

조선 후기 남종회풍 문인산수화의 모방과 창작 화보의 분류 체계와 그 수용

오혜진

I. 머리말

조선 후기는 양식, 주제, 화론, 유통방식, 감상문화 등 회화사의 전반적인 영역에서 새로운 경향들이 나타나기 시작한 시기이다. 특히 이 시기 회화의 중요한 한 갈래인 남종畫風 文人山水畫에는 전시대에서 볼 수 없었던 독특한 변화 양상이 일어난다. 그 변화들 중 쉽게 지각되는 조형적인 특징은 바로 정형화된 이미지의 遍在현상이다. 이 이미지들의 단위는 인물, 건물, 자연물 등 다양한 범주를 형성하며, 작가나 특정 주제와 상관없이 여러 산수화의 하위 장르에서 반복적으로 나타난다. 여기서 반복이란 느슨한 의미에서 양식이나 도상의 재현을 말하는 것이 아니라, 모방에 가까울 정도로 동일한 이미지가 여러 작품에서 되풀이되는 것을 뜻한다.

이 정형화된 이미지들은 반복된다는 가시적인 특징 외에 내재적인 면에서도 변화를 보인다. 그것은 이미지들이 조형적으로 같은 모습을 하고 있음에도 서로 다른 작가의 서로 다른 작품 내에서 다양한 주제나 내용을 표현하는 수단으로 사용되고 있다는 점이다. 예를 들어 沈師正의 〈倣沈石田山水圖〉^{도1}와 姜世晁의 〈靜時閱古書〉^{도2}에서는 '독서를 하는 문인의 이미지(이하 독서 이미지)'가 공통적으로 사용되지만, 전자는 중국 명대의 문인화가 沈周의 筆意를 倣한 것이고, 후자는 고전을 읽는 내용의 시

吳惠珍

한국미술연구소 연구원
이화여자대학교
미술사학과 석사
한국회화사

* 필자의 최근 논저: 「조선 후기 산수화의 연거(燕居) 이미지」, 이화여자대학교대학원 석사학위논문, 2015.

를 도해한 것이다.¹ 한 층 더 깊이 들어가자면 <방심석전산수도>의 독서 이미지는 주제와 연관성이 그다지 없는 반면, <정시열고서>에서는 같은 이미지가 시에서 화자가 맡는 역할을 그림 속에서 대신 수행하고 있다. 이렇게 조형적으로 동일한 이미지가 서로 다른 의미로 그림에서 작용을 하는 것(혹은 반대로 서로 다른 이미지가 같은 의미를 가지는 것)은 간과하기 쉽지만 조선 후기 남종화풍 문인산수화가 보여주는 매우 흥미로운 현상이라고 할 수 있으며, 바로 이것을 가능하게 했던 회화의 내적인 체계를 탐구하는 것이 본고의 목적이다.

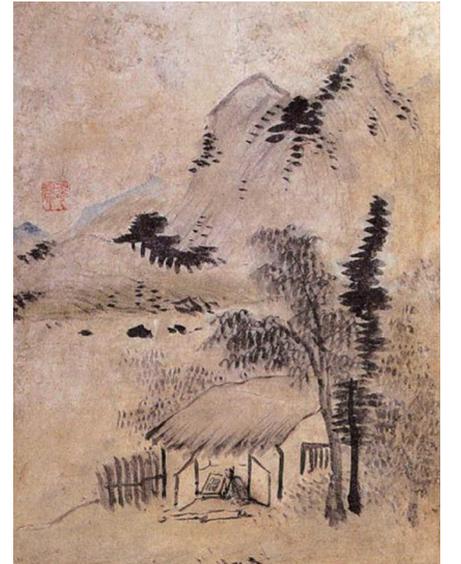
본고에서는 이러한 이미지의 반복과 다의성을 가능하게 한 주 요인을 조선 후기에 유입된 중국 明·淸代 畫譜의 모방에서 찾고자 한다. 남종문인화와 화보의 연관성은 이에 관한 기존 연구에서도 지속적으로 다루어져 오며 강조되어왔던 바이다. 조선에서 남종문인화를 이끌었던 대표적인 문인화가인 尹斗緒, 鄭敳, 趙榮祐, 강세황, 李麟祥 등에 대한 작가론이나 『顧氏畫譜』(1603), 『唐詩畫譜』, 『芥子園畫傳』(1679), 혹은 그 외 개별 화보나 판화집에 대한 연구는 조선 후기 회화에서 드러나는 화보의 영향을 면밀히 비교 분석해왔다.² 또한 홍선표 교수는 이러한 화보를 모방하는 창작 관습이 근대 이후 '창의'의 개념과 대립되는 것이 아니라 '倣古主義'에 입각해 옛것을 배워 이를 통해 지금의 것을 재창조하는 '倣古參今', '法古創新' 과 같은 남종문인화론의 핵심과 맞닿아 있음을 밝혔다.³ 그러나 지금까지의 논의에서는 모방이라는 실질적 행위와 古를 통해 새로운 것을 펼치는 창생적 창작론 사이의 모순을 유기적으로 설명하는 시도는 적은 편이었



1
沈師正 <倣沈石田山水圖>
1753년 종이에 담채
129.4×61.2cm
국립광주박물관

¹ 「조용할 때 고서를 읽다」 책을 향하여 자주 마음을 열어/ 중원의 거대한 세계를 출입하며/ 삼대 이래로 모두 몇 나라/ 맑고 밝았던 시대의 일만 찾아 읽네. (『靜時閱古書』 身心頻向卷中開 出入中原世界恢 三代以來凡幾國 淸明時事只看來) 국립중앙박물관, 『표암 강세황: 시대를 앞서 간 예술혼』 (국립중앙박물관, 2013), pp.297-298.
² 홍선표, 『조선시대회화사론』(문예출판사, 1999); 고연희, 『조선 후기 산수기행예술 연구』(일지사, 2001); 변영섭, 『豹菴 姜世晃繪畫研究』(일지사, 1988); 이예성, 『현재 심사정 연구』(일지사, 2000); 박정애, 「17~18세기 중국 山水版畫의 형성과 그 영향」, 『정신문화연구』31(2008) 등을 주로 참고하였으며 개별화보에 관련된 참고문헌은 해당 부분에 각주를 달았다.
³ 홍선표, 「전통회화의 창작관습-모방의 이념과 유형」, 『모방과 창조(이화여자대학교박물관 국제학술심포지엄 자료집)』(이화여자대학교박물관, 2013), pp.6-9 참조.

2
姜世晃 <靜時閱古書>
《瓜翁十趣帖》
1758년 이전 종이에 담채
28.9×40.5cm
개인소장



다. 즉 모방이 어떻게 창작을 이끌어 낼 수 있는가에 대한 문제를 이야기할 때 작품 자체를 텍스트로 삼은 연구보다는 문헌기록을 기반으로 하는 이론적 토대의 구축이 우선시되어왔으며 실제 사례를 통한 작품 연구의 경우 모방이 일어났음을 증명하는 것이 주가 되어왔다. 더욱이 전통적으로 작품의 우수함을 평할 때 직관적인 설명보다 '神을 얻었다', '古意를 취했다' 등 관념적인 어휘를 주로 사용하기 때문에 옛것을 통해 재창조를 이루었다는 것이 구체적으로 무엇을 지시하는 것인지 이해하기 어려웠다.

본 연구는 이러한 기존의 성과와 거기서 비롯되는 의문을 출발점으로 삼아 조선 후기 남종화풍 문인산수화의 독특한 체계와 화보의 모방 간의 상관관계 속에서 창작의 의미를 살펴보고 나아가 이를 통해 이것이 어떠한 형식의 예술이었는지 이해하는 한 가지 방법을 제기하고자 한다. 이를 위해 18세기 이후 조선의 남종화풍 문인산수화에 편재하던 여러 이미지들 가운데 여가 행위를 수행하고 있는 문인의 이미지, 그중에서도 독서를 하는 문인의 이미지에 초점을 두고자 한다.⁴

⁴ 조선 후기 남종문인화계 산수화에는 문인이 실내에서 여가 활동을 즐기는 모습이 반복적으로 나타내는데 이때 행위의 종류는 크게 觀景, 伏案, 讀書, 玩賞, 客談, 作書(書), 飲酒(茶), 閑眠, 呼童, 彈琴, 對棋의 11가지로 범주화할 수 있다. 오혜진, 「조선 후기 산수화의 연거(燕居) 이미지」(이화여자대학교대학원 석사학위논문, 2015), pp.2-4 참조.

II. 조선 후기 남종화풍 문인산수화의 독서 이미지

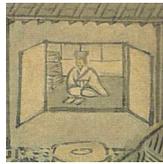
18세기 이후 조선의 남종화풍 문인산수화에서 독서하는 문인의 이미지는 여러 작품에서 빈번히 등장하는 요소이다. 이는 독서가 문인을 대표하는 행위로서 사회적으로 인식되었던 것과 어느 정도 연관이 있다고 추정할 수 있으나 이미지의 재현 목적이 단순히 이를 직접적으로 표상하는 것이라고 보는 것은 다소 비약일 수 있다. 이때 이미지 속 인물상의 도상적인 특징은 정좌자세로 앉아 앞에 책을 펼쳐놓고 있는 모습이다. 시점은 주로 측면이 그려지지만 정면과 후면에서 바라보는 모습으로 묘사되는 사례도 있다. 대부분 서안과 함께 그려지나 예외가 있으며 의복은 조선식으로 변안되는 경우도 있으나 그 기본 구성과 골격은 동일하다고 볼 수 있다. 한편 이미지들은 소략하고 간결한 필체로 단순화되어 표현되는데 이는 남종문인화풍의 양식적 특징에 해당하며 이미지가 정형화되는 데에 기여하는 요소이다. 본고에서는 해당 이미지가 나타나는 작품 14점을 선별하여 분석했는데 이를 정리하면 다음 표1과 같다.

표에서 확인할 수 있는 것처럼 각 독서 이미지들은 눈에 보이는 대로 관찰하였을 때 서로 같거나 상당히 유사한 모습을 보이지만 각 작품에서 전혀 다른 내용을 표현하는 수단으로 사용되고 있다. 즉 같은 이미지를 공유하지만 그 이미지가 의미하는 내용은 개별적인 것이다. 예를 들어 머리말에서 살펴보았던 강세황과 심사정의 작품과 더불어 金弘道の 〈匡山讀書〉의 경우 중국 唐나라 시인 白居易의 고사를 도해하면서 독서 이미지를 해당 인물을 나타내는 데에 적용시켰으며, 金喜謙의 〈山家讀書〉는 羅大經의 시 「山居」를 회화로 변안한 것이다. 나아가서 심사정의 〈방심석전산수도〉와 〈夏景山水圖〉는 전자는 심주의 필의를, 후자는 吳鎮의 필의를 방한 것임에도 재현된 이미지가 동일한 것을 볼 수 있다.

이렇게 각기 다른 내적인 텍스트를 외시하는 독서 이미지이지만 편의상 그 내용을 크게 몇 갈래로 범주화시킬 수 있다. 고인의 필의를 모방하는 倣作, 시의 도해를 의미하는 詩意, 실제 있었던 사건이나 장소를 그린 記錄, 옛 성현의 이야기를 도해한 故事가 그것이다. 독서 이미지 외에도 조선 후기 남종화풍 문인산수화에서 문인의 이미지가 나타나는 회화의 내용은 크게 이 범위를 벗어나지 않는다.

이 작품들이 내용을 전달하기 위해 독서 이미지를 사용하는 과정에서 보이는 또 다른 특징은 인물상이 작품의 화면을 구성하는 요소로서 존재해야 할 당위성과 독서라는 행위가 재현되어야 할 필요성의 유무 여부가 서로 다르다는 점이다. (이에 관해서는 작품별로 표의 상세내용 마지막 항목에 정리했다.) 구체적인 예를 들자면

표1 조선 후기 남종화풍 문인산수화의 독서 이미지

번호	이미지	상세내용
1		鄭敬, 〈仁谷幽居圖〉, 18세기, 종이에 담채, 27.3×27.5cm, 간송미술관 • 내용분류: 기록 • 세부내용: 정선의 인왕산 자택 • 근거: 화제-仁谷幽居 • 내용과 인물상의 관련성: 있음 • 내용과 독서행위의 관련성: 없음
2		沈師正, 〈傲沈石田山水圖〉, 1753년, 종이에 담채, 129.4×61.2cm, 국립광주박물관 • 내용분류: 방작 • 세부내용: 明 沈周(1427~1509)의 방작 • 근거: 화제-傲沈石田 • 내용과 인물상의 관련성: 없음 • 내용과 독서행위의 관련성: 없음
3		沈師正, 〈夏景山水圖〉, 1759년, 종이에 담채, 134.5×64.2cm, 국립중앙박물관 • 내용분류: 방작 • 세부내용: 元 吳鎮(1280~1354)의 방작 • 근거: 화제-仿梅花道人筆意 • 내용과 인물상의 관련성: 없음 • 내용과 독서행위의 관련성: 없음
4		姜世冕, 〈靜時閣古書〉, 《瓜翁十趣帖》, 1758년 이전, 종이에 담채, 28.9×40.5cm, 개인소장 • 내용분류: 시의 • 세부내용: 朝鮮 瓜翁(생몰년 미상)의 「靜時閣古書」의 도해 • 근거: 제시(주 참조) • 내용과 인물상의 관련성: 있음 • 내용과 독서행위의 관련성: 있음
5		金喜謙, 〈山家讀書〉, 《山靜日長圖》, 18세기, 종이에 담채, 29.5×37.3cm, 간송미술관 • 내용분류: 시의 • 세부내용: 南宋 羅大經(생몰년 미상)의 「山居」의 도해 • 근거: 화제-山家讀書 • 내용과 인물상의 관련성: 있음 • 내용과 독서행위의 관련성: 있음
6		金弘道, 〈秋聲賦圖〉, 1805년, 종이에 담채, 56×214cm, 호암미술관 • 내용분류: 고사 • 세부내용: 宋 歐陽脩(1007~1072)의 고사 • 근거: 화제-秋聲賦 • 내용과 인물상의 관련성: 있음 • 내용과 독서행위의 관련성: 있음
7		金弘道, 〈匡山讀書〉, 18~19세기, 비단에 채색, 29.6×34.5cm, 간송미술관 • 내용분류: 고사 • 세부내용: 唐 白居易(772~846)의 고사 • 근거: 화제-匡山讀書 • 내용과 인물상의 관련성: 있음 • 내용과 독서행위의 관련성: 있음

8		李寅文, 〈山居讀書〉, 《山靜日長圖》, 18~19세기, 비단에 담채, 126.5×63cm, 간송미술관 • 내용분류: 시의 • 세부내용: 南宋 羅大經(생물년 미상)의 「山居」의 도해 • 근거: 화제-山居讀書 • 내용과 인물상의 관련성 있음 • 내용과 독서행위의 관련성 있음
9		李寅文, 〈夏景山水圖〉, 18~19세기, 종이에 담채, 121.2×56.3cm, 국립광주박물관 • 내용분류: 방작 • 내용과 인물상의 관련성 없음 • 내용과 독서행위의 관련성 없음
10		李寅文, 〈夏景山水圖〉, 18~19세기, 종이에 담채, 30×37cm, 개인 • 내용분류: 방작 • 내용과 인물상의 관련성 없음 • 내용과 독서행위의 관련성 없음
11		李命基, 〈松下讀書圖〉, 18세기, 종이에 담채, 103.8×49.5cm, 호암미술관 • 내용분류: 시의 • 세부내용: 王維의 「春日與裴迪過新昌里訪呂逸人不遇」 도해 • 근거: 제시(讀書多年, 種松皆作老龍鱗) • 내용과 인물상의 관련성 있음 • 내용과 독서행위의 관련성 있음
12		李漢喆, 〈梅花書屋〉, 《6폭 병풍》, 19세기, 종이에 담채, 18×27cm, 국립중앙박물관 • 내용분류: 고사 • 세부내용: 宋 林逋(967~1028) • 근거: 화제(梅花書屋) • 내용과 인물상의 관련성 있음 • 내용과 독서행위의 관련성 없음
13		金秀哲, 〈夏景山水圖〉, 19세기, 종이에 담채, 19.8×31.2cm, 호암미술관 • 내용분류: 방작 • 내용과 인물상의 관련성 없음 • 내용과 독서행위의 관련성 없음
14		池雲英, 〈秋院讀書〉, 19세기, 지본담채, 138.3×198.3cm, 간송미술관 • 내용분류: 시의 • 세부내용: 金正喜의 「一院秋苔不掃除」 도해 • 근거: 제시(一院秋苔不掃除/風前紅葉漸飄踈/虛堂盡日無人過/老樹低頭聽讀書) • 내용과 인물상의 관련성 있음 • 내용과 독서행위의 관련성 있음



3
田琦 〈梅花草屋圖〉부분
19세기 종이에 채색
29.4×33.2cm
국립중앙박물관

강세황의 〈정시열고서〉의 경우에는 도해한 시의 원문에 독서를 하고 있는 화자가 등장하기 때문에 이를 그림으로 표현한 작품에서도 인물과 그 인물이 수행중인 독서 행위가 재현된 이유가 분명하다. 반면에 李漢喆의 〈梅花書屋〉의 경우 조선 후기에 많은 문인화가들이 즐겨 찾던 주제로, 북송대의 매화를 좋아하던 林逋라는 고사 인물을 회화화한 작품인데, 이때 작품 내에서 인물은 임포를 외시하지만 그 인물이 반드시 독서를 하고 있어야 할 필요성은 없다. 그렇기 때문에 田琦의 〈梅花書屋圖〉⁵와 같이 동시대에 같은 고사를 그린 작품들에는 독서 이미지가 아닌 경치를

바라보는 모습, 낮잠을 자는 모습 등 다양한 여가 행위를 하는 문인의 모습으로 임포가 재현된다.⁵

한편 심사정의 〈방심석전산수도〉는 위의 예시들과는 다르게 심주를 방하려는 목적을 가지고 있기 때문에 작품 내에서 독서 이미지의 존재가 개연성을 가지기 위해서는 그 이미지가 그가 방하고자 한 대상에서 직·간접적으로 차용된 것이어야 한다. 그러나 기존 연구에 따르면 이 그림은 심주의 실제 화풍과 큰 연관성이 없으며 그보다는 당시 조선에 유입된 남종화풍 양식을 종합적으로 구현한 것으로 이해된다.⁶ 그렇기에 여기서 독서 이미지는 반드시 필요하거나 타당한 근거에 의해서 그려졌다고 보기 어려우며 단지 작가가 해당 이미지를 택했다는 사실만을 알 수 있다.

지금까지 살펴본 바를 종합했을 때, 매 사례마다 공통적으로 확인되는 사항은 같은 독서 이미지가 창작 과정에서 작가의 선택에 의해 작품 속에 재현되었다는 것이다. 이는 이미지의 편재 현상을 우연에 의한 산물로 치부하지 않았을 때 유추해 볼

⁵ 梅花書屋圖류에 해당되는 작품들의 목록은 이해원, 「조선 말기 매화서옥도 연구」(이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 1999), pp.46-83 참고.

〈조선 후기 매화서옥도의 여가 유형〉

趙熙龍, 〈梅花書屋圖〉, 19세기	觀景
田琦, 〈梅花書屋圖〉, 1849년	閑眠
田琦, 〈梅花草屋圖〉, 19세기 중엽	觀景
許鍊, 〈梅花書屋圖〉, 19세기	讀書
李漢喆, 〈梅花書屋圖〉, 19세기	讀書

⁶ 이예성, 앞의 책(2000), p.81 참고.

수 있는 가설로 작가는 어떤 소재나 모티프(독서하는 문인)를 직접 회화로 재현한 것이 아니라 존재하는 이미지(독서)를 선택해 외시하고자 하는 내용과 결합시킨다. 이때 일어나는 선택에는 객관적인 당위성이나 개연성이 분명한 경우도 있으나 반대의 사례도 존재한다. 그리고 한걸음 더 나아가 독서 이미지가 어떠한 선택의 체계에 속해 있었을 것이라는 결론을 도출할 수 있다. 선택이 일어나는 것은 상호 대체가 가능한 선택지, 즉 선택의 범주가 존재한다는 것을 암시하며 범주는 곧 체계에 의해서 분류된 묶음이다. 예를 들어 앞에서 본 〈매화서옥〉의 경우 경치를 보는 문인의 이미지, 낮잠을 자는 문인의 이미지 등 여러 선택지들이 모인 체계 속에서 독서 이미지가 채용된 것이라고 할 수 있다. 본고에서는 바로 이 특정 체계의 연원을 화보에서 찾고자 한다.

III. 화보의 체계와 독서 이미지

독서 이미지의 도상적, 양식적 연원은 당연히 명·청대 화보에서부터 시작되지는 않는다. 인물이 독서를 하고 있는 도상은 이미 중국 당나라 시기 盧鴻의 〈草堂十志圖〉와 같은 작품에서 등장한다.⁷ 중국은 고대 사회에서부터 속세를 떠나 자연 속에서 隱居하는 인물 모티프를 회화의 소재로 발전시켜왔는데 독서 이미지 역시 그로부터 파생된 한 갈래로 보인다.⁸ 이후 남송대에는 궁정을 중심으로 회화가 성장하게 되면서 隱者를 묘사할 때 나타났던 독서, 觀景, 彈琴, 對碁 등의 모티프들이 일반 귀족이나 사대부 등을 재현하는 데에도 확대 적용되기 시작하였으며 행위를 기준으로 했을 때 도상이 더욱 다양화되었다. 원말에서 명대 중기에 이르는 시기에는 대표적으로 王蒙과 같은 원말사대거나 심주를 비롯한 吳派화가들에 의해 문인화 고유의 양식이 형성·정착되면서 이러한 도상들이 간일하고 소략한 필체로 그려졌다^{도4}. 그리고 명대 말기에 들어서면 만고주의를 바탕으로 董其昌이 제창한 남종문인화론이 유행하면서 문인층을 비롯해 중인층까지 대가의 화풍을 방하는 풍조가 성행하였다.⁹ 그 결과 독서 이미지를 비롯한 남종문인화를 이루는 각 이미지(개별 사물에



4
王蒙 〈惠麓小隱圖〉(부분)
원 종이에 수묵
28.2×73.66cm
인디애나폴리스 미술관

서부터 특정 준법까지)들은 많은 사람들에 의해 반복적으로 복제·모방되었으며 이 과정은 이미지들이 중국회화에서 정형화·편재화되는 데에 일조한 것으로 보인다.

이러한 단계를 통해 형성된 독서 이미지는 앞장에서 살펴본 것처럼 18세기부터 조선회화에도 나타나기 시작한다. 이 이미지의 유입에서 중요한 역할을 한 것이 바로 동시대에 출판된 화보들이다. 화보가 조선으로 유입된 시기는 연구자마다 의견이 조금씩 다르나

17세기부터 중국을 다녀온 燕行士員이나 조선을 방문한 使臣에 의해 들어오기 시작하여 18세기 초반에는 거의 대부분의 유명 화보들이 조선 문인사회에 소개되었던 것으로 보인다.¹⁰

화보는 문자가 아닌 그림, 혹은 이미지를 집성하려는 의도로 만들어진 출판물이라 할 수 있다. 세부적으로 유명한 회화 작품을 복제하여 엮은 것, 시를 도해한 그림을 모은 것, 회화 교본 등 다양한 종류의 화보들이 존재하며 제작 방식의 경우 육필에 의해 직접 그려진 사례도 존재하지만 대부분 목판인쇄술을 사용하여 대량생

宗, 문인화풍을 南宗으로 분류하였고, 더불어서 북종은 고아한 문인의 정취를 표상하는 남종에 비해 비속한 것으로 규정했다. 이 주장은 회화의 형식과 창작 방법을 타당한 근거 없이 출신 배경과 연결시키는 모순을 내포하고 있지만, 그러한 결함과 상관없이 이후 오랜 동안 중국 화단에서 가장 권위 있는 이론으로 자리 잡았고, 그 결과 실제 출신 배경과는 상관없이 회화 전반에서 南宗畫論, 그리고 그 화풍이 추구되었다. 이때 남종화풍이란 일반적으로 필묵 중심의 문인적인 정취가 느껴지는 양식으로, 이론적인 원류는 육조시대까지 거슬러 올라가나, 가장 가깝게는 명 중기의 심주, 文徵明 등에 의해 성립된 吳派의 영향을 많이 받았다. 리차드 반하트 외, 정형민 역, 『중국회화사 삼천년』(학고재, 1999), pp.232-236 참고.

¹⁰ 남종문인화를 비롯한 당시 중국의 회화의 요소들이 명말청초 화보에만 의지해서 조선으로 들어온 것은 아니다. 기록에 따르면 남종화풍의 전신이라고 할 수 있는 오파 계열의 작품들 역시 비슷한 경로로 전해진 사실이 확인되며, 남종문인화가의 작품들도 조선 수장가들의 소장 목록에 등장한다. 그러나 현재 확인해 볼 수 있는 전래 작품이 상당히 적으며, 기록에 나타나는 작품의 수 역시 절대적인 의미를 부여하기에는 그다지 많지 않다. 또한 일반 회화는 화보가 가진 복제와 대량 생산으로 인한 전파력이 부재하다는 한계점을 갖고 있다. 또한 본고에서 주목하고자 하는 부분은 이미지 자체보다는 이미지가 편성된 체계의 유입에 있기 때문에 일반 회화를 통해 수용되었던 독서 이미지는 논외로 했다. 유미나, 「朝鮮 中期 吳派畫風의 전래: 〈千古最盛〉帖을 중심으로」, 『미술사학연구』245(2005), pp.73-83; 황정연, 『조선시대 서화수장 연구』(신구문화사, 2012), pp.355-361, p.476, p.529; 유순영, 「명대 화가 심주(沈周)에 대한 조선시대인들의 인식」, 『문헌과 해석』47(2009), pp.136-153; 최경현, 「朝鮮 末期와 近代 初期의 山水畫에 보이는 海上畫派의 영향: 上海에서 발간된 畫譜를 중심으로」, 『美術史論壇』15(2002), pp.238-249; 박효은, 「홍성하 소장본 金光國의 『石農畫苑』에 관한 고찰」, 『은지논총』5(1999), pp.277-278 참고.

⁷ 다만 이 작품은 당대의 작품이 아닌 이후에 만들어진 모사본으로 추정된다.

⁸ 중국회화에서 은자의 도상, 은거의 모티프가 발전한 과정은 Richard Vinograd, *Wang Meng's Pien Mountains: The Landscape of Eremitism in Later Fourteenth Century Chinese Painting* (University of California, Berkeley, 1979), pp.1-35 참고.

⁹ 동기창은 당시 유행하던 禪宗의 영향을 받아 회화의 흐름을 南·北宗으로 나누어 직업화가풍을 北

산되었다. 화보가 성행하게 된 배경에는 명대 후기 蘇州, 杭州, 金陵 등 중국 강남 지방의 대도시를 중심으로 한 출판문화의 비약적인 발전이 있다. 이는 당시 시장경제의 활성화와 증인계층의 성장으로 인한 새로운 수요층의 형성이 일어났기에 가능한 현상이었다. 수요의 증가는 시장을 확대하고, 인쇄 기술을 개발·촉진했으며, 당시 독서 문화의 유행·오락화 경향과 상호 인과관계 속에서 출판시장이 크게 성장했다.¹¹ 그 결과 명대 말기부터 본격적으로 여러 분야의 서적들이 간행되었는데 이때 화보 역시 다양하게 기획·출판되었다.

다시 본 주제에 초점을 맞추면, 바로 이러한 사회·문화적 맥락에서 독서 이미지는 화보에 수록되어 유통되었다고 볼 수 있다. 이후에 더 자세히 언급하겠지만 화보에 실린 이미지들은 일차적으로 동시대 회화에서 차용되거나 소설, 잡극, 정보서 등 다른 서적의 삽화에서 유래된 것이었다. 그러므로 당시 일반회화에서 편재하던 이미지들은 자연스럽게 이러한 출판물들에 포함되었다.

일반적으로 모든 형태의 정보가 전달 수단이 되는 매체의 속성으로부터 영향을 받듯 수록 과정에서 독서 이미지에 화보라는 매체가 가진 성질들이 직·간접적으로 투영되는데 그중 중요하게 짚고 넘어가야 할 두 가지 특성이 존재한다. 첫째로 독서 이미지뿐만 아니라 화보에 수록되는 전체 이미지들은 각각 개별 작품 안에 독립적으로 흩어진 것이 아닌 어떠한 편집 기준에 의해 선별·분류된 이미지가 된다는 것이다. 이는 곧 이미지가 특정 편집·분류 체계 하에 놓이게 되는 것을 의미한다. 나머지 하나는 목판인쇄기법으로 인해 화보의 다량 복제와 대량 생산이 가능해지면서 이렇게 분류된 이미지들의 파급력이 전에 없이 높았다는 점이다. 그렇다면 조선으로 유입된 화보들 가운데 독서 이미지, 넓게는 남종화풍 문인산수화적 요소들을 수록한 것들이 어떠한 분류 체계를 가지고 있었는지를 알아보기 위해 조선 후기에 유입된 화보들 중 서로 성격이 다른 『고씨화보』, 『당시화보』, 『개자원화전』의 구성을 각각 살펴보겠다.¹²

¹¹ 명대 출판문화에 대해서는 오오키 야스시 저, 노경희 역, 『명말 강남의 출판문화』(소명, 2007), pp.15-44, 103-143; 고연희, 「17,18세기 중국의 판화서적 유통이 조선회화사에 미친 영향」, 『17·18세기 조선의 외국서적 수용과 독서문화』(혜안, 2006), pp.147-152; 진보라, 『『唐詩畫譜』와 朝鮮後期 繪畫』(이화여자대학교대학원 석사학위논문, 2006), pp.9-13 등을 참고하였다.

¹² 각 화보의 조선 유입시기에 대한 기준의 학설은 아래 표와 같다.

화보	조선 유입시기에 대한 학설
『고씨화보』	1606년 중국 사신 朱之蕃에 의해 유입 (송혜경) 1623년 이전: 洪命元(1573~1623)이 화보 감상 후 제시 (홍선표) 1614년 이전: 李邇光의 『芝峰類說』에 언급 (구본현)

1. 『고씨화보』: 名畫選集式 화보체계

『고씨화보』는 명 萬曆 31년(1603)에 항주의 雙桂堂에서 궁정화원화가 顧炳에 의해 편찬된 화보로 산수, 인물, 화조, 도석, 묵죽, 묵매, 초충 등 다양한 화목으로 이루어진 총 106점의 도판이 해당 작가의 소개와 함께 실려 있다.¹³ 이러한 순서는 판본별로 약간의 차이가 있지만 기본적인 구성은 같다. 이 화보의 구성은 매우 단순한 편으로 중국 여러 대가들의 작품을 시대 순으로 수록하고 있는데 1冊은 六朝에서 五代에 이르는 18명, 2책에는 송대의 31명, 3책에는 원과 명대에 이르는 31명, 4책에는 명 만력기까지의 26명의 작품(을 모사한 도판)들이 실려 있다.¹⁴ 이러한 편집·분류 체계는 명화선집식이라고 칭할 수 있으며 쉽게 접하기 힘든 유명한 화가들의 작품을 한 책으로 엮은 것이기 때문에 임무를 통해 그림을 배우거나 방하고자 하는 독자에게 매우 효과적인 교과서의 역할을 했다고 볼 수 있다.

다만 문제가 되는 부분은 분류의 정확성의 여부이다. 『고씨화보』는 동시대 회화의 경향은 잘 포착하고 있다고 평가 받으나 연대가 올라가는, 특히 북송 이전의 도판 대부분은 명시된 화가의 실제 화풍을 정확히 반영하지 않은 경우가 많다.¹⁵ 즉 특

『당시화보』	1621~1627년: 海原君 李健에 의해 유입 (최완수) 1623~1636년: 燕行士員에 의해 유입 (진보라)
『개자원화전』	1725~1776년 1708년 이전: 金昌業(1658~1722)이 趙正萬(1656~1739)에게 <撫孤松而盤桓>을 그려주었다는 기록에 근거 (김명신) 1700년 전후: 1703년에 이미 화보가 유입되었던 일본과 비교 (전연숙)

송혜경, 「『顧氏畫譜』와 조선 후기 회화」, 『미술사연구』19(2005), pp.159-160; 홍선표, 앞의 책(1999), p.284; 구본현, 「『顧氏畫譜』의 전래와 朝鮮의 題畫詩」, 『규장각』28(2005), pp.56-61; 최완수, 「謙齋眞景山水畫考」, 『濶松文華』29(1985), p.107; 진보라, 앞의 글(2006), pp.57; 김명신, 「朝鮮後期 南宗文人畫에 미친 芥子園畫傳의 영향」(이화여자대학교대학원 석사학위논문, 1991), pp.11-12; 전연숙, 「『芥子園畫傳』이 朝鮮後期 화단에 미친 영향」(홍익대학교대학원 석사학위논문, 2004), pp.17-18 참고. 여기서 논하는 화보의 종류 외에도 『海內奇觀』, 『太平山水圖』 등 기타 유형의 작품집, 일반 지리지, 정보서의 삽도 등에 포함된 산수관화들도 조선 후기 산수화에 많은 영향을 주었지만 이들은 화보의 체계를 분석하는 데에 적절하지 않음으로 논외로 하였다. 고연희, 앞의 책(2001); 박정애, 앞의 글(2008) 참조.

¹³ 『顧氏畫譜』에 관해서는 유순영, 「明末淸初의 山水畫譜 研究」, 『은지논총』14(2006), pp.371-374; 구본현, 앞의 글, 『규장각』28(2005); 송혜경, 위의 글(2005); 김홍대, 「322편의 시와 글을 통해 본 17세기 전기『顧氏畫譜』」, 『은지논총』9(2003); 박한설, 「『明刊 鮮裝의 顧氏畫譜에 關하여』, 『고서연구』16(1998); 변미영, 「『顧氏畫譜』와 朝鮮後期 山水畫」, 『기초조형학연구』5(2004) 등을 참고하였다.

¹⁴ 송혜경, 위의 글(2005) p.148 참고.

¹⁵ 송혜경, 위의 글(2005), p.153 참고

정 작가의 것으로 분류된 도판이라도 사실과는 다를 가능성이 있는 것이다. 이미 명대에는 오래된 대가들의 작품들 대다수가 소실되었고, 전세하고 있다 하더라도 고병이 그것을 실견할 수 있었을 가능성이 매우 낮았기 때문에 이러한 현상이 나타난 것으로 보인다.¹⁶ 이 점을 해결하기 위한 방법으로 고병은 후대에 그려진 방작, 모사본 등을 토대로 삼기도 했지만 더 많게는 동시대의 작가들의 화풍을 활용했다. 그러므로 전체적으로 보았을 때 『고씨화보』는 명시된 작가나 시대와 상관없이 명대의 화풍, 즉, 浙派와 오파, 소주 직업화가, 나아가 남종화파(松江畫派)까지 동시대의 표현양식을 종합적으로 구성한 화보라고 볼 수 있다.

『고씨화보』와 그 체계에는 이러한 한계점이 있었지만 화보를 소비하는 계층은 주로 원작을 감상하기 힘들고 화풍의 진위여부를 가릴 수 있는 감식안이 상대적으로 부족한 중인들이었다. 그렇기 때문에 남종화론의 유행에 힘입어 이 화보는 진작을 대체하는 범본으로서 널리 받아들여졌다. 마찬가지로 보다 더 진작에 대한 접근이 어려운 조선에서도 『고씨화보』의 도판들은 중국 대가들의 작품과 대등한 가치를 지닌 남종문인화의 경전으로 인식되었던 것으로 보인다.

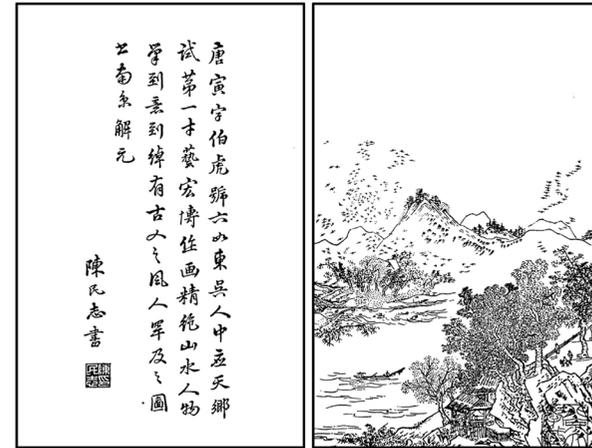
『고씨화보』에서 여가 행위를 하는 문인의 이미지가 나타나는 산수 도판은 총 9점이며 그중 독서 이미지가 표현된 것은 81번째로 수록된 ‘唐寅’이다⁵. 이 도판은 명대 화가 당인의 것으로 분류되었는데 고병이 정확히 어떤 작품을 근거로 이것을 제작했는지는 확실치 않으나 당인의 여러 그림들에서 발견되는 요소들이 복합적으로 나타나고 있다. 예를 들어 전체적인 구도는 〈春游女山圖〉(상해박물관 소장)의 상단부분을 클로즈업한 짜임새를 보이고, 물에 떠있는 배, 건물의 위치 등은 〈震澤烟樹圖〉(대만 대북고궁박물관 소장)와 유사한 것으로 미루어 보아 어느 정도 당인 화풍을 담은 도판이었다고 볼 수 있다.

2. 『당시화보』: 詩畫集式 화보체계

『당시화보』는 명말(1621년 이전)¹⁷에 항주 集雅齋에서 출판업자 黃鳳池에 의해 기획된 화보로, 제목에 명시되어 있는 대로 당나라 시기에 지어진 시와 함께 이를

¹⁶ 구분현, 앞의 글(2005), pp.49-51 참고.

¹⁷ 『唐詩畫譜』 初本の 간행 시기는 萬曆年間 이라는 사실 외에 정확히 알려진 바는 없으나 『顧氏畫譜』의 영향이 보이기 때문에 비슷한 시기에 제작되었을 것으로 생각된다. 또한 1621년에 黃鳳池가 『당시화보』 3종과 다른 화보를 엮어 『八種畫譜』을 간행했으므로 그 이전에 출판되었을 것이다. 이성미, 『한국회화사용어집』(다할미디어, 2007), p.53 참고.



5 「唐寅」『顧氏畫譜』

이 화보에는 총 161수의 시와 144점의 도판이 수록되어 있는데, 그 편집 체계를 살펴보면 우선 시형식에 따라 「五言唐詩畫譜」, 「七言唐詩畫譜」, 「六言唐詩畫譜」로 분류되어 따로 출간되었다.²⁰ 이어서 각 권에는 시의 원문과 도판이 짝을 지어 前圖後文 형식으로 배열되어, 마주 보는 두 면의 오른쪽에는 그림이, 왼쪽에는 시의 지은이와 제목, 원문, 글씨를 쓴 서예가의 이름과 낙관이 순서대로 구성되어 있다. 이러한 종류의 화보 분류 체계를 시화집류로 나눌 수 있으며, 일반적으로 시화집으로 엮이기 전에 그 모태가 되는 기존의 詩選集이 존재하여 여기에 삽화가 더해지는 형식으로 발전되기 때문에 편집 방식이나 순서에 있어서 그 틀을 따르는 경우가 많다.

『당시화보』에서 독서 이미지를 포함한 문인이 여가 생활을 하는 모습을 그린 도판은 「오언당시화보」에서 5점, 「칠언당시화보」에서 4점, 「육언당시화보」에서 13점이 발견된다. 이 도판들을 구성하는 이미지들은 대부분 각종 화보나 판화 소설, 희곡 판화 등 다른 출판물에서 이미지를 빌려왔기 때문에 일관된 양식적 특징을 보이

¹⁸ 『唐詩畫譜』에 대한 내용은 유순영, 앞의 글(2006), pp.377-381; 진보라, 앞의 글(2006)을 주로 참고 하였다.

¹⁹ 서문 작성자 3명, 삽화가 3명, 서예가 132명, 각공 2명의 이름이 남아 있으며 그 외에도 많은 참여자가 있을 것으로 생각된다. 참고로 현재까지의 연구에 의해 밝혀진 삽화가는 蔡汝佐, 丁雲鵬, 唐世貞 세 사람이고, 판각을 담당한 각공은 劉次泉, 王士珩 두 사람이지만, 당시 제작 환경을 고려했을 때 특정 개인의 작품이라기보다 분업화된 공정을 통해 여러 사람에 의해서 완성된 결과물이라고 할 수 있겠다.

²⁰ 「五言唐詩畫譜」, 「七言唐詩畫譜」, 「六言唐詩畫譜」의 출간 순서는 확실하지는 않지만 일반적으로 「오언당시화보」가 가장 먼저 간행되고 「육언당시화보」가 마지막으로 알려져 있다. 각각 50, 50, 61수의 시가 수록되어 있으며, 「육언당시화보」는 도판이 존재하지 않는 시가 17수 있다.

지 않지만 기본적으로 시의 내용을 도해하려는 목적을 가지고 있기 때문에 상당히 세밀하고 묘사적이다.²¹ 예를 들어 「육언당시화보」에 실린 백거이의 '自述'은 “구름과 안개 낀 날을 학이 외롭게 날고/ 비바람 몰아치는 깊은 산중에서는 용이 잠들어 있네/ 문을 닫고 옛 경전을 따라 생각하니 / 글을 쓴 지 이미 세 해가 족히 되었네”²²라는 내용의 시인데, 이를 회화화한 도판의 경우, 학, 구름 낀 산, 경전을 읽는 화자의 모습(독서 이미지) 등을 일일이 삽입함으로써 시의 내용을 최대한 시각화한 것을 확인할 수 있다.²³

그런데 일반적인 경향과 다르게 시의 내용과 관련 없는 이미지가 포함되는 사례도 찾아 볼 수 있다. 앞의 예시와 마찬가지로 독서 이미지가 포함된 「육언당시화보」 중 白浩然的 '秋晚'은 해질 무렵 눈앞의 풍경을 시로 묘사하는 내용인데 그 풍경의 일부에 독서하는 문인이 언급되거나 지적 화자 자신이 독서를 하고 있다는 내용이 부재함에도 도판에는 책을 앞에 두고 풍경을 바라보는

문인이 그려져 있다.²⁴ 이러한 양상은 앞장에서 몇몇 독서 이미지들이 작품의 전체 주제나 내용과 개연성 없이 채택되었던 것과 비슷한 것으로 보인다. 즉 여기서 유추할 수 있는 것은 시와 회화를 결합시킬 때 반드시 양쪽에서 묘사한 내용이 일치하지 않는 경우가 있다는 것이다. 실제로 시의도에서 시구와 이미지의 불일치는 중국 회화에서도 종종 찾아볼 수 있는 현상이며 캐힐(James Cahill)이나 류차오메이(劉巧楯)는 이것이 시의도 창작에서 주목적이 전적으로 내용을 도해하는 데에 있는 것



6 「六言唐詩畫譜」 『唐詩畫譜』 '自述'

7 「六言唐詩畫譜」 『唐詩畫譜』 '秋晚'

21 회화 분야에서도 시를 도해한 詩意圖가 유행했지만 실제로 『唐詩畫譜』에 영향을 준 것은 동시대 판화에서 보이는 이미지들로, 일반 회화와의 연관성은 더 연구해볼 문제이다. 게다가 시의도 자체도 화가의 신분, 목적에 따라 화풍 상에 큰 차이가 있기 때문에 만일 그 연관관계를 연구할 경우 이를 분리해서 계통을 나누는 등 신중한 접근이 필요하다.

22 “雲霞白晝孤鶴 風雨深山臥龍 閉門追思古典 著述已足三冬”

23 “해질 무렵 연기가 숲에 깃들고/ 오래된 집 오동나무에 이슬이 내리네/ 사방으로 기울어져가는 햇빛이 풀이 시들고/ 여러 집의 다들이 소리가 가을바람에 실려 오네(暮鳥煙棲林樹 高齋露下梧桐 一帶殘陽衰草 數家砧杵秋風)”

이 아니라 어떠한 형식이나 관습에 맞춰 (내용과 이미지의 호응 여부와 관계없이) 두 요소를 결합시키는 것 자체일 수도 있음을 보여준다고 지적했다.²⁴ 정리하자면 『당시화보』는 시를 도해한 이미지들을 엮는 분류 체계를 가진 동시에 도해를 수행하는 여러 가지 방식을 보여주고 있다고 할 수 있겠다.

3. 『개자원화전』: 圖案事典式 화보체계

『개자원화전』 初集은 남종화풍 문인산수화를 그리기 위한 이론, 재료, 기법, 소재 등 모든 정보를 망라한 최초의 종합 산수화보로, 1679년 금릉에서 간행되었다.²⁵ 여기서 말미에 ‘초집’이라고 명시되는 이유는 이후 추가적으로 발간된 2·3집과 구분하기 위함으로, 『개자원화전』 중 제1권 「樹譜」, 제2권 「山石譜」, 제3권 「人物屋宇譜」, 제4권 「模倣名家畫譜」 총 4권만이 초집에 해당된다. 이 화보를 기획한 사람은 李漁라는 금릉의 출판업자로, ‘芥子園’은 그가 경영하였던 書房의 이름이었다. 이어는 서문에서 자신을 상류 문인사회의 일원인 것처럼 소개하고 있으나, 실제로는 명대 후기부터 등장하는 중인계층 출신의 새로운 지식인층에 속하는 인물이었다고 여겨진다.²⁶ 초집의 도판을 그린 화가 王概 역시 마찬가지로, 일류 문인화가가 아닌 여항의 인기 화가정도로 알려져 있다. 이렇듯 초집은 학문적 태도를 가진 사인 계층이 아닌 판매를 목적으로 비전문적인 제작자에 의해 편찬되었기 때문에 정확성과 신뢰도가 떨어지며, 특히 도판이 전거로 삼은 작품에 대한 정보는 허위로 기재하는 경우가 잦았다.²⁷ 하지만 그럼에도 초집을 구매하고 읽었던 독자들에게는 앞서 『고씨화보』가 그랬던 것처럼 실제 대가들의 작품을 대체하는 존재였기 때문에 그만큼

24 James Cahill, *The Lyric Journey: Poetic Painting in China and Japan* 2nd ed. (Harvard University Press, 2002), pp.90-92; 劉巧楯, 「晚明蘇州繪畫中的詩畫關係」, 『藝術學』6(1991), pp.33-73 참고.

25 『芥子園畫傳』에 대한 전반적인 내용은 홍선표, 「상업출판 문화와 『개자원화전』 초집의 편찬내용」, 『한국문화연구원논총』12(2007); 유순영, 앞의 글(2006), pp.389-392; 김명선, 앞의 글(1991); 전연숙, 앞의 글(2004)을 주로 참고하였다.

26 『芥子園畫傳』 ‘初集’의 서문에 이어는 자신을 당대의 문인화가 李流芳(1575-1629)과 연관 짓고 있으나 기존의 연구에 따르면 허위사실일 가능성이 높다. 홍선표, 위의 글(2007), pp.44-46 참고. 또한 이어는 본래 희곡 작가로 더 알려진 인물로서 「笠翁十種曲」을 비롯한 16종의 희곡과 「笠翁十種曲」, 「無聲戲」와 「十二樓」, 「合錦廻文傳」 등의 소설가 그의 작품으로 알려져 있으며, 『一家言集』 중의 「閑情偶寄」는 희곡 이론을 포함, 崑曲 발전에 영향을 미쳤을 정도로 상당한 위치에 있었던 작가였다고 생각된다. 임종욱 편, 『중국역대 인명사전』(이화문화사, 2010) p.1413 참고.

27 홍선표, 위의 글(2007), pp.51-53 참고.

의 가치와 지위를 인정받았다.

『개자원화전』 초집의 편집·분류 체계는 일종의 사전에 가깝다고 할 수 있다. 초집은 남종화풍 문인산수화에서 사용되는 이미지들을 개별 작품에서 분절시켜 소재에 따라 특정한 순서로 배열하고 있다. 이는 일반적인 어휘사전, 혹은 백과사전과 유사한 구성 방식으로 이를 도안백과사전식 화보체계라 분류할 수 있다²⁸. 이러한 형식의 화보가 등장하게 된 배경에는 동시대의 圖說百科事典들, 더 넓게는 중국의 전통적 서적 유형 중 하나인 類書의 영향이 있었다. 유서는 항목별로 관련된 정보를 기존의 다양한 문헌으로부터 발췌하여 모아놓은 것으로 백과사전과 유사한 편찬 방식의 서적들을 통칭하는 개념이다.²⁸ 명말청초에는 그 유형이 세분화되면서 글만이 아닌 삽도를 통해 대상을 설명하는 『三才圖會』(1607), 『圖書篇』(1585)과 같은 도설백과사전들이 활발하게 간행되었다. 이들은 『개자원화전』 초집에 직접적인 영향을 주었으나 이미지가 분류대상이 아니라 개념을 설명하기 위한 삽도로 사용된다는 점에서 결정적으로 다른 성격의 분류 체계를 가진다.²⁹

다음 표2는 초집이 남종화풍 문인산수화의 요소들을 분류한 방식을 정리한 것이다. 이론적 내용을 실은 앞부분을 제외하고 이 화보는 산수화에 보편적으로 나타나는 이미지를 재현 대상의 종류(예를 들어 나무의 종, 인물의 신분 등), 표현양식(준법·점법 등), 표현양식의 전거 대상(대가), 이미지의 크기 및 대상의 개수 등의 기준에 따라 분류하고 배열하였다.³⁰ 현대의 관점에서 봤을 때 이러한 분류법은 명확성이나 통일성이 부족한 면이 있으나 당대의 남종문인화 계열 산수화를 통합적으로 분석하고 이미지를 사전화했다는 것만으로도 혁신적인 의의를 갖는다.

이러한 체계 하에서 독서 이미지와 관련된 요소들은 제3권 「인물옥우보」에 편성되어있다. 이 권에서는 인물, 동물, 건물, 기물 등 산수화를 그릴 때 사용되는 산수



8 「人物屋宇譜」 『芥子園畫傳』

표2 『개자원화전』 초집의 분류체계

권수	권제	소제	내용(세부 분류 및 배열 기준)
제1권	樹譜	序	제작 경위에 대한 서문
		書學淺說	기본적인 화론(육요, 삼병 등)과 법식(용필·묵법 등)
		設色各法	안료 및 기타 재료의 선택 및 사용법
		樹法	나무를 그리는 법(그루 수, 잎 표현법, 배치법 순)
		葉法	나뭇잎을 그리는 법(잎의 종류 순)
		夾葉及著色鈎藤法	나뭇잎에 따른 채색 법(잎의 종류 순)
		諸家樹法	대가들이 나무를 그리는 법(화가의 이름 순)
		諸家葉樹法	대가들이 잎이 난 나무를 그리는 법(화가의 이름 순)
		諸家雜樹法	대가들이 여러 나무를 그리는 법(화가의 이름 순)
		諸家松柏柳樹法	대가들이 소나무·측백나무·버드나무를 그리는 법(화가의 이름 순)
蕉桐花竹蒹葭法	파초, 오동나무, 꽃, 대나무, 갈대 등을 그리는 법		
제2권	山石譜	石法	돌을 그리는 법(개수, 배치법, 화가 순)
		皴法	돌에 사용되는 준법
		山法	산을 그리는 법(형태, 배치법, 삼원법 순)
		諸家巒頭法	대가들이 산봉우리를 그리는 법(준법 순)
		坡徑磯田石壁法	언덕, 길, 밭 등을 그리는 법
		流泉瀑布石梁法	강, 계곡, 폭포 등을 그리는 법
		水雲法	파도, 물결, 구름 등을 그리는 법
제3권	人物屋宇譜	點景人物	인물을 그리는 법(직업 혹은 신분, 행위, 시구 순)
		中號點景人物	중간 크기의 인물을 그리는 법
		極小點景人物	작은 크기의 인물을 그리는 법
		極寫意人物	극사의체로 인물을 그리는 법
		點景鳥獸式	동물을 그리는 법(종 순)
		牆屋式	건물을 그리는 법
		門徑法	울타리와 대문을 그리는 법
		城郭橋樑法	성곽, 다리, 물레방아, 우물을 그리는 법
		寺院樓塔法	사원의 탑, 누대, 입구를 그리는 법
		界畫臺閣法	계화로 건축물을 그리는 법
		舟楫式	배를 그리는 법
		器具法	실내 가구 및 기물을 그리는 법
제4권	模倣名家畫譜	橫長各式	대가의 작품 예시(장방형 화면)
		宮紈式	대가의 작품 예시(원형 화면)
		摺扇式	대가의 작품 예시(부채꼴형 화면)

²⁸ 심경호, 「한국 類書의 종류와 발달」, 『민족문화연구』47(2007), pp.85-86 참고.

²⁹ 圖說百科事典 형식이 직접적으로 보이기 시작한 것은 元대에 출간된 『事林廣記』와 『事文類聚』에서부터 알려져 있다. 최정임, 「『삼재도회』와 조선 후기 회화」(홍익대학교대학원 석사학위논문, 2003), pp.5-6 참고.

³⁰ 판본에 따라 제1권 「樹譜」의 초반부에 수록된 序, 書學淺說, 設色各法 세 장이 「名家畫訣與理論」라는 별개의 권으로 분리된 경우도 있다. 본 논문에서는 中國古畫譜集成編輯委員會 編, 『中國古畫譜集成』12(齊南: 山東美術出版社, 2000)을 참고하여 4권 체계를 따랐다.

(식물이나 석물, 산) 이외의 화면 구성 요소들이 총체적으로 제시되어있다. 이때 이미지들은 문장에서 분리된 단어처럼 각각 개별적 단위로 분절된 상태이기 때문에 마치 이미지를 오려내 붙인 것처럼 어떠한 맥락과 상관없이 무배경에 배치되어있다. 약 124점의 인물 이미지들 중 문인의 여가 생활과 관련된 것은 46점이며 분명하게 독서를 하고 있는 이미지는 총 6점이다. 이 이미지들은 나름의 분류 체계에 따라 배열되며, 이때 가장 상위에 해당하는 분류 기준은 표현양식(點景人物, 極寫意人物)이고 그 아래로 이미지의 크기, 인물의 사회적 신분 등에 따른 하위 기준들이 존재한다.³¹ 또한 각 이미지에는 인물의 수와 행위, 혹은 관련된 시구에 근거하여 명칭이 붙여져 있는데 독서 이미지들의 경우에는 臥讀式, 觀書式, 檢書式, 携卷式, 把書式 등으로 명명되어있다³².



9 「人物屋宇譜」『芥子園畫傳』중부분

한편 제4권인 「模倣名家畫譜」에도 독서 이미지와 관련된 요소가 있으나 이 권의 성격은 명화선집식 화보 체계와 동일하기 때문에 여기서 따로 논의하지 않겠다.

IV. 조선 후기 남종화풍 문인산수화와 화보의 체계

조선 후기의 문신 徐榮輔(1759~1816)가 남긴 『竹石館遺集』에는 흥미로운 기록이 존재한다. 그는 단양에서 배를 타고 청풍으로 가는 길에 대한 감상을 한 편의 시로 표현했는데 그 마지막에 이러한 구절이 있다. “볼수록 기이한 옥순 봉우리여/ 뱃길에 하표가 높기도 해라/ 십죽의 화필이 훨씬 좋게 느껴져서/ 개원의 준법으로 그리지 않았도오.”³² 여기서 ‘십죽’이란 『十竹齋書畫譜』를 지칭하는 것이며 ‘개원’은 『개자원화전』을 가리킨다. 화자는 옥순봉의 모습을 그리기에는 『개자원화전』의 준법보다 『십죽재서화보』의 것이 낫다고 말하고 있는데 이는 두 화보에 수록된 바위를 표현하는 여러 이미지들을 비교하는 것으로 보인다. 실제로 서영보가 옥순봉을 그

림으로 그렸는가의 여부와 상관없이 이 구절은 두 가지 시사점을 던져준다. 첫 번째는 어떠한 대상을 재현하기 위해 화자가 화보들에서 그에 걸맞은 준법, 혹은 이미지를 골랐다는 점이다. 그리고 두 번째는 화자가 봉우리를 표현하는 여러 표현방식을 동일한 계열로 인식하고 있다는 것이다.

조선 후기 회화, 특히 남종문인화가 화보로부터 이미지를 차용한다는 것은 이미 잘 알려진 바이다. 이것은 근본적으로 방작의 전통 및 창작 방식을 따르는 것의 일환으로 화보는 문인화를 그리고자 하는 사람이 배우고 체득해야 할 고인의 화풍을 대신하는 역할을 하였다. 이때 차용은 다양한 형태로 이루어지는데 『개자원화전』 「모방명가화보」의 ‘沈石田碧梧消暑圖’를 거의 그대로 방한 강세황의 〈倣沈石田碧梧消暑圖〉(개인 소장)처럼 전체를 임모하듯이 모방하는 경우, 정선의 〈廬山草堂〉(간송미술관 소장)처럼 『고씨화보』, 『개자원화전』 등 다양한 화보에서 여러 이미지를 빌려 조합하는 경우 등이 있다.³³ 또한 심사정은 〈雪中山水圖〉(일본 고려미술관 소장)에서 유사한 방식으로 『개자원화전』 「수보」의 서로 다른 여러 나무 표현법을 차용한 후 화제를 통해 “여러 고인의 각 필체를 방하였다(倣古人各體)”고 화제를 남겨 당시 화보에 대한 인식이 어떠한지를 조금 더 자세히 엿볼 수 있게 해준다.³⁴ 서영보가 옥순봉을 묘사하기 위한 이미지를 『십죽재서화보』에서 고른 것처럼 본고의 두 번째 장에서 논한 ‘이미지의 선택’에서 그 선택지들은 화보에 수록된 이미지 일 가능성이 매우 높다.

독서 이미지를 통해 살펴본 것처럼 화보의 이미지는 해당 화보가 가진 편집·분류 체계에 의해 분류되어 특정 속성으로 묶어진다. 이는 특히 화보의 목차에서 가장 극명하게 확인할 수 있는 것으로 『고씨화보』의 이미지들은 여러 대가의 화풍을, 『당시화보』는 시를 도해하는 여러 방식들을, 그리고 『개자원화전』은 남종문인화 계열의 산수화에 사용되는 모든 이미지들을 소재 및 세부 하위 기준에 의해 하나의 계열, 또는 類로 편집한 것이다. 그리고 계열이 형성되었다는 것은 곧 선택의 범주, 선택지의 목록화가 일어났다는 것을 의미한다. 예를 들어 독서를 하는 문인의 이미지가 필요할 때 앞에서 본 「인물옥우보」의 이미지들은 작가가 고를 수 있는 선택지의 목록이 된다.³⁵ 이것은 여러 작가들이 방작, 고사, 기록, 시의 등 각기 다른 내적 텍

³¹ 양식의 명칭이 둘로 나누어져있지만 넓게 보았을 때 모두 남종문인화풍의 간략하고 단순한, 소박한 필체에 해당되며 정도의 차이를 보일 뿐이다.

³² “玉筍狀轉異 船行霞標峻 彌憐十竹筆 不寫芥園皴” 「自丹陽郡 舟下清風」, 『竹石館遺集』1. <http://db.itkc.or.kr/itkcdb/text>(2016. 1. 12 검색).

³³ 오혜진, 앞의 글(2015), p.90 참고.

³⁴ 김홍대, 「朝鮮時代 倣作繪畫 研究」(홍익대학교대학원 석사학위논문, 2003), pp.78-79 참고.

³⁵ 조선 후기 산수화에 나타나는 모든 언거 이미지가 화보에서 차용되었다고 확정하는 것은 아니지만 적어도 화보를 접한 후에는 유사한 자질을 가진 이미지들을 이러한 체계의 일부로 편입시켜 인식했을 것이라고 추정하는 것이다.

스트를 외시하는 데에 같은 독서 이미지를 사용하게 된 근거가 되며 더 나아가 이미지를 선택해 차용하는 것(곤 방작)이 남종문인화의 창작법이라고 했을 때 내용과의 개연성이 부재한 이미지의 선택에 당위를 부여할 수 있다. 쉽게 예를 들어 앞에서 본 심사정의 <방심석전산수도>에서 독서 이미지는 이 작품이 심주의 방작이라는 점에서 화면 위에 나타나야 할 아무런 이유를 가지지 못하지만, 남종문인화라는 장르가 선택하여 차용하는 예술이라고 했을 때 그 창작 방식을 충실하게 따른 결과물이 된다. 즉 화보의 체계는 조선 후기 남종화풍 문인산수화의 창작 체계로 확장되는 것이다.³⁶

그런데 여기서 주목해야 할 점은 화보의 이러한 편집·분류 체계가 인간의 지적 활동 방식과 유사하다는 것이다. 일반적으로 정보나 사실들은 이를 가르고 묶어주는 분류라는 행위를 통해 유의미한 지식이 된다.³⁷ 대상을 범주화하고 다른 것들과 구분해 기존의 지식체계에서 어떤 위치에 놓아야 할지 파악하는 것은 그것을 이해하기 위한 기본적인 활동이다.³⁸ 화보의 체계 역시 산재되어있던 이미지들을 분별·범주화하여 그 속성에 따라 체계적으로 배열했다는 점에서 마찬가지로 지적 활동의 일부라 할 수 있다. 그러므로 남종문인화의 의미 체계를 형성하는 화보의 체계를 파악하고 체득해 창작에 활용하는 것은 결국 어떠한 감성적 표현행위보다는 지적 행위, 즉 공부에 가까운 메커니즘을 가지게 되는 것이다.

지식을 체계적으로 분류, 정리하고 조직화하는 경향은 실제로 조선 후기 문인 사회에서 유행했는데 이는 당시 명말청초에 출판된 수많은 서적, 그리고 이를 수반하는 당시 중국 문인 문화의 유입과 관련이 있는 현상이었다.³⁹ 남종문인화 역시 문인 문화의 일부로서 지적 파악의 대상으로 여겨졌을 것으로 생각되는데 이를 직접

³⁶ 이러한 체계가 가진 특징이자 또 하나의 가능성은 화보의 체계 바깥에 있는 이미지, 즉 일반 회화의 이미지도 관념적으로 당시 작가나 감상자들에 의해 체계의 일부로 편성되었을 수 있다는 점이다. 일반적으로 인간은 지식이나 정보를 자신이 가지고 있는 체계에 편입시켜 소화하는 경향이 있다. 그렇기 때문에 일반 회화에서 발견되는 이미지라도 화보의 체계를 접한 이후에는 비슷한 방식으로 이미지를 분별시키거나 기준이 되는 속성에 따라 분류해 처리했을 것이라고 예상해볼 수 있다. 실제로 심리학 분야에서는 인간이 새로운 정보를 기억에 저장할 때 사전에 장기기억에 저장되어있는 지식을 바탕으로 그것을 체계화하는 범주군집화(categorical clustering) 현상이 일어난다는 것이 연구를 통해 밝혀졌다. 이때 미리 저장되어 있는 조직화된 지식의 묶음을 스키마(schemas)라 한다. Michael W. Eysenck, 이영애, 이나경 역, 『간단 명료한 심리학』(시그마프레스, 2004), pp.370-372 참고.

³⁷ 안정훈, 「中國文學과 目錄學에서의 類書의 자리」, 『중국문학』40(2003), p.49 참고.

³⁸ 주 36 참고.

³⁹ 장진성, 「조선 후기 미술과 『임원경제지(林園經濟志)』: 조선 후기 고동서화(古董書畫) 수집 및 감상 현상과 관련하여」, 『진단학보』108(2009), pp.121-122.

보여주는 문헌 기록 중 하나가 徐有槩의 『林園經濟志』이다. 문인의 여가생활을 위한 정보들을 편집한 유서라고 할 수 있는 이 책은 서화 창작법, 감상법 등 그림과 관련된 정보를 체계화하는 항목을 가지고 있는데, 이 부분들은 구성면에 있어서 당시 유입된 화보의 영향을 상당히 받은 것으로 보이며, 비록 인용의 단계에 가깝지만 이미지를 분류하려는 시도도 찾아 볼 수 있다.⁴⁰ 게다가 화보는 인쇄된 출판물로서 보통 추상적 관념으로 존재하는 체계를 시각화해 그것의 파급력을 극대화할 수 있는 매체이기 때문에 『임원경제지』의 사례를 제외하고서도 조선 후기 사회에서 영향력이 상당했을 것으로 생각된다.

여기서 본 논고의 출발점이 되었던 의문으로 돌아가려 한다. 편재하는 이미지, 화보의 모방, 그리고 이를 가능하게 하는 체계가 상호작용하는 남종화풍 문인산수화에서의 방고참금, 창작이란 무엇인가를 질문했을 때 밝혀내야 할 것은 이것이 어떤 형식의, 어떤 속성을 가진 예술 장르인가의 문제이다. 앞서 미리 언급했지만 조선 후기 남종화풍 문인산수화는 근대 이래에 개인의 내면에서 출발해 외부 세계로 표출되는 감성, 이념 등에 주안점을 두는 회화 장르와는 근본적으로 다르다. 남종문인화의 목표는 문인화를 지적 파악의 대상에 놓고 일반적으로 공부를 하듯이 이와 관련된 지식, 정보, 체계를 체득하여 내면화하는 것이다. 즉 이것은 지적 행위의 형식을 가진 '문인'의 예술이다. 그 지식의 습득이 충분히 이루어졌을 때 작가는 체계 속에서 적절한 요소를 선택하고 차용하여 적절하게 자신의 방식으로 결합·적용시킬 수 있게 되며 이는 결국 작품 안에서 옛것을 통해 창작을 이루는 원리가 된다.

V. 맺음말

내가 새로운 것을 전혀 말하지 않았다고 하지 마시라. 소재들의 배치가 새롭다. 테니스를 칠 때 두 사람이 똑같은 공을 치지만, 그중 한 사람이 더 잘 맞추지 않는가. 내가 낡은 단어를 쓴다고 지적할 것이다. 마치 같은 생각이 다르게 배치되어 다른 형태의 담론을 만들어 내지 않는다는 뜻이 말이다. 이는 같은 단어가 다르게 배치되어 다른 생각을 만드는 것과 같은 이치이다.⁴¹

⁴⁰ 『임원경제지』 중 『遊藝志』 권5 「畫筌」에는 매화·대나무·난의 이미지가 화보식 구성으로 수록되어 있는데 모두 다른 화보에서 이미지를 가지고 온 것이다.

⁴¹ Blaise Pascal, Honor Levi trans., *Pensees* (Oxford University Press, 2008)에서 인용. 첫 문장의 번역은 움베르토 에코, 김운찬 역, 『일반 기호학 이론』(열린책들, 2009), p.9에서 재인용.

위의 문장은 17세기 프랑스의 철학자 파스칼(Blaise Pascal, 1623~1662)의 말이지만 조선 후기 남종화풍 문인산수화의 창작론과 일맥상통하는 부분이 있다. 옛것을 방하여 새롭게 배치해 창작을 한다는 명제는 본고에서 계속해서 증명하고자 한 것이며 결국 남종문인화의 예술적 가치, 방고참금의 정신, 창생성이 어디서부터 창출되는지를 짐작하게 해준다.

본고에서는 독서 이미지를 중심으로 조선 후기 남종문인화 계열 산수화에서 같은 조형적 특징을 보이는 이미지가 서로 다른 내용을 표현하기 위해 사용되는 현상을 분석하고 각 이미지들이 외시하고자 하는 내용과 반드시 관련성이 있지 않은 어떤 기준에 의해 선택된 것임을 밝혔다. 그리고 그 기준이 되는 체계가 당시 중국으로부터 유입된 화보에서 온 것으로 가정하고 화보에서 이미지를 편집·분류하는 체계들을 알아보았다. 이 두 가지 요소는 방고주의라는 남종문인화론의 특성과 화보로서 인쇄매체가 가진 속성으로 인해 독특한 방식으로 결합되어 조선 후기 남종화풍 문인산수화의 창작 체계로서 작용하였다. 화보로부터 비롯된 이 체계는 일반적으로 지식을 습득하고 분류하는 방식과 매우 유사하며 이러한 점은 남종화풍 문인산수화가 표현적인 것이 아닌 지적 행위의 원리를 가진 예술 장르임을 보여준다. 중국에서 출판된 화보가 조선으로 유입되어 탄생시킨 이러한 양상들은 전통회화를 새로운 인식의 틀에서 이해할 수 있는 발판을 마련해 준다. 또한 조선 후기 외에도 다른 시대, 그리고 같은 화보를 공유했던 다른 동아시아 문화권에서 이러한 인쇄된 이미지들이 각각 어떤 체계적 변화를 일으켰는지는 앞으로 흥미로운 연구과제가 될 것이다.

주제어 keywords

남종문인화 southern school literati style painting, 산수화 landscape painting, 조선 후기 late Joseon period, 화보 painting manual Huapu, 개자원화전 The Mustard Seed Garden Manual of Painting, 고씨화보 Master Gu's Painting Manual, 당시화보 Illustrations of Tang Poems

투고일 2016년 2월 15일 | 심사일 2016년 2월 29일 | 게재확정일 2016년 3월 14일

참고문헌

논저

고연희 Kho, Youenhee, 「鄭叡의 眞景山水畫와 明清代 山水版畫 The Real Scenery Landscape Paintings by Chŏng Sŏn and the Landscape Prints in the Late Ming Early Qing Period」, 『美術史論壇 Art History Forum』9, 1999.

송혜경 Song, Hye-kyong, 「『顧氏畫譜』와 조선 후기 회화 KushiHuapu and Late Chosŏn Dynasty Paintings」, 『미술사연구 Journal of Art History』19, 2005.

오혜진 Oh, Heyjin, 「조선 후기 산수화의 연거(燕居) 이미지 Leisurely Life Images in Late Joseon Period Landscape Paintings」, 이화여자대학교대학원 석사학위청구논문 M.A thesis, Seoul: Ewha Womans University, 2015.

유순영 Yu, Soon-young, 「明末清初の 山水畫譜 研究 A Study on the Manuals of Landscape Paintings of the Late Ming and Early Qing Period」, 『온지논총 The Onji Collection of Works』14, 2006.

장진성 Chang, Chin-Sung, 「조선 후기 미술과 『임원경제지(林園經濟志)』: 조선 후기 고동서화(古董書畫) 수집 및 감상 현상과 관련하여 So Yu-gu's Imwonkyongjeji and the Art World of Late Choson Korea」, 『진단학보 Chintanhakbo』108, 2009.

홍선표 Hong, Sunpyo, 『朝鮮時代繪畫史論 The Theory of Joseon Period Art History』, 문예출판사 Seoul: Munye, 1999.

홍선표 Hong, Sunpyo, 「전통회화의 창작관습-모방의 이념과 유형 Conventions in Traditional Painting: The Ideology and Patterns of Imitation」, 『모방과 창조(이화여자대학교박물관 국제학술심포지엄 자료집) Imitation and Creation』, 2013.

Cahill, James, *The Lyric Journey: Poetic Painting in China and Japan* 2nd ed., Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2002.

Imitation and Creation of Late Joseon Period Southern
School-style Literati Landscape Paintings
The Acceptance of Painting Manuals' Categorizing System

ABSTRACT

Oh, Heyjin

In late Joseon period Southern school-style literati landscape paintings a group of standardized pattern-like images become omnipresent. These images, which can be any objects, are repeatedly imitated in various paintings. Another unique characteristic of these images is the fact that they denote separate themes or contexts in various paintings even though they share nearly identical figurative features. The purpose of this study is to reveal the inner meaning system that enabled the repetition and polysemy of these pattern-like images. One hypothesis is that this phenomenon was influenced by the act of imitating Painting manuals, Huapu, imported from China. By proving this, the study attempts to understand how imitating painting manuals burgeoned creation, and also what kind of art form Southern school literati painting has. In Joseon, painting manuals were perceived as a canon, containing the artistic spirit of the late masters, which should be followed in order to practice theories of Southern school-style literary painting. By categorizing images according to individual properties, painting manuals provided a range of options to choose when an artist needed a certain image, enabling identical images to be used in various paintings. Moreover, this method of approach is similar to the way people categorize and systematize knowledge and information. This implies Southern school literati painting's art form is close to method of learning in general. In brief, mastering the images (and also the categorizing system) of painting manuals and arranging them in a new original way could be understood as how creation was formed in Southern school-style literati landscape paintings.