

# 董其昌과 朝鮮後期 畫壇

韓 正 熙

(弘益大學校)

## 차 례

- |                                 |                 |
|---------------------------------|-----------------|
| I. 머리말                          | A. 作品           |
| II. 17세기의 조선화단                  | B. 記錄           |
| A. 董其昌에 대한 첫 인식                 | IV. 董其昌 영향의 저변화 |
| B. 吳派의 수용                       | (18세기말~19세기)    |
| III. 18세기의 조선화단에 보이는<br>董其昌의 영향 | V. 結語           |

## I. 머리말

조선시대 회화연구에 있어서 흥미있고도 중요한 주제 중의 하나는 중국과의 관계이다. 중국의 어떤 화풍과 화론이 들어 왔으며 또 어떤 화가들이 왕래하였으며 어떤 중국작품들이 구체적으로 한국에 소개되어 영향을 미치게 되는 지를 검토하는 것이다. 물론 언제나 중국의 영향 속에서만 한국의 미술이 생성되는 것은 아니지만 조선시대의 전체 회화의 흐름을 살펴 보아도 중국의 영향은 과소 평가할 수 없는 것이다. 예컨대 조선전기에는 다양한 요소의 明代院體畫風이 전해지고 조선 중기에는 浙派畫風이 그리고 후기에는 吳派畫風과 淸의 여러 화풍이 전해져서 계속 중국의 화풍이 한국에 영향을 미쳤음을 알 수 있다.

이 가운데 17세기에 전해지기 시작하는 吳派 화풍은 明代의 대표적인 문인화풍으로서 우리나라에서는 18세기에 성행하는 문인화풍과 진경산수화풍의 근간이 된다는 점에서 특히 의의가 큰 것이다. 이 오파에 곧 이어서 한국에 소개되었던 董其昌(1555~1636)은 吳派에서 발전한 松江派의 핵심적인 인물이었으며 南北宗說의 창시자로서 널리 알려진 바와 같이 文人畫風의 우월성을 강조하고 중국회화사의 체계화를 정립하였으며 나아가 많은 倣作들을 내놓음으로써 文人畫가 지향할 바를 제시한 영향력이 큰 화가이자 서예가였다. 이미 17세기 전반 그의 생존 당시부터 한국에 소개된 동기창의 명성은 18세기에 들어와 구체적으로 작품에 반영되어 한국에서도 많은 추종자가 나왔다는 점에서 그의 비중은 소홀히 다루어 질 수 없으며 특히 한국회화사에서도 중요한 정선이 나 강세황 등이 관련되고 있어 주목할 필요가 있는 것이다. 따라서 동기창이 한국화단에 무슨 영향

\* 이 논문은 1992년 4월 미국 Nelson-Atkins Museum Art 에서 열린 <董其昌展>에 따른 국제학술 Symposium에서 "The Legacy of Tung Ch'i-ch'ang in Korea" 라는 제목으로 발표한 것인데 내용을 다소 수정 보완한 것임.

을 미쳤는가를 살펴보는 것은 한중회화 교섭연구에 일조가 되고자 하는 것이며 지금까지 주로 개괄적으로 다루어져 온 이 방면연구에 있어서 하나의 사례연구가 된다고 할 수 있다.

이 주제를 다루는데 있어서는 그간 부단히 진전되어온 한국의 문인회화의 연구에 힘입은 바가 많은데 특히 「한국 남종선수화의 변천」과 같은 전체를 조망한 논문들과 『간송문화』에 실린 여러 글들 그리고 많은 석사학위논문들에 신세진 바가 크다.<sup>1)</sup> 이러한 연구들을 바탕으로 조선후기 화단에 미친 동기창의 영향이라는 측면을 다음과 같은 순서로 정리해 보고자 한다. 우선 동기창의 이름이 언제부터 알려지게 되었는가 하는 점과 그 당시에 들어오는 吳派의 유입상황, 그리고 나서 18세기에 들어와서 구체적으로 무슨 작품에서 영향이 보이는가를 문헌기록에 근거해 접근해 보고자 하였으며 마지막으로 19세기에 들어서서 동기창의 이름과 화풍이 어떻게 폭넓게 이해되고 퍼져나갔나하는 점을 살펴보고자 하였다.

## II. 17세기의 조선화단

### A. 董其昌에 대한 첫 인식

동기창이 조선화단에 언제 어떻게 하여 알려지게 되었나 하는 것 부터 밝혀보는 것은 한중회화 교섭 연구에 있어서 매우 유익한 참고가 될 것이다. 왜냐하면 중국 화가의 이름이나 화풍들이 대략 어느 정도 기간이 지나 한국에 전해졌나 하는 것을 파악하는데 매우 참고가 되기 때문이다. 이에 관해서는 몇가지 문헌자료가 있는데 우선 가장 직접적이고 신빙성있는 자료는 동기창의 문집인 『容臺集』(1630년 序文)에 실려있는 동기창 자신이 이야기 한 것이다. 1626년에 쓰여진 글에서 董은 한국과 유구(琉球) 국에 자신의 작품이 전해진 것을 밝히고 있다.

나는 17세때 부터 글씨를 써서 이제 72세가 되었다. 일생동안 쓴 종이값이나 버린 붓이 얼마나 되는 지 알 수도 없다. 예부에 있을때 공물을 바치러 온 조선의 사신이 나를 찾아와서 내가 당상관인 것을 알고는 매우 기이한 일이라고 하였다. 생각컨대 나의 작품들이 역시 그 나라에 전해진 것으로 믿어 진다.<sup>2)</sup>

이 문장에 이어서 계속되는 내용은 유구국의 사신도 자신의 작품을 갖고 유구국으로 돌아갔다는 것으로 전체 문맥상으로 보면, 한국의 사신이 자신의 작품을 얻으러 왔다가 서화로 유명한

1) 安輝濬, 「朝鮮王朝後期繪畫의 신동향」 『考古美術』 134號(1977. 6). pp. 8~19; 安輝濬 「한국 남종선수화의 변천」 『韓國繪畫의 傳統』 (서울, 文藝出版社, 1988) pp. 250~309 所收. 姜寬植, 「朝鮮後期 南宗畫風의 흐름」 『澗松文華』 권39. (1990) pp. 47-63을 대표적으로 들수 있으며 기타 여러 논문들은 본문과 관련된 각주 참조.

2) 董其昌, 『容臺集』(台北: 국립중앙도서관, 1968) p. 190 「余自十七歲學書, 今七十二人矣. 未知一生紙費幾何筆退幾何. 在禮部時高麗進貢使者詢知余坐堂上. 便謂異事. 想筆跡亦傳流彼中.」

동기창의 관직의 지위가 높음을 알고는 기이한 일이라고 말한 것으로 해석된다. 사신과 동기창이 직접 이야기한 것인지 들어서 안 내용인지 선명치 않으나 아마도 직접 대화로 들은 것으로 보인다. 그렇다면 이것은 동기창이 북경에 예부사랑으로 있던 1624년의 일이 된다.<sup>3)</sup>

이 글을 통해 알 수 있는 것은 유구국 사신이 작품을 얻어간 것과 같이 조선사신도 작품을 얻으려 했었다는 것이다. 동기창 자신도 말하길 이렇게 외국에서도 자신의 작품을 얻으려 오는 것을 보면 이미 그 나라들에도 자신의 작품이 전해져 잘 알려져서 더 얻고자 하는 것이 아닌가 하고 반문하고 있다. 아물든 동기창의 명성이 이미 그의 생존시에 알려진 것이 확인되며 아울러 작품도 이미 전해졌던 것을 알 수 있다. 1625년 正月 한국의 사신 洪翼漢이 동기창이 南京의 예부상서로 전보되었음을 간략히 기록하고 있으나 이것은 그만큼 관심의 대상이었음을 立證하는 것으로 해석해야 되지 않을까 한다.<sup>4)</sup>

예술가로서의 동기창의 이름이 한국 문인들 사이에 전해졌을 가능성은 17세기 초의 두가지 사실에서도 확인된다. 우선 1603년에 간행된 顧氏畫譜를 들 수 있다. 吳派의 화가들의 작품을 주로 수록한 이 木版畫集속에 동기창의 작품이 들어 있다. 이 화보는 1608년에 중국에 사신으로 갔던 李好閔이 모사해서 갖고 왔기 때문에 국내에도 일찌기 소개되었던 것이다.<sup>5)</sup> 이 화보에는 비록 동기창의 특징이 잘 드러나는 작품이 실리지는 않았으나 그의 이름은 이를 통해 충분히 전해졌다고 생각된다. 그러나 이보다 일찍 즉 1606년에도 이 화보가 전해졌을 가능성은 배제하기가 어렵다. 이 화보의 序文을 쓴 朱之蕃이 1606년에 사신으로 서울에 온 적이 있는데 그때 그가 갖고 왔을 가능성이 있으며 그를 통해 당시 이미 명성을 얻은 동기창의 이름이 전해졌을 가능성도 있다. 朱之蕃은 동기창보다 6년 늦게 진사시에 장원급제하였으며 동기창과 마찬가지로 한림원에 들어갔으므로 면식이 있었을 것으로 추측된다.

동기창의 이름이 알려졌을 또 다른 자료는 許筠 (1569~1618)의 文集이다. 허균은 1614년과 1615년에 북경을 방문하였는데 이 기간중에 그는 약 4,000여권의 중국서적을 구입해 왔다고 한다. 그가 내용을 발췌해 놓은 중국서적들을 보면 동기창의 절친한 친구였던 陳繼儒(1558~1639)의 많은 글들이 실려 있는데 예컨대 岩棲幽事, 眉公秘笈, 眉公十部集, 太平清話, 讀書經, 讀書十六觀 등이다.<sup>6)</sup> 이 글들에는 동기창의 이름도 실려있고 그들의 친분관계도 드러나 있으므로 이들을

3) 동기창은 1624년에 처음 예부사랑이 되며 1625년 正月부터 이글을 쓴 1626년까지는 남경의 예부상서로서 南京에 머물므로 「在禮部時」는 그가 북경에 있던 1624년중의 어느때인 것으로 추정된다. 왜냐하면 한국의 사신이 그를 만나기 위해 남경까지 찾아갔다고 보기는 어려우며 따라서 이것은 동기창이 북경에 있을 때의 일을 회상한 것으로 생각해 볼 수 있다.

4) 洪翼漢, 『朝天航海錄』 卷2. 天啓五年正月條. 이것을 단지 형식적인 언급으로 보고 당시의 빈약한 吳派風의 이해 정도를 실감케 한다고 해석하는 것은 실상과 다르지 않을까 한다. 金起弘, 「玄齋 沈師正의 南宗畫風」 『潤松文集』 卷25, 1983. p. 43.

5) 李好閔, 『五峰集』 卷8. 畫譜訣跋 『韓國文集叢刊』(서울: 민족문화추진회, 1990) 권59. p. 438. 보다 자세한 것은 金起弘, 上揭論文. p. 42 참조.

6) 許筠, 『許筠全書』(영인본, 서울: 아세아 문화사, 1980) pp. 253~350. 허균은 이밖에도 王世貞의 『弇州四部叢』, 何良俊의 『四友齋叢說』 등을 갖고 있었다.

통하여 董의 존재를 알 수 있었을 것이다. 아직 董의 文集이 나오기 전이었으므로 그의 글이 없었던 것으로 보인다. 허균과 진계유, 동기창은 모두 동시대의 인물들로 허균이 진계유보다는 14살 동기창보다는 17살 아래에 불과하다는 점을 상기해 보면 당시 한국의 문인 예술가들이 중국의 문인 예술가들의 상황을 거의 시간적 격차없이 접하고 있었음을 알 수 있다.

이러한 여러경로로 전해진 동기창에 관한 명성이 당시 한국측 기록에서도 확인되는데 그것은 申欽의 아들인 申翊星(1588~1644)의 문집인 『樂全堂集』을 통해서이다. 신익성은 병자호란때 主戰派로서 崔鳴吉, 金尙憲 등과 함께 瀋陽에 잡혀 갔으나 후에 석방되었으며 선조의 딸 貞淑翁主의 부군으로 東陽尉에 봉해진 왕실의 인물이다. 그의 문집중에 동기창의 서예작품을 얻어보고 그 감격을 기록하길,

근래 중국에서 뛰어난 서예가로 불리우는 자에 祝允明과 文徵明의 후로 玄宰 董其昌이 있다. 예술계에 명성이 자자하나 세상에 위조품이 많아 아직 작품들이 마음에 차지 않았었다. 이제 金堉의 후로 동기창의 金字로 된 반야심경을 얻어보게 되었는데 필력이 뛰어 났으며 서법이 趙孟頫에서 나왔는데 기이하고 빼어난 것이 그 연유이다. 따라서 동기창의 진적임이 의심할 여지가 없으며 이 풍진세상에 진정 눈의 축복(眼福)이로다.<sup>7)</sup>

하였다. 이 기록이 언제 쓰여졌는지 분명치 않으나 그의 몰년이 1644년이므로 대개 1630, 40년대에 쓰여졌다고 보아도 1636년에 사거한 동기창과는 거의 동시대 임을 알 수 있다. 이 당시에 이미 동기창의 서예작품이 한국에 전래되었으며 더욱이 위작(僞作)들에 대해서까지 신경을 쓰고 있는 점이 무조건 받아들여지지도 않았던 것을 알 수 있다. 특히 申翊星과 그에게 작품을 보여준 金堉(1580~1658)이 모두 瀋陽에 다녀온 적이 있어 중국 왕래에서 이런 작품이 얻어진 것이 아닐까 추측된다. 金堉은 1636년에 冬至使로 중국에 다녀왔으며 1643년에도 중국에 다녀와 가능성이 매우 높다고 하겠다. 이상의 기록들에서 확인되는 사항은 동기창의 명성이나 작품들이 중국과 접촉이 있던 상류층 인사들을 통하여 알려졌으며 한국측에서 중국내의 문화계 사정에 매우 밝았었다는 점이다.

이밖에도 동기창의 〈江山秋霽圖〉(도1)의 존재도 당시 한·중간의 교류상 의미있는 작품으로 여겨진다. 왼쪽에 있는 여러 印章중에는 「朝鮮國王之印」이라는 도장이 있는데 어떻게 하여 이 도장이 찍히게 되었는지 분명치 않으나 동기창이 조선종을 좋아하여 여러번 작품에 利用하였다는 것이 확인되고 있다. 이 특유의 표면이 매끄러운 조선종이 아래에는 은은하게 작은 글씨들이

7) 申翊星, 『樂全堂集』卷 8, 題董太史書後, 「中朝近世號能書者, 枝山徵明之後 董太史玄宰. 雄鳴藝苑, 世多膺本, 殊不滿意. 今得金字心經 於 潛谷 金伯厚許. 極有腕力, 法源乎吳興. 而以奇拔出之其爲. 玄宰真蹟也, 無疑. 爾風塵滿目.」 이 자료를 알려준 홍익대 대학원의 김지혜씨께 감사를 드린다.

내비치고 있는데 이 종이에 대해서는 여러 해석이 있다.<sup>8)</sup> 만약 당시 外交문서를 재처리해 사용하였다면 조선으로서는 대단한 불명예가 아닐 수 없으며 또 공문서가 아니고 동기창에게 직접 전해진 것이라면 당시 한·중관계에 중요한 자료가 될 것이다. 현재 뭐라 단정할 수는 없으나 이상에서 본 여러 문헌 자료들은 모두 동기창에 대한 조선화단에서의 인식이 거의 동시대적으로 일어나고 있었다는 것을 말해주고 있다고 하겠다.

## B. 吳派의 수용

동기창의 영향이 분명히 간취되기 시작하는 것은 18세기의 작품이나 文集들에서이기는 하나 이보다 앞서서 17세기에는 한국화단에 吳派畫風과 그에 관한 내용들이 전해졌던 것으로 보인다. 동기창의 화풍은 대개 이 吳派의 이해속에서 전개되어야 설명이 되는 것이며 갑자기 吳派없이 董其昌이 돌출할 수는 없는 것이다. 그러나 현재 17세기 한국화단의 정황에 대한 설명에 이 吳派의 存在가 별로 부각되지 못하고 있으며 아울러 작품에서는 18세기에 들어서서 吳派가 동기창과 함께 얘기되고 있는 실정에 비추어 볼 때 17세기 작품들에서 吳派의 流入을 확인하는 것은 나름대로 의의가 있다고 생각된다.<sup>9)</sup>

吳派는 중국에서는 이미 15세기 후반에 심주에 의해 시작되고 16세기 초에는 文徵明과 그의 친구나 제자들에 의해 세력화되었으며 16세기 중엽에는 이미 매너리즘적 징후를 보이고 있었다. 한·중간의 신속한 교류상태를 상기할때 이러한 吳派가 16세기와 17세기를 그냥 지나쳐 18세기에 처음 인식된다는 것은 시기적으로 너무 늦으며 따라서 늦어도 17세기에는 그 흔적이 많이 나타나야 하지 않을까 생각 된다. 다행히 문헌기록에서는 이 吳派계통의 流入이 확실시 되는데 작품상에 확인되는 것은 아직 보고된 것이 별로 없다. 따라서 필자는 현재 전해지는 작품중에서 吳派的

8) 이 종이를 外交文書로 보고 글씨를 씻어서 재사용했다고 한 것은 古原宏伸, 『董其昌의 書畫』(동경: 二玄社, 1982) 卷2, p. 251. 또 Sherman Lee는 Wai-kam Ho et al. *Eight Dynasties of Chinese Painting* (Cleveland; Cleveland Museum of Art and Indiana University, 1980) pp. 245-246 에서 이 종이가 神宗 황제를 추모하기 위해 조선에서 보내진 外交문서라고 언급하고 있다. 그러면 이 종이는 1620년에 사용된 것이다. 또 한국의 李德懋는 이 작품이 한국에 넘어와서 조선국왕의 도장이 찍히게 되었다고 보았으며 어떻게 하여 다시 중국에 넘어갔을까 하고 의문을 표시하고 있다. 李德懋, 『靑莊館全書』 卷32. 청비록 卷1. 江山秋霽圖條. 이덕무는 아마도 종이 밑에 있는 글씨들을 보지 못해서 오해한 듯 하며 필자도 이 작품은 보았으나 바탕에 있는 글씨들의 내용을 자세히 조사해 보지 못해 자신할 수 없으나 貢物명세서와 같았던 기억이 있다. 이 작품을 자세히 조사했었을 Sherman Lee 나 古原의 의견에 따라 동기창이 외교문서를 재사용한 것으로 보는 것이 좋지 않을까 한다.

9) 현재 조선시대 17·18세기 화단을 설명할때 중국의 남종화풍의 영향을 받았다는 표현이 많이 쓰이고 있는데 이 표현이 다소 모호하기 때문에 필자는 남종화의 역사중에서 吳派를 따로 분리해서 논하는 것이다. 동기창이 남종화라는 용어를 사용했을때는 이미 남종화의 역사가 唐·宋·元·明의 근 7·8백년이 흐른 뒤이므로 그냥 남종화풍이라 했을때는 무슨시대의 무슨 화풍인지 구별하기가 어렵다.

要素가 보이는 작품들을 몇개 거론해 보고자 하며 앞으로 보다 많은 새로운 자료의 출현과 발굴에 기대를 걸어본다.

이러한 작품분석에 들어가기 전에 우선 吳派의 流入을 立證하는 문헌기록들을 간단히 살펴보고자 한다. 『朝鮮王朝實錄』에는 1600년에 金命元이 文徵明의 書帖을 宣祖에게 바치는 이야기가 있다.<sup>10)</sup> 비록 畫帖은 아니나 아마도 비슷한 무렵에 畫帖도 들어왔으리라 추측된다. 이 1600년에 文徵明의 書帖을 進上한 것은 이미 16세기 末頃에도 吳派作品의 流入을 상징하는 것이며 귀하게 생각되어서 進上한 것이므로 당시에 이미 文徵明의 중국에서의 비중이 알려졌다고 해석해야 될 것이다. 그리고 앞에서도 언급한 1608년에 顧氏畫譜가 국내에 소개된 것도 중요한 사실이라고 할 수 있다. 중국에서 出刊된 후 몇년되지 않아 國內에 소개된 점도 당시의 신속한 交流를 말해주고 있다. 빈번한 使行에 따라 中國의 文物이 금방 朝鮮으로 流入되는 것이 당시의 사정이며 조선 使行員들의 구입열의와 作品들을 팔려고 하는 中國商人들의 열의가 交流를 더욱 재촉하였다고 볼 수 있다.

이 밖에 吳派의 流入을 입증하는 많은 자료들이 이미 보고되어 있어 되풀이 하지 않고자 하며<sup>11)</sup> 다만 하나 지적할 것은 芥子園畫傳도 17세기 말이나 최소한 1700년경을 전후하여서는 국내에 전해 왔을 것으로 믿어지며<sup>12)</sup> 그럴 경우 이 화보에 있는 明末清初의 화가들의 작품이 1700년 전후로 이미 전해지게 되어 吳派그림의 경우 이미 구식의 화풍이 되고 마는 것이다. 이 화보에는 蕭雲從, 楊文聰, 弘仁, 李流芳, 程正揆 등의 明末화가들과 石溪, 盛丹 등의 清初화가의 작품들이 例示되고 있어 이 화보의 전래를 기점으로 이미 동기창의 시대도 지나가는 것이 된다. 그러므로 18세기로 들어오면 동기창의 소개는 이미 끝나고 明末清初의 화가 소개시대가 되므로 동기창의 경우 그의 영향만을 논하게 되는 것이다. 그러면 이상으로 간단히 기록관계를 마치고 작품분석으로 넘어가 보고자 한다.

당시의 조선회화를 살펴보기 전에 우선 간송미술관에 소장되어 있는 朱之蕃의 〈倣李成山水圖〉(도2)를 유념해 볼 필요가 있다. 이 작품이 어떤 경로로 한국에 남아 있는지 알 수 없으나 아마도 朱之蕃이 한국에 왔을 때 즉 1606년 무렵 그린 것으로 볼 수 있지 않을까 한다. 작품의 수준이나 격조는 높지 않으나 畫技가 많지 않던 탓으로 보면 되지 않을까 한다. 오른쪽 위에 쓰여진 ‘倣李成’이란 글귀가 당시 조선화단에서 아직 본격적으로 성행하지 않던 중국식 倣古風의 취향을 보여

10) 「宣祖實錄」 『朝鮮王朝實錄』 卷132. 33年 庚子 12月 辛未條, 자세한 것은 安輝濬, 「朝鮮王朝後期繪畫의 新動向」 p.10.

11) 문헌자료에 대해서는 安輝濬, 「한국남종 산수화의 변천」 pp. 273~275 및 姜實植, 前掲論文, p. 49. 참조.

12) 이 화보가 일본의 경우 元祿年間(1688~1703)에 이미 일본측 기록에 이름이 나타나고 있는 점에 비추어 한국에도 최소한 이 무렵에는 들어올 수 있지 않았을까 한다. 鶴田武良, 「芥子園畫傳について」 『美術研究』 권283. (1972) pp. 81~92.

주고 있다. 아마도 이러한 作品들에 의해 吳派風이 소개되었을 것으로 짐작되며 특히 朱之蕃의 역할이 컸을 것으로 보인다.

이 朱之蕃과 만나 대화도 나누었으며 그로부터 작품에 대한 칭찬을 들은 적이 있고 더욱이 北京도 다녀온 적이 있는 李楨(1578~1607)의 작품에서 이 吳派의 흔적을 찾아 볼 수 있는 것은 시사하는 바가 크다고 할 수 있다. 국립박물관 소장의 널리 알려진 山水畫帖 중 第4엽(도3)은 수목과 뒷산처리에서 분명히 吳派 특유의 기법을 보여주고 있다. 이와같은 기법은 대략 沈周이후 널리 유행하는 것으로 그의 山水畫帖 중 한엽(도4)에서 유사한 기법을 찾아볼 수 있다. 특이하게 간결하게 그리는 소나무 모습, 선염으로 단순하게 마무리하는 뒷산들 그리고 비중이 커진 후경의 산들의 처리는 이 작품이 이미 오판적 특성을 완전히 소화하고 있음을 말해 준다. 이러한 吳派의 특징이 이 山水畫帖에 끌고루 다 잘 보이지 않더라도 한 곳에만이라도 분명히 보인다면 그것은 吳派가 流入되었음을 입증하는 것이라고 볼 수 있을 것이다.

이 화첩은 李楨의 다른 전칭 작품과도 양식상으로 차이를 보이고 있어 李楨의 작품으로 얼른 단정하기가 어렵다. 최근 李源福 관장이 그 진위를 의심하고 있는 바 실령 李楨의 작품이 아니라도 17세기 전반에는 가능한 작품이 아닐까 한다.<sup>13)</sup> 이 화첩이 중국화풍의 영향을 받은 한국화가의 작품이라고 한다면 가장 Model로서 가능성이 있는 중국화풍은 吳偉風이 아닐까 한다. 화첩 전반적으로 보면 앞에서도 언급한 沈周의 요소에다 吳偉의 강렬하고 비수가 심한 필선처리와 굵은 건물선 처리, 특이한 수목표현 등등에서 吳偉의 작품과도 통하는 바가 크다(도5-1, 5-2, 5-3).<sup>14)</sup> 전체적으로 보아 조선 전기와 중기의 전통화법을 바탕으로 沈周(1427~1509)와 吳偉(1459~1508) 등 15세기 후반의 중국화풍을 가미한 새로운 형식의 조선중기 작품이 아닐까 한다.

이밖에 淸에 의해 瀋陽에 끌려갔던 王子들에 의한 작품들에서도 吳派의 要素가 보이고 있어 中國회화를 본 경험이 있던 사대부층에서 吳派가 받아들여지고 또 소화되었던 것으로 볼 수 있다. 우선 仁祖의 아들로서 淸에 의해 瀋陽에 볼모로 갓있던 麟坪大君 松溪 李瀛(1622~1658)의 산수도 <一片漁舟圖>(도6)를 살펴보자. 전경에 米點을 사용한 나무표현이 있고 중경에 한 어부와 수초들이 있으며 후경에 낮은 산이 있는 것이 평범한 文人畫風이며 별 특색이 없어 보인다. 일견 평범한 듯한 이러한 산수는 이미 吳派의 분위기를 내포하고 있다고 하겠다. 원경의 산처리에서 다소 비중이 커진 뒷산처리는 이미 예찬적인 단순한 후경처리에서 벗어난 것을 시사하며 또 그곳에 가해진 준법은 약간 자유스러운 피마준법으로 조선중기의 흑백의 대조를 강조한 전통기법이나 아직도 체계적인 준법을 사용하는 元代 특유의 기법에서 벗어나고 있음을 말해준다. 요는 전체구성

13) 이 작품은 그 뛰어난 회화성으로 하여 李楨의 대표작이자 진적으로 여겨져 왔으나 최근 李源福 관장에 의해 그 진위가 의심된 바 있다. 李源福, 「李楨의 두 傳稱畫帖에 대한 試考」 『美術資料』 34號(1984年 6月) pp. 46~60 및 35號(1984年 12月) pp. 43~52 참조.

14) 『중국미술전집』 회화편 6, 明代繪畫 上, (상해인민미술출판사, 1988) 도 123, 127, 128 등 참조.

이 이미 明代文人畫風과 유사한 것이며 앞의 米法 때문에 예전 것으로 볼 수는 더욱 없는 것이다.<sup>15)</sup>

또 다른 왕자의 작품으로 綾溪守 晚沙 李伋(1623~?)의 <山水圖>(도 7)를 들 수 있다.<sup>16)</sup> 비록 치밀하게 잘 다듬어지지 않은 그림이긴 하지만 전체적으로 자유분방한 새로운 文人山水畫의 분위기를 보여주고 있다. 前景에 몇그루의 수목을 배치하고 뒤로 부드러운 곡선의 원산을 배치하고 있는 것이 明代文人畫의 특징을 잘 보여주고 있다. 물론 元四大家風에서 발전된 것이나 이와같은 구성은 明代에 형성되는 것이며 후에 18세기의 조선후기 문인화풍에도 직접적으로 연결되고 있다.

이상과 같은 17세기 작품들에서 吳派의 요소를 찾아 볼 수 있는데 당시 화단의 전체적 상황으로 본다면 그다지 많지 않은 작품에서 그 흔적을 발견할 수 있다고 하겠다. 이와같이 吳派風이 한국 화단에 크게 뿌리를 내리지 못한것은 여러 요인이 있을 수 있겠으나 당시 계속되던 倭亂과 胡亂으로 정신적으로나 문화적으로 침체된 국면을 맞이한 것을 主要因으로 들 수 있지 않을까 한다. 특히 孝宗의 北伐계획이나 宋時烈을 중심으로 한 老論系의 淸에 대한 배타적인 의식 등도 중국文物의 신속한 유입을 막는 요인이 되었을 것으로 보인다.<sup>17)</sup> 그렇다하더라도 17세기 말까지 吳派유입에 있어서 소강상태가 계속되는 것은 쉽게 설명이 되지 않으며 아마도 많은 적합한 작품자료들이 사라져 버린 탓도 있을 것이다. 吳派가 세력화되면서 吳派風의 회화가 전국적으로 퍼져나가 북경에 까지 이르렀던 16세기 전반에서부터 무려 150여년이 지나도록 한국작품에 反映이 크게 나타나지 않았다는 것은 당시 使行員을 통한 신속한 交流상황에서 볼 때 쉽게 설명되지 않는 현상이며 앞으로 보다 나은 자료에 의해 補強될 수 있으리라고 본다.

### Ⅲ. 18세기의 조선화단에 보이는 동기창의 영향

吳派나 董其昌의 영향이 작품에 두드러지게 나타나지 않던 것이 18세기에 들어와서는 완연히 드러나게 된다. 특히 謙齋 鄭澈이 중국문인화풍을 적극적으로 받아들여 작품에 살림으로써 이 方面에서 획기적인 변화를 이룩하게 된다. 18세기의 조선화단은 화풍상 그 특징을 크게 세 종류로 나누어 볼 수 있다. 즉 진경산수화의 성행, 풍속화의 발달, 그리고 문인화풍의 유행을 꼽을 수 있는데 이중 문인화풍이 중국과 관계된 새로운 요소인데 기본적으로는 17세기에 들어온 오파화풍아래 새로이 동기창이나 淸初의 화풍을 가미한 것이라 볼 수 있다. 吳派와 董其昌의 화풍간에는 물론 分明한 차이는 있지만 다소 변형시켜 표현하게 되는 수용자의 작품 속에서 그 차이를 선명히 구별

15) 이 작품에 대한 설명으로는 安輝濬, 「한국남종산수화의 변천」 p. 278 및 安輝濬 편, 『山水畫』 上 『한국의 美』 卷1 1. p. 206 참조.

16) 이 그림은 劉復烈의 『韓國繪畫大觀』 그림 151 에 실려 있는데 과문인지는 몰라도 보다 나은 도판은 없는 것으로 보인다.

17) 崔完秀, 「謙齋眞景山水畫考」 『澗松文華』 卷21(1981) pp. 42~48 및 鄭玉子, 『朝鮮後期文化運動史』(서울: 일조각, 1988) pp. 6~57 참조.

한다는 것은 용이한 것이 아니므로 우선 당시의 문헌에서 동기창의 특징을 담고 있다고 기록되어 있는 것에서부터 논의를 시작해 보는 것이 좋지 않을까 한다.

## A. 作品

18세기 전반에서 동기창의 화풍을 살렸다고 말하여지는 화가는 鄭敎(1676~1759)이다. 그의 친구이자 약간 후배인 趙榮祚(1686~1761)과 李夏坤(1677~1725) 등이 정선이 동기창의 화풍을 살렸다고 증언하고 있다. 우선 조영석이 글을 보면

公은 古畫를 널리보고 열심히 공부하여 이전의 작가들이 이해하지 못한 것들을 많이 알아 내었다. 그러므로 이름이 날로 유명해지고 그림의 요청이 더욱 많아져 실 틈이 없었다. 또 예찬·미불과 동기창의 화법을 공부하고 大渾點을 써서 그때 그때 편리하게 사용하는 畫法으로 삼았다.<sup>18)</sup>

라고 하여 정선이 자신의 화풍을 형성하는데 고화를 널리 보았으며 아울러 3명의 중국화가의 화법을 익혔음을 지적하고 있다. 정선의 진경선수화에 많이 보이는 米點法 때문에 米芾의 이름이 거론된 것으로 보이며 예찬과 동기창의 이름을 들고 있는 것에 주목할 필요가 있다. 조영석이 정선의 화풍이 한국의 전통기법이 아닌 중국의 문인화풍에서 유래한다고 밝히고 있는 것이 흥미 있다.

정선과 매우 가까웠던 조영석의 분석이라 신빙성이 높는데 그의 다른 언급을 보자.

정선의 이 작품은 먹의 사용에 흔적이 거의 없고 선염법의 사용은 그 진함과 윤택함과 깊이에서 뛰어나서 거의 미불과 동기창의 경지에 이르렀으며 조선왕조 300년에 그와 같은 화가를 볼 수가 없었다.<sup>19)</sup>

여기에서도 조영석은 미불과 동기창이 정선의 작품의 근원이 된다고 밝히고 있다. 조영석 뿐 아니라 정선의 후배이자 친구였던 李夏坤도 역시 비슷한 분석을 하고 있다.

이 수권은 정선의 득의의 작품으로서 대개 文徵明과 董其昌의 뜻이 있다. 海岳傳神帖과 비교해보니 더욱 뛰어나게 아름다움을 느끼게 된다.<sup>20)</sup>

이하곤도 정선의 작품에서 董其昌의 면모를 거론하고 있어 정선의 그림에 그와같은 측면이

18) 趙榮祚, 『觀我齋稿』 卷4(성남: 한국 정신문화연구원, 1984) p. 249. 「至公博覽古畫工夫且篤, 多出前人所未解者. 是故名日益重, 素日益積而自暇, 則又學倪雲林米南宮董華亭, 用大渾點爲應猝之法.」

19) 趙榮祚, 上揭書. p. 134. 「元伯此卷用墨無跡, 渲染有法深沈森蔚 濃潤秀麗, 殆可入於南宮華亭之藩籬, 本朝三百年蓋未見有如此者也.」

20) 李夏坤, 『頭陀草』 卷14. p. 27. 「此卷是元伯極得意筆, 大有衡山華亭意思, 比海岳諸圖, 更覺秀雅.」

있는 것이 분명한 듯한데 문제는 구체적으로 어떤 측면에서 그런 분석이 나오게 되었는가 하는 점이다. 이러한 언급을 별 의미없이 이름을 빌리는 정도의 가벼운 태도로 볼 것인지 아니면 근거가 있는 분석으로 생각해 긍정적인 태도로 볼 것인가에 따라 달라질 것이다.<sup>21)</sup> 필자는 조영석과 이하곤의 언급이 근거가 있다고 보며 당시에 축적된 중국회화에 대한 지식이 그러한 분석을 가능케 하였다고 긍정적으로 보고자 한다.

그러면 이들이 염두에 둔 측면은 어떤 것이었을까? 이들이 단지 이름만 거론하고 있기 때문에 구체적인 내용은 추정이 불과하나 아마도 다음과 같이 해석해 볼 수 있지 않을까 한다. 동기창의 화풍은 대체로 평범한 형태속에 착실한 필묵법을 구사하며 그림의 일부에서 강한 力動的인 변형이 이루어지고 있는 것이 특징인데 조선시대 화가들이 그의 진작들을 보기는 어려웠을지라도 그의 당시부터 이미 존재했던 僞作들을 통해서 그의 화풍을 익힐 수는 있었을 것이다.<sup>22)</sup> 그리고 畫風뿐 아니라 그의 글들을 통하여 많이 언급되는 古代畫風の 집대성이라는 측면이나 여러가지 회화표현기법은 살리는 문제 즉 勢나 疎密法, 開合法과 같은 것들에서 연관되지 않을까 한다.<sup>23)</sup> 이 중 정선의 그림과 연관지어 본다면 勢를 내포하고 있는 文人畫라는 점에서 공통점을 찾아볼 수 있지 않을까 한다.

물론 동기창과 회화적 태도에서 연관성이 있으나 기존에 알려져 있던 鄭敼의 작품 중에서 동기창적 요소를 보이는 작품을 굳이 골라본다면 우선 조용한 文氣있는 山水畫라는 점에서는 <毓祥廟圖>(도 8)나 <廬山草堂圖>(도9)를 들 수 있을 것이다. 이들은 동기창의 <盤谷序圖卷>(도 10)에 보이는 것과 같은 조용하고 침착한 분위기 그리고 건실한 구도법 등에서 유사하며 특히 전경에 몇그루의 나무를 배치하는 것이나 피마준법을 쓰는 점에서 관련이 깊다. <廬山草堂圖>의 뒷산의 굽이쳐 올라가는 산세는 董其昌의 그림에서 자주 보이는 기세이며 이와같은 勢가 <夏景山水圖>, <淸風溪圖> 그리고 <仁旺霽色圖> 등에 계속 나타나게 되는 것이다. 물론 동기창의 그림과 외양이 유사하다든가 하는 면이 두드러지는 것은 아니지만 정선이 우리나라에서 처음 본격적으로 문인화에서 기세를 살린 화가라는 점이, 동기창이 중국에서 마찬가지로 기세있는 순수문인화를 잘 살렸다는 점과 승致되고 있어 이와같은 측면에 착안해 본 것이다. 또 크고 힘찬나무를 전경에 몇그루 배치하는 법에 의한 鄭敼의 <西園小景>이나 <流動圖> 그리고 <漁閑圖>(도 11)나 <咸興本宮松>(도 12)도 특이하게 '생긴 힘찬나무를 近景에 잘 배치하는 동기창의 그림들[(도 13)와 (도 14)]

21) 이러한 문헌자료를 별 의미없이 다룬다면 史料의 가치가 별로 없는 것이 되고 말 것이다. 조영석, 이하곤 등의 문집에 많은 중국회화와 화가에 대한 이야기가 나오고 있는 점에서 이들의 언급이 무의미한 것으로 볼 수는 없을 것이다. 이들에 대한 분석으로는 朴珍心, 「觀我齊 趙榮禎의 生涯와 作品世界」 弘益大碩士學位論文, 1984. 姜寬植, 「觀我齊 趙榮禎 畫學考」(上) 『미술자료』 44(1989. 12) pp. 114~149 (下) 『미술자료』 45. (1990. 6月) pp. 11~70. 李善玉, 「澹軒 李夏坤의 繪畫觀」 서울대 석사학위논문. 1987.

22) 동기창의 화풍에 대해서는 古原宏伸編, 『董其昌의 書畫』(동경: 二玄社, 1982) 및 James Cahill, *Distant Mountains*, (New York: Weatherhill, 1982) pp. 87~126.

23) 이와같은 측면에 대해서는 Wen Fong, "Tung Ch'i-ch'ang and the Orthodox Theory of Painting", *National Palace Museum Quarterly*, II, no. 3. (Jan. 1968) pp. 15-18 참조.

과 연관성을 보이고 있다.<sup>24)</sup> 특히 (도 11)과 (도 13) 그리고 (도 12)와 (도 14)간의 유사성은 인상적인데 (도 11)과 (도 13)은 두 대가가 각자 종극적으로 도달한 반 추상화된 山水의 표현으로 이미 순수회화미로서의 산수화의 극치를 잘 보여주고 있다. 그리고 (도 12)와 (도 14)에서는 줄기를 허영게 드러내고 기운차게 뻗어나가는 나무의 특이한 표현이 연관된다. 물론 두 대가의 작품들의 外觀들이 두루 잘 맞아 떨어지는 것은 아니지만 鄭澈의 친구들의 증언이 무의미한 것이 아니었다면 그들이 엄두에 두었던 것이 이와같은 측면이 아니었을까 하고 하나의 試論으로 제기해 보고자 한다.<sup>25)</sup>

정선의 경우에서와 같은 비교상의 어려움은 姜世晄에 이르러 크게 개선된다. 강세황은 高官의 지위에도 북경에도 다녀오는등 중국회화에 보다 접근할 기회가 많았었다고 짐작되며 그와 같은 입장을 증명이라도 하듯 국립중앙박물관에는 그가 동기창의 작품을 보고 倣한 산수화가 전해지고 있다. <倣董玄宰山水圖>(도 15-1)가 그것인데 이 작품은 동기창이 董源의 그림을 倣한 것을 보고 다시 倣한 것으로 二重으로 倣한 특이한 것이다.<sup>26)</sup> 이 그림 옆에는 姜世晄 자신이 직접 그리게된 경위를 써넣고 있어 이해에 많은 도움이 된다(도 15-2).

동기창이 일찌기 董源의 筆意를 모방하여 이 그림을 그렸다. 나도 또 그를 따라서 倣하였으나 동기창의 작품과는 거리가 멀고 더욱이 董源과 비교한다면 조금도 비슷한 곳이 없을 것이다. 더구나 종이도 딱딱해 먹이 잘 먹지 않으니 어찌 볼 것이 있으랴?<sup>27)</sup>

강세황은 매우 겸손하게 자신의 작품이 원작과 거리가 멀다고 말하고 있으나 그의 작품은 아마도 眞跡에 가까운 작품을 놓고 상당히 원작의 수준에 근접하게 倣한 것이라고 생각된다. 전체적으로 동기창이 동원을 엄두에 두고 방할 때의 특징이 눈에 띄이고 筆墨法이 세련되게 전개되는 것이 매우 좋은 작품에 근거한 것임을 느끼게 해준다.<sup>28)</sup> 아울러 원작과 똑같이 그리지 않고 그 정신의 핵심을 살릴 뿐 외관에는 다소 개의치않는 中國式 倣作의 태도가 잘 나타나고 있어 이 작품에

24) <西園小景>은 『謙齋鄭善教』 한국의 美, ① 도 7. <流動圖>는 도 15. <咸興本宮松>은 제목은 실경산수수이나 정선이 실제 본 것을 그린 것이 아니고 상상의 그림인데 소나무의 표현이 동기창의 前景의 나무표현과 유사하다. <咸興本宮松>의 내력에 대한 安輝濬 교수님의 敎示에 감사드린다.

정선의 眞景山水畫에서도 이런 요소를 확인할 수 있을 것이다. 진경산수화의 경우 대상이 실제 있는 한국의 경치를 그린 것이라 중국화법과 일견 무관해 보이나 기법이나 표현법은 그것과 별개의 문제이다. 무게있는 산세 그리고 힘찬 필묵법, 지적이며 문기를 잃지 않는 화법 등은 중국 明代의 文人畫風의 정신이나 作畫태도 바로 그것이라는 측면에서의 이야기이다.

26) 姜世晄에 대해서는 邊英燮, 『豹菴姜世晄繪畫研究』(서울: 일지사, 1988) 참조. 필자도 강세황의 이해에 있어서 이 책자에 많은 도움을 받았으며 또 이 작품에 관한 자료를 제공해 주신 邊英燮 교수님께 감사를 드린다.

27) 변영섭, 상계서 p. 66~68. 「董玄宰會倣北苑筆意作此圖, 余又從而倣之, 去玄宰又遠, 比北苑則又必益無毫髮方弗, 況且紙本堅頑, 未得其用墨之妙, 何足觀也」.

28) 동기창이 이해한 동원의 화법에 대해서는 拙稿, 「동기창에 있어서의 동원의 개념」 『美術資料』 43호(1989년 6월) pp. 37~69.

이르러서는 한국에서도 倣作이 궤도에 이른 감이 있다. 이와같은 倣〇〇筆이라고 분명히 밝히는 태도는 明中期부터 나타나나 後期에 들어와서 성행하며 董其昌이 본격적으로 유행시킨다고 할 수 있다. 따라서 18세기 중엽이후 조선에서 유행하는 倣作的 태도는 크게 본다면 董其昌과 연관이 있다고 할 수 있다.

이러한 새로운 倣作的 태도를 적극적으로 받아들여 많은 倣作을 남기고 자기 것으로 소화한 작가는 沈師正(1707~1767)이라고 할 수 있다. 역모자로 몰려 몰락한 양반가문의 자제로 태어나 평탄한 세월을 보내지 못한 그로서는 보다 중국적인 형식의 그림을 그려 한국적 질곡에서 벗어나 선진화하고자 하였는지 아니면 도피적인 심정에서 그랬는지는 알 수 없으며 중국의 화가들을 많이 倣하는 작품들을 남기고 있다.<sup>29)</sup>

그의 〈倣王維山水圖〉(도 16)를 보면 詩的 분위기의 雪景을 특징으로 하는 王維의 화풍을 자기 나름대로 당시의 수법으로 자유스럽게 그린 것으로서 전혀 근거없는 倣作은 아니라고 할 수 있으며 그의 〈倣董北苑山水圖〉(도 17) 또한 芥子園畫傳의 董源의 산모양을 따른 것이므로 역시 근거 있는 작품이라 할 수 있다. 또 〈倣沈石田山水圖〉(도 18)의 경우는 조용한 독서당의 분위기나 나무 표현이 다소 비슷하나 오른쪽의 높은 산과 왼쪽의 절벽등은 심주와 다소 거리가 먼 형태라고 할 수 있다. 요는 沈師正의 倣作태도는 아주 근거없는 것은 아니나 자기 나름대로 소신껏 변모시켜 자기식으로 표현한 것으로 한국적 변형이라고도 부를 수 있을 것이다.

지금까지 주로 鄭敎, 姜世晃, 沈師正의 작품을 통하여 동기창과 연관되는 부분을 살펴보았는데 이밖에도 많은 文人畫家들이 이와 유사한 태도와 화풍을 보이고 있어 18세기에는 폭넓은 수용이 이루어진 시기라 부를 수 있을 것이다. 특히 李麟祥(1710~1760), 許泌(1709~1761)이나 李胤永(1714~1759)과 같은 화가들은 文氣 있는 山水畫를 남겼으며 明末의 安徽派의 畫風까지 받아들인 것을 보면 중국화풍에 민감하였음을 알 수 있다.<sup>30)</sup>

그리고 紫霞 申緯(1769~1847)에 이르러서는 倣作的 대상이 淸初의 화가까지 등장하고 있어 그를 경계로 하여 明代의 화가를 倣하는데서 淸代의 화가를 倣하는 시대로 옮겨가는 것을 볼 수 있다. 그의 문집 중 〈倣諸家山水自題絕句〉에 실려있는 倣作的 대상작가들의 면모를 참고로 들어보면 黃公望, 董其昌, 惲壽平, 鄒之麟, 王時敏, 董其昌, 黃公望, 吳鎮 등으로서 淸初의 正統派畫家들이 들어있음을 알 수 있다.<sup>31)</sup> 물론 동기창도 2번씩이나 들어있어 비중이 크나 시대가 서서히 내려가고 있는 것을 느낄 수 있다.

29) 沈師正에 대하여는 金起弘, 「玄齋 沈師正의 南宗畫風」 『潤松文華』 卷25(1983) pp. 41~54.

30) 兪弘濬, 「李麟祥繪畫의 形成과 變遷」 『考古美術』 161號(1984. 3) pp. 33~37.

31) 申緯의 山水畫에 대해서는 柳恩熙, 『紫霞申緯의 文人畫研究』(한국정신문화 연구원 석사학위논문, 1983) 그림 12, 13 참조. 그리고 〈倣諸家山水自題絕句〉는 申緯 『警修堂全藁』 卷1. 참조.

## B. 記錄

동기창의 영향이 어떻게 한국화가의 작품에 반영되어 나타나는가 하는 측면 못지않게 소홀히 할 수 없는 것이 구체적으로 동기창의 어떤 그림들이 한국에 소개되어 알려지게 되었나 하는 점이다. 다행히 문헌상에는 많은 관련된 기록이 남아 있어 이들을 종합해 보면 당시에 중국그림이 어느정도 한국에 소개되었나 하는 실상을 파악해 볼 수 있다. 특히 18세기에는 北學派를 중심으로 많은 관리들이 중국에 들어가 직접 동기창을 비롯한 많은 중국화가들의 작품을 보고 또 구입해 와서 나누어 보므로써 중국회화가 널리 유포되게 되었다. 북경의 유리창(琉璃廠)이나 거간꾼들에게서 주로 구입하는 당시의 그림에는 물론 위작들이 많아 진위가 의심스럽지만 위작일지라도 창작에는 도움이 되는 자료였다고 할 수 있다.

문헌에 기록되어 전하는 자료외에도 보다 많은 중국회화가 전해지고 있었을 것으로 짐작이 되나 우선 기록에 전하는 것을 살펴보므로써 당시에 어떻게 교류가 있었나 살펴보고자 한다.<sup>32)</sup> 1712년에 중국을 여행한 金昌業(1658~1721)은 그의 여행기에 기록하길 가게에서 우연히 동기창의 병풍그림과 진계유의 龍그림을 보았다고 하였다.<sup>33)</sup> 그것이 구체적으로 어떤 그림인지는 알 수 없으나 金昌業이 특별히 이 두 화가의 이름을 기록한 것은 이들 작품만 보았기 때문이 아니라 1712년 당시에 이미 그들의 명성을 익히 알아 그들의 진짜 작품을 본것을 기록에 남기고 싶어서였다고 해석하는 것이 옳을 것이다. 또 金昌業은 중국회화의 진위문제에 대해서도 논하고 있는데 모두 다 진짜로 보지 않으며 양식적으로 논하고 있어 당시 한국문인화가들의 중국회화 이해수준이 상당한 경지에 있었음을 잘 보여주고 있다.<sup>34)</sup> 이러한 중국회화에 대한 이해를 바탕으로 金昌業은 전통화법을 바탕으로 하면서도 새로운 중국 明代風의 문인화법을 가미한 산수화를 남기고 있어 당시의 선구적인 문인 화가였음을 잘 보여 주고 있다.<sup>35)</sup>

1720년에 북경에 갔던 李宜顯(1669~1745)은 또 동기창의 서예작품을 구입한 것을 기록하고 있어 서예작품도 들어왔음을 말해주고 있다. 또 북학파의 일원이었던 靑莊館 李德懋(1741~1793)도 동기창의 작품인 <江山秋霽圖>(도 1)에 대하여 자세히 언급하며 어떻게 하여 조선국왕의 御印이 찍혀있는지에 대해 궁금함을 나타내고 있다. 이 작품에 대한 宋榮의 글을 옮겨적고 깊은 관심을 표시하고는 있으나 王世貞과 徐渭가 이 그림을 칭찬했다고 한것은 시기상 잘못된 것으로 보인다. 그는 또 이 종이가 외교문서인 咨文紙임을 밝히고 있다.<sup>36)</sup> 이덕무는 이밖에도 동기창의 문집인 『容台集』에서 한 귀절을 인용하고 있어 동의 문집이 들어 왔음을 확실하게 입증하고 있

32) 이 부분에서는 다음의 글을 많이 참조하였다. 鄭敏雄, 「조선왕조 후기의 對淸 회화교섭」 흥익대 석사논문, 1982.

33) 金昌業, 『老嫁齊燕行日記』 卷5, 『燕行錄選集』(서울: 민족문화추진회, 1976) 卷4, p. 328.

34) 上掲書 pp. 278~279.

35) 도관은 정신문화연구원 편, 『韓國民族大百科事典』(1988) p. 916 참조.

36) 李德懋, 『靑莊館全書』 卷32. (서울: 민족문화추진회, 1980) 청비록 卷1, p. 36. 江山秋霽圖條.

다.<sup>37)</sup> 또 그는 古畫의 名目을 열람해 보았다고 하였는데 이것이 무슨 소장의 목록인지 분명치 않으나 이 안에 董其昌의 作品 이름도 들어있다. 이와같이 北學派들에 의해 중국회화도 보다 적극적으로 검토되고 받아들여졌던 것이다.

이밖에도 북학파의 일원인 南公轍(1760~1840)과 李書九(1754~1805)의 文集에서도 동기창에 관한 기록을 많이 찾아 볼 수 있다. 李書九는 동기창의 작품 하나를 보고 그 감흥을 단지 시로 표현하고 있으나<sup>38)</sup> 南公轍은 그가 소장하였거나 본 적이 있는 많은 중국서화에 대하여 기록하고 있다. 南公轍은 동기창의 많은 작품뿐 아니라 중국의 저명한 화가들 예컨대 沈周, 文徵明, 唐寅, 趙孟頫, 米芾, 蘇東坡, 錢選, 文嘉, 吳偉, 馬遠, 徐渭, 董源, 倪瓚 등의 작품을 소장하고 있어 거의 중요 화가를 망라하고 있는 듯한 느낌이다.<sup>39)</sup> 어떻게 하여 이렇게 저명한 중국화가들의 작품을 많이 모았나를 생각할 때 우선 그 진위에 대하여 의심해 볼 수 있다. 董源이나 米芾, 蘇東坡의 작품은 중국에서도 진적이 거의 없는 상태이므로 한국에 들어온 이들의 작품도 진적이기는 어려울 것이다. 아물든 이렇게 중국의 서화가 범람하게 된 것은 당시의 文物交流의 활발함을 상징하는 것이며 北學派들의 적극적인 수집 열의에도 연유하는 바가 클 것이다.

18세기 전반경의 吳光運(1689~1745)도 중국에 갔을 때 많은 저명한 화가의 작품을 보았던 것을 기록하고 있는데 “나는 북경에서 많은 서화를 구입하였다. 그곳에는 중국의 엄립본, 吳道子, 趙孟頫, 文徵明, 董其昌과 같은 유명한 작가의 작품들이 10개도 더 있는 것을 보았다”고 말하고 있어 한국인을 유혹하는 전설적인 중국화가의 작품들이 이미 18세기 전반경에 북경상점에 많이 나와 있었음을 알 수 있다.<sup>40)</sup> 이러한 작품들이 꾸준히 구입되어 18세기 후반경에는 南公轍과 같은 소장이 나타나게 된 것이라고 볼 수 있다. 이상에서 보듯이 18세기에는 북경에 간 많은 畫家나 文人들이 중국의 서화를 구입해 왔으며 많은 저명한 중국미술가들의 작품이 한국에 넘어와 南公轍과 같은 소장가도 나타나게 되었다. 따라서 실제로 동기창의 작품도(진위문제는 다소 의심스럽지 만) 많이 넘어와 조선화가들에게 구체적인 자료로서 감상되었던 것이었다.

#### IV. 董其昌 영향의 저변화 (18세기말~19세기)

18세기에는 作品과 기록 양면에서 동기창의 영향이 강하게 드러나는 것을 살펴보았다. 앞에서도 살펴본 바와 같이 申緯때에 이르면 倣作의 경우에서도 淸初畫家들이 이미 대상이 되고 있어 董其昌의 시대가 서서히 지나가고 있음을 느낄 수 있었다. 그렇다고 하여 19세기에 들어 동기창이 금방 과거의 인물로 사라지는 것은 아니고 그의 잔영은 보다 넓게 퍼져나가 이전에는 볼 수 없던

37) 上揭書 p. 65. 鹿脯帖條.

38) 李書九, 『楊齋集』(영인본, 서울: 민족문화사, 1980) 권1, p. 18.

39) 南公轍, 『金陵集』卷23, 24, 書畫跋尾.

40) 吳光運, 『藥山漫稿』 권16, 家藏書畫記, p. 19.

현상들이 나타나는데 편의상 이것을 저변화라 정의해 보았다. 이러한 것은 大家의 경우에 따르는 필연적인 현상이 아닐까 한다. 18세기 말에서 19세기 全般에 걸쳐 보이는 이러한 현상을 몇가지로 나누어 정리해 보고자 한다.

우선 지적할 것은 동기창이 서화에 대하여 언급한 글귀가 그대로 畫題로서 이용된다는 사실이다. 흔히 시귀나 자신의 이야기가 畫題로 등장하는 경우는 많지만 어떤 이론가의 화론을 畫題로 삼는 경우는 흔치 않다고 하겠다. 이런 점에서 19세기에 許維가 그의 작품에 동기창의 畫論을 작품에 畫題로 사용하고 있는 사실이 이미 董其昌의 말이 金科玉條로 여겨지고 있음을 상징하는 태도라고 볼 수 있다.

許維의 〈烟雲供養帖〉의 대부분의 畫題들 그리고 그의 병풍이나 그림들에서 董其昌의 글귀를 발견하는 것은 그다지 어렵지 않다.<sup>41)</sup> 특히 弘益大 소장의 병풍의 경우(도 19-1, 19-2) 모든 畫題가 동기창의 문집에서 따온 것이며 유명한 畫論들이 다수 引用되고 있다. 이 글귀들은 그의 다른 작품들에도 나타나고 있어(도 20) 許維의 경우 같은 畫題도 여러번 반복해서 쓰고 있음을 알 수 있다.<sup>42)</sup> 이러한 현상은 모두 董其昌의 영향이 어떠하였는가를 反證하는 것이며 저변화를 의미하는 것이다.

두번째로는 倣董玄宰라고 분명히 기재하는 倣作들이 나타나고 있는 것이다. 18세기까지는 董其昌의 이름을 거론하며 倣○○形式으로 만들어진 작품은 쉽게 만나기 어려웠으나 19세기에는 澗松미술관 소장의 韓用幹의 山水畫 〈溪山滿春圖〉(도 21)나 건국대 소장의 〈倣思翁山水圖〉와 같은 작품들이 나타나 동기창도 이미 元四大家나 沈周와 같은 班列에 든 大家가 되었음을 입증하고 있다.<sup>43)</sup> 물론 이들의 작품이 얼마나 진적에 대한 이해를 기초로 해서 제대로 표현되었는가 하는 것은 별개의 문제이며 이런 작품들이 나타나게 된 것은 또 하나의 저변화 현상이라고 할 수 있다.

이들 작품의 신빙도를 알아보기 위해 우선 韓用幹의 작품을 보면 이 작품은 동기창 특유의 모습이 별로 표현되어 있지 않음을 알 수 있다. 전체적으로 조용한 분위기에 노젓는 어부가 있으며 뒤로 행인도 있는 것이 人物을 가능한한 그리지 않는 동기창의 특성과 상반되고는 있으나 전경에 나무를 몇그루 배치한 것이나 넓은 공간을 둔 것은 倣作에 근거해 자기나름대로 해석한 것을 살린 것이 아닌가 여겨진다. 또 倣思翁그림도 동기창 특유의 화풍과 연관성이 별로 없어보여 이름만 빌린 것 같아 보이는데 이들이 얼마나 동기창의 모습을 담고 있지 않는가 하는 측면보다는 이와같은 作品의 출현에 더 의미가 있지 않나 생각된다.

마지막으로 하나 더 꼽아 볼 것은 董其昌의 작품명을 쉽게 문헌에서 접할 수 있게 된 것이다.

41) 〈연운공양첩〉의 글귀에 대해서는 金泳鎬, 『小痴實錄』(서울: 瑞文堂, 1976) pp. 77~88.

42) 이중 (도 19)과 (도 20)에 실린 글귀는 동기창이 山水와 회화를 비교하는 것으로 널리 회자되는 것이다. 본문은 「以徑之奇怪論, 則畫不如山水, 以筆墨之精妙論, 則山水決不如畫.」

43) 韓用幹의 작품은 『澗松文華』卷25 (1983)도 37: 〈倣思翁山水圖〉는 『朝鮮時代繪畫』(서울: 건국대박물관, 1987) 도판 14.

18세기까지는 董其昌의 作品名을 책에서 보는것이 흔치 않으나 19세기에 들어와서는 그 양이 늘어나 아주 흔하게 董其昌의 作品을 책에서 만날 수 있다. 대표적인 것으로는 南公轍의 『金陵集』을 꼽을 수 있다. 南公轍은 자신의 집에는 동기창의 작품이 무수히 많다고 하였으며 그 밖에도 여러 저명한 大家들의 作品도 많이 가지고 있었다.<sup>44)</sup> 갑자기 19세기에 들어와 동기창의 작품이 많아진다는 것도 이상한데 아마도 僞作들이 많이 들어와 眞跡으로 행세하는 데서 연유한 것으로 보인다. 19세기에 편찬된 徐有槩의 『林園經濟志』에도 한국에 전하던 중국 서화가 많이 기재되어 있는데 董源의 〈山口待渡圖〉에서 부터 米芾의 〈雲起樓圖〉 그리고 黃公望의 〈富春山圖〉 등 저명한 작품명도 많이 들어 있어 당시에 갑자기 불어날 중국회화의 특이성을 말해주고 있다.<sup>45)</sup> 僞作이던 아니던 이렇게 저명한 大家의 作品을 조선화가들도 쉽게 접해보게 되었던 것도 저변화의 한 현상이라고 하겠다.

## V. 結語

17세기 전반 동기창의 在世당시부터 한국에 알려졌던 그의 명성은 18세기에 들어와 작품에도 본격적으로 반영되어 그의 화풍을 살리는 작가들이 나타나게 되었다. 즉 鄭敳은 文人畫風에 근거한 그의 산수화에 있어서 동기창 특유의 勢를 살렸다는 점에서 연관성이 있으며 姜世冕은 동기창의 작품을 근거로한 倣作을 분명히 남기고 있으며 沈師正 이후 많이 성행하는 倣○○筆과 같은 倣作들도 동기창과 연관이 많음을 살펴보았다.

이러한 것이 18세기 末頃에서 부터 19세기에 걸쳐서는 몇가지 경우에서 보이듯 저변화 현상을 보이므로서 동기창도 전설적인 大家의 班列에 들어가게 되는 과정을 살펴보았다. 따라서 동기창은 중국에서도 저명하였을 뿐 아니라 한국에서도 중요한 화가로서 부각되었으며 특히 18세기 19세기에 활동한 저명한 한국의 文人畫家들과 연관성이 많이 있으므로서 한국회화의 형성에도 관여한 바가 컸음을 느낄 수 있었다.

조선화단에 미친 그의 업적을 요약해 본다면 18세기에 성행하는 文人畫風의 기초가 되었으며 또 倣作들을 성행케 하였으며 새로운 文人畫法 즉 勢나 開合, 疎密과 같은 면을 살리는 회화를 제시하였다는 것이다. 그저 온화하고 조용한 산수화 만이 아닌 괴량감과 운동감이 있는 문인화는 그와 연관이 있는 것이다. 중국에서도 이와같은 산수를 동기창 영향이라고 보고 있는 점에 비추어 한국에서도 이와 유사한 산수화를 그와 연관시켜 이야기 해 볼 수 있지 않을까 한다.

아울러 그의 다른 측면들 즉 남북종설론, 문인화론, 기법론 등의 이론상의 영향도 무시할 수

44) 南公轍, 『金陵集』卷23, 〈董太史萬卷樓 立軸眞蹟納本〉「余家藏太史書甚多 率弱娜精妍」.

45) 徐有槩, 『林園經濟志』(서울: 保景文化社, 1983) 怡雲志 卷6, pp. 376~379. 이 책에 보이는 중국회화및 화론에 대해서는 李成美, 「林園經濟志에 나타난 徐有槩의 중국회화및 화론에 대한 관심」 『韓日兩國에 있어서의 中國文化의 受容』(1992) 참조.

없으며 그의 특유의 이론들에 기초해 만들어진 芥子園畫傳<sup>46)</sup> 우리나라나 일본에 영향이 컸던 점을 상기해 본다면 동기창이 조선후기 화단에 미친 영향은 직접적으로나 간접적으로도 상당히 컸다고 말할 수 있지 않을까 한다.

---

46) 芥子園畫傳 편찬과 관련된 李流芳과 王概는 모두 董其昌을 따르던 人物들이다. 그리고 畫傳 앞에 있는 「畫學淺說」과 畫傳 本文에 있는 技法에 대한 많은 글귀가 董의 책에서 나온 것이다.

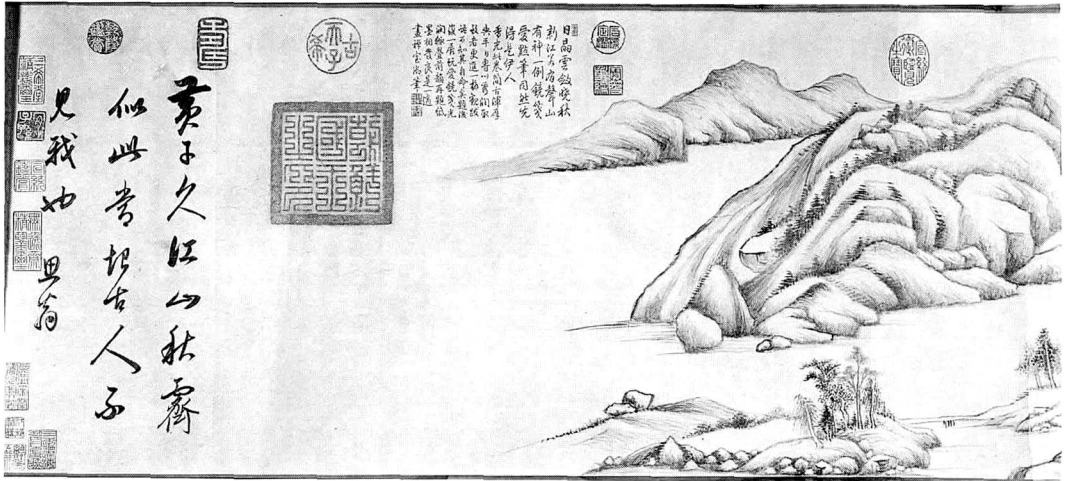


圖 1. 동기창, 〈江山秋霽圖〉, 부분, 紙本水墨, 37.9×137cm. 클리블랜드 미술관.



圖 2. 朱之蕃, 〈倣李成山水圖〉, 絹本水墨, 18.5×20.7cm. 澗松美術館.

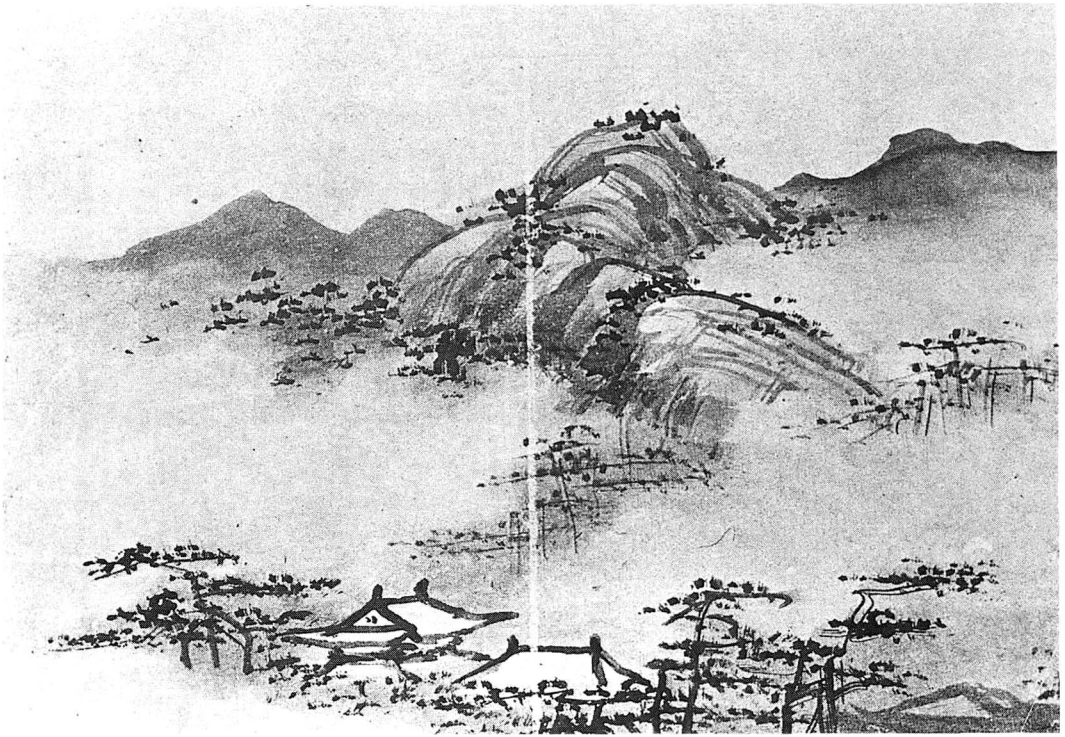


圖 3. 李楨, 〈山水畫帖〉, 12엽 중 第四葉, 紙本水墨, 19.1×23.5cm. 국립중앙박물관.



圖 4. 沈周, 〈山水畫帖〉, 6엽 중 第2葉, 수권형식으로 재 표구됨. 紙本水墨淡彩, 38.7×60.2cm(각엽), 넬슨박물관.

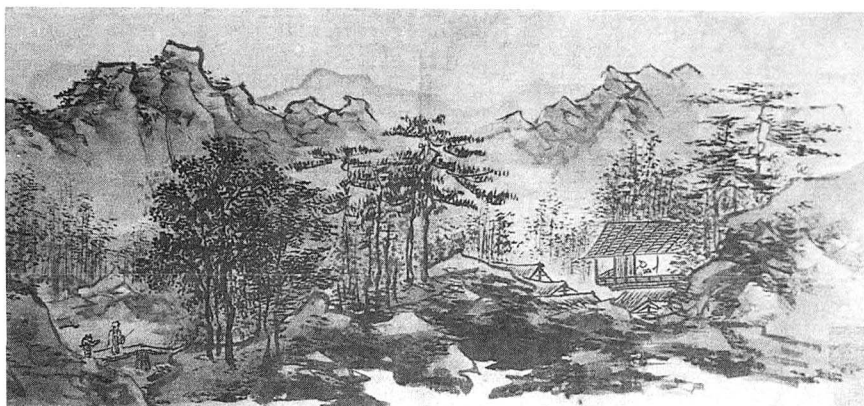


圖 5-1. 吳偉,〈長江萬里圖卷〉부분, 1505년. 絹本水墨, 27.8×976.2cm. 北京 故宮博物院



圖 5-2. 吳偉,〈長江萬里圖卷〉, 부분.

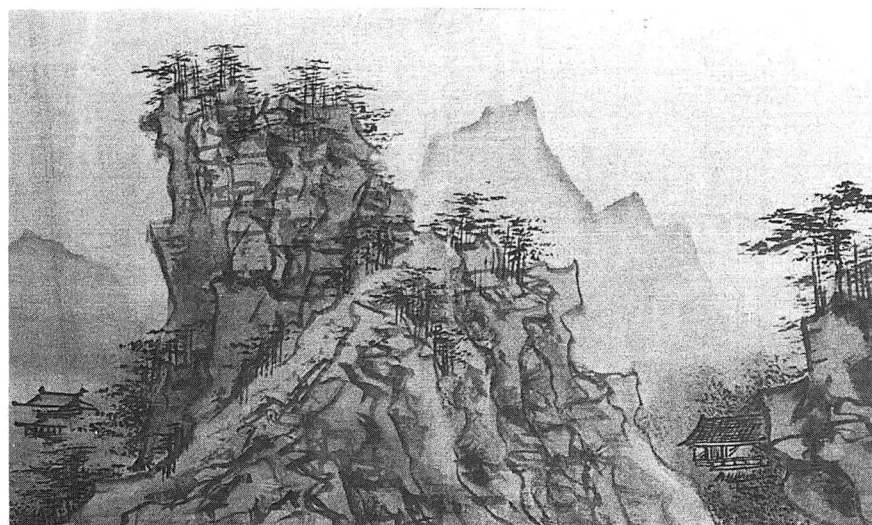


圖 5-3. 吳偉,〈長江萬里圖卷〉, 부분.



圖 6. 李澹, 〈一片漁舟圖〉, 17세기, 絹本水墨, 15.6×28.8cm. 서울대 박물관.



圖 7. 李伋, 〈山水圖〉, 17세기 絹本水墨, 39.8×25.4cm. 개인소장.

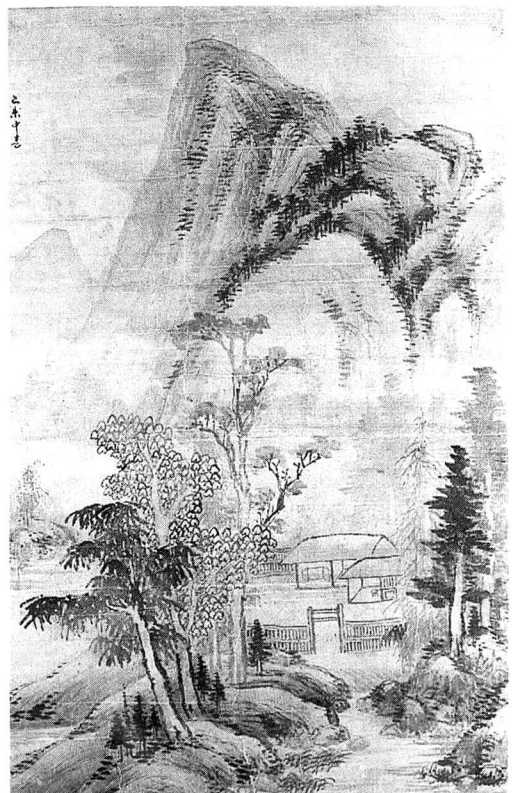


圖 8. 鄭敎, 〈毓祥廟圖〉, 부분, 1739. 絹本水墨, 146×62cm. 서울 개인소장.



圖 11. 鄭敳, 〈漁閑圖〉, 絹本水墨, 28.0×21.5cm. 서울대학교 박물관.

圖 9. 鄭敳, 〈廬山草堂圖〉, 絹本채색, 127.0×65.0cm. 澗松美術館.



圖 10. 董其昌, 〈盤谷序圖卷〉, 부분, 絹本水墨, 40.6×677.3cm. 大阪市立美術館.



圖 12. 鄭敼, 〈咸興本宮松圖〉, 絹本淡彩, 29.5×23.5cm. 독일 성 오틸리엔 수도원.

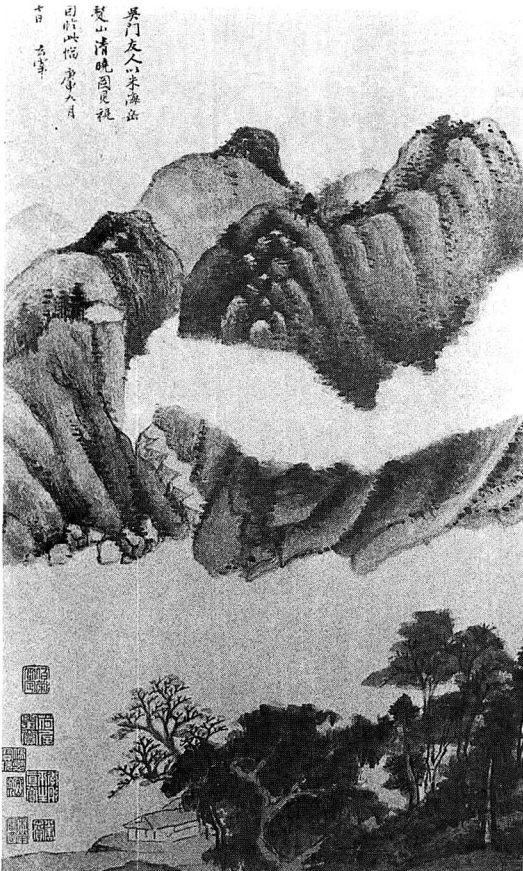


圖 14. 董其昌, 〈上陵所見圖〉, 1624. 絹本水墨. 리트버그 미술관.



圖 13. 董其昌, 〈秋興八景圖〉, 8葉 중 제7엽, 1620. 上海博物館.

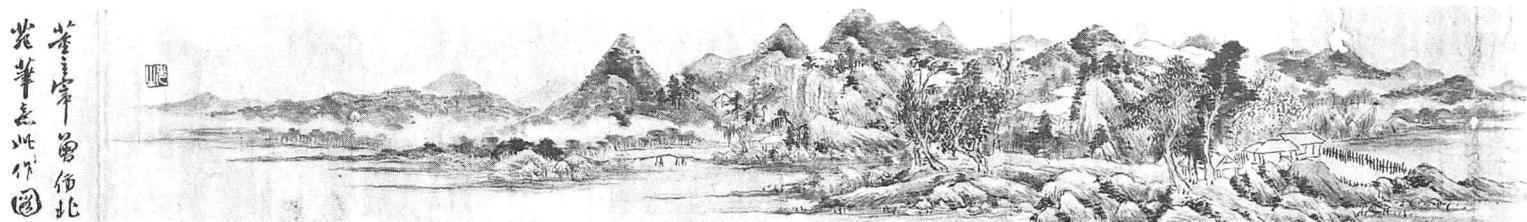


圖 15-1. 姜世晃,〈倣董玄宰山水圖〉, 1749. 紙本淡彩. 23×462cm( 전체), 23×72cm( 그림). 국립중앙박물관.

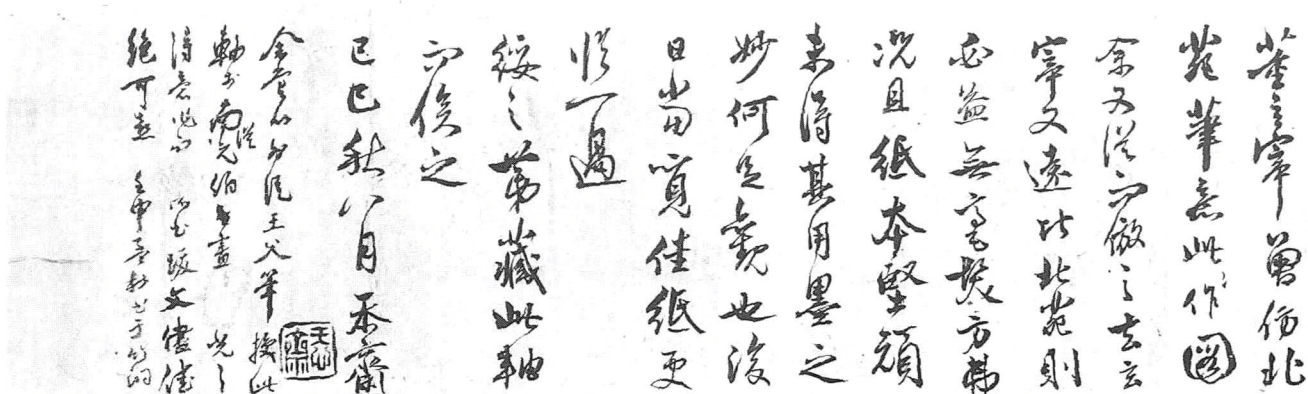


圖 15-2. 姜世晃,〈倣董玄宰山水圖〉, 跋文.



圖 16. 沈師正, 〈倣王維山水圖〉, 1754. 33×38.5cm. 국립중앙박물관.



圖 17. 沈師正, 〈擬董源山水圖〉, 紙本淡彩.  
16.5×23.0cm. 澗松美術館.



圖 18. 沈師正, 〈倣沈石田山水圖〉, 1758.  
紙本淡彩. 129.4×61.2cm. 국립중앙박물관.



圖 19-1. 許維, 〈山水병풍〉, 8幅중 3폭. 1883 紙本淡彩. 80×36cm(각폭). 홍익대 박물관.



圖 19-2. 許維, 〈山水병풍〉, 부분



圖 20. 許維,〈山水圖〉, 19세기. 30.5×43cm.  
紙本淡彩. 서울개인소장.

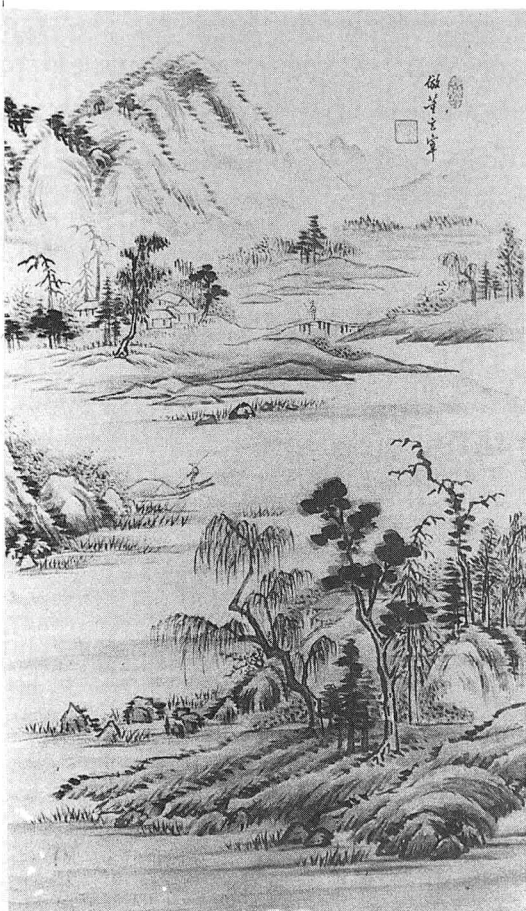


圖 21. 韓用幹,〈溪山滿春〉, 紙本淡彩.  
94.0×53.4cm. 澗松美術館.

[ABSTRACT]

## Tung Ch'i-ch'ang and the Artists' World of the Late Chosŏn Period

Han Jung-hee

Due to the geographical proximity of the two countries, Korea has long had a close relationship with China. When Tung Ch' i-ch' ang 董其昌(1555-1636) was famous for his calligraphy and painting in the late Ming dynasty, Korean envoys of the Chosŏn 朝鮮 dynasty tried to obtain his works of art. Therefore, it is quite natural that his fame as a great calligrapher, painter and theorist was already known to Korean intellectuals in the early seventeenth century.

It was in the eighteenth century, however, that Korean artists began to imitate Tung's style in their works of painting and calligraphy. His unique theory of art also began to appear in the writings of Korean scholar-painters. An important aspect of his legacy is that his style was favored by artists who were involved in two significant fields of art : Chingyong sansu(眞景山水, True-view landscape) and literati style. Chong Son 鄭敎(1676-1759), a forerunner of Chingyong Sansu, and Kang Se-hwang 姜世晃(1713-1791), a famous scholar-painter, are good examples of this movement.

Through the endeavors of these two masters, the style of Tung's art rapidly permeated the Korean art world. It is not difficult, therefore, to find the name of Tung Ch'i-ch'ang in the writings of Korean scholars of the time. The main source of his paintings and calligraphy were Korean envoys to Beijing. Most his works which were brought to Korea, however, were imitations. By the nineteenth century, the authority of Tung was completely established. His writings were used as inscriptions on paintings and his works of art were loved by both collectors and artists. Compared with other Chinese artists, Tung was more beloved artist in the Korean art world. The prevalence of the literati style in the late Choson dynasty could not be explained without consideration of Tung Ch'i-ch' ang.