

국립중앙박물관 소장 〈獨樂園圖〉, 임모와 창작의 변주

오다연(吳多鵲)

I. 머리말

II. 仇英의 〈독락원도〉와 구영풍의 〈독락원도〉

III. 〈독락원도〉의 수용과 17세기 조선의 고사인물화

IV. 숙종대 중국화 臨模와 〈독락원도〉의 제작

V. 맺음말

국립중앙박물관 미술부 학예연구사

주요 논저:

「李巖의 架鷹圖 : 해청도의 전통과 새로운 상징」, 『미술사와 시각 문화』 11(2011); 「와이즈만미술관 소장 한국문화재 실태조사 과정과 성과」, 『미국 와이즈만미술관 소장 한국문화재』(국외소재문화재재단, 2014); 김삼대자 외 9인 공저, 『오구라컬렉션, 일본에 있는 우리 문화재』(서울: 사회평론, 2014) 등

〈獨樂園圖〉는 중국 북송대 문인 司馬光(1019~1086)의 정원인 독락원을 그린 작품이다. 이 그림은 사마광의 독락원을 구성하는 처소를 한 화면에 압축적으로 도해했을 뿐만 아니라 공필의 소청록채색을 구사한 완성도 높은 작품이다. 그림에도 불구하고 그림에 제문이나 인장이 남아있지 않고 관련 작품이나 문헌기록도 많지 않아 오랫동안 그림의 주제를 분명하게 알지 못한 채 〈行樂圖〉로 불려졌다. 失勢한 사마광이 낙양에 내려와 조성한 독락원은 은거와 집필을 위한 정원으로 漢부터 唐에 이르기까지 존경하는 문사들과 관련된 7개의 공간으로 이루어졌다. 讀書堂은 유학자 董仲舒(B.C. 179~B.C. 93)를 존경하는 마음을 담은 장소이며, 弄水軒은 당나라 시인 杜牧(803~852)과 관계되며 釣魚庵은 嚴光(B.C. 39~41)의 은거와 관련된 장소이다. 그리고 種竹齋는 대나무를 사랑한 王徽之(?~388)를 떠올리는 처소이며, 采藥圃는 후한대 은일지사 韓康(생몰년 미상)을, 澆花亭은 당나라 시인 白居易(772~846)를, 見山臺는 陶潛(365~427)을 기리는 공간이다. 사마광은 각 처소에서 이들 7명의 은거자적 행적을 떠올리며, 학문과 휴식의 이상적 목표로 삼았다.

필자는 독락원의 각 공간을 지시하는 모티브를 조화롭게 재현한 〈독락원도〉의 제작 배경을 조사하는 과정에서 이와 매우 유사한 明末의 작품에 주목하게 되었다. 독일 쾰른동아시아미술관에 소장된 譚玄의 〈독락원도〉는 국립중앙박물관본과 도상적으로 매우 유사하여 〈독락원도〉의 유래 및 제작 배경에 시사하는 바가 크다. 담현의 〈독락원도〉를 연결고리로 하여 중국 〈독락원도〉의 원형이라 할 수 있는 仇英(1494~1552)의 〈독락원도〉를 먼저 살펴보고 이후에 제작된 〈독락원도〉를 조명해보고자 한다. 이러한 유사작례와의 비교분석을 통해 조선에서 제작된 〈독락원도〉의 고유한 성격과 미술사적 위상이 밝혀질 것으로 기대한다.

구영의 〈독락원도〉는 사마광의 「獨樂園記」를 충실하게 묘사하고 이후의 화가들에게 큰 영향을 미친 그림이다. 황권의 화면에는 독락원의 일곱 처소가 농수헌, 독서당, 조어암, 종죽재, 채약포, 요화정, 견산대 순으로 그려졌고, 각 공간에서 사마광은 홀로 사색하며 일곱 번 등장한다. 〈독락원도〉를 비롯한 구영의 그림은 인기가 높아 16세기 후반부터 소주에서는 구영의 위작들이 다양한 형태로 제작되었고 후대 화가들은 구영의 화풍을 따라 고사인물화를 그리기도 하였다. 17세기를 전후해 구영이 그린 황권의 회화적 요소를 재구성하여 축 화면에 담아낸 구영풍의 〈독락원도〉들이 나타나는데 프라하국립미술관본과 쾰른동아시아미술관본이 대표적인 예이다. 회화의 매체가 변하면서 일곱 장면에 등장했던 사마광은 대나무 돛 안에 한 번 그려지고 각 장소에서 사마광이 했던 행위는 다른 인물이 대신하거나 생략되었다. 후대의 제작자들은 도상적 변형과 화풍의 절충을 시도하면서 자신만의 〈독락원도〉를 제작하였고 이는 蘇州의 직업화가인 담현과 조선의 화가도 마찬가지이다.

조선에 〈독락원도〉가 언제쯤 유입되었는지는 명확하지 않으나 비교적 초기 기록은 李滉(1502~1571)이 그의 문인 黃俊良(1517~1563)의 10폭 고사인물화를 감상하며 적은 제화시 「落社獨樂」이다. 또한 洪柱元(1606~1672)이 소장한 〈涑水先生獨樂園圖〉와 1682년 金錫胄(1634~1684)가 구입한 구영의 독락원 장자에 대한 기록 등을 통해 조선의 문인들이 16세기 중반부터 17세기 독락원도를 감상하고 인식했음을 확인하였다. 더불어 국립중앙박물관 소장 〈독락원도〉의 화풍을 분석하여 이 그림이 17세기 후반에서 18세기 초 사이에 제작되었음을 밝혔다. 담현의 〈독락원도〉가 제작되고 반세기가 지난 후, 조선에서는 중국본과 유사하면서도 구별된 〈독락원도〉가 제작된 것이다. 국립중앙박물관본을 담현본과 비교해보면 경물과 인물 등이 생략, 통합되었고 새로운 모티브인 바둑판이 등장했으며 백거이의 요화정을 뜻하는 모티브로 붉은 원주리가 연꽃을 대체하였다. 이처럼 주요 모티브의 변형을 주도한 인물은 『古文眞寶』를 통해 사마광의 「독락원기」와 소식의 「司馬溫公獨樂園」을 숙지했던 주문자였을 것으로 생각된다.

〈독락원도〉를 비롯하여 〈잠직도〉(1697), 〈고사인물도〉, 〈성적도〉(1700) 등의 공필채색화가 중국화를 원본으로 하여 모사된 작품임은 주목해야 할 현상이다. 특히 肅宗(재위 1674~1720)대에는 왕과 관료들이 중국화의 모사를 활발하게 진행했는데 이는 왜란과 호란으로 인해 남아있는 조선 전·중기의 그림이 많지 않았던 상황에서 다양한 중국화가 유입되었기 때문이다. 또한 이들의 중국 고사인물화에 대한 애호도 모사 열풍을 부추겼다. 특히 숙종은 내조한 중국인 화가 孟英光(1590년대~1648 이후)을 높이 평가하며 그의 작품을 여러 번 감상했기 때문에 왕실과 사대부가에서 맹영광의 공필채색화 임모가 이어졌다. 더불어 구영의 작품 역시 愛玩과 임모의 대상이 되었다. 이러한 화단의 경향 속에 평양의 직업화가인 曹世傑(1636~1705년 이후)의 작화 방식과 주문자와의 관계는 〈독락원도〉의 제작맥락을 추정하는 데 몇 가지 시사점을 제공한다. 어린 시절부터 가문에 소장된 중국화 모사를 통해 華體를 익힌 조세걸은 화가로서 명성을 얻은 후, 金壽增(1624~1701), 김석주 등의 주문으로 조맹부의 〈文姬別子圖〉, 맹영광의 〈洛神紅線圖〉 등을 임모하였다. 또한 宋時烈(1607~1689), 김수증의 주문으로 〈聚星圖〉를 제작했는데, 이들은 그림을 활용해 자신들의 뜻을 가시화하고 정치적 뜻을 같이 하는 서인계 문사들의 결속을 도모하였다. 이러한 작례로 비추어 〈독락원도〉는 유학자 사마광에 대한 존경을 품은 최석주와 같은 관료나 사마광의 은거에 자신을 투영한 실세한 사대부가 주문한 병장그림으로 생각된다.

주제어: 〈獨樂園圖〉, 사마광, 독락원, 공필채색화, 구영, 조세걸, 숙종, 고사인물화, 임모, 맹영광

국립중앙박물관 소장 〈獨樂園圖〉, 임모와 창작의 변주

오다연(吳多鸞)

국립중앙박물관 미술부 학예연구사

I. 머리말

국립중앙박물관에 소장된 〈獨樂園圖〉는 북송대 문인인 司馬光(1019~1086)의 정원, 독락원을 꼼꼼하게 도해하고 화사하게 채색한 작품이다.^(도 1) 이 그림은 오랫동안 〈行樂圖〉로 불리며 그 내용을 정확하게 알지 못하다가 최근에 와서 독락원 그림임이 밝혀졌다.¹ 학자이자 정치가인 사마광은 신법을 주장했던 王安石(1021~1086)과 대립하여 구법을 주장한 인물로 정쟁에서 밀려 1071년 낙양에 내려왔다. 2년 후 독락원이라는 정원을 조성한 사마광은 「獨樂園記」와 「獨樂園七詠」을 지었다. 그는 「독락원기」에서 독락원을 조성한 이유를 밝히며 이름의 유래와 공간의 구성에 대해 서술하였다. 가장 먼저 정원의 중심에 위치하고 학문 연구의 공간인 讀書堂을 소개하고 그 남쪽의 弄水軒을 서술한 뒤 釣魚庵, 種竹齋, 采藥圃, 澆花亭, 見山臺 순으로 각 공간을 설명했다. 「독락원칠영」에서는 독락원을 구성하는 일곱 개의 처소가 漢부터 唐에 이르기까지 자신이 존경하고 사랑하는 문사와 관련됨을 노래하였다. 독서당은 한 무제 때의 학자로 유학을 부흥시킨 董仲舒(B.C. 179~B.C. 93)를 존경하는 마음을 담은 장소이며, 조어암은 후한 광무제가 주는 벼슬을 물리치고

1 이수경, 「작품해설」, 『國立中央博物館韓國書畫遺物圖錄 第12輯』(2003), pp.137-138 참고. 이 작품은 국립중앙박물관이 1909년에 구입한 것으로 당시 유물카드의 작품 명칭이 “行樂圖”로 기재되었다. 그림의 내용에 대해 여러 견해가 있었는데 오주석은 대나무숲과 인물들의 모습으로 미루어 이 그림이 白居易의 「養竹記」를 도해했을 가능성을 제시하였다; 유미나는 일본 大和文化館의 《만고기관》첩 利冊에 실린 진재해의 〈독락원〉을 검토한 후, 국립중앙박물관의 〈행락도〉가 독락원을 그린 작품임을 주석에 제시하였다. 유미나, 「18세기 전반의 시문 고사(故事) 서화첩(書畫帖) 고찰 - 《만고기관(萬古奇觀)》첩을 중심으로」, 『강좌미술사』 제24권(한국미술사연구소, 2005), pp.123-155, 주석 70 참조; 고연희, 「홀로 즐긴 정원」, 『용』 23(국립박물관문화재단, 2013), pp.42-45; 장진아, 「도판해설」, 『산수화, 이상향을 꿈꾸다』(국립중앙박물관, 2014), p.141.

富春山에서 은거하며 낚시를 했던 嚴光(B.C. 39~41)과 관계된다. 채약포는 후한대 은일지사인 韓康(생물년 미상)이 30년 동안 같은 값으로 약초를 팔았던 일화와 관계된 약초밭이며, 견산대는 국화꽃을 따다가 우연히 남산을 바라본 은자, 陶潛(365~427)의 정신이 담긴 臺이다. 농수현은 당나라 시인 杜牧(803~852)이 계곡에 농수정을 짓고 그 옆에서 벼루를 씻었던 고사와 관련된 건축이며 종죽재는 대나무를 사랑해 빌린 집에도 대나무를 심은 王徽之(?~388)를 기념하는 공간이다. 요화정은 꽃을 사랑한 당나라 시인 白居易(772~846)를 떠올리는 정자이다.² 사마광은 7명의 인물과 관련된 공간을 정원 내에 마련해 그들의 은거자적 삶을 떠올리며 자신의 이상적 목표로 삼았다.

〈독락원도〉는 우리나라 회화사에서 구체적으로 논의된 바가 거의 없다. 그림에 제발이나 인장이 남아있지 않아 작가나 제작배경을 알기 어려우며 사마광의 독락원과 관련된 기록 역시 많지 않기 때문이다.³ 그럼에도 불구하고 이 그림은 독락원을 구성하는 7개의 공간을 한 화면에 압축적으로 담고 있어 주목된다. 자리를 깔고 안식에 기댄 사마광을 중심으로 왼쪽에는 골동기물이 진열된 서안과 바둑판 등으로 독서당을 표현했고, 화면 오른쪽에서 S자를 그리며 흐르는 曲水는 농수현을, 사마광 앞쪽에 마련된 대 위에 앉아 낚싯대를 드리운 동자는 조어암을, 대나무 숲과 화면 전경에 대나무를 나르는 일꾼은 종죽재를, 붉게 핀 꽃은 요화정을 암시한다. 화면 상단의 원산은 견산대를 의미하며 산 아래 네모나게 구획된 밭은 채약포를 뜻한다. 이처럼 〈독락원도〉는 자연 경물 및 인물, 기물 등이 사마광의 정원을 구성하는 7개의 공간을 상징하고 있고, 각 요소들은 화면 안에서 조화롭게 어울리고 있다.

그렇다면 조선의 화가는 어떻게 이러한 그림을 제작할 수 있었을까? 이러한 문제의식과 관련하여 쾰른동아시아미술관에 소장된 〈독락원도〉는 이 그림의 유래 및 조선의 고사인물화 제작에 시사점을 제공한다.⁴ 중국 명말 소주 지역에서 활동한 譚玄(1627~1636 활동)은 사마광의 독락원을 한 장면으로 표현하였고 그 도상은 국립중앙박물관의 〈독락원도〉와 매우 유사하다. 이러한 유사 작례와의 비교를



도 1. 필자미상, 〈독락원도〉, 17세기 후반, 견본채색, 105.5x60.3cm, 국립중앙박물관(덕수1863)

2 각 인물의 기본정보와 생물년은 임종욱 편저, 『중국역대인명사전』(서울: 이화문화사, 2010) 참조.

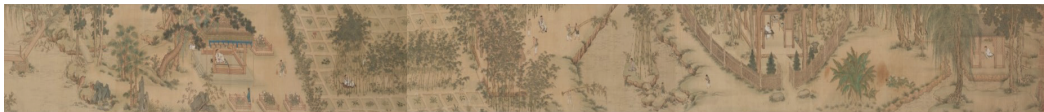
3 우리나라에서 사마광에 대한 시각적 재현 양상을 살펴보고 그 가운데 〈독락원도〉를 분석한 글은 고연희, 「司馬光에 대한 視覺的 기억의 전개와 의미」, 『東洋古典研究』 60(2015), pp.255-281 참조.

4 Museum fur Ostasiatische Kunst der Stadt Koln, *Der Perfekte Pinsel Chinesische Malerei 1300-1900*(Museum fur Ostasiatische Kunst der Stadt Koln, 2010), pp.91-95.

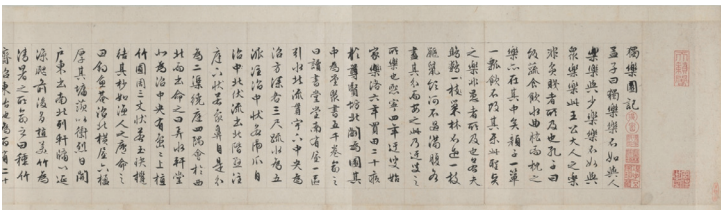
바탕으로 이 글은 동아시아의 <독락원도> 제작에서 모델이 되었던 仇英(1494~1552)의 <독락원도>와 이후에 제작된 <독락원도>를 살펴보고자 한다. 이를 통해 조선에서 제작된 <독락원도>의 고유한 성격과 회화사적 위상이 밝혀질 것이라 기대한다. 나아가 <독락원도>의 제작배경을 추정해보고 숙종대 중국화 모사 작업이 갖는 함의에 대해서도 논의해 보고자 한다.

II. 仇英의 <독락원도>와 구영풍의 <독락원도>

중국에서 사마광의 「독락원기」를 가장 충실하게 묘사하고 이후의 화가들에게 커다란 영향을 미친 작품은 구영의 <독락원도>이다. 그 이전에 북송의 화가 李公麟(1049~1106)이 <독락원도>를 제작하였다는 문헌상의 기록은 있지만 현재 전해지지 않는다. 구영은 16세기 전반 蘇州지역을 중심으로 활동한 화가로, 沈周(1427~1509), 文澄明(1470~1559), 唐寅(1470~1524)과 함께 明四大家로 손꼽힌다.⁵ 구영은 다양한 작품을 제작했지만 특히 채색공필화에 뛰어났다. 클리블랜드미술관에 소장된 구영의 <독락원도>는 비단 위에 독락원을 이루는 7개의 처소를 각각 그린 작품으로 화면만 5미터가 넘는다(도 2).⁶ 그림 뒤에는 문징명이 1588년에 쓴 사마광의 「독락원기」, 「독락원칠영」과 蘇軾(1037~1101)의 「司馬溫公獨樂園」이 붙어있다(도 3). 사마광의 오랜 친구였던 소식은 「독락원기」를 음미하다가 사마광이 떠올라 이 시를 지었고 소식의 시는 사마광의 기문과 함께 많은 문사들의 사랑을 받았다. 문징명이 쓴 3편의 글은 구영의 <독락원도>를 더욱



도 2. 구영, <독락원도>(부분, 건본담채, 화면 28x519.8cm, 전체 32.4x1310.5cm, 클리블랜드미술관(1978.67)



도 3. 그림 뒤에 붙은 문징명의 「독락원기」

5 구영에 대해서는 Ellen Johnston Liang, "Qiu Ying's Delicate Style", *Ars Orientalis* 27(1997); ____, "Problems in Reconstructing the Life of Qiu Ying", *Ars Orientalis* 29(1999), pp.69-89.

6 Cleveland Museum of Art, *Eight Dynasties of Chinese Painting : the collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and the Cleveland Museum of Art*(Cleveland Museum of Art; William Rockhill Nelson Gallery of Art and Mary Atkins Museum of Fine Arts, 1980), pp.206-209.

빛내줄 뿐 아니라 각 공간에 담긴 인물의 행적을 이해하는 데 도움을 준다.⁷

구영은 「독락원기」에 매우 충실하게 독락원을 도해하였다. 그는 정원의 구성을 생각하여 횡권의 도입부에 농수헌을 먼저 배치한 다음에 독서당을 그렸다. 그 다음부터는 기문의 순서와 동일하게 조어대와 종죽재, 채약포, 요화정, 견산대 순으로 독락원을 표현하였다. 횡권을 따라 일곱 장소가 재현되고, 각 처소는 담장이나 물길, 대나무숲, 다리 등으로 자연스럽게 구분되고 연결된다. 이처럼 횡권에 개인의 사유지를 처소별로 그리는 작례는 당나라 시인이자 화가인 王維(699~759)가 자신의 별장을 그린 〈輞川圖〉를 연상시킨다.

각 공간마다 사마광은 다양한 자세로 7번 등장한다. 농수헌에서는 포의를 입은 채 앉아서 손을 씻고 있고, 독서당에서는 서가를 뒤로 하고 책을 읽고 있으며, 조어암에서는 낚싯대를 드리운 채 앉아있다. 가장 많은 인물들이 등장하는 종죽재에서는 의자에 걸터앉아 侍者로부터 무언가를 듣고 있다. 이 공간에는 대나무를 운반하는 인부 3인과 곡괭이로 땅을 파고 있는 인부가 그려졌다. 종죽대 다음에는 각종 약초가 구획된 밭에 심겨진 채약포가 나타난다. 채약포 가운데 대나무 길을 지나면 대나무 가지 끝이 서로 교차하여 돔(Dome) 형태를 이룬 구조물에 사마광이



도 4. 도 2의 세부, 채약포의 대나무 돔(Dome)



도 5. 도 2의 세부, 조어대의 사마광과 종죽대의 인부들



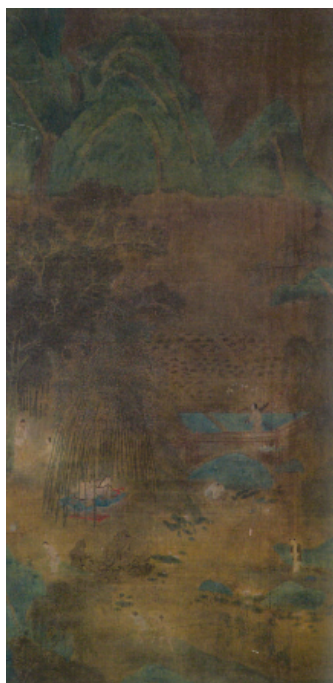
도 6. 도 2의 세부, 요화정의 사마광

호피를 깔고 흑색 안석에 기댄 채 쉬고 있다(도 4). 이러한 대나무 구조물은 앞서 조어암에서는 윗부분이 묶이지 않은 상태로 도해되었는데(도 5) 채약포에서는 보다 분명한 돔 형태로 그려졌다. 그 다음에 그려진 요화정에서 사마광은 좌상 위에 자리를 펴고 편하게 앉은 채 정자

7 그림에 붙은 문징명의 기문에 대해서는 김종태, 「구영이 그린 독락원도 속의 누정들」, 『문헌과 해석』 73(2015년 겨울), pp.154-179 참조.

밖의 화단을 바라보고 있다(도 6). 이어 묘사된 돌다리와 목조 다리를 건너면 견산대가 마지막 건축물로 등장한다. 거문고를 안고 있는 사마광은 등을 보이고 서서 먼 산을 바라보고 있다. 독락원의 각 공간에서 사마광은 사색에 잠기거나 휴식을 취하며 홀로 즐기고 있다.

구영의〈독락원도〉는 구영의 후원자이자 서화수장가인 項元汴(1525~1590)이 소장하고 있었고, 17세기 중반까지 그의 손자 項禹揆가 갖고 있었다. 그 덕분에 소주 지역의 문인과 화가들은 이 횡권을 감상할 수 있었다.⁸ 〈독락원도〉와 같은 구영의 채색공필화는 동시대 뿐 아



도 7. 전 구영, 〈독락원도〉, 16세기 후반, 견본채색, 116x28cm, 프라하국립미술관 소장



도 8. 담현, 〈독락원도〉, 17세기 전반, 견본채색, 134x61.6cm, 켈른동아시아미술관 (A 2001,2)

니라 화가의 사후에도 인기가 높아 16세기 후반부터 소주에서는 구영의 위작들이 다양한 형태로 제작되었다. 蘇州片이라 불리는 위작들은 인기가 많은 작품들 위주로 생산되었고 그 중에 구영의 〈西園雅集圖〉와 〈韓熙載夜宴圖〉와 같은 그림이 포함되었다.⁹ 17세기부터 소주편 상인들은 인기 작품의 경우 석판에 새겨 탁본 형태로 복제했기 때문에 위작은 전국적으로 확산되었다.

구영풍 〈독락원도〉의 재생산을 보여주는 작품으로 프라하국립미술관에 소장된 〈독락원도〉와 켈른동아시아미술관의 〈독락원도〉가 있다(도 7, 도 8). 이 두 점의 그림은 모두 축 형태로 제작되어 독락원 속 7개의 공간을 한 화면에 담고 있다.¹⁰ 이러한 작품들은 구영이 7개의 처소를 상징화한 요소들을 한 화면에 넣어 독락원을 도해했을 가능성을 보여준다. 실제 明의 화가이자 문인인 陳繼儒(1558~1639)는 王世貞(1526~1590)의 집에서 구영이 그린 〈독락원도〉 축화를 감상했다는 기록을 남기기도 했다.¹¹ 진계유와 왕세정은 서화에 관심이 컸던 저명한 문인들로, 이들이 보고

8 그림의 발문 및 82개의 도장에 대해서는 Cleveland Museum of Art, 앞의 책, p.206.

9 소주편과 구영의 위작들에 대해서는 Ellen Johnston Laing, "Suzhou Pien and Other Dubious Painting in the Received Oeuvre of Qiu Ying", *Artibus Asiae* 59-3/4(2000), pp.265-295.

10 Museum fur Ostasiatische Kunst der Stadt Koln, 앞의 책, p.94.

11 Cleveland Museum of Art, 앞의 책, p.209, 진계유, 『妮古錄』 4권 재인용.

소장했던 축 형태의 <독락원도>는 진작일 것으로 생각된다. 만약 소주판 상인들이 구영이 그린 <독락원도>의 복제 판본을 제작했다면 작업량이 많고 7개의 처소가 각각 그려진 횡권보다는 한 화면에 독락원을 표현한 축화가 더 용이했을 거라 추측해볼 수 있다.

프라하국립미술관본(도 7)에서 사마광은 대나무 돛 안에 반쯤 누워서 강가를 바라보고 있다. 이 대나무 돛은 구영의 횡권에서는 조어암과 채약포에 등장한 구조물이었다. 그러나 이 작품에서는 정원의 중심부에 배치된 점, 탁자와 문방사우 등의 기물이 표현된 점으로 미루어 독서당을 시각화한 것으로 생각된다. 독락원의 건축물은 대부분 생략된 채 사마광이 했던 행위는 다른 인물이 대신하고 있다. 이들 인물들은 독락원의 각 공간을 의미하는 역할을 수행한다. 강가에 서서 한쪽 발로 났싯대를 밟고 있는 인물은 조어암을 뜻하고 벼루를 씻고 있는 동자는 농수현을, 대나무를 나르고 심는 일꾼들은 종죽재를 상징한다. 요화정의 경우는 연꽃으로 의미를 전하고 있으며 채약포는 중경에 비중 있게 그려졌다. 그리고 거문고를 들고 다리를 건너는 인물과 산 아래 지붕만 보이는 정자, 원산은 견산대를 지시하는 모티브이다. 프라하국립미술관본은 화면에 구영의 관서가 있지만 전체적인 분위기와 투박한 청록채색 등으로 미루어 구영의 진작으로 보기 어렵다. 또한 형식화된 수목의 표현 및 산의 묘사는 구영의 자연스러운 필치와 맞지 않는다.¹² 16세기 말, 17세기 초에 제작된 그림에 누군가가 임의로 구영의 관서를 써 넣었던 것으로 생각된다.

켈른동아시아미술관에 소장된 <독락원도>(도 8)는 프라하국립미술관본의 도상과 거의 유사하다. 화면의 왼쪽 하단에 “古吳譚玄寫”라는 목서가 남아있고 그 아래 화가의 인장 2개가 있어 제작자를 확인할 수 있다. 담현은 고오 지역, 즉 소주에서 활동한 직업화가로 화목에 따라 다양한 화풍을 구사하였다. 담현의 <독락원도>는 프라하국립미술관본의 도상과 관련성이 크지만 보다 형식화되었다. 담현은 원경 및 자연경물을 축소하고 인물들을 보다 크고 상세하게 그렸다. 근경에서부터 원경까지 물길을 지그재그로 배치했고 물가를 따라 연꽃과 연잎 등을 장식적으로 표현했다. 대나무를 바구니에 실어 뿔대에 메고 이동하는 두 명의 일꾼, 돌다리, 화로에 부채질을 하는 동자, 두 손을 모으고 가만히 서서 왼발로 났싯대를 지그시 밟은 청년, 대나무 돛 안에 자리를 깔고 앉은 사마광, 대나무 숲에서 서로 이야기를 나누는 두 명의 인부, 벼루를 씻고 있는 동자, 축대 위에 약초밭, 거문고를 들고 다리를 건너는 인물 등은 각각 독락원의 공간을 상징한다.

담현의 <독락원도>는 프라하국립미술관의 전경과 중경이 확대되어 경물들이 감상자에게 더 가까이 접근한 인상을 준다. 특히 원경의 경우, 프라하국립미술관본에 있는 세 개의 산봉우리가 사라지고 커다란 산의 일부와 폭포, 정자 지붕을 표현하였다. 채색에 있어서도 고식의 청록채색 대신 은은한 담채를 구사하여 우아한 분위기를 강조하였다. 담현은 당시 소주에서 유통되던 구영풍의 <독락원도>를 참고하면서 자신의 화법으로 <독락원도>를 제작한 것이다. 담현이 제작한 <독락원도>는 도상적으로 국립중앙박물관본과 깊은 관련성이 있다. 담현의 <독락원도>는 다음

12 구영의 공필 및 그의 전칭작에 대한 문제는 Ellen Johnston Liang, 앞의 논문(1997) 참조.

장에서 국립중앙박물관본과의 비교를 통해 보다 자세히 살펴보고자 한다.

Ⅲ. 〈독락원도〉의 수용과 17세기 조선의 고사인물화

그렇다면 우리나라에서는 언제부터 〈독락원도〉를 제작하였을까? 독락원도와 관련된 기록 중 李滉(1502~1571)이 남긴 「落社獨樂」가 주목된다. 1557년 이황은 黃俊良(1517~1563)의 求請으로 그가 소장한 그림 10폭에 제화시를 남겨주었다.¹³ 이황이 지은 「낙사독락」은 매우 간략하기 때문에 그림에 대한 정보를 많이 제공하지 않으며 그림의 국적도 명확하지 않다. 다만 16세기 중반 황준량이 顔回(B.C. 521~B.C. 481), 曾點, 嚴光, 陶潛, 周敦頤(1017~1073), 林逋(967~1028), 사마광, 朱熹(1130~1200), 諸葛亮(181~234), 邵雍(1011~1077)을 각각 그린 고사인물화 10폭을 가지고 있었고, 이황이 각각의 내용을 인지하고 있었음을 확인할 수 있다. 또한 선조의 부마 永安尉 洪柱元(1606~1672)도 〈涑水先生獨樂園圖〉를 소장하고 있었다. 南公轍(1760~1840)과 그의 부친인 南有容(1698~1773)은 산일된 홍주원의 서화컬렉션 일부를 감상하며 그 목록을 작성했는데 그 목록 가운데 〈속수선생독락원도〉가 포함되어 있다.¹⁴ 흥미롭게도 홍주원은 당나라 화가 吳道子와 송대 문인화가 이공린의 그림뿐 아니라 당인의 〈美人春眠圖〉, 심주의 〈春山欲雨圖〉와 필자미상의 〈石崇行樂圖〉, 〈洛陽九老會圖〉도 소장하고 있어 〈속수선생독락원도〉 역시 중국그림일 가능성이 높다. 1683년 연행을 간 金錫胄(1634~1684)는 구영 혹은 구영 전칭의 獨樂園障子를 입수하여 조선에 가져왔는데 이러한 중국화는 조선의 화단에 영향을 주었을 것으로 생각된다.¹⁵

13 이황, 「黃仲學求題畫十幅」, 『退溪集』 卷2, “陋巷箴瓢 陋巷端居獨闔然。輝光烈烈照窮天。當時不有鑽堅力。至教誰明萬世傳。無雪風詠 童冠春游亦偶然。何能感聖極稱賢。若知箇裏真消息。蓋世功名一點烟。桐江垂釣 故人相見動星辰。歸釣桐江自在身。致世少康渠已辦。不須要我試經綸。栗里歸耕 卯金竊鼎勢滔天。擲菊江城有此賢。餓死首陽無乃隘。南山佳氣更超然。濂溪愛蓮 牧丹傾世菊鳴賢。千載無人解賞蓮。感發特深無極老。花中君子出天然。孤山詠梅 一棹湖遊鶴報還。清貞梅月稱盤桓。始知魏隱非真隱。賭得幽居帝畫看。落社獨樂 五畝荒園四海春。澆花剖竹摠經綸。可知此樂能兼濟。終轉乾坤樂及民。武夷九曲 憫世難從聖海浮。隱屏嘉遯且優游。晨門豈識當時意。只有寒溪萬古流。孔明草廬 德深藏自養珍。茅茨不翦僅容身。誰知一奮天旋轉。嘯起炎光四十春。康節兒車 至人生遇太平天。宇宙兒車樂事全。莫道無心經一世。清風千古足人傳。” 이황의 문인인 황준량은 이황과 함께 문학과 그림을 논했고 관련한 시문들이 『퇴계문집』에 다수 남아있다.

14 南公轍, 「洪氏寶藏齋畫軸」, 『金陵集』 卷23, “龍虎交吳道子筆。漢武帝田獵圖王繹筆。烏猿蛺蝶道君皇帝筆。觀音畫李公麟筆。梅竹石東坡筆。美人春眠唐寅筆。山水三軸。李伯時, 錢舜舉, 文徵明筆。春山欲雨沈啓南筆。三星圖, 養蠶圖, 石崇行樂, 涑水先生獨樂園, 洛陽九老會圖。皆無名氏。余之先公晚年閑居。有俞上舍好古者也。一日携此諸本而來。先公列諸左右。賴以消遣者數月。余以童子得見。仍出目錄。以藏于篋。今始識此。距其時爲二十年矣。其云洪氏寶藏者。爲永安都尉家舊藏也。後問其後孫樂綏。則或流入宮掖。或散借親友。十不存一二云。”

15 김석주, 「題仇十洲所畫獨樂園障子。用蘇長公韻」, 『息庵遺稿』 卷7, “公生百世上。我生百世下。每慕公出處。高風臥綠野。忘世豈荷賞。托興異持桴。一斥金陵法。廿經伊洛夏。名園號獨樂。花竹極幽雅。三逕連藝圃。萬籤蓄書社。從容畎畝間。若公眞儒者。而我嗟苦晚。所知慙亦寡。微才懼樸遯。重任當鈞冶。方將求一退。息復馳駟馬。此間得此圖。玩閱不忍捨。有田未歸去。益覺顏生緒。感歎遂題詩。拙語同嘔啞。”



도 9. 필자미상, <동리채국도>, 17세기 후반, 견본채색, 22.1x18.2cm, 국립중앙박물관(덕수2088)



도 10. 김진여, <퇴수시서도>, <성적도>, 1700년, 견본채색, 31.7x60.1cm 국립중앙박물관(덕수1397)

홍주원이 소장한 <속수선생독락원도>나 담현이 그린 <독락원도>, 김석주가 조선에 가져온 구영풍의 독락원장자는 국립중앙박물관의 <독락원도>와 연결된다. 국립중앙박물관본은 구영풍의 <독락원도>가 조선화된 그림이다. 화가는 담갈색선으로 경물의 윤곽선을 그리고 바위 등을 채색하며 소청록채색법을 구사하였고, 질감을 나타내는 준은 거의 사용하지 않았다.¹⁶ 바위와 태호석, 나무 줄기의 윤곽선 위에는 먹선으로 형태를 잡고 그 안을 녹색으로 칠하는 고식의 톱點을 군데군데 찍었다. 오동나무와 대나무, 잡목의 잎은 윤곽선을 그리고 그 안을 칠하는 구름전채를 구사하였다. 소청록기법과 태점, 수목의 표현, 지면 곳곳에 찍은 담녹색의 호초점은 17세기 중후반에 제작된 산수화 및 고사인물화 등에 나타나는 특징이다.

인물은 경물 표현과는 달리 가늘고 날카로운 필선으로 그려졌다. 인물을 그린 경직된 필선은 경물을 묘사한 능숙한 필법과 상이한데 이러한 특징은 17세기 후반에 제작된 고사인물화에서도 보인다(도 9). 날장으로 전해지는 일련의 <東離採菊圖>는 본래 화첩으로 제작된 것으로 생각되는데 王羲之, 陶淵明 등의 인물은 세밀하게 묘사되었음에도 다소 평면적이고 부자연스러워 보인다.¹⁷ 이에 반해, 자연 경물은 절과 화풍으로 자연스럽게 표현되었다. <독락원도>의 인물과 복식 표현은 金振汝(1675~1760)의 <聖蹟圖>(1700)와 비교할 수 있다(도 10). 두 작품에서 주인공의 눈두덩을 선으로 규정하고 눈꼬리를 올리는 필선, 얼굴에 약간의 선염을 더한 점, 손톱표현 없이 세장하게 손가락을 그린 점, 옷주름에 음영을 넣는 방식 등은 서로 닮아있다. 나아가 채색에 있어서 막대 등을 칠한 선명한 붉은색, 복식을 채색한 담홍색과 담청색, 복식의 옷깃과 소매 끝단의 청색 등은

16 소청록 채색에 대해서는 이수미, 「조선시대 청록산수화靑綠山水畵의 개념과 유형」, 『國立中央博物館韓國書畫遺物圖錄 第14輯 靑綠山水畵』(국립중앙박물관, 2006), pp.184~192 참조. 장진아는 <東門送別圖>의 정치한 묘사와 세련된 색채 감각을 <독락원도>와 비교하였다. 장진아, 「東門送別圖 동문에서 나누는 송별의 시와 그림」, 안휘준·민길홍 엮음, 『역사와 사상이 담긴 조선시대 인물화』(서울:사회평론), p.115 참조.

17 오다연, 「작품해설」, 『국립중앙박물관 한국서화도록 제25집 조선시대 고사인물화 2』(국립중앙박물관, 2016), p.222.



도 11. 도 1의 세부, 지면의 연결 부분



도 12. 도 1의 세부, 대나무를 운반하는 두 명의 인부

그 색조가 흡사하다. 그러나 <독락원도>의 필선은 보다 각이 지고 조심스러움이 보여 <성적도>의 부드러운 철선묘와는 구별된다.

<독락원도>의 세부 표현에서는 다소 미흡한 부분이 발견된다. 사마광이 위치한 지면과 그 뒤편의 지면이 자연스럽게 연결되지 않고 평면적으로 겹쳐졌다.(도 11) 지면의 전후를 구분하기 위해 사선의 윤곽선으로 그리고, 그 뒤편으로 태호석과 대나무의 일부를 그렸는데 위로 올라간 윤곽선이 나무잎과 맞닿아 어색하다. 인물의 자세에서도 불합리함이 보인다. 근경에서 대나무를 운반하는 인부들을 보면, 손의 위치가 부자연스럽고 뒤쪽 인부의 오른편 어깨 위로 멜대가 걸쳐지지 않았다.(도 12) 탁자 앞에 서 있는 동자의 경우 오른손에 쥔 부채가 기물에 바로 붙어 어색하게 느껴진다.

이처럼 <독락원도>는 17세기 후반부터 18세기 전반에 제작된 공필채색인물화들과 유사한 화원화풍을 공유하고 있어 비슷한 시기에 그려졌을 것으로 추정된다. 인물의 경직된 필선과 부자연스러운 자세, 어색한 지면 처리 등은 조선에서 제작되지 않았던 <독락원도>를 수용했던 초기 제작 상황을 보여주는 것일 수 있다. 조선의 <독락원도> 수용과 관련하여 전술한 담현본은 원본의 수용과 변형이라는 관점에서 실마리를 제공한다. 담현본과 국립중앙박물관본은 모두 17세기에 제작된 구영풍의 후모본이라는 성격을 공유하고 있다. 그렇다면 이들은 서로 얼마나 닮았고 또 어떻게 다를까?

국립중앙박물관본은 담현본과 매우 유사하지만 경물의 배치, 인물 등에서 차이를 보인다. 담현본은 물길을 따라 공간이 들어가면서 수면 위에 연꽃과 연잎을 그렸고, 상단부의 목조다리 너머 축대 위에 채약포를 묘사했다. 이에 반해 국립중앙박물관본의 수면에는 연꽃이나 연잎의 흔적이 전혀 없고, 다리도 사라졌다. 물가와 맞닿는 지점에 채약포가 펼쳐진다. 담현본이 근경의 오른편에 버드나무 아래에서 낚싯대를 밟고 있는 인물을 그린 반면, 국립중앙박물관본은 이 부분이 사라지고 커다란 버드나무가 화면 바로 앞쪽에 등장한다. 원경을 산과 암석, 정자 지붕 등으로

채운 담현본과는 달리, 국립중앙박물관본은 건축을 생략하고 오른쪽에 커다란 원산과 그 뒤로 작은 산봉우리를 이어 배치했다. 또한 눈에 띄는 차이점은 사마광의 공간이다. 담현은 대나무 돛 안에 사마광을 그렸고 돛의 입구 쪽에 찻잔이 놓인 작은 서안 하나를 배치하였다(도 13). 독락원의 특징적인 대나무 돛은 국립중앙박물관본에서 자취를 감추었고 사마광은 사방이 트인 상태로 오동나무 아래 앉아있다(도 14). 그리고 그의 곁에는 종기와 붓, 벼루가 그려져 독서당의 성격을 더욱 분명하게 한다.¹⁸ 더불어 골동기가 진열된 탁자와 술을 담은 항아리, 바둑판이 그려졌으며, 붉은색 꽃이 사마광의 주변을 둘러싸고 있다.

두 <독락원도>에서 큰 차이를 보이는 것은 인물들이다. 담현본에 등장하는 9명의 인물이 국립중앙박물관본에서는 7명으로 줄었다. 목조 다리를 생략했기 때문에 거문고를 들고 다리를 건너고 있는 인물은 자연스럽게 사라졌다. 이에 따라 국립중앙박물관본에서 견산대를 의미하는 모티브로는 원산만이 남았다. 흥미로운 부분은 담현본의 낚싯대를 밟고 서 있는 청년과 벼루를 씻으며 앉아있는 인물이 합쳐져 국립중앙박물관본에서는 낚싯대를 잡고 앉아있는 동자로 변형된 점이다(도 13, 도 14). 이 동자는 엄광의 조어암을 지시하는 것이 분명하다. 반면, 벼루 씻는 인물이 생략되면서 농수헌의 모티브를 확인하기는 어렵다. 다만 벼루 씻는 인물 앞에 관습적으로 그려졌던 한 쌍의 원앙만이 남아 농수헌의 흔적을 보여준다.



도 13. 도 8의 세부, 사마광과 주변인물



도 14. 도 1의 세부, 사마광과 주변인물

이와 같이 도상의 부분적인 변화가 발생한 요인은 무엇이며, 그것은 무엇을 의미하는가? 담현이 <독락원도>를 제작한 후, 반세기가 지나면서 중국 내에서 도상의 변형이 이루어졌을 수 있다. 도상의 변형 및 왜곡은 회화의 재생산 과정에서 자연스럽게 발생하며 화가 또는 주문자에

18 국립중앙박물관, 『산수화, 이상향을 꿈꾸다』(국립중앙박물관, 2014), p.141. 장진이는 원산을 바라보는 사마광의 자리에 견산대의 의미를 부여하였다.

의해 취사선택되기도 한다.¹⁹ 17세기 후반 조선의 화가는 이미 변형된 중국 그림을 참고하여 <독락원도>를 제작했을 수 있다.

그러나 <독락원도>의 변형은 원본에 대한 조선식 이해에서 비롯되었을 가능성이 더 크다고 생각한다. 국립중앙박물관본은 조선에서 수용하고 해석한 사마광과 그의 정원을 투영하고 있다. 조선의 사대부들은 『古文眞寶』를 통해 사마광의 독락원을 이해했을 가능성이 크다. 『고문진보』는 중국의 명문을 선집한 책으로 시를 모은 前集과 글을 모은 後集으로 구성되어 있다. 조선의 문인들은 四書三經 다음으로 이 책을 애독하며 글을 쓰고 시를 짓는 데 참고하였다. 그러나 『고문진보』 후집에 실린 사마광의 「독락원기」는 古文이 아니라 기문 중 앞과 뒤를 잘라내고, 정원의 이름인 ‘독락’이 유래한 부분만을 옮긴 것이다. 때문에 원문에 있는 독락원 각 처소의 구체적인 모습을 알기는 어렵다.²⁰ 『고문진보』 전집에 수록된 소식의 「司馬溫公獨樂園」은 「독락원기」를 보완해줄 뿐만 아니라 더 널리 알려졌던 것으로 추측된다.²¹ 김석주가 북경에서 구영의 독락원장자를 보고 소식의 시를 次韻하여 제화시를 남긴 것도 조선의 관료들이 소식의 시에 익숙했음을 단적으로 보여준다.²² 국립중앙박물관본과 관련하여 소식의 「사마온공독락원」에는 흥미로운 구절이 보인다.

“가운데에 五畝의 동산 있으니 꽃과 대나무 빼어나고 자연스럽다오.
꽃향기는 지팡이와 신발에 스며들고 대나무 빛은 술잔에 들어오누나.
항아리의 술로 남은 봄 즐기고 바둑판으로 긴 여름 소일한다오.”

이 구절은 이항이 쓴 칠언절구 제화시, 「낙사독락」과 매우 유사할 뿐만 아니라 五畝이나 꽃과 대나무 등의 시어 표현이 동일하다. 술을 담은 항아리와 바둑판은 조선의 그림에서 두드러지게 묘사되었다. 특히 바둑판은 앞서 살펴본 중국의 <독락원도>에서는 그려지지 않았고 오직 국립중앙박물관본에서만 등장한다. 문학 작품의 회화화에 있어 詩語는 매우 중요하게 작동하여 한번 시각화된 시어는 전통 안에서 반복한다. 때문에 바둑판의 표현은 간과할 수 없는 부분이다.

더불어 주목해야 할 회화적 표현은 사마광 주변에 피어있는 꽃들이다. 국립중앙박물관본에서 요화정을 암시하는 구체적인 모티브는 이 붉은 원추리이다. 윤곽선 없이 몰골법으로 그려진 다섯

19 Richard Barnhart, “Rediscovering and Old Theme in Ming Painting”, *Oriental Art* 26-8(1995, Sep.) pp.52-61. 반하트는 중국의 <遠安臥雪圖>가 동아시아에서 재생산되면서 모티브가 변형되고 생략, 추가되어가는 과정을 확인하였다.

20 成百曉 譯註, 『古文眞寶』 後集(전통문화연구회, 1996), p.287.

21 成百曉 譯註, 『古文眞寶』 前集(고전국역편찬위원회, 2001), pp.145-148.

22 김석주, 「題仇十洲所畫獨樂園障子. 用蘇長公韻」, 『息庵遺稿』 卷7(전문은 주 15 참조). 아쉽게도 김석주가 소장했던 <독락원도>에 대한 문인들의 기록이나 감상은 남아있지 않다. 1683년 연행에서 돌아온 김석주는 같은 서인계 관료들로부터 반감을 사며 신망을 잃었고, 일 년 뒤에 사망했기 때문에 그림을 다른 문인들에게 보여주거나 함께 감상할 기회가 없었던 것으로 추측된다.

개체의 꽃은 지면 곳곳에 묘사된 담녹색의 잡초와는 달리 사마광 주위에 그려졌다. 중국의 독락원 그림이 연꽃을 선택해 백거이의 꽃에 대한 애정을 나타내고 이를 회화 전통 안에서 반복했다면 조선의 화가는 연꽃을 없애고 대신 붉은 원추리를 그렸다. 이황의 제화사에서 알 수 있듯이, 연꽃은 周敦頤를 연상하게 하는 꽃이기 때문에 조선에서는 연꽃을 의도적으로 제외하고 그 대안으로 원추리를 삽입했을 것으로 추측된다. 우리나라 자생종인 원추리는 근심을 잊게 한다는 의미를 갖고 있어 은거자의 정원에 알맞은 꽃으로 생각된다. 국립중앙박물관의 <독락원도>는 중국의 그림을 수용하면서도 목조다리와 대나무 등을 생략하고 연꽃을 붉은 원추리로 대체했으며 바둑판을 등장시키는 등 원본에 대한 변주를 시도하였다. 그리고 이러한 변주를 주도한 인물은 『고문진보』 등 중국의 고전에 대한 이해가 풍부한 주문자였을 것으로 생각된다.

국립중앙박물관본의 모본과 매우 밀접할 수 있는 담헌본과의 비교분석을 통해 17세기 후반 조선의 <독락원도> 수용을 구체적으로 확인하였다. 국립중앙박물관의 <독락원도>와 화풍을 비교한 <동리채국도>, <성적도>는 중국화를 원본으로 하는 고사인물화로 모두 肅宗(재위 1674~1720)대 제작되었다.²³ 이 시기에는 어느 때보다 중국화 모사가 활발했는데, <독락원도>의 제작 배경과 관련하여 이러한 화단의 경향은 주의깊게 살펴볼 필요가 있다.

IV. 숙종대 중국화 臨模와 <독락원도>의 제작

왜란과 두 차례의 호란 후, 조선 회화는 상당수 망실되거나 훼손되었다. 조선 그림의 전통이 희미해진 상황에서 화가들은 남아있는 조선의 그림을 臨模하며 전통을 복구하는 동시에 새로운 그림들도 임모했다. 임모는 원본을 그대로 베끼는 것을 넘어 원본 화가의 생각과 화법을 학습하는 동양화의 고전적인 훈련 방법이다. 임모 작업은 조선 시대 전 기간 동안 계속되었지만 숙종대에는 특히 활발하게 진행되었다. 숙종은 왕실의 서화 컬렉션을 재건하고자 이전의 조선 서화를 모사하도록 하였다. 재위 초, 숙종이 감상했던 서화의 대부분은 종친이나 사대부가에서 빌려온 작품이거나 새로 유입된 중국화였다.²⁴ 숙종은 朗善君 李倬(1637~1693)가 소장했던 《海東名畫帖》을 가져와 60폭 중 26폭을 모사하게 하였다.²⁵ 모사는 화격의 高下가 아니라 내부에 소장되지 않은 작품 우선으로 이루어졌고 이전에 모사한 그림은 제외되었다.

숙종은 중국화 임모를 통해 조선의 화가들이 화법을 익히고 기량을 증진하길 원했다. 당시

23 진준현, 「肅宗의 繪畫趣味」, 『서울대학교박물관연보』(서울대학교박물관, 1995), pp.3-38; 장진아, 『왕의 글이 있는 그림』(국립중앙박물관, 2008), pp.28-34; 이성훈, 「숙종대 역사고사도 제작과 <謝玄破秦百萬兵圖>의 정치적 성격」, 『미술사학연구』 262(2009), pp.33-68 참조.

24 진준현, 위의 논문, pp.19-20.

25 「題海東名畫摹寫軸」, 『列聖御製』 권15, 『列聖御製』 三(서울대학교규장각, 2004), pp.18-19.

숙종은 조선에 뛰어난 화가가 없음을 한탄했고, 중국인 화가 孟永光(1590년대~1648년 이후)의 작품을 높이 평가했다. 1645년 조선에 온 맹영광은 3년 반 정도 머무르면서 왕실과 관료들을 위해 〈杏壇琴瑟圖〉, 〈海上群仙圖〉, 〈洛神圖〉 등의 그림을 제작하였다.²⁶ 숙종은 淸防閣에 소장된 맹영광의 그림 수 폭을 감상하였고 맹영광의 〈八仙圖〉를 모사한 작품에 글을 남기며 맹영광이 표현한 仙人들의 생기를 극찬하기도 했다.²⁷ 왕이 애호했던 맹영광 그림에 대한 임모는 자연스럽게 이루어져 화원들은 맹영광의 화법을 학습하였다. 〈漁樵問答圖〉를 그린 李明郁은 맹영광의 화풍을 계승한 화가로 알려졌고, 숙종은 그를 아껴 맹영광의 필의를 이은 화가라는 뜻의 ‘續樂癡生筆意’ 도장을 하사하려고 하였다.²⁸ 맹영광의 공필채색화풍은 〈溪亭高士圖〉에서 확인할 수 있다.(도 15) 맹영광은 대형의 화면에 짜임새 있게 구도를 잡고 각종 수목과 정자 건축, 정자 안에서 밖을 내다보는 인물을 정밀하게 묘사하였고, 구름진채로 화려하게 채색하였다. 독서에 집중하다가 책을 펼쳐 놓은 채 잠시 쉬고 있는 고사의 모습은 독락원에서 휴식을 취하는 사마광의 모습을 연상시킨다(도 16).



도 15. 맹영광, 〈계정고사도〉



도 16. 도 15의 세부, 1640년대, 견본채색, 107.9x59.1cm, 국립중앙박물관(덕수2685)

내부에 남아있는 맹영광 등의 중국 그림과 더불어 새롭게 유입된 중국화도 임모의 대상이

26 맹영광에 대해서는 안휘준, 「내조(來朝) 중국인 화가 맹영광」, 『한국회화사 연구』(서울: 시공사, 2000), pp.620-640 참조.

27 「題孟永光八仙圖模寫」, 『列聖御製』 권11, 『列聖御製』 二(서울대학교규장각, 2004), p.346. “樂癡畫有神, 淡筆却模真。閨苑隨孤鶴, 松林會八人。眼開疑動眦, 齒啓欲搖唇。金鼎丹應伏, 仙區不老春。”(표점은 필자)

28 「李明郁畫才精妙孟永光後一人也近世李澄雖稱名畫妙則未也」, 『列聖御製』 권12, 위의 책, p.454.



도 17. 전 진재해, 〈잠직도〉, 견본채색, 132.4x48.8cm, 국립중앙박물관(덕수4917)

되었다. 1697년 숙종은 화원 화가인 奏再奚(?~1735 이전)에게 명해 〈耕織圖〉와 〈蠶織圖〉를 제작하게 하였다. 이 그림들은 崔錫鼎(1646~1715)이 연행에서 가져온 焦秉貞의 〈御製耕織圖〉를 모본으로 하였다. 청대 궁정화원인 초병정은 1696년 康熙帝(재위 1661~1722)의 명으로 경직도의 밑그림을 그렸고, 이는 판화로 제작되어 유통되었다. 숙종은 완성된 병풍그림에 「題織圖」를 써서 세자에게 하사하였다.²⁹ 국립중앙박물관에 소장된 〈잠직도〉(도 17)는 당시의 청록 채색화풍을 띠고 있으며 상단에 숙종의 어제가 적혀있어 당시 진재해가 제작했던 병풍 중 한 폭일 것으로 추정된다. 세로로 긴 화면에는 織部の 1, 2, 3 장면인 浴蠶, 二眠, 三眠이 하단부터 순서대로 배치되었다. 그림은 초병정의 〈경직도〉와 좌우만 반전되었을 뿐 인물과 가옥 등의 도상이 거의 동일하다.³⁰ 조선의 화원은 제작된 지 1년 만에 조선에 들어온 중국의 경직도를 충실하게 베끼면서도 병풍 화면에 맞게 수목과 원산 등을 적절하게 재구성하였다. 또한 숙종은 명대 판화인 『皇明英烈傳』의 주요삽화를 바탕으로 8폭 병풍을 제작하게 하기도 하였다.³¹

숙종은 중국화 중에서도 군주의 선정 및 통치와 관련된 작품들을 제작케 하였다. 〈경직도〉와 〈잠직도〉는 농사짓고 누에를 치는 백성의 수고를 일깨우고 나아가 군주의 선정을 암시하는 작품이다. 또한 〈陳搏墮驢圖〉, 〈諸葛武侯圖〉, 〈謝玄破秦圖〉 등을 제작하여 자신의 정치적 생각을 시각화하고, 御製를 붙여 그 내용을 더욱 강조하기도 했다.³² 이 그림들은 모두 청록채색화풍으로 당시의 궁중화풍을 잘 보여준다.

한편 17세기 중후반 사대부들도 화가들에게 중국화를 임모하게 하였다. 17세기 전반 중국의 왕조가 교체되는 혼란기에 중국 그림들이 급속하게 유입되었는데, 진작부터 시장에서 유통되는 위작까지 각종의 다양한 그림이었을 것으로 짐작된다. 서인의 영수로 瀋陽에 끌려간 金尙憲(1570~1652)이

29 「奏請使右議政崔錫鼎等回自燕京進畫帖一本乃耕織圖」, 「題織圖」, 『列聖御製』 권10, 『列聖御製』 二(서울대학교규장각, 2004), pp.276-277.

30 이혜경, 「진傳 진재해奏再奚의 정축년작丁丑年作 〈잠직도蠶織圖〉 소고」, 『國立中央博物館 韓國書畫遺物圖錄 第14輯 靑綠山水畫』(국립중앙박물관, 2006), pp.193-200.

31 이성훈, 앞의 논문, p.47.

32 장진아, 『왕의 글이 있는 그림』(국립중앙박물관, 2008), p.14.

1645년 귀국하면서 명 황실에서 흘러나온 진적들을 들여왔다는 기록은 이러한 시대상을 반영하고 있다.³³ 김상헌이 가져온 그림 중 趙孟頫(1254~1322)의 〈文姬別子圖〉는 그의 손자인 金壽增(1624~1701)에게 전해졌고, 김수증은 평양의 직업화가인 曹世傑(1636~1705년 이후)에게 모사를 맡겼다.³⁴ 〈문희별자도〉는 後漢의 학자 蔡邕(132~192)의 딸이자 문학가인 蔡文姬가 흉노에 포로로 잡혀갔다가, 두 아들을 두고 귀국하는 비극적인 내용을 그린 작품이다. 宋時烈(1607~1689)은 모사본에 발문을 적으며 그림의 주제나 화가인 조맹부, 조세걸에 대한 언급보다는 명나라 황제, 神宗이 소장했던 진작임을 길게 서술하며 명에 대한 충정을 강조했다. 1700년, 김진여 역시 원대 화가인 王振鵬의 작품으로



도 18. 김진여, 〈성적도〉 중 화가의 관서와 인장

전하는 〈성적도〉를 모사하였다. 공자의 행적을 그린 〈성적도〉는 본래는 화첩으로 제작되었으며 그림의 마지막 면에는 “歲白龍 玉崖子金振涯謹模”라는 목서가 남아 1700년 김진여가 모사했음을 분명하게 알 수 있다(도 18). 그림의 뒤에는 孟舉 詹希元(14세기 후반 활동)부터 명대 문인인 徐有貞(1407~1472) 등 5인의 贊文까지도 그대로 필사되어 원본을 충실히 옮기고자 했음을 짐작할 수 있다.

나아가 17세기 전반부터 조선에 알려진 구영의 그림 역시 愛玩과 임모의 대상이었다. 李植(1584~1647)과 張維(1587~1638)는 선조의 駙馬인 東陽尉 申翊聖(1588~1644)이 소장한 구영의 〈女俠圖〉를 보고 발문을 남겼다.³⁵ 장유는 구영이 사녀에 능해 俠客을 여성으로 묘사했으며 그의 높은 화격은 그림을 한 번 보면 바로 알게 된다고 말했다. 또한 신익성은 李敏求(1589~1670)가 명나라 칙사인 黃孫茂로부터 받은 구영의 〈白描羅漢圖〉를 감상한 뒤 정연한 구도와 선명한 潑墨, 鬼叉, 龍魚 등의 신비로운 묘사를 칭송하였다.³⁶ 서화를 좋아했던 申靖夏(1681~1716)는 지인에게서

33 박효은, 『朝鮮後期 문인들의 書畫蒐輯活動 연구』, 홍익대학교 미술사학과 석사논문(1999), p.54.

34 송시열, 「答金延之 乙卯六月二十日」, 『箕城畫手文姬別子圖』, 『宋子大全』卷51; 송시열, 「趙孟頫文姬別子圖跋」, 『宋子大全』卷147.

35 이식, 「仇十洲女俠圖跋」, 『澤堂集』卷9; 장유, 「仇十洲女俠圖跋」, 『谿谷集』卷3 참조.

36 신익성, 「題仇十洲白描羅漢圖」, 『樂全堂集』卷8, “五百散聖, 皆墮聲聞果中, 而十六應真, 特圖以行。如摩詰, 貫休輩, 創意險詭, 以眩世眼。我東古刹之繪壁懸幀, 往往有可觀者, 咸倣其遺法云。曾見王司寇元美跋李伯時《渡海阿羅漢圖》, 貌寫甚工, 如在眼中。余嘗愛其文, 思見其圖, 而不可得也。即從李吏部子時獲觀黃勅使孫茂所貽仇實夫《白描羅漢》者, 位置明整, 點綴淋漓, 至其鬼叉, 龍魚, 雲物, 波濤, 掩翳繽紛, 顯晦異狀。大約與元美所記一般, 而游戲三昧, 描出幻境, 稍裁體勢而示異焉, 足償余夙昔之願, 奚必以伯時所爲爲楷眼哉? 恨不與子時造翕園方丈, 揮塵提衡, 辨因果而論覺趣。然元美亦恨在閭浮提中, 不及娑竭龍法眼也。”

빌린 구영의 <도원도>를 직업 화가인 李瑤(1677-?)에게 베껴 그리게 하였다.³⁷ 신정하는 자신의 소장품 중 하나인 맹영광의 <도원도>와 구영의 <도원도>를 비교하며 맹영광의 그림은 뜻은 갖추었으나景物 표현이 미진한 반면 구영의 작품은 用筆이 정치하고 意景을 모두 갖추었기 때문에 손에서 놓을 수 없다고 언급하였다. 이치는 50여일에 걸쳐 <도원도> 병풍을 완성하였고 신정하는 이치가 원화의 정교함을 7, 8할 이상 살렸다고 만족하였다. 그는 구영의 <도원도>를 오래토록 감상하고자 임모본을 제작한 것이다.

이처럼 17세기 후반 숙종과 사대부들은 여행을 통한 구입, 선물 등의 경로로 원대에 제작된 그림부터 청대의 최신 회화까지 다양한 주제의 중국화를 접했다. 그리고 중국 그림을 오랫동안 소장, 감상하고자 화원 혹은 직업화가에게 임모하게 했다. <독락원도> 역시 이러한 사회적 분위기 속에서 구영풍의 그림을 모본으로 제작되었다. 그렇다면 소청록채색으로 그려진 <독락원도>는 누구에 의해 어떠한 맥락에서 제작되었을까? 그림의 주제인 독락원은 政爭에서 패한 관료가 조성한 정원으로 은거지이자 학문에 정진하는 공간이다. 정원을 구성하는 7개의 처소 또한 유학자의 출사와

은거를 모두 내포한 이중성을 띠고 있다. 따라서 <독락원도>는 왕실보다는 사대부 문화에서 제작되고 향유되었을 가능성이 크다. 이와 관련하여 17세기 후반 사대부들의 주문으로 다수의 중국화를 모사했던 조세걸의 활동은 <독락원도>의 제작에 몇 가지 시사점을 제공 한다.

평양 출신의 조세걸은 부친 때부터 수집한



도 19. 전 조세걸, <신선도> (8폭 중 2폭), 17-18세기, 견본채색, 41.4x28.4cm, 국립중앙박물관(덕수1789)

37 申靖夏, 「桃源圖屏詩小引」, 『怨菴集』 卷10, “畫家鋪叙。莫難於桃源。蓋欲盡事景。則失於凡淺。欲取意態。則嫌其沒失。以故古繪素家罕有下手者。近有孟永光者。善爲陰畫。嘗作此圖。於松林杳冥中。藏一溪宛轉。着漁子於林外。若窺尋者。而遠有花氣迷人。自以爲絕筆。今爲余家物。然此乃只得其意者。猶未盡夫事景。今者從人借得仇十洲英所製本。其鋪叙自淵明詩以下盡取之。用筆工緻。意景俱足愛翫。不能釋手。乃命院史李。摸取爲屏。計工爲五十日。其精得十之七八。遂爲傳家寶藏。仍取古人諸歌行題屏背。蓋寫桃源者。至十洲而極其妙。歌桃源者。至五峰而極其變。而慕桃源者。至余而極其想。三者不可以無識。遂成四絕。書其後。亦以自笑其妄而爲多事之戒云。; 申靖夏, 「題家藏李瑤臨寫仇十洲桃源圖屏子」, 『怨菴集』 卷3 참조: 신정하의 서화취미와 남다른 수집열에 대해서는 박효은, 앞의 논문, p.58.

중국화를 통해 화법을 익힌 것으로 알려졌다.³⁸ 1668년 연행길에 평양에 들린 朴世堂(1629~1703)은 조세걸의 신선도 8폭에 대해 “그의 그림은 매우 정교하고 아름다우며 채색을 잘했으니, 都城 화가들이 먹칠한 사나운 그림과는 같지 않다.”라고 평했다.³⁹ 박세당이 당시 화원들이 제작한 절파풍의 그림과는 구별되는 조세걸의 공필채색화를 높이 평가했음을 알 수 있다. 조세걸의 전칭작인 〈신선도〉는 각 폭마다 자연경물을 배경으로 신선을 묘사하고 있는데 조세걸의 섬세한 인물 묘사와 채색을 가능할 수 있는 작품이다(도 19).⁴⁰

김수증의 조카인 金昌翕(1653~1722)은 중국 화법[華體]을 배운 조세걸이 평양에서 서울에 올라오자 그 명성으로 장안이 떠들썩했으며 사대부가에서 앞다투어 屏障을 주문했다고 기록했다.⁴¹ 당대 사대부들은 중국화에 대한 관심이 컸고 자신의 집을 장식할 수 있는 그림병장을 원했는데 이러한 욕구를 충족시킬 수 있는 화가가 조세걸이었음을 알 수 있다. 김석주 또한 조세걸에게 맹영광의 〈洛神紅線圖〉障子を 묘사하게 하였다.⁴² 맹영광의 원본과 조세걸의 임모작을 감상한 金萬重(1637~1692)은 조세걸의 그림이 맹영광의 원본보다 뛰어나다고 서술했다.⁴³ 김만중의 표현은 상투적인 수식일 수 있으나, 인물화에 뛰어났던 조세걸은 맹영광의 원본에 필적할 만큼 洛水 여신의 모습을 형상화했을 것으로 생각된다. 그림의 주문자인 김석주는 많은 중국화를 소장했던 신익성의 외손자이며 연행시 초병정으로부터 받은 초상화에 대해 안면이 어둡게 채색되었다고

38 박세당, 「曹將軍畫帖」, 『西溪集』 卷8, “앞에 있는 조세걸(曹世傑)의 그림 8폭은 모두 신선(神仙)을 그린 것이다. 세걸은 서경(西京) 사람이다. 스스로 말하기를, “아버지가 진사(進士)인데 가산이 본래 넉넉하였다. 서화(書畫)를 좋아하여 중국의 유명한 작품을 많이 수집하여 집에 모았는데, 집 몇 칸에 가득할 정도였다. 나는 어릴 때부터 유달리 그림을 좋아하였는데, 소장하고 있는 그림을 구경하며 밤낮으로 손에서 놓지 않다가 마침내 그림을 배웠다.”라고 하였다. 그의 그림은 매우 정교하고 아름다우며 채색을 잘하였으니, 都城의 화가들이 덕지덕지 먹칠한 꼴사나운 그림과는 같지 않다. 내가 무진년(1668, 현종 9)에 연경(燕京)으로 사행(使行)을 갔을 때, 오가는 길에 서경에 들렀는데, 세걸이 이 화첩을 가지고 와 나에게 주었다. 벌써 20년 전의 일이다. 세걸은 일찍이 절제첨사(節制僉使)를 지냈다. 무진년(1688, 숙종 14) 9월에 쓰다.”(한국고전번역원, 최병준 번역(2006) 인용); 조세걸에 대해서는 윤진영, 「평양화사 조세걸의 도사(圖寫) 활동과 화풍」, 『미술사의 정립과 확산 I』(사회평론, 2006), pp.238-263; 윤진영, 「조세걸」, 『한국역대서화가사전』 하(국립문화재연구소, 2011), pp.2066-2068 참조.

39 박세당, 위와 같음

40 이수경, 「작품해설」, 『國立中央博物館韓國書畫遺物圖錄 第12輯』(2003), pp.136-137; 이 《신선도첩》에 나타난 공필화풍에 대해서는 이흥주, 「17-18세기 조선의 工筆彩色人物畫 연구」, 『미술사학연구』 제267(2010), p.25.

41 김창흡, 「谷雲九曲圖歌」, 『三淵集』 卷1, “東方畫者國能死。嗚呼無人畫山水。曹生學華體。傲畫得形似。古來成虧取一長。是如江淹擬蘇李。試看谷雲九曲圖。我怪彷彿能如此。伯父泉石癖。嗜畫亦復爾。曹生初自西來時。聲價藉甚喧京師。千家屏障風雨集。伯父奪取山中歸。(후략)”

42 金萬重, 「題洛神紅線障子」, 『西浦集』 卷2, “障是孟榮光所畫。斯百金。尙書使曹世傑摸寫云。尙書名錫胄。孟生丹青入三昧。不學周昉畫肥婢。曹子臨摹亦一奇。絕勝優孟像廉吏。若有人兮水中央。皎如芙蓉照淥水。思王賦裡曾相識。今之畫圖無乃是。飄然蹶煙彼姝者。袖裡青萍光燭地。採菱歌聲怨千古。生綃颯爽長風起。吾觀二子眞仙姿。一洗世間脂粉累。只有憐才與銜恩。一念秋波餘嫵媚。尙書文彩映海東。不似武陵空好事。綵筆朝續宋玉詞。華燈夜評裴絳史。才高八斗更誰讓。名壓十子何曾比。天人一漚變幻餘。飛入華堂奉君子。遙憐春色滿畫帷。應有行雲惱留寐。幾多新篇與品題。肯使前人獨擅美。城南居士晚耽禪。解道色空元不二。他時相訪共揮塵。遮莫天花衣上墜。”

43 위와 같음.

불만을 표현할 만큼 서화에 대한 관심이 많았다.⁴⁴ 또한 그는 구영풍의 <독락원도>를 구입하여 조선에 들어온 인물로, 그림에 글을 붙이며 사마광의 出處를 敬慕하나 본인이 歸去來하지 못함을 부끄럽게 여긴다고 하였다. 김석주가 조세걸의 <낙신도>장자 임모에 만족했다면, 조세걸에게 다시 <독락원도>의 임모를 의뢰했을 가능성이 있다. 사마광의 아름다운 정원의 모습을 담은 장자는 관료의 집을 꾸미기에 적합했을 것이다.

조세걸의 고사인물화는 주문자의 생각을 피력하는 간접적인 수단이기도 했다. 1677년 조세걸은 김수증의 주문으로 後漢의 賢人인 陳寔이 荀淑의 8형제가 모여 있는 집을 방문하자 德星이 모인 고사를 그린 <聚星圖> 화첩을 제작하였다. <취성도>는 송시열이 남인과의 2차 예송논쟁에서 패배하고 파직된 후, 1675년에 제작한 족자 형태의 <취성도>와 깊은 관련이 있다.⁴⁵ 송시열은 평소 관심이 있었던 진식과 순숙에 빗대어 덕이 있는 유학자로서의 자신의 면모를 드러내고자 한 것이다. 이후 『宋子大全附錄』에는 <취성도>의 제작목적을 “퇴폐한 풍속을 警勵하고 윤증의 무리를 나무라서 그 일개 반개라도 구하려는 것”이라고 설명했다.⁴⁶ 송시열은 그림에 朱子の 찬문과 함께 주자, 張栻, 黃榦의 논설을 붙여 자신의 성리학 계보를 가시화하고 정치적으로 뜻을 같이 하는 이들[同志]의 결속을 강화하고자 했다. 이처럼 고사인물화는 역사상의 인물에 자신을 투영하여 주제를 함축적으로 드러내기 적합한 그림으로 송시열과 김수증은 이를 잘 활용했던 것으로 보인다.

조세걸에게 그림을 주문한 송시열, 김수증, 김석주는 서인계 문인들로 이들은 그림을 제작하는 의도가 분명했기 때문에 화가의 작업에 상당 부분 관여하고 간섭하였다. 김수증은 조세걸에서 강원도의 별서를 그린 <谷雲九曲圖帖>을 주문했을 때, 각 장소마다 화가를 데려가 실제와 같이 그릴 것을 요구하기도 했다. 중국 고전에 해박한 이들은 고사인물화를 제작하거나 임모본을 만들면서, 모티브를 변형하거나 새로운 대안을 제시했을 수 있다. <독락원도>에 보이는 연꽃을 대체한 원추리나 바둑판의 등장은 사대부 주문자에 의한 계획된 변주라고



도 20. 전 진재해, <독락원도>, 《예원함진첩》利冊, 紙本채색, 37.9x29.4cm, 일본 아마토분카칸

44 김석주, 『與燕京畫史焦秉貞書 在玉河館』, 『息庵遺稿』卷8.

45 송시열, 『聚星圖跋』, 『宋子大全』卷147 참조.

46 미상, 『年譜』, 『宋子大全附錄卷七』 참조.

볼 수 있다.

국립중앙박물관본 이후 제작된 〈독락원도〉는 대부분 소품이며 남아있는 작품이 많지 않다. 大和文華館에 소장된 《藝苑合珍帖》에는 18세기 전반에 활동한 화원 梁箕星, 韓後良, 張得萬(1684~1764) 등이 그린 24점의 고사인물화가 수록되어 있는데 그 중에 〈독락원도〉가 포함되어 있다.⁴⁷ 〈독락원도〉(도 20)의 하단에는 진재해의 묵서가 있지만, 그림의 제작자는 명확하지 않다.⁴⁸ 화면의 상단에 묘사된 사마광은 오동나무를 뒤로 하고 태호석, 골동기물이 놓인 탁자로 둘러싸인 채 앉아있다. 사마광의 눈길이 닿는 곳에는 대나무를 심고 있는 2명의 일꾼이 그려졌고, 그 아래쪽으로 화로에 부채질을 하는 동자, 낚시대를 잡고 있는 동자, 대나무를 나르는 인부 2명이 그려졌다. 화면에서 종죽재와 조어암의 모티브는 명확하지만, 농수현, 견산대, 요화정, 채약포를 상징하는 모티브들은 보이지 않는다. 화첩이라는 화면상의 제약으로 인해 독락원의 모티브를 취사선택하여 재구성했음을 감안해도 독락원에 대한 충분한 이해는 부족해 보인다. 특히 두 손으로 바닥을 짚고 양다리를 구부정히 펴고 있는 사마광의 특이한 자세에서는 은거자의 여유나 학자의 품위를 찾아보기 어렵다. 오동나무와 버드나무, 태호석의 묘사는 국립중앙박물관본과 유사하지만 나무와 태호석의 윤곽선에 찍었던 고식의 태점 표현은 약화되었다.⁴⁹ 이 〈독락원도〉는 국립중앙박물관본과는 다른 층위에 위치하며 화첩에 포함된 다른 고사인물화처럼 고사 내용 도해에 중점을 둔 것으로 생각된다.

V. 맺음말

국립중앙박물관의 〈독락원도〉가 회화사상 특별한 지위를 차지하는 것은 수준 높은 화격과 독락원을 구성하는 7개의 처소를 모두 담아낸 내용의 완결성 때문이다. 내용상의 완결성은 이 그림이 구영의 원본을 모본으로 한 중국화를 모사했기 때문에 가능했다. 16세기 전반, 구영이 제작한 〈독락원도〉 권은 사마광의 「獨樂園記」를 충실하게 묘사하고 후대의 화가들에게 큰 영향을 미친 그림이다. 횡권의 화면에는 독락원의 일곱 처소가 농수현, 독서당, 조어암, 종죽재, 채약포,

47 大和文華館, 『大和文華館所藏品 圖版目錄』⑧(大和文華館, 昭和63年), pp.89-90, 도판 68의 해설 참조.

48 유미나, 앞의 논문(2005), pp.123-155. 유미나는 다른 畫幅에 씌어진 畫題와 畫者의 이름은 尹淳의 필치로 보이지만 秦再奚의 이름이 쓰여진 〈독락원도〉, 〈傳說築巖圖〉, 〈巢父洗穎圖〉 3점은 필격이 떨어져 후대에 기입한 것으로 판단하였다. 진재해의 이름은 다른 그림과는 달리 화면의 좌하단에 적히거나 필획이 改粧한 표장지 밖으로 나오기도 했다.; 이 그림에 진재해의 이름이 붙은 것은 아마도 그가 〈독락원도〉 횡권을 제작했던 權燮(1671~1759)의 기록과 관계될 것이다. 權燮의 「屏族軸帖記」에 대해서는 윤진영, 「玉所 權燮(1671~1759)의 그림 취미와 繪畫觀」, 『정신문화연구』 30 106호(2007, 봄), pp.149-153 참조.

49 18세기 전반의 화원 화풍에 대해서는 유미나, 『萬古奇觀帖』과 18세기 전반의 畫員 繪畫, 『강좌미술사』 28(2007) 참조.

요화정, 전산대 순으로 그려졌고, 각 공간에서 사마광은 홀로 사색하며 일곱 번 등장한다. 17세기를 전후하여 구영이 그린 황권의 회화적 요소를 조합한 축 화면의 〈독락원도〉가 나타나는데 프라하국립미술관본과 쾰른동아시아미술관의 담현본이 대표적인 예이다. 17세기 전반 蘇州의 화가 담현은 구영의 원본 혹은 임모작을 바탕으로 자신만의 독락원 그림을 완성하였다. 구도와 세부 모티브의 변화와 담담한 채색 등은 담현의 개성과 함께 소주의 상인 혹은 주문자의 욕구가 반영된 결과물이다. 그리고 이러한 도상의 변형과 화풍의 절충은 국립중앙박물관본에서도 유사하게 이루어진다.

조선의 화가는 17세기 후반 유입된 구영 계통의 〈독락원도〉를 모사하며 원본의 일부를 변형하여 조선식 독락원 그림을 완성하였다. 국립중앙박물관본에서 눈에 띄는 변형은 사마광의 공간에서 사라진 대나무 구조물, 연꽃을 대체한 원추리, 바둑판의 등장이다. 이러한 변형은 『古文眞寶』에 수록된 소식의 「사마온공독락원」과 관련성이 깊다. 고전에 해박하고 『고문진보』에 익숙했던 사대부들은 임모본을 제작하며 모티브의 변형을 요구했을 수 있다. 나아가 필자는 17세기 후반 중국화의 임모 양상 및 유사 작례를 조명하여 독락원의 제작 맥락을 검토했다. 숙종대 왕과 사대부들은 다양한 주제의 중국화를 감상하고 애호하였고, 이는 모사 작업으로 이어졌다. 주문자의 후원과 간섭 속에서 화가들은 중국의 고사인물화를 수용하여 조선화하는 과도기를 거쳤다. 그리고 이러한 임모 작업은 조선의 회화 전통을 회복하고 18세기 조선식 고사인물화가 발전하는 밑바탕이 되었다. 이 시기 평양의 직업 화가인 조세걸은 평양과 서울을 왕래하며 사대부들을 위해 다수의 그림을 제작하였다. 조세걸의 〈문희별자도〉, 〈낙신흥선도〉 모사는 당시 사대부들이 공필의 중국화를 소장하고자 했던 문화적 현상을 보여주며, 〈취성도〉 제작은 서인계 문사들이 자신의 의사를 피력할 수단으로 그림을 활용한 예를 보여준다.

독락원은 사마광이 왕안석과의 정치적 대결에서 패해 낙양으로 내려와 지은 정원으로, 관료의 은거 혹은 학문적 정진을 상징하는 장소이다. 따라서 〈독락원도〉은 사대부 문화권과 밀접한 그림으로, 그림 속 사마광은 서인과 남인간의 정치적 대결 중에 실세한 주문자의 초상일 수 있으며, 유학자로서 사마광을 흠모하여 그의 아름다운 정원을 감상하고자 했던 관료의 모습을 반영한 것일 수 있다. 나아가 그림의 주문자는 원본 그림과 중국 고전에 대한 깊은 이해를 바탕으로 그림의 일부를 바꾸고 새로운 요소를 추가하였다. 〈독락원도〉의 제작자와 주문자, 그리고 그림의 감상자들이 속한 세상은 중국이 아닌, 원추리가 피고 지는 조선이었다.

- 『列聖御製』二, 三.
『朝鮮王朝實錄』
김만중, 『西浦集』卷2.
김석주, 『息庵遺稿』卷7.
김창흡, 『三淵集』卷1.
남공철, 『金陵集』卷23.
박세당, 『西溪集』卷8.
송시열, 『宋子大全』卷51.
신익성, 『樂全堂集』卷8.
신정하, 『恕菴集』卷10.
이명한, 『白州集』卷16.
이민구, 『東州集』卷2.
이식, 『澤堂集』卷9.
이항, 『退溪集』卷2.
장유, 『谿谷集』卷3.
최석정, 『損窩遺稿』卷12.
고연희, 『홀로 즐긴 정원』, 『웅』23, 2013.
『司馬光에 대한 視覺的 기억의 전개와 의미』, 『東洋古典研究』第60輯, 2015.
국립문화재연구소, 『한국역대서화가사전』, 대전: 국립문화재연구소, 2011.
국립중앙박물관, 『國立中央博物館韓國書畫遺物圖錄 第12輯』, 2004.
『國立中央博物館韓國書畫遺物圖錄 第14輯 靑綠山水畫』, 2006.
『왕의 글이 있는 그림』, 2008.
『국립중앙박물관소장 명청회화明清繪畫』, 2011.
『산수화, 이상향을 꿈꾸다』, 2014.
『국립중앙박물관 한국서화도록 제23집 조선시대 고사인물화 1』, 2015.
『국립중앙박물관 한국서화도록 제24집 조선시대 고사인물화 2』, 2016.
김종태, 『구영이 그린 독락원도 속의 누정들』, 『문헌과 해석』73, 2015.
박효은, 『朝鮮後期 문인들의 書畫蒐輯活動 연구』, 홍익대학교 미술사학과 석사논문, 1999.
삼성미술관 리움, 『화원』, 서울: 삼성미술관 리움, 2011.
成百曉 譯註, 『古文眞寶』後集, 전통문화연구회, 1996.
『古文眞寶』前集, 고전국역편찬위원회, 2001.
안휘준, 『내조(來朝) 중국인 화가 맹영광』, 『한국회화사 연구』, 서울: 시공사, 2000.

유미나, 「18세기 전반의 시문 고사(故事) 서화첩(書畵帖) 고찰 - 만고기관(萬古奇觀)첩을 중심으로」, 『강좌미술사』 24, 2005.

「『萬古奇觀帖과 18세기 전반의 畫員 繪畵』, 『강좌미술사』 28, 2007.

윤진영, 「평양화사 조세걸의 도사(圖寫) 활동과 화풍」, 『미술사의 정립과 확산 I』, 서울: 사회평론, 2006.

「玉所 權變(1671~1759)의 그림 취미와 繪畵觀」, 『정신문화연구』 30, 2007.

이성훈, 「숙종대 역사고사도 제작과 <謝玄破秦百萬兵圖>의 정치적 성격」, 『미술사학연구』 262, 2009.

이수경, 「작품해설」, 『國立中央博物館韓國書畵遺物圖錄』 第12輯, 2003.

이수미, 「조선시대 청록산수화靑綠山水畵의 개념과 유형」, 『國立中央博物館韓國書畵遺物圖錄』 第14輯, 2006.

이혜경, 「전傳 진재해奏再奚의 정축년작丁丑年作 <잠직도蠶織圖> 소고」, 『國立中央博物館 韓國書畵遺物圖錄』 第14輯, 2006.

이흥주, 「17-18세기 조선의 工筆彩色人物畵 연구」, 『미술사학연구』 267, 2010.

임종욱 편저, 『중국역대인명사전』, 서울: 이화문화사, 2010.

장진아, 「東門送別圖 동문에서 나누는 송별의 시와 그림」, 안희준·민길홍 엮음, 『역사와 사상이 담긴 조선시대 인물화』, 서울: 사회평론, 2009.

진준현, 「肅宗의 繪畵趣味」, 『서울대학교박물관연보』, 1995.

「肅宗代 御眞圖寫와 畵家들」, 『古文化』 46, 1995.

大和文華館, 『大和文華館所藏品 圖版目錄』③, 大和文華館, 1988(昭和63年).

Cleveland Museum of Art, *Eight Dynasties of Chinese Painting: the collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and the Cleveland Museum of Art*, Cleveland: Cleveland Museum of Art, 1980.

Ellen Johnston Liang, "Qiu Ying's Delicate Style", *Ars Orientalis* 27, 1997.

"Problems in Reconstructing the Life of Qiu Ying", *Ars Orientalis* 29, 1999.

"Suzhou Pien and Other Dubious Painting in the Received Oeuvre of Qiu Ying", *Artibus Asiae* 59-3/4, 2000.

Museum fur Ostasiatische Kunst der Stadt Koln, *Der Perfekte Pinsel Chinesische Malerei 1300-1900*, Koln: Museum fur Ostasiatische Kunst der Stadt Koln, 2010.

Richard Barnhart, "Rediscovering and Old Theme in Ming Painting," *Orientalism* 26-8, 1995.

Variations on Imitating and Innovating *Garden of Solitary Joy*

OH Dayun *

Garden of Solitary Joy (獨樂園圖) in the collection of the National Museum of Korea depicts Dule yuan (獨樂園), the garden of Northern Song literati Sima Guang (司馬光, 1019–1086). It compactly illustrates buildings from Sima Guang's garden within a single picture frame and demonstrates mastery of meticulous brush strokes and application of blue and green pigments. However, since no inscriptions or seals remain and there are only a handful of related artworks or literary records, the theme of this painting had been a mystery. It had previously been called *Enjoyment of Life* (行樂圖). After withdrawing from office, Sima Guang settled in Luoyang and built his Garden of Solitary Joy (Dule yuan) for his retirement and writing of books. The garden had seven buildings dedicated to literary figures from the Han to Tang dynasties that Sima Guang admired. The Dushu tang (讀書堂, reading hall) was a space to venerate the Confucian scholar Dong Zhongshu (董仲舒, B.C. 179–B.C. 93); Nongshui xuan (弄水軒, pavilion for playing with water) was associated with the Tang poet Du Mu (杜牧, 803–852); and Diaoyu an (釣魚庵, fishing hut) was related to the seclusion of Yan Guang (嚴光, B.C. 39–41). The Zhongzhu zhai (種竹齋, studio for planting bamboo) was to honor Wang Huizhi (王徽之, ?–388) who adored bamboo; Caiyao pu (采藥圃, herb garden of collecting medicine), the Later Han hermit Han Kang (韓康, dates unknown); Jiaohua ting (澆花亭, pavilion of watering flowers), the Tang poet Bai Juyi (白居易, 772–846); and Jianshan tai (見山臺, platform of seeing mountain), Tao Qian (陶潛, 365–427). At each building, Sima Guang recalled these seven literary figure's secluded lives and sought to emulate their ideal literary and leisurely lifestyles.

While investigating the background of the production of *Garden of Solitary Joy* in the collection of the National Museum of Korea that harmoniously depicts the different motifs of the seven buildings in the Dule yuan garden, I came across a similar painting produced at the end of the Ming Dynasty. This Ming version by Tan Xuan (譚玄) in the collection of Museum of East Asian Art in Cologne, Germany is iconographically similar to the version at the National Museum of Korea, suggesting its

* Assistant Curator, National Museum of Korea(Fine Arts Division)

origins and production background. Along with other later versions, this article examines the *Garden of Solitary Joy* by Qiu Ying (仇英, 1494–1552), which is considered a prototype of Chinese paintings on this theme. Through a comparative analysis of these similar works, this article will shed light on distinctive features of the *Garden of Solitary Joy* from the Joseon Dynasty in the collection of the National Museum of Korea.

Garden of Solitary Joy by Qiu Ying faithfully illustrates Sima Guang's essay "Record of the Garden of Solitary Joy" (獨樂園記, *Dule yuan ji*) and exerted a considerable impact on subsequent artists. From the right end to the left on the handscroll, the seven buildings, Nongshui xuan, Dushu tang, Diaoyu an, Zhongzhu zai, Caiyao pu, Jiaohua ting, and Jianshan tai, are depicted. In each space Sima Guang appears alone absorbed in contemplation. Qiu Ying's paintings, including *Garden of Solitary Joy*, were so popular that various forgeries were created in Suzhou starting in the late sixteenth century. Painters of later generations also began to produce paintings of historical figures in the style of Qiu Ying. Around the seventeenth century, many *Garden of Solitary Joy* paintings were produced in the hanging scroll format by combining and reconstructing pictorial elements from Qiu Ying's handscroll. Representative examples can be found in the National Gallery in Prague and the Museum of East Asian Art in Cologne. In these hanging scrolls, Sima Guang is presented only once inside a bamboo dome in the garden. The other depictions of Sima Guang in Qiu Ying's handscroll have either been omitted or replaced with different figures. Later artists, such as the professional artist Tan Xuan from Suzhou and various Joseon painters, created their own versions of *Garden of Solitary Joy* through iconographic modification and the combination of different painting styles.

It is unclear when the *Garden of Solitary Joy* theme was introduced to Joseon. Nevertheless, the literati Hwang Jun-ryang (黃俊良, 1517–1563), a disciple of Yi Hwang (李滉, 1502–1571), owned ten paintings of historical figures, including *Solitary Joy in Luoshe* (落社獨樂圖). According to some records, Hong Ju-won (洪柱元, 1606–1672) also owned a painting of *Mr. Sushui's Garden of Solitary Joy* (涑水先生獨樂園圖), and in 1682 Kim Seok-ju (金錫胄, 1634–1684) acquired the freestanding screen of *Garden of Solitary Joy* by Qiu Ying. All of this attests to Joseon literati's awareness and appreciation of *Garden of Solitary Joy* paintings. A stylistic analysis of the version at the National Museum of Korea and the comparison with Joseon paintings of historical figures revealed that it can be presumed to have been produced around the late seventeenth century. Half a century after Tan Xuan created his *Garden of Solitary Joy*, Joseon painters were producing their own versions reflecting their Chinese counterparts but distinct as well. In contrast to Tan Xuan's painting, the version at the National Museum of Korea omits some objects and human figures and integrates others. Furthermore, the new motif of a go board emerged. Red daylilies replaced lotus flowers in the motif of Jiaohua ting dedicated to Bai Juyi. Joseon painters created *Garden of Solitary Joy* paintings in a distinctive style by

referring to Chinese examples and adding new interpretations. Joseon literati, who were fully aware of Sima Guang's "Record of the Garden of Solitary Joy" and the poem "Sima Guang's Garden of Solitary Joy" by Su Shi (蘇軾, 1037–1101) through Chinese classics such as *Treasury of Ancient Writings* (古文真寶, *Guwen zhenbo*), might have commissioned a transformation of the main motif of *Garden of Solitary Joy* paintings.

Meticulously drawn color paintings, including *Garden of Solitary Joy*, *Silk Weaving* (1697), *Historical Figures*, and *Traces of the Sage Confucius* (1700), were all modeled after Chinese originals. In particular, it is noteworthy that during the reign of King Sukjong (肅宗, r. 1674–1720) the king and officials encouraged the copying of Chinese paintings to replace the many early and mid-Joseon paintings that had been lost in the Japanese and Manchu invasions. The introduction of various Chinese paintings at the time also inspired the copying of Chinese examples. King Sukjong ordered a reproduction project as a means to reestablish the Joseon royal collection of calligraphy and painting and enhance the skills of Joseon painters. King Sukjong highly praised the Chinese painter Meng Yingguang (孟英光, 1590s–after 1648), who had visited Joseon, and viewed Meng's works several times. Consequently, Meng's paintings were frequently copied by members of the Joseon royal family and scholar-officials. Furthermore, paintings of Qiu Ying were appreciated and copied. Considering these circumstances, the fact that the professional painter Jo Se-geol (曹世傑, 1636–after 1705) from Pyongyang produced commissioned works and his relationship with commissioners provide the clues to the probable context in which the *Garden of Solitary Joy* in the National Museum of Korea was created. Starting in his childhood, Jo Se-geol practiced Chinese styles by imitating Chinese paintings owned by his family. After earning a reputation as a painter, Jo was commissioned by Kim Su-jeung (金壽增, 1624–1701) and Kim Seok-ju to imitate Meng Yingguang's *Goddess of the Luo River with Red Threads* (洛神紅線圖) and *Departure of Lady Wenji from the Nomad Camp*, originally attributed to Zhao Mengfu (趙孟頫, 1254–1322). Jo also produced a painting of *Juxing* (聚星圖) at the request of Song Si-yeol (宋時烈, 1607–1689) and Kim Su-jeung. By commissioning such works, they strove to visualize their ambition and aimed to unite scholars into the School of the Westerners. Accordingly, the *Garden of Solitary Joy* in the National Museum of Korea is thought to have been commissioned by an official such as Kim Seok-ju who admired the Confucian scholar Sima Guang or by an influential literati who projected himself onto Sima Guang's enjoyment of a secluded life.

Keywords: *Garden of Solitary Joy*, Sima Guang, Garden of Solitary Joy, Color Painting Drawn with Meticulous Brushstrokes, Jo Se-geol, Qiu Ying, King Sukjong, Meng Yingguang, Painting of Historical Figures, Copying