

『林園經濟志』에 나타난 徐有渠의 中國繪畫 및 畫論에 대한 關心

— 朝鮮時代 後期 繪畫史에 미친 中國의 影響 —

李 成 美

(韓國精神文化研究院)

차 례

- | | |
|------------------------------------|--|
| I. 序 | IV. 結 語 |
| II. 朝鮮時代 後期 畫壇의 中國繪畫 受容 概觀 | 附錄 |
| III. 「遊藝志」卷四, 卷五 「畫筌」의 構成과
內容檢討 | 1. 『林園經濟志』의 目次 및 十六志의 內容 |
| 1. 卷四 「畫筌」 | 2. 『林園經濟志』 「遊藝志」 卷四 「畫筌」, 卷五
「畫筌」: 梅蘭菊譜에 채용된 群書目錄 |
| 2. 卷五 「畫筌」, 梅竹蘭譜 附描墨諸法 | |

I. 序

徐有渠(1764~1845)는 朝鮮時代 後期の 著名한 士大夫로 字를 準平, 號를 楓石이라고 하였으며 大提學을 지낸 達城 徐氏 命膺(1716~1788)의 孫자이고 吏曹判書를 歷任한 浩修(1736~1799)의 아들이다. 그 자신도 吏曹判書, 右參判, 大提學 등 높은 官職을 두루 거쳤다.¹⁾ 그는 家學을 이어 특히 農學에 많은 業績을 남겼는데 이들은 그의 晩年의 百科事典의 저술인 『林園經濟志』(1835년경)로 集大成되었다. 總 113권의 이 尙大한 著書는 18세기 이후의 實學思想에 기초하여 조선시대의 農촌문제를 주로 다룬 農書이지만 百姓들의 衣食住, 保健生活 및 士大夫의 취미생활에 關係되는 주제까지를 包括的으로 다루었으며 각각의 主題에 따라 十六 部門으로 되어 있어 『林園十六志』라고도 불리운다.²⁾ 十六部門의 大강은 여러 解題에 이미 나와 있으나 편의상 가장 포괄적인

* 이 논문은 1992年 1月 23日~26日間 제주도 西歸浦에서 개최되었던 “韓日 兩國에 있어서의 中國文化의 受容”이라는 주제의 第六次 韓·日 合同 學術會議에서 발표된 것이다.

1) 徐有渠에 관해서는 『한국민족문화 대백과사전』(韓國精神文化研究院) 권 12, pp. 20~21; 유봉학, 「徐有渠의 學問과 農業政策論」, 『奎章閣』 9 (서울大 도서관 : 1985), pp. 23~47; 그리고 다음에 소개된 『林園經濟志』의 여러 解題 참조.

2) 『林園經濟志』는 조선시대 말기까지 刊印되지 못하였으며 筆寫本이 서울大 奎章閣 도서관과 高麗大 도서관에 있으며 이 두 本을 상호 보완하여 影印한 것이 서울大學校 古典刊行會에서 全 6권으로 (『古典叢書』No. 4부터) 洪以燮 敎수의 자세한 解題와 더불어 出版되었다. 또한 1983년 保景文化社에서 다시 5권으로 影印한 것이 현재 널리 流通되고 있다. 解題는 이 영인본 첫머리에 (pp. 1~6) 있는 것 以前에도 『韓國의 古典百書』(東亞日報社 : 1969, 『新東

洪以燮 교수의 것(1966)과 最近에 나온 保景文化社 영인본 해제(pp. 3~6)에 의거하여 이 글의 附錄 1에 간단히 소개한다.

十六部門 중에서 美術史學徒들에게 가장 큰 관심의 대상이 되는 부문은 第十三部門인 「遊藝志」와 第十四 部門인 「怡雲志」이다. 그 밖에도 부록 1에서 제목 위에 * 표가 주어진 부문에 실린 각종 圖譜 부분도 조선시대 후기의 풍속화 발달에 어떠한 영향을 끼쳤나 하는 관점에서 앞으로 연구의 대상이 되어야 할 것이다. 『林園經濟志』 자체가 저술 후 곧 간행되지 않았기 때문에 여기에 실린 그림들이 當時나 19세기 이후의 繪畫에 끼친 영향은 생각하기 어려우나 이 책에 인용된 무수한 중국의 圖譜, 畫譜, 그밖에 삽화가 포함된 典籍들이 언제 우리나라로 流入되어 世間에 어느 정도 유행하였으며 그것들이 繪畫史 및 出版史에 어떠한 영향을 주었나 하는 복잡한 문제를 살펴볼 필요가 있을 것으로 생각된다.

또한 「怡雲志」에는 書畫에 관한 글들 이외에도 서화와 골동의 수집, 收藏에 관한 것, 그리고 紙筆墨硯 등 文房用具에 관한 여러가지가 포함되어 있어 당시의 문인화가들의 미술문화 분위기를 폭넓게 보여준다. 즉 이 책에는 조선시대 미술사를 당대의 사회적, 문화적 배경에서 이해할 수 있게 하는 중요한 資料가 풍부하게 담겨있는 것이다. 이와 같이 美術史 연구에 있어서 다각적으로 높은 자료적 가치를 지닌 이 책이 아직 본격적으로 이용되지 못하고 있는 실정이다. 그 이유는 아마도 이 방대한 著書가 實學에 근거한 農村經濟 政策書라는 가장 중요한 측면이 강조되어 왔기 때문이라고 생각된다. 위에 열거한 많은 解題들에도 이 책의 美術史 사료로서의 가치는 소홀히 취급되었다고 해도 과언이 아니다.

다행히도 최근에 유홍준, 안영길에 의해서 『林園經濟志』의 美術史料의 가치의 간략한 소개와 더불어 「怡雲志」중의 <藝翫鑑賞> 上(권 5)의 부록인 韓國 書藝에 관한 <東國墨跡>과, <藝翫鑑賞> 下(권 6)의 부록인 <東國畫帖> 부분이 번역 소개된 <조선시대 향촌사회의 생활상: 『임원경제지』에 나오는 서화에 대한 기록>이라는 글이 발표되었다.³⁾ <東國墨跡>에서는 新羅의 金生으로부터 朝鮮後期の 貝嶠 李匡師(1705~1777)까지 9명의 서예가를, <東國畫帖>에서는 조선시대 초기의 沖菴 金淨(1486~1521)으로부터 李寅文(1745~1821)까지 13명의 화가들의 작품에 관한 서유구 자신의 의견 및 다른 사람들의 글에서 인용한 문구들을 편집해 놓은 것이다.

그러나 「遊藝志」와 「怡雲志」에는 한국 서화에 관한 글의 분량에 비해 중국서화에 관한 글이 압도적으로 많다. 다만 이 글들은 徐有榘 자신의 창의적인 글이 아니라 중국의 歷代 서화관계 著錄들에서 발췌한 것들이라는 점이 그 가치를 낮춘다고 하겠으나 그 점에서는 <東國墨跡>도 李匡師의 『書訣』을 대거 인용하였으므로 역시 마찬가지이다. 그러나 이 글들은 濟民 經濟問題를 畢生의 과제로 다루어 왔던 조선시대 후기의 士大夫가 보여준 예술에 대한 관심의 폭이 어떠한가를 알 수 있다는 점에서 그 가치가 높게 평가되어야 할 것이다. 이 글에서는 「遊藝志」 卷

亞』 1969년 1월호 부록), pp. 230~32(姜萬吉), 『韓國의 名著』 2(哲學·宗教·政治·經濟·兵書편) (玄岩社: 1983), pp. 394~403(劉元東) 그리고 李盛雨의 『韓國食經大典』에 실린 것 등이 있다. 이 글에서는 保景文化社 영인본 卷五의 「遊藝志」 원문을 참작하였다.

四「畫筌」과 卷五「畫筌」: 梅竹蘭譜의 구성과 내용을 검토하고 여기에 인용된 中國 및 朝鮮時代의 繪畫관계 典籍들을 통하여 조선시대 후기의 사대부들의 예술에 대한 관심과 知識 및 素養을 살펴보겠다. 이에 앞서서 18세기 초기부터 『林園經濟志』가 撰述된 시기인 19세기 2/4 分期까지의 조선시대 畫壇의 中國회화 및 畫論 수용에 대해서 간단히 살펴보겠다.

II. 朝鮮時代 後期 畫壇의 中國繪畫 受容 概觀

조선시대 後期는 肅宗(1675~1720 재위), 英祖(1725~1776 재위), 正祖(1777~1800 재위)로 이어지는 文藝復興期로 韓國회화가 전반적으로 初期 및 中期에서 볼 수 있었던 李郭派, 浙派, 米家山水 등 여러가지 中國 繪畫樣式에의 依存에서 차츰 벗어나 그림의 主題나 樣式, 兩 側面에서 좀 더 韓國의 繪畫로 발달해 가는 시기라고 알려져 있다. 산수화에서는 中國문학의 주제로부터 탈피하여 우리나라의 산수를 묘사한 眞景山水가 크게 대두되었고 이에 따라 우리나라 山河의 독특한 모습을 효과적으로 묘사하기 위한 적절한 기법이 발달하기도 하였다. 鄭敎을 위시하여 姜世晃, 姜熙彦, 崔北, 金弘道, 李寅文, 金碩臣 등 餘技 화가와 직업화가를 구분할 것 없이 많은 화가들이 韓國의 명승지를 두루 답사하여 자신들이 실제로 본 勝景들을 화폭에 담았다. 한편 趙榮祐, 姜世晃, 金弘道, 申潤福, 金得臣, 姜熙彦 등 역시 文人畫家와 직업화가의 구별이 없이 韓國미술사상 처음으로 庶民들의 생활상을 묘사한 眞率하고도 諧謔的인 풍속화를 다루어서 가히 韓國적 회화의 새로운 면모를 보여주었다고 할 수 있다.

이와 같은 韓國적 회화의 새로운 傾向들과 병행해서 中國회화의 영향이 여러가지 측면에서 지속적으로 나타났던 것도 또한 조선후기 화단의 중요한 양상으로 간주된다. 특히 17세기 후기 내지 18세기 초기부터 시작된 南宗畫의 본격적인 受容이 그 가장 두드러진 측면이며 이에 관해서는 이미 많은 연구가 진행되었다.⁴⁾ 이들 論著들에서는 주로 두가지 측면, 즉 첫째, 17세기 이후 韓國에 流入된 여러가지 中國의 畫譜들이 당시의 그림들에 어떠한 영향을 주었나 하는 점과 둘째, 당시의 士大夫나 文人들의 문집에 단편적으로 보이는 中國회화에 관한 그들의 지식이나 관점들이 어떻게 나타났나 하는 점이 중점적으로 다루어졌다.

中國의 各種 畫譜類 중에서 어떤 것들이 언제 韓國에 流入되었나 하는 문제에 관하여는 文獻記錄을 통한 구체적인 연구가 아직 많이 이루어지지 못하였다. 中國에서는 南宋때의 宋伯仁의 『梅花喜神譜』(1261)를 위시하여 그림을 수반한 각종 畫譜가 꾸준히 제작 出刊되었고 특히 明 嘉靖(1522~1566), 萬曆(1572~1615) 年間에는 각 지방의 활발한 출판업의 발달에 힘입어 각종 화보들

3) 유홍준·안영길, 「조선시대 향촌사회의 생활상: 『임원경제지』에 나오는 서화에 대한 기록」(한국회화사의 새 자료 II), 『가나아트』 통권 제20호, 1991년 7~8월호, pp. 179~186.

4) 金起弘, 「玄宰沈師正의 南宗畫風」, 『潤松文華』 25(1983); 安輝濬, 『韓國繪畫의 傳統』(一志社: 1988), pp. 250~309, 「韓國南宗山水畫의 變遷」; 金明仙, 「朝鮮後期 南宗文人畫에 미친 『芥子園畫傳』의 영향」, 梨花女子大學校 大學院 碩士論文, 1991, 그리고 요시다히로시(吉田宏志), 『李朝의 繪畫: その中國畫受容の一局』 『古美術』 第52號(1977), pp. 83~91, 그밖에도 조선시대 후기의 회화를 다룬 많은 論著들에도 부분적으로 언급되었다.

이 대거 출간되었다.⁵⁾ 그 중에 우리나라에 알려지거나 실제로 들어와서 당시의 회화에 뚜렷한 영향을 끼친 예로는 지금까지 顧炳의 『顧氏歷代名公畫譜』(顧氏畫譜, 1603), 『十竹齋書畫譜』(1627), 『唐詩畫譜』(1573~1619), 『十竹齋箋譜』(1644), 그리고 淸初에 두차례에 걸쳐(1679, 1701) 完刊된 『芥子園畫傳』 등이 알려져 있다.

『顧氏畫譜』는 1603년에 杭州에서 初刊된 후 가장 먼저 우리나라에 들어온 것으로 보인다. 이 화보는 문헌증거를 통하여 이미 天啓年間(1621~1627)에 들어왔다는 것을 확실히 알 수 있다. 즉 許穆(1595~1682)은 『記言』, 別集 卷十에서 그가 丁酉年(1657)에 쓴 〈衡山三絶貼跋〉에 天啓年間에 『顧氏畫譜』를 보고 文徵明(衡山, 1470~1559) 필법에 妙함을 처음으로 보았다고 하였다.⁶⁾ 최근에 許英桓교수는 『顧氏畫譜』가 이보다 좀 더 이른 1606년에 들어왔을 것이라는 주장을 내세웠다. 즉 이 화보에 序文을 쓴 朱之蕃이 1606년 明의 사절로 서울에 와서 宣祖를 알현하고 글씨와 그림을 남겼으므로 당연히 이때 『顧氏畫譜』를 가지고 왔을 것이라는 추측이다.⁷⁾ 許교수는 『記言』의 〈模朱太史十二畫帖圖序〉를 한국에서 朱之蕃이 그린 그림에 관한 기록으로 들고 있으나 『顧氏畫譜』가 1606년에 들어왔다는 직접적인 증거를 제시하지 못한 아쉬움을 남기고 있다. 어쨌든 『顧氏畫譜』가 중국에서 출간된 것과 한국에 유입된 시기와는 지극히 짧은 時差밖에 없었던 것 같다.⁸⁾

恭齋 尹斗緒(1688~1715)는 실제로 『顧氏畫譜』와 『唐詩畫譜』를 소유하였고 이들을 열심히 모방하여 그의 畫業 修練의 한 指針으로 삼았던 사람이다.⁹⁾ 실제로 그가 보던 『顧氏畫譜』는 현재까지 전해내려와 海南尹氏 宗家 所藏으로 海남의 尹斗緒 紀念館에 보관되어 있다. 그러나 조선시대 그림 중에서 중국화보들에 보이는 구도를 본따거나 응용한 예들이 본격적으로 나오는 것은 18세기 이후이다.

『顧氏畫譜』를 倣한 그림들의 예는 沈師正(1707~1769)의 〈霸橋尋梅圖〉가 第二冊의 郭熙(北宋) 산수도를 거의 그대로 방한 것, 역시 沈師正의 〈山僧補衲圖〉가 第四冊의 姜隱(明, 생졸년 未詳) 그림인 〈補衲圖〉를 나무의 위치만 인물의 오른쪽에서 왼쪽으로 바꾸어 그린 것, 鄭澈(1676

5) 이 기간동안 中國 각 지역의 출판활동 상황에 관한 간략한 記述은 周蕪 編, 『中國版畫史 圖錄』(上海人民美術出版社: 1988), 上卷, pp. 5~12 참조. 이 책에는 南宋代 부터 淸末까지 출간된 각종 畫譜 및 많은 삽화를 수반한 箋譜, 地理類, 科技類 등 다른 인쇄물 등이 多數 수록되었다.

6) 丁酉夏 余到城中 與崔漢卿待直 論書畫 崔子爲余出其藏中古畫 得衡山三絶 蓋衡山文徵明作之. 天啓年中 余嘗得顧氏畫譜 始見衡山筆好... 安輝濬, 『韓國繪畫史』(一志社: 1980), p. 203 그리고 p. 210의 註 22 참조 『국역미술기언』(민족문화추진위원회, 1979) III의 pp. 226~227의 번역은 文徵明이 天啓年間에 그린 三絶을 보았다고 誤譯되어 있음을 여기에 지적해 둔다.

7) 許英桓, 『顧氏畫譜研究』, 『誠信研究論文集』 제31輯(1991. 8), pp. 281~302, 특히 pp. 294~95 참조. 朱之蕃의 來朝에 관한 기사는 安輝濬 編著, 『朝鮮王朝實錄의 書畫史資料』(韓國精神文化研究院: 1983), p. 150의 『宣祖實錄』, 권195, 丙午 39년(1606) 1月 壬辰條 참조.

8) 赴燕使 李好民(1553~1634)은 1608년에 燕京에 한 서점에서 『顧氏畫譜』를 보고 대동한 화원을 하여금 모사케 하여 본국으로 가져 왔다는 기록이 그의 『五峰集』(卷八, 畫譜跋跡)에 나온다. 金起弘, 진계논문 pp. 42~43 참조.

9) 李英淑, 〈尹斗緒의 繪畫世界〉, 『미술사연구』 1(홍익미술사연구회: 1987), pp. 65~102, 南泰膺의 『聽竹謄錄: 畫史』에는 윤두서가 수년간 이 화보들을 똑같이 그려 보았다고 하였다. 姜寬植, 〈觀我齋 趙榮祐 畫學考〉上, 『美術資料』 44(1989. 12), p. 142, 그리고 兪弘濬, 〈南泰膺의 『聽竹畫史』의 회화사적 의의〉, 『美術資料』 45(1990. 6), p. 77.

~1759)이 第三冊에서 明의 陶成(15세기 후반 활약)의 소나무·가지 위의 다람쥐를 약간의 구도상 변화를 주어 방한 것, 玄泰純(1727~?)이 第四冊의 張路(16세기)〈騎驢圖〉의 좌우를 바꾸어 그린 〈蹇驢尋梅〉(『澗松文華』 18, p. 45)(圖 1, 2 참조) 등 상당수를 찾을 수 있다.

『唐詩畫譜』역시 尹斗緒가 보고 모방했다는 기록으로 보아 17세기 후반기에는 이미 우리나라에 들어온 것으로 생각된다. 이 화보는 출간 연대가 확실치 않고 萬曆年間(1573~1619)에 나온 것으로 되어 있으나 『顧氏畫譜』에 서문을 쓴 朱之蕃의 序가 있으므로 출간 직후 우리나라에 들어왔을 가능성이 크다. 또한 姜世晃도 『唐詩畫譜』를 소유하고 있었던 것이 알려졌으며 그의 〈忝齋畫帖〉 제6쪽의 〈山水圖〉가 『唐詩畫譜』중의 倪瓚 그림을 倣한 것임이 확실하다.¹⁰⁾ 그 밖에도 沈師正, 金弘道 등 잘 알려진 文人 및 畫員들의 그림들에서 쉽게 『唐詩畫譜』에 掲載된 그림들과 유사한 구도 및 素材를 찾을 수 있다. 예를 들면 卷五의 〈海波〉는 굽이치는 파도 위에 太湖石이 솟아있는 모습을 묘사한 것인데 金弘道の 〈浪鷗圖〉(澗松美術館)는 분명히 이 구도를 본딴 것이다(圖 3, 4 참조).

『芥子園畫傳』은 18세기 우리나라의 山水, 人物, 花鳥, 翎毛畫 등 거의 모든 분야에 걸쳐 그 영향이 크게 나타난다. 『顧氏畫譜』나 『唐詩畫譜』가 한 장의 완성된 구도를 예로 보여주는 화보임에 반해 『芥子園畫傳』은 산수화의 구성요소를 하나하나 따로 제시하기도 하고 또한 옛 대가들의 구도를 모범으로 보여주는 교과서적인 화보이다. 문헌상에 나타난 정확한 유입시기는 알 수 없으나 분명한 倣作들이 18세기 초기부터 우리나라 회화에 뚜렷이 나타나므로 이 화보 역시 중국에서 출간된 직후 우리나라에 들어왔다고 보아야 할 것이다. 『芥子園畫傳』의 구도를 그대로 모방하거나, 또는 부분적으로 변형하여 응용한 예들은 李麟祥, 姜世晃, 姜熙彦, 沈師正, 田琦 등의 작품에서 그 수를 헤아릴 수 없을 정도로 많으며 點景人物들을 인용한 예도 수없이 많다.¹¹⁾

이 밖에도 科學技術類에 속하는 焦秉貞의 『佩文齋耕織圖』(1696)를 부분적으로 倣한 金斗梁의 〈四季山水圖〉(國立中央博物館), 洪自誠의 『洪氏仙佛奇蹤』(1602)의 인물화 구도를 그대로 본딴거나 응용한 예도 많아 18세기 화가들이 畫譜 뿐만 아니라 당시에 우리나라에 들어온 挿圖가 있는 중국의 출판물들의 영향을 상당히 많이 받았음을 알 수 있다. 사실상 『唐詩畫譜』나 『十竹齋箋譜』도 畫法指針書가 아니며 단지 그림들이 포함된 인쇄물이라는 점을 감안한다면 조선시대 중기 이후의 그림들이 중국의 각종 삽도가 포함된 인쇄물의 영향을 받았을 가능성은 더욱 커질 것이다. 언제 어떤 출판물들이 한국에 유입되어 어떻게 그 영향이 나타났나 하는 문제는 앞으로 좀 더 본격적으로 研究되어야 할 課題라고 생각한다.

이상과 같이 中國의 畫譜類나 기타 挿畫들의 영향이 조선시대 후기 회화에 크나 큰 자국을 남긴 반면에 中國繪畫나 畫論에 관한 당시의 관심이나 지식을 알아볼 수 있는 조선시대 文人들의 글들은 비교적 단편적인 것들에 지나지 않는다. 예를 들면 尹斗緒의 『記拙』중의 〈畫評〉에는 安堅으로

10) 邊英燮, 『豹菴姜世晃繪畫研究』(一志社: 1988), pp. 62~63, 그리고 도판 16-7, 17 참조.

11) 金明仙, 진계논문, 도판 多數 참조.

부터 尹斗緒 自身에 이르기까지 21명의 조선시대 화가들의 평을 실고 있는 반면에 중국화가들에 관해서는 蘇東坡의 〈墨竹圖〉, 趙子昂(孟頫)의 〈馬畫〉, 錢舜舉(選)의 〈傀儡圖〉 등 宋, 元代 화가 세 사람의 그림에 관한 평만이 실려있다.¹²⁾ 南泰膺(1687~1740)의 『聽竹謾錄』 중의 「畫史」, 「畫史補錄」上, 下(1732)에도 대부분이 조선시대 화가들의 이야기를 기록하였으며 중국화가로는 顧仁¹³⁾과 孟英(永)光(17세기 중기 활약) 두 사람에 관한 것 밖에 없으며 이들 모두가 한국에 와서 활약했던 사람들이다.¹⁴⁾ 물론 간간이 蘇東坡의 이름을 거론한다든가 하는 상식적인 선에서의 중국화가들에 관한 언급이 있기는 하지만 대체로 중국화가들에 관한 체계적인 지식으로 보기는 어렵다.

尹斗緒나 南泰膺에 비하면 澹軒 李夏坤(1677~1724)은 훨씬 더 많은 중국회화를 접한 듯하며 그의 文集 『頭陀草』에는 비교적 많은 중국회화 또는 화가들에 관한 자신의 독자적인 의견이 피력되어 있다.¹⁵⁾ 그가 언급한 宋代의 화가로는 明의 元美 王世貞(1526~1590)의 글에서 본 〈宋人雜畫跋〉 중에 나오는 趙大年(令穰), 趙千里(伯駒), 李三城, 閻次平, 李嵩, 夏珪, 劉松年 등과¹⁶⁾ 그가 직접 그림을 보고 그에 대한 題跋을 쓴 南宋의 馬河中(遠)¹⁷⁾, 元代的 趙子昂(孟頫), 錢玉潭(選), 明의 李在와 夏仲昭(昶)¹⁸⁾ 吳小仙(偉)의 筆法和 비슷하다는 秦明德이라는 화가,¹⁹⁾ 그가 明末 화가인지 확실치 않다고 기록한 李景芳,²⁰⁾ 그리고 仁祖 때 3년간(1645~48) 우리나라에 와서 활약했던 淸의 화가 孟永光 등이다. 그 밖에도 그는 孟永光의 山水人物에 쓴 긴 題跋 중에 鄭所南(思肖), 李伯時(公麟), 馬和之 등 宋, 元代 화가들의 이름을 거론하고 있어 그가 상당히 많은 중국화가들을 익히 알고 있었음을 보여준다.

李夏坤의 여러 跋文중에서 馬遠의 山水畫에 관한 것을 다음에 소개한다.

나는 馬河中(遠)의 그림을 가장 많이 보았는데[그 중] 태반이 가짜였으며, 이 그림도 그와 같음을 면치 못한다. 오직 나의 家寶 繪帖 하나는 官[에서 쓰는] 고운 명주에 그린 것으로 用筆이 지극히 高妙하며 또한 一種의 담담하고 超逸한 풍치마저 갖추고 있어 眞筆임을 결코 의심할 수가 없다. 많은 明人들은 그가 畫院의 習氣를 벗어나지 못했음을 나무란다. 그러나 河中과 같은 사람을 어찌 낮출 수가 있겠는가!

余見馬河仲畫最多, 太半是贗筆, 此幅亦不免有此意, 獨吾家寶繪帖一官紈, 用筆極高妙, 又具一種澹逸

12) 李英淑, 전계논문, pp. 90~93의 全文 및 번역 참조.

13) 顧仁이라는 화가는 현재 중국측 기록에는 남아있지 않다.

14) 俞弘濬, 전계논문, p. 83의 「畫史補錄」 下 참조.

15) 『頭陀草』에 보이는 중국회화에 대한 내용은 李仙玉, 〈澹軒 李夏坤의 繪畫觀〉, 서울대 대학원 석사논문, 1987, pp. 32~46 참조.

16) 李三城에 관해서는 현재 알려진 것이 없다.

17) 河中은 馬氏 집안의 출신지인 現 山西省 永濟.

18) 李夏坤은 項仲昭로 기록하고 있으나 이는 분명 夏의 誤字라고 본다.

19) 秦明德에 관해서는 李夏坤 자신이 여러 畫譜나 畫記에 보아도 기재되어 있지 않다고 하며 어느시대 인물인지 모른다고 하였다. 이 화가에 관해서는 현재 알려진 것이 없지만 吳偉의 필법과 같은 인물화를 그렸다고 하여 明으로 분류하였다.

20) 李景芳에 관해서도 현재 알려진 것이 없다.

之致，決是真筆無疑，明人多以未脫院氣譏之。然如河中者亦何可少之耶。²¹⁾

위의 글에서 李夏坤은 南宋畫院 그림을 낮게 평가한 明人들, 즉 『格古要論』(1387)을 써서 처음으로 훗날의 南·北宗畫 가림의 기초를 마련한 曹昭, 그리고 明末의 董其昌과 莫是龍과 같은 사람들을 비판하며 馬遠그림의 장점에 대한 독자적인 견해를 피력하였다.

李夏坤이 가장 많이 지면을 할애한 화가는 趙孟頫와 孟永光이다. 그는 山水畫, 人物畫, 馬畫 등 다양한 趙孟頫 그림을 접할 수 있었던 모양이지만 이들이 모두 眞品이 아닐 것이라는 점과 비록 진품이 아니더라도 말과 인물들의 생동감이나 筆妙를 느낄 수 있다고 기록하고 있는 점 또한 흥미롭다.²²⁾ 孟永光의 〈山水人物圖 題跋〉(卷 18, 24b~25a)에서는 그에 관한 여러가지 자료가 제공되어 있어 사료적 가치가 높다. 그가 仁祖의 셋째 아들 麟坪大君(1622~1658)이 고국으로 돌아올 때 같이 來朝하였다는 것, 그리고 잃어버린 漢族의 나라, 明에 대한 높은 절개를 표현하기 위하여 丹心菊을 그린 것을 元代 초기에 몽고족에게 나라를 빼앗긴 후 흠을 그리지 않은 채 蘭을 그린 鄭所南(思肖)에 비유하며, 이와 같은 托意, 즉 마음속에 품은 뜻을 표현한 그림에 대하여 品格의 高下를 논할 필요가 없음을 강조한 것 등이다.²³⁾ 이 내용 중 그가 그림에서 寫意性을 가장 중요한 가치판단 기준으로 삼고 있다는 사실도 아울러 간취되어 이 점에서는 그가 중국의 文人畫論을 그대로 수용하고 있음을 알 수 있다.

조선시대 문인들의 중국화가들에 관한 기록 중에 지금은 알려지지 않은 화가들에 관한 것은 앞으로 계속 주시해야 할 귀중한 자료라고 생각된다. 南泰膺의 〈畫史補錄〉 下에 언급된 조선시대 초기에 우리나라에 와서 활약했다는 顧仁에 관한 기록은 중국측에서는 현재까지 알려지지 않은 것인데 그가 인물화로 세상에 이름을 날렸으며 지금은 전하는 작품이 없으나 그 당시까지도 이름이 알려진 것으로 보아 그가 정말로 그림을 잘 그렸을 것이라는 정도로 구체적인 언급을 하고 있어 주목된다.²⁴⁾ 孟永光에 관해서는 “永”字 대신에 “英”字로 쓰고 있으며 그가 寧陵, 즉 孝宗(재위 1649~1659)이 奉林大君 시절 청에 인질로 잡혀갔다가 돌아올 때 같이 왔다고 기록하고 있어 李夏坤의 기록과 차이를 보이고 있다.²⁵⁾ 李夏坤 역시 夏仲昭(昶, 1388~1470, 進士 1415)를 項仲昭로 기록하고 있는 점, 그밖에 지금은 알려진 바가 없는 李三城, 李景芳, 秦明德 등에 관해 언급하고 있는 점도 계속 주목을 요하는 바이다.

18세기 후반기까지의 조선시대 문인들의 中國 繪畫史나 화론에 관한 저술이 이상에서 살펴본 바와 같이 대부분 단편적이었으며 19세기 초, 중기에 이르러서도 南公轍(1760~1840)의 『金陵

21) 『頭陀草』, 卷18, 23b 『頭陀草』의 寫本을 제공해 준 李仙玉氏에게 감사한다. 그의 論文(1987) p. 39에 이 구절이 번역, 인용되었으나 여기서 조금 수정하였다.

22) 李仙玉, 전계논문(1987), p. 38~39 참조.

23) 李仙玉, 전계논문, p. 43 번역문 참조.

24) 兪弘濬, 전계논문, p. 83, 그리고 p. 92의 원문 참조.

25) 孟永光에 관하여는 安輝濬, 「來朝中國人畫家 孟永光에 對하여」, 『全海宗博士華甲紀念史學論叢』(一潮閣, 1979), pp. 677~698 참조.

集』에 포함된 書畫 跋尾²⁶⁾, 秋史 金正喜(1786~1856)의 中國書畫에 관한 글 등이 있으나 대부분 題跋형식의 단편적인 것이며²⁷⁾ 역시 체계적인 저술이 아니었다는 사실을 감안할 때 徐有榘의 『遊藝志』 중의 「畫筌」은 19세기의 초기의 것이기는 하지만 상당히 방대하고도 체계적인 편집이다. 또한 그는 자신이 인용한 中國의 繪畫關係 著錄들의 명칭을 각 인용구의 끝에 註의 형식으로 간단하게 밝히고 『林園經濟志』 총 목차의 바로 다음에 전체를 통해서 자신이 인용한 書目을 四部(經, 史, 子, 集)의 순으로 書名, 時代, 著者를 대부분 밝혀서 열거해 놓았다. 전체 인용서목의 수는 750餘種에 달하며 그 중 회화관계 저록들은 「遊藝志」와 「怡雲志」를 통틀어 대략 48種에 달한다(附錄 2 참조). 그러므로 이들을 통해서 18세기 후반기 내지 19세기 초반기의 한 文人의 중국회화에 대한 지식의 범위와 성격을 알 수 있다. 다음 장에서는 「遊藝志」의 「畫筌」의 내용을 살펴보겠다.

Ⅲ. 「遊藝志」卷四, 卷五 「畫筌」의 構成과 內容檢討

『林園經濟志』의 十六志 가운데 第十三志인 「遊藝志」는 그 제목을 『禮記』의 「少儀篇」에 나오는 “士 依於德, 游於藝”나 『論語』의 「述而篇」에 나오는 “依於仁, 游於藝”에 근거하여 지은 것임은 틀림없다(“遊”字와 “游”字는 相互 交換 可能함). 藝事를 배우고 취미로 즐기는 것을 뜻하는 “游藝”에서 말하는 藝에는 禮, 樂, 射, 御, 書, 數를 포함시키는 것이 보통이다.²⁸⁾ 그러나 중국에서는 일찍부터 畫를 書의 延長으로 보는 견해가 발달하였으며 唐의 張彥遠이 『歷代名畫記』(847序)의 卷一 「敍畫之源流」에서 “書와 畫는 異名이지만 同體임을 알 수 있다”고 한 이후, 그리고 특히 北宋以後 文人畫理論의 발달과 더불어 書와 畫를 同一視하는 것이 보편화되었다. 六藝의 첫번째인 禮는 十六志의 第十二志인 「鄉禮志」에서 전적으로 다루었고 나머지 다섯가지 藝 중에서 御藝를 제외한 네 가지를 「遊藝志」에서 다루었다. 그 순서는 讀書法, 射法(권1), 算法(권2), 書筏(권3), 畫筌(권4), 梅竹蘭譜(권5), 그리고 房中樂譜(권6)로 되어 있으며 그 중 그림에 관한 것을 두 卷으로 나누어 많은 삽도까지 곁들여가며 가장 많은 지면을 할애한 것은 經濟學者인 徐有榘 자신의 관심의 정도를 말해주는 것으로 보여 자못 흥미롭다.

卷三의 「書筏」과 卷四의 「畫筌」²⁹⁾은 각각 書藝와 繪畫의 이론적, 기법적 문제를 다룬 것으로 「畫筌」이 「書筏」에 비하여 훨씬 그 내용이 풍부하고 분량도 많다.³⁰⁾ 「書筏」의 내용이나 引用書를

26) 南公轍의 『金陵集』, 卷 二三, 二四에는 각각 56, 60점의 中國書畫에 부친 자신의 跋文이 수록되어 있다. 이 중 글씨는 대개 法帖이며 회화는 卷 二三에 27점, 卷 二四에 22점 도합 59점이다. 跋文의 내용은 대개 화가에 관한 간단한 사항, 그리고 각 그림에 관한 자신의 의견을 담은 것으로 觀記의 성격을 띤 글이다.

27) 『秋史集』, 崔完秀 譯(玄岩社, 1976), pp. 158 ff. 참조.

28) 諸橋轍次, 『大漢知辭典』, 卷七, p. 110.

29) 徐有榘의 卷別 目次와 卷題目에는 「書筌」으로 되어 있어 많은 解題에서 그대로 따르고 있으나 본문의 版心에는 「畫筌」으로 되어 있음을 여기에 밝혀둔다.

30) 「書筏」(권3)과 「畫筌」(권4, 5)의 분량의 비율은 약 1 : 4이다. 保景文化社의 영인본 page 수는 「書筏」이 16(pp. 128~143), 「畫筌」이 66(pp. 143~198)이다.

검토하는 것은 다음 기회로 미루기로 하고 아래에서는 「畫筌」만을 검토해 보겠다.

1. 卷四 「畫筌」

「畫筌」의 “筌”은 細竹으로 만든 물고기를 잡는 일종의 漁具로 『莊子』의 「外物篇」(二六)에 나오는 “筌者所以在魚，得魚而忘筌”(筌이라는 것은 그 안에 고기를 잡기 위한 것이며, 고기를 잡은 후에는 잊어버린다) 이라는 유명한 구절로 인하여 어떤 목적을 성취하기 위한 수단이라는 뜻을 갖게 되었다.³¹⁾ 따라서 「畫筌」도 그림에 관한 모든 것을 배우는 수단이라는 뜻으로 해석할 수 있다. 徐有槩 이전에도 淸初의 유명한 書畫家인 笪重光(1623~1692, 進士 1652)이 「畫筌」이라는 이름의 저술을 남겼으며(『美術叢書』 I / 1) 徐有槩는 이 저술을 자기의 「畫筌」과 구별하기 위하여 『笪氏畫筌』이라고 인용하고 있다. 笪重光은 또한 『書筏』이라는 저술도 남겨 徐有槩의 직접적인 모델이 된 듯하다. 그러나 笪重光의 『書筏』에 비하면 徐有槩의 「畫筌」은 훨씬 더 포괄적으로 繪事에 관한 여러가지를 총체적으로 다루고 있음을 볼 수 있다.

먼저 卷四 「畫筌」의 大綱을 적으면 다음과 같다. 이 내용은 徐有槩가 「畫筌」 안에서 큰 제목을 제시하고 그 안에서 내용분류를 명시하기 위해서 段落을 나누고 각 단락의 첫머리에 괄호로 표시한 語句들을 拔取한 것이다.

「遊藝志」卷第四「畫筌」

- 總 論：六法，一筆畫，三品，三趣，四病，六要，六長，四必，八格，十二忌
- 位 置：畫有賓主，畫有君臣。畫貴章法，論先立意，論遠近
- 命 題：論有題無題，論命題必拈已分，論命題用筆相發
- 師 法：師諸名家，論畫忌專學一家，論學貴神會，論師天地，論摹臨
- 筆 墨：論畫無筆跡，用筆雜述，論書畫同法，用墨雜述，合論筆墨，筆墨相遭，米氏用墨，墨色入絹法
- 傳 染：論水墨，論設色，和彩法
- 落 款：論古畫不用款，論畫有天生款處，款題有助
- 人 物：論人物雜工，論人物必分氣貌，面部用筆法，論婦人形相，點睛法，西洋畫
- 衣 冠：論衣冠異制，論衣文
- 山水林木：[序]，鋪置，六訣八法，佛宇廬橋點綴法，雲煙點綴法，論大小，畫水法，畫船帆法，論畫山先廓後皴，論畫遠山論山頭宜分土石，點苔法，論金碧山水，敗牆張絹悟畫法，畫樹雜法，論疵病，畫松法，寫柳法，畫石雜法，合論樹石，皴法，鉤勒法，合論鉤皴點

31) 諸橋轍次. 卷八, p. 776.

染, 論平遠景, 論風雨景, 論早晚景, 論四時景

花果鳥獸: 論花果草木, 花卉設色法, 點花法, 寫花葉法, 合論寫意寫生, 論畫翎毛, 論畫畜獸,
論獸畜畫毛, 畫龍法, 論畫馬

界 畫: 論古今界畫, 論先識古殿制度, 論界畫難工, 論泰西畫

異 格: 沒骨圖, 點簇畫, 螺紋指頭畫, 擊畫, 潑墨法, 白描畫, 論朽筆紛本

위에서 살펴 본 바와 같이 「畫筌」은 그림에 관하여 理論的, 그리고 技法的 면을 다룬 畫論, 畫法 書의 역할을 하기에 조금도 손색이 없다. 그 내용을 좀 더 자세히 살펴보면, 總論에서는 우선 畫論의 기초라고 할 수 있는 南齊 謝赫의 『古畫品錄』 序文에 언급된 六法(1. 氣韻生動, 2. 骨法用筆, 3. 應物象形, 4. 隨類賦彩, 5. 經營位置, 6. 傳移模寫)으로 시작하여 六法の 해석에 역사적으로 가장 중요한 변화라고 할 수 있는 郭若虛의 『圖畫見聞志』(1070년대)에 나오는 「論氣韻非師」, 즉 氣韻이란 배워서 얻을 수 있는 것이 아니며 타고나야 한다는 구절을 인용해 놓았다. 즉 文人畫論의 核心을 총론에서 부각시킨 셈이다.³²⁾ 그다음에는 張彥遠이 말한 王獻之의 一筆書와 陸探微의 一筆畫, 화품구분의 가장 기본적인 神, 妙, 能의 三品, 天, 人, 物의 三趣와 神과 形似와의 관계, 기타 일반적으로 꼭 알아야 할 사항, 꼭 피해야 할 사항 등을 열거하여 명실공히 「畫筌」의 序章의 면모를 갖추었다.

이 부분에서 徐有渠의 인용서목들을 보면 “三品”, “六要”, “六長” 등 여러 항목에서 그가 『茅氏繪妙』라고 註를 단 茅一相의 『繪妙』라는 책이 여러 번 언급되었다.³³⁾ 그러나 中國 畫論史에서 神妙能 三品이 제일 처음으로 제시된 글은 張懷瓘(8세기 초 활약)의 『畫斷』이며 현재 『畫斷』 자체는 전하지 않으나 이 부분은 朱景玄의 『唐朝名畫錄』(9세기 중엽)에 인용된 것을 통하여 알려져 있다. 또한 “六要”와 “六長”은 劉道醇(11세기 후반 활약)의 『宋朝名畫評』(약 1080년 경)에 처음 나오는 것인데 이 책은 그의 인용서목에 들어있지 않다. 오늘날 『唐朝名畫錄』(『美術叢書』Ⅱ/6)과 『宋朝名畫評』(『藝術賞鑑選珍』, 五)은 畫史, 畫論書로 잘 알려진 반면 『繪妙』는 이들에 비해 비교적 잘 알려지지 않아 그가 접할 수 있었던 책들의 종류도 또한 흥미롭다.

그 다음에는 그림에 있어서 지금 보아도 중요하다고 생각되는 사항들이 차례로 논의되었다. 가장 먼저 位置, 즉 그림에서 중요한 요소와 부수적인 것들과의 상호관계와 적절한 배치문제를 宋代의 性理學에서 주장하는 宇宙와 人間의 秩序에 기초하여 賓主, 君臣의 관계에 비유한 觀點, 立意를 중요시한 역시 宋代 이후 文人畫觀의 반영을 元代의 畫論家 湯垕의 『畫論』(약 1328), 清, 方薰(1736~1799)의 『山靜居畫論』(약 1780년, 『美術叢書』Ⅲ/3) 등을 인용하여 편집해 놓았다. 이어서 命題의 중요성을 역시 明, 清代의 글에서 인용하였다.

師法에 관해서는 南, 北宗畫의 系譜를 처음으로 제시한 莫是龍과 董其昌의 〈畫說〉과 〈論畫瑣

32) 六法과 “氣韻”의 의미 변천에 관해서는 李成美, 〈謝赫의 『古畫品錄』〉 『미술사연구』 창간호(1987), pp. 1~23 참조.

33) 『繪妙』는 『明人畫學論著』 下(台北: 學生書局, 1975)에 영인되어 있다.

言)을 인용하였다.³⁴⁾ 그리고 書法에서와 마찬가지로 大人達士는 결코 한 사람의 범만을 따르지 않고 여러 사람의 좋은 점을 본받는다라는 점과 神會의 중요성을 강조한 이론적인 면을 다룬 후 (『林泉高致』, 『山静居畫論』, 『畫塵』 인용) 摹臨에 관한 실제적인 기법을 南宋 趙希鵠의 『洞天清祿集』(약 1190, 『美術叢書』 I / 9)과 『山静居畫論』에서 인용하였다. 徐有槩는 이와 같은 전통적인 것 뿐만 아니라 당시 서양의 학문과 기술을 접한 實學者답게 康熙 初에 중국에 와서 南懷仁이란 이름으로 行世한 벨기인 예수회 선교사인 Ferdinandus Verbeist가 쓴 『遠鏡記』를 인용하여 다음과 같은 내용을 소개하였다. 즉 密閉된 방의 문이나 창에 작은 구멍을 뚫어 이를 통하여 빛을 들여 보내 망원경에 사용하는 것과 같은 볼록렌즈(中高鏡)를 그 구멍에 대 놓고 모사하고자 하는 그림을 비쳐 조금도 어그러짐이 없이 그릴 수 있다는 것이다.³⁵⁾ 이 구절은 카메라의 원리를 연상케 하여 자못 흥미로우며 洪大容(1731~1783), 朴趾源(1737~1805) 등 赴燕使들의 燕行錄에서 보이는 서양화에 대한 그들의 인상기록에 비해 훨씬 더 과학적이며 구체적이라는 점에서 우리나라 繪畫史에서 서양화 기법 수용의 중요한 문헌적 근거가 될 것이다.³⁶⁾

筆墨과 傳染(水墨, 채색, 색채의 조화로운 배합)에서는 주로 『畫塵』, 『山静居畫論』, 그리고 笥重光의 『畫筌』 등이 인용되었다. 모든 그림에 적용되는 이론과 지침의 마지막으로 落款에 관한 부분은 元 以前에는 落款이 없거나 있어도 숨겨져 있었다는 역사적 고찰로 시작하여 낙관의 올바른 위치, 畫題와 낙관과의 調和 등 역시 明, 清代의 저술에서 발췌 인용되었다. 徐有槩는 『畫筌』에서 章을 나누지 않았으나 여기까지를 나머지 부분과 구분하는 것이 전후 내용의 성격으로 보아 타당할 것이다. 이런 이유로 위의 目次와 大綱에서 이 부분에 한 줄 간격을 두었다.

이상의 基本指針에 이어서 徐有槩는 각 畫目別로 나누어 그에 해당하는 여러가지 문제를 다룬 글들을 인용하여 편집하였다. 그의 화목 구분은 宋代 이후 가장 普遍화된 『宣和畫譜』(1120 序)의 十門을 그대로 따르지 않았으며 오히려 그가 거듭 인용한 郭若虛의 『圖畫見聞志』에서의 구분에 가깝게 한 것으로 보인다. 다음은 서유구와 郭若虛의 화목구분 비교표이다.

『圖畫見聞志』	人物 山水 花鳥 雜畫 *卷一 敘論에 <論衣冠異制>
「畫筌」卷四	人物 衣冠 山水林木 花果鳥獸 界畫 異格
「畫筌」卷五	梅竹蘭譜 圖解

34) <畫說>의 인용구 끝에는 15자 가량을 빠뜨려서 문장이 제대로 이루어지지 않기도 하였다. 이와 같이 문장의 뒤에 여러 자를 빠뜨린다는지 한, 두 글씨를 틀리게 썼다는지 한 예는 「畫筌」 전체를 통하여 종종 발견된다. 筆寫 과정에서 일어난 실수일 것으로 생각된다.

35) 室中照鏡妙書畫法 全閉門窓 務極幽暗 或門或窓開一孔小與前稱取出前鏡(前鏡即泰西望遠鏡用玻璃製之一似平非平之圓鏡筒口鏡即所謂中高鏡也前鏡也) 置諸孔眼而白淨紙如法對置內室 即鏡照諸外而以所摹書畫自外對鏡 即影入紙上 絲毫不爽模而畫之. 『林園經濟志』(五) p. 147.

36) 우리나라의 서양화법 전래에 관한 논문으로는 許鈞, <西洋畫法の 東傳과 受容>(弘益大學校 碩士論文, 1981)이 있으나 아직 이 방면의 연구가 부진한 셈이다.

人物과 衣冠에서는 『圖畫見聞志』, 『山靜居畫論』, 『洞天清祿集』 등 잘 알려진 화론서 이외에도 唐의 段成式(?~863)의 『酉陽雜俎』에서 두 구절을 인용하고 있어 주목된다. 그 중의 하나는 눈동자를 정확히 그리면 벽화의 僧과 鬼神의 눈이 사람을 따라 움직인다는 구절인데 옛부터 잘 그린 그림의 인물이나 짐승의 눈동자는 보는 사람을 따라 다닌다는 천진스러운 신비감의 표현의 근원을 밝혀주는 구절이라 흥미롭다.³⁷⁾ 徐有渠는 서양 인물화에 관한 기록으로 朴趾源의 『熱河日記』의 「洋畫」條를 인용하였는데 朴趾源은 서양화의 寫實性에 대한 자신의 충격을 표현하기 위하여 동양의 전통적인 寫意畫에 관한 간단한 정의로 시작하였다. 이어서 서양인의 벽화, 즉 북경의 천주교회 벽화의 인물들이 말로 형용할 수 없을 만큼 살아 움직이듯, 보는 이의 마음속을 꿰뚫을 듯하며 陰陽 向背, 즉 입체감이 뚜렷함을 지적하였다.³⁸⁾

山水林木 부분은 卷四의 가장 많은 부분을 차지하며 序文격인 첫째 단락에서는 湯垕의 『畫論』에서 胸中에 丘壑이나 넓은 바다를 지닌 자가 아니면 산수를 그릴 수 없다는 구절, 米芾의 『畫史』에서는 마음에 품은 뜻이 높지 못하면 [좋은] 산수화가 될 수 없다는 구절을 인용하여 전형적인 文人畫의 山水觀을 피력하였다.³⁹⁾ 이어서 鋪置로 부터 각 나무의 화법, 준법, 鈎勒法 등의 기법, 각종 기후조건 아래의 산수 등에 이르기까지 여러 부분에 걸쳐 상당히 자세히 논하였다. 인용된 저술들은 宋代부터 清代까지의 많은 산수화 관계 저술들이며 특히 明末 清初의 南京 화가 龔賢(1599~1689)의 『畫訣』을 많이 인용한 것이 특징이다. 『畫訣』은 나무, 바위, 산봉우리 등 산수화의 구성요소들을 구체적으로 그리는 방법을 제시한 짤막한 일종의 畫法書로 그의 『畫譜』와 더불어 清初 山水畫法의 指針書로 잘 알려졌다.⁴⁰⁾ 그러나 五代 荊浩의 〈山水賦〉라고 인용된 부분은 현재 僞作으로 알려진 것인데 이와같은 사실이 전혀 고증이 안된 채 인용된 것은 徐有渠의 書畫關係 저록들에 관한 지식의 한계를 드러낸다고 하겠다.⁴¹⁾

인용된 책 중에서 화법, 화론서가 아닌 北宋 沈括(1030~1094)의 『夢溪筆談』(1086~1091)이 또한 주목된다.⁴²⁾ 徐有渠는 卷四 「畫筌」 전체를 통하여 이 책을 네 번 인용하였는데 첫번째인 “敗墻張絹悟畫法”에서는 北宋의 사대부 화가 宋迪이 陳用之에게 무너진 담의 높고 낮음, 구불어지고

37) 壁畫僧及神鬼目隨人轉 點眸者極正則爾. 『林園經濟志』(五) p. 151.

38) 原文은 『林園經濟志』(五) p. 151 참조. 원래 이 구절의 끝에서 朴趾源은 당시 구경하던 사람들이 천정화에서 그림속의 putti(어린애들)가 떨어질 것같아 어찌할 바를 모를 지경으로 당황하여 팔을 벌려 받으려 하였다는 표현을 사용할 만큼 寫實性의 극치를 묘사하고 있다. 그들이 본 것은 아마도 바로크식의 환상적인 천정 그림이었던 것 같다. 『洋畫』條의 번역은 李家源 譯註, 『熱河日記』下(大洋書籍, 1975), pp. 239-240 참조.

39) 原文은 『林園經濟志』(五), p. 152 참조.

40) 『畫訣』은 『美術叢書』 I / 1에 수록되어 있으며 龔賢의 畫法에 관해서는 William Wu, “Kung Hsien’s Style and His Sketchbook,” ORIENTAL ART vol. 16(1970) pp. 72-80 참조.

41) 荊浩의 글로는 현재 『筆法記』만이 眞作으로 인정받고 있으며 〈山水賦〉, 또는 〈山水訣〉은 때로는 唐 王維(699~759)의 글이라고도 전하여 왔다. 俞崑 編著, 『中國畫論類編』, pp. 597-602 참조.

42) 沈括의 字는 存中, 錢塘人, 嘉祐 8년(1063) 進士, 翰林學士, 龍圖閣待制 등을 역임. 潤州의 자신의 별장지 夢溪의 이름을 따라 지은 『夢溪筆談』은 故事, 樂律, 象數, 書畫, 技藝, 新奇 등등의 17門으로 나뉘어 續筆談 3권을 포함 모두 29권의 雜說類의 著述. 桂 五十郎, 『漢籍解題』(東京: 名著刊行會, 1974), p. 797.

꺾인 자연스러운 형상(高平曲折)을 비단에 담아 뜻대로 붓을 움직이면 天就가 표현된다고 한 우연의 효과를 이용하여 좋은 산수화를 얻을 수 있다는 재미있는 말을 인용하였다.⁴³⁾ 두번째는 “論平遠景”으로 董源의 산수화는 가까이 보면 물체와 유사하지 않으나 멀리 보면 그럴 듯하여 妙處가 있다는 것으로 당시로서는 새로운 필묵법에 관한 자신의 觀察을 적은 것이다.⁴⁴⁾ 세번째 구절을 徐有渠가 異格으로 구분한 “沒骨圖” 조항인데 이 구절 역시 잘 알려진 것으로 五代의 花鳥 畫家 黃筌과 徐熙의 그림 특징을 먼저 서술하고 이어서 徐熙의 아들이 黃筌의 화격을 흉내내었으나 筆墨을 사용하지 않고 곧바로 粉色을 써서 이 그림을 “沒骨圖”라고 하였다는 구절이다.⁴⁵⁾ 이들은 모두 北宋시대로서는 비교적 새로운 양식이나 기법에 관한 沈括의 깊은 洞察力을 반영한 글로 간주되며 그 역시 徐有渠와 같이 多方面으로 폭넓은 관심을 갖고 글을 썼던 사람이라는 점에서 『畫筌』에 그의 글이 여러번 인용된 것이 우연이 아니라고 생각된다.

山水林木 다음으로 많은 지면을 할애한 부문은 花果鳥獸이며 여기서도 주로 『圖畫見聞志』와 『山靜居畫論』에서 인용하여 花鳥, 翎毛, 그리고 龍, 말그림 등 상당히 자세하게 다루어졌다. 다음으로 界畫 부문에서는 『圖畫見聞志』의 界畫에 관한 역사적 고찰을 인용한 것으로 시작하여 泰西(西洋)畫의 기하학적 透視法에 의한 건물들의 묘사까지를 다루어 역시 상당히 포괄적으로 界畫분야를 소개하였다. 이 부분에서는 淸 張潮(1676년 전후 在世)의 『虞初新志』,⁴⁶⁾ 그리고 역시 淸의 魏禧(1624~1680)의 문집인 『魏叔子集』을 인용하였다.

卷四의 마지막으로 다룬 異格에서는 정상적으로 筆墨을 사용하지 않고 그리는 여러가지 형태의 그림들에 관한 기록들을 편집해 놓았다. 앞서 논한 沒骨法으로 시작하여 點簇畫(붓 대신 가느다란 대쪽에 먹을 묻혀 형태를 생략적으로 표현하는 그림) 潑墨法, 指頭畫, 擊畫(손톱과 가느다란 바늘을 사용해서 그리는 법) 등의 이색적인 화법을 논하고, 통상적으로 위의 것들과 같은 의미에서 이색적이라고 간주되지는 않는 白描畫를 여기에 포함시킨 것 또한 주목된다. “指頭畫”의 끝에는 유일하게 18세기 활약한 指頭畫로 알려진 우리나라 화가 崔北을 기록하고 있다.⁴⁷⁾

이상에서 「遊藝志」卷四의 「畫筌」의 내용을 간략하게 살펴 보았다. 이 부분에는 圖式을 하나도 첨가하지 않았으나 조선시대에는 그 당시까지 볼 수 없었던 상당히 포괄적인 畫論, 畫法書라고 생각된다. 이어서 梅竹蘭을 따로 다룬 卷五 「畫筌」을 검토해 보겠다.

43) 原文은 『林園經濟志』(五), p. 157 참조.

44) 原文은 p. 163 참조. 이 구절은 중국회화사에서 자주 인용되는 유명한 구절이다.

45) 原文은 『林園經濟志』(五), p. 166 참조. 네번째 인용은 “論獸畜畫毛”(p. 164)이다.

46) 이 책은 20권으로 된 것으로 張潮가 여러 사람들의 문집에서 신기한 이야기를 모아서 엮은 것이다.

47) 이 구절은 『菊史小識』이란 책을 인용하였는데 서유구는 인용 서목에서도 著者の 이름을 기록하고 있지 않아 어떤 책인지 확인하지 못하였다. 朝鮮時代 저술로 書目에 ‘菊史’라는 이름이 들어가는 것들에 다음에 몇가지가 韓國精神文化研究院 수장 古書중에 있다. 1. 金澐卿의 『菊史金崗遊山錄』, 2. 李圭相의 『菊史詩稿』, 鄭熙冕의 『菊史遺稿』, 姜璘의 『菊史集』.

2. 『遊藝志』卷第五「畫筌」, 梅竹蘭譜 附描墨諸法

卷四「畫筌」에서와 같이 徐有槩는 각각 畫目を 구분하고 그 안에서 段落을 나누어 부분 부분의 畫法을 논하는 방식으로 편집하였다. 다음에 그의 분류와 각 조항들을 拔取해서 정리해 보았다.

「遊藝志」卷五「畫筌」梅蘭竹譜

寫竹：總論, 胸中成竹

位置, 畫竿, 畫節, 畫枝, 畫葉, 描墨, 承染, 設色, 籠套

圖式(35面の 그림 : 『竹譜詳錄』과 『三才圖會』의 그림 引用)

寫梅：口訣, 取象

一丁, 二體, 三點, 四向, 五出, 五萼, 六枝, 七鬚, 八結, 九變, 十種, 三十六病

畫梅標格, 畫梅別理, 梅有四字, 寫梅總法

圖式(27面の 그림 : 『三才圖會』의 그림 인용)

寫蘭：總訣

圖式(36面の 그림 : 『三才圖會』의 그림 인용)

卷四「畫筌」내용검토에 앞서서 徐有槩의 畫目구분과 『圖畫見聞志』의 구분을 비교해 본 바 있다. 中國에서 『圖畫見聞志』가 저술되었을 1070년대 까지만 해도 梅竹蘭을 독립한 화목으로 간주하지는 않았으며 士大夫畫論이 급속도로 발달된 11세기 末期 내지 12세기 초기부터 梅竹蘭, 특히 墨竹이 文人士大夫들이 선호한 畫目으로 자리잡게 됨에 따라 1120년 경에 편찬된 『宣和畫譜』에 비로소 墨竹이 하나의 독립된 畫目으로 浮上된 것은 잘 알려진 사실이다. 그러나 여기서 한가지 의문스러운 것은 이미 明末부터는 梅竹蘭에 菊花까지를 포함해서 四君子로서 문인화의 소재로 자리가 잡혔고 특히 『芥子園畫傳』의 第二集인 「蘭竹梅菊譜」를 통하여 18세기 초기 부터는 四君자의 화법이 우리나라에도 널리 알려졌음이 확실한데 徐有槩는 왜 19세기 전반기에 1609년에 출간된 『三才圖會』의 梅竹蘭 화법을 소개함으로써 菊花를 포함시키지 않았나 하는 점이다. 그가 「遊藝志」 전체를 통해서 『芥子園畫傳』을 한번도 인용하지 않은 것도 주목할 만한 점이다.

이 권의 副題가 梅竹蘭譜임에도 불구하고 서유구는 寫竹을 첫번째로 다루었다. 중국 文人畫論에서 竹을 가장 중요시 하는 전통을 존중한 듯하다. 또한 “畫竹”이라는 말 대신에 “寫竹”이라는 말을 사용한 것도 文人畫觀에 입각한 그의 태도라고 이해할 수 있을 것이다. 이 부분에서는 모든 文句를 전적으로 元代 李衍(1245~1320)의 『竹譜詳錄』(著者 序, 1299)으로부터 인용한 것을 볼 수 있다. 元代 以後 墨竹畫 발달에 크게 기여한 『竹譜詳錄』은 대나무의 모든 것을 수록한 百科事典적인 竹譜이며 저술된 후 14세기 초에 곧 출간되어 1407년에 편찬된 『永樂大典』에 편입되었고

그 후 여러차례 출판되었다. 여러 판본중에서 圖解가 가장 완전한 것은 鮑廷博(1725~1802)이 편찬한 『知不足齋叢書』(1776 序)에 포함된 것이며 아마도 徐有槩는 이 판본을 보았을 것으로 생각된다.⁴⁸⁾

徐有槩는 『竹譜詳錄』의 「墨竹譜」에서 짧은 한 구절을 인용하여 총론을 대신하고 이어서 “胸中成竹”條에서 東坡 蘇軾의 유명한 〈文與可畫篔簹谷偃竹記〉의 상당부분을 역시 『竹譜詳錄』으로부터 인용하였다. 이 글은 蘇東坡의 文人畫論의 集約으로 北宋代 이후 무수한 문인들에 의해 즐겨 인용된 것이다. 그런 의미에서 竹畫뿐만 아니라 모든 文人畫에 적용되는 구절을 여기에 소개한 것은 아마도 필수 不可缺이라고 할 수 있다. 이어서 실제로 대나무를 그리는 세부사항을 位置(構圖)로부터 마디(節), 잎 등 하나하나 논하였다. 제일 마지막 부분에는 “設色”과 “籠套”(채색한 후 마른 다음 색이 탈락된 부분을 다시 보충하는 것)까지 포함시켜 墨竹 뿐만 아니라 채색 죽화가 지도 다루었다. 물론 이것도 『竹譜詳錄』을 인용한 것이지만 文人畫에서 채색 죽화가 극히 드물게 나타나는 조선시대 후기의 저술에서 『芥子園畫傳』의 「竹譜」에도 없는 이와 같은 조항이 포함된 것은 역시 徐有槩 자신의 넓은 관심의 폭을 보여주는 것이라고 생각된다.

이어서 35面이나 되는 풍부한 墨竹畫法 圖解를 보여주고 있는데 그 중 竹竿 그리는 법을 보여주는 첫번째 두 面의 그림만이 『竹譜詳錄』의 것이며(圖 5, 6) 나머지 33面의 그림은 순서도 똑같이 『三才圖會』의 그림을 그대로 옮겨 놓았다. “寫梅”와 “寫蘭”條에서는 모든 圖解를 전적으로 『三才圖會』에 의존하였고 “寫蘭”條에는 별다른 文句를 인용하지 않은 채 곧바로 圖解로 들어갔으므로 우선 “寫梅”條의 文句들을 살펴보고 『三才圖會』에 관해서 좀 더 자세히 논하겠다.

“寫梅”條에서 가장 많이 인용된 문헌은 著者를 밝히지 않은 『畫梅譜』라는 것이고 나머지 두 典據는 ‘口訣’ 끝부분에 인용된 〈揚補之 寫梅訣〉과 ‘寫梅總法’條에 인용된 〈湯叔雅 寫梅論〉이다. 『畫梅譜』는 그 구성이나 내용상 北宋 시대에 華光山에 살았던 것으로 추정되는 仲仁(1123 卒)이 지었다고 전해지는 〈華光梅譜〉임이 확인된다. 이 글에는 그림은 없으나 이론과 기법을 겸한 畫梅 指針書라고 볼 수 있으나 현재는 元代 吳太素의 『松齋梅譜』(1351~1365년경)를 기초로 후대에 만들어진 것으로 보고 있다.⁴⁹⁾ 〈揚補之 寫梅訣〉은 宋의 墨梅畫家 揚無咎(1097~1169 : 字, 補之)의 글이라고 전하나 이 점도 확실치는 않다.⁵⁰⁾ 揚叔雅(이름은 正仲)는 揚補之의 甥男으로 역시 목매를 잘 그린 것으로 알려졌으나 그가 실제로 寫梅論을 썼는지는 확실치 않다.⁵¹⁾ 끝의 두 항목은 『三才圖會』의 매화 圖解 끝부분에 게재되어 있어 徐有槩는 이들을 그대로 인용한 것으로 보인다

48) 『竹譜詳錄』에 관하여는 李成美, 〈元 李衍의 『竹譜詳錄』의 성격과 形成背景〉, 『美術資料』 35(1984), pp. 1~21 참조.

49) 華光山の 僧 釋仲仁의 행적과 〈華光梅譜〉에 관해서는 島田 修二郎, 〈花光仲仁의 序〉, 『寶雲』, X X V (1939), pp. 21~34, 역시 島田 修二郎, 〈松齋梅譜 提要〉, 『文化』 X X / 2(1956), pp. 96~118, 그리고 翁同文, 〈華光仲仁의 生平與墨梅初期的 發展〉, 『故宮季刊』 vol. 9(1975), no. 3, pp. 22~40. 참조.

50) 俞崑, 『中國畫論類編』, pp. 1046~47 참조.

51) 현재 가장 이른 畫梅指針書로 간주되는 것은 南宋 末期의 문인화가 趙孟堅의 『梅竹譜』(13세기 중엽)라고 알려져 있다. Maggie Bickford, BONES OF JADE, SOUL OF ICE : THE FLOWERING PLUM IN CHINESE ART (Yale Univ. Art Gallery, 1985), pp. 68ff. 참조.

다.⁵²⁾

梅竹蘭譜의 대부분의 圖解를 제공한 『三才圖會』는 明代의 학자 王圻(生卒年 未詳, 1565년 進士)에 의해 편찬된 일종의 百科事典인 저술로 天文, 地理, 人物, 時令, 宮室, 器用, 身體, 衣服, 人事, 儀制, 珍寶, 文史, 鳥獸, 草木 등 12분야를 106권으로 편집하여 編者の 1607년 序文과 함께 1609년에 출간한 것이다. 이 책은 많은 그림을 실고 있으나 이들을 어느 책에서 인용하였는지 그 출처를 밝히지 않았다.⁵³⁾ 그러나 그림들의 성격으로 보아 그 이전의 畫譜類나 傳記類들을 大舉 모사하였을 것임이 확실하다. 또한 이 책에 당시의 藝苑에서 董其昌(1555~1636) 만큼이나 명성을 떨친 陳繼儒(1558~1639)의 서문이 있는 것으로 미루어 보아 많은 사람들이 이 책에 포함된 그림들을 접했을 것이라는 점에서 17세기 이후 繪畫史 발달에 큰 영향을 주었을 것으로 생각된다.⁵⁴⁾

『三才圖會』의 다른 부문들에도 여러가지 그림들이 있으나 여기서는 서유구가 인용한 그림들이 들어 있는 “人事”(모두 10권) 卷四, 五, 六(통권 69, 70, 71)을 살펴보겠다. 徐有渠가 「畫筌」의 梅竹蘭譜에 사용한 그림들 중 竹圖와 梅圖들은 人事卷五에 蘭圖들은 卷六에 모두 동일한 순서로 수록되어 있다. 중국에서 『顧氏畫譜』 이전에도 여러가지 화보들이 출간되었으나 이들은 대개 한 분야를 다루는 것들이었으며 그중 대표적인 것들이 앞서 언급한 『梅花喜神譜』, 『竹譜詳錄』, 『松齋梅譜』, 그리고 좀 늦은 『高松竹譜』와 『高松畫譜』(嘉靖년간, 1522~1566)들이다.

『芥子園畫傳』 이전에 가장 포괄적인 畫譜로는 周履靖(16세기 후반기 활약)의 『夷門廣牘』에 포함된 「畫藪」(萬曆 26, 1598)이다. 周履靖은 文嘉(1501~1583), 王世貞(1526~1590) 등 당시의 유명한 서화가, 감식가들과 交遊하였으며 그 자신도 서예와 그림에 뛰어난 사람이었다. 총 158卷으로 된 『夷門廣牘』은 역대의 稗官野記를 輯集한 것으로 이 중 제 32권 〈天形道貌〉는 人物 畫譜, 제 33권 〈淇園肖影〉은 畫竹譜, 제 34권 〈羅浮幻質〉은 畫梅譜, 제 35권 〈九畹遺容〉은 蘭石畫譜, 그리고 제 36권 〈春谷嚶翔〉은 鳥類畫譜이다.⁵⁵⁾ 그 중 ‘寫意’(간단한 點景인물 묘사법), ‘枝補過’(墨竹畫), ‘迎風’(墨蘭畫), 그리고 ‘啼晴勢’(대나무 위의 새 한마리)의 모두 네폭의 그림이 『中國版畫史會圖錄』(上)에 실려 있다(圖 7, 8, 9, 10 참조).⁵⁶⁾ 그런데 이들 중 묵난화와 묵죽화는 모두 『三才圖會』에 있는 것이며 따라서 徐有渠의 『畫筌』에도 포함된 그림들이다. 나머지 두 폭중 〈寫意

52) 『芥子園畫傳』의 「梅譜」에는 『畫梅全訣』이라는 항목으로 〈揚補之寫梅訣〉이 실려있고 「湯叔雅 畫梅法」이라는 항목으로 〈湯叔雅 寫梅論〉과 같은 내용이 담겨있다.

53) 『三才圖會』卷一의 凡例에는 編者の 집안에 수장된 많은 책들, 그리고 자신이 본 여러 책들을 참조하였다고 되어 있다.

54) 이 책이 우리나라에서는 어느정도 통용되었는지는 알 수 없으나 일본에서는 1715년에 이를 模範으로 삼아 『和漢三才圖會』를 출간하기도 하였다.

55) 周履靖의 『夷門廣牘』, 畫藪의 내용은 다음과 같다. 1) 畫評會海, 2) 天形道貌(人物畫 40面), 3) 淇園肖影(墨竹畫 39面), 4) 羅浮幻質(墨梅畫 49面), 5) 九畹遺容(墨蘭畫 36面), 6) 春谷嚶翔(花鳥, 草蟲畫 43面), 7) 繪林題識. 畫評會海만 二卷이며 나머지는 모두 一卷으로 되어있다. 그런데 목차의 卷數와 실제의 권수가 다르므로 모두 48冊으로 된 臺灣 商務印書館 發行 明刊本 『夷門廣牘』(1937/1969)의 12-14冊을 참조 하기 바란다. 추가: 이 글을 마친후에 대만에 유학중인 朴載碩君을 통하여 『夷門廣牘』全帙을 접하게 되어 교정時 이註를 보완하게 되었다. 朴君에게 감사한다.

56) 周蕪 編, 『中國版畫史圖錄』(上海人民美術出版社, 1988), 上, pp. 361~364 참조.

圖)(人物)는 『三才圖會』人事卷四(書法, 畫法圖)에 포함되어 있고 <春谷嘍翔>(새 그림)은 人事卷六의 난초그림들에 이어 곧 나오는 <寫翎毛圖> 그림 중에 포함되어 있다. 그러므로 王圻가 『三才圖會』를 편찬하면서 模本으로 삼은 그림들 중 인물, 매, 죽, 난, 영모도들은 모두가 『夷門廣牘』 『畫藪』의 圖解를 인용한 것이다.

이상에서는 「遊藝志」卷五「畫筌」梅竹蘭譜의 구성과 徐有渠가 이 부분을 편집하는데 인용한 書籍 및 畫譜들에 관하여 간략하게 살펴보았다. 第Ⅱ章에서 본 바와 같이 18세기 전반과 19세기 초기의 조선시대 畫壇에는 상당히 여러가지 화보들이 알려졌음에도 불구하고 그가 「遊藝志」를 편찬하는 데 당시에 비교적 잘 알려지지 않은 『夷門廣牘』 「畫藪」에 기초한 『三才圖會』의 그림들을 포함시킨 것은 그의 繪畫史에 대한 지식이 그만큼 보수적이었음을 나타낸다고 하겠다. 또한 그 자신이 실제로 그림을 그린 사람이 아니었다는 점도 크게 작용했을 것으로 생각된다. 그러나 「遊藝志」에 포함된 두 권의 「畫筌」을 통하여 그는 당시의 士大夫畫家 어느 누구보다도 체계적인 畫論, 畫法에 관한 識見을 갖추었음을 보여주었다.

Ⅳ. 結 語

英, 正祖 年間을 통해서 활발하게 일어난 朝鮮時代 실학사상의 產物로 간주되는 徐有渠의 『林園經濟志』는 그 다른 主題의 多樣性에서 실로 놀라운 저술임은 周知의 사실이다. 더욱이 위에서 살펴본 바와 같이 「遊藝志」가 포함하고 있는 풍부한 내용과 圖解는 書畫家로 특별히 알려지지 않은 조선시대 후기의 한 士大夫의 서화에 관한 관심의 폭과 깊이를 보여준다는 의미에서 더욱 그 意義가 크다. 「遊藝志」, 「畫筌」의 전체적인 특성을 다음의 세 가지로 요약할 수 있다.

첫째, 卷四, 五「畫筌」은 모두 220面이나 되는 상당히 포괄적인 畫論史, 畫法史 및 指針書로서의 역할을 동시에 할 수 있는 編著書이다. 徐有渠는 六朝時代부터 淸初에 이르는 무수한 중국의 畫論, 畫法書, 畫譜類는 물론, 筆記, 文集類, 百科事典類 및 『遠鏡記』와 같은 서양인의 저술, 『熱河日記』와 같은 조선시대 실학자의 글들까지를 광범위하게 채용하여 자신의 독특한 編輯體制에 의해서 중요한 대목들을 인용하여 하나의 統一性 있는 책을 만들어 낸 것이다. 徐有渠가 많이 인용한 中國의 明, 淸代의 畫論書들이 모두 이와같이 포괄적이 되지 못한 점을 감안한다면 그가 「畫筌」을 편집한 의도를 이해하게 될 것이다. 淸代 沈宗騫의 『芥舟學畫編』(1781) 全 四卷이 아마도 가장 포괄적인 후대의 畫論書라고 할 수 있을 것이다. 그러나 이 책은 淸初의 叢書類에 포함되지 못했던 때문인지 서유구의 引用群書에 포함되지 않았다.⁵⁷⁾ 또한 沈宗騫은 서유구처럼 모든 화목을 포괄적으로 다룬 것이 아니라 山水畫와 人物畫, 그 중에서도 산수화에 역점을 둔 것이다. 아마도

57) 『芥舟學畫編』은 중국에서 매우 아름다운 蘇體로 출간되었으나 곧 없어지고 일본에서 弘化 元年(1844) 이후 여러 차례 譯文을 포함하여 발간되었다. 于安瀾編, 『畫論叢刊』(上), 臺北:華正書局, 1984, pp. 322~394. 『中國畫論類編』, pp. 865~911에는 卷 一만 수록되었다. 『中國畫論類編』의 p. 911의 해제 참조. 일본 판본에 관해서는 長澤規矩也, 『和刻本漢籍分類目錄』汲古書院(東京:1976, 1977), pp. 122~23 참조.

자신이 산수, 인물에 명성이 있었던 화가라는 점과도 연관이 있을 것으로 보인다. 참고로 그 목차를 살펴보면 다음과 같다.

- 卷一 山水 (宗派 用筆 用墨 布置 窮源 作法 平貼 神韻)
- 卷二 山水 (避俗 存質 摹古 子運 會意 立格 取勢 醜讓)
- 卷三 傳神 (傳神總論 取神 約形 用筆 用墨 傳色 斷決 分別 相勢 活法)
- 卷四 人物瑣論, 筆墨絹素瑣論, 設色瑣論

또한 자신이 화가였음에도 불구하고 원래 그림을 포함시키지도 않았던 것 같고 내용으로 보아 서유구의 「畫筌」보다 이론적인 면이 훨씬 더 강조된 글이다.

둘째, 자신이 畫家가 아니었다는 사실이 그의 「畫筌」이 畫法보다는 畫論史쪽에 더 큰 비중을 갖게 하였다고 생각되며 화법의 圖解에 있어서도 人物, 山水, 花鳥 등 여러 분야를 포함시키지 않고 梅竹蘭만을 포함시킨 결과가 되지 않았나 생각된다. 이 점은 그가 인용한 『三才圖會』에는 인물들의 갖가지 자세, 肖像畫, 畫法, 皴法, 樹枝法, 그리고 소나무 그리는 법 네가지, 그리고 갖가지 花鳥畫法 등 17세기 이전에 중국에서 출간된 畫譜類, 傳記類들의 그림이 풍부하게 실려있다는 점을 고려할 때 더욱 그렇게 생각된다. 四君子 중에서 菊花가 빠진 것은 『三才圖會』나 『夷門廣牘』에 菊花畫法이 포함되지 않았기 때문이기도 하지만 근본적으로는 徐有渠 자신이 畫家가 아니라는 점이 더 크게 작용했을 것으로 보인다. 『芥子園畫傳』의 〈菊譜〉를 그가 접하지 못했을 것으로 생각하기는 힘들고 또한 四君子 중국화그림이 가장 書法과 덜 밀접하기 때문일 것이다.⁵⁸⁾

셋째, 第Ⅱ章에서 살펴본 조선시대 후기 회화에 직접적인 영향을 끼친 『顧氏畫譜』, 『十竹齋畫譜』, 『十竹齋箋譜』, 『芥子園畫傳』 등의 畫譜類나 『洪氏禪佛奇蹤』, 『神仙通鑑』 등의 傳記類, 그리고 『佩文齋耕織圖』와 같은 科學技術類들의 책이 주로 18세기 文人畫家들과 畫院畫家들에게 그림의 표본을 제공해 주었다면 徐有渠의 「畫筌」은 教養人들에게 繪事 전반적인 면에서 中國繪畫 뿐만 아니라 조선시대 회화의 尖端的인 면까지를 포함한 知識을 제공해 주는 책이라는 점이다. 17세기 후반기 부터 朝鮮畫壇에서 널리 이용된 『顧氏畫譜』나 18세기 이후 보급된 『芥子園畫傳』이 畫論史의 역할을 겸하지 못한 반면에 徐有渠의 「畫筌」은 19세기 전반기에 오면 中國繪畫의 이론적, 실제적 수용의 폭이 상당히 넓었음을 示唆하는 귀중한 자료이다.

또한 「遊藝志」 卷六 「房中樂譜」중의 〈笙篁字譜〉가 조선시대 후기의 國樂 발달의 중요한 一面을 보여준다는 점과 마찬가지로⁵⁹⁾ 「畫筌」의 내용이 조선시대 후기 畫壇의 상황을 반영하는 중요한 尺度가 될 것으로 생각된다. 그러므로 第Ⅱ章에서 概觀한 바와 같이 朝鮮時代 후기 특히 18세기

58) 이 논문을 第六次 韓·日 合同 學術會議(韓日文化交流基金주최)에서 발표했을때(1991. 1. 23~26) 日本측 토론자로 참석했던 코바야시 타다시(小林忠) 교수는 江戸時代의 九州 大名의 어용화사 하야시 모리아츠(林守篤)가 편술한 「畫筌」을 필자에게 보여주었다. 이 「畫筌」은 1712년(正德二年)의 서문이 있고 실제로 간행된 것은 1721년(享保六年)이다. 全 六卷으로 된 이 책은 中國과 日本의 畫論書와 畫譜를 다수 인용하였고 서유구의 「畫筌」보다 각 분야(人物, 山水, 花鳥 등)의 圖解가 훨씬 더 많이 포함되어있는데 이 그림들은 編者 자신이 그린 것이다.

59) 宋芳松, 『韓國音樂史研究』(嶺南大學校 出版部, 1982), pp. 513~552의 〈遊藝志의 笙篁字譜解讀과 그에 나타난 紫芝羅葉(자진한늪)〉(1964) 참조. 이 논문에 관한 정보를 제공해 주신 崔鍾敏 教授에게 감사드린다.

末期 내지 19세기 초기에는 中國 書畫가 다수 우리나라에 流入됨과 더불어 이들에 대한 관심이 고조되고 「遊藝志」의 「畫筌」과 같은 중국화론과 화법의 깊이있는 이해를 도울 수 있는 저술이 필요하게 되었다고 생각된다. 따라서 조선시대 후기 회화의 한 경향으로 간주되는 南宗畫風의 定着이나 기타 중국회화의 영향이 현재 韓國繪畫史에서 평가되고 있는 것보다 더 큰 비중을 차지하였을 것이라는 추측을 가능케 한다.

附錄 1. 『林園經濟志』의 目次 및 十六志의 內容

各 志名 뒤에 *표를 붙인 것은 본문중에 插圖가 있음을 의미하며 권수는 이 책에 있는 전체 일련 번호와 各 志別의 권수 표시를 모두 기재하였다.

- 1) 本利志*(13권-1-13 : 田制, 水利, 種藝 등 農事 일반, 農器圖譜, 灌溉圖譜 등의 插圖)
- 2) 灌畦志(4권-14-17 : 蔬畝, 즉 각종 채소와 과일, 그리고 약초의 재배에 관한 것)
- 3) 藝畹志(5권-18-22 : 화초 재배법, 화초의 종류 등)
- 4) 晚學志(5권-23-27 : 果樹 재배법, 나무의 종류 등)
- 5) 展功志*(5권-28-32 : 길쌈에 관한 것, 蠶桑圖譜, 紡織圖譜 등 많은 插圖 포함)
- 6) 魏鮮志*(4권-33-36 : 일년중의 占, 占天, 占地 등 기후와 농작물, 초목, 禽獸에 관계되는 占, 占星 등)
- 7) 佃漁志(4권-37-40 : 수렵, 목축, 낚시질에 관한 것, 그리고 魚名攷)
- 8) 鼎俎志(7권-41-47 : 여러가지 음식의 종류, 조리법, 저장법, 조미료, 절기에 따른 음식 등)
- 9) 瞻用志*(4권-48-51 : 營造, 즉 건축에 관한 모든 것, 服飾, 家具 등 일상생활 용품, 그리고 교통수단에 관한 것)
- 10) 保養志(8권-52-59 : 음식 조절법, 心身 안정법, 服藥 치료법, 養生法, 育兒法 등)
- 11) 仁濟志*(18권-60-87 : 漢方醫藥 전반에 관한 것)
- 12) 鄉禮志(5권-88-92 : 冠婚喪祭의 모든 儀禮)
- 13) 遊藝志*(6권-93-98 : 讀書, 射法, 算法, 書, 畫, 音樂 등 선비 修養을 위한 六藝 전반에 관한 것, 梅竹蘭譜)
- 14) 怡雲志*(8권-99-106 : 生活 諸具와 文房器具, 名畫에 관한 기록 등 趣味, 骨董에 관한 것, 부록으로 〈東國金石〉, 〈東國墨跡〉, 〈東國畫帖〉 등 자신이 본 碑文, 글씨, 그림에 관한 기록)
- 15) 相宅志(2권-107-108 : 집터, 우물 등 주거지에 관한 것, 八道 각 지역의 좋은 자리에 관한 것)
- 16) 倪圭志(5권-109-113 : 수입, 지출에 관한 것, 八道 명물, 八道市場 등 近世의 경제 面貌)

附錄 2. 『林園經濟志』 「遊藝志」 卷四 「畫筌」,
卷五 「畫筌」 : 梅蘭菊譜에 채용된 群書目錄

- 1) 書名, 著者名은 徐有渠의 引用을 그대로 따라 列舉하고 備考欄에 關聯事項 등을 첨가하였다.
- 2) 著者의 時代別順으로 분류하고, 各 時代안에서는 書名의 가나다順으로 하였다.
- 3) 書名에 이어 著述의 大略 年代를 明示하였다.
- 4) 中國繪畫史 關聯 著書 中 널리 알려진 것들은 備考欄에 설명을 생략하였다.

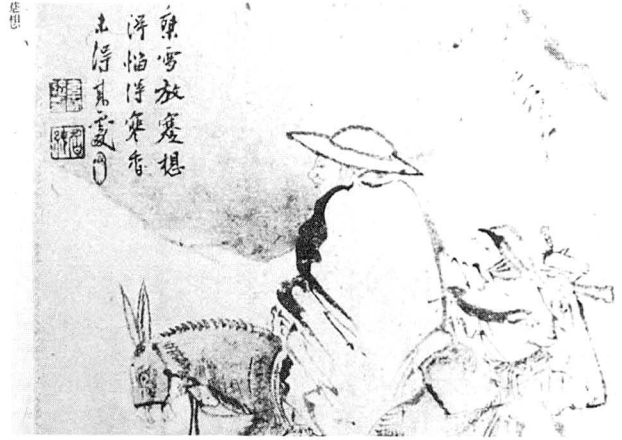
書名	著者	時代	備考	
古畫品錄 (約525)	謝赫	南齊	徐有渠의 引用書目에는 思赫으로 표기	
西陽雜俎	段成式 (?-863)	唐	20卷+讀集 10卷	
學畫秘訣	王維	唐	이 글은 王維作으로 傳稱되어 오는 <山水論>인데 『說郛』에 <學畫秘訣>로 收錄되어 있고 南宋 以後의 것으로 봄(『中國畫論類編』 p. 594 참조).	
郭氏畫論 (1121)	郭熙	宋	『林泉高致』이 책은 郭熙의 아들 郭思가 아버지의 가르침을 編纂한 것으로 現在 郭思撰으로 傳하나, 徐有渠는 그중 一部만을 郭思의 「畫論」이라고 칭함.	
圖畫見聞誌 (1070年代)	郭若虛	宋		
洞天清錄(祿)集 (1090年 前後)	趙希鵠	宋		
夢溪筆談 (1086~1091)	沈括	宋		내용은 註 42 참조. 執筆年代는 포함된 글 중의 紀年作을 통해 定하였다. Joseph Needham, SCIENCE AND CIVILIZATION IN CHINA, VOL. II, P.601 참조.
寫梅訣	揚補之	宋		明代의 僞作으로 보이는 傳 華光仲仁, <華光梅譜>의 一部. 논문 註45 參照.

書名	著者	時代	備考
寓簡(11世紀末)	沈作喆	宋	全十卷(雜家類)
林泉高致	郭熙	宋	
春渚紀聞	宋何蘊(蘊)撰 1094年前後在世	宋	
湯叔雅寫梅論	湯正仲	宋	
畫梅譜	著者無記	宋	
畫史(c. 1100)	米芾	宋	
墨竹譜	著者無記	元	李衍, 『竹譜詳錄』 中の「墨竹譜」
竹譜詳錄	著者無記	元	李衍
畫鑑(1320年代)	湯垕	元	引用書目에는 宋 湯達로 되어 있음.
湯氏畫論	湯垕	元	『畫鑑』과 『畫論』은 現在 『美術叢書』에는 따로 收錄되어 있으나 원래 한 편의 著述이었다고 봄.
論畫鎖言	董其昌(傳)	明	莫是龍의 <畫說>과 비슷. 後人의 것으로 추정
莫氏畫說 (c. 1590)	莫是龍	明	
茅氏繪妙	茅一相	明	이 책은 『明人畫學論著』下(台北:世界書局, 1975) 끝에 영인되어 있음
三才圖會(1609)	王圻	明	百科事典類, 全106卷
遵生八牋	高濂 (1537前後在世)	明	全19卷, 歷代隱逸의 事蹟을 8部分으로 나누어 既述한 책

書名	著者	時代	備考
畫塵(c. 1650)	著者無記	清	沈顥(1586~?)
山靜居畫論	方薰	清	
(c. 1780)			
虞初新志	張潮	清	여러사람의文集 중 신기한 이야기를 모은 것.
	(1676前後在世)		全20권
遠鏡記(18世紀)	南懷仁	清	南懷仁의 본名은 Verdinandus Verbeist이며 康熙
			初 中國에 온 벨기인 宣教師이다.
魏叔子集	魏禧		魏禧는 祥(형) 禮(동생)와 더불어 寧都三魏로
	(1624~1680)		알려졌음.
池北偶談	王士禎	清	全26卷의 雜說類
	(1627~1704)		
書畫譜			이 책은 王原祁(1642~1715)外 編의 『佩文齋書畫
			譜』를 指稱하는 것으로 보인다.
彭躬菴魏集評	彭士望	清	
	(1610~1683)		
香祖筆記	王士禎	清	
畫訣	龔賢	清	
(17世紀前半)			
畫筌(1670)	笮重光	清	
菊史小識	著者無記	朝鮮	本文의 註43 參照.
熱河日記	朴趾源.	1780	
	(1737~1805)		
淡墨錄	?		徐有渠의 引用書目에는 明 沈繼承의 墨法集要가 있으나
			이 책의 內容과 淡墨法 引用句를 確認 못했다.
萬家彙要	著者無記		確認하지 못했음.



〈圖 1〉『顧氏畫譜』，第四冊，張平山(路)
(16世紀).〈騎驢圖〉



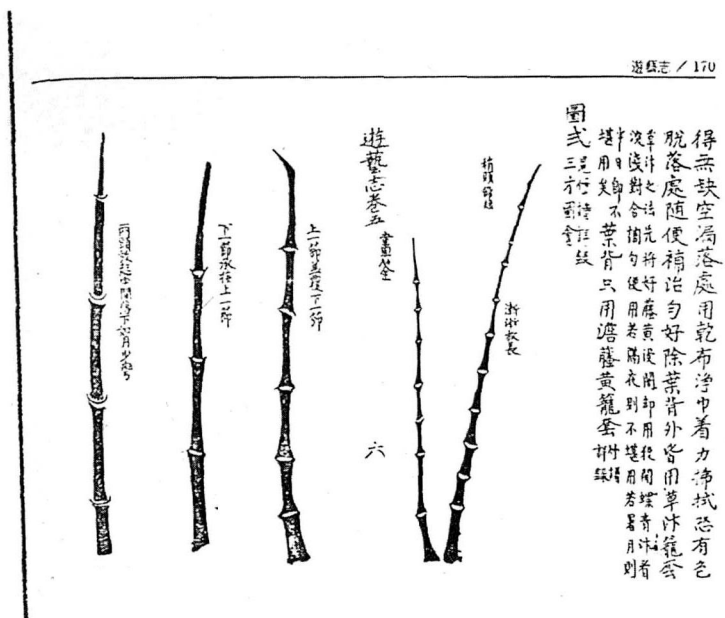
〈圖 2〉玄泰純(1727~?),〈蹇驢尋梅〉, 澗松美術館
(『澗松文華』, 18, p. 45)



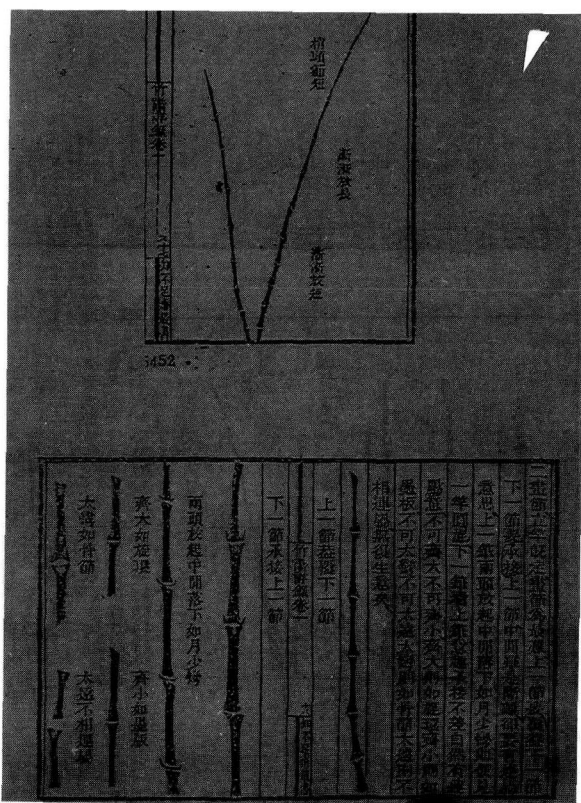
〈圖 4〉金弘道(1745~1816이후),〈浪鷗圖〉, 澗松美術館



〈圖 3〉『唐詩畫譜』, 卷 5, 〈海波〉



〈圖 5〉「遊藝志」卷五「畫筌」：梅竹蘭譜 圖式，〈竹衍〉



〈圖 6〉李衍，『竹譜詳錄』(1299 序)，〈竹衍〉『知不足齋叢書』本



〈圖 7〉『夷門廣牘』(1598) 卷 33 〈淇園肖影〉
中 墨竹畫 (枝補過)



〈圖 8〉「遊藝志」卷五「畫筌」, 梅竹蘭譜 圖式, 竹圖(枝補過)



〈圖 10〉「遊藝志」卷五「畫筌」, 梅竹蘭譜 圖式,
蘭圖(迎風)



〈圖 9〉『夷門廣牘』(1598), 卷 35 〈九畹遺容〉
中 墨蘭譜(迎風) (『中國版畫史圖錄』上, p. 363)

[ABSTRACT]

The ‘Hwajŏn (painting basket)’ of the “Yuyeji (seeking distraction Arts)” in Sŏ Yu-gu’s IMWŎN KYŎNGJEJI (Treatises on Rural Economy): A Nineteenth Century Korean Scholar’s Interest in Chinese Painting and Painting Theory

Yi Sŏng-mi

This paper analyzes the contents of the two “Hwajŏn(畫筌)” Books (卷 IV & V) of the “Yuyeji (遊藝志)” part in Sŏ Yu-gu’s(徐有榘 1764-1845) IMWŎN KYŎNGJEJI (林園經濟志 Treatises on Rural Economy), an encyclopedic compilation which consists of 16 parts dealing mostly with aspects of rural life, science and technology. This work is considered as one of the most prominent scholarly products of the School of Practical Learning (實學) in the late Chosŏn period. While most of the 16 parts concern with practical affairs of life such as farming, horticulture, textile manufacture, fishing, medicine, architecture, and astronomy, there are also some parts which deal with the cultural life of a gentleman. The “Yuyeji (XIII)” is one such part which takes its title from the passage in the BOOK OF RITES (禮記), “a gentleman relies on virtue, and seeks distraction in the arts (士 依於德 游於藝).” A similar passage can be found in the ANALECTS of Confucius (依於仁 游於藝).

Chapter I is a short introductory chapter with a brief biographical note on Sŏ Yu-gu(徐有榘). This is followed by a review on the current state of scholarship on Sŏ’s works from the art historical viewpoint. Despite the importance of many parts of the IMWŎN KYŎNGJEJI as potential sources of information on the artistic life of the late Chosŏn period, the book has not yet received the attention it deserves by art historians.

Chapter II is a broad overview of how the theory and practice of Chinese painting were received during the late Chosŏn period (c. 1700-1850). First, it describes how Korean painters of the 18th and early 19th centuries emulated Chinese paintings in terms of both the subject matter and composition. One of the first Chinese painting manuals to reach

Korea was the KU-SHIH LI-TAI MING-JEN HUA-P'U (in short, KU-SHIH HUA-P'U 顧氏畫譜) by Ku Ping(顧炳). Literary evidences indicate that the manual was brought to Korea soon after its publication in 1603. Other painting manuals or publications which served as sources of compositional types for Korean painters at this time include the SHIH-CHU CHAI SHU-HUA P'U (十竹齋書畫譜, 1627), T'ANG-SHIH HUA-P'U (唐詩畫譜, 1573-1619), SHIH-CHU CHAI CH'EN-P'U (十竹齋箋譜, 1644), and the CHIEH-TZU YUAN HUA-CH'UAN (芥子園畫傳, 1679, 1701). By the late 18th century, numerous works by Korean painters exhibited their indebtedness to the model paintings from the above manuals, especially from the CHIEH-TZU YUAN HUA-CH'UAN.

In the latter part of the chapter, the writings on Chinese art by Korean literati painters of the 18th and 19th centuries were examined. Their writings were mainly in the form of colophons attached to the paintings they saw. Yun Tu-sō(尹斗緒 1688-1715)'s KIJOL (記拙), Yi Ha-gon (李夏坤 1677-1724)'s TUT'ACH'Ō (頭陀草), Nam t'ae-ung (南泰膺 1687-1740)'s CH'ŌNGJUK MANROK (聽竹謾錄) are some of the 18th century literary works in which one can glean the scope of knowledge and interest of Korean literati painters on Chinese painting and calligraphy. By the end of the 18th century and the beginning of the 19th century, the influx of Chinese paintings seems to have increased considerably. Collected literary works of Korean scholars of this period tended to feature lengthy sections on Chinese art. Nam Kong-ch'ōl (南公轍 1760-1840)'s collected works, KŪMRŪNG JIP (金陵集) and Kim Chōng-hŭi (金正喜 1786-1865)'s CH'USA JIP (秋史集) are the most representative of such works.

In Chapter III-1 and III-2, the contents of Sō Yu-gu's, 'Hwajōn(畫筌)' were introduced and analysed. It should be noted that the 'Hwajōn' does not include Sō Yu- u's original writings on Chinese art. Instead, he put together quotations from other writers, most of them Chinese, but including some Korean, to compile a systematic treatise on painting. Sō Yu-gu's references are listed chronologically in Appendix II of this paper with a short remarks whenever deemed necessary. His references included not only the well-known traditional works on painting but also many works which belong to other categories such as collected writings or encyclopedic compilations. The analysis of the 'Hwajōn' also includes critical comments on Sō's classification of the subject matters of painting and painting techniques and his choice of certain reference materials and illustrations.

The synopsis of his 'Hwajōn' are given on pp. 41~42, p. 46 & p. 50 Sō's section headings within each 'Hwajōn' show that he tried to cover the widest possible area of inquiry into the theory and practice of painting. The section headings of Book IV are as follows. 1)

Introduction; 2) Composition; 3) Title; 4) Transmission Lineage; 5) Brush & Ink; 6) Wash & Color; 7) Signature & Seal; 8) Figure; 9) Costumes; 10) Landscape; 11) Flower, Fruit, Bird & Animal; 12) Boundary Painting; and 13) Extraordinary techniques. Each section is further subdivided to give full coverage of the subject. Many of the important Chinese writings on art beginning from the KU-HUA P'IN-LU (古畫品錄, c. 525) of the Six Dynasties period and ending in the SHAN-CHING CHU-HUA-LUN (山靜居畫論, 1780) of the Ch'ing period, and a few non-Chinese works such as the YUAN-CHING CHI (遠鏡記) by a Jesuit missionary Verdinandus Verbeist (南懷仁) were extensively used to serve as sources of what Sō had envisioned to be a comprehensive book on the theory and practice of painting. Being a scholar of the School of Practical Learning, Sō included a section on Western art for which he borrowed a passage from the famous travel diary, YŌLHA ILGI (熱河日記, 1780) by Pak Chi-wŏn (朴趾源), a Korean scholar of the Northern Learning (北學派, a branch of the School of Practical Learning) who visited the Ch'ing capital Yen-ching and recored his impression of the illusionistic ceiling decoration of the Catholic church in the city.

Book V, 'Hwajon: Prunus, Bamboo and Orchid' also begins with a general introduction in which theoretical background of the "three gentlemen" is expounded. Each of the "three gentlemen" sections is accompanied by not only the verbal instructions on how to paint, but also abundant illustrations taken mostly from the early 17th century encyclopedia, SAN-TS'AI T'U-HUI (三才圖會).

In the concluding Chapter IV, characteristics of the two 'Hwajŏn' Books are summarized in the following three points.

1) Sō Yu-gu's 'Hwajŏn' of 220 pages serves as the theory, history, and instruction book on painting. Although they are not his original writings, he edited them with a unique view to how such a work should be organized in order to present the theory and practice of painting most effectively while at the same time covering all the important issues and points concerning painting. Most of the Ming and Ch'ing works from which Sō extracted many sections are not as comprehensive as his 'Hwajŏn' perhaps with the exception of Shen Tsung-ch'ien (沈宗騫)'s CHIEH-CHOU-HSUEH HUA-P' IEN (芥舟學畫編, 1781) which apparently was not known to Sō as it was not included in any collectanea of the Ch'ing period.

2) The fact that Sō himself was not a painter seems to have determined the character of the 'Hwajŏn' to lean more toward theory than to practical guide to painting. The 'Hwajŏn' includes only the illustrations for the "three gentlemen", and not for any other subject matter. Although the list of Sō's bibliography does not include the painting manual,

CHIEH-TZU-YAN HUA-CH'UAN (芥子園畫傳), it is hard to imagine that the manual was not known to him. Therefore the omission of the chrysanthemum from the “four gentlemen” and the exclusion of illustrations for other subject matters are attributable to his relative lack of interest in actual painting.

3) If the Chinese painting manuals or the model books that came to Korea in the 17th and 18th century served as guide books for Korean painters of both the professional and literati camps, Sō Yu-gu's 'Hwajōn' was aimed at providing the cultured public a comprehensive knowledge on the historical development of Chinese painting theory and just enough practical guide to painting. The inclusion of some non-Chinese writings shows his desire to be up-to-date in the matters of new painting techniques.

It seems that as a result of an increased cultural contact with the Ch'ing court in the 19th century and the resultant increase of Chinese paintings available in Korea at that time, there arose a need for a comprehensive work on the theory of painting to satisfy Korean intellectuals' quest for knowledge on Chinese painting and painting theory. The continued vogue of literati painting or the Southern School painting (南宗畫) in the 19th century also seems to have served as the contributing factor for Sō Yu-gu's 'Hwajōn' as well as for other compilations.