

# 朝鮮時代 指頭畫에 대한 인식과 제작양상: 18-19세기를 중심으로

김 지 은\*

I. 머리말
II. 지두화의 연원
III. 지두화의 유입과 수용
IV. 지두화의 성행
V. 지두화 양식의 다변화
VI. 맺음말

## I. 머리말

指頭畫, 혹은 指畫는 손의 일부, 즉 손가락, 손뼉, 손등, 손바닥 등을 이용하여 그린 그림을 가리키는 말이다. 筆線의 사용이 대상을 묘사하는 데 중요한 역할을 담당하였던 동아시아 회화사의 흐름 속에서 손가락을 작화의 도구로 사용하는 지두화는 매우 독특한 회화장르라 할 수 있다. 손가락은 붓과 같은 흡수성이 없고 먹이 빨리 마르는 경향이 있어 한 번에 긴 선을 그리기 어렵고, 붓에 비해 사물의 정교한 표현이 어려우나, 이로 인해 생겨나는 고졸하며 자연스러운 선의 느낌은 사물의 정수를 표현하는 데 유리한 속기없는 선의 느낌을

---

\* 고려대학교 문화재학협동과정 석사과정 졸업

잘 살려주기도 한다. 이와 같은 지두화의 특성은 문인화의 의취를 살리는 데 유리한 기법으로 적용되기도 하였으며, 혹은 신체를 이용하여 그림을 그린다는 이색적인 특성상 “기이함”을 부각시킬 수 있는 유용한 수단이 되기도 하였다.

이렇게 손을 사용하여 그린 그림이 “지두화”라는 용어로 규정되어 하나의 회화장르로 인식되기 시작한 것은 明末淸初에 이르러서이며, 이와 같은 개념이 조선에 영향을 미치기 시작한 것은 18세기 전반경이다.<sup>1</sup> 지두화의 유입초기에 해당하는 18세기 전반에는 몇몇 문인화가들을 통해 지두화의 제작이 이루어졌는데, 지금까지의 지두화 연구는 주로 이 시기 지두화를 제작한 개별 화가 연구의 한 부분으로만 진행됐다. 이러한 상황 속에서 한국의 지두화에 대한 연구는 조선 후기로 그 시기가 한정되었는데, 근대기에 이르기까지 꾸준히 제작된 한국의 지두화를 대상으로 하여 지두화의 전체적인 흐름을 살피고, 각 시기별 지두화에 대한 인식과 제작 양상, 그리고 그 양식적 특징을 포괄적으로 다룬 연구는 시도되지 않은 상황이다. 또한 한국의 지두화에 대한 논문이 나온 지 20여 년의 시간이 흐르는 동안 새로운 자료와 회화작품이 적지 않게 발굴되었으므로 우리나라 지두화에 대한 총체적인 연구가 필요한 시점에 이르렀다고 생각한다.<sup>2</sup>

이에 본 연구에서는 새롭게 발굴된 문집의 기록과 자료, 회화작품 등을 중심으로 지두화가 조선 화단으로 유입된 이후 지두화에 대한 인식은 어떠한 것이며, 지두화에 대한 화가들의 인식이 조선에서 제작된 지두화의 양식에 어떠한 영향을 미쳤는지에 대한 해답을 찾는 과정을 논의의 중심에 두고자 한다.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> 본 논문에서 사용하는 “회화장르”라는 용어는 회화의 기법을 기준으로 하여 회화작품을 구분하기 위해 임의적으로 사용하고자 하는 개념이다. 지두화는 기법을 기준으로 하여 회화작품을 구분할 때, 크게 모필로 제작된 그림인 모필화와 구별되는 “회화장르”이다. 예술작품을 일정한 기준에 따라 장르로 구분하는 것은 일찍이 문학 분야에서 중요한 논의의 대상이 되어 왔는데, 공통적인 성격을 가진 작품을 한데 묶어 “장르”의 단위로 나누는 방식은 회화장르를 일정한 기준에 따라 구분하는 데에도 유효할 것으로 생각한다. 장르이론에 대해서는 폴 헤르나디 펠 · 金坡五 옮김, 『장르론 : 文學分類의 새方法』(문장, 1983); 조동일, 『한국문학통사』 1(지식산업사, 1987) 참조.

<sup>2</sup> 趙賢柱, 「朝鮮後期 指頭畫에 관한 研究」(이화여자대학교대학원 미술사전공 석사학위논문, 1989); 李源福, 「玄齋沈師正의 指頭畫—〈수하담소도〉와 〈송하음다도〉를 중심으로」, 『한국고미술』 13(미술저널, 1998), pp. 42-50. 윤제홍의 생애와 회화를 다룬 논문은 崔喜淑, 「鶴山 尹濟弘의 繪畫研究」(홍익대학교대학원 미술사전공 석사학위논문, 1989)과 權倫慶, 「尹濟弘(1764-1840 以後)의 繪畫」(서울대학교대학원 미술사전공 석사학위논문, 1996)이 있다. 또한 최근 동아시아 삼국의 지두화를 비교한 연구가 시도된 바 있다. 이윤희, 「동아시아 삼국의 지두화 비교연구」(한국학중앙연구원 한국학대학원 미술사학전공 석사학위논문, 2008).

<sup>3</sup> 본 논문에서 중점적으로 살펴볼 시기는 18-19세기의 지두화로, 지면 관계상 근대기에 제작된 지두화는 제외하였다. 근대기 지두화에 대해서는 趙, 「朝鮮時代 指頭畫 研究」(고려대학교대학원 문화재학협동과정 미술사전공

## II. 지두화의 연원

중국 회화사의 긴 흐름 속에서 붓을 이용한 선의 사용은 사물의 정수를 포착하고자 했던 문인화와 깊은 연관을 맺으며 전개되었다.<sup>4</sup> 이와 같은 흐름 속에서 기록상 처음으로 붓 외의 매개체를 작화의 도구로 이용하였던 화가는 중당시기의 화가 張璪(약 766-778 활동 추정)와 王墨(?-805) 등이다.<sup>5</sup> 기록에 따르면 이들은 술을 마시고 북을 치는 등의 행위를 수반 하면서 신체의 일부를 작화의 도구로 이용하였던 것을 알 수 있어 지금까지의 연구에서 이들은 지두화의 시조로 상정되어 왔다.<sup>6</sup> 그러나 이 기록은 그들이 신체의 일부를 작화의 도구로 사용하였다는 점을 지두화의 기법적인 측면과 연결시킴으로써 이들이 지두화를 시도한 최초의 화가라는 점을 부각시키는 것에서만 그 해석의 가능성이 있는 것은 아니다.<sup>7</sup>

필자가 주목하는 점은 이들의 새로운 창작태도가 당시 비평가들이나 화가들에게 “지두화”라는 용어로 평가되거나 독립된 회화장르로 인식되었던 것이 아니며, 기존의 품등론으로는 구별 지을 수 없는 별격의 테두리, 즉 逸品으로 평가되었다는 사실이다.<sup>8</sup> 흥미로운 점은

석사학위논문, 2007), pp. 104-108 참조.

<sup>4</sup> 중국 書畫史에서 필선의 전개 양상과 그 중요성에 대한 논의는 Robert E. Harrist, Jr., Wen C. Fong, *The embodied image: Chinese calligraphy from the John B. Elliott Collection* (New York: The Art Museum, Princeton University press, 1999), pp. 29-83 참조.

<sup>5</sup> 붓 이외의 도구를 이용하는 행위가 오래 전부터 화단에 존재했을 가능성은 충분히 있으나 이와 연관된 기록은 모두 신화적인 성격이 강하여 신빙성이 부족하다. 張彥遠의 『歷代名畫記』에서는 後漢, 張衡이라는 사람이 발가락으로 駭神이라는 동물을 그렸다는 기록을 찾아볼 수 있다. 張彥遠, 『歷代名畫記』 卷4 참조. 또한 秦始皇 2년 (B.C. 245)에 西城·건소국의 화가 烈裔가 중국에 와서 여러 가지 색소를 입에 머금고 뱀이 내어 그림을 그렸다고 한다. 金鍾大, 『東洋畫論』(一志社, 1978), p. 62 참조.

<sup>6</sup> 장조에 대한 기록은 張彥遠, 『歷代名畫記』 卷10, 唐朝下, 「張操條」 참조.

<sup>7</sup> 지두화의 연원에 관한 문제를 살피기 위해서는 다음의 두 가지 흐름에 주목할 필요가 있다. 첫 번째는 毛筆 외의 작화도구를 이용하여 그림을 그렸던 회화기법상의 전통적 흐름이며, 다른 한 가지는 지두화의 근본적인 창작태도와 연관이 있는 것으로, 붓과 같은 이차적 매개체의 도움 없이 좀더 자유롭게 그림을 그리고자 했던 逸品회풍의 전통이다. 흥미로운 점은 이 두 줄기가 시작점을 공유하고 있다는 것인데, 일품회풍의 시작은 곧 모필 외의 작화도구를 이용한 화가들로부터 시작되었기 때문이다. 그러나 시간의 흐름에 따라 모필 외의 작화도구를 이용하여 그림을 그리는 화가들의 태도는 일품회풍과 접합되기도, 분리되기도 하는 과정을 겪게 된다. 따라서 모필 외의 작화도구를 이용하는 창작행위만을 분리하여 지두화의 연원으로 想定할 경우 지두화의 연원에 대한 균형 잡힌 고찰은 불완전한 수밖에 없다. 이러한 이유로 비교적 이른 시기에 발생한 지두화가 지속적인 전개양상을 보이지 않다가 청대에 이르러서야 성행하는지에 관한 문제는 의문으로 남겨둘 수밖에 없었다.

<sup>8</sup> 장조는 일품회풍의 유행을 예고하는 중요한 화가로, 이 글에서는 장조와 왕목을 함께 일품의 테두리 내에서 언급하였음을 밝혀둔다. 이에 대한 논의는 鄭季玉, 「일품논고」, 『美學』 13(한국미학회, 1988), pp. 67-70; 조송식,

일품의 의미가 시대의 흐름에 따라, 또 이 용어를 사용하는 사람에 따라 조금씩 다르게 해석 되는 양상을 보이면서 명말청초 지두화의 정립에까지 이른다는 점이다.<sup>9</sup>

당 시기를 지나 五代-宋初에 이르면 일품은 黃休復의 『益州名畫錄』에서 알 수 있듯이, 화품상 최고의 위치를 차지하는 品格에 이르게 된다.<sup>10</sup> 이 지점에서 일품화풍은 형사에 얽매이지 않는 자유로운 창작태도에 초점이 맞추어지면서 문인화가들 사이에서 작가의 정신 세계를 자유롭게 표현한 그림의 풍격을 가리키는 평어가 된다.<sup>11</sup> 일품의 의미에 대한 이와 같은 변화는 원대에 이르러 元末 倪瓚(1301-1374)의 “형상을 추구하지 않으며 자기 마음대로 즐기는 것 뿐”인 회화태도로 이어져 그들의 문인화의 창작태도와 접합되었으며,<sup>12</sup> 明末에는 徐渭(1521-1593)의 발목 화조와 같은 호방하고 활달한 회화양식으로 그 맥을 이어가게 되었다.<sup>13</sup>

明末清初의 시기에 두드러지는 일품의 변화양상은 일품화풍의 창작태도가 문인화의 창작태도와 동일시되었던 인식의 흐름이 지속되는 한편, 새로운 회화의 조류에 자극제로 작용하여 구체적인 회화양식으로 표출되었다는 점이다. 그러므로 이 시기에 일품은 창작태도의 측면에서는 문인화의 정신과 접합됨과 동시에, 양식적인 측면에서는 새로운 화법을 추구하는 당시 화단의 성향과 일치되어 함께 전개되는 양상을 보인다고 할 수 있다. 특히 후자의 변화는 독특한 화법을 위주로 새로운 양식을 구사했던 명말청초의 개성주의 화가들에게서 적극적으로 나타난다. 예컨대 石濤(1642-1718)와 朱耷(1626-1705), 高其佩(1660-1734), 揚州八怪 등의 화가들에 의해 더욱 더 개성적이고 자유로우며 생명감이 넘치는 회화양식으로 정착되기에 이른 것이다. 이와 같은 흐름 속에서 손가락의 사용과 생략적인 묘사를 특징으

「중국화론의 전개에서 用墨의 가치의 발견과 수용」, 『美學』 30(한국미학회, 2001), pp. 15-21 참조.

<sup>9</sup> 逸이라는 용어의 개념에 대해서는 鄭季玉 위의 논문, pp. 52-54 참조. 당-송시기의 일품화의 양상과 개념에 대해서는 James Cahill, “Concerning the I-p’in Style of Painting,” *Oriental Art* 8-10(1962-1964); Alexander C. Soper, “Shih K’o and the I-p’in”, *Archives of Asian Art* Volume 29(1975-1976); Susan Bush, *The Chinese Literati tradition of art Painting: Su Shih(1037-1101) to Tung Ch’i Chang(1555-1636)*(Cambridge: Harvard University Press, 1971); 鄭季玉, 앞의 논문; 조송식, 위의 논문, pp. 5-34; 원시기 예찬에서 명대 동기창까지 일품화풍에 대한 평가와 그 변화를 다룬 글로는 Susan E. Nelson, “I-p’in in later painting criticism”, *Theories of the arts in china*(Princeton: Princeton university press, 1983), pp. 397-424; 당대부터 청대까지 일품화풍의 變遷에 대해서는 趙善美, 「東洋畫論에 나타난 畫品論의 變遷에 대하여」, 『인문과학』 15(성균관대학교 인문과학연구소, 1986), pp. 137-160; 金玉禮, 「逸品畫의 成立과 發展」(성균관대학교대학원 미술사학전공 석사학위논문, 1992) 참조.

<sup>10</sup> 황휴복의 일격의 개념에 대해서는 조선미 위의 논문, pp. 148-150; 조송식, 위의 논문, pp. 21-23 참조.

<sup>11</sup> 黃休復의 『益州名畫錄』에서 언급한 逸格의 개념에 대해서는 조송식, 위의 논문, pp. 21-23 참조.

<sup>12</sup> 원대 일품화에 대한 논의는 Susan E. Nelson, 위의 논문, pp. 399-410 참조.

<sup>13</sup> 김옥례, 위의 논문, p. 63 참조.

로 하는 지두화는 당시 화단에서 일고 있었던 일명 개성주의적 화풍과 맥이 닿을 수 있었으며 하나의 회화장르로 자리매김하게 된다.<sup>14</sup>

이 시기 이전에도 신체의 일부로 그림을 그린 화가는 존재하였으나, 지두화의 유행에 결정적인 계기를 제공한 이는 고기패였다. 그는 주로 손의 일부를 이용하여 그린 자신의 그림을 지두화 혹은 지묵 등으로 지칭하였고, 비평가들 또한 이를 따랐으며, 지두화법에 호응하는 화가들이 생겨나기에 이른다.<sup>15</sup> 그러므로 당 시기의 장조와 왕묵, 그리고 그 이후 신체나 붓 외의 도구를 이용하여 그림을 그렸던 화가들은 지두화가 하나의 회화장르로 정립되는데 기법적인 측면에서 중요한 동기를 제공한 화가들이라고 볼 수 있으나, 엄밀히 말해 이들의 작품에 후대에 정립된 지두화라는 용어와 개념을 소급시켜 사용하기에는 무리가 있음을 유념해야 할 것이다. 요컨대 지두화라는 용어와 개념은 시대성의 문제와 매우 긴밀한 연관 속에 놓인다고 할 수 있다.

이와 같이 지두화라는 용어와 개념이 명말청초부터 통용되기 시작했다는 점을 염두에 둘 때, 우리는 자연스럽게 이 당시 지두화가 어떻게 인식되고 또 사용되었는지의 문제가 대두되는 지점에 이르게 된다. 고기패와 동시기 활동했던 鄒一桂(1686-1772)의 『小山畫譜』에 포함된 지두화에 대한 언급은 당시의 상황을 엿볼 수 있는 중요한 단서를 제공한다. 추일계는 붓 외의 도구를 사용한 그림을 크게 「指畫」와 「潑墨」으로 나누어 살피면서, 먼저 「발묵」이라고 제목을 붙인 항목에서는 “吹雲, 潑墨, 水畫, 火畫, 漆畫, 繡畫”를 포함시키고, 이들은 모두 “正派가 아니다. 취할 만하지 못하다.”라고 평가하고 있다.<sup>16</sup> 그러나 「지화」로 분류된

<sup>14</sup> 18세기 중국 회화가 크게 전통주의 대 개성주의로 집약될 수 있다면, 고기패의 지두화는 후자의 흐름 속에 놓이는 것임을 지적한 제임스 케힐의 지적은 매우 적절한 것이라고 생각한다. James Cahill 著, 조선미 옮김, 『중국 회화사』(열화당, 2002), p. 193 참조.

<sup>15</sup> 高其佩가 지두화의 유행에 결정적인 영향을 미친 인물임에는 의심의 여지가 없으나, 그가 비슷한 시기 활동한 화가들 가운데 최초로 지두화를 그렸는지에 대해서는 재론의 여지가 있다. 실제로 고기패와 비슷한 시기에 활동했던 화가들 중, 손으로 그린 작품이 남아 있다. 가장 먼저 살펴볼 이는 傅山(1607-1684)으로 부산의 『神州國光集』 卷2에 포함된 그림은 모두 손을 이용하여 그렸다. 도판은 楊永靑, 「傅山的指頭畫—指頭畫起源辨」, 『美術』(編輯部郵箱, 1988), p. 64, p. 66 참조. 특히 부산의 〈고사망기도〉를 傅文이 지두화법으로 방한 작품이 전하고 있어 팔기화가들 사이에서 부산의 지두화가 감상되었을 가능성이 있다. 부산의 작품은 幽玄齋, 『中國古書畫圖譜』(京都: 幽玄齋, 2006), p. 224, 圖 338 참조. 부산보다 조금 늦은 시기의 화가로는 吳韋(1636-1696)가 있는데, 〈화취도〉에는 ‘指作’이라고 쓰여 있어 그가 손가락을 이용하여 그림을 그렸음을 알 수 있다. 饒宗頤은 「清初廣東指畫家吳韋與鐵嶺高氏—吳韋指畫花卉卷跋」, 『新亞學術集刊』 4(新亞學術集刊出版委員會, 1983), pp. 367-370에서 고기패의 의붓아버지가 1696년 광둥 지역 관료의 자리에 있었을 때, 같은 지역에서 살고 있었던 오위와 고기패를 북경으로 보냈다는 사실을 언급하고 있어 고기패가 오위의 지두화를 보았을 가능성을 높여준다.

<sup>16</sup> 鄒一桂, 『小山畫譜』, “凡畫不用筆者, 吹雲, 潑墨, 水畫以墨浮水紙收貼, 火畫點香畫紙如白描畫, 漆畫, 繡畫, 皆非

항목에서는 “指頭로 여러 화목을 마치 살아 있는 듯 그려 이름을 날린” 고기패의 지두화에 긍정적인 평가를 내리고 있어 당시 지두화가 붓 외의 도구를 사용한 여러 가지 형태의 그림들과 구분되어 독립적으로 인식되고 있었다는 점을 알 수 있다.<sup>17</sup>

특히, 高秉(약 1750년 전후 활동 추정)의 『指頭畫說』은 당시 통용되었던 지두화에 대한 개념을 명확히 제시하는데, 그에 의해 체계화된 지두화의 정의는 손의 일부를 이용하여 제작한 그림을 지칭하는 용어임을 알 수 있다.<sup>18</sup> 이와 같은 맥락에서 살펴 볼 때, 당시 지두화는 작화도구로 손의 일부를 사용한 그림으로 이해되고 사용되었으며, 비록 그 외의 종이, 나뭇가지, 붓 등이 보조도구로 사용될 지라도 작화의 과정에서 손의 사용이 주된 역할을 담당할 때, 지두화라는 용어가 온전하게 인식될 수 있었던 것으로 보인다. 바로 이 시점의 지두화는 대청회화교류의 흐름 속에서 조선 후기 화단으로 전래되기 시작한다.

### III. 지두화의 유입과 수용

#### 1. 18세기 중반 유입초기의 지두화

조선으로 지두화가 유입된 시기로 추정되는 18세기 전반 이전에도 신체의 일부를 이용하여 그림을 그리는 행위는 존재하였던 것으로 생각된다. 그 일례로 權擣이 묘사하는 梅窓 趙之耘(1637-?)의 작화행위 즉, “술에 취해 머리카락에 먹을 적셔 그림을 그렸다.”는 기록은 이와 같은 가능성을 뒷받침한다.<sup>19</sup> 그러나 이 기록만으로는 당시 문사들 사이에 퍼져 있었던 지두화에 대한 인식을 확인하기에는 어려움이 있다. 현전하는 문집이나 기록 등을 확인해 보면, 조선에서 지두화라는 용어가 본격적으로 사용되었음이 확인되는 시점은 18세기 전반 경으로 추정할 수 있다. 최근에 밝혀진 기록에 따르면 李頤命(1658-1722)이 1720년 연행시 指頭書와 瓜畫를 감상하고, 指頭山水畫를 친구에게 선물하였던 사실을 알 수 있어 1720년 이전에 지두화에 대한 인식이 있었음을 알 수 있다.<sup>20</sup> 이 시점과 관련하여 청대 지두화 유입

正派故不足取.”

<sup>17</sup> 이에 대한 기록은 鄒一桂, 『小山畫譜』 卷下(藝文印書館, 1967), p. 17 참조.

<sup>18</sup> 이에 대한 기록은 高秉, 『指頭畫說』, 「筆爲指擣」 참조.

<sup>19</sup> 이에 대한 기록은 權擣, 『震溟集』 卷13, 「墨梅記」 참조.

<sup>20</sup> 이윤희, 앞의 논문, p. 26 참조.

의 가능성을 높여주는 朱倫瀚(1680-1760)의 기록은 주목할 만하다. 『欽定熙朝雅頌集』에는 “康熙帝가 주윤한의 선면화에 글을 써서 조선의 국왕에게 선사하였다. 이에 조선의 왕은 다시금 많은 패물을 보내 와 그림을 요구하였다.”는 기록이 있어 강희 연간(r. 1662-1722)에 주윤한의 그림이 조선으로 유입되었음을 알 수 있기 때문이다.<sup>21</sup>

주윤한은 고기패와 인척관계의 인물로, 지두화로 화명을 떨쳤으며 황실에서 봉직했던 인물이다.<sup>22</sup> 흥미로운 점은 『淸櫳』의 기록을 통해 황실 봉직 당시에 주윤한이 수차례 지두화의 제작을 요구 받았다는 사실이 확인된다는 점이다.<sup>23</sup> 따라서 주윤한의 선면화가 조선으로 유입되었다는 이 기록을 통해 당시 중국의 왕실로부터 조선왕실로 유입된 주윤한의 선면화가 지두화였을 가능성을 상정해 볼 수 있다. 그러므로 주윤한이 翰林畫家로 몸담았던 1712년부터 강희제의 통치기간이 끝나는 1722년 사이의 어느 시점에 주윤한의 지두화가 조선으로 유입되었을 가능성을 추정해 볼 수 있다.

지두화에 대한 인식은 18세기 중반쯤 더욱 명확해진다. 이는 1761년 이전에 심사정과 함께 고기패의 지두화를 보았음을 밝힌 姜世晁(1713-1791)의 언급과 沈師正(1707-1769)의 지두화에 “지두법이 중국 그림에서 더러 보인다.”고 밝힌 眞宰 金允謙(1711-1775)의 글을 통해 확인된다.<sup>24</sup> 김윤겸의 몰년이 1775년 이전이므로 김윤겸 또한 이 시기 이전에 중국의 지두화를 감상하였음을 알 수 있다. 이상의 상황을 종합해 볼 때 청초의 지두화는 적어도 18세기 전반경에는 조선 화단으로 유입되었을 가능성이 크며, 18세기 중반경 지두화에 대한 인식이 더욱 명확해지며 감평의 대상이 되었던 것으로 보인다.

이와 같이 지두화에 대한 확실한 인식이 있었던 18세기 중반경에는 조선에서 본격적으로 지두화가 제작되기 시작한다. 이러한 흐름의 선두에 위치하는 이들은 대청회화교류에 민감하게 반응했던 문인화가들로 강세황, 許倬(1709-1761), 심사정 등이 이에 해당된다. 이들은 자신들이 보았던 중국 지두화에서 자주 사용되는 소재나 구도, 이 모두를 총괄하는 양식

21 鐵保等纂輯, 『欽定熙朝雅頌集』(규장각 소장본) 卷24, 「朱倫瀚」, “(전략)……聖祖嘗書所畫扇, 賜高麗國王, 因復請於朝具厚幣乞畫, 一時傳爲美談……(후략).”

22 주윤한은 명 종실의 후예로 漢軍 正紅旗人으로 字는 涵齋 號는 亦軒, 一三이다. 주윤한에 관한 기록은 彭蘊璈의 『畫史彙傳』, 張庚의 『國朝畫徵續錄』과 『欽定熙朝雅頌集』을 참조하였다.

23 『청당』의 기록은 Yang Boda, “The Ch'ien-lung Painting Academy”, *Words and Image* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1991), pp. 353-354 참조.

24 강세황의 언급은 “康熙年間, 有高其佩者, 善作指頭畫, 余曾與玄齋共賞之, 不意復見”, 원문과 번역은 변영섭, 『豹菴姜世晁繪畫研究』(일지사, 1988), p. 181(각주 41) 재인용. 김윤겸의 언급은 권윤경, 「朝鮮後期 『不染齋主人眞蹟帖』 考察」, 『호암논문집』 4(호암미술관, 1999), pp. 127-128 참조.



도 1 姜世晃, 〈指頭枯木竹石圖〉, 《煙客畫帖》, 18세기, 紙本水墨, 25.8×27.4cm, 개인 소장.



도 2 姜世晃, 〈蘭梅竹菊〉 부분, 1781年, 紙本水墨, 25.0×271.5cm, 개인 소장.



도 3 許佖, 〈指頭人物山水畫〉, 18세기, 絹本水墨, 22.5×40.0cm, 개인 소장.

전반을 수용하기보다는 지두화법의 기법적 특성에 중점을 두고 이를 수용하는 양상을 보이고 있다는 점이 주목된다.

가장 먼저 살펴 볼 강세황의 〈指頭枯木竹石圖〉는 당시의 이와 같은 인식이 지두화의 제작에 적극적으로 들어나는 예이다(도 1). 강세황이 지두화를 실험하기 위해 선택한 고목죽석의 소재와 양식은 청초 지두화 작품에서는 찾아 보기 어려운데, 오히려 평소에 그가 문인화의 소재로 즐겨 다루었던 화제이며, 양식상 명대 오파 화기들과 연관이 있다.<sup>25</sup> 강세황은 지두화법을 구사하는 방식에 있어서도 청초 지두화 특유의 거친 선을 구사하는 것 대신에 모필로 그린 고목죽석도와 동일한 필선의 효과를 지두화에서도 추구하고 있음을 알 수 있다(도 1, 2).

이와 같은 강세황의 이해방식은 당시 화단에서 공유되었던 것으로 보이며, 허필은 이에 속하는 인물이다. 허필은 강세황과 밀접한 교류관계에 있었던 인물로 강세황이 고기패의 지두화를 보았던 시각적 경험을 허필 또한 공유했을 가능성은 매우 크다고 할 수 있다.<sup>26</sup> 허필의 지두화는 평소 그가 즐겨 그렸던 산수인물화의 소재를 그대로 이용하면서 여기에 지두기법을 적용시키고 있는데 강하고 거친 지두화의 느낌보다는 붓을 이끄는 듯 이어간 암전한 모필의 선과 같은 지두화법을 구사하고 있다(도 3).

강세황과 허필이 지두화를 이해하는 테두리 내에서 지두화를 실험하였으나, 보다 다양한 구도와 기법에 집중했던 이는 심사정으로 〈湖山秋霽〉와 〈關山春日〉은 그 예 중 하나이다(도 4, 5). 청대 지두화가의 지두산수화 제작 비중이 다른 소재에 비해 매우 낮다는 점을 염두에 둘 때, 심사정이 적극적으로 제작한 지두산수화류의 작품은 지두화법의 변용양상을 보여 준다. 이 두 작품은 심사정이 같은 화첩에서 응용하였던 화보의 구도를 변용하여 지두화법을 화업 말년에 그가 추구했던 회화양식에 접근할 수 있는 유용한 기법으로 활용하였음을 알 수 있다(도 6). “指畫亂索”이라는 용어 또한 중국에서는 찾기 어려운 표현으로 이는 새롭게 전래된 외래화법인 지두화와 『芥子園畫傳』의 亂柴皴의 명칭을 합성하여 만든 용어로 생각되어 지두기법에 무게를 둔 심사정의 이해방식을 엿볼 수 있다(도 4, 6). 기법의 적용에서도 〈호산추제〉의 바위표현(도 4)과 난시준(도 6)이 유사함을 알 수 있는데 심사정은 날카로운 손톱이 만들어 내는 지두선 특유의 속도감을 그가 참고로 한 화보 속에서의 또 다른 필법과 매우 효과적으로 연결시키고 있음을 알 수 있다.

<sup>25</sup> 모필로 그린 강세황의 〈고목죽석도〉와 文徵明의 〈故木竹石扇〉은 변영섭, 앞의 책, 도 74-1, 도 75 참조.

<sup>26</sup> 허필과 강세황의 교류관계에 관해서는 변영섭, 앞의 책, pp. 41-42 참조.



도 4 沈師正, 〈湖山秋霽〉, 《豹玄聯畫帖》, 1761年, 紙本淡彩, 38.4×27.4cm, 간송미술관 소장.



도 6 『芥子園畫傳』, 亂索皴法.



도 5 沈師正, 〈關山春日〉, 《豹玄聯畫帖》, 1761年, 紙本淡彩, 38.4×27.4cm, 간송미술관 소장.

이상에서와 같이 강세황과 허필, 심사정이 지두화를 제작하는 양상은 그들이 지두화법을 古意와 寫意를 드러내기 위해 유용한 기법으로 인식하고 있었음을 잘 보여주는데, 이는 김윤경의 화평을 통해 보다 구체화된다. 그는 지두화법의 특징을 “점획이 굳세고 속태가 적고 고의가 많다.”고 언급하여 지두화의 긍정적인 측면을 피력하고 있는데, 이는 강세황, 허필, 심사정이 자신의 작품을 통해 드러냈던 지두화에 대한 인식과 강한 연결점을 보이고 있다.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> “指頭法, 唐畫中亦往往見之, 其非女齋創出則的矣, 且其點劃勁悍尖利, 俗態少而古意多 筆之所使 則恐不爾也.”  
원문과 번역은 권윤경, 앞의 논문, pp. 127-128 재인용.



도7 高其佩, 〈九如圖〉, 1708年,  
絹本淡彩, 219.5×47.0cm,  
오사카시립박물관 소장.



도8-1, 도8-2 高其佩, 《指畫雜畫冊》, 1708年, 紙本水墨, 28.5×55.0cm,  
상해박물관 소장.

이상에서 살펴본 바와 같이 지두화 유입초기 지두화를 시도한 문인화가들은 줄한 느낌의 지두선의 효과와, 사물의 정수를 표현하는 데 유리한 간결한 지두법의 표현을 당시 그들이 이해하고 있었던 문인화의 사의성, 고졸함이라는 개념과 연결시키고 있다는 공통점을 보인다. 문인화에서 회화의 기법이라는 것은 화가가 추구하는 목적에 도달하기 위한 수단으로 이해되는 경향이 강하였다는 점을 고려해 본다면 이들이 새롭게 전래된 지두화법을 고의·사의의 도구로 인식하고 이를 수용하게 되었음을 주목할 필요가 있다. 지두화에 대한 이와 같은 반응은 지두화 유입초기 조선 화단의 상황과 연관이 있다. 지두화 제작 초기에 해당하는 18세기 중반의 조선은 중국으로부터 유입된 문인화가 토착화되어 가던 시기로, 이 시기 문인화가들은 元末

四大家나 明代 吳派 계열의 문인화, 明末 董其昌의 화풍, 그리고 당시에 유입되었던 화보류에 자주 등장하는 문인화 양식을 기반으로 개인의 화풍을 확립시켜 나가고 있었다.<sup>28</sup> 이와 같은 문인화 양식은 배경이 극도로 생략된 지두인물화나 수직구도에 강렬한 먹의 표현에 중점을 둔 대폭지두산수화 양식, 과감한 생략과 대상의 특징을 부각시킨 청초 지두영모화회도류의 양식과는 큰 차이를 보인다는 점을 유념해야 할 것이다(도 7, 8-1, 8-2).

## 2. 18세기 후반 북학파의 연행과 지두화 제작의 지속

18세기 후반에 이르면 화단 내에서 지두화에 대한 인식이 점차 확산되어가며 지두화 제작이 지속적으로 이어지게 된다. 그 바탕이 된 요인으로는 대청회화교류의 흐름 속에서 청의 지두화를 접할 기회가 더욱 늘어나고 있었다는 점을 들 수 있다. 이와 같은 상황은 당시 북경을 중심으로 한 주변지역 화단과 밀접한 연관이 있었다. 고기패는 청 왕조 아래 성공한 관료로서 일생 동안 높은 관직에 봉직하며 궁정과 밀접한 연관을 맺었다. 八旗에 속한 만주인들이 여러 가지 문화적인 지위에서 특별한 자리를 점유했던 당시의 상황 속에서 고기패의 지위와 지두화가로서의 인기는 동시기, 혹은 그 후의 팔기화가를 비롯한 여기화가들에게 지대한 영향을 미치게 된다.<sup>29</sup> 『八旗畫錄』은 당시 상황을 엿볼 수 있는 단서를 제공하는데 기록에 따르면 18-19세기에 이르기까지 고기패의 뒤를 따른 팔기화가들의 비율이 매우 높다는 사실을 알 수 있으며, 현전하는 청대 지두화 또한 팔기화가들의 작품이 대다수를 차지하여 고기패의 영향이 꽤 광범위했음을 알 수 있다.<sup>30</sup>

흥미로운 점은 조선의 북경 사행원이었던 冷齋 柳得恭(1748-1807)과 貞菴 朴齊家(1750-1806)의 문집에서 이상의 범주에 속하는 지두화가들과의 교류에 관한 기록들을 찾을 수 있었다는 점이다. 1778년 연행 시 유득공은 瀋陽에서 만난 孫鎬(1733-1789)로부터 지두

<sup>28</sup> 조선 후기 남종화풍의 전반적인 흐름에 대해서는 姜寬植, 「朝鮮後期 南宗畫風の 흐름」, 『潤松文華』 39(韓國民族美術研究所, 1990), pp. 47-63 참조.

<sup>29</sup> 팔기군의 개념과 당시 사회 속에서 미친 영향에 대해서는 Mark C. Elliott, *The Manchu Way: The Eight Banners and Ethnic Identity in Late Imperial China*, Californian (Stanford, Calif: Stanford university press, 2001), pp. 39-164 참조.

<sup>30</sup> 『八旗畫錄』에 포함된 지두화가들 중 지두화로 유명했던 화가들을 정리해 보면 高其佩, 朱倫瀚, 李世倬, 傅雯, 瑛寶, 高璣, 高秉, 高藏, 魁倫, 耆齡 등이 대표적이다. 이들 중 고기패, 주윤한은 18세기 중반 이전에, 영보, 괴륜 등은 18세기 후반 이후에 조선 화단에 소개되었던 화가들이다. 八旗畫錄은 李放 撰, 「八旗畫錄」, 『中國歷代畫史匯編』 12(天津: 天津古籍出版社, 1997) 참조.

화를 선물받았으며,<sup>31</sup> 1790년에 박제가는 팔기화가였던 魁倫 장군에게 지두화를 증여받아 청대 지두화를 접할 수 있는 직접적인 계기를 마련할 수 있었다.<sup>32</sup> 박제가와 유득공이 만난 괴륜 장군과 손호는 각각 팔기화가와 문인화가로 고기패의 영향 아래 지두화를 즐겨 제작했다는 사실이 기록을 통해 확인되는 인물들이다.<sup>33</sup>

유득공과 박제가가 만났던 손호와 괴륜의 지두작품이 전하지 않는 상황에서 그 양식을 추정하기에 어려운 점이 많기 때문에 이들의 지두화 양식에 대해 상세히 논의한다는 것은 어려운 일이다. 다만, 손호와 괴륜의 지두화가 18세기 후반 고기패 이후 널리 유행하였던 지두화의 영향 아래 놓인다는 점을 상기해 본다면, 이들의 작품은 과감한 생략과 강렬한 지두선의 표현으로 대상의 특징을 부각시킨 동시기 지두화 양식과 연관이 깊을 것으로 보인다. 이러한 상황 아래 당시 북학과 문사들과 교류했던 청대 지두화가들의 지두작품이 18세기 후반 조선에서 제작된 지두화 양식에 미쳤을 영향을 생각해 볼 수 있는데, 주목되는 점은 현전하는 18세기 후반 지두화가 유입초기 지두화 제작양상과 유사한 경향을 보인다는 점이다. 古松流水館道人 李寅文(1745-1824 이후)과 花隱 洪大淵(1749-1826)의 지두화는 이를 잘 보여주는 예가 된다.

이인문의 〈指頭山水圖〉<sup>34</sup>와 〈指頭山水圖〉(도 9)는 그가 지두화법을 적용한 산수화이다. 두 작품 모두 당시 유입되었을 청대 화가들의 지두화 작품에 주로 보이는 소재, 즉 인물, 영모, 화조 등



도 9 李寅文, 〈指頭山水圖〉, 18세기 후반-19세기 전반, 水墨淡彩, 58.0×38.4cm, 호암미술관(현 Leeum)소장.

<sup>31</sup> 유득공, 『冷齋書種』 卷1, 「竝世集」 卷1, “公餘剪燭作指頭畫, 題寄柳惠風進士, 仲秋四日, 溪聲喧谷口, 秋色到山村, 墨花香亂處, 烟霞繞柴門.”

<sup>32</sup> 박제가, 『貞菴閣集』 卷3, “白哲魁將軍喜作指頭畫, 題扇便不辭, 落落意殊快, 端門辨色時, 約共連朝話.”

<sup>33</sup> 『八旗畫錄』에 따르면 괴륜은 서화를 즐겼으며, 지두 묵국을 즐겨 그렸다고 한다. 李放 撰, 앞의 책, p. 425 참조.

<sup>34</sup> 지금까지 이 작품은 〈大斧劈皴山水圖〉로 알려져 왔으나 오주석은 『이인문의 강산무진도』(신구문화사, 2006), p. 88에서 이 작품의 화면 전체가 지두화법으로 그려져 있음을 밝히고 이 작품의 이름을 〈指頭山水圖〉라고 명명하였다. 본 논문에서는 이와 같은 견해를 따라 〈지두산수도〉라는 이름을 그대로 사용하였다. 도판은 오주석, 위의 책, p. 89 참조.



도 10 李寅文, 〈春景山水圖〉, 18세기 후반-19세기 전반기, 紙本淡彩, 60.0×40.0cm, 간송미술관 소장.

과 과감한 생략과 대상의 특징을 부각시킨 양식과의 연관성을 찾기 어렵다. 오히려 〈지두산수도〉(도 9)의 경우 모필로 제작된 〈春景山水圖〉(도 10)와 강한 친연성을 보이는 소재와 구도를 사용하고 있어 이인문의 지두화가 청대 지두화 양식과의 연결성보다 자신의 모필화 양식과 연결성을 보인다는 것을 알 수 있다. 이러한 양상은 현전하는 이인문의 모필화에서 살필 수 있는 소재와 양식이 앞서 언급한 청초 지두화 양식과는 거리가 있다는 점과 연결되므로, 이인문 또한 앞선 시기의 화가들처럼 당시 자신이 즐겨 그린 모필화의 소재에 “손으로 그림을 그린다.”는 지두화법을 적용시키는 양상을 잘 보여준다고 할 수 있다.<sup>35</sup>

홍대연의 〈指頭山水圖〉 또한 조선 후기 문인 화가들이 즐겨 그렸던 예찬풍의 구도에 지두화법을 적극적으로 응용한 것으로 18세기 중반부터 이어진 조선 후기 지두화의 전형적인 양상을 보

이고 있으며, 그가 즐겨 그렸던 소재로 보이는 소경산수식 인물화에 지두화법을 적용한 〈指頭人物山水圖〉도 이와 같은 맥락에서 이해할 수 있다.<sup>36</sup>

따라서 북학과와 교류했던 청대 지두화가들의 작품이 조선 화단에서 자리 잡은 지두화 제작양상의 흐름을 바꿀 만큼의 영향력을 발휘하였다고 보기는 힘들 것으로 생각된다. 다만 이 지점에서 눈여겨보아야 할 점은 18세기 후반 북학과 문사들이 연행을 통해 청 화단의 지두화를 감상하고, 또 이를 제작한 화가들과 직접적인 교류를 하면서 고기패, 주윤한 이후의 지두화가 조선으로 유입되어 18세기 중반 이후 지두화라는 회화장르에 대한 인식이 꾸준히 이어질 수 있었던 또 하나의 바탕으로 작용하였으며, 본질적으로는 19세기 중반 이후로 이어지는 청대 지두화의 유입과 인식에 결정적인 연결고리가 되었다는 점이다. 이상에서 살펴

<sup>35</sup> 이인문이 지두화를 제작하는 데 직접적인 동기가 되었던 요소를 정확히 알 수 있는 기록이 아직까지 발견되지는 않았으나, 이인문이 교류관계가 있었던 박제가를 통해 지두화에 대한 인식을 지속하였을 가능성도 배제할 수는 없을 것으로 생각된다. 박제가와 이인문의 관계에 대해서는 오주석, 앞의 책, pp. 32-34 참조.

<sup>36</sup> 홍대연의 지두화 2점은 고려대학교 박물관, 『朝鮮時代 선비의 墨香』(고려대학교 박물관, 1996) 참조.

본 바와 같이 지두화는 조선 화단에서 18세기 후반까지 그 맥을 이어가면서 지속적으로 제작되었다.

## IV. 지두화의 성행

### 1. 19세기 초 지두화의 제작양상

19세기 초는 청의 지두화가 조선으로 유입된지 1세기에 가까운 시간이 흐른 시기였으며, 지두화법이 점차 여러 계층의 화가들에게 일반화된 기법으로 자리 잡고 있었다. 海夫 下持淳(19세기 전반기 활동 추정)의 지두화 작품과 시전에서 지두화를 그렸다는 張松竹이라는 화가의 기록은 당시 폭넓은 계층에서 지두화 제작이 이루어지고 있었음을 확인시켜 준다.<sup>37</sup> 이와 더불어 청으로부터의 지두화 유입이 지속적으로 이루어졌으며 이에 대한 문사들의 인식이 보다 적극적으로 표출된다는 점 또한 중요하다. 成海應(1760-1839)은 주윤환이 지두화를 잘 그린 화가였음을 기록하고 있으며,<sup>38</sup> 윤제홍과 밀접한 교유관계에 있었던 紫霞 申緯(1769-1847?)는 중국의 지두화를 감상하고 글을 남기기도 하였다.<sup>39</sup> 특히 虛谷 蘇廷燧의 지두화를 감상한 소감을 적은 글에서는 당시 다종다양한 청대 화가들의 작품이 감상의 대상이 되고 있었으며, 더불어 지두화가 사의적인 테두리를 벗어나 기이함만을 부각시키는 양상을 경계하고 있어 시사하는 바가 크다. 신위의 이와 같은 태도는 당시 지두화에 대한 문인화가들의 인식을 살피는 데 유용하며, 동시기 활동했던 문인화가로서 지두화의 제작에 몰두했던 윤제홍 또한 신위의 견해와 그 뜻을 함께 하였을 가능성을 높여주기 때문이다.<sup>40</sup>

37 변지순의 지두화는 심사정 지두화의 영향을 강하게 보이고 있어 19세기까지 이어진 심사정 지두화의 영향을 감지하게 한다. 변지순의 〈指頭人物山水圖〉는 국립중앙박물관 『東垣先生蒐集文化財 3: 繪畫』(국립중앙박물관, 1984) 참조. 장송죽에 대해서는 조수삼, 『秋齋記異』, 「張松竹」 참조.

38 成海應, 『研經齋全集』續集 冊16, 「題張水屋畫後」 참조.

39 신위, 『警修堂全藁』, 冊7, 「鄭英仲壁上唐人畫」; 冊28, 「金竹史都尉賢根, 以山陰吳舟山起寶指頭畫屬題八首」 참조. 신위가 언급한 「山陰吳舟山起寶」는 청대 화가 舟山 吳起鳳을 지칭하는 것으로 보인다. 오기봉에 대한 자세한 사항은 이윤희, 앞의 논문, pp. 64-65; 줄고, 앞의 논문, p. 64(각주 144) 참조. 신위와 윤제홍의 교유관계에 관해서는 金廷廷, 「紫霞 申緯의 書畫研究」(서울대학교대학원 미술사전공 석사학위논문, 1994) p. 18; 권윤경, 앞의 논문, pp. 9-10 참조.

40 신위, 『警修堂全藁』 冊3, 「虛谷廷和指墨鶴亭屬題」 참조. 신위가 언급한 허곡 소정황은 청대 문인화가 虛谷 蘇廷燧을 지칭하는 것일 가능성이 매우 크다. 『墨林今和』에 따르면 그는 건륭 연간 북경에서 활동하였고, 대나무 그

## 2. 윤제홍의 지두화

이와 같은 분위기 속에서 조선시대 지두화의 괘목할 만한 변화를 주도한 화가는 鶴山 尹濟弘(1764-1844 이후)이다. 그는 19세기 초 활동했던 문인화가로 자신만의 독특한 양식으로 그림을 그렸던 화가인데, 무엇보다 지두화법의 적극적인 사용은 이에 중요한 역할을 담당한다.<sup>41</sup> 이 장에서는 조선시대 지두화의 흐름 속에서 윤제홍의 지두작품이 차지하는 위상을 자리매김 함으로써 가히 조선 지두화의 정립이라 일컬을 만한 그의 지두작품의 특성과 의의를 살펴보고자 한다.

윤제홍 지두화의 가장 큰 특징을 규정한다면 먼저 그가 앞선 시기 문인화가들이 추구했던 문인화의 정수를 포착하기 위해 지두화법을 적극적으로 활용하였다는 점을 들 수 있다. 이와 관련하여 가장 주목되는 화가는 李麟祥(1710-1760)이다. 잘 알려져 있듯이 윤제홍은 제발에서 이인상의 화풍을 따르고자 했음을 거듭 밝히고 있어 이인상의 영향은 윤제홍 회화의 근간이 되었음을 알 수 있다.<sup>42</sup> 주목해야 할 점은 이인상의 그림에서 문인화의 정수를 얻고자 했던 윤제홍이 선택한 요소가 바로 이인상의



도 11 李麟祥, 〈樹石圖〉, 1738年, 紙本淡彩, 109.0×57.0cm, 국립중앙박물관 소장.

림에 뛰어났고, 지두화를 즐겨 그렸던 것을 알 수 있다. 이에 대한 사항은 蔣寶齡 撰, 『墨林今話』, 「孫豐謀先生 蹟」, 『中國歷代畫史匯編』 6(天津: 天津古籍出版社, 1997), p. 71 참조.

<sup>41</sup> 지금까지의 연구에서는 윤제홍이 지두화를 구사하게 된 간접적인 계기를 심사정 지두화의 영향으로 상정하였다. 윤제홍이 심사정의 그림에 제를 남기는 등 심사정의 그림에 대하여 잘 알고 있었을 가능성이 매우 높기 때문에 이와 같은 논의는 타당성이 있다. 다만 이 글에서는 당시 지두화에 대한 인식이 화단에서 일반화되어 있었으며, 청으로부터 지두화의 유입 또한 어느 시대보다 활발히 이루어지고 있었다는 점에 주목하고자 한다. 이러한 분위기 속에서 윤제홍이 심사정의 지두화와 같은 간접적인 계기만을 통해 지두화를 구사하였다고 보기에는 부족한 점이 있다고 판단된다. 그는 앞선 시기의 전통과 전반적인 화단의 흐름 속에서 지두화를 자신의 화풍에 접합하여 보다 적극적으로 지두화를 제작할 수 있었을 것으로 보인다.

<sup>42</sup> 윤제홍은 자신의 그림에서 수차례 이인상의 그림을 보았거나 방하고자 했음을 밝혔다. 윤제홍이 제한 내용의 全文과 번역은 좋고, 앞의 논문, p. 69(각주 152) 참조.



도 12 尹濟弘, 〈遠山觀望圖〉, 《鶴山墨戲帖》, 19세기 전반기, 紙本水墨, 35.3×24.3cm, 호암미술관(현 Lecum)소장.



도 13 尹濟弘, 〈玉笋峯圖〉, 《鶴山九九翁帖》, 1844년, 紙本水墨, 58.5×31.0cm, 개인 소장.

필법과 연관이 있다는 점이며, 이인상의 필법은 곧 윤제홍이 구사한 지두화법과 연관이 된다는 점이다.

윤제홍은 이인상의 필법 중 특히 수목의 표현과 암석의 표현에서 유사성을 보인다. 이인상의 〈수석도〉에서 수목의 표현은 느슨하고 짧은 선이 끊어질 듯 이어지며 나무의 윤곽선을 이루고 있는데(도 11), 윤제홍 지두화의 수목표현에서 사용되는 구불거리고 짧은 지두선의 표현과 비틀러 올라간 수종의 조합은 이인상이 구사한 필법의 효과와 깊은 연관성을 보인다(도 12). 더불어 이인상의 암석 표현법, 즉 준법의 사용을 자제하면서 농담을 조절하여 바탕을 칠하고 측필의 필법으로 윤곽선을 뚜렷하게 하여 괴량감을 나타낸 것은(도 11) 윤제홍이 암석을 표현한 지두화법과 유사하다(도 13). 이상에서 살펴본 지두법은 미세한 떨림을 보이며 짧은 선을 이어 가는 지두선의 표현으로 다양한 경물에 적용되어 윤제홍 지두화법



도 14 尹濟弘, 〈漢景山圖〉, 《鶴山九九翁帖》, 1844年, 紙本水墨, 58.5×31.0cm, 개인 소장.



도 15 李麟祥, 〈隱隱臺〉 부분, 1737年, 紙本淡彩, 34.0×55.0cm, 간송미술관소장.

의 한 특징으로 자리 잡게 된다(도 12, 13).

이 지점에서 윤제홍이 지두화에서 이 인상의 필법을 적극적으로 응용하게 된 연유에 대한 의문이 생긴다. 이와 관련하여 필자는 윤제홍이 지두화법의 특성을 잘 인지하고, 이를 적극적으로 응용하고 있다는 점에 주목하고자 한다. 손가락 혹은 손뿔 등은 붓과 같은 흡수성이 없어 먹이 붓에 비해 빨리 마르는 경향이 있는데, 이로 인해 긴 선을 그릴 때는 먹이 마르기 전에 짧은 선을 잇대어 그려야 한다. 이와 같은 지두법의 특징은 화가들에게 단점으로 작용하거나 극복해야 할 문제가 될 수 있다. 그러나 윤제홍은 이러한 지두법의 특성을 화면에서 적극적으로 활용하여 성긴듯하면서도 사물의 정수를 표현하는 데 유리한 속기 없는 간결한 선의 느낌을 잘 살리고 있다. 따라서 그에게 지두화법은 이인상의 필법에서 드러나는 문인화의 의취를 효과적으로 이어갈 수 있었던 방법이었으며 자신만의 독특한 기법적 돌파구가 되었음을 알 수 있다.

지두선의 표현과 더불어 산의 양감을 표현하는 방식도 중요하다. 준의 사용을 자제하고 선염의 맑은 담채로 양감을 부여하며 좀더 진한 먹으로 경계를 구분 짓는 이인상의 암석 표현법은(도 15) 윤제홍의 지두화에서 준법 대신 손가락 살로 부

드럽게 문지른 습윤한 담묵의 선염으로 산의 양감을 확보하는 방식과 연결된다(도 16). 이상에서와 같이 윤제홍이 구사한 암전한 지두선과 손가락 살로 문지른 부드러운 선염의 효과는

화면 전체에 흐르는 부드럽고 맑은 느낌의 결정적인 바탕이 된다(도 16).

윤제홍이 구사한 이와 같은 지두화법의 의의는 앞선 시기 문인화가의 필묵법에 주목하여 이를 지두화법에서 효과적으로 응용하고 있다는 점이며, 결국 이로 인해 드러나는 효과가 청대 지두화와의 차이점을 만드는 데 결정적인 요소로 작용하고 있다는 점이다. 이로 인해 윤제홍의 지두화는 강렬한 먹의 표현과 날카롭고 속도감 있는 지두선의 표현 효과에 몰두했던 청대 지두화와는 확연히 다른 윤제홍만의 조형언어가 된다(도 16, 도 7).

윤제홍 지두화 특징의 두 번째로는 지두서의 적극적인 사용을 들 수 있다. 이 배경으로는 18세기 후반 지두화와 더불어 지두서가 유입되었다는 사실이 중요하다. 청대 문인화가 張道渥은 지두서의 유입과 연관이 있는 인물로 그는 金正中, 松園 金履喬(1764-1832)와 교류관계에 있었음이 기록을 통해 확인된다.<sup>43</sup> 이들은 장도악으로부터 指頭八分書를 비롯한 그림 등을 증여받게 되는데, 흥미로운 점은 윤제홍과 교류관계에 있었던 김조순이 숙부인 김이교를 통해 장도악의 편액 글씨를 감상하였음 확인할 수 있었다는 점이다.<sup>44</sup> 윤제홍은 <고산구곡도>의 제작을 계기로 김조순과 교류관계를 가졌으며 이후 김매순을 연결고리로 지속적인 관계를 이어 갔는데, 이들의 지두서에 대한 공통된 관심사가 윤제홍이 지두서를 적극적으로 활용하는 데 일정한 자극제가 되었을 것으로 추정해 볼 수 있다.<sup>45</sup>



도 16 尹濟弘, <玉笋峯圖>, 《指頭山水八幅》, 1833年, 紙本水墨, 67×45.5cm, 호암미술관(현 Leeum) 소장.

<sup>43</sup> 김정중, 『燕行錄』, 『국역 연행록선집』 VI, 『燕行日記』, '伯氏에게 올리는 글', pp. 352-354; 『奇遊錄』 임자년(1792), 1월 6일, p. 455; 『奇遊錄』 임자년(1792), 1월 10일, pp. 458-460 참조.

<sup>44</sup> 金祖淳, 『楓臯集』 卷1, 『走筆贈水屋張刺史道渥』; 金祖淳, 『楓臯集』 卷2, 『上松園從叔父』; 金祖淳, 『楓臯集』 卷16, 『大水判』 참조.

<sup>45</sup> 윤제홍은 일생 동안 높은 관직을 역임하면서 당시 집권세력이었던 안동 김씨 일가와 긴밀한 교류를 가졌는데,

윤제홍이 지두화에 지두서를 결합시키는 경향은 1812년에 제작되었을 것으로 추측되는 《鶴山墨戲帖》의 〈遠山觀望圖〉에서 나타나기 시작한다(도 12). 전경에 위치한 수목의 윤곽선을 긋는데 이용한 지두선은 짧은 단위로 분절된 상태에서 연속되는데, 이는 지두서의 획을 하나의 선으로 연결한 듯 지두서의 개별적인 획과 유사한 느낌이 매우 강하다. 이러한 경향은 화업 말기에 이르러 더욱 강해진다. 《鶴山九九翁帖》의 지두화는 마치 경물의 윤곽선을 그린 구불거리는 지두선의 일부를 잘라 내어 글씨를 쓴 것과는 같은 지두서법을 구사하고 있다(도 14). 이렇게 한 화면에서 자유롭게 경계를 넘나드는 지두서와 지두화법은 제의 형식을 파격적으로 변형시켰으며 그의 작품 내에서 글씨와 경물의 경계를 사라지게 만들었다. 이러한 양상은 윤제홍이 지두서와 지두화를 하나의 원칙으로 인식하여 구성하고 있음을 보여 주며 독창적인 화면 구성에 중요한 원리로 삼았음을 알 수 있다.

마지막으로 살펴볼 윤제홍 지두화의 독창성은 그가 즐겨 사용한 소재와 파격적인 구도에 있다. 윤제홍이 지두화의 소재로 즐겨 그렸던 紀行寫景圖류의 그림은 중국 지두화의 소재로는 다루어지지 않았던 것이며, 윤제홍의 지두화에서만 나타나는 독특한 면으로 꼽을 수 있다.<sup>46</sup> 주목해야 할 점은 이러한 기행사경도류의 지두화가 같은 장소를 소재로 하면서도 시간의 흐름에 따라 과장과 생략을 반복하면서 화업 말기 윤제홍 지두화의 독특한 구도로 자리 잡게 된다는 점이다.

〈玉茅峯圖〉는 그 대표적인 예가 된다. 70세에 그린 〈옥순봉도〉는 옥순봉을 전경에 두고 그 주변 경관을 배치하는 구도를 택하고 있는데 옥순봉과 그 주변 경관과의 조화를 염두에 두는 경향을 보이고 있다(도 16). 그러나 11년 뒤 81세의 나이에 제작한 〈옥순봉도〉는 옥순봉을 화면의 정면에 배치하여 정면에서 바라본 시점을 부각시키고 있으며 배경은 모두 생략되었다(도 13). 시간의 흐름 속에서 간략화된 이 기억의 공간은 당시 함께 옥순봉을 선유했던 인물들에 대한 기억을 적은 묵서로 채워진다. 이와 같이 윤제홍은 자신의 기억 속에 남아 있는 명승지의 모습을 시간의 흐름에 따라 재배치하면서 그가 받았던 인상을 전달하고 있는데 이는 파격적인 구도로 귀결되어 윤제홍 지두화만의 독특한 구도를 만들어 내기에 이른다.

윤제홍은 수용초기부터 독특한 변용의 과정을 겪었던 지두화를 조선 화단에 정착시킨

특히 김매순, 김조순, 김난순 등과 지속적으로 교류하였다. 윤제홍의 교류관계는 줄고, 앞의 논문, pp. 74-75(각주 169-171) 참조.

<sup>46</sup> 윤제홍은 1801년 38세의 나이로 司諫院 正言이 된 이후로 淸風府使, 濟州道 敬差官 등 77세까지 7회에 걸쳐 파직과 복직을 반복하였는데 그가 기행사경도류의 그림을 자주 그린 것은 이와 같은 그의 일생이 주요한 원인이 되었던 것으로 보인다.

문인화가로 그의 지두화는 특히 소재와 기법, 구도에서 조선 지두화의 특징을 잘 보여준다는 점에서 그 의의가 매우 크다. 살펴본 바와 같이 현전하는 윤제홍의 지두화가 중국과 일본에서는 찾아볼 수 없는 매우 독특한 양식을 보이는 것은, 기법적인 측면을 제외하면 청대 지두화와 직접적인 영향관계를 찾을 수 없었던 앞선 시기 조선 지두화의 전통이 강력한 기반으로 작용하였다는 점을 잘 보여준다. 18세기 중반 이후 지속되었던 지두화의 제작양상, 즉 당시 화단에서 추종되었던 화풍에 지두화법이 접합되었던 흐름과 같이, 윤제홍은 19세기 전반을 살았던 그가 몸담고 있었던 화단의 상황과, 윤제홍 개인의 화풍을 지두화법과 융합시켜 조선의 지두화 양식을 창출하기에 이른 것이다.

요컨대 조선 화단에서 주된 작화의 도구로 손가락을 사용한다는 기법적인 측면에서의 지두화의 개념은 고정적인 것임에 반해, 지두화풍, 지두 양식이라는 측면에서의 지두화의 개념은 유동적인 측면이 강하였으며, 이러한 흐름이 19세기 전반 윤제홍과 같은 독특한 양식의 지두화가 제작되는 데 큰 바탕이 되었다.

## V. 지두화 양식의 다변화

### 1. 지두화에 대한 김정희의 인식

윤제홍의 지두화가 19세기 전반을 장식하면서 1세기가 넘게 이어져 온 지두화에 대한 인식은 19세기 중반 이후의 화단으로 이어진다. 이 시기 지두화에 대한 인식의 중심에 위치했던 이는 秋史 金正喜(1786-1856)로 이에 가장 큰 영향을 받았던 화가는 김정희의 제자 小癡 許鍊(1809-1893)이다. 허련의 지두화는 김정희의 지두화에 대한 인식에 큰 영향을 받고 있어 먼저 김정희의 지두화에 대한 생각을 살펴보도록 하겠다.<sup>47</sup>

지두화에 대한 김정희의 인식을 살피기 위해서는 고기패의 지두화에 남긴 김정희의 글

<sup>47</sup> 19세기 중후반 지두화는 허련의 작품이 압도적인 비중을 차지하고 있으며, 李東明과 方羲鏞(1805-?), 李公愚(1805-?) 등의 작품이 그 뒤를 따른다. 그런데 허련이 지두화 작품을 많이 남겼다는 점, 방희용 또한 김정희의 글씨를 배워 漢隸를 즐겨 썼으며 指隸에도 능하였다는 점, 그리고 김정희와 권돈인이 이공우의 매화 그림을 칭찬한 바 있음을 고려한다면, 조선 말기 지두화에 대한 인식과 전개 과정에서 김정희라는 인물이 차지하는 비중이 컸음을 알 수 있다. 이 글에서는 허련의 지두화를 논의의 중심에 두었으며 그 외의 지두화에 대한 논의는 차후의 과제로 남기고자 한다. 앞으로 이들의 또 다른 지두화 작품이 지속적으로 발굴된다면 당시 제작된 지두화의 특징을 보다 넓은 시각에서 조망할 수 있을 것으로 생각한다.

에 주목할 필요가 있다.<sup>48</sup> 그의 글에서 언급된 吳起鳳, 夢禪(瑛寶), 張水屋(張道渥), 羅兩峯(羅聘) 등의 청대 화가들의 작품 대다수가 18세기 후반 조선 후기 화단에 유입되었거나 이름이 알려졌던 인물들로, 이는 앞서 살펴본 18세기 후반 북학과 문사들과 팔기화가와의 교류가 김정희와의 연결고리가 되었음을 강하게 시사한다. 특히 나빙의 지두화에 대한 언급은 당시 화단에서 묵란화를 중심으로 큰 영향력을 발휘하고 있었던 양주화파의 지두화 또한 새롭게 유입되고 있었음을 시사하는 부분이어서 주목을 요한다. 더불어 김정희는 지두화를 문인화의 최고 경지로 생각했던 황공망과 예찬까지 확장시켜 비유하여 “지두화법이 고고하고 간엄한 것을 법으로 삼아 사의적인 기법”으로 거듭날 수 있다는 자신의 생각을 강조하고 있다. 지두화에 대한 김정희의 이와 같은 의미부여와 칭송, 청대 지두화가들에 대한 평가는 19세기 화가들이 지두화를 제작하는 데 일정한 정신적 기반으로 작용하였으며, 이와 같은 상황 아래 소치 허련은 이 시기 누구보다 적극적으로 지두화를 제작하게 된다.

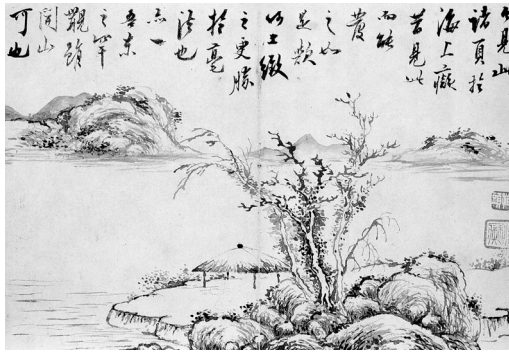
## 2. 허련과 새로운 양식의 지두화

허련의 『小癡默緣』에 실린 고기패의 지두화에 대한 제화시나 허련의 지두화를 칭찬한 김정희의 글, 그리고 헌종 앞에서 지두화를 제작하였다는 『小癡實錄』의 기록 등은 허련의 지두화에 대한 관심을 잘 보여준다.<sup>49</sup> 허련의 지두화에서는 조선 후기 지두화 제작의 전통과 19세기 중반 이후 새롭게 나타나는 청대 지두화 양식이 잘 드러난다는 점에 주목할 필요가 있다. 전자의 대표적인 예로 《小癡畫品》의 산수화를 들 수 있다(도 17). 이는 예찬계 구도의 산수화로 허련의 모필 산수화(도 18)에서도 자주 보이는 구도인데, 수목의 표현과, 짧게 그은 피마준으로 원경에 위치한 산에 양감을 부여하는 방식, 전체적으로 농담변화가 적고 압축된 필선의 운용은 지두산수화 작품에서 보이는 지두선의 운용과 매우 흡사한 양상을 보인다.<sup>50</sup> 논의 중인 〈지두산수화〉(도 17)는 허련의 모필화에서 보이는 기법적 특징, 즉 황공망과 예찬의 구도

<sup>48</sup> 고기패의 지두화에 남긴 김정희의 글 全文은 金正喜, 『국역완당전집』 卷6, 「題高其佩指頭畫後」 참조.

<sup>49</sup> 『소치묵연』에 실린 이 제화시는 고연희, 「19세기에 꽃 핀 花卉의 詩·畫—金正喜와 그 一派를 중심으로—」, 『한국시가연구』 11(한국시가학회, 2002), p. 121 참조; 허련의 지두화에 대한 김정희의 글은 김정희, 앞의 책, 卷4, 書牘, 「與吳進士」 其七; 김정희, 앞의 책, 卷10, 「題小癡指畫」 참조; ‘헌종에게 그려 바친’ 허련의 그림들은 허련, 金泳鎬 譯, 『소치실록』(瑞文堂, 1976), pp. 17-20, pp. 30-31, pp. 146-147 참조.

<sup>50</sup> 이 글에서는 지두산수화를 중심으로 다루었으나 조선 후기 지두화 제작의 전통, 요컨대 기존에 즐겨 그려졌던 소재에 지두화법을 접합시키는 방식을 보이는 작품은 〈용〉과 〈제주〉가 있다. 이에 대한 보다 자세한 사항은 절고, 앞의 논문, pp. 94-98 참조.



도 17 許鍊, 〈指頭山水圖〉, 《小痴畫品》, 1843年, 紙本水墨, 23.3×33.6cm, 일본 개인 소장.



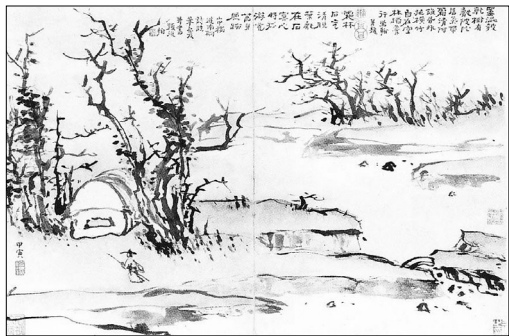
도 18 許鍊, 〈山水圖〉, 19세기 중반, 紙本淡彩, 35.0×28.0cm, 개인 소장.



도 19 許鍊, 《小痴畫品》中, 1843年, 紙本水墨, 23.3×33.6cm, 일본 개인 소장.



도 20 許鍊, 〈指頭墨梅〉, 《小痴畫品》, 1843年, 紙本水墨, 23.3×33.6cm, 일본 개인 소장.



도 21 高鳳翰, 〈指頭山水〉, 《指畫山水冊》, 1736年, 紙本水墨, 23.4×30.3cm, 천진시에 예술박물관 소장.



도 22 高鳳翰, 〈指頭墨梅〉, 《指畫山水冊》, 1736年, 紙本水墨, 23.4×30.3cm, 천진시에 예술박물관 소장.

와 필법을 바탕으로 하면서 갈필의 사용을 즐겼던 특성과 일맥상통하여 마치 “지두화는 고고하고 간엄해야 한다”는 김정희의 언급을 회화적으로 형상화 한 듯 보인다.

한편 소치화품의 작품들에서는 청대 지두화의 영향 또한 새롭게 감지되는데, 화첩을 구성하는 방식과 특정소재의 표현법 등이 나빙을 비롯한 양주화와 화가들의 지두화 양식을 총체적으로 반영하고 있다는 점이 그것이다. 앞서 살펴보았듯 김정희가 나빙의 지두화를 칭찬하고 있으며, 제주 유배 시에 동생 김상희를 통해 《羅兩峰 指畫 小帖》을 전해 받은 바 있음을 고려한다면 허련이 김정희를 통해 나빙의 지두화를 감상하는 기회를 얻었을 가능성은 매우 높은 것으로 보인다.<sup>51</sup>

소치 화품의 지두화는 산수화와 묵매, 묵국, 난죽, 화조화 등으로 구성되어 있는데 이와 같은 형태로 첩을 구성하는 방식은(도 17, 19, 20) 나빙을 비롯한 양주화와 화가들이 지두화첩을 구성하는 방식에서도 동일하게 나타나, 허련의 지두화첩과 상통하는 측면이 강하다(도 21, 22). 이와 더불어 “指頭”라는 글자를 새긴 인장을 화면의 한쪽에 찍어 지두화임을 밝히는 방법은(도 17, 19, 20) 고기괘의 지두화에서 종종 등장하는 것으로 허련이 청대 지두화의 총체적인 양식을 적극적으로 수용하고 있어 앞선 시기 지두화 제작양상과는 변화된 면모를 보인다.<sup>52</sup>

## VI. 맺음말

동아시아 회화사에서 지두화는 회화양식을 지칭하는 용어 중의 하나이며, 기법적 측면이 표면적으로 부각되는 독특한 개념이자, 모필 지향적인 전통에서 벗어나는 창작태도로 인해 가치평가의 개념 또한 수반되는 매우 복합적인 회화장르이다. 그러므로 지두화는 각기 다른 시간과 장소의 조형관에 따라 이를 이해하는 방식이 달라졌으며, 그 결과물 또한 달라졌다. 지두화법은 모필을 중심으로 전개되어 왔던 조선시대 회화사에서 상당히 이색적인 회화기법으로, 각 시대를 대표하는 화가들이 지두화를 실험하였을 정도로 조선시대 회화작품에 사용된 여러 가지 기법 중에서 중요한 위치를 차지하고 있다.

명말청초에 하나의 회화장르로 자리 잡아 본격적으로 제작되기 시작한 지두화는 18세

<sup>51</sup> 이에 대한 기록은 『秋史 김정희 學藝 일치의 경지』(국립중앙박물관 2006), pp. 20-21 참조.

<sup>52</sup> 고기괘의 인장은 Kass Ruitenbeek, *Discarding the brush: Gao qipei(1660-1734) and Chinese finger painting* (Amsterdam Rijksmuseum, 1992), pp. 328-329 참조.

기 전반경에 조선으로 유입된 것으로 추정된다. 문인화가들을 중심으로 제작된 이 시기의 지두화는 당시 조선 화단에서 즐겨 다루어졌던 모필화의 소재와 구도를 유지하면서 여기에 지두화법이 개입되는 양상으로 전개된다. 특히 유입초기 지두화를 시도했던 문인화가들은 붓에 비해 세밀한 묘사는 덜하지만 화면에 드러나는 고졸한 지두선의 효과와 간결한 지두법의 표현을 문인화의 사의성, 고졸함이라는 개념과 연결시켜 지두화를 인식하고 제작하는 양상을 보인다.

이와 같은 지두화에 대한 인식과 제작양상은 상대적으로 강한 먹과 날카롭고 속도감 있는 지두선의 느낌을 극대화 할 수 있는 소재에 집중하여 모필화와 차별되는 지두화의 특성에 더욱 집중하고자 했던 경향이 강한 청대 지두화와 차이를 보이며, 이후 조선시대 지두화 제작의 전개 과정에서 기본적인 틀로 작용하였다.

본 연구는 지두화라는 외래요소가 조선 화단에 접합되어가는 과정을 시기의 변화에 따라 지두화에 대한 인식과 제작양상이라는 창을 통해 살펴나가는 것을 일차적인 목표로 하였다. 이와 같은 논의는 그간의 연구에서 중국에서 발생한 양식의 영향관계를 종합적으로 조망하는 가운데 소외되었던 기법적 측면에 대한 이해를 증진시키고, 더불어 특정한 화법이 조선시대 회화작품의 특성에 미친 영향을 살필 수 있다는 점에 그 의의가 있다고 하겠다.

\* 주제어(key words) \_\_ 지두화(Finger paintings; *zhitouhua*), 고기패(Gao Qipei), 북학파(Bukhakpa; a group who advocate to learn from North[namely China]), 대청회화교류(The Exchange of Paintings between the Joseon and the ch'ing), 윤제홍(Yoon Je-hong), 김정희(Kim Jung-hee), 허련(Heo Ryeon), 문인화의 기법(Techniques of literati paintings), 동양회화의 기법(Techniques of oriental paintings)

## 참고문헌

### 1. 한국 문헌 및 논저

- 『국역연행록선집』 III-XI, 민족문화추진회, 1976-1983.
- 權攄, 『震溟集』, 韓國漢文學資料叢書 3, 民昌文化社, 1994.
- 金邁淳, 『臺山集』, 韓國文集叢刊 294, 民族文化推進黨, 2002.
- 金正喜, 『(국역)완당전집』 1-4, 民族文化推進黨, 1986-1996.
- 金祖淳, 『楓臯集』
- 朴齊家, 『貞菴閣集』
- 成海應, 『研經齋全集』
- 申緯, 『警修堂全藁』
- 柳得恭, 『冷齋書種』, 國立中央圖書館所藏本.
- 李德懋, 『(국역)청장관전서』, 민족문화추진회, 1986.
- 趙秀三, 『秋齋記異』
- 許鍊, 『小癡默緣』, 숙명여자대학교 도서관 소장본.
- 姜寬植, 「朝鮮後期 南宗畫風の 흐름」, 『潤松文華』 39, 韓國民族美術研究所, 1990, pp. 47-63.
- 고연희, 「19세기에 꽃 핀 花卉의 詩·畫—金正喜와 그 一派를 중심으로—」, 『한국시가연구』 11, 한국시가학회, 2002, pp. 101-128.
- 權倫慶, 「尹濟弘(1764-1840 以後)의 繪畫」, 서울대학교대학원 미술사전공 석사학위논문, 1996.
- \_\_\_\_\_, 「湖巖美術館所藏 尹濟弘의 『鶴山墨戲帖』」, 『湖巖美術館研究論文集』 2호, 호암미술관, 1997, pp. 186-217.
- \_\_\_\_\_, 「朝鮮後期 『不染齋主人眞蹟帖』 考察」, 『호암논문집』 4호, 호암미술관, 1999.
- 국립중앙박물관, 『秋史 김정희 學藝 일치의 경지』, 국립중앙박물관, 2006.
- 琴東炫, 「金邁淳 經學의 特徵的 局面에 대한 研究」, 『동방한문학』 22, 동방한학회, 2002, pp. 7-36.
- 金玉禮, 「逸品畫의 成立과 發展」, 성균관대학교대학원 미술사학전공 석사학위논문, 1992.
- 김상엽 著 · 소치연구회 간, 『소치허련』, 학연문화사, 2002.
- \_\_\_\_\_, 「小癡 許鍊(1808~1893)의 生涯와 繪畫活動 研究」 16, 성균관대학교대학원 예술철학전공 박사학위논문, 2002, pp. 359-383.

- \_\_\_\_\_, 「小痴 許鍊 회화의 형성 배경」, 『한국사상과문화』, 한국사상문화학회, 2002.
- 김중태, 『東洋畫論』, 일지사, 1978.
- 김지은, 「朝鮮時代 指頭畫 研究」, 고려대학교대학원 문화재학협동과정 미술사전공 석사학위논문, 2007.
- 金汝廷, 「紫霞 申緯의 書畫研究」, 서울대학교대학원 미술사전공 석사학위논문, 1994.
- 金賢貞, 「19世紀 朝鮮 紀行寫景圖 研究」, 홍익대학교대학원 한국미술사전공 석사학위논문, 2005.
- 藤塚隣 著, 朴熙永 옮김, 『추사 김정희의 또 다른 얼굴』, 아카데미하우스, 1994.
- 변영섭, 『豹菴姜世冕繪畫研究』, 일지사, 1988.
- 유검화 편저, 조남권·김대원 역주, 『中國歷代畫論』 III 일반론 下, 다운샘, 2005.
- 柳承旻, 「능호관 이인상(1710-1760) 書藝와 繪畫의 書畫史的 位相」, 고려대학교대학원 미술사전공 석사학위논문, 2005.
- 李源福, 「海夫 卞持淳考」, 『미술자료』 37, 국립중앙박물관, 1985, pp. 60-71.
- \_\_\_\_\_, 「玄齋 沈師正의 指頭畫—〈수하담소도〉와 〈송하음다도〉를 중심으로」, 『한국고미술』 13, 미술저널, 1998.
- 이예성, 「玄齋 沈師正의 花鳥畫 研究」, 『미술사학연구』 214, 한국미술사학회, 1997, pp. 39-66.
- \_\_\_\_\_, 『현재 심사정 연구』, 일지사, 2000.
- 이윤희, 「동아시아 삼국의 지두화 비교연구」, 한국학중앙연구원 한국학대학원 미술사학전공 석사학위논문, 2008.
- 鄭季玉, 「逸品論考」, 『美學』 13, 한국미학회, 1988, pp. 51-73.
- James Cahill 著, 조선미 옮김, 『중국회화사』, 열화당, 2002.
- 趙善美, 「東洋畫論에 나타난 畫品論의 變遷에 대하여」, 『인문과학』 15, 성균관대학교 인문과학연구소, 1986, pp. 137-160.
- 조송식, 「중국화론의 전개에서 용묵(用墨)의 가치의 발견과 수용」, 『미학』 30, 한국미학회, 2001, pp. 5-34.
- 趙賢柱, 「朝鮮後期 指頭畫에 관한 研究」, 이화여자대학교대학원 미술사전공 석사학위논문, 1989.
- 崔喜淑, 「鶴山 尹濟弘의 繪畫研究」, 홍익대학교대학원 미술사학전공 석사학위논문, 1989.

## 2. 동양 논저

- 江銘忠, 『八旗畫錄』, 中國歷代畫史匯編 12, 天津: 天津古籍出版社, 1997.
- 高秉, 『指頭畫說』
- 楊永青, 「傅山の指頭畫一指頭畫起源辨」, 『美術』, 編輯部郵箱, 1988.
- 饒宗頤, 「清初廣東指畫家吳章與鐵嶺高氏—吳章指畫花卉卷跋」, 『新亞學術集刊』 4, 新亞學術集刊出版委員會, 1983.

- 蔣寶麟, 「墨林今和」, 『中國歷代畫史匯編』 6, 天津: 天津古籍出版社, 1997.
- 張庚, 『國朝畫徵續錄』
- 張彥遠, 『歷代名畫記』, 北京: 中國大百科全書出版社, 1997.
- 鐵保等纂輯, 『欽定熙朝雅頌集』 1804, 규장각 소장본 奎中 3251.
- 鄒一桂, 『小山畫譜』, 台北: 藝文印書館, 1967.
- 彭蘊臻, 『歷代畫史彙傳』, 國家圖書館藏古籍藝術類編 22, 北京: 北京圖書館出版社, 2004.
- 黃休復, 『益州名畫錄』, 中國: 藝文印書館, 民國 57, 1968.

### 3. 서양 논저

- Alexander C. Soper, "Shih K'o and the I-p'in", *Archives of Asian Art* Volume 29(1975-1976).
- James Cahill, "Concerning the I-p'in Style of Painting," *Oriental Art* 8-10(1962-1964).
- \_\_\_\_\_, *The Compelling image*, Cambridge Mass: Harvard University Press, 1986.
- Kass Ruitenbeek, *Discarding the brush: Gao qipei(1660-1734) and Chinese finger painting*, Discarding the brush, Amsterdam Rijksmuseum, 1992.
- Mark C. Elliott, *The Manchu Way: The Eight Banners and Ethnic Identity in Late Imperial China*, Californian, Stanford, Calif: Stanford university press, 2001.
- Robert E. Harrist, Jr., Wen C. Fong, *The embodied image: Chinese calligraphy from the John B. Elliott Collection*, New York: The Art Museum, Princeton University, 1999.
- Susan Bush, *The chinese Literati tradition of art Painting: Su Shih(1037-1101) to Tung Ch'i Chang(1555-1636)*, Cambridge: Harvard University Press, 1971.
- Susan E. Nelson, "I-p'in in later painting criticism", *Theories of the arts in china*, princeton: princeton university press, 1983.
- Yang Boda, "The Ch'ien-lung Painting Academy", *Words and Image*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1991.

## 국문초록

기록상 붓 외의 도구를 이용하여 그림을 그리는 화가들의 창작행위는 唐末의 逸品화가들로부터 시작된 것으로 확인되나, 손의 일부를 작화의 도구로 사용한 그림이 指頭畫라는 용어로 규정되어 하나의 회화기법으로 자리 잡게 된 것은 明末淸初에 이르러서이다. 지두화의 유행에 결정적인 계기를 제공한 이는 高其佩(1662-1734)로, 이후 八旗畫家들과 소위 揚州畫派라고 일컬어지는 화가들에 의해 제작된 지두화는 대청회화교류를 통해 18세기 전반기부터 그 이후의 시기까지 조선 화단에 지속적으로 유입되었다.

지두화의 유입초기에 해당하는 18세기 중엽에는 沈師正(1707-1769), 許佖(1709-1761), 姜世晁(1713-1791), 金允謙(1711-1775)과 같은 문인화가들을 중심으로 지두화의 제작과 인식이 시작되었다. 이들은 청대 지두화에서 자주 사용되는 모티프나 구도를 총괄하는 양식 전반을 받아들이기 보다는 “손가락으로 그림을 그린다.”는 기법적인 측면에 무게를 두고 지두화를 인식하였다. 요컨대 이 시기 지두화의 제작은 당시 조선 화단에서 즐겨 그려졌던 소재와 구도를 유지하면서 여기에 지두화법이 개입되는 양상으로 나타났으며, 그 결과 유입초기 제작된 지두화는 청대 지두화의 양식 중 기법을 제외하면 공통점을 찾기가 어렵다.

18세기 후반에는 북학과 문사들의 연행을 통해 청대 지두화의 유입이 가속화된다. 使行員들은 孫鎬(1733-1789), 魁倫, 張道渥과 같은 청대 문사들과 교류하면서 그들의 지두화와 指頭書를 증여 받았는데 이는 조선에서 제작된 지두화에 대한 문사들의 관심을 증대시켰으며, 19세기 전반까지 지속된 청대 지두화 유입의 연결고리가 된다.

19세기 초반, 꺾목할 만한 변화를 맞이한 지두화는 尹濟弘(1764-1844 이후)의 작품들로, 그의 지두화는 유입초기부터 독특한 變容의 과정을 겪었던 조선 후기 지두화의 양식을 선명하게 보여준다는 점에서 그 의의가 크다. 윤제홍 지두화의 특징으로는 앞선 시기 문인화가의 필묵법에 주목하여 이를 지두화법에서 효과적으로 응용한 점, 指書의 적극적인 활용, 그리고 대담하고 이색적인 구도를 들 수 있다.

19세기 중엽의 지두화는 金正喜(1786-1856)의 지두화에 대한 인식과 함께 사의성을 드러내기에 유리한 기법으로서 자리매김한다. 더불어 양주화와 화가들의 지두화 양식이 許鍊(1809-1893)과 같은 화가들을 통해 수용되어 지두화의 제작에 반영되었다.

본 연구는 조선시대 화가들이 기존의 조형관과 회화제작의 흐름 속에서 지두화법이라는 파격

적이고 이색적인 요소를 受容하여 變容해 가는 과정을 살펴보고, 이를 통해 지두화법이라는 회화기법이 조선시대 회화작품의 성격과 특성에 미친 영향을 살펴볼 수 있다는 데에 그 의의가 있다.

**Abstract**

## The Acceptance and Production of Finger Paintings in Eighteenth and Nineteenth-Century Joseon Korea

**Kim Jee-eun\***

Historical records tell us that painting with tools other than brushes was first attempted by end of the Tang-dynasty Chinese painters practicing a style known as *I-pin* (untrammelled). Finger painting, meanwhile, became an established technique known as 'zhitouhua (finger painting)' sometime in the late Ming to the early Qing dynasties. *Zhitouhua* gained early popularity thanks mainly to Gao Qipei (1662-1734). The *zhitouhua* technique was used in subsequent eras, by such schools of painting as the Baqi (Painters of the Eight Banners) and Yangzhou schools. The technique also reached the Korean peninsula from the early 18th century and onwards, from Qing China.

During the mid-18th century, when *zhitouhua* was still new in the painting circles of Joseon, this technique was popularized by literati painters such as Sim Sa-jeong(1707-1769), Heo Pil(1709-1761), Kang Se-hwang(1713-1791), and Kim Yun-gyeom(1711-1775). However, their incorporation of the *zhitouhua* tradition in their paintings was limited to technical aspects: in other words, *zhitouhua* was mostly about a painting technique using the fingers, for Joseon artists who were rather disinterested in, or neglected, motifs or compositions associated with this tradition. The use of the Qing finger-painting technique, therefore, had no real influence on

---

\* MD in Interdisciplinary Program in Cultural Heritage Studies of the Korea University

the choice of subjects or compositions of Joseon painters, who simply applied this technique to their favorite subjects, maintaining also the same compositional styles. Hence, early Joseon finger paintings shared few common stylistic elements, apart from the obvious technical commonality that they were painted by the use of fingers.

In the late 18th century, Joseon's exposure to *zhitoubua* was widened thanks to frequent trips to Beijing by literati members belonging to the so-called Northern Learning School (Bukhakpa). Joseon envoys to Beijing exchanged with members of the Qing literati class such as Shun Hao (1733-1789), Kui Lun and Zhang Dao Wo, from whom they received finger paintings and finger calligraphies as gifts. These works brought back by the envoys helped increase interest in *zhitoubua*, and in Joseon, paintings of this type were continuously imported until the early 19th century.

Remarkable changes occurred to Joseon finger paintings in the early 19th century. Paintings by Yun Je-hong (1764-1844 or thereafter) mark a decisive turning point, with notable works in this category. Stylistic characteristics of Joseon finger paintings are first seen clearly in Yun Je-hong's works, in which the new technique was successfully married to the painting techniques of previous eras, as well as was extensively used to create a bold and innovative composition.

Finger painting became something more than a technical fancy, once into the mid-19th century, when Kim Jeong-hui (1786-1856) tried his hand at this style, helping it to gain a place among the mainstream genres. Meanwhile, the finger painting style of the Yangzhou school was also espoused, thanks to literati painters like Heo Ryeon (1809-1893).

This study looks at how Joseon artists reconciled their existing aesthetics and stylistic traditions with this whole-new technique of finger painting, and how Joseon's own finger painting tradition developed and evolved over time. Whether and how finger painting reshaped Joseon painting, in terms of stylistic and thematic characteristics, is another importance topic explored in this study.