



저작자표시-비영리-동일조건변경허락 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



동일조건변경허락. 귀하가 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공했을 경우에는, 이 저작물과 동일한 이용허락조건하에서만 배포할 수 있습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

서유구의 서화감상학 연구

- 『畫筌』 과 『藝翫鑑賞』 을 중심으로 -

A Study on Seo Yoo-gu' s art appreciation theory
- Focused on the 『Hawajeon』 And
『Yewangamsang』 -

2006년 2월 24일

조선대학교대학원

미학-미술사학

김 효 진

서유구의 서화감상학 연구

- 『畫筌』 과 『藝翫鑑賞』 을 중심으로 -

지도교수 조 송 식

이 논문을 석사학위신청 논문으로 제출함

2005년 10월 일

조선대학교대학원

미학-미술사학

김 효 진

김 효 진의 석사학위 논문을 인준함

위원장	조선대학	교수	인
위 원	조선대학	교수	인
위 원	조선대학	교수	인

2005년 12월 일

조선대학교대학원장

목 차

<영문초록>	ii
I. 머리말	1
II. 조선후기 회화적 배경	6
A. 19세기 화단의 분위기	6
III. 서유구 회화관의 정립배경	12
A. 경화세족의 서화고동 애호풍조	12
B. 조선후기 화론	18
IV. 《畫筌》과 《藝翫鑑賞》에 관한 분석	23
A. 구성과 체제	24
B. 《畫筌》 내용분석을 통한 서유구의 회화관	29
1. 《畫筌》에 나타난 이론	29
2. 제작방법의 측면	41
a. 용필과 용묵법	41
b. 채색하는 법	45
3. 그 밖의 표현 방법	48
4. 서양화법	56
C. 《藝翫鑑賞》에 나타난 감상론	62
V. 맺음말	69
참고문헌	73

ABSTRACT

A Study on Seo Yoo-gu's art appreciation theory - Focused on the 『Hwajeon』 And 『Yewangamsang』 -

Kim Hyo-jin

Advisor: Jo Song-sik

Department of Aesthetics And Art History
Graduate School of Cho Sun University

This investigated how Chosun literary men accept the appreciation of China , observed the interest of Chinese drawing theory for Seoyugu's drawing theory during the 18-19C which the study and the art flow of Chosun and Ch'ing were frequent

The 18-19 century was the time when the flow of Chosun and Ch'ing is frequent and the research about the fine arts flows into mainly the drawing period field of Ch'ing flowed into Chosun with the work and Japanese style putting first and did their fragmentary knowledges or the viewpoint against Ch'ing who is visible from the collection of works of the thing which does to give what kind of effect to the time picture and the follower worship of the powerful cattail appear how and the research of the back was many.

Pursuit of Bakhak(博學) is from the study tendency of eternity around the executive became the background it will be able to write the restraint. At the time of painting and writing beat, appreciation, the sleeve emblem and the production back from objection of China it refers the objection which is necessary from the field and *HwaJeon*(畫筌) and *Yewangamsang*(藝翫鑑賞) from actuality of Chosun

which write an appreciation and is applying the sorting principle of eternal oneself the point is paid attention.

HwaJeon(畫筌) and *Yewangamsang*(藝翫鑑賞) from drawing theory of China referring the field in conversational general remarks production method, appreciation and actual appreciation referred those portion at most and they presented.

He is referring from drawing theory of China but, rightly it was sorting in actuality of Chosun and the strong point which those have and in art culture of Chosun it used it builds the objection frame. Reasoning it sees and from Chosun where is not the insensitive accommodating the eternity against a Chinese culture it was a grudge sort accommodating there is a possibility of knowing in the center.

Became known from the some branch objection against the conversation of eternity before drawing the picture, must build an intention the thing, when the painting and writing learning the eastern law Ron picture which will bloom, the enemy of the company which makes the anger law of the employee with the teacher it will be able to summarize with the attitude back from conversational general remarks.

With expression method of that outside the people, the neck which is a tube arithmetic, anger and the assistant item it shared the gruel anger back which is every especially and against the concrete expression law extraction it referred. From also against the oil painting law in making machine law Ron an eternity under presenting kyo there is. It has the conversational tube of document eulogy conservative follower drawing theory, north school register confronts to a Western civilization with study propensity and it has the attitude there is a possibility of the fact that Yoo weight.

Yewangamsang(藝翫鑑賞) it puts in the contents against the principal which appreciates the painting and writing and a method and the sleeve emblem law department civil official law from appreciation. From the eternity from with

HwaJeon(畫筌) is referring from drawing theory of China with sameness. It will can present the basic principle of the appreciation which is a method which sees the picture first the attitude, when appreciating, piece must pay attention, the contents regarding merely, it respects the sleeve emblem of the picture and it keeps the light of the Buddhism which comparison being detailed, it shows.

Being important even from among the rest regarding the painting and writing, the *YooyeJi*(遊藝志) volume 4th(flaming arrow which puts in recording which is detailed and this *EOonJi*(怡雲志) volume 6th *Yewangamsang*(藝翫鑑賞) the appreciation is distinguishing the interest regarding the painting and writing of Chosun postscript follower worship of the powerful cattail. Also from economics self-acknowledgement with the system composition against the painting and writing of eternity the objection which puts in the contents which is huge stand it will pay attention from point.

HwaJeon(畫筌) and *Yewangamsang*(藝翫鑑賞) it accommodates the conservative conversational tube when like that must be evaluated from the point which is system and analysis painting and writing relation recording, the tube turns a ship construction time and from around the executive of eternity Hwacheon and example of restraint wan like appreciation height.

key words: *HwaJeon*(畫筌), *Yewangamsang*(藝翫鑑賞)

I. 머리말

조선 후기 사회는 조일전쟁과 조청전쟁¹⁾이라는 양란의 후유증의 극복 논리로 지나간 대의(大義)를 정리하고 변화하는 조선사회의 새로운 방향 설정에 대한 문제와 사상적 갈등이 공존하고 있었다.

조청전쟁 때 청나라 임금 앞에서 치욕의 항복식을 치른 조선은 주자학적 명분론에 입각한 반청적(反淸的) 북벌론(北伐論)과 대명의리론(對明義理論), 조선의 문화 자존의식으로서의 조선중화의식이라는 삼위일체적 일관성을 갖는다.

조선은 대명의리론(對明義理論)을 강조하면서 존주론(尊周論)을 강화하는 장치로서 만동묘를 세우고 명이 멸망한 상황에서도 대보단(大報壇)을 설치하는 상징적인 행동을 취한다. 이는 외면적으로는 조선을 무력으로 굴복시킨 청에 대한 사대외교 관계를 취하고 정신적 문화적으로는 굴복하지 않겠다는 조선의 주체성을 드러내기 위함이었다. 이러한 전통 성리학적 명분에 입각한 존주론은 인간이 기본적으로 지켜야 될 의리로 개인의 윤리이자 국가간에도 지켜야 한다는 당시대인의 세계관 반영이었다.²⁾ 또한 명나라만을 전통 중화로 인정하여 명의 유일한 계승자인 조선이야 말로 중화라는 조선중화주의는 조선의 자기 정체성 보존 논리이다. 이러한 소중화 의식의 명분적 토대 위에 ‘진경문화’라고 하는 조선 고유의 문화를 이룰 수 있었다.

그러나 18-19세기 정조대에 오면서 조선사회는 새로운 시대의 경향으로 북학론이 서울의 경화사족의 학자들로부터 제기되기 시작한다. 청이 문화대국으로 부상하는 변화 속에서 시대의 대의(大義)인 북벌론과 존주론은 18세기 말 시대상황에서 청산해야 할

1) “1592년 일어난 조선과 일본 사이의 전쟁을 그 동안 우리나라에서는 ‘임진왜란’ 이라 불려왔고, 일본에서는 문경(文慶)의 역(役)이라 불려왔다. 임진왜란이란 전쟁이 일어난 해의 간지에 ‘왜놈이 일으킨 난리’라는 뜻을 붙인 것이고, 문경의 역은 전쟁이 일어난 당시의 일본 연호인 문록과 경장의 앞 글자를 따오고 ‘싸움을 벌였다’ 는 뜻을 붙인 것이다. 세계사적인 관점에서 보면 두 가지 명칭이 모두 보편타당성이 없어 보인다” 라고 한 이이화 선생의 관점에 따라 본인은 이이화 『한국사 이야기』에 나온 용어를 사용하였다.

2) 鄭玉子, 『조선 후기 역사의 이해』, (일지사, 1993), 144 쪽 참조.

과거의 논리가 되어 버렸다.³⁾ 청이 동아시아의 강자로 등장한 18세기에 이러한 강경책을 계속 추진한다는 것은 현실적으로 무리였다.

이들은 변화하는 시대의 현실적 요구에 부응하여 명분론에 수정을 도모하는 등 조선사회 지도이념의 재정립을 꾀하였다. 국제 문화 조류로부터 유리된 채 낙후되어 가던 조선 문화의 실상을 파악하고, 기존의 문화 자존의식과 북벌 대의론을 반성하면서 청나라의 문물을 배우자는 북학을 제기하고, 경우에 따라 서학과 서교, 즉 천주교까지 수용하면서 전통문화와 외래문화의 적극적 융합을 통하여 조선 사회와 문화의 혁신을 도모하고자 했다.⁴⁾

결국 이것은 조선 내부적으로 대명의리론을 확대하는 조치를 취함과 동시에 청에 대한 치욕은 간직하지만, 우선 국력의 비축을 통한 내실(內實)이 급선무이며 정세의 변화를 보아 설치(雪恥)를 하자는 논리를 주장하고 여기서 한 걸음을 더 나아가 청의 발전된 문물을 적극 도입하여 조선의 부국강병(富國強兵)을 이루자는 청 문물 도입론을 제기하는데, 이는 바로 이러한 정세의 변화에 맞게 조정된 조선 나름의 대응 논리였던 것이다.

이러한 상황 변화는 새로운 대청 관계의 설정을 요구하였다. 그것이 북학운동으로 가시화되었지만, 그 운동의 주체가 조선 문화의 부정을 전제로 북학하자는 것은 아니었다. 18세기 후반 조선사회가 이룩한 높은 문화를 기초로 상대적으로 선진화하고 있던 청의 기술문명을 도입하고 보완하려는 입장이었다.⁵⁾

즉, 조선의 학인(學人)에 의해 제기된 청의 문물 수용과 도입론은 일방적이고 전면적이 수용이 아니라 비판의 과정을 거친 제한적인 것⁶⁾이었고, 조선의 미비점을 보완하기 위해 수용의 필요성이 생겨났고, 이는 곧 청 문물의 수용론으로까지 이어진 7)것이라

3) 鄭玉子, 앞의 책, 70~ 80쪽 참조.

4) 유봉학, 『정조대와의 꿈』, (신구문화사, 2001), 133쪽.

5) 鄭玉子, 앞의 책, 137쪽 참조.

6) 金文植, 「18세기 후반 서울 學人의 淸學認識과 淸 文物 도입론」, 『규장각』 17, (서울대학교규장각, 1994), 참조.

7) 金文植, 앞의 논문 참조.

할 수 있겠다.

18-19세기는 조선과 청의 학문과 예술의 빈번한 교류⁸⁾가 있었던 시기였다. 이러한 빈번한 교류에 힘입어 조선에 중국서적이 대량 유입되었고 각종 화보류들이 들어왔다.

18-19세기 조선과 청의 교류에 관한 연구 중 미술교류에 관한 연구는 주로 작품과 화풍 위주로 청의 화보들이 조선에 유입되면서 당시 그림에 어떠한 영향을 주었나 하는 것과 문인사대부들의 문집에서 보이는 청에 대한 그들의 단편적인 지식이나 관점이 어떻게 나타났는가 하는 등의 피상적인 연구에 그쳤다.

그렇게 될 수밖에 없었던 이유는 그 당시 조선과 청의 화론 교류에 대한 빈약한 연구로 인해 이론적 접근이 소홀했기 때문이다. 유홍준의 『조선시대 화론에 대한 연구』⁹⁾가 있지만 조선초기와 후기까지의 작가에 대한 총평에 가까운 비평만을 하고 있어 아쉬움을 주고 있다.

그러나 이러한 한계를 극복할 수 있게 해준 서유구의 《畫筌》과 《藝翫鑑賞》은 그 구성과 내용면에 있어 체계적이고 방대하여 18-19세기 청 화론의 조선으로의 유입을 밝혀주고 당시의 조선회화에 대한 이해를 모색할 수 있게 해준다는 점에서 큰 의의를 갖는다.

이와 같은 관점의 연구는 박은순¹⁰⁾, 이성미¹¹⁾, 문선주¹²⁾의 논문이 있다. 박은순과 이성미의 논문은 학술지에 게재된 논문들로 먼저 이성미의 논문은 《畫筌》을 대상으로 하여 《畫筌》에 인용된 서적의 특징을 분석하였고, 그 내용을 분석하여 서유구의 중국 화론에 대한 관심을 살펴보았다. 그러나 이 논문은 《藝翫鑑賞》은 연구대상으로 삼지 않았기 때문에 조선 문인들이 중국의 감상 론을 어떻게 수용하였는가에 대한 분석에는

8) 조선후기 청과 회화에 관한 교류 연구

崔耕苑, 「朝鮮後期 對淸 회화교류와 淸회화양식의 수용」, 弘益大學校 大學院, 1996, 석사학위논문.

朴孝銀, 「朝鮮後期 문인들의 繪畫蒐集活動 연구」, 弘益大學校 大學院, 1999, 석사학위논문

9) 유홍준, 『조선시대 화론 연구』, (학고재, 2002).

10) 서유구의 서화감상학과 『林園經濟志』 한양대학교 제30차 학술세미나 (1999.11.9).

11) 이성미, 「林園經濟志에 나타난 徐有榘의 중국회화 및 화론에 대한 관심-조선시대 후기 회화사에 미친 중국의 영향」, 『미술사학연구』 193 (한국미술사학회, 1992.3), 33-56면.

12) 문선주, 「徐有榘의 《畫筌》과 《藝翫鑑賞》 연구」(정신문화연구원 석사논문, 2000).

미치지 못하였다.¹³⁾

박은순의 논문은 이성미의 논문에서 다루지 않았던 《藝翫鑑賞》의 부분까지 분석을 하여 「遊藝志(유예지)」의 《畫筌》과 「怡雲志(이운지)」의 《藝翫鑑賞》의 구성과의 그리고 특징을 정리하여 서유구의 서화감상학에 대한 연구를 하였다. 그러나 《畫筌》과 《藝翫鑑賞》의 구성 특징에 관한 부분이 빈약하다.

문선주의 정신문화연구원 석사학위 논문은 《畫筌》과 《藝翫鑑賞》에 대해 분석하기에 앞서 서유구라는 인물과 『林園經濟志(임원경제지)』를 저술하기까지 서유구의 학문배경을 자세하게 분석하였고, 이성미 논문에서 다루지 않았던 《藝翫鑑賞》에 대한 부분까지 확장하여 조선 문인들의 중국 감상론 수용을 밝혀주고 있다. 이렇듯 서유구의 활동과 관련한 연구는 행해지고 있지만, 서화와 관련한 부분의 연구는 활발하지 못한 편이다.

이 논문에서는 서유구의 생애, 학문관에 대해서는 선행된 연구들이 있었기에 언급하지 않겠다. 조선 후기 서유구가 저술한 『林園經濟志』중 《畫筌》과 《藝翫鑑賞》을 중심으로 당시의 서화고동이라는 문화적 흐름 속에서 서유구의 회화관에 초점을 맞추고자 한다. 나아가 조선 문인들이 중국의 감상론을 어떻게 수용 하였는지에 대한 고찰을 하고자 한다.

서유구는 서명응→서호수→서형수로 이어져 오는 경제지학 및 청조 고증학의 가학적 분위기 속에서 성장하여 18세기 후반의 多岐(다기)한 학문 경향- 의리지학 · 명물지학 · 사장지학 · 경제지학-들을 한꺼번에 수용하고 있었으며, 이러한 학문들을 종합하는 과정에서 학풍이 형성되었다.¹⁴⁾

그는 서화 및 고동감상과 수장을 중시한 예술 애호가였고, 가학으로 전수된 박학적인 학풍과 고증학풍을 토대로 새로운 취향을 선도한 지식인 이었으며, 동시에 문인 취향을 강조한 문화생활과 서화 고동에 대하여 가장 체계적인 정리를 시도한 이론가였다.¹⁵⁾

13) 문선주, 「徐有槩의 《畫筌》과 《藝翫鑑賞》 研究」(정신문화연구원 석사논문, 2000) 1면.

14) 유봉학, 『연암일과 복학사상 연구』(일지사, 1995), 196쪽 참조.

박학(博學)의 추구라는 서유구의 학문경향이 『林園經濟志』를 찬술할 수 있는 배경이 되었다. 서화고동, 감상, 수장, 제작 등 당시 필요한 이론을 중국이론서들에서 인용하여 《畫筌》과 《藝翫鑑賞》을 저술하였지만, 조선의 현실과 서유구 자신의 선별 원칙을 적용하고 있다는 점이 주목된다.

서유구의 서화 고동 감상, 수장 취미가 당시 조선 화단의 분위기 및 화풍과는 어떠한 관계가 있는지 《畫筌》과 《藝翫鑑賞》을 중심으로 특징과 당시 조선에 유입된 청화론서를 살펴보고 본 연구의 선행된 연구 관점들과 비교하여 서유구의 회화관을 정리 논의하는 것이 본 연구의 목적이다.

이를 위해 II장에서는 조선 후기 회화적 배경을 살펴보고자 한다. 조선 후기 회화적 배경에 관하여 서술하기 위해서는 19세기 화단의 분위기를 고찰 하고자한다.

III장에서는 『林園經濟志』 중 《畫筌》과 《藝翫鑑賞》을 찬술하기까지 서유구의 서화고동 감상, 수장 취미와 조선후기 화단과의 관계에 대해 고찰하고자 한다. 이를 위해 A에서는 경화세족의 서화고동 애호풍조에 대해, B에서는 조선 후기 화론에 대한 연구를 하고자 한다.

IV장에서는 앞의 장에서 연구한 것을 바탕으로 《畫筌》과 《藝翫鑑賞》의 구성과 특징을 살펴봄으로써 심층적으로 서유구의 학문관과 연결지어 살펴보겠다.

이상의 논의를 통해서 서유구의 임원경제지에 반영된 서화감상학에 관한 연구를 할 수 있을 것으로 기대된다.

15) 박은순, 「서유구의 서화감상학과 『林園經濟志』」, 한양대학교 제30차 학술세미나 (1999.11.9), 210 쪽 참조.

II. 조선 후기 회화적 배경

A. 19세기 화단의 분위기

조선 후기는 문예부흥기로 건축, 도자기, 금속공예, 불교미술 등 다방면에 걸쳐 풍요롭다. 후기¹⁶⁾ 회화를 보면 조선적이고 민족적인 정서를 지향하는 화풍들이 풍미했던 시대였다.

조선 후기 회화는 조선 초·중기의 전통을 토대로 하고 명·청대의 미술을 소화하면서 보다 뚜렷한 민족적 자아의식을 발현했다고 할 수 있다.¹⁷⁾ 영조·정조를 거쳐 오는 동안 형성 되어진 실학이 화가들의 사상과 정서에 영향을 주어 화단은 일대의 전환기를 맞이한다. 사대부 중심의 관념적 세계관이 흔들리고 그로인해 문예관 또한 사실주의 미학으로 기울었으며, 중인층이 부상하고 예술에 대한 수요가 서민층까지 확대¹⁸⁾되는 배경 아래 후기 회화는 새로운 경향이 나타난다.

새로운 경향에 대해 크게 다섯 가지로 구분지어 보자면 첫째, 남종화의 유행 둘째, 진경산수화의 대두 셋째, 풍속화의 풍미 넷째, 서양화법의 전래이다. 그리고 다섯째는 서민들 사이에서 민화가 유행했다는 점을 들 수 있다.¹⁹⁾

진경산수화와 풍속화의 발달은 조선후기 회화가 이룩한 업적 중 주목할 만하다. 이는 중국 산수화 형식에서 탈피하여 조선회화에서의 주제 의식이나 표현형식에 부합하는 사실주의 정신을 담고 있기 때문이다.

진경산수화는 이미 고려시대부터 이녕(李寧)의 <예성강도(禮成江圖)>와 <천수사남

16) 조선시대 회화사를 4기로 나누는 구분은 안휘준, 『한국회화의 이해』(시공사, 2000)에서 인용.

17) 안휘준, 『한국회화사 연구』, (시공사, 2003), 642 쪽 참조.

18) 이이화, 『한국사이야기』, 권15 『문화군주 정조의 나라 만들기』, (한길사, 2004), 317~318쪽 참조.

19) 안휘준, 『한국회화사 연구』, (시공사, 2003)를 참조하여 조선 후기 회화의 경향을 다섯 가지로 구분 지었다.

문도(天壽寺南門圖)>를 그렸다는 사실이 주지되어 있을 뿐 아니라 그 밖에도 작가는 알 수 없으나 <송도팔경도(松都八景圖)>, <진양산수도(晉陽山水圖)>, <금강산도(金剛山圖)>등이 제작되었다.²⁰⁾ 조선 초에는 <한강유람도(漢江遊覽圖)>등이 제작되었고, 중국 명의 사신들에게 보여주기 위해 금강산도가 빈번하게 그려지고 일본 사신의 요구에 따라 <삼각산도(三角山圖)>가 그려지는 경우가 있었다는 것을 문헌 사료를 통해 확인 할 수 있다.²¹⁾ 지금 전해오는 작품이 없기 때문에 진경산수화와의 관계를 확인할 수는 없지만 이러한 사실을 종합 해 볼 때 정선 이전에도 우리나라의 실경을 그리는 화풍이 존재하고 있었음을 유추해 볼 수 있다.

명 중기 이래 반 의고주의에 의한 진경주의와 명산대첩 유람 붐에 따른 기행사경도의 파급으로 勝景樂道の 要覽(요람)과 臥遊(와유)를 위한 감상물로 인식되면서 진경산수화의 전환이 이루어지기 시작했다.²²⁾그러나 기존의 전통과 18세기 초에 이르러 정선의 활약으로 본격적인 발달과 확고한 새 경향을 정립하게 되었다.

진경산수화에 이은 풍속화의 발전은 18세기 후반 19세기 초에 김홍도, 김득신, 신윤복으로 이어지며, 유교적 민본주의에 의한 政敎的(정교적) · 爲民的(위민적)인 無逸(무일)정신에 의한 전통적 기반위에 17세기 이래로 명대 말기의 패관소품과 함께 유행했던 市井僮民(시정이민)의 일상적인 세속생활상을 그리는 풍조가 파급되고, 이 시기의 새로운 시대 조류를 비롯한 서화에호 취미와 창작이념 조형의식 및 신 화법과 결부되어 새롭게 성행 발전 되었던 것으로 보인다.²³⁾

18세기 후반 풍속화가 독립된 회화 장르로 정착할 수 있었던 것은 윤두서나 조영석 등의 사대부로부터이다. 이는 신분질서의 변화 속에 민의 성장을 시사하는 것이다. 그러

20) <예성강도>에 대해서는 『高麗史』 권122, 列傳35, 方技篇, 李寧條를, <천수사남문도>에 대해서는 李仁老, 『破閑集』 卷中, 「京成東天壽寺」를, 그리고 <진양산수도>에 관해서는, 李仁老, <송경팔경도>는 중국의 <소경팔경도>에 관한 문헌으로 李齊賢, 『益齋亂藁』 권 10 pp. 10a~13b;徐居正 外, 『東文選』 권21; 「世宗實錄」 권148, 地理志, 「京畿」(『조선완조실록』 18권, pp614)등이 있다.

21) 안휘준, 『한국회화사 연구』, (시공사, 2003), 650~652 쪽 참조.

22) 홍선표, 『朝鮮時代繪畫史論』, (문예출판사, 1999), 300쪽 참조.

23) 홍선표, 『朝鮮時代繪畫史論』, (문예출판사, 1999), 308쪽 참조.

나 속화라고 불려졌듯이 풍속화는 사대부 층의 애민의식의 시각에서 비롯되었다. 또 풍속화는 조선 후기 시대상을 다른 어떤 회화의 유형보다 구체적으로 읽을 수 있는 문화 사료이다. 이는 변혁기의 생활상과 미의식의 민감한 변화가 드러나기 때문이다. 김홍도에서 신윤복으로 풍속도의 내용 및 형식의 변화는 18세기 중엽과 후반의 사회변화를 반영하고 있다.²⁴⁾

이러한 조선 후기의 풍속화도 진경산수화와 함께 19세기 조선말에 접어들면서 쇠퇴하게 된다. 김정희파의 남종화 지상주의 앞에 풍속화는 저속한 것으로 간주되었던 것으로 여겨진다.²⁵⁾

18세기에 진경산수화와 풍속화의 발달이라는 흐름으로 이어져 오던 후기 회화는 봉건사회가 해체되는 시기인 19세기로 접어들면서 남종문인화 풍이 주류를 이루었다.

남종문인화가 유행하게 된 것은 18세기이다. 새로운 것을 추구하던 당시의 사회적 분위기와 명·청대의 문화의 자극이 합쳐져서 남종화가 크게 풍미하게 된다.²⁶⁾ 그러나 그 이전에 우리나라에서 남종화가 고려시대의 전청 작이나 조선 초기의 몇 작품에서 부분적으로 수용된 흔적이 있었고, 『顧氏畫譜(고씨화보)』나 『唐詩畫譜(당시화보)』와 같은 화보 류 들이 유입되면서 남종화법 보급에 중요한 역할을 하였다. 17세기 초반부터 남종화법이 화보류를 통해 알려지기 시작했으나 실제 창작에서 크게 활용 되지는 않았던 것으로 보이는데 이것은 남종화법을 주체적으로 수용할 수 있는 전문성을 띤 문인화 층이 형성했기 때문이다. 윤두서, 조영식등이 남종화풍의 선구자로 등장 했고, 강세황, 이인상보다 한 세대 후배 화가들 사이에서 중국 원 명체의 남종문인화를 본격적으로 수용하였다.

남종화풍이 조선적 감성으로 정착되는 데는 정선에 공감하여 활발해진 기행사경이 작용하였다. 사대부 그림과 화원그림을 구분하기 위해 설정된 남종화 이념의 수용은 후기 선비 화가들 사이에서 문예 계습인식을 일깨운 반면 보수성으로 기울게 한 요인이

24) 이태호, 『조선후기 회화의 사실정신』, (학고재, 2002), 26~27쪽 참조.

25) 안휘준, 『한국회화사 연구』, (시공사, 2003), 661쪽 참조.

26) 안휘준, 앞의 책, 645쪽 참조.

되었다. 남종화풍이 창작 이념 적으로나 조형적으로 문인화가로서의 자의식을 지닌 작가들이 대두하는 숙종년간을 시작으로 18세기에 크게 유행했음은 부인 할 수 없다.

19세기에 접어들면서 강세를 보인 남종문인화 풍은 김정희 파의 형성이 그 예라고 할 수 있다. 그러나 남종문인화의 관념성 강조는 19세기 지배층이 문화적 정체성을 확인하고 유지하려는 데서 나온 것으로 볼 수 있다. 그것은 개성주의나 사의적 형식미의 새로운 사조를 제시 한 듯하나, 중국 지향의 사대주의적 양상을 띄고 있다. 18세기에 이룬 국풍의 진경산수화나 풍속화의 성과를 계승하기 보다는 중국적 사대주의를 부추기는 결과가 되었다.²⁷⁾

18세기와 비교 해 볼 때 진경산수화나 풍속화가 남종문인화에 밀려났다는 것은 봉건사회의 말기적 상황이 화가들의 참신한 감각을 일깨우지 못했다는 점이다. 김홍도 화풍이 계승되었지만 변화된 현실을 담을 수 있는 새로운 시각이나 창조성을 강구하지 못한 채 형식적 퇴조를 가져오게 됐다.

서양화법의 전래는 조선후기 화풍 변화에 새로운 요인으로 작용했다. 조선으로의 서양화법의 전래를 보면 연경에 사신으로 다녀온 사람들이나 그 사행(使行)을 동행했던 일부 지식인들이 남긴 기록을 통해 그 인상이나 지식이 조선 전달되면서 이루어졌다. 이는 연행록 혹은 연행기에 상세하게 표현 되어있다.

또한 연경을 다녀오지 않더라도 중국으로부터 수입된 서양화적이 조선으로 직접 반입되었고, 화적 이외에도 漢譯(한역)서양서들에 수록된 내용이나 삽도를 통한 가능성도 있다.²⁸⁾ 그 밖에도 천주당에서 선물로 받아오거나 서양인 화가들에게 직접 의뢰해 가져오는 등의 형태로 이루어졌다. 조선의 서양화법의 유입은 하나의 풍조를 이루었던 것으로 보인다.

이와 같이 여러 경로를 통해 서양화를 접할 수 있었던 당시의 인식은 그림의 내용에 대해서는 부정적 반응을 보였던 반면 화법에 대해서는 긍정적인 관심을 보이는 등

27) 안휘준, 『한국회화의 이해』, (시공사, 2000), 남종문인화에 관한 부분 참조.

28) 이성미, 『조선시대 그림속의 서양화법』, (대원사, 2000), 84~88쪽 참조. 홍선표, 『조선시대회화사론』, (문예출판사, 1999), 291~300쪽 참조.

이중적인 태도를 보였다.

중국을 통해 간접적으로 유입된 조선 후기 서양화법은 음영법과 원근법과 같은 시각적 이미지 재현을 위한 서양화의 기본 화법을 부분적으로 도입하여 실물감과 실제성의 증진 등과 결부된 기술적·실용적·장식적 측면에서 주로 활용²⁹⁾되었고, 직접적인 화풍에 영향을 주지는 못했다. 서유구의 《畫筌》에서는 서양화에 관한 부분이 인물과 계화 조에 소개되어 있다.

19세기 회화는 낡은 형식에 안주하려 했던 19세기 문화의 진취적이지 못한 성격의 반영으로 창작과 소비관계의 증진에도 그 내용과 형식에서 근대성과의 괴리감을 가지고 있다.

풍속화나 진경산수가 근대적 사실주의로 변모하지 못한 데는 그 회화 장르 자체가 지니는 봉건적 성격과 관계가 있으며 격동기의 사대부나 새로 부상한 향수층의 안목과 미의식이 18세기에 미치지 못했기 때문이다.³⁰⁾ 이렇듯 19세기의 회화의 동향을 살펴보면 18세기에 미치는 수준은 아니지만 어느 정도의 명맥을 유지하고 있음을 알 수 있다.

앞에서 조선 후기 화단의 흐름과 경향에 대해 살펴보았다. 조선 후기 화단에는 전대와 비교하여 몇 가지 새로운 경향들이 나타났다. 조선중기에 이미 전개 되었지만 별다른 영향을 주지 못했던 남종화과 후기에 와서 큰 유행을 하게 되었다. 한국의 산천을 소재로 실경을 통해 자연의 조화를 체득한 독창적인 진경산수화가 정립되어 어느 기간 동안 풍미되었다. 중국을 통한 서양화풍의 수용은 조선 후기 화단에 직접적인 영향을 미치지 않는 못하였지만 큰 의미를 준다고 하겠다. 또한 상류층에서 향유되던 회화가 조선 후기에 이르러 서민대중에게 퍼지고 풍미되었던 민화는 전대에는 드물었던 일로 주목할만하다. 이렇듯 19세기 화단의 동향을 보면 보수와 진보의 경향이 병존하고 있음을 알 수 있다.

19세기 까지 남종문인화 풍이 주류를 이루고 있다는 사실은 이 시기 화단의 진보적

29) 홍선표, 앞의책, 296쪽 참조.

30) 이태호, 『조선후기 회화의 사실정신』, (학고재, 2002), 31~37쪽 참조.

인 성행이 있음을 말해준다. 18세기 후반부터 북학파가 등장하고 19세기 전반에는 김정희를 필두로 하여 남종문인화풍이 성행하는 추세를 보이는 것이 이를 반증해 준다. 31) 박제가, 박지원, 김정희 까지 남종 문인화풍은 청조 문물예의 경도, 고증학풍의 추구, 서화고동학의 유행을 배경으로 애호된 화풍이었으며, 문인적인 사의성을 잘 반영한 화풍이었기 때문이다.32)

그러나 청조 문물을 수용하자는 주장과는 별도로 문예는 보수적인 측면으로 기울었다. 국풍의 진경산수화나 풍속화를 계승하기 보다는 중국적 사대주의를 낳는 결과가 되고 말았다.

또한 19세기 감상수장가와 직업화가 사이의 활동을 정리해 보면 감상 수장 가들은 북학과 고증학에 몰두하여 청나라의 새로운 양식을 선호하고 새로운 문인 취향과 문화를 추구한 인물들이다. 따라서 이들은 당대의 어떤 문인들 보다 청조 문물을 수용하는데 적극적이었다.

종합해보면 감상수장가로서 일 때와 문인화가일 때의 그들의 취하는 방식에 차이가 있다. 그림에서는 보수적인 태도로 일관하면서 그림 감상과 수장, 회화론을 품평할 때는 청대의 사조와 문인화풍을 도입하는데 적극적인 모습을 보임으로써 보수적인 경향과 진보의 경향이 병존하고 있음을 보여준다.

31) 한정희, 『한국과 중국의 회화』 (학고재, 1999), 217쪽 참조.

「조선후기 회화에 미친 중국의 영향」, 『미술사학연구』 206호 한국미술사학회, 1995.6. 참조.

32) 박은순, 「서유구와 서화감상학과 『임원경제지』」, 『한국학논집』 제34집, 2000, 참조.

Ⅲ. 서유구 회화관의 정립 배경

A. 경화세족의 서화고동 애호풍조

18-19세기 경화세족(京華世族)이라는 문화적 성격을 지닌 양반층 사이에서의 서화고동 완상 애호가 풍미 했던 점에 주목하면서 당시 조선사회의 북학사상과의 관계 속에서 이들의 문화현상을 고찰하는 것은 그 당시 경화세족의 일원이며, 북학사상의 영향하에 있던 서유구의 저술 『林園經濟志』 중 앞으로 논의하고자하는 《畫箋》과 《藝翫鑑賞》에 반영된 서유구의 회화관을 분석하는데 있어 이해를 돕기 위한 근거가 될 것으로 기대된다. 따라서 조선후기 화단과의 관계에서 경화세족의 書畫古董(서화고동) 애호풍조 문제에 대한 고찰을 하고자 한다.

경화사족 혹은 경화세족이라 칭하는 층은 18-19세기 조선사회의 경·향 분기(京·鄉分岐)³³⁾ 추세 속에 누대에 걸친 서울을 삶의 근거로 하여 조선사회를 주도해 나가는 문벌관료세력들로 조선 후기 심미적이고 탈속적인 문인문화의 파급과 더불어 회화 애호풍조가 활발해 지는 양상에 한몫을 했다.

경화세족의 형성에 사회적 역사적 배경³⁴⁾을 살펴보면 그들은 대도시 서울을 생활근거지로 하는 양반가로 청요직(淸要職)의 획득이 다른 지역 보다 높고 그 가능성이 사회적인 통념상 공인된 가문이 주류를 이룬다는 점이다. 미루어 짐작해 보건테 아마도 이들은 노론의 일파라 여겨진다.³⁵⁾

33) 경·향 분기에 관한 내용은 유봉학, 「18-19세기 燕巖派 北學思想의 研究」, 서울대박사학위논문에 자세하게 설명되어 있음.

34) 경화세족의 형성배경은 복잡하겠지만, 핵심은 역시 양반들의 권력투쟁-당쟁으로 생각된다. 당쟁은 당파의 차원에서 북인·남인·소론을 권력에서 제거 내지 약화시키고, 급기야 19세기에 접어들면 노론 일당 독재의 형태로 진행되었지만, 지역적으로는 서울을 제외한 여타 지방(호남 영남 기호)의 양반층을 차례로 권력에서 배제하는 것이었다. 경화세족은 이렇게 형성된 것이다. 강명관 『조선시대 문학예술 생성공간』, 279 쪽 주4에서 참조.

35) 그 예로 안동김씨, 풍양조씨, 반남박씨, 청송심씨, 의령남씨, 풍산홍씨, 경주김씨 등이다.

본인은 이들을 정치적인 별개의 개념이 아닌 문화적 성격의 개념으로 파악³⁶⁾하려는 입장에 따라 논의하려 한다. 이유는 이들의 생활과 문화는 경화세족이라는 범주 속에 청요직 획득이 용이하다는 조건에 한정지을 필요가 없고, 노론이외의 당파가 청요직으로의 진출 기회는 상대적으로 적었지만, 그들도 서울에 세거하며 경제적, 문화적 기반위에 양반가문을 유지 하고 있는 가문이 적지 않았기 때문이다.³⁷⁾

당시 경화세족의 문화적 열풍은 서화고동이였다. 명대 중국문인들 사이에서 크게 유행하던 서화금석 완상풍조가 만명 문인화의 과급으로 조선에 전해지게 되었고, 17세기 이후 문인사관들을 중심으로 새로운 문인문화의 일부로 자리잡게 되었다. 이러한 풍조는 18세기 전반에 더욱 성행하게 되는데, 숙종년간을 전후로 특히 안동김씨 집안과 인척, 학맥관계를 지니며, 서울 북리 일대에 세거하던 문인 및, 문사관교들에게 확산 되며, 크게 풍미되어 과열 현상을 빚기도 했다.

이 당시 안동 김씨가와 밀접한 관계를 가지며 회화의 주문과 수집, 완상에 많은 관심을 보였던 이들로는 이병연, 조영석, 이하곤, 남유용, 이정섭, 신정하, 조유수, 조귀명 등이 있고, 서화고동의 뛰어난 감식가인 동시에 최고의 수장가로 알려진 김광수 역시 이들과 친분관계가 두터웠던 것으로 보인다.³⁸⁾ 이 당시 정선 역시 안동김씨를 비롯한 경화세족의 지원 아래 대가로서의 명성을 날렸다. ³⁹⁾이처럼 미술에 대한 관심과 후원이 화가나 화단에 영향력을 미쳤다는 것은 경화세족들의 예술에 대한 관심이 자리 잡고 있었다는 것을 말해 주고 있다. 예술가와 후원에 관한 문제는 뒤에서 언급하기로 하고, 경화세족들의 생활양상에 대해 살펴보겠다.

이 때에 거대한 서적을 소장한 개인 장서자들이 출현하기 시작한다. 심상규, 조병귀, 윤치정, 서유구을 당산 대표적인 장서가로 꼽는다. 이들 역시 18-19세기의 대표적인 경화세족이다.

36) 강명관 『조선시대 문학예술 생성공간』, (소명출판사, 2002), 279쪽참조.

37) 강세황은 복인이었고, 이만수 가문은 소론.

38) 박효은 「조선후기 문인들의 회화수집활동 연구」, 1999,홍대 석사학위 논문 참조.

39) 홍선표, 『朝鮮時代 繪畫史論』중 朝鮮 後期 繪畫의 애호풍조와 鑑評活動을 중심으로 참조.

심상규의 경우 저택을 짓고 그 안에 가성각(嘉聲閣)을 두고 고금의 서화와 기석취동을 수집하여 저장 했다고 한다. 그리고 4만권의 서적을 소장한 ‘속당(續堂)’이라는 건물도 두고 있었다. 연안이씨 가문 역시 저택 안에 ‘만송루(萬松樓)’라는 서적 소장처를 두었다.

이하곤(李夏坤)은 완위각(宛委閣), 남공철(南公轍)은 서화재(書畫齋)와 고동각(古董閣)을 두었는데 이것 역시 같은 성격의 고동서화의 소장처였다. 저택의 경영은 한·두 가문의 특수한 현상이 아니라, 18세기 경화세족들 사이에 일반화된 현상이었다.⁴⁰⁾ 경화세족의 장서 취미는 서적의 단순 집적을 의미하는 것이 아니라 서화고동과 함께 그들 특유의 생활문화로 정착 시켰다.⁴¹⁾

서유구는 경화세족의 이상적인 삶의 방식을 총체적으로 다루고 있는 『임원십육지(林園十六志)』에서 장서에 대해 상당량 할애한다. 이러한 현상은 경화세족의 문화를 보여주는 일부분이지만 경화세족들과 관련한 서화고동 문화현상과 직접적인 관련이 된다고 보여진다. 소장처를 만들어 두고 서화, 골동을 수장한다는 사실 자체가 그 당시 이들 집단에서 풍미 되어졌던 사실을 뒤받침 해주는 근거가 되기 때문이다.

이러한 18세기 전반의 분위기를 타고 김광수, 강세황을 통해 박지원, 남공철, 박제가 등 18세기 후반 ‘북학파’로 전해져 서화한묵, 고동·금석취미로 이어지게 된다. 18세기 후반 19세기에 신진 세력으로 급부상한 중서층 사이에서도 이러한 양상이 널리 퍼지게 되고 가열화 되는 가운데 조선후기 서화 애호 풍조가 절정에 달한다.⁴²⁾

“남공철은 시서화를 겸비했을 뿐 아니라 아버지 남유용의 취향을 이어받아 어렸을 때부터 서화벽이 있어 名品을 파는 것을 보면 입고 있던 옷을 벗어서라도 구입했고, 선본이 있다는 소문을 들으면 반드시 찾아가서 감상” 하였다는 열의를 보였다.⁴³⁾ 또한 그

40) 강명관, 『조선시대 문학예술의 생성공간』, (소명출판, 2002), 382쪽 참조.

41) 강명관, 「조선후기 서적의 수입·유통과 藏書家의 출현, 19세기 京華世族 문화의 한 단면」, 『민족문화사연구』 9, (창작과 비평사), 1996, 참조.

42) 박효은, 「조선후기 문인들의 회화수집활동 연구」, 1999, 홍대석사학위 논문 참조.

43) 남공철 『金陵集』 권23, 「洪氏寶藏齋畫軸」“徐自少癖於書畫 見有賣名品者室 脫依求而易之 聞人家侑善本則輒往觀

는 자신의 집 건물들을 ‘書畫齋(서화재)’ ‘古董書畫閣(고동서화각)’ ‘古董閣(고동각)’ 등으로 불렀고, 題跋(제발)을 묶어 『書畫跋尾(서화발미)』를 펴냈을 정도로 심취했다.

유한준의 아들 유명준은 日記 『欽英(흠영)』을 통해 일상생활의 기록과 讀書錄(독서록), 摹畫(모화)를 했거나 소장한 서화들에 대한 기사를 상당량 남기고 있다.⁴⁴⁾ 이는 곧 회화 애호풍조가 경화세족의 일상생활에까지 침투하여 성행하고 있음을 말해 주는 것이라고 하겠다.

박지원⁴⁵⁾도 회화 애호풍조 확대에 많은 영향력을 끼친 인물로 글씨와 그림을 직접 즐겼고, 이에 대한 높은 식견을 가지고 서화고동에 대한 당시의 창작과 인식에 있어서 寫意法의 오도된 경향에 대한 수준 높은 비판의식을 보여주기도 하였다.⁴⁶⁾

박지원에 관한 기록을 살펴보면 『열하일기(熱河日記)』중에 《속재필담(粟齋筆談)》, 《고동록(古董錄)》, 《필세설(筆洗說)》의 부분이 있다. 이를 통해 박지원의 서화고동에 대한 인식을 알 수 있다.

.....대체로 서화 고동에 관하여 주장가와 감상가의 두 종류가 있는데, 감상할 줄은 모르고 고한 것 주장만 하는 자는 부유하면서 그 귀(耳)만 믿는 자이고, 감상은 잘하되 주장을 못하는 자는 빈궁하면서도 그 눈(眼)을 저버리지 않는 자이다. 우리나라에 간혹 주장가가 있으나 기껏해야 전적은 건양(建陽)의 방각본(坊刻本) 따위이고 서화는 금창(金闔)의 안본(贗本)들 뿐이다. 울피(栗皮)의 술잔이 검어졌다고 해서 마거(磨去)하고자 하며 장경(藏經)의 종이가 더러워졌다고 해서 씻어내려고 한다. 남악(濫惡)한 조제품(粗製品)을 값을 올려 놓기도 하고 진비(珍秘)로운 물건을 버리고 소유할 줄 모른다. 참으로 슬픈 일이다. 신라의 선비들은 당에 가서 국자감(國子監)에 입학하였고 고려의 자제들은 원(元)에 가서 과거에 올랐으므로 능히 안목이 트이고 흉회(胸懷)가 열리어 감상지학(鑑賞之學)이 또한 당대에 빈

44) 홍선표 『朝鮮時代 繪畫史論』중 朝鮮 後期 繪畫의 애호풍조와 鑑評活動을 중심으로 242쪽 인용과 참조.

45) 박지원은 박동량과 박미의 후손으로 남유용과는 이종형제 지간이었고, 유한준과는 친분이 있었고, 남공철 과도 교유하던 사이였다.

46) 李佑成, 「實學派의 書畫古董론- 燕巖과 楚亭에 관하여」, 홍선표 『朝鮮時代 繪畫史論』중 朝鮮 後期 繪畫의 애호풍조와 鑑評活動을 중심으로 243쪽 주 38 인용과 참조.

빈(彬彬)하였다. 그런데 본조 건국 이래 3백 년 동안 속상(俗尙)이 더욱 비야(鄙野) 해서서 해마다 북경에 내왕하는 기회가 있어도 거기서 가져오는 것이란 썩은 약재 종류가 아니면 추소한 생사(生絲)·견직물 따위뿐이다. 우(虞)·하(夏)·은(殷)·주(周)의 고기(古器)와 종(鍾)·왕(王)·고(顧)·오(吳)의 진적(眞蹟) 같은 것은 일찍 한번이라도 압록강을 건너온 적이 있었더라는 말인가.

이것은 박지원의 《필세설(筆洗說)》속의 몇 구절을 우리말로 옮긴 것으로 당시 우리나라 사람들의 문화 상태 특히 서화 고동에 대한 몰인식 상태를 개탄한 것이다.

연암은 이러한 상황 속에서도 당시 우리나라의 감상가로서 훌륭한 감식의 능력을 가진 사람들이 있었음을 천명하였다.⁴⁷⁾

북학파에서의 서화고동에 관한 풍조는 수직적 신분관계를 넘어서 수평적 인간관계를 주지하는 속에서 시문의 창작과 고동수집과 완상, 서화한목을 공유하는 풍조가 생활의 저변에 자리 잡혀 있었다. 이서구를 제외하고 이덕무, 박제가, 유득공, 성당수, 정길작, 김용행, 이한진, 성대등 대부분 서출이었다는 점이다.⁴⁸⁾

18세기에 오면서 경화세족들의 예술에 대한 인식 변화에 주목해야 한다. 서화와 고동 중에서 고동은 창조적 재생산이 불가능하기 때문에 서화에 대한 관심이 증가되고 그에 따라 서화가나 감상가에 대한 인식도 달라져 가게 되었다. 이들은 단지 수장, 감상하는 것에만 머무르지 않고 후원과 감평가로도 그 영역을 확대한다는 것이다. 회화자체를 화두로 삼을 만큼 회화는 경화세족의 관심사가 되었다. 회화와 후원자와의 관계를 보면 정선, 심사정 최북, 김홍도, 신윤복 이인문 등 유명한 화가들이 배출되었던 것이다. 정선을 도화서에 취직시키고, 후원자 역할을 맡았던 것은 안동김씨 가문이었고, 강세황은 김홍도 예술의 이해 자이자 비평가였고 성대중은 김홍도와 함께 유명했던 김은환에게 「복헌기」를 증정함으로써 자신의 회화관을 개진하였다. 경화세족은 문화적으로 이전 시기의 양반과는 다르고 동시에 지역적으로 지역 양반들과도 구별되는 독특한 문화적

47) 李佑成, 「實學派의 書畫古董論」, 『韓國의 歷史像』, (창작과비평사, 1982), 107~111쪽 참조.

48) 박효은, 앞의 논문, 112쪽, 주4가 참고.

성격을 지니고 있었다고 생각된다.⁴⁹⁾이처럼 18세기 이후 경화세족의 문화는 서울이라는 대도시를 배경으로 하는 고수준의 물질적 소비위에서 형성된 세련되고 사치스러운 문화라고 보는 바이다.

경화세족을 진원지로 하는 18-19세기 서화고동 애호풍조는 단순한 취미의 수준에 그치지 않고, 이 시기 문학·예술과도 긴밀한 관계를 유지하며, 크게 풍미 되었다. 이들은 북학을 주장했던 북학과로 서울 대도시라는 지역적 특수성으로 청 문물을 받아들이기가 용이 했다. 18세기 후반 19세기 초 청과의 접촉의 과정에서 晩明期에 유행했던 고동서화가 북경의 유리창과 용복사·용봉사 등 예술 품 시장은 우리나라 사신들이 북경에 체류하는 동안 들르면서 여기에서 고동과 서화를 구입하여 대량 유입 되었다 북경의 예술품 시장과 청대 문인 지식인과의 접촉으로 기증받은 물품은 경화 세족의 서화고동 소장에 직접적인 영향을 주었던 것으로 생각된다.

서화고동 완상의 애호풍조는 전문적으로 발전하여 감상지학을 정립하게 되었다. 이러한 시대 속에 성장한 서유구의 임원경제지 화전과 예완감상 속에 반영된 회화에 이론을 정립하는 근거가 될 수 있었을 것으로 본다.

49) 강명관, 『조선시대 문학 예술의 생성 공간』, (소명출판, 2002), 조선 후기 경화세족과 고동서화 취미를 중심으로 287쪽 참조.

B. 조선후기 화론

조선의 화론을 중국의 화론과 비교할 때 빈약하다는 것이 일반적인 견해이다. 이는 조선이 이룩한 찬란한 예술적 성과와 견주어 볼 때 그에 걸맞은 화려다운 화론이 없다는 것을 말해 준다고 하겠다.

일찍부터 중국은 화론이 정립되었다. 동진의 고개지를 시작으로 ‘기운생동(氣韻生動)’이라는 철학적 개념이 등장했고, 남제 사혁(謝赫)의 『고화품록(古畫品錄)』, 당 때 장원언의 『역대명화기(歷代名畫記)』, 북송시대에는 곽약허의 『도화견문지(圖畫見聞誌)』, 원말 동기창의 남북종화론 등 많은 이론들이 있었다.⁵⁰⁾

조선의 화론이 활발하지 못했던 이유에는 여러가지가 있겠지만 여러 분야 중에서 특히 총론 또는 원론(原論)이 별도로 전개 되지 못하였던 점을 들 수 있다. 원론이 미진했던 이유는 당시의 논화자들이 중국화론의 원론에 동의 하면서, 화명이나 화사, 감상비평을 그러한 전제 속에서 수행했기 때문이다.⁵¹⁾ 또 다른 이유는 조선화론에 대한 연구가 활발하게 이루어지지 않았다는 점이다. 그러나 조선시대 화론의 자료에 대한 발굴과 이의 해제 및 번역 작업이 이를 바탕으로 하는 화론연구가 이루어지고 있다. 이를 통해 볼 때 중국 보다는 조선의 화론이 빈약 하지만 화론이 존재 하였고, 보다 활발한 연구를 통해 보완 해야겠다.

조선 후기 회화의 사실적 경향과 화풍을 뒷받침 해주는 화론들에 대해 살펴보는 것은 후기 회화에 대한 이해를 가능케 하고, 이 시기에 회화가 가지는 사실성 이해를 돕는데 의의가 있다.

50) 고개지의 전신론, 사혁의 육법론-기운생동(氣韻生動), 골법용필(骨法用筆), 응물상형(應物象形), 수류부채(隨類賦彩), 경영위치(經營位置), 전이모사(轉移模寫)이다. 《역대명화기(歷代名畫記)》에서는 기운을 작품 자체 내에서 찾는 게 아니라 화가의 속성으로 이해했다. 그래서 닳게 그리기(형사)가 이루어지지 않아도 기운을 이룰 수 있다고 보았다. 《도화견문지(圖畫見聞誌)》에서 기운은 후천적으로 배울 수 있는 것이 아니라 화가의 천부적 기질이다. 높은 학식을 갖추면 기운이 높아지고 생동이 저절로 이루어진다. 이러한 해석은 명말 동기창에 의해 제창된 남종화 우위론의 이론적 근거를 제기해 주었다.

51) 유홍준, 『조선시대화론 연구』, (학고재, 2002), 22쪽 참고.

조선 후기의 회화관은 전 시대들의 회화관⁵²⁾의 골격이 그대로 유지되면서 전문적으로 그 가치를 추구하고 지향하는 경향을 보이게 된다.

고려 중기이래 조선말까지의 회화 창작사상을 주도하고 있는 것은 창생적(創生的) 창작론이었다. 이러한 창작은 천지자연의 근원 본체이며 생명적 본질은 신을 전이(傳移)하는 전신(傳神)을 통해 이루어진다고 생각했다.⁵³⁾

전신은 고개지(顧愷之)에 의해 인물화 창작의 핵심으로 대두되었다. 인물뿐만 아니라 사물에도 신이 있다 보고 천지만물을 곡진(曲盡)하게 표현할 수 있는 유일한 방법으로 전신을 강조한 남송의 등춘(鄧椿), 명말의 董其昌은 기운생동하는 산수화의 구현을 궁극적 가치로 중시했다.⁵⁴⁾

17세기 이래 회화 애호 풍조의 확산으로 그림을 감상하고, 감식하며, 품평하는 감평 활동의 발전된 양상 특히, 시(詩), 서(書), 화(畫)를 창작하고 향유하는 문인 취향의 유행과 대부분 작가와 수장가를 겸했던 감평가들의 활동은 이론 비평과 실제 비평에서도 두드러진 진전을 보였다. 즉, 회화와 관련된 문제가 사대부들의 보편적인 관심사로 부각되면서 이에 대한 이론적, 이념적 서술과 담론이 증가 되었다. 기존의 경향을 반성하고 비판하는 비평의식이 팽배하였다는 것을 말한다. 이러한 비평의식은 조선 후기 회화관과 창작 이념에 새로운 변화를 가져오게 했을 뿐만 아니라, 새로운 주제와 화풍 창출에 역동적으로 작용했다.

52) 고려 중기부터 문사들은 詩(書)畫一律論의 논리에 의거해 서예와 함께 그림을 기에 필적하는 등 가적(等價的)인 표현물로 인식하기 시작했다. 이들 매체와 더불어 득도와 심성도야에 유효한 방향으로 활성화시켜 나갔다. 이러한 경향이 조선 초기로 계승되어 성리학적 가치론이 강조된 상태에서 사대부들의 회화관으로 확립하게 된다. 특히 사대부들은 숭유중도(崇儒重道)의 이념에 입각하여 회화의 효용성과 기능을 규정하고 그 본질을 인식했기 때문에, 회화관은 이러한 지배원리에 예속되어 개선되었다. 도를 근본적이고 궁극적인 것으로 보는 계서적(階序的) 관점에 의한 말기론(末技論)이라든가, 인도(人道)를 나타내고 알리면서 치인(治人)과 치도(治道)를 보조하는 매개물로 보는 공리적(公利的)가치관과, 천지의 도를 체득하고 심성을 기르거나 드러내는 도구로 보는 수기적(修己的)가치관 등이 그 대표적인 예이다. : 전 시대의 회화관은 홍선표 「조선후기회화사론, 256쪽에서 참고.

53) 홍선표, 「조선후기 회화의 전신론」, 『한국학 논집』, 제27집, 2000,12, 참고.

54) 홍선표, 『조선시대회화사론』, (문예출판사, 1999), 266~267쪽 참고.

전신론은 18-19세기 조선 후기에 표현방법이 무형의 신을 유형의 형상을 통해 어떻게 나타내느냐에 따라 두 가지 경향으로 나타난다. 그 중 하나는 형사적(形似的) 전신론이고, 다른 하나는 사의적(寫意的) 전신론이다.

전자는 사물 속에 내재된 신을 그 대상물의 형체를 정확하고 자세하게 나타내 간접적으로 신을 표현하는 것이다. 후자는 대상의 형체를 무시하고 간략하게 묘사하는 것으로 창작 주체의 마음을 통해 신을 직접적으로 표현하는 것이다.

형사적 전신론은 형체를 닮게 묘사하여 대상이 지니고 있는 신을 함께 옮겨 낸다고 하는 점에서 이형사신론(以形寫神論)에 토대를 두고 있는 것이라 할 수 있다. 이는 고개지의 인물 傳神寫照(전신사조)에서 동기창의 산수 전신사조로의 확장을 한 것이라고 생각된다.⁵⁵⁾

조선 후기에 오면서 형사적 전신론은 천기론에 의한自得적(自得的) 창작태도와 현전(現前)하는 실물의 진색(眞色)을 묘사하는 사조와 밀착되어 새로운 창작 방법론으로 대두되었던 것으로 보인다.⁵⁶⁾

전신은 아주 작은 오차도 없이 실물 그대로 닮게 그려야 신을 얻을 수 있다는 형사적 관점에서 이하곤은 정선의 《해악전신첩(海岳傳神帖)》에서 다음과 같이 평하였다.

무릇 그림에서 전신은 어려워 70~80%만 형을 닮게 나타내도 고수라 할 수 있다. 정선의 금강산도들은 신의 전이도 이루어지고 형사도 모두 얻었다.⁵⁷⁾

초상화에서의 전신사조론이 진경산수화의 창작론으로 까지 확산되어 대상물의 형을 닮게 그리는데 신을 옮기는 필수 조건으로 인식되었음을 보여주고 있다.

형사적 전신론에서 형사는 그 자체가 목적이 아니라, 사물의 형체에 담긴 신을 그

55) 홍선표, 『조선시대회화사론』, (문예출판사, 1999), 267~268쪽 참고.

56) 洪善杓, 「조선후기 회화 창작론」, 218~224쪽 참조.

57) 이하곤, 『頭陀草』, 권14, 凡畫傳神則難 能得七八分形似 斯亦高手也 元伯海岳諸圖 其妙處幾乎得神其平處 又得其形似.

대로 옮겨내기 위한 수단으로 사용되었으며, 형을 닮게 모사하고자 한 것은 형이 신을 간직하고 있다고 생각했기 때문이었다.

형사적 전신은 형신을 구비하고 있는 사물의 참모습을 온전하게 그리는 사진으로 조선후기를 통해 흥기된 천기론과 자득적 창작태도에 따라 주시되었던 현전하는 실물 소개를 창생물과 같은 조화 경으로 재생산하는 창작방법으로 모색되고 전개되었던 것이다. 58)

사의적(寫意的) 전신론은 우리나라에서 조선후기 간일체⁵⁹⁾의 표현 방법론으로 개진되기 시작했다.

간일체로 전신을 구현하는 창작방법론은 형식적 모방에 따른 양식의 폐단과 실물 형상을 외면하는 풍조라 하여 형사적 전신론으로부터 비판을 받으면서도 김정희에 의해 19세기로 계승되어 크게 성행하였다. 60)

형사적 전신론이나 사의적 전신론 모두 形을 전신을 위한 도구로 사용했다는 점에서 같다고 하겠다. 그러나 형사적 전신론이 대상의 형체를 직접적으로 묘사하여 形神을 함께 온전하게 갖춘 寫眞體(사진체)를 추구했다면 사의적 전신론은 자연과의 교감이나 문인화가들의 고전적 意境(의경)을 통해 형성된 작가의 기운, 또는 생략된 형상을 통해 흥금을 표출하는 寫意體(사의체) 또는 簡逸體(간일체)로 나타났다는 점에서 구별된다.⁶¹⁾

이러한 전신론에 의한 조선후기 화론에는 남태응의 <청죽화사(廳竹畫史)>, 조귀명의 《동계집(東谿集)》, 이규상의 《일몽고(一夢稿)》, 윤두서의 《기졸(記拙)》, 권현의 《진명집(震溟集)》, 심재의 《송천필담(松泉筆譚)》, 박지원의 《연암집(燕巖集)》, 이하곤의 《두타초(頭陀草)》, 강세황의 《표암유고(豹菴遺稿)》, 이익의 《성호사설(星湖僿說)》, 조영석의 《관아재고(觀我齋稿)》, 정약용의 《여유당전서(與猶堂全書)》 등이 있다.

58) 洪善杓, 「조선후기 회화의 전신론」, 『한국학논집』, 제27집, 2000, 12, 9쪽 참조.

59) 신에 의해 체득·합일된 상태에서 생략과 함축적인 상태.

60) 洪善杓, 「조선후기 회화의 전신론」, 『한국학논집』, 제27집, 2000, 12, 11~12쪽 참조.

61) 洪善杓, 「조선후기 회화의 전신론」, 『한국학논집』, 제27집, 2000, 12, 『조선시대회화사론』, (문예출판사, 1999), 267쪽 참조.

조선 후기의 다른 화론보다 방대하고 보다 체계적인 서유구의 《畫筌》과 《藝翫鑑賞》의 화론 연구에 앞서 조선후기 화론을 언급하고자 함은 서유구의 회화관을 연구하는 본 논문의 배경이 되어 줄 것이라 생각되기 때문이다.

조선시대 화론이 중국의 화론에 비해 빈약하다는 것은 서유구의 《畫筌》과 《藝翫鑑賞》을 보았을 때 결코 빈약하다고 할 수 없겠다. 오히려 천기론과 전신론의 수용은 조선의 화론이 중국의 화론보다 적극적이었다는 인상을 주기도 한다.⁶²⁾

62) 유흥준, 앞의 책, 53쪽 참조.

IV. 《畫筌》과 《藝翫鑑賞》에 관한 분석

『林園經濟志』의 十六志 중에 第十三志 인 卷5는 「鄉禮志」를 시작으로 「遊藝志」와 「怡雲志」로 구성이 되어있다. 본 논문에서 다루고자하는 서화와 관련된 부분인 「遊藝志」 권제4의 《畫筌》과 「怡雲志」 卷제6의 《藝翫鑑賞》은 경제학자인 서유구의 서화에 대한 관심도를 보여주는 것으로 주목된다. 이는 선비의 이상적인 삶의 방식에 있어 서화의 역할이 중요했다는 것을 말해준다.

「遊藝志」는 그 제목을 『禮記』의 「少儀篇(소의편)」에 나오는 “依於德，游於藝(의어덕, 유어예)”나 『논어』의 「述而篇(술이편)」에 나오는 “依於仁，游於藝” 근거하여 지은 것이다. 藝事를 배우고 취미로 즐기는 것을 뜻하는 “游藝”에서 말하는 藝에는 禮, 樂, 射, 御, 書, 數를 포함하는 것이 보통이다.⁶³⁾ 六藝의 첫 번째 禮는 「鄉禮志(향례지)」에서, 다섯가지 藝중에서 御藝(어예)를 제외한 네 가지는 「遊藝志」에서 다루었다. 유예지 다음에 오는 「怡雲志」는 선비의 선비들의 삶을 이해하는 기본적인 사실들을 거론하고 있다.

이와 같은 체계적인 화론서를 서유구가 저술할 수 있었던 것은 당시 서화고동 완상 풍조가 경화세족을 중심으로 유행하였고, 그것을 향유하였던 서유구가 중국의 화론서들을 발췌하고 정리하면서 자신의 경험과 취향, 예술관을 반영하여 저술하였던 것으로 보는 입장이다..

63) 이성미, 「『林園經濟志』에 나타난 徐有渠의 中國繪畫 및 畫論에 대한 關心-朝鮮時代後期 繪畫史에 미친 中國의 影響」, 『미술사학연구』 193(한국미술사학회, 1992. 3), 인용.

A. 구성과 체제

《畫筌》

總論: 六法, 一筆畫, 三品, 三趣, 四病, 六要, 六長, 四必, 八格, 十二忌

位置: 畫有賓主, 畫有君臣, 畫貴章法, 論先立意以定位置, 論遠近

命題: 論有題無題, 論命題必拈己分, 論命題用筆相發

師法: 師諸名家, 論畫忌專學一家, 論學貴神會, 論師天地, 論摹臨

筆墨: 論畫無筆跡, 用筆雜述, 論書畫同法, 用墨雜述, 合論筆墨, 論筆墨相遭, 米氏用墨, 墨色入絹法

傅染: 論水墨, 論設色, 和彩法

落款: 論古畫不用款, 論畫有天生款處, 款題有助

人物: 論人物雜工, 論人物必分氣貌, 面部用筆法, 論婦人形相, 點綴法, 西洋畫

衣冠: 論衣冠異制, 論衣文

山水林木: 論山水末易摹寫, 山水鋪置, 六訣八法, 佛字廬橋點綴法, 雲烟點綴法, 論大小, 畫水法, 畫船帆法, 論畫山先郭後皴, 論畫遠山, 論山頭宣分土石, 點苔法, 論平遠景, 論金碧山水, 論畫山水必取可居品, 敗墻張絹悟畫法, 論山與樹相關振, 畫樹雜法, 論疵病, 畫松法, 寫柳法, 畫石雜法, 合論樹石, 皴法, 鈎勤法, 合論鈎皴點染, 論風雨景, 論早晚景, 論四時景

花果鳥獸: 論畫花果草木, 花卉設色法, 點花法, 寫花葉法, 合論寫意寫生, 論畫翎毛, 論畫畜獸, 論獸畜畫毛, 論龍法, 論畫馬,

界畫: 論古今界畫, 論先識古殿制度, 論界畫難工, 論泰西畫

異格: 沒骨法, 點簇畫, 螺紋指頭畫, 擊畫, 潑墨畫, 白描法, 論朽筆粉本

梅竹蘭譜-附猫墨諸法

寫竹: 總論, 胸中成竹, 位置, 畫竿, 畫節, 畫枝, 畫葉, 描墨, 承染, 設色, 籠套

寫梅: 口訣, 取象, 一丁, 二體, 三點, 四向, 五出, 五萼, 六枝, 七?, 八結, 九變,

十種, 三十六病, 畫梅標格·, 畫梅別理, 梅有四字, 寫梅總法

寫蘭: 總訣

《藝翫鑑賞》 下

名畫: 論鑑賞, 看畫法, 論古畫眞跡不傳, 論古畫絹, 論古畫色, 收畜品第, 論粉本,
論歷代畫, 裝褙法, ?法, 藏法, 護惜諸法

附 宋元以後畫幀

附 東國畫帖

《畫筌》은 총론을 시작으로 회화의 원론에 대한 언급을 하고 있다. 그런 다음 각 항목별로 나누어 제작기법에 대해 상세하게 기술하고 있다. 위치를 정하는 법, 제목을 짓는 법, 누구에게 배웠는가, 필묵, 채색방법, 낙관하는 법 등에 관하여 서술하고 있다. 그런 다음 인물화, 의관, 산수화, 화조동물화, 계화, 변칙적인 그림, 매죽란화를 화목별(畫目別)로 나누어 구체적인 작화법에 대하여 서술하는 방식을 보여주고 있다. 이러한 방식은 중국과 조선의 화론에서 일반적으로 행해지던 방식이었다. 《화전》과 《예완감상》은 조선시대의 그 어떤 화론서들 보다 구체적이고 광범위한 내용이 서유구의 30여 년간의 노력으로 화론에 관한 많은 것을 담으려 했다는 점에서 주목할 만 하다 하겠다.

《藝翫鑑賞》 중 명화에서는 그림을 보는 방법에 대해 서술하고 있다. 그림을 보는 방법, 태도, 그림의 재료, 표장법, 수장관리법을 서술한 다음 실제 감평의 예를 통해 중국과 조선의 작품을 제시하여 작품을 감상하는 방법을 서술하였다.

서유구가 《畫筌》을 구성할 때, 기본적으로 참고한 화론서가 무엇인가에 대한 견해⁶⁴⁾는 『도화견문지(圖畫見聞誌)』을 참고 했다는 것과 『개자원화전(芥子園畫傳)』을

64) 『개자원화전』을 참고했다는 견해는 한양대학교 한국학연구소 제30차 학술세미나(1999. 11. 9) 발표논문 박은순의 「서유구와 서화감상학과 『林園經濟志』」에서 《화전》이 『개자원화전』의 전체 체계와 비슷하다고 하면서 서유구가 『개자원화전』을 인용서목에는 넣지 않았지만 개념과 내용들이 『개자원화전』과 중복된다는 점을 미루어 보아 『芥子園畫傳』을 참고했다는 주장을

참고로 했다는 견해가 각각 있다. 『芥子園畫傳』⁶⁵⁾이나 『圖畫見聞誌』 둘 다 조선 후기에 많은 영향을 주었기 때문에 서유구가 참고 했을 거라고 짐작을 해 볼 수 있다. 그러나 짐작을 통해서가 아닌 객관적 문헌자료에 의한 유추를 위해 『芥子園畫傳』과 『圖畫見聞誌』의 체계를 살펴보면서 《畫筌》의 체계와 비교할 수 있다.

『芥子園畫傳』은 初集1권 「理論編」으로 靑在堂畫學淺說(청재당화학천설)과 設色各法등의 화론으로 구성 되어있다. 靑在堂畫學淺說은 六法, 六要, 六長, 三病, 十二忌. 三品, 分宗, 重品, 星家, 能變, 計數, 釋名, 用筆. 用墨, 重潤渲染, 天地位置. 破邪, 去俗의 순서로 17개의 항목으로 나누어져 있다. 이 중 용어가 조금 바뀌어 《畫筌》에서 三病은 四病, 天地位置는 位置, 用筆과 用墨은 합쳐서 筆墨으로, 重潤渲染(중윤선염)은 傳染(부염)으로 쓰이고 있지만 그 개념들은 같은 것들이다. 그리고 산수, 인물, 매죽란의 구성된 순서를 보았을 때, 《畫筌》의 구성과 유사하나, 산수, 인물, 매죽란을 배열하는 순서에서의 차이를 보인다. 또 『芥子園畫傳』은 「靑在堂畫學淺說」 후에 樹譜, 山石譜, 人物屋宇譜, 摹倣各家畫譜, 蘭譜, 竹譜, 梅譜, 菊譜, 草蟲花卉譜, 翎毛花卉譜를 쓰고, 각 화목별로 역대 유명한 화가들을 수록하고 있다. 『芥子園畫傳』은 마지막에 그림에 관한 논의인 歷代各家論畫, 各家傳神秘訣, 寫眞秘訣을 수록하고 있다.⁶⁶⁾

또한 서유구가 인용서목에서 『芥子園畫傳』을 언급하지 않은 것으로 보아 《畫筌》을 구성할 때. 기본 화론서로 사용하였을 지가 의문이라고 보는 입장⁶⁷⁾도 있다.

하였다. 『圖畫見聞誌』를 참고했다는 견해는 이성미의 「『林園經濟志』에 나타난 徐有渠의 中國繪畫 및 畫論에 대한 關心-朝鮮時代後期 繪畫史에 미친 中國의 影響」, 『미술사학연구』 193(한국미술사학회, 1992. 3) 논문에서 《화전》의 체계가 『도화견문지』의 畫目과 비교할 만 하다고 하였다.

65) 개자원화전은 18세기 전반 경에 조선에 전해졌고, 18세기 중엽에 보편적으로 인용되면서 중국 남종문인화의 개념과 기법을 전파하였다. 개자원화전은 인기가 좋은 화보로서 대부분의 화가들과 기법들이 남종문인화풍과 관련되어 있으므로 남종문인화풍을 배우는데 중요한 교과서로 여겨졌다.

66) 김명선, 「朝鮮後期 南宗文人畫에 미친 芥子園畫傳의 영향」, 이화여대대학원석사논문, 참조. 문선주, 「서유구(1764~1845)의 《畫筌》과 《藝苑鑑賞》 연구」, 한국정신문화연구원 석사학위논문 40쪽 참조.

67) 앞의 논문에서 문선주는 『개자원화전』과 『도화견문지』의 구성 체계가 《화전》과 유사하지만 둘 다 기본틀로 참고 했다고 보기 어렵다는 입장이다.

《畫筌》을 서술할 때, 서유구는 당시 조선 화단에 큰 영향을 주었던 『芥子園畫傳』의 이론적인 틀을 많은 부분 참고하고, 자신의 회화적 기준으로 화전의 항목들을 서술한 것으로 보인다.

18세기 조선에 유입된 『芥子園畫傳』은 화법의 체계적인 습득을 가능하게 한 교과서라 할 수 있다. 화보를 꾸민 자료가 吳派系 화가인 李流芳에게서 나온 것이고 편집자인 王氏 삼형제가 모두 동기창의 남북종론을 추종하던 인물들이어서 결국 화보의 전체적 내용은 오판 남종화풍을 소개, 지도하고자 하는 성격이 강하다. 그리고 대부분의 화론을 동기창의 「畫眼(화안)」에서 인용하고 있어 개자원화전의 간행 취지가 남종화론을 소개 하고 있음을 말해 주고 있다.⁶⁸⁾ 남종문인화의 개념과 기법을 전파하는데 중요한 역할을 한 『개자원화전』 속에 담긴 이론은 《화전》에서 드러나는 서유구의 회화관에서 보여지듯 서유구가 상당히 참조 했을 것이라는 견해이다.

그러나 서유구가 『芥子園畫傳』을 많이 참고하였음에도 인용서목에 넣지 않는 점이 의아한데, 이것은 정확하게 밝혀지지 않아 분명한 설명이 어렵다. 그가 많은 중국의 회화 관련 서적을 인용하고 있으면서도 당시에 유행되었던 『唐詩畫譜(당시화보)』, 『顧氏畫譜(고씨화보)』, 『十竹齋書畫譜(십죽재서보)』 등도 인용하지 않은 점으로 보아 그가 일정한 원칙을 적용한 것으로 여러 가능성을 생각하게 한다. 먼저 서유구는 문인적인 사의적 회화관을 가지고 있었기 때문에 높은 화의가 없이 그림의 기법과 도식화된 양식을 전수하는 화보는 크게 참조할 만한 자료가 아니었을 것이라는 것이다. 또 다른 해석은 『林園經濟志』가 저술된 당시 직업화가들 사이에 그림을 공부하는 서적으로 통용되면서 통속화되기 시작한 화보류들을 의도적으로 넣지 않았다는 것으로 볼 수 있겠다.⁶⁹⁾

《畫筌》을 서술할 때, 서유구는 당시 조선 화단에 큰 영향을 주었던 『芥子園畫傳』의 이론적인 틀을 많은 부분 참고 하였지만, 자신의 회화적 기준으로 《화전》의 항목들을 서술한 것은 서유구의 주관적인 선택이라는 점에서 중요하다.

『圖畫見聞誌』는 총론을 서술한 다음 각 시대별로 대표 작가들을 서술하였다. 체

68) 전연숙, 「『개자원화전』이 조선후기 화단에 미친 영향」, 홍익대 석사논문, 2004, 참조.

69) 박은순, 앞의 논문 참조.

계와 구성에 있어 방대한 《畫筌》이 『도화견문지』를 기본으로 하였다고는 보기 어렵다.⁷⁰⁾

《畫筌》의 구성만을 놓고 보았을 때 沈顥(1586~1661)의 「畫塵」과 비슷하다고 할 수 있는데, 여기에는 전대에 없었던 命題와 落款이 새롭게 첨부 되어있다. 명제와 낙관 부분은 서유구가 《畫筌》에서 참고 하였을 것으로 생각 된다.⁷¹⁾

또한, 소재목을 달아 화론을 체계적으로 구성한 것은 茅一相(모일상)의 『繪妙(회묘)』와 비교할 만하다. 중국의 문인들이 화론을 저술할 때 나름대로의 논리를 가지고 있었으나 그것을 소재목 형태로 구체화 시킨 것은 많지 않았다. 소재목이 등장한 것은 『圖畫見聞誌』에서 이지만 그 제목이 구체적이지 않았다. 그 후 소재목을 달아 화론에 관해 저술하던 전통이 이어지지 않다가 明代 茅一相의 『繪妙』에 와서 좀 더 세분화되었고 清代 沈顥의 「畫塵」에서 뚜렷하게 나타났다.⁷²⁾

서유구는 『芥子園畫傳』, 『圖畫見聞誌』, 沈顥의 「畫塵」 등의 각각의 화론서들을 참고로 하여 《畫筌》의 구성을 했다는 견해들을 언급하였다. 이는 그가 정확하게 인용 서목을 밝히고 있지 않아 오늘날 이러한 추측을 낳고 있다. 그러므로 이상으로 선행된 연구를 종합해 볼 때, 본인은 서유구가 《畫筌》을 저술할 때, 한 가지 화론서를 참고로 한 것이 아니라 당시 조선에 유입된 여러 종류의 화론서들을 참고 하여 자신의 회화관을 기준으로 《畫筌》을 구성 했다고 보는 바이다.

즉, 서유는 중국으로부터 유입된 그가 접할 수 있었던 여러 화론서들을 참고로 하여 일정한 화론서들 토대로 비슷한 부분끼리의 정리를 통해 서화작품에 대한 감상과 선별의 기준을 제시 하여 스스로의 회화적 체계를 정립하였다고 볼 수 있겠다. 그가 중국으로부터 유입된 여러 종류의 화론서들을 접하기 쉬었던 이유는 규장각에서 있었던 점으로 미루어 짐작 해 볼 수 있다.

70) 문선주, 앞의 논문 참조.

71) 앞의 논문 참조.

72) 문선주의 입장 앞의 논문 참조.

B. 《畫筌》 내용분석을 통한 서유구의 회화관

《畫筌》에서는 회화에 관한 이론적인 면, 제작방법에 관한 기법적인 문제 등을 다루고 있다.

육법을 시작으로 일필화와 화품구분의 가장 기본인 신(伸), 묘(妙), 능(能)의 삼품(三品), 천(天), 인(人), 물(物)의 삼취(三趣)와 신(伸)과 형사(形似)와의 관계, 기타 일반적으로 꼭 알아야 할 사항, 꼭 피해야 할 사항 등을 나열하고 있다.

《畫筌》의 구성에 따라 각 항목별로 내용 분석을 하여 서유구의 회화에 대한 시각에 대해 살펴보고자 한다.

1. 《畫筌》에 나타난 이론

제일 처음 서유구는 總論에서 육법 1.氣韻生動(기운생동)⁷³, 2. 骨法用筆(골법용필), 3.應物象形(응물상형), 4.隨類賦彩(수류부채), 5.經營位置(경영위치), 6.傳移模寫(전이모사)를 언급하고 있다. 이는 서화의 기초가 되는 것으로서 『고화품록(古畫品錄)』에서 인용하고 있다.

【육법】 그림에는 여섯가지 법칙이 있는데. 첫째 기운생동이 이것이고, 둘째 골법용필이 이것이고, 셋째 응물상형이 이것이며, 넷째, 수류부채가 이것이고, 다섯째 경영위치가 이것이며, 여섯째 전이모사가 이것이다.⁷⁴ -고화품록

73) 기운생동의 주체는 역사적 발전에 따라 크게 세 가지로 나눌 수 있다. 위진 에서 당말까지는 인물화가 중심이었기 때문에 작품에 묘사된 인물의 기운생동을 말한다. 즉 작품에 묘사된 인물이 얼마나 생동적이나 하는 것이다. 이것을 객관적 기운론이라 한다. 두 번째는 북송에서 명 말까지로 이 경우 기운은 산수화에 해당하는 것으로 화가 자신의 기운이 산수화에 생동하게 반영되고 있느냐 하는 것이다. 북송 광약히는 『도화견문지』 「論氣韻非師」에서 “인품이 이미 높으면 기운이 생동하지 않을 수 없고, 기운이 이미 높으면 생동이 이르지 않을 수 없다.” 라고 하였는데, 이처럼 작가의 인품과 작품의 생동을 일관화 시켜 논의하고 있다. 이것을 주관적 기운론이라 한다. 마지막으로 명 말부터 청 말까지를 예술적 기운론이라 한다.

사혁 육법의 정밀한 이론은 만고불변의 이론이다. 그러나 골범용필이하의 다섯 가지는 배울 수 있지만, 기운과 같은 것은 반드시 선천적으로 아는 것에 달려 있기 때문에 진실로 기교의 정밀함으로 얻을 수 없고, 또한 세월(의 노력)으로도 얻어질 수 없다. 마음속으로 뜻이 통하고 정신으로 깨달아, 그러함을 알지 못하면서 그러하게 된다.⁷⁵⁾-도화견문지

기운이란 배워서 얻을 수 있는 것이 아니라 타고나야 한다는 것을 인용하면서 기운의 중요성을 강조하고 있다. 즉, 문인화론의 핵심을 총론에서 부각시켜주고 있다. 서유구의 문인화론에 대한 언급은 四病에서도 나타난다.

【네 가지 병폐】 진간은 다음과 같이 말하였다. “황공망이 그림을 논하면서 가장 기피해야 할 것은 침이라고 하였다. 침이라는 것은 색이 짙고 화려하며 부드러우면서 완속한 것을 말한다. 대체로 세속적이고 진부하고 판박이처럼 된 것은 사람들이 모두 아는데, 침은 기피해야 한다는 것을 모를 뿐 아니라 또한 좋아지기까지 한다. (이것은)황공망에서부터 지적되었는데, 매우 오묘한 비결이다.”⁷⁶⁾-산정거화론

황공망은 『사산수결(寫山水訣)』에 “그림을 그리는 대요는 사(邪)·침(牝)·속(俗)·뢰(賴) 네 글자를 제거해야 한다”라고 하였는데, 여기에서는 침에 대한 의미가 설명되어 있지 않다. 침은 명대에 와서 속(俗)과 연용 하여 사용되면서 침속의 제거를 문인화에서 중요시 하였다. 명말 동기장은 “사인이 그림을 그릴 때에는 초서·예서·기자 등을 쓰는 법으로써 그려야 한다. 나무는 철사를 구부린 것처럼 산은 모래에 선을 긋는 것처럼 해서 달콤하거나 세속적인 규범을 제거해야만 사기가 된다. 그렇지 않으면 비록 법식을 엄연히 갖추었다 하더라도 직업화가의 잘못된 세계로 떨어져 다시 어떤 약으로

74) 畫有六法，一氣韻生動是也，二骨法用筆是也，三應物象形是也，四隨類傳彩是也，五經營位置是也，六傳移模寫是也。[古畫品錄] 謝赫 六法精論[案南齊謝赫著古畫品錄]。

75) 謝赫六法精論[案南齊謝赫著古畫品錄]，萬古不移，然骨法用筆以下五法可學，如其氣韻，必在生知，固不可以巧密得，復不可以氣-圖畫見聞志。

76) 陳衍云，大癡論畫，最忌曰牝。牝者濃郁而輒熟之謂。凡爲俗爲腐爲版，人皆知之，牝則不但不知忌，而且喜之。自大癡拈出，大是妙諦。[山靜居畫論]。

도 고칠 수 없다. (법식의)속박을 벗어날 수 있다면, 이는 곧 그물을 뚫고 나온 물고기가 될 것이다.” 라고 하면서 침속의 제거는 서예적 필법으로 가능하고 이것은 바로 사기(士氣)가 되는 것이라 하였다. 이후에도 문인화론에 대한 언급을 하고 있다.

【일필화】 대개 그림의 경우, 기운은 자유로운 마음에 근본하고(그림에서)정신의 장식⁷⁷⁾은 용필(用筆)에서 생기기 때문에, 용필의 어려움을 단연 알 수 있다. 그러므로 장언원은 오직 왕헌지가 일필서(一筆書)를 쓸 수 있으며, 육담미가 일필화를 그릴 수 있다고 하였다.

(이것은)한편의 문장과 하나의 사물의 형상에 한정됨 없이 (전체를) 일필로 이루어낼 수 있는 것이다. (이것은) 바로 처음부터 끝까지 필치가 주종관계를 이루면서 서로 연결되어 이j지고 (그 안에는) 기맥이 끊어지지 않는 것이다. (또한) 뜻이 붓보다 앞서 있으며, 붓이 의중과 두루 밀접하고, 그림이 다 그려져도 뜻이 존재하며, 형상이 정신에 따라 완전해지는 이유이다. 일반적으로 마음이 스스로 충족된 뒤에 정신이 한가하고 뜻이 안정된다. 정신이 한가하고 뜻이 안정되면, 생각이 다하지 않고 (끝없이 이어지며 이에 따라) 필치가 막히지 않(고 자연스럽게 이어진다 -도화견문지⁷⁸⁾)

이 문장은 장언원 『역대명화기』 「論顧陸張吳用筆」에서 다음과 같이 언급된다. “옛날 장자는 최원과 두도의 초서의 법을 배워 그것을 바탕으로 하면서 다른 한편으로 이를 변화시켜 오늘날의 초서를 완성하였다. 그 글씨의 형체와 기세가 일필(一筆)로 이루어졌다. 그것은 기맥이 이어지듯 서로 통하고 향을 바꾸어도 기세가 끊어지지 않았다. 오직 왕헌지만 그 깊은 뜻을 밝혔다. 그래서 왕헌지의 글씨에는 향의 첫 글자는 (기세가) 왕왕 앞향의 끝 글자와 연결되었다. 세상 사람들은 그것을 일필서(一筆書)라고 부른다. 그 후에 육담미가 또한 일필화(一筆畫)를 만들었는데, 그 필치가 끊임없이 변화하면

77) 神彩: 정신과 풍채로 보는 학설이 있으나(鄧白), 정신의 꾸밈 즉 정신의 외화로 보았다.

78) 【一筆書】凡畫，氣韻本乎遊心，神彩生於用筆，用筆之難，斷可識矣。故愛賓稱惟王獻之能爲一筆書，陸探微能爲一筆畫，無適一遍之文一物之像，而能一筆可就也。乃是自始及終，筆有朝揖，連綿相屬，氣脈不斷，所以意存筆先，筆周意內，畫盡意在，像應神全。夫內自足然後，神閒意定。神閒意定，則思不竭而筆不困也。[圖畫見聞志].

서 연결되었다. 그러므로 그림과 글씨의 용필은 법이 같다는 것을 알겠다.”

서유구는 入意를 중요하게 여기고 있는데 이는 位置의 항목에서 인용된 내용을 통해 드러나고 있다.

【먼저 뜻을 세우고 위치를 정하는 것을 논하다】 그림을 그리면 반드시 먼저 뜻을 세우고 위치를 정한다. 뜻이 기이하면 위치를 정하는 것이 기이하고, 뜻이 높으면 위치를 정하는 것이 높고, 뜻이 요원하면 위치를 정하는 것이 요원하고, 뜻이 깊으면 위치를 정하는 것이 깊으며, 뜻이 예스러우면 위치를 정하는 것이 예스러우며, 뜻이 보통이면 위치를 정하는 것이 보통이고, 뜻이 세속적이면 위치를 정하는 것이 세속적이다.-산정거화론⁷⁹⁾

이 내용은 그림을 그리는 사람의 뜻에 따라 그림의 성격이 정해진다는 것으로 그림은 대상에 따라 달라지는 것을 말해준다. 그림의 성격 변화를 작가의 주관을 중심으로 파악한 것이다.

【位置】 비단이 넓은지 좁은지 세로인지 가로인지를 보고 몇 대가 들어갈 것인가. 뿌리와 줄기의 방향, 가지와 잎의 원근, 줄기가 무성한 것과 시든 것, 언덕과 물 입구에 있어서는 지면의 높이와 두께를 보고 저절로 뜻을 정한 후에 스케치를 한다. 스케치 한 후에 뜻대로 되지 않았으면 붓을 잡지 말고 다시 살펴보아 스케치를 고치고, 뜻대로 되었으면 비로소 먹을 써야 법도에 후회가 없다. -竹譜詳錄⁸⁰⁾

위의 인용문은 화전의 사군자 항목에서 寫梅와 寫竹에 관한 내용이다. 서유구는 사군자에서도 그림을 그리기 전 뜻을 먼저 세워야 한다는 이론을 적용하였다. 매화를 그릴 때 뜻을 먼저 세워야 표현하는 방법과 묵을 쓰는 법이 달라진다고 보았다. 대나무를

79) 【論先立意以定位置】 凡作畫者，多究心筆墨，而於章法位置，往往忽之。不知古人邱壑生發不已，時出新意，別開生面，皆胸中先成章法位置之妙也。一如作文在立意佈局，新警乃佳。不然綴辭徒工，不過陳言而已。〔山靜居畫論〕。

80) 【位置】 須看絹幅寬窄橫豎 可容幾竿 根梢向背 枝葉遠近 或榮或枯 及土坡水口 地面高下厚薄 自意先定然後用朽子 朽下再看 得不可意 且勿着筆 再審看改朽 得可意 方始落墨 庶無後悔 -竹譜詳錄

그리기에 앞서 비단의 크기를 살펴본 후 구도와 위치를 잡아야 한다고 했다. 이는 그림을 그리기 전에 화면을 채울 구도를 생각한다는 것이다. 뜻을 세우는 것은 그림의 소재가 되는 대상물의 특징을 알고 그에 맞게 화가가 그림의 방법을 정하고 그림을 그려야 한다는 것을 말해 준다.

이와 같은 이론은 산수화에서도 나타난다. 山水林木에서 인용한 내용을 살펴보겠다.

무릇 산수를 그릴 때에는 뜻이 붓에 앞서 있어야 한다. 산은 한 길이 되고 나무는 한 자가 되며, 말은 한 치가 되고 사람은 한 푼이 되어야 한다.⁸¹⁾ 먼 곳의 사람은 눈이 없고, 먼 곳의 나무는 사지가 없다. 먼 곳의 산은 바위가 없으며 눈썹과 같이 은은하다. 먼 곳의 바다는 물결이 없으며 높이는 구름과 가지런하다. 이것이 비결이다. 산의 허리에 구름이 가득 차 있고 바위벽은 샘으로 가득 차 있다. 건물에는 나무가 가득 차 있고 길에는 사람으로 가득 차 있다. 바위는 삼면을 보아야 하며, 길을 두 갈래를 보아야 한다. 나무는 꼭대기가 보여야 하며 강은 바람결이 보여야 한다. -학화비결⁸²⁾

위의 내용은 그림 그릴 대상은 화면 안에서 서로 비례가 맞아야 하고 원근에 따른 표현 방법 등이 화가의 마음속에 먼저 있어야 한다는 내용이다. 그렇게 해야 자연의 원리에 맞는 그림을 그릴 수 있는 것이다.

화가의 사상과 감정은 용필을 지배하기 때문에 붓과 뜻의 관계는 “뜻이 붓보다 먼저 있고 그림이 다해도 뜻이 남아 있다”라는 것은 장언원의 『역대명화기』에서 고개지의 용필을 논한 것에서 그 연원을 찾을 수 있다. 즉, 화가의 뜻과 사상은 용필을 지휘하고, 붓은 주제와 사상을 표현하고 형상을 이루어 내는데 이바지하는 것이다. 그리기에 앞서 전체적인 그림이 가슴속에 있어야만 실제로 그림을 그릴 때 정신이 계속 이어지고

81) 丈, 尺, 寸, 分: 길이의 단위. 丈(=길)의 십분의 일이 尺(=자), 척의 십분의 일이 寸(=치), 촌의 십분의 일이 分(=푼)이다.

82) 【山水鋪置】 凡畫山水，意在筆先。丈山尺樹，寸馬豆人。遠人無目，遠樹無枝。遠山無皴，隱隱似眉。遠水無波，高與雲齊，此其訣也。山腰雲塞，石壁泉塞，樓臺樹塞，道路人塞。石看三面，路看兩蹊。水看頂瀾，水看岸基。此其法也。 [學畫秘訣].

단숨에 그려 “신기를 완전하게 할 수 있다.” 이에 반해 붓을 잡고 생각해가면서 그려나 가면 “신기를 완전하게 하는 데” 영향이 있어 예술적인 효과를 버리게 된다. 중국화는 재료가 가지는 특성 때문에 잘못 그리면 지우고 다시 그릴 수 있는 유화와는 다르다. 중국화는 서예가 그러하듯이 용필에 틀림이 없어야 하니, 일반적으로 다시 고칠 수 있는 여지가 없기 때문에 반드시 뜻이 붓보다 먼저 있어야 한다. 83) 이러한 사상이 원대 李衍의 『竹譜詳錄』, 청대 『山靜居畫論』에 까지 이어졌다. 84)

筆墨에서 서유구는 【論書畫同法】 항목에서 서화용필동법(書畫用筆同法)론을 인용하고 있다.

【“그림과 글씨는 법을 같이 한다”를 논한다】 필에는 중봉⁸⁵⁾과 측봉⁸⁶⁾이 상이한 사용이 있고, 또한 의식적인 것과 무의식적인 것이 상호 완성함이 있다. (붓의 사용이) 들고 꺾고⁸⁷⁾ 흘러가는 것은 물고기가 파도를 헤엄쳐 달리는 것 같고, 점이 머물고 쉬이고 떨어져 나가는 것은 매가 꽃을 치고 날아가는 것과 같다. 불(拂)⁸⁸⁾은 기우러진 큰 배의 반쪽 모습이 되고, 책(磔)⁸⁹⁾의 필치가 되며 탁(啄)⁹⁰⁾의 필치는 그림자를 소원하게 하고, 책(策)⁹¹⁾의 필치는 매번 기세를 움직이게 한다. 바위가 둥근 것은 안쪽으로 누른 노(弩)⁹²⁾와 같으며,

83) 갈로 저 ·강관식 역, 『중국회화이론사』, (미진사,1993), 149~150쪽 참고.

84) 문선주, 「徐有槩의 《畫筌》과 《藝苑鑑賞》 연구」, (정신문화연구원 석사논문, 2000), 참고.

85) 붓을 움직일 때 붓끝이 항상 점과 획 안에 있어 조금도 옆으로 기우러짐이 없다. 그어진 선은 원만하고 고르며 유창하다.

86) 붓을 사용할 때 붓이 앞방향이나 왼쪽으로 기우러져 붓끝이 자연스럽게 노출되는데 露鋒이라고도 한다. 그어진 선은 비교적 네모지고 둔하며 엄숙한데, 변화가 많은 飛白 효과를 쉽게 표현할 수 있다.

87) 轉折: 필법의 종류 중 姜夔 『속서보』에 “轉折”이라는 것은 방원의 법이다. 折은 (행필이) 약간 머물려고 하는 것인데, 머물면 힘이 있다. 轉 은 (행필이) 정체를 하지 않으려 하는 것인데, 정체를 하면 힘차지 못한다. 라고 하였다.

88) 붓끝을 사용하면서 매우 빨리 왼쪽으로 스쳐 지나가는 것. 서예에서 撇의 필획이다.

89) 책(磔)은 영자팔법 중 하나로서, 살을 가르는 듯한 우측 아래 획을 말한다.

90) 탁(啄)은 영자팔법 중 하나로서, 우측의 위 짧은 빼침을 말한다.

91) 책(策)은 영자팔법 중 하나로서, 좌측 위에서 위로 향해 기우러진 획을 말한다.

모래에 그어진 곧은 선은 평평하게 펼쳐진 륵(勒)⁹³⁾과 같다. 그러므로 점과 획이 얇고 진실 하니, 화법은 원래 서법과 통한다. (또한)정신이 초월적이고 뛰어나니, 그림의 마음은 다시 문학의 마음과 합치한다. - 笄氏畫筌⁹⁴⁾

청대 笄中光의 『笄氏畫筌』을 인용하여 書法(拂, 磔, 啄, 弩, 勒)과 그림의 표현법이 같다는 것을 비유하면서 이론의 근거로 삼고 있다. 이는 그림의 용필법과 서로 상응함을 설명하려 한 것이다.

서화용필동법(書畫用筆同法)론⁹⁵⁾은 중국회화의 형식미를 형성한 요소 중 하나로 당의 장언원의 『역대명화기』에 그 개념이 등장하기 시작한다. 고개지(顧愷之), 육탐미(陸探微), 장승요(張僧繇), 오도자(吳道子)의 용필에 대해 논하면서 글씨와 그림은 용필상 긴밀한 관계가 있음을 언급하였다. 송대의 곽희도 장언원과 비슷한 생각을 가지고 있었다. 회화의 용필은 “가까이 서예에서 취할 수”⁹⁶⁾있다고 생각했다. 이는 원대의 조맹부에 의해 계승되었다.

글씨와 그림의 용필법이 같다는 것에 대해 장언원은 인물화를 통해, 곽희는 산수화로, 조맹부는 죽석(竹石), 화훼(花卉)로 까지 확장시켜 논증하였다. 즉, 서화용필동법론은 시대별로 발전하였다.

조맹부가 본 가구사(柯九思)의 서화용필동법론에 대한 부분으로 가구사와 조맹건(趙孟堅)의 경험을 종합하여 제시한 것이다.

92) 노(弩)는 영자팔법 중 하나로서, 가운데 곧은 획을 말한다.

93) 륵(勒)은 영자팔법 중 하나로서, 윗부분의 수평으로 그려진 획을 말한다.

94) 【論書畫同法】 筆有中峯側峯之異用, 更有著意無意之相成. 轉折流行, 鱗游波駛, 點次錯落, 隼擊花飛. 拂爲斜瓜之分形, 磔作偃坡之折筆, 啄毫能令影疎¹⁾, 策穎每教勢動. 石圓似弩之內軾, 沙直似勒之平施. 故點畫清真, 畫法原通於書法, 風神超逸, 繪心復合於文心.[笄氏畫筌].

95) 徐復觀에 따르면 당 중기 이후에 수묵화가 성립하면서 글씨와 그림 사이는 밀접해지기 시작했고, 그것이 1천여 년 동안 많은 사람들이 글씨와 그림의 예술 성격상의 관련을 역사 발생상의 관련으로 오해 도록 하였다고 하였다. 단지 用筆法에 있어서 書畫用筆同法이라고 주장하였다.(徐復觀 著 『중국예술정신』, 동문선, 1990, 177~180쪽 참고). 반면 葛路는 원래는 同體였는데, 쓰임에 따라 나뉘었다고 하였다. (葛路 著 · 姜寬植 譯, 『中國繪畫理論史』, (미진사, 1990), 310~320쪽 참고.

96) 郭熙 · 郭思, 『林泉高致, 「畫訣」. 近取諸書法 [正與此類也].

가구사는 대나무를 잘 그리는데 일찍이 스스로 말하기를 “줄기를 그리는 데는 전서법을 쓰고 가지를 그리는 데는 초서법을 쓰며 잎사귀를 그리는 데는 팔분(八分)법을 쓰거나 또는 노공(안진경)의 별필법(撇筆法)을 쓰고, 나무와 돌은 금차고(金釵股)와 옥루흔(屋漏痕)의 유의(遺意)를 쓴다.”고 하였다.⁹⁷⁾

조맹부의 서화용필동법론은 문인화가 송대 이후 원대까지 발전하면서 죽석(竹石)이나 화훼(花卉)를 표현하는데 있어서 이루어진 필묵 기법에 대한 전체가 아니라 부분적인 개괄을 말한다.⁹⁸⁾ 서화용필동법론은 이후에도 계속 이어지며 회화작품을 평가 하는 기준이 되었다. 이를 서유구가 《화전》을 통해 보여주고 있다.

서유구는 《화전》의 여러 항목에서 옛 사람의 화법을 스승으로 삼아 그려야 함을 인용하면서 고의(古意)를 강조하고 있다. 이는 사법(師法)에서 본 받아야 할 작가와 표현법을 보여주었다.

【여러 명가의 법을 배운다】 (나는) 평원⁹⁹⁾ 산수를 그리는 데에는 조영양의 법을 배웠고, 중산첩장(重山疊嶂)을 그릴 때에는 강상을 배웠다. 준법은 동원의 마피준¹⁰⁰⁾과 <소상도>¹⁰¹⁾의 점자준을 사용하였다. 나무는 동원과 조맹부 두 화가의 법을 사용했고, 바위는

97) 갈로 著 · 강관식 譯, 『中國繪畫理論史』, (미진사, 1993), 314 주 65 재인용.

98) 앞의 책, 314쪽 참고.

99) 平遠: 산수화에서의 시점의 한 방식. 약간 높은 곳에서 먼 곳을 비스듬히 내려다보는 것, 곽희의 『임천고지』에는 평원을 “산 위에서 산 아래를 내려다보는 것”이라 하였다.

100) 癩皮皴: 준법의 한 가지로 피마준(皮癩皴)이라고도 한다. 삼의 울이 흐트러지듯이 경쾌하게 운 필하며 다소 거친 느낌을 준다. 대체로 토산(土山)을 묘사할 때 많이 쓰이며, 오대의 동원(董源)으로부터 비롯되었다. 그 후 원말의 황공망에 의해 완벽하게 정리되어 남종화의 화결(畫訣)로 받아들여졌다.

101) 瀟湘圖: 중국의 호남성(湖南省) 동정호(洞庭湖)의 남쪽에 있는 소수(瀟水)와 상수(湘水)가 합류하는 주변을 소상(瀟湘)이라 하는데, 옛날부터 뛰어난 경치로 인해 시인과 묵객들이 이 곳을 끊임 없이 찾아들었다. 이 주변의 뛰어난 자연 경관을 주제로 그림이 많이 그려지게 되었는데, 이를 <소상도>라 한다. 북송 이성(李成)화파의 문인화가 송적(宋迪)이 가우(嘉祐) 8년(1063) 이 곳을 방문하여 그림을 그린 이후 산수화의 주제가 되었다는 설과 송적 이후 11세기 말에서 12세기 초에 나타난 회화 제제였다고 하는 두 설이 있다. 어슴푸레한 안개와 더불어 펼쳐지는 소상의 자연

대이장군¹⁰²의 <추강대도도> 및 광충서의 설경 그림(에서의 방법)을 사용했다. 이성의 화법에는 소폭의 수묵과 착색청록¹⁰³이 있는데 그것을 모두 본받아야 한다. 크게 이루어진 것을 모아서 그것이 스스로 기축(機軸 창의력이나 기량 역량)에서 나타난다.¹⁰⁴ (이렇게 하기를) 사오년 더 하게 되면 문정명, 십주 두 사람은 우리 오(吳)지방에서 독보일 수 없을 것이다.-莫氏畫說¹⁰⁵)

위 글에서 서유구는 평원산수, 중산첩장, 준법, 바위를 그릴 때, 본보기로 삼아야 할 작가와 그림을 설명하고 있다. 이것은 그림을 배울 때 옛 사람의 그림을 모방하는 것을 기본으로 해야 한다는 것을 말해 준다.

서유구는 옛 사람을 배우는 것을 기본으로 그림을 배우기도 하지만 한 화가만을 배우는 것을 기피하고 여러 화법을 사용해야 한다는 것을 『임천고치』와 『화주』에 나오는 부분을 통해 보여 주고 있다.

【그림은 오로지 한 화가를 배우는 것을 기피해야 함을 논한다】 사람이 그림을 배우는

을 여덟 개의 주제로 나누어 그린 것을 특히 <소상팔경도>라고 한다.

102) 이사훈(李思訓, 653~718): 당대의 화가. 왕유가 북종화의 시조인 것에 대하여 북종화의 시조라 한다. 그가 지낸 관직으로 인해 대이장군(大李將軍)이라 칭하며, 다들 이소도를 소이장군이라 한다.

103) 여러 가지 색으로 채색된 산수화를 일컫는 말로 먼 산은 군청 계열로 앞쪽의 주산은 녹색계열로 채색하는 것이 일반적이다. 산정이나 산 주름이 있는 능선에는 녹색 위에 다시 군청을 덧칠하는 일이 많다. 금니(金泥)를 함께 사용하는 경우도 있어 금벽산수(金碧山水)라고도 불린다. 이사훈과 이소도(李昭道) 부자에 의해서 양식적으로 완성되었다.

104) 集其大成, 自出機軸: 여러 화가의 화법을 모아 통일시켜 완성한다는 의미. 『孟子』 「萬章」 下에 “공자를 세 성인의 일을 집대성한 사람이라고 하니 집대성이라고 하는 것은 금으로 소리를 퍼뜨리고 옥으로 펼쳐내어 그 조화를 이루는 것이다. 孟子之謂集大成, 集大成者, 金聲而玉珞之也” 라는 구절이 있으며, 機軸은 기관 또는 바퀴의 축으로 물건의 가장 긴요하고 핵심적인 곳을 가리킨다. 따라서 이 곳에서 창의력을 발휘하는 내면적인 핵심 즉 창의적인 예술창작을 가능케 하는 근원적인 힘을 발휘하게 하는 것을 의미한다.

105) 【師諸名家】 畫平遠師趙大年, 重山疊嶂, 師江貫道. 皴法用董源麻皮皴及瀟湘圖點子皴. 樹用北苑子昂二家法. 石用大李將軍秋江待渡圖及郭忠恕雪景. 李成畫法有小幀水墨及著色青綠, 俱宜宗之. 集其大成, 自出機軸. [莫氏畫說].

것은 글씨를 배우는 것과 다르지 않다. 지금 중요 왕희지, 우세남¹⁰⁶, 유공권(의 서법)을 취해서 오랫동안 익히면 반드시 그 비슷한 경지에 들어갈 것이다. 뛰어난 사람이나 명석한 선비의 경우에는 한 대가에 국한하지 않고 반드시 (여러 대가들의 장점을) 아울러 받아들이 함께 운용하고, 넓게 의논하고 따져서 내가 스스로 일가를 이루도록 한 뒤에 얻었다고 생각한다. 지금 제나라와 오나라 땅의 선비는 오직 이성(의 화법)을 임모한다. 자기의 학문을 하나로 하여도 오히려 답습이라고 생각하는데, 하물며 제나라 노라라 관서 섬서 지역은 땅의 크기가 수 천리 되는데 곳곳마다 사람들이 그것을 (한결같이) 해서 되겠느냐 하나만 오로지 배우는 것은 옛날부터 병폐로 여겼다.(이것은 한사람을) 바로 “하나의 음울에서 나와 듣기 좋아할 수 없다.”는 것이다. (이러한 사람을) 잘 듣지 못하는 사람이라고 비난할 수 없는 것은 거의 진부한 자취에서 나왔기 때문이다. 사람의 귀와 눈이 새로운 것을 좋아하고 옛것을 싫어하는 것은 천하의 똑같은 감정이다. 그러므로 나는 뛰어난 사람이나 명석한 선비가 한 대가에 국한하지 않는 것은 이 때문이라고 생각한다.-임친고치¹⁰⁷)

오로지 한 대가한 임모한다면 (그 사람과) 더불어 그림을 노할 수 없고, 오로지 한 화가만 좋아한다면 (그 사람과) 더불어 감상하는 법을 논할 수 없다. -화주¹⁰⁸)

위에서 인용한 글을 보면 지역에 따라 임모하는 대상이 되는 화가들이 있지만 한 화가의 한 가지 화법만을 임모(臨慕)하는 것은 답습하는 것 밖에 되지 않으므로 여러 화법을 익혀야 한다는 것을 말하는 것으로 그 중요성을 드러내고 있다. 이는 임모할 때의 자세를 말해 주고 있다.

106) 우세남(虞世南:558~638) 당대의 서예가. 자가 백시(伯施)이고 월주(越州) 여조(余兆, 지금 절강성) 사람이다. 고금의 학문을 널리 익혔는데, 당 태종은 그 다섯가지 뛰어난 재주를 덕행(德行)·충직(忠直)·문사(文詞)·서한(書翰)·박학(博學) 이라고 일컬었다. 서예에서는 지영(智永)의 법도를 받아 왕희지가 전통을 계승하였다. 구양순(歐陽詢)·저수량(褚遂良)·설직(薛稷)등과 함께 당초기의 4대 서예가라 한다.

107) 【論畫忌專學一家人之學畫】，無異學書。今取鍾王虞柳，久必入其。至於大人達士，不局於一家，必兼收并攬，廣議遠()，以使我自成一家，然後爲得。今齊魯之士，惟摹營邱，關陝之士，惟摹范寬。一己之學，猶爲蹈襲，況齊魯關陝，幅圓數千里，州州縣縣，人人作之哉。專門之學，自古爲病，正謂出于一律。而不肯聽者，不可罪不聽()，()由()跡。人之耳目，喜新厭故，天下之同情也。故予以爲大人達士不局於一家者此也。[林泉高致].

108) 專摹一家，不可與論畫，專好一家，不可與論鑑畫。[畫塵].

【임모를 논한다】 고화를 임모할 때 먼저 고인의 정신과 생명을 얻은 곳을 깨달아서 음미하고 사색하여, 마음에 얻은 것이 있으면 붓을 대어 임모한다. 여러 번 임모하다보면, 곧 임모할 때마다 (발견이 있어서) 관점을 수정하는 효력을 보게 된다. 만약 한갓 비슷하게만 하면 화책을 덮고 잊어 버려야 하는데 하루 종일 모방하여도 고인과 완전히 서로 관련됨이 없기 때문이다. - 산정거논화¹⁰⁹)

고인을 모방할 때 처음에는 오직 비슷하지 못할까 걱정하다가 시간이 지나면 오직 너무 비슷해질까 걱정한다. 비슷하지 않으면 (고인의) 화법을 다하지 못한 것이고 너무 비슷하면 나의 법을 구사하지 못한 것이다. 법과 내가 서로 잊고 (작품양식이) 평담하고 자연스러운 것 (이것이) 이른바 (목적을 얻었으면) 방법을 물리친다는 것¹¹⁰)으로, 비로소 (화법의) 지극한 이치를 다한 것이다. - 산정거논화¹¹¹)

이것은 임모할 때 고인을 같게 그리되 그 정신을 닮게 그려야 한다는 것을 말하고 있다. 그리고 고인을 모방할 때는 자신의 법에 맞게 倣해야 한다는 것을 나타낸 것이다. 또한 임모를 하여 고인의 기법을 익혔으면 그 과정은 불필요한 것이라는 것도 말하고 있다.

그 밖에도 서유구는 고인(古人)들의 자신의 화법을 어떻게 완성해 갔는지에 대해 『畫塵』의 인용을 통해 직접 관찰하면서 자연을 스승으로 삼았다는 내용도 담고 있다.

지금까지 《畫筌》각 항목별에서 나타나는 서유구의 회화이론은 크게 세 가지 정도로 볼 수 있다. 첫 번째는 그림을 그리기 전에 뜻을 세워야한다는 立意論이고, 두 번째는 書畫用筆同法論이며, 세 번째는 고인의 화법을 스승으로 삼는 고의(古意)론 또는 복고(復古)이다.

109) 臨摹古畫，先須會得古人精神命脈處，玩味思索，心有所得，落筆摹之。摹之再回，便見逐次改觀之效，若徒以彷彿爲之，則掩卷輒忘，雖終日摹仿，與古人全無相涉。[山靜居畫論].

110) 擯落筌蹄：『장자』에 나오는 고사. 筌은 물고기를 잡는 통발, 蹄는 토끼는 잡는 올무. 통발과 올무를 사용하여 물고기와 토끼를 잡으면 통발과 올무는 잊어 버려야 한다. 방편은 방편일 뿐 목적이 될 수 없음을 말하는 것이다. 고화를 임모하는 것은 전통적인 기법을 배우는 것이다. 기법을 익혔으면 임모의 과정을 불필요한 것이다.

111) 摹仿古人，始乃惟恐不似，既乃惟恐太似，不似則未盡其法，太似則不爲我法，法我相忘，平淡天然，所謂擯落筌蹄，方窮至理。[山靜居畫論].

이와같은 세 가지 이론 모두 전통 문인화의 대표적인 이론이다. 앞서서도 언급했듯이 서화용필동법론은 당대 장언원의 『역대명화기(歷代名畫記)』를 시작으로 청대에 까지 이어져 오는 전통적인 문인화론이고 고의 즉 복고주의를 중요시 하는 것도 송대부터 있었던 문인화의 중심적인 경향이라 할 수 있다. 복고적인 경향은 문학과 서예 이 두 분야에서 회화에 앞서 일어났고 사회전체적 분위기로 그 영향이 회화에 끼치게 되었다.¹¹²⁾ 이러한 점으로 보아 서유구는 문인화에 대한 개념을 가지고 문인화에 대한 큰 관심으로 이러한 근거에 의해 중국의 화론서들을 발췌하여 인용하였던 것이다.

112) 한정희, 「중국회화사에서 복고주의」, 『미술사학』 V, 미술사학연구회, 1993 참고.

2. 제작방법의 측면

서유구는 《畫筌》에서 구체적인 표현법과 제작기법등에 대한 방법을 많은 인용을 통해 보여주고 있다. 필묵을 사용하는 법, 용필에 대한 여러 가지 기술, 용묵에 대한 여러 가지 기술, 먹색이 비단에 스며들어가는 법등이 포함되어 있다.

용필과 용묵법, 채색하는 법으로 나누어 살펴보겠다.

a. 용필과 용묵법

서유구는 필묵의 향에서 용필과 용묵법에 관하여 여러 가지를 인용문을 통해 보여 주고 있다. 먼저 그림을 잘 그리는 사람의 붓을 쓰는 방법을 인용하고 있다. 그림을 잘 그리는 사람은 필봉을 숨길 수 있기 때문에 화면에 붓의 흔적이 남지 않는다고 하였다. 이는 아래의 인용문을 통해 드러난다.

【그림에는 붓자국이 없음을 논한다】 그림에는 붓자국이 없다고 하는 것은 먹이 흐리고 모호해서 분명하게 알아볼 수 없는 것을 말하는 것이 아니다. 이것은 바로 글씨 잘 쓰는 사람이 장봉을 해서 송곳으로 모래에 선을 긋고¹¹³⁾ 도장을 진흙에 찍는 것¹¹⁴⁾ 같이 하는 것이다. 글씨의 장봉¹¹⁵⁾은 붓을 잡아 침착하면서도 통쾌하게 하는데¹¹⁶⁾달려있다. 사람이

113) 錐畫沙 : 송곳으로 모래에 선을 긋는 것. 필선을 강하게 하여 붓끝을 감추는 것, 안진경의 『장장사십이의필법기(張長史十二意筆法記)』에 “저수량이 ‘용필은 반드시 진흙에 도장을 찍고 모래에 긋는 것과 같아야 한다. 고 하였다.”는 것이 있다. 錐畫沙의 畫는 ‘획’으로 읽는다.

114) 印印泥 : 도장을 진흙에 찍는 것으로 앞의 추획사(錐畫沙)와 대를 이루는 말이다.

115) 藏鋒: 글씨를 쓸 때 붓끝을 필획 가운데 숨겨 시작할 때와 정지할 때 뾰족한 붓끝이 밖으로 나오지 않는 것을 가리킨다. “은봉(隱鋒)” 또는 “무봉(無鋒)”이라고도 한다. 장봉으로 쓰는 필획은 기세가 안으로 함축되어 힘 있고 침착하며, 무기력한 병폐가 없어 혼후하고 원만하고 윤택한 느낌을 준다.

116) 沈着痛快 : 침착은 가라앉아 안정된 모양. 통쾌는 심정이 느긋하고 거리낌이 없는 모양. 王僧의 『古來能書人名』에 “오나라 사람이다. 황상은 초서를 잘하는데 세상 사람들은 (그의 글씨가) 침

글씨를 잘 써서 붓 잡는 법을 알 수 있다면 유명한 그림에 붓자국이 없다는 말을 이해할 수 있을 것이다. 그러므로 옛 사람으로서 왕헌지(344~386)와 같이 그리고 오늘날 사람으로서는 미불, 조맹부와 같이 글씨를 잘 쓰면 필시 그림을 잘 그릴 수 있고, 그림을 잘 하면 반드시 글씨를 잘 쓸 수 있는데 이것(그림과 글씨)은 실제로는 같은 일이기 때문이다.¹¹⁷⁾- 동천청록¹¹⁸⁾

서유구는 붓을 쓰는 방법과 먹을 쓰는 방법에 관한 여러 가지 법에 대해서도 보여 주고 있다.

【용필에 대한 여러 가지 기술】 시원스럽게 붓을 사용하는 법은 (붓을 끌로) 도려 파듯, (풀을) 자르듯, 누르듯, 꺾듯 하는 데 있다. 큰 붓으로 그린 것이나 작은 붓으로 그린 것이나 그림은 모두 이와 같은데, 세상에는 (붓을) “거칠게 사용한다”고 한다. 그러나 하나는 시원스러움이고 다른 하나는 세속적인 기운임을 분별해야 한다 - 산정거화론¹¹⁹⁾

【용필에 대한 여러 가지 기술】 기운과 격식은 기이하고 필법은 바르게 해야 한다. 기운 및 격식과 필법이 모두 바르게 되면 쉽게 평평하고 판박이처럼 되고, 기운 및 격식과 필법이 모두 기이하면 험준하고 거칠게 되기 쉽다. 앞 시대 사람이 “파격적이고 기이한 데에서 이치를 살피고, 거칠고 치졸한 데에서 필치를 살핀다”는 말이 있게 된 이유이다.¹²⁰⁾-산정거화론

착하고 통쾌하다고 한다.”에서 처음으로 나온다. 후에는 시문 등의 평에도 사용되고 있다.

117) 其實一事 : 글씨와 그림을 실제로 같은 일이다. 이것은 일반적으로 서화동원론(書畫同源論)과 서화용필론(書畫用筆論)을 가리킨다.

118) 【論畫無筆跡】 畫無筆跡，非謂其墨淡模糊而無分曉也。正如善書者藏筆鋒，如錐畫沙印泥耳。書之藏鋒在乎執筆沈著痛快，人能知善書執筆之法，則能知名畫無筆跡之說。故古人如王大令，今人如米元章，善書必能畫，善畫必能書，實一事耳。[洞天清錄].

119) 【用筆雜述】 運筆簫洒，法在挑剔頓挫，大筆細筆，畫皆如此，俗謂之鬆動。然須辨得一種是簫洒，一種是習氣。[山靜居畫論]

120) 氣格要奇，筆法須正。氣格筆法皆正，則易入平版。氣格筆法皆奇，則易入險惡。前人所以有狂怪求理，鹵莽求筆之謂。[同上].

위의 글은 붓을 쓰는 여러 가지 기술에 관한 것으로 그림의 격식과 필법과의 관계는 서로 조화를 이루어야 함을 지적하고 있는 것이라 하겠다.

【용묵에 대한 여러 가지 기술】 용묵은 다른 것이 아니라 오직 맑고 깨끗함에 달려있다. 맑고 깨끗하면 스스로 활발할 수 있으며, 필의 고고하고 오묘함에 관련되는 것은 그 사람에게 달려 있다. 강기는 “인품이 높지 않으면 글씨 쓸 때 법이 없다.”고 말하였다. - 산정거화론¹²¹⁾

그림을 그릴 때 (먹은) 담백한 것에서 짙은 것에 이르면서 점차적으로(농도)를 첨가하는데, (이것이) 진실로 일반적인 방식이다.¹²²⁾ 그러나 옛날 사람 그림에는 그림을 시작할 때부터 짙은 것을 따르거나 옅은 것을 따르거나 해서 완성하는 것이 있고, 전체 그림에 담묵을 사용하지만 나무 끝과 언덕 기슭에 갑자기 초묵¹²³⁾으로 된 여러 필치로 그린 것이 있는데, (이러한 것에서) 색다른 정신을 느낀다. - 산정거화론¹²⁴⁾

먹을 사용하는 경우, 짙은 먹은 혼탁하고 둔하게 해선 안 되고, 옅은 먹은 모호하게 해선 안 되고, 젖은 먹은 흐리고 혼탁하게 해선 안 되고, 마른 먹은 걸끄럽게 막히게 해선 안 된다. 정신이 허와 실¹²⁵⁾ 모두에 이르도록 해야 한다. - 산정거화론¹²⁶⁾

화가는 용필을 어렵게 생각하는데, 용묵이 더욱 어렵다는 것을 모른다. 이성의 나무 그리는 법에는 먹을 짙고 두텁게 스며들게 하여 모습이 깎아놓은 철과 같은 경우가 많고, 소

121) 【用墨雜述】用墨無他，惟在潔淨，潔淨自能活潑，¹⁾筆高妙，存乎其人。姜白石曰，人品不高，落筆無法。[山靜居畫論].

122) 이러한 입장은 원 黃公望의 『寫山水訣』에 나온다. “그림을 그릴 때 먹의 사용이 가장 어렵다. 그러나 옅은 먹을 먼저 사용하되 겹치게 칠하여 볼만 한 곳에 이르게 한 뒤에 초묵 농묵을 사용하여 길의 멀고 가까움을 분명히 한다.”

123) 짙고 마른 먹.

124) 作畫自淡至濃，次第增添，固是常法，然古人畫有起手落筆隨濃隨淡成之，有全圖用淡墨而樹頭坡脚忽作焦墨數筆，覺異樣神彩。[同上].

125) 화면에서 빈 곳이나 필묵이 드문 곳은 虛라 하고, 많이 그려진 곳을 實이라 한다.

126) 用墨，濃不可癡鈍，淡不可模糊，濕不可溷濁，燥不可澀滯，要使精神虛實俱到。[山靜居畫論].

나무를 그리는 경우 써늘하여 그늘이 생기려고 한다. 예찬은 먹을 아낀다¹²⁷⁾는 언급이 없지만, 그의 그림에는 모두 먹 자국이 담백하고 침착하며 기운이 저절로 넘친다. -산정거화론¹²⁸⁾

【필과 먹의 상호 만남을 논한다】 필과 먹은 서로 만나는 것이 가장 어렵다. 경계를 갖추어 준법을 할 때 맑고 탁함은 필에 달려 있으며, 준법을 하고 기세를 표현할 때 습고 드러남은 먹에 달려 있다. -화주¹²⁹⁾

【미불의 용묵】 미불은 양흡의 발묵을 사용하면서 과묵, 적묵¹³⁰⁾, 초묵을 참용하기 때문에 조화롭고 온후하며 음미 할 것이 있다 - 화주¹³¹⁾

【먹색이 비단에 스며들어가는 법】 주상선이 어렸을 때, (자신) 그림의 필치에 항상 앞 시대 사람의 깊고 아득하며 운택이 있는 정취가 없음을 걱정하였다. 하루는 아계견(鵝溪絹)에다 작은 산을 그렸는데, 생각 같지 않음을 느껴서 급히 물로 씻어 없애고 그 이유를 의심하였다. (그 위에 다시) 먹을 두세 번 칠해 선염하였더니 아침내 깨닫게 되었다. 그 후 그림을 그릴 때 (그린 형상을 물로) 다시 씻어 없애고 혹은 고운 돌로 비단을 문질러 먹색이 비단 울에 스며들어가도록 한 경우가 많았다. - 춘저기문¹³²⁾

서유구는 여러 항에서 붓과 먹을 쓰는 방법에 대해 자세하게 소개하고 있다. 이들은 주로 청대화론서인 『山靜居畫論』, 명대의 『畫塵』 송대의 『春渚紀聞』에서 발췌

127) 惜墨： 먹을 금처럼 아낀다(惜墨如金)의 준말.

128) 畫家以用筆爲難，不知用墨尤不易。營邱畫樹法多瀆墨濃厚，狀如削鉄，畫松欲淒然生陰。倪迂無惜墨稱，畫皆墨華淡沈，氣韻自足.[同上].

129) 【論筆墨相遭】 筆與墨最難相遭，具境而皴之，清濁在筆，有皴而勢之，隱現在墨.[畫塵].

130) 동양화의 기법 명칭. 산수화에서 먹을 사용할 때 담백한 것에서 짙게 하면서 점차적으로 선염하는 방법을 말한다.

131) 【米氏用墨】 米襄陽用王洽之澆墨，參以破墨積墨焦墨，故融厚有味.[畫塵].

132) 【墨色入絹法】 朱象先少時，畫筆常恨無前人深遠潤澤之趣。一日於鵝溪絹上作小山，覺不如意，急湔去之，疑其故。墨再三揮染，卽有悟見，自後¹⁾作畫，多再滌去，或以細石磨絹，令墨色著入絹縷.[春渚紀聞]

하여 인용하고 있다.

붓을 쓸 때는 기운을 강조하고 묵을 쓸 때는 쓰는 사람의 인품을 중요시 하고 있다. 먹을 쓸 때 농도를 조절하는 법과 허와 실을 갖추어야 한다는 주의점에 대해서 언급을 하고 있다. 필과 먹의 조화를 중요하게 여기고 실제로 화가 이성과 미불의 용묵법을 제시하고 있다. 또한 비단에 먹이 스며들어 가는 방법 까지 보여주고 있다. 이것은 오늘날 유화에서 초벌칠을 하는 것과 같은 느낌을 준다. 서유구는 《畫筌》에서 수록하고 있는 다양한 이론들 이외에도 제작의 구체적인 기법에 이르기 까지 다양하게 수록하고 있다는 것은 서유구가 용묵에 대한 해박한 지식과 다양한 화론서 들을 섭렵하고 있었음을 반증해 준다.

b. 채색하는 법

《畫筌》의 傅染에서는 색을 쓰는 방법에 대해 보여 주고 있다. 서유구는 채색하는 것 보다는 수묵을 우위에 두고 이를 먼저 제시하고 있다.

【수묵을 논한다】 왕유가 “수묵이 최고이다”¹³³⁾ 고 말한 것은 진실로 그러하다. 그러나 붓을 잡아 글릴 때 수묵을 하고 색을 칠해선 안 된다. 생각하건대 바로 다 끝난 뒤에 먹의 기운이 넘치면 색을 칠해도 괜찮다.¹³⁴⁾

수묵을 채색보다 우위에 두는 것을 먼저 인용하였지만 채색을 중요하게 생각하는 부분을 논하고 지나친 채색이 그림을 망치게 할 수 있다는 것도 논하고 있다. 『山靜居畫論』에서 발췌한 부분은 채색 할 때 중요하게 여겨할 점을 지적하고 있고, 『筌氏畫筌』을 통한 인용은 지나치게 색을 사용했을 때의 문제점, 색의 농담을 조절하지 못해

133) 왕유의 『山水訣』에 나온다.

134) 【論水墨】 右丞云水墨爲上，誠然。然操筆時，不可作水墨刷色想。直至了局，墨韻既足，則刷色不妨。[畫塵].

발생하는 문제점, 색의 특성에 맞게 쓰는 방법을 지적하고 있다.

【채색을 논한다】 채색을 오묘하게 하는 것에는 정해진 법식이 없고, 색을 오묘하게 섞는 것에는 정해진 방식이 없다. 헤안이 있는 사람은 그것을 임기응변으로 잘 처리하는 경우가 많다. 마음과 손이 완숙하게 익혀지지 않으면 활용할 수 없다. 그렇기 때문에 정신의 표출이 생동하면 색을 잘 섞는 것을 고집하지 않아도 자연스럽게 아름다워 진다 - 산정거화론¹³⁵⁾

【채색을 논한다】 채색이 깊고 열게 하는 것이 어려운 것이 아니라, 채색이 서로 조화롭게 하는 것이 어렵다. 조화로우면 정신과 기운이 생동하고, 그렇지 않으면 형상의 흔적이 완연하여 작품에 생동적인 기운이 없다. -산정거화론¹³⁶⁾

【채색을 논한다】 색채를 잘 쓸려고 하다간 산수의 참모습을 잃고 필과 먹의 기이하게 지나칠 정도 추구하면 자연의 나쁜 경계를 만드는 경우가 많다. 먹은 깨트리듯이 사용해야 윤치가 생기고, 색은 맑게 사용해야 흔적이 없게 된다. 경쾌하게 붓질하는 것이 진하고 섬세하게 하는 것보다 뛰어나는데, 혼운히 변화하고 초월적으로 변화하는 오묘함이 있기 때문이다. 색을 탐하는 것이 수묵보다 어려운데, ‘청색을 감춘다’ ‘녹색을 감춘다’¹³⁷⁾는 명칭이 있기 때문이다. 대체로 청색과 녹색은 본디 두터워서 지나치게 사용하면 준(皴)의 담백함이 완전히 없어진다. 자색과 검푸른 색은 본디 경쾌하지만, 함부로 사용하면 먹빛이 다 가려진다. 거칠고 들떠 (지면에) 스며들지 않으면 비록 (바깥은) 질게 칠해져도 가운데는 말라 있으며, 선염이 점점 깊어지면 가볍게 두로 퍼져 색¹³⁸⁾이 곱다. 색을 섞되 똑같이 하는 것을

135) 【論設色】 設色妙者無定法，合色妙者無定方，明慧人多能變通之。凡設色須悟得活用，活用之妙，非心手熟習，不能活用，則神彩生動，不必合色之工，而自然妍麗。[山靜居畫論].

136) 【論設色】 設色不以深淺爲難，難於彩色相和，和則神氣生動，不則形跡宛然，畫無生氣。[同上].

137) 藏靑은 석청색의 일종이고 藏綠은 석록색의 일종이다. 그러나 여기에서는 문맥에 따라 색이 드러나지 않게 사용한다는 의미에 따라 藏을 ‘숨기다’로 해석하였다.

138) 당 장회관은 고개지는 伸을 얻었고 육탐미는 骨을 얻었으며 장승요는 肉을 얻었다고 하였다. 여기에서 신은 정신, 골은 골격, 육은 외형을 의미한다.

피하면, 어찌 색 하나에 많은 변화를 알겠는 가. 색 하나에서의 밝고 어두움을 분간하여 색이 없는 곳의 영묘함을 알아야 한다. 진하게 해야 하는데 반대로 담백하게 하면 정신이 온전하지 않고 담백해야 하는데 도리어 진하게 하면 운치가 부족하다. - 달씨화전¹³⁹⁾

그리고 역사적 사실을 기술하면서 장승요(張僧繇), 오도자(吳道子),의 채색에 대해서도 언급하고 있다. 장승요가 채색을 두껍게 하는 반면 오도자는 홍색과 청색을 얇게 썼다는 내용이다.

【채색을 논한다】 송대 화원에서 임모한 장승요 작품을 본 적이 있는데 채색이 깊고 두터워서 마치 그릇 위에 상감을 채워 넣은 것 같았다. 작품에 깊고 차분하며 온후하고 조화로운 기운이 많아 또한 장승요의 화법을 생각해 볼 수 있다. -산정거화론¹⁴⁰⁾

【채색을 논한다】 인물은 옛날에 채색을 진하게 하는 경우가 많았다. 오도자만이 옅은 붉은 색과 경쾌한 청색으로 채색한 법이 있었는데, 송나라 원나라 및 명나라 사람들이 많이 배웠다. 그 방식은 먹칠한 곳을 옅은 색으로 색칠하게 하는 것인데, (여기에서) 정신적 운치의 높고 오묘함을 깨달았다. -산정거화론¹⁴¹⁾

그 밖에 색을 혼합하는 법을 논하면서 서유구는 顔料(안료)에 관하여 원대와 명대의 類書와 畫論書 『丹鉛總錄』, 『輟耕錄』¹⁴²⁾등을 인용 발췌하여 서술하고 있다. 안료를 섞는 방법에 대해 자세하게 서술하고 있는 것은 당시 그림을 그리는 작가들이 직접

139) 【論設色】 丹青競勝，反失山水之眞容，筆墨貪奇，多造林壑之惡境。 1)墨以破用而生韻，色以清用而無痕。輕拂軼於穠纖，有渾化脫化之妙，獵色難於水墨，有藏青藏綠之名。蓋青綠之色本厚，而過用則皴淡全無，赭黛之色本輕，而濫設則墨光盡掩。羶浮不入，雖濃郁而中乾，渲暈漸深，即輕勻而肉好。閒1)色以免雷同，豈知一色中之變化，一色以分明晦，當知無色處之虛靈。宜濃而反淡則神不全，宜淡而反濃則韻不足。[笄氏畫筌].

140) 【論設色】 曾見宋院摸本僧繇畫，設色淡厚，如器上鑲嵌，畫多深沈渾穆之氣，亦可想見僧繇畫法矣。[山靜居畫論].

141) 【論設色】 人物古多重設色，惟道子有淺絳標¹⁾青一法。宋元及明人多宗之，其法讓落墨處，以色染之，覺風韻高妙。[同上].

142) 輟耕錄은 원말 문인 도종의 수필집으로 모도 30권이다. 원대의 법령·제도를 비롯하여 서화·문예 등에 관한 고정에 불만한 것이 있다.

안료를 섞어 쓰게 하기 위함으로 보인다. 이는 서유구의 그가 실학자였다는 점에서 미루어 짐작하건데 실질적인 학문 태도를 보여주는 부분이다.

3. 그 밖의 표현방법

그 다음으로 서유구의 《畫筌》에서 나오는 인물, 의관 산수임목, 화과조수 매란죽화 등의 항목도 각각의 내용은 구체적인 표현법을 자세하게 발췌 인용하고 있다. 앞에서 언급한 붓과 먹을 쓰는 법과 채색하는 법과의 연관을 가지며 서술되어 지고 있다.

인물을 그리는 법에 대한 인용은 다음과 같다.

【“인물은 반드시 기운과 모습을 분명히 해야 한다”를 논한다】 옛날 사람의 얼굴을 그리는 것에는 근본 하는 것이 있다. 즉 뜻에 따라 그림을 그리되 평범하지 않은 품격이 있도록 생각해야 한다. 차라리 소박하고 촌스러울지언정 평범하고 세속적인 형상이 있어서는 안 되며 차라리 옷이 남루한 거지(의 모습)일지언정 시정 사람의 모습이 있어서는 안 된다.
-산정거화론 143)

【“인물은 반드시 기운과 모습을 분명히 해야 한다”를 논한다】 인물과 사물을 그리는 자는 반드시 귀하고 천한 모습을 분명히 해야 한다. 불교(의 그림)에는 선한 공덕과 중생을 인도하는 모습을 갖추어야 하며, 도교(에 관한) 인물화는 반드시 참된 도를 닦아 속세를 초월한 모습을 갖추어야 한다. 제왕(에 관한 인물화)은 마땅히 성스러운 임금의 모습¹⁴⁴⁾을 숭상해야 하고, 외국의 오랑캐는 마땅히 중화를 사모하고 공경하여 순종하는 감정을 얻어야 한다. 유교의 현인은 곧 충성스럽고 신의가 있으며 예의로운 모습을 나타내야 하며, 무사는 진실고 용맹스럽고 강하며 빼어나고 매서운 모습이 많아야 한다. 은자는 은둔하면서¹⁴⁵⁾

143) 【論人物必分氣貌】 寫古人面貌，宜有所本，卽隨意爲圖，思有不凡之格，寧樸野而不得有庸俗狀，寧寒乞而不得有市井狀.[山靜居畫論].

144) 天日之表 : 천하에 군림할 모습이란 뜻으로 비범한 임금의 형상을 형용한 것이다.

속세를 초월한 절개를 바로 알 수 있어야 한다. 귀족은 대개 화려하고 사치스러운 모습을 높이 여긴다. 재석천(宰釋天)¹⁴⁶⁾은 위엄이 있고 복을 이르며 엄숙하고 정중한 모습을 분명히 해야 하며, 귀신은 보기 흉하며 날뛰는 모습으로 그려야 한다. 궁정 여인(을 그린 그림)은 마땅히 빼어난 미모와 날씬하고 고운 자태가 많아야 하며, 농부(를 그린 그림)은 절로 순수하고 몸매하며 질박하고 꾸밈없는 모습이 있어야 한다. (이 밖에도) 공손함과 거만함, 기뻐함과 슬퍼함 (등의 감정)이 또한 그 사이에 있어야 한다. - 도화견문지¹⁴⁷⁾

여기에서는 인물화를 그릴 때 기운을 강조하며, 대상이 되는 인물들의 고정적인 외형의品格에 맞게 그려한다는 것을 보여 주고 있다.

기운을 드러나게 그리는 것을 강조하기 위해 얼굴 눈, 코, 광대뼈, 턱의 선염하는 법에 대해서도 인용하고 있다.

【얼굴에 사용하는 필치에 관한 법】에 그림에는 얼굴 부분에서 호분으로 그 양의 위치인 눈자위, 코, 광대뼈, 턱 등을 선염하고, 붉은색으로 그 음의 부위를 선염하였다. 그러므로 정신과 기운이 강조되었다. -산정거화론¹⁴⁸⁾

서유구는 눈동자는 생의(生意)를 나타내기 때문에 중요하게 여겼다. 눈동자를 표현하는 법에 대한 언급으로 인물의 기운을 드러나게 하는 눈동자의 표현이 중요하다는 점을 말하고 있다. 그리는 방법과 안료의 사용법, 용필법에 이르기 까지 자세한 서술은 이를 뒷받침 해 준다.

145) 肥遯 : 부귀한 것을 피한다는 의미로 은둔하는 것을 말한다.

146) 불가에서 말하는 수미산(須彌山) 도리천(忉利天)의 임금으로, 회견성(회견성)에 거주하면서 사천왕과 32천을 통솔하여 불법과 불법에 귀의하는 사람을 보호하며 아수라(阿修羅)의 군대를 정벌한다는 신이다.

147) 【論人物必分氣貌】 畫人物者，必分貴賤氣貌。¹⁾ 釋門則有善功方便之顏，道像必具修真度世之範，帝王當崇上聖天日之表，外夷應得慕華欽順之情，儒賢卽見忠信禮義之風，武士固多勇悍英烈之貌，隱逸俄識肥遯高世之節，貴戚蓋尙紛華侈靡之容，帝釋須明威福嚴重之儀，鬼神乃作醜■[尺者切]馳■[于見切]之狀，士女宜當秀色倭[烏果切]媠[奴坐切]之態，田家自有醇疇朴野之眞，恭驚愉慘，又在其間矣。[圖畫見聞志].

148) 【面部用筆法】 古畫，面部用粉染其陽位，眶鼻顴頰等處，赭染其陰位，故神氣突兀。[山靜居畫論].

인물의 표현법의 하나인 눈동자의 표현법은 아래의 다른 인용문에서도 구체적으로 살펴 볼 수 있다.

【눈동자를 그리는 법】 인물과 귀신은 살아 움직이는 물체이기 때문에 전적으로 눈동자를 그리는 데에 달려 있다. 눈동자가 살아있으면 생의(生意)가 있기 때문이다. 선화(宣和) 화원에서는 생칠(生漆)로써 눈동자를 그리는데 뛰어났는데, 이는 비결이 아니다. 요컨대 먼저 원을 그려 눈과 눈동자를 정하고 등황(藤黃)으로 그 안을 채우되, 등황 안을 먹으로 두르고, 좋은 먹으로 점 하나를 진하게 찍어 눈동자를 그려야 한다. 그러나 들쭉날쭉하면서 가지런하지 않아야 비로소 눈동자가 되고, 또 덩어리가 되어선 안 된다. 이것이 묘법이다.
-동천청록¹⁴⁹⁾

山水林木에서는 산수화의 구성요소가 되는 구름과 안개를 그리는 법, 물을 그리는 법, 나무를 구리는 법, 바위를 그리는 법에 대해 인용하고 있다.

【구름과 안개를 그리는 법】 구름을 그리는 것에서 사람들은 모두 흥탁(烘托)¹⁵⁰⁾으로 그리거나, 윤곽을 그어 그리거나 호분으로 색칠하여 그리는 것을 알 뿐이다. “옛날 사람에게 붓질 하지 않은 곳에 안개가 자욱하여 왕성하게 일어나는 오묘함이 있음을 알지 못한다. 장언원은 그림을 그리는 것은 오묘함을 다하지 못하였다. 만약 비단을 물에 적시고 (거기에) 가벼운 호분을 여기저기 놓아서 입으로 그것을 불게 하여 이 방법을 ‘취운(吹雲)’이라고 말하였다”고 생각 하였다.¹⁵¹⁾ 진여질(陳汝秩)과 왕몽(王蒙)은 이것을 참작하여<대종밀설

149) 【點睛法】 人物鬼神，生動之物，全在點睛，睛活則有生意。宣和畫院工或以生漆點睛，然非要訣。要須先圈，定目睛，填以藤黃，夾墨於藤黃中，以佳墨濃加一點，作瞳子，然須要參差不齊，方成瞳子，又不可塊然，此妙法也。[洞天清綠].

150) 동양화 기법 중 하나. 수묵이나 담채로 대상의 외곽에 선염하여 대상을 돋보이게 하여 그 대상을 명확하게 강조하는 것이다.

151) 이것은 『역대명화기, 논화체공용답사』에서 다음과 같이 나온다, 어떤 뛰어난 화가는 스스로 구름의 기운을 잘 그릴 수 있다고 하였다. 나는 그에게 말하였다, “옛 사람이 구름을 그리는 것은 오묘함을 다하지 못하였다. 만약 비단을 물에 적시고 거기에 가벼운 호분을 여기저기 놓아서 입으로 그것을 불게 하여 이 방법을 취운이라 하고 이것은 자연의 이치를 얻었다고 한다면, (이것은 옛 사람이 풀지 못한 구름 그리는 법을) 오묘하게 해결하였다고 할지라도 필치의 흔적을 볼 수 없

도(岱宗密雪圖)>를 그렸는데, 눈 오는 곳은 호분이 칠해진 붓을 작은 대나무에 끼어 그것을 털어 날리는 자태를 표현하였다. 나는 일찍이 생각으로 그것을 그려 상당히 색다른 운치가 있는 뒤에 필묵 밖에서 구름을 불고 눈을 떨치는 오묘함이 있음을 알았다. - 산정거화론¹⁵²⁾

구름을 그릴 때에는 물과 같이 해서는 안 되고, 물을 그릴 때에는 구름과 같이 해서 안 된다. -산정거논화

화가의 (숨씨의) 오묘함은 전적으로 안개와 구름이 변화하며 사라지는 모습을 표현하는데 있다. 미우인은 왕유의 것을 가장 많이 보았는데, 모두 판박이 그림과 같아서 배울 가치가 없다. 다만 구름 낀 산을 묵회로 삼을 만하다 라 하였다. 이 말은 지나친 듯 하다. 그러나 산수에서는 생동하는 구름을 유념해야 하는데, 분염을 사용해서는 안 되고, 모름지기 먹으로써 배어나오게 해서 기운이 뭉게뭉게 피어오르다가 떨어지려는 것 같이 해야만 비로소 생동하는 운치라고 일컬을 수 있을 것이다 -론화쇄언¹⁵³⁾

서유구는 『山靜居畫論』, 『論畫瑣言(논화쇄언)』 등에서 구름과 안개를 그리는 방법을 인용하고 있다. 왕유의 것을 보고 판박이 그림과 같아서 그리는 것은 배울 가치가 없다고 한 것은 왕유의 그림을 모각한 많은 그림이 많았음을 말해 주고 있다. 또한 실제 구름과 안개의 표현법도 제시하였다.

기 때문에 그림이라 말할 수 없다. 산수화가가 사용하는 발물같은 것도 그림이라 말할 수 없으니 본받을 것이 못된다.”라고 하였다.

152) 【雲烟點綴法】 畫雲, 人皆知烘燉爲之, 鈎勒爲之, 粉渲爲之而已, 不知¹⁾古人有不著筆處空濛縹緲蓬勃之爲妙也. 張彥遠以爲畫雲多未得臻妙, 若能沾濕絹素, 點綴輕粉, 從口吹之, 謂之吹雲. 陳惟寅與王蒙斟酌畫岱宗密雪圖, 雪處以粉筆夾小竹彈之, 得飛舞之態, 僕曾以意爲之, 頗有別致, 然後知筆墨之外, 又有吹雲彈雪之妙.[山靜居畫論].

153) 【雲烟點綴法】 畫雲, 人皆知烘燉爲之, 鈎勒爲之, 粉渲爲之而已, 不知¹⁾古人有不著筆處空濛縹緲蓬勃之爲妙也. 張彥遠以爲畫雲多未得臻妙, 若能沾濕絹素, 點綴輕粉, 從口吹之, 謂之吹雲. 陳惟寅與王蒙斟酌畫岱宗密雪圖, 雪處以粉筆夾小竹彈之, 得飛舞之態, 僕曾以意爲之, 頗有別致, 然後知筆墨之外, 又有吹雲彈雪之妙.[山靜居畫論].

畫雲不得似水, 畫水不得似雲.[同上].

畫家之妙, 全在烟雲變滅中. 米虎兒謂王維畫見之最, 皆如刻畫, 不足學也. 惟以雲山爲墨戲, 此語雖似過正, 然山水中爲著意生雲, 不用描染¹⁾, 當以墨漬出, 令如氣蒸冉冉欲墮, 乃可稱生動之韻. [論畫瑣言].

다음은 물을 그리는 방법이다.

【물을 그리는법】 물을 그리는 것에는 한 줄의 물결과, 세 번 꺾어지는 풍랑¹⁵⁴이 있는데, 곧 ‘지(之)’자의 기세를 펼치고 호랑이의 발톱 모양으로 나누되, 움직이듯 물결이 이계 그려서 보는 사람으로 하여금 왕성하게 강과 호수에 있는 생각이 들게 하면 오묘한 것이다. -도화견문지¹⁵⁵

샘을 그리는 것은 기세를 얻어 그것을 들을 때 소리가 나는 듯해야 한다. (이러한 경지는) 바로 고인의 작품에서 감상하고 임모하고 또한 진경을 보아야만 얻을 수 있다. -공씨 화결¹⁵⁶

『圖畫見聞志』, 『龔氏畫訣(공씨화결)』에서 서유가 인용한 물을 그리는 방법은 물의 기세를 바르게 잡아내야 한다고 했다. 물결을 일게 그려서 그림을 보는 사람으로 하여금 강과 호수에 있는 생각이 들게 그려야 한다고 했다.

산수화의 다른 구성 요소인 나무를 그리는 방법에 대해서도 서유구는 언급을 하고 있다.

【나무를 그리는 여러 가지 방법】 숲과 나무를 그리는 것에는 늘어져 흰 가지나 곧은 줄기, 굽은 마디나 주름진 꺾질, 여러 갈래로 주름져 찢어진 것, 수만 가지의 형상으로 나난 것 등이 있다. 성난 용이나 놀란 뱀과 같은 (나무의) 기세를 그리고, (용과 뱀처럼) 구름을 뚫고 해를 가로막는 (나무의) 자태를 솟아나게 할 때에는 마땅히 (그리려는 나무가 뿌리를 내리고 있는) 절벽과 언덕의 위태로움이 융성해져야만 비로소 뿌리가 서려 있고 노숙하며 힘차다 고 일컬을 수 있다 - 도화견문지¹⁵⁷

154) 이것은 서법에서의 용필에 관련된 일파삼절법(一波三折法)을 가리킨다. 그림을 그릴 때의 용필도 “일파삼절법”이 요구된다. ‘파’는 기복의 형태이며, ‘절’은 붓을 사용하는 데에 있어서의 변화의 방향이다. 이와 같은 붓의 사용법을 따라 선으로 물결의 기복과 잠깐씩 멈추거나 바뀌는 오묘함을 그려 낼 수 있다.

155) 【畫水法】畫水者，有一擺之波，三摺之浪，布之字之勢，分虎爪之形，湯湯若動，使觀者浩然有江湖之思爲妙也.[圖畫見聞志].

156) 【畫水法】畫泉宜得勢，聞之似有聲. 即在古人畫中見過，摹臨過，亦須看眞景始得.[龔氏畫訣].

157) 【畫樹雜法】畫林木者，有樛枝挺榦屈節皴皮細裂多端，分數萬狀，作怒龍驚虺之勢，聳凌雲翳日之姿，

그림을 배울 때 먼저 나무가 세워지는 것을 그린다. 나무를 그릴 때에는 먼저 마른 나무가 세워지는 것을 그린다. 그리고 나무줄기가 잘 그려진 뒤에 잎을 점을 찍어 그린다 - 공씨화결¹⁵⁸⁾

위의 인용문은 나무를 그리는 여러 가지 법에 대한 부분이다. 수만 가지의 나무 형상을 『圖畫見聞志』에 나오는 글을 인용하면서 상세하게 기록하고 있다. 이외에도 나무를 그리는 구체적인 방법에 대해서도 언급하였다. 이것은 소나무를 그리는 법, 버들나무를 그리는 법을 통해 보여준다.

산수화 구성의 또 다른 제재인 돌을 그리는 방법도 인용하였다.

【바위를 그리는 여러 가지 기법】 바위를 그리는 경우 밖으로는 윤곽을 그리고 안으로 바위 무늬를 그리며, 바위 무늬(를 한) 위에 비로소 준법을 사용한다. 바위 무늬라는 것은 준법이 나타나는 것이며, 준법이라는 것은 바위 무늬가 혼연한 것이다. -공씨화결¹⁵⁹⁾

위의 인용문은 바위를 그리는 방법에 관한 것으로 바위를 그릴 때 순서는 윤곽을 그린 후 준법을 사용해야 한다는 것을 말해 주고 있다.

바위에는 뒷면과 앞면이 있다. 앞면에는 준(皴)이 많아도 뒷면에는 준이 많아선 안 되는데.... -공씨화결¹⁶⁰⁾

바위를 그리는 여러 가지 기법에 대해서는 『龔氏畫訣』에서만 인용하고 있다. 바위를 그리는 여러 가지 기법으로 준법을 사용하는 법, 색칠하는 법, 위치에 따라 바위가

宜須崖岸豐隆，方稱蟠根老壯也。[圖畫見聞志].

158) 學畫先畫樹起，畫樹先畫枯樹起，畫樹身好，然後點葉。[龔氏畫訣].

159) 【畫石雜法】畫石，外爲輪廓，內爲石紋。石紋之後，方用皴法。石紋者皴之現者也，皴法者石紋之渾者也。[龔氏畫訣].

160) 石有背面。面多皴，背不宜多皴，惟屋亦然。景在下面朝我，景在上面朝外，石亦然。[同上].

변하는 경우, 자연환경의 변화, 시간에 따라 변하는 법, 장소에 따른 변화 등을 상세하게 기술하고 있다. 그리고 바위를 그릴 때 해서는 안 되는 것까지도 제시하고 있다.

그 뿐만 아니라 산수의 구성요소가 되는 【合論樹石】，【皴法】，【鈎勒法】，【論風雨景】，【論四時景】의 구체적인 표현 방법 등이 『學畫秘訣』，『畫鑑』，『笈氏畫筌』 등의 화론서 에서 인용하여 보여 주고 있다.

花果鳥獸에서도 서유구는 구체적인 표현기법에 대해 인용하였다.

【점을 찍어 꽃을 그리는 법】 연화, 해바라기, 모란, 작약, 부용, 국화와 같은 꽃을 점을 찍어 그릴 때 꽃 머리는 매우 정교하고 세밀하게 한다고 할지라도 한결같이 꽃잎을 중첩시켜서는 안되며, 허와 실, 치우침과 뒤집힘을 중첩시켜야 한다. 모란과 같은 경우, 사람들은 모두 위로는 가는 꽃잎을 모아 누각처럼 세우고 아래에는 한결같은 큰 꽃잎을 만들어 일렬로 세우는데, (이것에는) 곧 생동하는 운치가 없다. 모름지기 사면에 구속되지 않고 성긴 곳과 뻑뻑한 곳이 모여 쌓이고 들쭉날쭉하면서 기세를 얻어서 가가 꽃 모양을 나타내어야 오묘하다. -산정거화론¹⁶¹⁾

연화, 해바라기, 모란, 작약, 부용, 국화와 같은 꽃을 점을 찍어 그리 법에 대해 주의할 점에 대해 논하고 있다. 모란을 예로 들어 꽃 모양을 생동하게 그리는 법에 대한 언급을 하고 있다.

【꽃과 잎을 그리는 법】 무릇 꽃을 그릴 때에는 크고 작게 꽃잎을 그려야 한다. 꽃잎을 크고 작게 그리면 꽃의 앞면, 옆면, 아래로 굽어보는 것 위로 향하는 것 등 자태가 모두 나타난다. 꽃을 그리는 자는 종종 배꽃, 매화, 도화, 살구 등을 따지지 않고 다섯 꽃잎을 한결같이 하는데 이것은 바로 하나의 모습의 꽃일 뿐이다. 생동하고자 하여도 또한 어렵지 않겠는가 — 산정거화론¹⁶²⁾

161) 【點花法】點花如荷葵牡丹芍藥芙蓉菊花，花頭雖極工細，不宜一勻疊瓣，須要虛實偏反疊之。如牡丹，人皆上簇細瓣起樓，下爲一勻大瓣，朵朵一例，便無生動之趣，須不拘四面，疏密簇疊，參差取勢，各呈花樣，乃妙。[山靜居畫論].

꽃잎을 그릴 때에는 크기를 달리 하여 그려야 꽃을 여러 각도에서 본 모습이 제대로 나타날 수 있음을 말해주고 있다. 꽃의 종류에 상관없이 꽃잎을 똑같이 그리면 생동하지 않는다고 하였다.

지금까지 내용을 종합해볼 때, 서유구는 자신이 직접 그림을 그리는 작가는 아니지만 회화에 나타나는 이론과 제작기법에 관심을 가지고 있었음을 알 수 있다. 《화전》을 구성할 때, 여러 항목별로 나누고 다양한 분야의 그림들의 구체적인 이론과 표현법을 송대, 명대, 청대의 여러 화론서 들을 인용하였다. 이는 당시 시대적 상황과 배경에서 청대 화론서들을 접하기 용이 했기 때문에 그랬을 것으로 짐작한다. 서유구가 이처럼 《화전》을 자세하고 구체적으로 기술한 것은 그림의 제작과 감상을 돕기 위한 참고서로의 역할을 염두해 두고서 저술했던 것으로 생각할 수 있다.

162) 【寫花葉法】凡寫花朵須大小爲瓣，大小爲瓣，則花之偏側俛仰之態俱出。寫花者往往不論梨梅桃杏，一勻五瓣，乃是一面花，欲其生動不亦難歟。[山靜居畫論].

4. 서양화법

서유구가 《畫筌》 과 《藝翫鑑賞》에서 서양화법을 소개하고 이에 대해 언급하고 있는 점은 서양의 문물을 받아들이는 데 긍정적이고 유연한 입장을 가지고 있었음을 드러내는 것으로 이 부분은 주목할 만 하다.

《화전》에서 서양화법에 대한 인용문은 인물 조(條)에 박지원의 『열하일기』를 인용하여 「서양화」를 , 師法조에서 【論慕臨】항에서는 벨기에인 선교사 페르디난드 베르비스트의 의 『원경기(遠鏡記)』를 언급하였다. 그리고 계화(界畫) 조에서 【논태서화(論泰西畫)】항에서는 청 위희(魏禧 1624~1680)의 『위숙자집(魏叔子集)』, 팽사망(彭士望 1610~1683)의 『팽궁암위집평(彭躬菴魏集評)』, 장조(張潮)의 『우초신지(虞初新志)』 등을 인용하면서 정확한 측량과 명암에 의해 그려진 서양화의 건물에 관하여 선택하고 이를 언급 하였다.

조선 사회에 서학¹⁶³⁾이 알려지기 시작한 것은 17세기 중국을 통해서였다. 서학은 연행 지식인들을 통해 단편적으로 소개되기 시작하여 지식인들 사이에서 관심의 대상이 되었다.¹⁶⁴⁾19세기 말 조선이 서양의 여러나라와 직접적인 교류를 시작하기 훨씬 이전부터 조선후기 일부 지식인들은 중국을 통해 간접적으로 서양문물에 관한 여러 지식을 얻을 수 있었다.

서기에 대한 관심은 조선 사회가 직면한 현실 문제를 해결하고자 하는 욕구가 분출한 것이다. 조선중화주의와 문화적 고립을 벗어나고자 하는 움직임의 중심에는 북학운동이 있었고, 서기를 수용하려는 시도 역시 기본적으로 북학운동과 같은 맥락이라고 할 수 있다. ¹⁶⁵⁾

163) 일반적으로 서학은 천주교로 대표되는 종교적 분야와 인문·자연과학 등 그 외의 분야로 구분되어 사용되고 있다. 종교적 부분을 지칭할 때는 천주교로, 그 외의 부분을 지칭 할 때는 서기(西器)로 한다. 용어 문제에 관해서 최석우, 1991, 『朝鮮後期の 西學思想』, 『國史館論叢』22, 주2) 참조.

164) 노대환, 「정조시대 서기 수용 논의와 서학정책」(정옥자 외, 『정조시대의 사상과 문화, 돌베개』, 1999) 201쪽 참고.

조선에 서양화법이 나타나기 시작한 것은 16-17세기 보다 대략 반세기 내지 1세기가 지난 후였다. 가장 먼저 조선에 유입된 서양화는 소현세자(昭顯世子 1612~45)가 청에서 머물다가 돌아올 때 아담 샬에게 받은 것 중에 하나인 <친주상>이 아닐까 하는 추측¹⁶⁶⁾이다. 또한 연경에 사신으로 갔다 온 사람들이나 그 사행을 동행했던 사람들이 남긴 기록을 통하여 그 인상이나 지식이 조선에 전달되면서 이루어진 서양문물의 수용을 통해서도 서양화법이 조선에 유입될 수 있었다.

따라서 많은 화가들이 중국으로부터 전해진 서양회화를 직접 보고 자연스럽게 그 영향을 받았거나 문인들의 글에 표현된 서양화의 특징에 관한 정보를 어느 정도 습득하고 있었던 것으로 보아야 한다. 중국을 통한 서양화의 영향은 하나의 시대적 상황으로 보아야 할 것이다.¹⁶⁷⁾

《화전》에서 師法 중 論摹臨 부분에서 벨기에인 선교사 페르디난드 베르비스트의 의원경설에서 망원경을 통해 임모하는 방법을 인용한 부분이다.

【임모를 논한다】 실내 안에서 거울을 비쳐 글씨와 그림을 묘사하는 법. 완전히 문과 창을 닫고 거의 어둡게 한 뒤 문이나 창에 작은 구멍을 만든다. 약간 앞면과 적절하게 하여 전경을 만든다. (전경은) 서양의 망원경으로 유리로 만든다. 평평한 것 같으면서 평평하지 않은 둥근 거울을 통구경이라 하는데, 바로 이른바 중고경 전경이다. 희고 깨끗한 종이를 눈동자에 대고 규칙에 따라 전경과 마주하여 안방에 놓으면 거울이 바깥을 비쳐 글씨와 그림을 묘사한 것과 같다.¹⁶⁸⁾ 밖에서부터 거울을 마주하면 그림자가 종이 위에 놓여 조금도 틀리지 않는데 이를 묘사하여 그린다. -원경설¹⁶⁹⁾

165) 노대환, 앞의 책, 201~203쪽, 참고.

166) 李元淳, 『조선서학사연구』, (일지사, 1986), 참고.

167) 이성미, 『조선시대 그림속의 서양화법』, (대원사, 2000), 85쪽 참고.

168) 이를 似의 의미로 해석하였다.

169) 【論摹臨】 室中照鏡描書畫法, 全閉門窓, 務極幽暗, 或門或窓開一孔, 小與前稱, 取出前鏡. [前鏡, 卽泰西望遠鏡, 用玻璃製之, 一似平非平之圓鏡, 曰筒口鏡, 卽所謂中高鏡也, 前鏡也.] 置諸孔眼以白淨紙, 如法對置內室, 則鏡照諸外而以所摹書畫, 自外對鏡, 則影入紙上, 絲毫不爽, 摸而畫之. [遠鏡說].

서유구는 『원경설』의 인용을 통해 서양 사람들이 그림을 그릴 때 임모하는 방법을 보여주고 있다. 이를 통해 볼 때, 서양의 과학문물과 외국 서적에 대해서도 유연한 자세를 가지고 있었음을 알 수 있다. 이와 같은 관점에서 실학자들의 서양화관을 보여주는 정약용의 「칠실관화설(漆室觀畫說)」을 인용하겠다.

.....이에 맑고 좋은 날을 택하여 밖으로부터 빛이 들어올 수 있는 모든 창문과 문을 굳게 닫아 방안을 칠흑처럼 어둡게 하고 벽에 구멍 하나만 남긴다. 안경알 하나를 취하여 그 구멍에 안정시킨 다음, 눈처럼 흰 종이판을 안경과 몇 자 거리에 놓고(안경알의 평평함과 볼록함에 따라 거리는 일정하지 않음) 그 종이에 비치는 상을 받으면 모래톱과 산봉우리의 아름다움, 대와 나무숲, 꽃과 바위 층, 누각과 담장의 이어짐이 모두 들어와 종이판 위에 떨어진다. 짙은 청색, 옅은 녹색이 실제의 색과 같으며, 성근 가지와 뾰뾰한 잎이 실제의 모습과 같아 그 짜임새, 밝고 어두움, 위치 등이 모두 정연하여 천연스럽게 한 폭(그림이) 형성되었다.....-칠실관화설¹⁷⁰⁾

조선인 중에 서양화에 대한 언급을 한 사람으로 박지원이 있다. 서유구는 《화전》에서 서양화에 박지원의 『열하일기』를 인용하였다.

【서양화】 무릇 그림을 그리는 것에서 외형을 그리면서 안을 그릴 수 없는 것은 기세이다. 사물에는 솟아오르거나 움푹 들어가거나 멀거나 가까운 기세가 있으나, 그림을 잘 그리는 사람은 대략 그 사이에서 붓질 몇 개 한 것에 불과하여 산에는 혹 주름이 없거나 강에 물결이 없거나 한다. 이것이 이른바 사의(寫意)의 방법이다. 나는 서양 사람이 벽에 구름과 인물을 그린 것을 보았던 적이 있는데, (이것은) 마음이나 생각으로 헤아릴 수 있는 것이 아니었으며, 또한 언어나 문자로 형용할 수 있던 것이 아니었다. 나는 눈으로 그것을 보려고 하자 번개와 같이 번쩍 빛이 나 먼저 나의 눈을 빼앗는 듯한 것이 있었는데 나는 그것이 나의 마음을 꿰뚫어 보려고 하는 것이 싫었다. 나는 귀로 그것을 들으려고 하자 굽어보고 우러러 보고 꿰뚫어 보려고 하는 것에 부끄러워하였다. 나는 입으로 말하려고 하는데

170) 於是選晴好之日 閉之室 窗櫺牖戶之有可以納外明者 皆塞之 令室中如漆 唯留一竅取蠶韃一隻 安於竅 於是取紙版雪皚者離蠶韃數尺(隨蠶韃之平突其距度不同)而受之映 於是洲渚巖巒之麗 與夫竹樹花石之叢疊 樓閣蕃籬瀝池者 皆來落版上 深青淺綠如其色 疎柯密葉如其形 間架昭森位置齊整 天成一幅.....

그것은 또한 침묵하고 있다가 큰 소리를 지르려고 하였다. 나는 가까이 다가가 보니, 거기에는 필과 먹이 거칠고 소략하지만, 그 귀, 눈, 입, 코 주위와 철, 살결 부위에 혼염을 하고 경계를 그리고 조그만 치수를 바로 잡아서 마치 숨을 쉬고 돌아보며 움직이는 듯 하였다. 대체로 어둡고 밝음 앞으로 향하고 뒤로 물러나 있는 것이 잘 되어 저절로 밝고 어둠이 생겼을 뿐이다. -열하일기¹⁷¹⁾

위의 인용문은 박지원이 중국 북경, 열하 등을 여행하고 남긴 『열하일기』중에서 「천주당」의 서양화로 그려진 성화(聖畵)를 보고 기록한 글이다. 서양화의 사실적인 묘사에 경이로움을 표현하면서도 사의적이지 못하다는 것, 필치가 거칠다는 것, 그리고 자연의 이치에 맞지 않는 점 등을 비판하고 있다.

서유구가 박지원의 글을 인용한 것은 서학이나 서양화법에 대해서 거부감을 가지고 있지 않았음을 말해 주는 것으로 실학자다운 면모를 보여준다.

계화(界畵)의 논태서화(論泰西畵)에서는 화면에서 명암의 입체적인 효과와 오늘날 투시도법이라 불리우는 것에 대해 인용하고 있다.

【태서화를 논한다】 태서화에는 평평한 섬돌, 옥을 다듬어 놓은 듯한 담장, 높은 건물, 층계, 여러 겹의 방, 주위의 처마, 굽어진 거리 등이 출입하면서 노닐며 살 수 있을 정도이다. 담에 음양이 있는 경우 밝은 빛이 밖에서 담에 도달한 것을 제외하더라도 안에서 창을 비추고 있으니 이것은 특히 옛사람이 말하는 ‘묘사하기 어려운 경치’이다. 중국인에게는 예부터 이것이 없었다. 이것으로 태서의 측량의 학문은 미칠 수 없는 것임을 알았다. -위숙 자지발¹⁷²⁾

171) 【西洋畵】凡爲畵圖者，畵外而不能畵裏者勢也。物有隆坎細大遠近之勢，而工畵者不過略用數筆於其間，山或無皴，水或無波¹⁾，是所謂寫意之法也。余嘗見西洋人壁畵雲氣人物¹⁾，有非心智思慮所可測度，亦非言語文字所可形容。吾目將視之，而有赫赫如電先奪吾目者，吾惡其將洞吾之胸臆也。吾耳將聽之，而有俯仰轉眄先屬吾耳者，吾慚其將貫吾之隱蔽也。吾口將言之，則彼亦將淵默而雷聲，逼而視之，筆墨蠶疏，但其耳目口鼻之際，毛髮腠理之間，量而界之。較其毫分，有若呼吸轉動。蓋陰陽向背而自生顯晦耳。[熱河日記].

172) 【論泰西畵】泰西畵，平墀瑯牆高堂層階複室周軒曲巷，可出入游而居也。至於牆有陰陽，除之明光，外達牆而內燭隔，尤古人所謂難狀之景。中國人自古無有是。此以知泰西測量之學爲不可及。[魏叔子集跋] 泰西人能於尺幅洞開重門空明曲折。[彭躬菴魏集評].

서양화에서는 음양이 있어서 사물을 나타낸다고 하였다. 이것은 명암을 말하는 것이다. 그리고 빛이 담에 도달하고 안의 창을 비춘다고 한 것은 서양화에서 빛이 한쪽으로 들어오는 것을 말하는 것이다. 즉, 이 부분도 명암법을 보여준다고 하겠다. 여러 방향에서 들어오는 빛을 표현하는 중국이나 조선의 전통적인 회화 방법과는 다른 방법으로 서양화법과는 어떻게 다른지를 보여주고 있다.

서양인은 작은 화폭에 여러 문을 활짝 열어서 공간을 극절하게 할 수 있었다. -위숙자 집발173)

서양의 여러 그림에는 원시화(遠視畫), 방시화(旁視畫), 경중화(鏡中畫), 관규화(管窺畫)가 있다. 경중화(鏡中畫)는 완전히 그림 같지 않지만 통으로 그것을 보면 진짜같이 생동한다. 위아래에서 한 획을 긋고 위아래에서 관찰하면 두 획이 되며, 삼면에서 한 획을 긋고 삼면에서 보면 삼 획이 된다. 대체로 서양화법의 경우 어떤 것은 평면이지만 심원(深遠)으로 보이고, 어떤 것은 일면이지만 다면으로 보인다. 또한 작은 것에서는 크게 그리고 큰 것에서는 작게 그리는 것이 있다. -우초신지174)

『우초신지』를 인용한 위 글은 서양화법에서 원근감과 입체감을 설명한 것이다. 작은 것에서는 크게 그리고 큰 것에서는 작게 그리는 것이 있다는 것은 서양화의 테포르마시용기법175)을 가리키는 것으로 추측해 본다.176)

173) 燭隔，尤古人所謂難狀之景。中國人自古無有是。此以知泰西測量之學爲不可及。[魏叔子集跋].

174) 泰西諸畫有遠視畫旁視畫鏡中畫管窺畫，而鏡畫全不似畫，以管窺之，則生動如眞，上下畫一畫，上下觀之，則成二畫，三面畫一畫，三面觀之，則成三畫。大抵西洋畫法，或平面而見爲深遠，或一面而見爲多面，且有就小畫大，就大畫小。[虞初新志].

175) 작가의 감정표출을 위해 혹은 조형적인 의도를 강조하거나, 양식화·풍자적인 과장 등을 위해 사물의 자연형태에 보다 주관적인 왜곡을 더해 나타내는 것을 의미한다. 따라서 자연의 충실한 재현을 거부하고 형체와 비례를 파괴하거나 왜곡하는 것이 기법적 특징이다. 여기에는 어떤 부자연스러움과 불쾌감을 느끼게 하는 부분이 있지만 동시에 그만큼 새로운 조형적 시도를 통한 창조성으로의 기대치를 높이는 부분도 있다. 월간미술 編, 『세계미술용어사전』, 1999, 89면에서 인용.

176) 문선주, 「서유구의 《畫筌》과 《藝翫鑑賞》 연구」, 한국정신문화연구원 석사학위논문, 2001,

이상에서 살펴본 바와 같이 서유구는 서양화와 서양화법에 대해 알고 《화전》의 사법, 인물, 계화 조에 인용하고 있다. 이것은 단순히 알고 있는 것에 그치는 것이 아니라 이해하고 있었음을 말해준다. 서유구가 이와 같은 서양화에 대한 기록을 『임원경제지』에 담고 있다는 것은 19세기 조선지식인들 사이에서 서양화법에 대한 인식은 그것을 화법의 한 부분으로 받아들이고 공유하고 있었다는 것을 말해준다.

서유구는 문인화 중심의 보수적인 회화관을 가지고 있지만 방대하고 폭넓은 독서와 박학적인 학문성향으로 서양문물이나 중국의 문화에 대해 개방적이고도 긍정적인 자세를 가지고 있었던 것으로 보아야겠다.

68쪽 인용.

C. 《藝翫鑑賞》에 나타난 감상론

서유구는 《藝翫鑑賞》에서 서화를 감상하는 원리와 방법 및 수장법과 관리법에 대한 내용을 담고 있다. 서유구는 《畫筌》에서와 마찬가지로 중국의 화론서를 인용하고 있다. 그림을 보는 방법인 감상의 기본원리를 먼저 제시한 후 감상하는 태도, 감상할 때의 주의해야 할 점, 비단에 관한 내용, 그림의 수장을 위한 보관하는 법등을 비교적 상세하게 보여주고 있다.

서유구는 송대 발달한 감상학의 기본적인 이론을 수용하고 있음이 《예완감상》을 통해 드러난다. 회화 재료에 관한 내용을 송대 화론서에서 대부분 인용하였던 점으로 보아 알 수 있다.

무분별한 청조 문물 수용의 한 양상으로 중국으로부터 서화고동이 수입되고 있었다. 서화의 수장이 활발하게 되면서 위작(僞作)들의 제작도 활발하게 되었다. 따라서 위작과 진작을 구별하기 위한 방법으로 진위의 감식 방법과 중국 서화고동의 감상, 품평, 수장하는 기준과 방법을 정하는 것이 이 때의 시급한 상황이었다. 그러한 문제의 해결을 위한 방편으로 작품의 비단 상태와 채색에 관한 사항들이 필요하게 되었을 것이다. 이것이 《예완감상》을 구성하는 기준이 되었을 것으로 본다.

서유구는 명화(名畫)의 간화법(看畫法)에서 그림을 보는 방법과 기준이 되는 것을 인용 하였다

【그림을 보는 법】 그림을 관찰하는 묘미는 먼저 기운을 보고 그 다음에 필묵과 골법과 위치와 착색을 보고 그 다음에 형사(形似)를 보는 것이니, 이것이 육법(六法)이다. 산수·묵죽·매화·난초·고목·기이한 괴석·수목의 화조화 등 붓과 먹의 유희를 본다면, 고인 승사 중에 으에 부쳐 뜻을 쏟은 것을 보는 사람을 삼가 형사로 구해서는 안 되며 먼저 천진(天真)을 보고 다음으로는 필의(筆意)를 보아서 서로 대하며 필묵의 지취를 잊어버려야 마야호로 취(趣)를 얻는 것이 된다. - 탕씨화론¹⁷⁷⁾

이것은 그림을 볼 때, 기운에 중점을 두고 봐야 한다는 내용이다. 형사보다 기운을

우위에 두는 이러한 관점은 원대 문인화론을 감상 할 때, 기운을 중시하고 天真과 筆意를 중시하는 관점의 반영이라고 본다. 그러나 형사를 무시하고 기운만을 중시하라는 것이 아니라 형사보다 기운이 우위에 있음을 말하고 있다. 이는 서유구가 원대 비평이론을 수용하고 있음을 말해 준다.

기운생동이란 개념이 등장한 것은 사혁(謝赫)의 『고화품록(古畫品錄)』에서 부터이다. 그 후 기운생동은 시대에 따라 변화했다. 송대 곽약허의 기운생동에 대한 인식은 앞시대의 여러 사람들과 전혀 다르게 「논기운비사(論氣韻非師)」에서 기운은 배워서 얻을 수 있는 것이 아니라고 하였다.¹⁷⁸⁾ 문인화론의 요체로 기운생동이 등장하면서 발전하게 된 문인화론에 대한 기록들은 『도화견문지』 이외에 『동천청록(洞天淸錄)』과 원대 『畫鑑』이 대표적이다.¹⁷⁹⁾

서유구는 그림을 보는 법에 대해 언급한 후 감상의 태도도 언급하고 있다.

그림을 관찰하는 방법은 단점을 보고 험뜯지 말고 다시 장점을 구하는 것이며, 공교한 것을 보고 칭찬하지 말고 도리어 그 졸한 것을 찾는 것이다. 불승 그림을 보는 사람은 모습이 장엄하고 관대한 것을 높이 보고, 나한(羅漢)상을 보는 사람은 사중¹⁸⁰⁾이 잘 나타났는지 살피고, 도가의 도인 그림을 보는 이는 고고하고 깨끗함을 높이 칠 것이며, 인물화를 보는 이는 그 정신과 몸가짐을 중시한다. <귀한 신분의 사람과 친한 사람, 그리고 중국인과 이방인의 구별이 있어야 하는 것을 뜻한다.> 이내 옷 문양으로 구분하고 그 형모를 구분한다. 가축과 짐승의 그림을 보는 자는 혼련으로 길들여졌는지 사나운지를 중히 보고, 꽃과 대나무를 보는 사람은 곱고 한가로우면 맑은가를 관찰하며, 새 등을 관찰하는 사람은 터럭이 날고 드는 것을 잘 보고, 산수화를 보는 사람은 지역이 평편한지 먼지 혹은 넓은지

177) 【看畫法】 觀畫之妙，先¹⁾觀氣運，次觀筆墨·骨法·位置·傳染 然後形似，此六法也。若看山水·墨竹·梅蘭·枯木·奇石·墨花·墨禽等，遊戲翰墨。高人勝士·寄興寫意者，慎不可以形似求之，先觀天真，次觀筆意，相對忘筆之迹，方爲得趣。【湯氏畫論】。

178) 溫肇桐 著, 강관식 譯, 『中國繪畫批評史』, (미진사, 1994), 147쪽 참고.

179) 문선주, 앞의 논문, 참조.

180) 사중(四衆)이란, 비구승(男), 비구니(女), 수행하는 사미(男), 사미니(女)를 뜻한다.

를 중시하며, 귀신그림을 보는 자는 근력의 변화나 특이한 것을 중시하며, 가옥의 나무를 관찰하는 자는 장려되고 심원한 것을 중시하여 본다. -회묘181)

위의 인용문은 그림 감상의 태도로 그림을 볼 때에는 단점만 보지 말고 장점도 볼 수 있어야 하고, 공교한 것 가운데에서도 줄한 것을 찾을 수 있어야 한다고 하였다. 이는 장점과 단점을 동시에 보도록 해야 함을 드러내고 있다. 또한 그림의 주제에 따라 높게 평가해야 하는 점에 대해서도 서술하고 있다.

그림을 감상할 때 이러한 것 뿐만아니라 그림의 재료인 비단에 대한 내용을 언급함으로써 그림의 물리적인 상태의 파악도 언급하고 있는 것으로 보인다.

【옛 그림의 비단을 논하다】 하북 지역의 비단은 날실과 씨실이 한결같이 뒷면이 따로 없으나. 강남의 비단을 날줄이 거칠고 굵으며 씨줄은 가늘어 뒷면이 생긴다. 당나라 화가는 혹 도련한 비단을 사용하여 그림을 그렸는데 그러나 이는 생금을 두드려 납작하게 만든 것이라 붓이 걸리적거리지 않게 된다. 지금처럼 삶아 다듬어서 장을 가한 것과는 다르다. 옛날의 비단 중 자연스레 찢어진 것은 반드시 봉어의 주둥이나 눈실 같은 과열이 나타나고, 거깃으로 만든 것은 그렇지 않다. 혹은 비단포, 망치로 손상시켜 본 다음에 비단이 원래 견고하면 쉽게 판단 할 수 있다. -동천청록182)

당대와 오대의 비단은 거칠고 두텁고 송대의 비단은 가볍고 가늘다. 보면 당대와 송대의 비단은 구별이 가능하다. -회묘 183)

【옛 그림의 비단을 논하다】 하북지역의 비단은 날실과 씨실이 한결같이 뒷면이 따로 없으나,

181) 觀畫之法，見短勿詆，更求其長，見功勿譽，反尋其拙。大凡觀釋教者，尙莊嚴慈寬，觀羅漢者 尙四衆歸依，觀道流者，尙高簡清古，觀人物者，尙精神體態，謂有貴賤中外也。仍觀折算筭?衣紋停分(me兮같은데)形貌，觀畜獸者，尙恂擾광려(사나울 광 사나올려)，觀花竹者，尙艷麗閑雅，觀禽鳥者，尙毛羽翔舉，觀山水者，尙平遠曠蕩，觀鬼神者，尙筋力變異，觀屋木者，尙莊麗深遠。『繪妙』。

182) 【論古畫絹】河北絹經緯一等，故無背面，江南絹則經纒緯細，有背面。唐人畫，或用搗熟絹爲之，然正是生搗令絲編，不碍筆，非如今煮練可漿也。古絹自然破者，必有魚口與雪絲，僞作者則否，或用絹包硬物 椎成破處 然絹本堅易辨也 『洞天清錄』。

183) 唐人五代絹素纒厚，宋絹輕細。望而可別唐宋也。『繪妙』。

강남의 비단은 날줄이 거칠고 굵으며 씨줄은 가늘어 뒷면이 생긴다. 당나라 화가는 혹 도련한 비단을 사용하여 그림을 그렸는데 그러나 이는 생금을 두드려 납작하게 만든 것이라 붓이 걸리적 거리지 않게 된다. 지금처럼 삶아 다듬어서 장을 가한 것과는 다르다. 옛날의 비단 중 자연스레 찢어진 것은 반드시 봉어의 주둥이나 눈실 같은 파열이 나타나고, 거것으로 만든 것은 그렇지 않다. 혹은 비단포를, 망치로 손상시켜 본 다음에 비단이 원래 견고하면 쉽게 판단할 수 있다. -洞天淸錄¹⁸⁴⁾

이처럼 서유구가 비단에 관한 내용을 언급하고 있는 것은 시대에 지역에 따라 비단에 다름을 구분하기 위함이다. 오대, 당, 송의 비단은 시기에 따라 비단의 상태가 다르고 동 시대 일지라도 하북과 강남 등 지역에 따라 비단의 재질이 다르기 때문이다. 재료에 대한 정확한 정보가 있어야지 그 시대, 지역의 작품을 구분할 수 있다. 결국 감상의 기본이라 할 수 있는 진위(眞僞)에 관한 문제를 위해 비단 즉, 재료에 관한 부분을 인용하여 언급하고 있는 것이다.

서유구는 실제로 비단의 재질을 진위에 관한 문제와 연결시킨 내용 또한 언급하였다.

진건은 색이 묽어 비록 손상을 많이 입어도 색이 명백하고 곱기가 새로 그려놓은 것 같은데, 오로지 불상을 그린 것은 향 나는 연기를 많이 그으려 본래의 색이 손상을 입게 된다. -화사¹⁸⁵⁾

【옛 그림의 색을 논한다】 옛 그림의 색은 먹색이거나 옅은 먹색이라면 쌓인 먼지가 일종의 옛 향기가 아름답다. 만약 위조로 만들어진 것이라면 황색이 많고 선명하여 먼지의 어두움이 없으니, 이로써 구분할 수 있다. -동천청록¹⁸⁶⁾

184) 【論古畫絹】河北絹經緯一等，故無背面，江南絹則經麤緯細，有背面。唐人畫，或用搗熟絹爲之，然正是生搗令絲編，不碍筆，非如今煮練可漿也。古絹自然破者，必有魚口與雪絲，僞作者則否，或用絹包硬物 椎成破處 然絹本堅易辨也 『洞天淸錄』。

185) 眞絹色淡，雖百破而色明白，精神彩色如新。維佛像多經香煙薰損本色。『畫史』。

186) 論古畫色】古畫色墨或淡墨，則積塵所成有一種古香可愛。若僞作者，多作黃色而鮮明不塵暗，此可辨

위조하는 자가 견을 도련하여 향 나는 연기로 그을리고, 부엌의 연기와 집의 먼지를 아우르고 물을 끓여 그 색을 물들인다. 비록 오래되어도 혹은 누렇게 혹은 먹색이 얼어서 예가의 근심이 되니, 누가 옛 비단 한 종류가 전하여 옛 빛을 즐긴다고 알겠는가. 냄새를 맡아보면 이상한 향기가 잡힐 듯하니 어찌 사람이 거짓으로 만들어 옛 비단이 과연하여 붕어 주둥이 모양이나 가로로 긴 줄모양이 생기고 직열은 없는 것에 이를 수 있겠는가. 오늘날의 위조하는 사람들은 가로로 하지 않으면 곧 수직으로 하여 이내 칼로 하거나 손톱으로 갈라도 실이 질겨 끊어지지 않으니, 눈을 들이대고 보면 알 수 있다. -준생팔전¹⁸⁷⁾

비단을 볼 때, 색채, 냄새, 훼손된 모양 등으로 진작과 위작의 구별법을 서술하고 있다. 또한 비단을 위조하는 방법도 인용하면서 전문적인 감상을 위한 실질적인 측면까지 인용하고 있음을 알 수 있다.

위의 『준생팔전』에서 인용한 글을 보면 위작을 만들 때 세월이 오래된 비단의 채색이 훼손된 것처럼 위조하는 방법까지 보여주는 것을 보면 그 당시 명대 위작제작은 상당히 전문적 이었다는 것을 추측할 수 있다. 이는 나아가 서유구가 서화감상을 위한 실질적인 측면까지 고려한 것이라 하겠다.

당지(唐紙)는 굳세고 누렇게 실이 거칠고 두터우며 도련한 것도 있고 사적으로 넓은 것도 있다. 송지(宋紙)는 희고도 희다. 정심당(澄心堂)의 비단은 윤이 나고 촘촘하기가 마치 종이 같고 문질러 옥 같다. 그 가운데 오륙 척으로 넓은 것도 있는데 이를 독준(獨樽)이라 한다. 원의 비단에도 독준이란 것이 있는데 송대의 것과 유사하나 북씨 집안(宓家)의 실과 비단이 모두 기묘하다. -동천청록¹⁸⁸⁾

也.

『洞天清錄』.

187) 假造者以絹搗熟以香烟瀝 并竈烟屋梁挂塵煎汙染絹其色 雖舊或黃或淡黑可愚隸家 孰知古絹一種傳玩舊色 嗅之異香可掬 豈人僞可到古絹碎裂儼狀魚口橫聯數絲再無直裂. 今之僞者不橫則直, 乃以刀刮指甲劃, 開絲縷堅(韋+刀)不斷, 觸目即辯 『遵生八牋』.

188) 唐紙則硬黃, 短簾絹, 則絲粗而厚, 有搗熟者, 有四尺闊者. 宋紙則鵝白, 澄心堂絹則光細若紙, 揩摹如玉, 間有闊五六尺者, 名曰獨樽. 元絹有獨樽者與宋相似, 有宓家機絹皆妙. 『洞天清錄』.

이 밖에도 《藝翫鑑賞》의 名畫 편에 수록된 내용들은 그림을 관리하는 방법으로 수장과 관리법, 걸어서 수장하는 법, 표구하는 방법, 황권을 마는 법 등을 宋과 元의 화론서 등에서 인용하고 있다.

송의 『洞天畫錄』, 원의 『湯氏畫論』에서 황권을 말 때 주의해야 할 점과 그림을 다루는데 있어 서툰 사람에게서는 그림을 보여줘서는 안된다는 내용이 언급되어 있다.

이러한 내용을 明代에는 그림이 전해지지 못하는 점을 다섯 가지로 정리되기도 하였다.

그림이 산실되어 전하지 않는 것은 병폐가 다섯 가지이다. 옛 그림이 오래되어 종이나 비단이 이미 문드러지고 때 없이 이를 펼쳐보아 손상이 심하여 부수러져 구할 길이 없게 되니 이것이 그 산실되어 전하지 않게 되는 첫 번째라. 어린아이나 종들이 그림을 수장하여 말아두는 법이 있음을 알지 못하여 두 손으로 화권을 끌어 말아 그 가장자리를 나란히 말지 못하여 그림의 축간이 뒤틀려 그 안의 비단이 찢어지게 되니 이가 산실되어 전하지 못하는 두 번째이다. 혹은 방안 물이 새고 습기가 있거나 쥐가 같거나 고양이가 오줌을 싸거나 장마철에 흰 곰팡이가 설었는데 이를 제대로 씻어내지 못하고 녹포로 문질러 마침내 조각이 떨어져 나간 것, 이것이 산실되어 전하지 않는 세 번째요. 혹은 속인들이 그림 보는 법을 몰라 손으로 그림의 뒤를 밀어 곧 비단이 떨어지는 것으로 보고도 소홀히 여겨 찢어진 데를 보안하지 않으니 이는 전하지 못하게 되는 네 번째이다. (혹은 불에 타기도 하고 물에 빠지기도 하고 세월이 흘러 이용하기도 하니 이것이 그림이 전해지지 않는 병의 다섯 제다.) -遵生八牋¹⁸⁹⁾

명대에는 여러 가지 관리법이 구체적인 방법으로 정리 되어 있다. 그림이 너무 오래되어 종이나 비단을 펼쳐 보았을 때 손상되는 것, 화권(畫卷)을 잘못 말아서 비단이 찢어지게 된 것, 보관을 잘못하여 습기, 벌레, 곰팡이 등에 의해 훼손된 것, 그림 보는 법을 몰라서 그림이 파손된 것, 불에 타거나 세월이 지나 버린 것등을 주의점으로 서술

189) 畫之失傳其病有五. 古畫年遠, 紙絹已脆, 不時舒卷, 略少局促, 即便折損, 破碎無救, 此失傳之一. 童僕不識收捲有法, 卽以兩手甲抓畫捲起, 不顧邊齊以軸幹着力緊收, 內中絹素碎裂, 此碎裂, 此失傳之二. 或遭屋漏水濕, 鼠嚙猫溺, 梅雨黴白, 不善揩抹, 卽以鹿布擦摩 逐片破落 此失傳之三. 或出示俗人不知看法, 即便手托畫背, 就觀絹素隨折, 或忽慢墮地絹裂莫補, 此失傳之四. 『遵生八牋』.

하였다.

그 밖에도 그림을 걸어들 때, 닦을 때의 주의할 점, 서화 보관 시 장배(裝褙)에 대한 회의적인 시각과 표장할 때 축을 만드는 재료와 방법 등도 소개하고 있다.

서화를 감상하기 위해서 올바른 보관 법 역시 감상의 기본이라 하겠다. 그러기 위해 서유구는 보관법에 대한 소개를 하고 있다.

서유구는 《藝翫鑑賞》 명화편에서 감상에 필요한 정보와 실질적인 방법을 그림을 감상하는 방법, 그림의 재료인 비단에 관한 여러 가지 내용, 수장하는 방법, 감상할 때 거는 방법, 장배법을 통해 보여주었다. 대부분 송과 명의 화론서들의 인용을 통해 서술하였다. 송대는 40여종의 화론서들이 편찬되었을 정도로 회화감상과 제작이 활발하였고 인물화론, 화조화론, 산수화론등의 다양한 회화이론도 발달하였다. 이렇듯 서유구가 송대의 화론서를 인용했다는 것은 그 때의 활발한 회화이론과 감상활동을 반영하여 《藝翫鑑賞》에 담고 있다.

송원 이후 화정(宋元以後 畫幀)에서는 중국의 그림의 실제 비평을 보여주고, 동국화첩(東國畫帖)에서는 서유구가 살았던 동시대 우리나라의 화가와 서화에 대한 감상을 수록하고 있다. 서유구가 직접 보았던 그림들을 감평하는 것으로 동국화첩은 서유구의 회화론에 근거한 감평론을 살펴볼 수 있다.

V. 맺음말

『林園經濟志』는 서유구의 실학사상에 대한 집대성한 책이다. 그 중에서도 서화에 관한 중요하고, 자세한 기록을 담고 있는 「유예지」 권제4의 《畫筌》과 「이운지」 권제6의 《藝翫鑑賞》은 조선 후기 문인사대부들의 서화에 대한 관심을 드러내고 있다. 또한 경제학자인 서유구의 서화에 대한 체계적인 구성과 방대한 내용을 담고 있는 이론서라는 점에서 큰 의의를 찾을 수 있다. 조선 전·중기에 서화의 수장, 감상이 이미 성행하고 있었지만 이렇다 할 만한 화론서다운 화론서가 없었고, 있다 하더라도 초보적인 단계에 머무는 수준이었다. 그러한 점에서 서유구가 저술한 『林園經濟志』의 《畫筌》과 《藝翫鑑賞》의 업적은 대단한 것으로 높이 평가됨이 마땅하다.

이 논문은 서화에 대한 기록을 담고 있는 《畫筌》과 《藝翫鑑賞》을 중점적으로 서유구의 회화관에 대해 살펴보았다. 《藝翫鑑賞》에 수록된 附 宋元以後畫幀(부 송원이후화정)과 附 東國畫帖(부 동국화첩)에 관한 내용은 본 논문에서 다루지 않았다. 서유구의 감상학에 대한 적용을 엿볼 수 있는 중요한 부분이지만 선행된 연구에서 자세하게 논하고 있어서 서화에 대한 이론과 감상이론을 중점적으로 서술하였다.

머리말과 맺음말을 포함한 모두5장으로 구성 되어있다. I 장에서는 서유구의 『林園經濟志』중 《畫筌》과 《藝翫鑑賞》을 연구의 의의와 목적을 밝히고 당시 사회의 역사적 배경을 서술 하였고, 간략하게 서유구의 학문적 배경을 언급하는 내용이라 할 수 있다.

II 장은 이어지는 장의 논의를 위한 배경에 대한 고찰을 하였다. 조선후기 회화적 배경으로 19세기 화단의 분위기를 중점적으로 논의하였다. 논의를 통해서 조선후기 화단은 새로운 경향으로 남종화의 유행, 진경산수화의 대두, 풍속화의 풍미, 서양화법의 전래 그리고 서민들 사이에서 민화가 유행하고 있었다. 사실주의 정신과 관계하여 진경산수화와 풍속화가 화단의 흐름을 이어오다 그 후 19세기에 오면서 남종 문인화풍이 주류를 이루었다. 이처럼 후기 화단의 동향을 살펴보면 보수와 진보의 경향이 병존하고 있음을 짚어 보았다.

다음 III장은 서유구의 회화관이 정립하기까지를 논의하였다. A에서는 경화세족의 서화고동의 애호풍조에 대한 문화적 현상에 초점을 맞추어 이들의 학문적 경향인 북학에 대해 다루었다. 경화세족의 일원인 서유구 역시 이러한 시대 속에 성장하였고, 《畫筌》과 《藝翫鑑賞》 속에 반영된 회화 이론을 정립하는 근거가 될 수 있었던 근거로 보았다. B에서는 서유구의 《畫筌》과 《藝翫鑑賞》의 본격적인 화론을 논의하기에 앞서 조선후기 화론에 대해 살펴보았다. 조선후기의 창작사상을 주도하고 지배했던 것은 創生的(창생적) 창작론의 관점에서 ‘神’을 전이하는 傳神의 실현을 통해 이루어진다는 전신론이 회화 창작의 본질적 보편적 가치로 인식되고 있었음을 알 수 있었다. 전신론은 조선 후기 18-19세기를 통해 ‘전신’을 구현하는 방법으로 형사적 전신론과 사의적 전신론으로 구분되었다. 몇몇 화론을 통해 본 조선시대 화론은 《畫筌》과 《藝翫鑑賞》처럼 포괄적이 체계적인 화론이 미흡했음을 살펴보았다.

IV장은 본 논문의 핵심의 장으로써 《畫筌》과 《藝翫鑑賞》에 반영된 서유구의 회화이론에 대한 고찰이다.

《畫筌》과 《藝翫鑑賞》은 중국의 화론서들은 인용한 것들이 대부분으로 그것들을 부분적으로 인용하여 회화총론 제작방법, 감상론, 실제 감상으로 제시하였다. 그러나 그가 중국의 화론서를 인용하고 있지만 조선의 현실에 맞게 선별하고 있으며, 그것들이 가지는 장점을 이용하여 조선의 예술문화에 이론적인 틀을 세우려고 하였다. 이러한 점이 서유구가 중국문화에 대한 무분별적인 수용이 아닌 조선을 중심으로 한 선별적 수용이었음을 알 수 있다.

회화총론에서 드러난 서유구의 회화에 대한 몇 가지 이론은 그림을 그리기 전 뜻을 세워야 한다는 것, 서화용필동법론, 그림을 배울 때, 고인의 화법을 스승으로 삼는 사의적인 태도 등으로 요약할 수 있다. 이것은 청대에 까지 내려오던 전통적인 문인화론으로 서유구가 《畫筌》과 《藝翫鑑賞》을 저술할 때 근거를 가지고 있었다는 것을 알 수 있다.

제작기법론적인 측면에서 다양한 방법을 소개하고 있다. 용필과 용묵 등에 대한 붓

을 쓰는 법에 대해 먼저 말하고 있다. 붓을 쓸 때는 기운을 강조하고 묵을 쓸 때는 쓰는 사람의 인품을 중요시 하고 있음을 제시하였다. 실제로 미불의 용묵에 대해 인용하면서 필과 먹의 조화의 중요성을 제시하고 있다. 이들은 주로 청대화론서인 『山靜居畫論(산정거논화)』, 명대의 『畫塵(화주)』 송대의 『春渚紀聞(춘저기문)』, 『洞天清錄(동천청록)』에서 발췌하여 인용하고 있다.

서유구는 제작기법 중 채색하는 방법도 제시하고 있다. 서유구는 채색하는 것 보다는 수묵을 우위에 둔다는 것을 먼저 밝히고 있다. 그러나 채색하는 법도 중요하게 여기고 지나친 채색이 그림을 망치게 할 수 있다는 것도 논하고 있다. 『山靜居畫論(산정거화론)』에서 발췌한 부분은 채색 시 중요하게 여겨할 점을 지적하고 있고, 『笄氏畫筌(달씨화전)』을 통한 발췌는 지나치게 색을 사용했을 때의 문제점, 색의 농담을 조절하지 못해 발생하는 문제점, 색의 특성에 맞게 쓰는 방법 등을 제시하였다.

그 밖의 표현방법으로 인물, 의관 산수입목, 화과조수 매란죽화 등의 각각의 항목별로 구체적인 표현법을 자세하게 발췌 인용하였다.

또한 서유구가 제작기법론 중 서양화법에 대해 제시하고 있다. 당시 중국에 유입된 서양선교사들의 저술과 서양문물에 대한 중국과 조선인의 저술을 인용하였다. 이는 서유구가 보수적인 문인화론의 회화관을 가지고 있지만 다양한 독서를 통해 서양문물에 대한 유연한 자세를 가지고 있었던 것을 유추 할 수 있다. 그리고 서유구의 북학적인 학문태도에서도 찾아 볼 수 있다.

서유구는 《藝翫鑑賞》에서 서화를 감상하는 원리와 방법 및 수장법과 관리법에 대한 내용을 담고 있다. 서유구는 《畫筌》에서와 마찬가지로 중국의 화론서를 인용하고 있다. 그림을 보는 방법인 감상의 기본원리를 먼저 제시한 후 감상하는 태도, 감상할 때의 주의해야 할 점, 비단에 관한 내용, 그림의 수장을 위한 보관하는 법등을 비교적 상세하게 보여주고 있다. 서유구는 송대 발달한 감상학의 기본적인 이론을 수용하고 있음을 인용한 화론서들을 통해 드러난다.

서유구는 회화이론을 제시한후 실제 감평의 예로 附 宋元以後畫幀을 두어 중국의

실제비평을 보여주었고 附 東國畫帖에서는 조선의 실제비평을 보여주었다. 이들의 감평들은 구체적이고 분석적이다. 이론은 서화동필론법과 의고주의적 경향을 보여주고 있다.

서유구의 회화관은 서화동필론법론에 근거하여 의고주의적인 태도를 보이는 문인화론적 감상론을 가지고 있었음을 알 수 있다. 그는 작품을 제작할 때 세밀한 관찰의 중요성을 강조하였다. 이는 감평 할 때 분석적인 그의 태도와 연결된다. 서유구의 고증학적인 학문에 기초한 결과라 하겠다.

서유구의 《畫筌》과 《藝翫鑑賞》을 분석을 통해 문인화론에 근거한 서화 이론과 감평은 중국이나 조선에 전통적으로 전해지던 18-19세기의 전통적인 방법이라는 측면에서 큰 변화가 없음을 드러내고 있다.

《畫筌》과 《藝翫鑑賞》은 당시의 보수적인 회화관을 그대로 수용하고 있지만 조선시대를 통틀어 서유구의 임원경지의 화전과 《藝翫鑑賞》처럼 체계적이고 분석적인 서화관련 기록이라 점에서 높이 평가 되어야 할 것이다.

◆ 참고문헌 ◆

【史料·文集】

- 강세황, 『豹菴遺稿』, 한국정신문화연구원, 1979
- 김창협, 『農巖集』.
- 남태응, 『聽竹畫史』.
- 南公轍(1760~1840), 『金陵集』, 國學資料院, 1990.
- 朴趾源, 『국역열하일기』, 민족문화추진위원회, 1997.
- , 『燕巖集』, 계명문화사, 1986.
- 徐有渠(1764~1845), 『淋園十六志』, 保景文化社, 1983.
- , 『林園經濟志』, 고려대 소장본.
- , 『楓石全集』, 保景文化社, 1983
- 윤두서, 『記拙』.
- 이규상, 민족문화사연구소 한문학분과 옮김, 『18세기 조선인물지-并世才彦錄』, 창작과비평사, 1997.
- 이하곤, 『頭陀草』, 규장각소장본.
- 정약용, 『與猶堂全書』, 여강출판사, 1987.
- 조귀명, 『동계지집』.

【單行本】

- 강명관, 『조선시대 문학 예술의 생성 공간』, 소명출판, 1999.
- 姜在彦, 『조선의 西學史』, 민음사, 1990.

- 葛路 著·姜寬植 譯, 『中國繪畫理論史』, 미진사, 1990 .
- 權德周 『中國美術思想에 對한 研究』, 淑明女子大學校出版部, 1994.
- 동기창 지음, 변영섭, 안영길, 박은화, 조송식 옮김, 『畫眼』, 시공아트, 2003.
- 박지원 씬 리상호 옮김, 『열하일기』, 보리, 2004.
- 徐復觀 著 權德周 譯, 『중국예술정신』, 桐文選, 1990.
- 안휘준, 『한국 회화사 연구』, 시공사, 2000.
『한국 회화의 이해』, 시공사, 2000.
- 溫肇桐 著, 姜寬植 譯, 『中國繪畫批評史』, 미진사, 1994.
- 유봉학, 『정조대왕의 꿈』, 신구문화사, 2001.
- , 『연암일과 북학사상 연구』, 일지사, 1995.
- , 『학계와 지식인』, 신구문화사, 1999.
- 유홍준, 『조선시대 화론연구』, 학고재, 2002.
- 이성미, 『조선시대 그림속의 서양화법』, 대원사, 2000.
- 이우성, 『韓國의 歷史像』, 창작과비평사, 1982.
- 이이화, 『한국사 이야기-조선과일본의7년전쟁』, 한길사, 2004.
- , 『한국사 이야기-국가재건과 청의 침입』, 한길사, 2004.
- , 『한국사 이야기-문화군주정조의나라만들기』, 한길사, 2004.
- 이태호, 『조선후기 회화의 사실정신』, 학고재, 1996.
- 정옥자, 『조선후기역사의이해』, 일지사, 1993.
- , 『조선후기 조선중화사상 연구』, 일지사, 2001.
- , 『정조시대의 사상과 문화』, 돌베개, 1999.
- 최완수의, 『우리문화 황금기 진경시대』 1,2 , 돌베개, 1998.
- 한정희, 『한국과 중국의 회화-관계성과 비교론』, 학고재, 1999.
- 홍선표, 『朝鮮時代繪畫史論』 문예출판사, 1999.

【論文】

- 姜明官, 「조선후기 서적의 수입 유통과 장서가의 출현-18-19세기 경화세족 문화의 한 단면」, 『민족문화사연구』 제9호. 1996.
- , 「풍석 서유구의 산문론」, 『한국학논집』 제34집, 한양대학교 한국학연구소, 2000.
- 김근수, 「한국실학과 명물도수학」, 『정신문화』, 통권12호, 한국정신문화연구원, 1998 봄. pp8-97.
- 金明仙, 「朝鮮後期 南宗文人畫에 미친 芥子園畫傳의 영향」, 이화여대대학원석사논문, 1991.02.
- , 「芥子園畫傳 初集과 조선후기 남종산수화」, 『미술사학연구』 210, 한국미술사학회, 1996. 6, pp5-21.
- 金文植, 「18세기 후반 서울 學人의 淸虐認識과 淸文物도입론」, 규장각17, 서울대학교규장각, 1994, pp.1-54.
- 문선주, 「서유구의 《畫筌》과 《藝翫鑑賞》 연구」, 한국정신문화연구원 석사학위 논문, 2001.
- 박은순, 「서유구와 서화감상학과 『임원경제지』」, 『한국학논집』 제34집, 2000.
- 朴孝銀, 「조선후기 문인들의 서화수집활동 연구」, 홍익대석사논문, 1999. 6.
- 유봉학, 「18-19세기 燕巖派 北學思想의 研究」, 서울대박사학위논문, 1992.
- 유홍준·안영길, 「조선기대 향촌사회의 생활상-『林園經濟志』에 나오는 서화에 대한 기록」, 『가나아트』 20호, 1991 7-8호.
- 李乃沃, 「조선후기 寫實主義 繪畫의 사상적 배경」, 『擇窩許善道先生停年紀念韓國史學論叢』, 일조각, 1992.
- 이성미, 「林園經濟志에 나타난 徐有渠의 中國繪畫 및 畫論에 대한 關心-朝鮮時代 後期 繪畫 史에 미친 中國의 影響」, 『미술사학연구』 193, 한국미술사학회, 1992, 3.

- 이우성, 「實學派의 書畫骨董論」, 『韓國의歷史像』, 창작과비평사, 1982.
- 장은영, 「곽약허의 『도화견문지』에 관한 원문연구 제1권 서론의 역주와 해제」, 서울대 석사논문, 2002.
- 전연숙, 「개자원화전이 조선후기 화단에 미친 영향」, 홍익대석사논문, 2004.
- 曹蒼錄, 「풍석 서유구에 대한 연구」-임원경제와 『樊溪詩稿』와의 관련을 中心으로, 성균관대학교 박사논문, 2003.
- 崔耕苑, 「朝鮮後期 對淸 회화교류와 淸 회화양식의 수용」, 홍익대석사논문, 1996.
- 한정희, 「중국회화비평」, 미술사학IV, 미술사학연구회, 1990.
- , 「조선후기 회화에 미친 중국의 영향」, 미술사학연구206호, 한국미술사학회, 1995.6.
- , 「동기창론」, 미술사논단 창간호, 한국미술연구소, 1995.
- , 「문인화의 개념과 한국의 문인화」, 미술사논단4호, 한국미술연구소, 1996.
- 홍선표, 「진경산수화는 조선 중화주의 문화의 소산인가」, 가나아트7·8호, 199.
- , 「조선후기 회화의 傳神論」, 한국학논집 제27집, 계명대학교 한국학연구소, 2000.12.