

『芥子園畫傳』 初集과 조선 후기 남종산수화

金 明 仙*

차 례

- | | |
|------------------------|---|
| I. 머리말 | IV. 조선 후기 남종산수화에 나타난 『개자원
화전』 초집의 영향 |
| II. 『개자원화전』의 구성과 내용 | V. 맺음말 |
| III. 조선 후기의 『개자원화전』 수용 | |

I. 머리말

明末이래 중국화단에서 주류를 이루어 왔던 남종의 산수화(이하 남종산수화라 칭함)가 조선에서도 중기부터 소개되기 시작하여 조선후기(약1700-약1850)에는 크게 성행하였다.¹⁾ 이에 영향을 미친 여러 요소 중에는 畫蹟 못지않게 중요한 것이 화보류 — 『唐詩畫譜』, 『顧氏畫譜』, 『十竹齋畫譜』, 『芥子園畫傳』 등 — 라는 점은 잘 알려진 사실이다.²⁾

그중 『개자원화전』(圖 1)은 역대 名家들의 특징적인 畫法과 작품이 한 책에 수록되어 있어 古典을 접할 기회와 진품을 구하기가 힘들었던 시대에 先人の 畫蹟을 보고자 하는 사람들의 욕구를 충족시켜 주는 복제명화집으로서, 동시에 회화이론과 작화법을 겸하고 있어 회화교과서로서의 성격을 갖춘 종합화보라 할 수 있다.

그리고 畫學교재로서의 기능 또한 뛰어나 처음으로 그림을 배우고자 하는 사람을 위해 교본으로 삼을 수 있도록 각종 화법을 유형화시키고 정형화하였으며, 또한 테크니컬한 면

* 韓國美術研究所

** 이 논문은 필자의 이화여대학원 석사학위논문(1990), 「朝鮮後期 南宗文人畫에 미친 芥子園畫傳의 영향」을 정리 보완한 글이다.

1) 조선시대 남종화에 관한 연구는 安輝濬, 「한국남종산수화의 변천」, 『한국회화의 전통』(서울: 문예출판사, 1988), pp.250-309.; 金起弘, 「현재 심사정의 남종화풍」, 『간송문화』제25호(1983), pp.41-54.; 姜寬植, 「조선후기 남종화풍의 흐름」, 『간송문화』제39호(1990), pp.47-63 참조.

2) 吉田宏志, 「李朝の繪畫:その中國畫受容の一局面」, 『古美術』第52號(1977), pp.83-91.; 安輝濬, 『한국회화의 전통』(서울: 문예출판사, 1988), pp.280-281.

에서 다양성을 갖추어 초학자 뿐만 아니라 재능있는 화가들도 그들의 畫技 수련이나 작품에 이를 반영하는데 큰 도움을 줬다. 그리고 이 화보는 다른 화보와 달리 오늘날에도 이용되고 있어 가히 시대를 초월한 의의를 지닌다고 하겠다.

한편 남종산수화는 그것이 조선시대에 유입되어 유행할 당시의 관점에서 보면 새로운 회화양식으로서 국제적인 예술감각을 지닌 양식이 아닐 수 없다. 새로운 화풍을 수용하는 데는 다양한 경로가 있었겠지만, 창작행위의 범본으로 삼는 데는 화보의 역할이 크다고 하겠다. 『개자원화전』은 그 당시 가장 新作의 종합화보로서 소위 북종계열뿐만 아니라 남종계열의 송·원·명대 각 화가들의 특징적인 표현형식이 도해화되어 이 새로운 회화사조를 수용하는데 있어 적격이었을 것으로 생각된다.

그러면 과연 조선시대 후기 남종화법의 수용에 있어서 남종산수화를 그리는 화가들이 주로 선호하고 추구한 양식계보는 무엇인지를 『개자원화전』 초집과의 영향관계를 통해 구명해보고자 한다.³⁾ 이러한 영향관계를 파악하는데 있어 본고에서는 그 대체적인 양상보다는 좀더 구체적인 관계를 밝혀보기 위해 『개자원화전』의 영향이 가장 직접적이고 확실하다고 생각되는 작품으로 한정시켜 분석해 보기로 하겠다.

II. 『芥子園畫傳』의 구성과 내용

1. 구성

『개자원화전』은 康熙 18년(1679)에 南京의 芥子園에서 初集(山水畫譜) 5권을 선두로 간행된 이후 康熙40년(1701)에 二集(蘭竹梅菊譜) 8권(권1·2 蘭譜, 권3·4 竹譜, 권5·6 梅譜, 권7·8 菊譜), 三集(花卉草蟲翎毛畫譜) 4권(권1·2 草本花卉草蟲譜, 권3·4 木本花卉翎毛譜)이 나왔다.⁴⁾

初集, 二集, 三集의 편집체계는 모두 회화이론편과 圖解된 작화법 및 각 古人的 全圖로

3) 지금까지의 연구로는 조선시대 남종산수화를 논하면 어김없이 큰 영향을 미친 화보 중의 하나로서 대략적으로 언급되거나 작가 개인 연구에서 이와 관련된 요소만을 단편적으로 다루고 있을 뿐이다. 그리고 일본학자 吉田宏志가 「李朝の繪畫 - その中國畫受容の一局面」을 논한 논문에서 各種화보(『十竹齋箋譜』, 『十竹齋書畫譜』, 『顧氏畫譜』, 『芥子園畫傳』)들을 임모한 해당도판과 각 화가의 작품을 함께 제시하며 몇 가지 예를 든 것이 있는 정도이다.

4) 『芥子園畫傳』(圖 1)은 기획자 李漁의 호를 따서 一名 『笠翁畫傳』이라고도 한다. 본 논문에서 대상으로 한 『芥子園畫傳』 중 「初集5권」은 梨大도서관에 소장되어 있는 版本(古 759. 12, 이73)을 참조하였다. 木版本. 각권 가로 17cm×세로 26.5cm, 有界.

『芥子園』이라는 명칭은 李漁의 별장이름으로서, 정원 안에 작은 언덕이 있는데, 그 모양이 아주 작아서 이름을 芥子(겨자씨)라고 한 것에서 유래하였다.(芥子園在南京, 是清初戲曲家李漁的別墅, “地只一丘, 故名芥子, 狀其微也”) 王伯敏(主編), 『中國美術通史』제6권(山東:山東教育出版社, 1988), p.383.

구성되어 있다. 또한 全三集 모두 각종 형식, 소위 남북종 형식을 두루 갖추고 있으나 기저에 깔린 기본 편집구성은 문인적 사고에 의거하고 있다.⁵⁾

이들의 편찬에 주도적인 핵심인물은 초집의 간행동기를 마련한 李漁(1611-1680)를 비롯하여 全三集을 발간하는 동안 경제적 지원뿐만 아니라 심미적 차원에서 판화필그림을 그리는 자와 판각가 및 인쇄자 등 3분야의 뛰어난 名手를 엄선하여(畫傳合集例言:必須鑄者能以刀代筆 得其飛揚筆法 印者能以帚作染 得其輕清染法則筆墨之秘傳矣 遂博訪善手 十有八年始得其人) 질높은 화보의 발간에 힘쓴 이어의 사위 沈心友(字 因伯, 호 西冷, 克菴), 그리고 초집의 편찬을 주관한 王概와 2, 3집 발간에 큰 역할을 한 그의 두형제(仲弟 王蓍, 季弟 王臬)이다.⁶⁾

王概는 2, 3집 발간에도 책임편집을 맡았으며, 王蓍는 그림의 增刪과 모사를, 王臬는 판각의 감리를 담당하여 심인백과 함께 인쇄감리도 철저히 한 결과 2, 3집은 『十竹齋書畫譜』의 水印木刻기법의 전통방법과 기술을 계승 발전시켜 多色刷多版畫로서 繪·刻·印 3방면에 탁월한 성취를 이뤄 회화사적, 판화사적 공헌이 크다고 하겠다.⁷⁾

초집 간행 후의 반응도 대단하였지만 2집의 발행으로 그림을 배우고자 하는 사람들 사이에 커다란 반향을 불러 일으켰다. 이에 따라 康熙17년(1708)에 초집이 재판되어 나왔으

5) 이에 관해서는 3집 권1(草蟲花卉譜 上冊)에 王澤弘이 쓴 序에서 확인 할 수 있다. “그 自序를 보건대 前集(즉 2집)이 난죽매국은 글씨를 배우는 법식으로 그림배우기를 요구하고 있는데 대해 여기서는(草蟲花卉譜) 詩 배우는 법을 鳥獸草木에 적용하고 있어서 그 마음을 씀이 깊음을 알게 된다“(觀其自序前集蘭竹梅菊既以學字之法學畫 茲則更以學詩之法詳及鳥獸草木 用意深矣)

6) 李漁: 字가 笠翁, 浙江 蘭谿사람. 희곡창작 및 이론가. 明末淸初의 난세에 살면서 젊어서는 科擧에 대한 뜻을 버리고 여러 곳을 편력하였다. 생계를 위해 詩文, 小說, 戲曲을 창작해서 팔거나, 自作劇으로서 家庭劇班을 만들어 전국을 돌며 공연하기도 하고 金陵(현재 南京)에서는 書肆(도서출판업)를 경영하기도 해 사대부 계층에서는 볼 수 없는 異色の 文人으로서도 이름이 높았다. 『笠翁十鐘曲』, 『閒情偶寄』 등이 있다. 杜書瀛, 『李漁生平思想概觀』, p.18.; 阿部泰記, 『李漁の反俗精神について』, 『東方學』 第53輯(1977), p.85.

王概(1645-1710): 字가 東郭, 安節이며 그의 『개자원화전』에서는 靑在堂, 鹿柴氏, 新亭客樵 등으로 자신을 지칭하였다. 初名은 勾. 秀水(현 절강 嘉興)사람으로 金陵에서 살았다. 胡藝, 『王概年譜』, 『美術論集』 第三輯 (北京: 人民美術出版社, 1984), p.209-235 참조. 산수는 龔賢의 필법을 배우고 大幅의 산수나 松石을 잘 그렸으며 웅쾌하고 기세가 있다. 그러나 蒼健함이 지나쳐서 부드럽고 온화한 맛이 부족하다고 했다. 張庚, 『國朝畫徵錄』 卷中 pp.37-38, 『畫史叢書』 第三冊, 于安瀾(編)(上海: 人民美術出版社, 1962)

王蓍; 字가 宓草. 初名은 尸, 후에 蓍로 개칭. 산수는 황공망의 필의를 얻었고, 화훼, 영모도 잘 그렸으며 또한 書法과 전각에 능숙하였다. 강희 20년(1681) 王概, 惲壽平, 王翬, 笪重光, 楊晉과 합작하여 그린 <歲寒圖>가 있다. 俞劔華(編), 『中國美術家人名辭典』 (上海: 人民美術出版社, 1981), p.124.; 胡藝, 위의 글, p.212, 219, 222 참조.

王臬: 字가 司直, 汝眞, 初名이 孽. 시와 그림, 刻印에서 이름을 떨쳤다. 俞劔華, 위의 책, p.99.; 胡藝, 위의 글, p.227 참조.

7) 王伯敏, 『中國版畫史』(臺北: 蘭亭出版社, 1986) p.165 참조.

水印木刻기법: 餛版기법이라고도 하며 기름을 쓰지않고 물안료만을 배합한 分版·分色の 채색인쇄기법. 이 기법은 정확성과 엄격성이 요구되는 높은 기술을 필요로 한다.

며, 이후 수요가 더욱 증가되어 乾隆 47년(1782)에 蘇州에서 再版 간행되었다. 그러나 光緒年間(1875-1908)에 이르면 『개자원화전』은 이미 수차에 걸친 翻刻으로 색도 생기를 잃고 질도 떨어져 原刻本의 면모를 볼 수 없게 된다.⁸⁾

2·3집을 발간할 때 이 시리즈의 완결로서 畫傳4집 「人物譜」를 예고했으나 당시에는 실현을 보지 못했다. 그 이후 嘉慶23년(1818) 丁阜(學州)가 편찬하고 蘇州의 小西山房에서 4집(人物畫譜) 4권(권1 寫眞秘傳, 권2 仙佛圖, 권3 賢俊圖, 권4 美人圖, 圖章會纂)이 간행됨에 따라 중국회화 각 장르(산수화, 화조화, 인물화)를 망라한 종합적인 화보로서의 체제를 갖춘다. 이어서 巢勳(1852-1917)은 기존의 초집, 2집, 3집을 임모하고 「摹倣諸家全圖」부분을 증보하여 石印 복각하여 光緒 14년(1888)에 출간하였다. 光緒 23년(1897)에는 丁阜本에 이론편을 보완하고 소훈 동시대의 화단을 리드했던 「海上派」의 任伯年, 任熊, 吳穀祥 등의 구도와 편자인 소훈 자신이 모사한 唐寅, 陳洪綏, 華岳 등의 明清人物圖를 판화한 제4집 「人物譜」를 출판하였다.⁹⁾

2. 내용

1) 『芥子園畫傳』 초집 5卷

「초집」은 모두 5권의 산수화보로서 제1권 「이론편」, 제2권 「樹譜」, 제3권 「山石譜」, 제4권 「人物屋宇譜」, 제5권 「摹倣名家畫譜」로 구성되어 있다. 각권의 내용을 간략하게 살펴보면 제1권은 도판은 하나도 없는 「이론편」으로 卷頭に 李漁의 序를 비롯하여 『개자원화전』 제5권까지의 목차와 그리고 「畫學淺說」과 「說色各法」이 쓰여 있다.

「화학천설」은 역대 화론 중 회화창작과 학습과정에서 필요한 기본적인 이론들의 간결한 요약과 회화이론에 관한 것이 그 내용이다. 즉 謝赫의 六法, 宋 劉道醇의 六要六長, 宋 郭若虛의 三病, 元 饒自然의 十二忌를 비롯하여 分宗, 成家(일파를 이루는 것), 能變(시대에 따라 일변하는 양식), 計皴(皴法の 종류 16가지 열거), 釋名(운필법과 산수의 이름을 풀이), 用筆과 用墨, 重潤渲染(먹의 사용법 설명), 天地位置(구도)에 관하여 다루어져 있다.

그리고 배워서는 안될 사항으로서 “鄭顛仙, 張復陽, 鍾欽禮, 蔣三松(蔣嵩), 張平山(張路), 汪海雲(汪肇), 吳小仙(吳偉)의 그림을 屠赤水(屠隆)는 그의 畫箋에서 배척하여 邪魔로 몰고 있다. 이 사마의 기운이 붓끝을 맴도는 일이 없도록 해야 한다(破邪)”며 당시 浙派계열의 화풍을 배척하는 회화풍조를 반영하고 있으며, 또 去俗(俗氣에 물들지 않도록 조심시키고

8) 徳力富吉郎, 「中國古代版畫における技術面」, 『大和文華』 第58號(1973), p.7.; 王伯敏, 위의 책, p.171.

9) 王伯敏, 위의 책, p.172.; 小林宏光, 『中國の版畫』(東京: 東信堂, 1995), pp.138-139.; 巢勳臨本(19세기), 『芥子園畫傳』(北京: 人民美術出版社, 1982, 第2版) 참조.

있다.) 조항에서는 속기를 제거하는 데는 별 방법이 없으나 다만 많은 책을 읽는 경우 서 권기가 상승하고 속기가 내려간다고 하는 등 문인의 회화적 사고가 도처에 깔려있음을 볼 수 있다.

『說色各法』은 여러 가지 천연안료(주로 석채)의 재료, 제조법 및 사용법을 상세하게 설명하고 있다. 또한 안료 외에 비단 감별법, 비단에 칠하는 백반의 조제법, 종이의 종류, 그림물감을 타는 접시의 사용방법, 그림에 사용한 호분의 변색에 대처하는 법, 그리고 落款에 이르기까지 다루지 않은 것이 없다. 이와 같이 설색각법을 언급함으로써 그림을 그리고자 하는 사람에게 수묵과 채색은 대립적이 아니라 취향이 다름에 있는 것으로 이들을 자유롭게 운용할 수 있는 다양한 기회를 제공해 주고 있다.

제2권부터는 도판중심으로 구성되어 있다. 제2권에서 제4권까지 주로 묵색 위주이나 간혹 채색이 찍혀있는 곳도 있다. 내용은 나무에 관한 모든 형식을 소상하게 그림으로 신고이에 대한 설명을 덧붙인 「樹譜」이다. 나무 및 잎의 형태를 그리는 다양한 법식과 명칭을 실은 후 宋元代 諸家들의 특징적인 나무표현법을 하나하나 나타내고 있다. 여기에 실린 諸家들이란 王維를 비롯하여 荊浩, 關仝, 董源, 范寬, 郭熙, 蕭照, 劉松年, 馬遠, 燕仲穆, 夏圭, 曹知白, 李唐, 米友仁, 黃公望, 吳鎮, 倪瓚, 王蒙, 柯九思 등으로 소위 宗派(南北宗)의 구분없이 이들의 모든 형식을 제공하고 있다. 이것은 그림을 배우고자 하는 사람에게 어느 한쪽의 편파적인 것을 제공하지 않고 이와 같이 다양한 형식을 제시함에 따라 그리는 사람의 선택의 폭을 넓게 해주기 위한 것이다. 이러한 체계는 『개자원화전』 전3집에 걸쳐 모두 해당되고 또한 이 화보의 특징이라 할 수 있다.

이들 諸家들은 順治5년(1648)에 간행된 山水冊인 소운종의 『太平山水圖畫』에서 많은 힌트를 얻어 때로는 전도, 때로는 부분을 차용하고 있다. 『태평산수도화』는 중국 安徽의 當塗, 蕪湖, 繁昌 일대의 실경을 산수화에 뛰어난 蕭雲從이 판화밑그림을 그리고 고대 명가들의 작품양식에 의거하여 그린 듯 각 그림의 말미에 각 화가들의 款紀가 적혀 있다. 이들 화가들의 이름은 王維, 李思訓, 吳道子, 荊浩, 董源, 巨然, 范寬, 李成, 郭熙, 李公麟, 米友仁, 馬遠, 夏圭, 趙孟頫, 黃公望, 倪瓚, 沈周, 唐寅 등이다.¹⁰⁾ 따라서 이후에 간행된 『개자원화전』초집(山水譜) 제작에 왕개가 이 화보를 참작하였을 것이다. 원래 敎本제작이라는 것이 누구나 봐서 배우기에 보편타당한 것을 실어야 하므로 여러 화가의 특수성을 유형화시키고 이를 응용하는 데는 기존의 화보나 畫蹟을 참조할 수밖에 없을 것이다. 이 『개자원화전』의 내용 중엔 때로는 기존의 화보에서 차용한 것도 있지만 전체적으로 볼 때 뛰어난 종합화보라 할 수 있겠다.

10) 石峻, 『『芥子園』初集圖譜の來源』, 『書畫論稿』(臺北:中華書局, 1978)참조; 小林宏光, 앞의 책, pp.89-91 참조.

제3권은 「山石譜」로서 기본구성은 제2권과 마찬가지로이다. 그 내용은 돌을 그리는 기초적인 방법에서 岩石이나 山勢를 표현하는 각종 皴法에 이르기까지 諸家들의 다양하고 특징적인 양식이 그려져 있다. 그밖에 폭포나 물, 구름의 표현법까지 갖추고 있다.

제4권은 「人物屋宇譜」로서 산수화를 그리는데 있어서 빠뜨릴 수 없는 요소들 一點景人物, 點景鳥獸, 다리, 가옥(초가와 기와집), 寺觀, 누각 등을 그리는 여러 가지 법, 탑, 배, 그리고 정자나 다락의 실내에 갖추어야 하는 일용품에 이르기까지 一을 소상하게 나타내고 있다.

이중 “산수화의 점경인물을 그리는 여러 화법은 너무 정교해선 안되며 너무 기세가 없어도 안된다… 산수화 속의 인물은 학처럼 맑게 여위어서 멀리서 보기에 신선같은 느낌이 들어야 한다. 조금이라도 세속적인 냄새가 나서는 안된다”(山水中點景人物譜式:山水中點景人物譜式不可太工亦不可太無勢畫山水中人物須清如鶴望如仙不可帶半點市井氣致) 그리고 極寫意人物을 그리는 법에서는 “草書는 해서에 비하면 매우 어렵다. …그것과 마찬가지로 草書는 眞意에 비겨 대단히 어렵다. 그래서 寫라 이르고 또 반드시 意를 덧붙이는 것은 뜻이 없으면서 함부로 붓을 대는 일이 있어선 안됨을 보이는 것이다”(極寫意人物式:草書較楷書爲難…草書較楷書爲尤難故曰寫而必系曰意以見無意便不可落筆)라고 설명하고 있는 반면, 누각을 그리는 방식에서는 “古人은 반드시 소심한데서 시작하여 호방하게 되었으며, 호방하면서 소심하지 않은 이는 없었다. 패션을 그은 그림은 장인들이 할 것이라고 핑개친 채 익히지 않아서 좋을 턱이 없다. 패션 속의 그림은 마치 선종의 계율로부터 시작해야 한다. 그렇게 하면 수행하는 자는 반드시 먼저 계율로부터 시작해야 하며 일생동안 벗어나지 않아도 된다. 만약 그렇지 않을 때는 夜狐禪의 무리가 되고 말 것이다. 그것과 마찬가지로 패션 속의 그림은 화가의 귀중한 규율인 것이며 배우는 이가 들어가는 입구라 할 수 있다”(畫樓閣諸法:古人必由小心而放誕未有放膽而不小心者豈可以界劃竟曰匠氣置而不講哉夫界劃猶禪門之戒律也學佛者必由戒律進步則終身不徒滾否則涉野狐界劃洵畫家之玉律學者之門)라고 하였다.

이것은 앞에서도 언급한 바와 같이 宗派의 구별없이 다양한 화법을 실은 것처럼, 이 역시 호방함과 정교함을 같이 실음으로써 그림을 배우는 자에게 마땅히 정밀한 데서부터 시작하여 寫意에 이르러야 한다는 정신에 입각해야 함을 가르친다고 할 수 있다.

이상 제2권에서 제4권까지 산수를 그리는데 필요한 모든 형식들을 총망라하여 상세한 이론과 함께 도판으로 제시하여 그림을 그리는 자들이 금과옥조로 삼을 수 있도록 하였다.

제5권 摹倣名家畫譜는 색도인쇄로 찍혀 있다. 제4권까지의 각종 화법들을 활용하여 종합·응용할 수 있도록 각 시대의 대표적 산수화가의 작품 全圖 40폭이 摹刻되어 실려있

다. 즉 摹倣橫長各式 20폭, 摹倣宮紈式(등근 부채에 그리는 법) 10폭, 摹倣摺扇式(접는 부채에 그리는 법) 10폭이며 각 式 말미에는 錢陵燦, 王概, 沈因伯, 陳扶搖의 跋文이 적혀 있다. 그리고 全圖에는 대부분 題詩까지 있어 詩書畫를 갖추고 있다.

대표적 산수화가들은 王維, 李公麟, 唐寅, 夏圭, 文同, 蘇軾, 李成, 米芾, 黃公望, 吳鎮, 倪瓚, 王蒙, 沈周, 藍瑛, 楊文驄 등으로 宋, 元, 明代의 문인화가가 주를 이루고 있다. 이것은 제4권까지 宗派를 불문한 다양한 畫法 수록과는 달리 40폭의 全圖에서 알 수 있는 바대로 이를 수집한 편찬자의 취향과 아울러 저변에 깔린 회화정신은 明末 이후 주도권을 잡고 있는 남종화에 기반을 두고 있음을 엿볼 수 있다. 따라서 이 화보도 궁극적으로는 이러한 시대적 산물임을 간과할 수 없다.

III. 조선 후기의 『개자원화전』 수용

새로운 회화의 표현형식과 회화관을 바탕으로 한 조선시대 후기 회화의 변모 중 산수화 부문에서 가장 주목할 만한 점은 남종산수화의 풍미와 남종화법에 기반을 두고 일어난 진경산수화의 발달을 들 수 있겠다.

『개자원화전』은 이러한 남종화법의 보급에 중요한 역할을 한 화보이다. 그리고 동기창의 남북종론 제창이후에 간행된 시대적 소산물로서 그 시대의 경향인 남종화의 성격을 갖춘 회화교과서로서의 기능을 가진 명실상부한 종합화보였다.

따라서 이 화보가 조선시대에 유입됨으로써 初集은 산수화에, 二集三集은 사군자와 화조화 분야에서 각기 기법적인 측면과 다양한 소재, 그리고 구도와 색채감각 등의 큰 변화를 일으키는데 실질적인 공로가 컸다고 생각한다.

본 장에서는 『개자원화전』이 조선후기에 전래되어 수용되는 과정을 문헌과 작품을 통해 살펴본 후 그 영향관계를 산수화 부문에 국한하여 분석해보고자 한다.

1. 『개자원화전』의 수용과정

『개자원화전』이 조선시대 언제 유입되었는지에 관해서는 정확히 알려져 있지 않고 다만 이동주선생의 英祖(1725-1776) 初年間에는 이미 도입되었다는 설이 통념으로 되어 있다.¹¹⁾

그런데 최근 1708년에 金昌業(1658-1722)이 趙正萬(1656-1739)에게 <無孤松而盤桓>을 그려주었다는 기록으로서 『개자원화전』 초집 권4의 <無孤松而盤桓>을 倣作한 것일 가능

11) 李東洲, 『우리나라의 옛그림』(서울 : 박영사, 1981), pp.62-63. ; 李東洲, 『한국회화소사』(서울 : 瑞文堂, 1982, 개정판), p.195.

성이 많은 것으로 보고 있다. 따라서 『개자원화전』은 1708년에는 이미 들어와 있었을 것으로 추정된 견해가 제시되었다.¹²⁾

그러나 이 모티프(撫孤松而盤桓)는 거슬러 올라가면 조선중기 李禎(1578-1607)의 山水圖 畫帖(제10葉)에 이것을 소재로 한 그림이 있고 『十竹齋箋譜』에도 등장하고 있는데 단지 필과 묵의 표현기법들이 다를 뿐이다. 따라서 이 모티프는 이미 前시대나 다른 화보에도 실려있음으로 봐서 『개자원화전』만이 갖고 있는 고유성은 아니라고 본다. 그런즉 앞의 경우는 詩句節만의 우연일치인지 정말 『개자원화전』에 예시된 그림과 詩句를 보고 모티프를 삼았는지에 관해서는 좀더 확실한 자료가 제시되어야 가능할 것 같다.

그러면 지금 남아있는 유품을 통해 볼 때 『개자원화전』의 수용은 언제부터 이루어졌을까. 현존하는 畫蹟 중 『芥子園畫傳』의 영향을 살필 수 있는 가장 연대가 앞서면서 기년이 분명한 작품은 鄭敼의 <四季山水圖>가 아닌가 싶다.¹³⁾

이 작품은 己亥年(1719) 澹軒 李夏坤의 跋文이 적힌 畫帖으로서 춘하추동 4계절을 나타낸 산수화이며 鄭敼이 44세 때 그린 것이다.¹⁴⁾ 이 작품에 관해서는 이미 전형적인 畫譜風으로서 각 경치의 모티프를 『唐詩畫譜』나 『顧氏畫譜』에서 부분적으로 적취해서 조합한 것이라는 연구가 있는 바이다.¹⁵⁾

그러나 전체적인 구성은 『唐詩畫譜』나 『顧氏畫譜』에서 부분적으로 응용하였을진 몰라도 필과 묵을 쓰는 구체적인 묘법에서는 『개자원화전』이 미친 영향을 간과할 수 없다. 특히 <冬景山水>의 수목표현에 <黃公望樹法>이借用된 점과 소나무의 표현을 진한 농묵으로 줄기를 물골법으로 나타내고 잎을 扁點을 찍어 표현한 점, 각 산수의 언덕과 산자락의 준법 등은 개자원화전 제2권(樹譜)을 충분히 익힌 결과로서 그중의 <大米樹法>, <扁點極遠小樹>, <피마준> 등이 적절히 반영되었다고 생각한다.

더욱이 이 화첩의 발문 중에 이하곤이 정선에게 “내가 일찍이 장난삼아 정선에게 이르러 말하기를 자네의 그림이 원래 黃公望의 <富春山圖>에서 나온 것 같다고 하자 정선 역시 웃으며 수긍하였다”는 기록이 있다.¹⁶⁾ 윗구절처럼 이 그림은 黃公望의 <富春山居圖>와는 거리가 있지만, 정선은 그 筆意를 『개자원화전』에서 보고 익힌 기법 중 <黃公望樹法>이나 <피마준>으로서 전달하려는 나름의 의도가 있지 않았나 추측된다.

그리고 그의 초기진경산수 즉 <辛卯年楓岳圖帖>에서 표현하고 있는 소나무수법(넓게

12) 姜寬植, 앞의 책, p.50.

13) 鄭良謨, 『겸재정선』, 한국의 미 1(서울: 중앙일보, 1983, 개정판) 도판 65-68 해설참조.

14) 이하곤의 발문에 관한 자세한 내용은 李仙玉, 「담헌 이하곤의 회화관」(서울대학교원석사학위논문, 1987), pp. 68-70; 崔完秀, 「겸재진경산수화考」, 『간송문화』제35호(1988), pp.42-43 참조.

15) 崔完秀, 위의 글, pp.45-47 참조.

16) 李夏坤, 『頭陀草』권15 「題鄭元伯散畫卷」 “余嘗戲謂元伯曰 君之畫源出於大癡老仙富春山圖, 元伯亦一笑首肯”

는 침엽수)은 王蒙(叔明)의 <山頭遠松>이나 郭熙(咸熙)의 <大小群松法>을 차용하고 있는 것을 알 수 있다.¹⁷⁾ 이러한 점으로 미루어 조선후기의 진경산수화풍을 완성한 정선도 그의 畫技 수련에는 다양한 화보를 통해 끊임없이 연마하고 이들을 적절히 수용하였음을 짐작할 수 있다. 그리고 보다 분명하게 알 수 있는 것은 『개자원화전』을 통하여 익힌 소위 남종화법의 수용이 진경산수화풍을 이룩하는 바탕이자 要諦가 된다는 점이다.

지금까지 조선후기 진경산수화의 태두라 할 정선에게 있어서 『개자원화전』 수용측면을 그의 초기작들을 통해서 살펴본 바, 유입경로는 정확히 밝힐 수 없지만 기년이 분명한 것을 기준으로 하면 늦어도 1719년에는 이미 수용하고 있음을 알 수 있겠다. 그리고 이당시까지는 『개자원화전』의 소유자는 특정계층으로 한정되어 수요자와 교류를 가지지 않으면 보기 힘들었을 것으로 짐작된다.

趙榮祐은 『개자원화전』의 作畫法과 회화이론 중 주로 이론적인 면을 수용한 문인화가이다. 다음에서 보면 『개자원화전』 초집 제1권의 「畫學淺說」을 숙지했음이 엿보인다. 『觀我齋稿』 卷三에 나오는 「丘壑帖跋」 중에서 “... 구도의 布置와 16가지 皴法과 여러 가지 물결선을 그리는 방법...”과¹⁸⁾ 卷三 「策題」 중의 “화가는 六法과 三品, 六要和 六長, 大斧劈과 小斧劈의 준법과 같은 화법과 小字形과 介字形과 같은 그림에서 피해야 하는 것들을 모두 터득하여야 한다. ... 그리고 南派와 北派의 구분을 명확히 드러낼 수 있어야 한다”라는 구절에서 추정할 수 있다.¹⁹⁾

「畫學淺說」은 중국 역대 각 화론이나 회화이론을 간략하게 발췌해 실은 것이라고 II장 2절에서 이미 말한 바 있듯이 위의 내용은 바로 이 「畫學淺說」에 실려있는 이론들을 읽고 적용한 것이 아닌가 생각된다. 특히 ‘十六皴之法’이라고 구체적으로 명기한 숫자가 『畫學淺說』의 ‘計皴’에서 열거한 皴法의 종류 — 披麻皴, 亂麻皴, 芝麻皴, 大斧劈, 小斧劈, 雲頭皴, 雨點皴, 彈渦皴, 荷葉皴, 礬頭皴, 骷髏皴, 鬼皮皴, 解索皴, 亂柴皴, 牛毛皴, 馬牙皴 — 와 같은 16가지인 것은 우연이라고는 할 수 없을 것이다.

따라서 『개자원화전』은 18세기 전반기까지는 이렇게 소수의 사람들에 국한된 소극적인 초기 수용기를 거쳐 沈師正(1707-1767), 李麟祥(1710-1760), 姜世晁(1713-1791) 등의 본격적인 활동시기인 18세기 중엽 전후에 이르면 이때는 벌써 진경산수화나 남종계열의 문인화 등의 새로운 회화양식의 태동기는 이미 지나고 정착되는 시기와 함께 하였다.

이것은 한편에서는 그당시 실경을 추구하는 국제적인 추세에 문화적인 여건이 만든 진경산수화가 우세하면서도 다른 한편으로는 주로 정통 사대부들이 아닌 몰락한 양반 또는

17) 《辛卯年楓岳圖帖》의 시기 추정 등에 대해서는 崔完秀, 앞의 책, pp.37-63 참조.

18) 趙榮祐, 『觀我齋稿』 卷三, 「丘壑帖跋」, “...輪廓位置十六皴之法...”

19) 趙榮祐, 『觀我齋稿』 卷三 「策題」, “畫家有六法三品有六要六長有大斧劈小斧劈之法有小字形介字形之忌者可指...市氣書氣之異南派北派之分亦可歷指...”

양반 등의 서출이나 중인 중에서 문인의 자질이 많았던 이들이 주로 추구한 남종산수화가 자리잡아가는 것과 비례하여 『개자원화전』의 수용도 그만큼 확대되었다고 하겠다.

이미 알려진 바대로 이 시기 남종화법을 적극 수용한 심사정, 강세황의 작품에서 諸화보들, 특히 『개자원화전』의 영향이 크게 나타나고 있다. 더욱이 심사정의 작품에 나타난 양상을 볼 경우 『개자원화전』에 실린 각종 형식들(남북종을 망라한 묘법들)을 소화하여 자신의 작품표현에 자유롭게 구사하고 있어 『개자원화전』의 영향력을 짐작할 수 있다. 강세황의 경우 1748년 36세때作인 《첨채화보》를 보면 그중에 『개자원화전』 제3집의 <石榴>를 그대로 방작한 것이 있다.²⁰⁾ 이시기(1748년)를 즈음한 심사정의 화훼화조화에도 제3집의 영향을 받은 작품 등을 통해 『개자원화전』 초집, 2집, 3집의 수용이 확대되어 갔음을 알 수 있다.

이들 화조화에 영향을 미친 화보 중에는 『십죽재서화보』가 있다. 이 화보는 II장에서 설명한 바와 같이 판화적 측면에서 여러모로 『개자원화전』 간행에 영향을 끼쳤다. 이 화보와 더불어 『개자원화전』 2, 3집은 모두 다색쇄다판화로서 색채의 미묘한 배합이 보는 이에게 원화를 보는 듯한 신선한 자극을 주었을 것이다. 바로 이 화보들의 영향이 심사정, 강세황에 이르러 확연해졌던 것이다.

아무튼 이들을 중심으로 『개자원화전』의 수용은 더욱 확산되었다. 당시 중국(淸)에서도 高宗(乾隆 1736-1795) 집권하에서 宋·元·明代 미술품의 궁중 수장으로 인하여 민간에서는 古代名蹟을 보기가 더욱 힘들어진 상황이어서 화보의 보급은 하나의 시대적 요청이라 할 수 있었다.²¹⁾ 그리고 1766년에 燕行했던 洪大容(1741-1784)의 『湛軒書外集』卷7의 「京城記略條」에 보면 이 당시에 이미 “동기창의 서화가 매우 희귀하여 그의 眞蹟인 障帖은 값이 紋銀 백냥 이하로 내려가지 않는다”고 했다. “琉璃廠의 서화가게에 있는 것은 모두 수준 이하의 작품들이었으며 게다가 음란한 그림이 많았는데… 대개 옛날 서화들은 가짜가 많았다”고 한 것처럼 유명한 화가의 작품은 희귀하거나 있을 경우엔 너무 비싸서 우리나라 사행원들이 북경에 가서 구입하는 데는 한계가 있었을 것으로 생각한다.²²⁾

이와 같은 상황에서도 우리나라 남종산수화에 대한 영향은 증가일로에 있었으며 따라서 이것을 수용하는 화가 또한 당연히 확장되어 화원화가, 중인화가들도 모두 그 영향을 받게 된다. 이처럼 확산된 남종산수화의 유행을 따르는데 가장 적합한 대응품이 화보라는 것은 이미 알고 있는 사실인데 그중 『개자원화전』은 역대(宋元明代) 名家들만의 독특한

20) 邊英燮, 위의 책, 도판 59-5와 도판 60참조.

21) 古原宏伸, 「淸時代の繪畫」, 『中國の美術』3 繪畫(京都:淡交社, 1982), pp.150-157 참조.

22) 洪大容, 국역담헌서IV(서울:민족문화추진회, 1985), p.214.

화풍을 스타일화하여 수록하고 있기 때문에 한눈에 이해되어 더욱 이용자들이 증가되었던 것이다.

구체적으로 『개자원화전』 제5권 摹倣名家畫譜에서 全圖를보고 臨模나 倣作한 대표적인 예를 파악해 보기로 하겠다. 먼저 간송미술관에 소장되어 있는 심사정의 <長江疊嶂圖>(圖 2)는 摹倣橫長式 중 <李龍眠峽江圖>(圖 3)를 보고 힌트를 얻어 방작한 듯하다. 강세황의 <벽오청서도>(도4)는 方冊式 중 <沈石田碧梧清暑圖>(圖 5)를, 姜熙彦(1738-1782)은 간송미술관소장 <歲寒清賞圖>(圖 6), <柳舍歸艇圖>(圖 8)를 宮紈式 중 <藍田叔(藍瑛)畫>(圖 7)와 摺扇式 중 <文與可畫>(圖 9)를 임모하였다. 이 중 <柳舍歸艇圖>는 摺扇式(접는 부채 形)의 <文與可畫>와 화면 形態만 다를 뿐 화보에 찍혀진 색채(연녹색의 버드나무)를 그대로 따르고 있다. 崔北은 <羈谷尋梅圖>(圖 10)는 摺扇式의 <王摩詰(왕유)畫>(圖 11)을 倣作하였다. 그리고 시기가 훨씬 뒤이기는 하지만 田琦(1825-1859)의 작품 중 국립중앙박물관 소장 <溪山苞茂圖>(圖 12)는 橫長式 중 <倪雲林(예찬)法>(圖 13)의 구도와 거친 필치를 그대로 반영하고 있다. 또한 傳田琦作이라는 이화여대박물관소장의 <竹林茅亭>(圖 14)은 宮紈式 중 <倪雲林畫>(圖 15)를 臨模하고 있다. 이 작품들에 관해서는 다음 절에서 상술하고자 한다.

이후 19세기에 이르러 문헌기록상 『개자원화전』 초집(산수화보)을 확실히 소장했던 문인화가는 金正喜(1786-1856)로서 그의 藏書目錄 중에 『芥子園畫傳』 五冊이 기록되어 있다.²³⁾

IV. 조선 후기 남종산수화에 나타난 『개자원화전』 초집의 영향

앞장에서 『개자원화전』의 수용과정을 살펴보았다. 여기서는 구체적인 세부현상으로서 조선후기 남종산수화에 반영되고 있는 『개자원화전』초집의 기법적 특징을 당시 작품에 어떻게 반영되었나를 살펴보려고 한다.

『개자원화전』의 영향이 나타나는 작품은 매우 많고 다양하나 이 글에서는 조선후기에서 남종산수화가 정착하여 성행하는 시기에 중추적인 역할을 한 화가를 중심으로, 그 영향 관계가 가시적이고 형상화한 가장 분명한 작품만 다루고자 한다.

23) 藤塚鄰, 『清朝文化東傳の研究』(東京: 國書刊行會, 1975), p.509.

1. 李麟祥(1710-1760)의 <樹下閑談圖>(圖 16)

조선후기의 전형적인 문인화가 이인상의 후년기 작이다. 화면 중앙에 자리잡고 있는 커다란 두 그루의 나무를 사이에 두고 좌측엔 절벽이, 우측엔 거대한 암석이 배치되어 있으며, 나무밑 편평한 바위에는 선비 두 사람이 무릎을 맞대고 서로 마주보며 앉아서 閑談을 나누고 있고 옆에는 시중드는 동자가 서있다.

이 그림에서 특징적인 표현기법은 농담목의 물기많은 부드러운 필치로서 암석을 표현한 <王叔明皴法>(圖 17)인 牛毛皴에 있다. 필선은 그다지 숙달된 편은 아니나 文氣가 있으며, 나뭇잎은 한 그루는 胡椒點, 다른 한 그루는 두겹의 선으로 묘사했다. 그림에는 원편 위쪽의 이인상이 쓴 「邁邁時運 穆穆良朝(아랑곳 없는 時運, 평화로운 아침)」라는 陶淵明의 詩句를 비롯하여 두 개의 跋文이 있다.²⁴⁾

2. 沈師正(1707-1769)

1) <江山夜泊圖>(圖 21), 1747년작

이 작품은 조선 후기의 대표작인 남종화가 심사정의 40세 때 작이다.

그림의 구성은 전, 중, 후경의 3단으로 전경의 낮은 언덕 위에 여러 종류의 수목을 화면 좌측에 배치하고 화면 중앙의 우측에는 두 그루의 나무를 배열하였으며 원경은 구름에 산중턱이 가려진 높고 낮은 산마루가 정면을 향하고 있다. 따라서 시선은 전경의 나무들 혹은 원경의 높은 산봉우리에서 지그재그 방향으로 흘러간다.

세부적인 표현기법을 보면 먼저 화면 하단 근경의 낮은 언덕 위에 배치된 여러 종류의 나무들의 표현법(圖 22)은 『개자원화전』 제2권(樹譜)의 <黃子久(黃公望)樹法>(圖 23)과 <梅花道人(吳鎮)의 나무표현법>(圖 24)을 적절히 혼용하였다. 그리고 화면 중간의 우측에 있는 두 그루의 나무(圖 25) 중 오른쪽에 있는 나무는 <梅花道人樹法>을, 바로 옆의 키큰 버드나무는 宋大人이 많이 그렸다는 樹法(圖 26)을 援用한 듯하다. 화면 상단에 솟아오른 두 개의 크고 작은 산마루(圖 27)는 정면부분을 <米友仁皴法>(圖 28)으로 표현하고 그 아래 산허리를 감고있는 구름사이 군데군데 米點으로 나타낸 숲의 표현은, 關仝이 창시한 樹法이나 오히려 米友仁이 더욱 잘 썼고 沈周도 가끔 이 법을 썼다는 기법(圖 29)으로서 나타났다. 언덕의 입체적인 표현은 어떤 특정 준법보다는 얽은 먹을 가한 뒤 짙은 대점으로 강조를 주고 있다.

24) 이에 관한 자세한 것은 安輝濬, 『산수화』下, 한국의 미 12(서울: 중앙일보, 1982), 도판해설 p.249. 및 俞弘濬, 『능호관 이인상의 생애와 예술』(홍익대대학원 석사학위논문, 1983), pp.27-28 참조.

심사정의 이 작품은 특히 樹木표현에서 『개자원화전』의 영향이 두드러지며 또한 화보에 도해진 묘법을 별다른 변형없이 충실하게 반영하였음을 알 수 있다.

2) <擬董源山水圖>(圖 30)

화면 상단 좌측에서 가운데로 흘러내린 峰巒이 크게 확대되어 중심을 이루고 있으며 산허리쯤의 화면 중앙 좌측에 茅屋이 몇 채 배치되어 있다. 화면 하단의 산밑은 雜樹로 가리고 있으며 하단 중심부분의 雜樹에서 우측 사선방향으로 산길이 나있고 멀리 원산이 보인다.

작품의 제목이 말해주는 바와 같이 이 작품은 董源의 筆意를 따라 그린 산수도이다. 심사정은 이 董源의 필의를 바로 『개자원화전』 제3권(山石譜)의 <諸家巒頭法> 중에 있는 <董源法>(圖 31)을 빌어 峰巒을 그리고 피마준을 썼다. 산위의 작은 나무들이나 하단의 수목들 또한 董源樹法인 <北苑(동원)遠樹>(圖 32)로서 표현하고 있다. 이것은 화보에 董源의 수목표현과 巒頭法이 도해되고 아울러 이론적인 설명까지 곁들여져 있는데 심사정은 이것을 읽고 그대로 시도한 듯하다. 그 이론적인 내용을 보면 “北苑遠樹: 董北苑이 그린 산 위에는 대개 작은 나무들이 나있다. 그러나 나무의 가지를 일일이 그린 것이 아니라 대개 붓으로 점을 찍어 그것을 나타내고 있다. 산수를 그리면서 나무를 그리는 준을 썼다. 이것이 그 비결이다. 北苑이 그린 雜樹는 멀리서 보기엔 나무 비슷하지만 기실은 점이 모여서 그런 형태를 이루고 있는 터이다…”(北苑山頭多作小樹然不先作樹枝大抵但以筆點成畫山水用畫樹之皴此秘法也 北苑畫雜樹但遠望之似樹其實憑點綴以成形者)라고 되어 있다. 이처럼 董源의 법을 배우고 익히면서 심사정은 화보를 보면서 元四大家들이 董源을 스승으로 삼는 그 원류적인 남종산수화에 더욱 정진하였던 것이다.

3) <山水圖>(圖 33)

화면 좌측으로 무게 중심이 쏠린 수직형 구도로서 근경의 바위에는 세 그루의 나무가 배열되어 있고, 그 수직선상의 화면 상단에는 앞으로 기울어질 듯한 主山이 크게 자리잡고 있다. 主山과 근경의 나무들 사이의 공간은 열은 운무로 처리하고 있다. 主山の 표현기법은 특정준법을 쓰지않고 농묵의 태점을 찍어 강조하였다. 좌측 중간에는 두 채의 茅屋에 정면과 측면으로 배치되어 있는데 그중 정면을 향한 모옥에는 선비 한 사람이 측면으로 앉아 책을 보고 있다. 하단 우측에는 다리가 있으며 그 위에 지팡이를 든 道人이 茅屋을 향해 걸어가고 있다.

이 작품에서 『개자원화전』과 관련지을 수 있는 특징적인 기법은 역시 樹木의 표현(도 33)에 있다. 그것은 앞의 <강상야박도>의 수목표현(圖 22)에 사용한 <吳仲圭(吳鎮)樹法>

(圖 24)과 <雲林(倪瓚)小樹法>(圖 34)을 구사한 점이다.

4) <倣沈石田山水圖>(圖 35), 1758년작

이 작품은 戊寅年(1758) 가을 심사정 51세때 西岡 鄭永年을 위해 沈周의 화법을 倣해서 그렸다고 하나 심주의 화법과는 거리가 있다.

우측 하단의 茅屋에는 책을 읽는 선비가 있으며 이 모옥 주변에는 여러 樹種의 雜樹가 무성하다. 좌측 상단에는 깎아지른 듯한 절벽이 있고 절벽 위에는 몇 그루의 소나무가 있다. 우측 상단에는 우뚝 솟은 主山이 배치되어 폭포가 내려오고 있는 삼각구도이다.

茅屋과 主山간의 공간처리는 얇은 운무로써 가리고 있고 모옥과 절벽 사이엔 다리으로써 거리감을 나타내고 있다.

이 그림의 특징적인 묘법 역시 樹木의 표현(圖 35)에 있다. 그것은 茅屋 주변의 여러 종류의 樹木 표현에서 『개자원화전』 제2권 <雜樹>(圖 36)의 구성과 유사하며 특히 모옥의 양측면에 있는 나무들의 나무잎 표현을 농묵으로 <一字點>과 <垂葉點>으로 나타낸 점은 <雜樹>의 판각된 묘법과 매우 흡사하다.

심사정은 조선시대 남종산수화를 구사한 화가들 중 특히 『개자원화전』의 기법이 여러 작품에 반영되고 있는데 이상의 작품들 외에도 <海巖白鷗圖>(圖 37)에서 파도치는 흰물결은 『개자원화전』 제3권 <畫工海派濤法>(圖 38)을 익혀서 응용한 결과로 보인다.

3. 姜世晃(1713-1791)의 《忝齋畫譜》 중 <산수화> 제2폭(圖 39), 1748년작

제목에서 알 수 있는 바와 같이 표암은 그가 본 화보들에서 힌트를 얻어 이 화첩을 만든 듯하다. 이 화첩은 그림 13폭 글씨 8폭으로 구성되어 있다. 앞부분에 소나무, 채소, 매화, 들국화와 나비, 석류와 새 등 화훼화조화가 5폭, 나머지 8폭은 산수, 산수인물이다. 그리고 《첨재화보》는 표암이 습득한 『고씨화보』, 『개자원화전』, 『심즉재서화보』의 영향을 전체적으로 반영하고 있다.²⁵⁾

<산수화> 제2폭만을 택한 까닭은 <黃公望樹法>(圖 23)이 두드러지게 눈에 띄기 때문이다. 원형의 화면 가운데 두 그루의 큰 나무가 비스듬히 서있으며 우측으로는 모옥이 두 채 있고 상단 우측의 主山엔 폭포가 내려오고 있다. 좌측에는 遠山과 바위가 있으며 좌측 하단으로는 모옥으로 들어가는 다리가 놓여져 있다.

이 작품에서 뚜렷한 특징은 위에서도 말했지만 山이나 들의 표현방법이 아니고 『개자원화전』에서만 볼 수 있는 樹枝法의 묘사인 것이다. 『고씨화보』의 경우 1화가 1작품만 실려

25) 邊英燮, 앞의 책, pp.61-62. 강세황의 작품 중 『개자원화전』의 형식을 차용하여 그린 것에 대해서는 이 책에서 다루고 있으므로 중복되는 것은 생략하였다.

있기 때문에 비록 <黃公望作>(圖 40)이 수록되었다 할지라도 전체 구성 외에는 세부적인 기법표현에서 황공망 특유의 나무표현과 山石표현을 간파하기에는 부족하다고 생각한다. 이럴 경우 『개자원화전』을 통하여 각 화가의 특징적인 묘법을 구사하여 그 영향관계를 파악할 수 있는 것이다.

4. 李昉運(1761 - ?)

1) <晴峰晚霞圖>(圖 18)

이 작품은 중심부에 사찰이 숲으로 가리워져서 입구가 조금 보이고 주위는 산으로 둘러싸여 있다. 우측 하단에 사찰로 올라가는 계단이 있고 스님들이 계단참에 있다.

산석의 표현은 『개자원화전』 제3권(山石譜) <王蒙의 山石法>(圖 17)으로 나타내고 있는 점이 특징이다. 이처럼 왕몽의 준법인 牛毛皴으로 산석을 표현하고 있는 작품은 앞서도 설명한 이인상의 작품(圖 16)을 비롯하여 심사정의 <高山肅寺>(《豹玄聯畫帖》中)(圖 19)와 元命維(1740-1774)의 <桃源春色圖>(圖 20)가 있다. 元命維의 <桃源春色圖>는 畫題에도 法王叔明筆意研農(研農: 元命維의 號)作이라고 써여져 있다.

왕몽의 산석법의 특징은 “...뾰족하긴 하나 설익지 않았고 굳세긴 하나 平板에 떨어지지 않았으며 원만하긴 하나 털싱덩이 같지 않고 모가 지면서도 그것이 드러나 있지 않다...”(尖而不穉涇而不板圓而不成毛團方而不露圭角)

2) <山亭讀書圖>(圖 41)

제목대로 山亭에서 선비가 책을 읽고 있다. 정자나 수목의 표현이 예찬의 필의를 따르고 있으며 수목의 묘법은 <雲林樹法>(圖 34)을 차용하였다. 山石法 역시 『개자원화전』 제3권 <倪高遠山>(圖 42)으로 方形을 여러개 포갠듯한 예찬의 기법을 충실히 따랐다.

5. 田琦(1825-1854)의 <溪山苞茂圖>(圖 12), 1849년작

일반적으로 전기는 조선말기 화가로 분류하나 전기의 활동기간이 조선후기(약1700-약 1850)이고, 『개자원화전』의 영향이 조선말기에도 끼친 점을 엿보고자 이 글에서는 포함하였다.

이 작품에 대해 지금까지의 일반적인 평으로는 예찬의 구도에 독립로 거칠고 분방하면서 간일한 분위기를 풍기는 田琦의 개성적인 작품이라고 하였다. 또한 無心이 담겨져 있는 枯淡의 극치 내지 偏鋒, 逆鋒, 그리고 담묵, 渴筆로 손이 가는대로 神韻이 도는대로 말

겨져 도저히 25살 젊은이의 마음가짐으로 보기 힘든 작품이라고도 평해졌다.²⁶⁾ 그런데 이 거친 필법의 필치와 간일하고 분방한 필법의 원류를 『개자원화전』 제5권 橫長式 <倪雲林法>(圖 13)의 판각된 필법과 구도에서 찾아 볼 수 있다.

판각된 필법은 太細가 심한 線으로써 수목과 가옥, 태점 등을 나타내고 있다. 前景에 樹種이 다른 세 그루의 수목을 화면 중앙에 크게 배치하고 있다. 그 좌측에 두 채의 가옥이 수면에 임해져 있는 평원구도이다.

田琦는 판화와 같은 구도에 화면 중앙의 크게 자리잡고 있는 나무를 잎이 붙은 두 그루의 나무로 줄이고, 멀리 강 건너 산을 횡으로 배치시켜 화면을 이분시키고 근경의 집 뒤에는 키가 큰 성긴 대나무들을 추가하여 표현한 점이 다를 뿐 『개자원화전』에 판각된 거친 필법을 그대로 반영하여 시도해 본 작품으로 생각된다.

반면에 Ⅲ장에서 다룬 梨大박물관에 소장되어 있는 傳田琦作(圖 14)은 『개자원화전』에 실려있는 작품(圖 15)을 臨模한 것에서 느끼는 바와 같이 필법이 매우 얇전하다. 화보에 실린 全圖를 임모하거나 倣作할 경우 범본에 맞추어 얇전한 필치를 써야 되면 얇전하게, 거칠고 분방하게 표현되어 있으면 또 그에 맞게 표현함으로써 畫技를 숙련시킨 듯하다.

IV. 맺음말

지금까지 『개자원화전』의 구성과 내용 및 그것이 조선에 들어와 수용, 정착, 확산되는 과정을 문헌기록과 작품을 통해 살펴본 후 『개자원화전』의 요소들이 조선후기 남종화에 어떻게 반영되었는지를 살펴 보았다.

『개자원화전』이 간행되기 이전 明代 萬曆 天啓年間(1573-1627)에 이르면 회곡과 소설의 발달과 더불어 판화술은 질적, 양적 및 기술적인 면에 걸쳐 정점에 달하였고, 화보류의 간행도 대부분 이시기에 출판되었다. 明代 말엽엔 기법적인 면에서도 괄목할 만한 발전을 하여 多色刷多版畫에 拱板기법까지 이르렀으며 중국 판화술을 독립된 예술의 수준으로 끌어올리는데 기여하였다.

『개자원화전』은 이러한 배경을 바탕으로 초학자의 학습교본용으로 간행되었으나 편찬자의 주도면밀한 편집으로 역대 名家의 특징적인 화법과 작품이 한 책에 수록되어 先人の 畫蹟을 보고자 하는 사람들의 욕구를 충족시키기에 적합하였다. 더욱이 당시 중국화단의 정통파인 남종산수화의 모체를 이루는 宋元明代 화가들의 화법과 작품을 수록한 『개자원화전』의 유입은 가만히 앉아서 중국의 畫蹟을 대신하여 각종 화가들의 다양한 화법을 고스란히 볼 수 있게 되어 신선한 충격을 주었을 것이다.

26) 安輝濬, 『산수화』下, p.259.; 李東洲, 『韓國近代繪畫百年展』에 즈음하여, 『미술자료』제40호(1987), p.21.

이에 조선후기 남종산수화와 『개자원화전』초집(산수화보)의 반영을 모티프별로 적용시켜 본 결과 특히 선호한 표현형식은 수목이나 山石의 경우 중국에서 소위 정통이라는 남종계열의 다양한 기법을 응용하기 보다는 그 정통의 원류로 삼은 元末四大家들 즉 黃公望, 吳鎮, 倪瓚, 王蒙과 米友仁의 화법을 지향하고 있었음을 알 수 있다. 그중 빈번하게 표현되는 구성요소는 黃公望과 倪瓚, 吳鎮의 樹枝법과 黃公望, 倪瓚, 王蒙의 山石法이었다. 이는 조선후기 남종산수화가들은 黃公望, 吳鎮, 倪瓚, 王蒙 등의 古典을 직접 접할 수 있는 기회가 없었던 참에 그들 특유의 독특한 필법을 추출하여 도해해 놓은 『개자원화전』을 통해 창작행위의 교본으로 삼고 그들의 마음과 자취를 배우는 것에 주력하였다고 하겠다. 이렇게 元末四大家들에 국한되어 추구한 것을 미루어 우리나라 남종산수화계열에서 고인의 필의를 어디다 두었는지 짐작해 볼 수 있다.

이러한 元末四大家에 대한 지향은 19세기에도 전승되어 金正喜를 중심으로 더욱 심화되어 元人の 정신과 이념까지도 창작성향에 반영하고자 주관적 사의화풍의 고전원류 양식으로서 ‘倪黃法’을 추종하면서 수목 위주의 깔끔하고 간결한 화풍을 성행케 했다.²⁷⁾ 또한 우리나라의 남종산수화는 당시 중국 자체에서 유행하는 남종화풍의 양식상의 영향보다 『개자원화전』에서 익힌 黃公望, 吳鎮, 倪瓚, 王蒙 등의 화법의 영향이 널리 표현된 것으로 보아 중국의 그것과는 다른 한국적 양상을 형성하였다고 할 수 있겠다. 이런 과정에서 일익을 담당한 것이 『개자원화전』이라 볼 수 있다. 조선말기에 이르러 남종산수화의 확산이 보편화됨에 따라 이러한 경향과 관련된 정형산수화가 더욱 성행케 되었던 것 또한 『개자원화전』의 영향이라 하겠다.

27) 洪善杓, 「19세기 여향문인들의 회화활동과 창작성향」, 『美術史論壇』1호(1995. 상반기), pp.216-217.

[ABSTRACT]

The Mustard Seed Garden Manual of Painting and the Literati-Style Landscape Painting of the Late Chosŏn Dynasty

Kim Myung-sun

The literati-style landscape painting of the Southern School, which was the major trend among literati artists in China since the late Ming, prevailed also in Korea following its introduction during the middle of the Chosŏn period, and had profound influence on many aspects of Korean art history. This development also brought into Korea various painting manuals such as the *Tangdshi huabu*, *Guxi huabu*, *Xizhuhzai huabu*, and *Jieziyuan huazhuan* (Mustard Seed Garden Manual of Painting).

Among these, *the Mustard Seed Garden Manual* was the most famous one, which illustrates the methods of masters and shows celebrated works in wood-block copies. At a time when people had few opportunities to see the original works of art, this book of illustration was an important guide for understanding distinct traits and ideas of famous masters from their brushwork to overall conception.

From the Wanli and Tianqi reigns of the Ming dynasty (1573-1627), pictorial printing made rapid progress under the influence of growing popularity of drama and novel. Most important painting manuals were published beginning in this period. Near the end of the Ming, remarkable sophistication achieved in printing technology had made possible multi-color printing and mass production, which eventually raised print as an independent art genre in Chinese art.

The Mustard Seed Garden Manual included a careful selection of the idiosyncratic techniques and works of the masters. It met the demand of those who wanted to learn from the masters and became an ideal textbook for amateurs.

It had sensational impact also on Korean artists, who were now able to appreciate conveniently at a glance the great works of the Song, Yuan, Ming masters, progenitors of the orthodox Southern School of painting. Korean artists were particularly fond of the styles of the Four Masters of the late Yuan, Huang Gungwang, Wu Jin, Ni Can, and Wang Meng, together with Mi Youren. Their influence is most conspicuous in the depiction of trees, rocks and mountains. They learned the manners and ideals of the Four Masters mainly through this manual.

The predilection for the Four Masters of the late Yuan continued through the 19th century. The literati artists of this period, led by Kim Chŏnggi, tried to embody in their works the spirit and manners of the Four Masters. A clean and simple monotone style was popular in this period. *The Mustard Seed Garden Manual* contributed to the spread of the Southern-school style in Korean painting as an almost fixed norm during the late Chosŏn dynasty. It is admitted, however, that the Korean Southern-school landscape, developed through the study of *The Mustard Seed Garden Manual*, achieved distinct Korean style.



圖 1. 『芥子園畫傳』 표지와 속표지



圖 2. 沈師正, <長江疊嶂圖>, 종이에 水墨
37.3×61.3cm, 간송미술관 소장

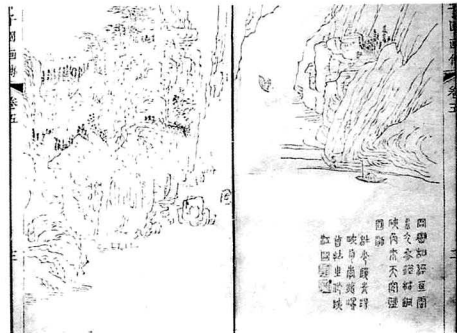


圖 3. 『芥子園畫傳』 권5(摹倣名家畫譜)
摹倣橫長式 中 <李龍眠峽江圖>



圖 4. 姜世兪, <벽요청서도>, 종이에 담채
30.5×35.8cm, 개인소장



圖 5. 『개자원화전』 권5(摹倣名家畫譜)
摹倣方冊式 中 <沈石田碧梧消暑圖>



圖 6. 姜熙彦, <歲寒清賞圖>, 종이에 담채
22.8×19.2cm, 간송미술관소장

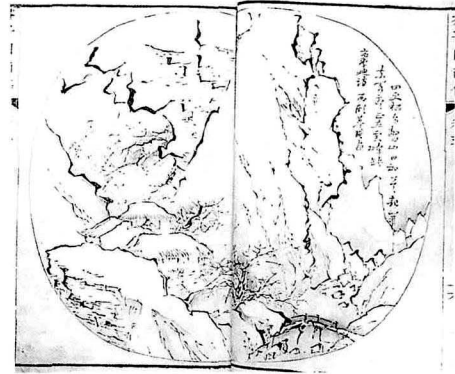


圖 7. 『개자원화전』 권5(摹倣名家畫譜)
摹倣宮紈式 中 <藍田叔畫>



圖 8. 姜熙彦, <柳舍歸艇圖>, 종이에 담채
23.0×19.3cm, 간송미술관소장

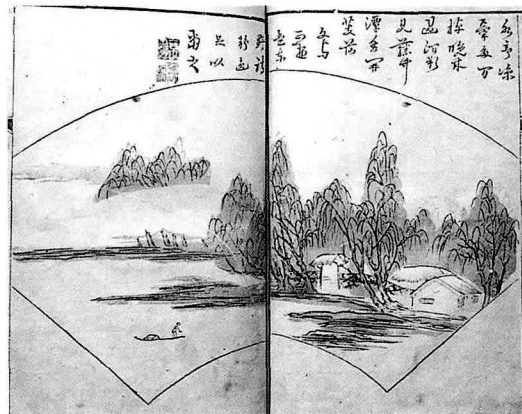


圖 9. 『개자원화전』 권5(摹倣名家畫譜)
摹倣摺扇式 中 <文與可畫>



圖 10. 崔北, <霸谷尋梅圖>, 종이에 담채
23.0×64.4cm, 고려대학교박물관소장

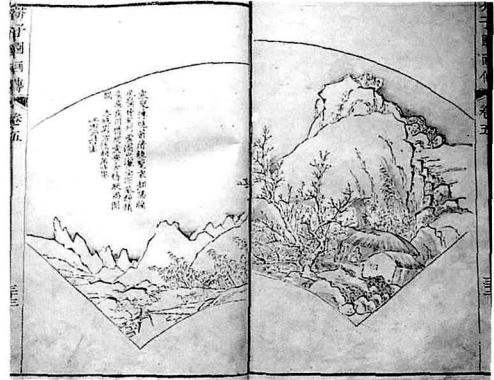


圖 11. 『개자원화전』 권5(摹倣名家畫譜)
摹倣摺扇式 중 <王摩詰畫>



圖 12. 田琦, <溪山苞茂圖>, 1849년작, 종이에 수묵
24.5×41.5cm, 국립중앙박물관소장

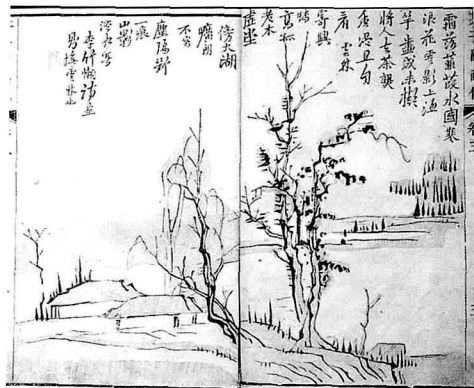


圖 13. 『개자원화전』 권5(摹倣名家畫譜)
摹倣橫長式 중 <倪雲林法>

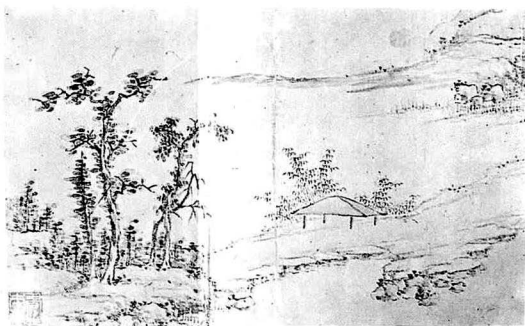


圖 14. 傅田琦, <竹林茅亭>, 종이에 담채
23.9×32cm, 이화여대박물관소장



圖 15. 『개자원화전』 권5(摹倣名家畫譜)
摹倣宮紈式 중 <倪雲林法>



圖 16. 李麟祥, <松下閑談圖>, 종이에 수묵, 33.7×59.7cm, 개인소장



圖 18. 李昉運, <晴峰晚霞圖>, 종이에 담채, 32.8×18.0cm, 간송미술관소장



圖 17. 『개자원 화전』 권3(山石譜), <王蒙山石法>



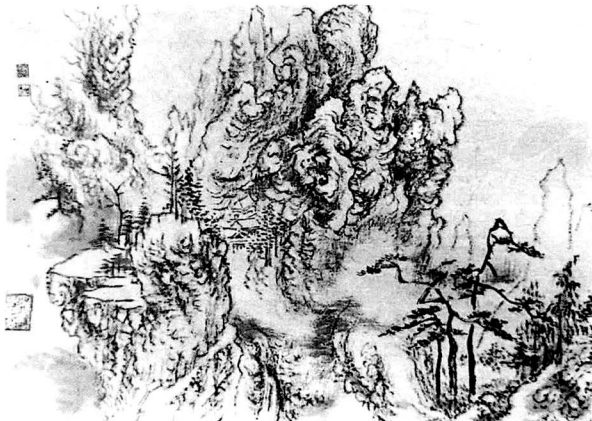


圖 19. 沈師正 《豹玄聯畫帖》 중 <高山蕭寺>, 1761년작
종이에 담채, 27.4×38.4cm, 간송미술관소장



圖 20. 元命維, <桃原春色圖>, 비단에 담채
27.1×19.8cm, 간송미술관소장



圖 21. 沈師正, <江上夜泊圖>
1747년작, 비단에 수묵
153.2×61cm, 국립중앙박물관소장



圖 22. 沈師正, <江上夜泊圖>부분

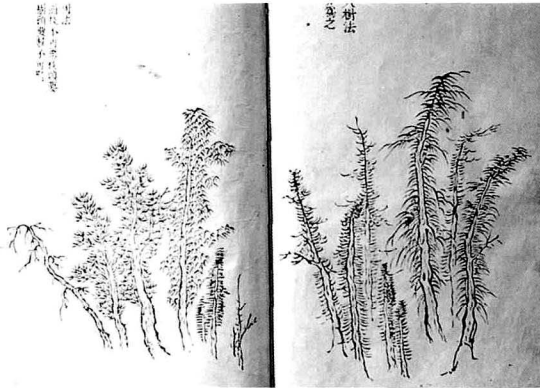


圖 23. 『개자원화전』 권2(樹譜) <黃子久樹法>



圖 24. 『개자원화전』 권2(樹譜) <梅花道人樹法>



圖 26. 『개자원화전』 권2(樹譜) <高垂柳>



圖 25. 沈師正, <江上夜泊圖>부분



圖 27. 沈師正, <江上夜泊圖>부분



圖 28. 『개자원화전』 권2(樹譜) <米友人皴法>



圖 29. 『개자원화전』 권2(樹譜) <關仝樹法>



圖 30. 沈師正, <擬董源山水圖>, 종이에 담채 23.0×16.5cm, 간송미술관소장



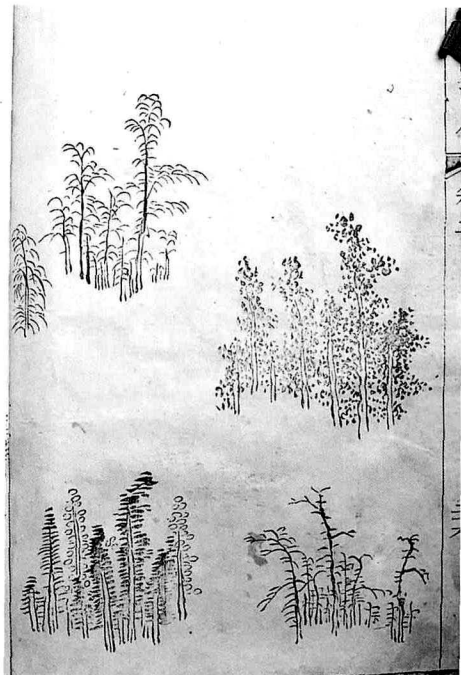
圖 31. 『개자원화전』 권3(山石譜) <董源法>



圖 33. 沈師正, <山水圖>부분, 종이에 담채
115.6×57.3cm, 국립중앙박물관(東垣기증)소장



圖 32. 『개자원화전』 권2(樹譜) <北苑樹法>



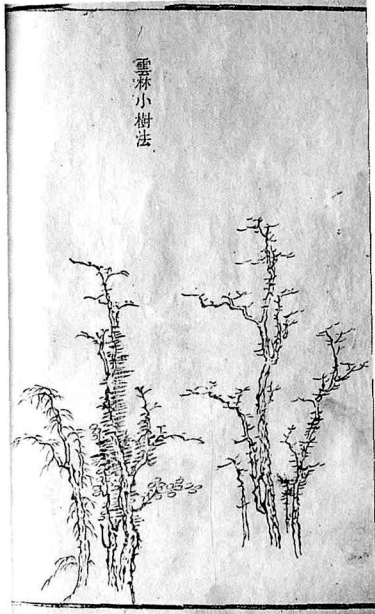


圖 34. 『개자원화전』 권2(樹譜) <雲林小樹法>

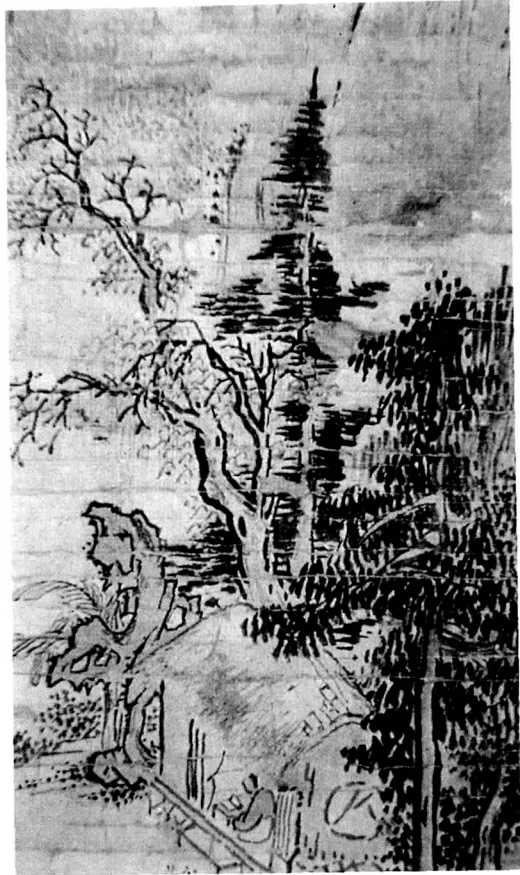


圖 35. 沈師正, <倣沈石田山水圖>부분, 1758년작, 종이에 담채
129.4×61.2cm, 국립중앙박물관소장

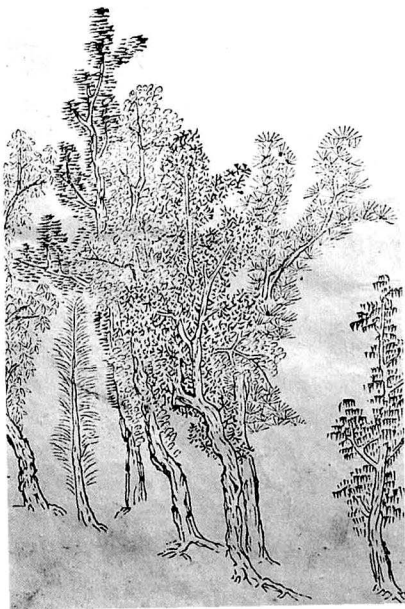


圖 36. 『개자원화전』 권2(樹譜) <雜樹>

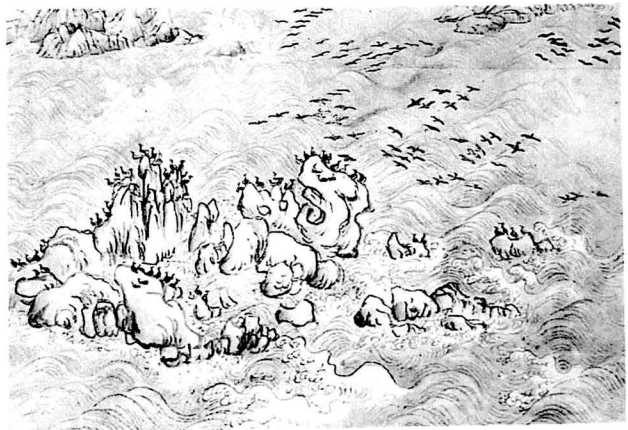


圖 37. 沈師正, <海巖白鷗圖>, 종이에 담채
28.5×31.1cm, 국립광주박물관소장



圖 38. 『개자원화전』 권3(山石譜) <畫江海波濤法>

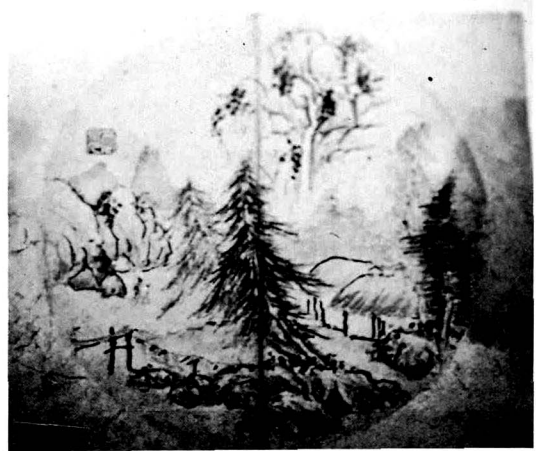


圖 39. 姜世兪, 《忝齋畫譜》 중 <山水畫> 제2폭
1748년작, 종이에 담채, 18.7×22.2cm, 개인소장



圖 40. 『顧氏畫譜』 제3冊 <黃公望作>



圖 41. 李昉運, <山亭讀書圖>, 종이에 담채, 24.6×20.0cm
간송미술관소장



圖 42. 『개자원화전』 권3(山石譜) <倪高遠山法>