

朝鮮時代 九曲圖의 受容과 展開

尹 軫 暎*

차 례

I. 머리말	1. 高山九曲圖의 成立
II. 九曲圖의 由來	2. 實景畫風의 九曲圖
III. 九曲圖의 理解와 受容	V. 九曲圖의 多樣化
1. 16세기 武夷九曲圖 理解의 樣相	1. 武夷九曲圖類
2. 受容期의 武夷九曲圖	2. 高山九曲圖類
IV. 九曲圖의 朝鮮化	VI. 맺음말

I. 머리말

주자성리학의 전래를 계기로 조선에 소개된 九曲圖는 조선시대 지식인들의 性理學的 정서와 가장 잘 부합되었던 그림이다. 조선조 16세기이후 19세기까지 전개된 구곡도는 성리학을 탐구한 지식인들이 산수화를 접하고 이해하게 되는 한 과정과 방법을 충실히 보여준 사례였다.

구곡도는 아홉 굽이의 溪流를 중심으로 펼쳐진 자연경관을 그린 산수화로 지칭된다. 그 유래는 중국 福建省의 武夷山 九曲溪를 그린 武夷九曲圖에서 비롯되는데, 무이구곡도가 하나의 畫題를 형성하게 된 데에는 南宋代 성리학을 집대성한 朱熹(1130-1200)와 밀접한 관련이 있다. 즉 주희의 삶과 학문을 추종한 後學들은 그의 은거처이자 성리학의 발원지였던 무이구곡을 화폭에 그림으로써, 주희를 향한 尊慕의 심경을 표현하게 되었다. 이런 연유에서 시작된 무이구곡도는 산수화의 형식으로 그려졌지만, 주희의 행적을 기리기 위한 의미가 철저히 상징화된 그림이었다고 할 수 있다.

무이구곡도가 조선에 전래된 것은 주자성리학의 이해가 심화된 16세기에 이르러 본격화되었다. 주희의 행적을 理想的 삶으로 동경해 오던 조선조 지식인들에게 무이구곡도는 주희의

* 호림박물관 연구원

講學生活의 현장을 간접 체험케 하는 것이었고, 나아가 주희에 대한 흠모의 심정을 가탁할 수 있었던 최상의 매체가 되었다.

이러한 구곡도는 문학에서의 ‘九曲歌’와 건축·조경 분야에서의 ‘九曲經營’ 및 ‘精舍建立’ 등과 함께 인접학문 상호간에 관심과 주목의 대상이 되어왔다.¹⁾ 이는 성리학의 수용이래 초기 성리학자들이 주희의 행적을 模倣 및 體現하는 과정에서 나타난 현상을 대상으로 한 점에서 공통점을 갖는다. 조선에 전래된 구곡도의 성격과 특징에 관해서는 선행 연구에서 일부 작품들의 소개를 통하여 다루어졌다.²⁾ 이는 조선조 회화사에서 구곡도의 존재와 의의를 밝혀 낸 주요 연구성과였다. 그러나 구곡도의 수용과 전개에 따른 樣式과 畫觀의 변천과정을 작품들에 근거하여 체계화하는 데에는 보완의 여지가 있다고 하겠다. 이와는 별도로 조선에서 전개된 구곡도의 여러 특징들을 일정 기간별로 유형화하는 고찰과 當代의 지식인들이 구곡도를 이해한 제양상들을 살펴보는 종합적인 검토도 이루어져야 할 것이다.

따라서 본 논문에서는 필자가 최근 조사한 구곡도 자료들을 토대로, 그 동안 작품과 史料의 부재로 인해 논의되지 못했던 부분들을 새로이 살펴보고, 16세기에서 19세기에 이르는 구곡도의 양식사적 전개와 그 이해의 관점들을 通時代의인 측면에서 고찰하고자 한다.

II. 九曲圖의 由來

구곡도의 유래를 살펴보는데 참고가 될 만한 중국측 畫蹟은 극히 소수에 불과하다. 중국회화관계 著錄들을 검토해 보면, 구곡도는 무이산 구곡계를 그린 ‘武夷九曲圖’에 한정되고 있음을 확인할 수 있다.³⁾ 이 결과에 따른다면 주희의 은거처를 그린 무이구곡도를 구곡도 형식의 연원이 되는 그림으로 추정해 볼 수 있다.

무이구곡도의 현장인 무이구곡은 福建省 崇安縣의 무이산 구곡계에 위치하고 있다. 예로부터 무이산은 다양한 전설과 고사로 점철된 은거의 명소로 알려져 왔으며, 특히 南宋代에는 무이구곡을 중심으로한 주희의 은거처로 인해 더욱 유명해진 곳이다. 주희는 무이산의

- 1) 崔珍源, 『韓國古典詩歌의 形象性』(成均館大 大東文化研究院, 1988), pp.42-62; 李敏弘, 『士林派 文學의 研究』, 螢雪出版社, 1987; 金炳國, 『高山九曲歌 研究』, 成均館大 博士學位論文, 1991; 金文基, 『九曲歌系 詩歌의 系譜와 展開樣相』, 『국어교육연구』 23호(慶北大 師範大學 國語教育研究會, 1991, 12), pp.35-86; 李殷昌, 『韓國儒家 傳統園林의 研究-儒學者의 卜居와 九曲經營을 中心으로-』, 曠星女大, 1987; 俞俊英, 『造形藝術과 性理學』, 『한국미술사논문집』1(한국정신문화연구원, 1984), pp.1-38.
- 2) 俞俊英, 『九曲圖의 發生과 機能에 대하여』, 『考古美術』 151號(1981), pp.1-20; ——, 『谷雲九曲圖를 中心으로 본 17세기 實景圖 發展의 一例』, 『精神文化』 8號(韓國精神文化研究院, 1982), pp.38-46; ——, 『實景山水의 淵源으로서 九曲圖』, 『季刊美術』 19號(中央日報社, 1981, 가을), pp.171-186.
- 3) 福開森(John C. Ferguson), 『歷代著錄畫目』(上)(下), 臺灣:中華書局, 1968.

주변 지역인 崇安, 建陽, 建安 등에서 주로 거주하였으며, 54세 되던 해(1183년)에는 무이구곡의 5곡에 武夷精舍를 짓고 閑居하면서 강학과 저술에 몰두하였다.⁴⁾ 주희와 그의 제자들이 후세에 소위 ‘朱子學派’나 ‘閩學派’라고 일컬어지는 것도 실제로 주희가 무이정사에 있던 시기에 형성된 것이다.⁵⁾

주희의 행적을 배경으로 한 무이구곡도의 출발은 주희를 추모하는 後學들에 의해 전개된 것으로 추정된다. 구체적인 사례로서 무이구곡도의 유래를 밝히기 위해서는 주희가 남긴 기록과 중국회화관계 저록들의 검토가 선행되어야 하겠지만, 주희의 在世年間에는 무이구곡도가 그려지지 않았던 것으로 생각된다. 그의 저술 가운데 무이구곡도에 대한 기록은 찾아 볼 수 없으며,⁶⁾ 주희와 직접 교유했던 門人들의 저록에서도 그것에 관한 언급은 나타나 있지 않다.⁷⁾ 이러한 사실로 보아 무이구곡도는 주희의 사후, 元代이후에 제작되었던 것으로 짐작된다.

상기의 추정은 중국회화 관계 著錄들의 검토를 통해서도 뒷받침 된다. <표 1>은 『歷代著錄書目』에 수록된 宋元대의 무이산관계 畫題들을 발췌한 것이다.⁸⁾ 단편적인 기록이지만, 宋代에는 ‘武夷山圖’가, 그리고 元代에는 ‘武夷九曲圖’가 그려졌음을 알 수 있다. 송대의 燕文貴와 張擇端 그리고 艾淑의 <무이산도>는 무이산 전체를 그린 橫卷 형식의 그림으로서, 송대 長卷山水畫의 특징을 반영한 지형도적인 그림으로 짐작된다.⁹⁾

-
- 4) 朱熹는 武夷精舍에서 門生弟子들과 함께 강학의 여가에 臥遊의 생활을 즐기기도 하였다. 그의 門徒들도 九曲의 연안에 거처를 짓고 은거 생활을 하였는데, 이들은 蔡元定(1135-1198), 游九言, 劉燾(1144-1216), 黃幹(1152-1221) 등 當代의 학문을 대표하는 저명한 학자들이었다. 陳榮捷, 『朱子新探索』(臺北:學生書局, 1988), p.199, p.463.
- 5) 高令印, 『朱熹事迹考』(上海:上海人民出版社, 1987), pp.133-134.
- 6) 주희에 대한 종합연구서인 陳榮捷의 『朱子新探索』에서는 「畫人朱子」라는 章을 두어 그림과 관련된 주희의 저술들을 발췌하여 소개하였는데, 주희가 쓴 畫像讚 및 跋文만 제시되었을 뿐, 武夷九曲圖에 대한 언급은 찾아 볼 수 없다. 陳榮捷, 前揭書, pp.741-746. 또한 주희가 무이구곡도와 관련되었을 단서로 『朱子大全』 卷 76에 수록된 「武夷圖序」를 들 수 있으나, 이 것은 高文舉라는 道人이 그린 武夷圖에 주희가 서문을 써준 것으로서, 여기에서의 ‘武夷圖’는 무이산의 지형을 그린 지형도 정도로 여겨질뿐 무이구곡도와는 아무 관련이 없는 것이다.
- 7) 주희와 함께 從遊하였던 제자들인 方秋崖, 辛棄疾, 李綱, 韓元吉 등의 文集과 詩作에서도 武夷九曲圖에 관한 단서는 전혀 찾아 볼 수 없다.
- 8) 福開森(John C. Ferguson), 前揭書. <표1>에서는 宋元대의 사례만을 발췌하였다. 明清代의 기록은 무이구곡과는 무관한 무이산의 한 부분만을 모티프로 하여 그린 것들이 대부분인 관계로 제외하였다.
- 9) 燕文貴의 <武夷圖>는 『欽定佩文齋書畫譜』(『文淵閣四庫全書』 823. 所收) 卷99(歷代鑑藏9, 畫5) 「明 澹景鳳東都玄覽」에 기록으로 전한다. ‘宋人燕文貴 寫武夷圖 約長六七尺’이라는 기록에 근거하면 橫卷형식임을 알 수 있다; 艾淑(福建省 建甌출신, 13세기 활동)의 <武夷山圖>에 관한 기록은 『秘殿珠林·石渠寶笈』(景印本, 下)(臺北:國立故宮博物院, 1971), p.1048. 참조.

<표 1> 문헌기록에 나타난 武夷山圖 및 武夷九曲圖

時代	作家	作品名	典據
宋	燕文貴(967-1044)	<武夷圖>	『佩文齋書畫譜』卷99
	張擇端(1120전후)	<武夷山圖>卷	『古緣萃錄』卷18
	艾淑(13세기)	<武夷山圖>卷	『秘殿珠林 石渠寶笈』
元	陳仲仁	<武夷九曲圖九>	『式古堂書畫攷』卷2
	徐達左	<武夷九曲權歌圖>	『式古堂書畫攷』卷24
	方從義	<武夷放權歌并識>	『式古堂書畫攷』卷23
		<武夷放棹軸>	『寶迂閣書畫錄』卷1

원대에 그려진 무이구곡도로는 陳仲仁과 徐達左의 작품을 들 수 있다.¹⁰⁾ 그림의 제목이 ‘무이구곡도’로 구체화된 점은 원대 이후에 무이구곡도가 그려졌음을 시사해 준다. 특히 서달좌의 <武夷九曲權歌圖>는 주희의 무이구곡가에 차운한 문인들의 題詠詩를 서달좌가 무이구곡도의 여백에 옮겨 적은 것으로 추정된다.¹¹⁾ 이는 ‘무이구곡도’가 ‘무이구곡가’와 함께 그려졌음을 전해주는 단서이다.¹²⁾ 서달좌의 <무이구곡도가도>는 하나의 사례에 불과하지만, 무이구곡도가 그림과 시를 함께 수록한 ‘權歌圖’의 형식을 전형으로하여 元代에 그려졌던 사실을 분명히 알 수 있다.¹³⁾

이외에도 하나의 화면에 무이산의 전체 경관을 집약하여 그린 全圖形式의 ‘무이산도’를 들 수 있다. 이 ‘무이산도’는 14세기 중반 이후 간행된 중국 지리서인 『武夷山志』류의 서적에 수록되어 전승되었는데,¹⁴⁾ 당시 무이구곡도의 도상을 구성하는데 참고되었을 것으로 추정된다.

- 10) 陳仲仁의 작품으로는 邊永譽, 『式古堂書畫攷』에 ‘陳仲仁 武夷九曲圖九’로만 기록되어 있다. 徐達左는 洪武年間(1368-1398)初에 建寧縣訓導에 기용된 후부터 武夷山 九曲溪에 자주 출입하였다. 諸橋徹次, 『大漢和辭典』 7권(東京;大修館書店, 1985, 修正版), p.4266. 참조.
- 11) 卞永譽(明), 『式古堂書畫彙考』4(正中書局, 1958), pp.374-380 ; 朱存理(明), 『鐵網珊瑚』 3冊(臺北;國立中央圖書館, 1970), pp.911-929에는 徐達左의 <武夷九曲權歌圖并記卷>, <武夷九曲權歌圖>, <遊武夷九曲記>가 각각 수록되어 있다. 이 가운데 <武夷九曲權歌圖>는 주희의 門人들이 무이도가에 차운한 시들을 서달좌가 무이구곡도 위에 적은 것으로 짐작된다. 여기에 적힌 차운시는 주희의 문인들인 方秋崖, 留元剛, 辛棄疾, 白玉蟾, 李綱, 蔡沈, 傅雍, 韓元吉, 葉西澗 등이 지은 것인데, 이들은 모두 주희의 在世時에 함께 교류한 문인들이다.
- 12) 무이구곡도의 전래에 관하여 참고되는 것은 주희가 지은 ‘武夷九曲歌’ 열 수의 詩이다. 무이구곡의 每曲을 대상으로 읊은 이 열 수의 시는 후대에 수많은 次韻詩로 계승되면서 주희를 추억하는 매체가 되었다. 따라서 무이구곡도는 이런 도가시의 詩想을 시각적으로 감상케하기 위한 것이었고, 武夷權歌詩와 함께 구성되거나 화면에 시를 쓴 형식으로 전형을 갖추게 되었다. ‘武夷九曲歌’는 『朱子大全』 卷9에 수록되어 있으며 ‘武夷權歌’로 표현하기도 한다.
- 13) 그러나 무이구곡도가 중국 畫壇에서 크게 유행하지 못한 점은 주희가 그림으로 이름을 떨친 사람이 아니었고, 그의 후학들에 의해 한정적으로 그려졌기 때문이라 짐작된다.

Ⅲ. 九曲圖의 理解와 受容

1. 16세기 武夷九曲圖 理解의 樣相

무이구곡도가 조선에 전래된 것은 성리학에 대한 심도있는 이해가 시작된 16세기부터였다. 이 시기에 접어들어 간행된 각종 朱子書의 전래는 조선조 지식인들에게 주희와 성리학에 대한 이해의 폭을 넓히는 계기가 되었다.¹⁵⁾ 이에 따라 주자서에 대한 연구가 깊이를 더해가자, 성리학자들에게 있어서 주희는 더없는 존경과 흠모의 대상이 되었고, 주희에 대한 흠모의 정서는 '武夷權歌(武夷九曲歌)'와 '武夷九曲圖'가 수용되고 널리 유행할 수 있었던 토대가 되었다.

조선에 전래된 무이구곡도를 가장 먼저 접한 이들은 성리학에 심취했던 李滉(1501-1570)을 중심으로한 학자들이었다. 이들이 무이구곡도의 감상을 피력한 글에는 주희에 대한 절실한 尊崇의 태도가 잘 나타나있다.¹⁶⁾ 16세기의 지식인들에게 주희의 자취가 서린 무이구곡은 가볼 수 없는 상상속의 이상경이었고, 이런 아쉬움을 대체해 준 것이 무이구곡도였다. 또한 무이구곡도는 성리학의 妙理가 발현된 것이었고, 무이도가와 함께 성리학자로서의 교양과 정서 함양을 위한 매체이기도 했다.

16세기 文人들이 무이구곡도를 이해하는 관점은 주희가 지은 '무이구곡가', 즉 '무이도가'와 밀접한 관계가 있다. 무이구곡도의 수용과정에서 무이도가가 중요시되는 것은 무이구곡도와 함께 道學的인 의미를 내포하고 있으며, 무이도가의 詩想을 무이구곡도에서 시각적으로 감상할 수 있었기 때문이다. 따라서 이들에게 무이도가가 어떻게 이해되었는가를 살펴보는 것은 무이구곡도를 바라본 그 당시 문인들의 시각을 더욱 구체적으로 파악할 수 있는 방법이 될 것이다.

무이도가를 해석하는 문학적 관점은 16세기 이후 크게 두 가지로 대별된다.¹⁷⁾ 하나는 무이도가를 순수히 산수경관의 서정을 노래한 것으로 보는 관점이고, 다른 하나는 그것을 道學的

14) 『四庫全書總目』(藝文印書館 印行) 卷76(史部22) 「地理類存目五條」의 解題에는 다음과 같은 '武夷山志'가 소개되어 있다. 明代 裴仲孺, 『武夷山志』(14C 중후반 간행), 明代 徐表然, 『武夷山志略』(16C 중엽 간행), 清代 王復禮, 『武夷九曲志』(1718集成). 해제의 내용에 의하면, 이 '무이산지'류에는 '무이산도'가 수록되어 있다고 한다.

15) 金恒洙, 「16세기 士林의 性理學 理解」, 『韓國史論』 第7輯(서울대 국사학과, 1981), pp.59-60. 참조.

16) 李滉, 『退溪集』, 卷43, 「李仲久家藏武夷九曲圖跋」. 鄭述, 『寒岡集』 卷9, 「書武夷志附退溪先生跋李仲久家藏武夷九曲圖後」 참조.

17) 이에 관한 연구는 李敏弘, 『士林派 文學의 研究』(螢雪出版社, 1987), pp.72-135. 참조.

단계를 성취하여 나아가는 순서(入道次第)로 보는 시각이다. 이 두 관점이 무이구곡도에 반영 되면, 前者는 구곡도를 서정적인 山水美가 표현된 實景의 山水畵로 이해하게 되며, 後者는 산수미의 서정 보다는 入道次第의 관념적 해석에 비중을 두게 된다.¹⁸⁾ 이러한 점은 李滉과 奇大升(1527-1572) 그리고 金麟厚(1510-1560)와 趙灑(1579-1655) 등이 중심이 되어 논의한 무이도가 해석에 관한 여러 관점들을 종합해 볼 때 더욱 분명히 드러남을 알 수 있다.¹⁹⁾

무이구곡도를 ‘實景을 대함으로써 일어나는 感興’이 표현된 ‘因物起興’의 서정산수화로 보는 시각에서는 주로 사실적인 화풍의 무이구곡도를 선호하게 된다. 또한 실경화풍의 무이구곡도를 감상하는 것은 동경의 대상이던 무이구곡을 시각적으로 체험케 하는 큰 감회를 느끼게 하는 것이기도 했다. 이러한 관점은 사실적인 화풍의 무이구곡도 대부분에 적용되었다고 할 수 있다.

반면에 入道次第의 관점에서 무이구곡도를 보게 되면, 다소 비약적인 표현으로 형식화되기도 하는데, 무이구곡도를 도학의 단계적 표현에 지나지 않는 것으로 개념화하게 된다. 이런 특징이 극단화된 경우는 개인소장 <武夷九曲圖>(圖 1)에서 살펴볼 수 있다.

이 무이구곡도는 도식적으로 구조화된 것으로, 1곡에서 9곡으로 이르는 경로를 가로, 세로 삼단씩 배치하여 도안화한 것이다. 도안의 입구로 들어가면 주회(周回)의 무이도가 열 수를 한 구절씩 읽으면서 한 곡씩 이동하게 되는데, 이것은 道를 향해 나아가는 進道의 과정을 도식화한 것이라 하겠다.²⁰⁾ 우측하단에 적힌 陳普(남송말 활동)의 글은 이 그림이 갖는 입도차제의 의미를 잘 설명하고 있다.²¹⁾ 무이구곡도를 입도차제의 의미로 이해하



圖 1. 作者未詳, <武夷九曲圖>, 17세기 (紙本淡彩, 97×45cm) 개인소장

- 18) 武夷權歌의 주제를 ‘因物起興’과 ‘入道次第’로 해석하는 관점은 조선조 15·16세기 문학의 대표적인 두 경향을 이루는 것이다. 李敏弘, 前揭書, p.73.
- 19) 李滉과 奇大升은 무이도가를 ‘대상을 대함에 일어나는 景景과 景情(因物起興)의 표현’으로 보았고 金麟厚와 趙灑은 무이도가를 ‘朱子學의 묘한 理致와 주자학 성취의 進道(入道次第)를 노래한 詩’로 보았다. 李敏弘, 上揭書, pp.72-135.
- 20) 九曲의 九數배치는 가로, 세로, 대각선 어느 쪽으로 세 수를 더해도 모두 15가 되는 正方形을 이루고 있다. 이 도안의 기본구조는 『周易』에 수록된 ‘洛書之圖’의 도상에 근거한 것인데, 宋代의 邵雍이 장안한 象數學을 도형화한 ‘洛書45數’의 구조를 누군가가 구곡도에 응용하여 도안화한 것이다.
- 21) 陳普는 武夷權歌詩를 立道次第의 의미로 해석한 대표적 인물로, 그가 쓴 『權歌詩註』는 조선조 16세기에 널리 유행하였다.

는 경향은 19세기까지 지속되는데, 도안형식이 아닌 사실적인 화풍의 무이구곡도에도 그대로 적용되었다. 이와같이 수용기의 무이구곡도는 무이도가를 이해하는 방식과 관련하여 주희의 강학생활의 서정을 체험케 하는 것과 도학적 의미를 강조한 두 경향으로 이해되었다.

2. 受容期の 武夷九曲圖

기록에 의하면 일찍이 러말선초에 무이구곡의 일부분만을 소재로한 그림들이 전래되었고,²²⁾ 16세기에 이르러 본격적으로 무이구곡도가 소개되었음을 확인 할 수 있다.²³⁾ 현존하는 16세기 무이구곡도는 雲章閣所藏 <武夷九曲之圖>軸(圖 2), 李成吉의 <武夷九曲圖>卷(圖 7), 그리고 嶺南大博物館所藏 <朱文公武夷九曲圖>卷(圖 9) 등 세 작품을 들 수 있다.

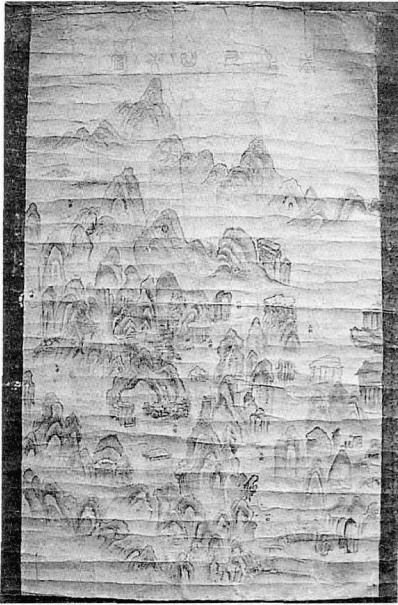


圖 2. 作者未詳, <武夷九曲之圖>, 16세기(紙本淡彩, 156×87cm) 雲章閣所藏

경북 안동의 金誠一(1538-1593) 宗宅內 운장각소장의 <武夷九曲之圖>(圖 2)는 무이구곡의 전체경관을 한 화면에 그린 總圖形式으로서 16세기에 전래된 축형식 무이구곡도의 전형을 보여주는 작품이다.²⁴⁾ 款識나 署名은 기입되지 않았지만 소장자에 의하면, 이 그림은 김성일이 1577년(선조10) 從事官으로 燕京에 갔다올 때 가져온 것으로 家傳되어 왔다고 한다.²⁵⁾ 그러나 이 작품은 중국 그림이기보다는 16세기경 조선인 화가가 原本을 模寫한 작품으로 짐작된다. 세부묘사에서 소략한 短線點皴이 반복 사용되었고, 發墨의 변화가 거의 나타나지 않은 점 등은 이 그림을 16세기의 모사작으로 추정해 볼 수 있는 근거가 된다.²⁶⁾

22) 俞俊英 교수는 開城에서 출토된 고려시대 金彩 吉州窯 天目盞의 내면에 산수화와 주희의 武夷權歌 一曲의 詩가 적혀있어, 고려말에 이미 武夷山圖의 도상이 들어왔을 것으로 보았다. (俞俊英, 『九曲圖의 發生과 機能에 대하여』, 『考古美術』 151號, 1981, p.4.) 또한 徐居正의 『四佳集』 卷4 「朱文公武夷精舍圖用文公韻」은 주희의 시를 차운한 것인데, 당시 전래하고 있던 <武夷精舍圖>를 보고 詩想을 얻어 지은 것으로 여겨진다.

23) 『中宗實錄』 卷85, 丁酉(1537) 5月 1日 己卯條; 李滉, 『退溪集』 卷43, 「李仲久家藏武夷九曲圖跋」.

24) 『鶴峯金誠一宗家所藏文化財調查報告書』(文化財管理局, 1986), p.215. 참조.

25) 김성일의 「行狀」과 「年譜」에는 김성일이 1577年(宣祖10年)에 연행한 기록이 있어 참고된다.

26) 短線點皴은 16세기 산수화의 朝鮮化된 특징을 보여주는 주요 단서가 된다. 安輝濬, 「16世紀 朝鮮王朝 繪畫와 短線點皴」, 『震檀學報』 46·47(震檀學會, 1979), pp.219-239. 참조.

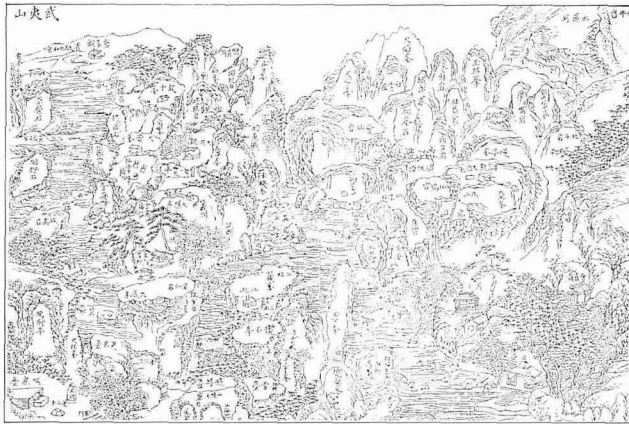


圖 3. 作者未詳, 〈武夷山圖〉, 18세기 (『福建通誌』所收)

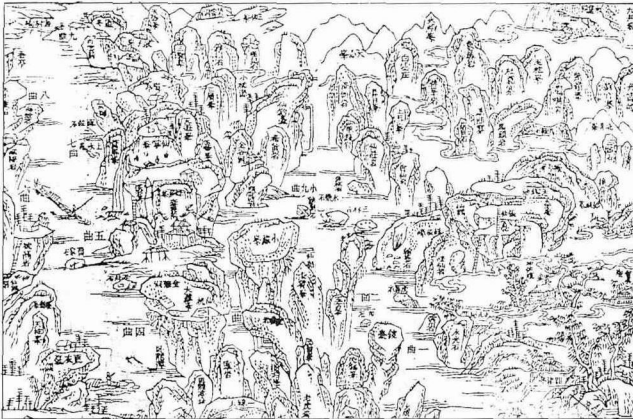


圖 4. 作者未詳, 〈九曲全圖〉, 19세기 (『武夷山志』所收)

또한 운장각 <무이구곡지도> (圖 2)는 중국 무이구곡도의 古形式을 유추해보는데 도움이 된다. 이런 사실은 18세기 중국 지리지인 『福建通誌』에 수록된 <武夷山圖>(圖 3)와 『武夷山志』의 <九曲全圖>(圖 4) 두 작품과의 비교를 통해 확인된다. <무이산도>는 18세기 후반 『복건통지』의 편찬당시 板刻된 것인데,²⁷⁾ 당시 시에 창안된 도상이기 보다는 이전부터 전해 오던 무이산도의 고형식에 근거한 것일 가능성이 높다. 『복건통지』의 <무이산도>와 구성이 유사한 운장각 <무이구곡지도>가 16세기의 조선에 존재했다는 것은, 이미 16세기 이전의 중국에 '무이산도'의 도상이 성립되어 있었음을 분명히 뒷받침하는 것이기 때문이다.

운장각 <무이구곡지도>와 같은 전도형식의 무이구곡도는 17세기

이후로도 전승되었다. 그 사례를 보여주는 작품인 湖林博物館 所藏의 <武夷九曲圖>軸(圖 5)은 다소 형식화된 표현이 현저하지만, 17세기 이후 축형식 무이구곡도의 특징과 형식을 잘 보여주는 작품이다. 또 다른 작품인 蘭阜散人作 <武夷九曲圖>軸(圖 6)은 확장된 공간감의 표현에서 변화된 후대 화풍의 일면을 보여준다.²⁸⁾ 그러나 이들 두 그림의 도상은 16세기에 전래된 무이구곡도에서 비롯되었다는 사실에는 異論의 여지가 없을 것이다.

27) 『福建通誌』(『文淵閣四庫全書』, 816)의 「福建通誌序」에 의하면, '世宗憲皇帝 臨御之六年(1728년) 特命各省 纂修省志'라고 기록되어 있어, 18세기 후반에 『복건통지』가 완성되었을 것으로 추측된다.

28) 화면의 상단에 縱書로 주희의 「武夷權歌十首」를 기록하였고, 마지막에 '蘭阜散人畫又書'라 쓰고 낙관하였으나, 蘭阜散인이 누구인지는 아직 확인되지 못했다.



圖 5. 作者未詳, 〈武夷九曲圖〉, 17세기(紙本淡彩, 112.5×93.3cm) 湖林博物館 所藏



圖 6. 蘭阜散人, 〈武夷九曲圖〉, 19세기(紙本淡彩, 107×97cm) 개인소장

운장각 <무이구곡지도>(圖 2)의 구도는 18세기 진경산수화인 <金剛山圖>류의 ‘全圖’ 혹은 ‘總圖’형식과 유사한데, 현존하는 조선시대 그림들 가운데 全圖式 산수화 도상의 가장 이른 先例가 되는 작품이라 할 수 있다.

중국 무이구곡의 승경을 가장 사실적으로 전해주는 작품으로는 橫卷형식으로 된 李成吉작 <武夷九曲圖>卷(圖 7)을 들 수 있다.²⁹⁾ 화면 전체에 걸쳐 아홉 곡의 계류가 사선방향의 動線을 반복하며 파노라마 식으로 전개되어 있고, 실경의 특징도 적절히 형상화되었음을 볼 수 있다. (圖 8) 운장각 <무이구곡지도>가 무이산의 지형 이해에 참고가 되는 지형도적 성격을 띄고 있다면, 이 그림은 시간의 경과에 따라 구곡을 차례로 감상해 나아가는 旅情을 느끼게 한다.

그림의 전반적인 화풍은 조선초기 安堅派 양식의 전통과 明代 초기 浙派畫風이 절충된 양상을 보여준다.³⁰⁾ 특히 명초 절파화가인 李在(1420-1460활동)의 화풍과 유사한 점이 주시

29) 이 그림의 작가인 李成吉의 畫歷이나 師承관계에 대한 기록은 전하지 않는다. 이성길의 생애에 대해서는 鄭文浮, 『農圃集』 卷1, 「端川破倭賊緣由及請軍器崔東望李成吉從事官差定狀 啓」(萬曆二十一年癸巳正月二十七日), 申厚載, 『葵亭集』 卷7, 「分兵曹參判李公墓誌銘」 참조.

30) 安輝潛 責任監修, 『山水畫(上)』(韓國의美 시리즈, 中央日報社, 1980), p.202.



圖 7. 李成吉, 〈武夷九曲圖〉卷, 1592年(絹本淡彩, 33.5×398.5cm) 國立中央博物館 所藏。



圖 8. 武夷九曲 實景

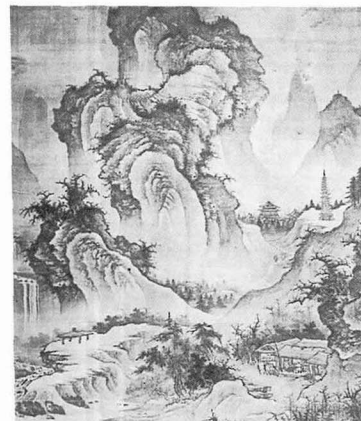


圖 9. 傅李在, 〈山莊高逸圖〉(部分), 15세기(絹本淡彩, 188.8×109.1cm) 臺北 故宮博物院

된다.³¹⁾(圖 9) 이 작품에 묘사된 모든 경물은 고유한 명칭을 갖고 있으며, 그 위치와 특징들이 실경에 준하여 치밀하게 구성되어 있다.³²⁾ 전체를 한 장면으로 보면 상상의 경치를 그린 듯 하지만, 실제로는 무이구곡의 전체경관을 요약하듯이 선별적으로 재구성하여 그린 것이다. 실경을 재구성하는 과정에서 각 경물의 특징들이 다소 과장되기도 하였고, 부분적으로 남송대 산수화에 서 보이는 전형적인 모티프들이 통합되어 있는 점도 살펴볼 수 있다.³³⁾

이성길의 <무이구곡도>(圖 7)와 보완적인 관계에서 살펴보아야 할 작품은 이 보다 앞서 그려진 嶺南大博物館 所藏의 <朱文公武夷九曲圖>(圖 10)이다. 이 작품은 무이구곡도를 이해하는데 참고가 되는 부수적인 자료들이 함께 연결되어 있어 특히 주목된다.³⁴⁾

<주문공무이구곡도>는 모사를 거듭하는 과정에서 상당히 소략해져 중국화풍을 구체적으로 논할 만큼 原畫의 양식이 온전히 묘사되지는 않았다. 그런 이유에서인지 이성길 그림에서와 같은 강한 절과풍의 墨法은 단조로운 淡墨으로 여과되어진 듯 하며, 전반적인 경물의 묘사도 渲染과 短線皴로 일관되어 있다. 그러나 경물의 구성과 전개방식이 이성길의 <무이구곡도>와 유사한 점은, 이 그림이 16세기의 典型화된 도상에서 유래되었음을 잘 대변해 준다.

두루말이 전체에 적힌 글씨는 모두 이황의 서체로 판단된다. 橫卷의 마지막에 있는 발문은 1564년에 쓴 것인데, 『退溪集』 卷43에도 수록되어 있다. 발문의 내용에는 글을 쓰게된 연유와 무이구곡을 동경하는 절실한 심경이 나타나있다.³⁵⁾

이러한 특징과 단서로 볼 때, 영남대박물관 소장 <주문공무이구곡도>는 1564년 무렵에 그려진 것으로서, 현존 무이구곡도중 가장 제작시기가 이른 작품이 된다. 또한 이성길의 <무이구곡도>와 함께 중국 무이구곡도의 대체적인 양식을 가늠해 볼 수 있는 작품이라 할 수 있다.

31) 李在의 전정작인 <山莊高逸圖>나 <閩渚遙峯圖> 등과 비교해 보면, 이성길 <무이구곡도>와의 친연성을 확 인해 볼 수 있다. 李在는 福建省 莆田 출신으로, 明代 宣德年間(1426-1435)에 宮中書員로 활동하였다. 이재 의 산수화에 대해서는 鈴木敬, 『明代繪畫研究:浙派』 東京, 木二社, 1968 ; Richard Barnhart, *Painting of The Great Ming: The Imperial Court and the Zhe School*. Dallas Museum of Art, 1993, pp.6-19. 참조.

32) 武夷九曲圖에 기록된 고유명칭들에 대한 설명은 董天工編, 『武夷山志』(中國名山勝蹟志 第2輯), (臺北:文海 出版社, 1978) 참조.

33) 부분적인 묘사에서 2곡의 溪流는 V자형을 이루는데, 중국회화에서 계류에 인접한 主峯을 강조할 때 주로 쓰는 구도로서, 武元直(1190이전 활동)의 <赤壁圖>에서 그 선례를 찾아 볼 수 있다. 9곡은 남송대 長卷山 水畫의 끝부분에서 종종 볼 수 있는 것처럼, 감상자가 마치 여행을 끝내고 안식처로 돌아가는듯한 분위기 로 표현되었다.

34) 이 橫卷의 순서는 제목인 <朱文公武夷九曲圖>, 朱熹의 초상화인 <朱文公眞像>, 세편의 <贊文>, <武夷九 曲圖>, <武夷山>, <九曲溪>, <武夷精舍雜詠并序>, <跋文> 등의 순으로 연결되어 있다.

35) 이 발문은 李湛(1510-1577) 소유의 무이구곡도에 李滉이 써준 것인데, 그 경위는 이담과 주고받은 簡札에 자세히 서술되어 있다. 『譯注退溪全書』10 (退溪學研究院, 1992), 卷43, 「李仲久의 家藏인 武夷九曲圖에 대 한 발문」, pp.161-162 ; 『譯注退溪全書』4, 卷11, 「李仲久에게 답함」, pp.140-142. 참조.

IV. 九曲圖의 朝鮮化

17세기에 그려진 구곡도의 가장 큰 변화는 구곡도의 대상이 중국의 武夷九曲에서 조선의 특정지역으로 바뀌게 된 점이다. 즉 17세기의 성리학자들은 주희의 행적을 더욱 적극적인 방식으로 계승하여 자신의 현실공간 속에서 구곡을 설정, 경영하는 독자적인 전환을 이루었다.³⁶⁾ 이것은 조선구곡도가 나올 수 있었던 토대이자, 구곡도가 實景畵로 그려질 수 있었던 계기가 되었다. 이러한 조선구곡도로의 전환은 李珥(1536-1584)로부터 비롯된 주자성리학의 朝鮮化 경향과도 맥락을 같이 하였다는 사실에서 더욱 주목된다.³⁷⁾ 이를 배경으로 하여 조선화된 구곡도의 사례는 17세기 작품인 ‘高山九曲圖’와 ‘谷雲九曲圖’ 등에서 찾아 볼 수 있다.

1. 高山九曲圖의 成立

‘高山九曲圖’는 李珥가 은거한 黃海道 高山郡 石潭九曲의 경관을 그린 것이다. 이이가 고산구곡을 경영한 것은 16세기 후반이었으나, 고산구곡도의 본격적인 제작은 17세기 후반 송시열대에 와서 이루어졌다.³⁸⁾

權燮(1671-1689)의 「玉所藏否」에 수록된 ‘高山九曲圖說’에는 송시열과 관련하여 고산구곡도가 그려지게 된 배경이 자세히 기술되어 있다. 그 내용에 의하면, 송시열은 김수증이 증여한 고산구곡도를 본 후,³⁹⁾ 착안을 얻어 고산구곡가의 차운시를 자신의 문인들에게 분배하여 짓게 하고, 구곡도와 함께 장정하려는 계획을 세우게 되었다.⁴⁰⁾ 그리고 권상하에게 실무를 맡겨 이를 추진하게 하였다.⁴¹⁾ 그 결과 金壽增, 金壽恒, 權尙夏, 宋疇錫, 金昌翁, 李禧朝, 金昌協, 鄭澣, 李畬 등 아홉 사람이 선정되었고,⁴²⁾ 이들이 한 구절씩 지은 고산구곡가의 차운시는 고산구곡

36) 이 시기의 九曲經營은 官路에 나아갔던 지식인들의 出處에 있어서 ‘處’에 해당하는 은거방식을 배경으로 한 것으로서, 당시의 정치적인 상황과도 관계된 것이었다.

37) 姜寬植, 「朝鮮後期 美術의 思想的 基盤」, 『韓國思想史大系』5, 韓國精神文化研究院, 1992, pp.543-544.

38) 李珥는 36세 되던 해(1571)에 石潭九曲을 돌아보고 九曲의 曲名을 지었으며, 은거의 뜻을 피력한 바 있다. 國譯『栗谷全書』, 卷33, 「年譜(上)」(韓國精神文化研究院, 1987), p.36.

39) 이때 김수증이 증여한 그림은 조세걸을 시켜 元萬齡 소장의 <高山九曲圖>를 모사케 한 것인데, 그 원본은 李珥의 庶玄孫인 李穰이 그린 것이다.(權燮, 「玉所藏否」, 「又書(高山九曲圖說)」, 「谷雲金公使溟洲曹世傑 以眞彩摹高山圖於綃面 爲篋一納于尤翁先生」; 權燮, 『玉所集』 卷10, 「題高山九曲圖」, 「文成先生高山九曲圖 曾見綃面於尤菴先生宅 溟洲畫師曹世傑之摹出 先生庶玄孫 穰手書本也 每以不得觀眞本爲恨 後於元萬齡壁上 見故紙亂味者 卽是穰之手筆也…」) 여기에서 李穰의 존재와 그가 <高山九曲圖>를 그렸다는 기록은, 고산구곡도가 그려진 가장 上限時期的의 기록으로서 주목된다.

40) 權燮, 「玉所藏否」, 「又書(高山九曲圖說)」. (前略)先生臨命 讎栗翁先生歌曲 用武夷權歌韻 先作首詩九曲(後略)

41) 權尙夏, 『寒水齋集』 卷4, 「上尤庵先生」.

42) 이 가운데 김창흠, 정호, 이여 등은 차운시를 분배할 인물 선정과정에서 먼저 선정된 김창협, 남용익, 임상

도와 함께 裝幀되었다.⁴³⁾

송시열과 권상하는 次韻詩 분배의 인물선정 과정에서 대단히 신중함을 보였다. 詩作에 선정된 인물들은 모두 西人 老論係 문사들이었고, 이들 중에서도 이이의 학설과 견해를 달리하는 자들은 시를 지었더라도 제외시키는 엄정한 태도를 취하였다.⁴⁴⁾ 송시열이 이렇게 고산구곡가의 차운시와 구곡도를 제작케 한 목적은 이이를 道統으로 한 서인계 문사들의 학통적 결속을 도모하여 당시 우위에 있던 서인세력들의 정치적 입지를 더욱 강화하고자 한 것으로 여겨진다. 고산구곡도는 결국 이 당시 송시열을 중심으로 한 서인 노론계 문사들의 정서적 지향을 극명하게 보여준 것이라 할 수 있다.

이러한 상황을 배경으로 한 고산구곡도는 감상을 위한 그림이었지만, 송시열을 비롯한 문인들에게 학통의 연원과 계보를 상징하는 매개체이기도 했다. 18세기 이후 서인계 문사들이 고산구곡도에 집착하고 선호하게 된 배경도 바로 이러한 연유에서 비롯된 것이다.

송시열의 글에서 차운시와 함께 구성될 고산구곡도는 ‘止堂大爺’가 맡았다고 한 대목이 흥미롭다.⁴⁵⁾ 이때 제작된 고산구곡도는 현존하지 않지만, 이와 관련하여 거의 동시기에 제작된 <高山九曲詩圖>卷(圖 10)이 확인되어 여러 가지 중요한 사실들을 시사해 준다.⁴⁶⁾

이 <고산구곡시도>권(圖 11)은 17세기 양식을 전해 주는 고산구곡도의 기준작이라 할만 하다. 두루말이의 상단에는 이이의 고산구곡가를 비롯해 宋時烈과 그 門人들의 차운시가 김수증의 글씨로 적혀 있다.⁴⁷⁾ 송시열이 차운시를 짓게 한 것이 1688년이었고, 김수증의 卒年이 1701년임을 두고 볼 때, 이 그림은 1688년에서 1701년까지의 13년 어간에 제작된 것이 분명하다.⁴⁸⁾

원 등이 시를 짓지 못한 관계로 대체된 인물들이다. 權燮, 『玉所藏咨』, ‘又書(『高山九曲圖說』)’ 참조.

- 43) 그러나 宋時烈과 아홉 사람의 門人들이 次韻詩와 고산구곡도를 완성한 정확한 시기는 알 수 없다. 다만 宋時烈이 1689년 타계한 것으로 볼 때, 그후 權尙夏에 의해 완성을 되었을 것으로 추정된다.
- 44) 次韻詩 제작에 참여한 아홉 사람 중 鄭濬과 金昌翁이 문제가 되었다. 정호는 이이의 가곡을 讖詩하여 차운하는데는 뜻이 없다 하여 詩가 지어진 후 제외시켰고, 金昌翁은 趙聖期(1638-1689)의 墓誌銘을 쓰면서 이이의 理氣之說에 견해차를 보였기 때문에 그의 詩도 사후 제외시키게 되었다.(權燮, 『玉所藏咨』, ‘又書(『高山九曲圖說』)’; 趙聖期, 『拙修齋集』卷12, 『附誌銘』.)
- 45) 宋時烈, 『宋子大全』卷56, 『答金久之』(戊辰;1688年6月2日). 其九曲 偶與武夷相符(中略) 若其繪事則止堂大爺已任之矣. ‘止堂大爺’는 당시 영의정이던 金壽興(1626-1690)을 가리키는 것으로 짐작되는데, 김수증은 字를 起之, 號를 止堂, 退憂堂이라 하였다.(李斗熙의 3人 編著, 『韓國人名字號辭典』, 啓明文化社, 1988, p.65.) 그러나 김수증이 직접 그림을 그린 것이 아니라, 畫師를 시켜 제작케하는 일을 담당한 것으로 여겨진다.
- 46) 谷雲書 <高山九曲詩圖>卷은 1930년대 朝鮮史編修會에서 간행한 『朝鮮史料集眞續』의 圖版16에 수록되어 있다.
- 47) 김수증이 곡운서 <고산구곡시도>권에 쓴 ‘高山九曲歌’는 17세기 당시 文人들이 所藏했던 李珣의 原歌를 옮긴 것으로 추정되며, 현전하는 ‘고산구곡가’ 가운데 가장 상한시기의 자료로 생각된다.
- 48) 宋時烈이 高山九曲歌의 次韻詩를 지으려고 계획한 시기는 1688년 6월이다. 이는 宋時烈이 次韻詩 부탁을 위해 김수항에게 보낸 편지에 ‘壬辰(1688) 六月 二日’로 기록된 사실을 통해 알 수 있다.



圖 11. 作者未詳, 〈高山九曲詩圖〉卷, 1688-1701여간, 紙本淡彩.(『朝鮮史料集眞續』圖版16)

화면의 전체구성은 좌측 1곡에서 우측 9곡에 이르기까지 굽이진 계류를 따라 경물들이 배치되어 있다. 특이한 점은 화면의 우측에서 좌측으로 景物이 전개되는 橫卷의 일반적인 형식과는 달리, 경물의 배열이 그 역순으로 전개된 점이다. 이것은 <고산구곡시도>가 方位的인 개념에 근거하였기 때문으로 생각되며, 고산구곡도가 실제 경관의 위치관계를 얼마나 충실히 고려하였는가를 알게 해주는 단서이다.⁴⁹⁾

고산구곡도의 특징은 고산구곡가의 詩想을 극적인 構成美로 형상화하면서도, 실경에 근거하여 그렸다는 점이다.⁵⁰⁾ 화면 위쪽의 산과 아래쪽의 바위묘사에는 短線點皴를 사용하여 담담한 조선산수의 특징들을 묘사하였으며, 시의 모티프들을 그대로 화면에 재현해 놓았다.

이 작품은 앞서 살펴본대로 송시열이 주도한 차운시와 함께 구성된 고산구곡도 중의 한 작품이거나 그와 유사한 형식의 그림으로 추정된다. 그림 상단에 諸門人들의 차운시를 쓴 사람이 그 詩作에 함께 참여하였고, 송시열과 교분이 두터운 김수증이었던다는 점으로 미루어 보면

49) 계류를 중심으로 화면의 하단과 상단을 남북으로 설정할 경우, 고산구곡의 계류는 서에서 東으로, 즉 좌측 1곡에서 우측 9곡 쪽으로 거슬러 올라가게 되는 지형을 이루기 때문이다.

50) 고산구곡가는 1곡에서 9곡까지 전체를 통합적으로 보면, '하루의 시간'과 '한해의 계절'이 진행되고 있는데, 이러한 요소는 고산구곡도 도상의 구성과 묘사에 구체적으로 나타나 있다. 고산구곡가에 대해서는 金炳國, 「高山九曲歌 研究」(成均館大學校 博士學位論文, 1991), pp.80-81. 참조.

그런 가능성의 여지를 배제할 수 없다. 앞장에서 다룬 이성길의 <무이구곡도>가 중국식 구곡도의 전형을 표현한 것이라면, 이 <고산구곡시도>권은 가장 조선적인 구곡도의 면모를 갖춘 것으로서 구곡도의 朝鮮化된 측면을 유감없이 보여주는 작품이라 하겠다.

2. 實景畫風의 九曲圖

17세기이후 조선구곡도들 가운데 實景畫로서의 意義와 特徵을 가장 충실히 보여주는 작품을 曹世傑작 <谷雲九曲圖>帖과 기록으로 전하는 ‘華陽九曲圖’, ‘黃江九曲圖’ 등이다.⁵¹⁾ 17세기 구곡도의 實景畫風은 18세기의 진경산수화에 앞서 眞景化의 가능성을 예고해 주었다는 점에서 의의가 있다.

먼저 살펴볼 <곡운구곡도>는 김수증의 은거처인 江原道 華川郡 소재 곡운구곡의 실경을 그린 것이다. 이 작품은 김수증의 지시로 평양출신의 畫師인 조세걸이 실경을 낚낚이 관찰하여 그린 것으로,⁵²⁾ 김수증의 사실적인 회화관과 조세걸의 표현역량이 잘 결합된 실경산수화이다.⁵³⁾ 조선중기에 유행하던 기존의 화법은 거의 배제되었고, 경물에 대한 객관적인 묘사가 시도되어 있다.⁵⁴⁾ 고산구곡도가 이이의 후학들에 의해 그려진데 비해, <곡운구곡도>는 구곡을 경영한 김수증 자신이 화가를 시켜 그리게 한 점에서 차이가 있다.

현재의 곡운구곡에서 그림과 실경이 일치될 만큼 현장이 가장 잘 보존된 곳은 2곡과 9곡이다. 2곡 靑玉峽에 대하여 김수증은 「谷雲記」에서 “또 십여리를 가니 石棧이 물사이에 있고 점차로 전망이 트여 가는 것 같았다.”고 기술하였는데,⁵⁵⁾ 실제로 2곡 <靑玉峽圖>(圖 12)에는 돌로 만든 棧道인 石棧이 묘사되어 있고, 2곡 청옥협의 실경(圖 12-1)에서도 石棧의 흔적을 선명하게 확인 할 수 있다. 화면 좌단의 處士와 侍童이 있는 바위는 현재 파손되었지만, 그 原形을 그림에서 확인해 볼 수 있다. 또한 遠山의 표현은 중첩된 산세를 강조하기 위해 가상적으로 그려 넣은 것임을 알 수 있다. 9곡 疊石臺(圖 13)는 기이한 바위가 여기저기 나열되어 있어

51) 谷雲九曲은 현 江原道 華川郡 史內面에 위치하고 있다. 김수증은 1657년 이곳을 중심으로 약 6Km에 걸쳐 九曲을 설정하고 은거처로 삼았다.

52) 金昌協, 『農巖集』 卷25, 「谷雲九曲圖跋」. (前略)實手携而面命 逐曲臨寫如對鏡取影(後略)

53) 곡운구곡도에 관해서는 俞俊英, 「實景山水의 淵源으로서 九曲圖」, 『季刊美術』 19號(中央日報社, 1981, 가을), pp.171-186. 참조

54) 이러한 특징들은 바위묘사가 皴이 가해지지 않은 立面體로 파악된 점, 樹木표현도 前後관계와 거리에 따른 변화가 사실적으로 묘사된 점 등을 들 수 있다.

55) 金壽增, 『谷雲集』 卷4, 「谷雲記」. (前略)又行十餘里 石棧際水 稍似開豁(後略). 「谷雲記」는 김수증이 처음 곡운계곡으로 들어갔을 때, 그곳의 거리와 지형적인 특징을 기술한 것이다.



圖 12. 曹世傑, 〈青玉峽圖〉(〈谷雲九曲圖〉帖 2曲),
1682년(絹本淡彩, 42.5×64cm) 國立中央博物館所藏



圖 12-1. 青玉峽(곡운구곡의 2곡) 實景

이름지어진 것인데,⁵⁶⁾ 실제로 이곳에 산재한 각진 바윗돌들은(圖 13-1) 그림에서의 특징과 매우 유사하다. 이러한 특징들을 종합해 볼 때 <곡운구곡도>는 18세기에 전개되는 진경산수화의 기법적 토대인 南宗畫法에 의한 묘사보다도 실경을 더욱 직접적이고 구체적으로 묘사한 점이 주목된다.

18세기 진경산수화의 서막을 연 鄭敼의 그림에 후원자 역할을 한 金昌翁, 金昌協 등이 金壽增의 조카였으며, 이들의 진경산수화에 대한 관심과 안목에는 김수증의 영향이 작용하였음을

56) 金壽增, 上揭文集. (前略)稍進奇巖錯列 水瀉其間 名之曰壘石臺 水石之勝 至此而窮矣(後略)

의한 구곡도 제작과정에서 볼 수 있는 공통된 경향이라 하겠다. 이 두 구곡도의 화풍은 실제 경관을 충실히 묘사한 실경화로 생각되는 조선구곡도의 중요한 사례라고 할 수 있다.⁶⁰⁾

V. 九曲圖의 多樣化

18·19세기의 구곡도는 武夷九曲圖와 高山九曲圖가 병존하면서, 다양한 유형으로 형식화하는 경향을 보여주었다. 이들 두 구곡도에서는 성리학적 이념의 강도가 이완되는 경향과 성리학적 정서에 충실하려는 상반된 경향이 각기 내재되어 있음이 주목된다. 여기에서 대두되는 또 하나의 특징은 구곡도의 선택과 감상이 學統別 二元化의 양상을 보인 점이다.⁶¹⁾ 이같은 구곡도의 학통별 이원화는 조선성리학의 道統에 대한 학파별 대립에 기인한 것으로서, 18세기 이후 전개되는 구곡도의 두 축을 이루게 되었다.

1. 武夷九曲圖類

18세기를 대표하는 무이구곡도는 溫陵奉陵都監稷屏 <武夷九曲圖>(圖 14)와 姜世晙의 <武夷九曲圖>卷(圖 15)을 들 수 있는데, 이 두 그림은 畫院畫風과 문인취향의 두 극단을 잘 보여주는 작품이다. 온릉봉릉도감계병 <무이구곡도>는 계병형식의 그림으로서, 궁중화원들의 작품으로 짐작된다.⁶²⁾ 다채로운 眞彩의 사용과 치밀하고 정교한 세부묘사 등 화원그림의 뛰어난 기량이 돋보이는 작품이다.⁶³⁾

60) 이는 권섭이 다른 구곡도를 볼 때마다 허황되고 과장됨에 거부감을 느꼈음을 피력하고 있는 것으로 보아 충분히 짐작되는 사실이다. 權燮, 『玉所集』 卷10, 「黃江九曲圖後」.

61) 李滉의 학통을 계승한 南人들은 武夷九曲圖의 선호를 통하여 주희로부터 이황으로 이어지는 성리학적 淵源을 강조하였다. 이는 특히 영남 남인들의 학문적 성향이 正統朱子學을 고수하고 있었던 상황과도 관련되는 사실이다. 반면에 李珣의 학통을 계승한 西人 문사들은 17세기 이후 高山九曲圖에만 집착하는 경향을 보였다. 이들의 궁극적 지향은 朱子였으나 조선성리학의 전통이 이이의 문하에서 계승되었다는 인식을 배경으로 하고 있다. 이 사실은 송시열이 17세기말 고산구곡도 제작을 주도한 이래, 고산구곡도를 그리게 하거나 감상한자들이 예외없이 모두 서인계 인물들이었다는 점에서 다시 한번 확인된다.

62) 온릉봉릉도감 계병은 中宗反正으로 폐위되었던 중종의 元妃인 端敬王后 愼氏의 復位와 함께 陵을 단장하는 役事를 위해 설치된 도감에서 役事를 마친 것을 기념하기 위해 제작한 것이다.

63) 『溫陵封陵都監儀軌』의 「上典」에는 張文燦, 張子澄, 玄載恒, 申德洽, 崔鵬運, 李燾, 李世蕃 등 7명의 참가화원의 명단이 실려 있는데, 이들 중의 일부가 稷屏畫 제작에 참여했던 것으로 추정된다. 이 의궤에는 '稷屏所'라는 기록이 나타나는데, 都監 산하의 '稷屏所'에서 공적인 업무로서 계병을 제작한 것으로 짐작된다. 『溫陵奉陵都監儀軌』(藏書閣 마이크로필름 NO.2-2351), p.356. 또한 온릉봉릉도감 <무이구곡도>계병의 뒷면에 序文을 쓴 宋寅明(1689-1746)의 글에도 稷屏所에 대한 언급이 있어, 계병소의 존재와 이 계병간에 밀접한 관련이 있음을 알게 해준다. '夫有都監必有契屏所 以記同事不忘也 而爲近日國俗則況於慶之大幸之至會



圖 14. 作者未詳, 〈武夷九曲圖〉屏, 1739년(絹本彩色, 155×488cm) 嶺南大博物館 所藏

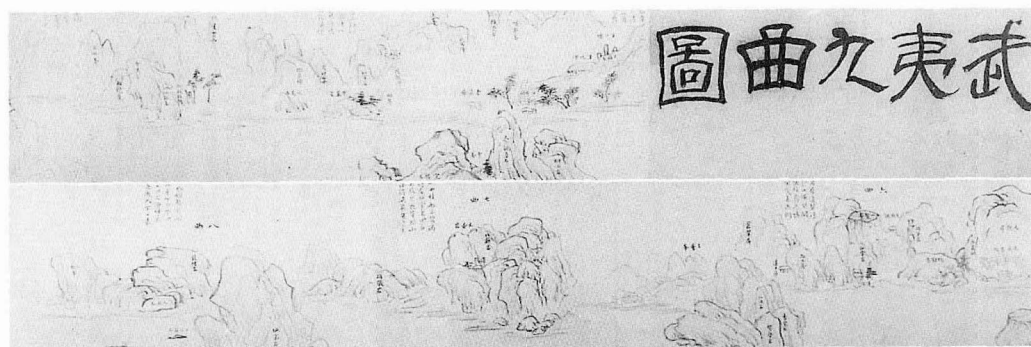


圖 15. 姜世晃, 〈武夷九曲圖〉卷(부분), 1753년(紙本水墨, 25.5×406cm) 國立中央博物館 所藏

당시 稷屏畵의 관례가 행사장면을 그리는 것이었다면, 行事圖가 아닌 주제를 계병화로 그리는 것은 이례적인 경우일 수 있다. 그러나 17·18세기 계병화의 양상을 살펴보면, 故事를 위주로 그린 계병그림들이 하나의 경향을 이루었음을 확인할 수 있다.⁶⁴⁾ 온릉도감계병 <무이구

之奇 如今設者而闕焉其可乎'

64) 稷屏은 都監이나 官廳 등에서 주도한 특정 役事를 마치고, 이를 기념하기 위하여 참가 관원들이 제작하여 나누어 갖는 병풍을 말한다. 그 구성은 참가 관원 모두의 座目과 그들 중 대표자의 序文 그리고 役事를 기념하는 그림 등으로 되어 있다. 현존하는 계병작품은 극소수이지만, 17세기부터 19세기에 이르기까지 계병이 주로 제작되었다는 사실은 당시 계병에 서문을 쓴 인물들의 文集에 수록된 서문내용들을 통하여 확인할 수 있다. 여기에서 특히 주목되는 것은 17세기 이후 계병화의 경향이 故事의 내용을 주제로 한 것이 대다수 였다는 점이다. 이는 현존하는 계병 그림을 통해서도 입증되는 사실인데, 대표적인 작품인 <王世子冊禮都監稷屏>(1690), <景宗親政稷屏>(1701), <王世子冊禮稷屏>(1800), <王世子誕降稷屏>(1812) 등에서 계병그림들이 고사의 모티프에 기초한 것임을 확인할 수 있다. 계병화가 행사장면을 그린것에만 국한된 것이 아님을 보여주는 예들이다. 그러나 이런 계병그림들은 한동안 '이례적인 그림'이거나 혹은 '기복의 의미'로 잘못 간주되어왔다. 따라서 계병화를 行事圖만을 그린 것으로 규정한 기존의 견해는 故事를 주제로 한 계병그림이 하나의 큰 경향을 이루고 있었음을 간과한 것이라 할 수 있다. 필자가 살펴본 바로는, 계병화는 고사의 내용을 그린것과 행사장면을 그린 두 경향으로 구분해 볼 수 있었다. 이같은 17세기 이후 稷屏畵의 경향에 대해서는 별도의 論考를 통해 구체적으로 논할 계획이다.

곡도>(圖 14)도 이러한 추이에서 이해되는데, 무이구곡이 故事의 주제로 차용된 사례이다. 16세기 수용기의 무이구곡도가 道學的 의미를 중시했던 점과 비교해 볼 때, 이 작품에서 무이구곡이 고사의 모티프로 선택된 것은 무이구곡도에 내재된 도학적인 의미가 전락되고 있음을 보여주는 것이라 할 수 있다.

이러한 사실은 화면에 나타난 몇 가지 단서를 통해서도 뒷받침된다. 화면에 적힌 曲名과 경물의 표기가 실제 위치에 준하지 않고, 어긋난 순서로 혼재된 점이 그것이다.⁶⁵⁾ 이는 18세기 이후의 무이구곡도 제작에서 경물의 위치와 명칭 등이 제작자들의 관심에서 멀어져 가고 있음을 반증하는 것이라 하겠다.

문인취향을 반영한 강세황의 <무이구곡도>(圖 15)는 화원그림과의 격차를 보여주는 작품이다. 이 그림은 강세황의 41세작으로서 중국화본을 倣한 것으로 여겨지는데, 강세황 그림의 문인

화적인 분위기가 간결하고도 함축적인 선묘에 잘 집약되어 있다. 강세황에게 있어서 무이구곡도의 관건은 구곡에 자취를 남긴 인물에 의미의 비중을 두는 것이었다.⁶⁶⁾ 그래서 이 그림은 文人畫家로서의 정신성의 추구가 寫意的인 意境과 적절히 부합된 경우라고 할 수 있다.

19세기 이후의 무이구곡도는 보수적인 화풍을 지속하는 경향과 도학적 정서가 약화되어 형식화된 화풍으로 이행해 가는 경향을 보여주었다. 먼저 무이구곡이 유학자들의 오랜 理想으로서 19세기까지 지속되었던 사실은 李源祚(1792-1871)의 『武夷圖志』에 수록된 <武夷九曲圖>(圖 16)와 權直熙(1856-1913)의 版畫 <武夷九曲圖>(圖 17)에서 그 단면을 접하게 된다.

이원조의 『무이도지』에는 嶺南南人들과 그들이



圖 16. 作者未詳, <武夷九曲圖>, 1862년, (紙本淡彩, 34.7×26.5cm), 李源祚, 『武夷圖志』 所收

65) 화면 전체에 기록된 曲名은 병풍의 우측에서 좌측으로 2, 3, 4, 6, 9곡만 있고 1, 5, 7곡은 적혀 있지 않다. 경물의 명칭은 28곳이 적혀 있는데, 『무이산지』에 기록된 명칭들을 기준으로 할 때, 이 가운데 19곳의 명칭이 다른 위치에 적혀 있다.

66) 姜世冕의 1751년작 <陶山圖>(國立大邱博物館 所藏)의 跋文中 “내가 생각하기에 천하에 좋은 山水가 어찌 한정이 있겠는가만 지금 선생(李滯)이 이 두곳(陶山·武夷山)을 선택하여 병환이 위독한 중에 나로 하여금 이것을 그리라고 하는 것은 (중략) 선생이 이 그림에서 얻고자 했던 것이 사람때문이고 그 지역때문이 아닌즉, 한 지역의 산수가 비슷하거나 비슷하지 아니한 것은 또 문제가 될 것이 없다(원문생략)”

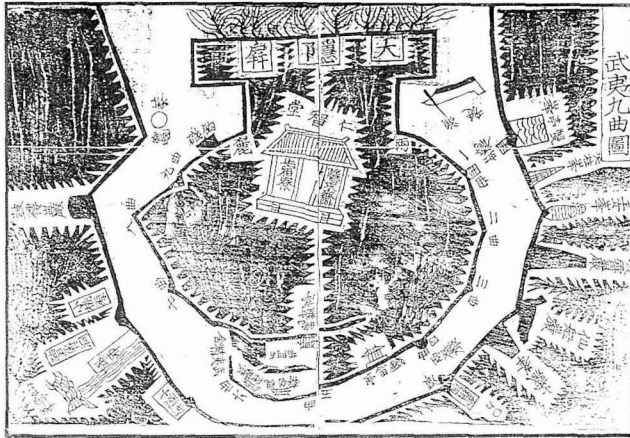


圖 17. 權直熙, 〈武夷九曲圖〉, 19세기. 版畫, 『錦里集』所收

남긴 무이구곡도관계 글들이 粧帖되어 있어, 무이구곡도가 이황의 학통을 중심으로 전승되었음을 일목요연하게 보여준다.⁶⁷⁾ 『무이도지』에 게재된 열 폭의 <무이구곡도>는 이원조가 화가를 시켜 모사케한 19세기 작품이지만,⁶⁸⁾ 조선전기 안건과 산수화 전통의 偏頗構圖와 조선중기 화풍의 특징들이 산견된다.

이는 조선중기 화풍의 무이구곡도가 19세기까지 답습되면서 전승되었던 경우로 짐작된다. 그림의 화풍은 비록 형식화 되었지만, 이원조가 선인들의 글과 함께 무이구곡도를 帖으로 제작한 것은 영남 남인학통의 연장선에서 무이구곡도 계승의 의미를 잘 이해하고 있었음을 엿보게 한다.

권직희의 문집 『錦里集』에 수록된 판화 <무이구곡도>(圖 17)는 19세기말을 살았던 한 儒學者의 심경에 비추어진 무이구곡을 그린 것이다. 발문에 의하면, 권직희는 한번도 무이구곡도를 본적이 없었지만, 九曲詩를 본 후 무이구곡을 동경하는 심경에서 상상으로 그린 것이라 하였다.⁶⁹⁾ 그 결과 무이구곡도는 지형의 배치와 지명의 나열에 불과할 정도로 극히 圖式的으로 묘사되었다. 그러나 이 그림은 도식화된 표현임에도 불구하고 주희를 흠모하는 성리학자로서의 절실한 심경을 보여준 사례라 할 수 있다.

또한, 19세기이후 무이구곡도에 갖는 성리학적 의미가 이완되어 가는 경향은 화면에서 형식화된 표현으로 노정되고 있음을 볼 수 있다. 이러한 측면은 嶺齋 작 <武夷九曲圖>帖과 蔡龍臣(1848-1941)의 <武夷九曲圖>屏에서 특히 부각되어 있다. 이름미상의 영재 작 <무이구곡도>첩에 수록된 10폭의 그림은 무이구곡의 특징들이 다소 작위적으로 재구성된 면을 볼 수 있다. 여기에서 가장 주목되는 특징은 경물의 일부를 사람이나 동물의 모습에 비유하여 戲畫의으로

67) 『武夷圖志』의 구성은 <무이구곡도>와 무이구곡관계 기록이외에 이황의 「閑居讀武夷志次九曲權歌」, 「李仲久家藏武夷九曲圖跋」, 鄭逵의 「仰和武夷九曲詩韻」, 「武夷志跋」, 李象靖의 「武夷九曲圖跋」, 鄭宗魯의 「敬次武夷權歌十首」, 李源祚 자신의 「圖志後敘」 등이 차례대로 수록되어 있다. 武夷九曲圖가 이황의 門人들의 系譜 속에서 전개되어 왔음을 보여주는 자료이다.

68) 李源祚, 『武夷圖誌』, 「圖誌後敘」. 참조.

69) 權直熙, 『錦里文集』 卷3, 「武夷九曲圖說并圖」. (前略)嗚呼 余恨不得見其圖如何矣 今年春偶披看九曲詩而詠嘆不已(後略)

표현한 점이다. 예로서 2곡도(圖 18)의 玉女峯은 한복을 차려입은 여인의 모습에 비유하였고, 8곡도(圖 18-1)의 人面石은 마주한 두 남녀의 모습을 의인화하여 묘사하였다.

이러한 모티프의 희화적 표현은 蔡龍臣의 <武夷九曲圖>屏(圖 19)에서도 확인된다.⁷⁰⁾ 이 작품의 전반적인 구도는 채용신 산수화의 특징인 부감시법이 적용되어, 계류의 水面을 넓게 설정하고 뒷편의 산을 나지막하게 배치하였다. 그러나 부분적으로 희화적인 모티프가 산견되는데, 8곡부분에서 인물형상을 한 바위 묘사가 대표적인 경우이다. 경물에 대한 自意的 해석을 비유적으로 표현함으로써 戲畫化하려 했던 의도를 엿볼 수 있다.

무이구곡도의 희화적인 해석은 후에 民畫形式으로 변모하는 전단계로서, 구곡도가 지식인층의 그림에서 서민층을 대상으로 저변화 및 대중화될 수 있었던 한 경우를 보여주는 것이라 하겠다. 이러한 점은 구곡도에 갖는 성리학적인 의미와 정서가 극히 약화된 결과로 이해된다. 특히 16세기 수용기의 무이구곡도와 비교해보면, 주희를 존경하고 흠모하는 이념적 지향의 차원이 현저한 격차를 보이고 있음을 알 수 있다.



圖 18. 嶺齋, <武夷九曲圖>帖 2曲, 19세기(紙本 淡彩, 21.4×34cm) 國立中央博物館 所藏

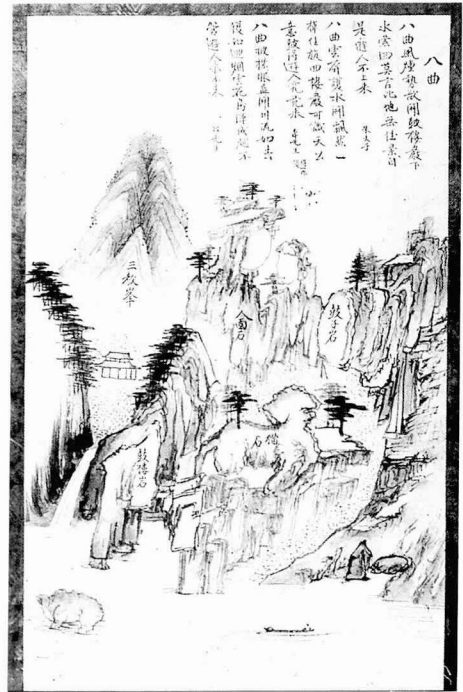


圖 18-1. 嶺齋, <武夷九曲圖>帖 8曲, 19세기(紙本 淡彩, 21.4×34cm) 國立中央博物館 所藏

70) 蔡龍臣의 이 <武夷九曲圖>屏風은 1888년 그의 나이 39세때 그린 것으로, 채용신의 산수화의 초기 화풍을 잘 보여주는 작품이다.

2. 高山九曲圖類

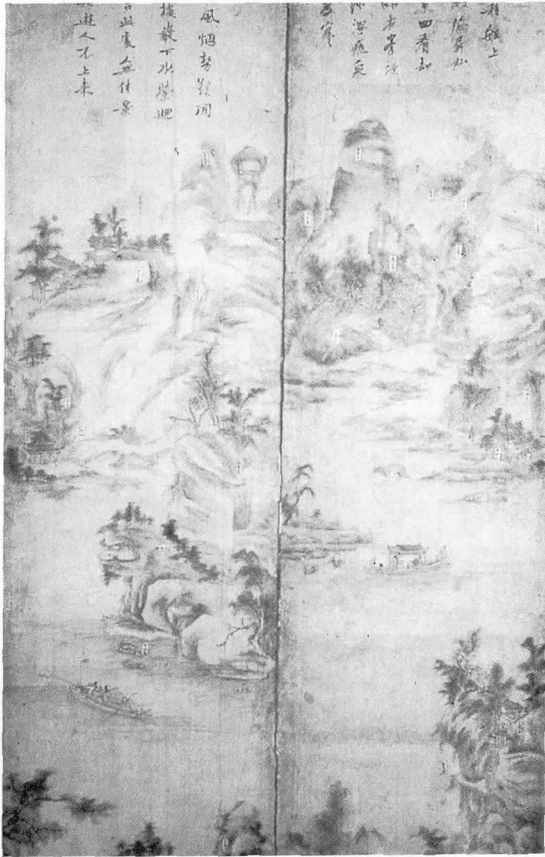


圖 19. 蔡龍臣, 〈武夷九曲圖〉屏(부분), 1888년, 絹本彩色, 규격미상, 개인소장

17세기말엽 송시열이 주도하였던 고산구곡도의 전통은 18·19세기로 전승되었다. 18세기 중엽경 鄭敼작으로 기록된 ‘石潭圖’와 1781년 正祖의 명으로 그린 ‘石潭九曲圖’ 등의 기록이 전하지만,⁷¹⁾ 그 화풍이 畫本을 따른 것인지 아니면 실경을 그린 것인지의 여부는 단정하기 어렵다.

19세기 이후의 고산구곡도는 小屏風이나 中屏風の 형식을 통해 본격적인 유행을 보이게 되었다. 1803년작 <高山九曲詩畫>屏은 金弘道를 위시한 9명의 화가가 그린 것으로, 대규모 계획에 의해 제작된 것으로 짐작된다. 또한 글씨를 쓰고, 차운시를 남긴 사람들이 모두 이이의 학통을 계승한 인물들이라는 점에서 西人係 학통의 연원을 상징하는 의미도 담고 있다고 하겠다.⁷²⁾

1곡 <冠巖圖>(圖 20)는 金弘道の 50대 작품으로 추정되는데, 갈필의 담묵과 濃墨의 터치가 여백의 적절한 구성과 함께 담담한 詩意를 이끌어 내고 있다. 尹濟弘의 4곡도와 李在魯가 그린 6곡<釣峽圖>(圖 20-1)는 발목과 먹의 변화가 강한 남종화풍이 반영되었음을 보여주는 작품이다. 宋煥箕의 발문에는 玄溥行이라는 자가 이 화본을 구하여 板刻하기 위해 서울로 가져 왔고, 사람들이 서로 도와 글씨를 쓰고 그림을 그려 이 작품을 만들었다고 기록되어 있다.⁷³⁾ 18세기 이전에 실경화로 출발했던 고

1곡 <冠巖圖>(圖 20)는 金弘道の 50대

71) 權燮, 『玉所集』卷1, 「題石潭圖」, 「亟倩鄭君元伯作畫 而掛之壁 我心良苦一律題之」. 弘益大 所藏 <高山九曲圖> 十幅屏風の 마지막 한 폭에 “正祖가 辛丑年(1781) 海州觀察使로 하여금 高山九曲圖를 그리도록 命하여 한 本은 進上하고 한본은 本家에 두게 하였다(원문생략)”는 기록이 적혀있다.

72) 이 병풍에 게재된 시는 이이의 고산구곡가와 송시열 및 門人 9인의 漢譯詩와 次韻詩 등이다. 이 시를 화면에 쓴 사람들은 그 학맥을 잇는 金祖淳 등 10인인데, 이이로부터 비롯된 학통을 계보를 상징하고 있음을 엿볼 수 있다. 『'87動産文化財指定報告書』(文化財管理局, 1988) pp.10-11.

73) 宋煥箕, 「石潭圖詩跋」 참조. 玄溥行에 대해서는 구체적으로 밝히지 못했지만 이 屏風の 성격으로 미루어 볼 때, 당시의 勢道家인 安東金氏 一門과 각별한 관계에 있었던 인물로 추정된다.



圖 20. 金弘道, <冠巖圖>(<高山九曲詩畫>屏 1曲), 1803년(絹本淡彩, 60.3×35.2cm) 개인소장



圖 20-1. 李在魯, <釣峽圖>(<高山九曲詩畫>屏 6曲)

산구곡도가 이 시기에 오면, 畫本의 모사를 통한 정형화된 화풍으로 전래되고 있었음을 알 수 있다.

畫本에 의해 전개된 또 하나의 유형을 보여주는 작품은 兪昌煥(1870-1935)의 발문이 있는 <고산구곡도>병풍(圖 21, 21-1)이다.⁷⁴⁾ 그림 상단의 朱墨으로 그은 縱線에 詩를 나누어 쓴 점은 앞에서 언급한 <고산구곡시화>병의 형식과 동일하다. 그러나 이 <고산구곡도>병은 19세기 전반경의 작품으로 추정되는데, 앞장에서 살펴본 金壽增의 글씨가 있는 <高山九曲詩圖>卷(圖 11)의 도상을 참고하여 옮겨 그린 것으로 짐작된다. 계류와 기타 경물의 배치 그리고 점경인물의 묘사에서 <고산구곡시도>를 따르고 있음을 확인 할 수 있다. 다만 화풍에 있어서는 조선시대 후반기의 분위기가 역역함을 찾아 볼 수 있다. 이 작품 역시 정형화된 화본의 형식을 답습하면서 전래된 고산구곡도의 또 다른 일면을 반영한 그림이라 하겠다.

고산구곡도를 이루는 정형화된 기본 요소들을 畫本에 기초하여 그리는 경향은 19세기 후반의 고산구곡도에서도 확인된다. 대표적인 작품으로는 弘益大, 嶺南大, 그리고 建國大博物館에 각각

74) 발문 좌측에 '愚堂(朱文方印)' '兪昌煥印'(白文方印)이라는 款識로 보아 이 발문은 19세기경 그려진 작자미상의 그림에 愚堂 兪昌煥(1870-1935)이 발문을 쓴 것으로 추정된다. 兪昌煥은 秋史體에 능하였으며, 그림에도 조예가 깊었던 인물이다.



圖 21. 作者未詳, 〈高山九曲圖〉屏 4曲, 19세기, 규격미상, 개인소장



圖 21-1. 作者未詳, 〈高山九曲圖〉屏 7曲, 19세기, 규격미상, 개인소장

소장된 <高山九曲圖> 10幅屏을 들 수 있다. 홍익대박물관 소장 <고산구곡도>병(圖 22,22-1)은 대체로 화면의 아래쪽에서 위쪽으로 전개되는 계류와 경물이 ‘之’자형을 이루고 있는데, 계류 양안의 언덕은 皴과 點描의 米點을 가하여 부드러운 토포로 묘사하였다. 이와 동일한 특징들이 영남대박물관 소장 <고산구곡도>병(圖 23,23-1)에서도 나타나고 있다. 이 두 병풍에서는 발문을 남긴 자만 다를 뿐, 그림의 전체구성과 묘사뿐 아니라 발문의 내용 및 書體까지도 유사함을 발견 할 수 있다.⁷⁵⁾ 당시 함께 대량 제작된 병풍이었던 것으로 짐작된다.

이 두본의 고산구곡도와 도상이 유사한 작품으로 건국대박물관 소장 <고산구곡도>병(圖 24)이 주목된다. 이 그림은 앞서 본 두 <고산구곡도>의 도상에 기초한 것인데, 民畫로 분류되는 산수화에서 보이는 것처럼 형식화된 표현이 두드러져 있다. 화폭의 상하 비례가 축소되어 경물의 형태도 압축되어 보인다. 따라서 건국대 소장 <고산구곡도>는 구곡도의 모티프가 民畫형식으로 변모해 가는 과정을 보여주는 좋은 사례이다. 이러한 현상

75) 홍익대박물관 소장 10幅屏에는 跋文을 쓴 사람이 ‘南基奭’으로 되어 있으나, 영남대박물관 소장본에는 발문자가 ‘李樞’으로 적혀 있다. 弘益大 博物館本과 嶺南大 博物館本 병풍에 기록된 발문은 1817년 여름 하순에 쓴 것이었는데, 이 작품이 1781년 그려진 原本을 토대로 36년 후인 1817년경에 模寫된 작품임을 알 수 있다. 발문의 내용은 脚註71 참조.

은 조선시대 후기에 ‘瀟湘八景圖’, ‘金剛山圖’, ‘五峯圖’ 등 지식인층 회화의 전통적인 모티프가 극도의 형식화를 보이며 일반계층으로 확산되어 간 양상과 같은 맥락에서 이해할 수 있다.⁷⁶⁾ 이렇듯 19세기말의 고산구곡도는 17세기 이후 견지되던 학통의 상징성이라는 의미는 퇴색된채, 이미 마련된 전형을 충실히 따르는 관념화된 도상에 의해 전송되는 경향을 보이게 되었다.



圖 22. 作者未詳, 〈高山九曲圖〉屏 2曲, 19세기(絹本淡彩, 112×38cm) 弘益大博物館 所藏

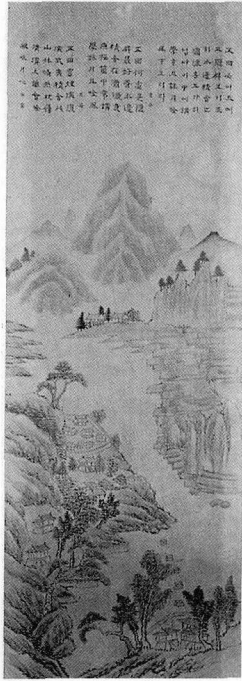


圖 22-1. 作者未詳, 〈高山九曲圖〉屏 5曲, 弘益大博物館 所藏



圖 23. 作者未詳, 〈高山九曲圖〉屏 2曲, 19세기(紙本淡彩, 116×34cm) 嶺南大博物館 所藏



圖 23-1. 作者未詳, 〈高山九曲圖〉屏 5曲, 19세기, 嶺南大學校博物館 所藏

76) 安輝溶, 「韓國의 瀟湘八景圖」, 『韓國繪畫의 傳統』(文藝出版社, 1988), pp.246-247; 李成美, 「朝鮮王朝御眞關係都監儀軌」, 『朝鮮時代 御眞關係都監儀軌 研究』(韓國精神文化研究院, 1997), pp.113-114.

VI. 맺음 말

중국의 元代 이후 전개된 무이구곡도에는 주희의 업적을 기리고 선양하려는 의미가 전제되어 있었다. 그리고 무이구곡도의 특수한 성격은 山水美에 대한 표현보다 주희의 상징화에 더 비중이 주어진 점이라는 사실도 알 수 있었다.

본 논문에서는 이러한 주희에 대한 흥미에서 비롯된 무이구곡도가 조선조 16세기에 전래되어 19세기까지 전개해 간 과정을 通時代의인 측면에서 살펴보면 주안점을 두었다. 그 결과 16세기는 武夷九曲圖의 受容期로, 17세기는 朝鮮九曲圖로의 轉換期로, 그리고 18·19세기는 武夷九曲圖와 朝鮮九曲圖가 병존하면서 形式化되는 시기로 그 전개 과정을 대별해 볼 수 있었다. 이같은 변화의 주기는 조선조 회화사에서 외래양식의 수용과 그것이 조선적인 것으로 변화·발전해 나가는 과정을 일



圖 24. 作者未詳, 〈高山九曲圖〉屏 5曲.
19세기(絹本淡彩, 87×37cm) 建國大博物館
所藏

목요연하게 보여준 사례였다고 할 수 있다.

16세기 조선의 지식인들이 무이구곡도를 적극적으로 수용하고 감상할 수 있었던 것은 주희와 성리학에 대한 이해 및 감화의 결과였다. 이런 점에서 중국에서 전래된 무이구곡도는 감상자의 개인적 취향을 넘어서 절대적으로 선호될 수 있었고, 무이구곡은 주희의 시를 차운한 武夷權歌의 유행과 함께 성리학자들의 더할 수 없는 理想郷으로 그려지게 되었다.

이렇듯 중국화풍을 적극적으로 모방하던 수용기의 무이구곡도는 17세기로 접어들면서 조선의 자연을 그린 실경화풍의 조선구곡도로 전환되는 현상을 보이게 된다. 무이구곡을 동경해 오던 조선조 지식인들이 상상의 무이구곡도에 만족하지 않고, 자신의 거처 주위에 구곡을 설정하고 그것을 실경산수화로 그리게 된 것이다. 이는 주자성리학에 대한 학문적 자신감을 토대로 주희의 행적을 더욱 적극적인 실천으로 모방하려한 결과로 이해된다. 특히 이 시기의 조선구곡도가 한국회화사에서 비중있게 평가되는 것은 17세기의 중국화풍에 기초한 想像의 산수화에서 벗어나 실경을 표현한 조선산수화로의 이행을 구곡도가 선구적으로 보여 주었기 때문이다.

조선후기로 넘어가는 18·19세기의 구곡도에서는 화법의 다양성을 토대로, 자의적인 도상해

석과 함께 화풍이 형식화되어 가는 과정을 살펴볼 수 있었다. 이러한 현상은 주자성리학의 전개과정에서 맞게되는 여러 국면을 그대로 반영하는 것이기도 하다. 즉, 조선후기의 학문영역이 다원화되어 가는 과정 속에서 성리학적 이념의 약화가 구곡도의 형식화, 대중화로 귀결되는 양상을 보여준 것이다.

구곡도는 주자성리학의 전개와 그 盛衰를 같이하였고, 성리학에 대한 지식인들의 이념과 정서를 뚜렷이 반영하였다는 점에서 知性史的으로도 주요한 의미를 지닌다. 또한 구곡도라는 전형의 범주안에서 다양한 시대양식을 반영할 수 있었던 점도 일반회화와의 폭넓은 영향관계를 수렴한 것이라 하겠다. 구곡도는 조선시대의 산수화와 성리학이 어떻게 접목될 수 있는가 하는 관계를 이해하게 하고, 그림에 반영된 유교문화의 한 경향을 살펴보는데 있어서 유용한 단서가 될 것이다.

[ABSTRACT]

A Study of Kugok-do(九曲圖) in the Chosŏn Dynasty

Yun, Chin-yong

The purpose of this thesis is to elucidate the signification of Kugok-do(Nine Gorges Painting, 九曲圖), which is a kind of landscape painting containing a specific theme, in the history of Korean art, by means of examining the philosophical background and the developing process of style of Mu'i'kugok-do(武夷九曲圖) introduced from China in 16th century.

Mu'i'kugok-do is a landscape painting of Nine Gorges of Mt. Mu'i where the most famous neo-confucianist, Chu-Hŭi (朱熹, 1130-1200) lived in retirement. Therefore, Nine Gorges of Mt. Mu'i (Mu'i'kugok, 武夷九曲) were considered as the cradleland of neo-confucianism, and Mu'i'kugok-do, the pictorial symbol for understanding his life and paying reverence to him.

After this Mu'i'kugok-do was introduced in Korea with neo-confucianism, it was preferred than in China. It was the reason why Chosŏn(朝鮮) dynasty adopted neo-confucianism as the principle of national foundation.

This thesis focussed on 17s of Kugok-do made in Chosŏn dynasty. In the chronological point of view, it covered four centuries (from 16th century to 19th century); 16th century was regarded as introducing period; 17th century, transitional period for korean modification; 18th and 19th century, developing period of variety. Using those objects and chronological categories, this thesis traced the developing process of style of Kugok-do through four chapters.

Second chapter examined the theme and the character of Mu'i'kugok-do from the documents relating with the origin of Chinese Mu'i'kugok-do. It could be said that the theme of Mu'i'kugok-do was to express the respect for Chu-Hŭi and to remind his moral admonition. For this reason, generally speaking, the concern for individuality of Chu Hŭi was more important than the esthetic experience of landscape.

Third chapter investigated what was the cultural basis of scholars 16th century in Chosŏn for understanding Mu'i'kugok-do. It was the philosophical development of neo-confucianism in early Chosŏn society; the dissemination of the works of Chu-Hŭi, the rise of concerns about the great thinker. So there were two opposite methods for interpreting Mu'i'kugok-do according to the points of view to Mu'i'doga(武夷權歌); simple description of scenery or philosophical initiation in neo-confucian world-view.

In forth chapter, it was researched what moment formed korean characteristics of Mu'i'kugok-do after 17th century, which had been originally based on chinese style, and what was the representatives. The most remarkable feature of Kugok-do in 17th century was that thenceforth it was painted from true-view landscape style. The early shape was tried out in Kosankugok-do(高山九曲圖), and up to Kok'unkugok-do(谷雲九曲圖) it broke the chinese style, became the lead of true-view landscape painting(眞景山水畫).

Fifth chapter dealt with the stylistic trend of Kugok-do in late Chosŏn, concentrating on some works made in 18th, 19th century. The adoration for Chu-Hŭi was maintained until the end of Chosŏn. And returning to Mu'i'kugok-do was the most distinctive feature.

Paintings, presumed to be made in 19th century, had much variation in interpretation as well as in style. Above all, some paintings were independent of the neo-confucian sentiment. Secondly, each style of Kugok-do was handed down to each doctrinal school. For example, the scholars of Yeongnam(嶺南) "Southerners"(南人) faction persisted traditional Mu'i'kukokdo. On the contrary, the scholars of Westerners(西人) "Old Doctrine"(老論) faction made only Kosankugok-do.

In conclusion, we could affirm the signification of Kugok-do in the history of Korean art from that it gave a opportunity to seek a new genre of landscape painting to the neo-confucian scholars in spite of philo-centric, exclusivist culture of Chosŏn society, that it reflected the developing process of various styles of painting in the typical model of ideal Kugok-do.