

駱西 尹德熙 繪畫 研究*

車美愛**

- I. 머리말
- II. 『渡勃集』과 尹德熙의 生涯
- III. 尹德熙 繪畫形成의 基盤
- IV. 尹德熙의 山水畫
- V. 尹德熙의 人物畫
- VI. 尹德熙의 말 그림
- VII. 맺음말

I. 머리말

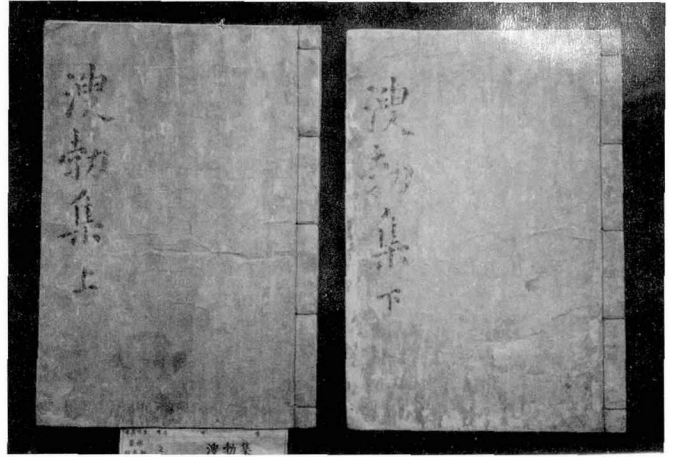
駱西 尹德熙(1685-1766)는 恭齋 尹斗緒(1668-1715)의 아들로 18세기 전·중기, 즉 조선 후기 화단에서 활약했던 문인화가이다. 자는 敬伯이며, 호는 蓮翁·駱西 등이다.¹ 그는 82세

* 본고는 필자의 석사학위논문(2001.12) 및 한국미술사학회 월례발표문(2003.6.28)의 내용을 수정·보완한 것이다. 이 논문을 지도해주신 安輝濬 교수님과 韓正熙 교수님께 깊이 감사드린다.

** 서일대학 강사.

¹ 그밖에 蓮生·蓮老·蓮逋 등도 사용하였다.

까지 장수하면서 의욕적으로 작품활동을 함으로써 현재 전칭작을 포함해서 대략 110점이 전해지고 있으며, 南宗文人畫, 眞景山水畫, 風俗畫, 西洋畫法 등 18세기에 새롭게 유행했던 다양한 화풍에 관심을 보였다.² 윤덕희는 윤두서로부터 아들 尹榕(1708-1740)까지 3대에 걸쳐 문인화가로 一家를 이루는 데 중심적인 역할을 했다. 또한 말 그림과 신선 그림으로 이미 당대에 畫名을 떨쳤을 뿐만 아니라, 1748년에는 肅宗의 御眞을 移模하는 일에 화원들을 감독하는 직책인 監董으로 참여했을 만큼 畫才를 인정받은 화가였다.



도1 尹德熙, 『搜勃集』上·下卷, 1705-1766년, 29.8×20.5cm, 尹亨植

이처럼 윤덕희는 조선 후기 화단에서 비교적 비중이 큰 인물임에도 불구하고 그 동안 체계적인 연구가 이루어지지 않았으며, 선학들이 그에 관해 단편적으로 언급하고 있을 뿐이었다. 安輝濬은 윤덕희를 “1700년경에 보수적인 경향을 띠면서도 새로운 화풍의 태동을 암시하며 활동했던 화가”의 한 사람으로 꼽았다.³ 그리고 李泰浩는 “윤두서의 탁월한 필력과 경지에 이르지 못했으나 산수화에서 남종화풍을 깊이 수용한 면모와 진경사생에도 관심이 었보인다.”고 하였다.⁴ 한편 李英淑은 11점의 윤덕희 작품을 분석하면서 그가 산수화를 잘 그렸던 면모는 인정하였지만, 윤두서로부터 영향받은 화풍을 지적하는 범위에 머물렀다.⁵ 그런데 다행히도 2001년 6월 全羅南道 海南 蓮洞里的 海南尹氏 宗家에서 尹德熙의 筆寫本

2 조선 후기 회화의 새로운 경향에 대해서는 安輝濬, 「朝鮮王朝後期繪畫의 新傾向」, 『考古美術』 134(한국미술사학회, 1977), pp. 8-20 참조.

3 安輝濬, 『韓國繪畫史』(一志社, 1980), pp. 213-216 참조.

4 李泰浩, 「朝鮮時代 湖南의 傳統繪畫」, 『湖南의 傳統繪畫』(국립광주박물관 광주박물관회, 1984), p. 180 참조. 이 책에는 윤덕희의 유존작 33점이 처음으로 다량 수록되어 있어 본 연구에 많은 도움이 되었다.

5 李英淑, 「恭齋 尹斗緒의 繪畫 研究」(홍익대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 1984), pp. 72-79 참조. 그밖에 윤덕희가 18세기 전반경에 본격적으로 남종화풍을 수용한 화가 중 한 사람으로 언급한 논문은 姜寬植, 「朝鮮後期 南宗畫風の 흐름」, 『潤松文華』 39(한국민족미술연구소, 1990), p. 51 참조.

遺稿인 『洩勃集』 上·下卷이 발견됨으로써 윤덕희에 관하여 보다 구체적으로 파악할 수 있게 되었다도1.

따라서 본고에서는 새롭게 발견된 윤덕희의 문집들과 현전하는 대표적인 작품들을 중심으로 윤덕희의 生涯, 繪畫形成의 基盤, 그리고 윤덕희의 繪畫를 山水畫, 人物畫, 말 그림 등의 화목으로 나누어 분석함으로써 조선 후기 화단에서 그가 차지하는 위상을 규명하고자 한다.

II. 『洩勃集』과 尹德熙의 生涯

윤덕희의 행적을 알려주는 가장 중요한 문헌인 『洩勃集』은 해남윤씨 종가에서 새롭게 발견된 자료이기 때문에 이 문헌의 간략한 소개 및 사료적 가치에 관해서 언급하고, 이어서 『수발집』 및 그의 초고본 문집들과 年譜라 할 수 있는 「行狀」에 보이는 기록을 토대로 그의 生涯, 學問, 交遊關係를 파악해 보고자 한다.

1. 『洩勃集』

‘牛洩馬勃’의 준말로 ‘쓸모없는 것’이라는 뜻인 『수발집』 상·하권은 윤덕희가 21세(1705) 때부터 82세(1766) 때까지 쓴 詩·序文·輓詞·跋文 등 대략 587편의 글들을 실었으며, 그 중 39수는 題畫詩이다.⁶ 특히 『수발집』은 연대기로 구성되어 있어 생애·교유관계·회화관을 시기별로 구체화시킬 수 있고, 제화시를 통해서 작품의 선후관계 및 현존하지 않는 작품의 내용까지도 살필 수 있는 귀중한 자료이다. 『수발집』의 특성 중 상세하게 年紀를

⁶ 『洩勃集』은 전남대학교 송일기·김대현 교수님이 綠雨堂의 전적을 조사하던 중 발견한 것으로, 이태호 교수님의 소개로 실견할 수 있었다. 이 자리를 빌려 그분들께 감사드리며 또한 귀한 자료를 볼 수 있도록 허락해주신 중손 尹亨植 翁과 이 자료의 번역에 도움을 주신 지곡서당 하영휘 선생님께도 깊이 감사드린다. 제화시 목록은 車美愛, 「駱西 尹德熙 繪畫 研究」(홍익대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 2001), pp. 231-233 <부록 2> 尹德熙 年譜 참조.

기록한 점, 詩가 주종을 이룬 점, 그리고 꿈을 기록한 점은 윤두서의 『記拙』과 유사하다.

『수발집』은 원래 4책으로 된 초본들을 후에 다시 정서한 것으로 보인다. 이 4책의 『수발집』 초본 중 2001년 조사에서는 두 책만 발견되었는데, 『수발집』에는 수록되어 있지 않은 내용도 일부 포함되어 있다. 그 중 한 책에는 1715년부터 1743년까지의 『수발집』 내용이 수록되어 있어 두 번째 초본으로 추정된다. “私集卷之四”라고 표제가 적혀있는 또 다른 책은 1759년부터 1765년까지의 『수발집』 내용이 수록되어 있어 네 번째 초본에 해당된다.⁷ 『私集』 권4에는 그가 읽은 「小說經覽者」 총127종의 서목들이 열거되어 있다.

이외의 문헌으로 해남윤씨 역대 인물들의 行狀, 祭文, 詩가 수록된 『棠岳文獻』 卷6 가운데 『海南尹氏文獻』 卷18 ‘駱西公’에는 윤덕희의 손자 尹奎常이 쓴 「行狀」, 「附錄」, 그리고 「遺稿」 등이 수록되어 있어 윤덕희 연구에 있어서 귀중한 자료이다.⁸ 그 중 「유고」의 서두에 “出渡勃集二卷”이라는 출처가 밝혀져 있다.

2. 生涯

尹德熙는 고려 중엽의 인물로 전해지는 시조 尹存富의 20世孫으로, 1685년에 태어나 1766년에 사망하여 82세까지 살았다. 선조 尹善道(1587-1671)가 남인의 영수라는 정치적 입지로 인해 윤두서와 윤덕희는 벼슬길이 막혔으나 ‘尹家之富名於一國’이라 할 정도로 넉넉한 경제적 기반을 통해서 평생 동안 학문과 서화에만 몰입하였다.⁹ 윤덕희는 1713년 서울에서 해남으로, 1731년 해남에서 서울로, 그리고 1752년 다시 서울에서 해남으로 거주지를 이동함에 따라 삶의 태도, 작품활동, 교유관계 등의 변화가 뚜렷해 초년기, 중년기, 노년기, 만년기 네 시기로 나누어 살펴보고자 한다.

⁷ 해남 중가에 소장되어 있는 윤덕희의 文集 및 畫帖에 관해서는 車美愛, 「綠雨堂主 尹德熙의 文集 및 畫帖」, 『海南綠雨堂의 古文獻』 제1책(太學社, 2003), pp. 201-255 참조.

⁸ 해남 중가에 소장된 『棠岳文獻』 총6卷은 현재 韓國精神文化研究院에 마이크로필름으로 보관되어 있다. 이 문헌이 제작된 시기는 확실하지 않으나 윤덕희의 아들 윤용까지 기록되어 있는 점으로 미루어 보아 윤덕희가 사망한 1766년 이후로 추정된다.

⁹ 해남윤씨의 경제적 기반에 관해서는 安承俊, 「16-18世紀 海南尹氏家門의 土地 奴婢所有實態와 經營—海南尹氏 古文書를 中心으로」, 『清溪史學』 6(한국정신문화연구원 청계사학회, 1989.12), pp. 157-222; 李迎春, 「第一次禮訟과 尹善道의 禮論」, 『清溪史學』 6(한국정신문화연구원 청계사학회, 1989.12), p. 113.

초년기는 출생부터 29세 때인 1713년까지로, 윤덕희는 서울에서 살면서 20세(1704) 이전에 李淑(1662-1723)에게서 학문을 배웠으며, 부친 윤두서의 영향으로 24세(1708)경부터 서화에 입문하였다. 윤덕희는 1685년(肅宗 11) 6월 11일에 윤두서의 9남 3녀 중 장남으로 태어났다. 李晔光(1563-1628)의 증손녀이며 李同揆의 딸 全州李氏는 당시 경기도 果川 縣監을 지내고 있었던 큰 오빠 李玄紀(1647-1714)의 집에서 윤덕희를 낳았다.¹⁰ 그는 靑松沈氏(1685-1711)와 廣州安氏(1691-1758) 사이에서 5남 4녀를 두었다. 청송심씨는 棕(1705-1757)과 용(1708-1740) 2남을 두었으나 27세(1711)의 나이로 요절하였다. 그 뒤로 광주안씨가 재취로 들어와 恠·恠·恠 3남을 낳았다.¹¹

그가 살았던 서울집은 그의 작품에 찍힌 “會樓”라는 인장과 「歷會洞舊居」를 읊은 시가 『수발집』에 있는 것으로 보아 駱峰의 서쪽에 위치한 會洞, 지금의 회현동 1가에 있었음을 밝힐 수 있다.¹² 또한 李秉淵(1671-1751)이 1747년에 윤덕희의 집을 방문하여 지은 칠언시에도 駱峰'을 언급하고 있어 윤덕희가 이곳에 살았다는 근거는 더욱 확실하다.¹³ 따라서 그의 號 중 駱西는 駱洞, 지금의 충무로 1가에 위치한 駱峰의 서쪽을 의미하는 것으로 생각된다.

29세(1713)부터 47세(1731)에 해당되는 중년기에, 윤덕희는 해남에 살면서 家傳遺物을 정리했으며, 틈틈이 서화를 수련하였다. 그는 35세 때인 1719년에 海南 白蓮洞에서 선친 윤두서의 그림을 모아 두 권의 화첩으로 꾸몄다. 먼저 8월에 총25점의 扇面으로 구성된 《家傳寶繪》 화첩을 꾸몄으며, 뒤이어 9월에 44점의 그림을 모아 《尹氏家寶》를 장첩하였다.¹⁴ 이 두 화첩들로 인해 윤덕희와 윤용은 윤두서가 세상을 떠난 뒤에도 지속적으로 家傳畫風을 계승

¹⁰ 尹奎常, 「駱西公行狀」, 『棠岳文獻』 卷6, “……廟乙丑六月十六日 生於果川伯舅李公任所 ……”

¹¹ 해남윤씨 가계도는 車美愛, 앞의 논문(註6), p. 230, 〈부록 1〉 참조.

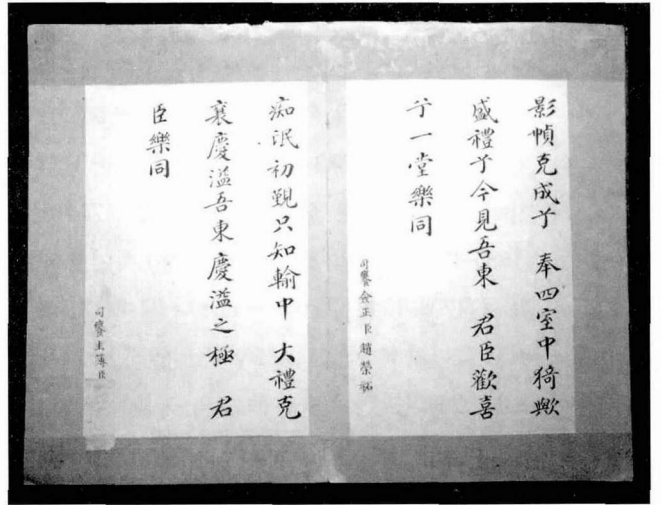
¹² 윤덕희는 해남윤씨의 20대 종손으로 선대부터 살아온 서울의 私第에서 살았다. 이와 관련된 기록으로 『동국여지비고』 제2권 명사집터 설명 중 윤선도의 집은 漢城府 南部 明禮坊 鍾峴에 있다고 기록되어 있다. 이에 따라 한국관광공사에서는 1988년 12월 서울 명동성당 정문 건너편 대로변에 고산집터 표비를 세웠다. 尹泳杓 編, 『綠雨堂의 家寶』(1988), p. 45 참조. 또한 윤두서를 연구하는 학자들 간에 그가 살았던 위치에 관해 상이한 견해 차이가 보인다. 먼저 이동주는 李東洲, 崔淳雨, 安輝濬, 「恭齋 尹斗緒의 繪畫」, 『韓國學報』 제17집(1979), p. 164에서 “윤두서가 살았던 鍾峴이 지금의 종로거리”라고 하였다. 또한 李乃沃은 「恭齋 尹斗緒의 學問과 繪畫」(國民大學校 大學院 博士學位論文, 1994), p. 63에서 “윤두서가 살았던 곳을 蓮花坊이라 하고 지금의 명동”이라고 하였지만 延화방은 지금의 종로구 연지동에 해당되는 지역으로 지금의 명동과는 전혀 관련성이 없다. 윤선도가 태어난 곳이 한성부 동부 蓮花坊이긴 하나, 8세 때 숙부 尹唯幾의 양자로 갔기 때문에 延화방은 될 수 없다.

¹³ 이병연의 시는 본고의 註33 참조.

¹⁴ 이 두 畫帖에 관해서는 朴銀順, 「恭齋 尹斗緒의 繪畫—尙古와 革新 海南尹氏 家傳古畫帖을 중심으로」, 『海南尹氏 家傳古畫帖解題本』(문화재관리국, 1995) 참조.

할 수 있었다고 생각된다.

윤덕희는 47세(1731)부터 68세(1752)에 해당되는 노년기에 서울로 이주하여 살면서 가장 왕성하게 작품활동을 함으로써 監董으로 발탁되어 잠시 관직생활도 하게 된다. 1735년에 조정에서는 永禧殿의 影幀을 다른 곳으로 옮기기 위해 世祖의 御眞을 重模하는 일에 발탁되었으나 눈이 어둡다는 이유로 사양하였다.¹⁵ 이 御眞重模와 관련하여 『承政院日記』에는 “英祖가 龍眠(李公麟의 호)의 화법을 잘 아는 자를 찾자, 洪景輔(1692-1745)가 윤덕희를 천거하였다”는 기록이 보여,¹⁶ 그 당시 문



도2 《景賢堂廢載帖》중 '尹德熙와 趙榮祐의 시', 39.2×26cm, 尹亨植

인들 사이에서 윤덕희가 이공린의 화법을 잘 구사한 화가로 알려져 있었음을 알 수 있다. 윤덕희가 남긴 해남 종가 소장 《駱西拙墨》書畫帖 제2면에 쓰인 “臨畫做龍眠(그림에서는 용면을 방한다)”라는 목서를 통해서도 그가 傳神에 능했던 이공린을 목표로 삼았음을 확인할 수 있다.¹⁷

이어서 64세(1748) 때 그는 그림의 재능을 인정받아 監董으로 선발되어 처음으로 관직을 얻게 되었다. 1748년(영조 24) 1월 19일에는 璿源殿에 봉안된 肅宗 御眞의 얼굴에 點痕이 생겨서 模寫重修都監이 설치되어 이를 移模하게 되었다. 이때 윤덕희는 趙榮祐(1686-1761), 沈師正(1707-1769)과 함께 監董의 지위를 얻게 된다.¹⁸ 이로 인해 그는 그해에 司圃署別提, 이듬해인 1749년에는 중6품직인 司饗院注簿를 거쳐, 왕릉을 관리하는 직책인 貞陵令을 제수 받았으나 그해 겨울에 병으로 사임함으로써 2년 여 동안의 짧은 관직생활을 마감하였다.¹⁹

15 尹奎常, 「駱西公行狀」, 앞의 책, “乙卯朝家有永禧殿影幀移摹事 有以公明於繪事薦於上者 遂命召入 或疑 非其招 招之 有不可進之意 公曰 此何等事而 分義所在 安敢坐違君命 遂入對 以年老眼昏辭之 上察其實狀 亦不强令入參 焉.”

16 『承政院日記』 第805冊, 英祖 11年, 7月 28日 乙丑 참조.

17 도관은 車美愛, 앞의 논문(註6), 도 16 참조.

18 심사정은 逆臣 沈益昌(1652-1725)의 손자라 하여 元景夏의 疏請으로 유생 감동의 직임을 박탈당하였다.

이 도감에 참여했던 흔적을 알 수 있는 《景賢堂廣載帖》이 최근 재조사를 통해서 새로 발견되었다. 《경현당갱재첩》은 1748년 5월 7일 영조가 경현당에서 연회를 베풀 때 도감에 참여했던 사람들이 詩 한 수씩 지어 올려 시첩으로 꾸민 것이다. 후손들이 보호하기 위해 이름 위에 한지를 붙여놓아 윤덕희의 이름이 잘 보이지 않지만, 司饗院注簿 윤덕희의 시는 당시 감동으로 함께 참여했던 조영석의 시와 나란히 배치되어 있다²⁰.

끝으로 68세(1752)부터 82세(1766)에 해당되는 만년기에 윤덕희는 해남으로 낙향하였으며, 왼쪽 눈의 실명으로 인해 작품활동에는 주력하지 못하고 詩作에 몰두하였다.

3. 學問

윤덕희의 학문적 관심은 性理學은 물론 佛敎·道家 및 神仙思想·養生術·醫藥·音樂·中國小說에 두루 미쳤다. 그의 실학적 태도는 『私集』 卷2 뒷부분에 적혀있는 『天工開物』과 같은 선진적인 과학기술서의 섭렵이나²¹ 그가 읽었던 총127종의 소설 목록을 통해서 미루어 짐작할 수 있다.²² 윤덕희가 명나라 말기의 학자 宋應星(1587-1648)이 1637년에 지은 경험론적 과학기술서인 『천공개물』을 읽었던 시기는 1743년(59세) 이전이다. 이는 李圭景(1788-?)의 『五洲衍文長箋散稿』에서 언급된 시기보다 앞서는 것이어서 『천공개물』이 조선에 유입된 시기를 앞당길 수 있다.²³

윤덕희는 『私集』 권4 맨 뒷면에 자신이 읽은 「小說經覽者」 총127종을 필사해 놓았다(표

¹⁹ 尹奎常, 「駱西公行狀」, 앞의 책, “…… 卽爲相當職除授 銓曹遂拜司圃別提 翌年春又移司饗主簿 六月當都政時 屢擬監察禁府都事司評等職而 終始新點 上意蓋在於外任而 政官終不仰體 至末端擬貞陵令 上不得已批下 是年冬 公又移疾告辭遞勇退之決 人皆歎服.”

²⁰ 이때 지은 시기 『수발집』 상권에도 「影禎奉安後 宣醴時應 製」라는 제목으로 다음과 같이 실려 있다. “어리석은 백성이 처음 뵈을 때 오직 마음을 다할 줄만 알았습니다. 대례를 무사히 끝내고 나니 경사가 우리나라에 넘치고 경사의 넘침이 극에 이르니 군신들이 즐거움을 함께 합니다(痴氓初覲 惟知輸中 大禮克襄 慶溢吾東 慶溢之極 君臣樂同).”

²¹ 도판은 車美愛, 앞의 논문(註6), 도 23 참조.

²² 韓正熙는 「조선 후기 회화에 미친 중국의 영향」, 『한국과 중국의 회화』(학고재, 1999), p. 223에서 ‘중국에서는 문학을 실학사조의 중요한 요소로 꼽고 있는 점을 강조하면서, 사회의 속박에서 벗어나 자아의 발견을 추구하고 통치계급의 모순과 부조리를 폭로하며 애정문제를 적나라하게 다룬 명대의 『수호지』, 『삼국지연의』, 『서유기』, 『금병매』, 『모란정혼기』 등과 청대의 『요재지이』, 『유림외사』, 『홍루몽』, 『도화선』 등을 실학사조에 의한 창작이라는 견해를 밝힌 바 있다.

참조). 맨 앞장 하단에 “駱西今年七十八寫此小字試目 ‘白日依山盡 黃河入海流 欲窮千里目 更上一層樓’ 知有前期在難家此夜中七十九書.”라고 적혀있는 기록을 통해서 이 서목은 78세(1762)에서 79세(1763)까지 쓴 것임을 알 수 있다. 그가 읽은 소설들은 歷史, 英雄, 神魔, 話本, 人情, 文言, 公案, 戲曲 등 다양하며, 지금까지 현존하는 중국 소설과 관련된 기록 중 가장 많은 양으로 조선에 유입된 중국 소설의 종류를 파악할 수 있게 해주는 귀중한 자료이다.²⁴ 따라서 윤덕희는 이 소설들을 통해서 다양한 지식을 쌓을 수 있었으며, 특히 『東遊記』, 『太平廣記』, 『列仙傳』 등은 그의 도석인물화와 관련이 많다. 또한 이 소설들에 들어 있는 삽화들은 그의 회화에 영향을 미쳤을 것으로 생각된다.²⁵

4. 交遊關係

윤덕희는 실학자 芝峯 李晬光의 증손녀인 전주이씨가 어머니로 외가를 통해서 교류하게 된 李萬敷(1664-1732) · 李潛(1660-1706) · 李淑 · 李灑(1681-1763)으로 대표되는 南人系 近畿學派의 經世致用系를 이어 實學的 認識을 함양하고 서예 · 진경 · 서양화법에도 관심을 갖게 되었다.²⁶

²³ 지금까지 우리나라에서 『천공개물』을 참고하였다고 언급한 책은 李圭景(1788-?)의 저서 『五洲衍文長箋散稿』뿐이었다. 宋應星 지음, 崔炷 주역, 『天工開物』(傳統文化社, 1997), pp. 423-424 참조. 한편 박은순은 윤두서의 『공재선생목적』 중에 『천공개물』의 ‘광물조’를 인용하고 있고, 또 <주례병거지도>와 <석공도>의 구성과 소재, 화법 등에서 『천공개물』을 인용하였을 것으로 추정하였다. 朴銀順, 「恭齋 尹斗緒의 畫論: 《恭齋先生墨蹟》」, 『美術資料』 제67호(국립중앙박물관, 2001.12), pp. 108-109 참조.

²⁴ 이 분류는 『中國小說繪模本』을 세분한 내용을 전적으로 참고로 하였다. 아울러 필자가 미처 파악하지 못한 소설들은 선문대학교 중국학과 박재연 교수의 도움으로 분류하였으며, 도움을 주신 박 교수님께 감사드린다. 朴在淵, 「완산이씨 『中國小說繪模本』 解題」, 『中國小說繪模本』(강원대학교출판부, 1993), pp. 155-195. 이들 서목의 문학적 의미에 관해서는 同著, 「尹德熙의 小說經覽者」, 『문헌과 해석』(문헌과 해석사, 2002.여름), pp. 207-216 참조.

²⁵ 그의 작품 중 <擊虎圖>는 『水滸志』의 소설삽화 가운데 ‘武松上嶺’을 그린 장면과 유사한 점이 보여 그 영향을 엿볼 수 있다. 도판은 車美愛, 앞의 논문(註6), 도 134-135 참조.

²⁶ 이만부는 윤덕희의 이종 사촌형이며, 성호 이익의 집안은 이수광 집안과 세교 관계가 있었다. 이서와 이잠은 윤두서, 이만부와 학문적 교류가 두터웠다. 이로 인해 윤덕희는 이서에게서 학문을 배웠으며, 이익은 윤두서의 祭文과 이만부의 行狀을 쓰기도 하였다. 이와 같은 교류 사실에 관해서는 韓治勳, 『星湖李翼研究』(서울대학교출판부, 1980), p. 47; 李乃沃, 앞의 논문, pp. 55-56; 李完雨, 「白下 尹淳과 中國書法」, 『美術史學研究』 206(한국미술사학회, 1995), pp. 29-66; 李仙玉, 「息山 李萬敷(1664-1732)의 『陋菴圖』 書畫帖 연구」, 『美術史學研究』 227(한국미술사학회, 2000), pp. 5-38; 車美愛, 앞의 논문(註6), pp. 11-12 참조.

丑 尹德熙의 「小說經覽者」 127종

歷史小說	三國衍義(三國志演義), 開闢衍譯(開闢演譯), 列國誌(東周列國志), 五代史(殘唐五代史演義), 南宋衍義, 東漢記(東漢演義), 西漢記(西漢演義), 隋唐志(隋唐演義), 後三國志, 北宋衍義(北宋演義), 隋煬艷史, 韓魏小史(?)	12종
英雄小說	忠義水滸志(120회본), 後水滸傳, 仙眞逸史(禪眞逸史의 오기), 大明英烈傳(皇明英烈傳), 精忠傳, 楊六郎傳	6종
神魔小說	孫龐衍義, 封神記(封神演義, 西周演義), 西遊記, 東遊記, 西洋記(三寶太監西洋記), 後西遊記, 平妖傳, 女仙外史	8종
話本小說	歡喜冤家(歡喜奇觀), 醒世恒言, 覺世名言, 警世通言, 今古奇觀, 五色石, 西湖佳話, 貪歡報, 人中畫, 拍案驚奇, 留人眼, 八洞天, 跨天虹, 鴛鴦影, 錦疑團, 西湖二集, 一片情, 再求鳳, 一枕奇, 雙劍雪, 金粉惜, 快士傳	22종
人情小說	醒世因緣 a. 艷情小說: 杏花天, 濃情快事, 昭陽醜史(昭陽趣史의 오기), 金瓶梅, 痴婆子傳, 玉樓春, 肉蒲團, 弁而釵, 浪史, 戀情人, 巫夢緣 b. 才子佳人小說: 玉嬌梨, 引鳳簫, 好逑傳, 玉支機(玉支磯의 오기), 春風面(春風眼의 오기), 巧聯珠, 六才子傳, 春柳鶯, 金翠翹傳(金雲翹傳), 蝴蝶媒, 平山冷烟(平山冷燕의 오기), 飛花艷想, 催曉夢, 吳江雪, 兩交婚傳, 迴文傳, 賽花鈴, 錦香亭, 鳳凰池, 定情人, 歸蓮夢, 五鳳吟, 畫圖緣, 驚夢啼, 醒風流, 情夢柝, 夢月樓, 麟兒報(麟兒報의 오기), 十二峯	41종
文言小說	商傳, 國色天香, 古烈女傳, 山海經, 太平廣記, 列仙傳, 剪燈新話, 剪燈餘話, 艷異篇, 文苑杏橘(文苑楂橘의 오기), 虞初志(虞初新誌), 一夕話, 花陳綺言, 情史, 西湖志	15종
公案小說	龍圖神斷(龍圖公案)	1종
戲曲	西廂記, 西樓記, 四夢記, 續情燈	4종
其他	a. 鑑戒書: 養正圖說 b. 佛道教書: 釋氏源流, 寂光經, 感應圖說, 鴻書	5종
韓國漢文小說	王慶龍傳, 周生傳, 南征記, 紅白花傳	4종
未確認書目	笑裡笑, 天下異紀, 蘭咳集, 奇團圓, 千古奇聞, 人月圓, 遇奇緣, 杏紅衫, 河陽嬌美	9종

윤덕희가 다양한 인물들과 교류했음을 『수발집』을 통해서 확인할 수 있다. 왕가의 宗臣 南原君 李槁(1691-?) 및 順義君 李煊(1708-?) · 順悌君 李烜(?-?) 형제 등은 그가 1731년 이후 교류했던 詩書畫 同好人들이다.²⁷ 특히 남원군 이설은 그가 가장 친하게 지냈던 지우로 그와 관련된 30여 편의 시문들이 『수발집』에 실려 있다. 이설은 서화에도 관심이 많아 윤덕

희의 감상우였던 것으로 추정된다.

18세기 대표적인 시인 石北 申光洙(1712-1775)는 윤덕희의 막내 여동생과 혼인하면서 해남윤씨 집안과 인연을 맺게 되었다.²⁸ 윤두서가 일찍 타계함으로 인해 막내 여동생은 윤덕희 밑에서 성장하여 출가했다. 신광수와 윤덕희의 애뜻함을 노래한 두 수의 전별시가 『수발집』에 전해지고 있다.²⁹ 윤용은 신광수의 조카였지만 4살 연상이라 그런지 이들은 친구처럼 지냈던 것 같다. 윤용이 사망한 후에 신광수가 쓴 祭文과 歸信寺 불탑에 윤용이 쓴 「新恩題名」을 보고 이미 세상을 떠난 망우를 생각하며 지은 두 수의 시가 전한다.³⁰ 그의 동생 申光淵(1715-1778), 申光河(1729-1795) 등도 역시 뛰어난 인물들로 이익과 李用休 등 성호 집안과도 친밀한 교유를 맺었다. 특히 신광수는 崔北(1712-1786?) · 柳德章(1694-1774) · 姜世晁(1713-1791) · 許倬(1709-?) 등 여러 서화가들과 교유함에 따라 윤덕희의 화풍이 그 다음 세대인 최북과 강세황의 화풍에 영향을 줄 수 있는 가교역할을 한 인물로 파악된다.³¹

한편 18세기 전반기 유명한 시인이자 노론계 문사인 槎川 李秉淵이 1747년 6월경에 윤덕희의 집을 방문해서 문예교류를 가졌음을 『당악문헌』과 『수발집』을 통해서 확인할 수 있다. 먼저 『당악문헌』의 이병연이 윤덕희에게 지어준 칠언시가 그것이다.

북두의 남쪽 푸른 바다는 넓고, 곤봉의 기이한 변화가 바로 문 앞에서 일어나는구나.

서쪽에서 온 검소는³² 한양에 귀한데, 한 시대의 풍류를父자가 전했구나.

깨끗한 자리와 성긴 주름이 친구들을 머물게 하고, 남은 기름과 향기가 운무 속으로 흩어지네.

駱峰을 슬프게 바라보니 내 발을 잡아매고, 꽃 지고 피꼬리 우니 또 반년이 가는구나.³³

27 이설의 호는 隨樂·隨物·隨樂翁·隨翁·隨樂公子·隨樂子·隨樂窩 등이고 봉호는 남원군이며, 南原公子라고 부르기도 한다. 윤덕희가 1747년부터 1752년까지 이원, 이달 형제와 詩友로서 교유한 근거로는 『수발집』 상권 1747년에 「舟次廣陵津與三友同賦」, 「斗尾灘見纜舟聯句」(晦甫, 敬伯, 彥明이 함께 한 聯句), 「沽魚聯句」(晦甫, 敬伯이 함께 한 聯句), 「龍津別順悌君彥明」 등의 시들이 있고, 『수발집』 하권 1752년에 「答順義君寄贈韻」, 「答順義君」 등이 있다.

28 鄭求福, 「解題」, 『古文書集成—海南尹氏篇 正書本』 三(한국정신문화연구원, 1986), 表3과 註64 참조.

29 신광수를 위해 지은 전별시는 尹德熙, 「馬上口號別妹郎申聖淵」, 「走草留別申聖淵」, 앞의 책 上卷 참조.

30 申光洙, 「祭尹君悅榕文」, 『棠岳文獻』 권6; 申光洙, 『石北集』(民族文化推進會, 1999), p. 207 참조.

31 이에 관한 구체적인 논의는 車美愛, 앞의 논문(註6), pp. 49-51 참조.

32 書畫를 그리는 데 바탕으로 쓰이는 합사로 짠 흰 비단을 말한다.

33 李秉淵, 「奉寄駱西幽居」, 『棠岳文獻』 卷6, “北斗以南滄海濶 鷗鵬奇變卽門前 西來縑素京師貴 一代風流父子傳 清簾疎簾留友客 殘膏剩馥散雲烟 駱峰悵望糜余足 花落鶯啼又半年 槎川 李一源 秉淵.”



도3 鄭敳, 〈山水圖〉, 《蓮·謙·玄聯畫帖》 제4면, 紙本淡彩, 31.5×20.0cm, 국립중앙박물관

이병연은 윤덕희가 그림을 그리기 위해 서쪽에서 온 귀한 합사로 된 비단을 구한 사실과 한 시대의 풍류를 두 부자가 전했다고 언급하였다. 이에 윤덕희는 「次槎川李一源」이라는 칠언시로 차운한 시가 『수발집』에 실려 있다.

세상의 많은 사옹의 소문을 익히 들어서, 정신적인 교류는 마주 보고 이야기하기 전에 이미 허락했노라.

집은 깊은 백악 삼청동 근처, 시는 세상에 나와서 많은 사람들에게 구전되네.

고요한 밤에 산 위로 밝은 달이 떠오르면, 늦은 숲에 문을 닫고 앉아서 차를 끓이네.

세상 사람들이 東城老를 묻지 마라. 쓸쓸한 풍진 세상의 칠십 년 세월을.³⁴

이 시에서 '윤덕희가 이병연을 만나기 전에 이미 정신적인 교류를 하였다'는 자신의 마음을 고백한 내용이 있다.

또 윤덕희가 직접 제화시를 쓴 鄭敳(1676-1759)의 〈山水圖〉 두 점이 현존하고 있으며, 그 중 국립중앙박물관 소장 《蓮·謙·玄聯畫帖》 제4면 정선의 〈山水圖〉 왼쪽 상단에 윤덕희가 “萬里湘江高刹 有風有雨人行(만리 상강 높은 절, 바람불고 비 오고 사람이 지나가네).”라는 隸書體로 쓴 제화시 밑에 “蓮生書”라는 관서와 1731년부터 1732년까지 작품에 사용했던 “蓮翁”이라는 백문방인이 찍혀있어 정선과 접촉 가능성을 시사하고 있다^{도3}.³⁵ 이는 당시

34 尹德熙, 「次槎川李一源」, 『搜勃集』 上卷, “慣聽槎翁殷世聞 神交已許笑談前 栖深白岳三清近 詩出青丘萬口傳 靜夜山空生皓月 晚林門掩坐茶烟 人間莫問東城老 牢落風塵七十年.”

35 국립중앙박물관 소장의 《山水人物畫帖》(유물번호 동원 2176)은 윤덕희의 작품 7점, 정선의 작품 7점, 심사정의 작품 1점 등 총15점으로 꾸며져 있다. 이 화첩에는 표제가 없기 때문에 필자는 본 논문에서 편의상 《蓮·謙·玄

예서체로 제화시를 쓴 매우 드문 예라 서예사에서도 의의가 있는 작품이다.

지금까지 연구된 바에 의하면, 윤두서와 정선의 예술적 교류가 확인되지 않았으나³⁶ 이와 같이 近畿南人 서화 그룹에 속한 윤덕희는 점차 당색에 연연하지 않고 이병연, 정선과 같은 노론계 인물과 문예적인 교류를 하였음을 알 수 있다.

III. 尹德熙 繪畫形成의 基盤

윤덕희의 작품세계를 형성한 기반은 尹斗緒 畫風の 繼承, 尹德熙의 繪畫觀, 그리고 中國 出版物의 受容 등을 꼽을 수 있는데, 이 중 윤두서 화풍의 수용양상은 차후 작품분석에서 다루고자 한다.

1. 尹德熙의 繪畫觀

윤덕희의 회화관은 眞景에 대한 인식, 寫意的 創作態度, 末藝觀으로 요약된다. 윤덕희

聯畫帖)으로 지칭한다. 이 화첩 중 〈삼수도〉(15-15)에는 “壬子蓮翁製”라는 관서가 있고, 7점 모두 지본담채, 작품의 크기, “蓮翁”이라는 관서가 동일한 점으로 미루어 1732년에 함께 그렸음을 알 수 있다. 한편 같은 화첩 중 제6·8·12면 정선의 〈山水圖〉에는 李宜炳(1683-?)이 쓴 제화시가 있어 이러한 가능성을 더욱 뒷받침해준다. 이의병은 산수를 잘 그렸던 李宜中과는 四從간으로 중요와 왕희지체에 능했던 서예가이다. 이의병은 1731-1732년경으로 추정되는 윤덕희의 개인소장의 〈松下步月圖〉와 1732년경으로 추정되는 개인소장의 〈月下泛舟圖〉에도 각각 제화시를 써주었다. 이와 같은 정황으로 보아 윤덕희는 1732년경 정선, 이의병 등과 서로 시서화로 교류했을 가능성이 없지 않다. 윤덕희는 上京한 1731년부터 왕성한 작품활동을 재개했기 때문에 1732년에 주변의 화가들과도 접촉이 있었을 것으로 생각된다. 이 작품 외에 또 하나 정선의 작품에 윤덕희가 제화시를 쓴 〈산수도〉(지본수묵, 29.5×19.4cm, 개인소장)가 전한다. 화면의 우측 상단에 “謙齋”라는 관서와 “鄭敦”이라는 백문방인이 있고, 화면의 왼쪽 상단에는 윤덕희가 “강남에 비가 막 그치자 산그늘에 구름은 더욱 습기를 머금었네. 연운이 쓰다(江南雨初歇 山暗雲猶濕 蓮翁書).”라고 隸書體로 시를 쓰고 그 밑에 “蓮翁”이라는 백문방인이 찍혀 있다. 이 작품의 사진을 볼 수 있게 해주신 박은순 교수님께 이 자리를 빌려 감사드린다.

³⁶ 高蓮姬는 윤두서와 정선의 예술적 교류를 찾아 볼 수 없는 바와 같이 당시 남인계와 노론계와는 교류가 원활하지 않았으나 한 세대가 지나면서 남인학자 화가들의 문화적 성향이 농연그룹과 달랐지만 이들은 점차로 교류했음을 지적한 바 있다. 高蓮姬, 「조선 후기 산수기행문학과 기유도의 비교연구」(이화여자대학교 대학원 국어국문학과 박사학위논문, 2000), pp. 198-199 참조.

는 25세 때인 1709년 자신이 사촌 伯淵(이름 미상)에게 그려준 三角山 白雲臺의 勝景을 그린 부채 그림에 대해 차운한 시에서 ‘眞景’과 ‘眞像’을 언급하고 있다.

白雲을 그린 한 자 부채, 그림은 山水景에서 나왔네.
가을 산의 낙엽은 반쯤 떨어지고, 산 구름이 흩어졌다 다시 모이네.
드높은 나무는 뻑뻑하고, 서리 맞은 가지들은 굳세도다.
돌은 아위고 이끼의 무늬는 축축하고, 골짜기 깊어 냇물 조용히 흐르네.
서리 내린 하늘은 맑기가 비로 쓴 것 같은데, 흰 달이 동산에 떠오르네.
그 가운데 조용한 곳을 찾는 이가 있어, 한가하게 가다가 또 한가하게 시를 읊조리는구나.
구름과 물이 있는 경치를 만나, 더욱 속세 밖의 선경에서 노니네.
이 경치를 오래도록 대하고 있으면 眞幻을 잊고, 사람으로 하여금 깊은 깨우침을 일으키게 하네.³⁷

그림은 眞像을 본뜨는 것이니, 선명하기가 眞景을 대하는 것 같아야 하는데
하물며 나처럼 형편없는 사람의 작품이니, 감히 가지런하다고 할 수 있을까?
필담이 그 기세를 잃으니, 어찌 호방함과 힘셈을 논할 수 있겠는가?
본래 잔재주로 그린 것인데, 어찌 마음속의 깨끗함이 있겠는가?
우연히 명월의 모습을 가져다가 산 동쪽 봉우리에 그려내니
백연은 지나치게 과장해서 스스로 취해서 시를 읊음에 부끄러워한다.
오늘 아침 글을 얻으니, 실로 내 마음을 알아주었도다.
다시 어제의 운을 따라서 君의 충고에 감사한다.³⁸

이 두 시에서 “그림은 산수경에서 나왔다(畫出山水景)”는 내용과 “그림은 眞像을 본뜨는 것이니, 선명하기가 眞景을 대하는 것 같아야 하는데(畫乃倣眞像 宜如對眞景)”라고 한 바와 같이 그는 ‘그림이란 진경을 대하는 것처럼 진상을 그대로 재현하는 의미’로 보았다.

³⁷ 尹德熙, 「次伯淵題畫扇韻」(1709), 앞의 책 上卷, “一尺白雲扇 畫出山水景 秋山落半天 列岵散復整 高樹密森森 霜落枝柯劓 石瘦苔紋溼 谷深川流淨 霜空淡如掃 素月生東嶺 中有尋幽子 閑行復閑詠 會茲雲水象 優游塵外境 對久忘眞幻 令人發深警.”

³⁸ 尹德熙, 「又」(1709), 앞의 책 上卷, “畫乃倣眞像 宜如對眞景 況我庸拙作 敢當稱齊整 筆淡失其勢 何足論豪勁 本爲技能使 有何心界淨 偶將明月樣 圈墨山東嶺 伯淵太誇張 自愧醉其詠 今朝得君書 實獲我心境 更步昨日韻 以謝吾君警.”

비슷한 시기에 성호 이익이 '眞境'을 실재하는 경물이란 뜻으로 사용하였다. 1701년 가을에 금강산을 그린 적이 있었던 이서와 〈白浦實景圖〉(1713-1715 추정)를 그린 윤두서 밑에서 학문을 배운 윤덕희와 李灝는 각각 '眞景'과 '眞境'이라는 용어를 사용한 데서 그들이 사실지향적 예술의식을 일찍부터 공유하고 있었음을 알 수 있다.³⁹ 윤덕희는 이른 시기인 25세(1709)에 백운대의 승경을 그림과 동시에 '진경'이라는 용어를 사용했음에도 불구하고 현재 전하는 진경산수화는 1763년에 그린 〈島潭絶景圖〉가 유일한 예이다^{도19}. 다만 기록상으로 趙裕壽(1663-1749)에게 后溪의 울창한 버드나무 속에 조유수가 자리해 있는 장면을 그려준 그림 한 점이 더 확인된다.⁴⁰ 그밖에도 그는 「白雲臺」·「清潭」·「漕溪」·「白蓮閑屋」·「綠雨堂」 등과 같은 실재의 경관을 노래한 시들을 다수 지었다.⁴¹ 이와 같이 실재하는 경물이란 의미로 사용된 진경이라는 용어는 뒤이어서 姜世晄(1713-1791)에게 영향을 미친 듯하다. 강세황이 진경이라는 용어를 자주 쓰게 된 것은 32세(1751) 이후 安山에서 이익과 교류하면서 부터였을 것으로 추정된다.⁴² 강세황이 실재의 경치를 닮게 그리는 것을 중요시한 것도 앞서 언급했던 윤덕희와 이익의 진경의 의미와 상통한 점이 많다.⁴³

이처럼 윤덕희가 '眞景'에 대해 직접 언급한 것은 현재까지 알려진 기록 중 가장 이른 시기에 해당하는 것이다. 정선이 그린 진경산수화 가운데 최초의 기년작인 1711년 《辛卯年楓岳圖帖》보다 빠른 시기에 진경산수화를 그리고 진경을 언급한 것이어서 이후 진경산수화의 발달과 관련해서도 그 의의가 자못 크다. 따라서 진경산수화가 老論系 朝鮮中華主義 사상을 바탕으로 발생했다는 기존의 견해는 재고해 볼 필요가 있다.⁴⁴

³⁹ 이서가 금강산을 그린 기록은 李萬敷, 『息山集』 卷18, 「畫李澄叔東遊篇後」이고, 이익의 '眞境'이라는 용어는 『星湖先生全集』 下, 「武夷九曲圖歌跋」에 있으며, 원문과 번역문은 李南馨, 「朝鮮後期 近畿實學派의 藝術論 研究: 李萬敷·李灝·丁若鏞을 中心으로」(고려대학교 대학원 국어국문학과 박사학위논문, 1988), p. 86, 92 참조.

⁴⁰ 趙裕壽, 「蓮翁不作桐川納涼圖 而寫我后溪柳漲 看余其中 故題扇尾謝之」, 『后溪集』 卷5. 秦弘燮 編著, 『韓國美術史資料集成』 (4)(一志社, 1996), p. 62 참조.

⁴¹ 尹德熙, 「白雲臺」·「清潭」·「漕溪」·「白蓮閑屋」·「綠雨堂」, 앞의 책 上·下卷 참조.

⁴² 강세황의 '眞景' 용어는 39세(1751) 때 그린 〈陶山圖〉의 跋文, 姜熙彦의 〈仁王山圖〉에 쓴 강세황의 화평, 정선의 산수화에 평한 글 등에 있다. 이에 관한 언급은 邊英燮, 『豹菴姜世晄繪畫研究』(一志社, 1988), pp. 72-73, 174, 190 참조. 변영섭은 강세황이 安山으로 간 32세 이후 당시 그곳에 살았던 이익과 만났을 것으로 추정하였으며, 이익의 서양화법에 대한 경험과 이해는 강세황에게 영향을 미쳤을 가능성이 크다고 보았다. 앞의 책, pp. 40, 107 참조.

⁴³ 앞의 책, p. 176.

⁴⁴ 崔完秀, 「謙齋眞景山水畫考」, 『潤松文華』 21(한국민족미술연구소, 1981), pp. 42-48; 同著, 「謙齋 鄭敎 評傳」, 『潤松文華』 54(한국민족미술연구소, 1998) 참조. 한편 최완수 견해의 문제점 및 학자들의 제설을 소개한 논고로는 高蓮姬, 『조선 후기 산수기행에술연구-鄭敎과 農淵 그림을 중심으로』(一志社, 2001), pp. 8-11 참조.

한편 윤덕희는 그림에 입문하면서 진경에 대한 관심과 함께 '胸中景'이라는 유학자들의 전통적인 사의적 창작태도도 동시에 보이고 있다. 이는 아래의 두 제화시를 통해서 확인할 수 있다.

종이는 하늘을 모습으로 둥글게 자르고, 묵염은 조화의 무늬를 새기네.
가슴속에 바위와 골짜기가 있어, 붓을 드니 연운이 생기는구나.⁴⁵

君의 손에 있는 부채를 펴서 내 마음속의 경치를 그리니,
바위와 골짜기는 붓을 따라 꺾어지고 구름과 안개는 발묵에 따라 움직인다.⁴⁶

이를 통해 '가슴속의 바위와 골짜기' 또는 '내 마음속의 경치'를 그린다는 사의적 창작 태도를 엿볼 수 있다. 이러한 인식은 원대 예찬의 '寫胸中逸氣論'에 토대를 두고 있다. 또한 董其昌이 "자연의 기운을 형성시킨 다음, 손을 따라 나타내면 모두 산수의 傳神을 이룰 수 있다."고 한 내용과도 상통한다.⁴⁷

이외에도 회화에 대한 '玩物小技'라는 의식이 강하였음을 46세(1730) 때 쓴 「題自寫畫小序」에서 확인할 수 있다.⁴⁸

(上略) 내가 어려서 그림 그리기를 좋아하여 가정에서 그림 그리는 기술을 대략 익혔으나 재주가 둔하고 이는 것이 없어서 감히 스스로 그림을 그린다고 말할 수 없었으며, 나이가 들어서도 도리어 그림을 그릴 수 없다는 것을 깨달았다. 나의 그림을 구하는 사람들이 많이 모여들었으나, 나 자신을 속이고 남을 속이는 것이 부끄러워서 감히 가볍게 그려주지 않았다. 지금 아이들이 그 아버지가 직접 그린 그림을 家寶로 삼으려고 하는 것 또한 부끄러운 일은 아니나 정성들여 그려 주어도 몹시 흡족하지 않다. 하물며 玩物小技를 어찌 자손을 위하여 전할 수 있겠는가?⁴⁹

45 尹德熙, 「漫題畫扇」(1710), 앞의 책 上卷, "紙裁天容圓 墨染造化紋 胸中巖壑在 筆底生烟雲."

46 尹德熙, 「題畫筵」(1721), 앞의 책 上卷, "展君手裡筵 寫我胸中景 岩壑隨毫折 雲霞潑墨馳."

47 유홍준, 『조선시대 화론 연구』(학고재, 1998), pp. 166-167; 洪善杓, 「朝鮮 末期 閭巷文人들의 회화활동과 創作性向」, 『朝鮮時代繪畫史論』(文藝出版社, 1999), p. 348 참조.

48 그밖에도 尹德熙, 「題韓浩源屏後」(1759)·「自歎」(1760), 앞의 책 下卷 등에서 末藝觀이 더 확인된다. 이 글들의 원문과 해석은 車美愛, 앞의 논문(註6), pp. 87-89 참조.

윤덕희는 그림을 칭하는 자들에게 그림을 그려주는 것조차 자신과 남을 속이는 것으로 생각하고 함부로 하지 않았으며, '玩物小技'인 그림을 자손에게 전하는 것을 스스로 부끄럽게 여겼다. 성리학자들의 末藝의 價値觀은 18세기 문인화가들에게 지속적으로 내재되어 왔으며 윤덕희도 예외는 아니었다. 조선시대에 들어와 성리학의 가치체계에 기반을 둔 사대부들은 崇儒重道의인 시각에서 상대적으로 그림을 '末技', '末藝' 또는 '小技', '賤技'의 하나로 여겼는데, 이는 회화 자체를 천시하는 것이 아니라 本末이 전도되어서는 안 된다는 경계를 지적한 말이다.⁵⁰ 그가 1735년 세조의 어진모사에 老眼의 이유를 들어 끝내 참여하지 않고 거절한 일도 같은 맥락에서 이해할 수 있다. 즉 그는 부친 윤두서 역시 그림을 小技로 인정하여 가르치기를 꺼려하였기 때문에 그 스스로가 自得했다는 것에서 알 수 있듯이 서화를 너무 가까이 하는 것은 그 집안에서도 '玩物小技'라는 인식이 지속적으로 일관되어 왔다.⁵¹ 이러한 末藝觀으로 인해 윤덕희는 기예로써 남의 부림을 당하는 것을 꺼려했으며, 가족이나 교유한 인물들의 전별이나 축수를 기념하기 위해 그려준 그림들이 많았다.

2. 中國 出版物의 收容

중국으로부터 유입된 출판물들이 윤덕희의 작품세계를 형성하는 데 있어 큰 비중을 점유하고 있다. 윤덕희는 『顧氏畫譜』, 역대 성현도상 총합본인 『照史』, 『唐詩畫譜』, 『芥子園畫傳』, 『三才圖會』, 『孔夫子聖蹟圖』, 『小說經覽者』 총 127종 중 插畫本 등 中國 出版物들을 다양하게 열람했던 것으로 파악된다.

그가 직접 참고했던 『顧氏畫譜』(4권 1책, 화책 크기 35.5×22.5cm, 삽화 크기 25.8×18.2cm)가 현재까지 해남 중가에 소장되어 있다. 이 화보는 「歷代名公畫譜目錄」 하단에 “武林顧炳默然父纂 男三聘三錫校刊”이라 명시된 점으로 보아, 1603년에 제작된 초간본이 아니

⁴⁹ 尹德熙, 「題自寫畫小序」, 앞의 책 下卷, “(上略) 余少愛此技 略得糟粕於家庭而 才齒識淺 未敢以能自居 老大而轉覺其不能也 人之求之者 盈集而 愧其自欺而欺人也 不敢輕許也 今兒曹以爲 其父兄手蹟 欲爲傳家之謀則 亦無怪矣 屢勉寫與而 深有所縮焉 况玩物小技 何足爲子孫傳哉.”

⁵⁰ 洪善杓, 「朝鮮初期 繪畫觀」, 『第3回國際學術會議論文集』(韓國精神文化研究院, 1984), pp. 598-599; 同著, 「朝鮮後期の 繪畫觀: 實學派의 繪畫觀을 중심으로」, 安輝濬 監修, 『山水畫』 下 韓國의 美 12(중앙일보·季刊美術, 1982), pp. 221-222; 同著, 앞의 책(註47), pp. 194-198 참조.

⁵¹ 이영숙, 앞의 논문, p. 22 참조.

라 후에 고삼빙과 고삼석 두 아들에 의해서 발간된 교정본임을 알 수 있다. 이 화보의 표제는 『고씨화보』이며, 그다음 장 상단에는 “武林顧氏”가 가로로 쓰인 다음, 세로로 크게 “歷代畫譜”라는 별칭이 쓰여 있다. 또한 별명과 나란하게 작은 글씨로 “恭齋尹氏墨莊”이라 쓰고 있고, 그 위에 “恭齋”라는 백문방인과 “道載閣藏”이라는 원형으로 된 주문장서인이 찍혀 있다. 제1권부터 4권까지 도합 107점의 삽화가 수록된 이 화보는 1603년 초간된 『고씨화보』와 달리 맨 마지막에 ‘路從廣’의 삽화가 추가되어 있다.

윤두서가 이 화보를 어떤 경로를 통해서 구입했는지에 관해서는 문헌자료가 없어 단언하기 힘들다. 다만 윤두서가 이수광의 집안에 가전되어 온 『고씨화보』를 이수광의 증손자이자 윤두서의 처남인 李玄紀(1647-1714)로부터 얻어 소장했을 가능성을 추측해 볼 수 있다.⁵² 윤두서의 부인 전주이씨가 큰 오빠 이현기가 근무하는 처소에 가서 윤덕희를 낳았으며, 이현기와 관련된 문헌이 현재까지 해남 종가에 남아 있는 것으로 보아도 이러한 가능성을 상정해 볼 수 있다.⁵³

윤덕희의 현존하는 작품 중 산수화 9점, 도석인물화 2점, 풍속화 1점 등 총12점이 『고씨화보』의 영향을 받았다.⁵⁴ 따라서 『고씨화보』는 윤덕희의 산수화의 소재 발굴에 크게 기여하였음을 알 수 있다. 그뿐 아니라 해남 종가에 소장된 『고씨화보』는 19세기 화가 小癡 許鍊(1808-1893)에게도 영향을 미쳤다. 허련이 61세 때 그린 《葫蘆帖》에는 당시 윤덕희의 후손 尹鍾敏이 소장하고 있던 『고씨화보』를 빌려와서 모사한 12점이 포함되어 있어 주목된다.⁵⁵

인물화를 연마하는 데 참고했던 화보는 역대 성현도상 총합본인 『照史』이다. 3권으로 된 이 책은 역대의 황제부터 孔子·孟子·老子뿐만 아니라 沈周·文徵明 등의 명대 문필가에 이르기까지 총280여 명의 인물초상 筆寫本으로, 각 화본마다 상단에 이름 혹은 이름과 간단한 전기가 첨필되어 있다. 제1권 첫 장에는 “觀其眸子人焉廋哉 聖人不相有”라고 읽혀지는 행서체가 확인되고, 고전체로 “聖賢圖像”이라는 소제목이 있다. 일부 도상에 “尹德熙印”이라는 장서인이 찍혀있어 윤덕희가 소장했던 화보임을 알 수 있다.⁵⁶ 그가 수없이 참고했음을

⁵² 특히 이현기의 사촌인 李玄錫(1647-1703)의 『遊齋集』에 「覽顧氏畫譜」라는 두 수의 제시가 남아 있어 이수광이 보았던 『고씨화보』가 이 집안에 가전되었음을 알 수 있다. 이에 관한 언급은 宋惠卿, 『顧氏畫譜』와 조선 후기 화단』(홍익대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 2002), pp. 69-71 참조.

⁵³ 해남 종가에는 이현기의 書院과 관련된 문헌 『院』(40.3,×29.5cm)이 소장되어 있다.

⁵⁴ 『고씨화보』를 차용한 작품의 예는 車美愛, 앞의 논문(註6), pp. 68-69 참조.

⁵⁵ 김상엽, 『소치 허련』(학연문화사, 2002), p. 45, 121 참조.

⁵⁶ 도판은 車美愛, 앞의 논문(註6), 도 29-32 참조.

알려주듯 책을 넘긴 부분에 닳아진 흔적이 많이 보인다.

그밖에도 현재 해남 중가에 소장되어 있지 않지만 『三才圖會』, 『芥子園畫傳』, 『唐詩畫譜』, 『孔夫子成績圖』 등을 열람했던 것으로 추정된다.⁵⁷ 그 가운데 윤덕희의 도석인물화에 가장 많은 영향을 끼친 중국 출판물은 명대의 학자 王圻(?-1614)와 그의 아들 王思義에 의해서 편찬된 『三才圖會』(1607년 初刊, 1609년 續刊)이다.⁵⁸ 『삼재도회』 중 「人物」 卷九·卷十·卷十一에 수록된 선불삽화들은 이보다 7년 앞서 1602년에 출간된 명말 傳記挿畫版畫라고 할 수 있는 『洪氏仙佛奇蹤』(『仙佛奇蹤』)의 「仙引」과 「佛引」의 삽화들을 많은 부분 발췌하였다. 또 1928년 당시 조사된 『海南尹氏藏書目錄』에 『三才圖會』와 『仙佛奇蹤』이 적혀있어 윤덕희가 두 책 모두를 소장했거나, 혹은 『삼재도회』만 소장했을 가능성이 있다.⁵⁹ 그러나 윤덕희의 작품에 『선불기종』에는 없고 『삼재도회』에만 있는 삽도를 모사한 예가 있어 그가 『삼재도회』를 확실히 소장하였던 것으로 추정된다. 그뿐 아니라 윤덕희가 열람했던 화보 중 『고씨화보』보다 임모한 예가 많아 이러한 가능성을 더욱 뒷받침해준다.⁶⁰ 이 화보들을 참고한 예는 차후 작품분석에서 구체적으로 논의하고자 한다.

IV. 尹德熙의 山水畫

윤덕희 작품세계를 山水畫, 人物畫, 말 그림 등의 화목으로 구분하여 살펴보고자 한다. 현재까지 조사된 총110점 중 산수화가 2/3 이상을 차지하고, 다음으로 인물화, 동물화 순이다.

총27점의 기년작에 쓴 관서의 변화과정을 보면, 1731년에 “敬伯”을, 1731년 어느 시점부터 1733년경까지 “蓮翁”을, 1736년경부터 “蓮逋”를, 그리고 1739년 어느 시점부터 1763년까

⁵⁷ 윤덕희의 작품에 영향을 미친 화보들에 관한 상세한 언급은 車美愛, 앞의 논문(註6), pp. 71-82 참조.

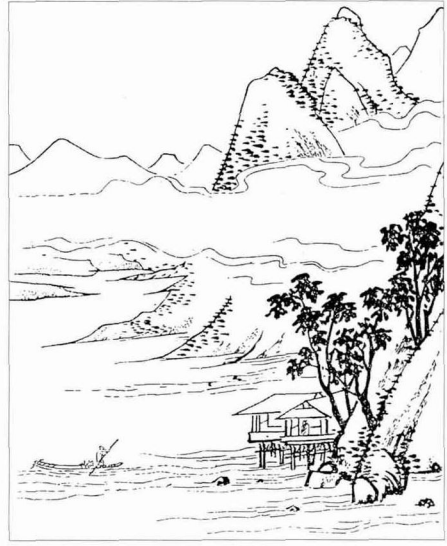
⁵⁸ 『三才圖會』가 조선 후기 회화에 끼친 영향에 관해서는 崔玪姪, 「『三才圖會』와 朝鮮後期 繪畫」(홍익대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 2003) 참조.

⁵⁹ 1928년에 조사되었던 『海南尹氏藏書目錄』(필사본, 1冊: 27.5×20cm, 국사편찬위원회 소장)에 적힌 화보들은 『顧氏畫譜』·『三才圖會』·『唐詩畫譜』·『圖會宗彙』·『仙佛奇蹤』·『石譜』 등이며, 화론서는 『宣和畫譜』·『圖繪寶鑑』·『續圖繪寶鑑』·『王氏畫苑』 등이다. 그러나 이 목록에 수록된 중국 출판물 중 『고씨화보』와 『선화화보』를 제외하고는 해남 중가에 현존하지 않아 이 화보들을 구입했던 시기를 파악할 수 없다.

⁶⁰ 『삼재도회』를 차용한 작품의 예는 車美愛, 앞의 논문(註6), pp. 79-80 참조.



도 4 尹德熙, 〈樓閣山水圖〉, 《書體》 제3면, 1713년,
紙本水墨, 35×28.5cm, 尹亨植



도 5 『顧氏畫譜』 高克恭 山水圖

지 “駱西”를 관서로 사용하고 있어 기타 기년이 없는 작품들의 제작연대를 추정할 수 있는 중요한 단서가 된다.⁶¹

윤덕희의 유존작 중 가장 많은 비중을 차지하는 산수화는 기년작들에 사용한 관서를 기준으로 24세(1708)경부터 47세(1731)경까지를 초기로, 47세(1731)경부터 55세(1739)경까지 집중적으로 작품활동을 했던 시기를 중기로, 55세(1739)경부터 82세(1766)까지를 후기로 구분하여 화풍상의 변화를 다루었다.

1. 初期 山水畫(1708년경-1731년경)

윤덕희는 그림에 입문한 초기부터 南宗畫法의 습득과 함께 25세(1709)에 眞景山水畫에

⁶¹ 현재 해남 중가에 소장된 8종의 윤덕희의 인장은 현전하는 작품 및 문집에 모두 사용했던 것들이 확인된다. 해남 중가에 소장된 윤덕희의 인장과 기년작에 찍힌 인장에 관해서는 노기춘, 「孤山 尹善道 家門의 印章」, 『書誌學研究』 第24輯(書誌學會, 2002.12), pp. 499, 504-510, 519, 521 참조.

관심을 보이는 등 18세기에 새롭게 유행한 화풍을 일찍부터 수용하였다. 윤덕희가 그림에 입문한 시기는 『수발집』에 24세(1708) 때 尙季言에게 그려준 부채 그림에 쓴 제화시가 있어 24세 무렵일 것으로 추정된다.⁶²

29세(1713) 작 《書體》 제3면의 〈樓閣山水圖〉는 가장 이른 시기의 작품으로 입문기에 화보를 통해서 남종화법을 익혀나가는 과정을 보여준다^{도4}.⁶³ 왼쪽에 넓은 수면을 두고 오른쪽에 인물이 누각에 앉아 있는 전경의 구도는 『고씨화보』의 ‘高克恭의 산수도’에서 부분적으로 차용되었다^{도5}. 중경의 산 아래 소나무는 『개자원화전』의 ‘王叔明松多不經意’를 참고한 점으로 보아, 그는 일찍부터 『개자원화전』을 열람했던 것으로 파악된다.⁶⁴ 그러나 전체적으로 경물 간에 유기적인 연결이 부족하고 필선을 자신 있게 구사하지 못하고 부분부분 끊긴 흔적이 보여 초기 습작단계에서 자기화시키지 못한 한계를 드러낸다.

2. 中期 山水畫(1731년경-1739년경)

중기에는 신구절충양식 및 남종화법을 추구하면서, 서양화법을 시도한 독자적인 화풍을 형성하였다. 이러한 경향은 서울로 다시 이사한 47세(1731)를 기점으로 뚜렷하게 나타난다. 먼저 신구절충양식부터 살펴보면, 47세(1731) 때 그린 〈冬景山水圖〉는 안경과 화풍과 남종화풍의 절충양식이 처음으로 보이는 예이다^{도6}. 이는 윤두서의 〈寒林書屋圖〉와 함께 조선 후기에 새롭게 유행한 ‘매화서옥도’의 시원을 이루는 작품으로 『개자원화전』의 ‘李營丘梅花書屋’을 응용하면서 변형을 가미한 예이다^{도7}.⁶⁵ 전경의 약간 높지막한 언덕과 그 위의 앙상한 나무는 윤두서의 〈寒林書屋圖〉를 따르면서도 바위표현에서 필선을 약화시켜 괴량감 표현을 시도하고 있어 윤두서의 필법과 차이를 보인다. 또 근경 언덕 위의 해조묘 계통의 수

62 尹德熙, 「題畫扇贈尙季言」, 앞의 책 上卷, “누각은 높고 산세는 야트막하고, 달 밝으니 물도 밝게 빛나는 구나. 밤기운이 서늘하니 더욱 적막하고 호탕한 기운이 일어서 배속 가득히 맑구나(樓高山勢平 月白水光明 夜涼尤夢寂 豪興滿腔清).” 그림에 『수발집』 상권에 자신이 그린 초기에 해당되는 산수화에 쓴 제화시 11수가 전하고 있어 현전하는 작품 이외의 산수화 경향을 알 수 있는 참고 자료가 된다. 車美愛, 앞의 논문(註6), 註267 참조.

63 해남 종가 소장 《書體》 제3면에 실린 이 작품은 우측 상단에 “癸巳孟春寫”라는 관서와 “尹德熙印”이라는 백문방인이 찍혀있어 29세(1713) 음력 정월에 그렸음을 확인할 수 있다.

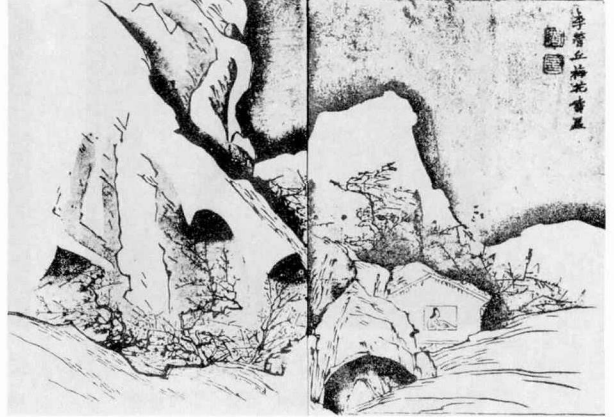
64 도판은 『芥子園畫傳』(吳浩出版社, 1981), 「樹譜」, p. 66 참조.

65 윤두서의 〈한림서옥도〉는 車美愛, 앞의 논문(註6), 도 49 참조.



도 6 尹德熙, 〈冬景山水圖〉, 1731년,
絹本淡彩, 27.3×17.7cm, 국립중앙박물관

도 7 『芥子園畫傳』 李營丘 梅花書屋



지법을 구사한 나무와 약간의 거리를 두고 후퇴하는 원경의 산악, 편파이단구도 등은 16세기 안견과 화풍을 따르고 있다.⁶⁶ 한편 〈동경산수도〉와 대폭을 이룬 〈夏景山水圖〉는 전체적으로 묵법에 비중을 둔 물골선염법이 사용되고 있어 점차 윤덕희의 화풍이 형성되어가는 과정을 확인할 수 있다⁸. 한쪽으로 치우친 편파구도와 후경의 불쑥 솟아오른 잠두형 주산 등은 전형적인 중기 절파계 화풍을 답습한 것이다.

이와 같은 신구절충양식과 더불어 본격적으로 남종화법에 관심을 보인 일군의 산수화 계열이 있다. 『당시화보』의 미점을 사용한 산수화를 횡장한 화면에 방한 예로는 《蓮翁畫帖》 제1면 〈山水圖〉를 들 수 있다⁹.⁶⁷ 수면 위에 경물을 지그재그식으로 세 군데 나누어 배치하거나, 강안과 원산에 소미점을 구사한 방식은 이 화보 가운데 ‘皇甫冉의 問居季司直’을 참

⁶⁶ 조선 전반기 화풍에 관한 연구는 安輝潑, 「朝鮮王朝 前半期の 山水畫」, 『朝鮮前期國寶展』(호암미술관, 1996), pp. 260-277 참조.



도 8 尹德熙, 〈夏景山水圖〉, 1731년,
絹本淡彩, 27.3×17.7cm, 국립중앙박물관

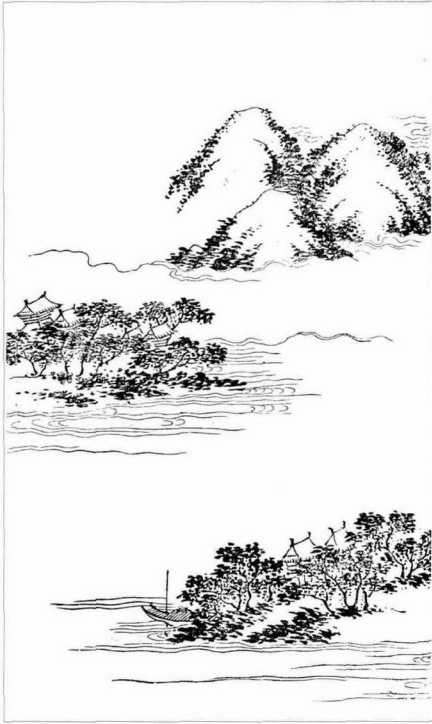


도 9 尹德熙, 〈山水圖〉, 《蓮翁畫帖》 제1면,
絹本水墨, 30×35cm, 국립중앙박물관

고한 것으로 생각된다^{도10}. 윤덕희는 원말사대가 중倪瓚(1301-1374), 黃公望(1269-1354)의 화풍을 추구하였다. 예찬의 화풍을 따른 작품은 《尹德熙畫帖》 제3면 〈山水圖〉이다^{도11}.⁶⁸ 이 작품은 중앙에 빈 정자가 있고, 후경의 산은 전경과 간격을 두지 않고 원산을 앞으로 끌어당겨 상대적으로 크게 표현한 변형된 예찬의 소림모정식 구도를 활용한 예이다. 서울대학교박물관 소장의 〈山水圖〉^{도12}는 『고씨화보』의 '黃公望 山水圖' ^{도13}를 임모하면서 나름대

67 《연옹화첩》(국립중앙박물관 소장, 덕수 3866-531)은 총7점의 작품들이 장첩되어 있다. 표지에 “蓮翁畫帖”이라는 표제가 있으나 윤덕희의 필체가 아니다. 이 화첩 중 〈군선경수도〉에는 유일하게 “蓮翁”이라는 관서와 “敬伯”, “德熙”, “蓮翁”이라는 3개의 백문방인이 확인되어 이 작품들은 1732-1733년 사이에 그려진 것으로 추정된다.

68 윤덕희의 또 하나의 《화첩》(국립중앙박물관 소장, 동원2199)은 산수화 5점과 말 그림 1점으로 장첩된 것이다. 《화첩》의 표지에는 “畫帖”이라고 쓴 제목이 있으나 윤덕희의 서체는 아니다. 또한 표지 안쪽면의 앞뒤로 윤덕희에 대해 여러 문헌에서 인용한 내용이 있는 점으로 보아 소장가가 쓴 것으로 생각된다. 이 화첩의 작품들에는 인장이 찍혀 있지 않아 제작연대를 알 수 없지만, 1731년부터 1733년까지 쓴 “蓮翁”이라는 관서가 있어 이 시기의 화풍을 파악할 수 있는 중요한 작품들이다. 필자는 본 논문에서는 이 화첩을 편의상 《尹德熙畫帖》으로 지칭한다.



도 10 『唐詩畫譜』 '皇甫冉의 問居季司直'



도 11 尹德熙, <山水圖>, 《尹德熙畫帖》 제3면, 苧本水墨, 23.4×14.7cm, 국립중앙박물관



도 12 尹德熙, <山水圖>, 苧本水墨, 22.4×15.5cm, 서울대학교박물관



도 13 『顧氏畫譜』 '黃公望 山水圖'



도 14 尹德熙, 〈山水圖〉, 絹本水墨,
21.6×12.9cm, 국립중앙박물관



도 15 蕭雲從, 『太平山水圖』 '景山'

로 변형을 가하고 있다. 직선으로 뻗은 기는 줄기 위에 평두점을 찍은 산등성이의 수목들, 예각을 사용해 보다 수직을 강조한 전경의 바위언덕과 그 위에 세장한 마른 나무를 첨가하는 모티프는 이 화보를 참고한 것으로 추정된다.

중기에는 신구절충양식과 남종화법을 추구하면서도 서양화법을 시도하여 윤덕희의 독자적인 산수화풍을 형성해 나갔다. 국립중앙박물관 소장 〈山水圖〉도14에서 보이는 방형 또는 단순한 각진 형체들의 반복으로 구축된 산세는 이전의 산수화에서는 볼 수 없는 유형으로 명말청초 安徽派 화가 蕭雲從(1596-1673)의 『太平山水圖』(1648)의 山石法도15과 유사하

⁶⁹ 高蓮姬는 앞의 책(註44), pp. 90-93에서 정선의 산과 바위의 독특한 준법을 소운종의 『태평산수도』와 비교 분석하면서 이 화보가 조선에 유입되었을 가능성이 크다고 보았다.

다.⁶⁹ 그러나 바위 주변에 무수히 호초점을 찍어 화면에 공간감을 붙여넣는 방식이나, 바위 절벽 밑부분을 그늘로 처리하는 음영법을 적용하고 있어 주목된다. 윤덕희는 부분적으로 서양화법을 시도했던 부친 윤두서를 통해서 이 화법을 익혔을 것으로 생각된다.⁷⁰ 또 다른 한편으로 1731년 상경한 이후에 해당되는 중기 산수화에 서양화법이 나타난 점으로 보아, 당시 서울에 유입된 서양화를 보았거나, 이익을 통해서 서양화법에 관한 지식을 얻을 수 있었던 것으로 추정된다.⁷¹

3. 後期 山水畫(1739년경-1766년)

후기 산수화에서는 중기부터 시도했던 서양화법을 더욱 완숙하게 구사하여 독자적인 화풍을 완성하였다. 후기의 작품 중 윤덕희 산수화의 완성을 볼 수 있는 가장 대표적인 기년작은 62세(1746) 때 네째 동생 尹德熙에게 송별을 기념하여 그려준 홍익대학교박물관 소장 〈別離山水圖〉이다.⁷² 오른쪽에는 수직으로 뻗은 기암들이 화면을 꽉 채우고 있는데 반해, 왼쪽에는 마을과 겹겹이 쌓인 원산들이 평원경으로 포치되어 있다. 밑은 넓고 위로 갈수록 좁아지는 원추형 산괴는 산면에 바위 주름을 넣어 입체감을 강조하고 있는 것이 특징인데, 이는 윤두서가 개발한 산석법으로 윤덕희에게 가전되었다. 수직으로 뻗은 중첩된 산괴에 드리워진 그늘이나 윗부분만 질게 처리한 전경의 언덕에는 명암법을 활용하여 입체적 효과를 내었다. 이처럼 산수화에 명암법을 적용한 것은 윤덕희가 선구적이며, 이후 妹弟인 신

⁷⁰ 실제로 윤두서가 서양화법을 시도했던 작품 중 음영법을 시도한 작품으로는 〈自畫像〉, 〈旋車圖〉, 〈石榴梅枝圖〉, 〈沈得經肖像畫〉 등이 있다. 이에 대한 구체적인 설명으로는 이영숙, 앞의 논문, pp. 16-17, 37, 39, 50, 70 참조. 또한 선투시법을 시도한 작품으로는 〈周禮兵車之圖〉가 있다. 이에 관한 언급은 朴銀順, 「조선 후기 서양 투시도법의 수용과 진경산수화풍의 변화」, 『美術史學』 11(한국미술사교육연구회, 1997), p. 13 참조.

⁷¹ 이익은 『星湖僿說』 第四卷, 「萬物門」, 「畫像坳突」에서 사신으로 간 사람들이 연경에서 구입해온 서양화를 실제 감상하고 느낀 바를 글로 묘사하였으며, 서양화 기법을 언급한 利馬竇(Matteo Ricci)의 『幾何原本』의 서문을 인용하였다. 따라서 이익과 교류가 있었던 윤덕희는 이와 같은 글을 통해서 습득한 서양화법의 지식을 그림에 응용했을 가능성이 크다. 『국역 성호사설』 II(민족문화추진회, 1976), pp. 64-65 참조. 李成美는 이때 이익이 보았던 서양화는 투시법과 대기원근법, 명암법을 구사하여 공간감, 거리감, 건물의 입체감을 잘 묘사한 풍경화였을 것으로 추정하였다. 李成美, 『조선시대 그림 속의 서양화법』(대원사, 2000), pp. 84-86 참조.

⁷² 화면의 중앙 빈 공간에는 “1746년 유두달(음력 6월)에 우형 낙서가 그리다. 네째 동생인 숙장(尹德熙의 字)이 남쪽으로 돌아가는데 송별하여 그려서, 이로써 천리만큼 떨어져 있더라도 서로의 얼굴을 대하는 듯 하고자 함이다(歲丙寅流頭月 駱西愚兄作 驢第四弟叔長 南歸之行 用作千里相思面目).”라는 제말이 있다.



도 16 尹德熙, 〈別離山水圖〉,
1746년, 扇面, 紙本水墨,
28×75.5cm, 홍익대학교박물관



도 17 尹德熙, 〈樹下觀水圖〉,
扇面, 紙本淡彩, 30×61.5cm,
국립중앙박물관

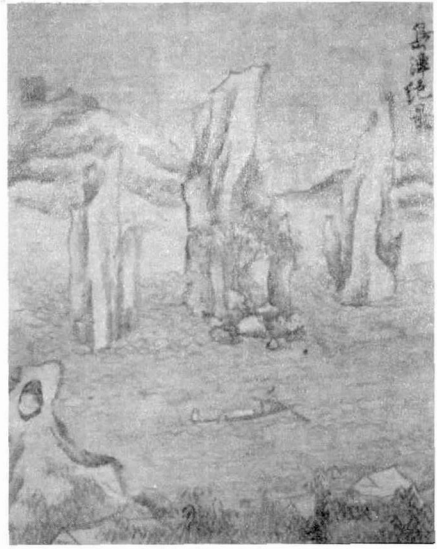
광수와 절친했던 강세황의 1757년 《松都紀行帖》에서 본격화된다.⁷³

윤덕희는 산수인물도에서도 서양화법을 적극적으로 활용하였다. 국립중앙박물관 소장 〈樹下觀水圖〉에서 인물이 입고 있는 연록색 상의와 담청색 바지는 윤곽선에 잇대어 더 진한 담채를 칠하여 음영효과를 낸 흔적이 뚜렷하다⁷⁴. 또 나뭇잎도 이전의 화보풍에서 탈피하여 연초록으로 선염한 다음 그 위에 다시 진한 먹을 가하여 녹음이 짙은 한여름의 분위기를 사실적으로 표현하였다. 역시 산수인물도 계열로 특이한 화면구도와 서양화법을 적용시킨 예로는 鮮文大學校博物館 소장 〈松下觀水圖〉를 들 수 있다⁷⁵. 주인공과 주변의 경물을 크로즈업 하여 화면을 꽉 채우는 구성을 취하고 있다. 등장인물은 터럭 하나 주름 하나까지 세

⁷³ 이 화첩의 관해서는 金建利, 「豹菴 姜世晷의 《松都紀行帖》 연구」(이화여자대학교 대학원 미술사학과 석사학위 논문, 2002) 참조.



도 18 尹德熙, 〈松下觀水圖〉, 紙本水墨,
29.8×46.2cm, 鮮文大學校博物館



도 19 尹德熙, 〈島潭絕景圖〉, 《寶藏》제3면,
1763년, 絹本水墨, 21.8×17.1cm, 尹亨植

밀하게 그리는 사실적인 묘사에 치중하였으며, 산의 표현에는 붓을 여러 번 잇대어 칠하여 필선을 배제하고 면적인 효과를 살려 입체감을 극대화시키고 있어 후기 산수화의 특징을 엿볼 수 있다. 이처럼 선을 배제한 필법은 당시로서는 생소한 것이어서 沈鏗(1722-1784)로부터 “필법이 나약하다”는 평을 들었던 것으로 생각된다.⁷⁴

끝으로 가장 늦은 시기의 산수화로 79세(1763) 때 그린 해남 종가 소장인 《寶藏》 제3면 〈島潭絕景圖〉는 그가 남긴 유일한 진경산수화란 점에서 중요하다⁷⁵. 이 절경은 金弘道(1745-1806?)의 〈島潭三峰圖〉나 실경 사진과 비교해 보면, 거의 실제의 경치에 충실하고 있으나 암봉의 표현은 수직으로 길게 과장되어 있다.⁷⁶ 특히 한쪽 눈이 실명된 이후에 그려진 산수화라 필력이 약하지만, 암석 표면과 원산을 여전히 명암법으로 처리하고 있어 만년기가

⁷⁴ 본고의 註75 참조.

⁷⁵ 이 화첩의 맨 마지막 면에 “계미(1763) 7월에 낙서 늙은이가 어렵게 만들어 균을 좇아 버금가기를 힘쓰므로써 적막하고 힘든 마음을 위로한다(歲癸未流火月 駱西蓑翁艱作 以從君勉仲 慰寂寞悲鬱之懷).”라는 후제를 통해서 이 화첩은 79세(1763)에 제작된 작품임을 알 수 있다.

⁷⁶ 金弘道の 〈島潭三峰圖〉는 『壇園 金弘道-탄신 250주년 기념특별전』(삼성문화재단, 1995)의 도 79 참조; 도담삼봉 실경 사진은 車美愛, 앞의 논문(註6), 도 126 참조.

지 윤덕희의 화풍적 특징이 이어졌음을 알 수 있다.

이상으로 윤덕희의 산수화를 초기의 남종화법의 습득 및 진경에 대한 관심, 중기의 신구화풍의 절충과 남종화법의 시도 및 서양화법을 적용한 독자적인 화풍의 형성, 후기의 서양화법을 본격적으로 운용한 윤덕희 화풍의 완성 등으로 진행된 화풍상 변화를 다루었다.

V. 尹德熙의 人物畫

윤덕희는 산수화에 이어서 인물화에서도 뛰어난 기량을 보였다. 그의 인물화와 말 그림에 대한 당대의 평가를 정리해 보면 다음과 같다. 먼저 沈鏞는 『松泉筆談』 卷4에서 “조선의 중엽 이전에서 명수로 일컬어지는 사람들의 그림은 즐렬하고 메마르고 거칠고 엉성했는데, 비로소 공재 윤두서로부터 차츰 길이 열렸고, 蓮翁이 그 뒤를 이어서 신선과 말을 그렸으니 세상에서 雙絶이라고 일컬지만 필법이 나약하였다.”라고 평하고 있다.⁷⁷ 또한 『震彙續考』에 따르면, “글씨와 그림에 능했고, 특히 말 그림과 神仙 그림을 더욱 잘 그렸다.”라는 기록이 전한다.⁷⁸ 頤齋 黃胤錫(1729-1791)은 『頤齋亂藁』에서 “尹德熙는 僧과 말 그림을 잘 한다.”고 평하고 있다.⁷⁹ 이 세 가지 기록으로 보아 윤덕희는 도석인물화와 말 그림을 잘 그려 당시에 이미 명성을 얻었음을 알 수 있다. 윤덕희의 인물화를 도석인물화와 풍속화로 구분해서 살펴보고자 한다.

1. 道釋人物畫

윤덕희는 八仙, 虎溪三笑, 壽老人, 劉海蟾, 觀碁忘樵 등 흔히 알려진 모티프에서부터 眞武, 孫登과 같은 잘 알려져 있지 않은 신선들까지 화제로 다루었다.⁸⁰ 이는 윤덕희가 그만큼

⁷⁷ 沈鏞, 『松泉筆談』, “東華中葉以上所稱名手者 拙澁龜率 始自尹恭齋 稍開門路 蓮翁繼之 畫仙畫馬 世稱雙絶 而筆法懦弱.” 吳世昌, 東洋古典學會 譯, 『國譯 權域書畫徵』(시공사, 1998), pp. 677-678.

⁷⁸ 『震彙續考』, “……善書畫 尤善畫馬畫仙.” 吳世昌, 東洋古典學會 譯, 앞의 책, pp. 677-678 재인용.

⁷⁹ 黃胤錫(1729-1791), 『頤齋亂藁』 卷18, 十七日 丁亥(한국정신문화연구소, 1998) 참조.



도 20 尹德熙, 〈鍾離權圖〉,
《蓮·謙·玄聯畫帖》 제13면, 1732년,
紙本淡彩, 31.5×20.0cm, 국립중앙박물관



도 21 『三才圖會』 鍾離權

신선들에 대해 잘 알고 있었음을 의미한다. 윤덕희가 도석인물화를 그리게 된 배경으로는 앞서 언급한 바와 같이 『삼재도회』의 열람과 자신이 읽었던 吳元泰의 『東遊記』(원명 『八仙出處東遊記』)·『太平廣記』·劉向의 『列仙傳』 등과 불교 및 신선사상·양생술에 대한 관심에서 비롯된 것으로 생각된다.⁸¹ 그 가운데 『삼재도회』가 도석인물화의 도상을 익히는 참고서였다면, 팔선의 일화를 다룬 오원태의 『동유기』는 팔선도 제작에 직접 영향을 끼친 책이다.⁸² 윤덕희는 도석인물화를 중기(1731년경-1739년경)부터 본격적으로 시작하여 후기(1739

⁸⁰ 이에 관한 자세한 논의는 車美愛, 앞의 논문(註6), pp. 150-158 참조.

⁸¹ 윤덕희의 신선사상과 양생술에 관해서는 車美愛, 앞의 논문(註6), pp. 134-137 참조. 『太平廣記』는 978년 북송의 李昉이 12명과 함께 수찬하였으며, 981년에 관각했으나 현재 전해지는 『태평광기』는 명청대의 판본들이다. 특히 이 책에 채록된 총 7000여 조에 달하는 고사 중 「신선」류가 55권, 「여선」류가 15권 등으로 비교적 큰 비중을 차지하고 있다.



도 22 尹德熙, <藍采和圖>, 紙本水墨,
26×17.5cm, 개인소장



도 23 『三才圖會』 '藍采和'

년경-1766)까지 지속적으로 그렸다.

신선도 중에서 중기에 해당되는 1732년 작 <蓮·謙·玄聯畫帖> 중 제13면 <鍾離權圖>는 윤용의 <종리권도>와 함께 우리나라에 현전하는 <종리권도> 중 가장 이른 시기의 예이다⁸⁰. 이 도상은 종리권의 위치가 좌우로 바뀌었을 뿐 『삼재도회』에 실린 도상과 거의 일치하고 있으나 상단의 바위표현이나 인물의 옷주름에서 절파화풍에 큰 비중을 두고 있다²¹.

<종리권도>에 이어 팔선 중 단독상을 그린 또 하나의 예는 개인소장의 <藍采和圖>로 역시 우리나라에 현전하는 가장 이른 시기의 남채화 그림이다²². 이 작품은 <종리권도>에

⁸² 『동유기』는 팔선고사에 관련된 내용이 총망라되어 있다. 이는 총56회로 구성되어 있으며, 크게 李鐵拐(1-10회), 鍾離權(11-18회), 藍采和(19회), 張果老(20-21회), 何仙姑(22회), 呂洞賓(23-29회), 韓湘子(30-31회), 여동빈과 종리권이 거루는 내용(32-44회), 曹國舅(45회), 팔선이 東海를 건넌 이야기(46-56회) 등이다. 특히 남채화·하선고·조국구에 관해서는 기록이나 전설이 부족했기 때문에 다른 신선들에 비해서 간략하게 서술되어 있다. 蘇英哲, 「八仙考」, 『近畿大學教養部研究紀要』 23권 1호(1991), pp. 30-33.

⁸³ 윤용의 <종리권도>는 『서강대학교박물관도록』(서강대학교출판부, 1979), 도 42 참조.



도 24 尹德熙, 〈群仙慶壽圖〉, 《蓮翁畫帖》 제5면, 絹本水墨, 28.4×19.5cm, 국립중앙박물관

비해 인물묘사에서 훨씬 발전된 기량이 보이며, 화면의 상단에 “駱西”라는 인장을 사용한 점으로 보아 후기에 그려진 작품으로 추정된다. 더벅머리를 한 남채화는 그의 지물인 박판과 구결한 동전을 실로 펜 꾸러미를 들고 있어 『삼재도회』에 실린 도상과 유사하나 나름대로 각색한 흔적이 보인다²³. 윤덕희는 당시 실제 모델을 보고 그린 것처럼 조선의 걸인이 입었음직한 복식과 인물로 변안해 신선도를 풍속적인 분위기로 그렸다. 주변의 배경을 무시하고 화면에 부각시킨 주인공은 세밀한 필선을 여러 번 가해 그린 안면의 사실적인 묘사와 옷에 표현된 짙은 음영이 특징적이다. 이와 같이 도석인물화에 서양화법을 가미한 예는 윤덕희의 작품이 선구적이며, 이후 金德成(1729-1797)이 명암법을 사용해 신장상을 그린 〈風雨神圖〉와 같은 작품으로 이어진다.⁸⁴ 김덕성의 삼촌인 金斗

樑(1696-1763)은 스승인 윤두서의 영향으로 서양화법에도 부분적 관심을 보였기 때문에 그 다음 세대로 연계되어 김덕성도 윤덕희의 서양화법을 가미한 신선 그림을 보고 그의 특징인 神將에 활용했을 가능성이 있으나 둘 간의 교류는 문헌상으로 확인되지 않는다.⁸⁵

이러한 단독상과 더불어 팔선을 비롯한 여러 신선들이 모여있는 군선도 형식도 있다. 《연옹화첩》 제5면 〈群仙慶壽圖〉는 파도 위에 세 명씩 두 열의 신선들이 사선으로 줄지어 서

⁸⁴ 도판은 이성미, 앞의 책, 도 67 참조.

⁸⁵ 김두량이 윤두서의 화풍의 영향을 밝힌 연구는 金相曄, 「南里 金斗樑의 회화 연구」(홍익대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 1991), pp. 2, 15-20 참조; 김덕성에 관한 연구는 同著, 「金德成과 『中國小說繪模本』의 挿話에 대하여」, 『中國小說繪模本』(江原大學校出版部, 1993), pp. 203-207 참조.

있는 광경이 부감법으로 그려진 것으로, 현전하는 군선도 중 작가를 알 수 있는 가장 이른 시기의 작품이다⁸⁴. 수노인이 앉아 있는 높은 절벽과 사슴, 그리고 앞쪽에서 뒤쪽으로 갈수록 파장이 점점 작아지는 파도에 음영을 가미하여 입체감을 잘 살려내고 있는 반면, 바람에 나부끼는 신선들이 입은 도복은 이공린이 구사했던 行雲流水描로 표현되었다. 윤덕희는 산수화와 함께 도석인물화도 중기부터 서양화법을 시도했음을 이 작품을 통해서 알 수 있다.

신선의 도상적 특징으로 보아 앞줄 위쪽부터 오른손에 호로병을 왼손에 지팡이를 짚고 서 있는 李鐵拐와⁸⁶ 짝짝이를 들고 있는 曹國舅와 복숭이를 들고 있는 東方朔이⁸⁷ 일렬로 서 있다. 뒷줄 위쪽부터 차례로 파초선을 들고 있는 종리권도²⁰, 검을 차고 있는 呂洞賓과 그 뒤에 약간 비켜서 있는 신선으로 머리 끝에 버드나무 가지가 돋은 柳子仙이⁸⁸ 보인다. 등장하는 신선들 중 조국구를 제외하고는 모두 『삼재도회』의 각 신선도상을 차용하였다. 윤덕희는 장수를 축하하기 위해서 수노인과 동방삭을 팔선의 일부로 구성하여 새로운 군선경수도 형식을 고안해 내었다. 이 작품은 金允謙(1711-1775)의 〈波上群仙圖〉에서 보이는 종리권, 여동빈, 유자선과 유사점이 보여 후대에까지 영향을 미쳤음을 알 수 있다.⁸⁹

서양화법을 활용한 후기 신선 그림의 대표적인 예는 간송미술관 소장 〈南極老人圖〉로 왼쪽 상단의 자필 관서를 통해 청주목사를 지냈던 寓庵 崔昌億(1679-1748)의 회갑일인 61세(1739) 12월 22일에 축수용으로 그려준 것임을 확인할 수 있다⁹⁰.⁹⁰ 세필로 섬세하게 그린 수노인의 안면과 오른손에 들고 있는 잔과 옷주름에는 음영법이 뚜렷하게 구사되어 있어 윤덕희의 화풍적 특징을 잘 보여준다. 이 수노인도는 사슴을 동반하지 않고 『삼재도회』의 '麻姑仙人'에서⁹¹ 차용한 호피방석 위에 앉아 있는 모습과 불로장생을 상징하는 영지와 불로초가 담겨 있는 바구니가 등장해 나름대로 수노인도를 새로운 방식으로 변형하였다. 이외에도 虎溪三笑, 觀碁忘樵, 劉海蟾과 같은 흔히 알려진 신선 그림도 상당수 전하고 있어 윤덕희가 신선에 관심이 많았음을 알 수 있다.⁹²

⁸⁶ 이는 『삼재도회』의 도상을 차용한 것으로 도판은 1609년 王思義 교정본인 王圻의 『三才圖會』(二)(成文出版社有限公司, 1970), p. 787, 「人物」10卷, 鐵拐先生의 삽도 참조.

⁸⁷ 이는 「人物」10卷, '東方朔'의 삽도를 모사한 것으로 도판은 위의 책, p. 793 참조.

⁸⁸ 이는 「人物」11卷, '呂洞賓'의 삽도를 모사한 것으로 도판은 위의 책, p. 804 참조.

⁸⁹ 도판은 『國立中央博物館韓國書畫遺物圖錄』 제4집(국립중앙박물관, 1994), 도 29 참조.

⁹⁰ "己未 12월 駱西 散連(은둔자를 의미함)가 그려 최형 영숙의 회갑에 대한 우의로 바친다(己未復月 駱西散連寫奉 似寓意崔兄永叔回甲)."

⁹¹ 도판은 王圻, 위의 책, p. 803, 「人物」11卷, '麻姑仙人' 참조.



도 25 尹德熙, 〈南極老人圖〉, 1739년, 芋本水墨, 160.2×69.4cm, 澗松美術館



도 26 尹德熙, 〈武侯眞星圖〉, 紙本水墨, 77×29.7cm, 국립중앙박물관

이에 비해 잘 알려져 있지 않은 신선을 다룬 후기의 예는 국립중앙박물관 소장의 〈武侯眞星圖〉로 『삼재도회』에 실린 '眞武帝君'⁹³ 차용하여 길게 머리를 풀어헤친 현실적인 인물로 변형하였다^{도26}. 1609년에 편찬된 『삼재도회』 중 「인물권」의 선불삽화들은 1602년에 출간된 『홍씨선불기증』의 삽화들을 많은 부분 발췌했다. 그러나 이 '진무제군'은 『홍씨선불기증』에는 없는 도상이므로 윤덕희가 『삼재도회』를 보았음을 입증해주는 확실한 예임과 동시

⁹² 車美愛, 앞의 논문(註6), 도 145-146, 152, 154 참조.

⁹³ 도판은 王圻, 앞의 책, p. 778, 「人物」10卷, '眞武帝君' 참조.



도 27 尹德熙, <第一羅漢尊子圖>.
《蓮·謙·玄聯畫帖》제11면, 1732년, 紙本淡彩,
31.5×20.0cm, 국립중앙박물관



도 28 『三才圖會』 '第一羅漢尊者'

에 우리나라에 현존하는 유일한 예이다. 초상화 기법으로 그린 얼굴표현에서 그 정신까지 담아내려는 전신수법이 엿보여 후기 인물화의 발전된 기량을 확인할 수 있다. 구름무늬 바탕의 도복은 비수가 심한 옷주름으로 인해 다소 경직된 감이 있으나 짙은 음영이 구사되어 있다.

신선도에 비해 불교와 관련된 작품은 그다지 많지 않아 노승과 나한을 소재로 한 작품을 많이 남긴 부친 윤두서와 차이를 보인다. 중기에 해당되는 1732년 작 《蓮·謙·玄聯畫帖》 중 제11면 <第一羅漢尊子圖>는 <무후진성도>와 함께 『홍씨선불기증』에 없는 도상이므로, 윤덕희가 『삼재도회』를 보았음을 시사해주는 또 하나의 예이다²⁷. 높은 바위 위에 걸가부좌하고 있는 나한은 『삼재도회』에 실린 '第一羅漢尊子'의 정면 자세를 피하고 팔분으로 돌아선 자세를 취하고 있다²⁸. 나한에 비치는 광선의 방향에 따라 명암법을 사용한 채색법이 뚜렷하다. 즉 움푹 들어간 눈 자장자리나, 한쪽 뺨과 턱 주변, 그리고 머리와 기슴의 가장자리에 그늘을 칠해 입체감을 강조하였다.

이와 같이 윤덕희는 『삼재도회』에서 차용한 다양한 도석인물화의 소재를 찾아 뛰어난 기량으로 재구성하였으며, 18세기 전반기 화가 중 가장 많은 도석인물화를 남겼음을 알 수 있다. 특히 산수화뿐만 아니라 도석인물화에서도 서양화법의 표현이 두드러지는데, 이는 후에 김덕성에게 영향을 끼친 듯하다.

2. 風俗畫

윤덕희는 도석인물화에 이어 풍속화도 남겼다. 윤두서·윤덕희·윤용으로 이어지는 윤씨 일가는 풍속화를 조선에 정착시키는 데 선구적인 역할을 하였다.⁹⁴ 윤덕희가 풍속화를 그리게 된 배경에는 신분을 따지지 않고 교유하는 개방적 태도, 윤선도로부터 내려오는 積善行仁 등이 간접적으로 작용했을 것으로 추측된다. 그는 당시 근기남인 실학파의 예술관에 입각한 회화적 성향과 李夏坤(1677-1733)과 같은 진보적인 회화관을 가진 인물들과의 교류를 통해서 일찍부터 현실적인 경물에 대한 이해도 높았다. 윤덕희는 25세(1709) 때 이미 진경을 언급했으며, 집안의 노비나 가축들을 주제로 시들을 지을 만큼 사실지향적인 예술의식을 지니고 있었기 때문에 풍속화에 대한 관심도 자연스럽게 배양되었을 것이다. 그러나 무엇보다도 중요한 것은 윤두서의 풍속화와 사실적·실득적 창작태도의 영향이다. 윤두서가 그림에서 얻으려고 했던 ‘眞形’, ‘眞態’, ‘眞面’, ‘대상의 관찰’ 등 모두 사실정신에 바탕을 두었던 것이다.⁹⁵ 현전하는 윤덕희의 풍속화는 중기(1731년경-1739년경)에만 집중되어 있다.

서울대학교박물관 소장 〈女人讀書圖〉는 원래 윤두서가 중국의 화본을 보고 그린 〈美人讀書圖〉를 조선풍으로 변안하였다⁹⁶ 즉 장병 속의 산수화를 화조화로, 여인의 복장을 조선 후기 여인의 평상복 차림으로 중국 여인을 조선의 사대부가 여인으로 대체하였다. 여

⁹⁴ 安輝濬은 「韓國風俗畫의 發達」, 『韓國繪畫의 傳統』(文藝出版社, 1988), pp. 323-347에서 18세기 전반의 풍속화가로 尹斗緒, 尹德熙, 尹裕, 金斗稷, 趙榮祐, 鄭敏, 鄭槐, 姜熙彦, 李麟祥, 姜世晃 등을 들고 있다.

⁹⁵ 南泰膺, 「畫史」, 『聽竹畫史』, “畫馬則長年立廡前 終日注目 凡馬之狀貌意態了了心眼 無有毫髮疑似然後 發之於筆 下 比其本於眞形 有一毫不準者 輒扯去之 必至於眞幻相亂而後止 畫童子則入奚奴於前 使之顧眄周施 得其眞態而後 始下筆亦如畫馬然 畫樹則其就其影於月下 模畫於地 而傳習之 得其眞面 移而爲法 其他凡物亦皆如之也.” 원문 및 번역문은 兪弘濬, 「南泰膺 『聽竹畫史』의 解題 및 翻譯」, 李泰浩·兪弘濬 編, 『조선 후기 그림과 글씨』(학고재, 1992), p. 145, 158 참조.

⁹⁶ 『朝鮮時代繪畫名品展』(진화랑, 1988), 도 6.



도 29 尹德熙,〈女人讀書圖〉,絹本淡彩,
20×14.3cm, 서울대학교박물관



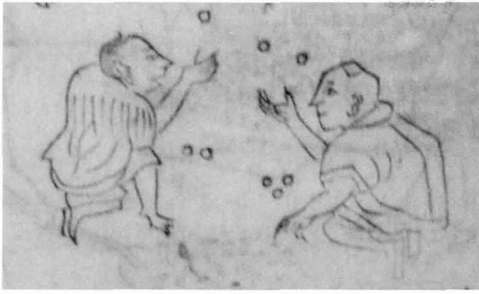
도 30 尹德熙,〈오누이도〉,絹本淡彩,
20×14.3cm, 서울대학교박물관



도 31 『顧氏畫譜』李嵩



도 32 尹德熙,〈공기놀이〉,《未表具畫帖》제1면,
絹本水墨, 22×17.8cm, 국립중앙박물관



도 33 『孔夫子聖蹟圖』〈職司乘田圖〉(부분)

인의 복장은 조선 후기 여인의 평상복 차림이다. 이 여인이 입고 있는 상의는 깃, 결마기, 소매의 끝동에 더 진한 색을 댄 삼회장 저고리에 속하며, 고름과 동정이 없는 것으로 보아 집에서 간편하게 입는 평상복 차림이다. 머리장식은 고계이며, 머리를 묶을 때 사용한 땀기가 밑으로 쳐져 있다. 치마를 묶는 허리띠는 저고리에 가려지지 않고 밖으로 나와 있으며, 감색치마는 떡갈나무

잎을, 남색저고리는 쪽물 염색을 들여 만든 것이다.

또 서울대학교박물관 소장 <오누이도> 도30는 자신이 직접 소장했던 『고씨화보』 가운데 '李嵩'의 그림 도31 중 母子에서 모티프를 얻어 풍속화의 소재로 전환시켰을 가능성이 있다. 즉 아이 쪽을 향해 손을 내민 여인의 모습이나 아이의 자세가 화보와 유사하다. 달라진 것이라면 여인의 복장과 아이가 향하는 방향 정도이나, 대상의 직접적인 관찰이라는 요소가 적극적으로 가미되어 있다는 점에서 그의 사실적인 회화태도를 엿볼 수 있다.

그밖에 국립중앙박물관 소장의 《未表具畫帖》 중 제1면 <공기놀이>는 어린이의 놀이장면을 풍속화의 소재로 삼았다 도32. 공기놀이를 하는 두 어린이와 바람개비를 들고 구경하는 어린이는 자신이 주변에서 직접 관찰하여 그린 인물인 듯하다. 공중으로 높이 올라가는 돌맹이의 움직임을 그대로 따라가는 어린이들의 시선까지 잘 포착되어 있다. 다만 『孔夫子聖蹟圖』의 〈職司乘田圖〉에서 오른쪽 하단에 보이는 공기놀이 장면 중 왼쪽 어린이의 옆모습과 유사한 점이 발견되어 아직은 화보풍을 탈피하지 못한 한계가 보인다 도33.⁹⁷

이처럼 윤덕희는 18세기 새롭게 유행한 풍속화를 그렸지만, 그의 풍속화는 현실적인 소재를 택하면서도 아직은 화보를 참조하거나, 부친이 그린 그림을 조선풍으로 변안하는 정도에 머물러 있어 윤두서의 풍속화보다 한 단계 더 발전적인 양식을 이루지는 못했던 것으로 판단된다.

⁹⁷ 〈職司乘田圖〉는 공자가 동물을 사육하는 관리, 즉 乘田이 된 내용을 담은 그림이다.

VI. 尹德熙의 말 그림

윤두서와 윤덕희 부자는 唐代 韓幹(약720-780), 北宋 李公麟(약1041-1106), 元代 趙孟頫(1254-1322)·趙雍(약1289-약1362)父子로 이어지는 말 그림의 전통을 수용하여 말 표현에 있어서 백묘법의 복고적 취미를 살린 문인화풍의 최고의 경지를 이룬 화가들이다. 이러한 경향은 근기남인 실학자들의 고풍 중시의 학문적 태도와 관련성이 있지만, 조맹부의 말 그림을 가장 높이 평가한 이하곤의 영향도 무시할 수 없을 것 같다.⁹⁸

윤두서의 말 그림들이 고전적인 작품들을 범본으로 하여 묘사되었으면서도 생동감을 잃지 않고 있는 것은 그의 창작태도와 밀접한 관련이 있다. 윤두서가 모델을 세우거나 그리 고자 하는 대상을 깊이 관찰하여 그 眞形을 터득하여 붓을 들었다고 하는 창작태도는 단순히 그 겉모습을 그대로 닮게 옮기는 형사적 차원을 넘어서 대상물의 본성이나 그 정신을 구유한 眞形에 토대를 둔 것으로 해석하고 있다.⁹⁹ 윤덕희의 창작태도도 이와 같아서 “그 최고의 수준을 논한다면 만물의 모습을 다하는 것이다. 만약 만물의 이치에 밝지 않으면, 어찌 그 정태로 자세히 다 모사할 수 있겠는가? 또한 만물의 이치에 밝다면 어찌 그림만 잘 그린다 할 수 있겠는가?”라 하였다.¹⁰⁰

윤덕희가 특히 말을 잘 그렸다는 기록은 여러 문헌에서 보인다. 『松泉筆談』과 『震彙續考』에서는 윤덕희를 “신선과 말을 잘 그렸다.”고 평했으며, 李奎象(1727-1799)의 『一夢稿』에 따르면, “윤두서와 윤덕희는 말 그림으로 온 나라에 이름을 떨쳤다.”고 하였다. 『해동호보』에는 “윤덕희는 그림으로써 이름이 났는데, 말을 더욱 잘 그렸다.”고 하며, 丁若鏞(1762-1836)은 “근세의 윤두서의 인물과 駱西의 말이 모두 그 묘를 떨쳤다.”고 기록하고 있다.¹⁰¹

⁹⁸ 윤두서와 윤덕희의 고풍을 중시하는 회화적 태도는 車美愛, 앞의 논문(註6), pp. 64-65 참조.

⁹⁹ 홍선표, 「말 그림의 역사」, 앞의 책(註47), p. 511 참조.

¹⁰⁰ 尹德熙, 「題自寫畫小序」, 앞의 책 上卷, “論其極則 盡萬物之態耳 若非明於萬物之理則 何能曲盡其情態耶 明於萬物之理則 豈特畫乎哉.”

¹⁰¹ 李奎象, 「畫廚錄」 趙榮祐, 『日夢稿』(12권 7책), “…… 尹士人斗緒, 及其子進士德熙馬, 平壤人曹世傑神仙, 秦再奚人之影幀, 俱名一國.” 李奎象 著, 민족문화사연구소한문분과 옮김, 『18세기 조선인물지 并世才彥錄』(창작과 비평사, 1997), p. 144, 283 참조; 『海東號譜』, “亦以畫名 尤善畫馬.” 吳世昌, 東洋古典學會 譯, 앞의 책, pp. 677-678; 丁若鏞, 「家藏畫帖」, 『與猶堂全書』 第1집, “近世尹恭齋之人物 駱西(恭齋子 德熙)之馬 皆極其妙.” 秦弘燮 編著, 『韓國美術史資料集成』(6)(一志社, 1998), p. 808.

한편 윤덕희의 말 그림을 소개한 문헌도 있다. 朴趾源(1737-1805)은 『熱河日記』에 “《列上畫譜》에 낙서의 〈深樹老屋圖〉, 〈白馬圖〉, 〈群馬圖〉, 〈八駿圖〉, 〈春池洗馬圖〉, 〈刷馬圖〉가 있다.”라는 기록을 남겨, 이 작품들이 蘇州人 胡應權이 조선 상인을 통해서 구입했던 화첩 《열상화보》 속에 들어 있어 그의 말 그림이 중국에까지 전해졌음을 말해준다.¹⁰² 이와 비슷한 기록으로 徐有榘(1764-1845)는 『林園經濟志』, 『東國畫帖』 중에 ‘낙서 윤덕희의 〈춘지세마도〉’에는 “말 그림을 잘 그려 〈白馬圖〉·〈群馬圖〉·〈八駿圖〉·〈刷馬圖〉 등을 남기고 있는데, 모두 駱西 라는 도장이 찍혀 있다(『金華耕讀記』).”라고 적고 있다.¹⁰³ 이 두 기록을 통해서 윤덕희는 군마도, 백마도, 옥마도, 팔준도, 쇠마도 등 조맹부 말 그림의 주요한 화제를 다루었음을 알 수 있다. 그는 당시 조선에 유입된 조맹부의 말 그림이나 화보를 참작하여 이와 같은 말을 그렸을 것으로 추정된다.

윤덕희의 말 그림 중 말과 인물을 함께 다룬 고전적인 人馬圖 계열의 대표적인 예는 국립중앙박물관 소장 〈馬上婦人圖〉와 일본 幽玄齋 소장 〈馬丁像圖〉로 “丙辰夏白蓮連翁寫與二子憐”이라는 관서를 통해서 1736년 여름에 둘째 아들 윤용에게 그려주었던 작품임을 확인할 수 있다.¹⁰⁴ 〈마상부인도〉는 여인을 주인공으로 등장시킨 이른 시기의 예로 후에 姜熙彦, 李在寬, 申潤福 등에 의해서 그려지긴 하나 조선시대 전체를 보아도 흔하지 않은 소재이다.³⁴ 다른 배경이 없이 화면에 말과 인물만 표현한 방식은 북송대 이공린의 고전적인 양식에서 유래된 듯하다. 힘겹게 견고 있는 말의 자세와 U자형으로 굽어진 목선, 그리고 꼬리와 가까운 부분에 구불구불한 선처리하는 윤두서로부터 가전된 화풍이다.¹⁰⁵

〈마정상도〉³⁵는 이공린의 〈오마도〉 중 다섯 번째 말인 ‘滿川花’³⁶와 비교해 보면, 3/4면관으로 그려진 말, 두 눈을 모두 그린 점, 갈기의 중간 부분의 털을 생략한 기법 등에

¹⁰² 吳世昌, 東洋古典學會 譯, 앞의 책, pp. 677-688.

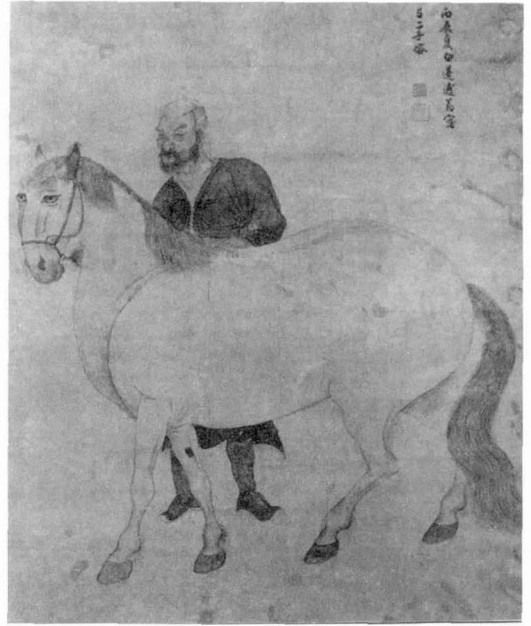
¹⁰³ 유홍준·안영길, 『『임원경제지』에 나오는 서화에 대한 기록: 조선시대 향촌사회의 생활상』, 『가나아트』(1991년 7·8월호), p. 184.

¹⁰⁴ 두 작품은 당초에는 같은 책자로 綴해져 있었던 것에서 분리된 것임을 두 작품의 오른쪽 묶은 흔적을 통해서 확인할 수 있다. 〈마상부인도〉는 당초의 모습을 남긴 미표장 상태인 것에 비해, 〈마정상〉이 軸裝으로 바뀔 때 조금(세로 5cm, 가로 8cm) 잘려나간 차이 외에는 지질이나 종이의 접힌 상태, 묘법이나 낙인, 인장 모두 일치한다. 〈마정상〉의 표구 뒤쪽에 “隆熙 4년(1910) 해남윤씨 9세손 尹定鉉이 일본인 山田某에게 기증했다”는 내용의 貼紙가 있다. 幽玄齋, 『幽玄齋選 韓國古畫圖錄』(1996), 도판 p. 47, 63, 도판해설은 p. 46 참조.

¹⁰⁵ 이와 같은 기법을 볼 수 있는 윤두서의 말 그림은 간송미술관 소장 〈騎馬酣興圖〉로 『潤松文華』 65(한국민족미술연구소, 2003), 도 99 참조.



도 34 尹德熙, 〈馬上婦人圖〉,
1736년, 紙本淡彩, 84.5×70cm, 국립중앙박물관

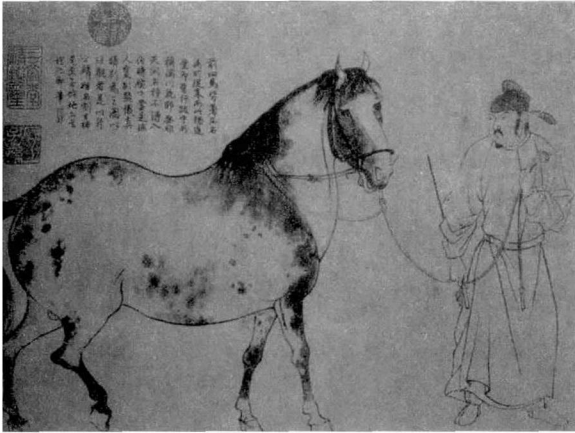


도 35 尹德熙, 〈馬丁像圖〉,
1736년, 79.5×72cm, 紙本淡彩, 日本 幽玄齋

서 흡사하다. 그러나 윤덕희는 고전적인 인마도를 윤곽선 주변을 가볍게 선염하면서 입체감을 살린 말을 앞에 포치하고, 음영법을 활용해 정세하게 그린 서역인 마부를 뒤에 배치하는 방식으로 재구성하였다. 따라서 이 두 작품은 이공린의 진적을 대할 수 없는 당시에 이와 같이 이공린의 화법을 이해했음을 알 수 있는 예이다.

〈마정상도〉와 같이 마부를 뒤에 포치하는 방식을 활용하면서 말과 마부를 직접 관찰하여 사생한 예는 간송미술관 소장 〈馭者調馬圖〉이다³⁷. 말과 마부는 음영을 가한 흔적이 뚜렷하며, 말이 뒤로 바라보는 순간적인 동작은 매우 역동적이면서도 사실감이 넘쳐 특이적으로 평가된다. 병거지를 쓰고 있는 마부는 조선의 인물상으로 안면에 빛을 의식한 명암법을 구사하고 있어 말 그림에서도 서양화법을 추구했음을 알 수 있다.

이처럼 말 그림에서는 부친 윤두서의 화풍과 이공린의 고전적인 화풍을 추구하면서 말과 인물에 음영법을 처리하여 나름대로 자신의 화풍으로 발전시켜 나갔다.



도 36 李公麟, 〈五馬圖〉중 '滿川花' (부분),
北宋, 紙本水墨, 29.3×225cm, 日本 개인소장



도 37 尹德熙, 〈駟者調馬圖〉 제1면,
紙本水墨, 28.5×20.5cm, 澗松美術館

VII. 맺음말

지금까지 2001년 全羅南道 海南 蓮洞里的 海南尹氏 宗家에서 새롭게 발견된 尹德熙의 筆寫本 遺稿인 『搜勃集』 上·下卷과 『棠岳文獻』 卷6 가운데 駱西公'에 수록된 그의 「行狀」을 토대로 윤덕희 생애, 교유관계, 학문을 조명하였으며, 현존하는 대표적인 작품들을 중심으로 繪畫世界에 대해 살펴보았다. 전체적으로 간략히 정리해 보면, 윤덕희는 대략 24세를 전후한 시기에 서화에 입문하여 82세까지 비교적 긴 생애 동안 南宗畫法, 風俗畫, 眞景山水畫, 西洋畫法 등 조선 후기 화단의 새로운 경향을 다양하게 수용하였을 뿐만 아니라 말 그림과 신선 그림으로 당대 화명을 떨쳤던 문인화가였다.

생애를 보면 초년기(1685-1713)에 그는 서울에서 살면서 20세(1704) 이전에 스승인 李淑에게서 글씨와 학문을 배웠으며, 부친 윤두서의 영향으로 24세(1708)경부터 畫道에 입문하였다. 윤덕희가 거주했던 서울 집이 駱峰의 서쪽에 위치한 會洞, 지금의 회현동 1가에 위치해 있었음을 밝힐 수 있었다. 중년기(1713-1731)에 그는 해남에 살면서 家傳遺物을 정

리했으며, 틈틈이 서화를 수련하였다. 노년기(1731-1752)에 그는 다시 上京해 살면서 왕성하게 작품활동을 함으로써 64세(1748)에 肅宗御眞을 移模하는 일에 監董으로 참여하였다.

윤덕희의 학문적 관심은 性理學·佛敎·道家 및 神仙思想·養生術·醫藥·音樂·中國小說 등에 두루 미쳤다. 59세(1743)에 보았던 명 말기의 학자 宋應星이 저술한 선진적인 과학기술서인 『天工開物』이나 77세(1762)부터 78세(1763)까지 읽은 127종의 소설들은 그의 실학적 태도나 학문적인 범위를 짐작할 수 있게 해준다.

윤덕희는 실학자 芝峯 李晬光의 증손녀인 전주이씨가 어머니로 외가를 통해서 교유하게 된 李萬敷·李潛·李淑·李灑으로 대표되는 南人系 近畿學派의 經世致用系를 이어 實學的 認識을 함양하고 書藝·眞景·西洋畫法에도 관심을 갖게 되었다. 王家의 宗臣 南原君 李樞·順義君 李煊·順悌君 李焄은 그가 다시 상경한 이후 교유했던 詩書畫 同好人들로 함께 문예 그룹을 형성하였다. 특히 이설은 그가 가장 친하게 지냈던 지우로 서화에도 관심이 많아 윤덕희의 감상우였던 것으로 생각된다. 매제인 申光洙는 崔北·姜世晷·許佖·柳德章 등과 절친하게 지냈으며, 윤덕희의 작품이 후배화가 최북·강세황의 작품에 영향을 줄 수 있도록 가교역할을 한 인물로 추정된다. 南人 출신인 윤덕희가 李秉淵, 鄭澈과 같은 노론계 문예인들과도 교유한 사실을 확인할 수 있었다.

윤덕희의 작품세계를 형성시킨 기반은 尹斗緒 畫風의 繼承, 尹德熙의 繪畫觀, 그리고 中國 出版物의 受容 등이다. 윤덕희는 현재까지 알려진 기록 중 가장 이른 시기인 1709년에 '眞景'이라는 용어를 사용하였으며, '그림이란 眞景을 대하는 것처럼 眞像을 그대로 재현하는 의미'로 보았다. 따라서 진경이 하나의 회화의 용어로 정착된 시기는 姜世晷이 이 용어를 자주 쓰면서부터라고 보는 기존의 견해보다 그 시기가 앞당겨졌을 뿐만 아니라, 진경산수화가 노론계 朝鮮中華主義 사상을 바탕으로 발생했다는 기존의 견해도 재고해 보게끔 한다. 그밖에도 그는 18세기 문인화가들이 공유하고 있었던 '내 마음속의 경치'를 그린다는 寫意的 創作態도와 회화에 대한 '玩物小技'라는 의식이 강했다.

『顧氏畫譜』, 역대 성현도상 총합본인 『照史』, 『唐詩畫譜』, 『芥子園畫傳』, 『三才圖會』, 『孔夫子聖蹟圖』, 「小說經覽者」 총127종 중 插畫本 등 중국에서 들어온 각종 출판물들이 윤덕희의 작품세계를 형성하는 데 있어 적지 않은 역할을 하였다.

작품을 보면, 산수화에서는 조선 초·중기 화풍 및 남종화법을 추구하면서 점차 음영법을 사용하여 대상의 입체감을 살리는 데 비중을 둔 독자적인 화풍을 이룩해내었다. 도석인 물화에서도 음영법을 적극적으로 구사하였으며, 『삼재도회』를 통해서 다양한 신선 도상의 소재를 찾아 조선 후기에 도석인물화가 유행하는 데 선구적 역할을 하였다. 풍속화의 소재

는 자신이 직접 관찰한 소재를 그렸으나 화보와 윤두서의 작품을 조선풍으로 변안한 경향이 두드러져 아직은 풍속화의 발전에 크게 기여하지 못했다. 말 그림에서는 윤두서 화풍의 영향으로 북송대 李公麟과 원대 趙孟頫의 고전적인 화풍을 추구하면서도 인물과 말에 음영법을 구사하였다.

윤덕희는 윤두서로부터 가전된 화풍을 계승했지만, 윤두서에 비해 화보에 의존하는 면이 강하며 기량이 다소 떨어진 감이 있다. 그러나 본 연구를 통해 알 수 있듯이 그는 가장 이른 시기에 진경을 언급하였으며, 조선 후기 도석인물화를 정착시키는 데 기여했을 뿐만 아니라 산수화, 인물화, 말 그림 등 여러 화목에 걸쳐 선구적으로 서양화법을 구사했던 조선 후기 회화사에서 매우 중요한 화가였음을 알 수 있다.

* 주제어(key words): 윤덕희(尹德熙, Yun Deok-hui), 낙서(駱西, Nak-seo), 수발집(溲勃集, Subal-jip), 진경(眞景, Jin Kyeong), 서양화법(西洋畫法, Western Pictorial Expressions), 도석인물화(道釋人物畫, Taoist Figure Paintings)

A Study of Nak-seo Yun Deok-hui's Paintings

Cha Mi-ae

This essay aims to illustrate the life of Yun Deok-hui (尹德熙, 1685-1766) based on *Subal-jip* (搜勃集), his newly discovered essay in 2001 as well as *Haeng-jang* (行狀), a part of the sixth volume of *Dangak-munheon* (棠岳文獻), and to discuss his artistic achievement that had been unfortunately shadowed by his father's artistic fame.

As the son of a famous literati painter Yun Du-seo (尹斗緒, 1668-1715), Yun Deok-hui was an active painter throughout the early and mid eighteenth-century, late Choson dynasty. His *zi* (字) was Kyeong-baek (敬伯) and his literary name is Yeon-ong and Nak-seo (蓮翁, 駱西). Yun Deok-hui was a prolific painter who created more than 110 works of painting until he died at the age of 82. His artistic boundary spans to southern school painting, real scenery painting, horse and taoist figure paintings. In addition, he experimented with western pictorial expressions like chiaroscuro. Although Yun Deok-hui was not as famous as his father, it is worth to note that he played a crucial role to establish his family's artistic style by transmitting his father's artistic accomplishment to his son Yun Yong (尹榕, 1708-1740).

Yun Deok-hui spent his early period (1685-1713) in Hanyang (漢陽), the capital of the Choson dynasty, receiving lessons of calligraphy and classics from Yi seo (李淑, 1662-1723). Around the age of 24 (1708), he was finally introduced to artistic world by his father.

In the mature period (1713-1731), Yun Deok-hui returned to his home land

Heanam (海南), and had an opportunity to have a thorough study on his family's collection. When he came back to the capital in his late age (1731-1752), he became actively involved into Hanyang art scene. At the age of 64 (1748), Yun Deok-hui was called to take part in copying of the King Sukjong (肅宗)'s portrait as a scholar director (監董).

Yun Deok-hui's intellectual interest was not only limited to Confucianism, but also to Buddhism, Taoism, Chinese novels, music, and even to medicine. His broad intellectual boundary is evident in the fact that he read at the age of 59 (1743) *Tian-gong-kai-wu* 『天工開物』 written by a late Ming scholar Song Eun-seong (宋應星, 1587-1648) and he had read 127 Chinese novels between the age of 77 and 78.

Such various intellectual interests might have been inspired through his mother's family, which had been leading the eighteenth-century politics and scholarship in the Choson dynasty. Yi Su-kwang (李睟光, 1563-1628), a famous philosopher of "Practical Learning (實學)", was indeed the great-grandfather of Yun Deok-hui's mother. There is little doubt that Yun Deok-hui had an intimate intellectual relationship with scholars of the Keunki School (近畿學派) composed by members of Namin (南人) such as Yi Man-bu (李萬敷, 1664-1732), Yi Jam (李潛, 1660-1706), Yi Seo (李淑, 1662-1723) and Yi Ik (李瀼, 1681-1763). However, Yun Deok-hui also associated with members of the Noron School (老論系) such as Yi Byeong-yeon (李秉淵, 1671-1751) and Jeong Seon (鄭澈, 1676-1759), who shared a different political and philosophical ideology from that of the Keunki School. Such unfettered intellectual boundary nurtured Yun Deok-hui's artistic world and make it rich.

Yun Deok-hui's artistic foundation mainly consists of three elements: Yun Du-seo's style, his own artistic vision, and Chinese painting manuals. His view of painting was classified into three esthetics: of drawing "Jin Kyeong" (眞景, real scenery), of spontaneous expression of his mind and feeling (寫意) and of taking a painter for a matter of secondary importance as a scholar (末藝觀). It is worth to note that Yun Deok-hui used the term, "Jin Kyeong" (眞景) in 1709. He believed that paintings should depict faithfully real world rather than philosophical fantasy. We might assume from fact Yun Deok-hui used this term earlier than Kang Se-hwang (姜世晃, 1713-1791), from Choson-

Sinocentrism (朝鮮中華主義) supported by that the emergence of real scenery paintings was not originated among members of the Noron School, but rather a commonly shared concept among eighteenth-century literati painters.

Another important factor is that consists of Yun Deok-hui's art is Chinese painting manuals such as *Painting Manual by Mr. Gu* 『顧氏畫譜』, *Figure painting Manual of sages* 『照史』, *Painting Manual of Tang Poetry* 『唐詩畫譜』, *The Mustard Seed Garden Manual of Painting* 『芥子園畫傳』, *San-ts'ai t'u-hui* 『三才圖會』, *Illustrations of the Life of Confucius* 『孔夫子聖蹟圖』, 「小說經覽者」 of 127 volumes of Novel list that Yun Deok-hui read. Those Chinese painting manuals was one the three axes that consist Yun Deok-hui's artistic world. He experimented with western chiaroscuro effect for illustrating taoist figures that he had seen from *San-ts'ai t'u-hui* 『三才圖會』. I believe Yun Deok-hui set taoist figure paintings on a new course of growth and development in the eighteenth-century Choson art scene. However, his artistic attitude of depending on Chinese painting manuals made him not to excel in his father's artistic legacy in genre painting. His horse paintings also echo his father's manner that had been deeply indebted to a Northern Song painter, Li Gong-lin (李公麟, 1041-1106) as well as a Yuan painter, Zhao Meng-fu (趙孟頫, 1254-1322).

As this essay discusses above, Yun Deok-hui was the first painter to use the term "Jin Kyeong", although he did not practice it much in his landscape and genre paintings. It is worth to note that he was an important figure to set taoist figure paintings on a new growth and development, but also to be a pioneer to adopt western chiaroscuro effect for landscape painting, figure painting, and horse painting. Seen in this light, Yun Deok-hui is an important figure in the late Choson art scene.