

『山水純全集』을 통해 본 韓拙의 산수화 인식에 관한 고찰

김 연 주*

국문초록

본 논문은 韓拙의 『山水純全集』을 통해 北宋 중·후반의 산수화를 徽宗 畫院의 화가였던 그가 어떻게 인식하고 있었으며 그 변화에 적응하였는지를 연구하는 것이 목적이다. 韓拙의 논의들에 대해서 학계의 평가들은 부정적인 견해가 우세하다. 따라서 이 견해들을 점검하고 개선 타당성을 검토하기 위해 韓拙이 그의 산수화론에서 제시하고 있는 관점들을 살펴보고자 한다. 韓拙의 산수화 인식은 시대의 흐름에 부응하여 전통을 중시하며, 前代의 산수화론의 맥락을 계승하면서도, 徽宗의 畫院畫家에게 요구되었던 ‘詩語의 畫意 전환’을 위한 구체적 방법론을 제시하고 있었다. 이를 이론화하는 과정에서 그는 산수화 양식의 변화양상까지도 인지하고 있었던 것으로 보인다. 韓拙은 소재마다의 산수 명칭을 형태별로 자세히 구분하고, 산수화 공간구현을 위해 새로운 三遠을 제시하고 ‘시각적 인상’을 강화하는 방법으로 나아갔다. 또한 그는四季에 따른 情景 융합의 景物 표현과 인간의 다양한 삶을 제시하는 山水人物을 적용하여 그가 인지한 산수화 변화양상의 문제를 해결하고자 했다. 그가 추구했던 ‘古法에 의한 眞山水’는 옛 法度들을 인용하고 보완하고 확장하는 방식에 근거하므로 표절이라는 평가는 과도하다. 당시 畫院畫家들에게 요구되었던 ‘詩意의 시각화’ 능력을 위하여 韓拙은 산수 단어마다 정확한 표상이 가능하도록 하여 화가의 역량 강화를 위한 방법론을 제시한다. 그는 산수화에 대한 시대적 요구를 잘 인지하고 있었고, 전통을 이어 당시에 직면했던 산수화창작에 대한 문제해결방법을 제시하며 새로운 회화양식의 탄생을 알리고 있었다.

[주제어] 韓拙, 『山水純全集』, 古法, 三遠, 畫院畫家

목 차

- | | |
|-----------------------------|-------------------|
| I. 머리말 | IV. 韓拙의 산수화인식의 의의 |
| II. 韓拙과 『山水純全集』 | V. 맺음말 |
| III. 『山水純全集』에 나타난 韓拙의 산수화인식 | |

* 단국대학교 자유교양대학 연구전담 조교수 / aisthesis5@gmail.com

** 이 논문은 2022학년도 단국대학교 대학연구비 지원으로 연구되었음.

I. 머리말

『山水純全集』은 12세기 畫院畫家였던 韓拙의 저술로서 郭熙(1023~1085)의 『林泉高致』에 이은 北宋代 대표적인 산수화 저작이다. 郭熙의 저술이 산수화의 취지와 그 실재를 화가로서의 개인 경험에 기초해서 체계적으로 전했다면, 韓拙의 그것은 산수화의 소재에 따른 창작론과 필묵론 및 품평을 다루었다. 韓拙은 前代 이론들을 인용하고, 畫院畫家의 입장에서 자신의 견해를 덧붙임으로써 당시 화가들에게 요구되던 창작관을 드러내고 있다. 이는 韓拙이 봉직했던 徽宗(재위 1100~1125년) 畫院에서 추구했던 회화경향과 그 시대의 산수화 인식 및 변화 양상을 살펴볼 수 있다는 점에서 연구할만한 가치가 있다.

이 시기의 회화에 대한 평가는 제임스 캐힐(James Cahill)에 의하면 ‘파란 만장하다’고 표현된다. 전통주의자와 혁신주의자, 擬古主義者와 독특한 개성의 화가들, 문인화가들의 다양한 활동방식이 혼재하기 때문이다.¹⁾ 陳傳席은 이 시기의 산수화가 ‘보수·복고 및 變異’의 특징을 보이는 ‘大畫家가 없는 가장 미약한 시대’로 평가한다. 哲宗(재위 1085~1100)때 神宗이 후원했던 郭熙의 그림이 배척되고, 唐代 회화를 배우며 복고적 심미관도 띠게 된다.²⁾ 宣和 1120년에 편찬된 『宣和畫譜』는 范寬(990~1027), 郭熙, 王詵(1136~1104) 등 당시의 산수화가들이 李成(919~967)을 넘어설 수 없다는 평가를 내렸고,³⁾ 채색을 추구했던 唐代 李思訓(651~716)의 청록산수화에 이르는 복고주의 경향을 서술하고 있다.

1121년에 저술된 韓拙의 『山水純全集』은 『宣和畫譜』(1120년)와 저술시기가 비슷하고, 더 나아가 徽宗의 조정에서 봉직했던 韓拙의 관점이 당시의 분위기를 실질적으로 드러내고 있다는 점에서 유의미하다. 그는 『山水純全集』에서 다양한 회화양식이 혼재하던 12세기의 회화인식에 대한 관점들을 총괄하고 직업화가로서 이를 돌파해야 하는 입장을 드러내고 있다.

한편, 『山水純全集』의 가치에 대해서 학계에서는 대체로 그 견해가 부정적이었다. 徐復觀은 韓拙의 ‘山水純全’이란 명칭은 의의가 있지만, 내용면에서 이후 그림을 논하는 사람들에게 표절하는 풍조를 열었다고 비판한다.⁴⁾ 俞劍華도 『山水純全集』의 판본들을 대조하고 수정하면서 韓拙은 이전 화론들을 선별하고 표절하여 관점이 진부하고 와전되어 가치가 없다는 견해를 제시하였다.⁵⁾ 陳傳席은 『山水純全集』 이전에는 이러한 복사와 표절은 없었다고 평가하면서도 精論을 뽑아내는 韓拙의 안목에 대해서는 인정한다.⁶⁾ 韓拙의 회화작품은 남겨져 있지 않아 그의 글을 뒷받침할 수 없고, 『山水純全集』은 글이 개성이 없고 새로운 견해가 부족하다는 평가로 가치가 평가 절하되어 연구가 활발하지 않았다. 바로 전에 저술된 郭熙의 『林泉高致』가 현존하는 그의 작품과 함께 다양한 연구가 이루어진 것과 대조적이다.

1) Cahill, James, *Chinese Painting*, New York: Rizzoli International Publications, INC., 1977, 35쪽.

2) 陳傳席, 『中國山水畫史』, 南京: 江蘇美術出版社, 1988, 189쪽, 290쪽.

3) 楊家駱(編), 『山水紋論』, 『宣和畫譜』卷10, 臺北: 世界書局, 1974, 252쪽; 『宣和畫譜』, 신영주 외 7인(譯), 문자향, 2018, 254~255쪽 참고.

4) 徐復觀, 『中國藝術精神』, 上海: 華東師範大學出版社, 2001, 216쪽.

5) 俞劍華(編), 『中國畫論類編』(下), 北京: 人民美術出版社, 1986, 683쪽.

6) 陳傳席, 『中國繪畫美術史』(上), 北京: 人民美術出版社, 1994, 283쪽.

그러나 『山水純全集』에는 화가자신의 경험으로 체득하여 새롭게 해석하며 제시되는 관점이 분명히 있고, 이로부터 시대가 요구했던 산수화에 대한 인식과 그 변화양상을 살펴볼 수 있다. 우리나라에서는 『山水純全集』이 번역되어있으나 그에 대한 연구논문은 거의 없다.⁷⁾ 중국의 연구가들은 韓拙의 글에서 새로운 논점-繪畫美學, 창작론 및 三遠·氣·理 등의 핵심개념-들을 찾아 연구를 진행 중이다.⁸⁾ 그 중에서 李孟學은 ‘韓拙의 작품이 남아 있지 않음에도 『山水純全集』은 兩宋代 산수화의 변천을 반영하는 중요한 문헌’⁹⁾으로 평가한다.

본 연구는 그동안 연구에서 도외시되었던 『山水純全集』을 再考함으로써 韓拙의 경험을 반추해보고 재해석하고자 한다. 따라서 본 논문은 그의 저술의도를 따르는 시점으로 『山水純全集』을 살펴보고 그로부터 북송의, 특히 徽宗 畫院에서 체득한 韓拙의 산수화인식을 살펴보고 이 저술의 의의를 긍정적으로 개진할 여지를 탐색하고자 한다.

II. 韓拙과 『山水純全集』

韓拙의 字는 純全, 號는 琴堂이다. 南陽(현재 河南省 南陽市)人이며 생졸년은 알려져 있지 않다. 그에 관한 기록은 徽宗 宣和年間(1119~1125)에 翰林書藝局의 祇候와 待詔를 지냈다고 적고 있으므로 12세기 초에 활동했음을 알 수 있다. 현존하는 그의 작품은 없고 畫史에서도 그의 畫籍을 찾아볼 수 없다.

元代 楊維禎(1296~1370)의 『圖繪寶鑑』(1370年 前後) 卷3은 “韓拙은 字가 全翁이며 南陽人이다. 산수와 窠石을 잘 그렸고 『山水純全集』이 세상에 전해진다.”¹⁰⁾고 간략하게 소개한다. 사실 韓拙에 관한 경력은 『山水純全集』에서 기술한 저자의 「序」와 張懷의 「後序」가 가장 자세하다. 『山水純全集』은 이들 두 사람의 편찬 기록에 의해 宣和 辛丑(1121년) 여름과 겨울에 각자의 글들이 쓰였고, 그 내용들은 1121년 이전의 산수화에 대한 인식임을 알 수 있다. 이 책의 구성은 산수화의 소재를 다룬 6편, 「論山」·「論水」·「論林木」·「論石」·「論雲霞煙霧嵐光風雨雪」·「論人物橋杓關城寺觀山居舟車四時之景」과 필묵에 관한 「論用筆墨格法氣韻之病」 1편 및 감상과 품평을 다룬 「論觀畫別識」·「論古今學者」·「論三古之畫過與不及」 3편이다.¹¹⁾ 산수에 담기는 다

7) 俞劍華(編), 『中國古代畫論類編·卷4 山水1』(김대원(譯), 소명출판, 2010.)에 번역되어 있다.; 논문으로는 張完碩의 「韓拙의 『山水純全集』의 儒家美學思想」(『한국철학논집』 19: 275, 2006.)과 「畫論을 통해본 儒家의 藝術意識-宋代 『林泉高致』와 『山水純全集』을 중심으로」(『동양고전연구』 39, 2010.)가 있으며, 朴恩和의 논문 「北宋末·南宋初의 山水畫」(『강좌미술사』 29, 2007.)에서 『山水純全集』을 간략히 소개하고 있다.

8) 『山水純全集』을 중심으로 한 다음과 같은 연구들이 있다. 蔡罕, 「『山水純全集』与韓拙의 山水畫理論」, 『美術觀察』 3, 2003; 丁玲, 「韓拙『山水純全集』中“氣”의 思想」, 『安徽師範大學學』 27: 4, 1999; 梁燕, 「格法備而氣韻自生-韓拙『山水純全集』詮釋」, 『中國書畫』, 2018; 謝興偉, 「韓拙『山水純全集』繪畫美學思想中的“理”論」, 『中華美學學會第七屆全國美學大會會議論文集』, 2009; 李艷婷, 「試論韓拙山水畫創作的方法論和精神觀」, 『晉中學院學報』 27: 5, 2010; 李艷婷, 「韓拙『山水純全集』對前人畫論的引用與發展」, 『中北大學學報』 29: 5, 2013.

9) 李孟學, 「『山水純全集』의 三遠觀」, 『書畫藝術學刊』 26, 國立台灣師範大學美術系, 2019, 107쪽.

10) 『圖繪寶鑑』 卷3, “韓拙, 字全翁, 南陽人. 善畫山水窠石. 有『山水純全集』行於世.”

11) 현재 전하는 『山水純全集』 중 가장 이른 것은 元末明初의 陶宗儀(1316~1369)가 편찬한 『說郛』본이며, 본 논문은 이 『說郛』본에 근거하여 교감한 俞劍華(『中國畫論類編』(下), 北京: 人民美術出版社, 1986)의 원문에 근거하였다.

양한 소재 유형을 각각 하나의 편으로 구성하고 서술했다는 것은 화가로서의 구체적 체험에 기반했기에 가능한 분류라고 생각된다.

「序」에서 韓拙은 회화의 원류와 그 효용적 가치, 書畫의 관계 및 학습과 창작태도 등의 논점들을 서술한다. 이후 그는 산수화가 자연의 변화를 모두 표현해내는 것으로서 후대인들은 이를 두루 배워야 함에도 그렇지 못하므로, 자신의 논리가 탁월하지는 않지만 배우기를 좋아하는 선비들을 위해 10개의 논의를 서술한다고 그 취지를 밝힌다.¹²⁾

회화에 대한 그의 견해는 文人의 관점에 근거하고 있다. ‘예로부터 이름난 현자들은 그림을 좋아했고 그래서 그림 그리는 일에 정통한 사람이 많다.’¹³⁾ 회화의 가치를 설명하고, 자신에 대해서도 儒學을 업으로 삼고 그림도 좋아한다고 밝힘으로써 技藝로서의 畫業과는 거리를 둔다. 더 나아가 王維의 〈偶然作六首〉 중 ‘현세에는 시인으로 잘못 알려졌지만, 전신은 응당 화가였다네(當世繆詞客, 前身應畫師).’를 예로 들어 그의 뜻을 적극 강조한다.¹⁴⁾ 「序」에서 그는 그림을 위해 이 서적을 읽는 대상들을 ‘士’로 거론한다. 韓拙은 그림 그리는 일은 선비들이 좋아하는 일이므로, 이를 즐기고자 할 때는 제대로 익혀서 쓰임에 정통할 것을 주장한 것이다. 따라서 그림을 즐기게 하되 제대로 알고 그리며 품평하기를 목표로 하고 있음을 알 수 있다.

「後序」를 쓴 張懷도 ‘산수를 뜻에 맞게 그리는 일은 쉽지 않고 은거에 뜻을 둔 고상한 선비들의 일’임을 분명히 한다.¹⁵⁾ 그래서 張懷는 韓拙이 儒家의 사고와 실천 아래 그림을 즐겼고 산수를 잘 그리는 문인으로 묘사한다. 또한 韓拙의 회화창작에 대해서도 그가 벼슬길에 나아간 후에도 매일 그림을 그렸고 窠石을 즐겨 그리며 예술을 즐겼다고 쓰고 있다. 그는 韓拙의 그림에 대해서 “자세히 연구하고 지극히 생각하여 심오하게 그 순전한 妙用의 이치에 도달했다.”¹⁶⁾고 평가한다. 張懷는 유일하게 회자되는 韓拙의 경력도 서술한다. 그에 의하면 韓拙은 紹聖年間(1094~1098)에 사방을 떠도는 나그네 형색으로 도성에 왔고 그가 가진 예술을 진전시킬 수 있었다. 駙馬都尉였던 王誥의 마음에 들어 聖藩邸에 천거된 이후 翰林書藝局的 祇候가 되고 直長이 되었으며 畫院의 待詔가 되었고, 이 글을 쓰던 당시에는 忠訓邸에 제수되었다고 기록하였다.¹⁷⁾ 『四庫全書』의 提要도 張懷의 이 기록에 근거하여 韓拙의 경력을 서술하고 있으므로, 그의 활동시기를 哲宗 紹聖年間에서 宣和年間에 이르는 시기, 약 1094년부터 1125년 사이로 추정할 수 있다.

의아한 것은 추정된 韓拙의 활동시기에도 불구하고 거의 동일한 시기의 『宣和畫譜』나 이 시기를 기록한 후대의 『畫繼』에서조차도 그의 활동을 찾아볼 수 없다는 점이다. 『四庫全書』 「提要」에도 이런 점을 의아하게 생각하여, 鄧椿의 『畫繼』에 기록된 洛人 韓若拙이 영모와 초상을 잘 그렸고, 宣和 末에 고려왕의 초상을

12) 韓拙, 「序」, 『山水純全集』, 俞劍華(編), 『中國畫論類編』(下), 北京: 人民美術出版社, 1986, 660쪽. 이하 韓拙, 편명, 『山水純全集』으로 표기.

13) 위의 책, 659쪽.

14) 위의 책, 660쪽.

15) 張懷, 「後序」, 『山水純全集』, 680쪽. “是以山水之妙, 多專於閑逸隱幽之流, 名卿高蹈之士, 悟空識性, 明了燭物, 得其趣者之所作也.”

16) 위의 책, 681쪽. “(故)研精極思, 深得其純全妙用之理, 南陽純全公之畫歟?”

17) 위의 책, 681쪽. “公自紹聖間, 擔簞之都下進藝, 于都尉王晉卿所愜, 薦於今聖藩邸, 繼而上登寶位, 受翰林書藝局祇候, 累遷爲直長, 畫待詔, 今以受忠訓郎.”

그리는 일에 응모하기도 했지만 전쟁 때문에 실행되지 못했다고 쓰면서 동시대, 동향이면서 그림을 잘 그렸고 한 글자만 다르니 동일한 사람이 아닌지에 대해서 의문시하였다.¹⁸⁾ 『畫繼』에 기록된 韓若拙은 政和(1111~1118)와 宣和年間 兩京(東京: 開封府, 西京: 河南府)에서 翎毛畫의 絶筆로 추천되었으며 傳神에 능하였고 80여세에 襄陽에서 사망했다¹⁹⁾는 좀 더 구체적인 내용이 서술되었다.

이것과 관련하여 韓拙이 「序」에서 언급하고 있는 부분, “내가 산수와 인물을 익힌 지 이미 세월이 오래되어, 소위 산수의 정취는 거친 것을 법으로 삼았다.”²⁰⁾고 한 언급에 주목할 필요가 있다. 이 문장에서 韓拙은 스스로의 창작 畫目에 대해 ‘산수’와 ‘인물’을 함께 거론하고 있다. 그러므로 비록 그가 산수화 이론을 서술하고 있지만 인물을 그렸다는 것을 유추해 볼 수 있고, 徽宗代에 어느 때보다도 사실적으로 그리는 花鳥翎毛畫가 발달했던 시기임을 고려할 때, 韓拙이 畫院에서 영모화를 그렸을 개연성도 있다. 더구나 韓若拙의 高麗行을 멈추게 했던 전쟁은 나라의 일정을 멈춰버린 전란이므로 靖康之變(1126년)일 수 있고 徽宗과 欽宗(재위 1125~1127) 이하 군신들과 화가들도 모두 포로로 끌려갔으므로 그에 대한 기록이 잘못 표기되거나 기록이 제대로 남지 않게 되었을 가능성도 배제할 수는 없다. 1121년의 韓拙은 스스로에 대해 ‘지금 머리가 희다(至今白首).’²¹⁾고 표현하였고, 張懷도 ‘세월이 오래되어 흰머리(窮年皓首)’²²⁾라고 韓拙의 모습을 표현하고 있으므로 이 시기는 이미 韓拙의 만년시기임을 알 수 있다.

『山水純全集』보다 편찬시기가 1년 빠른 『宣和畫譜』의 경우를 살펴보면, 韓拙의 이름이 誤記로 표기되었거나 『山水純全集』의 宋代 판본이 散失되어, 이후 베껴진 다양한 판본이 존재하는 이유를 유추해 볼 수 있을 듯하다. 『宣和畫譜』는 완성된 이후 한동안 세상에 알려지지 못했고, 元代 吳文貴의 간행본이 가장 오래된 것이다. 이 판본의 「宣和書畫譜後序」를 쓴 王芝는 宋의 남쪽 천도 이후에 『宣和畫譜』가 江左 지역에 전해지지 않았기 때문에 사대부들에게 알려지지 않았다고 쓰고 있다.²³⁾ 또한 『三朝北盟會編』에 의하면 靖康 2年 정월 29일과 30일 이틀에 걸쳐서만도 붓과 먹을 만드는 기능인뿐만 아니라 조각·도화 관련 기예인들, 畫工과 學士院 待詔에 이르기까지 천여 명 이상을 金軍들이 끌고 갔다고 기록한다.²⁴⁾ 이러한 사료들을 볼 때 靖康之變에 의해 수많은 회화작품과 화가들 및 도서들이 흩어지고 사라졌음을 예상할 수 있게 한다.

『山水純全集』 「序」는 韓拙이 평생 그림을 좋아했고, 만년에 정통의 산수화론을 위해 이 글을 썼으며 徽宗代에 벼슬을 하고 있었다는 점과 儒學者들과의 교류가 활발했음을 알 수 있게 한다. 12세기 회화사의 흐름 안에서 韓拙은 그림을 보고 듣고 창작했던 徽宗 畫院 안의 인물로서, 畫風의 흐름과 화가에의 요구사항을 누

18) 『山水純全集·提要』, 『文淵閣四庫全書』 第813冊, 臺灣: 商務印書館, 1990, 316쪽.

19) 鄧椿(著), 『畫竹翎毛』, 『畫繼』, 米田水(譯注), 『圖畫見聞志·畫繼』, 長沙: 湖南美術出版社, 2000, 383~384쪽(이후 편명과 『畫繼』로 표기함). “韓若拙, 洛人, 善作翎毛. 每作一禽, 自嘴至尾足皆有名, 而毛羽有數, 政宣間兩京推以爲絶筆, 又能傳神, 宣和末應募使高麗寫國王真, 會用兵, 不果行. 年八十餘死襄陽.”

20) 韓拙, 「序」, 『山水純全集』, 660쪽. “愚習山水人物, 已爲(山水)世久, 所爲山水之趣, 粗以爲法.”

21) 위의 책, 660쪽.

22) 張懷, 「後序」, 『山水純全集』, 681쪽.

23) 신영주, 「해제_북송궁정과 선화화보」, 『宣和畫譜』, 문자향, 2018, 13쪽, 王芝의 「宣和書畫譜後序」 내용은 같은 곳에서 재인용.

24) 『三朝北盟會編』 卷77, 78. 陳傅席(著), 金炳湜(譯), 『中國山水畫史 2』, 심포니, 2014, p.7에서 재인용.

구보다도 핵심적 위치에서 체험했을 것이다. 張懷가 「後序」 마지막 부분에 ‘韓拙의 그림은 옛 것에 후대의 것을 뒤섞지 않았으므로 ‘純全’이라고 한다.’²⁵⁾고 한데서 상당히 보수적인 이들의 관점도 볼 수 있다. 『山水純全集』은 자연산수를 소재별(山·水·林木·石·雲霞 등 자연경물과 인물 및 생활주거 등과 관련된 인공경물)로 내용을 분류하여 다룬다. 산수화에 그려지는 景物에 대한 철저한 관점은 다음 장에서 다루는 ‘古法에 의한 眞의 추구’와 ‘詩意를 畫意로 치환하는 시공간의 인식’에서 서술하고자 한다.

Ⅲ. 『山水純全集』에 나타난 韓拙의 산수화인식

1. 古法에 의한 眞의 추구

韓拙의 『山水純全集』은 宗炳(375~443)과 王微(415~443)의 최초의 산수화론에 이어 王維의 이론으로 전해지는 「山水訣」과 「山水論」, 荊浩(870~930)의 『筆法記』, 郭熙의 『林泉高致』를 직접적으로 잇고 있다. 韓拙은 글 전체에 걸쳐 옛 이론들을 소개하면서 시대를 이어온 산수화의 ‘古法’을 강조한다. ‘古法’의 강조는 韓拙의 산수화 이론이 그 연속선상에 있다는 것과 당시 北宋 徽宗대의 ‘복고적 사고와 시승관계를 중시’한 산수화 인식²⁶⁾에 대한 관점을 드러내는 것이다.

韓拙은 「序」에서 자신에 대해 “前賢의 모범을 탐구하고古今의 糟粕을 궁구하였다.”²⁷⁾고 소개한다. 그가 ‘糟粕’이라는 표현으로 ‘옛사람들이 모두 밝혀서 새로운 것도 없는 것’을 깊이 연구하였다고 하는 것은 진부할 수도 있는 사소한 것까지도 그림을 애호하는 입장에서 살펴보았다는 자신의 관점을 밝힌 것이다.

그의 주장은 「論山」 마지막 부분의 ‘그림이 古法을 추구하지 않으면, 眞山을 그려낼 수 없다.’라고 한 언급에서 드러난다. 古法을 따르지 않으면 속된 변화에 구애되고 결국 피상적이고 허황된 것을 그리면서도 고금을 초월했다고 여기게 되니 이는 산수의 격식과 요결을 모르는 선비라는 것이다.²⁸⁾ 韓拙이 古法을 강조한 것은 일견 그를 새로운 것 없는 복고주의자로 여기도록 하는 주장이지만 이 언급에 앞서 그가 정리해낸 산수화 요결들을 보면 前代 이론가들의 견해를 자신의 체험에 기반 하여 더욱 면밀하게 다루며 보완한 것을 살펴볼 수 있다.

우선 「論山」에서 그가 첫 화두로 삼은 담론은 산을 그릴 때 나무와 말과 사람의 비율, 主客·尊卑와 陰陽에 따른 산의 배치와 구도법 및 산의 명칭과 그에 따른 세부적인 형태가 있음을 열거하며 산수를 배우는 선비들은 산수의 격법과 요결을 알아야 한다고 주장하며 시작한다.²⁹⁾ 산의 모습과 형태를 順와 逆의 법도로

25) 張懷, 「後序」, 『山水純全集』, 682쪽, “如公之畫, 純於古不雜於後代, 故其立論集曰純全.”

26) 鄧椿, 「聖藝」, 『畫繼』卷1, 270쪽, “每旬日蒙恩出御府圖軸兩匣, 命中貴押送院以示學人, 仍責軍令狀以防遺墜瀆汚, 故一時作者咸竭盡精力以副上意.”

27) 韓拙, 「序」, 『山水純全集』, 660쪽, “求前賢之模範, 究古今之糟粕.”

28) 韓拙, 「論山」, 『山水純全集』, 663쪽, “畫若不求古法, 不寫眞山, 惟務俗變, 採合虛浮, 妄自爲超古越今, 心以目蔽, 變是爲非, 此乃懵然不知山水格要之士也, 難可與言之.”

설명하고, 主客 및 尊卑와 陰陽으로 설명하는 방식에서 儒家 사상의 영향이 뚜렷하다.

산의 모습과 명칭을 논하는 것은 王維의 『山水論』에서 일찍이 볼 수 있다. ‘산수를 잘 그리기 위해 알아야 할 산수의 모습’으로서 王維는 ‘嶺·岫·崖·巖·巒·川·壑·澗·陵·坡’를 열거하고 있다.³⁰⁾ 荊浩의 『筆法記』는 산수의 모양을 ‘氣勢의 相生’으로 설명하며 ‘峯·頂·巒·嶺·岫·崖·巖·谷·峪·溪·澗’을 열거하였다. ‘嶺·岫·崖·巖·巒·澗’은 두 저작에서 중복되지만 나머지는 다르며, 王維의 ‘알아야 할 산수의 모습’에서 荊浩는 ‘氣勢의 相生’으로 그 범주 구분을 바꾸었다.³¹⁾ 韓拙은 荊浩의 글이라고 출처를 표하고, 그에 덧붙여 훨씬 더 많은 용어들의 설명을 이어간다. ‘峯·陵·巒·嶺·岫·岩’로 정리된 荊浩의 논지에 이어 ‘岩穴·嵩·峯·嶠·岨·岵·峒·屬山·嶧山·絡繹·獨·山岡·翠微·山頂·岩·洞·府·堂·嶂·絕徑·崖·巖·巒·平石·岫·岐·崔嵬·硯·阜·坡·隴·岡嶺·谷·壑·川·澗·溪’ 등 40여 개를 설명하고 있다.³²⁾ 韓拙은 산의 다양한 명칭을 열거하면서 ‘작지만 높다(小而高)’, ‘낮으면서 작고 뾰족하다(卑小尖)’라고 산의 모양을 자세히 설명하고 있을 뿐만 아니라 산의 모습과 여러 산들의 관계들-‘중첩’, ‘이어진’, ‘가까운’, ‘얼린’ 등에 이어 산과의 관계 속에 돌과 물이 어떻게 놓이는지에 대해서 표상 가능하도록 용어들을 정리하고 있다. 荊浩가 산의 모습을 氣勢에 근거하여 간략하게 묘사하고 있는 것과 비교하면, 韓拙은 훨씬 더 구체적으로 표상가능하며 정확하게 인지 가능하도록 그 다양한 형세를 비교·서술하고 있다. 이상 산수명칭을 열거하는 부분의 예시에서 韓拙은 출처를 표기했을 뿐만 아니라 이전 이론을 훨씬 더 확장시키고 있음도 볼 수 있다.

韓拙이 자세한 설명과 함께 다양한 산 형태와 관련된 명칭들을 정확히 서술하고 표상에 이르도록 한 것은 하나의 일화를 떠오르게 한다. 徽宗이 壺中殿 앞 柱廊 棋眼에 그려진 월계화를 보고 ‘봄날 한낮의 월계를 그린 것’이라고³³⁾ 계절과 시간까지 정확히 형용하여 그 대상을 지칭했던 장면이다. 이것은 형태의 정확한 묘사를 강조함으로써 결국 사물이 갖는 이치로서의 본질을 드러낼 것을 요구한 徽宗의 요구를 보여주는 것이며, 이러한 요구에 합치될 수 있는 방법론으로 한줄은 이와 같은 표상들을 열거하고 있음도 유추해 볼 수 있다.

韓拙은 「論山」뿐만 아니라 「論水」에서도 물이 흐르는 속도와 깊이로 그 모습을 나누어 머리에 떠올리듯 자세히 설명한다. 그에게 ‘古法’을 익힌다는 것의 의미는 산수에 관련된 단어만 보더라도 그 모습과 이치를 떠올리는 表象力을 훈련시키는 학습법 같다. 韓拙에게 古法을 익히고 산의 진면목을 그려내는 일은 각 글자에 대한 정확한 인지를 통해 그 미묘하고 다양한 형태를 표상하고 그려내는 일로 여겨진다.

29) 위의 책, 660~661쪽. “凡畫山言丈尺分寸者, 王右丞之法則也. 山者有主客尊卑之序, 陰陽逆順之儀. 其山布置各有形體, 亦各有名. 習乎山水之士, 好學之流, 切要知之也. 主者, 乃衆山中高而大者是也. 有雄氣而敦厚, 旁有輔峰叢圍者嶽也. 大者尊也, 小者卑也. 大小岡阜朝接揖于主者順也. 不如此者逆也.”

30) 王維, 『山水論』, 俞劍華(編著), 『中國畫論類編』(上), 北京: 人民美術出版社, 1986, 596쪽. “凡畫山水: 平夷頂尖者巖, 峭峻相連者嶺, 有穴者岫, 峭壁者崖, 懸石者岩, 形圓者巒, 路通者川, 兩山夾道名爲壑也, 兩山夾水名爲澗也, 似嶺而高者名爲陵也, 極目而平者名爲坂也, 依此者粗知山水之仿佛也.”

31) 荊浩, 『筆法記』, 俞劍華(編著), 위의 책, 607쪽.

32) 韓拙, 『論山』, 『山水純全集』, 661쪽. “洪谷子云: ‘尖者曰峰, 平者曰陵, 圓者曰巒, 相連者曰嶺. 有穴曰岫, 峻壁曰岩.’ 岩下有穴曰岩穴也. 山大而高曰嵩, 山小而孤曰岑, 銳山曰嶠, ……俗曰絡繹者, 羣山連續而過也, ……溪者蹊也, 有水也.”

33) 鄧椿, 『雜說 論近』, 『畫繼』卷10, 417쪽. “上曰: ‘月季鮮有能畫者, 蓋四時朝暮花蕊葉皆不同. 此作春時日中者, ……’”

古法の 강조와 함께 韓拙이 추구하는 ‘寫真山’은 荊浩가 『筆法記』에서 ‘圖眞’을 주장한 것과 의미를 같이 한다. 太行山에 은거하며 寫生을 통한 산수화의 본질을 탐구했던 荊浩에게 그림이란 “사물의 모습을 헤아려 그 참모습을 취하는 것”³⁴⁾이었다. ‘圖眞’은 객관대상을 체험하며 자세히 관찰하는 것에서 시작하여 그 대상의 생명감인 氣質을 드러내는 것을 의미한다. 이는 외형뿐만 아니라 내적 본질도 함께 그려내는 일이다.³⁵⁾

따라서 韓拙에게 ‘眞山을 그려낸다’에서 ‘眞’은 먹의 사용과 勢에 따른 生意로 표현된다. 그는 「論林木」에서 “먹이 많으면서 질박한 것은 그 眞氣를 잃고, 먹이 많지 않고 가냘픈 것은 그 眞形을 그르친다.”³⁶⁾고 하여 먹을 쓰는 방식과 사물의 본질 및 바른 형태감을 다루고 있다. 이때 산수에 드러나야 할 生意는 먹의 사용이 중요하므로 “반드시 규율과 격법에 따라서 자연의 氣韻에 근본해야 반드시 生意를 온전히 할 수 있다.”³⁷⁾고 하였다. 또한 筆墨의 사용은 法度가 있으므로 畫法을 따르지 않으면 格法和 氣韻이 없는 地圖가 될 뿐이라고도 강조한다.³⁸⁾

韓拙의 古法에 대한 강조는 단순히 옛 것에 대한 학습이 아니라 古法이 강조하는 의미를 다시금 확인시켜 주는 것이며, 이는 詩를 회화적으로 표상하기 위한 韓拙의 학습방식으로써 구체적 산수 소재에 대한 용어와 설명으로 보완되었다. 직접적으로 화가들에게 요구되던 역량의 강화를 위해 韓拙은 화가들의 학습방법을 제시하여 그 핵심을 돌파하는 방법을 이론화 한 것으로 보인다. 산수를 그려냄에 있어서 生意를 담은 氣勢를 표현한 眞山을 그려내기 위한 방법적 설명은 詩意를 표상하고 구현을 요구하는 徽宗 畫院의 창작환경을 반영한 것으로서 韓拙에게는 時·空의 정확한 인식이 중요한 화두로 다루어진다.

2. 時·空의 인식: 詩意의 表象과 具現

(1) 四時와 인간 삶의 구현

산수화는 ‘千變萬化’하는 자연의 변화를 관찰하고 이를 구현하는 것이다. 무엇보다도 四時의 변화를 관찰하고 그 특성을 드러내는 일은 ‘산수의 道’를 그려낸다는 점에서 산수화 초기 이론부터 강조되었다. 이는 隱士가 유유자적하며 산수를 즐기는 행위로부터 시작된 개념이었지만 郭熙에 의해 隱士가 아니더라도 관직을 수행하면서 산수 속에 있는 것 같은 상상을 불러일으킬 수 있는 ‘意外妙’의 산수화를 추구함에 따라 자연의 변화하는 아름다움을 느끼게 하는 것은 무엇보다 중요했다.

韓拙은 이런 산수화의 취지의 변화에 대해 화가로서 온전하게 이를 구현하는 역량을 강조했다. 그는 「序」에서 四時에 대한 특징과 그에 따른 필묵의 사용에 대한 학습의 필요성을 주장한다.

34) 荊浩, 『筆法記』, 俞劍華(編), 앞의 책, 605쪽. “度物象而取其眞.”

35) 김연주·김은경, 「荊浩 ‘圖眞’創作論의 山水畫史의 意義」, 『中央史論』 43, 中央史學研究所, 2016, 253쪽.

36) 韓拙, 「論林木」, 『山水純全集』, 665쪽. “墨大而質朴失其眞氣(也). 墨微而怯弱者敗其眞(正)形.”

37) 韓拙, 「論用筆墨格法氣韻之病」, 『山水純全集』, 671쪽. “切要循乎規矩格法, 本乎自然氣韻, 以全其生意.”

38) 위의 책, 673쪽. “一皴一點, 一勾一斫, 皆有法道, 若不從(古)畫法, 意只寫真山, 不分遠近淺深, 乃圖經也. 烏得其格法氣韻者歟?”

산수를 그리는 방법은 격조가 청담하고 이치가 깊고 심오하여, 끝없이 변화하는 사계절의 경물과 바람과 구름 및 그 기운과 절기에 따라 모두 필묵으로 갖추어 그윽하고 오묘한 것을 극진히 하는 것이다. 만약 이런 것을 널리 배워서 알지 않는다면, 어떻게 묘한 쓰임에 정통할 수 있겠는가?³⁹⁾

위의 주장에 의하면 산수화는 ‘맑고 담박하여[淸淡]’ ‘그윽하고 오묘한[幽妙]’ 미의식을 드러내는 경지에 이르는 일이고, 四時 景物을 그려내기 위해서 폭넓게 배워 정통해야 妙의 경지로 筆墨을 쓸 수 있다는 것이다. 이에 韓拙은 소재에 따른 四時 景物에 대한 파악과 표상 및 구현을 중시한다.

초기 산수화론에서 계절감을 드러내는 주장은 王微(415~443)의 「敍畫」에서 보인다. 그는 “멀리 가을 구름 바라보면 정신이 높이 날아오르고, 봄바람을 맞으면 생각이 호탕해진다.”⁴⁰⁾라고 산수화의 효능을 표현하는데, 이때 계절은 산수에 대한 표현이라기보다는 산수화의 심미적 효과를 위한 것이다.

四時에 주목하는 관점은 六朝時代 劉勰(465~521)의 『文心雕龍』 「物色」에서 문학이 자연경물의 사계절을 반영하는 것을 情과 景의 관계로 논한 것에서 볼 수 있다.

봄기운이 완연하게 되면, 우리의 감정은 유쾌해지고 상쾌해진다.……겨울날 대지가 무성한 눈보라로 뒤덮일 때, 우리의 영혼은 숙연하고 심오한 사색으로 무겁게 침잠한다. 한 해의 어느 계절이나 서로 다른 경물이 펼쳐지며, 그러한 경물들은 서로 다른 생감새를 갖추고 있다. 우리의 감정은 경물에 따라 변화하고 그러한 감정에서 유래되어 문장이 생겨난다.⁴¹⁾

劉勰의 ‘情景交融’은 문학과 미술의 관계에 영향을 미쳤고, 이후 宋代 蘇軾(1037~1101)과 사대부의 ‘詩畫一致’, ‘詩中有畫, 畫中有詩’의 논의들 및 畫院의 ‘畫學의 설치’로 詩畫의 관계가 밀접하게 고려되기에 이르렀다. 예술적 주제와 객관대상인 物象을 융합하여 시를 이미지로 표상하고 그림으로 그려내는 일은 宋代, 특히 徽宗 畫院에서 중점을 둔 것이었다.

韓拙은 四季의 景物에 대한 파악이 우선되어야 詩意를 잘 그려낼 수 있다고 생각하고 蕭繹(梁 元帝, 508~555)의 四季에 대한 논의를 인용하고 보충한다. 韓拙은 蕭繹의 「山水松石格」에 “秋毛冬骨. 春英夏蔭.”⁴²⁾으로만 기록된 부분에 더해 계절마다 한 글자로 정의된 ‘英·蔭·毛·骨’을 나무에 적용하여 설명을 보완한다.⁴³⁾ 韓拙은 四時의 物象에 대한 논의를 소재마다 이어간다. 「論山」에서는 산의 四季의 색을,⁴⁴⁾ 「論水」에

39) 韓拙, 「序」, 『山水純全集』, 660쪽. “且夫山水之術, 其格淸淡, 其理幽奧, 至於千變萬化, (像)四時景物, 風雲氣候, 悉資筆墨而窮極幽妙者, 若非博學廣論(識)焉得精通妙用歟?”

40) 王微, 「敍畫」, 『中國畫論類編』(上), 585쪽. “望秋雲神飛揚, 臨春風思浩蕩.”

41) 劉勰, 「物色」, 『文心雕龍』, 최동호(譯編), 민음사, 2002, 534~535쪽. 538쪽. “是以獻歲發春, 悅豫之情暢. ……霰雪無垠, 矜肅之慮深; 歲有其物, 物有其容; 情以物遷, 辭以情發.”

42) 蕭繹, 「山水松石格」, 『中國畫論類編』(上), 587쪽.

43) 韓拙, 「論林木」, 『山水純全集』, 666쪽. “梁元帝云: ‘木有四時: 春英夏蔭, 秋毛冬骨.’ 春英者(謂)葉細而花繁也. 夏蔭者, (謂)葉密而茂盛也. 秋毛者(謂)葉疏而飄零也. 冬骨者(謂)枝枯而葉槁也.”

44) 韓拙, 「論山」, 『山水純全集』, 662쪽. “山有四時之色: 春山艷冶(而如笑), 夏山蒼翠(而如滴), 秋山明淨(而如洗), 冬山慘淡(而如睡). 此(說)四時之氣象也.”

서는四季의 색이 그 氣를 따른다고 설명한다.⁴⁵⁾ 또한 「論雲霞煙霧靄嵐光風雨雪」에서 “산천의 氣를 통하게 하는 것은 구름으로 총괄한다”⁴⁶⁾고 시작하며 四時의 氣와 象이 따르는 것은 구름의 움직임과 흐름에 따른 그늘이라고 하였다. 이 때문에 韓拙은 구름과 그늘에 대한 설명을 비유적으로 자세히 서술하였다.

봄 구름은 마치 흰 두루미 같아서 그 모습이 한가하고 빼어나며 화기에애하고 상쾌하다.……겨울 구름은 먹을 뿌린 듯 어둡고 흐려 검고 아득한 색이며 어둡고 차며 깊고 무겁다.……봄 그들은 雲氣가 맑고 상쾌하며,……겨울 그들은 運氣가 암담하다.……구름의 모습은 모이고 흩어짐이 한결같지 않다. 가벼우면 연기가 되고 겹치면 안개가 되며, 떠나니면 아지랑이가 되고 흩어지면 氣가 된다.……그림이란 것이 기후를 명백하게 하려면, 구름과 안개를 먼저 구별해야 한다.⁴⁷⁾

그가 빛과 온도에 따른 대기의 움직임에 얼마나 민감했는지를 보여주는 대목이다. 이런四季에 대한 감각은 필히 공간인식에 따른 표현으로 이어지리라는 것을 예측할 수 있게 해준다.

四季의 전형적인 경물을 간략하게 시각적으로 드러내는 것은 王維의 「山水論」에서 볼 수 있다.⁴⁸⁾ 王維는 작은 크기의 산수도를 그려서 감상한 것으로 알려져 있고, 이처럼 四時와 관련된 그림은 唐代에서 시작하여 五代를 거쳐 北宋代에 이어 그려졌고 四時에 대한 畫題가 성립되었으며, 이는 宋代의 저록들과 현존작품들에서 찾아볼 수 있다.⁴⁹⁾ 나아가 郭熙의 『林泉高致』는四季의 경물과 그로부터 유발되는 정감을 자세히 기술하고 있다. 「山水訓」에 의하면 산과 안개 등의 변화에 따른 사계절을 그려낸 산수화는 기쁨, 편안함, 숙연함, 또는 적적함 등을 느끼도록 하고 마치 그곳에 있는 것 같은 ‘景外意’와 ‘意外妙’⁵⁰⁾의 경지를 창작하는 것이다.

韓拙은 한 걸음 더 나아가 점경(點景) 인물도 四時로 나누어 하나하나 서술하였다. 그는 「論人物橋樑關城寺觀山居舟車四時之景」에서 계절에 합당한 인물에 대해서 묘사함으로써 시간의 이치에 맞는 인간 삶의 배치를 주장한다. 그가 묘사하는 인물의 모습은 구체적이고,四季의 감흥을 불러일으키며 계절감을 표상하는 중요한 소재로서 다루어지는데 韓拙의 활동 시기에 그에 대한 구체적인 인식을 필요로 했다는 점을 알 수 있게 해 주는 대목이다. 지면 관계상 봄에 해당하는 부분만을 인용해본다.

봄의 인물들은 기쁘고 여유롭고 온화하게 그릴 수 있는데, 답청하며 들에서 놀이하고 푸른 두렁길에서 그네를 타고, 고기잡고 노래하며 물을 건너고, 목동이 돌아와 밭을 매고 농사에 힘쓰며, 산에 나무심고 물고기를 잡는 모습들이다.……지금은 그 대략을 말한 것으로 만약 계절에 따른 경물을 모방할 수 있으면 창작력을 방임하더라도 산수의 꾸밈새에 관한 한 제대로 갖추지 못하는 것이 없을 것이다.⁵¹⁾

45) 韓拙, 「論水」, 『山水純全集』, 664쪽. “然水有四時之色, 隨四時之氣. 春水微碧, 夏水微綠, 秋水微清, 冬水微慘.”

46) 韓拙, 「論雲霞煙霧靄嵐光風雨雪」, 『山水純全集』, 668쪽. “夫通山川之氣, 以雲爲總也.”

47) 위의 책, 668쪽. “春雲如白鶴, 其體閒逸, 融和而舒暢也. ……冬雲如濃墨慘翳, 示其玄冥之色, 昏寒而深重. ……故春陰則雲氣淡蕩. ……冬陰則雲氣黯淡. ……然雲之體, 合散不一焉. 輕而爲烟, 重而爲霧, 浮而爲靄, 聚而爲氣. ……凡畫者分氣候, 別雲烟爲先.”

48) 王維, 「山水論」, 『中國畫論類編』(上), 597쪽.

49) 謝適의 題畫詩〈王摩詰四時山水圖〉, 朴恩和, 「中國繪畫의 四時 畫題」, 『강좌미술사』 53, 2019, 220쪽, 223쪽.

50) 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, 20쪽.

51) 韓拙, 「論人物橋樑關城寺觀山居舟車四時之景」, 『山水純全集』, 670~671쪽. “春時可以畫人物忻悅而舒和, 郊遊踏青, 翠陌秋

자세하게 열거된 景物과 인간의 삶이 투영된 산수화는 이 시기의 산수의 모습을 풍부하게 보여주는 하나의 요소였음을 알 수 있게 한다. 그가 「序」에서 ‘인물산수’를 그렸다고 한 서술도 떠올려 봄직하다. 산수경물로서 四時와 人物의 삶을 융합하는 이러한 내용은 이 시기에 小景山水畫 또는 山水人物畫로의 전환양상이 뚜렷해졌음을 보여준다.

화가들에게 대상의 본질을 파악한다는 것은 이치(理)이자, 사물의 핵심(神)으로서 사물에 대한 관찰과 지식 습득이 우선이다. 이상 살펴본 바에 의하면 韓拙은 제시되어 구현해야 할 詩語와 詩意를 의미있는 繪畫言語로 치환하는 정확한 표상성을 四時와 인간의 삶의 구현방식을 통해 강론하는 것으로 보인다.

(2) 三遠: 공간에 드리운 빛과 大氣

산수를 그려내는데 四時 및 그에 따른 인간의 삶의 구현과 함께 중요시된 것은 공간인식에 대한 구현이었다. 韓拙에게 三遠은 ‘광활한 대자연의 펼쳐 보이는 시각적 방법’이었다.

공간인식에 대한 이른 기록은 『周易』의 ‘仰’와 ‘俯’, 그리고 ‘近’과 ‘遠’에 대한 언급⁵²⁾이다. 이는 ‘보는 행위[觀]’로 이루어지는데, 이렇게 ‘본다’는 것은 “시공간의 동태적 구조를 토대로 그 체계를 파악하여 사물과 우주의 본질을 깨닫기 위한 것으로, 전체를 보는 것을 전제로 하여 ‘이것을 통해 저것을 아는’ 본질적인 성격의 인식”⁵³⁾이다. 그리고 이것은 더 먼 곳을 바라보고 자연으로부터 道를 체득하고자 하는 행위이자, “멀리 ‘가’는’ 정신적 기질의 반영”⁵⁴⁾이다. 즉 본다는 것은 대상의 본질을 파악하는 것이자 멀리 가는 상상의 경계로 확장하는 방식이다.

韓拙이 “산은 높고 낮고 크고 작은 질서가 있다. 가까운 것에 이어서 먼 것을 그려 광활한 것에까지 이른 다.”⁵⁵⁾고 서술한 것은 산의 전체를 파악하고 그 본질을 깨달아 ‘近→遠→廣極’에 이르는 드넓은 자연 공간을 구현하고자 한 것이다. 그러므로 韓拙은 「論山」에서 산과 함께 그려지는 나무와 말과 사람의 비례, 산의 형태와 명칭 및 구도, 주산과 그 주변 산들과의 관계, 四方과 四時의 산의 모습에 대해 그 중요성을 역설하고 郭熙의 三遠에 덧붙여 韓拙 자신의 시각을 보완한 新 ‘三遠’을 제시했다.

郭熙가 말하였다. 산은 三遠이 있다. 산 아래에서 산 위를 올려보아, 뒤편에 맑은 산이 있는 것을 高遠이라 한다. 앞산에서 뒷산을 엿보는 것은 深遠이라 한다. 가까운 산에서 먼 산에 이르는 것을 平遠이라고 한다. 내가 거둬 三遠이라는 것을 논한다. 산 가까이에 물가가 있고 물이 넓고 물결이 이어져 바라다 보이며 아득한 것을 闊遠이라고 한다. 들판에 노을지고 날이 저물어 그윽하고 들판의 물이 멀리 있어 거의 보이지 않는 것을 迷遠이라고 한다. 경물이 색다르고 어슴푸레하며 멀고 어렴풋한 것을 幽遠이라고 한다.⁵⁶⁾

千, 漁唱渡水, 歸牧耕鋤, 山種捕魚之類也. ……今略言其大槩耳, 若能法此以隨時製景, 任其才思, 則山水妝飾無有不備者矣.”

52) 「繫辭傳·下」二章, 『周易』, 김경탁(역), 2002, 명문당. 2022, 412쪽. “古者包犧氏之王天下也, 仰則觀象於天, 俯則觀法於地, 觀鳥獸之文, 與地之宜, 近取諸身, 遠取諸物.”

53) 張法(著), 백승도(譯), 『중국미술사』, 푸른숲, 2012, 95~97쪽.

54) 朱良志(著), 신원봉(譯), 『미학으로 동양인문학을 꿰뚫다』, 알마, 2013, 135쪽.

55) 韓拙, 「論山」, 『山水純全集』, 661쪽. “山有高低大小之序, 以近次遠, 至於廣極者也.”

韓拙은 郭熙의 三遠을 밝히고, 자신의 견해를 그 뒤에 보충하였다. 郭熙는 관직에 있는 사대부들을 위해 隱士들처럼 산속에 머물지 않고도 산수에서 노닐 수 있도록 하는 상상적 체험공간을 위해 山·水·石·雲 등의 경물을 배치하는 효과를 설명한 후, 三遠에 대해 설명하고 있었다. 그에 의해 산수화는 가상의 산수 공간에서 실제 산수에 있는 듯 산수체험을 유도하는 공간이 되었다. 韓拙의 견해로 제출된 闊遠은 가까운 산 아래 물가로부터 광활한 물결이 아득히 펼쳐지는 공간이고, 迷遠은 들판에 흐르는 물이 멀어지며 거의 보이지 않게 되어 심취하게 하는 공간이며, 幽遠은 경물 자체가 그윽하고 어렴풋한 것을 의미한다.

郭熙가 시점에 따라 즐길 수 있는 산의 모습을 설명하고 있다면, 韓拙은 시점에 더해서 전체 화면이 주는 인상과 대기의 효과에 집중하고 있다. 郭熙의 三遠이 ‘산수의 형태를 통해 화가의 뜻을 담는 방법’을 강조하고 있다면, 韓拙의 闊遠·迷遠·幽遠은 감상자들로부터금 제한된 화면에서 더 광활하고 더 멀리까지 상상하도록 실질적인 공간에 대한 인식을 확장시키고 있다. 郭熙가 『林泉高致』에서 三遠의 효과에 대해 “深遠이 없으면 알아지고, 平遠이 없으면 가까워지며, 高遠이 없으면 낮아진다.”⁵⁷⁾라고 했었던 공간의 확장을 韓拙은 빛과 대기가 느껴지는 더 광활한 산수가 펼쳐질 수 있도록 유도한 것이다.

韓拙의 三遠에 대해서 학자들은 郭熙의 平遠 범위에 속하는 것으로 기후를 약간 구별하여 三遠을 발전시켰을 뿐이고,⁵⁸⁾ 平遠 안에 포함할 수 있는 것으로 특별한 의미가 없는 것이라고도 평가한다.⁵⁹⁾ 또한 郭熙의 三遠은 法도가 있는 것에 비해 韓拙의 三遠은 화면의 감각만을 따라 논의한 것으로서 闊遠·迷遠·幽遠은 실제 서로 구분되지 않고 大要是 가까운 곳은 맑고 깨끗하며 먼 곳은 모호하다고 표현한 것일 뿐이라고 진단한다.⁶⁰⁾ 林若熹는 郭熙와 韓拙의 핵심은 平遠에 있는데, 平遠의 시야는 높이보다는 좌우에 그 중심이 있고, 자연스럽고 평화로운 심정을 가장 잘 표현하며 산수의 진수를 드러내는데 가장 이상적이라고 평가한다. 그리고 郭熙의 삼원론이 ‘시점에 따른 산수화의 기본구성원리’라면 韓拙의 삼원론은 ‘자연경관의 인상적 표현’이라고 의미를 비교하였다.⁶¹⁾

李孟學은 闊遠이 ‘수직과 수평 공간의 대비를 강조’한다는 조형적 특징을 지적하고, 北宋末에 성립된 이러한 詩意山水畫가 南宋代 邊角 山水의 독특한 풍모로 이끌었고, 이는 당시 산수화의 새로운 풍격으로서의 徽宗의 영향에 의한 선호도 변화에 따른 분위기와 意境의 창조를 보여주는 것이라고 주장한다.⁶²⁾

郭思는 「畫格拾遺」에서 ‘烟生亂山’의 풍경을 그린 郭熙의 6폭 그림을 설명하면서 어지러이 그려진 산봉우리에서 안개가 피어나는 모습이 수 백리나 걸쳐 펼쳐진 것으로 사람들에게 ‘뜻(意)’을 끝없이 불러일으키는데 이 그림이 平遠의 물상이라고 쓰고 있다.⁶³⁾ 이를 볼 때 郭熙의 三遠은 선비의 ‘意’를 숨기듯 드러내는 공간표

56) 위의 책, 662쪽. “郭氏云：‘山有三遠：自山下而仰山上，背後有淡山者，謂之高遠。自前山(山前)而窺後山(山後)者，謂之深遠。自近山至遠山(邊低坦之山)，謂之平遠。’愚又論三遠者：有山近邊岸水廣水波巨望而遙，(近岸廣水曠闊遙山者)謂之闊遠。有野曠(霧)暝漠，野水隔而彷彿不見者，謂之迷遠。景物至絕而微茫縹渺者，謂之幽遠。”

57) 郭熙, 「山水訓」, 『林泉高致』, 23쪽. “無深遠則淺，無平遠則近，無高遠則下.”

58) 周積寅(編著), 『中國畫論輯要』, 南京: 江蘇美術出版社, 1985, 451쪽.

59) 徐復觀, 앞의 책, 213쪽.

60) 俞劍華(編), 『中國畫論類編』(下), 662쪽.

61) 林若熹(著), 황보경(譯), 『선의 예술, 붓의 미학』, 시그마북스, 2012, 152쪽.

62) 李孟學, 앞의 논문, 122쪽.

상이었다면, 韓拙은 평원에 담은 느낌을 심화하여 ‘시각적 인상’을 강화하는 방법론으로 나아간 것이라고 할 수 있다. 이 과정에서 郭熙는 주로 ‘山’을 위주로 하는 공간인식에 중점을 두었다면 韓拙은 ‘水’에 중점을 두고 대기의 인상을 표현하고자 하였다.

徽宗 시기에 사물의 자세한 관찰에 의한 사실적 묘사와 詩意의 강조 및 復古를 추구한 것은 韓拙이 ‘山’과 ‘水’의 다양한 형태에 따른 명칭으로 詩意에 심취하도록 하여 「論雲霞烟霧靄嵐光風雨雪」의 자세한 논의를 가져오도록 했다. 四季의 변화하는 구름형상에 대한 체득은 韓拙이 ‘闊’·‘迷’·‘幽’遠이라는 平遠의 시각상에 중점을 두고 멀고 아득하고 어렴풋한 대기의 인상을 표현하며 산수화 공간의 확장을 가져왔고 산수의 ‘인상’을 강화시키도록 이끌었다.

IV. 韓拙의 산수화 인식의 의의

이상 『山水純全集』을 통해 본 韓拙의 산수화인식은 徽宗 畫院이 추구했던 복고주의적 경향을 직시하고, 詩意의 시각적 구현이라는 회화에 대한 시대적 흐름을 정확히 파악했으며, 더 나아가 이를 방법적으로 해결해야 하는 과제로 여긴 점에 있다. 韓拙은 그 방법론으로 古法의 인용을 통한 계승과 발전, 자연의 이치에 맞는 철저한 四季의 시·공간 파악 및 이에 따른 詩意의 표상과 구현에 그 중요성을 놓았다.

우선, 韓拙이 『山水純全集』 전반에 걸쳐 ‘인용’한 先代의 古法은 畫院畫家로서 복고주의에 의한 전통의 중시와 산수화 인식을 위한 要訣로서 보완하고 확장한 것이다. 이는 표절이라기보다는 후대를 위한 산수화론의 집대성이라는 의미를 부여할 수 있다.

그에게 ‘古法의 추구’는 것은 그저 復古를 위한 前代의 법칙수용만을 주장한 것이 아니라, 실제의 산수자연 이치에 기반을 둔 정확한 학습을 필수적인 것으로 한다. 실제 산수를 관찰하여 物理에 의한 본질 파악을 주장했던 荊浩와 郭熙를 잊지만 ‘몸소 산천에 가서 이를 취한다(身即山川而取之).’는 실제의 관찰을 명확히 강조하고 있지는 않다. 그러나 표상에 의해 물상을 묘사할 때 심미적 주체의 감흥의 발현이 뒤따라야 하므로 사물의 특징과 느낌을 드러내는 氣와 勢를 담은 산수화를 추구해야 한다고 본 것이다. 그에 따라 韓拙은 古法을 인용하면서도 시대가 요구하는 새로운 관점을 적용하여 회화이론을 확장시켰다. 그의 회화인식은 ‘變通을 위한 집대성’의 면모를 띤다.

일찍이 劉勰은 『文心雕龍』 「通變」에서 전통과 혁신의 관점에 대해 “전통의 바탕 위에 새로운 변화를 추구한다.”⁶³⁾고 주장했는데, 이는 韓拙이 ‘先人들의 糟粕’을 자세히 살펴보았다고 그 출발점을 표현했던 것과 상통한다. 韓拙은 기존의 이론들을 섭렵하면서도 필묵을 다룰 때마다 그에 머물지 않고 자신의 경험들을 보충하여 서술하였는데 이는 ‘융합과 貫通을 통한 새로움’을 추구한 것이다.

63) 郭思, 「畫格拾遺」, 『林泉高致』, 30쪽.

64) 劉勰(著), 성기옥(譯), 「通變」, 『文心雕龍』, 지식을 만드는 지식, 2012, 227쪽.

또한 韓拙은 화가로서 『山水純全集』을 통해 회화창작에 대한 새로운 역량의 추구로서 ‘詩語의 시각적 언어로의 치환’이라는 직접적인 문제해결을 시도하고 있다. 그는 詩語가 담은 시간성과 공간성 및 그에 담긴 情感까지도 시각화하기 위해 집중한다. 韓拙이 「論山」에서 산을 형용하는 다양한 용어를 열거하고 다음과 같이 구체적으로 설명한 이유를 보면 화가로서의 역량을 어디에 두는지 알 수 있다.

文理와 詩意로 그림 그릴 준비가 되었다고 생각할 때, 옛 것에 해박한 군자의 질문에 대답하지 못한다면 이는 무지한 선비이다. (그러므로) 알아야 한다. 어떤 詩句 중에서 이러한 산 이름이 있어 이름은 알지만 형체를 알지 못한다면 어찌 그릴 수 있겠는가?⁶⁵⁾

이는 詩意를 그려내는 산수화를 염두에 둔 것으로 詩語에 대응하는 회화 언어를 정확하게 표상하고 그림 수 있어야 하는 당시의 창작 방식을 드러내는 지점이다. 그리고 韓拙이 자연 명칭을 일일이 열거하고 명칭에 따른 세부적인 모습을 설명하며 세심하게 묘사한 것은 詩語의 시각화 역량 강화가 필수적이었던 徽宗 畫院의 분위기를 반증하는 것이다. 宋代 鄧椿이 “그림은 文의 극치이다(畫者, 文之極也).”⁶⁶⁾라고 한 것에서도, 특히 徽宗이 詩語를 회화 언어로 치환하는 것을 畫學生들에게 필수적 역량으로 요구했던 것도 韓拙이 일상에서 마주했던 詩畫一致의 추구점을 보여주는 송대 회화 인식을 보여준다.

마지막으로, 회화공간의 표상과 구현에서 韓拙은 平遠에 기반한 三遠을 새롭게 제출하고 다양한 인간의 삶을 적용하는 산수의 관점을 드러내는데 이는 그의 시대에 詩意山水圖 및 山水人物畫 등의 보편화가 진행되고 있음을 드러내는 것이다.

화가로서 주어진 詩語를 그려내는데 있어서 그 느낌을 체험하고 인상을 구체화하는 일은 韓拙에게 平遠을 더 세분화하고 구체화하도록 했다. 韓拙의 시대에는 郭熙의 高遠, 深遠보다는 산수의 심미성 측면에서 平遠을 애호하였다. 또한 주제 면에서도 산을 중점으로 하는 공간표현보다는 물에 의한 平遠의 공간 의식으로 이동하였다. 그에 따라 韓拙은 郭熙의 平遠를 확장시켜 화가로서의 예민한 감각을 드러내는 자신의 三遠으로 확장시켰다. 전통을 중시하는 동양적 학문추구 방식을 볼 때, 古法을 인용하면서도 자신의 견해를 첨가하고 있다는 점에서 韓拙의 闊遠·迷遠·幽遠의 三遠도 의미가 있다. 郭熙의 三遠이 시각에 따른 산을 바라보는 시점과 뜻(意)에 그 공간의식을 두고 있다면, 韓拙은 물과 水氣를 느끼는 빛과 대기의 변화에 섬세했고 그 효과를 고민했으며, 詩的 회화에 대한 관심과 詩意의 강조 및 情景論과 意境美의 부각에 논의를 둔 창작관에 집중했다. 그 결과 회화의 양식적 측면에서 물의 情景를 그려내는 平遠山水와 계절에 따른 인간의 다양한 삶을 산수에 결합하는 山水人物畫 또는 點景人物畫 양식이 대두되고 있음을 살펴볼 수 있었다.

이상 살펴본 韓拙의 산수화 인식에 대해 살펴본 바, 그는 시대적 요구로서 전통을 중시하고 前代의 산수화 이론의 맥락을 계승하면서도 누구보다도 치열하게 畫院畫家에게 요구되었던 ‘詩語의 畫意 전환’을 위한 구체

65) 韓拙, 「論山」, 『山水純全集』, 662~663쪽. “以上山之名狀, 當備畫文理詩意用之, 候博古君子之間, 若問而無以對, 此無知之士也, 不可不知也. 或詩句中有此山名, 雖有其名而不知其山之體狀者, 安可措手而製之?”

66) 鄧椿, 「雜說 論遠」, 『畫繼』卷九, 406쪽.

적 방법론을 추구하고 있었다. 그리고 이를 이론화하는 과정에서 산수화 양식의 변화양상까지도 인지하고 있었음을 알 수 있었다.

V. 맺음말

연구를 시작하면서 살펴본 韓拙의 『山水純全集』에 대한 부정적 견해는 본 연구를 진행하면서 상당부분 개선되었다. 특히 韓拙의 『山水純全集』이 표절에 근거한 것으로 독창적인 견해가 없다는 주장은 郭熙의 『林泉高致』의 저작에 가려져 『山水純全集』 저술내용에 대한 의의를 축소시켰을 가능성이 있다.

韓拙의 논의는 산수화의 본질에 대한 前代의 인식들을 집대성하고 있었고, 복고주의에 의한 전통을 중시하는 관점에서 前代의 이론과 이론가를 밝히면서 서술을 이어 갔다. 그리고 이 이론들은 화가였던 韓拙의 관점에서 인용되고 보완되고 재해석되며 확장되었다. 화가들에게 ‘眞山水’를 추구하면서도 詩意의 畫意로의 치환 역량 강화를 위한 韓拙의 산수화에 대한 애정이 두드러진다. 이는 국초부터 추구했던 文治主義와 송대 산수화의 발전과 다양한 전개, 文人畫의 흥기에 따른 추구점을 畫院畫家들에게 적용하려 했던 徽宗의 수준 높은 예술적 관심에 의한 畫學生 선발제도 등을 그 배경으로 한다.

韓拙은 구체적 요구를 실현시켜야 하는 ‘儒學을 업으로 한 畫院畫家’의 역할에서 技와 藝의 통일을 이루려는 입장이 보인다. 예술은 작품에서 발현되는 대상의 본질, 즉 동양회화에서 추구하는 ‘神’을 그려내야 하고 이 神은 객관적景物만으로 드러나는 것이 아니라 창작주체의 意도 함께 요구된다. 韓拙에게도 그린다는 것은 분명히 ‘神’을 드러내는 것이 관건이었음을 眞山水의 추구를 통한 古法의 추구라는 점에서 알 수 있다. 그러는 것으로 명성을 날린 韓拙의 입장에서 학습에 의한 技에서 藝로 나아가는 심미성과 최종 畫道로 나아가는 깨달음을 위한 목표가 있었을 것이다. 王微가 顏光祿의 글을 인용하며 “그림을 그리는 것은 기예의 대열에 그치는 것이 아니므로 易象과 한 몸을 이룬다.”⁶⁷⁾고 한 바와 같이 그림이란 技에 머물러서는 안 되며 창작자의 주체적 의도 속에서 형성되어야 하는 것이다. 韓拙이 산수의 명칭을 자세하게 형상화하고 구름에 의한 대기의 변화에 따른 시공간을 표상할 수 있도록 설명한 방법론은 단순히 技에 머무르는 ‘잘’ 그리는 그림을 위한 것은 아니었다.

그러므로, 韓拙의 『山水純全集』은 이전의 전통적 산수화 논의를 총결하고 세부적으로 구체화하여 내용을 확충하며 집대성한 저술이다. 이전의 산수화론과 달리 산수 경물을 하나하나 자세히 세부 편명으로 구성하여 구체적 논의로 이끌고 있는 것도 다른 畫論書와는 다른 점이다. 韓拙은 生意를 담기 위해 가상의 자연을 그려냄에 있어서 최대치의 생생함을 불러일으키는 사실적 山水景과 情感 가득한 산수를 추구하는 것에 목표를 두었다. 산수에 대한 인상을 시·공간감으로 강화하려는 시도가 잘 드러난다.

67) 王微, 「紋畫」, 『中國畫論類編』(上), 585쪽. “以圖畫非止藝行, 成當與易象同體.”

따라서 韓拙이 저술한 『山水純全集』은 산수화에 대한 시대적 요구를 잘 인지하고 전통을 이어 당시에 직면했던 산수화창작의 문제해결을 위한 방법을 제시하며 새로운 양식의 탄생을 알리고 있었다고 평가할 수 있다. 그가 가진 회화의 품평에 대한 관점과 그에 따른 예술관 및 미의식에 대한 연구는 다음 과제로 남겨둔다.

〈참고문헌〉

- 郭熙·郭思(著), 『林泉高致』, 于安瀾(編著), 『畫論叢刊』(上), 臺北: 華正書局, 1984.
- 鄧椿(著), 『畫繼』, 米田水(譯注), 『圖畫見聞志·畫繼』, 長沙: 湖南美術出版社, 2000.
- 蕭繹, 「山水松石格」; 王微, 「敘畫」; 王維, 「山水論」; 荊浩, 「筆法記」, 俞劍華(編著), 『中國畫論類編』(上), 北京: 人民美術出版社, 1986.
- 韓拙, 『山水純全集』, 俞劍華(編), 『中國畫論類編』(下), 北京: 人民美術出版社, 1986.
- 楊家駱(編), 『宣和畫譜』 卷10, 臺北: 世界書局, 1974.
- 김경탁(譯), 『周易』, 2002, 명문당, 2022.
- 신영주 외(譯), 『宣和畫譜』, 문자향, 2018.
- 俞劍華(編), 金大源(譯), 『中國古代畫論類編·제4편 산수1』, 소명출판, 2010.
- 劉勰(著), 최동호(譯編), 『文心雕龍』, 민음사, 2002.
- 劉勰(著), 성기옥(譯), 『文心雕龍』, 지식을 만드는 지식, 2012.
- 林若熹(著), 황보경(譯), 『선의 예술, 붓의 미학』, 시그마북스, 2012.
- 張法(著), 백승도(譯), 『중국미학사』, 푸른숲, 2012.
- 朱良志(著), 신원봉(譯), 『미학으로 동양인문학을 꿰뚫다』, 알마, 2013.
- 周積寅(編), 金大源(譯), 『中國畫論輯要』, 學古房, 2018.
- 陳傳席(著), 金炳湜(譯), 『中國山水畫史 2』, 심포니, 2014.
- 周積寅(編著), 『中國畫論輯要』, 南京: 江蘇美術出版社, 1985.
- 徐復觀(著), 『中國藝術精神』, 上海: 華東師範大學出版社, 2001.
- 陳傳席(著), 『中國山水畫史』, 南京: 江蘇美術出版社, 1988.
- 陳傳席(著), 『中國繪畫美學史』(上), 北京: 人民美術出版社, 1994.
- 『文淵閣四庫全書』 第813冊, 臺灣: 商務印書館, 1990.
- Cahill, James, *Chinese Painting*, New York: Rizzoli International Publications, INC., 1977.
- 김연주·김은경, 「荊浩 ‘圖真’創作論의 山水畫史의 意義」, 『中央史論』 43, 中央史學研究所, 2016.
- 朴恩和, 「北宋末·南宋初의 山水畫」, 『강좌미술사』 29, 2007.
- 朴恩和, 「中國繪畫의 四時 畫題」, 『강좌미술사』 53, 2019.
- 張完碩, 「韓拙의 『山水純全集』의 儒家美學思想」, 『한국철학논집』 19: 275, 2006.
- 張完碩, 「畫論을 통해본 儒家의 藝術意識 - 宋代 『林泉高致』와 『山水純全集』을 중심으로」, 『동양고전연구』 39, 2010.
- 梁燕, 「格法備而氣韻自生 - 韓拙『山水純全集』詮釋」, 『中國書畫』, 2018.

- 谢兴伟, 「韩拙『山水纯全集』绘画美学思想中的“理”论」, 『中华美学学会第七届全国美学大会会议论文集』, 2009.
- 李孟學, 「『山水純全集』의 三遠觀」, 『書畫藝術學刊』 26, 國立台灣師範大學美術系, 2019.
- 李艳婷, 「试论韩拙山水画创作的方法论和精神观」, 『晋中学院学报』 27: 5, 2010.
- 李艳婷, 「韩拙『山水纯全集』对前人画论的引用与发展」, 『中北大学学报』 29: 5, 2013.
- 丁玲, 「韩拙『山水纯全集』中“气”的思想」, 『安徽师范大学学』 27: 4, 1999.
- 蔡罕, 「『山水纯全集』与韩拙的山水画理论」, 『美術觀察』 3, 2003.

* 이 논문은 2023년 2월 28일에 투고되어,
2023년 3월 22일에 심사위원을 확정하고,
2023년 4월 5일까지 심사하고,
2023년 4월 10일에 게재가 확정되었음.

Abstract

A Study on Han Zhuo's Perception for the Landscape Painting through *Shanshuichunquanji*

Kim, Yeonjoo*

The purpose of this paper is to study how Han Zhuo(韓拙) recognized the landscape paintings of the middle and late Northern Song Dynasty and tried to adapt to the changes through the *Shanshuichunquanji*(山水純全集). Regarding Han Zhuo's discourses, academic evaluations were predominantly negative. It was essential to look at the viewpoints presented by Han Zhuo in his Theory of Landscape Painting in order to check the views of these scholars and examine the validity of their statements. While Han Zhuo's theory of landscape painting emphasized tradition in response to the demands of the times and inherited the context of the theory of landscape painting in the previous generation, he presented a specific methodology for the "transformation of the poetic language" that was more fiercely required by the Emperor Huizong's court painters than anyone else. In the process of theorizing this, it seems that he was even aware of the changes in the landscape style. Han Zhuo divided the names of mountains and waters in detail by form, suggested new three distances to realize the space of landscape painting, and proceeded to strengthen the 'visual impression'. In addition, he tried to solve the problem of the changing aspect of landscape painting that he recognized by applying the expression of the convergence of emotions according to the four seasons and the nature of the landscape that presents various human lives. He quoted, supplemented, and expanded the old theories based on thorough observation of nature with the goal of 'the pursuit of essential nature by old law.' Regarding the "visualization of poetry" required by Emperor Huizong's court painters, Han Zhuo suggests a methodology to strengthen the artist's capacity by enabling accurate representation for each word in dealing with landscape paintings. Han Zhuo was well aware of the demands of the times for landscape painting, inherited the tradition, and announced the birth of a new style by presenting solutions to the problems of landscape painting creation that he faced at the time.

[Keywords] Han Zhuo, *Shanshuichunquanji*, the old theory, the three distances, court painter

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

