

朝鮮後期 繪畫에 미친 中國의 영향

韓正熙*

차례

| | |
|---------------------|----------------------------|
| I. 序言 | III. 作品에 보이는 中國의 요소 (18세기) |
| II. 中國文化의 流入 (17세기) | 1. 윤곽선 위주의 기하학적 표현 |
| 1. 思想 | 2. 격동적인 山 표현 |
| 2. 文學 | 3. 倣作 |
| 3. 繪畫 | IV. 朝鮮後期 繪畫의 성격 |
| | V. 結論 |

I. 序言

朝鮮時代 繪畫 中에서도 後期(1700~1850)의 회화는 가장 韓國의인 美를 구현한 美術로 높이 평가 받고 있다. 한국의 山河를 그린 鄭敼의 眞景山水畫는 中國의 경치가 아닌 우리의 경치를 우리의 畫法으로 그린 것으로 인정받고 있으며 金弘道와 申潤福의 風俗畫도 한국인의 생활풍습을 그린 것으로 가장 한국적인 美術들이라 할 수 있을 것이다. 따라서 이 시기의 美術에 대하여는 韓國人의 自我意識 나아가 自主國家意識을 기반으로 中國과는 다른 그림을 그리고자 하던 우리 작가들의 獨自의인 意志에 의한 결과로 해석되고 있다.

이렇게 한국의 산하와 한국인의 생활풍습을 그리는 18세기의 회화현상이 등장하게 된 배경으로 현재 널리 통용되고 있는 해석은 16~17세기에 걸쳐서 형성된 朝鮮性理學의 바탕 위에서 17세기 전 반에 등장한 淸에 대한 반감과 우월의식에 힘입어 우리가 淸과는 다르고 또한 우리가 淸을 제승하고 있다는 朝鮮中華思想에 의해 독자적이고 자주적인 의식세계가 형성되었으며 그것이 그림으

* 홍익대학교 예술학과 교수

이 논문은 1991년도 교육부지원 한국학술진흥재단의 자유공모과제 학술연구조성비에 의하여 연구되었음.

- 1) 崔完秀, 「謙齋眞景山水圖考」, 『潤松文華』 21집(1981), pp.42~48; 同著, 「朝鮮王朝繪畫史概說」, 『潤松文華』 46집(1994), pp.58~62; 姜寬植, 「朝鮮後期 南宗畫風의 흐름」, 『潤松文華』 39집(1990), p.53; 同著, 「朝鮮後期美術의 思想의 基盤」, 『韓國思想史大系』 (한국정신문화연구원, 1992), pp.543~547; 池斗煥, 「朝鮮後期 實學研究의 問題點과 方向」, 『泰東古典研究』 3집(1987. 12), pp.13~20; 劉奉學, 「朝鮮後期 風俗畫 變遷의 思想史的 檢討」, 『潤松文華』 36집(1989), pp.43~44.

로 표현된 것이 眞景山水畫이고 風俗畫라는 것이다.¹⁾ 나아가서 沈師正 등에 의해 발전된 文人畫風도 朝鮮文人畫라 하여 대개 朝鮮化가 이 시대 미술의 특색으로 간주되고 있다.²⁾

이러한 해석은 일견 타당해 보이고 우리의 自主性和 國家意識이 17세기부터 자리잡아 문예물에도 점차 반영되었던 것으로 이해될 수 있으나 이러한 해석에도 문제가 없는 것은 아니다. 우선 지적할 수 있는 것은 17~18세기에 우리가 그렇게 문화독립적인 자주의식을 갖고 있었을까 하는 점이다. 반세기가 지난 18세기 후반부터 중국을 배우자는 北學派가 등장하고 19세기 전반에는 金正禧를 필두로 하는 中國文人畫風이 성행하였는데 이러한 모화적인 추세를 어떻게 설명할 수 있을 것인가? 이 점에 대하여는 湖洛論爭을 통한 人物性同異論으로 華夷觀을 극복하여 淸을 받아들여자는 쪽으로 사상계가 선화되었다고 해석되어지고는 있지만 이 경우에 있어서도 北學派는 모처럼 생긴 自主意識에 逆行하는 흐름으로 해석되어야 하는 문제가 생긴다.

필자도 18세기의 한국회화의 창의성을 근본적으로 부정하는 것은 아니지만 후기의 회화들을 자세히 살펴보면 아직도 중국의 영향이 적지않음을 발견할 수 있다. 말하자면 18세기 미술이 형성된 背景에도 中國의 영향이 상당히 介在되어 있다는 것이다. 여진족이 세운 淸에 대한 政治的인 反感이 한동안 팽배해 있는 와중에서도 기본적으로는 文化的인 慕華思想이 사라진 적은 없었으며 그를 바탕으로 18세기의 한국적 문화도 형성된 것이 아닐까 한다. 淸을 미워하였다고 中國文化를 거부한 것은 아니었다. 본고는 이런 측면을 전제로 18세기 문예에 나타나는 중국의 영향을 思想과 文學 그리고 繪畫의 세가지 양상으로 나누어 검토하고 실제 작품에서 그 흔적을 찾고자 하였다. 그리고 최종적으로 18세기 우리미술의 성격을 東亞世亞 全體의 맥락에서 검증해 보고자 하였다.³⁾

II. 中國文化의 流入

1592년과 1597년에 잇달은 倭亂의 상처가 아물기도 전에 일어난 1627년과 1636년의 胡亂은 한반도에 심대한 타격을 가하여 전국이 초토화되는 상황에 이르렀다.⁴⁾ 우리를 굴복시킨 여진족은 1644년 明마저도 멸망시키고 淸을 세워 광대한 영토를 장악하는 大國으로 발전하였다. 그러나 조선은 전쟁에의 피해와 아울러 당시의 열악한 기후조건과 경제사정으로 17세기 내내 경제적으로 어려운 상황에 놓이게 되었다. 또한 17세기에는 孝宗의 北伐政策으로 중국의 淸과도 좋은 관계에 있지 못

2) 金起弘, 「玄齋 沈師正의 南宗畫風」, 『澗松文華』 25집 (1983), pp.41~49.

3) 조선후기회화 특히 진경산수화 해석의 문제점을 지적하였으며 필자와 유사한 시각을 일부 共有하고 있는 글로는, 洪善杓, 「조선시대 회화사연구의 최근동향」, 『韓國史論』 24 (1994. 겨울), pp.401~425 및 同著, 「진경산수화는 조선중화주의의 소산인가」, 『가나아트』 38호 (1994. 7·8월호), pp.52~55가 있다.

4) 17세기 초의 여진족의 갑작스런 南下정책은 당시의 小永河期의 도래에 따라 한냉한 기후와 그에 따른 농작물의 감소로 생존의 위협 때문에 일어났다고 하는 해석이 있다. 李泰鐘, 「前近代 韓中交易史의 虛와 實」, 『震檀學報』 78호 (1994. 12), p.179.

하였으며, 18세기에 들어와서야 기후가 좋아지고 경제사정이 나아지면서 문화적인 여건도 나아지게 되었다.

그렇다고 하여 17세기에 중국문화가 별로 들어오지 않고 朝鮮化가 계속 진행되었다고 보기 어려운 점은 기록에 보이는 중국문물의 빈번한 流入 때문이다. 중국의 영향을 보이는 회화작품이 그다지 남아있지는 않으나 기록에서는 많이 찾아 볼 수 있다는 점, 그리고 인접분야인 文學에 나타나는 활발한 중국과의 접촉양상은 書畫분야에 있어서도 역시 그러하였으리라는 것을 유추할 수 있게 한다. 이러한 交流의 토대 위에서 18세기의 한국적 미술도 생성되었을 것으로 보이는데 빈번한 회화 교류를 간접적으로 입증하는 뜻에서 우선 사상, 문학의 경우를 살펴보고 그리고 나서 회화의 경우를 보고자 한다.

1. 思想

18세기에 들어와서 성행하는 眞景山水畫의 배경으로 性理學 특히 朝鮮性理學이 거론되고 있음은 앞에서 언급한 바이다. 自主的인 의식에서 우리나라의 아름다움을 화폭에 담았다는 해석인데, 필자는 이와는 다른 시각 즉 진경산수화는 새로운 實學的 視覺에서 現實的 內容을 담고자 한 것으로 보고자 한다.⁵⁾ 實學과 性理學과의 구분이 선명하지 않으며 따라서 실학의 概念에 대하여 논란도 많이 있기는 하나 여기서는 조선 후기의 새로운 사조 즉 시대적 개념으로 보고자 하는데, 18세기 미술에 보이는 사실적인 측면은 자주 의식에서 기인했다기보다는 당시 중국에서 들어온 새로운 現實認識 다시 말하면 中國 實學的 전래에 따른 새로운 경향으로 보아야 하지 않을까 한다.

현재 18세기는 “鄭敼의 東國眞景, 玉洞 李淑과 尹淳의 東國眞體, 金萬重의 國문소설, 趙榮祜의 풍속화풍, 판소리, 탈춤, 민요” 등 여러 방면에서 고유문화창달의 시기로 정의되고 있는 상황이다.⁶⁾ 그러나 이들을 좀 더 살펴보면 그 뿌리에 중국의 새로운 사조가 자리하고 있음을 발견할 수 있다. 즉 정선은 중국의 문인화풍과 실경을 그리는 사조를 바탕으로 조선풍경을 그렸으며 李淑은 王羲之體를 바탕으로 새로운 서체를 추구하였고 김만중도 중국소설의 플롯을 기반으로 국문으로 바꾸어 표현하였다는 점이다. 풍속화도 내용은 한국의 것이지만 그 배경에는 중국의 현실사회와 인간감정을 표현하는 새로운 사조에 기인한 것으로 볼 수 있다. 이 점은 앞으로 더 자세히 언급해 볼 것인데 중요한 점은 그 드러난 결과만을 놓고 보아서는 안되고 배후에 숨겨져 있는 형성배경을 찾아 보아야 한다는 점이다.

한국의 성리학은 程朱性理學을 인식론적 기반으로 하고 가치규범으로서 義理論과 행동양식으로 서 禮論을 기본구조로 하여 전개된다는 특징을 가지고 있다.⁷⁾ 여기에는 자주적인 색채를 드러낼 별

5) 18세기 회화의 배경으로 이미 實學을 언급한 글로는 安輝濬, 「朝鮮王朝後期 繪畫의 新動向」, 『考古美術』 134 (1997. 6), p.8이 있으나 본고는 좀더 내용을 보강한 것이다.

6) 註1의 글들을 참조.

7) 姜光植, 「조선조 유교정치문화의 구조와 기능」, 『조선조 유교사상과 유교정치문화』 (한국정신문화연구원, 1992), p.2.

다른 요건이 없으며 매우 사변적인 자세를 갖추고 있음을 확인할 수 있다. 이보다는 주자성리학의 사변적이고 이상적인 사고형태에서 벗어나고자 하여 발생하게 된 實學을 그 背景思想으로 설명함이 더 설득력이 있지 않을까 한다. 實學 또한 性理學者들에 의해 전개된 것이지만 보다 실천적인 면이 크고 西學과도 관련되어 있어 반드시 주자학에서 출발하였다고 볼 수는 없다. 朝鮮思想의 편협함에 대해서는 이미 17세기 前半에 谿谷 張維(1587~1638)가 갈파한 바 있다.

‘중국은 학술이 다양하여 正學(고전유학)이 있고 禪學이 있고 丹學이 있고 또 程朱를 배우는 자가 있고 陸氏(양명학)를 배우는 자가 있어 분야가 하나가 아니다. 그런데 우리나라는 유식, 무식을 가릴 것 없이 책을 끼고 다니며 글을 읽는 이라면 모두 程朱學만을 외울 뿐 다른 학문이 있다는 것을 듣지 못하였다. 어찌 조선의 士習이 중국보다 나아서 그런 것인가?’ ‘아니다. 중국은 인재들의 뜻과 취향이 범상하지 않고 뜻있는 인재들이 實心으로 학문하므로 그 좋아하는 바를 따라 학문도 다르게하여 자주 實得하는 자가 있게 되고 조선은 그렇지 못하다. 생활에 악착같고 얽매어 도무지 志氣가 없고 다만 정주학이 귀중하다는 말만 듣고 그대로 모방할 뿐이다. 雜學이라 할 만한 것이 없을 뿐 아니라 正學조차도 제대로 얻은 바가 아직 없다.’⁸⁾

張維가 지적한 바대로 17세기 후반에 들어가서는 閥閥(세습적 특수집권층 사대부계급)들이 등장하여 자신들의 지위유지용으로 더욱 주자학에 집착하였으며 여타 다른 사상을 용납하지 않는 편협성을 보였다. 실제로 가능성이 희박한 北伐論을 고수해 가면서 여타 이론을 억압한 것도 정권유지를 위하여 안보를 국시로 내건 것과 다름없다는 것은 이미 지적되어 온 바이다. 17세기 후반부터는 한국의 사상계에도 새로운 분위기가 감지되는데 그것이 실학사조라 할 수 있다.

조선시대의 실학의 발생과 성격에 대하여서는 아직 정론이 없는 상태라 쉽게 정의를 내릴 수는 없으나 現實을 중요시하고 理氣論과 같은 사변적이고 철학적인 추구보다는 實用的인 학문을 목표로 하고 있는 것이 특징이다. 西學의 영향도 있지만 이 실학의 발전에는 中國의 實學思潮의 유입을 논하지 않을 수 없다. 현재 우리나라에서는 실학이 사회 경제적인 분야에 치중되어 있으며 문예 분야까지는 실학범주 안에 포함시키고 있지 않다. 심지어 실학의 실질적인 시작을 北學派로부터 잡는 해석도 나와 있다.⁹⁾ 이러한 우리 학계의 연구풍토에 비추어 보면 17세기말 18세기초의 文藝를 실학과 연결시킬 근거는 별로 없다. 그러나 필자는 우리의 실학해석도 中國의 實學解釋에 비추어 그 時期와 範圍를 넓혀보아야 하지 않을까 한다. 비록 성리학자들에 의해 추진되었고 초기에는 다소 그 실천범위가 상당히 제약되어 있었다할지라도 새로운 思考가 가미되고 있는 것은 실학사조의 영향으로 볼 수 있으며 성리학적 사고에 젖은 사람들이 일부 실학적 사고를 표출하는 것도 실학의 영향이 나타나는 의미있는 변화이므로 성숙해질 때부터를 시작으로 보는 것은 너무 늦은 감이 있

8) 長維, 『鷄谷漫筆』 卷1 張24, “中國學術多歧 有正學焉 有禪學焉 有丹學焉 有學程朱者 學陸氏者 門徑不一 而我國則無論有識無識 挾筴讀書者 皆稱誦程朱 未聞有他學焉. 豈我國士習 果賢於中國耶” 曰 “非然也 中國有學者 我國無學者 蓋中國人材志趣 頗不碌碌 時有有志之士 以實心向學 故隨其所好 而所學不同 然往往各有實得 我國則不然 齷齪拘束 都無志氣 但聞程朱之學 世所貴重 口道而貌尊之而已 不唯無所謂雜學者 亦何嘗有得於正學也.”

9) 註 1의 池斗煥의 글 참조.

다. 이 점에서 우리도 실학의 시작 時期를 올려보아야 하며 또한 그 範圍는 文藝에도 적용시켜야 할 것이다. 예컨대 鄭勲이 노론성리학계열의 인물이라 하여 실학사조에는 전혀 관심이 없었다든지 더 우기 작품에 전혀 반영되지 않았다고는 볼 수 없지 않을까 한다. 그것은 마치 피카소가 처음에는 19세기 화풍을 배웠으나 어느 순간부터 입체적인 시각을 갖게 되는 것과 마찬가지로 출신배경이 예술가에게 지속적으로 유지되는 것은 아니라고 생각된다. 아울러 현대미술에 있어서 입체적 사고가 20세기 초 다른 작가들에게 끼친 신속하고도 광범위한 효과를 염두에 둔다면 이 실학사조의 신속한 전파도 이해될 수 있을 것이다.

中國의 實學은 근래에 많이 연구되는 분야인데 최근의 연구성과에 의하면 중국의 실학은 明중엽, 대략 15세기 중엽에서부터 시작하여 19세기 淸중엽까지 가장 중요한 사조로서 발전하였다고 논의되고 있다. 특징은 經世致用과 近代意識의 계발, 人間의 慾望을 인정하고 實行을 중시한다는 것이다.¹⁰⁾ 물론 철학사상이 그 핵심이고 자연과학, 사학, 고증학이 그 근거를 제공하였으며 문학예술이 그것을 해석하거나 의미를 확대시킨 것으로 여겨지고 있다.

중국의 실학은 따라서 우리보다 200여년 앞서서 진행되었기 때문에 당시의 긴밀한 상호교류 면에서 볼 때 조선이 이 영향권 밖에 계속 머물러 있었다고 판단하기는 어려울 것이라 여겨진다. 중국의 실학내용이 우리와 차이를 보이는 것은 중국에서는 사상이 자연과학자 외에도 실학을 실천한 사람으로 정치가, 문인, 화가들까지도 포함시킨다는 것이다. 화가들로서는 徐渭, 石濤, 八大山人, 揚州八怪 등을 꼽고 있다. 사상가로서는 사상해방을 제창하고 시민의식을 고취한 陽明學 左派이론가들 예컨대 王艮(1483~1541), 何心隱(1517~1579), 李贄(1529~1602) 등과 淸初의 유명한 사상가들 黃宗羲(1613~1682), 方以智(1611~1671), 顧炎武(1613~1682), 王夫之(1619~1690) 등을 꼽고 있는데 모두 실질과 자유사상을 주장한 이들이다.¹¹⁾ 이들의 연대가 한국의 초기 실학자들보다 앞서고 있는 점에서 영향을 논하지 않을 수 없을 것이다.

문예와 관련하여 주목할 것은 중국에서는 文學을 실학사조의 중요한 요소로 꼽고 있다는 점이다. 사회의 속박에서 벗어나서 자아의 발견을 추구하고 통치계급의 모순과 부조리를 폭로하여 애정문제를 적나라하게 다루는 문학들이 실학사조에 의한 창작이라고 보고 있다. 明代의 『水滸志』 『三國志演義』 『西遊記』 『金瓶梅』 『牡丹亭還魂記』, 淸代의 『聊齋誌異』 『儒林外史』 『紅樓夢』 『桃花扇』 등이 그 예이다. 이들 문학들이 17세기에 국내에 들어와 국문학 창달에 기여하였다는 점은 이미 연구된 바 있어 실학사조에 의한 문학의 유입은 생소한 일은 아니나 이들의 영향을 받고 만들어진 국

10) 葛榮晉·辛冠潔 외, 『明清實學思潮史』(齊魯書社, 1989); 辛冠潔, 「明清實學思潮에 대하여」, 『제4회 東洋學國際學術會議 論文集—東亞世亞 三國에서의 實學思想의 展開』(성균관대학교 대동문화연구원, 1990), pp. 13~27; 葛榮晉, 「中國實學簡論」, 위의 책(1990), pp.69-89; 陳鼓應·辛冠潔 외, 『明清實學簡史』(社會科學文獻出版社, 1994) 등 참조.

11) 이들에 대한 보다 자세한 내용은 裴永東, 『明末淸初思想』 대우학술총서 60 (민음사, 1992) 참조.

문학들을 실학문학으로서는 다루고 있지 않는 것이 우리의 실정이다.¹²⁾ 이 점에 대하여서는 다음 장의 문학 항목에서 좀더 언급하도록 하고 여기서는 사상방면에 치중하고자 한다.

중국의 실학사상은 17세기 전반에 걸쳐 조선에 소개되어 암암리에 모든 지식인들이 느끼고 공감하고 있었을 것이라 여겨진다. 전쟁에서 여지없이 무너지고 초토화되고 난 후에도 이념적이고 비실질적인 朱子學에 의한 禮訟이나 벌이고 있는 士林에 대하여 환멸을 느끼지 않을 서민들이 어디 있었을 것인가? 문인들 자신도 회의를 느낀 것은 許筠(?~1619)이 『洪吉童傳』을 지어 사회를 비판한 것에서도 찾아볼 수 있으며 당쟁을 비판한 李德一(1561~1622)이 지은 시조에서도 느낄 수 있다.

힘써 하는 싸움 나라 위한 싸움인가?
 옷밥에 무쳐 있어 할 일 업시 싸호놋다.
 아마도 그치지 아니하니 다시 어이하리오.¹³⁾

주자학으로 인한 폐단에 대하여 이와 같이 부정적 비판을 하는 상황에서 성리학이 조선화하여 자기화에 성공하여 18세기의 문예가 성립되었다고 하는 것은 설득력이 없지 않을까 한다. 필자는 오히려 새로운 사조에 관심을 가지게 됨으로써 18세기 문예가 이루어졌다고 본다. 중국문화에 관심이 많았던 鄭勳이나 趙榮祜과 같은 문인화가들이 새로운 실학적 사고에 대하여 무관심하지 않았을 것이며 실질적인 측면에서 주위에 있는 實景에 관심을 가지게 된 것도 이와 같은 실학사조의 반영이 아닐까 한다. 무슨 국가의식보다는 실제적인 필요성이나 시각에서 주변을 둘러본 것으로 보아야 하지 않을까 한다. 이런 점에서 당시 일부 실학자들에게서 보이는 국토지리에 대한 관심과도 일맥상통하는 면이 있다고 본다.¹⁴⁾ 鄭勳은 자신의 화풍을 형성하는 단계에서 중국회화를 많이 공부하였다고 한다. 그가 그린 대상이 한국경치라 하여 자주의식에 의한 결과라고 간단히 말할 수는 없지 않을까? 金昌協형제들과 李秉淵이 眞景詩를 잘 지은 것도 당시 중국의 실경기행문학의 영향으로 볼 수 있을 것이며 이들이 중국의 새로운 문예사조나 사상의 흐름에 민감하였던 것도 사실이다.¹⁵⁾ 金昌協, 金昌翁형제들은 이미 실학적 사고와 자세를 보이고 있었으며 이들과 가까웠던 정선도 따라서 그들의 영향으로 중국의 새로운 문예사조에 접하였을 것으로 믿어진다. 작가나 예술가들은 새로운 사조에 특히 민감하므로 중국의 새로운 實學문예사조에 착안하여 그것을 한국적으로 변형시키고 한국의 문물을 대상으로 하여 표현한다는 것은 매우 용이한 일이라 할 수 있다. 비록 기록으로 남기고 있지는 않더라도 전체적인 정황이나 작품으로 미루어 보아 정선의 진경산수화에는 새로운 중국의 실학

12) 17세기 국문학 발달의 배경으로 실학을 거론한 논문으로는 朴煥圭, 「국문학에 나타난 實學思想 연구」, 『實學論叢』(진남대출판부, 1975), pp.181~238가 있다.

13) 趙潤濟, 『한국문학사』(탐구당, 1987), p.211에서 인용.

14) 17~18세기에 걸쳐 성행하는 地理書나 地圖의 제작은 우리의 것을 알아야 한다는 자주의식만으로 설명할 수 없는 즉 경제적 필요성에 의해 추구되었다고 하는 해석이 있다. 李佑成, 「李朝後期の 地理書, 地圖」 『韓國의 歷史像』(창작과 비평사, 1982), pp.116~125.

15) 明末 실경기행문학의 대가 徐霞客(1586~1641)도 實學派로 분류되고 있다. 註 10의 글들 참조.

적 시각이 암암리에 작용하였을 것으로 본다.

당시 鄭澈의 진경산수화의 경우 배경사상으로서 또 한가지 고려해 볼만 한 것이 道仙思想이다. 도선사상은 한국과 중국에서 역사가 오래된 사상으로 조선시대 문학에서 그치지 않고 지속된 한 측면이며 한국인의 心性에 깊이 뿌리박고 있는 사상 중의 하나이다. 조선전기에 金時習의 『金鰲新話』에도 나타났으며 許筠과 松江 鄭澈의 작품에서도 찾아지며 조선후기에서는 北學派의 작품에서도 발견되는 것으로 광범위한 것이다.¹⁶⁾

시대가 각박하고 당쟁이 격화될수록 仙境을 찾고자 하던 文人들의 마음이 자연스럽게 표출되었으며 이러한 道仙思想은 조선중기와 후기의 紀行歌辭에서 가장 잘 찾아지는 것이다. 이 방면 연구자의 연구에 의하면 기행가사 중 가장 많은 부분으로 전하는 것이 금강산을 중심으로 한 關東地方 여행가사이며 주제상으로는 仙境답사가 주목적으로 언급된다는 것이다.¹⁷⁾ 金剛山을 찾고 그리는 것은 우리의 것을 찾고자 하는 자아의식이나 국가의식이었기보다는 世俗으로부터 잠시 떠나서 超俗의 眞理의 세계를 찾아보고자 하는 尋眞의 경지이며 각박한 현실에서 벗어나 잠시 신선의 마음이 되어 보고픈 일종의 神仙思想에 의한 것이라는 점이다. 鄭澈과 동시대인인 金昌翁이나 李秉淵(1671~1751)이 금강산을 즐겨 찾고 들어가 나오지 않은 것 등도 이런 시각에서 보는 것이 그들의 실상에 가깝지 않을까 한다.

요컨대 당시 18세기 전반기에 文人들이 金剛山을 많이 찾고 문학으로 읊은 것이나 鄭澈이 금강산을 자주 그린 것은 이러한 道仙思想과, 현실을 직시하고 현실에서 아름다움을 찾았던 實學思想 두 가지를 주요 사상배경으로 볼 수 있으며 그밖에 여러 부수적인 요소가 가미되었다고 보고자 한다.

2. 文學

17세기에 조선에 전래된 중국의 회화작품에 대한 자료와 17세기에 제작된 조선중기의 회화작품이 많이 전하지 않고 있어 이 시기 미술에 대한 우리의 해석은 상당한 제약을 받고 있다. 심증이 있어도 확실한 물증의 뒷받침이 어려우며 특히 중기에도 실경산수화가 많이 제작되었던 사실이 기록에서는 확인되나 회화작품이 그다지 남아 있지 않아 18세기 진경산수화와 비교가 쉽지 않다.¹⁸⁾ 아울러 이 시기에는 중국에서 吳派畫風 文人畫도 많이 전래되어 우리화가들에 의해 문인화들이 상당히 제작되었을 것으로 여겨지나 전하는 실물이 많지 않아 실상을 파악하는데 상당한 어려움이 따

16) 崔三龍, 『한국초기소설의 道仙思想』(형설출판사, 1994); 朴展義, 『한국문학의 배경연구』(예그린출판사, 1978), pp.237~271.

17) 崔康賢, 『한국기행문학연구』(일지사, 1982), pp.31~45 및 崔康賢, 「金剛山—땅 위의 불국토」, 소재영·김태준 편, 『여행과 체험의 문학』(민족문화문고간행회, 1987), pp.57~88.

18) 기록에 보이는 17세기의 실경산수화의 내용은 姜寬植, 「조선후기미술의 사상적 기반」, 앞의책, p.542 참조. 실례로는 洪善杓, 「南九萬題 咸興十景圖」, 『미술사연구』2호(1988), pp.139~148.

른다. 따라서 18세기 초에 등장하는 진경산수화는 17세기와 연관지어 설명되지 못하고 새롭고 독자적인 출현으로 논의되고 있는 실정이다.

이러한 문제점은 미술과 상당히 가까운 문학의 경우를 통하여 어느 정도 보완이 되지 않을까 하여 이 방면의 상황을 검토해 보고자 한다. 지금까지 연구된 바에 의하면 17세기의 중국문학의 전래는 매우 활발한 것으로, 미술연구에 시사하는 바가 적지 않다. 전쟁의 후유증으로 피폐된 사회였으므로 문학분야에서도 별 교류가 없었을 듯 하지만, 잦은 교류를 입증하는 자료가 많이 남아 있어 이해에 도움을 주고 있다.¹⁹⁾

어떤 중국문학들이 17세기에 조선에 전래되어 영향을 미쳤는가에 대하여는 여러 논문을 통하여 소개되고 있는데 파악된 내용들을 종합하여 보면 상당한 양에 이르고 있으며 중국의 유명한 소설들은 거의 다 소개되고 있는 실정이다. 仁祖代의 柳夢寅(1559~1623)의 『於于野譚』을 보면,

올 봄에 중국의 신간서로 소설 70권이 있는데 제목으로 鍾離葫蘆란 하는 것은 西湖(杭州)에서 온 것으로 음란하여 차마 볼 수가 없다.²⁰⁾

라고 하여 중국의 신간서적을 신속히 접하고 있음을 알 수 있으며, 그 양도 많았고 음란소설도 포함되어 있었음을 알 수 있다. 또 許筠의 『惺所覆瓿藁』卷 13「西遊錄跋」에서,

내가 수십 종의 戲家說(小說)을 구하였는데 三國志演義와 隋唐演義를 제외하고 西漢通俗演義는 영성하고 五代史通俗演義는 경술하고 北宋演義는 간략하며 水滸志는 姦騙機巧하여 족히 교훈될 만한 것이 없다.²¹⁾

라고 하여 중국소설에 대한 해박한 지식을 보여주고 있다. 이러한 지식을 바탕으로 허균이 새로운 소설을 구상하였음은 당연하며 그의 소설 『洪吉童傳』이 『西遊記』나 『水滸志』와 관련이 있음은 이미 국문학자들에게 의해 지적된 바 있다. 따라서 그가 소설을 한글로 썼든가 등장인물이 한국인이라는 것만으로 평가하여서는 안될 것이다. 중국 明末의 문인화가였던 陳繼儒(1558~1637)는 『太平清話』에서 말하기를,

조선인은 책을 좋아한다. 대개 사신이 조공을 바치러 오게 되면 50 여명 정도에 이르는 사람들이 혹 옛 경전이나 新書나 稗官小說로서 그들에게 빠진 것이 있으면 해가 뜨는 아침 책시장에 나와 각자 책 이름을 적어 가지고 만나는 사람마다 널리 물어 보고는 값을 아까와 하지 않고 구입하였다. 따라서 그들 나라에 오히려 중국에서도 보기 드문 귀중본들이 더 있게 되었다.²²⁾

19) 17세기 중국에서 전래된 문학에 대하여는 많은 연구가 있어 왔다. 대표적인 것으로는 朴晟義, 「국문학 배경으로서의 중국문학」, 『한국문학배경연구』, pp.515~689; 李能雨, 「中國小說類의 韓來記事」, 『淑大論文集』 7집(1968), pp.53~70; 丁奎福, 『한중문학비교의 연구』(고려대출판부, 1987), pp.114~197; 李相翊, 『韓中小說의 비교문학적 연구』(三英社, 1983) 등을 들 수 있다.

20) 柳夢寅, 『於于野譚』, “今年春 中原新刊書 七十小說 目曰鍾離葫蘆 自西湖來 淫褻不忍親聞.”

21) “余得戲家說數十種 除三國隋唐外 兩漢語 齊魏拙 五代殘唐率 北宋略 水滸則姦騙機巧 皆不足訓.”

22) “朝鮮人最好書 凡使臣入貢限五十人 或舊典新書 稗官小說 日出市各寫書目 逢人徧問不惜重直購回 故彼國反有異書藏本.”

라고 하여 조선인들이 중국서적 구득에 얼마나 열심이였는지를 알려준다. 이러한 점에서 중국문화를 보다 빨리 섭취하고자 하는 열의와 문화민족으로서의 태도를 엿볼 수 있다.

이렇게 신속하게 구입된 서적은 여러 문헌에 散見되는 것을 모아 보면 소설의 경우 『三國志演義』 『兩漢志傳』 『水滸志』 『西遊記』 『金瓶梅』 『剪燈新話』 『西廂記』 『牡丹亭還魂記』 『南柯夢記』 『邯鄲夢記』 『芙蓉亭』 『桃花扇』 『紅樓夢』 등 유명한 중국소설은 조선에 거의 다 소개되었던 것을 볼 수 있다. 문학에 있어서의 이와 같은 밀접한 교류는 문학과 가장 가까운 회화에서도 그와 비슷한 신속한 교류가 있었을 것임을 시사한다고 하겠다. 대개 北京의 琉璃廠에 가면 서적과 함께 서화를 구득하는 것이 관례였으므로 많은 중국의 서화가 전래되었을 것임은 말할 나위가 없다고 하겠다. 전래된 서화품목이 기록에 나와 있지 않더라도 문학에서의 이와 같은 교류에 비추어 볼 때 17세기에도 많은 중국서화가 들어왔었음이 틀림없다고 하겠다.

중국문학의 유입에서 한 가지 더 유념할 점은 이들이 우리 국문학 발전에 크게 기여하였다는 사실이다. 조선전기에 있어서는 金時習의 『金鰲新話』가 중국의 『剪燈新話』와 연관이 크다는 점은 이미 많이 지적되었으며 중기에 와서는 倭亂에 참여한 明軍들이 가져왔다는 『三國志演義』가 한국의 많은 軍談小說을 유포케 하였다는 점을 들 수 있다.²³⁾ 한국최초의 국문소설의 영예를 갖고 있는 許筠의 『洪吉童傳』의 경우 그 전체적인 주제와 구성이 明代의 『水滸志』와 유사하며 許筠이 특히 『水滸志』를 愛讀한 사실이 알려져 그 영향을 감지할 수 있다.²⁴⁾ 許筠이 중국에 使臣으로 가서는 중국서적을 대량으로 구입하여 그 수가 무려 4천 여권에 이르렀으며 그 책의 내용이 광범위한 분야에 이르고 있어, 그의 중국자료에 대한 독서열을 보여주며 그의 문학에 미친 중국의 영향의 일단과 국문소설에의 중국영향을 알려준다.²⁵⁾

또 다른 국문소설가였던 金萬重의 『九雲夢』과 중국의 夢字小說류인 『揚州夢』 『鴛鴦夢』 『瑤臺夢』 등과 관련이 있고 유명한 『春香傳』이 중국의 『西廂記』나 『桃花扇』 등과 구성상 유사함이 지적되고 있어 중국소설류가 국문학 발달에 관련이 큼을 알 수 있다.²⁶⁾ 물론 국문소설들의 창의성이나 한국적인 것을 과소평가하자는 의도는 아니지만 의외로 이런 우수한 국문학 작품에도 중국문학의 영향관계가 보이고 있는 바와 같이 한국적인 회화에도 중국회화의 관련이 있었을 것을 유추해 볼 수 있다.

3. 繪畫

17세기 경에 중국에서 들어온 회화의 관련자료는 그다지 많다고 볼 수 없다. 文學에 비하여 상대

23) 李相翊, 앞의 책, pp.199~235.

24) 李相翊, 위의 책, pp.269~300.

25) 허균이 구입한 책의 내용은 李能雨, 앞의 논문, pp.61~62 참조.

26) 朴屺義, 앞의 책, pp.672~675.

적으로 적은 자료가 알려져 있으나 앞으로 새로운 자료가 나올 가능성은 상당히 있다. 현재까지 조사된 바로는 17세기에는 중국의 版本 畫譜類가 적지 않게 들어왔었음이 알려지고 있는데 『顧氏畫譜』 『十竹齋書畫譜』 『唐詩畫譜』 『十竹齋箋譜』 등을 들 수 있다. 이 중 『顧氏畫譜』는 많은 화가들이 참고하여 영향력이 컸던 화보로 생각되는데 이 『顧氏畫譜』도 발간된지 수년만에 한국에 전래된 것이 확인되어 당시 신속한 중국문화의 유입을 알려준다.²⁷⁾

그밖에 중국화가의 그림으로는 文集의 기록에 보이는 것으로 沈周, 文徵明, 唐寅, 仇英 등의 작품들이 있는데, 이를 보면 대개 吳派畫家들의 그림이 많이 전래되어 17세기에는 중국의 吳派畫法이 널리 소개되었을 것으로 여겨진다. 17세기에는, 16세기 말과 17세기 초에 활동한 유명한 董其昌(1555~1636)의 명성이나 작품은 국내에 들어오지 않았을 것으로 예상되었던 것과는 달리, 필자가 조사한 바로는 거의 시차간격 없이 동시대에 그의 명성이 알려졌고 또 중국에서 직접 그의 작품을 얻어 온 사람도 있어서, 신속한 교류가 있었음이 확실하다.²⁸⁾ 따라서 다른 중국화가들에 대하여서도 유사한 정도의 수용이 있었을 것이라 여겨진다. 한국화가들도 吳派畫風을 이해하여 17세기에는 이미 吳派畫風의 文人畫를 그렸음을 여러 작품에서 확인해 볼 수 있었는데 아마도 보다 많은 문인화가 당시 제작되었을 것이나 많이 없어진 것으로 생각된다.²⁹⁾

17세기 후반에 활동한 화가로 많은 작품을 남기고 있는 尹斗緒의 경우 한국의 풍속을 내용으로 다루고 있는 분명한 한국적 소재의 풍속화들이 많이 있으나 배경으로는 새로운 중국의 문인화법과 실학의 자세를 들 수 있다. 그의 필법은 중국 文人畫法의 특징을 따르고 있으며 그 또한 중국의 畫譜들을 곁에 두고 보았음이 알려지고 있다. 또 실학관계 집안의 출신으로 당시의 새로운 사조에 따른 시각에서 우리의 사물을 재인식해 보았을 것이다. 그러므로 그의 새로운 시도는 이후 趙榮祐이나 鄭勳에게 영향을 미쳐 유사한 결과를 유도하지 않았을까 한다. 윤두서가 실학적 시각에서 작품을 하였던 것은 이후 한국회화의 흐름을 결정하는 중요한 사실이었다고 볼 수 있다.

18세기에 들어가면 많은 燕行錄들이 남아 있어 그들이 중국에 가서 어떤 그림을 보았고 또 求入해 왔었는지를 알아 볼 수 있다. 1712년에 들어간 金昌業이 이미 陳繼儒와 董其昌의 그림을 보았으며 1720년에 入燕한 李宜顯은 동기창의 서예를 구입하였음이 기록에 남아 있다.

18세기 전반에 활동한 鄭勳의 경우를 볼 때 그의 친구들은 鄭勳이 한국의 전통화법을 바탕으로 그림공부를 한 것이 아니라 중국의 저명화가들의 화법을 기초로 공부하였음을 지적하고 있다. 즉 米芾와 倪瓚 그리고 文徵明과 董其昌 등을 공부하여 일가를 이루었다고 하는 진술에 근거하여 볼 때, 중국의 『水滸志』와 많은 중국소설 열람에 기초하여 당시 한국의 사회상을 밀도있게 반영하는 독창적인 국문소설 『洪吉童傳』을 썼던 許筠과 마찬가지로, 鄭勳이 중국화법을 연구하여 그것을 한

27) 金起弘, 앞의 논문, p.42

28) 韓正熙, 「董其昌과 朝鮮後期 畫壇」, 『美術史學研究』 193(1922. 3), pp.5~31.

29) 韓正熙, 위의 논문, pp.9~12; 安輝濬, 「한국남종산수화의 변천」, 『韓國繪畫의 傳統』 (서울: 문예출판사, 1988), pp.250~309.

국의 산천을 묘사하는데 적용하여 새로운 한국적 산수화인 眞景山水畫를 창안하였다는 점에서 유사성을 찾아볼 수 있다. 鄭叡의 그림이 중국의 米法山水기법을 쓰고 또 문인화법을 借用하고는 있지만 기운이 넘치고 토속성이 감도는 전체적인 분위기는 중국에서 유사한 표현을 찾기 어려운 새로운 성취였다. 그렇다고 하여 그의 작품이 전적으로 순수한 우리의 전통 속에서 나온 것이라고만 단정할 수는 없는 것이다.

18세기 초반에 쓰여진 李夏坤(1677~1724)의 『頭陀草』에는 많은 중국화에 대한 언급이 보이고 있다.³⁰⁾ 이 책에 보이는 중국화에 대한 인식은 17세기에 이미 상당한 양의 중국화나 중국화론 서적들이 들어와서 지식층에서 열람되었음을 말해주는 것이며 중국회화에 대한 이와 같은 인식의 바탕 위에서 尹斗緒 趙榮祜 鄭叡 등의 작업이 가능하였다고 본다. 즉 그들은 실학적 사고를 바탕으로 실질적이고 현실적인 입장에서 한국적 경물들을 택하였다고 생각된다. 자기화에 성공하였으며 따라서 그 만큼 중국적인 배경은 노출되지 않았던 것이라 볼 수 있다.

Ⅲ. 作品에 보이는 中國的 요소

18세기 전반의 후기회화의 형성에는 17세기 이래로 부단히 유입되어온 중국의 사상과 문예의 영향이 적지않게 작용하고 있었음을 앞장에서 살펴보고자 한다. 思想으로는 實學思想과 道仙思想을 거론하였으며 文學에서는 중국의 小說類가 신속히 다량 유입되어 크게 영향을 미쳤음을 지적하였다. 따라서 文學의 경우에 비추어 볼 때 繪畫에서도 그런 면이 예측되며 필자가 살펴 본 동기창의 예를 놓고 볼 때 문학에서와 마찬가지로 신속한 상호교류를 확인할 수 있었음도 언급하였다.

대개 文獻記錄을 통하여 본 지금까지의 背景分析과는 달리, 본 장에서는 實際 作品을 통하여 중국화풍의 영향관계를 살펴보고자 한다. 시각적자료라고 할 수 있는 18세기에 제작된 작품이 많이 전하고 있으므로 이들을 통하여 중국의 어떠한 화풍이 들어 오고 또 영향을 미쳤는가를 확인해 볼 수 있다. 작가들이 작품에 자신이 중국의 무슨 화풍을 염두에 두고 그렸는지를 밝히고 있지 않으므로 시각적으로 즉 樣式的으로 分析해 들어가야 하는 한계가 있으나 그렇게 어려운 일은 아니다.

조선후기 회화작품에서 중국적 요소를 찾자면 많이 지적할 수 있다. 보편적으로는 文人畫法을 들 수 있는데 元四大家나 吳派畫風과 같은 보편적인 것은 너무 흔하여 여기서는 지적을 생략하고자 하며 그보다는 明末清初의 黃山派나 松江派의 화법과 같이 다소 특이해 보이는 것을 지적하여 봄으로써 조선후기의 문인화가들이 얼마나 중국화풍에 친숙하였던가를 밝히고자 한다. 대략 세가지 측면으로 나누어 보고자 하는데, 이들이 눈에 잘 띄이기 때문이지 영향의 전부임을 의미하는 것은 아니다.

30) 李仙玉, 「滄軒 李夏坤의 繪畫觀」, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 1987.

1. 윤곽선 위주의 기하학적 표현

조선후기 회화에서도 보이고 중국의 명·清代 회화에서도 공통적으로 나타나고 있는 새로운 현상 중의 하나는 皴法을 사용하지 않고 윤곽선만으로 산이나 바위의 형태를 묘사하는 것이다. 준법을 안쓰기 시작하는 것은 元末부터 시작되어 明代에 들어와서는 文徵明 같은 화가에 의해 많이 시도되었던 것이나 여기서 말하는 기하학적 표현은 이전과는 다른 양상으로 明末에 나타나는 새로운 경향이다.

이러한 표현형식이 주로 나타나는 것은 이른바 ‘黃山派’ 또는 ‘安徽派’라 불리우는 畫派의 작품들에서 많이 보이고 있으며 특히 弘仁(1610~1663)이 그 대표적인 예라 할 수 있다.³¹⁾ 弘仁의 〈雨餘柳色圖〉(圖 1)에 보면 준법이 거의 없이 윤곽선만으로 되어 있고 기하학적 형태를 이루고 있다. 물론 큰 암벽들로 이루어진 黃山의 모습을 그린 것이기는 하지만 이전과는 다른 새로운 塊體 표현방식을 사용하여 서양의 立體派를 연상케 하는 표현법이다. 弘仁의 이러한 태도는 黃山派의 여러 화가들에게서 공통적으로 보이는데 戴本孝(1621~1693), 梅庚(1640~1716), 查士標(1615~1698), 祝昌(17세기) 등의 작품을 들 수 있다.³²⁾

弘仁을 중심으로 한 黃山派에 앞서서 이러한 표현을 한 화가는 松江派의 顧正誼라 할 수 있다. 그의 한 화첩의 그림(圖 2)에는 이런 표현의 선구적인 예가 보인다.³³⁾ 顧에 앞서서 이런 윤곽선 표현을 쓴 화가인 吳派의 陸治의 기법은 小塊體로 많이 나누어져 있고 黃山派는 塊量感을 추구하였다는 점에서도 차이를 보인다. 顧正誼가 속한 松江派 화가들은 皴法을 확실히 써왔기 때문에 顧의 이러한 그림은 매우 이색적인 변화였다고 할 수 있다. 後景의 뒷산을 크게 그리고 기하학적으로 표현한 것이 弘仁의 표현과 거의 비슷하며 또한 16세기 말의 작품이라는 점에서 17세기 黃山派의 좀더 직접적인 선구가 된다고 하겠다.

顧正誼를 거쳐서 弘仁에 이르러 크게 성행하게 된 이 표현은 이후 많은 추종자들을 낳게 되었는데 查士標의 그림(圖 3)에서도 찾아볼 수 있으며 따라서 조선후기 李麟祥이 보았다는 何文煌의 〈倣倪瓚山水圖〉³⁴⁾도 이런 류의 그림이었을 것으로 추측된다. 蕭雲從(1596~1647)의 그림(圖 4)이나 程正揆(1604~1670), 李流芳(1575~1629)의 그림들 모두 준법을 별로 사용하지 않고 윤곽선에 의거한 다소 기하학적인 모양을 갖추고 있다는 공통점을 가진다.

31) 黃山派에 대하여는 James Cahill, *Shadows of Mt. Huang* (University of California Berkeley, 1981), pp. 43~53; 安徽省文學研究所 편, 『論黃山諸畫派文集』(上海人民美術出版社, 1987) 참조.

32) 이들의 작품은 『中國美術全集』繪畫編 9, 圖85, 91, 93, 94, 102, 103 등에서 찾아볼 수 있다.

33) 화첩의 다른 그림은 Wai-kam Ho ed, *The Century of Tung Ch'i-ch'ang* (The Nelson-Atkins Museum of Art, 1992), p.277.

34) 何文煌은 查士標의 제자였다. 李麟祥, 『凌壺集』卷1, pp.11~12. 俞弘濬, 「凌壺觀 李麟祥의 생애와 예술」, 홍익대학교 대학원 석사학위논문(1983), pp.22~23.

조선시대 후기의 작품들에서 이런 식의 표현법을 사용한 예는 상당히 많이 찾아 볼 수 있다. 가장 대표적인 경우가 李麟祥(1710~1760)의 그림이다. 李麟祥의 작품은 깔끔하고 격조가 높다고 평평이 나 있는데 그 이유는 그의 작품이 대개 이러한 角이 진 造形美를 살리고 있기 때문이다. 또한 그의 산수화에 보이는 화법에 대하여서는 이전에 보지 못하던 새로운 것이라 대개 참신하다고 평가는 하는데, 정작 그의 화풍의 연원에 대하여서는 분명히 파악하지 못하고 있는 실정이다.³⁵⁾

그의 <樹石圖>(圖 5)와 <松下觀瀑圖>(圖 6)에 보이는 배경의 바위들은 모두 윤곽선으로만 처리되어 있고 준법이 적용되지 않고 있다. 이러한 바위표현은 黃山派들의 일반적 태도를 따르고 있는 것으로 보인다. 동시대의 다른 화가들을 살펴보면 姜世晁(1713~1791)이 그린 <松都紀行帖> 중의 <白石潭>(圖 7)이나 <泰安石壁>(圖 8)에도 이러한 경향이 반영되어 있으며 이인상의 친구였던 李胤永의 <阜蘭寺圖>(圖 9)도 아주 적합한 예라 할 수 있다. 물론 절벽의 바위를 그린 것이긴 하지만 그것을 이와 같은 角이 진 형태로 준법 없이 그리는 방식은 한국에서도 이전에는 없었다. 또 吳瓚의 <樹石圖>나 鄭遂榮의 여러 산수표현에서도 이와 같은 태도를 찾아볼 수 있는데 鄭遂榮은 진경산수화 계열의 화가이나 화법에서는 李麟祥과 姜世晁의 영향을 받은 것으로 생각된다. 그의 <海山帖> 중 <萬瀑洞圖>(圖 10)에서 보이는 윤곽선만에 의한 바위의 표현은 분명히 이러한 경향을 반영하고 아닐까 한다.

이 표현법은 19세기에 들어가서도 지속적으로 나타난다고 여겨지는데 소위 異色畫風이라 불리는 화가들 중 金昌秀와 金秀哲의 그림들에 보이는 기하학적 표현의 산들도 이와 연관이 있지 않을까 한다.³⁶⁾ 金昌秀의 <冬景山水圖>(圖 11)에 보이는 뒷산의 모습은 18세기에 표현된 앞에서 든 예들에서 보이던 산처리가 한 단계 더 발전된 형태라 볼 수 있다. 준법은 사용치 않고 오로지 繪畫의 으로서만 가능한 모습의 이러한 山 표현은 매우 非寫實的이며 따라서 18세기에서 좀더 變形된 모습이 아닐까 여겨진다.

2. 격동적인 山 표현

18세기 회화작품에서부터 많이 보이는 새로운 회화표현의 하나는 운동감이 매우 큰 산이나 바위가 그려진다는 것이다. 이것은 이전의 무게구름 피어오르는 듯한 李郭派 화풍의 산과 바위의 모양과는 다른 것으로 상당히 비사실적이나 회화적으로 흥미로운 표현이다. 중국의 李郭派 화풍은 조선

35) 李麟祥의 화풍은 상계논문에서 이미 安徽派와 관련시켜 해석된 바 있다. 본 논문은 조금 범위를 넓혀 그 연원과 특징을 추구해 본 것이다. 兪弘濬, 위의 논문, pp.23~24 ; 金起弘, 「18세기 조선 문인화의 신경향」, 『濶松文華』 42집 (1992), pp.48~53.

36) 異色畫風의 연원은 현재 확실히 파악되지 않은 상황인데 필자는 이러한 18세기의 기하학적인 형태와 아울러 清代의 어떤 화풍이 복합적으로 영향을 미친 것이 아닐까 한다. 異色畫風에 대하여서는 安輝濬, 「朝鮮後期 및 末期의 山水畫」, 『山水畫』 下, 韓國의美 ⑫ (중앙일보사, 1982), pp.209~210 참조.

시대에 安堅이 즐겨 사용함으로써 널리 유행하였으며 이후 安堅의 영향을 받은 작품을 安堅派 화풍이라고 부르기도 하는데 조선 전기와 중기에 성행하였다.³⁷⁾ 安堅派 화풍은 산봉우리들이 뭉게구름처럼 피어오르는 듯하나 아랫부분은 안정되어 있다. 그런데 여기서 말하는 18세기 이후의 새로운 산이나 바위의 표현은 바닥이 수면에서 떨어진 듯 근거가 없으며 매우 불안정하고 또 비현실적이나 조형적으로는 흥미있으며 운동감이 크고 환상적이기도 한 것이다.

이러한 화법은 중국의 경우 明末期 정도부터 보인다고 할 수 있다. 대체로 시작은 董其昌에서 비롯된다고 생각되는데 산이나 바위의 아랫부분을 깔끔하게 정리하는 것이 특징이다. 그의 <婉孌草堂圖>(圖 12)의 뒷산들에서 보이듯 둥글둥글하게 생긴 산모습이며 아랫부분이 말려올라간 듯 처리된 모습은 이후 明末淸初 화가들에 의해 널리 사랑 받아 크게 성행하게 되는 것이다.³⁸⁾

董其昌의 그림에서 많이 보이는 이러한 표현은 앞의 圖 12 외에도 그의 <煙江疊嶂圖>(圖 13)의 왼쪽 산부분에서도 보이는데 이전에 보기 어려웠던 새로운 것이다. 이것은 산을 묘사한다기 보다는 새로운 조형미의 추구라고 할 수 있다. 오른쪽 산에도 끝부분은 유사한 처리로 되어 있는데 이와 같은 표현법은 다른 여러 작품에서도 보이고 있다. 그의 山水畫帖 중의 한 엽(圖 14)은 그의 새로운 조형의식이 定立된 것으로 거의 도식화의 단계에까지 이르렀음을 보여주고 있다. 이 작품에서 그의 새로운 시도가 너무도 잘 표현되어 있으며 후배들에게도 쉽게 모방할 수 있는 典型을 제시하였다고 하겠다. 산을 곡선적이고 운동감 넘치게 그리는 것은 元代의 王蒙을 倣하였기 때문인데 이와 같은 운동감 넘치는 처리는 대개 王蒙을 염두에 두고 그린 것으로 생각된다.

그밖에도 <王維詩意圖>나 <倣王蒙山水> 그리고 <山水畫帖>을 비롯하여 많은 작품에서 유사한 표현을 찾아볼 수 있어 작가의 의식적인 태도임을 느낄 수 있다.³⁹⁾ 이와 같은 표현은 董其昌의 언급에 의하면 王維나 王蒙을 새롭게 살린 것이라고 추정되는데 비록 原모델이 있다고는 하나 최종적으로는 새로운 조형미라 하지 않을 수 없다.⁴⁰⁾

董其昌의 이와 같은 새로운 회화적 표현은 동시대의 화가들 특히 제자급 화가들에 의해 신속히

-
- 37) 安輝濬, 『韓國繪畫史』(일지사, 1980), pp.129~134. 李郭派 화풍은 시대에 따라 지속적인 변화가 있었는데 安堅이 영향을 받았던 것은 明初 院體畫風에 보이는 明代式 李郭派 화풍일 가능성이 높다.
- 38) 董其昌의 회화에 대하여는 Wai-kam Hoed., *The Century of Tung Ch'i-ch'ang*, pp.3~79 및 James Cahill, *The Distant Mountains* (Weatherhill, 1982), pp.87~126 참조. 동기창 이전의 예로는 포틀랜드 미술관 소장의 沈周의 「平遠山水圖」를 들 수 있다. 그러나 이것은 沈周회화의 예외적인 표현이며 明末淸初 유행의 연원으로는 시기적으로 거리가 멀다고 할 수 있다.
- 39) 도판은 *The Century of Tung Ch'i-ch'ang*, 도판 3, 7, 13~10, 16, 17~4, 40, 42~2, 42~10, 56, 60~1, 60~2 등에 많이 보이고 있어 董其昌이 이러한 표현법을 보급시킨 장본인임을 알 수 있다.
- 40) 董其昌의 王維畫風에 대한 인식과 변형에 대하여는 Wen Fong, "Tung Ch'i-ch'ang and Artistic Renewal", *The Century of Tung Ch'i-ch'ang* (1992), pp.43~47. 王維의 <江山雪霽圖>에 보이는 산과 바위의 표현이 새로운 조형의 源流가 된다는 것인데 필자도 이미 지적한 바 있다. 韓正熙, 「董其昌에 있어서 董源의 개념」, 『美術資料』 43호(1989. 6), p.63.

받아들여져서 널리 퍼지게 되었다. 같은 松江 출신 화가였던 沈士充의 〈桃花源圖〉(圖 15)의 한 부분에 이와 같은 표현이 잘 보이고 있다. 아랫부분이 물에서 그냥 떠오르는 듯하게 윤곽선만으로 표현된 것은 바로 동기창의 〈煙江疊嶂圖〉의 왼쪽 산 모습과 유사하다.⁴¹⁾ 폭포수 아래 돌들이 몇 개남겨져 있는 것도 동기창 그림에서 이미 발견되던 것들이다.

이밖에도 項聖謨의 〈松濤散仙圖〉(圖 16)의 일부에서 유사한 표현을 찾아볼 수 있는데 黃公望風으로 조용하게 전개되던 산수에서 이와 같이 완전히 이색적인 분위기로 변화하는 것은 이 화법이 의도적으로 借用된 것임을 말해준다. 그림에서는 이 부분으로 인하여 오히려 새로움을 던져주고 있다 하겠다.⁴²⁾ 黃山派의 蕭雲從도 이 기법을 활용하여 쓰고 있으며 程正揆, 龔賢 등의 그림으로 이어지면서 일반화되기에 이른다.⁴³⁾

明末淸初에 걸쳐 확산되어 가던 이러한 새로운 표현법은 조선에 소개되어 후기 회화들에 가끔씩 등장하고 있어 상호 관련성을 느끼게 한다. 18세기 작품들에 보이는 이러한 표현은 우선 崔北(1721~1769)의 〈釣魚圖〉(圖 17)에서 접해 볼 수 있다. 뒷산과 전경의 바위를 끝단을 말듯이 그려낸 것이 비록 간략화되기는 하였으나 영향을 받은 것임을 느낄 수 있다. 이러한 표현법은 그 이전의 조선회화에서는 보이지 않던 것이므로 전통적인 표현의 계승으로 보기는 어렵다.

또 다른 예로는 金厚臣의 〈山水圖〉(圖 18)를 들 수 있다. 뭉게구름처럼 둥글게 처리된 산 사이에 폭포가 떨어지고 조그만 바위들이 깔려 있는 것이 앞에서 보았던 沈士充의 폭포처리(圖 15)를 상기시킨다. 18세기의 화가 李麟祥의 작품 중에도 이런 형태를 찾아볼 수 있는데 우선 〈樹下閑談圖〉(圖 19)를 들 수 있다. 둥글둥글하게 표현한 것이 큰 바위인 것 같으나 낮은 산으로 볼 수도 있는데 산이든 바위이든 간에 그 표현형식이 이전에 보이지 않던 것이다. 이것은 앞에서 이야기한 중국식 격동적인 산표현이며 아울러 王蒙식의 변형이라 할 수 있다. 牛毛皴과 같은 준법을 쓴 것은 王蒙을 상기시키며 아랫부분을 말아올린 것은 앞에서 이야기한 표현법이다.

李麟祥은 중국에서 새롭게 등장하는 윤곽선만에 의한 기하학적 구성과 격동적인 산표현의 두 가지 방식을 모두 인지하고 있었음을 그의 작품을 통하여 알 수 있다. 따라서 李麟祥의 그림은 당시 누구보다도 이색적인 표현법을 쓴 것이었으며 그 배후에는 중국에서 전래된 새로운 표현법이 있었다는 점을 지적할 수 있다.

19세기에 들어와서는 田琦의 〈山水圖〉(圖 20)와 같은 작품을 예로 들 수 있다. 비록 준법이 많이 사용되어 이 표현법의 특유의 맛을 살리지는 못하였으나 안쪽으로 말려들어간 산처리나 곡선적이고 움직임이 큰 산의 모습은 이 계열에 포함시킬 수 있는 작품이라 생각한다. 田琦의 〈溪山苞茂圖〉와 같이 간결하고 침착한 그림도 그렸지만 이와 같이 전혀 다른 분위기의 그림도 그렸는데 그것은

41) 沈士充 그림의 전체모습은 *The Century of Tung Ch'-ch'ang* vol. 1, p1.85, 86 참조.

42) 項聖謨의 회화에 대하여는 朴恩和, 「項聖謨의 招隱山水圖」 『美術史學研究』 197(1993. 3), pp.85~118.

43) 蕭雲從의 그림 중에서 이 기법에 의한 예로는 *The Century of Tung Ch'-ch'ang*, 도판 109. 程正揆는 도판 112, 龔賢의 그림은 도판 132 참조.

그 당시에 이미 잘 알려졌던 이 표현법으로 한 번 그려본 것이라 할 수 있다.

3. 倣作

조선후기 회화에 보이는 明末清初의 또 다른 표현법은 倣作이라 할 수 있다. 倣作은 원래 중국에서 明 中期 이후 나타나 末期에 퍼지기 시작하였으며 清代 初期에 크게 성행하였던 매우 중국적인 회화표현 방식이었다.⁴⁴⁾ 중국인의 복고적인 태도가 회화에서 잘 드러난 경우라 할 수 있는데 倣作의 특징은 모델이 되었던 고대의 화가의 이름을 적어 넣으므로써 누구를 염두에 두고 창작하였나를 他人들이 알 수 있게 하는 것이다.

倣作의 기본사상은 독창적인 것은 전통에서부터 나온다는 중국인의 사고방식에서 발전한 것인데 이것이 너무 성행하게 되어 정말 창의적인 그림이 나타나는 것을 억제하는 부정적인 측면도 생겨났다. 작품에 ‘倣○○筆意’라고 써넣어 倣作임을 표시하는 이 방식은 明代 沈周 무렵부터 보이며 文徵明을 거쳐 董其昌에 이르러 보편화되기 시작한다. 복고주의의 대표자답게 동기창은 많은 방작을 남겼는데 清初에 들어가 소위 正統派 화가들이 특히 즐겨 그려 그들 작품의 상당수가 거의 倣作이 되기도 하였다.

중국에서 17세기 이후로 크게 성행하였던 倣作이 조선시대에 나타나기 시작하는 것은 그보다 1세기가 지난 18세기 이후의 일이다.⁴⁵⁾ 우리나라에서는 우리의 옛 그림을 염두에 두고 그리고 그것을 글로 밝히는 경우가 거의 없었으므로 이는 분명히 중국에서 傳來된 것이라 할 수 있다. 조선시대 倣作에서의 특성 중에 하나는 비록 한국인이 그렸음에도 불구하고 중국화가를 모델로 하였다는 점이다. 즉 倣作의 취지에 맞추어 우리의 전통 속에서 찾지 않고 중국의 전통에서 찾았다는 뜻이다.

조선시대 후기에 성행하는 倣作은 沈師正(1707~1769)이 크게 유행시켰다고 할 수 있다. 그보다 일찍이 활동하였던 鄭敼(1676~1759)이 倣作을 남기고 있지 않음을 볼 때 대개 鄭敼 후에 유행하였거나 아니면 鄭敼이 倣作을 좋아하지 않았기 때문이라고 해석해 볼 수 있는데 鄭敼은 한국적 체취의 산수, 眞景山水를 많이 그렸기 때문에 의도적으로 倣作을 시도하지 않았을 가능성이 많다고 할 수 있다.

그러나 18세기 전반기에는 조선에 이 화법이 상륙하였음은 1733년작인 趙榮祿(1686~1761)의 〈倣唐人漁船圖〉(圖 21)의 존재를 통하여 알 수 있다. 비록 구체적으로 화가의 이름을 들지 않고 唐人 즉 중국인을 말하고 있어 구체적으로 人名을 드는 본래 倣作의 의도에 맞지 않은 관지(款識)이

44) 韓正熙, 「中國繪畫史에서의 復古主義」, 『美術史學』 V호 (학연문화사, 1994), pp.75~108.

45) 우리나라 17세기회화에서 倣作의 예로 드는 것에 李英胤의 〈倣黃公望山水〉와 李正根의 〈米法山水圖〉가 있다. 그러나 전자는 ‘倣○○筆意’라는 글귀가 없어 전형적인 예라 할 수 없고, 후자는 중국 보다도 먼저 ‘倣○○筆意’라는 표현을 넘어서서 ‘倣○○作品名’이라는 표현을 사용하고 있어 그 진위가 의심스럽다. 그 시기의 한국에서는 사용되기 어려운 표현이다.

지만 어쨌든 ‘倣ㅇㅇ’라 하여 중국식 표현법을 쓰고 있음이 중요한 사항이라 하겠다. 趙榮祜는 그의 문집에서 南北宗에 대하여서도 언급하고 있음에 비추어 倣作의 의미도 알고 있었을 가능성이 매우 크다고 할 수 있다.⁴⁶⁾

趙榮祜 이후로 倣作을 분명히 시도하였던 화가로는 姜世晃을 들 수 있다. 그는 董其昌의 〈倣董源山水圖〉를 求得하고서 그것을 바탕으로 자신도 倣하여 〈倣董源山水圖〉(圖 22)를 남겼는데 이것이야말로 倣作의 취지를 살려, 倣作을 다시 倣한 것이며 또 그대로 따라 그리지 않고 약간 자기 스타일로 바꾸어 그렸으므로 진정으로 倣作의 의도를 알고 그렸다고 할 수 있다. 姜世晃은 이 그림에서 자신 특유의 화법으로 그리지 않고 董其昌의 화법에 상당히 가깝게 그려 중국그림 분위기에 맞추고자 하였다. 조선후기에 그려진 많은 그림 중 중국화에 가장 근접하는 작품 중에 하나라 할 수 있을 것이다.⁴⁷⁾

조선후기 화가 중 倣作을 가장 애호한 화가는 위에서 언급한 沈師正이라 할 수 있다. 그는 마치 중국화가와도 같이 중국의 고대화가들을 모델로 많은 倣作을 제작하였는데 아마도 당시로서는 새로운 표현법이라하여 즐겨 그려보았던 것으로 추측된다. 沈師正은 중국화가들 중 沈周와 元四大家들을 선호하였으며 그밖에도 여러 고대화가들을 倣하였다.⁴⁸⁾ 沈師正이 倣作 나아가서 文人畫를 받아들인 것에 대하여는 少論이었던 그가 老論이었던 鄭敷에 대항하기 위하여 의도적으로 받아들였다고 하는 해석도 있고⁴⁹⁾ 또 국제적 감각을 가지고 최신의 기법을 신속히 받아들였다는 등의 해석들이 있지만 진경산수화와 문인화는 그렇게 대립적인 관계에 있었던 것은 아니었다고 생각된다.

기법을 과감하게 도입하여 새로운 회화표현을 시도해 보았다고 해야 하지 않을까 한다. 倣作의 경우는 사실 모델이 되는 고대화가의 화풍을 잘 알아야 하는데 조선의 화가가 중국 고대화가들의 화풍을 잘 이해하고 倣한다는 것이 실상 어려운 면이 많았다고 할 수 있다. 그럼에도 불구하고 沈師正은 과감하게 많은 倣作을 시도하였는데 그 작품(圖 23)들을 살펴보면 중국의 회화법에 밝지 않아 중국의 倣作과는 차이를 보이고 있다. 즉 자기나름대로의 倣작이며 모델의 분위기가 중국화가들이 표현한 것과 상당한 차이를 보이는 한국적 해석이라 생각된다.

沈師正 외에도 18세기에서 倣作을 남긴 이들은 많이 있으나 그 중 眞景山水畫家로 잘 알려진 鄭遂榮이 남긴 〈倣黃公望山水圖〉(圖 24)는 한국화가들의 중국화법 이해가 상당히 부족하였음을 실감케 한다. 이 그림은 한국화되었다고도 하기 어려우며 그보다는 黃公望의 특성이 무엇이었는지를 잘 파악하지 못하였다고 말하는 편이 옳을 듯 하다. 이 그림의 뒷산은 黃公望 특유의 준법과 암석처리

46) 姜寬植, 「조선후기 남종화풍의 흐름」, 앞의 책, p.49. 出典은 趙榮祜, 『觀我齋稿』卷3, 「筆題」.

47) 姜世晃의 〈碧梧清暑圖〉에도 ‘倣沈石田’이라는 관지가 있어 또한 좋은 예로 거론되지만 이것은 『芥子園畫傳』에 있는 그림을 보고 그린 것으로 倣作의 취지에서 본다면 너무 비슷하게 그렸다는 점에서 ‘臨作’에 가까운 것이며, 좋은 倣作의 예로는 적합하지 않다. 두 작품의 비교는 邊英燮, 『豹菴姜世晃繪畫研究』(일지사, 1988), p. 241 참조.

48) 沈師正의 회화에 대하여서는 註2 참조.

49) 姜寬植, 「조선후기 미술의 사상적 기반」, 앞의 책, pp.576~578; 金起弘, 「18세기 조선문인화의 신경향」, 앞의 책, p.39.

그리고 수목표현이 없으며 더구나 그려진 가옥들도 黃公望과는 거리가 먼 것이다. 앞에 있는 연못에 연꽃이 피어있는 것도 황공망풍으로는 너무 생소하다. 비록 倣作의 취지가 자유로운 해석이라고는 하나 原型의 풍모가 조금은 남아있어야 하는 것이다. 이와 같이 근거가 부족한 倣作은 19세기 秋史 金正禧 같은 이로부터 냉소받게 된 요인 중 하나가 되었을 것이다.

19세기에 들어가서 秋史를 비롯한 많은 秋史派 작가들에 의한 倣作은 보다 중국회화의 本質에 접근하여 창작하는 자세를 보여주고 있다. 秋史의 칭찬을 받았던 許維의 경우 淸初 正統派 화가들과 유사한 표현으로 작품을 하고 있으며 그의 〈倣倪瓚竹樹溪亭圖〉(圖 25)의 경우를 보면 비록 倪瓚 특유의 折帶皴를 사용하지는 않고 있으나 중국화의 분위기를 느낄 수 있다. 그의 다른 많은 倣作들은 淸初 正統派 화가들의 작품들과 유사해 창의성은 별로 느껴지지는 않으나 중국화의 분위기 특히 倣作의 체취는 강하게 느낄 수 있어 18세기와는 차이를 보이고 있다.⁵⁰⁾

특히 그의 〈倣阮堂筆意山水圖〉(圖 26)는 그의 스승인 金正禧의 山水의 뜻을 살려 그린 倣作이라는 것인데 중국화가를 倣하는 한국의 오랜 습관에서 벗어나 한국의 선배화가의 작품을 倣하였다는 점은 명실공히 倣作의 취지를 살렸다고 말할 수 있을 것이다. 倣作의 朝鮮化가 드디어 실현되었다고 볼 수 있는데, 아쉬운 점은 이것이 새로운 시작이 아니라 文人畫의 終章이 되고 말았다는 점이라 하겠다.

IV. 朝鮮後期 繪畫의 성격

조선후기 회화를 대표하는 세 분야는 眞景山水畫, 文人畫, 風俗畫 라고 할 수 있다. 현재 널리 통용되고 있는 이론에서는, 老論측에서 眞景畫를 주로 하고 그에 반하여 沈師正과 같은 少論系에서 文人畫를 의도적으로 택하여 대립하였으며 후에는 南人이나 거세된 양반들이 주로 文人畫를 택하여 진경산수와는 다른 계열에서 문인화를 선호하고 있다고 설명되고 있다. 말하자면 畫法이나 畫風이 당시의 社會身分과 결부되어 있다는 해석이다.⁵¹⁾

그러나 필자는 화법이 그렇게 신분과 결부되어 선택되어 진다고 보기는 어렵다고 본다. 원래 중국에서 文人畫와 實景畫는 한 사람이 동시에 두 분야를 다하는 경우가 많았는데 특징은 실경화도 문인화와 같은 화법으로 그렸다는 점이다. 이런 점에서는 정선은 중국화가들과 같은 흐름상에 있다고 하겠다. 明代에 실경화와 문인화를 함께 잘 그렸던 화가로는 沈周(1427~1509)를 들 수 있다. 자신이 살고 있던 蘇州지역과 旅行地의 경치를 많이 그렸는데 그의 순수문인화의 화법과 크게 다른 것은 아니었다.⁵²⁾ 정선도 문인화를 그릴 때와 진경산수를 그릴 때 화법이 크게 달라진 것은 아니다.

50) 許維의 회화에 대하여는 都美子, 「小癡 許維의 繪畫世界」 홍익대학교 대학원 석사학위논문(1986) 및 金泳鎬 역, 『小癡實錄』(서문당, 1976) 참조. 許維는 畫題를 중국의 畵論서에서 많이 借用하여 그대로 사용하였다.

51) 註49 참조.

52) 沈周의 실경화에 대하여서는 리처드 에드워즈 저·韓正熙 역, 『中國 山水畫의 世界』(예경출판사, 1992), 75~125 참조.

즉 문인화의 기법으로 실경을 그리는 것인데 정말 사실대로 그대로 그린 것이 아니라 文人畫的 變形을 가한 것이다.⁵³⁾

沈周 이후 실경을 많이 한 화가로는 明末清初의 黃山派 화가들을 꼽을 수 있다. 이들은 安徽省에 있는 黃山의 실경을 즐겨 화폭에 담았는데 이들도 정말 사실적으로 그린 것은 아니었다. 자신의 취향에 맞추어 약간씩의 변형은 하였으며 기본적으로 文人畫의 실경화라 할 수 있을 것이다. 이들중 유명한 弘仁과 梅淸(1623~1697) 그리고 石濤(1642~1707) 모두 17세기에 활동하였기 때문에 18세기 전반에는 조선에 그 작품이 알려졌을 것이다. 李麟祥이 별로 유명하지 않은 黃山派 화가들의 화첩을 본 것을 기록에 남기고 있음에 비추어 보면 이런 유명화가들의 작품도 대할 기회가 있었을 듯 하다.

이와 같이 明清代의 실경화는 문인화풍을 기본적으로 갖추고 있는데 작가에 따라서 두 분야를 모두 다루든가 취향에 따라 그 중 하나만 택한 것이지 기본성격이 구별되는 화풍이 아니었다고 본다. 정선의 경우도 원래 구별이 있던 것은 아니었다. 鄭敼이 米芾, 倪瓚, 文徵明, 董其昌 등 실경을 잘 그리지 않던 순수문인화가들을 공부하고는 실경화를 그린 것이므로 이 화법을 실경에 적용한 것으로 해석하여야지 여기에 신분을 결부시키는 것은 의미가 없다고 생각된다.

또 작가들도 진경화나 문인화만 그린 것도 아니고 風俗畫나 寫生·人物畫도 곁들이고 있음에 비추어 볼 때 신분과 관련시켜 생각하는 것은 실상에서 벗어날 수 있지 않을까 한다. 진경과 문인화를 함께 다루는 것은 日本은 南畫의 경우 池大雅, 桑山玉洲, 青木木米, 野呂介石, 谷文晁 등 많은 화가가 동시에 하고 東洋三國에서 공통으로 나타났던 요소라 할 수 있다.⁵⁴⁾

風俗畫의 경우도 한국적 소재를 새로운 화법으로 그리고 있으므로 옹당 한국적인 새로운 회화표현이라고 볼 수 있지만 18세기에 풍속화가 발전하게 된 배경에는 시민계급의 성장에 따른 동아시아 전반에 걸친 사회적 변화를 들 수 있지 않을까 한다. 중국의 경우는 明중기부터 艷情小說이 발달하고 淫畫가 성행하였으며 人物版畫가 많이 제작되는 등 풍속화가 발달할 여건이 충분히 성숙되어 있었으나 갑자기 17세기 중엽 여진족에 의해 明이 망하면서 이러한 중화민족의 풍속적 표현은 淸朝에 의해 금지되어 발달하지 못했던 것이다. 그러나 한국과 일본은 사정이 달라 중국과 같이 이민족에 의해 금지당하는 제약이나 구속이 없었으므로 경제와 문화가 안정되면서 자연스럽게 18세기에 풍속화가 발달하게 되었으며 일본에서는 浮世繪라 불리는 풍속판화가 성장해 양국이 공통된 양상을 보이게 된다.

회화사의 전반적인 양상에서 보자면, 18세기 회화의 성격 및 그 성과는 이전의 高句麗 壁畫의 그것과 유사하지 않을까 한다. 고구려사람과 고구려풍속을 그린 고구려 벽화는 분명 고구려의 독특한 미술이기는 하나 그 배후에는 中國의 石室墓 壁畫의 전통이 介在되어 있다는 것과 비슷한 맥락이라

53) 예컨대 정선의 <廬山瀑>이라는 보지 않은 중국실경화를 그린 것이나 한국실경인 <朴淵瀑>을 그린 것이 비슷하며 이들은 또 <廬山草堂>과 같은 文人畫와도 분위기에서 통하고 있다.

54) 이들의 실경산수화는 佐佐木丞平·河野元昭 편, 『大雅·玉堂·應舉』 일본미술전집 24 (東京:學習研究社, 1979), 도1, 도2, 도4, 도41, 도61 등에서 찾아볼 수 있다.

는 뜻이다. 고구려 벽화고분의 건축구조와 말각조정식 천정, 채색기법, 벽화의 소재나 내용 등은 이미 중국 漢代와 六朝時代에 중국에서 발전된 것을 수용한 것인데 그려진 소재나 인물표현 그리고 복식 등이 고구려적인 것이라 하여 모든 것을 고구려의 독창적인 것으로 볼 수는 없지 않느냐 하는 해석과 맥락을 같이 하는 것이다.

18세기의 미술이 주제나 기법상에서 볼 때는 한국적인 것이기는 하나 동아시아 전체의 예술사조상에서 볼 때 그러한 전개는 충분히 가능하였고 또 자연스런 귀결이었었다고 생각된다. 이런 시각에서 볼 때 18세기 후반과 19세기 전반기에 나타나는 慕華의이고 親중국적인 문예의 흐름은 보다 근원에 접근하고자 하는 다시 말하면 源流로 거슬러 올라가는 태도로 해석해 볼 수 있을 것이다. 일본의 경우를 보더라도 賴山陽, 木村蒹葭堂, 竹洞, 竹谿 등으로 대표되는 후기 南畵는 중국적 화풍을 추구한 점에서 우리와 흐름이 유사하여 우리회화 해석에 시사하는 바가 크다고 할 수 있다.⁵⁵⁾

V. 結論

이 글은 가장 韓國의인 미술가운데 하나로 간주되고 있는 조선후기회화의 형성에 中國的인 요소가 많이 가미되어 있음을 지적하여 보고자 하였다. 이러한 점은 美術 뿐 아니라 國文學 그리고 實學의 형성에도 관련되어 있는 광범위한 중국문화의 影響 중의 하나였음을 지적해 보고자 하였다. 眞景山水畵 형성의 배경으로는 우선 중국의 實學思想과 道仙思想을 거론해 보았으며 다음으로 中國文學의 신속하고 폭넓은 유입을 살펴 봄으로써 문학과 가까운 사이인 미술에도 그러한 현상이 나타났을 가능성을 간접적으로 시사하고자 하였다.

조선후기 미술발달의 배경으로는 조선이 중국과는 다르다는 자주의식에서 비롯되었다기보다는 전통보다 현실과 실재를 중시하는 중국의 새로운 사조 즉 실재를 중시하는 實學的 측면이 영향을 미치지 않았나 살펴 보았다. 범동아시아적인 예술사조 즉 실경산수화와 문인화의 성행 그리고 풍속화의 발달과 같은 현상이 韓·中·日 세나라에 두루 다 나타났으며, 이는 화가의 문벌이나 사회 구조를 넘어서는 강한 영향력을 발휘하였다고 파악하였다. 소재나 기법면에서는 한국적 면모가 있으나 그 바탕은 당시의 광범위한 시대사조가 아니었나 하는 점을 제시하여 본 것이다. 그런 점에서 윤두서, 조영석, 정선 등이 實學的 미술을 구현한 실학예술가들이며 이와 함께 국문학 서예 등 기타 분야에서의 새로운 움직임도 중국의 신사조를 바탕으로 발전한 즉 같은 맥락에서 일어난 것으로 보고자 하였다. 한편 당시 경제의 성장에 힘입은 여행붐이나 지도제작의 활성화 등도 현실을 중시하는 맥락에서 이루어져서 진경산수 발달을 도와준 요소가 되었다. 이러한 전반적인 변화들이 어울어져 새로운 예술사조를 가능케 하였다고 볼 수 있다.

55) 日本後期 南畵의 중국적 경향에 대하여서는, Stephen Addiss et.al., *A Myriad of Autumn Leaves* (New Orleans Museum of Art, 1983), pp.173~199.

그 다음으로는 實際作品中서 중국적 요소를 찾아보고 그 예로 松江派와 黃山派 화가들이 쓰던 화법이 조선후기 회화에 어떻게 유사하게 나타나고 있나를 살펴 보았는데 이것이 全貌는 아니고 하나의 예로서 거론해 본 것이다. 이와 같은 연구는 현재 조선후기 회화를 해석하는데 널리 통용되고 있는 自主國家意識이나 門閥意識에 의한 화풍형성이라는 해석을 止揚해 보고자 하는 意圖에 의한 것이며 조선후기 회화가 성취한 나름의 獨創的 成就를 과소평가하고자 함은 아니다.

작품의 소재나 표현주제, 표현법 등이 한국적임은 사실이지만 이와 같은 표현이 형성된 과정의 배후에는 중국의 예술사조가 상당히 개입되어 있었으며 따라서 이는 한국 특유의 현상이 아니라 범 동아시아적 미술의 흐름에 따른 공통의 현상으로 보고자 함이 이 글의 논지이다. 남은 과제는 그 속에서 한국적인 표현이 무엇이고 중국과 어떻게 다르게 표현하였나 하는 것인데 이 점은 다음 기회로 미루고자 한다.

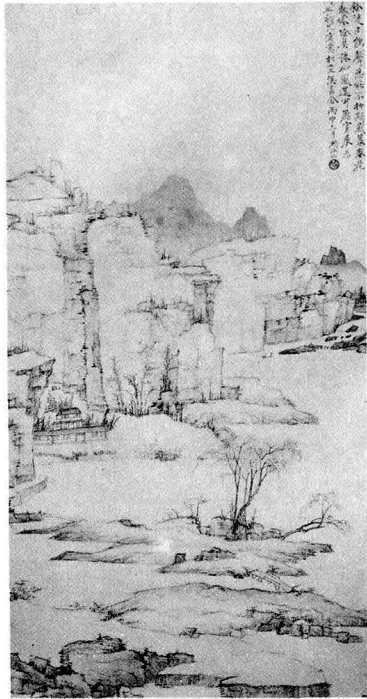


圖 1. 弘仁, 〈雨餘柳色圖〉紙本水墨, 84.4×45.3cm, 上海博物館.



圖 3. 查士標, 〈山水圖〉1671年, 紙本水墨淡彩, London 個人 소장.



圖 2. 顧正誼, 〈山水畫帖〉, 16세기, 10엽 중 제8엽, 北京故宮博物院.



圖 4. 蕭雲從, 〈山水圖〉1644년, 紙本水墨, 88.2×33.4cm, 北京故宮博物院.



圖 5. 李麟祥,〈樹石圖〉1738年,紙本水墨,109.1×57.0cm,國立中央博物館。



圖 6. 李麟祥,〈樹下觀瀑圖〉紙本淡彩,23.8×63.2cm,國立中央博物館。

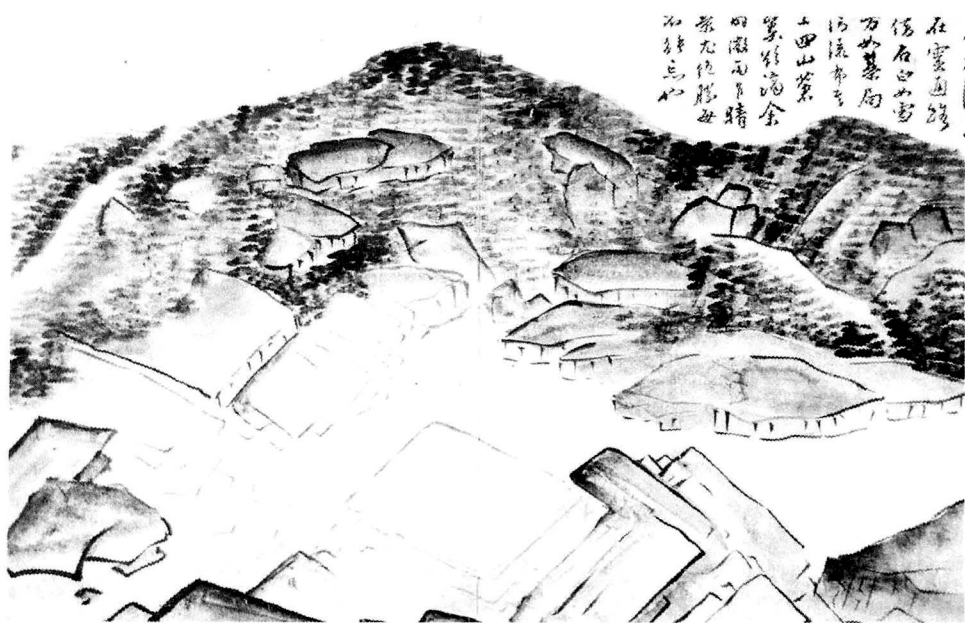


圖 7. 姜世晃,〈白石潭〉紙本淡彩,
32.8×54cm, 國立中央博物館。

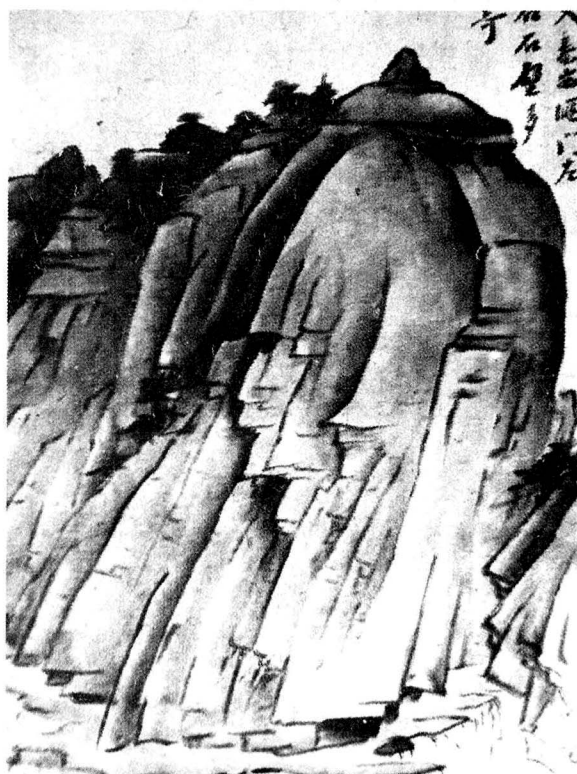


圖 8. 姜世晃,〈泰安石壁〉松都紀行帖중 제16엽,
紙本淡彩, 33×53.3cm, 國立中央博物館。



圖 9. 李胤永,〈阜蘭寺圖〉1748年,紙本淡彩,
29.5×43.5cm, 서울 個人소장.



圖 10. 鄭遂榮,〈萬瀑洞圖〉1799年,
33.8×61.6cm, 國立中央博物館.



圖 11. 金昌秀,〈冬景山水圖〉紙本淡彩, 92×38.3cm, 國立中央博物館。



圖 12. 董其昌,〈婉孌草堂圖〉1597年, 紙本水墨, 111.3×36.8cm, 個人 소장。



圖 13. 董其昌,〈煙江疊嶂圖〉1605年, 絹本水墨, 30.5×156.4cm, 上海博物館。



圖 14. 董其昌 山水畫帖중 일엽,
1620년경, 개인소장.

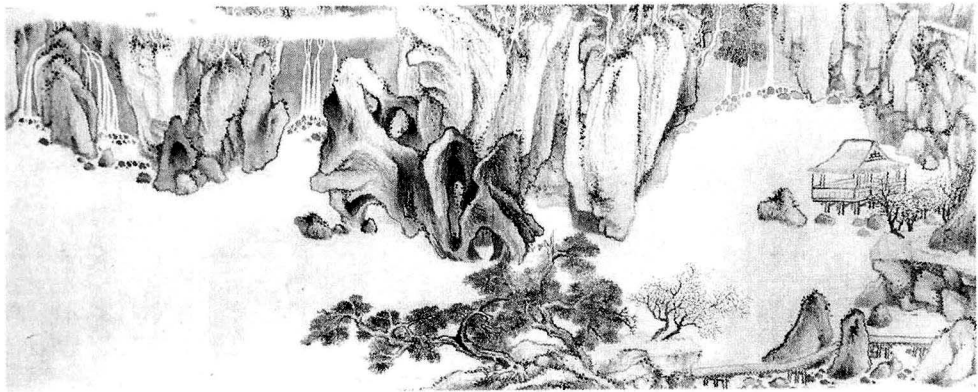


圖 15. 沈士充, 〈桃源圖〉 1610년, 絹本水墨淡彩,
29.5×805.2cm, 北京故宮博物院.

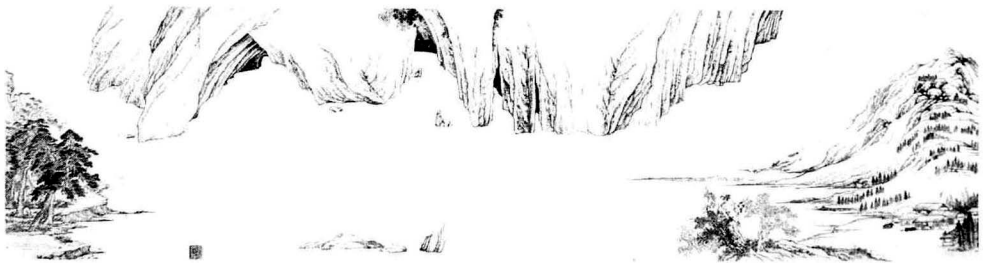


圖 16. 項聖謨,〈松濤散仙圖〉1628~29年,紙本水墨,28.3×689.2cm, Boston 미술관.



圖 17. 崔北,〈釣魚圖〉紙本水墨淡彩,66.3×42.9cm, 서울 個人 소장.



圖 18. 金厚臣,〈山水圖〉紙本淡彩,27.9×44.5cm, 國立中央博物館.



圖 19. 李麟祥, 〈樹水下閑談圖〉紙本水墨, 33.7×59.7cm, 서울 個人 소장.



圖 20. 田琦, 〈山水圖〉絹本彩色, 97×33.3cm, 國立中央博物館.

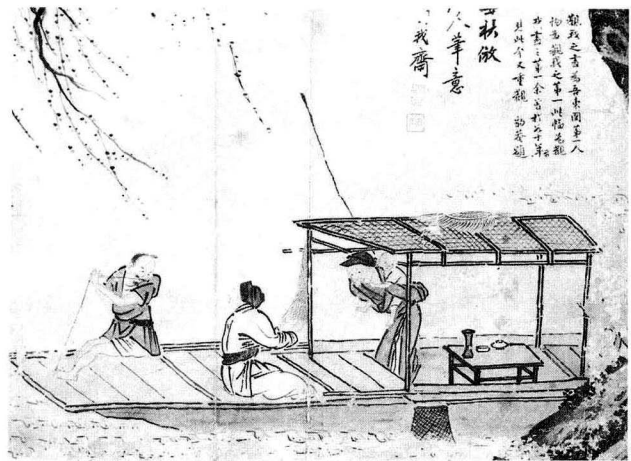


圖 21. 趙榮祁, 〈倣唐人漁船圖〉紙本水墨, 28.5×37.1cm, 國立中央博物館.

董玄宰山水圖
范華之此作(圖)



圖 22. 姜世晃,〈傲董玄宰山水圖〉紙本淡彩,
23×72cm(그림부분), 國立中央博物館。



圖 25. 許維,〈傲倪瓚竹樹溪亭圖〉紙本水墨,
19.3×25.4cm, 서울大學校博物館。

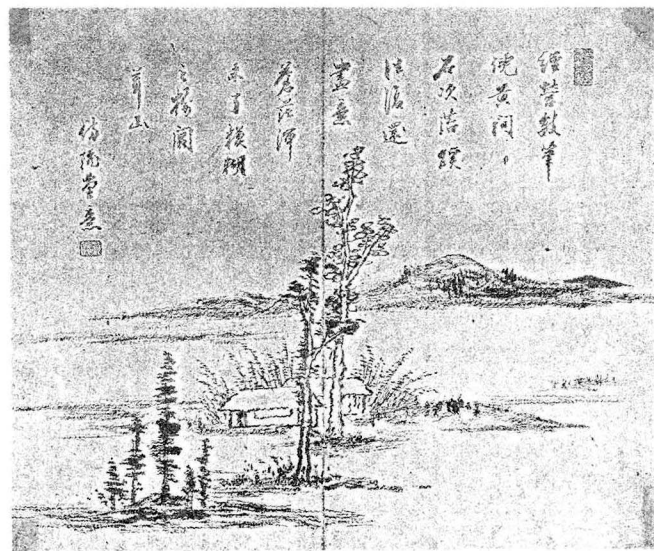


圖 26. 許維,〈傲阮堂筆意山水圖〉紙本水墨,
37×31cm, 個人 소장。



圖 23. 沈師正,〈傲沈石田山水圖〉1758년,
紙本淡彩, 129.4×61.2cm, 國立光州
博物館.



圖 24. 鄭遂榮,〈傲黃公望山水圖〉紙本淡彩,
101.4×61.3cm, 高麗大學校博物館.