

2012년 동양미술사학회 정기학술대회

<韓·中 수교 20주년 기념 국제학술대회>

일 시 : 2012년 11월 3일(토) 13:00

장 소 : 국립중앙박물관 소강당

주 최 : 동양미술사학회

후 원 :  동북아역사재단
NORTHEAST ASIAN HISTORY FOUNDATION

이 발표논문집은 2012년도 동북아역사재단의 지원을 받아 발간되었습니다.

국제학술대회 <韓·中 수교 20주년 기념 학술대회>

2012. 11. 3(토) 13:00 | 국립중앙박물관 소강당

Program

13:00 – 13:20 **개회사 및 회장 인사**

Session I

13:20 – 13:55 **清代 康乾時期(1654-1799) 宮廷繪畫와 淸宮 檔案製作의 관계 연구**

발표자: 조민주 趙敏住 (절강대학교 浙江大學 藝術學系)

13:55 – 14:30 **黃賓虹 산수화의 시기 分期 - 필묵 변화를 중심으로**

발표자: 김원경 (국민대학교)

14:30 – 15:05 **중국회화와 비교한 조선시대 회화의 특징**

-조선전기 소상팔경도(瀟湘八景圖)를 중심으로

발표자: 박해훈 (국립중앙박물관)

15:05 – 15:25 **휴 식**

Session II

15:25 – 16:00 **揚州 徽商의 문화적 욕구와 그림시장에 미친 영향**

발표자: 유미경 (전북대학교)

16:00 – 16:35 **중국 미술시장 분석: 현황과 성장 요인**

발표자: 서진수 (강남대학교 경제학과 교수, 미술시장연구소 소장)

16:40 – 18:00 **종합토론** 사 회: 박은화 (충북대학교)

토론자: 유미나(원광대학교), 이상규(K-옥션 대표이사), 이주현(명지대학교)

18:00 – 18:10 **폐 회**

특별기고 : 蘇東坡 赤壁賦의 조선적 형상화

- 謙齋 鄭敦의 1742년작 <漣江壬戌帖> 新화첩본에 대하여

이태호 (명지대학교)

清代 康乾時期(1654-1799) 宮廷繪畫와 淸宮 檔案製作의 關係 연구

조민주 (절강대학교)

《清代康乾时期(1654-1799) 宫廷绘画和清宫档案制作之关系研究: 以彩色河图为主

赵敏住 | 浙江大学 艺术学系

清代初中期,内务府造办处是宫内管理、制作和贮藏各种图画以及工艺品的核心机构。其中,内务府造办的“画作”和“舆图处”是专门管理、制作图画和地图的机构,它们都附属于一个上级单位,即内务府造办处。按照现在存留下来的内务府造办处活计档以及清代史料,画作的图画绘制和舆图处的地图测绘的程序非常类似,都是在清代宫廷图画制作制度以及奏折下令的控制下,受上部官员和皇帝的筹划和要求及控制而产生的。《内务府造办处清档》是造办处下属负责机构,不仅包括关于工艺品的内容,而且宫内图画的制作数量、目的、过程、管理办法等为我们提供了相当丰富的原始材料。最近美术史界关于《内务府造办处清档》的研究正在迅速增加,在清代档案的基础上,主要研究包括陶器、瓷器、玉器等工艺品,清代画院制度也是研究的主要内容。从清代宫廷图画庶务制度学的角度进而补充文字档案生产“图画档案”,这一层面上进行的研究不多。考虑到造办处及其机构在档案制作过程中的特色,我们能够想象其实很多造办处制作的图画是给上部机构接办而报告的档案的一部分。从图画档案的角度来看造办处制作的图画,《内务府造办处清档》有着非常重要的作用。即在分析造办处在“作”产生而在“库”保存的作品本身价值之前,造办处制作的图画基本上都受到宫廷档案内容以及其制度系统的影响。因而,深入研究宫廷档案制度能够给我们提供各个不同图画制作所分享的宫廷中基本原则。在这种情况下,比较分析绘画制作的“画作”和地图制作的“舆图处”这两个图画制作机构同时被内务府造办处管理的情况,是很值得的。本章从清代宫廷制度史的角度来分析宫廷绘画制度及与地图和绘画制作之间的关系,深入地探讨当时宫廷里制作的各种地图产生的制度学的背景。

从宫廷里的画家制作各种图画的程序而言,我们应该考虑当时奏折控制整个图画事务的方法。按照留下来的内务府造办处的《内务府造办处清档》,在宫廷里“地图制作步骤”和“绘画制作”大同小异,这两个部门都是为奏折里的内容筹划而制作。以雍正时期为例,无关丁矣鹏、焦秉贞、唐岱等的宫廷画家、或者富拉

他、陈文涛、花善、五十八等的测绘者，都首先接办上部机构安排的绘制工作项目。即皇帝或者高级官员安排工作人员和图画的内容以后，他们才开始制作草稿，在皇帝批准草稿之后，宫廷画家们才开始制作正本图画，最终拿到“养心殿造办处图记”印章后给皇帝阅览。为了制作一幅画，奏折里的内容不仅决定了绘画和地图的数量、人员、时期等，还得详细地指示图画的内容、大小、彩色、材料等等。比如，雍正五年的造办处档案里记载：“四月廿九日柏唐阿班达里沙、王幼学、画画人戴正、戴越、张为邦、丁观鹏等六人合画《午瑞图》一幅。六人又名画一幅。本日西洋人郎世宁画《午瑞图》一幅。：五月初二日据圆明园来帖内称，司库常保持来册项三册。传旨：尔等量册项上字意，应画山水、应画花卉即画花卉。其画山水处着唐岱画，其画花卉处着里边画画人画，俱要合册上的字意。钦此。”还有乾隆二年十一月如意馆奏折里也具体地明示制作一幅画的步骤：“十一月二十三日，七品首领萨木哈、催领白世秀来说，太监胡世杰传旨：画《明妃上马图》横披一张，意思即昭君出塞，人物树木着丁观鹏画，山子留下着唐岱画，名款留着，请旨再落款。钦此。于本月二十六日画得《明妃上马图》稿子一张，七品首领萨木哈持进交太监毛团、胡世杰呈览。奉旨：照样准画。钦此。于本年十二月十三日，七品首领萨木哈、催总白世秀将画得《明妃上马图》一张交太监毛团、胡世杰、高玉呈进讷。”除了这些例子以外，在清代档案中的这种记载不计其数，就是说宫廷画家制作图画时也充分继承了这种上下传旨而绘制的传统。我们很惊奇地发现这也出现在清代宫廷里地图制作中。现藏于北京第一档案馆的《内务府造办处清档》里就丰富地说明清代初中期宫内地图制作的这种面貌。其中，雍正五年九月二十日的奏折中详细地指示一幅地图里绘制的内容：“据圆明园来帖内称，郎中海望钦奉上谕：单十五省的舆图画一份，府内单画江河水路，不用画山，边外地方亦不用画。其字比前进的图上的字再写粗壮些。用薄夹纸叠做四摺。再画十五省的舆图一张，府分内亦不用画山，单画江河水路，其边外山河俱要画出，照以前写满汉字。查散克住处不用添上。钦此。于十月初一日画得。”同年十一月三日郎中海望传：“着将铜板全省舆图再印刷二份备用。记此。”还有雍正八年七月和十一月三日的奏折里也指明了地图制作办法和各个地图制作的数量：“（七月）十一日主事诺赫图来说，内务府总管海望传：将四寸一格十五省单舆图画十五张，印成木板舆图；挖嵌十五省舆图十五张，俱着色预备随侍用。二十日传画水利营田图，用矾连四纸二十张，交柏唐阿八十承办”，再有，雍正六年

正月十七日的档案要求测绘者抄录前人的地图：“郎中海望奉旨：照先画过的全省小舆图再画二张，将省城写出位址。钦此。” 乾隆八年十一月十五日的奏折也指示河渠图里的具体内容：“乾隆八年十一月十五日副司库柏唐啊赫慎来说太监胡世张王交，河道沟渠图纸样一张传，照此河道沟渠图画三尺一里格式另画一张，其中宫殿以及房屋详加斟酌填添入图内细细画妥伺候呈览，钦此。” 乾隆四十三年六月二十六日浙江巡抚臣王亶望的奏折中更详细地记载当时奏折对河工图制作之间的关系：“海塘情形每两月奏报一次，现当紧要转关之时，朕心甚为廛念，着该抚于下月绘图再奏一次，以慰悬注，又批阅该抚进到之图未为清晰。该抚从前节次进呈之图，塘内用深绿，中泓用深蓝，阴沙用水墨，各色绘画分明。今此次所进之图，仅用淡色勾描，不分深浅，未能一目了然。着并谕该抚嗣后进图仍照旧式，分别颜色绘画。将此” 正如我们在这些档案中所看到的一样，清朝上部机构关于包括绘制地图的内容和绘制办法等因素在绘制之前或者绘制过程中一般都具体安排了。

考虑“画作”的奏折内容，在宫廷里呈览图画时，上部机构“不称旨”，所以按重旨改画的情况频繁发生。并且，在图画制作过程中，画家不断被督催和查核，进而修正图画里的内容和表现方式。雍正四年六月初日的奏折里指示著名的西洋画家，郎世宁改画：“此样画得好，但后边几层太高，难走，层次亦太近。在着郎石宁按三间层内的远近照小样另画一份，将此一份后一间收出以便做玩意用。钦此。于八月十七日画得深远画片六张并原样二张，海望持进贴在四宜堂内。” 还有同年二十六日也下令改画：“据圆明园来帖内称，太监杜寿交来美人画一张。传旨：美人头大了，另改画，下颏、肩膀俱要衬合着画。钦此。” 雍正五年正月六日太监王太平传旨：“西洋人郎士宁画过的者得小狗虽好，但尾上毛甚短，其身亦小些，再着郎世宁照样画一张。钦此。于二月二十日画得一张呈进。廿九日又画得一张。” “不称旨”的画家甚至都要受到革职、停减少俸银等。从清代地图制作来看，这种现象也不断出现。按《行水金鉴》里的记录，甚至康熙朝河道总督，靳辅（1633-1692）进贡的河图也屡次“不称旨”，所以他聘周洽再次绘制更精确的河图：“因靳公每年所进河图俱不称旨，浼予绘黄、运两河图进呈。” 在清代奏折里改地图的内容不计其数。“雍正七年五月二十一日郎中海望奉旨：尔先呈进的舆图上所有大府没写全，着将大图查明，俱名添写。钦此。于本日郎中海望传旨：着柏唐阿八十将土府查明持赴圆明园以便添写。记此。”还有，“雍正五年四月十

五日据圆明园来帖内称，郎中海望画得舆图二张呈进。奉旨：舆图上的汉字再写小了，着另写。舆图改做折叠棋盘式。钦此。”一般改地图的原因是不准确地反应当时的行政区域范围和地名，或者里面绘制的地方的位置不准确等等。因为宫廷里绘制的许多地图用于军事目、行政管理、治水等的目的，地图里反映当代地理信息的准确性是首要任务。关于造办处档案的管理办法，吴兆清解释说，雍正时期造办处专门设立了接办、督催、查核和奏销活计的机构，然后“最后签画的机构均有活计房、查核房、督催房、汇总房、钱粮库和档房，说明这六个机构是造办处承办活计的六个平行办事机构”。造办处里制作的地图或者绘画也不例外，都是必须经过接办、督催、查核和奏销的管理系统从而才能进行制作。这就是说清代用奏折来管理图画制作系统已经很普遍了，而到雍正以后用档案来管理活计制作的过程就更严格和系统化了。

就此而言，我们能想到宫廷画家制作草稿的文化就是另一个功能。聂崇正曾经提及过宫廷绘画的草稿制度的重要性，《康熙南巡图》以及其他许多宫廷绘画有正本之前制作的草稿。并且，他还着重说明了宫廷绘画制作的系统步骤：“所有的作品都必须由画家画出草图，然后由太监呈交皇帝审查，经过皇帝点头同意，画家才能正式作画。”关于这样的程序，杨伯达简明地说明，“一幅作品的完成有降旨、审稿、审画等步骤。”在宫廷测绘地图的事也不易。考虑清代造办处的接办、督催和查核一系列过程，以及活计房、查核房、督催房、汇总房、钱粮库和档房等相关机构的设置，就会说制作一幅地图或者绘画的草稿是制作者人跟上部管理机构之间沟通的手段，即档案的一部分，即就会说“图画档案”。

以上是清代画家在宫廷里的地图测绘和绘画制作基于共同制度学的背景。在宫廷中制作一幅地图和制作一幅绘画作品都得经过多层的步骤，每个步骤中都是受文字档案控制的。因此，在宫廷里绘制的图画无关是审美性的绘画或者地图，基本上都不会超越奏折里的内容以及皇帝和上部机构对图画制作的理解，因而，绘制者自己的思想也会受到一定的限制。特别是为行政和军事目制作的地图，虽然有的地图按传统山水画方式制作而艺术性很强，但实际上，也必须由上级机构决定或由皇帝的传旨控制而绘制。所以，不像一幅文人山水画，在宫廷里的绘制者开始画画之前，其画画的目的、内容和方法等基本事项都已经被皇帝及政府机构和官员按政策基本限定。

清代 康乾時期(1654-1799) 宮廷繪畫와 清宮檔案製作의 關係 研究: 彩色河圖 문제를 중심으로

조민주 | 절강대학교

1. 서론

청대 강건시대(1654-1799)에는 정부의 활발한 수리사업으로 강과 관련된 지도가 다량 제작되었다. 이러한 지도를 통틀어 중국에서는 간단히 ‘河圖’라 부르며 황하도, 운하도, 하공도, 하원도 등이 이에 속한다. 하도는 중앙관료, 지방관료, 河圖總督、漕運總督 등처럼 강과 관련된 일을 하는 관료들의 주도하에 의해 주로 제작되었다. 청대 하도는 輿地圖나 世界地圖처럼 국가와 세계에 대한 전체적인 지리정보를 모두 보여주려 하기보다 수로정보, 준설사업, 댐건설등 특정 목적과 주제에 맞게 재현하기 위해 만들어 졌다. 또한 측량에 의한 수치적 결과를 2차원평면에 반영하는데 중심을 두었던 서양의 지도제작방법과는 달리, 이름이 있는 특정 강과 수로에 관한 지리정보와 인문지리적 경관을 동시에 시각적으로 반영하는데 치중했고, 이를 위해 전통 중국회화의 기교를 십분 이용했다. 전통 회화방식을 차용한 하도는 清末까지도 활발하게 제작되었으며 근래에 북경과 대만에서의 열린 전시를 통해 그 예를 비교적 쉽게 찾아볼 수 있다. 특히 남아있는 청대 궁정 기록에서 丁觀鵬, 唐岱,(1673-1752) 焦秉貞(1678-1735)등의 궁정화가들이 적극 참여한 예도 빈번 보여지고 있다. 이들 화가들은 공통적으로 입궁하기 전에 모두 산수화에서 두각을 나타냈으며, 입궁후에는 판화, 궁정벽화, 지도등의 실용적인 圖畫제작에 적극적으로 참여했다. 이러한 경계를 넘나드는 궁정화가들의 도화제작은 지식과 시각적 기록사이의 관계가 어느때보다 더 밀접했던 당시 사회상을 보여주고있다.

특히, 청대 만들어진 하도 중에 상당수가 황제의 명령에 따라 혹은 황제에게 보고하기 위해 청대 檔案 문서의 형식을 갖춰 제작되었는데, 그중 신하가 임금에게 올리던 문서인 奏折의 附圖로도 제작되었다. 청대 康熙帝때에는 內務府에 造辦處라는 특별기구를 설립했는데, 이곳은 군사지도, 공예품, 산수화, 궁정벽화등을 전문적으로 제작, 관리, 소장하던 기구였다. 내무부 조반처는 다시 여러 하위기구로 나뉘고, 그중 “畫作”은 회화에 관한 업무를 “與圖處”는 지도에 관한 업무를 전담했다.

두 기구 모두 하나의 상부기구, 즉 내무부 조반처의 통제를 받았다. 현재 남아있는 《內務府造辦處各作成做活計清檔》과 청대사료를 살펴볼 때 회화와 지도는 궁내에서 매우 비슷한 절차를 거쳐 제작되었으며, 조반처 내에서 두 기구의 위상이 대동소이 했음을 알 수 있다. 또한 조판처에서 일하는 화가들은 한곳에 머물러 있지 않고 이동이 빈번했는데, 각자의 재능을 전문화하고 다른 화가들과 협업을 통해 《黃河圖》, 《南巡圖》와 같은 규모가 큰 도화를 끊임없이 생산해 낼 수 있었다.

지금까지의 청대 궁정회화에 대한 연구에서는 조판처 화가들이 상부기구의 명령과 통제속에서 자유롭지 못했다고 결론지어지는 예가 많았는데, 오히려 학문과 지식이 현재와 같이 전문화, 분절화 되기 이전, 이들은 황제가 원하는 특정 지식을 ‘정확히’ 재현하기 위해 불가피 하게 지리, 역사, 지역학등의 다양한 전문 지식을 공부해야 했으며, 이를 사실적으로 재현하기 위해 다양한 시도를 했다. 본 발표는 남아있는 청대 당안문서를 통해 궁정제도사의 관점에서 궁정회화제도와 하도 제작간의 관계를 면밀히 분석하고, 더 나아가 역대 어느 시대보다도 기록물로서의 시각자료 제작에 앞장섰던 청대 궁정회화의 특징을 짚어보겠다.

2. 강건시기 궁정도화 제작기구

강희제 초기 설립된 내무부는 궁내의 중추기구로서 典禮, 倉儲, 財物, 工程, 畜牧, 警衛, 刑獄등의 궁정업무를 주관하는 일 외에도, 奏折, 서적, 도화등의 궁궐 내 문헌을 제작하고 정리하는 막대한 업무를 맡아 운영했다. 이후 강희제는 내무부에 御用物品 및 기타 군사용품의 제작을 담당하는 造辦處라는 전문 기구를 설립했고 조반처는 다시 항목에 따라 다음과 같은 작은 조직으로 나뉜다: “鑄爐處, 如意館, 玻璃廠, 做鍾處, 輿圖房, 珮琅作, 盔頭作, 金玉作所屬之景絲作, 鍍金作, 教花作, 硯作, 鑲嵌作, 擺錫作, 牙作, 油木作所屬之雕作, 漆作, 刻字作, 越作, 匣裱作所屬之畫作, 穿珠作, 銅作; 所屬之鑿活作, 刀兒作裱作, 匣作, 廣木作, 燈裁作所屬之繡作, 繅兒作, 花作, 風槍作, 眼鏡作, 魚槍作所屬之弓作”.

당시 궁내에서 소비되는 모든 물품의 제작은 대다수 조판처에서 담당했다고 해도 과언이 아니며, 심지어 대포와 창, 군사지도, 약품까지도 조판처에서 제작했다. 특히 내무부 조판처가 제작 관리하던 도화는 회화, 지도, 건축도면, 각종공예품의 설계도에 이르기까지 매우 다양했고 강희제 초기에는 내무부대신이 직접 도화를 관리하기도 하였다. 이는 수많은 정보를 문서와 그림으로 데이터화하려는 요구가 궁궐내에서 높아짐에 따라 도화제작이 급속하게 증가했고, 도화를 관리하는 방법 또한 제도화되고 전문화 되었다. 당안에 의하면 옹정제때에 조판처에서 일하는

匠役의 수가 수백명이 넘었고, 옹정제는 증가하는 인역의 수 때문에 조판처를 넓혀야한다고 생각했다. (“朕（雍正）看得尔造办处所进的活计，俱是朕交下着做的活计，现今造办处匠役有几百名，何必旷闲”）

기존의 미술사연구에서는 북경을 중심으로 활동하는 학자들을 중심으로 《內務府造辦處各作成做活計清檔》에 관해 연구가 진행되었는데, 도자기, 옥기등의 공예품에 대한 공예사적인 접근과 “畫作”에 대한 연구를 중심으로 한 청대 ‘화원제도’에 대한 연구가 주로 다루졌다. 이는 조판처에 속한 기구중 공예와 관련된 일을 하는 기구가 대다수이기고 檔案에서도 실제 물건제작에 관한 자료가 막대하기때문에 당연한 결과이다. 하지만 화원제도의 연구에서는 연구대상을 “화작” 혹은 장식, 감상용 회화에만 국한시킨 경향이 있었다. 사실 당안이나 사료를 살펴볼때 화원들은 흙천감 등 다른 부서를 도와 지도나 삼도 벽화등의 실용화 제작에 많은 시간을 할애했고, 실제로 여러 내무부 기구에서 필요한 시각자료를 얻기위해 궁정화가를 초빙한 사실을 어렵지않게 찾을 수 있다. 특히 궁중에서 勝覽圖인지 산수화인지 지도인지 평장히 구분하기 힘든 채색지도가 다량 제작되었는데 실로 미술사 연구에 새로운 문제들을 제기한다. 이에 화작과 여도처등을 개별적으로 연구하기에 앞서, 문서와 도화의 제작을 담당하던 내무부 조판처의 제도적 특성을 파악하고 청대 궁정에서 ‘圖’가 내포하고 있는 입체적 의미를 이해하는 일은 매우 중요하다.

현재 천여책에 달하는 《內務府造辦處各作成做活計清檔》이 남아있으며 이 당안책은 조판처산하 기관들이 제작했던 공문서를 모아는 것이고, 주로 물품제작에 관한 내용이 주를 이루고 있다. 하지만 각 기관들에서 진행했던 도화제작의 목적, 과정, 관리방법등도 굉장히 풍부하게 기록되어 있어 미술사 연구에 상당히 중요한 원시자료로서의 기능을 한다. 조판처에서 당안을 관리하던 방법은 다음과 같다:

“因所记活计多是奉旨承办，故此類檔册称《旨意題頭清檔》。造办处官员承接活计后，依次登录成册，形成最初的《旨意題頭低檔》，最终整理出供皇帝预览和内廷查阅的《清檔》。”

당안은 圖文庶務를 훨씬더 일관되고 신속하게 처리하는데 일조했고, 황제와 실무자 사이의 소통의 창이었다. 강희제 이후 당안을 전문적으로 관리하는 기구를 따로 두었는데, 옹정제는 조판처에 接辦, 督催, 查核, 奏銷活하는 기구를 설립하였고, 마지막에 活計房, 查核房, 督催房, 彙總房, 錢糧庫, 檔房에서 모두 活計에 동등하게 싸인을 했다.

조판처 당안에 대한 분석을 통해 우리는 조판처 산하기관에서 제작하는 그림의 상당수가 실제로는 상부기관이 奏折에서 지시한 일을 보고하는 과정에 만들어진 당안의 일부라는 것을 알 수 있다. 옹정제에 제작된 당안기록을 보면, 郎中海望이 화

작, 여도처등의 作坊을 모두 관리했는데, 그는 심지어 직접 초안(도면)을 제작해 화가들에게 그대로 배키게 했다. 또한 청대 궁중의 각 기관에는 전문적으로 당안을 처리하는 부서가 있었다. 이 부서는 문자당안 뿐만아니라 도화당안의 관리도 물론 맞아 처리했다. 청대 사료에 의하면 건륭시기에는 자금성의 상당히 많은 기관안에 전문적으로 배치된 화가가 있었다고 한다. 이들은 주로 도화당안을 담당한 것으로 추정되며, 이를 담당했던 화가들을 慈寧宮畫畫人, 南薰殿畫畫人, 啓祥殿畫畫人, 如意館畫畫人, 春雨宮畫畫人, 咸安宮畫畫人, 禮器宮畫畫人등이라 불렀다.

강희제때에는 중앙정부기구의 규모가 확장됨에따라 내무부 부속기관이 규모나 구조면에서 더욱 정비되었다. 조판처부속기구가 담당하는 내용, 관원의 수, 장소등도 자주 바뀌었는데, 《欽定大清會典事例》를 보면 청대 초기 양심전에 대해 다음과 같이 묘사하고 있다.

《欽定大清會典事例》里描绘清代初期养心殿造办处的样子：

初制，养心殿设造办处，其管理大臣无定额，设监造四人，笔帖式一人。

康熙二十九年增设笔帖式一人。

三十年奉旨东暖阁裱作移在南裱房，满州弓箭匠亦留在内，其余别项匠作俱移出，在慈宁宫茶饭房做造办处。三十二年，造办处设立作房。

三十五年奉旨设立玻璃厂，隶于养心殿造办处，设兼管司员一人。

三十六年增设监造二人。

四十二年增设笔帖式一人。四十四年奏准武英殿造办处砚作改归养心殿，增设监造二人。四十七年奉旨养心殿匠役人等俱移于造办处。

四十八年奉旨，裁监造二人。四十九年，设玻璃厂监造二人。又奉旨增设笔帖式一人。五十六年，增设监造二人。

五十七年奏准武英殿珐琅作改归养心殿，增设监造一人。

조판처기관의 제도가 아직 정착되지 않은 상황이므로 각 부서의 담당업무의 구분의 불분명하고 강희제때는 각 作坊이 담당하는 업무가 서로 교차하거나 상부기구의 지시에 따라 각처의 화원이 서로 협력해서 하나의 도화 프로젝트를 완성하는 일도 빈번했다. < 《欽定大清會典事例》에서 보여지듯이 청대 궁궐안에는 사실 두개의 궁전안에 조판처가 있었는데, 养心殿과 武英殿이 그것이다. 내무부

양심전 조판처는 주로 궁정안에서 물품을 조달하고 모아 보관하는 일을 책임졌으며, 내무부 무영전 조판처에서는 서적출판하는 일을 담당했다.

무영전 조판처에서는 때때로 대형 출판사업을 담당했고, 《古今圖書集成》, 《佩文齋書畫譜》, 《萬壽盛典》, 《四庫全書》 등의 편찬이 대표적인 예이다. 이 거대한 프로젝트를 성공적으로 완성하기 위해 王翬、周洽、焦秉貞 등의 유명한 궁정화가들이 대거 참여했다. 또한 청대 초기에 두 기구와 그 담당업무는 아직 완전히 전문화되지는 않았으며, 양심전 조판처화가들이 무영전 출판업무에 참가해 삽도 제작을 돕기도 했다. 즉 청대에는 조판처에서 일하는 인력이 항상 한 장소에서 일할 수는 없는 구조였으며, 심지어는 圓明園如意館 등 필요에 따라 북경에 위치한 여러 궁궐을 전전하며 회화제작을 담당했다. 이러한 현상은 청대 말기까지 지속되면, 朱家潛은 이러한 현상에 대해 다음과 같이 설명한다:

画院处有一部分人员在造办处内的房屋工作，但房屋不敷用，于是分散在六个地点。有一部分人员在“紫宁宫群房”，一部分人员在“扈祥宫配殿”，一部分人员在“威安宫”，一部分人员在圆明园内“菱荷香”，一部分人员在圆明园内的“春宇舒和”。到乾隆年间，有又有一部分人员在圆明园内的“如意馆”。如意馆是房屋原来的名称，“如意馆”只是画院处人员使用的若干处房屋中之一处，并非为设立的一个专管画画的单位的名称。在如意馆工作的不仅有绘画人，还有些雕刻匠。

즉, 청대 수많은 궁정화가들 활동은 청대 조판처 제도상 한 기관에 머물러 일할 수 없었고 그들은 상부기관의 정책에 따라 새로운 조직을 구성하여 새로운 장소에서 새로운 프로젝트를 담당해야 했다. 심지어 옹정시기에 화화인인 賀金昆 원래는 궁정의 화화인이었으나 이후에 珐琅作에 재배치되어 珐琅彩瓷器의 제작을 담당했다. 또한 원명원, 승덕피서산장, 지방행궁등이 속속들히 세워지면서 이러한 현상은 가속화되었는데, 궁정화가들은 끊임없이 각종 궁궐에 파견돼 실내장식이나 궁궐도를 제작하는 일을 담당했다. 또한 이러한 궁정화가들이 그린 작품은 乾清宮、重華宮、養心殿에 분산해서 보관했고,

《石渠寶笈·重華宮》편을 보면 乾隆十年(1745)에 그린 지도 형식을 갖춘 산도인 《盤山圖》가 “工程的檔案”이라는 이름으로 보관되었음을 알 수 있다.

강희제 후기에서 옹정제때가 여도방의 가장 전성기라고 할 수 있는데, 이후 정부의 업무의 내용이 복잡해짐에 따라 각 부서에서 담당하는 업무 내용이 점점 더 분화되고 전문화되는 현상을 보인다. 특히 옹정제때에는 실용회화에 대한 수요가

이전보다 훨씬 많아지고 복잡해지는 현상을 보이면서, 동시에 畫作과 輿圖房지위가 이전보다 높아졌다. 이러한 상황은 건륭제때에 더욱 심해지며 내무부 조판처가 담당하는 업무가 더욱 세분화돼 作坊에서 하는 일은 더욱 전문화되고 체계적으로 변했다. 따라서 이전에 輿圖房에서 담당하던 지도와 관련된 업무는 내무부 軍機處로 흡수되어 갔고, 또한 화작에서 담당하던 일을 건륭 20년(1755)년 이후에, 造辦處 如意館에서 전문적으로 회화에 관한 업무를 담당했다.

이러한 내무부 행정제도의 구조안에서 청대 궁중에서 활약하던 화가들은 각자의 특기를 더욱 전문화 모듈화시켜 합작이라는 방식으로 지도와 기록화, 장식화등 다양한 실용회화제작에 참여할수 있었다. 특히 당대, 초병정 같은 화가가 지도와 궁궐벽화등을 동시에 제작할 수 있었던 구조적인 원인을 이런 청대 궁정도화제작의 제도적 특성에서 찾아볼수 있겠다.

3. 奏折가 채색 하도와 회화제작에 미친 영향

궁중에서 일하는 화가들은 모두 상부기구의 계획에 따라 특정 프로젝트를 할당 받으면, 황제 혹은 고위관료의 구체적인 요구에 따라 초고를 제작하기 시작한다. 황제가 초고를 받아들여지게 되면 화가들은 그제서야 정본(正本)을 그리기 시작했고 완성된 도화는 “양심전조반처확인”이라는 인장을 받은 후 황제가 마지막으로 감상하게 된다.

이러한 모든 과정은 奏折 상의 문서에 의해 통제되면, 하나의 작품을 완성시킬때까지, 奏折에서는 제작하려는 회화와 지도의 수량, 인원, 시간등 뿐만 아니라 그림의 내용, 크기, 색깔, 소재등까지도 지시하는데, 이 모든 과정은 奏折상의 내용에 의해 통제되었다. 남아있는 《內務府造辦處各作成做活計清檔》를 살펴볼 때 지도제작의 과정과 회화제작의 과정이 초고에서 정본에 이르기까지 모두 대동소이하게 奏折의 통제를 받고 있어 흥미롭다. 奏折에서는 제작할 지도의 수량, 내용, 채색방법, 참여할 화가와 인원등 매우 세부적인 것까지 지시하고 있다. 이는 궁정 회화제작에서도 물론 예외가 아니다. 그동안 奏折를 해석하여 궁정화원제도의 특성을 밝히려는 시도가 북경을 기반으로 활동하는 학자들에 의해 연구된 바가 있으나, 회화의 영역에도 포함되는 채색지도를 중심으로 한 궁정회화제도에 관한 연구는 아직 미미한 상태이다. 청대 궁정화원에 관한 연구를 채색지도의 영역까지 넓혀 연구함으로써 당시 문자언어와 도상언어사이의 종속관계와 청대 궁정도화가 공유하고 있는 시각지식의 기본구조를 더욱 입체적으로 고찰해 볼 수 있다.

우선 지도에 관한 당안을 살펴보면 용정 5년 9월 20일의 奏折를 보면 다음과 같다:

其中雍正五年九月二十日的奏折中，具体指示一幅地图里绘制的内容：“据圆明园来帖内称，郎中海望钦奉上谕：单十五省的舆图画一份，府内单画江河水路，不用画山，边外地方亦不用画。其字比前进的图上的字再写粗壮些。用薄夹纸叠做四折。再画十五省的舆图一张，府分内亦不用画山，单画江河水路，其边外山河俱要画出，照以前写满汉字。查散克住处不用添。钦此。于十月初一日画得。

즉, 황제는 한 지역에 대한 두가지 종류의 ‘15성여도지도’가 필요했는데 하나는 수로 표현을 극대화 시키기 위해 변경 내부를 그릴때 산과 주변지역을 그리지 말고 수로만 그리라고 지시했고, 변경 외부를 그릴때도 산을 그리지 말라고 했다. 하지만 다른 하나는 같은 지역을 그리되 성내부 그릴 때 여전히 수로만 그리고 성밖의 표현에서는 산을 그리도록 하였다. 이는 철저히 지도를 읽는 이의 입장에서 지도의 기본적인 구조를 상부기구가 이미 정해준 것이라고 말 할 수 있다. 이런 상부기관으로부터의 구체적인 지시는 회화제작에서도 예외가 아니다. 같은 해 5월 초 奏折를 보면 회화제작에 참여하는 화가, 인원, 내용등을 일일이 다 지정해 준 것을 알 수 있다:

“五月初二日据圆明园来帖内称，司库常保持来册项三册。 传旨：尔等量册项上字意，应画山水、应画花卉即画花卉。其画山水处着唐岱画，其画花卉处着里边画画人画，俱要合册上的字意”

이러한 복잡한 과정중에 그림이나 지도를 제작하는 사람들이 제일 곤란하게 생각하는 일이 상부기구의“不称旨”하여, 다시 내려온 지시에 따라 이미 그린 도화를 고쳐그리는 일이 매우 빈번하게 발생했다. 또한 그림을 그리는 과정중에도 끊임없이 상부기구의 督催와 查核를 받아야 했고 내용과 표현을 수정해야만 했다. 용정 4년 奏折의 기록을 보면, “还有同二十六日也下令改画：“据圆明园来帖内称，太监杜寿交来美人画一张。传旨：美人头大了，另改画，下颏、肩膀俱要衬合着画。钦此。”라고 되어있다. 이는 서양화가 낭세령도 예외가 아니었는데, 雍正四年六月初日的奏折를 보면, “此样画得好，但后边几层太高，难走，层次亦太近。在着郎世宁按三间层内的远近照小样另画一份，将此一份后一间收出以便做玩意用。钦此。于八月十七日画得深远画片六张并原样二张，海望持进贴在四宜堂内。” 라고 하였다. 낭세령에 대한 기록은 奏折

에서 비교적 자주 등장하는데, 옹정 5년의 기록에서는 다음과 같이 말하고 있다:

雍正五年正月六日太監王太平傳旨：“西洋人郎士寧畫過的者得小狗雖好，但尾上毛甚短，其身亦小些，再着郎士寧照樣畫一張。欽此。于二月二十日畫得一張呈進。廿九日又畫得一張。”

이러한 세부적인 지시가 지도제작중에도 빈번히 보인다. 《行水金鑑》의 내용을 보면, 청대 河圖總督 인 靳輔 수차례 하도를 진공했으나 매번“不稱旨”되었고, 이후 청대 화가 周洽를 고용해 훨씬 더 정밀하게 하도를 그렸다. 기록에 보면 “因靳公每年所進河圖俱不稱旨，洵予繪黃、運兩河圖進呈。”라고 되어있다. 清代奏折에서 지도의 수정을 요구한 예는 부지기수이다. 雍正七年五月二十一日 의 기록에는 “雍正七年五月二十一日郎中海望奉旨：尔先呈进的輿圖上所有大府没写全，着将大图查明，俱名添写。欽此。于本日郎中海望傳旨：着柏唐阿八十將土府查明持赴圓明園以便添写。記此。”라고 되어 있으며, 옹정50년 4월 15일에는 “雍正五年四月十五日据圓明園來帖內称，郎中海望畫得輿圖二張呈進。奉旨：輿圖上的汉字再写小了，着另写。輿圖改做折疊棋盤式”라고 지시했다.

즉, 지도이던 회화이던 황제가 보기에 객관적 사실에 어긋나거나 사실을 충분히 재현해 내지 못했을 때 상부기구에서는 시정을 요청했다. 일반적으로 이미 만들어진 지도를 수정해야하는 원인은 행정구역 혹은 특정지역의 범위나 지명, 위치등의 지리지식을 정확하게 표현하지 못해서였다. 이는 궁궐안에서 제작되는 수많은 지도가 군사, 행정관리, 치수등의 목적을 갖고 제작되는 것이기 때문에 당시에 갖고 있던 가장 최신의 정보를 정해진 시간안해 정확하게 시각적으로 재현해 무엇보다도 중요한 문제였다. 회화제작에서도 마찬가지로 다방면에서 새로운 정보를 끊임없이 입수하는 황제제의 입장에서 자신이 알고 있는 객관적인 지식을 사실적을 표현해 내지 못했을 때, 화가들은 다시 그리기를 반복했다. 다시말해 지도와 회화 제작을 관리하는 청대 당안에서 모두 동일하게 정보의 정확한 표현을 요구했다. 또한 요구한 바를 제대로 표현하지 못하거나 奏折의 내용을 따르지 않는“不稱旨”화가에게는 가혹한 벌이 내려졌는데, 革職하거나 俸銀을 끊거나 감봉하는 어려움을 주었다(停減少俸銀等的罪). 또한 두 기구의 당안에서 모두“畫樣呈覽，準時再畫”라는 문구를 쉽게 발견할 수 있다.

4. 궁정화가의 공동제작 방식

청대 채색 하도는 두가지 특징이 있는데, 하나는 《萬里江山圖》, 《千里江山圖》의 전통회화처럼 십여미터가 훌쩍 넘는 장권에 그려졌다는 것이다. 그리고 다른 하나는 지방지에서 보이는 풍토, 행정, 명승지, 수로공사와 같은 인문지리학적 정보가 풍부하다는 것이다. 다시말하면 십여미터가 훌쩍넘는 장권식 그림안에는 山水畫, 界畫, 風俗畫등 서로 다른 장르가 복잡하게 혼재해 있는데 이는 결코 한사람의 역량으로 완성될수 있는 규모가 아니었다. 이러한 거대한 작품이 가능했던 이유에 대해서 제도상의 특징으로 돌아가서 논하자면, 필요에 따라 부서를 이동해가면서 여러 명이 협력해서 도상을 제작하는 청대 궁정회화의 합리적인 제도를 들 수 있다. 예를들어 수많은 인물과 지역이 등장하는 12권의 <남순도>가 완성될 수 있었던 이유는 상부기구의 통제하에 진행되었던 협업시스템이 있었기때문이다. 기록에 의하면 《康熙南巡圖》의 경우 王翬 주도아래 冷枚、楊晉、王雲、宋駿業、徐孜、虞沅、吳芷等의 작가들이 합작해서 완성한 것을 알수 있다. 또한 《萬壽盛典圖》도 宋俊業、王原祁、冷枚등이 참가해 함께 완성했는데, 宋俊業은 “城外部分”을 , 王原祁는 西直門到부터 景山에 이르는 부분을 맡아 완성한것으로 기록되었다. 이러한 거칠회화 이외에도 당안기록을 살펴볼 때 합작은 궁정에서의 회화제작에서 매우 빈번하게 이루어 졌던 제작방법이었음을 알 수 있다. 예를 들어 옹정 14년 당안기록에 의하면 “四月廿九日柏唐阿班達里沙、王幼學、画画人戴正、戴越、張為邦、丁觀鵬等六人合畫《午瑞圖》一幅。”^① 라고 되어 있으며 같은해 五月十二日 中秋節을 기념하기 위해 같은 6명의 화가가 협력하여 비단에 그림 두장을 그렸고 十月二十八日에는 王幼學、画画人戴正、戴越、張為邦、丁觀鵬등 5명이 합작해 《群仙祝壽》 絹畫 한장을 그리라고 명했다.

서로다른 화가들이 합작을 통해 제작하는 형식은 “殿版版畫”제작에서도 매우 뚜렷히 나타난다. “殿版版畫”란 武英殿에서 제작하는 서적의 삽도를 지칭하는 데, 이 삽도는 공예품의 도안에서 지방지 지도 그리고 명승도에 이르기까지 매우 다양하다. 특히 內務府武英殿修書處에서 이러한 대규모의 刻印사업을 담당했는데, 역대 유명한 저작중 대부분이 이 修書處에서 출판되었으며 당시 유명한 궁정화가들이 삽도제작에 참가했다. 대표적인 예로는 《避暑山莊三十六經詩》、《萬壽盛典圖》、《四庫全書》、《南巡盛典》가 있으며, 삽도의 중 지리와 명승에 관련된 내용이 상당하다. 이 거대한 삽도의 제작역시 합작의 방식으로 진행되었으며 당시 거칠 회화의 합작방식을 이해하는데 매우중요한 비교대상이 된다.

거칠회화의 제작시 합작이 가능했던 이유는 바로 상부기구는 각기 화가가 가지고 있는 장기를 모듈화 해서 사용했던 도화제작시스템에 있다. 건륭 3년 《楊征圖》을

제작할 때 건륭제는 “着唐岱画山水、孙氏画界画、丁舜鹏画人物”라고 지시했으며 화가 개인의 장기를 하나의 작품을 설계하는 모듈(module)로 여기고 작품을 완성했다. 이는 청대 궁중에 각지에서 온 다양한 화가들이 산재해 있었기에 가능한 일이었다.

독일의 레더러스 (Lothar Ledderose) 가 지적했듯이 모듈시스템을 이용한 합작 방식은 진시황릉 이후로 중국회화에서 사용되던 매우 중요한 제작방식인데, 청대에 어느때보다도 중앙 정부 주도하에 거작이 많이 나왔던 이유는 이러한 module 시스템에 충분히 이용했기 때문이다. 이러한 제작방법은 청대 河圖에서도 활발히 차용했으며, 《黃河圖》같은 스케일이 큰 지도를 제작시 활발히 이용되었을 것으로 추정할 수 있다.

5. 하도를 제작한 화가

수많은 강과 수로를 그려야하는 하도의 제작에 산수화에 능한 궁정화가가 자주 참가했으며, 丁關鵬, 唐岱, 焦秉貞, 徐揚, 王翬등이 제작한 지도에 대한 기록이 남아 있다. 특히 唐岱가 그린 《乾隆十六年南巡各地詳圖》는 이미 周洽의 《黃河圖》에서 보여주는 채색하도의 형식을 충실히 따르면서 각 지역에 등장하는 서로 다른 모양의 강과 산을 이동시점, 부감시법, 청록산수화법을 다양하게 사용하여 3차원 공간에 성공적으로 표현해냈다. 현재 중국 국가박물관에 소장된 《乾隆十六年南巡各地詳圖》는 총 길이가 20.38미터로 그 《后记》에 이 지도를 그리게 된 이유를 설명했다 :

“我皇帝御极以来，励精无逸，复省方南来，亲问民间疾苦，山川郡国利弊，讲究尤备。而侍从之臣唐岱等于各府县山川形势、城池关隘、津梁堤堰、陵墓观寺、舟车所历，籍得亲尝，谨参图经所载。”④

물론 남순이 테마이지만 왕휘의 <남순도>와는 확연히 다르게 ‘경향운하’, ‘황하’, ‘회하’의 지세, 방향, 크기등의 지형과 지리정보를 입체적으로 그려내는데 중심을 두었다.

周洽는 《朝畫徵錄》에 기록되어 있는 화가로서, 당시 河圖總督 靳輔의 요청으로 李含美와 함께 《黃河圖》 두권을 제작했다. 《黃河圖》는 현재 남아있는 하도중 가장 회화적 요소가 강한 지도이고 그중 한권은 현재 대만고궁박물관에 소장되어 있다. 周洽는 지리학에 관심이 많았고 《黃河圖》를 그리기 전에 《看河紀程》이라는 지리서적 세권을 편찬했으며 현재 전해내려오고 있다.

<패문제경지도>로 유명한 焦秉貞도 지도제작에 적극적이었는데 그는 강희 만년에 흙천감 오관정의 자리에 올랐다. 흙천감은 청대 천문관측을 하는 기구였는데 지도제작에도 적극적이었다. 焦秉貞은 강희제와 옹정제때에 지도제작에 참가했고, 《天下輿圖總折》는 焦秉貞의 《舊黃河圖》에 대한 기록이 남아있으며, 현재 《黃河築堤圖》册页 전해지고 있다. 《黃河築堤圖》에서는 황하와 제방이 표현되어 있다. 이외에도 대영도서관에 소장된 《王石谷全黃圖》에 대해 중국 역사학계에서는 王翬가 제작한 것이라는 의견이 있으나 그 화풍의 고졸함 때문에 왕희의 진작인지 아닌지는 논란의 여지가 많이 있다.

<참고 문헌>

香港中文大學編：《清宮內務府造辦處檔案總匯》第一卷，北京，人民出版社，2005年，第3頁。

聂崇正：《清代宫廷绘画机构、制度及画家》，《美术研究》，1984年第3期，第51页。

嘉庆朝《钦定大清会典事例》卷八八六（内务府二/官制/养心殿造办处），《大清五部会典》。

朱家溍：《养心殿造办处史料辑览·第一辑·雍正朝》，北京，紫禁城出版社，2003年，第8页；朱家溍：《养心殿造办处史料辑览·第一辑后记》，第3页。

朱家溍：《养心殿造办处史料辑览·第一辑后记》，第4页。

邵彦：《时空转换中的行宫图像——对几件<盘山图>的研究》，《故宫博物院院刊》，2008年1期。

席会东：《王石谷全黄图研究》，第125页。

黃賓虹 산수화의 시기 分期 - 필묵 변화를 중심으로

김 원 경 (국민대학교)

黃賓虹 산수화의 시기 分期 - 필묵 변화를 중심으로

김 원 경 | 국민대학교

목 차

머리말

제1기 師古人 시기(1924이전)

제2기 師造化 시기(1924-1937)

제3기 獨創 시기(1938-1955)

맺음말

머리말

黃賓虹(1895-1955)은 부국강병을 이상으로 하는 洋務運動이 한창 진행되던 시기에 태어나 중화인민공화국 성립에 이르기까지 90여 년간 생존하였던 인물이다. 이 시기에 중국은 사회경제적으로 봉건체제를 넘어 새로운 체제변환을 이루기 위해 각 방면에서 전통을 겪고 있었고 그가 활동하던 중국 근현대 畫壇도 이런 사회정세와 무관하지 않게 진행되었다. 예술가들은 전통을 고수하는 것으로, 혹은 전통 속에서 새로운 변혁을 이끌어내는 것으로, 나아가 전통을 부정하고 전면적인 서구화를 주장하는 것으로 자신의 작품세계를 형성하고 작품 속에서 예술적 성취를 이루어 가고 있었다.

중국 전통예술에 대한 강렬한 보호의식과 자긍심을 가지고 있었던 黃賓虹은 전통을 계승하여 중국화의 변혁을 꿈꾸는 예술의 길을 선택하고, 宋代 산수화의 웅장하

며 두터운 느낌을 잘 살린 渾厚華滋한 풍격을 성취한 산수화의 대가로 손꼽히고 있다. 渾厚華滋한 그의 산수화 풍격은 현대적 시각성을 갖춰 그의 생존당시보다 오히려 현대인들에게 더 많은 주목을 받는 흥미로운 현상이 나타나면서 근간에 연구가 심화되고 있다.

이 글에서는 黃賓虹 산수화 변혁의 핵심이라 할 수 있는 필묵변화를 중심으로 시기를 구분하여 살펴보고자 한다.

師古人 시기(1924년 이전)

황빈홍은 1894년까지 과거시험을 열심히 준비했었지만, 포기하고 곧바로 사회 혁명운동에 투신하였다. 지인들과 지방 교육에 참여하고 개인적으로 고서화 등을 수집하기 시작하였다. 1909년부터는 上海로 옮겨 거주하면서 《國粹學報》 편집에 참가하고 南社 조직에 참여하는 등 학술출판계에서 바쁜 일상을 보낸다.¹⁾ 이렇게 학술을 위주로 혁명운동을 하는 동안 황빈홍은 회화창작활동에 몰입할 여유가 없었다. 이 시기의 작품은 주로 고인의 작품을 모방하여 그린 것이 많으며 疎淡한 풍격이 대부분이다. 전체적으로 元代 및 新安畫家²⁾의 성기고 간결한 풍격으로 董其昌, 查士標, 石濤, 石谿, 漸江의 회화전통을 배웠다. 만년의 渾厚華滋한 풍격과 대별하여 ‘白賓虹’시기라고 불린다. 모방이외에 이 시기에 여행하면서 실경을 사생한 작품들도 있지만 구도나 제재가 모두 전통적 면모를 유지하고 있다. 60세 이전으로 주로 송원명대 그림의 전통 화법을 충실히 따르면서 필묵을 숙련시켜, 이후 화풍 변혁의 기초를 충실히 할 수 있었다. 초기 작품은 용필에 비교적 집중하고 있으나 만년의 작품들에 비하면 필력은 다소 약하다.

1906년 작품인 《九華山圖》 <도1>는 화가가 부감 각도로 뾰족하게 솟은 산봉우리들을 이어 그렸고 산허리를 둘러싸고 있는 운무표현이 독특하다. 전체 그림이 딱딱한 필선으로 묘사되었고 산의 형태를 평면을 평행으로 겹쳐 쌓아올린 듯이 보이며 흑백명암의 대비가 강렬하다. 마름모꼴로 치솟은 산꼭대기는 부자연스럽다. 董其昌³⁾과 簫雲從의 영향이 보인다.

1909년 작품인 《山水圖冊》 <도2>은 모두 8장으로 구성되어 있으며 전체적으로 新安畫派의 필의를 따르고 있다. <도2-1>에는 ‘擬僧漸江筆意’라는 관식, <도2-2>의 ‘漸江爲雲林敵派, 開新安一脈’과 <도2-3>의 ‘查二膽畫山水, 人稱其惜墨如金’라는 鄧

1) 구국혁명활동에 대한 내용은 김원경, 『黃賓虹思想及其繪畫美學演進之研究』 제1장을 참조.
2) 청초 안휘성의 황산을 중심으로 한 산수화파로 徽派로도 불린다. 弘仁, 查士標, 汪之瑞, 孫逸은 출신지를 따라 신안화파라 하며 해양사가라고도 한다.
3) 자는 玄宰, 호는 思白, 華亭사람이며, 만력 기축년의 진사로 벼슬은 대종백에 이르렀다. 명말의 저명한 화가이자 서예가요 화론가이며 산수화는 동원과 거연을 종宗으로 삼았고 빼어나게 운기있고 울창했으며 초연히 속세를 떠난 듯했다.

實4)의 題跋은 이 산수도책에서 황빈홍이 신안화가들을 따르고 있다는 것을 명확히 알려준다. 농묵이든 담묵이든 乾筆로 皴을 하였고 點染이 거의 없이 선을 위주로 표현하는 풍격을 통해서도 신안화가들의 화풍과 연결되어 있음을 알 수 있다. 다만 황빈홍은 신안화파에 비해 대상을 간략하게 묘사하였고 질감의 표현도 다소 약해 보이며 淡墨을 이용한 건필 표현에 집중하고 있다. 황산을 묘사하고 있는 <도2-2>와 <도2-3>은 벼랑과 솟아오른 산모양은 흐리고 건조한 필선으로 그리고 담아하게 색을 입혔다. 또 前景에는 몇 그루의 나무와 얇은 물가, 정자나 간소한 가옥이 배치되고 원경을 뒤쪽으로 두는 倪瓚의 형식인 一河兩岸 구도(도2-1)도 보인다.

師造化 시기(1924-1937)

이 시기 황빈홍은 개인적으로 다양한 지역을 여행하는 경험을 하게 된다. 1924년 貴陽, 池陽 등을 수차례 왕래하고 1928년에는 廣西教育廳의 초청으로 강의를 하러 가서 桂林, 雁蕩 등지를 여행하기도 하고, 1932년 가을에는 四川 東方美術專科學校로 교직을 얻어 가게 되었고, 1934년에는 廣西에서 재차 초청하였다. 황빈홍은 이미 60대에 접어든 나이였지만 이 지역들을 중심으로 사생을 다니며 왕성한 작품활동을 하였다 .

자연을 스케치하면서 얻은 깨달음을 통해 서서히 북송 풍격에 깊은 관심을 두기 시작하였다. 물론 이 시기에도 古代畫迹과 화가들을 섭렵하고 있었지만 두드러지는 것은 자연으로부터의 깨달음이다. 황빈홍 스스로도 초기에는 명대의 文徵明, 沈周, 唐寅, 董其昌을 배웠으나, 후에는 四川 등지를 여행하며 송원의 墨跡을 찾아 감상하고 백여 본을 임모하였고 江蘇, 浙江 등의 명승을 유람하며 그린 畫稿가 높게 쌓여 가고 있다고 말하였다. 특히 四川지역을 여행할 때는 비를 맞고 앉아 산을 세밀하게 감상하며 山色변화를 관찰하기도 하고, 夜山을 홀로 바라보면서 그 변화에 빠져 들기도 하였다. 이런 감흥이 작품에 반영되어 그림의 整體感이 강화되었다. 七墨法⁵⁾을 정리해내고 積墨과 破墨法의 사용이 두드러지며 용묵변화를 추구하고 있어 산수 표현에 渾厚한 기운이 나타난다. 그러나 대부분 여행하였던 옛 기억을 되돌아보며 그렸던 것이어서 기본적으로는 전통적인 문인화가들의 화제와 크게 다르지 않다. 화면에서 實한 곳은 더욱 뻑뻑하고 성긴 곳은 희게 남겨두어 두텁고 무거운 느낌 속에 쏠이 서로 상생하고 있는 것을 느끼게 해준다.

1924년 작품인 《林泉高致圖》<도3>는 《九華山圖》<도1>처럼 부감 각도를 사용하였지만, 산봉우리를 둥글게 그리고 운무도 풍부하게 표현되어 있다. 산석이 층

4) (1877-1951) 역사학자, 국수학과 주요구성원. 황빈홍과 더불어 학술출판을 통한 반청혁명운동을 전개하였으며 『美術叢書』를 공동편찬하였다.

5) 淡墨, 濃墨, 破墨, 潑墨, 積墨, 焦墨, 宿墨

층이 쌓여있고 왼편으로 휘돌아들어가면서 산중의 깊이를 느낄 수 있고 봉우리들을 중첩시킨 복잡한 구도이다. 산석에는 피마준을 하고, 세밀하고 윤기있는 필을 사용하였는데 먼저 담묵으로 형태를 그리고 농밀한 흑점을 산석윤곽을 따라 층층이 더하였다. 화면은 층차가 분명하고 선과 점, 흑과 백, 농과 담이 선명한 시각대비효과를 나타내고 있다. 점들이 화면에서 주요요소가 되어 담묵구름, 피마준 위에 태점을 먼저 열은 것부터 짙은 것으로 층층이 더하여 쌓아올렸다 다시 焦墨으로 깊은 곳을 처리하였다.

이렇게 繁密한 작품과 더불어 惜墨如金하는 신안화가들의 풍격도 즐기고 있다. 《仿李唐山水圖》<도4>는 1926년 작품으로, 좌우를 화면 가운데에서 이분하여 왼쪽에 주산을 배치하고 오른쪽에 거의 동일한 면적으로 강의 수면과 먼 산을 표현하였다. “李晞古《江寺圖》，唐子畏，憚南田皆深得其筆意而秀逸過之”는 款題로 보아 李唐과 唐寅 수묵의 淋漓한 풍격을 따랐으며 고담한 필치로 바위질감을 표현하여 신안화가들의 풍격에 더욱 가깝다.

점을 대량으로 사용하기 시작하였지만 아직 전통양식을 벗어나지 못하여 준을 따라 점을 찍어 산석의 명확한 윤곽을 없애고 명암대비를 증대시켰다. 점이 점차 화면의 중요한 요소로 등장하고 있다. 길고 가는 준선과 농밀한 橫點이 상호작용하고, 세세한 묘사에 집중하고 흑백, 명암, 허실을 강화하여 대비효과를 강화하고 있다. 구도의 복잡성은 龔賢풍격과 관련이 있어 보인다. 필법상 초기의 신안화가들의 건필에 대한 지지도를 보여주고 있다. 石谿(1612-1674)⁶⁾의 초묵과 건필, 龔賢의 건필 翳染을 탐구하면서 積墨기법도 간간히 사용하고 있다. 이 시기 작품은 초기의 선을 강조한 풍격을 벗어났으나 구도와 명암을 강조하는 청대 정통산수의 영향이 남아있다. 초기와 비교하여 가장 큰 차이는 필묵구조나 구도배치에서 신안화파의 簡淡한 풍격이 변하여 명말 이래의 繁密한 풍격으로 변하였다는 것이다. 점차적으로 황빈홍의 자유롭고 생동고졸한 필법이 형성되어가고 있다.

獨創 시기(1938-1955)

北京에 주로 거주하며 畫稿들을 다시 꺼내어 창작에 몰두한 北平시기(1937-1947)와 다시 남쪽으로 돌아가 杭州에 정주하며 창작이 최고봉에 이른 杭州 시기(1948-1955)로 구분할 수 있다.

먼저 北平시기에 황빈홍은 1937년에 北平古物陳列所의 초청을 받아 베이징으로 이주하였다. 故宮의 서화감정을 진행하면서 동시에 北平藝術專科學校 교수직을 수행하였다. 루거우차오사변(盧沟橋事變)으로 발이 묶여 베이징에 머무는 기간이 길어

6) 개구(介丘), 호는 석계(石溪)·석독(石澗)·석도인(石道人)

지자 고서화를 찾아다니면서 저술에 전념하였다. 1940년 《畫談》을 통하여 五筆七墨⁷⁾을 정리하고 더불어 앞선 師造化 기간동안 여행하며 사생하였던 畫稿들을 다시 꺼내어 창작에 몰두하였다. 이 시기의 창작은 1930년대 夜山을 관찰하였던 경험과 북송 산수화에 대한 관심을 통해 40년대 들어서서 墨을 강조하게 되었다. 1943년 上海에서 거행한 「黃賓虹先生八秩書畫展」은 개인전으로서 황빈홍 개인의 풍격이 형성된 것을 의미한다. 이때부터 적묵법을 많이 사용하여 필묵의 풍부한 변화와 渾厚華滋한 화면효과가 주목을 끌고 있다. 30년대 후반부터 40년대 초기까지의 건필 풍격은 程邃의 영향을 받았다. 기년 제발이 있는 작품을 중심으로 보면 이 시기의 작품은 실경산수가 대부분이지만 구도는 여전히 전통적인 편평한 삼단형식으로 층층이 겹쳐진 산악이 감상자의 시각을 화면의 상하방향을 따라 움직이도록 이끈다. 또 화면에 배, 다리, 샘물, 정자, 초가, 끊어진 듯 다시 나타나는 산길 등 전통적인 소재가 많이 등장한다. 산악 사이에 연무를 사용하여 허로서 실을 담아내는 공간표현이나 농밀한 태점으로 산체의 윤곽을 강조하는 수법은 여전히 앞 시기의 명말 이래 산수에서 관용적으로 사용하는 양식을 따른 것이다. 점차적으로 흑백명암 대비와 물상의 세밀한 묘사가 약화되고 있다. 적묵기법이 많이 사용되어 필묵을 여러 번 쌓아올려서 나타나는 풍부한 변화와 질고 두터운 효과가 표현되어 있다. 사생 畫稿를 통해 황빈홍이 전통 속에서 굳어버린 습성을 벗어나 개성있게 점차 자신의 방식대로 먹색과 필법을 조절하게 되었다.

1942년 작품인 《楊維禎詩意圖》<도5>는 간결하고 담박한 풍격으로 倪瓚이 사용한 건조한 측필로 준을 한 후 米芾의 건과 습, 농과 담이 서로를 파하는 기법을 사용하였고 성기고 수려하며 둥글고 윤기나는 검은 점을 사용하였고 풍부한 필세가 모두 황빈홍의 특질을 잘 나타내고 있다. 점으로 준을 하고, 점을 층층이 쌓아올리는 풍격은 세장한 준선을 굵고 큰 횡점이 대신하고 있다. 그동안 황빈홍이 배웠던 전통처럼 준을 따라 점을 찍는 것과는 차이가 있다. 米芾식의 積墨 기법에서 아이디어를 얻어 보다 자유로운 표현방식으로 필묵을 조합하고 있는 것이다. 점의 형태가 전통 형태에 구속되지 않는 이런 차이점은 40년대 초기 다른 작품들에서 더 두드러지게 보인다.

1944년 작품인 《青城途中所見》<도6>는 황빈홍이 北平시기 두문불출하고 회화 작업에 몰두하면서 師造化 시기에 여행하며 사생하였던 四川 풍경 畫稿에 의거하여 그렸다. 산체의 명암표현을 벗어나 산형 윤곽을 명확하게 처리하지 않고 점과 선이 자유롭게 교차하도록 하여 물형의 세세한 처리에 마음을 두지 않고 있다. 화면에서 가옥을 유일하게 자세하게 처리하였고 전경의 나무와 돌은 배경의 산과 바위와 거

7) , 留, 圓, 重, 變의 五筆과 淡墨, 濃墨, 破墨, 潑墨, 積墨, 焦墨, 宿墨의 七墨法

의 하나가 된 듯이 보이고 명확한 윤곽의 구분이 없다. 물상의 모호한 처리는 필묵이 추상으로 가는 것처럼 보인다. 빠른 속도로 건과 습, 농과 담이 서로를 깨뜨리는 기법을 응용하였고 습윤한 필법이 필묵의 분방한 효과를 만들어냈다. 필묵의 자유로운 구사는 석도화풍과 관계를 드러낸다. 중봉을 사용하여 다소 짙은 적색과 흑색을 섞어 준과 염을 거리낌 없이 융합하고 있다. 점과 선이 전통 필법에 구속되지 않아 화면이 시각적으로 독립된 심미원소로 이루어지기 시작하였다.

1946년 《陽朔山水圖》<도7>는 《青城途中所見》의 습윤한 형태와는 대비되는 필묵효과를 사용하여 전체적으로 마르고 가는 필선으로 화면에 준찰하였다. 극히 건조한 점으로 암석을 전체적으로 덮었다. 운염이 적고 건조하여 蒼茫老辣한 효과를 얻었다. 조감식 구도로 경물이 깊고 그윽한 느낌을 표현하였다. 산석은 초목을 이용하여 마르고 가는 필치로 표현하고 그 위에 농밀한 태점을 쌓아올렸다.

1948년 황빈홍은 北平에서 남쪽으로 돌아왔다. 그해 가을 杭州 西湖藝專의 초청에 응하여 西湖 西霞嶺 아래에 거처를 마련하고 생을 마감할 때까지 거주하였다. 杭州 시기에는 황빈홍 특유의 黑密厚重한 풍격이 완성되어 창작이 최고봉에 이르렀다. 40년대 말부터 황빈홍 화풍의 변화가 더 확연하게 나타나 필묵양식이 단순한 점이나 단준 혹은 暈染이 극히 적은 선으로 간략화되고 습필과 초목의 중첩된 사용, 점과 선의 자유로운 교차교직으로 중후한 필묵의 단계적 변화를 느낄 수 있다. 번잡해보이는 필묵들이 완전히 새로운 추상적 필묵으로 재탄생하였다. 이런 새로운 시각체험은 전통을 넘어서는 범주로 볼 수 있다. 더불어 명산대천을 묘사대상으로 한 실경산수 위주로 변화하였다. 이런 사생방식에 의거한 실경산수 제작은 황빈홍으로 하여금 앞 시기의 전통 산수화 규범을 완전히 벗어나게 하여 시각 감수성에 의존한 새로운 도식을 개창할 수 있는 길을 열어주었다. 또 황빈홍은 “黑密厚重”한 면모를 이루었을 때 눈길을 끄는 체적감은 조각같은 느낌을 주며 더욱 내적으로 응집되어 나타난다.

《仿米芾山水圖》<도8>은 1948년 작품으로 황빈홍이 미불의 묵필로 陽朔의 산수를 그렸는데, 산과 암석은 먼저 담묵으로 구름하고 다시 먹을 잔뜩 머금고 漬墨하고 먹이 조금 덜 말랐을 때 초목으로 준을 하고 宿墨으로 점을 하였다. 암벽 위의 나무가지와 산 바위는 하나가 되어 있다. 가옥을 묘사한 가는 선과 산체의 渾厚한 먹색이 대비를 만들어내고 있다. 미불산수를 仿한 것이지만 미점이 강조되기 보다는 적묵과 鋪水法을 활용하여 풍부한 필묵단계가 조성되어 혼연일체의 효과를 나타내고 있다. 黑密暗深한 덩어리감이 있는 산체는 북송의 음산면을 가져온 것이고 암

석의 개개 조형은 없애고 명암대비를 명확히 하는 구도로 재구성하여 표현하였다. 필묵 사이에 극히 작은 공백을 허용하여 빛이 움직이는 동감을 조성하였다. 호방하여 구애됨이 없는 빠른 필법과 습윤하고 농중한 먹색은 恠向의 渾厚華滋한 복잡한 풍격이다. 최후에 발전을 보이는 물과 먹이 융합되는 풍격은 더 자유롭고 구속되지 않는 표현을 가능하게 하였다. 그림 전체를 농묵으로 표현하는 대담한 시도를 하였고 필묵이 전체화면을 가득 채우고 산체 등 물상의 형체도 구체적이지 않다.

《西溪幽勝圖》 <도9>는 1951년 작품으로 나무와 암석, 가옥과 교량 모두 중봉을 사용하였고 습윤한 필치는 황빈홍이 북송 동원 거연의 습묵기법을 따르고 있는 것을 보여준다. 표현형식상으로는 李流芳의 성글고 막힘이 없으며 선명하고 무성한 필법, 점과 선의 자유로운 교차, 먹색의 풍부하고 복잡한 변화. 이 모든 것이 조형적인 형태 구분에 구애받지 않고 표현되고 있다. 구름과 준을 한 후 漬墨法과 舖水法을 사용하여 먹과 물이 종이에서 자연스럽게 펼쳐져서 화면에 윤기를 더하고 있다. 특히 물가와 원산의 표현에서 그렇다.

《湖山爽氣圖卷》 <도10>는 1951년 작품이다. 건필로 초목의 점과 단준으로 구사하여 40년대 말기 미점준의 배열에서 벗어나 있다. 건습과 농담의 대비가 조화를 이루어 하나된 모습이다. 산체는 세부적인 분할이나 윤곽선이 없다. 가옥, 나무와 돌을 막론하고 거칠고 세련되지 않은 필법으로 전후좌우에 구애받지 않고 내달리며 반복적으로 쌓아올렸다. 暈染이 전혀 없고 때때로 비백이 생기고 점획이 마치 종이 위에 떠다니는 것같은 시각적 효과까지 보인다. 필묵으로 산석의 질감을 표현하는 것보다 필법을 시연하고 있는 것처럼 보이기도 하다. 전체를 덮고 있는 점은 거의 화면을 가득 채워 세밀하고 촘촘한 구조이며 곳곳에 흩어져 보이는 틈새는 점을 펼쳐내는 과정 중에 만들어져 허실이 통일조화된 효과를 보여준다. 范寬이 실현하였던 “千筆萬筆，筆筆分明”이 점을 적묵하여 층을 이루는 완숙한 풍격을 이루었다.

《山川臥遊圖卷》 1952년 작품으로 선을 위주로 표현하여 전체 화면에 동감이 충만하고 습윤하고 여유로운 필치는 초기에 배웠던 이유방의 영향을 보여준다. 중봉으로 힘을 주었지만 전력을 다해 힘을 사용하지 않고 즐기는 것처럼 준과 선이 전체 그림을 덮고 있다. 필묵이 만들어내는 풍부하고 생동감 있는 시각효과 때문에 색채를 주요 표현수단으로 사용하고 있지 않다.

황빈홍 만년 작품 중에는 渾厚華滋한 풍격 이외에 신안화가의 간필풍격의 경향이 보이기도 한다. 50년대 초기에 이런 풍격이 나타나기 시작하며 그의 뾰뾰하고 조밀한 풍격과 비교하여 簡한 시각적 형상을 보여주는 작품은 선조를 통한 표현력이 더 강조된다. 구체적 형상의 전달을 마음에 두고 있지 않다. “繁”에서 “簡”으로 이행이 간필 풍격의 근거로 삼고 있다. 1953년의 《黃山鬪茶圖》은 습윤하고 넓고 거친

필치로, 중봉으로 빠르게 달려서 그려내고 있다. 말년에 이런 간필 풍격은 서법을 써내려가는 것처럼 느껴진다.

맺음말

황빈홍은 오랜시간 다양하고 풍부한 전통화법을 충실히 익힌 것을 기반으로 전통적이면서도 현대적인 회화 기법을 만들어냈다. 이것은 전통을 종합할 수 있는 뛰어난 능력에서 기인한다. 乾에서 濕, 疎에서 密에 이르는 전통 필묵 기법을 융합하는 과정에서 전통에 갇히지 않고 오히려 그 영역을 넓히고 있다. 독창적인 풍격과 전통은 하나의 몸을 가지고 있는 양면이다. 전통에 대한 선택과 실천을 거치면서 전통 풍격이 자연스럽게 황빈홍의 개인 풍격 안으로 들어가 통합되어갔다. 특히 황빈홍의 만년의 작품에서 표현되는 독특성은 자연 속에서 얻어낸 감수성을 형상화해낸 변혁으로 시대나 전통에 국한하여 해석할 수 없는 예술의 본원적인 깊이를 느끼게 한다.

도판



<도1> 1906년 《九華山圖》水墨紙本, 66.5x31cm 개인소장



<도2-1>



<도2-2>



<도-3>

<도2> 《山水圖冊》, 1909년, 水墨設色紙本8장, 36x36cm, 香港藝術館



<도3> 《林泉高致圖》,
1924년, 水墨設色紙本,
177x94.5cm,
개인소장



<도4>
《仿李唐山水圖》,
1926년,
水墨設色紙本,
79.4x31.7cm,
香港藝術館



<도5>
《楊維禎詩意圖》,
1942년,
水墨紙本,
74.6x28cm,
개인소장



<도6>
《青城途中所見》, 1944년,



<도7>
《陽朔山水圖》,
1946년,
水墨設色紙本,
88.5x31.7cm,
개인소장



<도8>
《仿米芾山水圖》,
1948년, 水墨設色紙本,
76x41.3cm, 虛白齋



<도9> 《西溪幽勝圖》, 1951년,
水墨設色紙本, 43x32.5cm,
개인소장



<도10> 《湖山爽氣圖卷》, 1951년, 水墨設色紙本,
30.6x300cm, 개인소장



<도11> 《山川臥遊圖卷》, 1952년,
水墨設色紙本, 41x304cm



<도12> 《黃山廟茶圖》,
1953년, 水墨設色紙本,
49.3x29.4cm, 개인소장

중국회화와 비교한 조선시대회화의 특징

-조선전기 소상팔경도(瀟湘八景圖)를 중심으로

박 해 훈 (국립중앙박물관)

중국회화와 비교한 조선시대회화의 특징

박 해 훈 | 국립중앙박물관

머 리 말

동양에서는 시와 회화가 긴밀하게 상호 영향을 주고받으며 발전해왔다. 예로부터 그림을 “소리 없는 시(無聲詩)”, 시를 “소리 있는 그림(有聲畫)”이라 하고, 소식蘇軾(1036~1101)이 왕유王維(701~761)의 그림을 평하여 “시속에 그림이 있고 그림 속에 시가 있다(詩中有畫, 畫中有詩)”고 한 것도 동양의 독특한 시화일치詩畫一致의 사상을 잘 보여주는 예이다.¹⁾ 실제 그림 중에서 시와 같은 주제를 다루며 왕성하게 제작된 예가 많은데 소상팔경도를 대표적으로 꼽을 수 있다.

북송대 송적宋迪(약 1015~약 1080)이 처음 그린 것으로 알려진 소상팔경도는 곧 시와 그림의 주요한 소재가 되어 한중일 삼국에서 널리 유행하였다. 우리나라에서도 고려시대의 12세기 경에 전래되었으며 이후 많은 문인과 화가들이 시와 그림으로 소상팔경을 표현하였다.²⁾ 특히 조선 초기에 소상팔경을 노래한 시와 함께 그림의 제작이 매우 성행한 사실은 현재 전하는 소상팔경도의 수량이나 문헌의 기록에서도 짐작된다.

조선 초기 소상팔경을 소재로 시와 그림을 제작한 대표적인 예는 《비해당소상팔경시첩》(도 1)에서 찾아볼 수 있다.³⁾ 안평대군安平大君(1418~1453)이 주도하여 1442년에 제작된 이 시첩에는 당대 문사들의 소상팔경시와 함께 소상팔경도가 그려져 있었으나 현재 그림은 산실되고 시문만 첩의 형태로 전한다. 그림은 산실되었지만 《비해당소상팔경시첩》은 조선 초기 소상팔경시화 합작의 양상을 알려주는 자료로서 그 가치가 매우 높다.

이 글에서는 조선 초기 소상팔경시화의 중요한 작례로서 《비해당소상팔경시첩》을 검토하고 지금은 전하지 않지만 당시 그려졌던 소상팔경도를 추정해보고자 하였다. 현존하는 조선 초기의 소상팔경도중에서는 일본 유현재에 소장되었던 작품(도

1) , 『東坡題跋』 卷5, 書摩詰藍田煉雨圖. “味摩詰之詩, 詩中有畫, 觀摩詰之畫, 畫中有詩.”

2) 고려 명종년간明宗年間(1171~1197)에는 전래되어 있었음이 분명하다. 『高麗史』 卷122, 列傳 第35 「方技」, “……(李寧)子光弼 亦以畫見寵於明宗 王命文臣賦瀟湘八景 仍寫爲圖…… ” 참조.

3) 임창순, 「匪懈堂 瀟湘八景 詩帖 解説」, 『泰東古典研究』 第5輯(1989), pp. 257-277; 안장리, 「匪懈堂 <瀟湘八景詩帖>考」, 『韓國中文學會56次定期學術大會論文集』(2002. 10), pp. 45-59; 衣若芬, 「朝鮮安平大君李瑬及「匪懈堂瀟湘八景圖詩卷」析論」, 『域外漢籍研究集刊』 第一輯(北京, 2005), pp. 113-139; 『비해당소상팔경시첩』(문화재청, 2007) 참조.

3)이 《비해당소상팔경시첩》과 가장 관련이 깊은 것으로 보인다. 이 그림은 팔경을 모두 갖추고 안건과 화풍 중에서도 고식古式을 지닌 점에서 매우 귀중한 작품이다.⁴⁾ 아울러 이 작품은 다른 작품들과 많은 연관성을 지닌 점에서도 주목된다. 그중에서도 《비해당소상팔경시첩》과 많은 관련이 있는 것으로 파악된다.⁵⁾ 두 작품의 연관성에 대한 분석은 《비해당소상팔경시첩》에 그려졌던 소상팔경도를 추정하고 조선 초기 소상팔경도의 전개 과정을 이해하는데 많은 단서를 제공할 것으로 본다.

《비해당소상팔경시첩》의 시문에 대해서는 많은 연구가 있었으나 상대적으로 산실된 소상팔경도에 대한 관심과 연구는 미진하였다.⁶⁾ 《비해당소상팔경시첩》의 시문이 후대에 미친 영향으로 보아 함께 있었던 그림 역시 후대의 소상팔경도에 막대한 영향을 주었을 것으로 짐작된다. 따라서 《비해당소상팔경시첩》의 소상팔경도는 매우 중요한 작품이었으며, 산실되었지만 후대의 소상팔경도에서 그 영향과 흔적을 찾아보는 작업도 큰 의의가 있다고 할 수 있다.

이 글에서는 먼저 《비해당소상팔경시첩》의 제작 경위와 내용, 《비해당소상팔경시첩》 제작의 계기가 된 남송 영종의 「소상팔경시」, 이어서 구 유현재 소장 <소상팔경도>의 특징을 살펴보고 이 작품들의 연관성을 논구하였다. 그리하여 《비해당소상팔경시첩》의 소상팔경도를 추정하고 아울러 그 작품이 후대 그림에 미친 영향을 탐색해보고자 하였다.

1. 《비해당소상팔경시첩》의 제작 경위와 내용

조선 초기 시화 합작의 전형을 보여주는 《비해당소상팔경시첩》(도 1)은 1442년 안평대군이 남송 영종寧宗(조광趙橫, 재위 1198~1224)이 쓴 「팔경시」의 글씨를 모탑模搨하고 소상팔경도를 그리게 하였으며 고려의 이인로李仁老(1152~1220)와 진화陳渾(1200년경 활동)의 시를 써넣고 19명에 이르는 당대의 군신群臣들에게도 시를 짓게 하여 두루마리로 만든 것이다. 그러나 현재 영종의 글씨를 모사한 것과 소상팔경도는 산실되고 후대에 첩으로 개장되어 전하며 현재 국립중앙박물관에 소장되어 있다.⁷⁾ 《비해당소상팔경시첩》의 제작 경위는 이영서李永瑞(?~1450)가 쓴 서문(도 1)에 잘 나타나 있다.

匪懈堂이 하루는 나에게 말하기를 “내가 언젠가 <東書堂古帖>에서 宋나라 寧宗의 八景詩를 보고 그 글씨를 보물처럼 여겼다. 그리고 그 경치에 대해서 생각하고 마침내 시를 모사하도록 명을 내리고 그 경치를 그리게 하여 그 두루마리를 「八景詩」라 하였다. 그리고 고려에서 시로 뛰어난

4) 소장처가 다시 바뀌었으나 이 글에서는 널리 알려진 과거의 소장처로 표시하였다. 이 작품을 소개한 글은 『特別展 李朝の繪畫-坤月軒コレクション』(富山美術館, 1985), pp. 27-28; 안휘준, 『韓國의 瀟湘八景圖』, 『韓國繪畫의 傳統』(文藝出版社, 1988), pp. 183-189; 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』(大和文華館, 1996), pp. 13-14 참조.

5) 박해훈, 「조선시대 瀟湘八景圖 연구」(홍익대학교 대학원 박사학위 논문, 2007), pp. 128-129, 「匪懈堂瀟湘八景詩卷」과 일본 幽玄齋 소장 <瀟湘八景圖>의 연관에 대하여, 『東垣學術論文集』 제10집(2009), pp. 31-54.

6) 주 3) 참조.

7) 전래 경위에 대해서는 임창순, 앞의 논문, pp. 262-263 참조. 국립중앙박물관에 소장된 후 2004년에 보물 제1405호로 지정되었다.

진화와 이인로의 시를 붙였다. 또 당대에 써로 뛰어난 사람에게 五言, 六言, 七言의 시를 지어주기를 요청하였다. 승려인 雨千峰 또한 시를 지었는데 千峰은 불교계에서 시로 이름을 날린 사람이다. 그대에게 전말을 기록해주길 부탁한다”고 하였다....

안평대군이 시권을 제작하게 된 계기는 명 태조의 손자인 주헌왕周憲王 주유돈朱有燾(1379~1439)이 1416년(영락 14)에 모각한 《동서당집고법첩東書堂集古法帖》(도 2)을 입수하면서 비롯되었다. 《동서당집고법첩》은 진흙에서 원元에 이르기까지 역대 제왕과 명신의 법서를 담고 있는 것으로 모두 10권으로 이루어져 있는데 주로 송대의 「순화각첩淳化閣帖」을 임모하고 「비각속첩秘閣續帖」, 「강첩絳帖」, 「담첩譚帖」 및 기타 송대와 원대 인물들의 글씨를 보충한 것이다. 안평대군이 감응한 남송 영종의 「팔경시」(도 2)는 《동서당집고법첩》의 제2권에 실려 있다. 남송의 영종은 광종光宗(재위 1190~1194)의 둘째 아들로 글씨에 뛰어났다고 한다.⁸⁾

1442년 안평대군의 명으로 소장팔경시화를 제작한 것은 고려 명종 때의 일을 연상시킨다.⁹⁾ 아마도 안평대군은 명종 때의 시화회를 알고 있었던 것으로 짐작된다. 여하튼 이때의 일은 조선이 건국한 이래 왕실이 주도한 최초의 시화회였던 것으로 생각된다. 이러한 일은 5년 뒤인 1447년 <몽유도원도夢遊桃源圖>를 제작할 때에도 반복되었다. 《비해당 소장팔경시첩》의 제작에는 19명(고려의 문인 2명을 합하면 21명)의 문인이 참여하였고 <몽유도원도>의 제작에는 22명이 참여하였다. 두 작품의 제작에 모두 참여한 인물은 9명이다. 그리고 <몽유도원도>를 그린 인물은 안견安堅(15세기 활동)이지만, 《비해당 소장팔경시첩》에 소장팔경도를 그린 인물은 확실하지 않다.

여러 가지 정황으로 보아 《비해당소장팔경시첩》에 소장팔경도를 그린 화가는 안견으로 추정된다. 그는 당대의 으뜸가는 화가였으며 《비해당소장팔경시첩》이 제작된 1442년 이전부터 안평대군의 측근으로 활동하여 1447년에는 <몽유도원도>를 그리기도 하였기 때문이다.¹⁰⁾ 신숙주申叔舟(1417~1475)가 1445년에 쓴 「화기畫記」에 당시 안평대군이 소장한 안견의 작품이 기재되어 있는데 그중에 <팔경도>가 첫 번째로 기록되어 있다. 이 작품이 바로 《비해당소장팔경시첩》의 그림이었을 가능성이 높다.

《비해당소장팔경시첩》의 시문에서도 이 소장팔경도에 대한 단서를 얻을 수 있다. 우선 많은 시에서 그림이 비단에 그려졌음을 확인할 수 있다.¹¹⁾ 아울러 이 그림이 두루마리였으며 팔경이 각각이면서도 한 폭처럼 이어져 있었을 것으로 생각된다. 유의손의 시에 “팔경이 비단 한 폭에 펼쳐져 있다八景森然綯一幅”라 하였으며 박팽년은 “팔경은 장기를 다투며 제각기 뽐내는데 한번에 거두어 눈앞에 펼치니 삼엄하도다八景爭長各偃蹇 一時收拾森在前”이라 표현한 점이 이를 뒷받침한다.¹²⁾ 신숙주의 「화기畫記」에도 “八景圖 各一”로

8) , 비해당소장팔경시권의 글씨, 『비해당소장팔경시첩 해설』(문화재청, 2007), pp. 68-69 참조.
 9) 주 1) 참조.
 10) 두 사람의 관계에 대해서는 安輝瀆, 「安堅과 그의 畫風-〈夢遊桃源圖〉를 中心으로-」, 『震檀學報』 第38輯(1974. 10), pp. 49-73 참조.
 11) 안휘준, 「비해당 안평대군의 <소장팔경도>」, 『비해당소장팔경시첩 해설』(문화재청, 2007), p. 56 참조.,
 12) 임재완, 「《비해당소장팔경시첩》 번역」, 『비해당소장팔경시첩 해설』(문화재청, 2007), p. 28, p. 32 참조.

기록되어 있어 팔경이 나누어져 있으면서도 이어져 한 장면처럼 그려져 있었음을 짐작할 수 있다.¹³⁾ 그리고 팔경도의 순서는 그림 제작의 계기인 남송 영종의 팔경시를 따랐을 가능성이 크다. 이에 대해서는 나중에 다시 살펴보도록 하겠다.

안평대군이 주도하고 군신들과 안견이 참여하여 제작된 것으로 보이는 《비해당소상팔경시첩》은 <몽유도원도>와 함께 조선 초기에 높은 수준을 이룩한 시화제작의 전형이었을 것으로 생각된다.¹⁴⁾ 이때의 시화회는 소상팔경시의 유행에 결정적인 역할을 한 것으로

표 1. 《비해당소상팔경시첩》의 시문의 형식과 작자

13) , 畫記, 『保閑齋集』卷14; 安輝濬, 『韓國繪畫史』(一志社, 1980), pp. 93-121 참조.

14) 안평대군은 <소상팔경시권>과 <몽유도원도> 외에도 많은 시화 제작을 주도하였다. 이에 대해서는 안장리, 「匪懈堂 <瀟湘八景詩帖>考」, 『韓國中文學會56次定期學術大會論文集』(2002. 10), p. 52 참조.

순번	이름	당시 관직	형식	비고
1	李仁老(1152~1220)		칠언절구 8수	고려시대 문인
2	陳澹(?~?)		칠언고시 8수	고려시대 문인
3	李永瑞(?~1450)	宣敎郎集賢殿副修撰知製敎 經筵司經	서문	
4	釋卍雨(1357~?)	僧	오언절구 10수	<몽유도원도>에 제시
5	安止(1367~1464)	藝文提學	칠언율시 1수	
6	河演(1376~1453)	左贊成	오칠언고시 1수	<몽유도원도>에 제시
7	金宗瑞(1390~1453)	右贊成	오언고시 1수	<몽유도원도>에 제시
8	安崇善(1392~1452)	刑曹判書	칠언율시 1수 칠언고시 1수	
9	姜碩德(1395~1459)	左承旨	칠언절구 10수	<몽유도원도>에 제시
10	鄭麟趾(1396~1478)	知中樞院事	칠언율시 1수	<몽유도원도>에 제시
11	柳義孫(1398~1450)	承政院左副承旨	칠언고시 1수	
12	趙瑞康(?~1444)	承政院都承旨	오언배율 1수	
13	南秀文(1408~1443)	直集賢殿	육언절구 4수	
14	辛碩祖(1407~1459)	直集賢殿	장단구고시 1수	
15	尹季童(?~1453)	鈴平君	칠언고시 1수	
16	崔恒(1409~1474)	集賢殿副校理	칠언율시 5수	<몽유도원도>에 제시
17	朴彭年(1417~1456)	集賢殿修撰	칠언율시 5수	<몽유도원도>에 제시
18	李甫欽(?~1457)	成均注簿	칠언율시 1수	
19	申叔舟(1417~1475)	集賢殿修撰	오언고시 1수	<몽유도원도>에 제시
20	成三問(1418~1456)	承文院副校理	오언절구 8수	<몽유도원도>에 제시
21	金孟(?~?)	校書校勘	칠언고시 1수	
계	21명			

평가되며 《비해당소상팔경시첩》에 실렸던 그림도 후대의 소상팔경도 제작과 감상에 큰 영향을 주었을 것으로 추정된다. 《비해당소상팔경시첩》의 소상팔경도가 문헌상이긴 하지만 조선시대 최초의 소상팔경도일 가능성과 함께 안견이 그렸음이 거의 확실한 것도 그러한 추정을 뒷받침한다. 안견은 조선 초기에 활약한 최고의 산수화가로 그가 이룩한 화풍은 당대는 물론 후대의 산수화에 지대한 영향을 미쳤다. 현존하는 조선 초기의 소상팔경도 중 상당수가 안견의 전칭을 지닌 점도 시사하는 바가 크다.

2. 남송 영종의 「소상팔경시」

《동서당집고법첩》 제2권에 실린 남송 영종의 「팔경시」는 《비해당소상팔경시첩》의 제작에 직접적인 동기가 된 작품으로 주목된다. 조선 초기 소상팔경시와 소상팔경도의 유행이 《비해당소상팔경시첩》의 제작에서 촉발되었음을 고려한다면 그 의미가 매우 크다. 최근에서야 《동서당집고법첩》에 실린 남송 영종의 「팔경시」가 소개되어 그 전모를 알 수 있게 되었다.¹⁵⁾

《동서당집고법첩》 제2권에 실린 남송 영종의 「팔경시」를 보면 특이하게 제목과 함께 화가의 이름이 적혀 있다. 내용을 보면 ‘山市晴嵐 關仝’, ‘煙寺晚鍾 董源’, ‘漁村晚照 巨然’, ‘遠浦帆歸 李唐’, ‘瀟湘夜雨 王班’, ‘平沙鴈落 惠崇’, ‘洞庭秋月 許道寧’, ‘江天暮雪 范寬’ 순으로 기재되어 있다. 오언율五言律의 이 시는 『전송시全宋詩』에도 실려 있는데 자구字句에 조금 변화가 있지만 의미에는 큰 차이가 없으며 《동서당집고법첩》과 달리 화가의 이름이 나타나 있지 않다.¹⁶⁾ 시의 전문과 해석은 다음과 같다.

瀟湘八景

山市晴嵐 關仝

藪澤趁虛人	초목 무성한 숲에서 저갓거리로 사람을 찾아가니
崇朝宿雨晴	밤새 내린 비가 아침나절에 맑게 개었다.
蒼崖林影動	파란 벼랑에는 나무 그림자가 기웃이 드는데
老木日華明	해묵은 나무에는 햇살이 환하게 밝다.
野店炊煙濕	들녘 주막에는 안개가 축축이 젖어드는데
溪橋流水聲	계곡 다리에는 졸졸졸 흐르는 물소리.
青帘何處是	주점은 어디에 있는가?
彷彿聽雞鳴	닭 울음소리 듣고서 헤맨다오.

煙寺晚鍾 董源

金碧招提古	金碧(지명으로 추측)의 招提(절)는 고색창연한데
高峰最上層	높은 봉우리 가장 꼭대기에 있다.
暄風僧入梵	따뜻한 봄바람 부는데 스님은 절로 들어가고
宿霧佛前燈	지난 밤 안개는 부처님 앞 長明燈에 남아 있다.
禪觀延空寂	참선하는 스님들이 깨달음의 경지로 빠져드는데
蒲牢忽震凌	蒲牢(鐘) 소리 갑자기 널리 퍼진다.
黃昏山路險	해질녘 산길이 험하여
窞步一枝藤	힘든 걸음으로 나무 덩굴 하나잡고 간다.

漁村晚照 巨然

林表墮金鴉 숲 끝에는 金鴉(태양)가 떨어지고

15) 《동서당집고법첩》에 실린 영종의 「소상팔경시」에 대한 사진자료를 제공해주신 한국학중앙연구원의 이원우 교수께 감사드린다.

16) 宋 寧宗, 「八景詩」, 『全宋詩』 54冊 2835卷 33758頁 참조. 『全宋詩』에 실린 영종의 「八景詩」 전문은 안장리, 앞의 논문, pp. 53-54에도 소개되어 있다.

孤村三兩家
晴光明浦澈
紅影帶蒹葭
傍舍收魚網
隔溪橫釣車
炊煙未篝火
新月一鉤斜

궁벽한 마을에는 두 세 집이 있다.
활짝 갠 날씨에는 포구가 환히 밝으며
갈대는 붉은 노을을 머금었다.
이웃집에서 고기 잡는 그물을 걷는데
계곡 건너편에는 고깃배가 흔들흔들한다.
밥 짓는 연기는 피어오르지만 화롯불은 지피지 않고
막 떠오른 초생달은 갈고리 모습으로 비스듬히 있구나.

遠浦帆歸 李唐

劈箭風帆下
春江不盡流
客來登快閣
天際識歸舟
裂眚明千里
觀身等一漚
斜陽踈木外
五兩不遲留

돛단배는 쏜살처럼 아래로 가지만
봄 강물은 모두 다 녹아서 흐르지 않았다네.
길손이 와서 快閣에 오르니
하늘 저 끝에 돌아가는 배가 있음을 알겠다.
눈이 찢어져라 천 리 길을 분명히 보고도 싶지만
이 몸을 觀照하니 하나의 물거품과 같다네.
지는 해는 성근 나무 밖에 있고
五兩(풍향기)은 멈춤 줄을 모르는구나.

瀟湘夜雨 王班

清泛三湘夜
中艙聽雨眠
楚天聞過鴈
北客未歸船
濁酒飲無筭
青燈冷不煙
對床工覓句
達旦是新編

맑은 강에 떠돌아다니는 三湘¹⁷⁾의 밤에
선실에서 빗소리 들으며 잔다.
楚나라 지역 하늘에서 지나가는 기러기 소리 듣는데
北館에 머문 사람은 돌아가는 배를 타지 않았다.
마신 탁주는 셀 수 없고
푸른 등불은 날씨가 추워서 인지 연기도 나지 않는다.
책상 앞에서 아름다운 구절을 찾으며
밤 새워 글 한 편 새로 짓는다.

平沙鴈落 惠崇

漂泊楚天長
同群兄弟行
朔風離塞漠
落日下瀟湘
古磧多葭菼
平田足稻粱
飛鳴眇空際
布武作文章

이러 저리 떠돌다보니 초나라 하늘은 길기만 한데
기러기들 무리 지어 앞서거니 뒤서거니 날아간다.
겨울바람이 변방에서 오고
지는 해는 소상강에 떨어진다.
강가에는 갈대와 물억새가 많고
너른 밭에는 곡식이 풍족하다.
날다가 울고 하늘 끝으로 아득히 사라지면서
재빠른 속도로 모양새를 이룬다.

洞庭秋月 許道寧

白水連天遠

흰 물은 하늘과 이어져 아득히 멀고

17) 三湘: 세 곳의 강 이름. 소상瀟湘, 중상蒸湘, 원상沅湘을 말한다.

吳淞一幀秋	吳淞江 ¹⁸⁾ 은 한 폭의 가을이다.
橘洲冰魄滿	橘洲 ¹⁹⁾ 에는 달빛이 가득하고
竹閣桂華留	竹閣 ²⁰⁾ 에는 계수나무 꽃이 남아 있다.
鳧雁不飲啄	물오리와 기러기는 먹이를 먹지 않고
魚龍與拍浮	물고기와 용은 서로 두둥실 떠다닌다.
垂虹寓今夕	垂虹亭 ²¹⁾ 에서 오늘 밤을 보내는데
淸勝庾公樓	칭아한 분위기는 庾公樓 ²²⁾ 보다 뛰어나다.

江天暮雪 范寬

朔吹掃氛埃	겨울바람이 불어와 먼지를 쓸어버리고
同雲暝不開	질게 낀 구름은 걷히지 않아 어둡기만 하다.
千山飛鳥盡	온 산에는 나는 새의 자취도 끊겼는데
一水泝舟回	강가에는 물길을 거슬러 올라가는 배가 있다.
波面方鎔汞	수면 위는 鉛汞 ²³⁾ 을 뿌린 듯 하고
林梢已瀉瓊	숲 끝에는 이미 옥구슬이 쏟아 나오는 듯하다.
懷人留剡棹	사람이 그리워 剡溪 ²⁴⁾ 로 가는 나룻배에 머물러 있는데
野店且新醅	들녘 주막에는 또 새롭게 술이 익는구나. ²⁵⁾

《동서당집고법첩》에 실린 영종의 「팔경시」는 여러 가지로 중요한 의미를 지니고 있다. 첫째 이 시에는 제목 아래 화가의 이름이 써여 있다. 그래서 본래 팔경에 대한 그림들이 있었으며 그것을 보고 영종이 제화시를 지었음을 추정케 한다. 그런데 여기에 기재된 화가들의 다수가 오대五代와 북송대北宋代에 활약한 자들로 송적보다 생물시기가 앞선다는 점에서 작품의 실제 작가로 보긴 어렵다.²⁶⁾

다만 여기서 주목되는 것은 관동과 범관, 허도녕 등의 화북계 산수화가뿐만 아니라 동원, 거연 등 강남계 산수화가들도 포함되어 있는 점으로 보아 영종이 활동하던 남송대에 소상팔경도가 여러 화법으로 그려졌음을 짐작케 한다. 관동이나 동원 등이 실제로 그린 작품은 아닐지라도 화풍만큼은 유사하기 때문에 전칭되었을 가능성이 높기 때문이다. 실제로 현존하는 중국의 소상팔경도 중에는 강남계 산수화풍을 보여주는 예가 많다.²⁷⁾

18) 吳淞江: 강소성江蘇省 소주蘇州 지역의 강 이름.

19) 橘洲: 모래섬 명칭. 호남성湖南省 장사현長沙縣 서상강西湘江 안에 있음.

20) 竹閣: 대나무로 만든 누각. 또는 절. 절을 죽원竹園 또는 죽림정사竹林精舍라고도 한다.

21) 垂虹亭: 동정호에 있는 정자.

22) 庾公樓: 누각 이름. 진핀의 유양庾亮이 세웠다고 전하는데, 유루庾樓라고도 한다.

23) 鎔鉛汞: 장생불사하는 약. 도가道家에서 아연과 수은을 혼합하여 만든다고 함.

24) 剡溪: 섬계剡溪로 가는 나룻배, 친구가 그리워서 찾아간다는 뜻이다. 진핀의 왕희지王徽之(?~383년경)가 눈오는 달밤에 섬계에 사는 친구인 대규戴逵(?~395?)가 생각났다. 배를 타고 친구를 찾아갔다가 만나지 않고 되돌아왔다는 고사가 있다.

25) 번역을 해주신 임재완林在完 선생님께 감사드립니다.

26) 이에 대해 소상팔경도가 송적 이전에 그려졌을 가능성이 높다고 보는 견해도 있다. 안휘준, 비해당 안평대군의 <소상팔경도>, 『비해당소상팔경시첩 해설』(문화재청, 2007), p. 57 참조.

27) Valérie Malenfer Oritz, *Dreaming the Southern Song Landscape: the Power of Illusion in Chinese Painting* (Boston: Brill, 1999) 참조.

둘째, 남송 영종의 「팔경시」는 팔경의 순서에 새로운 변화를 보여준다. 이 시에 보이는 순서는 심괄沈括(1031~1095)이 『몽계필담夢溪筆談』에서 송적의 팔경도를 기록한 순서 및 소상팔경시 중 제작시기가 가장 이른 혜홍惠洪의 시에 보이는 순서와 다르다.²⁸⁾ 영종이 지은 「팔경시」의 순서가 어떤 이유로 그렇게 배치되었는지는 정확히 알 수 없으나 계절감을 고려한 것으로 추정된다. “산시청람”은 봄을 나타낸 것으로 보이며 “소상야우”, “평사안락”, “동정추월”은 가을, “강천모설”은 겨울을 나타낸다. 여름을 나타내는 경치는 분명하지 않으나 “연사만중”과 “어촌만조”, “원포범귀” 등이 봄에서 여름에 이르는 계절을 나타낸 것으로 보인다.

중국의 문헌에 보이는 소상팔경시 그리고 현존하는 중국의 소상팔경도는 배치된 순서가 일정하지 않다. 대체로 심괄이 『몽계필담』에서 송적의 팔경도를 기록한 순서를 따르다가 남송 말에 와서 <강천모설>이 맨 끝에 배치되는 경향이 뚜렷해진 것 같다. 그러나 <강천모설>을 제외한 나머지 칠경의 배치 순서는 일정하지 않다.²⁹⁾ 이점에서 남송 영종의 「팔경시」에 보이는 배치 순서는 이례적이다.

흥미로운 점은 <<비해당소상팔경시첩>>에 수록된 조선 초기 문인들의 소상팔경시의 순서도 영종이 지은 「팔경시」의 순서에 맞추어 배치한 것으로 보인다. 뿐만 아니라 고려시대 이인로와 진화의 시도 그 순서에 따라 재배치하였다. 본래 이 두 사람의 시는 심괄의 『몽계필담』에 실린 송적의 소상팔경도 순서와 일치한다. 그런데 <<비해당소상팔경시첩>>에서 이인로와 진화의 시를 채록하면서 본래의 순서대로 하지 않고 영종의 「팔경시」의 순서를 따라 조정한 것이다.

영종의 「팔경시」 순서를 따라 다른 소상팔경시의 순서를 배치한 이유는 자세히 알 수 없다. 영종의 「팔경시」 순서를 그대로 따랐을 수도 있지만 계절감을 의식하여 배치된 것으로 보이는 영종의 「팔경시」의 순서에 조선 초기 문인들이 공감하였던 것으로 추정되며 무엇보다 시권의 제작을 주도한 안평대군의 의지가 반영되었을 것으로 보인다.

셋째, 더욱 관심을 끄는 것은 조선 초기에 제작된 소상팔경도의 순서도 대체로 <<비해당소상팔경시첩>>에 실린 시의 순서와 일치한다는 점이다. 현재 조선 초기에 제작된 작품으로 팔경을 모두 갖춘 소상팔경도는 6점 정도가 알려져 있다. 이 중 김현성金玄成(1542~1621)의 찬贊이 있는 <소상팔경도>와 구한具漣(1524~1558)의 찬이 있는 소상팔경도는 본래의 순서를 알기 힘들며 다른 작품들은 “평사낙안”과 “동정추월”의 순서가 바뀌는 경우가 있을 뿐 <<비해당소상팔경시첩>>의 순서와 거의 같다.³⁰⁾

28) 의 瀟湘八景詩는 "平沙落雁", "遠浦歸帆", "山市晴嵐", "江天暮雪", "洞庭秋月", "瀟湘夜雨", "烟寺晚鐘", "漁村夕照" 순으로 심괄이 『몽계필담夢溪筆談』에서 송적의 팔경도를 기록한 순서와 일치한다. 시의 전문은 陳高華編, 『宋遼金畫家史料』(北京: 文物出版社, 1984), pp. 325-326 참조.

29) 戶田禎佑, 瀟湘八景と水墨山水圖屏風, 『日本屏風繪集成二 山水畫-水墨山水』(東京: 講談社, 1987), pp. 145-151 참조.

30) 우리나라의 소상팔경도 병풍은 각 폭이 편파구도로 되어 있어 두 폭이 쌍을 이루며 좌우 균형을 이루도록 배치된다. 특히 “산시청람”과 “연사만중”은 거의 예외 없이 쌍을 이루고 있는데 김현성찬의 <소상팔경도>에서는 “산시청람”과 “연사만중”이 모두 화면의 중심이 오른쪽에 치우쳐 있어 좌우로 놓을 경우 균형을 이루지 않는다. 따라서 그 순서가 조선 초기 소상팔경도의 일반적인 배치와는 다르다.

표 2. 조선 초기의 소상팔경도 목록

	명칭	시대	재질	크기	소장처	비고
	瀟湘八景(8)	15세기 후반 ~15세기 말	絹本水墨	28.5× 29.8	일본 幽玄齋	
未詳	漁村夕照 平沙落雁	15세기 말~ 16세기 초	絹本水墨淡彩	65.2× 42.4 64.8× 42.2	일본 개인	
未詳	瀟湘八景(8)	15세기 말~ 16세기 초	絹本水墨	47.0× 41.1	日本 九州國立博物館	金玄成(1542-1621)의 贊이 있음
未詳	瀟湘八景(8)	16세기 전반	紙本水墨	91.0× 47.7	국립진주박물관	
未詳	瀟湘八景(8)	16세기 전반 ~1539 이전	紙本水墨	98.3× 49.9	일본 大願寺	
未詳	瀟湘八景(8)	16세기 중엽	絹本水墨	31.1× 35.4	국립중앙박물관	
未詳	瀟湘八景(8)	16세기 중엽	絹本水墨	34.5× 26.9	일본 개인	具漣(1524~1558)의 贊이 있음
未詳	山市晴嵐	15세기 말~ 16세기 초	絹本水墨	96.0× 42.6	삼성미술관	
未詳	平沙落雁	15세기 말~ 16세기 초	絹本水墨	126.4× 48.5	메트로폴리탄미술관	
未詳	煙寺暮鐘 洞庭秋月	16세기 전반	絹本水墨	88.3× 45.1	메트로폴리탄미술관	
未詳	平沙落雁	16세기 초경	絹本水墨淡彩	85.7× 41.2	일본 西本願寺	
傳安堅	煙寺暮鐘	16세기 전반	絹本水墨	80.4× 47.7	일본 大和文華館	
傳文淸	煙寺暮鐘 洞庭秋月	16세기 중엽	紙本水墨	42.7× 22.5	일본 高野家	
				42.7× 22.5		
	漁村夕照 遠浦歸帆			42.3× 22.5	일본 靜嘉堂美術館	
				42.3× 22.5		
傳孟珍	平沙落雁	16세기 전반	絹本水墨淡彩	41.0× 30.2	미국 개인	

이 작품들은 모두 《비해당소상팔경시첩》의 제작연대인 1442년 이후에 제작된 것으로 판단되는 점으로 보아 조선 초기에 제작된 소상팔경도의 순서는 영종의 「팔경시」에서 비롯하였을 가능성이 높다. 전하진 않지만 안건이 그랬을 것으로 추정되는 《비해당소상팔경시첩》의 <소상팔경도> 역시 영종의 「팔경시」의 순서를 따랐을 가능성이 높으며, 이 그림이 후대의 소상팔경도에 많은 영향을 주었을 것으로 생각된다.

넷째, 영종의 「팔경시」에서 보이는 제목의 표기가 매우 독특하다. 이 시에서 보이는 “漁村晚照”, “遠浦帆歸”, “平沙鴈落”의 제목은 다른 작품에서는 보이지 않는다. 단지 우리나라의 소상팔경도중 구 유현재 소장 작품에서만 같은 표기를 볼 수 있다(도 4). 이전에 영종의 「팔경시」가 소개되지 않았던 때에는 우리나라 소상팔경도에 나타난 독특한 표기로 생각되기도 하였으나, 영종이 쓴 「팔경시」가 알려지면서

그 유래와 함께 두 작품의 연관 가능성에 대한 논의가 시작되었다. 실제로 유현재 소장 <소상팔경도>가 영종의 「팔경시」 표기를 따라 하였을 가능성이 크다. 이에 대해서는 다음 장에서 자세히 살펴보고자 한다.

3. 일본 구 유현재 소장의 <소상팔경도>

조선 초기의 소상팔경도중 《비해당소상팔경시첩》과 가장 연관이 깊은 작품은 구 유현재 소장의 <소상팔경도>(도 3)로 생각된다. 이 작품은 조선 초기의 소상팔경도 중에서 팔경을 모두 갖추고 있으며 비교적 이른 시기에 제작된 것으로 추정되는 매우 중요한 작품이다. 정방형에 가까운 화면에 그려져 있는데 조선 초기의 다른 소상팔경도와 마찬가지로 안경과 화풍을 보여주며 작자는 알려져 있지 않다.

팔경의 그림마다 오른쪽 상단에 해서체로 제목이 쓰여 있는데 “煙寺晚(暮)鍾”에 해당하는 그림만이 결락缺落되어 있으며 “안충安忠”의 주문방인이 찍혀 있으나 후날後捺인 것으로 생각된다. 그리고 화제 중에서 일반적인 표기인 “遠浦歸帆”이 “遠浦帆歸”로, “平沙落雁”이 “平沙鴈落”으로 쓰여 있으며 세 번째인 듯한 그림의 제목 표기는 일부 잘려서 분명치 않은데 “漁村晚照”일 가능성이 높아 영종의 「팔경시」와 같은 것으로 추정된다(도 4). “煙寺晚(暮)鍾”이 결락된 것은 옮겨 쓰는 과정에서 실수하여 빠뜨린 것으로 추정된다.

이 작품의 본래 순서는 확실하지 않지만 필자의 생각으로는 <산시청람>, <연사만종>, <어촌만조>, <원포범귀>, <소상야우>, <평사안낙>, <동정추월>, <강천모설> 순이었던 것으로 보인다(도 5). 이 순서로 오른쪽에서부터 일렬로 이어지도록 배치하면 두 폭씩 화면의 좌우 대칭의 균형이 맞을 뿐 아니라, 팔경이 각각이면서도 마치 한 장면처럼 유기적으로 연결됨을 알 수 있다. 이러한 순서와 구성의 특징은 영종의 「팔경시」의 순서와 일치할 뿐 아니라 앞서 살펴본 유의손과 박팽년의 시의 내용과도 부합한다.

안평대군이 남송 영종의 시를 모사하고 그림으로 그리게 하였다면 당연히 이 그림은 남송 영종의 시와 연관이 많을 수밖에 없다. 매우 함축적인 시어로 이루어진 세계를 그림으로 표현하기는 쉽지 않다. 남송 영종의 팔경시를 시각적으로 똑같이 옮기기는 어려웠겠지만 적어도 핵심적인 의미와 내용은 최대한 시각적으로 비슷하게 나타내려 하였을 것이다. 이러한 관점에서 구 유현재 소장의 <소상팔경도>에 표현된 내용과 남송 영종의 「팔경시」를 비교해 보았다.

먼저 ‘산시청람’의 시를 보면 시각화할 수 있는 시어로 ‘저갯거리’, ‘들녘주막’, ‘계곡의 다리와 흐르는 물소리’ 등을 들 수 있는데 구 유현재 소장의 <산시청람>에 나타나 있음을 알 수 있다. ‘연사만종’에서는 ‘높은 봉우리의 사찰’, ‘안개’ 등이 시각화할 수 있는 시어인데 그림에서는 안개 자욱한 깊은 산중에 사찰인 듯한 전각의 모습이 희미하게 표현되어 있다. 높은 봉우리에 사찰이 있는 것은 아니지만 주위로 높은 봉우리들이 들어서 있어 크게 다른 표현은 아니다. ‘높은 봉우리의 사찰’은 곧 깊은 산속에 위치한 사찰로 이해할 수 있기 때문이다.

‘어촌만조’의 경우는 ‘지는 해’, ‘궁벽한 마을의 두세 집’, ‘포구’, ‘고깃배’, ‘초생달’ 등이 주요한 표현 요소인데 그림의 <어촌만조>에는 ‘초생달’만 보이지 않을 뿐 다른 요소는 그대로 표현되어 있다. ‘원포범귀’에서는 ‘돛단 배’, ‘길손’, ‘쾌각’, ‘지는 해’ 등이 시각화 할 수 있는 주요한 요소인데 그림에서는 ‘지는 해’의 모습은 보이지 않지만 다른 요소는 모두 표현되어 있다. ‘소상야우’에서는 ‘삼상’과 ‘비’, ‘배(선실)’ 등이 주요한 표현 요소인데 그림에 모두 표현되어 있다. ‘평사낙안’의 시에서는 ‘기러기의 무리’, ‘지는 해’, ‘갈대와 물억새’, ‘너른 밭’ 등의 표현 요소인데 그림에도 유사하게 볼 수 있는 장면이 그려져 있다.

‘동정추월’의 시에서는 ‘오송吳淞’과 ‘굴주橘州’의 경우 동정호와 연관이 없는 지명으로 그림으로 표현하기는 어렵다. 동정호와 관련 있는 것은 ‘수홍정垂虹亭(누각)’ 뿐이다. 따라서 그림으로 표현할 수 있는 것은 동정호와 수홍정, 달 등인데 그림에서는 왼쪽 상단에 둥근 달이 그려져 있고 물가에는 누각, 멀리 산 중에는 사찰인 듯한 전각의 모습이 표현되어 있다. ‘강천모설’의 시에서는 ‘강가의 배’, ‘나룻배’, ‘들녘주막’ 등이 주요한 시어인데 그림에도 모두 표현되어 있다.

구 유현재 소장 <소상팔경도>와 남송 영종의 「팔경시」를 비교한 결과 표현 내용이 대체로 유사하며 크게 다르지 않음을 알 수 있다. 소상팔경의 시나 그림이 대체로 정형화되어 있기 때문에 나타나는 당연한 결과로도 생각할 수 있다. 그러나 조선 초기의 소상팔경도 중에서 구 유현재 소장품과 마찬가지로 팔경을 모두 갖추고 있으며 화첩 형태인 국립중앙박물관 소장의 <소상팔경도>(도 6)를 남송 영종의 「팔경시」와 비교해보면 표현 내용에 차이가 많음을 알 수 있다. 단적인 예로 중앙박물관 소장의 <산시청람>에는 ‘저잣거리’, ‘들녘주막’, ‘계곡의 다리와 흐르는 물소리’ 등에 부합하는 표현이 없으며 <강천모설>에는 ‘강가의 배’ 등이 표현되어 있지 않다.

이제 구 유현재 소장 <소상팔경도>를 화풍의 특징적인 면에서 살펴보고자 한다. <산시청람>(도 3-1)에 보이는 산시山市의 표현은 기원이 매우 오래되어 북송대 이전까지 거슬러 올라간다. 관동關東(약 907~923 활동) 전칭의 <관산행려도關山行旅圖>를 비롯하여 남송대 서성舒城 이씨李氏의 <소상와유도권瀟湘臥遊圖卷>, 왕홍王洪, 염차우閻次于, 마원馬遠(약 1190~1225 활동), 하규夏珪(약 1200~1240 활동) 등의 <산시청람>에서도 유사한 모습이 보인다. 이 작품들 외에 이성李成(919~967) 전칭의 <청만소사도晴巒蕭寺圖>(도 7)와 금대金代에 그려진 필자미상의 <계산무진도溪山無盡圖>(도 8)와도 많은 공통점을 보인다. 특히 <청만소사도>, <계산무진도>와는 소재뿐만 아니라 표현 양식도 비슷한 점으로 보아 비슷한 유형의 도상圖像이 오랫동안 전승되어 온 것으로 보인다.

이 그림의 대각선 구도와 편파적인 경물의 배치는 바로 북송대 후기에서 시작된 화면구성의 변화를 반영한 것으로 생각된다. 즉 이 그림은 북송 말기의 <송학현명사진서화합벽권送郝玄明使秦書畫合璧卷>(도 20), 그리고 금대의 산수화인 <민산청설도岷山晴雪圖> 등 북송 말기 이래 변화된 이곽과 화풍과 친연성을 보이고 있다. 조선 초기의 산수화를 대표하는 안건의 <몽유도원도> 역시 금대 산수화와 연관이 지적된 바 있다.³¹⁾ 이러한

31) , 安堅과 그의 畫風-〈夢遊桃源圖〉를 中心으로-, p. 72 참조.

여러 가지 정황으로 보아 구 유현재 소장의 <산시청람>에 보이는 표현 양식은 유래가 오래되었으며 고려시대 이래 우리나라에 전래된 중국의 소상팔경도나 산수화를 참고하였을 가능성이 높다.³²⁾ 신숙주의 『화기畫記』에 의하면 안평대군의 소장품 중에 곽희郭熙의 <평사낙안>과 <강천모설>이 있었던 것도 이러한 추정을 뒷받침한다.³³⁾

<어촌만조>(도 3-3)는 명대 화가인 이재李在(15세기 중엽 활동)의 <산장고일도山莊高逸圖>(도 19)와 일부 표현에서 매우 유사함을 알 수 있다. 전경 오른쪽으로 몇 그루의 나무가 들어선 높은 언덕과 그 옆에 들어선 가옥과 인물, 왼쪽의 배의 모습 등 거의 같은 구성을 이루고 있는데, 아마도 이 두 그림에 공통된 표현이 이전부터 전승되어 온 것으로 생각된다. 한편 <어촌만조>에 보이는 표현의 일부(도 15, 17)는 <몽유도원도>(도 16, 18)와 연관이 있는 것으로 추정된다. 강가에 매어 있는 빈 배, 숲 속에 위치한 가옥과 주변의 모습, 나무의 표현 방식 등에서 안건의 <몽유도원도>와 유사하다. 그러나 전체적인 화법에서는 차이가 있는데 단선점준短線點皴의 구사 등이 대표적인 예로 유현재 소장 <소상팔경도>가 보다 후대에 그려졌음을 시사한다.

<동정추월>(도 3-7)은 화면 오른쪽 아래 근경에서부터 오른쪽 위의 대각선 방향으로 토파土坡와 산들이 일정한 간격으로 중첩되어 삼단을 이루고 있으며 그 사이사이에 누각과 수면, 나무, 다리, 집들이 들어서 있다. 이 그림에 보이는 대각선 방향의 삼단 구성은 매우 특이한데 북송대에 그려진 호순신胡舜臣(11세기 말~12세기 전반 활동)의 <송학현명사진서화합벽권>(도 20)에서도 찾아볼 수 있어 역시 그 기원이 오래되었음을 알 수 있다.

<강천모설>(도 3-8)에 보이는 화면 구성은 제카이쥬신絶海中津(1336~1405)의 찬贊이 있는 <산수도>의 왼쪽 화면과도 통하는 점이 있지만 본래 “강천모설”로 추정되는 하규 전칭의 <설경산수도>(도 9) 등과 보다 밀접한 관련이 있다. 편과구도에 근경의 왼쪽에 튀어나온 언덕과 그 위의 산중에 위치한 건물, 언덕의 오른쪽 옆으로 들어선 가옥 등에서 공통된 표현을 보이고 있다. 그러나 화법의 차이로 보아 이 그림이 하규 전칭의 <설경산수도>로부터 직접 영향을 받았다고 보기는 어렵다. 그보다는 공통된 표현을 지니면서 이곽과 화풍으로 그려진 작품의 영향이 있었을 가능성이 높다.

이상에서 유현재 소장 <소상팔경도>의 표현에 나타난 특징을 간단히 살펴보았는데 화면구성에서는 대부분 대각선구도를 지니고 있으며 화면 한쪽에 전경과 중경을 배치하고 반대쪽에는 평원경을 그려 오행감輿行感을 나타내고 있다. 즉 편과이단구도를 위주로 하면서도 대각선 또는 사선구성斜線構成을 적극적으로 활용하는 등 다양한 변화를 시도하였으며, 소상팔경도의 각 폭이 갖추어야 할 특징이나 소재 등을 자유롭게 구사하였음을 알 수 있다.³⁴⁾

앞에서 살펴보았듯이 유현재 소장 <소상팔경도>는 안건이 그린 <몽유도원도>와 관련이 있다. <어촌만조>에 나타난 일부 표현에서 <몽유도원도>와의 유사성이 인정된다. 대각선 구도가 두드러진 점에서도 공통된다. 유현재본의 <소상팔경도>에서 보이는 특징 중의 하나는 대각선구도를 즐겨 활용한 점이다. <산시청람>과 <동정추월>의 예만 보더라도

32) , 朝鮮初期(1392-1500) 繪畫의 對中交涉, 『講座 美術史』 19호(2002), p. 136.

33) 주 13) 참조.

34) 안휘준, 『韓國의 瀟湘八景圖』, p.187.

도 이 그림의 화가가 얼마나 대각선구도를 능숙하게 활용하였는지를 알 수 있다. 안건의 <몽유도원도>의 경우에도 화면 왼쪽 아래에서 오른쪽 위로 대각선 방향을 따라 보는 이의 시선이 감상을 하면서 점진적으로 시각적인 절정에 도달하도록 되어 있다.³⁵⁾

《비해당소상팔경시첩》의 <소상팔경도>가 어떠한 그림이었는지 현재 자세히 알 수 없다. 다만 그 작품이 안건의 그림으로 신숙주의 「화기」에 기록된 작품이라면 1폭에 1경씩 8폭으로 그려졌을 것이다. 이 그림이 남송 영종의 「팔경시」를 연상하며 그려진 정황으로 보면 팔경의 제목과 순서도 그대로 따랐을 가능성이 크다. 따라서 유현재 소장 <소상팔경도>가 그림의 순서와 제목의 표기에서 남송 영종의 「팔경시」와 같은 이유는 바로 《비해당소상팔경시첩》의 <소상팔경도>로부터 많은 영향을 받았기 때문으로 추정된다.

앞서 살펴보았듯이 유현재 소장 <소상팔경도>가 <몽유도원도>와 유사한 소재와 표현 방식을 지닌 점도 그러한 추정을 뒷받침한다. <몽유도원도>와 같이 《비해당소상팔경시첩》의 소상팔경도도 안건의 그림이라면 이 그림의 영향으로 그려진 것으로 추정되는 구 유현재 소장 <소상팔경도>가 <몽유도원도>와 공통적인 표현을 보이는 것은 당연한 결과라 할 수 있다.

구 유현재 소장 <소상팔경도>가 안건의 <몽유도원도>와 공통된 표현을 많이 지닌 점은 사실이지만 다른 표현 양식도 적지 않다. 예를 들어 단선점준短線點皴 등이 표현된 경우는 유현재 소장 <소상팔경도>가 《비해당소상팔경시첩》의 안건의 작품을 방하여 그려지면서도 15세기 후반 이후에 나타나기 시작한 토착적인 새로운 화풍이 가미된 것으로 추정된다.³⁶⁾ 여하튼 구 유현재 소장의 <소상팔경도>는 지금은 전하지 않는 안건의 작품을 충실하게 방한 작품일 가능성이 높다는 점에서 중요한 의미가 있다.

한편 구 유현재 소장의 <소상팔경도>와 표현에서 공통점을 보이는 작품이 많이 전하는데 이러한 사실 역시 직접적이든 간접적이든 《비해당소상팔경시첩》의 안건이 그린 <소상팔경도>의 영향에서 비롯된 것으로 생각된다. 이점에 대해서는 다음 장에서 자세히 살펴보려고 한다.

4. 다른 작품들과의 관계

구 유현재 소장 <소상팔경도>는 조선 초기와 중기의 소상팔경도 또는 산수도와도 많은 관련을 보이고 있다. 필자가 확인한 바에 의하면 조선 초기의 어느 소상팔경도보다 연관된 작품이 많다. 이러한 사실은 구 유현재 소장의 <소상팔경도>가 《비해당소상팔경시첩》의 소상팔경도를 임모 또는 방한 작품일 가능성이 높다는 추정과 관련하여 《비해당소상팔경시첩》의 소상팔경도가 후대에 미친 영향이 매우 컸음을 방증하는 것으로 생각된다.

<산시청람>의 경우 밀접한 연관을 보이는 작품으로 석경石敬(16세기 전반 활동) 전칭의

35) . 이병한 공저, 앞의 책, p. 125.

36) 단선점준에 대해서는 안휘준, 16세기 안건과 회화와 단선점준, 『한국 회화사 연구』(시공사, 2000), pp. 429-450 참조.

<계산청월도溪山淸樾圖>(도 11)를 들 수 있다. 이 작품은 한눈에도 구 유현재 소장품의 <산시청람>(도 3-1)과 매우 유사함을 알 수 있는데 비교해보면 생략적이고 반복적인 경향이 더욱 뚜렷한 점 등으로 보아 보다 늦은 시기에 그려진 것으로 추정된다.³⁷⁾ <계산청월도>에 보이는 화법은 16세기 전반의 산수화양식을 잘 보여주는 양팽손梁彭孫(1488~1545) 전칭의 <산수도>(도 12)나 일본 대원사大願寺 소장의 <소상팔경도>와 통하는 점이 많다. <계산청월도>외에 필자미상의 <산수도>, 이용李龍(?~?) 전칭의 <누각산수도> 등도 <산시청람>과 연관을 보이는 작품이다. 비슷한 화면의 <계산청월도>가 비교적 충실하게 방한 작품이라고 한다면 다른 두 작품은 화면의 크기와 비례가 달라지면서 많은 변형을 보이고 있지만 기본적인 구성은 유사하다. 이 두 작품도 역시 16세기 전반 경에 그려진 것으로 추정된다.

<계산청월도> 등의 세 작품이 16세기 전반 경에 그려진 것으로 추정되는 반면 유현재 소장품의 <산시청람>은 그보다 조금 앞서는 15세기 후반에서 말경에 그려진 것으로 판단된다. 필묵법에서도 언덕이나 산을 표현하는데 거리와 원근에 따른 공간의 전후관계를 설정하고 필치의 강약과 먹의 농담을 조절하여 나타내려 한 점 그리고 담묵으로 대기와 빛의 미묘한 작용을 표출하려 한 점 등에서 16세기 전반 경에 그려진 것으로 추정되는 일본 대원사大願寺 소장의 <소상팔경도>에 비해 고식의 표현을 지니고 있다.³⁸⁾

이러한 특징에서도 유현재본의 <소상팔경도>는 안견과 화풍의 가장 고식을 지닌 <몽유도원도>보다는 후대이지만 일본 대원사 소장의 <소상팔경도>보다는 조금 이른 시기에 그려진 것으로 볼 수 있다. 유현재 소장 <연사만종>의 근경에 보이는 나무가 들어선 언덕과 그 아래의 누각과 인물 등의 표현 요소는 이덕익李德益(17세기 활동)의 <어촌석조>에도 보이고 있어 후대 회화에 영향을 미친 것으로 판단된다.

구 유현재 소장 <어촌만조>에 나타난 표현 양식도 후대의 작품에 많은 영향을 준 것으로 보인다. 일본 개인 소장 <어촌석조>(도 10-1)의 경우는 거의 같은 표현이며, 국립진주박물관 소장의 <어촌석조>, 일본 대원사 소장 <원포귀범> 등은 편파구도에 삼단으로 이루어진 구성을 보이고 있지만 오른쪽 전경의 표현에서 유현재 소장 <어촌만조>와 유사함을 알 수 있다. 이밖에 이흥효李興孝(1537~1593)의 <산수도>, 이정李澄(1581~1674 이후)의 <어촌석조> 등에서도 비슷한 표현이 나타나고 있어 조선 중기까지 지속적으로 영향을 미쳤던 것으로 생각된다.³⁹⁾

<원포범귀>(도 3-4)에 보이는 표현은 정도의 차이는 있지만 양팽손梁彭孫(1488~1545) 전칭의 <산수도>(도 13)와 쇼케祥啓(1478~1506) 전칭의 <산수도>(도 14), 필자 미상의 <산수도>와 <강산범영도江山飄影圖>에서 계승되고 있으며, 이흥효의 <산수도> 등에서도 그 영향 관계를 짐작할 수 있다. 조세츠如雪(1386?~1428?) 전칭의 <소상야우>와

37) , 韓國의 瀟湘八景圖, p. 189; 中宗影幀을 그렸던 石環에 대해서는 『明宗實錄』 卷九, 4年己酉(1549) 9月 庚辰條 참조.

38) 구 유현재 소장 <소상팔경도>의 제작시기에 대해서는 다른 견해도 있다. 安輝濬 교수는 16세기 전반경의 작품으로 추정하였으며 板倉聖哲 교수 등 일본의 학계에서는 15세기 중엽경의 작품으로 보고 있다. 안휘준, 위의 논문, p. 187; 板倉聖哲, 「韓國における瀟湘八景圖の受容・展開」, 『靑丘學術論集』 第14集(1999), p. 26 참조.

39) 이정의 <소상팔경도>에 대해서는 안휘준, 위의 논문, pp. 206-216; 김지혜, 「虛舟 李澄의 繪畫研究」(홍익대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 1992), pp. 56-68 참조.

<동정추월>은 구 유현재 소장의 <소상야우>와 <동정추월>의 표현을 매우 간략하게 변형시킨 것으로 보인다. 일본 개인 소장의 <어촌석조>와 같은 세트의 <평사낙안>(도 10-2)은 유현재 소장의 <평사안낙>과 거의 같은 도상을 보이고 있다.

<강천모설>(도 3-8)은 안견 전칭의 <설천도雪天圖>, 국립중앙박물관 소장의 <강천모설>(도 6-8)과 유사한 점이 인정된다. 화면 오른쪽의 구성과 표현에는 차이가 있지만 전체적인 구도와 도상은 매우 비슷하다. 조선 중기의 작품에서는 이흥효의 <산수도>와 이징의 <강천모설> 등이 화면 구성과 일부 소재의 표현에서 영향을 받은 것으로 보인다.

이상의 비교에서 유현재 소장의 <소상팔경도>가 조선 초기와 중기의 소상팔경도 및 산수도와 많은 연관이 있음을 알 수 있다. 구 유현재 소장 <소상팔경도>에 표현된 도상이 조선 초기와 중기의 소상팔경도와 산수화에 유사한 표현으로 널리 나타나고 있는 사실은 매우 의미가 깊다. 조선 초기와 중기의 소상팔경도와 산수화의 전개 과정에서 구 유현재 소장 <소상팔경도>가 범본範本으로서 중요한 역할을 수행한 것으로 생각되기 때문이다.

구 유현재 소장의 <소상팔경도>의 범본으로서의 역할과 전형성은 《비해당소상팔경시첩》, 남송 영종의 「팔경시」, <몽유도원도> 등과의 연관에서도 짐작되듯이 안견의 <소상팔경도>에서 기원한 것으로 추정해볼 수 있다.

맺음말

지금까지 《비해당소상팔경시첩》의 제작 경위와 남송 영종의 「소상팔경시」, 구 유현재 소장 <소상팔경도>를 살펴보고 그 연관성을 고찰하였다. 아울러 구 유현재 소장 <소상팔경도>와 관련이 있는 조선 초기와 중기의 소상팔경도 및 산수화를 살펴보았다.

《비해당소상팔경시첩》은 <몽유도원도>와 함께 조선 초기에 높은 수준을 이룩한 시화협작의 대표적인 예로 역사적이며 문화적인 의의가 매우 크다. 본래 권으로 이루어진 이 시첩은 고려시대의 문화를 계승하고 조선시대 소상팔경시와 소상팔경도의 유행을 선도한 작품으로 후대에 막대한 영향을 준 것으로 평가된다.

남송 영종의 「소상팔경시」는 《비해당소상팔경시첩》의 직접적인 제작 동기가 되기도 하였지만, 조선 초기 소상팔경도의 전개와 관련해서도 중요한 의미가 있다. 계절감을 고려하여 배치한 것으로 보이는 조선 초기 소상팔경도 순서가 남송 영종의 「소상팔경시」로부터 영향을 받았을 가능성이 크기 때문이다.

《비해당소상팔경시첩》의 안견이 그린 것으로 짐작되는 소상팔경도는 산실되었지만 현재 전하는 조선 초기의 소상팔경도에서 그 원형을 추정해 보았다. 현존하는 조선 초기의 소상팔경도 중에서 구 유현재 소장 <소상팔경도>는 여러 가지 면에서 남송 영종의 「소상팔경시」 및 《비해당소상팔경시첩》과 관련이 깊다. 그림의 순서와 화제의 표기 등이 유일하게 남송 영종의 「팔경시」와 일치하는 것으로 생각된다. <소상팔경도>에 그려진 각 폭의 내용도 남송 영종의 「팔경시」를 비교적 충실하게 따라 그린 듯이 크게 어긋남이 없다. 팔경이 개별적으로 독립된 작품이면서 하나로 이어지는 유기적인 구성을 보이는 점에서 《비해당소상팔경시첩》의 시의 내용과도 부합한다.

구 유현재 소장 <소상팔경도>에 나타난 화풍은 북송 이래의 이곽파 화풍의 작품들과

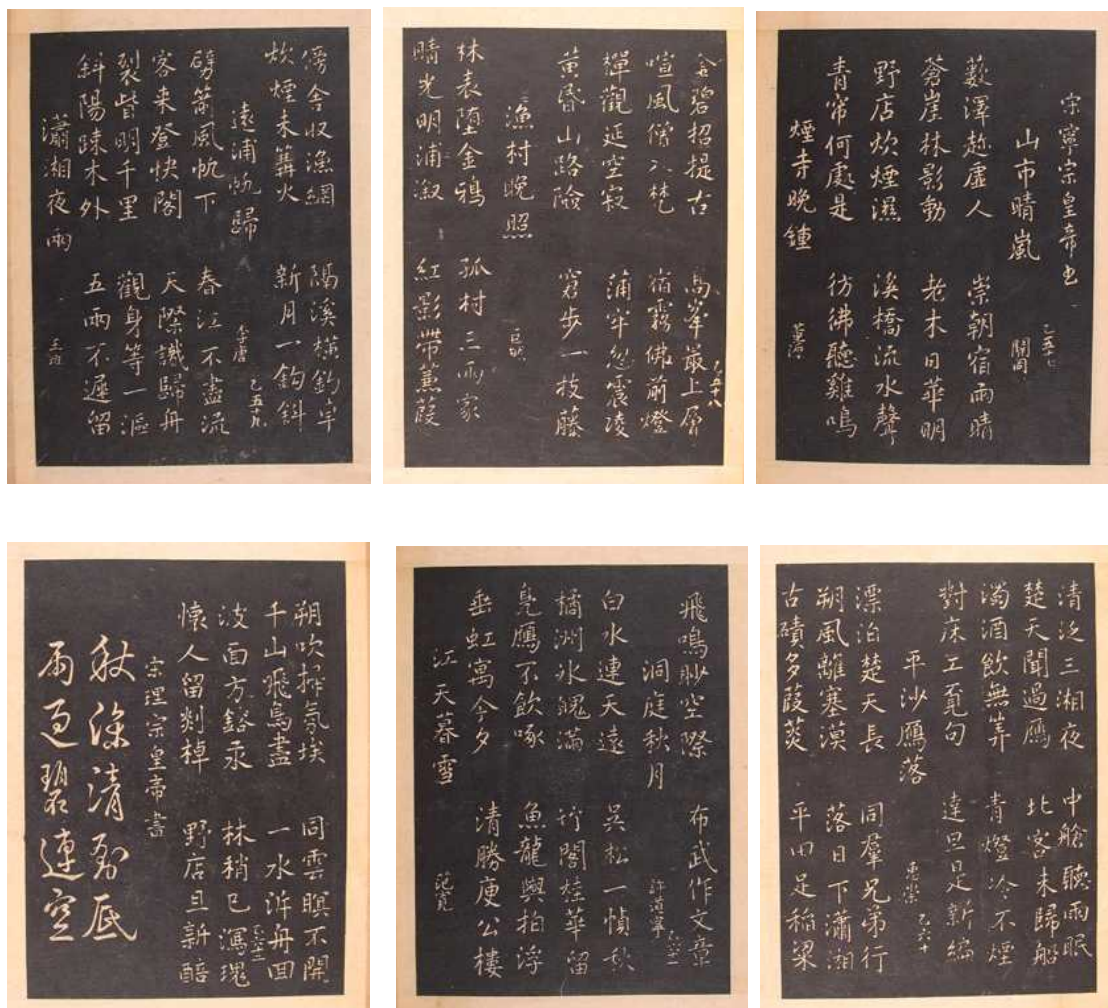
연결되는 점이 많은데, <산시청람>은 분명히 북송 및 금대의 작품에 보이는 도상을 계승하고 있으며, 대각선 구도 및 편파적인 경물의 배치에서도 많은 영향이 있었음을 알 수 있다. 뚜렷한 대각선 구도, 배와 나무 등의 표현에서는 안건의 <몽유도원도>와도 통한다. 그리고 조선 초기와 중기의 다른 소상팔경도 및 산수도와 많은 연관을 보이는 점에서도 매우 중요한 의미가 있는 작품이다. 《비해당소상팔경시첩》의 <소상팔경도>와 밀접한 관련이 있는 작품으로 생각된다.

이상의 사실에서 구 유현재 소장 <소상팔경도>는 안건이 그린 것으로 추정되는 《비해당소상팔경시첩》의 소상팔경도를 충실히 임모하거나 방한 작품으로 생각된다. 조선 초기와 중기의 다른 소상팔경도 및 산수도중에서 많은 작품이 구 유현재 소장 <소상팔경도>와 많은 연관을 보이는 것도 《비해당소상팔경시첩》의 안건의 <소상팔경도>가 범본으로서 후대 작품에 미친 지대한 영향으로 추정된다.

앞으로 《비해당소상팔경시첩》과 구 유현재 소장 <소상팔경도>의 연관이 보다 분명하게 밝혀진다면 산실된 안건의 <소상팔경도>에 대한 단서를 얻을 수 있으며, 안건의 <소상팔경도>가 후대 작품에 미친 영향 및 조선 초기 소상팔경도의 전개과정에 대해 보다 구체적인 분석과 이해가 이루어질 것으로 기대된다.



도 1. 《비해당소상팔경시첩》 서문, 이영서, 1442년, 종이에 먹, 31.6×18.8~21.9, 국립중앙박물관 소장



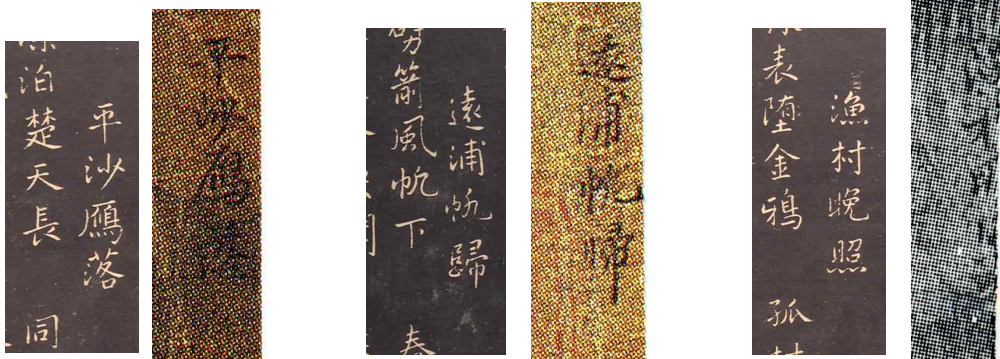
도 2. 남송 영종의 <소상팔경시>, 《동서당집고법첩》, 명명, 주유돈朱有燾, 1416년, 탐본, 37.0×28.5cm, 중국 국가도서관 소장



도 3-4. <원포범귀> 도 3-3. <어촌만조> 도 3-2. <연사만종> 도 3-1. <산시청람>



도 3-8. <강천모설> 도 3-7. <동정추월> 도 3-6. <평사안락> 도 3-5. <소상야우>
 도 3. 필자 미상, <소상팔경도>, 15세기 후반~15세기 말, 비단에 먹, 각 28.5×29.8cm, 일본 구 유현재 소장



도 4-3. <평사낙안> 표제 도 4-2. <원포귀범> 표제 도 4-1. <어촌만조>의 표제
 도 4. 남송 영종의 「소상팔경시」와 구 유현재 소장 <소상팔경도>의 제목 비교



도 5. 구 유현재 소장 <소상팔경도>를 남송 영종의 「소상팔경시」 순서에 맞추어 배치한 모습



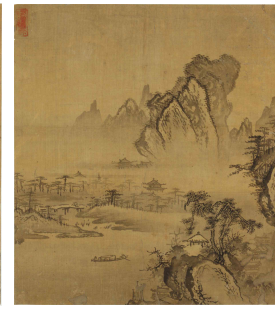
도 6-4. <원포귀범>



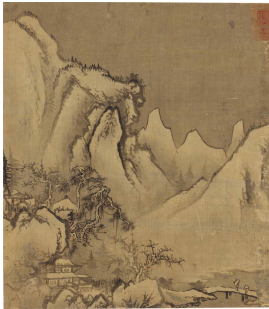
도 6-3. <어촌석조>



도 6-2. <연사모종>



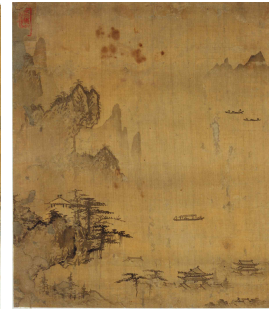
도 6-1. <산시청람>



도 6-8. <강천모설>



도 6-7. <평사낙안>



도 6-6. <동정추월>



도 6-5. <소상야우>

도 6. 필자 미상, <소상팔경도>, 16세기 중엽, 견본수묵, 각 31.1×35.4cm, 국립중앙박물관 소장



도 7. 전 이성, <청만소사도>



도 8. 필자미상, <계산무진도> 부분, 북송, 북송, 견본수묵, 11.4×56.0cm 견본수묵담채



도 9. 전 하규, <설경산수도>, 남송, 견본수묵, 47.6×32.5cm



도 10-2. <평사낙안>



도 10-1. <어촌석조>



도 11. 전 석경, <계산청월도>, 견본수묵담채

도 10. 필자 미상, <평사낙안>, <어촌석조>, 견본수묵, 각 65.2×42.4cm
일본 개인 소장

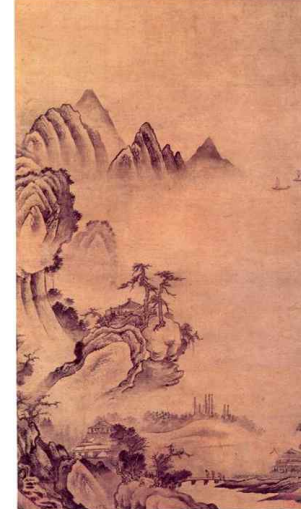
25.2×22.0cm 간송미술관 소장



도 12. 전 양행손, <산수도>, 16세기 전반
견본수묵담채, 88.2×46.5cm
국립중앙박물관 소장



도 13. 전 양행손, <산수도>, 16세기 전반
견본수묵담채, 80.5×42.5cm
일본 유현재 소장



도 14. 전 쇼케이(祥啓), <산수도>, 16세기 전반
지본수묵, 79.5×40.3cm
일본 개인 소장



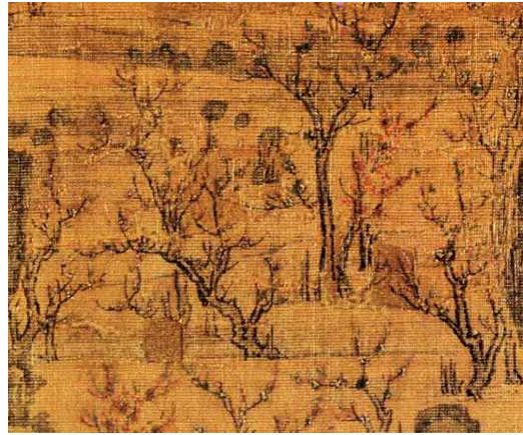
도 15. 필자 미상, 구 유현재 소장 <어촌만조> 부분



도 16. 안견, <몽유도원도> 부분, 1447년, 견본채색
일본 천리대학교중앙도서관



도 17. 필자 미상, 구 유현재 소장 <어촌만초> 부분



도 18. 안견, <몽유도원도> 부분, 1447년



도 19. 이제, <산장고일도> 부분, 명, 견본수묵



도 20. 호순신, <송학현명사진서화합벽권送郝玄明使秦書畫合璧卷>, 북송, 1122년, 견본수묵담채, 30.0×111.0cm, 일본 오사카시립미술관 소장

중국 미술시장 분석: 현황과 성장 요인

서진수 (강남대학교 경제학과 교수, 미술시장연구소 소장)

揚州 徽商의 문화적 욕구와 그림시장에 미친 영향

유 미 경(전북대학교)

양주휘상의 문화적 욕구와 그림시장에 미친 영향

유미경 | 전북대학교

1. 머리말
2. 양주휘상의 등장과 경제적 위력
 - 1) 휘상의 등장
 - 2) 휘상의 양주진출과 경제적 위력
3. 휘상의 문화적 욕구
 - 1) “고이호유(賈而好儒)” 문화적 욕구
4. 그림시장의 동향
 - 1) 안휘파 유입과 예찬화풍의 성행
 - 2) “희신상기(喜新尙奇)” 취향의 서화상품 유행
5. 맺음말

1. 머리말

청 왕조의 황금기로 불리는 강희(康熙)집권 중반기부터 옹정(雍正:1723~1735)을 거쳐 건륭(乾隆:1736~1795)에 이르는 백 여 년 동안 양주는 풍요롭고 화려한 최고의 경제호황을 이루었다. 공교롭게도 이 시기에 양주지역의 문화예술 또한 모든 분야에 있어서 찬란한 극성기를 맞이하였다.

특히 회화를 중심으로 전개된 강남 문화의식의 확산은 거대한 자금을 서화시장으로 유입시키는 촉매제가 되었다. 이에 따라 서화 소장 및 감상 풍조가 날로 고조되자, 고서화에 대한 경제적 가치인식 또한 더욱 높아졌다.

이 호황의 열기를 좇아 각지에서 많은 화가들이 양주화단으로 모여들면서 자연스럽게 서화시장도 활기를 띠었다. 그러나 양주 서화시장의 활기찬 흐름 속에는 이전 다른 지역에서 볼 수 없었던 새로운 기류들이 유입되고 있었다.

가장 뚜렷한 성향은 문인. 직업화가들의 의식변화와 시민계층의 대중적 심미욕구가 몰고 온 서화(書畵) 풍격의 대 반전이며, 이 기류를 타고 출현한 양주화파가 그 대표적 산물이라 할 수 있다. 이들은 상류 지식계층의 전유물이었던 문인화를 현실적이고 대중적인 시장상품으로 전환시켜 서화시장의 유통구조에 새로운 국면을 보여주었다. 이 과정에서 뛰어난 화가들은 수요자들이 다양한 욕구를 자신만의 고유한 표현방식을 통해 가시화하면서 전통과 창신(創新)에 대한 안목과 해석에도 시대적 특징을 부여하였다.

이로써 문인화와 직업화가의 확연했던 경계가 무너지고, 아속(雅俗)이 결합된 소재와 독창적인 기법들로 양주 서화시장은 한층 풍성해졌다. 특히 그림의 상품화가 본격화 되면서 이제껏 입에 올릴 수 없었던 그림 값을 화가가 직접 나서 거침없이 공개하거나, 그림 값을 흥정하는 등 이전 다른 지역에서 쉽게 접할 수 없었던 파격적인 현상들이 양주에서 성행하였다.

여기에서 한 가지 흥미로운 사실은 18세기 양주 서화시장에서 성행한 이상의 여러 현상들과 특정지역 상인출신들의 경제적, 문화적 욕구가 직, 간접적으로 연관되어 있다는 점이다.

좀 더 구체적으로 말하면 양주화단에 유입된 “신안화파(新安畵派)”와 “황산파(黃山派)”, 고숙파(姑熟派) 등 안휘파의 영향이다. 일찍이 안휘에서 형성된 안휘파의 풍부한 문학적 소양과 초일(超逸)하고 분방한 화풍은 양주화파의 독창적 표현의식과 새로운 유형의 화풍을 형성하는데 결정적 요인으로 작용 하고 있다는 점이다.

그 결과 통치계층의 지지와 보호장치 아래 당시 중앙화단을 장악하고 있던 사왕(四王)의 “산수정종(山水正宗)”과 운수평(惲壽平)을 중심으로 형성된 “사생정파(寫生正派)”의 세력을 능가할 만한 대표적 화파로 성장하게 되었다.

이후 한 시대를 풍미하며 개성과 화가로 활동한 양주팔괴(楊州八怪)의 서화 발전에 있어서도 양주 상인들의 역할과 그 영향력은 가히 절대적이라고 할 수 있다.

다음으로 끊임없이 새로운 것을 좋아하고 기이한 것을 숭상했던 당시 상인계층의 심미취향을 겨냥한 그림들이 유행하면서 서화 상품화의 흥행으로 이어졌다. 바로 이러한 양주 서화시장의 변화를 초래한 배후에 안휘출신 상인들, 이른바 “휘상(徽商)”들의 경제적, 문화적 욕구가 깊숙이 작용하고 있다는 사실이다.

강남부자를 대표했던 휘상들은 세 명이 상인이면 한명이 유학을 공부할 만큼 문풍(文風)이 만연한 문헌국(文獻國) 출신들이다. 이들에게 있어서 상인은 이익을 두텁게 하기 위함이고, 유학은 이름을 드높이기 위함으로 인식되었다. 그래서 유학에 종사했으나 끝내 이름을 드러내지 못하면 공부를 미뤄두고 장사에 힘쓰며 몸으로 이익을 향유하고자 하였다. 자손들에게도 장사보다는 유학을 권장하였다. 이처럼 상황에 따라 늦추고 당김을 적절히 번갈아 적용했던 매우 현실적이고 개방적인 사고의 소유자들이었다.

이들은 일찍부터 문사들의 애장품인 문방용품을 중심으로 “고급스런 사대부문화의 상품화”에 투자하며 이미 명대 가정(嘉靖)에서 만력(萬曆)년간에는 본업인 상업경영 외에 보편적으로 글씨, 그림, 고완품 소장에 참여하였다.

휘상들의 이러한 영향력은 18세기 양주지역에서 더욱 확연하게 나타나고 있다. 이는 16세기를 전후하여 양주에 진출했던 휘상들이 청초부터 점차 소금사업에서 탁월한 상업적 수완을 발휘하여 막대한 경제적 부를 축적하고 그 자금을 문화사업과 서화시장에 유입시키면서 더욱 가속화되었기 때문이다. 이 과정에서 휘상들은 문인, 직업화가를 막론하고 예술적 재능을 존중하며 물질적 지원과 함께 친밀한 교류의 장소를 제공하였다. 또한 서화 소장과 감상을 즐기는 강남 문화의식의 확장에 적극적으로 개입하면서 안휘인들의 문화적 욕구와 심미성향을 자연스럽게 반영시켰다.

이상의 정황을 통해 양주 서화시장에 나타난 휘상들의 영향력을 크게 네 가지로 정리할 수 있다.

첫째: 거대한 자금을 양주의 문화사업과 그림시장에 유입시켜 강남의 우월한 문화의식과 문예활동의 영역을 주도적으로 확장, 발전시킬 수 있었던 것은 휘상들의 경제적 위력에서 비롯되었다.

둘째: 신분출신에 상관없이 서화가들의 재능을 존중하고 친밀하게 교류하며 창작에 전념할 수 있도록 정신적, 물질적 지원을 아끼지 않았던 것은 “장사를 하면서도 학문을 좋아한다는 고이호유(賈而好儒)”의 전통을 실천한 휘상들의 고유한 문화적 욕구가 반영된 것이다.

셋째: 각지에서 건너온 다양한 계층의 서화가들에 의해 한 시대를 대표할 만한 양주화파가 출현하는데 있어서 안휘파의 창작의식과 표현기법이 직접적으로 영향을 미칠 수 있었던 것은 휘상들이 가장 중요시했던 본향(本鄉)에 대한 종족관념의 정체성이 작용하고 있다.

넷째: 양주 그림시장에서 전통적인 기법이나 관념에서 과감하게 벗어난 개성 넘치는 화풍과 상인이나 시민계층의 취향을 충족시켜주는 “희신상기(喜新尙奇)”의 서화상품이 유행한 것은 현실적이고 개방적인 휘상들의 지역성향과 일정한 관련이 있다.

이제 하나의 결론을 내리자면 만일 막강한 경제력과 특이한 문화적 역량을 지닌 휘상들이 양주에 존재하지 않았다면, 양주화단이나 그림시장의 정황이 오늘날 중국 미술사영역에서 연구의 대상으로 거론 될 수 있었겠는가? 하는 의문이 곧 이 논문

의 출발점이라고 할 수 있다.

이에 본문은 그동안 양주화단과 그림시장의 성장에 있어서 일관되게 거론 되어왔던 양주 염상의 범위를 휘상으로 집약하여 그들의 등장과 경제적 위력 및 문화적 욕구와 심미성향 등이 양주화단과 그림시장에서 어떻게 작용하고 있는지를 중점적으로 다루고자 한다.

2. 양주 휘상의 등장과 경제적 위력

1) 휘상의 등장과 특성

사조제(謝肇淛)의 오잡조(五雜俎)에는 전국에서“으뜸가는 부자를 꼽으라면, 강남은 신안(新安:안휘)상인을, 강북에서는 산우(山右:산서) 상인을 추천할 수 있다.”¹⁾는 기록이 있다.

여기에서 강남의 부자를 대표한다는 신안상인은 곧 휘상을 가르키는 말이다. 신안은 휘상들의 고향인 휘주지역의 옛 명칭으로 안휘성의 8개 부(府) 가운데 하나이며, 흡현(歙縣). 휴녕(休寧). 기문(祁門). 무원(婺源). 적계(績溪). 이(黟) 현(縣)을 관할하였다.

그런데 신안(=휘주) 지역은 남쪽에 황산(黃山:안휘성 남쪽에 위치하고 있으며, 흡(歙). 이(黟). 태평(太平). 휴령(休寧)에 이르는 네 개 현의 경계를 이룸)을 비롯하여 서쪽에 곽산(霍山), 남북의 천주산(天柱山:일명 환산皖山, 혹은 잠산潛山이라 부른다.) 등 산악지대가 많아 교통이 발달하지 못했다. 그러나 상대적으로 산수가 수려하고 평온하며 안정적이어서 전란을 피해 이곳으로 이주해온 부유층과 문인출신들이 많아서 전통문화에 대한 자부심이 높았다. 다만 농경지가 부족하여 농업생산에 의존해야 했던 대다수의 휘주 사람들은 외지로 진출하여 객상으로 활동하는 자가 많아졌다. 이들이 언제부터 타지로 나가 객상으로 활동하였는지에 대해서는 정확히 알 수 없지만, 대략 16세기에 접어든 명(明)정덕년간(正德:1506~1521)부터 상업에 대한 열기가 빠르게 증가하였다.²⁾는 의견이 지배적이다.

무엇보다도 열악한 생활환경을 극복하기 위해 새로운 진로를 선택했던 휘주인 대부분은 고향과 근접한 양자강 유역의 항주, 소주, 남경, 양주지역으로 진출하였다. 낮은 지역에서 이들이 당면한 첫 번째 어려움은 상권을 차지하기 위한 기존세력들과의 치열한 경쟁이었다. 이 문제의 해결책으로 휘상들은 동향출신끼리 집단으로 대응하여 상호간에 이익을 도모하고 공공사업에 참여하는 연대 방식의 필요성을 자연

1) . 謝肇 (1567~1624), 『五雜俎』卷四：“富室之稱雄者，江南則推新安(安徽)，江北則推山右(山西)” 上海書店出版社, 2001年

2) 휘주상인의 대외 진출에 대해서는 조영현 『대운화와 중국상인』, 민음사, 2011년, P. 179~191에 자세히 나타난다. 그 가운데 “여러 휘주 상인 연구자들에 의하면 상방(商幫)으로 인식될 정도로 다수의 휘상들이 집단적으로 타지로 진출한 시기는 15세기 중엽에 해당하는 성화(成化). 홍치(弘治)년간(1465~1505)이었다”는 점도 주목된다.

스럽게 터득하게 되었다.

“휘주 상인들은 서로가 서로를 ‘동지’라고 불렀다..... 그만큼 공공선에 대한 목표의식을 공유하고 있었다는 것이다..... (중략) 그들의 ‘동지’의식은 주로 휘주 흡현에서 회. 양지역³⁾에 진출했던 상인들 사이에 공유되었던 것이고,.....(중략) 휘주상인들의 ‘동지’의식과 이를 근거로 한 네트워크는 적어도 18세기까지 이어졌다.”⁴⁾

신안과 휘주 두 명칭이 친숙하게 병용되는 배경 또한 “명대부터 동향(同鄉)을 근거로 정체성을 강화하고 경제적 이익을 도모하는 상인 집단, 즉 상방(商幫)의 출현이 두드러지면서”⁵⁾ 지연의 결속과 상권문화 연대가 절실했던 안휘출신들의 “동지의식”이 잠재되어 있음을 엿볼 수 있다. 또한 여타의 상방보다 전통문화에 대한 자부심과 종족관념에서 비롯된 지연(地緣)의 중시는 신안상인(휘상)의 본향(本鄉)의식 속에 각인된 안휘의 자연환경과도 무관하지 않음을 알 수 있다.

이후 명말을 지나 청초에 이르러 휘상들은 남다른 결속력과 치밀한 조직력으로 전국적인 거대 상권을 형성하였다. 특히 장강 중. 하류 일대에서 가장 막강한 자금력을 갖춘 강남의 거상, 신안상인, 곧 휘상으로 등장하게 되었다.

이들은 소금. 쌀. 차. 직물. 종이. 떡 목재. 전당(典當) 등을 주로 취급하였는데 이 중에서도 염상과 문구상. 전당상으로 가장 유명하였다.⁶⁾

휘상들이 문인들의 전유물인 문구를 취급하는 상인으로 명성을 얻은 것은 자신들의 본거지 안휘의 흡현 일대에서 질 좋은 붓과 떡, 종지와 벼루 등이 생산되었기 때문이다. 이 중에서도 명 만년(萬曆:1573~1620)년간에 이미 유명세를 얻은 휘묵(徽墨:휘주지역에서 생산된 떡)은 들기 가볍고, 떡물이 맑으며, 향이 좋고, 옥처럼 단단하며, 떡을 갈 때 소리가 나지 않고, 색이 칠흑처럼 검으며, 오랫동안 보존할 수 있어 높은 품질을 인정받고 있었다.⁷⁾

또한 휘주에는 중국을 대표하는 명산, 황산이 위치하고 있어 이 지역을 중심으로 형성된 신안화파⁸⁾. 황산파⁹⁾와 고숙파(姑熟派)¹⁰⁾ 등 다양하고 독창적인 화풍들이 출현하였다. 이 가운데 고숙파의 수장 소운종이 안휘의 풍광을 그린 <태평산수도太平山水圖>는 판화로 제작되어 안휘를 대표하는 또 하나의 문화상품으로 인기가 높았

3) . 양(淮.揚)지역: 청초 행정구역에서 강소성 북부 회안부와 양주부에 소속된 5개주와 16개현. 북쪽의 회안과 남쪽의 양주. 회양운하라고 불리는 대운하의 일부구간.

4) 조영현, 앞의 책, P. 412

5) 조영현, 앞의 책, P. 21

6) 『辭海.. 經濟分冊』, 上海辭書出版社, 1982. P. 165 참조

7) 권석환, 『중국의 강남 예술가와 그 패트론들』, 이담, 2009, P. 73

8) 신안화파: 명말. 청초 신안 흡현출신 홍인(1610~1644)을 중심으로 안휘일대에서 활동하며 독특한 지역성 풍격의 산수화풍을 형성한 화파이다. 원대 예찬의 화법을 섭취하여 맑고 간일하며 적막한 화풍으로 황산의 진경을 즐겨 그렸다. 사사표(查士標:1615~1698). 손일(孫逸:~1658). 왕지서(汪之瑞:~1653) 등이 대표적이다.

9) 황산파: 청초 안휘 선성(宣城)의 황산일대에서 생활하며 황산풍광 만을 그린 그 지역 출신 매청(梅淸)과 그 일가들이 중심이 되어 형성된 화파이다. 호방하고 초일한 화풍과 천부적 자질. 기백과 학문적 수양을 중시했다. 매경(梅庚). 대본효(戴本孝:1621~1693). 석도(石濤:1642~1707) 등이 대표적이다.

10) 고숙파: 안휘 동남쪽에 위치한 고숙(지금의 무호) 지역에서 형성된 화파이다. 이 지역은 수륙교통의 요충지로서 미곡상인들이 운집하여 경제적으로 번영 상업도시였다. 이 화파의 대표자인 소운종(蕭雲從)은 전통적인 문인의 고상함과 대중적인 화려함이 결합된 화풍으로 인기를 모았다.

다.

고향 특산품인 휘묵, 관화, 서화, 문방용품을 중심으로 “고급스런 사대부 문화의 상품화”¹¹⁾에 투자했던 휘상들은 자신 고향에서 활동하는 화가들의 그림을 위탁 판매하는 방식으로 판로를 개척함과 동시에 작품을 널리 소개하여 화가들의 경제적 어려움에도 해결해 주었다.

이처럼 서화 상품에 일찍부터 조예가 있었던 휘상들은 “가정(嘉靖)에서 만력 년간에 이르러 본업인 상업경영 외에 보편적으로 글씨, 그림, 고완(古玩)의 소장에 참여”¹²⁾ 하였다.

특히 이들은 “명 중기 후반부터 예술시장에 투신하였지만 무리로 움직이는 우세함으로 인하여 시장에 미친 주도적인 작용에 대해 실로 저평가할 수 없었다.”¹³⁾

주희(周暉)의 《이속금릉쇄사二續金陵瑣事》에 기록된 내용을 보면 당시 휘상들의 활약상을 엿 볼 수 있다.

“봉주공(鳳州公)이 첨동도(詹東圖)과 함께 와관사(瓦官寺)에 있을 때, 봉주공이 우연히 말하기를, ‘신안상인들은 소주 문인을 보면 마치 파리가 비린생선을 만난 듯이 모여든다네.’ 이에 동도가, ‘소주의 문인들은 신안상인들을 보면 또한 파리가 비린생선에 달려들 듯이 모여든다고 합니다.’ 하니 봉주공이 웃으며 더 이상 대꾸하지 못했다.”¹⁴⁾

위의 내용은 휘주의 대표적인 서화중개인이자 서화 감상에 뛰어난 안목을 지녔던 첨경봉과 명실상부 소주를 대표하는 세족명가이며 서화이론가인 왕세정과의 대화이다. 상대방을 노골적으로 비하하며 첨예한 언쟁을 벌이는 배경에는 명말, 청초, 저명한 예술품 중개인의 대부분은 소주와 휘주지역 출신이었다는 점과 당시 강남 예술시장에서 휘주 상인들의 적극성과 우세한 자금력에 대한 소주인의 불편한 심기가 자리 잡고 있다.

이상의 자료들을 종합 정리 해보면 휘상들의 등장배경에서의 환경적 요인과 뛰어난 상술 및 그 안에 잠재되어 있는 문화적 성향, 서화예술에 대한 애호와 투자에 대한 특징 등을 이해할 수 있다.

이제 ‘서로를 동지라고 부르며’ 남다른 본향의식으로 공동의 목표의식, 곧 부와 명예를 얻고자 했던 휘상들은 “염령적설(鹽嶺積雪)”¹⁵⁾의 경제적 풍족함이 황가와 건

11) , 앞의 책

12) “嘉靖至萬曆年間，徽商于經商之餘，普遍涉足于書畫古玩의收藏” 汪道昆, 『太函集』卷五二, 「明故太學生吳用良墓誌銘」, 黃山書社, 2004

13) 張長虹 「明末清初江南藝術市場與藝術交易人」, 『故宮博物院院刊』, 北京, 2006年, 二期,

14) “鳳州公同詹東圖在瓦官寺中。鳳州公偶云：新安買人見蘇州文人，如蠅聚一。東圖曰：蘇州文人見新安買人，亦如蠅聚一臚。鳳州公笑而不語”。張長虹, 「晚明徽商與蘇州藝術市長關係研究」. 『新美術』, 中國美術學院學報, 2005, 第三期, P 28. 개인용

15) 염령적설(鹽嶺積雪): 양주지역 연안의 염전에서 생산된 대량의 소금이 노천에 산처럼 쌓여 밝은 달빛을 받고 눈부시게 빛나는 모습이 마치 눈 덮인 산과 같은 광경을 연출하여 붙여진 이름이다. 명. 청대 양주 8경 가운데 하나로 꼽혔다. 서인범, 『명대의 운하길을 걷다』, 한길사, 2012, P 246 참조

줄 만 했던 양주로 진출하여 더욱 뚜렷한 경제적, 문화적 위력을 과시하게 된다.

2) 휘상의 양주 진출과 경제적 위력

역사적으로 흥성과 몰락을 반복하며 강남의 부와 예술문화를 대변 해온 양주는 안휘와 지형적으로 근접한 거리에 위치하고 있었다. 이곳은 북쪽의 회수(淮水: 하남성에서 발원하여 안휘성을 거쳐 강소성으로 유입하는 강), 남쪽의 장강과 운하가 교차하는 지점에 위치하여 일찍부터 해상 운송업이 발전하였다.

특히 양주가 속해 있는 양회염장은 중국에서 소금생산량이 가장 많은 곳으로 운하를 이용한 소금의 유통과 운송 및 강남의 풍부한 물자를 황하 이북으로 실어가려는 전국의 상인들이 경쟁적으로 몰려들어 양주 시장은 활기로 가득찼다.

그러나 명, 청 왕조의 교체기를 맞아 양주는 또 한 차례 전란의 최대 피해지로 전락하며 황폐화 되었다. 그 시기 양주의 참상을 왕수초(王秀楚)의 『양주십일기揚州十日記』를 통해 짐작할 수 있다.¹⁶⁾

명대 중기에 이미 양주의 소금산업에 진출했던 휘상들도 전란을 피해 고향으로 돌아갔지만, 이들은 전란기간에도 종족차원의 민첩한 정보수집과 조직적인 대처방식으로 경쟁대상인 산서나 섬서상인들의 상권을 추월하고자 하였다.

휘상들은 먼저 전후 새롭게 등장한 청 왕조의 최대 경제기반인 소금 유통사업이 원활하게 진행될 수 있도록 양주지역의 기반시설과 전후 민생복지 및 시장경기를 복구하는데 적극적으로 참여하였다.

이처럼 “새로운 통치자인 청조가 동란기에 파괴된 회, 양 지역을 복구하고 삼대정(三大政:하공河工, 조운漕運, 염정鹽政)을 회복하는 기간에 회주 상인은 청조와의 밀접한 협력관계를 바탕으로 회, 양 지역에서 주도적인 위치를 확립해 나갔다.”¹⁷⁾

이로 인하여 “양주의 흥성은 실로 휘상이 열었으며 양주는 대개 휘상의 식민지라고 할 수 있다..... 양주는 그들이 아니면 없었을 것이다.”¹⁸⁾라고 단정한 학자들의 주장까지도 나왔다. 이를 잘 반영하듯 이두李斗는 『양주화방록揚州畫舫錄』에서 “양주염상의 절대 다수는 안휘출신들이었다.”¹⁹⁾고 기록하고 있다.

여기에서도 휘상들의 양주 진출 방식과 그들만의 경제활동 성향이 주목된다. 곧 “종족차원의 무리로 움직이는” 조직화된 상권 확장과 장악력이 그것이다. 바로 이러한 특성은 이들보다 앞서 양주 상단에서 우위를 차지했던 산서나 섬서상인들의 기득권²⁰⁾을 빠르게 잠식하는데 매우 유리하게 작용하여 소금유통업에서 독점적인 위치를 차지하게 되었다. 뿐만 아니라 이미 서화시장 안에서도 휘상들의 이러한 성향

16) (명말청초), 『揚州十日記』

17) 조영현, 앞의 책, P 276. 이밖에도 휘상들이 양주지역의 재건사업에 참여한 자세한 사항에 관해서는 P 264~276, 381~ 391, 405~ 414 에 자세히 언급하였다.

18) 陳去病(1874~1933), 『五石脂』, 江蘇地方文獻叢書, 江蘇古籍出版社, 1999, P326. 조영현, 앞의 책, P 186. 재인용

19) “揚州鹽商絕大多數都是安徽人” 清. 李斗 『揚州畫舫錄』 中華書局出版(北京), 1997년

20) 청 초기에는 북경과 비교적 가까운 지역에서 상권을 형성한 산서상인들로 하여금 재정업무를 담당토록 조지한 청 태조 누루하치(재위기간:1616~1626년)의 배려로 인하여 산서상인들의 재력이 가장 우세하였다.

薛永年. 薛鋒, 『揚州八怪與揚州商業』, 人民美術出版社(北京), 1991, p. 8

은 다른 상인들과의 차별화를 보여주고 있다.

이러한 휘상들의 활약은 향후 양주화단의 새로운 변화와 미술시장의 활성화에 본격적으로 기여하는 중요한 발판이 된다.

3) 양주휘상의 경제적 위력

18세기 (강희. 옹정. 건륭 3대)에 이르러 양주 소금업계의 자금력은 청 왕조 경제규모와 자금운영에 직접적인 영향을 줄 만큼 막강하였다. 당시 “양회 염상들은 해마다 1,500만 량의 소득을 거두었고, 이에 대한 세금으로 600만 량을 냈다. 이것은 전국 과세의 60%를 차지했고, 양주 염상이 낸 세금은 전국 재정 총 수입의 26%를 차지할 정도였다고 한다.”²¹⁾

청 조정은 많은 염인(鹽引:소금을 판매할 수 있는 권리증)과 풍부한 자본금을 보유하고, 세금납부실적이 우수한 대상인 가운데 총상(總商)²²⁾을 선발하여 염업에 관한 상당한 지배권과 중소 상인들을 통솔하는 권한을 부여하였다. 봉건사회구조에서 말단 계층의 상인으로서 국가의 중대사업인 염정에 대한 상당한 지배권을 위임받는다 것은 단순한 경제상의 이익에 그치지 않았다. 이들에게 총상의 위치는 상류층 관료나 유명 인사들과 자연스럽게 교류하면서 돈독한 관계를 확대해 나갈 수 있는 사실상의 획기적인 신분상승의 혜택이라고 볼 수 있다.

이러한 총상의 자리에 흡현을 포함한 휘주부의 6개현 출신의 휘상들이 통상적으로 최소한 과반을 점유하면서 양주의 염업계를 주도해 나갔다.²³⁾ 것은 주목할 만하다. 그 중에서도 휘주총상 왕석공(汪石公). 관염官鹽 수송의 총책을 맡았던 강춘江春²⁴⁾. 부자가 이대에 거쳐 양회兩淮 총상을 맡았던 포지도鮑志道²⁵⁾ 등의 경제적 위력은 역사에 회자될만하다.

왕석공의 부인은 건륭제의 남순을 앞두고 성곽북쪽의 공터에 향주 서호(西湖)의 풍광을 모방한 호수와 원림을 조영하여 어람용으로 바꿨다²⁶⁾

개인재산이 국가와 대적할만했다는 강춘은 양주에 원림과 별서를 7~8개나 지었으며, 건륭제의 여섯 차례나 되는 강남순시 때마다 모든 접대를 수행하였다. 이 뿐 아니라 황제를 위해 하루 밤사이에 백탑白塔 세운 기적 같은 사건으로 황제의 감탄을 자아내기도 했다:

21) , 앞의 책, P. 109

22) 총상(總商)이란 염상의 대표자로서 염과 징수에 대한 일차적인 책임과 그에 따르는 권한을 가졌던 일종의 “반관반상(半官半商)”적인 성격의 대상인을 말한다. 청말까지 총상의 수는 24~30명 정도로 유지되었다. 1725년(옹정3년)에는 총상 중에서도 세력이 막강한 대총(大總)을 2~5명을 선택하였다. 조영현, 앞의 책, P. 277~278

23) 조영현, 앞의 책, P. 278 참조

24) 강춘(江春:1720~1789): 자는 영장(穎長). 호는 학정(鶴亭)으로 흡현출신이며 시서화에 모두 능했다. 수월독서루(水月讀書樓). 추성관(秋聲館). 강산초당(康山草堂) 등을 지어 각지의 문사들을 초청하고 시문아회를 주최하였다. 벼슬을 하지 않고도 황제의 만날 수 있었던 영향력있는 인물이었다. 권석한, 앞의 책, P. 141

25) 포지도(鮑志道:1743~1801)

26) 조영현, 앞의 책, P. 285

“하루는 건륭제가 대홍원(大虹園)에 행차하여 한 지점에 이르러 주변을 둘러보며 말하기를: ‘이 곳은 남해의 경도(瓊島) 봄 풍광과 매우 흡사한데, 아쉽다면 라마탑(喇嘛塔)이 없구나!’ 총상 강춘이 듣고 재빨리 건륭제 주변에 있던 신하에게 만금의 재물을 주고 탑의 설계도면을 청하였다. 강남 사람들은 (라마탑을) 본적이 없었기 때문이었다. 도면을 얻게 되자, 인부를 모으고 재료를 준비하여 하룻밤 만에 완성하였다. 다음 날 건륭제가 다시 대홍원에 행차해서 우뚝 솟아있는 탑을 보고, 크게 놀라서, 가짜인가 하였다. 가까이 가 보니 과연 벽돌로 만들어졌다. 그 연고를 듣고 나서 ‘과연 염상의 재력은 위대하다!’”²⁷⁾라고 감탄하였다.

이외에도 양주이마(楊州二馬)로 불리며 양주 신사(紳士)문화를 주도했던 마왈관(馬曰琯)²⁸⁾, 마왈로(馬曰璠)²⁹⁾ 형제 등을 꼽을 수 있다. 이들은 많은 자금을 이전 문인 관료계층들이 향유했던 원림조영에 투자하며 자신만의 독특한 예술취향을 과시하고자 하였다. 운하 연변의 수려한 경관을 배경으로 휘상들이 조성한 아름다운 원림이 늘어나면서 상인자본에 의한 색다른 신사문화가 양주에 정착하는 계기가 마련되었다. 이러한 계기를 통해 양주 서화시장에도 활기 넘치는 변화가 일어나게 되었다.

양주팔괴 가운데 한 사람인 황신(黃慎)³⁰⁾의 시를 보면 “인생을 즐긴 것은 오직 양주에서 살 때 뿐, 언덕에 수양버들 봄기운 풍기던 곳”³¹⁾ 라고 회고하였다. 이는 가난한 직업화가로서 진강(鎮江), 회안(淮安), 남경(南京), 등 여러 곳을 다니면서 그림을 생활 수단으로 삼았던 경험 가운데 가장 풍요롭고 행복했던 양주에서의 추억을 풍미한 것이다. 황신이 일생을 통해 가장 추억하고 싶어 했던 양주화단의 활기는 휘상들의 경제적인 뒷받침과 결코 무관하지 않음을 짐작할 수 있다.

3. 휘상의 문화적 욕구와 그림시장의 동향

1) “고이호유(賈而好儒)” 문화적 욕구

27) “ , 帝幸大虹園, 至一處, 顧左右曰: ‘此處頗似南海之瓊島春陽, 惜無喇 塔耳!’ 綱總(江春)聞之, 亟以萬金賄帝左右, 請圖塔狀, 盖南人未曾見也. 既得圖, 乃鳩工庀材, 一夜而成. 次日, 帝又幸園, 見塔巍然, 大異之, 以爲僞也. 卽之, 果磚石成者, 詢知其故, 嘆曰: ‘鹽商之財力偉哉!’”

『清朝野史大觀』卷11「一夜造成之塔」, 江蘇廣陵古籍刻印社, 1994.

28) 마왈관(1688~1755년): 자는 추옥秋玉, 호는 해곡懈谷. 안휘신안기문문묘의 수재였다. 이후 양주 신성동관가新城東關街에 거주하였다. 옛것을 널리 배우기를 좋아하였고, 문예 비교고찰과 사전史傳을 평하고, 금석문자까지 연구하였다. 淸. 李斗 『揚州畫舫錄』 卷 四, 中華書局出版(北京), 1997년, P.86~88

29) 마왈로: 마왈관의 동생, 자는 패해佩兮. 호는 반사半查. 시를 잘 지어 형과 함께 명성이 높았으며 “揚州二馬”로 불렸다. 박학홍사博學鴻詞에 뽑혔으나 나가지 않았다. 《남재집南齋集》 등이 있다. 李斗 앞의 책.

30) 황신(黃慎: 1687~약1772): 초명은 성(盛), 자는 공무(公茂). 호는 영표(瘦瓢). 공수(恭壽), 복진성 영화현(寧化縣) 사람이다. 가난한 가정형편과 모친의 뜻에 따라 그림을 배워 생계를 유지하는 직업화가 되었다. 작품 소재 또한 일반인들에게 가장 인기가 있는 초상위주로 시작하였으나 작품가격에서 문인화가와 현격한 차이를 절감하고 각고의 노력을 통해 문인의 소양을 갖추어 문인화된 직업화가로 활동하였다.

薛永年. 薛鋒, 『揚州八怪與揚州商業』, 人民美術出版社. 北京, 1991, pp. 92~ 93 참고

31) “人生只愛揚州住, 夾岸垂楊春氣薰” 『청대양주화과연구회성립30년기념문집』. 조신(趙新). 조국화(趙國華). 「黃叔成的鹽商與八怪研究」에서 인용

휘상들은 상업에 종사하는 장사치지만 유학을 좋아한다는 “고이호유(賈而好儒)”의 문화적 특성을 지니고 있었다. 다른 상인 집단과 구분되는 이들만의 문화적 특성이 배양된 근원을 이해하는데 왕도곤(汪道昆:1525~1593)의 설명은 도움이 된다.

“신도(新都, 휘주)는 세 명이 상인이면 한명이 유학을 공부하는 요컨대 ‘문헌국(文獻國)’이다. 상인은 이익을 두텁게 하기 위함이고 유학은 이름을 드높이기 위함이다. 무릇 유학에 종사했으나 끝내 효과가 없으면 공부에 손을 떼고 장사에 힘쓰니, 그런 즉 몸으로 이익을 향유한다. 또한 자손을 고려한다면 오히려 장사를 소홀히 하고 유학에 힘쓴다. 늦추고 당김을 교대하니 서로 번갈아 쓰임이 있다.”³²⁾

왕도곤이 지적한 “휘주는 문헌국이다.” 더욱이 “자손을 고려한다면 오히려 장사를 소홀히 하고 유학에 힘쓴다.” 나아가 “늦추고 당김을 교대하니 서로 번갈아 쓰임이 있다.”라는 내용은 휘상들이 중시했던 “고이호유(賈而好儒)”의 문화적 욕구에 대한 근원을 밝혀준 중요한 단서임이 분명하다. 특히 “늦추고 당김을 교대하니 서로 번갈아 쓰임이 있다.”라는 말은 곧 상인이면서 지식인이었던(賈而儒) 휘상의 특징을 단적으로 밝혀주고 있다. 또한 “비록 물건을 사고파는 장사꾼이지만, 모든 것이 문사의 풍격에 가까웠다.”³³⁾는 평가에도 부합된다.

이렇듯 유교적 지식을 숭상하는 문사일지라도 여의치 않으면 다시 자연스럽게 장사꾼으로 전업하는 휘상들의 개방적이고 현실적인 사고와 다른 상인들과 다르게 “몸으로까지 이익을 향유”하려는 문화적 욕구는 청. 중엽에 이르러 “상인이면서 학자이고 또 관료(亦賈亦儒亦官)”인 새로운 신분계층으로 도약하는 발판이 되었다. 예로부터 풍족한 재물을 소유했다 할지라도 상인계급은 “말부未富”로 간주하여 멸시와 천대의 대상으로 취급했던 사회적 인식에 휘상들의 수준 높은 문화적 욕구와 실천은 적지 않은 영향을 미치고 있다.

대표적인 예로 안휘성 흡현 사람 정몽성(程夢星:1711~1799)의 경우가 있다.

“정몽성의 자는 오교(伍橋). 호는 신강(汛江). 향계(香溪)이다. 예술 모든 분야에 능했고 특히 서화와 가야금에 뛰어났다. 강희 51년(1712)에 진사가 되어 한림편수(翰林編修)에 임명되었으나 4년 후 관직을 그만두었다. 이후 양주에 살면서 조원(蓀園)에 꽃이 만개 할 때면 명사들을 초대하여 만찬을 베풀고 시를 읊으며 서화를 즐겼다. 이러한 활동은 당시 고아한 풍류의 모범이 되어 유행하게 되었다.”³⁴⁾

책을 좋아했던 정몽성은 천 여 권이 넘는 금석문과 고서를 탐독하는 한편 전각에도 뛰어났다. 많은 서화가들과의 교류도 빈번했다. 양주 팔괴 중 하나인 나빙(羅聘)³⁵⁾과

32) “ , 要之文獻國也。夫賈爲厚利, 儒爲名高。夫人畢事儒不效, 則弛儒而張賈。既則身饗其利矣, 及爲子孫計。寧弛賈而張儒。一弛一張, 迭相爲用。”

汪道昆, 『太函集』卷 52, 「海陽處士金仲翁配戴氏合葬墓誌銘」, P 1099.

33) “雖爲賈者, 咸近士風”, 戴震, 『戴節婦家傳』薛永年. 薛鋒, 위의 책, p.9에서 인용

34) “公名夢星. 字伍橋...號汛江. 又號香溪. 康熙壬辰進士第. 官編修.....于藝事無所不能. 尤工書畫彈琴. 肆情吟咏. 每園花報放.. 輒携詩牌酒榼..偕同社遊賞. 以是推爲一時風雅之宗. 園圖爲程松門鳴, 許谷陽濱合作”. 이두李斗 『揚州畫舫錄』卷 十五.

특히 각별하여 소원에 자주 왕래하였고, 정명(程鳴)과 허 빈(許濱) 등도 소원에 자주 모여 합작으로 조원을 그렸다. 이처럼 과거에 합격하여 관직에 나갔다가 다시 상업에 종사하면서 여유 있는 문사들의 풍류를 즐기는 사례가 휘상들 사이에서 적지 않았다.

특히 휘주 기문현 출신으로 휘상의 부를 상징하는 거상이자, 학위를 가진 신사(紳士)였던 마왈관(馬曰琯:1687~1755)과 마왈로(馬曰璠:1711~1799) 형제는 양주가 새로운 문화도시로 발전하는데 공헌한 인물로 유명하다.

마왈로는 1736년에 박학홍사과(博學鴻詞科)의 특별시험에 추천받았으나 응하지 않고 수많은 책을 읽고 서화를 감상하며 여생을 즐겼다. 마왈관 역시 학문 연구에 심취하여 출판사를 설치하고 주이존(朱彝尊:1629~1709)의 『경의고經義考』를 포함하여 많은 문집을 출판하였는데 “마판(馬版)”으로 불리며 인기가 높았다.

또한 강남 문객의 문예활동을 주도할 만큼 명소로 알려진 소영룡산관(小玲瓏山館)을 조영하여 성대한 아회(雅會)를 개최하고 문사들과의 자유로운 교류와 창작을 후원하며 서화를 소장. 감상하였다.

이두의 『양주화방록』에 의하면; “양주의 시문아집은 마씨의 소영룡산관 정씨(程氏)의 조원 및 정씨(鄭氏)의 휴원이 가장 성황을 이루었다.....시가 완성되면 곧 바로 판각하여 나오고, 3일 내에 수정하여 다시 출간되었다. 시집이 나오면 그 당일에 성안에 두루 보급되었다.”³⁶⁾ 한다.

이는 당시 양주에서 휘상들의 사회적 영향력과 그 문화적 욕구가 얼마나 대단했는가를 짐작케 해주는 한 실례이기도 하다. 이를 통해 휘상들의 신사화(紳士化) 현상은 자연스럽게 확산되었고 사회적 위상 또한 한층 높아지는 계기가 되었다.

이를 대변하듯 마왈관의 소영룡산관은 시문아집의 장소로써 뿐만 아니라, 10여 만 권에 이르는 책을 소장한 강남 제일의 개인 도서관으로도 명성이 높았다. 1772년 건륭제가 『사고전서四庫全書』의 편찬사업을 진행할 때 마왈관의 아들 진백(振伯)은 다수의 귀중본을 제고하였으며, 그 가운데 776종이나 진본으로 채택되어 건륭제로부터 『고금도서집성古今圖書集成』을 하사품으로 받았다.³⁷⁾

무엇보다도 “황제로부터 받은 책이 상인에게 전달되는 상징적인 의미도 간과할 수 없다.”³⁸⁾고 지적한 조영현의 주장에서 왕도곤이 앞에서 “신도(新都, 휘주)는.....요컨대 ‘문헌국(文獻國)’이다.”라고 칭송했던 말이 결코 허사가 아니었음을 확인할 수 있다. 이들 외에도 휘상들은 염업으로 축적한 막대한 자금을 교육, 문화사업에 투자하였

35) (羅聘:1733~1799) 자는 둔부(遯夫), 호는 양봉(兩峰)이다. 안휘 흥현출신으로 양주에서 생활하였다. 견식이 넓고 학문을 좋아하였으며 20세 무렵부터 김농(金農)에게 그림을 배웠다. 산수, 인물, 화훼 등 각 분야에 뛰어났으며 화법은 김농, 화암(華). 석도(石濤) 등으로부터 영향을 받았다. 單國強 편저, 유미경 옮김 『중국미술사』 4冊, 다른생각출판사, 2011, P. 428~429

36) “揚州詩文之會, 以馬氏小玲瓏山館. 程氏葭園. 鄭氏休園爲最盛.....詩成即發刻. 三日內尙可改易重刻. 出日徧送成中矣.” 이두, 앞의 책, 卷 8

37) 조영현, 앞의 책, P 288

38) 조영현, 앞의 책, P 288

다.

위에서 소개한 마왈관은 1734년, 유서 깊은 감천서원(甘泉書院)이 있던 곳에 매화서원을 새롭게 증건하였다. 이후 포지도(鮑志道:1743~1801)는 1799년 동료 휘상 홍잠원(洪箴遠)등과 함께 십이문의학(十二門義學)을 건립하였다.³⁹⁾

이처럼 교육시설에 대한 휘상들의 적극적인 지원 또한 장사를 하면서도 학문을 숭상하고 문예를 즐겼던 자신들의 전통을 후손들에게 물려주고자 했던 문화적 욕구의 한 형태라 할 수 있다. 이들의 문화적 욕구는 시, 서, 화를 통해 더욱 구체화 되면서 소장과 감상에 그치지 않고 당시 서화가들에게 가장 절실했던 경제적 어려움과 창작에 전념할 수 있는 아낌없는 물질적 지원으로 이어졌다. 휘상들의 과감한 문화적 투자는 상인들과 일정한 거리를 유지했던 문인화가를 비롯하여 수많은 직업화가들을 양주로 집결시키는契경이 되었고 이는 곧 화단의 번영과 그림시장에 새로운 동향을 예고하였다.

2) 그림시장의 동향

① 안휘파 유입과 예찬화풍의 성행

18세기 양주의 경제와 문화흐름을 주도하는 세력으로 급부상한 휘상들에게 자신들이 나고 자란 안휘지역에서 형성된 신안파 황산화파는 각별하고 친근한 대상이었다. 특히 ‘동향(同鄉)을 근거로 정체성 강화’를 중시했던 휘상들은 경제적 후원을 바탕으로 안휘지역의 문화적 연대감을 양주화단에 유입하여 계승 발전시키려는 욕구가 강했다.

또한 일찍부터 안휘 상인들에 의해 위탁 판매 되었던 서화작품 및 휘상들과 함께 각지를 돌아다니면서 활동하였던 화가들에 의해 안휘파의 작품들은 이미 강남지역에 널리 퍼져있었다. 이들에게 하나의 구심점을 마련해준 화가는 홍인(弘仁:1610~1664)⁴⁰⁾과 매청(梅淸:1623~1697)⁴¹⁾이다.

홍인은 청초 독창적인 화법으로 일가를 이룬 사승(四僧)화가 가운데 하나이며, 신안화파의 창시자이다. 그의 <우여유색도雨餘柳色圖>(도1), <죽석풍천도竹石風泉圖>(도2) 등 대다수의 작품에는 안휘일대의 독특한 지역적 정서가 잘 나타나 있다.

원 사대가인 예찬의 고매한 인품을 흠모하고 그의 화풍에 깊은 영향을 받았던 홍인의 작품은 물기가 적은 필선과 간결하고 맑은 담묵으로 적막하고 청아한 운치를 지

39) , 앞의 책, P 280 참조

40) 홍인(弘仁 1610~1664): 안휘 흡현 사람으로 본래 성은 강(江)이고, 이름은 도(韜)이며, 자는 육기(六奇)이다. 명말에 수재(秀才)에 합격하였으나 명 왕조가 망하자 청 군대에 원강하게 저항하였으나 끝내 회복되지 못하자, 승려가 되었다. 법명은 홍인, 자는 점강(漸江)으로 불렸다. 황산파의 창시자로서 산수와 시, 문장에 뛰어났으며, 소나무와 매화를 즐겨 그렸다. 초기에 소운중에게 받은 영향은 야위고 단단한 형태의 산과 바위에 나타난다. 특히 원 사대가인 예찬의 고상한 인격을 흠모하였고 자아를 실현한 초월적 이상의 존재로 삼았다. 물기가 적은 필선과 간결하고 청신한 기운이 감도는 화풍은 예찬과 일맥을 이루고 있다.

41) 매청(梅淸, 1623~1697): 안휘 선성(宣城) 사람으로 자는 연공(淵公), 호는 구산(瞿山)이다. 여러 차례 진사에 응시하였으나 거듭 실패하자 여러 명승지를 유람하며 서화를 통해 심정을 토로하였다. 산수와 송석(松石)에 뛰어났으며 호방하고 상쾌한 필묵으로 황산일대의 기이한 풍광을 주로 그렸다. 석도의 산수에 직접적인 영향을 주었으며 황산파의 대표자이다.

니고 있다.(참고도판1) 당시 사람들은 세속에 물들지 않은 깨끗한 의지를 단정한 필선과 금(金)처럼 아껴 쓴 담묵을 빌려 황량하면서도 깨끗하고 고고한 야인(野人)의 풍취를 표현한 홍인의 작품을 즐겨 감상하였다. 이후 “강남사람들은 집안의 아속(雅俗)을 정하는데 (홍인 그림의) 있느냐, 없느냐를 기준으로 삼았으니, 이는 옛사람들이 예운림(倪雲林)을 중시함과 같다. 그러나 점강(漸江_홍인의 자)이 운림의 그림을 감당하는데 충분하다고 모두 말하고 있다.”⁴²⁾ 할 만큼 홍인의 그림은 안휘사람들에게 운림의 정취를 대변하게 되었다.



(도1) 청, 홍인, 종이에 담채
 <우여유색도雨餘柳色圖>
 광주미술관 소장.



(도2) 청, 홍인, 종이에 수묵
 <죽석풍천도竹石風泉圖>
 절강성박물관 소장.

그런데 안휘지역에서 예찬 그림에 대한 특별한 애호는 홍인 작품에만 국한되어 있지 않고, 안휘파의 모든 화가들이 공통적으로 추구한 작품성향이기도 하다. 이는 안휘사람들이 지니고 있던 회화적 정서와도 밀접한 관계가 있다고 할 수 있다.

한편 명대 중기 강남에서도 원사대가 중 하나인 예찬(倪瓚)의 그림을 값진 보배로

42) “ , 如昔人之重倪雲林. 然咸謂得漸江足當雲林”, 單國強 편저, 유미경 옮김 위외책, P 368

여기는 풍조가 부유층 사이에 만연하고 있었다. 무엇보다도 예찬의 그림은 소장한 집안의 고아하고 청렴한 품격을 대변해주는 사회적 인식 때문에 권력과 재력을 지닌 자들에게 운림(雲林, 예찬의 호) 그림의 유무는 매우 중요한 덕목이 되었다.

이러한 현상의 배경에 대해 손극홍(孫克弘)은 예찬의 <어장추제도漁庄秋霽圖> (도3)에서: “석전(石田, 심주沈周의 호)이 말하기를, 강동(江東)의 가문에서는 운림 작품의 유무에 따라 청렴과 혼탁의 기준을 삼았다.”⁴³⁾고 밝혔다. 이후 청대 산수화가 방훈(方薰)도: “강동사람들은 운림 그림을 소장하고 있느냐 없느냐에 따라 고상함과 저속함을 구분하였다.”⁴⁴⁾고 전해준다.



(참고도판1) 청, 홍인, 종이에 수묵
<고목죽석도枯木竹石圖>
절강성 박물관 소장.



(도3) 원, 예찬, 종이에 수묵
<어장추제도漁庄秋霽圖>
상해박물관 소장.

이러한 분위기속에서 “청초 휘상들은 예운림 화풍을 계승한 당대화가의 작품이 있느냐 없느냐에 따라 아속을 가렸다.”⁴⁵⁾고 하니, 안휘파의 유입은 필연적일 수밖에 없었다고 생각된다.

이처럼 강남지역에 만연된 운림 그림의 인기는 안휘파의 화풍이 양주 화단에 자연스럽게 정착하여 많은 화가들에게 전파될 수 있었던 중요한 요인 가운데 하나로 지목된다. 물론 여기에도 휘상들의 안휘에 대한 문화적 연대감이 작용하고 있음을 간과할 수 없다.

43) “ :雲林戲墨,江東之家以有無爲清濁”, 상해박물관소장 예운림<어장추제도>,오른쪽 능권(綾圈)변에 적었다. 陳傳席, 『中國山水畫史』, 江蘇美術出版社, 1996, P 524

44) “雲林畫, 江東人家以有無爲雅俗”, 陳傳席, 위의 책

45) “清初徽商則以是否收藏了繼承倪雲林作風的當代人作品判雅俗.”, 薛永年. 薛鋒, 위의 책, P 41

안휘파의 화풍과 회화정신을 양주에 전파한 또 하나의 인물은 석도이다. 양주화단에 새로운 화풍을 열어준 석도 역시 자신의 회화영역에서 가장 중요한 전환점은 안휘파의 인연이라고 말할 수 있다.

1670년 석도 나이 28세 때 찾은 선성(宣城)에서 황산파의 창시자 매청을 만나 큰 영향을 받고 그 지역에서 15년 동안이나 거주하였다. 황산의 변화 무쌍한 운무(雲霧)와 벼랑 끝에 의연하게 서있는 소나무 등은 매청에게 무한한 창작의 영감을 제공하였고 여기에서 세련된 사물의 움직임과 포치(布置) 및 수려하고 간결한 필법, 맑은 채색 등 매청 그림의 고유한 풍격이 이루어졌다. 매청의 <고산유수도高山流水圖>(도4)와 <황산19경도>(도5)는 이러한 특징을 반영하고 있는 대표작이다. 아마도 석도가 기성의 화법에 구애받지 않고 독자적인 관점으로 일가를 이룰 수 있었던 배경에는 매청을 비롯한 안휘파 화가들이 자연을 스승으로 삼아 자신의 화법을 찾아가는 창작과정에서 크게 영향을 받은 것으로 짐작된다. <회양결추도淮揚潔秋圖>(도6)와 <산수-시화책詩畫冊-1>(도7)은 석도의 작품 가운데 새로운 면모를 개척한 화풍이 잘 나타나있다.

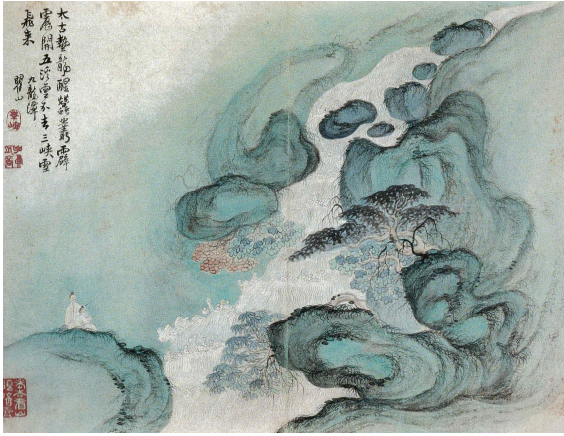


(도4) 청, 매청, 종이에 수묵
<고산유수도高山流水圖>
북경 고궁박물관 소장.

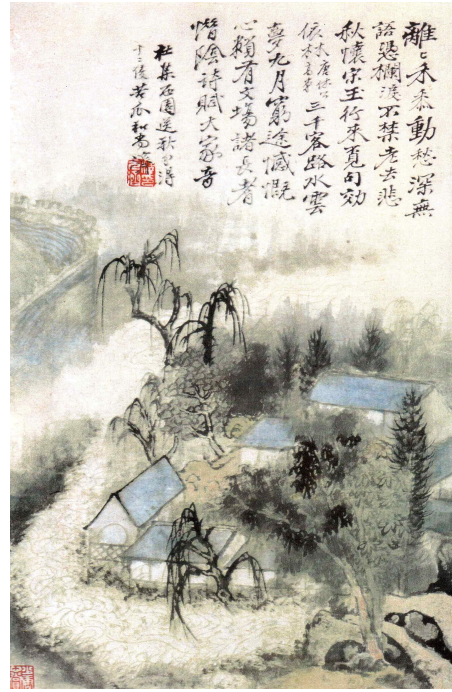


(도6) 청, 석도, 종이에 채색
<회양결추도淮揚潔秋圖>
남경박물관 소장.

이후 투박한 듯 예리하고 능숙한 필력으로 대담하게 화면을 농단하며 자신감 넘치는 분방함을 지닌 석도의 그림은 평범한 세속의 화가로 전향한 그의 나이 50에 휘상들의 시장인 양주에 정착한다. 양주에서 석도는 산수에만 국한 되지 않고 이전



(도 5) 청, 매칭, 종이에 수묵채색
 <황산19경도>화책-1,
 상해박물관 소장.



(도7) 청, 석도, 종이에 수묵채색
 <詩畫冊-1>
 광주미술관 소장.

화가들이 시도하지 않았던 참신한 필묵법을 구사하며 분방함이 넘치는 화죽(花竹)을 그리는가 하면, 심오한 화의(畫意)를 함축한 인물을 통해 자신의 심정을 대변하기도 하였다.

석도의 화풍은 양주 팔괴 가운데 고상(高翔)⁴⁶⁾에게 전수되어 양주화단에 간결하고 담박한 가운데 서정성 짙은 새로운 서화상품으로 출현하게 된다.

2). “희신상기(喜新尙奇)”의 서화상품 유행

18세기 양주 그림시장에 나타난 현상 가운데 하나는 소재에 대한 수요자들의 심미 변화이다. “당시 초상화를 제외하고 사람들이 즐겨 듣고 보는 그림의 주요대상은 화조화였다. 산수는 ‘감상하려는 사람조차 없는’ 지경에 이르러 시장의 가격에도 반영되었다. 즉 ‘초상은 금이요, 화훼는 은이요, 산수를 그리면 빌어 먹는다’는 유행어까지 속출했다.”⁴⁷⁾

이러한 현상은 단순한 시대적 유행의 순환에서 일어난 것이 아니고, 여러 가지 원인들이 있다. 그 중 가장 중요한 요인은 양주 서화 수요자에게 있어서 그림의 소재

46) (高翔, 1688~1753): 자는 봉강(鳳岡), 호는 서당(西塘)이며 양주 사람이다. 일찍이 정수(程邃)에게 산수를 배웠으며, 석도와 친구로 지내며 예술적으로 큰 영향을 받았고, 홍인의 화법도 취하여, 팔괴 가운데 산수를 잘 그리기로 유명하였다. 또 김농, 왕사신, 나빙과 함께 대화를 뛰어나게 잘 그리는 “화매성수(畫梅聖手)”로 불렸다. 양주 휘상 마씨 형제와 가장 돈독한 관계였고, 그의 시, 서, 화, 전각은 세인들이 특히 소중하게 여겼다.

47) 薛永年. 薛鋒, 앞의 책, P 50

는 더 이상 주요대상이 아니었다. 특히 현실에 민감하고 독자적이며 개방적 성향이 강했던 휘상들의 문화적 욕구에서 보면 전통 관습에 얽매어 모방에 급급하거나, 독창적인 자신의 화법이 부족한 작품에 대해 흥미가 없었다. 휘상들이 지역이나 신분
에 상관없이 예술적 재능이 탁월했던 화가들을 우대하고 물질적 후원을 아끼지 않았던 이유도 바로 여기에서 찾을 수 있다. 당시 산수화가 그림시장에서 사려는 사람조차 없어 구걸의 대상으로 전락한 이유 또한 대부분의 화가들이 과거의 화풍에서 벗어나지 못하고 천편일률적인 정통과의 화법을 그대로 추종하는 화단에 대한 휘상들의 냉담한 반응에서 비롯된 것은 아니었을까?

날로 새롭고 기이한 것에 대한 시장의 욕구는 서예의 필법과 전각의 도법(刀法)이 융합된 둔탁하면서도 깊고, 날카로우면서도 유연한 필선과 과감한 채색의 화려함, 자유분방한 수묵으로 한층 개성이 강조된 화조화와 인물을 통해 점차 충족 되어감을 알 수 있다. 그 당시의 상황을 황신의 <어옹어부도漁翁漁婦圖>(도8)에서 찾을 수 있다.



(도8) 청, 황신, 종이에 담채.

<어옹어부도漁翁漁婦圖>

남경시박물관소장.

漁翁曬網趁斜陽

어부영감 저녁 무렵 그물 걷어 돌아오니

漁婦携筐入市場

어부 아낙 광주리 들고 시장에 가네

換得城中鹽菜米

성안의 소금, 채소, 쌀과 바꾸고

其餘沽出橫塘酒

그 나머지는 횡당주를 사려하네.

寧化瘦瓢子黃慎

한눈에 보아도 남루하고 궁핍한 하층계급의 나이 든 어부와 아내를 소재로 삼은 황신의 투철한 관찰력과 현장감이 강렬한 흡인력이 있다. 풍부한 자금으로 화려하고 기이한 물건들이 넘쳐 나는 양주 시장에서 황신이 선택한 소재와 기법은 그 자체만

으로도 하나의 상품성을 보여준다. 회소(懷素)의 초서체에서 섭취한 조세(粗細), 완급(緩急)의 유창하고 분방한 필선의 변화는 화면에 신선한 볼거리를 제공하고 있다. 연령의 뚜렷한 대비에서 느껴지는 인물의 자태와 내면의 차이, 그러나 작은 수입에도 만족할 줄 아는 가난한 사람들의 건강한 삶과 낭만적 해석은 양주 서화시장 새로운 심미성향이자 기류임에 틀림없다.

맺음말

지금까지 양주회상들의 문화적 욕구가 당시 그림시장에 미친 영향에 대해 살펴보았다. 이 과정에서 먼저 회상들이 지닌 특이한 문화적 성향의 형성배경을 추적해 볼 수 있었다. 수려한 산수의 자연환경과 평온하고 안정적인 사회적 분위기에서 배양된 전통문화에 대한 자부심은 다른 지역의 상인들과 구별되는 성향이라 할 수 있다. 특히 회상들이 문인들의 전유물인 문구를 취급하는 상인으로 명성을 얻은 것은 자신들의 본거지 안휘의 흡현 일대에서 질 좋은 붓과 먹, 종이와 벼루 등이 생산되었기 때문이다.

여기에 학문과 실용성을 중시하는 학자들을 배출시킨 안휘의 문풍(文風)성향 또한 “고이호유(賈而好儒)”적인 회상 고유의 문화적 욕구를 배양시켰다. 이는 곧 회상들의 경제적 위력을 발휘하는데 있어서 다른 상인들과 분명한 차이를 지닌 그들 고유의 문화적 성향으로 자리 잡게 되었다.

이후 본향(本鄉)에 대한 정체성이 강했던 회상들의 종족관념의 요인과 뛰어난 상술 및 그 안에 잠재되어 있는 문화적 성향은 서화예술에 대한 애호와 그림시장 투자에서 극대화 되는 것을 양주화단을 통해 확인할 수 있다.

이로부터 상인과 문인화가 및 직업화가들이 한 시대와 지역안에서 상호교류하며 새로운 문화형태를 형성해가는 하나의 미술사조를 진단해 볼 수 있다.

참고 문헌

1. 문헌

- 汪道昆, 『太函集』, 黃山書社, 2004
謝肇淛, 『五雜俎』, 上海書店出版社, 2001年
『清朝野史大觀』, 江蘇廣陵古籍刻印社, 1994.
李斗 『揚州畫舫錄』, 中華書局, 1997
陳去病, 『五石脂』, 江蘇古籍出版社, 1999,
『中國書畫全書』, 上海書畫出版社, 1997
『辭海.. 經濟分冊』, 上海辭書出版社, 1982

2. 저서 및 논문

- 薛永年. 薛鋒, 『揚州八怪與揚州商業』, 人民美術出版社, 1991
陳傳席, 『中國山水畫史』, 江蘇美術出版社, 1996
洪再新, 『중국미술사』, 中國美術學院出版社, 2000
單國強 편저/ 유미경 옮김 『중국미술사』 .4冊 , 다른생각출판사, 2011
조영현 『대운하와 중국상인』, 민음사, 2011년
서인범, 『명대의 운하길을 걷다』, 한길사, 2012,
권석환, 『중국의 강남 예술가와 그 패트론들』, 이담, 2009
나카스나 아키노리/ 강길중. 김지영. 장원철 옮김, 『우아함의 탄생』, 민음사, 2009
이만재지음/ 유미경 옮김, 『해상화파』, 미술문화, 2005
李家池, 「論揚州鹽商與揚州八怪的依存關係」, 揚州教育學院學報, 2000, 1期
張長虹, 「晚明徽商與蘇州藝術市長關係研究」, 『新美術』, 中國美術學院學報, 2005, 第
三期
張長虹, 「明末清初江南藝術市場與藝術交易人」, 『故宮博物院院刊』, 北京, 2006年, 二
期

중국 미술시장 분석: 현황과 성장 요인

서진수 (강남대학교 경제학과 교수, 미술시장연구소 소장)

‘도이호유’ 라는 단어는 장사를 하면서도 유학을 즐긴다라는 뜻으로 ‘경제학을 하면서도 예술을 즐긴다’ 와 연관성이 있다. 경제학자로서 중요하게 미술사를 연구하시는 선생님들 앞에 발표할 기회를 갖게 되어서 영광입니다. 저는 논문 발표는 아니고요, 논문을 쓰려면 또 몇 개월 고생해야 하는데 원고비 안준다고 그래서 연구할 수가 없고……. 그런 건 아니고 사실은 전에 ‘중국미술시장 성장요인’ 은 다른 논문집에서 발표를 했기 때문에 끝부분의 중국 미술시장의 현황과 오리엔테이션을 발표하도록 하겠습니다.

이 사진은 바젤 art fair에서 10m 앞의 앤디워홀 작품 앞에서 찍은 사진입니다, 참고로 10m작품은 30억에서 50억 정도 합니다. 저는 원래 경제학철사 전공이고 고전 경제에 경제 공황 연구자입니다. hard 스테디를 바꿀 수 있는 것이 무엇일까 하다가 생각한 것이 문화경제입니다. 가장 hard 것과 약간 soft 것을 함께 공부하고 있습니다. 2002년부터 제가 미술시장 연구소를 만들었고 올 4월에 중국에 JRNC 미술센터와 공동으로 아시아 미술시장연구를 같이 진행하게 되었습니다. 내년부터 아시아 미술시장에 대한 것을 통계치를 아시아인을 발표하는 것이 얼마나 큰 위력인가를 조금 있다 보시겠습니다.

우선 다행이게 동양미술사학회라서 기분이 좋은데 사실 우리가 동양이니깐 ‘미술사학회’ 라고 하셔도 됩니다. 서양은 철학과를 그냥 철학과라고 부르는데, 우리는 한국 동양 철학을 동양철학이라고 하는데 거기는 거꾸로 되었죠, 우리 미술시장도 서양인들이 연구한 것을 갖고 동양인들이 발표하는 것이 마음에 안 들었는데 최근에 중국 미술시장이

커지면서 아시아인, 동양인의 목소리를 낼 수 있는 큰 기회가 온 거라고 생각합니다. 프랑스의 미술시장 분석회사인 아트 프라이스에서 10월 초에 열렸던 art fair의 보고서를 발표했는데 특이하게 컬렉터들에게 정보를 제공하는 것이 목적이었는데 지금은 전 세계인이 이용을 합니다.

미술품 거래에 커다란 변화를 아트 프라이스는 어떻게 보나면 지금까지 아날로그 시장, 오프라인 시장에서 1차시장 화랑, 2차시장 경매회사를 통해서 미술품을 거래했는데, 이제 인터넷의 발달로 시장이 완전히 바뀌었습니다. 우리는 이제 어느 작가의 이름을 말하면 스마트폰으로 동시에 검색을 해서 작가의 작품에 얼마에 팔렸는지 금방 알 수 있습니다. 정보의 비대칭이 없고 동시에 정보를 공유할 수 있게 되었습니다. 전체적으로 260개의 art fair가 열리는데 그 중 우리나라 10개의 art fair도 포함하고 있습니다. 이렇게 많은 art fair가 있기에 최고의 art fair가 되기 위해서 치열합니다. 특히 바젤 art fair가 미국에서 연 것이 바젤 art fair 마이애미입니다. 그리고 최근 홍콩 art fair의 주식을 샀습니다. 전체 미국 art fair 시장 중에서 최고의 퀄리티는 바젤 art fair입니다.

그다음에 일반적인 클라이언트들보다 투자자들이 굉장히 중요해졌다. 왜냐하면 시장은 고가 경제시장과 중저가 소비시장이 있는데 중저가의 상품은 사서 조금 보다가 버리게 되는데 고가의 제품은 사서 계속 상향시킵니다. 이 두 구조에서 상부구조의 고가 경쟁 시장이 발달하지 못하면 그 나라의 미술 시장은 비전이 없습니다.

제가 경제학을 하면서 미술시장에 뛰어든 이유는 자본과 미술의 아름다운 만남, 제가 왜 이런 수식어를 쓰냐면 최근에 우리나라 미술시장은 자본과 불편한 만남이 계속 되고 있고 미술시장을 죽이고 있습니다. 이것이 미술시장의 전부도 아니고 미술 시장의 본질도 아닙니다. 하지만 이러한 외적인 변수가 미술시장의 전체를 흔들고 있습니다. 이 이야기는 아직 우리가 미술시장에 대한 인식이 좋지 못하고 안정적이지 못하다는 것입니다. 어떤 일이 생기든 컬렉터가 많고 안정적인 나라는 주가의 변동 없이 시장이 작동합니다.

하지만 우리나라는 이것이 안 되고 있습니다.

그리고 21세기 들어와서 우리나라는 계에 해당하는 펀드가 늘고 있습니다.(금융권에서 말하면 펀드이지만, 일반인들의 기본적인 인식은 계이다.) 예로 인사동에 나가서 천만 원짜리 그림이 비싸지만 이것을 20명씩 50만원해서 20개월 하면 돌아가서면서 3 천만 원짜리 그림을 살 수 있는 것입니다. 금융기관을 통해 하는 것이 아트 펀드인데 고가 시장에 투자하면 그 작품은 나중에 배신하지 않습니다. 그래서 여러 나라에는 아트 펀드가 있어서 수익률을 맞춰 대치 투자를 하고 있습니다.

최근 2~3년 사이에 중국에 재미있는 현상이 있었습니다. 문물 교역소가 생겨서 주식처럼 어떤 이의 작품을 상품으로 올려놓고 계속 응찰 받아서 가격을 올리는 것입니다. 심지어 무명작가, 우리 돈으로 100만 원짜리 작품이 문물 교역소에 올리자마자 1억으로 올라간다는 것입니다. 이런 것이 중국에 전국적으로 성행했습니다. 작년 말에 중국 미술 시장의 핫이슈가 문물교역소를 대대적으로 손질하기였습니다. 전부 기초자료를 조사해서 투기 조성하는 것을 조사했습니다.

그럼에도 불구하고 중국 경제시장의 총GDP가 미국 다음으로 세계 2위입니다. 그리고 중국이 2008년 올림픽, 2010년 엑스포를 치르면서 세계에서 신용을 얻게 되었습니다. 이러면서 많은 사람들이 중국을 방문하게 되었고 중국의 발전상을 보고 있습니다. 또한 중국의 미술시장이 성행하면서 중국인들 사이에도 미술품에 대한 투자가 생기고 그 거래의 가격이 계속 상승하는 것을 보면서 중국 밖의 사람들이 중국 미술 시장에 투자를 하게 됐습니다. 그런데 작년 후반부터 모든 주식시장이 올라갔는데, 고공 공포증 때문에 다시 떨어졌습니다. 주식이 평가, 평론 이상으로 가격이 상승했을 때 다시 떨어질 수밖에 없는 것입니다. 주식시장도 마찬가지입니다. 평론보다 많이 주식이 올라가면, 수요 공급에 의해서 올라가는 것이지만, 사실 다시 내려오는 것입니다. 여러분들이 신문을 보시면 잘나가는 회사가 왜 갑자기 하강하는가? 이는 조정기에 들어갔다는 뜻입니다.

자, 간단히 표만 보시면 우리나라도 2005년 후반부터 2007~2008초까지 미술시장 초
호황기이다. 세계 미술 시장 보면 2005년부터 급상승해서 2007~2009년까지 엄청나게
크게 커집니다. 하지만 사실 미국은 2008년도 후반 서브 프라임 모기지 사태 이후로 굉
장히 하향됩니다. 하지만 그럼에도 왜 2008년 세계 미술 시장이 올라가는가? 그것은 중
국미술시장은 올라가기 때문입니다. 현재 우리가 서양의 경제를 따라가고는 있지만 서
양의 미술시장은 예외입니다. 그 시차라는 것이 미술시장에서 6개월, 1년이라는 시간은
굉장히 긴 시간입니다. 그래서 이 도표를 가지고 우리가 세계미술시장의 규모를 읽을 수
는 있지만, 한국미술시장을 해석해서는 안 됩니다.

가끔 신문에서 주식시장과 미술시장이 같이 간다고 하는데 반드시 시차를 두고 따라가
는 경우도 있고 빨리 망가지는 경우가 있습니다. 그래서 단편적으로 얘기할 수 없습니다.

그래서 미국에서 서브 프라임 모기지 사태로 인한 미국시장 하락, 미국 미술시장의 쇠
퇴, 그 다음에 그리스와 이탈리아 스위스 등의 경제 EU기업의 난상문제 등으로 인해
2009, 2010년 사이에 미국 시장이 굉장히 악화됩니다. 그 후 조금씩 미국경제가 회복되
면서 작년, 올해 신문에서 보시는 것처럼 또 경매 시장의 낙찰 가격이 기록 경신을 했습
니다. 몽크의 최고 기록을 보시면 알 수 있습니다. 그리고 어느 나라든지 세계 미술 시장
의 규모를 이야기 할 때는 경매 시장을 갖고 이야기 합니다. 앞에 프라이스가 문서화 한
것을 보면 2007년, 2008년, 2009년, 2010년 각 연도에 세계미술시장에서 주요 국가들
이 그 점유하고 있는 시장지분이 보이는데, 2007년도만 하더라도 미국이 41.7%입니다.
영국이 29.7%, 두 나라를 합치면 70%입니다. 즉, 미국 영국을 합치면 미술 시장의
70%입니다. 2008년도에 경제가 나빠지면서 한번 잠깐 영국이 미국을 앞섭니다. 그러다
가 이제 2009년에 다시 미국이 1위로 올라가고 영국이 2위로 내려가고, 그 사이에 영국
과 프랑스가 17.4%, 13.9% 엄청난 성장을 합니다. 그리고 2010년도에 처음으로 중국
이 33%가 됩니다. 총 세계 미술 시장에서 팔리는 총 액의 3분의 1이 중국에서 팔립니다.

엄청난 변화입니다. 그래서 2010년을 기점으로 세계 미술시장의 축이 완전히 바뀌어서 부에서 중국 쪽으로 이동하게 됩니다. 그리고 작년은 더 심하게 됩니다. 중국이 41.1%, 미국 23.6%, 영국이 19.3%입니다. 중국이 어마어마한 시장을 형성하고 세계 미술시장의 관심을 받게 됩니다. 자, 따라서 그 낙찰가 상위 TOP10, TOP20위까지도 중국작가가 많습니다. 이 사실은 2005년도만 하더라도 세계 사람들이 전혀 예측하지 못했던 일입니다. 그런데 지난 6년~7년 사이에 세상이 변하면서 이런 현상이 나타났습니다.

제가 2004년부터 중국을 다니기 시작했는데 정말 백세지감입니다. 머리 뺄뻘 째고 있으면 작가였습니다. 예전에 이들이 한국에서 전시 할 수 있는지 물어봤는데, 지금은 베이징가도 만나기가 어렵습니다. 그 때 제가 책을 30권, 40권 사오지 말고 작품을 컨테이너로 사왔어야 했는데 아쉽습니다.

자 돈으로 계산해보면, 2007년도에 우리 돈으로 하면 10조 2천억 원 규모가 세계시장입니다. 물론 아트 프라이스는 파인 아트, 즉 회화 혹은 조각, 사진만 포함합니다. 동양과 서양의 시장구조와 우리와 미술, 예술이라고 생각하는 개념 자체가 다릅니다. 작년에 13조 6백8십3억 이것에 여러분들이 보셨던 33%, 42.4%를 곱하면 3조 4천, 5조 4천억, 이 정도의 중국미술시장의 규모가 뛰고 있다는 것입니다.

중국이 2010년을 포인트로 해서 1백7십5억 원이고, 왼쪽은 일반 화가의 작품이고 오른쪽이 황정건의 서예작품인데, 7백7십억 원에 판매가 됩니다. 그러니깐 대학민국에서는 볼 수도 들을 수도 없는 일이 지난 3년~4년 동안 중국에서 엄청나게 벌어졌습니다. 그리고 그 현장에는 반드시 제가 있었습니다. 그 상당히 재미있었던 이야기는 여러분들 그냥 웃으시는데, 그냥 웃으실 일이 아니라 그 경매에는 입장자체가 안됩니다. 야장이라고 해서 데파짓을 1억 8천만 원 정도 해야 들어갈 수 있습니다. 1억 8천 데파짓을 하면 패들을 주는데, 그 패들이 있어야만 경매장에 들어갈 수 있습니다. 물론 저는 2004년부터 가서 주요 경매회사에 홍보 실장을 다 사겨나서 무사히 들어갔지만 일반 사람들은 들

어갈 수가 없습니다. 우리 대한민국에는 없는 야장이 중국에는 있습니다. 이미 계급이 나누어졌습니다. 그런데 특이한 것은 30~40대의 젊은 친구들이 많이 가서 수십억짜리를 사고 금방 나간다는 것이죠, 우리는 30~40억을 전화로 비긴 하는데, 그런 여러 가지 차이점들이 굉장히 많이 보이는 것이 중국의 미술시장입니다.

그 다음에 현대(contemporary)미술에서 아트 프라이스에서 말하는 현대 미술은 1945년생 출생 이후의 작가들을 말합니다. 현대 미술의 점유율을 보면 역시 중국이 34.7%, 미국이 26.1%, 영국이 20.6%입니다. 아트 프라이스는 일반 전체적인 마켓하고 contemporary 마켓 이 두 가지 보고서를 만들었습니다. 그래서 현대미술의 TOP 작가들을 보면 미국의 바스키아 작품이 많이 판매됩니다. 우리의 미칠 것 같은 것을 아주 진솔하게 표현했는데, 그 당시 엔디워홀과 바스키스아가 같이 활동을 하면서 영향을 주었는지 바스키아의 작품들이 가장 많이 거래되고 있습니다. 그 다음에 계속 중국 작가들이 있고 13위는 일본 작가이고 17위는 독일의 사진작가가 있습니다.

우리나라에서는 잘 팔리지 않는 영역의 작품들이 세계 진출 시장에서는 굉장히 다릅니다. 분명한 것은 중국의 작가들이 TOP10, TOP12안에 많이 포진되어있다는 것이고 그 다음에 동양에서 굉장히 즐거웠던 점이 원래는 데미안 허스트 등 이름 먼저 이야기 하고 성을 이야기 하는데 중국 작가들은 처음으로 성을 먼저 쓰니깐 3년 전 부터는 전부 허스트 데미안, 프린스 리차드 등으로 바뀌었습니다. 이제 서양이 따라오고 있다는 것입니다. 이것은 중국 미술의 성장에 따른 동 서양 문화의 큰 충돌이라는 것을 말씀드리고 싶습니다.

굉장히 중국의 미술 시장은 급속도로 성장했습니다. 쟁관즈 작품이나 위에민준 작품 등은 홍콩시장에서 굉장히 높은 가격에 경매되고 있습니다. 그런데 서양의 보고서와 전혀 다른 보고서가 하나 있습니다. 바로 중국 정부가 발표한 것입니다. 문화부 문화시장사에서 발표한 것인데, 중국 경매가 큼니다. 어느 정도 크냐면 2010년도에 5백8십위엔,

2011년에 9백7십5위엔, 그 밑에 화랑에서 팔린 것, art fair에서 팔린 것, 지방 공예소에서 팔린 것, 국제 시장, 아트 상품에서 팔린 것을 모두 포함하고 있습니다. 결국 이제 우리도 미술이나 공예나 애매할 때가 많은데 중국은 아예 공예 미술품시장이 있어 거의 그냥 일반 경매 시장만큼 규모가 큼니다. 수출까지 모두 합치면 중국 정부가 발표하는 리포트는 2천백8억위엔 우리 돈으로 37조원입니다. 대한민국 출판 시장이 20조원이고 방송시장이 13조원이고 광고시장이 10조원입니다. 대한민국 출판, 방송, 광고시장을 모두 합친 것이 중국의 미술시장입니다. 우리 대한민국 정부에서 발간하는 콘텐츠 사업 백서에는 미술 산업은 빠져있습니다. 규모가 작아서 집중 10대 산업에는 포함되지 않습니다. 어쨌든 중국은 미술시장 규모가 굉장히 크다는 것입니다. 이러한 결정적인 차이에는 분명히 이유가 있습니다. 최근 몇 년 사이에 기업미술관이 엄청나게 등장하고 있습니다. 특히 민생 은행이 만든 민생 미술관 같은 경우에는 최근 3년 동안 1년에 천억 원 정도의 그림을 샀습니다. 이 이야기는 시장에 수요가 있기 때문에 공급도 이에 따르기 때문에 시장이 엄청나게 성장했다는 것입니다. 그리고 전국적인 문화산업박람회가 있습니다. 제가 문화산업박람회를 가서 깜짝 놀랐던 이유가 미술관이 박람회를 하는데 그 곳에서 그림을 팔고 있었기 때문입니다. 본래 미술관은 작품 거래를 못하지만 여기에 있는 모든 그림들은 아래 가격표를 붙이고 있었습니다. 아까 휘상도 나왔지만 중국은 이미 200년 전부터 그림을 매매하고 있었습니다. 이런 것이 일상화되어있다는 것입니다. 그래서 중국에 가보시면 벼룩시장 같은 시장에서 그림이 5천원부터 시작해서 모든 가격대의 그림이 팔리고 있습니다. 이 때문에 중국미술 시장이라는 것이 생각보다 엄청납니다.

그 다음 2차 시장, 중국에서 2급 시장이라고 표현하고 있습니다. 우리는 경매 시장이라고 하고 중국은 하이마이 시장이라고 표현합니다. 이 시장의 규모가 지금 한국, 일본은 마이너스를 겪고 있는데, 중국은 2009~2010년 동안 계속 플러스 성장을 하고 있습니다. 아마 금년에만 마이너스 성장이지 않나 생각됩니다. 경매는 관객이 약 150명에서

200, 250명 정도입니다. 2007년도 같은 경우는 300명씩 됐습니다. 위 그림이 홍콩 크리스티 경매이고, 아래는 베이징 폴리 경매의 장면입니다. 대개 관중이 500명 앉아있고, 복도에 서 있는 사람이 500명 정도 됩니다. 그리고 전화가 한 50대 정도 가동이 됩니다. 그래서 가격이 올라가는 속도 자체가 엄청나게 빠릅니다. 특히 야장 같은 곳은 한번에 5천만 원, 1억씩 올라갑니다. 중국은 경매를 하면 4일정도 프리뷰를 하고, 4일 정도 파는데 아침 9시부터 저녁 9시까지 호텔 방 6개, 9개에서 종일 망치로 두드리고 있습니다. 그래서 한 회사가 판매하는 것이 한 시즌, 일주일이면 끝나면 적어도 약 2천억 원, 많으면 5천억~9천억까지 오릅니다. 엄청난 규모의 시장이 열리는 것이 중국입니다. 경매회사별 10위까지 보시면 베이징 바오리에서 1년에 135회의 경매가 열리는데 낙찰가가 2백억이고 한 회사가 판매한 금액이 2조 2천 백3십4억입니다. 아마 우리나라 국회의원들이 이거 보시면 양도세 이런 얘기를 하지 않을 것입니다. 그리고 중국 차터가 1백 7십6건으로 2조, 그 다음에 홍콩의 소더비와 크리스티에서 판매한 금액이 한 2조원정도 됩니다. 그래서 베이징하고 홍콩하고 그 다음에 마카오 등이 전부 합치면 총액이 약 17~18조원으로 거래됩니다. 중국은 우리와 다르게 서화시장이 엄청납니다. 우리도 70~80년대 경매를 했다면 한국시장과 고미술시장이 매우 커졌을 것입니다. 우리는 지금 그림을 생각하면 유화를 떠올리는데 중국에서 가장 많이 팔리는 것이 서화입니다. 그런데 서화시장이 고대 서화시장, 중대 서화시장, 현대 서화시장으로 중국의 전통화를 그리고 있는, 중국화를 그리고 있는 사람들이 많은 작품을 팔고 있습니다. 그리고 서양과 중국과 다른 결정적인 차이는 도자기입니다. 서양에서는 파인 아트에 도자기가 들어가지 않습니다. 그러나 중국시장에서 4분의 1 정도 차지하는 것이 도자기입니다. 서양과 아시아의 시장은 전혀 다르다는 것입니다. 유화나 현대 미술은 8%정도 차지합니다. 그리고 기타에는 황제의 옷, 우표 등 여러 가지가 포함됩니다. 아무튼 중국 미술 시장에서는 서화가 60%를 차지하고 있습니다. 작년에 원나라 왕몽의 치천이거도(雉川移居圖) 작품이 735억 원

에 팔렸습니다. 나머지 것들은 피피티로 참고하시기 바랍니다.

제가 말씀드리고 싶은 것이 우리나라는 왕조의 역사가 길어서 좋은 것이 모두 왕이 소장하고 있는데, 중국은 왕조의 역사도 짧고, 길어도 100년 이상 지속된 왕조가 별로 없기 때문에 지방의 가문, 선비들이 가문 대대로 좋은 작품을 소장하고 이것을 가문 대대로 물려주고 있습니다. 물론 우리는 식민지 겪고 전쟁 겪고 새마을 운동 하면서 결정적으로 아파도 이사 하면서 다 버렸죠, 우리는 종자돈이 없고, 최근 집들이를 하지 않아서 그림을 사도 자랑할 일이 없어졌습니다. 어쨌든 중국인은 사고 투기하고 투자하고 펀드를 해서 현재 중국의 현대 작가들 작품에는 모두 펀드가 조성되어 있습니다. 그래서 그냥 미술관에서 전시해도 모두 다 팔립니다. 이런 메커니즘이나 관습이 우리와는 모두 다르다는 것입니다. 우리 경매는 근대미술, 현대미술, 고미술, 해외미술을 3시간 정도 하면 끝납니다. 하지만 중국은 한 회사가 일주일에 판매하는 금액이 굉장하고 북경 바오리에서는 프리뷰를 하는데 농산물 시장 같이 큰 규모의 장소에서 프리뷰를 합니다. 그래서 경매의 물량이나 회수나 13억의 인구가 눈에 보일 정도로 움직이고 있습니다. 따라서 소더비나 크리스티나 모두 중국어로 사이트를 바꾸고 있습니다. 돈이 모이는 쪽으로 서비스가 바뀌는 것이 경제 원칙입니다.

성장요인은 여러 가지가 있는데 다 빼고 한 가지만 말씀드리고 마무리를 하겠습니다. 매년 부자들 보고서를 발표하는 인터넷 사이트가 있습니다. 중국 부자들은 돈이 생기면 어디에 투자를 하는가? 보고서에 따르면 부동산 60%, 증권46%, 금리41%, 현금26%, 미술품15%, 현금펀드 13%로 예술품이라는 것이 중국 부자들 사이에서는 반드시 투자의 한 영역으로 각인되어있습니다. 이런 현상이 부럽기도 하지만 부가 워낙 강해진 요인도 있기 때문에 중국 미술 시장은 가서 보고 실질적으로 경험을 해보고 거래된 내역을 보고 산 사람의 이야기를 들어보고, 그리고 회사 홍보 담당자의 이야기를 듣지 않는다면 일반 수치만 갖고는 느낄 수가 없습니다.

특별기고

蘇東坡 赤壁賦의 조선적 형상화

- 謙齋 鄭敦의 1742년작 <漣江壬戌帖> 新화첩본에 대하여

이 태 호 (명지대학교)

蘇東坡 赤壁賦의 조선적 형상화

- 謙齋 鄭敼의 1742년작 <漣江壬戌帖> 新화첩본에 대하여¹⁾

이 태 호 | 명지대학교

1. 시작하며: 소동파를 기리는 가을 뱃놀이

지금부터 250년 전 바람이 시린 늦가을이었다. 영조 18년(1742) 10월 보름날, 임술년을 맞아 경기도관찰사 홍경보가 경기 동부지역을 순시 중에 삭녕 우화정으로 관내의 연천현감 신유한과 양천현령 정선을 불러들였다. 경기도 고을 사또 가운데 최고의 시인과 화가를 모아 뱃놀이를 즐겼다. 정선은 이 이벤트를 <우화등선(羽化登船)> 과 <웅연계람(熊淵繫纜)> 두 점으로 그렸다. 그림의 제목대로 삭녕 우화정에서 배를 타고 출발하는 장면과 웅연에 도착하여 닻을 내리는 장면을 각각 담은 것이다. 여기에 홍경보의 서문과 신유한의 글 ‘의적벽부(擬赤壁賦)’ 일부, 그리고 정선의 발문(跋文)을 합하여 꾸민 서화첩이 기존에 알려진 《연강임술첩(漣江壬戌帖)》이다.²⁾

세 사람이 삭녕에서 연천까지 배를 타고 술과 시와 음악을 나눈 이 모임은 같은 임술년(1082)에 가졌던 소동파(蘇東坡)의 일화에서 비롯되었다. 660년 전의 고사(故事)를 추모하여 재연한 행사였다.

소동파는 임술년 7월과 10월 만월(滿月)에 호북성 황강(黃岡)에서 객(客)과 선유(船遊)했고, 이를 ‘전적벽부(前赤壁賦)’와 ‘후적벽부(後赤壁賦)’로 남겼다.

전적벽부는 “임술(壬戌)년 가을 칠월 열 셋새 / 나는 객(客)과 더불어 배를 띄우고 적벽(赤壁) 아래에서 놀았다. / 맑은 바람 서서히 불어와 물결 일지 않는데 / 잔 들어 객에게 권하며 명월(明月) 시를 읊조리고 / 요조(窈窕) 시를 노래하는데 곧 달이 동산 위로 솟더니 / 북두성과 견우성 사이를 배회한다. / 흰 이슬이 강물 위에 비껴 내리고 물빛은 하늘에 닿아 있다. / 한 조각 작은 배 가는 대로 내어 맡겨 망망한 만경창과를 건너간다. / 넓고도 넓은 것이 허공타고 바람을 모는 듯 그 머무는 곳을 모르겠고 / 가벼이 떠올라 속세를 버리고 우뚝 솟은 듯 / 날개 돌아 신선이 되어 하늘에 오르는 듯했다. / 이에 술 마시고 매우 즐거워

1) 2011 11월 동산방화랑 기획전 도록에 게재된 필자의 「겸재정선, 가을 임진강을 그리다」(『조선 후기 산수화전』, 동산방, 2011)를 수정 보완한 글이다. 2012년 9월 1일 소동파의 전적벽부 날에 동양미술사학회의 임진강답사를 가진 적이 있다. 이때 사학자 이우형선생의 도움으로 웅연과 징파나루 부분을 보완할 수 있었다.

2) 최원수, 『겸재 정선 진경산수화』, 범우사, 1993, pp. 212~223.

서 뱃전을 두드리며 노래를 불렀다...” 라고 시작된다.

후적벽부는 “이 해 시월 보름에 설당(雪堂)에서 걸어나와 임고정(臨臯亭)으로 돌아가려 하는데 두 손님이 나를 따라 왔다. 황니(黃泥) 고개를 지나는데 이미 서리와 이슬이 내려 나뭇잎은 모두 졌다. 사람의 그림자가 땅에 비치고 있기에 고개 들어 밝은 달을 쳐다보고 주위를 돌아보며 즐거워하여 걸어가면서 노래 불러 서로 화답하였다. … ”라고 이어진다.

이 두 편의 부(賦)는 동양의 자연관을 대표하는 문학작품으로 꼽힌다. 후대 문인들이 자연과 벗하며 즐기는 풍류의 모범이 되었다. 적벽부는 소동파가 적벽이 있는 황주(黃州)에 좌천해 살면서 정치적 삶의 좌절에 따른 비애감과 더불어, 유비와 조조의 격렬한 전투지였다는 역사 회고를 바탕으로 한다.³⁾ 가을풍정의 우수에 찬 비장감, 물살의 흐름에 몸을 맡기는 자연, 술에 취해 흥에 겨운 풍악, 신선세상을 꿈꾸며 이상향을 찾고자 했던 노장사상을 드러낸 작품으로 평가된다. 그런 탓에 ‘적벽부 두 편을 읽으면 장자를 읽는 것보다 낫다’고 인구에 회자될 정도이다.⁴⁾

조선시대 내내 사대부 문사들이 소동파를 얼마나 따르고 사모했는지는 잘 알려져 있다. 지명이나 자호(字號)같은 인명, 정자나 집이나 딸의 명칭을 소동파의 행적과 문학작품에서 빌려 썼다. 심지어 편지를 쓰거나 낱자 계산마저 소동파의 생일을 기준 삼을 정도였다. 소동파의 생일을 기념하는 시회모임도 흔히 가졌고, 소동파의 해남(海南) 유배시절을 그린 <동파입극도(東坡笠履圖)>를 선호하기도 했다. 특히 추사 김정희의 소동파 사랑이 지극하였기에, 그 제자인 소치 허련은 <동파입극도>를 빗대 얼굴만 바꾼 <완당선생해천일입상(阮堂先生海天一笠像)>으로 김정희초상을 그리기도 했다.⁵⁾ 그런 만큼 조선초기부터 말기까지 소동파의 <적벽도> 관련 고사그림이 상당히 그려졌다.

2. 세 벌 제작된 《연강입술첩》

연강(蓮江), 곧 임진강(臨津江)은 그 소동파와 적벽을 모방한 유적지라 할 만하다. 언제부터인가 강변의 여기저기 단애 벼랑들을 소동파와 연유하고 적벽대전에서 따온 적벽(赤壁)이라 불렀다.⁶⁾ 현종 8년(1669) 이산퇴(李山賚)가 군수시절에 지었다는 삭녕 우화정(羽化亭)은 적벽부에 나오는 이름이다. 소동파의 ‘전적벽부(前赤壁賦)’ 중 ‘속세를 버리고 우뚝 솟은 듯 / 날개 돌아 신선이 되어 하늘에 오르는 듯했다.(遺世獨立 羽化而登仙)’라는 구절에서 따온 것이다. 연천(漣川)의 징파(澄波)나루도 소동파의 산둥(山東) 지역 봉래각(蓬萊閣) 행적과 유관한 지명이다. 산동성의 봉래십대선경(蓬萊十代仙景) 중 하나가 ‘만리징파(萬里澄波)’이다. 임진강(臨津江)의 이름도 혹 황주 남당(南塘)의 임고정에서 따온 것인지도 모르겠다. 임진강을

3) , 「소식의 황주시기 산문연구」, 연세대학교 대학원 박사학위 논문, 2002.

4) 金學主, 『新完譯 古文眞寶前集』, 明文堂, 1989, pp.453~462.

5) 『초상화의 비밀』, 국립중앙박물관, 2011, 도 134.

6) 『임진강』, 경기도박물관, 2009. ; 황현만의 사진기행, 『임진강』, 역사만들기, 2011.

몽땅 소동파의 땅으로 삼은 셈이다.

이들 소동파와 관련된 임진강의 명소를 조선의 유적으로 만든 사람은 미수 허목(眉叟 許穆, 1595~1682)이다. 허목은 연천에 기거하며 임진강을 탐승하는 기행시문으로 유람공간을 조성했다.⁷⁾ 연천에는 허미수가 내왕하며 살던 은거당(隱居堂) 터와 묘소가 왕징면 강서리에 남아 있다.

우화정을 지은 삭녕군수 이산되는 허미수의 각별한 제자이다. 그 이후 시문(詩文)으로 이곳을 빛낸 이는 연천현감 신유한이다. 그 또한 남인으로 허미수의 추종자였다. 경기관찰사 홍경보 역시 남인계 문인이다. 소동파를 빗댔지만, 홍경보와 신유한은 정파의 영수이자 존승하는 허미수의 유적지를 동시에 돌아본 셈이다.

정선은 비록 서인-노론계에 속했음에도 불구하고, 봉당을 떠나 남인계 관료의 요구에 따라 그 풍경을 그려내었다. 이 작업에는 조선 땅의 아름다움을 발견하고 중국의 옛 문인·성현의 고사를 떠올리거나, 중국 문사들의 시의(詩意)나 행적을 빗대 조선 땅에서 풍류를 찾아 나선 실상이 그대로 드러나 있다. 정선을 비롯하여 조선후기 진경산수화를 발전시킨 이념과 예술정신의 한 갈래이다.

홍경보(洪景輔, 1692~1744)는 영조 18년(1742) 임술년 연강선유(蓮江仙遊)의 행사에 대하여 아래와 같이 유려한 행서체로 써내려갔다.

내가 순찰 나선 길이었다. 우도(右道)의 연천과 삭녕에 다다랐을 때 임술년 시월 보름이었다. 양천현령 정선과 연천현감 신유한을 약속대로 우화정에서 만났다. 배에 올라 물길따라 내려오다 횡강(橫江)의 문석(文石)을 지났다. 땅거미가 질 무렵 웅연에 정박하여 달이 뜨자 행사를 끝냈다. 이는 소동파가 황강(黃岡)에서 선유(船遊)했던 일을 모방한 것이다. 이 행로는 물길을 돌아 사십 리였다....(하략)...

余於巡審之路 抵右峽之漣朔間 實壬戌十月之望也. 與陽川鄭使君元伯 漣川申使君周伯 約會于羽化亭. 乘舟順流而下 歷橫江文石. 薄暮泊熊淵 得月而罷. 盖倣蘇子黃岡之遊也. 是行也 沿洄四十里. ...(하략)...

이어서 홍경보는 소동파와 자신이 다른 점을 제시한다. 소동파가 황강에서 선유한 것은 유배와 다름없는 좌천의 시절이었다. 이에 비해 홍경보는 경기도관찰사 시절이었으니 두 사람의 처지가 크게 다르다. 소동파의 10월 선유는 두 사람의 객(客)과 함께 한데 비해, 홍경보는 자신의 관내에서 시인과 화가로 이름난 두 고을수령을 선택한 점 또한 다르다.

화첩에는 홍경보의 서문에 이어 해서체로 또박또박 쓴 신유한(申維翰, 1681~1752)의 글이 달려 있다. 이 글은 부분부분이 탈락되어 있으나, 신유한의 문집 『청천집(靑泉集)』에 “의적벽부(擬赤壁賦)”라는 제목으로 꽤 긴 전문(全文)이 실려 있다.⁸⁾ 신유한도 “오늘의 선

7) , 「정파강의 여원 선비, 허목」, 『조선의 문화공간』 3, 휴머니스트, 2006, pp.352~373.

8) 申維翰, 『靑泉集』 卷三, 擬赤壁賦.

유는 소동파와 상공(相公)이 나란히 얻은 바 있습니다. 나아가 한강 북쪽의 강산이 오강(吳江)의 적벽보다 모자람이 없을 것입니다.(客曰 今日之遊 坡翁與相公之所共得. 卽吾漢北江山 奚遜於吳江赤壁.)”라며 소동파와의 동질성과 차이를 피력한다.⁹⁾ 덧붙여 조선 산하의 아름다움에 긍지를 보인다. 이 또한 조선후기 진경산수화 유행의 밑거름이 되었다. 신유한은 강변 숲과 절벽 풍경의 아름다움을 감상하고 술에 취해 뱃전을 두들기며 노래부르기 등 선유의 연희 과정을 상당히 자세하게 기술하였다. 글의 마무리로 볼 때, 이들의 선유 이벤트가 소동파와 가장 크게 다른 점은 두 고을수령이 술을 못하여 흥경보 혼자서 술을 즐긴 일이다.

여기에 겸재 정선(謙齋 鄭勳, 1676~1759)도 개성적 행서체로 짧은 발문을 덧붙였다. 발문에는 아래와 같이 세 벌을 제작했다고 밝혀 놓았다.

임술년(1742) 10월 보름에 연천현감 신주백(申周伯: 申維翰)과 함께 관찰사 홍상공(洪相公: 洪景輔)을 모시고 우화정(羽化亭) 아래로 유람하니, 설당(雪堂: 蘇東坡)의 적벽(赤壁) 고사를 따른 것이다. 신주백이 관찰사의 명으로 부(賦)를 지어 기록하고, 내가 또 그림을 이어서 그려 각자 1본씩 집에 소장하였다. 이것이 연강임술첩이다.

양천현령 정선(鄭勳)이 쓰다.

是歲十月之望 同漣倅申周伯 陪觀察洪(相)公 遊於羽化亭下 盖用雪堂故事也. 周伯以觀察公命 作賦記之 余又畫以繼之 各藏一本于家 是爲漣江壬戌帖云 陽川縣令鄭勳書.

이번 전시에 또 한 벌의 《연강임술첩》이 공개되니, 이제 두 벌이 된 셈이다. 유사한 구성과 화법의 〈우화등선〉과 〈옹연계람〉 그림에 겸재의 발문이 곁들여진 화첩이다. 또한 겸재는 이 신화첩본에 굵은 행서체로 ‘연강임술첩(漣江壬戌帖)’이라는 표제를 썼다. 이를 놓고 최완수 간송미술관 학예실장은 흥경보와 신유한의 글이 딸린 《연강임술첩》을 관찰사 흥경보 소장본으로, 새로 공개된 신출현화첩을 정선의 소장본으로 추정하였다.¹⁰⁾ 그렇다면 앞으로 신유한 소장본이 출현할 것으로 기대해 본다.

이미 알려진 개인소장본은 흥경보의 서문과 〈우화등선〉, 정선의 발문과 〈옹연계람〉과 신유한의 글을 각각 액자로 채표구된 상태이다. 원형을 잃었다. 이번에 처음 대중에게 공개되는 《연강임술첩》은 53.5×44.4cm 크기로 당대에 표구된 화첩 모습을 갖추고 있다. 다만 흥경보와 신유한의 글이 보이지 않는다. 최완수 실장은 전자의 이른바 ‘흥경보본’보다 후자의 ‘정선본’을 처음 그린 현장 사생화로 정리한 바 있다.¹¹⁾ 동시에 두 화첩의 회화성에 대한 평가도 ‘흥경보본’은 ‘화법과 서법이 정중하게 정리정돈 된’ 완성작으로, ‘정선본’은 ‘미

9) 『靑泉集』에는 이 내용이 “하늘과 땅은 크게 넓고 팔방은 끝이 없어 강산풍월은 본래 구분되지 않습니다. 이는 조물주가 이루어낸 묘리이며, 소동파와 상공(相公)께서 나란히 얻은 일입니다. 나아가 한강 북쪽의 강산이 오강(吳江)의 적벽보다 모자람이 없을 것입니다(且夫乾坤奔曠八荒寥廓 江山風月本無分域 是造物者化成之妙 而坡翁與相公之所共得 卽吾漢北江山 奚遜於吳江赤壁)”라고 좀 더 자세히 서술되어 있다.

10) 최완수, 『겸재 정선』 2, 현암사, 2009, pp.270~303.

11) 앞의 책, pp.296~297.

정리' 된 것으로 폄하하기도 했다. 그러나 나는 이와 견해를 달리한다.

두 화첩이 누구의 소장본이었는지 우선 단언할 수 없다. 그리고 새로이 등장한 동산방의 화첩본 두 그림이 회화적으로 한층 성공적이다. 전자의 구액자본은 비슷한 톤의 농묵이 경직되고 뻣뻣해 원근감을 잘 살리지 못하는데 비해, 동산방의 신화첩본은 붓의 리듬감이나 먹의 농담변화가 부드러운 편이다. 특히 액자본 〈우화등선〉의 절벽표현은 직각으로 내리 꽂은 부벽준법(斧劈皴法)의 농묵 붓질임에 비해, 화첩본의 경우는 비스듬한 터치로 바위질감을 내어 유연한 편이다. 또 정선의 발문(跋文)에서 관찰사 표기에 차이가 난다. 구액본에는 '홍공(洪公)'이라 했는데, 신화첩본에는 '홍상공(洪相公)'이라 썼다. 신화첩본이 관찰사 홍경보의 품격을 높인 셈이다.

3. 신화첩본의 〈우화등선〉과 〈옹연계람〉

《연강입술첩》의 〈우화등선〉과 〈옹연계람〉 두 폭은 실경산수화이면서, 동시에 경기도관찰사의 선유 행사를 담은 기록화의 성격을 띤다. 옆으로 긴 화면을 적절히 소화한 대가다운 구성방식을 보여준다. 고운 비단에 비교적 강한 먹을 쓰고 열은 담채와 먹의 농담으로 늦가을의 정취가 살짝 감돌게 그렸다.

강변의 절벽과 암봉(岩峯)은 북종화풍인 농묵의 부벽준(斧劈皴)을, 먼 토산과 근경언덕은 피마준(披麻皴)과 태점(苔點)의 남종산수화풍을 구사했다. 남북종화풍을 조화시켜 임진강변의 풍광을 그렇게 담아낸 것이다. 검제가 통상 현장사생을 거의 하지 않았듯이, 아마 두 점도 관아에 돌아와 기억으로 이미지를 재구성했을 것으로 본다.¹²⁾ 그런 탓에 실경그림과 실경현장을 비교하기 난감할 정도이다. '의취(意趣)를 살리며 외형 닮기에 소홀히 했다'는 당대 문인 이하곤(李夏坤)의 지적을 실감케 하는 진경작품이다.¹³⁾

〈우화등선〉은 삭녕 '우화정에서 배 타기'가 주제이다. 배에 오른 관찰사 일행은 이미 우화정을 떠나, 강물을 따라 오른쪽 하류로 내려온 상태이다. 출발할 때 바람이 상당히 세웠던 듯, 축대를 쌓은 언덕 위 우화정 주변의 나무들이 왼쪽으로 잔뜩 휘어 있다.

출발지 우화정(羽化亭)은 그 명칭부터 소동파를 기린다. 앞서 언급했듯이 전적벽부에서 따온 '우화', 곧 날개는 신선이 되고 싶어 했던 소동파의 마음을 담은 상징이다. 우화정은 임진강 본류인 대수원(大水源)과 소수원(小水源)인 마곡천의 합류지점에 위치해 있다. 우화정의 좌우의 물길이다. 삭녕 고읍(古邑)의 산성에 세워진 우화정은 읍치의 남쪽 물길과 산길이 만나고 서울을 내왕하는 교통요지에 최고의 풍류공간으로 꼽힌다. 신선이 되고 싶은 마음이 밀려올 정도로 절경에 세운 모양이다.

12) , 「실경에서 그리기와 기억으로 그리기」- 조선후기 진경산수화의 시방식과 화각을 중심으로, 『미술사학연구』 257, 한국미술사학회, 2008.3. ; 이태호, 『옛 화가들은 우리땅을 어떻게 그렸나』, 생각의 나무, 2010.

13) 李夏坤, 『頭陀草』 卷十四, 長安寺.

삭녕은 현재 군사분계선 북쪽이어서 갈 수 없는 땅이다. 다만 1796~97년 사이에 그린 지우재 정수영(之又齋 鄭遂榮, 1743~1831)의 《한임강명승도권(漢臨江名勝圖卷)》에 〈우화정도〉가 포함되어 있어, 그 실경 분위기를 짐작할 수 있다. 정수영은 여행하며 만난 실경현장을 사생했던 문인화가이다.¹⁴⁾ 특히 한강과 임진강의 실경도들은 두루마리를 만들어 들고 다니며 현장에서 직접 사생한 작품이다.

정선과 정수영의 우화정 그림을 비교하면 완전히 다르다. 겸재의 〈우화등선〉에는 절벽과 축대의 높은 언덕에 우화정이 세워진 반면에, 정수영의 〈우화정〉에서는 강가의 얇은 언덕에 보인다. 그리고 〈우화등선〉의 울룩불룩 솟은 토산 봉우리들도 크게 다른데, 이는 역시 겸재다운 과장법이다.

연천 중면의 태풍전망대에 올라 북북서쪽으로 굽어보면, 우화정에서 겸재 일행이 배를 타고 내려온 임진강 물굽이가 훤히 내려다 보인다. 그런데 그림의 웅연이 정확히 어느 장소인지 애매하다. 허목이 남겼다는 ‘文石’과 ‘石下’의 바위 글씨가 있는 곳이 ‘웅연(熊淵)’으로 알려져 있다.¹⁵⁾ 웅연은 허목이 우연히 취우당에 들러 쓴 시가 남아 있는 유적지이기도 하다.¹⁶⁾ 취우당은 1680년에 지은 효녕대군의 후손 이진무(李晉茂, 1608~1679)의 정자이다. 웅연 위 언덕에 그 터가 남아 있으며, 이곳에서 자연과 벗하며 처사로 살았던 문인 이진무는 허목의 사돈이다. 허목의 둘째아들이 이진무의 딸에게 장가를 들었다. 또 허목은 이진무의 묘갈명(墓碣銘)을 짓고 써주었으며, 행서와 해서체의 맛이 어울린 허목의 개성 넘치는 비는 연천군 군남면 왕림리 묘소에 전한다.¹⁷⁾

이 웅연나루가 횡산강 삼곶리 건너편 왕징면 강내리에 위치하는데, 관료들이 드나들 만큼 큰 나루터의 흔적이 없다. 이곳 풍경을 살펴보니 암벽이 선명하게 드러나지 않아, 〈웅연계람〉의 그림 분위기와도 크게 다르다. 오히려 현재의 왕징면 북삼리 징파가 나루터의 주변 암벽이나 그 오른편의 벼랑 형태로 미루어 볼 때, 〈웅연계람〉의 장소일 법하다. 강 건너에서 징파나루를 볼 때, 왼편으로 상당히 큰 덩치의 솟아 있는 벼랑이 휴류암(鵠鷗巖)이다. 부엉이바위라는 휴류암벽 역시 〈웅연계람〉 그림 속의 한 장면처럼 다가온다.¹⁸⁾ 정수영의 〈우화정도〉에 이어 그린 〈휴류암도〉가 《한임강명승도권》에 포함되어 있다. 긴 사생화 두루마리 그림 가운데 바위들의 벌어진 모습을 갈필로 스케치하고 그 아래 배를 타고 선유하는 사람들을 담은 〈휴류암도〉는 구도나 필묵법에서 《한임강명승도권》의 대표작으로 꼽을만한 그림이다.

우화정에서 웅연까지는 허미수가 시와 기행문을 자세히 쓴 명소이고, 연천 은거당을 내왕하며 발자취를 남긴 곳이다.¹⁹⁾ 연천의 가장 큰 나루터이기도 한 징파는 ‘미수나루’라 불릴

14) , 「지우재 정수영의 회화」-그의 재세년대와 작품개관, 『미술자료』 34, 국립중앙박물관, 1984. ; 이수미, 「조선시대 한강명승도 연구」-정수영의 《한·임강명승도권》을 중심으로, 『서울학연구』 6, 서울시립대학교 서울학연구소, 1995 ; 박정애, 「지우재 정수영의 산수화연구」, 『미술사학연구』 235, 한국미술사학회, 2002.

15) 연천문화원, 『향토사료집』, 1995.

16) 許穆, 『記言』 卷 六十三, 醉愚堂偶題.

17) 이우형, 「허미수 금석문의 수작, 이처사묘표에 대한 연구」, 『경기향토사학』, 1996.

18) 2012년 9월 1일 동양미술사학회의 임진강답사 때 이우형 선생님의 안내로 재확인하였다.

정도였다. 신유한과 홍경보는 허미수를 영수로 삼은 남인계 문인이다. 특히 신유한은 연천 현감을 지낼 때 허미수의 유적지를 돌아보며 「유옹연기」, 「제옹연정사」 등 시문(詩文)을 남겼다.²⁰⁾ 또한 징파(澄波)는 우화정, 적벽 등과 함께 소동파를 기리는 장소라 꼽혔다. 유적의 의미로도 그림 속의 옹연이 징파나루일 가능성이 높다.

우화정에서 옹연까지 40리라 했다. 현대지도로 따지면 우화정에서 삼곶리 건너 강내리의 ‘문석(文石)’바위 까지는 약 15km 내외이니, 40리 꼴이다. 우화정에서 징파나루까지는 25km가량이며, 직선거리로는 약 15km이니 이도 40리인 셈이다. 우화정에서 점심 후 출발하여 한나절 선유하고, 해거름에 달뜨는 월출시간이면 옹연나루에 도착할만한 거리인 것 같다.

〈옹연계람〉이 회화적으로 〈우화등선〉보다 뛰어난 작품이다. 동일 시간 한꺼번에 그린 같은 필치이지만, 나루의 암벽을 중심으로 강변의 구성이나 먹의 농담구사가 한결 시원하고 자연스럽다. 그림의 오른쪽은 우화정에서 내려온 길이고, 왼쪽은 호로탄의 적벽 임진하구 방향이다. 암벽의 언덕에는 옹연정사와 솔밭이 보인다. 이런 나루터 모습은 징파나루는 물론이려니와 삼곶리 나루에서도 찾을 수 없는 풍광이다. 그림과 실경현장이 크게 닮지 않은 것이다. 그러면서도 화면의 중앙 나루의 솟은 벼랑과 주변 분위기는 징파나루와 얼추 비슷한 점도 눈에 띈다. 강안의 어촌마을 왼쪽 절벽이나 화면의 오른쪽 절벽언덕은 다른 강변 풍경에서 만났던 장소를 빌려다 붙인 것 같다. 화면의 중앙과 좌우 암벽에 구사한 농묵의 부벽준은 화면을 안정되게 잡아준다. 짙은 먹의 부벽준 벼랑은 또 중간먹의 산세와 조화를 이룬다. 해질녘 하늘은 옅은 담묵으로 선염하여 달이 뜨는 저녁 분위기를 실감나게 살려내었다.

나루의 나무 모양새로 보아 옹연에 도착할 때는 바람이 잦은 듯하다. 현대 달이 왼쪽 산 너머로 뜨는 게 이상하다. 징파나루 쪽은 서향인 즉, 그림의 달 위치는 새벽녘 상황인 셈이다. 〈옹연계람〉이 이루어진 시간, 곧 선유가 파한 시간은 해지면서 보름달이 뜨는 때였다. 달의 배치는 징파 건너편 강안의 좌우 암벽언덕과 더불어 재구성한 것이다. 이 방식은 겹재가 대상을 살리고 죽이고 조종(操縱殺活處)²¹⁾하여 도술(道術)²²⁾을 부렸다는 당대의 증언과도 합치한다. 이처럼 두 그림은 우화정이나 옹연의 실경과는 유사성이 떨어진다. 허나 수평구도로 강변의 단애와 암벽을 여기저기서 빌려다 합성하여, 임진강의 정취는 성공적으로 실어낸 셈이다.

〈우화등선〉과 〈옹연계람〉은 선유행사를 그려달라는 관찰사의 요청에 따라 그린 진경 산수화이자 기록화이다. 원래 기록화적 성격의 그림을 요구했을 법한데, 정선이 자기 스타일로 고집해 그렸을 가능성도 없지 않다. 좌우로 긴 풍경에 행사장면과 그 주변 등장인물이

19) , 앞의 책.

20) 申維翰, 『靑泉集』

21) 李夏坤, 『頭陀草』 差十四, 內山 圖.

22) 李德壽, 『西堂和載』

나 경물들을 소홀히 다루지 않고, 기록화적 성격을 적절히 살려놓은 명작이다. 행사장면과 인물묘사 역시 새로 공개되는 동산방의 화첩본이 한층 세밀하고 또렷하다.

강물에 떠있는 여러 척 가운데 가장 큰 배가 관찰사와 양천현령, 연천현감이 탄 행정선이 다. 그 주변에는 세 척의 배가 동행해 있다. 큰 배는 중앙에 네 기둥의 네모지붕 초정(草亭)이 설치된 누선(樓船)이다. 〈우화등선〉의 큰 배에는 병풍을 배경으로 관찰사가 좌정해 있다. 그 옆에 흰색 차일을 친 구조에는 사또인 두 인물이 관찰사를 향해 앉고, 뱃전 사람들이 그려져 있다. 나루 쪽에도 뒤늦게 출발한 두 척이 보인다. 앞 배에는 관찰사의 가마가 실려 있고, 그 뒤에는 초정(草亭)에 천막이 설치된 배가 따른다. 양반 복장의 인물이 등장해 있어, 큰 배로 이동하는 연천현감의 행정선일 듯하다.

또 그림을 자세히 보면 우화정 아래 강변에는 포구에 말과 인물들 사이에서, 세 사람이 절을 주고받는 모습이 보인다. 구액자본 〈우화등선〉에는 표현되지 않은 행사이다. 이 장면은 인물들의 복색으로 보아 관찰사와 두 고을 원님으로 여겨진다. 우화정 나루에서 만남, 큰 배로 이동하는 작은 배, 그리고 관찰사가 탄 큰 배가 동시에 등장해 있다. 배에 타기 전 모습과 탄 이후의 시차가 있는 정황을 한 화면에 담은 서술적 표현을 보여준다. 멀리 강변에는 기수들과 나팔수의 연주, 그리고 구경꾼들이 도열해 있다.

〈옹연계람〉에는 해가 진 풍경답게 행사에 동원된 주민들이 짚으로 만든 횃불을 손에 들고 늘어서 있다. 보통이를 머리에 인 아낙들까지 세세하게 현장을 읽어낸 편이다. 언덕길을 내왕하는 사람들로 볼 때, 나루언덕의 옹연정사에서 저녁행사가 이어질 모양이다.

4. 마치며

〈우화등선〉과 〈옹연계람〉은 정선이 67세에 임진강 진경을 그린 대표작으로 꼽을 만하다. 특히 동산방 화랑의 《연강임술첩》 신화첩본의 출현으로 걸작의 제 모습을 확인하게 되었다. 67세이면 다른 작가의 경우 노경(老境)에 드는 나이이다. 특히 전통 수묵화의 경우 먹과 모필의 풀어진 맛을 내는 게 보통이다. 그럼에도 불구하고 두 진경작품에는 자신감 넘치는 수평구도의 설정이나 과장, 농묵의 부벽준법에 실린 속도감, 고실고실한 피마준과 듬성한 태점의 유연함, 그리고 촘촘한 필세가 생생하다. 이로 미루어볼 때, 검재의 노익장이 범상치 않게 다가온다. 청년기나 장년기의 기력이 넘쳐나는 듯해서 그렇다. 이보다 10년 뒤 76세에 그린 〈인왕제색도〉나 비슷한 시기 〈박연폭포〉에서도 여전한 세찬 기운을 충분히 수궁케 한다. 이러한 노년의 정선에 대하여 당시에도 ‘붓 끝에 실어낸 정신이 늙어서까지 쇠잔하지 않았다.’ 라고 칭송되었다.²³⁾ 또 ‘팔십 세에 두터운 안경을 쓰고 촛불 아래 세밀한 그림을 털끝도 착오 없이 그렸다.’ 라고 전해 올 정도이다.²⁴⁾

임술년에 선유한 세 관료 중 경기도관찰사 홍경보가 51세로 가장 젊다. 연천현감 신유한이 62세, 양천현령 정선은 67세였다. 세상을 떠난 것은 홍경보가 53세(1744년), 신유한이

23) , 『松湖集』

24) 朴趾源, 『燕巖集』

72세(1752년), 정선이 84세(1759년)이었다. 셋 중 정선이 가장 장수했다. 그런 만큼 가장 연로했던 정선의 필력이 화첩에서 가장 왕성하고 쾌기 넘친다. 정선이 쓴 짧은 발문도 마찬가지로이다. 반면에 두 사람의 글은 소동파의 자연관과 인생관에 심취한 탓인지, 서늘하고 까칠하다. 아무래도 소동파의 유려한 문체를 의식했던 만큼 딱딱한 문투이다.

정선은 선유행사와 화첩제작을 계기로 이 두 인사와의 교분이 두터워진 모양인 즉, 양천의 수령생활을 무난히 넘긴 것 같다. 그런데 차기 관찰사 유엄(柳儼, 1692~1752)이 부임한 직후, 고을의 환곡과 군량환수가 미진하다 하여 경기감영에 불려가 곤장을 맞는 고초를 겪었다.²⁵⁾ 영조 20년(1744) 4월 정선의 나이 69세 고령이었다. 물론 과직당하지는 않았고, 70세 때 관례에 따라 양천현령 직을 떠났다.

《연강입술첩》처럼 소동파를 추종하고 그 삶과 문학을 수용하는 일은, 얼핏 사대주의적 성향을 길게 풍긴다. 허나 소동파는 동아시아 한자문화권의 동질성을 확인케 해주는 일이며, 조선 문예의 콘텐츠를 확장시킨 대부이기도 하다. 또 이 가을 소동파의 적벽부를 읽으면 세상일 잊고 신선이 되는 꿈을 꾸거나, 강물의 흐름에 몸을 맡기고 배가 머무는 곳에 내리겠다는 마음에 동화되지 않을 수 없다. 위대한 문학예술이 주는 감명 탓일 게다. 그런 까닭에 조선의 문화를 얘기 할 때면, 가끔 혹은 언제나 이 두 갈래에서 고민과 혼돈을 갖게 된다.

겸재 정선도 그 갈등을 겪었을까. 겸재는 신명나게 조선 땅을 그렸고, 동시에 중국 고사 인물이나 화보풍 산수화를 즐겼다. 앞서 살펴본 〈우화등선〉과 〈옹연계람〉은 소동파와 임진강 풍경, 양자가 복합된 양상을 그대로 드러낸 좋은 사례이다. 겸재가 성리학을 배경으로 했던 당대의 사회적 요구와 자신의 예술적 삶을 통합시켰다고 보면, 갈등은 크지 않았을 법하다. 실경사생보다는 조선의 경치를 이상화하면서 진경산수화라는 개성적 회화형식을 완성한 점이 그렇다.



정선, 옹연계람(熊淵繫纜), 견본담채, 35.5x96.8cm, 개인소장

25) 『承政院日記』 英祖 二十年 甲子 四月 二十五日 壬申.