

19세기 「朝鮮書畫傳」을 통해 본 韓日 繪畫交流

박은순*

I. 머리말
II. 『增訂古畫備考』 「朝鮮書畫傳」의 著述背景과 特徵
III. 「朝鮮書畫傳」에 수록된 主要畫家와 作品
1. 高麗時代
2. 朝鮮初期
IV. 맺음말

I. 머리말

「朝鮮書畫傳」은 19세기까지 일본에 전해진 고려 및 조선 회화에 관해 수록한 저술로서 『增訂古畫備考』의 50권과 51권에 수록되어 있다.¹ 『증정고화비고』는 필사본 『古畫備考』를 증보,

* 이 논문은 2009년도 한국학술진흥재단의 지원을 받아 수행된 연구임. (KRF-2009-013-G0003)

** 본 연구를 수행하는 과정에서 많은 도움을 주신 아이자와 마사히코(相澤正彦)교수와 이타쿠라 마사야키(板倉聖哲)교수께 특별히 감사의 마음을 전한다. 그 외에 많은 편지를 제공해 주신 일본의 여러 所藏處와 收藏家들께 감사 드린다.

¹ 이 부분의 정확한 제목은 '高麗朝鮮書畫傳 並印譜 附琉球安南'이다. 그러나 내용상 조선서화에 대한 것이 거의 대부분이고, 그래서인지 『증정고화비고』를 인쇄하면서 각 쪽의 옆부분에 '朝鮮書畫傳'이라고 표기하였다. 따라서 본고에서는 통칭으로 사용되고 있는 '조선서화전'이라고 부르려고 한다. 본고에서는 아사오카 오키사다(朝岡興禎) 著, 오토 타킨(太田田) 增訂, 『增訂古畫備考』(弘文館, 1904) 본에 실린 「고려조선서화전」을 토대로 연구를 진행하였다.

교정하여 출판되었는데, 원본 『고화비고』는 19세기 전반 에도에서 유행한 古畵 취미를 배경으로 편찬되었다. 본래의 저자는 가노파(狩野派) 화가인 아사오카 오키사다(朝岡興禎, 1800-1856)이다.² 1901년 帝室博物館에서 일본미술사의 편찬사업이 시작되었을 때 박물관 관련자들은 일본 회화사와 관련하여 귀중한 자료를 수록하고 있는 『고화비고』를 보완하여 출판할 계획을 세웠다. 원본을 증보교정하던 중 조선과 琉球國 등에 대한 자료를 모은 『高麗朝鮮書畫傳 並 印譜 附琉球安南』이 보강되었고, 마침내 1904년에 인쇄된 『증정고화비고』에 수록되었다.

『조선서화전』에는 50권을 1845년(弘化2) 2월 27일에 쓰기 시작했고, 51권을 1845년 3월 27일에 쓰기 시작했다고 기록되어 있다. 증보 이전의 원본은 비교적 짧은 기간에 기록되었지만 편찬자가 오랜 기간동안 직접 보았거나 여러 古畵 수장가 및 감정가들에게서 전달받은 고려와 조선 작품에 대한 풍부한 정보가 실려 있다. 편찬자는 畵家 또는 書家の 이름을 항목명으로 설정한 뒤 관련된 작품의 주제와 소재, 작품의 재질과 크기, 작품에 실린 款識와 印章, 작품의 소장처 및 國籍에 대한 의견 등을 기록하였을 뿐 아니라 때로는 작품을 간단하게 스케치하였다. 각 항목이 늘 동일한 원칙 하에 수록된 것은 아니고, 때로는 화가의 이름을 정확히 몰라서 혼동한 경우도 있으며 혹은 筆者未詳의 작품들도 수록하였다. 어느 경우이건 간에 일본강점기 이전부터 일본에 전래되고 있던, 역사적인 유래가 있는 한국 그림과 관련된 기록이라는 점에서 의미가 있는 저술이다.

『增訂古畵備考』중에 실린 『朝鮮書畫傳』은 吳世昌의 『權域書畫徵』에서 인용된 이래 조선시대 회화를 연구하는 저술이나 논문에서 꾸준히 인용되어 왔다. 하지만 대부분 필요에 따라 발췌, 인용되었을 뿐 『조선서화전』 자체에 대한 종합적, 비판적인 연구는 수행되지 않았다.³ 『朝鮮書畫傳』은 19세기까지 진행된 한일 회화교류의 실상을 구명하는데 요긴할 뿐 아니라 현재까지 일본에 소재한 조선회화의 상황을 파악하는 출발점이 될 수 있다는 점에서 중요한 자료이다.⁴ 그러나 그 편찬의 의도와 배경, 수록된 자료의 성격과 수록 범위에 대한 검증이 선행되어야만 정확한 가치가 규정될 수 있는 史料이기도 하다. 『조선서화전』의 성격과 한계를 분명히 구

² 『古畵備考』에 대해서는 일본의 여러 학자들이 종합적인 연구를 진행하였다. 『古畵備考』의 저술배경과 과정 등에 대해서는 다마무시 사토코(玉蟲敏子), 『古畵備考』의 原本と刊本をめぐる諸問題, 『日本における美術史學の成立と展開』平成9-12年度 科學研究費補助金 基盤研究(A)(2)研究成果報告書(東京: 東京國立文化財研究所, 2000) 참조.

³ 吳世昌, 『權域書畫徵』(啓明俱樂部, 1917); 최근 이가라시 고우이치는 『조선서화전』의 편집자와 제작배경에 대해서 검토하면서 새로운 의견을 제시하였다. 이가라시 고우이치(五十嵐公一), 『江戸時代の朝鮮書畫情報』, 『アジア遊學』120號(東京: 勉成出版, 2009.3), 154-161쪽 참조.

⁴ 현재까지 통신사 관련 한일회화교류에 대해서는 많은 연구가 진행되어 『조선서화전』에 대한 연구의 기초를 제공

명하지 않고 발췌, 인용하는 것은 오히려 한일 회화의 교류 상황에 대한 誤判을 초래할 수도 있다. 따라서 이에 대한 종합적인 고찰과 비판적인 분석이 필요한 것이다.

본 연구에서는 『朝鮮書畫傳』을 종합적으로 고찰하여 사료로서의 특징과 한계를 밝히고, 19세기 한일 회화교류의 상황과 배경, 구체적인 양상을 검토하는 새로운 접점을 제시하고자 한다. 제한된 지면으로 인하여 『조선서화전』 전체의 내용을 검토하지 못하기에 본고에서는 우선 朝鮮 初期(1392-1550년경)에 해당하는 작품을 선별하여 자세하게 검토하게 될 것이다.⁵ 『조선서화전』에는 朝鮮 中期와 後期の 화가 및 작품에 대해서도 수록하였는데, 이 부분에 대해서는 별도의 논문에서 고찰하려고 한다. 前後의 두 논문을 합쳐서 『조선서화전』 전체에 대한 논의를 완성하려고 한다.

II. 『增訂古畫備考』 『朝鮮書畫傳』의 著述背景과 特徵

『증정고화비고』는 아사오카 오키사다가 자신이 보고 들은 회화 관련 자료들을 정리한 『고화비고』를 토대로 출판되었다. 아사오카는 幕府의 어용회사였던 木挽町 狩野家の 当主 가노 나가노부(狩野榮信, 1775-1828) 의 차남으로 임모에 뛰어난 화가였다.⁶ 그는 그림을 감정해달라

하고 있다. 대표적인 연구로는 辛基秀 外, 『朝鮮通信使往來: 260年の平和と友好』(勞働經濟史, 1993); 安輝濬, 『朝鮮王朝初期의 繪畫와 日本室町時代の 水墨畫』, 『韓國學報』 3 (1976, 여름), 2-21쪽; 李元植, 『通信使畫員 李聖麟と大岡春卜の畫會について』, 『朝鮮學報』 36 (1985); 홍선표, 『17, 18세기 한일간 회화교섭 연구』(홍익대학교대학원 석사학위 논문, 1979); ____, 『조선 후기 통신사 수행화원의 회화활동』, 『美術史論壇』 6 (1998); ____, 『近世韓日繪畫交流史研究』(九州大學大學院 文學研究科 美學·美術史專攻博士學位論文, 1999); 구로가와 슈이치(黒川修一), 『朝鮮通信使と畫人·大岡春卜』, 『特別展: 朝鮮通信使と畫人, 大岡春卜』(京都造形藝術大學藝術館, 2003); 나가오 히로시(仲尾宏), 『朝鮮通信使と江戸時代の三都』(明石書店, 1993); ____, 外, 『靑丘學術論集-朝鮮通信使關係資料目録』 21(韓國文化研究振興財團, 2002); 아마노우치 초조(山内長三), 『李聖麟と崔北-寬廷度來日通信使隨行畫員について』, 『中吉功先生喜壽紀念論叢』(國書刊行會, 1987); 요시다 히로시(吉田宏志), 『朝鮮通信使의 繪畫』, 『特別展觀 朝鮮通信使-近世200年の韓日文化交流』(東京國立博物館, 1985); 『通信使と畫家の交流』, 『朝鮮通信使と日本人』(學生社, 1992); Jungmann, Burglind · 上垣外憲一 譯, 『日本南畫の形成における朝鮮通信使の役割-祇園南海を中心に』, 『國華』 1240 (朝日新聞社, 1999) 등 다수의 논문이 있다. 지면 관계 상 다 실지 못함을 양해바란다. 특히 1996년 아마토분카칸에서 열린 전시와 2008년 일본 도치기현립미술관에서 열린 전시는 일본에 현존하는 한국회화를 발굴, 제시하고 韓日繪畫交流의 문제에 대해 관심을 촉발시키는데 중요한 역할을 하였다. 그 도록으로는 요시다 히로시(吉田宏志) 外, 『李朝繪畫. 隣國の明澄な美の世界』(奈良: 大和文華館, 1996) 및 이타쿠라 마사아키(板倉聖哲) 外, 『朝鮮王朝の繪畫と日本: 宗達, 大雅, 若冲も學んだ 隣國の美』(讀賣新聞大阪本社, 2008) 참조.

5 조선시대 회화사의 시대구분은 안휘준의 설을 따랐다. 安輝濬, 『韓國繪畫史』(一志社, 1980) 참조.

고 청하는 사람이 있을 때면 그림과 낙관, 인장 등을 모사하여 두었고, 이후 이 자료들을 기초로 삼아 『古畫備考』를 만들었다. 이 책은 일본의 회화작품을 중심으로 정리한 저술로 1권으로 부터 시작하여 48권까지로 구성되었다. 그는 자신이 보고 기록한 작품자료 이외에 『畫工便覽』, 『本朝畫史』, 『皇明畫史彙傳』, 『畫乘要略』, 『雲煙略傳』, 『前賢故實』 등 여러 책자들에서도 정보를 수집하였다. 1권을 1850년 8월 12일에 저술하기 시작한 뒤, 2권을 8월16일, 4권을 8월 마지막 날, 5권을 9월8일 등 각 권의 서두에 저술하기 시작한 날짜를 정확하게 명기하여 자료의 수집과 선별 뿐 아니라 저술 자체에서도 실증적인 태도를 유지하였다. 이러한 기준과 태도는 이 저술의 기본성격을 말해준다.⁷

그러나 『고화비고』는 오랫동안 집안에 秘藏된 채 세간에 전해지지 못하였다. 帝室博物館을 중심으로 일본미술사 편찬사업이 진행되었을 때, 博物館에서 회화를 담당하던 오오타 긴등은 이미 있던 『고화비고』를 增訂하면서 「나가사키(長崎)畫人傳」을 49권에, 「고려조선서화전」을 마지막 부분인 50권과 51권에 첨부하였고, 1904년 색인집 한 권을 포함하여 모두 4권의 책으로 이루어진 『증정고화비고』를 간행하였다.

이러한 배경에서 출간된 『증정고화비고』는 일본회화의 정통적인 맥락과 역대의 화가들, 중요한 畫派 등을 정리하여 이후 일본회화사 서술의 기초를 제공하였다. 특히 이 책의 마지막 부분에 실린 「조선서화전」은 일본에 전하는 조선회화 관련 작품들을 열거하였다는 사실이 주목된다. 조선을 제외하고 외국 회화에 관한 기록으로는 「조선서화전」 뒤에 실린 琉球國과 安南國에 대한 소략한 서술이 있을 뿐이다. 「조선서화전」의 규모와 고려 및 조선시대 화가와 작품에 대한 기록은 19세기 즈음 조선회화에 대한 일본인들의 인식과 조선회화의 傳存 상황을 이해하는데 토대가 된다는 점에서도 높은 가치를 지니고 있다.

현재까지 「조선서화전」의 저술자에 대해서는 세 가지 설이 존재한다. 하나는 李東州가 다니 분초(谷文晁, 1763-1841)가 쓴 것으로 본 설이고, 다른 하나는 야마우치(山内)가 제시한, 다니 분초가 모은 자료를 가지고 아사오카 오키사다가 편집하였다는 설이다.⁸ 아사오카 오키사다의 自筆로 편집된 『고화비고』에는 「나가사키畫人傳」과 「조선서화전」이 없고, 太田謹 등이 편집

6 가노파는 1777년 이후 에도 내 木挽町으로 이전하여 畫塾을 경영하면서 존재하였다. 다케다 츠네오(武田恒夫), 『狩野派繪畫史』(東京:吉川弘文館, 2004), 383-384쪽.

7 『고화비고』의 편찬경위에 대한 내용은 다마무시 사토코와 이가라시 고우이치의 논문을 토대로 정리하였다. 주2와 주3 참조.

8 이동주, 『한국회화사론』(열화당, 1971); 山内長三, 「舶載畫と文晁-及び彼の鑑識について- 寫山樓文晁展圖録」(栃木縣立美術館, 1979).

한 『증정고화비고』에만 수록되어 있다.⁹ 「나가사키화인전」의 경우는 아사오카 오키사다가 저술한 것이 아니고, 아사오카 오키사다에게 송부된 원고를 그대로 수록한 것으로 확인되었다.¹⁰ 그러나 「조선서화전」에 대해서는 아직까지 분명하게 수록경위나 저술자에 대한 문제가 밝혀지지 않고 있다.

「조선서화전」의 집필자와 집필경위에 대한 논의로서는 이가라시 고우이치(五十嵐公一)의 논문이 가장 참고가 된다.¹¹ 이가라시 고우이치는 「조선서화전」을 상세하게 분석, 고찰하고 새로운 의견을 제시하였다. 그는 「조선서화전」이 1845년 통신사의 내빙이 예정되었던 시기에 幕府가 御用繪師에게 조선서화와 관련된 자료를 제출할 것을 요구하였고, 이에 따라 저술하게 되었을 것이라고 추정하였다. 장군 도쿠가와 이에요시(徳川家慶, 1793-1852)가 1852년 사망하게 되어 통신사는 더 이상 파견되지 않았지만, 이때 마련된 자료들이 「조선서화전」이 되었다는 것이다. 동시에 「조선서화전」에 수록된 여러 가지 기록들을 분석하여 「조선서화전」의 본래 필자는 다니 분쵸, 가노 나가노부나 아사오카 오키사다는 아니고 그 주변인사인 히야마 탄사이(檜山坦齋, 1770-1842)였을 가능성을 제시하였다. 즉, 에도의 유명한 考古家 檜山坦齋가 조선 서화에 대한 자료를 모으기 시작하였고, 이를 토대로 아사오카 오키사다가 최종적으로 완성한 것이 「조선서화전」이라는 것이다. 물론 히야마는 谷文晁, 야시로 히로카타(屋代弘賢, 1758-1841), 간스게쓰(觀嵩月, 1749-1830), 기쿠타 이토쿠(菊田伊徳, 1785-1851), 스가와라 도사이(菅原洞齋, 1772-1821) 등 여러 사람으로부터 정보를 얻었고, 동시에 고비키초(木挽町)의 狩野家, 《探幽縮圖》, 『朝岡家記』, 『朝岡印譜』, 『阮堂印譜』 등 때로는 주변 인사들을 통하여, 때로는 여러 저술에서 조선서화 및 인장에 대한 정보를 수집하였다. 이는 현재까지 제시된 「조선서화전」에 대한 설 가운데 가장 신빙성이 있는 의견이다.

『朝鮮書畫傳』 이전에도 古畫에 대한 자료를 모은 여러 자료 및 책에서 조선 그림 및 화가에 대해서 수록한 적이 있다. 이러한 자료들을 보면, 19세기까지 일본인들이 조선 그림 및 화가에 대해서 언제나 정확한 인식을 가지고 주장하거나 감상한 것은 아니었음을 알 수 있다.

17세기의 유명한 화가이자 감정가인 가노 탄유(狩野探幽, 1602-1674)가 기록한 《探幽縮

9 玉蟲敏子, 「『古畫備考』の時代と卷三十五「光悦流」の問題」, 『江戸時代における〈書畫情報〉の綜合的研究—『古畫備考』を中心に—』平成15-17年度 科學研究費研補助金 基盤研究(B)研究成果報告書 第1部(武藏野美術大學 美學美術史研究室, 2006) 참조.

10 五十嵐公一, 「江戸時代の朝鮮書畫情報」, 155쪽에서 재인용.

11 이 문제에 대한 구체적인 논의와 성과는 이가라시 고우이치의 논문을 참조하여 정리하였다. 五十嵐公一, 앞의 논문 참조.

圖》에는 조선 그림을 보고 그린 스케치가 적지 않게 수록되어 있다.¹² 그러나 탄유는 예컨대 조선 초기의 瀟湘八景圖들을 보고 스케치하면서 郭熙 등 중국회화의 작품으로 감정하였다. 이후 이러한 탄유의 감정은 오랜 기간동안 답습되었다. 유사한 경우로 일본에 遺作이 전해지고 있던 조선 초의 유명한 화가 李巖(1507-1566)을 들 수 있다.¹³ 일본인들은 1693년 가노 에이노(狩野榮納)가 『本朝畫史』를 편찬하면서 이암을 중국 남송의 화가 毛益의 영향을 받은 '간잔 세이츄우(完山靜仲)'라는 일본회화로 제시한 이후 일본인으로 인식하고 있었다. 오오카 슌복쿠(大岡春卜, 1680-1763)가 편찬한 『和漢名畫苑』 중에는 〈雙狗子圖〉가 실려 있는데 화가는 중국인 王元章으로 기록되었다. 이 작품은 현존하는 이암의 〈쌍구자도〉와 동일한 작품을 스케치한 것으로 알려져 있다.¹⁴ 이처럼 이암의 작품에 대한 관심은 꾸준히 존재하였지만, 그들이 관심을 가졌던 작품의 화가를 조선인 이암으로 인식한 것은 아니었다. 다음 장에서 살펴 보겠지만 「조선서화전」의 편찬자는 이암의 작품을 여러 건 수록하면서 조선 그림일 가능성을 제시하였다. 그러나 이암에 대해서는 정확히 몰랐고 국적에 대해서도 확신을 가지지 못하였다.

오오카 슌복쿠는 1751년에 『畫史會要』를 저술하면서 1748년 제10차 통신사의 수행화원인 李聖麟(1718-1777)과 崔北(1712-1786)의 그림을 『明清之部』에 수록하였다.¹⁵ 슌복쿠는 이성린을 직접 만나 그림을 그리면서 교류하였고, 최북의 그림도 직접 보았던 것으로 여겨지므로 조선 그림과 화가에 대해서 적지 않은 정보를 입수하였을 것이다. 그림에도 불구하고 이암을 중국회화로 판단하고, 조선화가인 줄 알고 있던 이성린과 최북의 그림을 중국그림에 포함시켜 수록한 것은 조선 그림에 대한 일본인들의 인식을 보여주는 사례로서 주목된다.

이러한 상황에서 「조선서화전」은 이전의 어떤 저술과도 비교할 수 없을 만큼 한국 서화를 독립적인 분류 아래 대규모로 수록하였다는 점에서 큰 의미가 있다. 「조선서화전」 중에는 직접 본 작품들 이외에도 다른 저술에서 인용한 기록 등이 수록되었다. 50권 2205면 '古畫十八羅漢'의 항목에서 "다니 분초는 호젠(法眼)인 구리다 다카미츠(栗田口隆光)로 감정하였다. 나는 조선 그림으로 감정하지만 眞蹟을 아직 보지 못해서 확정하기 어렵다.(谷氏鑑定云 栗田口法眼隆

12 《探幽縮圖》에 대해서는 板倉聖哲, 「探幽縮圖から見た東アジア繪畫史—瀟湘八景を例に」, 『圖像の意味 講座日本美術史3』(東京大出版會, 2005), 111-138쪽; 후쿠시 유우야(福土雄也)의 해설, 『朝鮮王朝の繪畫と日本』, 도290, 도291, 도292, 도293, 267-268쪽 참조.

13 이암의 생몰년은 백인산의 연구에 의해 새롭게 밝혀 졌다. 백인산, 『조선의 목죽』(대원사, 2007), 127쪽 참조.

14 吉田宏志, 『李朝の花鳥畫と日本』, 『李朝繪畫』, 11쪽, 삼도17과 삼도18 참조.

15 오오카 슌복쿠의 조선서화에 대한 관심과 기록에 대해서는 구로가와 슈이치(黒川修一), 『朝鮮通信使と畫人・大岡春卜』, 8-15쪽 참조.

光 余鑑朝鮮畫 雖然未見真蹟難定矣)”라고 한 것에서 확인되듯이 때로는 작품을 실견하지 않은 경우도 있다. 하지만 기본적으로 실증적인 원칙을 지키면서 직, 간접적으로 수집한 정보를 토대로 圖形과 款畧, 落款, 글씨 등의 자료를 기록하였고, 그 아래로 작품의 화풍이나 서체, 국적 및 역사적 상황에 대한 저자의 주관적인 의견을 간단하게 기록하였다. 한국 그림 뿐 아니라 때로는 중국 그림도 수록하여 ‘고려조선서화전’이란 篇名과 위배되는 부분도 있지만, 비판적인 전제를 가지고 접근한다면 충분히 가치있는 자료이다.

Ⅲ. 「朝鮮書畫傳」에 수록된 主要畫家와 作品

「조선서화전」은 일본 발음 순서에 따라 항목을 설정하고 각 화가나 작품, 기록들을 정리하였다. 또한 화가의 이름과 字號, 印章을 다양한 상황과 조건에 따라 조사하여 분류, 수록하였다. 때로는 수집한 정보에 대한 정확한 지식이 부족하여 동일한 화가를 서로 다른 항목에 나누어 실은 경우도 있다. 그런 이유로 전체적으로 어떠한 화가가 어느 정도의 비중으로 수록되었는지를 단번에 판단하기가 어렵다.

「조선서화전」에는 고려시대와 조선 초기로부터 후기에 이르는 기록이 실려 있다. 전반적으로 검토하여 보니 시대나 화가를 판별할 수 있는 기록 가운데 의외로 조선 초기 관련 항목의 비중이 가장 높았다. 본장에서는 조선 초기의 주요한 화가 및 작품과 관련된 사항을 중심으로 정리하려고 한다.

우선 화가의 이름을 기준으로 항목을 정하고 시대순으로 나열하면서 고찰하였는데, 「조선서화전」에 화가의 이름이 항목명으로 사용된 경우는 그대로 사용하였다. 「조선서화전」에 수록된 본래의 항목명이 화가의 이름이 아니고, 아마도 편찬자가 화가에 대해서 정확한 정보를 가지고 있지 않아서 字나 號 혹은 다른 요소를 항목명으로 사용한 경우에는 화가의 이름을 찾아 항목명을 새롭게 부여하였고, 그 옆의 괄호 안에 본래의 항목명을 첨부하였다. 화가의 이름을 구명하기 어려운 경우에는 필자미상으로 처리하였다.

각 항목의 마지막 부분 괄호 안에는 「조선서화전」의 권수와 해당 기록이 실린 면수를 기록하였다.

1. 高麗時代

1) 海涯, 〈歲寒三友圖〉, 14세기 (50-2235) (도1, 도1-1)

2) 慧虛, 〈楊柳觀音圖〉, 14세기 (51-2285) (도2, 도2-1)

「조선서화전」중에 실린 주요한 고려시대 그림으로는 위의 두 작품을 꼽을 수 있다. 이 두 작품은 모두 현존하고 있다는 점에서 더욱 주목된다. 해애의 작품은 현존하는 고려시대의 일반 회화 가운데 화가의 이름과 국적이 확실하고, 제작시기가 가장 이른 작품으로 손꼽힌다. 해허의 작품도 고려시대 불화 가운데 독특한 圖像을 가진 작품으로서, 화가의 이름이 알려져 있는 드문 사례이다. 이처럼 중요한 의미를 가진 두 작품이 「조선서화전」에 실려 있고, 19세기에도 일본인들 사이에 한국 그림으로 인식되고 있었다는 사실이 주목된다. 이제 두 작품에 관한 기록을 좀 더 상세하게 살펴보면 다음과 같다.

1) 海涯, 〈歲寒三友圖〉 (도1, 도1-1)

이 작품은 '海涯'라는 항목 아래 '묘만사 소장품이다. (시기는)고려 말이나 조선(시대)이다. 지본(에 그려진) 수묵화이다.(妙滿寺藏 高麗ノ末也 朝鮮也 紙本行ノ墨繪也)라고 기록되어 있다. 기록 다음에는 작품을 간단하게 묘사한 스케치가 실려 있다. 스케치 가운데 '歲寒...', '海涯



도 1 海涯, 〈歲寒三友圖〉, 견본수묵, 131,6×98,8cm, 京都 妙滿寺 소장



도 1-1 海涯 항목, 「高麗朝鮮書畫傳」, 『曾訂古畫備考』 50 권 2235면

筆'이라고 쓴 관지 부분이 뚜렷하게 나타나고 있다. 기록의 내용과 스케치한 부분들을 토대로 볼 때, 이 작품은 京都 妙満寺에 현존하는 해예의 <세한삼우도>와 동일한 작품으로 여겨진다. 그러나 현존하는 작품은 絹本이고, 기록에는 紙本으로 되어 있다는 차이가 있다.

2) 慧虛, 〈楊柳觀音圖〉 (도2, 도2-1)

이 작품은 '慧虛'라는 항목 아래 먼저 간략한 스케치가 실려 있고, 다음에 작품에 대한 개략적인 소개가 실려 있다. '海東癡仙 慧虛筆'이란 관서도 수록되었다. 도해는 원작의 특징적인 내용을 잘 반영하고 있다. '絹本 軸畫로 채색 관음도이다. 일본그림(倭畫)일까. 낙관이 없다면 코세씨(巨勢氏)의 그림이라고도 할 수 있을 것이다.'란 설명이 있다. 巨勢氏は 가마쿠라시대 중기까지 활동한 畫派를 가리키는데,¹⁶ 편찬자가 해허의 작품에 가마쿠라시대의 일본 불화와 유



도 2 慧虛, 〈楊柳觀音圖〉, 건본채색,
144×62.6cm, 東京 淺草寺 소장



도 2-1 慧虛 항목, 「高麗朝鮮書畫傳」, 『增訂古畫備考』
51권 2284면

¹⁶ 巨勢派는 巨勢金岡을 시조로 하는 야마토에(大和繪)의 한 畫派로 10-11세기에 걸쳐 크게 활약하였고, 가마쿠라(鎌倉)시대(1185-1331) 中期까지 활약한 화파이다. 『日本美術用語辭典』(東京:東京美術, 1998), 220쪽: 巨勢家に 대해서는 『增訂古畫備考』卷下, 32卷 巨勢家條에서 정리되었다.

사한 요소가 있음을 지적한 것이다. 국적에 대해서 완전한 확신을 가진 것은 아니지만 「고려조 선서화전」에 실었다는 자체가 한국 그림일 가능성을 제시한 것이라는 의미가 있다. 이 작품은 현재 도쿄 센소지(淺草寺)에 소장되어 있는 작품과 동일한 작품으로 볼 수 있다.

2. 朝鮮初期

- 1) 安堅(15세기 중엽경 활동, 安得守, 〈耕作圖〉 3幅對, 15세기 (51-2263)
- 2) 安堅(朱耕, 〈風神〉 등 3幅對, 15세기 (51-2307)
- 3) 姜希顔(1419-1464, 行狀), 15세기 (50-2199)
- 4) 姜希顔(剛中, 〈雨竹〉, 〈晴竹〉, 15세기 (50-2235)
- 5) 姜希顔(姜孝口, 〈盧行者南邁圖〉, 15세기 (51-2268)
- 6) 姜希顔(沈令式, “菁川子 景愚” (51-2282)
- 7) 崔涇(15세기 후반 활동, 〈蔡姬歸漢圖〉, 15세기 (51-2264)
- 8) 李巖(令巖, 1507-1566), 작품명 미상, 16세기, 인장 5개 찍힘 (50-2242)
- 9) 李巖(完山後人), 〈포도〉, 16세기 (50-2242)
- 10) 李巖, 〈狗〉, 16세기 (완산후인 항목에 수록됨)
- 11) 李巖, 〈花鳥草蟲〉, 16세기 (51-2290)
- 12) (補)李巖, 〈花鳥猫狗兒〉, 쌍폭, 16세기 (51-2291)
- 13) 李巖(申光漢 題詩, 〈白黑二鶻圖〉, 16세기 (51-2292)
- 14) (補)李巖(도장 세 개), 〈架鷹圖〉, 16세기 (51-2293)
- 15) 筆者未詳, 〈大官契會圖〉, 16세기 전반 (50-2201)
- 16) 筆者未詳(蘇彦謙, 〈契會圖〉, 1533년 (50-2245)
- 17) 筆者未詳(蕃仲 題), 〈契會圖(驄馬契會圖)〉, 1541년 (50-2205)
- 18) 筆者未詳(書駱峯, 〈銀臺契會圖〉, 1545년 (50-2249)
- 19) 筆者未詳(時晦, 申光漢 題), 〈賢會圖〉, 1545년 (51-2283)

조선 초기의 작품과 화가에 관한 사항 중 주요한 것으로는 19건이 실려 있다. 이 가운데 2건은 畫員 안견, 4건은 선비화가 강희안, 1건이 화원 최경, 7건은 선비화가 이암, 나머지 5건은 계회도에 관한 것이다. 안견, 최경, 이암, 강희안은 현재까지도 조선 초기의 회화를 논의할 때 이 시기를 대표하는 화가들로서 손꼽히고 있고, 계회도 또한 조선 초기의 대표적인 회화로서 평가되고

있다. 『조선서화전』에 조선 초기 회화의 주요한 면목을 보여주는 화가 및 작품들이 다수 수록된 것이 주목되며, 한편으로는 현재 일본에 다수 존재하는, 조선 초기 회화를 대표하는 四時圖나 瀟湘八景圖 계통의 작품이 거의 수록되지 않는 것도 주목된다. 이 두 가지 상반된 상황을 어떻게 보아야 할 것인가 하는 문제를 제기할 수 있다.

『증정고화비고』에 조선 초기를 대표할 만한 화가와 작품들이 다수 실려 있다는 사실은 어떤 의미가 있는 것일까. 20세기 이전에 이미 일본에 소장되어 있던 이러한 작품들은 언제, 어떤 계기로 일본에 건너갔을까, 일본인들은 이 작품들에 대해서 어떤 인식을 가지고 있었을까 등 여러 가지 의문이 존재한다. 특히 안견의 경우는 현존하는 작품이 지극히 적고 〈夢遊桃源圖〉를 제외하면 모두가 합의할 만한 眞作이 드물다. 그런데 『조선서화전』의 기록자는 안견의 존재를 정확히 알지 못했던 것으로 보인다. 그렇기 때문에 ‘安得守’ 또는 ‘朱耕’이란 항목 아래 안견의 작품과 관서, 인장 등을 분리하여 기록하였을 것이다. ‘得守’는 안견의 字이고, ‘朱耕’은 안견의 號이다. 따라서 이 두 항목은 실제적으로 안견의 작품을 기록한 항목이다. 일본에 19세기까지 안견의 〈경작도〉 삼폭대와 〈풍신〉 삼폭대가 전해지고 있었다고 한다면 전통적으로 전해지는 작품들을 존중하며 소장하는 일본 소장처 및 수집가의 일반적인 경향에 비추어 볼 때, 현재에도 이 작품들이 존재하고 있을 가능성이 있다. 진위의 판단 문제가 남아있기는 하지만 만일 이 작품들을 발굴할 수 있다면 조선 초기 회화사의 지평을 넓히는데 크게 기여할 수 있을 것이다.

이는 최경의 경우도 마찬가지이다. 최경은 『朝鮮王朝實錄』 등의 기록을 토대로 안견의 뒤를 이은 대표적인 畫員으로 알려져 있는데, 아쉽게도 현존하는 작품이 한 점도 없다. 비록 기록이기는 하지만 19세기까지 일본에 최경의 〈채희귀한도〉가 전해지고 있었다는 사실이 주목된다. 안견과 최경의 사례만으로 보더라도 『조선서화전』은 한국에서도 확인되지 않는 중요한 화가들의 주요한 작품들에 대한 정보를 담고 있는 중요한 사료임을 알 수 있다.

강희안의 경우는 네 항목에 나누어 실려 있다. 그 가운데 『晉山世稿』에 실린 강희안의 행장을 수록한 점은 특기할 만하다. 다른 항목들도 강희안이란 항목명 아래 기록된 것은 아니고, ‘강효모’, ‘강중’, ‘심영식’ 등 각기 다른 항목명 아래 나타나고 있지만, 각 항목에 수록된 기록의 내용상 강희안과 관련된 항목으로 판단된다. 그러나 행장을 인용하면서까지 강희안을 주목한 이유는 무엇일까. 또한 행장에 인용된 내용만으로도 강희안의 작품과 관련된 기록 또는 작품임을 알 수 있는데, ‘강효모’, ‘강중’, ‘심영식’의 항목에 강희안과 관련된 내용을 수록한 이유는 무엇일까 등 여러 가지 의문을 제기할 수 있다. 이 점에 대해서는 세부 항목을 살펴보면서 좀 더 고찰하기로 한다.

이암의 경우는 ‘완산후인’ 등 이름이 아닌 다른 항목명 아래 수록되어 있지만 결과적으로 조

선 초기의 단일화가로는 가장 많은 일곱 점이 실렸다는 사실이 눈길을 끈다. 이 기록들은 현존하는 이암의 작품들이 대부분 일본에 있거나, 일본에서 유출된 것들이라는 사실과도 관련이 있는 것으로 보인다.¹⁷ 현재 국립중앙박물관에 소장된 〈母犬圖〉는 한국에 유전되던 것이지만, 삼성리움미술관 소장의 〈花鳥狗子圖〉는 일본에서 건너온 작품이다. 이외에 일본에는 현재 도쿄 民藝館 소장의 〈花鳥狗子圖〉와 이암 전칭의 〈架鷹圖〉, 개인(舊泗川子) 소장의 〈狗子圖〉 등이 전해지고 있다. 북한 평양 조선미술박물관에 소장된 〈花鳥猫狗圖〉 두 폭은 일본인 岸清一이 소장하였던 작품으로 일본에서 건너간 작품이다. 이외에 보스턴미술관 소장의 〈가응도〉에 이암의 인장이 찍혀 있어 이암의 작품으로 알려져 있다(도3). 이 가운데 여섯 작품이 일본에 있거나 일본에서 국외로 유출되었다는 사실과 「조선서화전」에 이암의 작품이 일곱 점이나 수록되었다는 사실이 주목된다. 현재 이암은 선비화가로서 서정적인 동물화를 잘 그린 것으로 유명하다.¹⁸ 그런데 이암과 관련해서 조선시대의 기록을 살펴보면 일반적으로 조선 전반기의 작가와 작품을 기록, 품평할 때 자주 등장한 화가가 아니었다. 「조선서화전」의 상황을 감안하여 보면 이암은 조선에서 보다 오히려 일본에서 더욱 유명하였던 것으로 보인다.

요시다 히로시, 이타쿠라 마사야키 등이 지적하였듯이 이암의 개그림은 17세기의 타와라야 소우다츠(表屋宗達, 생몰년 미상), 18세기의 이토 자쿠츄(伊藤若冲, 1716-1800)를 포함하여 여러 일본 화가들에게 영향을 주었다.¹⁹ 이 화가들이 일본에 소장되어 있던 이암의 작품을 보았고, 독특한 화풍에 매료되어 모방한 것이다. 물론 가노 에이노나 오오쿠 슌복쿠의 경우에도 이암의 작품을 기록하였지만 일본인 화가나 중국인 화가로 보았다는 사실도 감안하여야 할 것이다. 일본



도 3 傳李巖, 〈架鷹圖〉, 견본채색, 76×40cm, 보스턴미술관 소장

17 이에 대한 이른 시기의 언급으로 吉田宏志, 「李朝の花鳥畫と日本」, 『李朝繪畫』, 8쪽 참조. 요시다는 이 글에서 이암이 에도시대 일본화가들에 끼친 영향에 대해서도 거론하였다.

18 안휘준, 앞의 책, 147-148쪽 참조.

19 두 화가의 작품도판과 도판 해설은 板倉聖哲 外, 『朝鮮王朝の繪畫と日本』, 도297과 도307 참조.

인들의 조선 그림에 대한 이러한 인식의 문제에 대해서는 좀 더 깊은 구명이 필요할 것이다.

계회도와 관련된 기록들은 많은 숫자의 계회도가 현재까지도 일본에 전해지고 있는 상황에 비추어 보아도 의미가 있다. 특히 현재 한국에서도 보기 어려운 조선 초기의 계회도들이 그간 일본에서 소장, 기록, 유통된 것은 어떤 의미가 있는 것일까. 『조선서화전』에 실린 조선 초기의 계회도들은 19세기까지 많은 조선의 계회도들이 일본에서 소장되었음을 확인하게 해 준다. 『조선서화전』에 수록되지 않은 1531년 경의 〈讀書堂契會圖〉나 1543년 경의 〈司饗院契會圖〉, 1557년의 〈東宮冊禮都監契會圖〉 같은 이른 시기의 대표적인 작품들도 일본에 전해지고 있다.²⁰ 조선 전기의 계회도나 회화를 연구하는 경우 일본에 소장된 작품들은 중요한 기준작들이 될 수 있다는 점에서 일본 소재 계회도의 내력과 소장 연원 등에 대한 구명이 필요한 상황이다.

이제까지 『조선서화전』에 실린 조선 초기 회화 및 작품과 관련하여 대략적인 상황 및 문제들을 거론하였다. 지금부터는 각 항목의 내용을 점검하면서 좀 더 상세하게 검토하겠다.

1) 安塹(安得守), 〈耕作圖〉 3幅對, 15세기 (51-2263)

‘安得守’라는 항목에 실려 있다. ‘池谷’이란 백문방인과 ‘安得守印’이란 주문방인을 그려 놓았다. 득수가 안견의 자이고, 안견이 지곡 출신이라는 사실을 몰랐던 탓에 항목명을 안득수로 하였을 것이다. 그림의 내용은 ‘耕作 三幅對’라고 설명되어 있다. 산수화가 아닌 산수인물화, 또는 풍속화로 분류될 수 있는 작품이라는 점에서 중요하다. 삼폭대의 형식은 세 개의 작품을 하나의 세트로 구분하는 방식이므로 이 작품은 세 폭이었을 것이다. “조선인이다.(朝鮮人ナルベシ)”라고 적혀있다. 그러나 『증정고화비고』 이후 현재까지 이 항목과 관련된 안견의 작품이 확인된 적이 없다.

2) 安塹(朱耕), 〈風神〉 등 3幅對(도4), 15세기 (51-2307)

‘朱耕’이란 항목에 실려 있다. 그 옆에는 風神으로 보이는 존재를 빠른 필치로 그려 두었다. 아래 쪽에 “三幅對로 당(중국) 그림 풍이다. 조선일 것으로도 생각한다. (三幅對 唐繪風 朝鮮カト思ハル)”고 기록하였다. 그 옆에는 ‘朱耕作’이란 관서와 ‘池谷’, ‘安得守氏’라는 내용의 인장을 그려

²⁰ 〈동궁책례도감계회도〉의 도판은 板倉聖哲 外, 앞의 책, 54쪽, 도32 참조.



도 4 安堅 항목, 〈風神〉 등 三幅對, 「高麗朝鮮書畫傳」, 『增訂古書備考』 51권 2307면

두었다.²¹ 그 옆으로 다시 “癸酉 中秋에 赤葵軒에서 쓰다(癸酉中秋 寫於赤葵軒)”라는 관서와 두 개의 方印을 그려 놓았다. 계유년은 1453년에 해당하는 시기로서 1447년에 제작된 〈몽유도원도〉보다 조금 늦은 시기이며, 산수화가 아니라라는 점에서 안견의 화풍을 이해하는데 새로운 토대를 제공할 수 있는 작품이라 추정된다.

3) 姜希顔(行狀), 15세기 (50-2199)

『조선서화전』의 첫 번째 항목인 ‘新刻三韓詩龜鑑序’, ‘阿鹽深村鍾銘’에 이어 세 번째 항목에 실린 것이 ‘通亭, 玩易齋, 仁齋, 姜景醇, 申叔舟, 崔恒’이다. 이 항목은 ‘晋山世稿序’의 내용 중에서 추출된 사항들임을 이어 수록된 ‘仁齋姜公行狀’을 통해서 알 수 있다. 이 행장은 仁齋 姜希顔

의 행장이고, 이 항목은 곧 조선 초의 대표적인 사대부이자 선비화가인 강희안과 관련된 항목이다. 『조선서화전』에 어떠한 이유로 강희안의 행장이 실렸는지 전후의 상황으로는 설명하기 어렵다. 그러나 『조선서화전』에 행장이 실린 유일한 인물이라 점을 감안하면 강희안이 화가로서 유명하다는 사실을 알고 있었다고 추정할 수 있다. 서화전의 다른 항목에도 강희안의 작품에 대한 題詩와 款署 등이 수록되어 있는 것은 강희안의 작품이 일본에 존재하고 있었지만 강희안에 대해서 구체적인 정보가 없었다는 것을 시사한다.

4) 姜希顔(剛中), 〈雨竹〉, 〈晴竹〉, 15세기 (50-2235)

‘강중’이란 항목으로 수록되어 있다. 강중은 四佳亭 徐居正(1420-1488)의 字로서 이 항목은

21 일본 도쿄에 있는 세이카도분고(靜嘉堂文庫)에는 『증정고화비고』의 원본이 되었던 筆寫本 한 본이 수장되어 있다. 필자는 이 본을 조사하고 인쇄본인 『증정고화비고』와 비교하여 보면서 두 본의 차이를 검토하여 보았다. 세이카도분고본에서는 ‘朱耕’이 아니라 ‘宋耕’으로 필사하였다. 『증정고화비고』의 原本에 대한 연구는 타마무시 사토코의 앞의 논문에서 자세히 검토된 바 있고, 하타 야스노리(畑靖紀)는 『고화비고』 필사본에 대한 연구를 진행하면서 세이카도분고본이 1884년에 필사된 것임을 밝혔다. 畑靖紀, 「東北大學校附屬圖書館所藏『古書備考』寫本について」, 『江戸時代における〈書畫情報〉の綜合的研究—『古書備考』を中心に』, 87쪽 참조.

서거정이 강희안의 그림에 쓴 題詩를 기록한 것이다. 작품에 대한 설명에는 먹으로 그린 兩竹과 晴竹 두 작품이고, '右衛門左殿에 있는 그림이며 蘇軾(의 작품)이라고 전함. 왕의 卦物로 고려에 들어갔을 때 가지고 왔다.'고 기록하였다. 그 다음에 기록된 시에서 兩竹의 경우는 북송대 목죽의 대가인 文同과 비교하였고, 晴竹의 경우는 원대의 사대부화가 趙孟頫와 비교하였다. 첫 번째 제시 중 '菁川'이라고 한 것은 이 작품이 菁川子 姜希顔의 작품인 것을 알려준다. 강희안과 서거정은 비슷한 시기에 활동하였던 사대부들로서 서거정의 『四佳集』 중에는 강희안의 작품에 대해 기록한 題詩가 여러 편 실려 있다.

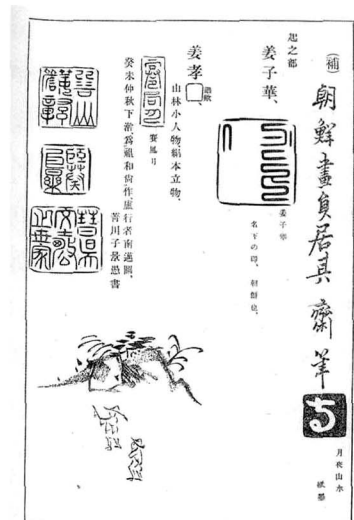
「조선서화전」의 필자는 이 작품이 고려에 갔다가 가져온 것이라고 기록하였는데, 이는 '강중'이 서거정의 자이고 '청천'이 강희안의 또 다른 호라는 사실을 몰랐던 때문일 것이다. 그러나 이 작품들이 연륜이 있는 작품이라고 보았던 일본인들이 고려시대의 작품으로 감정하였던지 이러한 傳言이 기록되었을 것이다.

姜希顔은 조선 초의 문헌 기록을 통해 대나무도 그렸다는 사실을 확인할 수 있다. 조선 초기 회화사를 구축하는데 새롭고 중요한 자료가 될 수 있는 작품이지만 아쉽게도 세간에 등장한 적이 없다.

5) 姜希顔(姜孝), <廬行者南邁圖>(도5), 15세기 (51-2268)

'姜孝'라는 항목으로 수록되어 있다. 그 옆에는 '산수와 작은 인물(山林小人物)'이라고 그림의 내용을 설명하고 '견본으로 축화이다(絹本立物)'라고 재질과 형식에 대해 기록하였다. 그 다음에 '癸未中秋下澣 爲祖和尚作 廬行者南邁圖 菁川子景愚書'라는 내용이 수록되어 있다. 이 내용으로 보면 계미년, 1463년 가을 菁川子 姜希顔이 祖和尚을 위해서 그린 <노행자남매도>임을 알 수 있다. 옆으로 세 개의 인장이 그려져 있고, 아래 쪽에는 간략한 스케치풍의 그림이 실려 있어서, 원작을 보고 기록하고 그린 것을 짐작할 수 있다.

항목에는 '강효'라고 되어 있지만 무엇을 근거로 그러한 항목명을 설정한 것인지 짐작하기 어렵다. 그러나 관서의 내용이 매우 분명하여 강희안의 작품임을 알 수 있



도5 姜希顔 항목, 「高麗朝鮮書畫傳」, 『增訂古畫備考』 51권 2268면

다. 강희안의 전칭작들 가운데는 도해된 그림처럼 소경산수인물화가 알려져 있지만, 이 작품은 세간에 나타난 적이 없다.

6) 姜希顔(沈令式), “菁川子 景愚” (51-2282)

‘沈令式’이란 항목으로 실려 있다. 바로 ‘菁川子 景愚 沈令式’이라는 내용이 있어서 전후관계가 의아하다. 이 작품은 ‘筑州家로부터 竹本을 시켜서 물어보고 왔음’이라고 기록되어 치쿠슈(筑州)家 소장품이었음을 알 수 있다. ‘심영식’이 어떤 의미를 가진 기록인지 알 수 없고, 작품에 관한 구체적인 기록도 없어 단언할 수는 없지만 ‘청천자’가 강희안의 別號이고, ‘경우’는 字이므로 강희안과 관련된 작품으로 추정할 수 있다. 서화전의 편찬자에게 이 그림에 대한 정보를 가져다 준 竹本은 다케모토 고헤(竹本五兵衛)일 것이다. 이 항목을 통해 서화전의 편찬자가 정보를 모으는 한 가지 방식을 확인할 수 있는데, 즉, 직접 보지 않고 傳言을 통해 기록하는 것이다.

이상 네 항목의 기록은 서로 관련없이 흩어져 있지만, 그 내용상 강희안과 관련된 항목임을 알 수 있다. 이로써 19세기까지 일본에 강희안의 작품이 존재하였다고 추정할 수 있다. 『조선서화전』의 강희안 관련 기록들은 일본에 강희안의 작품이 현존할 가능성에 대한 기대를 가지게 한다.

7) 崔涇, 〈蔡姬歸漢圖〉, 15세기 (51-2264)

이 항목에는 ‘崔涇 蔡姬歸漢圖’로 대형 두루마리(大橫披)에 彩色絹本の 朝鮮畫이다. 섬세한 묘사(細描)가 (남송의) 劉松年 등과 비슷하고, 元나라 末로도 보인다.’라고 기록되어 있다. 다음에는 ‘耽津 崔涇 待教’란 관서와 두 개의 方印이 수록되었고, 이어 두 개의 방인이 더 그려져 있다. 최경은 인물화를 잘 그렸고, 당대 최고의 화원으로 이름이 높았다.²² 이 작품은 待教란 직함을 가졌던 최경이 그린 故事人物畫이며 眞彩의 工筆畫로 추정할 수 있다. “기묘년 윤4월 오노(大野)씨로부터 왔다.”고 기록되어 있어서 빌려 보았음을 알 수 있다. 대교는 정8품직으로 1484년(성종15)에 정3품 이상의 堂上官에 올랐던 최경의 관직을 고려할 때 이 작품은 1484년 이전의 작품으로 볼 수 있다. ‘섬세한 묘사(細描)’라는 기록을 토대로 細筆이 요구되는 어진을 잘 그렸던 최경의 솜씨가 발휘된 작품으로 추정된다. 최경의 작품으로 현존하는 것이 거의 없

²² 최경은 15세기에 활동한 畫員으로 자는 思淸, 호는 謹齋. 성종3년(1472)에 소헌왕후와 세조, 예조, 덕종의 어진을 그렸고 성종15년(1484)에 당상관에 올랐다.

는 현 시점에서 이 기록은 매우 중요한 의미를 지닌다. 또한 南宋의 대가 劉松年과 유사하다는 지적이나 원나라 말기 작품으로도 보인다는 지적은 최경의 화풍을 이해하는데 참고가 된다.

8) 李巖(令巖), 작품명 미상, 16세기 (50-2242)

‘영암’이란 항목으로 수록되었다. 옆으로 다섯 개의 도장이 찍혀 있는데, 위의 세 개가 하나의 세트일 것이다. 그 중 鼎形의 첫 번째 것은 판독이 안되고, 두 번째는 ‘杜城令巖’, 세 번째 것은 ‘完山靜仲’이라 판독되었다. 그 아래 네 번째와 다섯 번째 인장 중 鼎形의 네 번째 인장은 판독이 안되고, 다섯 번째는 ‘杜城令巖’으로 읽혀진다. 『조선서화전』의 필자는 ‘영암’을 이름으로 판단한 것으로 보인다. 그러나 ‘승’은 이암이 역임하였던 정5품직인 두성령이란 관직명의 마지막 자이고, ‘巖’은 이암의 암이다. 이 항목은 그림을 본 것인지, 아니면 印譜를 본 것인지 알 수가 없다.

9) 李巖(完山後人), 〈葡萄〉, 16세기 (50-2252)

‘완산후인’이란 항목에 실려 있다. 이 항목에는 두 개의 도장이 수록되었는데, 첫 번째는 ‘완산후인’으로 읽혀진다. 도장 아래에 ‘포도(그림)’으로 수묵화이고, 종이에 軸畫이며, 조선의 화풍이 있다. (葡萄墨繪 紙本立 有朝鮮畫風)고 적혀있다. 아래 쪽에 다시 한 번 ‘완산후인’이란 크기는 다르지만 내용은 같은 도장을 그린 뒤 ‘포도(그림)’으로 실로 조선사람(의 작품)이다. (葡萄實に韓人也)라고 첨언하였다. 조선 초부터 포도그림이 그려진 것은 기록을 통해 확인되지만, 이암의 포도그림은 알려진 작품이 없다는 점에 이 기록의 의미가 있다. 이 작품의 필자가 이암이란 것은 정확히 몰랐지만 화풍 상의 특징이 조선풍이라는 사실을 지적한 것이다.

10) 李巖, 〈狗〉, 16세기 (完山後人 항목으로 수록됨) (50-2252).

‘완산후인’ 다음 줄에 ‘畫史 完山靜仲’이 나타나는데, 그 아래로 ‘탄사이가 이르기를 이 개그림은 수묵화로 견본이다. 故 法眼 가노 유세이(狩野融川)의 처소에서 열람하였다. 조선화풍이 있다. (坦齋云 此畫狗子墨繪 絹本 在故融川法眼處閱之 有朝鮮畫風)고 하였다.²³ 이 기록 중 坦齋는

²³ 法眼은 화가의 지위를 가리키는 용어이다.

町人 출신의 감정가인 檜山坦齋일 것이며, 이 글은 그가 이암의 개그림을 보고 언급한 내용임을 알 수 있다. 『畫史』는 가노 에이노가 편찬한 『本朝畫史』를 가리키는 것으로 보인다. 『본조화사』에는 이암이 일본 무로마치시대의 畫僧으로 기록되었고 “完山은 채색으로 강아지그림을 잘 그렸다. 송나라의 毛益을 배웠으나 가장 좋다.(畫史 完山靜仲善畫 着色狗子 學宋毛益而最佳也)”고 하여 중국그림을 배운 일본화가로 수록하였다.²⁴ 『본조화사』에 실린 이 내용은 다음 항목에도 畵文이 기록되어 있어 서화전의 필자가 이전 감정가들의 의견을 참작하고 있음을 보여준다.

11) 李巖(靜仲), 〈花鳥草蟲〉, 16세기 (51-2290).

‘정중’이라는 항목명 아래로 ‘巖 完山人’이라 기록되었다. 세 개의 도장을 수록하였는데, 위로부터 ‘巖’이라 새겨진 鼎形의 인장, ‘完山後人’이라 새겨진 주문방인, ‘靜仲’이라 새겨진 백문방인이다. 그림은 江百川과 원나라의 선비화가 舜舉(錢選, 약1235-1307이전)와도 매우 비슷하다고 하였으며, 기러기와 草花, 벌레로 그림의 소재를 기록하고 나비그림을 그려 두어 이암의 작품 가운데 개, 포도 이외에 초충도가 전해지고 있음을 알 수 있는데, 현재까지도 이암의 작품으로 전해지는 초충도들이 적지 않다. 다음에는 “畫師 完山靜仲善畫 着色狗子 學宋毛益而最佳也”라는 내용이 기록되었는데 이는 『本朝畫史』를 인용한 것이다.



도 6 李巖 항목, 〈花鳥猫狗兒〉雙幅,
「高麗朝鮮書畫傳」, 『增訂古畫備考』
51권 2291면

12) 李巖, 〈花鳥猫狗兒〉쌍폭(도6),
16세기 (51-2291)

11항목 뒤에는 (補)라고 하는 보충사항이 실려 있는데, 판독할 수 없는 주문방인, 鼎形 도장과 ‘靜仲’이란 주문방인 등 세 개의 인장과 ‘화조와 고양이, 강아지로 견본

²⁴ 이 글은 『증정고화비고』 51권 2291면에 실린 이암 항목에서 인용되었다. 이에 대한 언급으로 吉田宏志, 「李朝の花鳥畫と日本」, 8쪽 참조. 요시다는 이 글에서 이암이 에도시대 일본화가들에 끼친 영향에 대해서 간단히 거론했다.

에 채색으로 쌍폭이다.(花鳥 猫 狗 兒 絹彩 雙幅)라고 기록되었다. 이 기록은 단언하기는 어렵지만 동경의 민예박물관과 평양의 조선미술박물관에 소장되어 있는 작품과 관련이 있는 것으로 보인다 (도7).

13) 李巖, 《白黑二鶻圖》題詩, 16세기 (51-2292)

위의 항목 바로 뒤에 讚詩가 실려 있다. 시의 全文 뒤에는 申光漢이란 이름과 松村 李幾沖(생몰년 미상)이 썼다는 기록이 있어서 이암의 화조도에 신광한이 제시를 짓고 이기충이 썼다는 것을 알 수 있다.

이 시는 신광한의 문집인 『企齋集』중 別集 卷3 詩에 「杜城令所畫白黑二鶻」이란 제목으로 실려 있다.²⁵ 「조선서화전」에 실린 기록과 신광한의 문집에 실린 동일한 제시를 토대로 이암의 〈백흑이골도〉가 실존하였던 작품임을 알 수 있다. 이로써 일본에 전해지는 이암으로 전칭되는 가응도 계통의 작품에 대해서 좀더 면밀한 검토가 필요하다는 것을 다시 한번 확인할 수 있다.



도 7 李巖, 《花鳥猫狗圖》, 종이에 채색, 87×44cm, 평양 조선미술박물관 소장

14) 李巖, 《架鷹圖》, 16세기 (51-2293)

13항 다음에는 (補)라고 한 뒤 백문방인, 정형인, '정중'의 백문방인 등 세 개의 인장이 찍혀 있는 細筆의 《架鷹圖》를 소개하면서 견본채색으로 북송 徽宗황제의 작품으로 전칭되고 있는 작품을 인용하였다.²⁶ 이는 당시까지 휘종의 필로 전칭되고 있지만 도장으로 보아 이암과

²⁵ “奇姿颯爽異凡村 誰奪天機筆下胎 雪色羽毛寧掣去 錦文條鏃肯呼來 風生朔野神應王 霜落寒空眼自開 堂上搏飛元不合 樑間燕雀莫深猜 胡山迢遞冷雲迷 曾托危巢羽翮齊 杜子解稱來自北 禰生寧賦擬於西 應慙莫黑林鴉識 故啄深紅錦鏃啼 誰道幻形公子手 異姿非復翻回鷄”, 申光漢, 「杜城令所畫白黑二鶻」, 『企齋集』別集 卷3, 韓國文集叢刊 22 참조: 본래의 시는 七言絶句 두 편인데, 「조선서화전」에는 후반부분만 실려 있다.

²⁶ 이암의 가응도에 대해서는 板倉聖哲, 「畫鷹の系譜—東アツアの視點から」, 『花鳥畫—中國・韓國と日本』(奈良縣立美術館, 2010), 22-23쪽; 이원복, 「杜城令 李巖의 翎毛畫—犬圖와 鷹圖를 중심으로」, 『考古學誌』17 (국립중앙박물관, 2011) 참조.

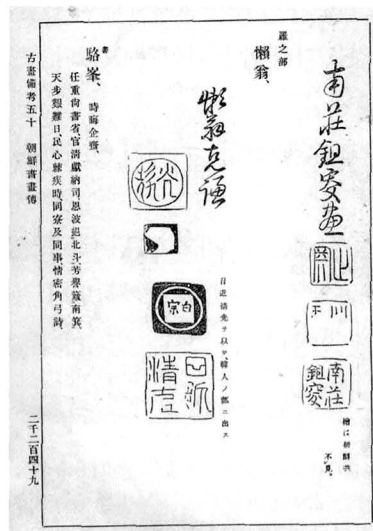
관련이 있다고 보고 보충한 것으로 여겨진다. 그리고 현재까지 도쿄의 민예관에는 <가응도>가 전해지고 있어서 여기에 기록된 작품과 비교가 된다. 그러나 민예관 소장 작품에는 ‘琴軒’이란 정형인, ‘杜城’의 백문방인, ‘靜仲’의 주문방인이 찍혀 있어서 서로 다른 작품임을 알 수 있다. 미국 보스턴박물관 소장의 <가응도>도 이암의 작품으로 전해지고 있는데(도3), 다섯 개의 도장이 찍혀 있어서 이 작품과는 다른 작품으로 추정된다.

이암은 이제까지 주로 개그림을 중심으로 논의가 되어 왔지만 서화전의 기록이나 가노 탄유의 기록, 조선 초기 문집에 전하는 관련 기록, 현존하는 이암으로 전칭되는 작품들을 고려할 때, 매그림에도 뛰어났고, 적지 않은 유작을 남긴 것으로 보아야 할 것이다. 이 부분은 앞으로 연구가 필요한 과제이다.

- 15) 筆者未詳, <大官契會圖>, 16세기 전반 (50-2201)
- 16) 筆者未詳(蘇彦謙), <契會圖>, 1533년 (도8)(50-2245)
- 17) 筆者未詳(蕃仲 題), <契會圖(驄馬契會圖)>, 1541년 (50-2205)
- 18) 筆者未詳(書 駱峯), <契會圖>, 1545년 (도9)(50-2249)
- 19) 筆者未詳(時晦, 申光漢 題), <賢會圖>, 1545년 (51-2283)



도 8 蘇彦謙 題詩 항목, <契會圖>, 1533년, 「高麗朝鮮書畫傳」, 『增訂古畫備考』50권 2245면



도 9 申光漢 題詩 항목, <銀臺契會圖>, 「高麗朝鮮書畫傳」, 『增訂古畫備考』50권 2249면

조선 초기의 작품 중 다섯 점의 계획도가 기록되어 있다. 이 계획도들에는 그림이 그려져 있거나 제작연대를 알려주는 연기가 기록되어 있고, 그렇지 않은 경우에는 참가자들의 좌목이 수록되어 제작연대를 확인할 수 있다.

다섯 점의 계획도 가운데 〈대관계회도〉는 표제가 실려 있고, 그림은 없지만 산수화라고 밝혀져 있다. 그림 아래로 좌목이 명기되어 있어 작품의 제작연도를 추정하게 해 준다. 좌목 가운데 생몰년이 확인되는 楊士彦(1517-1564)이 젊은 시절에 거쳐간 佐郎의 벼슬로 실려 있는 것으로 보아 16세기 전반 경의 작품으로 추정할 수 있다.

‘蘇彦謙’이란 항목에 수록된 계획도는 ‘癸巳嘉靖12年(1533)’이란 年紀가 있어 제작시기가 확인된다. 연기 아래 나타나는 제찬의 말미에는 ‘蘇彦謙’이라고 관서되어 자가彦謙인 조선 초의 蘇世讓(1486-1562)이 쓴 것임을 알 수 있다.²⁷ 제찬 아래로 탁트인 물가 언덕에서 이루어지는 계획의 장면이 묘사되어 있다. 이 작품은 조선 초기에 제작된 계획도와 구성 및 소재 등이 흡사하여 계획도를 직접 보고 스케치한 것을 시사한다.²⁸

‘夏山’이란 항목에 수록된 계획도에는 ‘수묵산수로 조선그림이다.(墨繪山水 朝鮮畫)’라고 기록되어 있다. 다음에 讚詩가 수록되어 있는데, 그 가운데 ‘驄馬’란 용어가 나와 사헌부 관원의 계획을 그린 驄馬契會圖임을 알 수 있다. 찬시의 마지막 부분에는 ‘嘉靖辛丑(1541)’이란 연기가 기록되어 제작연도가 확인된다.

‘書 駱峯’이란 항목에는 조선 초의 사대부 申光漢(1484-1555)의 자인 時晦와 호인 企齋가 나오고, 이어서 제시로 보이는 시문이 수록되었다(도9). 그 뒤로 ‘嘉靖乙巳(1545)仲秋’란 연기와 신광한의 별호인 ‘駱峯, 時晦, 企齋’로 읽히는 인장을 그려 두었는데, 시문의 내용 상 계획도에서 인용한 것으로 짐작할 수 있다.

그런데 이 제시는 『企齋集』卷6에 실린 「題銀臺契會圖」의 내용과 동일하여 은대, 곧 승정원의 관원들이 모인 계획을 그린 작품이었을 것이다.²⁹ 이 작품도 이암의 〈白黑二鶴圖〉와 마찬가지로 실존하였던 작품임을 알 수 있으며, 이는 「조선서화전」의 기록이 신빙성이 있는 자료임을 보여주는 사례이다.

27 소세양은 본관이 晉州, 자는 彦謙, 호는 陽谷 · 退齋 · 退休堂으로 조선 초에 활약한 사대부이다.

28 이 작품과 비슷한 계획도로 개인 소장인 〈薇垣契會圖〉가 있는데, 이 작품은 1540년에 제작된 것이어서 서화전의 기록과 비교가 된다. 安輝濬 解說, 安輝濬 監修, 『山水畫』上 (중앙일보사, 1980), 도41, 196쪽 참조.

29 申光漢, “任重尙書省 官清獻納司 恩波挹北斗 芳譽簸南箕 天步艱難日 民心棘茨時 同僚及同事 情密角弓詩”, 「題銀臺契會圖」, 『企齋集』卷之六, 韓國文集叢刊 22 참조.

〈현회도〉는 ‘時晦’란 항목 아래 ‘時晦, 號는 駱峯, 혹은 企齋’라고 기록하였다. 시회는 申光漢의 字이다. 그 옆으로 ‘현회도’라고 기록하고 그 아래에는 간소한 구성의 산수화가 묘사되어 있다. 그림 아래에 세 개의 인장이 나타나는데, 각기 ‘駱峯’, ‘時晦’, ‘企齋’로 읽혀지는 것들로 이 그림에 제찬을 쓴 사람이 신광한이었음을 시사한다. 그림 옆에 ‘嘉靖乙巳(1545)仲秋’라는 연기가 기록되었다. 따라서 이 작품은 1545년에 제작된 계회도의 일종인 〈현회도〉이고, 그 위에 신광한이 제찬을 쓰고 인장을 찍은 작품이었을 것이다. 17항목과 18항목의 계회도에는 신광한의 제시가 수록되었고, 제작시기도 1545년 음력 8월로 같으며, 그려진 인장의 내용과 형태도 유사하여 흥미롭다. 그러나 제시의 내용과 화제로 보아 다른 작품임을 알 수 있다.

이상에서 살펴본 작가가 비교적 분명한 사례들이 외에도 「조선서화전」 중에는 조선 전반기의 작품으로 추정되는 작품들에 대한 기록이 좀 더 실려 있다. 예컨대 51권 2308면에는 ‘슈우분(周文)의 산수화 2폭(山水二幅對)’에 대해서 거론하면서 중국그림이라는 의견이 있음을 기록하였다(도10).³⁰ 그러나 「조선서화전」의 필자는 최종적으로 “조선그림이다(朝鮮畫也)”라고 판정하였다. 같은 면의 위쪽에 “예전의 낙관을 없애고 난 다음 周文의 印을 찍었다. 그렇지만 周文과 비교할 만큼 좋은 그림이다.”라는 의견을 기록하면서 인장이 後捺된 것임을 지적하였다.

이는 靜嘉堂 所藏 筆寫本에는 없는 내용이어서 增訂할 때 보충된 것임을 알 수 있는데, 「조선서화전」의 필자가 제시한 판단을 지지하는 의견이다. 즉, 서화



도 10 周文 항목, 「高麗朝鮮書畫傳」
「增訂古畫備考」51권 2308면

30 슈우분 항목의 원문은 다음과 같다. “周文山水二幅對 橫物紙 文政四年(1821)二月木弓町(木挽町)ニテ筑前家常ノ出來ト違唐繪ノ如ク 唐寅ノ風ニ似タル由 晴川法眼被申候(被申) 朝鮮畫也”. 이상은 「增訂古畫備考」에 실린 내용인데, 짙게 표시한 부분 중 괄호 안에 적힌 것은 靜嘉堂 所藏 筆寫本의 내용으로 증정본과 필사본에 차이가 나는 부분이 있다. 橫物은 옆으로 긴 화면을 가진 작품을 가리키는 것으로 보인다. 카라에(唐繪)는 중국그림 뿐 아니라 한국그림을 의미할 수도 있는 개념이지만, 당인의 그림과 유사하다고 한 것으로 보면 여기서는 중국그림이란 개념으로 사용한 것으로 볼 수 있다. 法眼晴川은 법안의 지위에 있던, 고비키쵸(木挽町)의 9대손인 가노 오사노부(狩野養信, 1786-1846)로 가노파의 최후의 명수이다. 이 부분에 대해서 자세하게 교시하여 준 이미림교수께 감사드린다. 또 여러 모로 도움을 준 안재원씨에게도 고마움을 전한다.

전의 필자는 그동안 중국이나 일본 그림으로 오인되거나 상태가 변형된 작품들까지도 조사하면서 조선 작품을 가려내는 진지한 감식태도와 전문적인 안목을 지니고 있었던 것이다. 이를 통해서 19세기 즈음 일본인 호사가들 사이에 이전에 비해서 조선 그림에 대한 경험과 기준이 심화된 것을 짐작할 수 있다.

한편으로 『조선서화전』에 실린 초기 회화와 관련하여 현재 일본에 상당수 현존하고 있는 소상팔경도와 사시도 등이 실리지 않은 점은 의외이다.³¹ 그러나 舊泗川子(현 국립진주박물관) 소장의 〈소상팔경도〉 8폭 병풍이 북송대 郭熙의 작품으로 전칭되고 있었다는 사실 등에 비추어 볼 때 이러한 계통의 그림들은 대개 중국작품으로 인식되어 왔음을 알 수 있다. 현존하는 작품 가운데 傅 杲세츠(如雪)의 〈瀟湘夜雨圖〉 외 1폭은 가노 탄유의 縮圖에도 실려 있어서 일본에 17세기 이전부터 유전된 것이 확인되었다. 그런데 이 작품을 보고 기록한 가노 탄유는 일본에 온 중국인 화가의 작품으로 판단하였고, 이러한 감정은 19세기까지 존중되었다.³² 최근 일본에서 조선회화에 대한 관심과 발굴이 진행되면서 조선 초기 산수화가 새롭게 조명되고 있는 저변에는 이러한 사정이 있다. 따라서 『조선서화전』이 편찬될 즈음까지 중국회화의 작품으로 인식되었던 대부분의 사시도나 소상팔경도류의 작품들은 『조선서화전』에 실릴 수 없었던 것이다.

IV. 맺음말

이제까지 『增訂古畫備考』에 수록된 「조선서화전」을 중심으로 19세기 한일회화교류의 상황과 조선그림 및 화가에 대한 일본 측의 인식에 대해서 정리하였다. 『增訂古畫備考』의 원본인 『古畫備考』는 19세기 전반 에도에서 유행한 古畫 취미를 배경으로 편찬되었고, 본래의 편찬자는 가노파의 화가인 아사오카 오키사다이다. 1901년 일본미술사의 편찬사업이 촉진되고 있던 즈음 『고화비고』에 대해 관심을 가졌던 오오타 킨 등의 박물관 관련자들은 『고화비고』를 보완

31 사시도와 소상팔경도에 대한 연구로는 安輝濬, 「傳安堅筆「四時八景圖」, 『考古美術』136·137 (1978.3), 72-78쪽; _____, 「國立中央博物館 所藏「瀟湘八景圖」, 『考古美術』138 (1978.9), 136-142쪽; 朴海勳, 「朝鮮時代 瀟湘八景圖 研究」(弘益大學校 大學院 博士學位論文, 2007); 일본에 전하는 소상팔경도에 대한 연구로는 板倉聖哲, 「瀟湘八景圖にみる朝鮮と中國」, 『李朝繪畫:隣國の明澄な美の世界』, 12-15쪽; _____, 「朝鮮王朝前期の瀟湘八景圖-東アジアの視點から」, 『朝鮮王朝の繪畫と日本』, 18-25쪽 참조.

32 이 작품의 도판과 이에 관련된 설명은 하시모토 신지(橋本慎司), 「東アジアの視點による新しい繪畫史」, 『アジア遊學』120號, 187쪽.

하여 출판할 계획을 세웠다. 증보교정을 하던 중 조선과 琉球國 등에 대한 자료를 모은 「고려조선서화전」이 보강되었고, 1904년 출판된 인쇄본 『증정고화비고』에 수록되었다.

「조선서화전」의 편찬자에 대해서는 다니 분초와 아사오카 오키사다라는 설이 있었지만, 최근의 연구로는 아사오카 오키사다 주변의 인사로 에도시대 古畫趣味를 이끌어간 문인 중 한 사람인 히야마 탄사이(檜山坦齋)가 거론되었다. 즉, 히야마 탄사이가 자료를 모으기 시작하였고, 이를 토대로 아사오카 오키사다가 완성하였다는 것이다. 그리고 그 제작배경으로 조선 통신사의 渡日 문제가 지적되었다. 「조선서화전」이 기록되기 시작한 1845년 2월은 새로운 將軍의 즉위에 따라 통신사를 요청하려는 즈음이었다. 통신사에 대비하기 위하여 幕府가 요청함에 따라 「조선서화전」의 편찬이 시작되었고, 결과적으로는 장군의 갑작스러운 죽음으로 통신사의 내방 문제가 수포로 돌아갔지만 「조선서화전」의 편찬은 추진되었다.

이 글에서는 「조선서화전」에 실린 화가와 작품 중에서 朝鮮初期 繪畫史上 주요한 화가와 작품들을 선별하고, 수록된 내용을 검토하여 다음과 같은 사실을 확인하였다.

첫 번째, 조선의 화가 및 작품에 대한 관심은 일본에 전래된 작품, 혹은 일본을 방문한 화가들을 중심으로 한, 제한된 관심이었다. 일본에 작품이 傳存하거나 일본에 왔던 화가들 이외에 조선의 다른 화가들에 대한 정보는 거의 수록되지 않았다. 이는 19세기 에도에서 활동한 편찬자가 실제로 접할 수 있던 정보를 토대로 「조선서화전」을 저술한 것을 시사한다. 이같은 전제 조건이 「조선서화전」의 특징과 한계를 형성하였던 것이다.

두 번째, 「조선서화전」을 전체적으로 볼 때, 조선 초기와 중기까지는 비교적 다양한 화가와 작품들이 수록되었다. 그러나 17세기부터는 通信使 隨行畫員들의 작품이 많아지고, 18세기 이후에는 통신사 수행화원과 관련된 항목의 비중이 더욱 높아졌다.

특히 안견과 최경, 강희안과 이암 등 조선 초기의 대표적인 화가들의 작품들이 상대적으로 많이 수록되었고, 이 작품들이 19세기 전반까지 日本에 遺傳된 사실을 기록한 것이 주목된다. 일본의 好事家들이 조선 초기 화가들에 대해서 언제나 정확한 지식을 가지고 있던 것은 아니다. 그러나 현재 한국에 거의 전래되지 않는 이들의 작품을 기록하였다는 점에서 「조선서화전」의 기록은 큰 의미를 지닌다. 古畫에 대해 폭넓은 경험과 감식안을 가졌던 19세기 에도의 호사자들은 이전의 감정가들과 달리 많은 작품들을 조선 그림이라고 판단하였고, 그림에 수록된 인장과 관서, 그림의 주제와 소재를 충실하게 기록하였다. 眞贋의 문제에 대한 판단이 요구되는 자료이기는 하지만 일본에서 조선 초기 회화사를 구성할 귀중한 자료가 출현할 가능성을 기대할 수 있는 것이다.

세 번째, 조선 초기와 중기까지는 화가들의 이름과 字號, 경력 등을 정확히 몰랐기 때문인

지 이름이 아닌 字 또는 號를 항목의 제목으로 사용한 경우가 많았다. 이는 작품으로 보아서는 조선 그림으로 판단하였지만 화가에 대해서는 잘 알지 못하였음을 의미한다. 19세기 중 조선 전기 회화에 대한 정보와 인식은 이처럼 불완전한 것이었다. 그러나 17세기 이후 도일한 통신사 수행화원에 대해서는 인명과 자호, 활동시기 등을 비교적 정확히 기록하였다. 일본에 직접 왔던 화원들이었기에 충분한 정보를 가지고 있었던 것이다. 즉, 조선시대 중에도 통신사가 왕래한 17세기 이후에는 일본 호사카들이 조선 회화에 대해서 많은 정보를 축적하였음을 확인할 수 있다.

네 번째, 瀟湘八景圖와 四時圖 등 조선 초기 산수화 가운데 중요한 비중을 차지하는 작품들이 거의 실리지 않은 점이다. 이는 상당수의 작품이 일본에 현존하는 현재의 상황에 비추어 볼 때, 의외적이다. 그것은 당시까지 일본인들이 조선 초기 산수화 중 특히 李郭派 계통의 산수화들을 대부분 중국화가의 작품으로 인식하고 있었기 때문이다. 이를 통해 일본인들이 조선회화에 대해서 가졌던 정보가 정확하지 못한 부분이 있다는 것을 다시 한번 확인할 수 있다. 「조선서화전」을 인용할 경우 이러한 상황을 이해하면서 비판적으로 접근해야 할 것이다.

「조선서화전」은 19세기 전반 경 일본에 전해지던 작품이나 기록을 토대로 편찬되었다는 점에서 실증적인 성격을 지닌 저술이다. 이러한 실증성은 「조선서화전」이 신빙성있는 사료가 될 수 있는 하나의 조건이 되었다. 그러나 편찬자가 수록한 자료에 대해 언제나 정확한 지식을 가지고 있었던 것은 아니고 때로는 국적에 대해 의문의 여지를 남겨놓기도 하였다. 즉, 일본에 소재한 한국회화 및 한일 회화교류에 대해 유용한 정보를 제공한다는 점에서 「조선서화전」은 중요하지만, 동시에 비판적인 분석이 필요한 자료라는 전제를 가지고 인용되어야 할 것이다.

*주제어(key words) _한일회화교류, 19세기, 통신사, 수행화원, 일본 감식가, 조선 초기, 안견, 강희안, 이암, 최경, 아사오카 오키사다, 히야마 탄사이, 다니 분초

■ 투고일 2011년 1월 14일 | 심사개시일 2011년 12월 03일 | 심사완료일 2012년 1월 23일 ■

참고문헌

- 申光漢, 『企齋集』, 韓國文集叢刊 22
- 安輝濬, 「朝鮮王朝初期의 繪畫와 日本室町時代の 水墨畫」, 『韓國學報』3, 1976. 여름
_____, 『韓國繪畫史』, 一志社, 1980
_____, 「傳安堅筆「四時八景圖」」, 『考古美術』136·137, 1978.3
- 吳世昌, 『權域書畫徵』, 啓明俱樂部, 1917
- 이원복, 「杜城令 李巖의 翎毛畫-犬圖와 鷹圖를 중심으로」, 『考古學誌』17, 국립중앙박물관, 2011
- 홍선표, 「17, 18세기 한일간 회화교섭 연구」, 홍익대학교대학원 석사학위 논문, 1979
_____, 「조선후기 통신사수행화원의 회화활동」, 『美術史論壇』6, 1998
_____, 「近世韓日繪畫交流史研究」, 九州大學大學院 文學研究科 美學·美術史專攻 博士學位論文, 1999

일본 참고문헌

- 구로가와 슈이치(黒川修一), 「朝鮮通信使と畫人・大岡春卜」, 『特別展: 朝鮮通信使と畫人, 大岡春卜』, 京都造形
藝術大學藝術館, 2003
- 다케다 츠네테오(武田恒夫), 『狩野派繪畫史』, 東京: 吉川弘文館, 2004
- 다마무시 사토코(玉蟲敏子), 「古畫備考」의 原本と刊本をめぐる諸問題」, 『日本における美術史學の成立と展開』
平成9-12年度 科學研究費補助金 基盤研究(A)(2)研究成果報告書, 東京: 東京國立文化財研究所, 2000
_____, 「古畫備考」의 時代と卷三十五「光悅流」의 問題」, 『江戸時代における〈書畫情報〉의 綜合的研究-「古
畫備考」を中心に-』平成15-17年度 科學研究費 補助金 基盤研究 (B)研究成果報告書 第1部, 武藏
野美術大學 美學美術史研究室, 2006
- 아사오카 오키사다(朝岡興禎) 著, 오오타 킨(太謹田) 增訂, 『增訂古畫備考』, 弘文館, 1904
- 이가라시 고우이치(五十嵐周一), 「江戸時代の朝鮮書畫情報」, 『アジア遊學』120號, 東京: 勉成出版, 2009.3
- 요시다 히로시(吉田宏志) 外, 『李朝繪畫: 隣國의 明澄な美 の世界』, 奈良: 大和文華館, 1996
- 이타쿠라 마사아키(板倉聖哲), 「瀟湘八景圖にみる朝鮮と中國」, 『李朝繪畫: 隣國의 明澄な美 の世界』, 奈良: 大
和文華館, 1996
_____, 外, 『朝鮮王朝의 繪畫と日本』, 讀賣新聞 大阪本社, 2008
_____, 「朝鮮王朝前期의 瀟湘八景圖-東アジア의 視點から」, 『朝鮮王朝의 繪畫と日本』, 讀賣新聞 大阪本社, 2008
_____, 「畫鷹의 系譜-東アジア의 視點から」, 『花鳥畫-中國·韓國と日本』, 奈良縣立美術館, 2010
- 하타 야스노리(畑靖紀), 「東北大學校附屬圖書館所藏『古畫備考』寫本について」, 『江戸時代における〈書畫情報〉
의 綜合的研究-「古畫備考」を中心に-』, 平成15-17年度 科學研究費補助金 基盤研究(B)研究成果報
告書 第1部, 武藏美術大學 美學美術史研究室, 2006

국문초록

본고에서는 『增訂古畫備考』에 수록된 「조선서화전」을 중심으로 19세기 한일회화교류에 대해서 정리하였다. 『增訂古畫備考』의 원본인 『古畫備考』는 19세기 전반 에도에서 유행하였던 古畫 취미를 배경으로 편찬되었고, 본래의 편찬자는 가노파의 화가인 아사오카 오키사다였다. 20세기 초 일본미술사의 편찬사업이 촉진되고 있던 즈음 오오타 킨 등의 박물관 관련자들은 『고화비고』를 보완하여 출판할 계획을 세웠다. 증보교정을 하던 중 조선과 琉球國 등에 대한 자료를 모은 『朝鮮書畫傳』이 보강되었고, 인쇄본 『증정고화비고』에 수록되었다.

본고에서는 지면 관계상 「조선서화전」에 실린 화가와 작품 가운데 우선 朝鮮 初期 繪畫史에서 주요한 畫家와 作品을 선별하여 연구하였고, 관련된 내용을 분석하여 다음과 같은 사실을 확인하였다.

첫 번째, 조선의 화가 및 작품에 대한 관심은 일본에 전래된 작품, 혹은 일본을 방문한 화가들을 중심으로 한, 제한된 관심이었다. 일본에 작품이 전존하거나 일본에 왔던 일이 있던 화가들 이외에 조선의 다른 화가들에 대한 정보는 거의 수록하지 않았다. 이는 19세기 에도에서 활동한 편찬자가 실제 접할 수 있던 정보를 토대로 「조선서화전」을 저술한 것을 시사한다. 이같은 전제조건이 「조선서화전」의 특징과 한계를 형성하였던 것이다.

두 번째, 「조선서화전」을 전체적으로 볼 때 조선 초기와 중기까지는 비교적 다양한 화가와 작품들이 수록되었다. 그러나 17세기부터는 통신사 수행회원들의 작품이 많아지고, 18세기 이후에는 통신사 수행회원의 비중이 더욱 높아졌다.

특히 안견과 최경, 강희안과 이암 등 조선 초기 회화를 대표하는 화가들의 작품들이 상대적으로 많이 수록되었고, 이 작품들이 19세기 전반까지 일본에 유전되었다는 것을 기록한 것이 주목된다. 비록 이들에 대해서 정확한 지식을 가지고 있던 것은 아니지만 이들의 작품이 현재 한국에 거의 전래되지 않는다는 점에서 「조선서화전」의 기록은 큰 의미를 지닌다. 古畫에 대해 폭넓은 경험과 감식안을 가졌던 19세기 에도의 호사가들은 이전의 감정가들과 달리 많은 작품들을 조선 그림이라고 판단하였고, 그림에 수록된 인장과 판서, 그림의 주제와 소재를 충실하게 기록하였다. 진안의 문제에 대한 판단이 요구되는 자료이기는 하지만 일본에서 조선 초기 회화사를 구성할 귀중한 자료가 출현할 가능성을 기대할 수 있는 것이다.

세 번째, 조선 초기와 중기까지는 화가들의 이름과 자호, 경력 등을 정확히 몰랐기 때문인지 이름이 아닌 字 또는 號를 항목의 제목으로 사용한 경우가 많았다. 이는 작품으로 보아서는 조선 그림으로 판단하였

지만 회화에 대해서는 잘 알지 못하였음을 의미한다. 19세기 중 조선 전기 회화에 대한 정보와 인식은 이처럼 불완전한 것이었다. 그러나 17세기 이후 도입한 통신사 수행화원에 대해서는 인명과 字號, 활동시기 등을 비교적 정확히 기록하였다. 일본에 직접 왔던 화원들이었기에 충분한 정보를 가지고 있었던 것이다. 즉, 조선시대 중에도 통신사가 왕래한 17세기 이후에는 일본 호사자들이 조선 회화에 대해서 비교적 많은 정보를 축적하였음을 확인할 수 있다.

네 번째, 瀟湘八景圖와 四時圖 등 조선 초기 산수화 가운데 중요한 비중을 차지하는 작품들이 거의 실리지 않은 점이다. 이는 상당수의 작품이 일본에 현존하는 현재의 상황에 비추어 볼 때, 의외적이다. 그것은 당시까지 일본인들이 조선 초기 산수화 중 특히 李郭派 계통의 산수화들을 대부분 중국화가의 작품으로 인식하고 있었기 때문이다. 이를 통해 일본인들이 조선회화에 대해서 가졌던 정보가 정확하지 못한 부분이 있다는 것을 알 수 있다. 「조선서화전」을 인용할 경우 이러한 상황을 이해하면서 비판적으로 접근해야 할 것이다.

「조선서화전」은 19세기 전반 경 일본에 전해지던 작품이나 기록을 토대로 편찬되었다는 점에서 실증적인 성격을 지닌 저술이다. 그러나 편찬자가 수록한 자료에 대해 언제나 정확한 지식을 가지고 있었던 것은 아니다. 일본에 소재한 한국회화 및 한일 회화교류에 대해 유용한 정보를 제공한다는 점에서 「조선서화전」은 중요하지만, 동시에 비판적인 분석을 전제로 인용되어야 하는 자료임을 밝혔다.

Abstract

A Study of Relationship of Paintings between Korea and Japan in the 19th Century based on “The Record of Calligraphy and Painting of Joseon”

Park Eun Soon *

This article is a research of “The Record of Calligraphy and Painting of Joseon(朝鮮書畫傳)” included in *The Revised Reference of Old Paintings with Supplements* (增訂古畫備考). The analysis aims to see what kind of informations and works of Korean Paintings the Japanese connoisseurs had in the 19th century. Distinct characteristics and limits of “The Record of Calligraphy and Painting of Joseon” can also be understood in the context. In the early 20th century, the publication of Japanese history of art was promoted. Museum curators such as Ōta Kin planned on the revision of *The Reference of Old Paintings* which was produced in the 19th century. During the editing process, chapters of “The Record of Calligraphy and Painting of Joseon” were also enhanced. They were included in *The Revised Reference of Old Paintings with Supplements*.

Among the painters and paintings recorded in “The Record of Calligraphy and Painting of Joseon”, painting and calligraphy that took important role in the early Joseon art history are of main concern in this article. Following facts were confirmed through analysis and research,

* Professor, Dept. of Art History, Duk Sung Womens University

First, “The Record of Calligraphy and Painting of Joseon” is an overall record of Joseon’s calligraphy and paintings in the eyes of Japanese connoisseurs. However its perspective is rather limited, for it only focuses on paintings or painters already introduced to Japan.

Second, there is much variety in content on paintings made before the 17th century. Painters who had never been in Japan were also included in it. However for paintings after the 17th century, most of content focuses on paintings that members of the Korean envoy to Japan made in Japan. Considering that cultural communication through the Korean envoy to Japan started in the 17th century, this fact adds power to the hypothesis that “The Record of Calligraphy and Painting of Joseon” was published in order to prepare for the future visit of the Korean envoy to Japan.

Third, considerable amount of information written in “The Record of Calligraphy and Painting of Joseon” is inaccurate. Information on paintings before the 17th century is especially so, compared to paintings after the 17th century. So, it can be seen that through the Korean envoy to Japan, interests and quality of information regarding Joseon increased in Japan.

Fourth, Landscape paintings of early Joseon period such as “Paintings of Eight Scenic Spots of the Hsiao and Hsiang Rivers” and “Paintings of Four Seasons” were hardly included in the content. It is related with the fact that Japanese people by the 19th century thought that these paintings were painted by Chinese artists.