

18種 人物畫 描法の 概念과 朝鮮後期 人物畫 描法

金 成 嬉*

차 례

I. 머리말	2. 傳統 描法の 계승과 재해석
II. 18種 描法の 概念과 類型	3. 清代 揚州畫派 人物畫와 연계된 描法
III. 朝鮮後期 人物畫 描法	IV. 맺음말
1. 朝鮮後期 畫論上에서의 描法	

I. 머리말

그림을 이루는 구성요소로는 線, 色彩, 構圖 등의 여러 요소들이 있으며, 그 중 線은 사물을 개괄적으로 묘사하는 가장 근원적이고도 기본적인 표현수단이 된다. 線은 형체를 묘사하는 동시에 그것을 지탱하는 골격이 되고 또 생명감을 충실하게 하여 動勢를 시사하며 더욱이 그리는 자의 감정이나 기분까지 표현하는 작용을 하는데, 동양회화사는 筆法 변환의 역사였다고 하는 것도 과언이 아니다.¹⁾ 이러한 線의 특성이 가장 잘 반영되고 있는 것 중의 하나가 人物畫의 衣褶線이다. 인물화의 의습선을 그리는 법식을 동양회화에서는 山水畫의 '皴法'과 대비하여 대체로 '描法'이라 일컫고 있는데, 시대를 달리하며 각 화가들은 수많은 묘법들을 創案하고 繼承하며 發達, 變貌시킴을 거듭하여 왔다. 본 논고에서는 이러한 묘법이 다양하게 전개되었던 朝鮮後期(약1700~약1850) 人物畫를 대상으로 그 묘법의 구체적인 특성을 고찰하고자 한다. 그리고 이 시대 묘법의 본격적인 분석에 앞서 전통의 다양한 묘법에 대한 概念 설정과 그 기준작들의 類型을 먼저 살펴보겠으며 이어서 이 같은 보편적인 기준을 바탕으로 하여 조선 후기 인물화 묘법을 분석하여 보고자 한다.²⁾ 조선후기의 인물화 묘법은 前代의 전통적인 樣

* 동국대학교 강사

1) 陳方既, 「点線的 美學內涵」, 『中國繪畫研究論文集』(上海書畫出版社, 1992), p. 176.

松原三郎, 韓正熙 外 譯, 『東洋美術史』(藝耕, 1993), pp. 249~250.

2) 다양한 描法이 언급된 기존의 대표적인 연구로는 劉芳如, 「古今衣紋十八描」, 『故宮文物』 32(國立故宮博

식을 계승하면서도 재해석되고 부각되어지는 요소들과 함께 對淸 繪畫交流로 淸代 揚州畫派의 화풍 등이 後期에 새롭게 추가되어지는 요소들로 이루어져 있다. 또한 이 시대 인물화 묘법은 역대 묘법사에서 가장 다양한 묘법형식들의 量的 확대 뿐 아니라, 그 내용적인 측면에서도 당대의 美感을 반영하였음을 보게 된다.

II. 18種 描法의 概念과 類型

동양인물화에서 線의 중요함은 일찍이 謝赫(459~?)이 그의 '六法'에서 '氣韻生動'의 다음에 그 주요한 표현수단으로써 '骨法用筆'을 두고 있는 점에서도 알 수 있다. 張僧繇(480~549) 등이 활동했던 인물화가 盛하였던 시대, 역시 그 자신 인물화를 잘 그렸던 謝赫이 인물화 평가의 기준에서 結構를 나타내는 骨法과 함께 '筆'을 언급함이 주목된다. 일반적으로 畫論上에서 인물화에 구사된 線을 언급함에 있어 고대로 오를수록 '筆'이라 통칭함을 볼 수 있다. 唐代 張彥遠의 『歷代名畫記』를 위시하여, 宋代 趙希鵠의 『洞天淸祿集』, 郭若虛의 『圖畫見聞志』, 鄧椿의 『畫繼』 등 대체로 宋代까지의 화론에서 이처럼 '筆'이라 언급한 예를 볼 수 있고, 그 빈도 수는 차츰 적어지나 후대에서 계속되고 있다.³⁾ 이는 결국 동양의 그림과 글씨가 동일한 근원인 '線'과 '劃'을 기초로 함에 연유할 것이다.

인물화의 線으로 '描'가 언급된 예는 唐代 張彥遠의 『歷代名畫記』에서 확인할 수 있는데, 특히 3卷 「東都寺觀畫壁」 1절에는 盛唐시대 화가인 劉行臣의 '描' 등 무려 22번의 '描'가 나온다.⁴⁾ 이후 '描法'이라는 명칭이 거론된 예는 元代 湯垕의 『畫鑑』에서 보여진다.⁵⁾ 明代에 와서

物院, 1974): 方向, 『論中國人物畫』(黎明文化事業公司, 民國 66年); 鍾信·金紹健, 『丹青揮灑見精神』(中華書局, 1990); March, Benjamin, *Some Technical Terms of Chinese Painting* (Paragon book reprint corp : New York, 1696) 등이 있으며 그 외 여러 辭典類·論著들에서 각 묘법에 대한 언급이 되고 있다. 본 논고에서는 기존의 연구에서 그 개념이나 대표적 유형설정이 불명료하고 개괄적인 설명에 그치는 부분을 보충하여 기초적 개념설정에 비교적 많은 지면을 할애하였다.

- 3) 張彥遠, 『歷代名畫記』, “吳之妙, 筆繼一二, 像已應焉.”
趙希鵠, 『洞天淸祿集』, “孫太古蜀人, 多用遊絲筆作人物,……石恪亦蜀人,……筆畫勁利.”
郭若虛, 『圖畫見聞志』, “吳之筆, 基勢圓轉而衣服飄舉, 曹之筆, 其體稠疊而衣服緊窄.”
鄧椿, 『畫繼』, “然吳筆豪放, 下限長壁大軸.”
- 4) Michael Sullivan 外 白承吉 譯, 『中國藝術의 世界』(悅話堂, 1987), p. 109; 張彥遠, 『歷代名畫記』 卷3, “大殿內東西兩壁劉行臣描·維摩詰·盧舍那·並劉行臣描·趙龕成……”(石守謙, 『風格與世變』, -美術考古叢刊-4(台北 允晨文化, 1985), pp. 22~23 참조.)
- 5) 湯垕, 『論人物畫』, 『畫鑑』, “陸冕畫人物極工,……描法甚細而有力.”/ 역시 『畫鑑』에는 曹不興에서 연유된 ‘曹衣出水’를 언급함에 ‘衣紋皴縐’라는 용어도 쓰고 있다. 이와 관련하여 山水畫에 있어 ‘皴’이라는 명칭은 이미 北宋代 나타나고 있었고, 보다 본격적인 法式으로서 ‘皴法’이라는 명칭이 나타나는 것은 饒自然的 『繪宗十二忌』(1335년경)나 黃公望의 『寫山水訣』(1340년경)에서 보이는 바로는 ‘描法’과 마찬가지로 元代부터 임

는 인물화의 線描에 적용된 용어가 보다 다양해지고 구체화 됨을 볼 수 있다. 이 시대에는 전래의 筆이나 筆法, 描, 描法 외에 '描筆', 보다 구체적이며 협의의 뜻을 내포하는 '白描'가 자주 언급되었다.⁶⁾ 또한 明代 汪珂玉은 白描人物의 線描형식을 '描'라고 규정한 것을 볼 수 있고, 따라서 汪珂玉이 『珊瑚網』에서 제시한 18種의 描法도 白描에 귀속될 수 있을 것이다.⁷⁾ 清代에는 白描나 筆法, '紋'이 자주 언급된 용어였다.

다음의 도표는 인물화에 구사된 線인, 통칭 描法이 宋代 이후 역대 논저에서 구체적인 명칭을 가지고 언급된 대표적인 예이다.

아래의 예로 보면 宋代에는 戰筆을 제외하면 대체로 遊絲筆(혹은 高古)과 蓴菜條 등의 두 가지 명칭이 주류를 이루었음을 알 수 있다. 元代에 와서는 보다 다양해진 묘법의 명칭들을 볼 수 있고 明代 何良俊은 이러한 전통의 묘법들을 鐵線描와 蘭葉描의 두 白描형식으로 대비하여 정리하였다.⁸⁾ 소위 鐵線描는 顧愷之의 필법으로 李公麟이나 趙孟頫에게 계승되며, 蘭葉描는 吳道玄 계열의 필법으로 馬和之와 馬遠에게 계승되는데, 동양인물화의 전통에서 이 두 가지의 筆描형식은, 形式主義的이고 表現主義的인 兩極을 점하면서 전 역사를 통해 이어지게 되며 때로는 잠정적이고, 때로는 즉각적으로 표면에 떠올라오는 기본요소를 이루는 것이다.⁹⁾ 묘법의 형식들이 보다 구체적으로, 가장 다양하게 분류되어 논의된 것은 明代에 와서였다.

을 볼 수 있다. 따라서 元代 회화에서는 筆墨法에 대한 논의가 보다 본격적으로 발달하고 있었음을 알 수 있게 한다.

- 6) 白描는 일반적으로 色이나 濃淡의 陰影없이 윤곽선을 그리는 것을 말한다. (March, Benjamin, 앞 책, p. 20.) 清代 蔣驥는 白描에 대하여 “간결하며(潔淨) 輕細한 筆法이 가벼움과 무거움을 요하며 烘染이나 淡墨, 혹은 소량의 赭石과 墨이 역시 가능하다고 하였다. (蔣驥, 「白描」, 『傳神秘要』, “白描...其烘染用淡墨或少以赭石和墨亦可. 筆法須潔淨輕細, 得其輕重爲要.”) 또한 白描는 吳道子에서 시작하였다고 하는데 반드시 그렇지는 않으며(內藤虎次郎, 『支那繪畫史』, 弘文堂, 昭和 13年, p. 34.) 이미 陸探微의 ‘一筆畫’의 경우 이러한 白描와 연관되는 것으로 보여진다. (張彥遠, 「論顧陸張吳用筆」, 『歷代名畫記』 卷2 참조.) 張彥遠의 『歷代名畫記』의 예시에서처럼 宋代 이전에는 白描대신 ‘白畫’라는 용어가 자주 등장하는데, 石守謙은 白描와 白畫는 엄밀히 말하여 같은 개념이 아니며 白描를 채색이 배제된 순수한 線描라는 狹意의 개념으로 파악하였다. 이에 비하여 白畫는 윤곽선과 함께 표면처리·烘染의 陰影 효과가 결합된 立體感의 기법이 더 하여진 것임을 언급하였다. (石守謙, 앞 책, p. 22.) 白描와 白畫를 같은 개념으로 파악하며, 白畫의 성립에 관하여 기술한 것은 다음의 글을 참조. (饒宗頤, 『敦煌白畫』, Ecole Francaise d'Extreme-Orient, 1978, p. 67./ 米澤嘉圃 「白描畫から水墨畫へ展開-中國の場合」, 『水墨美術大系』 第一卷, 講談社, 1978, 頁119~145.)
- 7) 汪珂玉, 「繪事名目」, 『珊瑚網』-論畫-, “染 不描採色塗染出 渲 翎毛謂之染渲 界 界畫屋宇 描 白描人物 臨看眞本對臨.”/ 汪珂玉 이전에 元代의 何良俊 역시 鐵線描와 蘭葉描의 2種을 白描의 범주에서 파악하였다.
- 8) 何良俊, 「四友齋畫論」, 『四友齋畫說』, “夫畫家各有傳派, 不相混淆, 如人物其白描二種……趙松雪出於李龍眠, 李龍眠出於顧愷之, 此所謂鐵線描, 馬和之 馬遠則出於吳道子, 此所謂蘭葉描也. 其法固自不同.”
- 9) Barnhart, Richard M., “Survivals, Revivals and the Classical Tradition of Chinese Figure Painting”, *Proceedings of International Symposium of Chinese Painting*, National palace Museum, 1970, pp. 145~190.

書名	著者	年代	描法の例
『畫史』 (「論人物畫」)	米芾	1101年경	高古·蓴菜條·戰筆
『洞天清祿集』 (「論人物」)	趙希鵠	1127年경	遊絲筆·蓴菜條
『畫鑑』 (「論人物畫」)	湯垕	1328年경	春蠶吐絲·蓴菜條·行雲流水(出水紋)·顛掣筆·蠶筆
『四友齋叢說』 (「四友齋畫論」)	何良俊	1530年경	鐵線描·蘭葉描 / 蠶頭鼠尾
『梅顛稿』 (「天形道貌」)	周履靖	1630年경	高古遊絲描·琴絃紋描·鐵線描·行雲流水描·馬蝗描·釘頭鼠尾描·混描·撇頭釘描·曹衣描·折蘆描·柳葉描·竹葉描·戰筆水紋描·減筆描·枯柴描·蚯蚓描·橄欖描·棗核描
『珊瑚網』 (「論畫」)	汪珂玉	1643年경	高古遊絲描·琴絃描·鐵線描·行雲流水描·馬蝗描·釘頭鼠尾描·混描·撇頭描·曹衣描·折蘆描·橄欖描·棗核描·柳葉描·竹葉描·戰筆水紋描·減筆描·柴筆描·蚯蚓描
『山靜居畫論』 (「山靜居論畫人物」)	方薰	1759年경	蘭葉紋·顛筆紋·鐵線紋·遊絲紋
『藝海一勺』 (「夢幻居畫學簡明」)	鄭績	1866	流雲·折釵·旋韭·淡描·釘頭鼠尾 / 凡十八法 其略曰·高古琴絃紋·遊絲紋·鐵線紋·顛筆水紋·撇頭釘紋·折蘆紋·蘭葉紋·竹葉紋·枯柴紋·蚯蚓紋·行雲流水紋·釘頭鼠尾紋

그 종류는 대략 18種에 이르고 있고 이는 周履靖의 『梅顛稿』 중 「天形道貌」와 뒤이어 汪珂玉의 『珊瑚網』 중 「繪事名目」에서 언급되고 있다. 그러나 清代 鄭績은 『芸海一勺』 중 「夢幻居畫學簡明」에서 明代의 분류법과 다른 개성적인 분류법을 제시하였는데, 묘법을 크게 나누어 工筆·意筆·逸筆로 분류하고, 工筆의 세부항목으로 流雲·折釵·旋韭·淡描·釘頭鼠尾 등의 5種을 언급하기도 하였다.¹⁰⁾

이와 같이 다양한 묘법들은 화가들이 운용한 用筆의 기교에 의해 표현되어지고 있다. 清代 方薰은 筆法에 대하여 일어나고 쓰러짐(起倒), 앞과 뒤(先後), 순응함과 거스름(順逆), 정면과 반대면(正反), 빈과 참(虛實) 등의 변화라고 하였고, 이를 方·圓·正·側·轉·折·頓·

10) 이와 같은 관점으로 대개 묘법을 遊絲描類(鐵線描)·蘭葉描類(柳葉描)·減筆描類(枯柴描)의 3種으로 분류하기도 한다.(鍾信·金紹健, 앞 책, pp. 98~99; 鍾兆復 著·金相澈 譯, 『동양화의 이해』(시각과 언어, 1995), p. 144 참조.)

挫 등의 표현법으로 나타내고 있다.¹¹⁾ 이러한 筆法은 선의 굵기에서 肥瘦의 변화와 速度에서 緩急의 변화, 壓擦에서 強弱의 변화를 보이며 다양한 묘법의 특성으로 드러난다. 특히 그리고 자 하는 대상의 外面的인 조건인 천의 질감이나 옷주름들이 이루는 형세 뿐 아니라, 대상의 內在의인 性情 등이 반영되어져 비로소 완전한 묘법의 특성이 이루어지는 것이다.

다음으로는 역대 畫論 중에 묘법의 특성이 구체적으로 가장 세분화되어 제시되었던 明代 周履靖의 『梅顛稿』, 汪珂玉의 『珊瑚網』을 중심으로 하며, 圖解가 있는 清代의 『點石齋叢書』와 그 외 기타 주요 화론들을 참고하여 각 묘법들의 개념을 고찰하고자 한다. 또한 이러한 묘법들의 개념에 부합하는 인물화의 대표적인 유형들을 함께 살펴보도록 하겠다.

1. 高古遊絲描(옛스러운 비단실 묘법)

周履靖이 「天形道貌」에서 “고고유사묘는 매우 뾰족한 筆을 사용하며 曹不興의 의습문과 유사하다.”라고 하거나, 王巖이 “둥글고 고르며 가늘고 정치하게 描를 나타낸다.”라고 정의한 점에서 알 수 있듯이 고고유사묘의 일반적 특성은 尖筆의 매우 가는 선조에 曹衣描와 같이 둥근 의습문을 이루고 있음을 알 수 있다.¹²⁾ 이 묘법은 일찍이 米芾이 “顧高古”라 하여 顧愷之가 구사한 묘법임을 예시하였는데, 湯垕는 『畫鑑』에서 顧愷之의 묘법을 일러 봄 누에가 자아내는 명주실과 같다하여 ‘春蠶吐絲’라고 하기도 하였다. 唐摹本으로 알려진 顧愷之의 〈女史箴圖卷〉이 그 대표적인 예라 하겠다.¹³⁾ 화면 중의 묘법은 매우 가늘고 고른 中鋒의 線이 완만한 속도로 그어졌으며 ‘曹衣出水’로 상징되는 曹不興의 옷주름처럼 둥근 형태감을 이루고 있음을 볼 수 있다.¹⁴⁾ 고고유사묘는 그러나 둥글고 부드러운 형세 속에서도 긴장되고 굳센 특성이 있음이 많은 화론들에서 지적되고 있다. 이에 대하여 張彥遠과 迺郎은 다음과 같이 기술하고 있다.

11) 方薰, 『山靜居畫論』, “或謂筆之起倒先後順逆有一定法, 亦不盡然, ……皆極變化之妙, ……筆之正反虛實旁見側出無不到, ……古人用筆妙有虛實”; 鎮兆復, 앞 책, p. 133 참조.

12) 周履靖, 『天形道貌』, “十分尖筆 如曹衣紋.”
王巖, “用尖筆圓勻細緻描出”(王巖의 畫論은 劉芳如의 앞 책을 참조함.)

13) 湯垕, 『畫鑑』, “顧愷之畫如春蠶吐絲, 初見甚平易, 且形似時或有失, 細視之, 六法兼備, 有不可以言語文字形容者.”

顧愷之의 〈女史箴圖卷〉은 『中國美術全集』 1卷(人民美術出版社, 1993), 圖版93 참조; 이 그림을 고고유사묘의 대표적인 예로 제시한 논저는 다음과 같다. 劉芳如, 앞 책, p. 49; 方向, 앞 책, p. 27; 傅抱石, 『中國의 人物畫와 山水畫』(대원사, 1988), p. 24; 鐘信·金紹健, 앞 책, pp. 97~98.

14) 顧愷之 화법의 연원이 曹不興과 관련이 된 「天形道貌」나 『繪事雕蟲』의 언급 외에 張彥遠이 『歷代名畫記』 중 「敍師資傳授」에서 “衛協은 曹不興을 종사로 하였고, 顧愷之·張墨·荀最는 衛協을 종사로 하였다.(衛協師於曹不興 顧愷之張墨荀最師於衛協)” 라고 한 데서도 짐작할 수 있다.

“顧愷之의 필적은 긴장되고 굳세며 잇닿아 연이어 있다. 끝없이 돌아 드높이 아득하다. 격조는 편안하면서도 常軌를 벗어나 있고, 바람이 날리고 번개가 달리는 듯한데 뜻이 붓에 앞서 있고, 그림이 다하여도 뜻이 남아 있다. 이는 신기가 온전하기 때문이다.”

“筆이 뾰족하고 굳세어 힘이 있으며 굵은 모양이 曹衣紋과 유사하니, 가장 고상하고 옛 풍취가 있다.”¹⁵⁾

고고유사묘는 이후 曹仲澹, 李公麟, 趙孟頫 등에게서 자주 구사되었으며 또 가장 역사가 깊고 보편적인 묘법 중의 하나이다. 고고유사묘는 후대로 내려가며 顧愷之式의 春蠶吐絲描는 거의 찾아보기 힘들다. 唐代의 고고유사묘는 閻立本이나 張萱의 예처럼 고개지 보다는 과장되지 않은 의습의 형태감에 簡勁한 선조를 보이기도 하는데, 이는 필획에 있어 후대의 미감이 반영된 점과 함께 大袖衣 등이 자주 나타나는 秦漢시대의 풍성한 복식이 변화한 점에서도 연유한다.¹⁶⁾ 明代 文徵明이나 丁雲鵬 등이 섬려한 고고유사묘를 구사하기는 하였으나, 일반적으로 후대의 고고유사묘는 철선묘의 성향이 더하여져 遊絲鐵線描가 되거나, 약간의 肥瘦 변화를 동반하는 蘭葉描의 특성이 나타나기도 하며, 筆의 속도가 빨라지는 경향이 있다.¹⁷⁾ 고고유사묘는 이 묘법의 한 특성인 긴장되고 굳센 선조가 지나치면 철선묘가 되기도 하여 개념 정의가 가장 어려운 묘법 중의 하나이다.

한편 明初의 浙派系 인물묘법이 대체로 槪頭描, 折蘆描 등의 변화 다양한 필획을 보인 반면에 晚明~清初로 이어지는 南宗畫류의 인물묘법에서는 고고유사묘류의 묘법이 자주 구사된 경향도 있었다. 또한 정교한 院體畫風의 인물묘법에서도 철선묘와 함께 고고유사묘가 빈번하게 구사되었다.

2. 鐵線描(철사 묘법)

철선묘의 일반적인 특성은 中鋒(正鋒)의 붓으로써 굳센 선조를 이루고 있음이 다음의 언급에서 볼 수 있다.

15) 張彥遠, 「論顧陸張吳用筆」, 『歷代名畫記』, “顧愷之之迹, 緊勁聯綿, 循環超忽, 調格逸易, 風趣 電疾, 意在筆先, 畫盡意在, 所以全神氣也.”

迂朗, 『繪事雕蟲』, “筆尖澀勁, 宛若曹衣, 最高古也.”

16) 秦漢시대와 隋唐代 회화작품에 나타난 복식비교는 黃輝, 『中國古代人物服式與畫法』(上海人民美術出版社, 1997), pp. 73~110. 참조.

17) 明代 唐寅(1470~1523)이 臨한 〈韓熙載夜宴圖〉에서는 五代 顧闳中的 〈韓熙載夜宴圖〉보다 肥瘦 변화가 더해지고 어법이 더욱 강해진 고고유사묘가 나타나고 있어 이 묘법의 시대에 따른 변화상을 보여주고 있다.

“中鋒의 둥글고 굳센 筆을 사용하여 묘사하며 조금도 유약한 자취가 없다.”
 “송곳으로 돌의 면을 아로새긴 것처럼 正鋒의 장점으로 그린다.”¹⁸⁾

周履靖과 汪珂玉은 “張叔厚의 묘법과 같다.”라고 하여 철선묘의 기준작으로서 張叔厚를 제시하고 있다. 張渥(張叔厚: 약1340~1365)의 현전 화적으로는 길림성 박물관 소장의 〈九歌圖〉가 대표적이며, 그 선조로는 고고유사묘 보다 두터운 중봉의 필이 원만하게 그어진 것을 볼 수 있다. 한편 그의 〈雪夜訪戴圖〉중 인물의 소매부리와 무릎 선의 표현으로는 원만하고 힘있게 그어져 나간 中鋒의 필획이 각도 있게 꺾인 의습을 이루고 있다.¹⁹⁾ 이러한 철선묘는 균정하거나 원만하고, 혹은 많은 논자들이 이 묘법의 한 특성으로 분류하는 점인 가늘고 굳센 점에서는 고고유사묘와 매우 닮아있다. 따라서 이처럼 肥瘦변화가 없는 균정한 선조의 철선묘는 한편으로는 高古遊絲描類에 분류되기도 한다.²⁰⁾ 그러나 철선묘가 고고유사묘와 구별되어지는 특징은 다음의 몇 가지 예로 나누어볼 수 있다. 첫째, 宋摹本 顧愷之의 〈列女仁智圖卷〉의 경우 필선이 가늘면서 둥근(圓) 옷주름을 형성하나 〈女史箴圖〉에 비하여 선조가 굳세고 강건한 특징이 있다.²¹⁾ 둘째, 필선이 가늘고 굳세며(細勁) 옷 주름의 형세 역시 직선적이고, 筆의 방향을 바꾸어가며 꺾이거나 갑자기 꺾이는(轉折頓挫) 견고한 각도가 있다. 그 예로는 故宮博物院 소장 〈揮扇仕女圖〉등 周昉의 묘법에서 자주 볼 수 있는데, 方薰이 『山靜居畫論』에서 周昉의 묘법을 철선묘로 분류한 것처럼 劉芳如是 周昉의 〈演樂圖〉를 철선묘로 분류하였다. 이러한 관점으로 王衛는 劉松年の 〈羅漢圖〉를 철선묘로 보고 있는데, 여기서는 더욱 가늘고 날카로운 선조가 균정하게 구사되었다.²²⁾ 셋째, 佛畫人物圖나 唐墓壁畫에서 볼 수 있는 예로서 두께가 있는 重厚한 中鋒의 선조가 원만하게 그어진 경우이다. 이 세 가지의 특성 중에서 처음과 두 번째의 특성은 고고유사묘와 구별되기에 무척 어려움이 있고 이에 方向은 ‘遊絲鐵線描’라는 명칭을 쓰기도 하였다.²³⁾ 철선묘와 고고유사묘의 특성을 함께 갖춘 경우는 李公麟의 묘법이 대표적이라 하겠다. 그의 전칭작인 〈維摩演教圖〉에서는 細筆의 고고유사

18) 王翬, “用中鋒圓勁之筆描寫, 無絲毫柔弱之迹.”
 『點石齋叢書』, “作正鋒長點如以錐鏤石面.”

19) 張渥의 〈九歌圖〉와 〈雪夜訪戴圖〉는 『中國美術全集』 5(文物出版社, 1993), 圖版111, 圖版110 참조: 鐘信·金紹健은 〈雪夜訪戴圖〉의 묘법을 細勁한 ‘鐵線描’로 파악하였다.(鐘信·金紹健, 앞 책, p. 120.)

20) 鐘信·金紹健은 遊絲描類에 鐵線描를 귀속시키고 있다.(앞 책, p. 98 참조.) 반대의 경우, 何良俊은 『四友齋畫論』에서 顧愷之에서 李公麟·趙孟頫로 이어지는 描法을 모두 鐵線描로 파악하기도 하였다.

21) 顧愷之의 〈列女仁智圖卷〉은 『中國美術全集』 1, 圖版 94 참조.

22) 周昉의 〈演樂圖〉는 劉芳如, 앞 책, p. 49 참조./ 劉松年の 〈羅漢圖〉에 관하여는 『中國美術全集』 4, 圖版 54와 p. 29 참조.

23) 方向, 앞 책, p. 45 참조./ 鐵線描와 高古遊絲描의 어느 한쪽으로 귀속시킬 수 없는 이러한 묘법에 대하여 ‘遊絲鐵線描’라 명명한 것은 타당성이 있으며, 이 또한 1종의 묘법으로 볼 수도 있을 것이다.

묘 기법의 기초 위에 “모나고 꺾어지며 곧고 굳센”(方折挺勁) 철선묘를 융합하여 독자적인 畫格을 이루고 있음을 볼 수 있다. 李公麟의 〈五馬圖〉도 그 예이다.²⁴⁾

北宋代까지는 蘭葉描類의 묘법이 구사되기도 하였으나 아직도 고고유사묘나 철선묘, 유사철선묘 등의 균정하고 정세한 묘법이 주조를 이루고 있어 描法史의 古典期라 할 수 있을 것이다. 반면 南宋代에는 馬和之, 梁楷 등이 구사한 묘법에서 과격적이고 변화 다양한 묘법들이 자주 나타나는데, 이후 元대의 趙孟頫를 위시하여 明代의 陳洪綬 등 復古主義를 따르는 화가들의 묘법에서는 고고유사묘나 철선묘류의 묘법이 다시 주조를 이루게 됨을 볼 수 있다. 철선묘는 가장 기초적인 묘법형식이면서 역시 개념정의가 어려운 묘법에 속하며 그 鑑識에 고도의 주의를 요한다.

3. 琴絃(紋)描(거문고줄 묘법)

“正鋒을 사용하며, 팔 중에 세차게 떨어지는 기세가 없고 마음과 손이 서로 응함을 요하니, 거문고 줄이 어지러우나 끊어지지 않음과 같다.”²⁵⁾

위 『點石齋叢書』의 언급처럼 금현묘는 거문고줄 같은 가늘고 평행한 선이 완만한 속도로 늘어뜨려지는데, 한편으로는 그 의습의 형태에서 철선묘와 같은 견고한 각도는 없으면서 고고유사묘 보다는 彈性이 강화된 선조라 하겠다.

周履靖은 “如周舉類”라고 하여 周昉과 舜舉(錢選: 13C)의 묘법을 예시하였다. 明代 高濂은 「燕間清賞箋論畫」에서 周昉의 〈過海羅海龍王請齋卷子〉의 묘법이 “遊絲描처럼 가늘다.(細若遊絲)”라고 하였는데, 周昉의 〈簪花仕女圖〉중 부드럽고 길게 늘어뜨려진 소매자락에서 이 묘법의 한 예를 볼 수 있다.²⁶⁾

4. 行雲流水描(구름과 물 흐르는 듯한 묘법)

이 묘법의 명칭은 湯垕의 글 중에 나타난다. “李伯時(李公麟)는 宋人으로... 옛 그림을 모사함에 있어서 비단에 착색을 하는데, 필법은 ‘行雲流水’와 같아 일어나고 쓰러짐이 있다. 天王佛像은 모두 吳道子の 법식으로 제작되었다.”라고 하며, 같은 글 중에 “顧愷之의 획은 春蠶吐

24) 鐘信·金紹健, 앞 책, p. 115: 李公麟의 〈五馬圖〉는 『中國美術全集』 3, 圖版32 참조.

25) 『點石齋叢書』, “用正鋒 腕中無怒降 要心手相應 如琴絃亂不斷.”

26) 周昉의 〈簪花仕女圖〉는 『中國美術全集』 2, 圖版23 참조.

絲와 같으니....洛神賦의 小身天王은 그 筆意가 봄 구름이 공중에 떠돌고 물이 땅에 흘러가는 것과 같음이니, 모두 자연에서 나왔다.”라고 언급하고 있다.²⁷⁾ 따라서 李公麟이 구사하였던 行雲流水는 그 기원이 顧愷나 吳道子에게로 거슬러 올라감을 알 수 있다. 그 구체적인 운필에 대하여 『夢幻居畫學簡明』과 『點石齋叢書』에서는 다음과 같이 언급되고 있다.

“流雲法이란,用筆이 길게 이어져 탄력이 있고, 行筆은 마땅히 둥글며, 신체는 굽힘과 펴임이 있고, 옷주름은 날리어 끌린다.”

“正鋒으로 웅장하고 초일하게, 구름덩이처럼 연이은 筆을 사용한다. 그러나, 계곡을 벗어난 물결이 굽어져 흐름이 바람을 맞고 있는 것과 같다.”²⁸⁾

顧愷之의 〈洛神賦圖〉중 洛水の 女神 표현이나 李公麟의 〈免胄圖〉중에서 이 묘법이 구사된 예를 볼 수 있다.²⁹⁾ 이 묘법은 선조 자체의 성향보다 흘날리는 의습의 형세에 비중을 둔다고 할 수 있다. 그러나, 行雲流水는 대개의 경우 강한 動勢를 표현하기 위하여 다양한 肥瘦의 변화를 동반한 吳道子의 吳帶當風과 결부된 蘭葉描의 특성이 첨가된 개념으로 인식되어 지는 경우가 많다.

5. 馬蝗描 (거머리 묘법)

이 描法에 대하여 ‘馬’를 ‘螞’로 보거나 ‘蝗’을 ‘蠖’으로 보아 말거머리의 형상으로 본 경우가 있다. 또한 ‘蝗’은 ‘蝗足’-메뚜기의 발-으로 해석하기도 한다.³⁰⁾ 周履靖은 “馬和之와 顧興裔의 유형으로, 일명 蘭葉描라 하기도 한다.”라고 언급하였으며 일반적으로 馬和之(南宋代)의 창시로 보기도 한다.³¹⁾ 尖筆의 붓을 비교적 짧게 대며, 선의 중간부분이 두께가 있는 肥瘦의 변화를 보이도록 끝 부분이 다시 가늘어지는 모습으로 屈折하나, 그 勢는 연결된다. 근원적으로 吳道子의 蘭葉描와 연관이 된다. 馬和之의 〈清廟之什圖〉나 國立故宮博物院 소장 〈閒忙圖〉에서

27) 湯壘, 『畫鑑』, “李伯時宋人....惟臨摹古畫用絹素著色, 筆法如行雲流水, 有起倒, 作天王佛像全法吳生.”
 湯壘, 『畫鑑』, “顧愷之畫如春蠶吐絲, 洛神賦, 小身天王, 其筆意如春雲浮空, 流水行地, 皆出自自然.”

28) 鄭績, 「夢幻居畫學簡明」, “流雲法,用筆長勒, 行筆宜圓, 人身屈伸, 衣紋飄曳.”
 『點石齋叢書』, “正鋒雄豪而要練筆雲章, 然出溪水紋曲流如向風.”

29) 顧愷之의 〈洛神賦圖〉는 『中國美術全集』 1, 圖版95 참조./ 李公麟의 〈免胄圖〉는 劉芳如, 앞 글, p. 49 圖版 참조.

30) 劉芳如, 앞 글, p. 52; 傅熹年, 「南宋時期的繪畫藝術」, 『中國美術全集』 4(文物出版社, 1993), p. 18; 方向, 앞 책, p. 45 참조.

31) 周履靖, 「天形道貌」, “馬和之, 顧興裔類, 一名蘭葉描.”

그 예를 볼 수 있다.³²⁾

6. 釘頭鼠尾描 (못머리 쥐꼬리 묘법)

이 묘법의 頭部는 못 머리와 같이 강한 획이 가해지고, 線尾는 쥐꼬리와 같이 점점 가늘고 가볍게 그어짐이 다음의 언급에서 알 수 있다.

“붓을 땀이 쇠못의 머리와 같아, 작은 갈고리가 있는 것과 같다. 그어나가고 마치는 筆이 쥐꼬리와 같아 한 기운으로 길게 끌어당기니, 소위 筆頭는 禿筆(모지랑 붓)로 筆尾는 尖筆(가늘고 뽀족한 붓)로 되며, 筆頭는 무겁고 筆尾는 가벼움이 이것이다”³³⁾

그 대표적인 예로 李唐의 〈灸艾圖〉가 있다.³⁴⁾ 周履靖은 武同淸(北宋代)의 묘법이라고 하였고, 五代의 〈番騎圖〉에서도 정두서미묘가 보여지는데, 唐代 이전의 인물화에서는 찾아보기 힘든 묘법이다. 정두서미묘는 대체로 五代, 北宋代에는 철선묘에 釘頭의 두부가 약간 더해진 듯한 균정한 선조를 보이다 南宋代에 오면 頭部가 매우 강조되거나, 선조 자체가 활달하게 흘러 내리며 보다 조방해지는 경향으로 나타난다. 그러나 南宋代는 明代에 비하여 차라리 정제된 경향이 있다 하겠다. 明代 浙派 시기는 특히 변화가 풍부한 묘법들의 성숙·변용기로서 정두서미묘도 이 시기 다양하게 구사되었다. 즉 線의 頭部가 거칠어지기도 하고 두부만 강하게 짙히기도 하며, 折蘆描나 蘭葉描 등과 섞이거나 槪頭描처럼 중간에 禿筆이 되기도 하고 2~3필이 한 꺼번에 그어지기도 하는 등 더욱 조방해진 필획 구사를 자주 볼 수 있다.

7. 混描(겹침 묘법)

“淡墨으로써 옷주름을 그리고 濃墨을 사용한다. 많은 사람들이 이를 그렸다.”³⁵⁾

먼저 草稿식의 淡墨線으로써 전체적인 相을 그어 나가고 후에 濃墨으로 이를 깨는 중복된 선의 현상이다.³⁶⁾ 이 묘법은 宋摹本 顧愷之의 〈洛神賦圖〉에서 이미 보여진다. 혼묘는 선이

32) 馬和之의 〈清廟之什圖〉는 『中國美術全集』 4, 圖版31 참조.

33) 鄭績, 『夢幻居畫學簡明』, “落筆處如鐵釘之頭, 似有小鉤, 行筆收筆, 如鼠子尾, 一氣拖長, 所謂頭禿尾尖, 頭重尾輕是也.”

34) 李唐의 〈灸艾圖〉는 方向, 앞 책, 圖版31 참조.

35) 『點石齋叢書』, “以淡墨成衣紋而用濃墨人多畫之.”

겹쳐진 묘법이므로 그 선조 자체는 철선묘 외 蘭葉描 계통도 가능하나, 대부분의 경우 철선묘로써 구사되고 있다.

8. 槩頭(釘)描(말뚝머리 묘법)

이 묘법에 대하여 周履靖과 汪珂玉은 “모지랑 붓을 쓰고 馬遠과 夏圭의 묘법”이라 언급하고 있다.³⁷⁾ 故宮博物院 소장 馬遠의 〈孔子像〉은 禿筆의 간련한 선조가 힘있게 뽑아져(勁拔) 나왔다. 馬遠의 의습은 나무를 그리는 필법으로 구사되어 약간의 떨림을 띤 선조가 끊어질듯 이어지며, 풍격은 순박하고 고상하다. 이는 앞 시대의 유려하게 빼어난 美와는 다른 것이다.³⁸⁾ 이 묘법은 直筆로써 가장 강한 압찰을 요하며, 많은 논저들에서는 힘찬 꺾임과 함께 빠른 속도감을 동반하는 것으로 해석하기도 한다.³⁹⁾ 그러나, 馬遠의 〈孔子像〉에서 나타나듯이 內在的으로 응축된 떨림이 선의 말미까지 힘있고 느긋하게 이어지는 특성 또한 가지고 있다. 꺾두 묘가 매우 강한 禿筆로써 구사된 경우는 晁補之의 〈老子騎牛圖〉 중의 인물상에서 그 예를 볼 수 있다.

9. 曹衣描(근육주름 묘법)

周履靖은 “吳曹不興.”이라 하여 이 描法이 曹不興(3C)의 옷주름 형식임을 말하였다. 郭若虛의 『圖畫見聞志』에는 “曹不興의 筆은 기본 體가 뻣뻣하게 포개지고 의복이 팽팽하게 착 달라붙어 있다.”고 하며, ‘曹衣出水’라는 용어를 언급하였다.⁴⁰⁾ 이 묘법은 고고유사묘와 같이 尖筆을 쓰며 江의 지류가 만나며 흘러가듯이, 근육과 기세의 변화에 따라 衣紋이 긴밀하고 리드미컬하게 연결된다. 羅聘의 〈臨石濤自畫像〉이 그 한 예이다.⁴¹⁾

36) 劉芳如, 앞 글, p. 53 참조.

37) 周履靖, 『天形道貌』(汪珂玉, 『珊瑚網』), “禿筆也, 馬遠夏圭”

38) 傅熹年, 앞 글, p. 21; 馬遠의 〈孔子像〉은 『中國美術全集』 4, 圖版 63 참조.

39) 『點石齋叢書』, “用禿筆爲釘頭牢插筆下若轟馬(“모지랑 붓을 사용하여 못 머리를 견고하게 박아 세우고 선의 말미는 마치 달아나는 말처럼 빠르게 한다.”)

40) 郭若虛, 『論曹吳體法』, 『圖畫見聞志』, “曹之筆 基體稠疊而衣服緊窄. 故後輩稱之曰....曹衣出水....” 周履靖과 湯垕 등이 曹衣描의 시원을 曹仲達이 아닌 曹不興에 두고 있는 것은, 曹不興이 西域의 佛畫를 잘 그렸다는 점으로 보아 불화 의습의 긴밀하고 리드미컬한 특성을 염두에 두었기 때문인 듯하다.

41) March, Benjamin, 앞 책, p. 42 참조; 羅聘의 〈臨石濤自畫像〉은 劉芳如, 앞 글, p. 51 圖版 참조.

10. 折蘆描(꺾인 갈대 묘법)

周履靖은 절로묘에 대하여 “梁楷의 가늘고 긴 尖筆처럼, 필획을 길게 빼치고 들인다.”라고 언급하고 있다.⁴²⁾ 梁楷의 〈八高僧故事圖〉중의 第八圖에서 그 예를 볼 수 있는데, 필의 방향을 바꾸어 꺾는 굳세고 날카로운(轉折勁利) 필치를 구사하였다. 바람을 맞은 갈대의 꺾임처럼 빠른 필치로 변화가 다양하며, 보통 한쪽에서 빼쳐 올리면 다른 쪽에서 빼쳐 내리는 지그재그식 표현을 하기도 한다.⁴³⁾ 이 묘법은 梁楷 이전에 京都 靑涼寺소장 北宋代의 〈十六羅漢圖〉나 李唐의 〈採薇圖〉 등에서도 구사되고 있었음을 볼 수 있는데, 아직은 한 획 한 획 精細하게 필획을 그어나가는 단계이다. 그러나 梁楷에 이르러서야 빠른 속도감의 절로묘가 구사되고 있다.⁴⁴⁾ 이후 明初의 吳偉, 張路 등이 구사한 浙派系 인물화에 와서는 매우 빠른 속도감과 다양하고 풍부해진 필획 변화의 조방한 절로묘가 자주 구사되고 있는 예들을 볼 수 있다.

11. 柳葉描(버들잎 묘법)

米芾의 『畫史』에서는 “二天王은 모두 吳道子の 신묘함에 든 그림이라, 필선이 나아감이 뜻이 크고 풍요로움이 순채줄기와 같다.”라고 하였는데 吳道子の 묘법을 ‘蓴菜條’라 일컫은 것은 趙希鵠이나 湯垕의 언급에서도 보이는 바로 宋·元代의 논저들에서였다.⁴⁵⁾ 蓴菜條는 선의 頭部에서 釘頭를 피하고, 순채줄기처럼 가늘게 시작하여 점점 넓어지다 다시 가늘게 그어진 특성에서 비롯된 명칭일 것이다. 한편 ‘吳帶當風’이라는 별칭은 郭若虛의 『圖畫見聞志』에서 보이고 있다. 그러나 明代 何良俊은 “馬和之와 馬遠은 吳道子에게서 나왔고, 이것이 소위 ‘蘭葉描’이다.”라 하였으며, 이후 1세기가 지나 周履靖과 汪珂玉 등은 ‘柳葉描’라는 명칭을 썼다. 清代 方薰이나 鄭績 등은 ‘蘭葉紋’이라 명명하기도 하였다. 따라서 蓴菜條는 고대의 명칭이며, 馬和之의 馬蝗描를 포함한 柳葉描는 일반적으로 蘭葉描(紋)라는 명칭으로도 쓰여졌음을 알 수 있다. 郭若虛는 “오도자의 筆은 그 기세가 두루 굴러져서 의복이 나부끼는 듯 하다.”라 하였고, 汪珂玉은 吳道子の “觀音像에 쓴 筆과 유사하다.”라고 언급하였다.⁴⁶⁾ 현재 吳道子の 진적이

42) 周履靖, 『天形道貌』, “如梁楷尖筆細長, 長撇納也.”

43) March, Benjamin, 앞 글, p. 44 참조: 다양한 필획의 변화를 수반한 절로묘의 특성에 대하여 王翬는 “圓筆에서 바꾸어 方筆이 되는 방식으로, 이에 모름지기 方 중에 圓이 있으니, 예서법을 사용하여 이를 이룬다.(王翬, “由圓筆轉爲方筆之法, 仍須方中有圓, 用隸法爲之.”)라고 언급하고 있다. 梁楷의 〈八高僧故事圖〉 第八圖는 『中國美術全集』 4, 圖版70 참조.

44) 京都 靑涼寺소장 北宋代 〈十六羅漢圖〉는 『國寶』 3, -繪畫III-(毎日新聞社, 昭和59年), 圖版37 참조.

45) 米芾, 『畫史』, “二天王皆是吳之神畫, 行筆磊落霍如蓴菜條.”

전해지지 않아 오도자 필의 난엽묘는 알 수 없으나, 傳 吳道子の 〈送子天王圖〉에서는 철선묘에 肥瘦변화가 약간 가미된 정도의 난엽묘를 볼 수 있다. 그러나 蘇州 瑞光寺塔 제3층 塔宮에서 발견된 五代 〈四天王木函彩畫〉 중의 난엽묘는 肥瘦, 動勢의 변화가 매우 풍부한 선조로 이미 放逸할 정도의 활달함이 보여진다.⁴⁷⁾ 北宋代 李公麟이나 武宗元 등은 〈送子天王圖〉류에 가까운 유엽묘를 구사하였고, 南宋代 梁楷는 심한 굴곡을 가하거나, 牧溪는 日本 大德寺 소장 〈觀音圖〉에서 볼 수 있듯이 肥瘦의 변화가 있는 부드럽고 혼후한 필획을 구사하였다. 〈送子天王圖〉류의 난엽묘는 전 시기에 걸쳐 면면히 이어졌는데, 明代 浙派系 인물화에서는 굴절이 많고 풍부한 변화를 보이는 유엽묘가 자주 구사되었다. 劉芳如是 柳葉描를 狹義의 뜻에서 버들잎처럼 작고 가늘며 짧게 굴곡하는 특징으로 파악하였다.⁴⁸⁾

12. 竹葉描(대나무 잎 묘법)

『點石齋叢書』에서는 “筆을 씀이 가로로 눕고, 굵고 짧으며 빠져서 거두어들임이 댓잎과 같다.”라고 언급하고 있다.⁴⁹⁾ 즉 側筆의 필선이 각기 長短의 변화를 가지고 빠른 속도로 그어지면서 관련한 筆意를 내포한다. 元代 因陀羅의 〈禪機圖斷簡〉에서 仙人의 깃과 소맷자락에 죽엽묘가 구사되었다.⁵⁰⁾

13. 戰筆水紋描(파도주름 묘법)

전필수문묘는 五代之 周文矩에서 시작되며, 宋·元代까지는 戰筆·顛掣筆·顛筆 등으로 명명되었음을 다음의 언급에서 알 수 있다.

“江南 周文矩의 士女 얼굴은 周昉과 같은데, 옷주름은 戰筆로 그렸으니, 이는 대개 베의 무늬(주름)이다.”

“周文矩는 인물을 그림에 周昉을 종사로 하였으나, 단 顛制筆을 많이 썼다. 이것은 李重光의 서법을 주중으로 익혀 이와 같이 된 것이다. 士女를 그림에 있어서는 顛筆을 쓰지 않았다.”⁵¹⁾

46) 郭若虛, 『圖畫見聞志』, “吳之筆, 基勢圓轉而衣服飄舉.”
汪珂玉, 『珊瑚網』, “似吳道子觀音像.”

47) 蘇州博物館 소장 五代之 〈四天王木函彩畫〉는 『中國美術全集』 2, 圖版80 참조.

48) 劉芳如, 앞 글, p. 56 참조.

49) 『點石齋叢書』, “用筆橫臥, 爲肥短撇納, 如竹葉.”

50) 因陀羅의 〈禪機圖斷簡〉은 『國寶』 3, -繪畫III-(每日新聞社, 昭和 59年), 圖版57 참조.

51) 米芾, 『畫史』, “江南周文矩士女面一如昉, 衣紋作戰筆, 此蓋布文也.”

이후 明代의 周履靖과 汪珂玉은 ‘戰筆水紋描’라 명명하였고, 清代에는 ‘顛筆(水)紋’이라 언급한 예를 볼 수 있다. 『宣和畫譜』에서 “周文矩는...긋는 筆이 가늘고 단단하며, 떨리면서 끌여간다.”라고 언급한 것처럼 周文矩의 〈文苑圖〉에서는 尖筆의 견고한 선조가 마치 파도처럼 처럼 심한 굴곡감을 이루며 그어졌다.⁵²⁾ 한편 汪珂玉이 『珊瑚網』에서 “거칠고 큰 선으로 획을 줄인다.(巖大減筆也)”라고 한 것은 現傳 화적상에 나타난 周文矩의 描法과는 거리가 먼 설명으로 보여진다. 전필수문묘도 후대에는 비수 변화가 다양하거나 빠른 속도감의 필획을 자주 수반한다.

14. 減筆描(선 생략모법)

감필묘에 대하여 周履靖은 “馬遠과 梁楷의 유형”이라 언급하고 있다. 묘법사의 전개를 보면 대개 中唐 이전에는 균정하며 가늘고 균센(勻整細勁) 선조였으며, 中唐 이후에는 둥글고 균세면서 힘있게 꺾인(圓勁剛折) 선조가 함께 쓰여졌다. 南宋 이후 方筆이 구사되고 변화가 더욱 많아지며 복잡해진다. 거칠고 세밀함(粗細), 모나고 둥근(方圓), 굳세고 부드러움(剛柔), 마르고 습함(乾濕) 등 많은 종류의 선조가 이루어져 풍부한 발전을 보였다. 이 시대 梁楷의 묘법은 이러한 粗放한 필묵법의 정점에 있었다. 梁楷의 〈李白行吟圖〉에서는 선의 굵기, 속도, 압찰의 변화가 다양한 단 몇 筆의 선조가 그어진 것을 볼 수 있다.⁵³⁾ 減筆描는 中鋒과 側鋒이 자유롭게 구사되고 다양한 선조의 변화로 말미암아 枯柴描·折蘆描 등이 가미된 혼합적인 요소를 내포한다. 이 묘법은 墨法이 확대된 潑墨的인 요소로까지 연계되며 그 예는 梁楷의 〈潑墨仙人圖〉에서 보여지는데, 潑墨法의 감필묘는 이후 清代의 揚州畫派에서 적극적으로 구사되었다.

15. 枯柴描(柴筆描)(떨나무 묘법)

周履靖은 “거칠고 큰 減筆”이라 하였고, 迺朗은 “떨나무와 같이 흩어져 어지럽고, 역시 減筆이다.”라 하였으며, 『點石齋叢書』 중에는 “날카로운 필을 가로로 눕어 거칠고 큰 減筆을 이룬다.”라고 하여 대체로 이 묘법을 減筆体로 보았다.⁵⁴⁾ 이로 보면 마른 떨나무를 연상시키는

湯壘, 『畫鑑』, “周文矩畫人物宗周昉, 但多顛掣筆, 是學其主李重光書法如此, 至畫士女則無顛筆.”

52) 『宣和畫譜』, “周文矩...行筆瘦硬戰掣.”

周文矩의 〈文苑圖〉는 『中國美術全集』 2, 圖版63 참조.

53) 鐘信·金紹健, 앞 책, pp. 98~99 참조; 梁楷의 〈李白行吟圖〉는 앞 책, p. 101 圖版 참조.

渴筆의 선조가 側筆로 빠르고 거칠게 구사되며, 결과적으로 이는 減筆體로 나타나게 된다. 五代 石恪의 〈二祖調心圖〉에서 거칠고 조방한 농묵 선조의 시필묘가 보여지며, 吳偉의 〈東方朔〉(圖版 16) 중 바람에 휘날리는 선인의 소매자락 등에서 시필묘가 구사된 예를 볼 수 있다.

16. 蚯蚓描(지렁이 묘법)

『點石齋叢書』에는 “墨을 씬이 생동하고 두텁고 왕성하며, 正鋒의 筆을 이끌되 藏鋒이 처음부터 끝까지 세차게 내려지는 것을 피한다.”라 하며, 王羸은 “구인묘는 마땅히 전서와 같아서 둥근 筆이 아름답게 됨이라.”고 하였다.⁵⁵⁾ 이 묘법은 두텁고 균정한 中鋒의 필이 둥근 형세로 마치 지렁이가 기어가듯이 그어진다. 趙孟頫의 〈魚籃大士像〉에서 이처럼 매끄럽고 혼후한 구인묘를 볼 수 있다.⁵⁶⁾

17. 橄欖描(감람열매 묘법)

감람묘의 특성에 대하여『點石齋叢書』에서는 “뾰족하고 큰 筆을 사용하여 橄欖(올리브열매)처럼 빠치고 거두어 들이며, 筆을 그음이 쥐꼬리처럼 되는 것을 피한다.”라 언급하였고, 周履靖은 “江西 顏輝의 묘법이라 하였다.⁵⁷⁾ 顏輝의 〈鐵拐圖〉에 보이는 연속된 긴 타원형의 선조가 이를 예시해 주고 있다. 큰 尖筆의 붓이 눌리지면서 올리브 열매 형상을 만들면 즉시 붓을 들고 거두는데, 이는 곧바로 다음 劃의 시작에 연결된다. 따라서 線의 시작과 끝의 양 극단적인 요소가 짧은 지그재그 운동으로 대립되면서 연속된 기복을 형성한다.⁵⁸⁾

54) 周履靖, 「天形道貌」, “龐大減筆.”

迂朗, 『繪事雕蟲』, “散亂如柴, 亦減筆也.”

『點石齋叢書』, “銳筆橫臥爲龐大減筆.”

55) 『點石齋叢書』, “用墨秀潤肥壯用正鋒筆惹成藏鋒首尾忌怒降.”

王羸, “蚯蚓當如篆書圓筆爲佳.”

56) 趙孟頫의 〈魚籃大士像〉은 劉芳如, 앞 글, p. 55 圖版 참조.

57) 『點石齋叢書』, “用尖大筆爲擊納如橄欖忌惹筆鼠尾.”

周履靖, 「天形道貌」, “江西 顏輝.”

58) March, Benjamin, 앞 책, p. 43 참조: 顏輝의 〈鐵拐圖〉는 『東洋의 名畫』 4(三省出版社, 1985), 圖版47 참조.

18. 棗核描(대추씨 묘법)

조핵묘의 특성에 대하여 『點石齋叢書』에서는 “尖筆을 사용하여 藏鋒을 만들고, 筆頭는 棗核(대추씨)모양의 구슬형이 되게 한다. 또 觀音描라 일컫는다.”라 하였으며 周履靖은 이 묘법의 기준작으로 “吳道子の 觀音”을 들었다.⁵⁹⁾ 劉芳如是 顏輝가 직업화가로서 드러낸 풍격에 따라 “괴이하고 기이함과 陽剛”의 美는 감람묘로, “바르고 고상함과 陰柔”의 美는 조핵묘로 구분하였다.⁶⁰⁾ 현전 吳道子の 觀音圖가 전해지지 않고 화론상 이 묘법에 대한 구체적인 해석이 불충분하여 감람묘와의 구분에 어려움을 겪고 있다.⁶¹⁾ 따라서 周履靖의 논저에서 처음 보이는 이 묘법의 명칭 자체에서 그 실마리를 풀어 가야 할 것이다. ‘棗’(대추열매)에 ‘核’(단단한 씨앗)을 더하여 강조를 준 것은, 양끝이 뾰족하고 가운데가 둥근 형상의 단단한 대추씨에 비유하고자 한 것으로 보인다. 현전 顏輝의 작품으로 전해지는 日本 知恩寺 소장 〈鐵拐圖〉와 臺北 故宮博物院 소장 〈拾得圖〉·〈寒山圖〉 등은 筆을 맺어 가는 점에서는 공통점을 보이나, 그려진 방식과 맺어진 點은 다른 양상을 보인다. 〈鐵拐圖〉가 붓을 비틀듯이 부드러운 기복을 주고 點형을 두텁게 한 면에서는 올리브 열매의 형상에 가깝다. 이에 비하여 〈拾得圖〉·〈寒山圖〉의 선조는 直筆의 견고함을 가지고 點 또한 작고 단단하여 대추씨의 형상에 가까워 보인다. 따라서 대체적으로는 直筆의 견고함과 작은 點의 크기에서 이 묘법을 구별하고자 한다. 또한 실제 작품상에서는 감람묘·조핵묘가 혼용되어 구사되는 경우가 많으므로 한가지 묘법으로 귀속시키기에 어려움이 있다. 明代 無款의 〈二仙圖〉에서는 가운데가 굵으며 끝이 날카롭고 단단한 짧은 點들의 이어진 연속을 볼 수 있다.⁶²⁾

Ⅲ. 朝鮮後期 人物畫 描法의 展開

朝鮮後期(약1700~약1850)의 인물화 묘법은 前代로부터 이어져온 전통의 요소와 그것을 재해석한 요소, 당시 揚州畫派를 중심으로 한 清代 인물화와 연계된 요소 등으로 나누어볼 수 있다. 본 장에서는 조선후기 인물화 묘법에 있어 前述한 18種 묘법을 기준으로 하여 그 실례

59) 『點石齋叢書』, “用尖筆成藏鋒而筆頭爲玉如棗核又謂觀音描.”

周履靖, 「天形道貌」, “吳道子 觀音.”

60) 劉芳如, 앞 글, p. 57 참조.

61) 조핵묘에 대하여 汪珂玉은 감람묘와 같이 “尖大筆”이라 하며, 王羸은 “감람묘법과 역시 같다.”(“棗核描亦如橄欖描法.”)라고 언급하고도 있다.

62) 無款의 〈二仙圖〉는 『中國古代書畫圖目』 7卷(文物出版社, 1983), 蘇24-0380 참조.

들을 분석하여 보도록 하겠다. 또한 다양하며 개성적인 묘법양식들이 이루어진 이 시기, 인물화 묘법에 대한 인지와 관심을 보여주는 동시대 畫論들의 예에서 조선후기 묘법의 형성 배경으로서의 한 편린을 유추하여 보도록 하겠다.

1. 朝鮮後期 畫論上에서의 描法

조선시대 畫論에서 보이는 '描'는 대체적으로 인물화의 線 또는 衣褶線에 한정하여 쓰이지 않고, 일반적인 描寫의 뜻으로 쓰여졌다. 인물화를 통칭하는 선은 다른 畫目들의 통례적인 예에서와 마찬가지로 대체로 '筆(法)'이라 하였음을 볼 수 있다.⁶³⁾ 현재 전하는 이 시대 논저들에서 인물화 기법에 대한 구체적인 언급은 산수화에 비하여 무척 소략하나, 현전 화적상 조선 후기 인물화 묘법의 전개상을 보면 각종 묘법에 대한 충분한 숙지가 있었을 것임이 짐작된다. 이러한 유추의 한 예를 南公轍(1760~1840)의 『金陵集』에서 찾아 볼 수 있는데, 卷24의 -吳偉水墨山水圖障子紙本- 부분에서는 元代 湯垕의 『畫鑑』 중 顧愷之의 '春蚕吐絲' 묘법을 인용하며 吳偉의 묘법을 판별하고 있다. 吳偉의 묘법으로는 浙派系 인물화에서 주로 구사한 절로묘·필두묘 등의 粗放한 묘법 외에 上海博物館 소장 〈鐵笛圖〉처럼 섬려한 고고유사묘류의 묘법이 있고, 南公轍은 후자의 묘법을 보았던 듯 "멀리서 보면 평이하나 자세히 보면 조밀하며 이 신묘한 법은 運筆에 있지 장식으로 무리 지운 것에 있지 않음을 알아야 한다."라 하며 필선의 중요함을 언급하였다.⁶⁴⁾ 또한 같은 책 -趙文敏手摹蘭亭序帖墨刻- 부분에서는 明代 汪珂玉의 『珊瑚網』을 참조로 하였음을 밝혔는데, 『珊瑚網』은 기법에 대한 논의가 구체적 항목으로 제시된 화론서로서 그 중의 -古今描法一十八等-도 당시의 서화가들 사이에 아울러 숙지되지 않았을까 한다.⁶⁵⁾ 이 점은 南公轍이 교유하였던 서화가들 중에는 이 시대 가장 다양한 묘법을 구사하였던 金弘道와 金得臣 등이 속해 있어 그러한 추측을 가능하게 하는데, 역시 그와 교유하였던 徐有渠(1764~1845)와 申緯(1769~1847)의 논저에서도 筆墨法에 대한 구체적인 언급이 있음을 볼 수 있다.⁶⁶⁾ 徐有渠는 『林園經濟志』 중 「遊芸志」 卷第4, 「畫筌」의 -論衣

63) 沈清泉居士, 『松泉筆譚』, "始自尹恭齋梢開門路 蓮翁繼之 畫仙畫馬 世稱雙絕 而筆法懦弱."

64) 吳偉의 〈鐵笛圖〉는 石守謙, 앞 책, 圖版6-16 참조.

65) 南公轍, 『金陵集』卷24, 「書畫跋尾」, -吳偉水墨山水圖障子紙本-, "古人評顧愷之畫如春蠶吐絲初見甚平易且形似時或有失細視之六法兼備 有不可以言語文字形容者 吳偉此帖不過用水墨弄筆而遠看平易細究稠密 是知妙法在點綴而不在暈飾也。"/ -趙文敏手摹蘭亭序帖墨刻-, "...坡仙煙江疊嶂卷書陶詩最爲奇絕此出明汪珂玉珊瑚網恨不盡得鑑藏也。"

66) 南公轍의 교유관계에 관하여는 文德熙, 「南公轍의 『金陵集』에 보이는 中國書畫에 대한 認識」, 『美術史學研究』 213(1997), p. 94 참조.

紋-에서 宋·明·清代 인물화 묘법이 예시된 화론서들의 주요 구절들을 발췌하여 인용하고 있다. 그 중 北宋代 郭若虛의 『圖畫見聞志』 중에서 언급된 “찬찬하고 가늘며, 힘있고 굳센(縝細而勁健)” 筆과 “말려진 주름이 바람에 나부끼는(卷摺飄舉)” 筆을 인용하였다. 역시 北宋代의 논저 趙希鵠의 『洞天靑綠集』 중에서는 吳道子の 蓴菜條나 李伯時的 遊絲(筆) 부분을 인용하였음을 밝혔다. 清代의 논저로는 方薰의 『山靜居畫論』을 인용하여 의습문으로 吳道子の 蘭葉紋·衛洽의 顛筆紋·周昉의 鐵線紋·李公麟의 遊絲紋·曹衣出水·吳帶當風 등을 언급하였다.⁶⁷⁾

『林園經濟志』에는 특히 汪珂玉에 앞서 18種 묘법을 예시한 周履靖의 「天形道貌」가 수록된 『夷門廣牘』, 「畫藪」에 기초한 『三才圖會』의 그림들이 실려있기도 하다.⁶⁸⁾ 이로 보면 이 시대 전해진 중국 화론서 중 인물화 묘법이 예시된 주요 화론서들이 대부분 읽혀지고 있었고, 清代의 저술인 『山靜居畫論』(1795)은 큰 시차 간격없이 소개되었음을 볼 수 있다. 여기서 徐有渠는 그 밖의 다양한 技法에 대한 관심도 보이고 있는데, 沒骨圖·螺紋指頭畫·點簇畫·潑墨法·白描畫 등을 자세히 설명하고 있다. 이 중 白描畫에 대한 언급은 申緯의 저술에서도 자주 보여진다. 이 시대 인물화에 관련된 언급은 아니나, 筆墨法의 구체적 용어들이 前代에 비하여 자주 언급되고 있음을 볼 수 있다. 潑墨·沒骨 등 墨法에 대한 언급은 『金陵集』에서도 보여지며, 金正喜(1786~1856)는 墨法·積墨·枯筆淡墨·宿墨·渴筆·指頭 등의 구체적이며 전문적인 용어를 언급하였다.⁶⁹⁾ 단편적인 예일지 모르나, 北學派나 實學思想과 관련되는 인물들의 문집에서 구체적 기법에 대한 용어와 또 그와 관련 있는 화론서들이 언급되고 있음이 주목된다. 이는 활발했던 당시의 對淸 교류와 문인들의 藏書취미, 실질적이며 사실주의적인 예술관 등으로 인하여 기법론이 발달한 당시 중국의 화론서들이 도입되고 논구되어졌던 것이 아닌가 한다.

67) 徐有渠, 『林園經濟志』, 「遊芸志」卷4, 「畫筌」, 一論衣紋-, “畫衣紋用筆全類於書畫有重大而調暢者有縝細而勁健者勾綽縱掣理無妄下以狀高側深斜卷摺飄舉之勢 圖畫見聞志 畫忌如印吳道子作衣紋 惑揮霍如蓴菜條正避此病耳由是知李伯時孫太古專作游絲猶未盡善 洞天靑錄... 衣褶紋如吳生之蘭葉紋衛洽之顛筆紋周昉之鐵線紋李公麟之游絲紋... 昔人云曹衣出水吳帶當風可想見矣. 山靜居畫論

68) 李成美, 「『林園經濟志』에 나타난 徐有渠의 中國繪畫 및 畫論에 대한 關心」, 『美術史學研究』 193(1992), p. 49 참조.

69) 申緯, 『申紫霞詩集』 卷4, “十八羅漢蘇軾贊, ... 稽首白描溪藤換.”; 申緯, 「警修堂集」, “題命衍白描十二名媛圖七絕十二首末錄.”(『檀園書畫徵』); 南公轍, 『金陵集』, “檀園畫曰, ... 潑墨南宮得意初.”·“雲烟山水填胸臆, 沒骨鋪置知者誰.”; 金正喜, 『阮堂集』 卷3, “但欠墨法蓋唐宋已逸... 是皆積墨而爲之, 其起手處, 輒以枯筆淡墨.”; 『阮堂集』 卷4, “許癡畫趣, 轉入指頭一境.”; 金正喜, 《芸林甲乙錄》, “頗具元人風致, 然近日喜用渴筆.”; 《芸林甲乙錄》, “用筆不符, 取境亦佳, 是必腕底有宿墨.”

2. 傳統描法の 계승과 재해석

현전 화적상 조선후기의 인물화 묘법으로는 대체로 15種 내외의 묘법이 확인되고 있다. 본 장에서는 먼저 그 중 전통의 계승적 측면과 또 그를 바탕으로 재해석된 측면이 강한 10種 내외의 묘법을 고찰하여 보고자 한다.

1) 鐵線描

철선묘는 이 시대 가장 적극적으로, 그리고 다양한 감각으로 구사된 묘법이었다. 그 다양성은 주제나 소재가 지니는 특성, 또는 그린 이의 개성이 부여된 결과로 나타나게 되며, 본고에서는 조선후기 철선묘에서 그 세부적인 특성으로 5種의 철선묘를 분류하였다. 먼저, 매우 긴장감과 경직감이 드는 견고한 철선묘는 趙榮祐의 《麴臍帖》중 〈바느질〉(圖版 1) 장면에서 나타난다. 의습의 형세는 둥글거나 약간의 각이 진 모습이고, 소략하면서도 꾸밈없는 선조이다. 이러한 선조는 이미 高句麗 古墳壁畫 중 5세기 초~6세기 중엽의 中期양식에 속하는 舞踊塚의 〈舞踊圖〉에서도 구사되었던 古式의 선조로서, 조선후기 풍속화에서 그 선구를 보인



圖版 1. 趙榮祐, 〈바느질〉(《麴臍帖》중), 紙本淡彩, 22.5x27cm, 個人藏

尹斗緒의 유려한 묘법(釘頭鼠尾描·蘭葉描 등)과는 거리가 있다. 趙榮祐의 묘법은 그의 가장 정교한 〈雪中訪友圖〉에서조차 견고한 특성을 보이는데, 풍속화의 묘법으로는 여기에 기법적으로 다듬어지지 않은(拙) 자유로움을 더하여 서민생활의 꾸밈없는 풍정을 생동감 있게 그려 내었다. 이는 기법에 있어 工巧함 보다는 오히려 拙함을 추구한 문인화적인 회화관과도 연계될 것이다. 또한 現場性和 寫生性, 寫實性和 生動性を 핵으로 하는 趙榮祐의 회화관에서 연유한 것임도 알 수 있다.⁷⁰⁾

英祖代 士人화가 趙榮祐의 풍속화에서 보이던 철선묘의 성향은 正祖代 畫員인 金弘道の 풍속화에 오면 또 다른 성향으로 바뀌고 있다. 金弘道の 《風俗畫帖》에서는 그 주제나 소재의 차

70) 조영식의 회화관은 姜寬植, 「觀我齋 趙榮祐 畫學考」(上), 『美術資料』 44(1989), p. 142 참조.

이에 따라 다시 5~6종의 감각이 다른 철선묘가 구사되고 있다. 그 중 〈舞童〉(圖版 2)에서는 다소 굵고 빠르며 투박한 감의 직선적인 철선묘가 노련하게 구사되었다. 李東州는 “간소하고 담담하되 傳神 등에 쓰이는 날카로운 鐵線과는 다르며, 철선이라고 하기에는 너무 수수하고 부드러워 풍속이라는 테마에 따라 노력하는 도중에 자연히 나타난 ‘단원선’ ”이라고 하였으며, 安輝濬은 “다소 강하고 투박하고 뻗뻗해 보이는 힘찬 선들”로 서술하였다.⁷¹⁾

중국에서는 18세기를 전후한 당시 清代 雍正~乾隆년간에는 揚州畫派가 활약하던 시대였고, 이 시기의 중국 인물화 묘법은 蘭葉描나 折蘆描·棗核描·減筆描 등 肥瘦·太細의 변화가 풍부한 묘법들이 발달하였는데, 故事人物圖·仕女圖 등에는 고고유사묘가 구사되기도 하였다. 철선묘는 드물게 구사되었고 세장한 철선묘가 간혹 보이며, 陳洪綬 등에 이어지는 上官周나 黃慎 등에서는 그 주름이 무척 복잡하고 과장되게 나타나기도 한다.⁷²⁾ 또한 그보다 앞선 시대에는 吳偉·張路 등이 구사한 표현성이 강한 浙派系 인물묘법이 풍미하였으며, 唐寅이나 仇英 등의 院體畫에서는 고고유사묘·절로묘계통의 묘법이 주로 쓰여졌던 것으로 보아 조선 후기 풍속화에서 철선묘가 주조를 이루고 있었음은 매우 주목되는 면이라 하겠다.



圖版 2. 金弘道, <舞童> (《風俗畫帖》중), 紙本淡彩, 22.7x27cm, 國立中央博物館藏

71) 李東州, 「김단원이라는 화원」, 『우리나라의 옛그림』(학고재, 1995), p. 143; 金元龍, 安輝濬, 앞 책, p. 299.

72) 이러한 예의 하나로 陳洪綬의 〈無法可說圖〉를 들 수 있다.(〈無法可說圖〉(《雜畫圖冊》중 2畫)는 『中國美術全集』8, 圖版170 참조.)

金弘道の 이러한 철선묘는 오히려 尹愔(1708~1715)의 〈挾籠採春〉이나, 16세기 후반 傳 李崇孝의 〈漁夫圖〉(圖版 3) 등의 철선묘와 연계되고 있다. 그러나 金弘道는 이들보다 더욱 함축적이고 직선적인 의습의 형세를 보이고, 전반적으로는 정두서미묘를 함께 구사하고 있다. 傳 李崇孝 作 〈漁夫圖〉의 題跋에는 “龍眠(李公麟)이 나로 하여금 漁釣를 그리게 하였다.....”⁷³⁾는 구절이 나오는데, 이로 본다면 작가는 李公麟의 筆을 연상하고 그렸던 것으로 여겨진다. 그러나 현전 李公麟의 묘법은 〈五馬圖〉에서 볼 수 있듯이 대개 약한 비수가 가미된 가늘고 簡勁한 遊絲鐵線描에 가까우므로 이처럼 투박한 감의 철선묘와는 차이를 보이나, 한편으로는 조선중기 李公麟 묘법 이해의 한 단면을 보여 주는 점이 되기도 한다. 이러한 점은 ‘李龍眠法’이라는 관지가 있는 金弘道の 〈雲上神仙〉에서도 적용될 수 있는데 빠른 속도의 활달한 정두서미묘가 주조를 이룬 인물 표현은 역시 李公麟 묘법과는 차이가 나는 것이다.



圖版 3. 傳 李崇孝, 〈漁夫圖〉, 16c 후반, 絹本淡彩, 98.5x64.2cm, 서울 個人藏

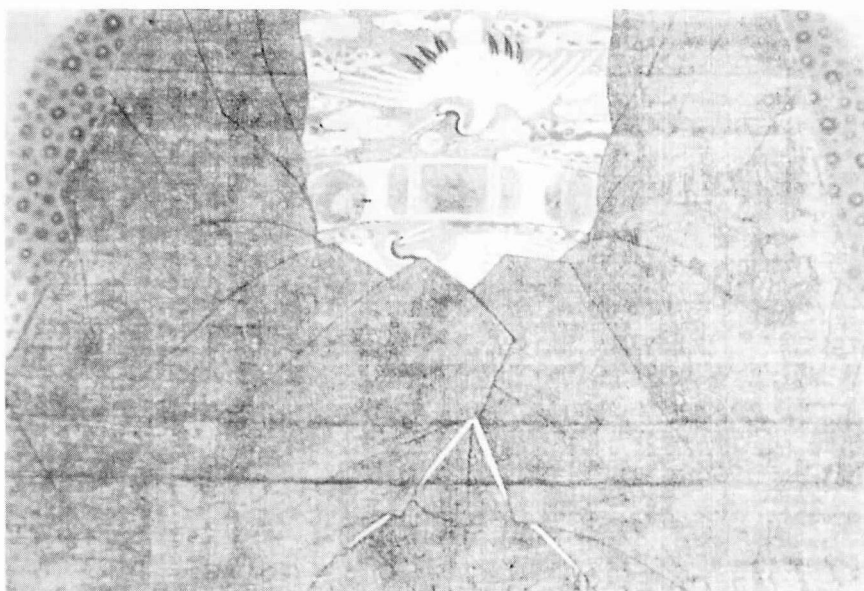
한편 1778년 作 金弘道の 〈西園雅集圖〉와 〈行旅風俗圖〉(圖版 4)에서는 정두서미묘·철선묘 등과 함께 대체로 遊絲鐵線描가 구사된 것을 볼 수 있다.⁷⁴⁾ 그러나 그 선조의 성격은 빠른 속도와 꺾은(轉折)듯 예리한 각도의 의습을 주로 보인 李公麟 묘법과는 다른 감각으로, 느긋한 속도로서 의습은 각이 지면서도 둥글려진(圓屈) 것을 볼 수 있다. 이 점은 姜熙彦의 〈士人揮毫〉나 申潤福의 〈雙劍對舞〉중 士人묘사에서도 공통적으로 나타나고 있다. 이러한 선조가 寫意的인 의취를 띠며 구사된 예로는 金弘道の 〈馬上聽鶯圖〉가 있다. 한편 비수 없이 細勁한 遊絲鐵線描계의 선조가 轉折하며 함축적으로 나타난 경우는 肖像畫 畫目에서이고 18세기 초엽에 제작되었을 〈南九萬像〉(圖版 5)의 團領에 구사된 선조에서 그 예를 볼 수 있다. 이러한 遊絲鐵線描는 조선초기에 제작되었던 〈申叔舟像〉이나 조선중기의 〈金時習像〉 등에서도 보여지고 있으므로 그 전통의 계승을 짐작할 수 있다.

73) “龍眠爲我畫漁釣微意全輸不語中應憐抽難得故勸江湖伴此翁.”

74) 1778年 作 金弘道の 〈西園雅集圖〉는 李公麟의 원본을 따서 그린 듯 姜世晃은 그 跋文에 “장차 李公麟의 원본과도 막바로 우열을 다툴 것이다.(不啻過之將直與李伯時之元本)”라고 찬탄하고 있다.

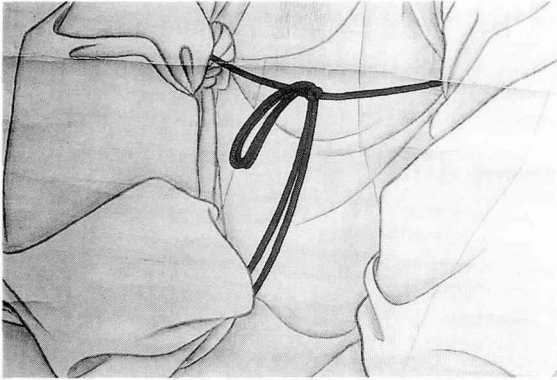


圖版 4. 金弘道, <打稻樂趣>(《行旅風俗圖》卷), 絹本淡彩, 90.9x42.7cm, 國立中央博物館藏



圖版 5. <南九萬 像>, 絹本淡彩, 161x86.8cm, 國立中央博物館藏

또한 조선후기 肖像畫의 描法에서는 1782년 作 <姜世晃自畫像> (圖版 6)처럼 두께가 있는 圓筆이 고르고 중후하게 그어진 예가 자주 보여진다.⁷⁵⁾ 이 시대 철선묘 구사의 또 다른 독특한 예는 趙榮祐의 <老僧携杖> (圖版 7)이나 金弘道の <우물가> · 申潤福의 <月下情人> 중의 描法으로서, 내재적으로 응축된 떨림이 힘있고 느긋하게 이어지는 쉼두묘의 특성이 철선묘에 가미된 경우라 하겠으며, 조선후기 인물화에서 자주 구사되고 있는 예들을 볼 수 있다.⁷⁶⁾



圖版 6. <姜世晃自畫像>, 絹本淡彩, 88.7x51cm, 서울 姜永善藏



圖版 7. 趙榮祐, <老僧携杖>, 紙本淡彩, 22.2x28cm, 澗松美術館藏

75) 안면묘사에서 보인 暈染法의 사용은 明末 會鯨화법의 영향으로 보고 있다.(趙善美, 『韓國肖像畫研究』(悅話堂, 1989), pp. 414~415. 會鯨의 描법이 대개 蘭葉描 등이 가미된 肥瘦, 筆勢의 변화에 주안하고 있는 점에서는 차이를 보이며 會鯨화법과 연관된 明代 초상화들에서는 肥瘦 없는 圓筆의 鐵線描 사용을 볼 수 있다.

76) 申潤福의 부친인 申漢杼(1735~?)의 <慈母育兒>에서도 申潤福의 <月下情人>類 描법이 구사되고 있음을 볼 수 있다.(『慈母育兒』는 『澗松文華』 47(1994), 圖版22 참조.) 申潤福의 인물묘법은 대체적으로 그 太細의 변화는 있으나, <月下情人>처럼 느긋한 속도의 섬려한 선조를 보인다. 반면 金弘道の 인물묘법은 <우물가> 등 소수의 예를 제외하면 앞서 <舞童>의 예처럼 비교적 빠른 속도의 힘찬 선조를 보이고 있고 이 점은 金得臣에게서도 공통된 특성이다. 그러나 金得臣은 金弘道 보다 더욱 가늘고 단단한 선조를 자주 구사하였다.

2) 高古遊絲描

顧愷之의 묘법으로 대표되는 고고유사묘는 동양 묘법사에서 중요한 맥을 형성하고 있으며 고상하고 우미한 선의 품격으로 말미암아 이전 시대부터 많은 화가들이 이를 구사하고자 하였고, 그 선에 대한 이해도 깊었던 것으로 보여진다.⁷⁷⁾ 한편 조선시대의 많은 논저들에서 이 묘법의 선구를 보인 顧愷之에 대한 언급보다는 李公麟에 대한 언급이 월등히 많은 것을 보면, 한편에서는 李公麟 화법을 통한 고고유사묘 이해를 생각해 볼 수 있겠다. 앞서 기술되었듯이 李公麟 묘법의 특성은 가늘고 簡勁하며 轉折하는 의습인 遊絲鐵線描에 약한 비수가 가미되어 표현되어진 점에 있는데, 또 한 면에서는 그의 復古의 성향으로 顧愷之에 이어지는 고고유사묘를 구사하기도 하였다. 이러한 두 예가 한 화면에 나타난 것으로 李公麟의 〈孝經圖〉(圖版 8)가 있다. 화면의 오른편 허리를 굽히고 절하는 인물에 구사된 고고유사묘는 그러나 그의 유사철선묘처럼 비수·속도·태세의 변화가 미묘하게 가해지고 있어, 후대에 구사되는 고고유사묘의 예를 보인다 하겠다. 이러한 고고유사묘가 나타난 예로는 조선중기 傳 李慶胤 筆 〈仙客圖〉(圖版 9)가 있는데, 부분적인 선조로 유사철선묘가 구사되었으나 전반적으로는 李公麟계의 고고유사묘의 영향이 보인다.⁷⁸⁾ 현전 화적상으로 조선후기에는 澗松美術館 소장 鄭叡의

77) “中宗 38年(1543) 禮曹에서 列女傳을 諺文으로 풀이하며...李上佐가 그 古圖를 다시 倣하였고 완성한 후 舊本을 잘못 의거하여 매 卷의 앞머리에 漢 劉向편·晉 顧愷之 그림이라 하여 이를 후세에 전하였는데 이는 이상좌의 그림임을 숙지해야 한다.”(『稗官雜記』, “中宗二十八年癸卯, 令禮曹翻 劉向列女傳以諺文, ...李上佐倣古圖而更畫之. 旣成, 誤依舊本, 畫於每卷之首曰, 漢劉向編·晉顧愷之圖書, 使此書傳於後世, 則孰知其爲上佐之畫乎.”)/ “晉 顧愷之의 그림 黃初平叱羊圖는...東晉은 지금으로부터 무려 천백 여 세월이라. 唐宋 진적으로 옛것을 구하기가 쉽지 않으나, 長康(顧愷之)의 筆이 여전히 남아있으니 어찌 다르지 않겠는가?”(『談聞鎖錄』, 『稗林』 5집, “晉顧愷之畫, ...東晉距今無慮千百年餘, 唐宋真跡 尚未易得, 長康之手筆猶在, 則豈不異哉.”) 이 밖에 많은 저서에서 長康, 虎頭(顧愷之의 號)에 대한 언급이 보인다.(『遜齋遺稿』 卷2, 『晚求遺稿』 卷1, 『恕菴集』 卷12, 『玄州集』 卷2, 『東谿集』 卷6, 『耳溪集』 등.)

78) 李公麟 화법의 영향을 짐작하게 하는 것으로 조선조기 이후의 다음 기록들이 있음.

「匪懈堂畫記」(申叔舟, 『保閑齋集』 卷4)에 李公麟의 〈寧戚長歌圖〉가 전한다하며(申叔舟, 『保閑齋集』 卷14)/ 어느 날 安平大君이 趙孟頫 소장의 李公麟 筆 〈三笑圖〉를 얻고 崔涇에게 모사하게 하였다.(朴彭年, 『六臣遺稿』, “一日匪懈堂謂吾曰, 余得三笑圖, 乃龍眠居士筆也, 本松雪公得於江左, ...令崔思清摸其畫.”) / 郭熙, 李伯時, 蘇子瞻의 진필이 역시 많이 전하는데 그 중에는 진안본이 흔재하여 분별하기가 어려우니 마땅히 안목을 갖춘자의 道다.(金安老, 『龍泉談寂記』, “如郭熙李伯時蘇子瞻, 眞筆亦多傳焉其間眞贗模本, 混雜莫辨者衆矣, 當與具眼者道.”)/ 趙龜命, 『東谿集』 卷6, 「李龍眠羅漢圖贊」/ 南公輒, 『金陵集』 卷24, 「李公麟萬魚圖橫軸絹本」·「洪氏寶藏齋畫軸」중의 ‘李伯時筆’/ 『金陵集』 卷23, 「觀音畫李公麟筆」/ 松雪本은 李伯時의 진적을 倣한 本임.(南公輒, 『思誦堂集續集』 卷2, 「題蘇文忠公笠屐圖」, “松雪本如是, 今夫序伯之筆, 亦倣伯時本.”)/ 李公麟의 그림은 眞本·贗本 등이 많이 전해졌고, 그의 대한 평은 많은 문집에서 실로 산재하며, 李公麟의 필법을 모사하는 경우도 많아 畫員의 試題로 출제되기도 하였다. 1805年 『內閣日曆』의 기록 중 差備待令畫員來秋等 祿取才 初次榜畫員에서 試題로 〈效 李龍眠 賢已圖〉가 출제되었고 이에 金弘道가 三甲으로 三等했다는 기록이 전한다.(姜寬植, 『朝鮮後期奎章閣의 差備待令畫員制』, 『澗松文華』 47(1994), p. 75 참조.)/ 그밖에 佛畫에 있어서도 李公麟의 화법을 추승한 것으로 짐작되는 후대의 기록들이 보여진다. 英祖 20年(1774) 直指寺에서 제작된 三世佛 幀畫의 畫記에서 우두머리 畫員의 冠稱으



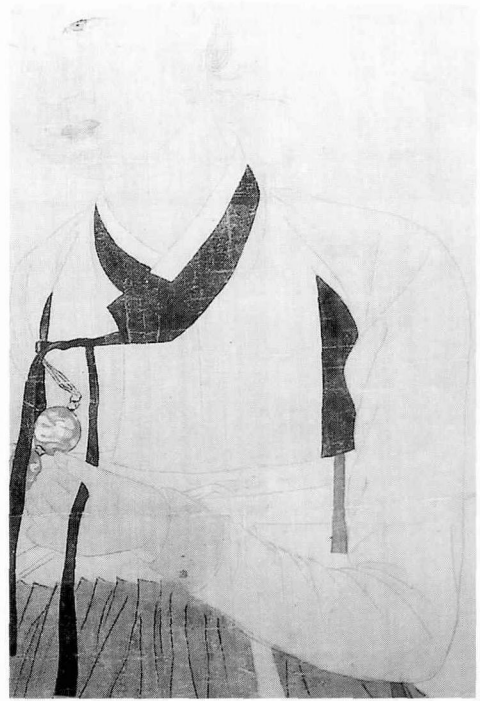
圖版 8. 李公麟, <孝經圖>, 1085年, 絹本水墨, 22.0x473.0cm, Princeton University藏



圖版 9. 傳 李慶胤, <仙客圖>, 紙本水墨, 25.3x289.8cm, 國立中央博物館藏

로 '龍眠'(李公麟의 號는 龍眠居士)·'證看龍眠' 등이 기록되고 있는데, '龍眠'이라는 명칭은 南長寺 阿彌陀後佛幀(1741)과 三藏幀(1741), 尙州 黃嶺寺 神衆幀(1785), 聞慶 惠國寺 釋迦幀(1804)과 地藏幀, 醴泉 龍門寺 地藏幀(1813) 등의 화기에 나타난 관칭에서도 쓰여지고 있었다.(張忠植, 「直指寺 大雄殿 三世佛 幀畫의 圖像」, 『韓國의 佛畫+』(聖寶文化財研究院, 1995), pp. 252~256 참조.)

〈松岩伏虎〉 등 몇 예를 제외하면 顧愷之식이나 李公麟식의 고고유사묘를 찾기는 힘들다. 또한 고고유사묘는 근원적으로 가늘고 굳세며 힘이 있는(尖遒勁) 선조가 둥근 형세로 이어진(連綿) 것으로 東晉 顧愷之 시대의 의상에서 나온 묘법이다. 따라서 직선적인 형세가 많은 조선시대 의상을 표현함에는 근본적으로 顧愷之류의 고고유사묘가 그대로 적용되기는 어려웠던 듯 申潤福의 〈美人圖〉(圖版 10) 중 저고리 윤곽선의 선조는 이 묘법의 특성을 가지나 직선적인 형세는 철선묘에 가깝게 구사된 예를 볼 수 있다. 그러나 金喜謙의 〈石泉閒遊〉나 國立中央博物館 소장 필자미상의 〈回婚禮圖〉· 尹斗緒의 〈採艾圖〉· 서울대학교 박물관 소장 尹德熙의 〈風俗圖〉 중 여인들의 둥글고 풍성한 치마의 표현에 고고유사묘가 구사되고 있음을 볼 수 있다.⁷⁹⁾



圖版 10. 申潤福, <美人圖>, 絹本淡彩, 113.9x45.6cm, 潤松美術館藏

고고유사묘가 筆의 운용이 활달해짐에 따라 肥瘦가 가미된 선조를 띄기도 하는 점은 앞서 李公麟의 예에서 볼 수 있었다. 明代에는 唐寅이나 仇英의 仕女圖 중 그러한 예가 보이며, 조선중기 이후 唐寅이나 仇英 등이 자주 거론되고 이들의 仕女圖· 羅漢圖 등이 전해진 것을 보면 이들의 고고유사묘도 참조되었을 것으로 보여진다.⁸⁰⁾ 또한 《佩文齋耕織圖》나, 이 시대 尹斗緒· 沈師正 등 많은 화가들이 참고한 《顧氏畫譜》 등의 화보류에 나타난 고고유사묘와 유사철선묘도 참조되었을 것이다. 이 점은 《顧氏畫譜》의 姜隱을 倣한 沈師正의 〈山僧補納〉에서 기본적으로 그 선조가 가늘고 부드러운 姜隱의 고고유사묘를 따르고 있는 점에서도 알 수 있게 한다.

79) 인물 묘법에 있어 앞서 申漢樞-申潤福 父子의 家法이 보여졌듯이 尹斗緒-尹德熙 父子의 家法도 설정될 수 있을 것이다. 尹德熙의 〈風俗圖〉에서는 정두서미묘 등이 두드러진 저고리의 표현과 고고유사묘에 가까운 치마의 의습선, 안면묘사 등에서 尹斗緒의 가법이 이어져 내린 것을 볼 수 있다. 이 점은 金弘道· 申潤福 등과 그 외 이 시대 필자미상의 많은 풍속도 등에서 저고리 뿐 아니라 치마의 표현에서도 대체로 직선적인 형세의 철선묘가 구사된 점과 차이를 보인다.

80) 唐寅· 仇英에 대하여는 崔耕苑, 「朝鮮後期 對淸 회화교류와 淸회화양식의 수용」(弘益大學校 碩士學位論文, 1996), 〈참고자료 2〉 pp. 11~13; 陳準鉉, 「仁祖· 肅宗 年間の 對 淸 繪畫교섭」, 『講座美術史』 12(1999), p. 178 참조.

3) 行雲流水描

이 묘법은 신비감을 주는 道釋人物畫에서 자주 구사되었다. 고려시대 魯英의 〈地藏菩薩圖〉나 조선초기 傳 李上佐의 〈羅漢草橋〉, 조선중기에는 順治 庚子年 後書의 〈十六羅漢圖〉에서 유려한 선조의 행운유수묘를 볼 수 있다. 조선후기에는 尹德熙의 〈群仙慶壽〉(圖版 11)에서 이 묘법이 보여지는데, 그 선조는 前代의 비수 변화를 동반한 힘찬 필세와는 다른 유약한 필치를 보인다. 그러나 國立中央博物館 소장 沈師正的 〈道釋人物畫〉에서는 간략하나마 생동하는 필치의 행운유수묘가 적용되었다. 그의 金喜謙의 〈石泉閒遊〉·필자미상의 〈回婚禮圖〉에서 여인들의 치마단에 물결치는 듯한 행운유수묘가 구사된 것을 볼 수 있다.

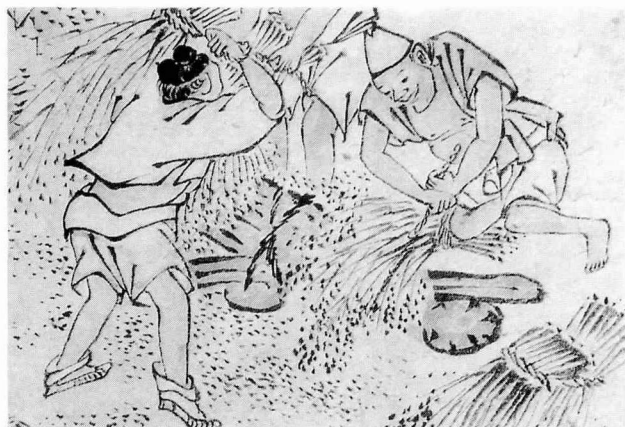


圖版 11. 尹德熙, 〈群仙慶壽〉, 絹本水墨, 28.4x19.5cm, 國立中央博物館藏

4) 釘頭鼠尾描

정두서미묘는 조선시대의 전 시기를 통해 거의 모든 화가들이 철선묘와 함께 가장 빈번하게 구사하였던 묘법형식이다. 이 묘법은 高句麗 古墳壁畫에서는 보여지지 않으나 현재 확인되는 바로는 高麗時代부터 나타나기 시작하고 그 시대 이미 다양한 정두서미묘가 능숙하게 구사되었다. 정두서미묘는 조선후기 풍속화에서도 중요한 묘법형식으로 자리하나 趙榮祐의 《麟臍帖》 중에서는 〈採乳〉의 몇 선을 제외하고는 정두서미묘가 보여지지 않는다. 그러나 尹斗緒를 위시한 이후의 풍속화가들은 정두서미묘를 자주 구사하였고, 그 중 金弘道는 이를 가장 적극적으로 구사하였다. 金弘道の 《風俗畫帖》 중 〈벼타작〉(圖版 12)에서 벼단을 털고 있는 인물의 왼편 겨드랑이 표현으로는 선의 두부가 도드라진 尖筆의 정두서미묘를 볼 수 있고, 이는 조선초기 安堅의 〈赤壁圖〉에서 나타난 古式의 정두서미묘에 가깝다.⁸¹⁾ 또한 오른편 어깨나 바지주름 등에는 釘頭를 예각 삼각형으로 눌러서 밋밋하게 그어 내리는 형식을 볼 수 있는데, 이러한 정두서미묘는 보다 일반적으로 쓰여졌고 傳 姜希顔의 〈高土渡橋圖〉·

81) 尖筆의 釘頭鼠尾描 중 釘頭가 작고 날카로운 정삼각형을 이루는 예는 京畿道 開豐郡 水落岩洞 벽화의 十二支神像 중 卯像의 눈썹(安輝濬, 「高麗時代의 人物畫」, 『考古美術』 180(1988), p. 14 참조.)· 天曆 3年銘(1330) 〈阿彌陀三尊圖〉 중 本尊像 왼편 弟子像의 코線· 魯英筆 〈地藏菩薩圖〉· 安堅의 〈赤壁圖〉 중의 인물의슴에서 보여지는 것으로 古式의 정두서미묘에 속한다.



圖版 12. 金弘道, <버타작>(《風俗畫帖》중), 紙本淡彩, 27.0x22.7cm, 國立中央博物館藏

李慶胤의 <一笛橫吹圖>·尹斗緒·申潤福의 풍속화 등 많은 작품에서 구사되었다. 또한 金得臣이나 申潤福 등은 묘사를 위한 풍속화의 속성 때문인지 정두서미묘의 선조가 尖筆로 細勁한 특징도 보인다. 金弘道는 도석인물화에에서도 다양한 정두서미묘를 구사하였는데 그의 <群仙圖八曲屏>(圖版 13)에서는 다양한 형세의 釘頭를 볼 수 있고, 禿筆의 강한 정두서미묘는 조선중기 金明國의 <觀瀑圖>(圖版 14) 등에서 이어지는 묘법임을 볼 수 있다. 한편 조선후기 초상화의 묘법으로는 주로 중후한 철선묘를 썼으나, 李在寬의 <姜彝五像>처럼 예리한 삼각형 두부의 정두서미묘도 드물게 나타나고 있다.



圖版 13. 金弘道, <群仙圖八曲屏>, 紙本淡彩, 132.8x575.8cm, 湖巖美術館藏



圖版 14. 金明國, <觀瀑圖>, 絹本淡彩, 176.6x101.1cm, 國立中央博物館藏

5) 概頭描·折蘆描·棗核描

대개의 경우 꺾두묘의 특징을 굵고 강한 禿筆의 빠른 필세로 파악하나, 이 묘법의 표준이 되는 馬遠의 현전 화적에서는 이러한 요소와는 차이를 보인다. 그의 〈孔子像〉에서는 중간정도의 굵기를 가진 선이 떨림을 가지며 힘있고 느긋하게 그어진 것을 볼 수 있다. 이러한 선조는 앞서 趙榮祐의 묘법에서도 응용됨을 보았는데, 金弘道の 〈慎言人圖〉(圖版 15)에서는 線尾가 가늘게 빠졌으나 이러한 馬遠식의 묘법을 볼 수 있다.⁸²⁾

꺾두묘는 표현성이 강한 묘법으로서 주로 도석인물화에서 절로묘와 함께 구사되고 있다. 金弘道の 〈群仙圖八曲屏〉(圖版 13) 중 딱따기를 든 曹國舅의 어깨와 소매부분은 굵고 강한 禿筆의 꺾두묘가 구사되면서 소매자락에는 尖筆의 빠른 折蘆描가 함께 그려지고 있다. 이러한 선조는 여타의 神仙들에게도 적용된다. 이처럼 굵고 가늘며 진하고 옅은 墨色, 둔중함과 가벼움이 조화된 꺾두묘·절로묘의 조화는 화면에 웅장함과 다양한 리듬감을 부여하고 있다. 吳帶當風을 연상시키는 강한 동세와 함께 이러한 묘법의 조화는 金允謙(1711~1775)의 〈波上群仙〉에서도 나타나고 있어 주목된다. 이 두 묘법의 조합은 조선초기 姜希顔의 〈高士觀水圖〉에서도 미약하나마 나타나고 있었고, 조선중기 金明國의 〈觀瀑圖〉(圖版 14)나 崔明龍의 〈仙人舞樂圖〉 등에서 보여지고 있어 도석인물화에서의 전통적 묘법 계승의 일면을 알려준다. 그러나 金明國은 金弘道에 비하여 정두서미묘의 끝을 마치 절로묘처럼 구사하고 筆의 속도도 매우 빨라 더욱 粗放한 필세를 보여주고 있으며, 金弘道는 이에 비하여 釘頭를 강조하며 좀 더 정형화된 필치를 구사하였다.



圖版 15. 金弘道, 〈慎言人圖〉, 1773年, 紙本水墨, 114.8x57.6cm, 國立中央博物館藏

82) 馬遠의 화법에 대한 관심과 그 기법의 수련에 대하여는 조선초기부터의 몇 가지 기록에서 산견된다. 일찍이 安平大君의 소장품으로 馬遠의 山水人物圖로 보이는 〈馬松茅舍〉, 〈溪居灌盆〉의 2점이 소개되었다. (申淑舟, 『保閑齋集』) / “우리 조선의 安堅은 郭熙를 본뜨면 郭熙가 되고... 劉融을 본뜨면 劉融이, 馬遠을 본뜨면 馬遠이 된다.” (金安老, 『希樂堂稿』 卷8, “本朝安堅, ... 式郭熙則爲郭熙... 爲劉融爲馬遠.”) / 肅宗이 馬遠의 山水人物圖에 題하며 “... 누가 심히 쓸쓸하게 걸어가는가, 거문고 하나 품고 지팡이 짚고.” (『列聖御製』 卷2, 「題馬遠山水人物圖」, “... 何人行李蕭條甚, 一抱瑤琴一杖筇.”) / 조선후기의 馬遠화적에 관하여는 崔耕苑, 앞 글, 〈참고자료 2〉 pp. 2~4 참조.



圖版 16. 吳偉, <東方朔>, 絹本水墨,
134.6x87.6cm, Mount Holyoke College
Art Museum 所藏

이러한 묘법의 근원을 보면 吳偉 등 明代 浙派의 묘법과 맥이 닿아 있음을 볼 수 있다. 吳偉의 <東方朔> (圖版 16)에서 이러한 필두묘(또는 柴筆描)와 절로묘의 조합을 볼 수 있고, 粗放한 필치의 면으로 본다면 金明國, 崔明龍 등의 조선중기 묘법이 金弘道の 묘법보다는 吳偉풍의 浙派系 인물묘법에 더욱 근접한 것을 알 수 있다. 그러나 전반적으로 金明國과 金弘道는 明代 浙派에 비하여 정두서미묘의 요소를 강조하며 어느 정도 기하학적 꺾임의 의습문에 치중한 경향이 보여진다.⁸³⁾

金弘道の <群仙圖八曲屏> (圖版 13) 중 나귀를 거꾸로 타고 가는 張果老의 오른편 팔 의습선으로 필두묘에 속하는 굵은 禿筆의 선조가 구사되었다. 또한 여기에는 중간 중간 筆을 뺏어 나가는 조핵묘의 특징이 보이고, 이는 조선중기 李明郁의 <漁樵問答圖> (圖版 17) 등에서 이어진 요소로 보여진다.⁸⁴⁾ 강한 꺾임의 윤곽선, 절로묘의 요소가 없이 조핵묘와 필

두묘 등으로 이루어진 이 양식은 吳偉나 張路풍의 浙派系 인물묘법과는 다른 양식을 보이는 것으로 明代 張翮의 <寒林鍾馗>나, 더 거슬러 올라가 역시 元代 無款의 <尊者像> (圖版 18)·元代 顏輝의 <捨得圖> 등에서 보여진다.⁸⁵⁾ 이와 같은 묘법은 禿筆을 쓴 점에서는 근본적으로 南宋代 馬遠의 묘법과 연계되나, 筆을 둥글게 뺏어간 점에서는 전반적으로 元·明代 道釋畫의 묘법과 연계된다. 따라서 金弘道の <群仙圖八曲屏>은 吳偉풍 浙派에 이어진 金明國의 朝鮮中期 浙派系 묘법과 元·明代 道釋畫에서 이어진 李明郁의 朝鮮中期 道釋畫 등의 묘법이 복합적으로 나타난 예라 할 수 있다.

83) 기하학적 함축성과 정두서미묘의 강조로는 조선중기 李慶胤의 묘법이 가장 대표적이며, 이러한 李慶胤系의 묘법 역시 조선후기 묘법의 성격을 특징 지우는 중요한 요소로 작용하였을 것이다.

84) 여러 개의 마디를 가진 의습선과 바람에 날리는 '吳帶當風'의 구사에서 李明郁의 <漁樵問答圖>와 金弘道の <群仙圖>가 연결됨이 지적되었다. 安輝濬, 「조선왕조 중기 회화의 제 양식」, 『美術史學研究』 213(1997), p. 37.

85) 「匪懈堂書記」에 소개된 安平大君의 書畫目錄 중에는 顏輝의 작품 3점을 포함하여 元代 회화가 21점으로 가장 많이 보이며, 金安老(1481~1537)가 『龍泉談寂記』에서 "요즈음 애호가들이 모으는 것은, 대체로 元代 사람의 화적이 많다.(今之好事者所貯, 率多元人之蹟)"라고 한 기록들을 통하여 단편적이거나 조선 초·중기 元代 화법의 직접적인 영향도 짐작해 볼 수 있을 것이다.



圖版 17. 李明郁, <魚樵問答圖>, 紙本淡彩, 172.7x94.2cm, 澗松美術館藏



圖版 18. 無款, <尊者像>, 元, 絹本水墨, 103.7x47cm, 天津市藝術博物館藏

조핵묘는 풍속화에서도 보여지는데 金得臣의 <密戲鬪戲>에서는 尖筆의 조핵묘가 쓰여지고 있고 이 선조는 그의 화풍 전반에 특징적으로 자주 구사되어졌다.

6) 柳葉描

일명 蘭葉描라 불린 이 묘법은 高句麗 古墳壁畫 중 五傀墳 5號墓 神仙들에 나타나고 있고 바람에 필력이는 동세는 吳帶當風을 연상시킨다. 비수의 변화가 있되 비교적 尖筆로 그어진 이 선조는 吳道子の <送子天王圖> 중의 유엽묘와 연결되며, 尹斗緒의 <採艾圖>·尹愔의 <鐘眞君> 등에서도 보여진다. 이러한 선조가 더욱 풍부한 굴곡과 비수의 변화를 보여주며 나타나는 예는 金斗樑의 <三老圖> (圖版 19) 중 왼편 인물의 팔 외곽선과 金弘道의 <神仙吹笛> 등으로, 五代 <四天王木函彩畫> 이후 보여지는 풍부한 억양을 가진 유엽묘에 연결된다 하겠다.



圖版 19 金斗樑, <三老圖>, 紙本水墨,
30.7x22.3cm, 國立中央博物館藏

7) 混描

이 묘법은 이미 高句麗 古墳壁畫 安岳 3號墳 大行列圖의 무사표현에서 보여지던 것으로, 濃墨의 철선묘 아래 朱色の 선이 그어진 것을 볼 수 있다. 혼묘는 汪珂玉이 “人多描”라 한 것처럼 많은 사람들이 썼던 묘법이고, 조선후기에는 풍속화의 주요 묘법 중 하나가 된다. 趙榮祐의 <새참> (圖版 20)에서 부분적인 혼묘의 구사로 인물들은 더욱 여유롭고 친숙한 느낌을 자아낸다. 이 점은 尹斗緒가 <짚신삼기> 등 그의 風俗畫에서 정두서미묘는 쓰여 혼묘는 쓰지 않은 점과 차이를 보인다. 이러한 趙榮祐의 혼묘는 金弘道를 위시하여 이후의 화가들이 구사한 능숙한 혼묘와는 다른 성격의 것인데, 이후의 화가들은 中·濃墨의 本線과 겹쳐 이보다 좀 더 혼후한 두께의 淡墨線을 그었다. 이것은 本線의 초안선일 수도 있겠고 그보다는 의습의 陰影

이나 강조효과, 線質이 가벼워지지 않게 하는 효과로 구사되어진 것 같다. 따라서 보다 기교적인 효과를 유도하는 金弘道류의 혼묘는 趙榮祐의 혼묘와 비교하였을 때 일면 畫員畫와 士人畫의 특성으로도 파악되어질 수 있을 것이다. 金弘道の <우물가>(圖版 21)· 金得臣의 <대장간>· 申潤福의 <남랑만홍> 등에서 이 묘법이 구사되었고 이 시대 道釋畫에서도 보여진다.



圖版 20. 趙榮祐, <새참>(《壽正帖》중), 紙本淡彩, 20×24.5cm, 個人所藏



圖版 21. 金弘道, <우물가>(《풍속화첩》중),
紙本淡彩, 27x22.7cm, 國立中央博物館藏



圖版 22. 沈師正, <蝦蟆仙人>, 絹本淡彩,
22.9x15.7cm, 潤松美術館藏

3. 清代 揚州畫派 人物畫와 연계된 描法

감필묘, 전필수문묘 등은 전통묘법에서 이어져온 요소이나 조선후기, 특히 18세기를 전후한 시기에는 또 다른 양상을 띠며 나타나고 있고, 이러한 특성은 18세기 清代 雍正~乾隆 연간에 활동한 揚州畫派의 인물화 묘법과 연계성을 보이고 있어 주목된다.

1) 減筆描

먼저 沒骨法 등 墨法이 강조된 감필묘가 자주 구사되었다. 표현적 생동감이 뛰어난 沈師正(1707~1769)의 <蝦蟆仙人>(圖版 22)은 下衣의 선과 다리 선 등은 指頭畫法을 써서 거친 線적 표현을 하였으나 나머지는 側筆의 柴筆描를 써면서 전체적으로는 墨法을 강조하였다.

이 시대 沈師正이나 李麟祥·李寅文·洪大淵·崔北 등이 指頭畫法을 구사하였는데, 그 화법의 연원으로 清代 高其佩(1672~1734)의 화법과 연관을 가지고 있음이 지적되고 있다.⁸⁶⁾

86) 姜世晃이 《豹玄聯畫帖》에서 "...강희년간에 高其佩라는 사람이 지두화를 잘 그렸다. 내가 玄齋와 같이 구경한 적이 있는데 뜻밖에 다시 보게 되었다.(康熙年間, 有高其佩者, 善作指頭畫, 余曾與玄齋共賞之, 不意復

高其佩의 〈雜畫冊〉 중 第2畫의 인물도에서는 날카로운 선조로 안면, 하의 등이 표현되고 그 외는 沒骨法의 墨法으로 그려진 감필묘를 볼 수 있다. 이러한 감필묘는 조선후기 다른 작가들에게서도 자주 보여지는데 金弘道(1745~1806년경)의 〈鹿仙吹笙〉(圖版 23)이 그 한 예이다. 사슴을 배경으로 선 두 사람은 비교되는 다른 필묘형식으로 그려지고 있다. 허리를 굽힌 앞사람은 沒骨法에 가까운 필치로서 墨法을 강조하는 감필묘를 이루었다면, 생활을 부는 뒷사람은 白描法의 筆法을 써서 대비감을 주었다. 이는 金弘道の 〈風俗畫帖〉 중에 있는 두 본의 〈群仙圖〉가 각각 筆法과 墨法으로 대비되고, 그 중 文昌이 그려진 본은 다시 文昌과 여타의 신선들을 筆法과 墨法의 감필묘로 대비시킨 점에서도 볼 수 있다. 이러한 화법은 역시 清代 揚州畫派 중의 黃慎(1687~1770)이 매우 자주 구사한 방식임을 볼 수 있다. 그의 〈漁翁漁婦圖〉(圖版 24)에서는 섬세한 선으로 그려진 漁婦의 앞쪽으로 漁翁은 沒骨·破墨 등의 墨法이 강조된 감필묘로 구사되어져 대비감을 나타내었다.⁸⁷⁾ 黃慎의 이러한 화법은 그의 많은 鐵拐圖



圖版 23. 金弘道, <鹿仙吹笙>, 紙本淡彩, 26.0x35.5cm, 潤松美術館藏



圖版 24. 黃慎, <漁翁漁婦圖>, 紙本淡彩, 118.4x65.2cm, 南京市博物館藏

見)라고 한 언급에서도 이를 알게 한다. 邊英燮, 『豹菴 姜世冕 繪畫 研究』(一志社, 1988), p. 181 참조.

87) 이처럼 墨法이 강조된 감필묘는 그 연원으로 南宋代 梁楷의 화법이 있는데, 黃慎 등이 구사한 감필묘는 墨法의 요소 위에 빠른 질료묘 등 성격이 다른 묘법들을 放逸하게 덧 대어 그려내고, 飛白의 효과를 강조하였다. 明代 浙派의 경우 上海博物館 소장 吳偉의 〈山水人物圖〉나 張路의 〈漁夫圖〉 등에서 이러한 감필묘의 예를 볼 수 있으나, 작은 인물상에 소극적으로 구사되고 있다. 또 대부분의 浙派系 인물화에서는 배경요소에서 斧劈皴의 강한 墨面 처리로 인하여 인물묘법으로는 강한 筆法은 있으나 放逸한 墨法의 요소는 드물게 나타난다. 조선중기에는 金明國의 〈風伯圖〉에서 墨法이 강조된 감필묘를 드물게 볼 수 있는데, 빠른 筆勢와 질료묘 등이 혼합된 능숙한 필치의 後期 묘법과는 차이를 보인다.

등에서도 보여진다. 또한 墨法과 축약된 筆法이 대비된 효과는 閔貞(1730~?)의 화법에서도 자주 구사되었고 그의 <八子觀燈圖> 등에서 그 예가 보여지며 金農(1687~1763)의 <香林掃榻圖>와 이후 蘇六朋(1798~?)의 <油燈夜讀圖>에서도 그 맥이 이어짐을 볼 수 있다. 조선 후기의 이러한 예는 沈師正의 <鐵拐> · <仙童折蘆渡海>나 金弘道の <念佛西昇> · <老僧念誦>, 李寅文(1745~1821)의 <洞庭劍仙>, 金得臣(1754~1822)의 <布袋欠伸圖>, 李在寬(1783~1838년경)의 <蕉葉題詩> · <終日無話>, 李壽民(1783~1839)의 <海蟾子圖> 등에서 폭넓게 나타나고 있는데, 그 필치에서 黃愼 등의 放逸함과는 차이를 보인다. 한편 墨法이 강조된 감필묘는 아니나, 굵고 강한 禿筆의 필획으로 의습을 표현하고 안면은 현실감이 드는 섬세한 표정묘사와 陰影묘사의 화법이 潤松美術館 소장 金弘道の <閨苑偷桃> (圖版 25) · <折蘆渡海> 등에서 보여지고 있어 주목된다. 이러한 특징은 이전의 도석인물들이 보인 먼 피안의 세계에서 온 듯한 표정과 는 차이가 나며, 일견 경직감이 드는 기하학적 의습 형세를 이루는 前代의 전통과는 다르게, 보다 유연하고 자연스러운 의습의 형세를 자유롭고 활달한 묘법으로 그려내고 있다. 이 점은 揚州畫派 중 특히 閔貞의 화법에서 볼 수 있는 요소로서 <劉海戲蟾圖> (圖版 26)나 <蝦蟆仙人圖> 등에서 그 예를 볼 수 있다. 그러나 破筆을 이룬 듯한 시필묘와 툭두묘 · 갈필로써 거칠게 그어 나가거나, 빠른 필세가 번잡하게 뒤섞인 揚州畫派와는



圖版 25. 金弘道, <閨苑偷桃>, 紙本淡彩, 102.1x49.8cm, 潤松美術館藏



圖版 26. 閔貞, <劉海戲蟾圖>, 紙本設色, 100.5x55.5cm, 揚州市博物館藏

달리 金弘道는 中鋒의 禿筆인 靑두묘나 부분적인 감람묘를 훨씬 정제된 필획으로 구사한 것을 볼 수 있다.

2) 戰筆水紋描

金弘道の 〈仕女圖〉에서 옷자락의 끝단이 구불거리고 있는 모습은 金允謙의 〈波上群仙〉중에서도 이미 보이던 요소인데, 여기서는 소략한 부분에 적용되어졌다. 그러나 그의 《風俗畫帖》중 〈그림감상〉(圖版 27)에서는 이러한 구불거림이 몹시 형식적으로 변하며, 〈朱夫子詩意圖〉나 〈榻上高士圖〉에 와서는 전반적인 형세로 구사되고 있다. 그 외 〈南海觀音圖〉에서는 이 묘법이 빠르게 진동하듯이 그어졌다. 용수철을 풀어놓은 듯한 이 묘법은 李麟祥의 〈松下授業〉, 李匡師의 〈高僧玩繪〉, 金得臣의 〈路上見謁〉, 申潤福의 〈路中上逢〉 등에서도 구사되어지고 있음을 볼 수 있다.

이러한 戰筆水紋描의 변형인 듯한 지나치게 구불거리는 의습선은 揚州畫派 중 黃愼이 특히 그의 고사인물도 등에서 광범위하게 구사하였던 묘법으로 그의 〈韓魏公簪金帶圍圖〉(圖版 28)·〈八仙圖〉·〈李泌賞海棠花圖〉·〈鴛鴦仕女圖〉 등 많은 작품에서 이러한 묘법을 확인할 수



圖版 27. 金弘道, <그림감상>(《風俗畫帖》중)
紙本淡彩, 27x22.7cm, 國立中央博物館藏



圖版 28. 黃愼, <韓魏公簪金帶圍圖>, 1754年,
絹本設色, 179.3x92.1cm, 揚州市博物館藏

있다. 바람이나 가지적 옷주름의 굴곡과는 상관없이 떨리는 듯한 필(顫筆)의 형세를 한 이 묘법의 근원은 五代의 周文矩에서 시작하여 明代에는 崔子忠·陳洪綬로, 清代에는 黃慎의 스승 上官周(1665 ~ ?)의 〈人物故事圖〉 등으로 이어져 내려왔고, 黃慎과 이후 清末의 任頤 등에게 맥이 닿아 있다. 이러한 묘법이 조선후기 인물화 묘법의 특징적 요소와 연계되고 있어 주목을 요하며, 이 시기의 인물화에 있어 揚州畫派 유입을 추론하게 한다.

조선후기에는 對淸간의 使行이 빈번하였고, 따라서 清代 화풍과의 교류가 다방면으로 전개되고 있었다. 산수화에서는 高其佩(1672~1734)나 黃慎(1687~1770) 등의 바로 앞 세대인 弘仁(1610~1663)·戴本孝(1621~1693) 등의 安徽派 화풍의 영향이 나타나며, 指頭畫法을 구사한 高其佩에 대한 언급은 姜世冕을 비롯하여 申緯의 『警修堂全藁』에도 보여진다. 보다 직접적으로 揚州畫派와 관련되는 예는, 1765년 洪大容이 入燕한 후 돌아와 서신교환을 통하여 淸에서 온 그림으로 만든 《杭士墨戲帖》을 들 수 있고 그 화격은 높지 않으나 揚州畫派類 화법의 경향을 보이는 점에서 주목된다. 또한 朴齊家와 柳得恭 등은 1790년 燕行시 羅聘 등을 만났고 그의 스승 金農을 알게 되며 李鱣의 작품도 들여오게 되는 등 揚州畫派의 작품을 접하게 된다.

그 외 南公轍의 『金陵集』에는 羅聘의 그림을 언급하고 있으며, 申緯의 『警修堂全藁』에도 羅聘의 〈五淸圖〉나 역시 揚州畫派인 虛谷의 指頭畫가 언급되기도 하였다.⁸⁸⁾ 한편 徐有槩의 『林園經濟志』에는 淸代의 畫論인 方薰의 『山靜居畫論』이 부분적으로 소개된 바 있고, 『山靜居畫論』의 내용 중에는 金農(冬心)이나 華嶽(新羅山人) 등의 繪畫觀의 대한 評論도 보여진다. 이로 보면 이 시대 揚州畫派의 繪畫觀의 일단도 접할 수 있었던 것이 아닌가 한다.⁸⁹⁾ 따라서 18세기를 전후한 양국간의 회화교류에서 동시대의 화풍이 큰 시차 간격없이 전래되었고, 인물화에 있어 揚州畫派의 화풍도 신속하게 유입되고 있었던 것으로 보여진다.

IV. 맺음 말

동양 인물화는 오랜 기간에 걸쳐 다양한 인물화 묘법들을 창안하였고, 또 그것을 바탕으로 새로운 묘법들을 재창조하여왔다. 역대의 論著들에는 이러한 묘법들의 개념이 소개되었으며 한편에서는 論者마다 다양한 관점을 제시하였다. 본고에서는 이러한 다양한 관점들을 종합하

88) 韓正熙, 「英·正祖代 繪畫의 對淸交涉」, 『講座美術史』(1996), pp. 61~70; 文德熙, 앞 글, pp. 88~109; 崔耕苑, 앞 글, pp. 37~41.

89) 方薰, 『山靜居畫論』, “如華新羅山水花鳥皆自寫其意造其法 金冬心又以意爲畫文以飾之爲一格皆出自己意造其妙....”

여 그 공통된 개념을 도출해 보고자 하였고, 묘법의 판별에서 가장 어려움이 있는 철선묘는 그 특성을 세분화하여 보았다.

조선후기(약 1700~약 1850)의 인물화에는 현전 화적상으로 보아 18種 묘법 중 대략 15種 이외의 묘법이 확인되며, 그 중에서 전통적 묘법양식의 계승적 측면이 강한 묘법들이 있다. 예로, 철선묘의 경우 明·清代의 중국에서는 퇴조를 보이고 있고, 細長하게 그어 내린 遊絲鐵線描계통이 간혹 보이며 陳洪綏(1598~1652)·上官周(1665~?) 등의 철선묘는 일반적으로 의습의 굴절이나 과장이 많다. 또한 肥瘦, 緩急의 변화를 풍부하게 가한 선조들이 발달한 것을 보게 되는데, 이는 보다 함축적인 선조를 보이는 조선후기 철선묘와 비교되는 점이라 하겠다. 조선후기 인물화, 특히 풍속화에서 이처럼 철선묘가 주요 묘법으로 자리한 것은 주목되는 점이며, 이에겐 객관적 사실성을 기록하는 풍속화 자체의 속성이 반영된 것으로 보인다. 또한 동시대 풍속화의 발달을 보지 못한 중국에서 그 묘법의 범본을 찾은 것이 아니라, 傳李崇孝作〈漁夫圖〉의 예처럼 조선중기이래 계승되어 온 전통의 선조에서 그 연원을 둔 것으로 보여진다. 그러나, 이러한 전통묘법의 기반 위에 주제나 소재, 그린 이의 개성을 살린 묘법양식들이 전개된 점이 주목된다. 한편 細勁·轉折하는 유사철선묘는 조선후기에는 초상화의 한 면에서 그 특성이 보여지고, 풍속화에서는 또 다른 감각으로 구사되어 의습의 각이 圓屈하며 느긋한 속도감으로 나타난 것을 볼 수 있다. 한편 傳李慶胤筆〈仙客圖〉는 李公麟류의 고고유사묘를 예시하였는데 조선후기에는 이러한 묘법을 찾기 드물며, 조선초기부터 보이는 顧愷之에 대한 많은 언급에도 불구하고 顧愷之류의 고고유사묘 또한 자주 구사되지는 못하였던 것으로 보여진다. 이에겐 細勁한 선조 뿐 아니라 둥근 의습의 형세에 기반한 이 묘법이 朝鮮人의 의관을 표현하기에는 부적합한 점이 있기 때문일 것이다. 따라서 고고유사묘는 申潤福의〈美人圖〉에서처럼 그 선조는 고고유사묘의 특성을 가지나 직선적 형세는 철선묘에 가까운 형식으로 나타나게 된다. 철선묘에 이어 이 시기 화가들이 인물화의 전 종목에 걸쳐 즐겨 구사한 묘법으로는 정두서미묘가 있고 이는 高麗時代 이후 계승되어 온 다양한 정두서미묘 양식에 근원을 두고 있다. 이 정두서미묘는 특히 이 시기 도석인물화에서 조선중기의 화법과 연계되어 그 쓰임이 두드러지고, 이는 전반적 특성에서는 연계성을 가지는 明代浙派系 인물화 묘법과 차이를 보이는 점이다. 특히 金弘道의〈群仙圖八曲屏〉에서는 吳偉風浙派에 이어진 조선중기浙派系 묘법과 元·明代道釋畫에서 이어진 조선중기道釋畫의 묘법이 복합적으로 나타나며, 《風俗畫帖》중의〈群仙圖〉에는 明代浙派에서 시작하여 清代揚州畫派가 자주 구사한 墨法이 강조된 감필묘까지 연계되고 있음을 볼 수 있다. 한편 이시기 풍속화에서 자주 구사된 혼묘는 肅宗代尹斗緒에게서는 보여지지 않으며 이후 英祖代趙榮祐의 혼묘와 正祖代金弘道 등의 혼묘는 그 성격상 차이를 보임을 알 수 있다.

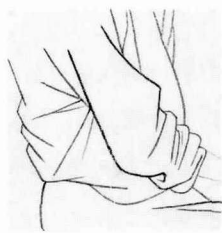
다음으로 조선후기 인물화 묘법에서 두드러지는 특성은 清代 揚州畫派 인물화 묘법과 연계된 묘법 양식들이다. 沈師正·金弘道·李寅文·金得臣·李在寬 등의 도석인물화에서는 沒骨法의 墨法이 강조된 감필묘가 특징적이며, 이는 前代에도 소극적으로 구사되고 있었는데 揚州畫派에 이르러서는 黃愼, 閔貞 등이 자주 구사한 화법이였다. 또한 현실감이 드는 표정묘사에 유연하고 자연스러운 형세를 禿筆로 풀어낸 閔貞의 화법은 金弘道의 후기 도석화 화법과 연계되고 있으며, 그러나 放逸하게 구사된 揚州畫派의 묘법과는 달리 세부적인 묘법에서는 차이를 보인다. 그 외 이 시기 인물화에서 독특하게 나타나는 용수철을 풀어낸 형세의 전필수문묘 역시 黃愼의 인물화 묘법과 연계되는 점이다. 조선후기의 묘법과 이처럼 연계성을 가지는 揚州畫派의 묘법은, 가장 직접적인 연계성을 보이는 黃愼이나 閔貞에 대한 문집상의 기록은 없으나 對淸 회화 교류에 따라 揚州畫派 화풍이 다방면으로 유입되고 있었고, 이 시기 羅聘·金農·李鱣·虛谷 등이 거론된 예를 보면 이들의 화풍이 동시대 큰 시차 간격없이 전래되고 있었음을 짐작하게 한다. 또한 徐有槩의 『林園經濟志』에는 金農·華喦의 論評이 실린 方薰의 『山靜居畫論』이 부분적으로 인용된 것을 보면 동시대 淸代의 화론 또한 신속하게 소개되고 있었음을 알 수 있게 한다.

앞서 揚州畫派의 교류와 관련된 인물들인 南公轍·申緯 등의 저서에서는 동양화론 중 인물화 묘법을 위시한 기법적 논의가 된 畫論書들이 인용되었고, 이러한 논의는 徐有槩에서도 보이며 이후 金正喜까지 이어지고 있다. 이들은 北學派나 實學思想과 관련된 인물들이 주목되며, 특히 南公轍·申緯 등과 함께 교유한 화가로 金弘道는 조선후기 묘법의 전개에서 가장 다양하고 -대개 한 화가가 3~5종의 묘법을 구사하였으나, 金弘道는 15종 내외로 가장 많음- 개성적인 묘법들을 구사한 점에서 주목되고 있다.

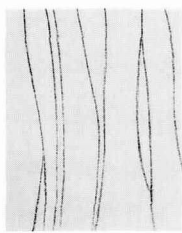
18種 人物畫 描法



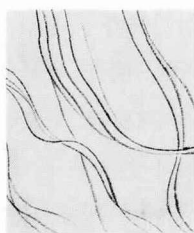
高古遊絲描



鐵線描



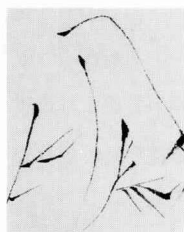
琴絃描



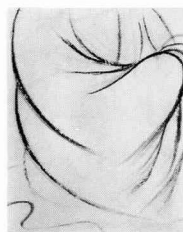
行雲遊水描



馬蝗描



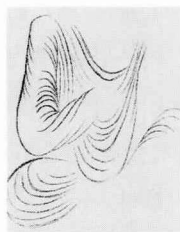
釘頭鼠尾描



混描



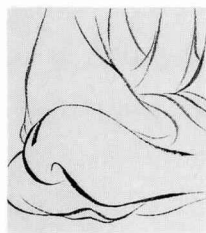
柳頭描



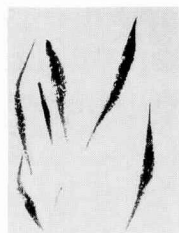
曹衣描



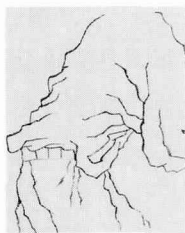
折蘆描



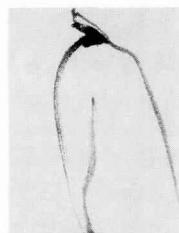
柳葉描



竹葉描



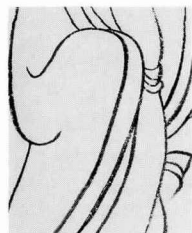
戰筆水紋描



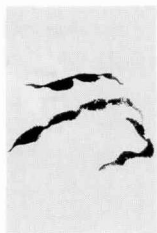
減筆描



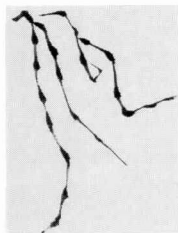
枯柴描



蚯蚓描



橄欖法



棗核法

[ABSTRACT]

Eighteen Drawing Techniques and the Figure Paintings of the Late Chosŏn Period

Kim Seong-heui

A great deal of paintings are extant from the late Chosŏn period (c. 1700-1850), and they show diverse and creative painting-techniques, which are distinguishable from those of other periods. In the figure painting of this period, eighteen drawing techniques are discernible. A number of them are quite traditional, and *tiexianmiao* 鐵線描 is one of them. *Tiexianmiao* in the late Chosŏn period was based on the traditional line-technique that had existed since the mid-Chosŏn period, and on this foundation, various individual styles were unfolded. *Yousi tiexianmiao* 遊絲鐵線描 is found in portrait paintings of the late Chosŏn period with its characteristic, thin-and-stiff lines with sharp angles. It was also employed in genre paintings in a slightly different manner. On the other hand, it is hard to see the *gaogu vousimiao* 高古遊絲描 of the Li Gonglin style. Simultaneously, despite numerous accounts of Gu Kaizhi since the early Chosŏn period, it is difficult to find the *gaogu vousimiao* of the Gu Kaozhi style in the figure paintings of this period. *Dingtou shumimiao* 釘頭鼠尾描 was widely applied in the Daoist and Buddhist figure paintings of this period in close association with the works of the mid-Chosŏn period. The wide use of this technique is comparable with the situation in figure paintings of the Zhe school of China, which is closely related to the Daoist and Buddhist figure paintings of Chosŏn. In an eighteen-panel folding screen depicting Daoist immortals, Kim Hong-do combined the method derived from the Zhe-school paintings of the mid-Chosŏn period and closely related to Wu Wei style with that derived from the Daoist and Buddhist figure paintings of the mid-Chosŏn period connected to Yuan and Ming paintings. In his album of genre scenes we also find various techniques applied ranging from that used by the Zhe-school painters of Ming to *jianpimiao* 減筆描 frequently used by Yangzhou-school painters of Qing. *Hunmiao* 混描 was often employed in genre paintings of this

period. It was extensively used by Cho Yŏng-sŏk during the reign of Yongjo and by Kim Hong-do during the reign of Chŏngjo, albeit in a different way.

It is notable that the techniques employed in the figure paintings of the late Chosŏn period reveal a close connection with those of Yangzhou school of China. Such painters as Sim Sa-jŏng, Kim Hong-do, Yi In-mun, Kim Tŭk-sin, and Yi Chae-gwan used *jianpimiao* combined with *mogufa* 沒骨法. Min Chŏng's distinct manner of realistically describing the facial expression with *tokp'il* 秃筆 are closely related to the techniques applied in Daoist figure paintings of Kim Hong-do produced in his later years. Besides, his *zhanpi shuiwenmiao* 戰筆水紋描 also has to do with the figure paintings of Huang Shen 黃慎. Likewise, the drawing methods of Yangzhou-school painters were extensively employed during the late Chosŏn period.