

朝鮮時代 後半期の 耕織圖

鄭 炳 模
(東國大學校)

目 次

I. 머리말	IV. 朝鮮時代 後半期 耕織圖의 變遷
II. 耕織圖 이전의 耕織表現	1. 佩文齋耕織圖의 受容
1. 高麗時代	2. 耕織圖와 風俗畫의 交流
2. 朝鮮初期	3. 耕織圖 畫風의 分化
III. 樓璿耕織圖의 傳來와 受容	V. 맺음말

I. 머리말

농경사회에서 사회경제적 기반이자 백성들의 보편적인 생활수단인 농업이 가장 큰 관심의 대상이 되는 것은 당연한 일이라 하겠다. 통치자는 이것을 잘 경영하는 것이 정치의 근본이기 때문에 이 내용을 담은 그림을 사생활속에서까지 늘상 보고 관심을 늦추지 않아야 할 정치의 참고자료로 삼았다. 耕織圖가 바로 이러한 역할을 담당한 그림으로 正殿, 寢殿과 같이 통치자의 주변에 설치되었다. 이것은 원래 『詩經』 및 『書經』과 같은 漢文古典을 전거로 삼은 豳風七月圖, 無逸圖에 연원을 두고 있다. 이들 그림에는 백성들이 무엇을 가장 괴로와하는가를 파악하여 그들의 고통을 해결하여 주어야 한다는 周王朝 周公의 정치철학이 담겨 있다.¹⁾ 따라서 경직도는 백성들의 어려움을 표현하여 임금으로 하여금 백성들의 고통을 간접적이거나 인식케 하는 기능을 하는 궁정회화로써 애호받았다.

그런데 조선시대 후반기에는 이러한 경직도에 다음과 같은 몇가지 변화가 발생한다. 첫째, 새로운 내용과 화풍으로 제작된 清代의 佩文齋耕織圖가 전래되어 기존 경직도의 판도를 바꾼다. 둘째, 이 시기에 성행한 풍속화와 밀접한 관련을 맺으면서 풍속화적인 요소가 강화된다. 셋째, 경직도는 원래 궁정회화이지만 이 시기에는 民間의 경직도가 발달하게 된다.

이러한 변화상에 주목하여 우리나라 경직도의 연구를 조선시대 후반기로 한정하여 검토하려고 하는 것이다. 그러므로 본 논문에서는 연원이 깊은 경직도의 전통적인 성격을 파악하고, 이에 비

1) 洪善杓, 「朝鮮時代 風俗畫의 理念背景」, 『韓國의 美』 19 - 風俗畫 (中央日報社, 1985); 鄭炳模, 「豳風七月圖流 繪畫와 朝鮮朝 後期 俗畫」, 『考古美術』 174(1987. 6), pp. 16-39 참조.

추어 조선시대 후반기에 일어난 변화의 특성을 살피며, 그것의 회화사적 의미는 무엇인지를 고찰하고자 한다.

II. 耕織圖 이전의 耕織表現

조선시대 후반기 경직도의 화풍상의 변천을 검토하려면 먼저 이전 경직도의 전통적인 특성을 파악하여야 할 것이다. 그러나 조선시대 후반기 이전에는 남아 있는 작품이 없기 때문에 기록을 대상으로 삼을 수 밖에 없는 한계를 지니고 있다. 따라서 이 장에서는 먼저 경직도 이전에 형성된 耕織表現에 관해서 개관하여 어떤 전통속에서 경직도가 수용되는지를 살펴 보고자 한다. 우리나라의 耕織表現은 靑銅器時代의 〈農耕文靑銅器〉에서부터 찾아볼 수 있지만,²⁾ 이 장에서는 경직도와 관련이 깊은 無逸圖, 幽風七月圖 등으로 한정할 것이다.

1. 高麗時代

고려시대에 경직도와 관련하여 주목되는 작품은 無逸圖라 하겠다. 후세의 임금을 경계한 龜鑑書인 高麗太祖의 「訓要十條」 제 10조를 보면, 국가를 통치하는 임금은 우환이 없을 때에 經學과 史學을 널리 보고 옛 것을 거울삼아 오늘을 경계해야 하고, 周公이 成王를 경계한 『書經』의 無逸篇을 그림으로 그려서 걸어놓고 출입할 때마다 성찰하라고 기록되어 있다.³⁾ 통치이념으로서 유교를 표방한 태조는 그것의 상징적인 표상이라 할 수 있는 무일도를 제작하라고 권면했던 것이다.⁴⁾ 이러한 태조의 유지는 후대의 임금에게 상당한 영향을 미쳐 無逸圖가 통치자로서 항상 유념해야 할 덕목이자 추구해야 할 이념을 담은 것으로 줄곧 제작되었다.

중국에서의 無逸圖는 기록상으로 북송 때부터 확인된다. 『宋史』에 1022년(仁宗 즉위년) 北宋의 학자였던 孫奭이 인종에게 이 그림을 그려 바친 것을 讀書閣에 걸어두게 하였다고 한다.⁵⁾ 이러한 그림을 주변의 신하가 바치고 궁정에 설치하는 관례가 이 때부터 시작된 것을 알 수 있다. 그런데 문제는 이 기록에서는 그렸다(畫)고 했으니 무일도가 그림일 것으로 생각되지만, 南宋末의 학자인 陳普가 지은 「無逸圖賦」에는 그림이 아니고 글씨로 제작되었다고 기록되어 있다. 그 내용 중 관련되는 앞부분만을 인용하여 보기로 한다.

2) 安輝濬, 『韓國繪畫의 傳統』(文藝出版社, 1988), p. 참조.

3) 『高麗史』世家 卷 2 太祖 26年 4月.

4) 류승국, 『한국의 유교』(세종대왕기념사업회, 1980), pp. 143-146 참조.

5) 『宋史』卷 431 列傳 第190 儒林 1 孫奭條, “嘗畫無逸圖上之, 帝施於講讀閣.”

오직 말세 아침 그 孤宅을 도읍을 옮긴 뒤 정치에 복귀한 초에 임금의 덕이 근면하지 않음을 걱정하여 이에 無逸로서 글을 써서 멀리로는 商代의 哲人을 인용하고 가까이로는 祖宗의 大計를 진언하여 어려움의 묘방을 바치고 탐락의 부패함을 규명하여 수백자의 간절함을 7조항으로 표현하니, 아! 이것은 진실로 만세의 귀감이고 임금이 하루라도 하지 않을 수 없는 것이다. (후략)⁶⁾

여기서 無逸篇을 써서 만들었다든가 수백자의 글로 간절함을 담았다든가 하는 내용은 이 無逸圖가 글씨로 쓰여졌음을 의미한다. 北宋의 孫奭의 무일도가 그림이라고 한다면, 南宋末부터는 글씨로 쓴 무일도가 등장하였다고 볼 수 있다. 실존 유물이 확인되지 않는 상황에서는 단정하기는 어렵지만 무일도는 그림 뿐만 아니라 글씨로 쓴 작품이 있다는 점에 유의하여야 할 것이다.

기록에 나타난 고려시대의 무일도도 거의 글씨로 제작된 것이다. 1103년(肅宗 8) 숙종이 直史館 洪灌으로 하여금 會慶殿의 병풍에 無逸篇을 쓰도록 지시하였다.⁷⁾ 會慶殿은 임금이 관료들의 조하를 받는 正殿으로 그 안의 옥좌 뒤에 설치한 병풍인데, 이것은 畫屏이 아닌 書屏이 분명하다. 이러한 예는 『高麗史』의 여러 기록에서 확인된다. 1206년(熙宗 2)에는 宣慶殿(1138년 會慶殿이 바뀐 이름)과 중국사신을 대접하는 便殿인 大觀殿(1138년 乾德殿이 바뀐 이름)의 玉座뒤의 倚屏이 더러워져 崔瑀로 하여금 『書經』의 洪範篇과 無逸篇을 다시 쓰게 하고 중국 사신을 맞았다.⁸⁾ 1244년(高宗 31)에는 崔怡가 개인적으로 便殿인 康安殿(1138년 重光殿과 長慶殿이 바뀐 이름) 後壁의 障子를 전폭의 누런 비단으로 장식하고 崔沆을 시켜 無逸篇을 쓰게 하였다.⁹⁾ 그리고 金良鏡이 大觀殿의 어좌 뒤 무일도 병풍에 쓴 시인 「書大觀殿輔座後障無逸圖上」이 다음과 같이 전한다.

수레가 무거우니 駑馬의 달림이 더디고	輅重駑馳短
하늘이 높아서 鶴의 그리움이 길다.	天高鶴戀長
흰 옷을 몇번이나 빨았던고,	舊衣經幾濯
오히려 御爐의 향로를 머금었네.	猶帶御爐香
동산의 꽃은 붉은 비단이요,	園花紅錦繡
궁전의 비들은 푸른 실마리「絲綸」이여라.	宮柳碧絲綸
목청이며 혀 굴리기 천가지 재주에	喉舌千般巧
봄 피꼬리가 도리어 사람보다 낫구나.	春鶯却勝人 ¹⁰⁾

6) 『古今圖書集成』 博物彙編 藝術典 第 790卷 畫部, p. 59477, “惟叔旦相厥孤宅洛後歸政初, 慮君德之不勤, 乃無逸而作書, 遠引商哲, 近陳祖謨, 進艱難之藥石, 攻耽樂之癰疽, 數百字之懇切, 七致意於嗚呼, 此誠萬世之龜鑑, 而人主不可一日無者也.(後略)”

7) 『高麗史』 世家 卷 12 肅宗 8年 2月 乙亥條. 高麗時代 宮闈에 관해서는 李康根 교수의 도움을 많이 받았다. 李康根, 『한국의 궁궐』 (대원사, 1991) 참조.

8) 『高麗史』 世家 卷 21 熙宗 2年 2月 甲子條.

9) 『高麗史』 列傳 卷 42 叛逆 3 崔誼條.

10) 『국역동문선』 권 19, 오언전구, p. 353.

제목에 적혀 있듯이 이 무일도는 대관전 어좌 뒤에 장자의 형태로 설치되었다. 이것이 만일 그림이라면 주위의 동산에는 붉은 꽃이 만발하고 푸른 버들이 늘어져 있으며 봄 피꼬리가 우는 아름다운 풍경의 궁궐에서, 임금의 흰 옷을 입고 수레 타고 있는 장면이 연상된다. 이 작품은 궁궐의 화려한 면모와는 대조적으로 흰옷을 입고 근검절약하는 임금의 마음가짐을 강조한 내용이다. 이상의 내용을 종합하여 보면, 고려시대에는 無逸篇을 쓴 無逸圖가 임금의 옥좌 뒤의 屏風이나 障子로 설치되었음을 알 수 있다. 조선시대에 日月五峰屏이 설치된 것과 비교가 된다.

또한 무일도는 족자에 써서 임금이 가까운 신하에게 나누어주거나, 아니면 거꾸로 신하들에게 이를 쓰게 하거나 신하들이 써서 바친 기록도 보인다.¹¹⁾ 전자는 선조의 유지를 받들어 정치에 힘쓰고 있음을 보여주고, 후자는 그 경계를 늦추지 말도록 촉구하는 의미가 담겨있는 것이다. 그리고 글씨로 된 무일도 외에 도식으로 표현된 無逸圖도 있다. 이것은 1390년 權近(1252~1409)이 지은 『入學圖說』(도판 1)에 실려 있는데, 無逸篇의 내용을 알기 쉽게 도식으로 정리한 것이다. 이처럼 무일도가 그림, 글씨, 도식 등 여러 표현방식으로 제작되었고, 그 가운데 글씨로 쓴 것이 많은 것을 알 수 있다.

2. 朝鮮初期

궁정에서 무일도가 사용되는 관례는 조선초기에 와서도 큰 변화가 없다. 단지 이 시기에는 고려시대와 달리 지방의 관리들이나 신하들이 임금의 등극 또는 탄신 등을 축하하는 선물로 바친 경우가 많아진다. 예를 들면, 1399년 1월에는 右道監司 崔有慶이 定宗의 등극을 축하하는 선물로 무일도를 바쳤고,¹²⁾ 1401년에는 豊海道 節度使 柳殷之가 太宗의 탄신을 축하하여 무일도의 족자 1본을 바쳤다.¹³⁾ 이들 역시 고려시대처럼 글씨로 쓴 무일도일 가능성이 크다. 無逸圖 외에 耕織관계 그림을 선물하는 풍조도 확인된다. 1411년 5월에는 開城 留後 李文和가 임금에게 嫁嚮圖를 바치고,¹⁴⁾ 1433년 3월에는 세종이 지금의 온양온천인 溫水縣을 행차할 때 京畿監司 南智, 經歷 黃守身, 廣州牧使 魚仲淵이 임금에게는 農圃屏風 1坐, 中官에게는 蠶圖屏風 1坐, 東官에게는 孝子圖屏風 1坐를 바쳤다.¹⁵⁾ 조선초기에는 이와 같이 無逸圖를 비롯하여 경직관계 회화를 임금에게 선물하는 풍조가 유행한 것이다.

그런 가운데 1402년부터 幽風七月圖에 관한 기록이 등장한다. 1402년 4월 禮曹典書 金瞻이 幽風圖를 바쳐 太宗이 內廐馬를 하사하였다고 한다.¹⁶⁾ 金瞻이 어떤 경위로 이 그림을 입수하였는지

11) 『高麗史』 世家 卷 39 恭愍王 5年 正月 己巳條, 世家 卷 46 恭讓王 4年 正月 癸未條.

12) 『定宗實錄』 定宗 1年 1月 壬申條, 『增補文獻備考』 卷 74 禮考 定宗 1年.

13) 『增補文獻備考』 卷 150 田賦考 太宗 1年.

14) 『太宗實錄』 太宗 11年 5月 丙子條.

15) 『世宗實錄』 世宗 15年 3月 戊寅條.

16) 『太宗實錄』 太宗 2年 4月 戊寅條.

알 수 없지만, 이것이 幽風圖에 관한 첫번째 기록으로 이 그림이 우리나라에 전래된 시기를 알려 주고 있다.

중국의 幽風七月圖는 『歷代名畫記』에서부터 찾아 볼 수 있다. 張彥遠이 기록한 晉의 임금인 明帝의 작품목록중에 〈幽詩七月圖〉가 있다. 晉대에는 明帝의 〈毛詩圖〉, 〈洛神賦圖〉, 衛協의 〈詩北風圖〉, 〈史記伍子胥圖〉, 〈詩黍稷圖〉, 〈史記烈女圖〉, 顧愷之의 〈洛神賦圖〉, 〈女史箴圖〉, 謝稚의 〈孝經圖〉 등 故事人物이 유행한 점으로 보아¹⁷⁾ 幽風七月圖도 이러한 유행속에서 본격적으로 제작 되었을 것으로 추정된다. 그러나 이 그림은 아쉽게도 기록만으로 전하고 작품이 남아 있지 않다.

현존하는 중국의 幽風七月圖를 보면 다음 두 형식으로 나눌 수 있다. 하나는 幽風의 全篇, 이를 테면 七月, 鴟鴞, 東山, 破斧, 伐柯, 九罭, 狼跋까지 모두 7篇을 한폭에 한판씩 담은 형식으로, 이를 통칭하여 幽風圖라 부른다. 北京故宮博物院에 소장된 傅馬和之의 〈幽風圖〉(도판 2)가 그러한 형식을 갖추고 있다. 『宋元畫錄』을 보면 項希憲家に 소장된 馬和之의 幽風圖는 七月篇부터 狼跋篇에 이르기까지의 내용을 7段에 나누어 실었다고 한다.¹⁸⁾ 이것이 그 그림인지는 알 수 없으나 대체적으로 비슷한 면모였을 것이다. 두루마리의 형식에다가 산수와 인물의 비중은 거의 비슷하고 글과 그림을 번갈아 배치하여 고개지 이후 畫卷의 전통을 고수하고 있다. 이 그림은 幽風의 7개 篇을 모두 담았는데 화면을 모두 7段으로 나누어, 매단 앞에 『詩經』의 詩句를 적고 뒤에 각 篇의 내용을 한 장면에 압축하여 실었다.

다른 하나는 幽風 七月篇의 내용을 몇장면으로 나누어 그린 것으로, 이것을 본격적인 幽風七月圖라 할 수 있다. Freer Gallery of Art에 소장되어 있는 傅馬和之의 〈幽風七月圖〉(도판 3)가 그러한 예이다.¹⁹⁾ 그가 幽風七月圖를 그렸다는 사실은 여러 기록에서도 확인된다. 기록에 의하면 그가 高宗의 지시에 의하여 제작하였다고 한다. 高宗은 이것외에도 馬和之로 하여금 詩經三百篇을 그림으로 그리게 하였다. 이러한 작업은 南宋 초기에 高宗이 中國의 古典을 재검토하는 복고적인 문화사업을 펼치는 등 漢族의 정통성을 확인하면서 나라를 정비하던 정책속에서 이루어진 것으로 생각된다. 이 그림은 두루마리의 형식으로 꾸며져 글과 그림이 번갈아 배치되었다. 지금은 모두 8 장면 밖에 없으나 원래는 더 많았을 것으로 예상된다.

조선초기에는 이러한 빈풍칠월도가 전래되고 幽風圖, 家穡圖, 農圃圖, 蠶圖 등이 가세하면서 경직관계 그림들이 풍부해지는 양상을 띠는데, 세종 때에 이르러 朝鮮式의 幽風七月圖로 정착된 것으로 보인다. 1424년(세종 6) 11월에 藝文館 大提學인 卞季良(1369-1430)에게 중국의 빈풍칠월도 및 무일도를 본떠서 우리나라 백성들의 어렵고 힘든 생활을 담은 그림을 月令의 형식으로 제작하라고 지시하였다.²⁰⁾ 9년 뒤에 다시 세종은 經筵에서 『詩經』의 幽風篇을 모방하여 우리나라의 풍

17) 『歷代名畫記』卷 1 晉 明帝條.

18) 『清河書畫舫』卷 10 上, 『中國書畫大觀』6, p. 817-387 참조.

19) *Chinese Figure Painting* (Washington: Freer Gallery of Art, 1973. 9), pp. 48-53 참조.

20) 『世宗實錄』世宗 6年 11月 丙戌條 ; 『國朝寶鑑』卷 5 世宗 6年.

속을 바탕으로 한 朝鮮式의 幽風七月圖를 제작하라고 집현전에 거듭 지시하였다.²¹⁾ 중국인과 중국의 풍속이 등장하는 빈풍칠월도를 가지고는 현실감이 부족하고 그만큼 설득력이 적어 소기의 목적을 거두기가 어려우므로 우리나라 풍속에 적합한 빈풍칠월도를 제작하라고 명령한 것이다. 세종조에 당시의 인물이 등장하고 당시의 풍속을 담은 빈풍칠월도가 그려졌고 이로 말미암아 부일도에 이어 조선시대 궁중회화의 하나로 깊은 뿌리를 내리는 계기가 되었다는 점을 알 수 있다. 이것은 당시 세종이 시행한 勸農策과 무관하지 않다. 이전에는 『齊民要術』, 『王禎農書』, 『農桑輯要』와 같은 중국 農書에 의존하였으나 세종은 이무렵 1429년(세종 11)에 우리나라 풍토에 맞는 농서인 『農事直說』을 간행하여 그 효율성을 제고한 것과 같은 선상에서 이루어진 조처인 것으로 생각된다. 세종조에는 빈풍칠월도가 그림 뿐만아니라 절후를 상고하고 징험하기 위하여 여러 기구를 설치한 欽敬閣도 빈풍칠월도에 의거하여 사계절의 경치를 꾸며 놓기도 하였다.²³⁾

이러한 朝鮮化의 바탕아래 世祖朝에는 경직관계 그림의 활용이 다양화되는 조짐이 보인다. 1456년 1월에는 中宮이 궁궐의 殿壁에 연초에 붙이는 歲畫의 제제로 四民圖가 사용되었다.²⁴⁾ 歲畫는 원래 집안에 사악한 귀신을 못들어오게 막는 辟邪의 기능이나 福을 불러들이는 吉祥의 기능을 하는 제제를 택하는 것이 상례인데,²⁵⁾ 이 때에는 백성들의 생활상을 담은 四民圖를 그려 세화의 영역을 넓혔다. 또한 1498년 8월 세조는 후원에서 여러 신하들에게 觀稼圖를 보이고 시를 짓게 한 행사도 개최하였다. 이들 기록은 그만큼 경직관계 그림이 세종 이후 토착화되고 있음을 입증하는 예인 것으로 볼 수 있다.

Ⅲ. 樓璿耕織圖의 傳來와 受容

耕織圖가 傳來되기 이전에 경직표현의 전통이 깊고 오래 되었음을 검토하였다. 그런데 의외로 12세기부터 제작된 중국의 경직도가 우리나라에서는 15세가 말에야 비로소 전래되는 자취를 찾아볼 수 있다. 『虛白堂集』을 보면, 1498년(연산군 4) 正朝使 權景佑가 명나라에서 가져온 경직도를 成倪이 연산군에게 바쳤다고 하는데, 이것이 필자가 확인할 수 있는 경직도에 관한 가장 이른 시기의 기록이다.²⁶⁾

耕織圖는 원래 南宋 때 時於潛(지금의 행정지명으로 浙江省 杭州府 於潛縣에 해당함)의 縣令인 樓璿(1090~1162)이 빈風七月圖를 근간으로 제작한 경직도를 高宗에게 바친 것으로, 이것을 이른바 樓璿耕織圖라 부른다. 이 경직도의 체제는 농사짓는 모습을 그린 耕作圖와 길쌈하는 모습을 그

21) 『世宗實錄』 世宗 15年 8月 癸巳條.

22) 李春寧, 『한국 農學史』 (民音社, 1989. 12), pp. 77-82 참조.

23) 『世宗實錄』 世宗 10年 1月 壬辰條.

24) 『世祖實錄』 世祖 2年 1月 壬申條 참조.

25) 정병모, 「새해를 맞이하는 옛그림」, 『가나아트』 1991. 1. 2, pp. 16-25 참조.

26) 高裕燮, 『朝鮮畫論集成』 上 (景仁文化社, 1976. 3) pp. 126-127 참조.

린 蠶織圖로 구분되고, 각각 그 과정을 계절에 맞추어 耕作圖 21장면, 蠶織圖 24장면으로 나누어 묘사되었다. 원본은 현재 전하지 않지만 高宗이 이를 근거로 翰林圖畫院에서 묘사하게 한 <蠶織圖>(黑龍江省博物館, 도판 4)가 남아 있어 그 모습을 짐작할 수 있다.²⁷⁾

이 그림은 잠직의 24장면을 한쪽의 두루마리에 담았다. 발문에 의하면, 宋代 高宗이 翰林圖畫院에 지시하여 樓璣이 바친 경직도를 근거로 제작케 하고, 장면 밑에 해서로 제목을 쓰고 註를 달았으며, 이 주는 高宗이 皇后에게 주기 위하여 직접 썼다고 한다. 題目과 註는 있지만 耕織圖詩가 없는 것이 특징이다. 구도를 보면, 지붕의 일부만 보이고 앞면이 개방된 긴 회랑을 배경으로 그 내부에 1칸에 1장면씩 배치하는 형식을 취하여 대체로 틀에 박힌듯한 느낌이 강하지만, 중간에 야외에서 땀을 따는 忙採葉의 장면을 삽입하여 약간의 변화를 꾀한 것을 볼 수 있다. 이 그림은 비단 바탕에 수묵담채로 그렸는데, 이것은 송대 서민들의 복식에 걸맞은 채색법을 채택한 것으로 생각된다. 건물은 界畫로 단정하게 묘사하였고, 인물은 가늘고 변화가 적은 철선묘를 사용하였다. 그런데 여기서 특이한 점은 24장면의 제목이 擘月浴蠶 ; 清明日暖種 ; 摘葉, 體喂 ; 谷雨前第一眠 ; 第二眠 ; 第三眠 ; 暖蠶 ; 大眠, 忙採葉 ; 眠起喂大葉 ; 拾巧上山 ; 箔簇裝山 ; 煖繭 ; 下繭, 約繭 ; 謝神供絲 ; 絡染, 紡績 ; 經鞣, 籠子 ; 挽花 ; 做績, 織作 ; 下機, 入箱 등 일반적으로 알려진 것과 약간 다르다.²⁸⁾ 南宋의 傳 梁楷의 <耕織圖卷>²⁹⁾이 이 형식을 따랐다.

이 누숙경직도는 다시 寧宗朝인 1210년에 없어질 우려 때문에 후세에 영구히 전하도록 돌에 새겼으나, 이 石刻이나 石刻本은 전하지 않는다. 그러나 후대에 이 석각을 근거로 여러 필사본과 판본이 남아있는데, 元代 程棨의 그림(Freer Gallery of Art 소장, 도판 5)은 筆寫本과 明代 宋宗魯의 重刊本(1462년, 도판 6), 明代 永樂大典輯本등의 版本, 清代 石刻本(1769년, 中國 歷史博物館 소장, 도판 7) 등이 그러한 예이다.³⁰⁾ 이들은 오른쪽에 시, 왼쪽에 그림을 배치하는 형식을 취한 것이 앞의 형식과는 다르다.

그렇다면 이 가운데 제작연대로 보아 권경우가 가져왔을 가능성이 가장 높은 것은 어떤 것일까? 그것은 宋宗魯刊本이라고 생각된다. 왜냐하면 이 판본은 1462년에 간행된 것이고 권경우가 가져온 해인 1498년이라 그 시기가 가장 가깝고, 또한 판화로 제작된 것이라 쉽게 들여올 수 있었기 때문이다. 宋宗魯刊本은 지금 그 소재를 알 길이 없지만,³¹⁾ 다행히 狩野永納의 復刻本(도판 6)

27) 林桂英, 劉鋒彤, 「宋《蠶織圖》卷初探」, 『文物』 1984. 第10期, pp. 31-33 참조.

28) 樓璣耕織圖의 목차에 관해서는 鄭炳模, 「幽風七月圖流 繪畫와 朝鮮朝 後期 俗畫」, 註 17 참조.

29) 梁楷의 전칭작으로 東京國立博物館 소장품(狩野家模本)과 미국의 The Cleveland Museum of Art 소장품이 남아 있다. 각각 田中一松, 「梁楷의 藝術」, 『田中一松繪畫史論集』 下 (東京: 中央公論美術出版), pp. 260-288; 『米國二大美術館所藏中國의 繪畫』 (東京國立博物館, 1979. 10) 도판 53 참조.

30) 莊文光, 「談樓璣《耕織圖》清代刻石」, 『文物』 1977, 第3期, pp. 61-63; 天野元之助, 「『耕織圖』について」, 『中國農業史』 (東京: 御茶の水書房, 1989. 11), pp. 967-971 참조.

31) 天野元之助는 이 重刊本의 소재에 관하여 다음과 같이 적고 있다. “그리고 나는 이 宋宗魯刊本을 戰前, 魯迅이 입수하여 覆刊을 기도하였지만 실현되지 못한 것을 알고 內山完造老板에 의뢰하여 許廣平부인에게 그 明刻本의 소재를 물었지만 주변에서는 볼 수 없다는 대답을 들었다. 그래서 내가 탐색한 결과 朝鮮慶尙南道江陽

이 早稻田大學圖書館에 소장되어 있어 간접적이거나 대략의 면모를 파악할 수 있다.³²⁾

이 復刻本은 책을 펼친 양면에 걸쳐 한 그림을 배치한 형식을 취하였다. 화면 중앙을 가로지르는 논둑으로 기본적인 형세를 잡고, 그 위에는 산, 계곡, 개울 등의 배경을 두며, 그 아래에는 농사장면을 그렸다. 비교적 안정감이 있고 서정성이 강한 분위기속에서 농부들의 분주한 모습을 표현한 것이다. 화면 상단에 처마 일부만이 보이고 실제보다 긴 기둥과 전면이 툭 터져 실제보다 확장된 실내 공간에서 잠적장면을 배치하는 구도를 택했다. 8번째 采桑만 야외에서 뽕잎을 따는 모습이고 두번째 장면과 세번째 장면만 건물을 사선방향으로 두었을 뿐이다. 인물, 건물 등의 표현은 가늘고 균일한 필선을 사용하였지만, 樹枝法과 皴法에는 보다 굵고 약간의 변화가 가미되어 다소 억양이 느껴지는 필선을 위주로 하였다. 화면 곳곳에 어린아이, 개, 닭, 고양이 등을 삽입하여 딱딱하기 쉬운 화면의 분위기를 누그러뜨리는 효과를 자아내고 있다. 화면 상단에 구름이 흐르는데, 이것은 판화의 형식적인 표현이다.

권경우가 가져온 경직도는 다음 임금인 中宗 때로 전해져 정착되는 과정을 밝게 되는 것 같다. 1511년 『中宗實錄』에 실린 다음의 기록이 그러한 추정을 가능케 한다.

승정원에 전하여 말하기를 '지금 경직도를 보니 단지 그림과 시문만 실려 있어 펴보기가 불편하니 병풍 3건으로 제작하여 바치면 항상 관람하고자 한다'라고 하였다.³³⁾

중종은 경직도가 찾아 보기에 불편하여 항상 관람하기 편하도록 병풍으로 제작하라고 지시하였다. 이 경직도는 13년전에 권경우가 가져온 누숙경직도일 가능성이 큰 데, 그렇다면 중종이 펴보기 불편하다는 것은 책으로 장정되어 있어 늘 보기가 번거롭다는 의미일 것이다. 뿐만아니라 무일도나 빈풍7월도에서는 으레 죽자나 병풍으로 만들었던 관례도 부지불식간에 작용하였다고 볼 수 있다. 소재는 누숙경직도이지만 형식은 전통적인 병풍의 형식으로 재구성한 것으로 추측된다. 이 지시가 떨어지고 2개월이 약간 지난 뒤에 圖書署에서 경직도병풍 3건을 제작하여 바친 것을 확인할 수 있다.³⁴⁾

이런 가운데 1544(중종 39)에는 戶曹參議 李名珪가 元의 화가인 趙孟頫가 그린 빈풍7월도를 바친다.³⁵⁾ 이것은 실물로 전하지는 않지만 중국의 기록에서 찾아볼 수 있다. 宋濂이 지은 「元趙孟頫畫幽風圖」에 의하면, 당시에 황태자가 그것을 보고 좋은 그림이라 칭찬하였고 折帖의 형태로 되어

(陝川)간 『元朝正本重刊農桑輯要』 7卷 1冊本과 함께 어딘가에 묻혀서 존재하고 있다고 믿는다.” 天野元之助, 앞의 책, p. 968 참조.

32) 『田園風俗畫展』 (佐賀縣立美術館, 1988. 9), 도판 42 참조. 중국 및 일본의 경직도에 관한 참고문헌은 이 도록에 잘 정리되어 있다. 이 도록을 구해주신 韓國觀光大學 鄭于澤 교수께 감사드립니다.

33) 『中宗實錄』 中宗 6年 5月 甲戌條.

34) 『中宗實錄』 中宗 6年 8月 庚辰條.

35) 『中宗實錄』 中宗 39年 5月 己亥條; 『增補文獻備考』 卷 147 田賦考 中宗 39年.

있어 빈번하게 펼쳐봄에 따라 채색이 떨어져나가기 때문에 卷軸으로 다시 꾸몄다고 한다.³⁶⁾

중종 때 이처럼 경직관계 그림의 제작과 도입이 빈번한 것은 아무래도 전 임금인 연산군의 농정 실패에 따른 휴유증과 정통성 시비의 부담을 덜어보려고 하는 자구책으로 볼 수 있다. 그는 직접 경연에서 빈풍칠월도의 중요성을 역설하고, 빈풍칠월도를 내용으로 하는 內農作과 儼禮를 시행하는 등 농업의 진흥을 위해 여러모로 힘썼다.³⁷⁾ 연산군 때에도 중종 때만큼 빈번하지는 않았으나 빈풍칠월도, 무일도를 제작하였는데도 불구하고 농정을 실패하였는데, 그 이유를 領事 宋軾은 그 뜻을 마음으로 깨우치지 않고 형식에 치우쳐 참담한 결과를 초래한 것이라고 해석한 바 있다.³⁸⁾

세종과 중종 못지않게 경직관계 회화에 많은 관심을 쏟은 임금이 숙종이다. 이 시기에도 경직관계 회화에 대한 기록이 빈번하고 중국의 경직관계 그림이 중종 도입된다. 숙종 때는 거의 40년 동안 연속되는 흉년으로 기근과 질병, 도적 등 유달리 정치의 어려움을 겪었다. 도처에 굶어죽는 이가 속출하고 기민이 무리를 지어 상경하니 그 비참함이란 이루 다 말할 수 없을 정도였다.³⁹⁾ 이 무렵의 문헌에서도 그 참상이 임진왜란보다 더 심하다고 기록할 정도였다. 이러한 사회형편으로 인하여 숙종은 여러 방면으로 權農策을 강구하였으니, 그 영향으로 경직관계의 그림에 대한 관심도 남달랐다고 볼 수 있다.

1681년(숙종 7) 숙종은 領議政 金壽恒으로 하여금 지금의 무일산수도가 옛과 다르니 弘文館에서 兵曹判書 李숙이 소장하고 있는 農家四時屏圖를 이모하여 병풍으로 만들도록 지시하였다.⁴⁰⁾ 無逸山水圖라 명명한 것은 그만큼 배경의 산수가 차지하는 비중이 크기 때문일 것이다. 조선시대 후반기의 작품으로 미루어 보아도 경직표현을 병풍에 채우자면 2, 3개의 장면이 소용될 것이고 그것들을 엮고 담는 공간이 필요하게 되니 자연 산수의 배경이 사용될 수 밖에 없었을 것으로 짐작된다. 또한 이 기록에서 임금 주변의 관리들이 궁정의 회화를 모방하여 소장하고 있는 경우를 확인할 수 있다. 安堅이 그린 八駿圖도 임진왜란과 병자호란 이후 궁궐에서는 유실되었는데, 오히려 사대부의 집에 오히려 전한다고 하였다.⁴¹⁾ 그리고 무일산수도의 도상이 원래의 것이 많이 달라진 것을 알 수 있다. 이것은 이들 그림이 조선화되면서 발생한 현상인 것으로 보인다. 왜냐하면 같은 해에 숙종이 어제한 宋 徽宗의 耕蠶圖에 관한 신하의 글 가운데 “신이 삼가 살피건대 이것은 비록 東國의 耕蠶之圖와 다르나(臣謹按此 雖異東國耕蠶之圖)”라고 시작한 귀절이 있다.⁴²⁾ 이것은 숙종 때에 이미 조선의 인물과 풍속을 그린 경잠도가 정착되었음을 의미한다. 중국의 경직도나 빈풍7월도가 이따금 전래되어도 이내 자기화하여 朝鮮風의 경직도로 수용되는 과정을 밝게 되는 것

36) 「元趙孟頫畫幽風圖」, 『佩文齋書畫譜』 卷 85 『歷代名人畫跋』 5.

37) 『中宗實錄』 中宗 9年 1月 戊寅條, 中宗 22年 12月 壬子條, 中宗 22年 12月 丙寅條.

38) 『中宗實錄』 中宗 8年 1月 壬辰條.

39) 鄭奭種, 「肅宗朝의 社會變動과 彌勒信仰」, 『朝鮮後期社會變動研究』 (一潮閣, 1983. 10), pp. 22-78 참조.

40) 『肅宗實錄』 肅宗 7年 10月 庚子條.

41) 鄭炳模, 「國立中央博物館所藏 〈八駿圖〉」, 『美術史學研究』 189 (1991. 3), pp. 5-7 참조.

42) 『增補文獻備考』 卷 147 田賦考 肅宗 17年 참조.

을 알 수 있다.

이상 살펴 보았듯이 경직도는 고려시대의 무일도, 조선초기의 빈풍7월도가 발달한 가운데 1498년 권경우에 의하여 명나라로부터 전래되었다. 이 경직도는 누속경직도의 명대 중간본인 宋宗魯본일 것으로 추정되며, 이후 조선시대 전반기 경직도의 근간을 이루었다. 또한 조선시대 전반기 이전 경직도는 병풍으로 제작되어 침전에 설치되고, 이에 걸맞는 구성으로 산수배경이 사용되며, 조선풍의 경직도가 주류를 이루고 있는 점 등의 특징을 갖고 있음을 확인하였다.

IV. 朝鮮時代 後半期 耕織圖의 變遷

이처럼 강한 전통성을 갖고 있는 경직도는 조선시대 후반기에 접어들면서 화풍과 수요의 변화를 보인다. 이 장에서는 경직도가 이 시기에 변화하게 된 이유와 그 변모과정을 검토하므로써 이 시기의 경직도의 특성을 밝히고자 한다. 그런데 이 시기의 경직도들은 제작연도를 알 수 있는 작품이 적어 편년을 정하기 매우 어려운 실정이다. 따라서 이 시기의 경직도와 관련되어 발생한 현상들을 중심으로 그 변천과정 및 특징을 추적해 보기로 한다.

1. 佩文齋耕織圖의 受容

조선시대 후반기 경직도의 특색을 밝히기 위해서 먼저 전체되어야 하는 것은 그 기점을 언제부터 잡느냐하는 점이다. 이것은 경직도가 언제부터 어떠한 변화가 일어나는가하는 문제로 해석되는데, 그 변화의 기미는 清代 佩文齋耕織圖의 傳來에서 부터 찾아 볼 수 있다.

佩文齋耕織圖는 1689년 樓璿耕織圖를 근간으로 새로이 제작한 耕織圖이다. 康熙帝가 제 2차 南巡 때 강남의 한 인사가 그의 장서를 바쳤는데, 그중에는 당시 보기 힘든 宋代 陳專의 『農書』, 秦觀의 『蠶書』와 함께 樓璿耕織圖가 포함되어 있었다. 康熙帝는 이것들을 한편으로 합하여 보관하다가 새로운 경직도를 제작하도록 지시하였다.⁴³⁾ 그리하여 1696년 欽天監員인 焦秉貞이 밑그림을 그리고 朱圭와 梅裕鳳이 새긴 것을 동판으로 찍었다.⁴⁴⁾ 지금 전하는 佩文齋耕織圖의 종류로는 康熙版, 乾隆版(도판 8), 光緒版, 日本版, 琉球版의 관화와 冷枚, 陳枚(도판 9), 傅 仇英(도판 10) 등이 그린 彩色圖가 남아 있다. 이 그림의 체제는 2권의 두루마리로 나뉘어졌던 樓璿耕織圖와는 달리 1권의 冊頁로 바뀌었고, 내용에 따라 耕部와 織部로 분류되었다. 樓璿耕織圖의 내용과 비교

43) 小野忠重, 『支那版畫叢巧』(東京 : 雙林社, 1944), p. 50 참조.

44) 王伯敏, 『中國版畫史』(香港 : 南通圖書公司), p. 144 참조.

하여 보면, 일부 순서가 재조정되어 耜部和 織部가 각 22장씩 모두 46장의 장면들로 이루어졌다.⁴⁵⁾

바로 이 경직도가 간행 직후에 조선에 전래되면서 기존 경직도의 도상과 화풍에 영향을 미치게 된다. 이 영향을 처음으로 감지할 수 있는 작품이 秦再奚筆 <蠶織圖>(국립중앙박물관소장, 도판 11)이다. 이 그림은 佩文齋耕織圖 織部の 장면들을 한 화폭에 담은 淸綠山水로, 화면 상단에 다음과 같은 御製가 행서로 적혀 있어 그 제작연대를 추정할 수 있다.

봄벌이 서서히 따뜻해지는데, 아낙은 바구니와 광주리를 들고 뽕잎을 부지런히 따는구나. 열심히 길쌈하는 모습이 한가롭고, 창앞에서 베를 짜는 일이 번거롭구나. 북릉에는 심한 겨울에 몸을 덮을 수 있고, 서릉에도 영세토록 은택이 남아 있겠네. 사해동포들로 하여금 추운 자가 없게 하노니, 궁으로부터 덕이 돈독함을 숭상하게 되었다. 정축년 11월 제함.	春口遲遲正向暄, 女携筐筥採桑繁, 辛勤燈下閑來少, 機杼窓前織得煩, 北陸窮冬身可庇, 西陵永世澤留存, 欲令四海無寒者, 也自宮筵德尚敦 丁丑至月題 (宸帝)
--	---

御製 끝 부분에 임금을 의미하는 ‘宸帝’의 주문방인이 적혀 있고, ‘丁丑’이라는 간지가 있으며, 족자의 天 부분 오른쪽에 노란 표지에 해서로 “秦再奚畫 肅廟朝御讚正鑒”이라고 적혀 있어, 1697년에 제작된 肅宗의 御製임을 알 수 있다. 패문재경직도가 1696년에 간행되었으므로 바로 조선의 궁정에 전해져 족자로 제작된 것이다. 이 경직도는 당시 청나라의 새 농사법을 내용으로 하고, 또한 동판으로 터럭까지 표현할 정도의 정교한 기술이 돋보이고 전통화법에 서양화법인 선형원근법을 결합하여 새로운 내용과 화풍으로 조선의 궁중에서 주목을 받기에 충분하였을 것이다. 특히 경직관계 회화에 남달리 관심이 많고 경직도의 정확한 도상에 갈증을 느꼈던 숙종 때라 더욱 이 경직도가 전래가 빨랐을 것으로 추정된다.

그런데 이 그림의 작가가 秦再奚인지 아닌지에 대한 의문이 떠오른다. 왜냐하면 노란 표지에 秦再奚의 그림이라 적혀 있는데 『槿域書畫徵』에는 진재해의 생년이 肅宗 17年 辛未年(1691년)으로 되어 있어,⁴⁶⁾ 이를 기준으로 삼는다면 이 그림은 진재해가 7살 때 그린 것이 되기 때문이다. 다행히 이러한 의문을 해결해 줄 수 있는 자료인 「肅宗仁元后嘉禮都監儀軌」(1702년 간행)가 최근에 조사되었다.⁴⁷⁾ 이 의궤의 賞典條를 보면, 참가 화원 명단에 秦再奚가 끼어 있는데, 『槿域書畫徵』

45) 樓璿耕織圖와 佩文齋耕織圖의 목차에 관해서는 鄭炳模, 「빈風七月圖流 繪畫와 朝鮮朝 後期 俗畫」의 註 17과 註 20 참조.

46) 吳世昌編, 『槿域書畫徵』(普文書店, 1970), p. 175 참조.

47) 劉頌玉, 「朝鮮時代 嘉禮班次圖 製作畫員一覽表」, 『韓國의 美 19』-風俗畫-, pp. 194-195 참조.

의 생년을 기준으로 본다면 이 때는 그가 12살이 되는 해가 된다. 과연 이렇게 어린 나이에 화원이 되어 이러한 행사에 참여할 수 있는지 의문이 든다. 따라서 이러한 기록들로 보건대, 「權域書畫徵」의 생년이 잘못 기록되었을 가능성이 크고, 아울러 이 그림이 진재해의 진작일 가능성은 높다고 할 수 있다. 다만 지금까지 알려진 진재해의 작품이 너무 적어 화풍을 비롯한 더이상의 검증이 어려운 점이 아쉬울 뿐이다.

이 그림은 佩文齋耕織圖 織部の 장면인 〈浴蠶〉(도판 8-5), 〈二眠〉(도판 8-6), 〈三眠〉(도판 8-7)을 산수의 배경속에 '之'자식으로 배치하였다. 산수는 수평방향으로 확연하게 삼단으로 나누어졌는데, 상단의 산은 청록색이 주조라 아래의 산들과 대조적으로 명암이 어두워 충실한 배경의 역할을 하였고, 중단과 하단의 산은 연두색에 황색으로 바림질하고 태점을 찍어 밝은 색조로 잠적의 장면을 엮고 구분하는 적극적인 구실을 담당하였다. 그런데 이 그림은 織部の 장면에 비하여 배경인 산수의 비중이 크다. 산이나 언덕이 나즈막한데다 그 사이에 호수와 같이 넓은 물과 연운으로 연결하여 화면에 생기가 돌고 탁트인 공간감을 느낄 수 있다. 이것은 16년전의 기록에 나오는 無逸山水圖라는 명칭에서 감지할 수 있듯이 전통적인 표현방식일 것이다. 그러면서도 당대의 화풍과 연관이 깊다. 특히 李滢의 〈遊艇訪芳圖〉(국립중앙박물관소장, 도판 12)⁴⁸⁾와는 연두색조의 청록산수와 넓은 수면을 도입하는 방식 등이 매우 유사하다. 이러한 양식을 숙종조에도 계승되어 曹世傑의 〈溪山風雨圖〉,⁴⁹⁾ 宋民古의 〈山水圖〉⁵⁰⁾ 등에 나타난다. 또한 佩文齋耕織圖의 織部에서는 樓璿耕織圖의 蠶織圖에서와는 달리 물을 적극적으로 활용한 점도 고려해 보아야 할 요인이다. 화면 위로 부터 〈三眠〉, 〈二眠〉, 〈浴蠶〉 순으로 배치하였는데, 좌우를 바꾸어 그렸을 뿐 거의 그대로 모사하였다. 심지어 화면 하단 〈浴蠶〉의 장면에서는 지붕위로 나르는 한쌍의 새까지 임모할 정도이다. 인물의 묘법은 섬세하고 강한 선묘를 사용하였다. 이것은 같은 숙종조에 도화서에서 제작한 〈八駿圖〉(국립중앙박물관소장)와 유사한 점으로 보아 전형적인 숙종조의 궁정화풍인 것으로 추정된다.⁵¹⁾ 또한 인물의 색조는 연분홍과 하늘색을 주조로 녹색, 청색 등을 가미하였다. 이 색조의 취향은 다분히 冷枚나 陳枚가 그린 〈佩文齋耕織圖〉(도판 9)의 채색화와 관련이 깊다. 이러한 점에서 볼 때, 숙종 때에 佩文齋耕織圖는 版本이 아니라 彩色畫가 도입되지 않았는가 하는 추정을 하게 된다. 여하튼 이 그림은 당시의 유행하는 화풍의 산수배경속에 佩文齋耕織圖의 장면을 담은 양상을 띠고 있는 것이다. 경직관계 그림에서 산수배경으로 꾸미는 것은 전통적으로 형성된 강력한 요인임과 동시에 佩文齋耕織圖의 초창기 수용 모습을 확인 할 수 있다.

건국대학교박물관소장 〈佩文齋耕織圖屏〉(도판 13)은 다음 단계의 화풍의 변화를 감지할 수 있는 작품이다. 佩文齋耕織圖의 소재는 여전히 그대로 차용되나, 산수배경 및 색조와 같은 표현기법은

48) 『第一輯 國立中央博物館韓國書畫遺物圖錄』(國立中央博物館, 1991), 도판 2 참조.

49) 安輝濬監修, 『韓國의 美』 11 - 山水畫(上) - (中央日報社, 1980. 5), 도판 136 참조.

50) 앞의 책, 도판 118 참조.

궁정화풍의 변화와 더불어 전이되었다. 인물을 비롯한 도상은 패문재경직도식이지만 배경의 산수를 비롯하여 표현기법은 이미 朝鮮化가 많이 진행된 것이다. 淸綠山水의 배경에 이 경직도의 장면을 배치하는 구성은 傳 秦再奚의 그림과 다름이 없으나, 공간개념, 채색, 경직장면들의 조합방식 등은 완연하게 다르다. 원산에서부터 평원법에 의하여 깊이감을 조성하면서 넓게 펼쳐진 공간속에서 경직장면이 나무나 나즈막한 언덕, 건물 등으로 적당히 규제받으면서 배치되었다. 秦再奚의 그림과 비교하여 보면, 경직장면이 보다 크게 부각되었고, 배경에서 물이 차지하는 비중이 대폭 줄었으며, 몇군데에서는 佩文齋耕織圖의 장면을 한 장면씩 그대로 산수속에 배치한 것이 아니라 2,3개의 경직장면을 한 장면으로 교묘하게 조합하였다. 예를들어 제 6쪽의 그림을 보면, 원경에는 산수가 평원법으로 깊게 전개되고 있고 중경에는 네 그루의 크고 작은 나무가 가로막아 그 앞에 마당에 농사의 장면이 펼쳐져 있다. 그런데 한 마당안에 <籠>(도판 8-2), <簾場>(도판 8-3), <簾>(도판 8-4) 등의 장면이 혼합되어 있다. 여기서는 편의에 따라 어떤 그림은 같은 방향으로 어떤 그림은 반대 방향으로 배치하였다. 이러한 공간개념과 조합방식이 이후 조선화된 경직도의 근간이 된다. 전 진재해 그림의 다음 단계를 보여주는 작품인 것이다. 채색의 경우 산수나 언덕에 연두색 조는 보이지 아니하고 淸綠을 기조로 하였으며 인물에는 적색을 주조로 하여 연록색, 군청색 등을 칠하였다. 이것과 비견할 수 있는 英祖朝 궁정회화의 청록산수를 아직 발견하지 못하여 정확한 추정을 어렵지만, 正祖朝에 도화서에서 제작한 <還御行列圖>(호암미술관소장)⁵²⁾나 純祖朝에 만든 <王世子册禮稷屏>(개인소장)⁵³⁾과 채색, 표현기법 등이 차이가 나는 점으로 미루어 보아 영조조의 궁정화풍이 아닌가 생각된다.

그런데 『增補文獻備考』에 1770년(영조 46) 영조가 패문재경직도에 어제하였다고 기록되어 있어, 이 병풍과 관련여부를 생각해 볼 수 있는 단서를 제공하여 주고 있다.⁵⁴⁾ 이 기록은 이 무렵 중국으로 부터 입수한 佩文齋耕織圖에 英祖가 어제한 것인데, 아마 숙종 이후 이 일이 계기가 되어 <佩文齋耕織圖>병풍이 다시 제작되지 않았는가 조심스럽게 추정해 볼 수 있다.

이 그림과 비슷한 화풍으로 제작된 작품으로 <佩文齋耕織圖>(국립중앙박물관소장, 도판 14)가 있다. 구성방식이나 표현기법은 유사하지만, 바탕은 건국대소장품과 같은 비단이 아니고 종이며, 채색이 진채와 담채의 중간 정도이고, 필치가 다소 능란하지 못한 흠이 보인다. 대체로 이 그림은 건국대소장품과 화풍이 비슷하지만 표현기법이 건국대소장품에 비하여 떨어진 점으로 보아 宮中本은 아니고 私家本일 가능성이 크다. 이것은 佩文齋耕織圖式의 소재에 조선화된 표현방식을

51) 鄭炳模, 「國立中央博物館所藏 <八駿圖>」, pp. 3-26 참조.

52) 安輝濬監修, 『韓國의 美』 19 - 風俗畫 (中央日報社, 1985. 9), 도판 54 ; 朴廷憲, 「<水原陵幸圖屏> 研究」, 『美術史學研究』 189 (1991. 3), pp. 27-68 참조.

53) 박은순, 「正廟朝 <王世子册禮稷屏>: 神仙圖의 한가지 예」, 『미술사 연구』 제4호(1990), pp.101~112 참조.

54) 『增補文獻備考』 卷 147 田賦考, 英祖 46年條.

가미한 耕織圖屏障이 민간에서도 제작되었다는 증거가 되는 셈이다.

이상의 변모과정을 보면, 佩文齋耕織圖는 전통적인 방식에 따라 이내 병풍이나 족자로 제작된 것임을 알 수 있다. 처음에는 물의 공간을 넓게 활용하고 패문재경직도의 장면을 그대로 사용하였으나, 후에는 보다 폐쇄적이고 확연히 구획된 공간속에 2-3개의 패문재경직도의 장면을 조합하여 배치하였다. 오랜 전통을 배경으로 궁중에서 제작된 경직도는 다시 佩文齋耕織圖로 그 소재가 바뀌면서 계속 궁정 풍속화의 한 분야로서 전승된 것이다.

그러나 유의하여야 할 것은 18세기부터 佩文齋耕織圖가 주류를 이루었다 하더라도 樓璿耕織圖의 제작이 다른 한편에서는 지속되고 있다는 점이다. 傳 金弘道筆 〈耕織圖〉(국립중앙박물관 소장, 도판 15)가 바로 조선시대 후반기에 제작된 樓璿耕織圖이다. 이 작품은 경직도 12점, 잠직도 18점 등 30점의 편화가 남아 있다. 세로 33.7cm, 가로 25.6cm 규모의 누숙경직도가 원래 전부 45점이 되므로 15점이 분실되었을 가능성이 크다. 1쪽에 1장면을 담았는데 상단에는 楷書로 단정하게 쓴 五言八句의 耕織圖詩가 있고, 그 아래에는 그림을 배치하는 형식을 갖추었다. 이것은 佩文齋耕織圖에서 보여준 형식이고, 樓璿耕織圖의 형식과는 다르다. 아마 佩文齋耕織圖가 전래된 이후 그 형식에 따라 누숙경직도를 새로이 제작했기 때문에 취한 형식으로 생각된다. 그러나 이 樓璿耕織圖의 표현을 보면, 明代 宋宗魯刊本을 모사한 것임을 알 수 있다. 다만 화면이 정사각형에 가깝게 바뀌고 벽, 바닥, 논 등에 열은 갈색과 녹색으로 채색하는 정도의 표현이 가미되었다. 필치나 화풍은 다소 떨어지고 김홍도의 화풍과는 전혀 거리가 멀다. 이 그림은 조선시대 후반기에 제작된 樓璿耕織圖라는 점에서 자료적인 의의를 갖는다고 볼 수 있다.

그렇다하더라도 18세기 이후 경직도는 패문재경직도가 주류임에 틀림없다. 초창기에는 산수의 배경에 경직장면을 배치하는 전통적인 방식에 패문재경직도의 화풍과 제재를 반영하는 경향을 보였다. 궁정의 경직도는 이러한 틀에서 크게 벗어나지 않은 듯하나 민간의 수요로 넘어가면서 朝鮮化의 경향이 뚜렷해진다.

2. 耕織圖와 風俗畫의 交流

패문재경직도의 영향에 이어 두번째로 이어지는 경직도의 변화는 풍속화와 관련속에서 이루어진다. 경직도에는 풍속장면이 대폭 반영되고 풍속화에는 경직장면이 활용되는 양상을 띠면서 상호보완의 관계를 유지하게 된다. 경직도가 풍속화의 범주에 속할 뿐만아니라 그것의 중요한 계통을 형성해왔다는 점에서 충분히 가능한 일이다.

풍속화에 경직도의 화풍을 반영한 이른 시기의 작품으로는 金斗樑, 金德廈의 〈四季山水圖〉(국립중앙박물관 소장, 도판 16)가 있다.⁵⁵⁾ 이 그림은 봄과 가을의 풍속을 그린 春夏桃李園豪華景圖

55) 金斗樑의 회화에 관해서는 金相樺, 「南里 金斗樑의 繪畫研究」(弘益大學校碩士學位論文, 1991. 11) 참조.

와 여름과 겨울의 풍속을 그린 秋冬田園行獵勝會圖 등 두 축의 두루마리로 구성되어 있는데, 전자는 김두량이 圖本을 그렸고, 후자는 김두량의 아들로 여겨지는 金德廈가 圖采를 하였다. 그런데 후자의 관지에는 日寧軒이 쓰고 延慶堂내의 김덕화가 도채를 하였다고 적혀 있다. 延慶堂은 昌慶宮의 부속건물인 것으로 보이는데, 日寧軒은 누구의 堂號인지 알 수 없다. 이들 사항으로 추정하여 보면, 궁정의 왕족이나 궁정에 출입하는 관리의 요구에 의하여 제작되었을 가능성이 크다.

이 그림의 내용은 사대부의 이상적인 전원생활을 계절에 따라 묘사하고 있다. 봄에는 도리원에 서 아회를 즐기는 장면, 여름에는 바둑, 악기연주, 담소하는 장면, 濯足, 낚시하는 장면, 가을에는 타작, 들밥나르기, 디딜방아질, 목우의 장면, 겨울에는 사냥, 담소, 길쌈의 장면을 담았다. 이 가운데 가을풍경에 경직장면이 포함되어 있다. 그런데 여기서 흥미로운 사실은 이 경직장면이 佩文齋 耕織圖 중 〈持穗〉(도판 8-1), 〈簸揚〉(도판 8-3)의 장면을 소재로 활용하였다는 점이다. 소재는 분명히 경직도이나 그것을 표현하는 화풍은 남종화풍이 지배적인 경향을 이룬 점이 주목된다. 인물을 보면, 얼굴은 눈과 입을 붓으로 찍어 표시하고, 옷은 몇개의 간단한 선으로 강약을 주어가며 묘사하는 등 세필을 사용하지 아니하고 대신에 간략하고 寫意的인 표현으로 일관하였다. 배경은 짧은 披麻皴와 胡椒點을 주로 사용하여 언덕과 산을 야트막하게 묘사하였다. 이들 표현방식은 그의 스승인 尹斗緒의 〈耕耜牧牛圖〉(도판 17)를 계승하고 있다. 이 작품은 경직표현에서 궁정화풍이 아닌 남종화풍으로 표현하는 또다른 계통이 있음을 알 수 있는 좋은 자료이다. 이러한 화풍의 경직표현은 이 작품 외에는 대개 주로 사인화사에 의하여 구사되는데, 沈師正, 李昉運 등이 대표적인 화가라 할 수 있다.

沈師正은 〈田家樂事〉(개인소장)를 통해서 벼짜기, 도리깨질, 추수 등 경직장면을 제재로 삼아 그린 것이 알려졌는데,⁵⁶⁾ 최근 국립중앙박물관에 『玄齋豹庵合壁帖』 중 〈벼베기〉(도판 18)가 전시되어 경직에 대한 그의 관심이 적지 않았음을 알 수 있다. 이 그림은 벼베는 장면을 묘사하였는데, 추수라면 농촌에서 가장 일손이 딸리는 동시에 수확의 기쁨으로 흥청되는 시기임에도 불구하고 이 작품속에는 바쁜 태라고는 보이지 않고 오히려 한가함마저 느끼게 하여 준다. 물론 한 일꾼은 허리를 숙여 열심히 벼를 베지만, 논밖에서 일손을 멈추고 잠깐 쉬는 일꾼의 모습이나 돌담과 초가지붕의 대문 밑에 편안히 앉아 있는 개의 모습에서 그러한 정조를 느낄 수 있다. 심사정이 바라보는 추수에 대한 시각은 눈코뜰새없이 분주한 것이 아니라, 그저 도회지에서 명리와 이익에 찌들은 모습과는 달리 사심없이 일에 몰두하는 인간의 풍경에서 은일의 즐거움을 찾는 것이다. 그렇기에 바쁜 소재임에도 불구하고 한가함이 풍겨나오고 그것을 표현한 기법 또한 세세한 묘사에 억매이지 않으며 옅은 채색에 사의적인 필치로 뜻을 살려 그렸다. 이것은 윤두서에서 연원하는 산수 인물에 남종화풍을 가미하는 화풍의 전통이라 할 수 있다.

이러한 화풍은 18세기 후반 李昉運의 〈빈風七月圖〉(국립중앙박물관소장, 도판 19)로 계승된다.⁵⁷⁾

56) 이동주, 「俗畫」, 『우리나라의 옛그림』(博英社, 1975.9) p. 216 참조.

57) 邊英燮, 「18世紀 畫家 李昉運과 그의 畫風」, 『梨花史學研究』 13. 14, pp. 98-101 참조.

이 그림은 『詩經』 幽風 七月篇의 내용을 8폭에 나누어 담은 화첩이다. 이 가운데 제 8도를 살펴보면, 夏曆으로 6월부터 10월까지 농촌에서 일어나는 풍격을 한 화폭에 담았다. 머루와 아가위를 먹고, 아우와 콩을 삶으며, 대추를 따고, 벼베기를 하며, 봄술을 빚어 장수를 기원하고, 참외를 먹으며, 삼씨를 줌고, 씌바귀를 뜯고, 장작을 패는 등 각기 다른 시기에 다른 장소에서 발생하는 일들을 마치 같은 때 같은 장소에서 발생하는 것 처럼 조합하였다. 앞서 살펴본 傳馬和之의 〈幽風圖〉(도판 2)와 비교하여 볼 때, 공간구성은 같으나 화풍은 조선시대 후반기의 특색이 물씬 풍긴다. 인물이나 산수의 표현이 한 붓으로 세세한데 얽매이지 않고 간략하게 표현하여 전체의 분위기를 창출하는 데 주력하고, 담채로 마무리된 것이 수채화처럼 경쾌하여 시적인 서정성을 더욱 자아내게 하였다. 재제는 궁정의 것이나 화풍은 사대부화가답게 궁정의 사실주의적인 화풍을 배제하고 남종화를 토대로 사의적인 표현을 고수하였다.

18세기 후반부터는 화원들이 풍속화의 제작에 적극 참여하게 되는데, 이 때에는 이전의 산수인물식 경직표현과는 달리 궁정의 경직도 화풍이 반영되는 변화가 일어난다. 사의적인 화풍에서 탈피하여 사실적인 경향이 뚜렷해지고 등장인물의喜怒哀樂이 거리낌없이 표출되고 설화적인 내용도 풍부해진다. 이와 더불어 이 시기의 풍속화에는 경직장면을 채택하는 비율이 점차 높아진다. 특히 병풍이나 화첩과 같이 여러 폭이 한 질로 구성되는 풍속화에서는 거의 예외없이 경직장면이 1-3폭이 포함되고, 거꾸로 경직도에서는 풍속장면이 대폭 증가한다. 그리하여 병풍의 경우 풍속화와 경직도의 구별을 서로의 비중에 따라 결정해야 할 정도로 풍속화와 경직도가 서로 긴밀한 관계를 유지하게 된다.

金弘道가 1778년 초여름에 그린 〈行旅風俗圖屏〉(국립중앙박물관소장)은 경직장면이 포함된 풍속화의 전형적인 예라 할 수 있다. 이 병풍 가운데 〈타작〉(도판 20)은 경직도의 대표적인 장면이다. 이것은 조선시대 후반기 조선풍의 경직도에는 반드시 포함되는 제재로 중국의 경직도에서는 찾아 볼 수 없는 조선적인 특징의 소재이다. 이 그림에서는 타작하는 장면을 표현하는 데 그친 것이 아니라 감독자와 일꾼과의 불공평한 관계를 풍자하였다. 그리하여 감독자가 의관을 정제하고 곳곳이 앉아 있는 모습으로 표현되어 형식에 구애받지 아니하고 자유로운 옷차림새에 활동적으로 움직이는 일꾼들의 모습과 대조를 이루고 있다. 여기에 덧붙여 화면 하단에는 나그네 일행으로 하여금 이 장면을 목격하게 하여 작가가 직접 기행하면서 현장의 정경을 화폭에 담은 것과 같은 효과를 내는 등 설화성을 강화하였다. 이 작품은 경직도의 변천에 있어서 몇가지 중요한 의미를 시사하여 준다.

첫째, 경직도가 궁정수요의 테두리에서 벗어나 민간수요로 확산되면서 보다 적극적인 朝鮮화가 진행되었다는 점이다. 앞서 살펴 보았듯이 궁정에서는 세종 때부터 조선화된 경직관계 그림이 제작되고 숙종조에는 그러한 변형이 심하여 오히려 원래의 도상에 대한 향수를 느낄 정도였다. 이런 가운데 佩文齋耕織圖가 전래되면서 다시 중국식의 경직도가 한 때 유행한 것이다. 민간수요의 경직도에는 국립중앙박물관 소장 〈佩文齋耕織圖〉와 같이 중국식도 있으나 이내 조선식의 경직도가 정착된 것이다. 그 가운데 타작장면은 조선식 경직도의 등록상표와 같은 주제로 애용되었다.

둘째, 18세기 후반의 제작연도를 가진 경직도가 발견되지 않는 현 상황에서는 이 풍속화의 경직 표현을 통해서 역으로 당시 경직도의 화풍을 상정해 볼 수 있다. 이 병풍의 경직표현은 水墨淡彩로 표현되고 산수나 마을의 배경에 한 장면만으로 배치되어 있어, 궁정의 경직도에서 보여준 청록산수에 여러 개의 경직장면을 구성하는 표현방식과 달라진 면모를 확인할 수 있다. 이들 특징은 이 시기의 풍속화에 공통되는 것이지만, 19세기 경직도에서 이러한 화풍의 작품이 있는 점으로 보아 18세기 후반의 경직도도 풍속화풍일 것으로 생각된다.

김홍도는 특히 화원시절에 이와같이 경직도의 제재를 담은 풍속화를 많이 제작하는데, 〈檀園風俗畫帖〉(국립중앙박물관 소장)도 그러한 예이다. 이 화첩에는 모두 25점 가운데 경직도와 관련된 작품이 3점 있다.

이 가운데 〈길쌈〉(도판 21)은 패문재경직도의 영향이 뚜렷한 점이 주목을 끈다. 화면의 상단에는 씨나는 장면을 그렸는데, 여기서 인물을 뒷모습으로 하단의 인물보다 작게 그린 것은 佩文齋耕織圖의 〈采桑〉(도판 8-7)을 연상케 한다. 〈采桑〉에서는 화면의 하단에 뽕잎을 따는 아이는 앞을 향하게 하고 상단의 뽕잎을 따는 아이는 뒷모습을 그렸으며, 원근법을 적용하여 상단의 아이는 하단의 아이보다 작게 그렸다. 또한 하단의 베짜는 장면을 지켜보고 있는 할머니와 아이는 패문재경직도 직부의 〈攀花〉(도판 8-9)에 등장하는 인물과 유사하고 그 구성방식은 직부의 〈織〉(도판 8-8)에서 착상을 얻은 것으로 보인다. 이렇게 볼 때 이 그림은 패문재경직도의 그림들을 적절하게 응용하면서 조선식의 풍속으로 바꾼 것을 알 수 있다. 조선시대 후반기의 초창기 경직도에서 패문재경직도의 장면을 좌우만 바꾸고 그대로 임모하던 방식에서 이러한 응용의 단계에 까지 이른 것이다.

이와같이 병풍이나 화첩에 경직도의 장면이나 표현기법을 활용하는 방식은 이후 풍속화에서도 계속되는데, 특히 金得臣(1754-1822)의 작품에서 그러한 경향이 뚜렷하다. 김홍도처럼 풍속화첩인 〈兢齋傳神畫帖〉(간송미술관소장)과 풍속병풍인 〈風俗圖屏〉(호암미술관소장)에 경직장면이 포함되어 있다.⁵⁸⁾ 이 가운데 〈風俗圖屏〉중 〈타작〉을 살펴보면 김홍도의 그림과 어떠한 차이가 나는지를 검토하기로 한다.

이 병풍은 끝 쪽에 “乙亥陽日 兢齋寫”라고 적은 제발을 통해서 김득신이 61세 때인 1815년에 그린 작품임을 알 수 있다. 이 그림의 제재나 화풍이 김홍도가 33세인 1778년작 〈行旅風俗圖屏〉과 유사하다. 김홍도가 연풍현감시절 이후부터는 거의 문인화풍의 풍속화를 그리는 큰 변신을 한 것과는 대조적으로 김득신은 늙어서까지 화원시절의 화풍을 유지하였다. 김득신은 김홍도에 비하여 보수적인 성격을 지녔다고 볼 수 있다.

〈타작〉(도판 22)은 앞서 살펴 본 바와 같이 경직도의 전형적인 제재이다. 김홍도의 〈行旅風俗圖屏〉과 비교하여 보면 화면을 반으로 나누어 상단에는 바람에 휘날리는 나무를 중심으로 짐차 운무속에 사라지는 배경이 차지하고 하단에는 타작이 한창이다. 김홍도는 화면의 중앙에 타작장면

58) 金得臣의 회화에 관해서는 宋泰沅, 「兢齋 金得臣의 繪畫 研究」(弘益大學校大學院碩士學位論文, 1990. 6) 참조.

을 배치하고 전경에 나그네를 크게 그렸다. 그러나 이 그림은 김홍도의 그림을 참고하였음이 틀림 없다. 마당을 쓰는 일꾼이 샷갓을 쓰고 있고 부부동행의 나그네가 삭발승한 승녀로 바뀌고 김득신이 즐겨 쓰는 닭과 개가 추가되었어도 기본적인 발상은 김홍도의 그림에서 비롯되었음을 알 수 있다. 원경의 소를 몰고 오는 동자의 모습은 김홍도 〈行旅風俗圖屏〉의 장면을 연상케 한다. 김득신은 김홍도의 〈行旅風俗圖屏〉을 참고하되 자신 취향의 구성방식과 공간감을 깨맞추고, 여러 소재를 빌려 쓰되 변형을 하여 새로운 것을 추가하여 독자적인 성격을 부각시켰다. 김득신은 김홍도의 작품에 비하여 표현기법에 있어서 다양화하고 심화시킨 것이다. 그는 풍부한 표현력을 구사하고 배경과 상황묘사에 뛰어났다고 볼 수 있다.

이처럼 18세기 후반의 경직도는 풍속화에 영향을 주어 중심적인 제재로 자리잡고, 반면에 경직도는 풍속화의 영향을 받아 수목담채의 풍속화풍으로 표현되고 경직장면에 풍속장면이 많아지는 현상을 보인다. 이 시기의 연기를 갖은 경직도는 아직 발견되지 않았지만, 풍속화중에 포함된 이들 경직장면에 나타난 화풍이 당시 경직도의 화풍과 크게 다르지 않을 것으로 판단된다.

3. 耕織圖畫風의 分化

조선시대 후반기 경직도의 변화는 경직도가 궁정의 수요를 벗어나 민간에 확산되는 현상에서 비롯된다. 김홍도, 김득신의 풍속화에 포함된 경직표현은 18세기 후반에 이미 궁정의 수요에서 벗어나 사인계층에 퍼져 있음을 보여주는 예인 것이다. 이러한 저변화 현상은 19세기에 들어서서 더욱 뚜렷해진다. 경직도는 원래 궁정수요로 제작된 것이지만 점차 민간에게 전파될 만큼 폭넓은 수요층을 확보하게 된다. 이러한 현상은 시나 가사를 비롯한 당대의 기록에서도 확인할 수 있다.⁵⁹⁾

委巷詩人인 秋齋 趙秀三(1762-1849)은 佩文齋耕織圖詩의 韻을 따서 「次耕織圖四十六首」를 읊었는데, 그 가운데 〈二耘〉에서 그러한 징후를 읽어낼 수 있다.

나란히 줄을 지어 김매기 하노라니,	雁齒魚頭作隊行
종아리와 어깨가 타는듯 괴롭기 한이 없다.	灸肩赤脚太勞生
임금님의 병풍에는 빈풍화가 있다던데,	御屏而有幽風畫
농사꾼의 먹고 살 걱정을 응당 알아 주겠지.	應軫農家食力情

경직도는 원래 궁정용으로 쓰이기 때문에 그것에 관한 글은 대개 높은 벼슬한 학자가 쓰는 것이 상례인데, 그것과 거리가 먼 庶孽 출신의 조수삼이 이 시를 지은 점과 “임금님의 병풍에는 빈풍화가 있다던데, 농사꾼의 먹고 살 걱정을 응당 알아주겠지.”라는 식귀의 암시를 살펴 보면, 이 그림의 수요가 이미 궁궐을 벗어났음을 알 수 있다.

59) 姜明官, 「秋齋 趙秀三 文學 研究」(韓國學大學院碩士學位論文, 1982), pp. 90-91 참조.

19세기 한양의 거리풍경을 묘사한 〈漢陽歌〉를 보면,⁶⁰⁾ 궁궐 正殿의 보좌 옆에 경직도병풍이 설치되어 있고, 광통교 아래 그림과는 가게에는 병풍으로 꾸밀 경직도가 놓여있다고 했다. 궁정이나 일부 신하들에게 한정되었던 경직도의 수요가 민간에게까지 미친 것이다. 경직도는 앞서 거론하였듯이 그 성격상 전형적인 궁정의 회화일 수 밖에 없는데, 이것이 민간의 회화로까지 발전하였다. 이러한 현상은 아무래도 기능적인 측면보다는 소재상의 친근감에서 비롯되었다고 볼 수 있다. 이것은 비단 경직도에만 국한되는 현상이 아니고 19세기의 다른 회화에서도 공통적으로 확인된다.

이러한 현상은 화풍에 영향을 미쳐 靑綠山水로 그려지던 것이 水墨淡彩, 水墨彩色, 民畫風 등 分化된다. 앞서 살핀 풍속도 중의 耕織表現도 당대 풍속화풍에 따라 이미 궁중의 靑綠山水와 다른 水墨淡彩로 제작된 것에서도 그 변화를 감지할 수 있다. 또한 농사 및 길쌈의 내용이 패문재경직도와는 달리 조선의 것으로 바뀌고 당시 풍속화에 보이는 풍속장면이 대폭 늘어나 朝鮮風의 耕織圖가 성립된다. 이것은 점차 수요 계층의 취향에 따라 화풍 및 소재를 자기화하여 수용하는 과정을 밟아 간 것이다.

그렇다하더라도 조선시대 경직도의 정통적인 화풍이라면 아무래도 淸綠山水라 할 수 있다. 이 기법은 궁정의 경직도가 아닌데도 불구하고 그 강한 전통성 때문에 민간 수요의 경직도에서도 종종 제작된다. 평양 조선미술박물관에 소장된 〈耕織圖屏風〉(도판 23)이 대표적인 예이다. 이 병풍은 산수 배경에 청록산수의 기법이 뚜렷하고 인물도 채색을 하였다. 그러나 등장인물이 조선인이기 때문에 전 진재해의 그림에 비하면 논두렁 마당 등에는 황색으로 향토적인 분위기를 내었고, 여인의 치마, 저고리의 화려한 빛깔에서는 친근감을 느낄 수 있다. 이 그림에서는 농민의 생활을 사대부의 통제나 기행의 시각으로 묘사하고 있는 점으로 보아 사대부 수요의 그림으로 추정된다. 구도를 보면, 중경에 집안의 생활이 크게 부각되었는데, 그 집은 사대부의 집을 보여주는 기와집이다.

독일 게르트루트 클라센이 소장한 〈耕織圖屏〉(도판 24)은 채색도이지만 조선미술박물관의 그림과는 약간 다르다. 대체적으로 전자와 비슷하지만, 배경의 산수에서는 청록산수가 아니라 피마준과 호초점에 열은 갈색으로 칠하였다. 채색화가 주조이면서도 수묵담채의 특징을 아울러 지니고 있다. 그만큼 19세기에 들어와서는 수묵담채의 화풍이 득세를 하였다는 것을 알 수 있다.

경직도가 저변화되면서 발생한 새로운 화풍을 水墨淡彩라 할 수 있다. 청록산수에서 수묵담채로 바뀌게 된 것은 앞서 언급하였듯이 풍속화의 영향이라 할 수 있을 것이다. 경직도와는 무관한 申潤福의 풍속화를 제외하면 수묵담채가 조선시대 후반기 풍속화의 전형적인 화풍으로 자리잡은 셈인데, 경직도와 풍속화가 서로 융합되면서 자연스럽게 경직도의 또 하나의 화풍으로 대두된 것으로 볼 수 있다. 여기에 남종화법까지 가세하여 보다 풍부한 표현력을 갖추게 되었다. 이를테면, 인물에서는 무명옷의 질감을 잘 나타낸 풍속화의 描法이나 點景人物과 같이 사의적으로 표현되고, 배경의 산수에서는 짧은 披麻皴에 米點이나 胡椒點을 찍은 남종화법을 주로 사용하였다.

60) 『漢陽歌. 農家月令歌』(普成文化社, 1978), pp. 83-110 참조.

국립중앙박물관에 소장된 8폭의 〈耕織圖〉(도판 25)는 풍속화의 영향이 강한 경직도이다. 화면 상단에 원산을 두고 그 앞에 평원법으로 펼쳐지는 공간 속에 1,2개의 경직 표현을 배치하여 병풍이나 족자식 경직도의 전형적인 구성방식을 따랐다. 도리깨질하는 장면, 할머니가 손자를 데리고 물레질하는 어미에게 가는 모습, '之'자식으로 펼쳐지는 논길 등 부분적으로 패문재경직도의 영향이 간취된다. 그런데 전경의 생활장면이 보다 확대되고 원경의 생활상과 크기의 차이가 커 원근이 깊게 표현되었다. 여름의 생활상을 묘사한 그림에서는 미점을 많이 사용하여 습하고 수목이 무성한 경치를 나타내는 등 계절의 감각을 잘 살렸다. 그러나 독과는 장면, 닭장사가 참외를 사먹는 장면, 달맞이가는 장면, 절구를 찌면서 이웃과 대화하는 장면, 여물주는 장면, 비오는 날 사랑방에 앉아 여럿이 모인 가운데 한사람이 이야기 책을 소리내어 읽는 장면 등 경직의 장면에 비하여 풍속의 장면이 대폭 늘었고 조선의 정취가 물씬 풍긴다. 묘법이나 수지법 등에서 김홍도 화풍이 엿보이나 감정을 능란하게 표현할 정도의 뛰어난 기량을 발휘하지는 못한 것으로 보인다.

결국 궁정화풍의 청록산수와 풍속화식의 수목담채가 조선시대 후반기 경직도의 주류를 형성하게 되는데, 한편에서는 이 둘을 결합한 수목채색의 경직도가 등장하기도 한다. 李漢喆이 그린 〈歲時風俗圖屏〉(동아대학교소장, 도판 26)가 그러한 예이다. 수목의 배경임에도 불구하고 인물은 담채가 아닌 채색으로 표현하였다. 경직도가 점차 수목담채로 변해가는 것이 대세이지만 채색화의 잔영은 부분적이거나 지속되고 있다. 또한 이 작품에서는 종전과는 달리 화면의 하단을 언덕과 나무로 막아 놓고 원산 사이의 공간을 활용하여 경직이나 풍속의 장면에 비하여 산수의 배경이 차지하는 비중이 커졌다. 이것은 조선말기 경직도에 나타나는 양식적 특징이다. 서울대학교박물관소장 〈耕織圖屏〉이나 1902년에 제작된 규장각소장 〈耕織圖屏〉에서 같은 특징을 발견할 수 있다.⁶¹⁾

이밖에 병풍 뿐만아니라 족자, 화첩, 편화 등의 형태로 그려진다. 특히 민화에서는 종이에 채색을 쓰는 경우가 많고, 기본적으로는 일반 경직도와 구성이나 소재가 비슷하고 도식적인 경향을 보이나, 표현에 있어서는 평면화된 공간인식과 형태의 변형이 독특하다.(도판 27)

이상 살펴 본 바와 같이 경직도는 19세기부터 점차 민간의 회화로 저변화되어 가는 현상이 뚜렷해지고 이에 따라 화풍도 分化된다. 궁정화풍의 청록산수와 풍속화풍의 수목담채가 주류를 이루면서 이들의 혼합된 화풍에 이르기까지 풍부해진다. 반면에 작품의 수준은 다양한 화풍에 못 미치고 점차 도식화의 경향마저 보인다.

61) 安輝濬, 「奎章閣所藏 繪畫의 內容과 性格」, 『韓國文化』 10 (서울大學校韓國文化研究所, 1989. 12), pp. 317-323 참조.

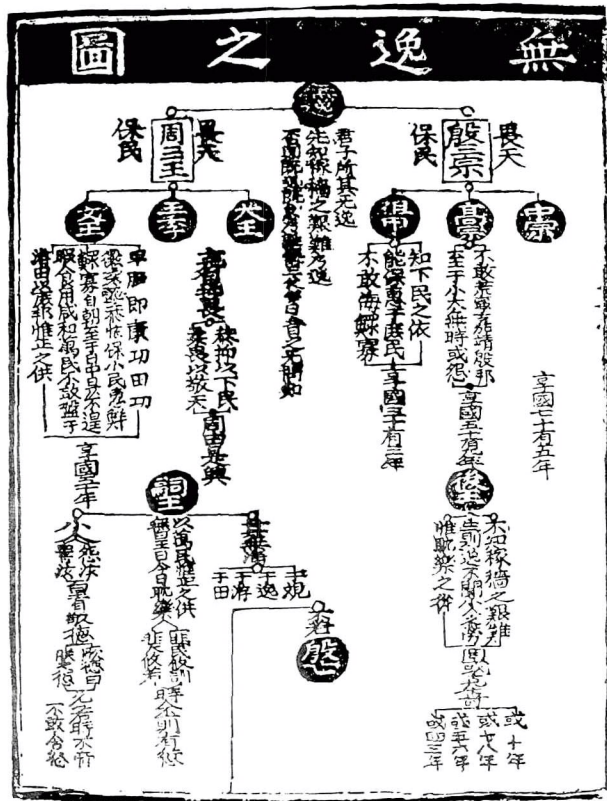
V. 맺음말

지금까지의 논의를 바탕으로 조선시대 후반기 경적도의 전통성, 특징, 그리고 회화사적 의미를 다음과 같이 정리할 수 있다.

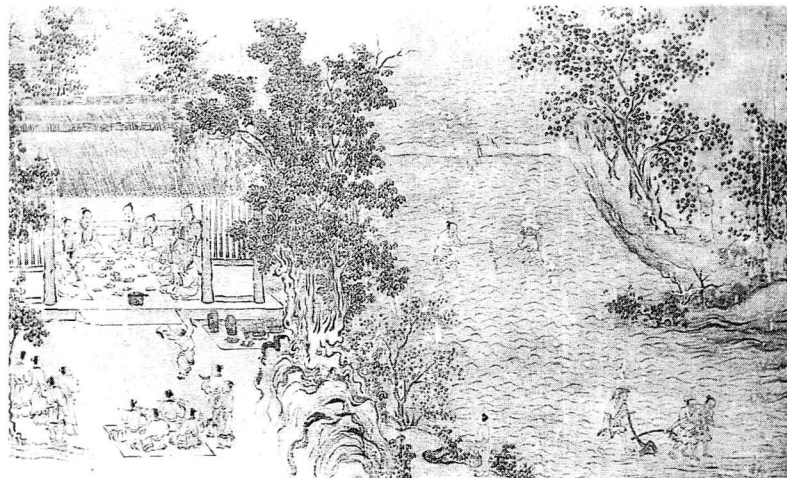
경적도는 고려시대의 무일도, 조선초기의 빈풍칠일도가 정착된 바탕 위에 연산군 때 明代 重刊本의 樓臺耕織圖가 전래, 수용된 것으로 추정하였다. 이후 경적도는 도화서 화원들에 의하여 병풍으로 제작되는데, 병풍의 형식에 맞게 산수의 배경속에 경적장면을 배치하는 구성방식에다가 조선풍의 경적도로 수용되는 과정을 밟아가는 것을 알 수 있다. 이들 특징이 조선시대 후반기의 경적도에도 전승되어 유사한 전개과정을 보이고 있다.

그리고 조선시대 후반기 경적도의 변화는 清代 佩文齋耕織圖의 受容에서부터 시작된다. 1697년 경에 전래된 패문재경적도는 이내 秦再奚에 의하여 족자로 제작된다. 이 경적도는 산수의 배경에 패문재경적도의 장면이 배치되는 양상을 보였다. 산수의 배경을 설정하는 구성은 전통적인 방식이지만 경적장면의 제재나 화풍의 경우는 패문재경적도에 의하여 새로운 변화를 보인 것이다. 이후 경적도는 병풍으로 꾸며지고 원산을 배경으로 삼고 평원법으로 펼쳐지는 공간에 경적표현이 배치된다. 또한 18세기 중엽부터는 풍속화와 제재 및 화풍상에서 교류가 이루어지면서 경적도에서 풍속장면이 증가하고 淸綠山水의 화풍에서 水墨淡彩로 바뀌며, 거꾸로 풍속화에서는 경적장면이 적극 반영되어 병풍이나 족자로 제작되는 풍속화는 거의 경적도이거나 아니면 경적장면이 주축을 이룬 풍속화이다. 그리고 궁정의 수요에만 머물렀던 경적도가 점차 사대부 및 중인을 비롯하여 서민에게까지 저변화되면서 각 수요층의 취향에 따라 경적도의 화풍은 궁정화풍의 청록산수를 비롯하여 풍속화풍의 水墨淡彩, 그리고 이 두 화풍의 혼합인 水墨彩色 등 다양한 변이를 보이고, 조선의 인물과 산수가 등장하는 朝鮮風의 경적도가 유행하게 된다.

이와같이, 조선시대 후반기 경적도는 이전의 경적도와는 달리 수요나 화풍에 있어서 다양화된다는 점에 이 시기의 특징적인 의미를 부여할 수 있다. 아울러 궁정 수요를 벗어나 민간에 확산되면서 특히 풍속화에 많은 영향을 미쳤을 뿐더러 중추적인 역할을 담당하였고, 조선시대 후반기에 궁정의 회화가 민간의 회화로 진이되는 과정을 극명하게 보여준다는 점에서 회화사적 의의를 찾을 수 있다. 조선시대 후반기 경적도는 궁정의 경적도와 일반 수요의 경적도로 크게 나눈다면, 전자에서는 경적도의 전통적인 특징을 이해하고, 후자에서는 朝鮮風을 애호하는 백성들의 취향과 풍속화와의 관계를 파악할 수 있는 것이다.



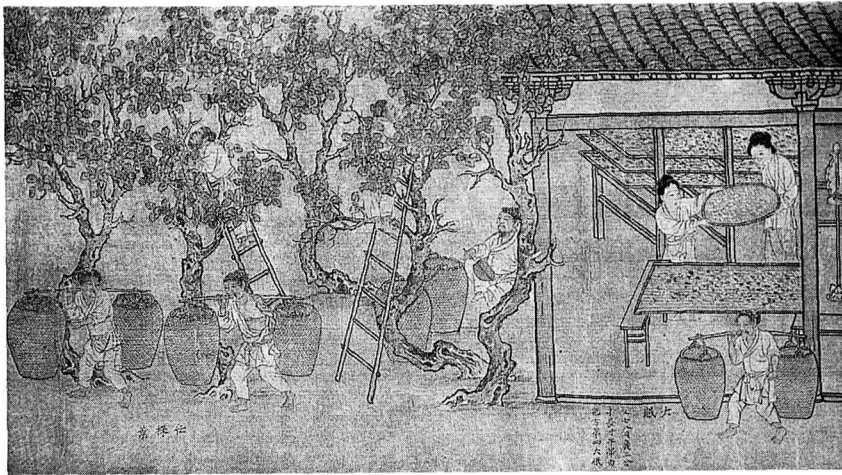
圖版 1. <無逸之圖> (『入學圖說』중) 權近, 1390년, 木板, 奎章閣所藏.



圖版 2. <幽風圖> (부분), 傳 馬和之, 南宋, 絹本彩色, 28×873cm, 北京故宮博物院所藏. (『中國美術全集』繪畫編 4, 文物出版社, 1988, 도판 30 참조)



圖版 3. <幽風七月圖> (8장면중 7번째 장면), 傳 馬和之, 南宋, 紙本水墨, 畫卷, 각 28.7×48.4cm, 美國 Freer Gallery of Art所藏, (Chinese Figure Painting, 도판 7 참조)

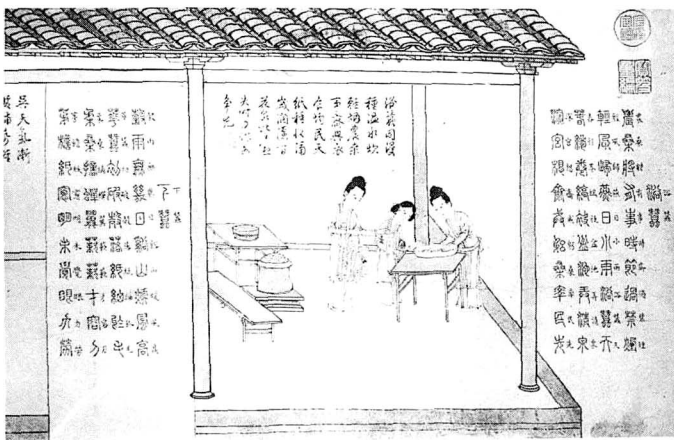


圖版 4.〈蠶織圖〉(早分),
筆者未詳,南宋,水墨
淡彩, 27.5×513cm,
黑龍江省博物館所藏,
〔『中國美術全集』繪
畫編 4, 도판 17 참조)

圖版 5.〈耕織圖〉(중), 程紫, 元, 紙本淡彩, 畫卷, 32.6×1034cm, 美國 Freer Gallery of Art 소장.
Painting, 도판 7 참조)



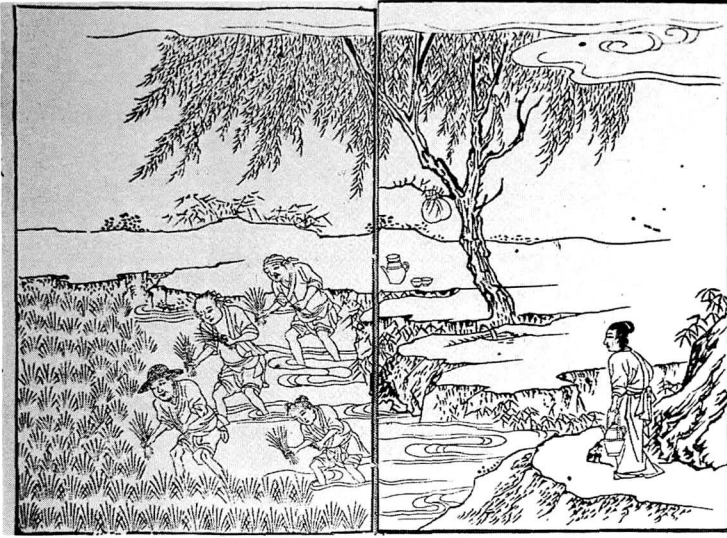
圖版 5-1. 〈插秧〉



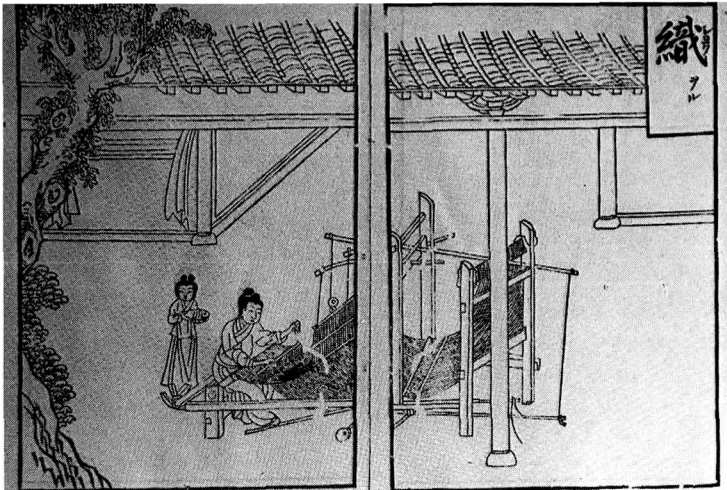
圖版 5-2. 浴蠶

圖版 6. <耕織圖>, 延寶4年(1676年)後序, 狩野永納模刻版本, 28.2×19.2cm, 早稻田大學圖書館所藏.

(『田園風俗畫展』, 도판 42 참조)



圖版 6-1. 耕圖 第9圖 <插秧>



圖版 6-2. <織>

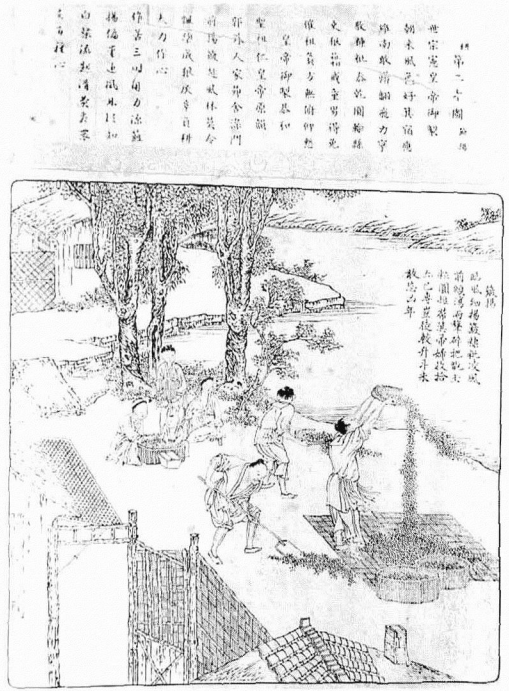


圖版 7. <插秧><耕織圖>중), 1769년, 石刻本, 34×53cm, 中國歷史博物館所藏. (天野元之助, 『中國農業史研究』, p.235 참조)

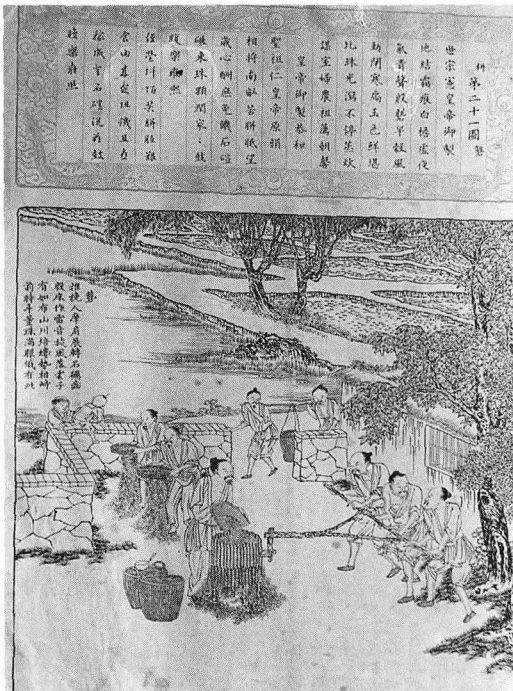
圖版 8. <佩文齋耕織圖>, 焦秉貞筆, 朱圭·梅裕鳳刻, 清, 銅版, 斗 33.5×23.4cm, 國立中央圖書館所藏。



圖版 8-1. 耕部 第 19圖 <簾>



圖版 8-2. 耕部 第 20圖 <蕪揚>



圖版 8-3. 耕部 第 21圖 <簾>



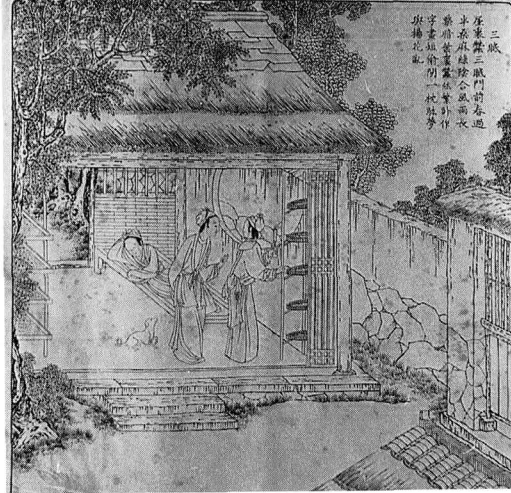
圖版 8-4. 織部 第 22圖 <浴蠶>

世宗憲皇帝御製
 百舌尚初鳴耳既警
 在階下桑青已飛隄
 草雞猶弱正空翅日
 和惟恐晨果作垢社
 兒不知桑葉嚼啼索
 皇帝御製和
 聖祖仁皇帝原韻
 女桑插柳餘春茂晚
 起人慵欲採遊雙燕
 入簾春盡游燕眠冷
 足何亦時
 桑桑幼芳結蕊花而
 上啼暮鳥正區村金
 空：豈限移春葉時
 未正賦時



圖版 8-5. 織部 第 2 圖〈二眠〉

世宗憲皇帝御製
 春風拂柳隨露露繁
 桑拓蓬蓬理三眠就
 盛運五夜大姑屐水
 安小姑梳水眠囉
 唱歸歸提籃遊比金
 皇帝御製和
 聖祖仁皇帝原韻
 淑蕙顏催喜戲傷微
 行步：探陰桑三眠
 三起新露芙蓉有時
 夜未火
 紅女幼幼：戲傷香
 態神初拾餘落只因
 三折算將了芳明執
 芳夜未火



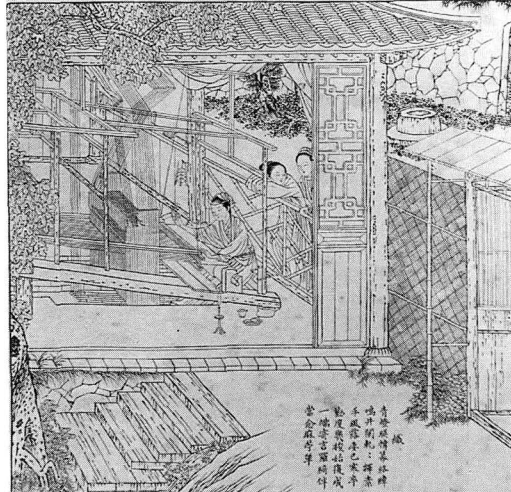
圖版 8-6. 織部 第 3 圖〈三眠〉

世宗憲皇帝御製
 清和天氣佳。秋
 桑意深：空歌聲香
 弄綠陰：高打香
 弄落易：已拾吐
 滿籠：始知不冷
 皇帝御製和
 聖祖仁皇帝原韻
 嬌畔香：餘香時
 餘初：覆香時
 入：歸香時
 上：歸香時
 桑：四向是
 是：桑大起時
 珠：花生時
 上：桑名

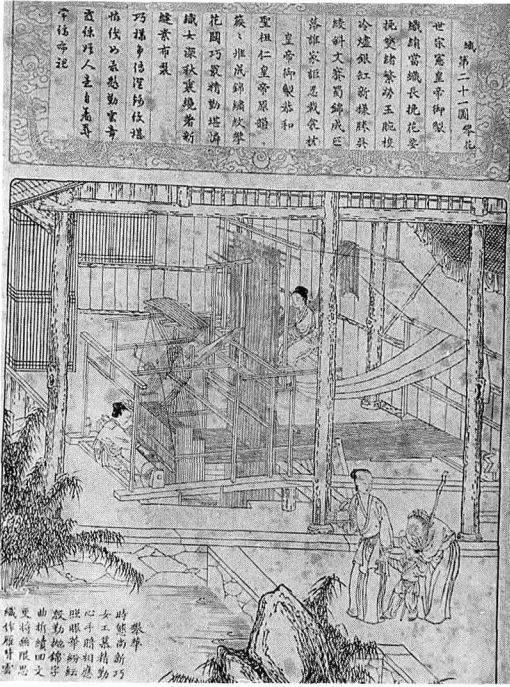


圖版 8-7. 織部 第 7 圖〈采桑〉

世宗憲皇帝御製
 一梳復一梳頭青
 發例：梳上花
 采手中：織婦女眠
 ；秋：桑：採：梳頭
 月：新：織：定：明：晚：已
 皇帝御製和
 聖祖仁皇帝原韻
 織：女：工：夫：午：夜：多：矣
 許：容：易：著：梳：羅：羅
 照：處：方：成：寸：已：自：消
 環：柳：萬：枝
 還：未：繁：枝：女：功：多
 去：勤：勞：惜：得：從：得
 註：採：手：採：採：採
 自：未：停：枝



圖版 8-8. 織部 第 17 圖〈織〉



圖版 8-9. 織部 第 21 圖〈攀花〉



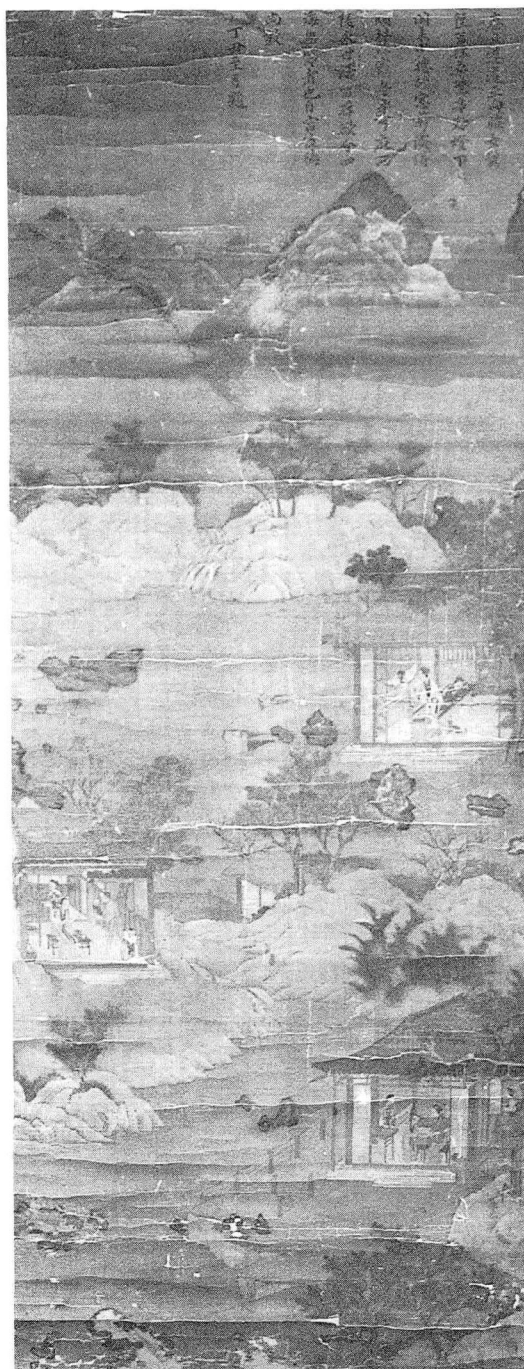
圖版 9.〈薪揚〉(《耕織圖》卷), 陳枚, 清, 臺北古宮博物院所藏。(『故宮文物月刊』50, 國立故宮博物院, 1987.5, p.16 참조)



圖版 10.〈插秧〉(《耕織圖》卷), 傅仇英, 清, 臺北古宮博物院所藏。



圖版 12.〈遊艇訪芳圖〉, 李澄筆, 17세기, 絹本彩色, 128.3×69.1cm, 國立中央博物館所藏。



圖版 11.〈蠶織圖〉，秦再奚筆，1697年，絹本彩色，137×52.5cm，國立中央博物館所藏。

圖版 13. <佩文齋耕織圖屏>(6曲屏중), 筆者未詳, 18세기, 絹本彩色, 107.5×243cm, 建國大學校博物館所藏.



圖版 13-1. 제 1 폭



圖版 13-2. 제 2 폭



圖版 13-3. 제1 폭 부분

圖版 14. <佩文齋耕織圖屏>(4曲屏중), 筆者未詳, 紙本淡色, 각 101×49.5cm, 國立中央博物館所藏.



圖版 14-1. 제 1 폭



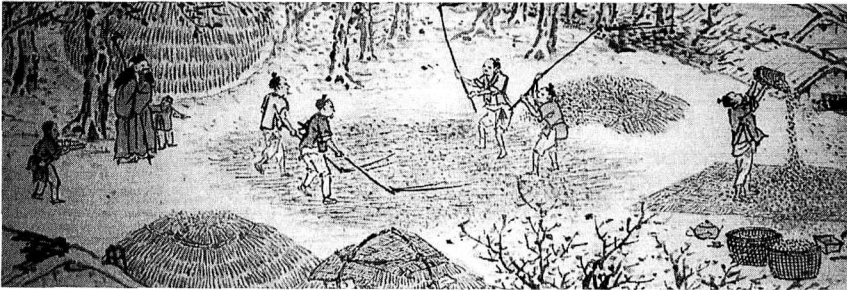
圖版 14-2. 제 3 폭



圖版 14-3. 제 4 폭



圖版 15. 〈耕織圖〉(30幀), 筆者未詳, 紙本淡彩, 各 33.6×25.7cm, 國立中央博物館所藏。



圖版 16. 〈四季山水圖〉(부분), 金斗樑·金德廈, 1744년, 絹本淡彩, 7.2×182.9cm, 國立中央博物館所藏。



圖版 17. 〈耕沓牧牛〉, 尹斗緒, 絹本水墨, 25×21cm, 尹泳善所藏.



圖版 18-1. 〈버베기〉(〈玄齋豹庵合壁帖〉중), 沈師正, 18세기, 絹本淡彩, 21.4×11.6cm, 國立中央博物館所藏.



圖版 18-2. 〈버베기〉부분



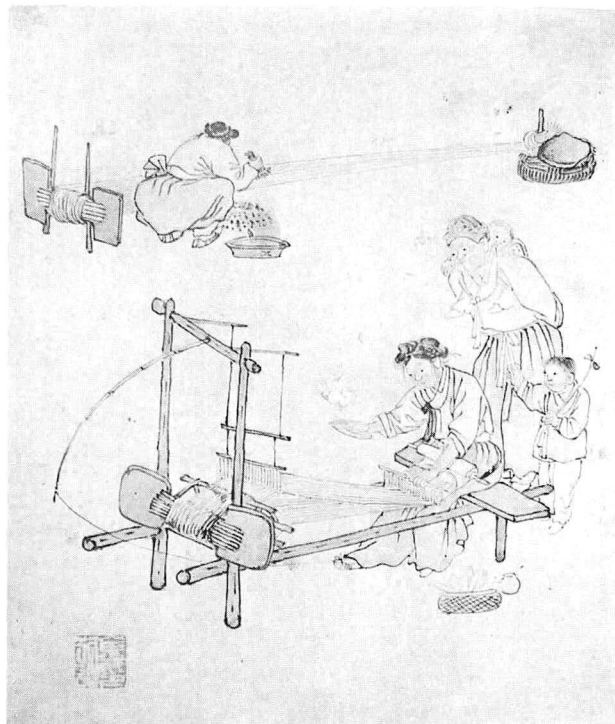
圖版 19. 〈甌風七月圖〉(8엽중 제 2엽), 李昉運, 18세기, 紙本淡彩, 25.6×20.1cm, 國立中央博物館所藏.



圖版 20. <타작> (<行旅風俗圖屏>중),
金弘道, 1778년, 絹本淡彩, 90.9×42.9cm,
國立中央博物館所藏.



圖版 22. <타작> (<風俗畫屏>중),
金得臣, 1815년, 紙本淡彩, 94.7×
35.4cm, 湖巖美術館所藏.



圖版 21. <길쌈> (<檀園風俗畫帖>중), 金弘道, 18세기, 紙本
淡彩, 27×22.7cm, 國立中央博物館所藏.

圖版 23. 〈耕織圖屏〉, 筆者未詳, 紙本彩色, 각 146×60cm, 平壤 朝鮮美術館所藏.



圖版 23-1. 〈타작〉



圖版 23-2. 〈길쌈〉



圖版 24. 〈耕織圖屏〉(8曲屏중), 筆者未詳, 紙本彩色, 149×44cm, 독일 게르트루트 클라센所藏.

圖 25. 〈耕織圖〉(8曲屏중), 筆者未詳, 19세기, 紙本淡彩, 각 121.8 × 39.4cm, 國立中央博物館所藏.



圖 25-1. 제 3 폭



圖 25-2. 제 7 폭



圖 25-3. 제 8 폭

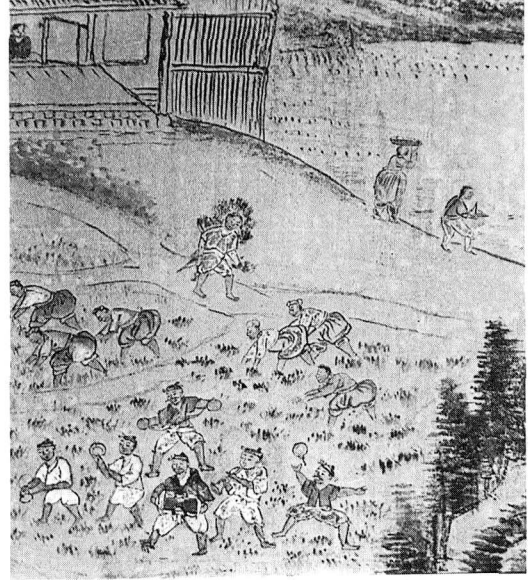
圖 26. <歲時風俗圖屏>(8曲屏중), 李漢喆, 19세기, 絹本色彩, 각 116×31.5cm, 東亞大學校博物館所藏.



圖版 26-1. 제 7폭



圖版 26-2. 제 8폭



圖版 26-3 제 8폭 부분



圖版 27. <耕織圖>(民畫), 筆者未詳, 19세기, 紙本淡彩, 日本個人所藏.

[ABSTRACT]

A Study Kyōngjik-do(耕織圖) in the Second-half of the Chosŏn Dynasty.

Chōng Pyōng-mo

This paper concentrates on explaining the characteristics and the historical changes in the Kyōngjik-do(耕織圖), Keng Chih-t'u in Chinese; Painting of Farming and Weaving) in the second-half of the Chosŏn Dynasty. Kyōngjik-do is a traditional subject matter in the East Asian paintings, which stems ultimately from the Illustration of the Odes of Pin, Pinpūng Chilwol-do(豳風七月圖). The earliest work was made by a Chinese painter Lou Shu(樓壽), who was active during the reign of Southern Sung Emperor Kao-tsung(高宗, 1127-62). It was believed that the Ming's version of this painting was transmitted to Korea in the year 1498 during the early Chosŏn Dynasty. The purpose of painting such subject matter was originally to encourage a ruler that he should understand the livelihood of the farmer. It was made in a form of a screen or a scroll painting and was done usually by an academic painter.

The style and demand of this painting changed in the second-half of the Chosŏn Dynasty. First of all, the *P'ei-wen-chai keng-chih t'u*(佩文齋耕織圖) of the Ch'ing Period influenced the content and style of the Korean Kyōngjik-do since the late 17th century. *Chamjik-do*(蠶織圖, Painting of Silk Weaving) by Chin Chae-hae(秦再奚) in 1697 was rendered by the contents and representation after the manner of figure and architecture in the *P'ei-wen-chai keng-chih t'u* in the format of landscape background. Kyōngjik-do shows relations with Korean genre paintings since the second half of the 18th century. The People's demand of the Kyōngjik-do increased gradually, and its style became diversified; such as in the court painting style, in the genre painting style, as in the mixed style etc. Also the Chinese motives of farming and weaving scenes gradually changed into Korean motives. In conclusion, the people's demand after the Kyōngjik-do developed and the style became diversified in the second-half of the Chosŏn Dynasty.