

조선 중기 회화관 연구*: 浙派 山水畫와 詩畫合一의 관계를 중심으로

정혜린

(Center for Chinese Studies, U.C. Berkeley)

1. 머리말

조선 중기 회화 연구는¹⁾ 최근 1990년대 이후 別墅圖·文會圖·契會圖 등의 실경도를 중심으로 관련 史料를 섭렵하면서, 문인들의 회화 수집 감상 활동과 이를 통한 교유 상황, 그 외 중국으로부터의 회화 수입 경로 등 역사적 사실 규명에 무게를 두면서 활발히 진행되어 왔다.²⁾ 그 충실한 성과는

* 본 연구는 2005년 한국학술진흥재단의 지원에 의해 수행되었음(KRF-2005-041-A00201).

1) 이 글은 조선 중기 회화가 1550년경부터 1700년까지 지속되었다는 논의에 근거한다. (안휘준, 2000, 『한국 회화사 연구』, 시공사 참조.)

2) 기록화를 비롯한 실경도 연구에 대해서는 安輝濬, 1982, 「高麗 및 朝鮮王朝의 文人 契會와 契會圖」, 『古文化』 第20輯 이래 朴銀順, 1996, 「16世紀 讀書堂契會圖 研究」,

주 제 어: 浙派, 詩畫合一, 盛唐風, 朝鮮中期, 宮庭畫家, 吳派, 題畫詩, 明代
Zhe school, mid-Chosun, high Tang style poetry, court painters, Wu school, Ming dynasty, unity of painting and poetry

다른 연구자들로 하여금 조선 중기 화단에 진지하고 다양한 관심과 질문을 던지게 한다. 그 중에는 다음의 질문들이 포함된다. 조선 중기 화단이 초기 산수화 양식에 대해 이른바 ‘浙派’라는 새 양식을 환영한 것은 어떠한 새로운 가치를 발견했기 때문인지, 어떻게 명대 직업화가의 화풍인 절파 양식을 별다른 문제 제기 없이 널리 수용했는지, 혹은 절파가 조선에 수용되는 과정에서 미적 기준의 변화는 상정해 볼 수 없는지와 같은 질문들이다. 요컨대 이는 물리적인 사실에 대한 고증 문제 외에 가치 즉 작품에 부여된 미적 기준에 관한 문제들이다. 이제까지 이러한 질문들이 지어진 데에는 사료의 문제, 즉 조선 중기 회화에 내재된 가치를 탐색하고 일반 명제를 내세우기에는 이를 실증할 만한 현존 회화 작품이 매우 적고, 무엇보다 당시의 회화관을 명료히 드러내는 문헌자료가 드물다는 점도 크게 작용했을 것이다. 그러나 문제가 감상 대상이 아닌 감상의 눈인 경우는 작품 외에 문헌으로부터도 귀중하고 직접적인 정보를 얻을 수 있을 뿐더러, 분명한 비평 내용을 갖춘 글에서만 얻을 수 있는 것도 아니다. 회화관이 명료한 비평문을 비껴가는 경우라면, 오히려 연구는 당연히 작자의 의도를 따라 엄격한 비평을 추구하지 않는 감상의 내용과 목표를 탐색하는 것에서 출발해야 할 것이다. 그리고 그 연구의 가능성은, 조선 중기 감상글의 대부분을 차지하는 바 비평내용이 빈약한 題畫詩, 특히 내용보다는 그 형식에서 발견할 수 있다. 즉

『美術史學研究』第212號; 이태호, 2000, 「禮安金氏 家傳 契會圖 三例를 통해본 16세기 계회산수의 변모」, 『美術史學』 제14호; 송희경, 2004, 「조선시대 아회도 연구」, 이화여자대학교 박사학위논문; 김현지, 2004, 「17세기 조선의 實景山水畫 연구」, 『미술사연구』 제18호; 조규희, 2005, 「조선시대 별서도 연구」, 서울대학교 박사학위논문; 박은순, 2006, 「朝鮮時代의 樓亭文化와 實景山水畫」, 『美術史學研究』第250·251號;姜信愛, 2007, 「朝鮮時代 武夷九曲圖의 淵源과 特徵」, 『美術史學研究』第254號 등이 있다. 조선 중기 문인들의 회화 감상 활동에 대해서는 고영진, 1994, 「16세기 후반~17세기 전반 枕流臺學士의 활동과 의의」, 『서울학연구』 3; 홍선표, 1999, 朝鮮時代繪畫史論, 문예출판사; 박효은, 1999, 「조선 후기 문인들의 회화수집활동 연구」, 홍익대학교, 석사학위논문; 황정연, 2005, 「조선시대 회화수장 연구」, 한국학대학원 박사학위논문을, 중국과의 교섭 관계에 대해서는 진준현, 1999, 「인조 숙종 연간의 대중국 회화교섭」, 『강좌 미술사』 Vol. 12; 유미나, 2005, 「朝鮮 中期 吳派畫風의 전래」, 『美術史學研究』第245號 등을 꼽을 수 있다.

그 형식은 회화의 화면 형식과 동질성을 지니며, 이 특질을 추구하는 가운데 감상자들이 감상 작품으로부터 무엇을 중시하고 선택하였으며 어떻게 표현했는가라는 감상의 기준 내지 감상대상의 가치를 내포하고 있는 것이다. 본 연구는 조선 중기 문헌들로부터 당시 문인들의 회화관을 절파 양식의 산수(인물)화에³⁾ 한정하여 탐색하며, 기록의 내용적 특성상 회화 작품의 주제와 표현 형식의 측면으로 나누어 논의할 것이다.

2. 주제의 記述과 그 미적 기준

조선 중기 화단을 문헌상으로 검토해 볼 때 가장 먼저 눈에 띄는 특징 중 하나는 이전 이후 시기에 비해, 회화 감상에 관한 글들이 대부분 詩의 형식을 띠고 있고 題跋·序·文·雜誌의 산문 형식은 매우 적다는 점이다.⁴⁾ 산문형식으로 남아있는 감상글은 특정 인물들에 편중되어 당시 산문의 대가로 알려진 李植·崔崐·申欽 그 밖에 許筠·申翊聖 정도이며, 사용하는 비평 개념 역시 같은 시기 明代 심지어 조선 초기에 비해서도 질적으로나 양적으로 빈곤해 보인다. 자료의 대부분을 차지하는 시 형식의 감상글들도 작품의 주제를 직접 읊을 뿐 주제를 전달하는 매체인 작품이나 작가에 대한 사실·비평에 관련된 개념어를 거의 사용하지 않는다. 회화 감상글의 이상과 같은 외형적 특징은, 당시 조선 문인들의 감상태도가 산문적이기보다는 시적이고 분석적이기보다는 감상적이며, 동시에 회화가 시와 주제를 공유할 것이라는 내용상의 특징을 지시하기도 한다. 이하에서는 표면적으로 드러나는 시와 회화의 긴밀한 관계로부터 양자의 결합 과정과 목표를 탐색해 본다.

3) 이 글이 다루는 기록 속 산수화는 대부분 인물을 포함하므로, 이하에서는 편의상 산수화로 지칭하기로 한다.

4) 예컨대 金禕(1524-1593)를 언급한 조선 중기 감상글을 『한국문집총간(韓國古典翻譯院刊)』의 권 21-151에서 조사한 결과, 산문은 5편, 시는 17편이 수록되어 있다. 반면 鄭鑑(1676-1759)의 경우 18세기 전반기에 활동한 문인들의 문집 중 권 175-221을 조사해보면, 산문은 19편, 시는 6편이다.

동시에 일반적으로 이 시기 산수화의 주요 양식으로 언급되는 절파의 특징이 주제의 측면에서 기록상 어떻게 드러나는가 하는 점도 살피게 될 것이다.

조선 중기는 盛唐詩風이 성행했다고 일컬어지는데,⁵⁾ 그 1세대로 평가되는 朴祥(1474-1530)은 미상의 叔保라는 이의 <四時圖>에 대한 제화시를 쓰면서 다음과 같은 원칙을 제시했다.

먼저 계절의 경치를 읊고 난 후에 인물을 읊는다. 각각 읊시 한 수로 읊되 모두 여덟 수로 한다. 매 폭은 좌우를 나누어 글을 쓰니 왼쪽은 계절의 경치에 사용하고 오른 쪽은 인물에 사용한다.⁶⁾

박상은 그 시가 ‘百聯鈔’를 닮았다고 할 정도로 작시에 엄격했다고 하는데,⁷⁾ 역시 제화시에 대해서도 읊시 작법의 가장 기본적인 원칙을 요구했다. 여기서 그가 요구하는 것은 경물과 작가의 정서를 관계짓는 일반적인 작법 중 하나인 ‘先景後情’의 원칙, 즉 먼저 경치를 읊고 후에 작가의 정서를 읊는 방법이다. 이 원칙은 唐風과 宋風을 구분하는 주요 지표가 된다. 조선 초기 시는 일반적으로 송풍이 주도적이었다고 논해지는데, 송풍은 議論의 경향이 강하며 이에 따라 당풍만큼 情·境의 혼용을 추구하지 않는다.⁸⁾ 이러한 송시의 특질은 서정의 비중이 매우 작고 사물에 대한 精緻한 묘사를 중시한다는 점에서, 조선 초 이래 박상의 생존 시기까지 풍미했을 북송대 산수화 양식에 가깝다. 북송대 산수화는 일반적으로 巨碑派적인, 즉 기념비적으로 웅장한 양식적 특징을 갖는다고 논해진다. 거비파적 산수화의 목표는 우주를 축소시켜 놓은 듯한 풍경의 제시, 즉 부분 부분을 매우 섬세하게 표현하고 이 부분들을 점차 큰 덩어리로 조직해 나가다가 마침내 우주를 연

5) 이종묵, 1995, 「朝鮮 前期 漢詩의 唐風에 대하여」, 『韓國漢文學研究』 제18집.

6) 朴祥, 『訥齋先生集』 권4, 「題叔保令公四時圖小屏」, “先詠時景, 後詠人物. 各賦一律, 合八首. 每帖分書左右, 左用時景, 右用人物.”

7) 박은숙, 2001, 「늘재 박상 시의 특질에 대한 일고찰」, 『한문학보』 Vol. 5, 89-90면.

8) 이종묵, 1995, 앞의 논문, 211면; —, 2003, 「조선 전기 한시의 당풍과 송풍」, 『한국 한시의 전통과 문예미』, 태학사, 445-448면 참조.

상시키는 거대한 경관을 이루는 데 있다. 이러한 화면에 서정성을 효과 있게 부여할 수 있는 것은 인물인데, 그 존재는 본래 우주의 한 미미한 부분이 듯 그림에서도 비중이나 표현의 정밀함 정도에 있어서 미미할 뿐이다. 현존하는 조선 초기 산수화 작품들 역시 거대한 산수가 주가 되고, 인물은 그 크기의 측면에서나 움직임·표정 등 구체적인 표현의 측면에서나 중기 화풍에 비해 비중이 매우 작다. 읍시 작법에 비해 작가의 정서를 투영할 주체의 비중이 상당히 작은 것이다. 결과적으로 박상이 활동하던 시기에서 시와 회화는 정서의 비중에 있어서 간극이 존재한다고 할 수 있다. 16세기 중반 이후 이른바 조선 중기 절파산수화풍과 성당시풍이 만나면서, 이 간극은 보다 좁혀졌을 것이다. 시와 회화에 동시에 요구하는바 경물과 서정적 자아의 균형은 실제로 위 두 양식을 선도했던 대가들로부터 실천의 자취가 뚜렷하다. 그 자취는 閒淡한 서정성이 강화된 화면 구조와 화면 속 인물의 설정의 측면으로 정리해 볼 수 있다.

첫 번째 측면을 살펴본다. 우선 시의 경우, 조선 중기에는 성행했던 盛唐詩風은 이전 宋詩風에 비해 길이가 축소되고 함축성이 증가했다는 특징을 지니며, 이러한 특징은 당연히 律詩보다 絕句에서 두드러진다. 당시 宋詩風의 경향이 컸던 江西詩派가 읍시를 선호한 반면, 三唐詩人과 林悌 등 學唐 2세대들은 절구를 선호했다.⁹⁾ 조선 중기 당시풍의 선구자 중 한 명인 朴淳(1523-1589) 역시 읍시 중 읍시는 160수인데 비해 절구는 437수나 되며,¹⁰⁾ 三唐詩人으로 불리는 白光勳은 조선 최고의 절구 작가로 꼽히기도 하는데 그가 남긴 시 중 절구는 355수인 반면 읍시는 116수이다.¹¹⁾ 조선 중기 절파

9) 李晔光, 『芝峯類說』 권9, 「文章部二/詩評」, “本朝詩人, 不脫宋, 元習者無幾, 如李胄, 俞好仁, 申從濩申光漢, 號近唐, 而似無深造之功. 朴淳, 李純仁, 崔慶昌, 白光勳, 李達, 皆學唐, 其所爲詩有可稱誦者, 但止於絕句或五言律, 而七言律以上則不能佳.”; 이종목, 2003, 앞의 논문; 김갑기, 2005, 「穆陵文苑의 學唐과 詩의 變移」, 『한국 사상과 문화』 29권, 23-24면 참조.

10) 김갑기, 위의 논문, 23면 참조.

11) 黃琰, 『梅泉集』 권4, 「讀國朝諸家詩/其六」, “一代湖南白玉峯[...], 五絕千秋一代宗.”; 임채용, 1993, 「백광훈의 작품세계」, 『중국어논총』 6, 586면.

산수화풍과 성당시풍의 만남은 절파 산수화풍의 시조로 불리는 金禕(1524-1593)의 작품에 대해 백광훈(1537-1582), 그리고 역시 삼당시인이라고 불리는 李達(1539-1612)이 다수의 제화시를 남기면서 시작되었다.¹²⁾ 백광훈은 특히 김시와 가장 많은 차운시를 남겼을 정도로 매우 가까웠으며,¹³⁾ 다 음과 같이 김시의 <山水八景圖>를 읊었다.

고옥은 소나무 뒤 깊이 숨었고, 산바람 홀로 있는 학에게 불어오는데
古屋隱深松 山風吹獨鶴
사람은 한가하여 천천히 문을 닫고, 고요한 밤 멀리 샘물이 떨어진다
人閑掩戶遲 夜靜幽泉落

취한 걸음 느린 줄도 모르고 단지 귀로가 길다고 말하는구나
不知醉行緩 但道歸路長
추위에 떠는 학은 또 무슨 일인가 산 너머 석양이 지네
寒鴉亦何事 山外是斜陽

긴 밤에 낚시배 들어오고 밝은 달 아래 섬이 홀로 솟아 있구나
夜久釣艇來 月明孤島出
집은 물가 서쪽마을이요 평평한 숲은 침침하기가 머리카락 같구나
家在浦西村 平林杳如髮

풀어놓은 소는 깊은 곳에서 풀을 뜯고 적은 있는데 부는가 모르겠네
放牛草深處 有笛不知吹
문득 앞산에 비가 내리고 돌아올 적엔 소를 거꾸로 탄다네
忽值前山雨 歸來却倒騎

12) 白光勳, 『玉峯詩集』上, 「題金季綏畫八幅名禕」; 같은 책, 「醉眠金季綏以自寫水墨絹扇求題」; 李達, 『蓀谷詩』 권 5, 「題金養松畫帖」; 같은 책, 「題金醉眠山水障子面」 등.

13) 박영관, 2005, 「옥봉 백광훈의 시에 나타난 교우 관계 연구」, 『古詩歌研究』 16집, 142-143면 참조.

정박한 배 옛 나루터에 임해있고 보슬비는 앞마을을 지나고 있네
 泊舟臨古渡 片雨過前村
 술파는 이 언덕으로 돌아오는데 버드나무 드리워 반쯤 문을 가리네
 沽酒人歸岸 垂楊半掩門

시냇가 좁은 길엔 낙엽이 지고 대나무 밖 마을에 한 가닥 연기라
 落葉溪中逕 孤煙竹外村
 아쉬운 듯 홀로 돌아가는 곳 다리 끝난 곳은 형문이로고
 依依獨歸處 橋盡是衡門

고목의 나뭇잎 이미 다 떨어지고 산 앞 가을 물은 맑기도 하네
 古木葉已盡 山前秋水空
 외로운 배 한 척 밤이라 노 젓지 않고 밝은 달 아래 적을 부는구나
 孤舟夜不棹 吹笛月明中

늦도록 계곡의 맑음을 사랑하여 금을 펼쳐 오래된 바위에 앉았구나
 晚愛溪上晴 橫琴坐古石
 잠자는 새 성근 숲으로 들어가 버리고 운연은 함께 앞을 가리네
 宿鳥入疏林 雲煙相羃歷¹⁴⁾

백광훈은 깊은 소나무 숲속 고요한 밤에 학이 우는 풍경, 추운 날 저물녘에 취객이 길을 가는 모습, 비가 내리는 가운데 무성한 풀숲에 소를 모는 이가 있는 모습, 스산한 가을날 배를 타고 적을 불며 달을 즐기는 모습 등을 5언 절구로 여덟 수를 읊었다. 절구는 율시의 길이의 반에 해당하고 자연히

14) 白光勳, 『玉峯詩集』上, 「題金季綏畫八幅-名視」, “古屋隱深松, 山風吹獨鶴, 人閑掩戶遲, 夜靜幽泉落, 不知醉行緩, 但道歸路長, 寒鴉亦何事, 山外是斜陽, 夜久釣艇來, 月明孤鳥出, 家在浦西村, 平林杏如髮, 放牛草深處, 有笛不知吹, 忽值前山雨, 歸來却倒騎, 泊舟臨古渡, 片雨過前村, 沽酒人歸岸, 垂楊半掩門, 落葉溪中逕, 孤煙竹外村, 依依獨歸處, 橋盡是衡門, 古木葉已盡, 山前秋水空, 孤舟夜不棹, 吹笛月明中, 晚愛溪上晴, 橫琴坐古石, 宿鳥入疏林, 雲煙相羃歷.”

율시에 비해 압축적인 내용을 지니게 된다. 길이가 긴 율시나 排律이 시간과 공간의 순서에 따라 길게 전개되는데 비해, 절구는 한 순간의 한 장면을 조감도적으로 포착하고 이에 대한 감상도 압축적인 언어로 은밀하게 드러낸다. 예컨대 절구에서는 단어 간의 서술어를 생략하고 주로 명사를 나열하는 방식이 즐겨 사용된다.¹⁵⁾ 이러한 절구는 우선 길이의 측면에서 북송대 유행한 거대한 화면의 산수를 찬미하기보다는, 인물을 부각시켜 그들의 행위와 그 너머의 사유를 효과적으로 전달할 수 있는 작은 정원 내지 소규모의 풍경을 포착하는데 보다 적절하다. 위 여덟 수의 시들이 시간상이나 공간상으로 제각각인듯하나, 모두 밤, 석양질 무렵, 비와 같이 경물이 뚜렷이 볼 수 없게 하는 배경을 지니고 있다. 아울러 위의 시들은 모두 시의 절반을 근경이자 소경인 경치를 묘사하는데 주력한다. 작은 집 속 인물이 무슨 행위를 하는지, 한밤중에 작은 배가 떠가는지 정박했는지, 금을 타는데 새로 생긴 바위인지 오래된 바위인지, 가을 물이 맑은지를 떠올리려면 감상자는 자신을 근경의 작은 공간에 한정해야 한다. 요컨대 위의 시들은 어슴푸레 넓은 공간 속 근경에 위치한 인물을 떠올리게 한다.

이는 이른바 조선 중기 절파산수화에서 근경만을 명료하고 자세히 묘사하는 것과 유사한 효과를 낸다. 시가 명료한 언어를 통해 모호하고 무한한 여운을 남긴다면, 절파 산수화면 역시 명료한 소경이 어슴푸레 먼 배경으로 이어지는 구도를 갖추고 있다. 이른바 남송대 院體畫風에서 시작되어 일부 명대 절파 산수화 계열로 이어지는 一角 구도 혹은 邊角 구도의 전통이 바로 그것이다. 그리고 이 구도는 다음과 같이 화면의 정서를 확대시키면서 이전의 회화 양식에 비해 한담하고 청신한 서정이 강화된 당시풍에 보다 효과적으로 호응할 수 있다. 이와 같은 구도에서 근경은 한 구석에 위치하며 또한 섬세하고 명료하게 묘사되어 있다. 특히 그 작은 풍경 안에는 상념에 잠기거나 주변을 감상하는 행위를 통해 시적 자아에 대응할 수 있는 인물이

15) 錢鍾書, 1984 『談藝書』, p. 244, “唐人詩好用名詞, 宋人詩好用動詞, 『羸奎律髓』所圈句眼可證.” (김종서, 2005, 「玉峯 白光勳 시의含蓄의性格」, 『한국한문학연구』 35집, 193면 참조).

뚜렷이 묘사되어 있다.¹⁶⁾ 이에 더해 그와 그 주변을 형상화하는 바, 농담과 비수가 강한 필묵선의 기복은 감상자로 하여금 인물의 내면을 그 기복이 연상시키는 시적인 운율로 채우도록 유도한다. 그리고 인물과 멀어지면서 화면은 안개나 어두움이 짙어지거나 텅 빈 허공으로 채워지는데, 멀수록 희미해지는 원경은 바로 그림 속 인물을 중심으로 그가 본 시야를 표현한 것인 동시에 근경의 상념에 잠긴 인물이 보는 공간이니만큼 자연스럽게 정서적인 농도가 짙어진다.¹⁷⁾ 이로써 그림 속 인물이 보는 중·원경은 시와 그림, 두 전달 매체간의 상이함을 줄일 수 있다. 희미한 이 공간이 시에 비해 회화에서 비중이 큰 시각 이미지의 무게를 줄이는 효과적인 장치가 되기 때문이다.

이상과 같은 조선 중기 산수화의 한담하고 간결한 화면특징은 시와 회화의 우연한 시대적 조우는 아닌 것으로 보인다. 그 정황은 작품에 대해 수동적으로 감상하는데서 나아가 자신들의 시풍 그리고 이를 통해 형성된 감성에 부합하는 회화 작품을 능동적으로 요구한 시인들의 자취들로부터 확인할 수 있다.¹⁸⁾ 李安訥(1571-1637)은 역관 趙宗益이 구입한 <梅竹小雀> 한 폭을 감상하면서 비오는 초봄의 강남 풍경과 참새, 대나무, 매화를 순서대로 읊은 후, “홀륭한 화공이 단지 산짐승의 뜻만 알 뿐이니, 인간 세계 노부가 있음을 모르는가.”라고¹⁹⁾ 하였다. 그는 화면에 여러 다양한 경물이 존재할 뿐 이 경물들을 바라보는 서정적 자아가 존재하지 않는 것을 아쉬워하

16) Richard Edwards, 1991, “painting and poetry in the late Song”, *Words And Images*, pp. 83-87 참조.

17) Ortiz, Valerie Malenfe, “The poetic structure of a twelfth-century Chinese pictorial dream journey”, *the Art Bulletin*, June, 1999. p. 257.

18) 화가가 시인에게 제화시를 요구한 경우는 白光勳, 『玉峯詩集』上, 「醉眠金季綏以自寫水墨綃扇求題」 외에 현 문집들로부터 찾아내기 힘들다. 조선 중기 대표적인 산수 화가들을 살펴보면, 김시·이경운·이징·李楨은 문집이 남아 있지 않으며, 李山海는 문집이 남아 있으나 시인에게 제화시를 요구한 글이 발견되지 않았다. 실제 이산해가 요구하지 않았을 수도 있지만, 문집 편집과정에서 누락되었을 가능성도 있다.

19) 李安訥, 『東岳先生集』 권20, 「朝天後錄/譯官趙宗益, 買得梅竹小雀畫絹一幅, 乃名筆也, 乞題其上, 聊賦兩絕, “良工只認山禽意, 不識人間有老夫.”

는 것이다. 시인들이 요구하는 바는 백광훈이 영평 지방관으로 부임한 미상의 申 태수에게 그림을 요구하는 작품에서 보다 자세히 드러난다.

학을 그릴 때는 요컨대 가을 달을 그려야 하고

畫鶴要寫秋天月

송골매를 그릴 적인 모름지기 푸른 절벽 위의 나무를 드러내야 하오

畫鶴須著蒼崖樹

갈매기의 심정은 흰 모래섬을 떠나지 말아야 하며

鷗心不離白沙渚

기러기의 생각은 갈대와 꽃이 핀 물가를 스스로 사랑하는데 있다오

雁思自愛蘆花浦

.....

나귀 탄 객이 지나는 것은 눈 내린 들판 다리요

騎驢客過野橋雪

소 모는 사람이 있는 곳은 안개 낀 봄 독이랴오

牧牛人在春塘霧

이에 어부는 버드나무 선 언덕에 두고

仍教漁老傍柳岸

마지막으로 바둑 두는 신선은 소나무 언덕을 마주하게 해주오

終以棋仙對松塢

아침저녁 네 계절에 풍경을 달리하고

朝昏四序各殊景

건고 앉고 날고 달려 서로 다른 기취를 섞어주오

行坐飛趨渾異趣²⁰⁾

백광훈은 학을 반드시 가을 달 아래 두고 나귀 탄 객을 눈 내리는 들판의 다리를 건너는 모습으로 할 것, 어부는 버드나무가 서있는 언덕에 반드시 둘 것 등 특정한 소재와 장면을 요구했다. 그가 요구하는 장면들의 핵심은

20) 白光勳, 위의 책 下, 「走筆, 寄楊通判應遇, 求永平申使君水墨圖」.

목동·어부·객인·신선 등은 규모가 작은 장면이라는 공통점을 갖는다. 또한 이들은 활달하거나 비장한 기세가 없이 閑淡하며, 서사적이지 않고 서정적인 정서를 불러일으킨다. 나아가 갈매기의 ‘심정’, 기러기의 ‘생각’은 그 장면들이 여운을 발생시킬 것을 은연중에 요구하고 있다. 申翊聖 역시 李澄에게 비슷한 장면의 그림을 요구한 바 있다.²¹⁾ 이렇게 閑淡한 성당시풍에 호응하는 특정 소재들이 긴밀하게 결합한 작은 화면, 인물과 배경의 관계가 회화에 요청되면서, 당시 산수화와 성당시풍은 시대적인 우연한 조우를 넘어 상호간의 적극적인 견인을 통해 일정한 회화 주제의 전통을 형성했다고 보인다. 김시가 조선 중기 내내 최고의 거장으로 꼽히면서 이상적인 작가로 간주되고,²²⁾ 그가 제시한 바 한아한 성당시풍에 부응하는 화면이 백광훈처럼 한아하고 청신한 시풍을 주로 하는 시인들 외에 다양한 시풍의 작가들의 제화시에서도 종종 등장하는 것은,²³⁾ 다양한 부류의 감상자들이 동의할 수 있는 바 그의 화풍의 뚜렷한 특징과 더불어 그 화풍의 강력한 영향력을 증명한다.

-
- 21) 申翊聖, 『樂全堂集』 권1, 「余求李澄畫, 用故絹布裁爲數幅, 或謂李生國手, 遊貴家, 日掃好東絹, 豈肯澆此弊質, 余遂題古風一首以勸之, “我有殘縑如掌大, 藏之篋笥二十年[...]. 裁將短幅付李生, 爲我掃取好山川, 沙鷗海鶴與鱗介, 老僧尋寺樓上坐, 砥柱之湍洞庭月, 太行大雪鑑湖船, 隨意掃之脫蹊逕, 至寶可以千載傳.”
- 22) 具思孟, 『八谷雜稿』, 「司圃金禔季性和厚有長者風, 綏畫格爲東方第一」; 趙纘韓, 『玄洲集』 권5, 「白玉峯家藏小屏金司圃山水圖序」, “金司圃之聖於畫……而唯司圃之畫, 兼而無不工, 備而集大成.”; 尹斗緒, 『記拙』, “金禔: 濃贍濶遠, 老健纖巧, 可謂東方大家, 昭代獨步.” 등.
- 23) 이와 같은 시풍의 제화시는 한담하고 간결한 성당시풍을 추구한 백광훈과 이달 외에, 이른바 해동강서시파로 불리는 盧守愼과 黃廷或(각각 『蘇齋集』 권2, 「題鶴林守遊金剛軸」; 같은 책 권6, 「題金禔畫」과 『芝川集』 권6, 「題亞使洪師古所藏鶴林畫帖」), 산문의 대가로 꼽히는 崔昱(『簡易集』 권8, 「題洪斯文所有鶴林守畫篋二首」), 두시풍의 대가였던 權輿(『石洲集』 卷之二, 「詠畫·爲宋子深淵作, 六首), 그 밖에 인조의 외조부인 具思孟(『八谷集』, 「司圃金禔」), 선조의 부마였던 宋寅(『陽谷先生集』 卷之一, 「題礪城尉琴棋書畫篋」; 같은 卷之五, 「題金禔畫·贈韓秀祿」), 李珣의 아우로서 김시와 교유한 흔적을 보이는 李珣(『玉山詩稿』, 「杆城宰跋金醉眠畫·請余寫之, 遂寄詩」) 등 여러 문인들의 작품에서 보인다.

이상과 같은 화면 구성에서 인물은 독립적으로 논의될 필요가 있다. 화면 속 인물은 화면의 정서의 성격 뿐 아니라 작품의 계층성, 회화의 양식과도 관련되는데, 조선 중기 문헌 속 화면에 대하여 그 구조 외에 인물을 함께 논하자면, 과연 당시 산수화가 얼마만큼 절파적이었는가 하는 문제가 크게 다가온다. 명대에 들어 확산되고 절파에서 극대화된 인물주제가 정작 조선 중기 회화에서는 유작 상으로나 문헌상으로나 자취를 찾기 힘들기 때문이다. 명대 절파 화풍은 남송 院體 화풍을 계승한 위에 성립되었으나 그 창시자로 일컬어지는 戴進(1388-1462) 이후 활달하고 기운이 넘치는 세속적인 화면을 그려냈다. 이러한 화면은 명대 후반 인간적인 情의 표현을 중시하는 문인들 즉, 金陵 지역 상류층의 화려하고 세속적인 예술 취향과 결합했다고 논해진다.²⁴⁾ 절파가 문인들의 고아한 모습 외에도, 문인·상인 등 문화적 경제적 지배 계층의 화려한 연회와 모임, 기녀들의 풍경 등을 그려내, 환락을 즐기고 희로애락의 정감을 솔직히 표출하고자 하는 금릉문화의 종욕적인 문화 경향에 부합해 갔다는 것이다. 산수화에서도 은일 문인들과 도석·선인에 대해 세속적인 인간의 성격과 형상을 부여했으며, 吳偉(1459-1508)의 작품이 그 대표로 꼽히는바 문인이 아닌 일반 어부가 등장하기도 한다. 아울러 필묵 역시 그 내용에 걸맞게 호방하고 거칠고 빠른 속도감과 운동감과 기세를 갖게 되었다. 이후 張路(1464-1558)·蔣崇·鐘禮·汪肇 등에서 필묵은 더욱 거칠어지고 내용은 더욱 세속화되었다.

그런데 조선 중기 산수화에서 절파 특유의 세속적인 표정이나 행위를 드러내는 문인이나 일반인들은, 현존하는 김명국의 작품들을 제외하면 기록상으로는 찾기 힘들다. 조선 중기 화면 속 인물에 대해 任叔英(1576-1623)은 다음과 같이 구체적으로 묘사했다. 그는 스스로 김시의 작품으로 추정하는 산수도에 記文을 썼는데, 먼저 현존 작품들에서 쉽게 연상할 수 있는 전형적인 조선 중기 화풍의 산수배경을 서술했다. 서로 크기가 다른 세 봉우리가 늘어서 있는데 각각 웅장하거나 뾰족하고, 절벽아래 울창한 숲과 물이

24) 單國強, 「二十世紀對明代“浙派”的研究」, 『書畫研究』, 古宮博物院, 刊2001年, 第3期, pp. 25-36.

배경으로 된다. 그 중 울창하고 음습한 숲에서 한 장부가 걸상에 기대 앉아 금을 탄다. 장부는 기상이 한가하고 그윽함을 즐기는 듯하니 분명 은둔한 군자(隱君子)임에 틀림없다. 이 은둔한 군자는 蘇軾이 소망했던 바 二畝의 밭을 소유하는 은둔 문인이 아니라,²⁵⁾ 그마저도 사치로 여기고 대나무·잣·고사리를 캐어 먹고 계곡 물을 마시는, 보다 철저히 현실과 단절된 은인으로 명시된다. 임숙영은 이렇게 완전한 은둔을 실천하는 군자의 境界를 설정하고 그림 감상을 통해 자신이 진실로 그러한 은둔의 경지를 철저히 바라는지 스스로 경계한다.²⁶⁾ 김시가 제시한바 험준한 산봉우리에 둘러싸인 숲 속의 인물은 당시 문인들에게 철저히하고 극단적으로 은둔을 행하는 문인, 즉 문인의 전통적인 두 이상형인 출세와 입세의 이상형 중 전자를 효과적으로 제시하고 당시 문인들로부터 호응을 받았다고 짐작된다. 1616년

25) 蘇軾, 『東坡全集』卷101, 「分命」, “吾無求於世矣, 所須二頃田以足饘粥耳, 而所至訪問終不可得, 豈吾道方艱難無適而可耶. 抑人生自有定分, 雖一飽亦如功名富貴, 不可輕得也.”

26) 任叔英, 『疏菴先生集』 권3, 「山水圖記」, “右山水圖, 蓋出於金視云. 三峯列立相連, 而東峯最高, 在中西兩峯之上, 然論其大, 則中峯獨專其雄. 但中峯大而不銳, 東峯微銳而小, 西峯視東峯愈小而銳稍甚, 其高又不及於中峯. 三峯雖同爲一山, 而其大小高下之殊, 落落乎不可齊也. 東南隅絕壁, 突兀脩廣, 掩東峯之麓而浸淫乎中峯者, 亦三分而得其一焉. 其狀旁削而上平, 望之若棋局然. 木之附麗而生者, 蔭鬱可觀, 壁下斷岸, 坡吃水齧, 北西南三面, 浩然一巨浸, 稍稍逼東南而却. 直岸西南水中, 伏一巨石, 有草橫被其上, 不識其爲何卉, 意者其澤蘭之類歟. 上岸稍北, 一叢尤蔚然可喜, 循岸而南, 轉折而東, 岸幾窮, 又對出二叢, 枝葉離披, 此物以地僻之故, 能學族自遂如是也, 其陰林薄茂密, 一丈夫憩其間, 踞榻而坐, 抱琴而弄, 氣象閑暇, 蕭然若不厭乎幽閑者, 此必隱君子也. 背後立二童子, 前者兩手奉一器, 力若不自勝, 頗有執盈之狀, 而猶然反顧. 其後則又似夫不諳者焉. 妙哉, 畫工之肖物也, 形色之逼真如此, 氤氳空翠之氣, 爽然若濕於衣袖. 惜乎. 其不令蘇長公見之也, 便欲往置二頃田, 豈足道哉. 夫長公生于西蜀, 仕于京師, 歷抵于秦隴齊趙江淮楚越之郊, 席不暇暖, 當此之時, 舉天下之大而無一畝之可耕, 乃欲置二頃田於畫中之境, 不亦過乎. 余則異於是, 但欲一探其勝, 不敢望二頃田於其中, 必不得已而爲誅茅之計, 則依巖石傍林木, 眇然立一環堵, 其廣足以容膝卽止, 日採竹實松子及薇蕨之屬食之, 渴則飲溪澗之水, 此外余復何求. 彼長公之志, 過矣過矣. 嗟呼. 余安得此境而有之, 余固樂而忘憂, 枕煙霞而席丘壑, 夫焉有所厭. 雖然, 余之觀山水亦多矣, 搜幽剔深, 往往得勝絕之處, 余未嘗棲遲於其側, 而顧獨眷眷於畫圖, 不幾於葉公之好龍乎. 天下之遺其眞而取其似者, 若是乎其不少矣, 余安敢不自警於斯畫.”

부터 졸년인 1623년까지 은둔했던 임숙영을 비롯해, 은둔을 직간접적으로 체험한 많은 조선 중기의 문인들이 세속을 즐기는 문인보다 험준한 산 속에서 한가롭게 사유하고 행동하는 문인을 포착한 화면을 적극 환영한 자취는 조선 중기 문헌 속에서 예를 들기 힘들 정도로 다수 남아있다. 요컨대 조선 중기 확대된 인물의 비중, 그리고 그 서정성의 강화는 안전과 달리 문인이었던 김시와 시인들의 교류를 통해 이미 출발부터 문인적 자아와의 동질성의 확대를 의미했으며, 김시가 조선 중기 내내 최고의 거장으로 꼽히면서 그 특징은 조선 중기 절파 산수화의 지표 역할을 했다고 할 것이다.

이러한 조선 중기 산수화의 보편적 주제는 명대 특유의 혹은 절파 특유의 주제라기보다 그 이전부터 명대까지 지속된바 전통적인 산수화의 주제에 부합한다. 후대에 널리 문인화의 품격을 갖추었다고 평가되는 대진의 경우는 물론이거니와 오위 이후 광태사학과 역시 여전히 당시 적잖은 문인들의 지지를 얻은 것은, 이들 스스로가 전문적인 학자는 아니더라도 경학과 문학에 대한 소양을 지니고²⁷⁾ 문인·은자의 모습을 구현할 수 있었던데 기인한다고 할 것이다. 물론 은둔 문인은 절파만의 주제라고 할 수는 없다. 형상화하는 방식이 다르지만 이 주제는 당연히 吳派 문인화에서도 드러난다. 吳中四才子 중 祝允明·文徵明·徐禎卿을 중심으로 살펴보자면, 이들은 시에서 절구가 아니라 율시를 선호하고 5언시보다는 7언시를 즐겼다. 이들은 왕유 등의 성당시풍에 비해 화려하고 섬세하게 경물과 작자의 내면을 읊었다고 할 수 있다.²⁸⁾ 이러한 시풍은 즉흥적이기보다는 오랜 공력을 들인 섬세하고 고아한 문인화에 부합할 것이다. 실제로 오파화가들은 정교하고 화려하게 문인들의 세속에서의 유희와 연회 장면을 즐겨 그렸으며, 산수화의 경우는 절파에 비해 더욱 단정하고 우아하면서도 섬세하게 은자나 문인을 등장시켰다.²⁹⁾ 여기서 분명한 점은 오파와 절파 모두 여전히 은자 문인의 모습을

27) Richard M. Barnhart, 1983, *Painters of the Great Ming*, chap. III 참조.

28) 汪澐, 2007, 『明中葉蘇州詩畫關係研究』, 第四章 참조.

29) 朴恩和, 2001, 「明代 前期의 宮廷繪畫」, 『美術史學研究』 第231號, 107-110면; 周積寅, 1991, 『吳派繪畫研究』 2장 참조.

즐거 그렸으며, 조선 중기 회화는 주제상 절파에서 두드러지는 명대 특유의 세속적인 주제가 아니라, 오파와 절파를 막론하고 명대까지 지속된 전통적인 산수화의 주제 계열에 맞닿는다는 점이다. 조선 중기의 산수화 주제를 명대 절파와 관련시켜 언급할 때 명대 절파의 ‘수용’이라기보다는 ‘부분적 수용’의 결과라는 서술이 더 적절할 것이다.³⁰⁾

이는 조선 중기 산수화와 한담한 성당시풍의 결합을 통해 공고화되었다고 짐작되는 바 이전보다 확대된 서정성 그리고 절파 산수화의 특징인 세속성이나 거침과는 다른 문인의 고아한 품격이 중요한 미적 기준으로 존재했음을 지시하기도 한다. 이렇게 조선 중기 산수화의 주제가 명대 절파의 것과 범위 그리고 그 미적 기준이 다르다는 점으로부터 양자의 표현 양식에 대한 연구가 요청된다. 각각의 주제는 자신을 적절하게 표현할 나름의 표현 형식과 그 규범을 요구하기 때문이다.

3. 표현 형식의 記述과 그 미적 기준

조선 중기 산수화는 일반적으로 명대 절파화풍에 기반을 두고 있다고 논의된다. 이 때 논의의 기준은 화면의 구도, 나무·산·바위에 부여된 여러 필묵법, 인물의 크기 등이다. 그런데 『조선왕조실록』과 『한국문집총간』에 수록된 문집, 그 외 총간에는 들어있지 않지만 조선 중기 회화사에서 주목 받는 몇몇 문헌들을 살펴본 결과, 명대 절파의 창시자로 일컬어지는 대진을 비롯해 이후 오위·장로 등 절파의 대가들의 인명이 조선 17세기까지의 문헌 속에서는 전혀 등장하지 않는다. 뿐만 아니라 당시 문인들이 동시대 다른 양식에 비해 절파 산수화에서 두드러지는 바 활달하고 거친 기상을 선호한 흔적도 매우 드물다. 이는 조선 중기에 절파화풍이 어떤 방식으로 존재했고 어떻게 인식되었는가라는 질문을 던지게 한다.

30) 주제의 측면에서 조선 중기 회화에 대한 오파의 영향을 논하기에 당시 조선에는 오파의 흔적이 매우 적다. 이는 다음 장에서 보다 자세히 논해질 것이다.

전자의 질문과 관련해 조선 중기 수입된 명대 회화 전반과 그 안에서 절파의 위상을 살펴본다. 명대 화단의 주류를 이룬 오파·절파·화원화가 중 조선 중기 기록에 소수나마 가장 많이 등장하는 것은 궁정화가들이다.

朱端의 그림은 명대 제일의 솜씨이다.³¹⁾

주단은 대나무를 잘 그렸는데 한 작품이 完豊君의 집안에 있다.³²⁾

김명국이 주단을 방화였는데 필이 뚜렷하지 못하고 묘사가 정묘하지 못하여 결국 명화를 그려내지 못했다.(동양위)³³⁾

鶴林正의 바위는 王岳의³⁴⁾ 體이다. 왕악은 송말원초 사람인데 三峰의 필이 왕악보다 낫다. 녀 장 길이의 왕악 그림이 洪進의 집안에 있다고 한다.(이징)³⁵⁾

趙瑄의 사경산수는 왕악을 방했다. 필은 갖추었으나 단지 미숙한 것이 흠이다.³⁶⁾

金水雲의 그림은 劉俊의 그림을 방한 것이다. 孟永光 역시 유준의 體이다.(이징)³⁷⁾

윗글은 선조의 아들 仁興君 李瑛(1604-1651)의 기록이다. 이영은 17세기 서화 수장과 감상으로 이름이 높았는데, 동시대 다른 이들의 글에서 거의 등장하지 않는 명대 궁정화가의 이름을 구체적으로 거명할 뿐만 아니라, 조선 화단에 대한 영향관계를 상당히 분명하게 명시했다. 이미 앞선 연구에서

31) 李瑛, 『先君遺卷』(국립중앙도서관 소장본), 94면, “朱端畫, 乃國朝第一筆也.”

32) 위의 책, 97면, “朱端善畫竹, 一畫在於完豊家.”

33) 위의 책, 96면, “金明國倣朱端而不爲定筆精寫, 終必不成名畫矣. 東陽.”

34) 王岳은 王諤의 오기인 듯하다. 『당조명화록』에서 작품이 일실된 화가로 王岳이라는 화가가 언급된다. 『先君遺卷』의 王岳은 명대 화원화가 王諤(1488-1501 활동)을 지칭하는 것으로 보인다.

35) 李瑛, 앞의 책, 96면, “鶴林正巖石乃王岳體也. 王岳宋末元初人, 而三峰筆尤勝於王岳. 王岳畫四丈在於洪進家云. 李澄”

36) 위의 책, 101면, “趙瑄四景山水倣王岳, 筆自內有之但欠未熟也.”

37) 위의 책, 88면, “金水雲筆 倣劉俊畫也. 孟永光亦是劉俊體者也. 李徵”

지적된 바와 같이³⁸⁾ 위 글에서 언급된 주단·왕악·유준은 모두 명대 화원 화가들이다. 주단(1506-1521 활동)은 張路와 더불어 후기 절파를 대표하는 절강 출신의 화가로, 명대 弘治(1488-1505) 말년에서 正德연간(1506-1521)에 걸쳐 화원화가로 활동하였다.³⁹⁾ 왕악은 기암괴석과 고목으로 명성이 높았으며,⁴⁰⁾ 명 효종이 “왕악이 오늘날의 마원이다.”라고 칭송했다고 전해지는 것으로 보아 남송 마원의 화풍을 따랐던 것으로 보인다. 유준(15세기-16세기 초 활동)은 왕악보다 약간 앞선 시기인 성화연간에 활동한 명대 궁정 화가이다. 그는 인물·산수·界畫에 능하였다고 하는데, 특히 계화는 정교하고 세밀하며 能品에 든다고 전해진다.⁴¹⁾

위 명대 궁정화풍은 조선의 화원·왕실·사대부로 확산되었다. 특히 주단은 이영이 명대 화원화가 중 최고라고 일컬었는데, 김명국은 그의 그림을 방했지만 정교함과 반듯함을 따라갈 수 없었으며, 완풍군 李曙의 집안은 그의 그림을 소장하고 있었다. 한편 왕악의 경우 李慶胤(1545-1611)이 왕악의 돌 그리는 법을 계승했고, 未詳의 趙瑄 역시 왕악의 산수화풍을 따랐으나 왕악 만큼 노련하지 못했다고 하며, 그 집안이 왕악의 작품을 소장했다고 하는 홍진(1541-1616)은 선조 3년 문과에 급제하여 직제학·한성부윤 등을 지냈던 인물이다. 광해군에서 선조 때까지 활동했던 화원화가인 김수운은 유준의 그림을 학습했다. 한편 맹영광은 절강 출신으로 명말초초에 활동하다 청이 성립하고 순치 연간 궁정화가를 지냈다. 알려진 대로 그는 선조 연간 심양에서 昭顯世子·鳳林大君·金壽增 등을 만났고 金堉의 초상화를 그려주기도 했다. 이후 그는 이들을 따라 조선에 들어왔고, 李明郁·李澄에 영향을 주고 金萬重·宋時烈·金尙憲 등 조선 문인들 사이에서 이름이 높았다.⁴²⁾ 이러한 문헌 기록이 조선 중기 산수화의 표현 규범에 대해 시사하

38) 유미나, 2008, 「17세기, 인·숙종기의 산수화」, 『강좌미술사』 31호.

39) 『佩文齋書畫譜』 권56, 「畫家傳十二/朱端」.

40) 같은 글, 王謬 條.

41) 姜紹, 『無聲詩史』(四部叢刊本).

42) 成海應, 『研經齋全集』 권32, 「風泉錄二/孟永光會稽圖記」, “世傳孝宗大王在瀋陽館, 遇孟永光者, 爲會稽之圖. 永光山陰人, 奚爲遠遊至遼瀋耶, 非俘則降也. 顧清陰金文

는 바는 무엇일까.

이영의 글은 단일기록이라는 점에서 조선 중기 절파의 수용 상황을 대변하기는 힘들다. 그러나 이영의 문집을 넘어서도 명대 궁정화가에 대한 조선 중기 기록으로는 金麟厚·俞榮·權尙夏의 문집과 『肅宗實錄』·『國朝寶鑑』에 각각 한 편의 글이 등장하는 정도이다.⁴³⁾ 더구나 이들 궁정화가들의 어떤 화풍의 그림이 수입되었는지, 예컨대 주단의 예를 보더라도 광태사학파의 거친 화풍의 영향이 큰 작품이 수입되었는지 아니면 궁정화의 격에 걸맞는 비교적 단정하고 정묘한 화풍의 작품이 수입되었는지는 알 수 없다.⁴⁴⁾ 그럼에도 분명한 것은 적어도 문헌들은 절파 회화가 직접 조선에 유통되는 경우를 제외한 채 궁정회화를 통해 조선 화단에 수용된 다양한 경우들만을 제시하며, 그만큼 절파에서 두드러지는 거침과 즉흥성·활달함이 그대로 조선 중기 화단에 전해지는 비중은 낮추어 볼 필요가 있다는 점이다. 다시 말해 위의 기록들은 조선 중기에 명대 절파회화가 수입되지 않았다는 증거는 될 수 없다. 다만 분명한 것은 그 작품들이 수입되었다고 하더라도 그에 대한 인식이 매우 희박했을 것이라는 점이다. 더욱이 이하와 같은 명대 감상자들의 절파에 대한 명료한 인식을 염두에 둘 때, 앞의 문헌상황은 분명 조선 중기 절파 수용의 한 특징으로 주목할 만하다.

명대에는 절파 직업화가와 오파 문인화가, 궁정화가라는 서로 다른 양식의 회화 계열들이 존재했다. 삼자는 활발히 서로 교류했고 이에 삼자 각각

正, 潛谷金文貞好與之遊, 淸陰贈以詩, 潛谷使繪己像, 永光而苟委身事滿洲者, 兩賢豈樂與之遊哉[……] 永光字月心, 工人物寫真. 後從滿洲入燕, 以畫祗候其內庭.”; 같은 책 續集 冊16, 「書畫雜識/題孟永光畫後」에도 앞글과 비슷한 기록이 있다.: 진준현, 1999, 「인조 숙종 연간의 대중국 회화교섭」, 『강좌 미술사』 Vol. 12, 참조.

43) 유미나, 2008, 앞의 논문 참조.

44) 유미나 위의 논문은 이 절 첫 부분 이영의 기록으로부터 광태사학파의 영향이 보이는 작품이 수입되었고 김명국이 이의 영향을 받았다고 가정했다. 그런데 이영은 주단이 명대 최고의 화가인 반면 김명국의 작품은 명작이 아니라는 거리가 존재한다고 언급하고 그 이유로서 김명국이 화원화풍에 걸맞을 명료한 필과 정묘한 묘사를 갖추지 못했다는 점을 지적했다. 이 기록에 근거하자면 주단의 작품은 광태사학파의 화풍이 아니라 단정하고 정교한 궁정화풍의 작품이었을 가능성도 높다.

의 고유한 특징이 상당히 절충되어 유통되었다는 것이 최근의 보편적인 미술사적 논의이다. 대진의 영향력은 절강성의 직업 화가뿐 아니라 궁정 화가와 오파 문인화가 등으로 확대된다. 우선 그를 계승한 절강성의 직업화가로는 알려진 바와 같이 吳偉·張路·蔣崇·鐘禮, 그 외 謝時臣·汪肇·鄭文林·石銳 등이 있다. 명대 궁정화가 중 절파의 영향을 입은 화가로는 조선의 문헌에도 등장하는 朱端·王岳(혹은 諤) 외에 李在·石銳 등을 꼽을 수 있다. 이들은 특히 자신들 주변에 있는 북경의 문인 관료들로부터 우호적인 평가를 얻었다. 그 대표적인 예가 「中麓畫品」을 통해 절파 화가를 옹호하여, 대진을 최고로 꼽고 오파의 대표적 화가인 심주를 4번째 등급에 놓기도 했던 李開先이다.⁴⁵⁾ 한편 직업 화가들은 문인화가와도 영향을 주고받았다. 궁정화가였던 沈遇는 심주의 아버지인 沈恒吉에게 그림을 가르쳤고, 심주는 대진의 작품을 임모하기도 했다.⁴⁶⁾ 세 부류의 화가들의 복잡한 상호관계를 단적으로 보여주는 이가 杜堉(1465-1509 활동)이다. 그는 직업적인 문인 화가였는데 북경에서 활동하면서 궁정 내외의 화가들에게 영향을 주었고, 나아가 16세기 전반 소주의 직업적 문인화 양식 형성에 중요한 역할을 했다고 한다. 그의 화풍의 영향력은 뭇 지역의 직업화가인 당인·구영에게도 이른다.

그럼에도 명대 문인들은 절파 회화 양식의 특징을 분명히 구별했던 것으로 보인다. 대진의 경우를 먼저 살펴본다. 王世貞은 명대 오파화가인 沈周를 최고로 꼽았다. 그는 심주를 戴進·唐寅과 비교하면서 명대 화단의 맹주로 불리는데 손색이 없다고 평한다.⁴⁷⁾ 그러나 그는 동시에 吳派 문인화에서 보이지 않는 浙派 회화의 강한 기세와 옹혼하고 혁혁한 기상이 저평가되는 세태를 비판하기도 했다.⁴⁸⁾ 그는 대진의 <松崖圖>에 대해 간결한 필치와

45) 백운수, 2003 「절파의 변명: 『중록화품』을 중심으로」, 『미학』 35 참조.

46) 朴恩和, 앞의 논문, 113면.

47) 汪珂玉, 『珊瑚網』(續修四庫全書本) 권37, 「沈啓南送吳文定公行卷并圖」, “白石翁畫聖也。或曰此卷尤是畫中王也, 毋論戴文進唐伯虎, 卽勝國諸名家疇能及之。或又曰東莊圖, 可以狎主齊盟。然是十三幅幅各非一體, 此卷如萬里長江千山夾之, 當是翁第一筆瑯琊。”

호응하는 여운이 넘치는 운치를 높이 평가하면서 그림에 쓴 祝允明의 글씨와 二絶이라고 하는가 하면, 심주의 아버지인 심항길의 한 작품에 대해 기록하면서, 이전에 그의 작품을 별로 감상해 본 적이 없어 그 굳고 힘차면서도 섬세함, 원근의 화려함은 만약 인장만 아니었더라면 王蒙이나 대진의 작품으로 착각할만하다고 하였다.⁴⁹⁾ 여기서 오지역의 대표적 문인인 축운명의 글씨와 짝할 정도로 넘치는 운치, 왕몽이나 심항길 등 문인화와 구분이 안될 만큼 균형잡힌 거침과 섬세함의 공존은 문인 예술로서의 품격을 말한다. 유사하게 陳璽는 대진의 산수화를 논하는데 왕유를 기준으로 비교하였고 都穆은 대진을 높이 평가하면서 일반적인 전문화가로부터 제외시켰다.⁵⁰⁾ 『書畫跋跋』을 찬술한 孫鑣 역시 대진의 <칠경도>에 대해 전혀 전당지역의 화의, 즉 전당지역에서 성행하는 전문화가 특유의 정취가 없이 노숙하고 관습을 벗어나 무리에서 빼어나다고 문인화적 품격을 자격을 논했다.⁵¹⁾ 이상의 기록들은 당시 문인들이 절파의 특징을 분명히 인식했고 이를 문인화의 품격과도 뚜렷이 구분하면서 양자가 공존할 수 있는 상황을 제시했었다는 것을 알려준다. 광태사학과 역시 비판되는 경우는 물론이거니와 칭송될 때도 그 특징은 내적으로나 외적으로나 분명하게 인식되었다고 보인다. 董其昌(1555-1636)은 대진을 명대의 대가(國朝名手·我朝畫史大家)로 인정

48) 王世貞, 『弇州四部稿』 권138, 「戴文進山水平遠」, “錢唐戴文進, 生前作畫不能買一飽, 是小厄. 後百年吳中聲價漸不敵相城翁, 是大厄. 然令具眼觀之, 尚是我明最高手. 此卷奕奕秀潤境意似近而遠, 尤可寶也.”

49) 王世貞, 『弇州四部稿』(續修四庫全書本) 권138, 「畫扇卷」, “戴文進松崖圖, 筆簡而趣有餘. 故是作者與祝希哲題字, 足稱二絶.” 같은 책 續稿 권168, 「沈公濟畫」, “吾生平所見啓南畫大小餘三百品, 公濟僅二卷耳, 此其一也. 澹勁縝密, 遠近斐亶, 使人應接不暇, 賴有印識可辨, 不則以爲王叔明 戴文進矣.”

50) 陳璽, 『御定歷代題畫詩類』 권13, 「題戴文進山水圖」, “云是戴氏無聲詩, 戴氏山水稱絕奇, 筆端造化媲王維.”; 『佩文齋書畫譜』 권86, 「明戴進臨李嵩畫」, “宋錢塘李嵩待詔畫院, 工畫人物山水而人物尤妙, 文進嵩同郡人, 在宣德正統間以畫擅名天下. 此蓋摹嵩之筆, 雖步驟軌範而天趣溢發若無遜乎嵩者可謂妙矣.(寓意編/紀昀家藏本).”

51) 孫鑣, 『書畫跋跋』(續修四庫全書本) 권3, 「戴文進七景圖」, “然無一筆錢塘意, 蒼老秀逸超出蹊逕之外.”

하고 오파 화가들과 병칭하여 “戴沈文仇，窮而後工”이라고 기록하기도 했지만, 광태사학파는 단호하게 비판했다. 광태사학파는 何良俊과 왕세정 심지어 절파의 대표적인 옹호론자인 이개선에 의해서도 비판되어, 단지 거칠고 조야하고 세속적이고 천박할 뿐이라고 비판된다. 그러나 광태사학파가 늘 비판받는 것은 아니었다. 일부 명대 문인들은 그 화면의 특징을 분명히 이해하면서도 높이 평가했다. 오위의 경우 인품에서 드러나는 바 귀족의 요구에 순응하지 않는 기개를 통해, 작품의 강렬함과 강건함을 탈속성으로 이해하여 장수와 영웅에 비유하는가 하면, 장로는 섬세하고 세밀한 궁정화풍을 넘어 오위의 호방함과 표일함을 계승하되 더욱 혼후한 화풍으로 명화가 되었다고 평가하기도 했다.⁵²⁾ 이러한 기록들은 당시 일부 문인들이 광태사학파를 전문화풍, 문인화풍과 비교하면서 이들과의 공존을 긍정하거나 거부했다는 점을 알려준다.⁵³⁾

명대 화단에 절파화풍, 화원화풍, 오파화풍이 공존하고, 이에 문인들이 삼자의 특징을 비교·이해할 수 있었다는 사실은, 조선 중기 절파에 대한 인식의 부재의 원인으로서 절파화풍을 부각시킬만한 오파의 부재 역시 주목

52) 嚴嵩 撰, 『御定歷代題畫詩類』 권13, 「吳偉畫」, “郭熙之死誰復同湖湘小仙, 今代雄慣將健筆寫縑素, 江山平遠稱尤工.”; 朱彝尊 撰, 『明詩綜』 권42, 「吳偉畫冊爲成中丞題」, “國朝畫師能悉數, 筆力孰過江夏吳, 眼前富貴王侯無, 故能瀟灑超其徒, 或時酒酣赤兩足, 亦或脫帽空頭顛”; 孫一元 撰, 『太白山人漫藁』 권3, 「吳偉瀑布圖」, “何人畫此瀑布圖, 巖厓老樹雲模糊, 風前披拂行玩久, 筆力乃是江夏吳, 吳生當世名第一, 揮毫落紙人莫及, 骨格老硬神氣清, 飛濺漱石石欲立, 懸巖遠勢亦可愛.”; 黃宗羲 撰, 『明文海』 권 419, 「張平山先生-朱安祝」, “張平山先生者, 大梁之畫史也. 諱路字天墀[...]. 作人物山水花竹翎毛, 俱入神品, 始倣王謬之縝細, 人物衣紋用游絲筆, 後喜吳偉之豪邁山水樹石之飄逸, 而自加渾厚, 遂方駕前人自以名家也.” 등.

53) 절파와 광태사학파, 전문화가를 동일시하는 것은 沈顥(1586-1661?)의 『畫塵』 이후이다. 淸初 四王에 이르면 대진도 세속적인 직업화가인 절파화가라고 비판된다(沈顥, 『畫塵』, “禪與畫俱有南北宗分, 亦同時氣運復相敵也. 南則王摩詰裁構淳秀出韻幽澹, 爲文人開山, 若荆關宏瑑董巨二米子久叔明松雪梅叟迂翁, 以至明興沈文慧燈無盡. 北則李思訓風骨奇峭揮掃躁硬, 爲行家建幢, 若趙幹伯駒伯驢馬遠夏珪, 以至戴文進吳小仙張平山輩, 日就狐禪衣鉢塵土”; 王原祁, “明末畫風有習氣惡派, 以浙派爲最.”(單國強, 앞의 논문, p. 35 재인용).

하게 한다. 오파의 주장적인 沈周는 조선에서 18세기 이후의 기록 속에 등장한다. 당시 조선 화단의 상황 속에서 조선 중기 문인들이 오중 화가의 작품을 접한 예로는 직업 화가였던 仇英의 몇몇 작품 외에 문인화가 文徵明의 작품에 대한 소소한 기록이 전부이다. 허목의 정유년(1657) 기록에 따르면 당시까지 조선에는 아직 문징명의 그림이 많지 수입되지 않았고, 그래서 그도 그때까지 『고씨화보』를 통해 문징명의 필치를 본 적이 있을 뿐이라고 한다.⁵⁴⁾ 허목이 회화 수장과 감상으로 이름이 높았고 조선 중기 가장 많은 회화 관련 기록을 남겼던 인물 중 한 명임을 감안한다면 그의 기록은 신뢰해도 좋을 것이다. 실제 오중 화가의 작품에 대한 기록을 검토해보면 절파와 오파, 오지역의 직업화가와 문인화가의 작품의 차이를 감상 결과에서 찾기는 힘들다.

구영과 문징명에 대한 조선 중기 문인들의 감상안을 비교해 본다. 양난즈음의 몇몇 문인들은 구영의 <上林賦圖>와 <女俠圖> 등을 감상하고 몇몇 글을 남겼다. 申翊聖은 심양에서 구영의 <상림부도>를 얻은 후 金瑩 · 李敏求 · 金尙憲 등과 함께 감상했다. 그리고 <여협도>는 張維 · 李植 등이 보았고, 신익성은 또한 구영의 <白描羅漢圖>를 보았다.⁵⁵⁾ 한편 이들은 역시 文徵明의 산수화도 감상했다. 崔後亮은 문징명의 작품을 소장하고 있었고, 許穆 · 金尙憲 · 崔鳴吉도 감상했던 것으로 보인다. 우선 구영의 작품에 대한 감상태도를 살펴본다. 이민구는 이 작품에 대한 후서를 남겼는데, 작품의 소재를 서술한 뒤,⁵⁶⁾ 이 작품이 조선에 흘러들어 온 경위와 함께 다음과 같은 감상시를 남겼다.

54) 許穆, 『記言/別集』, 「衡山三絕貼跋」, 96-97면, “余嘗得顧氏畫譜, 始見衡山筆妙.[...] 衡山之畫, 蓋不多傳於東方, 恨無由得復見也.”

55) 李植, 『澤堂集』 권9, 「仇十洲女俠圖跋」; 申翊聖, 『樂全堂集』 권8, 「題仇十洲白描羅漢圖」.

56) 李敏求, 『東州集』 권2, 「上林賦, 文徵明書, 仇十洲畫後序」, “右司馬相如上林賦, 文太史徵明書, 仇十洲實父畫. 舊爲王司寇元美藏, 中屬邊帥德符所, 董學士其昌, 已不知所由流傳, 而稱爲東南之美云. 至壬午關外之變, 又遭放佚, 爲吾甥申君仲悅所得, 自太史嘉靖丙辰年, 書距今九十二年, 十洲畫計當在其前矣. …… 紫閣昆明一掌中, 武皇車馬若雷風, 六丁有力拋天外, 三絕無端落海東, 去趙尙爲和氏璧, 輸韓亦是楚人弓, 獨憐上苑猶秦地, 誰繼襄公賦小戎.”

한무제의 군용이 눈앞에 있는 듯	武帝軍容在眼中
장안의 초목은 그 위엄에 스러질듯하네	黃圖草樹偃威風
깃발이 온통 뒤 감은 곳은 하수와 황산의 북쪽이요	旌旗盡繞河河北
올타리 멀리 뻗어있는 곳 조서산의 동쪽이었네	槍纜遙凌鳥鼠東
위수는 여전히 전화가 감돌고	渭水祗今愁飲馬
정호에선 여전히 황제가 남긴 활을 보고 눈물을 흘리네	鼎湖終古泣遺弓
서생은 차마 말 못하오 병화(兵禍)가 끝났다고	書生莫說窮兵失
오히려 바라노니 그 당시 못 오랑캐를 무찔렀더라면	猶想當時服九戎 ⁵⁷⁾

이민구는 서로 다른 회화 양식을 구별케 하는 구도나 필묵법·설채·묘사의 정교함의 정도 등 표현 형식의 문제보다는 그 내용에 감상의 초점을 두었다. 김뉴는 이 작품이 매우 빼어나며(殊絶) 왕세정의 소장품이라 더욱 귀중하다고 언급했고,⁵⁸⁾ 김상헌은 한나라의 위용, 그 땅을 이제 청나라가 차지한데 대한 아쉬움을 서술했다. 모두 그림의 표현 형식에는 관심의 흔적을 남기지 않았고, 양식을 논할 여지가 없음은 물론이다. 그렇다면 문징명의 작품에 대한 감상 방식은 어떠했을까.

신선 사는 옥동은 맑고 그윽하여 한 점 더러움이 없고	玉洞清幽不染塵
납작배 막 물에 닿으려 할 때 봄날의 강가 저물어 오네	扁舟催泊暮江春
분명히 양 쪽 언덕에 나무가 가득 세워져 있으니	分明兩岸挑千樹
진나라 때 피난 온 이들도 있으리라	應有秦時避世人
멀리 성근 숲이 어지러우며	疎林遠樹亂參差
깎아지른 절벽과 무너진 모래 푸른 물에 젖는데	斷崖崩沙浸綠漪

57) 위의 책 권12, 「西湖錄 一/仇十洲上林圖, 次金北渚韻」.

58) 金塗, 『北渚集』 권3, 「題東陽都尉上林賦圖軸小序」, “駙馬都尉東陽申公, 文章筆翰皆古也, 故所好亦古也. 偶得上林圖一軸于藩中, 屬余以款識. 長卿尙矣亡論, 太史筆十洲畫, 固已殊絕矣, 而又是元美之藏, 則益可貴重矣. 噫, 通達之國, 裨海之外, 區以別者凡幾許, 而由上國到藩陽, 入我東終歸於公, 物之歸, 其亦擇所歸而歸歟.”

어떤 사람이 있어 그 뜻을 알아	未許着人知有意
내가 흥을 타고 가을을 감상할 때를 기다려 줄 것인가	待吾乘興賞秋時
비건 후 툭툭 떨어지는 낙수 소리	雨餘簷滴響潺潺
안개사이로 먼 산이 겨우 분간되며	煙際纔堪辨遠山
얕은 물가에 파도가 일고 긴 연안이 툭 트였는데	淺渚潮生連岸闊
어부는 홀로 배를 저어 돌아오는 구나	漁人獨自刺船還
깊은 숲 숨어있는 듯 집은 살짝 보이고	林深隱屋纔分一
산이 돌아가는 배를 끊어 놓으니 문득 둘이 되었다	山斷歸帆忽作雙
다리 끝에 마주보고 선 두 사람은 아무 말이 없고	對立橋頭兩無語
석양 가을빛이 강 앞에 그득하네	夕陽秋色滿前江
구불구불한 계곡과 층층의 절벽은 깊고도 깊은데	亂壑層岡深復深
강변의 한 나무에 꽃이 새로 피었네	邊江一樹着花新
저물녘 홀로 지팡이 짚고 어디로 돌아가는가	孤筇落日歸何處
바위 아래 소나무 울타리집 주인은 있겠지	巖下松扉有主人 ⁵⁹⁾

위의 시가 묘사하는 문징명의 작품은 봄과 가을 풍경을 묘사한 두 폭의 그림으로 짐작된다. 한 장면은 복사꽃이 핀 봄날의 저물녘 강가 풍경으로, 절벽과 사구가 있고 멀리 원경의 희미한 산이 그려져 있으며 어부가 배를 타고 돌아오는 풍경이다. 또 다른 장면은 가을날 역시 저녁 강가의 풍경으로, 가을의 스산한 숲과 깊은 산 중 은자의 집, 다리 위의 행인이 묘사되어 있다. 또 다른 문징명 산수화의 감상자인 김상헌을 포함해⁶⁰⁾ 이 시기 많은 회화 감상글이 그렇듯이 위의 시들은 경물의 묘사와 행간 너머 감상자의 정서로 구성되어 있다. 역시 문징명의 작품에 대해서도 양식이나 양식을 구별하게 하는 도구들, 예컨대 구도·필법·묵법 등을 인식한 흔적은 찾을 수 없는 것이다. 제 회화 양식에 대한 무관심은 조선 중기 말 尹斗緒(1688-

59) 崔鳴吉, 『遲川先生集』 권4, 「次文徵明畫帖韻」.

60) 金尙憲, 『淸陰先生集/雪害別集』 권13, 「題崔秀才後亮所蓄文徵明畫」, 187면, “問道桃源裏, 仙家不禁春, 漁舟本無意, 多事種花人, 水風徐嫋嫋, 山翠遠依依, 欲向江南去, 孤帆何日歸, 江南有野老, 江北有山人, 相望不相見, 江花空自春, 秋日蕭蕭晚, 江村人跡稀, 淸尊不可負, 坐待釣船歸, 古逕青苔沒, 疏林紅葉飛, 仙家何處在, 深鎖白雲扉.”

1715)까지 지속된다. 그는 구도나 필묵법을 주요 창작·비평 원리로 삼았지만 그 논의들 역시 회화 양식에 대한 자각으로 이어진 흔적은 보이지 않는다.⁶¹⁾

화원화풍의 뚜렷한 수입 자취와 명대 절파와 오파 회화 수입에 대한 미미한 기록들은 조선 중기 문인들이 서로 다른 회화 양식 속에서 강하고 거친 절파의 화면, 섬세하고 정교한 궁정화의 화면, 고아하고 단정한 문인화의 화면이라는 삼자의 양식적 특징, 그리고 양식 자체를 자각하기 힘들었을 상황을 제시한다. 명대 절파회화 수입 기록의 부재가 절파화풍에 대한 조선 중기 문인들의 감상안을 간접적으로 지시한다면, 조선 중기 작품에 대한 감상 글들은 소수나마 보다 직접적으로 설명해 준다.

앞서 살펴본 대로 조선 중기 제화시들은 시풍을 막론하고 한담하고 청신한 시풍으로 풍경을 읊었다. 특히 권필·이안눌·차천로·정두경 등은 민생과 정치 등을 소재로 하고 또한 이에 대한 개인적인 체감과 깨달음을 노래했으며, 강개함과 비분, 강한 기상을 추구했다고 알려져 있지만,⁶²⁾ 제화시의 경우 기세가 격렬하거나 활달한 화면을 읊은 자취는 보이지 않는다. 사정은 산문의 경우도 비슷하다. 예컨대 절파풍의 대가로서 간결한 구도와 거칠면서도 원숙한 禪味가 느껴지는 필치로 유명한 李楨의 경우, 그를 가장 아꼈던 許筠조차도 그의 인품이나 여러 화목의 일반적인 품평 외에, 산수화의 특징을 구체적으로 다룬 비평을 거의 남기지 않았다. 단 한 번 안건보다 더 노련하다고(穉) 언급한 적이 있을 뿐⁶³⁾ 그의 선취가 넘치고 간결하면서도 활달하고 거친 필치는 언급하지 않았다.

특히 金明國(1600-?)에 대한 당시의 비평은 당시 문인들의 심미안을 이해하게 하는 중요한 단서를 제공한다. 그는 일반적으로 명대 광태사학파의 영

61) 정혜린, 2007, 「공재 윤두서의 문인화관 연구: 남종문인화의 수용을 중심으로」, 『한국실학연구』 13. 참조.

62) 정민, 2003 『목릉문단과 석주 권필』, 태학사, 제1부 참조.

63) 許筠, 『惺所覆瓿稿』 권21, 「書李懶翁畫帖後」, “人許楨之畫者, 或太揚之, 或輕抑之, 揚而方諸道玄, 伯時, 誠僭也, 抑以爲不逮其祖叔父者, 亦妄也. 而輕抑者, 更不解事也, 楨之山水, 出安可度而穉.”

향을 받았다고 일컬어질 만큼 강한 기세나 활달한 화면을 구사했다고 논의된다. 현존작들로부터 볼 때 김명국은 세속적인 표정을 지닌 문인·도석·선인 등을 거칠고 활달한 필치로 그렸다. 주제에서나 표현법에서나 그의 화풍은 명대 광태사학파의 산수화와 유사하다. 그런데 그에 대한 당시 문인들의 인식은 양적으로나 질적으로나 매우 야박하다. 金世濂의 『東溟先生集』, 『海槎錄』의 경우 일본사행길에 함께 했던 김명국을 몇 번 언급했지만 구체적인 작품에 대한 기록이나 평가는 없다. 앞의 李瑛의 기록에서 보자면 17세기에 그의 거침없는 필묵은 정교함과 단아함의 부족으로 이해되었다고 보이며, 그 외 金柱臣(1661-1721)은 김명국이 그린 초상화에 傳神이 결핍되었다고 비판했다.⁶⁴⁾ 이외에 김명국에 대한 17세기 기록은 발견하기 힘들며 그의 거친 화풍을 높이 평가한 예를 찾아보기 힘든 것은 물론이다. 기록상으로 그의 거친 화풍이 문인들 사이에 분명히 기록되고 높이 평가되는 예는 18세기부터 발견된다.⁶⁵⁾

수입 상황에 대한 기록이 부재하지만 수입이 없었다거나 미비했다고 명시한 기록이 발견되지 않은 이상, 명대 절파 산수화가 조선에 수입되지 않았다고 할 수는 없다. 현재까지 연구된 문헌 속에서 분명히 제시할 수 있는 점은 당시 문인들이 명대나 조선의 절파산수화를 대하면서 보고 기록한 것은 거칠고 강한 명대 절파산수화풍이 아니었으며, 아울러 그들의 심미관 또한 이에 맞닿지 않는다는 점이다. 절파 산수화 양식의 존재, 그 특징과 무관

64) 金柱臣, 『壽谷集』 권9, 「居家記聞」, “外曾祖延陽李忠翼公及其考延平府院君影像, 奉安于鑄字洞賜第. 癸亥春, 陪先妣內舅及外曾祖母延陽夫人, [·...] 夫人顧 謂先妣與內舅曰, 皇舅畫像, 則恰似平昔, 而爾祖畫像, 則但能彷彿儀形, 不失大體云. 忠翼公影位, 卽金明國所畫, 而猶不能傳神如此. 信乎繪事之難工也, 然余又思之.”

65) 김명국에 대한 높은 평가는 『三淵集』 권2, 「詠金明國山水圖」, “石林塊軋山曲嶺, 白雲層出何飄忽, 瀑水下來又有瀑, 隱隱如雷雜煙雪, 蓮潭豪筆乃如此, 十年一披叫奇絕.”; 李衡祥, 『瓶窩先生文集』 권1, 「偶得孝廟朝內粧金剛山簇子, 是槩金鳴國所畫也, 尹進士斗緒作古風一篇請見, 信筆和送」, “昔我先王萬機間, 命工貌出皆骨山, 皆骨山峯萬二千, 大抵意匠經營難. 金師手法最傳神, 一揮雲霧生其間, 層層王削嵐翠滴[.....] 傳聞聲譽冠天下, 一幅可能怡我顏.”을 시작으로 이후 鄭來僑·南公轍·成海應 등 18세기 이후의 기록 속에서 찾을 수 있었다.

하게 그들이 즐기고 기록의 가치를 둔 것은 문인이나 은자가 소요하는 한담한 풍경이라는 주제에 부합하는 표현 형식이었다. 이를 명대 회화의 수용 기록 상황을 염두에 두면서 말하자면, 절파화풍보다는 격렬함이 축소된 절파화풍 내지 절파풍의 영향이 존재할 수 있는 온화한 문인취향의 화원화풍에 가깝다고 할 수 있다. 제화시가 대부분을 차지하는 조선 중기 회화 감상 글의 형식이 지시하는 대로, 조선 중기 문인들은 세속적인 인물을 주제로 거칠고 활달한 표현형식을 발견했던 명대 절파 산수화풍으로부터 탈속적인 문인을 주제로 보다 온건한 단아한 표현 형식을 수용하고 추구했던 것이다.

4. 맺음말

회화관 연구는, 연구 대상이 되는 시기 혹은 개인에 따라 그리고 자료의 여건에 따라 그 방법이 달라질 수 있다. 조선 중기 회화는 여러 차례의 병난을 거치면서 유작 수가 많지 않을뿐더러 당시 감상글들은 대부분 비평어 등의 개념을 배제한 山水詩 내지 詠物詩이며, 혹은 개념을 포함하더라도 작품이나 작가를 언급하는 경우가 매우 드물다. 이런 종류의 글들은 감상의 관점을 직접 노출하지 않는다. 또한 소수 남아 있는 산문 형태의 경우도 표면적으로 동시기 명대의 것과는 주요 비평 개념과 기준이 다를뿐더러 더 단순하고 소박하다는 인상을 남긴다. 심지어 그 비평의 양상은 조선 초기에 비해서도 소박해 보인다. 이에 조선 중기 회화 연구는 주로 감상자들의 사회 활동을 추적하는 쪽으로 진행되어 왔었다. 그럼에도 당시 소박한 감상글은 감상 대상에 대한 주제 정보 외에 그 서술 형식을 통해 감상의 기준과 이를 통해 성취하고자 했던 가치를 간접적으로 제시한다.

본 연구에 의하면 조선 중기 산수화풍은 한담하고 청신한 성당시풍의 유행과 함께 시작되었고 양 측은 서로간의 유사성을 발견하고 적극적으로 그 강화에 힘썼다. 조선 중기 절파 산수화가 갖춘 근경의 인물과 그를 둘러싼 아득히 먼 원경의 험준한 산수는, 그 발생부터 언어를 절약하는 함축적인

언어로 閑淡한 작은 풍경 속 탈속적인 서정적 자아를 읊는 성당시풍과 긴밀한 관계를 형성했다. 나아가 閒雅한 성당시풍을 추구한 시인 외에도 현실에 대한 강개한 비분을 격정적으로 읊는 시인 역시도 조선 중기 산수화에 대해 端雅하고 清新한 기풍 외에 험준하고 강한 기세, 혹은 활달함을 노래한 시를 남기지 않았다는 점 역시 조선 중기 산수화에 대한 감상안의 대체적인 기풍을 알려준다. 이러한 현상은 또한 과연 조선 중기 산수화가 얼마만큼 절파적인가하는 문제를 불러일으킨다. 명대 절파 회화는 주제의 측면에서 볼 때 조선 중기 풍미한 주제 외에도 명대에 들어 새롭게 등장한 문인을 포함해 도시인들의 세속적인 풍경을 그렸고, 산수화 역시 세속적인 표정과 행동을 하는 인물들이 등장한다. 따라서 대부분 한아하고 탈속적인 문인을 다룬 조선 중기 절파 산수화는 주제상 절파의 한 부분과 일치할 뿐 그 외연이 다르며, 전통적인 산수화 계열의 주제에도 맞닿는다는 서술이 적절하다.

두 나라의 절파를 둘러싼 회화관의 차이는 작품의 주제 외 구도나 필묵법 등, 주제에 대한 표현 형식의 문제에서도 확인된다. 이와 관련해 조선 중기 문헌 속에서 명·청대 화원화가의 인명은 다수 등장하면서 절파화가 찾는 것 같아볼 수 없고, 오 지역 화가로서는 구영과 문징명에 대한 기록만 찾아볼 수 있다는 점이 주목된다. 이 문헌들은 감상자들이 제 양식의 특징을 비교하면서 감상안과 비평개념을 성장시키기에 양식의 비교 자체가 힘들었을 상황을 전하기 때문이다. 적어도 명대 절파가 기록 속에 등장하지 않고서 당시에 유포되었다고 하더라도, 화원화풍의 자취만 뚜렷하다는 점은 절파의 격렬하고 거친 기세가 화원화풍의 세력 속에 약화되었을 많은 경우들을 제시한 준다.

광대사학과와 부분적으로 긴밀한 연관성을 보이는 김명국이 당시 문인들에게 주목받지 못했다는 문헌상의 흔적들은, 당시 감상의 기준이 강하거나 활달한 기세를 추구하지 않았을 가능성을 더욱 높여준다. 조선 중기 문헌 속에 등장하는 표현 형식의 양상은 순간적이고 강하고 활달한 기세를 추구하는 절파의 특징 뿐 아니라 양식 자체에 대한 인식으로부터 벗어나 있다. 회화 표현 형식의 문제에서 양식의 부재는 조선 중기화단의 마지막 대가로

일컬어지는 윤두서의 글까지 지속된다. 제화시가 대부분을 차지하는 조선 중기 문헌들은 회화의 표현 형식보다는 주제를 주목하고, 절파적인 산수화 풍보다는 문인을 주제로 한 정려되고 단아한 화풍을 주목하고 추구했던 당시 문인들의 감상 시각, 그 미감을 제시하는 것이다.

참고문헌

1. 원전류

*

- 姜 紹, 『無聲詩史』(續修四庫叢刊本)
蘇 軾, 『東坡全集』(續修四庫全書本)
孫 鑣, 『書畫跋跋』(續修四庫全書本)
孫岳頌 等 編, 『佩文齋書畫譜』(續修四庫全書本)
汪 珂玉, 『珊瑚網』(續修四庫全書本)
王世貞, 『弇州四部稿』(續修四庫全書本)
田汝成, 『西湖遊覽志』(續修四庫全書本)
朱謀聖, 『畫史會要』(續修四庫全書本)
陳 璽, 『御定歷代題畫詩類』(續修四庫全書本)
嚴 嵩, 『御定歷代題畫詩類』(續修四庫全書本)
黃宗羲, 『明文海』(續修四庫全書本)

*

- 金柱臣, 『壽谷集』(한국문집총간 176)
金昌翁, 『三淵集』(한국문집총간 165-167)
白光勳, 『玉峯詩集』(한국문집총간 72)
朴 祥, 『訥齋先生集』(한국문집총간 19)
成海應, 『研經齋全集』(한국문집총간 273-279)
申翊聖, 『樂全堂集』(한국문집총간 93)
李敏求, 『東州集』(한국문집총간 94)
李晔光, 『芝峯類說』(한국문집총간 66)
李 植, 『澤堂集』(한국문집총간 88)
李 瑛, 『先君遺卷』(국립중앙도서관 B2古朝46-가90)
李安訥, 『東岳先生集』(한국문집총간 78)
任叔英, 『疏菴先生集』(한국문집총간 83)

- 崔鳴吉, 『遲川集』(한국문집총간 89)
 許筠, 『惺所覆頤稿』(한국문집총간 74)
 許穆, 『記言』(한국문집총간 98-99)
 黃玟, 『梅泉詩集』(한국문집총간 348)
 黃斥, 『漫浪集』(한국문집총간 103)

2. 연구 저서 및 논문

*

- 정민, 『목릉문단과 석주 권필』, 태학사, 2003.
 안휘준, 『한국 회화사 연구』, 시공사, 2000.
 이종묵 『海東西詩派研究』, 태학사, 1995.
 汪涑, 『明中葉蘇州詩畫關係研究』, 上海文化出版社, 上海, 2007.
 周積寅, 『吳派繪畫研究』, 江蘇美術出版社, 1991.

*

- 김갑기, 「穆陵文苑의 學唐과 詩的變移」, 『한국 사상과 문화』 29권, 2005.
 김중서, 「玉峯白光勳 시의含蓄의性格」, 『한국한문학연구』 35집, 2005.
 박영관, 「옥봉 백광훈의 시에 나타난 교우 관계 연구」, 『古詩歌研究』 16집, 2005.
 박은숙, 「놀이 박상 시의 특질에 대한 일고찰」, 『한문학보』 Vol. 5, 2001.
 박은순, 「朝鮮時代의 樓亭文化와 實景山水畫」, 『美術史學研究』 第250・251號, 2006.
 朴恩和, 「明代 前期의 宮廷繪畫」, 『美術史學研究』 第231號, 2001.
 백윤수, 「절파의 변명: 『중품화록』을 중심으로」, 『미학』 35, 2003.
 安輝濬, 「高麗 및 朝鮮王朝의 文人契會와 契會圖」, 『古文化』 第20輯, 1982.
 유미나, 「朝鮮 中期 吳派畫風의 전래」, 『美術史學研究』 第245號, 2005.
 _____, 「17세기, 인·숙종기의 산수화」, 『강좌미술사』 31호, 2008.
 이종묵, 「朝鮮 前期 漢詩의 唐風에 대하여」, 『韓國漢文學研究』 제18집, 1995.
 _____, 「조선 전기 한시의 당풍과 송풍」, 『한국 한시의 전통과 문예미』, 태학사, 2003.

- 임채용, 「백광훈의 작품세계」, 『중국어논총』 6, 1993.
- 정혜린, 「공재 윤두서의 문인화관 연구: 남종문인화의 수용을 중심으로」, 『한국 실학연구』 13, 2007.
- 조규희, 「조선시대 별서도 연구」, 서울대학교 박사학위논문, 2005.
- 진준현, 「인조 숙종 연간의 대중국 회화교섭」, 『강좌 미술사』 Vol. 12, 1999.
- 황정연, 「조선시대 회화수장 연구」, 한국학대학원 박사학위논문, 2005.
- 홍선표, 「조선 후기 회화 애호 풍조와 감평활동」, 『미술사논단』 5, 1997.
- Ortiz, Valerie Malenfe, The poetic structure of a twelfth-century Chinese pictorial dream journey, *the Art Bulletin*, June, 1999.
- Richard Edward, painting and poetry in the late Song, *Words And Images*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1991.
- Yu-Kung, Kao, Chinese Lyric Aesthetics, *Words And Images*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1991.
- Richard Barnhart, The “Wild And Heterodox School” of Ming Painting, *The Theories of Arts In China*, Princeton University Press, 1983.
- _____, *Painters of the Great Ming*, The Dallas Museum of Art, 1993.
- 樊修林, 「論明代中前期畫人的價值趨向」, 『湖北社會科學』, 2002, 12.
- 單國強, 「二十世紀對明代“浙派”的研究」, 『書畫研究』, 古宮博物院, 刊2001年, 第3期.

원고 접수일: 2009년 9월 30일

심사 완료일: 2009년 11월 16일

게재 확정일: 2009년 12월 1일

ABSTRACT

The Paintings in Mid-*Chosun* and Its Relation to Contemporary Poetry on Records

Herin, Jung

The research on paintings in mid-*Chosun* has crucial troubles in that the painting works remain rare and the writings on them also are mainly poetry just appreciating the landscapes not often mentioning the stuff on canvas even less analytical. However the naive writings point the criteria of appreciation and their ultimate values in those days through their lyric forms.

This paper reveals the landscape style in mid-*Chosun* was influenced by high *Tang* style poetry especially of serene and lyric prevalent in those days in *Chosun* from its start. Poetry of those days encouraged painters to show the similarities between paintings and poetry ; composition of clear and fine near scene with person and vague or blurry distant scene, and its fresh unsecular mood. Even the poets out of the style above, intense or narrative, always depicted the paintings as of serene and lyric. With these characteristics of records on the paintings, it is doubtful on what point or how much the landscape style in mid-*Chosun* is that of *Zhe* school in *Ming* dynasty almost unquestioned until now.

Zhe school paintings dealt the secular literati enjoying lives in cities as

well as the those in the depths of a mountain, whose faces were also secular in many case. It seems clear that the extents of landscape subject of mid *Chosun* and *Zhe* school are different and the former imported just a part of the latter.

Parallel to the situation on subject of the paintings it is hardly to say that the form of the paintings is that of *Zhe* school. There only remain records written in mid *Chosun* on several names of court painters of *Ming* dynasty nor of *Zhe* neither of *Wu* school. That means the appreciators of *Chosun* were not enough to discriminate the three styles in *Ming* dynasty or *Zhe* school were passed to *Chosun* its rough and secular vigor diminished blending with court painting style. It is not odd why *Kim, Myung-Kuk*, a court painter in mid-*Chosun*, renowned as influenced from *wild and heterodox* school and as famous today, was never praised at least in the records written in mid *Chosun*.

This investigation on records tells that the paintings in mid-*Chosun* were far literary and unworldly than those of *Zhe* school.