

부터 졸년인 1623년까지 은둔했던 임숙영을 비롯해, 은둔을 직간접적으로 체험한 많은 조선 중기의 문인들이 세속을 즐기는 문인보다 험준한 산 속에서 한가롭게 사유하고 행동하는 문인을 포착한 화면을 적극 환영한 자취는 조선 중기 문헌 속에서 예를 들기 힘들 정도로 다수 남아있다. 요컨대 조선 중기 확대된 인물의 비중, 그리고 그 서정성의 강화는 안전과 달리 문인이었던 김시와 시인들의 교류를 통해 이미 출발부터 문인적 자아와의 동질성의 확대를 의미했으며, 김시가 조선 중기 내내 최고의 거장으로 꼽히면서 그 특징은 조선 중기 절파 산수화의 지표 역할을 했다고 할 것이다.

이러한 조선 중기 산수화의 보편적 주제는 명대 특유의 혹은 절파 특유의 주제라기보다 그 이전부터 명대까지 지속된바 전통적인 산수화의 주제에 부합한다. 후대에 널리 문인화의 품격을 갖추었다고 평가되는 대진의 경우는 물론이거니와 오위 이후 광태사학과 역시 여전히 당시 적잖은 문인들의 지지를 얻은 것은, 이들 스스로가 전문적인 학자는 아니더라도 경학과 문학에 대한 소양을 지니고<sup>27)</sup> 문인·은자의 모습을 구현할 수 있었던데 기인한다고 할 것이다. 물론 은둔 문인은 절파만의 주제라고 할 수는 없다. 형상화하는 방식이 다르지만 이 주제는 당연히 吳派 문인화에서도 드러난다. 吳中四才子 중 祝允明·文徵明·徐禎卿을 중심으로 살펴보자면, 이들은 시에서 절구가 아니라 율시를 선호하고 5언시보다는 7언시를 즐겼다. 이들은 왕유 등의 성당시풍에 비해 화려하고 섬세하게 경물과 작자의 내면을 읊었다고 할 수 있다.<sup>28)</sup> 이러한 시풍은 즉흥적이기보다는 오랜 공력을 들인 섬세하고 고아한 문인화에 부합할 것이다. 실제로 오파화가들은 정교하고 화려하게 문인들의 세속에서의 유희와 연회 장면을 즐겨 그렸으며, 산수화의 경우는 절파에 비해 더욱 단정하고 우아하면서도 섬세하게 은자나 문인을 등장시켰다.<sup>29)</sup> 여기서 분명한 점은 오파와 절파 모두 여전히 은자 문인의 모습을

27) Richard M. Barnhart, 1983, *Painters of the Great Ming*, chap. III 참조.

28) 汪澐, 2007, 『明中葉蘇州詩畫關係研究』, 第四章 참조.

29) 朴恩和, 2001, 『明代 前期의 宮廷繪畫』, 『美術史學研究』 第231號, 107-110면; 周積寅, 1991, 『吳派繪畫研究』 2장 참조.

즐거 그렸으며, 조선 중기 회화는 주제상 절파에서 두드러지는 명대 특유의 세속적인 주제가 아니라, 오파와 절파를 막론하고 명대까지 지속된 전통적인 산수화의 주제 계열에 맞닿는다는 점이다. 조선 중기의 산수화 주제를 명대 절파와 관련시켜 언급할 때 명대 절파의 ‘수용’이라기보다는 ‘부분적 수용’의 결과라는 서술이 더 적절할 것이다.<sup>30)</sup>

이는 조선 중기 산수화와 한담한 성당시풍의 결합을 통해 공고화되었다고 짐작되는 바 이전보다 확대된 서정성 그리고 절파 산수화의 특징인 세속성이나 거침과는 다른 문인의 고아한 품격이 중요한 미적 기준으로 존재했음을 지시하기도 한다. 이렇게 조선 중기 산수화의 주제가 명대 절파의 것과 범위 그리고 그 미적 기준이 다르다는 점으로부터 양자의 표현 양식에 대한 연구가 요청된다. 각각의 주제는 자신을 적절하게 표현할 나름의 표현 형식과 그 규범을 요구하기 때문이다.

### 3. 표현 형식의 記述과 그 미적 기준

조선 중기 산수화는 일반적으로 명대 절파화풍에 기반을 두고 있다고 논의된다. 이 때 논의의 기준은 화면의 구도, 나무·산·바위에 부여된 여러 필묵법, 인물의 크기 등이다. 그런데 『조선왕조실록』과 『한국문집총간』에 수록된 문집, 그 외 총간에는 들어있지 않지만 조선 중기 회화사에서 주목 받는 몇몇 문헌들을 살펴본 결과, 명대 절파의 창시자로 일컬어지는 대진을 비롯해 이후 오위·장로 등 절파의 대가들의 인명이 조선 17세기까지의 문헌 속에서는 전혀 등장하지 않는다. 뿐만 아니라 당시 문인들이 동시대 다른 양식에 비해 절파 산수화에서 두드러지는 바 활달하고 거친 기상을 선호한 흔적도 매우 드물다. 이는 조선 중기에 절파화풍이 어떤 방식으로 존재했고 어떻게 인식되었는가라는 질문을 던지게 한다.

30) 주제의 측면에서 조선 중기 회화에 대한 오파의 영향을 논하기에 당시 조선에는 오파의 흔적이 매우 적다. 이는 다음 장에서 보다 자세히 논해질 것이다.

전자의 질문과 관련해 조선 중기 수입된 명대 회화 전반과 그 안에서 절파의 위상을 살펴본다. 명대 화단의 주류를 이룬 오파·절파·화원화가 중 조선 중기 기록에 소수나마 가장 많이 등장하는 것은 궁정화가들이다.

朱端의 그림은 명대 제일의 솜씨이다.<sup>31)</sup>

주단은 대나무를 잘 그렸는데 한 작품이 完豊君의 집안에 있다.<sup>32)</sup>

김명국이 주단을 방화였는데 필이 뚜렷하지 못하고 묘사가 정묘하지 못하여 결국 명화를 그려내지 못했다.(동양위)<sup>33)</sup>

鶴林正의 바위는 王岳의<sup>34)</sup> 體이다. 왕악은 송말원초 사람인데 三峰의 필이 왕악보다 낫다. 녀 장 길이의 왕악 그림이 洪進의 집안에 있다고 한다.(이징)<sup>35)</sup>

趙瑄의 사경산수는 왕악을 방했다. 필은 갖추었으나 단지 미숙한 것이 흠이다.<sup>36)</sup>

金水雲의 그림은 劉俊의 그림을 방한 것이다. 孟永光 역시 유준의 體이다.(이징)<sup>37)</sup>

윗글은 선조의 아들 仁興君 李瑛(1604-1651)의 기록이다. 이영은 17세기 서화 수장과 감상으로 이름이 높았는데, 동시대 다른 이들의 글에서 거의 등장하지 않는 명대 궁정화가의 이름을 구체적으로 거명할 뿐만 아니라, 조선 화단에 대한 영향관계를 상당히 분명하게 명시했다. 이미 앞선 연구에서

31) 李瑛, 『先君遺卷』(국립중앙도서관 소장본), 94면, “朱端畫, 乃國朝第一筆也.”

32) 위의 책, 97면, “朱端善畫竹, 一畫在於完豊家.”

33) 위의 책, 96면, “金明國倣朱端而不爲定筆精寫, 終必不成名畫矣. 東陽.”

34) 王岳은 王諤의 오기인 듯하다. 『당조명화록』에서 작품이 일실된 화가로 王岳이라는 화가가 언급된다. 『先君遺卷』의 王岳은 명대 화원화가 王諤(1488-1501 활동)을 지칭하는 것으로 보인다.

35) 李瑛, 앞의 책, 96면, “鶴林正巖石乃王岳體也. 王岳宋末元初人, 而三峰筆尤勝於王岳. 王岳畫四丈在於洪進家云. 李澄”

36) 위의 책, 101면, “趙瑄四景山水倣王岳, 筆自內有之但欠未熟也.”

37) 위의 책, 88면, “金水雲筆 倣劉俊畫也. 孟永光亦是劉俊體者也. 李徵”

지적된 바와 같이<sup>38)</sup> 위 글에서 언급된 주단·왕악·유준은 모두 명대 화원 화가들이다. 주단(1506-1521 활동)은 張路와 더불어 후기 절파를 대표하는 절강 출신의 화가로, 명대 弘治(1488-1505) 말년에서 正德연간(1506-1521)에 걸쳐 화원화가로 활동하였다.<sup>39)</sup> 왕악은 기암괴석과 고목으로 명성이 높았으며,<sup>40)</sup> 명 효종이 “왕악이 오늘날의 마원이다.”라고 칭송했다고 전해지는 것으로 보아 남송 마원의 화풍을 따랐던 것으로 보인다. 유준(15세기-16세기 초 활동)은 왕악보다 약간 앞선 시기인 성화연간에 활동한 명대 궁정 화가이다. 그는 인물·산수·界畫에 능하였다고 하는데, 특히 계화는 정교하고 세밀하며 能品에 든다고 전해진다.<sup>41)</sup>

위 명대 궁정화풍은 조선의 화원·왕실·사대부로 확산되었다. 특히 주단은 이영이 명대 화원화가 중 최고라고 일컬었는데, 김명국은 그의 그림을 방했지만 정교함과 반듯함을 따라갈 수 없었으며, 완풍군 李曙의 집안은 그의 그림을 소장하고 있었다. 한편 왕악의 경우 李慶胤(1545-1611)이 왕악의 돌 그리는 법을 계승했고, 未詳의 趙瑄 역시 왕악의 산수화풍을 따랐으나 왕악 만큼 노련하지 못했다고 하며, 그 집안이 왕악의 작품을 소장했다고 하는 홍진(1541-1616)은 선조 3년 문과에 급제하여 직제학·한성부윤 등을 지냈던 인물이다. 광해군에서 선조 때까지 활동했던 화원화가인 김수운은 유준의 그림을 학습했다. 한편 맹영광은 절강 출신으로 명말초초에 활동하다 청이 성립하고 순치 연간 궁정화가를 지냈다. 알려진 대로 그는 선조 연간 심양에서 昭顯世子·鳳林大君·金壽增 등을 만났고 金堉의 초상화를 그려주기도 했다. 이후 그는 이들을 따라 조선에 들어왔고, 李明郁·李澄에 영향을 주고 金萬重·宋時烈·金尙憲 등 조선 문인들 사이에서 이름이 높았다.<sup>42)</sup> 이러한 문헌 기록이 조선 중기 산수화의 표현 규범에 대해 시사하

38) 유미나, 2008, 「17세기, 인·숙종기의 산수화」, 『강좌미술사』 31호.

39) 『佩文齋書畫譜』 권56, 「畫家傳十二/朱端」.

40) 같은 글, 王謬 條.

41) 姜紹, 『無聲詩史』(四部叢刊本).

42) 成海應, 『研經齋全集』 권32, 「風泉錄二/孟永光會稽圖記」, “世傳孝宗大王在瀋陽館, 遇孟永光者, 爲會稽之圖. 永光山陰人, 奚爲遠遊至遼瀋耶, 非俘則降也. 顧清陰金文

는 바는 무엇일까.

이영의 글은 단일기록이라는 점에서 조선 중기 절파의 수용 상황을 대변하기는 힘들다. 그러나 이영의 문집을 넘어서도 명대 궁정화가에 대한 조선 중기 기록으로는 金麟厚·俞榮·權尙夏의 문집과 『肅宗實錄』·『國朝寶鑑』에 각각 한 편의 글이 등장하는 정도이다.<sup>43)</sup> 더구나 이들 궁정화가들의 어떤 화풍의 그림이 수입되었는지, 예컨대 주단의 예를 보더라도 광태사학파의 거친 화풍의 영향이 큰 작품이 수입되었는지 아니면 궁정화의 격에 걸맞는 비교적 단정하고 정묘한 화풍의 작품이 수입되었는지는 알 수 없다.<sup>44)</sup> 그럼에도 분명한 것은 적어도 문헌들은 절파 회화가 직접 조선에 유통되는 경우를 제외한 채 궁정회화를 통해 조선 화단에 수용된 다양한 경우들만을 제시하며, 그만큼 절파에서 두드러지는 거침과 즉흥성·활달함이 그대로 조선 중기 화단에 전해지는 비중은 낮추어 볼 필요가 있다는 점이다. 다시 말해 위의 기록들은 조선 중기에 명대 절파회화가 수입되지 않았다는 증거는 될 수 없다. 다만 분명한 것은 그 작품들이 수입되었다고 하더라도 그에 대한 인식이 매우 희박했을 것이라는 점이다. 더욱이 이하와 같은 명대 감상자들의 절파에 대한 명료한 인식을 염두에 둘 때, 앞의 문헌상황은 분명 조선 중기 절파 수용의 한 특징으로 주목할 만하다.

명대에는 절파 직업화가와 오파 문인화가, 궁정화가라는 서로 다른 양식의 회화 계열들이 존재했다. 삼자는 활발히 서로 교류했고 이에 삼자 각각

正, 潛谷金文貞好與之遊, 淸陰贈以詩, 潛谷使繪己像, 永光而苟委身事滿洲者, 兩賢豈樂與之遊哉[……] 永光字月心, 工人物寫真. 後從滿洲入燕, 以畫祗候其內庭.”; 같은 책 續集 冊16, 『書畫雜識/題孟永光畫後』에도 앞글과 비슷한 기록이 있다.: 진준현, 1999, 「인조 숙종 연간의 대중국 회화교섭」, 『강좌 미술사』 Vol. 12, 참조.

43) 유미나, 2008, 앞의 논문 참조.

44) 유미나 위의 논문은 이 절 첫 부분 이영의 기록으로부터 광태사학파의 영향이 보이는 작품이 수입되었고 김명국이 이의 영향을 받았다고 가정했다. 그런데 이영은 주단이 명대 최고의 화가인 반면 김명국의 작품은 명작이 아니라는 거리가 존재한다고 언급하고 그 이유로서 김명국이 화원화풍에 걸맞을 명료한 필과 정묘한 묘사를 갖추지 못했다는 점을 지적했다. 이 기록에 근거하자면 주단의 작품은 광태사학파의 화풍이 아니라 단정하고 정교한 궁정화풍의 작품이었을 가능성도 높다.

의 고유한 특징이 상당히 절충되어 유통되었다는 것이 최근의 보편적인 미술사적 논의이다. 대진의 영향력은 절강성의 직업 화가뿐 아니라 궁정 화가와 오파 문인화가 등으로 확대된다. 우선 그를 계승한 절강성의 직업화가로 알려진 바와 같이 吳偉·張路·蔣崇·鐘禮, 그 외 謝時臣·汪肇·鄭文林·石銳 등이 있다. 명대 궁정화가 중 절파의 영향을 입은 화가로는 조선의 문헌에도 등장하는 朱端·王岳(혹은 諤) 외에 李在·石銳 등을 꼽을 수 있다. 이들은 특히 자신들 주변에 있는 북경의 문인 관료들로부터 우호적인 평가를 얻었다. 그 대표적인 예가 『中麓畫品』을 통해 절파 화가를 옹호하여, 대진을 최고로 꼽고 오파의 대표적 화가인 심주를 4번째 등급에 놓기도 했던 李開先이다.<sup>45)</sup> 한편 직업 화가들은 문인화가와도 영향을 주고받았다. 궁정화가였던 沈遇는 심주의 아버지인 沈恒吉에게 그림을 가르쳤고, 심주는 대진의 작품을 임모하기도 했다.<sup>46)</sup> 세 부류의 화가들의 복잡한 상호관계를 단적으로 보여주는 이가 杜堉(1465-1509 활동)이다. 그는 직업적인 문인 화가였는데 북경에서 활동하면서 궁정 내외의 화가들에게 영향을 주었고, 나아가 16세기 전반 소주의 직업적 문인화 양식 형성에 중요한 역할을 했다고 한다. 그의 화풍의 영향력은 뭇 지역의 직업화가인 당인·구영에게도 이른다.

그럼에도 명대 문인들은 절파 회화 양식의 특징을 분명히 구별했던 것으로 보인다. 대진의 경우를 먼저 살펴본다. 王世貞은 명대 오파화가인 沈周를 최고로 꼽았다. 그는 심주를 戴進·唐寅과 비교하면서 명대 화단의 맹주로 불리는데 손색이 없다고 평한다.<sup>47)</sup> 그러나 그는 동시에 吳派 문인화에서 보이지 않는 浙派 회화의 강한 기세와 옹혼하고 혁혁한 기상이 저평가되는 세태를 비판하기도 했다.<sup>48)</sup> 그는 대진의 <松崖圖>에 대해 간결한 필치와

45) 백운수, 2003 「절파의 변명: 『중록화품』을 중심으로」, 『미학』 35 참조.

46) 朴恩和, 앞의 논문, 113면.

47) 汪珂玉, 『珊瑚網』(續修四庫全書本) 권37, 「沈啓南送吳文定公行卷并圖」, “白石翁畫聖也。或曰此卷尤是畫中王也, 毋論戴文進唐伯虎, 卽勝國諸名家疇能及之。或又曰東莊圖, 可以狎主齊盟。然是十三幅幅各非一體, 此卷如萬里長江千山夾之, 當是翁第一筆瑯琊。”

호응하는 여운이 넘치는 운치를 높이 평가하면서 그림에 쓴 祝允明의 글씨와 二絶이라고 하는가 하면, 심주의 아버지인 심항길의 한 작품에 대해 기록하면서, 이전에 그의 작품을 별로 감상해 본 적이 없어 그 굳고 힘차면서도 섬세함, 원근의 화려함은 만약 인장만 아니었더라면 王蒙이나 대진의 작품으로 착각할만하다고 하였다.<sup>49)</sup> 여기서 오지역의 대표적 문인인 축운명의 글씨와 짝할 정도로 넘치는 운치, 왕몽이나 심항길 등 문인화와 구분이 안될 만큼 균형잡힌 거침과 섬세함의 공존은 문인 예술로서의 품격을 말한다. 유사하게 陳璽는 대진의 산수화를 논하는데 왕유를 기준으로 비교하였고 都穆은 대진을 높이 평가하면서 일반적인 전문화가로부터 제외시켰다.<sup>50)</sup> 『書畫跋』을 찬술한 孫鑣 역시 대진의 <칠경도>에 대해 전혀 전당지역의 화의, 즉 전당지역에서 성행하는 전문화가 특유의 정취가 없이 노숙하고 관습을 벗어나 무리에서 빼어나다고 문인화적 품격을 자격을 논했다.<sup>51)</sup> 이상의 기록들은 당시 문인들이 절파의 특징을 분명히 인식했고 이를 문인화의 품격과도 뚜렷이 구분하면서 양자가 공존할 수 있는 상황을 제시했었다는 것을 알려준다. 광태사학과 역시 비판되는 경우는 물론이거니와 칭송될 때도 그 특징은 내적으로나 외적으로나 분명하게 인식되었다고 보인다. 董其昌(1555-1636)은 대진을 명대의 대가(國朝名手·我朝畫史大家)로 인정

48) 王世貞, 『弇州四部稿』 권138, 「戴文進山水平遠」, “錢唐戴文進, 生前作畫不能買一飽, 是小厄。後百年吳中聲價漸不敵相城翁, 是大厄。然令具眼觀之, 尚是我明最高手。此卷突奕秀潤境意似近而遠, 尤可寶也。”

49) 王世貞, 『弇州四部稿』(續修四庫全書本) 권138, 「畫扇卷」, “戴文進松崖圖, 筆簡而趣有餘。故是作者與祝希哲題字, 足稱二絶。” 같은 책 續稿 권168, 「沈公濟畫」, “吾生平所見啓南畫大小餘三百品, 公濟僅二卷耳, 此其一也。遒勁縝密, 遠近斐亶, 使人應接不暇, 賴有印識可辨, 不則以爲王叔明 戴文進矣。”

50) 陳璽, 『御定歷代題畫詩類』 권13, 「題戴文進山水圖」, “云是戴氏無聲詩, 戴氏山水稱絕奇, 筆端造化媲王維.”; 『佩文齋書畫譜』 권86, 「明戴進臨李嵩畫」, “宋錢塘李嵩待詔畫院, 工畫人物山水而人物尤妙, 文進嵩同郡人, 在宣德正統間以畫擅名天下。此蓋摹嵩之筆, 雖步驟軌範而天趣溢發若無遜乎嵩者可謂妙矣。(寓意編/紀昀家藏本).”

51) 孫鑣, 『書畫跋』(續修四庫全書本) 권3, 「戴文進七景圖」, “然無一筆錢塘意, 蒼老秀逸超出蹊逕之外.”



하고 오파 화가들과 병칭하여 “戴沈文仇，窮而後工”이라고 기록하기도 했지만, 광태사학파는 단호하게 비판했다. 광태사학파는 何良俊과 왕세정 심지어 절파의 대표적인 옹호론자인 이개선에 의해서도 비판되어, 단지 거칠고 조야하고 세속적이고 천박할 뿐이라고 비판된다. 그러나 광태사학파가 늘 비판받는 것은 아니었다. 일부 명대 문인들은 그 화면의 특징을 분명히 이해하면서도 높이 평가했다. 오위의 경우 인품에서 드러나는 바 귀족의 요구에 순응하지 않는 기개를 통해, 작품의 강렬함과 강건함을 탈속성으로 이해하여 장수와 영웅에 비유하는가 하면, 장로는 섬세하고 세밀한 궁정화풍을 넘어 오위의 호방함과 표일함을 계승하되 더욱 혼후한 화풍으로 명화가가 되었다고 평가하기도 했다.<sup>52)</sup> 이러한 기록들은 당시 일부 문인들이 광태사학파를 전문화풍, 문인화풍과 비교하면서 이들과의 공존을 긍정하거나 거부했다는 점을 알려준다.<sup>53)</sup>

명대 화단에 절파화풍, 화원화풍, 오파화풍이 공존하고, 이에 문인들이 삼자의 특징을 비교·이해할 수 있었다는 사실은, 조선 중기 절파에 대한 인식의 부재의 원인으로서 절파화풍을 부각시킬만한 오파의 부재 역시 주목

52) 嚴嵩 撰, 『御定歷代題畫詩類』 권13, 「吳偉畫」, “郭熙之死誰復同湖湘小仙, 今代雄慣將健筆寫縑素, 江山平遠稱尤工.”; 朱彝尊 撰, 『明詩綜』 권42, 「吳偉畫冊爲成中丞題」, “國朝畫師能悉數, 筆力孰過江夏吳, 眼前富貴王侯無, 故能瀟灑超其徒, 或時酒酣赤兩足, 亦或脫帽空頭顛”; 孫一元 撰, 『太白山人漫藁』 권3, 「吳偉瀑布圖」, “何人畫此瀑布圖, 巖厓老樹雲模糊, 風前披拂行玩久, 筆力乃是江夏吳, 吳生當世名第一, 揮毫落紙人莫及, 骨格老硬神氣清, 飛濺漱石石欲立, 懸巖遠勢亦可愛.”; 黃宗羲 撰, 『明文海』 권 419, 「張平山先生-朱安祝」, “張平山先生者, 大梁之畫史也. 諱路字天墀[...]. 作人物山水花竹翎毛, 俱入神品, 始倣王謬之縝細, 人物衣紋用游絲筆, 後喜吳偉之豪邁山水樹石之飄逸, 而自加渾厚, 遂方駕前人自以名家也.” 등.

53) 절파와 광태사학파, 전문화가를 동일시하는 것은 沈顥(1586-1661?)의 『畫塵』 이후이다. 淸初 四王에 이르면 대진도 세속적인 직업화가인 절파화가라고 비판된다(沈顥, 『畫塵』, “禪與畫俱有南北宗分, 亦同時氣運復相敵也. 南則王摩詰裁構淳秀出韻幽澹, 爲文人開山, 若荆關宏瑑董巨二米子久叔明松雪梅叟迂翁, 以至明興沈文慧燈無盡. 北則李思訓風骨奇峭揮掃躁硬, 爲行家建幢, 若趙幹伯駒伯驢馬遠夏珪, 以至戴文進吳小仙張平山輩, 日就狐禪衣鉢塵土”; 王原祁, “明末畫風有習氣惡派, 以浙派爲最.”(單國強, 앞의 논문, p. 35 재인용).



하게 한다. 오파의 주장적인 沈周는 조선에서 18세기 이후의 기록 속에 등장한다. 당시 조선 화단의 상황 속에서 조선 중기 문인들이 오중 화가의 작품을 접한 예로는 직업 화가였던 仇英의 몇몇 작품 외에 문인화가 文徵明의 작품에 대한 소소한 기록이 전부이다. 허목의 정유년(1657) 기록에 따르면 당시까지 조선에는 아직 문징명의 그림이 많지 수입되지 않았고, 그래서 그도 그때까지 『고씨화보』를 통해 문징명의 필치를 본 적이 있을 뿐이라고 한다.<sup>54)</sup> 허목이 회화 수장과 감상으로 이름이 높았고 조선 중기 가장 많은 회화 관련 기록을 남겼던 인물 중 한 명임을 감안한다면 그의 기록은 신뢰해도 좋을 것이다. 실제 오중 화가의 작품에 대한 기록을 검토해보면 절파와 오파, 오지역의 직업화가와 문인화가의 작품의 차이를 감상 결과에서 찾기는 힘들다.

구영과 문징명에 대한 조선 중기 문인들의 감상안을 비교해 본다. 양난즈음의 몇몇 문인들은 구영의 <上林賦圖>와 <女俠圖> 등을 감상하고 몇몇 글을 남겼다. 申翊聖은 심양에서 구영의 <상림부도>를 얻은 후 金瑩 · 李敏求 · 金尙憲 등과 함께 감상했다. 그리고 <여협도>는 張維 · 李植 등이 보았고, 신익성은 또한 구영의 <白描羅漢圖>를 보았다.<sup>55)</sup> 한편 이들은 역시 文徵明의 산수화도 감상했다. 崔後亮은 문징명의 작품을 소장하고 있었고, 許穆 · 金尙憲 · 崔鳴吉도 감상했던 것으로 보인다. 우선 구영의 작품에 대한 감상태도를 살펴본다. 이민구는 이 작품에 대한 후서를 남겼는데, 작품의 소재를 서술한 뒤,<sup>56)</sup> 이 작품이 조선에 흘러들어 온 경위와 함께 다음과 같은 감상시를 남겼다.

54) 許穆, 『記言/別集』, 『衡山三絕貼跋』, 96-97면, “余嘗得顧氏畫譜, 始見衡山筆妙.[...] 衡山之畫, 蓋不多傳於東方, 恨無由得復見也.”

55) 李植, 『澤堂集』 권9, 『仇十洲女俠圖跋』; 申翊聖, 『樂全堂集』 권8, 『題仇十洲白描羅漢圖』.

56) 李敏求, 『東州集』 권2, 『上林賦, 文徵明書, 仇十洲畫後序』, “右司馬相如上林賦, 文太史徵明書, 仇十洲實父畫. 舊爲王司寇元美藏, 中屬邊帥德符所, 董學士其昌, 已不知所由流傳, 而稱爲東南之美云. 至壬午關外之變, 又遭放佚, 爲吾甥申君仲悅所得, 自太史嘉靖丙辰年, 書距今九十二年, 十洲畫計當在其前矣. …… 紫閣昆明一掌中, 武皇車馬若雷風, 六丁有力拋天外, 三絕無端落海東, 去趙尙爲和氏璧, 輸韓亦是楚人弓, 獨憐上苑猶秦地, 誰繼襄公賦小戎.”

|                               |                        |
|-------------------------------|------------------------|
| 한무제의 군용이 눈앞에 있는 듯             | 武帝軍容在眼中                |
| 장안의 초목은 그 위엄에 스러질듯하네          | 黃圖草樹偃威風                |
| 깃발이 온통 뒤 감은 곳은 하수와 황산의 북쪽이요   | 旌旗盡繞河河北                |
| 올타리 멀리 뻗어있는 곳 조서산의 동쪽이었네      | 槍纜遙凌鳥鼠東                |
| 위수는 여전히 전화가 감돌고               | 渭水祗今愁飲馬                |
| 정호에선 여전히 황제가 남긴 활을 보고 눈물을 흘리네 | 鼎湖終古泣遺弓                |
| 서생은 차마 말 못하오 병화(兵禍)가 끝났다고     | 書生莫說窮兵失                |
| 오히려 바라노니 그 당시 못 오랑캐를 무찔렀더라면   | 猶想當時服九戎 <sup>57)</sup> |

이민구는 서로 다른 회화 양식을 구별케 하는 구도나 필묵법·설채·묘사의 정교함의 정도 등 표현 형식의 문제보다는 그 내용에 감상의 초점을 두었다. 김뉴는 이 작품이 매우 빼어나며(殊絶) 왕세정의 소장품이라 더욱 귀중하다고 언급했고,<sup>58)</sup> 김상헌은 한나라의 위용, 그 땅을 이제 청나라가 차지한데 대한 아쉬움을 서술했다. 모두 그림의 표현 형식에는 관심의 흔적을 남기지 않았고, 양식을 논할 여지가 없음은 물론이다. 그렇다면 문징명의 작품에 대한 감상 방식은 어떠했을까.

|                                |         |
|--------------------------------|---------|
| 신선 사는 옥동은 맑고 그윽하여 한 점 더러움이 없고  | 玉洞清幽不染塵 |
| 납작배 막 물에 닿으려 할 때 봄날의 강가 저물어 오네 | 扁舟催泊暮江春 |
| 분명히 양 쪽 언덕에 나무가 가득 세워져 있으니     | 分明兩岸挑千樹 |
| 진나라 때 피난 온 이들도 있으리라            | 應有秦時避世人 |
| 멀리 성근 숲이 어지러우며                 | 疏林遠樹亂參差 |
| 깨아지른 절벽과 무너진 모래 푸른 물에 젖는데      | 斷崖崩沙浸綠漪 |

57) 위의 책 권12, 「西湖錄 一/仇十洲上林圖, 次金北渚韻」.

58) 金塗, 『北渚集』 권3, 「題東陽都尉上林賦圖軸小序」, “駙馬都尉東陽申公, 文章筆翰皆古也, 故所好亦古也. 偶得上林圖一軸于藩中, 屬余以款識. 長卿尙矣亡論, 太史筆十洲畫, 固已殊絶矣, 而又是元美之藏, 則益可貴重矣. 噫, 通達之國, 裨海之外, 區以別者凡幾許, 而由上國到藩陽, 入我東終歸於公, 物之歸, 其亦擇所歸而歸歟.”

|                               |                        |
|-------------------------------|------------------------|
| 어떤 사람이 있어 그 뜻을 알아             | 未許着人知有意                |
| 내가 흥을 타고 가을을 감상할 때를 기다려 줄 것인가 | 待吾乘興賞秋時                |
| 비건 후 툭툭 떨어지는 낙수 소리            | 雨餘簷滴響潺潺                |
| 안개사이로 먼 산이 겨우 분간되며            | 煙際纔堪辨遠山                |
| 얕은 물가에 파도가 일고 긴 연안이 툭 트였는데    | 淺渚潮生連岸闊                |
| 어부는 홀로 배를 저어 돌아오는 구나          | 漁人獨自刺船還                |
| 깊은 숲 숨어있는 듯 집은 살짝 보이고         | 林深隱屋纔分一                |
| 산이 돌아가는 배를 끊어 놓으니 문득 둘이 되었다   | 山斷歸帆忽作雙                |
| 다리 끝에 마주보고 선 두 사람은 아무 말이 없고   | 對立橋頭兩無語                |
| 석양 가을빛이 강 앞에 그득하네             | 夕陽秋色滿前江                |
| 구불구불한 계곡과 층층의 절벽은 깊고도 깊은데     | 亂壑層岡深復深                |
| 강변의 한 나무에 꽃이 새로 피었네           | 邊江一樹着花新                |
| 저물녘 홀로 지팡이 짚고 어디로 돌아가는가       | 孤筇落日歸何處                |
| 바위 아래 소나무 울타리집 주인은 있겠지        | 巖下松扉有主人 <sup>59)</sup> |

위의 시가 묘사하는 문징명의 작품은 봄과 가을 풍경을 묘사한 두 폭의 그림으로 짐작된다. 한 장면은 복사꽃이 핀 봄날의 저물녘 강가 풍경으로, 절벽과 사구가 있고 멀리 원경의 희미한 산이 그려져 있으며 어부가 배를 타고 돌아오는 풍경이다. 또 다른 장면은 가을날 역시 저녁 강가의 풍경으로, 가을의 스산한 숲과 깊은 산 중 은자의 집, 다리 위의 행인이 묘사되어 있다. 또 다른 문징명 산수화의 감상자인 김상헌을 포함해<sup>60)</sup> 이 시기 많은 회화 감상글이 그렇듯이 위의 시들은 경물의 묘사와 행간 너머 감상자의 정서로 구성되어 있다. 역시 문징명의 작품에 대해서도 양식이나 양식을 구별하게 하는 도구들, 예컨대 구도·필법·묵법 등을 인식한 흔적은 찾을 수 없는 것이다. 제 회화 양식에 대한 무관심은 조선 중기 말 尹斗緒(1688-

59) 崔鳴吉, 『遲川先生集』 권4, 『次文徵明畫帖韻』.

60) 金尙憲, 『淸陰先生集/雪害別集』 권13, 『題崔秀才後亮所蓄文徵明畫』, 187면, “問道桃源裏, 仙家不禁春, 漁舟本無意, 多事種花人, 水風徐嫋嫋, 山翠遠依依, 欲向江南去, 孤帆何日歸, 江南有野老, 江北有山人, 相望不相見, 江花空自春, 秋日蕭蕭晚, 江村人跡稀, 淸尊不可負, 坐待釣船歸, 古逕青苔沒, 疏林紅葉飛, 仙家何處在, 深鎖白雲扉.”

1715)까지 지속된다. 그는 구도나 필묵법을 주요 창작·비평 원리로 삼았지만 그 논의들 역시 회화 양식에 대한 자각으로 이어진 흔적은 보이지 않는다.<sup>61)</sup>

화원화풍의 뚜렷한 수입 자취와 명대 절파와 오파 회화 수입에 대한 미미한 기록들은 조선 중기 문인들이 서로 다른 회화 양식 속에서 강하고 거친 절파의 화면, 섬세하고 정교한 궁정화의 화면, 고아하고 단정한 문인화의 화면이라는 삼자의 양식적 특징, 그리고 양식 자체를 자각하기 힘들었을 상황을 제시한다. 명대 절파회화 수입 기록의 부재가 절파화풍에 대한 조선 중기 문인들의 감상안을 간접적으로 지시한다면, 조선 중기 작품에 대한 감상 글들은 소수나마 보다 직접적으로 설명해 준다.

앞서 살펴본 대로 조선 중기 제화시들은 시풍을 막론하고 한담하고 청신한 시풍으로 풍경을 읊었다. 특히 권필·이안눌·차천로·정두경 등은 민생과 정치 등을 소재로 하고 또한 이에 대한 개인적인 체감과 깨달음을 노래했으며, 강개함과 비분, 강한 기상을 추구했다고 알려져 있지만,<sup>62)</sup> 제화시의 경우 기세가 격렬하거나 활달한 화면을 읊은 자취는 보이지 않는다. 사정은 산문의 경우도 비슷하다. 예컨대 절파풍의 대가로서 간결한 구도와 거칠면서도 원숙한 禪味가 느껴지는 필치로 유명한 李楨의 경우, 그를 가장 아꼈던 許筠조차도 그의 인품이나 여러 화목의 일반적인 품평 외에, 산수화의 특징을 구체적으로 다룬 비평을 거의 남기지 않았다. 단 한 번 안건보다 더 노련하다고(穠) 언급한 적이 있을 뿐<sup>63)</sup> 그의 선취가 넘치고 간결하면서도 활달하고 거친 필치는 언급하지 않았다.

특히 金明國(1600-?)에 대한 당시의 비평은 당시 문인들의 심미안을 이해하게 하는 중요한 단서를 제공한다. 그는 일반적으로 명대 광대사학파의 영

61) 정혜린, 2007, 『공재 윤두서의 문인화관 연구: 남종문인화의 수용을 중심으로』, 『한국실학연구』 13. 참조.

62) 정민, 2003 『목릉문단과 석주 권필』, 태학사, 제1부 참조.

63) 許筠, 『惺所覆瓿稿』 권21, 『書李懶翁畫帖後』, “人許楨之畫者, 或太揚之, 或輕抑之, 揚而方諸道玄, 伯時, 誠僭也, 抑以爲不逮其祖叔父者, 亦妄也. 而輕抑者, 更不解事也, 楨之山水, 出安可度而穠.”

향을 받았다고 일컬어질 만큼 강한 기세나 활달한 화면을 구사했다고 논의된다. 현존작들로부터 볼 때 김명국은 세속적인 표정을 지닌 문인·도석·선인 등을 거칠고 활달한 필치로 그렸다. 주제에서나 표현법에서나 그의 화풍은 명대 광태사학파의 산수화와 유사하다. 그런데 그에 대한 당시 문인들의 인식은 양적으로나 질적으로나 매우 야박하다. 金世濂의 『東溟先生集』, 『海槎錄』의 경우 일본사행길에 함께 했던 김명국을 몇 번 언급했지만 구체적인 작품에 대한 기록이나 평가는 없다. 앞의 李瑛의 기록에서 보자면 17세기에 그의 거침없는 필묵은 정교함과 단아함의 부족으로 이해되었다고 보이며, 그 외 金柱臣(1661-1721)은 김명국이 그린 초상화에 傳神이 결핍되었다고 비판했다.<sup>64)</sup> 이외에 김명국에 대한 17세기 기록은 발견하기 힘들며 그의 거친 화풍을 높이 평가한 예를 찾아보기 힘든 것은 물론이다. 기록상으로 그의 거친 화풍이 문인들 사이에 분명히 기록되고 높이 평가되는 예는 18세기부터 발견된다.<sup>65)</sup>

수입 상황에 대한 기록이 부재하지만 수입이 없었다거나 미비했다고 명시한 기록이 발견되지 않은 이상, 명대 절파 산수화가 조선에 수입되지 않았다고 할 수는 없다. 현재까지 연구된 문헌 속에서 분명히 제시할 수 있는 점은 당시 문인들이 명대나 조선의 절파산수화를 대하면서 보고 기록한 것은 거칠고 강한 명대 절파산수화풍이 아니었으며, 아울러 그들의 심미관 또한 이에 맞닿지 않는다는 점이다. 절파 산수화 양식의 존재, 그 특징과 무관

64) 金柱臣, 『壽谷集』 권9, 「居家記聞」, “外曾祖延陽李忠翼公及其考延平府院君影像, 奉安于鑄字洞賜第. 癸亥春, 陪先妣內舅及外曾祖母延陽夫人, [···] 夫人顧 謂先妣與內舅曰, 皇舅畫像, 則恰似平昔, 而爾祖畫像, 則但能彷彿儀形, 不失大體云. 忠翼公影位, 卽金明國所畫, 而猶不能傳神如此. 信乎繪事之難工也, 然余又思之.”

65) 김명국에 대한 높은 평가는 『三淵集』 권2, 「詠金明國山水圖」, “石林塊軋山曲嶺, 白雲層出何飄忽, 瀑水下來又有瀑, 隱隱如雷雜煙雪, 蓮潭豪華乃如此, 十年一披叫奇絕.”; 李衡祥, 『瓶窩先生文集』 권1, 「偶得孝廟朝內粧金剛山簇子, 是槩金鳴國所畫也, 尹進士斗緒作古風一篇請見, 信筆和送」, “昔我先王萬機間, 命工貌出皆骨山, 皆骨山峯萬二千, 大抵意匠經營難. 金師手法最傳神, 一揮雲霧生其間, 層層王削嵐翠滴[.....] 傳聞聲譽冠天下, 一幅可能怡我顏.”을 시작으로 이후 鄭來僑·南公轍·成海應 등 18세기 이후의 기록 속에서 찾을 수 있었다.