

# 芝谷松鶴圖稿

崔完秀

## 序言

世宗大王의 治世(一四一九~一四五〇)를 頂點으로 하는 一五세기는 朝鮮王朝文化의 기틀이 確立되던 時期이다. 世界帝國을 건설하였던 元의 駙馬國으로 國際性이 강한 그 文化의 직접인 영향 아래 놓여 있던 前王朝 高麗가 貴族社會의 中世性 脫皮와 自家文化傳統의 回復이라는 兩大 必要性에 依해 南宋系列의 元나라 知識人들로부터 받아들였던 朱子性理學은 곧 朝鮮을 建國하는 開國理念이 되었다. 따라서 朝鮮建國後에 治者들에게 당장 요구되는 것이 中世的인 思考의 拂拭과 새로운 制度文物의 整備이었다. 다행히 世宗大王과 같은 英明한 君主가 나와서 集賢殿을 設置하고 人材를 養成하여 中國古典을 집중적으로 연구시켜 이를 典範으로 하는 새로운 文物制度의 整備을 摸索함으로써 장차 차원 높은 朝鮮文化의 기틀이 마련되기에 이르른다①. 繪畫分野도 예외는 아니며서 風流王子 安平大君(一四一八~一四五三)을 중심으로 書員인 安堅과 士大夫 畫家인 姜希顔(一四一九~一四六四), 姜希孟(一四二四~一四八三) 兄弟 등 많은 畫家들이 모여 朝鮮王朝繪畫樣式의 기틀을 마련한다②.

그러나 癸酉靖難(一四五三)으로 인한 安平大君의 敗沒과 丙子年(一四五六) 端宗復位事件에 의한 安平大君 側近勢力의 除去는 이제껏 가꾸어 온 藝苑의 바탕을 根本적으로 흔들어 놓는 결과를 가져왔다. 姜希顔은 丙子年 復位事件에서 成三問의 도움으로 죽음을 직전에 살아났으며③ 安堅은 政治와는 無關한 畫工으로 죽음을 모면한 듯하나④ 世祖의 登極과

함께 이들은 失志하여 흩어지고 藝苑은 廢墟化되었던 듯하다. 그래서 당시 藝苑의 사정은 記錄이 희미하고 遺蹟이 寂寞하여 斯界學者들이 그 真相을 밝히려는 많은 努力에도 불구하고⑤ 아직 안개 속에 가려온 듯 아득하기만 할 뿐이다. 우선 이 時期의 遺品으로 세상에 알려진 것이 國內外에 十數點을 헤아리지만 題辭와 落款이 分明한 것은 오직 日本 天理大學에 收藏된 安堅의 夢遊桃源圖(一四四七年作) 하나뿐이고 나머지 作品들은 대개 傳稱 作品이거나 落款이 있다 하더라도 後落款이어서 그 信憑度가 의심되는 것들이 많다. 그런데 潤松美術館에 收藏된 芝谷松鶴圖는 그것이 비록 小品이기는 하지만 題辭와 落款이 分明하여 作家와 製作年代 및 제작동기가 확실하고 畫格이 高雅하여 一五세기 조선회화 유품으로는 절대적인 가치를 보유하고 있는 바 夢遊桃源圖와 함께 雙璧을 이루는 紀念碑的인 繪畫史資料라 할 수 있겠다. 더우기 夢遊桃源圖가 書員의 作品인 것에 反하여 이것이 柳自湄라는 集賢殿出身 士大夫 畫家의 作品이라는 점에서 당시 士大夫 畫風을 헤아릴 수 있는 基準值로서의 重要性이 더욱 高潮되는 것이다. 이에 不透明한 一五세기 朝鮮朝 繪畫史를 糾明하는 作業의 一環으로 臆斷과 杜稿를 무릅쓰는 바이다.

## 一、圖繪內容

그림은 檣城書彙 第一冊內에 粧帖되어 있다. 絹本으로 크기는 三四、〇×四〇、五cm이며 保存狀態는 매우 良好하여 右側 中央上部와 右下角에 약간의 破裂狀이 가장 큰 損傷이고 左側上部 題辭部位와 中央部 및 右側 中央部 鶴頸部位에 脫絲現象이 눈에 띄며 折帖의 中央에 粧帖되어 있기 때문에 折摺痕이 나있을 뿐이다.

내용은 松竹芝草가 돌아난 岩山溪谷에 한 쌍의 丹頂鶴이 노니는 정경을 畫幅에 담은 그림인데 右側에 두 그루의 長松이 交叉式으로 亭亭하게 솟아나 茂盛한 가지와 함께 畫面의 右半部를 가득 채우고 그 뒤로는 倒懸勢가 있는 乳房形의 山峰이 뒤를 막아 背景을 이루며 다시 한 줄기



圖 1. 朝鮮 柳白湄 芝谷松鶴圖

土坡가 흘러 내려 松竹鶴 등이 서 있을 자리를 마련하면서 溪流로 이어짐으로써 溪谷의 基盤을 이루고 左側에서는 倒懸勢가 강한 岩峰이 絶境이 突出해오며 그 위로 한 마리의 鶴이 飛翔해오고 계곡의 저 멀리에는 遠山이 布置되는 詩的인 畫面 構成을 하고 있다. (圖 一)

構圖는 대체로 畫面을 四等分해 보면 그 네 부분들이 서로 錯置한 對稱과 對比로 이루어지는 것을 알 수 있다. 우선, 右上部의 長松枝葉과 乳房形 背景山의 무게있는 比重은 右下의 松幹과 芝草, 竹林 및 大形鶴과

雜樹 및 苔點이 가득한 土坡와 比肩할 수 있는데, 그 下段에 墨色이 선명한 岩石을 막아 놓음으로써 乳房形의 山峰이 가져오는 不安感을 拂拭하고 安定을 되찾게 하는 결정적 역할을 하게 하였다. 이 무거운 表現의 岩石은 여러가지 意味를 가지는 것이니 이 그림 전체를 지배하는 近濃遠淡의 色調原則에 좇으면서 左上部의 虛空과 對照를 보이는 것이고 또 한 虛空을 가득 채운 題辭落款과 對稱을 이루는 것이며 左下의 突出한 岩峰의 부장한 氣勢에 對應하는 것이라고도 볼 수 있겠다. 右上部에 집

중된 松葉의 靑靑한 푸르름은 右下部의 石綠 雜樹와 石靑 竹林, 그리고 臙脂빛 芝草와 相殺되고 左下部 岩石의 石綠 雜樹林과 그 주변에 加해진 石綠 暈染으로도 對稱된다. 다시 右上部의 乳房形 山峰과 左下部의 蠶頭形 岩峰은 상난 듯 서로 마주 對하고 있는데 乳房形 山峰의 尖端을 松葉으로 가려서 朦朧한 氣勢를 슬쩍 농치고 있다. 이에 反해서 右下部는 虛空과 溪谷으로 이어지는 洞朗한 空間이 이루어지는 바 이는 上記 兩峰의 勃陽한 對峙가 이루어 놓은 相對的인 幽邃性이라 할 수 있다. 이러한 幽邃洞闊性을 補充하기 위해서 左右의 土坡를 中央部로 흘러들게 하여 溪谷을 깊게 하며 墨調淡靑量染만으로 遠山을 그 뒤에 배치함으로써 廣闊한 洞壑을 象徴하는데, 다시 溪流를 左邊에 突出한 岩峰뒤에서 이끌어 그 뒤에 展開되는 洞谷을 연상시키고 虛無하게 쏟아져 버릴 溪流의 中央에 가장 強한 墨法을 보인 岩石을 配置하여 無力하게 露出된 洞壑의 入口를 強力하게 막아주며 右下의 最前面 岩石은 凹形으로 處理하여 작은 畫面에서 幽邃廣闊한 洞壑을 切減할 수 있게 한다. 이는 老練한 構圖感覺의 所産이라 하지 않을 수 없으니 畫面을 四分하였을 때 四片 하나하나가 獨立된 畫面으로도 거의 손색없는 구도를 보이며(圖 二, 三, 四, 五)



圖 4. 芝谷松鶴圖 左上部



圖 2. 芝谷松鶴圖 右上部



圖 5. 芝谷松鶴圖 左下部

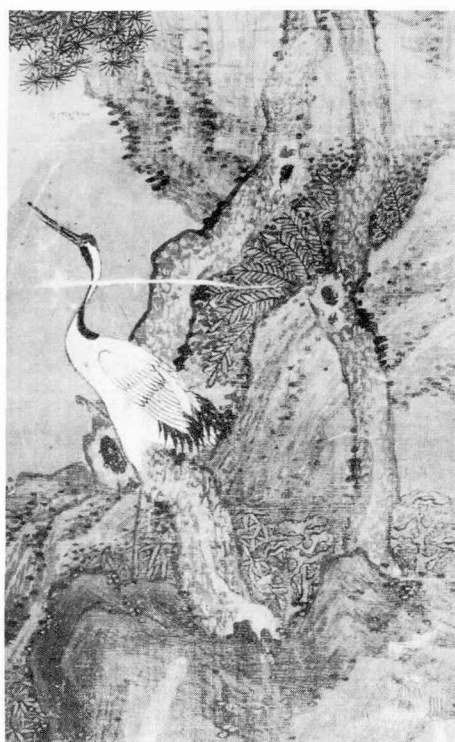


圖 3. 芝谷松鶴圖 右下部

다시 이를 中央部에서 연결시켜 떼어 내어도(圖六) 構圖的 破綻이 보이지 않는 것으로도 그 구도의 完壁性을 짐작할 수 있다. 더구나 餘白을 畫面構成의 重大要素로 認識하여 畫面의 四/一에 해당하는 部分에 이를 活用하고 그곳에 題辭落款을 加함으로써 題辭落款이 繪畫要素의 一部임을 成功的으로 보여준 것은 尤수한 士大夫畫家로서의 技兩을 어김없이 보여준 것이라고 하겠다. 餘白의 處理에서도 彩色畫의 특성을 살려 淡靑으로 나르는 鶴을 따라 帶狀으로 暈染을 加함으로써 蒼空을 象徵하였는데 이것이 맨 마지막 일이었다는 듯 이곳을 지난 題辭의 글씨가 물기로 번지고 있다. 그림을 끝내고 題辭를 쓸 때 이곳의 물기가 미처 마르지 않았기 때문에 일어난 현상이라고 생각된다.

技法面으로 살펴보면 소나무는 淡墨으로 幹枝의 輪廓을 잡고 淡彩의 石間朱로 表面 처리를 한 후에 濃墨으로 松葉과 응이(松癭), 苔點 및 屈

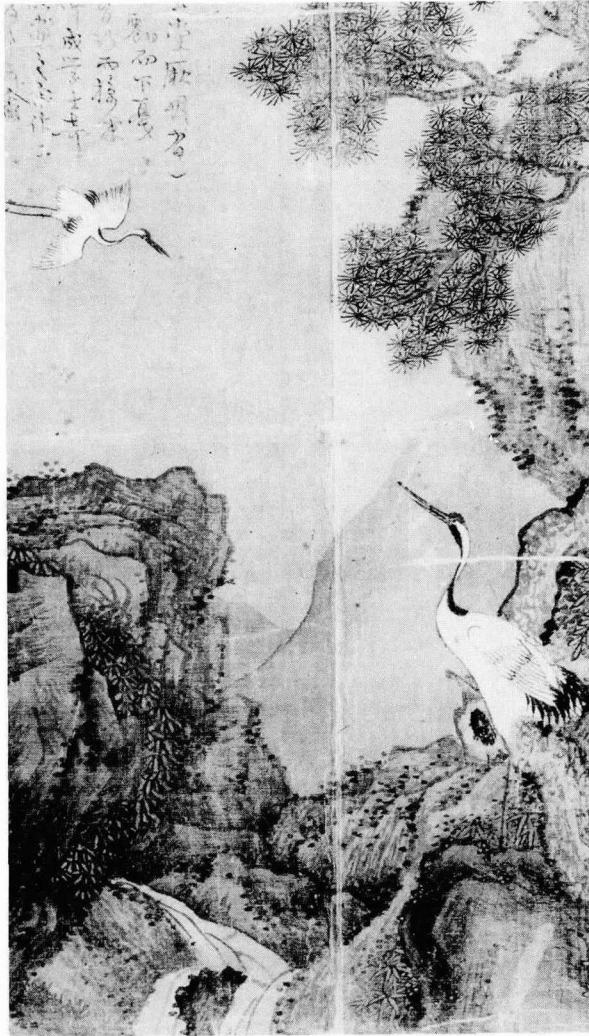


圖 6. 芝谷松鶴圖 中央部

曲의 強調 등을 이루어 나갔다. 松葉은 한결같이 車輪葉法으로 整然하게 처리하고 있는데, 針葉 하나하나는 거의 모두 藏鋒法에 가까운 삐침으로 이루어져 있고 菊花文갈기도 하고 輪文갈기도 한 葉叢은 疎密에 치우치지 않은 快適한 配列을 보이는바 墨調의 淡靑暈染이 葉叢의 주변을 둘러 푸르름을 드러낸다. (圖 2)

雜樹는 鈎葉法으로 石綠填彩하였는데 右下部에서는 互生葉法(樅樹葉法)으로(圖 3) 左下에서는 半花形의 垂菊葉法으로(圖 5) 外形處理를 하고 있다. 竹은 右下部 左側 소나무 밑둥과 그를 가린 岩石의 주변에 叢生하여 右側 소나무 밑둥 주변에 돌아난 芝草와 함께 淸靈한 분위기를 자아내는바 역시 雙鈎填彩의 夾竹葉法으로 暗靑色을 쓰고 있으며 珊瑚 모양으로 생긴 芝草에는 臙脂로 彩色를 하면서 葉面의 表裏에 胡粉을 섞어 粉紅을 만들기도 하고 다시 靑色을 더 넣어 紫色을 만들어 變化를 주기도 하였다.

山石 土坡의 皴法은 披麻皴法을 原則으로 하였으나 無數한 短筆皴의 反復이 加해져서 斧劈 擦法에 가까운 느낌을 가지게 한다. 여기에 近濃遠淡의 設彩基準이 作用하여 近岩에는 墨調가 강한 暈染이 加해지고 苔點도 靑苔點이 적히는 가 하면(圖 3) 遠景으로 갈수록 淡靑調의 밝은 暈染에 綠苔點이 적히는데(圖 2), 左下에 突出한 岩峰이 시내 저편에 솟아난 더 큰 岩峰과 異體임을 나타내기 위하여 雜樹林을 두른 주변에 雜樹林의 彩色인 石綠으로 岩峰의 輪廓과 葉間에 設彩한 것은(圖 5) 竹林 부분의 竹色靑苔點과 함께 作家가 意圖의 企劃한 분위기가 있는 設彩技法이라 하겠다.

다음 鶴은 淡墨線으로 輪廓을 그리고 胡粉을 입힌 다음 濃墨으로 黑色部位를 강조하고 丹頂

을 찍는 과정으로 그려 나간 듯하다. 그런데 胡粉 처리 과정에서 羽毛의 하나 하나에는 세심한 붓놀림이 엿보여 輪廓線이 거의 다치지 않고 있으며 丹頂의 表現에서는 朱沙로 바탕을 바르고 다시 그 위에 臘脂를 입힌 二重設彩法을 확인할 수 있었다. 여기에서 看過할 수 없는 한 가지 技法上의 特徵은 鶴의 足部表現이다. 마땅히 右下部에 서 있는 近景의 大形鶴이 足部表現도 더욱 分明하게 해야 하는데, 오히려 蒼空을 飛翔해오는 遠鶴의 작은 모습에서는 濃墨으로 足部表現을 분명히 하면서 近景의 大鶴의 경우는 足部表現을 淡墨處理로 稀微하게 하고 있다. (圖六) 이는 東洋視角의 觀念性에 起因하는 現象으로 파악해야 할 것으로 이곳에서 장황히 다룰 성질의 것은 아니나 作家의 心眼에 비쳐진 鶴의 影像이 바로 이와 같은 것이었음을 짐작해야 할 것이다. 足部表現이 強했을 때 소나무 아래 靈芝 竹林 속에 내려 앉은 鶴의 印象은 詩의 인분위기 밖으로 밀려날 것이고 淡墨·淡彩의 아련한 色彩 속에서 調和를 얻지 못할 것이다. 여기에서 老熟한 作家의 睿旨는 문득 鶴의 다리를 잊을 수밖에 없었으리라 생각된다.

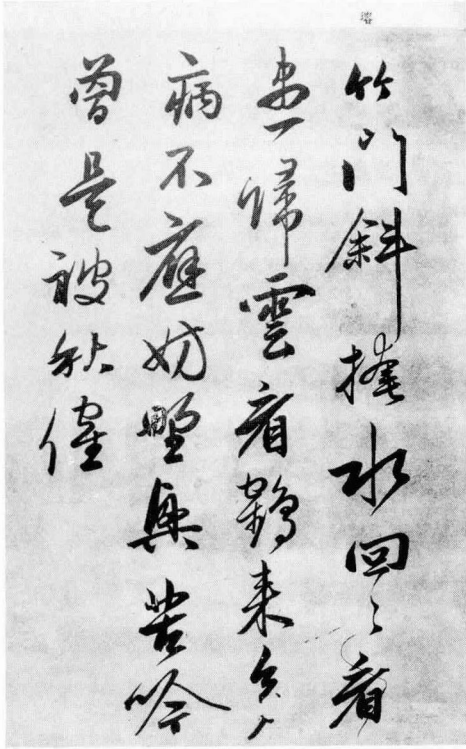


圖 7. 朝鮮 安平大君書

題辭와 落款은 左上部 四/一 空間에 飛翔하는 鶴을 누르듯 가득 채워지고 있는데(圖四), 書體는 松雪體의 大家이던 安平大君의 글씨(圖七)와 彷彿하나 流麗하면서도 骨氣 凜凜하여 犯接할 수 없는 清勁한 風趣를 자아낸다. 그림 製作動機와 題書詩로 엮어진 題辭와 「甲寅 重陽前日 西山 柳自湄」란 自署 및 富貴 延年의 方形 朱文印과 萬年 萬壽의 方形 朱文의 頭印으로 이루어진 落款은 이 그림의 作者와 製作年代를 분명히 밝혀주는 가장 중요한 資料인 바, 이에 대해서는 製作年代를 考證하는 項目에서 자세히 다루기로 하겠다.

## 二、樣式史的인 比較考察

人類가 무릇 美를 創造해 내는 데는 一定한 表現方式이 있다. 그것은 個人마다 다르고 地域마다 다르며 時代마다 다른데 神妙하게도 나라는 나라대로 時代는 時代대로 共通點을 지니고 있다. 이러한 時代의 地域의 共通點을 우리는 樣式이라 한다. 따라서 이 樣式은 항상 可變的인 要素를 內包하는데 특히 양식의 바탕을 이루는 文化的 交流와 進展이 이를 先導하여 나간다. 樣式이 이와같이 共通적이고 可變的인 要素를 生命으로 하기 때문에 樣式史의 成立은 可能한 것이며 學問的으로 美術史 分野의 門戶를 開設할 수 있는 것이다. 그러므로 어느 美術作品을 美術史的으로 詳論하기 위해서는 반드시 樣式史的인 比較 考察이 隨伴되어야 한다는 사실은 두 말할 필요가 없다. 그리고 그 樣式的 바탕을 이루고 있는 文化性格의 內容에 따라 그 樣式形成要因이 사뭇 달라지므로 우선 그 文化性格을 충분히 이해하고 이에 따라서 그 美術樣式的 先驅를 이루는 諸般樣式과 比較考察해야 한다는 常識을 外面하여서는 더욱 안 될 일이다. 이런 意味에서 우리는 一五세기 朝鮮王朝의 文化性格을 이미 序論에서 一瞥하고 나왔다. 따라서 이 시기 繪畫樣式을 云謂하기 위해서는 그 樣式的 震源인 元代 萬卷堂系列의 畫派를, 즉 趙孟頫派



圖 8. 傳高麗 李齊賢 大獵圖

의 繪畫樣式과의 比較考察이 不可避하게 된다. 그리고 이들이 典範으로 삼았던 北宋院體畫風의 李·郭風과 樣式的으로 直結되는 南宋院體畫風인 馬·夏風 역시 參考되지 않으면 안 되겠다. 실제 당시 藝苑의 中心이 되고 있던 安平大君의 收藏品目錄인 匪懈堂藏畫記에 수록되고 있는 畫目을 보아도 萬卷堂系列畫家와 그들이 追從하던 前代畫家들의 作品이 主流를 이루고 있음을 알 수 있는 바(註六), 이를 念頭에 두고 一五세기를 전후한 高麗와 조선왕조의 다른 그림 양식과 비교 고찰함으로써 이 芝谷松鶴圖가 차지하는 樣式史的 位置를 밝혀 나가고자 한다.

이 그림의 構圖가 對稱對角으로 이루어져 있음은 前項에서 지적하고 나왔다. 따라서 이는 원칙적으로 南宋院體畫風의 馬·夏式 邊角構圖에 基盤을 두고 있음을 示唆하는 것인데, 사실 萬卷堂의 中心人物로 朝鮮性理學派의 鼻祖格인 益齋 李齊賢(一一八七~一三六七)의 그림으로 전해지는 大獵圖(圖八、國立中央博物館)의 構圖에서도 이런 性向을 확인할 수 있고, 一五세기의 대표적인 士大夫畫家로 꼽히는 仁齋 姜希顔(一四一九~一四六四)의 高士觀水圖(國立中央博物館)와 煙江細雨圖(潤松美術館)나 安平大君 側近의 宮廷畫家이던 安堅의 傳稱作品으로 알려진 赤壁圖(國立中央博物館) 및 이 시기 人物로 日本에서 그 活躍狀이 알려지고 있는 文淸이라는 朝鮮系畫家의 樓閣山水圖(國立中央博物館) 등에서 도 이와 같은 邊角構圖를 看破할 수 있어서, 이 그림이 가지는 邊角的인 構圖가 高麗末 以來로 우리나라에 定着해온 構圖의 一様式임을 확인할 수 있다. 그리고 이것이 一六세기에 活動하는 畫院畫家인 李上佐의 松下步月圖(國立中央博物館)나 士大夫畫家인 梁彭孫(一四八八~一五四五)의 山水圖(圖九、國立中央博物館) 및 筆者未詳의 薇園契會圖(一五五〇年作、國立中央博物館)、嘉靖癸丑契會圖(一五五三年作、潤松美術館)나 金禎의 童子牽驢圖(圖一〇、서울 個人)、冒雨歸亭圖(潤松美術館)등에 이어지면서 朝鮮中期繪畫構圖의 主流를 이루어 나가게 된다. 따라서 對稱對角의 대조적인 화면구성을 한 이 그림의 邊角構圖는 李齊賢의 大獵圖에서 梁彭孫 山水圖의 半邊의 性向이나 李上佐 松下步月圖의 一

角的性向으로 지향하는 中間的 位置에서는 樣式이라고 볼 수 있는데, 重疊된 山을 突出시키는 깊이 있는 畫面의 構成法은 이후에 證證되지 못하는 듯 中景을 散開하여 畫面을 露出시키는 것이 증기 그림의 특징적인 構圖로 지적되고 있다.

다음은 松樹法에 관한 樣式考察이다. 우선 앞서 學論한 李齊賢의 大獵圖(圖八)에서 소나무가 屈鐵狀의 幹枝와 車輪葉法으로 處理되고 있어서 馬遠風의 松法(圖一一)에 영향받고 있음을 확인할 수 있는데, 이는 元代에 그려진 羅漢圖(東洋美術大展圖錄 下卷所載 山岡千太郎氏藏 및 定勝寺 十八羅漢圖 등)나 四睡圖(圖一二, 東京國立博物館) 등 佛畫에서도 屢屢적으로 보이는 양식적 특색이니 반드시 馬遠畫의 영향으로 速斷할 필요는 없겠으나, 淸涼法眼圖, 雲門大師圖, 洞山渡水圖(이상 馬遠畫) 藥山李翺問答圖(馬遠伯父馬公顯畫) 등의 禪機圖를 많이 그려 「佛門馬家」의 別號를 얻은 馬遠一門의 松法이 佛畫의 傳統樣式과 어떤 연관이 있는 것으로 보면 무리가 없을 듯하다. 如何問 그것이 馬遠그림



圖 9. 朝鮮 梁彭孫 山水圖部分

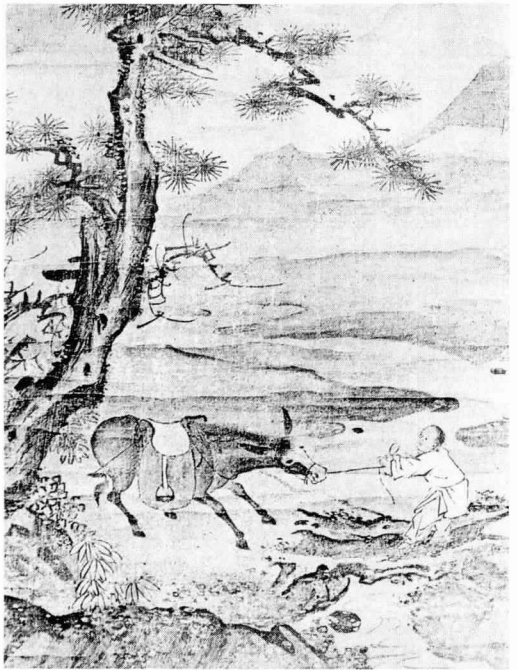


圖 10. 朝鮮 金禔 童子牽驢圖部分

에서 緣由되었든 佛畫의 영향으로부터 말미암은 것이든 馬遠風의 松法인 것만은 틀림 없는 데, 이 송법이 傳 姜希顔의 折梅插瓶圖(圖一四, 國立中央博物館)와 石敬의 麻姑採芝圖(圖一三, 國立中央博物館)로 이어진다. 折梅插瓶圖나 麻姑採芝圖에서는 모두 大膽한 墨法으로 屈勁한 幹枝와 菊花송이같은 車輪葉法의 松葉을 描寫하고 있는 바, 그 墨描의 放逸함에 의해서 奔放 草率한 느낌이 강하기는 하나 근원적으로 芝谷松鶴圖의 松法(圖二)과 同一樣式系列임은 누구나 쉽게 看破할 수 있다. 다만 芝谷松鶴圖의 경우 爛熟한 筆致와 극도로 自制된 整齊美가 一見 屈鐵美를 鈍化시킨 느낌인데, 이는 이 그림 자체가 作者의 老年期에 이루어진 老筆인 까닭이 큰 몫을 차지하리라 생각된다. 이런 松法은 비록 南宋院體 畫의趣向의 姜希顔一派에서만 驅使된 것이 아니고 元代 李·郭派의 脈을 잇는 安堅一派에서도 收容되었는데, 이는 李·郭派들의 蟹爪龍足形의 壯大奇屈한 松法이(圖一五) 華北의 曠漠한 寒山凍野에는 適合하나 岩山薄土와 乾燥한 기후를 견뎌내는 우리나라의 소나무에서는 차라리

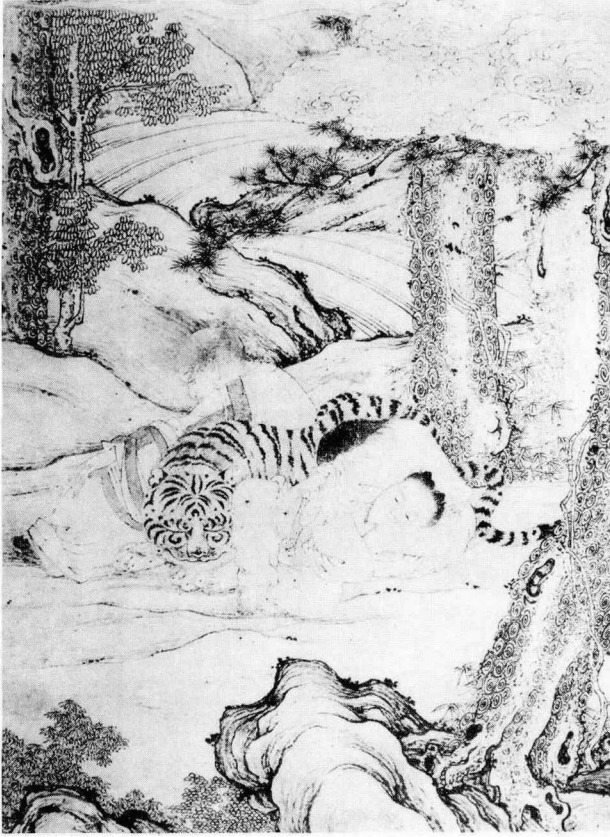


圖 12. 元 作者未詳 四睡圖



圖 11. 南宋 香遠 高士觀月圖

屈鐵車輪葉의 馬遠松法이 더 어울렸을 터이기 때문이었을 것이다. 그러나 傅 安堅筆의 雪天圖에서나 安堅畫法을 뒤잇는 梁彭孫의 山水圖(圖八)에서 보는 바와 같이 아직도 蟹爪盤屈의 氣味를 남기고 있어 그 樣式의 相異性을 露呈하는 것은 흥미있는 현상이다.

한편 李齊賢, 姜希顔으로 이어지는 이 芝谷松鶴圖 系列의 松法은 前述한 바와 같이 石敬을 거쳐 傅 李上佐의 漁暇閑眠圖(圖一六、國立中央博物館)와 金禔의 童子牽牛圖(圖一〇)、傅 李慶胤(一五四五?)의 松壇步月圖(圖一七、國立中央博物館)、松壇雄會圖(國立中央博物館)、山水人物帖(高麗大學校博物館藏) 등으로 연결되어 조선 중기 송법의 根幹을 이룬다.

다음 鈎勒填彩法을 쓴 雜樹와 竹法은 당시 一般繪畫遺品에서는 그 類例를 찾을 수 없고 다만 一六세기의 宮廷派 翎毛畫家인 杜城令 李巖(一四九九?)의 翎毛畫 중에 이의 傳統을 이은 듯한 技法이 보이기 는 하되 이와 같이 장식적인 要素는 아니어서 이것이 佛畫의 樣式技法의 導入이 아닌가 생각된다. (圖三、五)

이 그림의 石法 樣式도 構圖、松法이 그러하였듯이 馬·夏의 要素가 엿보인다. 그러나 姜希顔의 高士觀水圖에서 보듯이 濃墨의 刷擦法이 驅使되는 縱逸한 墨法의 斧劈皴法은 아니고 圭角이 있는 筆線으로 斧劈趣向의 分面을 내고 披麻皴이라고 보아야 할 短筆線의 反復으로 立體感을 나타낸 다음 苔點과 墨彩의 暈染으로 陰影境界를 분명히 해주는 折衷의 樣式이다. 이는 趙孟頫의 甕脯圖(故宮博物院) 斧劈皴를 연상시키기도 하지만 朱德潤의 山水圖(圖一八) 皴法和 연관지어지는 듯하다. 그러나 李·郭派의 樣式系列인 安堅의 夢遊桃源圖의 柔軟한 雲頭皴이 이루는 多奇多變한 皴法과는(圖一九) 判然히 다르니 장차 이 夢遊桃源圖 계통의 皴法이 樣式進展을 하였을 때 梁彭孫의 山水圖(圖九)에서 보이는 解索皴 形態를 보이게 되는데 反하여 이 芝谷松鶴圖의 皴法은



圖 13. 傳 朝鮮 姜希顏 折梅插瓶圖

李上佐의 漁暇閑眠圖(圖一六)나 金禔의 童子牽圖(圖一〇)、李慶胤의 松壇步月圖(圖一七)、松壇雅會圖 등으로 이어지는 斧劈擦法으로 進展될 機微를 보인다. 따라서 섬세한 筆法과 유연한 墨法、그리고 運筆의 自制가 가져다 주는 부드러운 분위기는 一見 安堅派의 樣式系列인 듯 보이기 쉬우나 上述한 바와 같이 內在된 하나하나의 要素에 의하면 이 그림의 樣式은 분명히 姜希顏派의 樣式系列에 소속되어야 하겠다.

### 三、製作年代

朝鮮朝 繪畫史上 이 그림이 차지하는 比重이 莫重莫大한 것은 技法이 뛰어나고 畫品이 孤高한 秀作이라는 面도 있겠으나 그보다도 遺作이 稀少하여 年紀가 분명한 것은 겨우 夢遊桃源圖의 一例가 알려졌을 뿐인



圖 14. 朝鮮 石敬 麻姑採芝圖

一五세기 그림으로 題辭落款이 분명하고 그 내용도 製作動機와 製作年代 및 作者를 밝히는 自筆自署로 되어 있다는 데 있다. 앞서도 밝혔듯이 安平大君 書體와 彷彿하나 보다 銳利하여 瘦金味가 나고 또한 無碍 脫俗한 禪味마저 느껴져서 作者의 履歷과 內面世界를 짐작하게 한다. (圖四) 題辭가 가지는 중요성 때문에 全文을 옮기고 다시 이를 翻譯한다 음, 그 내용을 分析하는 방법을 쓰기로 하겠다.

日余持被玉堂、厥明有一靈莖鶴、翩翩而下、憂然長鳴、若有期掠余衣



圖 15. 元 唐棣 歸漁圖

也。友人和仲成學士、奇此事、勸余以畫之、余作二絕、以爲山中故事云爾。

○瀛洲學士是登仙、何翅九臯聲聞天。

造物解君香案籍、故教靈鶴舞華筵。

○萬里高城却爲誰、縞衣丹頂玉堂宜。

作畫從容成雙絕、七分筆下七分詩。

甲寅 重陽前日 西山柳自涓

「어느날 내가 玉堂에 守直하였는데 그 다음날 한마리 野鶴이 펄펄 날아 내려와서 기록거리며 길게 울어 마치 期約이 있다고 내 옷깃을 채는 듯하였었다. 친구인 成和仲(侃의 字) 學士가 이 일을 기이하게 여겨 나에게 이것을 그리라고 勸하였으므로 나는 二首의 絕句를 지어 山中故事로 삼겠다고 말하였었다.

○瀛洲의 學士들은 登仙이거늘, 어찌 九臯에 나가 하늘에 올라!

하늘이 자네 임 되시는 일 알아,

저 학두루미로 華筵에 출주였는니.

○萬里高城 누구 위해 버리었던가.

縞衣丹頂은 玉堂에 맞지.

조용히 그리어내고 두 구절 읊어내

보니,七分쯤 그림같고七分쯤 詩

가 되었네.」



圖 16. 傳 朝鮮 李上佐 漁暇閑眠圖

이로 보면 이는西山 柳自湄의 作品이 분명하고 西山이 玉堂에 나가  
守直하던 때 있었던 佳話가 素材로 되고 있으며 그림이 이루어진 때는  
甲寅年임을 알 수 있다. 그러나 年號를 省略한 甲寅이라는 干支가 어느  
해에 해당하느냐 하는 문제는 柳西山의 生沒年紀와 對照하여야 알 수  
있겠는데 柳西山의 生沒年紀가 또한 失傳되어 이 甲寅이 어느 甲寅이겠  
느냐 하는 것은 상당한 考證을 要하게 한다.

柳西山의 傳記는 一八世紀에 陶谷 李宜顯(一六六九~一七四五)과 陶  
庵 李紱(一六八〇~一七四六)가 각각 傳과 墓碣文을 撰述함으로써 이루어  
어지니 西山 沒後二〇〇여년 뒤의 일이다⑦.

柳氏家乘을 土臺로 엮어진 이 두 기록에 의하면 西山은 文宗元年辛  
未(一四五二)에 文科 及弟하고 端宗三年乙亥(一四四五)에 端宗이 遜位  
하자 節義를 지키 司憲部 監察벼슬을 버리고 海州 首陽山 神光寺로 出  
家하여 지내다가 晩年에 서울 近郊 道峰山 北西麗의 西山으로 옮겨와



圖 17. 傳 朝鮮 李慶胤 松壇步月圖

僧侶로平生을 마치었으나 遺命으로 火葬을 하지 않고 土葬을 하게 하  
였다고 한다. 그래서 肅宗 辛酉(一六八二)년에 後孫이 楊州 漢洞에서  
失傳된 墓所를 찾아낼 수 있었고 이로 말미암아 墓碣文과 傳을 짓게 되  
며 金時習의 祠堂인 清節祠에 追享하기에 이른다⑧. 그러나 여기에서도  
柳西山의 生沒年은 밝혀지고 있지 않으므로 부득이 이를 推定하는 과정  
을 밟아야 하겠다.

墓碣文이나 傳을 비롯한 西山集 內容과 文化柳氏世譜에 의하면 柳西  
山은 太祖때 左相을 지내고 第一次 王子亂에 鄭道傳一派로 몰려 處刑된  
柳曼殊의 曾孫으로 四六臣의 한 사람인 柳誠源(?~一四五六)의 一二寸  
兄이었다 한다. 그리고 膝下에 七子를 두었는데 次子 輕는 端宗元年癸  
酉(一四五三)에 文科에 급제하여 乙亥(一四五五)年 柳西山이 避世出家  
할 당시에 集賢殿 校理로 있다가 西山을 따라가려 하였으나 西山이 名  
分에 의거하여 이를 허락치 않고 계속 出仕를 명하여 右贊成 文陽君에

被封되는 顯要의 職을 누렸다 하며, 丙子(一四五六)年 成三問 被禍時에 襁褓中에 있던 그의 孫女를 그가 往錫하던 海州 首陽山下로 빼어 와서 이를 몰래 길러내어 末子인 輯의 配匹을 삼았다고 한다.

이러한 빛가지 사실들이 柳西山의 生沒年을 추정하는 端緒가 되는 바 우선 이상의 기록들의 사실 여부를 확인하기 위하여 당시의 公式 기록을 살펴보니 國朝文科榜目에서 柳自湄와 次子 柳輕의 及第 사실을 확인할 수 있었고⑨, 柳輕의 活動狀은 成宗實錄과 燕山君日記에서 追跡할 수 있었다. 이제 이를 土臺로 하여 柳自湄의 生沒年과 甲寅의 實年을 推定하기로 하겠다.

世祖時代에 反世祖의 性向으로 빛을 보지 못하던 柳輕는 成宗이 즉위 하면서 元年(一四七〇) 九月에 同副承旨가 되어 成宗의 側近으로 浮上하는데⑩, 同王七年(一四七六)에는 都承旨로써 王의 親政을 中外에 발표하는 重任을 맡으나 王을 端宗에 比喩하였다 하여 柳子光의 彈劾을 받는다. 韓明澮(一四一五~一四八七)를 변호하다가 柳子光一派에게 攻擊을 받지만 오히려 王의 庇護로 佐理功臣 文陽君에 進封되고 慶尙道 觀察使로 昇進한다⑪.

여기서 十漸疏屏을 成宗의 誕日에 上納하고 다시 柳子光一派인 大司憲 尹繼謙에게 탄핵됨으로써 柳子光一派와는 對立的 立場에 서게 된다.

다⑫.

다음 成宗八年에는 다시 戶曹參判으로 榮轉하고 이어 同知中樞府事로 秦間副使가 되어 明에 다녀온다⑬. 그리고 成宗九年(一四七八) 弘文館의 機能強化에 따른 金宗直一派의 新進士林 進出과 柳子光 任士洪一派의 追放이 몰고오는 黜陟의 과정에서 嘉靖大夫 文陽君으로 品階가 오르고⑭ 成宗二二年 辛亥(一四九〇)년에는 平安道觀察使의 要職을 맡아 咸鏡道 觀察使 許琮과 함께 女眞征伐의 大任을 치루어낸다⑮.

그리고 同王二三年에는 다시 知中樞府事, 右參贊으로 승진하고⑯ 同王二四年 八月에는 左參贊으로 다시 승진한다⑰. 그리고 燕山君二年(一四九六)에는 功臣들의 加資에 의하여 품계가 오르고 同王四年(一四九八)에는 右贊成이 되는데⑱, 柳子光一派가 戊午史禍를 일으키고 나서는 더 이상 벼슬길에 나아가지 않는 듯 갑자기 實錄에서 이름이 사라진다.

戊午史禍에 被害를 당하는 것도 아니니 平簡公遺事後叙의 기록대로 이후 陽川에 隱居하여 天壽를 다한 듯하다⑲.

그렇다면 柳輕가 一四五三年 文科及第後 一四九八年 右贊成에 이르는 사이의 立朝期間이 무려 四六年間이므로 柳輕의 及第年齡을 二〇세 전후한 시기로 보아야 하겠다. 당시 巨儒로 꼽히던 成三問(一四一八~一四五六), 朴彭年(一四一七~一四五六), 李塏(一四一七~一四五六) 등이



圖 18. 元 朱德潤 山水圖

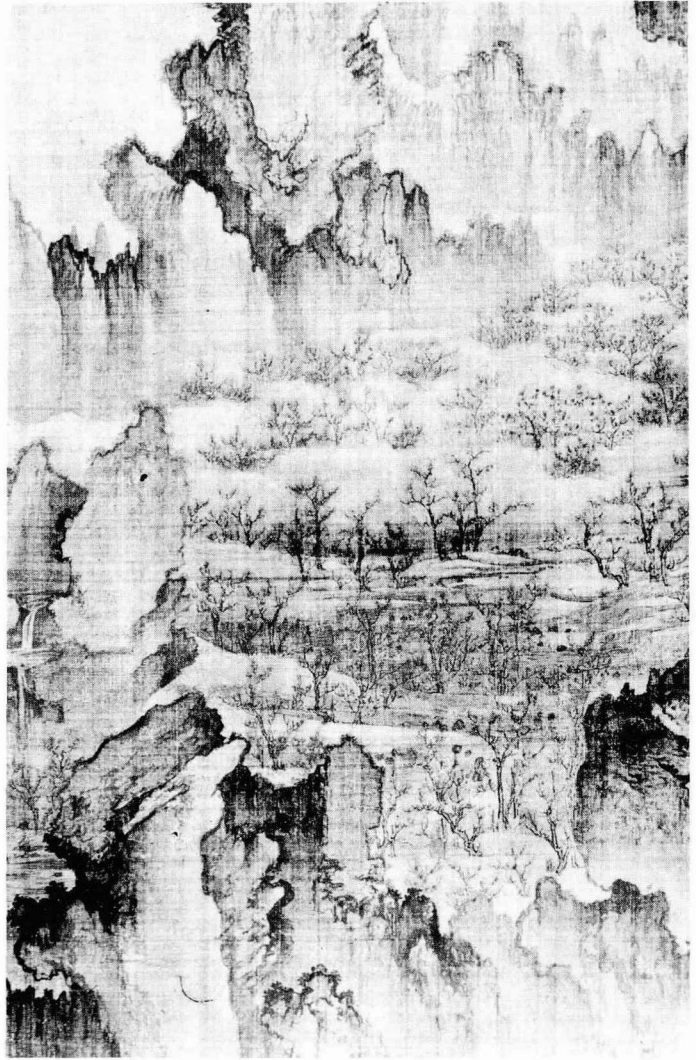


圖 19. 朝鮮 安堅 夢遊桃源圖部分

모두 二〇세 전에 文科에 及第하고 있으므로 二〇세의 文科及第의 推定은 조금도 무리가 없다. 그런데 柳輕가 柳自湄의 次子라는 사실이 柳自湄의 出産年齡을 一七세정도 이하로 낮출 수 없고 柳自湄가 成侃(一四二七~一四五六)을 友人으로 일컫고 있는 題辭의 內容으로 보면 一〇세 미만의 나이가 있다고 보아 一四一八年頃을 柳自湄의 生年으로 보는 것이 타당하지 않을까 하는데, 이렇게 보면 乙亥(一四五五年) 柳自湄의 出家時 나이가 三八세로 再娶를 하지 않았으니 ②, 夫人이 末子를 둘 만한 나이라고 생각되어 成三問의 孫女를 키워 그 末子의 配匹로 하였다는 記錄에 合理性을 賦與할 만하다 ②.

졌었던 것이 바로 이 그림이 아닌가 한다 ②. 印文의 內容이 「富貴延年」과 「杞壽萬年」이라는 지극히 世俗的인 것으로 보아도 그의 出家가 다만 空門托跡일 뿐 士大夫의 姿勢를 포기하였던 것이 아닐을 알 수 있는 바, 世宗 盛時의 再現을 理想으로 하여 文士들을 愛護하는 賢君 成宗의 知遇를 받아 亞卿의 지위에 오른 次子 輕에게서 自身の 平生을 비기어 보는 듯하여 이와같이 感懷어린 그림을 그리어 내었다고도 생각할 수 있겠다.

### 結 語

一五세기 서울畫壇에는 二大主流의 相異한 樣式이 存在하고 있었다.

이렇게 본다면 甲寅年의 實年은 柳自湄가 一七정도 되던 世宗一六年 甲寅(一四三四)과 그 가 七七세 정도 되는 成宗二四年(一四九四) 甲寅의 두 가지로 좁혀둘게 된다. 그러나 世宗一六年의 甲寅은 柳自湄나 成侃이 모두 玉堂에 나아갈 나이가 아니므로 이에 比定할 수는 없고 결국 成宗二四年 甲寅으로 確定하여야 하겠는데, 前項에서 그림 내용을 설명하면서 老筆임을 示唆한 것과 같이 그림의 技法에서 老熟性과 禪趣를 看破할 수 있으므로 이 年代 確定은 거의 無理가 없으리라 確信한다. 더구나 이 末年에 西山에 移住하여 와서 隱居하였다는 記錄과 「西山 柳自湄」라는 自署가 符合하고, 이 해라면 대개 七子中 가장 顯要의 職에 있는 次子 柳輕가 환갑쯤 되는 나이로 八月에 右贊成에 올라 있으므로 柳自湄로서는 懷憶의 感慨가 없을 수 없었을 터이니 初秋 重陽 前日에 이와같이 四〇여년전 集賢殿 學士時節의 佳話絶句를 追憶하여 畫幅에 올리며 感懷의

그 모두가 萬卷堂系列의 繪畫樣式으로부터 出發한 것이라고 생각되는데 南宋의 馬·夏風에 立脚하여 北宋의 李·郭風을 吸收하려는 畫派와 李·郭風을 爲主로 하여 馬·夏의 詩趣를 加味하려는 畫派의 對立으로 이를 理解할 수 있다. 이는 萬卷堂을 中心으로 한 趙孟頫一派가 復古를 標榜하고 일으킨 繪畫革新運動의 自然스런 結果로 南宋의 江南文化傳統을 잇는 이들이 北宋의 華北文化로의 回歸을 주장하였으나 결국 二元的인 要素에 의해 趣向에 따라 分離될 可能性을 內包하였었기 때문이다. 그래서 北京畫壇에서도 이와 같은 對立이 存在하게 되었으나 결국 江南知識人을 바탕으로 進取한 明나라담계 馬·夏의 傳統을 잇는 浙派들이 一五세기 중반 경에는 畫院을 오르지 하기에 이르렀던 것이다. 서울畫壇에서는 馬·夏의 趣向이 強했던 畫派가 集賢殿學士인 姜希顔을 중심으로 한 士大夫들이었고 李·郭의 趣向이 強한 것은 安堅으로 연결되는 宮廷派畫家들이었다<sup>23)</sup>.

그런데 위에서 살펴본 芝谷松鶴圖의 樣式技法은 원칙적으로 姜希顔派에 所屬될 性질의 것으로 構圖에 있어서도 馬·夏의 人 특징이 보이는 對稱·對角의 性向을 보이고 松法도 馬遠風의 屈鐵 車輪葉法이 두드러지며, 石法 土坡描에 있어서도 斧劈趣의 모난 分面을 바탕으로 披麻系統의 잔 붓질과 渲染·幹淡(淡墨을 여러번 거듭 칠하는 技法)을 加함으로써 馬夏風의 斧劈皴擦法과 同一 技法임을 강력하게 示唆한다. 그래서 이 그림이 가지는 樣式史的인 位置는 高麗末 李齊賢과 一五세기 姜希顔으로 이어지는 南宋院體畫 趣向의 詩情과 迫眞感 넘치는 初期朝鮮 士大夫 畫風系列에 두어야 할 것이다. 이 樣式技法은 一六세기의 李上佐, 金禔, 李慶胤 등 畫員과 士大夫 畫家들에게 이어져서 소위 浙派風이라고 불리우는 강한 墨法의 邊角構圖를 특징으로 하는 朝鮮中期樣式的 根幹을 이룬다.

다만 이 芝谷松鶴圖는 作者 西山 柳自湄가 端宗에게 節義를 지켜 세상을 등지고 入山한 다음, 四〇여년간 僧侶生活을 거친 老境에 이를 그런 것이 분명하기 때문에 극도의 修練과 自制가 畫面에 壓縮되고 佛畫의

彩眞 영향이 은근히 내키어 섬세하고 화려한 畫面구성을 이루어서 粗放한 朝鮮前期의 姜希顔派 그림과는 一見 동떨어진 듯한 느낌을 주는 데 이는 樣式史的인 展開過程에서 個人的인 技倆이 傑出하게 드러나는 一局面으로 파악해야 할 것이다.

一四四七년에 青年畫員인 安堅에 의해서 그려진 夢遊桃源圖가 日本에 남아 있고, 비슷한 年輩의 集賢殿出身 士大夫 畫家인 柳自湄가 一四九四年의 老境에 그린 芝谷松鶴圖가 國內에 保存되고 있는 것은 매우 다행한 일이니 一五세기 朝鮮繪畫史研究의 基準值으로써 이 兩大作品은 隻壁을 이루는 것이라 할 수 있겠다.

〈註〉

- ① 崔承熙, 集賢殿研究(歷史學報 三二, 三三, 一九六六, 一九六七)
- ② 崔完秀, 朝鮮王朝翎毛畫稿(潤松文華 一七, 一九七九)
- ③ 『丙子提學 姜希顔 辭連, 拷訊不服, 上問曰 希顔與謀乎. 三問曰 實不知之. 進賜 畫殺名士耶. 宜留此用之. 希顔由是免禍.』(南孝溫, 『秋江集』卷八 六臣傳)
- ④ 安輝潛, 安堅과 그의 畫風(震壇學報 三八, 一九七四)
- ⑤ 內藤湖南, 朝鮮 安堅의 夢遊桃源圖(東洋美術第三號 一九二九, 九)
- 高裕燮, 仁齊 姜希顔小考(韓國美術文化論叢 一九六六)
- 安堅(韓國美術文化論叢, 一九六六)
- 安輝潛. ○ 前掲論文
- 朝鮮王朝初期의 繪畫와 日本室町時代의 水墨畫(韓國學報 三, 一 九七六)
- 傳安堅筆 『四時八景圖』(考古美術 一三六, 一三七合輯 一九七八)
- 國立中央博物館所藏 『瀟湘八景圖』(考古美術 一三八, 一三九合輯 一九七八)

- ⑥ 申叔舟의 保閑齋集卷第一四 畫記에 收錄된 歷代中國作家와 그 作品수는 三四家 一九二軸인데 東晉의 顧愷之, 唐代의 吳道玄, 王維와 北宋代의 郭忠恕, 李公麟, 蘇軾, 文同, 郭熙는 모두 趙孟頫가 私淑한 畫家들이고, 南宋의 馬遠은 馬·夏派의 主將인데 春夏派의 繪畫樣式은 趙孟頫派에서 克服

의 對象으로 삼았던만큼 양식적으로 直結되는 前驅樣式이라 할 수 있으며 로 모두 趙孟頫의 趣向에 符合하는 그림들이라 할 수 있겠다. 다음 趙孟頫 자신을 비롯하여 鮮于樞, 王公儼, 劉融, 唐棣, 劉道權, 張輔, 任仁發, 李衍, 雪窓普明, 僧鐵關 一人은 李齊賢과 交流가 있던 趙孟頫派의 畫家들이다. 그리고 나머지 行狀을 알 수 없는 謝元, 陳義甫, 李弼, 喬仲義, 顧迎卿 등도 元代 趙孟頫派 畫家들일 가능성이 매우 크다. 그렇다면 安平大君의 收藏品 內容은 거의 萬卷堂 趣向을 保持하는 것이었다고 해도 過言이 아니다. (朝鮮初期에 珍래되어 있는 중국 書畫가 萬卷堂으로부터 由來한 것이라는 內容은 徐居正의 筆苑雜記卷之一과 金安老의 龍泉談寂記에서 이미 지적하고 있다.)

⑦ 柳自湄. 西山集, 西山先生遺稿附錄卷 一一九〇〇)

⑧ 柳自湄. 西山集, 西山先生遺稿附錄卷之一의 墓碣文(李緯), 傳(李宜顯), 題西山先生實記(崔益鉉), 西山先生實記後叙(奇宇萬, 柳基一), 書西山先生傳後(宋秉璿), 書西山先生監察柳公事實後(鄭〇), 同卷二의 追享清節祠疏(權時亨等), 追享疏(金鍾純), 追享疏(申光河) 參照.

⑨ 國朝文科榜目 文宗元年 辛未 增廣榜丁科三十人 柳自湄條 및 端宗元年 癸酉 增廣榜丁科三十人 柳輕條.

⑩ 成宗實錄卷七 成宗元年七月辛卯條

⑪ 同卷六一 成宗六年十二月戊子條 同卷六三 成宗七年正月戊午條

⑫ 同卷六五 同年三月甲辰 乙巳 丙午 丁未 戊申 甲寅 乙卯條

⑬ 同卷六九 同年八月 辛未條

⑭ 同卷七八 成宗八年三月己卯條 同卷八三 同年八月庚申條

⑮ 同卷九〇 成宗九年三月辛巳條 同卷九一 同年四月壬子 戊午 己未 庚申條

⑯ 同卷九二. 同年五月壬戌 甲子 乙丑 丙寅 丁卯 戊辰 己巳條 同卷九六 同年九月 甲子條

⑰ 同卷二二九 成宗二二年四月 辛亥條 同卷二五〇 成宗二二年二月 戊午條

⑱ 同卷二五一 同年三月 甲辰條 同卷二五二 同年四月 丙午條 同卷二五三 同年五月 戊戌條 同卷二五四 同年六月 甲子條

⑲ 同卷二六六 成宗二三年六月 乙丑條 同卷二七一 同年十一月 辛未條

⑳ 同卷二八一 成宗二四年八月 乙丑 丙寅 壬申 甲申條

⑳ 燕山君日記卷一六 燕山君二年七月 庚午條 同卷一七 同年八月 丙申條 同卷三〇 燕山君四年七月 癸亥條 同卷三一 同年十二月 癸丑條

㉑ 柳炳箕本簡公遺事, 柳永謹後叙(西山先生遺稿附錄卷三)

㉒ 『文化柳氏世譜』(一九七六, 文化柳氏大同譜所刊)에 의하면 配位는 晋州 柳氏縣監珍女 하나로 되어 있고 國朝文科榜目에도 妻父를 柳珍一人으로 記錄하고 있어 再娶事實이 없는 것이 분명하다.

㉓ 崔益鉉은 『題西山先生實記』에서 成三問의 襁褓女라고 하여 孫女說을 否定하고 있는데 이를 제외한 모든 기록들이 孫女說을 지지하고 있으므로 孫女說에 따른다. (西山集 參照) 『文化柳氏世譜』卷一左相公派 輯條에 의하면 「配昌寧成氏 金孟瞻 祖承旨 號梅竹軒三問本譜作子詹 外祖佐郎順天朴文規」라고 하고 있어 成三問의 第三子 孟瞻의 딸임이 분명하다.

㉔ 成侃은 端宗元年 癸酉(一四五三)에 文科에 급제하고 典農直長을 거쳐 集賢殿에 들어가서 博士가 되고 다음해인 端宗二年(一四五四)에 修撰(六品)으로 승진하였으며 世祖元年 丙子(一四五六)에는 司諫院正言(六品)으로 옮겼으나 赴任前에 病沒하였으므로 成侃이 集賢殿學士로 있던 時期는 端宗元年인 一四五三에서부터 世祖元年인 一四五六년 사이라고 보아야 한다. 그러므로 이 佳話가 이루어지는 시기는 端宗元年 癸酉(一四五三)에서 柳自湄가 出家하는 端宗末年 乙亥(一四五五) 사이라고 보아야 하겠다. 따라서 甲寅의 年記를 가진 그림이 이 사이 集賢殿에서 그려진 것이라고 볼 수 는 없으니 후일 이를 추억하여 그린 것이라고 보는 것이다. 이 題辭의 內容에 의해서 弘文館의 別號이던 玉堂이 당초에는 集賢殿의 別號이었음을 확인할 수 있다.

㉕ 崔完秀. 前揭論文

(韓國民族美術 研究所 研究室長)