

# 조선 후기 『芥子園畫傳』 初集의 수용과 산수화 제작과의 관계

윤승희\*

- I. 머리말
- II. 국내 소장 『芥子園畫傳』 初集 판본
- III. 조선 후기 문헌상의 『芥子園畫傳』 관련 기록
- IV. 『芥子園畫傳』 初集과 조선 후기 산수화의 관계
- V. 맺음말

## I. 머리말

『芥子園畫傳』 初集(1679)은 金陵(지금의 南京)의 芥子園에서 明代의 팔목할만한 인쇄술인 餛版彩色套印으로 제작된 채색 산수화본이다. 두판채색투인은 출판가이자 서화가인 胡正言(1580~1671)이 개발한 다색 판화기법으로, 여러 가지 색을 채색화에 가깝게 한 화면에 찍어낼 수 있어 당시 출판업계에 반향을 불러일으켰다. 『芥子園畫傳』 初集은 호정언이 1627년 간행한 『十竹齋書畫譜』 이후 자칫 쇠락할 수도 있었던 다색 판화 기법을 청대로 계승시켰기에 중국 판화사에 서 갖는 의미가 크다. 또한 명 말기 사대부의 예술 애호 행위를 모방하고자 했던 중간계층의 욕구를 충족시켰으며, 서화 애호가들을 위한 산수화 교본이자 감상서로서 동시대 조선과 일본에서도

\* 대한민국역사박물관

널리 사랑받았다. 조선 후기 화가들은 대부분 이 화보를 열람하며 산수화 기법 학습과 화풍 형성에 중요한 지침서로써 활용하였다.

『芥子園畫傳』初集은 卷一의 회화 이론, 卷二「樹譜」, 卷三「山石譜」, 卷四「人物屋宇譜」, 卷五「摹倣諸家畫譜」의 총 다섯 권으로 이루어져 있다. 1701년에는 사군자와 화훼초충영모 화보인 二集과 三集이 간행되었는데, 二集과 三集은 간행처와 제목이 동일할 뿐 엄밀히 말하면 소재가 완전히 다른 화보들이다. 지금까지 『芥子園畫傳』에 대한 국내의 연구에서는 初·二·三集의 제작 배경과 구성을 전반적으로 살피고 각 집의 대표적인 활용 사례를 소개하는 등 화보 이해의 기본이 되는 내용들에 대한 고찰이 상당 부분 진전되어 왔다.<sup>1</sup> 근래에는 明末·淸初에 간행된 다양한 화보들에 관한 연구가 활발해지면서 『芥子園畫傳』初集 역시 화보의 한 사례로서 다루어지기도 하였다.<sup>2</sup> 그러나 初集은 주로 조선 후기 화가에 관한 개별 연구에서 이 화보를 임모 또는 방한 작품들을 소개하면서 언급되고, 그러한 한정된 사례들이 유관 연구에서 지속적으로 재인용되는 경향이 강했다. 화단 전체를 망라하여 이 화보의 가치를 되짚고 새로운 활용 사례를 찾아내는 등, 조선 후기 산수화풍 발전 과정에서 갖는 중요성에 비해 단일 주제로서의 연구는 미진한 면이 있었다고 판단된다. 아울러 중국이나 미국에서와 같은 심도 있는 판본 분석은 거의 이루어지지 않았다고 볼 수 있다.<sup>3</sup>

『芥子園畫傳』初集을 실제 열람한 계층과 향유 방식을 연구하는 과정에서 18세기에서 20세기 초까지 예상보다 많은 종류와 수량의 판본이 국내에 전래된 정황을 확인할 수 있었다. 당시 전래된 다양한 판본의 『芥子園畫傳』은 화가뿐만 아니라 정치 요직을 지낸 문신, 당대 지식인을 대표하는 규장각 관원, 중인 출신 여항문인 그리고 왕실에 의해서도 적극적으로 수장되고 감상되었다는 사실이 각종 문헌 기록에 남아 있다.

1 김명선, 「朝鮮後期 南宗文人畫에 미친 芥子園畫傳의 영향」, 이화여자대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문(1991); 전연숙, 「『芥子園畫傳』이 朝鮮後期 화단에 미친 영향」, 홍익대학교 미술대학원 동양화과 석사학위논문(2010); 허영환, 「芥子園畫傳 研究」, 『미술사학』 5(1993), pp. 57-73.

2 유순영, 「明末淸初의 山水畫譜 研究」, 『은지논총』 14(2006), pp. 367-421; 차미애, 「中國 花鳥畫譜의 類型과 系譜」, 『미술사논단』 22(2006), pp. 131-165; 박정애, 「17-18세기 중국 山水版畫의 형성과 그 영향」, 『정신문화연구』 31(2008), pp. 131-162; 최경현, 「19세기 후반 上海에서 발간된 畫譜들과 韓國 畫壇」, 『한국근현대미술사학』 19(2008), pp. 7-28; 차미애, 「『芥子園畫傳』 3집과 조선 후기 화조화」, 『미술사연구』 26(2012), pp. 53-86; 박도래, 「淸代 人物版畫의 흐름과 『芥子園畫傳』 四集 人物畫譜」, 『미술사학연구』 287(2015), pp. 83-102.

3 『芥子園畫傳』 판본에 관한 국내의 연구로는 홍선표, 「상업출판 문화와 개자원화전 초집의 편찬내용」, 『한국문화연구』 12(2007), pp. 41-63; 유순영, 「李定稷의 《石亭佳墨》과 石印本 『芥子園畫傳』」, 『미술사연구』 24(2010), pp. 139-147.

본 연구에서는 기왕의 연구 성과들을 토대로 하여 판본, 문헌 기록, 회화 작품이라는 보다 폭넓은 자료들을 통해 조선 후기 문화예술계에 있어서 『芥子園畫傳』初集의 지위와 인지도, 애호 계층에 대한 이해를 높이고자 한다. 그리고 도상의 부분적 응용, 임도, 방작 등 화보의 활용 정도에 따른 다양한 작품 사례들을 새롭게 발굴하고, 화보 활용 양상의 시대적 차이와 경향을 제시하고자 한다. 이러한 시도는 특정 화가를 매개로 한 화보와 작품 간의 관계 규명에 집중하였던 기존의 연구에서 한 걸음 더 나아가, 『芥子園畫傳』初集의 위상과 의미를 종합적으로 살펴보는 기회가 될 수 있을 것이라 기대한다.



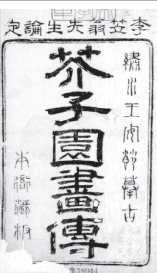
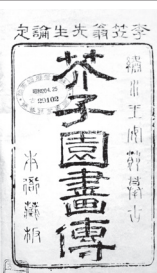

## II. 국내 소장 『芥子園畫傳』初集 판본

『芥子園畫傳』 판본은 刊行印과 藏書印 등의 정보를 담고 있어 간행 서방에 따른 제작 시기와 전래 시기 유추, 소장자에 따른 향유 계층 파악 등을 가능하게 해주는 중요한 실물 자료이다. 또한 현전하는 판본의 종류와 수량 등을 통해 당시 이 화보에 대한 인기와 수요, 전래된 양 등을 추정해볼 수 있다. 『芥子園畫傳』 판본에 관한 국내 연구는 아직 미진한 점이 많다. 그러나 중국, 미국, 일본에서는 初刊本과의 비교를 통해 주요 간행 서방과 간행 시기 상정, 번각본의 특징 분석과 유형 분류 등 특히 목판본을 중심으로 한 심도 깊은 연구가 진행되고 상당한 성과가 축적되어 왔다.<sup>4</sup> 이들 연구 결과를 종합해보면 『芥子園畫傳』初集은 크게 木版本과 石印本으로 나뉘며, 목판본은 다시 세 단계로 구분된다. 그 첫 번째가 1679년 개자원에서 간행한 초간본, 두 번째가 18세기 후반 무렵에 蘇州 文光堂, 金陵 文光堂 등의 서방에서 다량으로 간행한 翻刻本, 마지막이 1800년 金陵 同文堂 등에서 판각하고 이후에 다른 서방에서 이를 인쇄하여 간행한 번각본이다. 첫 번째와 두 번째 단계 사이인 18세기 초에도 二·三集 초간본 제작에 부응하여 蘇州 趙氏書業堂, 金閶 書業堂 등에서 개자원의 초집 초간본을 활용한 양질의 번각본을 간행한 것으로 보고 있다. 석인본은 19세기 후반 이후에 上海를 중심으로 千頃堂書局, 鴻文書局 등의 서점에서 활발

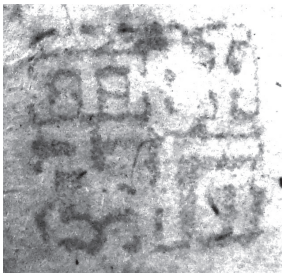
<sup>4</sup> A. K'ai-ming Ch'iu, "The Chieh Tzu Yuan Hua Chuan (Mustard Seed Garden Painting Manual): Early Editions in American Collections," *Archives of the Chinese Art Society of America*, vol. 5 (1951); 呂曉, 「再論王概與《芥子園畫傳》初集」, 『故宮博物院院刊』第2期(北京: 故宮出版社, 2010); 小林宏光, 「中國畫譜의集大成: 『芥子園畫傳』初集·二集·三集의全貌」, 『大東急記念文庫藏 芥子園畫傳』三集(東京: 勉誠出版, 2009); 劉越, 「『芥子園畫傳』初集」考評, 南京師範大學 中外美術交流史 博士學位論文 (2007); 同著, 「《芥子園畫傳》初集」刻本辨正, 『清華大學學報』哲學社會科學版 第3期(北京: 清華大學校, 2008).

히 제작되었다. 석인본의 밑그림은 청 말의 화가 巢勳(1852~1917)이 임모하였기 때문에 ‘巢勳臨本’ 또는 ‘巢本’이라고도 부른다(표 1).<sup>5</sup>

〈표 1〉 다양한 『芥子園畫傳』 初集 판본의 종류

木版本				石印本
				
上海圖書館 소장, 芥子園 간행 初刻本, 1679년(劉越, 『芥子園畫傳初集』 考評, 圖 1)	이화여자대학교 소장, 간행처 미상 翻刻本, 18세기 중반 이전 (이화여대 중앙도서관)	규장각 소장, 文光堂 간행 翻刻本, 18세기 후반 (규장각한국학 연구원)	국립중앙도서관 소장, 芥子園 간행 翻刻本, 1800년(필자촬영)	장서각 소장, 간행처 미상 石印本, 1898년(필자촬영)

이렇듯 200년 이상에 걸쳐 다종다양한 初集 판본이 중국에서 제작되었으나, 그중에서도 18세기에 간행된 목판본들은 조선에 전래되어 18~19세기에 활동한 화가나 서화에호가들에 의해 실제 열람되었을 가능성이 크므로 주목할 필요가 있다. 지금까지 조사한 바로는 18세기에서 20세기 초에 간행된 『芥子園畫傳』 중국 목판본과 석인본 총 64건이 국내에 소장되어 있으며, 17건의 목판본 중 18세기에서 19세기 초에 간행된 것으로 보이는 初集 판본은 총 15건이다(표 2). 18세기 중반 무렵 또는 그 이전으로 간행 시기를 올려볼 수 있는 善本은 총 5건으로 각각 고려대, 이화여대, 고판화박물관, 장서각, 연세대에 소장되어 있다(표 3).



도 1 고려대 소장본의 ‘碧霞’ 장서인(필자촬영)

선본들의 제작 연대를 가늠할 수 있는 데에는 고려대 소장본에 남아 있는 장서인의 역할이 크다. 이 판본에 찍힌 白文方印 ‘碧霞’는 전남 영암 대흥사의 제대종사를 지낸 승려 大愚(1676~1763)의 호로 감별된다(도 1). 대우가 1763년 6월에 입적한

<sup>5</sup> 劉越, 『芥子園畫傳初集』 考評, pp. 9-11; A. Kai-ming Ch'iu, 앞의 논문, pp. 57-61.

〈표 2〉 국내 소장 『芥子園畫傳』 木版本 및 石印本 현황

소장처	서지번호	표제	연도	발행처	판	집수
이화여대	고서서가 759.12 이73	笠翁畫傳	미상	미상	木板本	初集
고판화 박물관	-	笠翁畫傳	미상	미상	木板本	初集(零本)
장서각	C3-150	笠翁畫傳	미상	미상	木板本	初集(零本)
연세대	고서 740 개자원	芥子園畫傳	미상	文枱堂, 本衙	木板本	初集
고려대	신암 C13 B441	芥子園畫傳	1763 이진	미상	木板本	初集(零本)
고려대	화산 C13 B44A	芥子園畫傳	1782(乾隆 47)	金陵 文光堂	木板本	初集
						二集
						三集
영남대	古南653.12-개자원	芥子園畫傳	1782(乾隆 47)	金陵 文光堂	木板本	初集
동아대	(3):8:1 20	芥子園畫傳	1782(乾隆 47)	金陵 文光堂	木板本	二集
						三集
국립중앙 도서관	古古9-62-나95	芥子園畫傳	1800(嘉慶 5)	金陵 芥子園	木板本	初集
						二集
						三集(零本)
규장각	奎中 5399	芥子園畫傳	1800(嘉慶 5)	金陵 芥子園	木板本	初集(零本)
						三集(零本)
규장각	奎中 5393	芥子園畫傳	18세기 후반	蘇州 文光堂	木板本	初集
규장각	古 759.952 Y54g	芥子園畫傳	미상	미상	木板本	初集(零本)
金箕書		芥子園畫傳	미상	미상	木板本	初集(零本)
계명대	(이중) 751 개자원-2	芥子園畫傳	미상	미상	木板本	初集(零本)
동아대	(3):8:1 18	芥子園畫傳	미상	미상	木板本	初集
영남대	古南653.12-개자원-2	芥子園畫傳	미상	미상	木板本	初集(零本)
동아대	(3):8:1 17	芥子園畫傳 四集	1818경 (嘉慶 23)	蘇州 小西山房	木板本	四集
한양대	751.4 개71 v.1	芥子園畫傳 初集	1884(光緒 10)	上海 鴻文書局	石印本	初集
경북대	古錦 759.1 개71	芥子園畫傳 初集	1886(光緒 12)	上海 文興書局	石印本	初集
경상대	古(계남) C10A 왕12ㄱ	芥子園畫傳	1887(光緒 13)	上海 發文書局	石印本	初集(零本)
						二集
						三集
동국대	고서 759.104 이63ㄱ	芥子園畫傳 初集	1887(光緒 13)	上海 千頃堂書局	石印本	初集
연세대	고서(II) 759.121	芥子園畫傳	1887(光緒 13)	上海 千頃堂書局	石印本	初集
						二集(零本)
						三集
						續集
이화여대	고서서가 759.12 이73A	芥子園畫傳	1887(光緒 13)	上海 天寶書局	石印本	初集
						二集
						三集

부산대	OJC3-820B	芥子園畫傳	1887(光緒 13)	上海 天寶書局	石印本	初集(零本)
						二集(零本)
						三集(零本)
부산대	OEC 3-8 20	芥子園畫傳	1887(光緒 13)	上海 天寶書局	石印本	初集
경상대	古(월보) C10C 개71	芥子園畫傳	1887(光緒 13)	上海 天寶書局	石印本	初集(零本)
연세대	고서(III) 48200	芥子園畫傳	1887(光緒 13)	上海 天寶書局	石印本	二集(零本)
경기대	520836~8	芥子園畫傳 二集	1887(光緒 13)	上海 天寶書局	石印本	二集(零本)
고려대	목당 C13 B44D	(原稿足本) 五彩芥子園 畫譜大全	1887(光緒 13)	미상	石印本	初集(零本)
						二集(零本)
						三集(零本)
존경각	C10D-0001c	(原稿足本) 芥子園畫譜 大全	1887(光緒 13)	上海 千頃堂書局	石印本	二集(零本)
존경각	C10D-0001a	(原稿足本) 芥子園畫譜 大全	1888(光緒 14)	上海 千頃堂書局	石印本	三集
					石印本	續集
고려대	대학원 C13 B44Ba	(原稿足本) 芥 子園畫譜大全 三集	1888(光緒 14)	上海 千頃堂書局	石印本	三集(零本)
존경각	C10D-0001	芥子園畫傳	1887(光緒 13)	上海 鴻文書局	石印本	初集
경북대	古759.1 개71(2)	芥子園畫傳	1888(光緒 14)	上海 鴻文書局	石印本	二集
연세대	고서(III) 47870	芥子園畫傳 二集, 三集, 續集	1888(光緒 14)	上海 鴻文書局	石印本	二集
						三集
						續集
규장각	奎중 509100	芥子園畫傳 二集	1888(光緒 14)	上海 鴻文書局	石印本 石印本	二集
한양대	751.4 개71 v.2,3	芥子園畫傳 二集, 三集, 續集	1888(光緒 14)	上海 鴻文書局	石印本	二集
						三集
						續集
경북대	古錦 759.1 개71(2)	芥子園畫傳	1888(光緒 14)	미상	石印本	初集(零本)
						三集(零本)
규장각	奎중 509200	芥子園畫傳	1888(光緒 14)	미상	石印本	三集(零本)
규장각	古 759.952 H11g	芥子園畫傳	1888(光緒 14)	미상	石印本	三集(零本)
원광대	652.1 ◯488 ㄱ	芥子園畫傳 三集	미상(1888경)	미상	石印本	三集
						續集
원광대	652.1 ◯488	芥子園畫傳 三集	미상(1888경)	미상	石印本	三集 續集
경북대	古759.1 개71	芥子園畫傳	1890(光緒 16)	上海 鴻寶齋	石印本	初集
경북대	古759.1 개71(3)	芥子園畫傳	1890(光緒 16)	上海 鴻寶齋	石印本	二集(零本)
규장각	古 751.4251 C434a	芥子園畫傳 初集	1895(光緒 21)	上海 寶文書局	石印本	初集(零本)
장서각	C3-146 1~15	芥子園畫傳	1898(光緒 24)	미상	石印本	原集
						初集
						二集

장서각	C3-146 1~15	芥子園畫傳	1898(光緒 24)	미상	石印本	三集
						原集
						初集
						二集
원광대	652.1 ◦488 ㄱ	芥子園畫傳	1898(光緒 24)	미상	石印本	(零本)
강남대	759.52 개71	芥子園畫傳 一, 四, 五	1900(光緒 26)	上海 千頃堂書局	石印本	初集(零本)
동아대	(3):8:1 19	芥子園畫傳	미상(1900경)	上海 千頃堂書局	石印本	初集
						二集
						三集
						續集
고려대	화산 C13 B44B	芥子園畫傳	1906(光緒 32)	上海 文新書局	石印本	初集
						二集
						三集
						四集
규장각	奎古 1398	芥子園畫傳	1906(光緒 32)	上海 文新書局	石印本	二集
						三集
						續集
연세대	고서(열운) 740 개자원	芥子園畫傳	미상(1906경)	上海 文新書局	石印本	初集
						二集
						三集
						續集
명지대	古YNH 811-21	芥子園畫傳 合編	미상(1914경)	上海 章福記書局	石印本	-
명지대	古LYH 759-7	芥子園畫傳 二集	미상(1914경)	上海 章福記書局	石印本	二集
경북대	古中759.1 개71	芥子園畫傳	미상	미상	石印本	初集
경북대	古牧759.1 개71	芥子園畫傳	미상	미상	石印本	初集(零本)
						二集(零本)
						三集(零本)
한국전통 문화대	653.12 왕12 ㄴ	芥子園畫傳	미상	미상	石印本	初集(零本)
						二集(零本)
						三集(零本)
						四集(零本)
동아대	(3):8:1 109	芥子園畫傳 二集	미상	미상	石印本	二集(零本)
경북대	古北759.1 개71	芥子園畫傳 二集	미상	미상	石印本	二集
규장각	古 751.4251 C434d	芥子園畫傳 二集, 三集	미상	미상	石印本	二集(零本)
						三集(零本)
고려대	육당 C13 B44E	芥子園畫傳	미상	미상	石印本	三集(零本)
규장각	古 751.4251 C434a	芥子園畫傳 三集	미상	미상	石印本	三集(零本)
장서각	C3-144	芥子園畫傳	미상	미상	石印本	三集(零本)
규장각	古 751.4251 C434e	芥子園畫傳 四集	미상	미상	石印本	四集

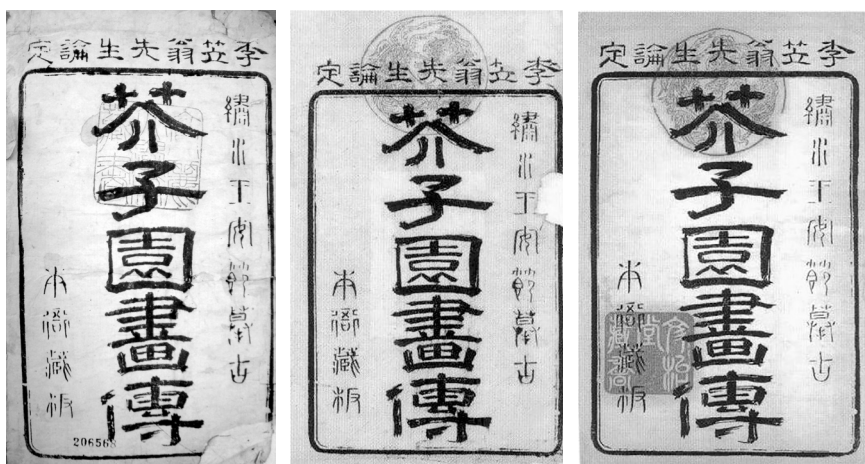
〈표 3〉 국내 소장 『芥子園畫傳』 木版本 善本の 표지와 봉면

고려대 소장본 (필자촬영)	이화여대 소장본 (이화여대 중앙도서관)	고관화박물관 소장본 (필자촬영)	장서각 소장본 (필자촬영)	연세대 소장본 (필자촬영)
		봉면 유실됨		

점을 감안하면 이 판본의 하한연대는 1763년으로 설정할 수 있다. 대우는 불교 경전뿐만 아니라 유학과 역사에도 두루 밝았다. 같은 지역에서 활동한 문인화가인 恭齋 尹斗緒(1668~1715)도 불교에 관심을 갖고 대흥사의 승려들과 깊은 교분을 맺은 것으로 알려져 있는데, 같은 시대를 살았던 두 사람 간에 활발한 사상적·예술적 교류가 이루어졌을 것임을 예상할 수 있다.<sup>6</sup> 고려대 소장본은 대우가 지역의 문인이나 예술가들과의 교류를 통해 『芥子園畫傳』를 인지하면서 소장하게 된 책이었을 개연성이 높다. 이 판본은 앞서 설명한 두 번째 단계의 번각본이 다량으로 제작되기 전인 18세기 중반 무렵, 二·三集의 간행 열기를 이어 제작된 번각본이었을 것으로 판단된다.

『芥子園畫傳』 初集 판본을 분석하고 비교하는데 있어 封面의 서체와 판각 솜씨는 중요한 판단 기준이 된다. 고려대 소장의 봉면을 분석해보면 이 판본이 중국 上海圖書館 소장 584809-

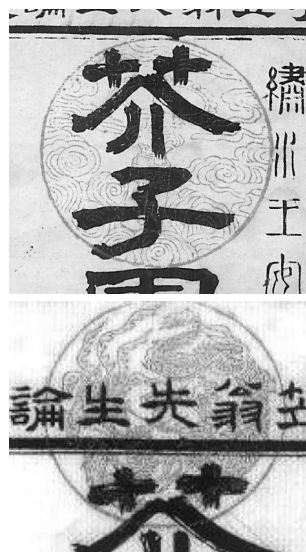
<sup>6</sup> 이능화, 윤재영 역, 『朝鮮佛教通史(下)』 (박문사, 1980), p. 68; 한국학문헌연구소 편, 『大菴寺誌』 (아세아문화사, 1979), pp. 33-35; 이내옥, 『공재 윤두서』 (시공사, 2003), p. 248; 차미애, 『공재 윤두서 일가의 회화』 (사회평론, 2014), pp. 377-385.



도 2 고려대 소장본, 상해도서관 소장 584809-13본과 588010-14본의 봉면(고려대 소장본은 필자촬영, 나머지 劉越, 『芥子園畫傳初集』考評, 圖 20, 21)

13본과 588010-14본 두 건과 유사하다는 사실을 확인할 수 있다.<sup>7</sup> 두 판본의 봉면에는 초간본과 동일한 龍鳳紋 朱文圓印이 찍혀있으나 판각과 인쇄 수준이 초간본에 미치지 못한다. 그러나 蘇州 文光堂에서 간행된 번각본보다는 판각과 인쇄가 정밀하여 1700년대 초반 개자원에서 초간본을 활용하여 직접 발행한 본으로 추정된다.<sup>8</sup> 고려대 소장본은 판광이 끊어진 위치, 인쇄의 번짐, ‘芥子園畫傳’ 획 끝의 갈라짐과 글자체 등이 상해도서관의 두 번각본과 가장 유사하다(도 2). 朱文圓印이 없는 고려대 소장본은 1763년 이전인 18세기 중반 무렵에 584809-13본, 588010-14본과 동일한 판목으로 제작된 판본 등을 토대로 번각된 판본이라 판단된다.

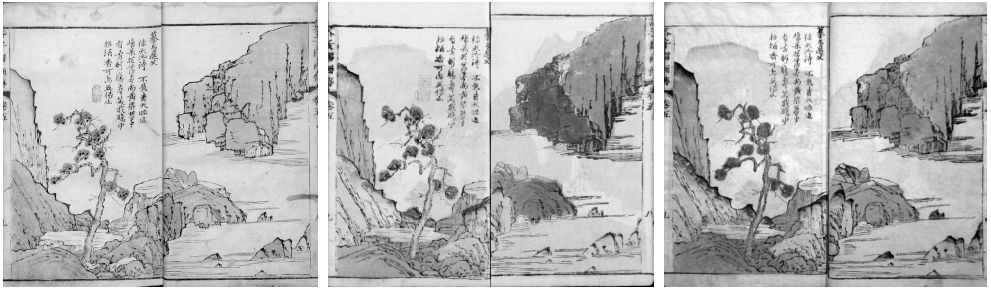
국내에서 가장 잘 알려져 있는 선본인 이화여대 소장본의 봉면에는 국내 소장본들 중 유일하게 1679년의 初集 초간본과 유사한 朱文圓印이 남아 있다(도 3). 다만 인장의 세부 형태가



도 3 이화여대 소장본과 상해도서관 소장 초간본 봉면의 朱文圓印 (이화여대 중앙도서관, 劉越, 『芥子園畫傳初集』考評, 圖 1)

<sup>7</sup> 편의상 上海圖書館에서 사용하는 서지 번호로 두 판본을 구분하였음.

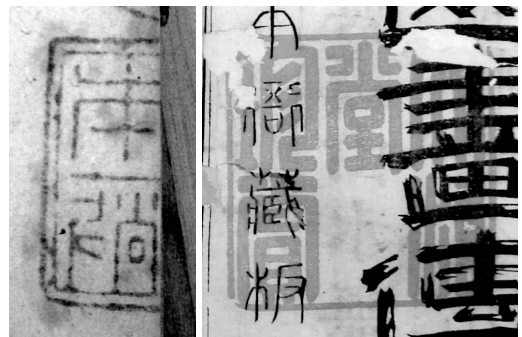
<sup>8</sup> 劉越, 앞의 논문, pp. 16-17.



도 4 이화여대, 규장각, 국립중앙도서관 소장본의 卷五「摹倣諸家畫譜」중 〈馬遙父法〉(이화여대 중앙도서관, 규장각 한국학연구원, 필자촬영)

다르고, 초간본 卷二에서 33쪽이 누락된 실수가 정정되어 인쇄되었다는 점 등을 고려하면, 1679년의 초간본 또는 1701년 무렵에 개자원에서 간행된 번각본 등을 토대로 다른 서방에서 다시 번각한 본으로 보인다. 고판화박물관 소장본은 이화여대 소장본과 더불어 판각과 인쇄 상태가 가장 뛰어난 판본이다. 이들보다 정교함이 다소 떨어지는 장서각과 연세대 소장본은 1763년으로 하한이 설정된 고려대 소장본과 비슷한 시기인 18세기 중반에 제작되었을 가능성이 높다고 판단된다. 이러한 추정을 가능하게 하는 대조군으로는 18세기 후반에 간행된 규장각 소장 蘇州 文光堂 판본과 1800년에 간행된 국립중앙도서관 소장 芥子園 판본을 들 수 있다. 이 두 판본의 종이 질과 인쇄 수준은 5건의 선본에 비해 현저히 낮다. 특히 제작 시점이 상대적으로 불확실한 장서각, 연세대, 고려대 소장본에도 훨씬 미치지 못해, 선본들이 18세기 후반 이후에 제작된 번각본들과는 확연히 구분되는 양질의 목판본임을 반증한다(도 4). 이러한 상황들을 종합해보았을 때 5건의 선본들은 初集 번각본이 다량으로 제작되기 이전인 18세기 초반에서 중반 사이에 개자원의 초간본 또는 이른 시기의 번각본을 활용하여 제작된 번각본으로 여겨진다.

연세대 소장본은 선본들 가운데 간행처를 추정할 수 있는 유일한 판본이다. 이 본은 初集을 구성하는 5권이 유실된 부분 없이 온전히 남아있으며, 후세에 개·보수되지 않아 표지와 편철 방식 등 중국에서 제작한 형태가 온전히 보존되어 있다. 이 본의 卷一, 序文 중 3쪽 후면의 상단에는 ‘本衙’라는 朱文方印이 찍혀 있다. 이와

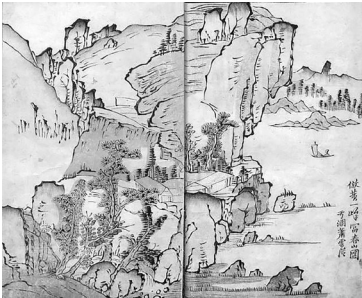
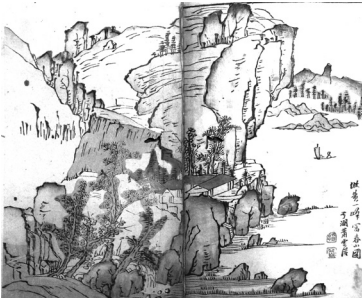
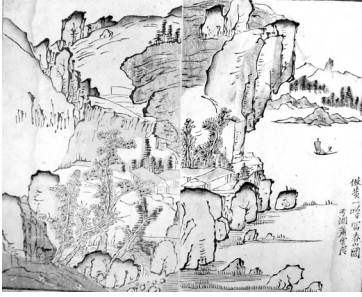



도 5 연세대 소장본 卷一의 ‘本衙’ 朱文方印과 ‘文檜堂珍藏’ 간행인(필자촬영)

동일한 인장은 국내 소장본의 다른 판본들에서는 확인되지 않는데, ‘本衙’는 본래 『芥子園畫傳』 初刊本을 간행한 芥子園을 뜻한다. 그러나 같은 권의 봉면에 ‘文枿堂珍藏’이라는 주문방인이 별도로 찍혀있어 이 판본이 芥子園이 아닌 文枿堂이라는 서방에서 간행되었음을 알 수 있다(도 5). 초간본의 판권을 구입하거나 이를 도용하여 제작된 판본으로 추정된다.

외관상 서로 비슷하다고 느껴지는 선본들도 면밀히 살펴보면 조금씩 차이를 보이는데, 세부적인 판각 형태나 색상의 선택에 있어 이화여대와 장서각 소장본, 고판화박물관과 연세대 소장본이 서로 유사함을 확인할 수 있다. 이를테면 卷五, 方冊式的 〈黃子久富春山圖〉의 경우 원산이나 가옥의 지붕에 사용된 색상 등에 따라 앞서 서술한 두 부류로 나눌 수 있으며 이러한 차이는 卷五의 다른 그림에서도 유사하게 나타난다(표 4). 初集 초간본이 발간된 이후에 다종다양한 번각본이 개자원을 비롯한 여러 서방에서 제작된 사실을 서술한 바 있다. 각 서방이 번각본을 간행할 때에는 범본으로 삼은 판본이 있었을 것이므로, 이 때 어떤 서방의 것을 참고했는지에 따라서 번각본들 사이에도 일종의 계보가 형성되었을 것임을 짐작할 수 있다. 국내 선본들 사이의 미세한 차이와 유사성 역시 이러한 사실의 연장선에서 해석이 가능할 것으로 보인다.

〈표 4〉 국내 소장 初集 善本の 卷五 「摹倣諸家畫譜」 중 〈黃子久富春山圖〉

이화여대 소장본(이화여대 중앙도서관)	고판화박물관 소장본(필자촬영)
	
장서각 소장본(필자촬영)	연세대 소장본(필자촬영)
	

이화여대, 고관화박물관, 장서각 소장본의 경우 표지를 黃染하여 五針眼訂法으로 장첩하는 우리 전통의 방식으로 보수되고 『笠翁畫傳』이라는 표제가 쓰인 공통점이 있다. 다른 목판본이나 석인본에서는 같은 방법으로 보수된 사례를 찾아볼 수 없으므로 주목할 필요가 있다. 다음 장에서 살펴볼 『海南尹氏群書目錄』에도 『芥子園畫傳』은 '李笠翁畫譜'로 표기되어 있다. 상대적으로 연대가 올라가는 판본들에 공통된 표제가 쓰인 점과 『海南尹氏群書目錄』에 있는 도서들의 수장 시점 하한을 대부분 1722년으로 설정할 수 있다는 점은 국내의 선본들이 18세기 초중반에 유입됐을 것이라는 추정에도 일정 부분 근거를 제공해 준다. 初集의 대량 생산 시기 이전, 판본을 구하기가 비교적 어려웠던 18세기 초중반에는 여러 경로로 소장하게 된 初集을 장기 보존하기 위해 이와 같은 보수 과정을 거쳤던 것이 아닌가 생각된다. 아울러 개자원의 주인이었던 笠翁 李漁가 화보 제작에 직접 참여하지 않았다는 사실은 서문을 읽어본 사람이라면 누구나 인지할 수 있었을 것이다. 그럼에도 불구하고 이어의 호를 표제에 사용한 것은 그가 조선시대 개인의 문집과 왕실의 서목 여러 곳에서 확인될 만큼 평론가이자 문학가로서 이미 잘 알려진 인물이었기 때문일 것으로 보인다.<sup>9</sup> 당시 사람들의 이어에 대한 인지도는 『芥子園畫傳』에의 관심과 평가를 높이는 데에도 충분히 기여했을 것이다.

### Ⅲ. 조선 후기 문헌상의 『芥子園畫傳』 관련 기록

조선 후기에 작성된 여러 문집과 사료에는 『芥子園畫傳』과 관련된 각종 기록들이 남아 있어 화보의 향유 방식과 계층 파악에 참고가 된다. 기록의 내용은 다양한 양상으로 나타나는데, 크게 판화 제작 기술, 화보 속 화법의 인용 및 임모 사실, 그리고 화보 수장에 관한 것으로 나누어볼 수 있다. 먼저 五洲 李圭景(1788~1856)의 『五洲衍文長箋散稿』, 「人事篇」은 두판채색투인을 고찰한, 현재까지 필자가 확인한 『芥子園畫傳』의 제작 기법에 관한 유일한 기록이다. 그 내용은 다음과 같다.

<sup>9</sup> 이용휴의 『漱數集』, 「雜著」, 박지원의 『熱河日記』, 「渡江錄」과 「盛京雜識」, 이덕무의 『靑莊館全書』 卷之六十七, 「入燕記下」, 이규경의 『五洲衍文長箋散稿』, 「人事篇」 등의 개인 문집과 『奎章總目』, 『奎章閣書目』, 『閣古觀書目』과 같은 왕실 서목 등 다양한 조선 후기 문헌에서 이어의 저서인 『笠翁笑史』, 『李漁一家言』, 『笠翁對韻』 등에 관한 언급을 확인할 수 있다.

목화 위에 채색인쇄를 올리는 방법을 변증하다.

내가 일찍이 중국의 여러 화보를 보았는데, 『십죽재화보』와 『개자원화보』와 같은 것은 목인 위에 채담을 덧씌워서 색이 서로 살아있는 듯하였다. 세상에 대부분 한 판에서 둘을 찍는 법을 모르고, 나 역시 어떻게 해야 하는지 알지 못했다. 깊이 생각하여 억지로 몇 가지 방법을 찾아내고는 변증해 보았다. 혹시 억측을 하다 몇 번 들어맞은 것인지 알지 못하겠다. (후략)<sup>10</sup>

당시 중국의 판화 기술은 조선의 그것에 비해 훨씬 앞서 있었고, 호정언이 『十竹齋書畫譜』 제작에 활용한 饅版인쇄법은 다색 판화 기술의 독보적인 발전을 보여준 성과물이기도 하였다. 그 뒤를 이어 산수화를 다채로운 색상으로 정교하게 인쇄한 『芥子園畫傳』初集은 당시 중국의 선진 문물을 누구보다 빠르고 폭넓게 수용하였던 실학자 이규경의 흥미를 끌기에 충분했을 것으로 짐작된다. 이규경은 먹 이외의 다양한 색상이 한 화면에 인쇄된 것을 보고 호기심을 가졌던 것으로 보인다. 그래서 연구 끝에 각각 다른 색을 바른 여러 조각의 인쇄판을 종이 한 장에 반복적으로 찍어내는 다색 판화의 제작 방법을 도출하기에 이르렀다.

橘山 李裕元(1814~1888)은 『林下筆記』卷之三十五, 『薜荔新志』에서 연경(지금의 북경)의 시장에 나와 있는 『芥子園畫傳』의 印板(인쇄판)이 '본래의 名手의 것만 같지 못하다'며 이전보다 판본의 질이 떨어진다는 사실을 지적하였다.<sup>11</sup> 이유원이 1845년 청에 연행을 다녀온 점을 감안하면 그가 당시 시장에서 접한 『芥子園畫傳』 판본은 18세기 후반 이후에 다량으로 제작되기 시작한 번각본 중 하나였을 것으로 보인다.<sup>12</sup> 앞서 살펴본 것과 같이 18세기 후반 이후의 목판본들은 판각과 인쇄의 선명함 등 모든 면에서 수준이 많이 낮아져 있는 상황이었다. 18세기에 중국에서 전래된 양질의 목판본들이 당시 조선에서 이미 유통되고 있었기 때문에 이러한 비교도 가능했을 것으로 짐작할 수 있다.

初集에 수록된 화법이나 이를 활용한 작화 활동 등 화보의 내용을 언급한 기록은 보다 많은 수가 남아 있다. 먼저 可庵 金龜柱(1749~1786)는 『可庵遺稿』卷之十七, 『記』에서 금강산 칠보대의 주름을 初集, 卷三『山石譜』에 수록된 荷葉皴法에 빗대어 묘사하였다.

<sup>10</sup> 李圭景, 『五洲衍文長箋散稿』, 『人事篇』, 技藝類, 書畫, “墨畫上撮彩辨證說, 余嘗閱中原諸畫譜如十竹齋畫譜, 芥子園畫譜之類, 於墨印上, 糞以彩撮, 色相如活, 世多未悟一版兩印之法, 予亦未曉其如何, 窮思殫想, 強得數法, 仍爲辨證之, 或得億則屢中者否. (후략)”

<sup>11</sup> 차미애, 『芥子園畫傳』3집과 조선 후기 화조화, p.66.

<sup>12</sup> A. K'ai-ming Ch'iu, 앞의 논문, pp.57-60; 劉越, 앞의 논문, pp.9-10.

(전략) 고개를 8리쯤 내려와 오래된 회나무 뿌리 아래에 수레를 세우고 칠보대를 바라보니, 일곱 봉우리가 위아래로 겹겹이 쌓여서 한 점의 흠도 없었다. 『입옹화전』에서 이른바 연엽법과 같이 색이 매우 희었다. 이것은 내산(내금강)에는 없는 것이다. (후략)<sup>13</sup>

竹石 徐榮輔(1759~1816)도 『竹石館遺集』 冊一, 「詩」에서 산봉우리를 보고 화보의 준법을 떠올리는 동일한 연상 과정을 거쳤다. 다만 그는 『芥子園畫傳』보다 『十竹齋書畫譜』가 훨씬 좋다고 언급하며 후자의 화필을 더 높게 평가하였다.<sup>14</sup> 서영보는 같은 문집에서 친구들과 함께 卷五 「摹倣諸家畫譜」를 임모하며 즐긴 정황을 상세히 설명하기도 하였다.

기영의 동쪽 누대 담장에 있는 벽오동나무가 처마에 가득 드리워져서 팔을 뻗으면 잡을 수 있었다. 한창 더운 계절에 누대에 앉아 있노라니 문득 심주처럼 그림을 그려 보면 어떨까 하는 생각이 떠올랐다. 극옹이 이 말을 듣고는 기뻐하면서 스스로 시를 지어 아우 옥수에게 쓰게 하고 기수에게 석전의 그림을 본떠 그리게 하여 나에게 보내 주었다.

〈벽오청서도〉는 석전이 벽오동을 그린 것

누구의 집인지는 모르겠으나 그 경내가 아늑하고 외젓어라  
관아 누대 담장 가득 벽오동나무 두 그루 높이가 백 척 정도 될까  
바람 불면 난간을 번득이며 덮고 그늘져 푸른 물감이 책상머리에 번진다오  
허리띠 느슨히 화창한 날이 기쁘고 더위도 잊은 채 여름날이 쾌적해라  
『개자원화보』 그림이 괜히 생각나는데 衡山의 객이 없는 것이 한스러웠네  
이런 때 시와 그림 흥연히 보내다니 그대의 마음 어디 있는지 아다마다오  
그림을 펼쳐 놓고 또 시를 읽노라니 삼삼하게 바람 일며 날개가 돌아날듯  
모사한 그림은 신품에 가까워서 선명하기가 찬 샘물가의 잣나무  
거연히 그림 속의 사람은 허적하기가 나와 어숫비슷 (후략)<sup>15</sup>

<sup>13</sup> 金龜柱, 『可庵遺稿』 卷之十七, 「記」, 東遊記, “(전략) 下嶺八里許, 停輿古檜根下, 望見七寶臺, 七峯上下纍纍, 不帶一點土皴, 如笠翁畫傳所謂蓮葉法, 色甚白, 此乃內山所無也. (후략)”

<sup>14</sup> 徐榮輔, 『竹石館遺集』 冊一, 「詩」, “自丹陽郡 舟下清風. (중략) 蓬牕列奇岵, 丹丘山映發, 左眄仍右眺, 一向叫奇絕, 玉筍狀轉異, 船行霞標峻, 彌憐十竹筆, 不寫芥園皴.”

<sup>15</sup> 徐榮輔, 『竹石館遺集』 冊一, 「詩」, “幾營東樓, 墻梧滿簷, 伸腕可把, 暑月坐樓, 輒意沈周畫意, 屐翁聞而喜之, 自爲詩, 使其弟旭秀寫, 耆秀倣石田畫以贈, 碧梧清暑圖, 石田所粉碧, 未省此誰家, 其境竊而倣, 官樓滿墻梧, 兩本高百

서영보는 어느 여름날에 근무지인 경기감영의 벽오동나무를 보고 떠오른 심상을 沈周의 〈沈石田碧梧清暑圖〉 속 인물에 투영하였다. 그리고 친구인 李晩秀(1752~1820)에게 시를, 그의 동생인 旭秀와 耆秀에게 각각 글씨를 쓰고 그림을 본떠 그리도록 부탁해서 받았던 것으로 보인다.

서영보와 이만수는 모두 선대가 議政을 지냈으며 자신들도 과거에 급제하여 각각 대사성, 대제학 등을 지낸 조선 후기의 대표적인 경화사족이자 관료 출신이었다. 앞서 소개한 김구주 역시 英祖의 계비 貞純王后 金氏의 오빠이자 유력한 정치가였다. 작화 활동과의 직접적인 연관을 찾기 어려운 사대부 문인들이 화보의 구체적인 화법을 인지하여 인용할 수 있었고, 화보를 일상 속에서 자연스럽게 즐기고 있었다는 사실은 주목할 만하다. 특히 〈沈石田碧梧清暑圖〉에 관한 서영보의 기록은 그들이 화보의 그림과 시를 임모하여 서로 선물하는 등 매우 적극적이고 능동적으로 화보를 향유한 정황을 대변해주므로 의미가 크다고 할 수 있다.

전문 화가들이 『芥子園畫傳』 初集을 임모하거나 방한 사실에 관한 기록도 빼놓을 수 없다. 19세기 화단에서 남종문인화 발전의 토대를 마련한 인물인 秋史 金正喜(1786~1856)의 문집 『阮堂全集』, 『阮堂先生全集卷首』에는 그가 이 화보를 활용하여 그림을 그렸음을 알 수 있는 申錫禧(1808~1873)의 ‘單擘齋詩集序’가 남아 있다.

(전략) 공이 일찍이 笠翁의 눈 그림 네 건을 취하여 한 폭으로 만들었는데, 위치를 안배한 것은 같지 않았으나 나무 하나, 돌 하나도 보태거나 빼 것이 없었다. (후략)<sup>16</sup>

서문에 따르면 김정희는 卷五 「摹倣諸家畫譜」의 雪景圖 네 점을 부분적으로 활용하여 한 폭의 그림을 완성한 것으로 보인다. 공교롭게도 「摹倣諸家畫譜」에 수록된 대표적인 설경도로는 〈夏珪畫法〉, 〈荊浩雪棧圖〉, 〈王摩詰畫〉, 〈李營丘梅花書屋圖〉 네 점을 꼽을 수 있어 신석희의 이러한 진술을 뒷받침해준다. 네 그림들은 적막한 설산 속에 자리한 가옥과 그곳에서 隱居하는 인물 등을 소재로 하여 소슬한 겨울 산의 분위기를 표현한 것이 특징이다. 김정희가 화보의 이러한 도상들을 활용하여 한 폭의 새로운 그림을 창작해냈다는 기록은 현전하는 산수화 작품이 많지

尺. 風欄覆交加. 蒼潤床頭易. 緩帶日忻舒. 忘暑夏之適. 空想芥園譜. 恨無衡山客. 忽枉詩畫寄. 會君心所宅. 展畫復讀詩. 颯欲風生翻. 摸寫遍神品. 峭蒨寒泉柏. 居然畫中人. 與我相虛寂. (후략)”

<sup>16</sup> 金正喜, 『阮堂全集』, 『阮堂先生全集卷首』, 單擘齋詩集序 [申錫禧], “(전략) 公嘗取笠翁畫雪四事爲一幅. 安排位置莫有同. 而一樹一石無所增減. 有爲枯木竹石而質之公者. 公時作遠書. 且腕且作. 瀏寫未十行. 擲筆授旁人曰. 是吾枯木竹石. 善收之. 噫八法非六法. 就波文繚磔. 而求槎枿瘦漏奚哉. (후략)”

않은 그가 어떠한 방식으로 그림을 그렸는지를 부분적으로나마 유추할 수 있게 해주므로 의미가 있다. 또한 남종문인화풍이 조선 말기 화단을 압도적으로 지배하는데 선구적인 역할을 한 김정희의 『芥子園畫傳』 활용 사실은, 다음 장에서 살펴볼 그의 제자들의 화보 방작과도 밀접한 연관이 있으므로 주목된다.

일례로 김정희의 제자이자 스승을 이어 남종화풍의 유행을 주도한 小痴 許鍊(1809~1893)이 『芥子園畫傳』 初集을 활용한 사실은 그의 작품과 아래의 문헌 기록 모두에서 확인할 수 있다.

(전략) 수라를 잡수신 뒤에 부채 두 개를 들고 계셨는데, 모두 기름을 먹인 玉果扇이었습니다. 그 부채를 내 주시며 가지고 나가서 다 그린 뒤에 가지고 오라고 하명하시기에 황공하여 엎드려 받았습니다. (중략) 또 다른 하나는 東坡의 〈고목죽석도〉를 모방하여 그렸습니다. 화제는 이렇게 했지요.

도인이 대와 함께 마른 떨기를 그리니, 도리어 선가의 기미와 같도다.

꽃과 잎새 모양 없으나 일단의 푸름과 고목에 석양 연기 서렸네.<sup>17</sup>

그리고 역시 낙관을 했지요. 29일에 그림을 소매 속에 넣고 대궐로 들어갔습니다. (후략)<sup>18</sup>

허련은 헌종에게서 직접 하사받은 부채에 그림을 그렸던 것으로 보인다. 그가 모방하였다고 언급한 화보 그림은 卷五, 蘇東坡의 〈蘇東坡枯木竹石圖〉이며, 이 그림에 판각되어 있는 徐渭(1521~1593)의 題畫詩도 함께 인용하였다. 그림을 완성하여 부채를 다시 올린 지 7일 만에 헌종이 승하하였으므로, 이 그림은 허련의 마지막 진상품이 된 셈이다. 허련은 조선시대 화가들을 통틀어 현전하는 『芥子園畫傳』 모방작이 가장 많은 인물이다. 〈蘇東坡枯木竹石圖〉와 유사한 그림도 네 점 정도 남아 있는데, 그 중에는 서위의 제화시를 그대로 옮겨 쓴 그림도 있으나 扇面畫 형태가 아니다. 그림의 내용과 형태 모두 『夢緣錄』의 기록, 화보의 화면과 일치하는 작품은 아직 확인된 바가 없다.

이밖에도 存齋 朴允默(1771~1849)은 『存齋集』 卷之二十二, 「詩」에서 豹菴 姜世晁의 증손인 對山 姜潛(1807~1858)이 그린 산수화를 평하며 화보를 대하는 그의 자세에 관해 언급하였다.

강대산의 산수도를 감상하다.

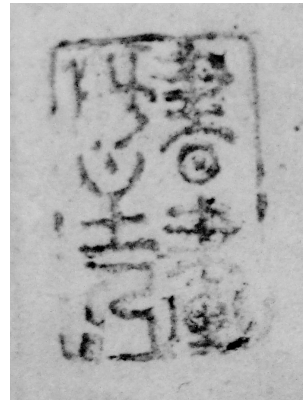
<sup>17</sup> “道人寫竹並枯叢却與禪家氣味同。大抵絕無花葉相一團蒼老暮烟中。”

<sup>18</sup> 허련, 김영호 역, 『小癡實錄』(서문당, 2000), pp. 32-34.

그림의 풍경 말할 필요 없고, 그림의 의미 참으로 논할만하니.  
 강대산이 그림을 잘 그린 것은, 예부터 내력이 있어서라네.  
 책상 아래에서 배우면서도, 남긴 뜻 항상 간직하여.  
 일시에 더러운 세속의 기운 씻어내, 필묵의 흔적을 드러내지 않았네.  
 뛰어난 솜씨는 郭熙와 다투고, 냉정한 눈은 芥園을 엿보았다네. (후략)<sup>19</sup>

박윤묵은 강진이 ‘냉정한 눈’으로 ‘芥園’, 즉 『芥子園畫傳』을 엿보았다고 서술하였는데, 산수화에 관한 감상평인 만큼 여기서는 初集을 지칭한 것이라 여겨진다. 비록 짧은 글이지만 당시 화가들이 初集을 무조건적으로 모방하기보다 냉정하고 객관적인 시각으로 그 내용을 수용하였음을 미루어 짐작할 수 있는 사례이다.

조선 후기의 개인 문집과 書目 가운데는 『芥子園畫傳』을 소장한 사실을 보여주는 기록도 비교적 많이 남아 있다(표 5). 개인 문집 중 가장 잘 알려진 것이 海南尹氏 고택 소장 도서 목록인 『海南尹氏群書目錄』에 수록된 ‘李笠翁畫譜’이다. 앞서 살펴본 것과 같이 현전하는 국내 소장 初集 목판본 중 18세기 중반 이전으로 연대가 올라가는 판본들의 경우 장첩을 새로 하고 표제를 ‘笠翁畫傳’으로 고쳐 쓴 사례가 많다. 또한 『海南尹氏群書目錄』에 수록된 도서들의 수장 시점이 대부분 1722년 이전이라는 점 등을 감안할 때, 해남 윤씨가 소장의 ‘笠翁畫譜’는 윤두서 또는 그의 가까운 후손에 의해 수집되었을 개연성이 크다고 판단된다.<sup>20</sup> 이밖에 중인 출신 서화가 學山 柳最鎮(1793~1869)의 『樵山雜著』, 『題玉川山水畫帖』에는 그가 부친이 소장한 ‘李漁笠翁畫譜’를 모방하여 화회화와 산수화를 그렸다는 기록이 있다.<sup>21</sup> 앞서 소개한 고려대 소장 선본에는 유취진과 같은 중인 계층이었던 시인 書畫舫 盧允迪(1773~1821)의 장서인 또한 남아 있어 참고가 된다(도 6).



도 6 고려대본의 卷四, 目錄 4쪽의 ‘書畫舫主人’ 장서인(필자촬영)

<sup>19</sup> 朴允默, 『存齋集』 卷之二十二, 「詩」, “讀姜對山山水圖, 畫景不須說, 畫意固可論, 對山善爲畫, 從來有淵源, 熏炙几床下, 餘意向所存. 一洗塵俗氣, 不見毫墨痕, 妙手奪寒林, 冷眼視芥園. (후략)”

<sup>20</sup> 이내옥, 앞의 책, pp. 400-433; 차미애, 앞의 책, pp. 167-176을 참조.

<sup>21</sup> 柳最鎮, 『樵山雜著』, 『題玉川山水畫帖』, “家君嘗愛畜古畫法書, 余於韶年, 偷閱藏皮, 得李漁笠翁畫譜, 略仿花卉山水, 細入毫髮, 麤如塗鴉, 或彼長者請呵, 或借獎羽, 稍長未暇渲染, 縹細牙軸任其散逸, 而結習之未除, 亦頗喜讀畫矣.” 황정연, 『조선시대 서화수장 연구』(신구문화사, 2012), pp. 818-819에서 재인용.

〈표 5〉 조선 후기 문헌상의 『芥子園畫傳』 소장 관련 기록

서명	편저자	간행 연도	내용	소장처
海南尹氏群書目錄	朝鮮史編修會	1941년	李笠翁畫譜	국립중앙도서관
樵山雜著	柳最鎭	연대 미상	家君嘗愛畜古畫法書 余於韶年 偷閱藏皮 得李漁笠翁畫譜…	국립중앙도서관
奎章閣書目 卷二 閣古觀書目	奎章閣	1868년 이전	芥子園畫傳 五卷 不帙	규장각
閣古觀書目	奎章閣	고종 대 (1863-1907)	癸未 內入 芥子園畫傳 十三卷 王安節編	장서각
承華樓書目	미상	철종~고종 대 추정 1905년 이전	芥子園畫譜 十五冊 又 十三冊	규장각 장서각
緝敬堂曝曬書目	미상	고종 대 (1863-1907)	芥子園初集 四本 一匣 又二集 四本 一匣 又三集 四本 一匣 又八本 又周臨 四本	규장각
集玉齋書籍目錄	미상	고종 대 (1863-1907)	芥子園畫傳 四卷內 一卷欠 芥子園 八卷 芥子園散帙 四卷	규장각 장서각
集玉齋目錄外書冊	미상	고종 대 (1863-1907)	芥子園散帙 四卷	규장각
帝室圖書目錄	宮內府 奎章閣 圖書課	1909년 (융희 3)	芥子園畫傳 四卷 全 四卷 全 二卷 全 五卷	규장각

조선시대 대표적인 서화 소장처였던 왕실에서 작성한 도서 목록에서도 『芥子園畫傳』 관련 기록 7건을 확인할 수 있다. 이들 書目은 모두 고종 대 이후에 작성되었다. 그러나 奎章閣, 閣古觀, 承華樓는 정조 대에 건립된 서고들이니 만큼 『奎章閣書目』, 『閣古觀書目』, 『承華樓書目』에 기록된 『芥子園畫傳』은 정조 대부터 수집된 서적들이 누적된 결과의 하나로도 해석할 수 있다.<sup>22</sup> 특히 규장각 소장 『奎章閣書目』 卷二, 『閣古觀書目』에 명기된 ‘芥子園畫傳 五卷’는 初集 5권이었을 개연성이 높다. 『閣古觀書目』과 『承華樓書目』에도 『芥子園畫傳』이 13책 또는 15책 있었던 것으로 표기되어 있는데, 13책의 경우 각각 5·4·4책으로 구성된 初·二·三集이 한 질씩 있었을 것으로 추정된다.

<sup>22</sup> 남권희, 「奎章閣志」의 편찬과 19세기 奎章閣 서적보관제도, 『서지학연구』 40(2008), pp. 89-90, 109.

『緝敬堂曝曬書目』, 『集玉齋書籍目錄』 등을 통해 고종 대의 대표적인 서고였던 緝敬堂, 集玉齋에도 『芥子園畫傳』이 보관되어 있었음을 확인할 수 있다. 특히 『緝敬堂曝曬書目』에는 유일하게 '初集'이 명시되어 있으나 한 질이 4책으로 이루어진 석인본으로 판단되며, 이 서목 외에는 집수와 권수가 명확히 기록된 것이 없다는 점은 연구 과정의 아쉬움으로 남는다. 다만 이들 서목은 『芥子園畫傳』이 조선 왕실에서도 꾸준히 수집한 주요 중국 예술서의 하나였음을 대변해주므로 의미가 있다.

『芥子園畫傳』은 최초의 다색 산수화보였으며, 유명 화론서의 내용을 발췌하여 망라한 이론서이자 실제 작화를 위한 교과서였다. 이러한 종합적인 성격과 뛰어난 판본의 수준은 조선 후기에 유입된 다양한 중국 화보들 가운데에서도 이 화보가 주목받을 수 있었던 주요한 요인이었을 것이며, 여러 가지 정보를 한 번에 손쉽게 얻을 수 있다는 점 또한 선호도를 높이는데 기여했을 것이다. 『芥子園畫傳』에 관한 조선시대 인물들의 관심은 선행 연구를 통해서도 상당 부분 소개된 바 있다. 이덕무, 이용휴, 이규경 등 중국의 선진 문물에 관심이 많았던 실학자들은 자신들의 백과사전식 문집에서 다색판화의 제작 방법, 물감 마련 방법 등 실용적 측면에서의 접근을 보여주었다. 이러한 실학자들은 대부분 지위 고하를 막론하고 규장각에 봉직할 경력이 있기에, 이들의 관심은 앞서 언급한 바와 같이 왕실의 지속적인 『芥子園畫傳』 구입과 수장에도 직접적인 영향을 미쳤을 것으로 보인다.

조영석, 강세황, 심사정, 김정희 등 18~19세기 남종문인화풍의 형성과 발전, 유행에 관여한 문인화가들의 기록과 작품에서도 『芥子園畫傳』 初集뿐만 아니라 二·三集과의 깊은 관련성이 확인된 바 있다. 다만 본고에서는 이유원, 김구주, 서영보 등 관료 출신의 경화사족 역시 이 화보에 대해 전문화가 못지않은 지식과 관심을 가지고 있었다는 점을 지적하였다. 실제 작품이 전하지 않아 화가들에 비해 상대적으로 주목받지 못했으나, 이들이 남긴 기록들은 당시 이 화보가 계층과 직업을 불문하고 일상적으로 인용 또는 활용된 예술서적이었음을 여실히 보여주었다. 즉 다양한 문헌 기록들은 당시 화단뿐만 아니라 문화예술계 전반에 있어 『芥子園畫傳』의 지위를 실증할 수 있는 자료이기에 의의가 있다.

#### IV. 『芥子園畫傳』 初集과 조선 후기 산수화의 관계

판본과 문헌 기록을 통해 조선시대 각계각층의 인물들이 『芥子園畫傳』 初集을 소장하고 향유한 정황을 엿볼 수 있다면, 회화 작품은 작화 활동에서의 初集 활용 양상을 보여주는 가장 직

접적이고 시각적인 매체이다. 조선 후기에 활동한 화가들이 산수화 제작에 初集을 참고한 방식은 크게 도상의 부분적인 활용, 卷五「摹倣諸家畫譜」의 臨模作, 그리고 倣作으로 나누어볼 수 있다. 卷五의 방작은 元代 화가 그림의 방작을 먼저 살펴보고, 그 밖의 다양한 사례들을 18·19세기로 나누어 살펴보고자 한다.

앞서 『阮堂全集』, 『阮堂先生全集卷首』의 기록에서 확인한 바와 같이 김정희는 卷五「摹倣諸家畫譜」의 그림 네 점의 도상을 활용 및 조합하여 새로운 산수화 한 폭을 제작하기도 하였다. 이는 화보 구성 요소의 극히 부분적인 활용, 다양한 요소들의 결합, 구도의 적극적인 변형 등 다양한 작품 사례들이 있어, 화보를 참고하여 제작하였음에도 불구하고 이를 인지하지 못하고 지나친 경우가 있을 수 있음을 반증하는 것이라 판단된다. 화보의 활용 방식에는 그림을 제작한 시대적 특성이 많은 영향을 미치지만 화가에 따라서도 큰 차이를 보이며, 화가가 그 화보를 어느 시기에 활용했는지 여부도 중요한 요인이 된다.

따라서 필자는 특정 작품이 初集을 활용하여 제작된 것이라고 우선 결론내리는 방식을 지양하고자 하였다. 18~19세기의 다양한 작품 사례들 중에서 화보의 영향이 감지되는 작품들을 선정하고, 이들 작품이 화보의 어떠한 요소들을 참고하여 제작되었을 가능성이 있는지를 지적하는 방식으로 연구를 진행하였다. 작품의 선정에는 화보를 전체 또는 부분적으로 모방한 사실이 분명한 것, 화보의 구도와 도상을 모방하면서도 화풍과 필법에 변화를 준 것, 구도와 배치를 변형시켰으나 화보의 도상을 눈에 띄게 활용한 것 등을 주요 기준으로 삼았음을 미리 밝히고자 한다.

## 1. 도상의 부분적인 활용과 임모작

이 장에서는 初集의 卷二·三·四에 수록된 수목, 산·바위, 사람·동물·인공물 등을 그리는 기본적인 法式과 卷五에 수록된 「摹倣諸家畫譜」를 원본에 가깝게 모방한 작품을 먼저 소개하고자 한다. 그리고 이어서 卷五의 화면과 비교했을 때 구도와 도상의 형태가 유사하지만 작가 특유의 개성이 어느 정도 가미된 작품들을 중심으로 살펴보도록 하겠다.

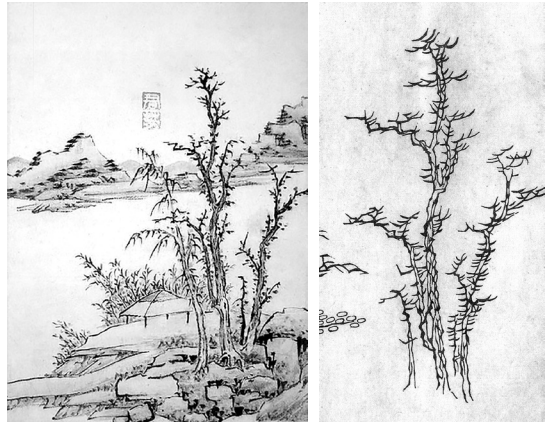
卷二·三·四의 각종 법식들을 발췌하여 작품에 활용한 사례는 대부분 18세기에 활동한 화가들의 작품에서 확인된다. 18세기 화단에서 남종문인화의 정착과 발전을 선도한 인물인 玄齋 沈師正(1707~1769)은 명·청대 화보, 특히 화훼영모화보를 통해 회화 기법을 습득하였으며, 그의 산수화 화풍 형성에는 『芥子園畫傳』 初集이 많은 역할을 한 것으로 알려져 있다.<sup>23</sup> 그가 그린

<sup>23</sup> 심사정의 화보 학습과 수용에 관해서는 이예성, 「玄齋 沈師正의 花鳥畫 研究」, 『미술사학연구』 214(1997), pp.

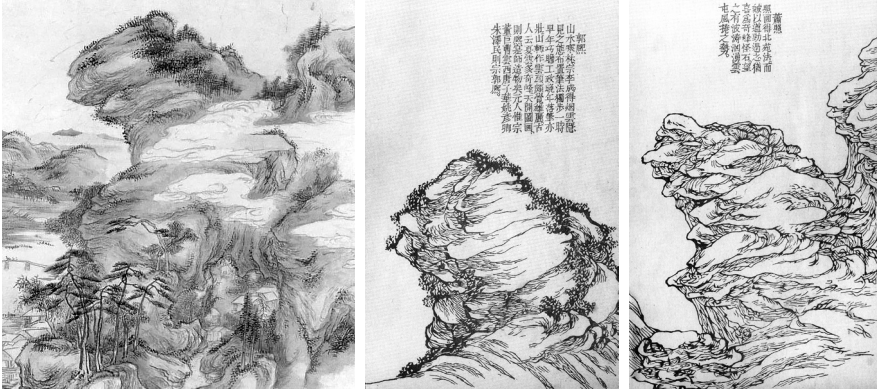
〈石壁題詩〉는 卷三「人物屋宇譜」의 점경인물상을 임모한 것으로 연구된 바 있는데,<sup>24</sup> 이 작품의 雜樹 표현 역시 卷二「樹譜」의 李唐懸崖雜樹法을 참고한 것으로 보인다. 또한 〈窮山野水〉에서는 諸家雜樹法의 雲林小樹法 도상과의 유사성이 감지된다. 之又齋 鄭遂榮(1743~1831)의 〈竹林茅亭〉는 화보를 임모했음을 확실히 알 수 있는 사례로 근경의 수목 표현이 雲林小樹法의 도상과 정확히 일치한다(도 7).

卷三「山石譜」의 경우 가장 이른 사례로 윤두서의 《尹氏家寶》 제16면,

〈江岸山水圖〉와 坡逕磯田石壁法의 山坡路逕法과의 관계가 지적된 바 있다.<sup>25</sup> 심사정의 작품에서도 「山石譜」의 활용이 엿보이는데, 〈白雲出岫〉에서 구름처럼 피어오르는 암산은 郭熙法과 蕭



도 7 정수영, 〈竹林茅亭〉(18세기, 지본담채, 16.0×22.4cm, 간송미술관)과 「樹譜」, 諸家雜樹法의 雲林小樹法(『潤松文華』 제84호, 圖 41, 『國家圖書館善本特藏精品 芥子園畫傳: 山水卷 1』, p. 62)

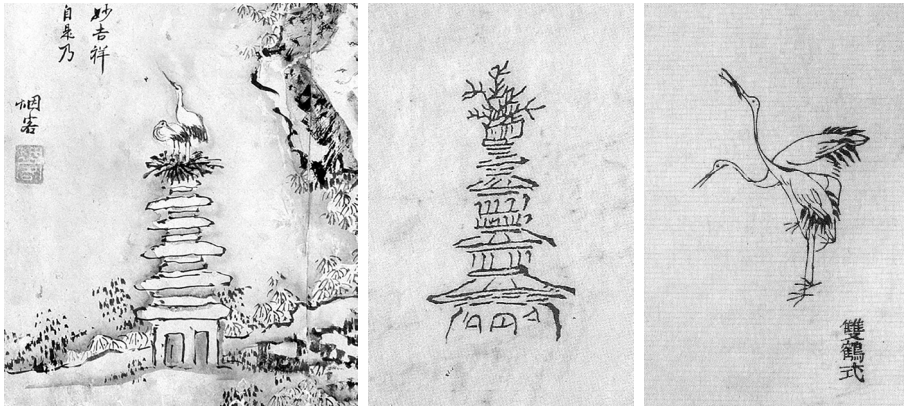


도 8 심사정, 〈白雲出岫〉(1763, 지본담채, 37.3×61.3cm, 간송미술관) 부분과 「山石譜」, 諸家巒巒法의 郭熙法, 蕭照法(한국데이터진흥원, 『國家圖書館善本特藏精品 芥子園畫傳: 山水卷 2』, pp. 54, 56)

39-66; 이에성, 「沈師正의 山水畫 研究」, 『미술사학』 12(1998), pp.92-104; 차미애, 「『芥子園畫傳』 3집과 조선 후기 화조화」, pp.53-86을 참조.

24 전연숙, 앞의 논문, p.55.

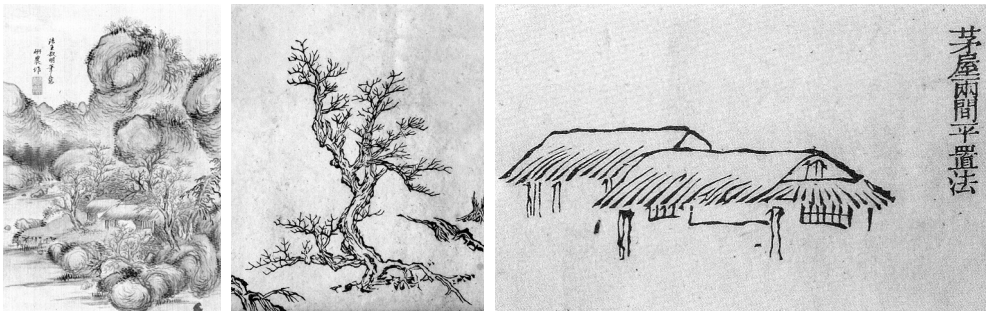
25 차미애, 앞의 책, pp.284-285.



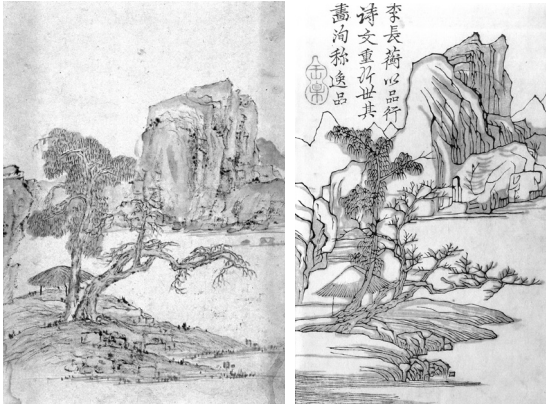
도 9 허필, <妙吉祥圖>(18세기, 지본수묵, 27.6×95.7cm, 국립중앙박물관) 부분과 「人物屋宇譜」, 寺院樓塔法の 琉璃塔式, 點景鳥獸의 雙鶴式(국립중앙박물관 유물관리부, 『國家圖書館善本特藏精品 芥子園畫傳: 山水卷 3』, pp. 46, 79)

照法の 산봉우리 표현과 유사한 면모를 보인다(도 8).

卷二와 卷四를 활용한 심사정의 <石壁題詩>와 같이 卷四「人物屋宇譜」에서 두 개 이상의 도상을 조합하여 작품에 녹여낸 참신한 사례도 확인할 수 있다. 烟客 許佖(1709~1761)은 <妙吉祥圖>에서 點景鳥獸의 雙鶴式과 寺院樓塔法の 琉璃塔式을 응용하여 탑 위에 등지를 지은 두 마리 학을 표현하였다(도 9). 小痴 許鍊(1808~1892)의 <天台帖> 제8폭(1869)은 極寫意人物의 倚石式에 수목을 첨가하여 산수인물화로 재탄생시킨 사례인데, 같은 도상을 활용한 <山水人物圖>(1885)에서는 배경을 새롭게 그려 넣어 더욱 적극적인 변형을 가하였다. 卷二·三·四의 도상을 모두 활용하여 한 화면에 집약시킨 작품 사례로는 研農 元命維(1740~1774)의 <桃源春色>을 들 수



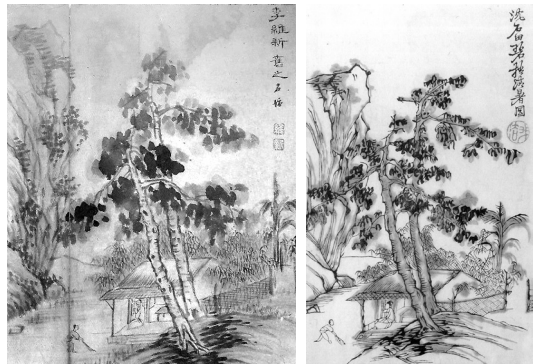
도 10 원명응, <桃源春色>(18세기, 견본담채, 27.1×19.8cm, 간송미술관)과 「樹譜」, 樹法の 二株分形, 「人物屋宇譜」 牆屋法の 兩間平置式(『澗松文華』 제84호, 圖 39, 『國家圖書館善本特藏精品 芥子園畫傳: 山水卷 1』, p. 20, 같은 도록 山水卷 3, p. 60)



도 11 이인상, 〈老木水亭〉(《元靈戲草帖》, 18세기, 지본담채, 40.7×28.2cm, 간송미술관)과 「摹倣諸家畫譜」, 李流芳의 〈李長蘅畫〉(한국데이터진흥원, 『國家圖書館善本特藏精品 芥子園畫傳: 山水卷 4』, p. 74)

을 가능성이 높다. 그림에도 불구하고 중국 명화를 감상하기 어려웠던 조선의 서화애호가들은 「摹倣諸家畫譜」를 통해 감상이나 소장, 창작 욕구를 어느 정도 해소할 수 있었을 것으로 보인다.

18세기에 활동한 화가 중 凌壺觀 李麟祥(1710~1760)의 〈老木水亭〉은 화보를 임모하면서도 자신만의 개성을 충분히 발휘하여 특히 주목되는 작품이다. 이 그림의 구도와 도상은 李流芳의 〈李長蘅畫〉와 매우 유사하다(도 11). 그러나 근경·원경의 언덕과 산을 갈필의 기하학적인 선으로 묘사하여 화보에 비해 문기가 강하게 느껴지는 화면으로 연출되었다. 豹菴 姜世晃(1713~1791)의 〈碧梧消暑圖〉는 沈周의 〈沈石田碧梧消暑圖〉를 방한 작품으로 잘 알려져 있다.<sup>26</sup> 강세황



도 12 이유신, 〈碧梧消暑〉(지본담채, 17.0×21.5cm, 간송미술관)과 「摹倣諸家畫譜」, 沈周의 〈沈石田碧梧消暑圖〉(『澗松文華』 제84호, 圖 58, 『國家圖書館善本特藏精品 芥子園畫傳: 山水卷 4』, p. 75)

있다. 화면의 각 요소를 뜯어보면 나무는 「樹譜」, 樹法の 二株分形 등을, 산은 「山石譜」, 諸家巒頭法の 王蒙法 등을, 가옥은 「人物屋宇譜」, 墻屋法の 兩間平置式 도상을 참고하였음을 알 수 있다(도 10).

중국 역대 유명 화가들의 작품을 판화로 복제한 卷五「摹倣諸家畫譜」를 임모한 것으로 보이는 새로운 사례들도 다수 확인된다. 이 권에 수록된 그림들은 화가의 진본을 모사한 것이라기보다 대부분 조금 더 이른 시기에 제작된 명화 화보를 참고하여 판각되었

<sup>26</sup> 변영섭, 『豹菴 姜世晃 繪畫研究』(일지사, 1988), pp.68-70.



도 13 傳 전기, 〈竹林茅亭圖〉, 19세기, 지본담채, 23.9×32.0cm, 이화여대박물관  
 허련, 〈竹樹溪亭圖〉, 19세기, 지본수묵, 25.4×19.3cm, 서울대학교박물관  
 『摹倣各家畫譜』, 宮紈式의 〈倪雲林畫〉(이화여대박물관, 네이버 미술작품, 『國家圖書館善本特藏精品 芥子園  
 畫傳: 山水卷 4』, pp. 48-49)

은 이 작품에서 가로방향으로 화면을 넓히고 원산을 추가하는 등의 변형을 가하였다. 石塘李維新(생몰년 미상)의 〈碧梧淸暑〉에서는 다소 마당이 넓어지고 습윤한 필묵이 사용되었으나 강세황의 작품에 비해 화보에 더 충실하게 그려졌다고 할 수 있다(도 12). 앞서 서영보의 『竹石館遺集』에서 이만수의 동생 이기수가 〈沈石田碧梧淸暑圖〉를 본떠 그린 정황을 소개한 바 있다. 이 그림이 당시 서화애호가들 사이에서는 어느 정도 인지도 있는 작품이었음을 짐작할 수 있는데, 기록과 작품을 통해 강세황, 이유신과 같은 화가들이 화보를 제작하여 향유한 방식 또한 종합적으로 유추해볼 수 있으므로 의미가 있다.

19세기에 활동한 화가들은 初集의 여러 권들 중에서도 『摹倣諸家畫譜』를 활용한 경향이 강하며 방작이 주를 이룬다. 다만 王蒙의 〈王叔明畫〉를 모방한 허련의 〈扇面山水圖〉, 倪瓚의 〈倪雲林畫〉를 화면 형식만 바꿔서 그린 古藍 田琦(1825~1854)의 전칭작 〈竹林茅亭圖〉와 허련의 〈竹樹溪亭圖〉 등의 작품들을 통해 19세기의 『摹倣諸家畫譜』 입모 경향을 부분적으로나마 살펴볼 수 있다(도 13).

## 2. 卷五「摹倣諸家畫譜」중 元代 화가 그림의 방작

면밀히 살펴보지 않으면 화보와의 연관성을 찾기 어려울 만큼 화면을 개성적으로 변화시키거나, 화보를 재해석하여 그린 방작 사례는 임모작에 비해 많은 수가 전한다. 『摹倣諸家畫譜』에 작품이 수록된 중국 화가들의 활동 시대는 唐·宋·元·明·清에 걸쳐 광범위하게 분포되어 있다. 그런데 18·19세기를 불문하고 조선의 화가들이 특히 선호한 작품들에서 경향성을 발견할 수 있어 흥미롭다. 『摹倣諸家畫譜』를 방한 것으로 추정되는 작품들을 집계한 결과는 〈표 6〉과 같다.

〈표 6〉 卷五「摹倣諸家畫譜」의 방작으로 추정되는 조선 후기 산수화 작품

분류	내용	화가	시대	방작 화가와 작품
方冊式	巨然橫山圖	巨然	南唐	최복, 〈山水圖〉, 1748, 국립중앙박물관
	李龍眼峽江圖	李公麟	北宋	심사정, 〈長江疊嶂〉, 《倣古山水帖》, 1763, 간송미술관 심사정, 〈急灘曳船〉, 《倣古山水帖》, 1763, 간송미술관
	倪雲林法	倪瓚	元	전기, 〈溪山苞茂圖〉, 1849, 국립중앙박물관
	黃子久富春山圖	黃公望	元	허련, 〈富春山圖〉, 19세기, 개인 소장 허련, 〈秋景山水圖〉, 19세기, 국립중앙박물관 허련, 《山水圖八曲屏》 제3폭, 19세기, 국립중앙박물관 허련, 〈富春苑庵〉, 19세기, 소장처 미상 허련, 〈山水圖〉, 19세기, 개인 소장
	梅花道人法	吳鎮	元	심사정, 〈溪山茅亭〉, 18세기, 간송미술관 최복, 〈空山無人圖〉, 18세기, 개인 소장 강세황, 〈山水圖〉, 《豹菴先生繪畫帖》, 1788, 일민미술관 강세황, 〈飛瀑圖〉, 18세기, 국립중앙박물관 정수영, 〈山水圖〉, 《之又齋妙墨帖》, 18세기, 서울대학교박물관 강진, 〈茂林山亭〉, 19세기, 간송미술관 허련, 〈山水圖〉, 1846, 소장처 미상 허련, 〈山水圖〉, 《老癡墨存》, 19세기, 개인 소장 허련, 《四時山水 10폭 병풍》 제5폭, 1873, 개인 소장 허련, 〈許鍊筆山水畫〉, 19세기, 국립중앙박물관(本館-005034-006)
宮紈式	劉松年法	劉松年	南宋	신명준, 〈相逢投機圖〉, 19세기, 간송미술관 김수철, 〈山水圖〉, 19세기, 국립중앙박물관
	唐六如圖	唐寅	明	허필, 〈山水圖〉, 18세기, 국립중앙박물관
	藍田叔畫	藍瑛	明末·清初	강희인, 〈歲寒清賞圖〉, 1710, 간송미술관 허련, 《山水圖》 제1폭, 1846-1848경, 소장처 미상 김수철, 〈溪山寂寂圖〉, 19세기, 국립중앙박물관
	王叔明畫	王蒙	元	김수철, 〈夏景山水圖〉, 19세기, 호암미술관
	倪雲林畫	倪瓚	元	강세황, 〈山水圖〉, 18세기, 개인 소장 정수영, 〈竹林茅亭〉, 18세기, 간송미술관 허련, 〈竹樹溪亭圖〉, 19세기, 서울대학교박물관 허련, 《四時山水 10폭 병풍》 제2폭, 1873, 개인 소장 허련, 〈山水圖〉, 19세기, 덕성여자대학교박물관 허련, 〈許鍊筆山水畫〉, 19세기, 국립중앙박물관(本館-005034-007) 傳 전기, 〈竹林茅亭圖〉, 19세기, 이화여자대학교박물관

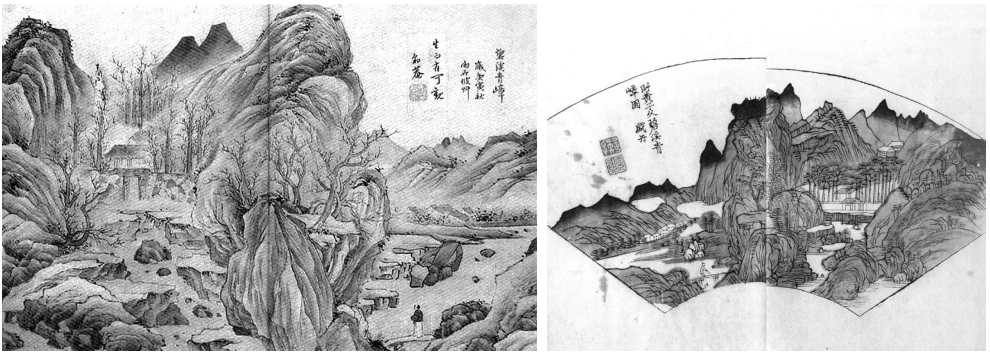
摺扇式	范寬畫	范寬	北宋	심사정, 〈山水圖〉, 18세기, 국립중앙박물관
	黃子久 碧溪靑嶂圖	黃公望	元	김용행, 〈碧溪靑帳〉, 18세기, 소장처 미상 허련, 〈山水圖〉, 1866, 서울대학교박물관 허련, 〈扇面山水圖〉, 19세기, 전남대학교박물관
	米元學畫	米芾	北宋	강세황, 〈林居秋景圖〉, 18세기, 국립중앙박물관
	雷鯉畫	雷鯉	明	허련, 《大幅山水》 제1폭, 19세기
	文與可畫	文同	北宋	강희언, 〈柳舍歸艇〉, 18세기, 간송미술관
	王叔明畫	王蒙	元	허련, 〈扇面山水圖〉, 19세기, 개인 소장
	蘇東坡 枯木竹石圖	蘇東坡	北宋	윤두서, 〈鞍驢待歸圖〉, 《家傳寶繪》, 17C 말~18C 초, 해남윤씨종가 강세황, 〈枯木竹石圖〉, 18세기, 국립중앙박물관(덕수2370-1) 강세황, 〈枯木竹石圖〉, 18세기, 국립중앙박물관(덕수2370-2) 이유신, 〈枯木石竹圖〉, 연대 미상, 소장처 미상 조희룡, 〈枯木石竹圖〉, 19세기, 서울대학교박물관 윤정, 〈怪石竹梅圖〉, 19세기, 선문대학교박물관 허련, 〈枯木竹石圖〉, 19세기, 개인 소장 허련, 〈枯木竹石圖〉, 19세기, 소장처 미상 허련, 〈枯木竹石圖〉, 19세기, 개인 소장 허련, 〈枯木竹石圖〉, 19세기, 개인 소장
王摩詰畫	王維	唐	허필, 〈扇面山水圖〉 부분, 18세기, 고려대학교박물관 최복, 〈踏雪訪友圖〉, 18세기, 간송미술관 최복, 〈雪景山水圖〉, 18세기, 고려대학교박물관 최복, 〈雪景山水圖〉, 18세기, 서울대학교박물관	
橫長各式	李長蘅畫	李流芳	明	이인상, 〈老木水亭〉, 《元靈戲草帖》, 18세기, 간송미술관 강세황, 〈山水圖〉, 《山水·竹·蘭屏風》, 18세기, 국립중앙박물관
	沈石田 碧梧淸暑圖	沈周	明	강세황, 〈碧梧淸暑圖〉, 18세기, 개인 소장 이유신, 〈碧梧淸暑〉, 연대 미상, 간송미술관
	楊龍友畫	楊文攄	明末· 淸初	강세황, 〈山水圖〉, 18세기, 소장처 미상 김정희, 〈山水圖〉, 19세기, 소장처 미상
	李營丘 梅花書屋圖	李成	五代· 北宋	윤두서, 〈書屋圖〉, 《家物帖》, 17C 말~18C 초, 국립중앙박물관 허련, 〈山水圖八曲屏〉 제8폭, 19세기, 국립중앙박물관 김수철, 〈溪山寂寂圖〉, 19세기, 국립중앙박물관

현재 확인되는 작품만으로 화보의 방작 양상을 결론짓는다는 것에는 다소 무리가 따르지만, 당시 화가들이 선호한 화가나 화풍을 유추하는데 참고가 될 만한 유의미한 결과라 판단된다.

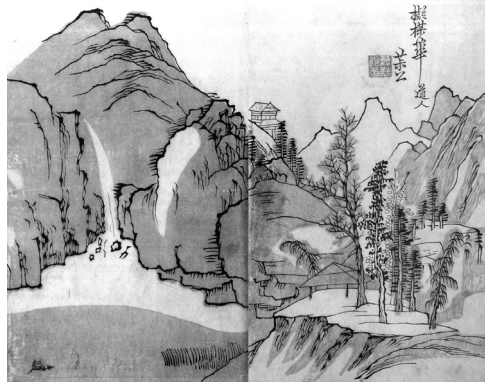
명대의 화가 徐渭가 북송 蘇東坡의 그림을 임모하였다고 기록되어 있는 <蘇東坡枯木竹石圖>는 확실한 방작이거나 근접한 작품 수가 가장 많다. 다만 이 그림과 유사한 소재의 화보 그림이 『顧氏畫譜』, 『唐解元傲古今畫譜』, 『張白雲選名公扇譜』 등에도 수록되어 있으므로 보다 신중한 분석이 요구된다. 윤두서, 강세황은 고목죽석을 소재로 한 작품을 특히 많이 남겼는데 그 중 어떤 것도 <蘇東坡枯木竹石圖>나 다른 화보들에 수록된 동일한 소재의 그림과 완전히 일치하지는 않는다. 이에 반해 조화룡, 윤정, 허련 등 19세기 화가들의 방작은 바위의 형태와 고목의 배치에 있어서 <蘇東坡枯木竹石圖>와의 관계가 분명히 드러나 18세기와는 대조되는 면모를 보인다. 이는 시대에 따른 화보의 활용 양상과도 맥락을 같이 한다고 할 수 있다.

『摹倣諸家畫譜』 중에서도 특히 元末四大家의 방작은 18~19세기에 걸쳐 지속적으로 많이 제작되었다. 그 중 黃公望의 <黃子久富春山圖>와 <黃子久碧溪靑嶂圖>의 방작은 거의 허련의 작품이므로 이를 개인의 취향 문제로 간주할 수도 있겠다. 그런데 그보다 더 이른 시기의 인물인 石坡 金龍行(1753~1778)의 <黃子久碧溪靑嶂圖> 방작도 확인이 된다. 그가 그린 <碧溪靑帳>은 선면화를 화첩 형식으로 바꾼 사례인데, 여기에 더하여 화보 본래의 구도를 좌우로 대칭시켰다(도 14). 윤곽선이 강조되는 판화의 특징을 그대로 살려서 산과 바위를 표현함에 따라 전반적으로 날카로운 인상을 주게 되었다. 화보에서 활엽수로 표현된 부분을 침엽수로 변형시킨 것도 그림의 분위기에 영향을 준 것으로 판단된다.

원말사대가 중 또 다른 화가인 吳鎮의 <梅花道人法>과 倪瓚의 <倪雲林畫>는 18~19세기에 걸쳐 비교적 많은 화가들에 의해 방해졌다. 수변이나 계곡을 배경으로 오두막 등을 그려 넣어 소



도 14 김용행, <碧溪靑帳>(18세기 후반, 지본담채, 37.5×58.6cm)과 『摹倣各家畫譜』, 黃公望의 <黃子久碧溪靑嶂圖> (『國家圖書館善本特藏精品 芥子園畫傳: 山水卷 4』, pp.56-57)



도 15 심사정, 〈溪山茅亭〉(18세기, 지본수묵, 42.5×47.4cm, 간송미술관)과 『摹倣各家畫譜』, 吳鎮의 〈梅花道人法〉(『澗松文華』 제84호, 圖 3, 『國家圖書館善本特藏精品 芥子園畫傳: 山水卷 4』, pp. 24-25)

슬한 풍경을 표현한 두 그림은 전형적인 문인화의 풍격을 보여준다고 할 수 있다.

吳鎮의 〈梅花道人法〉의 방작은 주로 화보와 같은 화첩 형식 또는 세로로 긴 폭에 그려졌다. 심사정의 〈溪山茅亭〉(도 15)과 허련의 《四時山水》 10폭 병풍 중 제5폭(1873)이 도상과 구도 면에서 화보에 가장 가깝다고 할 수 있다. 그러나 모든 작품들에 작가들의 개성 있는 필치가 더해져 같은 화보의 방작이라 말하기 어려울 정도로 다채로운 모습을 보여준다. 최북은 〈空山無人圖〉에서 도상을 극도로 단순화시키고 습윤한 필묵을 사용하여 여백의 미와 계곡의 운치를 살렸다. 정수영은 《之又齋妙墨帖》 제면, 〈山水圖〉에서 〈梅花道人法〉의 도상을 채택하면서도 수목과 바위의 표현에 『樹譜』, 諸家葉樹法的 黃子久樹法과 『山石譜』, 諸家巒頭法的 解素皴法을 참고한 것으로 보인다. 기하학적인 산봉우리의 윤곽선과 평면적인 표면 처리를 통해 최북의 작품과는 또 다른 분위기의 산수화를 완성시켰다.

증조부와 증손지간인 강세황과 강진의 〈梅花道人法〉 방작도 확인되는데 두 작품 모두 화면을 가로 방향으로 압축시켜 세로로 긴 화폭에 그려졌다. 강세황의 〈飛瀑圖〉(도 16)는 잠수 대신에 큰 소나무 한 그루를 그려 넣어 서권기가 넘치는 반면,



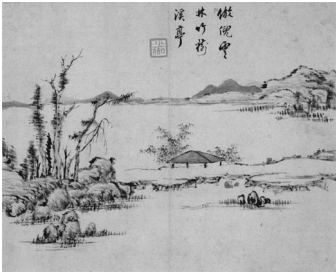


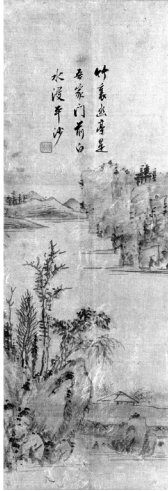
도 16 강세황, 〈飛瀑圖〉, 18세기, 견본담채, 127.6×47.6cm, 국립중앙박물관(국립중앙박물관 유물관리부)

강진은 화보의 화면을 대칭시키고 빠른 붓놀림으로 경물을 묘사하여 증조부와는 구별되는 생동감을 살렸다. 특히 이 작품은 앞서 박윤묵의 『存齋集』에 기록된 初集을 대하는 강진의 '냉정한' 태도를 실물 자료로 확인할 수 있기에 더 의미가 있다.

19세기에는 허련이 〈梅花道人法〉과 〈倪雲林畫〉를 자주 임모하거나 방한 것으로 보인다. 작품 제작 목적과 주문자의 요구 등이 방작 제작 방향을 결정하는데 큰 역할을 하지만, 19세기 후반으로 갈수록 세로로 긴 폭이 애호된 점과 일반적으로 회화적 기량이 성숙해질수록 화보와 방작의 격차가 커진다는 점 등을 고려하면 작품들의 제작 시기를 대략적으로나마 유추해볼 수 있다. 〈梅花道人法〉의 경우 〈山水圖〉(1846), 〈老癡墨存〉의 〈山水圖〉, 〈四時山水〉 병풍의 제5폭(1873), 국립중앙박물관 소장 〈山水畫〉(本館-005034-006) 순서, 〈倪雲林畫〉의 경우 〈竹樹溪亭圖〉, 〈四時山水〉 병풍의 제2폭, 국립중앙박물관 소장 〈山水畫〉(本館-005034-007), 덕성여자대학교 박물관 소장 〈山水圖〉 순서로 화풍의 변화 과정을 추정해볼 수 있다(표 7).

허련은 조선시대를 통틀어 初集 관련 작품을 가장 많이 남긴 화가로, 도상의 부분적 활용, 임모작, 방작을 합쳐서 약 30점 이상이 확인된다. 그는 노년기에도 화보를 임모했지만 시간이 지

〈표 7〉 小痴 許鍊의 「摹倣各家畫譜」, 倪瓚, 〈倪雲林畫〉와 黃公望, 〈黃子久富春山圖〉 방작과 화풍 발전 과정 추정(국립중앙박물관 소장품은 해당 박물관 유물관리부, 나머지 네이버 미술작품)

			
<p>〈竹樹溪亭圖〉, 19세기, 지본수묵, 25.4×19.3cm, 서울대학교박물관</p>	<p>《四季山水十曲屏》 제2폭, 1873, 지본담채, 61.5×27.0cm, 개인 소장</p>	<p>〈山水圖〉, 19세기, 지본담채, 157.0×47.5cm, 덕성여자대학교박물관</p>	<p>〈許鍊筆山水畫〉, 19세기, 견본담채, 96.5×32.5cm, 국립중앙박물관</p>

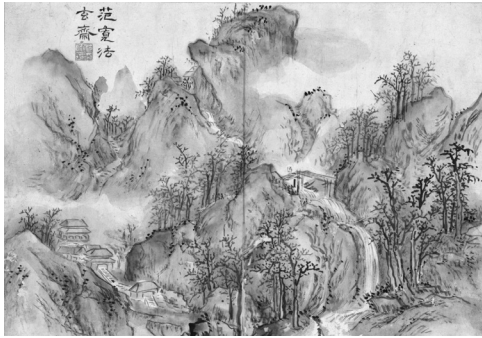
			
<p>〈富春山圖〉, 19세기, 지본담채, 23.0×32.5cm, 개인 소장</p>	<p>《山水圖八曲屏》 제3폭, 19세기, 지본담채, 53.0×27.0cm, 국립중앙박물관</p>	<p>〈山水圖〉, 19세기, 지본담채, 154.0×38.0cm, 개인 소장</p>	<p>〈富春苑庵〉, 19세기, 지본담채, 96.0×32.5cm</p>

날수록 대체로 필치가 활달해지는 면모를 보이며, 그림의 제작 목적에 따라 정제되거나 분방한 필치를 자유자재로 구사할 수 있었다.<sup>27</sup> 그리고 이러한 변화 과정은 初集의 방작에도 고스란히 반영되었을 것으로 생각된다.

### 3. 卷五「摹倣諸家畫譜」방작의 다양한 사례

『芥子園畫傳』初集의 卷二·三·四是 화가 자신이 그리고자 하는 산수화의 분위기 등에 맞게 도상들을 취사선택하는 방식으로 활용되는 경향이 있었다. 그러나 주로 화면의 구도와 도상을 종합적으로 참고하게 되는 卷五「摹倣諸家畫譜」는 원 작가와 화풍이 그림 선택의 가장 중요한 기준이 되었을 것으로 보인다. 黃公望, 吳鎮, 倪瓚과 같이 시대를 아울러 선호된 작가들의 그림도 있었지만, 그 이외의 그림들도 화가의 개인적인 취향과 제작 목적에 따라 두루 활용되었음을 <표 6>을 통해 확인할 수 있었다. 여기서는 다양한 방작 사례들 중 그동안 소개되지 않았으면서 참신

<sup>27</sup> 도미자, 「기痴 許鍊의 山水畫」, 『考古歷史學志』 13-14(1998), pp. 43-75; 김상엽, 「기痴 許鍊(1808-1893)의 生涯와 繪畫活動 研究」, 성균관대학교 대학원 동양철학과 박사학위논문(2002), pp. 108-120.



도 17 심사정, 〈山水圖〉(18세기, 지본담채, 31.7×22.8cm, 국립중앙박물관)와 「摹倣各家畫譜」, 范寬의 〈范寬畫〉(국립중앙박물관 유물관리부, 『國家圖書館善本特藏精品 芥子園畫傳: 山水卷 4』, pp.54-55)

하다고 여겨지는 작품들을 중심으로 소개하고자 한다.

국립중앙박물관 소장 심사정의 〈山水圖〉는 〈范寬畫〉를 채색산수화로 변모시킨 작품이다(도 17). 「摹倣諸家畫譜」의 모든 면에는 먹·홍·갈·남·녹·황색의 6가지 색상이 흑색의 윤곽선에 더하여 인쇄되었다. 〈范寬畫〉는 흑백 화보로 인식되지만 실제로는 바위와 나무 등의 윤곽선에 갈색과 먹색이 덧입혀져 있다. 심사정은 선면화인 〈范寬畫〉를 직사각형 화폭에 옮기면서 화면을 가득 채운 험준한 산과 근경까지 이어지는 물줄기, 사이사이에 자리한 가옥과 나무 등 화보의 구도와 도상을 비교적 충실히 반영하였다. 그러나 황색으로 산 정상부에 입체감을 주고 나

무 주변도 청색과 녹색 계열로 맑게 채색하여 화보에서는 느낄 수 없는 생동감을 효과적으로 살렸다. 화보에서는 윤곽선 처리된 운무를 여백으로 남겨놓음으로써 공간감을 살린 것 또한 눈여겨볼 만하다.

앞서 소개한 김용행의 〈碧溪靑帳〉과 같이 화보와 구도가 대칭되는 사례는 강세황의 소장처 미상 〈山水圖〉에서도 확인할 수 있다(도 18). 강세황은 「摹倣諸家畫譜」중에서도 서권기가 느껴지는 그림들을 주로 방하였다. 〈山水圖〉는 楊文攄의 〈楊龍



도 18 강세황, 〈山水圖〉(18세기, 지본수묵, 22.8×13.7cm)와 「摹倣各家畫譜」, 楊文攄의 〈楊龍友畫〉(서울옥션, 『國家圖書館善本特藏精品 芥子園畫傳: 山水卷 4』, p. 77)



도 19 김정희, 〈山水圖〉, 19세기, 22.0×20.0cm  
(한국데이터진흥원)

友畫)에 비해 근경의 잡수 묘사가 단순하고 그중한 그루가 특히 강조되었는데, 이는 앞서 소개한 〈飛瀑圖〉의 소나무 표현에서도 확인할 수 있는 강세황이 선호한 방식이었던 것으로 보인다. 다만 배경에 병풍처럼 솟은 암산과 봉우리간의 원근감 처리, 근경을 구성하는 도상의 요소 등에서 두 화면의 관련성을 지적할 수 있다.

이밖에도 허필·강위 합작의 〈扇面山水圖〉 중 허필의 그림, 강세황의 〈林居秋景圖〉, 최북의 〈山水圖〉(1748) 등은 그동안 소개되지 않았지만 「摹倣諸家畫譜」와의 연관성이 감지되는 18세기의 작품들이다. 화보의 구도를 유지하면서 도상을 변

화시키거나, 화폭 형식을 바꾸면서도 도상을 차용하여 화보와 유사한 분위기를 내거나, 담채를 가하여 새로운 분위기를 연출하는 등 화가의 취향에 따라 방작 방식 또한 다양각색이었음을 알 수 있다.

19세기의 화가들은 初集 가운데서도 卷五「摹倣諸家畫譜」를 중점적으로 활용하였다. 문인 화를 추종하고 유행을 선도한 秋史 金正禧(1786~1856)의 산수화는 현전하는 수량이 적은 편이지만, 그가 그린 소장처 미상의 〈山水圖〉는 楊文摠의 〈楊龍友畫〉과 도상의 유사성이 감지되어 주목된다(도 19). 이 작품은 스케치하듯 속도감 있게 그려졌으나 작가의 낙관이 남아있어 습작은 아니었을 것으로 생각된다. 갈필로 화면을 쓸어내리듯 그린 산, 단순한 선으로 묘사된 가옥 등



도 20 전경, 〈溪山苞茂圖〉(1849, 지본수묵, 41.4×24.5cm, 국립중앙박물관)와 「摹倣各家畫譜」, 倪瓚의 〈倪雲林法〉(국립중앙박물관과 유물관리부, 『國家圖書館善本特藏精品 芥子園畫傳: 山水卷 4』, pp. 20-21)



의 표현이 〈楊龍友畫〉와의 이질감을 느끼게 한다. 그러나 근경에 배치된 등근 앞의 활엽수와 잎이 처지거나 수평으로 뻗은 침엽수는 형태와 숫자, 배치 면에서 화보와 매우 유사하다. 앞서 소개한 『阮堂全集』, 『阮堂先生全集卷首』의 기록에서 확인한 바와 같이 김정희는 初集을 노련하게 활용할 수 있었던 것으로 보이며, 과감하고 난숙한 필치의 〈山水圖〉는 이러한 문헌 기록을 뒷받침해주는 사례이다. 이와 유사한 필치를 엿볼 수 있는 작품으로는 倪瓚의 〈倪雲林法〉을 방한 古藍 田琦(1825~1854)의 〈溪山苞茂圖〉(1849)를 들 수 있다(도 20).

김정희의 제자 허련의 初集 열람에 관한 사실 또한 앞서 문헌 기록과 작품 사례들을 통해 살펴본 바 있다. 그는 〈扇面山水圖〉에서 18세기 김용행의 〈碧溪靑嶂〉과 동일하게 〈黃子久碧溪靑嶂圖〉를 방하면서 습윤하고 짧은 피마준과 부벽준 등을 주로 사용하여 김용행과는 구별되는 아취를 살렸다. 좌측 상단에는 '仿黃子久碧溪靑嶂圖'라는 제발을 남겨 화보의 활용 정황을 재차 확인할 수 있다. 끝으로 北山 金秀哲(생몰년 미상)은 남종문인화 일색이었던 조선 말기 화단에서 회화의 근대화를 선도한 화가답게 방각에서도 자신만의 개성을 충분히 발휘하였다. 그의 작품인 호암미술관 소장 〈夏景山水圖〉, 국립중앙박물관 소장 〈溪山寂寂圖〉에서는 각각 王蒙의 〈王叔明畫〉와 李咸의 〈李營丘梅花書屋圖〉와의 연관성이 감지된다. 김수철은 화보의 도상, 인물과 자연물간의 포치를 참고하면서도 형태의 생략과 개방적 구도, 청신한 채색 등을 통해 화보 활용의 새로운 가능성을 보여주었다.<sup>28</sup>

남종문인화는 18세기에 진경산수화 등과 함께 새로운 회화 경향으로 자리 잡기 시작했으며, 19세기에 이르러서는 김정희와 허련 등에 의해서 본격적으로 화단을 풍미하게 되었다.<sup>29</sup> 이러한 화풍의 발전과 유행 과정에 『芥子園畫傳』과 같은 중국 산수화보는 지침서로서 중요한 역할을 했을 것으로 판단된다. 初集의 편찬자인 王概(1645~1707 이후 추정)는 卷一, 「靑在堂畫學淺說」의 畫學淺說에서 南北으로 나뉜 회화의 계통을 설명하고 邪氣와 俗氣를 배제한 문인화를 높게 평가하였다. 따라서 중국 회화의 진본을 접하기 어려웠던 조선 후기 화가들에게는 이 화보가 남종문인화에 대한 궁급증과 학습 욕구를 간접적으로나마 충족시킬 수 있는 중요한 매개체 역할을 했을 것이다. 화가 개인에 따른 차이도 크지만, 대체로 18세기에는 初集의 모든 권을 부분적 또는 전체적으로 활용하며 화풍을 학습하거나 다양한 방식으로 실험하는 경향을 보였다. 반면, 조선만의 남종화풍이 완성되었다고 할 수 있는 19세기에는 「摹倣諸家畫譜」의 화면 전체를 임

<sup>28</sup> 김수철의 작품세계와 근대성에 관해서는 최선, 「조선시대 19세기 회화의 새로운 변모: 金秀哲·洪世燮 화풍을 중심으로」, 전남대학교 대학원 미술학과 석사학위논문(2004)을 참조.

<sup>29</sup> 안휘준, 『한국 회화사 연구』(시공사, 2000), pp. 643-661, 699-715.

모하거나 방하는 방식이 주를 이루었음을 확인할 수 있었다.

初集이 墨·紅·褐·藍·綠·黃의 6가지 색상으로 채색 인쇄된 화보라는 물리적인 측면 역시 임모작과 방작의 제작 방식에 영향을 주었을 것으로 보인다. 지금까지 살펴본 작품들 중 원명웅의 〈桃源春色〉(도 10), 이인상의 〈老木水亭〉(도 11), 심사정의 〈山水圖〉(도 17) 등은 화보에 비해 채색이 더욱 적극적으로 가해진 사례였다. 특히 심사정은 〈白雲出岫〉(도 8)에서 청·녹·황색으로 담채하여 먹색만을 사용한 원본과는 완전히 다른 청신한 분위기의 화면을 만들어냈다. 19세기 허련의 작품들이나 전기의 전칭작 〈竹林茅亭圖〉(도 13) 등도 담채화이지만 18세기의 작품들 또는 화보와 비교하면 상대적으로 소극적인 채색이 가해졌음을 알 수 있다. 이는 Ⅱ장에서 살펴본 바와 같이 18세기 말 이후 『芥子園畫傳』 중국 판본의 채색 인쇄 수준이 급격히 떨어진 기술적인 상황과도 무관하지 않으리라 생각된다. 아울러 김정희 이후 회화의 서권기와 사의성이 특히 강조된 조선 화단 내부의 경향 등이 복합적으로 작용한 결과라 여겨진다.

## V. 맺음말

『芥子園畫傳』 初集은 명 말기에 개발된 다색 판화 기술인 두판채색투인 기법을 사용하여 금릉의 개자원에서 간행된 최초의 채색 산수화보이다. 이 화보는 명·청 왕조 교체의 혼란기를 겪으며 쇠락할 수도 있었던 두판채색투인 기술을 청대로 계승시키고, 사대부의 예술 애호 행위를 모방하려 한 중간계층의 서화 제작 욕구를 충족시키며 많은 사랑을 받았다. 初集은 자연물의 기초적인 묘사 방법에서부터 역대 유명 화가들의 작품 화보에 이르기까지 산수화 제작 방법을 단계적으로 학습할 수 있도록 구성된 체계적인 교본이었기에 동시대 조선과 일본으로도 전해져 전문 화가와 서화 애호가들에 의해 널리 향유되었다.

『芥子園畫傳』 初集 관련 국내 연구는 주로 조선 후기 화단에서의 역할에 집중하여 그 중요성이 강조되어 왔고, 이 화보의 유입 시기와 소장자 등에 관한 정보를 담고 있는 자료인 판본에 대한 연구는 국외에 비해 미진한 점이 많았다. 조사 결과 현재 국내에는 18세기에서 20세기 초 사이에 간행된 60여 건 이상의 『芥子園畫傳』 중국 목판본과 석인본이 소장되어 있어 당시 이 화보에 대한 인기와 수요를 간접적으로나마 확인할 수 있었다. 初集의 경우 18세기 초중반에는 번각본 제작이 활발하지 않았던 상황을 대변하듯, 일부 선본들을 제외하면 18세기 후반 이후에 제작된 번각본과 석인본이 큰 비중을 차지하고 있다. 그중 1763년 타계한 대흥사 승려 大愚의 장서인이 남아있는 고려대 소장 목판본은 국내 소장 선본들의 제작 연대를 추정하는데 중요한 근거가

되는 자료이므로 의미가 있다. 또한 일부 선본은 표제를 ‘笠翁畫傳’으로 고쳐 썼다는 공통점이 있고, 『海南尹氏群書目錄』에도 『芥子園畫傳』이 ‘李笠翁畫譜’로 표기되어 있어 주목된다. 중국에서도 제작 수량이 많지 않아 이 화보가 상대적으로 귀했던 18세기 초중반에는 장기 보존을 위해 책을 보수하면서 당시 문학가로서 조선에도 잘 알려진 개자원의 주인 李漁의 이름을 표제에 내세웠을 가능성이 있음을 지적하였다. 국내 선본들은 1800년에 간행된 국립중앙도서관 소장본 등과 비교했을 때에도 판각의 수준이 현저히 높아, 늦어도 18세기 중반 이전에 제작되어 국내에 유입된 판본으로 추정된다.

중국 서적을 접하기 쉬웠던 규장각 관원과 실학자, 서화 완상 취미를 지닌 문인들의 문집 등에는 『芥子園畫傳』과 관련된 다양한 기록들이 남아 있어, 판본과 더불어 이 화보의 유입과 향유 정황을 가늠할 수 있게 한다. 화보의 제작 기술에 대한 실증적 고찰, 화보에 수록된 화법의 인용, 문인들과 화가들이 화보를 활용하고 향유한 사실 등에 관한 기록들을 통해 당시 다방면에서의 접근이 이루어졌음을 확인할 수 있다. 특히 문인 관료들이 初集에 수록된 화법을 구체적으로 언급하고 개인적인 경험을 화보 속 인물에 투영하기도 하는 등, 화보의 내용을 상세히 인지하고 일상 속에서 이를 적극적으로 향유하였다는 점은 주목된다. 아울러 조선 왕실에서 작성한 여러 서목들을 통해 궁궐 내 주요 서화 수장처에도 다종다양한 『芥子園畫傳』 판본이 보관되어 있었음을 알 수 있다.

선학들의 연구를 토대로 새롭게 확인한 『芥子園畫傳』 初集의 임모 및 방작 사례들은 18·19세기의 시대 변화에 따른 화보 활용 양상, 당시 조선의 화가들이 선호했던 중국 작품과 화가의 경향성을 분명히 보여준다. 조선 후기 화가들의 初集 활용 방식은 비교적 다양한 양상으로 나타나는데, 이는 개인의 취향과 그리고자 하는 주제에 부합하는지 등의 여부가 그림 선택에 주요하게 작용했기 때문이라 판단된다. 그럼에도 시기에 따른 양상을 크게 정의해 볼 수 있는데, 18세기에는 전체 권을 두루 참고하여 도상을 차용하고 「摹倣諸家畫譜」의 화면을 임모하거나 작가의 개성을 살려 방하는 등 다채롭고 창의적인 방식으로 화보를 참고하였다. 반면 남종문인화풍이 화단을 풍미한 19세기에는 卷五를 주로 활용하면서 각자 선호한 화풍에 따라 크고 작은 변화를 주는 방식이 지배적이었다. 18·19세기를 불문하고 「摹倣諸家畫譜」 중에서도 원말사대가 그림의 방작이 특히 많이 제작되었다는 사실은 당시 문인화풍의 학습과 발전, 정착 과정에 初集이 기여한 바가 컸음을 대변한다고 할 수 있다.

『芥子園畫傳』 初集은 회화 입문자와 화가 등을 대상으로 산수화 제작법 학습이라는 실용적인 목적을 위해 제작된 교본이었다. 그러나 국내의 다양한 문헌과 판본 검토를 통해 이 화보가 화단에서만 아니라 시대를 대표하는 학자와 승려, 사대부, 왕실에 의해서도 적극적으로 소장되

고 감상된 중국 예술 서적의 하나였음을 알 수 있었다. 조선으로 전래된 『芥子園畫傳』은 청의 문화에 관심을 가지고 문화예술을 애호한 다양한 계층이 일상 속에서 향유한 교양서이자 산수화 창작에도 많은 역할을 한 참고 자료였던 것으로 보인다.

**\*주제어(key words)** 개자원화전 초집(芥子園畫傳 初集, the First Edition of the Mustard Seed Garden Manual of Painting), 조선 후기(朝鮮 後期, late Joseon), 산수화(山水畫, landscape painting), 화보(畫譜, Painting manual), 방작(倣作, Creative copy of painting)

■ 투고일 2017년 6월 1일 | 심사개시일 2017년 6월 19일 | 심사완료일 2017년 7월 16일 ■

## 참고문헌

### 1. 사료

金龜柱, 『可庵遺稿』.

金正喜, 『阮堂全集』.

柳最鎭, 『樵山雜著』.

朴允默, 『存齋集』.

朴趾源, 『熱河日記』.

徐榮輔, 『竹石館遺集』.

李圭景, 『五洲衍文長箋散稿』.

李德懋, 『靑莊館全書』.

李裕元, 『林下筆記』.

李用休, 『殿數集』.

宮內府 奎章閣 圖書課 編, 『帝室圖書目錄』, 1909, 서울대학교 규장각 소장.

奎章閣 編, 『奎章總目』 三冊, 卷之四, 1781, 서울대학교 규장각 소장.

奎章閣 編, 『奎章閣書目』 卷二, 『閱古觀書目』, 19세기, 서울대학교 규장각 소장.

奎章閣 編, 『閱古觀書目』, 연대 미상, 한국학중앙연구원 장서각 소장.

承政院 編, 『承政院日記』 83冊, 서울대학교 규장각 소장.

『承華樓書目』, 연대·편찬자 미상, 서울대학교 규장각·한국학중앙연구원 장서각 소장.

『緝敬堂曝曬書目』, 연대·편찬자 미상, 서울대학교 규장각 소장.

『集玉齋書籍目錄』, 연대·편찬자 미상, 서울대학교 규장각·한국학중앙연구원 장서각 소장.

『集玉齋目錄外書冊』, 연대·편찬자 미상, 서울대학교 규장각 소장.

『海南尹氏群書目錄』, 1941, 국립중앙도서관 소장.

### 2. 한국어 문헌

국립광주박물관 편, 『공재 운두서』, 국립광주박물관, 2014.

김명선, 『朝鮮後期 南宗文人畫에 미친 芥子園畫傳의 영향』, 이화여자대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 1991.

\_\_\_\_\_, 『『芥子園畫傳』初集과 조선 후기 남종산수화』, 『미술사학연구』 210, 1997.

김상엽, 『小癡 許鍊(1808-1893)의 生涯와 繪畫活動 研究』, 성균관대학교 대학원 동양철학과 박사학위논문, 2002.

- 김현권, 『秋史 金正喜의 산수화』, 『미술사학연구』 240, 2003.
- \_\_\_\_\_, 『김정희파의 한중회화교류와 19세기 조선의 화단』, 고려대학교 대학원 문화재학협동과정 석사학위논문, 2010.
- 남권희, 『承華樓書目考』, 『사회과학연구』 3, 1987.
- \_\_\_\_\_, 『奎章閣志』의 편찬과 19세기 奎章閣 서적보관제도, 『서지학연구』 40, 2008.
- 도미자, 『小痴 許鍊의 山水畫』, 『考古歷史學志』 13-14, 1998.
- 류승민, 『凌壺觀 李麟祥(1710-1760)의 山水畫 研究』, 『미술사학연구』 255, 2007.
- 박도래, 『清代 人物版畫의 흐름과 『芥子園畫傳』 四集 人物畫譜』, 『미술사학연구』 287, 2015.
- 박은순, 『호생관 최북의 산수화』, 『미술사연구』 5, 1991.
- 박정애, 『之又齋 鄭遂榮의 山水畫 연구』, 『미술사학연구』 235, 2002.
- \_\_\_\_\_, 『17-18세기 중국 山水版畫의 형성과 그 영향』, 『정신문화연구』 31, 2008.
- 박지현, 『烟客 許佖 書畫 研究』, 서울대학교 대학원 고고미술사학과 석사학위논문, 2004.
- 변영섭, 『豹菴 姜世晃 繪畫研究』, 일지사, 1988.
- 성혜영, 『古藍 田琦의 繪畫와 書藝』, 홍익대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 1995.
- 안휘준, 『한국 회화사 연구』, 시공사, 2000.
- 유승연, 『明末淸初의 山水畫譜 研究』, 『온지논총』 14, 2006.
- \_\_\_\_\_, 『李定稷의 《石亭佳墨》과 石印本 『芥子園畫傳』』, 『미술사연구』 24, 2010.
- 윤승희, 『『芥子園畫傳』 初集의 傳來와 朝鮮 後期 畫壇의 受容』, 홍익대학교 일반대학원 미술사학과 석사학위논문, 2016.
- 이내옥, 『공재 윤두서』, 시공사, 2003.
- 이능화, 윤재영 역, 『朝鮮佛敎通史(下)』, 박문사, 1980.
- 이예성, 『玄齋 沈師正의 花鳥畫 研究』, 『미술사학연구』 214, 1997.
- \_\_\_\_\_, 『沈師正의 山水畫 研究』, 『미술사학』 12, 1998.
- 이화여자대학교 한국문화연구원, 『(이화여자대학교 중앙도서관 소장) 고서해제 1』, 평민사, 2008.
- 전연숙, 『『芥子園畫傳』이 朝鮮 後期 화단에 미친 영향』, 홍익대학교 미술대학원 동양화와 석사학위논문, 2010.
- 정인승 외 역, 『全譯 芥子園畫傳, 上·下』, 성지학사, 1976.
- 차미애, 『中國 花鳥畫譜의 類型과 系譜』, 『미술사논단』 22, 2006.
- \_\_\_\_\_, 『『芥子園畫傳』 3집과 조선 후기 화조화』, 『미술사연구』 26, 2012.
- \_\_\_\_\_, 『공재 윤두서 일가의 회화』, 사회평론, 2014.
- 천혜봉, 『한국 서지학』, 민음사, 2007.
- 최경원, 『朝鮮 後期 對淸 회화교류와 淸회화양식의 수용』, 홍익대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 1996.
- 최경현, 『19세기 후반 上海에서 발간된 畫譜들과 韓國 畫壇』, 『한국근현대미술사학』 19, 2008.

최선, 「조선시대 19세기 회화의 새로운 변모: 金秀哲·洪世燮 화풍을 중심으로」, 전남대학교 대학원 미술학과 석사학위논문, 2004.

한국학문헌연구소 편, 『大菴寺誌』, 아세아문화사, 1979.

한정희, 「朝鮮後期 繪畫에 미친 中國의 영향」, 『미술사학연구』 206, 1995.

허런, 김영호 역, 『小癡實錄』, 서문당, 2000.

허영환, 「芥子園畫傳 研究」, 『미술사학』 5, 1993.

홍선표, 「상업출판 문화와 개자원화전 초집의 편찬내용」, 『한국문화연구』 12, 2007.

황정연, 「조선시대 서화수장 연구」, 신구문화사, 2012.

### 3. 동양어 문헌

古原宏伸, 「『芥子園畫傳初集』解題」, 『中國畫論の研究』, 東京: 中央公論美術出版, 2006.

上海書畫出版社, 『國家圖書館善本特藏精品 芥子園畫傳: 山水卷 1-4』, 上海: 上海書畫出版社, 2012.

上海書畫出版社, 橋本綾子, 「新出の『芥子園畫傳』をめぐって」, 『大和文華』 64, 大和文華館, 1979.

石峻, 「芥子園畫傳初集圖譜之來源」, 『書畫論稿』, 香港: 中華書局香港分局, 1978.

小林宏光, 「中國畫譜の集大成: 『芥子園畫傳』初集·二集·三集の全貌」, 『大東急記念文庫蔵 芥子園畫傳』三集, 東京: 勉誠出版, 2009.

呂曉, 「再論王概與《芥子園畫傳初集》」, 『故宮博物院院刊』第2期, 北京: 故宮出版社, 2010.

劉越, 「『芥子園畫傳初集』考評」, 南京師範大學 中外美術交流史 博士學位論文, 2007.

\_\_\_\_\_, 「《芥子園畫傳初集》刻本辨正」, 『清華大學學報』哲學社會科學版 第3期, 北京: 清華大學校, 2008.

### 4. 서양어 문헌

A. Kai - ming Ch'iu, "The Chieh Tzu Yuan Hua Chuan(Mustard Seed Garden Painting Manual): Early Editions in American Collections," *Archives of the Chinese art Society of America* vol.5, 1951.

Delbanco, Dawn Ho, *Nanking and The Mustard Seed Garden Painting Manual*, Ph.D.Diss. Harvard University, 1981.

Sze, Maimai, *The Way of Chinese painting, its ideas and technique; with selections from the seventeenth-century Mustard Seed Garden manual of painting*, New York: Random House, 1959.

## 국문초록

『芥子園畫傳』初集(1679)은 金陵의 芥子園에서 靛版彩色套印으로 제작된 최초의 채색 산수화보이다. 이 화보는 다색 판화 기술을 청대로 계승시켰고, 중간계층의 서화 제작 욕구를 충족시키며 많은 사랑을 받았다. 또한 동시대 조선과 일본에도 전해져 널리 향유되었다.

현재 국내에는 60여 건 이상의 『芥子園畫傳』 중국 목판본과 석인본이 소장되어 있어 당시의 인기를 짐작케 한다. 初集은 18세기 후반 이후의 번각본과 석인본이 큰 비중을 차지하고 있다. 1763년 타계한 대흥사 승려 大愚의 장서인이 있는 고려대 소장본은 국내 소장 善本들의 제작 연대를 추정할 수 있는 중요한 자료이다. 일부 선본들은 표제를 ‘笠翁畫傳’으로 고쳐 썼고, 『海南尹氏群書目錄』에도 이 화보가 ‘李笠翁畫譜’로 표기되어 있다. 18세기 초중반에는 장기 보존을 위해 책을 보수하면서 당시 유명 문화가였던 개자원 주인 李漁의 이름을 표제에 내세웠을 가능성이 있다. 국내 선본들은 1800년 간행본보다도 판각 수준이 높아, 늦어도 18세기 중반 이전 제작되어 유입된 것으로 추정된다.

규장각 관원, 실학자, 문인들의 문집에는 『芥子園畫傳』 관련 기록들이 남아 있어 이 화보의 유입과 향유 정황을 가늠할 수 있다. 화보 제작 기술에 대한 실증적 고찰, 화보에 수록된 화법, 문인과 화가들이 화보를 활용하고 향유한 사실에 관한 기록들을 통해 당시 다방면에서의 접근이 이루어졌음을 확인할 수 있다. 특히 문인 관료들이 初集의 내용을 상세히 알고 일상에서 이를 적극적으로 향유한 점은 주목된다. 아울러 조선 왕실에서 작성한 서목들을 통해 궁궐 내 주요 서화 수장처에도 다종다양한 『芥子園畫傳』 판본이 보관되어 있었음을 알 수 있다.

조선 후기 화가들의 『芥子園畫傳』初集 활용은 비교적 다양한 양상으로 나타나는데, 개인 취향과 제작 목적 등이 그림 선택에 주요하게 작용했기 때문이라 판단된다. 시기별 활용 양상을 살펴보면, 18세기에는 전체 권을 두루 참고하여 도상을 차용하고 卷五의 화면을 임모 또는 방하는 등 다채롭게 화보를 참고하였음을 알 수 있다. 반면 남종문인화풍이 화단을 풍미한 19세기에는 卷五를 주로 활용하면서 각자 선호하는 화풍을 접목하는 방식이 지배적이었다. 시기를 불문하고 卷五 중 원말사대가 그림의 방작이 특히 많이 제작된 점은 당시 문인화풍의 발전과 정착에 初集이 기여한 바가 컸음을 대변한다.

『芥子園畫傳』初集은 실용적인 목적으로 제작된 산수화 교본이었다. 그러나 국내 문헌 기록과 판본들을 통해 이 화보가 화단에서만 아니라 학자, 승려, 사대부, 왕실에 의해서도 널리 향유된 중국 예술서적이었음을 확인할 수 있었다.

## Reception of the First Edition of the Mustard Seed Garden Manual of Painting in the Late Joseon Dynasty and Its Relation with Landscape Painting

Yoon, Seung-hee\*

The first edition of the Mustard Seed Garden Manual of Painting (1679) is a multicolor woodblock printing through assembled blocks published at a mansion, Jieziyuzn or Mustard Seed Garden, in Jinling (present-day Nanjing). Its historical significance lies in the facts that the work contributed to pass down the printing technique to the next generation of the Qing dynasty (1644-1911), that its wide circulation enabled middle class artists to indulge their passion for the painting and calligraphy, and that the book enjoyed a wide contemporary readership even in the Joseon Dynasty (1392-1897) and Edo period Japan (1603-1868).

More than 60 surviving woodblock and lithographic printings in Korean collections give us an idea of the popularity the Manual of Painting must have won in the Joseon period. Among the extant are copies of the first edition, most being either post late-eighteenth-century reprints or lithographs. One in the Korea University collection carries a seal marking the ownership of Buddhist monk Dae-u (1676-1763) from the Daeheung-sa temple, whose career and years help date other volumes in Korean collections too. Some have “Liweng Manual of Painting” as a cover title; and similarly the Manual is listed as “Li Liweng Manual

---

\* National Museum of Korean Contemporary History

of Painting” on Catalogue of books collected by the Yun family from Haenam. Perhaps, the reference to Li Yu (1610-1680), also known as Li Liweng who was a renowned Chinese writer and owner of the Mustard Seed Garden, was added no later than the early-to-mid eighteenth century when the books underwent repairs to improve long-term sustainability. The rare books seem to have been produced and brought into Korea before the early eighteenth century, judging from their superior qualities to those published in 1800.

How the Manual of Painting made its way to and won the favor of Korea can be gleaned from written accounts by officials in Kyujanggak (Royal Library and Archives), scholars of the Silhak school (Confucian reform and pragmatism movement), and other educated elites. The writings show that a variety of approaches were taken toward the manual, including empirical analyses on the book production technique, examinations of the pictorial styles used in illustrations, and the employment and enjoyment of the manual by both literati and painters. It is interesting to note that scholar officials were keenly aware of contents in the first edition and valued it as a source of daily pleasure. The royal court also kept different editions of the Manual in multiple storage facilities within the palace, literary evidence suggests.

The late Joseon artists used the first edition of the Manual in various ways, arguably depending on personal preference or purposes of production. During the eighteenth century, the whole volume has received thorough attention to draw on iconography or to make precise or creative copies of illustrations (especially in the fifth fascicle). In the nineteenth century when the orthodox Southern School of painting prevailed among painters, however, it became dominant to focus on the illustrations in the fifth fascicle and to fuse them with preferred pictorial styles. It is regardless of age that creative copies after the reproduction of paintings by the Four Great Masters of the late Yuan dynasty (1271-1368) in the fifth fascicle have been produced in a large number, which testifies to a huge contribution the first edition made to the establishment and development of what is called the literati painting in Joseon.

The first edition of the Manual of Painting was designed to provide an illustrated manual on landscape painting, namely for a practical purpose. Examination of literary accounts and extant volumes in Korea, however, show that the manual was a Chinese book on art favored not only by artists but also by a wider range of social groups including scholars, monks, the gentry, and court members.