

# 朝鮮 中期 吳派 畫風의 전래

## 《千古最盛》帖을 중심으로

유 미 나\*

- I. 머리말
- II. 朝鮮 中期 吳派 繪畫의 전래 양상
- III. 朱之蕃의 來朝와 《千古最盛》
- IV. 《千古最盛》 현존본과 吳派 畫風
- V. 맺음말

## I. 머리말

‘吳派’는 중국 江蘇省 蘇州지역을 중심으로 발흥한 明代 繪畫 流派로서, 그 이름은 蘇州의 옛 명칭에서 유래한다. 15세기 중반 沈周가 개창한 吳派는 제자인 文徵明에 의해 승계되어 16세기 중반까지 주요 화풍으로 자리잡으며 明代 화단에 영향을 미쳤다.<sup>1</sup> 吳派의 繪畫

\* 동국대학교 대학원 미술사학과 박사과정 수료.

<sup>1</sup> ‘吳派’의 용어는 그 개념과 분류가 학자마다 달라 검토를 요한다. 沈周·文徵明·唐寅·仇英을 吳派 四大家로 설정한 경우로는 楊新 외 저, 정형민 역, 『중국회화사 삼천년』(학고재, 1999), p.215. 沈周와 文徵明은 吳派에 포함시키되 唐寅과 仇英은 직업화가群으로 분류한 경우로는 Osvald Sirén, *Leading Masters and Principles* (London, 1958); James Cahill, *Parting at the Shore* (New York: Weatherhill, 1987); 이성미, 『한국회화사

는 조선에도 전래되어 화풍에 영향을 끼쳤음이 선학들의 연구에서 다루어졌으며<sup>2</sup> 對中 회화 교류에 관한 연구 속에서 그 중요성이 지적되기도 하였다.<sup>3</sup> 오파화풍은 뒤이어 유행하는 南宗畫와 관련하여 매우 중요한 유과이기 때문에 일찍부터 주목되었고 이에 대한 연구가 이어졌지만 조선에 수용되었을 초기 단계인 17세기는 기록과 畫蹟의 영세성, 작품의 진위 판별 등의 어려움이 잔존하여 그 전래와 수용 문제에 대한 보다 깊이 있는 고찰을 요한다고 생각된다. 따라서 본 논문에서는 조선 중기 오파화풍의 전래 문제에 관하여 좀더 집중적으로 다루어보고자 한다.

오파 회화 혹은 화풍의 전래는 두 가지 측면에서 고찰이 가능하다. 하나는 회화 작품의 전래이며 다른 하나는 각종 畫譜 등 판본을 통한 전래이다. 판본의 전래와 화풍 수용에 관해서는 오파에 한정된 고찰은 아니더라도 그 동안 많은 논의가 있었다.<sup>4</sup> 본 논고에서는 회화

용어사전』(다솔미디어, 2000), pp.168-169; 鈴木敬, 『中國繪畫史』下(吉川弘文館沈, 平成 7年). 沈周·文徵明과 추종자를 '吳門畫派'로 정의하고 '吳派'는 董其昌 이후의 松江派, 華亭派, 雲間派 등의 諸派를 포괄하는 보다 넓은 의미로 사용한 경우에는 俞劍華, 『中國繪畫史』(商務印書館, 1937), pp.79-94; 單國強, 「明代吳門繪畫概論」, 『明代吳門繪畫』(故宮博物院紫禁城出版社·商務印書館 合作出版, 1990), pp.8-9. 이 같은 차이는 沈周·文徵明이 元四大家를 宗으로 한 반면, 唐寅과 仇英은 宋代의 院體畫를 추종하는 등 尙古의 계통이 다르기 때문이다. 그러나 이들 四家는 蘇州의 사회 환경과 예술 분위기에서 師弟, 朋友, 同門의 밀접한 관계 속에 늘 함께 畫藝를 닦고 詩畫를 주고받았다. 각기 南北 兩宗의 장점을 취해 새로운 문인화 양식을 개척했으며, 보다 진전된 詩書畫 합일의 경지를 이루었다는 점에서 분명히 공통점이 있다(單國強, 앞의 글, pp.14-15). 唐寅 같은 경우 沈周, 文徵明과 함께 蘇州지역 문인사회의 일원으로 學古의 분위기 속에서 독창적인 예술 세계를 구현했다는 점에서 吳派 문인화가로 함께 간주해야 한다는 주장이 있다. Anne de Coursey Clapp, *The Painting of Tang Yin* (The University of Chicago, 1991). 17세기 조선에 전래된 새로운 문인화풍을 논의함에 있어 이들 四大家를 함께 다루어야 한다고 본다. 따라서 본 글에서는 '吳派'의 범위를 唐寅·仇英을 포함시킨 四大家와 그들의 영향을 받으며 蘇州지역을 중심으로 활동한 화가들을 총칭하고자 한다.

<sup>2</sup> 조선 중기의 회화와 吳派 혹은 南宗畫風 수용에 대한 논의로는 安輝濬, 『韓國繪畫史』(일지사, 1980), pp.202-203; 同著, 「韓國南宗山水畫의 變遷」, 『韓國繪畫의 傳統』(文藝出版社, 1988), pp.271-279; 姜寬植, 「朝鮮後期 南宗畫風의 흐름」, 『濶松文華』 39(韓國民族美術研究所, 1990), pp.47-63; 한정희, 「董其昌과 조선 후기 화단」, 『美術史學研究』193(韓國美術史學會, 1992. 3); 同著, 「조선 후기 회화에 미친 중국의 영향」, 『美術史學研究』206(韓國美術史學會, 1995. 6); 同著, 『한국과 중국의 회화』(학고재, 1999) 재수록; 李成美, 「朝鮮時代 후기의 南宗文人畫」, 『朝鮮時代 선비의 墨香』(고려대학교 박물관, 1996), pp.165-169; 洪善杓, 「朝鮮 後期 繪畫의 새 경향」, 『朝鮮時代繪畫史論』(文藝出版社, 1999), pp.283-291 참조.

<sup>3</sup> 17세기에 조선에 전래되었던 中國畫에 대해서는 陳準鉉, 「仁祖·肅宗 年間の 對중국 繪畫교섭」, 『講座美術史』 12(1999), pp.152-178; 최경원, 「朝鮮後期 對淸 繪畫交流와 淸회화양식의 수용」(홍익대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 1996), pp.68-74; 박효은, 「朝鮮後期 文人들의 繪畫蒐集活動 연구」(홍익대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 1999), pp.48-63; 한정희, 「조선전반기 회화의 대중교섭」, 『조선전기 미술의 대외교섭』 제9회 전국미술사학대회 발표요지문(韓國美術史學會, 2004. 10. 23), pp.21-43 참조.

작품을 통한 오파화풍의 전래 문제를 다루어 보고자 한다. 먼저 기록으로 파악할 수 있는 조선 중기 전래의 吳派畫家 작품의 종류와 전래 경위에 대해 검토하고 그 양상을 분석해 보고자 한다. 특히 1606년 明使臣으로 來朝한 朱之蕃이 조선에 남기고 간 《千古最盛》이란 書畫帖은 明代 오파화풍이 반영된 작품으로서 그 전래 시기와 더불어 조선 화단에 미친 영향이 주목되므로 이 문제에 논의를 집중하고자 한다. 지면 관계상 《천고최성》의 전래 경위와 傳寫 과정 등의 전파 상황에 주안점을 두고, 그 화풍이 조선 화단에 미친 영향에 대한 논의는 다음 기회로 미루고자 한다.

## II. 朝鮮 中期 吳派繪畫의 전래 양상

宣祖 연간인 文臣으로 유명한 尹根壽(1537-1616)는 1555년 자신의 장인이며 武人으로 이름 높았던 趙安國(1501-1573)에게서 唐寅(1470-1524)의 미인도를 얻었음을 언급한 바 있는데, 이는 오파 회화가 16세기에 전래되었음을 말해주는 비교적 이른 예로서 주목된다.<sup>5</sup> 미인의 상반신을 그린 이 그림은 조안국이 왜구를 사로잡고 그 배에서 얻은 비단 그림이다. 윤근수는 자신이 그림을 입수했을 당시는 몰랐지만 후에 明의 소설 등 서적을 접하면서 唐寅이라는 사람이 蘇州의 이름난 선비로서 과거시험 부정사건에 연루되어 평생 시험에 응시하지 못하게 되었음을 알게 되었다고 했다.<sup>6</sup>

唐寅을 이해하는 데 있어 明의 소설이 매개가 되었다고 한다면 唐寅의 美人仕女像이 소설의 삽화에 채택이 되었던 무렵의 일임을 짐작할 수 있다. 明代에는 대중적인 소설 및 희곡이 융성하였으며 특히 萬曆 연간에 插畫를 곁들인 목판 인쇄본이 활발하게 출판되었다. 隆

4 중국 화보가 조선 화단에 미친 영향에 대해서는 金明仙, 「朝鮮後期 南宗文人畫에 미친 《芥子園畫傳》의 영향」(이화여자대학교 미술사학과 석사학위논문, 1991); 송혜경, 「《顧氏畫譜》와 朝鮮後期 畫壇」(홍익대학교 미술사학과 석사학위논문, 2002); 최정임, 「《三才圖會》와 朝鮮後期 繪畫」(홍익대학교 미술사학과 석사학위논문, 2003); 김홍대, 「322편의 시와 글을 통해 본 17세기 전기 《顧氏畫譜》」, 『온지논총』(2003. 12), pp.149-180 등이 있다. 그 외에 여러 작가별·주제별 연구에서 중국 화보에 대한 논의가 있었으나 일일이 거론하지 못함을 양해 바란다.

5 尹根壽, 『月汀集』別集 권4, 漫錄: 진홍섭 편, 『한국미술사자료집성 (4)』(일지사, 1996), pp.465-466; 鄭炳模, 「『大東野乘』과 繪畫」, 『講座美術史』 5호(한국미술사연구소, 1993. 12), p.45 참조.

6 唐寅의 생애와 회화에 대해서는 Ann de Coursey Clapp, 앞의 책: 박은화, 「明代 中期의 文人畫家 唐寅의 詩畫」, 『미술사학』 14(한국미술사교육학회, 2000), pp.91-113.

慶 3년(1569)에 간행된 『西廂記雜錄』을 비롯하여 萬曆期(1573-1615)에 나온 수십 종의 『西廂記』의 삽화 가운데 주인공 鶯鶯의 인물상에는 '倣唐寅'이나 '摹仇英' 혹은 '唐寅筆'이라고 써어진 것들이 있었으며, 또 南京을 비롯한 각 생산지에서 제작된 소설과 희곡의 삽화 판화에도 唐寅과 仇英의 여성상을 본뜬 주인공상이 등장하였다.<sup>7</sup> 『西廂記』가 국내에 전해진 것은 연산군 12년(1506)에 중국에 가는 사신에게 이를 사오도록 명하는 기록이 있어 소설류의 서적이 일찍이 조선에 수입되고 있었음을 확인할 수 있다.<sup>8</sup> 唐寅의 美人仕女像式 삽화가 그려진 서적의 수입도 큰 시차 없이 조선에 전래되었을 것으로 생각되며, 이와 함께 唐寅·仇英의 畵名이 국내에 소개되었음을 짐작할 수 있다.

윤근수가 唐寅의 그림을 입수하고 그의 畵名을 인식하게 된 16세기 후반은 沈周·文徵明의 門生들에 의해 그 화풍이 승계되어 蘇州뿐만 아니라 강남 지역에 두루 吳派화풍의 영향이 미쳤던 시기이다.<sup>9</sup> 沈周·文徵明을 추종한 많은 화가들이 활동을 하고 있었으며 그 가운데 陳淳·錢穀·陸治·謝時臣·文嘉·文伯仁·文彭 등을 중심으로 오파화풍이 화단의 주류를 차지하고 있었다.<sup>10</sup> 당시 조선의 문사들이 문예의 중심지인 중국 강남지역에 대해 큰 관심을 가졌음을 고려하면, 蘇州를 중심으로 聲價를 높이고 있던 吳派繪畵에 대한 인식과 관심도 적지 않았을 것으로 추정된다. 그러나 당인의 미인도와 같은 매우 이례적인 유입 경로를 통한 경우 외에는 오파의 회화가 유입된 예를 찾기 힘들다.

그러나 17세기가 되면 상황이 변하는 것을 볼 수 있다. 이 시기에 중국에서 전래된 吳派 畵家의 작품을 살펴보면 모두 13점을 꼽을 수 있다.<sup>11</sup> 오파 회화가 전래된 시기를 좀더

<sup>7</sup> 小林宏光, 김명선 역, 『중국의 전통판화』(시공사, 2002), pp.71-74; 金相燁, 「金德成의 《中國小說繪模本》과 朝鮮後期 繪畵」, 『美術史學研究』 207호(韓國美術史學會, 1995), pp.50-52.

<sup>8</sup> 『燕山君日記』, 연산군 12년 4월 13일 壬戌條. 한편 16세기 당시 중국에서 대도시를 중심으로 전성기를 구가하던 중국소설들은 對明무역의 형태가 私貿易으로 전환되어가면서부터 국내로 서서히 유입되기 시작하였으며 독자층을 폭넓게 확보하여 나아갔다. 윤세순, 「16세기 중국소설의 국내 유입과 향유 양상」, 『민족문화사연구』 25(2004), pp.136-159.

<sup>9</sup> 16세기 吳派에 대한 연구는 James Cahill, *Parting at the Shore*, pp.239-253; James Cahill, *The Distant Mountains* (New York: Weatherhill, 1982), pp.3-62; Alice R. M. Hyland, *The Literati Vision: Sixteenth Century Wu School Painting and Calligraphy* (Memphis Brooks Museum of Art, 1984).

<sup>10</sup> 吳派가 화단의 주류임을 언급한 글로는 康伯父, 『繪妙』(1580년), “明初 이래 화가는 수백을 헤아리지만 그 가운데 유명한 사람은 10분의 1밖에 안 된다. 그리고 이들 가운데 우리 吳지역의 화가가 대다수를 차지한다.” 項元汴의 『蕉窗九錄』에도 같은 내용이 있다. J. Cahill, *The Distant Mountains*, p.27의 註 22에서 재인용.

<sup>11</sup> 이는 기록에 보이는 작품이므로 이 외에도 더 많은 작품이 전래되었을 가능성을 배제할 수 없다.

표 1 17세기에 전래된 吳派 繪畫

전래/감상 연도	작가/ 작품	典據
1644-1645	文徵明 畫帖	崔後亮 소장, 『遲川集』 권4, 「次文徵明畫帖韻」; 『清陰集』 권13, 「題崔秀才後亮所蓄文徵明畫五首」; 『記言』 별집 권10, 「衡山三絕帖跋」
1663	文徵明 畫軸	三河縣에서 朗善君 李俁가 구입, 『朗善君癸卯燕京錄』 권24(7월10일)
?-1687	文徵明, 〈仙山圖〉	金萬基(1633-1687) 『瑞石集』 권3, 「次文衡山仙山圖詩韻」
1620	唐寅, 〈秋山看瀑圖〉, 小軸	北京에서 李廷龜에게 館副使가 題詩 요청, 『月沙集』 권8, 庚申朝天錄 下
?-1652	唐寅, 〈山水圖〉	金尙憲이 감상, 『清陰集』 권3, 「題唐白虎山水圖」
1639-1644	唐寅 畫帖	洪瑞鳳(1572-1645)이 金光炫(1584-1647)을 위해 題詩 씀. 『鶴谷集』 권2, 「爲金大諫光炫題唐白虎畫帖」
1633년	仇英, 〈女俠圖〉	申翊聖 소장, 『澤堂集』 권9, 「仇十州女俠圖跋」; 『白洲集』 권16, 「仇氏女俠圖跋」; 『谿谷集』 권3, 「仇十州女俠圖跋」
1636년	仇英, 〈白描羅漢圖〉	明使 黃孫茂가 李敏求(1589-1670)에게 줌, 『樂全堂集』 권8, 「題仇十州白描羅漢圖」
1644년	仇英, 〈山水圖〉	金尙憲이 감상, 『清陰集』 권13, 「題仇英山水圖」
1642-1644	仇英, 〈上林賦圖〉 軸 (文徵明 書)	申翊聖 소장, 『北渚集』 권3, 「題東陽都尉上林賦圖軸小序」; 『白洲集』 권16, 「東淮所藏 上林畫軸小跋」; 『東州集』 권2, 「上林賦 文徵明書 仇十州畫後序」; 『東州集』 권12, 「仇十州上林圖 次金北渚韻」; 『恕菴集』 권16, 「評書畫」; 『玄谷集』 권9, 「題上林賦圖」
1663년	仇英, 〈清明上河圖〉	北京에서 朗善君 李俁가 구입, 『朗善君癸卯燕京錄』 7월 26일
1682년	仇英, 〈獨樂圖〉 障子	北京에서 金錫胄가 감상, 『息庵集』 권7, 「題仇十州所畫 獨樂園障子用蘇長公韻」
?-1670	仇英, 〈美人圖〉 (文徵明 書)	李玄錫 소장, 『游齋集』 권10, 「題仇十州美人圖 次東洲先生韻」

구체적으로 살펴보면 丙子胡亂 후 본격적으로 국내에 소개되기 시작한 것을 알 수 있다. 특히 소현세자를 비롯한 諸臣들이 瀋陽에 억류되어 있던 기간이 전환점이 되었던 것으로 보인다. 이들이 중국 현지에 수 년 동안 체류하였으며,<sup>12</sup> 명이 망하고 淸이 북경을 함락한 시점에 명의 궁중 혹은 귀족들 집에 있던 그림이 흘러나와 유통되었기 때문에 상대적으로 그림을 구하기가 용이했던 것이다.<sup>13</sup> 이 무렵 중국의 書畫가 국내에 다량 반입되었음은 효종이 탄식

<sup>12</sup> 심양 인질 인사들의 서화 활동에 대해서는 진준현, 앞의 논문, pp.163-166 참조.

하면서 “先朝 때부터 분부가 계시어 궐내의 사람은 감히 중국의 器用과 書畫를 쓰지 못하고 복식에 이르러서도 무늬 있는 비단은 감히 입지 못하였으므로 대궐 안에 사치를 숭상하는 일이 별로 없는데 여염의 폐습이 이와 같으니 참으로 개탄스럽다.”고 말한 데서 유추할 수 있다.<sup>14</sup> 중국 書畫 수집이 사대부 간에 널리 행해지고 있는 상황을 간접적으로 시사해 주는 것으로 볼 수 있다.

다음은 작품의 제목과 그림에 부처졌던 題詩를 통해 당시 전래되었던 그림이 어떤 것이었는지 대체적인 윤곽을 잡아 보기로 한다. 먼저 산수화 가운데 文徵明 화첩을 꼽을 수 있다. 이 화첩은 文臣 崔鳴吉(1586-1647)과 그의 系子인 崔後亮, 그리고 金尙憲이 심양에서 함께 감상했다.<sup>15</sup> 이들이 문징명의 그림을 보고 쓴 시를 보면 桃源의 정경과 인적 드문 강촌의 모습 등이 묘사되어 있다. 또 시 중에 “강가의 한 그루 나무 꽃은 새로 칠한 것 같구나(邊江一樹着花新), “성긴 숲에 紅葉이 날아다니네(疏林紅葉飛).” 등의 구절이 있어 문징명의 그림이 설색산수였을 가능성이 제기된다.<sup>16</sup> 문징명은 비교적 세밀한 필치로 능숙하면서도拙함이 가미된 문인적 정취가 가득한 산수화의 세계를 열었으며 설색이 풍부한 청록산수도 그렸지만 담백한 가운데 진홍색이 돋보이는 담채화도 많이 그렸다. 단정내릴 수는 없지만 문징명의 화첩 그림은 이와 같은 설채 산수화였을 가능성을 배제할 수 없다고 생각된다. 김상헌은 “문징명이 세상에서 三絶이라 하여 그 이름을 海內에 떨쳤으나 평생 동안 榮利에 얽매이지 않고 초연히 江湖에 물러나 생을 마쳤다. 出處와 進退가 이와 같았으며 伎藝는 이에 餘

13 李植, 『澤堂集』 별집 권5, 「隋煬南幸圖後敘」.

14 『孝宗實錄』, 효종 2년 8월 14일 己未條.

15 崔鳴吉의 「次文徵明畫帖韻」이라는 七言詩는 『遲川集』 권4, 北扉酬唱錄續稿에 실렸는데 이는 1643년 이후 瀋陽에서 지은 詩의 모음집이고, 金尙憲의 「題崔秀才後亮所蓄文徵明畫 五首」가 실린 『淸陰集』 卷13, 雪窩別集은 甲申年(1644년)에 瀋陽에서 쓴 시를 모은 것이다. 두 시가 모두 다섯 수로 이루어졌다는 점과 그중 첫 수는 桃源을 그리고 있다는 점, 그리고 최명길과 최후량이 父子관계이며 비슷한 무렵에 그림을 감상했다는 점 등을 종합해 볼 때, 두 사람이 동일한 문징명 화첩을 감상했던 것이 아닐까 조심스럽게 추정해 본다. 따라서 문징명 화첩이 입수된 시기는 1644-1645년 사이로 좁혀 볼 수 있다.

16 崔鳴吉, 『遲川集』 권4, 「次文徵明畫帖韻」, “玉洞清幽不染塵 扁舟催泊暮江春 分明兩岸挑千樹 應有秦時避世人/ 疏林遠樹亂參差 斷岸崩沙浸綠漪 未許着人知有意 待吾乘興賞秋時/ 雨餘簷滴響潺潺 煙際纔堪辨遠山 淺渚潮生連岸闊 漁人獨自刺船還/ 林深隱屋纔分一 山斷歸帆忽作雙 對立橋頭兩無語 夕陽秋色滿前江/ 亂壑層岡深復深 邊江一樹着花新 孤筇落日歸何處 巖下松扉有主人”: 金尙憲, 『淸陰集』 卷13, 「題崔秀才後亮所蓄文徵明畫 五首」, “聞道桃源裏 仙家不禁春 漁舟本無意 多事種花人/ 水風徐颯颯 山翠遠依依 欲向江南去 孤帆何日歸/ 江南有野老 江北有山人 相望不相見 江花空自春/ 秋日蕭蕭晚 江村人跡稀 淸尊不可負 坐待釣船歸/ 古逕青苔沒 疏林紅葉飛 仙家何處在 深鎖白雲扉.”

事일 뿐이었으니 숭상할 만하다.”는 詩註를 덧붙여, 문징명이 詩書畫 삼절에 고결하고 온화한 인품으로 덕망이 높았으며 관직에 연연하지 않고 고향에 은둔한 문인이었음을 높이 샀다고 볼 수 있는데, 이는 당시 조선에 알려진 문징명의 인물상을 대변해 준다고 할 수 있다.<sup>17</sup>

최후량 소장의 이 화첩은 그가 귀국할 때 가지고 왔으며, 그로부터 10여 년 후인 1657년에 許穆(1595-1682)이 감상하면서 跋文을 남겼다.<sup>18</sup> 발문은 허목이 丁酉年(1657) 여름에 최후량과 함께 文徵明 三絶帖을 열람하고 감흥을 적은 것인데, 몇 가지 흥미로운 정황을 보여준다. 우선 그는 《顧氏畫譜》를 통해 이미 문징명의 필치를 알고 있었다는 점과 문징명의 그림은 조선에 전해진 것이 많지 않았다는 점을 명시하였다. 난리를 겪으면서 잃어버린 지가 수십 년이 되었다고 하여 1627년의 정묘호란 후에 《고씨화보》를 잃어버렸고, 30여 년만에 다시 문징명의 그림을 보게 되었음을 밝혔다.

문징명의 산수화첩 외에 唐寅의 산수화 세 점이 이 시기 조선에 소개되었다. 李廷龜가 북경에서 1620년 보았던 당인의 그림 《秋山看瀑圖》는 使臣의 客館인 玉河館의 館副使가 보여주면서 題詩를 구한 작은 족자그림이다.<sup>19</sup> 시의 내용을 보면 靑紅이 설채된 추경산수를 배경으로, 한 文人이 수레를 세워 놓고 폭포를 감상하고 있는 그림임을 알 수 있다. 김상헌도 당인의 산수도 한 폭을 보았는데 그가 쓴 「題唐白虎山水圖」의 내용을 보면 대나무와 소나무가 우거진 숲 속의 경관이 묘사되었다.<sup>20</sup> 이 외에 문신 洪瑞鳳(1572-1645)은 「爲金大諫光炫題唐伯虎畫帖」이라는 제목으로 七言絶句를 지은 바 있는데, 당인의 그림은 선비의 幽居를 그린 것이었음을 볼 수 있다.<sup>21</sup> 당인은 劉松年·李塘 등 南宋院體를 宗으로 삼아 高峻한 山勢에 부벽준을 중첩시킨 독특한 묘법으로 문인적 의취가 충만한 개성적인 산수화의 경지를 이루었다. 이들 그림은 당시 조선의 문사들에게 詩와 문장으로도 유명한 “蘇州의 이름난 선비”로서 각인되었던 당인의 이미지에 걸맞는 산수화들이었을 것으로 추정된다.

김상헌은 瀋陽에 있을 때 仇英의 〈산수화〉를 감상하고 시를 남겼는데, 그림 속 아름다운

17 金尙憲, 『淸陰集』 卷13, “文衡山世稱三絶 名擅海內 平生不苟榮利 超然遠引於江湖之上以終老 出處進退如此 伎藝乃其餘事 可尙也夫.”

18 許穆, 『記言』 별집, 권10, 「衡山三絶貼跋」.

19 李廷龜, 『月沙集』 卷8, 「庚申朝天錄」 下, “館副使送唐伯虎所畫秋山看瀑小簇 求詩題面.”

20 金尙憲, 『淸陰集』 卷3, 「題唐白虎山水圖」.

21 洪瑞鳳, 『鶴谷集』 卷2, 「爲金大諫光炫題唐伯虎畫帖」. 이 그림은 金尙容의 아들이자 김상헌의 조카이기도 한 金光炫(1584-1647)의 소장품이었는데, 김광현이 대사간에 제수된 시기는 1639년부터 1644년 사이이므로 홍서봉과 김광현이 唐寅의 화첩을 접한 것도 이 시기일 것이다.

정경이 이 세상 같지 않음을 노래하며 倭亂·胡亂의 兵禍에 시달린 현실을 빗대어 탄식을 토하였다.<sup>22</sup> 구영은 뛰어난 재능으로 문징명 등의 名流에게서 지도를 받았으며, 故事 혹은 詩, 文章을 주제로 한 그의 채색화는 장식성과 文人의 의취를 담아내어 다양한 계층에서 애호되었다. 문인들이 동경하는 이상적인 산수의 모습을 펼쳐 보였던 구영의 화풍 경향이 김상헌이 감상했던 〈산수도〉에 부합하는 듯하다.

明 중기의 擬古의 學風 속에 오파의 화가들은 “古式을 본받을수록 독단에 빠지지 않게 된다.”며 옛 화법을 재현하는 데에 치중하였으며,<sup>23</sup> 문장은 秦漢을 詩는 盛唐을 따라야 한다는 前後七子의 복고주의 운동에 부응하여 옛 문학에서 주제를 끌어와 화폭에 담았다.<sup>24</sup> 17세기에 조선에 전래된 오파 회화 가운데도 문학작품을 繪畫化한 그림이 있었다. 仇英의 〈上林賦圖〉는 西漢代의 辭賦家인 司馬相如(179-117 B.C.)의 대표작 가운데 하나인 「上林賦」의 내용을 그린 그림이다.<sup>25</sup> 이 그림은 선조의 駙馬이며 서화에 관심이 많았던 申翊聖이 瀋陽에서 얻어 소장하게 된 작품이었다.<sup>26</sup> 〈상림부도〉는 仇英의 그림과 「상림부」의 내용을 筆寫한 文徵明의 글씨가 함께 있는 작품으로서, 일찍이 王世貞이 소장했던 것으로 알려져 당시 세간의 화제가 되었다.<sup>27</sup> 함께 심양에 구류되었던 李明漢(1595-1645)도 “상림부가 세속의 사람이 쓴 글이 아니다.”며 감탄을 표하고 또 “文徵明·仇英 또한 세속의 사람이 아니로다.”라며 상찬하였다.<sup>28</sup> 문인화가의 표상인 문징명과 직업화가인 구영을 동일하게 높이고 있음을 볼 수 있다.

<sup>22</sup> 金尙憲, 『淸陰集』 권13, 雪窩別集, 「題仇英山水圖」.

<sup>23</sup> 顧文彬, 『過雲樓書畫記』 권4, Ann de Coursey Clapp, 앞의 책, p.101에서 재인용.

<sup>24</sup> Richard Edwards, *Art of Wen Cheng-ming* (Ann Arbor: The University of Michigan, 1976) 所收 Ann de Coursey Clapp, “The Sources of Wen Cheng-ming’s Style,” p.9.

<sup>25</sup> 연세대 중국문학사전편역실, 『中國文學辭典』 II 作家篇(다민, 1994), pp.160-161.

<sup>26</sup> 신익성은 최명길, 김상헌, 이경여, 이명환과 함께 斥和五臣으로서 1642년 瀋陽에 잡혀가 억류당하였다.

<sup>27</sup> 趙緯韓은 문징명의 글씨가 八分書임을 밝혔다. 『玄谷集』 권9, 「題上林賦圖」 참조. 〈상림부도〉가 예전에 왕세정의 소장품이었음을 언급한 글은 金鑾, 『北渚集』 권3, 「題東陽都尉上林賦圖軸小序」와 李敏求, 『東州集』 文集 권2, 「上林賦文徵明書仇十洲畫後序」. 이 그림을 감상하며 詩文을 지은 인물에 대해서는 〈표 1〉 참조. 王世貞이 상림부도에 대해 쓴 글은 『弇州四部稿』 권155, 說部, 藝苑卮言附錄四에 실려 있다. “嘗爲周六觀作上林圖人物鳥獸山林臺觀旗幟軍容皆應寫古賢名筆畫而而成可謂繪事之絕境藝林之勝事也.” 이 작품에 대한 보다 자세한 설명이 明末의 張丑(1577-1643), 『清河書畫舫』 권12에 실려 있는데, 軸이 아닌 卷의 형식이며 문징명의 글씨가 小楷임을 밝히고 있어 신익성 소장의 〈상림부도〉의 진위여부에 의문을 품게 한다.

<sup>28</sup> 李明漢, 『白洲集』 권16, 「東淮所藏 上林畫軸小跋」, “上林固非食煙火人語……文衡山仇十洲 亦非人間人歟.” 이 명한은 뒤이어 그림이 매우 정교하게 그려졌음을 언급하였다(‘何書畫之工乃尔’).

仇英은 대수장가인 項元汴과 陳官의 집에 다년간 지내면서 宋元의 명적을 두루 접하고 임모하였으며, 그의 임모본은 진품으로 통할 정도로 기량이 뛰어났다고 전해진다. 구영의 <청명상하도>도 그러한 작품 가운데 하나인데, 宣祖의 열두 번째 아들 仁興君 李瑛(1604-1651)의 아들인 朗善君 李侯(1637-1693)가 1663년에 이 작품을 북경에서 보았음이 주목된다.<sup>29</sup> 그는 權格(1620-1671)의 집에 家藏된 그림과 유사하다고 하여 <청명상하도>가 이미 조선에 들어와 있었음을 말해준다.<sup>30</sup> 상업·경제의 중심지였던 蘇州에서는 富를 축적한 상인·의원·富農 등 다양한 계층에서 서화 수요가 있었으며, 複本 및 贋作에 대한 수요도 커서 직업화가들에 의해 수없이 제작되었다. 이들 작품은 唐宋代 옛 대가들의 이름으로 팔리기도 하였지만 唐寅·仇英의 이름이 도용되기도 하였다.<sup>31</sup> 이우가 본 <청명상하도>가 진품인지 그가 이 그림을 샀는지의 여부는 기록상 파악하기가 힘들지만, 최소한 <청명상하도> 한 점이 조선에 이미 전래되어 있었음은 알 수 있다.

이 외에 도석인물화로써 明의 使臣 黃孫茂가 1636년 9월 來朝했을 때 이민구에게 준 <白描羅漢圖>가 주목된다. 때는 병자호란 발발 직전으로 淸과 대치하던 긴장된 국제정세 속에 來訪한 監軍 黃孫茂는 오랑캐 토벌의 협조를 요청하는 명황제의 계첩을 가지고 왔던 인물이다. 仇英은 일찍이 李公麟의 필법을 尙古하여 白描인물화를 그린 바 있는데,<sup>32</sup> 이민구가 얻은 그림이 그러한 계열의 그림이었을 것이다. 이공린의 <渡海阿羅漢圖>에 대한 왕세정의 跋文을 읽고 감흥을 받은 바 있었던 이민구는 왕세정의 시각으로 구영의 <白描羅漢圖>를 감상하였음을 볼 수 있다.<sup>33</sup> 明 後七子의 한 사람으로서 萬曆 연간 전반의 詩壇을 지배했던 王

<sup>29</sup> 王世貞, 앞의 책, “於唐宋名人畫無所不摹寫皆有藁本其臨筆能奪真.” 구영의 <청명상하도>에 관한 기록은 李侯, 『朗善君癸卯燕京錄』 권24, “二十六日辛卯, …… 朴有炆 覓來仇十洲所畫淸明上河圖及歷代名人書法十卷 蓋東書帖之類也 畫則極纖妙 與權格家所藏相似而見其粧縵 則皆是明時內府之所藏也 今作守門麻貝之物 而價皆百金云 此地之人 不識輕重 類如此.”; 朗善君 李侯의 서화수집에 대해서는 황정연, 「朗善君 李侯의 書畫 소장과 편찬」, 『장서각』 9집(정신문화연구원, 2003) 참조.

<sup>30</sup> 권격은 1660년 燕行한 바 있다. 한편, 18세기 이후에 <청명상하도>가 다수 조선에 유입되었으며, 박지원의 경우 직접 본 <청명상하도>만 7본이나 되며 모두 仇英의 작품이라고 하지만 진짜 구영의 손에 의한 것인지는 알 수 없다고 하는 등 <청명상하도>의 贋作이 전래되었음이 언급된 바 있다. 최경원, 앞의 논문, p.82-83.

<sup>31</sup> J.Cahill, *Parting at the Shore*, p.210; 鈴木敬, 앞의 책, p.262 참조.

<sup>32</sup> Oswald Sirén, 앞의 책, p.213.

<sup>33</sup> 신익성, 『樂全堂集』 권8, 「題仇十州白描羅漢圖」, “曾見王司寇元美跋李伯時渡海阿羅漢圖 貌寫甚工 如在眼中 余嘗愛其文 思見其圖而不可得也 卽從李吏部子時獲觀黃勅使孫茂所貽仇實夫白描羅漢者 位置明整 點綴淋漓 至其鬼叉龍魚 雲物波濤 掩翳繽紛 顯晦異狀 大約與元美所記一般.”

世貞은 많은 서화 관련 글을 썼는데 그것이 조선 文士들의 서화 감상에 참고가 되었음을 알려준다.<sup>34</sup>

이상 文徵明과 唐寅, 仇英 등 吳派의 작품이 조선에 전래된 내력과 작품의 면모를 전래 시기를 추정하면서 살펴보았다. 吳派의 그림을 구하여 감상하거나 소장한 인물들은 거의가 燕行 使臣이었거나 병자란 후 심양에 억류된 바가 있었던 인물들로 중국 문물 수용의 최전선에 있었던 이들이었음은 말할 나위 없다. 전래 시기는 17세기 후반에 집중되었는데, 明의 몰락과 사회변화에 따른 서화소장품의 유동성 증가와, 16세기 이래 蘇州에서 제작된 안작의 대량 유통이 작용하였을 가능성을 생각해 볼 수 있다. 또한 조선 文士들의 서화에 대한 관심의 증가와 『고씨화보』·왕세정의 문집 등 서적을 통한 오파 화가와 회화에 대한 이해의 증진도 일조했을 것이다.

文士들의 詩·文을 통해 당시 조선에 전래된 작품의 면모가 유추되는데, 산수화는 주로 탈속적 의취의 문인 산수화가 주류를 이루었으며 그 가운데는 設色 산수화도 있었을 것으로 짐작된다. 文徵明과 唐寅의 그림이 주로 이러한 산수화였으며, 구영의 경우는 그의 대표적 화풍이라 할 수 있는 工筆眞彩의 장식적이면서도 문인적 취향이 내재된 산수인물화가 주류를 이루었을 것으로 보인다. 그 외에 미인도와 백묘법으로 그려낸 도석인물화 등이 고루 감상되었음을 확인할 수 있다. 오늘날 유존하는 이들의 작품 경향이나 주제 의식과 어긋나지 않음을 볼 수 있다.

조선에 전래된 이들 吳派 繪畫는 文士들이 함께 감상하고 화가에게 임모를 부탁하기도 하면서 화단에 영향을 미쳤을 것으로 생각된다.<sup>35</sup> 그러나 현존하는 17세기 조선 회화를 보면 吳派에서 유행했던 좁고 긴 長軸이나 옆으로 긴 橫卷의 大作보다는 화보식 혹은 화첩식 구도의 小品이 주로 눈에 띈다. 당시 전래된 吳派 회화가 현재 확인되지 않는 이상 단언할 수는 없지만 보다 직접적으로 조선 화단에 영향을 미친 것은 小品 혹은 畫譜類였을 가능성을 제기

<sup>34</sup> 박효은, 앞의 논문, p.62; 왕세정의 『舟州四部稿』 권137, 文部, 畫跋에는 沈周, 文徵明, 唐寅, 文伯仁, 陸治, 錢穀 등 吳派의 여러 화가들의 그림을 보고 쓴 발문이 다수 실려 있다.

<sup>35</sup> 中國畫의 경우 종종 화가에게 임모를 의뢰하여 副本을 만들어 소장하던 관행이 文士들 사이에 있었던 것으로 보인다. 金萬重, 『西浦集』 권2, 「題洛神紅線障子」, “洛神紅線 병풍에 제하다. 병풍은 맹영광이 그린 것으로 斯百金尙書가 조세걸로 하여금 모사하게 한 것이다. 尙書의 이름은 錫胄이다.”; 宋時烈, 『宋子大全』 권51, “箕城 畫手(화사 조세걸을 지칭하니 그는 평양부 사람이다), 文姬別子圖(명나라 황제 神宗이 완상하던 족자이다. 청음 이 瀋陽館에서 얻은 것이다. 밑에 선생이 찬하고 발한 글이 있다)” 등의 기록을 통해 조세걸이 맹영광의 낙신훈 선도와 필자미상, 문희별자도 등 중국 그림을 임모했음을 알 수 있다.

해 준다. 이러한 면에서 朱之蕃이 조선에 전한 《천고최성》의 의미는 더욱 크다고 할 수 있다.

### III. 朱之蕃의 來朝와 《千古最盛》

朱之蕃은 1606년 明의 神宗皇帝 皇孫의 탄생을 알리기 위한 頒皇太孫誕生詔使의 자격으로 來朝했던 칙사로서, 조선에 파견되었던 明 使臣 가운데 文名이 높고 예술에 조예가 깊어 조선의 文士들에게 큰 감흥과 영향을 미쳤던 인물이다. 한림원수찬의 직에 있던 주지번은 副使 梁有年과 함께 3월 23일 압록강을 건너 입국하였고 5월 2일 다시 渡江하여 갈 때까지 대략 40일간 조선에 체류하였다.<sup>36</sup> 明 使臣 일행의 영접을 위해 대제학 柳根이 원접사로 예조판서 李好閔이 館伴으로 임명되었고, 許筠·李志完·趙希逸이 종사관으로 지명되었다. 朱之蕃의 명성은 그의 來朝 이전에 이미 일부 識者層에 알려졌는데, 이호민은 주지번이 “乙未年(1595)에 장원한 사람으로서 중국에서 焦煥·黃輝와 더불어 학사 문장으로 손꼽히는 사람”이라 하였고, 1601년 동지사로 明에 갔던 都承旨 尹昉(1563-1640)도 “북경에 갔을 때에 주지번이 학사 중에서도 매우 유명하다고 들었으며 焦煥이 지은 『漢書奇評』에는 주지번이 서문을 썼다.”고 하였다.<sup>37</sup>

朱之蕃은 路程 중에 원접사 및 접사관들과 수많은 唱和詩를 짓는 외에 다양한 논의와 서화 교류를 하였는데, 知畫格者로 알려져 있었던 만큼<sup>38</sup> 회화 면에서의 교류가 많았다. 그가 원접사 유근에게 《千古最盛》이라는 書畫帖을 보여준 일이 주목되고, 이 외에 李楨의 佛畫帖을 감상하고 題를 써 준 일이 있으며, 〈漢江遊畫屏〉을 그리기도 하였다.<sup>39</sup> 또한 조선의 선비화가를 보기를 청하여 李慶胤, 魚夢龍, 李震과 만나 蘭竹을 그려 주고받았는데<sup>40</sup> 이 때 주

36 朱之蕃, 『奉使稿』 「丙午仲春十六日出都」; 허균, 『국역 성소부부고』 文部 15권, 「병오기행」 참조; 주지번의 조선에서의 행적에 대해서는 김홍대, 앞의 논문, pp.45-47 및 「주지번의 병오사행과 그의 서화연구」(온지학회 발표요지문, 2004. 5) 참조.

37 『宣祖實錄』, 선조 39년 1월 23일 壬辰條.

38 『宣祖實錄』, 선조 39년 8월 6일 壬寅條.

39 《천고최성》침을 보여준 일은 허균, 『국역 성소부부고』 文部 권15, 「병오기행」. 이정의 불화침 감상은 허균, 앞의 글; 『국역 근역서화집』, p.489; 안휘준, 앞의 책, p.275 참조. 한편, 李晬光, 『芝峰類說』에는 朱之蕃이 佛畫帖에 題한 글을 소개하였는데, 여기에 해당되는 글이라고 생각되어 소개한다. “夢中明滅舊龕燈 覺後心隨境共澄 澗繞 菜花松掛月 盤陀石上白頭僧” 李晬光 著, 南晚星 譯, 『芝峰類說』 下(을유문화사, 1994), p.103. 〈한강유화병〉을 그린 일은 『白沙集』 卷下; 진홍섭 편, 『한국미술사자료집성(4)』, p.41에서 재인용.

지번이 그린 墨蘭과 이정이가 그린 墨竹이 함께 화첩으로 꾸며졌던 것으로 보인다.<sup>41</sup> “주지번이 조선에 使行했을 때 조선 사람들이 그의 글씨를 적극 구하였고 담비와 인삼으로써 보답을 하였으며, 이렇게 주지번이 받아간 선물이 상당량이었다.”는 기록도 있고 보면, 비록 짧은 체류 기간이었지만 주지번의 筆跡이 다수 남겨졌음을 짐작할 수 있다.<sup>42</sup> 실제로 주지번은 조선에 와서 慕華館, 明倫堂, 生陽館, 淋漓亭 등 현액을 비롯하여 다수의 글씨를 썼으며 주지번의 작품으로 전해지는 산수화도 현존하고 있어 書畫 양면으로 조선에 미친 영향이 적지 않았을 것으로 생각된다.<sup>43</sup>

朱之蕃의 회화와 화풍 경향을 살펴보면 주지번은 “산수에 있어 米芾·吳鎮을 방불케 했으며 竹石은 蘇軾·文同의 묘를 겸하였다.”는 평을 얻었는데 이는 그가 宋·元代 문인화를 종으로 하였음을 말해준다. 주지번은 鼎甲, 즉 과거시험 장원의 才士이면서 드물게 能畫者이기도 하였으며 각종 화보의 서문을 쓴 다재다능한 인물이기도 하다.<sup>44</sup> 주지번이 활동하던 晚明期에는 吳派가 전적으로 화단을 지배하는 가운데 南北宗論을 주창한 董其昌과 그 추종자들이 활동하고 있었다. 그러나 주지번은 어느 大家나 畫派에도 속하지 않으면서 화단에서의 명망은 적지 않았던 인물로 吳派 支流로 분류되기도 한다.<sup>45</sup> 주지번의 작품 가운데 〈課子

40 『靖孝公家乘』, “朱之蕃求見畫士 令竹林守石陽正魚夢龍見之 朱曰 竹葉大者如柳葉 小者如蘆葉 梅則乃杏花也 杏花萼皆向上 二人皆改筆法云.”; 白仁山, 「灘隱 李霆의 墨竹畫 연구」(동국대학교 미술사학과 석사학위논문, 1999), p.27에서 재인용.

41 『國朝詩刪』 권6, 「題許端甫竹帖 石陽正畫竹而 朱天使畫蘭, 黃廷彥」; 『芝川集』 권2, 「題灘隱畫竹帖 帖中又有朱天使畫蘭」; 오세창 편, 앞의 책, pp.389-390.

42 俞劍華, 『中國美術家人名辭典』 修訂本(上海人民美術出版社, 2003), p.195.

43 모화관 현액에 대해서는 『宣祖實錄』 선조 39년 6월 3일 庚子條; 명륜당 현액에 대해서는 『선조실록』 39년 4월 9일 丁未條; 생양관 현액에 대해서는 『敬亭集』 卷6; 임리정 현액은 『汾西集』 卷8. 그 외에 주지번 필적에 관한 다수의 글이 있다. 李惟樟, 『孤山集』 卷6, 「書朱太史眞蹟後」; 李好閔, 『五峯集』 卷8, 「朱太史書帖後」; 許穆, 『記言』 別集 卷10, 「書朱太史書後」; 李灑, 『星湖集』 卷37, 「朱太史孤山圖詩跋」. 간송미술관 소장의 주지번, 〈방이성산수도〉에 대해서는 안휘준, 앞의 책, p.275; 한정희, 앞의 책, p.309 참조. 글씨에 있어서 許穆과 篆·隸書로 유명했던 金振興이 朱之蕃의 영향을 받은 것으로 알려져 있다(허목이 영향을 받은 내용은 오세창편, 앞의 책, p.537; 김진홍에 관해서는 同著, p.573 참조).

44 姜紹書, 『無聲詩史』 권4, “寫山水得米襄陽 梅道人 顧寶幢標韻 竹石兼東坡 與可之妙 來鼎甲能畫者極少 翰墨風流 蘭鴨擅之矣”; 俞劍華, 앞의 책, p.195 참조. 朱之蕃은 《顧氏畫譜》의 서문 외에도 《程氏墨苑》, 《唐詩畫譜》 등의 화보에도 글을 실었다(송혜경, 앞의 논문, p.12). 주지번은 또 萬曆 연간 간행의 詩畫譜인 《詩譜》에도 서문을 썼는데 이와 같은 詩畫譜의 간행이 《천고최성》 제작과 관련이 있을 것으로 생각된다. 참고로 《詩譜》에는 丁雲鵬, 鄭重, 吳仲圭, 仇英 등 20여 명의 작품이 수록되었다. 『中國美術全集』 繪畫編, 20卷, 版畫, 도판 설명, p.27 참조.

45 俞劍華, 앞의 책, p.91.

圖)를 보면 주제의식이나 구도 면에서 文徵明의 〈品茶圖〉와의 연관성이 느껴진다. 다소 느슨한 구성과 필치가 문징명의 수준에 못 미치는 것은 하지만 서재와 인물의 포치 및 묘법, 근경 좌측의 능각을 이루는 바위의 윤곽선 등은 문징명 이래 吳派에서 전형적으로 구사하는 양식적 특징을 보인다. 그러나 근경의 구릉과 원산에 가해진 긴 피마준은 멀리는 吳鎮과, 보다 가까이는 朱之蕃과 동시대에 소주지역에서 활동했던 李士達와 관련이 있다고 생각된다.<sup>46</sup> 주지번의 화풍이 17세기 吳派 화풍과 연관이 있음을 말해준다. 또한 앞서 각종 詩畫譜의 간행에 주지번이 관여했음을 언급하였는데, 문학작품을 주제로 그림과 글씨를 帖 혹은 軸, 卷 등의 형식으로 엮는 것은 明代 吳派 書畫家들 사이에 유행했던 작품 형식이었다. 주지번의 〈行書赤壁賦〉를 보면 그도 이러한 예술 활동과 무관하지 않았음을 보여준다.<sup>47</sup> 역대 名詩·名文을 도해한 그림과 그 내용을 筆寫한 글씨를 서화첩으로 꾸민 《친고최성》은 이처럼 오파의 문예경향의 일환이었음이 주목된다.

먼저 《친고최성》이 조선에 전래된 경위를 알아보기로 한다. 《친고최성》에 관련된 기록은 주지번 일행을 영접했던 원접사 유근과 종사관 허균의 문집, 그리고 『선조실록』에 보인다.<sup>48</sup> 柳根의 다음 기록을 중심으로 《친고최성》의 입수 경위를 살펴보기로 한다.

萬曆 丙午年 봄에 임금의 명을 받들어 江上에서 詔使를 맞이하였다. 正使 大人은 이에 강을 건너는 초에 千古最盛 한 질을 꺼내 보여주며 한마디 跋을 쓸 것을 요구했다. 나는 여러 번 사양하여 그 命을 받들지 않다가 몰래 그 권 중에 圖畫가 있고 詩文이 있는 것을 보았다. 「桃源記」 같은 것 이하 총 20폭인데 모두 古人이 지은 것이고 大人이 손수 쓴 것이다.<sup>49</sup>

<sup>46</sup> 주지번의 〈課子圖〉(上海博物館) 도판은 『中國古代書畫圖目』 3권 (文物出版社, 1990), p.294, 문징명의 〈品茶圖〉는 『北京 故宮博物院 所藏 明清繪畫展』(호암갤러리, 1992), p.35, 李士達의 〈청풍송림도〉는 J. Cahill, *The Distant Mountains*, p.44 참조.

<sup>47</sup> 많은 오파의 작가들이 이러한 작품을 남겼으며 주지번도 예외는 아니었다. 중국 상해박물관 소장 〈行書赤壁賦〉는 주지번이 적벽부의 내용을 행서로 쓴 것인데, 그 말미에 “친구가 가져온 沈周의 적벽부 그림을 보고 썼다.”고 밝힌 바 있다. 작품 도판은 『中國古代書畫圖目』 3권 (文物出版社, 1990), p.293 참조.

<sup>48</sup> 朱之蕃의 《千古最盛》에 대해서는 안휘준, 앞의 책, p.275; 최경원, 앞의 논문, pp.71-72; 박효은, 앞의 논문, p.50 및 pp.64-67; 김홍대, 「조선시대 倣作繪畫 연구」(홍익대학교 미술사학과 석사학위논문, 2002), pp.44-46 및 p.61; 李鍾淑, 「朝鮮時代 歸去來圖 研究」(서울대학교 考古美術史學科 석사학위논문, 2002), pp.71-75 참조.

<sup>49</sup> 柳根, 『西桐集』 권6, 「千古最盛跋」, “萬曆丙午春 受國君之命 迎候詔使于江上 正使大人乃於過江之初 出示千古最盛一帙 要不佞題一語以爲跋 不佞屢辭不護命 竊觀卷中 有圖畫有詩文 若桃源記以下摠二十幅 皆古人所作而大人所自書也.”

유근은 明使 일행이 압록강을 건널 때부터 수행하여 한양에 도착하기까지 또 한양을 출발하여 압록강을 건너 출국할 때까지 접대를 맡았으므로 주지번 來朝 당시 가장 가까이에서 많은 시간을 보낸 인물이라 할 수 있다. 위의 跋文에서 유근은 江上에서 詔使를 맞이했다고 하였는데 이는 明의 사신이 압록강을 건너기 전에 원접사가 義州의 彼岸, 즉 강 건너 만주 땅인 鎭江까지 가거나 혹은 中江에까지 나아가 浮船하면서 기다리다가 明使 일행이 당도하면 길잡이 역할을 하였던 당시의 관례에 따른 것이다.<sup>50</sup> 또한 “강을 건너는 초에”라고 하여 주지번이 《천고최성》을 유근에게 보여준 것은 압록강을 건너 조선으로 향하는 배 안에서였음을 기록하였다. 그런데 이와 관련된 사항이 허균의 「丙午紀行」에서는 약간 달리 언급되었다. 우선 3월 23일 기록에 “兩使(朱之蕃과 梁有年)가 강을 건넜다. 使(원접사 柳根) 이하와 방백 등 모든 관원이 성 밖에 나가 맞이하고 환영하는 禮를 행하였다.”라고 하여 유근을 포함한 관원이 의주 성 밖에서 마중하였음을 말하였다. 또한 3월 25일 定州에서 주지번이 유근에게 《천고최성》을 내놓고 발문을 짓게 하였다고 기록하였다.<sup>51</sup> 이는 주지번 일행이 압록강을 건넌지 사흘째 되는 날이다. 두 기록의 내용이 다소 엇갈리기는 하나 주지번이 방문 초기에 《천고최성》을 보여주고 발문을 구했음은 분명해 보인다.

다음 유근이 伴送使로서 明使를 배웅하고 와서 선조에게 아뢰는 내용을 보면 이 서화첩의 입수 경위가 좀더 구체적으로 밝혀진다.

압록을 건넌 뒤 鎭江에 이르러 또 大字로 쓴 7幅을 보내와서 신으로 하여금 入啓하게 하였습니다. “천고최성”이라 題한 것은 신에게 跋文을 짓게 하였습니다만 신이 굳게 사양하니 義州에 이르러 두고 갔습니다. 신이 부득이 卷端에 발문을 지어 손수 써서 鎭江으로 보냈더니 正使가 병중이었는데 《천고최성》 1권을 신이 있던 곳에 보내왔습니다. 管家가 表憲에게 “老爺가 이것 2帖을 가지고 있었는데 잘 아는 친구들 가운데 요구한 이가 많았지만 아끼고 주지 않더니 지금 이렇게 준다.” 하였는데, 그 의도는 신으로 하여금 성상께 바치게 하려는 것이었습니다. 正使가 상아(象牙) 종목(棕木) 등으로 만든 筆管을 내어주면서 붓을 매어주기를 요구했었는데 떠날 적에 신에게

50 이러한 관행에 대해서는 李鉉淙, 「明使接待考」, 『郷土서술』 12호(1961), p.96 참조. 鎭江은 鎭江遊擊府를 이른다. 宣祖 29년 이전에는 九連城이라 칭해졌다. 같은 글, p.96 참조.

51 許筠, 『惺所覆瓿稿』 18권, 文部15, 「丙午紀行」, “二十三日 兩使渡江 使以下及方伯諸官迎于城外行禮” 및 “二十五日 中火雲興 宿定州 上使出千古最盛 令使製跋以進.” 번역은 『국역 성소부부고』 III(민족문화추진회, 1984), pp.28-29 참조.

붓 열개와 大字로 쓴 것 10폭을 주었습니다. 《천고최성》 1첩과 붓 열개를 아울러 입계합니다.<sup>52</sup>

서화첩에 발문 짓기를 요구한 주지번의 요청에 유근은 주저하다가, 귀국길에 주지번이 이를 의주에 두고 가자 마지못해 써서 강 건너 鎭江에 머물고 있던 주지번에게 보내 주었던 것으로 보인다. 주지번은 이를 받아 보고 다시 유근에게 보내 주었으며, 이를 유근은 선조에게 입계했던 것이다.

《천고최성》은 《桃源圖》 등 모두 20폭의 그림과 詩文이 실린 서화첩이며, 주지번은 자신이 손수 글씨를 쓴 《천고최성》 완성본을 명에서부터 소지하여 왔음을 알 수 있다. 이렇게 궁중 소장이 된 《천고최성》은 몇 년 후 여염으로 흘러나오게 되는데 허균은 이 때 이 서화첩을 다시 자세히 보게 되었다.

朱太史가 吳輞川을 시켜 小景 20幅을 그렸는데, 모두 名人의 詩文 중에 그림으로 그릴 만한 것을 취하여 실었으며, 또 손수 文과 賦와 詩를 그림 아래에 썼으니, 참으로 좋은 일이었다. 그 화본이 宮內에서 나와 지금은 義昌君의 집에 있다. 舍兄(許箴)께서 李澄을 시켜 그 그림을 베끼고 그의 嫡兄 李瀾이 쓰도록 하였다. 글씨는 비록 朱公에 미치지 못하지만 그림은 더 나았다.<sup>53</sup>

주지번이 《천고최성》의 그림을 吳輞川이라 불리는 사람에게 의뢰하여 그리게 하였으며 그림과 짝을 이룬 名詩文은 주지번이 손수 썼음이 이 글에 명시되었다. 서화첩은 그림이 위에 놓이고 글씨가 그 아래에 배치되는 형식이었음을 허균은 설명하였다. 또한 《천고최성》은 선조의 여덟째 아들이자 許箴(1548-1612)의 사위인 義昌君 李珣(1589-1645)의 소장품이 되었음을 알 수 있다. 許箴은 사위에게서 이를 빌려 李澄에게 그림을 베끼게 하고, 名筆로 이름난 이징의 형인 李瀾에게 글씨를 쓰게 하였다.<sup>54</sup> 허성의 沒年이 1612년이므로 이징과 이숙이 서화첩을 만든 것은 1612년 이전이었을 것으로 추정된다.

52 『宣祖實錄』 선조39년 6월3일 庚子條. 번역은 『(CD-ROM)국역 조선왕조실록』(서울 시스템, 1997)을 참조하되 일부 수정했다.

53 許筠, 『惺所覆韻稿』, 권13, 「題千古最盛後」, “朱太史倩吳輞川畫小景二十幅 皆取古名人詩文可入於畫者以載之 又自書文與賦若詩於其下 誠好事也 其本自內 今在義昌家 舍兄倩李澄搨之 其嫡兄瀾書之 書雖不及朱公 而畫則優焉.” 번역은 『국역 성소부부고』 II(민족문화추진회, 1983), pp.235-236을 참고하되 일부 수정했다.

54 李瀾은 字가 晦甫, 호는 陽井·雙松·五香亭이며, 李慶胤의 아들이다. 명종 21년 丙寅(1566)생, 벼슬은 府使이며, 글씨를 잘 썼다. 오세창 편, 앞의 책, p.460.

이로부터 반세기쯤 후 《천고최성》은 허목의 기록에 다시 등장한다.

대체로 九州의 山澤 경치를 거론할 때는 洞庭湖와 彭蠡湖를 일컫고, 黃鶴樓·岳陽樓·滕王閣이 천하에서 가장 유명하다. 또 문장에 실려 후세에 전한 것으로는 桃源·蜀道·赤壁山·兔園雪·秋坂月과 金山의 西湖, 蘭亭의 曲水, 滁州的 醉翁亭, 岐陽의 喜雨亭, 泉明의 栗里, 羅鶴林의 幽居가 있다. 또 白樂天의 琵琶行, 歐陽脩의 秋聲賦, 王元之의 黃洲竹樓記, 仲長統의 樂志論 같은 것들이 다 그림으로 그려졌는데, 모두 12貼이다. 그림 아래의 역대 명가의 걸작은 다 세상에서 膾炙되는 것이다. 衡陽·滙澤·妍山·雍州 등 禹임금의 발길이 닿은 곳과 蠡叢·魚鳧가 開國한 일들을 이 그림에서 한 번 보아 열거할 수 있고 또 晉·唐 이후로 산수와 古蹟에 대하여 마음에 감흥되는 것들을 모두 여기서 볼 수 있다. 이 그림의 初本은 萬曆 연간에 詔使 朱之蕃이 손수 그려서 宣祖에게 바친 것이며, 그 副本을 相公 柳根에게 기증하여 그 집안에 대대로 전해온다. 지금 이 본은 그 부분을 얻어서 본뜬 것이라 한다. 그리고 당대의 文學 趙龍洲(趙綱)·孫晚悟(?)·李聽蟬(李志定)·吳竹南(吳竣) 이하 수십 인의 글을 받아 넣었으니 그것 또한 볼 만하다. 전말을 기록한다. 顯宗 10년(1669) 3월 7일 眉叟 씀.<sup>55</sup>

許穆이 1669년에 열람한 이 서화첩은 柳根이 가지고 있던 副本의 摸本이다. 20폭의 그림이 아닌 12폭 만으로 이루어져 있음을 볼 수 있고, 역시 그림 밑에 글씨가 배치되는 형식의 서화첩이었으며 그림을 임모한 인물에 대해서는 언급이 없지만 글씨는 당대의 명필가 다수가 동원되어 제작되었음을 말하고 있다.<sup>56</sup> 병자호란 때 斥和派의 한 사람인 趙綱(1586-

<sup>55</sup> 許穆, 『記言』 원집, 권29, 「摹朱太史十二畫貼圖序」, 「槩論九州山澤之勝 稱洞庭 彭蠡 如黃鶴樓 岳陽樓 滕王閣 最名天下 又得文章傳後代者 桃源 蜀道 赤壁 兔園之雪 秋坂之月 金山西湖 蘭亭曲水 滁州醉翁亭 岐陽喜雨亭 泉明栗里 羅鶴林幽居 又如白樂天聽琵琶長作 歐陽子秋聲賦 黃州竹樓記 仲長統樂志論 皆入畫圖凡十二貼 圖下歷代名家傑作 皆膾炙天下 如衡陽 滙澤 □雍禹跡所極 蠡叢 魚鳧之所開 一閱過可舉 而又晉唐來山水古蹟 寓心興感者 皆於此乎得之矣. 此貼初本 萬曆詔使朱之蕃手畫進宣廟 其副本 贈西垞柳相公 傳於家 今又得此本摸此云 又求書皆一時文學 趙龍洲·孫晚悟·李聽蟬·吳竹南以下累十人 亦可觀 識之. 上之十年三月上弦前一日 眉叟 書.” 번역은 『국역 미수기언』 I(민족문화추진회, 1978), pp.171-172 참조.

<sup>56</sup> 허목은 詩文의 무대가 되었던 곳 혹은 그 作家와 관련된 곳을 함께 연상하면서 《천고최성》을 일종의 승경첩으로 서 이해하기도 했던 것 같다. 현재 국립중앙박물관 소장의 대원군 藏印本 《천고최성》(표3 참조)이 그 동안 중국 승경첩으로 명명되었음을 염두에 둘 때 《천고최성》은 두 가지 성격을 모두 내포하는 서화첩으로 받아들여졌을 수 있다고 생각된다. 허목의 글 속에 나오는 洞庭湖는 杜甫의 시 秋興八首의 무대가 되었던 곳이고 彭蠡湖는 白居易의 琵琶行의 무대이다. 栗里는 陶潛이 거처했던 곳이기도 하다. 이를 토대로 허목이 감상했던 《천고최성》의

1669)과 초서에 능했던李志定(1588-?), 문장과 글씨가 뛰어나 三田渡碑를 썼던 吳竣(1587-?) 등이 참여하였다.

비슷한 무렵 金堉의 아들 金佐明(1616-1671)이 주도하여 또 다른 《천고최성》 모본이 만들어지는데, 이 때 김좌명이 참고했던 본은 앞서 허성이 이징과 이숙에게 의뢰하여 제작했던 본이다. 이는 당시 문신 李正英(1616-1686)의 수중에 있었다.

지난 癸卯年(1663) 봄 西谷 李侍郎(李正英)의 처소를 지나는데 안상 위에 한 화첩이 있었다. 제목이 천고최성인데 내가 그것을 취하여 보니 바로 皇朝 朱太史 蘭嶼가 吳軻川과 함께 흥에 의탁하여 만든 것이다. 萬曆 丙午年에 蘭嶼는 황명을 받들어 동쪽으로 왔는데 我朝의 諸公들이 僉接할 때 이 첩을 얻어 보아 드디어 모사하여 세상에 돌게 되었다. 무릇 蘭嶼의 문장과 墨의 妙는 천하에 이름이 있었으니, 이 첩을 임한 자는 斯文 李瀟과 화사 李澄이었다.<sup>57</sup>

이어 김좌명은 1667년 여름 顯宗의 온천 행차를 수중하면서 거를을 얻어 동갑 친구들이인 이정영과 당시 承政院에서 일하던 金字亨(1616-1694), 御營大將이던 柳赫然(1616-1680)과 함께 글씨를 썼으며, 그림은 이에 앞서 1665년 화공에게 명하여 臨繪하게 하였다고 한다.

앞서 《천고최성》 副本이 유근에게 하사되었으며 그 부분을摸한 것을 허목이 감상한 적이 있음이 언급되었는데, 유근의 집안에 내려오던 부분은 적어도 17세기 후반에 한 번 더 傳寫되었음을 확인할 수 있다.

옛날에 주지번이 칙명을 띠고 사신으로 이 나라에 이르러 그것을 헌상하였는데 이 副本을 유근에게 내려주었다. 유근의 후손인 正字公이 또한 당세의 善書·善書者를 구하여 날날이 傳寫하였으니, 그 가운데 李白의 蜀道難과 杜甫의 洞庭(秋興八首)은 우리 돌아가신 아버지의 글씨이다. 아버지는 正字公과 동갑이시며 뜻을 같이 하셔서 당시 매우 사이 좋게 지내셨다. 나도 또한 다행히 더불어 소식을 듣고 지낸다. 이제 그 단서를 기록하여 그 집안으로 하여금 보배로이 수장하여 잃

---

그림을 추정해보면 추홍필수, 비파형, 황학루, 악양루, 등왕각, 도원, 축도난, 적벽부, 취웅정, 회우정, 난정, 추성부, 낙지론, 설부, 학림옥로 등이 망라되었다.

<sup>57</sup> 金佐明, 『歸溪遺稿』 卷下, 「書千古最盛貼摹本後」, “往在癸卯春 過西谷李侍郎所 案上有一畫帖 題曰千古最盛 余取而閱之 卽皇朝朱太史蘭嶼與吳軻川托興而爲之者 萬曆丙午 蘭嶼奉詔東來 我朝諸公於僉接之際 得觀此貼 遂摹寫而行之世 夫蘭嶼之文章墨妙名天下 而臨是貼者 卽李斯文瀟, 李畫史澄.”

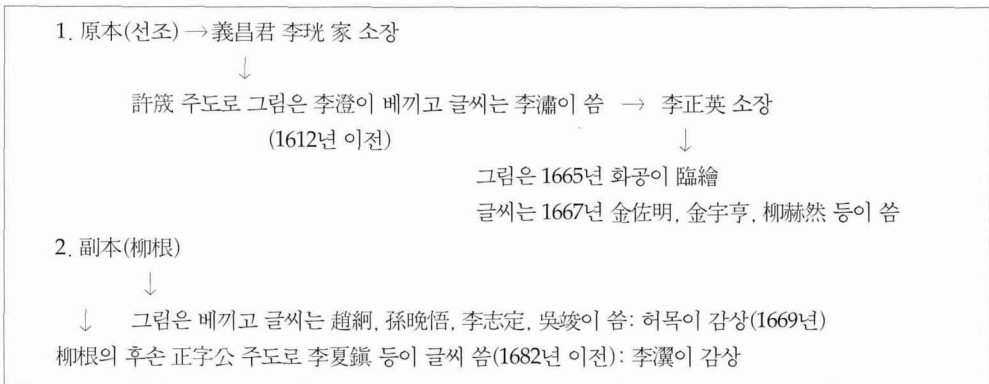
지 않기를 바란다.<sup>58</sup>

즉 유근의 집안 후손으로서 正字 벼슬을 지내던 이가 주도하여 서화첩을 제작하였는데 조선 후기의 실학자로 유명한 星湖 李瀼의 부친인 李夏鎭(1628-1682)이 그 가운데 두 편의 글씨를 썼다는 것이다. 그렇다면 이 본의 제작 시기는 대략 17세기 중반이 되며 이는 앞서 허목이 감상했던 柳根 本의 摹本과는 또 다른 본이다.<sup>59</sup>

이상의 기록을 종합하여 보면 朱之蕃은 來朝 당시 吳靑川이라 불리는 화가가 그림을 그리고 자신이 손수 글씨를 쓴 詩文書畫帖인 《천고최성》을 가지고 왔으며, 이는 선조에게 진상되었고 유근은 그 副本을 가지게 되었다. 《천고최성》에 실린 그림과 문장은 모두 20점이며 小景의 그림 밑에 글씨가 있는 형식이었음을 알 수 있다. 《천고최성》은 그 후 여러 차례 搨摸되어 더 많은 부분을 낳게 되었는데 대략 17세기 후반경에는 2단계를 거친 摸本이 제작되고 감상되었음을 볼 수 있다 표2. 대부분의 경우 그림은 화공에게 명하여 임모하게 하고 글씨는 당세의 名書家들이 썼다.

《천고최성》은 조선시대 文士들의 古人의 詩文에 대한 관심과 맞물려 큰 관심을 불러일

표 2 《천고최성》摸本의 내력



58 李瀼, 『星湖集』 권37, 「臥遊帖跋」, “昔朱太史欽差至國既獻之 九重以副本貽西峒柳相公 公之宗人正字公 又求當世 善書善畫——傳寫則 其李白之蜀道杜甫之洞庭 兩篇即 吾先大夫筆也 先大夫與正字公生同歲行同志當時交歡之盛 瀼亦幸與有聞也 敬錄其端俾其家寶藏而勿失焉.” 박효은, 앞의 논문, p.66 참조.

59 허목이 감상했던 본의 제작에 참여했던 인물들은 생년이 1580년대에 집중되어 있어 이하진이 이들과 함께 제작에 참여했다고 여겨지지 않는다.

으켰다. 즉 歷代 名詩·名文章을 다룬다는 주제의 측면에 주된 초점이 주어졌으며, 부차적으로는 문서들이 이를 손수 筆寫하는 글씨의 측면과 서화첩이라는 형식의 측면이 관심을 끌었던 것으로 보인다. 상대적으로 그림과 그 화풍에 대한 관심은 적었다고 여겨지지만 《천고최성》을 통해 오파 회화와 화풍이 자연스럽게 조선에 소개되었음은 분명하다고 생각된다.

#### IV. 《千古最盛》 현존본과 吳派 畫風

현재 총 다섯 본의 《천고최성》이 국립중앙박물관과 선문대학교 박물관, 그리고 개인 소장품 속에 확인된다 표 3. 기록을 근거로 볼 때 《천고최성》 書畫帖은 17세기에 이미 여러 본의 副本이 제작되었으며 그림의 경우 당대의 善畫家로 이름난 사람이 搨, 摸, 臨, 혹은 傳寫하였음을 보았는데, 원본에 매우 충실한 그림이었을 것으로 짐작된다. 현존하는 《천고최성》 書畫帖의 제작 연대를 17세기로 확언할 수 없다고 할지라도 전래 당시의 그림의 원형을 많은 부분 간직하고 있을 것임을 추론할 수 있다. 이제 《천고최성》 현존본을 통해 17세기에 전래된 오파화풍의 면모를 살펴보고자 한다.

현존하는 《천고최성》 가운데 윤득화 제작본(이하 尹得和本으로 칭함)은 화첩으로 성첩되어 있는데다가 가장 많은 양의 그림과 글씨를 포함하고 있어 완본에 가까운 모습을 지니고 있다고 여겨진다. 따라서 이 본을 중심으로 《천고최성》에 대한 논의를 전개해 나가고자 한다 도 1. 본 서화첩의 말미에는 “畫 21폭, 書 47폭”, “지극한 보배이니 그 사람이 아니거든 전하지 말라.”는 문구가 있다.<sup>60</sup> 총 21폭의 그림 가운데 詩箋紙에 찍힌 소형 목판 산수와 〈竹菊圖〉를 제외한 19폭이 본격적인 《천고최성》에 해당된다. 書 47폭은 글씨가 쓰여진 면의 수

표 3 현존하는 《千古最盛》

명칭	면수	바탕	크기(cm)	소장처	비고
개인 소장본	畫3면	絹本	31.5×24.5	개인 소장	
尹得和 제작본	畫21면 書47면	畫: 絹本 書: 紙本	51.5×41.0 (畫帖)	국립중앙박물관	畫: 傳 張得萬 書: 丁卯·戊辰
선문대학교 박물관본	畫17면 書17면	畫: 苧本 書: 紙本	27.0×30.7(畫) 27.0×25.7(書)	선문대학교 박물관	書: 庚戌
국립중앙박물관본	畫8면	苧本	26.0×33.0	국립중앙박물관	畫: 傳 李澄
大院君 藏印本	書10면 畫10면	絹本	27.6×33.3(書) 28.4×43.0(畫)	국립중앙박물관	[石坡] [大院君章]



도 1 尹得和本《千古最盛》표지

를 말한다. 그림은 向右 면에, 글씨는 向左 면 혹은 양면에 걸쳐서 성첩되어 있으며 각각 附箋紙를 붙여 그림의 제목과 書者의 名細를 기입하였다<sup>도2</sup>. 書者들의 落款을 통하여 이 서화첩의 제작을 주도한 사람이 文臣 尹得和(1688-1759)이었음을 확인할 수 있다<sup>도3</sup>.<sup>61</sup>

〈표 4〉에 보이는 낙관 내용을 통하여 글씨가 찍혀진 시기가 丁卯年(1747) 가을부터 이듬해인 戊辰年(1748) 봄 사이임을 알 수 있다. 단 표에서 별표가 된 인물들은 그보다 재세시기가 올라가며 작품이 이미 존재하여 화첩 크기에 맞게 재편집되었거나<sup>62</sup> 제3자가 해당 인물의 필치를 임모한 것으로 파악된다<sup>도4</sup>.<sup>63</sup> 호가 耨谷이었던 인물의 〈歸去來辭〉

의 경우 유일하게 己丑의 간지가 있는데 서체는 석봉 한호의 영향이 보이는 寫字官 書風의 특징이 나타나며, 흑색 바탕에 金泥로 쓴 형식은 韓濩와 朗善君 李侯, 李壽長 등이 활동했던 17세기에서 18세기 전반에 즐겨 사용되던 것이란 점에서 己丑은 1649년 혹은 1709년일 가능성을 보여준다. 그 외의 書者들은 모두 18세기에 활동하던 文臣이면서 글씨로 이름을 떨치던 인물들로서 노론에 속한다. 윤득화본은 《친고최성》 擧摹와 제작이 18세기에도 이어졌음을 보여주는 예일 뿐만 아니라 그림의 제작 하한선을 제시한다는 점에서 지니는 의미가 크다고 할 수 있다.

60 “至寶莫傳非其人.” 이러한 문투는 왕희지의 「題衛夫人筆陣圖後」의 “可藏石室 若非其人 千金勿傳”이라는 구절에서 온 것이다. 조영석, 《蔚騰帖》의 문구인 “勿視人 犯者 非吾子孫”도 마찬가지이다.

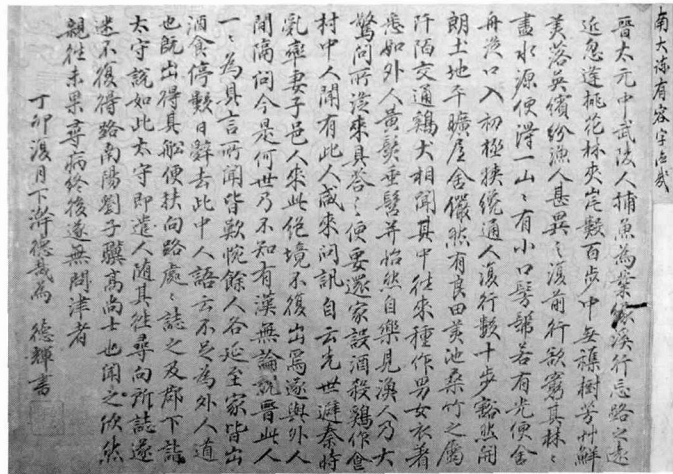
61 尹得和는 조선 후기 文臣. 본관은 海平, 字는 德輝, 尹商明의 아들. 이 서화첩은 후에 ‘友溪’라는 字 혹은 號를 사용한 인물이 수장했던 것으로 보인다. 서화첩의 집절부를 보수하면서 덧댄 종이에 ‘友溪’·‘友溪藏’이라 써여 있다.

62 이에 해당하는 글씨는 김승겸의 〈도화원기〉, 耨谷의 〈귀거래사〉, 〈등왕각서〉, 김현성의 〈추흥필수〉, 〈후적벽부〉, 이흥주의 〈악양루기〉, 조속의 〈도화원기〉, 윤심의 〈추성부〉이다. 서화첩의 크기에 맞게 오린 흔적이 보인다.

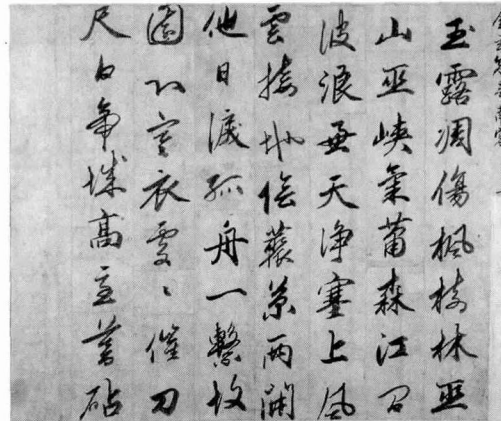
63 이에 해당하는 글씨는 安平大君 李瑬의 〈추흥필수〉·〈등악양루〉와 한호의 〈축도난〉이다.



도 2 〈桃源圖〉,尹得和本《千古最盛》중, 건본(畫)·지본(書), 41.0×51.5cm, 국립중앙박물관



도 3 南有容,〈桃花源詩并記〉,尹得和本《千古最盛》중



도 4 金玄成,〈秋興八首〉第1首,尹得和本《千古最盛》중

표 4 《천고최성》尹得和 제작본의 내용

畫題	詩文	附箋紙에 기입된 書者	落款
桃源圖	唐 王 桃花源詩	*伯舅喜塘壯元官右相諡忠憲号觀復庵 (金崇謙 1682-1700)	[觀復庵圖書記] (別紙)
	晋 陶潛 桃花源詩	金領相在魯仲禮伯舅之仲子号清沙 (金在魯 1682-1759)	戊辰端陽清沙翁爲外弟德輝寫 (1748)
	〃 桃花源詩并記	南大諫有容字德哉 (南有容 1698-1773)	丁卯復月下澣德哉爲德輝書 [雷淵] (1747.11)
樂志論	東漢 仲長統 樂志論	洪大成鳳祚虞瑞 (洪鳳祚 1680-1773)	丁卯季秋爲德輝書 [虞瑞氏] (1747.9)
	樂志論·愛蓮說	書者 未詳	.
	樂志論	書者 未詳	.
酒德頌	魏晉 劉伶 酒德頌	金大成時祭字釋明 (金時祭 1700-1767)	丁卯閏日金釋明爲尹侍郎德輝書 (1747)
蘭亭	東晉 王羲之 蘭亭修禊 敘	李麟祥(李麟祥 1710-1760)	戊辰春日謹寫(1748)
歸去來辭	陶潛 歸去來辭	宋洗馬文欽(宋文欽 1710-1752)	丁卯季春宋文欽書(1747.3)
	〃 (부분)	*耆谷(?)	歲己丑暮秋下浣耆谷書(1709.9)
雪賦	東晉 謝惠連 雪賦	尹說書得養	.
滕王閣	唐 王勃 滕王閣序	俞右相拓基字展甫 (俞拓基 1691-1767)	丁卯陽月之既望書于漢陰之觀 水屬用處尹德輝之求 [杞溪] [俞拓基印] [展甫] (1747)
	〃 (부분)	*耆谷	.
蜀道難	唐 李白 蜀道難	俞大諫最基字良甫(俞最基 1689-1768) *韓石峯(韓濩 1543-1605)	[无愁亭]
秋興八首	唐 杜甫 秋興八首	金副學鎮商字泰伯(金鎮商 1684-1755)	丁卯仲冬 [退漁] (1747.11)
	〃 (제1수)	*金玄成号南窓(金玄成 1542-1621)	.
	〃 (제1·3수)	*匪懈堂	.
琵琶行	唐 白居易 琵琶行	.	.
黃岡竹樓	宋 王禹偁 黃州竹樓	(洪啓禧 1703-1771)	丁卯菊秋 [南陽洪啓禧章] (1747.9)
岳陽樓	唐 杜甫 五言律詩	(李箕鏡 1687-1755)	右杜律德水李君範爲尹德輝書
	宋 范仲淹 岳陽樓記	*李相國弘胄号梨川(李弘胄 1562-1638)	.
	〃 登岳陽樓	*安平大君 *耆谷	.
醉翁亭	宋 歐陽脩 醉翁亭記	李德重字子彝官副學(李德重)	丁卯菊秋 [李德重印] (1747.9)
秋聲賦	宋 歐陽脩 秋聲賦	李說書顯重字顯道	戊辰春仲上澣顯重書(1748.2)
前赤壁	宋 蘇軾 前赤壁賦	趙白川榮祐字宗甫(趙榮祐 1686-1761)	丁卯孟冬宗甫書(1747.10)
後赤壁	宋 蘇軾 後赤壁賦	趙榮祐	丁卯長至前三日書于四休堂(1747) [宗甫] [趙榮祐] [觀我齋]
李君山房記	宋 蘇軾 李君山房記	尹副學汲字景儒(尹汲 1679-1770)	丁卯菊秋宗人景儒爲德輝台書 [尹汲] [景儒] (1747)
喜雨亭	宋 蘇軾 喜雨亭記	李承旨衡萬字平一	戊辰端陽月城李衡萬書(1748)
山靜似太古	宋 羅大經 鶴林玉露	金致萬(1697-?)	丁卯秋杪(1747) [金致萬] [會一]
.	晋 陶潛 桃花源記	*趙涑官掌令号滄江(趙涑 1595-1668)	.
.	宋 歐陽脩 秋聲賦	*尹深官判書(尹深 1633-1692)	.
.	宋 蘇軾 後赤壁賦	*金南窓(金玄成)	.

\*표는 在世시기가 올라가는 인물



도5 〈桃源圖〉,  
尹得和本《千古最盛》중

글씨와는 달리 그림은 모두 동일인의 솜씨로서 비단 바탕에 섬세한 필치로 그렸으며 맑은 靑·紅·綠 등의 설채가 가해졌다. 그런데 한결같이 반으로 접혀 마모된 흔적이 있어 화첩 형식으로 꾸며지기 전에 유존하던 것을 개장했음을 말해준다. 더구나 글씨를 쓴 바탕의 상태에 비해 그림을 그린 화폭이 심하게 마모된 점을 감안하면 글씨보다 그림이 상당히 앞서 그려졌음을 말해준다고 생각된다.<sup>64</sup>

윤득화본의 〈桃源圖〉를 보면 우측 하단에 桃源으로 이르는 동굴이 배치되었으며, 중앙에 어부가 도원의 촌로들을 만나는 장면이 묘사되었고 발두둑을 지나 멀리 民家가 보이며 뛰노는 어린이와 음식을 내오는 아낙네 등이 한 화폭에 망라되었다도5. 靑·紅·綠·黃 등의 화사한 담채가 화면에 활기를 주는데, 이는 청색 선염의 실루엣으로 묘사된 遠山과 더불어 오파 회화와의 긴밀한 연관성을 보여준다. 또한 발두둑의 표현과 인물묘법, 屋宇法이 심주, 문징명을 위시한 오파의 諸畫家들의 묘법과 상통하여 오파 회화의 특징을 간직한 그림임을 알 수 있다. 한편 바위와 산을 묘사한 능각형의 윤곽선과 선염을 가하여 음영을 주고

<sup>64</sup> 윤득화 제작본은 張得萬이 그림을 그린 것으로 알려져 왔는데, 호암미술관 소장 《萬古奇觀》의 張得萬이 그린 〈축도난도〉와 비교해 보면 필치와 화풍에 있어 차이가 많이 난다. 『朝鮮後期國寶展』(호암갤러리, 1998), 13번 도판 참조.



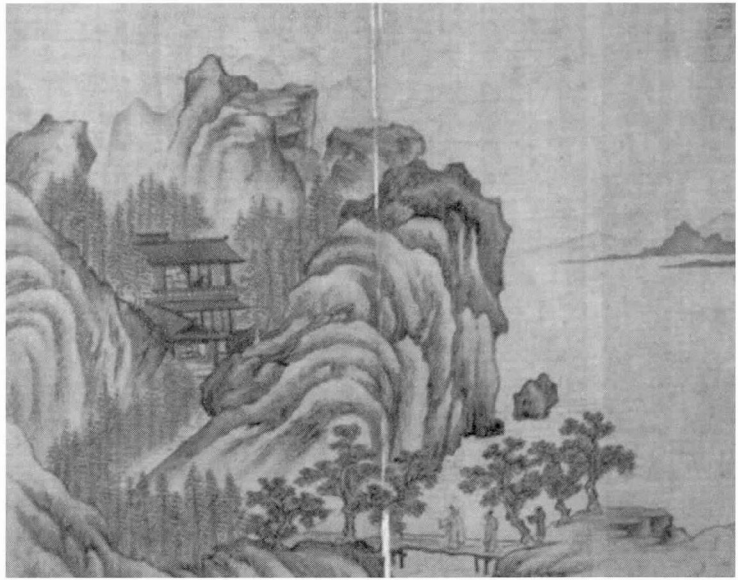
도 6 작자미상, <溫陵封陵都監 禋屏 武夷九曲圖> 부분, 1739, 견본채색, 155×488cm, 8폭병풍, 영남대학교 박물관

단선점준으로 마무리한 묘법은 吳軻川이 그린 원작을 접하지 않은 상태에서 단정내리기는 어려우나 다른 《천고최성》 현존본과 비교하면 차이가 보여 제작 시기와 작가의 특징이 가미되었을 가능성을 보여준다. 이는 외래의 화풍을 수용함에 있어 구도와 도상을 취하기는 쉬운 반면 필선의 성질과 준법은 이를 소화하여 표현해 내기까지 시간이 요구된다는 점에서 자연스러운 귀결이라 여겨진다. 실제로 윤득화본 <도원도>의 산과 바위의 표현은 필자미상의 <溫陵封陵都監 禋屏 武夷九曲圖>(1739년 작, 영남대학교 박물관)의 산의 묘법과 연관성이 느껴져 제작 시기 설정의 근거가 된다고 여겨진다<sup>65</sup>. 두 작품은 淡彩畵와 靑綠眞彩畵라는 차이가 있기는 하지만 화면 중앙의 산을 비교해 보

면 전체적인 山形과 稜角을 이루는 윤곽선, 淡彩 혹은 채색으로 음영을 주고 단선점준을 살짝 가한 描法이 유사하다. 윤득화본 <李君山房圖>에는 高峻한 산의 표현이 있어 보다 명확한 비교가 될 듯 하다<sup>67</sup>. <이군산방도>의 중앙에 포치된 산과 <무이구곡도>의 좌측에 보이는 산, 그리고 그 너머의 高峻한 산은 그 형태감과 능각 위주의 윤곽선 표현, 녹색조의 설채법

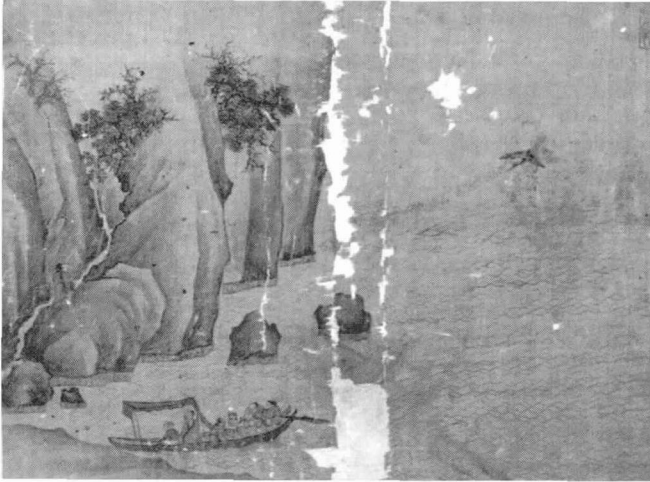
<sup>65</sup> <溫陵封陵都監 禋屏 武夷九曲圖>는 中宗의 元妃 端敬王后 申氏의 復位와 陵 단장을 위한 溫陵封陵都監의 役事와 관련된 禋屏畵로서 제작시기는 1739년 6월경으로 추정된다. 都監에 동원된 畵員은 張文燦, 張子澄, 玄載恒, 申德洽, 崔鵬運, 李堦, 李世蕃 등 7명인데 이들이 禋屏을 그렸을 가능성이 크다. 이에 대해서는 尹軫暎, 「朝鮮時代 九曲圖 研究」(韓國精神文化研究院 韓國學大學院 碩士學位論文, 1997), pp.97-107 참조; 이 외에 본 禋屏의 <武夷九曲圖>에 대해서는 俞俊英, 「宋寅明書 溫陵封陵都監 禋屏 武夷九曲圖의 조형적 분석」, 『端敬王后 武夷九曲圖와 조선시대 지식인의 유토피아』(영남대학교 박물관, 1996), pp.28-38 참조; <陵封陵都監 禋屏 武夷九曲圖>의 구성을 明代 산수관화집인 《海內奇觀》과 비교한 연구로는 姜信愛, 「朝鮮時代 武夷九曲圖 研究」(고려대학교 대학원 문화재협동과정 미술사전공 석사학위논문, 2004) 참조.

도 7 <李君山房圖>  
尹得和本  
<千古最盛> 중



및 준법의 구사 면에서 공통점이 느껴진다. 앞장에서 기록을 통해 보았듯이 《천고최성》의 그림이 주로 직업화가에게 의뢰되었던 점을 감안할 때 윤득화본의 그림 또한 18세기 전반에 직업화가에 의해 그려졌을 가능성이 높다고 여겨진다. 다만 한 가지 눈여겨 볼 만한 점은 <도원도>의 화면 중앙에 있는 비스듬하게 기울어진 盤石의 표현이다. 다소 어색하게 얼버무린 점이 주목되는데, 이는 아마도 《천고최성》을 통해 새로이 소개된 요소인 盤石의 표현에 대한 이해가 부족하여 생긴 현상으로 볼 수 있다. 이처럼 《천고최성》은 새로운 표현 요소와 함께 제작 시기의 필법이 혼합된 복잡한 양상을 보이기 때문에 시기를 설정하기가 매우 어렵다. 능각을 이루는 윤곽선의 묘사법의 경우 이미 문징명을 비롯한 오파화가들 사이에 성행하던 묘법이기도 하여 이러한 묘법이 《천고최성》 원본에 충실한 결과일 가능성도 배제할 수 없다.

윤득화본의 그림 가운데 <후적벽부도>는 蘇軾이 黃州에 귀양 갔을 때 赤壁에서 노닐었던 일을 읊은 「후적벽부」를 한 폭의 그림으로 나타낸 것이다<sup>8</sup>. <후적벽부도>는 吳派의 여러 화가들이 수없이 그린 바 있지만 문징명의 <후적벽부도>와 구영의 <후적벽부도>의 경우 赤壁의 절경을 좌측 상단에 포치하고 船遊하는 蘇軾 일행을 前面에 그린 구성과 이를 조망한 시점이 유사하여 비교가 된다<sup>9</sup>.<sup>66</sup> 구영의 <후적벽부도> 그림 뒤에는 당시 蘇州의 명사였던 王寵이 筆寫한 「후적벽부」의 내용이 이어져 賦와 書·畫가 三絶을 이룬 두루마리 작품



도 8 〈後赤壁賦圖〉,  
尹得和本《千古最盛》중

도 9 仇英, 〈後赤壁賦圖〉,  
건본수묵, 24.3×39.9cm,  
上海博物館

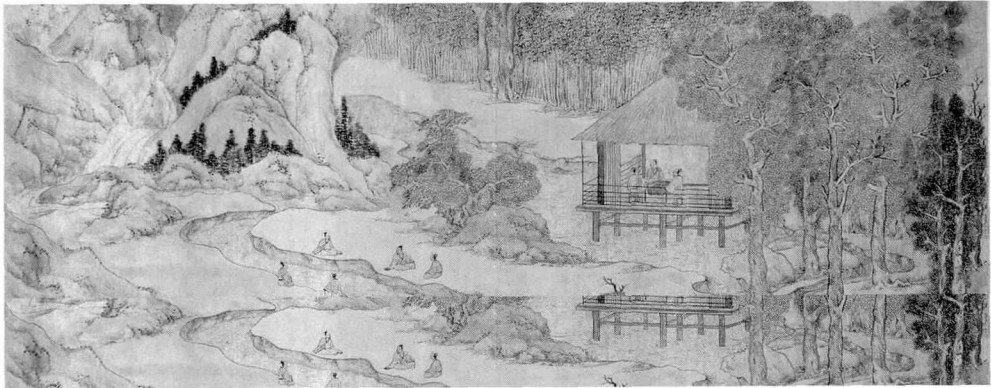


을 이루는데 이는 오파 화가들의 작품 속에서 종종 찾을 수 있는 형식이다. 오파의 작가들은 復古主義의 흐름 속에 唐代的 회화를 추종하여 수면 전체에 수파묘를 꼼꼼하게 그리는 경향

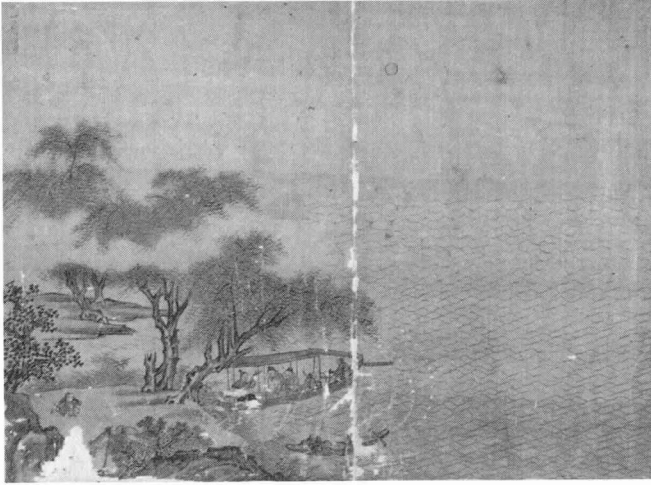
66 문징명, 〈후적벽부도〉(1552년작, 美 Freer Gallery of Art 소장) 참조, Richard Edwards, 앞의 책, 도판 12, pp.110-111. 吳派의 적벽부도에 대해서는 최경현, 「吳派의 赤壁賦圖에 관한 연구」(홍익대학교 미술사학과 석사학위논문, 1991) 참조.

도 10 <蘭亭修禊圖>,  
尹得和本《千古最盛》중

도 11 文徵明, <蘭亭修禊圖>.  
金箋設色, 24.2×60.1cm,  
北京 故宮博物院



이 있었는데, 이러한 특징이 <후적벽부도>를 비롯한 《천고최성》의 여러 그림에도 나타난다. 한편, 적벽부도와 함께 많은 蘭亭修禊圖가 오페에서 그려졌는데 한결같이 설채가 아름다우며 정자와 인물 등의 표현이 세밀하다. 윤득화본의 <난정수계도>는 화면의 상단에 정자를 놓고 曲水가 화면을 사선으로 가르며 지그재그로 흐르게 한 매우 독특한 구도인데, 北京故宮博物院 소장 문징명의 <난정수계도>가 이러한 구도의 모델이 되었음을 짐작할 수 있다. 도10,11. 윤득화본 <난정수계도>는 문징명 그림에 보이는 대나무밭과 모옥, 인물 등의 도상이 충실하게 반영되어 있으며 모옥의 세부형태, 인물의 포치와 자세·의복 묘사에 이르기까지 깊은 관련이 있음을 알 수 있다. 능각을 이룬 산의 윤곽선과 태점의 구사 등은 화풍상의 영향을 감지하게 한다.



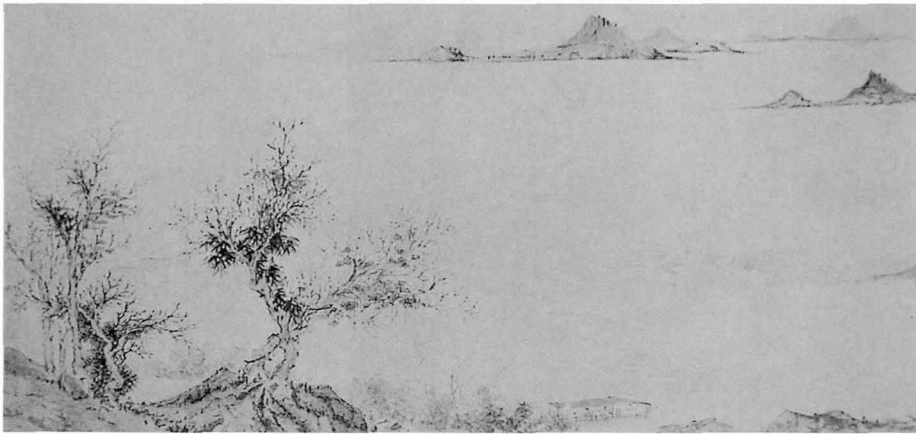
도 12 《琵琶行圖》,  
尹得和本《千古最盛》중



도 12-1 도 12 세부

《琵琶行圖》는 唐白居易의 七言古詩의 내용을 그린 것이다. 江州에 폼적된 白居易가 어느 날 강가에서 나그네를 송별하다가 長安의 妓女였던 여인이 비파를 켜며 옛날에는 화려했으나 지금은 초라해진 신세를 하소연하자 자신의 폼적 후의 처지와 심경을 떠올린 장편 서사시로서 시각적·청각적 감각이 살아 있으며 서정과 서사가 어우러진 걸작으로 꼽힌다.<sup>67</sup>

<sup>67</sup> 연세대 중국문학사전편역실, 『中國文學辭典』Ⅲ 作品篇(다민, 1994), p.239.



도 13 陸治, 〈潯陽秋色圖〉, 1554, 지본담채, 22.3×100.1cm, 美 Freer Gallery of Art 소장

윤득화본 〈비파행도〉를 보면 화면의 좌측 하단부에 주제를 집중시키고 화면의 반 이상을 잔잔한 수면으로 처리하였으며 하늘 높이 둥실 떠 있는 달을 묘사하여 白居易의 시 속에서 노래한 “작별할 새 망망한 강물에는 달빛 창백하게 어렸네.”의 詩情을 살렸다고도<sup>68</sup> 어망식 수파묘를 수면 전체에 인쇄심 있게 채웠으며, 비파음을 감상하는 백거이와 나그네, 백거이가 타고 온 말과 從者, 나그네가 타고 갈 배와 기다리는 사공 등 詩에서 언급된 모티프가 충실하게 묘사되었다. 근경의 바위와 강기슭의 토파에는 살짝 선염을 가한 후 短線皴를 잇대었으며 靑·紅·綠色의 청신한 설채를 가하여 장식성이 가미되었는데, 이 같은 그림이 처음 전래되었던 17세기에 감상자들에게 상당한 감흥을 주었을 것임을 쉽게 짐작할 수 있다.

오파의 〈비파행도〉 가운데 윤득화본 〈비파행도〉와 관련성을 찾을 수 있는 그림은 陸治의 〈潯陽秋色圖〉이다<sup>13</sup>. 원경이 포치되어 거리감을 나타냈다는 점을 제외하면 두 그림은 전체적으로 같은 구성이다. 주제가 되는 백거이 일행과 비파 타는 기녀를 화면의 좌측 하단에 배치하고 넓은 수면이 화면의 대부분을 차지하는 가운데 수파묘를 가득 채운 점이 공통된다. 육치의 그림에 등장하는 배와 인물의 세부 표현도 거의 일치하는 것을 보면 《천고최성》을 그렸던 吳軻川이라 불린 사람은 吳派의 범위 내에 드는 인물이며 문징명이나 구영, 육치 등 오파 화가들의 이러한 그림을 잘 알고 있는 사람이었다고 볼 수 있다.

<sup>68</sup> “別時茫茫江浸月”: 琵琶行的 원문·번역은 장기조 역저, 『白樂天』(明文堂, 2002), pp.286-299.



도 14 《琵琶行圖》,  
개인소장본《千古最盛》중  
견본, 31.5×24.5cm, 개인 소장

윤득화본 〈비파행도〉와 같은 주제를 그린 그림이 개인 소장본과 선문대학교 박물관 소장본(이하 선문대본으로 지칭)에도 포함되어 있어 도상과 양식의 공통점과 차이점을 볼 수 있다. 개인소장본은 현재 〈비파행도〉와 〈귀거래사도〉, 〈축도난도〉 등 세 점의 그림만이 낱장으로 전한다<sup>14</sup>. 윤득화본과 마찬가지로 그림을 반으로 접었던 흔적이 있으며 가로와 세로의 비율도 비슷하다. 이 가운데 〈비파행도〉를 보면 도상과 묘법도 거의 일치함을 볼 수 있다. 능각의 윤곽선과 선염 및 단선점준이 가해진 근경의 바위 묘사, 웅이 지고 뒤틀린 강가의 버드나무의 표현, 정교한 인물과 배의 묘사 등이 유사하다. 그러나 자세히 보면 개인 소장본을 그린 화가의 묘사가 더욱 치밀할 뿐 아니라 화면의 조화를 잘 이루었음을 볼 수 있다. 두 그림에서 가장 눈에 띄는 차이점은 채색과 버드나무 잎의 묘사이다. 각 인물의 의상과 배, 나뭇잎 등에 같은 색이 가해졌으나 은은하게 조화를 이루는 면에서 개인 소장본이 더 우수하다고 할 수 있다. 또한 개인 소장본의 경우 버드나무의 잎이 바람에 흔들리듯 섬세하게 묘사된 데에 반해 윤득화본은 다소 형식화되었으며, 수파묘의 경우도 개인 소장본은 필선에 농묵의 차이를 살짝 주어 리듬감 있는 변화를 주었다는 점에서 보다 격이 높은 그림이라 할 수 있다. 이러한 미묘한 차이를 제외하면 이들 두 본의 그림은 거의 동일한 필법을 보이며 따라서 비슷한 시기에 그려졌다고 생각된다.

한편, 선문대본의 〈비파행도〉는 모시 바탕에 그려졌다는 재료상의 차이가 있으며 화폭의 비율은 윤득화본에 비해 상하로 더 길고 그림을 접었던 흔적이 없는 것으로 보아 성첩 형식 또한 달랐을 가능성을 보여 준다<sup>15,15-1</sup>.<sup>69</sup> 구도와 도상은 윤득화본과 동일하지만 선

도 15

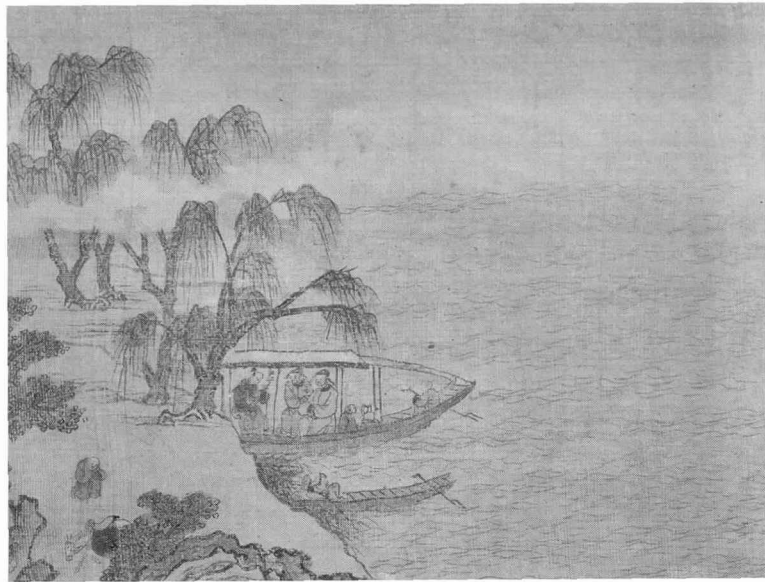
〈琵琶行圖〉

선문대학교 박물관본

《千古最盛》중, 苧本,

27.0×30.7cm(畫),

선문대학교 박물관



도 15-1 도 15 세부

문대본은 세부 표현에서 생략과 간략화의 경향이 보인다. 우선 강기슭을 정의한 선이 가파른 사선을 이루어 안정감이 결여되어 보이는데 배에 탄 인물의 포치도 마찬가지이다. 뱃사

69 17면의 書와 畫는 樂志論, 酒德頌, 蘭亭記, 桃花源記, 歸去來辭, 滕王閣序, 蜀道難, 秋興 八首, 琵琶行, 黃洲竹樓記, 岳陽樓記, 豐樂亭記·醉翁亭記, 後赤壁賦, 李君山房記, 喜雨亭記, 鶴林玉露, 雪賦를 쓰고 그린 것이다. 윤득 화본을 근거로 볼 때 〈등왕각도〉와 〈악양루도〉의 그림이 바뀌어 표구되었고, 현재 〈풍악정·취옹정도〉와 〈설부도〉에 해당되는 그림이 잘못 표구되어 있어 정정을 요한다.



도 16 李澄, 〈花開縣舊莊圖〉, 1643년, 견본담채, 89.3×56cm, 국립중앙박물관



도 17 작자미상, 〈谷雲書 高山九曲圖〉 부분, 1688-1701, 지본담채, 크기미상, 『朝鮮史料集眞』 도판16

공이 들고 있는 櫓는 꼬챙이처럼 묘사되었을 뿐 아니라 뱃머리에 걸쳐지지 않고 배의 바닥을 뚫고 지나간 듯 그려졌으며 從者의 옆에 놓인 접이식 의자와 나그네의 배에 놓인 의자, 원경의 토파의 표현이 생략되었다.



도 18 선문대학교 박물관본 《鶴林玉露圖》, 《千古最盛》 중

다도18.<sup>70</sup> 《학림옥로도》의 산은 굽고 경쾌한 필선으로 중첩된 윤곽선을 그리고 선엽과 단선 점준으로 마무리하였는데 비록 음영은 주어졌으나 평면적으로 보인다. 산의 형태와 윤곽선 표현 등에서 이징 작품의 근경에 보이는 나지막한 산들과 유사한데 李澄이 許篈의 주문을 받고 《천고최성》을 搨摸한 바 있음이 주목된다. 李澄이 《花開縣舊莊圖》처럼 나지막한 산세의 그림을 그리게 된 것이 《천고최성》의 영향일 가능성을 배제할 수 없다고 본다. 한편 선문대본 《학림옥로도》에서 화면 전체에 걸쳐 경물의 묘사가 뚜렷하여 원근감이 결여된 점과 중첩된 산 주름의 표현은 《谷雲書 高山九曲圖》와 가까워 보인다. 선문대본 가운데 「雪賦」의 글씨를 쓴 書幅 말미에 “庚戌暮春下浣”이라 낙관이 되었는데 “庚戌年”은 1670년과 1730년 등을 고려할 수 있지만 이는 글씨가 쓰여진 시기를 말하는 것이므로 그림의 제작연대와 반드시 일치한다고 단정지을 수는 없다.<sup>71</sup> 그러나 《谷雲書 高山九曲圖》의 제작시기와 관련시켜

그러나 선문대본을 앞의 두 본과 구별짓는 보다 중요한 점은 필선과 산의 묘법에 있다. 바위와 강기슭을 묘사한 선은 강약과 비수의 차가 있는 율동적인 필선으로서 이는 조선 중기의 안견과 화풍의 그림에 나타나는 것이다. 비교되는 작품으로는 李澄의 《花開縣舊莊圖》(1643년, 국립중앙박물관) 도16와 《谷雲書 高山九曲圖》(1688-1701) 도17를 들 수 있는데 보다 적극적인 산과 바위의 묘법 비교를 위해 선문대본 《학림옥로도》를 살펴보기로 한

<sup>70</sup> 李澄, 《花開縣舊莊圖》는 경상도 화개현에 있는 鄭汝昌의 옛 별장을 그린 그림으로 1643년작이다. 이 그림에 대해서는 金智惠, 「虛舟 李澄의 繪畫研究」(홍익대학교 미술사학과 석사학위논문, 1992), pp.82-86 참조. 한편, 《谷雲書 高山九曲圖》는 宋時烈的 漢譯詩와 金壽恒 등 9인의 詩文이 谷雲 金壽增의 글씨로 적혀 있는데 제작시기는 1688-1701년 사이이다. 이에 대해서는 윤진영, 앞의 논문, pp.67-73 참조.

<sup>71</sup> 선문대본 《천고최성》은 모시 바탕에 그린 그림과 종이에 쓴 글씨가 별개의 쪽을 이루며 현재 해당 詩文과 그림



도 19 《琵琶行圖》,  
국립중앙박물관본  
《千古最盛》중, 荊本,  
26.0×33.0cm,  
국립중앙박물관

볼 때 17세기 말에서 18세기 초에 제작되었을 가능성이 높다고 생각된다.

국립중앙박물관의 《천고최성》은 그림만 여덟 폭이 낱장으로 남아 있다<sup>19</sup>. 반으로 접었던 흔적이 있어 윤득화본·개인 소장본과 같은 형식이며 도상에 있어서는 비교적 충실하게 원본을 옮겨 놓았으나 필치가 치졸하고 묘사가 엉성하여 수준이 현격히 떨어지는 작품이라 할 수 있다. 특히 근경의 바위를 보면 평면적이고 도식화된 표현으로서 19세기 민화를 연상시킨다. 버드나뭇잎의 묘법을 보면 윤득화본과 연관이 있어, 굳이 따지자면 윤득화본의 傳寫 계열로 볼 수 있을 듯 하다. 화폭의 우측 상단에 “李澄”·“子涵”의 도인이 찍혀 있어 이징작으로 전칭되는 연유가 되기도 했으나 이는 後落으로 보는 것이 타당하리라 생각된다.<sup>22</sup> 국립중앙박물관 소장본 《천고최성》은 여러 단계의 搨摸 과정을 통해 다양한 수준의 본이 이루어

이 나란히 액자에 표구되어 있다. 선문대본의 글씨 서체는 뚜렷한 개성이 느껴지지 않아 시기 설정이 어렵다. 서체에 대한 조언을 주신 이완우 선생님께 감사드린다. 한편, 《雪賦》의 書幅 말미에는 두 과의 인장이 찍혀 있었으나 어떠한 이유에서인지 삭제한 흔적이 있다.

<sup>72</sup> 조선 중기에 활동한 화가가 자신의 이름과 字를 새긴 인장을 상하로 나란히 찍는 일은 드물다. 또한 오세창 편, 『權域印藏』(국회도서관, 1968), p.142에 실린 이징의 인장 중에서 일치하는 것을 찾지 못했다. 또한 국립중앙박물관 본의 〈추성부도〉에는 화면의 우측 상단에 “元軒”이라는 타원형의 收藏印도 찍혀 있는데, 元軒은 헌종의 호이지만 『寶蘇堂印存』(장서각 藏)에서 일치하는 도인을 찾지 못했다. 『寶蘇堂印存』에 대해서는 이완우, 『篆刻印譜類』, 『藏書閣圖書解題』Ⅱ(한국정신문화연구원, 1997), pp.285-349 참조.



桃源記  
 晉太元中武陵人捕魚者業依溪行忘路之遠忽逢桃花林夾岸數百步中  
 無雜樹芳草鮮美落英繽紛漁人甚異之復前行欲窮其林林盡水源便得一  
 山山有小口巖巖若有光便捨舟從入初極狹纔通人復行數十步豁然開朗  
 土地平曠屋舍儼然有良田桑竹之屬阡陌相通雞犬相聞其中往來種  
 作男女衣着悉如外人黃髮垂髫並怡然自樂見漁人乃大驚問所從來具答  
 之便要還家設酒殺雞作會村中聞有此人咸來問訊自云先世避秦時亂率  
 妻子邑人來此絕境不復出焉遂與外人隔隔問今是何世乃不知有漢無論  
 魏晉此人一一為具言所聞皆歎惋餘人各復延至其家皆出酒食停數日  
 去此中人語云不足為外人道也既出得船便欲向路處交詔之民曰  
 去也聞之欣然覲往未幾黃禍於後遂無問津者  
 蘇氏亂天紀留者適其世 黃禍之虞山伊人亦云遊 往遊漫復往來遂  
 燕廡相命韓象某日入遊可想 森竹垂餘陰綠葉隨所花 春繁取象絲  
 疎翠藤王稅 荒路險文通羅天五鳴吹 社豆虎古法衣蒙無新蒙 童鴉  
 縱行歌斑白歌遊詣 并桑謝節和未衰知風扇 珠尚紀歷志四時自以歲  
 逝幽歎 借問遊方士馬湖崖瓦外 願言躡蹻風高擊 野吾哭  
 董文原之書

도 20 <桃源圖>,大院君 藏印本《千古最盛》중, 건본, 27.6×33.3cm(書), 28.4×43.0cm(畫), 국립중앙박물관

어졌음을 보여 주는 예로서 의미를 지닌다고 할 수 있다.

국립중앙박물관에는 또 한 본의 《천고최성》 서화첩이 전한다<sup>20</sup>. 모두 열 폭의 그림과 글씨로 이루어졌는데, 그림마다 “大院君” 인장이 좌측 하단에 찍혀 있다. 이는 흥선대원군의 인장으로서 그가 50대에 사용하던 것과 일치한다.<sup>73</sup>(이하 대원군 藏印本이라 칭함) 그림은 동일인의 작품이고 글씨는 각기 書者가 詩文을 쓴 옆에 자신의 호를 쓰고 印章을 찍어 그 인물의 면모를 살필 수 있다<sup>표5.74</sup>

글씨를 쓴 사람들은 19세기에 활동했던 문신·서예가들이며, 특히 남병철, 신석희, 박규수, 서승보 등은 친밀하게 교류를 하였음이 확인된다.<sup>75</sup> 생몰년이 확인되는 인물들의 활동

73 ‘大院君章’은 오세창편, 앞의 책, p.150; 이하응의 1874년(55세) 작 <群蘭圖> 병풍 그림에 찍힌 인장과 일치한다. 김정숙, 『興宣大院君 李昞應의 예술세계』(일지사, 2004), p.300 참조. 그러나 <蘭亭修禊圖>와 <喜雨亭圖> 등의 화면 우측 하단에 찍힌 ‘石坡’ 印은 일치하는 인장을 찾지 못했다.

74 등왕각서, 학림옥로, 낙지론, 추홍팔수의 書者는 좀더 고찰을 요하지만 여기에서는 낙관을 통해 확인한 바를 정리하였다.

丑 5 《千古最盛》大院君 藏印本

題目	書者	筆體
桃源記	韋史居士 申錫禧(1808-1873)	行書
蘭亭詩序	圭庭居士 徐承輔(철종 때의 문신)	隸書
滕王閣序	石雲 權東壽(1842-?)	楷書
鶴林玉露	圭齋 南秉哲(1817-1863)	楷書
雪賦	嘯堂漫士 朴珪壽(1807-1876)	楷書
喜雨亭記	南岡居士	草書
樂志論	石農 李鍾愚(1801-?)	行書
蜀道難	道峰居士(許繼?)	行書
秋興八首	經臺居士 金尙鉉(1811-1890)	楷書
豐樂亭記·醉翁亭記	新菴散人(李應漢?)	隸書·篆書

시기를 보면 권동수가 1842년생으로 가장 연배가 떨어지는데, 그가 당대의 이름난 서예가들과 나란히 글씨를 써서 서화첩을 꾸밀 정도가 되려면 적어도 스무살은 넘어야 가능하다고 여겨지므로 1862년 이후에 글씨가 쓰여졌다고 생각된다. 남병철의 물년이 1863년임을 감안하면 이 서화첩의 제작 시기는 1860년경으로 좁혀질 것으로 추정된다.

대원군 藏印本은 화폭이 縱으로 길어지고 글씨가 오른쪽 면, 그림이 왼쪽 면에 놓여 시대의 흐름에 따라 서화첩의 형식이 바뀌었음을 대변해준다. <도원도>를 보면 상하로 화폭이 길어짐에 따라 공간의 여유가 생겼으며 보다 높은 시점에서 내려다본 듯 도원의 정경이 훨씬 시원스럽게 조망되었다. 윤득화본 중의 <도원도>와 비교해 보면 도상에 있어 원본에 최대한 충실하였음을 살필 수 있는데, 몇 가지 차이점은 경물과 경물 사이에 안개를 묘사하여 공간감을 더욱 살렸다는 점과, 「桃花源記并詩」의 구절 가운데 “밭 사이의 길 서로 교차하여 통해 있고”를 묘사한 밭두둑을 생략하여 번잡함이 덜어졌다는 점,<sup>76</sup> 인물 수가 늘었으며, 윤득화본에서는 볼 수 없었던 폭포가 추가되었다는 점 등이다<sup>5</sup>. 樹枝法과 屋宇法, 인물 묘법 등에서는 거의 차이가 없는 데 반해 산과 바위의 표현기법에서는 시대적 변화를 읽을 수 있다. 먼저 산등성이와 바위 윤곽선을 중심으로 태점이 적극적으로 가해졌으며, 능란한 필선

<sup>75</sup> 남병철의 『圭齋遺藁』에는 신석희, 김상현, 박규수가 서문을 썼으며, 김상현의 부친인 金周鉉의 문집인 『景庵詩藁』에는 서승보가 序를 쓰는 등 이들의 교유관계가 확인된다.

<sup>76</sup> 「桃花源記并詩」, “有良田美池桑竹之屬 阡陌交通.”

으로 오행감이 느껴지는 主山을 표현하였는데 남종화풍이 이미 체화되어 무르익은 필치가 엿보인다. 윤득화본에서 사용되던 능각형의 윤곽선은 그다지 두드러지지 않으며, 기울어진 반석의 표현에 있어 윤득화본의 작가가 느꼈을 한계를 19세기의 화가는 충분히 극복할 수 있을 만큼 시대 화풍이 진전되었음을 말해준다고 볼 수 있다.

이상 《천고최성》 다섯 본의 현존 작품의 특징과 제작 시기를 살펴보았다. 현존하는 이들 서화첩을 보면 도상과 기법에 있어 시대 화풍이 다소 반영되기는 하였으나 대체로 원본에 충실한 그림이 수 세기에 걸쳐 제작되었음이 주목된다. 이를 근거로 《천고최성》의 전래 당시의 화풍이 거의 유지되었다고 볼 수 있으며, 따라서 현존본을 통해 17세기에 전래된 오파화풍의 양상을 추정할 수 있다고 여겨진다. 우선 《천고최성》은 역대의 名詩·名文章을 주제로 그림을 그리고 그 원문을 필사하여 문학과 書畫가 어우러진 합벽작을 꾸민 것으로 이는 明代의 吳派에서 유행했던 주제이자 작품 형식이었다. 또한 그림의 도상이나 구도, 인물 묘법과 설채법, 특히 청색 선묘의 실루엣으로 표현한 遠山과 발두둑의 표현 등은 吳派의 양식적 특징을 보여주어, 아직 吳派의 회화가 본격적으로 조선에 전래되기 전인 17세기 초 이래 새로운 화풍으로서 조선 화단에 신선한 바람을 불어넣었을 것으로 여겨진다. 반면에 능각형의 윤곽선이나 피마준과 태점 등의 준법과 수지법에서는 오파의 화풍 경향이 부분적으로 반영되면서도 임모할 당시의 시대화풍 및 작가의 역량에 따라 필법과 묘법에 다소의 차이가 감지되어 새로운 화풍 수용의 양상을 짚어볼 수 있는 자료가 된다. 《천고최성》은 수 세기에 걸친 傳寫의 과정을 겪으면서 당대의 이름난 화가의 제작본에서부터 민화풍의 필치를 보이는 下品本에 이르기까지 다양한 수준의 본이 제작되기에 이르렀다. 또한 충실한 搨摸를 통해 화풍 전통이 19세기 중반까지 이어졌으며 이와 함께 중국 吳派 화풍은 17세기 이래 조선 화단에 적지 않은 영향을 미쳤다고 생각된다. 이는 《천고최성》에 들어 있는 그림의 도상을 고스란히 혹은 부분을 떼어서 그런 작품들이 현존하는 조선 후기 그림 중 눈에 띄는 점을 미루어 짐작할 수 있다.

## V. 맺음말

지금까지 朝鮮 中期에 전래된 中國 明代의 吳派繪畫에 대해 살펴보았다. 吳派의 그림을 감상·소장한 인물들은 대부분 燕行 使臣이었거나 병자호란 후 심양에 억류되었던 인물들로서 중국 문물 수용의 최전선에 있었던 이들이었다. 오파 회화의 전래 시기는 17세기 후반

에 집중되었는데, 특히 소현세자를 비롯한 諸臣들의 瀋陽 억류 기간이 轉機가 되었던 것으로 보인다. 또한 明의 몰락과 사회변화에 따른 서화소장품의 유동성 증가 그리고 16세기 이래 蘇州에서 제작된 안좌의 대량 유통이 작용하였을 가능성을 생각해 볼 수 있으며 조선 文士들의 서화에 대한 관심의 증가와 『고씨화보』·왕세정의 문집 등 서적을 통한 오파 화가와 회화에 대한 이해의 증진도 일조했을 것이다. 이 시기에 전래된 吳派의 회화로는 文徵明, 唐寅, 仇英의 작품을 꼽을 수 있는데 주로 탈속적 의취의 문인 산수화와 工筆眞彩의 장식적이면서도 문인적 취향이 내재된 고사인물화 혹은 문학 작품을 회화화한 그림이 주류를 이루었던 것으로 보인다.

그러나 오파 회화의 전래와 관련하여 더 주목을 끄는 것은 明의 使臣 朱之蕃이 1606년 조선에 전한 《千古最盛》이라는 제목의 詩文書畫帖이다. 《천고최성》은 모두 20점의 역대 名家들의 詩文과 이에 해당하는 그림이 함께 엮어진 방대한 작품집으로서 吳軻川이라 불린 화가가 그림을 그리고 朱之蕃이 손수 글씨를 썼다. 선조에게 바쳐졌던 《천고최성》은 그 후 許篈이 주도하여 摸本을 제작한 이래 여러 본이 제작되었음이 기록에 확인되며 현존작도 다섯 본에 이른다. 현존하는 《천고최성》으로는 조선후기 文臣인 尹得和가 주도하여 1747-1748년에 제작한 국립중앙박물관 소장의 서화첩과 세 점의 그림만이 유존하는 개인 소장본, 17면의 그림과 글씨로 이루어진 선문대학교 박물관 소장본, 8면의 그림만이 남아 있는 또 하나의 국립중앙박물관본, 그리고 大院君 李暉應의 所藏印이 찍힌 19세기 중반의 서화첩본을 꼽을 수 있다. 《천고최성》은 수 세기에 걸친 傳寫의 과정을 겪으면서 다양한 수준의 본이 제작되었다고 볼 수 있다.

이들 서화첩을 살펴보면 도상과 기법에 있어 시대 화풍이 반영되기는 하였으나 대체로 원본에 충실한 그림이 수 세기에 걸쳐 제작되었음이 주목된다. 따라서 현존본을 통해 17세기에 전래된 오파화풍의 양상을 추정할 수 있다고 여겨진다. 우선 《천고최성》은 역대의 名詩·名文章을 주제로 그림을 그리고 그 원문을 필사하여 문학과 書畫가 어우러진 합벽작을 꾸민 것으로, 이는 明代의 吳派에서 유행했던 주제이자 작품 형식이었다. 또한 그림의 도상이나 구도, 인물 묘법, 설채법 등은 吳派의 양식적 특징을 갖추고 있어, 아직 吳派의 회화가 본격적으로 조선에 전래되기 전인 17세기 초이래 새로운 화풍으로서 조선 화단에 신선한 바람을 불어넣었을 것으로 여겨진다. 반면에 능각형의 윤곽선이나 피마준과 태점 등의 준법과 수지법에서는 오파의 화풍 경향이 부분적으로 반영되면서도 임모본 제작 시기의 시대화풍 및 작가의 역량에 따라 다소의 표현 차이가 감지되어 새로운 화풍 수용의 양상을 짚어볼 수 있는 자료가 된다.

본 논고는 회화 작품을 통한 오파화풍의 전래 문제를 다룬 試論으로서, 明 使臣으로 來朝한 朱之蕃이 조선에 남기고 간 《千古最盛》이 조선 화단에 미친 영향에 주목하여 전래 경위와 傳寫 과정 등의 전파 상황을 주로 다루었다. 오파화풍에 대해서는 보다 많은 기록과 그림의 조사 발굴을 통해 이에 대한 연구를 보완해 나가야 하리라 생각된다. 또한 《천고최성》의 그림은 오파화풍의 전래라는 측면 외에도 古人的 詩文을 繪畫化한 작품으로서 지니는 의미가 커서 이러한 측면에서 관심을 가질 것을 또 하나의 과제로 남겨둔다.

\* 주제어(key words) — 17世紀(The 17th Century), 吳派(Wu School), 朱之蕃(Zhu Zhi-fan), 千古最盛(Qian-gu-zui-sheng Album), 書畫帖(Album of Calligraphy and Painting), 琵琶行圖(The Lute Song), 桃源圖(The Peach-blossom Spring), 赤壁賦圖(The Red Cliff Ode), 山水畫(Landscape Painting)

## 국문초록

본 논고는 오파회화와 화풍이 조선 화단에 전래된 시기와 그 경위를 살펴보는 것이 목적이다. 회화 혹은 화풍의 전래는 두 가지 측면에서 고찰이 가능한데 하나는 회화 작품의 전래이며 또 하나는 판본의 전래이다. 본 논고에서는 회화 작품 전래의 측면에서 오파회화와 화풍의 전래 문제를 다루었다.

먼저 기록을 통하여 조선에 전래된 오파의 회화를 살펴보았다. 이 시기 吳派의 그림을 감상·소장한 인물들은 대부분 燕行 使臣이었거나 병자란 후 심양에 억류되었던 인물들로서 중국 문물 수용의 최전선에 있었던 이들이다. 오파 회화의 전래 시기는 17세기 후반에 집중되었는데, 明의 몰락과 사회변화에 따른 서화소장품의 유통성 증가, 그리고 16세기 이래 蘇州에서 제작된 안좌의 대량 유통이 작용하였을 가능성을 생각해 볼 수 있으며 조선 文士들의 서화에 대한 관심의 증가와 『고씨화보』·왕세정의 문집 등 서적을 통한 오파 화가와 회화에 대한 이해의 증진도 일조했을 것이다. 이 시기에 전래된 吳派의 회화로는 文徵明, 唐寅, 仇英의 작품을 꼽을 수 있는데 탈속적 취향의 문인 산수화가 주를 이루며, 그 밖에 구영의 工筆眞彩의 장식적이면서도 문인적 취향이 내재된 고사인물화와 도석인물화, 미인도 등이 고루 유입되었던 것으로 보인다.

그러나 오파 회화의 전래와 관련하여 더 주목을 끄는 것은 明의 使臣 朱之蕃이 조선에 전한 《千古最盛》이라는 제목의 詩文書畫帖이다. 朱之蕃이 손수 글씨를 쓰고 吳軫川이라 불린 화가에게 그림을 그리게 하여 제작한 《천고최성》은 역대 名家들의 詩文을 그림으로 그리고 그 원문을 필사하여 첩 형식으로 꾸민 것으로서 모두 20점의 詩文과 그림이 이어진 방대한 작품집이었다. 선조에게 바쳐졌던 《천고최성》은 그 후 許篈이 주도하여 摸本을 제작한 이래 여러 본이 제작되었음이 기록에 확인되며 현존작도 다섯 본에 이른다. 현존하는 《천고최성》으로는 조선후기 文臣인 尹得和가 주도하여 1747-1748년에 제작한 국립중앙박물관 소장의 서화첩과 세 점의 그림만이 유존하는 개인 소장본, 17면의 그림과 글씨로 이루어진 선문대학교 박물관 소장본, 8면의 그림만이 남아있는 또 하나의 국립중앙박물관 본, 그리고 大院君 李暉應의 所藏印이 찍힌 19세기 중반의 서화첩본을 꼽을 수 있다. 《천고최성》은 수 세기에 걸친 傳寫의 과정을 겪으면서 다양한 수준의 본이 제작되었다고 볼 수 있다.

이들 서화첩을 살펴보면 도상과 기법에 있어 시대 화풍이 반영되기는 하였으나 대체로 원본에 충실한 그림이 수 세기에 걸쳐 제작되었음이 주목된다. 따라서 현존본을 통해 17세기에 전래된 오

과화풍의 양상을 추정할 수 있다고 여겨진다. 우선 《천고최성》은 역대의 名詩·名文章을 주제로 그림을 그리고 그 원문을 필사하여 문학과 書畫가 어우러진 합벽작을 꾸민 것으로 이는 明代의 吳派에서 유행했던 주제이자 작품 형식이었다. 또한 그림의 도상이나 구도, 인물 묘법, 설채법 등은 吳派의 양식적 특징을 갖추고 있어, 아직 吳派의 회화가 본격적으로 조선에 전래되기 전인 17세기 초 이래 새로운 화풍으로서 조선 화단에 신선한 바람을 불어넣었을 것으로 여겨진다. 반면에 능각형의 윤곽선이나 피마준과 태점 등의 준법과 수지법에서는 오패의 화풍 경향이 부분적으로 반영되면서도 임모본 제작 시기의 시대화풍 및 작가의 역량에 따라 다소의 표현 차이가 감지되어 새로운 화풍 수용의 양상을 짚어볼 수 있는 자료가 된다. 《천고최성》은 충실한 搨摸를 통해 그 맥이 19세기 중반까지 이어졌으며 이와 함께 吳派 화풍은 17세기 이래 조선 화단에 적지 않은 영향을 미쳤다고 생각된다. 조선 후기 그림 가운데는 《천고최성》 중의 그림과 도상 면에서 동일하거나 일부를 취하여 그린 것으로 보이는 작품이 상당수 눈에 띄어 이 서화첩이 조선 화단에 미친 영향이 적지 않았음을 짐작할 수 있다.

ABSTRACT

Introduction of the Chinese Wu School Painting  
in the Mid-Joseon Period  
Centering *Qian-gu-zui-sheng* Album

Yu Mina

This paper discusses when and how the Chinese Wu School painting was introduced in Joseon (朝鮮). The introduction of the works and style of Wu School (吳派) painting can be regarded in two aspects: one is the introduction of the paintings and the other is the prints. A focus is given to the introduction of the Chinese Wu School paintings in Joseon.

First, a study is made of the written records from the Mid-Joseon Period. An analysis of the gathered information leads to the judgement that those who had the chance to appreciate or to own the works of Wu School painters as collection were mostly officials who had the chance to travel to China as state envoys or those who were held in custody in Shenyang (瀋陽) after the Manzhou Invasion of 1636. The introduction of the Wu School paintings in Joseon was concentrated in the second half of the 17th century. This can be attributed to the fact that the art works in the collection of the Chinese court and the aristocrats during the Ming dynasty were scattered after the fall of the dynasty and that access to those paintings became easier for the Joseon scholar-officials. Another factor can be an increased interest of the Joseon's scholar-officials in art. The poems and essays written about the paintings tell that landscape paintings of literati tastes and decorative colored paintings illustrating themes from the

classic literature constitute the major part of the Wu School paintings introduced in Joseon in the 17th century.

However, what requires our attention the more is the album of calligraphy and painting named *Qian-gu-zui-sheng* (千古最盛), which the Ming state envoy Zhu Zhi-fan (朱之蕃) presented to King Seon-jo (宣祖, r.1567-1608) when he visited Joseon in 1606. The album contained 20 works of painting worked by an artist called Wu Wang-chuan (吳軻川) and calligraphy done by Zhu himself on themes from the Chinese classic literary masterpieces. The album gathered the keen interest of the Joseon scholar-officials at the time of its introduction. Written records have it that later, Huh Seong (許箴) had the *Qian-gu-zui-sheng* Album copied, and ever since then, numerous copies were produced during the 17th century. Also, five sets of *Qian-gu-zui-sheng* copies are extant today in Korea: One is the copy in the collection of the National Museum of Korea which scholar-official from late Joseon Period, Yoon Deuk-hwa (尹得和), took the lead and compiled between 1747 and 1748. Another is the set in the private collection of which only three paintings remain. There is also a set in the collection of the Sunmoon University Museum (鮮文大博物館) which consists of 17 paintings and calligraphy pieces. Two more sets are available in the National Museum of Korea, one consisting of eight paintings, and another consisting of ten paintings and calligraphy pieces done in the mid-19th century and which contains the collection seal of Yi Ha-eung (李晷應). It can be inferred that through centuries of copying processes, various quality copies were produced: from the high-quality copies the production of which was participated in by renowned scholar-officials of the time to lower-quality copies showing the workmanship of folk painters.

Although each copy shows slight differences in iconography and painting techniques reflecting the style of the time, generally, the paintings have faithfully followed the original copy for centuries. Thus, the aspects of the Wu School painting style which was introduced in the 17th century can be traced through the *Qian-gu-zui-sheng* copies extant today. First of all, we can note the fact that *Qian-gu-zui-sheng* borrowed the theme from the time-old classics in literature and illustrated it in painting and wrote the text, thus, arranging literature, painting and calligraphy in one set of

album. This was the subject matter and art form that was in fashion among the Wu School painters of Ming. Also, the iconography, composition, techniques for rendering houses and figures, and colors reflect the stylistic features of the Wu School, attesting to a possibility that as a new painting style it inspired a fresh air into the painting world of Joseon in the early 17th century when works of Wu School had not yet been fully introduced. However, slight differences are perceptible in the rendering of mountain and rock textures (皴), trees and surface waves of river, providing a chance to look into the application of a new painting style according to time and painter. Through the faithful copying of the paintings of *Qian-gu-zui-sheng*, the Chinese Wu School painting style exercised big influences in the painters and paintings of Joseon thereafter.