개인의 취향 : 조선 후기 미술후원과 김광국의 회화비평

박 효 은*

국문초록 | 중인수장가 김광국(金光國, 1727~1797)은 명청대 문예와 서양의 영향에 노출된 한국 회화비평 제3기에 17~18세기 서울·경기 문인들의 문예를 애호하며 조선회화의 가치를 높여준 비평가적 후원자이다. 원·명대 문인취향에 심취한 그는 남종화론(南宗畵論)과 일품(逸品), 묵희(墨戱), 시서화삼절(詩書畵三絶)에 가치를 두어 조선 문인화의 전개와 동시대 화단의 풍성함을 자기 소장품을 통해 증언했다. 그에 따르면 안견 시대의 강희안 이후 김정·신사임당과 이정·조속에 의해 문인화 전통이 지속된 조선에서 정선·심사정·조영석·강세황은 산수·풍속·사군자를 멋지게 그린, 그가 존경한 동시대의 문인화가였다. 윤덕희·김윤겸·이윤영·이인상도 빛나는 재능으로 문인화의 새 경지를 더했고, 김응환·김홍도 역시 그 범주에 동참하였다. 이러한 조선화가의 위상을 중국 문인화의 거장에 필적하게 끌어올린 그는 자신이 누린 풍요로운 세계를 후대에 전해 우리나라 사람의 견문을 넓히고 이를 숭모하도록 이끌고자 의도하기도 했다. 그러한 행위는 20세기 한국회화사 논의의 기초가 된 개인적 취향의 산물인 점에서 근대지향적이다. 그가 수집한 회화의 범위, 동시대 회화에의 애호, 조선 문인화의 추구는 오늘날 조선시대 회화사 서술에 의외로 근접해있다. 그럼에도 자기 소장품에 대한 비평에 그친 그의 행위는 오래도록 묻혀 있었기에 더 철저한 연구를 통해 정당한 위상과 의의를 되찾게 되기를 희망한다.

핵심어 | 문인취향(Literati taste), 도시문화(Urban culture), 후원(Patronage), 김광국(Kim Gwang-guk), 회화비평(Art Criticism)

* 朴孝銀. 홍익대학교 박사
투고일 : 2015. 11. 16. 심사완료일 : 2015. 12. 1. 게재확정일 : 2015. 12. 7.
DOI URL : http://dx.doi.org/10.17792/kcs.2015.29.61

Ⅰ. 머리말

한국회화사에서 개인적인 기호와 취미를 표명하는 행위가 중요해진 시점은 언제부터일까? 사회문화적 현상으로 개인의 취향(취미, taste)을 주목한 근대문화 연구는 이를 20세기, 즉 일제강점기 서구문물 수용과정에 파생된 근대적 경험의 산물로 본다.[1] 유사한 관점은 근대미술 논의에도 보이는데, 선사시대부터 외래문화 수용에 유연했던 한국미술의 특성을 상기하면, 제국주의 팽창과 일본을 통한 서양의 영향만 강조하면서 취향의 강제이식을 역설하는 것은 근시안적이다. 그보다는 근대성(modernity)과 관련된 도시문화와 시장, 상품성, 자본주의, 개성의 확대와 근대적 주체, 자유주의와 인문주의 등의 원형적 면모가 보이는 17~18세기를 논한 관점이 더 흥미롭다.[2] 18세기 한국에도 서양문물은 (중국을 거쳐) 유입되었고, 유럽 동판화의 독특한 가치를 인정하는 개인이 존재할 정도였다(도1).

암스테르담에서 만든 피터 셴크(Pieter Schenck, 1660~1718/19)의 동판화를 소장했던 김광국(金光國, 1727~1797)은 대대로 의관(醫官)을 지낸 중인 명문가 출신이다. 그 역시 어의(御醫)였고 중국과의 약재무역에도 관여했는데, 조선 내부의 미술시장에서 70폭 이상의 회화를 모아 ≪석농화원(石農畵苑)≫이라는 화첩을 완성한 것으로 유명하다.[3] 중국·일본·유럽의 작품 7점, 조선시대 화가 47명의 회화 63점 이상이 수록된 이 화첩에서 조선 후기 화가

1) 이현진, 「근대 초 '취미'의 형성과 의미 분화」, 『현대문학의 연구』 30, 2006, 45~70쪽.
2) 한국18세기학회 편, 『위대한 백년 18세기 : 동서문화 비교 살롱토크』, 태학사, 2007 ; 서지영, 「조선 후기 중인층 풍류공간의 문화사적 의미」, 『震檀學報』 95, 2003, 285~317쪽 ; 박효은, 「중국회화의 근대성과 석도」, 『미술사학보』 43, 2014, 299~308쪽.
3) ≪石農畵苑≫에 관한 최근의 연구는 박효은, 「≪石農畵苑≫과 17~18세기 한국화단의 後援 문제」, 『崇實史學』 34, 2015. 6, 97~139쪽. ≪石農畵苑≫의 목록과 관련기록 및 제평의 원문과 번역은 박효은, 「≪石農畵苑≫을 통해 본 韓·中 繪畫後援 硏究」, 홍익대학교 박사학위논문, 2013, 377~402쪽의 부록 Ⅰ·Ⅱ(이하 '부록Ⅱ'로 지칭함).

36명이 그린 51점이 차지하는 비중은 초기 5명의 5점, 중기 6명의 7점에 비해 대단히 많다.[4] 그간 남종화에 해박하고 동판화·우키요에까지 모은 국제적 감식안이자 '대수장가'로 알려져 온 김광국이 실제로는 조선화를 주로 수집했고 18세기 작품을 애호했으며 소장품 규모가 예상보다 방대하지 않았던 것이다.

그럼에도 그 회화의 가치를 자신의 제평(題評)으로 밝혀둔 김광국은 서울이라는 도시공간에서 배출된 18세기 문화인에 중인이 포함된 사실을 전해주며 그 비평적 관점의 추이를 주목케 한다. 동서양의 미술비평사를 참고하면, 17세기 이래 중국과 유럽에서 개인의 취향이 담론화된 점, 특히 길드에서 아카데미로, 다시 화상-비평가 공매체제(公賣體制)로 전환된 파리화단의 변화는 자본주의의 발전과 밀착된 서양비평의 위상과 역할을 발견케 한다.[5] 비평활동이 도시문화나 시장과 유기적으로 결합된 서양과 달리 동양은 양자 간의 무관함을 강조하거나 침묵해왔고, 일제강점기 '근대체제'가 이전의 상품화폐경제를 지워버린 한국에서 그에 접근하긴 더욱 어렵다. 그러나 상업세력에 의해 문인취향(literati taste)의 저변이 확대되고 문인문화의 상품화가 추진된 17~18세기 동아시아의 시대조류는 한국에도 영향을 미쳤고, 남종화를 비롯해 다양한 작품을 출현시킨 후원자/수장가가 등장해 작가의 삶과

4) 자세한 내용은 박효은, 앞의 논문(2013 ; 2015. 6). 이외에 김광국을 ≪畵苑別集≫의 성첩자로 간주한 견해(李源福, 「≪畵苑別集≫考」, 『美術史學硏究』 215, 1997, 57~74쪽), 회화 267점을 모은 대수장가이자 『石農畵苑目錄』의 주인으로 본 견해(유홍준·김채식 역, 『김광국의 석농화원』, 눌와, 2015)도 있다.

5) 溫肇桐, 강관식 譯, 『中國繪畫批評史』, 미진사, 1989 ; 葛路, 강관식 譯, 『中國繪畫理論史』, 미진사, 1989 ; 徐復觀, 권덕주 外 譯, 『中國藝術精神』, 동문선, 1990 ; 리오넬로 벤투리, 김기주 譯, 『美術批評史』, 文藝出版社, 1988. 미술사와 취향의 관계는 E. H. 곰브리치, 최민 역, 『서양미술사』 상·하, 열화당, 1977 ; F. P. 챔버스, 오병남·이상미 역, 『미술 : 그 취미의 역사』, 예전사, 1995. 중국의 경우는 Craig Clunas, *Superfluous Things : Material Culture and Social Status in Early Modern China*, Urbana, Chicago : University of Illinois Press, 1991. 19세기 후반 파리화단의 면모는 Harrison White and Cynthia White, *Canvasses and Careers : Institutional Change in the French Painting World*, Chicago : University of Chicago, 1993[1964].

인격, 작품의 소재·주제·양식·기법과 진위문제를 담론화시켰다. 전례없이 활성화된 조선 후기의 서화비평, 특히 강세황(姜世晃, 1713~1791)의 예는 중국·유럽에 상응한 한국의 면모를 주시케 하고(도2),[6] 같은 공간에서 강세황 서화와 여타 작품을 모아 그 가치를 논한 김광국은 도시문화의 일환으로서 회화비평을 주목케 한다(도3, 4).

김광국 사후 시장에서 부침한 ≪석농화원≫은 파첩된 상태로나마 18세기 화단에 접근할 다양한 단서를 제공해준다. 미술시장에 기반한 화단의 전개와 중인수장가의 문인취향을 전해주고, 개인의 수집활동이 이국문물과 동시대 조선회화에 대한 담론을 창출했을 뿐 아니라 조선 문인화 전통을 자각케 했음도 파악케 한다. 아울러 이 새로운 공공영역(public realm) 안에서 수집활동이 비평을 통해 후원행위로 거듭나기도 했던 바,[7] 우선 한국 회화비평의 흐름 안에서 김광국의 사적 위치를 확인하고 그 제평과 비평적 관점을 다각적으로 고찰해 비평가적 수장가로서의 화단 후원 면모를 조명해보겠다. 이를 통해 문인취향의 조선화를 추구하여 18세기 서울의 도시문화를 풍요롭게 한 중인수장가의 모범적 사례에 새롭게 접근해보고자 한다.

Ⅱ. 미술후원과 한국 회화비평의 전개

궁정 중심의 국가적 후원, 다양한 신분의 개인이 관여한 시장지향의 사적

6) 兪弘濬, 「朝鮮後期 文人들의 書畵批評 : 朝鮮時代 美術批評 方式에 대한 考察」, 『19세기 문인들의 서화』, 열화당, 1988, 59~77쪽 ; 동저, 『조선시대 화론 연구』, 학고재, 1998 ; 변영섭, 『표암 강세황 회화 연구』, 일지사, 1988 ; 洪善杓, 「조선 후기의 회화 애호풍조와 鑑評活動」, 『美術史論壇』 5, 1997, 119~138쪽. 최근의 흥미로운 주장으로는 김현지, 「김홍도의 문인표상의 화가 이미지 연구: 강세황의 화평과 「단원기」 분석을 중심으로」, 『조선시대 회화의 교류와 소통』, 사회평론, 2014, 104~143쪽.

7) "공공영역"에 대해서는 박효은, 「南京을 재현한 明末淸初 山水版畵와 繪畫」, 『明淸史硏究』 43, 2015, 100~101쪽 및 각주27.

후원은 전근대기 도시문화를 이끈 양대 영역이다. 조선시대에 왕도(王都, 서울, 한양)에 있던 궁정과 고관이 서화수집을 주도한 현상은 궁정후원이 도시문화를 주도했음을 실감케 한다. 한편 18~19세기에 실무담당 하급관리이자 외국과의 무역에 관여한 중인이 문인취향을 추구한 것은 전제질서와 다른 새로운 동향에 서울의 일상이 지배되었음을 대변해준다. 당시 서울은 궁궐을 중심으로 고관과 양반, 중인과 상공업자가 공존하던 인구 20~30만의 도성으로, 정치·행정의 중심지이자 조선에서 상공업이 가장 발달한 복합도시였다. 도시화는 인구수, 상업과 상품화폐경제에 입각해 논하는 것이 대세이지만 여가와 유람과 유흥의 발견, 그에 따른 취향과 소비의 미학화 같은 일상문화도 주시할 만하다.

서화와 서책 및 진귀한 물품을 모아 품평하는 것 역시 개인적 기호와 유행에 기반한 여가문화의 일환이다. 서울과 평양 등지의 미술시장에서 구한 회화에 대한 단상(斷想)을 기록하는 행위는 수집활동에 기반한 미술비평에 해당하고, 동아시아의 시대조류와 연동된 시장은 김광국 같은 개인이 등장한 배경이었다. 대항해시대 유럽의 동아시아 진출에 따라 세계교역로에 부상한 중국·일본과 달리 사행과 무역으로 양국과 교류하던 한국에서 그 여파는 화가—후원자 네트워크, 직업화가—불특정 도시수요자의 공간, 유통·매매의 공간에 전해져 시장의 발전을 자극했고, 증가된 회화수요는 회화의 상품화 및 비평의 활성화를 초래했다. 김광수·심사정과 교제하던 1744년 이래 1760년 이전의 이인상, 1780년대의 강세황, 1770~80년대의 강희언·김응환·김홍도·신한평 등과 교제하며 후원자 네트워크에 몸담았던 김광국은 유통·매매의 공간, 불특정 도시수요자의 공간을 넘나들며 소장품을 조성해 비평활동을 개진한 18세기 중인을 대표한다.

궁정후원·개인후원의 병존현상은 회화비평에서 군주의 어제(御題)와 문인의 화찬(畵讚)이 공존한 점에서도 암시된다. 작자미상의 <송시열 초상>에 쓴 정조의 1778년 찬시는 『열성어제』에 실린 숙종의 제화시나 청록채색화

풍의 각종 회화와 함께 군주의 회화감상과 후원의 실제를 알려주는 귀중한 사례이다(도5).[8] 그에 비해 심사정의 <강남춘도>에 대한 강세황의 화찬, ≪석농화원≫에 있는 강세황 자신의 <녹죽도>에 대한 1784년의 자찬, 피터 셍크의 <술타니에 풍경>과 강세황의 <묵란도>에 쓴 김광국 제평은 정조의 찬시와 비슷한 시기에 궁정과 무관하게 작성된 개별 문인의 화찬이다(도1~4). 군주에서 양반, 중인에 이르기까지 다양한 신분의 개인이 거의 동일한 형식의 회화완상문화를 실행한 것이다. 그럼에도 초상화나 기록화, 불화 같은 채색화 위주의 기록적이고 재현적인 회화가 수집대상에서 배제된 김광국의 소장품은 왕조체제의 공공영역이던 궁정을 넘어 개인의 수요에 따라 도시문화의 성격이 변화되고 있었음을 전해주는 물질적 증거이다. 한국회화사에서 이런 양상은 언제부터 어떻게 나타났을까?

한국 회화비평의 기원을 13세기로 잡고 18세기에야 화사(畵史)와 화평(畵評)이 대두되었다고도 하지만, 중국의 회화비평이 선진시대(先秦時代)까지 소급되는 것에 비해 시기상 너무 뒤처져 의구심이 든다.[9] 그런데 중국회화사와 한·중 회화교류를 되돌아보면 새로운 논점이 확보된다. 일찍이 한정희 교수는 사혁(謝赫, 490~530? 활동)의 육법 이후 품등비평이 성행한 육조시대에서 송대의 제1기, 문인적 비평관이 형성된 송원대의 제2기, 분석적이고 미술사적인 비평이 전개된 명청대의 제3기로 중국의 회화비평을 개괄하였다.[10] 이 설명은 중국회화사 개관에도 유용하다. 채색인물화(특히 초상화)의 시대인 제1기에 궁정과 귀족사회의 인물품평 관행이 회화비평에 응용되어 품등론이 성행한 점, 제2기에 수묵산수화로 회화의 주류가 바뀌고 북송대 문인취향(蘇軾·米芾 중심)이 원대로 전해져 문인화가 발전한 점, 제3기에

8) 자세한 내용 및 관련 참고문헌은 『왕의 글이 있는 그림』, 국립중앙박물관, 2008.
9) 유홍준, 앞의 책, 1998, 18~23쪽 및 본고 각주5에 제시된 溫肇桐, 葛路, 徐復觀의 논저 참조.
10) 한정희, 「중국의 회화비평」, 『미술사학』 4, 1990, 37~50쪽.

문인화의 이론과 실제가 확립되어 학문이나 도 차원으로 승화된 방고회화·개성주의회화가 성행한 점이 일목요연하게 드러난다. 이를 한·중 회화교류사와 함께 고려하면 한국회화사 역시 삼국시대 이후 3시기로 전개된 점, 그 중 제3기에 개인후원이 궁정후원의 한계를 넘어 확장된 점, 바로 그 제3기가 김광국의 활동시기인 점이 명료해진다.

문헌에 기록된 바로, 한국에서 제1기는 신라시대 이후 고려시대에 해당한다. 채색인물화가 발전하고 묘사대상의 사실적인 재현을 높이 평가한 시기여서 중국의 제1기와 연결된다.[11] 황룡사 벽에 그린 노송에 새들이 날아와 앉으려 할 정도였던 솔거(率去), 당 태종(唐 太宗)이 선덕여왕에게 선물한 <모란도(牧丹圖)> 등에 관한 일화는 사실적이고 재현적인 회화관이 만연해 있었음을 전해준다.[12] 제2기는 고려 중기부터 조선 초기까지다. 채색화가 애호되는 가운데 송원대 수묵산수화와 문인적 비평관이 전래되어 형사(形似)보다 신사(神似)를 중시한 소식의 관점이 수용되고, 수묵 위주에 고의(古意)를 중시하는 회화취향이 형성되며, 시화일률(詩畵一律)을 지향한 제화시(題畵詩) 작성 관행이 왕공귀족과 고위관리 사이에 퍼져 있었다.[13] 제3기는 조선 중기 이후 후기와 말기를 포괄한다. 명청대 회화비평의 영향을 받아 회화의 본질과 가치에 대한 다양한 인식이 공존한 시기로,[14] 남종화풍과 서양화법이 유입되고 실경산수화와 풍속화가 성행한 18세기에 개진된 김광국의 비평행위는 이 통시적인 사적 흐름에 입각해 논의되는 것이 타당하다.

그림을 감상하고 시문을 짓는 관행도 신라시대부터 시작되었다. 당에서 유학한 최치원(崔致遠, 857~?)은 붓으로 그린 형상이 문자보다 낫다거나 공자의 회사후소론(繪事後素論)과 관련된 견해를 피력하고, 노장사상을 형

11) 안휘준, 『한국 회화사 연구』, 시공사, 2000, 18~284쪽.
12) 『三國史記』 列傳 ; 『三國遺事』 紀異.
13) 안휘준, 앞의 책, 2000, 285~640쪽.
14) 안휘준, 위의 책, 642~730쪽. 조선 후기의 화론과 회화 인식은 본고 각주6 참조.

이상학화시킨 육조시대 예술론과 연관된 제화시를 지었다.[15] 육조와 당의 회화사를 집성한 장언원의 『역대명화기(歷代名畵記)』에 비해 미약하나 비슷한 시기의 한국에서도 회화가 완상과 작문의 대상이었던 것이다. 후대의 서유구(徐有榘, 1764~1845)는 솔거를 한국 회화의 기원으로 삼고 그가 그린 황룡사 노송, 분황사 관음상, 단속사 유마상이 모두 "신품(神品)"으로 꼽혔다 했는데, 신라(나 고려)에 중국 제1기의 품등법이 전래되었을 수 있다.[16] 한편 제화시 창작이 본격화된 것은 고려 중기로, 중국의 제2기 회화비평에 영향받은 것이다.[17] 인종대에 정여령(鄭與齡)이 「이상국가장진주산수도(李相國家藏晋州山水圖)」를 지은 것, 명종대에 어명에 따라 여러 관리들이 소상팔경시(瀟湘八景詩)를 짓고 이광필이 <소상팔경도>를 그린 것이 대표사례이다. 고려 문종이 북송 신종의 궁정과, 고려 예종·인종이 북송 휘종의 궁정과 직접 교류한 것은 이곽파 화풍, 시화일률론, 소식의 화론 유입 및 이인로·이규보의 회화관 형성을 이끌었고, 충선왕의 만권당에서 조맹부·주덕윤과 교제한 이제현과 이승휴·이색은 고의를 중시한 원대 문인화론에 영향 받았다. 이는 조선 초기 안평대군 이용(李瑢, 1418~1453)의 소장품 조성과 강희맹·신숙주 회화관 형성의 배경이 되었는데, 안견(安堅)의 <몽유도원도>(1447)에 대한 제화시 다수와 이용의 기문·제시가 별지에 쓰여졌던 것은 제2기 한국 회화비평의 대표적인 현존 사례이다.[18]

15) 홍선표, 『조선시대 회화사론』, 문예출판사, 1999, 161~162쪽.
16) 徐有榘, 「藝翫鑒賞」下, 『怡雲志』 卷6, 『林園十六志』 104, 附 東國畵帖條, "東國繪事 以新羅率去爲開山鼻祖 而遺蹟不傳 如黃龍寺壁老松 芬皇寺觀音像 斷俗寺維摩像 艷傳爲神品 而今皆不可見矣."
17) 안휘준, 「고려 및 조선왕조 초기의 대중회화교섭」, 『아세아학보』 13, 1979, 141~170쪽 ; 정병모, 「일반회화」, 『강좌미술사』 창간호, 1988, 85~113쪽 ; 홍선표, 앞의 책, 126~189, 192~230쪽 ; 홍상희, 「元代 李·郭派畵風 繪畫 硏究」, 홍익대학교 석사학위논문, 2002, 116~128쪽. 제화시는 이혜순, 「牧隱 李穡의 題畵詩 시고」, 『論叢』 25, 이화여대 한국문화연구원, 1987, 55쪽 ; 崔敬桓, 「題畵詩의 영역과 범주」, 『예술과 비평』 제6권 제2호 통권20호, 1990, 202~220쪽.

도시문화가 왕공귀족과 고관에 의해 주도되고 한·중 회화교류도 북방의 왕도(장안·개봉·북경)에 있던 당·송·원 궁정과 신라·고려·조선 궁정 간의 국가적 사건이던 이상과 달리, 제3기에는 시장지향적 개인후원이 부상해 중국 강남의 상업도시에 축적된 원명청대 문인문화와 서양문물에 노출된 개인이 급증하였다. 명청대 문예이론(회화비평 포함)을 담은 다양한 매체(화적·화보·서적)가 전래되면서 문인취향 위주의 회화지식이 확산되었고, 중국·한국의 회화는 물론 일본·유럽의 작품도 논하게 되었다. 그래서 허균, 최립, 박미를 비롯해 윤두서, 김창흡, 김창업, 이병연, 이하곤, 조귀명, 남태응, 김광수, 조영석, 강세황, 이규상 등이 관여한 화가-후원자 네트워크에서 저마다의 화론과 회화관을 피력하는 '비평활동의 장'이 생성되었다.[19] 김광국이 작성한 제평은 바로 이 새로운 영역의 산물이다. 궁정후원·개인후원이 공존하면서 삼국시대 이후의 오랜 회화전통과 새로 유입된 명청대 문예조류의 신선함이 교차한 18세기 서울은 문화적으로 상당히 복잡하고 난해한 시공간이었던 바, 도시문화의 혼성성에서 그의 취향을 구별해내는 것은 ≪석농화원≫ 이해를 위한 필수사항이다. 이어지는 제3장,

18) 鄭良謨, 「朝鮮前期의 畵論」, 『山水畵』 上, 한국의 미11, 중앙일보사, 1980, 177~190쪽 ; 안휘준, 『한국회화사』, 일지사, 1980, 51~89쪽 ; 安輝濬·李炳漢 공저, 『安堅과 夢遊桃源圖』, 예경, 1993.

19) 허균·최립·박미·김광수는 박효은, 「조선후기 문인들의 회화수집활동 연구」, 홍익대학교 석사학위논문, 1999. 윤두서는 이영숙, 「윤두서의 회화세계」, 『미술사연구』 창간호, 1987, 66~102쪽 ; 이태호, 『조선후기 회화의 사실정신』, 학고재, 1996, 370~396쪽 ; 이내옥, 『공재 윤두서』, 시공사, 2003 ; 박은순, 『공재 윤두서』, 돌베개, 2010 ; 차미애, 『공재 윤두서 일가의 회화』, 홍익대학교 박사학위논문, 2010. 이하곤은 이선옥, 「담헌 이하곤의 회화관」, 서울대학교 석사학위논문, 1991. 조영석은 안휘준, 「『관아재고』의 회화사적 의의」, 『관아재고』, 한국정신문화연구원, 1984 ; 강관식, 「관아재 조영석 화학고」 上·下, 『미술자료』 44·45, 1989·1990, 114~149·11~70쪽. 남태응은 兪弘濬, 「남태응의 『청죽화사』의 회화사적 의의」, 『미술자료』 45, 국립중앙박물관, 1990, 71~96쪽 ; 동저, 「남태응 『청죽화사』의 해석 및 번역」, 『조선 후기의 그림과 글씨』, 학고재, 1992, 137~166쪽. 이규상은 유홍준, 「이규상 <일몽고>의 회화사적 의의」, 『미술사학』 Ⅳ, 1992, 31~76쪽 등.

제4장에서는 문인취향의 저변이 확대된 이 새로운 공간 속에서 사적인 회화수요에 공적인 가치가 부여되고 회화의 공공성이 새롭게 거듭나던 현상에 주목하여 김광국 회화비평의 의의와 한계를 논의해보고자 한다.

Ⅲ. 17~19세기의 회화비평과 ≪석농화원≫

한국 회화비평 제3기에는 제화시문의 산문화와 소재의 다양화, 문인취향의 저변 확대에 따른 주체의 부상이 두드러진다. 시가 압도적이던 이전과 달리 서(序)·발(跋)·논(論)·평(評)·기(記)·전(傳)과 서찰(書札)·묘지명(墓誌銘)·행장(行狀)이 증가하여 제화시문이 산문화되었다. 소재도 다양해져서 그림 자체와 그림 속 경물, 주제·기법·화풍, 화가, 그림을 보는 작자를 다뤘고 묘사나 서술이 세밀해졌다. 그래서 회화에 대한 원론, 작가론(생애·평가), 작품론(주제·양식), 기법론, 감식·수장론이 개진되고, 화가나 작품 이외에 감상·수집한 사람까지 작문대상이 되었다.[20] 그 변화는 ≪석농화원≫에도 반영되었다. 1795년에 유한준이 김광국에게 준 「석농화원발」은 조선 후기의 감식·수장론을 대표하고, 현재까지 알려진 그의 제평 62점 대부분이 짤막한 산문이다. 여기에는 화가의 자와 호, 생애에 관한 정보와 평가[작가론], 주제·화풍·의의에 관한 언급[작품론], 필법·묵법·구도·색채에 대한 지적[기법론]이 뒤섞여 있다(표 1). 그러한 제평은 크게 17~18세기 서울·경기 문인의 문예적 성취에 기댄 부류와 자기견해를 표명한 부류로 양분되는데, 이번 장은 전자에, 다음 장은 후자에 초점을 맞춰 고찰해 보겠다.

20) 유홍준, 앞의 책, 24~53쪽. 대표사례가 윤두서의 『記拙』, 이하곤의 『頭陀草』, 조영석의 『觀我齋稿』, 남태응의 『聽竹畵史』, 조귀명의 『東谿集』, 이규상의 『一夢稿』의 「畵廚錄」, 서유구의 『林園經濟志』에 수록되었고, 기타 여러 문집의 다양한 글은 吳世昌, 『槿域書畵徵』, 계명구락부, 1928 ; 高裕燮 編, 『朝鮮畵論集成』, 경인문화사, 1982 ; 秦弘燮 編, 『韓國美術史資料集成』 全7卷, 일지사, 1987~98 참조.

<표 1> 조선화가에 대한 김광국의 비평적 관점 분석

	화가		작가론	작품론	기법론
초기	安堅	○	(尹斗緖 畵評), 我東北宗之祖	(秋景)	筆法精工, 排鋪瀟灑
	姜希顔	○	善詩能書兼解繪事, 三絶	(墨畵)	罕稠雜粗率之習
	石敬		안견 배움	(墨山水)	學安可度筆法, 排鋪終讓一籌, 精細
	金淨	○	三絶, 品格, 餘事	(墨花鳥)	
	申師任堂		一奇(趙龜命)	(墨葡萄)	
중기	李慶胤		정선·심사정과 비교, 雅俗之判, 仙凡	(水墨小景山水人物)	剛健雅潔(윤두서 評)
	李霆		疎散之韻, 逸氣(예찬)	風竹蕭蕭然若鳴, (道釋人物)	寫竹之筆法 草草爲之,
	趙涑		毋論工拙	寫梅	東人之畵… 唯寫梅之法 獨闢一境
	金明國		(老稼齋評)蓮潭肆而犖, 畵人物或有動人	(賈島詩意), 山水漫漶黯滯	筆法大率粗俗
	柳命吉		(老稼齋評) 鍊而俗	(墨山水)	筆法板刻
	曺世傑	○	未脫院套	(秋景)	用筆頗有才氣 然未脫院套
후기	金昌業	○	自作遜於議論, 讀書之力	(秋景)	
	尹斗緖		조영석보다 한 수 아래	俗畵[풍속화], 頗得形似	戲墨
	鄭敾		生動之韻	(實景山水, 平遠山水, 寒蟬)	戲墨
	金翊胄	○	김두량과 비교	(雨景山水)	遒勁不及 位置頗勝
	尹德熙		조맹부와 비교	(畵馬)	
	趙榮祏		過於高 不及於達, 奇逸, 왕희지, 제갈량	長在人物, 畵人物...殆入化境	瀟灑
	李匡師	○	自矜, 왕제한, 황공망	臨黃子久, 臨王齊翰筆	結構, 點染, 臨○○[倣作]
	沈師正	○	雄渾之氣, 蕭散, (趙龜命, 金昌翕, 李夏坤), 동원, 미불, 황공망, 심주	北苑畵品, 米家水墨圖, 沈啓南, 黃公望, (實景山水)	以○○意作·擬作, 筆法蒼潤淋漓, 漫筆, 筆法極似黃公望, 率意弄筆
	崔北	○	自許以文章書畵俱奇		畵法頗爲瞻濃 不能脫去北宗習氣
	姜世晃		(姜世晃 自題), 조맹부 문징명과 비교	綠竹, 寫蘭(草之長蘭)	(寫竹必欲用靑綠), 意在筆先
	安祜		(自評) 火齊中魚目	(韋應物詩意)	下筆之踈 渲染之粗
	洪啓純		天眞, 自然, 豈古所爲逸品者	(水墨高士), 興到揮灑	戲草, 不局規矩 不事粉飾
	申漢枰	○	人物山水花鳥草蟲 잘함, 善傳神, 逼眞	美女	

후기	許昇	○	구영과 비교(王世貞 評), 丹靑家	怪石秋花	用筆點染深得丹靑家
	金梅廚	○	奇哉, 관도승과 비교, (정선화풍)	山水	位置設色俱如法
	金喜誠	○	정선을 배움, 落院	(實景山水)	得其(謙齋)法味有淋漓蒼潤之意
	姜熙彦		진거중과 비교	胡人	筆法精細設色新巧
	元明雄	○	天資高於藝, 淸奇, 詩有唐響 畵有宋意	法王叔明筆意, 學倪元鎭法, (詩意)	寫, 倣作(예찬, 왕몽)
	金應煥		院畵, 院中人, 미불	南宗	行筆潑墨, 點染之法 深得米家遺意
	金弘道		淸癯之姿 遐擧之狀 深有物外之趣	群仙圖也之法	南宗無此筆法, 毋以法涉北宗忽之
	辛師說	○	심사정을 배움 悟畵家意趣 得水仙韻致	水仙	華人戲墨, 用筆踈朗 設色雅潔
	吳命顯	○	조영석과 비교, 雅俗之別	俗畵[풍속화]	倣
	李義山	○	이윤영 아들, 超然	(山水) 興到戲作	筆法渲染 得自家庭
	成載厚			(杜甫詩意) 愛其踈雅	
	黃杞	○	사실적 묘사	(虎) 幾使活獸驚走	
	金龍行	○	심주, 문징명 비교(陳繼儒, 董其昌 評)	(何景明詩意)	筆法高古, 深得李成范寬之神髓
	李喜英	○	工畵, 解襍技, 治木攀華之類, 奇事	(山水)	
	朴維城	○	김홍도를 배움, 甚有才氣	群鳥	初認士能墨戲
	金廷秀	○	頗有才致, 김홍도만 배운 이류	(仙童)	所取法者 唯金弘道
	姜佾	○	강세황 아들, 강세황과 비교, 可觀	叢菊, 東籬遺韻	家學
	吳俊祥	○	李楨과 비교(朱之蕃 評), 可奇	工梅	家傳
	沈象奎	○	강세황과 비교	畵蘭, 韻態淸逸	花葉相肖 韻態淸逸
	姜彛天	○	강세황 손자, 소식과 비교, 奇其才	畵竹, 殊有逸韻	
	申緯(徽)	○	강이천과 비교, 尤奇尤奇	墨君[畵竹]	
	기타(金履嫌 山水, 朴薯壽 墨蘭과 외국화 7폭)				

먼저 작가론적 비평은 조선 초기의 안견이 그린 <추림촌거도(秋林村居圖)>에 대한 제평에 의해 대표된다. 그림 왼쪽의 별지에 윤두서(尹斗緖,

1668~1715)가 쓴 <화평(畵評)>의 안견조와 김광국 자신의 제평을 함께 장황해두었는데, 그 내용은 다음과 같다(도6).[21]

> 안견은 넓지만 광활하지 못하고, 굳세나 강건하지 못하다. 산은 기복이 없고 나무는 앞뒤가 적다. 하지만 그 고상하고 예스러운 부분은 쓸쓸한 빈터, 작은 마을, 오래된 집, 위태로운 다리 같은 것이다. 나뭇가지는 바늘을 모아놓은 듯, 바위주름은 구름이 피어나는 듯, 빽빽하고도 어둡게 해 쉽게 따라잡을 수 없으니, 거의 우리나라 최고화가이다. 취면(金徥)과 짝을 이루는 바이다. －윤두서－
>
> 안견은 자가 가도이다. 장헌대왕(세종)께서 강헌대왕(태조)이 타시는 말 8마리를 그리도록 명하고, 이어 집현전 학사 성삼문○○○에게 찬할 것을 명하셨으니, 그의 그림이 명성을 날리고 ○○함을 알 수 있다. 지금 이 그림을 보면 필법이 정치하고 구도가 시원하고 깔끔하기가 ○○하니 우리나라 북종의 개조(開祖)이다. 벼슬은 호군(護軍)에 이르렀다.

안견 회화의 장단점과 미적 특징을 들어 김시와 함께 그를 "우리나라 최고화가"로 평가한 윤두서, 화가의 생애와 경력에 관한 정보와 소장회화의 기법적 특징을 기술하면서 같은 화가를 "우리나라 북종의 개조"라 논한 김광국. 한 화가에 대한 서로 다른 접근을 병치시킨 효과는 상호보완적이다. 안견의 생애와 작품의 특징에 관한 정보와 평가가 풍부하게 제시된 것이다. 수집가치가 높았을 <윤두서 화평> 자체를 제평으로 활용한 점은 그의 사고에 미친 윤두서의 영향을 전해주는 한편 그 묵적보다 안견 회화의 가치를 더 높이 평가했음을 드러낸다. 아울러 17세기의 화원 유명길(柳命吉)이 그린 <호심범월도(湖心泛月圖)>를 감상할 때에도 그 화가와 이징·김명국을 비교한 김창업(金昌業, 1658~1721)의 판단에 다음과 같이 전적으로 공감하였다(도7).[22]

21) 부록Ⅱ-2-1)항, 385쪽(尹斗緖, 「畵評」, 『記拙』).
22) 부록Ⅱ-4-3)항, 401쪽.

> 노가재(金昌業)가 일찍이 우리나라 여러 그림을 평하여 말하기를, 허주(李澄)는 곱지만 소견이 얕고, 연담(金明國)은 거리낌 없이 활달하지만 거칠며, 유명길은 단련되어 있지만 속되다고 하였다. 지금 유명길의 <호심범월도>를 보면 필법이 판에 박은 듯하니, 노가재가 평가한 대로다.

소장회화에 보이는 "판에 박은 듯"한 필법을 들어 김창업의 견해를 지지했다. 그는 조선 초기와 중기에 각각 활동한 두 화가의 화격을 논함에 있어 양반층 감식안의 판단에 의지했던 것이다.

김광국은 명청대 문예에 관심이 많던 양반층의 문집을 탐독해 소장회화를 부각시키기에 적합한 구절을 가져오기도 했다. 김창흡의 『삼연집(三淵集)』, 이하곤의 『두타초(頭陀草)』, 조귀명의 『동계집(東谿集)』, 허균의 『성소부부고(惺所覆瓿藁)』에 담긴 일부 구절이 그의 소장품에 대한 제평으로 활용된 것이다. 실경을 소재로 그린 심사정의 <고성 삼일포>에 첨부된 다음의 제평은 김창흡·이하곤의 글을 발췌해 주제적 접근의 작품론을 시도한 경우라 할 수 있다(도8).[23]

> 육육봉 너머 십주 멀리 펼쳐지고 잔물결 넘치는 평평한 호수 정중앙에 있으니, 이는 사선정의 오묘함이로다. 삼일을 노닐어도 싫지 않고 여섯 글자 사라지지 않으니 어찌 평범한 정감으로 題品할 수 있을까. －김창흡－
>
> 삼일호는 빼어난 미인과 같아 의태가 여러 가지로 충분히 갖춰져 있으나 빠진 것은 흰 모래밭 일대에 또한 …인 것이다. 백거이와 소식의 무리를 데려다가 누대를 짓고 꽃과 나무를 심어 단장하기를 西湖처럼 한다면 또한 결점을 보완할 수 있을 것이다. －이하곤－

삼일포의 아름다운 경관을 예찬한 위 글은 본래 이병연이 소장한 정선의

23) 부록Ⅱ-2-22)항, 390쪽(金昌翕, 『三淵集』 卷25, 「題李一源海嶽圖後」; 李夏坤, 『頭陀草』 卷14, 「題李一源所藏海嶽傳神帖」).

≪해악전신첩(海嶽傳神帖)≫ 중 <삼일포>에 대해 김창흡과 이하곤이 각각 작성한 제화시문이었다. 동일한 장소를 그린 심사정 작품을 소장하게 된 김광국은 이를 인용해 자신의 유람 경험과 무관하게 그려진 산수화의 미적 가치를 보강시켰다. 같은 화가의 <만폭동>에 대한 다음의 제평도 그 제작맥락과 무관한 실경산수화를 완상대상으로 삼았음을 전해준다(도9).[24]

> 만폭동은 금강산 여덟 소의 총칭이다. 나는 이미 그 땅을 밟아볼 수 없게 되었으니 어찌 그 경치의 좋은 것을 논할 수 있으리오. 다만 이 그림은 심사정이 만년에 그린 작품으로 자못 웅혼한 기운이 있으니 아름답다고 할 수 있다.
>
> 만 묶음 옥을 깍아 봉우리 삼고, 천섬의 구슬 부숴 폭포 삼았네. 이는 조물자가 스스로 그 무진장함을 드러낸 것이라. —조귀명—

자신의 제평과 조적명(趙迪命)이 소장한 ≪해악도병(海嶽圖屛)≫ 중 만폭동 장면에 대한 조귀명의 글을 병치시켰다. 만폭동 실경의 아름다움을 주제삼은 조귀명과 달리, 그의 주제는 같은 장소를 재현한 심사정 산수화의 아름다움이다. 웅혼한 기운이 감동적인 심사정의 회화를 유명한 문인의 시문과 동등한 '작품'으로 인식하며 와유(臥遊)를 즐겼던 것이다. 이외에 신사임당의 <수묵포도도>, 김매주의 <유음촌사도>에 제평하며 조귀명의 글귀를 인용/참조하고, 신한평의 <미녀도>에 제평하며 허균의 관점을 가져오기도 했는데, 여성화가가 그린 회화 내지 여성을 그린 회화에 대한 작가론·작품론에 해당한다.[25]

한편 기법론적 비평은 필법과 결구, 묵법과 선염, 구도와 위치, 설색과

24) 부록Ⅱ-2-21)항, 390쪽(趙龜命, 『東谿集』 卷6, 「題十二兄迪命所藏海嶽圖屛」).

25) 신사임당은 부록Ⅱ-2-4)항, 386쪽(『東谿集』 卷6, 「題宜鎭所藏申夫人畵帖」), 김매주는 부록Ⅱ-3-26)항, 398쪽 및 같은 논문, 216쪽 및 각주542(『東谿集』 卷6, 「題西泠女子馮玉貞畵幷題簇」), 신한평은 부록Ⅱ-3-27)항, 398쪽 및 같은 논문, 75~77쪽.

판각법 등 화법에 관해 언급한 것이다. 양식적 접근의 작품론과도 중첩되는데, 특히 남종화풍을 활용한 조선회화의 필법과 묵법 및 방작(倣作)을 논한 경우가 그러하다. 원명대 강남에서 숙성한 북송 문인취향(蘇軾·米芾)이 명말 상업사회에서 거듭난 결과인 남종화론은 청의 궁정까지 압도하면서 17세기 이후의 동아시아에서 저변화되었는데, 조선으로의 전래는 명말청초의 매체(화적·화보·서적)가 기여했던 바, 1630년의 동기창 문집, 1679/1701년의 『개자원화전』 간행이 결정적이었다. 북송 문인의 왕유(王維)·동원(董源) 지지에 기대 오파·송강파의 기원을 계보화한 동기창에게 의미있는 회화는 남종화였고, 그 주장이 『개자원화전』에 반영되어 유포되면서 동아시아에 문인화(남종화·남화)가 유행한 것이다. 문인화의 상품화·대중화 조류 속에서 중국의 석도는 『화법배원(畵法背原)』(1697)을 지어 상업사회의 문화적 획일화에 저항했고, 사후 『고과화상화어록(苦瓜和尙畵語錄)』이 간행되기도 했지만, 조선에서 그것은 새로운 취향이자 지식이었다. 조영석·김광수도 그 개념과 계보를 알았고, "문인의 먹장난(詞林의 墨戱)"과 다른 "화원으로 전락한 특징(墜入於院家)"을 논한 윤두서, 신운 위주의 화법(儒法)과 나라에 이바지하는 화원의 화법(院法)으로 회화의 범주를 구분한 이규상에 의해 여러 논의가 진행된 만큼 김광국이 이를 알았음이 특이한 것은 아니다.[26]

주목되는 점은 그가 특정한 화법 내지 기법으로 남종화를 이해했다는 것이다. 그래서 『개자원화전』에 실린 범관(范寬)의 산석법과 수지법, 석계(石溪)의 <방이성추수도(倣李成秋樹圖)>를 응용한 김용행 산수화가 이성과 범관의 정신과 골수를 깨달아 심주·문징명에 필적함을 논하고, 심사정 작품 중 동원을 모방한 <의동북원산수도>(도10), 마음가는대로 황공망 필법을 구사한 <산수도>(도11), 황공망 산수를 본뜬 이광사의 <층장비폭도>에

26) 趙榮祏, 「策題」, 『觀我齋稿』에 나오는 "南派北派之分" ; 李匡師, 「來道齋記」, 『圓嶠集選』 卷8에 나오는 "右丞之爲南宗也" ; 尹斗緖, 「畵評」, 『記拙』 ; 李奎象, 「畵廚錄」, 『幷世才彦錄』.

담긴 화법의 기원을 알았으며, “학예원진법(學倪元鎭法)”, “법왕숙명필의(法王叔明筆意)”를 표방한 원명웅의 산수화에 애착을 보였다.[27] 또 김응환의 <우경산수도>는 다음과 같이 대단히 호의적으로 평가하였다(도12).[28]

> 그림을 평하는 사람은 화원의 그림은 보잘 것 없다고 하는데(……)이러한 비판을 숙종 이전의 그림에 가한다면 그럴 만하지만 그 이후의 그림에 가한다면 억울할 것이다. 김응환도 화원이지만, 시험 삼아 이 그림을 보건대 그 붓의 움직임과 발묵법이 또한 어느 남종의 고수에게 사양할만한가? 하물며 그 그림 그리는 방식이 미불이 남긴 뜻을 깊이 얻었음에랴(……).

붓의 움직임(行筆)과 발묵법(潑墨法), 그림 그리는 방식(點染之法)에서 남종의 고수 혹은 미불에 버금가는 특징이 김응환 작품에 녹아들어 있음을 간파한 것이다. 그럼에도 상품화된 매체나 조선회화에 기초해 남종화풍을 이해한 그가 중국회화에 정통했던 것으로 간주하긴 어렵다.

이처럼 작가론·작품론·기법론이 복합적으로 담긴 그의 제평은 대부분 그림 왼쪽이나 뒤쪽의 별지(別紙)에 쓰여지거나(도1, 3, 4, 6, 8), 윤덕희(尹德熙, 1686~1776)의 <마부도>처럼 그림 위에 직접 쓰기도 했다(도14).[29] 이는 모두 한국 회화비평 제3기에 통용된 제평 서사방식으로, 전자는 김광국이 접한 『고씨화보』의 좌도우문(左圖右文) 편집체제를 환기시키는 한편 <몽유도원도>로 대표되는 한국 회화비평 제2기의 관행과도 연관된다. 반면 “말 그리길 좋아해(……)편안하게 밀실에서 옷을 풀어헤치고 선배의 말그림에

27) 김용행은 부록Ⅱ-4-6)항, 401~402쪽 ; 심사정은 부록Ⅱ-2-19)항, 20)항, 389~390쪽 ; 이광사는 부록Ⅱ-2-16)항, 388쪽 ; 원명웅은 부록Ⅱ-2-28)항, 392쪽과 부록Ⅱ-3-12)항, 395쪽. 이러한 작품과 『芥子園畵傳』의 관계는 박효은, 앞의 논문, 2013, 260, 344~345쪽.

28) 부록Ⅱ-3-17)항, 396쪽.

29) 부록Ⅱ-4-5)항, 401쪽.

의거한 후에야 붓을 교묘하게 다루려” 한 조맹부와 연결시켜 윤덕희를 소개한 후자는 이경윤 그림에 쓴 최립의 1598년 화찬(A), 심사정 그림에 쓴 김광수·강세황의 화찬(B), 이재관 그림에 쓴 김정희의 화찬(C)과 비교할 수 있는 사례이다(도표 1).[30]

이들 작품에서는 중국회화에 대한 화가의 관심이 절파 화풍, 오파·송강파 화풍, 황산파를 통한 황공망 해석으로 변화를 거듭한 17세기 이래 조선화단의 전개가 평자의 목소리와 함께 부각되고 있다. 즉 최립은 절파화풍을 언급치 않은 대신 소장자, 소장내력, 이경윤 회화에 대한 자신의 단상을 밝혀 산실될 뻔한 종실화가 작품의 가치를 일깨웠다. 반면 김광수·강세황·김정희 모두는 남종화풍을 전제로 중국회화와 심사정·이재관 회화의 관계를 논했다. 원명대 문인화가 황공망·심주를 심사정과 연결시켜 남종화 계보를 조선까지 확장시킨 김광수, 화가가 사망한 뒤 작품만 남은 상황에 그것이 명말 오파화가 두기룡 작품에 기반함을 밝힌 강세황의 감상안은 공통적으로 심사정 작품의 가치를 보장하는 데에 크게 기여하였다. 제작맥락이 모호한 이재관 산수화의 가치도 김정희의 화찬에 의해 확보되었는데, 17~18세기 중국에서 유행한 황공망의 천지석벽도류와 황산파의 황공망 해석에 따른 산수화풍이 19세기 한국에서 응용된 사실이 증언되었다. 이 중 조맹부와 윤덕희를 연결시킨 김광국의 발상 및 취향과 가장 유사한 것은 18세기 김광수·강세황의 사례이다.

30) 이경윤은 최순우, 「鶴林正의 山水人物帖」, 『考古美術』 1-100합집(제7권 제4호 통권69호, 1966), 182~184쪽 ; 『湖林博物館名品選集』Ⅱ, 成保文化財團, 1999, 80~83쪽 ; 박효은, 앞의 논문, 1999. 6, 72~73쪽. 심사정은 변영섭, 앞의 책, 187쪽 ; 이예성, 『현재 심사정 연구』, 일지사, 2000, 81~83쪽 ; 박효은, 같은 논문, 158~191쪽 ; 동저, 「18세기 조선 문인들의 회화수집활동과 화단」, 『美術史學研究』 233·234, 2002. 6, 161, 163쪽. 이재관은 이동주, 『우리나라의 옛그림』, 학고재, 1995, 343~347쪽 ; 박효은, 앞의 논문, 2013, 238~239쪽.

A. 제1단계(중기)	B. 제2단계(후기)		C. 제3단계(말기)
			
李慶胤, <詩酒圖>, 호림박물관	沈師正, <倣沈石田山水圖>, 국립중앙박물관	沈師正, <江南春圖>, 국립중앙박물관	李在寬, <天池石壁圖>, 한국 개인

<도표 1> 한국 회화비평 제3기(17~19세기)의 화풍 변화와 화찬

A. 이경윤의 <시주도>에 쓴 최립의 화찬과 찬시
우리나라의 유명한 그림은 종실에서 많이 나왔다. 요새는 석양정(李霆)의 묵죽, 학림수(李慶胤)의 수석이 가장 뛰어나다. 洪斯文(遵)이 북쪽 지방에서 와서 유랑생활 중에 여기저기 흩어진 학림정의 그림을 많이 구해와 내게 보여주며 제영을 써달라고 요청했다.(……)1598년 겨울, 최립 쓰다.
텅 빈 공중에 높은 창 활짝 열렸으니 / 어찌하면 시와 술로 짝이 되게 할 꺼나
볼 수 있는 것 술항아리 하나뿐이건만 / 볼 수 없는 것 가슴 속에 가득 차네.

B-1. 심사정의 <방심석전산수도>(1758)에 쓴 김광수의 화찬
黃大癡(公望)이 沈啓南(周)에게 전수하니 / 붓끝의 허와 실이 미묘하게 없는 듯하네
온 산의 풀, 나무 꿈처럼 텅 비었도다 / 우리나라 현재(沈師正)가 이어 세 번째로 성대하여라.
B-2. 심사정의 <강남춘도>에 쓴 강세황의 화찬
일찍이 현재(심사정)와 함께 마주앉아 그가 杜士良(冀龍)의 <江南春意>를 臨寫하는 것을 보았다. 지금 수십 년이 지난 뒤에 이 그림을 감상하노라니 느끼는 바가 있어 이렇게 쓴다.

C. 이재관의 <천지석벽도>에 쓴 김정희의 화찬
천지의 석벽과 황산의 괴송. 이는 원강(李在寬)이 격을 변화시켜 새로운 격을 만들어낸 곳이라.

따라서 김광국의 비평활동은 17~18세기 서울·경기 문인의 문예에 대한 애호, 명청대 문예와 서양문물에 대한 이해가 개인의 사고에 중층적으로 반영된 18세기의 산물임이 분명하다. 그 비평은 조선 후기 사회에 누적된 문화적 관습 위에 명청대 문인문화와 서양의 영향이라는 새 조류가 더해진 서울의 도시문화적 혼성성에 기반한 것이다. 의관으로서 궁궐을 출입하며 궁정문화에 친숙했을 것임에도 그의 문화적 지향은 <송시열 초상>을 보며 성리학적 왕조국가의 완성을 꿈꾼 군주의 감계적 단상과 거리가 크다. 그 취향의 지향점은 과연 어디였을까?

Ⅳ. 동시대 회화 애호와 조선 문인화의 모색

한·중 회화비평 제2기와 제3기에 시화일률 및 시서화일치를 추구하는 문인화론이 만연해 별지/화면에 쓴 시문이 그림과 병치되었던 것은 형상의 의미 확장과 새로운 조형성 창출에 기여하였다. 그 관행이 비평에 활용되자 화면/별지에 등장한 평자는 작자와 작품의 특징을 논했고, 그에 따라 화찬/제평은 화가와 평자의 회화지식, 작품의 연원과 내력을 밝혀 그 가치를 주장하게 되었다. ≪석농화원≫과 <도표 1>에서 파악되듯 소장자를 위해(최립), 화가와 그림을 위해(김광수·강세황·김광국), 화가의 화풍 해설을 위해(김정희) 작성된 비평문은 각 그림의 가치를 확인시키는데, 가치규정은 관객(audience)과 소비자를 전제한 행위이다. 타인의 소장품을 공개적으로 비평한 여타와 달리 김광국의 행위는 자기 소장품에 대한 것이었지만, 그 후손이나 제평을 쓴 서예가, 서문·발문·제평 제공자를 최소한의 관객으로 보면, 가치판단의 주체가 된 중인수장가가 부상하게 된다. 특히 자기 견해를 적극 표명한 제평은 동시대 회화를 애호하고 조선 문인화 개념을 모색하면서 이를 문명(文明)을 논할 근거로 삼았던 18세기 한국 지식인의 면모를 대변해준다.

1753년에 이경윤(李慶胤, 1548~1611)의 <송하고사도>에 쓴 다음의 제

평은 수집활동 초기부터 경험하는 주체로서 18세기 회화를 애호한 그의 관점을 전해준다(도15).[31]

> 이경윤 그림은 그가 살던 시대에 비록 명수라 불리긴 했지만, 지금 정선과 심사정의 그림과 나란히 놓고 본다면 그 고아함과 저속함의 구별은 신선과 범인(凡人)의 차이와 같다.(……)이경윤의 그림을 어떤 사람은 강하면서 건실하고 우아하면서 깨끗하다고 하기도 하는데,(……)일찍이 그런 말과 같은 작품이 있었던 것일까.

기존에 소장하던 정선·심사정 그림의 고아함과 구분되는 이경윤의 화격을 신선과 범인의 차이로 간주한 독특한 작가론이다. "지금 정선과 심사정의 그림과 나란히 놓고 본다면"이라 하며 자신이 직접 본 작품에 대한 견해를 표명했다. 앞서 안견의 <추림촌거도>에서도 "지금 이 그림을 보면"이라 전제했었는데, 자기 소장품의 가치판단을 위해 평소의 견문과 지식을 비교적으로 활용한 것이다. 또 이경윤의 화격에 대해 "강하면서 건실하고 우아하면서 깨끗하다(剛健雅潔)"고 한 기존 평가에 의구심을 보였는데, 이는 윤두서의 견해다.[32] <추림촌거도>의 제평으로 활용된 <윤두서 화평>의 안견조를 제외한 나머지 일부는 김종건이 쓴 <윤두서 자평>과 더불어 ≪화원별집≫에 수록되었고, 그 중 이경윤조에 "강하면서 견실하고 우아하면서 깨끗하다(剛緊雅潔)"는 구절이 있다.[33] 윤두서 묵적 등 매체를 통해 습득한 지식이 소장품 조성과정에 활용되어 자기 견해를 확립하는 경지까지 발전한 것이다.

화가나 작품에 대한 정보 수집, 자기 눈으로 본 작품 경험은 이러한 가치판단의 토대였다. 그가 쓴 어휘를 분석한 <표 1>에서 확인되듯 각 제평은

31) 부록Ⅱ-4-2)항, 400~401쪽.
32) 황정연, 『조선시대 서화수장 연구』, 신구문화사, 2012, 633쪽에서는 『기졸』이 전사되어 읽혔을 것으로 보았다.
33) 『國立中央博物館韓國書畵遺物圖錄』 第6輯, 국립중앙박물관, 1996, 圖 2, 7.

평소 그가 화가의 생애와 활동에 대한 정보를 섭렵하고(○표시), 작품에 구현된 필법·묵법·구도·분위기를 관찰했던 사실을 전해준다. 뛰어난 그림을 위한 첩경으로 "독서의 힘(讀書之力)"을 꼽았던 그는 "옛 서적을 많이 읽게 하고 여러 선생의 그림을 두루 보게(使多讀古書 又泛覽諸家畵)" 하면 성취가 무한할 것이라 여기며 회화감상을 통한 시각적 경험도 지식의 일환으로 보았던 지적인 감상가였다.[34] 그래서 방고회화 개념을 인지해 "臨○○", "法○○筆意", "學○○法", "以○○意作", "擬○○" 같은 표현을 사용한 한편, 동판화에 담긴 서양화법의 사실적인 표현을 중국화법과 구별되는 일격(一格)으로 간주하고, 국내에서 보기 어려운 낙타를 그린 김부귀 작품에 대해 "이러한 생김새를 알게 된다면 우리나라 사람의 지식을 넓히는데 일조"할 것이라며 박학적인 태도를 취한 것이다(도13).[35] 반면 작품의 주제나 의미를 상고하려는 시도가 상대적으로 드물다는 것은 의외이다.

대신 화가 2명 이상을 비교하여 작품의 질적 특성과 우열을 논하는 가운데 작가론을 기법론·주제론으로 확장시켰다. 김익주의 <파조귀래도>(도16), 윤두서의 <석공공석도>(도17)에 대한 제평을 보면,[36]

> 김익주의 호는 경암으로 영묘조의 화사이다. 사람들이 말하기를 화품이 김두량보다 낫다고들 한다. 내가 보기에는 씩씩하고 굳센 것은 미치지 못하나 구도는 자못 더 낫다. 장점과 단점을 견주어보면 엇비슷할 것 같다.

> 오른편의 <석공공석도>는 윤두서가 장난삼아 그린 것으로, 일상생활을 그린 이른바 속화(俗畵)이다. 자못 형사를 얻긴 했으나 조영석과 비교하면

34) 부록Ⅱ-2-8)항, 387쪽 ; 부록Ⅱ-3-24)항, 397~398쪽. 화가의 수양론은 黃庭堅·趙希鵠에 의해 제기되어 동기창 역시 讀萬卷書 行萬里路로써 독서와 여행을 강조했는데, 김광국은 여행 대신 여러 화가의 작품을 많이 보길 추천해 독특하다.
35) 부록Ⅱ-3-31)항, 399~400쪽.
36) 부록Ⅱ-3-3)항, 392~393쪽 ; 부록Ⅱ-4-4)항, 401쪽.

오히려 한 수 아래이다.

김익주와 김두량의 필법·구도를 비교하면 비슷할 것이라 했고, 풍속화에서 윤두서가 조영석보다 못하다고 단정했다. 조영석보다 연상인 윤두서를 낮춘 점이 인상적인데, 오명현의 <노인의송도>에 쓴 제평에서도 "관아재(조영석)가 속화를 그리기 시작하자 세상에서 그림 그린다는 자 대부분이 모방하였다"고 하여 풍속화 유행의 시발점으로 조영석을 내세웠다.[37] 또한 이경윤과 정선·심사정, 오명현과 조영석과 비교해 "고아함과 저속함의 구별/차이(雅俗之判/別)"가 완연하다 했는데, 화가의 우열을 가리는 차별화 과정과 더불어 가치중립적 장르 개념인 속화, 아(雅)에 대비되는 비평어로서의 속(俗) 용법이 18세기에 공존했음을 알 수 있다.

김광국은 18세기 문인화가의 탁월함을 다음과 같은 독특한 방식으로 인정하기도 했다(도18).

> 근래의 화가 중 겸재(鄭敾), 현재(沈師正), 관아재(趙榮祏), 표암(姜世晃)에서부터 낙서(尹德熙), 진재(金允謙), 단릉(李英胤), 능호관(李麟祥)에 이르기까지 여러 군자가 그린 화첩과 횡권은 한 시대를 풍미하며 빛냈다. 시인묵객이 읊조리고 붓을 휘두르며 질탕하게 놀던 끝에 흥에 겨워 그린 작품도 드물지 않지만, 한 때 장난삼아 간략히 그려낸 것이기에 마침내 거론할 만한 것이 되지 못한다.(……)홍계순 사진 선생의 그림 부류가 바로 그러하다. 이 그림은 법도와 규범에 얽매이거나 단장해 꾸미기를 일삼지 않으면서 한결같이 천진스러워 나름대로 재미를 만들어내긴 하지만 어찌 옛사람들이 말한 일품(逸品)이 되겠는가!(……)[38]

작위적 꾸밈이 없는 홍계순 그림을 긍정적으로 평하면서도 정선 이하 18세기

37) 부록Ⅱ-3-22)항, 397쪽.
38) 부록Ⅱ-2-27)항, 391~392쪽 및 같은 논문, 265쪽.

문인화가의 빛나는 성취에 비할 바 아니라 했다. 한 시대를 풍미하며 회자된 전문가적 화격이자 "일품"으로 파악된 그 경지는 즉흥적인 여기화가의 화면과는 구분된다. 중국 회화비평 제1기의 품등론에서 기원하되 제3기에 미불·예찬의 고상한 인격에 대한 추앙으로 거듭나 문인화의 이상적 경지를 의미한 어휘를 사용해 김광국은 남종화와 다른 차원의 문인화를 지칭했던 것이다.[39] 이를 여기화가가 도달할 수 없는 경지로 간주하며 18세기 문인화가를 높인 점, 각각의 후배화가도 소개된 점이 흥미롭다. <표 1>의 작가론 항목에서 정선을 배운 김희성(·김매주)을 비롯해 심사정－신사열, 조영석－오명현, 이윤영－이희산, 강세황－강안·심상규·강이천·신위, 김홍도－박유성·김정수 등의 연결을 볼 수 있다. 더불어 일품 외에 일기(逸氣)·기일(奇逸)·일운(逸韻)·청일(淸逸)을 들어 중기의 이정, 후기의 조영석, 강이천, 심상규의 작품을 평하며 예찬, 제갈량·왕희지, 소식, 강세황과 연결시키고, 기재(奇哉)·기사(奇事)·가기(可奇)·기기재(奇其才)·우기(尤奇)로써 김매주, 이희영, 오준상, 강이천, 신위 작품을 논한 한편, 조귀명의 일기(一奇) 언급과 신사임당, 안호의 청기(淸奇) 언급과 원명웅을 연결시킨 가운데 관도승, 구영, 소식, 이정(李楨)을 떠올렸다. 남종 계보의 동원·미불, 조맹부와 황공망·예찬·왕몽, 심주·문징명과 조선화가를 연결시킨 연장선에서 일과 기로써 동일한 효과를 추구한 것이다.

나아가 선종화 주제를 그린 이정(李霆)의 <문월도>, 풍속화인 조영석의

39) 逸品의 시대별 의미 변화는 한정희, 앞의 논문 및 島田修二郎, 「逸品畵風について」, 『中國繪畫史研究』 島田修二郎著作集二, 東京 : 中央公論美術出版, 1993, 3~44쪽 ; 徐復觀, 권덕주 外 譯, 앞의 책, 339~364쪽 ; Susan E. Nelson, "I-p'in in Later Painting Criticism," *Theories of the Arts in China*, ed., Susan Bush and Christian Murck, New Jersey : Princeton University Press, 1983, pp.397~424. 逸品이 명말에 남종화론과 더불어 '올바른 취향'의 담론화 현상을 주도했음은 박효은, 앞의 논문, 2013, 94~98쪽. 한편 김광국이나 ≪石農畵苑≫을 품등법과 연관시키는 표현은 근현대기에 보인다. 김홍도의 <神仙圖>를 접한 素田 孫在馨이 "檀園先生 神品"이라 배관기를 쓴 바 있다.

<현이도>에 대한 다음의 제평은 다소 파격적이기까지 하다(도19, 20).[40]

> 이정이 그린 매화, 대나무, 난초와 혜초는 곳곳마다 있으나 산수, 인물에 이르러서는 나는 아직까지 보지 못했다. 이제 그가 그린 <망월도(望月圖)>를 소장하게 되었는데, 대체로 대 치는(寫竹) 필법으로 간략하게 그려서 지극히 시원한 운치가 있다. 예전에 형만민(荊蠻民, 倪瓚)이 자신의 대 그림에 제하기를 "그런대로 내 마음속 빼어난 기운(逸氣)을 그려냈다"고 하였는데 이정의 뜻 역시 이 같은 부류인건가.
>
> (……)그림이 비록 한 가지 기예긴 하나 가슴속에 일종의 시원하고 해맑은 운치(蕭疎淸曠之韻)를 갖춘 사람이 아니면 지극히 공교하다 하더라도 곧 저속하고 상투적인 지경으로 떨어지고 말 것이니, 무후(武侯, 諸葛亮)와 우군(右軍, 王羲之)이(……)매번 붓을 댈 때마다 저절로 기특하고 빼어났던(奇逸) 것은 아마도 그 인품이 높았던 때문일 것이다. 나는 이 말을(……)감히 가벼이 제하지 않았는데 지금 관아재의 <현이도>에다가 쓴다.

도석인물을 그린 이정과 원대 문인화가 예찬을, 조선 문인의 일상을 묘사한 조영석과 육조시대의 제갈량·왕희지를 연결시켰는데, 두 조선화가의 마음속 기운, 즉 인품이 화면 속 인물형상을 통해 발현되었음을 주목한 것이다. 그가 좋아한 18세기 문인화가 중 윤덕희·심사정·이인상이 도석인물을 그렸고, 윤두서·심사정의 풍속화도 있기에 이 발상이 터무니없진 않다. 유사하게 <표 1>의 기법론 항목에서 "희묵(戱墨)"이란 용어로 윤두서의 풍속화, 정선의 초충화, 신사열의 수선화를 평하고, 홍계순의 고사화를 "희초(戱草)"로, 이희산의 산수화를 "희작(戱作)"으로 간주한 사실도 보이는데, 이 모두에 우연히 장난삼아 그린 문인화다운 분위기가 있음을 포착한 것이다.

아울러 조속(趙涑)의 <묵매도>에 대해 중국의 법식에서 벗어나 새로운

40) 부록Ⅱ-2-6)항, 386쪽 ; 부록Ⅱ-2-13)항, 387~388쪽.

경지를 열었다며 그 매화 치는 법에 호의를 보였고(도21),[41] 조선 초기의 문장가 강희안, 도학자 김정의 작품을 보며 각 화가를 시서화 삼절의 문인화가로 다음과 같이 제시했다(도22, 23).[42]

> 강희안은 자가 경우이고 호가 인재로, 세종조의 집현전 직제학이다. 시를 잘 짓고 글씨를 잘 썼으며 겸하여 그림 그리는 일에도 해박해서 조잡하고 거칠게 습관적인 기미가 드물었다. 인조조 이전에는 이를 잘 하는 이가 없었는데 강희안만이 잘 했다. 당시에 삼절로 불렸던 것이 지나친 것이 아니다.
>
> 충암 김(정)선생의 도학과 문장은 해와 별 같이 빛나서 사람들이 다 알고 있다. 그 서화에 있어서는 공에게는 비록 한가한 때의 취미였지만 당시 삼절이라 일컬어졌는데, 다만 우리나라 풍속이 무무하여 그다지 숭모하고 아낄 줄 몰랐다.(……)오직 이 한 조각 종이가 난리 속에 보존되어 지금까지 돌아다니고 있으니, 그 보배로운 가치야 어찌 연성의 용천검에 비길 뿐이겠는가. 뒷날 이 그림을 보는 이는 그 품격만 취할 것이 아니라 또한 이로 인하여 선생의 모습을 상상하게 될 것이니 더욱더 어진 이를 우러러 보는 데 일조가 될 것이다.

수묵으로 그린 소품의 산수화, 영모화가 강희안, 김정 작품으로 확인되었는데, 기법에 대한 관심이 희박한 대신 시서화 삼절인 화가 자체가 중시되었다. 절파풍이 강해 안견·석경의 화풍과 차이나는 강희안 산수화풍의 특징, 거의 유일한 김정 회화의 진위 여부에 무관심한 것이다. 당시에도 상당히 희귀했을 조선 초의 문인화가 김광국의 판단에 입각해 진작(眞作)으로 간주되었다.

흥미로운 점은 강희안·김정이 그린 초기 문인화 사례에 이정·조속이 그린

41) 부록Ⅱ-3-1)항, 392쪽.
42) 부록Ⅱ-2-2)항, 386쪽 ; 부록Ⅱ-4-1)항, 400쪽.

중기의 사례를 더해 18세기 문인화가의 작품과 연결시키면 조선 문인화 계보가 만들어지는 것이다. 이 발상은 윤두서가 「화평」에서 강희안 회화를 "문인의 먹장난(詞林墨戱)"으로 간주한 것이나, "우리나라 대그림의 최고(東方畵竹 推爲第一)"인 이정, "시원하고 초탈한 느낌이 예찬에 비길 만한(蕭洒超逸 可以追武雲林)" 조속을 논한 발상에서 자극받았을 법하다. 다만 강희안 산수화에 조잡하고 거친 습관적 기미가 드물다고 한 점, 대 치는 필법으로 그린 이정의 인물화에서 예찬을 환기한 점, 조속이 중국의 영향을 벗어나 독자적인 매화 치는 필법을 열었다고 본 점은 그의 주관적 판단이다. 이정·윤두서·조영석·이광사의 인물화(풍속화 포함)를 문인화로 파악한 점도 『개자원화전』의 인물편이 19세기에야 간행된 점, 20세기 한국에서 문인화가 수묵산수·사군자 위주로 논의된 점을 상기할 때 파격적이다.

또한 안견을 우리나라 북종의 개조로 꼽았던 그가 정작 강희안 이후의 문인화가를 '남종화가'로 칭하지 않은 점, 유독 화원·직업화가의 북종/남종 구분에 신경을 쓴 점이 흥미롭다. 그 결과 당의 이사훈 이후 남송 마하파, 명대 절파로 이어진 궁정화가·직업화가 화맥이던 중국의 북종 개념에 필적하는 조선회화의 북종 범주가 자연스럽게 설정되었다. 화원·직업화가의 경력, 그 그림의 화풍을 고려한 그는 안견의 정치한 필법과 시원한 구도, 석경의 정세함을 인정하는 한편 김명국 산수의 흐릿하고 어둑한 풍격에 실망하고, 조세걸의 용필법이 "화원의 상투적 습관을 벗어나지 못한" 점, 최북이 "북종의 습관적 기운"을 없애지 못한 점, 정선을 배워 임리하고 창윤하던 김희성이 "화원으로 전락"해 기량을 펼치지 못한 점을 아쉬워했다.[43] 반전은 화원이긴 하나 미불·동기창식 운산도류를 잘 그린 김응환을 남종의 고수에 필적한다고 본 것에 더해 화원이면서 북종의 법식을 사용한 김홍도까지도 긍정적으로 옹호한 데에 있다(도24).[44]

43) 안견은 본고의 각주21 ; 석경은 부록Ⅱ-2-3)항, 386쪽 ; 최북은 부록Ⅱ-2-24)항, 390~391쪽 ; 조세걸은 부록Ⅱ-3-2)항, 392쪽 ; 김희성은 부록Ⅱ-3-4)항, 393쪽.

> 이는 사능(김홍도)의 군선도라는 것의 법식이다.(……)감상가 중 일부는 취하지 않는데 대개 남종에 이런 필법이 없기 때문이다. 허나 그 맑고 여윈 자태와 자유롭게 다니는 모습은 번잡한 세상사에서 벗어난 분위기(物外之趣)가 많이 있다. 신선이 없다면 그만이지만 신선이 있다면 반드시 이와 같을 찌니, 관람자는 법식이 북종에 속한다 해서 경시하지 말아야할 것이다.

그는 남종화풍이 아니어도 "맑고 여윈 자태와 자유롭게 다니는 모습", "번잡한 세상사에서 벗어난 분위기"가 있는 그림을 높이 평가했다. 명말의 일품과 통하는 이 풍격은 김응환에 이어 김홍도를 문인화가 반열에 둔 그의 사고를 암시하는데, 역시 동시대 회화의 탁월함에 대한 자부일 것이다.

조선회화에 대한 그의 시각은 문명의식(文明意識)으로까지 확대되었다. 그에게 가치있는 회화는 남종화풍의 구사에 더해 아(雅)와 일(逸)·기(奇)·희(戱)와 물외지취(物外之趣)의 구현, 시서화 삼절의 성취에 의해 문인다운 인품이 시각적으로 표현된 것이다. 평범하고 일상적인 차원을 넘어선 그 범주는 회화가 마땅히 지향해야 할 바로, 그에게 서화(書畵)는 문명의 대변체였다. 산업혁명 이후 19~20세기에 심화된 서양의 문명의식과 구분되는 그 문명 개념은 샤미센을 연주하며 시를 읊는 두 여성이 그려진 우키요에를 보며 기술이 정교한 일본이 서화에 대해선 "만에 하나도 서로 미치지 못"함을 비판하는 한편, 청 문인 탁점(托霑)이 짓고 쓴 시와 그의 <묵죽도>를 보며 '중원문명(中原文明)'의 교화가능성에 감탄한 것에서 간취된다(도25).[45]

> 만주족(은)(……)활쏘기와 말타기를 즐기고 사냥하는 것을 숭상하여(……) 문아한 일은 논한 것이 없었다. 지금 중국 땅을 들어가 차지한 지 이미

44) 김응환은 본고의 각주28 ; 김홍도의 <신선도>에 대한 제평은 "此士能羣仙圖也之法也 世多稱之鑑賞家或不取焉 盖南宗無此筆法故也 然其淸癯之姿 遐擧之狀 深有物外之趣 無仙則已 有仙則必若是矣 覽者毋以法涉北宗忽之也."

45) 부록Ⅱ-3-28)항, 398~399쪽 ; 부록Ⅱ-3-30)항, 399쪽.

백년이 지나게 되자, 그 문사(文詞)와 서화(書畵)가 종종 사람을 감동시키는 것이 있다.(……)중원문명의 기운이 사람을 변화시킬 수 있는 것(……)걱정스러운 일이지 기뻐할 만한 것은 못된다.

무예와 사냥을 즐기던 만주족이 중국 땅을 점령한 뒤에 그들의 문사와 서화의 수준이 높아진 점을 인정하며 문명화된 청의 부상을 우려했던 것이다.

중원문명의 요체를 문사·서화에 의해 구현된 문아함으로 간주하며 조선 문인화를 애호한 그의 취향을 ≪석농화원≫ 완성과 관련시키면, 그 의의는 개인적인 차원에 그치지 않는다. 도학과 문장이 뛰어난 김정의 그림을 본 후대인이 "품격만 취할 것이 아니라(……)선생의 모습을 상상케 할 것"이기에 "어진 이를 우러러 보는 데 일조가 될 것"이라 기대한 것은 김부귀 그림을 통해 우리나라 사람의 지식을 넓혀주려 한 태도와 유사하다. 또한 허승·김용행·오준상 그림에 대한 제평은 왕세정과 진계유·동기창, 주지번이 오파화가(구영, 심주·문징명)나 조선 중기 화가(이정)의 명성을 높여준 것에 필적하는 자신의 행위를 의식했음을 전해주기에 비평의 사회적 역할을 자각한 듯하다.[46] 특히 중국화가를 종종 언급한 그의 비평이 조선회화의 가치를 중국 거장의 경지로 끌어올리고 조선의 문아함을 보여주려는 의도의 발로였음은 유의할 사항이다. 그가 보기에 명이 부재한 당시 강희안/안견 시대 이후 사백여 년을 문아함으로 일관한 "우리나라(我東, 東方)"야말로 진정한 문명이었을 수 있다. 그에게 있어 ≪석농화원≫은 중원문명에 필적한 조선 문인문화의 증거로서, 후세에 전해 마땅한 자랑스런 보물이자 평생의 노력이 담긴 분신이었을 것이다. 18세기 서울에서 표출된 개인의 취향과 그 여파에 대해 진지한 관심을 기울여야 할 때이다.

46) 박효은, 앞의 논문, 1999, 264~268쪽.

Ⅴ. 맺음말

17세기 이후 한국에서는 국가·종교의 직접 지배로부터 다소 벗어난 개인의 견해가 다양한 형식으로 표명될 수 있었다. ≪석농화원≫에 수록된 중인 수장가의 자발적 언급은 그 새로운 영역에서 전개된 조선 후기 회화비평의 한 사례이다. 조상이나 가문의 위업과 무관하게 순수감상물의 지위를 확보한 조선회화를 특정한 형식과 체계를 갖춰 보존시키려 한 그는 당시 최고 수장가 김광수, 최고 비평가 강세황과 교제하며 나름의 기준과 안목으로 수집·비평을 감행한 문화인의 존재를 실물로써 확인시킨다. 본고는 그 비평가적 수장가의 후원자적 면모를 동시대 조선회화의 가치를 끌어올리고 조선 문인화 범주를 창안한 면모로써 제시하였다.

허균·김창업·김창흡·이하곤·조귀명의 문집과 윤두서 묵적 등에 담긴 조선화가에 대한 화평에 자극받은 김광국은 남북종론을 의식하며 일품, 묵희, 시서화 삼절에 가치를 두어 소장품에 대한 작가론·작품론·기법론을 개진시켰다. 그는 18세기 화단의 풍성함을 긍정하며 조선 문인화 범주를 창안했는데, 안견 시대의 강희안 이후 김정·신사임당과 이정·조속에 의해 문인화가 지속적으로 그려진 조선에서 동시대의 정선·심사정·조영석·강세황은 산수화, 풍속화, 화훼·사군자화를 멋지게 그린, 그가 존경한 문인화가였다. 윤덕희·김윤겸·이윤영·이인상도 빛나는 재능으로 문인화의 새 경지를 열었고, 화원 김응환·김홍도 역시 그 영역에 동참했으며, 여타 많은 화가들이 문아함을 자랑했다. 조선회화의 가치를 높이고자 중국회화에 관한 지식을 활용했던 그는 자신이 누린 시각세계를 후세에 전해 우리나라 사람의 견문을 넓혀주고, 이를 숭모하고 닮아가도록 의도하기도 했다.

이러한 비평행위는 그가 예상치 못했던 근대지향적 의의를 가진다. 그가 수집한 회화의 범위와 동시대 회화 애호 경향, 조선 문인화 모색은 근대학문체제 하에 정립된 오늘날의 조선시대 회화사 서술과 그다지 상충되지 않는

다. 개인적 취향의 산물이 20세기 한국회화사 논의의 기초를 마련한 것이다. 한계는 자기 소장품 비평에만 그친 것이다. 휘상 왕나옥(汪砢玉, 1587~1645)이 자타의 소장품에 관한 정보를 『산호망』(1643)으로 정리해 간행하고, 한스 슬로언 경(Sir Hans Sloane, 1660~1753)의 소장품이 영국박물관의 기초를 다진 것과 달리 그의 활동은 그동안 묻혀 있었다. 오세창·유복렬·이동주 같은 20세기 감식안조차 영조대 양반층 감식안의 족적으로 오인할 정도로 중국·영국과 상이한 여건이 한국에 존재했던 것이다.[47] 하지만 경험하고 판단하는 주체로서 조선 문인화의 가치를 높인 그는 자연의 재현을 넘어 문화적 표현으로서의 회화가 한국미술의 주류로 자리잡는데 일조하였다. 일제강점기 근대체제가 이식되기 전의 한국미술사를 이끈 양대 주체로서 화가와 후원자에 대한 연구가 철저히 진행되어 정당한 위상과 의의를 되찾게 되기를 희망한다.

47) 김광국 소장품이 19세기 전반부터 흩어지고 있었음은 그가 사용하던 "酒中仙" 인장이 金逌根(1785~1840)에게 귀속되고, "不足爲外人道也" 인장이 憲宗代(1827~49) 궁정소장품에 포함된 사실에서 암시된다.

참고문헌

Gang Gwansik [강관식], "Gwanajae joyeongseong hwahakgo [관아재 조영석 화학고]」 上·下", *Misuljaryo* [미술자료] 44·45, Gungnipjungangbangmulgwan [국립중앙박물관], 1989·1990, 114~149·11~70.

Bag Eunsun [박은순], "Joseon hubangi daejung hoehwagyoseobui jogeongwa yangsang, geurigo seonggwa [조선 후반기 대중 회화교섭의 조건과 양상, 그리고 성과]", *Joseon hubangi misurui daoe gyoseop* [조선 후반기 미술의 대외 교섭], Yegyeong [예경], 2007, 9~82.

Bag Eunsun [박은순], *Gongjae yundusco* [공재 윤두서], Dolbegae [돌베개], 2010.

Bak Hyoeun [박효은], "Joseonhugi munindeurui hoehwasujipwaldong yeongu [조선후기 문인들의 회화수집활동 연구]", Hongikdaehakgyo Seoksahagwinonmun [홍익대학교 석사학위논문], 1999.

Bak Hyoeun [박효은], "Seongnonghwawoneul tonghae bon hantpjung hoehwahuwon yeongu [《석농화원》을 통해 본 한·중 회화후원 연구]", Hongikdaehakgyo Baksahagwinonmun [홍익대학교 박사학위논문], 2013.

Bak Hyoeun [박효은], "Seongnonghwawontenkwa 17~18segi hangukwadanui huwon munje [Seongnong's Garden of Paintings and Art Patronage in 17th and 18th Century Korea, 《석농화원》과 17~18세기 한국화단의 후원 문제]", *Sungsilsahak* [*The Historical Review of Soong Sil University*, 숭실사학] 34, 2015, 97~139.

Byeon Yeongseop [Byun Young-sup, 변영섭], *Pyoam gangsehwang hoehwa yeongu* [*Study on Gang, Se-hwang's Painting* 표암 강세황 회화 연구], Iljisa [일지사], 1988.

An Hwijun [안휘준], "Hangung jeolpahwapungui yeongu [한국 절파화풍의 연구]", *Misuljaryo* [미술자료] 20, Gungnipjungangbangmulgwan [국립중앙박물관], 1977, 24~62.

An Hwijun [안휘준], "Goryeo min joseonwangjo chogiui daejunghoehwagyoseop [고려 및 조선왕조 초기의 대중회화교섭]", *Aseahakbo* [아세아학보] 13, 1979, 141~170.

An Hwijun [안휘준], "Gwanajaegoui hoehwasajeong uiui [『관아재고』의 회화사적 의의]", *Gwanajaego* [관아재고], Hangukjeongsinmunhwayeonguwon [한국정신문

화연구원], 1984.

An Hwijun [안휘준], *Hangung hoehwasa yeongu* [*the Study of Korean Painting*, 한국 회화사 연구], Sigongsa [시공사], 2000.

Yu Hongjun [유홍준], "Joseonhugi munindeurui seohwabipyeong: Joseonsidae misulbipyeong bangsige daehan gochal [조선후기 문인들의 서화비평: 조선시대 미술비평 방식에 대한 고찰]", *19segi munindul ui sohwa* [19세기 문인들의 서화], Yeolhwadang [열화당], 1988, 59~77.

Yu Hongjun [유홍준], "Namtaeeungui cheongjukwasaui hoehwasajeong uiui [Presentation of a New Material "Cheong -Jook-hwa-sa" A History of Painting Written by Nam Tai-eung in the 18th Century, 남태응의 『청죽화사』의 회화사적 의의]", *Misuljaryo* [미술자료] 45, Gungnipjungangbangmulgwan [National museum of Korea, 국립중앙박물관], 1990, 71~96.

Yu Hongjun [유홍준], "Namtaeeung cheongjukwasaui haeseong min beonyeok [남태응 『청죽화사』의 해석 및 번역]", *Joson hugiui gauringwa geulssi* [조선 후기의 그림과 글씨], Hakgojae [학고재], 1992, 137~166.

Yu Hongjun [유홍준], "Igyusang ilmonggoui hoehwasajeong uiui [이규상 <일몽고>의 회화사적 의의]", *Misulsahak* [미술사학] Ⅳ, 1992, 31~76.

Yu Hongjun [유홍준], *Joseonsidae hwaron yeongu* [조선시대 화론 연구], Hakgojae [학고재], 1998.

I Yeongsuk [이영숙], "Yunduseoui hoehwasegye [윤두서의 회화세계]", *Misulsayeongu* [미술사연구] 창간호, 1987, 66~102.

I Yeseong [이예성], *Hyeonjae simsajeong yeongu* [현재 심사정 연구], Iljisa [일지사], 2000.

I Wonbok [이원복], "Hwawonbyeoljipgo [A Study of the Hwawon Peolchip Album, 《화원별집》 고]", *Misulsahagyeongu* [*Korean journal of art history*, 미술사학연구] 215, 1997, 57~74.

I Taeho [이태호], *Joseonhugi hoehwaui sasiljeongsin* [조선후기 회화의 사실정신], Hakgojae [학고재], 1996.

I Taeho [이태호], "Seongnong gimgwanggung gujang yureobui dongpanhwareul tonghae bon 18segi jisigindeurui igukchwimi [석농 김광국 구장 유럽의 동판화를 통해 본 18세기 지식인들의 이국취미]", *Uhuisam mue seonbiui yesulgwa seonbidwimi* [유희삼매 : 선비의 예술과 선비취미], Yu Hongjun·I taeho [유홍준·이태호 편], Hakgojae [학고재], 2003, 113~124.

I Hyesun [이혜순], "Mogeun isaegui jehwasi sigo [A Study of Li Saeks Poems Written on Paintings-A Comparative Approach, 목은 이색의 제화시 시고]", *Nonchong* [논총] 25, 1987.

Jeong Byeongmo [정병모], "Ilbanhoehwa [일반회화]", *Gangiwamisulsa* [강좌미술사] 창간호, 1988, 85~113.

Jeong Yangmo [정양모], "Joseonjeongiui hwaron [the Theory of Korean Painting in the Early Chosun Dynasty, 조선전기의 화론]", *Sansuhwa sang* [*landscape paintings*, 산수화 상], *Hangugui mi* [*Korean Aesthetics*, 한국의 미] 11, Jungangilbosa [중앙일보사], 1980, 177~190.

Choe Gyeonghwan [최경환], "Jehwasiui yeongyeokgwa beomju [제화시의 영역과 범주]", *Yesulgwa bipyeong* [예술과 비평] 6-2 [6-2, 통권20호], Seoulsinmunsa [서울신문사], 1990, 202~220.

Han Jeonghui [한정희], "Junggugui hoehwabipyeong [중국의 회화비평]", *Misulsahak* [미술사학] 4, 1990, 37~50.

Han Jeonghui [한정희], "Donggichangui hoehwairongwa hwaji [동기창의 회화이론과 『화지』]", *Misulsahakbo* [미술사학보] 11, 1998, 115~142.

Han Jeonghui [한정희], "Donggichangui hoehwairon [Art Theory by Tung Ch'i-ch'ang, 동기창의 회화이론]", *Misulsahagyeongu* [*Korean journal of art history*, 미술사학연구] 224, 1999, 59~87.

Han Jeonghui [한정희], *Hangukgwa junggugui hoehwa: gwangyesonggwa bigyoron* [한국과 중국의 회화 : 관계성과 비교론], Hakgojae [학고재], 1999.

Han Jeonghui [한정희], *Dongasia hoehwa gyoryusa: hanjungil gobunbyeokwaeso silgyeongsansuhwakkaji* [동아시아 회화 교류사 : 한중일 고분벽화에서 실경산수화까지], *Sahoepyeongnon* [사회평론], 2012.

Hong Seonpy [홍선표], "Joseon hugiui hoehwa aehopungjowa gampyeonghwaldong [조선후기의 회화 애호풍조와 감평활동]", *Misulsanondan* [미술사논단] 5, 1997, 19~138.

Hong Seonpy [홍선표], *Josonsidae hoehwasaron* [*(A) study on the theory of paintings in the Joson*

dynasty, 조선시대 회화사론], Munyechulpansa [Moonye Publishing, 문예출판사], 1999.

Hwang Jeongyeon [황정연], *Joseonsidae seohwasujang yeongu* [조선시대 서화수장 연구], Singumunhwasa [신구문화사], 2012.

Abstract

Personal Taste : Art Criticism of Kim Gwang-guk and Art Patronage in the Late Joseon Period

Bak Hyoeun (Park, Hyo Eun)

Kim Gwang-guk (1727～1797), an art collector of middle-class *jungin* status, was a critic-patron who brought greater value to Joseon painting. He belonged to what is known as the third period of Korean art criticism, in the 17th and 19th centuries, a time of exposure to Ming and Qing art and Western influence. He was fond of the arts of literati from Seoul and the adjacent Gyeonggi region, and fascinated by Yuan and Ming scholarly trends. He located the value of painting in the theory of the Southern and Northern schools (南北宗論), *yipin* (逸品), *moxi* (墨戱) and the "Three Perfections" (詩書畵三絶), using items in his own collection to testify to the development of Joseon literati painting and the richness of the art world in his day. Kim claimed to admire 18th century literati artists such as Jeong Seon, Sim Sa-jeong, Jo Yeong-seok and Gang Se-hwang, great painters in the landscapes, genre paintings and Four Gentlemen styles, who had continued a Joseon tradition of literati painting that began with Gang Hui-an in the time of An Gyeon and was inherited by Kim Jeong, Sin Saimdang, Yi Jeong and Jo Seok. Yun Deok-hui, Kim Yun-gyeom, Yi Yun-yeong and Yi In-sang were adding new ground to the world of literati painting with their outstanding talents at this time, while Kim

Eung-hwan and Kim Hong-do also fell into this category. Kim Gwang-guk elevated the status of these artists to a par with the great masters of Chinese literati painting. By passing on the rich world he enjoyed to future generations, he tried to broaden the experience of Koreans and to instill a sense of nostalgia for the great artists of his time. These actions, the products of personal taste, became the basis for discussing the history of Korean painting. The range of works he collected, his preference for paintings of his own time and his pursuit of Joseon literati paintings are surprisingly close to Joseon art historical narratives today. I hope that thorough research will eventually rescue his image and significance from the obscurity in which they have languished for so long.

Key Word : Literati taste, Urban culture, Patronage, Kim Gwang-guk, Art Criticism

도판 목록



〈도1〉(좌) 피터 셍크, <술타니에 풍경>, 紙本銅版(에칭), 21.0×25.7cm ; 金宗建, <金光國 題評>, 紙本墨書, 크기미상, 한국 개인



〈도2〉(우) 沈師正, <江南春圖>, 1736~ 39년경, 絹本水墨淡彩, 43.5×21.9cm, 국립중앙박물관



〈도3〉 姜世晃, <綠竹圖>, 1784년, 紙本淡彩, 29.0×21.0cm ; 姜世晃, <自題>, 1784년, 紙本墨書, 크기미상, 澗松美術館



〈도4〉 姜世晃, <墨蘭圖>, 1784년경, 紙本水墨, 29.8×21.0cm ; 작자미상, <김광국 제평>, 紙本墨書, 크기미상, 澗松美術館





〈도5〉(좌) 작자미상, <宋時烈 肖像>, 絹本彩色, 89.7×67.6cm, 國立中央博物館

〈도6〉(우) 安堅, <秋林村居圖>, 絹本水墨淡彩, 31.5×22.0cm ; 尹斗緖 <畵評>과 金光國 <題評>, 紙本墨書, 크기미상, 澗松美術館



〈도7〉 柳命吉, <湖心泛月圖>, 紙本水墨, 크기미상, 한국 개인



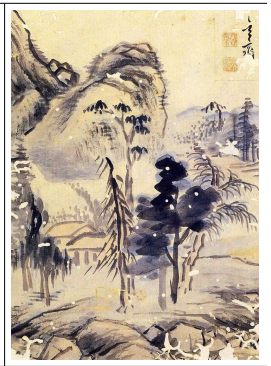
〈도8〉 沈師正, <高城 三日浦>, 紙本淡彩, 27.0×30.5cm; 李匡師・兪漢芝, <金昌翕・李夏坤 題評>, 紙本墨書, 크기미상, 澗松美術館



〈도9〉 沈師正, <萬瀑洞>, 紙本淡彩, 32.0×22.0cm, 澗松美術館

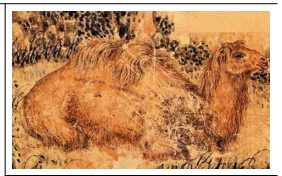


〈도10〉 沈師正, <擬董北苑山水圖>, 紙本淡彩, 23.0×16.5cm, 澗松美術館



〈도11〉 沈師正, <(倣黃公望)山水圖>, 紙本淡彩, 29.7×21.1cm, 澗松美術館



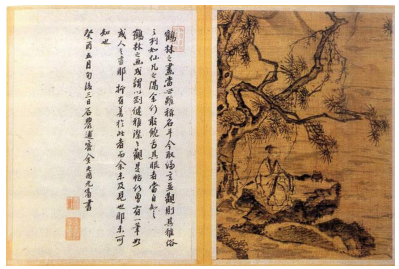


〈도12〉(좌) 金應煥, <雨景山水圖>, 紙本水墨, 32.0×23.3cm, 소장처 미상

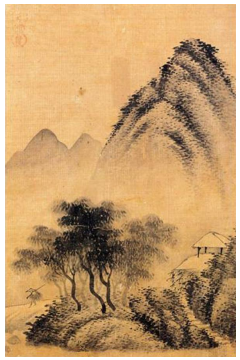
〈도13〉(우) 金富貴, <駱駝圖>, 紙本彩色, 14.4×22.7cm, 한국 개인



〈도14〉 尹德熙, <馬夫圖>, 紙本水墨, 32.0×47.0cm, 한국 개인



〈도15〉 李慶胤, <松下高士圖>, 紙本水墨, 31.2×21.2cm; 金光國, <自題>, 紙本墨書, 크기미상, 이화여대박물관



〈도16〉 金翊胄, <罷釣歸來圖>, 紙本水墨, 26.7×17.8cm, 선문대박물관



〈도17〉 尹斗緖, <石工攻石圖>, 苧本水墨, 22.9×17.7cm, 한국 개인



〈도18〉 洪啓純, <高士觀瀑圖>, 紙本淡彩, 28.5×21.0cm, 澗松美術館



〈도19〉 李霆, <問月圖>, 紙本淡彩, 24.0×16.0cm, 澗松美術館



〈도20〉 趙榮祏, <賢已圖>, 絹本彩色, 31.5× 43.3cm, 澗松美術館



〈도21〉 趙涑, <墨梅圖>, 絹本水墨, 28.0×21.5cm, 한국 개인



〈도22〉 姜希顔, <靑山暮雨圖>, 絹本水墨, 29.7×21.0cm, 澗松美術館



〈도23〉 金淨, <二鳥和鳴圖>, 紙本水墨, 32.1×21.7cm, 한국 개인



〈도24〉 金弘道, <神仙圖>, 絹本淡彩, 24.2×15.6cm, 한국 개인



〈도25〉 托霑, <墨竹圖>, 紙本水墨, 18.6×41.5cm; 작자미상, <金光國 題評>, 紙本墨書, 27.0×43.0cm, 선문대학교박물관