인문논총 제62집(2009), pp. 169~202

조선 중기 회화관 연구*:
浙派 山水畵와 詩畵合一의 관계를 중심으로

정 혜 린
(Center for Chinese Studies, U.C. Berkeley)

1. 머리말

조선 중기 회화 연구는[1] 최근 1990년대 이후 別墅圖·文會圖·契會圖 등의 실경도를 중심으로 관련 史料를 섭렵하면서, 문인들의 회화 수집 감상 활동과 이를 통한 교유 상황, 그 외 중국으로부터의 회화 수입 경로 등 역사적 사실 규명에 무게를 두면서 활발히 진행되어 왔다.[2] 그 충실한 성과는

* 본 연구는 2005년 한국학술진흥재단의 지원에 의해 수행되었음(KRF-2005-041-A00201).

1) 이 글은 조선 중기 회화가 1550년경부터 1700년까지 지속되었다는 논의에 근거한다. (안휘준, 2000,『한국 회화사 연구』, 시공사 참조.)

2) 기록화를 비롯한 실경도 연구에 대해서는 安輝濬, 1982,「高麗 및 朝鮮王朝의 文人契會와 契會圖」,『古文化』第20輯 이래 朴銀順, 1996,「16世紀 讀書堂契會圖 硏究」,

주 제 어: 浙派, 詩畵合一, 盛唐風, 朝鮮中期, 宮庭畵家, 吳派, 題畵詩, 明代
***Zhe* school, mid-*Chosun*, high *Tang* style poetry, court painters, *Wu* school, *Ming* dynasty, unity of painting and poetry**

다른 연구자들로 하여금 조선 중기 화단에 진지하고 다양한 관심과 질문을 던지게 한다. 그 중에는 다음의 질문들이 포함된다. 조선 중기 화단이 초기 산수화 양식에 대해 이른바 '浙派라는 새 양식을 환영한 것은 어떠한 새로운 가치를 발견했기 때문인지, 어떻게 명대 직업화가의 화풍인 절파 양식을 별다른 문제 제기 없이 널리 수용했는지, 혹은 절파가 조선에 수용되는 과정에서 미적 기준의 변화는 상정해 볼 수 없는지와 같은 질문들이다. 요컨대 이는 물리적인 사실에 대한 고증 문제 외에 가치 즉 작품에 부여된 미적 기준에 관한 문제들이다. 이제까지 이러한 질문들이 지연된 데에는 사료의 문제, 즉 조선 중기 회화에 내재된 가치를 탐색하고 일반 명제를 내세우기에는 이를 실증할 만한 현존 회화 작품이 매우 적고, 무엇보다 당시의 회화관을 명료히 드러내는 문헌자료가 드물다는 점도 크게 작용했을 것이다. 그러나 문제가 감상 대상이 아닌 감상의 눈인 경우는 작품 외에 문헌으로부터도 귀중하고 직접적인 정보를 얻을 수 있을 뿐더러, 분명한 비평 내용을 갖춘 글에서만 얻을 수 있는 것도 아니다. 회화관이 명료한 비평문을 비껴가는 경우라면, 오히려 연구는 당연히 작자의 의도를 따라 엄격한 비평을 추구하지 않는 감상의 내용과 목표를 탐색하는 것에서 출발해야 할 것이다. 그리고 그 연구의 가능성은, 조선 중기 감상글의 대부분을 차지하는 바 비평내용이 빈약한 題畵詩, 특히 내용보다는 그 형식에서 발견할 수 있다. 즉

『美術史學硏究』 第212號; 이태호, 2000, 「禮安金氏 家傳 契會圖 三例를 통해본 16세기 계회산수의 변모」, 『美術史學』 제14호; 송희경, 2004, 「조선시대 아회도 연구」, 이화여자대학교 박사학위논문; 김현지, 2004, 「17세기 조선의 實景山水畵 연구」, 『미술사연구』 제18호; 조규희, 2005, 「조선시대 별서도 연구」, 서울대학교 박사학위논문; 박은순, 2006, 「朝鮮時代의 樓亭文化와 實景山水畵」, 『美術史學硏究』 第250・251號; 姜信愛, 2007, 「朝鮮時代 武夷九曲圖의 淵源과 特徵」, 『美術史學硏究』 第254號 등이 있다. 조선 중기 문인들의 회화 감상 활동에 대해서는 고영진, 1994, 「16세기 후반~17세기 전반 枕流臺學士의 활동과 의의」, 『서울학연구』 3; 홍선표, 1999, 朝鮮時代繪畵史論, 문예출판사; 박효은, 1999, 「조선 후기 문인들의 회화수집활동 연구」, 홍익대학교, 석사학위논문; 황정연, 2005, 「조선시대 회화수장 연구」, 한국학대학원 박사학위논문을, 중국과의 교섭 관계에 대해서는 진준현, 1999, 「인조 숙종 연간의 대중국 회화교섭」, 『강좌 미술사』 Vol. 12; 유미나, 2005, 「朝鮮 中期 吳派畵風의 전래」, 『美術史學硏究』 第245號 등을 꼽을 수 있다.

그 형식은 회화의 화면 형식과 동질성을 지니며, 이 특질을 추구하는 가운데 감상자들이 감상 작품으로부터 무엇을 중시하고 선택하였으며 어떻게 표현했는가라는 감상의 기준 내지 감상대상의 가치를 내포하고 있는 것이다. 본 연구는 조선 중기 문헌들로부터 당시 문인들의 회화관을 절파 양식의 산수(인물)화에[3] 한정하여 탐색하며, 기록의 내용적 특성상 회화 작품의 주제와 표현 형식의 측면으로 나누어 논의할 것이다.

2. 주제의 記述과 그 미적 기준

조선 중기 화단을 문헌상으로 검토해 볼 때 가장 먼저 눈에 띄는 특징 중 하나는 이전 이후 시기에 비해, 회화 감상에 관한 글들이 대부분 詩의 형식을 띄고 있고 題跋·序·文·雜誌의 산문 형식은 매우 적다는 점이다.[4] 산문형식으로 남아있는 감상글은 특정 인물들에 편중되어 당시 산문의 대가로 알려진 李植·崔岦·申欽 그 밖에 許筠·申翊聖 정도이며, 사용하는 비평 개념 역시 같은 시기 明代 심지어 조선 초기에 비해서도 질적으로나 양적으로 빈곤해 보인다. 자료의 대부분을 차지하는 시 형식의 감상글들도 작품의 주제를 직접 읊을 뿐 주제를 전달하는 매체인 작품이나 작가에 대한 사실·비평에 관련된 개념어를 거의 사용하지 않는다. 회화 감상글의 이상과 같은 외형적 특징은, 당시 조선 문인들의 감상태도가 산문적이기보다는 시적이고 분석적이기보다는 감상적이며, 동시에 회화가 시와 주제를 공유할 것이라는 내용상의 특징을 지시하기도 한다. 이하에서는 표면적으로 드러나는 시와 회화의 긴밀한 관계로부터 양자의 결합 과정과 목표를 탐색해 본다.

3) 이 글이 다루는 기록 속 산수화는 대부분 인물을 포함하므로, 이하에서는 편의상 산수화로 지칭하기로 한다.

4) 예컨대 金禔(1524-1593)를 언급한 조선 중기 감상글을 『한국문집총간(韓國古典飜譯院 刊)』의 권 21-151에서 조사한 결과, 산문은 5편, 시는 17편이 수록되어 있다. 반면 鄭澈(1676-1759)의 경우 18세기 전반기에 활동한 문인들의 문집 중 권 175-221을 조사해보면, 산문은 19편, 시는 6편이다.

동시에 일반적으로 이 시기 산수화의 주요 양식으로 언급되는 절파의 특징이 주제의 측면에서 기록상 어떻게 드러나는가 하는 점도 살피게 될 것이다.

조선 중기는 盛唐詩風이 성행했다고 일컬어지는데,[5] 그 1세대로 평가되는 朴祥(1474-1530)은 미상의 叔保라는 이의 <四時圖>에 대한 제화시를 쓰면서 다음과 같은 원칙을 제시했다.

> 먼저 계절의 경치를 읊고 난 후에 인물을 읊는다. 각각 율시 한 수로 읊되 모두 여덟 수로 한다. 매 폭은 좌우를 나누어 글을 쓰니 왼쪽은 계절의 경치에 사용하고 오른 쪽은 인물에 사용한다.[6]

박상은 그 시가 '百聯鈔'를 닮았다고 할 정도로 작시에 엄격했다고 하는데,[7] 역시 제화시에 대해서도 율시 작법의 가장 기본적인 원칙을 요구했다. 여기서 그가 요구하는 것은 경물과 작가의 정서를 관계짓는 일반적인 작법 중 하나인 '先景後情'의 원칙, 즉 먼저 경치를 읊고 후에 작가의 정서를 읊는 방법이다. 이 원칙은 唐風과 宋風을 구분하는 주요 지표가 된다. 조선 초기 시는 일반적으로 송풍이 주도적이었다고 논해지는데, 송풍은 議論의 경향이 강하며 이에 따라 당풍만큼 情·境의 혼융을 추구하지 않는다.[8] 이러한 송시의 특질은 서정의 비중이 매우 작고 사물에 대한 精緻한 묘사를 중시한다는 점에서, 조선 초 이래 박상의 생존 시기까지 풍미했을 북송대 산수화 양식에 가깝다. 북송대 산수화는 일반적으로 巨碑派적인, 즉 기념비적으로 웅장한 양식적 특징을 갖는다고 논해진다. 거비파적 산수화의 목표는 우주를 축소시켜 놓은 듯한 풍경의 제시, 즉 부분 부분을 매우 섬세하게 표현하고 이 부분들을 점차 큰 덩어리로 조직해 나가다가 마침내 우주를 연

---

5) 이종묵, 1995, 「朝鮮 前期 漢詩의 唐風에 대하여」, 『韓國漢文學硏究』 제18집.

6) 朴祥, 『訥齋先生集』 권4, 「題叔保令公四時圖小屛」, "先詠時景, 後詠人物. 各賦一律, 合八首. 每帖分書左右, 左用時景, 右用人物."

7) 박은숙, 2001, 「눌재 박상 시의 특질에 대한 일고찰」, 『한문학보』 Vol. 5, 89-90면.

8) 이종묵, 1995, 앞의 논문, 211면 ; —, 2003, 「조선 전기 한시의 당풍과 송풍」, 『한국 한시의 전통과 문예미』, 태학사, 445-448면 참조.

상시키는 거대한 경관을 이루는 데 있다. 이러한 화면에 서정성을 효과 있게 부여할 수 있는 것은 인물인데, 그 존재는 본래 우주의 한 미미한 부분이듯 그림에서도 비중이나 표현의 정밀함 정도에 있어서 미미할 뿐이다. 현존하는 조선 초기 산수화 작품들 역시 거대한 산수가 주가 되고, 인물은 그 크기의 측면에서나 움직임·표정 등 구체적인 표현의 측면에서나 중기 화풍에 비해 비중이 매우 작다. 율시 작법에 비해 작가의 정서를 투영할 주체의 비중이 상당히 작은 것이다. 결과적으로 박상이 활동하던 시기에서 시와 회화는 정서의 비중에 있어서 간극이 존재한다고 할 수 있다. 16세기 중반 이후 이른바 조선 중기 절파산수화풍과 성당시풍이 만나면서, 이 간극은 보다 좁혀졌을 것이다. 시와 회화에 동시에 요구하는바 경물과 서정적 자아의 균형은 실제로 위 두 양식을 선도했던 대가들로부터 실천의 자취가 뚜렷하다. 그 자취는 閒淡한 서정성이 강화된 화면 구조와 화면 속 인물의 설정의 측면으로 정리해 볼 수 있다.

첫 번째 측면을 살펴본다. 우선 시의 경우, 조선 중기에는 성행했던 盛唐詩風은 이전 宋詩風에 비해 길이가 축소되고 함축성이 증가했다는 특징을 지니며, 이러한 특징은 당연히 律詩보다 絕句에서 두드러진다. 당시 宋詩風의 경향이 컸던 江西詩派가 율시를 선호한 반면, 三唐詩人과 林悌 등 學唐 2세대들은 절구를 선호했다.[9] 조선 중기 당시풍의 선구자 중 한 명인 朴淳(1523-1589) 역시 유작 중 율시는 160수인데 비해 절구는 437수나 되며,[10] 三唐詩人으로 불리는 白光勳은 조선 최고의 절구 작가로 꼽히기도 하는데 그가 남긴 시 중 절구는 355수인 반면 율시는 116수이다.[11] 조선 중기 절파

9) 李晬光, 『芝峯類說』 권9, 「文章部二/詩評」, "本朝詩人, 不脫宋, 元習者無幾, 如李胄, 兪好仁, 申從濩申光漢, 號近唐, 而似無深造之功. 朴淳, 李純仁, 崔慶昌, 白光勳, 李達, 皆學唐, 其所爲詩有可稱誦者, 但止於絶句或五言律, 而七言律以上則不能佳."; 이종묵, 2003, 앞의 논문; 김갑기, 2005, 「穆陵文苑의 學唐과 詩的變移」, 『한국 사상과 문화』 29권, 23-24면 참조.

10) 김갑기, 위의 논문, 23면 참조.

11) 黃玹, 『梅泉集』 권4, 「讀國朝諸家詩/其六」 "一代湖南白玉峯[…]五絶千秋一代宗."; 임채용, 1993, 「백광훈의 작품세계」, 『중국어논총』 6, 586면.

산수화풍과 성당시풍의 만남은 절파 산수화풍의 시조로 불리는 金禔(1524-1593)의 작품에 대해 백광훈(1537-1582), 그리고 역시 삼당시인이라고 불리는 李達(1539-1612)이 다수의 제화시를 남기면서 시작되었다.[12] 백광훈은 특히 김시와 가장 많은 차운시를 남겼을 정도로 매우 가까웠으며,[13] 다음과 같이 김시의 <山水八景圖>를 읊었다.

> 고옥은 소나무 뒤 깊이 숨었고, 산바람 홀로 있는 학에게 불어오는데
> 古屋隱深松 山風吹獨鶴
> 사람은 한가하여 천천히 문을 닫고, 고요한 밤 멀리 샘물이 떨어진다
> 人閑掩戶遲 夜靜幽泉落
>
> 취한 걸음 느린 줄도 모르고 단지 귀로가 길다고 말하는구나
> 不知醉行緩 但道歸路長
> 추위에 떠는 학은 또 무슨 일인가 산 너머 석양이 지네
> 寒鴉亦何事 山外是斜陽
>
> 긴 밤에 낚싯배 들어오고 밝은 달 아래 섬이 홀로 솟아 있구나
> 夜久釣艇來 月明孤島出
> 집은 물가 서쪽마을이요 평평한 숲은 침침하기가 머리카락 같구나
> 家在浦西村 平林杳如髮
>
> 풀어놓은 소는 깊은 곳에서 풀을 뜯고 적은 있는데 부는가 모르겠네
> 放牛草深處 有笛不知吹
> 문득 앞산에 비가 내리고 돌아올 적엔 소를 거꾸로 탄다네
> 忽値前山雨 歸來却倒騎

---

12) 白光勳, 『玉峯詩集』上, 「題金季綏畫八幅名禔」; 같은 책, 「醉眠金季綏以自寫水墨綃扇求題」; 李達, 『蓀谷詩』 권 5, 「題金養松畫帖」; 같은 책, 「題金醉眠山水障子面」 등.

13) 박영관, 2005, 「옥봉 백광훈의 시에 나타난 교우 관계 연구」, 『古詩歌硏究』 16집, 142-143면 참조.

정박한 배 옛 나루터에 임해있고 보슬비는 앞마을을 지나고 있네
泊舟臨古渡 片雨過前村
술파는 이 언덕으로 돌아오는데 버드나무 드리워 반쯤 문을 가리네
沽酒人歸岸 垂楊半掩門

시냇가 좁은 길엔 낙엽이 지고 대나무 밖 마을에 한 가닥 연기라
落葉溪中逕 孤煙竹外村
아쉬운 듯 홀로 돌아가는 곳 다리 끝난 곳은 형문이로고
依依獨歸處 橋盡是衡門

고목의 나뭇잎 이미 다 떨어지고 산 앞 가을 물은 맑기도 하네
古木葉已盡 山前秋水空
외로운 배 한 척 밤이라 노 젓지 않고 밝은 달 아래 적을 부는구나
孤舟夜不棹 吹笛月明中

늦도록 계곡의 맑음을 사랑하여 금을 펼쳐 오래된 바위에 앉았구나
晩愛溪上晴 橫琴坐古石
잠자는 새 성근 숲으로 들어가 버리고 운연은 함께 앞을 가리네
宿鳥入疏林 雲煙相冪歷[14]

백광훈은 깊은 소나무 숲속 고요한 밤에 학이 우는 풍경, 추운 날 저물녘에 취객이 길을 가는 모습, 비가 내리는 가운데 무성한 풀숲에 소를 모는 이가 있는 모습, 스산한 가을날 배를 타고 적을 불며 달을 즐기는 모습 등을 5언 절구로 여덟 수를 읊었다. 절구는 율시의 길이의 반에 해당하고 자연히

14) 白光勳, 『玉峯詩集』上, 「題金季綏畫八幅-名禔」, "占屋隱深松, 山風吹獨鶴, 人閑掩戶遲, 夜靜幽泉落, 不知醉行緩, 但道歸路長, 寒鴉亦何事, 山外是斜陽, 夜久釣艇來, 月明孤島出, 家在浦西村, 平林杳如髮, 放牛草深處, 有笛不知吹, 忽値前山雨, 歸來却倒騎, 泊舟臨古渡, 片雨過前村, 沽酒人歸岸, 垂楊半掩門, 落葉溪中逕, 孤煙竹外村, 依依獨歸處, 橋盡是衡門, 古木葉已盡, 山前秋水空, 孤舟夜不棹, 吹笛月明中, 晩愛溪上晴, 橫琴坐古石, 宿鳥入疏林, 雲煙相冪歷."

율시에 비해 압축적인 내용을 지니게 된다. 길이가 긴 율시나 排律이 시간과 공간의 순서에 따라 길게 전개되는데 비해, 절구는 한 순간의 한 장면을 조감도적으로 포착하고 이에 대한 감상도 압축적인 언어로 은밀하게 드러낸다. 예컨대 절구에서는 단어 간의 서술어를 생략하고 주로 명사를 나열하는 방식이 즐겨 사용된다.[15] 이러한 절구는 우선 길이의 측면에서 북송대 유행한 거대한 화면의 산수를 찬미하기보다는, 인물을 부각시켜 그들의 행위와 그 너머의 사유를 효과적으로 전달할 수 있는 작은 정원 내지 소규모의 풍경을 포착하는데 보다 적절하다. 위 여덟 수의 시들이 시간상이나 공간상으로 제각각인듯하나, 모두 밤, 석양질 무렵, 비와 같이 경물이 뚜렷이 볼 수 없게 하는 배경을 지니고 있다. 아울러 위의 시들은 모두 시의 절반을 근경이자 소경인 경치를 묘사하는데 주력한다. 작은 집 속 인물이 무슨 행위를 하는지, 한밤중에 작은 배가 떠가는지 정박했는지, 금을 타는데 새로 생긴 바위인지 오래된 바위인지, 가을 물이 맑은지를 떠올리려면 감상자는 자신을 근경의 작은 공간에 한정해야 한다. 요컨대 위의 시들은 어슴푸레 넓은 공간 속 근경에 위치한 인물을 떠올리게 한다.

이는 이른바 조선 중기 절파산수화에서 근경만을 명료하고 자세히 묘사하는 것과 유사한 효과를 낸다. 시가 명료한 언어를 통해 모호하고 무한한 여운을 남긴다면, 절파 산수화면 역시 명료한 소경이 어슴푸레 먼 배경으로 이어지는 구도를 갖추고 있다. 이른바 남송대 院體畵風에서 시작되어 일부 명대 절파 산수화 계열로 이어지는 一角 구도 혹은 邊角 구도의 전통이 바로 그것이다. 그리고 이 구도는 다음과 같이 화면의 정서를 확대시키면서 이전의 회화 양식에 비해 한담하고 청신한 서정이 강화된 당시풍에 보다 효과적으로 호응할 수 있다. 이와 같은 구도에서 근경은 한 구석에 위치하며 또한 섬세하고 명료하게 묘사되어 있다. 특히 그 작은 풍경 안에는 상념에 잠기거나 주변을 감상하는 행위를 통해 시적 자아에 대응할 수 있는 인물이

15) 錢鍾書, 1984『談藝書』, p. 244, "唐人詩好用名詞, 宋人詩好用動詞,『贏奎律髓』所圈句眼可證." (김종서, 2005,「玉峯 白光勳 시의 含蓄的 性格」,『한국한문학연구』35집, 193면 참조).

뚜렷이 묘사되어 있다.[16] 이에 더해 그와 그 주변을 형상화하는 바, 농담과 비수가 강한 필묵선의 기복은 감상자로 하여금 인물의 내면을 그 기복이 연상시키는 시적인 운율로 채우도록 유도한다. 그리고 인물과 멀어지면서 화면은 안개나 어두움이 짙어지거나 텅 빈 허공으로 채워지는데, 멀수록 희미해지는 원경은 바로 그림 속 인물을 중심으로 그가 본 시야를 표현한 것인 동시에 근경의 상념에 잠긴 인물이 보는 공간이니만큼 자연스럽게 정서적인 농도가 짙어진다.[17] 이로써 그림 속 인물이 보는 중・원경은 시와 그림, 두 전달 매체간의 상이함을 줄일 수 있다. 희미한 이 공간이 시에 비해 회화에서 비중이 큰 시각 이미지의 무게를 줄이는 효과적인 장치가 되기 때문이다.

이상과 같은 조선 중기 산수화의 한담하고 간결한 화면특징은 시와 회화의 우연한 시대적 조우는 아닌 것으로 보인다. 그 정황은 작품에 대해 수동적으로 감상하는데서 나아가 자신들의 시풍 그리고 이를 통해 형성된 감성에 부합하는 회화 작품을 능동적으로 요구한 시인들의 자취들로부터 확인할 수 있다.[18] 李安訥(1571-1637)은 역관 趙宗益이 구입한 <梅竹小雀> 한 폭을 감상하면서 비오는 초봄의 강남 풍경과 참새, 대나무, 매화를 순서대로 읊은 후, “훌륭한 화공이 단지 산짐승의 뜻만 알 뿐이니, 인간 세계 노부가 있음을 모르는가.”라고[19] 하였다. 그는 화면에 여러 다양한 경물이 존재할 뿐 이 경물들을 바라보는 서정적 자아가 존재하지 않는 것을 아쉬워하

16) Richard Edwards, 1991, “painting and poetry in the late Song”, *Words And Images*, pp. 83-87 참조.

17) Ortiz, Valerie Malenfe, “The poetic structure of a twelfth-century Chinese pictorial dream journey”, *the Art Bulletin*, June, 1999. p. 257.

18) 화가가 시인에게 제화시를 요구한 경우는 白光勳,『玉峯詩集』上,「醉眠金季綏以自寫水墨綃扇求題」외에 현 문집들로부터 찾아내기 힘들다. 조선 중기 대표적인 산수화가들을 살펴보면, 김시・이경윤・이징・李楨은 문집이 남아 있지 않으며, 李山海는 문집이 남아 있으나 시인에게 제화시를 요구한 글이 발견되지 않았다. 실제 이산해가 요구하지 않았을 수도 있지만, 문집 편집과정에서 누락되었을 가능성도 있다.

19) 李安訥,『東岳先生集』권20,「朝天後錄/譯官趙宗益, 買得梅竹小雀畫絹一幅, 乃名筆也, 乞題其上, 聊賦兩絶」, “良工只認山禽意, 不識人間有老夫.”

는 것이다. 시인들이 요구하는 바는 백광훈이 영평 지방관으로 부임한 미상의 申 태수에게 그림을 요구하는 작품에서 보다 자세히 드러난다.

> 학을 그릴 때는 요컨대 가을 달을 그려야 하고
> 畫鶴要寫秋天月
> 송골매를 그릴 적인 모름지기 푸른 절벽 위의 나무를 드러내야 하오
> 畫鵰須著蒼崖樹
> 갈매기의 심정은 흰 모래섬을 떠나지 말아야 하며
> 鷗心不離白沙渚
> 기러기의 생각은 갈대와 꽃이 핀 물가를 스스로 사랑하는데 있다오
> 雁思自愛蘆花浦
> .....
> 나귀 탄 객이 지나는 것은 눈 내린 들판 다리요
> 騎驢客過野橋雪
> 소 모는 사람이 있는 곳은 안개 낀 봄 둑이라오
> 牧牛人在春塘霧
> 이에 어부는 버드나무 선 언덕에 두고
> 仍敎漁老傍柳岸
> 마지막으로 바둑 두는 신선은 소나무 언덕을 마주하게 해주오
> 終以棋仙對松塢
> 아침저녁 네 계절에 풍경을 달리하고
> 朝昏四序各殊景
> 걷고 앉고 날고 달려 서로 다른 기취를 섞어주오
> 行坐飛趨渾異趣[20]

백광훈은 학을 반드시 가을 달 아래 두고 나귀 탄 객을 눈 내리는 들판의 다리를 건너는 모습으로 할 것, 어부는 버드나무가 서있는 언덕에 반드시 둘 것 등 특정한 소재와 장면을 요구했다. 그가 요구하는 장면들의 핵심은

20) 白光勳, 위의 책 下, 「走筆, 寄楊通判應遇, 求永平申使君水墨圖」.

목동・어부・객인・신선 등은 규모가 작은 장면이라는 공통점을 갖는다. 또한 이들은 활달하거나 비장한 기세가 없이 閑淡하며, 서사적이지 않고 서정적인 정서를 불러일으킨다. 나아가 갈매기의 '심정', 기러기의 '생각'은 그 장면들이 여운을 발생시킬 것을 은연중에 요구하고 있다. 申翊聖 역시 李澄에게 비슷한 장면의 그림을 요구한 바 있다.[21] 이렇게 閒淡한 성당시풍에 호응하는 특정 소재들이 긴밀하게 결합한 작은 화면, 인물과 배경의 관계가 회화에 요청되면서, 당시 산수화와 성당시풍은 시대적인 우연한 조우를 넘어 상호간의 적극적인 견인을 통해 일정한 회화 주제의 전통을 형성했다고 보인다. 김시가 조선 중기 내내 최고의 거장으로 꼽히면서 이상적인 작가로 간주되고,[22] 그가 제시한 바 한아한 성당시풍에 부응하는 화면이 백광훈처럼 한아하고 청신한 시풍을 주로 하는 시인들 외에 다양한 시풍의 작가들의 제화시에서도 종종 등장하는 것은,[23] 다양한 부류의 감상자들이 동의할 수 있는 바 그의 화풍의 뚜렷한 특징과 더불어 그 화풍의 강력한 영향력을 증명한다.

---

21) 申翊聖, 『樂全堂集』 권1, 「余求李澄畫, 用故絹布裁爲數幅, 或謂李生國手, 遊貴家, 日掃好東絹, 豈肯涴此弊質, 余遂題古風一首以勖之」, "我有殘縑如掌大, 藏之篋笥二十年[…]. 裁將短幅付李生, 爲我掃取好山川, 沙鷗海鶴與鱗介, 老僧尋寺樓上佇, 砥柱之湍洞庭月, 太行大雪鑑湖船, 隨意掃之脫蹊逕, 至寶可以千載傳."

22) 具思孟, 『八谷雜稿』, 「司圃金禔季性和厚有長者風, 綏畫格爲東方第一」; 趙纘韓, 『玄洲集』 권5, 「白玉峯家藏小屛金司圃山水圖序」, "金司圃之聖於畫…….而唯司圃之畫, 兼而無不工, 備而集大成."; 尹斗緖, 『記拙』, "金禔 : 濃贍濶遠, 老健纖巧, 可謂東方大家, 昭代獨步." 등.

23) 이와 같은 시풍의 제화시는 한담하고 간결한 성당시풍을 추구한 백광훈과 이달 외에, 이른바 해동강서시파로 불리는 盧守愼과 黃廷彧(각각 『穌齋集』 권2, 「題鶴林守遊金剛軸」; 같은 책 권6, 「題金禔畫」과 『芝川集』 권6, 「題亞使洪師古所藏鶴林畵帖」), 산문의 대가로 꼽히는 崔岦(『簡易集』 권8, 「題洪斯文所有鶴林守畵簇二首」), 두시풍의 대가였던 權擘(『石洲集』 卷之二, 「詠畫-爲宋子深 淵 作, 六首), 그 밖에 인조의 외조부인 具思孟(『八谷集』, 「司圃金禔」), 선조의 부마였던 宋寅(『陽谷先生集』卷之一, 「題礪城尉琴棋書畫簇」; 같은 卷之五, 「題金禔畫-贈韓秀祿」), 李珥의 아우로서 김시와 교유한 흔적을 보이는 李瑀(『玉山詩稿』, 「杆城宰跋金醉眠畫-請余寫之, 遂寄詩」) 등 여러 문인들의 작품에서 보인다.

이상과 같은 화면 구성에서 인물은 독립적으로 논의될 필요가 있다. 화면 속 인물은 화면의 정서의 성격 뿐 아니라 작품의 계층성, 회화의 양식과도 관련되는데, 조선 중기 문헌 속 화면에 대하여 그 구조 외에 인물을 함께 논하자면, 과연 당시 산수화가 얼마만큼 절파적이었는가 하는 문제가 크게 다가온다. 명대에 들어 확산되고 절파에서 극대화된 인물주제가 정작 조선 중기 회화에서는 유작 상으로나 문헌상으로나 자취를 찾기 힘들기 때문이다. 명대 절파 화풍은 남송 院體 화풍을 계승한 위에 성립되었으나 그 창시자로 일컬어지는 戴進(1388-1462) 이후 활달하고 기운이 넘치는 세속적인 화면을 그려냈다. 이러한 화면은 명대 후반 인간적인 情의 표현을 중시하는 문인들 즉, 金陵 지역 상류층의 화려하고 세속적인 예술 취향과 결합했다고 논해진다.[24] 절파가 문인들의 고아한 모습 외에도, 문인・상인 등 문화적 경제적 지배 계층의 화려한 연회와 모임, 기녀들의 풍경 등을 그려내, 환락을 즐기고 희로애락의 정감을 솔직히 표출하고자 하는 금릉문화의 종욕적인 문화 경향에 부합해 갔다는 것이다. 산수화에서도 은일 문인들과 도석・선인에 대해 세속적인 인간의 성격과 형상을 부여했으며, 吳偉(1459-1508)의 작품이 그 대표로 꼽히는바 문인이 아닌 일반 어부가 등장하기도 한다. 아울러 필묵 역시 그 내용에 걸맞게 호방하고 거칠고 빠른 속도감과 운동감과 기세를 갖게 되었다. 이후 張路(1464-1558)・蔣崇・鐘禮・汪肇 등에서 필묵은 더욱 거칠어지고 내용은 더욱 세속화되었다.

그런데 조선 중기 산수화에서 절파 특유의 세속적인 표정이나 행위를 드러내는 문인이나 일반인들은, 현존하는 김명국의 작품들을 제외하면 기록상으로는 찾기 힘들다. 조선 중기 화면 속 인물에 대해 任叔英(1576-1623)은 다음과 같이 구체적으로 묘사했다. 그는 스스로 김시의 작품으로 추정하는 산수도에 記文을 썼는데, 먼저 현존 작품들에서 쉽게 연상할 수 있는 전형적인 조선 중기 화풍의 산수배경을 서술했다. 서로 크기가 다른 세 봉우리가 늘어서 있는데 각각 웅장하거나 뾰족하고, 절벽아래 울창한 숲과 물이

24) 單國强, 「二十世紀對明代"浙派"的研究」, 『書畵研究』, 古宮博物院, 刊2001年, 第3期, pp. 25-36.

배경으로 된다. 그 중 울창하고 음습한 숲에서 한 장부가 걸상에 기대 앉아 금을 탄다. 장부는 기상이 한가하고 그윽함을 즐기는 듯하니 분명 은둔한 군자(隱君子)임에 틀림없다. 이 은둔한 군자는 蘇軾이 소망했던 바 二 畝의 밭을 소유하는 은둔 문인이 아니라,[25] 그 마저도 사치로 여기고 대나무·잣·고사리를 캐어 먹고 계곡 물을 마시는, 보다 철저하게 현실과 단절된 은인으로 명시된다. 임숙영은 이렇게 완전한 은둔을 실천하는 군자의 境界를 설정하고 그림 감상을 통해 자신이 진실로 그러한 은둔의 경지를 철저하게 바라는지 스스로 경계한다.[26] 김시가 제시한바 험준한 산봉우리에 둘러싸인 숲 속의 인물은 당시 문인들에게 철저하고 극단적으로 은둔을 행하는 문인, 즉 문인의 전통적인 두 이상형인 출세와 입세의 이상형 중 전자를 효과적으로 제시하고 당시 문인들로부터 호응을 받았다고 짐작된다. 1616년

25) 蘇軾,『東坡全集』卷101,「分命」, "吾無求於世矣, 所須二頃田以足饘粥耳, 而所至訪問終不可得, 豈吾道方艱難無適而可耶. 抑人生自有定分, 雖一飽亦如功名富貴, 不可輕得也."

26) 任叔英,『疏菴先生集』권3,「山水圖記」, "右山水圖, 蓋出於金祿云. 三峯列立相連, 而東峯最高, 在中西兩峯之上, 然論其大, 則中峯獨專其雄. 但中峯大而不銳, 東峯微銳而小, 西峯視東峯愈小而銳稍甚, 其高又不及於中峯. 三峯雖同爲一山, 而其大小高下之殊, 落落乎不可齊也. 東南隅絶壁, 突兀脩廣, 掩東峯之麓而浸淫乎中峯者, 亦三分而得其一焉. 其狀旁削而上平, 望之若棋局然. 木之附麗而生者, 蔭鬱可觀, 壁下斷岸, 坡陀水齧, 北西南三面, 浩然一巨浸, 稍稍逼東南而却. 直岸西南水中, 伏一巨石, 有草橫被其上, 不識其爲何卉, 意者其澤蘭之類歟. 上岸稍北, 一叢尤蔚然可喜, 循岸而南, 轉折而東, 岸幾窮, 又對出二叢, 枝葉離披, 此物以地僻之故, 能擧族自遂如是也, 其陰林薄茂密, 一丈夫憩其間, 踞榻而坐, 抱琴而弄, 氣象閑暇, 蕭然若不厭乎幽閟者, 此必隱君子也. 背後立二童子, 前者兩手奉一器, 力若不自勝, 頗有執盈之狀, 而猶然反顧. 其後則又似夫不謹者焉. 妙哉, 畫工之肖物也, 形色之逼眞如此, 氤氳空翠之氣, 爽然若濕於衣袖. 惜乎. 其不令蘇長公見之也, 便欲往置二頃田, 豈足道哉. 夫長公生于西蜀, 仕于京師, 歷抵于秦隴齊趙江淮楚越之郊, 席不暇暖, 當此之時, 擧天下之大而無一畝之可耕, 乃欲置二頃田於畫中之境, 不亦過乎. 余則異於是, 但欲一探其勝, 不敢望二頃田於其中, 必不得已而爲誅茅之計, 則依巖石傍林木, 眇然立一環堵, 其廣足以容膝卽止, 日採竹實松子及薇蕨之屬食之, 渴則飮溪澗之水, 此外余復何求. 彼長公之志, 過矣過矣. 嗟呼. 余安得此境而有之, 余固樂而忘憂, 枕煙霞而席丘壑, 夫焉有所厭. 雖然, 余之觀山水亦多矣, 搜幽剔深, 往往得勝絶之處, 余未嘗棲遲於其側, 而顧獨眷眷於畫圖, 不幾於葉公之好龍乎. 天下之遺其眞而取其似者, 若是乎其不少矣, 余安敢不自警於斯畫."