

[論 文]

傳 董其昌筆 「小中現大畫冊」의 作者 檢討

韓 正 熙
(弘益大)

目 次

I. 序 言	IV. 董其昌作者說
II. 畫冊의 紹介	V. 製作時期, 題文 및 流轉經路
III. 作者에 관한 諸說	VI. 結 語
1. 王時敏說	
2. 陳廉說	

I. 序 言

中國繪畫史研究에 있어서 가장 基本的이고도 切實한 問題中の 하나가 鑑定의 問題이다. 즉 作品의 眞僞를 가리는 문제나 누구의 作品인가를 밝히는 作業이 意外로 심각한 課題이다. 僞作이 많은 관계로 美術史 研究의 先決問題인 鑑定의 問題가 重要한 論題로 등장하는 경우가 왕왕있다. 黃公望作의 「富春山居圖」의 眞僞問題나 南北宗說의 創說者가 누구인가를 糾明하는 『畫說』의 作者問題等은 그 代表的인 경우들이다.¹⁾ 台北의 故宮博物院에 소장되어 있는 傳董其昌筆의 「小中現大畫冊」의 作者糾明問題도 이와같은 범주에 포함시킬 수 있을 것이다.

이 畫冊은 오랫동안 董其昌(1555~1636)의 作品으로 믿어져 왔으나 最近 實作者가 王時敏이라는 說과 陳廉이라는 說이 同時에 나오므로써 混亂을 야기시키고 있는데 作品의 重要性에 비추어 볼때 시급히 해결되어야 할 課題이다. 「小中現大畫冊」은 臨한 作品들 만으로 畫冊을 구성한 例로는 年代가 가장 올라가는 것이며 또 淸初에 流行하던 縮臨本 製作을 先導하던 作品으로서도 重要한 意義를 갖고 있다. 더우기 文人畫家들의 畫業을 닦는 하나의 方法으로 臨倣에 힘쓴다는 것중 臨이 어떻게 이루어지고 있었는가 하는 것을 잘 보여주는 實例이다. 畫冊 自體가 우수한 作品들로 구성되어 있기 때문에 作者를 밝히는 것은 畫家自身の 作品들을 찾아주는 效果뿐 아니라 明末 繪畫史의 흐름을 再照明한다는 點에서도 意義가 크다.

1) 無用本과 子明本中 어느것이 眞蹟인가 하는 것이 富春山居圖의 眞僞問題였는데 『明報』月刊誌를 中心으로 長期間 여러학자들에 의해 論議되었었다. 그 全貌에 대하여는 漢信幸, 「黃公望筆 富春山居圖卷」, 『國華』1079號(1985年 1月), pp. 26~30 참조. 『畫說』의 作者問題는 보다 긴 歷史를 갖고 論議되던 것이었는데 傅伸의 「畫說作者問題의 研究」 『故宮博物院中國古畫討論會紀要(中國語版)』(널리 알려진 英文版은 要約임)로 일단락 되었다.

本稿는 우선 이 畫冊의 內容을 紹介하고나서 現在 거론되고 있는 두가지의 作者說을 살펴보고자 하며 各說의 취약점을 分析 批判하고자 한다. 나아가서 새로운 作者說을 提示하는바 그것은 애초에 이름 붙여졌던 董其昌이 實作者라는 것이다. 별다른 근거없이 董其昌으로 推定되었던 것에 根據를 제시한 것이 本稿의 意圖라 볼 수 있을 것이다. 마지막으로 이 畫冊에 따른 餘他問題 즉 製作時期, 題文, 그리고 流轉經路等이 論議될 것이다.

II. 畫冊의 紹介

「小中現大畫冊」은 現在 台北의 國立故宮博物院에 소장되어 있는데 모두 22葉으로 이루어져 있다. 畫冊의 序頭에 董其昌의 글씨로 「小中現大」라 (圖1)쓰여져 있는데 그 意味는 조그마한 것 가운데 큰 것이 드러난다는 것으로 縮本의 意味를 풀어쓴 것임을 알 수 있다. 이 畫冊은 「明董其昌宋元人縮本畫跋」이라고 하는 긴 이름도 있으나 편의상 「小中現大畫冊」으로 보다 널리 불리워지고 있다.

畫冊은 宋·元代의 著名한 畫家들의 作品을 臨한 것들인데 董源, 巨然, 李成, 范寬, 趙孟頫 및 元末四大家들의 作品을 하나 혹은 여러개씩 臨한 것으로 筆致가 精密하고 墨의 使用이 탁월하여 臨作임에도 創作品과 같은 느낌을 주고 있다. 各葉의 왼쪽에는 董其昌의 글씨로 右側 作品의 題目이나 品評 또는 소장경위等 作品에 관련된 事項이 기재되어 있다. 이 중 몇 點의 原作은 아직도 傳해지고 있는데 范寬의 「溪山行旅圖」, 巨然의 「雪圖」等이다. 따라서 이 畫冊은 董其昌 當時에는 있었으나 지금은 잊혀진 많은 古代의 名蹟의 原型을 保存하고 있는 귀중한 資料이다.

畫冊에는 各葉의 作品들이 누구의 原蹟을 臨한 것인지 또 題目이 무엇이었는지 일일이 記錄되어 있지 않으나 各葉의 左側에 쓰여진 董其昌의 題文들과 王翬의 「臨唐宋各家山水冊」等을 參考해 보면 대략 다음과 같이 內容을 정리해 볼 수 있다.

畫 葉	作 品 名	典 據
第 1 葉	李成의 雪圖	王翬, 「臨唐宋各家山水冊」, 台北 故宮博物院
第 2 葉	范寬의 溪山行旅圖	台北 故宮博物院에 原蹟現存
第 3 葉	董源의 山水	董其昌 題文
第 4 葉	趙孟頫의 傲董源山水圖	〃
第 5 葉	巨然의 雪圖	台北 故宮博物院에 原蹟現存
第 6 葉	趙孟頫의 匡山讀書圖	王翬, 「臨唐宋各家山水冊」
第 7 葉	高克恭의 山水	董其昌 題文
第 8 葉	黃公望의 陡壑密林圖	董其昌, 『容台別集』, p.2164
第 9 葉	黃公望의 夏山圖	董其昌 題文
第 10 葉	王蒙의 傲董源秋山行旅圖	〃
第 11 葉	吳鎮의 溪山無盡圖	王翬, 「臨唐宋各家山水冊」
第 12 葉	黃公望의 山水	董其昌 題文
第 13 葉	〃	畫 風

第14葉	王蒙의 清泉清集圖	上海博物館에 原蹟現存
第15葉	吳鎮의 關山秋霽圖	董其昌 題文
第16葉	黃公望의 浮巒暖翠圖	王時敏의 倣作, 『南畫大成』 卷9, p.28
第17葉	吳鎮의 煙江疊嶂圖	董其昌 題文
第18葉	黃公望의 山水	”
第19葉	王蒙의 層巒蕭寺圖	沈瑞麟舊藏, 『唐宋元明名畫大觀』
第20葉	倪瓚의 山水	畫 風
第21葉	”	董其昌 題文
第22葉	”	王季遷所藏에 原蹟現存

以上的 表에서 두드러지는 特徵은 對象들이 대개 南宗畫의 主流에 해당하는 畫家들 이라는 點이다. 北宗畫系列의 作家는 한사람도 들어있지 않은 것으로 보아 作者의 選好趣向을 엿볼 수 있게 한다. 特히 元末四大家들의 作品들이 多數 들어있는 點은 求하기 쉽다는 點보다는 作者의 이들 特히 黃公望, 倪瓚等에 대한 강렬한 愛着을 證明하는 것이다. 이와같은 對象作家의 選擇에서 보이는 點은 南宗畫家들에 대한 徹底한 意識, 그리고 作者의 탁월한 所藏能力等을 꼽을 수 있다. 이렇게 귀한 畫蹟들을 多數 臨해 볼 수 있었던 사람은 分明 當代一級의 收藏家가 아니면 不可能한 것이다. 董源, 巨然, 李成等의 作品은 董其昌마로 직전에는 世上에서 滅絶되었다고 믿어지던 것들이므로 董其昌 以前에는 생각해 보기 어려운 作品選定이다.²⁾

이중 現在 原作品이 傳하고 있는 경우로는 第二葉(台北 故宮博物院), 第五葉(台北 故宮博物院), 第十葉(前 陳仁壽所藏), 第十四葉(上海博物館), 第十九葉(前 沈瑞麟所藏), 그리고 第二十二葉(王季遷所藏) 정도 임을 생각해 볼때 많은 貴重한 作品들이 그동안 사라졌음을 알 수 있다. 물론 眞僞의 問題가 당장 떠오르나 作品이 없어진 것과 比較해 볼때 아쉬운 감이 없지 않다.

董其昌은 거의 每葉에 자신의 作品과 관련된 事項을 기록하고 있는데 여러 다른 筆體로 多樣하게 쓰고 있다. 全般에 걸쳐 書法에 힘이 있고 董其昌 特有의 筆法이 나타나고 있는 點 등으로 미루어 볼때 모든 題文들은 그의 글씨이고 위조된 것으로는 보기 어렵다. 즉 眞品인 臨畫들에 대해 董其昌이 직접 題文들을 쓴 것으로서 董其昌死後에 摹寫된 것으로는 볼 수 없다는 것이다. 題文들에는 간혹 年代가 기재되어 있어 製作時期를 推定하는데 매우 要緊하다. 즉 第一葉은 1598년에 第十六葉은 1599년에 各各 쓰여졌으며 第四葉은 1607年, 第十葉은 1627年, 第十九葉은 1626년에 쓰여져서 오랜기간에 걸쳐 된 것임을 알 수 있다. 그러나 후에 다시 자세히 언급 하겠으나 以上の 年代는 모두 左側의 臨作들을 위해 쓰여진 것이 아니라 原作들에 쓰여진 것으로 臨作의 製作時期와는 無關한 것이다. 아마도 어느 한 時期에 모든 題文들이 한꺼번에 쓰여졌을 可能性이 높다. 그점은 書法上에서 年代의 차이가 그다지 느껴지지 않고 단지 書體만 바꾸어 쓴 印象에서도 類推

2) 董其昌의 선배였던 莫是龍은 王洪의 瀟湘八景圖卷跋에서 말하길 “荆(浩), 關(同), 董(源), 李(成)의 作品은 다시 보기 어렵다.”라고 하였다. 원문은 Wen Fong, *Images of the mind*, (Princeton Art Museum, 1984), p.279 參照.

된다. 즉 題文의 年代에 依하여 畫冊의 製作時期를 決定할 수 없다는 것이다.

「小中現大畫冊」에는 印章이 그다지 남아 있지 않아 製作 以後의 소장경위를 추적하는데 어려움이 있다. 단지 두개가 남아 있는 것 중 하나는 第一葉 左側 題文 上端에 「乾隆御覽之寶」의 御印이 있고 역시 第一葉 右側 作品 下端에 「寶蘊樓印」의 도장이 남아 있다. 乾隆御印이 있으나 所藏目錄이었던 『石渠寶笈』에 收錄되지 않은 것으로 보아 아마도 乾隆帝 末期에 그의 所藏에 들어 간 듯하다. 清末의 古物陳列所의 收藏庫였던 寶蘊樓의 印章이 있는 것으로 보아 皇室에 계속 남아 전해져 내려왔던 것으로 보인다. 따라서 乾隆帝 以前의 行方이 分明하지 않다.

이 畫冊은 20세기 初에 편찬된 『盛京故宮書畫錄』이나 『古物陳列所書畫目』 등에 수록되었는데 이때 董其昌의 作品으로 題目이 붙여졌다.³⁾ 무슨 근거로 그렇게 붙여졌는지는 說明이 없으나 아마도 題目과 題文을 쓴 董其昌이 作品까지도 했으리라 믿었던 것으로 보인다. 이와같은 推定은 곧 여러 學者들에 의해 再檢討되어 다른 見解들이 나오게 되었다. 이들의 內容을 보다 仔細히 검토해 보므로써 이 畫冊에 일킨 作者推定의 어려움을 實感해 볼 수 있다.

Ⅲ. 作者에 관한 諸說

「小中現大畫冊」이 董其昌의 作品이 아닐 것이라는 意見을 제일 처음 提起한 學者는 中國의 姚大榮이다. 그는 1931년에 發表한 論文에서 이 畫冊이 張庚의 『國朝畫徵錄』에 나오는 王時敏이 갖고 다녔다는 縮本이라고 규정하였다.⁴⁾ 비록 文獻에만 기초하여 提案된 意見이었으나 文獻의 典據조차 없던 董其昌說에 比하면 보다 설득력있는 意見이었다. 이 說은 1960年代에 들어와 美國의 Wen Fong(方聞) 教授에 의해 널리 소개되었으나 무슨 理論을 갖고 分析되었던 것은 아니었으며 姚大榮이 제시했던 文獻이 論據였다.⁵⁾ 이것이 王時敏作家說인데 널리 받아들여 졌으며 최근에 中國의 徐邦達에 의해 理論적으로 體系化 되었다.⁶⁾

한편 中國에서는 1962년에 啓功이 陳廉이 진정한 「小中現大畫冊」의 作者라는 意見을 내놓았으

3) 金梁, 『盛京故宮書畫錄』卷6(1913), pp. 18~23에는 「明董其昌宋元人縮本畫跋冊」으로 이름붙여져 있고 古物保存所, 『古物陳列所書畫目錄』卷4(1925), pp. 7~12에는 「明董其昌宋元人縮本山水冊」으로 실려있는 등 모두 董其昌의 作品으로 처리하고 있으며 兩쪽 모두 題文만 採錄하고 있다.

4) 姚大榮, 「董北苑畫法表微」, 『東方雜誌』 27-1(1931), pp. 125~142.

5) Wen Fong, "The Orthodox Master", *Art News Annual*(1967~68), p. 135와 "Wang Hui: The Great Synthesis" *National Palace Museum Quarterly*, 1968 및 "Orthodoxy and Change in Early Ch'ing Landscape Painting", *Oriental Art*(Spring, 1970), pp. 38~44.

6) 다음과 같은 書籍에서 王時敏說이 받아들여지고 또 普及되었다.

Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting, (National Palace Museum, 1972), p. 475; Roderick Whitfield, "清朝初期における正統派の世界", 『文人畫粹編』Ⅷ, (東京, 1979), p. 120; James Cahill, *The Distant Mountains*(Weatherhill, 1982), p. 123 및 *The Compelling Image*(harvard University Press, 1982), p. 39; Ann Wicks, *Wang Shih-min and Orthodox Theory of Art*(Dissertation, Cornell University, 1982), pp. 174-5 및 "Wang Shih-min's Orthodoxy" *Oriental Art*(Autumn 1983), p. 265. 徐邦達의 理論에 대하여는 徐邦達, "古畫辨偽識眞(三)一董其昌, 王時敏, 王鑑作品眞僞考" 『朵雲』 6輯, (1984), pp. 203~207. 이 論文은 後에 『古畫辨偽識眞』(江蘇古籍出版社, 1984)에 再收錄됨.

나 주목을 받지 못하였다.⁷⁾ 그가 든 根據는 後에 詳述하겠으나 『王奉常書畫題跋』에 나오는 陳廉에 관한 記錄과 上海博物館에 있는 王鑑縮本の 自識文이었다. 이 論文은 1983년에 美國의 Howard Rogers가 더욱 발전시키고 James Cahill이 받아드리므로써 무시할 수 없는 理論이 되었다.

⁸⁾ Rogers는 陳廉은 臨에 能한 者로서 黃公望의 富春山居圖中 子明本과 Honolulu Academy of Arts에 있는 王維의 江山雪霽圖卷等과 같은 作品의 實作者라고 하였다. 그러나 「小中現大畫冊」의 畫法과 위의 두 作品들과의 畫法이 다르므로 선뜻 받아드리기 어려운 意見이다. 「小中現大畫冊」의 作者糾明에 대하여는 以上の 두가지 說과 既存의 董其昌說等 모두 세가지로 大別할 수 있는데 各說의 根據가 되는 內容을 살펴보자.

1. 王時敏作家說

王時敏作家說을 뒷받침하는 가장 근거있는 資料는 王保濤편집의 『王司農(原祁)題畫錄』이다. 卷上의 「彷彿色大痴巨幅李匡吉求贈」條에 보면 다음과 같은 王原祁의 述懷가 있다.⁹⁾

나의 할아버지 奉常公(王時敏)은 宋·元代 여러 大家들의 作品들을 한테 모아 그 체재를 따르고 要諦를 모방하여 20여쪽의 小品들을 만들었는데 이름을 縮本이라 하였으며 먹물의 裏面에는 깊은 精神이 내비취고 있는 것으로서 할아버지 平生의 노력이 응집된 것이다. 華亭의 董其昌이 畫冊의 題目을 「小中現大」라고 붙여 주었으며 또 每幅마다 題文과 跋文을 덧붙여서 作品의 淵源을 밝히고 있다. 할아버지는 1677年初 여름에 갑자기 畫冊을 나에게 주었는데 그 말기는 뜻은 깊은 것이었다.

이 內容을 보면 王時敏이 만들었던 縮本の 形態가 現在의 「小中現大畫冊」과 같아 同一한 畫冊으로 보인다. 張庚의 『國朝畫徵錄』 王時敏傳에도 이와 유사한 기록이 보인다.

일찌기 옛그림중 규범과 기운이 뛰어난 것 24點을 택하여 縮本을 만들어 하나의 큰 畫冊을 만들었다. 가지고 다니는 筒에 넣어 언제나 出入時에 들고 다니며 틈틈히 摹寫하곤 하였다.¹⁰⁾

以上の 두 기록에 의하면 王時敏은 24葉의 縮本畫冊을 만들었으며 거기에는 董其昌의 題目과 題·跋文이 들어있었던 것으로 믿어진다. 이 記錄들에서 드러나는 問題點은 小中現大는 22葉으로서 24葉이었던 王時敏의 縮本과 葉數에서 차이가 난다는 것이다.¹¹⁾ 이 點은 기록상의 착오라고 보

7) 啓功, 「董其昌書畫代筆人考」, 1962, 後에 『啓功叢稿』(中華書局, 1981), pp. 161~163에 再收錄됨.

8) Howard Rogers, "Tung Ch'i-Ch'ang's Wang Wei", Paper Presented for the XXXI *International Congress of Human Sciences in Asia and North Africa* (Tokyo, 1983), pp. 21~25.; James Cahill, *Scholars in a Garden* (冊名豫定). 이 冊은 Cahill의 後期中國繪畫史 series 중의 4번째 책으로서 著者が 原稿를 미리 보여줌으로써 가능하였으며 厚意에 감사를 드린다.

9) 原文은 徐邦達, 「前揭論文」, p. 204. 參照.

10) 原文은 徐邦達, 「前揭論文」, p. 204 및 于安瀾編, 『畫史叢書』(上海:人民美術, 1962)參照. 『畫史叢書』는 1983년에 台北의 文史哲出版社에 의해 匿名으로 再出版되었다.

11) 現在 台北 故宮博物院에 있는 「小中現大畫冊」의 뒤에는 두장의 빈葉이 들어있다. 무슨 緣由로 2장이 들어 있는지 아는 사람이 없으나 分실한 두장을 보충하기 위해 있는 것이라면 原來는 24葉의 畫冊인

면 간단하나 다른 縮本일 可能性이 많다. 縮本들은 外觀上 形態가 同一하기 때문에 體裁를 보고 누구의 作品인지를 구별하기 어렵다. 董其昌이 小中現大라 쓰고 題跋文을 썼다는 것도 여러 畫冊에 그렇게 할 수 있다. 小中現大는 固有名詞가 아니라 縮本을 가르키는 普通名詞이기 때문에 위의 사실 만으로 作者를 단정하기 어렵다. 王翬가 만들었던 縮本에는 王時敏이 小中現大라 題目을 붙여주고 있다. 보다 重要的 것은 作品들이 實際 王時敏의 숨씨인가 하는 점이다.

王時敏說에 장애가 되는 資料가 台北의 故宮博物院에 남아 있다. 그것은 유명한 范寬의 溪山行旅圖(圖2)를 臨摹한 作品인데(圖3) 軸의 오른쪽 여백에 王時敏의 跋文이 담겨있다.

나의 소장품중의 宋·元代의 名畫는 北京에서 얻은 것이 40%이고 董其昌으로 부터 구입한 것이 60%이다. 내가 그 作品들을 사랑한 것은 뇌수를 아끼는 것에 못하지 않았다. 세월이 流水같고 人事가 가다 바뀌어 이제 고작 남은 것이 10%~20% 뿐이다. 오늘 오래된 筒을 뒤져보니 范寬의 行旅圖가 있었다. 비단이 완전하며 영기로운 빛이 뻗어나는 진실로 神物이로다. 내 나이 이제 80에 世上事를 멀리하고 단지 古人의 筆墨만을 대하여 스스로 즐거워하고 있다. 이제 表具가 되니 인하여 나의 뜻을 기록한다.¹²⁾

이 글에 依하면 王時敏은 圖3을 英彩가 되는 眞跡으로 보고 있음을 알 수 있다. 그런데 范寬의 溪山行旅圖를 臨한 作品이 「小中現大畫冊」의 第二葉(圖4)에 들어있다. 下部는 대체로 세그림이 비슷하나 山의 모양에서 差異가 나타난다. 「小中現大畫冊」의 第二葉은 原畫에 기초를 둔 것으로서 크기만 줄었지 外形은 同一한 것이다. 第二葉의 作者는 原眞蹟을 본자라야 할 것이다. 흥미롭게도 原作의 그림 위 餘白에는 董其昌의 「北宋范中立 溪山行旅圖」라는 글씨가 쓰여 있다. 董其昌은 실제로 이 眞蹟을 보았으며 아마도 所藏하였을 것으로 보인다.¹⁴⁾ 뒤에 따로 언급하겠지만 董其昌은 이 溪山行旅圖를 여러번 직접 臨하였었다고 記述하고 있는 것으로 보아 第二葉은 王時敏說보다는 董其昌說을 뒷받침하는 資料라고 할 것이다.

王時敏說을 부르짖는 理論가운데는 그가 젊었을때 董其昌으로 부터 名畫들을 빌려다 摹寫하였을 것이라는 解析이 있는데 이것 또한 신빙성이 약하다.¹⁵⁾ 『王奉常書畫題跋(煙客題跋)』에는 王時敏이 董其昌으로 부터 그림 빌려보기가 얼마나 어려웠던가를 告白하고 있다.

것이다. 그렇다고하여 이것이 바로 『國朝畫徵錄』에서 말하는 縮本이라고 斷定하기는 어렵다. 왜냐하면 縮本을 모두 臨하면 形式上 同一한 畫冊이 되기 때문이다.

12) 原文은 『故宮書畫錄』卷5, p.42 參照, 이 作品에 대한 研究로는 李霖燦, 『中國書史研究論集』(台灣商務印書館, 1970), pp.173~175. 및 Wen Fong, *Images of the Mind*(Princeton Art Museum, 1984) pp.187~189.

13) 方聞教授는 上掲書에서 論하길 范寬의 溪山行旅圖 眞蹟이 王時敏의 소장예 들어 있었고 언젠가 이를 판후 王翬에게 부탁해 摹寫畫를 만든 것이 圖3이며 王翬는 小中現大畫冊 第二畫을 model로 해서 圖3를 完成했다고 分析하였다. 그러나 溪山行旅圖의 眞本에 王時敏의 印章이 없고 대신 圖3의 많은 곳에 王時敏의 印章이 찍혀 있는 점, 그리고 圖3은 第二葉으로 부터 나올 수 없다는 點, 圖3이 明代의 摹作인 점 등에서 方聞教授의 理論은 무리가 있다.

14) 『董華亭書畫錄』(明清人題跋上, 藝術叢編 1~25, 1976), p.29에 보면 「偶得范華陽巨軸. 觀其用筆高古. 收爲小幅」이라는 題文이 보이는데 이 范寬의 巨軸이 溪山行旅圖가 아닌가 생각된다.

15) James Cahill, *The Compelling Image*, p.231, 註8 參照. Wen Fong, *Images of the Mind*, p.177.

내가 본 黃公望 그림은 모두 20點이 넘는다. 筆法이 비슷한 것이 거의 없고 오로지 陡壑密林圖와 良常山館圖 2幅만이 刻畫의 나쁜 버릇을 벗어났다. ……이들은 예전에 모두 董其昌의 소지품이었는데 지난번 내가 빌려보기를 간청하였으나 거절당하였다가 많은 돈을 주고 겨우 구입할 수가 있었다.¹⁶⁾

이 記錄에 依하면 王時敏이 그 많은 宋·元代의 名作들을 빌려다 臨摹를 하였으리라고 믿어지지 않는다. 또 같은 冊에는 王時敏이 董其昌의 소장품에 있던 黃公望의 富春山居圖를 보고자 노력하였으나 끝내 보지 못하여 애석해 하던 대목이 있다.¹⁷⁾ 富春山居圖는 董其昌의 소장품에 약 30年間 들어 있었던 傑作으로¹⁸⁾ 그 긴 기간동안 王時敏이 볼 수 없었다는 사실은 王時敏이 직접 사들이기 전에는 董其昌소장품을 쉽게 볼 수 없었다는 얘기가 된다. 이런 與件下에서 어떻게 王時敏이 董其昌소장에 들어 있었던 그 많은 古代의 名蹟들을 빌려다 모두 臨摹를 할 수 있었겠는가?

王時敏說의 취약성은 文獻쪽보다는 실제 作品上에서 쉽게 간취된다. 王時敏은 다행히 「小中現大畫冊」의 두개의 작품과 구도가 유사한 倣作을 남기고 있어 筆法을 서로 比較해 볼 수가 있다. 中國에서 새로 소개된 王時敏의 倣作(圖5) 하나는,¹⁹⁾ 「小中現大畫冊」第3葉(圖6) 「董北苑 眞蹟精品」과 구도가 비슷하다. 오른쪽 뒷산이 없어진 것만이 다를 뿐 기본구도가 유사하다. 王時敏의 作品이 小中現大 3葉을 근거로한 것인지 아니면 眞蹟에 기초를 둔 것인지는 분명치 않으나 두 作品이 同一人의 手法이 아니라는 點은 分明히 지적할 수가 있다.

두 作品은 一見 유사한 筆法과 樹法을 쓰고 있는 듯하나 현격한 차이가 있다. 우선 筆法을 보면 第3葉은 긴 피마준이 物體들 全體에 고루 사용되고 있다. 밝은 곳과 어두운 곳의 차이는 있으나 변화가 自然스러우며 부드러운 tone을 주고 있다. 그러나 王時敏의 倣作에서는 明暗의 對比가 강렬하며 밝은 部分은 하얗게 그냥 남아있다. 어두운 部分은 매우 검게 되어 있으며 부드러운 느낌은 거의 없다. 긴 피마준은 층계를 지어가며 밝았다 어두어졌다 하는 것이 圖式的이며 회화적 깊이가 거의 없다. 樹法을 또 보면 第3葉의 前景 소나무는 기운차게 뻗고 있으나 王時敏作品속에서의 소나무는 나약하며 소나무인지 무슨 나무인지도 애매하다. 그림 全體에 성의도 결핍되어 있고 특징적인 要素도 보이지 않는다. 以上과 같은 觀點에서 王時敏이 小中現大畫冊 第3葉의 作者가 될 수는 없다고 본다.

또 다른 유사한 作品으로 比較가 가능한 王時敏의 倣作(圖7)이 倪瓚의 作品을 倣한 것이다.²⁰⁾ 1633년에 그려진 이 작품에는 董其昌의 跋文이 붙어있어 흥미있다. 이 作品과 有關한 「小中現大畫冊」中の 作品은 第20葉(圖8)으로서 전체적인 구도가 유사하다. 이 두 作品 또한 一見 유사하나 筆法에서 차이점을 보인다. 「小中現大」第20葉에서의 筆法은 倪瓚特有의 折帶皴이 持續的으로 使

16) 李玉芬編, 『王奉常書畫題跋(煙客題跋)』 1909, vol. II, pp. 6b~7a.

17) 『王奉常書畫題跋』 卷2, p. 21.

18) Celia Riely, "Tung Ch'i-ch'ang's Ownership of Huang Kung-wang's 'Dwelling in the Fu-ch'un Mountains,'" *Archives of Asian Art*, vol. 28, (1974~75), p. 65.

19) 徐邦達編, 『中國繪畫史圖錄』(上海人民出版社, 1981), 下卷, pl. 449.

20) Victoria Contag, *Chinese Masters of the 17th Century*, (Charles E. Tuttle Co., 1970), pl. 77.

用되고 있다. 그러나 王時敏 作品에서의 前景의 흙 둔덕(土坡)은 披麻皴로 간단히 처리되고 있으며 折帶皴이 별로 쓰여지지 않고 있다. 또 上下의 江邊에는 自然스러움을 주기위하여 수평의 여러 筆線이 加해지고 있는데 王時敏의 作品에서는 그것이 曲線의 형태를 갖고 있다. 倪瓚의 作品은 構圖의으로 간결하기 때문에 많은 차이점을 추출해 내기가 어렵지만 筆法上에서 다른 점을 느낄 수 있다.

만약에 「小中現大畫冊」이 王時敏에 의해 그려졌다면 그것은 董其昌이 죽은 해인 1636年 以前에 完成되어야 한다. 왜냐하면 董其昌이 직접 題·跋들을 써넣었기 때문이다.²¹⁾ 1636年은 王時敏이 45才때인데 現在 남아있는 王時敏의 作品들은 대개 末年期の 作品으로서 1636年을 올라가는 年代를 가진 作品은 얼마 되지 않는다. 王時敏이 「小中現大」의 作者라면 이들 열 點정도의 初期作品에서도 類似性이 나타나야 할 것이다.²²⁾

1. 蓬萊仙境圖(圖9), 1612, 石青紙에 金筆, 董其昌의 長壽를 비는 作品, 『神州國光集』 8集.
2. 山水圖(圖 10), 1616, 『東洋美術大觀』 卷11.
3. 山水圖, 1625, 上海博物館藏.
4. 做倪瓚 溪山亭子圖(圖11), 1627, Contag, *Die Sechs Beruhmten Maler Der Ch'ing Dynastie*, pl, 1.
5. 山水圖, 1629, 『神州國光集』 1集
6. 山水圖, 1630, 『有竹齋藏六大家畫譜』, pls. 1-4.
7. 山水圖, 1632, *Die Sechs Beruhmten Maler Der Ch'ing Dynastie*, pl. 3.
8. 山水圖(圖7), 1633, Contag, *Chinese Masters of the 17 Century*, pl. 77.
9. 山水圖, 1635, 『美展特刊』, pl. 39.
10. 山水圖, 1635, 『支那名畫全集』 II, pl. 32.
11. 扇面, 1636, Boston Museum.

그러나 보다 엄밀히 얘기한다면 「小中現大畫冊」이 하나의 畫冊의 체제로 구성된 것이 대략 1620年代末로 추정되므로 이들 열한점의 作品들 중 1630年 以前에 제작된 作品과 비교해 보는 것이 보다 合理的이라고 생각된다. 圖9와 圖10에 보이는 王時敏의 畫風은 홀러 넘치듯 많은 內容을 화폭에 담고 있으며 筆線또한 必要이상으로 使用되고 있어 다소 繁雜한 畫面구성을 보이고 있다. 前景의 나무들은 길게 뻗고 있으며 꼼꼼하게 畫面을 구성하는 솜씨를 보이지 않고 있다. 「小中現大畫冊」의 정밀함과 조용한 구성과는 趣向을 달리하며 同一人의 筆致라고는 믿어지지 않는다. 그리고 또 圖7과 圖11에서 드러나는 王時敏의 倪瓚 Style의 解析은 折帶皴를 철저히 사용하지 않는다는 點과 곡선에 가까운 수평선을 여러곳에 가하고 있다는 점등에서 「小中現大畫冊」과는 차이

21) 「小中現大畫冊」中の 董其昌筆蹟은 모두 眞蹟이라고 생각된다. 그가 여러 書體로 다르게 쓰고 있는데 그의 筆法은 힘이있고 마지막 붓끝을 안으로 말아 넣는 것이 특징이다.

22) Sirén, *Chinese Painting: Leading Masters and principles*, vol. VII, p. 434를 기초해 補完한 것이다.

를 보이고 있다. 즉 실제 작품들 가운데에서도 同一한 솜씨가 확인되지 못하고 있는 것이다.

王時敏作家說은 『王司農題畫錄』이나 『國朝畫徵錄』의 기록을 보면 그럴듯 하나 作品上에서는 상당한 차이를 보이고 있다. 이러한 面은 또다른 이론인 陳廉作家說에서도 마찬가지로 나타난다. 陳廉說 또한 상당히 근거있는 文獻資料를 갖추고 있지만은 現存하는 作品과 연결이 잘되지 않는다. 우선 陳廉說을 검토해 보고나서 全體的인 問題點을 살펴보고자 한다.

2. 陳廉作家說

陳廉說의 근거가 되고있는것은 全的으로 文獻이며 王時敏說의 경우보다 文獻의 의존도가 훨씬 높다. 가장 分明한 근거는 「小中現大」와 같은 모양의 臨畫를 여덟개나 그린 王鑑이 그의 畫冊에서 직접 언급한 跋文이다. 上海博物館에 現存하는 이 山水畫冊은 12葉으로 되어 있는데 여덟개의 臨畫들이 「小中現大畫冊」과 同一하다.²³⁾ 그러므로 이 跋文의 內容이 「小中現大畫冊」의 作家判定에 重要的 論據가 될 것이라는 것은 自明하다.

董其昌은 일찌기 말하기를 書畫收藏家와 鑑賞家는 다르다고 하였다……. 선배들의 風流는 모두 끊어졌으나 오로지 우리 婁東의 王時敏先生만이 그 빛을 발하고 있으며 그의 所藏處인 淸秘閣에는 아직도 귀중한 물품들이 남아있다. 그는 그림을 아는 사람들이 아니면 쉽게 보여주지 않는다. 일찌기 자신소장중의 宋·元代의 大家들의 眞跡을 이미 故人이된 陳廉에게 부탁해서 하나의 縮本을 만들었는데 出入時 언제나 갖고 다니며 즐겼었다. 나는 올해 우연히 남쪽 地方으로 와서 文庶社長(王時敏)과 친교를 나누고 그 고상함과 훌륭함을 접했으며 또 그림솜씨도 보며 古人의 깊은의미를 느낄 수 있었다. 그래서 나는 陳廉의 畫冊을 다시 臨하여 그것을(王時敏에게) 기증하였다.²⁴⁾

이 內容에 보면 王鑑은 陳廉의 畫冊을 기초로 하여 縮本을 만들었음을 알 수 있다. 그런데 그 縮本의 內容이 「小中現大畫冊」과 겹치므로 自然히 「小中現大畫冊」은 陳廉이 그렸다는 것이 陳廉作家說이다. 이것은 論理上 부인할 수 없는 完전한 資料같으나 여기에도 함정은 있다. 原來「小中現大畫冊」은 모두 22개의 葉으로 되어있다. 王鑑의 縮本은 모두 12葉 되어 있으나 이중 여덟개의 葉만이 「小中現大畫冊」의 것과 一致하여 原本이 과연 「小中現大畫冊」이었을까 하는 의문이 남는다. 더우기 王鑑은 各葉마다 題目을 붙이고 있는데 이것이 「小中現大」에 있는 董其昌의 跋文內容과 一致하지 않는다. 例컨데 董其昌이 趙孟頫의 作品이라고 하였던 「小中現大畫冊」第四葉(圖12)을 王鑑은 그의 畫冊에서 倣 香光居士筆(圖13)이라하여 董其昌의 作品으로 적고 있으며 董其昌이 董源의 眞跡神品이라 불렀던 第三葉(圖6)을 王鑑은 倣巨然(圖14)이라 제목 붙이고 있다.²⁵⁾ 그러므로 王鑑은 「小中現大畫冊」을 model로 摹寫하지 않았으며 따라서 陳廉도 「小中現大畫冊」의

23) 이 畫冊은 아직껏 出版된 적이 없다. 寫眞의 複寫로나마 研究에 도움을 준 上海博物館에 감사를 드린다.

24) 原文은 徐邦達, 「前揭論文」, p.205 參照. 이 畫冊은 龐元濟의 『虛齋名畫錄』卷14, 9a~11b에 着錄되어 있다.

25) 이밖에도 吳鎮의 作品인 第15葉을 倣北苑筆로 黃公望의 作品인 第18葉을 倣陳汝言으로 各各 이름 붙이고 있어 董其昌의 題文을 본 적이 없음을 드러내고 있다.

작자가 될 수가 없다는 것이 理論적으로 合當한 것이다. 陳廉의 畫冊에는 董其昌의 題文들이 없었을 것이며 8개의 臨畫들은 아마도 王時敏所藏에 들어있던 原畫들로 부터 나온 것이라 생각된다.

陳廉이 짧은 生涯동안 縮本을 만들었다는 것은 위의 기록뿐만 아니라 다른 곳에서도 發見된다. 그러나 이러한 기록들 만으로 陳廉이 「小中現大」의 作者가 된다고 보기에는 설득력이 약하다. 우선 몇가지 기록들을 살펴보자. 『王奉常書畫題跋』中の 「題陳明卿廉雪卷」에는

처음에 陳廉은 趙左를 선생으로 하였으나 이미 나의 所藏品중에서 宋元의 眞跡들을 두루 섭렵하고 크게 깨달은 바 있어 그 조예가 날로 더하여 갔다. 나를 위하여 여러 유명한 그림들을 모사하였으며 큰 그림들을 줄여서 조그만 네모난 畫冊으로 만들었는데 그는 능히 筆墨의 使用을 꼭 같이 하였으며 조그만치도 부족함을 남기는 바가 없었다. 이것은 진정 회화사 가운데 뛰어난 솜씨에 해당 하는 것이다. 더우기 그의 깨끗한 마음과 道人스러운 世俗을 초월하였으며 최근의 세상에서는 보기 어려운 것이다.²⁶⁾

라 하였으며 또 같은 책중의 「題陳明卿做黃子久卷」에서는 말하길,

陳廉은 趙左의 뛰어난 弟子로서 처음 婁東에 왔을때에는 아직 그 스승의 法을 따르고 있었으나 나를 위하여 宋·元의 여러 名品들을 臨摹하고 하나의 縮本을 만들고 나서는 크게 깨달음을 얻었으므로 因하여 畫格은 크게 一變하였다.²⁷⁾

以上の 두 기록에 공통되는 사실은 陳廉이 王時敏의 所藏品中에서 名品들을 골라 하나의 縮本 畫冊을 만들었다는 것이다. 더우기 솜씨도 탁월하였다고 하였으므로 一見 陳廉은 「小中現大」의 作者가 되기에 충분한 人物로 보여 진다.

그러나 陳廉說은 실제 作品과의 比較에서 위의 기록들이 확인되지 못하고 있다. 얼마남아 있지 않은 陳廉의 作品들을 볼때(圖15와 圖16)²⁸⁾ 모두 趙左의 特徵的인 手法을 따르고 있어 陳廉이 趙左의 弟子였었다는 기록을 뒷받침해 주고 있다.²⁹⁾ 위의 두 作品들은 모두 霧景과 같은 느낌, 西洋的인 明暗처리, 가지가 몽특한 樹型等에서 趙左의 영향을 보이고 있는 點이 「小中現大畫冊」中の 作品들과 軌를 달리하고 있다.

中國의 學者 徐邦達는 최근에 出版된 論文에서 말하길 수십년 전에 上海에서 두卷의 陳廉作品

26) 李王芬編, 『王奉常書畫題跋』1909, p.22. 王時敏의 칭찬하는 말은 額面 그대로 다 들을 必要가 없다. 그는 언제나 最上級의 찬사를 남들에게 쓰며 本人에게는 겸손이 지나치다. 陳廉에게 쓰는 찬사만으로 作者를 決定할 수 없으며 實際 作品에 근거한 論議가 되어야 할 것이다.

27) 上揭書, p.25.

28) 圖11은 『南宗名畫苑』(東京, 1904~1910) 卷15에, 圖12는 『故宮文物月刊』 卷22 (1985年 1月), p.124에 各各 실려있다.

29) 陳廉의 生涯에 대해서는 별로 알려진 바가 없다. 生年과 沒年도 分明하지 않다. 그러나 董其昌이 陳廉을 알고 있었다는 點은 확인이 된다. 台北 故宮博物院에 있는 董其昌의 「壬子八月山水圖」 위에는 董其昌이 陳廉에게 자기 作品을 바친다고 하는 題文을 남기고 있다. 圖版은 James Cahill, *The Distant Mountains*, 1982, pl.41. 參照.

을 본 적이 있는데 水準이 그다지 높지 않았었다고 述懷하고 있다.³⁰⁾ 實物이 傳해 지지 않은 실정에 그의 말만을 가지고 評價를 할 수는 없지만 어느정도 參考되는 바가 있다고 할 것이다.³¹⁾ 王鑑의 기록에 依하면 陳廉은 젊은 나이에 죽은 것으로 믿어진다. 그에 대한 기록이 없어 陳廉이 언제 어디서 활동하였는지 자세히 알 수는 없으나 젊은 나이에 죽은 點을 생각해 보면 「小中現大」의 作者로서는 너무 이른 나이가 되지 않나 여겨진다. 「小中現大畫冊」의 作品들은 畵風이 水準이 높은 것으로서 젊은 나이에 쉽게 이를 수 없는 境地인 것이다.

陳廉說은 그의 作品들이 많이 남아있지 않아 作品에 근거해 眞僞를 論하는 것이 어려운 實情이다. 그러나 文獻에만 근거해 그가 「小中現大畫冊」의 作者라는 것 또한 무모한 것이다. 特히 王鑑의 畫冊이 題目을 틀리게 붙이고 단지 8葉만이 「小中現大畫冊」과 合致되고 있는 點은 매우 否定的인 要因들이다. 아마도 陳廉은 王時敏所藏品中에서 作品을 골라 縮本을 만들었으며 「小中現大畫冊」과는 內容上에서 다소 달랐을 것으로 보인다.

IV. 董其昌作者說

董其昌說은 아직껏 누구에 依해서 근거를 갖고 論議된 적은 없으나 傳稱되어 오던 터라 이렇게 불러본 것이다. 故宮博物院은 1981年 實物大의 크기로 「小中現大畫冊」을 影印本으로 펴낼때 다음과 같은 點에서 董其昌의 作品으로 생각한다고 序文에서 지적하고 있다.

이 畫冊은 여러 作品들을 臨摹한 것으로서, 製作年代를 생각해 보면 그의 44才로 부터 73才에 이르기 까지 약 30년에 걸친 것이다. 臨倣에 부지런하므로써 얻은 많은 作品中 오로지 이 22幀 만이 남았는데 모두 모아 1冊으로 하였으며 스스로 題目을 붙였다. 엄정하게 作品을 선택하였으며 키우고 아끼는 신실함이 있다. 남아있는 모든 作品들을 살펴볼때 筆法과 墨法이 뛰어나고 깊이가 있으며 색을 쓰는 것도 담백하고 淸순하며 구성이 엄격하며 기운이 生動하고 原跡과 대조해 볼때 크기의 차이는 있지만 뜻과 정신이 具足하며 形勢가 다 고루 갖춰져 있다.

故宮博物院側의 見解에는 왜 이 畫冊이 董其昌의 作品인가 하는 面보다는 董其昌의 作品으로 이미 認定하고 얼마나 잘 된 것인가 하는 點을 부각시켰다. 따라서 目下 學論되고 있는 作者說에 대하여 도움을 얻을 資料가 부족하므로 本稿에서 文獻과 作品의 두가지 側面에서 分析해 보고자 한다.

30) 徐邦達, 「前揭論文」, p. 206.

31) 啓功은 註7에 있는 論文에서 分析하길 王時敏의 現存作品들이 水準이 떨어져 「小中現大畫冊」의 作者가 될 수 없다하여 王時敏說을 否定하였는데 徐邦達은 반대로 자신이 보았던 陳廉의 作品의 수준이 낮아 陳廉은 「小中現大畫冊」의 作者가 될수 없다고 一蹴하고 있다. 흥미있는 對比이며 文獻보다 作品이 重要하다는 것을 말해주는 例라 하겠다.

1. 文獻資料

徐邦達가 王時敏說을 主張하면서 董其昌說을 否定했을 때 든 이유중 하나가 董其昌은 정밀한 臨摹에 전혀 솜씨가 없었다는 것이다. 그는 말하길, “董其昌의 그림그리는 方法은 비록 古人의 作品이 손에 들어 올지라도 그것을 단지 마음으로만 새기는 것이며 臨摹를 통한 것이 아님을 알 수 있다.”³²⁾ 어떻게 하여 이런 생각이 이르렀는지 左右가 없이 나온 얘기라 알 수는 없으며 이 생각은 實際文獻과 相反된다. 董其昌의 文集인 『容台集』別集에 보면 다음과 같은 內容을 發見하게 된다.

이것은 내가 1953年 庶常으로 있다가 휴가를 얻어 내려와 顧正誼와 宋太史(宋旭?)로부터 그림을 빌려 臨倣한 것이다. 배낭에 보관해둔 粉本(sketch)들은 수십폭을 넘었으나 대개 흩어지고 오로지 이것만이 남았다. 소장품이 점점 많아 지면서 臨摹는 반대로 점점 줄어 들었다.³³⁾

臨摹한 것을 모아둔 것이 수십폭이 넘었다고 하였는데 어떻게 그가 臨摹를 전연하지 않았다고 할 수 있을까? 現在하는 그의 作品中에서도 이런 態度를 살필 수 있는 데 그것이 Boston 博物館에 있는 「畫稿冊」이다. 著名한 畫家들의 畫法이나 樹枝法, 石法等을 sketch해 본것으로서 부단히 노력한 흔적을 보여주고 있다. 董其昌이 臨摹에 힘썼다는 것은 위의 기록뿐만 아니라 다른 여러 곳에서도 보인다. 그는 全體길이 6m가 훨씬 넘는 黃公望의 富春山居圖를 臨한 적이 있으며³⁴⁾ 吳道子の 觀音像 그리고 董源의 溪山槪館圖, 王詵의 煙江疊嶂圖, 趙令穰의 江鄉清霽圖, 米芾의 瀟湘白雲圖, 米友仁의 楚山晴曉圖, 倪瓚의 山陰丘壑圖와 東崗草堂圖 등을 臨한 적이 있으며 作品名은 알려져 있지 않으나 李成, 李唐, 趙孟頫, 郭忠恕, 惠崇等 많은 畫家들의 作品들을 臨하고 있다. 그가 臨摹를 거의 하지도 않으면서 이렇게 많은 記錄을 남겼다고는 도저히 생각할 수 없으며 실제로 臨摹를 많이 하였었다고 보는 것이 타당하다고 생각된다.

이들 作品들이 어느정도 實物에 가까운 臨作이었던지는 그러나 分明하지 않다. 董其昌이 臨倣의 用語를 分明히 구별하지 않고 使用하는 듯한 面도 사실 있다.³⁵⁾ 그러나 倪瓚의 東崗草堂圖를 臨한 作品(圖17)을 보면 人物을 꼼꼼하게 그리고 跋文 또한 複寫하고 있어 董其昌이 모두 倣作만 하지 않았다는 것을 느낄 수 있다. 董其昌은 사실 臨摹를 하였을 뿐 아니라 畫冊까지 만들었음을

32) 徐邦達, 「前揭論文」, p. 204.

33) 董其昌, 『容台集』別集 (台灣國立中央圖書館, 1968), p. 2139. 古原宏伸은 이 粉本들이 Boston Museum에 있는 畫稿冊이 아닌가 推定하였다. 古原宏伸, “董其昌におはる王維の概念”, 『董其昌の書畫』, (東京:二玄社, 1981), p. 24.

34) 靑浮山人編, 『董華亭書畫錄』, p. 5. 題目이 「倣黃大痴富春大嶺圖卷」으로 되어 있으나 富春大嶺圖가 富春山居圖를 가르킨다는 것은 Lovell이 밝힌바 있다. Hin-cheung Lovell, “Wang Hui’s Dwelling in the Fu-ch’un Mountains: A Classical Theme, its Origin and Variation”, *Ars Orientalis*, vol. VIII 1970, p. 229.

35) Stockholm Museum에 있는 董其昌의 倣郭忠恕山水圖는 分明히 倣作이다. 그러나 董其昌은 題文에서 말하길 「此余在長安苑西草堂所臨郭忠恕先畫粉本也」라 하여 臨本이라고 부르고 있다. 또 Metropolitan Museum 所藏의 倣董源溪山槪館圖도 倣作이라고 믿어지나 自身은 臨粉本이라 부르고 있다.

記錄에서 볼 수 있다. 『壯陶閣書畫錄』卷十二에 실려있는 董其昌의 한 跋文에 보면 흥미있는 內容을 찾아볼 수 있다.

太史(王時敏의 父 王衡?)가 나에게 보여준 李成의 寒林落日圖를 받아보니 정교하고 妙함이 탁월해 燈을 켜고 做하였다. 그러나 色을 칠하는 것이 쉽지 않아 책상 머리에 남겨두었다. 마침 趙左의 來訪을 맞아 마침내 이 作業을 마칠 수 있었다. 王時敏이 나의 그림을 특별히 좋아하므로 이전에 摹寫해 두었던 畫冊 9개와 더불어 그에게 기증하였다. 그러나 아직 泛泐圖가 남아 있으니 마땅히 후에 그의 가르침을 받으리라.³⁶⁾

董其昌은 摹寫해 두었던 畫冊이 9개나 되었으며 이것을 王時敏에게 기증하였다고 하였다. 이 事實은 王時敏이 摹寫에 能치 못한 董其昌을 위하여 作品을 빌려다가 摹寫해 주었다는 王時敏說의 논지와 相反되는 것이다. 董其昌이 오히려 9冊의 摹寫畫冊을 王時敏에게 주었다는 것은 董其昌이 臨摹에 힘썼으며 또 많은 수에 이르렀음을 말하는 것이다. 지금 그 作品들이 남아 있지 않으니 어떤 內容인지는 알 수 없으나 위의 內容은 董其昌이 臨摹에 無能한 사람으므로 董其昌說은 살펴볼 가치가 없다는 態度를 논박하는 좋은 資料이다.

以上에서 우리는 董其昌이 平素 臨摹를 하였으며 더우기 그 作品들을 모아 많은수의 畫冊을 만들어 이미 갖고 있었다는 것을 알 수 있었다. 그러나 이러한 사실들이 「小中現大畫冊」의 작가로 批定하는데는 직접적인 資料가 될 수는 없으며 보다 接近하는 資料가 있어야만 할 것이다. 董其昌이 「小中現大畫冊」의 製作과 연관되는 資料는 上海博物館에 남아있는 王翬의 縮本이다. 이 畫冊은 王翬가 現在 故宮博物院에 있는 「小中現大畫冊」을 그대로 臨한 것으로 董其昌의 題文들까지도 옮겼으며 王翬의 印章이 每葉마다 있고 마지막에는 王翬의 識文이 있어 그의 作品임을 분명히 알 수 있다. 自識文에 依하면 製作年代가 1672年으로서 董其昌 死後 36年이 된다. 앞쪽에 王時敏이 隸書로 小中現大 4字를 쓰고 落款하고 있는 것이 故宮博物院의 畫冊의 形式을 따르고 있다(圖18). 이 畫冊은 모두 21葉으로 되어 있으나 이중 19葉이나 「小中現大」와 같기 때문에 「小中現大」를 근거로 하여 만들어진 것이라는 點은 틀림없다.³⁷⁾ 王鑑이 陳廉이 만든 縮本을 근거로 만든 것과 달리 이 作品은 故宮博物院의 「小中現大畫冊」을 근거로 한 것이다.

多幸히도 王翬는 중요한 記錄을 자신의 縮本뒤에 남기고 있어 摹寫하게 된 경위를 전하고 있다.

士大夫의 그림에 대한 애호와 文學과 風流 그리고 세상을 번모시키는 것은 董其昌 以後는 오로지 婁東의 王時敏先生만이 능히 계승할 수가 있었다. 王先生의 그림에 대한 경지는 같고 닭아 미묘함에 이르렀고 宋代와 元代의 繪畫를 섭렵하여 董其昌의 水準에 버금가는 것이었다. 나는 王時敏의 나이에 구애받지 않는 交際에 덕입어 기억에 아마도 壬子年(1672年)에 西田(王時敏의 집)에 초대를 받아 여음을 보내게 되었다.(王時敏은)자기 소장품의 여러 名品들을 모두 꺼내어 놓고 서로 의논하며

36) 裴景福, 『壯陶閣書畫錄』(序文 1924), (中華書局影印本, 1971), p. 798.

37) 이 畫冊은 모두 21葉인데 19葉이 「小中現大」와 同一하며 두개의 葉만이 다르다. 하나는 趙令穰 手法의 것이며 다른 하나는 燕文貴 系統이다. 19點의 臨畫들은 너무도 「小中現大」와 近似하며 사진만으로는 구별이 쉽지 않다.

감정도 하였는데 서로의 마음이 合致되었었다. 그가 이 畫冊(小中現大)을 꺼내놓고 나에게 摹寫하기를 命하자 나는 황송하여 몸돌바를 몰랐었다. 마침내 眞本을 놓고 摹寫를 하게되자 나아가는 進度가 특히 더디었음에도 王先生은 찬탄하고 즐거워하면서 靑出於藍의 영광된 評을 하여 주었다. 스스로 몸 돌바를 몰라 감히 선배의 品評을 받기가 송구스러웠으나 知己之感을 절실히 느꼈다. 30년이 지난 이제 다시 한번 보니 마치 죽은 者를 다시 만난것 같고……³⁸⁾

이 內容을 읽어 보아도 「小中現大」가 누구의 作品인지 分明히 언급하고 있지않다. 王翬가 물어보지 않았을리 없으며 王時敏이 알려주지 않았을 리가 없다. 그러나 비록 作者가 分明히 지적되고 있지는 않으나 文脈上 作者를 밝힐 수 있다고 본다. 王翬는 「小中現大」를 王時敏所藏中の 古代名品들 속에서 보았으며 摹寫를 권유받았을때 황송해 하였다고 했다. 王時敏이 자신의 소장품 가운데에서 꺼내었다 하였으므로 그 畫冊은 分明 王時敏 自身の 것은 아닐 것이다. 어떻게 自身の 作品을 이미 大家인 41歲의 後學에게 臨해 보라고 권할 수가 있겠는가? 王翬는 처음 당황해 하며 거절했다고 하였는데 原作者가 無名代筆家나 陳廉같은 畫家였다며는 王翬는 그런 反應을 보이지 않았을 것이다. 탁월한 기량을 가진 것으로 이미 認定받고 있던 王翬가 無名作家의 作品에 주저해 하지는 않았을 것이며 王時敏도 그런 作品을 王翬에게 권하지도 않았을 것이다. 그러면 누가 그런 位置에 合當한 人物일까? 本人은 그 對象人物은 分明 董其昌이었을 것으로 생각한다.

自識의 序頭에서 王翬가 董其昌이 藝壇의 宗匠이었다고 하며 그의 이름을 든 것은 우연이라고 생각되지 않는다. 淸初의 正統派 畫家들에 있어서 董其昌은 거의 絶對的이고 傳說的인 人物이었다. 王翬도 그가 늦게 태어나 董其昌을 실제로 만나보지 못한 것을 한스럽게 생각했었다.³⁹⁾ 따라서 王時敏이 董其昌의 作品을 臨해 보기를 권하였을때 송구스러워 했을 것을 짐작해 볼 수 있다. 여기에 靑出於藍의 영예를 부여한 것도 王翬의 숨씨를 높여서 붙여준 것이라 보아야 할 것이다. 實際 王時敏이나 王翬가 董其昌보다 그림 숨씨가 나은 것은 아니라 자기들 끼리 서로 올려주므로써 知己之友의 즐거움을 나누는 것이 아닐까?

原作者의 이름을 모를리 없던 王翬가 그것을 分明히 밝히지 않았던 것은 아마도 外觀上 쉽게 드러나는 點 때문일 것으로 믿어진다. 每葉마다 자신의 印章을 찍었던 王翬의 縮本과 달리 한곳에도 落款을 하지 않은 「小中現大畫冊」은 每葉에 題文을 쓰고 題目을 붙인 董其昌 自身の 作品임으로 해서 자신있게 省略되었던 것이 아닌가 생각된다. 따라서 外觀上 쉽게 추측되는 作家라면 그것은 바로 董其昌 밖에는 없을 것이다. 以上과 같은 側面에서 王翬가 model로 하였던 畫冊의 實作者가 董其昌이라고 추정해 보았으나 아직 정리되지 못한 것은 王時敏說이나 陳廉說과 같은 의견을 가능케하는 여러 文獻들의 存在인데 왜 類似한 記錄들이 많이 남아 있어 착각을 유발케 하는 것일까?

그것은 두가지 側面에서 說明되어 질 수 있다고 본다. 첫째는 類似한 形式에서 오는 誤解이다.

38) 原文은 徐邦達, 「前掲論文」, p. 206 參照. 이 畫冊과 跋文은 裴景福의 『壯陶閣書畫錄』 卷14, pp. 13~16에 着錄되어 있다.

39) 王時敏, 『西廬畫跋』, 『歷代論畫名著 彙編』 (台北:世界書局, 1984), p. 289.

縮本들은 完全한 創作品들이 아니기 때문에 外觀上의 描寫만으로는 식별이 용이하지 않고 특히 全畫冊을 摹寫할 경우는 누구의 것인지 實物이 없이는 不可能하다. 둘째는 文獻史料의 priority (우선순위)문제인데 여러사람들이 비슷한 作品들을 만들었을 경우 年代가 가장 올라가는 사람이거나 面對한 사람의 기록이 가장 신빙성이 있다는 것이다. 즉 張庚(1685~1760)이나 王原祁(1642~1715)같은 사람들은 畫冊이 製作된지 약 100年後의 人物들로서 그들의 기록은 風聞에 의한 것이든지 文獻에 依한 것이기 때문에 王時敏에게서 直接 듣고 臨摹했었던 王鑑이나 王翬의 陳述보다 史料價値가 떨어진다는 것이다.⁴⁰⁾ 王鑑은 小中現大原本에 의거해 臨했었다고 보이지 않으므로 이 경우 王翬의 기록만이 「小中現大畫冊」의 原作者를 가려내는데 確實한 資料라고 볼 수 있다.

그러나 물론 이러한 記錄에만 근거해 董其昌說을 主張할 수는 없다. 文獻은 이와 같은 臨本의 作者를 推定하는데에는 限界가 있기 때문이다. 文獻보다는 作品上에서 확인되는 것이 重要한데 王時敏이나 陳廉說의 경우는 文獻이 확실하나 作品上에서 연결이 안되어 회의케 되나 董其昌의 경우는 作品上에서 보다 分明해진다.

2. 作品比較

지금까지 文獻에 依한 董其昌說을 살펴보았으나 作品上에서도 확인되어야만 신빙성이 있을 것이다. 作品과의 比較는 두가지 方法으로 나눌 수가 있다. 우선 「小中現大畫冊」과 같은 類의 臨畫들이 있으면 가장 좋은 比較資料이며 그 다음이 다른 一般創作品과의 比較이다. 「小中現代畫冊」中の 作品들은 臨畫들이지만 크기가 縮少되면서 畫家自身의 숨씨가 은연중에 드러나는 것이므로 技法上에서는 創作品과 同一한 것이다. 여러 종류의 縮本들을 서로 比較해 보면 作品의 構圖와 形態에선 同一하나 細部處理나 筆法에서 뚜렷한 차이를 보이고 있음을 알 수 있다. 따라서 畫家本人의 創作品과도 比較가 可能한 것이다.

董其昌의 現存하는 作品數는 많으나 알려진 臨作은 별로 없다. 多幸히도 台北의 故宮博物院에는 倪瓚의 東崗草堂圖를 臨한 董其昌의 作品(圖17)이 남아있어 畫法을 서로 비교해 볼 수 있다.⁴¹⁾ 1629년에 그려진 이 作品은 두가지 點에서 시사하는 바가 크다. 첫째는 치밀한 臨摹의 態度이다. 나무하나 풀한포기 정성들여 그려지고 있고 나무들은 특히 各各 모양을 달리하며 墨色도 달리고 있다. 中央에 있는 亭子에는 두명의 人物이 있는데 董其昌은 人物을 잘 그리지 않는다는 通念과 달리 정성들여 그려져 있다. 作品위에는 倪瓚과 張雨의 題跋까지 모두 筆寫되고 있는 點은 董其昌이 臨作을 잘 못한다는 徐邦達의 評과는 어울리지 않는 現象이다. 잘 알려진 董其昌의 作品들은 모두 運動感이 넘치고 추상적인 處理도 보이고 있다. 그러나 이 作品에서는 그러한 面貌가 전혀 느껴지지 않는다. 즉 通念의 董其昌과는 다른 모습인 것이다. 둘째로는 1629년이라는 늦은 시기에 製作되었다는 點이다. 이 年代는 董其昌이 75才때에 해당되는 末年이다. 이렇게 늦은 시

40) 小中現大畫冊이 1620年代에 만들어졌다고 본다면 張庚의 기록은 약 120년 뒤 王原祁의 기록은 약 80년 뒤가 된다.

41) 이 作品은 故宮博物院出版의 『元四大家』 1975, pl. 328에 실려있다.

기에도 董其昌은 臨摹를 하고 있는 것이다. 董其昌은 年齡에 어울리지 않는 정밀함과 성실함이 이 作品에서 보여주고 있어 末年에는 臨摹를 하지 않았으리라는 것도 速斷임을 立證케 한다.

또 하나 貴重한 資料가 남아 있는데 그것은 以前에 狄平子 所藏에 들어 있었던 董其昌의 臨范寬 溪山行旅圖이다(圖19). 現在는 소재不明이나 『中國名畫集』에 圖版이 실려있어 그 內容을 살필 수가 있다.⁴²⁾ 圖版으로만 보더라도 이 作品은 董其昌의 眞作이 아님을 알 수 있다. 위의 董其昌의 題文이 그의 글씨가 아니며 그림 또한 소홀히 다루어져 있는 점등으로 보아 僞作이라 판단되나 上部에 있는 董其昌의 題文은 內容이 특이한 것으로 보아 原文을 옮긴 것이라 여겨진다. 董其昌은 말하길 자신은 以前에 數차례에 걸쳐 范寬의 溪山行旅圖를 臨하였다고 하였는데 范寬의 作品은 雨點皴를 쓴 손이 많이 가는 作品인데도 數차례나 臨摹해 보았다고 하였음은 시사하는 바가 크다. 王時敏說을 批判할 때도 언급하였지만 「小中現大畫冊」의 第二葉이 바로 范寬의 溪山行旅圖를 臨한 것으로서 原作 實物을 보았던 董其昌이 臨하였을 가능성은 매우 큰 것이다.

以上에서 본 2點의 臨畫들에 나타난 꼼꼼함이나 성실함은 既存의 董其昌의 概念으로는 說明되기 어려운 바가 있다. 특히 2點 모두가 1620年代 즉 董其昌이 70餘歲時의 늦은 時期의 作品들임을 思考한다면은 董其昌이 臨摹를 일찌기 그만 두었다는 것도 단지 추측에 불과하다는 것을 알 수 있다. 이와같은 臨畫들의 存在는 董其昌 畫風의 잘 알려지지 않은 시기 즉 그림을 시작한 1577年부터 가장 年代가 올라가는 作品이 나타나는 1596년까지의 20年間의 作風을 살펴본다면은 그다지 理解하기 어려운 것은 아니다.⁴³⁾

이 기간중에 製作된 作品은 文獻에는 存在하나 實際남아있는 것은 없어 畫風을 살필 수가 없다.⁴⁴⁾ 그러나 董其昌의 友人이나 後學들의 증언을 들어보면 그의 畫風에 대하여 짐작해 볼 수 있다. 陳泉이라는 後學은 언급하길,

董其昌은 그의 初期에 唐과 宋의 名品들을 공부하였었다. 그의 作風은 정교하며 아취가 있고 날카로웠다. 그의 재능은 이미 同時代의 어느 화가보다도 뛰어났었으나 아직 그는 자신의 재능과 자연스러움을 조화시키지 못하고 있었다. 그의 中年期에 董源을 공부하고 나서 董其昌은 부드러운 筆法과 墨法을 구사하기 시작하였으며 딱딱함을 완전히 벗어날 수가 있었다.⁴⁵⁾

陳泉의 말에 의하면 董其昌은 初期에 정교하고 날카로운 畫風을 갖고 있었다고 하는데 이것은 그의 中期나 末期의 畫風과는 구별되는 것이다. 董源을 工夫하고 나서 筆法이 달라졌다는 分析을 보면 그의 말이 根據없는 얘기가 아님을 느낄 수 있다. 왜냐하면 董其昌에 있어서 董源의 位置는

42) 『中國名畫集』 1909, 上海, vol. I, pl. 28. 作品에 대한 간단한 소개가 Cahill의 『中國古畫索引』(University of California press, 1980), p. 83에 들어있다. Cahill은 이 作品을 范寬의 項目에서 취급하고 있으나 本人은 董其昌의 臨作의 後代 僞作으로 보고자 한다.

43) 그림을 시작한 年代는 『容台集』別集 卷2, p. 20과 董源의 「龍宿郊民圖」에 있는 董其昌跋, 그리고 metropolitan Museum에 있는 1630년에 된 董其昌의 山水畫冊等에 나타나고 있으며, 가장 年代가 올라가는 作品은 上海博物館에 소장되어 있는 「燕吳八景」畫冊이다. 이 畫冊은 아직 出版된 적이 없다.

44) 1588년과 1596년의 年紀를 가진 作品이 다음 文獻에 기록되어 있다. 李佐賢, 『書畫鑑影』(1871, 藝術賞鑑選珍, 1970) 卷8, p. 440과 p. 441. 『董華亭書畫錄』에는 1591年作이 기록되어 있다.

45) 李佐賢, 『上揭書』 卷8, pp. 444-445. 陳泉은 吳江人으로 字를 糜叔이라하며 錢杜의 弟子였었다.

分明 매우 重要하나 잘 알려져 있지 않기 때문이다.⁴⁶⁾ 그러나 이 後學의 말을 全적으로 믿을 수는 없을 것이다. 다행히도 董其昌 스스로가 자신의 젊었을때의 作風에 대해 언급한 것이 있어 크게 參考가 된다. 『董華亭書畫錄』의 「董其昌倣富春山居圖」條에 董其昌과 同時代人으로 직접 만났던 徐爾垣의 跋文이 실려 있는데 그의 跋文中에 董其昌의 말이 들어 있다.

이 卷은(董其昌의 倣作) 新安 羅氏로 부터 구입한 것이다. 董其昌의 筆인데 자세히 살펴보고는 楊不棄가 摹寫한 것이 아닌가 의심했었다. 董其昌의 西湖訪問을 맞아 이 작품을 꺼내놓고 직접 물어 보았다. 그가 말하길 이것은 나의 20年前的 作品이라 하며 지금은 이런 技法으로 그리지 않는다고 하였다. 대저 董其昌은 처음 黃公望을 배우기 시작하였으나 後에 五代와 宋(의 畫法)을 工夫하였기 때문에 筆法이 다소 달라진 것이다. 눈이 있는 자는 마땅히 스스로 알아야 할 것이다.⁴⁷⁾

董其昌은 스스로 자신의 畫風이 달라졌었다고 하였는데 後代의 運動感 넘치고 抽象的인 畫風을 생각해 보면 以前의 畫風은 이와는 다른 즉 정교하고 緻密한 것이라 類推된다. 徐爾垣은 그 畫風이 楊不棄와 같다고 하였는데 楊不棄는 이름이 楊名時로서 『無聲詩史』에 보면 「博雅多能하고 精於鑑別하며 善臨摹古帖」이라 되어있어 그 畫風이 精密한 것은 좋아하였던 것을 알 수 있다.⁴⁸⁾ 따라서 董其昌의 畫風이 緻密한 데서 부터 力強한 것으로 바뀐 것을 짐작할 수 있다.

董其昌의 初期畫風이 後期와 달랐다는 文獻의 기록은 「小中現大畫冊」이 後期 作品들과 畫法이 다르다하여 쉽게 董其昌의 숨씨가 아니라고 斷定하지 못하게 한다. 前期의 作品이 남아있지 않은 狀況에서 後期の 畫法만으로 관련성을 부정하는 것은 速斷이라 여겨진다. 그러나 後期の 現存作品들과도 자세히 비교해 보면 어떤 연관성을 抽出해 낼 수가 있다. 오히려 많은 點에서 공통점이 있으며 同一人에 의한 숨씨를 확인할 수 있다. 그럼 몇가지 區分下에서 「小中現代畫冊」과 董其昌의 一般創作品들과 비교해 보고자 한다.

a. 皴法

우선 皴法을 보면 「小中現大畫冊」은 각 畫家의 特徵에 따라 다른 皴法을 쓰고 있다. 李成과 范寬은 雨點皴으로 董源과 巨然, 黃公望은 긴 披麻皴를 그리고 趙孟頫는 解索皴, 王蒙는 牛毛皴를 倪瓚는 折帶皴를 확연히 다르게 使用하고 있는 것은 각 畫家의 연원을 밝혀 그것을 엄격히 지키고자 하는 態度로 볼 수 있다. 이러한 分명한 系譜에 대한 意識은 董其昌에게서 특히 두드러진다. 董其昌 題跋의 모음인 『畫禪室隨筆』에 보면 다음과 같은 句節이 있다.

그림에 있어서 구도와 皴法은 모두 그 畫派가 있는 것이며 서로 섞일 수가 없는 것이다. 오로지 樹木만이 例外이다. 비록 李成, 董源, 范寬, 郭熙, 趙令穰, 趙伯駒, 馬(遠), 夏(珪), 李唐과 같은 大家들도 모두 荆浩와 關同으로 부터 나온 것이며 아래로는 黃公望과 吳鎮으로 연결되는 것이다.

46) 董源의 董其昌에 미친 影響에 대하여는 拙著, *Tung Yuan's Influence on Tung Ch'i-ch'ang's Paintings*, (Ph. D. Dissertation, University of Kansas, 1988) 參照.

47) 青浮山人, 『董華亭書畫錄』(藝術叢編, 卷25), p. 5.

48) 姜紹書, 『無聲詩史』畫史叢書(文史哲出版社, 1983), p. 1082.

어떤이는 말하기를 自成一家라하나 이것은 특히 그렇지 않다. 예컨대 버드나무하면 趙伯駒이며 소나무하면 馬和之 또 枯樹하면 李成이라하는 것은 千古에 不變하는 것이다. 비록 모든 것이 바뀔 지라도 그 本源을 떠날 수는 없는 것이다. 어찌 古法을 떠나서 獨創이 있을 것인가?⁴⁹⁾

董其昌의 이와같은 系譜에 대한 徹底한 態度는 「小中現大畫冊」에서의 作畫態度와 잘 一致한다. 사실 董其昌 活動 當時 宋·元代畫는 구하기가 힘들어 一般人 뿐만 아니라 畫家들도 宋·元代 畫家들의 특징에 대한 識見이 그다지 없었다. 董源, 巨然, 李成, 范寬과 같은 畫家의 作品은 이미 없어졌었으며 元代畫家의 作品또한 구해보는것이 쉬운 일이 아니었다. 董其昌은 特異하게도 그의 生前에 많은 수의 董源畫, 巨然畫, 李成畫등의 作品들을 보았으며 또 所藏하였었다.⁵⁰⁾ 董其昌이 아니었으면 오늘날 그렇게 많은 推定作品이 남아 들지 않았을 것이다. 董其昌 態度의 特異한 점은 이들 많은 宋·元代 畫家들을 系統을 세워볼려고 했던 점이다. 「小中現大畫冊」에 보이는 原作家들의 畫風에 대한 강한 意識은 당시로서는 董其昌밖에는 갖추기가 어려운 것이었다. 이와같은 點에서 「小中現大畫冊」에서의 皴法은 原畫에서 보다 더욱 특징이 부각되었을 것으로 보인다.

그러면 實際作品속에서도 이러한 系派에 따른 皴法使用意識이 나타나고 있는지 살펴보자. 董其昌의 「靑卞山圖」(圖20)와 「葑涇訪古圖」(圖21)에는 「倣北苑筆」 즉 董源의 技法에 의한 作品들이 하는 題文이 들어있다. 이 作品들에서 보이는 皴法은 모두 披麻皴로서 董源의 特徵이 잘 드러나고 있다. 이 披麻皴는 黃公望의 길고 성긴 長披麻皴과는 달리 촘촘하게 密集되어 있는 것이 Ogawa 所藏에 있는 董源의 溪山行旅圖에 보이는 皴法과 類似한 것이다.

또 黃公望畫를 倣한 경우는 대개 긴 披麻皴를 쓰고 있다. 上海博物館에 있는 山水圖가 그 한 例가 될 것이다.⁵¹⁾ Cleveland Museum에 있는 倣 黃公望 江山秋霽圖(圖22)는 얼핏 보기에 黃公望의 筆法과 無關해 보인다. 그러나 「小中現大畫冊」中 第12葉과 第13葉(圖23)에는 또다른 形態의 黃公望畫를 보여주고 있다. 그것은 皴法이 거의 들어있지 않은 Cubist작품에 가까운 느낌을 주는 것들이다. 董其昌의 江山秋霽圖는 이들 作品들과의 연관속에서 쉽게 이해되는데 그 점은 上部에 다시 長披麻皴이 나타나고 있는 點에서도 간취된다. 第13葉의 上部와 圖22는 形態上 有關하며 董其昌의 倣하는 숨씨가 드러나는 傑作이라 하겠다.

倪瓚畫를 倣할 경우는 折帶皴를 쓰고 있는데 Motropolitan Museum에 있는 山水畫冊中の 一葉(圖24)이 한 좋은 例이다. 折帶皴과 苔點을 主調로 한 山水로 多樣한 墨色의 變化와 함께 새로운 美境을 보여주고 있다. 折帶皴와 苔點의 使用은 「小中現大畫冊」의 第20葉(圖8)의 下部와 第21葉의 上部에 보이는 手法과 類似한 것이다. 그리고 王蒙畫를 倣한 경우 牛毛皴를 쓰고 있는 것이 「山水高冊」中の 一葉(圖25)에서 확인된다. 비록 山水 자체는 運動感이 넘치는 새로운 意境을 보여주고 있으나 筆法은 王蒙의 牛毛皴法을 쓰므로써 古代畫蹟에 기초를 둔 淵源이 있는 作品임을 시사하고 있다. 이상의 例에서 나타나는 특징은 董其昌이 實際創作品에서도 그 Model의 畫法

49) 董其昌, 『畫禪室隨筆』(觀賞彙錄 上), 藝術叢編. I-28, (世界書局, 1977), pp. 35~36.

50) 董其昌이 보았던 董源畫는 29點에 이르는데 그 內容과, 董其昌이 董源에 대한 態度等은 註46에 있는 拙著 參照.

51) James Cahill, *The Distant Mountains*, 1982, pl. 50 參照.

에 입각해 倣하고 있다는 것이다.

b. 墨 法

董其昌이 長技로 하는 것은 墨의 處理이다. Metropolitan Museum에 있는 山水畫冊이나(圖24) Cleveland Museum의 靑卞山圖(圖20)등을 보면 그가 얼마나 墨處理에 탁월하였던가를 實感할 수가 있다. 진한 먹과 연한 먹색을 적절히 조화시키며 展開시켜 나가는 솜씨는 當代에 벌써 認定받은 바가 있다. 董其昌의 弟子였던 王時敏은 董其昌의 솜씨에 대하여 다음과 같이 記述하고 있다.

董其昌의 感覺능력은 탁월하며 그 所藏品 또한 풍부하다. 대저 唐·宋·元代의 모든 名家에 통하지 않음이 없었다. 古代名品과의 血戰에서 살을 얻고 또 骨髓를 얻어 마침내 集大成할 수가 있었다. 筆法에는 涉약함과 진부함이 없었으며 墨法은 모든 變化를 갖추고 있었다. 特別히 逸格과 韻致를 갖추고 있는 것은 天부의 才能이며 공부와 노력으로 미칠 수 있는 것이 아니다. 그러므로 그의 風格은 成化, 嘉正 年間の 어떤 畫家들 보다도 뛰어났던 것이다.⁵²⁾

「小中現大畫冊」에는 墨色 處理가 탁월한 作品이 여러점 보인다. 第18葉(圖26)은 그 중에서도 歷卷으로 진한 먹과 연한 먹이 交叉하며 遠景으로 가면서 점점 연해지는 變貌는 쉽게 흉내낼 수 있는 境地가 아니다. 이 作品에 보이는 墨色 處理의 솜씨는 董其昌의 Metropolitan Museum에 있는 山水畫冊(圖24)과 比肩될 수 있을 것이다. 前景의 樹木이나 바위 등에는 진한 먹을 使用하고 뒤로 가면서 점점 墨의 濃度를 약하게 해가면서 變化를 주다 後景에서는 매우 淡白한 墨味를 보여주는 것에서 서로 通하고 있다. 淸初 正統派 畫家들의 作品에서 흔히 보이는 반복적인 樹木筆線處理도 없고 도식적인 筆法도 없다. 僞作에서는 맛볼 수 없는 이러한 墨味에서 「小中現大畫冊」의 水準은 董其昌의 筆力이 아니면 어렵다고 느껴진다.

董其昌의 墨使用에 대해서는 『壯陶閣書畫錄』을 편찬했던 裴景福도 격찬한바 있는데 그는 董其昌의 書畫를 100點 정도 갖고 있었으며 繪畫作品만도 30點 넘게 소장한 적이 있던 董其昌作品의 열렬한 愛護家였었다.⁵³⁾ 그의 董其昌의 實際作品들을 통한 경험에서 우러난 評價를 들어보자.

董其昌의 墨놀림은 入神의 境地에 들었으며 王時敏은 단지 能品, 그리고 王鑑은 秀雅의 境地에 각각 들었을 뿐이다. 董其昌의 書畫는 모두 絶妙하며 六法과 八法에 두루 정통하다. 진짜 作品이 아니면 어찌 이런 모든 것을 살필 수 있을까? 畫壇의 根源이며 오묘한 가르침이라 말로써 쉽게 설명하기 어렵다.⁵⁴⁾

實際作品에 근거한 裴景福의 관찰은 시사하는 바가 크다. 그의 말대로 「小中現大畫冊」中の 第1葉, 第8葉, 第18葉 등에 보이는 墨法은 王時敏이나 王鑑같은 畫家들의 作品이라고 믿기 어려운 바가 있다. 董其昌의 墨味는 오로지 眞作에서만 느껴지며 이 點은 또한 董其昌의 作品을 鑑定하

52) 王時敏, 『王奉常書畫題跋』, pp. 215~216.

53) 裴景福, 『前揭書』, p. 790.

54) 裴景福, 『前揭書』, p. 790.

는데 요긴한 要素이다. 이와같은 觀點에서 「小中現大畫冊」에 보이는 墨法은 董其昌의 筆力임을 立證하는 것이라 본다.

c. 樹枝法

皴法과 墨法과는 달리 樹木處理에서도 우리는 흥미있는 관계를 抽出해 낼 수 있다. 董其昌의 畫論에 보면 그가 特別히 樹木에 대하여 신경을 많이 쓰고 있음을 發見하게 된다. 그의 樹木觀은 독특하며 매우 主觀의이나 理論化하여 강한 語調를 띄고 있다. 그의 樹法理論中 하나를 들어보자.

나무를 그리는 法은 반드시 꺾는 것을 주로 하여야 한다. 每番 筆을 움직일때 마다 꺾을 부분을 생각하여야 한다. 글씨를 쓸때에 筆을 돌리는 것과 힘을 주는 것과 같이, 筆을 돌릴 수도 없고 거두어 들일 수도 없다. 가지는 네가지가 있는데 말하자면 네 方向으로 모두 가지를 뺀고 앞을 단다는 것이다. 一尺의 나무를 그릴 때에도 단 1寸의 가지도 똑바로 두어서는 안된다. 반드시 筆을 꺾어 갈 것인데 이것이 바로 (樹木法의) 비결이다.⁵⁵⁾

위의 글을 읽어보면 실제 이 理論이 實行될 수 있을까 여겨진다. 어떻게 붓을 每番꺾을 수가 있을까? 그러나 董其昌은 이 理論대로 해 보았던 사람이다. 그의 그림에서 특징적으로 보이는 굴절이 심한 樹木은 바로 위의 樹木觀을 實行에 옮긴 것이다. 葑涇訪古圖에서의 樹木들이나(圖27) Melbourne의 National Gallery of Victoria에 있는 山水圖等에 보이는 樹法은 매년 꺾는 樹法에 의한 것이다.⁵⁶⁾ 이런 觀點에서 「小中現大畫冊」中の 作品들을 보면 기운찬 나무들의 모습을 많이 接하게 된다.

「小中現大畫冊」第一葉(圖28)을 例로 들어보면 下部에 굴절이 많은 枯木이 서 있고 절벽 中間에는 줄기가 각지게 꺾인 소나무들이 있으며 後景에는 짧은 검은나무들이 펼쳐져 있다. 이 樹木들은 董其昌의 그림에 가끔 보이는 특징적인 나무처리법으로 原畫에 따르다 보니 우연히 그렇게 된 것으로 보이지 않는다. 왜냐하면 王翬가 摹寫한 같은 內容의 臨畫(圖29)와를 比較해 보면 쉽게 알 수 있다.⁵⁷⁾ 즉 王翬畫에서의 前景枯木은 자연스러운 實感나는 나무로 변하고 있으나 氣勢를 잃고 있으며 中景의 소나무도 각을 잃은 대신 自然스러움을 더하고 있는 점에서 쉽게 看取된다.

다시 第一葉의 樹木들을 살펴보면 前景의 枯樹는 Boston 美術館에 있는 董其昌의 畫稿冊에서(圖30) 類似한 樹法을 發見할 수 있다.⁵⁸⁾ 잎이 없이 內在한 힘이 넘치는 점과 굴절이 큰 점이 共

55) 董其昌, 『畫禪室隨筆』 p.36. 董其昌은 특히 董源의 樹木法에 대하여 강조하고 있는데 다른 畫家들이 모두 꺾이는 點에 공통되나 董源만은 잘 꺾지않고 줄기가 뻗뻗하고 勁하다라고 말하고 있다. 『畫禪室隨筆』 p.38. 이와 같은 觀點에서 볼 때 第3葉의 「董北苑眞蹟神品」의 樹法은 勁하며 董其昌의 理論과도 부합된다.

56) 圖版은 James Cahill, *The Distant Mountains*, pl.43.

57) 이 作品은 台灣의 故宮博物院에 있는 「臨唐宋各家山水冊」가운데 들어 있는데 上海博物館에 있는 王翬縮本에서는 이 作品이 빠져있다. 두 畫冊간에 어떤 연관성이 있지 않을까 생각된다.

58) 畫稿冊에는 많은 나무의 Sketch가 담겨져 있는데 그중 다음과 같은 作品에서 유사성을 찾아볼 수 있다. 古原宏伸編, 『董其昌의 書畫』(東京:二玄社, 1981), pl.23-2와 23-9.

通된다. 그리고 中景의 소나무들은 董其昌의 王維詩意圖(圖31) 前景에서 그리고 巖居高士圖(圖32)의 前景에서 各各 類似한 形態를 發見하게 된다. 이와같이 소나무 줄기를 角이 지게 그리는 것은 董其昌 特有의 技法이며 每番의 筆劃의 方向을 바꾼다는 畫法에 기초한 것이라 여겨진다. 이러한 角지고 힘찬 樹木들이 「小中現大畫冊」의 第3葉, 第5葉, 第12葉, 第19葉 等에서도 나타나고 있는 點으로 미루어 보아 心證을 굳히게 해준다.

d. 餘白空間 處理法

「小中現大畫冊」에서 또 하나 눈에 띄는 特徵이 깨끗한 餘白空間 處理이다. 대개의 山水畫에서 보면 江邊이나 海邊의 處理에서 자연스러움을 더하기 위해 水平的 筆線을 가한다. 그러나 董其昌은 餘白空間을 하얗게 그냥 남겨 두기를 좋아하며 物體가 있는 部分과 없는 部分의 차이를 두드러지게 한다. 이러한 態度 또한 의식적인 것으로서 그의 또 다른 理論인 것이다. 『書禪室隨筆』에 실려있는 이 대목은 董其昌 繪畫의 비밀을 푸는 또 하나의 열쇠이다.

예전의 그림들은 단순히 그려지지 않았는데 지금은 대개 그 意味를 잃어버렸다. 오로지 分과 合만이 皴法을 이끄는 것이며 이것이 붓을 잡을 때 알아야 할 것이다. 그다음 주의할 것은 虛와 實을 分明히 하는 것이다. 虛와 實이라는 것은 筆을 어떻게 사용하느냐에 달려있다. 復雜한 부분은 반드시 餘白이 있어야 하는데 實과 虛는 서로 보완하는 것이다. 만약 그림이 너무 영성하면 깊이가 없어지고 너무 密集하면 운치가 없어진다. 화가가 虛와 實을 가려 뜻을 표현하면 그림은 자연히 奇異로와 질 것이다.⁵⁹⁾

董其昌의 虛와 實, 分과 合의 理論도 獨特한데 이와같은 哲學的 觀念도 그는 自身の 作品에서 表現해 보고자 하였다. Nelson Gallery에 소장되고 있는 山水高冊中の 巖居高士圖(圖32)나 山水圖(圖33) 등은 密集된 山勢 中間에 흰 餘白을 두르므로서 자신의 理論을 實踐해 보이고 있으며 그 특이한 美感은 이 理論에 依據하지 않으면 쉽게 說明되지 않는다. 또 자신의 「葑涇訪古圖」(圖21)와 같은 作品에서 溪谷의 水面에 아무 筆線을 가하지 않고 있는 것도 同一한 意味로 해석될 수 있다.

「小中現大畫冊」中の 많은 葉에서 이와같은 餘白空間處理를 發見하게 되는데 이것을 모두 原蹟의 充實한 摹倣에 의한 것으로 斷定해 버릴 수는 없다고 본다. 第3葉, 第8葉, 第9葉, 第11葉, 第12葉(圖34), 第15葉, 第16葉, 第19葉 等 여러곳에서 보이는데 특히 12葉의 경우를 보면 江邊에 단 하나의 筆線도 가해지지 않은 채 完全한 餘白으로 남아 있는 것이 우연이라고 보기에는 어려운 바가 있다. 原蹟이 남아 있지 않으므로 原모습이 그러한지 董其昌의 意圖인지 확연히 말하기 어려우나 이밖에 여러곳에서 이와 같은 태도가 보이는 것으로 보아 단순히 原蹟에 따른 것이라고만 말하기 어렵다. 特히 董其昌의 作品들에서만 이런 處理가 보이고 있는 點에 유의해 볼때 董其

59) 董其昌, 『書禪室隨筆』, p. 36. 分과 合, 虛와 實의 意味에 대한 論議에 대해서는, Wen Fong, "Tung Ch'i-ch'ang and the Orthodox Theory of Painting", *National Palace Museum Quarterly*, (Jan. 1968), p. 16. 參照.

昌과의 관련속에서 파악하는 것이 보다 바람직하지 않나 생각된다.

以上の 몇가지 技法的 特徴에서 보더라도 董其昌의 솜씨가 感知되며 따라서 文獻上에서의 推定을 더욱 확실하게 하고 있다. 文獻上에서만 推定되는 王時敏說과 陳廉說들과는 달리 文獻과 作品 兩面에서 확인되는 董其昌說이 보다 事實에 가까운 것이 아닐까 여겨진다.

V. 製作時期, 題文 및 流轉經路

지금까지 「小中現大畫冊」에서 가장 重要하다고 할 수 있는 作者의 問題가 檢討되었으나 아직 分明하지 않은 部分은 이 畫冊이 언제 어떻게 만들어졌는가 하는 問題이다. 董其昌이 쓴 題文이 年代가 기입된 대로 그때에 쓰여졌던 것이었다면 年代추정은 容易한 것이다. 즉 가장 年代가 올라가는 題文이 쓰여진 第一葉의 경우 董其昌의 題文은 1598년에 쓰여졌으며 늦게는 第10葉의 경우로서 1627年이다. 따라서 약 30年間に 걸쳐서 持續的으로 그려지고 또 모아졌다고 보아야 할 것이다. 그러나 文獻에 보이는 董其昌의 題跋文中에는 小中現大에 쓰여진 것과 같은 文章을 담고 있는 경우들이 있는데 그것들은 대개 畫冊各葉의 原畫들에 대해 쓴 것들이다. 다시 말하면 董其昌은 「小中現大畫冊」의 臨畫들에 자신이 原畫에 대해 썼던 文章을 그대로 反復하고 있는 것이다. 즉 臨畫들을 原畫와 同一視했으며 새로운 創作品으로 보지 않았다는 얘기가 된다. 지금까지 조사된 董其昌의 題文과 原蹟에의 題文이 一致하는 作品들을 便宜上 圖表로 만들어 보면 다음과 같다.

畫葉番號	內 容	原文 收錄 處
第2葉	范寬 溪山行旅圖	原 畫(台北 故宮博物院)
第3葉	巨然 雪圖	“(”)
第8葉	黃公望 陡壑密林圖	『容台集』 p.2164, 『平生壯觀』 卷9
第9葉	“ 夏山圖	『壯陶閣書畫錄』 卷7, p.447
第10葉	王蒙 董源秋山行旅圖	『大觀錄』 卷17, p.2036
第12葉	黃公望 山水圖	『石渠寶笈』 明董其昌黃公望山水一卷 『董華亭書畫錄』 倣八家冊 東京博物館에 있는 董其昌의 「書畫冊」
第18葉	黃公望 山水圖	『式古堂書畫彙考』 卷4

이렇게 여러곳에서 同一한 文章을 發見한다는 점은 다른 葉의 題文의 경우도 아직 發見을 못했거나 散秩되었을뿐 다같이 양쪽에 쓰여졌다는 것을 말하는 것이라 볼 수 있다. 특히 第10葉의 경우에서는 「丁卯子月十九日」이라는 年紀가 原蹟에서도 똑같이 쓰여지고 있어 날짜까지도 摹寫되었던 것으로 보인다.⁶⁰⁾ 아마도 董其昌은 자신이 여기저기에 썼던 題·跋文들을 어떤 notebook 같

60) 이것도 臨作을 만들고 나서 原畫와 臨作 두군데 같은날 題文이 쓰여졌다고 보면 解析이 될 수도 있다. 그러나 다른 경우들과 綜合해 볼때 摹寫되었다고 보는 것이 보다 合理的이라고 생각된다. 臨作은

은 곳에 모아 기록해 두었다가 必要時 즉 文集을 出版 할 경우나 畫題를 써넣어야 할 경우등에 參照했을 것으로 보인다.⁶¹⁾ 第12葉에 쓰인 董其昌의 題文은 3종류의 各各 다른 作品에 쓰여지고 있는 것을 보더라도 董其昌이 같은 內容의 題文을 여러곳에 쓰고 있음을 확인할 수 있다.

畫冊의 臨作들은 꼼꼼히 摹寫하여야 하기 때문에 단시일에 될 수는 없을 것이며 무엇보다 그와 같은 大家들의 作品들을 짧은 시간내에 다 모을 수 없기 때문에 「小中現大畫冊」의 臨作들은 오랜 기간에 걸쳐 모아졌던 것으로 보인다. 董其昌은 자신의 粉本들을 배낭에 보관하였다고 한 것으로 보아 일정량이 될 때까지 收集했던 것으로 보인다. 「小中現大畫冊」의 作品들 중에는 1620年代에 쓰여진 題文이 3點 있는 것으로 보아 대략 1620年代에는 하나의 畫冊의 形態로 表具되었을 것으로 보이며 題文은 1620年代의 어떤 짧은 기간동안 계속 쓰여졌던 것으로 추측된다.⁶²⁾ 董其昌의 筆體가 여러 다른 形態로 쓰여지고는 있으나 年代를 달리하는 듯한 時代的 差異를 느끼기 어려운 점에서 그렇게 推定된다.

이렇게 成立된 「小中現大畫冊」이 以後 어떻게 流轉되었으며 清初 畫家들에게 무슨 영향을 미쳤을까 하는 點도 밝히고 넘어가야 할 部分이다. 上海博物館에 있는 王翬縮臨本에 있는 王翬의 自識에 의하면 「小中現大畫冊」은 董其昌死後 王時敏의 所藏에 들어 있었던 것으로 보인다. 이것을 王翬에게 보여 주었으며 아마도 다른 몇 畫家에게도 보여 주었을 것이다. 王時敏 自身이 이 畫冊을 臨摹했었을까 讀했을까 하는 疑問은 『王司農題畫錄』의 기록을 믿느냐 안믿느냐에 달려있다. 『王司農題畫錄』에는 董其昌의 題跋文이 있는 小中現大畫冊을 王時敏이 王原祁에게 주었다고 하였는데 그것이 王時敏의 縮本인지 아니면 現在의 「小中現大畫冊」을 指稱하는 것인지 分明하지 않다. 王原祁의 陳述이 정확했다면 그것은 王時敏의 또다른 縮本일 것이며 董其昌이 자신의 畫冊과 같은 體裁로 만들어 준 것이다. 이 點은 王時敏의 畫冊이 發見되기전에는 확인하기 어려운 問題이다.

陳廉과 吳歷等은 王時敏所藏에 들어있는 原畫들이나 小中現大畫冊을 기초로 縮本들을 만든 것으로 보인다. 이들 두 사람의 縮本은 기록에는 보이거나 실제 畫冊들이 發見되지 않아 內容을 확인하기 어렵다.⁶³⁾ 陳廉의 畫冊은 王鑑이 摹寫하므로써 그 윤곽을 알 수 있으나 모든 葉들이 다 摹寫되었는지 分明하지 않으므로 陳廉畫冊의 內容을 쉽게 얘기하기 어렵다. 특히 王鑑縮本은 作品의 題目들을 엉뚱하게 붙이고 있는 것으로 보아 現在의 「小中現大畫冊」을 基礎로 摹寫된 것이 아니라는 생각이 든다. 따라서 「小中現大畫冊」을 제대로 확실하게 摹寫했던 것은 王翬라고 할 수 있다. 王翬의 畫冊은 體裁와 內容에서 의심할 수 없는 「小中現大畫冊」을 기초한 것이며 또 그는

時日이 상당히 걸리기 때문에 언제나 原畫와 同一한 時期에 題·跋文이 쓰여지기 어려울 것이다.

61) Wai-kam Ho가 얘기했던 來仲樓隨筆 같은 것이 이런 종류일 것으로 보인다. Wai-kam Ho, "Tung Ch'i-ch'ang's New Orthodoxy and the Southern School Theory," *Artist and Tradition*, (Princeton University Press, 1976), p.114.

62) 畫冊의 製作年代에 대해서는 方聞教授도 1620年代로 보고 있다. Wen Fong, *Images of the Mind*, p.179.

63) 吳歷이 王時敏에게서 作品을 빌려다 畫冊을 만들었다는 것은 『王奉常書畫題跋』上卷 p.25에 보인다.

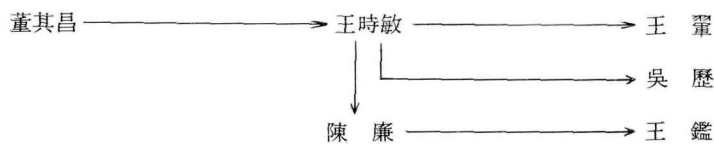
2종류의 縮本을 남기고 있어 열심히 「小中現大畫冊」으로 工夫하였음을 느낄 수 있다.⁶⁴⁾

「小中現大畫冊」의 流轉에 대하여 參考할 만한 記錄이 남아 있다. 王翬의 縮本을 소장하고 있었던 清末의 大收藏家 裴景福은 王翬의 縮本을 본 소감을 다음과 같이 기술하고 있다.

畫冊中에 보이는 宋元의 名品들은 董其昌, 王時敏, 王鑑, 渾壽平, 王翬 등의 臨本 등을 통해 누차 볼 수 있었다. 대저 이와같은 계승의 淵源은 여러 畫家들을 통하여 전해내려 갔던 것이다. 화단에 한 등불이 켜져 크게 번져 나갔던 것은 실로 王時敏의 수고스러운 수집에 있었던 것이다. 어린 後學들에게 宋元의 여러 大家들의 皴法과 氣韻, 그리고 畫法을 가르쳐 주었던 것은 모두 이 畫冊에서 비롯함이다.⁶⁵⁾

裴景福은 화단의 한 등불이 켜져 이후 계속되었다고 하였는데 그것은 누구를 가리키는 말일까? 그것은 제일 앞에선 董其昌을 지적하는 것으로 보아야 할 것이다. 그는 또 王時敏의 臨本도 따로 보았다고 하였다. 現在 作品이 없어 그가 무엇을 보고 얘기한지는 모르겠으나 그는 生前에 王時敏의 臨本 또한 본적이 있었던 듯 하다. 裴景福이 여기에서 臨本이라 하는 것이 畫冊인지 아니면 畫葉인지 分明하지 않다. 董其昌의 경우도 그가 무슨 作品들을 어디서 어떻게 보고 이야기 하는지 확실치 않다. 다만 오래 鑑賞의 結果에 依한 所感을 피력한 것인데 그 또한 縮本의 시작이 董其昌이라고 보고 있는 것이다. 王時敏의 功蹟은 이것을 保存하고 後輩들에게 臨하기를 권하여 계승시킨 點이라 하였다. 이런 點에서 裴景福이 王時敏의 수고로 이것이 可能하였었다고 말하고 있는데 이 말은 王時敏이 始作이었다는 말은 아니다. 王時敏은 자신이 臨摹하였을 뿐만 아니라 陳廉에게 縮本을 그리게 하고 자기 집을 訪問한 王鑑과 王翬, 吳歷等에게 縮本을 만들게 하였던 것이다.

以上の 文獻等을 통하여 밝혀진 事實들을 綜合해 보면 「小中現大畫冊」의 流轉은 대략 다음과 같은 系統 속에서 展開되어 나갔던 것이 아니었나 생각된다.



이 圖面에 包含된 모든 人物들이 다 「小中現大」를 기초로 縮本을 만들었는지는 斷言할 수 없으나 모두 縮本製作을 했던 畫家들로서 畫冊을 만들었던 動機의 側面에서는 모두 董其昌으로부터 影響을 받았던 사람들이라 하지 않을 수 없다.

64) 王翬는 上海博物館에 「小中現大摹帖」을 台灣故宮博物院에 「臨唐宋各家山水畫冊」을 남기고 있으며 또 小中現大 第15葉의 吳鎮의 關山秋霽圖를 크게 摹寫하고 있다. 圖版은 Victoria Contag, *Chinese Masters of the Seventeenth Century* (Rutland, Vt and Tokyo, 1970), pl. 50.

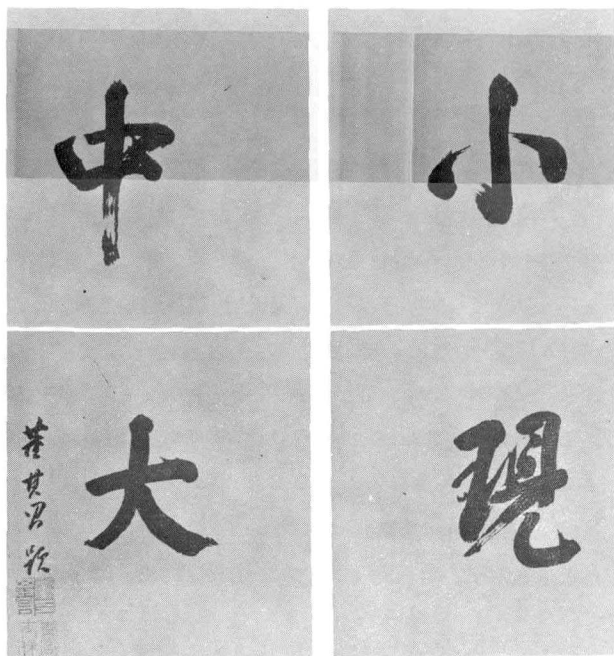
65) 裴景福, 『壯陶閣書畫錄』 卷14, p. 16.

IV. 結 語

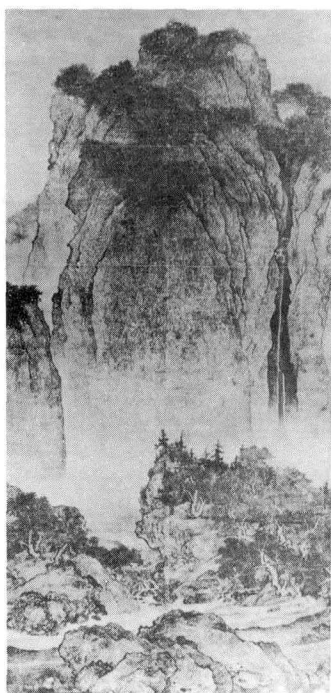
「小中現大畫冊」이 누구의 作品인가 하는 問題를 文獻과 作品兩面에 걸쳐 分析해 보았으며 結論的으로 題文을 많이 쓴 董其昌 自身の 作品이라는 點을 밝혀 보았다. 이러한 推定은 여러가지 面에서 지금껏 說明되어지기 어려웠던 問題들에 도움을 줄 것이다. 즉 董其昌은 臨에 자신이 없어 倣에 힘썼으며 따라서 그의 倣作은 보다 原型에서 벗어난 破格的인 모습을 갖는다는 見解를 불식시켜 줄 수 있다. 이와같은 意見은 秋史 金正喜가 예쁜 楷書나 行書에 자신이 없어 그런 奇怪한 書體를 만들어 내었다고 보는 것과 유사하다. 秋史가 일찌기 그와같은 既存의 美的 영역을 소화하고 뛰어넘었듯이 董其昌도 일찌기 典雅하고 緻密한 畫風에서 탈피하여 힘차고 자유스러운 古拙에 기초한 畫風을 發展시켰다는 것과 有關하다. 이러한 點은 末期의 잘 알려진 作風과 달리 가장 年代가 올라가는 最近에 發見된 畫冊의 畫風이 端雅하고 精密하다는 點에서도 再確認이 된다.

또다른 點으로는 文人畫家들이 畫業을 닦는 方便으로 내세웠던 臨倣에 힘쓴다는 것이 實際로 熱心히 이루어졌던 것임일 지적할 수 있다. 董其昌은 이 點에서 특히 理論이 많던 人物이었는데 本人이 畵선수범해서 縮臨本을 製作하여 後代의 畫家들에 模範이 되었다는 점도 看過할 수 없는 事實이다. 이와같이 功드는 作業을 통하여 연마한 古人의 畫風을 소화하고나서 實際作品 製作에서는 變이라는 과정을 거쳐 자신의 새로운 畫風을 개척해 나갔던 點에서 董其昌은 理論家에 그치지 않고 實踐家로서의 면모를 남기고 있는 것이다.

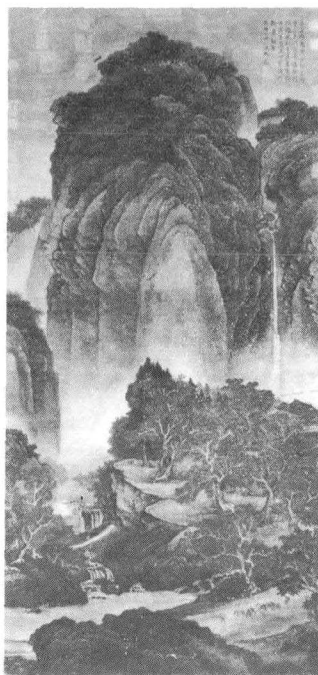
董其昌은 當代에 이미 名聲을 얻었고 清代에는 皇帝들의 酷愛로 그 權威가 극에 달하였다. 그러나 現代에 들어와 그의 모든 業績들은 비판받기 시작하였고 人格은 罵倒되었다. 南北宗說의 創設者를 밝히는 『畫說』의 作者問題에서는 莫是龍에게 著作權을 넘겨주고 표절자라는 모욕을 입었었다. 歷史的 價値도 많은 특이한 縮本인 「小中現大畫冊」의 作者問題에서도 그의 弟子 王時敏에게 영광을 넘겨주어야 할 형편이었다. 이 모든 것은 아마도 權威者의 가면을 벗겨버리고 싶어했던 現代人들로 부터 받을 수 밖에 없었던 대우였을지 모르겠다. 趙孟頫를 능가해 보고자 했던 그의 꿈은 단순한 野欲이 아니었다고 보아야 할 것이다.



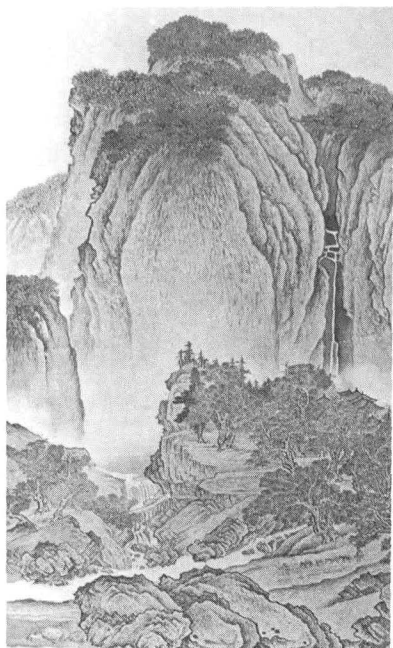
〈圖 1〉 董其昌，「小中現大書冊」，題目。
台北故宮博物院



〈圖 2〉 范寬，「溪山行旅圖」，
北宋，台北故宮博物院



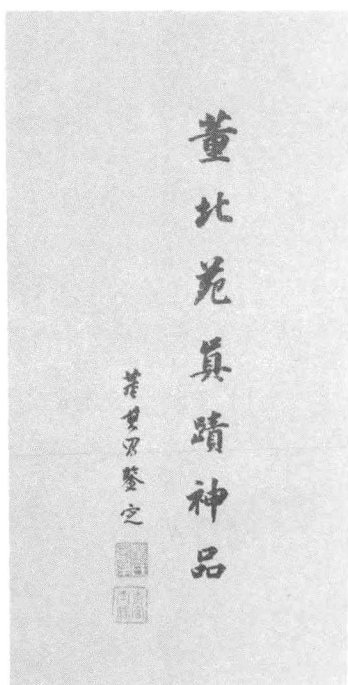
〈圖 3〉 筆者未詳，「行旅圖」，
明末？，台北故宮博物院



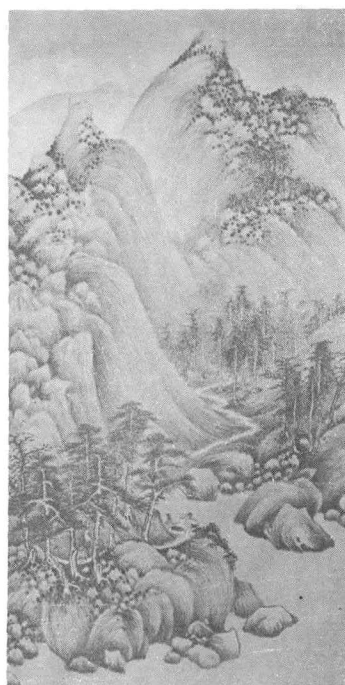
〈圖 4〉 董其昌,「小中現大畫冊」第2葉,
70.2×40.2cm, 台北故宮博物院



〈圖 5〉 王時敏,「山水畫冊」中一葉,
徐邦達의 『中國繪畫史圖錄』에서 轉載



〈圖 6〉 董其昌,「小中現大畫冊」第3葉,
台北故宮博物院





〈圖 7〉 王時敏, 「山水」,
Contag의 *Chinese Masters
of the 17th Century*에서 轉載



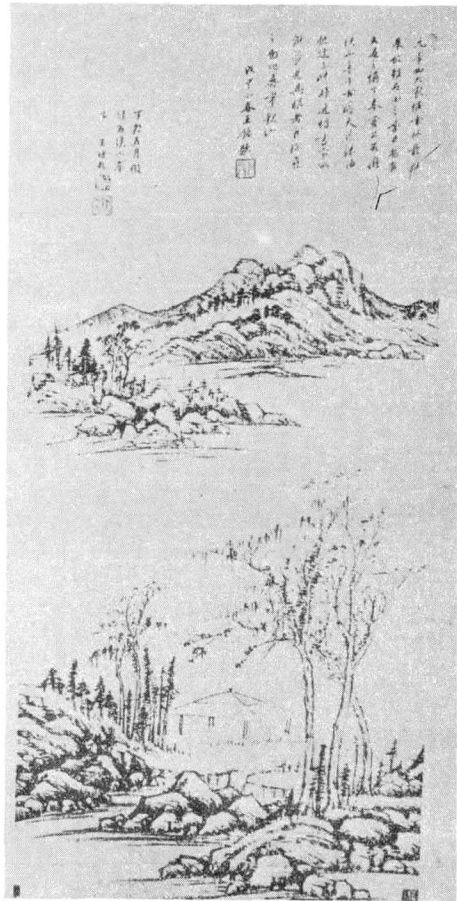
〈圖 8〉 董其昌, 「小中現大畫冊」第20葉,
台北故宮博物院



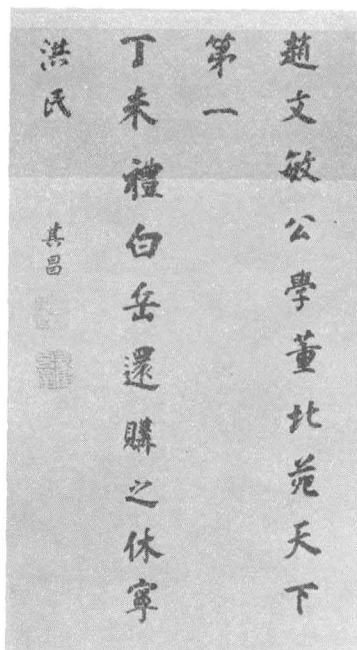
〈圖 9〉 王時敏, 蓬萊仙境圖, 1612,
石青紙에 金筆.



〈圖 10〉 王時敏，山水，1616



〈圖 11〉 王時敏，倣倪瓚溪山亭子圖，1627



〈圖 12〉 董其昌，「小中現大畫冊」第4葉，
台北故宮博物院



〈圖 13〉 王鑑，「縮臨本」中一葉，
上海博物館



〈圖 14〉 王鑑，「縮臨本」中一葉，
上海博物館



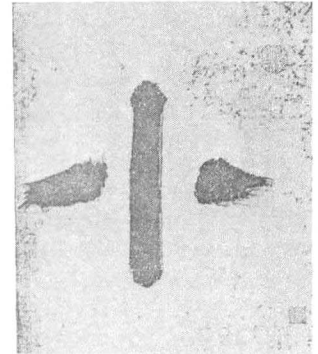
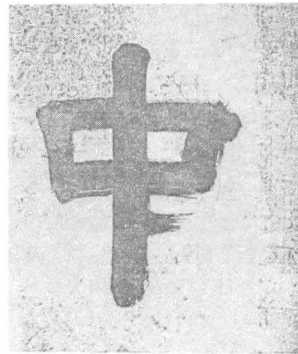
〈圖 15〉 陳廉，「山水」畫冊中一葉，
所在不明，『南宗名畫苑』에서轉載



〈圖 16〉 陳廉，「山水」畫冊中一葉，
台北故宮博物院



〈圖 17〉 董其昌，「臨倪瓚東岡草堂圖」
台北故宮博物院



〈圖 18〉 王時敏，王翬縮本の 題目



〈圖 19〉董其昌，「臨范寬 溪山行旅圖」
狄平子所藏，『中國名畫集』
에서 轉載



〈圖 20〉董其昌，「青卞山圖」，1671.
224.5×67.5cm, Cleveland
Museum of Art



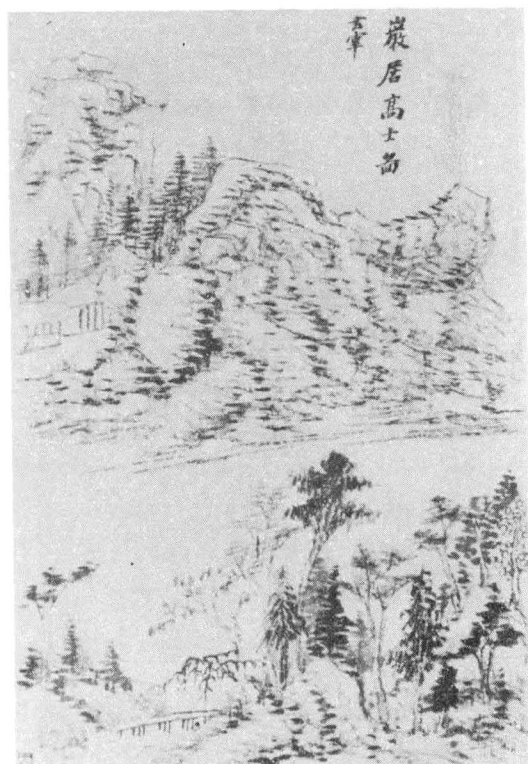
〈圖 21〉董其昌，「葑涇訪古圖」
1602, 80×29.8cm,
台北故宮博物院



〈圖 22〉 董其昌，「江山秋霽圖」
38.4×137cm, Cleveland Museum of Art.



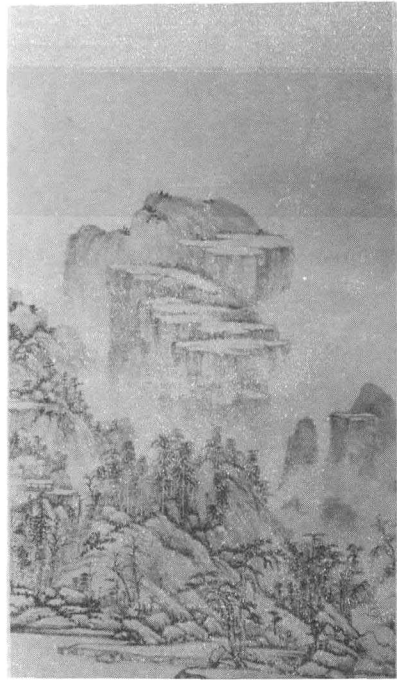
〈圖 23〉 董其昌，「小中現大畫冊」第13葉



〈圖 24〉 董其昌，山水畫冊中 一葉，
Metropolitan Museum



〈圖 25〉董其昌，倣王蒙筆，「山水高冊」中一葉，
Nelson-Atkins Museum.



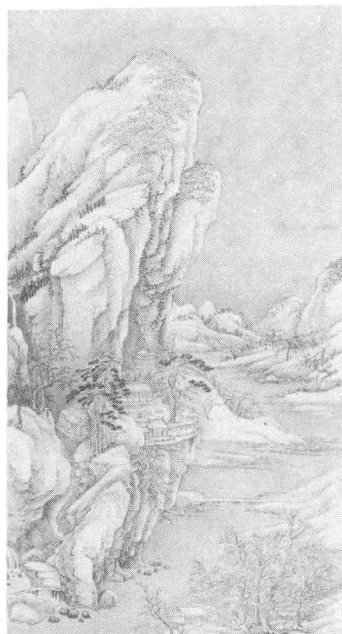
〈圖 26〉董其昌，「小中現大畫冊」第18葉



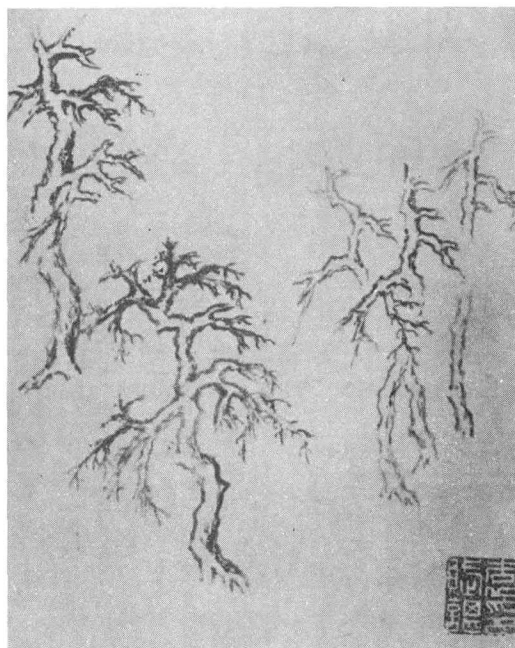
〈圖 27〉董其昌，「葑涇訪古圖」
樹木，部分



〈圖 28〉董其昌，「小中現大畫冊」第1葉



〈圖 29〉 王翬，「臨唐宋各家山水冊」中一葉，台北故宮博物院



〈圖 30〉 董其昌，「畫稿冊」中一葉，Museum of Fine Arts, Boston



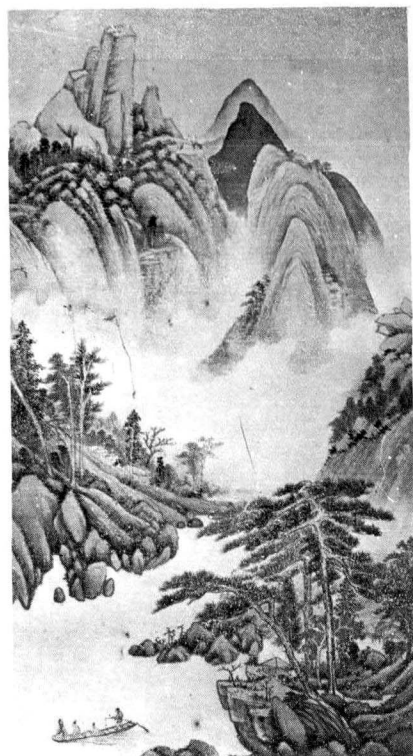
〈圖 31〉 董其昌，「王維詩意圖」，1621，王季遷所藏



〈圖 32〉 董其昌，「山水高冊」中一葉，Nelson-Atkins Museum



〈圖 33〉 董其昌，「山水高冊」中一葉，
55.5×34.5cm, Nelson-Atkins
Museum



〈圖 34〉 董其昌，「小中現大畫冊」第12葉，
台北 故宮博物院