

조선후기 서화시장을 통해 본 名作의 탄생과 僞作의 유통

徐胤晶*

- | | |
|-------------------------|---------------------|
| I. 서론 | IV. 조선후기 위작의 제작과 유통 |
| II. 명작과 위작, 진위와 내력을 논하다 | V. 결론 |
| III. 조선후기 서화 감식론 | |

• 국문초록

본 논고는 명작의 탄생과 그 사회 문화적 의미를 조선후기 18세기 서화 애호 풍조와 僞作의 의미와 상징성을 통해 살펴보는 것을 목표로 한다. 명작은 畵品을 나누어 그림의 우열을 논하고 화가를 品評하는 동양 특유의 畵論의 전통과 그 맥을 같이 하고 있으며, 위작의 등장은 미술품의 소장과 미술 시장을 전제로 한다. 명말의 尙古主義적인 경향의 중국 예술 서적의 수입과 중국 골동서화의 수입은 조선후기 고동 서화 수집 및 감상의 풍조를 유행 시켰고, 이와 더불어 경제력을 바탕으로 급부상한 상인 계층이 서화 시장의 새로운 고객층으로 급부상함으로써 이전과는 비교할 수 없는 서화에 대한 폭발적인 수요를 불러일으켰다. 그러나 경제적인 구매력을 갖춘 고객층의 등장으로 인한 서화에 대한 폭발적인 수요와는 별도로, 한정적인 서화로 인해 조선후기에 수많은 위작이 제작, 유통되어 사회적인 문제가 되었다.

이 논문은 위작의 제작과 유통을 동아시아의 서화 제작 관습과 서화의 유통이라는 관점에서 살펴보고, 이를 탐구하기 위해 위작의 기준작으로서 명작의 조건을 분석하고 위작과 진작을 구분하는 감정과 감평에 관해 기록한 화론서에 내용을 제시하고자 한다. 이를 통해서 위작과 위작 연구의 두 가지 가치를 재조명 하고자 한다. 첫째는

* 명지대학교 미술사학과 조교수

위작이 내포하는 다층적인 역사적 시간성이며, 두 번째는 명작 혹은 정전(canon)을 중심으로 기술 될 때 야기될 수 있는 단선적인 역사서술에서 벗어나 다양한 가능성을 제시하며 미술사의 지평을 넓힐 수 있다는 점이다.

주제어 : 名作, 僞作, 서화 시장, 서화 수장, 品評, 鑑定

I. 서론

名作의 정의와 작품에 대한 평가는 시대에 따라 달라지고, 명작을 탄생시키고 명성을 유지시키는 데에는 복잡한 사회 문화적 기제와 경제적 가치를 비롯한 물질적 척도와 심미적, 철학적 기준이 복잡하게 작용한다.¹⁾ 본 논고는 명작의 탄생과 그 사회 문화적 의미를 조선후기 18세기 서화 애호 풍조와 僞作의 의미와 상징성을 통해 살펴보는 것을 목표로 한다. 명작은 畵品을 나누어 그림의 우열을 논하고 화가를 品評하는 동양 특유의 畵論의 전통과 그 맥을 같이 하고 있으며, 위작의 등장은 미술품의 소장과 미술 시장을 전제로 한다. 중국에서는 2세기부터 글씨는 완상의 대상이 되었고, 4~5세기 무렵에는 글씨를 모사하고 복제할 수 있는 전문적인 방법이 개발되었다.²⁾ 서화의 경우 위작의 제작은 16세기말 明代에 이르러 소주를 중심으로 하는 강남지방의 경제력을 바탕으로 급부상한 상인 계층이 골동서화 수집에 몰두하게 되면서 골동서화에 대한 수요와 함께 급증하였다. 尙古主義적인 취향으로 인해 당대의 미술품보다 고대의 예술품을 소장하려는 경향과 대가의 명작과 고전을 소유하려는 서화 시장의 새로운 고객들의 과시욕은 이전과는 비교할 수 없는 고서화에 대한 폭발적인 수요를 불러일으켰다. 그러나 상인 계층의 경제적인 구매력과 별도로, 그들이 가지고 있는 고서화에 대한 지식이나 골동품에 대한 감식안은 미천한 것이어서 값어치가 없는 위작에 많은 재화를 탕진하곤 하였다.

이러한 명말 고동 서화 수집 및 감상의 풍조는 18세기 조선 시대의 사회 분위기와 매우 흡사하다. 18세기 전반에는 李夏坤(1677~724), 申靖夏(1680~715), 南有容(1698~1773), 金光遂(1699~1770)를 비롯한 노론계 京華士族과 소론의 일부 인사들

1) 명작의 탄생과 명작의 지위와 가치를 유지시키는 데에는 각 세대마다 특정한 정치적, 문화적 이해관계에 따라 정의되어온 정전(canon)의 확립이 필수적인데, 이는 정교한 이데올로기적 프로그램들의 작동에 의해 유지되고 변화한다. 문화정치학적 관점에서 정전의 확립과 명작의 정의를 탐구하는 방식은 키스 맥시(Keith Moxey)의 방법론에 바탕을 둔 것으로 최근 한국 미술사학계에서도 이러한 연구 방법이 시도되고 있다. 대표적으로 장진성, 「명작의 신화-金正喜 筆 〈歲寒圖〉의 성격」, 『국경을 넘어서-이주와 이산의 역사』, 전국역사학대회조직위원회, 2011, 547~550면; 조규희, 「만들어진 명작-신사임당과 草蟲圖」, 『미술사와 시각문화학회』 12, 미술사와 시각문화학회, 2013, 58~91면 등을 들 수 있다. 키스 맥시의 문화정치학적 관점에서 본 정전에 관한 담론에 대해서는 키스 맥시 저, 조주연 역, 『이론의 실천-문화정치학으로서의 미술사』, 현실문화, 2008 참조.

2) 푸선(傳申) 저, 이원우 역, 「法書의 複本과 僞作」, 『美術史論壇』 8, 한국미술연구소, 1999, 43면.

이 이를 주도하였는데, 이러한 열기는 근기 지역의 남인과 소북계 문인들 사이에서도 찾아 볼 수 있다. 또한 이 무렵에는 연행사절단을 통해 들어온 중국의 고동 서화가 조선에 많이 유입되었고, 18세기 후반에는 尹東暉(1710~1795), 洪良浩(1724~1802), 朴趾源(1737~1805), 李書九(1754~1825), 俞萬柱(1755~1788), 南公轍(1760~1840) 등이 대수장가이자 서화 감평가로서 활발한 저술활동을 하였다. 18세기 후반에 이르게 되면 경화사족뿐만 아니라 白塔淸緣의 서얼 출신 문인들에게도 서화 골동 취미가 파급되면서, 徐常修(1735~1793)나 成大中(1732~1809)과 같은 지식인들 사이에서도 서화 애호벽이 널리 확산되었다. 18세기 후반 최대 서화 수장가였던 金光國(1727~1797)은 의관 출신이었고, 金弘道の 후원자였던 金漢泰는 역관 출신의 거상이었다. 기술직 중인과 상인층을 포함한 중서인으로 확산된 고동 서화 수집과 감상의 풍조는 진정한 ‘鑑賞家’와는 구별되는 물건을 수집하는 데는 열을 올리는 ‘好事家’들을 배출하며 사회적인 문제로 지적되기도 하였다. 18세기 말에는 이러한 풍조가 지방의 향리와 이름 없는 여항의 소년에게까지 퍼졌을 정도로, 전국적으로 유행하여 호사 취미의 필수적인 요소가 되었다.³⁾

Ⅱ. 명작과 위작, 진위와 내력을 논하다

1. 名作: 畫論書와 品平

명작, 혹은 좋은 작품은 어떤 기준으로 판단할 수 있을까? 그 기준은 시대와 장소에 따라 변하기 마련이지만, 역대 화론서의 품평론과 작품을 평가하는 데 사용된 특정한 용어들을 통해 그 대략을 추정해 볼 수 있다. “名作”이라는 단어가 등장하는 가장 이른 시기의 중국 화론서 중의 하나인 顧愷之가 저술한 『魏晉勝流畫贊』을 살펴보면,

3) 조선후기 서화 애호 풍조에 대한 연구는 강명관, 『조선후기 문학 예술의 생성 공간』, 소명출판, 1999, 271~316면; 홍선표, 「朝鮮後期 서화애호풍조와 鑑評活動」, 『朝鮮時代繪畫史論』, 문예, 1999, 231~254면; 장진성, 「조선후기 古董書畫 수집열기의 성격: 김홍도의 〈포의풍류도〉와 〈사인초상〉에 대한 검토」, 『미술사와 시각문화』 3, 미술사와 시각문화 학회, 2004, 154~203면; 박효은, 「18세기 朝鮮 文人들의 繪畫蒐集活動과 畫壇」, 『美術史學研究』 233·234, 한국미술사학회, 2002, 139~185면 참조.

비교적 이른 시기부터 작품을 평가하는 일련의 기준이 존재했음을 알 수 있다. 고개지는 이 글에서 21폭의 회화 작품을 평가하는데, 작품에는 마땅히 生氣, 自然, 骨法, 天骨, 超豁高雄, 骨趣, 置陳布勢, 奔騰大勢, 激揚之態, 雋骨天奇, 情勢, 巧密精思, 天趣 등이 드러나야만 한다고 하였다.⁴⁾ 생동하는 기운과 자연스러움, 필력과 뛰어난 기골, 인물의 구성과 배치, 기세, 교묘하고 공교로움, 자연스러운 뜻의 표현 등은 이후 화론서에서도 자주 등장하는 명작이 갖추어야 할 주요한 요소들이다. 고개지는 특히 풀나라 화가인 衛協의 <北風詩圖>에 대해 교묘하며 정밀하여 정성을 들인 名作이라고 평가하였다.⁵⁾

평가를 의미하는 ‘品’자를 사용하여 그림을 평한 최초의 화론서로는 謝赫의 『古畫品錄』을 들 수 있다. 그 서문적인 「古畫品緣序」에서 사혁은 그림의 여섯 가지 법인 氣韻生動, 骨法用筆, 應物象形, 隨類賦彩, 經營位置, 傳移模寫를 밝히며, 이 六法을 모두 잘 갖춘 자는 드물고, 오직 陸探微와 衛協만이 고루 갖추었다고 평하고 있다. 실제로 사혁이 一品으로 평가한 육담미와 曹不興, 위협, 張墨, 荀勗에 대한 서술을 살펴보면, “窮理盡性”, “六法之中 迨爲兼善”, “風範氣候極妙參神”라고 하고 있는데, 이를 통해 보면 사혁이 사물의 이치와 성정을 잘 표현하고 육법에 두루 뛰어나며 풍모와 정세가 신묘한 경지에 오른 화가의 작품만이 좋은 작품이라고 판단하였음을 알 수 있다.⁶⁾ 사혁은 神韻氣力, 神氣, 生氣 등을 꾸준히 강조하며 이러한 요소들이 작품 속에 잘 표현되어야 훌륭한 작품이라 할 수 있다고 주장하였다. 『고화품록』이 삼국시대에서 齊와 梁代까지의 화가 27명을 이와 같은 기준으로 제1품부터 6품까지 구분했다면, 당대 朱景玄은 『唐朝名畫錄』에서 당나라 시대 화가 124명에 대해 품평하면서 神·妙·能의 3품을 적용하고, 각 품에 다시 상중하를 두어 전체를 9등급으로 나누어 평가하였다. 그는 신·묘·능 품의 기준으로 평가 할 수 없는 화가에 대해서는 逸品이라는 별도의 기준을 제시하기도 하였는데, 송대 黃休復의 경우 『益州名畫錄』

4) 김대원, 「중국역대화론-품평론」, 『서예비평』 4, 한국서예비평학회, 2009, 112~123면.

5) 원문은 유검화 편, 김대원 역, 『중국고대화론유편: 제2편 품평』, 소명출판사, 2010, 51~52면에서재인용, <北風詩> “亦衛手, 巧密於精思名作, 然未離南中, 南中像興, 卽形布施之象, 轉不可同年而語矣. 美麗之形, 尺寸之制, 陰陽之數, 纖妙之迹, 世所並貴. 神儀在心而手稱其目者, 玄賞則不待喻. 不然, 眞絕夫人之心之達, 不可或以衆論. 執偏見以擬通兩本均作過者, 亦必貴觀於明識. 夫學詳此, 思過半矣.”

6) 사혁, 『古畫品錄』, 「古畫品緣序」, 유검화 편, 앞의 2010 책, 75~76면에서 재인용.

에서 신품 위에 일품을 높아 4품을 형성하기도 하였다. 張彥遠도 『歷代名畫記』에서 상고시대부터 唐 會昌 원년(841)에 이르기까지의 화가 372명의 전기와 품등을 논하고 있다. 특히 「論畫體工用搨寫」에서는 상품의 상을 최고의 경지인 自然이라고 하고 상품의 중을 神, 상품의 하를 妙, 중품의 상은 精, 중품의 중은 謹細라고 하는 삼품구급론을 전개하였다.⁷⁾ 이들 화론서에서 높이 평가되는 작가 또는 작품들을 서술할 때에는 공통적으로 傳神, 氣韻生動, 神韻, 天人合一 등의 개념이 반복적으로 등장한다. 傳神 혹은 神似는 고개지의 ‘以形寫神論’ 즉 형체를 제대로 묘사함으로써 그 정신을 표출할 수 있다는 예술론에서 출발한 것으로, 묘사 대상에 내재된 정신의 본질과 그 속성을 드러내는 것이 작품의 핵심적인 요소임을 강조하는 것이다. 또한 기운생동은 대상이 가지고 있는 생명 즉 본질을 생생하게 그려내는 것으로, 陶宗儀가 『輟耕錄』에서 정의한 것처럼 “공교함으로 꺾할 수 없는 천부적인 자질에서 나오는” 것으로 신품을 이루기 위한 조건인 것이다.⁸⁾ 그러나 이러한 형이상학적인 개념들은 서화가들과 그들의 작품을 신비화하는데 일조하지만, 실상 이 추상적인 용어들이 서화를 감정할 때에는 적용되지 않는다.⁹⁾

사혁과 장언원의 품등론은 조선후기 화론서에도 자주 인용되며 조선시대 작품 평가의 중요한 기준이 되었다. 申欽(1566~1628)이 李楨(1578~1607)에게 보낸 편지에서 그림에는 絕品과 妙品과 신품이 있는데, 절품과 묘품은 사람의 공정이 극에 달하면 도달할 수 있으나, 신품은 천지의 조화를 이루어야만 가능한 최상의 경지라고 언급하고 있다.¹⁰⁾ 徐有集(1764~1845)는 『七頌堂識小錄』의 기록에 근거하여 黃公望(1269~1354)의 <富春山居圖>를 신품이라고 평하고, 남공철도 「書畫跋尾」에서 徐熙가 신품, 黃筌이 묘품, 黃居寀가 그 다음이라고 품평하였다.¹¹⁾ 이러한 품평론은 개별

7) 중국고대 서화의 품평사관에 관해서는 지순임, 「장언원의 품평사관」, 『美術史學』 2, 미술사학연구회, 1990, 86~87면; 조송식, 「복송초 劉道醇의 『聖朝名畫評』과 그의 회화론」, 『美學』 64, 한국미학회, 2010, 190~197면. 삼품 구등급 외에 逸品을 따로 설정하는 경우도 다수 발견되는데, 화론에서는 당나라 초기 李嗣眞의 『後畫品錄』, 주경현의 『唐朝名畫錄』, 황휴복의 『의주명화록』이 그 대표적인 예라고 할 수 있다. 일품에 분류되는 화가들은 전통적인 육법에 적용되지 않은 이색적인 화풍으로 그린 화가 혹은, 신품을 뛰어넘는 최고의 품등에 속하는 화가를 의미하기도 한다.

8) 박상호, 「宋代 逸品論의 無法中心的 도가미학 특징 연구」, 『서예학연구』 21, 한국서예학회, 2012, 183~185면 참고.

9) 조인수, 「望氣 또는 블링크(Blink)」, 『美術史學』 20-1, 미술사학연구회, 2006, 350면.

10) 신희, 『象村集』 권22, 「贈李畫師楨詩序」.

적인 작품에 대한 평가라기보다는 작품을 형성하는 바탕인 작가의 인격과 정신적 측면, 필묵의 운용, 화면에 투사된 인격과 정신의 깊이를 회화상의 문제와 결부시키는 전통적인 동양의 회화관에 바탕을 둔 것이기 때문에 서양에서 말하는 개별적인 작품에 대한 비평이라기보다, 작가의 인격과 작가의 전반적인 역량에 대한 평가를 나타내는 경우가 많다. 그러나 일반적으로 신품이라고 평가되는 작가의 작품은 시장에서 높은 가격을 형성하는 경우가 많았다. 명말 휘주 상인이었던 吳其貞의 『書畫記』에 기재된 작품 중 가장 높은 가격의 회화는 李公麟(1049~1106)이 비단에 그린 <蓮社圖>로 당시 은 1000냥을 호가하였는데, 이 작품에 대해 “고대에도 오늘날에도 없는 제일의 신품”이라고 평가하고 있다.¹²⁾ 이는 王羲之(307~365)의 해서 <黃庭經>과 懷素(725~785)의 <自敘帖>의 가격과 맞먹는 고가였다.

2. 僞作: 의미와 의도

회화사에서 진짜가 아닌, 가짜라는 의미로 가장 빈번하게 쓰이는 용어는 ‘贋’과 ‘僞’가 있다. ‘贋’은 贋本, 贋品, 贋筆 등 주로 예술과 관련된 단어에 사용되는 경우가 많고, ‘僞’는 ‘僞作’ ‘僞書’, ‘僞幣’ ‘僞朝’ 등에서 볼 수 있듯 보다 폭 넓은 범위에서 다양하게 사용된다. ‘贋’과 ‘僞’ 모두 원본이 아닌 가짜의 의미를 내포하고 있으나 전자의 경우 진짜가 아닌 상태의 의미를 강조한 반면, 후자의 경우 위법적이고 기만적인 행위나 물건의 배후의 숨겨진 불순한 의도, 혹은 그 상황을 지칭하는 경우가 많다. 이 두 가지 용어가 윤리적인 가치판단이 개입된 데 비해 摹, 臨, 倣, 造는 역시 모두 ‘진짜’가 아니라는 의미를 가지고 있지만, 동아시아의 전통적인 학습과 창작의 일환으로서의 ‘모사’라는 보다 중립적인 의미로 사용되었다.¹³⁾ ‘摹’는 대상 작품 위에 종이를 얹고 투사하여 베끼는 것으로, 거의 원작과 동일한 형태의 복제품을 만들 수 있는 방식이다. ‘臨’은 원작을 마주보고 자유롭게 손으로 그 형태를 흉내 내어 옮기는 것으로 원작을 바탕으로 모사가의 필치를 융합시킬 수 있는 방법이다. ‘倣’은

11) 남궁철, 『金陵集』 권23, 「書畫跋尾」, 〈花鳥帖絹本〉.

12) 배현진, 「명말 강남지역의 서화 매매와 그 의미」, 『동양예술』 25, 한국동양예술학회, 2014, 187면.

13) Wang Wenxin, "A social history of painting inscriptions in Ming China(1368~1644)", Ph.D.diss, Leiden University, 2016, pp.148~149.

서화가의 풍격을 후대의 倣作한 사람이 자유롭게 그려내는 방식으로 서화가의 필치를 재해석하는 과정이 필수적이라고 할 수 있다. ‘造’는 서화가의 화풍을 채택하여 이를 바탕으로 새로운 작품을 창안해내는 것이며, 이 과정에서 창안하는 사람의 시대 양식이 반영되기 마련이다.¹⁴⁾ 摹, 臨, 倣, 造 등의 방식을 통해 모사된 복제품은 본래 가짜를 목적으로 제작하지 않았으나, 나중에 다른 불순한 의도에 의해 위작으로 둔갑하는 경우가 종종 생기게 된다. 이럴 경우 보통 더 유명한 화가의 이름이나 서명으로 관서를 바꾸는 改款, 하나의 작품을 나눠서 여러 개로 만드는 一分爲二, 원작에 가짜 제발을 더하는 眞畫假跋 등의 방법이 고래로부터 사용되었다.¹⁵⁾

이와는 달리 처음부터 가짜를 목적으로 위작을 제작하는 경우도 더러 있는데, 蘇州片, 河南造, 長沙貨 등 특정 지역의 전문 공방에서 직업화가들에 의해 만들어지는 경우가 여기에 해당한다고 할 수 있다. 처음부터 위조를 의도할 경우 어떤 그림이 대상이 되며 어떤 방식으로 작품이 제작이 되는 것일까? 위조의 전범이 되는 것은 물론 당시 서화 시장에서 높은 수요가 있었던 대가의 명작들이었다. 그러나 실상 화론서에서 상찬되던 당·송대 이전의 명화는 극히 드물었고 따라서 이러한 그림은 높은 가격으로 팔리게 되었기 때문에, 위조의 대상이 되었다. 17세기 초반의 중국의 서화 감평가였던 顧復은 대진과 여기, 임량과 같은 명대 화원 화가의 작품이 당시에 이미 서화시장에서 볼 수가 없게 되었는데, 이는 사람들이 속여서 비싼 값에 팔기 위해 명대 화원의 관서와 인장을 지우고 송대 사람의 것으로 바꾸었기 때문이라고 기술하고 있다.¹⁶⁾ 또 청대 중기가 되면 전문적으로 송·원대 회화를 위조하는 공방이 소수에 출현하며 그들은 보다 정교한 기술을 사용하여 위작을 제조하는데, 이러한 위작의 범람은 수장가, 감평가, 서화가 모두에게 상당한 부담으로 작용하였다. 결국, 위조를 방지하기 위해 청초의 수장가 高士奇(1644~1703)는 자신의 서화 소장품 목록인 『江村銷夏錄』에서 비단과 종이의 치수, 인장의 수까지 세세히 기록했으나, 위조자들은 이 기록에 맞춰 비단과 종이를 마련하고 인장을 제작하여 작품을 위조하였다.¹⁷⁾ 정확한 기록의 존재는 작품의 진위를 가리는 데 중요한 역할을 하지만, 동시에 위조자

14) Fong Wen, "The Problem of Forgeries in Chinese Painting-Part One", *Artibus Asiae* Vol. 25, No. 2/3, 1962, p.103.

15) 조인수, 앞의 2006 논문, 345면.

16) Wang Wenxin, *ibid.*, p.164.

17) Fong Wen, *ibid.*, p.98.

에게 위조의 기준이 되는 명작의 정보를 제공하기도 한다. 이와 같이 기록을 바탕으로 작품을 위조하는 경우, 위조자들은 진품을 보지 못했기 때문에 작품을 자신이 상상하는 대로 자유롭게 그려냈고, 이로 인해 원본과 상당히 동떨어진 결과물을 만들어냈지만 서화의 잠재적인 소비자 역시 진품을 볼 수 있는 기회가 없었던 것은 마찬가지였기 때문에 문제가 되지는 않았다.

다양한 종류의 화보와 화론서는 진작을 볼 수 없는 다수의 수장가와 서화의 고객에게 체계적인 감정의 기준과 고서화와 명화에 대한 간접정보를 제공하여 서화에 대한 객관적이고 실증적인 정보를 주는 한편, 위조가에게도 동일한 정보를 주어 보다 그럴듯한 위작을 만들 수 있는 근거를 제공한다. 또한 인쇄물로 출판되어 대량으로 유포되는 화보와 화론서, 고서화 소장품 목록 등은 그 자체로 진위와 명작, 대가를 분별하는 지식의 전범으로서 권위를 갖게 된다. 이는 명말 송강 출신의 문인이었던 張泰階가 저술한 『寶繪錄』(1633)의 예를 통해서도 알 수 있다. 이 책은 장태계가 소장한 90여 명의 대가가 그린 200여점의 작품에 대한 자세한 기록이 담긴 책으로, 오나라의 曹不興부터 展子虔, 閻立本(601~673), 王維(699~759), 李昭道(675~758), 巨然, 錢選, 원대 황공망 등의 작품이 망라되어 있다. 그러나 이 책은 장태계가 위조한 것으로, 저자는 한 발 더 나아가 이 기록에 의거하여 작품을 위조하여 경제적 이득을 취하기까지 하였다. 재미있는 현상은 장태계의 『보회록』은 18세기부터 위조된 저술로 판명되었음에도 불구하고, 중국미술사의 권위 있는 책으로 전해져 많은 위조가들이 여기에 수록된 제발을 참조하여 대량으로 작품을 위조하였다는 점이다.¹⁸⁾ 장태계의 예를 통해 볼 수 있듯이 책으로 인쇄된 서화록류의 기록은 서화시장에서 큰 권위를 지니게 되며, 이를 통해 명화나 대가의 명성과 작품이 후대에 전해지게 되었다. 결국 이러한 과정에서 정보 매체를 독점하고 정보를 형성, 지식을 생산, 유통하는 주체는 주로 서화에 관한 지식을 갖춘 문인들이었고, 이들에 의한 명작 혹은 명화의 기준이 다양한 형태로 - 진작 위에 쓰인 제화시, 화론서나 수장목록의 인쇄본, 이를 바탕으로 제작된 위작 - 확대, 재생산 되었다.

이 밖에도 代筆이나 잘못된 전칭으로 인해 위작의 문제가 불거지기도 하는데, 제자나 후손이 대필을 하는 경우에는 문제가 조금 복잡해진다. 명대의 문인화가였던 沈周(1427~1509)와 文徵明(1470~1559), 唐寅(1470~1524), 董其昌(1555~1636) 등은 대

18) 장태계의 『보회록』의 체계와 구성, 파급력에 대해서는 Wenxin Wang, *ibid.*, pp.203~211 참조.

필화가를 고용하거나 종종 제자들에게 모사작을 만들도록 한 뒤 자신이 서명하여 밀려드는 그림의 주문에 응대했다고 전해지고,¹⁹⁾ 鄭歡(1676~1759)이 간혹 아들로 하여금 그림을 대신 그리게 하였다거나 李匡師(1705~1777)가 간혹 제자 가운데 자신과 글씨를 흡사하게 쓰는 자에게 대신하게 하고 자신의 인장을 찍기도 하였다는 기록에서 대필이 명말과 조선 후기 문인들 사이에서 종종 벌어지고 있었음을 알 수 있다.²⁰⁾

Ⅲ. 조선후기 서화 감식론

조선후기에는 원물상지를 경계하는 사회 분위기에서 서서히 벗어나 서화 수집에 대한 긍정적인 담론이 나타나며, 방대한 서화를 수집하고 정리하는 등 적극적으로 수집과 비평 활동을 하며 전문적인 감식안을 갖춘 서화 수장가가 등장하였다. 이들에게 서화 수장과 감상은 아취 있는 생활의 일부로 자리 잡게 되었고, 이들은 중국에서 유입되는 서화 관계 저서와 서화 관련 내용이 채록된 백과사전식 저록류의 탐독을 통해 보다 전문적인 서화의 수장과 감상에 대한 지식을 쌓고 이를 바탕으로 방대한

19) 동기창은 8명 이상의 대필화가 있었고, 당시 陳繼儒(1558~1639)의 기록에 의하면 동기창 작품의 십분의 일만이 진작이라고 할 정도로 동기창은 작품이 생전에 위조되어 유통되었다. 동기창을 비롯한 명대 문인들의 대필화가 고용에 대해서는 제임스 케힐 저, 장진성 역, 『화가의 일상』, 사회평론아카데미, 2019, 271~298면 참조.

20) 정선과 이광사의 대필에 관한 기록은 李奎象(1727~1799)의 『并世才彥錄』, 『畫廚錄』에 전한다. 그 내용을 인용해 보면 “정선의 그림은 당시에 으뜸이었는데, 원기가 넘칠 뿐만 아니라 숙련도에서도 당할 자가 없었다. 그림을 요구하는 이들에게 부응하는 일이 이루 다 감당할 수 없는 지경에 이르면 간혹 아들로 하여금 그 그림을 대신 그리게 하였는데 언뜻 보면 아버지의 솜씨와 구별할 수 없을 정도였다.”라고 한다. 이광사에 해당하는 내용은 다음과 같다. “당시에 병풍, 족자, 碑誌 및 서첩 등을 써 달라는 요구가 이광사에게 집중되었다. 그의 집에서는 날을 택해 書場이 서게 되었다. 서장이란 글을 파는 저자를 말한다. 소매에 명주와 종이를 넣고 앞으로 나아오는 자가 담처럼 줄을 서고 마루에 찰 정도였다. 그는 하루 종일 붓을 휘둘렀는데 붓놀림이 마치 몰아치는 찬바람에 소나기 내리듯 일대 장관이었다. 응수하다가 피곤해지면 간혹 제자 가운데 글씨를 자신과 흡사하게 쓰는 자에게 대신하게 하고 자신의 인장을 찍기도 하였다. 이 때문에 가짜 작품도 세상에 많이 돌아다니게 되었다.” 원문 해석은 유홍준, 『화인열전』 2, 역사비평사, 2001, 326면, 337면에서 재인용.

저술과 鑑平 활동을 하였다.²¹⁾ 尹斗緒의 『恭齋先生墨蹟』은 조선 후기 문인들이 중국 화론서를 통해 서화 수장과 감상에 대한 정보를 체계적으로 수집하고 정리하기 시작했음을 보여주는 귀중한 사례이다. 현재 국립중앙박물관에 소장된 이 자료는 명나라 田汝成(1503~1577)이 지은 『西湖遊覽志餘』와 원대 화가 黃公望의 「寫山水訣」, 王鐸의 「寫像秘談」, 명대 高濂의 『遵生八箋』의 「燕閒青賞牋」 중의 내용을 발췌하여 필사한 것이다.²²⁾ 이 가운데 「연한청상전」은 한가한 삶을 사는 데 필요한 풍류를 위한 고동서화 및 문방 기구의 수집과 감상에 관한 상세한 정보를 서술한 명대 고동서화학의 핵심문헌으로 당시 문인들의 古玩 수집과 감식 활동의 공구서와 같은 역할을 하였다. 「연한청상전」은 골동 서화의 진위와 감정, 비단을 판별하는 방법, 그림의 수장과 감상 및 보관 방법 등 고동서화의 수집과 감상, 감식에 관한 실용적인 지식을 총망라하는 지침서로, 이 문헌은 이후 서유구의 「怡雲志」에도 폭넓게 인용되어 조선후기 감식론 형성에 큰 영향을 끼쳤다.

조선후기 최초의 예술품 소장가이자 감상학의 선구자라고 할 수 있는 인물인 김광수는 남의 집에 소장된 것이면 중국 것이나 우리나라 것이나 할 것 없이 그의 눈을 거치지 않은 것이 거의 없을 정도로 많은 물건을 보았고, 그 경험을 토대로 물건의 出處와 雅俗을 능히 분별할 수 있었기 때문에 작품을 반도 펼쳐보기 전에 진품인지 가짜인지 즉시 판단을 할 수 있을 정도로 감상안이 뛰어났기 때문에 그가 소장한 작품 모두 精品이었다고 한다.²³⁾ 이 기록에서는 김광수가 어떤 방식으로 眞贋의 여부를 판단하는지에 대해서는 구체적으로 기술하고 있지 않으나, 그가 많은 서화를 수집하고 감상하면서 경험적으로 축적한 지식과 안목으로 진위 여부를 판단한 것으로 생각해 볼 수 있다. 조선후기 의관이자 서화수집가로 『石農畫苑』을 성첩한 김광국의 경우 그림을 볼 때 「神」으로 하고 「形」으로 하지 않는다고 하였는데, 이는 形似보다는 傳神을 중시하는 전통적인 서화 감상관에서 기인한 것으로 보인다.²⁴⁾ 김광수와 김광

21) 조선시대 수장가들이 열람한 수장과 감식 관계 중국서에 관해서는 황정연, 「朝鮮後期 書畫收藏論 研究」, 『장서각』 24, 한국학중앙연구원, 2010, 201~210면 참조.

22) 『恭齋先生墨蹟』의 내용에 대한 자세한 설명은 박은순, 「恭齋 尹斗緒의 畵論: 《恭齋先生墨蹟》」, 『미술자료』 67, 국립중앙박물관, 2001, 89~118면 참조.

23) 李德修, 『西堂私載』 卷4, 雜著, 「尙古堂金氏傳」, “以是凡人家所藏無論中州東土, 鮮有漏其眼. 又能辨其出處雅俗, 展閱未半, 眞贋立判. 有持書畫求售者, 苟其當於意, 雖解衣傾廩無所惜. 然以其有賞鑑也. 所蓄皆精品.”

국의 감식 방법이 추상적으로 기술된 데 비해 이하곤이 朱熹의 서첩을 감상할 때 종이의 질을 통해 작품의 진위를 검증하는 실증적인 방법을 적용하였음을 알 수 있다. 이하곤은 주희의 글씨가 쓰인 종이 색이 오래되지 않고 매우 얇고 조악하여 송나라의 종이가 아니기 때문에 가짜임을 의심할 여지가 없다고 판단했다. 조선 사람들이 주희를 경모하여 그 글씨를 아끼는 마음이 큰데 이를 이용하여 중국인들이 모본을 많이 만들어 비싼 값에 팔았는데, 당시 이하곤이 이러한 위작을 많이 보았다고 기술하고 있다.²⁵⁾

18세기 후반에는 보다 본격적으로 서화 수장과 감식에 관한 저술이 등장하게 된다. 朴趾源(1737~1805)의 「筆洗說」과 남공철의 「書畫跋尾」, 서유구의 「遊藝志」와 「怡雲志」, 成海應(1760~1839)의 「書畫雜誌」 등은 조선과 중국의 역대 서화와 명화에 대한 제나 발, 서화 고동론과 진위와 감식에 관한 문제를 다룬 저서이다. 이 글들은 사혁의 『고화품록』, 장언원의 『역대명화기』, 荊浩의 『山水賦』, 郭若虛의 『圖畫見聞誌』, 米芾(1051~1107)의 『畫史』, 趙希鵠의 『洞天青祿集』, 周密(1232~1308)의 『癸辛雜識』, 湯垕의 『畫鑑』을 비롯하여, 명대 茅一相의 『繪妙』, 高濂의 『遵生八箋』, 莫是龍(1539~1587)의 『畫說』, 姜紹書의 『韻石齋筆談』, 劉體仁(1618~1677)의 『七頌堂識小錄』, 청대 芳薰의 『山靜居畫論』, 龔賢(1618~1689)의 『畫訣』 등 중국 서화사의 주요한 이론서와 골동품 감상학의 중요한 서적들이 방대하게 인용되어 당시 중국의 화론과 감상학에 대한 지식이 폭넓게 조선에 유입되었음을 알 수 있다.²⁶⁾ 특히 명말 청초에 간행된 서화 골동에 관한 전문서적들은 이른바 감상지학이라고 할 만한 체계화된 비평의 토대를 마련해 주었다. 이를 바탕으로 이 시기에는 작품의 진위, 제작 연대, 재료, 제작 기법, 소장 방법과 보관법, 미학적, 예술사적 가치와 관련된 담론 등 다양한 영역에 걸친 객관적이며 실증적인 태도를 바탕으로 한 예술 감상학과 비평학이라고 부를만한 것이 성립되었다.²⁷⁾

24) 俞漢雋, 『自著準本』 一, 跋, 「石農畫苑跋」, “石農金光國元賓, 妙於知畫. 元賓之看畫, 以神不以形. 舉天下可好之物, 元賓無所愛, 愛畫顧益甚, 故畜之如此其盛也.”

25) 이하곤, 『두타초』, 冊15 雜著, 「題紫陽朱夫子書帖後」; 황정연, 『조선시대 서화수장연구』, 신구문화사, 2012, 458면 재인용.

26) 장진성, 「조선 후기 미술과 『林園經濟志』-조선 후기 古董書畫 수집 및 감상 현상과 관련하여」, 『진단학보』 108, 진단학회, 2009, 114~120면.

27) 조선후기 감상지학의 성립에 관해서는 강명관, 앞의 1999 책, 306~309면 참조.

그 중 서유구의 『임원경제지』, 「이운지」 권6은 조선시대 감상지학의 성립과 경향을 가장 잘 보여주는 예로서 살펴볼 필요가 있다.²⁸⁾ 名畵를 논하는 장인 ‘論賞鑑’에서 장언원의 『역대명화기』와 미불의 『화사』를 인용하며 호사자와 감상자의 차이를 언급하며 안목의 중요성을 강조한다. ‘看畵法’에서는 인물화, 화훼, 영모, 산수, 옥우 등의 그림을 감상하는 방법을 조희곡의 『동천청록』을 인용하며 설명하고 있다. 고림의 『준생팔전』, 모일상의 『회묘』, 탕후의 『화론』에서는 形似보다 神氣生動이 중요하며 그림을 볼 때 먼저 기운을 보고, 다음으로 필의, 골법, 위치, 채색을 본 뒤에 형태의 유사함을 살펴야 한다고 화론의 내용을 발췌하여 기술하고 있다. ‘論古畵絹’에서는 하북과 강남 지방의 비단, 옛날 비단과 위조된 비단, 당대의 비단과 송대의 비단을 구분하는 방법을 『동천청록』, 『화사』, 『회묘』를 인용하여 설명하였다. ‘收蓄品第’조에서는 시대에 따른 화목의 애호 변화를 보여준다. 원대 탕후의 『화론』을 인용한 부분에서 그림을 수집할 때는 도교나 불교를 소재로 한 그림을 최고이며 그 다음이 인물화, 산수화, 말 그림의 순서라고 하지만, 명대 고림의 『준생팔전』에서는 가장 가격이 높은 그림이 산수화이며 인물화가 그 다음, 화조화, 竹石畵가 그 다음이며, 달리는 짐승, 벌레, 물고기를 그린 그림이 그 아래라고 설명하고 있다. 또한 『준생팔전』에서는 그림을 수집할 때 비단과 종이의 본바탕이 깨끗한 것이 上品이고, 아무리 명화라고 해도 망가져 여기저기 꿰매고 새로 칠해 보수했다면 수집 기준에 들지 못하는 下品이라고 하여 새로운 수집의 기준을 제시하였다.²⁹⁾

이러한 중국 서적의 수입과 이를 발췌하여 인용한 서적의 출판은 조선에서의 중국 명화와 골동품에 대한 열기를 고조시켰다. 그러나 중국에서 수입되는 대부분의 골동품과 서화가 가짜라는 점이 문제가 되면서 감별, 감식의 문제가 중요한 화두로 등장하게 되었다. 서유구가 ‘宋元以後畵幀’의 案에서 밝힌 것처럼 “세상에 전하는 엽립본,

28) 「이운지」는 현재 오사카본, 규장각본, 고려대본 이외에 국립중앙도서관본이 있다. 오사카본과 국립도서관본은 빠진 부분이 있고 국립도서관 본에는 필사 시기를 알려주는 주가 붙어 있다. 「이운지」에 인용한 문헌은 총 216종이다. 이 가운데 『준생팔전』, 『금화경독기』, 『동천청록』, 『금석사』 등은 40회 이상 인용되었고 『동의보감』, 『동국문헌비고』, 『약학궤법』 등은 1~2회 인용되는 데 그쳤다. 본고에서는 서유구 저, 서우보 교정, 『이운지 3: 임원경제지 권103~104』, 풍석문화재단, 2019의 번역본을 참조하였다. 「이운지」의 서지사항과 해제에 관해서는 아래 참조 http://pungseok.net/?page_id=69587(2020년 3월 7일 접속).

29) 서유구, 앞의 2019 책, 468~481면.

오도현, 왕유, 이사훈 등의 필적은 대개 모두 위조품이며 따라서 송원시대부터 현존하는 진적들을 채록하여 호사가들이 그림의 이름을 살피서 사도록 하고자” 중국 그림에 대한 정보를 제공하기 위해 『林園經濟志』의 미술관련 자료를 수록했다는 서술은 당시 이러한 세태를 반영한다.³⁰⁾ 당시 감식가들은 작품 자체의 요소와 보조적인 요소를 종합적으로 고찰하여 실증적으로 고증하였다. 해당 화가의 필치나 표현적인 필묵법의 분석, 양식적인 계보의 정확성을 분석하고, 작품에 동반되는 각종 제발과 작품의 내력을 알려주는 역대 소장가와 감상가의 수장인, 그림에 대한 기록이 담긴 저록, 사용된 종이와 비단의 상태와 제작기법, 장황 방식 등을 종합적으로 검토하여 감정하는 데, 이는 현대에도 통용되는 감정의 방식이다.³¹⁾ 서유구와 남공철의 경우 그림 감정에 있어 인장과 관지의 유무를 중요하게 여겼는데, 서유구는 李寅文의 산수화를 감평하면서 이인문의 도장과 관지인 ‘古松流水館道人’을 확인하였고, 남공철은 미불과 趙孟頫(1254~1322), 吳偉, 文長의 작품을 감정할 때도 인장이 있음을 확인하고 진적이라고 평가하였다.³²⁾

그림을 감평하고 진위를 감별하는 데 중요한 역할을 했던 사람들은 많은 작품을 소장하고, 서화 작품에 대한 이론을 정리하고 기록한 문인과 중인 계층의 수장가 뿐만 아니라 그림을 직접 그리고 제작에 참여하여 예술에 대한 지식을 갖춘 화가들이었다. 그들은 자신의 후원자를 대신해 그림의 진위를 감정해 주기도 하고, 그림 매매에 중개인 역할을 하기도 하였다. 남유용의 기록에 의하면 이병연은 古畵를 얻으면 반드시 정선에게 물어보고 그가 좋다고 한 연후에야 소장했다고 한다. 덕분에 이병연은 그림을 모르지만 좋은 그림을 가장 많이 소장하고 있었다고 한다.³³⁾ 이용휴는 세상에 안견의 가짜 그림이 많지만 허필에게서 얻은 그림은 진작이라고 믿고 있어, 그의 안목을 상당히 높이 평가하고 있다.³⁴⁾

30) 서유구, 앞의 2019 책, 517면.

31) 조선 후기 서화 감식의 구체적인 방법에 관해서는 천기철, 「조선후기 서화 감식론의 여러 양상」, 『漢字漢文教育』 10, 한국한자한문교육학회, 2003, 289~313면 참조.

32) 장진성, 앞의 2005 논문, 126면; 천기철, 앞의 2003 논문, 320~305면.

33) 南有容(1698~1773), 『雷淵集』 卷13, 題跋, 「題伯氏漁父圖小詞後」, “槎川李公嗜畵甚, 與河陽監鄭君歡遊, 鄭君善爲畵, 李公得古畵, 必問於鄭君, 鄭君曰善, 然後畜之. 故李公不知畵而得好畵最多.”

34) 이용휴, 『惠寶雜著』, 「跋安堅畵」 참조; 이용휴 저, 조남권·박동욱 역, 『혜환 이용휴 산문전집』 하, 소명출판, 2007, 236면에서 재인용. “安堅畵, 多膺作. 然此得自許永叔, 所可信, 其爲真也.”

IV. 조선후기 위작의 제작과 유통

1. 僞作의 제작

金安老(1481~1537)의 『龍泉談寂記』에서 “郭熙, 이공린, 蘇軾(1037~1011) 등의 진필이 많이 전해지고 있으나, 그 중에는 眞本과 贋本과 模本이 섞여있어 분별되지 않는 것이 많다.”고 기록하고 있다.³⁵⁾ 이 기록을 통해 조선 초기에 북송대의 진작이 조선에 전해지고 있다는 사실과 당시에 모본과 안본을 구별하여 인식하고 있다는 점을 알 수 있다. 안평대군의 서화 수장목록에 곽희의 작품이 상당수 포함되어 있었던 점을 상기하면 당시 조선에 북송대 진작이 있었을 가능성을 상정해 볼 수 있지만 그 확률은 희박했을 것이며, 대부분은 안작과 모사본이었을 것으로 추정된다. 앞에서 언급한 것처럼 모본은 학습과 창작을 위한 방법으로 제작된 것이며, 안본은 의도적으로 제작된 위작으로 당시 곽희, 이공린, 소식의 등의 작품이 위작으로 제작되어 많이 유통될 정도로 인기가 높았음을 알 수 있다.³⁶⁾ 중국의 고화뿐만 아니라 조선의 대가들의 작품들도 위조되어 유통되었는데, 조선 초의 대표적인 화가인 安堅, 신사임당이나 조선후기 尹斗緒(1668~1715), 鄭澈(1676~1759) 등의 작품이 많이 위조되었다.

신사임당의 경우 18세기 후반경에 이미 가짜 그림이 많이 전해지고 있었다고 한다. 이에 대해 신사임당의 7대손인 李善海는 간혹 신사임당의 딸인 梅窓 李夫人의 그림이 신사임당의 그림으로 잘못 알려진 경우가 많다고 하였다.³⁷⁾ 노론들이 득세하면서 이이와 신사임당에 대한 숭모가 높아지고 사임당의 작품에 대한 수요가 증대됨에 따라 18세기 중후반부터 적지 않은 수의 위작이 제작되었는데, 이들 중에는 매창 이부인의 작품도 섞여 있었던 모양이다. 윤두서의 경우 작품이 중인들에 의해 위조되어 恭齋의 인장이 작품 위에 찍혀서 팔렸는데, 속아서 그것을 사가는 사람이 많았다는

35) 김안로, 『용천담적기』, “如郭熙李伯時蘇子瞻, 眞筆亦多傳焉, 其間眞贋模本, 混雜莫辨者衆矣.” 고연희, 「조선후기 摹寫의 양상과 미술사적 의미」, 『동양예술』 43, 동양예술학회, 2019, 54면에서 재인용.

36) 전근대시기 동아시아에서의 모사의 의미와 기능, 모본의 제작 양상에 관해서는 고연희, 앞의 2019 논문, 38~66면 참조.

37) 강관식, 「조선후기 지식인의 회화 경험과 인식: 『이재난고』를 통해 본 황윤석의 회화 경험과 인식을 중심으로」, 『이재난고로 보는 조선 지식인의 생활사』, 한국학중앙연구원, 2007, 505~507면.

기록이 南泰膺(1687~1740)의 『聽竹漫錄』에 기재되어 있다. 윤두서의 진적으로 세상에 돌아다니는 것은 사대부보다 중인의 집에 더 많았고 특히, 수표교에 사는 최씨 성을 가진 한 중인이 매우 많이 비축하여 권축을 이루었다고 한다.³⁸⁾ 이러한 기록으로 미루어 보아 윤두서의 작품이 중인, 즉 서화 매매를 전문으로 하는 집단에 의해 위조되어 판매되었던 정황을 짐작할 수 있다.

한편, 남공철은 최북이 위조한 조맹부의 <萬馬圖橫軸絹本>에 대해 아래와 같은 기록을 남기고 있다.

아침에 남쪽거리에서 돌아와 들으니 부재중에 다녀갔다고 해서 서운했소. 머슴들이 그러는데 崔生이 찾아왔을 때 이미 몹시 취해 있었다고 하며, 방에 들어가 책상 위의 책들을 함부로 당겨서 가득 흐트러트리니, 이내 심한 소리를 내며 토하려고 해서 사람들이 부축하자 그쳤다고 합디다. 그렇게 취한 상태로 돌아갔으니 길 위에서 넘어져 다치지나 않았는지 걱정되었소. 두고 간 조자앙의 <萬馬軸>은 정말 명품입니다. 이단전이 말하기를 “비단이 아직 생생한 채로 있으니 이것은 필시 七七(최북)이 자기가 그려놓고 일부러 趙子昂이라는 낙관을 찍어서 남을 속이려고 하는 것”이라 했지만, 비록 최생이 그렸다고 하더라도 그림이 이처럼 좋다면 조자앙의 작품이라 해도 해로울 것이 없으니, 마땅히 진짜인지 가짜인지 논할 필요는 없소. 그런데 이것을 남에게 얻은 것이라 하니, 이것은 모두 자네가 평소 술을 좋아하기 때문인지라 인연 때문인 것 배꼽을 부둥켜 잡고 웃을 일ियो. 마침 술 한통이 생겼으니 다시 한 번 들러 주시오.³⁹⁾

38) 南泰膺, 『聽竹漫錄』, 「畫史補錄」下; 유홍준, 『화인열전』 1, 역사비평사, 2001, 365면에서 재인용. “윤두서의 진작으로 퍼져있는 것은 중로인이 사대부 집보다 많았다. 수표교에 사는 최씨 성을 가진 한 중인은 더욱 많이 비축하여 두루마리와 족자로 만들었다. 이로써 근래에 중로인이 가짜를 만들기에 이르렀고 공재의 도장을 다른 사람 그림에 날인하여 이로써 공재 윤두서의 예술세계를 어지럽혔는데 혹 속아서 사가는 사람도 많이 보았다. [恭齋眞跡之行于世者, 中路多於士夫家. 水標橋崔姓中人尤多, 畜積成卷軸. 是以近來中路人至偽造, 恭齋標章印于他畫, 以亂之. 或多見欺而取買者云爾.]”

39) 남공철, 『金陵集』 권10, 「尺牘集」, 〈答崔北〉, “朝自南衙還, 聞虛過, 悵然也. 僮僕皆傳生來時被酒, 亂抽案上書帙, 紛然滿前, 仍欲狂叫嘔吐, 爲人扶出而止. 能免街上顛仆之患不. 趙子昂萬馬軸, 儘是名品. 實佃言絹本, 尙不毀傷, 必是生自作而故爲此, 欺人也. 雖出七七手, 而畫若是好, 則不害爲子昂筆也, 不須論眞贋也. 然得此於人, 皆緣生平愛酒, 爲一捧腹. 適得一壺, 更過我.”

이 기록에서 최북이 말 그림을 그린 후, 조맹부의 인장을 찍어 남공철에게 가져왔는데, 남공철은 이 작품이 최북이 그린 위작임을 알지만 그림이 뛰어나니 굳이 그 진위 여부를 가릴 것이 없다는 너그러운 입장을 취하고 있다. 이와 유사하게 조선후기의 대표적인 서화 수장가였던 金光國(1727~1797)은 송 황제 徽宗(1082~1135)의 그림에 대해 “직접 본 것이 수십 폭에 달하는데, 모두 ‘宣和’라는 작은 도장과 ‘天下一人’이라는 花押이 있었으니 어찌 모두 진적이겠는가? 그러나 그림이 아름다우니, 가짜인들 무슨 상관이라”라고 말하며, 남태응이 최북의 위작에 대해 취한 태도와 유사한 반응을 보이고 있다.⁴⁰⁾ 조선후기의 대표적 서화수장가로서 남다른 감식안과 서화에 대한 해박한 지식을 가지고 있었던 남태응이나 김광국은 당대에 제작되어 시중에 유통되던 위작에 대해 충분히 인지하고 있었고, 이들을 명확하게 감별해 내었다. 그렇지만 작품이 뛰어나다면 진위 여부에 대해서는 비교적 관대한 태도를 취한 것으로 보인다.⁴¹⁾

이러한 위작에 대한 너그러운 태도는 대필에 대한 반응에서도 나타난다. 정선의 경우 아들의 대필화로 밀려드는 그림의 수요를 감당했다고 하는데, 權變(1671~1759)은 정선의 그림을 특히 좋아하여 그의 작품을 많이 소장하였다.⁴²⁾ 그가 소장한 정선의 작품에는 위작과 태작도 다소 섞여 있었지만 모두 버리지 않고 기꺼이 함께 즐기겠다고 하였다.⁴³⁾ 또한 권섭의 손자인 권신응이 정선의 금수와 어해도 그림을 모방하여

40) 김광국 저, 유홍준·김채식 역, 『석농화원』, 놀와, 2015, 62면.

41) 김광국의 위작과 관련한 또 다른 일화를 소개하자면, 그가 趙榮祐(1686~1761)의 관서가 있는 〈老僧濯足圖〉를 소장하고 있었는데 그 그림의 붓놀림, 낙관, 자획이 관아재의 것과 닮지 않아 늘 의심했었다고 한다. 이 그림을 본 김홍도가 그 작품이 본래 조영석의 진작이 아닌 이행유가 조영석의 그림을 방하여 그리고, 그의 자인 宗甫 두 글자를 쓰고, 도장을 새겨 찍은 후 자신에게 준 그림임을 밝히고 있다. 김광국의 〈노승탁족도〉는 그의 화첩인 〈別集〉에 수록해되어 있다. 원문의 해석은 김광국, 앞의 2016 책, 57~58면의 내용 참조.

42) 정선의 대필화 제작과 권섭의 정선의 대필화와 위작에 대한 반응에 관해서는 장진성, 「정선과 수용화」, 향산 안희준교수 정년퇴임기념논문집 간행위원회편, 『미술사의 정립과 확산1: 한국 및 동양의 회화』, 사회평론, 2004, 264~289면; 장진성, 「정선의 그림 수요 대응 및 작화 방식」, 『東岳美術史學』 11, 동아미술사학회, 2010, 223~226면; 이동천, 「조선후기 감정과 근거 자료의 운용-1850년 이후에 제작된 안견〈몽도원도〉제점 ‘몽유도원도’와 위작 정선〈계상정거도〉 등을 중심으로」, 『조형 아카이브』 1, 서울대 조형연구소, 2009, 257면 참조.

43) 權變, 『玉所稿』 권8, 「題畫帖」, “검재 노인의 보기 드문 그림으로 이미 각기 다른 체의 그림을 구해 화첩 하나를 꾸미고, 다시 그림의 종류를 넓히고자 하였다. 이 12쪽에 또 10폭이 있는데,

그렸는데, 권섭이 정선 화첩을 꾸미면서 화첩 끝에 그 그림을 붙였더니 진위를 가리기 어려울 정도로 감쪽같았다고 한다.⁴⁴⁾ 물론 권섭이 작품을 위조해서 경제적인 이득을 취하려는 목적은 아니었겠지만, 당시 위작이나 대필에 대해 문인들이 상대적으로 덜 비판적인 자세를 취하고 있음을 알 수 있다. 沈周(1427~1509)나 文徵明(1470~1559)이 자신의 작품을 위조한 사람들이 찾아와서 인장이나 제발을 요구할 때면 위조한 작품인 것을 알면서도 주저하지 않고 제발을 남겼다는 일화에서도 알 수 있 듯, 위작에 대해 오늘날과 같은 엄격한 도덕적인 잣대를 적용하지는 않은 듯하다.⁴⁵⁾ 이러한 배경에는 위작임을 알아보지 못하는 감식안을 갖추지 못한 ‘好事家’나 ‘俗輩’의 식견이 문제이지, 위조가나 그것을 용인한 원작자의 도덕적 양심의 문제는 아니라는 사회적인 분위기가 형성되었기 때문이었다.⁴⁶⁾

한편 중국에서 제작된 위작도 조선에 많이 유입되어 유통되었던 정황을 알 수 있다. 그중 소주를 중심으로 강남지역에서 상업적인 목적으로 제작된 蘇州片은 북경의 서화시장과 황실로까지 널리 확산되어, 황제의 소장품에까지도 상당량의 소주편이 포함되었다.⁴⁷⁾ 이러한 贋本은 연행을 통해 조선에 유입되어 조선의 서화

각각 득실의 차이가 있으나 어찌 이 친구 (정선)이 고단하여 아들로 하여금 대신 그리게 하였는가? 붓 가는 데로 쓸어내리 듯 휘둘러 그릴 때 혹은 득의가 있기도 하고 없기도 한 때가 있다는 것인가? 기왕에 겸재 노인의 그림이라 하는데, 어찌 헛되이 취사선택 하겠는가? 합쳐서 별도의 화첩을 만들었는데 이를 붙여 寒泉莊과 花枝莊 두 곳에 書案에 두었다. 가히 78세 노인의 남은 세월을 즐겁게 기쁘게 할 만하다. [謙翁稀世之畫, 既各體之成一帖, 則更欲廣其物種. 有此十二幅, 又十幅, 而各有得失之異, 豈此友老倦, 而使其子代手耶. 縱筆揮灑之際, 或有得意未得意時耶. 既曰謙翁畫, 則何可以妄見取舍. 并付之爲別帖, 寒泉. 花枝兩莊之案. 可作七十八歲翁餘年嬉怡.]”

44) 권섭, 『玉所稿』 권8, 「題謙齋畫」, 「畫帖跋」; 이동천, 앞의 2009 논문, 257면에서 재인용.

45) 제임스 케일 저, 장진성 역, 앞의 2019 책, 276면; Craig Clunas, "Connoisseurs and Aficionados: The Real and the Fake in Ming China(1368~1644)", in *Why Fakes Matter: Essays on Problems of Authenticity*, Mark Jones ed., London: The British Museum Press, 1992, p.152.

46) ‘호사’는 고질적인 수집벽과 사치성 소비를 동반하는 행위를 의미하며, 전통시대 문인들의 고매한 자기 수양의 방편으로 간주되었던 탈속적인 행위인 ‘감상’과는 구별된다. 중국과 조선시대의 감상과 호사의 차이, 명말과 조선 후기 호사가 출현의 문화적 현상에 관해서는 Clunas, op.cit., pp.153~154; 장진성, 앞의 2004 논문, 154~187면.

47) 건륭황제 소장품 목록인 『石渠寶笈』에 상당량의 소주편이 포함되어 있으며, 황실 소장의 소주편을 토대로 청대 궁정 화원들이 작품을 제작하기도 하였다. 실제로 옹정·건륭년간 화원화가들에 의해 완성된 清代 院本 〈清明上河圖〉나 〈漢宮春曉圖〉 등이 仇英의 관지가 있는 소주편으로부터 유래하였음을 잘 알려진 사실이다.

시장을 어지럽혔다. 우리나라에 유입되는 서적의 대부분은 건양의 방각본이고 서화는 金閻(오늘날의 소주)의 위조품뿐이라는 박지원의 기록이나⁴⁸⁾ 연행길에 구입한 그림의 태반이 가짜라는 趙龜命의 한탄이 과장은 아닐 것이다.⁴⁹⁾ 조선의 문인들은 연행사들이 머무는 숙소로 찾아오는 秀才나 호인들이 가져오는 서화를 구매하거나⁵⁰⁾ 또는 유리창의 서화가계에서도 중국의 고서화를 구할 수가 있었는데, 그곳에서 구할 수 있는 그림들은 모두 수준 이하의 작품들로 대개 위작이 많이 섞여 있었다고 한다.⁵¹⁾ 이처럼 당시 중국에서 유통되는 고서화는 대부분 안작이었고, 연행을 통해 조선으로 유입되는 중국회화도 가짜 그림이 많았다. 연행이 중국의 서화와 골동품 구득의 주요한 통로였음은 당시 연행을 다녀왔던 종친들이 많은 중국의 고서화를 수집했던 정황을 통해서도 알 수 있다. 洛昌君 李樞(?~1761)은 4차례에 걸쳐 청나라를 왕래하며 중국 황실의 선본과 서적을 구해 진상하고, 고화를 구입하여 수장하였는데 그의 수장품에는 염립본, 오도자, 소식, 조맹부, 문징명, 동기창 등 중국 역대 서화가의 작품 수십 폭이 포함되어 있었다고 한다.⁵²⁾ 그러나 염립본이나 오도자의 작품과 같은 송대 이전의 고화의 진작이 18세기에 시중에 돌아다닐 가능성은 거의 희박하며 이러한 상황을 당시 수장가들도 충분히 인식하고 있었다. 가령 李夏坤(1677~1724)은 자신이 남송대 화가 馬遠(1160년경~1225)의 작품을 많이 보았는데 태반이 가짜였다고 기술하였고, 俞晚柱도 자신의 일기 『欽英』에서 심주의 가짜 그림이 떠돈다고 하였다.⁵³⁾ 이 외에 조선에 유전되던 중국의 그림

48) 박지원, 『연암집』 권3, 「筆洗說」.

49) 조귀명, 『東谿集』 권6, 「題跋」, 「題唐畫帖」, “今番燕行, 購畫最盛, 大抵多贗本, 無足稱也.”

50) 김창집, 『연행일기』 권3, 임진년(1712) 12월 18일(정묘), “밤에 서화를 팔러 온 자가 몹시 많았는데, 그들은 흔히 秀才들이었다. 그 중에 난정목본이 꽤 좋았으나 부르는 값이 너무 많았다. 또 〈음중팔선첩〉, 〈화조첩〉, 〈산수죽〉은 다 속필이었고, 당백호의 〈수목산수도〉, 범봉의 〈담채산수〉, 미불의 〈수목산수〉 다 鷹品이었다.”; 김창집, 『노가재연행록』, “장사하는 호인들은 옛 서화를 모사해 가지고 와서 진적이라고 하는 자가 가끔 있다.”

51) 홍대용, 『국역담헌서』, 「연기·경성기략」, “유리창의 서화 가게에 있는 것은 모두 수준 이하의 작품들이었으며 게다가 음란한 그림이 많았는데 소년들도 또한 그런 그림을 많이 그리면서도 부끄러워하지 않았다. 대개 옛날 서화들은 가짜가 많았다.”

52) 吳光運, 『藥山漫稿』 卷16, 「家藏書畫記」, “洛昌眎余燕得古書畫. 如閻立本, 吳道玄, 趙松雪, 文章洲, 董其昌等十數軸.”

53) 이하곤, 『두타초』 18책, 「雜著」, “題一源所藏宋元名蹟.”

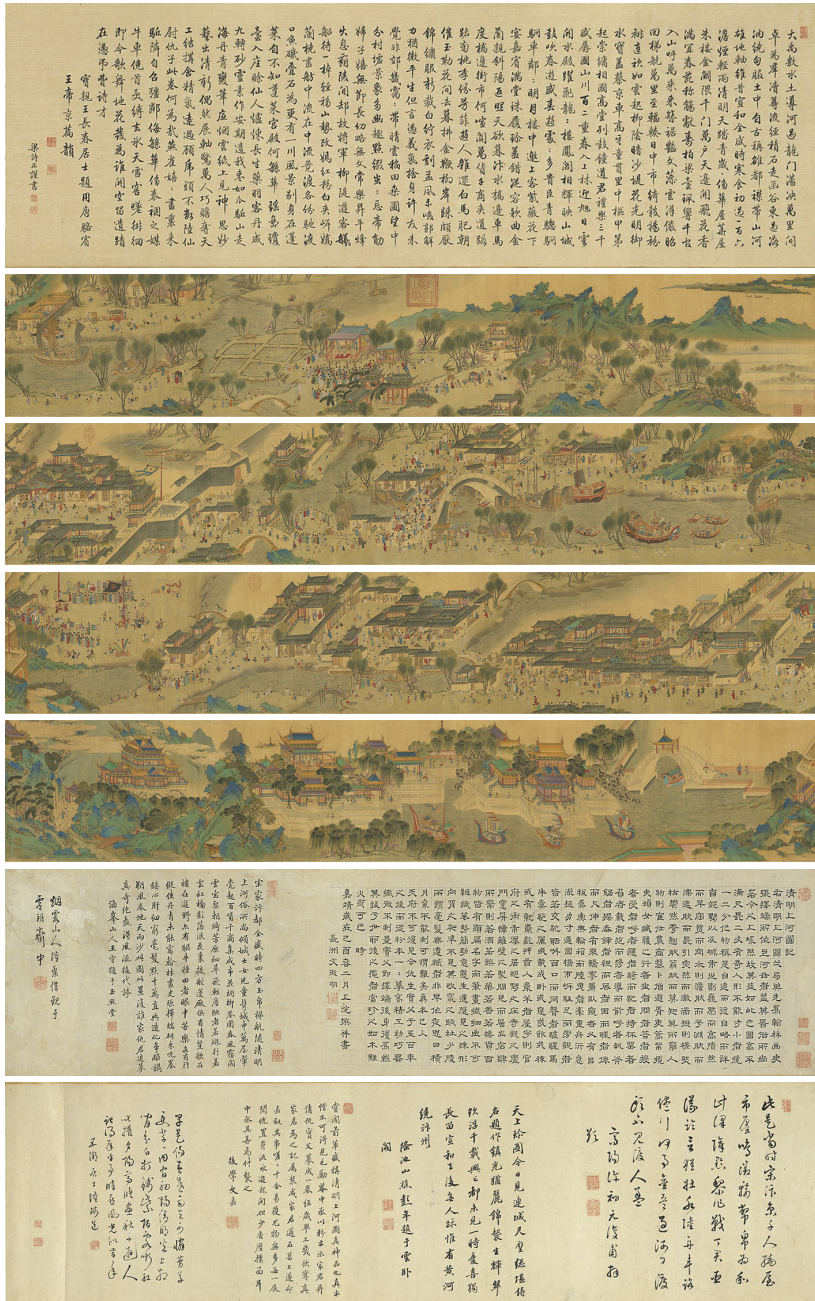
가운데 吳道子, 이공린이나 서희, 염립본 등과 같이 唐대 이전의 고서화는 거의 위작이었던 것으로 보이며 남공철과 같이 높은 감식안을 지녔던 소장가들은 이를 명확하게 인지하고 있었다.⁵⁴⁾

명대회화 가운데는 仇英의 작품이 특히 조선에 많이 전해졌는데, 이는 당시 소주편 제작자들이 구영의 화풍을 바탕으로 많은 위조 작품을 제작하여 명말과 청대의 구영의 안작이 시중에 많이 나돌던 상황과 관련이 있다. 項元汴(1525~1590)의 손자 項聲表의 말대로 세상에 있는 구영의 작품 중 열의 아홉이 안작이었다는 말은 결코 과장은 아닐 것이다.⁵⁵⁾ 특히 구영의 안작 가운데 <清明上河圖>는 가장 많은 수를 차지하고 있는데 대만 국립고궁박물원에 소장된 구영의 관지가 있는 작품(<도 1>) 역시 대표적인 소주편으로 알려져 있다. 구영의 <청명상하도>에 관한 기록은 18세기 조선 문인

54) 남공철, 『金陵集』 권23-24, 「書畫跋尾」, ① 〈閻立本畫龍障子絹本〉, “魚之類爲千萬, 而龍爲大, 且變化爲雲雨, 人常難見, 而畫者每得肖似. 至於鱗鯉鱗魴, 其首尾鱗鋒, 日所目觀, 而恒患不工. 此龍非肖似, 而鱗鯉鱗魴, 不能工也, 常不見者, 人莫得以測, 常見者, 人皆得指其失, 喜畫鬼神而憚爲狗馬者, 亦類此. 此稱閻本, 而恐是元明人贗蹟.” ② 〈李公麟萬魚圖橫軸絹本〉, “李公麟萬魚圖, 或以爲公麟筆, 或以爲趙子昂筆, 皆非也. 余定以爲近日好事者摸本.” ③ 〈徐熙沒骨花卷絹本〉, “徐熙五代時人. 畫必不至今存. 明是贗作也. 李應書品云葉有鄉背, 花有低昂, 網縕相成, 發爲餘潤. 而花光艷逸, 燦燦灼灼, 使人目識眩耀. 徐熙作花, 與常工異也. 夫畫有生意則至矣, 生意是自然. 能不異真者, 斯得之矣.”; 성해응, 『研經齋全集續集』 冊十六, 「書畫雜識」, 〈記吳道子畫〉, “韓石峯嘗爲中國人書先碑, 其人以吳道子龍帟畫遺之. 石峯既沒, 歸之吳竹南, 竹南又傳之尹尙書深. 後, 復歸之吳氏. 吳氏慮人求借, 遂致亡逸. 謾言家多災異, 還掛燕京東嶽廟中, 以神其跡. 畫實在吳氏云. 吳道子畫, 我國又有二本, 一在竹山金氏家, 黑絹用泥金, 畫艸蟲十疊. 一在海西金沙寺, 十六軸並藏以花梨錦緞. 舊滿二十軸, 人或竊去, 存者只有此.”

55) 명대 李日華(1565~1635)의 『味水軒日記』에 의하면 당시 북경의 노점에서 판매하는 <清明上河圖>가 1냥인 것으로 다른 고서화에 비교적 매우 낮은 가격으로 구입할 수 있었다. 한편, 항원변이 소장했던 구영의 진작 <漢宮春曉圖>는 200냥을 호가했고, 곤산의 부호 周六觀은 모친의 90수 생일을 축하하기 위해 구영의 <子虛上林圖>의 작품을 의뢰하면서 100냥을 주었다. 이로 미루어 볼 때 구영의 진작과 소주편의 가격은 상당한 차이가 있다는 것을 알 수 있고, 연행으로 북경에 갔던 조선 사절단이 과연 구영의 값비싼 진작을 손쉽게 살 수 있었는지에 대해서는 의문이 든다. 참고로 1708년 관상감 천문학자인 許遠이 북경에 파견될 때 천문학 서적을 구입하기 위해 조정에서 받은 금액은 은 200냥이었고, 1777년 사은부사로 북경에 갔던 徐浩修(1736~1799)가 『四庫全書』의 저본이라 할 수 있는 『古今圖書集成』 전집 5,020권을 은자 2,150냥에 구입해 왔다. 참고로 『明史』의 「食貨」에 따르면 매월 지급하는 쌀은 官의 大小를 가리지 않고 모두 1石이고, 이를 비단으로 환산하면 비단 1匹로 이는 은 6錢에 해당한다. 이에 따라 각 등급에 따라 관리들이 받는 녹봉은 많게는 56냥 5전 5분, 적게는 3냥 2전 5분이었다.

조선 후기 서화시장을 통해 본 名作의 탄생과 僞作의 유행



〈도 1〉 傳 구영, 〈청명상하도〉, 비단에 채색, 횡권, 34.8×804.2cm, 대만 국립고궁박물원.

의 문집에도 종종 등장하는데, 조영석이 감상했다는 李童山 소장의 <청명상하도>나 박지원이 본 서상수 소장의 <청명상하도>, 洪大容(1731~1783)이 소장했던 <청명상하도> 등의 기록은 당시 조선에 얼마나 많은 구영의 <청명상하도>가 전해지고 있었는지를 짐작하게 한다. 특히 박지원은 자신이 본 구영의 청명상하도가 8점이나 되며, 모두 진품이라고 하나 그 중에는 중국의 강남사람들이 교묘하게 위조하여 우리나라 사람들에게 팔아넘긴 가짜 그림이 섞여 있다고 지적하고 있다. 그는 구영의 작품에 대해서 “털끝만큼이나 섬세하게” 그린 작품으로 “아무리 세심한 사람이 열 번 이상 완상했더라도 매양 다시 그림을 펼쳐 보면 문득 빠뜨린 것을 다시 보게” 될 정도의 ‘묘품’에 속하는 작품이라고 평가했지만, “오래 완상해서는 안 되는 것” 이라고 평하고 있다.

이 외에도 姜世晃(1713~1791)이 보았다고 전하는 구영의 <西園雅集圖>에 대한 기록이나(<도 2>)⁵⁶⁾, 1683년 연행을 간 金錫胄(1633~1684)가 구해 온 구영의 <獨樂園障子>에 관한 기록(<도 3>)⁵⁷⁾, 李顯直이 소장한 王世貞(1526~1590)의 제시가 적혀 있는 구영의 <竹林七賢圖>(<도 4>)⁵⁸⁾ 등은 17세기 말부터 상당수의 구영의 작품

56) 강세황의 제발은 국립중앙박물관 소장의 김홍도의 <서원아집도>(1778) 병풍의 우측 상단에 기록되어 있다. 화평은 다음과 같다. “내가 일찍이 아집도를 본 것이 무려 수십 벌이다. 그중 구십주(구영)의 것이 제일이었고, 그 밖의 것은 소소하여 다 적을 만 하지 못하다. 지금 사능(김홍도)의 이 그림을 보니 필세는 빼어나고 뛰어나게 아름답고 포치는 적절하며 인물은 엄약하고 살아 움직이는 것 같다. 예를 들면 미불이 석벽에 글씨를 쓰는 모습, 이공린이 그림을 그리는 모습, 소동파가 글씨를 쓰는 모습들이 그 진의를 얻지 못한 것이 없으니 그 사람과 그 상황이 잘 합치된다. 이는 아마도 신비로운 깨우침이며, 하늘이 내려 준 것이다. 십주의 섬약함과 비교하면 더 나은 뿐 아니라, 장차 이공린의 원본과도 서로 우열을 겨룰 만하다. 우리나라에 지금 이런 신필이 있음을 알지 못했다. 그림은 진실로 원본에 빠지지 않지만, 나의 필법이 능숙하지 못하여 부끄럽다. (그래서) 미불과 비교할 수가 없다. 다만 겨우 먹물을 적서 아름다운 그림을 더럽힐 뿐이니 어찌 그림을 구경하는 자들의 꾸밈음을 면할 수 있겠는가. 무술년(1778) 설달 표암이 제하다. [余曾見雅集圖, 無慮數十本, 當以仇十州所畫爲第一, 其外瑣瑣, 不足盡記. 今觀士能此圖, 筆勢秀雅, 布置得宜, 人物儼若生動. 至於元章之題壁, 伯時之作畫, 子瞻之寫字, 莫不得其真意, 與畿人相合. 此殆神悟天授. 比諸十州之纖弱, 不啻過之, 將直與李伯時之元本相上下. 不意我東今世, 乃有此神筆. 畫固不減元本, 愧余筆法疏拙, 有非元章之比. 祗洵佳畫, 烏能免覽者之誚也. 戊戌臘月豹菴題.]”

57) 김석주, 『息庵先生遺稿』 권7, 「擣椒錄」下, 「題仇十洲所畫獨樂園障子, 用蘇長公韻.’ 현재 이 작품은 전하지 않으나 국립중앙박물관 소장의 필자 미상의 <독락원도>를 통해 구영풍의 독락원도가 조선에 전해져 모사되었음을 짐작할 수 있다.

58) 황윤석, 『頤齋亂藁』 제 3책 권15, 영조 46년 경인(1770), 314면. 이 기록에는 작품에 대한 자세한



〈도 2〉 김홍도, 〈서원아집도〉, 비단에 채색, 8폭 병풍, 각 122.7×47.9cm, 국립중앙박물관.



〈도 3〉 필자 미상, 〈독락원도〉, 비단에 채색, 축, 105.5×60.3cm, 국립중앙박물관.

설명이 생략되어 있어 그 자세한 도상을 알 수 없으나, 샌프란시스코 아시아 박물관에 소장된 구영의 〈죽림칠현도〉를 통해 명대 구영의 죽림칠현도의 양식을 추정해 볼 수 있다.



〈도 4〉 구영, 〈죽림철현도〉, 1550~1552년경, 金箋紙에 채색, 扇面, 17.9×55.2cm, 샌프란시스코 아시아미술관.

이 조선에 유입된 정황을 말해주지만, 이미 중국에서 구영의 작품이 200냥을 호가하는 고가로 거래되었고, 많은 구영의 작품들이 소주편으로 제작되어 유통되었던 점을 상기해 보면, 조선에 전해진 이 작품들이 모두 진작이었을 가능성은 높지 않다고 생각된다.⁵⁹⁾ 서유구도 조선에 전해진 구영의 <移竹圖>를 보았는데, 공필의 채색화로 정교함이 넘치는 그림이었다고 한다. 그러나 그는 방훈의 『산정거화론』에서 언급한 구영의 <王獻移竹>이 당인과 심주화풍의 간결하고 쓸쓸함이 있는 작품이라는 기록과 일치하지 않는 점을 들어, 자신이 본 구영의 작품이 후세의 위작이라고 판단하였다.⁶⁰⁾

2. 名作과 僞作의 관계

감식가들은 좋은 그림들은 항상 저명한 화가들이 그렸다고 생각하는 경향이 있고, 이러한 이유 때문에 대가들의 화풍을 추종한 군소작가들이 그린 뛰어난 작품들은

59) 조선후기 소주편의 전래와 유통에 관해서는 Yoonjung Seo, "A New Way of Seeing: Commercial Paintings and Prints from China and European Painting Techniques in Late Chosŏn Court Painting", *Acta Koreana* Vol. 22, NO.1, 2019, pp.61~87 참조.

60) 서유구, 앞의 2019 책, 552면.

결국은 대가의 그림으로 전칭되는 경우가 많다. 앞서 언급한 개관, 즉 이름이 덜 알려진 화가들의 서명 부분을 자른 후 그 자리에 대가들의 서명을 붙이는 위조의 방식이 성행하게 된 이유에는 이러한 배경이 있다.⁶¹⁾ 이 밖에도 수많은 위작의 제작 방법을 살펴보면 위작과 명작의 보다 복잡한 관계가 드러난다. 청대 소주의 王月軒이 고사기의 『강촌소하록』에 실려 있는 원대 高克恭(1248~1310)의 <春雲曉靄圖>의 두루마리 그림을 平湖의 高氏로부터 금400냥을 주고 사서 이를 둘로 잘라 모사하게 한 후, 두 폭을 베끼고 白芨을 물에 끓여 그림 위에 덧씌워 윤과 광을 더하고, 원본에서 잘라낸 표구의 비단으로 장황하고, 王時敏(1592~1680)과 고사기의 감장인과 제첩을 잘라 위작에 붙여 각각 금 800냥과 금 500냥을 받고 팔고 원본은 자신이 소장하였다고 한다.⁶²⁾ 여기에서 주목할 만한 부분은 청대 소흥 지방의 저명한 서화수장가이자 감정가로 정평이 난 고사기의 서화록에 명화로 기록된 고극공의 작품을 위작의 대상으로 선택한 점이다. 앞서 언급한 것처럼 고사기는 위조를 방지하기 위해 작품에 관한 자세한 기록을 남기고자 『강촌소하록』을 저술했지만, 이 책은 결국 위조자들에게 좋은 위작의 소재와 정보를 제공해 준 셈이다. 또한 이 책에 수록된 작품들은 고사기의 안목에 의해 명작으로서의 권위를 부여받은 작품으로 인정되어 시장에서도 고가의 가격에 매매될 수 있었다. 명대에 沈德符(1578~1642)의 『萬曆野獲編』에는 골동 서화점을 운영하는 자신의 친구가 절벽과 물이 흐르는 곳에 높은 누각과 전각을 배경으로 거의 옷을 걸치지 않은 아름다운 여인이 여러 명의 여인에게 둘러 싸여 시중을 받고 있는 대폭의 그림을 자신에게 가져와 보여주었는데, 그 작품에는 관지가 없어서 곤란해 하며, 누구의 이름을 써넣어야 할 지를 묻자 심덕부는 이 작품이 <楊妃華清賜浴圖>이며 그림 위에 李思訓(651~716)의 이름을 써넣으라고 하였다. 본래 그림의 가격은 1냥에 불과했지만, 이사훈의 관서가 기입되자 聊城의 관리인 朱蓼水가 100냥에 구입했다고 한다.⁶³⁾ 이처럼 저명한 화가의 이름과 款이 작품의 가치와 시장 가격을 결정하는 데 핵심적인 역할을 하게 되자, 이를 바탕으로 위작이 제작되게 되었다.

61) 명대 吳人 골동 판매자가 미우인의 관을 잘라내고, 그의 부친 미불의 것으로 속여 더 많은 돈을 얻어내려고 했다는 詹景鳳이 『東圖玄覽編』에서 언급한 사례를 들 수 있다. 원문의 내용은 배현진, 앞의 2014 논문, 178면에 인용.

62) 吳修, 『論畫絕句』; Wen Fong, ibid., p.97에서 재인용.

63) 심덕부, 『만력야획편』 권26, 「玩具」, 〈舊畫款識〉.

화가의 명성과 그 화가의 대표작은 서화수장가 혹은 감식가들의 저술을 통해 권위를 얻고 널리 알려지게 되는데, 이때 통용되는 방식 중에 하나가 화가가 특정한 화제와 결합되어 명작의 이미지를 구축하게 되는 것이다. 가령 조맹부는 말 그림으로, 이공린은 白描畵로, 周肪은 사녀화로 작가와 그 주제가 결합되어, 각 화제에 따라 화가의 이름이 붙여지게 되는 것이다. 文震亨(1585~1645)은 『長物志』에서 이러한 세태를 다음과 같이 말하며 비판하고 있다. “오늘날의 사람들은 서명이 없는 그림을 보면 높은 가격을 좇아, 즉시 화제에 따라 (화가의) 이름을 기입한다. 소를 보면 戴嵩이라고 하고, 말을 보면 韓幹이라고 하니 우스운 일이다.”⁶⁴⁾ 우리나라에서도 최북이 말 그림을 그리고 조맹부의 이름을 써 넣은 것이 우연은 아닐 것이다.

이 밖에도 위작이 제작될 때에는 화가의 명작으로 꼽히는 대표작의 양식을 강조하거나 과장하여 그 독특한 특징을 더욱 두드러지게 표현하는 경향이 있는데, 이는 결국 작가의 화풍을 명작의 고정된 이미지로 각인시키는 역할을 한다. 결국 위작은 명작을 바탕으로 제작되지만, 제작된 위작은 명작의 이미지를 고정화시키고 강화시켜 확대 재생산하는 역할을 한다. 명작이 예술에 대한 하나의 규범으로 존재하며 미술의 역사를 구축하는 기능을 한다면, 위작은 작품의 제작과 소비를 둘러싼 다양한 계층의 갈등과 협상의 결과를 반영한 것으로 “허구화된 역사” 혹은 날조된 기억이다.⁶⁵⁾ 우리는 때때로 위조된 작품을 통해 과거의 역사를 재구성하기도 하며, 사라진 대가의 손길을 찾아보기도 한다.

V. 결론

조선후기 기록을 통해 본 서화 소장자의 실태에서 한 가지 발견할 수 있는 사실은 중국 서화가 조선 서화에 비해 압도적으로 많은 기록을 차지하고 있다는 점이다.

64) 文震亨, 『장물지』 권5, 「書畵」, 《院畵》, “今人見無名人畵輒以形似填寫名歟覓高價如見牛必戴嵩見馬必韓幹之類皆為可笑.”; Craig Clunas, *Superfluous Things: Material Culture and Social Status in Early Modern China*, Honolulu: University Of Hawai'i Press, 2016, p.69.

65) J.P. Park, "Reinventing Art History: Forgery and Counterforgery in Early Modern Chinese Art", *Center* 39, 2019, pp.138~139.

본문에서 언급한 남공철의 「서화발미」나 서유구의 「이운지」는 중국산 서화에 대한 화론서 혹은 제발집이라고 할 수 있다. 중국 서화에 대한 높은 관심과 그 기록에 비해 조선의 회화 작품에 대한 기록은 상대적으로 적은 편이다. 이는 18세기 고동서화 취미가 정조가 지적한 바대로 唐風의 유행과 함께 시작되고, 그 이론이 중국 서화이론서를 통해 확립되어가는 과정에서 생긴 자연스러운 현상에서 기인한 것인지, 중국을 통해 수입되는 막대한 물량의 중국제 위작의 범람으로 인해 시장에 중국 서화가 늘어난 탓인지, 단순히 기록상의 불균형 문제인지는 추후 연구가 필요하다.⁶⁶⁾ 다만 조선후기 서화시장에서 유통되었던 위작은 중국 화론서에서 자주 언급되었던 대가들의 작품들이었고, 조선 작품의 경우 안견, 신사임당, 윤두서, 정선과 같이 당대부터 높은 명성을 얻어 고가로 거래되었던 화가들의 작품이 주를 이루었다.

위작은 그 존재 자체만으로 사람들의 합리적인 가치판단을 흐리게 하여 미술품의 올바른 감상을 방해하고, 훌륭한 미술품을 만들려는 예술가의 창작 의지를 훼손시킬 수 있으며, 도덕적 문제뿐만 아니라 법적인 문제까지도 야기시킬 수 있다. 그러나, 우리가 전근대 동아시아 사회에서 ‘위작’의 개념을 논의할 때에는 근대 서구의 가치판단이 개입된 ‘위작’의 개념에서 벗어나 동아시아의 서화 제작 관습과 서화의 유통구조를 통해 살펴볼 필요가 있다. 북송대 서화가 미불은 鍾繇의 <黃庭經>을 발견하였으나 이것이 唐代的 모본임을 알고, 비록 진작이 아니지만 그 미적 가치를 인정하며 이를 ‘僞好物’이라고 지칭하였다.⁶⁷⁾ 오늘날 우리는 명청대에 제작된 당송대 회화의 위작과 모사본을 수없이 만나게 된다. 이러한 작품들은 때때로 미학적으로 원작과 거의 차이가 없을 정도로 훌륭하며, 우리는 종종 이 작품들을 통해 유실된 고대의 명작의 모습을 추정하고 미술의 역사를 복원하려는 시도를 한다.

위작의 개입을 통해 재구성된 미술의 역사는 과거를 투영시켰다는 점에서 회고적이며, 작품이 명시하는 어느 특정한 역사적 시점이 아닌 그럴듯한 과거에 바탕을 두고 있다는 점에서 허구적이다. 한편, 위작은 역사적인 시간성을 반영하는데, 여기에서

66) 강명관, 앞의 1992 책, 301~302면.

67) 2018년 4월 1일부터 6월 25일까지 타이베이 고궁박물관에서 명작 청초에 제작된 소주편의 전시가 개최되었는데 그 전시의 제목을 <僞好物: 16~18세기 蘇州片 및 그 영향>으로 한 것도 위작이 갖는 문화적, 역사적 가치와 예술적 의미를 재조명하고자 하는 의도에서 비롯된 것이다.

작동하는 두 가지 중요한 시간의 축은 원작이 제작되었다고 주장되는 과거의 시점과, 실제 위작이 제작되는 그 때의 현시점이다. 전자는 미술사적 고전이나 명화, 대가의 흔적과 모방을 추구하며, 후자는 미술사의 역사학(historiography)이자 예술에 대한 당대 가치 평가를 반영한다. 위작은 결국 서화 시장의 작동원리에 의해 제작되는 것이기 때문에, 아무리 원작에 가깝게 모사되는 것이라고 할지라도 당대의 미적 취향, 즉 잠재적 고객의 취향을 반영할 수밖에 없는데 이는 결국 시대성을 보여주는 역사 자료로서의 가치를 지니고 있는 셈이다. 종합해 보면, 위작은 역사에 개입하고 특정한 역사적 시점을 반영하며, “과거에 일어날 법한 일(“what if” history- writing)”이나 “대안적 현재들(alternative presents)”을 기술한다는 점에서 역사 소설이나 과학 소설과 유사하다고 볼 수 있다.⁶⁸⁾ 요컨대 위작은 특정 화가, 화풍, 서화의 계보와 역사, 당대에 정의된 명작에 대한 이해를 바탕으로 제작이 된 것이기 때문에 예술의 가치와 평가, 그 역사성에 대한 연구의 초석이 될 수 있다. 우리가 진작 혹은 위작이라는 기존의 이분법적 평가기준에서 벗어나 사회 문화적 현상으로서의 위작, 위작과 명작의 상호 관계성에 주목한다면, 위작에 대한 연구는 회화사 연구의 새로운 지평이 될 수 있을 것이다.

투고일: 2020.01.24

심사일: 2020.02.28

게재확정일: 2020.03.09

68) Jonathan Hay, "The Value of Forgery", *RES: Anthropology and Aesthetics* No.53/54, Spring-Autumn, 2008, p.15.

참고문헌

權燮, 『玉所稿』

金安老, 『龍泉談寂記』, 고전국역총서 49-66

金錫胄, 『息庵先生遺稿』, 한국문집총간 145

金昌集, 『老稼齋燕行日記』, 한국문집총간 175

南公轍, 『金陵集』, 한국문집총간 272

南有容, 『雷淵集』, 한국문집총간 218, 218

南泰膺, 『聽竹漫錄』

文震亨, 『長物志』, 北京: 中華書局, 1985

朴趾源, 『燕巖集』, 한국문집총간 252

成海應, 『研經齋全集續集』, 한국문집총간 273, 279

申欽, 『象村集』, 한국문집총간 71, 72

沈德符, 『萬曆野獲編』, 北京: 中華書局, 1959

吳光運, 『藥山漫稿』, 한국문집총간 210, 211

俞漢雋, 『自著準本』

李德修, 『西堂私載』 卷4, 한국문집총간 186

李夏坤, 『頭陀草』, 한국문집총간 191

趙龜命, 『東谿集』, 한국문집총간 215

洪大容, 『湛軒書』, 한국문집총간 248

黃胤錫, 『頤齋亂藁』, 한국문집총간 246

강명관, 『조선시대 문학 예술의 생성 공간』, 소명출판, 1999

김광국 저, 유홍준·김채식 역, 『석농화원』, 놀와, 2015

서유구 저, 서우보 교정, 『이운지 3: 임원경제지 권103~104』, 풍석문화재단, 2019

유검화 편, 김대원 역, 『중국고대화론유편: 제2편 품평』, 소명출판사, 2010

유홍준, 『화인열전』 2, 역사비평사, 2001

이용휴 저, 조남권·박동욱 역, 『혜환 이용휴 산문전집』 하, 소명출판, 2007

키스 멕시 저, 조주연 역, 『이론의 실천-문화정치학으로서의 미술사』, 현실문화, 2008

황정연, 『조선시대 서화수장연구』, 신구문화사, 2012

강관식, 「조선 후기 지식인의 회화 경험과 인식: 『이재난고』를 통해 본 황윤석의 회화 경험과
인식을 중심으로」, 『이재난고로 보는 조선 지식인의 생활사』, 한국학중앙연구원, 2007

고연희, 「조선시대 摹寫의 양상과 미술사적 의미」, 『동양예술』 43, 동양예술학회, 2019

- 김대원, 「중국역대화론-품평론」, 『서예비평』 4, 한국서예비평학회, 2009
- 박상호, 「宋代 逸品論의 無法中心的 도가미학 특징 연구」, 『서예학연구』 21, 한국서예학회, 2012
- 박은순, 「恭齋 尹斗緒의 畫論: 《恭齋先生墨蹟》」, 『미술자료』 67, 국립중앙박물관, 2001
- 박효은, 「18세기 朝鮮 文人들의 繪畫蒐集活動과 畫壇」, 『美術史學研究』 233 · 234, 한국미술사학회, 2002
- 배현진, 「명말 강남지역의 서화 매매와 그 의미」, 『동양예술』 25, 한국동양예술학회, 2014
- 이동천, 「조선서화 감정과 근거 자료의 운용: 1850년 이후에 제작된 안견 <몽도원도> 제점 ‘몽유도원도’와 위작 정선 <계상정거도> 등을 중심으로」, 『조형 아카이브』 1, 서울대 조형연구소, 2009
- 장진성, 「정선과 수응화」, 향산 안휘준교수 정년퇴임기념논문집 간행위원회편, 『미술사의 정립과 확산1: 한국 및 동양의 회화』, 사회평론, 2004(a)
- _____, 「조선후기 古董書畫 수집열기의 성격: 김홍도의 <포의풍류도>와 <사인초상>에 대한 검토」, 『미술사와 시각문화』 3, 미술사와 시각문화 학회, 2004(b)
- _____, 「조선 후기 미술과 『林園經濟志』-조선 후기 古董書畫 수집 및 감상 현상과 관련하여」, 『진단학보』 108, 진단학회, 2009
- _____, 「정선의 그림 수요 대응 및 작화 방식」, 『東岳美術史學』 11, 동악미술사학회, 2010
- _____, 「명작의 신화-金正喜 筆 <歲寒圖>의 성격」, 『국경을 넘어서-이주와 이산의 역사』, 전국역사학대회조직위원회, 2011
- 조규희, 「만들어진 명작-신사임당과 草蟲圖」, 『미술사와 시각문화학회』 12, 미술사와 시각문화학회, 2013
- 조송식, 「복송초 劉道醇의 『聖朝名畫評』과 그의 회화론」, 『美學』 64, 한국미학회, 2010
- 조인수, 「望氣 또는 블링크(Blink)」, 『美術史學』 20-1, 미술사학연구회, 2006
- 지순임, 「장언원의 품평사관」, 『美術史學』 2, 미술사학연구회, 1990
- 천기철, 「조선후기 서화 감식론의 여러 양상」, 『漢字漢文教育』 10, 한국한자한문교육학회, 2003
- 푸선(傅申) 저, 이완우 역, 「法書의 複本과 僞作」, 『美術史論壇』 8, 한국미술연구소, 1999
- 황정연, 「朝鮮後期 書畫收藏論 研究」, 『장서각』 24, 한국학중앙연구원, 2010
- 홍선표, 「朝鮮後期 서화에호풍조와 鑑評活動」, 『朝鮮時代繪畫史論』, 문예, 1999
- Clunas, Craig, *Superfluous Things: Material Culture and Social Status in Early Modern China*, Honolulu: University Of Hawai'i Press, 2016
- _____, "Connoisseurs and Aficionados: The Real and the Fake in Ming China (1368~1644)", in *Why Fakes Matter: Essays on Problems of Authenticity*, Mark Jones ed. London: The British Museum Press, 1992

- Park, J. P., "Reinventing Art History: Forgery and Counterforgery in Early Modern Chinese Art", *Center* 39, 2019
- Hay, Jonathan, "The Value of Forgery", *RES: Anthropology and Aesthetics* No.53/54, Spring~Autumn, 2008
- Fong Wen, "The Problem of Forgeries in Chinese Painting-Part One", *Artibus Asiae* Vol. 25, No. 2/3, 1962
- Wang Wenxin, "A social history of painting inscriptions in Ming China(1368~1644)", Ph.D.diss. Leiden University, 2016
- Seo Yoonjung, "A New Way of Seeing: Commercial Paintings and Prints from China and European Painting Techniques in Late Chosŏn Court Painting", *Acta Koreana* Vol. 22. NO.1, 2019

Creation of Masterpiece and Circulation of Forgery in the Art Market of the Late Chosŏn Period

Seo, Yoon-jung

Focusing on fake paintings in tandem with the culture of collecting and appreciating art in the late Chosŏn dynasty, this essay investigates the process in which works of art achieved masterpiece status and their socio-cultural meanings. In premodern East Asia tradition, theoretical treatises on art use evaluation system to determine the quality of painters or paintings, which affects the establishment of masterpieces. Meanwhile, forgeries emerged as the art market, and collectors appeared. Late Ming antiquarian books and imported ancient works of art stimulated Chosŏn elites' interests in collecting and appreciating antiques and works of art. Besides, the rise of the nouveaux riches, who became the important clientele of the art market in the late Chosŏn used their increased financial resources to purchase works of art. The rise of the value of masterpieces thus touched off increased production of imitation, fakes, forgeries of ancient paintings.

This study explores the production and circulation of forgeries from the non-Eurocentric perspective embedded in the premodern East Asian Society. To do so, I examine how we define masterpiece or canon and how these are used to make fakes. A close look at artistic treatise dealing withing appreciating art and connoisseurship is further provided. In sum, I hope this essay show two values of forgery and the study of forgery. First, it reveals the multiple historical temporalities, and second, it broadens the horizons of art history research by providing various possibilities and alternatives, which would have long been lost in the conventional writing of art history centering canon and masterpiece.

Key Words : masterpiece, forgery, art market, art collection, evaluation of artwork, connoisseurship