인문논총 제73권 제3호 (2016.08.31), pp. 247~282

청대 문인화관의 쇄신

— 옹방강(翁方綱)을 중심으로*

정 혜 린**

[국문초록]

본 논문은 청 중기를 대표하는 문인인 옹방강(翁方綱)의 시문집을 통해 청대 회화 비평의 인식론적 기준과 비평의 실제를 살펴보는 것을 목표로 한다. 옹방강은 경학과 문학뿐 아니라 회화에 관해서도 방대한 정보와 경험을 갖추었고, 이를 바탕으로 동기창의 남북종론이 직업화가에 대해 배타적이라는 비판의 흐름에 동참하였다. 그는 회화 비평에서 문인화의 조건으로 화가의 직업과 계층을 배격하고 오직 문기(文氣)[혹은 신운(神韻)]와 서예 필획의 차용을 엄격히 적용했다. 나아가 그는 사왕 중 왕휘를 남종화와 북종화를 종합한 인물로 칭송하여 '남종문인화를 계승한 사왕'이라는 개념에도 균열을 내었고, 사왕에 의해 비판받은 금릉의 화가들, 지두화가, 양주팔괴를 격려하고 높이 평가하

* 본 논문은 2014년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2014S1A5A2A01014017).

** 서울대학교 동양화과 강사

주제어: 옹방강, 문인화, 남북종론, 사왕, 왕휘
Wen Fang Gang, scholar-painters, Four Wang, northern and southern painting school theory

였다. 옹방강은 당시 화단에서 커다란 영향력을 발휘한 것은 아니었지만 자신의 문인화관을 주변의 많은 화가와 감상・수장가들에게 피력함으로써, 동시대 문화를 반성하고 이끌어가는 지식인의 소임을 실천하는 비평가의 의미심장한 사례가 될 것이다.

1. 머리말

청대 전반기에서 가장 큰 문화적 과제 중 하나는 명대 문화를 비판적으로 극복하는 것이었다. 명이 멸망한 원인을 찾고 이를 극복하려는 노력은 청대 초기부터 지속되었다. 황종희(黃宗羲)와 고염무(顧炎武) 등은 명대 통치이념인 주자학의 '이선기후론'(理先氣後論)이 현실과 부합하지 않고 공허하며 양명학은 선종으로 귀결되었다고 비판했고, 그 대안으로 경세치용(經世致用), 이를 지향했던 고학(古學)의 부흥을 주장했다.[1] 이러한 노력은 청대 고증학 그리고 이를 바탕으로 한 양주학파(揚州學派), 상주학파(常州學派) 등의 경세학(經世學)으로 이어진다.[2] 문단(文壇)을 살펴보면 가장 큰 과제는 명말 전후칠자를 극복하는 것이었다고 할 수 있다. 이들 집단이 전통의 형식만 학습했을 뿐 그 정신을 제대로 계승하지 못한 실패한 집단이라는 판단아래 전통을 올바로 계승하는 방법을 모색하는 것은 청대 문단 전반이 공유한 과제였다. 왕사정과 주이존은 각

1) 黃宗羲,『明儒学案』卷47「諸儒學案」中/1, "先生(羅欽順)論理氣, 最爲精確. 謂通天地, 亙古今, 無非一氣而已…(理)初非別有一物, 依於氣而立, 附於氣而行也."; 『明儒学案』卷32「泰州學案」1, "陽明之學, 有泰州龍谿, 而風行天下, 亦因泰州龍谿而漸失其傳. 泰州龍谿時時不滿其說, 益啟瞿曇之秘而歸之師, 蓋躋陽明而爲禪矣."; 顧炎武,『亭林詩文集』卷3, "今之所謂理學, 禪學也, 不取之五經, 而但資之語錄…… 而一皆與之言心言性, 舍多學而識, 以求一貫之方, 置四海之窮困不言, 而終日講危微精一之說"; 『亭林詩文集』卷5 "君子之爲學, 以明道也, 以救世也"; 『亭林詩文集』卷14「述古」, "凡不關於六經之旨, 當世之務者, 一切不爲."

2) 정혜린(2008),『추사 김정희의 예술론』3장 참조.

각 신운과 의리・실을 주장하여 서로 대립하면서도 전후칠자의 극복이라는 문제의식을 공유하면서 청대 문단을 이끌어 나아갔다. 원매(袁枚)는 작시(作詩)에서 개성의 표출을 중시하면서도 명대 원굉도(袁宏道)・원중도(袁中道)・원종도(袁宗道) 등의 성령설이 지나치게 비윤리적이라는 점을 지적하여 시 창작의 학문적 토대와 예술적 완성도의 중요성을 이론적으로 강화하기도 했다.[3)]

실패한 과거로부터 교훈을 얻고 과거를 극복하려는 것이 더 나은 미래를 도모하려는 지식인들의 당연한 지적 수순임을 감안한다면, 청대 화단에서도 분명 명대 화단을 반성하고 극복하려는 노력이 존재했을 것이다. 청대 문헌들을 살펴보면 극복되어야 할 명대 이래의 전통으로 직업화가들이 주도한 절파(浙派)가 손꼽히며 또 그 극복 상황에 대해서 꾸준히 연구가 진행되고 있다. 그러나 정작 명대 문화를 이끌었던 지식인들이 주도한 문인화에 대한 비판은 아직 학계에서 주목된 바가 없다. 청대와 명대 문인화의 연속성에 관해서는 동기창의 남종문인화를 계승한 사왕오운(四王吳惲), 서양 회화의 지속적 수용 등이 활발히 연구된 데 비해,[4)] 명대 문인화에 대한 비판에 관해서는 석도(石濤)의 『화어록』(畵語錄), 정섭(鄭燮)의 제발시문 연구에서 부분적으로 다루어진 정도이다.[5)]

그런데 청대에는 이 외에도 명대 문인화풍의 비판적 계승과 관련해 주목해볼만한 현상들이 존재한다. 명대보다 확대된 문인화 감상・비평 활

---

3) 袁枚, 『隨園詩話』 卷7 「論詩」, "作詩不可無我. 有人無我, 則傀儡也.", 『隨園詩話』 補遺 卷3, "不料今之詩流 有三病焉.……其一 全無蘊藉, 矢口而道, 自誇眞率." 袁枚, 『小倉山房文集』 卷28 「錢幀沙先生詩序」, "然而傳巧不傳拙 故曰情欲信 詞欲巧."

4) 양신, 리처드 반하트 등 공저, 정형민 옮김(1999), 『중국회화사삼천년』 「청대의 회화」; James Cahill (1982), *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth Century Chinese Painting,* Harvard University Press; 정혜린(2008), 4장.

5) 백윤수(1996), 「석도 예술 사상과 그 양명학적 배경에 관한 연구」, 서울大學校 大學院 박사학위논문; 이인숙(1996), 「板橋 鄭燮의 繪畵世界와 우리나라 書畵界에 끼친 영향」 嶺南大學校 석사학위논문 등.

동이 그것이다. 명후기 이래 저명한 서화수집감상가 중 몇몇 지식인들은 단순한 수집감상가가 아니라 비평가로서 화단의 안목, 화풍의 형성과 흐름에 일정한 영향을 끼쳤다. 그중 고사기(高士奇, 1645~1704)・오영광(吳榮光, 1773~1843)・단방(端方, 1861~1911) 등은 정치적 문화적으로 상당히 영향력을 가지고 있었다. 이들의 감상안은 동시대 화단을 이해하는 중요한 열쇄인 셈이다. 그럼에도 이제까지 국내외 연구는 이들 감상수장가들의 교유활동, 수장품 내역, 작품의 유전사에 집중되어 왔다.[6] 청대 화단을 이끈 이들의 명대 극복을 향한 의지, 명대와 다른 예술 이념은 곧 청대 화단의 의지, 회화사의 방향성과 직결되는 문제이며, 이들이 연구에서 제외되었다는 것은 그만큼 당시 회화작품들에 부여되고 향유된 의미와 현대 연구자들의 독법 사이의 괴리－이로부터 유실된 의미가 클 수 있다는 점을 지시한다.

본 논문이 그 괴리와 관련해 주목하는 바는 청대 일부 감상수장가들이 남종문인화관을 비판하면서 다른 한편으로는 금릉화파(金陵畵派)와 양주화파 같이 남종문인화관 너머에서 활동하는 화가들의 성장을 독려한 비평의 자취들이다. 이 비평가들의 화단에서의 활동과 그 의의는 아직 본격적으로 연구되지 않았다. 그들의 회화 이념, 역사관, 비평의 실제는 남종문인화관과 그 너머를 포괄하는 청대 화단의 온전한 복원을 위해 채워넣어야 할 공백이다.

본 논문은 이들이 당시 문인화단에 대해 정지(整地) 작용을 하면서 동시에 일정 정도 문인화(관)의 쇄신에 기여한 자취를 옹방강(翁方綱, 1733~1818)의 시문집으로부터 탐색해 본다. 옹방강은 청대 중기 경학과

6) 劉金库(2002), 「"南畵北度"梁清标的书畵鑑藏综合研究」, 中央美術學院, 北京; 김울림(2004), 「옹방강(翁方綱)의 金石考證學과 東蘇坡像」, 『美術史論壇』 18; 陈琳(2006), 「明清时期徽州盐商与新安籍画家群关系研究」, 中国艺术研究院; 배현진(2011), 「明末 蘇州지역의 개인 書畵 收藏이 畵壇에 미친 영향」, 『동양예술』 16; 叶康宁(2012), 「嘉隆万时期吴门及其周边的书画交易价格」, 『社会科学战线』 2009年 第11期; 沈红梅(2012), 『项元汴书畵典籍收藏研究』, 国家图书馆出版社 등.

문학분야에서 명대 문화의 극복과 쇄신을 실천했던 문인이다. 회화 분야에서도 그의 자취는 주목할 만하다. 그는 위의 두 화파 외에 누동파(婁東派)・우산파(虞山派)・다산화파(茶山畵派)와 같은 다양한 유파의 문인화가와 교유하면서, 동시대 최고의 서화수장가들과 수많은 회화 작품들을 함께 감상하고 또한 중국의 역대 회화 관련 문헌을 섭렵했다. 이러한 방대한 회화 정보와 경험을 바탕으로 그는 동기창의 남북종론 비평이 실제에 부합하지 않는다고 지적하고 사왕 중 왕휘(王翬, 1632~1717)를 남종화와 북종화를 종합한 인물로 칭송하여 '남종문인화를 계승한 사왕'이라는 개념에도 균열을 냈다. 본문에서는 그의 문인화관을 청대 화단의 관계, 비평의 원리와 실제를 통해 살펴본다.

2. 청대 화단과 옹방강

2.1. 청대 회화 관련 문헌과 옹방강

청대 들어 회화는 이전보다 훨씬 긴밀하게 문인들의 문화 활동에 합류한다. 이전의 초상화나 시사 모임의 기록이 지속되는 외에, 특정 경전을 읽거나 주해한 것, 혹은 저술을 기념하는 '서옥도'(書屋圖) 주제의 세분화가 일어나는가 하면, 새로이 부각된 연구 분야인 금석학 연구 활동을 기록하는 '방비도'(訪碑圖) 계열이 등장하고, 소식 외 여러 문인들로 '입극도'(笠屐像) 제작이 확대되었다. 문인 문화는 더욱 섬세하게 기록되고 예술적으로 승화되어갔다.[7] 그리고 당연한 이야기지만 문인들의 화단에서의 자

7) 翁方綱,『復初齋外集』(이하『外集』으로 표기) 卷185「觀碑圖」;『外集』卷199「得石圖歌」;『外集』卷189「兩峰爲我摹陳老蓮東坡雪笠折梅小像於天際烏雲帖首, 予以先生元豐七年金陵舟中書句雙鉤以代贊語, 附綴以詩」; ;翁方綱,『復初齋文集』(이하『文集』으로 표기) 卷13「杜少陵戴笠象贊」; 翁方綱,『復初齋詩集』(이하『詩集』으로

취는 작품의 주문 제작 외에 저술 방면에서 매우 두드러진다.

잘 알려져 있듯이 명대 후기부터 서화 시장이 크게 성장했을 뿐 아니라 수장품에 대한 기록도 급격히 팽창했다. 심덕부(沈德符)의 기록에 의하면, 명말 엄숭(嚴崇)·장거정(張居正)·주대소(朱大韶)·항원변(項元汴)·범흠(範欽)·한세능(韓世能) 등 손꼽히는 수장가들이 존재했다.[8] 그중 주존리(朱存理, 1444~1513)의 『산호목란』(珊瑚木難) 이래 도목(都穆, 1459~1525)의 『우의』(寓意), 장축(張丑, 1577~1643)의 『청하서화방』(淸河書畵舫) 등에서는 그림의 내용과 작가 외에 제발관지도 기록하기 시작했다. 청대 들어 이들 기록은 양적으로 비약했을 뿐 아니라, 고증학적 학술분위기 속에서 학문적 면모도 크게 성숙했다. 먼저 양적인 면에서 볼 때 관찬류로는 강희년간 왕원기 등 11인이 칙찬(勅撰)한 『패문재서화보』(佩文齋書畵譜)(1708)가 먼저 눈에 띄는데, 총 110권에 인용서목만 1844종에 이른다. 이를 필두로 건륭년간 『비전주림』(秘殿珠林) 24권(초편; 1744, 속편;1794), 장조(張照), 동방달(東方達) 등이 주로 내부수장고 소장 작품을 기록한 『석거보급』(石渠寶笈) 44권(초편; 1754, 중편, 1791, 완편; 1815)이 계속 편찬되었다. 사찬류로는 변영예(卞永譽), 『식고당서화휘고』(式古堂書畵彙考) 60권(1682)이 단연 뛰어난 완성도를 자랑하는데, 일찍이 양계초도 『중국근삼백년학술사』(中國近三百年學術史)

표기) 卷32「肖蘇孝廉以趙吳興畫淵明像, 並書歸去來辭石本裝軸屬題, 因爲臨趙題歸去來圖詩, 次其韻」 등. 이와 관련된 연구로는 J Stuart (2001), *Worshiping the ancestors: Chinese commemorative portraits*, Stanford University Press; 김울림(2004); 黃欢(2007),「淸代中后期文士題材人物畵初探」, 中央美术学院 박사학위논문, 北京; 蔡星仪(2008),「道咸"金石学"与绘画－从潘曾莹与戴熙的两个画卷谈起」, 『美术研究』 02期; 秦明(2010, 2012),「黃易的访碑图与碑刻鉴藏」 1·2, 『紫禁城』, 등 참조.

8) 沈德符, 『萬曆野獲編』 卷8「籍沒古玩」, "嚴氏被籍時, 其他玩好不經見, 惟書畫之屬入內府者, 穆廟初年出, 以充武官歲祿, 每卷軸作價不盈數緡, 卽唐宋名蹟亦然. 於是成國朱氏兄弟以善價得之, 而長君希忠尤多上有寶善堂印記者是也……一時好事者, 加韓敬堂太史項太學墨林輩爭購之. 所蓄皆精絕, 其時值尚廉, 迨至今日不啻什佰之矣."

에서 그 규모와 체계성을 극찬하며 청대 서화관련 집성자료 중 유일하게 선정한 바 있다.[9] 그 외 예도(倪濤, 1669~1752?), 『육예지일록』(六藝之一錄) 406권, 장경(張庚), 『국조화징록』(國朝畫徵錄) 3권(1735), 팽온찬(彭蘊灿, 道光年間 활동), 『역대화사회전』(歷代畵史滙傳) 72권 등이 주목할 만하다.[10] 이들 문헌들은 점차 학술적으로 정련되어, 특히 『식고당서화휘고』 이후로는 작품 관련 사항으로, 화가에 대한 정보와 비평은 물론 여러 소장자들, 그림의 크기와 재질, 주제와 여러 소재들, 필묵법, 그리고 제발을 빠짐없이 기록하고 강목(綱目)의 체제를 갖추어 현대 미술사가들의 작품 분석틀에 버금가는 항목들을 갖추게 된다. 이러한 회화 기록의 변화 발전에 대한 옹방강의 다음의 비평은, 그가 회화 관련 문헌 정보를 풍부하게 갖추고 있음을 보여준다.

> 일찍이 項元汴, 梁清標 두 사람이 기록을 남기지 않아 아쉬웠다. 高士奇와 卞永譽 두 사람만이 기록을 남겼다. 감상수장가들 중에 하나하나 손으로 쓴 이는 없었고 단지 문객들에게 맡겨 편집하게 하니 오히려 好古之士가 눈으로 직접 본 것을 기록하여 신빙성이 충분한 것만 못했는데, 고사기와 변영예의 두 책은 모두 체제를 갖추었고 구차하게 저술하지 않았다. 朱存理, 張丑, 郁逢慶, 汪砢玉의 제 저술들은 상세하지만, 저술에 각각의 체제가 있어, 예컨대 진적에 관해 그 전문을 싣지 않는 것은 사람들이 익히 안다고 여기기 때문이다……吳升의 이 저술은 고사기와 변영예를 참조하였으니 실로 서화의 이치를 말할 만하다고 하겠다. 근래 安岐라는 자가 있는데 역시 서화의 기록에 상당히 밝아 이 책과 상호 고증할만하다.[11]

---

9) 梁啓超(1989), 『中國近三百年學術史』, p. 476.

10) 이상 청대 회화 관련 문헌의 출판사항에 대해서는 梁江(2002, 2003), 「清代畵学的特色和理论建构」, 『艺术探索』 참조.

11) 『文集』 卷4 「吳氏書畫記序－原題曰大觀錄」, "嘗憾墨林蕉林二家之無記錄也. 惟江邨高氏蓋牟卞氏有之. 然而鑒藏之家未能有一一出於手記, 特屬其門客輩為之輯成, 轉不若好古之士書所寓目者為足據也, 然高卞二書皆有起例, 非苟作者. 若朱性甫張

위 글에 의하면 항원변과 양청표는 명말의 저명한 수장가들인데 수장 기록을 남기지 않았다. 명대 기록 중 상세하여 참고할만한 것으로는 주존리의 『산호목란』, 장축의 『청하서화방』, 욱봉경의 『서화제방기』(書畫題跋記), 왕라옥(汪砢玉)의[12] 『산호망』(珊瑚網) 등이 있다. 다만 아직 이들 저술은 체제가 제각각이라 기록하는 항목들도 서로 다르다. 이후 청대에서 질적으로 성숙된 저술들이 등장하는데, 고사기의 『강둔소하록』(江邨銷夏錄)(3권)과 변영예의 『식고당서화휘고』의 경우 이전 수장가들과 달리 자신의 문객들에게 저술을 맡기지 않고 직접 저술하여 자신의 경험과 안목을 충분히 반영하였고 또한 저술 체제를 갖추어 학술적으로 신뢰할만하다는 것이다. 이 두 건의 문헌은 중국서화문헌연구에서 이미 잘 알려져 있다. 『강촌소하록』은 손승택(孫承澤)의 『경자소하기』(庚子銷夏記), 오영광의 『신축소하기』(辛丑銷夏記), 단방(端方)의 『임인소하록』(壬寅銷夏錄)과 함께 4대 소하록으로 꼽히며, 고사기가 몸소 3년간 편집하여 직접 감상한 서화법첩의 재질과 크기・제발・인장・수장 내역・작품의 내용을 기록한 저술이다. 『식고당서화휘고』는 강목의 체제를 갖추고, 본문, 제발, 인용저술 순으로 기술하였는데, 「사고제요」(四庫提要)에서 "기록한 작품이 매우 많을뿐더러 논거를 인용한 것도 풍부하여 예술가들에 대한 탐구를 논하는데 도움이 되기로 이보다 좋은 것이 없다[登載既繁, 引證又富, 足資談藝家檢閱者, 無過是編]."며 서화수장가들의 필독서로 꼽았다. 여소송(余紹宋)에 따르면, 이전 서화저술들은 『산호망』처럼 제발에 편중되거나 『선화화보』처럼 작품 목록만 기재하고 객관적

米庵郁叔遇汪砢玉諸編詳矣. 然而著錄自各有體, 即如真蹟不具錄其全文, 以為人所習知耳……吳氏是書蓋亦參互於高卞之間, 而其人於書畫之理, 實能言之, 近日有安岐者, 亦頗能曉書畫所記, 與此亦可互證."

12) 일반적으로 『산호망』의 저자는 汪珂玉이라고 알려져 있으나, 汪砢玉이 맞다. 『四庫全書簡明目録』 '藝術類敘'에 의하면 汪砢玉을 汪珂玉으로 표기한 것은 청대 朱彝尊의 『明詩綜』부터이며 誤記이다.[『四庫全書簡明目録』「子部」八/藝術類/藝術類敘, "珊瑚網四十八卷, 明汪砢玉撰. 案明詩綜作汪珂玉. 蓋字之誤."

인 서술과 주관적 의론을 뒤섞는 등 서술체계가 정비되지 않았는데, 『식고당』부터 체제의 분류, 상하체제가 갖추어지고 글자의 대소를 구분해 미주(眉注), 권지(圈識)를 달고, 역대 평론을 고증과 구별하여 서술했다.[13] 옹방강은 두 저술의 체제를 따른 오승의 『대관록』(大觀錄)과 안기의 『묵연휘관』(墨緣彙觀) 을 쌍벽으로 꼽았다. 위의 글은 그가 청대 손꼽히는 고증학자답게 명말이래 회화 관련 저술의 발달사 그리고 모범적인 저술들의 장점을 인식하고 있음을 보여준다.

그는 이외에도 주존리의 『산호목란』 수고(手藁) 미분권 4책의 판본과 유전과정을 고증하여 청대 중엽 유통되던 각본(刻本) 『철망산호』(鐵網珊瑚) 16권, 사본(寫本) 『산호목란』 8권의 초본이며 그 외 『산호목란』 미분권과 체제가 일치하는 문헌이 40여 종임을 밝혔고,[14] 또한 도목의 『우의편』(寓意編)의 판본을 조사하여 도목의 『철망산호』 20권 중 5, 6권이 각각 『우의편』 상・하권을 이루는데 실제로 상권만이 도목이 찬한 것이고 하권은 위작임을 밝히는가하면,[15] 위에서 언급한 손승택의 『경자소하기』에 서문을 달기도 했다. 그 외 옹방강의 시문집을 검토해보면, 왕사정(王士禎)의 『지북우담』(池北偶談), 왕육현(王毓賢)의 『회사비고』(繪事備考), 오기정(吳其貞)의 『고화기』(古畵記) 등 청대 회화기록을 본 흔적이 있고,[16] 당대 저명한 수장가 정걸(丁傑)・장훈(張塤)・강덕량(江德量)・오영광 등과 교유하였음을 알 수 있다.[17]

한편 옹방강은 서화 감상가이자 저술가이면서 동시에 회화 주문자이기도 했다. 그가 자신의 수많은 문인모임과 금석학 연구활동을 기념하는

13) 余紹宋, 『書畫書錄解題』 卷1 「史傳/歷代史」.

14) 『文集』 卷31 「跋朱性甫珊瑚木難手藁」.

15) 『文集』 卷17 「跋寓意編」.

16) 『文集』 卷33 「跋馬和之畵卷」.

17) 『外集』 卷14 「丁小疋奉諉圖二首」; 『外集』 卷14 「瓊花圖歌為瘦銅賦」; 『文集』 卷30 「跋江秋史所藏元人墨蹟」.

그림, 자신이 존경하는 역대 문인들의 초상화를 주변에 계속 의뢰한 흔적이 그의 시문집에서 상당히 발견된다.[18] 송보순(宋葆淳, 1748~?)·나빙(羅聘, 1733~1799)·주학년(朱鶴年, 1760~1844)은 그의 주변에서 지속적으로 작품을 제공한 대표적인 문인화가들이다. 양주팔괴의 일원인 나빙의 경우, 옹방강은 1772년 전재(錢載)의 소개로 처음 만났으며, 66세인 1798년에 쓴 글에 의하면 나빙은 20년간 세 번 경사에 와서 옹방강을 만났다고 했다.[19] 나빙은 옹방강에게 수많은 임모화, 초상화, 모임 기록화 등을 그려주어, 옹방강이 63세 때 지은 시에 의하면 나빙은 해마다 자신의 서재인 소재(蘇齋)에 그림을 더해주었다고 표현할 정도이다.[20] 또한 나빙의 필력이 그 아들 나윤찬(羅允纘)과 나빙의 친구인 설전(薛銓)에로 이어졌다고 기록할만큼 나빙의 주변에도 애정을 보였다.[21] 그는 이러한 회화 관련 경험을 바탕으로, 회화전문서를 저술하지는 않았지만 당·송대부터 청대까지 그리고 문인화와 장인화, 여러 유파의 수많은 작품들에 관해 세밀한 기록을 남겼다.

---

18) 『文集』 卷6 「二老話九圖記」; 『文集』 卷6 「谷園書室圖記」; 『文集』 卷13 「杜少陵戴笠像贊」; 『文集』 卷34 「題漁洋先生戴笠像」 등.

19) 『文集』 卷12 「送羅兩峰南歸序」; "兩峰羅子三至京師, 先後二十餘年. 今其嗣君自揚州來奉親南返, 同人多為詩以贈其行. 憶壬辰春予初識兩峰於撫石同年之木雞軒, 撫石指目之曰, 見此君如見壽門也."

20) 『文集』 卷13, 「羅兩峰摹孫雪居畫米南宮像贊」; 『文集』 卷21 「羅兩峰父子爲我仿孫雪居邵瓜疇海岳庵圖又作研山圖賦此報之」; 『詩集』 卷62 「野雲自江南來欲為我畫金山坡公留帶事, 先以此詩索梧門蘭雪和」; 『詩集』 卷69 「羅兩峰仿松雪元章作二色梅, 爲周鞠人題二首」, "兩峰歲歲蘇齋壁 墨點煙橫臘雪殘." 등.

21) 『詩集』 卷63 「薛衡夫山水卷」, "兩峯羅子持示我, 作者於今罕輩行. 兩峰筆派到小峰, 君有才郎起相抗. 裝函千里叩蘇齋, 瑤艸瓊葩指崑閬. 三世流傳翰墨緣, 千峰一氣來奔放. 知我琴心衆山響, 小隸厓間皴疊浪. 此圖補入畫徵錄, 少府劉家濕屏障."

2.2. 회화 관련 문헌의 비평관; 남북종론 비판을 중심으로

그런데 옹방강을 포함해 창작보다 수장・감상・구매를 주로 하는 이들은 위 절에서 살펴본 것과 같은 작품에 대한 객관적 정보를 고증하는 것 외에 작품의 예술성도 논했다. 청대 많은 회화 관련 글에서 종종 발견하는 항목들, 즉 소재, 작품의 재질과 크기, 제발 등 작품에 대한 사실 자료 외에 이를 근거로 하지만 감각이나 추론으로 얻어질 수 없어 이들과는 인식론적 차원이 다른 정보가 존재한다는 것이다. 신운(神韻)・기(氣)・신(神)・기운(氣韻) 등이 그것인데, 이들은 고대부터 문인화와 장인화를 구별하고 회화작품의 품등을 설정하는 기준이자 나아가 작품의 진위를 판명하는 기준이기도 했다. 이들 개념은 감각적으로 실증 가능한 정보와는 다른 의미에서 즉 학술적 논의가 가능할 만큼 객관성을 지닌 비평 항목으로 통용되었던 것이다. 이 개념들은 그 인식이 가능하도록 훈련된 사람들이 인식하고 공유할 수 있는 요소로서 작품 내에 실재하는 것으로 간주했다. 물론 이들 개념은 감각자료와는 달리 형이상학적 차원을 지시하므로, 사용자에 따라 의미가 달라지거나 혹은 동일한 언어로 정의된다고 하더라도 실제 작품비평에 적용될 때 적용 대상이 달라질 수 있다.

옹방강 역시 기운 혹은 문기(文氣)・신・신운・기 등으로 지칭되는 비감각적 요소들을 예술작품의 정체성을 규정하는 요소로 기술했다. 다음 절에서 자세히 살펴보겠지만, 그는 언어로 전달될 수 있는 것과 전달될 수 없는 것, 한 분야의 구현 수단과 목표라는 구도에서, 시・회화를 막론하고 예술작품에는 법(法) 혹은 격(格)이라고 불리는 창작의 방법론 그리고 신운과 같이 예술의 정체성을 지시하고 작품의 품격을 가를 수 있는 형이상학적 실재가 존재한다고 했다. 이들 개념에 옹방강이 부여한 의미는 개념 자체보다는 그 비평의 원리를 적용한 비평의 실제에서 뚜렷이 드러난다. 이에 본고는 그의 문인화관을 제 작품 비평으로부터 귀납적으로 추론해 본다.

그의 회화관련 기록 중, ‘오가’(吾家) 즉, 우리 집안, 유파라는 표현은 그의 문인화관을 살펴볼 좋은 출발점이 된다. 그는 북송의 대표적 문인화가인 동원(董源) 그리고 동원의 그림을 방한 동기창(董其昌)에 대해 ‘우리’라는 표현을 썼다.[22] 분명 그에게는 선호하는 우수 작품의 계열이 있는 것이다. 그러나 여기서 ‘우리’가 동기창이 말하는 남북종론에 기반한 남종문인화를 가리키는 것은 아니다. 그는 다른 글들에서 동기창의 분류상 북종화가로 비판되는 몇몇 화가들이 남종문인화가들과 동일한 예술 고유의 형이상학적 실재를 획득했다고 높이 평가하면서 남북종론에 반론을 제기했다.

사실 남/북종의 우열론에 대해 조심스럽게 회의하거나 비판하는 견해는 명말부터 종종 발견할 수 있다. 동기창과 동시대에 서화 수장감상가로 이름이 높았던 도륭(屠隆, 1544~1605)은 사람들이 화원화를 낮추어보아 기교가 지나치고 신(神)이 부족하다고 하지만 남송 사대가로 칭해지는 이당(李唐)・유송년(劉松年)・마원(馬遠)・하규(夏珪)의 작품은 후대인들이 쉽게 그 정수를 얻을 수는 없을 정도로 정묘함의 극치를 보여준다고 화원화 고유의 가치를 옹호했다.[23] 그 외 왕세정(王世貞) 등 명말 문인들이 절파의 강한 기세와 웅혼하고 혁혁한 기상을 칭송한 흔적은 이미 몇몇 연구에 의해 밝혀진 바 있다.[24]

---

22) 『外集』 卷8 「董文敏仿北苑幀歌」, “吾家北苑仿者吾, 絹尾小草筆筆殊…筆圓筆側又一變, 宋派元派果有無, 畫沙要識非筆畫.”

23) 厲鶚, 『南宋院畫錄』 卷1, “評者不以院畫爲重, 以巧太過而神不足也. 不知宋人之畫亦非後人可造堂室, 如李唐劉松年馬遠夏珪, 此南渡以後四大家也. 畫家雖以殘山剩水目之, 然可謂精工之極. 屠隆畫箋”

24) 王世貞, 『弇州四部稿』 卷138 「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. 此卷奕奕秀潤境意似近而遠, 尤可寶也.” 명대 후기 문인들의 절파에 대한 태도에 관해서는 朴恩和(2001), 「明代 前期의 宮廷繪畫」, 『美術史學研究』 第231號; 정혜린(2008) 「조선 중기 회화관 연구: 절파 산수화와 시화합일의 관계를 중심으로」, 『인문논총』 12 참조.

청대 들어서도 남북종론에 대한 회의와 수정은 지속되었다. 『연산재잡기』(硯山齋雜記)를 저술한 미상의 저자는[25] 정통 남종문인화가를 지지하면서도 북종화의 정체성에 의구심을 표하는가 하면 남종화와 북종화 외에 제 3의 영역이 있음을 조심스레 밝힌다.

이 저자는 사왕의 일원인 왕원기(王原祁)의 입을 빌어 동원과 거연(巨然) 이후 적자(嫡子)는 황공망(黃公望), 예찬(倪瓚)뿐이며 명대에는 동기창만이 낄 수 있다고 하면서도, 남송 사대가인 유송년・이당・마원・하규의 작품에 대해 당나라 이소도 부자의 극히 정교하고 고운 화풍과는 다른데 동기창처럼 이소도 부자와 계승관계로 놓아 북종이라고 할 수 있는지 북종의 성립가능성부터 의심한다.

나아가 그는 무엇보다 남송의 후사대가와 명대 직업화가들이 가진 문기를 인정한다. 마원은 아쉽게도 절강의 산수만 그리긴 했지만 맑게 요동치면서도 공하고 트인 지취가 있으며, 하규는 필묵이 후사대가 중 가장 깊으면서도 영묘하고 빼어날 뿐더러 새롭게 그려낸 화경이 높고 기이하다고 했다. 동기창이 북종화가로 분류했던 구영(仇英), 유송년에 대해 사대부는 아니지만 시인에 비유하자면 온정균(溫庭筠)・이상은(李商隱)과 같으니 한가하고 탈속적임[閑遠]과 같은 문인 고유의 정취 안에 강한 힘과 빠른 기세[沈着痛快]를 지녀 두보(杜甫)를 제대로 계승한 것과 같다고 그 문기(文氣)를 인정했다. 그는 직업화가들의 작품에 대해 이렇게 남북종론을 개의치 않는 비평을 남겼다.[26] 저자는 문기가 소재나 정교한

25) 「四庫全書提要」에서는 『연산재잡기』의 저자를 孫承澤 혹은 그 손자인 孫燜이라고 추정한다.(“臣等謹案硯山齋雜記四卷, 不著撰人名氏. 研山為孫承澤齋名, 或疑即為承澤作. 然所引查慎行敬業堂詩王士禎居易録等書, 皆在承澤以後, 則必不出承澤手考. 承澤之孫燜有硯山齋珍玩集覽. 此書或亦燜所撰歟.”)

26) 『研山齋雜記』 卷2 「畫」, “一日秋雨中茂京攜畫見過, 因極論畫理, 其義皆與詩文相通, 大約謂始貴深入, 既貴透出. 又須沈著痛快, 又謂畫家之有董巨猶禪家之有南宗, 董巨後嫡派, 元惟黃子久倪元鎮, 明惟董思白耳. 予問倪董以閒遠爲工, 與沈著痛快之説, 何居. 曰, 閒遠中沈著痛快, 惟解人知之. 又曰, 仇英非士大夫, 畫何以聲價在唐沈之間徵明之右. 曰, 劉松年仇英之畫, 正如溫李之詩, 彼亦自有沈著痛快處, 昔人謂

기술과는 서로 존재론적으로 차원이 다르므로 한 작품 안에서 충분히 공존할 수 있다고 보는 것이다.

옹방강보다 한 세대 이전 저명한 학자이자 서화에 능했던 방이지(方以智, 1611~1671)는 문인화와 화원화 각각의 고유의 장점을 모두 인정하여 "서예사에서 종요(鍾繇)와 왕희지(王羲之)를 배우는데 우세남(虞世南)은 굳고 빼어남을 취하고 저수량(褚遂良)은 긴밀하고 잘생김을 취하고 구양순(歐陽詢)과 안진경(顔眞卿)은 법도를 취했다. 후에는 각각 풍격이 나뉘어 자신의 장점으로 내세웠다……그림은 이소도(李昭道)・이사훈(李思訓)・이성(李成)・곽희(郭熙)를 북종으로 삼고 왕유(王維)이래 동원・거연・예찬・황공망을 남종으로 삼으나, 결국 서로 덮을 수 없을만큼 각각 자신의 극치에 나아갔다."고 했다.[27] 문인화와 화원화의 각각의 장점을 인정하는 것이다.

옹방강과 동시대에 이르면 보다 논리적으로 남북종론의 체계를 흔드는 논의를 찾아볼 수 있다. 청대 손꼽히는 화론서인『개주학화편』(芥舟學畫編)을 저술한 심종건(沈宗騫, 1736~1820) 역시 동기창의 남북종을 중시하면서도 양쪽에 구애되지 않는 화가들이 존재한다고 주장함으로써 남북종론을 흔들었다. 그의 논의에 의하면, 남종과 북종의 나뉨은 직업

義山善學杜子美, 亦此意也.";『硯山齋雜記』卷2「惲氏說畫小記」, "文徵明沈周仇英唐寅, 未嘗相襲而董宗伯其昌復宗北苑繪苑風流賴以復振, 云北宗以南宋劉李馬夏爲標表. 劉松年李唐馬遠夏圭四家各有奇妙, 李晞古境界極險, 然命筆太刻畫, 至於開闢奧僻一路, 使人不可到. 劉極精工, 然不及李馬遠畫, 人間傳者絕少, 澹蕩蕭曠之趣, 間于殘軸斷幅中得之. 夏禹玉筆墨, 最爲深沈, 又極靈秀, 創境亦高奇, 但所畫皆浙中山水耳. 世傳北宗以唐李思訓昭道父子爲祖, 即世號大小李將軍者, 俱極工整麗密之致, 由劉李馬夏輩觀之, 豈復有二李遺意耶. 故北宗以李將軍論, 則可謂衣鉢失傳者矣. 余因斷自劉李馬夏始, 近人言北宗者, 惟仇唐. 仇不及唐之高秀而精工之極, 又得士氣, 此最不易得. 在浙則戴静庵文進遠宗馬夏, 然視仇又千里矣. 因歎息久之, 暇日偶與正叔論畫遂記其語."

27) 方以智,『物理小識』卷8「書畫類」"書貴鍾王, 而虞取其健秀, 褚取其緊俊, 歐顔取其矩法, 後則分體擅長……畫以小李思訓李成郭熙爲北宗, 王維以至董巨倪黃爲南宗, 究不相掩各臻其致."

에 의한 구분이 아니라 근본적으로 자연환경[天地之氣]의 차이에 기인하며 각각 온화함과 윤택함[溫潤和雅], 강건하고 바름[剛健爽直]이라는 상대적인 차이를 낳았다. 또한 지역의 영향을 벗어나 남종과 북종에 모두 속하지 않는 화가들이 있는데, 형호(荊浩)・관동(關同)・이성・범관(范寬)・오진(吳鎭)・심주(沈周)・문징명(文徵明)이 그들이라는 것이다. 심종건은 이들 또한 모두 후세의 모범이니, 회화의 우열은 남종이냐 북종이냐에 기인하는 것이 아니라 회화 학습을 제대로 했는가 여부에 달려 있을 뿐이라고 결론짓는다. 북종화가들 중에서도 당인(唐寅)은 화원화가였던 주신(周臣)에게서 그림을 배웠고 스스로 남종화가가 되려고 하지 않았지만, 지취가 소소하여 뛰어난 회화의 경지를 얻었다고 평가한다. 심종건에게서 남종과 북종의 특징은 지역환경의 영향력에 따른 다른 개성일 뿐 우열을 가릴 수 있는 것이 아니다[不以宗之南北分低昂]. 그에게 중요한 구분은 남/북종이 아니라 정파(正派)와 편파(偏派)이며, 정파의 조건은 지취[襟期], 인품, 학식이다.[28] 옹방강 역시 동시대 다른 인물들처럼 남북종론의 정당성에 문제를 제기하면서 새로운 문인화의 지도를 구축하려했다. 이하에서는 그 중요한 논리를 기운과 필묵으로 나누어 추적해 본다.

---

28) 沈宗騫, 『芥舟學畫編』 卷1 「山水/宗派」, "天地之氣, 各以方殊, 而人亦因之. 南方山水蘊藉而縈紆, 人生其間, 得氣之正者, 爲溫潤和雅, 其偏者則輕佻浮薄. 北方山水奇傑而雄厚, 人生其間, 得氣之正者, 爲剛健爽直, 其偏者則粗厲強橫, 此自然之理也. 於是率其性而發爲筆墨, 遂亦有南北之殊焉. 惟能學則咸歸於正, 不學則日流於偏. 視學之純雜爲優劣, 不以宗之南北分低昂也. 其不可拘於南北者複有二, 或氣稟之偶異, 南人北稟, 北人南稟是也……前古之畫, 多作古賢故實, 及圖像而已, 故論畫者未嘗及山水. 自王右丞李將軍父子, 各擅宗派, 乃始有南北之分. 王之後, 則董巨二米倪黃山樵, 明季董思翁, 是南宗的派. 李之後, 則郭熙馬遠劉松年趙伯駒李唐, 有明戴文進周東村, 是北宗的派. 其不必以南北拘者, 則荊關李成範寬, 元季吳仲圭有明沈文諸公, 皆爲後世模楷.……等是筆墨, 而士夫與作家, 相去不可以道裏計. 不特盛子昭與吳仲圭然也, 即如唐六如學於周東村, 其本領魄力未嘗過於東村, 而品地乃不可以等量. 況六如又未嘗欲厠席南宗, 而寸縑尺素, 寶過吉光……若夫正派, 非人品襟期學問三者皆備, 不能傳世."

3. 예술 이념과 비평에서의 실제

옹방강이 자신의 예술 이념을 회화 비평에 적용할 때 청대 문인화관의 쇄신과 관련해 두 가지 특징이 눈에 띈다. 첫째, 동기창이 북종화가로 분류한 이들 역시 남종문인화가들과 동일한 예술 이념을 획득했다고 판단하는 부분이다. 옹방강은 마화지(馬和之)에 대해 안휘(安徽)지역 수장가 오기정의『고화기』비평을 인용하여, 그 화법이 간일하고 의취(意趣)가 풍부하다고 평했다. 마화지의 그림 4종은 외적 풍모[儀度]・화법과 내적 신치(神致)・의취 양 쪽을 모두 갖추어 시가 너머의 것까지 표현해내니 마화지가 아니면 할 수 없는 것이라고 높이 평가했고, 화폭 위의 있는 원대 문인화가 장우(張雨)・구원(仇遠)・전량우(錢良右)・오진(吳鎭)의 인장이 입증하듯이 예단의 보물이라고 칭송했다.[29] 요컨대 마화지의 작품은 화면에 표현된 감각 자료[畵法・儀度] 너머의 예술 정취[意趣・神致・有味於聲詩之外者]를 갖추었고, 이것이 오기정 등 여러 문인들의 기호에 맞았다는 것이다. 또한 남송을 대표하는 화원화가인 하규도 여러 문인화가와 문기・신운을 공유했다고 여러 번 칭송했다. 하규의 <장강만리도>(長江萬里圖)에 대해 미우인(米友仁)의 작품을 배운 것이며 신(神)과 기(氣)가 완벽하고 깊다고 칭송하는가 하면,[30] 그의 문기가 간결하고 담박하면서도 광괴(狂怪)가 있다고 그 거친 화면을 개성적인 문기의 표현이라고 포용했다.[31] 나아가 그는 하규의 또 다른 작품 <송음논고

29)『文集』卷33「跋馬和之畵卷」, "王漁洋池北偶談云, 戊申在京師得見南宋馬和之侍郎寫毛詩匪風圖, 有內府圖書, 又王毓賢繪事備考云, 馬和之畫進御者, 有淇澳圖蒹葭圖, 今此卷凡四幅……吳其貞古畫記云, 馬和之畫法簡逸意趣有餘. 故此四章不必具徒役之衆侍從之多, 而儀度神致皆若有味於聲詩之外者, 非侍郎不能爲也…前後有元人張貞居仇仁近錢良右吳仲圭諸印, 洵藝林寶翫也."

30)『詩集』卷66「夏珪長江萬里圖」, "夏珪江景師小米, 淨名海岳有意無, 中間用筆沉頓處, 肯假襟帶爲目娛……此卷神完氣深厚."

31)『詩集』卷15「成草亭畵卷－士自題成化戊戌作」, "設心平曠非摹擬, 頓挫虛空忽千

도>(松陰論古圖)에 대해 자연의 이치를 꿰뚫었으니[窺眞宰] 동기창이 정통으로 논하는 최고의 경지[佛界]에 국한되어 남종이니 북종이니 우열을 나눌 것이 아니라고 동기창의 남북종론을 거부하는 입장을 분명히 드러냈다.[32] 옹방강이 반드시 문인계보를 따라 학습해야 한다는 동기창의 회화학습 규범을[33] 거부하여, 명대 문인 성성(成性, 1465~1487)에 대해 작품에 기운이 넘치니 남송 마하파를 공부했다고 비난할 필요가 없다고 단언한 것은[34] 당연한 논리적 수순일 것이다.

나아가 동기창 계승을 기치로 내세우는 이들의 평가에 개의치 않고 동시대 남종문인화 너머의 많은 화가들을 문인화가로 포용했다. 청대 남종문인화론을 수호한 왕원기는 금릉의 화가들에 대해 정통이 아니라고 비난했지만,[35] 옹방강은 이들의 문기를 높이 평가했다. 그는 "금릉팔가"(金陵八家)로 공현(龔賢)・번기(樊圻)・고잠(高岑)・추혁(鄒喆)・오굉(吳宏)・엽흔(葉欣)・호조(胡造)・사손(謝蓀)을 지목하고 그 중 공현이 금릉팔가 중 최고 화가이며 그 이후 고잠・고부가 주목할만한데 이들은 시화일치를 구현했고, 대표적 원대 문인화가인 예찬과 황공망의 정신이 호옥곤 등 금릉파로 이어진다고 칭송했다.[36]

變, 范寬夏珪出一揆. 昔人論馬夏, 夾筆斧皴派, 何嘗無士氣. 簡淡得狂怪, 後人蹊徑分, 轉使胸襟隘, 莫論意匠初."

32) 『詩集』 卷66 「夏珪松陰論古圖」, "丈尋絹軸聞院體, 山勢盡攝於長松…爾日院中吮墨手, 仰歎眞宰窺何從, 故題論古屬二客, 似避法偈叅千重, 嗟哉作者不傳祕, 何必甲乙南北宗, 卽玆院體偶拈出, 已具輪斲非偏鋒, 尙限華亭選佛界, 一聲何處禪室鐘."

33) 董其昌, 『畫眼』 24항, "若馬夏及李唐劉松年, 又是大李將軍之派, 非吾曹當學也."

34) 『詩集』 卷15 「成草亭畫卷－士自題成化戊戌作」, "濛濛蓋以氣取之 正是草亭壯年筆 杜瓊太早陳淳遲 偶然有會造極至 又奚執定馬夏師."

35) 王原祁, 『論畫十則』, "明末畫中有習氣惡派, 以浙派爲最, 吳門雲間大家如文沈宗匠如董, 贋本溷淆, 以訛傳訛, 竟成流弊. 廣陵白下, 其惡習與浙派無異, 有志筆墨者切須戒之."(王时敏,王鉴,王晖,王原祁, 『清初四王山水畫論』, p. 141)

36) 『文集』 卷34 「跋王秋史二十四泉艸堂圖」, "高樹嘉為蔚生子, 蔚生名岑, 兄康生名阜, 並有畫名. 然其時稱金陵八家者, 謂龔賢樊圻高岑鄒喆吳宏葉欣胡造謝蓀, 而康生不

둘째, 옹방강은 남북종론을 비판하는 만큼 당연히 사왕에 대해서도 '남종화의 정통'이라는 기준으로써 평가하지 않았다. 옹방강은 왕휘가 북종화법도 사용하여 또 다른 유파를 형성했으며, 북종화법의 사용은 문인화의 품격을 얻는데 전혀 문제가 되지 않는다고 주장했다. 사실 현대 미술사에서 통용되는 '사왕(오운)'이라는 단어는 특정 관점을 대변한다고 할 수 있다. 즉 사왕(오운)은 그 구성원들이 동기창의 회화관 혹은 창작 방법을 공유한다는 점을 전제로 사용하는 단어이다.[37] 그런데 청대 문헌들에서는 사왕 혹은 사왕오운이라는 단어도 많이 쓰였지만 그 외 '삼왕'(三王)이라는 단어도 적지 않게 등장한다. 설상가상 청대 중기 박학으로 명성이 높았던 이들의 기록을 살펴보아도 삼왕의 구성원은 서로 일치하지 않는다. 강남의 저명한 문사였던 이조도(李祖陶, 1776~1858)는 청대 초기 삼왕이라는 명칭이 있었는데 왕시민・왕감・왕휘를 가리켰고, 후에 등장한 이왕(二王)이라는 명칭은 왕휘과 왕원기를 지칭한다고 했다.[38] 비슷한 시기 활동했던 전의길(錢儀吉)도 삼왕이라는 명칭이 왕시민・왕감・왕휘를 가리킨다고 했지만, 같은 시기 활동한 석온옥(石韞玉)은 삼왕으로 왕시민・왕감・왕원기를 꼽기도 했다.[39] 요컨대 사왕이

與焉. 今林汲所引蓼谷跋中以二高並稱, 此亦足資畫家證佐也.";『詩集』卷28「二十四泉艸堂圖歌」, "泉上有堂三十載, 金陵畫派依然在. 熱客何論學半千……携寂寞梁園風雪時, 卻憶家山畫圖裡. 金陵二高難再得, 歷下今誰賞詩格";『詩集』卷53「予昔爲謹庭作松下清齋圖詩, 謹庭以屬秋盦圖之, 秋盦恰得胡元潤所畫松下清齋小幅, 適與詩, 合亦一奇也. 今謹庭寄來復求詩」, "畫在詩前詩畫外, 出世翻身作精怪, 石田何必似大癡, 本自無通焉有礙, 不合輞川先著句, 空山習靜長松對, 軒軒天風何處來, 兀兀跏趺但神會, 結構軒窻費蔬茗, 多事言詮破禪戒, 右丞本是學佛人, 坳堂大海無纖芥, 誰令褐公空幻中, 倪黃印出金陵派, 秋盦老子特好奇, 日補覃溪金石債, 十五年前淨名諾, 二千里外飛觥話, 大癡今世卽秋盦, 陸子昨書馳海岱."

37) 양신・리처드 반하트 등(저), 정형민(역)(1999), p 259.

38) 李祖陶,『國朝文録續編』「王耕煙墓誌銘」, "當今之世, 能繼北苑子久石田而興起者, 則有畊煙王先生. ……時婁東二王先生以畫擅當代, 名二王者奉常公煙客廉州公元照也……予聞國初畫有三王之稱, 謂奉常廉州與先生也. 後有二王之稱, 謂先生與麓臺侍郎也."

39) 錢儀吉,『衍石齋記事稾續稾』卷7「跋國朝名家畫册」, "國朝畫家首稱三王, 此爲太

동기창의 남종문인화론을 계승한 정통 문인화가라는 인식은, 청대 문인들에게 현재만큼 보편적으로 통용되지 않았던 것으로 보인다. 장경은『국조화징록』에서 보다 분명히 동기창의 정수가 왕시민・왕찬・왕원기 삼대에 이어진다고 기술한 반면, 왕휘는 남북종을 종합하여 당시 명성이 높았다는 장소(張劭)의 평을 인용했다.[40] 청대 중기 손꼽히는 미술사 저술 역시 사왕을 하나로 묶지 않고 오히려 남종문인화 너머에서 명성을 얻은 새로운 문인화를 인정한 것이다.

옹방강 역시 왕휘가 동기창이 제시한 원말이래의 남종화 외에 북종화도 흡수하여 뛰어난 문인화의 경지를 이루어냈다고 칭송했다. 물론 다음 인용문에서 보듯이 사왕이 뛰어난 문인화가들이라는 것은 부정하지 않는다.

> 왕시민은 모고할 때 법과 기를 함께 취하네.
> 법을 갖추는 것도 매우 어려운데 하물며 기가 함께 이르는 것이랴.
> 왕시민은 황공망에게서 형과 신을 함께 취하네.
> 형사는 정말 쉽지 않은데 하물며 신도 함께 존재케 하는 것이랴.
> ……
> 예찬과 황공망은 본래 하나의 근원인데 속세의 눈에서 이것과 저것의 구분이 생긴다네.
> 시험삼아 이 게를 참구하자면 과연 누구를 스승으로 삼을 것인지 왕시민에게 근거한 바를 다시 묻는데
> 화리는 손주에게 전해지고 손자는 이미 과거에 급제해 관직에 올랐네.[41]

常廉州二幀氣韻沈厚."; 石韞玉,『獨學廬稿三稿』卷2「題楊補帆仿王石谷吳江秋色圖卷二首」, "三王妙冠東南－謂烟客圓照麓臺－石谷清奇更出藍, 董巨替人今不遠."

40) 張庚,『國朝畫徵錄』「王時敏・王撰」, "于時宗伯綜攬古今闡發幽奧一歸于正方之禪室可備傳燈一宗. 真源嫡派烟客實親得之……子撰傳其大痴法亦古秀. 孫原祁世其業而精之推重于時."; 『國朝畫徵錄』「王翬」, "余從伯木威先生曰, 畫有南北宗至石谷而合焉. 其為名流推重如此, 役後畫益重."

왕시민은 법과 기를 회화 창작에서 두 가지 중요한 원칙으로서 중시했다. 위 제시(題詩)의 댓구 형식에 따르자면, 법과 기는 형과 신으로 대치할 수 있다. 법과 형은 감각・인식이 가능한 것이며, 기와 신은 그 너머에 존재하는 것으로 분류할 수 있다. 일반인들은 예찬과 황공망의 화면에서 인식할 수 있는 법칙・형태의 차이를 보지만 사실 그 너머에 있는 신・기는 동일하다. 왕시민은 이를 알고 있었고 왕원기에게 전수했다. 물론 옹방강이 보기에 법과 기는 왕시민과 왕원기뿐 아니라 왕휘도 구비하고 있었다. 관료이자 화가였던 장붕충(張鵬翀, 1688~1745)은 왕몽의 작품을 방해 이병수(伊秉綬)에게 준 적이 있다. 옹방강은 그 작품의 화격이 왕시민과 왕휘 무리에 끼일만하니, 형태 너머[無字句處, 神]를 취득하여 왕시민과 왕휘가 공유한 창작 원칙, 법과 기의 공존을 획득했기 때문이라고 평했다.[42]

이처럼 예술작품에 내재한 형이상학적 요소는 이를 전달하는 매체 즉, 감각적 요소의 규정으로부터 일정 부분 자유로울 수 있다. 이 요소는 남/북종화의 화면상의 구분으로부터 화가를 자유롭게 해주는 강력한 해방의 도구가 될 수 있는 것이다. 옹방강은 전통의 학습, 그 감각으로부터의 자유로움에 대해 다음과 같이 읊었다.

> [황공망에 대해] 후대인들은 그 원류를 말하면서 묵법이 직접 관동과 형호를 덮는다고 하고
>
> 혹 神奇에서 平淡으로 나아갔다고 하고 우연히 맑고 빼어나 환하고 빛나게 떠오른다고도 하지.
>
> 자연히 오묘하여 그 형상을 얻을 수 없으니, 이를 어찌 임모하여 얻을 수 있으랴.

41) 『詩集』 卷35 「題王煙客小幀」, "奉常於摹古, 並取法與氣, 法備良已難, 而況兼氣至. 奉常於大癡, 並取形及神, 形似固不易, 而況兼神存……倪黃本一原, 俗眼生彼此. 試叅此偈果孰師, 還問西廬坐處是, 畫理傳之郯下孫, 孫已射策排金門."

42) 『外集』 卷24 「張南華仿王叔明夏木清陰幀子為伊墨卿題」, "余聞南華老人畵, 品在麓臺石谷間……神來每在一掃就, 無字句處聲琤潺, 始信麓臺對石谷, 二老耿耿精廻環, 所謂法備與氣至."

나는 일찍이 두보[의 시]를 읽는 것에 비유하여, 骨을 취하고 格을 취하는 것은 모두 헛된 명성을 취하는 것이라고 했지.

陳與義도 이미 실패했는데 袁凱는 어떠했으며, 李夢陽과 何景明이 어찌 모범이 될 것인가.

<부춘산권>은 가장 뛰어난 구상을 보이며 臨本들은 각각 意로써 맹약을 드리네.

……

비로소 두보를 어찌 공부해야할지 깨달으니 난초와 갈대꽃 사이에서 푸른 바다의 고래를 구별할 수 있구나.

<부춘산권>을 왕휘가 방했는데 三昧로써 왕세정을 비웃는 듯.

법서는 요컨대 법 밖의 뜻이 중요하니 天機가 어찌 人力과 다투겠는가.[43]

윗글은 황공망의 진적과 이를 임모한 왕휘의 작품에 대한 제시이다. 원말사대가에 속하는 황공망에 대해 후대인들은 그의 묵법이 형호와 관동보다 뛰어나다느니 신기(神奇)를 추구하는데서 시작해 평담(平淡)을 추구하는 방향으로 나아갔느니 하지만, 그의 뛰어남은 자연(自然)에 속하므로 감각적으로[骨, 格] 표현할 수 없다. 그렇다면 황공망을 임모하는데서도 역시 그 자연, 규범 너머에 있는 의를[法外意] 추구해야 한다. 옹방강은 그 의가 인력(人力) 너머의 천기(天機)를 획득하는데 달려있다고 본다. 이때 법・형과 기・신은 바로 인력과 천기(자연)의 환유적 표현이라고 할 수 있다.

황공망을 임모하는 것은 두보의 시를 학습하는 것과 같다. 그 나쁜 학습의 예가 진여의・이몽양・하경명・왕세정 등 두보와 같은 성당 시인을 외형적으로[格, 骨] 모방하려 했던 전후칠자, 그리고 전칠자가 높이

43) 『詩集』 卷59 「題大痴真蹟卷」, "後來作者論祖述, 墨法直掩關與荊 或於神奇造平淡, 偶出湛晬浮光晶, 自然妙有貌不得, 此事詎假臨摹成. 吾嘗譬諸讀杜義 取骨取格皆虛聲, 簡齋已失況海叟, 空同大復奚足程 富春山卷最傑思, 臨本各以意訂盟……始知學杜那貌襲, 蘭苕區別碧海鯨, 富春卷乃石谷仿, 肯將三昧嗤新城, 法書要須法外意, 天機豈以人力爭."

평가했던 명초 시인 원개이다. 이와 달리 올바른 학습은 오로지 의로써 따르는데 있다[意訂盟]. 왕휘는 바로 의를 따라야 한다는 것을 깨달았다. 이제 옹방강은 왕휘처럼 북종화법과 뛰어난 신운을 동시에 구현하는 것을 긍정하는 단계로 나아간다.

옹방강은 운수평의 산수화에 대한 제시에서, 운격과 왕휘가 서로 화리(畵理)가 잘 통하며 두 사람 모두 조화(造化)에 참여한다는 표현에 어울린다고 평했다. 즉, 둘 다 규범 너머 기, 신, 혹은 자연으로 표현되는 차원을 획득했으니 단지 화격의 의미[格意]를 가지고 누동파와 그 너머에 있는 왕휘를 구분할 수 없다는 것이다.[44] 평범해 보이는 듯 한 이러한 언급은 당시 청대 화단에 대한 옹방강의 '입장'을 드러낸다. 왕휘와 운격이 동등하게 뛰어나다는 언급은 이전 왕휘가 운격에 미치지 못한다는 왕주(王澍, 1668~1743)의 견해에 대한 반박이다. 강희연간을 대표하는 서화가 왕주는 일찍이 운수평은 천공(天工)이고 왕휘는 인력(人力)이라고 즉, 둘 사이에는 선범(仙凡)의 차별성이 있다고 양자를 압축적으로 비교했다. 왕주는 그 평가의 근거로 운수평에게는 서권기(書卷氣)가 있고 왕휘에게는 없다는 점을 들었다. 단적으로 운수평이 소소한 몇 개의 필획을 쓸 때, 왕휘는 극력 그려도 이에 미치지 못한다는 것이다.[45] 옹방강은 왕주의 평가를 "우남전좌석곡"(右南田左石谷)이라고 압축했다. 그의 이

44) 『詩集』 卷53 「惲南田山水卷－自題七夕後」, "石谷來同話, 因之落墨爲, 意在墨痕外, 不知秋燈底, 如何曠神會, 二君畫理深, 每跋意交快, 一點一水石, 叅入造化界, 豈僅格意間, 區別婁東派."(옹방강은 왕휘를 왕시민과 왕감 등의 누동파가 아니라 그로부터 나온 또 다른 유파로 간주했다. 沈津 輯, 『翁方綱題跋手札集錄』 「致曹學閔 十七」, "王煙客王圓照與麓臺石谷, 本朝畫派稱為四王, 而石谷幼時即依圓照, 所以石谷畫派原出婁東, 即其與煙客門牆相接, 亦因圓照也……愚弟方綱頓首. 十一月十四日.")

45) 王澍, 『虛舟題跋』 卷10 「惲南田詩畫」, "南田先生忠孝之性出自天然, 兼以仙姿秀骨, 夐絕一世, 故每一沙筆輒覺飄飄有仙氣, 非食烟火人所到. 石谷老人在當時雖與齊名, 然惲本天工王由人力, 仙凡高下, 正自有別. 又南田胸有卷軸, 石谷枵然無有, 此其彼此隔越正不可以數計者也. 此册是南田為不甚經意之作. 然蕭蕭數筆而工益奇, 石谷雖極力為之, 所不能及."

평가는 사람들이 운격이 화훼를 잘 그리는 것만 알고 일품기(逸品氣)가 있는 뛰어난 산수화 실력이 있다는 것을 모르는데 대해 그 무지를 교화시키기 위해 자극적으로 만든 어구이므로, 글자 그대로 받아들여서는 안 된다고 경계했다. 신중하게 말하자면 운격의 그림은 일품(逸品)이고 왕휘의 것은 신품(神品)이며 왕휘는 서권기를 품은 문인이라는 것이다.[46] 신품은 통상 화품 중 최고의 품등을 가리킨다. 그렇다면 왕휘의 작품을 최고의 품등에 두고 문인화로서의 지위를 긍정하는 근거는 무엇일까. 이는 예술의 정체성을 구성하는 형이상학적 요소인 신운의 뛰어남에 있다.

> 시를 빌어 그림을 논하자면 나는 누구를 들어야 할까. 왕휘는 우리 조대의 왕유라.
>
> 사왕이 부단없이 이어져 오력에 이르렀는데, 혹자는 왕원기가 두보에 해당한다고 하네.
>
> 장경도 시로써 그림을 품평하여 왕휘는 왕사정의 벗이 될 만하다고 했지.
>
> 吳歷을 위해 가까운데서 비유하자면, 나는 趙執信이라 칭하고 싶구나.
>
> 당시에는 [오력을] 왕휘와 비교했다고 많이 들었는데, 왕사정과 조집신이 서로 명성을 뽐내는 것과 같네.[47]

위 시에서 옹방강은 시단의 왕유, 왕사정 그리고 화단의 왕휘를 한 계열로 묶고, 또 시단에서의 두보와 조집신, 화단의 왕원기와 오력을 한 계

46) 『文集』 卷34 「跋石谷畫卷」, "虛舟評畫每右南田而左石谷, 謂惲本天工王由人力, 有仙凡之別. 又云南田胸有卷軸石谷枵然無有, 在南田蕭蕭數筆, 石谷極力爲之所不能及. 翁林此論蓋爲世俗多貌南田花卉, 不知其山水之入逸品而矯正之云爾. 然以愚見平心論之, 南田畫逸品也, 石谷神品也…且其胸中亦不至翁林所云枵然無有者, 恐後學有執此語以為信者, 故因此卷而并及之."

47) 『詩集』 卷47 「吳漁山山水卷－自題云康熙乙亥秋耕煙先生見訪屬寫借詩論畫」, "借詩論畫吾誰徵, 石谷我朝之右丞, 四王蟬聯到墨井. 或以麓臺當少陵, 張庚亦以詩品畫, 謂石谷可漁洋朋, 能近取爲墨井譬, 吾意欲以秋谷稱, 頗聞當時石谷擬, 亦若王趙名相矜."

열로 묶었다. 이 각각의 계열의 공통점을 통해 왕휘를 이해하자면 우선 옹방강의 시론을 이해할 필요가 있다. 옹방강은 중국의 역대 시인들을 두 계열로 구분했다. 하나는 학문 특히 의리(義理), 유가의 시교론(詩教論)을 뚜렷이 작품에 드러내는 두보・한유・소식・황정견 등의 계열이고,[48] 또 다른 계열은 왕유, 맹호연 등의 계열로서 왕사정이 신운이 뛰어나다고 『당현삼매집』(唐賢三昧集)에 수록한 시인들이다. 옹방강은 왕사정이 『당현삼매집』에서 왕유・맹호연・고적(高適)・잠삼(岑參) 등 9명의 157수를 실으면서 두보와 이백의 시를 선정하지 않은데 대해, "선생이 당현 중 왕유와 왕창령(王昌齡) 이하 여러 시인들만을 꼽은 의도는 오로지 텅 비고 온화하고 담박하고 그윽함[沖和淡遠]을 주로 하고, 웅건하고 용맹하며 깊고 넓음[雄鶩奧博]은 근본으로 삼지 않으려 한 것이다.……선생이 깊이 생각하여 홀로 나아간 것은 오직 텅 비고 온화하고 담박하고 그윽함을 추구하는 일파에 있으니, 진실로 왕유의 후예이지 이백과 두보의 후예가 아니다."라고 하였다.[49] 시인의 두 계보를 통해 추론하자면, 왕휘는 왕유와 왕사정만큼 신운이 최고로 뛰어나다는 것이 옹방강의 평가일 것이다.

한편 두보는 작품에 유가의 이념과 현실을 반영하여 의・리를 구현한 대표적인 시인, 시사(詩史)를 구현한 시인으로 꼽힌다. 그리고 옹방강이 오력에 비유한 조집신(趙執信, 1662~1744)은 왕사정의 생질이지만 왕사정의 신운설을 비판했던 인물이다. 그는 시가 현실을 반영한다는 것을

48) 『文集』 卷11 「粵東三子詩序辛未」, "予方與南山往復論詩, 又得見香石所著詩話所持論皆正, 故於南山之歸, 書此以為粵士告焉. 士生此日宜博精經史考訂, 而後其詩大醇, 詩必精研杜韓蘇黃以厚其根柢而後其詞不囿於一偏. 此則於士習人心皆重有賴焉, 豈僅不執三家流派而已."(이 4명에 원호문과 우집이 더해진 계보가 吳崇梁이 김정희에게 전한 서신에도 들어 있다. 藤塚鄰(1994), 『추사 김정희 또다른 얼굴』, p. 245)

49) 翁方綱, 『小石帆亭著錄』 卷5 「七言詩三昧舉隅」, "漁洋先生於唐賢, 獨推右丞少伯以下諸家得三昧之旨, 蓋專以沖和淡遠為主, 不欲以雄鶩奧博為宗……其沉思獨往者, 則獨在沖和淡遠一派, 此固右丞之支裔 而非李杜之嗣音矣."

중시하여 "詩之中要有人在" "詩之外要有事在" 즉, 시에는 인물과 배경 사건이 있어야 한다고 왕사정의 시와 대립각을 세웠다. 「사고전서총목제요(四庫全書總目提要)」에서는 "공평하게 논하자면 왕사정은 신운이 아득한[縹緲] 것을 으뜸으로 삼고 조집신은 생각의 논리가 뚜렷한 것을 으뜸으로 삼는다."고 두 사람의 작풍의 차이를 뚜렷이 제시했다.[50] 옹방강은 실제의 사건과 인물, 논리와 같은 실(實)의 측면이 강하다는 점에서 왕원기・오력과 두보・조집신의 공통점을 찾은 것이다.

옹방강은 이렇게 실과 허, 혹은 법과 신운의 두 축을 중심으로 시인과 화가들을 분류하고, 왕휘는 왕유・왕사정만큼 예술이 예술이게끔 하는 신운을 뛰어나게 구현한 유일한 작가로 높이 평가했다. 왕휘는 옹방강이 볼 때, 신운을 뛰어나게 성취했다는 점에서 실(實)・법(法)에 강점을 보인 왕원기, 오력과는 매우 대조적이다. 이것이 바로 옹방강이 사왕 개념을 인정하지 않고 왕휘를 구분해 내는 인식론적 존재론적 기준이라고 할 것이다.

물론 왕휘가 신운에만 뛰어났던 것은 아니다. 옹방강이 보기에 그는 분명 신운과 짝이 되는 법 혹은 격조를 갖추었다.

> 을묘년과 병진년 사이에 왕휘는 최고의 정묘함에 이르렀으니,
> 『清暉贈言』 10권의 시문이 단적으로 드러내는구나.
> 이때 화가의 품등은 도와 예를 참작하는데 이르렀으며,
> 굳이 시인의 이름을 가져오자면 왕사정을 꼽노라.
> 시와 그림은 본래 근원이 같은데 격조와 신운 중 무엇이 관건인가.
> 고시와 당시 사이에서 전일하면서도 반드시 서로 참작하며,
> 남종과 북종의 종지는 법이 구비되고 아울러 신이 계합하는데 있다네.[51]

---

50) "平心而論, 王以神韻縹緲爲宗, 趙以思路境刻爲主, 王之規模闊于趙, 而流弊傷于膚廓, 趙之才銳于王, 而末派病于纖小, 使兩家互救其短, 乃可以各見其長, 正不必論甘而忌辛, 好丹而非素也."

51) 『外集』 卷24 「石谷山水－王煙客八十五歲題於幀端,時石谷年四十五也」, "乙卯丙辰

위 제시는 왕휘가 45세 되던 병진년에 그린 산수화 작품에 85세인 왕시민이 제한 작품을 읊은 시이다. 옹방강은 이 시기 즈음에 왕휘의 작품들이 가장 정묘했고『청휘증언』에 모은 주변인들의 글들이 증명한다고 했다. 그 뛰어남은 도와 예, 신운와 격조를 모두 성취한데 있다. 옹방강은 왕휘의 업적을 설명하면서 작시의 관건은 신운이며 이는 고시(古詩)와 당시(唐詩)와 같은 격률 선택의 문제와 무관하듯이 남/북종화 역시 신운을 성취하는데 양자택일할 것이 아니라고 명시했다. 보다 분명히 왕휘는 회화 유파 구분을 무력화시킨 이로 명시했다.[“流派居然掃一空, 那須嘗熟溯婁東][52] 옹방강에게서 중요한 격조(혹은 법)의 구체적인 수단은 남/북종 각각의 양식이 아니라 서예의 것을 닮은 용필법에 있다.

4. 서화용필동론의 의미와 비평에서의 실제

법 혹은 격조로 표현될 수 있는 회화의 표현 수단에는 구성・소재・채색도 있지만 옹방강의 회화관을 가장 잘 드러내 주는 것은 용필법(用筆法)이다. 주지하다시피 문인화가 본격적으로 역사에 모습을 드러낸 북송이래 사물의 형상을 표현하는 수단인 회화의 용필법은 커다란 변화를 겪었다. 회화적 필획에 서예의 필획을 차용한다는 서화용필동론(書畵用筆同論)이 문인화의 핵심 요소로 자리잡은 이후 중국 화론 내에서 매우 보편적인 서술 항목이 된 것이다. 물론 서예의 용필법을 어느 정도까지 긴밀하게 수용하고 어느 회화 유파의 필묵을 비판하는가에 따라 서화용필동론에 관한 각개 발언들은 시대적 개인적 특징을 드러낸다. 옹방강의

開, 石谷最精詣, 清暉十卷文, 可以一言蔽, 爾日畫家品, 相權道與藝, 强就詩家名, 遂以漁洋例, 詩畫本同源, 格韻誰闢捩, 古調唐調開, 專壹須相劑, 南宗北宗旨, 法備兼神契.”

52)『詩集』卷24「王石谷仿燕文貴小幀三首」.

경우, 그는 기본적으로 원대이래 서화용필동론의 사의적 특성을 적극 수용했다.

> 우리 집안의 동원, 방하는 자도 우리라. 화폭 끝 작은 풀들은 필필이 다르네.
> ……
> 필이 둥글었다 기울어지고 또 다시 변하니 송파와 원파는 과연 있는가 없는가.
> [송곳으로] 모래에 획을 긋듯이 하며 필로 그리는 것이 아니니, 산을 그린 준으로 다시 나무껍질을 그린다.[53]

동원은 역시 옹방강이 새롭게 정의하는 문인화의 대표적인 화가이며 동기창도 그 무리에 속한다. 남북종론을 비판할지언정 동기창은 옹방강이 재정의하는 문인화가에 속한다. 위 시에서 동기창의 필은 매우 다양하여 송대와 원대라는 시대적 구분이나 원필과 측필에 따른 유파 구분을 넘어있다. 나아가 더 이상 준법이 소재에 따라 변지 않고 산에 쓰는 준을 나무에 쓰는 것도 가능하다고 할 정도로 화면에 들어온 서예의 필은 형사(形似)에서 멀어졌다. 옹방강은 동기창의 용필법이 그만큼 사의에 더 효과적인 수단이 되었음을 말하고 있다. 이렇게 형사를 위한 회화의 필법보다 사의에 가까운 글씨의 필법이 회화 창작에 우선적이라는 역설을 발생시킬만큼 옹방강 회화론에서 서화동필은 중요하다.

서화용필동론은 이미 조맹부, 동기창 등에 의해 명말까지 무르익었으며, 추획사(錐劃沙)・인인니(印印泥)・중봉(中鋒)・은봉(隱鋒) 등 많은 서예의 기법이 회화 화면 안에 적용되었다.[54] 그리고 그 성과가 청대 옹

53) 『外集』 卷8 「董文敏仿北苑幀歌」, "吾家北苑仿者吾, 絹尾小草筆筆殊…筆圓筆側又一變, 宋派元派果有無, 畫沙要識非筆畫, 山皴還借爲樹膚."

54) 董其昌, 『畫眼』, 7항, "士人作畫, 當以草隸奇字之法爲之. 樹如屈鐵, 山如畫沙, 絕去甜俗蹊徑, 乃爲士氣. 不爾縱嚴然及格, 已落畫師魔界, 不復可求藥矣. 若能解脫繩束,

방강에게 계승되었다는 점은 매우 뚜렷해 보인다. 예컨대 옹방강은 정정규(程正揆, 1604~1676)에 대해 구체적으로 초서체의 부벽준을 쓰는 등 서권미(書卷味)가 있고, 이로써 감각너머의 근원[收視返聽歸本根], 즉 자연[天眞,天造]을 구현한 것이라고 평가했다.[55] 그 외 청대 송보순의 그림에 대해 서법을 주목하여, 꽃을 분서(分書)와 예서(隸書)로 그리고 숲과 잡목은 초, 예서로 그렸고 구름에서는 전서(篆書)의 기법을 바탕으로 잠두준미(蠶頭隼尾)의 기법이 눈에 뜨인다고 기술했다. 정명(程鳴)에 관해서는 서법으로만 그림을 그리니, 이는 바로 왕사정의 신운과 통하는 것,[56] 즉 감각 너머의 것을 구현하는 방법이라고 명시했다. 서법을 사용하여 사물에 대한 시각적 모방에서 멀어지고 사의(寫意)로 나아갈 수 있는[以意不以形] 보다 효과적인 길을 적극 환영하는 것이다. 그러나 서화용필이 옹방강까지 수 백 년을 지속하면서 논의의 세부적인 국면에서는 새로운 모습도 나타난다.

옹방강은 화가들이 사용한 필법을 어떤 서예가의 필법인지 구분하는데, 이는 동기창에서는 보이지 않던바 새롭게 부가된 서화용필동론의 세

便是透縐鱗也."; 董其昌,『畵眼』, 19항, "畫無筆跡, 非謂其墨淡糢糊而無分曉也. 正如善書者, 藏筆鋒如錐畫沙印印泥耳. 書之藏鋒在于執筆沈着痛快. 人能知善書執筆之法, 則能知名畫無筆迹之說, 故古人如大令今人如米元章趙子昂, 善書必能善畫, 善畫必能善書, 其實一事耳."

55)『詩集』卷31「程青溪江山臥遊圖」, "結侍郎結願五百軸, 處處拈得皆天眞, 或言中有書卷味, 又云艸勢爲斧皴. 侍郎昔評宋元法, 疎密不關形勢勻, 信乎峻扳爲之主, 渾以天造非由人, 然意行自起止, 收視返聽歸本根, 是乃斗室遊八極, 膚寸五岳 撑囊雲."

56)『外集』卷15「山木卷芝山畫爲末谷題－二首之第二集刻一首」, "泠然半村外, 時吐一兩花, 偶會分隸意, 月落枝橫斜."; 『外集』「惜別卷芝山畫爲鮑尊題」, "嗟哉數子把衣襼, 苦執形跡合與乖, 滿卷林樾雜草隸, 題者名姓相推排, 鐙光林影悄怳意, 詩工畫妙焉能皆, 領取一襟蒼莽外, 收拾萬古精靈皆"; 『外集』卷16「題江蘆畦澹墨寫生册」, "懸帳何年吐篆雲, 蠶頭隼尾影紛紛, 綠紗澹月平生夢, 飛白工夫即八分－右石蘭集"; 『詩集』卷29「桂未谷得程松門畫夫于亭弟二圖－寄來屬題」, "張苧甫稱程松門以干筆枯墨運中鋒, 純以書法作畫知此, 乃可與論漁洋詩耳. 近日稱詩者多目漁洋爲妍媚, 甚且有攢譏者, 豈知當日門牆之士已能領畧大意落落如此乎."

부 기준이라고 짐작된다. 이를 몇 가지 사례에서 살펴본다. 옹방강은 문징명이 황공망의 그림을 방한 작품에 대해 필획에 힘이 넘치며 그러한 힘은 소식과 황정견의 서체를 겸한데서 비롯되었다고 해석했다. 문징명 이전에는 소식과 황정견의 서체를 겸한 이가 없었으며, 심주 역시 소식만을 이었을 뿐인데 문징명은 양자를 겸하면서 기교와 심주를 넘는 힘을 갖추었다고 그의 그림의 필력을 극히 칭송했다.[57] 또 옹방강은 문징명이 예찬의 그림을 방한 소경(小景)에 대해서도 그 필이 황정견의 글씨가 더 메마른 것 같다고 평한 바 있다.[58] 동기창에 대해서는 당(唐)의 이옹(李邕)의 서체를 계승하여 그림을 그렸고 이옹의 서체를 그림에 적용하는 것은 명말청초 정정규에게 이어진다고 했다.[59] 그리고 청대 왕휘의 필법에 대해서는 "우세남의 필법을 통해 왕휘 진적(眞跡)의 진안(眞贋)을 정한다."고 왕휘라는 화가의 회화 필획과 우세남이라는 서예가의 필획을 연결시켰다.[60] 왕휘의 필획이 우세남의 글씨에서 온 것이라는 언급은 옹방강의 문집에서 몇 번 더 나온다.[61]

옹방강의 서화용필동론에서 주목할 만한 두 번째 의미는 그 시대적 특

57) 『詩集』 卷47 「文衡山倣黃大癡溪閣閒居圖－以下乙卯」, "文畫倣大癡, 如倣蘇黃字, 同時沈與吳, 坡谷推法嗣, 先生獨兼之, 飛騰掩前輩, 蓋以雄秀姿, 而得巧力備.－嘗謂文衡山作蘇書勝匏菴, 作黃書勝石田."

58) 『詩集』 卷51 「文衡山江南春卷二首－甲辰八月畫. 後錄倪沈并自作詞」, "自題小景仿雲林, 澹倚雙桐響玉琴. 正似豫章書法瘦, 誰知江上冶春心."

59) 『詩集』 卷12,「程青谿江山臥遊圖爲魚門賦」, "青谿書仿李江夏, 作畫頗自董華亭, 董畫法卽李書法, 禿筆以意不以形, 枯枝瘦石乃繁重, 千巖萬壑翻輕靈, 二語評盡元與宋, 一喝駭絕來者聽."

60) 『詩集』 卷24 「王石谷仿燕文貴小幀三首」, "空山獨立悟青綠, 攝入靜光三十年, 每從拈悟永興書, 十卷淸暉品尙疎, 烏目山頭酒瓶落, 神光牛背定何如.－子嘗言每見石谷眞迹, 輒會虞伯施筆法, 亦以此定石谷畫眞贋也."

61) 『外集』 卷17 「王石谷秋麓擷笋圖摹本次韻爲竹軒廷尉題」, "烏目山中人, 看山每斂手, 眇眇沈鬱思, 莽莽蓄氣厚, 眼光入秋空, 探奇意自負, 石林雨氣寒, 山陽橫谿口, 叫絕仿江郎, 暮春記癸丑, 石林雨氣一 －幀是石谷癸丑三月作－ 恰到寫蘭亭, 林巒左右有, 筆筆永興法, 槎枒十鬪九." 등.

수성에 관한 것이다. 그는 서화용필동론의 원칙을 엄격하게 적용하지 않는 부류들 즉, 서예를 글씨에 적용했음에도 직업화가의 작품이라서 문인화로 간주하지 않으려는 동기창 혹은 그 이후의 추종자들을 비판했고, 다른 한편 서화용필동론의 원칙을 실천하고도 문인화의 대열에 끼일 수 없었던 많은 화가들을 구제하여 문인화 영역의 재편성을 도모했다. 이에 그의 서화용필동론의 엄격한 비평 적용을 통해 구제되거나 높이 평가된 화가들은 남종문인화가 계보 너머의 남송대 화원화가, 청대 금릉과 양주의 화가들 그리고 지두화가에 이른다. 옹방강은 마하파의 부벽준이 일반인들이 말하듯이 문기와 서로 대립되는 것이 아니라고 옹호하는가 하면, 금릉의 화가였던 추만자(鄒滿字)의 작품에 대해서 독필(禿筆), 측필(側筆)의 기법이 송원대를 압도한다고 극찬하였다.[62]

옹방강은 지두화(指頭畵)에 관심이 많았는데, 지두화를 높이 평가하는 것도 글씨적인 특징, 서권기 때문이었다. 그는 여러 명의 지두화가들을 언급했는데, 고기패의 지두화법을 전서와 주서의 법이라고 보았다.[63] 보다 구체적으로 손의 나선형 지문을 쓴 부분은 전서와 주서의 법에서 왔으며 기이하고 기휼하여 인공 너머 천기(天機)를 연상케 한다고 했다. 그는 고기패에 대해 주이존이 자주 주윤한과 함께 꼽을 정도였는데도 장경의『국조화징록』에 수록되지 못했다고 아쉬워했다.[64] 또 주윤한의 지

62)『詩集』卷15「成草亭畵卷－士自題成化戊戌作」, “設心平曠非摹擬, 頓挫虛空忽千變, 范寬夏珪出一揆. 昔人論馬夏, 夾筆斧皴派, 何嘗無士氣, 簡淡得狂怪, 後人蹊徑分, 轉使胸襟隘, 莫論意匠初.”;『詩集』卷30「運生所藏鄒滿字畫卷, 予舊嘗題長句於後, 今複攜來都, 瘦同賦二絕句爲紝穀, 魚門志感, 持來索和, 因次其韻」, “禿筆欹斜壓宋元, 茗爐清福想東園, 可憐程叟金陵句, 風雨空江寫夢魂－滿字居金陵東園之節霞閣, 魚門亦欲蔔居金陵也.”

63)『詩集』卷51「高且園指畫用自題韻」, “指墨爲竹石, 自題寄同心, 墨濡氣獨出, 了無塵思侵……蘊此格蕭森, 古來篆籀法, 飛鳥遺乏音, 所以苔蘚餘, 靜悟蒼厓深.”

64)『詩集』卷3「甘和庵總戎指頭畫歌」, “江湖陳道人, 春水畫船頭, 彼惟作字不作繪, 畫肚濡髮那與虞張儔, 不知何時筆法入指法, 畫家譜畫稍見收, 苧村張庚近作譜, 此法獨推吳振武. 江頭片紙誰復知, 竹垞一詩自作古. 往年鳳城品新圖, 時時屈指高其佩與

두화에서도 백권서에 해당하는 서권기와 거친 기운을 높이 평가했다.[65] 양주팔괴 역시 당연히 자연에서 비롯된 기운을 갖추고 서화용필동론을 실현하는 뛰어난 문인화가로 간주되었다. 그는 양주팔괴의 일원인 이선(李鱓)의 영모화에 대해 서권기를 칭송하고,[66] 특히 나빙에 대해 시화일치를 구현할 뿐만 아니라 그 묵은 천기를 생생히 드러내고 필은 김농(金農)을 따라 엽압(擫押)에 발등법(撥鐙法)을 쓰는 바 장부의 기상을 갖추었다고 했다.[67]

5. 맺음말

청대 화단에 관한 대표적인 키워드로는 유민화가・사승화가・사왕오운・양주화파・금릉화파, 그 외 서양화풍의 유입, 민간회화 등이 있다. 그리고 이 현상들에 관해 주로 지역과 회화 유파, 시기, 화가의 사회적 신분에 따른 화면상의 특징이 기술되었다. 그러나 이 현상들은 다른 각도에서 즉, 화단을 이끌어간 주체들의 의도 혹은 예술 비평의 기준으로부터도 읽어볼 수 있다. 그들이 작성한 기록에는 작품화면 위에서는 포착되지 않는 새로운 현상, 그리고 유실되거나 드물어 회화사 연구에서

朱倫瀚. 玉堂西屛風雨竹, 最奇中段雲糢糊. 螺紋屈曲本自篆籀法, 已訝離奇譎詭不類人閒書…想見雲烟蘸墨時, 故作經營渴筆狀, 槎枒一片皆天機, 仿佛來尋君指上."

65) 『詩集』 卷22 「出峽圖」, "東海朱君指頭作, 西川李子出峽圖, 不仿伯駒與忠恕……奇氣消得百卷書."

66) 『詩集』 卷13 「廣濟閔正齋諾為作東坡笠屐像久不至以詩促之」; 『詩集』 卷14 「羅冶亭閔正齋過寶蘇室對臨米元暉五洲煙雨及錢舜舉和靖像載軒仲則同觀並有聯句」; 『詩集』 卷18 「李復堂仿元人折枝卷」; 『詩集』 卷24 「閔正齋白蓼圖」 등.

67) 『詩集』 卷20 「兩峯為孔雲谷畫梅」, "羅生本詩流, 胸次無宿物. 筆頭太古春, 得墨天機活. 早事金先生, 擫押祕鐙撥. 騎驢長安道, 凜冽氣難奪. 丈夫玉立姿, 詎肯事干謁……七年重北來, 孔令盟共切 更訂邗江諾, 久要誓飢渴."

주목되지 않던 회화 분야가 등장하고 나아가 특정 작품에 부여된 동시대적 의미가 나타난다. 예컨대 옹방강의 저술을 통해 청대 화단을 들여다보면 그들의 문화적 관심사에 따라 문인화 지형도가 재편성되고 그 안에서 새로운 창작 분야가 등장했다는 점이 눈에 들어온다. 작품 제목만 보아도 금석학과 관련해 특정 비석을 방문하거나 연구, 구매한 것을 기념하는 작품, 특정 경전을 읽거나 구매하는 것, 저술을 기념하는 새로운 서재도의 제목들, 역대 뛰어난 문인을 기리는 초상화 주문제작건이 상당량 남아있다. 이에 위의 키워드 외에 이 새로운 청대 화단의 현상을 적절하게 설명해줄 새로운 키워드, 보다 확대된 문인화의 영역까지 아우르는 청대 특유의 예술 이념도 탐구할 필요가 있다.

실제 이들 청대 회화 감상・구매자들 중에는 회화에 관한 지식과 안목을 갖춘 이들이 상당한 저술을 남겼다. 옹방강 외에도 청대 대표적인 감상비평가인 손승택, 심종건, 장경 등은 동기창의 남종문인화론의 협소함과 계층적 배타성을 비판하여 문인화를 재정의하고 비평하는 작업을 담당했고, 이 관점을 가지고 주변의 회화 제작자와 감상자들을 독려했다. 요컨대 이들의 비평활동은 청대의 화가들로 하여금 동기창의 논의를 벗어나 보다 자유롭게 활동하도록 후원의 역할을 했다고 볼 수 있다. 옹방강의 경우 문인화에 관련된 새로운 개념을 제시하지는 않았다. 법과 기, 형과 신, 격조와 신운 모두 위진남북조이래 중국 회화관련 문헌들에서 지속된 예술비평의 개념 쌍들이다. 전자들은 일상적인 감각적 지적으로 인식가능한 영역을, 그리고 후자들은 그 너머의 영역을 가리킨다. 신운이 사물의 외형에 대한 감각적인 모방 너머를 지시하는 이상, 형사로부터 보다 멀어져 문인의 정신세계를 재현하는 방법인 서예적인 용필법은 특히 전자의 영역에서 특히 핵심으로 논의된다.

옹방강이 동기창의 문인화론을 문제삼을 때 지적하는 것은 개념들 자체의 문제가 아니라 개념의 적용, 실제 어떤 작가・작품들을 문인화(가)로 선정하는가의 문제에 있었다. 옹방강 이전부터 지적되어 왔지만 이당

・유송년・마원・하규는 뛰어난 신운과 서예적인 용필법을 갖추고 있으며, 명대의 구영, 청대 정통문인화가의 대표인 왕원기가 비판한 금릉과 양주의 화가들도 모두 신운과 서예적인 필묵을 갖춘 문인화가로 재평가 받아야 한다는 것이다. 보다 직접적으로 왕휘에 대해 신운이 왕사정만큼 뛰어난 화가라고 지목하여 왕원기・운수평의 실(實)을 중시하는 계열과 다르며, 또 신운을 목표로 남종화와 북종화의 경계에 개의치 않았다고 칭송하는 대목에서 동시대 화단에 대한 옹방강의 입장은 매우 분명하다. 물론 그는 당시 화단에 커다란 사건을 일으킨 영향력 있는 인물은 아니다. 그럼에도 그는 문인 문화의 저변으로 확대된 청대 문인화의 예술론적 기준을 반성하고 재구성하는 지식인의 문화적 책임감을 보여주었다. 또한 그는 명말이래 남종문인화론을 경계하는 입장을 계승하여 청대에 보다 강화된 새로운 문인화관의 일면을 보여준다는 점에서 그 역사적 의의를 갖는다. 그 의의는 이들이 도모한 문인화 혁신이 후대에 어떻게 계승되었는가 하는 것이 밝혀짐으로써 더 분명해질 것이며 이는 이후의 연구 과제로 남겨둔다. 또 다른 연구과제는 옹방강의 남종화와 북종화 개념의 모호성과 관련된다. 그가 양자의 구획이 타당하지 않다고 비판하고 왕휘가 양자를 종합했다고 평가했을 때, 분명 그는 양자에 관해 일정한 의미를 염두에 두었을 텐데 이를 설명하지 않았다. 이로써 왕휘의 업적 역시 다소 모호해질 수밖에 없다. 이는 옹방강 주변의 기록을 통해 보완할 과제로 남겨두고자 한다.

참고문헌

顧炎武(1968),『亭林詩文集』, 臺灣商務印書館, 臺灣.
董其昌(저) 변영섭. 안영길 등(역)(2003),『畵眼』, 시공사.
方以智,『物理小識』(中國基本古籍庫 電字版).
孫承澤,『研山齋雜記』(中國基本古籍庫 電字版).
沈德符,『萬曆野獲編』(中國基本古籍庫 電字版).
沈宗騫(1974),『芥舟學畫編』, 中華書局香港分局, 香港.
厲鶚,『南宋院畫錄』(中國基本古籍庫 電字版).
翁方綱,『復初齋文集』(中國基本古籍庫 電字版).
_____,『復初齋外集』(中國基本古籍庫 電字版).
_____,『復初齋詩集』(中國基本古籍庫 電字版).
_____,『小石帆亭著錄』(中國基本古籍庫 電字版).

王世貞,『弇州四部稿』(中國基本古籍庫 電字版).
王澍,『虛舟題跋』(中國基本古籍庫 電字版).
袁枚(2002),『小倉山房文集』, 上海古籍出版社, 上海.
____(2001),『隨園詩話』, 昆侖出版社, 北京.
李祖陶,『國朝文録續編』(中國基本古籍庫 電字版).
張庚,『國朝畫徵錄』(中國基本古籍庫 電字版).
錢儀吉,『衎石齋記事稾續稾』(中國基本古籍庫 電字版).
黃宗羲,『明儒学案』(中國基本古籍庫 電字版).
『硯山齋雜記』(中國基本古籍庫 電字版).

藤塚鄰(1994),『추사 김정희 또다른 얼굴』, 아카데미하우스.
양신・리처드 반하트・섭숭정・제임스캐힐・낭소군・무홍(저), 정형민(역)(1999),
『중국회화사삼천년』, 학고재.
정혜린(2008),『추사 김정희의 예술론』, 신구문화사.
沈津 輯(2002),『翁方綱題跋手札集錄』, 廣西師範大學出版社.
梁啓超(1989),『中國近三百年學術史』, 中華書局, 北京.

余紹宋(1982),『書畫書錄解題』, 杭州, 浙江人民出版社.
王时敏,王鑑, 王翬, 王原祁 著, 杨亮, 何琪 点校 纂注(2012),『清初四王山水畫论』, 山东畫报出版社.
James Cahill (1982), *The Compelling Image Nature and Style in Seventeenth－Century Chinese Painting,* Harvard University Press.

정혜린(2008),「조선 중기 회화관 연구: 절파 산수화와 시화합일의 관계를 중심으로」,『인문논총』62권.
梁江(2002, 2003),「清代畫学的特色和理论建树」(1)(2),『艺术探索』.

원고 접수일: 2016년 6월 20일
심사 완료일: 2016년 7월 23일
게재 확정일: 2016년 7월 28일

ABSTRACT

Revised Definition on Scholar-Painting of Mid-Qing Dynasty

— In the case of Wen Fang Gang

Jung, Herin*

This paper is about an aesthetic principles of mid-Qing dynasty scholars' criticism on Chinese paintings with the case of Wen Fang Gang's. Wen, leading scholar in mid-Qing dynasty, wrote abundant of writings on painting works on numerous sources of information from books and friends, famous collectors on that days. He criticised Tong Qi Chang's renowned painting theory, so called theory of northern and southern painting schools strongly suspected to divide painters according to their social classes. Wen tried to reset the definition of scholar painting with the two rules, scholastic moods and calligraphic brush strocks applied to painting ones excluding social classes of painters implicit under the genealogy of scholar -painters set by Tong. He also split Four Wang meaning four authentic scholar painters succeeding Tong's theories and paintings In early Qing dynasty and pointes out and praised Wang Hui of Four Wang as synthesizing northern and southern painting schools. Spreading his own arguments to painters and collectors familiar to himself, Wen Fang Gang carried out intellectual responsibilities respecting and enlighten his contemporary.

* Lecturer, Department of Oriental Painting, Seoul National University