

18세기 朝鮮 文人들의 繪畫蒐集活動과 畫壇

朴孝銀*

- I. 머리말
- II. 18세기 文人 收藏家들의 繪畫蒐集
- III. 繪畫蒐集方式을 통해 본 18세기 朝鮮畫壇
- IV. 文人 收藏家の 畫壇 後援
- V. 맺음말

I. 머리말

16세기 말 17세기 초 서울·경기지역 문인의 문예취향 속에 자리잡기 시작한 書畫·金石·古董 완상취미는 18세기에 완상물 애호풍조를 크게 성행시켜 조선 후기 문인문화의 성숙과 발전에 기여했다. 그러한 가운데 李秉淵, 李夏坤, 申靖夏, 金光遂, 金光國, 李麟祥, 李胤永, 尹東暹, 尹倂, 兪晚柱, 南公轍, 申緯, 李書九, 徐常修, 洪顯周, 沈象奎, 金弘淵, 朴允默, 劉最鎭 부친 등의 收藏家들이 등장했는데, 경화세족 출신 사대부에서 중인층 문사에 이르기까지 다양한 인사들로 구성된 이들은 後援者로서 당시 조선화단에 미친 영향이 지대하였다

* 전북대학교·용인대학교 강사

** 본고는 제125회 한국미술사학회 월례발표회(2001.9.22)에서 발표한 내용을 수정·보완한 것으로 필자의 석사학위논문 「朝鮮後期 文人들의 繪畫蒐集活動 연구」(홍익대학교 대학원 미술사학과, 1999)를 토대로 하였다.

는 점에서 주목받아 왔다.¹

그러나 당시 문인들의 완상물에는 그림 이외에 글씨나 서첩, 금석·탑본류, 고동기를 비롯해서 서책, 문방류, 화초, 수석, 오래된 악기와 가구류 등 다양한 물품들이 있었을 뿐만 아니라, 회화소장품 중에는 중국과 한국의 옛 그림까지도 많이 포함되어 있었다. 따라서 18세기 조선 문인들의 완상물 수집열이 동시대 화가의 작업과 직결되었다고 보는 것은 다소 무리가 있다. 또한 그림은 동아시아 근세 문화에서 詩書畫 三絶의 형식으로 제작·감상되곤 했는데, 조선 문인들은 특정 개인이 詩書畫 모두를 잘 한다는 의미인 ‘三絶’ 개념과 달리 詩·書·畫 각각을 잘 하는 사람들을 모아 ‘三絶의 絶寶’를 만드는 방식을 즐김으로써, 종종 기예를 갖춘 화가로 하여금 문인들이 원하는 畵境을 제공하는 위치에 서도록 했다. 이러한 점들은 결국 완상물 애호풍조와 동시대 화가와의 접점이 어디쯤이며, 화가들을 후원한 면모가 어떤 것인지에 관한 의문으로 귀결되는데, 이에 대한 해답을 찾기 위하여 본고는 收藏家라는 존재와 회화소장품 내역의 파악을 우선적인 단서로 삼았다.

18세기 초 문인인 趙龜命(1693-1737)은 1724년에 쓴 글에서 그림을 둘러싼 인간 유형에 ‘화가(畵之者)’ 이외에 ‘수집가(畜之者)’, ‘감상가(賞之者)’가 있다고 하여 후원자의 존재와 개념적 범위를 언급하고 있다.² 또한 18세기 후반 俞漢雋(1732-1811)은 ‘감상가(知之者)’, ‘애호가(愛之者)’, ‘관람가(看之者)’, ‘수집가(畜之者)’로 회화완상자를 설정하였다.³

¹ 朝鮮後期 수장가를 주목한 연구는 李佑成, 『實學派의 書畫古董論』, 『韓國의 歷史像』(創作과 批評社, 1982), pp. 106-115; 姜明官, 『朝鮮後期 京華世族과 古董書畫趣味』, 『韓國의 經學과 漢文學』: 竹夫 李澹衡教授 停年退任紀念論叢』(太學社, 1996), pp. 765-802; 洪善杓, 『朝鮮後期 繪畫의 愛好風潮와 鑑評活動』, 『美術史論壇』 5(1997)(『朝鮮時代繪畫史論』, 文藝出版社, 1999, pp. 231-254)이 있고, 주로 특정 문인의 문예성향에 대한 규명과 對中繪畫交流 연구를 통해 부각되었다. 李仙玉, 『澹軒 李夏坤의 繪畫觀』(서울대학교 대학원 고고미술사학과 석사학위논문, 1987); 文德熙, 『南公徹의 書畫觀』(홍익대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 1995); 鄭敏雄, 『朝鮮王朝後期の 對淸 繪畫交涉』(홍익대학교 대학원 회화과 석사학위논문, 1983); 崔耕苑, 『朝鮮後期 對淸 회화교류와 淸회화양식의 수용』(홍익대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 1996); 韓正熙, 『영·정조대 회화의 대중교섭』, 『講座美術史』 8(1996)(『한국과 중국의 회화』, 학고재, 1999, pp. 280-299).

² 趙龜命, 『題李安山秉淵所藏畫帖』, 『東谿集』 卷6(奎章閣, 奎4330) “故嘗以爲畵之者爲畜之者後 畜之者爲賞之者惜.” 18세기 조선의 상황과 직접적으로 관련되지 않으나 후원자의 개념과 접근방식을 제시한 선례로서 중국회화사에서 후원자와 화가의 삶을 조명한 다음의 연구도 참고가 된다. Chu-tsing Li et al. eds., *Artists and Patrons: Some Economic and Social Aspects of Chinese Painting* (Kansas: Kress Foundation Dept. of Art History, 1989); James Cahill, *The Painter's Practice: How Artists Lived and Worked in Traditional China* (New York: Columbia Univ. Press, 1994); Hongnam Kim, *The Life of a Patron: Zhou Liangong (1612-1672) and the Painters of Seventeenth-Century China* (New York: China Institute in America, 1996).

³ 俞漢雋, 『石農畫苑跋』, 『著菴集』 卷11(奎章閣, 古3436-9-1-2) “畵有知之者 有愛之者 有看之者 有畜之者.”

이러한 용어들은 당시 문인층 사이에 성행했던 그림 완상행위가 다양한 층위를 가지면서 광범위하게 이루어졌던 사실을 전해준다. 여기에서 文人(literati)이란 사대부와 사대부를 지향했던 중인층 문사를 포괄하는 의미이다. 18세기 조선의 사대부와 중인층 문사는 詩會를 중심으로 한 문예활동을 통해 예술적 가치의 많은 부분을 공유했고, 18세기 후반을 지나 19세기에 접어들수록 그 주도권은 점차 중인층으로 넘어가게 되었다.⁴ 그 흐름은 회화수집·완상풍조에도 동일하게 적용된다. 유한준의 언급은 18세기 후반의 중인 수장가 金光國의 회화 소장품인 《石農畵苑》을 감상한 뒤 지은 발문에 나오는 용어로서 많은 그림을 수집한 김광국을 스스로없이 ‘감상가(知之者)’라 지칭했다.⁵ 따라서 회화수집·완상풍조에 참여했던 사대부와 중인층 문사 모두가 문인 후원자이며, 후원자로서 이들의 행위는 감상, 애호, 관람, 수집 등을 포괄한다. 더 나아가 이들의 완상행위는 그림 위에 직접 題하거나 별지에 題評하는 방식, 그리고 序·題·跋·後·贊·記 등의 형식을 취한 詩文 창작으로 이어져 鑑評活動으로 연결되었다.⁶

이처럼 광범위한 후원 양상 중 수집활동을 주목하는 이유는 구체적으로 어떤 畫蹟이 누구에 의해 수장·완상되었는지 파악함으로써 18세기 문인들이 누렸던 시각적 경험을 가늠하는 동시에 집적된 행위의 결과를 확인할 수 있기 때문이다. 더불어 이를 소유하기 위해 취했던 방식을 살펴보는 가운데 동시대 화가상이 보다 명확히 드러나게 되면, 수집활동이 조선화단에 미친 영향에 대한 판단도 분명하게 될 것이다. 먼저 그림을 수집했던 문인과 회화 소장품을 제시한 다음, 수집방식을 살펴봄으로써 수장가와 동시대 화가와와의 관련상을 모색해보려고 한다. 이어서 18세기 대수장가 로 꼽히는 槎川 李秉淵(1671-1751), 澹軒 李夏坤(1677-1724), 尙古堂 金光遂(1699-1770), 石農 金光國(1727-1788 이후)을 중심으로 이들의 수집활동이 결국 어떤 후원 양상으로 귀결되는가를 고찰하여 수장가가 화단에 미친 영향을 논의해 보고자 한다.

4 洪善杓, 「19세기 閭巷文人들의 회화활동과 창작성향」, 『美術史論壇』 창간호(1995), pp. 191-219; 姜明官, 『조선 후기 여향문학 연구』(창작과 비평사, 1997). 한편 17세기 왕족·부마·중양의 고위 관리층이 완상물 애호풍조를 주도해왔던 현상의 연장선상에서 왕족들은 18세기 완상물 애호풍조와 관련되어 있지만, 왕실 출신 인사의 행적에 대한 연구가 드물어 파악이 불가능했기에 문인의 범주에서 제외하였다.

5 俞漢雋, 앞의 글, “石農金光國元賓 妙於知畵.”

6 洪善杓, 앞의 논문(註1), pp. 249-254.

II. 18세기 文人 收藏家들의 繪畫蒐集

1. 士大夫 收藏家

이제 제시하는 <표 1>, <표 2>, <표 3>은 회화 완상에 관심을 두었던 사대부 문인의 소장품과 감상작을 노론, 소론, 남인별 당색에 따라 정리한 것이다. 이 시기 그림수집·완상에 관심을 두었던 사대부 문인들은 文集 위주의 각종 문헌사료에서 산견되지만, 李秉淵, 趙榮祐, 南有容·南公轍 부자, 李夏坤, 申靖夏, 金光遂, 趙龜命·趙駿命 형제, 趙裕壽, 吳光運, 李瀼·李用休 부자, 姜世晃·柳慶種·柳慶容 등을 우선적으로 꼽을 수 있다.⁷ 그런데 당색에 따라 분류된 소장가들의 소장·감상 사실은 오히려 18세기 문인들 사이에서 전반적으로 유행한 문화적 풍조로서의 그림수집·완상취미의 전개상을 전해주고 있어 주목된다. 표의 감상 항목을 통해 당색을 초월한 교류의 흔적도 발견할 수 있으니, 노론 이병연과 소론 이하곤·김광수·조유수·조귀명이나 남인 윤두서와 소론 이하곤, 소론 김광수와 노론 조영석, 남인 윤덕희·윤용과 소론 조귀명·조유수, 소론 심사정과 남인에 가깝던 강세황 등이 그러하다. 심지어 정선은 노론·소론·남인 모두의 모임에 참석하였다.⁸ 이는 이들의 만남이 정치의식이나 사상적 입장보다는 통혼이나 사승관계, 거주지와 같은 인간관계의 결과에 더 많이 의존했음을 시사한다. 더불어 그림수집·완상행위가 이루어졌던 주된 무대는 정계가 아닌, 사랑방이나 詩會·詩社를 중심으로 한 남성 사대부 문인들의 사적 공간이었다는 점이 간과되어서는 안 될 것이다.

이들은 대체로 宣祖代 이래 17세기에 중앙의 고위관리였던 인사를 祖上으로 하면서 서

⁷ 이 표는 註1의 연구결과와 崔秀秀, 「謙齋眞景山水畫考」, 『潤松文華』 21·29·35·45(1981·1985·1988·1993), pp. 39-60·35-59·37-63·43-87; 同, 「謙齋鄭散眞景山水畫」(汎友社, 1993), pp. 266-337; 邊英燮, 『豹菴姜世晃繪畫研究』(一志社, 1988)를 토대로 접할 수 있었던 文集類와 秦弘燮 編, 『韓國美術史資料集成』 4(一志社, 1996) 등 주로 18세기 문헌사료에서 추출해낸 사실을 정리한 것이다. 이러한 조사 결과 이들은 비교적 많은 畫蹟을 수집·완상했음이 확인되었다. 모든 문헌을 섭렵한 것은 아니기에 제시된 소장품 내역은 최소한의 것임을 이해해 주시기 바란다. 표시된 연대는 소장 사실이 확인된 해를 의미하며, 소장 여부를 알 수 없을 경우에는 감상 항목으로 분류했으므로 그 중에 소장품이 섞여 있을 수 있다.

⁸ 표에 제시하지는 않았으나 정선이 남인의 모임에서 그림을 그린 예로 『漣江壬戌帖』(1742)이 있다.

을·경기지역을 중심으로 世居했고, 祖父-先大夫代에 이미 가문의 정치·경제·사회적 토대가 확립된 명문가문 출신으로, 조상이나 본인이 연행을 통해 중국 문물을 보다 쉽게 접할 수 있었던 엘리트 문인들이었다는 점에서 공통된다.⁹ 그런데 이들 중에는 18세기에 풍부한 관리 경력을 쌓아왔던 이도 있지만, 주로 외직을 전전하거나 출사를 포기하고 문장가나 학자로 살면서 가능한 한 중앙 정계로 진출하는 것을 피하는 경향이 있어 조상들과는 다른 면모를 보여준다. 이는 당쟁으로 혼란한 현실 속에 뜻이 꺾이게 된 것일 수도 있지만, 가문에 축적된 안정적인 사회·경제적 기반을 배경으로 개인적인 선택에 따라 官路와는 다른 세계를 추구해 나갔던 결과인 것으로도 해석된다.

제시된 화적들을 통해 당시 조선 문인들이 접할 수 있었던 그림과 시각적 경험을 살펴보는 것은 의미가 있다고 생각된다. 이제까지 18세기 조선 회화에 미친 중국의 영향은 주로 畫譜類·版刻本의 유입상과 관련하여 설명되었지만, 적어도 이 화적들만큼은 당시의 회화 완상가와 화가 사이에서 실제로 열람되었을 것이므로 18세기 조선화단과 밀접한 관련이 있을 것이다. 중국 화적에는 來朝했던 孟永光과 朱之蕃이 남긴 그림을 비롯해 唐代의 閻立本, 吳道子 이래로 董源·李成·范寬·李唐·蘇軾·米芾·李公麟·徽宗·馬遠·劉松年 등 五代-宋代 畫蹟과 錢選·趙孟頫·黃公望·倪瓚 등 元代 畫蹟, 沈周·文徵明·文嘉·文伯仁·文震亨·杜冀龍·許九敘·吳彬·董其昌·唐寅·仇英·吳偉·李在·徐渭·夏昶 등 明代 畫蹟이 있다. 더불어 高其佩·八大山人에서 俞鈴, 馮玉貞, 高簡에 이르는 清代 畫蹟이 있는데, 표에 제시된 것 외에도 黃公望의 〈山水圖〉를 소장했던 이인상이 1739년 何文煌, 謝採, 潘澗, 謝嶼 등 安徽派 화적을 접했고, 정래교는 王時敏의 〈山水圖〉를 보았으며, 뒤에서 논의하게 될 김광국의 회화소장품 중에 托靄이라는 淸人의 〈墨竹圖〉가 있어서 당시의 反淸 감정과 淸문물 유입상이 일치하는 것은 아님을 알려준다.¹⁰

⁹ 이는 각 개인들의 가계를 추적함으로써 알 수 있다. 이하곤은 李仙玉, 앞의 논문, pp. 4-6; 강세황은 邊英燮, 앞의 책, pp. 8-9, 216; 이병연, 김광수, 오광운, 이익은 朴孝銀, 「朝鮮後期 문인들의 繪畫蒐集活動 연구」, pp. 139-141, 158-161, 127, 14 참조 바람. 유경종이 柳根(1549-1627) 후손임은 李瀆, 「朱太史孤山圖詩跋」, 『星湖先生文集』 卷 37 韓國歷代文集叢書(景仁文化社, 1994), “今西峒之傍孫德祖.” 德祖가 유경종의 字임은 邊英燮, 앞의 책, p. 38.

¹⁰ 남공철의 書帖·碑帖에 부친 글에서 왕실소장품이 발견되기에, 그가 감상한 중국 화적에 왕실소장품이 섞여 있을 수 있다. 남공철의 書畫跋尾 전문 해석은 文德熙, 앞의 논문, pp. 94-143; 이인상이 접한 중국 화적은 李胤永, 「龜潭記」, 『丹陵遺稿』 卷11 “余嘗至凌壺觀 出觀大痴長幅” 및 李麟祥, 『凌壺集』 卷1 “子翊得畫帖 …… 何文煌效倪淸園 謝採效伯虎 潘澗潑墨 何文煌小景雲水 謝嶼白描道人看洗硯.” 俞弘濬, 「凌壺觀 李麟祥의 生涯와 藝術」(홍익대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 1983), pp. 22-23; 鄭來僑, 「題皇明王時敏畫障 仍次其韻」, 『浣巖集』 卷1 韓國文集叢刊 197(民族文化推進會, 1997).

17세기를 통해 唐·宋·元代 畫蹟과 明代 吳派 畫蹟이 유입되었던 것에 이어 18세기에 董源, 米芾, 黃公望, 倪瓚의 화적과 沈周, 文徵明, 唐寅, 仇英과 같은 吳派 거장을 비롯해 文嘉, 文伯仁, 文震亨, 杜黃龍, 許九敍 등 吳派 후기 화가를 포괄하는 다수의 吳派 畫蹟이 전해졌고, 松江派를 대표하는 董其昌과 南京派의 吳彬, 安徽派, 심지어 清代 正統派 王時敏과 개성주의자 八大山人, 지두화가 高其佩의 화적까지도 조선에 流轉되었던 것이다. 18세기 조선 문인들 사이에 완상된 이 화적들은 眞僞 여부와 관계없이 당시 문인과 화가들의 중국 문인 화풍 이해에 막대한 영향을 미쳤을 것이다. 더불어 이하곤, 조영석, 신정하, 강세황, 남공철을 중심으로 한 사대부 문인들이 동시대 화가들의 그림을 평가할 때 米芾, 黃公望, 倪瓚, 沈周, 文徵明, 董其昌을 언급했던 것은 실제 화적을 접하는 가운데 이루어진 근거있는 평가였던 것임을 알 수 있다.¹¹

이러한 화적들의 열람 결과는 비단 화풍뿐만 아니라 주제 측면에서도 많은 영향을 미친 것으로 보인다. 즉 조선 후기 들어 갑자기 등장하거나 증가하는 주제로 생각되었던 西園雅集, 梅花書屋, 蜀棧, 瀑布, 郭汾陽, 美人, 神仙, 蝴蝶, 馬, 魚蟹, 鼠食瓜 등과 관련된 중국 화적이 발견되고, 城市風俗을 그린 〈清明上河圖〉까지도 여러 본 전래되었기 때문이다. 1606년 來朝한 朱之蕃이 그린 小景 20幅이 17세기를 통해 《千古最盛帖》과 《臥遊帖》, 《朱太史十二畫帖》 등으로 재생산되는 과정에서 특히 羅大經의 텍스트에 의거한 〈山靜日長圖〉가 큰 인기를 누렸던 것과 더불어 仲長統의 「樂志論」, 王羲之의 「蘭亭記」, 陶淵明의 「桃花源記」와 「歸去來辭」, 李白的 「蜀道難」, 白居易의 「琵琶行」, 王禹偁의 「黃州竹樓記」, 歐陽修的 「醉翁亭記」와 「秋聲賦」, 蘇軾의 「赤壁賦」와 「李君山房記」, 「喜雨亭記」 등의 텍스트들도 조선 화가들의 그림에서 다양한 방식으로 활용되었던 바 있다.¹² 따라서 당시 수장가들이 소장한 중국 화적에 그려진 주제들이 어떤 식으로든 동시대 조선 화가의 작업에 수렴되었을 것임은 자명하다. 예컨대 현존하는 이인상의 〈二人物圖〉는 우측 상단의 題跋을 통해 沈周의 〈莫碎銅雀硯歌圖〉

11 17세기 조선에 유입된 중국 화적은 朴孝銀, 앞의 논문, pp. 49-62. 조선 후기 회화와 중국과의 관련상은 韓正熙, 「董其昌과 朝鮮後期 畫壇」, 『美術史學研究』 193(1992.3)(『한국과 중국의 회화』, pp. 300-332); 同, 「朝鮮後期 繪畫에 미친 中國의 影響」, 『美術史學研究』 206(1995.6)(위의 책, pp. 216-255).

12 朴孝銀, 앞의 논문, pp. 50, 64-70. 국립중앙박물관 소장 張得萬의 《千古最盛帖》(本6500)과 『國立中央博物館 韓國書畫遺物圖錄』 第8輯 圖 16에 실린 필자미상의 未表具 畫帖(德1033)을 비롯하여 선문대학교박물관 소장 李匡師의 〈李氏山房藏書圖〉와 필자미상의 〈中國故事圖帖〉 역시 그 재생산·활용 과정에서 나온 결과물로 생각된다. 『鮮文大學校博物館 名品圖錄II』(鮮文大學校 出版部, 2000), 圖 5와 圖 79 및 각 그림의 도판해설. 그러나 그림에 대한 텍스트가 병행되고 있는 圖 79를 '中國故事圖'로 간주하는 것에는 이의가 있다.



도 1
李麟祥, 〈二人物圖〉,
紙本淡彩, 30.5×40.0cm,
幽玄齋 소장

(金光遂 소장)와 관련되어 있음을 알 수 있다¹³. 이를 홍콩이나 미국에 현존하는 동일 주제의 沈周作이나 傳稱作, 혹은 石濤의 臨作과 비교해 보면 인물배치와 공간구성이 크게 변형되었고 題跋도 부분 발취 형식으로 쓰여졌음을 알 수 있다. 특히 김광수의 소장품을 감상한 조영석은 파초가 그려진 畫境을 언급함으로써 당시 조선 문인들이 열람했던 沈周 작품이 이인상의 그림보다는 이 현존작들의 화면과 더 유사했으리라는 점을 시사하고 있다.¹³ 이는 당시 조선에 유입된 중국 화적들이 조선 화가들의 작품에 그대로 이식되기보다는 다양한 취사선택의 과정을 제공한 매체의 일부였으리라는 점을 제시한다. 그러므로 이 중국 화적들과 조선 화가의 작화활동이 어떤 식의 영향과 창의적 변형으로 연결되는지에 대한 연구가 필요하다.

또한 '진경문화'의 유행이 집권 노론층과 그 주변인이었던 소론계 인사에 의해 이루어졌다는 견해와 달리 남인의 동참 사실도 확인하다. 李澈의 금강산 사경(1701 이전)과 李萬敷의 《陋巷圖帖》, 尹斗緒의 〈白浦幽居圖〉, 尹德熙의 〈后溪柳漲圖〉, 李翼 집안의 《靑楓溪帖》(1735), 姜世晃의 〈蕩春臺詩畫軸〉, 〈玄亭雅集圖〉(1747), 〈堪臥圖〉(1748) 제작 등의 작례와

¹³ 관련도판은 Marilyn and Shen Fu, *Studies in Connoisseurship: Chinese Paintings from the Arthur M. Sackler Collections in New York, Princeton and Washington D. C.* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1973; the 3rd edition, 1987), pp. 256-263; 趙榮祐, 「沈周莫碎銅雀硯歌圖跋」, 『觀我齋稿』卷3 古典資料叢書 84-1(韓國精神文化研究院, 1984).

더불어 1709년 윤덕희가 '眞景'이라는 용어를 최초로 사용했던 사실을 통해 남인 역시 실경 산수 및 문인풍속의 繪畫化에 관심이 많았던 것을 알 수 있다.¹⁴ 그리고 그 기원에 작자미상의 《靑楓溪帖》, 朱之蕃의 〈孤山亭圖〉와 같이 李尙毅, 柳根이 참여했던 17세기 초 이래의 전통이 가전품을 통해 면면이 이어졌던 것은 결코 간과할 수 없다.¹⁵ 선조의 물품을 전수시키는 과정 속에 새로운 작화활동의 토대를 마련한 남인은 어떤 노·소론 가문보다 뚜렷이 가풍과 가학의 전수에 영향받고 있다. 결국 18세기 사대부 문인의 회화 수집·완상 풍조는 16세기 말 17세기 초 先祖들의 문예취향이 17세기를 통해 전수·심화되면서 쌓여진 문화적 역량의 표출임을 확인할 수 있다.

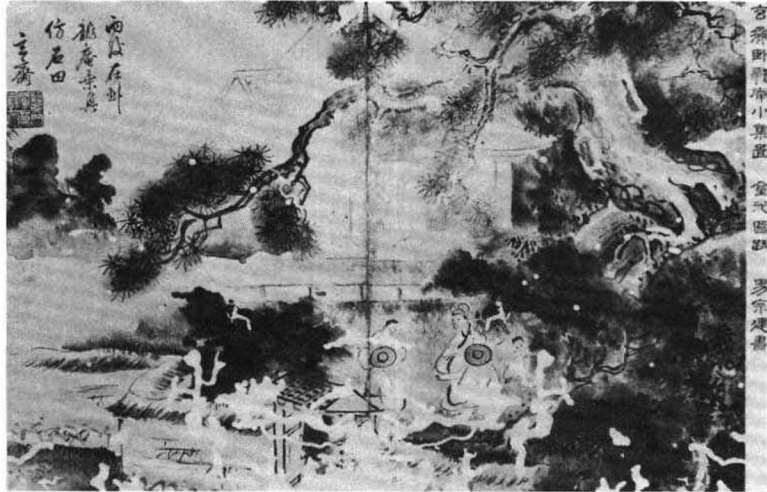
2. 中人 收藏家

중인이 완상물 수집에 관심을 두었던 예는 16세기 말 17세기 초 劉希慶 이래 17세기를 통해 산견되며, 18세기 들어 洪世泰, 崔奇男, 鄭來僑가 사대부 모임에 동참하는 가운데 공유되었다. 그 흐름을 이어 등장하는 18세기 후반의 金光國, 徐常修, 金漢泰, 金弘淵, 朴允默, 劉最鎭 부친은 대표적인 중인 수장가로, 이들은 점차 조선 문인문화의 계승자가 되어갔다. 이는 사대부 수장가 金光遂의 소장품을 이어받은 이가 중인 수장가였던 것에서도 확인되는데, 趙榮祐의 〈賢已圖〉와 李匡師의 〈高僧玩繪圖〉, 〈層嶂飛瀑圖〉는 金光國이, 仇英의 〈清明上河圖〉는 徐常修가, 〈曹全碑〉는 19세기의 田琦가 수장하였다. 여기에서 경제력과 문화적 소양을 바탕으로 18세기 후반 조선 예단에 급부상해 들어간 중인층을 만날 수 있다. 金光國은 그 전형적인 예이자 대표적인 서화수장가였다.¹⁶

14 이서의 금강산 사경 사실은 金南馨, 「朝鮮後期 近畿實學派의 藝術論 研究」(고려대학교 대학원 국어국문학과 박사학위논문, 1988), p. 86; 李仙玉, 「息山 李萬敷와 『陋巷圖』 書畫帖 研究」, 『美術史學研究』 227(2000.9), pp. 5-36; 朴銀順, 「恭齋 尹斗緒의 書畫: 尙古와 革新」, 『美術史學研究』 232(2001.12), pp. 123-125; 李灑, 「敬書靑楓溪帖後」, 『星湖先生文集』 卷37; 강세황은 李灑, 「姜光之蕩春遊春詩軸序」, 『星湖先生文集』 卷33 및 邊英燮, 앞의 책, pp. 56-60; 車美愛, 「駱西 尹德熙의 繪畫 研究」(홍익대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 2001), pp. 82-85.

15 이상의 靑楓溪 太古亭에서의 詩會를 기념한 그림을 이익이 다시 꾸며 전수한 일과 유근이 朱之蕃의 〈孤山圖〉를 받아 전수한 일은 각각 李灑의 「敬書靑楓溪帖後」와 「朱太史孤山圖詩跋」 참조.

16 수장가로서 김광국에 대한 본격적인 주목은 李源福, 「『畫苑別集』考」, 『美術史學研究』 215(1997.9), pp. 57-79; 朴孝銀, 앞의 논문, pp. 191-227; 同, 「홍성하소장본 金光國의 《石農畫苑》에 관한 고찰」, 『溫知論叢』 第5輯(한서대학교 동양고전연구소, 1999), pp. 235-288. 한편 2000년 이래 2002년 봄 사이에 열린 간송미술관의 전시회



도 2
沈師正, 〈臥龍庵小集圖〉,
1744년, 紙本淡彩,
28.7×42.0cm,
澗松美術館 소장

金光國은 17세기 이래 대대로 의관을 지낸 중인 가문에서 태어나 의관이 되었고, 만아들 金宗建(1746-?)도 의업을 이어갔다.¹⁷ 이미 1744년(18세)에 金光遂의 臥龍菴을 來往했던 그는 李麟祥과도 절친했고, 姜世晃·俞漢雋·洪奭周·金魯敬 등 사대부 문인을 비롯해 洪愼猷·安祐 등의 여향문인과의 교분을 쌓으며 서화를 완상했다. 이러한 사회적 관계망을 통해 습득한 문화적 소양을 배경으로 하여 의관으로서의 활동과 연행무역으로 축적한 재산은 金광국이 서화 수집활동을 전개할 수 있었던 경제적 토대가 되었을 것이다.¹⁸

金광국이 수집한 서화는 《先輩手簡》, 《韓景洪眞蹟》, 《石農畫苑》 등이 있지만,¹⁹ 여기에

를 통해 관련자료들이 새로이 공개되었고 선문대학교 박물관 및 개인 소장자의 작품들이 발굴되어 金광국의 회화 소장품은 보다 확대되었다. 본고에서 기본적으로 이를 포괄하기는 하였으나 지면관계상 보다 상세한 소개와 종합적인 분석은 차후의 논의를 통해 심화시켜 보겠다.

¹⁷ 金광국의 가계표는 朴孝銀, 앞의 논문(註9), p. 194.

¹⁸ 홍신유와의 교제와 1776년 연행 사실은 李順未, 「濼拙 姜熙彦의 繪畫 研究」(홍익대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 1995), pp. 23-24. 1779년 연행은 陳準鉉, 「檀園 金弘道 研究」(서울대학교 대학원 고고미술사학과 박사학위논문, 1998), p. 71. 金광국과 교제한 安祐는 號가 石樵인데, 강세황과 더불어 金弘道の 〈果老倒騎圖〉, 〈扇面花蝶圖〉 위에 題評한 인물로 생각된다. 도판은 『檀園 金弘道: 탄신 250주년 기념 특별전』(三星文化財團, 1995)의 圖 207, 圖 230 참조.

¹⁹ 《韓景洪眞蹟》은 李完雨, 「石峯 韓濩의 作家像: 『韓景洪眞蹟』」, 『美術史學研究』 212(1996.12), pp. 5-43; 《先輩手簡》은 朴孝銀, 앞의 논문(註9), pp. 223-226. 그외에 국립중앙박물관 소장 《畫苑別集》도 金광국과 관련된 중요한 화첩이긴 하지만 이를 金광국이 직접 成帖한 것으로 보기에는 의심의 여지가 있어 논의에서 제외하였다. 위의 논문, pp. 220-223.

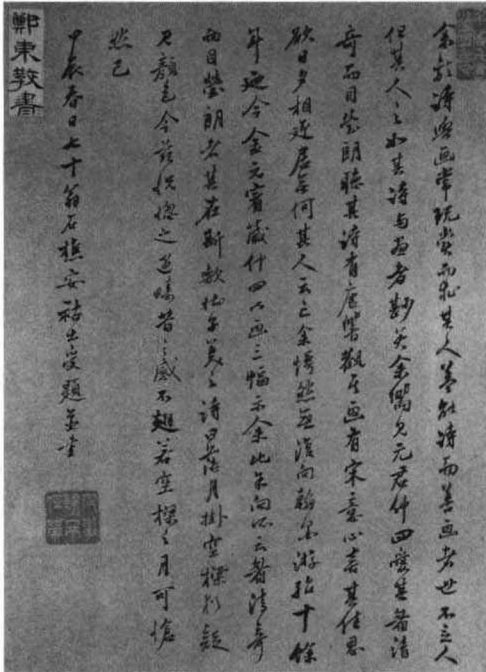


도 3
 (右) 曹世傑, 〈秋林書屋圖〉,
 紙本淡彩, 32.2×22.7cm,
 鮮文大學校博物館 소장
 (左) 金光國,
 〈秋林書屋圖 題評〉,
 1787년경, 紙本墨書,
 32.2×22.7cm,
 鮮文大學校博物館 소장

서는 현재 파칩된 상태로 전하는 《石農畫苑》을 살펴보겠다. 화첩을 구성하는 그림과 제평 내용은 <표 4>로 정리해 보았다.²⁰ 전형필 소장본은 각 그림과 제평마다 작은 별지를 첨부하여 畫家, 畫題, 題評者, 書家를 밝혀줌으로써 화가와 문장가, 서예가에 대한 정보를 제공해준다 도 2. 반면 홍성하 소장본에는 서예가를 밝혀주는 제침만이 남아 있어 전형필 소장본보다 소략한 상태이다 도 3. 특히 元命雄의 〈學倪元鎮山水圖〉에는 제평자인 安祐가 “글 짓고 글씨 쓰다(題并書)”라고 밝혔음에도 “鄭東教書”라는 별지 제침이 붙어 있어 원형이 훼손됐음을 알려준다 도 4.

수집된 67점 이상의 그림들은 安堅에서부터 김광국 당대에 이르기까지 조선 화가의 작품이 주축을 이루고 있다. 시대분포상 전형필 소장본에는 옛 그림이 많고, 홍성하 소장본에는 김광국과 동시대이거나 후배 세대의 그림이 많다. 중국 화적은 趙孟頫 전칭작과 明代 呂紀·程龍, 清代 托靑의 그림이 있고, 그외에 베네치아 풍경관화나 일본 우끼요에 등도 있

²⁰ 파칩된 《石農畫苑》은 근대기 고동서화수집가 澗松 全鑿弼(1906-1962)과 정치가 洪性夏(1898-1978)에 의해 주로 수집되어 현재 간송미술관과 선문대학교박물관에 대부분 소장되어 있다. 전형필 소장본에는 28점의 그림이 있는데 26점까지 추적했고, 홍성하 소장본은 30점까지 추적하였다. 이외에도 9점이 여러 곳에 산재하고 있어 67점 이상의 많은 그림들이 김광국에 의해 수집되었음을 알 수 있다. 현재의 표구 상태는 改裝된 것으로 보여 화첩의 원형이 보존되지 못한 듯하다.



도 4
 安祐, 〈學倪元鎮山水圖 題評〉, 1784년.
 紙本墨書, 27.1×19.7cm, 鮮文大學校博物館 소장

다.²¹ 이제까지 김광국은 중국 문인화가의 작품을 많이 수집했을 것으로 기대되었지만, 확인된 소장품을 통해 조선 화가의 그림을 주로 수집했음을 알 수 있다. 그림들 각각에 부치는 題評은 대체로 김광국의 글을 옮겨 적은 것도 있고, 姜世晃과 安祐가 직접 題한 것도 있다. 김광국의 제평은 자신의 필적이기보다 조선 후기의 다양한 서예가들과 아들 金宗建·金宗敬의 필적으로 쓰여진 것이 많고, 김광국의 引首印과 壓脚印으로 마무리되었다.

김광국은 1744년부터 한 점 한 점 모아 왔던 그림들을 1781년 여름과 1783년 가을 사이 어느 때에 앞서 설명한 형식으로 한꺼번에 成帖했던 것으로 보이며, 1784년경 4-5첩에 달하였다. '石農畫苑'이라는 명칭은 1786년에 쓰여진 문헌에서 확인된다.²² 그

후로도 김광국은 그림수집을 계속하여 1786-1787년경에는 기왕의 형식에 따라 《畫苑續帖》을 만들었다.²³ 1786년 겨울에는 아들 김종경이 조세걸의 〈秋林書屋圖〉를 구해와 화첩에 포

21 간송미술관 소장 傳 趙孟頫의 〈胡騎鷹獵圖〉는 김광국의 '翠雲書屋'에서 소장했던 것으로 알려져 있다. 『潤松文華』 13, 圖 1의 吳世昌 題跋. 이 그림이 전형필 소장본(=해동명화집)에 속하지 않는 별개의 화적임은 崔完秀 학예실장님의 조언에 따른 것이다.

22 俞晚柱, 『欽英』 第21冊(서울大學校 奎章閣, 1997영인), 4月 23日條. 그외에 俞漢雋의 「石農畫苑跋」과 洪奭周의 「石農畫苑序」가 있는데, 전문 해석은 朴孝銀, 앞의 논문(註9), pp. 195-198. 문헌상의 명칭이 밝혀지기 전까지는 '石農'이 수집한 화첩(石農畫帖)에 주목해왔다. 全鎔弼, 「灑隱筆 問月圖」, 『考古美術』 第2卷 第2號 通卷7號 (1961.2), pp. 68-69; 李東洲, 「金檀園이라는 畫員」, 『아세아』 (1969.3) (『우리나라의 옛그림』, 학교재, 1995, pp. 104-105)에서 김광국이 조선 후기 大鑑識이자 《石農畫帖》(전5책)의 성첩자로 부각되었다. 劉復烈, 『韓國繪畫大觀』(文教院, 1979), pp. 508-511, 519, 1026-1027.

23 홍성하 소장본의 일부는 《畫苑續帖》에 속했을 것으로 생각되나 본고에서는 김광국의 회화소장품이었던 현존작들을 일단 '石農畫苑'으로 지칭했다.

합시켰는데도³, 대를 이어 비슷한 패턴의 수집활동이 계속되었을 가능성을 시사해준다. 수집년대의 격차가 큰 반면 동일한 형식체제를 유지한 점, 대체로 화가와 서예가, 제평자가 각각 다르다는 점, 다양한 서예가들에게 글씨를 받아냈던 점에서 김광국은 조선 문인들 특유의 詩書畫 三絶 만들기 방식에 따라 《石農畫苑》을 絶寶로 만들기 위해 매우 의식적으로 노력했음을 알 수 있다.

III. 繪畫蒐集方式을 통해 본 18세기 朝鮮畫壇

18세기의 그림수집 활동은 주로 집안에 전승되어 온 소장품을 보존하는 家傳方式, 이미 제작된 상태의 그림을 사들이는 購入方式, 동시대 화가에게 새로이 제작을 의뢰하는 注文方式을 통해 이루어졌다.²⁴

1. 家傳方式

선대에 수집된 그림을 자손이 물려받아 보존시키는 방식으로 李夏坤의 《三代寶繪帖》, 吳光運의 家藏書畫, 柳慶種의 《臥遊帖》, 《朱太史孤山圖》 등이 대표적이다. 특히 吳光運은 「家藏書畫記」를 지으면서까지 가전품 보존에 힘썼는데, 18세기 후반 강세황이 그 일부를 감상했던 것으로 보아 오래도록 전수되고 있었음을 알 수 있다.²⁵ 오광운은 唐代 풍류인이었던 平泉莊主人 李德裕의 호사취미를 비판하여 「玩物喪志」를 경계하면서도 王獻之가 선조로부터 물려받은 것을 잘 보존했던 것은 아름다운 일이라 평가하면서, 사대부가에 수장된 물건을 후손에게 잘 전해주는 것은 忠孝이고 清白이라는 견해를 명백히 했다. 조귀명 역시 부모가 물려주신 것을 잘 보존해 나가는 것이 효자의 도리이므로 서화를 가전시키는 일을 결코 소홀히 할 수 없다고 했다.²⁶ 이러한 사정은 중인층에서도 마찬가지였다.

²⁴ 수집방식 분류는 앞서 제시한 표를 정리하는 과정에서의 사례 분석을 통해 이루어졌다.

²⁵ 吳光運, 「家藏書畫記」, 『藥山先生文集』 卷16 韓國歷代文集叢書 340(景仁文化社, 1990); 姜世晃, 「題吳文李畫帖」, 『豹菴遺稿』, 邊英燮, 앞의 책, p. 169, 註6.

洪燧 씨가 …… 曲巷의 …… 어느 구석진 마을에서 …… 李震의 대그림 하나를 보았는데 …… 그림의 출처를 물었더니 ‘돌아가신 아버님께서 愛藏하시던 것으로 집안에 내려오는 것입니다’ 라고 했다. 값을 후하게 쳐주면서 바꾸자고 했더니 웃으면서 ‘…… 돌아가신 아버님이 아끼시며 감상하신 것이기에 부득불 보관하고 후사 없어지지 않을까 걱정하면서 간직해온 것입니다 …… 비록 천금이라도 바꾸는 것을 원치 않습니다’ 라고 하였다 …… 효자로다, 그 사람이여. 오늘날 古書畫를 모으는 사람은 이런 아들이 있는 후에야 바야흐로 전수할 수 있는 것이다 …… 심지어 값을 매겨 마구 팔아 이익을 챙기는 것, 이것은 더욱 불효자인 것이다. ……²⁷

南泰膺은 洪燧가 만났던 어떤 중인이 아버지께서 아끼던 물건을 온전히 간직하기 위해 수고로움을 감내하고, 실질적인 이익의 유혹에 굴하지 않으면서 보존하고자 했던 일화를 통해 古書畫 보존·전수를 위한 전제조건으로 孝心을 꼽았다.

가전품 정리와 보존을 위한 보수·임모 작업 또한 18세기를 통해 많이 산견된다. 윤두서는 先祖인 尹毅中(1524-1590)의 瑞蔥臺宴會 참석을 기념한 〈瑞蔥臺親臨宴會圖〉를 손수 다시 그렸고, 윤덕희는 1719년에 가전품을 정리하면서 아버지의 유적을 모아 2권의 화첩으로 만들었다.²⁸ 이러한 작업은 윤두서와 윤덕희 자신의 가문을 위한 자발적인 행위였지만, 동일한 목적을 위해 화가가 필요했던 이들도 있었다. 李灝은 李尙毅(1560-1624)의 청풍계에서의 사적이 담긴 《靑楓溪帖》을 1735년 익명의 화공에게 다시 그리게 했고, 權燮은 權尙夏(1641-1759)를 기리는 「黃江九曲歌」를 지어 손자 權信應에게 화본으로 그리게 한 후 이를 임사한 〈黃江九曲圖〉의 제작을 정선에게 의뢰했다.²⁹ 16세기 말 17세기 초 문인들의 詩會와 금강산 유람의 동참자이자 안내자였던 중인 劉希慶의 후손은 家傳되어오던 李澄의 〈林庄圖〉를 전담문서와 함께 도둑맞자, 정선으로 하여금 다시 그려 복구하게도 하였다.³⁰ 선조를 추모하고 기념하는 마음은 전수받은 것을 정리·보관하는 차원을 넘어 동시대 화가의 작업과 관련된 주문을 끌어내기도 했던 것이다.

26 趙龜命, 「題柳汝範家藏尹孝彥扇譜帖」 및 「柳汝範世模家藏書帖跋」, 『東谿集』 卷6.

27 南泰膺, 「畫史補錄(上)」, 『聽竹畫史』, 俞弘濬, 「南泰膺의 〈聽竹畫史〉의 회화사적 의의」, 『美術資料』 45(1990.6), pp. 82-83 번역문 참조.

28 車美愛, 앞의 논문, pp. 25-27.

29 이익의 일은 본고의 註15 참조. 권섭의 일은 尹軫暎, 「朝鮮時代 九曲圖 研究」(韓國精神文化研究院 韓國學大學院 석사학위논문, 1997), pp. 92-94.

30 趙裕壽, 「劉村隱林庄後圖次一源韻」, 『后溪集』 卷5(奎章閣 5006).

2. 購入方式

사행갔던 이들이 일찍부터 그림시장이 발달하여 많은 옛 그림 매매자와 직업화가가 활동하고 있었던 중국에서 서화를 구입하기 위해 秀才나 序班과 접촉하고 琉璃廠이나 隆福寺의 書畫店을 들렀던 사실은 잘 알려져 있다.³¹ 그런데 화가의 손을 떠나 제3자의 수중에 놓이게 된 그림이 높은 가격을 치르고서 소유할 수 있는 재화가치를 가진 물품이었던 것은 18세기 조선에서도 마찬가지였다. 즉 이를 수집하기 위해서는 화폐나 물품제공, 물물교환의 지불방식을 통해 값을 치뤄야 했다. 신정하가 2,000錢에 夏昶의 〈墨竹圖〉 2폭을 구입한 것, 李生이 沈周의 〈山水圖〉를 보자 기뻐하며 千金을 내놓고 가져갔던 것, 오광운이 이탕에게 기이한 화초와 괴석 십여 점을 주고 張析의 〈盤谷圖〉를 구입한 것, 조영석이 이웃에 사는 의관이 가지고 있던 董其昌의 〈山水圖〉를 다른 障子와 바꿔 소유한 것, 李士晦가 공주 촌가에서 仁祖代 화원 李德益의 그림을 발견하고 다른 그림과 맞바꾸어 수장한 것 등이 바로 그 예이다.³² 동시대 화가의 그림을 구입한 예로는, 1733년 文生이 정선의 《昭文帖》을 사기 위해 3,000錢을 지불했던 것과 어떤 이가 이병연에게 은화 30냥을 주고 정선의 《金剛帖》을 샀던 적이 있다.³³ 뿐만 아니라 1732년경 중인 수장가들 사이에서 윤두서의 그림은 위조품까지 생겨날 정도로 매우 인기가 있었던 賣買物이었고, 18세기 중반경 역관들은 매매를 통해 많은 이득을 남길 수 있다는 점에서 정선 그림의 재화적 가치를 높이 평가하고 있었다.³⁴ 앞서 인용한 남태응의 글에도 나타나듯이 마음에 드는 그림을 발견한 洪燧가 이를 획득하기 위해 취한 방식은 가격책정을 통한 흥정이었고, 당시 가전품에 값을 매겨 마구 팔아 이익을 챙기는 불효자도 있었다. 이러한 예들은 모두 수장가가 원하는 그림을 소유하고자 할 때 일반적으로 가격흥정과 거래를 통한 구입방식을 취했던 18세기 조선 사회의 분위기를 전해주며,

31 文德熙, 앞의 논문, pp. 6-10, 13, 16; 崔耕苑, 앞의 논문, pp. 9-13.

32 申靖夏, 「家藏夏仲昭墨竹二障子記」, 『恕菴集』 卷11 韓國文集叢刊 197(民族文化推進會, 1997); 元景夏, 「題沈石田山水圖」, 『蒼霞集』 卷2(奎章閣, 奎4832); 吳光運의 일은 본고 註25의 글; 趙榮祐, 「有隣醫赴燕 得董華亭山水圖障子 而意甚賤之 以爲防風之具 余聞之以他障子易來」, 『觀我齋稿』 卷1; 李夏坤, 「題李德益山水帖後」, 『頭陀草(下)』 第12冊(驪江出版社, 1992).

33 趙榮祐, 「題昭文帖」, 『觀我齋稿』 卷3; 辛敦復, 『鶴山閑言』, 崔完秀, 「謙齋 鄭澈 研究」, p. 335. 이러한 가격들을 당시의 화폐가치와 연결하여 가늠해본 시도는 崔完秀, 위의 논문, p. 305와 朴孝銀, 앞의 논문(註9), pp. 149-150.

34 南泰膺, 「畫史補錄(下)」, 『聽竹畫史』, 俞弘濟, 앞의 논문(註27), p. 85; 辛敦復, 『鶴山閑言』, 崔完秀, 위와 같음.

그림의 경제적 가치를 깨달은 이들은 이를 통해 이익을 추구할 수도 있었음을 알려준다.

3. 注文方式

18세기 조선 화가들은 '畫員畫家' 이거나 '文人畫家' 라는 직역과 신분적 차이에 입각한 양대 구도로 파악되었는데, 동시대 화가에 대한 주문 사례를 살펴보아도 그 구별이 실재했음을 알 수 있다. 즉 사대부 문인의 주문에 부응했던 화원화가(화공)는 신분사회의 상하관계를 전제로 한 명령(命)의 형태로 성현의 고사, 유명한 문인들의 일화, 문학적 텍스트에 의거한 그림 등 이야기를 묘사해야 할 내용이 있는 작품이나 원본과 흡사하게 그려야 할 책임이 부여된 임모작의 제작을 맡았던 경향이 있다. 趙駿命은 1732년 이전에 화원 秦再奚에게 명하여 孔子와 曾點의 일화를 담은 〈舞雩圖〉를 그리게 했고, 조귀명은 1722년 화공에게 명하여 蘇軾의 글을 토대로 〈承天寺步月圖〉를 그리게 했다.³⁵ 신정하는 仇英의 〈桃源圖〉를 친구에게서 빌려다가 화원 李瑄에게 모사시켰고, 尹德輝는 1747년경 화원 張得萬에게 《千古最盛帖》 임모본을 그리게 한 후 당대 명류들의 글씨를 받아냈다.³⁶ 그에 비해 문인화가는 경제가치를 배제한 墨戲나 餘技 차원의 친교문화 속에서 숨씨를 발휘했고, 주문에 부응하더라도 소재나 주제를 바꾸는 자유로움이 용인되었으며, 마음내키지 않는 使役을 피하기 위해 주문을 거부하는 것도 가능했다. 윤두서가 李夏坤, 李師亮, 閔龍顯 이외의 사람에게는 그림을 잘 그려주지 않았거나, 趙裕壽가 윤덕희에게 〈鰲川納涼圖〉를 그려달라고 부탁했다가 자신의 서재 后溪에 자신이 들어앉아 있는 정경의 그림을 받았던 것 등이 그 예이다.³⁷

기왕에 알려진 이러한 주문 외에 주목되는 또 다른 방식은 가격지불에 상응하는 댓가를 주고 주문하는 것이다. 18세기 중반경 김광수가 문인화가 조영석에게 〈賢已圖〉를 그려받기 위해 淸 화가의 그림을 2축이나 주었던 사례는 많이 알려져 있다.³⁸ 중국 화적을 수집하려면 적지 않은 값을 치러야 했던 점을 상기하면, 이 예는 물물교환·물품제공을 통한 주문으로 상당한 가격이 지불되었음을 의미한다. 18세기 후반에 화원 金弘道가 3,000錢을 받고 사적

³⁵ 趙龜命, 「舞雩圖小記」, 『東裕集』 卷1; 同, 「題舞雩圖」 및 「題東坡承天寺步月圖」, 『東裕集』 卷6.

³⁶ 申靖夏, 「題家藏李瑄臨寫仇十洲桃源圖屏子」, 『恕菴集』 卷10; 朴孝銀, 앞의 논문(註9), pp. 65-66.

³⁷ 李仙玉, 앞의 논문(註1), p. 22; 趙裕壽, “蓮翁不作鰲川納涼圖 而寫我后溪柳漲 着余其中……”, 『后溪集』 卷5.

³⁸ 본고의 圖 14 우측에 趙榮祐이 쓴 “成仲以俞玲八駿○○○○二軸 求余賢已圖 用○○換鵝故事 遂樂而作○.”

인 그림 주문에 응했는데, 그 중 2,000錢으로 매화 화분을 사고 800錢으로 술 몇 말을 사서 친구들과 매화 술자리를 열었다는 일화 역시 유명하다.³⁹ 공적인 회화활동의 담당자였던 화원이 사적인 그림 주문에 돈을 받고 부응했던 이 사례는 김광수의 예와 함께 18세기 조선 사회 일각에서는 그림 주문이 구입방식처럼 화폐나 물물교환, 물품제공을 통해 이루어졌음을 알려준다. 즉 18세기 어떤 화가의 그림은 신분적 상하관계에 종속되어 작품제작을 명령받거나 친교 차원으로 무상제공되는 데 그치지 않았던 것이다. 회원일 수도, 회원이 아닐 수도 있는 이 화가는 문인들의 주문에 부응하여 댓가를 받고 작업함으로써 고객과 거래했던 것인데, 이 점은 직업적 화가가 활동할 수 있는 공간이 18세기 조선에 존재했음을 의미한다.⁴⁰ 이 주문이 얼마만큼의 댓가를 지불하는 것이었고, 어떤 화가가 여기에 포함되며, 과연 직업화가의 생계를 책임질 수 있는 수준이었는지 판별해내는 것은 아직까지 어려운 일이다.

그런데 洪壽疇와 정선의 일화는 이 점에 있어 색다른 면을 제시해준다.

홍수주는 …… 어린 딸이 남의 좋은 붉은 비단치마를 …… 더럽혔는데 …… 그 치마를 가져다가 그림 바탕으로 삼아 진한 먹으로 한 그루 포도를 깨끗하게 그려 …… 연경에서 온 商譯에게 부탁하여 중국시장에서 팔아 옷을 사는 자금으로 쓰게 했다. 상역이 그의 나라에 가서 팔았더니 과연 값을 많이 쳐주었으니 남색 비단과 붉은 비단으로 좋은 것을 각각 몇 단과 바꾸어 돌아왔다.⁴¹

한 중인(의) …… 비단치마가 정선의 집에 와 있다가 고기국물로 더럽혀지자 …… 그 비단폭에 <楓岳圖>와 <海金剛> 2폭을 그려냈다 …… 비단치마 주인이 …… <풍악도>는 가보로 삼고 <해금강> 2폭은 사행에 딸려 북경에 가져가 그림시장에서 팔게 했다. 蜀僧으로 靑城山에서 온 사람이 …… 은 100냥에 사려 했는데 …… 南京의 한 선비가 120냥에 사려 하자 화를 내며 130냥에 사서 불태워버렸다 …… 그림주인도 130냥을 갖지 못하고 50냥만 받고 돌아왔다 ……⁴²

두 일화의 공통점은 비록 몸소 거래에 나서지는 않았지만 두 사람 모두 자기 그림의 시장가

39 趙熙龍, 「金弘道傳」, 『壺山外記』. 吳柱錫, 「畫仙 金弘道, 그人間과 藝術」, 『檀園 金弘道: 誕辰 250周年記念 特別展 論考集』(三星文化財團, 1995), p. 17 註31.

40 최복은 그 공간에서 직업화가로 살아냈던 대표적인 인물이었다. 洪善杓, 「崔北의 生涯와 意識世界」, 『미술사연구』 제5호(1991), pp. 11-30.

41 南泰膺, 「畫史補錄(上)」, 『聽竹畫史』. 俞弘濬, 앞의 논문(註27), p. 81 참조.

42 辛敦復, 『鶴山閑言』. 崔完秀, 앞의 논문(註33), pp. 334-335 참조.

치를 분명히 알았고, 북경의 그림시장을 염두에 두었으며, 역관과 같은 중개인을 통했다는 점이다. 이들이 조선이 아닌, 북경을 선택한 이유는 더 많은 이득을 남길 수 있었기 때문일 것이다. 즉 정선의 <海金剛> 2폭은 중국에서 은 130냥까지 받을 수 있었는데 결국 50냥만 받았지만, 이 가격은 비슷한 시기 조선에서 이병연이 다른 사람에게 <金剛帖>을 팔 때 받았던 30냥보다 더 많다.

그림시장을 의식한 화가의 작품제작이 이뤄지고 있었던 것과 함께 주목되는 18세기 상황은, 그 화가의 작업이 전문화·직업화되는 변화 속에서 문인화가들은 자신의 작화활동을 사회적으로 한계짓는 경향이 있었다는 것이다. 홍수주는 이런 일이 항상 있는 것이 아니며 본격적으로 그림시장에 나서는 것을 자제했고, 1735년 세조어진 중모시 모사에 참여하라는 군주의 명에 조영석은 국문을 당할 지언정 직접 붓을 들어 '畫工'으로 전락할 수 없음을 분명히 했다. 그림 잘 그리는 것으로 유명해지는 것을 염려해준 군주의 특별한 은혜에 1763년 절필을 단행했던 강세황도 1781년 어진모사 때 어명에도 불구하고 공식석상에서 직접 붓을 드는 것은 피했다.⁴³ 조영석과 강세황이 군주의 요구에 부응할 수 있었던 타협점은 監董으로 참여하여 화원화가들을 감독·지도하는 것이었다. 이러한 모습은 변화하는 사회 속에서 문인화가로서의 자기정체성을 지키려는 차별화 전략으로 보인다.

의식적으로 문인화가로서의 처신을 지향했던 이들과 달리 정선은 그림으로 세상에 이름이 났고, 평생 그림을 그려 많은 작품을 산출해냈던 화가로, 心懷를 펼쳐내는 餘技 차원이기에는 너무나도 다양한 종류의 그림을 주문자의 요구에 부합하게 그려내곤 했다.⁴⁴ 여행이나 詩會, 雅集과 같은 특별한 행사에 화가를 초청·대동하여 그리게 하는 것, 소유지 및 후원 조성을 기념하여 그 정경의 초상을 그리게 하는 것은 17세기에도 빈번하게 행해졌지만,⁴⁵

⁴³ 홍수주는 본고의 註41과 같음; 姜寬植, 「觀我齋 趙榮祐 畫學考(上)」, 『美術資料』 제44호(1989.12), pp. 122-123; 邊英燮, 앞의 책, p. 19.

⁴⁴ 정선 그림에서 간취되는 직업화가적 전문성 언급과 신분문제에 대한 정리는 邊英燮, 「진경산수화의 대가 鄭散」, 『美術史論壇』 5(1995), pp. 139-161. 그런데 조선 후기에 사대부 출신이란 태생적 신분을 의미하는 것이고, 도하서 화원 출신이란 직역에 따른 신분문제이므로 병치될 수 있을지 의심스럽다. 태생적 신분이 사대부였다 하더라도 신분변동이 심화되고 있었던 당시 사회상을 고려하면 여기주의로 파악하기 힘든 화면·작업 내용의 고찰을 통해 직업적 전문화가의 범주에서 정선을 논의할 수 있다.

⁴⁵ 17세기 실경산수화 제작 사례는 李泰浩, 「韓時覺의 北塞宣恩圖와 北關實景圖」, 『精神文化研究』 34(1988), pp. 107-135; 李建上, 「〈北塞宣恩圖〉와 『北關洲唱錄』」, 『美術資料』 第52號(1993.12), pp. 129-167; 朴銀順, 『金剛山圖 연구』(一志社, 1997), pp. 88-89; 同, 「沙溪精舍와 〈沙溪精舍圖〉」, 『考古美術史論』 4(1994), pp. 35-58; 洪善杓, 「南九萬題 咸興十景圖」, 『미술사연구』 제2호(1988), pp. 139-148; 同, 「조선 후기 通信使 隨行畫員의 파견과

왕실 출신 인사나 고위 관료문인의 사적인 주문에 대해 李澄, 李信欽, 韓時覺, 趙世傑 등 화원화가(화공)가 수행하던 일이었다. 18세기 전중반에 이 주문은 대부분 정선에게 집중되어 있다. 그외에도 정선은 王維의 〈輞川圖〉에 의탁하는 그림을 여러 번 그렸고, 蘇軾의 「石鐘山記」를 회화화한 〈石鐘山圖〉도 그렸으며, 후한대 陳寔의 고사를 담은 〈聚星圖〉도 그렸고, 앞서 보았던 것처럼 가전품 전수를 위한 임모작들을 그리기도 했다. 정선은 1738년 겨울, 조영석 집의 門扉에 〈浙江秋濤圖〉를 그려준 적도 있다.⁴⁶ 이는 가옥을 단장하는 작업의 일종으로 일반적인 문인화가들은 기피했던 부류의 使役이었지만, 그전에 조영석과 한 약속을 지키는 차원에서 이루어졌다. 이 '약속'은 조영석이 특정한 형식을 통해 정선에게 의뢰한 주문이고, 그에 따라 정선은 적당한 때에 해야 할 작업을 수행했던 것이다.

IV. 文人 收藏家의 畫壇 後援

1. 槎川 李秉淵(1671-1751)

이병연은 서책·그림 수집을 좋아했는데, 〈표 1〉에도 가장 많은 양을 수집했음이 드러나고 있다. 1726년에 남유용이 일부 본 것만해도 족자 50여 축과 첩이 여러 권에 달했다고 하므로 전체 내역은 훨씬 더 많았을 것이다. 孟永光의 〈漁夫圖〉나 仇英의 〈清明上河圖〉는 가전품으로 생각되고, 대부분의 그림은 주로 구입과 주문 방식을 통해 이루어졌다. 그림을 구입하고 보관할 때 이병연은 주위의 도움을 많이 받았다. 신정하, 이하곤, 남유용은 한결같이 그가 그림을 모르는 위인이라 평했으니, 1720년대에 이병연은 정선의 도움으로 그림을 수집했고, 이하곤이나 신정하로부터 소장품의 보관·표구 문제를 조언받기도 했다.⁴⁷

역할, 『美術史學研究』 205(1995, 3), p. 17; 金智惠, 「虛舟 李澄의 山水畫 研究」, 『美術史學研究』 207(1995.9), pp. 13-15; 尹軫映, 앞의 논문 참조.

⁴⁶ 〈輞川圖〉는 이병연, 김광수 모두가 소장했고, 이하곤 역시 이 그림을 소유하고자 했다. 趙龜命, 「題鄭元伯扇畫石鐘山」, 『東谿集』 卷6; 〈聚星圖〉는 『東洋의 名畫』 2 韓國 Ⅱ (三星出版社, 1985), 圖 11 및 도판해설; 趙榮祐, 「謙齋鄭同樞哀辭」, 『觀我齋稿』 卷4.

이병연 소장품의 질은 그다지 훌륭한 것이 아니었던 것 같다. 이하곤은 이병연의 《宋元名蹟》이 자신이 소장한 《三代寶繪帖》과 비교할 수 없는 下品임을 지적했고, 馬遠의 〈山水圖〉와 趙孟頫의 〈馬圖〉가 가짜라고 단언했다.⁴⁸ 李景芳과 孟永光의 그림이 있는 《爛芳焦光帖》은 ‘문드러진 李景芳, 불에 탄 孟永光의 그림모음첩’이란 의미로 오래되었다는 점과 김상헌에게 〈丹心菊〉을 그려준 孟永光의 흔적을 통해 특별한 의미를 상기할 수 있는 점이 중요했지 화가의 필치를 완상하기 위한 것은 아니었다.⁴⁹ 따라서 이병연은 작품의 진위나 질의 문제를 민감하게 의식했던 소장가라고는 할 수 없다. 심지어 이병연은 정선의 그림을 연경시장에 내다팔아 서책을 수집하기까지 했다.⁵⁰

하지만 그는 여행을 통해 마주친 승경지의 아름다움을 소재로 많은 시를 지은 시인이었던만큼 금강산과 영남·사군 지역을 여행하고 나서 정선에게 《海岳傳神帖》, 《金剛圖帖》, 《嶺南帖》, 《四郡帖》 등의 진경산수를 그리게 하고, 각종 詩會와 雅集에 정선을 동반하여 다양한 실경화를 그리도록 유도했던 것은 정선의 화가로서의 삶에 지대한 영향을 미쳤다. 정선의 대표적인 고객이자 특별한 후원자였던 이병연의 행적은 이 시기 사대부가문 출신의 직업적 화가가 사회적으로 성공할 수 있었던 방식에 대해 많은 시사점을 제기해준다. 그는 당시 이하곤을 비롯한 사대부 문인들 사이에 정선을 소개시킨 장본인이자, 많은 문인들의 이목을 집중시킨 《海岳傳神帖》(1712)의 소장자였다. 김창흡이 이를 감상한 것은 1713년이며, 중국인 馬維屏에게 정선의 〈산수화〉를 선사했던 김창엽의 행적도 1713년 1월의 일이었다.⁵¹ 1714년 금강산 유람 중에 이병연을 찾아간 이하곤은 그가 보여준 소장품 속에서 처음으로 정선의 그림을 직접 볼 수 있었다.⁵² 신정하 역시 1715년 《綱川渚圖(=綱川十二景圖帖)》와 《金剛

47 申靖夏, 「李一源所藏鄭生數綱川十二景圖帖跋」, 『恕菴集』卷12; 同, 「答李一源」, 『恕菴集』卷8; 南有容, 「題伯氏漁父圖小詞後」, 『雷淵集』卷13(奎章閣 2900); 李夏坤, 「題一源所藏宋元名蹟」, 『頭陀草(下)』第18冊, 右題趙子昂山水 부분.

48 李夏坤, 「題一源所藏宋元名蹟」, “此在元美畫廚中 未足爲上乘 而如吾家三代寶繪帖 視此亦不免寒乞兒生活 況一源此卷乎.” 王世貞, 李夏坤, 李秉淵 소장품을 비교하는 이 문구는 양질의 소장품을 가진 자가 王世貞-李秉淵-李夏坤 순인 것으로 誤讀되었으나, 王世貞-李夏坤-李秉淵 순으로 시정한다; 위의 글, “右題馬遠山水. 余見馬河中畫最多 太半是贗筆 此幅亦不免有此意.”; 위의 글, “右又題子昂馬. 子昂馬眞筆 絕不可得 …… 而大抵子昂馬如右軍蘭亭 雖庸工摹之 猶有韻態可觀 以此贗筆最多 而最不易辨.”

49 李夏坤, 「題一源爛芳焦光帖」, 『頭陀草(下)』第18冊, “李景芳畫漫漶 孟永光畫間有燒火處 名之以此.”

50 辛敦復, 『鶴山閑言』, 崔完秀, 앞의 논문(註33), p. 334.

51 金昌翕, 「題李一源海岳圖後」, 『三淵集』卷25; 鄭敏雄, 앞의 논문, p. 22.

52 李夏坤, 「題一源所藏海岳傳神帖」, 『頭陀草(下)』第14冊, 內山摠圖 부분. “余平生與元伯 不交一面.” 이 화첩을 감상하기 1년 전, 금강산 여행시 이병연 소장품에서 정선 그림을 처음 보았다. 『東遊錄』, 『頭陀草(下)』第14冊.



도 5 鄭叡, 〈松坡津〉,
《京郊名勝帖》중에서,
1740-1741년, 絹本彩色,
20.1×31.5cm, 潤松美術館 소장

圖帖》을 감상하기 이전까지는 정선의 그림을 보지 못하였다.⁵³ 이들이 정선을 알게 된 것은 이병연의 소장품을 열람하면서 이루어진 일로, 이병연은 명문 사대부 문인들과 서화를 완상하고 품평하는 속에서 정선을 소개하고 선전했던 것이다. 이는 정선의 고객 확보에 크게 기여했으니 1720-1730년대에 사대부들 사이에서 정선의 그림을 찾는 수요가 부쩍 증가했다.

이병연은 정선과 주문자를 중개하는 역할도 했다. 두 사람은 공동작업을 하여 시와 그림을 병행시켰는데, 이때 정선 그림은 이병연의 시가 지어진 다음에 그 시에 부쳐지는 詩畫 역할을 했다. 그래서 정선 그림을 원하는 사람은 이병연을 통해 얻고자 했다. 즉 조유수가 1724년 이병연에게 侍中湖를 비롯한 海山佳景을 읊은 詩 4수로 정선 그림 4폭을 받아달라는 편지를 보낸 바 있다. 이 예는 종종 사대부 문인화가 정선의 신분을 뒷받침해주는 자료로 인용되었지만, 좀더 자세히 살펴보자.

제가 가을 들어 병이 깊어져 퇴근 후에 꼼짝 않고 들어앉아 있느라…… 그림으로 옮겨 그려 와유의 계책으로 삼으려 하니 매우 불쌍하다 할 만 합니다. 그러한데 형님께서 이를 위하여 권면하고 재촉하셔서 너그러이 먼저 (시를 짓고자) 붓을 드셨다니 비로소 (나의 부탁 때문에) 마음을 수고롭게 하는 이가 비단 화공뿐만이 아님을 알겠습니다……⁵⁴

“二十八日 一源出示所藏畫卷 其中有鄭叡山水.”

⁵³ 李夏坤, 「題李一源所藏鄭叡元伯輞川渚圖後」, 『頭陀草(下)』第14冊, “(申靖夏曰) 余自幼病於嗜畫 人家所藏必自蓄之後已 近頗不然 意謂嗜好已退 今見是帖 甚使人欲之.”



도 6 鄭敎, 〈宗海聽潮〉, 《京郊名勝帖》중에서, 1740-1741년, 絹本彩色, 23.0×29.2cm, 澗松美術館 소장



도 7 鄭敎, 〈錦城平沙〉, 《京郊名勝帖》중에서, 1740-1741년, 絹本彩色, 23.0×29.4cm, 澗松美術館 소장

정선의 그림이 그려지기 전에 이병연의 시가 먼저 쓰여져야 했다는 것은 두 사람의 관계가 밀접할 수밖에 없었던 이유를 설명해준다.⁵⁵

이병연의 취향과 소장품은 정선의 초기 화풍에 일정하게 기여한 것으로 보인다. 정선의 초기작인 《海岳傳神帖》(1712)과 《靑川渚圖》(1715 이전)는 현존하지 않으나 이하곤의 글을 통해 드러나는 특징은 구도와 채색이 적절히 가해져 소박하기보다 기교적인 畫境을 창출했다는 것이고, 《靑川圖》(1723) 역시 구도와 채색이 좋으나 지나치게 정세한 것이 흠이라고 하였다. 구도와 채색, 세밀함이 적절히 어울어진 화경은 이병연 소장품 중 孟永光과 仇英의 그림과 연결된다. 현존하는 孟永光 그림의 세밀함이나 꼼꼼하게 그려졌을 仇英의 〈清明上河圖〉로 미루어 보아 1710-1720년대 정선의 초기 화풍의 중요한 특징 중 하나는 정세한 수묵 담채화풍이었을 것으로 추측되며, 이는 이하곤이 이해한 文徵明의 筆意와도 연관성을 가지

⁵⁴ 趙裕秀, 「答李一源」, 『后溪集』 卷8 “弟入秋病甚 放衙塊處 湖海咫尺 絕未命駕 不得已爲移書臥遊之計 殊可憐也 而兄能爲之勸迫 恕 先得其下筆 始知用苦心者 非獨畫工也.” 기존의 해석은 “…… 그러니 형님께서는 능히 그것을 위해 勸迫하셔서 우선 그 붓대는 것을 얻게 하소서. 처음부터 고심한 것은 홀로 畫工이 아니라는 것이었습니다……”였다. 이 점은 一平 趙南權 선생님의 강독시간을 통해 깨우친 것임을 밝힌다.

⁵⁵ 이병연의 글이 정선 그림의 텍스트였음은 《京郊名勝帖》에 속한 〈詩畫相看圖〉에서도 나타난다. 마치 정선의 글인 것처럼 그림에 적혀 있는 “我詩君畫換相看 輕重何言論價間”이란 구절은 1741년 봄 이병연이 정선에게 보낸 편지에 실려 있다. 崔完秀, 『謙齋 鄭敎 眞景山水畫』, 圖 54와 p. 144 참조.

는 듯하다.⁵⁶ 이런 점에서 현존하는 〈雙島亭圖〉(1721-1726) 도 10, 《京郊名勝帖》(1740-1741) 도 5-7은 금강산도 위주의 전형적인 정선 화풍이 완성되기 이전 초기 화풍과 관련되며 이병연과의 관계를 통해 습득한 畫技가 일정 정도 반영된 것으로 보인다.

2. 澹軒 李夏坤(1677-1724)

18세기 조선을 대표하는 장서가 중 한 사람이었던 이하곤은 거의 일만 권에 달하는 책을 萬卷樓에 보관했던 것으로 유명하다.⁵⁷ 그는 고동서화 수집도 병행했는데, 1715년에 宛委閣을 소장처로 하였다. 《三代寶繪帖》이나 동생 李明坤, 친척 李覃慶의 소장품은 가풍의 영향을 알려주며, 주로 구입·주문 방식을 통해 그림을 수집하였다. 그림을 구입할 때 이하곤은 자신의 안목을 토대로 판단했고, 의심이 들면 주변에 조언을 구해 精品을 수집하고자 노력하였다. 즉 《三代寶繪帖》에 있는 趙孟頫의 말그림은 윤두서에게 조언을 구하여 진품임을 확인했고, 韓必相이 소장했던 《匪懈堂眞蹟帖》을 卞良의 〈虎圖〉와 맞바꾸어 수장한 뒤, 당시 서화감별로 유명했던 臨湖 洪萬迪이 宋寅의 득의작으로 판정하자, 한필상에게 다시 물어 7세를 전해온 가전품으로, 본래 8폭이었는데 다른 사람이 이미 가져간 4폭 중 1폭에 “梅竹軒書”라는 네 글자가 쓰여 있었던 사실을 확인받았다.⁵⁸ 또한 李倬 후손가 소장의 분명한 연원을 가진 恭愍王의 〈陰山大獵圖〉 잔편을 획득하게 되자 새로이 障子로 꾸며 소중히 보관했다.⁵⁹ 이하곤은 精品을 수장하고자 신중하고 조심스러운 수집 태도를 견지했던 것이다.

이처럼 꼼꼼한 성향은 그림 주문시에도 반영되어 자신이 원하는 화경을 상세하게 밝히는 모습으로 드러난다. 1708년경 그는 “가지고 간 비단 4폭 중 2폭에는 崇山의 거대한 골짜기와 깊은 숲 속에 있는 고목과 깎아지른 듯한 절벽에서 떨어지는 폭포수를 그리고, 빈 공간에는 누각이나 사찰, 도관 등을 그려(주고) …… 나머지 2폭에는 寫生折枝나 花果松竹, 혹은

⁵⁶ 安輝濬, 「來朝 中國人畫家 孟永光에 대하여」, 『史學論叢: 全海宗博士 華甲紀念論叢』(일조각, 1979), pp. 677-683; 趙榮祐, 「清明上河圖跋」, 『觀我齋稿』卷3. 해석문은 俞弘濬, 「한 사대부화가의 진보적 회화관(2)」, 『가나다』(1992.3·4), pp. 157-158. 특히 仇英의 그림은 이병연 이외에도 신정하나 김광수 등 여러 조선 문인들이 수장하고 있었으므로 그 영향 가능성이 매우 크다.

⁵⁷ 林榮澤, 「《頭陀草》叙傳」, 李夏坤, 『頭陀草(上)』(驪江出版社, 1992), p. 4.

⁵⁸ 李夏坤, 「題一源所藏宋元名蹟」, 『頭陀草(下)』第18冊; 「匪懈堂眞蹟跋」, 『頭陀草(下)』第12冊.

⁵⁹ 李夏坤, 「恭愍王畫馬跋」, 『頭陀草(下)』第17冊.

孔雀仙鶴이나 龍虎牛馬를 그리되 설채로 그려달라 ……”고 주문하였다.⁶⁰ 北宋代 華北山水의 畵境을 연상시키는 산수도와 채색이 많이 배풀어진 화훼·화조·영모도를 그려받고자 했던 이 주문에 부응한 화가나 작품은 확인되지 않지만, 소재와 구도, 화법 등을 지정해줌으로써 원하는 화경을 분명히 피력하고 있다. 한편 정선을 알게 된 후에는 이하곤이 선호한 畵境이 약간 바뀌는 듯하다. 봄에 금강산을 다녀왔던 이하곤은 정선에게서 任奎의 詩情에 호응하는 단풍진 가을의 〈內山摠圖〉를 그려받고자 했고, 정선이 하양현감으로 부임해갈 무렵에는 봄이 찾아드는 陶山書院의 정경을 간직하고자 했다. 또한 1723년에는 구도와 채색이 잘 어우러지면서도 王維의 詩意를 충분히 살린 〈輞川圖〉를 그려 받겠노라 글을 남겼다.⁶¹ 정선을 만난 뒤 이하곤은 채색이 가해지면서 詩情어린 분위기를 연출하는 畵境을 선호했던 것이다. 1719년 정선이 이하곤에게 그려준 《四季山水帖》도 순수한 먹빛이 아니라 옅은 색조가 가미되어 黃公望의 淺絳山水를 연상시키는데, 전체적으로 차분하고 시적인 느낌이다⁶².

이하곤의 소장품 역시 정선과 심사정에 열람되었다. 이는 직접적으로 교분을 나눈 바 없고 함부로 자신의 그림을 남발하지도 않았던 윤두서의 필치를 1732년 이전에 정선이 알았던 것⁶³ 이하곤이 소장했던 杜冀龍의 〈江南春圖〉를 통해 유추할 수 있다.⁶⁴ 이 그림은 전하지 않지만 심사정이 임사한 작품이 전하는데도 11, 그는 1736-1739년에 이 그림을 그린 듯하다.⁶⁴ 그런데 화면에 보이는 遠山の 물골담채 처리, 樹枝法, 나무 그늘 밑 담채가 가해진 호

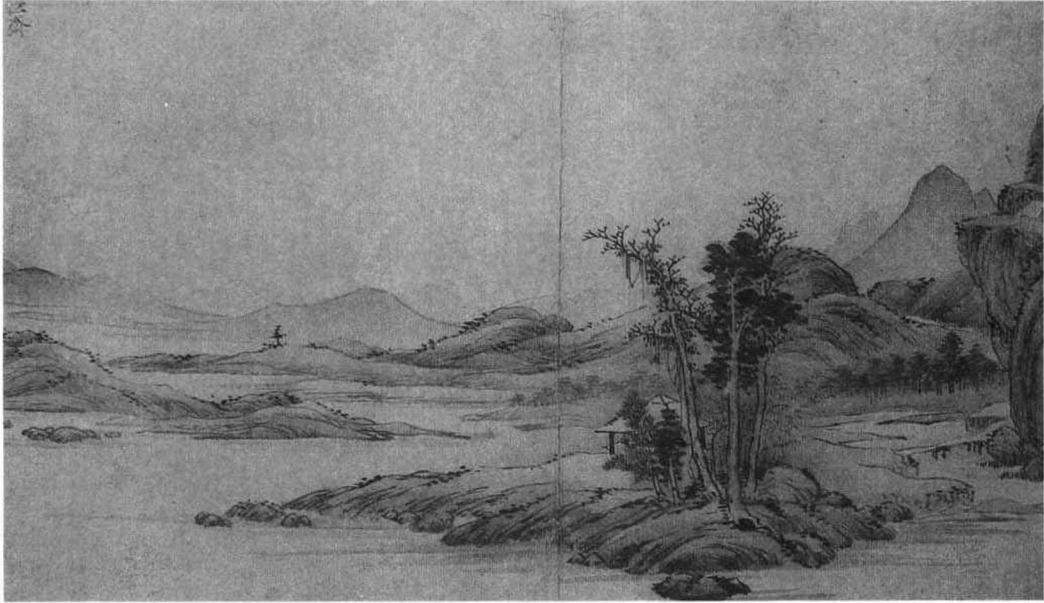
60 李夏坤, 「與畫師書」, 『頭陀草(下)』 第13冊.

61 李夏坤, 「題一源所藏海岳傳神帖」, 『頭陀草(下)』 第14冊, 內山摠圖 부분: 「送元伯之任河陽」, 『頭陀草(上)』 第8冊; 「題金君光遂所藏鄭元伯輞川圖」, 『頭陀草(下)』 第18冊.

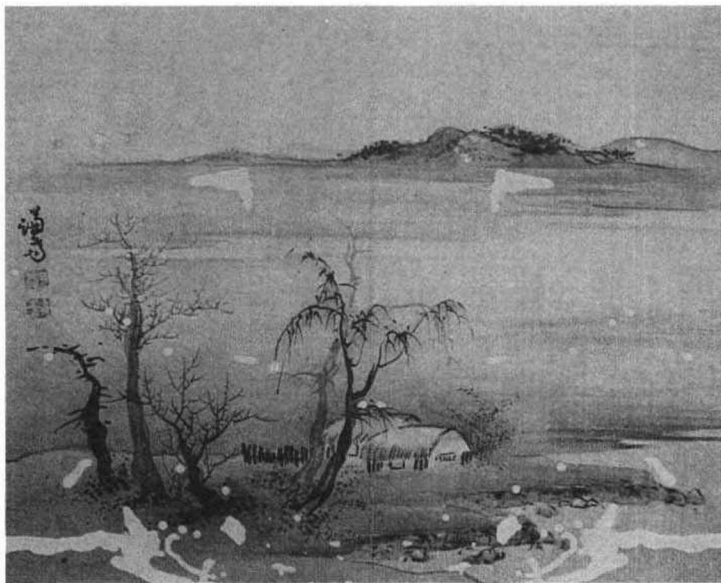
62 南泰膺, 「畫史補錄(下)」, 『聽竹畫史』, 俞弘濟, 앞의 논문(註27), pp. 85-86.

63 杜冀龍의 작품이 이하곤 소장품이었음은 任昌淳 責任監修, 「926. 羅烈」, 『槿墨(下)』(成均館大學校博物館, 1981). “江南春圖 吳縣杜冀龍士良之作而 冀龍皇明萬曆年間人 書畫會要云 冀龍山水 法沈啓周南而稍變之 今觀此作 極有疎澹宕之趣 尙古堂金光遂 居常稱道者 誠不誣也 曾爲澹軒李夏坤所收 後歸虹月軒金聖夏 今爲余所藏 轉歷既多 殘破不堪 既 己亥秋托鄭思玄改裝燕市以來 仍書賞鑑家相傳之顛末 以寓鄭重愛護之意.” 본 자료의 제공·해석은 河永輝 선생님의 『槿墨』 강독시간에 이루어졌다. 밑줄친 『書畫會要』는 明代 朱謀塹의 『畫史會要』인 듯하다. 『女淵閣四庫全書』816 子部 122 藝術類(驪江出版社, 1988영인)에 수록된 『畫史會要』, 杜冀龍條, p. 545에 “杜冀龍 字士良 吳縣人 山水宗沈石田 而稍變動”이라는 구절이 있다.

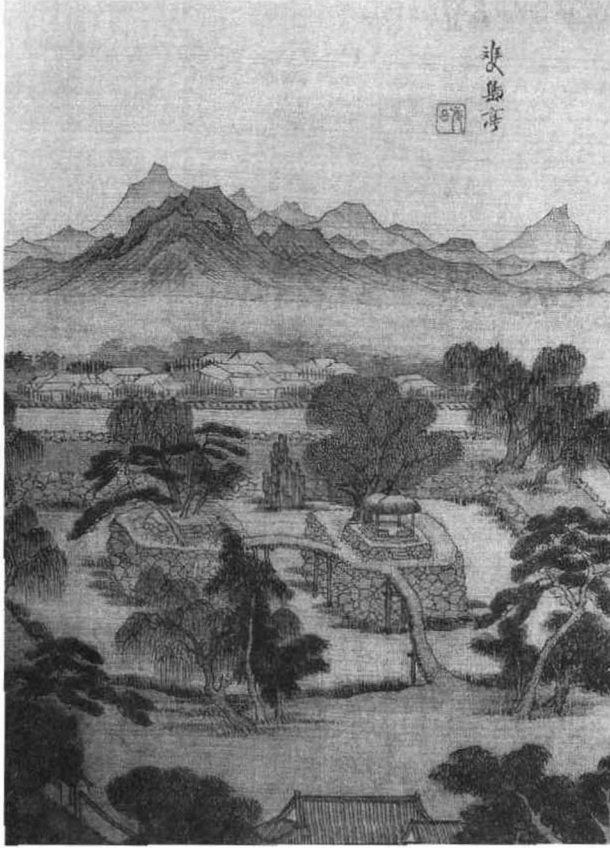
64 강세황은 〈江南春圖〉(圖 11)에 쓴 제평에서 “과거에 玄齋와 마주 앉아서 그가 杜士良의 江南春意를 임사하는 것을 보았다”고 했고, 문집의 「題江南春意圖後」에서 “서울에 살던 시절, 어떤 집안의 世傳舊物이었던 이 그림을 보았다”고 했다. 邊英燮, 앞의 책(註7), p. 187. 1744년 안산에 가기 전까지 강세황은 서울에서 살았는데, 1733년에 부친상을, 1740년에 모친상을 당하여 각각 3년 동안 천안에서 廬墓살이를 하느라 서울에 없었다. 邊英燮, 위의 책, pp. 12-13. 1732년경 심사정은 정선 문하에서 그림을 배우기 시작한 지 얼마 되지 않았으므로, 심사정과 강세황이 마주 앉아 杜冀龍의 그림을 완상·임사했던 것은 1736-1739년 사이의 일로, 이하곤 후손가에 전하던 것을 접했던 것이다.



도 8 鄭敼, 〈秋景山水圖〉, 《四季山水帖》 중에서,
1719년, 絹本水墨, 30.0×53.3cm, 湖林博物館 소장



도 9 鄭敼, 〈江津孤舍圖〉, 絹本淡彩, 23.5×27.5cm, 潤松美術館 소장



도 10 鄭敝, 〈雙島亭圖〉, 1721-1726년, 絹本淡彩, 34.7×26.3cm, 서울 개인소장



도 11 沈師正, 〈江南春圖〉, 1736-1739년, 絹本淡彩, 43.5×21.9cm, 國立中央博物館 소장

초점, 강과 땅이 만나는 지점의 각진 경사면, 사선의 너른 강변 처리 등은 1730년대 이후 정선 그림에서 종종 부분적으로 활용된 수법들로 도 9, 6, 7, 주로 강풍경을 그릴 적에 많이 사용된다. 이에 정선과 심사정이 중국 문인화풍을 접할 수 있는 주요 통로 중 하나에 이하곤 소장품을 열람하고 임사하는 과정이 있었다고 생각된다.

3. 尙古堂 金光遂(1699-1770)

鑑賞之學의 개창자로 알려진 김광수는 동시대 어떤 이보다도 明 후기 강남 문인들의 행

적을 몸소 실천했던 인물로서,⁶⁵ 아버지 김동필의 樂健亭 경영이나 형 김광우의 풍류스런 일생을 통해 볼 때 그의 취향이 가풍과 연결됨을 알 수 있다.⁶⁶ 소장품은 서책·고동서화·금석탑본 및 문방류 등으로 다양하였다. 1728년 尙古堂에서 고동서화를 소장했고, 40대에 來道齋에서 이광사와 더불어 서책, 고동기, 碑碣, 유명한 향과 차, 명품 문방류를 완상하였다. 특히 김광수는 금석탑본류에 관심이 많아 漢魏의 비문을 두루 수집하여 이광사와 완상함으로써 이광사의 書體에 영향을 미치기도 했다.⁶⁷ 또한 김광수의 취향과 행적은 서책·고동서화·금석탑본의 수집과 완상에 관심을 두고, 자신의 銘 혹은 自誌를 지을 정도로 자아의식이 강했으며, 林本裕라는 중국인을 알았다는 점에서 강세황과 공통된다.⁶⁸ 강세황이 1736-1739년에 이하곤 후손가에서 杜冀龍의 산수를 심사정과 함께 보았다면, 그 杜冀龍 산수를 잘 알고 있었던 김광수도 알았을 것이므로, 안산에 내려가기 전인 1730년대에 김광수와 강세황은 書畫·金石·古董을 매개로 교류했을 것이다. 더불어 김광수는 1740년 이전에 『石墨鐫華』를 열람했는데, 이와 함께 『畫史會要』를 접했다면 『佩文齋書畫譜』의 형태였을 가능성이 많다. 이는 김광수와 강세황 모두에게 있어 남종문인화뿐만 아니라 중국 역대의 書畫·金石·古董 전반에 관한 이해의 토대가 되었을 것이므로 앞으로의 비교연구가 필요하다.

남종문인화풍과 그 계보를 파악하고 있었던 김광수와 심사정의 관계는 주목된다. 沈周의 <莫碎銅雀硯歌圖>를 소장했던 김광수가 칭찬한 杜冀龍은 沈周를 배운 자로,⁶⁹ 그의 그림을 심사정이 임사한 것도 11, 심사정이 <臥龍菴小集圖>(1744)에 “비온 후 와룡암에서 흥에 겨워 沈周를 방한다(雨後在臥龍菴 乘興傲石田)”라고 써서 沈周를 많이 의식했음을 밝힌 것도 2, 1758년 심사정의 <傲沈石田溪山高居圖>에 김광수가 黃公望과 沈周를 이은 계승자로 심사정을 지목하는 제평을 남긴 것도 12, 12-1 등은 심사정이 평생 중국 문인화풍을 다양하게

65 李德壽, 「尙古堂金氏傳」, 『西堂私載』 卷4 韓國文集叢刊 186(民族文化推進會, 1997); 申維翰, 「尙古堂自敘後題」, 『靑泉集』 卷6 韓國文集叢刊 200(民族文化推進會, 1997); 李匡師, 「來道齋記」, 『圓嶠集選』 卷8(藏書閣 4-6357). 김광수의 호 尙古堂은 文徵明의 「華尙古小傳」에 나오는 華垚의 尙古樓에서 기인했고, 서재 來道齋는 王世貞의 來玉樓, 董其昌의 來仲樓의 의미를 취한 것이다. 이덕수의 「尙古堂金氏傳」은 王世貞 이래 유행한 傳 짓는 풍조를 좇아 청탁하여 받아낸 것이었고, 김광수는 자신의 銘을 직접 짓기도 했다. 이러한 예들은 김광수가 明 後期 문인의 事蹟을 몸소 실천했음을 알려준다.

66 李德壽, 「樂健亭記」, 『西堂私載』 卷4; 李匡師, 「尙州牧使金公光愚慕碣銘」, 『尙古書帖』(奎章閣, M/F 81-16-103-237-B)

67 李完雨, 「李匡師 書藝 研究」(韓國精神文化研究院 韓國學大學院 석사학위논문, 1989), p. 66.

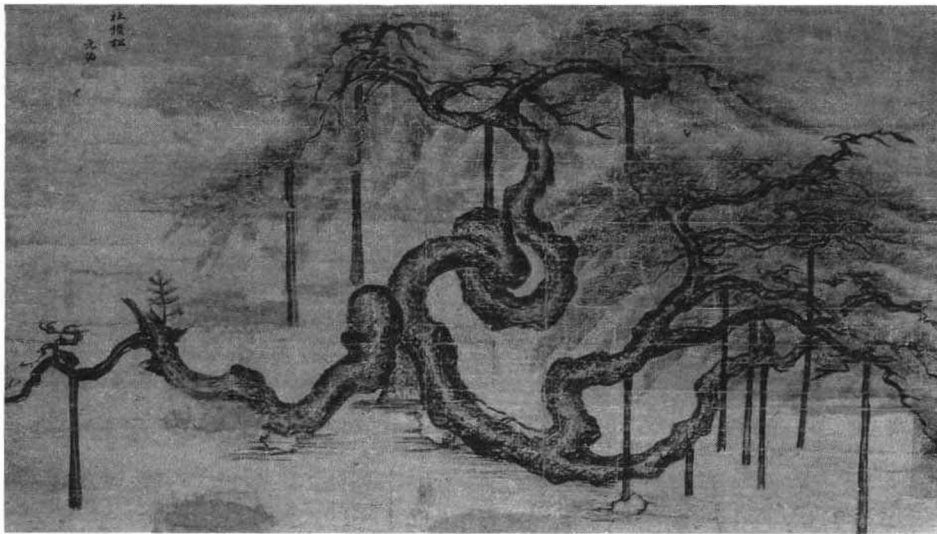
68 강세황의 예술적 취향과 자아의식은 邊英燮, 앞의 책(註7), p. 15-22; 강세황의 林本裕 인식은 姜世晃, 「題華人詞翰帖後」, 『豹菴遺稿』, 邊英燮, 위의 책, p. 158.

69 杜冀龍과 그의 <江南春圖>에 관한 김광수의 언급은 본고의 註63 참조.



도 12-1
金光遂, 〈倣沈石田山水圖〉題評

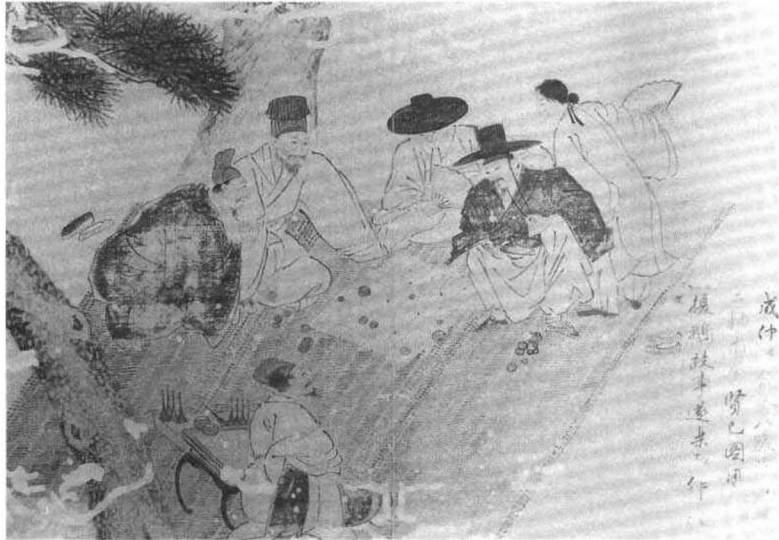
도 12
沈師正, 〈倣沈石田山水圖〉, 1758년, 紙本淡彩, 129.4×61.0cm,
國立中央博物館 소장



도 13 鄭敎, 〈社稷松圖〉, 紙本淡彩, 70.0×140.0cm, 高麗大學校博物館 소장

도 14

趙榮祐, 〈賢已圖〉,
絹本淡彩, 31.5×43.3cm,
澗松美術館 소장



做했던 토대에 김광수가 미친 영향이 지대했을 것임을 시사한다.

그러나 심사정이 중국 문인화풍에 경도되었던 원인을 김광수에게서 찾을 수만은 없다. 비록 김광수의 절친한 친구였던 이광사가 王齊翰과 黃公望의 그림을 臨했던 것은 김광수를 위해 실행한 작화활동이었음이 확인되지만, 다른 화가들에 대한 김광수의 그림 주문이 주로 실경산수, 실물사생, 문인풍속 등 실경화의 제작을 이끌어냈던 점을 간과할 수는 없다. 그는 정선이 하양현감으로 있을 때 嶺南四郡의 승경을 담은 〈丘壑帖〉을 그리게 했고 도 10, 1728년에는 〈社稷盤松圖〉를 그려 받았다고도 13.⁷⁰ 조선에 실제하는 승경지와 특별한 사물을 그리도록 유도했던 것인데, 특히 〈丘壑帖〉을 통해 정선은 금강산 이외의 승경지를 처음 화첩에 담았으므로 정선의 진경산수화 소재 확장에 기여한 의의가 크다. 뿐만 아니라 김광수는 조선

⁷⁰ 李德壽, 「題謙齋丘壑帖」, 『西堂私載』 卷4: 기존에 이 무렵의 정선작으로 알려졌던 《嶺南四郡帖》은 손자 정황의 것으로 판단되고 있고, 최근 〈雙島亭圖〉와 〈達城遠眺圖〉가 이 무렵에 제작된 《嶺南四郡帖》의 일부였을 가능성이 제기되었다. 俞弘濬, 『화인열전1』(역사비평사, 2001), pp. 238-241; 〈雙島亭圖〉가 1720년대 전반 정선 작품이라는 견해는 李泰浩, 「수묵선묘와 연륙색담채로 풀어낸 현장풍경」, 『가나아트』(1990.7·8), pp. 89-93. 그런데 p. 92에서 주목한 화법 중 특히 양필법은 조영석이 「丘壑帖跋」에서 지적한 〈丘壑帖〉所載 정선 그림의 단점과 맥락이 통하며, 구도가 다소 뻣뻣한 점 역시 상통한다. 따라서 〈雙島亭圖〉는 김광수가 소장했던 〈丘壑帖〉일 가능성이 많다. 단 〈雙島亭圖〉와 〈達城遠眺圖〉 각각에 찍힌 정선의 인장이 달라서 같은 화첩 내 그림이었을지는 주저된다: 李秉淵, 「鄭元伯社稷盤松圖」, 『槎川詩選批』 卷下, 崔完秀, 『謙齋眞景山水畫考』(1993), pp. 54-55. 단 圖 13은 김광수가 소장했던 〈社稷盤松圖〉가 어떤 화면이었을지를 시사해주는 그림이다.

문인의 여가 풍속을 〈賢已圖〉에 담도록 조영석에게 주문했고¹⁴, 심사정의 아름다운 문인 야회 장면이 그려질 수 있는 분위기를 조성했으며², 1746년 해운대에서 선유하면서 화공에게 〈海運雙遊圖〉를 그리게 했다.⁷¹

이처럼 臨寫作을 즐기는 한편 실경화 제작을 적극 유도했던 김광수를 위해 그림을 그리면서 유독 倣作의 제작방식을 취한 이는 심사정이었던 점이 주목된다. 1732년경 정선의 제자로 지내며 臨寫作을 그렸던 심사정은 이광사가 倣古繪畫을 그리기 2년 전인 1744년에 이미 倣作의 제작 태도를 취함으로써 倣古繪畫의 세계를 개척해나갔다. 이는 의식적으로 중국 문인화풍을 추구·활용하는 과정에서의 변화라 할 수 있다. 그리고 그의 그림이 정선에 이어 북경시장에서 많이 팔렸던 사실은 그에 따른 성공적인 결과일 것이다.⁷² 그런데 북경에서는 그림의 상업화가 시장을 통해 정착되어 있었고, 正統派 회화가 화단의 주류를 점한 시점을 넘어 문인화풍으로 된 그림이 시장에서 널리 인정받고 있었다.⁷³ 이미 스승인 정선이 창의적으로 이를 소화하여 다양한 작품을 제작함으로써 최고의 화가로 성공한 시점에, 그 밑에서 제자로 성장한 심사정이 臨寫作 제작에서 한 걸음 더 나아가 倣古繪畫을 추구함으로써 문인화풍의 대중화 현상에 부응하고 있는 것은 묘한 다투앙스를 남긴다. 즉 심사정의 남종화 양식으로의 경도 현상은 그 자신이나 주변 조선 문인들의 사대성·중국풍 추종 성향에 기인하였다기보다 문인화 양식이 시장에서 우위를 점하게 된 18세기 중국의 사정과 연결하여 해석될 수 있다는 것이다.

4. 石農 金光國(1727-1788 이후)

1744년에 이미 김광수의 문하를 드나들었던 김광국은 10대 중반경부터 서화수집을 시

⁷¹ 申維翰, 「海雲雙遊圖跋」, 『靑泉集』 卷5.

⁷² 1732년경 심사정이 정선의 제자였음은 전인지, 「玄齋 沈師正 繪畫의 樣式的 考察」(이화여자대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 1995), p. 8; 심사정 그림이 북경시장에서 팔렸음은 沈翼雲, 「玄齋居士墓誌」, 『並世集』, 吳世昌, 東洋古典學會 譯, 『國譯 權域書畫徵(下)』, pp. 704-705 원문, 해석문 참조.

⁷³ 明 중기 이래 특히 明末에 北京과 南京에서 성행한 書畫古董 시장의 면모는 楊新, 「明人圖繪的好古之風與古物市場」, 『文物』 491(1997.4), pp. 53-61; 문인화의 상품화·상업화에 대한 지적은 韓正熙, 「文人畫의 개념과 韓國의 文人畫」, 『美術史論壇』 4(1996), 『한국과 중국의 회화』, p. 270; James Cahill, *Three Alternative Histories of Chinese Painting* (Kansas: the Spencer Museum of Art, Univ. of Kansas, 1988), pp. 102-110.

작하여 1750년에 葆光堂, 1784년경에 抱拙堂에서 서화 완상을 즐겼다. 김광국은 주로 구입 방식으로 그림을 수집했고, 그의 주문·요청으로 그려진 것은 현재까지 확인되는 《石農畵苑》 소재 65점의 그림 중 5점에 지나지 않았다.⁷⁴ 이 사실은 김광국이 구입방식으로 그림을 수집했던 수장가이긴 했지만, 18세기 전반 사대부 수장가가 주문을 통해 동시대 화가의 작업에 개입하면서 화가로서의 사회적 성장과 경제생활 영위에 일정정도 기여했던 것과 같은 의미의 후원자로 보기는 힘들다는 점을 제시해준다. 대신 김광국의 수집활동은 이병연·이하곤·김광수보다 훨씬 의식적이고 치밀하게 수행되었다. 사대부 수장가가 그림 구입시 즐겨 사용했던 물물교환은 자신의 뜻에 맞는 새로운 소장품을 확보하는 의미가 있었던 동시에 기왕에 가지고 있었던 어떤 소장품을 잃게 되는 방식이다. 즉 소장품의 지속적인 보존이나 증식을 꾀할 수 없는 방식인 것이다. 그에 비해 김광국은 통일적인 체재를 갖춘 화첩을 만들기 위해 지속적으로 노력했고, 각각의 그림에 제평을 짓고, 그 글을 여러 서예가들의 글씨로 받아내 화첩으로 만들었던 점에서 보다 적극적인 수집가이자 보존자였다.

김광국의 동시대 화단 후원자로서의 면모는 10년 연상의 선배였던 강세황처럼 題評을 통한 비평활동에서 드러난다.⁷⁵ 김광국은 가슴 속에 蕭疎清曠한 운치를 갖추어야 속스럽지 않은 화경을 보여줄 수 있다고 한 점에서 인품이 높으면 그림도 자연 훌륭하게 된다는 문인 화론의 기본 태도를 견지하고 있다. 그래서 조세걸의 화원투와 화원이 된 후 김희성의 화격이 떨어지게 된 것은 안타까운 일이라 지적함으로써 화원풍을 폄하하는 의식을 드러낸다. 反轉은 숙종대 이후 화원 그림이 많이 달라졌다는 지적에서부터 이루어진다. 그는 남종의 고수 못지않게 필묵법을 구사한 화원 김응환을 높이 평가함으로써 문인이 아니라도 남종화풍으로 잘 그리면 우수한 화경을 창출할 수 있다는 관점을 취하였다. 또한 최북이 北宗의 習氣를 종내 제거하지 못했던 것을 안타까워 하는 한편, 조선 중기 화풍의 대표자 중 한 사람인 宗室 출신 화가 李慶胤의 그림을 그다지 높이 평가하지 않았다. 이는 김광국이 남종화풍이라는 양식 자체를 중요하게 생각했던 사실과 더불어 18세기 후반 조선의 화원이나 증인화가들에게 있어서 남종화풍의 의미가 무엇이었는지를 암시해주고 있다.

⁷⁴ 그 5점은 강세황 〈綠竹圖〉(1784), 안호 〈潞州西澗詩意圖〉(1784경), 오준상 〈墨梅圖〉(1787), 김응환 〈雨景山水圖〉(1787경), 申漢桴 〈美女圖〉 등이다. 이 그림들은 일정정도 김광국의 취향을 반영하고 있다 할 수 있으나 화가 자신들의 長技가 발휘된 측면이 더 강하다.

⁷⁵ 김광국의 題評은 朴孝銀, 앞의 논문(註9), pp. 202-216 및 「홍성하 소장본 金光國의 《石農畵苑》에 관한 고찰」, pp. 247-268.

또한 그는 비평을 통해 화원을 비롯한 중인화가와 동시대 젊은이의 그림을 중국 대가급 화가의 그것과 동일한 수준으로 끌어올렸다. 김응환의 〈雨景山水圖〉는 거의 米芾의 경지에 이르렀다 했고, 김용행은 沈周·文徵明에 비길만 하며, 강희언은 陳居中에, 이희영과 허승은 仇英에 필적할 만한 것으로 보았다. 이 방식은 이하곤이 黃公望의 筆意와 文徵明·董其昌의 意思를 정선의 그림에서 읽어냈던 것, 김광수가 黃公望과 沈周에 이은 계승자로 심사정을 꼽았던 것과 유사한 방식이다. 사고나 비평방식에서 18세기 전반 사대부 문인의 영향을 드러내는 김광국은 더 나아가 감평자로서 자신의 위치를 王世貞, 文徵明, 陳繼儒, 董其昌, 朱之蕃 등 중국 상감가들과 동일시하는 한편 米芾에 필적하는 朝鮮의 선비임을 자처했다.⁷⁶ 이러한 자아의식은 그가 제평을 통해 동시대 중인화가와 군소화가를 높여주었던 행위와 밀접한 관련을 가진 것으로 생각된다. 더불어 김광국이 수집한 그림 중에는 극히 드문 화적만 전하거나 《石農畫苑》에 포함됨으로써 비로소 그 작품이 현존하게 된 화가, 그리고 여지껏 이름조차 알려지지 않았던 화가의 작품도 있다. 이들은 김광국의 수집·비평활동을 통해 높여지고, 역사 속에서 살아남을 수 있었다는 점에서 그의 막대한 지지와 후원을 받은 것이다.

V. 맺음말

이상에서 보았듯이 18세기 조선의 사대부 수집가는 당색과 무관하게 그림을 수집·완상했는데, 外國 畫蹟과 韓國 畫蹟의 수집 모두에 관심을 두어 唐代 이래 清代에 이르는 중국 화적과 高麗 恭愍王 이래 朝鮮 화가들이 그린 한국 화적을 주로 수집하였다. 특히 董源, 米芾, 黃公望, 倪瓚의 화적과 沈周, 文徵明 이래 吳派 화가들의 그림 상당량이 수집되었고, 松江派의 董其昌, 南京派의 吳彬, 安徽派를 비롯하여 王時敏, 八大山人, 高其佩의 화적이 전해졌던 사실은 주목된다. 이 그림들은 기존에 알려진 각종 畫譜類·版刻本類와 함께 당시 문인과 화가들 사이에 열람·감상됨으로써 중국 문인화풍 이해에 직접 영향을 미쳤고, 그 화적들에 담긴 주제 역시 18세기 조선 화가들의 작화활동에 광범위하게 응용되었던 것으로 보인다. 이러한 그림들은 수집된 한국 화적의 전통적인 畫境과는 다른 세계를 제시하여 새로

⁷⁶ 김광국은 1780-1781년에 '東海漫士'라 자號했는데, 米芾의 號 중에 襄陽漫士가 있다.

운 창작의욕을 고무시키고 참신한 시도를 부추김으로써 18세기 조선 회화의 발전에 기여했던 것으로 생각된다. 이러한 사대부 수장가의 수집활동은 중인층 문사의 참여 속에 더욱 저변화되어 18세기 후반경에는 조선 문인문화의 계승자를 자처하는 중인 수장가까지도 배출하게 되었다. 10대부터 서화 수집에 관심을 기울였던 김광국은 그 대표자이며, 현존하는 《石農畵苑》은 그의 평생을 통한 그림 수집활동의 결과물이라 할 수 있는데, 조선 전기부터 김광국 당대에 이르기까지 조선 화가의 그림이 주로 수집되어 있다.

수집활동은 주로 家傳·購入·注文方式을 통해 이루어졌다. 가전 방식은 先祖를 기념하고 가풍을 전수한다는 명분에 힘입어 장려되었고, 임모·보수의 주문을 통해 동시대 화가의 작업과 연결되었다. 또한 구입 사례들을 통해 18세기 조선 사회에서 그림은 재화가치가 높은 물품이었으며, 화폐나 물물교환, 물품제공으로 거래되었음을 알 수 있었다. 마지막으로 주문방식은 동시대 화가의 작화활동을 촉진시켰다는 점에서 큰 의미가 있는데, 이 방식 안에서 어떤 화가들은 작품제작에 상응하는 댓가를 받고 작업함으로써 당시 화원화가나 문인화가 이외의 다른 화가상이 존재했음을 알려준다. 18세기 조선에 이러한 방식들이 존재했다는 사실은 문인들의 회화 애호풍조 속에서 그림의 수집·보존을 정당화할 수 있는 명분이 孝의 차원에서 뒷받침되었고, 재화와 인력을 동원·강제하는 정치권력의 소유 여부 이외에 경제력을 동원함으로써 그림을 수집할 수 있는 구조가 형성되어 있었음을 말해준다. 18세기 전반의 이병연·이하곤·김광수를 비롯한 사대부 수장가는 그러한 구조 속에서 주문을 통해 동시대 화가의 작품활동을 촉진시켰고, 18세기 후반 중인 수장가 김광국은 앞세대 사대부 문인을 계승하여 구입방식으로 수집에 앞장섰던 것이다.

18세기 전반 사대부 수장가의 그림 주문이 동시대 화단에 등장한 직업적 화가와 조응하고 있는 것은 주목할 만하다. 특히 정선이 이름난 화가로 성공하는 데에는 이병연이라는 후원자의 역할이 상당히 컸다. 그림과 시가 병행하는 완상물의 생산과 소비 전 과정에서 정선과 더불어 상승적 상보관계를 유지했던 이병연은 주문을 통해 정선의 작품활동을 촉진시켰고, 명문 사대부 문인들 사이에 정선을 널리 소개하고 선전하는 한편 그림 주문을 증대함으로써 정선의 고객 확보에 기여했다. 또한 이병연, 이하곤, 김광수의 그림 주문은 정선, 조영석, 심사정 등 동시대 화가들이 조선의 산천과 문인 풍속을 회화화할 수 있었던 중요한 동기를 제공하였다. 한편 사대부 수장가의 소장품은 동시대 화가들에 의해 열람되고, 臨寫·倣해짐으로써 17-18세기를 통해 조선에 유입된 각종 화보류·판각본들과 더불어 18세기 조선 회화의 발전에 기여했다. 이는 특히 정선과 심사정, 이인상, 이광사를 통해 확인할 수 있다. 즉 정선의 〈雙島亭圖〉와 《京郊名勝帖》에서 볼 수 있는 정세한 화면과 아름다운 수묵담채는 이병

연 소장품에서 그 연원의 일맥을 찾을 수 있고, 구도와 채색, 詩情이 조화를 이룬 화경을 선호했던 이하곤의 취향과 그 소장품 열람의 결과는 정선의 《四季山水帖》 이래 1730년대 이후 강 풍경을 그린 그림들에서의 구도, 수지법, 토파 묘사, 원경 처리 등 세부기법에 녹아들었던 한편, 심사정의 〈江南春圖〉 제작의 기반이 되었다. 또한 沈周를 주목하면서 남종화풍의 양식적 계보를 파악하고 있었던 김광수의 취향과 소장품은 이인상의 〈二人物圖〉와 이광사의 〈高僧玩繪圖〉, 〈層嶂飛瀑圖〉 제작, 심사정의 倣古繪畫 추구의 중요한 토대가 되었다. 그에 비해 김광국은 동시대 화가의 작화활동과 밀접하게 연결되지 않았지만 평생에 걸쳐 의식적으로 치밀하게 수집활동을 전개하여 많은 조선 화적을 후세에 전해준 본격적인 수장가이며, 題評을 통해 18세기 후반 화원 및 중인화가와 군소작가들을 중국 거장의 위치로 끌어올리는 한편 역사의 무대 위에 올려놓았다는 점에서 동시대 화가들의 진정한 후원자 역할을 하였다고 생각된다.

전반적으로 수장가를 비롯한 회화 애호가들의 그림 수집·완상 욕구가 18세기 조선의 현실 사회에서 실천됨으로써 결국 동시대 화가에게 다양한 작품을 제작할 수 있는 기회와 동기를 제공했던 점은 큰 의미가 있다. 또한 이들의 소장품은 화가에게 열람되어 화가의 시각적 경험을 풍부하게 해줌으로써 중국 문인화풍의 조선화에 기여했고 다양한 주제의 그림들이 그려질 수 있는 기반이 되었다. 조선 후기 회화의 비약적인 성장과 발전은 여러 요인들이 작용한 결과이겠지만, 원하는 그림을 소유하고자 주문을 통해 화가로 하여금 그림을 그리게 하고, 수집한 그림을 열람시켜 화가의 견문을 넓혀주며, 화가의 그림을 제대로 읽고 비평하여 높여주는 등 제반환경을 조성 제공했던 수장가와 회화 애호가들의 기여를 높이 평가하지 않을 수 없다.

* 주제어: 수장가, 후원자, 회화수집활동, 이병연, 이하곤, 김광수, 김광국, 석농화원

표 1 老論 士大夫 收藏家

	中國 畫		韓國 畫	
	收藏	鑑賞	收藏	鑑賞
李秉淵	<p>孟永光, 〈漁夫圖〉 仇英, 〈清明上河圖〉(1704) 《畫馬卷》(1715이전) 孟永光·李景芳, 〈爛芳焦光帖〉(1723경) 馬遠·李在·趙孟頫·錢選·秦德明, 〈宋元名蹟〉(1723) 許九敘, 〈山水圖〉 작자미상, 〈畫卷〉(濠上問答/雪中歸驢), 〈西園雅集圖〉(1715이전), 〈清人雜畫小卷〉(1723경)</p>	<p>劉松年, 〈上林圖〉(申靖夏 藏) 仇英, 〈桃源圖〉(申靖夏 藏)</p>	<p>金明國, 〈畫〉(1715 이전) 鄭敼, 〈海岳傳神帖(=海山一覽帖)〉(1712), 〈山水畫卷〉(1714), 〈綱川十二景圖帖〉(1715), 〈金剛圖帖〉, 〈綱川圖〉(1723), 〈千年松芝圖〉(1731), 〈大關嶺圖〉(1732), 〈翠麓軒圖〉(1732), 〈嶺南帖〉(1733), 〈四郡帖〉(1737), 〈景郊名勝帖〉(1740-1), 〈槎川像〉(1743-5), 〈老燭齋圖〉(1743-5) 申瑩, 〈畫〉(1720) 趙榮祐, 〈老人扶杖圖〉(1737경) 沈師正, 〈疏林茅亭圖〉(1749) 작자미상, 〈翠麓軒圖〉(1716), 〈醉帖〉, 〈雲閣四景帖〉(1723), 〈畫帖〉(1724)</p>	<p>鄭敼, 〈丘壑帖〉(金光遂 藏, 1721-26), 〈社稷盤松圖〉(金光遂 藏, 1728), 〈劉村隱林庄後圖〉(유희경 後孫家) 申瑩, 〈幽亭秀木圖〉〈溪橋野趣圖〉, 〈少年遊獵圖〉〈漁樂圖〉〈鴈岩圖〉(申靖夏 藏)</p>
趙榮祐	<p>文徵明, 〈畫〉(姪家 藏) 董其昌, 〈山水圖〉 俞珪, 〈八駿圖〉, 〈○○圖〉(金光遂 舊藏) 작자미상, 〈西園雅集圖〉(1746)</p>	<p>孟永光, 〈漁夫圖〉(李秉淵 藏) 仇英, 〈清明上河圖〉(李秉淵 藏, 1704) 米芾, 〈雲山圖〉 沈周, 〈莫碎銅雀硯歌圖〉(金光遂 藏), 〈山水圖〉 《顧氏畫譜》</p>	<p>趙榮祐, 〈芝山圖〉 초본(이인상에 계) 鄭敼, 〈浙江秋濤圖〉(1738, 세문작에 그림)</p>	<p>鄭敼, 〈丘壑帖〉(金光遂 藏, 1721-26), 〈昭文帖〉(文生 藏, 1733), 〈槎川像〉, 〈槎川老燭齋圖〉(李秉淵 藏, 1743-45), 〈海嶽帖〉, 〈嶺南帖〉, 〈四郡帖〉(1747이전) 張得萬, 〈千古最盛帖〉(尹德輝 藏, 1747경) 작자미상, 〈南極老人圖〉</p>

	中國畫		韓國畫	
	收藏	鑑賞	收藏	鑑賞
南有容 南公輶	<p>趙令穰,《遠山卷》 錢選,《竹深荷淨卷》 趙孟頫,《山水圖》,《萬馬圖》 倪瓚,《梅畫書屋圖》 沈周,《天都峯瀑布圖》(1791),《湖山卷》 文徵明,《石湖秋霽圖》,《匡廬瀑布圖》 文嘉,《長壽佛像圖》,《太上眞公圖》 施珏,《蘭草圖》 작자미상,《秋水圖》(1721),《閒居怡情圖帖》,《瑯琊小品》,《歐蘇畫像帖》,《古畫眞蹟》</p>	<p>閻立本,《畫龍》 董源,《雜樹圖》 范寬,《遠山落照圖》 李成,《雲林圖》 劉松年,《海仙圖》 李公麟,《萬魚圖》 徽宗,《桃源圖》(卞氏藏, 1720),《猿圖》(俞氏家藏) 毛將軍,《白鷹圖》(俞氏家藏) 高簡,《山水帖》 錢選,《摹東坡竹石帖》,《山水卷》 趙孟頫,《山水圖》,《墨竹卷》 倪瓚,《山水卷》(燕館에서),《山村幽居帖》 吳壽山,《李齊賢畫像》(1733) 《洪氏寶藏帖》吳道子《龍虎交圖》,王釋《漢武帝田獵圖》,徽宗《烏猿蚊蝶圖》,李公麟《觀音畫》《山水圖》,蘇軾《梅竹石圖》,唐寅《美人春眠圖》,錢選《山水圖》,沈周《春山欲雨圖》,文徵明《山水圖》 작자미상《三星圖》,《養蠶圖》,《石崇行樂圖》,《涑水先生獨樂圖》,《洛陽九老會圖》 沈周,《畫卷》</p>	<p>南有容,《漁夫圖》(1725) 崔北 畫蹟 cf. 金弘道에게 淸人 魏禧가 묘사한 吳道子の 《漢光武燎衣圖》(弘仁·程邃藏)의 화경대로 임모해 줄 것을 주문했으나 바빠서 수행되지 못함.</p>	<p>安堅 畫蹟·李楨 畫蹟(趙涑後孫家藏, 1726이전) 李秉淵 所藏品(1726이전) 李麟祥,《扇畫》(1736) 《九龍淵畫障子》(柳煥德藏) 李澄,《畫屏(6폭)》(公弼藏, 1737) 張得萬,《千古最盛帖》(尹德輝藏, 1747경) 鄭敦,《湖南莊居圖》(1752) 金弘道,《畫》,《美人圖障子》 金得臣,《畫松》 李寅文,《山水圖》,《畫松》 李命基,《四閑臣畫像》 張漢宗,《墨蟹圖》(李生藏) 작자미상,《五老會圖》(尹鳳五藏),《金壽恒畫像》,《李絳畫像》,《三朝御墨帖》(1765)</p>

	中國 畫		韓國 畫	
	收藏	鑑賞	收藏	鑑賞
		<p>文徵明, 〈雲林圖〉, 〈溪山茅屋圖〉 文嘉, 〈遠山暮景圖〉 《明七才子畫卷》文震亨·陳元素· 沈叔淳·唐志契 외 3인 董其昌, 〈梅花卷〉 吳偉, 〈海山神仙圖〉(梅花古閣 藏), 〈水墨山水圖〉 唐寅, 〈高嶺暮行僧衆圖〉, 〈雲煙竹 樹圖〉 仇英, 〈海山落照卷〉 高述, 〈墨竹圖〉 王翹, 〈蛺蝶花卉卷〉 徐渭, 〈墨蟹帖〉 《清名人山水卷》戰德淳 〈煙江疊嶂 圖〉, 燕文貴 〈晴巒蕭寺圖〉, 張端 衡 〈群峰雲鎖圖〉, 殷仲容 〈春山 行旅圖〉, 李希成 〈關山雪棧圖〉 潘庭筠, 〈書畫卷〉(洪大容 藏) 작자미상, 〈蝴蝶圖〉(洪而壽 藏), 〈觀魚圖〉, 〈鼠食瓜圖〉 〈花鳥帖〉 (趙文命家 舊藏), 〈美人蝴蝶扇〉</p>		

丑2 少論 士大夫 收藏家

	中國畫		韓國畫	
	收藏	鑑賞	收藏	鑑賞
李夏坤	<p>《三代寶繪帖》馬遠〈山水圖〉, 趙孟頫〈馬圖〉의 기타 다수</p> <p>杜冀龍, 〈江南春圖〉(金聖夏·羅烈에게)</p> <p>陳鑑如, 〈李齊賢肖像〉(李覃慶 藏, 1703)</p>	<p>黃公望, 〈富春春山圖〉(1719이전)</p> <p>李嵩, 〈觸龍圖〉(1715이전)</p> <p>沈周, 〈畫〉</p> <p>夏昶, 《畫卷》(申靖夏 藏, 1715)</p> <p>馬遠·錢選·趙孟頫·李在·秦德明, 《宋元名蹟》(李秉淵 藏, 1723)</p> <p>李景芳·孟永光, 《爛芳焦光帖》(李秉淵 藏, 1723)</p> <p>작자미상, 《淸人雜畫小卷》(李秉淵 藏, 1723), 〈山水圖〉(1690)</p> <p>《顧氏畫譜》</p> <p>cf. 日本 狩野常信, 〈釣雪圖〉(洪世泰 藏, 1691)</p>	<p>李澄, 〈桃源圖〉(李明坤 藏, 1704)</p> <p>卞良, 〈虎圖〉(韓必相 家傳 〈匪懈堂眞蹟〉과 바꿈, 1705)</p> <p>작자미상, 〈山水圖〉, 〈寫生折枝·花果松竹〉, 〈孔雀仙鶴·龍虎牛馬〉(1708경)</p> <p>尹斗緒, 〈老僧倚杖聽流泉圖〉(1708), 《萬馬圖卷》(1713이전) 畫帖, 3·4점 및 障子 다수(1713이전), 〈馬圖〉(최익한에게서, 1722)</p> <p>恭愍王, 〈陰山大獵圖 殘片〉(李俣 後孫家 舊藏, 1722)</p> <p>申範華, 〈女俠圖〉(1722)</p> <p>鄭散, 《四時屏畫(=四季山水帖)》(1719)</p> <p>cf. 鄭散에게 주문했으나 수장 여부는 불분명 〈內山總圖〉(1715), 〈陶山書院圖〉(1721), 〈鞞川圖〉(1723)</p>	<p>李德益, 《山水帖》(李士晦 藏, 1705)</p> <p>金錫大, 〈山水圖〉(1714경)</p> <p>尹斗緒, 〈茅屋看月圖〉(李台老 藏, 1708), 《扇譜》(柳時模 藏, 1719), 《尹孝彥畫帖》(崔翊漢 藏, 1720), 〈竹裡琴床圖〉, 〈自寫小眞〉(1720-22), 〈畫馬〉(1722), 《家傳畫帖》(尹德熙 藏, 1722)</p> <p>申瑩, 〈畫〉(李秉淵 藏, 1720)</p> <p>鄭散, 《山水畫卷》(李秉淵 藏, 1714), 《海岳傳神帖》(李秉淵 藏, 1715), 《鞞川十二景圖帖》(李秉淵 藏, 1715), 〈山水圖〉(1718), 〈畫扇〉(李松老 藏), 〈鞞川圖〉(李秉淵 藏, 1723), 〈鞞川圖〉(金光遂 藏, 1723)</p> <p>鄭生, 〈雅集圖〉(1723)</p> <p>작자미상(尹斗緒?), 〈畫僧〉(1708경)</p> <p>작자미상, 〈諸葛武侯畫像〉, 〈梅月堂畫像〉(不知菴 淸夢樓 藏, 1714), 〈仕女圖〉(1720)</p>

	中國 畫		韓國 畫	
	收藏	鑑賞	收藏	鑑賞
申靖夏	孟永光, 〈桃源圖〉 劉松年, 〈上林圖〉 夏昶, 〈墨竹圖〉 2폭 仇英, 〈桃源圖〉	仇英, 〈上林圖〉(王世貞 舊藏, 申欽藏), 《畫馬卷》(李秉淵 藏) 董其昌, 〈真人降魔圖〉 작자미상, 〈牧牛圖〉, 〈西園雅集圖〉 (李秉淵 藏)	〈御墨〉(1702) 申瑩, 〈幽亭秀木圖〉, 〈溪橋野趣圖〉, 〈少年遊獵圖〉, 〈漁樂圖〉, 〈鷹宕圖〉 李瑄, 〈臨寫仇英桃源圖〉	金明國, 〈馬圖〉(李秉淵 藏) 鄭敼, 《金剛帖》(李秉淵 藏), 《輞川圖帖》(李秉淵 藏) 작자미상, 〈山水圖〉(洪鳳祚 藏), 〈春坊進宴圖稷屏〉(1710), 〈翰苑進宴圖稷屏〉(1710)
金光遂	沈周, 〈莫碎銅雀硯歌圖〉 俞崱, 〈八駿圖〉, 〈○○圖〉(趙榮祐에게) 仇英, 〈清明上河圖〉(徐常修에게)	杜冀龍, 〈江南春圖〉(李夏坤 舊藏, 金聖夏·羅烈 藏) 王齊翰, 〈高僧玩繪圖〉 黃公望, 〈山水圖〉	鄭敼, 《丘壑帖》(1721-26), 〈輞川圖〉(1723), 〈社稷盤松圖〉(1728) 李匡師, 〈高僧玩繪圖〉(金光國에게), 〈層嶂飛瀑圖〉(金光國에게) 趙榮祐, 〈賢已圖〉(金光國에게) 작자미상, 〈海運雙遊圖〉(1746) 傳 沈師正, 〈倣仇英山居圖〉	沈師正, 〈臥龍菴小集圖〉(金光國에게, 1744), 〈倣沈石田溪山高居圖〉(鄭永年 藏, 1758), 〈倣梅花道人山水圖〉(鄭永年 藏, 1759)
趙龜命 趙駿命	작자미상, 《唐畫帖(10폭)》(趙龜命藏)	작자미상, 〈鶴圖〉(權聖揆家 藏, 1714), 《花鳥帖(徐熙法)》(趙文命藏), 〈列女屏(8폭)〉(1714), 〈山水圖(12폭)〉, 〈山水人物圖(湖上觀魚/瀑下入定)〉 李公麟, 〈羅漢圖〉(朴文秀 藏, 1730) 馮玉貞, 〈畫〉	趙駿命, 〈山水畫〉(1713) 《貫月帖》(全5卷, 趙駿命 藏, 1720) 秦再奚, 〈舞雩圖〉(趙駿命 藏, 1732 이전) 작자미상, 〈花鳥·翎毛圖(2폭)〉(趙駿命 藏), 〈承天寺步月圖〉(趙龜命 藏, 1722) 秦生, 〈趙龜命小像〉(趙龜命 藏) 尹愔, 〈扇畫(山水圖)〉(1731-37)	李秉淵 所藏品(1724) 李叔道, 〈衙門擊磬圖〉, 〈汾亭鼓琴圖〉 尹斗緒, 《扇譜(27폭)》(柳世模 藏) 李澄, 〈鷺圖〉(李彝憲 藏) 鄭敼, 〈石鐘山圖〉(柳煥文 藏, 1733-34), 〈浙江觀潮圖〉 尹德熙, 〈畫扇(山水圖)〉(俞君弼 藏) 〈彭祖觀井圖〉(俞彥復 藏) 尹愔, 《茱萸軒詩畫帖》(1731-37) 李麟祥, 〈扇畫〉(1736) 申師任堂, 《畫帖(花卉草蟲, 8폭)》(宜鎮 藏, 金悌男 舊藏, 1737)

	中國畫		韓國畫	
	收藏	鑑賞	收藏	鑑賞
				작자미상, 〈畫扇〉(1714), 〈畫扇〉(趙遇命 藏), 《畫帖(實景山水)》, 《畫帖》, 〈朴文秀畫像〉, 〈美人圖(2帙)〉(1725), 〈畫簇(實景山水)〉(朴文秀 藏, 1733), 〈山水人物圖〉, 〈畫(6帙)〉, 〈海嶽圖屏(8帙)〉(趙迪命 藏), 〈連枝會圖〉(李箕彥家 藏, 1736)
趙裕壽		작자미상, 唐畫 數幅(趙錫命 藏), 〈遠山圖〉(崔柱岳 藏), 《畫卷(濠上問答/雪中歸驢)》(李秉淵 藏)	鄭散, 〈三釜淵圖〉, 〈佛頂臺圖〉, 〈三日浦圖〉, 〈侍中臺圖〉(1725) 尹德熙, 〈露頂灑松風圖〉, 〈后溪柳漲圖〉(1731-33) 작자미상, 〈竹西八景圖〉 金生, 〈漲江圖〉	趙涑, 〈孤辰錫實帖〉(尹勤 藏) 李露, 〈竹圖〉 申師任堂, 〈畫〉 鄭散, 〈劉村隱林庄圖〉(유희경 後孫家 藏), 《海山一覽帖》(李秉淵 藏), 《四郡帖》(李秉淵 藏), 《嶺南帖》(李秉淵 藏) 작자미상, 〈圍枕小屏畫(8帙)〉(李正臣家 藏), 〈遠山圖〉(溪西翁 藏), 〈德興畫扇〉, 〈明廟臨瑞蔥臺賜羣臣酒圖〉 沈師貞, 〈望月兔圖〉, 〈晚蝶秋蟲圖〉, 〈山水圖〉 申滢, 〈朴瀑圖〉 尹斗緒, 《扇譜》(柳世模 藏)

丑3 南人士大夫 收藏家

	中國 畫		韓國 畫	
	收藏	鑑賞	收藏	鑑賞
吳光運	吳道子, <龍虎圖>(韓濩家 舊藏) 朱端, <風竹圖>, 趙孟頫, <九駿圖> 文徵明, <歸去來圖> 張析, <盤谷圖>(李穡 舊藏) cf. 文徵明·祝允明 書《諸墨蹟》 中 祝允明 書《杜陵秋興八首》	閻立本, 吳道子, 趙孟頫, 文徵明, 董其昌 등의 그림 십수축(李穡 藏)	李楨, <山水木石圖(8폭)>(崔崧 題) 작자미상, <松楸圖> 그외 기타 다수의 화적들 cf. 安平大君, 韓濩, 成守琛, 金自 菴, 楊士彥, 黃耆老, 李志定 등 書《諸墨蹟》중	작자미상, <桃源圖>
李漢 李用休	朱之蕃, <自題便面> 蘇軾, <軟竹帖> 董其昌, <水墨山水圖> 작자미상, <畫屏>(郭越 舊藏, 外孫 安氏 藏) 기타 다수	李成, <山水圖>, 李唐, <山水圖> 徐熙, <荔枝圖> 蘇軾, <墨竹圖> 米芾, <雲山圖> 李公麟, <蘭亭圖>(洪文五家 藏) 徽宗, <鷹圖> 戴嵩, <牛圖> 朱之蕃, <朱太史孤山圖>(柳慶種 藏), 副本畫《臥遊帖》중(柳慶種 藏), <蘭竹帖》중(權尙燾 藏) 董其昌, <畫> 작자미상, <長江萬里圖>, <蜀棧 圖>, <郭令公家慶圖(=郭汾陽行 樂圖)>	尹斗緒, <十二聖賢畫像帖>(李潛 藏) 尹德熙, <李尙毅畫像>(《先祖少陵 公簡帖》內) 작자미상, <靑風溪帖>(1735 다시 제작) 姜世晃, <陶山圖>(1751), <武夷九 曲圖>(1753)	金明國, <畫帖>(仲賓 藏) 李澄, <瀟湘八景圖> 李遂良, <蘭菊帖>(李萬成 藏) 尹斗緒, <慶壽宴圖>(尹休 藏) 李霆, <蘭竹帖>(權尙燾 藏) 崔生, <蘭亭圖> 姜世晃, <蕩春遊春詩畫軸> 작자미상, 畫(17세기 후반 그림들) 《臥遊帖》중(柳慶種家 藏) <菊·梅·松·竹>《四友帖》(李愼 儀 後孫 李相奎 藏), <金剛圖>, <陰山大獵圖>, <星土圻開圖>, <海東畫帖>(仲賓 藏) <龍虎圖>, <鬪雞圖>, <玉筍峯立 巖圖> 2폭

	中國畫		韓國畫	
	收藏	鑑賞	收藏	鑑賞
姜世晃 柳慶種 柳慶容	<p>朱之蕃, 副本畫《臥遊帖》卷 (柳慶種 藏), 《朱太史孤山 圖》(柳慶種 藏)</p> <p>《唐詩畫譜》, 《顧氏畫譜》, 《芥子 園畫譜》, 《十竹齋畫譜》(柳慶 種 藏)</p>	<p>吳道子, 《龍虎圖》(吳光運 後孫 家 藏)</p> <p>李唐, 《蜀棧圖》</p> <p>戴嵩, 《牛圖》</p> <p>李公麟, 《萬國職貢圖》(李氏家 藏)</p> <p>沈周, 《山水圖》</p> <p>文伯仁, 《山水圖》</p> <p>仇英, 《西園雅集圖》</p> <p>杜驥龍, 《江南春圖》(李夏坤· 金聖夏·羅烈 藏)</p> <p>吳彬, 《畫》</p> <p>董其昌, 《山水圖》(1749)</p> <p>高其佩, 《畫》(1761 이전)</p> <p>八大山人 외, 《唐畫卷》(1762)</p> <p>cf. 西洋人 戴進賢, 《天象圖》</p>	<p>沈師正 그림 수록</p> <p>尹德熙, 《畫馬》(柳慶容 藏, 1788)</p> <p>姜世晃, 《蕩春遊春詩畫軸》(姜 世晃 藏), 《玄亭勝集圖》(柳 慶種 藏, 1747), 《黍齋畫譜》 (柳慶種 藏, 1748), 《池上篇 圖》(柳慶容 藏, 1748), 《堪臥 圖》(柳慶容 藏, 1748)</p> <p>작자미상(17세기 후반 화가들), 畫《臥遊帖》중(柳慶種 藏)</p>	<p>金斗樞, 《高士夢龍圖》, 《牧童午睡圖》</p> <p>卞相璧, 《雌雄鷄將雛圖》, 金仁寬, 《魚圖》</p> <p>趙榮祐, 《漁船圖》, 《出帆圖》</p> <p>鄭敦, 《百衲屏風》중《龜潭圖》외 數幅, 《夏景山水圖》, 《三釜淵圖》, 《謙齋畫帖》</p> <p>沈師正, 《江南春圖》, 《豹玄聯畫帖》 그림들, 《玄齋畫帖》, 《四時八景圖》, 《水墨花竹圖》, 《京口八景圖》, 《望都城圖》, 《江巖波濤圖》, 《山僧補衲圖》, 《石榴圖》, 《牡丹圖》, 《花鳥 圖》2쪽</p> <p>姜熙彥, 《仁王山圖》, 《士人三景》, 《北闕朝 霧》, 《結城泛舟》, 《昭君出塞圖》</p> <p>許佖, 《金剛圖》, 《扇面山水圖》</p> <p>金弘道, 《扇面雅集圖》, 《西園雅集圖》, 《行旅 風俗圖》8쪽, 《猛虎圖》, 《神仙圖》8쪽, 《扇 面花蝶圖》, 《扇面山水圖》, 《十老圖像圖》,</p> <p>李寅文, 《十友圖》, 金德成, 《風雨神圖》</p> <p>金喜誠, 《石菊圖》, 金厚臣, 《山水圖》, 《妙吉 祥圖》, 《狩獵圖》</p> <p>金允謙, 《溪寺秋意圖》, 金龍行, 《露松窮泉 圖》, 崔北, 《雅集圖》</p> <p>姜信, 《雉圖》, 《西洋人所畫月影圖模本》</p> <p>필자미상, 《竹圖》, 《羊圖》(1762, 權遠卿 藏), 《山水圖》, 《高士觀水圖》</p>

丑 4 中人 收藏家 金光國

《石農畫苑》						기타 소장품
전형필 소장본			홍성하 소장본			기타 잔편
그림	별지제첨	비고	그림	별지제첨	비고	
安 堅 <秋林村居圖>	?		曹世傑 <秋林書屋圖>	金魯敬書	1786년 겨울 藏	金淨 <二鳥和鳴圖>
姜希顔 <山水圖>	?		金翊胄 <罷釣歸來圖>	男宗建書		(=山椒白頭圖)
石 敬 <溪山清越圖>	?		安 祐 <濬州西澗詩意圖>	自題并書	1784년경 안호 識	[1780년 김광국題]
申師任堂 <墨葡萄圖>	趙龜命題 金履度書 金光國觀		金喜誠 <山水圖>	李學彬書		
李 燾 <問月圖>	問月圖 金光國題 男宗敬書		姜熙彦 <出獵圖>	×	1781년작/이한진書	李慶胤
金明國 <松下問童圖>	蓮潭 松下問童圖 金光國題 鄭東教書		元命雄 <學倪元鎮山水圖>	鄭東教書	1784년 安祐題并書	<松下高士圖>
金昌業 <秋江晚泊圖>	老稼齋 秋江晚泊圖 金光國跋 男宗建書		金應煥 <雨景山水圖>	?		(=松陰高逸圖)
尹斗緒 <畫>	?		金應煥 <雨景山水圖>	?	1787년경작	[1753년 김광국書]
鄭 散 <江津孤舍圖>	?		李羲山 <山水圖>	×	1780년 作	《先輩手簡》 (葆光堂 당호 사용 /1750년 성첩)
鄭 散 <江亭晚眺圖>	?		姜 俊 <墨菊圖>	夕佳書		
鄭 散 <松林寒蟬圖>	松林寒蟬圖 金光國題 宜明書		李喜英 <山水圖>	×		<石攻圖>
李匡師 <高僧玩繪圖>	×	1746년 作/ 1781년 정월 題	吳命顯 <老人倚松圖>	金宗建書		(=石工攻石圖)
李匡師 <層嶂飛瀑圖>	×		金履麟 <山水圖>	?		
趙榮祐 <賢已圖>	觀我齋 賢已圖 觀我齋自題并書 金光國跋 宜明書		辛師說 <水仙怪石圖>	姜 儼書	1785년 겨울 김광국題	金龍行
趙榮祐 <老僧携杖圖>	老僧携杖圖 金光國題 男宗敬書		成載厚 <月下送別圖>	×		<古樹秋色圖>
趙榮祐 <水村老柳圖>	山水圖 金光國題 宜明書		吳俊祥 <墨梅圖>	×	1787년 5월 作	[1771년 作 / 1779년 김광국題]
沈師正 <臥龍庵小集圖>	玄齋 臥龍庵小集圖 金光國跋 男宗建書	1744년 作	許 昇 <怪石秋花圖>	×		
			梅 廚 <柳隱村舍圖>	金履度書		
			黃 杞 <虎圖>	宜明書		呂紀 花鳥畫 추정
			朴維城 <群鳥圖>	男宗建書	1786년 여름 作	
			沈象圭 <墨蘭圖>	×		尹德熙 <馬夫圖>
			申 徽 <墨竹圖>	棧霞自題并書	1783년 겨울 김광국題	
			姜彝天 <墨竹圖>	金履度書		

《石農畫苑》						기타 소장품
전형필 소장본			홍성하 소장본			
그림	별지제첨	비고	그림	별지제첨	비고	
沈師正 <萬瀑洞圖>	萬瀑洞圖 金光國跋 男宗敬書 東谿題 黃基天書		金廷秀 <仙童圖> 申漢杵 <美女圖>	金履度書 ×		柳命吉 <湖心泛月圖>
沈師正 <古城三日浦圖>	三淵 金昌翁題 圓嶠書 澹軒 李夏坤題 宜明書		程 龍 <墨蘭圖> 托 霑 <墨竹圖>	×	1634년작/이인상舊藏 1751년작	元命雄 <山水圖>
沈師正 <擬董源山水圖>	倣董北苑山水圖 金光國題 鄭東教書		金富貴 <駱駝圖> 이탈리아 베네치아	?	1776년이후藏	傅 趙孟頫 <胡騎鷹獵圖> (翠雲書屋/오세창)
沈師正 <松亭萬壑圖>	山水圖 金光國跋并書		풍경판화 1장			
崔 北 <雲山村舍圖>	×	金光國書	일본 우키요에 1장			
洪啓純 <高士觀瀑圖>	?					
姜世晃 <綠竹圖>	×	1784년 작 姜世晃 題				
姜世晃 <墨蘭圖>	×	1784년경				
元命雄 <桃源春色圖>	?					
미상	?					
미상	?					
計: 28점			計: 30점			計: 9점

ABSTRACT

Literati Collectors and Painters of the 18th Century in Joseon

Park Hyo-eun

The trend of collecting and appreciating antique and beautiful artifacts was prevalent amongst the literary men of Seoul-Gyeonggi areas in the 18th century Joseon, and this resulted in the appearance of a lot of individual collectors. They included a wide range of gentlemen from noble families to middle class families who shared a consciousness of literati. Many studies have been conducted about it as they were influential to their contemporary painters as patrons. However, there is no explanation as to how they patronized the painters.

This study traces and presents the collector's painting collections and examines their collecting methods in order to investigate the relationship between collectors and painters. Based upon it, this paper also examines how the 'great collectors of the 18th century' namely Yi Byeong-yeon (李秉淵), Yi Ha-gon (李夏坤), Kim Gwang-su (金光遂), and Kim Gwang-guk (金光國) patronized the contemporary painters through their collecting activities. This will further the investigation of characters of the collectors as patrons and see their influence on painters and their works in the 18th century in details.

Collectors from the gentry literary men had some aspects in common: they were members of noble families which had established the physical grounds for political, economical and social development since Seonjo (宣祖)'s reign: landowners whose ancestors held posts of high ranking central government officials in the 17th century; elite

literary men who were brought up in the environment where they had easier access to the products of Chinese culture. Many of them, however, pursued the recluse life style and gave up successful official careers. They enthusiastically practiced collecting, appreciating and criticizing beautiful artifacts in private sectors such as *sarangbang*, gentlemen's studies and poetry gatherings. It was considered the ideal path of a literati's life and was regarded as the elegant way towards valuable friendships. The middle class literary men who took part in the above circles shared the taste of the gentry literary men and eventually identified themselves as the successors of Joseon literati culture. This consequently produced collectors from the class. Kim Gwang-guk was a medical official from the family who practiced medicine for generations and became an outstanding collector whose wealth was accumulated through his career as well as trade activities in China.

The painting collections of the literati collectors in the 18th century mostly consisted of old and modern paintings from Korea and China. However, Japanese and Western paintings were sometimes found as well (see table 1-4). Literati men and painters observed the ample collection of Chinese paintings from Tang to Qing dynasties, and they were attracted to the works of the great masters of Southern School such as Tung Yuan (董源), Mi Fu (米芾), Huang Kung-wang (黃公望), Ni Tsan (倪瓚), Shen Chou (沈周), Wen Cheng-ming (文徵明), and Tung Ch' i-ch' ang (董其昌). It was also possible to enjoy the works of Nanking school, Anhui school, Orthodox school, and Individualist school in the late Ming and early Qing. It is believed that these Chinese paintings played a significant role in the painters' understanding of Chinese literary painting style along with that of all sorts of wood block prints. This at the same time initiated the painters to deal with various subject matter than they did before. On the other hand, Kim Gwang-guk mainly collected Joseon paintings and compiled them into a set of album, *Seoknonghwawon* (石農畫苑). Although the album has been divided and scattered, it still maintains the systematic form of the three perfections—prosaic writing, calligraphy and painting. This unique, completed form of the album which he intended for suggests that he was a genuine collector and an enlightened conservationist.

Such paintings came into the hands of collectors through either inheritance in the

family or purchase or commission in the 18th century. First of all, the method of handing down paintings through the family was much encouraged as it was believed to commemorate one's ancestors and to transmit the family custom. It furthermore justified the act of conserving and enjoying paintings, overcoming the limit of discourse of *Wanmulsangji* (玩物喪志) that had repressed the activities. It is known that commissions to copy and conserve them encouraged the production of the works of the contemporaries. Secondly, in the 18th century Joseon society, paintings that had left the artist's hand and came into the possession of others were treated and traded as a commodity just like Chinese paintings were. It was a sort of luxury consumption. They were traded either in forms of currency, and were bartered with paintings or with other things such as food, wine, silk, paper, etc. This fact implies that social structures of that period were built to collect paintings with one's wealth as well as with the power from political status. Lastly, through analysis of examples of commissioned works that boosted the production of the contemporary painters, it was revealed that some painters complied with their commission by getting paid what is suitable for their works. They also traded with their clients through either currency and bartered with paintings or with other things. This evidence shows us that there were professional painters in the 18th century of Joseon, who went beyond the established categories in the history of painting in the late Joseon period, known as court painters versus amateur literati painters.

It is important that the commissions of collectors from gentry literati, Yi Byeong-yeon, Yi Ha-gon, and Kim Gwang-su, boosted the production of contemporary painters in the early and mid-18th century. They played the most influential role in the production of topographical landscape paintings and literati genre paintings by commissioning great painters, notably Jeong Seon, Jo Yeong-seok, and Sim Sa-jeong. In particular, Yi Byeong-yeon introduced Jeong Seon to many literary men and contributed to building a firm stratum of clients for him as well as insuring his social growth as an artist by arranging commissions between them. Additionally, their collections were opened to the painters and eventually contributed to the development of their paintings. It is presumed that Jeong Seon's early style with delicate brushwork in ink and water color seen in his *Ssangdojeongdo* (fig. 10) and *Gyeonggyomyeongseungcheop* (fig. 5-7) were acquired through

observing Yi Byeong-yeon's collection. The poetic scenes adding a tinge of color (fig. 8) and the method of depicting details seen in the river landscape paintings of Jeong Seon after 1730s (fig. 9, 6, 7) are believed to reflect Yi Ha-gon's taste and result from viewing his collections. Sim Sa-jeong's *Gangnamchundo* (fig. 11) was an imitation of a Chinese work in his collection. Yi In-sang's *linmuldo* (fig. 1) and Sim Sa-jeong's pursuit of reproducing old paintings and producing his works through creative copying were influenced by Kim Gwang-su's taste and collection, who understood the lineage of Southern School style.

Kim Gwang-guk continued to collect paintings mainly through purchasing. Most of his painting collection in *Seoknoughwawon* was comprised of the production of Joseon artists, however, it was not closely connected to the contemporaries. Instead it provides us with much useful information about the painters and his critiques on each works by his prosaic writing. Kim Gwang-guk basically persisted on the viewpoints of literati's on appreciating paintings, and emphasized the importance of practicing the style of Southern School. It could be due to his self-consciousness trying to stand above his innate social status through the activities. For this reason, he was able to become a critic who stood up for the court and the middle class painters in the late 18th century. He elevated them to the level of Chinese great masters, and also successfully helped with the debut of minor and unknown artists to the stage of history. He is believed to be the true patron of his contemporaries in this respect.

By and large, it is important that the desire of collectors to gather, appreciate and preserve paintings was practiced among the Joseon literati's society in the 18th century, and this consequently gave opportunities and motives to the contemporary painters to produce diverse works. Besides, the collections were viewed by them and enriched their visual experiences that later brought to produce lots of brilliant paintings. The remarkable development of painting in the late Joseon period was possible for many reasons. However, most importantly, the contribution of collectors and painting lovers in building the environment where the painters were commissioned to produce what clients desired, were able to view the collections that broaden their knowledge, and were sufficiently understood and criticized for their works should not be neglected.