

조선 말기 남종화에 관한 연구

박 옥*

A Study on The Painting of The Southern School during The Latest of Yi Dynasty

Park Auk*

목 차	
Abstract	III. 조선 말기 화단의 남종화 경향과 작품 성향
I. 서론	1. 김정희 일파
II. 본론	2. 장승업 및 기타 화가들이 미친 영향
1. 조선 말기 화단의 경향	IV. 결론
2. 남종화의 유입과 변천	참고 문헌

Abstract

'Chu-sa' Kim Jung-hee was a great artist of the late Yi Dynasty. He was famous for his characteristic writing called 'Chu-sa-che' and his paintings were the highest reach of 'Painting of the southern', which has been popular in those days.

The style of 'Painting of the southern', which had been introduced to Yi Dynasty from china, was attained great fashion by Kim jung-hee and continued to Jeun gi, Hur reun and other painters.

Kim jung-hee has left many masterpieces through his whole life, but almost his paintings could be classified into two kinds the paintings of orchid and landscape. In spite of his drawings of orchid and landscape, we can see his paintings affected by his calligraphic style; the exquisite world of poetry, calligraphy and drawing

* 한국해양대학교 교양과정부 강사.

has been concentrated in his works. He emphasized that the world of, 'The spirit of composition', and 'The spirit through books' could not be achieved without pure and elegant spiritual will, so he only wanted to express the elegant scholarly mind in his paintings.

His improved typical style of 'Painting of the southern' has made a great influence on his followers such as Cho hee-ryong, Jeun gi, Hur reun, and many other scholar painters of the late part of Yi Dynasty.

For this reason, the characteristics of the art of Kim jung-hee and the influence on his school have been studied in this thesis.

I. 서론

전통 미술의 올바른 이해는 전통적인 특질과 그것의 발전적인 승계를 통하여 전통 가치의 현대적 구현에 이르는 기본적인 요건이 될 수 있을 것이다. 그것을 바탕으로 우리의 전통 미술이 내용, 형식적으로 어떤 구체적인 특징을 가지는 것인지 파악되어야 하고 나아가서 한국화가 다른 지역의 미술에 비해 독자적인 성격으로 부각되기 위해서 또한 전통성의 회복을 위한 근거가 되어야 할 것이다.

한국의 회화사는 중국의 문인화론을 바탕으로 한 화론 및 화관을 중심으로 발전해 왔다. 물론 민족의 자주성과 독창성을 발휘한 훌륭한 문화 유산이 오늘날까지 전해져 내려오고 있지만, 그 기본은 중국문화에 두었다는 것을 쉽게 발견할 수 있다. 이러한 중국문화를 바탕으로 두고서 민족적 창의성을 나타낸 한국적 화풍을 형성한 때가 있었는가 하면 모방에 그친 예도 상당히 있다.

조선 말기(약 1850-1910)는 청조로부터 들어온 남종화가 사회 전반에 유행했던 성향과 함께 매너리즘적 요소로 자리를 잡게 되며, 더구나 이 시기는 근대 화단으로 이어지는 위치에 놓여 있는 미술사적으로 매우 중요한 시기인 것이다.

본 연구에서는 말기적 성향이 확고한 1850년 이후, 즉 조선 말기 화단에 있어서 중국화풍이 어떤 방향에서 영향을 미쳤으며 왜 그러한 경향이 일어나게 되었는가, 그러한 영향이 근대를 잇는 현대에 이르러 오늘날 우리에게 어떠한 관점으로 비춰지고 있는가에 대해서 고찰하고자 한다.

조선왕조 말기 화단에서 중국화라는 의미는 중국에서 유행했던 남종화가 주류를 이루었을 뿐 아니라 서양의 선교사를 통하여 동양에 전해진 것이 북경을 통하여 다시 우리나라에 전 하여진 새로운 화풍과 浙派¹⁾ 등의 북종화가 조선 초기 및 중기, 후기의 화단에 건재했

던 전통 등을 포함하고 있지만 여기서는 文字香 書卷氣를 중시하는 남종화를 秋史 金正喜 派를 중심으로 다루고자 한다.

II. 본 론

1. 조선 말기 화단의 경향

“18세기 후반과 19세기 초엽의 중국회화사는 紀昀(1724-1805), 翁方綱(1733-1818), 朱鶴年(1760-1833, 4(?)), 紀大復(1762-1831) 등으로 이어지는 文人 餘技의 작가들이 文氣의 草草高逸하고 雅麗한 필묵만을 구사하고 있었을 뿐, 본격적인 眞意의 회화 의식에 입각한 분방한 意念의 조형을 전개하였던 작가는 찾아볼 수가 없었다. 이러한 현상은 19세기 중반에 이르는 거의 한 세기 동안에 걸친 시대적인 공백을 초래하였으나 당시의 화단은 다만 院元(1764-1849), 倪瓚(1764-1841), 句世臣(1775-1855), 趙之琛(1781-1860) 등의 문인화가에 의하여 敦雅한 傳習적 筆意만이 前 시대를 잇고 있었다.”²⁾

조선 말기, 즉 19세기 후반에 있어서 중국 회화사의 방향은 18세기 중반을 전후하여 일어난 楊州八怪의 개성적인 전통을 잊지 못하고 清代 매너리즘의 관념주의적 화풍으로 다시 돌아갔다. 이와 같은 현상은 사실 18세기 전반에 이미 그 막을 내렸던 소위 四王吳惲³⁾으로 지칭되는 화풍으로의 복귀로 볼 수 있겠다.

이러한 영향은 인접국인 우리나라에도 조선 후기부터 청조에서 유입된 남종화풍이 조선 말기 화단을 확고하게 장악을 했으며, 이 때 추사 김정희의 등장은 그 아류를 결정적으로 정착하게 한 계기가 된다. 김정희의 중국화관은 박지원, 박제가, 홍대용 등 북학파 학자들에 의하여 영향을 받았고 실제 김정희가 중국 燕京에서 그 당시의 전통적 문인화가들과 교류하면서 文字香 書卷氣 至上의 화론에 크게 감명을 받았다. 따라서 그의 화론은 寫意와 文氣를 중요시 하였고, 높은 경지의 깔끔하고 담백한 남종화만을 존중하였기 때문에 그 이전까지 크게 유행했던 한국적 정서가 물씬 풍기던 진경산수화, 풍속화는 완전히 퇴조하게 된다.⁴⁾ 이러한 김정희의 중국화관은 그의 영향을 받은 문하생을 비롯하여 화원을 포함한

- 1) 明代 吳派에서 대립되는 절강성 항주 출신의 戴進을 시조로 明末 藍瑛에 이르는 직업 화가의 계보. 화법상의 특색은 대체로 필묵이 거칠고 자유분방하며 寫生보다는 点景 형식이나 묵면과 여백의 대비, 울동감 등을 강조하는 것을 지향하며, 절강지방의 전통적 수묵화법에 그 기반을 두고 있다.
- 2) 최병식, 동방 현대 회화 (서울: 미술 연감사, 1986), p. 25.
- 3) 王時敏(1592-1680), 王藍(1598-1677), 吳歷(1632-1718), 王翬(1632-1717), 惲壽平(1633-1690), 王原祁(1642-1715)로서 스승과 친구 혹은 친척의 관계로서 그림이나 예술사상은 원말 4대가를 모범으로 하는 남종화의 이념을 董其昌으로부터 직접 또는 간접적으로 영향을 받았다.
- 4) 이동주, 우리나라의 옛 그림 (서울: 박영사, 1975), pp. 239-276.

중인계급까지도 청조풍의 남종화만을 그리는 일을 당연한 것으로 받아들여지게 된다.

남종화가 조선 말기 화단에 이처럼 큰 영향을 미치게 된 것은 明末 董其昌의 尙南貶北論⁵⁾에서 비롯하는데 남종화의 詩, 書, 畫 일치 사상에 젖은 작가들이 전대에 비하여 두드러지게 畫題의 長文化 경향이 그림의 필수적 사항으로 되어 버렸다. 이러한 현상이 바로 남종화가 특별히 강조하는 詩, 書, 畫의 구체적 표시로 나타나는 것이다.

조선 말기 화단에서 남종화가 성행하게 된 여러 요소 중 眞作 못지않게 중요한 것이 화보류의 책자들로서 김정희 이후 문인화의 유입과 함께 수입되어 여러 작가들에게 영향을 미친다. 화보류로써 「芥子園 畫傳」, 「佩文齋 畫譜」, 「顧氏 畫譜」, 「十竹齋 畫譜」, 「唐詩 畫譜」... 등 作畫를 위한 사전과 같은 것이다. 이러한 무조건적인 古畫의 臨畫는 결국 당시의 작품을 통하여 나타나고 있는데, 소재의 변화를 단적으로 느낄 수 있게 해준다. 즉 전에 볼 수 있었던 連山連峰의 무수한 강산이 이어지는 경관에서 차츰 자연의 한 단편적인 경관 '殘山剩水'⁶⁾의 화관을 따르는 경향으로 바뀐다. 이러한 화풍은 元의 倪瓚, 明代 董其昌의 산수화에서 비롯되는데 이같은 사실은 남송의 馬夏派가 즐겨 다루던 소재였으나 그 후 浙派 산수화에서 채용되면서 중국 산수화의 매너리즘적 요인이 되었다.

‘이러한 조선 말기 남종화법의 토착화는 한국의 근대 및 현대의 수묵화가 남종화 일변도의 조류를 형성케 한 계기가 되었다.’⁷⁾

미술사적으로 또 하나 주목할 점은 서양화풍의 유입이다. 중국에서는 명, 청대에 걸쳐 서양문물이 도입되었고 우리나라에서는 17세기 초 명나라에 다녀온 사신에 의하여 서양을 인식하게 되면서 인조조를 전후하여 관심이 고조되었다. 그후 청과의 교섭을 통하여 청나라에서 활동하던 당시의 선교사들과 문화적 접촉을 통해서 국내에 본격적으로 서양문물이 소개되었다. 北學派들이 燕京을 다녀오면서 서양문화가 서서히 우리나라에 알려졌고 그들에 의해 서양화 기법에 기초를 둔 그림들이 나타나기 시작했다. 당시 중국에서는 이탈리아 신부 郎世寧(1688-1766)을 비롯한 서양 신부들이 청조의 궁전을 중심으로 미술활동을 하였고 중국 화가들도 그 영향을 받았다. 이들의 그림은 ‘中西混合風의 그림, 즉 장식적 기교주의로 일관된 그림을 그렸다. 특히 浪世寧은 서양화법 특히 로코코 화풍으로 중국적인 極細極彩色 또는 工筆畫法으로 그리는 화조화와 동물화를 잘 그렸으며, 궁정의 여러 기록화,

5) 董其昌：『畫禪室隨筆』

禪家有南北二宗，唐時始分。畫之南北二宗，亦唐時分也，...

(선가에는 남북 양종이 있는데, 당대부터 분종이 시작되었다. 또한 그림에도 남북 양종이 있는데, 역시 당대에 분종되었으며, ...)

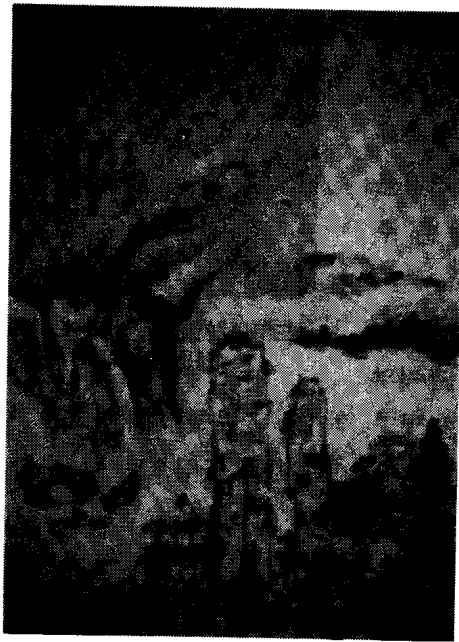
6) 남송의 馬夏派 산수화의 구성법으로 대상을 파악하는 방법에 있어서 소규모적이고, 산이나 수목 등 개개의 모티브가 충분히 그려지지 않고, 여백 부분이 화면에서 차지하는 비율이 크며, 대각선 구도에서 많이 채용된다. 이 같은 형식은 畫中 人物의 움직임이 두드러진다.

7) 안휘준, 한국회화의 전통 (서울: 한국 정신문화 연구원, 1978), p. 231.

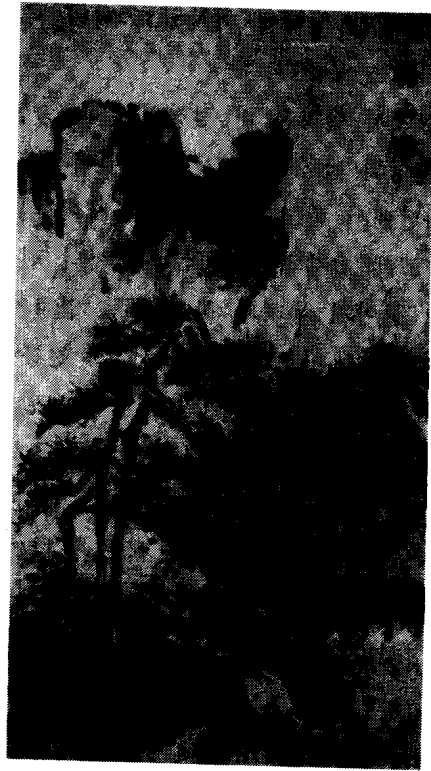
기념화, 감상화의 제작에 참여하였다.’⁸⁾

이런 서양화 기법은 국내의 화가들에게 영향을 미쳐 전통적인 화법에 명암, 원근, 투시도법 등을 가미하였다.

조선 후기에 활동했던 尹濟弘(1764-?)은 남종화법을 토대로 해서 서구적 감각의 異色畵風을 형성하게 된다. 「玉筍鳳圖」(도1), 「松下觀水圖」(도2)를 살펴 봤을 때 ‘스케치하듯 간략한 구성과 필법 및 담청과 담갈색의 특이한 색조는 마치 서양화의 수채화를 보는 선명함이 있다.’⁹⁾ ‘尹濟弘의 영향을 바탕으로 독보적 異色畵風을 이룬 北山 金秀哲과 鶴山 金昌秀는 물론 이 시대 말기의 최대 거장으로 꼽히는 桴園 張承業도 다소간을 막론하고 남종화법을 토대로 하였다.’¹⁰⁾



(도1) 「玉筍峰」 종이에 수묵,
67×45.5c.



(도2) 「松下觀水圖」, 종이에 채색, 82×42.5c.

8) 허영환, 동양의 명화 II (서울: 삼성출판사, 1985), p.137.

9) 안취준, 산수화 下 (서울: 중앙일보사, 1982), p. 253.

10) 안취준, 한국회화의 전통 (서울: 문예 출판사, 1988), p. 297.

조선 말기 화단에서 활동했던 洪世燮(1832-1884) 또한 「游鴨圖」(도3)에서 보이듯 서양화처럼 여백없이 전면이 꽉 채워진 화면에 먹의 다양한 濃淡으로 수목을 구사하여 서구풍의 수채화를 연상시키는 듯한 신선한 느낌을 준다. '이러한 화법은 오늘날의 유화와는 달리 한국적인 소재를 명암이나 凹凸法 또는 투시도법을 가미하여 다룬 수목화의 한가지로서 회화상의 근대화를 예시하는 중요한 것으로 믿어진다.'¹¹⁾

이처럼 서양화법을 수용한 異色畵風도 그 뿌리는 남종화에 있다고 보겠다. 이러한 異色畵風의 수용도 사실상 소극적인 상태에 머물렀고 현대 서양화단으로 직접 연결되지는 못했다.

이상에서 살펴본 바 김정희 일파 중심의 文字香 書卷 氣 승상의 남종화는 그 폭이 넓어짐과 동시에 조선 말기 화단에서 확고한 기반을 다지게 되었지만, 그 직전까지 크게 유행하던 한국적 정서의 진경산수와 풍속화를 발 붙이지 못하게 하여 鄭散 일파의 한국적 진경산수는 말기에 이르러 民畵에서 그 전통이 전해질 뿐 주도적 화가들로부터는 외면을 당하고 말았다.

小癡 許鍊과 吾園 張承業에 의해 조선 후기 산수화는 근대 및 현대 화단으로 전해지게 되는데 조선 후기의 미술은 전반적으로 혼란한 국운과 함께 대표적인 몇몇 화가의 경우를 제외하고는 이전에 비해 다소 뒤지는 듯하나 남종화의 뿌리를 내린 것은 金正喜派를 중심으로 한 수준 높은 문인정신의 결과였다.



(도3) 「游鴨圖」, 비단에 수묵, 119.5×47.8c

2. 남종화의 유입과 화단의 변천

중국의 남종화가 처음 우리나라에 유입되어 소개되었던 시기가 17세기 초반이라는 사실은 몇 가지 기록을 통하여 알 수 있다. 당시의 재상이었던 金尙憲(1570-1652)은 그의 문집 「淸陰集」에 남종화풍이 가미된 淸代 院派의 화가인 唐寅(1470-1523)과 仇英(16세기 전반 활동)의 산수화 및 明代 吳派의 대표적 문인화가인 文徵明의 그림에 대한 畵讚을 실었다.

11) 안취준, 한국회화의 전통 (서울 : 한국 정신문화 연구원), p.231.

또한 「宣祖實錄」의 기록에 의하면 우의정 金命元이 선조 33년(1600)에 중국인에게서 얻은 文徵明의 화첩을 선조에게 진상한 것으로 기록된 사실이 이를 뒷받침하고 있다.

선조 39년에는 朱之蕃이란 明人이 內朝하였는데 절강성 吳縣의 顧炳에 의하여 「顧氏畫譜」의 서문을 쓴 사람으로서, 그의 內朝는 「顧氏畫譜」가 우리나라의 사대부 및 화원들 사이에 널리 알려지게 되었던 계기가 되었을 가능성을 충분히 짐작할 수가 있다.¹²⁾

그러나 당시의 남종화는 극소수의 진보적인 화가들에 의하여 소극적으로 수용 되는 데 그치고 유행으로 연결되지는 못했다. 이정근, 이정, 이영운 등이 조선 중기에 남종화를 수용했던 대표적인 화가들이라 할 수 있다.

조선 중기부터 싹트기 시작한 남종화는 1700년경을 전후한 청조 문물이 도입되면서 본격적인 유행을 보게되는데 이 시기가 謙齋 鄭敼(1676-1759)의 출현을 전후한 때이다. 이 당시는 내적으로 왜란 및 호란으로 인한 국토의 황폐가 회복 단계에 있었고 대외적으로도 청나라와의 관계가 개선되어 康熙, 乾隆 초의 청나라 문물이 급진적으로 소개되던 시기였다. 비교적 쇠국적인 명나라 화단의 화원풍의 산수에 젖어오던 우리나라 화단에 남종화풍의 유입은 신선한 충격이었다.

사실상 남종화라 함은 인격이 높고 학문의 경지에 오른 선비들이 形似에 급급하지 않고 寫意에 몰입한 격조 높은 작품을 일컫는 餘技로서 그린 그림으로서 다분히 신분상의 차이에서 구분되는 화파를 말하는 것이나, 실제로 원말 이후부터는 이러한 남종화가 형식화 내지 정형화되어 신분상의 구분보다는 일정한 화법상의 양식을 지칭하는 말로 변모하였다. 즉 山形樹法이 부드럽고 皴法¹³⁾에서도 披麻皴¹⁴⁾같은 부드러운 수법이 사용되는 것 외에 구도나 표면처리 혹은 묵법에서도 남종화의 화법이 이를 대변하였다. 따라서 '우리나라에서도 남종문인화가 본격적으로 유행하면서 계급의 차이를 망라하여 여러 작가들이 남종화풍을 폭넓게 수용하였다.'¹⁵⁾

謙齋 鄭敼의 등장은 남종화풍이 우리나라 화단에 일대 유행을 가져오게 한 계기가 되었다. 鄭敼의 진경산수는 기법적으로 남종화풍에 근거를 둔 독자적인 양식이라 할 수 있다.

鄭敼의 「溪邊閑居」(도4)라는 작품은 남종화의 기법을 그대로 적용한 그림이다. 산은 米點¹⁶⁾으로 처리한 小米山法이며 破筆點과 扁點의 濃墨樹法, 大小混點이 점점이 박힌 土破의 처리 등은 묵법 위주의 남종화법을 그대로 보여준다. 이 작품은 鄭敼이 60세 이후에 그린 그림으로서 謙齋風으로 소화되어 한국적인 정취가 가득한 그림이기도 하다.

12) 안휘준, 동양의 명화Ⅱ (서울 : 삼성출판사, 1985), p.131.

13) 형태의 외형을 끝낸 다음에 산이나 바위, 土派 등의 입체감과 명암, 질감을 나타내기 위해 표면을 처리하는 유형적 수법.

14) 麻의 울을 풀어서 늘어놓은 듯 실같은 모습의 준을 말한다.

15) 안휘준, 한국회화의 전통(서울 : 한국 정신문화 연구원, 1978), p.133.

16) 붓을 옆으로 누워서 횡으로 찍는 점법. 녹음이 무성한 여름 산이나 수림을 그릴 때 사용된다.



(도4) 「溪邊閑居」, 비단에 담채,
20×24c.



(도5) 「山市晴嵐」, 종이에 담채
17.5×29c.

「山市晴嵐」(도5)도 披麻皴과 米点, 扁点樹法을 사용한 전형적 남종화법이다. 「山市晴嵐」(도5)은 60세 이전의 그림으로 정선의 화풍이 무르익지 않았을 당시의 작품이다. 특히 절벽을 표현할 때 사용한 折帶皴과 斧劈皴은 이 작품의 특징으로써 '이러한 화법은 장차 그의 금강산 石法으로 이어져 謙齋皴의 한 가지 특징을 이루게 된다.'¹⁷⁾

이상에서 살펴본 鄭敎의 작품 예를 보더라도 중국의 남종화풍을 받아들여 東國眞景山水라는 새로운 양식을 확립하였다는 사실에 주목하여야 할 것이다.

豹庵 姜世晁(1713-1791)도 조선 후기에 남종화풍이 본격적으로 유행하면서 남종화를 자기 자신의 화풍으로 승화시킨 대표적인 화가이다. 姜世晁의 작품은 남종화의 대가들인 米芾, 米友仁, 沈周, 董其昌 등의 영향을 많이 받았다. 특히 「碧梧清署圖」(도6)같은 작품을 보면, 작품 상단에 '倣 沈石田'이란 글이 이를 단적으로 증명하여 보이는데 「芥子園 畫傳」에 실린 구도를 모방한 것이다. '沈石田의 화법을 따른 것이기는 하나 오히려 沈石田을 능가하는 맑고 담담하여 정신적 여유와 탈속함이 흐르는 독자적인 회화세계를 보여주고 있다.'¹⁸⁾ 그는 단지 화보의 모방에 그치지 않고 자기 자신의 작품세계로 승화시킨 뛰어난 능력을 지닌 남종산수화의 대가이다.

'姜世晁은 후대의 申緯를 비롯한 문인화가들과 그가 매우 아꼈던 김홍도를 위시한 화원들에게 화풍상으로는 이론적으로 적지않은 영향을 미쳤던 것으로 믿어진다. 따라서 조선

17) 최완수, 겸재 정선(서울: 중앙일보사, 1977), p.178.

18) 임두빈, 한국미술사 101 장면(서울: 가람기획, 1998), p. 214.

후기 남종 산수화와 관련하여 그의 비중은 매우 크다고 하겠다.¹⁹⁾

姜世晁에 필적할 화가로서 남종화를 수용하여 자기 것으로 승화 발전시킨 화가가 凌壺觀李麟祥(1710-1760)이다.²⁰⁾ 姜世晁이 서울을 근거로 활동한 화가였다면 李麟祥은 단양의 구담에 은거하며 여생을 詩, 書, 畵로 보낸 대표적인 남종화가이다. 그의 그림은 대체로 청아한 격조가 흐르며 文氣가 충만한 양상을 띤 문인풍의 그림을 그렸다. 「松下觀瀑圖」(도7)는 지극히 깔끔하고 담백하게 표현함으로써 남종화의 특이한 개성을 나타내어 주는 그림이다.



(도6) 「碧梧清暑圖」, 비단에 담채, 30.1×35.8c



(도7) 「松下觀瀑圖」, 扇面, 종이에 담채, 23.8×63.2c

19) 안휘준, 산수화 下(서울: 중앙일보사, 1982), 전개서, p.205.

20) 유흥준, 이인상 회화의 형성과 변천(서울: 고고미술 161호, 1984), pp. 32-48.

이상 언급한 화가 이외에도 조선 후기에 활동했던 대부분의 화가들이 남종화풍을 수용하였고 독자적인 화풍을 형성하는 데 지대한 영향을 미치게 된다. 따라서 조선 중기까지 유행하였던 浙派系의 화풍이나 院體畫風은 점점 쇠퇴하였고 남종화는 당시의 조선 화단에 일대 유행을 가져온 것이다.

그러나 浙派系의 전통을 작품에 꾸준히 반영하면서도 남종화법을 수용한 화가가 玄齋 沈師正(1707-1769)이다. 沈師正은 동시대에 활약했던 鄭敼과 종종 비교되는 인물이기도 하다. 沈師正은 鄭敼에게서 그림을 배웠으나 진경산수에는 관심을 두지 않았다. 따라서 沈師正은 자연히 중국적인 성격이 짙은 그림을 그렸는데 이 점이 鄭敼과의 차이점이라 할 수 있다. 동시대에 같이 남종화법을 수용하였으면서도 鄭敼은 그것을 토대로 독자적인 진경산수화를 개척했던 것이다.

이와 같이 남종화법은 한국화풍을 정립하는 밑바탕이 되었으며, 金弘道를 비롯한 풍속화가들이 이룩해 낸 민속적 화풍 또한 이에 무관하지 않다. 金弘道는 화조, 산수, 인물 등 모든 분야에 뛰어났지만 풍속화에서 이룩한 그의 업적은 위대한 것이다. 그도 岩石法, 水波描, 樹枝法 등에서 남종화를 토대로 자신의 뚜렷한 화풍을 이룩해 낸 것이다.

남종화가 우리나라에 유입되어 후기 화단에 이르기까지 그 영향에 대하여 전술한 바와 같이 한국적 화풍이 당시에 개척될 수 있었던 것은 남종화의 수용과도 밀접한 관련이 있음을 알 수 있으며, 바로 이러한 점이 우리 선조들의 훌륭한 점이라 할 수 있다.

Ⅲ. 말기 회화의 남종화 경향과 작품 성향

조선 후기와 조선 말기는 1850년을 기점으로 구분하게 된다.

당시의 시대적 상황은 순조(1801-1834)에 이어 철종이 즉위하게 되고 안동 김씨의 세도 정치로 인하여 각종 부조리가 횡행할 뿐만 아니라 민란 또한 자주 일어나 민심은 극도로 황폐하였고 천주교의 탄압 등 안팎으로 불안한 상황이 계속 이어진다. 따라서 전대에 융성하였던 실학 사상 등 독창적인 문화활동이 위축되면서 화단 또한 일대 변혁이 일어난다. 즉 후기 화단을 풍미하였던 진경산수와 풍속화는 사실상 제 자리를 잃게 되고 남종화가 여과없이 조선말기 화단을 지배하였다.

이러한 움직임의 최초는 秋史 金正喜로부터 비롯되었다. 여기서는 金正喜一派를 중심으로 張承業 및 말기 화단에 활약한 주요 화가들의 작품에 나타난 남종화풍의 영향을 살펴보고자 한다.

1. 金正喜 一派

金正喜(1786-1856)는 정조 10년 6월 3일 충청도 예산 신암면 용궁리에서 이조판서인 魯敬의 장자로 태어났다. 字는 元春, 號는 阮堂, 秋史, 禮堂, 果坡, 老果, 秋齋 등 여러가지 호를 가졌다. 朴齊家에게서 사사를 받았으며 1819년 식년 문과에 급제하여 병조참판에 이르렀다. 1840년(현종 6년)에 윤상도의 대역죄와 관련되어 8년간을 제주도에서 귀향살이를 하게 되고 1851년부터 이듬해까지는 친구 권돈인과의 관계 때문에 북청으로 귀향을 가게 된다.²¹⁾ 金正喜는 詩, 書, 畵는 물론 實學, 金石學, 篆隸之學, 佛敎 연구 등에도 밝았다.²²⁾ 또한 독창적인 秋史體를 이룩한 명필가로도 유명하다. 그는 전술한 바와 같이 寫意와 文氣를 매우 중요시한 전형적인 사대부 화가로서 남종화만을 고집하였고 오직 중국에서 감명깊게 보아왔던 청초 취미의 그림을 그렸으며 그의 문하생들에게도 文氣 및 書卷氣 至上的 화론만을 주장하였다.



(도8) 「歲寒圖」, 종이에 수묵, 23.7×108.2

그의 대표작인 「歲寒圖」(도8)는 남종화의 전형적인 특징인 간결함과 엄격함 그리고 치밀한 공간 구성은 그림의 성격을 잘 말해 주고 있다. 지조의 상징인 松柏과 초가만이 간결한 필치로 그려졌고 배경은 생략되었다. 또한 이 그림을 그리게 된 동기도 지극히 寫意에 일관된 것을 그림 오른쪽 상단에 적혀있는 ‘藕船是賞’이라는 畵題 落款을 통해 알 수 있는데 譯官 李尙迪에게 그려 보낸 것으로서 金正喜가 제주도에서 귀향살이 할 당시 높은 관직에 있던 제자 李尙迪이 끝까지 사제지간의 의리를 지킨 사실에 감격하여 그를 松柏에 비유하여 그린 작품이다. 간결한 구도와 대담한 생략, 갈필로 이루어진 필치가 어우러져 조선시대 문인화의 최고봉을 이룬 역작으로서 寫意가 어떤 것인가를 여실히 나타내어 주는 그림으로

21) 이동주, 우리 옛 그림의 아름다움(서울: 시공사, 1996), p. 289.

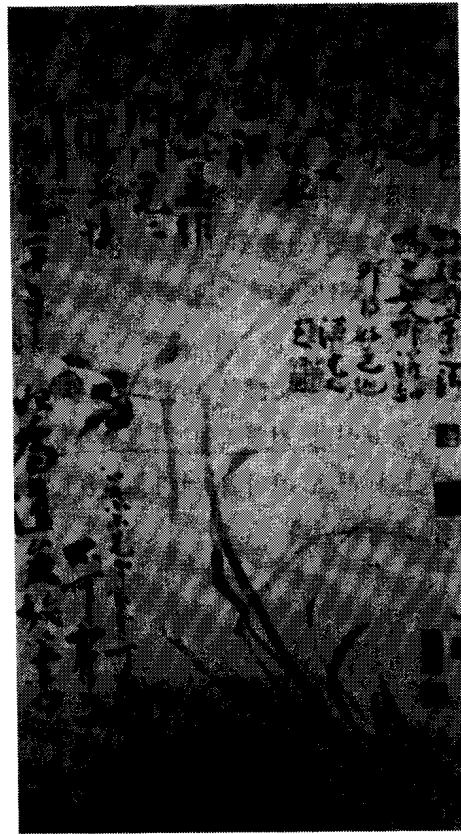
22) 박종홍, 철학 개설(서울: 박영사, 1975), pp. 309-310.

서 秋史體의 글과 더불어 詩, 書, 畫가 일체화된 문인화의 뛰어난 경지를 보여주고 있는 그림이다.

‘金正喜는 墨蘭, 墨竹의 표현에 서예의 기법을 적용하였는데’²³⁾ 특히 寫蘭에 이르면 추사관의 독보적 경지로서 「不作蘭」(도 9)을 꼽는다.

金正喜는 墨蘭이 장기라 할 만큼 작품도 많고 난법 하나로도 문인화의 극치를 드러내고 있다. 이것은 후에 홍선대원군 李晁應으로 이어져서 문인화에 있어서 하나의 독특한 주제로서 전체를 나타내는 경지로 발전하게 된다.²⁴⁾

「不作蘭」(도9)을 보면 난을 그렸으면서도 자연스러운 묘사의 도를 넘어서고 있다. 즉 不作蘭에서 뻗은 난초 잎은 부드럽다기보다는 뻗뻗해 보이고 三轉之妙를 부리는 곳에서도 각도가 심하게 꺾여 있다. 이 그림의 화면은 우선 秋史體의 글씨가 넓은 공간을 차지하고 그것은 큰 조형적 역할을 담당하고 있다. 그래서 난은 그 글씨에 둘러싸여 가냘프고 섬세해 보이기도 하



(도9) 「不作蘭」, 종이에 수묵, 55×30.6c

는데 畫題에 속하는 이 글씨는 秋史體의 멋을 부릴대로 부려서 文字香의 매력을 최대한 발산하고 있으며 이 기괴해 보이는 글씨가 난초의 부자연스러운 모습과도 상통하여 어울린다.²⁵⁾ 이 부자연스러운 요소가 자연미적, 묘사적 요소를 빼버리고 한층 더 문인의 心意의 세계를 표출시키는 것의 발취로 생각되며 추상적인 개성미를 드러낸다고 하겠다.

畫題에 적힌 시를 읽으면 다음과 같다.

『不作蘭花二十年 偶然寫出性中天 閉門覓覓尋尋處 此是維摩不二禪 若有人強要爲口實 又當以毘耶 無言謝之曼香』라고 적었는데, 「維摩經」 ‘不二法門品’의 내용으로, 모든 보살이 禪悅에 들어가는 상황을 말과 글을 통하여 설명하는데 유마는 아무런 설명을 하지 않았으므로 이에 다른 보살들이 감탄하여 말과 글로 설명할 수 없는 것이 진정한 법이라고 깨달았다는 내용이다. 이것은 金正喜가 난의 실체를 그리려고 20년 동안 마음속으로는 不二禪과 같이 그려보다가 20년 만에 깨달은 듯 실현된 것이 바로 이 그림이라는 뜻이다. 또한 ‘不二禪’

23) 최완수, 추사집(서울: 현암사, 1970), pp.158-164.

24) 최순우, 한국미술(서울: 도산문화사), p. 100.

25) 상계서, pp. 98-103.

로 蘭花을 설명한 것은 화폭에다 난을 그리는 것보다 마음속으로 그리는 것이 더욱 값진 예술의 경지²⁶⁾라는 뜻도 포함되어 있다.

金正喜의 대표작을 통하여 알아본 바 寫意에 입각한 여러 그림의 예술성이란 실로 헤아릴 수 없을 만큼 격조가 높다는 것을 느낄 수 있는 것이며 남종화가 국내에 유입된 이래 그 정수는 金正喜를 통하여 접할 수가 있는 것이다. 또 후기에 일구어 놓은 한국적 화풍을 등한 시켰다는 비판²⁷⁾에도 불구하고 그의 높은 예술적 경지는 타의 추종을 불허할 만한 것이다.

又峰 趙熙龍(1789-1866)은 金正喜보다는 3세 연하였으며 평생 그를 스승으로 모셨으며 許鍊, 田琦 등과 같이 金正喜의 문하에서 글씨와 난초를 金正喜와 유사하게 구사했으며 남종화풍을 익힌 서화가였다. 그는 산수, 난, 묵죽, 매화 등을 많이 그렸지만, 특히 매화를 가장 즐겨 그렸다. '그의 蘭이나 竹은 스승인 김정희에 미치지 못하나 墨梅만큼은 당대 제일로 손꼽힐 정도였다.'²⁸⁾

趙熙龍의 「紅梅對聯」(도10)은 긴 화폭에 두세 번 굴곡이 지면서 힘차게 올라가는 굵은 등치를 중심으로 잔 가지에 꽃이 달린 화려한 구도를 이룬다. 매화꽃도 鈎勒法,²⁹⁾ 沒骨法,³⁰⁾ 묵매, 홍매 등 다양한 기법으로 표현했다. 굵은 매화가 용트림을 하듯 구불대며 올라간 수목 위주의 가지에 홍매를 촘촘히 그려넣어 품위를 갖추었으면서도 화려함을 곁들인 작품이다. 그림의 왼쪽 중심은 위쪽, 오른쪽 그림의 중심은 아랫 쪽으로 치우쳐져 있어서 대치되어 있는 두 폭의 그림이 안정된 구도를 취하고 있다. 이처럼 안정된 구도와 함께 전체적인 느낌은 복잡하고 화려한 모습을 느낄 수 있는데 이것은 다분히 중국적인 번잡함을 연상하게 한다. 즉 거칠게 찍은 苔點, 角이 진 鈎勒線, 매화의 화려함과 여백에 쓴 秋史體가 그 점을 두드러지게 한다. '같은 문하생인 田琦는 간일한 표현을 金正喜로부터 계승 발전시킨 반면 趙熙龍은 마치 秋史體와 같은 강렬하고 거친 표현을 발전시켜나가 吾園 張承業에게서 이어져 내려온다.'³¹⁾

趙熙龍의 매화를 주제로 한 그림 중에서 주목해야 할 작품은 「梅花書屋圖」(도11)이다.

화면의 하단부에 있는 서옥 주변에는 만개한 매화가 마치 눈발처럼 휘날리듯 표현되어 있고, 그 위에 붓끝으로 아무렇게나 찍은 듯한 과감한 흑백 대조의 墨描法 및 독특한 설채법을 나타내어 전통문화에 바탕을 두고서 창조 문인화를 수용하던 金正喜派의 진면목을 보여줄 뿐만 아니라 그를 따르던 田琦에게도 영향을 미쳐 「雪景山水圖」(도12)와 같은 그림이

26) 정양모, 화조 사군자(서울: 중앙일보사, 1985), p.217.

27) 이동주, 전계서, pp. 274-276.

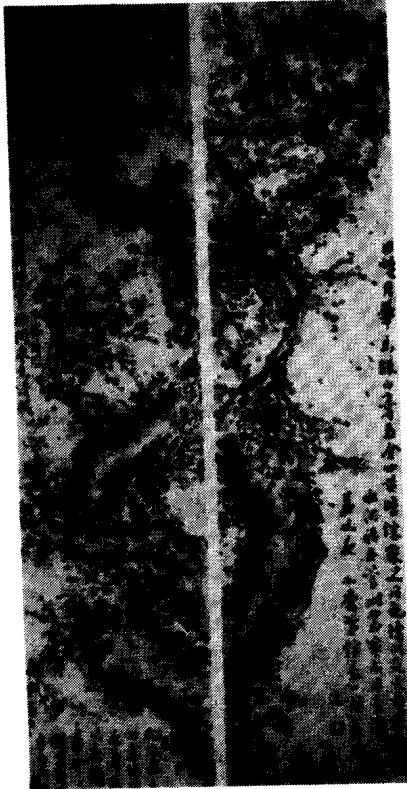
28) 이성미, 사군자의 상징성과 그 역사적 전개(서울: 중앙일보사, 1985), p.180.

29) 형태의 윤곽을 선으로 먼저 그리고 그 안을 먹이나 채색으로 메우는 기법.

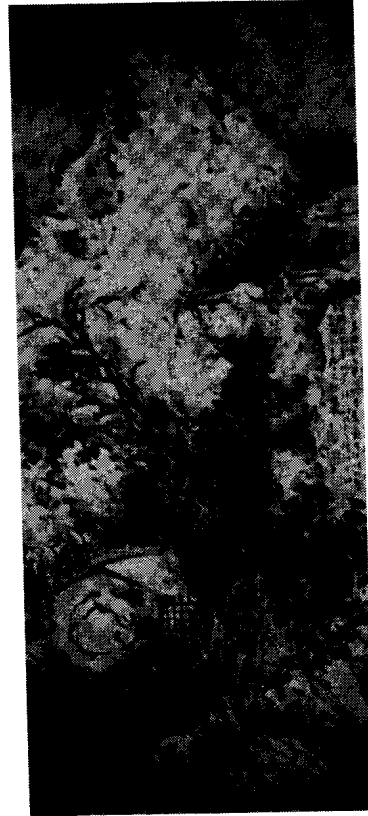
30) 윤곽선을 써서 형태를 정의하지 않고 바로 먹이나 채색만을 사용하여 그린 그림을 말한다. 윤곽선이 없기 때문에 물골, 즉 뼈없는 그림이라 부른다.

31) 정양모, 전계서, p. 218.

나타나게 된다.



(도10) 「紅梅對聯」, 종이에 담채,
127.5×30.2c

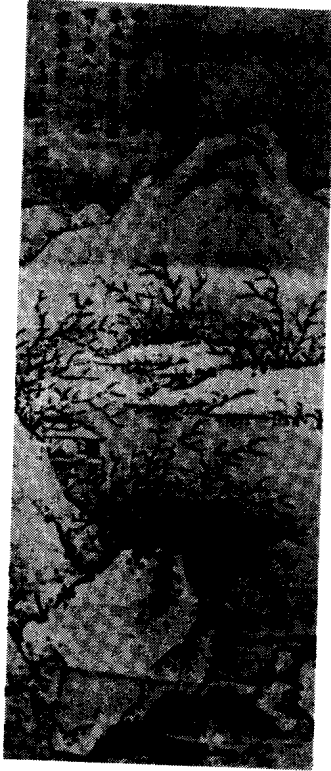


(도11) 「梅花書屋圖」, 종이에 담채,
106.1×45.1c

古藍 田琦(1825-1854)는 詩, 書, 畫에 모두 뛰어났으나 요절을 하여 많은 작품을 남기지 않았지만 천분이 높고 書卷氣가 넘치는 담백한 산수화를 그렸다. 갈필의 필법과 간일한 구도, 寫意의인 문인화풍 등 모든 면에서 金正喜를 따르던 화가였다. 또한 위에서 언급한 「雪景山水圖」(도12)를 보면 趙熙龍의 영향도 컸다고 볼 수 있다. 단지 '趙熙龍이 거칠고 힘찬 반면 田琦는 공간 개념이 더욱 확실하고 간일한 구도로서 작품을 대했다는 것이 차이점이라고 할 수 있다.³²⁾ 「梅花書屋圖」(도11)와 「雪景山水圖」(도12)를 비교하여 보면, 부드러운 필치와 단순한 느낌을 주는 「雪景山水圖」(도12)에 비해서 「梅花書屋圖」(도11)는 필치가 강하고 뾰뾰한 느낌을 준다. 田琦의 작품 중에서 金正喜의 영향을 가장 잘 나타내 주는 작품이 「溪山苞茂圖」(도13)이다. 이 작품은 원대 倪瓚의 작품을 소화하고 金正喜의 영향을 받

32) 안취준, 산수화 下, 전계서, p.209.

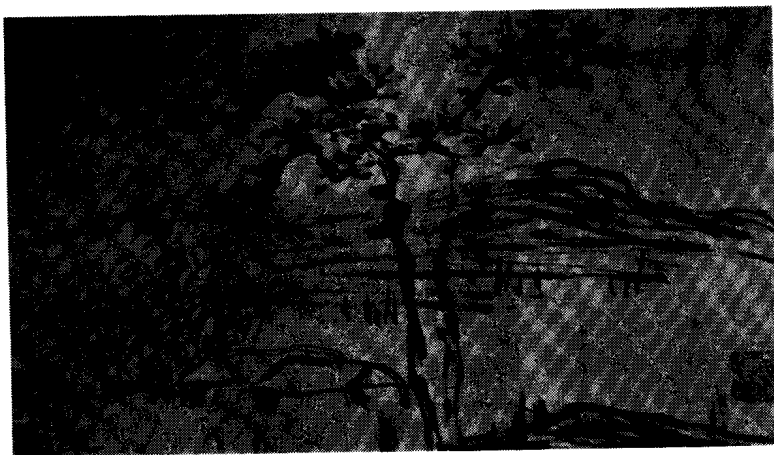
아 표현했다고 볼 수 있다. 禿筆³³⁾을 휘둘러 지극히 간일하고 거칠면서도 禪味가 감돌고 있다. 부드러운 披麻皴로 이루어진 산들과 담채로 표현된 남종화법을 구사한 작품이다.



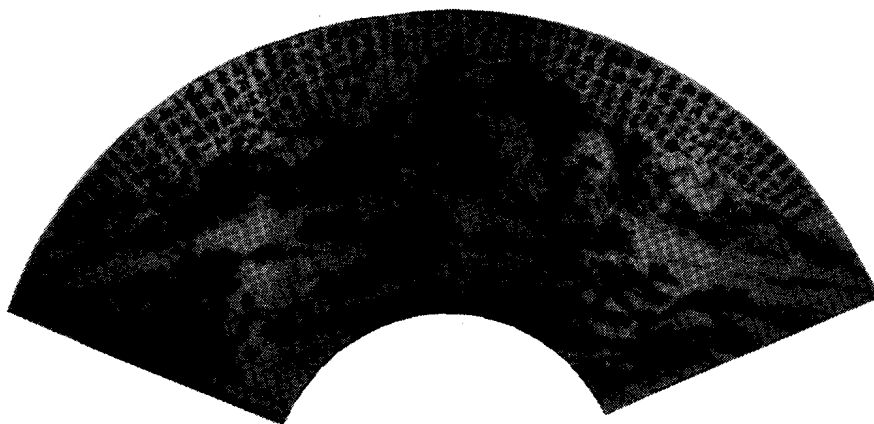
(도12) 「雪景山水圖」, 종이에 담채, 88×35.5c

許鍊(1809-1892)도 田琦 못지않게 金正喜의 영향을 많이 받은 사람이다. 許維라는 초명으로 불리는 화가로서 호를 小癡라 하였다. 초의선사의 소개로 金正喜의 문하에서 남종 화풍을 수업받았고 말기 화단에 남종화를 정착시킨 화가였다. 김정희는 許鍊의 禪味에 넘치는 문인화를 특히 좋아하여, ‘압록강 以東에서는 小癡를 따를 자가 없다.’ ‘小癡 그림이 나보다 낫다.’는 등의 절찬을 아끼지 않았다. 그는 원대의 倪瓚과 黃公望의 화풍을 받아들여 그림의 토대로 삼았으며 중국 남종화의 대가들의 그림을 방작하며서 자신의 화법을 이루어 나갔다. 號조차도 黃公望의 號인 大癡에서 연유되었으며 초명인 維 또한 중국 남종화의 시조인 王維를 따를 만큼 중국 남종화가들의 그림에 심취했다. 「山水圖」(도 14), 「竹樹溪亭

33) 끝이 거의 다 닳은 붓. 몽당붓.



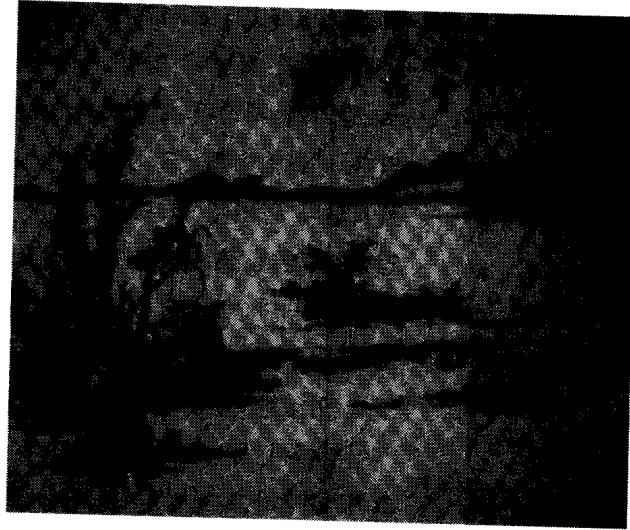
(도13) 「溪山苞茂圖」, 비단에 수묵, 24.5×41.5c.



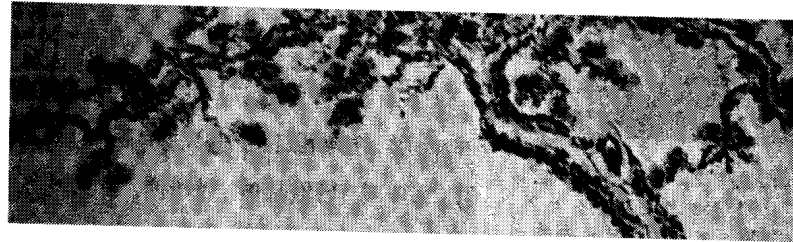
(도14) 「山水圖」, 扇面, 종이에 담채, 20×61c

圖」(도15), 「老松圖」(도 16) 등이 중국 남종화풍을 나타낸 것이라 볼 수 있다. 산수화에서는 披麻皴인 듯한 乾筆을 구사했으며 구도 또한 남종화의 전형을 따랐다. 「竹樹溪亭圖」(도 13)는 倪瓚의 화풍을 모사한 것으로써 특히 倪瓚의 영향을 많이 받았다. 그의 화풍은 아들인 米山 許鏐과 손자인 南農 許建 그리고 毅齋 許百鍊을 통하여 家法으로 계승되어 현재까지 전해 내려오고 있다.

이상에서 金正喜를 비롯한 그 일파들의 남종화 경향의 작품을 분석하여 보았다. 여기서 趙熙龍이나 田琦 등은 여러 정황으로 미루어 보건대 중인으로 믿어지며, 金正喜의 영향은 앞에서 언급했던 바 사대부는 물론 중인 계층을 망라하여 조선말기 화단에 폭넓게 받아들여졌다. 이는 청조 남종화의 거센 바람이라 할 수 있겠다.



(도15) 「竹樹溪亭圖」, 종이에 수묵, 193×25.4c.



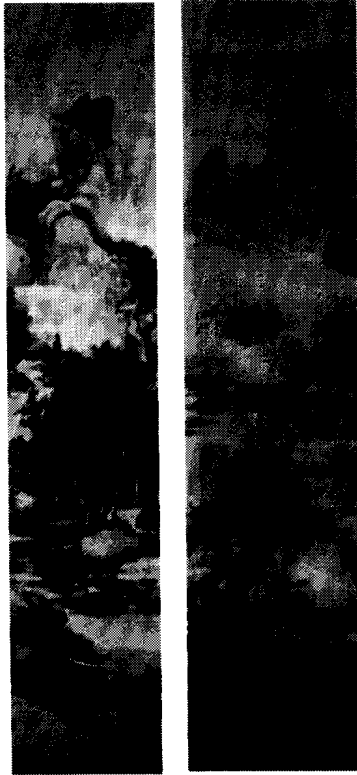
(도16) 「老松圖」, 부분, 종이에 담채, 90.5×48.5c.

2. 張承業 및 기타 화가들이 미친 영향

조선말기 화단의 많은 작가들이 추사예술의 독자적인 핵심을 이해하지 못하고 외형적인 形似에만 관심을 두어 중국풍의 그림을 모방하기에 이른다.

이러한 때에 나름대로 독자적인 화풍을 이룩한 화가가 吾園 張承業(1843-1897)이다. 당시의 흐름이 지나치게 중국적이었기 때문에 張承業도 중국적 취향이 농후했지만 그러한 속에서도 그는 천재적이고 호방한 기질로 인하여 독창적인 화풍을 후세에 전할 수 있었다.

張承業은 특별한 스승이 없이 이용헌의 사랑방에 기거하면서 어렵게 그림을 배웠는데, 산수화를 비롯하여 인물, 영모, 화훼, 기명절지, 사군자 등 여러 소재를 두루 섭렵하였다. 그 중에서도 영모화와 기명절지가 특히 유명하다. 그는 산수화에 있어서는 남종화와 북종화를 함께 소화한 것이 특이한 사항인데, 강력한 필법과 묵법을 특징으로 하고 과장된 형태와 특이한 설채법이 그의 독자성을 나타내 준다.



(도17) 「倣 黃公望 山水圖」, 비단에 담채-左, 151.2×31.0c.(좌)
 (도18) 「歸去來圖」, 비단에 담채-右, 136.5×32.5c(우)

여기서 張承業의 남종화적 요소를 살펴보면, 「倣 黃公望 山水圖」(도 17)에서는 黃公望 풍의 淡墨渲染의 화법이 암석 표현에서 잘 나타난 작품으로 말기에 제작된 張承業의 대표적 산수화라 할 수 있다. 「歸去來圖」(도 18)에서 보이는 산의 준법은 董其昌의 필법을 따르고 있으나 명대 산수화의 대가인 李流芳의 樹枝法을 복합적으로 구사하여 다양한 필법을 보여준다. 이 그림에서 원근관계가 뚜렷하지 못한 것은 명대에서 보여주었던 산수화의 일반적 특성을 반영한 것이다.

이상에서 張承業의 남종화적 요소를 언급하였다. 그의 호방하고 활달한 필치가 중국적인 관념산수 화풍에 파문혀 있다는 사실은 당시의 시대적 배경과 아울러 독창성을 결여한 張承業 그림의 가장 취약한 점이라고 할 수 있겠다.

張承業의 다양한 화풍은 心田 安中植(1861-1918)과 小琳 趙錫晉(1853-1920) 등에 의하여 근대 화단의 토대가 되었으며 현대에 이르기까지 그 전통이 어느 정도 이어졌다고 볼 수 있다.

그 외에 언급되지 않은 많은 화가들 역시 秋史 金正禧 이래로 남종화풍의 그림을 그렸으나 근대로 내려 올수록 文氣는 점차 사라지고 기교적인 모방으로 그친 그림이 많았다. 이러한 결과는 당시의 혼란스러웠던 상황에서 파생된 문화적인 침체라고 할 수 있겠다.

IV. 결 론

남종화풍은 이미 조선 중기에 나타나기 시작하여 진보적인 몇몇 화가들에 의하여 수용되었으나 크게 유행하지는 못했다. 그러나 조선 후기에 일어난 남종화의 유행을 가능하도록 만들어준 미술사적 의의는 크다고 하겠다.

남종화풍이 유행하던 조선 후기에는 민족적인 자아의식이 팽배하던 시기였고, 이로 말미암아 사회 각층에서는 혁신적인 업적을 많이 남기게 된다.

화단에서도 한국적인 화풍이 이 당시에 정립되기에 이른다. 진경산수화나 풍속화 등 한

국적 화풍은 이 때 크게 유행하던 남종화풍을 토대로 이루어진 것이다. 조선 후기대의 화가들은 단지 모방에만 그치지 않고 그것을 재창조케 한 업적을 후대에 남겼다. 이처럼 중국에서 전래된 남종화풍은 조선 후기 화단의 미술발전에 결정적 공헌을 하였다. 이러한 남종화가 조선 말기에도 그 영향력을 더욱 확산하였는데 조선 후기와는 다른 양상으로 전개되었다. 즉 秋史 金正禧 이후의 조선 말기 화단의 화가들은 당시의 사회적 배경으로 인하여 모화사상이 극심하게 퍼져 있었으며 독창적인 화풍을 등한시하고 남종화풍만을 맹목적으로 추종하는 결과를 낳았다.

書卷氣 文字香의 寫意를 존중한 당대의 서화가인 秋史 金正禧가 등장함으로써 후대의 화가들에게 지대한 영향을 미치게 되면서 남종화의 무조건적 수용이 더욱 확대되었다. 중국에서 수입된 화보류를 모사하는 풍조가 이런 경향을 더욱 부채질하였다. 더구나 당시의 권문세가들의 중국지향적인 편견에 맞추어진 그림의 수요는 진경산수와 풍속화 등 한국적인 화풍이 퇴조되는 결과는 낳는다. 화풍의 외면적 수용은 발전의 한계성을 떨 수 밖에 없다.

결국 좋은 그림은 작가의 재능도 중요하지만 그 시대 전체의 감식안이 높아졌을 때 작가의 기량을 더욱 발휘할 수 있는 작품이 나온다고 할 수 있다. 남종화의 세계를 통하여 예술은 손에 의한 기능과 머리에 의한 창조적 활동이며, 동서고금을 막론하고 예술은 시대적 배경이 뒷받침되어 발전하는 것이다.

이상 말기 화단에 있어서 남종화에 대한 영향은 우리에게 시사하는 바가 크다. 결국 우리 화단의 역사를 되돌아 보고 그것을 냉철히 비판하여 우리의 것을 찾는 노력을 위해 정진해야겠으며 이를 토대로 변화하는 화단에 현대 감각을 살릴 때 참다운 한국적 남종화의 창조가 가능하리라 여겨진다.

참고문헌

- 1) 김원룡, 안휘준, 「한국 미술사」, 서울: 서울대 출판부, 1994.
- 2) 김종태, 「한국화론」, 서울: 일지사, 1989.
- 3) 안휘준, 「동양의 명화 2」, 서울: 삼성당, 1985.
- 4) 안휘준, 「산수화 下」, 서울: 중앙 일보사, 1982.
- 5) 안휘준, 「한국 회화사」, 서울: 일지사, 1984.
- 6) 안휘준, 「한국 회화의 전통」, 서울: 문예 출판사, 19887.
- 7) 안휘준, 「한국 회화의 전통」, 서울: 한국 정신문화 연구원, 1978.
- 8) 오성찬, 「세한도」, 서울: 청한, 1988.
- 9) 유흥준, 「이인상 회화의 형성과 변천」, 서울: 고고미술 161호, 1984.

박 옥

- 10) 이동주, 「우리나라의 옛 그림」, 서울: 박영사, 1975.
- 11) 이동주, 「우리 옛 그림의 아름다움」, 서울: 시공사, 1996.
- 12) 이태호, 「조선후기 회화의 사실 정신」, 서울: 학고재, 1996.
- 13) 임두빈, 「한국 미술사 101 장면」, 서울: 가람 기획, 1998.
- 14) 정양모, 「화조 사군자」, 서울: 중앙 일보사, 1985.
- 15) 최병식, 「동방 현대 회화」, 서울: 미술 연감사, 1986.
- 16) 최병식, 「수묵의 사상과 역사」, 서울: 현암사, 1985.
- 17) 최순우, 「무량수전 배흘림 기둥에 기대서서」, 서울: 학고재, 1994.
- 18) 최완수, 「겸재 정선」, 서울: 중앙 일보사, 1977.
- 19) 최완수, 「추사집」, 서울: 현암사, 1970.
- 20) 허영환, 「겸재 정선」, 서울: 열화당, 1978.