

# 고유섭과 한국회화사 연구

김 홍 남\*

- I. 고유섭의 미술사 史觀
- II. 고유섭의 회화사 연구방법과 연구범위
- III. 고유섭의 朝鮮時代 繪畫史 研究論文 고찰
- IV. 고유섭의 繪畫觀
- V. 고유섭의 東洋畫論
- VI. 결론-한국미술사학, 고유섭과 그 이후, 그리고 미래

又玄 高裕燮의 學問은 마치 우리가 예술작품을 시대상황을 배경으로 이해하려고 노력하듯이 그의 시대, 즉 그가 활동했던 일제 식민지 시기인 1920년대에서 1940년대를 배경으로 이해해야만 한다. 又玄은 「學難」에서 자신이 소학교 시절부터 제대로 된 朝鮮美術史가 나와 주기를 바랐고, 대학교 시절부터는 스스로 성취하기로 결심했다고 술회하고 있다.<sup>1</sup> 그는 소학교 시절부터 역사에 관심이 있었고 문학과 그림에 재질을 보였다. 현재 남아 있는 우현의 글, 보성고보 시절에 쓴 수필 「東九陵遠足記」를 통해 그가 이미 그 시절부터 우리 것에 대

\* 이화여자대학교 인문대(대학원) 미술사학과 교수.

<sup>1</sup> 「學難」은 동국대학교에 소장된 고유섭 遺稿로서 全文이 金英愛, 「高裕燮의 生涯와 學問世界」, 『美術史學研究』 190·191(한국미술사학회, 1991), p.152에 실려있다.

한 특별한 관심과 더불어 그 감회를 수필식 문장으로 옮길 수 있는 문학적 재질도 지녔음을 알 수 있다. 1925년 京城帝國大學의 文科에 入學하였지만 哲學科에 美學 및 美術史라는 專攻이 있다는 사실을 발견하고 2년 후 轉科를 결심하였다. 이러한 여러 가지 정황은 그의 전과가 미학이 목적이 아니라 美術史 공부의 주 목적이었음을 시사해 준다.

미학 및 미술사에 입문한 그는 純粹美學, 藝術學, 美術史를 넘나드는 獨逸의 학문에 직간접으로 접할 기회를 얻었다. 그가 보편적 美의 本質을 규명하는 순수미학적인 헤겔학과보다는 실증주의적인 칸트학과를 선호했고, 리글과 빌플린의 학문에 매료되었다는 사실은 이후 그의 실천적이고 실증적인 학문의 방향을 예견해 준다. 그의 학사학위 논문도 관념론적인 것이 아니라 구체적인 藝術活動의 本質과 意義에 관한 것이었다. 한편 대학 재학 중에 西洋美術史, 西洋建築史, 東洋美術史, 中國美術史, 日本美術史 등의 미술사 강의를 접하면서 조선미술사 연구에 대한 포부를 키우기 시작했다.<sup>2</sup>

우현의 미술사 연구는 먼저 中國·日本·印度와는 구별되는 한국 特有의 美의 본질이 무엇인가를 밝혀내야 한다는 갈망과 함께 시작되었다. 그 갈망은 한국의 불교조각과 탑 연구, 고구려의 미술 연구로 발현되어, 그는 그 속에 나타난 표현양식과 특성을 서술해 낼 수 있는 방법론을 찾아내기 위해 노력하게 되었다. 이 모두가 1933년, 즉 그가 28세 되던 해까지 일어난 일이었다.

1933년에 우현이 29세란 약관의 나이로 開城부립박물관 관장에 취임한 일은 이 나라에 한 명의 미술사학 선구자를 탄생시킬 天運이었다. 척박한 학문적 현실과 시대상황에도 불구하고 이 자리는 우현에게 유적과 유물을 접할 수 있는 기회와, 일본 및 국내의 주요 소장품을 볼 수 있는 사회적인 위치, 그리고 경제적 안정을 보장해 주었기 때문이다. 그러나 그 대신 그에게는 11년이라는 시한부의 삶이 주어진 셈이었다. 그가 후에 슬회한대로 이때부터 창조적인 예술가처럼 ‘創造의 苦’, ‘産出의 苦’가 깊어갔던 것으로 짐작된다. 그는 「學難」에서 학문적 어려움에 대해서 “나의 朝鮮美術史는 … 7일을 爲限하고 宇宙萬象을 창조하는 造物主의 奇蹟的 快感을 가져올 날이 없을 것 같다. 오히려 메피스토에 끌려가려는 파우스트의 苦悶相이 나의 學難의 一面相이라고나 할까?”라고 표현하고 있다.

作故 전의 11년 동안 그는 문헌과 유물의 자료수집과 연구, 유적의 답사, 유물의 실견을

<sup>2</sup> 당시 경성제대에서는 1928년 田中豐藏 선생이 동양미술사 특강을 시작했고, 1924-1928년 사이 안드레 에카르트(Andre Eckardt, 1884-1971) 가톨릭신부가 강사로 언어와 미술사를 강의하고 있었다.

위해 매진하였고 매년 평균 약 10편의 짧고 긴 미학미술사관련 글을 발표하였다. 부록 1. 고유섭 論著目錄-主題別 분류 짧은 기간에 이루어졌다고 믿기 어려운 방대한 양과 학문적 수준, 특히 그 속에서 느낄 수 있는 긴장감과 논리적 전개, 그리고 완벽성으로 판단할 때 그의 죽음은 病故라기보다는 消盡에 의한 것으로, 다시 말해 그가 예견한 대로 조선미술사에 대한 자신의 熱情과 생명을 바꾼 결과이지 않았을까 추측된다.

又玄의 繪畫史 研究는 1930년경부터 본격적으로 시작된 것으로 보이며, 그 준비 작업으로 奎章閣 所藏 藏書를 중심으로 繪畫에 관한 文獻 발췌작업을 5-6년간 계속하였는데, 이 자료는 사후에 제자들에 의해 정리 편찬되어 『朝鮮畫論集成』이란 제목으로 출간되었다. 다른 장르에 비해 회화논문의 수는 적지만, 高麗時代의 繪畫 研究에서 나온 장편 논문들은 지금도 능가하기 힘든 수준의 업적이라고 볼 수 있다.

본 논문은 又玄의 繪畫史 研究 중 朝鮮時代에 초점을 두고자 한다. 그 이유는 三國, 統一新羅, 高麗시대의 연구까지를 포함하면 광범위하기도 하지만, 유달리 그의 조선시대 회화사에 관한 연구업적이 제대로 빛을 보지 못했기 때문이다. 흥미로운 사실은 又玄의 朝鮮時代 繪畫에 대한 논문들은 後學들이 일부 내용들을 전체문맥을 떠나 又玄의 시대적 限界, 즉 植民地時代의 史觀으로 판단되어 온 부분에 대해서만 집중적 비판을 해왔다는 점이다.

又玄의 朝鮮時代 繪畫史 연구는 화가별 연구, 화론의 집성에서 시작되었던 것으로 보인다. 그가 발표한 安堅, 姜希顔, 鄭善, 金弘道에 관한 논문들은 이미 現代 韓國繪畫史의 기틀을 마련하고 있고, 또 그 안에서 中國·日本繪畫와 맺은 관계는 물론이고 나아가 그들 회화에 나타난 朝鮮時代의 美意識과 表現樣式의 성립과 변화, 영향관계를 탐구하고 있다. 死後 그 자신의 표현대로 '未終章'으로 끝난 韓國繪畫史 연구는 황수영, 진홍섭, 최순우, 이동주 선생 제위에 의해 계승되어, 다음 세대에 와서 안휘준 선생에 의해 일차 완성을 보고(『韓國繪畫史』, 1980년 발간), 이제 홍선표 선생 등 차세대 학자들에 의해 또 하나의 轉機를 맞고 있다.

이 논문은 고유섭의 미술사 史觀, 고유섭의 회화사 연구방법과 연구범위, 고유섭의 朝鮮時代 繪畫史 研究論文 고찰, 고유섭의 繪畫觀, 고유섭의 東洋畫論, 그리고 결론부인 한국 미술사학, 우현과 그 이후, 그리고 미래의 순서로 구성되어 있다.

## I. 고유섭의 미술사史觀

又玄은 「學難」에서 명시한 바와 같이 미술사학을 하기 위해서는 미술사史觀의 準則을 세워야 한다고 믿었다. 그는 그 準則을 리글학파의 藝術意慾 概念과 빌플린학파의 視形式 概念을 '換骨脫退'로 統一시켜 찾고자 하였다. 이 基礎史觀은 그의 모든 미술사 연구의 바탕에 흐르고 있다. 「古代美術에서 우리는 무엇을 얻을 것인가」(1937)에서 그의 구체적인 설명을 살펴보면, 각 시대의 문화와 역사의 발전을 縱的·橫的 관계에서 이해하는 것을 원칙으로 하되 각 시대의 예술을 예술의욕과 시양식 등의 개념을 활용하여 구체적으로 또 다각적으로 연구하고, 개별시대의 연구를 통하여 한 시대를 관조하며, 나아가 전체적으로는 그러한 이해를 통하여 세계관을 얻을 수 있다고 피력했다. 또 그는 學者의 個別性을 인정하면서 “各自의 立場, 各自의 努力, 各自의 材分에 의하여” 구체적 내용이 달라질 수 있다고 첨언하고 있다.

## II. 고유섭의 회화사 연구방법과 연구범위

又玄의 논문들에 나타난 韓國繪畫史 研究범위와 접근방법은 文獻과 遺物史料의 철저한 分析·考證·讀解를 기초로 하고 있다. 그는 옛 기록들 특히 題畫題讚詩에서 나오는 “美辭麗句”를 문자 그대로 받아들이지 않고 모든 정황을 동원해 그 신뢰도를 평가했다. 실물을 실견하고 眞作과 僞作을 분별하기 위해 최선을 다했다. 요약하면, 작품사료와 문헌사료의 지속적인 발굴과 집성(작가별 연구에 첨부할 작품목록 작성), 전대 및 후대 회화와 맺는 관계 규명, 시대사적 접근(「朝鮮의 繪畫」, 1940), 화풍의 특성과 변천 규명, 작가 및 화파에 관한 종합적인 고찰, 종교미술과 교리사상의 관계 연구(「佛敎가 高麗藝術意慾에 끼친 影響의 一考察」, 1937), 중국 및 일본 회화와 맺는 관계 연구(「高麗時代繪畫의 外國과의 交流」, 1935), 중국의 회화사와 화론 연구(『歷代名畫記』 연구, 石濤의 『畫語錄』 연구: 「顧愷之」, 「吳道玄」 등 개별 논문 집필), 현대회화 연구까지 연구범위와 방법이 광범위하고 다양했음을 알 수 있다. 시대와 시대, 장르와 장르의 유기적 관계 속에서 韓國美術의 歷史를 總體的으로 보려고 했던 又玄이었으므로, 다른 장르를 논하는 글들 속에서도 조선회화와 그 특성에 대한 토론이 단편적으로 들어 있는 것을 찾을 수 있다. 비록 소수이긴 하나 그가 발표한 회화사 관련

논문을 면면이 살펴보면 우현 스스로도 거듭 주장했듯이, 그의 학문은 객관적이고 과학적인 접근의 결과였음을 충분히 알 수 있다.

### Ⅲ. 고유섭의 朝鮮時代 繪畫史 研究論文 고찰

#### 1. 개별 작가별 연구논문

비록 많은 수는 아니나, 又玄의 학자적 진면목을 보여 주기엔 부족하지 않은 논문들이 다. 서화가의 자료집성인 吳世昌의 『權域書畫徵』을 참고하였지만, 그 외의 일차 문헌자료를 상당수 발굴하고 畫籍을 찾아 가능한 한 실견하고 각 작가 당 찾을 수 있는 모든 화적의 목록을 작성하여 첨부하였다. 이러한 자료를 토대로 먼저 傳記의 사실을 찾아내고, 화풍과 양식 등을 분석하며, 그 화풍과 양식의 시대성과 역사성을 논하고, 조선시대의 한국미의 특질 형성과 각 작가의 기여도 등을 서술하려고 노력했다. 모든 기록을 확인·점검하는 자세, 韻文의 美辭麗句에 대한 조심스러운 접근(“聲過其實의 찬사” 운운), 문헌기록을 실물과 대조하여 상반되는 점 등을 상세히 서술하였다.

이 논문들은 1960년대 通文館에서 발행한 『韓國美術文化史論叢』과 『韓國美學及美術史論叢』의 전형적인 작은 인쇄체로, 또 긴 한문 원문을 번역하지 않고 깨알같이 싣고 있어 요즘의 인쇄기준으로 번역까지 함께 싣게 되면 그 면수는 배가 될 것이다. 특히 『仁齋 姜希顔 小考』는 총 11면에 달해 개별작가 연구논문 중 최장이다. 번역 없는 한문 원문의 다량 사용, 작품 분석과 서술용어의 古式性으로 인해 現代의 美術史學界에 통용되려면 ‘국역’이 필요한 논문들이라 하겠다. 한국의 고대화가들 중 일본학자들이 큰 관심을 가졌던 안건을 제외한 화가들, 즉 공민왕, 강희안, 정선, 김홍도에 대한 학술적 연구는 우현의 논문이 최초이며, 그 내용 또한 지금 시점에서 봐도 현대의 미술사적 방법론을 모두 갖추었을 뿐 아니라 조선시대 회화와 각 작가에게 나타나는 美意識까지 정연한 이론으로 논하고 있다는 사실은 놀랄만하다.<sup>3</sup>부록2. 1908년부터 又玄 沒年 1944년까지 韓·日·獨·佛 韓國 書藝·繪畫史 관련 文獻目錄

<sup>3</sup> 우현 당대의 회화사 관련 글이나 책으로, 吳世昌의 『權域書畫徵』과 당시 조선일보 편집고문이었던 文一平 선생이 조선일보에 기고한 짧은 글, 그리고 일본에서 나온 소편들이 있으나, 안건과 〈봉유도원도〉에 관한 것을 제외하고는, 자료집성이나 피상적인 전기적 기록, 간단한 작품소개에 지나지 않는다.

1) 「恭愍王」<sup>4</sup>(1939)

여기에서는 高麗 最末期의 공민왕에 대한 사료 연구와 화적 고찰을 통해 조선시대와 前 시대인 고려시대 회화의 관계를 규명하고자 하였다. 공민왕 시대부터 조선 초기까지 남아 있던 중국과 한국의 화적을 추적하였고, 공민왕의 화적을 통해서 高麗末의 繪畫樣式이 朝鮮 初까지 지속가능했다는 점을 주시했다. 미술사를 王朝史로 시대 구분하지 않는다면, 공민왕의 화풍과 양식은 조선 초 회화와 연속선상에 있으므로 過渡期的이었을 것이라고 결론지었다.

공민왕이 燕京에서 宿衛하던 10년 동안 중국에서는 元末四大家 중심의 文人山水畫가 유행할 때였고 그 시기가 그의 연경 체류기간이었다는 이유로 일반적으로 공민왕이 이러한 新傾向의 畫法을 충분히 접수하여 한반도에 移植하였을 것으로 생각하지만, 그러한 일반적 견해는 사실과 다르다는 점을 지적했다. 우현은 왕의 親蹟으로 전칭되어 있는 天山狩獵圖의 단편이나 왕의 화풍을 전하는 한두 자료를 토대로 왕의 화풍이 실제로 이러한 신흥화조와는 거리가 멀었고 오히려 구과인 北宗畫風의 화법에 가까웠다고 추측하였다. 우현은 본 논문에서 다음과 같이 기술하고 있다.

… 이는(문인화) 中國 自體에서도 趙孟頫의 意識의 主張이 있었다 하지만 新生의 初期에 있었고 그 影響을 四大家가 大成하였다고 하나, 이는 實際로 그들의 直接의 生活에서 우리나라 것이나 直接 生活이요 行動으로 그네들에게는 容易히 한 새로운 運動으로 理解되고 追隨되었지만, 이것도(중국에서마저도) 要컨대 元室의 德被가 미치지 못하고 고맙게도 여겨지지 않던 一部에서이요 그것이 繪畫全般 特히 當時에 御局에까지는 影響됨이 적었을 것이요 이러한 운동이 繪畫美術의 한 規範을 이루어 原則의 典型이 된 시기는 世代를 隔한 明清以後이니 (하물며) 元室 宮禁에 계셨다가 일찍이 高麗로 돌아 오신 恭愍王으로서 그 文人畫의 典型과 같다고 말한다면 이는 사실의 歪曲일 뿐이니 말하자면 恭愍王의 畫風은 過渡期的인 곳에 머물러 계셨음이 곧 실정인가 한다. 李朝 初葉에 들어서도 中國의 참다운 文人畫는 아직 輸入되지 못했다. 況 (하물며) 恭愍王時代이라 恭愍王의 畫跡을 傳하는 文獻中에 하나도 文人畫的인 畫題가 없음이 事實을 雄辯으로 立證하는 것이라 하겠으니 다음의 目錄을 參照할지이다.

라고 서술하고 있다.

<sup>4</sup> 高裕燮, 「恭愍王」, 『韓國美術文化史論叢』(通文館, 1966), pp.228-232.

又玄은 이 외에도 고려시대에 국초부터 圖畫院 내지 畫局이 있었다는 사실을 『高麗史』의 百官誌, 李仁老의 『東文選』의 기록을 토대로 처음 증명하여 당시의 李王家博物館 所藏品 解說의 '妄論'을 단번에 불식시켰다.<sup>5</sup>

## 2) 「安堅」<sup>6</sup>(1939)

안견과 〈夢遊桃源圖〉에 대한 연구논문은 1929년부터 일본의 저명한 미술사잡지 『國華』를 비롯하여 한국에서 총 3편이 출판되어 있었다.<sup>7</sup>

### 傳記的 사실의 확인

먼저 안견의 활동시기에 대해 成宗朝까지 生存했다는 『槿域書畫徵』의 기록을 誤謬라고 지적하고, 그 근거로 書畫徵이 안견 관련 사료로 제시한 金湜(김식)의 內朝시기인 明使臣이 김식의 두 번째 내조시기인 성종기가 아니라 첫 번째 내조시기인 世祖九年 甲申년이었다고 밝혔다. 이는 그가 李朝實錄을 면밀히 조사·확인하지 않았으면 지적할 수 없는 것이다. 안견의 활약시기에 대해서는 申叔舟의 「匪懈堂畫記」를 행간까지 해석하면서 안견이 世·文·端·世 四代간 사람이긴 하였으나 安平大君과 밀착 관계로 인해 대군 사후에는 크게 빛을 보지 못했을 것으로 보고 그의 최성기를 世宗·文宗간으로 보았다. 그리고 안견의 고향으로 알려진 池谷이 忠南 瑞山의 지곡면임을 최초로 밝혀내었다.<sup>8</sup>

### 安堅畫風の淵源

안견의 화풍을 설명하기 위해 그에게 지대한 영향을 미친 안평대군 소장의 中國 宋元代 화적을 申叔舟의 「匪懈堂畫記」를 통해 열거하면서, 비해당의 중국 서화 소장품이 당대에만 유입된 것이 아니라 일부 고려시대, 특히 忠宣王 이후 상당수 전래된 것으로 추정하고 있다. 고려초기 중국 서화 전래가 이미 활발하여 宮內와 寺刹들에 풍부히 소장되어 있었다는 사실

<sup>5</sup> 吉田英三郎, 『李王家博物館所藏品寫真帖』, 繪畫之部(李王職博物館, 1933).

<sup>6</sup> 高ユ섭, 앞의 책, pp.275-282.

<sup>7</sup> 內藤湖南, 「朝鮮安堅の夢遊桃源圖」, 『東洋美術』 3(1929. 9); 學鷗漁夫, 「安堅の夢遊桃源圖」, 『朝鮮』 175·176(朝鮮總督府, 1930. 3); 陽岳生, 「安堅筆夢遊桃源圖に就て」, 『國華』 497(1932. 4).

<sup>8</sup> 申叔舟, 『保閑齋集』 권14, 2a-6a; 稻葉岩吉, 「申叔舟の畫記—安平大君の付藏に安堅について—」, 『美術研究』 第19(1933. 7); 稻葉岩吉, 「申叔舟の畫記」, 『美術研究』 第19(1933. 7).

을 徐兢의 『高麗圖經』에 근거하여 제시하고, 또 충선왕과 공민왕 양대의 유입상황을 상세히 파악해 주고 있다. 비해당 소장 화적의 주류가 宋元의 北宗大家들이고 그 중 郭熙의 화적이 17폭으로 최다이며, 안견 화적의 殘蹟이 모두 郭熙風인 사실은 당시 광희의 영향이 지대했음을 말해준다고 보고 있다.

#### 中國 郭熙 山水의 創造의 後繼者 安堅과 日本의 周文·雪舟 畫風の 비교

중국의 문헌인 『佩文齋書畫譜』와 鄭昉의 『中國畫學全史』 등을 통하여 광희의 화풍을 공부하고, 실제로 이를 안견 화적과 비교하고 있다. 그리고 북송부터 안건시대 이전까지의 중국문인화의 전개와 명 초기 절파와 남송원채회귀화풍을 명확히 파악하였다. 우현은 나아가 안건의 동시대인 明代 초기 회화의 상황에 비추어 안견이야말로 중국이 잃어버린 ‘蒼勁美’의 藝術인 北宋北宗畫의 마지막 大家였다고 확신하였다. 그는 안건의 시대인 明初 중국화단이 趙孟頫 이후 吳黃倪王의 元末 四大家의 轉回(터닝포인트)와 남송원채의 회복을 모두 경험한 상황에서 북송의 蒼勁한(무성하고 힘 있는) 맛을 다시 회복할 수 없었던데 반해, 조선에서는, “幸인지 不幸인지 文人畫의 具體的 影響이 들어오지 않고(『匪懈堂畫記』에도 元末四大家의 진정한 文人畫跡은 아직 하나도 없다) 東洋에서 사라지려는 北宋北宗畫法이 安堅의 손에서 이다지 畵世에 保有되고 있었다. 또 扶桑國[日本]에서 周文, 雪舟 등 水墨의 大家들이 나와 각 藝苑의 盛事를 이루었지만 그들도 南宋 以後에 속하거나 또는 明의 浙派 以後에 속하는 것이다. 安堅은 卽 時代的으로 北宋北宗의 最終殿後에 처하여 그 畫法의 最高價를 占하고 있는데 그 意義가 있다.”라고 주장하였다.

#### 安堅畫派와 當代 明初 中國화단의 비교

안건의 화풍을 계승하고 모방한 자들을 열거하고 이들의 화풍과 당대의 거장 戴進 등 浙派의 상황을 비교하고 있다. 특히 戴進도 유사한 필법을 구사했으므로 안견화파의 조선화가들이 그의 영향을 받았을 가능성을 배제하지는 못하지만, 안견이 李寧 이후 조선의 山水 大家로서 시대를 초월한 畫格의 소유자인 만큼 안견의 영향이 컸다고 확신했다. 그리고 우현 시절의 회화사에서 ‘朝鮮畫’라는 별명으로 불리는 畫體는 대개 안견파의 화체라는 사실로 미루어 보아 안견파 화체는 실상 조선화된 것이라고 보았다.

#### 安堅의 대표작 〈夢遊桃園圖〉

우현은 〈몽유도원도〉가 일본 天理大學에 소장되어 있다는 사실을 인지하고 있었고, 나

라를 방문한 적도 있었으며, 또 한국인으로는 처음으로 <몽유도원도>에 금분을 사용한 사실을 알아낸 점 등을 고려해 보았을 때 그가 이 작품을 실견했을 가능성이 높다고 보겠다. 일본에서 출판된 논문들과 함께 나온 도판을 통해서도 작품을 익히 알고 있었음은 물론이다.

안평대군의 꿈과 관련한 <몽유도원도>의 제작내력과 화폭에 등장하는 대군의 제시, 21인의 제발에 대해 소상히 논하고, 그림 속의 풍경과 양식을 묘사하고 있다. 우현은 안견 그림으로 전칭되는 것이 많고, 또 문헌에는 內藏의 <靑山白雲圖>가 안견이 平生精力을 다한 것이라고 전하지만 볼 수 없고, <몽유도원도>에 대해 “現今의 우리가 볼 수 있는 朝鮮畫로서의 가장 지체높고 畫趣 깊은 最大의 傑作은 이것이 唯一하다.”고 결론짓고 있다. 즉 우현은 <몽유도원도>가 조선시대 최고의 걸작이라고 믿어 의심치 않았다. 논문의 끝에 문헌과 박물관의 소장품에 기초하여 안견의 畫跡을 기록하였다.

### 3) 「仁齋 姜希顔 小考」<sup>9</sup>(1940)

이 논문도 仁齋 姜希顔에 대한 최초의 학술적 논문이다. 우현은 인재가 沒年까지 붓을 놓지 않았고 자신의 題畫詩와 아우 私淑齋 姜希孟과 知友들의 文集에서 언급들을 하지만, 인재의 遺作이 많지 않은 이유로서는 첫째, 48세에 타계하여 창작기가 불과 14-15년에 불과하고, 둘째, 世祖의 王位 찬탈 이후 안평대군과 관계한 畫卷畫軸을 스스로 없애야 했다는 점을 들고 있다. 우현은, 현 국립중앙박물관 소장의 <高士觀水圖>를 보지 못하고 당시 이왕가 미술관 소장의 전칭 작인 <高士渡海圖>, <折梅插瓶圖>, <小僮開門圖> 세 폭만 실견한 상황에서, 이 세 작품이 진작이라고 인정할 확실한 근거가 없고 그의 화적 자체도 많은 사람들의 칭송을 받을 만큼 예술적으로 우수한 작품이 없다고 지적했다. 논문 끝에 강희맹, 신숙주, 徐居正, 成俔 등이 보았다고 기록한 그림과 일본의 古畫備考에 수록된 그림을 목록화해 놓았다.

우현은 인재의 그림을 ‘外形的인 描寫手法’과 ‘內面的인 畫趣’라는 두 가지 측면에서 접근하고 있다. 묘사수법에서는 필원잡기, 용재총화, 용천담속기 등의 기록에 반하여 우현은 인재의 모든 전칭 작품에서 郭熙의 북송·북종화풍을 찾을 수 없다고 보았다. 실제로는 岩坡의 大斧劈皴과 筆劃의 ‘剛強重厚’한 점, 또 構圖의 ‘馬一角의 風’ 등에서 모두 馬遠·夏珪류의 남송화원화풍만이 보이기 때문에 화적의 양식과 후세인들이 기록한 것이 일치하지

<sup>9</sup> 고유섭, 「仁齋 姜希顔 小考」, 앞의 책, pp.283-293.

않는다고 지적하고 있다. 이들이 인재의 진적이라면, 사가정의 ‘畫師劉郭’을 운운하는 것은 美文家의 假飾일 뿐이요 실정과는 멀다고 판단하고 있다. 따라서 우현은 당대 화단에서 인재의 남송화원화풍과 안견의 북송북종화풍이 쌍벽을 이루었을 가능성을 말했다. 그의 판단대로, 〈高士觀水圖〉와 傳稱作 〈高士渡海圖〉는 대체로 원래의 남송원채화풍과 그 영향 하에 발달한 명대 초기의 원채화풍인 점에 대해서는 지금까지 異見이 없다.

특기할 점은, 우현이 인재의 『行狀記』에 나오는 “公曰 書畫賤技 遺傳後世 祇以辱名耳 (공이 말하기를 서화는 전기로서 후세에 유전할시 이름을 더럽힐 뿐이다라고 하였다)”는 대목이 인재가 평생 시서화를 즐기고 몰년까지 붓을 놓지 않았다는 인재 지인들의 기록 및 인재 자신의 예술적 행보와는 상호모순되는 점을 발견하고, 이 문제를 해결해 보려는 노력이 이 논문의 초반을 차지하고 있다는 사실이다.

우현은 인재가 “書畫賤技 遺傳後世 祇以辱名耳”라고 말할 수밖에 없었던 배경을 찾기 위해 그의 家門, 性格, 社會的, 政治的 상황과 그의 心理的 상태를 면밀히 분석해 들어갔다. 그러한 발언의 배경으로 첫째는 당시 서화 취미를 誹謗하고 畫工을 賤職으로 여겼던 士大夫의 繪畫觀을 들고 있다. 따라서 사대부들 사이에서 화공과 혼돈되는 것을 두려워 한 시대였다는 점을 지적했다. 이와 관련하여 그의 아우 강희맹이 예술과 예도의 변론을 통해 세인의 오해를 불식하려고 당당하고 적극적인 자세를 취한 반면에 인재는 소극적으로 자고하는 태도를 취했던 점도 들고 있다. 둘째는 인재가 우유부단한 성격으로 인해 忠節을 지키지 못했던 사실을 들고 있다. 그가 좋은 가문에 태어나서 과거급제하고 詩書畫에 능해 世宗의 寵愛를 받았고 안평대군의 측근이 된 것과 世祖靖難에 死六臣과 같이 예리한 처단을 내려 생명을 끊을 수 없었던 것은 그의 우직 선량하고 ‘두리몽술한’ 결단력 없는 성격의 소치였다고 결론짓고 있다. 셋째는 막역한 친우 謹齋 成三問의 한마디로 화를 면해 살아남긴 했지만 살아 있다는 것이 진심으로는 서글프고 부끄러운 일이었을 것이고 더욱이 안평대군과 관련된 畫卷 畫軸을 스스로 없애야만 하는 경험을 했다는 점도 관련이 있음을 지적하고 있다. 특히 인재의 살아남음에 대한 우현의 이러한 ‘변론’은 우현 시대의 지식인의 정서를 은유하는 듯한 대목이다. 넷째는 集賢殿學士로서 세종시대의 鑄字印母를 안평대군과 함께 쓰고 國家大寶의 印面을 썼던 자신이 세조즉위 후에 다시금 주자인모, 소위 乙亥字를 쓰게 된 사실, 世祖의 命에 의해 內經廳에 감금되어 經文을 베긴 사건, 또 그 이전 端宗 2년에 세조의 요구로 三角山 先賢峯에 올라가 京城圖形을 草한 사실도 거론하면서 인재의 성격, 사회적 환경, 심리적 상태 등으로 인해 더욱더 자신의 서화능력에 대한 自嘲的 態度가 굳어져 그 결과 “서화는 천기이니 이름을 욕되게 할 것이라.”는 심경이었을 것으로 결론내리고 있다.

4) 「仁王霽色圖」- 鄭謙齋 小考<sup>10</sup>(1940)

이것은 謙齋 정선과 〈인왕제색도〉에 대한 한국 최초의 논문이다. 이 논문에서도 우현은 題畫題讚詩 등의 자료에 나타난 찬사들과 실견한 화적을 비교하고 작품의 세밀한 묘사와 화폭상의 제발, 낙관 등을 기록해 주고 있다. 그리고 오세창의 『槿域書畫徵』에서 밝힌 그의 졸년 94세는 84세의 誤記라고 밝혀냈다. 그의 논문을 요약정리하면 다음과 같다.

겸재는 遺作이 많은 편이나 대개 소편이다. 화가의 역량은 대폭에서 발휘된다. 소폭은 末妓에 지나지 않는다. 겸재 작품에 대해 觀我齋 趙榮祐, 金祖淳, 申緯 등의 禮讚이 많은데 실견경험에 의거하면 다소 過讚으로 보인다. 옛 사람들의 기록은 漢文 자체의 특질상 본래 과장으로 흐르기 쉽고 대개는 文문적 기록이어서 그 폐해가 더욱 심하다. 더욱이나 이 나라의 옛 사람들은 審美力이 대단하지는 않아 항상 형식에 치우치는 경향을 보인다. 요즈음 우리의 眼目으로 보았을 때 海東 畫籍으로 무난한 수준에 올려 놓을 작품은 흔치 않다. 솔직히 말하자면 雜癖이 많다.

그의 畫風은 일면에는 蒼潤한 점, 壯健한 점, 淋漓한(먹이 물기가 많은) 점도 있으나, 한 편은 脆弱(무르고 약한), 粗硬(거칠고 억센), 滯澁(막혀 뚫리지 않는), 瘦羸(파리하고 여윈) 점 등 일종의 僻氣(궁벽한 느낌)도 없지 않다. 겸재 또한 같은 부류에 속한다. 소위 '東人의 習氣'가 약점으로 대개는 드러나 있다. 그러나 이것이 藝術的으로 잘 昇華되면 '朝鮮的 특수성격'으로 추앙할 만하고 그렇지 않으면 논할 건덕지가 못된다.

대폭산수 〈仁王霽色圖〉는 이러한 習氣가 예술적으로 승화한 작품으로, 文字 그대로 겸재의 本色이라 할 蒼潤한 맛과 장건한 맛과 웅취한 맛과 습윤한 맛 등이 積極的으로 나타나 있는 得意作이라 할 수 있고, 그 많은 遺作이 이 한 작품을 위한 先奏曲이거나 後劍曲이었던 듯하다.

겸재에 대한 기록 중 가장 요령 있는 金祖淳의 기록에 의하면, 같은 시기에 겸재와 沈師正이 나란히 유명했으나, 雅致는 沈에 뒤지지만 필묵의 '自得' 면에 있어서는 中國의 倪瓚과 沈周의 영향을 벗어나지 못했던 심사정을 능가한다. 이 '自得'으로 인해 東國眞景이 그로부터 비로소 회화의 경지에 올랐다고 볼 수 있다. 朴準源의 圖記 중 "中國人入我境者 見山川曰 始知鄭筆之爲神也(중국

<sup>10</sup> 고유섭, 「仁王霽色圖」- 鄭謙齋 小考, 앞의 책, pp.294-297.

사람이 우리나라의 경계에 들어와서 우리의 산천을 보고나서야 정선 그림의 신통함을 알게 되었다”라는 말이 나올 수 있었던 것은 바로 이 ‘自得’으로 인한 것이다. 다만 그의 말 중 “검재가周易을 좋아 해서 易의 이치를 깨달았는데, 역의 이치를 깨달은 자는 변화에 능하고, 따라서 그의 화법도 역에서 얻은 것이다.”라고 말한 것은 東洋의인 神秘論, 觀念論에서 나온 과장일 뿐이다.

5) 「金弘道」<sup>11</sup>(1939)

이 논문도 상당히 긴 편으로 檀園 김홍도와 그 시대 회화상에 대한 첫 학술적 연구이다. 시작부에는 김홍도의 전기적 사실과 성격과 풍모, 사우관계, 당대화단과 평판, 英·正祖대의 화원화가로서 지냈던 지위 등을 소상히 밝히고, 나아가 당대 清朝 末期 中國畫壇의 화풍과의 비교도 빠트리지 않고 있다. 화풍 조성의 배경으로는 그가 金應煥의 門下였던 점, 畫員 畫家에게 요구되는 基本技의 보유, 그리고 스승을 포함하여(“出藍의 譽” 운운) 당대 화가들 중에 ‘초연특출한’ 기질과 개성에 대해 기술했다.

우현은 그의 畫風이 그의 疏狂(막힘이 없고 常規를 벗어난)하고 奔放狂蕩한 성격에서 나왔으며, 그의 神仙圖에서 그 氣趣가 가장 잘 드러나지만 다른 작품에서도 숨길 수 없이 나타나 있다고 보았다. 이들 모두 작화기법에서는 細筆보다 禿筆(끝이 모지라진 붓을 사용한 필법)을 선호하여 세경한 표현법을 사용하지 않았다고 결론짓고 있다. 그의 특색인 疏狂한 筆致가 신선도의 의습선에서는 분명히 드러나는데 이왕가 소장의 〈鬪犬圖〉는 필치가 달라 단원의 작품이라 하기 어렵다고 결론짓고 있다.

우현은 김홍도의 소광분방한 화풍이 이미 인조 때의 金明國에서 시작해서 崔北, 沈師正 등의 이름 있는 대가들에서 나타났고, 또 이후의 ‘荒寒鬆秀(황량하고 추우며, 거칠면서 수려한)’ 화풍으로 이어지는 시대양식을 대변한다고 보았다. 細勁한 작화풍 대신 분방한 화풍이 풍미한 이 시대에는 세필보다 독필을 선호하며 세경한 표현법을 사용하지 않는 작화기법이 주류를 이루었다고 보았다. 또 이러한 細勁美의 배제 경향이 동시대 清朝畫壇의 潮流와 접점을 이루고 있다고 주장한다. 그러나 清朝화단에서(石濤, 李鱣, 張宗蒼, 陸鳴 등) 이미 보이는 主觀의 逸興 추구하고 ‘荒寒鬆秀’의 화풍은 김홍도의 작품까지는 아직 이르지 않았고, 차 세대의 小塘 李在寬, 小痴 許維, 北山 金秀哲, 古籃 田琦 등에서 간혹 보이다 秋史 金正喜에 가서 畫風의 大成을 보았다고 생각했다.

<sup>11</sup> 고유섭, 「金弘道」, 앞의 책, pp.303-308.

흥미롭게도 우현이 다행이라 생각한 것은 단원의 작품에서 아직 그러한 '荒寒鬆秀'의 畫趣가 보이지 않는다는 점이었다. 그 이유로서 단원의 시대가 아직 그러한 경향의 초기에 있었고 또 단원이 圖書署 화원으로 "마땅히 粉墨간에 區區하여 傳移模寫와 應物象形에 細心해야 하는" 위치에 있어 아직까지는 整頓된 면을 갖고 있었기 때문이라고 생각했다. 그는 단원 김홍도의 偉大性이야말로 "奔放하면서도 畫格을 잃지 않은" 점이라고 결론내리고 있다.

다음은 김홍도가 肖像畫 분야에서 끼친 업적에 대한 논의인데, 우현은 김홍도가 신선도, 풍속도, 도석도, 산수, 인물, 영모 등 다양한 화목을 접했지만 유독 초상화에 한해서는 그의 화적으로 확실한 것을 보지 못했다고 밝혔다. 朝鮮時代의 最高 藝術的 業績이 肖像畫와 木器에 있다고 보았던 우현은 회원화가의 한 임무인 초상화 제작을 수석화원격인 김홍도가 남기지 않았을 리 없다고 생각했고, 화적은 없더라도 문헌상에서 이를 증명하고자 했다. 그 과정에서 당시 김홍도의 초상화에 대해 상반된 평가를 하는 두 관점을 발견하고 이 문제를 해결하는데 많은 지면을 할애했다. 하나는 당대 詩書畫三絶로 칭송받던 紫霞 申緯가 김홍도와 李命基, 李八龍 중 한 사람에게 자신의 초상을 의뢰하려다가 "모두 그같이 그리지 못할 것을 염려하여" 중국의 翁方綱이 소개한 中國畫家로 하여금 그리게 하였다는 사실이다. 또 하나는 『正祖實錄』과 정조의 어제문집인 『弘濟全書』에 나타난 정조어제의 제작 경위를 보면 정조가 어진화가들 중 김홍도를 선택하는 등 그를 높이 평가했다는 사실이다. 따라서 신위가 김홍도의 실력이 아니라 그의 노화를 걱정했을 가능성 외에는 다른 이유를 찾아 볼 수 없었던 우현은 결국 그 당시 단원이 노경이었다는 사실을 밝히기 위해 그가 英祖 36년 庚辰생(1745)이라는 사실 자체를 의심하기 시작한다.

그래서 단원의 연구가 生死年代의 問題해결로 발전하게 되었고 그 결과를 이 논문에서 상세히 기술하였다. 현재 알려진 단원의 生卒年代는 1745-?(이동주), 1745-1816 이후(안휘준), 1745-1806경(홍선표) 등 의견이 분분하나, 생년만은 1745년으로 통일되어 있다. 우현은 그의 연구 결과 단원이 10-15년은 앞서 출생했을 가능성을 말하면서 신위의 사건 때는 이미 60을 넘어 근 70의 노경이었을 가능성을 제시하였다. 그가 1745년 생이었다면 그의 대표작인 <海仙圖大屏>(“丙申春寫”)과 <仙童吹笛圖>(“乙亥陽月”)가 그가 15세-19세에 제작한 것이라는 말이 되는데, 문제는 이 그림들이 그 畫態로 보아 도저히 20세 이전 작품으로 시인할 수 없으므로 단원의 생년이 1745년일 수 없다는 점을 말해 주지만, 앞으로 더욱 엄밀한 고증이 필요하다고 결론지었다.

우현은 이 논문을 다음과 같이 흥미롭게 마감하고 있다.

以上 檀園의 生死年代는 아직 問題이다. 그러나 아무리 申紫霞가 檀園의 寫眞能力(즉 초상화 제작 능력)을 疑懼했다 하더라도 그는 要컨대 特殊한 事情일 뿐이요 實際에 있어서 檀園이 寫眞에도 能하였던 것을 認定하지 않을 수 없었다. 寫眞과 通稱 人物畫와는 닮은 것이니 結局 檀園은 人物寫眞, 山水, 花鳥, 翎毛에 無不應向하였던 大匠임을 알 수 있다. 安堅, 李上佐, 姜希顏과 같이 蒼勁한 古意를 갖지 못한 것은 時代이다. 그를 힘할 수 없으나 모든 方面에서 있어 潤達自在하면서 健實한 畫骨(데생)을 갖고 있음은 李朝五百年 以來 또한 比擬 바가 없을 것이다. 이리하여 우리는 結局 檀園의 偉大한 所以를 認定하는 바이다.

#### IV. 고유섭의 繪畫觀

又玄은 藝術의 고유성, 전문성, 독창성을 중요시했다. 물론 문인화와 소수의 사대부화가의(예로서 추사 김정희) 업적을 높이 평가하긴 했지만, 대체로 문인화가, 여기화가보다는 회화에서 기본기가 있는 화원화가, 전문화가를 더 높이 평가하였다. 우현은 김명국, 김홍도로 이어지는 조방한 일격화풍보다는 안견화파에서 보이는 세경하고 창경하며 끌기 있는 고취의 화풍을 선호했다. 이러한 회화전통에서 '自得' 한 자를 위대하게 보았다. 김홍도의 경우에도 그가 기본기(색감과 필력)와 '畫骨(데생)'을 잃지 않으면서 개성적 조방함을 보였기 때문에 위대하다고 판단하였다. 이러한 회화관에 기초하여 그는 조선시대 최고의 회화 업적이 화원화가가 중심이 되어 제작한 초상화라고 생각했다.

또 그는 한국에서는 중국에서 발생한 문인화의 예술정신을 제대로 살리지 못했으며 조선 말기 대중화된 문인화풍의 폐해가 발전을 저해했다고 믿었다. 이와 관련하여 조선 후기 회화가 文班이라는 社會階級の 專有物에서 시작하여, 그 영향 하에서 유행했던 점을 지적하면서 한 사회계급에 집중된 주도력은 예술발전을 저해한다고 믿었다(우현은 「學難」에서 社會經濟史的 研究의 必要性에 대해 언급했다). 自生의 이 아닌 文人畫의 유행으로 인해 조선 말기 회화가 조선미술의 특색과 전통을 잃어 버렸다고 보기도 하였다.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> 안휘준 선생도 2000년에 출판한 『한국 회화사 연구』(p.689)에서 조선 말기(약 1850-1910) 회화가 문인화의 선부른 유행이 '전통의 위축'을 야기하고 조선회화의 쇠퇴를 초래했다고 결론짓고 있다. "전반적으로 볼 때 조선 말기의 회화는 조선 후기의 한국적이고 토속적인 화풍과 비교해 볼 때 대체적으로 보다 중국적인 성향을 띠었고, 약간의 예외를 제외하고는 비교적 수준이 하락하였음을 부인하기 어렵다. 이러한 수준의 하락은 부분적으로는

그는 조선시대의 회화에서 雜僻, 弄氣가 많은 점, 소위 '東人の習氣'가 弱點으로 대개는 드러나 있다는 점을 주시하고, 이 성향이 예술적으로 잘 승화되면 '조선적 특수성격'으로 추앙할 만하고 그렇지 않으면 논할 가치가 없다고 보았다. 謙齋와 〈仁王霽色圖〉를 논한 글에서 겸재의 많은 작품이 그러한 習氣를 보이지만, 그의 걸작 〈인왕제색도〉에서는 藝術的 昇華를 보았다고 하였다. 이러한 평가는 "이 대폭이야말로 문자 그대로 겸재의 본색이라 할 창윤한 맛과 장건한 맛과 웅취한 맛과 호간한 맛, 임리한 맛 등 겸재의 일면의 맛이 적극적으로 나타나 있는 得意作이라 할 수 있고, 그 많은 유작이 이 한 작품을 위한 선주곡이었고 또는 후감곡이었던 듯하다."라는 말에서 볼 수 있다.

이상의 맥락에서 다음과 같은 우현의 한국미술관을 더욱 잘 이해할 수 있을 것이다.

우리는 조선미술의 특색을 찾아야 하고 조선미술의 전통을 살려야 한다. 다만 이때 주의하여야 할 것은 그것이 특색이요 전통이라 해도 반드시 전부가 가치 있고 또 고집하여야 할 것이 아니라 는 것이다. 優越한 面과 劣惡한 面이 동시에 있으므로 우월한 면은 더욱 擴充시키되 열악한 면은 깨끗이 버려야 한다. 이러한 分別 없이 덮어놓고 특색이요 전통이라 하며 고집하기만 한다면 그것은 進步向上과 改過遷善이 없는 굳어져버린 특색과 전통으로 웅어리만 저서 결국 害毒의 결과를 가져온다. 이러한 의미에서 조선미술의 특색과 전통을 찾되 항상 그 優劣의 面을 判定하여야 한다.

## V. 고유섭의 東洋畫論

고유섭 동양화론의 核心은 運動의 傾向態로서 線의 개념이다. 이 개념은 그의 「東洋畫와 西洋畫」(1936)란 논문에서 가장 명확하게 정리되어 있다. 우현의 화론에서 먼저 주목해야 할 점은 그가 동양화의 근본원리를 太古無法, 太朴不散, 太朴一散, 而法立矣, 法於何立, 立於一劃이라 한 중국 17세기 후기 화가 石濤의 一劃論에서 찾았고, 그 속에서 그의 유명한 운동의 경향태 개념을 발전시켜 나갔다는 사실이다.<sup>13</sup>

---

전대의 훌륭한 회화상의 업적을 위면하고, 중국적인 寫意의 세계에 학문이 부족한 상태에서 경도되었던 데에 원인이 있었다고 볼 수 있다."

우현은 일회론을 다음과 같이 설명하고 있다.

線은 點에서 출발하고 線이 발전하여 面이 된다. 點은 無目的的 指向性을 가진 한 개의 混沌體 즉 카오스이니 석도가 말하는 太古요 太朴이다. 이러한 點은 어떠한 방향이든지 자유롭게 연장될 수 있는 可能態이다. 그러므로 이 可能態의 運動態가 바로 線이다.

우현은 이 움직임의 욕구, 끊임없는 變化 指向性이 바로 동양의 자연관, 즉 자연과의 일체를 위해 자연으로 회귀하려는 욕구이며, 그 속에 현시되는 예술의욕이라고 보고, 이러한 운동의 경향태에서 탄생한 線描畫法을 동양화의 기본양식(빌플린학파의 視樣式에 준한)으로 파악했다. 이 接點을 통해 우현은 자신의 「學難」에서 밝힌 바와 같이 빌플린학파의 시양식 개념과 리글학파의 예술의욕 개념을 동일시키고 동양회화사관의 준칙을 찾을 수 있다고 볼 수 있다.

우현은 동양과 대비하여, 西洋은 人間中心의 自然觀으로 인해 자연을 存在된 形態, 즉 完成態로 이해하고 인간도 그중 하나로서, 이러한 완성태로서의 본질을 찾으려는 것이 서양 예술의욕의 근본이라고 보았다. 따라서 서양미술의 시형식은 바로 이 존재태, 완성태의 본질을 찾는 데서 시작한다고 생각하였다. 따라서 존재태가 근본인 西洋畫는 面의 表現, 운동태를 근본으로 하는 東洋畫는 線 中心의 表現이라는 점에서 서양화와 동양화의 차이를 찾았다고 할 수 있다.

그는 동양화에서 중요한 書畫一致의 精神을 이 운동 경향태의 미학에서 이해하고, 서법의 존재원리도 이 일점과 일획에서 터득하고 있다. 그리고 화목 중에 이러한 선의 운동태를 잘 나타내는 것으로 四君子畫를 지목하고 梅蘭菊竹의 한 가지, 한 잎이 이러한 운동 원리에서 출발한다고 보았다.

---

<sup>13</sup> 우현은 石濤의 畫論書인 『畫語錄』을 숙독한 것으로 보인다.

## VI. 결론 - 한국미술사학, 고유섭과 그 이후, 그리고 미래

우현의 한국미술사는 作品과 遺物의 實과 相(形相)의 역사적 연구, 그리고 그 연구에 바탕한 理와 質 즉 美的 價値의 역사적 연구, 兩 側面의 有機的 統合體라고 말할 수 있다. 그리고 後者 즉 미적가치와 미의식의 연구는 그의 미술사의 궁극적인 목표로서 그 목표를 달성하기 위해 前者를 실천해야만 했다고 말할 수 있다. 그는 「朝鮮美術의 몇날 性格」(1940)에서 “... 이상 조선미술에의 성격적인 개념을 草疎한 대로 나열시켜 보았지만 ... 조선미술의 특징을 구체적으로 파악하자면 역사적·사회적 검토를 충분히 해야 할 것이요 본론과 같이 일반적인 데서는 그 구체적 이해를 얻기 어려울 것이다.”라고 말했다. 그는 또 “우리의 미는 어떠한 것이냐는 그것을 작품에서 유물에서 실증하는 데 있다.”라고 말하고, ‘아름다움’은 종합적 생활감정의 이해작업이고, 생활감정은 시대를 따라 변화하므로, 따라서 그 변화를 역사적으로 고찰해야 한다고 부언했다.<sup>14</sup>

그는 미의 보편성과 특수성에 대한 사적 고찰을 서양과 대비한 동양적인 큰 틀에서(“운동의 경향태” 개념: 線의 개념), 각 민족의 큰 틀에서(멋, 구수한 맛, 寂照美 등), 각 민족의 역사 속의 시대라는 큰 틀에서(삼국, 통일신라, 고려, 조선), 각 시대 속의 시기적 틀에서(조선 전기와 후기), 그리고 각각의 예술가의 틀에서 진행해 나갔다. 이러한 그의 미학미술사적 방법론의 꽃이 그의 韓國塔婆研究, 高麗佛教美術研究로 볼 수 있다. 조선시대의 연구는 그의 갑작스러운 죽음으로 완성을 보지 못하고 말았다.

又玄의 學風은 그의 3명의 제자, 黃壽永, 秦弘燮, 崔淳雨, 그리고 李東洲에 의해 계승되었다. 그러나 이후의 한국미술사는 又玄의 美術史에서 결코 분리될 수 없었던 韓國美와 美意識의 탐구, 즉 美學的 디멘션이 일단 배제되는 시기를 맞게 되었다. 이러한 新學風, 즉 ‘現代的 미술사학’에 기초한 한국회화사는 美國에서 繪畫 중심으로 진행된 美術史教育을 받고 귀국한 安輝瀟 선생과 함께 시작되고 일차 완성을 보게 되었다. 그는 우리나라 회화연구에서 각 나라나 각 시대의 경향과 특징을 작품의 양식과 화풍의 분석·고찰을 통해 결론내리는, 즉 그의 말대로 “현대적 미술사학의 방법론을 철저히 활용하여 냉철하게 보고 그 결과를 그대로 결론으로 이끌어 내고자” 하는 작업에 일생을 바쳐왔다. 2000년 11월에 출판한

<sup>14</sup> 고유섭, 『우리의 美術과 工藝』(1934), “序頭話”

『한국 회화사 연구』에 실린, 「조선시대 회화연구의 과제」라는 글에서 표명한대로, “미의식을 포함한 보다 다각적인 측면의 고찰이 필요하다고 볼 수 있지만 미술사 전공자가 일차적으로 감당할 수 있고 또 해야만 할 것들”, 즉 작품사료와 문헌사료의 발굴 등 그중에서도 가장 중요한 철저한 樣式史的 考察을 그는 중시하였다. 그 목적을 달성하기 위해 안휘준선생의 미술사는 과감히 又玄의 學風에서 벗어나야만 했다. 그는 同 著書에 실린 「나의 한국회화사 연구」에서 다음과 같이 자신의 학문의 여정을 회고하고 있다. “필자가 지금까지 회화사나 미술사와 관련하여 해 온 일은 일종의 기초 작업적 성격을 띠고 있다고 볼 수 있다.” 여기에서 우리는 이러한 기초 작업 없이는 미의식의 탐구(미학적), 즉 미술사 연구의 가장 궁극적인 경지에 도달하는 것은 불가능하다는 인식과 더불어, 결국 양식사적 고찰이 미술사의 끝은 아니라고 생각하는 선생의 사관을 감지할 수 있다.

그간 又玄學風의 延長線상에서 이해될 수 있는 강우방(『美의 巡禮』, 1993), 권영필(『미적 상상력과 미술사학』, 1996) 선생의 저술들이 나오긴 했으나 예외적인 경우였다. 근래에 들어 홍선표, 유홍준 선생 등을 필두로 차세대 학자들이 양식사적 연구 외에 화론 연구, 회화관 연구, 사회경제사적 연구 등을 차근차근 진행해 왔다. 이러한 연구의 축적이 이루어지면, 가까운 미래에 아니면 다음 세대 학자들에 의해 우현의 古典的인 美學美術史的 방법론과 豫示들이 한국회화사 연구에서 다시 빛을 보게 될 수 있을 것으로 믿는다.

■ 투고일 2005년 9월 30일 | 심사일 2005년 10월 5일 | 심사완료일 2005년 10월 14일 ■

## 부록 1 : 고유섭 論著目錄 - 主題別 분류

### 文學

- 1925, 「京仁八景」(時調), 『東亞日報』  
1925, 「聖堂, 苦難, 心候, 夕照」, 『文友誌』  
1925, 「海邊에 살기」, 『文友誌』  
1925, 「廢墟」(詩劇), 『文友誌』  
1925, 「無題 南窓一束」, 『文友誌』  
1926, 時春愁 其他, 『文友誌』  
1927, 「雜文隨筆」, 『文友誌』  
1927, 「花江逍遙賦」, 『文友誌』  
1936. 9, 「哀想의 青春日記」, 『朝光』  
1938, 「售狗沽酒」(高青), 『畫說』10月號  
1940. 1. 1, 「陽曆正月」(隨筆), 『高麗時報』  
1940. 5. 31稿, (未發表)「高麗館中詩 二首」(汲月堂 雜識)

### 美學

1930. 7, 「美學의 史的概觀」, 『新興』第3號  
1930. 3, 「藝術的活動の本質と意義」, 京城帝國大學 卒業 學士學位論文  
1935. 6. 8-11, 「美의 時代性과 新時代 藝術家의 任務」, 『東亞日報』  
1937, 「形態美의 構成」, 『梨花』第7輯  
1940, 「現代美의 特性」, 『人文評論』新年特大號  
1940, 「'말로' 의 模倣說」, 『人文評論』10月號 第3卷 第9號  
1940. 11, 「古代人의 美意識-특히 三國時代」, 『朝光』11月號  
1941, 「游於藝」, 『文章』5月 廢刊號  
「美學概論」, 延禧專門學校講義案

### 踏查記

- 「東九陵遠足記」, 『學生誌』, 漢城圖書株式會社  
1931. 7, 「擬似金剛遊記」, 『新興』第5號

1934. 8, 「寺蹟巡禮記」, 『新東亞』 8月號  
 1937. 11, 「松都古蹟巡禮(記略)」, 『朝光』  
 1938, 「慶州紀行의 一節」, 『梨花』 第8輯  
 1938. 9, 「高句麗古都國內城遊觀記(匿名高青)」, 『朝光』  
 1939. 7, 「名山大川」, 『朝光』  
 1939. 8, 「善竹橋辯」, 『朝光』  
 1939. 8. 1, 「나의 잊히지 못하는 바다」, 『高麗時報』  
 1939. 10, 「朴淵說話」, 『文章』 10月號  
 1940. 7. 16 · 8. 1, 「慶州紀行의 一節」, 『高麗時報』  
 1940. 9. 1, 「高麗의 京」, 『高麗時報』  
 1940. 12. 8稿, 「正倉院御物觀記」, 『每日申報』

## ■佛教美術

- 1931, 「金銅彌勒半跏像의 考察」, 『新興』 第4號  
 1932. 1, 「朝鮮塔婆概說」, 『新興』 第6號  
 1934. 9, 「金剛山の 野鷄」, 『新東亞』 9月號  
 1935. 6. 1-7. 1, 「演福寺와 그 遺物」, 『高麗時報』  
 1935. 8. 16, 「興國寺와 그 附近」, 『高麗時報』  
 1935. 12, 「朝鮮の塔婆について」, 『學海』 第2輯, 京城帝大文科助手會  
 1936. 3, 「瓦製菩薩頭像」, 『朝光』  
 1936. 11, 「朝鮮塔婆의 研究」 1回, 『震檀學報』  
 1937, 「高麗의 浮屠美術」, 『朝鮮總督府 中等教育 朝鮮語 及 漢文讀本』 卷5  
 1937. 11, 「佛敎가 高麗藝術意慾에 끼친 影響의 一考察」, 『震檀學報』 第8卷  
 1937. 11. 16, 「復興寺의 雙塔古蹟과 元通寺의 法華經書塔」, 『高麗時報』  
 1937. 12. 1, 「中臺本是法王基」, 『高麗時報』  
 1938. 9, 「所謂開國寺塔について」, 『考古學』 第9卷 第9號  
 1939. 3, 「朝鮮塔婆의 研究」(第2回), 『震檀學報』 第10卷  
 1939. 9, 「八方金剛座」, 『文章』 9月號 第1卷 第7號  
 1939. 7, 「所謂開國寺塔について」의 補, 『考古學』 第10卷 第7號  
 1939, 「金大成」, 『朝鮮名人傳』 第1卷, 朝鮮日報社

- 1940, 「居祖庵佛幀」(汲月堂 雜識 其二), 『文章』第2卷 第6號
1940. 6, 「朝鮮塔婆의 研究(第三回)」, 『震檀學報』第40卷
1940. 9. 16, 「扶蘇山敬天寺塔」, 『高麗時報』
- 1941, 「藥師信仰과 新羅美術-造型美術에 끼쳐진 影響의 一場面」, 『春秋』1月 20日稿 3月號
1941. 1. 27 稿, 「朝鮮美術과 佛教」, 『朝光』
- 1943, 「佛國寺의 舍利塔」, 『清閑』第15冊
1943. 6. 10, 「朝鮮塔婆의 樣式變遷」, 『日本諸學研究報告』第21篇(藝術學)
1943. 7. 16, 「佛教美術に就いて」, 惠化專門學校講演 手記

### ■三國時代の 美術

- 1932, 「朝鮮美術史話-其2 高句麗의 繪畫美術」, 『東方評論』第1卷 第3號
- 1932, 「高句麗의 美術-朝鮮美術史話」, 『東方評論』第2·3號
1936. 1. 5-6, 「高句麗 雙楹塚」, 『東亞日報』
1936. 1. 5-6, 「高句麗雙楹塚」(옛 자랑 새 解釋), 『東亞日報』
- 1936, 「百濟의 美術」(東亞日報 所載), 『朝鮮總督府中等教育朝鮮語及漢文讀本』, 卷四
- 1936, 「新羅의 金鐵工藝」(東亞日報 所載), 『朝鮮總督府中等教育朝鮮語及漢文讀本』, 卷四
1939. 8. 31, 「三國美術의 特徵」, 『朝鮮日報』
- 1940, 「新羅의 美術」, 『太陽』2·3月 合併號 第1卷 第2號

### ■繪畫

1935. 9, 「高麗畫蹟에 대하여」, 『震檀學報』第3卷
1935. 11. 1, 「新羅工藝美術」, 『朝光』創刊號
- 1935, 「高麗時代の繪畫の外國との交渉」, 『學海』第1輯, 京城帝大文科助手會
- 1935, 「高麗時代繪畫의 外國과의 交流」
1936. 2, 「東洋畫와 西洋畫」, 『四海公論』第2卷 第2號
1936. 4. 25-27, 「古書畫에 대하여」1-3, 『東亞日報』
- 1938, 「安堅」, 『國史辭典』第1冊, 富山房
- 1938, 「安貴生」, 『國史辭典』第1冊, 富山房
- 1938, 「尹斗緒」, 『國史辭典』第1冊, 富山房
- 1939, 「安堅」, 『朝鮮名人傳』第1卷, 朝鮮日報社

- 1939, 「金弘道」, 『朝鮮名人傳』第2卷, 朝鮮日報社  
 1939, 「朴韓味」, 『朝鮮名人傳』第2卷, 朝鮮日報社  
 1939, 「恭愍王」, 『朝鮮名人傳』第2卷, 朝鮮日報社  
 1939, 「強古乃未」, 『朝鮮名人傳』第3卷, 朝鮮日報社  
 1939, 「顧愷之」, 『世界名人傳』, 朝鮮日報社  
 1939, 「吳道玄」, 『世界名人傳』, 朝鮮日報社  
 1940, 「仁王霽色圖 鄭謙齋 小考」(汲月堂 雜識 其三), 『文章』第2卷 第7號  
 1940, 「人齋 姜希顔 小考」(汲月堂 雜識 其四·五), 『文章』10·11月號  
 1940, 「朝鮮の繪畫」, 『英文大日本百科辭典』, 日本學術振興會

### ■ 陶瓷 · 기타 工藝

1934. 10. 11-20, 「우리의 美術과 工藝」, 『東亞日報』  
 1936. 1. 2-3, 「高麗陶瓷」(옛 사랑 새 解釋), 『東亞日報』  
 1937, 「高麗의 陶磁工藝」, 『朝鮮總督府 中等教育 朝鮮語 及 漢文讀本』卷5  
 1939. 3, 「靑瓷瓦와 養怡亭」, 『文章』創刊號  
 1939. 4, 「畫靑瓷瓦와 香閣」, 『文章』4月號 第1卷 第3輯  
 1939, 「靑瓷瓦와 養怡亭」, 『茶わん』5·6月 百號 記念號  
 1939, 『朝鮮의 靑瓷』, 東雲文庫 第5卷, 日本東京寶雲舍  
 1940. 1. 4-7, 「朝鮮文化의 創造性(工藝)」, 『東亞日報』  
 1940, 「朝鮮古代의 美術工藝에 就いて」, 『モダン日本 朝鮮版』  
 1941, 「高麗陶磁와 李朝陶磁」, 『朝光』10月號  
 1941, 「高麗靑磁瓦」, 『春秋』11月號

### ■ 建築 · 史蹟

1932. 12, 「露西亞의 建築」, 『新興』第7號  
 1932, 「現代의 建築(匿名 蔡子雲)」, 『東亞日報』  
 1935. 5, 「高麗의 佛寺建築」, 『新興』第8號  
 1935. 8. 1, 「王輪寺와 人熙殿」, 『高麗時報』  
 1935. 11, 「壽昌宮과 旻天寺」, 『高麗時報』  
 1935. 11. 16, 「奉恩寺와 國子監」, 『高麗時報』

1935. 12. 1, 「由岩山の古蹟」, 『高麗時報』
1935. 7. 16, 「順天館의沿革」, 『高麗時報』
1936. 1. 1 · 15, 「昭格殿과 龜山寺」, 『高麗時報』
1936. 2. 1 · 16, 「廣明寺와 溫鞋陵」, 『高麗時報』
1936. 3. 16, 「板積窯 와 延興殿」, 『高麗時報』
1936. 4. 1-16, 「玄化寺와 淸寧齋」, 『高麗時報』
1936. 5. 1, 「玄陵, 正陵 及 雲岩寺」, 『東亞日報』
1936. 5. 16, 「開京(松都)의 城郭」, 『高麗時報』
1936. 3. 1, 「安化寺의 展望」, 『高麗時報』
1936. 6. 1, 「妙蓮寺와 寒松亭」(三峴新宮), 『高麗時報』
1936. 6. 15, 「開國寺와 南溪院」, 『高麗時報』
1936. 9. 29 · 30, 「高麗舊都に甦つた開城の古蹟」, 『朝鮮新聞』
1937. 7. 1, 「崇教寺와 雲錦樓」, 『高麗時報』
1937. 4. 16, 「興王寺의 歷史」, 『高麗時報』
1937. 5. 1, 「九齋學 과 中和堂」, 『高麗時報』
1937. 5. 16, 「白馬山(西湖) 江西寺의 浦景」, 『高麗時報』
1937. 6. 1, 「龜臺窟附廣明 · 日月兩寺考」, 『高麗時報』
1937. 6. 15, 「吹笛峰天壽寺」, 『高麗時報』
- 1937, 「僧鐵關と釋中庵」, 『畫說』 8月號
1937. 7. 16, 「西郊西의 國淸寺」, 『高麗時報』
1937. 8. 1, 「壽德宮太平亭」, 『高麗時報』
1937. 9. 1, 「善竹危橋石老罇」, 『高麗時報』
1937. 10. 16, 「靈昌里雙明齋契會地」, 『高麗時報』
1940. 10. 1, 「高麗王陵과 그 形式」, 『高麗時報』
1941. 2. 16, 「古代定都의 諸條件과 開城」, 『高麗時報』

## ■美術史 외 기타

- 1932, 「朝鮮古美術에 關하여」, 『朝鮮日報』
1934. 3, 「朝鮮의 塔寫眞展觀」
1934. 10, 「朝鮮古蹟에 빛나는 藝術」, 『新東亞』 11月號

- 1935, 「開城府民의 失功」, 『高麗時報』第3號
1936. 10, 「靜寂한 神의 世界」, 『朝光』
1936. 9, 「新羅와 高麗와의 藝術文化 의 比較試論」, 『四海公論』
1936. 4. 14-16, 「輓近의 骨董蒐集」, 『東亞日報』
1937. 1. 4, 「古代美術에서 우리는 무엇을 얻을 것인가」, 『朝鮮日報』
1938. 12. 1, 「錢別の瓶」, 『京城大學新聞』
- 1939, 「朝鮮의 彫刻」, 『英文大日本百科辭典』, 日本學術振興會
1940. 7. 26 · 27, 「朝鮮美術文化의 몇날 性格」, 『朝鮮日報』
1940. 6, 「地方でも勉强出来るか」, 『良書』第12號, 朝鮮總督府圖書館
- 1940, 「申世霖의 墓誌銘」(汲月堂 雜識 其一), 『文章』第2卷 5月號
1940. 6, 「開城博物館陳列品解説」, 『朝光』
- 1941, 「吾が博物館の誇りとして」, 『モダン日本 朝鮮版』
- 1941, 「開城博物館を語る」, 『茶わん』8月號
- 1941, 「郷土藝術의 意義」, 『三千里』4月號
- 1941, 「朝鮮古美術의 特色과 그 傳承問題」, 『春秋』7月號
- 1941, 「美術의 韓日交涉」(中斷), 『朝光』8月號
1941. 1. 1, 「史上의 辛巳年」, 『高麗時報』

## ■ 評論 · 時論

1931. 10, 「協展觀評」, 『東亞日報』
1933. 11, 「現代世界美術界의 歸趨」, 『新東亞』
- 1935, 「學難」
1937. 1. 4, 「古代美術研究에서 우리는 무엇을 얻을 것인가」, 『朝鮮日報』
1938. 12. 1, 「앞호리스멘」, 『博文』제3집, 博文書館
1940. 1, 「翻譯必要」(隨筆), 『博文』1月號 第3卷 第1號
1940. 6, 「裁斷」(私說放送局), 『朝光』
1940. 12. 13稿(削除), 「自認定他認定」, 『博文』

## ■ 書藝

### 개설 및 총설

「海東歷代名家筆譜」1-6, 翰南書林, 1924

黃義敦, 「朝鮮書道の變遷」, 『朝光』 73, 1941. 11

渡邊刀水, 「朝鮮の書道を語る」, 『書之友』 7-9, 雄山閣, 1941

### 삼국 · 통일신라 · 발해

「東國書家の祖 金生」, 『한빛』 2, 1082. 1

文一平, 「書道の元祖 新羅 金生」, 『湖巖全集』 2, 三省堂, 1939

\_\_\_\_\_, 「新羅名筆 金陸珍」, 『湖岩全集』 2, 1939

池內宏, 「高句麗人牟頭婁の墓と墨書の墓誌」, 『書』 1-11, 1937. 11

### 고려시대

文一平, 「高麗名筆은 누구인가」, 『湖岩全集』 2, 1939

\_\_\_\_\_, 「僧 坦然과 學士 洪灌」, 『湖岩全集』 2, 1939

\_\_\_\_\_, 「杏村 李富과 柳巷」, 『湖岩全集』 2, 1939

### 조선시대

李漢福, 「朝鮮藝術史上에 나타난 阮堂先生」, 『如是』 1, 1928. 6

洪淳赫, 「韓末政客遺墨雜攷」, 『新東亞』 53-1/7, 1936. 3/7

文一平, 「書道大家 金秋史」, 『湖巖全集』 2, 1939

\_\_\_\_\_, 「安平大君과 韓石峰」, 『湖巖全集』 2, 1939

\_\_\_\_\_, 「尹白下와 李圓嶠」, 『湖巖全集』 2, 1939

<sup>15</sup> 이 문헌목록은 한국미술연구소 편, 『東아시아 繪畫史研究 單行本目錄』, 『美術史論壇』 10호(2000 상반기) 별책 부록에 기초하였음.

- 文一平, 「金阮堂特輯」, 『書品』 153, 1913
- 藤塚隣, 「金阮堂の書論」, 『文獻韓國』 6-1, 1940. 1
- \_\_\_\_\_, 「葉東郷と金阮堂の翰墨綠-清朝文化東漸史の斷面」, 『書苑』 4-12, 1940. 12
- \_\_\_\_\_, 「廣東文化と李朝の金阮堂」, 『書之友』 7-11, 雄山閣, 1941
- \_\_\_\_\_, 「朱野雲と金阮堂の墨緣」上~下, 『書』 5-3~5, 1941. 3~5
- \_\_\_\_\_, 「阮雲台と李朝の金阮堂」, 『書苑』 6-2, 1942. 2
- 禿氏祐洋, 「高句麗時代の寫經に就いて」, 『寶雲』 25, 1925

## ■ 繪畫

### 개설 및 총설

- 吉田英三郎, 『朝鮮書畫家列傳』, 京城日報社, 1915
- 鮎具房之進, 「朝鮮의 書畫」, 『毎日新報』, 1918. 5. 14(9회 연재)
- 朴鍾鴻, 「朝鮮美術의 史的 考察」, 『開闢』, 1922
- 高義東, 「朝鮮의 十三人 畫家」, 『開闢』 61, 1925. 7
- 吳世昌 編, 『槿域書畫徵』, 啓明俱樂部, 1928
- 李下冠, 「朝鮮畫家 總評」, 『東光』 21, 1931. 5
- 關野貞, 『朝鮮美術史』, 朝鮮史學會, 1932
- 『朝鮮名畫集』, 聚樂社, 1933
- 『李王家博物館所藏品寫真帖』, 繪畫之部, 李王職博物館, 1933
- 金周經, 「朝鮮의 畫家와 그 遺作」, 『學燈』 23, 1936. 2
- 關野貞, 『朝鮮美術史』, 聚樂社, 1937
- \_\_\_\_\_, 『朝鮮と建築と藝術』, 東京: 岩波書店, 1941
- 藤懸靜也, 「足利時代以前の繪畫-附我國に散在せる朝鮮畫-」, 『繪畫清談』
- 關野貞, 『朝鮮と建築と藝術』, 東京: 岩波書店, 1941
- 科治朝鳴, 「朝鮮の繪」, 『古美術』, 寶雲舍, 1942
- Eckardt, Andre, *Geschichte der koreanischen Kunst*, Leipzig, 1929
- Aunt, Charles, "Some Pictures and Painters of Korea," *Transaction of the Korea Branch of the Royal Asiatic Society Seoul*, Vol. XIX, 1930

삼국시대

『韓國古墳壁畫集』, 李王職博物館, 1916

신라·백제·가야

文一平, 「畫聖 率居와 <皇龍寺 壁畫>」, 『湖岩全集』 2, 1939/ 『韓國의 文化』, 乙酉文化社, 1969

齋藤忠, 「慶州發見狩獵文傳」, 『考古學雜誌』 24-11, 1934, 10/ 『新羅文化論』, 吉川弘文館, 1973

고구려 고분벽화

池内宏·梅原末治, 「滿洲國通化省輯安縣に於ける高句麗壁畫蹟」, 『考古學雜誌』 30-9, 日滿文化協會, 1940

文一平, 「麗僧 曇徴과 法隆寺壁畫」, 『湖岩全集』 2, 1939

宋錫夏, 「集安 高句麗古墳과 樂器」, 『春秋』 2-1, 1941

太田洋夫, 「朝鮮古墳壁畫の發見に就て」, 『藝術新潮』 12-4, 1913

歸鞍子, 「朝鮮古墳發見の壁畫」, 『國華』 276, 1913. 5

關野清, 「朝鮮高句麗時代の壁畫について」, 『中央美術』 28, 1914/ 『美術學報』 17-3

\_\_\_\_\_, 「高句麗時代の壁畫」 1-3, 『國華』 294/297/298, 1914. 11/1915. 2-3

\_\_\_\_\_, 「新發見の高句麗時代の繪畫」, 『國華』 326, 1917

\_\_\_\_\_, 「新しく發見された高句麗時代の壁畫」, 『美術學報』 12-4, 1917

\_\_\_\_\_, 「朝鮮古陵の意匠模様」, 『現代の圖案工藝』 33, 1917

\_\_\_\_\_, 「平壤附近に於ける高句麗時代の墳墓及繪畫」, 『國華』 327, 1917

鳥居龍藏, 「朝鮮に遺れる壁畫」, 『美術之日本』 9-2, 1917

內藤湖南, 「高句麗古墳壁畫」, 『審美』 8-9, 1919

李王職, 「高句麗壁畫墳」, 『考古學雜誌』 13-9, 1923

森隆貞, 「江西壁畫發見の由來とその出世」, 『朝鮮研究』 3-8, 1930

澤村田太郎, 「朝鮮古墳發見の壁畫」, 『東洋美術史研究』, 1932

齋藤忠, 「高句麗古墳壁畫」, 『古美術』 151, 寶雲舍, 1933

浜田耕作, 「高句麗の壁畫について」, 『東洋學報』 8, 1937

內藤湖南, 「高句麗古墳壁畫に就いて」, 『支那繪畫史』, 弘文堂書房, 1938

田中豐藏, 「朝鮮高句麗古墳壁畫の調査及び撮影」, 『服部報公會研究抄錄』 5, 1938

堂本印象, 「半島の古墳壁畫を見る」, 『美之國』, 美之國社, 1939

- 池内宏・梅原末治, 「滿洲國通化省に於ける高句麗の壁畫墳」, 『考古學雜誌』 30-9, 1940
- 小泉顯夫, 「新發見の壁畫古墳」, 『文化朝鮮』, 1941
- E. Chavannes, "Les Monuments de l'ancien royaume de Cor en de Kaokeou-li," *Toung Pao*, 1908

#### 고려시대

- 文一平, 「恭愍王과 그의 繪畫」, 『湖岩全集』 2, 1939/ 『韓國의 文化』, 乙酉文化社, 1969
- \_\_\_\_\_, 「畫家 李寧과 禮成江圖」, 『湖岩全集』 2, 1939/ 『韓國의 文化』, 乙酉文化社, 1969
- 脇本十九郎, 「高然暉に就て」, 『美術研究』 13, 1933. 1

#### 조선시대

- 金瑬俊, 「李朝의 山水畫家」, 『文章』 53, 1939. 4
- 松島惇, 「珍しい朝鮮李朝時代の大畫幅」, 『考古學雜誌』 16-1, 1926
- 脇本十九郎, 「日本水墨畫壇に及ぼせる朝鮮畫の影響」, 『美術研究』 28, 美術研究所, 1934. 4
- 佐瀬直衛, 「李朝時代の畫人」, 『朝鮮』 317, 1941

#### 조선초기

- 瀧精一, 「周文と秀文」, 『國華』 366, 1920
- 獅埼庵, 「李福筆柳下牧童圖」, 『國華』 373, 1922
- \_\_\_\_\_, 「水鑑筆屈原漁父圖解」, 『國華』 377, 1922
- \_\_\_\_\_, 「芭蕉夜雨圖」, 『國華』 396, 1923
- 內藤湖南, 「朝鮮安堅の夢遊桃源圖」, 『東洋美術』 3, 1929. 9
- 學鷗漁夫, 「安堅の夢遊桃源圖」, 『朝鮮』 175號, 朝鮮總督府, 1930. 3
- 陽岳生, 「安堅筆夢遊桃源圖に就て」, 『國華』 497號, 1932. 4
- 熊谷宣夫, 「芭蕉夜雨圖考」, 『美術研究』 8號, 1932. 8
- 稻葉岩吉, 「申叔舟の畫記—安平大君の付藏竝に安堅について」, 『美術研究』 19, 1933. 7
- 脇本十九郎, 「尊海渡海日記屏風」, 『美術研究』 28, 1934
- \_\_\_\_\_, 「日本水墨畫壇に及ぼせる朝鮮畫の影響」, 『美術研究』 28號, 1934. 4
- 渡邊一, 「秀文」, 『美術研究』 83, 1938
- 文一平, 「師任堂 申氏」, 『湖岩全集』 2, 1939/ 『韓國의 文化』, 乙酉文化社, 1969

文一平, 「安堅과 그의 遺品」, 『湖岩全集』 2, 1939/ 『韓國의 文化』, 乙酉文化社, 1969  
\_\_\_\_\_, 「崔涇과 姜希顔」, 『湖岩全集』 2, 1939/ 『韓國의 文化』, 乙酉文化社, 1969

#### 조선중기

文一平, 「金湜와 三絶」, 『湖岩全集』 2, 1939/ 『韓國의 文化』, 乙酉文化社, 1969  
\_\_\_\_\_, 「李慶胤과 李植」, 『湖岩全集』 2, 1939/ 『韓國의 文化』, 乙酉文化社, 1969  
\_\_\_\_\_, 「李澄 · 趙速 · 金明國」, 『湖岩全集』 2, 1939/ 『韓國의 文化』, 乙酉文化社, 1969  
墨田省三, 「義順館迎詔圖に就て」, 『青丘學叢』 18號, 1934. 11  
文一平, 「尹斗緒」, 『湖岩全集』 2, 1939/ 『韓國의 文化』, 乙酉文化社, 1969  
\_\_\_\_\_, 「晝仙 金弘道」, 『湖岩全集』 2, 1939/ 『韓國의 文化』, 乙酉文化社, 1969  
\_\_\_\_\_, 「晝宗 鄭敦」, 『湖岩全集』 2, 1939/ 『韓國의 文化』, 乙酉文化社, 1969  
\_\_\_\_\_, 「張承業」, 『湖岩全集』 2, 1939/ 『韓國의 文化』, 乙酉文化社, 1969  
金塔俊, 「吾園帙事」, 『文章』 1-11, 1939. 12

#### 조선후기

池内宏, 「東萊の安樂書院と釜山東來二城陷落の圖」, 『青丘學叢』 26號, 1936

## 국문초록

본 논문은 又玄 고유섭의 繪畫史 研究 중 朝鮮時代에 초점을 두고자 한다. 그 이유는 三國, 統一新羅, 高麗시대의 연구까지를 포함하면 광범위하기도 하지만, 유달리 그의 조선시대 회화사에 관한 연구업적이 제대로 빛을 보지 못했기 때문이다. 흥미로운 사실은 又玄의 朝鮮時代 繪畫에 대한 논문들은 後學들이 거의 거들떠보지도 않았을 뿐더러, 보다 그의 학문 전체의 시대적 限界, 즉 植民地 時代의 史觀에 대한 비판에 일관해 온 듯한 인상을 준다.

又玄의 朝鮮時代 繪畫史 연구는 화가별 연구, 화론의 집성에서 시작되었던 것으로 보인다. 그가 발표한 安堅, 姜希顔, 鄭善, 金弘道에 관한 논문들은 이미 現代 韓國繪畫史의 기틀을 마련하고 있고, 또 그 안에서 中國·日本 繪畫와 맺은 관계는 물론이고 나아가 그들 회화에 나타난 朝鮮時代의 美意識과 表現樣式의 성립과 변화, 영향 관계를 탐구하고 있다. 死後 그 자신의 표현대로 '未終章'으로 끝난 韓國繪畫史 연구는 황수영, 진홍섭, 최순우, 이동주 선생 제위에 의해 계승되어, 다음 세대에 와서 안휘준 선생에 의해 일차 완성을 보았으나 그의 양식분석과 작품과 문헌사료의 검증에 기초한 철저한 과학적인 연구태도는 미의식을 포함한 다각적인 측면을 배제한 것이었다. 이제 홍선표 선생 등 차세대 학자들에 의해 또 하나의 轉機를 맞고 있으며 이들은 보다 다각적인 연구를 지향하고 있다. 이들을 통해 고유섭 유산의 중요성이 재인식되고 한국회화사에서 이룩한 그의 학문적 성취가 인정받기를 바란다.

이 논문은 고유섭의 미술사 史觀, 고유섭의 회화사 연구방법과 연구범위, 고유섭의 朝鮮時代 繪畫史 研究論文 고찰, 고유섭의 繪畫觀, 고유섭의 東洋畫論으로 구성되어 있다.

끝으로 고유섭의 사고와 학문적 범위를 알기 위해 <부록 1>에는 종류별로 그의 전 출판물을 정리해 보았고, 또 <부록 2>에서는 그의 연구와 집필기간 동안인 1908-1944년 기간에 한, 일, 독, 불에서 출판되었던 한국 서예와 회화사 관련 책과 논문, 수필들을 총 열거해 놓음으로써 후학들이 그의 학문적 사승관계와 영향의 성격, 그리고 학문적 독창성을 탐구할 수 있는 자료를 제공하고자 하였다.

## ABSTRACT

# Go Yuseop and the Study of Korean Painting

**Kim Hongnam**

This study is focused on the scholarship of Go Yuseop on the Joseon-dynasty painting, one of his scholarly accomplishments which has not been given due attention. It is an intriguing phenomenon that his studies on the subject have been often ignored by later scholars in the midst of criticism of his overall art historical view as based on colonial mentality and limitation.

Go Yuseop's research on the history of Joseon painting appears to have started with individual painters and painting theory. His essays on An Gyeon, Gang Heuian, Jeong Seon, and Gim Hongdo established a firm methodological foundation for later art historians of Korean painting. In these essays he not only explores the relationship with Chinese and Japanese painting, but also the period's sense of beauty and stylistic formation and evolution. After his untimely death, his research work, left "unfinished" in his own words, was succeeded by Hwang Suyeong, Jin Hongseop, Choe Sunu, and Yi Dongju. With a life-long effort of An Hwijun, a complete history of Korean painting has become available. Throughout his career, he set his goal to pursue scientific data and stylistic analysis, intently devoid of aesthetic and political, socioeconomic discussions. Now a group of next-generation art historians including Hong Seonpyo is at work for the advancement of field in a more comprehensive approach. It is a hope of this writer that they recognize the significance of the Go Yuseop legacy and give due credit to his scholarship on the history of

painting.

The main part of this study presents, in order, Go Yuseop's view of art history, his methodology for the study of painting history, analysis of his essays on individual painters, his thoughts on painting, followed by his theory of Asian painting.

Added are Appendix 1, Go Yuseop's published research by category and Appendix 2, List of books and articles on Korean painting and calligraphy published in Korea, Japan, Germany, and France from 1908 to 1944, the year of Go Yuseop's death.