

# 朝鮮王朝後期繪畫의 新動向

安 輝 濬

## 序 言

朝鮮王朝의 後期는 우리나라의 文化나 美術史上 특기할만한 새로운 景向의 업적들을 남겼던 시대이다. 가장 한국적이고도 민족적이라고 할 수 있는 화풍들이 이 시대를 풍미하였던 것이다. 이와같은 후기의 미술은, 一五세기중엽 世宗大王의 在位年間(一四一九~一四五〇)을 전후하여 꽃피웠던 初期의 文化나 美術에 비교되는 훌륭한 것이었다. 文化를 아끼고 그 발전을 위해 노력하던 世宗大王때에 朝鮮初期의 최대의 書藝家 安平大君과 최대의 書家 安堅을 비롯한 위대한 예술인들이 출현했듯이(註①), 문예의 中興을 도모하던 英祖(一七二五~一七七六)와 正祖(一七七七~一八〇〇)의 재위년간에도 수준높은 많은 예술인들이 나타나게 되었다. 初期를 민족문화와 미술의 성숙기라고 본다면 後期는 그 부흥기라고 보아 마땅할 것이다. 兩期에 있어서의 미술의 발전은 모두 聖君들의 德治下에서 이루어졌었다는 공통점을 지니고 있지만 그 시대적 여건이나 배경에는 다소간의 차이가 있음도 사실이다. 初期의 미술이 宋·元代 미술의 영향을 바탕으로 韓國의 특성을 형성했던 것으로 본다면 後期의 그것은 明·清代 미술을 소화하면서 보다 뚜렷한 民族的自我意識을 발현했던 미술로 정의해볼 수 있을 것이다. 뒤에 살펴볼게 될 이러한 새로운 景向의 미술이 형성되게 된 것은 조선후기를 지배한 시

대적 특성에 연유한 것이라 볼 수 있다.

朝鮮後期에는 종래의 부당한 社會經濟的 여건이나 불합리한 정치제도의 개혁을 피하는 등, 空理가 아닌 現實을 연구 대상으로 삼아 실증적 태도를 취했던 實學이 英祖와 正祖를 거쳐 純祖(一八〇一~一八三四)기에 이르는 동안 극성하게 되었다. 이러한 實學의 대두는 당시 思潮의 한 반영으로 비단 정치나 사회 또는 경제면에서만 아니라 韓國文化 전반에 걸쳐 매우 중대한 의의를 지닌다 하겠다. 一七세기 초부터 머리를 들기 시작했던 實學의 발전은 우리나라의 歷史, 地理 등의 人文科學의 諸分野는 물론, 天文, 植物, 農業 등 자연과학의 여러 분야에 걸쳐 많은 업적들을 낳게 한다. 이러한 모든 업적들이 한결같이 우리 자신에 관한, 그리고 우리 자신을 위한 것이었다는 점에서 공통됨을 찾아볼 수 있다. 自我意識을 바탕으로 한, 이와같은 實學의 기본정신은 당시의 漢文學과 한글로 쓰여진 소설과 사설시조에도 역연히 반영되고 있다(註②). 우리 자신과 우리의 주변에 관심의 초점을 두고 「實事求是」를 추구하였던 實學의 대두와 변천은 同代의 美術의 추이와 유사함을 보여준다.

특히 使行으로 燕京을 다녀와 清朝의 문화를 우선하여 배울 것을 주장하였던 朴趾遠, 朴齊家, 洪大容, 李德懋 등의 이른바 北學派의 영향은 後期美術의 발전과 더욱 밀접한 관계가 있다고 믿어진다. 즉 이들을 비롯한 使行員들의 손을 통해 清朝의 康熙(一六六二~一七二二), 雍正(一七二三~一七三五), 乾隆(一七三六~一七九五)朝의 文化와 美術, 그리고 그곳에 傳來되어 있던 西洋의 文物이 韓國에 전해져 영향을 미치게 되었던 것이다.

또한 이러한 여러가지 시대적 背景下에서 後期の 繪畫는 一般과 보다 가까워지고, 아울러 서민문학의 경우와 마찬가지로 꾸밈없는 愛情과 感情의 표현이 美術에서도 가능하여졌던 것은 전에 없던 일로 괄목할만하다. 그러나 무엇보다도 중요한 것은 이 시대에는 自我를 발전하고, 생활 주변에서 접할 수 있는 소재를 택하여 韓國의 美術을 형성하였다는

점이다.

### 繪畫의 新動向

朝鮮後期の 繪畫上에 새로운 傾向들이 구체적인 모습을 나타내기 시작한 것은 지금 確斷을 할 수 없으나 대략 肅宗朝 후반에 해당하는 一七〇〇년경을 전후해서라고 보여진다. 「새로운 화법의 전개와 새로운 회화관의 탄생」에(註③) 기반을 둔 이 시대의 주요한 潮流로는, 첫째 中期 이래 유행하였던 浙派의 畫風이 쇠퇴하고 그 대신 文人畫 또는 南宗畫가 본격적으로 유행하게 된 점, 둘째로는 南宗畫에 기반을 두고 일어난 眞景山水가 대두한 점, 셋째로는 風俗畫가 풍미하게 된 점, 그리고 넷째로는 西洋畫法이 流入된 점 등을 들 수 있다. 이러한 繪畫上의 변모가 가능하게 된 이면에는 文人畫論을 근거로 하여 일어난 文人들의 그림에 대한 새로운 견해가 크게 작용했음도 간과할 수 없다. 후기의 畫壇에 큰 영향을 미쳤던 대표적인 文人들로는 姜世晃·申緯·金正喜 등을 들 수 있다. 그러면 후기에 일어나는 繪畫史上의 主要한 새 국면들에 대해서만 요점적으로 살펴보기로 하겠다.

#### 1 南宗畫의 傳來와 受容

朝鮮後期에 이르러 中期(약 一五五〇)~(약 一七〇〇)에 유행했던 明代의 浙派畫風이나 院體畫風, 그리고 초기 이래의 安堅派畫風의 잔재들이 극히 쇠퇴하여지면서 南宗畫風의 본격적인 과음을 보기에 이른다. 이때에는 中國 元末의 四大家들(黃公望, 吳鎮, 倪瓚, 王蒙)을 위시해서 明代의 吳派(沈周, 文徵明 등)와 清代의 正統派인 四王·吳·惲(王時敏, 王鑑, 王翬, 王原祁, 吳歷, 惲壽平) 등의 畫風으로 부터 적지않은 영향을 받게 된다. 현재의 작품들이나 畫贊 등을 참조하면 그 중에서도 특히 黃公望·倪瓚·沈周·文徵明 등의 畫風이 애호를 받았고, 또 자주 倣作되었던 것으로 여겨진다. 그러나 時代가 내러오면서, 그 밖에도 明

代 후반의 董其昌의 畫風이나 畫論의 영향이 현저해지고 또한 清代 후반기의 개성 있는 화가들의 화풍도 어느 정도 관심의 대상이 되고 있었음을 알 수 있다.

이러한 中國의 南宗畫라고 불리우는 文人畫風은 北京을 다녀온 사행원과 畫員들에 의해 전래된 眞作이나 倣作을 통해서 韓國에 과금되었을 가능성도 類推되지만, 그보다 못지 않게 중요한 역할을 했던 것으로 간주되는 것은 역시 『顧氏畫譜』와 『芥子園畫傳』 등을 비롯하여 明·清代의 畫譜들이라 하겠다. 사실상 현재 遺傳하는 적지않은 수의 작품들이 그러한 中國畫譜들의 영향을 보여주고 있다(註④).

南宗畫가 우리나라에서 본격적으로 유행을 보게 된 것은 대체로 十八세기부터라고 믿어지고 있다. 中國의 경우 전형적인 南宗畫風이 元代는 물론 明·淸을 거치는 동안 꾸준히 지속되고 발전되었던 것이 사실이다. 그런데 이러한 中國의 南宗畫風이 왜 元末이나 明初에 바로 우리나라에 전해지지 않았는지에 관해 의문이 제기된다. 이 문제는 현단계에서는 확실한 단언을 하기가 힘들고 또 앞으로 追究해 보아야 할 중요한 과제로 남아 있다. 그러나 學者에 따라서는 그 원인을 壬辰倭亂이나 丙子胡亂 등의 전란을 거치는 동안에 겪지 않을 수 없었던 문화활동의 침체에 돌리거나 또는 朝鮮시대 양반들의 생활내용의 빈곤에 기인하는 것으로 보는 견해도 있다(註⑤). 이와 아울러 간과할 수 없는 사실은 中國 南宗 文人畫와 文化의 요람이었던 蘇州·杭州·吳興 등의 江南地方의 도시들과 韓國과의 해상을 통한 직접적인 교섭이 南宋 후반기 이래로 두절되었던 점이다. 물론 明이 金陵(현재의 南京)에 도읍해 있던 一四세기 후반에 韓國과 江南 지방과의 교통이 얼마 동안 있었기는 했지만, 南京이외에 당시 美術의 중심지들과의 접촉에는 明의 鎖國의 태도로 미루어 보아 많은 제약이 있었을 것으로 믿어진다. 永樂帝가 北京으로 천도를 단행한 후로는 揚子江 남쪽과의 교섭은 완전히 끊기게 되었다. 이렇듯 明의 南京都邑時를 제외하면, 韓國은 中國南宗畫가 본격적으로 발전하게 되었던 元代 이래로 江南 지역과 美術이나 文化상의 교류가 끊긴 상태였으며,

따라서 주로 北京의 宮廷을 통한 美術을 받아들여지게 되었던 것이다.

그러나 기록을 통하여 보면 중국의 남종화는 늦어도 朝鮮中期의 一七세기초에는 우리 나라에 전래되었음을 알 수 있다. 아마도 중국 江南地方의 중국 남종화가들의 작품들이 北京으로 전해져 그것이 다시 使行員들의 손을 통해 우리 나라에 持入되었던 것이 아닐까 추측된다. 金尙憲(一五七〇~一六五二)은 남종화풍이 가미된 明代 院派의 대표적 화가인 唐寅(一四七〇~一五二三)과 仇英(一六세기전반에 활약)의 山水圖 및 明代 吳派의 대표적 文人畫家인 文徵明의 그림에 대한 題贊을 그의 文集에 실고 있다(註⑥). 특히 文徵明의 그림은 崔後亮이라는 사람의 所藏品으로, 題贊文이 다섯首였으므로 미루어 보아 다섯 폭에 달했던 것으로 믿어진다. 吳派의 南宗畫가 우리 나라에 전래될 당시에는 그 派의 비조인 沈周보다도 그의 제자였던 文徵明이 먼저 알려졌던 듯하다. 그것은 金尙憲의 記錄에 의해서뿐만 아니라 다음의 기록에 의해서도 느껴진다. 「宣祖實錄」에 의하면 同王三三年(一六〇〇) 一二月에 右議政 金命元이 宣祖에게 文徵明의 書帖을 上進하였음을 알 수 있다. 여기서 金命元은 「小臣이 전날 上進한 文徵明의 書帖은 中國사람으로부터 얻은 것이니 데, 듣자오니 그 墨妙가 一世에 가장 뛰어났다하므로 감히 거두어 사사로히 소장할 수 없었습니다」라고 여쭙었다(註⑦). 또한 眉叟 許穆(一五九五~一六八二)도 그의 文集인 『記言』에 실린 「衡山三絶貼跋」에서 丁酉年 여름(一六五七)에 崔漢卿이라는 사람과 書畫를 論하다가 그의 소장품 속에서 꺼내 보여준 古畫가 衡山 文徵明의 作品이었다는 것과 그보다 일찍기 天啓(一六二一~一六二七)中에 『顧氏畫譜』를 구해 처음으로 文徵明의 筆妙를 보게 되었다고 적고 있다. 또한 許穆은 같은 기록에서 『顧氏畫譜』를 난리를 겪는 동안 잃은지 이미 수십년이 되고 文徵明의 그림이 많이 전하지 않아 우리나라에서는 다시 구해볼 것이 없어 한스러웠는데 이제 崔漢卿의 집에서 보게 되었다는 내용을 전하고 있다(註⑧).

浙江省 吳縣의 顧炳에 의해 편찬되고 金陵의 朱之蕃이 萬曆癸卯(一六〇三) 季冬朔日에 序文을 쓴 『顧氏歷代名人畫譜』가(註⑨) 發刊후 불과 二

〇여년 만에 우리나라에 전해졌던 것은 매우 흥미롭다. 一六〇三년에 『顧氏畫譜』의 序文을 쓴 朱之蕃은 明의 과거에 장원급제하고 詩文에 뛰어났던 名人으로서 宣祖三九年 丙午(一六〇六)에 明의 詔使로 來朝하여 宣祖에게 「十二畫貼圖」를 그려 바치고 그 副本을 柳相公(柳成龍?)에게 기증한 바 있는 人物이다. 이에 대한 내용은 역시 許穆이 그의 『記言』에서 밝히고 있다(註⑩). 그러나 許穆이 가지고 있던 『顧氏畫譜』는 朱之蕃이 來朝했을 때 그로부터 직접 구한 것은 아니라고 생각된다. 朱之蕃이 來朝했던 것은 『顧氏畫譜』가 刊行된 一六〇三년부터 불과 三년 뒤인 一六〇六년이기는 하지만 許穆이 그 화보를 구하여 文徵明의 筆妙를 처음으로 접하게 되었다는 것은 天啓(一六二一~一六二七)年間으로 약 一〇~二〇여년의 차이를 보이고 있음을 보아 알 수 있다. 그렇지만 『顧氏畫譜』가 朱之蕃의 來朝를 계기로 하여 우리나라의 士人畫家 및 畫員들에게 비로소 알려지게 되었을 가능성만큼은 충분히 짐작해볼 수 있다. 어쨌든 이러한 몇가지 사실들로 미루어 보면 늦어도 一七세기 초엽까지는 소극적이고 소수이나마 이미 南宗畫가 전래되어 있었음을 알 수 있다.

이렇게 傳來된 南宗畫風은 극소수의 진보적인 화가들에 의해서만 소극적으로 受容되는데 그치고 流行으로 연결되지 못했던 듯하다. 南宗畫의 傳來 및 受容과 관련하여 國立中央博物館에 소장되어 있는 一六세기 후반의 畫員 李正根筆의 「米法山水圖」와 國籍不明의 許九絃가 一五五二년에 元末四大家의 한 사람인 黃公望의 筆意를 본받아 그린 「山水圖」가 주목된다(註⑪). 또한 국립중앙박물관 소장품인 李禎(一五七八~一六〇七)筆 「山水圖帖」도 그런 의미에서 주의를 끈다(註⑫). 이 「山水圖帖」의 각 그림들에 보이는 構圖나 筆法, 墨法, 皴法, 그리고 초가집의 모습등을 보면 종래의 畫風과 다른 南宗畫의 영향이 깃들여 있음을 感知하게 된다. 李禎은 그 자신이 燕京을 다녀온 바 있고(註⑬), 또 그의 詩文 先生인 簡易堂 崔忠도 세차례나 赴燕한 바 있다. 그뿐만 아니라 『顧氏畫譜』에 序文을 썼고 宣祖三九年 丙午(一六〇六)에는 明使로서 來朝하였던 朱之蕃

은 李禎의 그림에 대해 「千古에 最盛이고 海內에 작이 드물다」고 칭찬하고 그의 그림을 많이 가져갔었다(註⑭)。 이러한 一連의 사실들을 고려하면 李禎이 北京에 과급되어 있던 中國 南宗 畫와 접했을 가능성이 충분히 類推된다. 또 이렇게 보면 李禎의 「山水圖帖」에 보이는 南宗 畫風의 흔적은 무리없이 이해가 된다.

그리고 역시 국립중앙박물관 소장의 傳 李英胤(一五六一—一六一一)筆 「山水圖」도 남종화의 전래나 수용문제와 관련하여 유의할 필요가 큰 작품이다(註⑮)。 남종화풍의 그림인이 「山水圖」의 오른쪽 上端에는 「大痴 初年亦有此筆」이라 쓰여 있고 그 옆에는 판독이 어려운 長方印과 「喜胤」이라는 白文方印이 찍혀 있으며, 왼쪽 下端에도 未詳의 方印이 또 하나 날인되어 있다. 여기서 「大痴」가 中國 元末 四大家의 한 사람인 黃公望을 뜻함은 勿論이다. 또 印文에 나타나는 「喜胤」은 李英胤의 異名이므로 「山水圖」가 어떠한 형태로든 李英胤과 有關하였던 것으로 볼 수 있다. 즉 이 그림이 設景 李英胤 자신의 작품이 아니라 고가정하더라도 그것이 一六一一년까지 살았던 李英胤의 손을 거쳐갔던 南宗 畫跡인 것만큼은 인정이 된다고 생각된다.

이밖에도 綾溪守 李佖(一六二三—?)筆의 「山水圖」(註⑯) 등은 앞에 언급한 몇몇 畫跡들과 더불어 남종화가 謙齋 鄭敔(一六七六—一七五九) 이전의 朝鮮 中期에도 이미 전래되어 소극적으로나마 受容되기 시작하였음을 보여주는 例라 하겠다.

그러나 이렇듯 朝鮮 中期에 傳來되고 싹트기 시작했던 우리나라의 南宗 畫는 널리 과급되지 못한채 어느 정도의 猶豫 期間을 거친후 一七〇〇년 경을 전후하여 淸朝 文物이 왕성하게 도입되면서부터 드디어 본격적인 유행을 보게 되었던 것으로 믿어진다.

본래 엄격한 의미에서의 南宗 文人 畫란 인격의 수양이 높고 학문이 깊 은 선비가 形似의 표현에 치중하지 않고 餘技로 즐겨 그린 그림을 일컫는다. 따라서 진정한 南宗 文人 畫란 그것을 그린 선비의 내면의 품격이 나 자연에 대한 깊은 철학이 반영되게 마련인데, 이것을 우리는 「文氣」

「士氣」·「書卷氣」 또는 「文字香」 등으로 부르는 것이다. 그러므로 정통적인 南宗 畫라는 것은, 어느 수준 이상의 학문과 교양을 쌓은 선비계급의 作畫를 일컫는 것이 되어 사회적인 신분과도 밀접한 관계가 있게 된다. 그러나 元末 이후로는 南宗 文人 畫가 形式化 또는 「定型化」 되기에 이르렀고 이것을 畫員이나 직업화가들도 본받아 그리게 되었다. 우리나라에서도 朝鮮 후기에 문인이나 화원들이 모두 정형화된 남종화풍을 본받아 그리게 되어 우리나라의 경우에 있어서 南宗 畫란 학문이나 신분상의 의미보다도 일정한 畫法上的 형식(이를테면 構圖, 皴法, 樹法, 表面處理法, 墨法 등)을 지칭하게 된다. 이와 같이 朝鮮 후기에 士人 畫家나 畫員이 대체로 큰 구별없이 남종화풍을 따라 그리게 된 것은, 초기에 있어서 두 계급의 화가들이 주로 郭熙派 畫風을 본받아 그렸고 중기에는 대개 浙派 畫風을 따라 그렸던 것과 잘 비교된다.

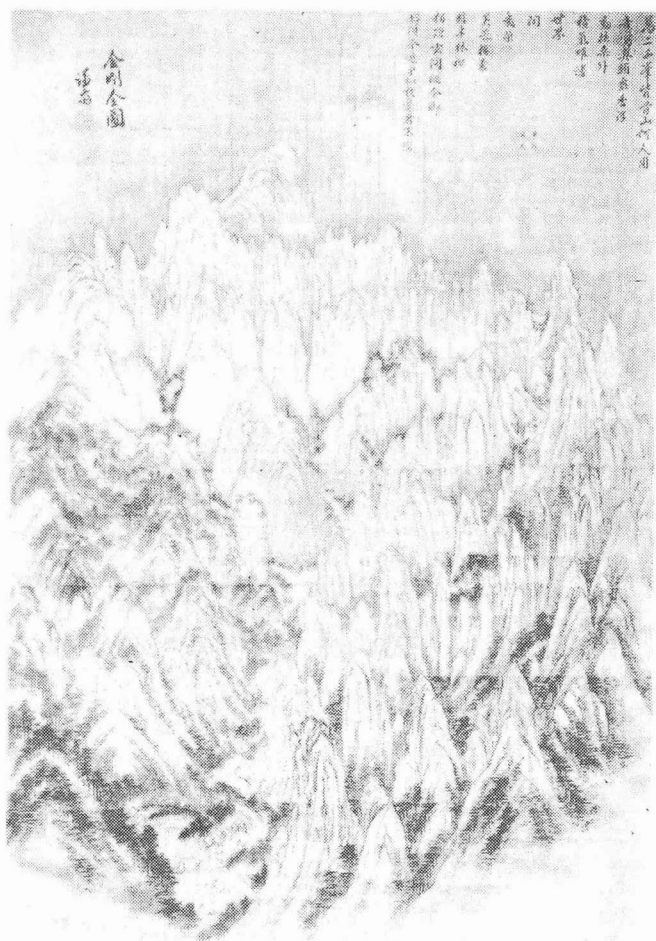
南宗 畫風이 韓國에서 특히 유행하게 된 시기는 대략 鄭敔(一六七六—一七五九)의 畫家로서의 출현을 전후해서이다. 양반의 자손으로서 弱冠에 畫員이 되었던 鄭敔은 수없이 많은 작품을 남겼는데, 그의 초년기와 중년기의 작품으로 생각되는 遺作들 중에는 明代의 浙派나 院體 畫의 영향이 엿보이는 것들도 끼어 있으나 대부분의 것들은 남종화풍을 토대로 한 것들이다(註⑰)。

## 2 眞景山水畫의 流行

謙齋 鄭敔의 위치를 韓國 繪畫史上 보다 확고히 해주고 또한 그의 화가로서의 역할을 가장 잘 발휘케 한 것은 그가 직접 遊行하며 本 韓國의 산천을 그리는데, 이른바 「眞景山水」라고 하는 독특한 자기의 畫風을 이룩한 데 있다. 반 세기를 훨씬 넘은 장기간의 그의 畫家로서의 경력 중 어느 때부터 그가 개성 있는 眞景山水를 그리게 되었는지는 분명히 알 수 없지만(註⑱), 그의 眞景山水의 화풍상의 技法으로 보면 南宗 畫風에서 기원하여 독자적인 양식으로 발전된 것임을 알 수 있다.

사실상 韓國의 實景을 그리는 山水의 전통만은 비단 鄭敔에 이르러서

작된 것이 아니라, 일찍이 高麗시대부터 유행이 되어 朝鮮시대로 이어진 것임을 유하지 않을 수 없다. 즉 高麗時代에는 李寧이 「禮成江圖」나 「天壽寺南門圖」를 그렸던 사실이 주지되어 있을 뿐 아니라 「松都八景圖」라든가 「晉陽山水圖」등 당시의 名所를 그린 작품들이 제작되었었다(註19)。 또 朝鮮초기에 이르러서는 「漢江遊覽圖」등이 제작되었고, 무엇보다도 中國의 使臣들에게 선물로 주기 위해서 「金剛山圖」가 빈번하게 그려졌으며 또 한때는 日本使臣의 요구에 따라 「三角山圖」를 그리게 하였던 일도 있었던 것이다(註20)。 이러한 그림들은 물론 畫員들의 손에 의해 이루어졌던 것인데 과연 어떠한 畫風으로 그려졌으며 또 鄭敎의 眞景山水와 무슨 관계가 있는지 지금 遺傳하는 작품이 없어서 확인



1 鄭敎 (1676~1759) 「金剛全圖」 紙本墨畫  
130.7×59cm 個人藏

우에는 대개 좌측에 일종의 米點들을 써서 그린 윤곽한 土山을 배치하고 우측의 대부분의 공간에는 「垂直皴」으로 처리된 수많은 尖峰의 岩山들을 그려넣는 것이 상례이다(圖1)。 둥글고 부드러운 土山들은 이웃의 皴와 하고 날카로운 岩山들과 강한 대조를 이룬다. 鄭敎의 金剛全圖들은 수많은 山峰들을 일정한 크기의 좁은 畫面에 모두 그려 넣기 때문에 山들의 규모는 부득이 작게 묘사되며 또한 半鳥瞰圖의 것으로 표현된다. 또 이러한 계통의 작품들에 보이는 垂直皴들은 대개가 강하고 활달하며 예리한 데 반해 米點들은 부드럽고 濕潤하다. 鄭敎의 眞景畵씨는 辛未年(一七五二)에 제작된 「仁王霽色圖」에 따르면 그 절정을 나타낸다(圖2)。 비가 온후 개이고 있는 仁王山景이 실감나게 표현되어 있으며, 또 짜임새 있

할 길이 없다. 다만 빈번하게 그려졌던 「金剛山圖」 같은 것들은 朝鮮初期나 中期에 이미 어떠한 定型이 이루어졌던 것이 아닐가 類推된다. 어쨌든 이러한 사실들은 우리나라의 眞景畵를 그리는 畫習이 일찍부터 유행하고 있었던 점을 말해 준다.

현존하는 작품들과 기타의 文獻史料에 의해 판단하면 鄭敎은 朝鮮후기에 있어서의 南宗畵의 발달뿐만 아니라 본격적인 眞景山水의 발전에 선구적이며 지도적인 역할을 했었다고 얘기할 수 있다. 그의 眞景山水의 의의는 단순히 韓國의 山水를 畵題로 택했다는 것 뿐만 아니라 그러한 화제들을 다룬에 있어서 독자적이며 韓國의 眞景畵를 형성했다는 데에 놓여 있는 것이다.

鄭敎이 그의 만년에 그렸던 것으로 인정되거나 확인되는 작품들에는 그의 개성있는 畫風이 특히 역력하게 나타난다. 그는 眞景畵 중에서도 金剛山의 内外景을 특히 많이 그렸던 것으로 믿어지는데 이들 작품들은 그 構圖나 筆法上 더욱 큰 특징을 보여준다. 金剛全圖들의 경우



2 鄭敎「仁王霽色圖」紙本墨畫 79.2×138.2cm 個人藏

는 構圖, 量感이 풍부한 岩壁의 처리, 濃墨으로 능란하게 처리된 소나무들, 진히는 비구름 밖으로 돌보이는 굴곡이 심한 산봉우리, 그리고 푸른 색이 감도는 전체의 景觀 등은 鄭敎의 筆力이 만년에 극도로 완숙해졌음을 명확히 말해 준다.

이와 같은 鄭敎의 畫風은 몇몇 후진들에게 전해져서 얼마동안 다소간 이나마 추종되었다. 鄭敎에게서 직접 그림을 배운 것으로 알려진 제자로는 玄齋 沈師正(一七〇七~一七六九)이 있으나(註⑩), 그의 대부분의 작품들은 鄭敎의 화풍과 현저히 차이가 있고 오히려 中國畫를 倣하여 형성된 양식을 보여주는 경우가 많다. 따라서 眞景山水에서 보여주는 鄭敎의 화풍을 沈師正이 제대로 전수하였다고 보기 힘들다. 그러나 鄭敎과 이웃하여 살면서 그로부터 영향을 받은 姜熙彦(一七一〇~一七六四)의 作「仁王山圖」를 비롯하여 崔北의 「表訓寺圖」、金應煥(一七四二~一七八九)의 「歇惺樓圖」、金碩臣(一七五八?)의 「道峰圖」、鄭遂榮의 「靑龍潭圖」 등에는 鄭敎의 영향이 현저하게 나타나 있다(註⑪). 그밖에 道民 畫의 山水圖들에는 鄭敎의 畫風의 흔적이 엿보이는 경우가 종종 있어서 그의 영향의 깊이를 느끼게 된다. 또한 비교적 소극적이긴 하지만 鄭敎의 화풍의 영향은 李寅文(一七四五~一八二二)과 金弘道(一七四五?)의 작품에서도 看取된다. 이러한 사실들로 미루어 보면 鄭敎의 영향은 그의 몰후에도 주로 畫員이나 직업화가들 사이에 일반적으로 짐작해 온 것보다는 더 강하게 지속되었던 것으로 믿어진다.

### 3 風俗畫의 發達

朝鮮後期の 繪畫에 있어서 鄭敎에 의한 眞景山水의 發展과 波及 못지 않게 重要한 意義를 지니고 있는 것은 檀園 金弘道와 蕙園 申潤福을 中心으로 하여 形成된 風俗畫의 流行이라 하겠다. 前代에도 風俗畫가 製作되기는 했지만 그것이 十八세기경부터 특히 꽃을 피우게 된 것은 역시 조선후기의 時代의 精神이나 경제·사회적 여건에 연유한 것이라 믿어진다. 그러면 풍속화의 발전에 중요한 役割을 했던 金弘道와 申潤福

의 미술에 관해 간략하게 살펴보고자 한다.

檀園 金弘道(一七四五~一八一六以後一八一八以前)는 그의 「武夷歸棹圖」가 잘 立證하고 있듯이 山水畫에서도 개성있는 荷葉皴과 石法 그리고 水波描를 구사하여 그 나름대로의 일가를 이루었던 것이 사실이지만(圖3), 그를 보다 위대하게 만든 것은 그보다도 오히려 道釋人物畫와 風俗畫라 하겠다. 畫員이었던 그가 道釋人物畫를 많이 그리게 된 것은 당시의 서민 사회에 널리 퍼져 있던 道釋信仰과 밀접한 관계가 있다고 믿어진다(註23). 金弘道의 대표적 道釋人物畫들은 대략 三〇대와 四〇대에 제작된 것으로 그들의 衣紋은 一七七六년의 作「群仙圖」나 一七七九년의 作「簫仙圖」등의 작품들에서 전형적으로 볼 수 있듯이(註24), 굵고 힘차면서도 투박하고 硬直한, 그리고 거친 느낌을 주는 線들로 정의되어 있다. 또 이러한 인물들은 강한 바람을 등 뒤에 업고 있는 듯 옷깃이 날리며 허리가 구부러져 있다. 無背景의 공간 속에 나타나는 이들 道釋人物들은 檀園의 일반인물들의 경우와 같이 「」를 가로 누인 듯한 모습의 큰 눈



3 金弘道(1745~1816以後 1818以前) 「武夷歸棹圖」紙本淡彩 52.7×112.3cm 潤松美術館藏

을 가지고 있다. 전반적으로 말해서 金弘道는 타인과 비교되지 않는 특유한 경지를 道釋人物畫에서 개척하였다고 하였으며 이는 그의 風俗畫에서의 업적에 버금가는 광복할만한 것이다.

檀園의 風俗畫는 朝鮮後期の 농민이나 수공업자 등의 서민들 생활의 단면을 소재로 한 것이 많으며, 또 朝鮮的 정취를 심분 풍겨주는 것들이다. 소극적이기는 하지만 風俗畫는 金弘道 이전에 도 그러졌으나, 서민들의 생활상과 그들의 生業의 이모저모를 간략하면서도 韓國的 諧謔과 情感이 넘쳐흐르도록 그림에 담는 畫壇의 풍조는 檀園에 이르러 본격적인 유행을 보게 된 것으로 믿어진다. 그의 風俗畫의 주인공들은 대부분 中國人이나 士大夫들이 아닌, 朝鮮후기의 얼굴이 등글넙적한 순수한 韓國人들이며 상투를 짜고 흰 바지와 저고리를 입은 서민들이다. 鄭敥이 그의 眞景山水畫에서 中國이 아닌 韓國의 山川을 소재로 삼았듯이 金弘道는 그의 風俗畫에서 韓國 서민사회의 點景을 다루었던 것이니 이들 두 사람들이야말로 朝鮮後期 畫壇의 새 경향을 가장 잘 내변한다고 하겠다.

金弘道의 대표적 風俗畫로 國立中央

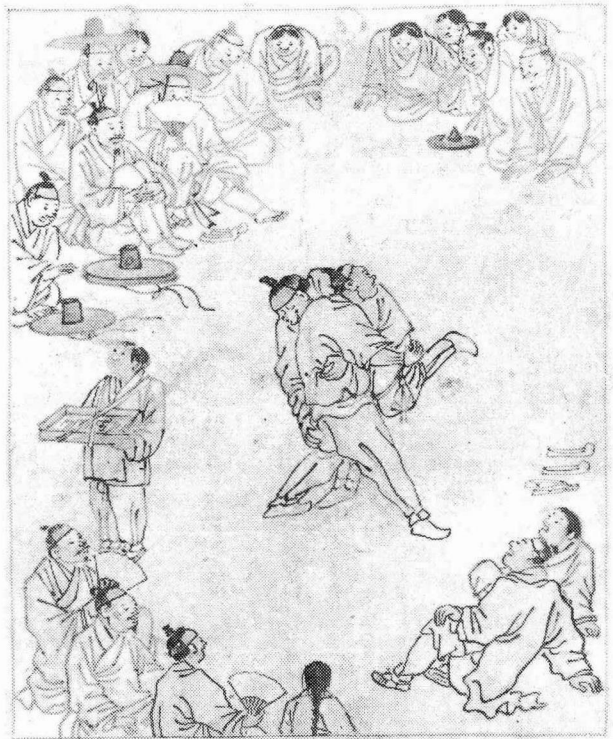
博物館 소장 風俗畫帖의 「書堂」과 「씨름」을 들 수 있겠다(圖4~5). 「書堂」에서는 선생과 학생들이 등글넙적한 자세로 앉아서 선생과 학생들의 등글넙적한 자세를 그려 놓아 있고 그 옆의 한쪽에는 눈물을 흘리며 훌쩍이는 소년이 그려져 있는데, 그의 얼굴엔 서러움이 완연하다. 그러나 다른 떠꺼머리 學童들은 깔깔대며 웃고 있고 선생조차도 터지는 웃음을 참고 있다. 그리고 모든 사람들의 눈길은 서러워서 책조차 펴개치고 또 그려 놓아 울고있는 學童에게 집중되어 있다. 이렇듯 그 소년은 이 畫面의 초점을 이루고 있는 것이다. 아무런 배경이 없이

한點으로 집중된 짜임새 있는 構圖를 이 장면은 잘 보여주고 있다. 이와 비슷한 構圖는 「씨름」에서도 채택되고 있다(圖5). 두 무리의 구경꾼들이 원을 그리며 앉아 있고 맞붙어 씨름하는 두 사람이 그 중앙에 묘사되어 있어서 역시 이 畫面의 초점을 이룬다. 제멋대로 앉아서 환성을 지르는 구경꾼들의 눈길은 두 장사들에게서 멀어질 줄 모른다. 이 씨름판에서 있는 엿장수는 현재로서는 완전히 그들의 관심 밖에 있는 인물이며서 구도에는 도움을 주고 있다. 「書堂」이나 「씨름」은 韓國의 소재를 간략하면서도 성공적으로 다룬 情感 넘치는 風俗畫들이다. 흔히들 檀園 風俗人物畫의 아름다움은 線에 있다고 입버릇처럼 얘기하지만 자세히 살펴보면 그의 線들은 아름답기 보다는 투박하고 硬直하다. 檀園의 線들이 지니는 이러한 특성들은 능란한 구도와 풍부한 해학적 감정의



4 金弘道「書堂圖」紙本淡彩 24×28cm  
國立中央博物館藏

표현과 함께 승화되어 그의 작품들을 돋보이게 한다. 檀園의 畫風은 그의 아들인 肯園 金良驥와 兢齋 金得臣(一七五四~八二二) 등에 게 가장 두드러지게 전해졌다. 특히 金得臣의 「破寂」 같은 風俗畫들을 보면 그는 인물들의 생김생김이나 표정은 물론 樹法이나 人物, 분위기의 포착 등에서 檀園의 畫風에 土臺를 두고 있으면서 그에 못지 않는 역량을 발휘했던 風俗畫家임을 입증해 준다(圖6). 朝鮮後期の 風俗畫壇에서 檀園과 쌍벽을 이룬다고 할 수 있는 또 다른 畫員 申潤福은 특이한 존재라고 하겠다. 金弘道가 그의 風俗畫에서 소탈하고 익살맞은 서민생활의 단면들을 주로 다루었던 데 반하여 蕙園의 申潤福은 남녀간의 애정 또는 春意를 특히 즐겨 그렸다(註⑧). 蕙園의 이러한 색정적이면서도 일면 낭만적인 그림들에는 그의 「蓮塘野遊圖」가



5 金弘道「씨름圖」圖4와 同一



6 金得臣(1754~1822)「破寂」紙本淡彩 22.5×28cm 澗松美術館藏



7 申潤福「蓮塘野遊圖」紙本彩色 35.2×28.3cm 澗松美術館藏

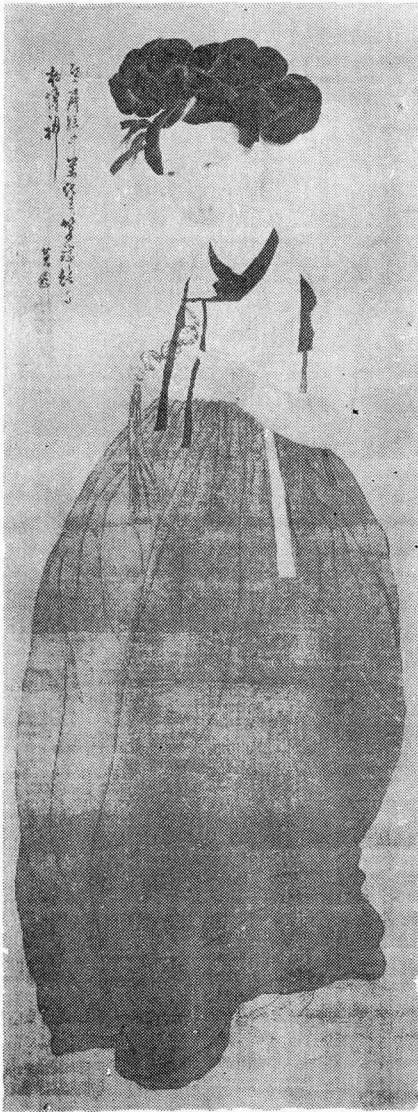
잘 보여 주듯이 閑良과 妓女가 주인공으로 등장하는 경우가 많다(圖7). 그리고 그는 「에로틱」한 장면들 이외에도, 巫俗이나 酒幕의 情景 등 서민사회의 點景을 보여 주는 순수한 風俗畫들도 제작하였다. 申潤福은 그의 대부분의 작품에 팔막한 贊文을 쓰고 자신의 款識와 圖印을 덧붙이고 있다. 儒敎的 도덕관념이 농후했던 당시에 이처럼 속된 그림들에 자기의 작품임을 뽐냈이 밝히고 있는 것은 蕙園 자신의 대

담성도 있었겠지만 그러한 행위가 가능했던 사회적 推移를 시사해 주는 것으로 큰 의의를 지닌다고 하겠다. 사실상 申潤福이 활약하던 正祖・純祖 연간에는 快樂主義의 경향이 커졌을뿐만 아니라 사치하고 유희를 즐기는 풍조가 팽배했었다(註⑧). 이와 아울러 애정이나 감정의 표현이 좀더 자유롭고 또 전에 비하여 露骨化되기에 이르렀다. 蕙園의 작품들은 이러한 시대적 조류를 表하고 있다 하겠다. 또한 檀園이나 蕙園과 같은 畫員들에 의한 風俗畫들이 多作된 것은 전에 비해 서민들의 생활에 다소 여유가 생기고 그에 따른 그림의 수요가 증대된 데에 기인하는 것으로 여겨지고 있다. 이러한 경향은 동시대 日本의 浮世繪의 발달에 서로 나란한 현상으로 주목할 만하다.

蕙園의 대부분의 작품들은 앞서도 지적했듯이 落款이 되어 있으나 年記만은 한결 같이 결하고 있어 그의 畫風의 발달을 연구하는 데 큰 지장이 된다. 또 그의 작품들은 배경에 山水를 그려는 경우가 종종 있

는데 이러한 山水들에 보이는 石法이나 皴法·水波描 등에는 金弘道の 영향이 뚜렷이 엿보이지만 그의 인물들에는 독창성이 역력하다. 檀園의 인물들과는 달리 蕙園의 인물들은 일괄이 대체로 가름하고 눈은 꼬리가 치켜 올라가며, 衣紋은 유연하고 細麗한 線들로 정의되어 있다(7圖)。 또한 그의 女人들은 「美人圖」에서도 전형적으로 나타나 있듯이 입이 작고 어깨가 좁으며 또 당시의 유행대로 加髻를 얹은 큰 머리채를 하고 있다(圖8)。 그들이 입은 저고리는 춤이 짙고 소매가 좁으며, 또 치마는, 좁고 짧은 저고리와는 대조적으로 마람을 안은 듯 배추포기처럼 부풀어 있다. 이러한 것들은 蕙園의 인물들의 특색을 돋보이게 해준다.

이제까지 살펴본, 진정으로 韓國的인 眞景山水나 風俗畫는 一九세기에 들어서 淸朝의 文物에 심취했던 秋史 金正喜(一七八六~一八五七)가 藝壇을 주름잡게 되면서부터는 급격히 쇠퇴하게 되었던 듯하다(註⑩)。 그러나 반면에는 中國式의 깔끔하고 격조 높은 文人畫가 제작되었고 또 秋史體라 불리어지는 그의 개성적인 독특한 書體가 창안된 점은 의의 깊다



8 申潤福 「美人圖」 絹本彩色  
114×45.2cm 潤松美術館藏

#### 4 西洋畫法の流入

朝鮮 후기 書壇에 일어났던 일로 관심을 갖게 되는 또 한가지는 西洋 畫法の 전래의 문제이다. 西洋 畫法이 언제 우리나라에 전래 되었으며 또 어떠한 영향을 朝鮮 후기 화단에 미쳤느냐는 美術史學界의 큰 연구과제의 하나이다. 아마도 西洋 畫法の 전래 문제는 明·淸期로부터의 西洋 文物 도입과 결부시켜 생각해 보는 것이 타당할 것이다. 西洋의 문물이 우리나라에 들어오기 시작한 것은 一七세기 초 明에 다녀온 使臣에 의해서이지만 그 후 仁祖朝(一六二三~一六四九)를 전후해서부터는 점차 그에 대한 관심이 고조되었던 것으로 보인다. 그 후로는 淸朝와의 교섭을 통하여 당시 中國에 와 있던 예수교의 宣教師들이나 그들의 문화와 접촉하게 되었던 것이다. 國內에선 實學이 대두되고 더구나 北學派의 주요 인물들은 燕行을 하여 직접 淸朝의 문물과 또 그곳에 전해진 西洋의 문물과도 대하게 되었을 뿐만 아니라 天主教가 布教됨에 따라 자연히 西洋의 문화가 東漸되게 되었다(註⑪)。 당시 淸朝의 宮廷에는 伊太利의 神父 郎世寧(一六八八~一七六六, 本名은 카스틸리오네, Giusepe Castiglione)을 비롯한 西洋의 신부들이 美術活動을 하고 있었고 그들의 영향은 일

부의 中國 畫家들에게도 미치고 있었다. 郎世寧의 畫風은 전통적인 中國의 畫法에다 西洋 畫의 화법을 혼합한 것이었다. 아몽은 淸朝에 들어와 있던 이러한 西洋 畫風이 朝鮮 후기의 어느 때인가 전래되어 일부의 소수 화가들에 의해 받아들여지게 되었던 모양이다. 이러한 서양 화풍의 영향을 나타내는 대표적 작품으로는 筆者 미상의 「猛犬圖」 등이 있다(圖9)(註⑫)。



9 筆者未詳「猛犬圖」紙本彩色 44.2×98.5cm 國立中央博物館藏

현재 남아 있는 작품들로 판단하면 西洋畫風이 실제로 수용되기 시작한 것은 一八세기 이후로 생각되며 그 후로도 그 영향은 소극적인 상태에 머물러 있었던 것 같다.

### 結 語

앞에서 대강 살펴본 바와 같이 조선후기의 화단에는 前代와 비교하여 새로운 경향들이 대두되었던 것이다. 조선중기에 이미傳來되어 소극적으로 수용되고 있었으면서도 별다른 성과를 보지 못했던 남종화가 이대에 와서 큰 유행을 보게 되었고, 이를 토대로 하면서도 독창적인眞景山水畫가 鄭敎에 의해 성립되어 얼마간 풍미하였다. 鄭敎이 이렇게 한국의山川을 소재로 하여 개성이 넘치는 韓國畫를 성취시킨 것은, 풍속화에서 金弘道나 申潤福 등이 우리

선조들의 生活周邊을 畫題로 삼아 한국적인情趣가 짙게 풍기는 그림을 그렸던 것과 더불어 우리 繪畫史에 길이 남을 업적이라 하겠다. 한편 북경을 통해 전래된 西洋畫의 技法도 近代美術로 직결되지는 못했어도 소극적이거나 肖像畫나 動物畫 등에 受容되었던 것은 주의할만하다. 이와 같은 몇가지 대표적인 새 경향들이 조선후기의 화단에 일수 있었던 것은 民族的 自我意識이 은연중 팽배했던 당시의 시대적 배경 하에서 이해가 되는 것이다.

\* 本稿는 國史編纂委員會發行的『한국사』第十四卷에 실렸던 拙稿「美術의 새傾向」을, 남종화의 傳來에 관한 몇가지 새로운 자료들을 위주로 하여 개정한 것이다.

### 〈註〉

- ① 拙稿, 「安堅과 그의 畫風—「夢遊桃源圖」를 중심으로—, 『震檀學報』三八號(一九七四, 一〇), P. P, 五〇~七三 參照.
- ② 李基白, 『韓國史新論』(改正版)(潮閣, 一九七六), P. P, 二九一~二九三, 그리고 朝鮮後期の 庶民文學에 대하여는 金東旭, 「庶民文學의 擡頭」, 『한국사』一四(근대적 사상의 맹아)(국사편찬위원회, 一九七五), P. P, 三六七~四一六 參照.
- ③ 李東洲, 『韓國繪畫小史』(瑞文堂, 一九七二), P, 一五九.
- ④ 이의 몇가지 예에 대해서는 吉田宏志, 「李朝の水墨畫—その中國畫受容の一局面—」, 『古美術』五二號(一九七七, 五), P. P, 八三~九一 參照.
- ⑤ 戰亂으로 인한 文化活動의 침체에 돌리는 전례로는 李東洲, 前掲書, P 一六〇, 그리고 兩班들의 生活內容의 貧困에 원인이 있었다고 보는 관점으로는 金元龍, 『韓國美術史』(汎文社, 一九七三), P, 九 參照.
- ⑥ 金尙憲, 『淸陰集』卷三「題唐白虎山水圖」、卷一三「題仇英山水圖」、그리고 卷一三「題崔秀才後亮所蓄文徵明畫五首」參照. 그런데 金尙憲이 一六三六年에 일어난 丙子胡亂時 淸과의 화의를 반대하여 三년간이나 瀋陽에 갇혀 있었던 것은 주지의 사실이다. 이 때문에 唐寅, 仇英, 文徵明 등의 그림에 대한 題贊이 遼東의 瀋陽에 머물고 있는 동안에 쓰여진 것이 아닐까의 문스럽게 생각할지도 모른다. 그러나 그의 文集인 『淸陰集』에는

明의 禮部侍郎 李康先의 序와 丙子年(一六三六) 가을에 쓴 自序가 있음을 보아 文徵明 등의 明代 畫家들의 작품에 관한 畫贊은 藩陽留居 以前에 서술에서 쓰여진 것으로 믿어진다.

- ⑦ 「右議政金命元啓曰 小臣前日上進文徵明書帖者 以其得於天朝之人 且聞其墨妙爲一世之最 不敢掩以爲私藏……」. 『宣祖實錄』 卷 一三三, 三三年庚子 二月 辛未條 『朝鮮王朝實錄』 國史編纂委員會刊, Vol. 二四, P. 一五七下
- ⑧ 「丁酉夏余到城中 與崔漢卿侍直論書畫 崔子爲余出其藏中古畫 得衡山三絕 蓋衡山文徵明作之 天啓中 余嘗得顧氏畫譜 始見衡山筆妙 其詩書畫皆奇絕可玩 其後經亂失之 已數十年 衡山之畫蓋不多傳於東方 恨無由得復見也 今於崔子處見之……」. 許穆, 『記言』 卷一〇, 「衡山三絕貼跋」.

- ⑨ 『顧氏畫譜』는 구해보지 못하고 있다 가 臺北의 學海出版社에서 刊行한 것을 李東洲博士의 호의로 참고해볼 수 있었다. 李博士께 謝意를 表한다.

- ⑩ 朱之蕃의 來朝에 대하여는 「宣祖修正實錄」 卷四〇, 三九年丙午 四月朔己亥條 『朝鮮王朝實錄』 Vol. 二五, P. 六九八上에 「詔使朱之蕃等入京上出郊迎之 館于太平館……」이라 記錄되어 있다. 그리고 朱之蕃의 「十二畫貼圖」에 관해서는 許穆의 『記言』 卷二九, 下篇 「書畫」 「模朱太史十二畫貼圖序」에 「……此貼初本 萬曆詔使朱之蕃手書進宣廟 其副本贈西? 柳相公……」이라 記혀 있다.

- ⑪ 拙稿, 「許九叙筆 「山水圖」에 對하여」, 『考古美術』 第一二九·一三〇號 (一九七六, 六) P P, 一七五~一七八 參照.

- ⑫ 李禎筆 「山水圖帖」의 一部 圖版은 劉復烈, 『韓國繪畫大觀』(文教院, 一九六九), P P, 一一三~一二四 參照.

- ⑬ 李禎의 北京을 다녀왔던 사실은 崔立의 『簡易堂集』에 실린 「送李禎從鄭亞利赴京」의 詩와 申欽의 『象村集』에 「李生禎 世業畫 生亦以畫名于世 其赴燕也」라는 記錄이 있음을 보아 알 수 있다. 吳世昌, 『權域書畫徵』(新韓書林, 一九七〇), P, 一一三 所引.

- ⑭ 許筠의 「揀竹」 「李禎哀辭」에 「朱蘭嶼太史 見其畫 千古最盛稱之曰 海內罕儔也 遂多畫山水而去」라 되어 있다. 吳世昌, 上揭書, P, 一一三 所引.

- ⑮ 국립중앙박물관 분류번호 德三三一·一. 紙本墨畫 九七×二八·八cm.

- ⑯ 劉復烈, 前揭書, 圖版 一五一 參照.

⑰ 鄭敦에 대하여는 다음과 같은 論文들이 발표되어 있다. ① 高裕燮, 「仁

- 王齋色圖—鄭謙齋小考—」 『文章』 (二卷七號(一九四〇) 및 『韓國美術文化史論叢』 通文館, 一九六六), P P, 二九四~二九六 ② 金元龍, 「鄭敦—山水畫風の 眞髓—」, 『韓國의 人間像』 第一卷(新丘文化社, 一九六五), P P, 三〇一~三〇九 ③ Lena Kim-Lee, "Ch'ong S'on: A Korean Landscape Painter", Apollo(August, 1968), P P, 八五~九三. ④ 李東洲 「謙齋一派의 眞景山水」, 『月刊亞細亞』(一九六九, 四), P P, 一六〇~一八六 및 氏의 「우리나라의 옛그림」(博英社, 一九七五), P P, 一五一~一九二.

- ⑤ 崔淳雨, 「謙齋鄭敦」, 『濶松文華』 一號(一九七一, 一〇), P P, 一三三~一三七.

- ⑧ 金元龍博士는 鄭敦이 三〇세 전후해서부터 眞景山水를 그린 것으로 추측하고 있다. 金博士의 上揭論文, P, 三〇七 參照.

- ⑨ 「禮成江圖」에 대하여는 『高麗史』 卷 一一二, 列傳 三五, 方技篇, 李寧條를, 「天壽寺南門圖」에 대해서는 李仁老, 『破閑集』 卷中, 「京城東天壽寺」 『破閑集·補閑集』(亞細亞文化社, 一九七二), P, 二九所載)를, 그리고 「晉陽山水圖」에 관해서는 李仁老, 上揭書, P, 一을 各各 參照. 「松都八景圖」는 中國의 「瀟湘八景圖」처럼 어떤 形式이 이루어졌던 것으로, 고려 시대에 발전하여 조선시대로 이어졌던 듯하다. 「松都八景圖」에 관한 문헌으로는 李齊賢, 『益齋亂藁』 卷 一〇, P P, 一〇a~一〇b·徐居正外, 『東文選』 卷 一一: 「世宗實錄」 卷 一四八 地理志, 「京畿」 『朝鮮王朝實錄』 Vol. 五, P, 六一四) 등이 있다.

- ⑳ 「中宗實錄」 卷 八四, 三二年 丁酉三月 丙申條 『朝鮮王朝實錄』 Vol. 一八 P, 五四)에 보면 明의 使臣들에게 「漢江遊覽圖」를 주었는데 그들은 「無價之寶라 하였던 것이다. 明의 使臣들이 특히 알고 싶어했던 우리나라의 그림은 金剛山圖들인데 몇가지 例만 들어보면 다음과 같다. 「端宗實錄」 卷 一四, 三年乙亥 潤六月 丁未條 『朝鮮王朝實錄』 Vol. 七, P, 四二上)에 依하면 書員 安貴生으로 하여금 그리게 한 「金剛山圖」를 明의 使臣에게 주었음을 알 수 있고, 또 「睿宗實錄」 卷 五, 元年己丑 四月 庚辰條 『朝鮮王朝實錄』 Vol. 八, P, 三六四下) 및 同書 卷 七, 元年己丑 八月 丙子條(上揭書, Vol. 八, P, 四一三)를 각각 보면 「金剛內山圖」와 「金剛山圖」를

明의使臣들에게 기증했던 것이 分明해진다. 金剛山圖는 一六세기 후반에  
 도 계속해서 그려졌던 모양이다. 예를 들면 李慶胤(一五四五?)은 金剛  
 山을 遊覽하고 그것을 畫軸으로 남긴 바 있다. 吳世昌, 『權域書畫徵』 P,  
 一〇四 參照. 그리고 日本사신에게 준 「三角山圖」에 대하여는 「成宗實錄」  
 卷 四九, 五年甲午 一一 己卯條 『朝鮮王朝實錄』 Vol. 九, P, 一六八上)  
 參照.

⑳ 孟仁在, 「支齋 沈師正」, 『潤松文華』 第七號(一九七四, 一〇), P P, 三  
 一~三八 및 圖版 參照.

㉑ 崔淳雨, 「繪畫」 『韓國美術全集卷』 一一二 (同和出版公社, 一九七四), 圖  
 版 六三, 五九, 九九, 一〇三, 七〇 參照.

㉒ 李東洲, 「金檀園이라는 畫員」, 『月刊亞細亞』(一九六九, 三) 및 『우리나  
 라의 옛그림』(博英社, 一九七五), P P, 五七~一四. 그리고 金弘道에  
 관하여는 그밖에 다음과 같은 글들이 나와 있다. ① 趙熙龍, 『臺山外記』  
 (一八四四)의 「金弘道傳」. ② 高裕燮, 『金弘道』, 『韓國美術文化史論叢』,  
 P P, 三〇三~三〇八. ③ 崔淳雨, 「金弘道」, 『韓國의 人間像』 第五卷 ④  
 崔淳雨, 「金弘道の 在世年代攷」, 『美術資料』 第一一號(一九六六, 一一),  
 P P, 二五~二九. ⑤ 李東洲, 「檀園 金弘道」, 『潤松文華』 第四號(一九七  
 三, 四), P P, 二七~三九.

㉓ 崔淳雨, 前揭書, 圖版 八二, 八三, 八七 參照.

㉔ 李東洲, 「俗畫」, 『月刊亞細亞』(一九六九, 五), P P, 一七四~一九九 및  
 『우리나라의 옛그림』, P P, 一九三~三三八 參照.

㉕ 李東洲, 「金檀園이라는 畫員」, P P, 一八一~一八二 참조.

㉖ 李東洲, 「阮堂바람」, 『月刊亞細亞』(一九六九, 六), P P, 一五四~一七  
 六 및 『우리나라의 옛그림』, P P, 二三九~二七六 참조.

㉗ 上揭書, P P, 六五~六六 및 李元淳, 「西洋文物 漢譯學術書의 傳來」,  
 『한국사』 一四(근대적 사상의 맹아) (국사편찬위원회, 一九七五), P P  
 四九~八八 參照.

㉘ 李慶成, 「國立中央博物館所藏(猛犬圖)에 對한 疑問點」, 『考古美術』 第  
 一一九, 一三〇號, P P, 一八五~一八九 參照.

(弘益大學校 美術大學 教授)