

朝鮮時代 武夷九曲圖의 淵源과 特徵

姜 信 愛*

- I. 머리말
- II. 무이구곡도 圖像의 淵源
- III. 조선시대 무이구곡도의 전개양상
- IV. 맺음말

I. 머리말

16세기 朝鮮의 士林派 知識人들은 山水 중에서도 江湖와 溪山 등을 문학의 중요한 소재로 다루었다. 그들은 '朱子學'과 '江湖' 그리고 '文學'을 서로 분리되지 않는 밀접한 관계로 여겼으며, 중국 측에서는 상대적으로 관심이 적었던 朱熹(1130-1200)의 「武夷權歌」에 특별한 관심을 보였다.¹ 특히 그들은 朱子가 隱居하며 講學했던 '武夷九曲'을 가장 이상적인

* 국립중앙박물관회 교육연구직

¹ 李敏弘은 李珣(1536-1584)의 논리에 의거해 강호로 돌아가서 생활하는 것을 '遺賢, 盜名, 恬退, 隱遁'으로 품계하여 분류하였다. 사림지식인들이 추구한 江湖는 명예를 추구하지 않으나 때가 되면 임금을 바로잡고 백성을 제도하는 德을 품은 姜太公과 같은 '遺賢의 江湖'와 학문연구에 몰두하는 '恬退者의 江湖'에 국한되는 것이었다고 설명한다. 李敏弘, 「士林派의 江湖認識」, 『增補 士林派文學의 研究』(月印, 2000), pp.305-332. 한편 사람들이 애호한 朱子시는 「雲谷雜詠」 12수, 「武夷精舍雜詠」 12편, 「武夷權歌」 10수, 그리고 자연계와 인간계의 理法을 논설

자연으로 생각하고, 武夷山을 직접 가볼 수 없음을 탄식하면서 武夷山의 풍물과 역사, 그리고 그것의 詩文이 수록된 『武夷志』를 탐독하였다. 또한 武夷山의 승경을 그림으로 그려 놓고 朱子の 도학적 정신을 지향했다. 朝鮮의 거의 전 시기에 걸쳐 제작된 武夷九曲圖는 본래 中國 福建省 崇安縣에 위치한 武夷山 계곡의 실경을 그린 그림이지만, 武夷山 각 계곡의 절경을 노래한 朱子の 「武夷權歌」에 대한 감흥을 함축하고 성현을 기리기 위한 성리학적 의미가 상징화된 관념적 산수화로 전개된다.

조선시대 성리학의 정신적 상징이라 할 수 있는 武夷九曲圖는 미술사학에 있어서 조선시대 실경산수화 발전의 일레이자 九曲圖의 연원으로서 연구되어 왔다.² 그 밖에 九曲歌類를 다각도로 조명한 문학 분야를 비롯하여 조선시대 지식인들의 이상향으로서의 武夷九曲을 주목한 미학적 논의가 있었으며, 최근까지도 건축·조경 측면에서 ‘九曲經營’ 및 ‘精舍建立’과 관련하여 武夷九曲圖의 연구가 진행되고 있다.³

본고에서는 기존의 연구 성과를 바탕으로 하면서 圖像의 淵源을 더욱 심도 있게 밝히기 위해 문헌자료와 중국의 작품을 통해 그 성격을 파악하고, 조선시대에 제작된 무이구곡도의 전개양상을 최근까지 밝혀진 주요 작품들을 토대로 조형에 따라 분석하겠다. 이로써 도학적 의미로 일관되게 해석하던 기존의 논의를 보완하고 圖像의 다양한 특징을 제시하고자 한다. 아울러 도상의 전승과정에서 보이는 退溪學脈과의 상관성도 고려하여 살펴보겠다.

한 「齋居感興詩」 등이 있다. 沈慶昊, 「朝鮮板本 《齋居感興詩》와 《武夷權歌》」, 『국문학 연구와 문헌학』(태학사, 2002), pp.317-352.

² 武夷九曲圖를 처음으로 소개하며 九曲圖의 존재와 의의를 밝힌 俞俊英은 구곡도를 실경산수화 발전의 일레로 보고 조선 후기 진경산수화풍의 이념적·문화사적 배경과 조형원리에 대해 관심을 보였다. 俞俊英, 「九曲圖의 發生과 機能에 대하여」, 『考古美術』 151호(1981), pp.1-20 및 동저, 「實景山水의 淵源으로서 九曲圖」, 『季刊美術』 19호(중앙일보사, 1981, 가을), pp.171-186. 그 후 윤진영은 「朝鮮時代 九曲圖 研究」에서 무이구곡도를 통시대적으로 파악하면서 구곡도에 대한 본격적인 연구를 진행하였는데, 문헌고찰을 통해 조선시대 구곡도의 연원을 추정하고자 했으며, 17세기 이후 朝鮮화된 구곡도로 〈高山九曲圖〉를 주목하고 학파별로 이원화되는 양상에 주목하였다. 尹軫暎, 「朝鮮時代 九曲圖 研究」(한국정신문화연구원 석사학위논문, 1997) 및 동저, 「朝鮮時代 九曲圖의 受容과 展開」, 『미술사학연구』 217·218호(한국미술사학회, 1998), pp.61-91.

³ 주요 논고로는 문학 분야의 이민홍, 『증보 사람과 문학의 연구』(月印, 2000)(원 논문 1988년); 김병국, 「高山九曲歌 研究」(성균관대학교대학원 박사학위논문, 1991); 趙成德, 「武夷權歌」의 受容과 變容에 대한 일고찰」(성균관대학교대학원 석사학위논문, 2005). 무이구곡도에 나타난 자연관과 朱子の 정사경영에 관해서는 민주식, 「조선시대 지식인의 미적 유희피어—무이구곡의 예술적 표현을 중심으로」, 『미학』(한국미학회, 1999), pp.23-51; 俞俊英, 「造形藝術과 性理學」, 『한국미술사논문집』 1(한국정신문화연구원, 1984), pp.1-38; 최중현, 「朱子の 武夷九曲圖」, 『실학사상연구』(무악실학회, 2000), pp.707-723; 李相海, 「한국과 중국의 서원비교」, 『동아시아의 문화교류』(서경, 2006), pp.139-166 등이 있다.

II. 무이구곡도 圖像의 淵源

조선시대 사람들이 지향한 朱子의 理想이 어떻게 회화로 형상화되어 나타났는지 알아보기 위해 그림의 사상적 배경이자 주요 畫題인 朱子의 「武夷權歌」에 대한 수용양상을 먼저 다루어보고자 한다.

1. 朱子(1130-1200) 「武夷權歌」

南宋代 理學을 집대성한 朱子는 1183년에 武夷山의 五曲에 精舍를 짓고 은거하였으며, 이듬해인 1184년 「武夷權歌」를 지었다. 이 權歌는 여정을 시작하는 序詩와 함께 一曲부터 九曲까지 뉘십배로 물길을 거슬러 올라가며 幔亭峰·玉女峰·架壑船·金鷄岩·隱屏峰 아래 平林·蒼屏峯·石唐寺, 다시 隱屏峰과 仙掌岩·樓岩·星村市 등 每曲의 승경에 대한 감회를 七言絶句로 노래한 詩이다.⁴ 이 시는 여러 詩人들과 후학들에 의해 읊어지고 次韻되었다.

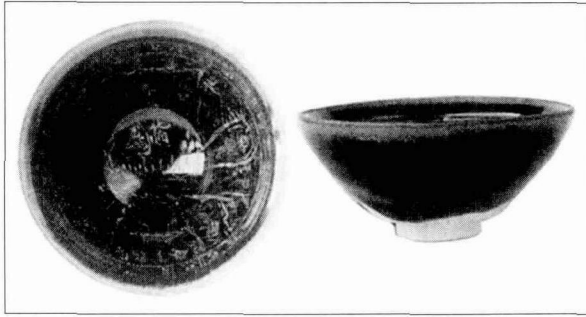
元代 陳普(1244-1315)는 이 權歌에 註를 달면서 朱子의 「武夷權歌」를 '道로 나아가는 순서'로 설명했다.⁵ 이는 관념적인 유교 도덕의 주제, 즉 어떻게 性情이 바름(正)으로 나아갈 수 있게 하느냐의 작가 의도를 그대로 노출시키는 '入道次第'의 교화적 시로 해석한 것이다.⁶ 그의 이러한 해석은 이후 조선 지식인들에게 널리 유행하여 「武夷權歌」를 載道적 의미로 해석하는 데 근거가 되었다.⁷

⁴ 시의 全文과 해석은 <표 2>에 서달좌의 <武夷九曲權歌圖并記卷>(1391)의 내용과 함께 수록하였다.

⁵ 陳普는 南宋代의 寧德 사람으로 宋이 멸망하자 은거하였다. 그가 쓴 『武夷權歌註解』의 원문 내용은 다음과 같다: "주문공의 武夷九曲은 도로 나아가는 순서를 하나로 조목한 것이다. 그 입의는 본래 무이의 산수에 있다. 제 일수는 도의 전체가 아래 위로 통하고 안과 밖이 없음을 말하는 것이다. 도가 흩어져 만사와 만물이 되어 근원이 없지만 묘치는 육양의 맛과 금옥의 귀함보다 낫다. 사람이 밝음을 발함이 없다고 할 수 없으니 그 중에 기이한 절경의 장소를 알고자 한다면 도가 한두 소리 한가롭게 들리는 바로 그곳이다. (朱文公九曲, 純是一條進道次序, 其立意固不敬不但爲武夷山水也, 第一首言道之全體澈上澈下無內無外, 散之萬物萬事無不在原, 其妙處過於膏粱之味, 金玉之貴也, 不可無人發明 故曰欲識箇中奇絕處, 權歌閑聽兩三聲)"

⁶ 교화적 시조의 의미에 대해서는 金泰柱, 「時調文學의 意味構造」(동아대학교대학원 석사학위논문, 1987), pp.28-31 참조.

⁷ 朱子의 「武夷權歌」는 대체로 儒家적 載道詩로 해석된다. 그러나 朱子가 武夷山의 승경을 읊은 적지 않은 다른 詩文에서 載道詩로 분류하지 못할 상당한 양의 작품을 접할 수 있다. 沈禹英, 「《武夷山志》의 朱子詩 내용 연구」, 『중국문학연구』 제25집(한국중문학회, 2002), p.47. 한편 朱子의 載道的 詩論에 대해서는 이정환의 「蘇軾의 藝術



도 1 〈金彩武夷山風景文黑釉盞〉,
開城출토

朱子の「武夷權歌」가 정확히 언제 전래되었는지는 모르지만 開城에서 출토되었다는 黑釉盞¹⁾에는 구획된 둘레에 무이도가 一曲의 시가 적혀 있고 안에도 역시 一曲의 圖像이 그려져 전한다.⁸ 또한 陳普의 註解는 1304년 간행된 『齋居感興詩』를 통해 전해진 것으로, 麗末 元天錫(1330-?)의 『耘谷詩史』에 ‘依然九曲武夷中’이라는 시구가 있어 高麗末부터 武夷九曲에 관한 인식이 있었을 것으로 보인다.

그러나 武夷九曲과 주변 경치를 노래한 朱子の 시들이 조선 문단에 본격적으로 수용된 것은 士林派가 정치적 세력으로 등장한 시기부터였다.⁹ 이들이 집권한 16세기 이후 朱子性理學은 더욱 체계적으로 이해되었고 각종 性理書의 수입으로 성리학에 대한 본격적인 연구가 이루어졌다. 이와 더불어 武夷九曲은 사람들에게 그들이 추구했던 이상적인 지고한 장소가 되었으며, 朱子の 「武夷權歌」는 강호와 주자학이 한 덩어리가 된 시로 인식되었다.

論 研究一道와 文의 緊張關係를 中心으로(서울대학교대학원 석사학위논문, 1998)의 소식의 문학과 비교한 논의를 참고하고 1183년 10월에 쓴 『詩傳』의 「序文」을 근거로 필자의 「朝鮮時代 武夷九曲圖 研究」(고려대학교대학원 석사학위논문, 2005), pp.14-15에 기술했다.

⁸ 쿠지타쿠신(久志卓眞)은 원에 현상했다는 고려 화금자기의 기록을 고려해서 금채로 그려진 도상의 시가를 추정했으며, 이를 근거로 俞俊英은 고려시대 그림이나 판각화가 전해졌다고 추론하였다. 久志卓眞, 『朝鮮の 陶磁』(雄山閣出版社, 1975), pp.211-214; 俞俊英, 「九曲圖의 發生과 機能에 대하여」, p.4. 필자는 2003년 武夷山 답사 시 안내책자를 통해 개성출토 흑유잔이 北宋代부터 흑유자를 다량 생산했던 遇林亭에서 소성한 南宋代 흑유자임을 확인했으며, 巖茶로 유명한 武夷山 등지에서 주요 茶器로 사용되었던 것으로 보인다. 武夷山市旅游局 編, 『武夷山』(海潮攝影藝術出版社, 2001), pp.81-87; 王長青, 『解讀武夷山』(海風出版社, 2002), pp.151-153 참고. 현재 전하는 같은 도상의 南宋代 흑유잔이 日本 도쿠가와(徳川)미술관에 소장되어 있는 것으로 파악된다. 徳川美術館, 『天目』(1979). 한편 이 도상은 明代 1609년 楊爾曾이 편찬한 『海內奇觀』 5책 7권의 〈武夷山圖〉의 一曲 도상과 매우 흡사함을 알 수 있다.

⁹ 이태진, 「16세기 사림의 역사적 성격」, 『대동문화연구』 13집(성균관대학교 대동문화연구원, 1979), pp.106-111 참조.

조선시대 사람 중 朱子の 「武夷權歌」와 武夷九曲圖 제작에 가장 큰 관심을 보인 사람은 바로 李滉(1501-1570)이다. 그는 1547년에 「閒讀武夷志次九曲圖歌韻十首」라는 제목으로 次韻詩를 지었으며,¹⁰ 1564년에 李湛(字 仲久, 1510-1575)이 제작해 온 〈武夷九曲圖〉도3에 跋文을 쓰기도 했다. 그의 이 權歌에 대한 관점은 1555년 자신에게 陳普의 權歌註를 간행해서 부쳐준 데 대한 고마움의 표시로 李楨(1512-1571)에게 보낸 답장에서 확인할 수 있는데, 그는 陳普의 해석이 朱子 「戲作」의 본의를 올바르게 파악하지 못했으나 “독자에게 흥미 유발의 도움을 준다”고 평했다.¹¹ 이황은 陳普가 朱子の 「武夷權歌」를 孔孟의 聖學, 道學을 연마하는 차례로 되풀이한 점을 비판하며 주자의 權歌를 산수의 흥취를 읊은 시로 파악했다. 이황의 제자였던 奇大升(1527-1572) 역시 당시의 載道적 註解를 비판하며 그의 「武夷權歌和韻」에서 朱子の 「武夷權歌」를 가슴 속 旨趣를 쏟아낸 「因物起興」의 시로 평하였다.¹²

반면 이황의 학맥을 잇지만 許穆(1595-1682)의 실학사상에 영향을 받은 李瀾(1681-1763)은 이황과 달리 朱子の 「武夷權歌」를 學問의 入道次第적인 道學詩로 해석했다.¹³ 이와 같이 〈武夷權歌〉의 해석에 나타난 관점의 차이는 무이구곡도 圖像의 상반된 측면을 부각시키며 작품의 상이한 양식에 따라 풍부한 해석을 가능케 한다.

2. 淵源이 되는 중국회화

조선시대 무이구곡도보다 연대가 올라가는 연원이 되는 중국 작품은 현재 확인이 잘 되지 않았다. 다만 문헌기록상 시대가 가장 올라가는 중국 작품인 北宋代 燕文貴(967-1044)의

¹⁰ 이황의 次韻詩는 18세기 도가도식 무이구곡도에서 주자의 도가와 함께 화폭 상단에 병치되어 기재되기도 한다. 대표적인 작품으로 1756년에 그려진 강세황의 《武夷圖帖》이 있다.

¹¹ 이민홍, 「무이도가 수용을 통해 본 사람과 문학의 일 양상」, 『한국한문학연구』 6(1982), p.28. 또한 『退溪全集』 v.4 攷證 권4 書 518頁 上左에 보면 元나라의 權齋 陳普가 “朱子の 武夷權歌 九曲詩는 意가 한 가닥 進道次第에 있지 단순히 武夷山水의 아름다움만 노래한 게 아니다”라고 생각하고 드디어 註를 달았다고 한다.

¹² 奇大升, 『高峯全集』 卷一書, 「別紙 武夷權歌和韻」, pp.166-168. 여기서 「因物起興」이란 山水의 敘景을 통하여 性情之情을 교화하는 것으로, 道를 추구하는 작가의 본연의 기질에 따라 존재하고 있는 物의 세계에서 알아내는 興을 작품화하는 것을 의미한다. 즉 因物의 物은 객관적 사물로서 天地人을 포함하는 대자연으로서의 산수를 의미하며 起興의 興은 산수라는 시적 대상으로부터 느끼는 작가의 詩의 감정으로서의 情感을 의미한다. 金泰柱, 「時調文學의 意味構造」(동아대학교대학원 석사학위논문, 1987), pp.32-36; 孫五圭, 「山水文學에서의 因物起興」, 『泮橋語文研究』 11권(반교어문학회, 2004), pp.89-116 참고.

¹³ 「武夷權歌」에 대한 차운시 및 해석에 관해서는 李敏弘, 「「武夷權歌」의 序詩의 한중 화운시 비교고찰」, 『동방한문학』 24권(동방한문학회, 2003), pp.61-79와 趙成德, 앞의 논문 참조.

〈武夷圖〉가 있는데, 이를 倣한 清代 작품이 전해져 주목할 필요가 있다.¹⁴

이 작품은 燕文貴의 작품을 모방한 王翬(1632-1717)의 1684년 기년이 있는 〈倣燕文貴武夷壘圖〉의 複本도²으로, 北宋代 작품의 일면을 엿볼 수 있다. 王翬는 주로 宋·元代 大家의 작품에서 좋은 부분만을 취하여 작품을 완성하고자 宋과 元대의 여러 작품을 倣하였다.¹⁵ 이 작품 역시 주산의 표현에서 元代 黃公望의 구축적인 암봉의 표현이 나타나고 있으며 구성에 있어서는 그림의 제목 그대로 燕文貴 작품의 전체적인 포치를 충실히 따르는 등 복고적인 화풍을 반영했다. 이를 근거로 2m에 달하는 燕文貴의 〈武夷圖〉를 추정해 보면, 산 전체를 조망하는 구도로 포치하며 계곡에 따라 전개되는 경물을 치밀하게 묘사한 작품이었을 것으로 짐작된다. 즉, 北宋代 武夷圖의 구도는 現存作 중 가장 시대가 올라가는 〈李仲久家藏武夷九曲圖〉도³와 가장 치밀한 묘사를 보이는 李成吉(1562-?)의 〈武夷九曲圖〉도⁵ 등 조선 중기 횡권형 무이구곡도의 전개방식과 연관성이 깊어, 이후 영향관계를 추정해 볼 수 있는 단서가 된다.

또한 朱子가 직접 쓴 두 편의 「武夷圖序」가 전한다.¹⁶ 이 중 慶元 元年(1195)에 朱子는 무이정사를 떠나 건양에 머물면서 쓴 序文에서 高文舉라는 道人이 그린 武夷圖를 이전의 版圖와 대조하여 기술하고 있다.¹⁷ 이를 통해 朱子가 활동했던 당시에 이미 武夷山은 版畫本으로 제작될 만큼 인기 있는 장소였음을 알 수 있으며, 板本은 『古今圖書集成』에서

¹⁴ 문헌기록상 가장 연대가 올라가는 작품은 연문귀의 〈武夷圖〉로 관련 기록의 내용은 다음과 같다. “(前略) 北宋代 연문귀가 그린 〈武夷圖〉는 약 6.7척(약 203cm) 길이의 橫卷에 元代 文士들의 題跋이 남아 있으며 王維의 畫風으로 그린 것이다.(一爲宋人燕文貴寫武夷圖, 約長六七尺, 有元人數家題跋, 以爲貴法王右丞)” 『欽定佩文齋書畫譜』 卷九十九, 歷代鑑藏9, 畫5, 明 澹景鳳東都玄覽 (『文淵閣四庫全書』 823).

¹⁵ 王翬의 복고적 성격에 관해서는 Wen C. Fong, *Summer Mountains: The Timeless Landscape* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1975), pp.46-48; 한정희, 『한국과 중국의 회화』(학고재, 1999), pp.33-35.

¹⁶ 朱子가 직접 쓴 두 편의 「武夷圖序」 중 紹熙 2年(1191) 서문에는 武夷圖 자체에 대한 설명은 구체적이지 않지만, 무이군에게 제사 지낸 내력까지 소상히 밝히는 등, 무이구곡을 신선들의 전설과 설화가 가득한 장소로 인식하고 있다. 朱熹, 『朱文公文集』 卷七十六 下冊, 「武夷圖序」, 1343면, “武夷君之名, 著自漢世, 祀以乾魚, 不知果何神也. 今建寧府, 崇安縣南二十餘里有山名武夷, 相傳卽神所宅. 峰巒崑壑秀拔奇偉, 清溪九曲流出其間兩崖絕壁. (中略) 紹熙二年 夏四月 戊寅朔朝 散郎直寶文閣權發遣 漳州軍州事 朱熹序.”

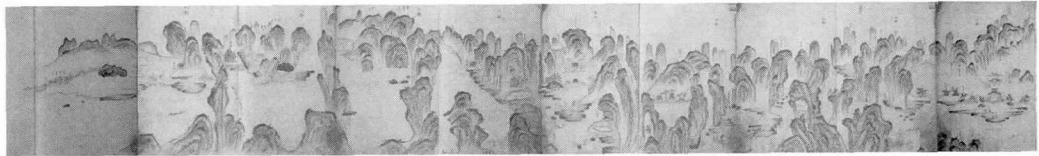
¹⁷ “(前略) 옛 기록에 전해 오는 것은 거짓되고 근거가 없어서 참고하거나 믿을 만한 것이 못 된다. 때문에 版圖가 있기는 하여도 작고 색이 바래서 알아보기 어려웠다. 지금 沖佑羽人 高文舉가 다시 고쳐 그렸는데, 이 그림은 鄉僧隱顯의 포치가 武夷山의 필경을 극진히 나타내었다. 또 (高文舉가) 隱屏精舍 仁智堂 주인(朱子)에게 序文을 쓰도록 하여 예부터 전해오는 의혹을 없애도록 했다. (後略) (舊記相傳, 詭妄不經, 不足考信, 故有版圖, 迫迮濇漫亦難辨識. 今沖佑羽人高君文舉, 始復更定, 此本於其鄉僧隱顯之間, 爲能有以盡發其秘, 且屬隱屏精舍仁智堂主, 爲題其首, 以祛舊傳之惑云.)” 朱熹, 『朱子大全』(1473년 刊行) 卷七十六, 「武夷圖序」.



도 2 王翬,〈武夷疊嶂圖〉復本, 1684年, 紙本水墨, 뉴욕 메트로폴리탄미술관



도 3 作者未詳,〈李仲久家藏武夷九曲圖〉, 1564年, 紙本水墨, 34.7×587.7cm, 영남대학교 박물관



도 4 李萬敷,《武夷圖帖》, 紙本淡彩, 각 면 25×37.5cm, 延安李氏 息山宗宅(現 장서각 寄託)



도 5 李成吉,〈武夷九曲圖〉, 1592年, 絹本淡彩, 33.5×398.5cm, 국립중앙박물관

보이는 〈武夷〉도6와 같이 武夷山의 전체 경관을 總圖式으로 그린 그림이었을 것으로 짐작된다.¹⁸

한편 원대 이후의 문헌기록 가운데 陳仲仁(14세기 중반)과 徐達左(14세기 후반), 그리고 唐寅(1470-1523)과 董其昌(1555-1636) 및 石濤(1642-1724)의 작품에 관한 기록들은 '九曲'이라는 표제를 사용하여 조선시대 무이구곡도 연원의 추정을 가능하게 하는 자료로 주목된다.¹⁹ 특히 작품은 전하지 않지만 徐達左의 〈武夷九曲權歌圖并記卷〉과 관련한 구체적인 기록은 조선에 전래된 『武夷志』 및 權歌圖형식 무이구곡도의 연원을 살펴볼 수 있는 주요 근거이다.²⁰ 기록에 의하면 徐達左 繪권의 구성은 일곡부터 구곡까지의 대표적인 경물을 그리고, 각 곡마다 주요 경물을 열거한 후 朱子의 權歌와 그의 門下 方岳, 留元剛, 辛棄疾, 白玉蟾, 李綱, 蔡沈, 傅壅, 韓元吉, 葉西澗 등이 지은 次韻詩를 연이어 싣고, 마지막 부분에는 徐達左 자신이 1389년(洪武 22년) 겨울 10월에 지은 「遊武彝九曲記」를 수록한 것이다.

遊記에 의하면 그는 당시 처음으로 武夷山 구곡계를 찾게 되었는데 경물의 경관이 신선

¹⁸ 『古今圖書集成』에 그려진 〈武夷〉 그림은 『福建通志』에 나타나는 板本(도7)과 일치하여 宋代부터 목판인쇄술이 발달했던 福建지역에서 이와 같은 武夷山 板本이 지속적으로 제작되어 지리지에 전한 것으로 보인다. 『福建通志』(『文淵閣四庫全書』 527[臺北: 商務印書館, 1984]).

¹⁹ '九曲'의 표제를 알 수 있는 작품들은 조선시대 朱子의 「武夷權歌」의 영향을 받은 시와 그림의 형식과 연관지어 생각해 볼 수 있다. 陳仲仁의 경우 〈武夷九曲圖〉가 九幅으로 이루어진 점에서 九曲圖 형식과 연관성이 있으며, 唐寅의 경우는 九曲이라는 제목을 통해 구곡도라는 장르의 그림을 그렸을 가능성을 짐작할 수 있다. 그러나 두 작품 모두 전하는 기록으로는 구체적인 그림의 내용을 확인할 수 없었다. 한편 董其昌의 〈行書題武夷山圖詩并臨米帖合裝〉 역시 그림 없이 跋文만이 전하는데, 제발의 내용에서는 朱子의 「武夷權歌」와의 구체적인 연관성은 살펴보기 어려웠다. 한편 明나라가 망하자, 清朝의 박해를 피하여 僧이 되어 武夷山에 은거한 石濤의 경우 1681년의 〈武夷九曲圖〉가 현재 전하는데 도판을 확인하지 못했지만 福建師大圖書館에서 소개하는 작품설명에 따르면, 크기는 세로 128cm, 가로 54.5cm의 縱軸로, 무이구곡의 一段을 푸른색의 담채로 그렸으며 원경에 구름법을 사용한 것이 특징적인 작품이다. 이 작품은 '幔亭峰' 등 무이구곡 초입 부분의 유람을 그림으로 묘사한 기우도이지만 제발문에서 '消息虹橋似有無'라는 구절은 朱子의 權歌 중에서 一曲을 읊은 '虹橋—斷無消息'과 연관성을 보여주며 차후 제고가 필요하다. 중국 武夷九曲圖의 紀遊圖적 성격과 石濤 작품에 대해서는 강신애, 앞의 논문, pp.20-27.

²⁰ 明 卞永譽, 『式古堂書畫彙考』 卷24. 明代 吳縣(지금 江蘇省 蘇州) 사람인 徐達左(號: 松雲道人)의 字는 良夫로, 1751년에 간행된 董天工的 『武夷山志』에서도 그의 〈武夷九曲權歌圖〉와 朱子의 權歌와 관련된 내용을 전하는 〈武夷權歌圖〉에 관한 題詩 기록을 확인할 수 있었다. 李鐸, 「題徐良夫九曲權歌圖」, 『武夷山志』 卷22 全山詩 五言古; 梁鵠, 「題徐良夫九曲權歌圖」, 『武夷山志』 卷22 全山詩 七言古; 林熙, 「題九曲權歌圖」, 『武夷山志』 卷23 全山詩 七言律; 明代 葉銘, 「題武夷權歌圖」, 『武夷山志』 卷24 全山詩 七言絕. 이들은 주로 무이구곡 중 중국의 明代 화가들이 주요 화제로 삼았던 一曲 幔亭峰의 승경을 읊고 있으며 다음으로 朱子의 紫陽書院(武夷精舍)과 權歌에 대해 기술하고 있다. 이러한 점은 조선시대 이황이 무이구곡도에 대해 읊은 題詩와 내용이 유사하여 무이구곡도의 연원을 밝히는 데 주목할 만한 기록들이다.



도 6 <武夷>, 「山川修」, 『古今圖書集成』
(陳夢雷, 中央學術類編, 鼎文書局印行,
1977.)

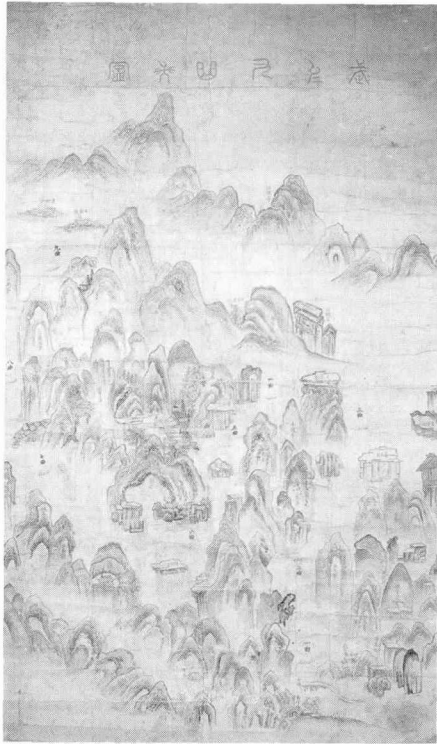


도 7 <武夷山圖>, 『福建通志』,
18세기 중엽

의 거처이자 朱熹와 그의 門下 蔡元定 등이 와유했던 유서 깊은 곳이었음을 서술하고 있다. 이처럼 徐達左의 輿圖에 대한 기록은 武夷山의 승경과 함께 朱子의 隱居와 講道生活의 의경을 표현한 조선시대 權歌圖 형식의 그림에 淵源이 되는 중요 단서이다.

III. 조선시대 무이구곡도의 전개양상

武夷山의 지리서인 武夷志는 宋代 이후 꾸준히 제작되어 조선에 전해졌으며, 지리지에 수록된 것과 같이 總圖와 書院圖, 그리고 분절된 九曲各一圖가 바로 무이구곡도의 형식을 구성하는 것이다.²¹



도 8 작자미상. 〈武夷九曲之圖〉, 16세기, 辰沙, 紙本淡彩, 123×74cm, 雲章閣

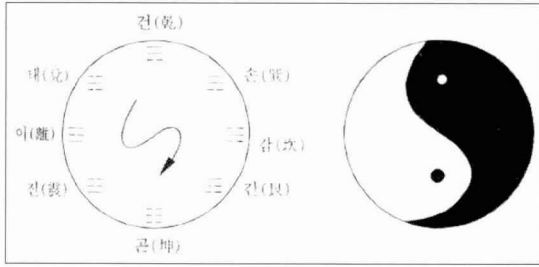
그 중 九曲各一圖가 연이어 표현된 도상은 朱子의 權歌가 함께 병치되거나 每曲의 상단에 쓰여 詩想을 바탕으로 전개되는 權歌圖式 分節形 橫卷으로 변모한다. 따라서 III장에서는 전래된 圖像의 造形에 근거하여 總圖式과 權歌圖式으로 구분하고, 그 특징을 살펴보겠다.

1. 總圖式 무이구곡도

1) 太極과 陰陽의 性理學의 自然觀 구현

조선 중기 總圖式 무이구곡도의 대표적인 작품은 鶴峯宗宅 雲章閣 소장인 〈武夷九曲之圖〉도8이다. 이 작품은 이황의 門下生이었던 金誠一(1538-1593)이 선조10년(1577) 9월 1일 사은사 尹斗壽(1533-1601)와 함께 중국 사행 때 燕京에 갔다 오며 가져 온 것이라고 家傳한다.²¹ 각 곡 경물의 명칭을 적은 이 작품은 武夷九曲

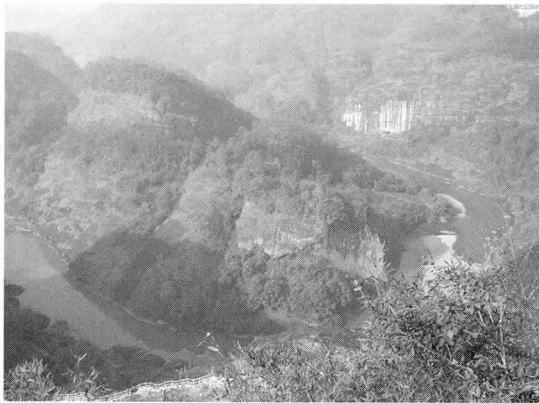
²¹ 『武夷志』는 중국에서 발간된 武夷山과 武夷九曲의 제반 사실을 적은 지리서인 동시에 武夷山을 주제로 하여 읊은 여러 사람들의 시를 함께 실고, 아울러 이들의 시에 대한 비평까지 첨가한 책이다. 현재 鄭述(1543-1620)가 1609년에 增鞫한 『武夷志』(원본 正德15년(1520))와 李萬敷(1664-1732)의 『武夷志略』, 清代 董天工이 乾隆16년(1751)에 편찬한 『武夷山志』가 전한다. 이 중 정구의 지리지에 주목해볼 필요가 있는데, 정구는 지리지 초입에 九曲總圖와 九曲各一圖, 그리고 書院圖를 수록하고 이어서 朱子가 1195년에 쓴 『武夷圖序』와 이황이 1564년에 쓴 「退溪李先生跋李仲久家藏武夷九曲圖」, 자신의 跋文 後를 덧붙였다. 내용은 다음과 같다. “나는 예전에 九曲圖가 있었는데 이선생(이황)의 題跋이 붙은 것으로 李湛이 소장한 唐本의 모사품이었다. 이른바 雲煙이 시야에 가득하고 精妙曲盡하여 귓전에 샅대소리(노젓는 소리)가 들리는 듯했다. 또 唐本 冊子에서 總圖와 書院圖를 얻었는데 마침 花山에 畫手를 만나 이를 모사하여 武夷志 안에 넣고 退溪의 跋文을 붙였다. 한가로울 때 한 번씩 감상하면, 스스로 朱子가 작고한 지 사백 년 후 동녘땅에 태어났음을 깨닫지 못하고, 朱子 당대의 날마다 講道하는 자리에 읊조리고 노래하면서 모시고 있는 듯 했다. (舊有九曲圖, 卽李先生題跋李靜存所藏唐本之模寫者也. 信乎, 所謂滿目雲煙, 精妙曲盡, 恍若耳邊之有聞矣. 又於唐本冊子中, 得總圖與書院圖, 頃在花山, 偶值畫手, 並令模入, 志中係以李先生跋文. 每於閑中, 時日翫閱, 不覺此身之落在東偏, 四百有餘年之下, 不知當日, 日侍講道, 而歌詠周旋於其間者. (中略) 己酉暮春丁未述書)”, 鄭述, 『寒岡先生集』 卷之九, 『書武夷志附退溪李先生跋李仲久家藏武夷九曲圖後』, 161면. 그가 粘帖한 작품들은 전하지 않지만 後文을 통해 九曲各一圖가 바로 현존하는 最古의 무이구곡도인 〈李仲久家藏武夷九曲圖〉를 모사한 작품임을 알 수 있다.



도 9-1 「說卦」의 방위배열(左)과 太極圖(右)(張法, 『동양과 서양, 그리고 미학』(푸른숲, 1999), p.137에서 전재)



도 10 作者未詳, 〈武夷九曲圖〉, 紙本淡彩, 112.5×93.3cm, 호림박물관

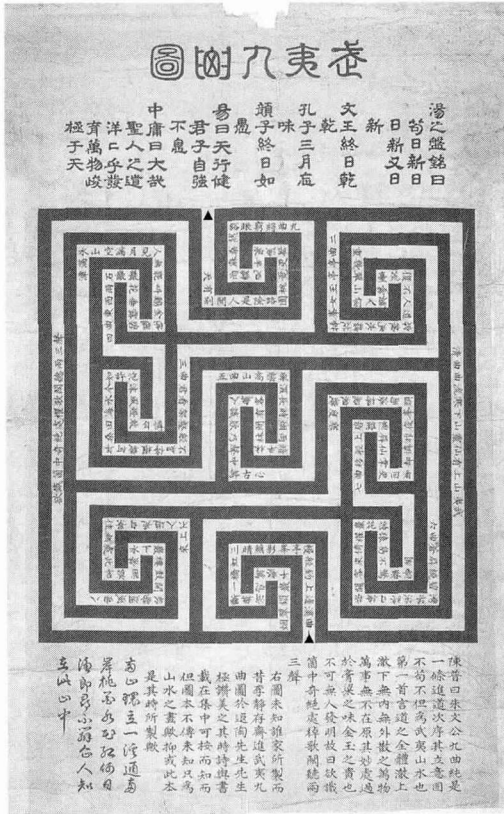


도 9-2 武夷九曲 五曲 부근 曲水 觀境

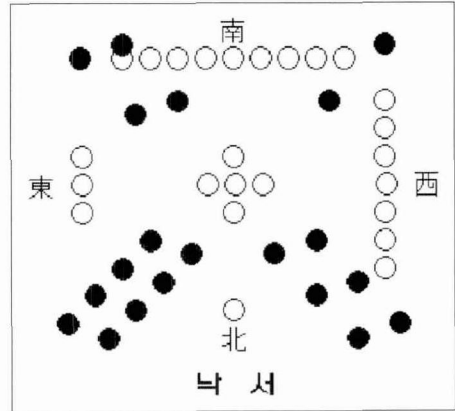
주위의 경물만을 중심으로 묘사하고 있으며, 仙掌峯이 손바닥을 펼친 모양으로 표현되는 등 상징적인 도상의 특징을 보인다. 구도를 살펴보면 그림 좌측 하단에 나란히 겹쳐진 암봉을 배치하여 우측 상단의 원산과 대칭을 이뤘다. 巖峰에 의해 둘러싸여 원형을 형성한 화폭에 四曲에서 六曲에 이르는 심하게 휘돌아가는 계곡의 굽이가 태극의 형상을 갖추게 되는 것이다. 이로써 음양은 본래 대립적인 것이지만 태극의 곡선 속에 위치시켜 기를 통하게 만들면 그들은 서로를 해치지 않게 되며, 대립하되 서로 겨루지 않는 思想을 구현하게 된다²³. 이와 같이 태극의 형상을 이루는 원형구도는 호림박물관 소장의 〈武夷九曲圖〉도 10에서도 확

²² 이 작품은 세모진 형태로 겹쳐 그린 봉우리와 短筆麻皴를 가하고 潑墨의 변질을 남기지 않으려는 조심스러운 묘사 등을 근거로 이후 조선인 화가가 모사한 작품으로 추정되고 있다. 윤진영, 앞의 논문, p.35.

²³ 張法, 『동양과 서양, 그리고 미학』(푸른숲, 1999), pp.134-138. 「說卦」의 원 안의 방향 표시는 음양의 흐름을 의미한다. 다시 말해 태극은 음양의 변화의 이치를 뜻하는 것으로 『易本義』에 「繫辭上」 第十一章에서 朱子는 『周易』의 “是故易有太極, 是生兩儀, 兩儀生四象, 四象生八卦”에 註를 달면서 “하나가 늘 둘을 생성한다는 것은 스



도 11 작자미상, 《武夷九曲圖》, 紙本, 97×45cm, 최효삼 소장



도 12-1 洛書의 數와 方位



도 12-2 화음동정사지 人文石에 새겨진 太極·河圖洛書

인할 수 있다. 이 작품은 구곡계를 둘러싸는 첩첩이 쌓인 암봉의 세모진 표현이 매우 도식적이다. 경물의 명칭은 사라지고 매곡의 위치만을 적고 있으며, 그림 좌우 여백에 朱子의 權歌를 적었다. 그러나 특이하게도 그림의 왼편에 一曲부터 六曲, 오른편에 七曲부터 九曲의 도가가 적힌 후 맨 뒤에 序詩를 쓰고 관서를 적었다. 이는 태극의 구도를 보이는 총도식 무이구곡도가 장식적으로 그려지고 朱子 詩의 載道的 尙장성만이 부각된 조선 후기에 그려진 민화적인 요소를 지닌 그림으로 판단된다.

스로 그려한 이치이다. 역이라 하는 것은 음양의 변화요, 태극이라 하는 것은 그 변화의 이치이다. 양의라고 하는 것은 처음에는 일화이었던 것이 음양으로 분화된 것이다.(一每生二, 自然之理也, 易者, 陰陽之變, 太極者, 其理也, 兩儀者, 始爲一畫以分陰陽.)"라고 설명한다. 金咨沃, 『石濤畫論』(통나무, 1992), p.41.

한편 태극과 음양의 사상적 배경은 도식화된 〈武夷九曲圖〉도11를 통해서도 살펴볼 수 있다.²⁴ 이 작품은 미로와 같이 복잡한 통로에 朱子의 權歌를 배치하여 九曲의 승람을 상수화한 것이다. 상수학적 도상은 『周易』에 수록된 '洛書之圖'의 도상과 일치한다도12-1.²⁵ 또한 權歌가 적혀 있는 陽의 기운을 가진 물길은 열리고 陰의 기운을 가진 산은 막혀 있어 음양의 조화를 표현하고 있다. 朱子가 1183년 정사를 경영하고 지은 「武夷精舍雜詠并序」에는 가운데 무이정사를 기점으로 물이 산세를 따라 서북쪽으로부터 네 번이나 꺾이고 다시 산을 감싸면서 동북쪽으로 또 네 번 꺾여 흐른다고 했는데, 낙서가 의미하는 방위개념과 曲의 숫자가 일치하는 도상임을 알 수 있다.²⁶

2) 道學的 精神의 상징적 매개체로서의 무이구곡도

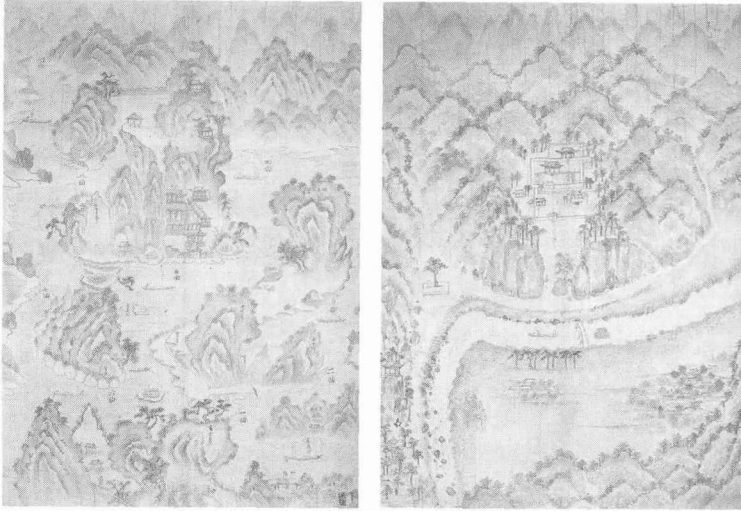
또 다른 유형의 충도식 무이구곡도로 중심에 朱子가 머물렀던 무이정사를 크게 부각시켜, 朱子의 道學의 뜻을 형식화한 작품들이 있다. 개인소장의 〈武夷九曲圖·陶山圖〉도13와 대구가톨릭대학교 박물관 소장 〈武夷九曲圖〉도14가 그러하다.

우선 개인소장의 두 도상도13을 살펴보면, 거처 뒤의 주산과 둥글게 정사를 감싼 측산과 혈자리 밖을 지나는 강 등의 풍수적 개념에 입각한 지형적 표현은 金忠孝의 〈石亭處士幽居圖〉와 같은 조선 중기 정사도와 연관되며 그린 능선의 표현과 단필마준의 사용 등 필치 역

²⁴ 최효삼 소장의 이 작품은 인장 위쪽에 湯王之 盤銘, 문왕, 공자, 안자의 어구, 그리고 易과 中庸 구절을 인용하여 성현의 요지가 적혀 있다. 아래쪽에는 16세기 이후 중신 『權歌註解』인 주문공의 무이구곡을 도로 나아가는 하나의 次序라고 찬미한 元代 陳普의 글이 인용되어 있다.

²⁵ 洛書는 朱子와 그의 門下인 蔡元定이 정립한 도상으로, 음양의 부조화와 상극을 상징하고 있다. 그러나 洛書를 구조의 측면에서 보면 동남방의 4 9(금)과 서북방의 1 6(수), 동북방의 3 8(목)과 서남방의 2 7(화)는 상생관계이다. 이동주, 『주역강설(上)』(성균관대학교 출판부, 1997), pp.23-28 참조.

²⁶ 『朱子大全』 卷九, 詩, 「武夷精舍雜詠并序」, “武夷山之 물이 동쪽으로 흘러 아홉구비를 이루는데 제5곡이 제일 깊숙하다.(中略) 이 은병 아래 양 기슭이 언덕과 낭떠러지로 갈라져 뺨어 내리다가 다시 되돌아 끌어안으니 그 가운데의 땅은 넓고 평평하여 數畝나 되고 그 밖으로는 물이 산세를 따라 서북쪽으로부터 네 번이나 꺾여 비로소 남쪽을 지나 다시 산을 감싸면서 동북쪽으로 흐르면서 또다시 네 번 꺾이어 흘러가니 냇물 양쪽의 舟崖과 翠壁은 수풀이 둘러싸고 귀신이 깎은 듯하여 그 형상을 이루 다 표현할 수 없다. (後略)(武夷之溪東流凡九曲 而第五曲爲最深(中略) 屏下兩麓 坡坳旁引 還復相抱 抱中地平廣數畝 抱外溪水隨山勢終西北來 西屈折始過其南 乃復繞山東北流 亦回屈折而出 溪流兩旁 舟崖翠壁 林立環擁 神剝鬼刻 不可名狀)”. 한편 조선시대 사림들은 朱子의 행적을 모범으로 삼아 직접 정사를 경영하였다. 이황의 陶山書院, 이이의 石潭九曲, 金壽增(1624-1701)의 谷雲九曲, 宋時烈(1607-1689)의 華陽九曲 등이 精舍經營이 그 대표적인 사례이다. 이 중 구곡도 제작에 각별한 관심을 보였던 김수증의 華川 華陰洞精舍址에 위치한 人文石(도12-2)에는 太極과 河圖·洛書 등을 새겨 성리학적 자연관을 표방하고 있다. 화음동정사지에 관해서는 俞俊英·李相海, 『화음동정사지 지표조사』(성균관대학교 과학기술연구소, 1998); 『한림대학교박물관 연구총서』 제27집(학술문화사, 2004).



도 13 作者未詳,
 〈武夷九曲圖·
 陶山圖〉障子,
 紙本淡彩,
 106.7×77cm,
 개인소장

시 조선 중기 양식의 특징을 보인다.²⁷ 朱子の 서원이 있던 武夷와 이황의 서원인 陶山의 두 도상을 하나의 障子(2폭 병풍)로 병치하여 꾸민 것은 이황이 朱子の 학문을 계승한 인물이자, 朱子の 武夷와 이황의 도산이 동격의 위상을 지니고 있음을 대변해 주는 듯하다.²⁸ 朱子の 理學을 따랐던 문인들 및 이황이 무이구곡도를 朱子를 상징하는 매개체로 보고 欽仰의

²⁷ 도13의 두 작품은 『退溪 李滉』(예술의 전당, 2001)展에 소개된 작품으로 필치와 종이의 재질 등이 일치하여, 같은 작가에 의해 동시에 그려졌을 것으로 보인다. 그러나 〈武夷圖〉는 화면에 일관되게 부감시를 적용한 반면 〈陶山圖〉는 산은 정면관, 강은 부감시로 처리하는 복합시점을 사용한 것에 차이가 있다. 또한 이와 같이 서원 중심의 그림이 제작되는 것은 조선시대 유거도의 전통을 따르며 무이구곡도에서 五曲의 정사 부분이 강조되어 다른 경물보다 크게 그려지는 도상에 오히려 영향을 미친 것으로 보인다. 이 작품의 〈陶山圖〉에 대해서는 유재빈, 『陶山圖 研究』(서울대학교대학원 석사학위논문, 2004), pp.52-54 참조.

²⁸ 태산과 공자, 무이산과 朱子를 연관하여 생각하듯이 존경하는 스승과 그가 머문 산수를 동일시하는 것은 조선시대 유학자들에게는 하나의 전통이 된 것으로 보인다. 특히 퇴계학파의 문인들은 이황이 머문 도산서원과 청량산을 그를 상징하는 산수로 여기며 여러 次韻詩와 遊記를 남겼다. 이와 같은 양상은 金中淸(1567-1629)의 『遊清涼山記』에서도 잘 나타난다. 김중청은 이황의 수제자이며 퇴계학파의 하나의 계보를 형성한 趙穆(號: 月川, 1524-1605)의 제자이다. 그는 유기에서 “청량산으로 가지 않고 퇴계에게 갔고, 청량산을 읊조리지 않고 퇴계를 읊조렸다(不于清涼, 而于退溪, 不吟弄乎清涼, 而吟弄乎退溪)”라고 서술하면서 도산서원이 위치한 청량산과 이황을 동일시키고 있다. 퇴계학파의 문인들은 도산과 청량산에 대한 시문을 통해서 이황에 대한 존경을 표현하고 아울러 퇴계학의 정통성을 확보하고자 한 것이다. 李鍾默, 『退溪學派와 清涼山』, 『정신문화연구』(2001 겨울호 제24권 제4호[통권 85호]), pp.3-31; 우응순, 『山水遊記의 傳統과 주세봉의 『遊清涼山錄』』, 『우리文學研究』 제14집(우리문화회, 2001), pp.92-93 참조. 그러나 청량산기가 다수 제작되는 반면 현존하는 작품들에서는 청량산만을 주제로 그린 작품을 찾아보기 어렵다.

정을 느꼈던 것처럼, 이황의 제자들도 도산도를 대하며 이황에 대한 존모의 감정을 함께 하였던 것이다.

대구가톨릭대학교 박물관에 소장된 〈武夷九曲圖〉도¹⁴는 조선 후기 양식을 보이는 鄭叡(1676-1759)의 傳稱作이다.²⁹ 五曲의 大隱屏을 뒤로 하고 물이 휘돌아가는 포치로 그려졌다. 이는 풍수지리상 명당으로 자연의 기운이 음양의 조화를 이루어 낮은 곳에서 점차 높은 곳으로 흐른다는 背山臨水의 배치와 결합된 것으로 보인다. 또한 경물의 형태는 더욱 단순화되고 원산에 벽면이 병풍처럼 둘러 있으며 건물의 모습은 조선의 건축양식으로 바뀌었고 수목의 표현에서는 정선화풍의 영향이 엿보인다.

물론 정선이 무이구곡도를 직접 그렸다는 사실은 黃胤錫(1729-1791)의 『頤齋亂藁』에서 확인된다. 황윤석은 1765년(영조41) 12월 9일 전라도 장성에서 하양현감(1721-1726년 재직)으로 있던 정선이 그린 무이전도 족자를 본 사실을 기록해 놓았다.³⁰ 또한 하양현감 시절 武夷에 대한 정선의 인식은 간송미술관 소장의 扇面 〈陶山書院圖〉에 적힌 題詩을 통해서도 찾아 볼 수 있는데, 제시에 “河陽花令으로 이곳을 지남에, 공경함이 武夷를 대하는 것과 같다”고 적고 있다.³¹ 그러므로 武夷九曲圖가 화가의 필력보다는 특정 목적으로 제작되어 내용과 구성을 묘사하는 데 치중해서 제작되었다는 점을 감안해 본다면, 이 작품은 정선의 그림을 후대에 다시 모방한 작품으로 짐작되며, 아마도 당



도 14 傳 鄭叡, 〈武夷九曲圖〉, 紙本淡彩, 62.5×49cm, 대구가톨릭대학교 박물관

²⁹ 이 작품은 2002년에 이태조 여사에 의해 대구가톨릭대학교 박물관에 기증되었다. 寄贈展 당시 공개된 작품을 실경한 바, 전체 구성이 미숙하고 巖峰의 표현 등에 필치가 부자연스러워 정선의 眞作으로 보기는 어렵다.

³⁰ “初九日 雪晴 應卿來要同行 向長城府中 得敬叟家臧 尤翁所書 朱詩二十大字 及鄭河陽叡所畫 武夷全圖簇子(후략) 及李判書秉常所書 朱詩二十八字 草書戒裝”, 『頤齋亂藁』 卷之五, 책1(『한국학자료총서 3』(한국정신문화연구원, 1994), p.498).

³¹ “河陽花令向過此, 敬式元與武夷同.” 『嶺南帖』의 〈陶山書院圖〉는 하양현감 시절 그린 것으로 추정된다. 최완수, 『겸재 정선 진경산수화』(범우사, 2000), pp.258-259.

시 정선은 陶山書院圖의 모범으로서 武夷九曲圖를 함께 그렸던 것으로 보인다.

2. 權歌圖式 무이구곡도

一曲부터 九曲까지 武夷九曲의 승경을 전개한 그림은 「武夷權歌」의 詩想에 따른 경관을 가장 효과적으로 전달하는 방식이었을 것이다. 이러한 權歌圖式 무이구곡도는 그 특징과 수용양상에 따라 여정의 感興을 표현한 因物起興적인 성격의 그림과 경물에 대한 흥취보다는 詩가 내포하는 道學적 이념이 두드러지는 入道次第적인 그림으로 구분된다. 전자의 紋景적 도상은 조선에 수용된 사실적 묘사의 중국 武夷圖나 地誌적 板本의 영향에 기인한 것이며, 후자는 조선 후기 정형화된 武夷權歌에 대한 해석의 관념화된 표현이자 남종문인화풍의 영향과 함께 경물의 사실적 표현보다는 상징적 의미가 주요 관심의 대상이 되었기 때문일 것이다.

1) 因物起興적 성격의 무이구곡도

먼저 현존하는 最古의 무이구곡도인 1564년에 쓴 이황의 題跋을 함께 粧帖한 〈李仲久家藏武夷九曲圖〉도3와 1592년에 그려진 이성길의 〈武夷九曲圖〉도5 등이 因物起興적인 성격을 보여주는 대표적인 작품들이다.³² 특히 〈李仲久家藏武夷九曲圖〉는 영남 중부 일대에서 이황과 정구의 學脈을 잇는 문인들에 의해 18세기 전반까지 반복 모사되었던 도상이다.³³ 이 작

³² 〈李仲久家藏武夷九曲圖〉는 표제대로 〈朱文公武夷九曲圖〉라 불리기도 하는데 17세기를 거쳐 영남 남인들 사이에 모사하는 무이도의 母本이 된다는 점과, 문집 등에서 〈李仲久家藏武夷九曲圖〉로 통칭하고 있다는 점에서 본고에서는 〈李仲久家藏武夷九曲圖〉로 칭하고자 한다. 이 작품의 구성은 다음과 같다. 전체 크기는 세로 45.2cm, 가로 689.4cm이며, 그림 크기는 세로 34.7cm, 가로 587cm이다. '朱文公武夷九曲圖'라는 題書에 이어 〈朱文公眞象〉과 葉公回가 쓴 「朱文公眞像贊」, 朱喜의 「眞像自贊」, 明 王柏의 「先生畫像贊」이 이어진다. 다음으로 〈武夷九曲圖〉가 전개되고, 「武夷山記」, 「九曲溪記」, 주희의 「武夷精舍雜詠并書」가 쓰여 있고, 이어서 「精舍」, 「仁智堂」 등 五言絶句詩와, 퇴계 이황의 「武夷九曲圖跋」로 구성되어 있다. 이 횡권은 그림뿐만이 아니라 朱子の 行적과 武夷山에 관한 시문이 함께 있어 더욱 깊은 이해에 도달하게 한다.

³³ 〈李仲久家藏武夷九曲圖〉 본은 18세기 전반까지 이황의 문인들에 의해 반복 모사되어 전해졌던 것으로 보인다. 특히 정구의 학문적 계보를 잇는 이만부는 직접 〈李仲久家藏武夷九曲圖〉 본을 모사하여 《武夷圖帖》(도4)을 제작했다. 그는 朱子の 자취가 깃든 武夷九曲에 직접 가보지 못한 아쉬움을 그림과 기록을 통해 달래었다. 그는 「武夷志略」, 『息山集』 권20에 "나는 늦게 태어나서 朱子の 문화에 들지도 못하고, 또 지역이 멀다 보니 한 번이라도 그곳에 가서 유풍을 담아 올 수도 없었다. 마침내 스스로 武夷圖 한 본을 모사하고 회옹의 정사기와 잡영과 도가와 무이에 관련된 모든 사실들을 그 아래에 기록하여 때때로 펼쳐보면서 따르지 못한 감회를 말긴다"고 피력했다. 여기서 「武夷圖」는 〈李仲久家藏武夷九曲圖〉가 家傳된 것으로, 이만부가 모사한 그림은 延安李氏 息山宗宅에

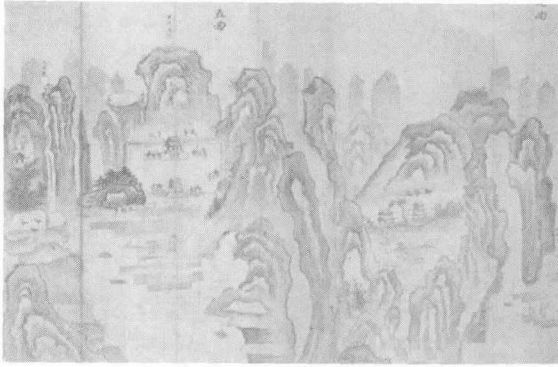


도 15 梁彭孫,
〈山水圖〉,
淡彩牙軸,
88.3×46.6cm,
국립중앙박물관

도 16 作者未詳,
〈漁村夕照〉,
朝鮮 1539년 이전,
紙本水墨,
98.3×49.9cm,
日本 大願寺

품은 一曲의 도교사원인 冲右觀(武夷宮)과 五曲의 주자가 講學했던 武夷書院이 武夷志의 書院圖와 같이 俯瞰視의 正面觀을 취하고 있으며, 지리지 板本과 같은 고식의 산수화 양식을 보인다^{도 3-1}. 하지만 경물 사이의 여백이 많아지면서 도식화된 경물의 형태가 반복적으로 등장하고 산과 언덕의 묘사에 短線點皴이 구사된 점은 16세기 전반기의 안견과 화풍의 전형적인 면모를 보여주고 있어, 梁彭孫(1488-1545)의 〈山水圖〉^{도 15}와 비교할 수 있다. 또한 四曲에서 보이는 연이어진 巖峰의 표현에 가해진 필선은 日本 大原寺 소장의 〈漁村夕照〉^{도 16}의 원경에 보이는 능선의 표현과도 매우 흡사함을 알 수 있다. 횡권으로 제작되었음에도 불

소장되어 家傳했다. 이선옥의 「息山 李萬敷와 『陋巷圖』 書畫帖 研究」, 『미술사학연구』 227(한국미술사학회, 1999), pp.11-14. 또한 한강 정구의 학맥을 잇는 愚伏 鄭經世는 達城 군수로 있을 때 무이구곡도를 모사하고 또한 구곡총도를 화공에게 모사하게 한 후, 「武夷志後」를 쓴 기록이 전한다. 愚伏集 卷十五, 「書武夷志後」: “晦翁의 무이정사기 및 도가십수를 읽고 일찍이 신유목상하지 않음이 없어, 鞋杖이 그 사이에 미치지 못함을 한하였다. 마침내 달성읍에 부임해서 徐行甫君의 집에서 무이지를 구해서 공사의 여가에 읽어서 매우 익숙해졌다. 三十六峯에 구비쳐 흐르는 좌우에 奇形異觀이 마치 몸으로 겪고 눈으로 본 듯하니 어찌 상쾌치 않으리오, 드디어 한 별을 베끼고 또 구곡총도 한 폭을 구했으므로 공인을 시켜서 모사하였다. (余讀 晦翁武夷精舍記, 汲道歌十首, 未嘗不神遊目想, 恨無由鞋杖於其間也, 令適分符此邑, 得武夷志於徐君行甫處, 公餘披閱之甚熟, 則三十六峯, 九曲溪流, 沿洄左右, 奇形異觀, 若身歷而目擊之, 豈不快哉. 遂爲之勝寫一本, 又得九曲總圖一幅, 倩工模寫, (後略))”



도 3-1 作者未詳,〈李仲久家藏武夷九曲圖〉一曲 부분



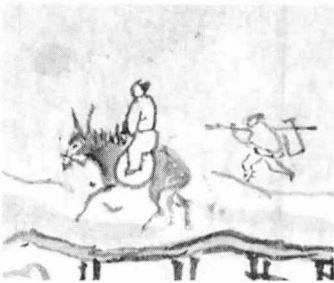
도 5-1 李成吉,〈武夷九曲圖〉一曲 부분



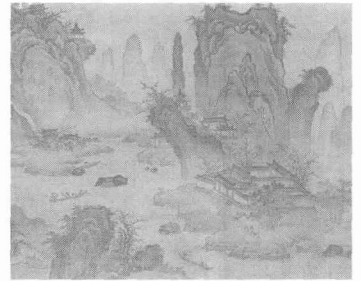
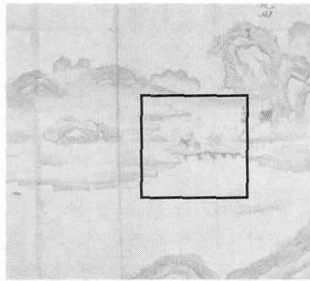
도 3-2 作者未詳,
〈李仲久家藏武夷九曲圖〉
四曲과 五曲 부분



도 4-1 李萬敷,『武夷圖帖』四曲과 五曲 부분



도 3-3 作者未詳,〈李仲久家藏武夷九曲圖〉九曲 부분



도 5-2 李成吉,
〈武夷九曲圖〉五曲과 六曲 부분

구하고 四曲과 五曲의 경계 부분의 산세가 단절되어 묘사되어 나타나는데 도3-2, 이는 분절된 各一圖를 연이어 구성했기 때문이다. 즉 〈李仲久家藏武夷九曲圖〉의 母本은 地理志 내에 수록된 帖이거나 帖形式의 橫卷이었을 것으로 추정해 볼 수 있다.

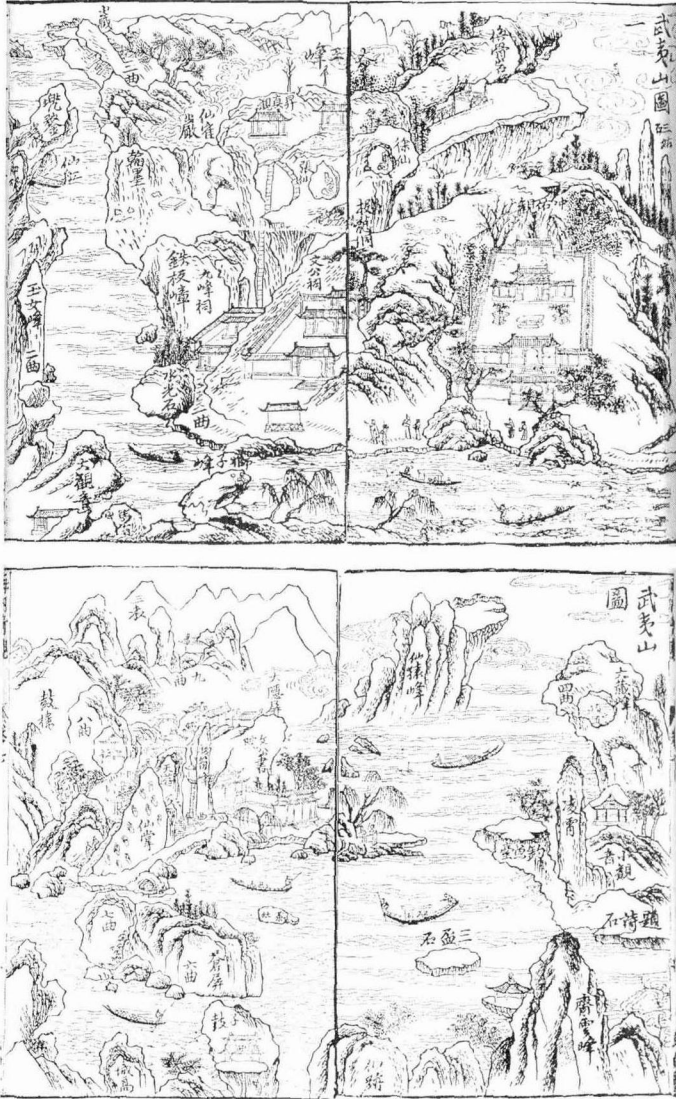
이들 작품은 매곡의 범위와 승경의 명칭 및 점경 인물 등이 빠짐없이 묘사되어 있어 지리적 정보를 제공하며 보는 이로 하여금 구곡의 여정에 참여하는 듯한 흥취를 일으킨다. 특히 一曲의 마주보는 인물들과 五曲 동자를 데리고 산행을 떠나는 인물, 그리고 九曲의 나귀를 타고 다리를 건너는 처사의 모습도3-3은 이성길의 작품 및 하나의 와유물로 인식된 19세기 九曲圖류의 작품에도 자주 등장하며, 여정의 주요 모티프로 그려졌다. 이러한 그림의 산수표현은 〈武夷權歌〉의 흥취를 전하는 듯하며 시의 因物起興적 해석과도 일맥상통한다.

한편 조선에 유입된 명대 산수관화집 『海內奇觀』의 〈武夷山圖〉도17와 도상을 비교해 보면, 구멍이 뚫린 바위 표현이나 경물에 깃들여 있는 전설의 상징적 도상을 그려 넣은 것, 그리고 중국건축 양식의 건물 앞에 배치한 두 그루의 수목의 표현 등에서 매우 흡사한 특징을 확인할 수 있다도3-1, 5-1, 17.³⁴ 이성길의 작품과 비교하면, 『海內奇觀』의 도상은 전체 경관을 한 폭에 집약하여 표현한 것으로서 부분적으로 경물의 배치가 상이하며 물길의 방향 역시 반대로 보인다. 그러나 무이정사의 측면관이나 仙掌巖의 표현 등 경물의 세부 표현에서 동시대적인 유사성을 찾을 수 있다.

이와 같은 산수관화집의 영향은 1739년에 의궤와 함께 궁중화원에 의해 제작된 〈溫陵封陵都監契屏 武夷九曲圖〉도18에서도 살펴볼 수 있다.³⁵ 이 작품은 박락이 심하고 朱子の 정사가 위치한 제五曲이 병풍의 2폭과 3폭에 위치하고도18-2 一曲이 병풍의 중심에 위치하는 등도18-1 명칭이 적혀 있는 경물의 배치와 실제 위치가 달라 그동안 해석의 어려움이 있었다.

³⁴ 明代 楊爾曾이 편찬한 『海內奇觀』(1609)의 原題는 『新鐫海內奇觀』이며, 10권 6책의 형태로 이루어진 산수관화집이다. 이 중 5책 7권에 〈武夷山圖〉가 전한다. 『海內奇觀』의 유래는 이상적(1711-1781)의 序文과 허주 이종악(1726-1773)의 跋文을 통해 살펴볼 수 있는데, 1630년 7월 명나라에 사신으로 간 高用厚(1577-1652)가 1631년(인조9) 6월에 귀국하면서 가져온 것이다.

³⁵ 영남대학교 박물관 소장의 이 작품은 세로 155cm, 가로 488cm의 여덟 폭 병풍이다. 한쪽 면에는 무이구곡도가 연속되는 한 장면으로 그려져 있고 뒤에는 송인명(1689-1746)이 行書體로 적은 '溫陵封陵都監 契屏書'가 다섯 폭에 걸쳐 쓰여 있으며, 좌목서가 한 폭 쓰여 있으나 무이구곡도에 대한 내용은 없었다. 이 작품에 대한 본격적인 연구는 1996년에 열린 박물관 포럼을 통해 이루어졌는데, 〈端敬王后 武夷九曲圖〉로 칭하여 소개되었으며 이에 대한 연구로는 다음의 논문을 들 수 있다. 유준영, 「宋寅明序 溫陵都監契屏 武夷九曲圖의 造形分析」(영남대학교박물관, 1996), pp.28-38; 윤진영, 앞의 논문, pp.101-112; 박정혜, 「의궤를 통해서 본 조선시대의 화원」, 『미술사연구』 9(미술사연구회, 1995), pp.230-235. 한편 필자는 기존의 미해결된 도상의 일부를 재해석하여 제시했다. 강신애, 앞의 논문, pp.59-64.



도 17 <武夷山圖>, 楊爾曾(明)輯, 『海內奇觀』, 木版本, 武林 楊衙 夷白堂, 460·461면(上), 462·463면(下), 고려대학교 도서관

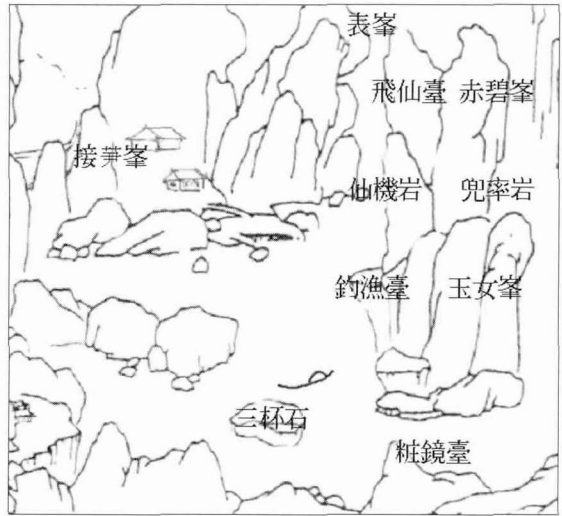
특히 '文公祠'는 그동안 朱子가 머문 무이정사를 잘못 기재한 것으로 이해되었다. 그러나 그림을 도해하여 실견하고 각 곡의 쓰인 명칭을 재확인한 결과, 병풍 1폭에서 3폭에 위치하는 도상은 『海內奇觀』 3, 4면 무이구곡의 三曲부터 五曲의 구도와 경물 위치가 유사함을 확인할 수 있다. 이와 같은 山水版畫本의 도상이 조선시대 궁중화원들에게 전해졌을 것으로 보인다. 또한 『海內奇觀』 內 도판의 1, 2면과 3, 4면의 배치를 바꾸면 계명의 전체적인 구도와 유사함을 확인할 수 있다. 아울러 '文公祠' 역시 『海內奇觀』의 쓰인 명칭을 통해 一曲 武夷宮



도 18 張文燦·張子澄·玄載恒·申德洽·崔鵬運·李燠·李世蕃, <溫陵封陵都監楔屏 武夷九曲圖>, 1739년, 辰砂, 絹本彩色, 488×155cm, 영남대학교 박물관



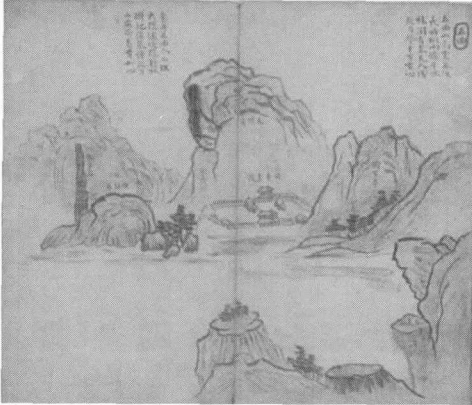
도 18-1 4쪽과 5쪽 도해



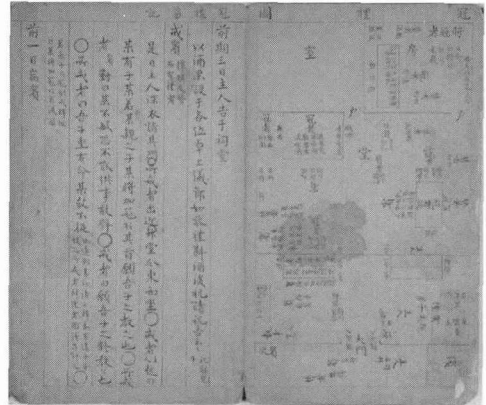
도 18-2 1쪽부터 3쪽 도해

옆에 위치한 건물임을 알 수 있었다. 이 건물은 朱子 사후 理學의 祠堂으로서 쓰인 곳으로, 이러한 사당이 그림의 중앙에 위치하는 것은 중종반정 이후 폐비가 된 端敬王后 신씨의 復位를 기념하며 儀軌와 함께 제작된 병풍의 제례적 성격 때문으로 파악된다.³⁶ 조선시대 武夷

36 『英祖實錄』卷49, 英祖 15년 3월 28일 甲戌條. 단경왕후 신씨는 연산조 때 좌의정이었던 慎守勤(1450-1506)의 딸로서 연산5년 13세로 진성대군이던 중종과 가례를 올렸고 중종반정으로 대군이 왕위에 오르자 왕비로 책봉되었다가 7일 만에 사제로 나가게 되었으며, 영조15년(1739)에 이르러서 復位가 이루어지게 되었다.



도 19 作者未詳, 《朱文公棲息講道處帖》五曲,
18세기 후반, 지본담채, 각 28.8×17cm,
영남대학교 박물관



도 19-1 冠禮圖 도안

九曲은 '이상향을 상징하는 산수로서 여기서는 망자의 영혼을 위로하고 기리는 의미에서 예부터 제사의식을 거행하고 성현을 추모하던 一曲의 도상을 채택하고 화면 가운데 배치하며 재구성된 것으로 추정된다.³⁷

2) 入道次第의 성격의 무이구곡도

영남대학교 박물관에 소장된 또 다른 성격의 權歌圖式 무이구곡도로 《朱文公棲息講道處帖》도 19이 있다. 이 작품은 九曲 그림의 왼쪽 상단에 안동 예안 사람인 金穀(1522-1565)의 의뢰로 1564년에 이황이 쓴 題跋도 19-2이 적혀 있다. 이를 근거로 이 작품은 1564년 이전에 제작된 작품으로 여겨져 왔다.³⁸ 그러나 이 작품을 姜世晁(1713-1791)이 그린 그림과 비교하면 크기와 도상이 같음을 알 수 있다. 또한 경물의 윤곽에 가필이 더해진 점이나 강세황 작품의 詩에서 보이는 서체까지 유사하여 後代 筆寫家에 의해 그림뿐 아니라 문헌상 전해지는

³⁷ 『퇴계선생문집』 卷43, 「跋金景嚴穀所求七君子贊及箴銘朱文公棲息講道處帖」.

³⁸ 《朱文公棲息講道處帖》의 구성은 다음과 같다. 그림과 함께 「晦庵先生武夷圖序」와 「雲谷先生武夷雜詠書」를 기록하고 各曲의 主要 峰岩亭臺 등을 적었으며, 「權歌十絶其一」과 韓元吉의 「武夷精舍記」를 쓴 후 무이산에 대한 소개를 하였다. 또한 제구곡에는 이황의 跋文을 실었다. 퇴계 이황의 발문이 있어 1564년에 그려진 작품으로 보는 견해도 있었으나, 加筆된 흔적, 그림이 조선 후기 화풍을 따르는 것, 그리고 이황의 서체가 유사하지 않은 점 등을 미루어 보아 이황이 발문을 써준 金穀가 소장하던 본이 여러 번 모사되어 강세황 이후까지 전해진 것으로 추정할 수 있다.

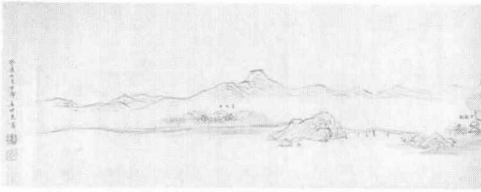
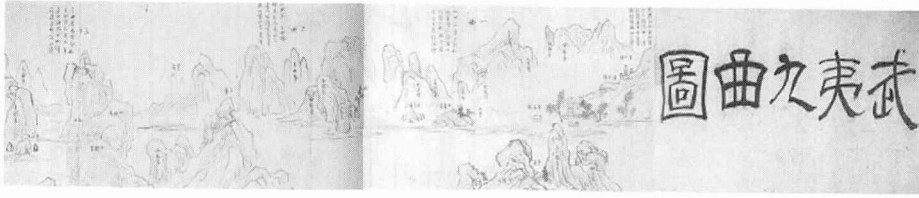


도 19-2 1564年 이황 跋文이 있는 九曲

跋文까지 모사한 것이 아닐까 사료된다. 한편 이 작품은 그림 배면도 19-1에 『朱子家禮』 중에서 남성의 「冠禮」에 관한 圖案과 수기가 전하는데, 관례를 기념하며 학문에 임하는 자세의 지침으로서 무이구곡도를 제작한 것으로 보인다. 즉 조선 후기로 갈수록 「武夷權歌」에 대한 入道次第의 정형화된 해석이 그림을 보는 시각에 그대로 적용된 것이다.

姜世晃의 〈武夷九曲圖〉도 20, 21를 살펴보면 전체적인 구도와 암봉의 표현은 渴筆의 披麻皴를 사용하여 생략적이면서도 나지막하게 표현하고 있다.³⁹ 그러나 1756년에 그려진 《武夷圖帖》도 21의 일반적인 경물의 표현에서, 1753년에 그려진 橫卷에 비해 수목 등의 묘사가 더 해지고 건물의 모습이 상세하며 세밀한 선으로 좀더 강조되었음을 알 수 있다도 20-1. 또한 녹색의 담채가 두드러지는 등 더욱 생동감 있는 화면을 구사했다. 이로써 경물을 충실히 묘사하고 武夷의 眞境을 근접하게 체득하고자 했던 화가의 노력을 엿볼 수 있다. 강세황이 1756년에 그린 《武夷圖帖》에 쓴 이익의 「武夷九曲圖跋」에서도 그림의 배경과 함께 주자와 이황에 대한 흥미의 정을 구체적으로 기술하여 이와 같은 畫意를 확인할 수 있다.⁴⁰

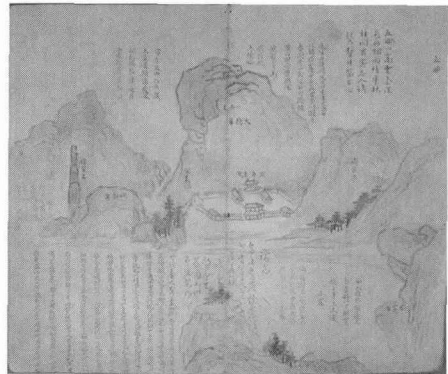
³⁹ 국립중앙박물관 소장 강세황의 〈武夷九曲圖〉는 좌측에 있는 “癸酉七月下泫 姜世晃寫”라는 관서로 보아 강세황이 1753년(영조29, 31세) 7월 하순에 그린 것임을 알 수 있다. 강세황은 30대 후반과 41세 때 구곡도를 각각 한 본씩 그렸으나, 현재는 후자만이 남아 있다. 변영섭, 『표암 강세황 연구』(一志社, 1988), p.51. 한편 1756년의 기년을 갖는 《武夷圖帖》은 2003년 12월 예술의 전당 강세황특별전에 처음 출품되었으며, 유재민의 「도산도 연구」에서 처음 소개되었다. 이 《武夷圖帖》은 전체 28면으로 구성되어 있으며, 22면인 九曲에 “丙子十二月 晉山姜世晃寫”라는 표지와 “世晃和記”와 “姜光之” 印이 있어 강세황이 1756년에 그렸음을 알 수 있다. 구곡도 앞에는 南夏行(1697-1789)이 쓴 「朱熹 武夷圖序 武夷精舍雜詠并序」가 있고 〈武夷圖〉 다음으로 李灝의 찬병서인 「武夷九曲圖跋」과 남하행의 「嵩安郡志」와 柳慶種(1714-1784)의 「武夷九曲圖跋」(1761년)이 있어 그림의 제작 배경과 의의를 전하고 있다.



도 20 강세황, 〈武夷九曲圖〉卷, 1753年, 紙本淡彩, 25.5×406.8cm, 국립중앙박물관



도 20-1 강세황, 〈武夷九曲圖〉卷, 五曲 부분



도 21 강세황, 《武夷圖帖》中 五曲, 1765年, 紙本淡彩, 各 27.8×16.8cm, 이기원 소장

글에서 이익은 武夷九曲에 대한 그의 지극한 동경과 眞境에 대한 견해를 피력했다. 그는 진경이 눈을 즐겁게 하는 기이한 경관에서 찾을 수 있는 것이 아니라 실물이 정신에 의해

⁴⁰ 강세황의 무이구곡도 제작 배경은 이미 1751년 그려진 〈陶山圖〉의 跋文에 밝힌 바 있다. 변영섭, 앞의 책, p.40.

발현될 때 얻어지는 것이라고 설명하며 주자가 머문 武夷九曲이 바로 聖賢의 뜻이 깃든 장소임을 강조했다.⁴¹ 산수의 眞意를 얻고자 한다면 경물에 담긴 뜻을 헤아릴 수 있어야 하는데, 주자가 머물렀던 武夷九曲을 그린 그림과 시는 바로 朱子の 초상과 畫像讚이 되어 그의 道學적 정신을 드러내며 산수로서의 眞意를 획득한 작품인 것이다. 이렇듯 소략하고 간결한 양식적 특징을 보이는 무이구곡도는 강세황의 화풍에 기인한 것이며, 이는 무이구곡도의 도학적 상징성을 더욱 부각시키는 효과를 더한다. 또한 당시 眞景을 대하는 문인들의 산수의식을 살펴볼 수 있다.

3) 武夷九曲圖 觀念性的 보편화

18세기 무이구곡도에서 보이는 남종문인화풍은 이후 강세황의 영향을 받은 金弘道(1745-?)와 李昉運(1761-?)의 작품에서도 확인할 수 있다. 특히 이방운이 그린 건국대학교



도 22 이방운, 〈武夷九曲圖〉
紙本淡彩, 31.0×41.5cm,
건국대학교 박물관

⁴¹ 『星湖全集』 권56 「武夷九曲圖跋」: “과연 어느 곳에서 眞境을 찾아낼 수 있겠는가? 사람과 비교해 보면 거짓 이야기를 날조하고 치장하여 남을 속이는 데 불과하니 무엇을 취하겠는가? 이를테면 빼어난 곳, 이름난 계곡, 현달한 사람이 거닐었던 곳, 高人, 逸士들이 남긴 자취 및 영웅걸사들이 지혜를 펼치고 공을 세운 것이 종종 병풍이나 그림에 드러나 있어, 보는 사람의 눈을 놀래키고 마음을 장쾌하게 하는 경우는 간혹 한 번 보기에 적당하니, 이는 사물의 실상이 丹青을 빌어 전하는 경우이다. 武夷九曲은 朱夫子께서 일찍이 거슬러 올라가며 감상했던 곳이다. 지금 그림이 이미 완성되고 또한 朱夫子(朱熹)의 시를 그 위에 썼는데, 그의 초상화가 그림이 (되고) 시는 곧 畫像讚이 되는 것이니 거의 모두 갖추어져 유감이 없다. ((前略) 果何處得眞境, 看此諸人, 不過捏造虛說, 粧點以謾乎人, 奚取焉? 至如地勝名源, 賢達之盤桓, 高人逸士之留蹟, 與夫英雄傑鉅之聘智辦功, 往往見於屏障繪素間, 令人目動心壯, 或庶幾一觀, 此卽物之實, 有假丹青以傳信也. 武夷九曲者, 朱夫子所嘗泝洄遊賞之地, 今旣描成圖, 又書夫子詩於其上, 圖其寫眞, 詩便是畫像讚, 殆於纖悉無遺, (後略)).”



도 23 김홍도, 〈武夷歸棹〉
《中國故事圖八帖屏風》,
紙本淡彩, 111.9×52.6cm,
간송미술관

도 24 文震亨, 〈武夷玉女峯圖〉,
1634년, 綾本墨筆,
140×52.6cm, 北京古宮博物院

박물관 소장의 〈武夷九曲〉도22는 경물을 소략하게 묘사하고 열린 담채를 사용하여 온화한 느낌의 산수를 표현하고 있다. 그런데 기존의 파노라마처럼 무이구곡의 전체 경관을 표현하지 않고, 그림 중경에 五曲의 특징적인 경물 중 하나인 接筍峯이 보이는 굽이가 돌아가는 측면만을 그리는 등 武夷九曲의 극히 일부 경물만을 그렸다. 이는 성리학적 주제의 詩想을 떠올리는 단편적이고 관념적인 감상화로서 무이구곡도가 그려진 것이다.

또한 조선 후기 대표적인 풍속화가인 김홍도가 그린 간송미술관 소장의 〈武夷歸棹〉도23에서도 이방운의 무이구곡도와 마찬가지로 무이구곡의 일부를 묘사하고 있다. 이 작품은 기이하게 침식된 절벽 사이로 흘러가는 급류 위로 주자의 배가 떠내려오는 모습을 매우 역동적으로 담아내고 있다. 이러한 작품의 구도는 明代 문인화가 文徵明(1470-1559)의 증손인 文震亨(1585-1645)이 그린 〈武夷玉女峯圖〉(1634)도24와 유사함을 확인할 수 있다. 이는 一曲부터 九曲에 이르는 도로 나아가는 순서인 入道次第적 성격보다 明代와 淸初의 중국에서 그려진 紀遊圖나 隱居圖 성격의 武夷圖와 같이 단편으로 구성된 것이며, 조선 후기 무이구곡이 일부 특징적인 경물만으로도 성리학적 동경의 장소로서의 의미를 내포하는 관념적 소재로 변모하는 양상을 보여주는 것이다.

한편 조선 후기 武夷權歌의 교화적인 성격은 더욱 강화되는데, 『雅誦』 卷八에서 正祖(1752-1800)는 직접 武夷權歌를 예찬한 글을 남기고 있다.⁴² 정조는 문체반정을 시도했을 만큼 문예학에 관심이 컸던 왕으로서 朱子の 시를 시경 3백편 이후 思無邪를 얻은 유일한 작품으로 평가했다.⁴³ 그래서 선비를 기르려면 朱子の 시를 가르쳐야 한다고 강조했다. 그 중에서도 武夷權歌를 높이 평가하여 그 시에 도를 비유한 점을 되새기며, 그 체와 용, 현과 장의 묘리를 징험코자 하면 무이도가 보라고까지 했다. 그리고 무극, 태극의 양이나 모든 수도의 원리는 齋居感興에서 찾고, 仁山智水와 鳶飛魚躍의 용도로써 武夷權歌를 근거로 삼으라고 했다.⁴⁴ 또한 정조 때부터 실시된 규장각 자비대령화원의 녹취재 시험 문제에서 武夷九曲과 관련 경물이 산수화의 화제로 채택되었다.⁴⁵ 이렇듯 왕의 후원으로 武夷權歌의 주제인 武夷九曲의 관념성은 더욱 보편화된다.

이러한 조선 후기 경향을 가장 잘 보여주는 작품으로 1800년에 제작된 김홍도의 8폭 병풍인 《朱夫子詩意圖》 중 〈武夷第四曲圖〉도 25를 들 수 있다. 이 작품은 기존 무이구곡 경물의 사실적이고 상징적인 묘사를 벗어나 朱子の 〈武夷權歌〉 四曲의 詩想을 충실히 표현한 그림이다. 『大學』에 나오는 8조목 가운데 올바른 마음(正心)을 주제로 그린 이 작품은 여덟 폭 가운데서도 가장 빼어나다.⁴⁶ 이 작품은 왕의 발원에 의해 제작된 조선시대 성리학적 주제가 주요 화제가 되었음을 보여주는 대표적인 예이다.⁴⁷ 작품을 의뢰한 정조는 '萬千明月主人

⁴² 『雅誦』 8卷은 正祖가 朱子の 詩와 文을 간추려 뽑아 엮어 1799년(正祖 23)에 간행한 책이다. 詞·賦·琴操 4수, 古·近體詩 359수, 銘·箴·贊·題辭·三先生詞文·勸學文 등 52수, 모두 415수의 글이 실려 있다. 原文 외에 註釋까지 실렸는데 대개 朱子가 직접 붙인 註釋이다. 일찍이 詩經을 孔子가 刪定하여 詩教에 힘썼고 朱子는 그 詩經에 註釋을 덧붙였는데 여기서는 朱子の 詩文과 그의 思想이 담겨져 있는 훌륭한 작품만을 모아 學者들로 하여금 誦習의 자료로 삼게 하고자 한 것이다. 이름을 '雅誦'이라고 한 것은 '雅'字의 '늘·항상'의 의미를 강조, 항상 誦習하여야 할 것이라는 뜻으로 붙인 것 같다. 卷頭에 1799년에 正祖 자신이 쓴 序文과 義例 6조, 目錄이 실려 있다.

⁴³ 『正祖實錄』 卷52, 正祖 23년 10월 3일 戊子條. '思無邪'란 마음에 조금의 그릇됨이 없는 올바름을 뜻한다.

⁴⁴ 沈慶昊, 「朝鮮板本《齋居感興詩》와《武夷權歌》」, 『국문학 연구와 문헌학』(태학사, 2002), pp.317-352 참조.

⁴⁵ 산수화제로서 武夷權歌는 규장각의 자비대령화원 녹취재에서도 크게 애호되어 순조대와 헌종대에 5번이나 출제되었다.(순조7년, 19년, 24년, 헌종7년, 15년) 또한 고종5년 1868년에는 제1곡을 읊은 제2수에 보이는 '幔亭峯影蘸清川(만정봉 그림자가 맑은 냇물에 잠겨 있다)'라는 구절이 출제되기도 하였다. 강관식, 『조선 후기 궁중 화원 연구』 上(돌베개, 2001), pp.125-133 참고.

⁴⁶ 『大學』 경일장의 팔조목으로서, '품격' '치지' '성의' '정심' '수신' '제가' '치국' '평천'이다. 이는 곧 儒家의 학문과 수양 및 정치의 본령을 단계적으로 제시한 것으로 조선왕조의 치국이념인 성리학의 대강을 다뤘다.

⁴⁷ 이 병풍은 연초 첩화를 그려 바치는 화원의 관례에 따라, 주자 서거 후 6백년 되는 해 정초를 맞아 勿軒慙禾(南宋末-元初의 학자)가 註를 붙인 주자의 시를 소재로 그린 것이다. 正祖 『弘齋全書』 卷七 詩 「근화주부자시」(정조24년, 경신년, 1800년) 판도 중 끝인 '석고봉원원'의 주, 위의 기록은 고유섭, 「김홍도」, 『한국미술문화사론』



도 25 김홍도, 〈武夷第四曲圖〉
《朱夫子詩意圖八帖屏風》, 1800年, 絹本淡彩,
125×40.5cm,
개인소장



도 26 허련 〈武夷九曲圖
十幅屏〉中
제2곡 1曲, 淡彩,
123×30cm,
우림화랑

翁'이라는 호를 사용했는데 이것은 주자가 武夷 제4곡에서 읊은 “달빛은 빈산에 가득하고 물이 연못에 가득하다(月滿空山水滿潭)”와 같다. 이것은 왕의 뜻이 세상에 두루 미치고자 하는 정조의 뜻을 내포하고 있다. 또한 詩想을 효과적으로 나타내기 위해 조형요소를 지극히 단순하게 표현한 것으로 보인다. 두 암벽을 사이에 두고 위쪽 보름달 뜬 하늘과 아래편 깊은 연못이 서로를 비추며 원산은 단정한 윤곽선으로 처리하고 우측 절벽은 진하게, 맞은편 암벽과 폭포와 수직과 수평의 대비를 이루는 작품이다.

許鍊(1809-1892)의 《武夷九曲圖十幅屏》도²⁶ 역시 무이구곡도의 관념성을 잘 보여주는 작품이다. 이 작품은 허련 특유의 얇은 담채로 그려졌으며 主山의 산등성이를 그대로 희게 남겨 놓아 먹이 칠해진 부분과 강렬한 대조를 보이며, 주자의 무이도가에 따라 병풍을 구성하고 무이구곡의 경물을 모사하려 하지 않고 비실제적인 산수를 그린 것이다. 이렇듯 武夷權歌가 학문 수양의 齋居感興

詩로 널리 읽힌 정조 때부터 무이구곡도는 權歌의 詩意를 바탕으로 하는 병풍이 제작되거나 무이구곡의 일부 도상이 일상적인 산수화 형태로 그려지고 주요 산수화제로 부각되며 무이구곡도의 관념성은 심화된다.

총』(통문관, 1965) 소수, p.306쪽에서 처음 제시되었다. 이 병풍에 대해서는 아래 자세한 논고가 있다. 오주석, 「김홍도의 〈주부자시의도〉—御覽用 繪畫의 性理學的 性格과 관련하여—, 『미술자료』 56호(국립중앙박물관, 1995), pp.49-81.

IV. 맺음말

武夷九曲圖는 주요 성리학적 畫題로서 朝鮮의 사회 속에서 제작자의 목적이나 시대에 따라 재해석되고 도상이 선별되며 화가에 따라 화풍이 다양하게 전개되었다. 본고에서는 무이구곡도의 圖像을 淵源과 조형적 특징에 따라 總圖式과 權歌圖式으로 나누어 살펴보았다.

우선 總圖式 武夷九曲圖는 宋代에 제작된 地誌적 板本과 같은 圖像을 연원으로 한다. 16세기에 유입된 이러한 도상은 地誌적 그림이다. 하지만 상징적인 경물이 더욱 집약되어 표현되었으며, 원형의 구도에 흐르는 曲水의 표현이 강조되어 나타난다. 이는 태극과 음양 등의 성리학적 자연관을 반영한 것으로, 주자의 행적을 기리고 이를 체현하고자 했던 사람들의 정사경영의 의미와도 일맥상통한다. 17세기 이후 總圖式 그림에서는 주자가 머문 정사를 배경으로 하는 五曲 부분이 더욱 강조되어 나타나는데, 스승의 학문과 뜻을 흠모했던 이황의 문인들은 도산도를 제작하면서 서원도의 모범으로 무이도를 함께 제작했다.

현재 중국작품은 확인되지 않지만 北宋代의 복고적 양식을 따른 橫卷과 중국회화의 기록을 통해 볼 때, 朱子의 權歌와 행적을 기록한 元末明初 徐達左의 權歌圖와 같은 圖像이 조선에 전래되어 조선시대 權歌圖式 그림의 연원이 되었을 것으로 추정된다. 權歌圖式 武夷九曲圖는 그림의 道學적 의미와 朱子詩의 시상전개를 가장 효과적으로 보여주는 표현방식이었을 것이다. 이러한 權歌圖式 그림은 總圖式보다 회화성이 더욱 두드러진다. 이는 『海內奇觀』과 같은 明代 산수판화집의 영향으로 추정된다.

權歌圖式 武夷九曲圖는 圖像에 따라 詩想의 흥취가 잘 표현된 '因物起興'적 그림과 도학적 의미가 더욱 정형화된 '入道次第'적 그림으로 다시 구분할 수 있다. 이는 사람들의 朱子詩에 대한 이해와 관련이 깊다. '因物起興'적 성격을 보여주는 대표적인 작품으로는 현존하는 最古의 작품인 〈李仲久家藏武夷九曲圖〉를 들 수 있다. 이 작품은 안견과 화풍과 절과 화풍을 함께 나타나는 16세기 회화의 특징을 잘 보여준다. 16세기 중반에 제작된 이 도상은 18세기까지 영남 남인에 의해 전승되며 반복 모사되었다. 반면 근기남인인 이익의 의뢰로 제작된 강세황의 무이구곡도는 그의 남종문인화풍과 산수의 眞意에 대한 고심이 잘 반영된 작품으로 그의 화풍은 그림의 '入道次第'적 의미와 載道적 성격을 더욱 강조한다.

한편 正祖 때에는 朱子의 武夷權歌가 중요 제거감홍시로 널리 읽혔으며, 기존의 地誌적 성격을 가졌던 무이구곡도와 달리 무이도가의 詩情을 표현한 작품이 제작된다. 왕실의 명에 의해 《朱夫子詩意圖》 병풍이 제작되기도 했으며, 강세황의 영향을 받은 김홍도와 이방운 등

은 감상물 회화로서의 무이구곡도를 그렸다. 이러한 감상물 회화에 보이는 경향은 원대 이후 그려진 중국의 武夷圖가 일반적인 산수화로 제작된 양상과 유사하지만 조선시대의 그림은 유독 武夷權歌의 시상이 강조되며 주자성리학 사상을 배경으로 그려진 畫題라는 점에서 차이가 있다.

19세기 이후 무이구곡도의 제작은 다양한 화본을 바탕으로 저변 확대되며 다양한 양상으로 나타난다. 그러나 본고에서는 퇴계학맥을 중심으로 다수 제작된 무이구곡도의 도상의 전승과 이해에 초점을 맞추어 해석하고자, 九曲圖 제작이 학파별로 이원화되는 경향이 점차 사라지며 하나의 臥遊物로 인식되기도 한 조선 말기의 작품들은 논외로 하였다.

무이구곡도는 물론 ‘聖賢’의 뜻을 기리며 ‘入道次第’의 의미를 내포하는 도학적 주제로 그려졌다. 하지만 주자 행적의 체현 및 시와 그림의 연관성을 고려하여 도상을 더욱 다각도로 접근해 본 결과, 성리학적 자연관과 정사경영, 그리고 ‘因物起興’과 ‘入道次第’적 성격 및 관념성이 보편화되는 특징 등 다양한 해석을 할 수 있었다. 이렇듯 조선에 무이구곡도가 수용된 이래로 조선 후기에 이르는 작품을 중심으로 조명한 본고의 도상분석은 최근에도 새롭게 밝혀져 소개되는 작품의 이해에 도움이 되리라 생각한다.

* 주제어(key words) — 武夷九曲圖(Painting of the Nine-Bend stream of Wuyi Mountains), 武夷志(Topography of Wuyi Mountains), 地誌的 繪畫(Topographical Painting), 權歌圖(Painting of the Boating Song), 朱熹(Zhu Xi), 이황(Yi Hwang), 성리학(Neo-Confucianism)

▣ 투고일 2007년 3월 21일 | 심사일 2007년 3월 30일 | 심사완료일 2007년 4월 20일 ▣

표 1 중국의 武夷圖 및 武夷九曲圖

시대	작가	년대	작품명	典據
宋	燕文貴	967-1044	武夷圖	『佩文齋書畫譜』
	張擇端	북송말-남송초	武夷山圖卷	『古綠萃錄』
	艾淑	13세기 활동	武夷山圖卷	『秘殿珠林 石渠寶笈』
			武彝山圖	『江村書畫目』卷1
高文學	생몰년 미상	武夷圖	「武夷圖序」, 『朱子大全』卷七十六	
元	方從義	약1302-1393	武夷放棹圖(1359년)	『中國古代書畫圖目』卷19 「題方方壺寫大王峯圖」, 『武夷山志』卷6 古宮博物院 所藏
	陳仲仁	14세기 중반 활동 추정	武夷九曲圖 九幅	『式古堂書畫彙考』卷32 『繪事備考』卷7
明	徐達左	14세기 후반 활동	武夷九曲權歌圖卷(1391년)	『式古堂書畫彙考』卷54 『趙氏鐵網珊瑚』卷11 「遊武夷九曲記」(1389년)
	沈周	1427-1509	武夷幔亭峯圖(1495년 前後)	「題武夷圖」, 『武夷山志』卷24 全山詩
	唐寅	1470-1523	九曲圖	『眞蹟日錄』卷12
	董其昌	1555-1636	行書題武夷山圖 詩并臨米帖合裝	『中國古代書畫圖目』卷6 無錫市博物館 所藏
	丁雲鵬	萬曆年間 활동	行書武夷歌	『中國古代書畫圖目』卷21 古宮博物院 所藏
	吳彬	1568-1626	山水圖(1609년)	臺北 古宮博物院 所藏
	文震亨	1585-1645	武夷玉女峰圖(1634년)	『中國古代書畫圖目』卷21 古宮博物院 所藏
	卞文瑜	17세기 활동	武夷山色圖(1633년)	『中國古代書畫圖目』卷9 天津市藝術博物館 所藏
清	弘仁	1610-1663	武夷山圖	臺北 古宮博物院 所藏
	王時敏	1592-1680	武夷山接笋峯圖軸	『吳越所見書畫錄』卷6
			幔亭圖	「繪幔亭圖題其上」, 『武夷山志』卷21 全山記文
	王翬	1632-1717	倣燕文貴武夷疊圖(1684년)	Summer Mountains: The Timeless Lamdscape, The Metropolitan Museum of Art, 1975
石濤	1642-1724	武夷九曲圖(1681년)	福建師大圖書館藏 所藏	

※ 이는 무이산 관계 화적들을 발췌한 것이다. 본 논문에서 주요한 인물로 다루는 徐達左는 元代에 활동한 화가가 아니라 14세기 후반 明代에 활약한 화가였음을 확인할 수 있었다. 이 밖에도 다수의 명·청대 무이산도가 있을 것으로 추정되나 구체적인 확인이 어려운 작품은 제하였다. 표에 작성한 典據의 참고 자료는 다음과 같다: 『四庫全書』; 董天工, 『武夷山志』(1751); 福開森, 『歷代著錄書目』(上)(下)(臺北: 中華書局, 1968); 俞劍華 編, 『中國美術家人名辭典』(上海: 上海人民美術出版社, 2002); 段書安 編, 『中國古代書畫圖目』(文物出版社, 2001); James Cahill, The Compelling Image(Harvard University Press, 1982); Wen C. Fong, Summer Mountains: The Timeless Lamdscape(New York: The Metropolitan Museum of Art, 1975); 吳邦才 主編, 『世界遺產 武夷山』(福建人民出版社, 2000).

표 2 徐達左〈武夷九曲權歌圖并記卷〉의 경물기록과 「武夷權歌」의 해석

序	武夷九曲의 주요경물	武夷山上有仙靈 山下寒流曲曲清 欲識箇中奇絕處 權歌閑聽兩三聲	武夷山 위에는 신선의 세계가 있고 산 아래 찬 물 굽이굽이 맑도다. 그 가운데 기이하고 빼어난 곳을 알고자 할진대 뱃노래 두세 가락 한가로이 들려오누나.
第一曲	幔亭峯 三姑石 大王峯 眞昇洞 仙畫鶴 投龍洞 換骨巖 漢祀壇 獅子峯	一曲溪邊上釣船 幔亭峰影蘸清川 虹橋一斷無消息 萬壑千巖鎖翠煙	첫 굽이 시냇가에서 낚싯배에 오르니 만정봉 그림자가 맑은 시내 가운데에 잠겨 있네. 虹橋는 한 번 끊어진 후 소식이 없는데 골짜기 巖峯마다 자욱한 안개가 끼어 있네.
第二曲	觀音巖 車錢巖 煉丹爐 虎嘯巖 玉女峯 三杯石	二曲停停玉女蜂 挿花臨水爲誰容 道人不復陽臺夢 興入前山翠幾重	두 번째 굽이에 우뚝 솟은 옥녀봉이여 누구를 위하여 꽃을 꽂고 단장하며 물에 임하는가. 도인은 陽臺夢*을 다시 꿈꾸지 않고 흥에 겨워 앞산에 드니 그 푸르름이 칩칩이네.
第三曲	架壑船 試劍石	三曲君看架壑船 不知停權幾何年 桑田海水今如許 泡沫風燈敢自憐	셋째 굽이 架壑船**을 그대는 보았는가 노 젓기를 멈춘 지 몇 해인지 모르겠네. 무상한 세월이 지금 이와 같으니 인생의 허무함을 생각하니 가련하기 그지없다.
第四曲	大藏巖 金雞巖 題詩巖	四曲東西兩石巖 巖花垂露碧氈氈 金鷄叫罷無人見 月滿空山水滿潭	넷째 굽이 동서에는 바위산이 두 곳인데 바위틈 이슬 맺힌 꽃들은 푸른 양탄자처럼 펼쳐져 있네. 金鷄가 울었는데도 사람이 보이지 않고 달빛은 빈산에 가득하고 물은 못에 가득하네.
第五曲	鐵笛亭 晚對亭 精舍 隱求齋 止宿寮 寒栖館 石門塢 仁知堂 觀善齋 釣磯茶竈 大隱屏	五曲山高雲氣深 長時煙雨暗平林 林間有客無人識 疑乃聲中萬古心	다섯 굽이 산은 높고 구름 기운 짙은데 오래도록 안개비에 젖어 平林은 어둑하네. 숲 사이에 나그네 있음을 알아보는 이 없고 사공의 노래 소리 가운데 萬古心이 어렸도다.
第六曲	天柱峯 仙掌峯 仙浴堂 山門響 聲巖瀑 仙跡巖 布陷石堂	六曲蒼屏繞碧灣 茅茨終日掩柴關 客來倚權巖花落 猿鳥不驚春意閑	여섯 굽이 蒼屏峯을 푸른 물굽이가 감아 돌고 띠집은 종일도록 사립문이 닫혀 있네. 나그네가 샅대 저어 오니 바위 꽃은 떨어지고 원숭이와 새들은 놀래지 않고 봄을 한가로이 즐기누나.
第七曲	鑄錢巖 觀山亭 石梯石 臺水澗 漁艇一線 天遊仙溪	七曲移船上碧灘 隱屏仙掌更回看 却憐昨夜峰頭雨 添得飛泉幾道寒	일곱 굽이 배를 저어 푸른 여울에 올라 은병봉과 선장암을 다시 돌아보네. 어제 밤에 내린 비에 봉우리는 더욱 아름답고 떨어지는 폭포에 시원함을 더해주네.
第八曲	三層峯 鼓樓巖 廩石 鐘模石 鼓子峯 石碁盤	八曲風煙勢欲開 鼓樓岩下水縈回 莫言此處無佳景 自是遊人不上來	여덟 굽이 바람불어 구름이 개러 하고 鼓樓巖 바위 아래 맑은 물이 굽이쳐 흐르니 이곳에 좋은 경치 없다고 말하지 말라. 이로 인해 속인이 올라오지 않을까 두렵구나.
第九曲	星村市 齊雲峯 毛竹洞	九曲將窮眼豁然 桑麻雨露見平川 漁郎更覓桃源路 除是人間別有天	아홉 굽이 끝자락에서 시야가 확 트이니 뽕나무와 삼나무 비이슬에 푸르니 보이고 어부는 다시 무릉도원 길을 찾지만 이곳이 바로 인간세상의 별천지라네.

* 陽臺夢이란 「高唐夢」 고사를 의미한다. 楚懷王이 高唐이란 곳에서 꿈에 神女를 만나 雲雨의 즐거움을 나누었다는 고사로, 남녀간의 情事를 뜻한다.

** 가학선은 골짜기에 설치한 배모양의 구조물이다. 가학선에 대한 유래는 명확하지는 않으나 고대 閩越族의 船棺葬이었다고 전한다.

武夷九曲圖는 본래 中國 福建省 崇安縣에 위치한 武夷山 계곡의 실경을 그린 그림이다. 그러나 朝鮮 거의 전 시기에 걸쳐 제작된 武夷九曲圖는 무이구곡의 절경을 노래한 朱子(1130-1200) 詩의 감흥을 함축하고 성현을 기리기 위한 성리학적 의미가 상징화된 관념적 산수화로 전개된다.

조선시대 무이구곡도의 수용은 16세기 士林派 知識人들의 朱子學에 대한 관심과 관련이 깊다. 그들은 山水 중에서도 江湖와 溪山 등을 문학의 중요한 소재로 다루면서 무이구곡의 승경을 노래한 朱子의 <武夷權歌>에 각별한 관심을 보였다. 또한 주자가 隱居하여 講學했던 '武夷九曲'을 가장 이상적인 자연으로 생각하고, 武夷山의 승경을 그림으로 그려 걸어놓고 주자의 도학적 정신을 지향하였다.

먼저 제II장에서는 사람들의 朱子詩에 대한 수용양상을 통해 그림제작의 사상적 배경을 살펴보고, 중국 <武夷山圖>와 『武夷志』의 기록을 통해 조선시대 무이구곡도의 淵源이 되는 중국의 母本을 추정해 보았다. 특히 徐達左의 <武夷九曲權歌圖并記卷>(1391)에 대한 구체적인 기록이 남아 있어 주목되는데, 그의 작품은 구성에 있어서 明代에 간행되어 조선에 전래된 『武夷志』와 상호 연관성이 있음을 확인할 수 있었다.

제III장에서는 중국에서 전래되었다고 家傳하는 의성김씨 학봉종택 운장각 소장인 <武夷九曲之圖>와 현존하는 最古의 작품인 李滉(1501-1570)의 跋文이 있는 <李仲久家藏武夷九曲圖>(1564) 및 姜世晷(1713-1791), 그리고 金弘道(1745-?)와 李昉運(1761-?), 許鍊(1809-1892)에 이르는 수용기부터 조선 후기까지의 주요 작품을 중심으로 구성과 내용의 성격을 고찰하여 크게 두 가지 유형으로 구분하고 분석하였다. 즉 정사경영의 성리학적 자연관을 반영한 總圖式 武夷九曲圖와 朱子 詩意를 효과적으로 전달하는 權歌圖式 武夷九曲圖로 나누어 살펴볼 수 있었다. 이러한 圖像의 조형분석을 통해, 무이구곡도를 도학적 의미로 일관되게 해석하던 기존의 논의를 보완하고 시기별 작품의 다양한 해석과 양식적 특징을 제시하고자 했다.

요컨대 조선시대 武夷九曲圖는 중국에서 유래했지만 성리학적 이념을 배경으로 하는 조선의 사회 속에서 적극적으로 수용되어 제작자의 목적이나 시대에 따라 재해석되고 도상이 선별되며 화가에 따라 화풍이 다양하게 전개되는 등 주요 성리학적 畫題로서 의의가 큰 작품이다.

Abstract

The Origin and Iconography of Muigugokdo in the Joseon Dynasty

Kang Sin-ae*

In the Joseon Dynasty, Confucian scholars who pursued the philosophy of Zhu Xi (1130–1200) had an aspiration for Wuyijiuqu (Muigugok in Korean, 武夷九曲, the Nine-Bend stream of Wuyi Mountains in Fujian Province) where Zhu Xi built the Wuyijingshe (Mujieongsa, 武夷精舍) by the fifth bend stream in 1183, assembled his disciples and gave lectures. Attracted so much by its beautiful scenery, he wrote a poem, Wuyizhaoge (Muidoga, 武夷濯歌), which eulogized Wuyijiuqu. Mt. Wuyi was the representation of Zhu Xi himself whom Confucian scholars of the Joseon Dynasty admired, and its natural scenery symbolized his doctrines. For this reason, Muigugokdo (武夷九曲圖), the pictorial illustration of Wuyizhaoge, became a popular theme among literati throughout the Joseon period as an ideological painting symbolizing the admiration for Zhu Xi and his accomplishments.

In China, a number of works that depict the natural beauty of Mt. Wuyi were produced after Northern Song in the form of travel paintings or hermitage paintings. But no Chinese paintings are left from which Muigugokdo of the Joseon originates. However, the record of Muigugokdogado (武夷九曲濯歌圖) by Xu Tazuo (徐達左) dated 1391, who traveled Mt. Wuyi in the early Ming

* Educator, Friends of National Museum of Korea

Dynasty, is a significant resource to infer the iconic origin of Muigugokdo in the Joseon period. It contains pictures which have not remained and names of unique scenic spots of each stream bend, Zhu Xi's Wuyizhaoge, poems by his disciples, and a travel account of Muigugok. Such a format resembles that of the topography about Wuyi which Confucian scholars would pore over.

Muigugokdo has been produced continuously ever since the 16th century, when it was actively accepted by the Neo-Confucian scholars. They acquired their background knowledge for Zhu Xi's retreat through Wuyizhi (武夷志). The two types in the topography have affected the iconography of Muigugokdo in the Joseon Dynasty.

The first type is the hanging scroll of a whole diagram of Muigugok. This type resembles the shape of taiji (太極) and is closely linked with the geomantic topography. It shows that Confucian scholars understood the painting through their world view acquired from the Book of Changes. Also, this type has another feature that emphasizes the site of Wuyi cloister in the fifth bend stream. The scholars of the Southerners party, or the Toegye School, produced Muigugokdo as a set of the Dosando (陶山圖), the painting of Yi Hwang's hermitage; a precise allusion to Yi Hwang's succession of Zhu Xi's Neo-Confucianism.

The second type is Dogado (櫺歌圖) which is constructed from either a handscroll or an connected album, in which each section painting of the nine bends in Wuyizhi was linked from the first bend stream to the ninth in sequence. It was formed by Yi Hwang who was one of the most influential scholars of Confucianism during the sixteenth century and wrote Zhu Xi's Wuyizhaoge on the painting. Of this panoramic volumes, the oldest Muigugokdo extant today is one in the family collection of Yi Jung-gu (李仲久家藏武夷九曲圖), which was painted around 1564. The work was interpreted as "the gusto of landscape" (因物起興) or "the order of learning" (入道次第) by Confucian scholars. The different angles were caused by the explication of Wuyizhaoge. Especially the latter was established as a canon of Muigugokdo.

In the eighteenth century, Muigugokdo was much diversified in interpretation as well as in style, into the official style and the scholastic style. First, Muigugok was considered as a celebrated site of the Zhu Xi School. Second, Muigugok was not exclusively considered as a Confucian site but as a space of ancestor-memorial ceremonies. Third, it followed the established canon, but it emphasized the mind rather than the figure. Fourth, it did not even depicted the scenery of Muigugok correctly, only describing a part of Zhu Xi's poem. In other words, it was painted in

abstract form.

Muigugokdo is a notable subject in the history of landscape painting of Joseon dynasty for it pursued two goals, both a realistic representation of topography and a symbolical presentation of Confucianism. It is also significant as an example which demonstrates that a symbolical landscape can be diversly represented according to historical and social situations and patronage.