

書畫, 篆刻의合一

上海의 金石派 畫家 吳昌碩의 花卉畫

李周玆*

- I. 序論
- II. 오창석의 花卉畫와 篆刻
- III. 오창석의 花卉畫와 書藝
- IV. 結論

I. 序論

상해는 19세기 중엽의 阿片戰爭으로 서양에 개방된 후 사회 문화적으로 급격한 변화를 겪게 되었다. 외국 자본에 의해 근대적 산업시설이 세워짐에 따라 인구가 급증하게 되었고, 근대적 교육기관과 출판사 등이 세워지면서 상해는 명실공히 중국의 경제, 문화를 선도하는 종합도시로 성장하였다.¹ 도시의 생산력이 증가하고 급격히 부가 축적되자 회화시장도 확대되었고, 이에 따라 강남지방의 다양한 배경을 가진 書畫家들이 모여들었다. 특히 蘇州, 杭州 등 주변 도시로부터 太平天國의 亂 중 고초를 겪은 문인, 수장가들이 정치적 중립지대인 상해로 이주하면서 회화 분야에 있어서도 당대의 화풍을 이끄는 중심지로 부각되었다.

19세기 중엽부터 20세기 전반에 이르기까지 상해화단에서 구사되었던 화풍은 당시 상

* 홍익대학교 · 고려대학교 강사

해에서 활동하던 화가들의 출신배경만큼이나 다양하였다.² 산수화에 있어서는 淸初 正統主義의 맥을 잇는 보수적 화풍이 유행하였는가 하면, 이와 함께 傳統的 墨法에 일본으로부터 들여온 洋畫法을 가미한 화풍이 공존하였고, 인물화에 있어서는 明末의 遺民畫家 陳洪綬(1598-1652)의 영향 이외에 민간회화인 年畵의 도상적 영향을 받은 회화작품이 그려졌다.³ 화조화에 있어서는 明末 淸初의 徐渭(1521-1593), 陳淳(1428-1539), 石濤(1641-1718), 朱奩(1626-1705)과 揚州八怪의 영향하에 서예적 필치를 강조한 寫意的 화풍이 구사되었는가 하면, 이와 상반된 寫實的 工筆 화조화풍 역시 병존하였다. 이와 같이 전통과 새로움이 공존하는 가운데 다양한 화풍을 구사했던 상해의 화가들을 ‘海派’ 혹은 ‘海上派’라 불려졌다.⁴ 특히 이들 중 吳熙載(1799-1870), 趙之謙(1829-1884), 蒲華(1830-1911), 吳昌碩(1844-1927) 등 문인교육을 받아 金石學에 밝고, 회화뿐 아니라 서예와 전각에도 능했던 일군의 화가들을 일컬어 ‘金石派’로 분류하였다.⁵

1 19세기 말 20세기 초 上海의 사회·문화적 변동에 대해서는 Brunhild Staiger, "Shanghai's politische und kulturelle Entwicklung in historischer Perspektive," *Shanghai Chinas Tor zur Welt* (Hamburg: Institut für Asien Kunde, 1997), pp. 23-60; Rhoads Murphey, *Shanghai: Key to Modern China* (Cambridge: Harvard University Press, 1953); Bryna Goodman, *Native Place, City and Nation* (Berkeley: University of California Press, 1995), pp. 47-83 등 참조.

2 海派의 화가와 회화를 전반적으로 다룬 글로는 『海派繪畫研究文集』(上海: 上海書畫出版社, 2001); Josef Hejylar, *Chinesische Aquarell-der Shanghaiers Malerschule* (Praha: Dausien, 1978); Claudia Brown & Ju-hsi Chou, *Treascending Turmoil: Painting at the Close of China's Empire 1796-1911* (Phoenix: Phoenix Art Museum 1992), pp. 102-178; Julia F. Andrews & kuiyi Shen, *A Century in Crisis* (New York: Guggenheim Museum and Harry Abrams, 1998), pp. 20-95; 劉芳如, 「淸末民初海上派繪畫縱橫談」, 『近代繪畫選論』(臺北: 國立歷史博物館, 1995), pp. 13-61 등이 있다.

3 '年畵'란 주로 年初에 그려졌던 중국의 민간회화 양식으로 대량 제작이 용이한 木版畵가 주류를 이루었다. 海派 중 年畵의 영향이 분명한 화가로는 天津 楊柳青年畵를 도입하였던 錢慧安(1833-1911)을 들 수 있으며, 일본에서 배운 원근법을 전통적 米法山水와 결합시킨 화가로는 吳慶雲(?-1916)을 들 수 있다.

4 '海派' 혹은 '海上派'란 唱法을 중시하였던 북경의 '京劇'에 비해 화려한 의상을 중시하였던 상해의 '滬劇'을 폄하하는 의미로 사용되었으며, 이것이 회화에 적용된 것은 楊逸이 1919년 『海上墨林』의 머리말에서 "海上墨林이라 함은 상해의 서화가를 뜻한다(海上墨林者, 誌上海之書畫家也)"라 한데서 찾아볼 수 있다. 楊逸, 『海上墨林』(上海: 古蹟出版社, 1989), p. 2.

5 Ju-hsi Chou는 오창석 화풍의 독창성을 부각하여 그를 金石派로 분류하는 것에 이의를 제기하였으나, 대부분의 연구자들은 오창석을 金石派의 대표적 화가로 분류한다. 본고에서는 일반적인 구분법을 따르기로 한다. 또한 海派 화가를 金石派 이외에 民間派, 摹古派 등으로 나누기도 하는데 民間派에는 張熊, 任熊, 任伯年, 錢慧安, 吳友如 등이, 摹古派에는 吳大澂, 胡遠, 陸恢, 吳穀祥 등이 속한다. Claudia Brown & Ju-hsi Chou, 앞의 책, p. 240; 沈揆一, 「論地域性中的民族性: 江南金石畫派對現代性的回應」, 『海派繪畫研究文集』, p. 1027; 劉芳如, 앞의 글, pp. 14-20; 胡懿勳, 「海派與金石派的差異」, 黃永川·林泊佑 編, 『晚淸民初水墨繪畫集』(臺北: 藝術圖書公司, 1997), p. 24; 李鑄晉, 「海派與金石派」, 『海派繪畫研究文集』, p. 247 참조.

金石이란 金文과 刻石文을 의미하며, 특히 金文이란 秦代 이전 靑銅器에 鑄刻된 銘文 서체를 일컫는다.⁶ 清代에는 이들 銘文을 文字訓詁學的으로 고증하고 字體와 語源을 연구 분석하는 金石學이 발달하였고, 특히 清代 중기 이후에는 서체 발전과정을 예시해주는 명문이 담긴 刻石과 청동기들이 다량 발굴되면서 관심이 고조되어 금석학은 문인계층의 지적 공유물로 발전하였다.⁷ 이러한 시대적 조류에 부응하여 서예 방면에서는, 거듭되는 重刻으로 원래의 서체가 변형된 法帖보다는 마모되고 손상되긴 하였으나 서체의 원형을 간직한 '刻石'을 근본으로 삼는다는 阮元(1764-1849)의 '北碑南帖論'이 제창되었고, 이로써 서예를 겸하였던 대부분의 화가들은 隸書와 篆書에 치중하면서 金石의 기운을 墨線에 불어넣기 위해 힘을 기울이게 되었다.⁸ 한편 篆刻 방면에서는 鄧石如(1743-1805) 이래로 印刀를 마치 筆과 같이 사용한다는 '以書入印論'이 등장하면서, 서예와 전각예술은 유사한 미적 이상을 공유하게 되었다.⁹

이러한 시대적 배경하에 상해에서는 金石派 畫家들이 활발히 활동하였으며, 특히 書藝와 篆刻 방면에서 一家를 이룬 오창석의 회화는 金石派의 전형적 화풍을 예시한다 하겠다.¹⁰ 본고는 오창석의 예술 중 그의 회화를 중심축으로 하여, 그 안에 내재된 서예적, 전각적 요소를 찾아냄으로써 오창석을 대표로 하는 금석과 화풍의 미적 원칙들을 밝혀보려 한다.¹¹ 소재 면에서는 현존 작품수도 적고 제자들에 의한 代筆이 많은 산수화와 인물화는 제외하고,¹² 오창석 회화의 본령이라 할 화훼화로 연구범위를 한정하였으며, 시기적으로는 그의 개성적

6 裴奎河, 『中國書法藝術史』(梨花文化出版社, 2000), p. 59.

7 예를 들면 武梁祠 畫像石이 1786년 黃易(1744-1801)에 의해 발견되었으며, 大孟鼎, 毛公鼎, 虢季子白盤 등 서예사적으로 귀중한 명문이 鑄刻된 청동기들이 道光年間(1821-1850)에 발굴되었다. Tsao Jungying, *Chinese Paintings of the Middle Qing Dynasty* (Berkeley: University of California Press, 1987), p. 132 참조. 위의 청동기의 명문은 啓功編, 『中國美術全集』書法篆刻編 1, 圖版 8, 16, 17과 裴奎河, 앞의 책, pp. 90-93 참조.

8 '北碑南帖論'과 청대 중기 이후의 篆書에 대해서는 Lothar Ledderose, *Die Siegelschrift (Chuan-Shu) in der Ch'ing Zeit* (Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1970), pp. 152-211 참조.

9 鄧石如의 印章과 以書入印論에 대해서는 劉江, 『印人軼事』(杭州: 浙江美術學院出版社, 1992), pp. 65-80 참조.

10 오창석의 회화를 상세히 다룬 글로는 Kuiyi Shen, *Wu Changshi and the Shanghai Art World* (Ohio 주립대학 박사학위논문, 2001), pp. 148-255; 陳肆明, 『吳昌碩花卉畫的創作背景及其風格研究』(臺北: 市立美術館, 1989); 金永基 編著, 『吳昌碩』(悅話堂, 1996); 陳兵, 『大寫意花鳥畫技法研究』(上海: 人民美術出版社, 1988), pp. 21-54; 丁義元, 『平生足跡半天下: 吳昌碩山水人物畫論』, 『名家翰墨』 38(홍콩: 1993.3), pp. 18-31; 丁義元, 『墨痕深處是真紅: 吳昌碩花卉畫』, 『名家翰墨』 37(홍콩: 1993.2), pp. 38-67; 橋本末吉, 『吳昌碩의 繪畫: 吳昌碩とその周邊』(本間美術館, 1975); Lee Puwen, "Wu Changshuo and the Shanghai School," *Heirs to a Great Tradition: Modern Chinese Paintings from the Tsiensiangchai Collection* (University of Maryland, 1993); Lee Joohyun, *Die Malerei Wu Changshuos* (Heidelberg 대학 박사학위논문, 2000) 등이 있다.

화풍이 형성된 1914년 이후의 작품을 선정하였다.¹³

II. 오창석의 花卉畫와 篆刻

오창석은 15세경부터 부친의 지도하에 대가들의 印譜를 토대로 전각을 시작하였다.¹⁴ 20대와 30대에는 蘇州와 杭州에서 高崑(1850-1921), 吳雲(1811-1883), 潘伯寅 등 이름난 수장가들을 사귀면서 이들이 소장한 靑銅彝器, 刻石의 拓本과 秦·漢代의 印章을 模刻하였다.¹⁵ 隸書의 대가 楊岷(1819-1855)은 1880년에 간행된 오창석의 印譜 『削觚廬印存』의 서문을 통해 그의 篆刻作法을 평하였다.

11 오창석의 회화에 미친 전각과 서예의 영향에 대해서는 Diana Ehrenwerth, *Zur Siegelstechekunst der Xilinger Siegelgesellschaft unter besonderer Berücksichtigung der Schule des Wu Changshuo* (Vienna 대학 박사학위논문, 1987), pp. 217-218; 劉江, 『吳昌碩篆刻藝術研究』(杭州: 西泠印社, 1995), pp. 284-313; 陳肆明, 앞의 책, pp. 87-91; Claudia Brown & Ju-his Chou, 앞의 책, pp. 245-247 참조. 오창석의 회화에 보이는 전각과 서예의 영향에 대한 보다 자세한 논의는 Lee Joohyun, 앞의 논문, pp. 81-96, 135-165 참조.

12 오창석 회화의 代筆 문제에 관해서는 丁義元, 『吳昌碩畫眞僞談』, 『名家翰墨』 38(홍콩: 1993.3), pp. 106-111과 Lee Joohyun, 앞의 논문, pp. 174-186 참조.

13 오창석 회화의 시기구분에는 여러 가지 의견이 있다. 單國林은 1873-1893, 1893-1912, 1912-1927 세 시기로 나누었으며, 陳肆明은 1884-1893, 1893-1908, 1908-1918, 1918-1927 네 시기로 나누었다. 劉海棠·王介穆 編, 『回憶吳昌碩』(上海: 人民美術出版社, 1986), pp. 196-205와 陳肆明, 앞의 책, pp. 121-172 참조. 필자는 오창석의 회화를 그의 주요 활동지 변화와 이에 따른 화풍상의 변천을 기준으로 하여 다섯 시기로 구분하였다. 제1기는 杭州와 蘇州에서 篆刻에 주력하며 서예적 필치의 四君子를 주로 그렸던 1887년까지로 설정하였으며, 상해 체류기에 해당하는 제2기는 아예 통종의 악화로 전각보다 회화와 서예에 주력하였던 시기로 朱彥, 揚州八怪와 任伯年, 張學廣(?-1861), 張賜寧(1743-?) 등 津沽畫派의 영향하에 畫作에 몰두하였던 1903년까지로 구분하였다. 제3기는 2차 소주 체류기인 1913년까지로 화가로서 본격적 활동을 시작하여 소재, 구도, 채색법 등에서 동시대 화가인 吳熙載, 趙之謙, 張熊, 蒲華 등의 영향을 받았다. 제4기는 2차 상해 체류기인 1923년까지로 書, 畫, 篆刻의 작법을 결합하여 개성적 화풍을 형성하였으며, 제5기는 오창석이 사망하는 1927년까지로 구분하였다. 보다 자세한 내용은 Lee Joohyun, 앞의 논문, pp. 68-148 참조.

14 오창석의 篆刻을 다룬 글로는 Diana Ehrenwerth, 앞의 논문, pp. 92-113, 137-226; 劉江, 『吳昌碩篆刻藝術研究』; 劉江, 『印人軼事』, pp. 137-170; 劉江, 『善用殘損: 吳昌碩篆刻藝術研究之一章』, 『印學論談』(杭州: 西泠印社, 1993), pp. 48-65; 劉江, 郭魯鳳 譯, 『吳昌碩: 篆刻藝術의 발전단계』, 『월간서예』 214·215(2000.4-2000.5), pp. 106-111·94-99; 郭魯鳳, 『吳昌碩 篆刻藝術의 特徵』, 『월간서예』 221(2000.11), pp. 88-91 참조.

15 高崑, 吳雲, 潘伯寅 등과 오창석의 관계에 대해서는 拙稿, 『吳昌碩藝術論』, 『美術史論壇』 11(한국미술연구소, 2000.하반기), pp. 282-285 참조.

오창석의 印章은 古拙하면서도 비범하며 얽매임이 없다. …… (글자를 새기기 전) 靑銅器 銘文과 石碑의 碑文들 중에서 원하던 것과 방불한 글자를 발견한 이후에야 칼을 들어 인장을 새겼으니, 秦代와 漢代의 인장과 鑿印을 직접 본으로 삼아 독자적 刻法을 이루었다 하겠다.¹⁶

오창석은 1882년 號季子白盤의 탁본을 얻고, 그 명문의 자체를 이용해 인장을 새긴 후 다음과 같은 발문을 남기었다.¹⁷

요즈음 (號季子白盤에 관해) 찾아보니 張石洲(張穆, 1805-1849)와 楊濠叟(楊沂孫, 1812-1881) 등의 저서가 있다. 號季子白盤의 行款과 結構가 石鼓文과 表裏를 이루어,¹⁸ 내가 마음으로 깊이 좋아하였다. 1882년 가을 雲臺居士가 舊拓을 하나 사왔다. 새벽부터 저녁까지 펴보고 완미하길 며칠, 침식을 폐할 지경이었다. 어제 庸老(楊峴)를 위해 庸庸多后福 印을 새길 때 庸 字는 號季子白盤의 자형을 따라 𠄎 로 새겼으며, 廡丈(鄭文焯, 1856-1918)을 위한 五十學書 印의 五十 역시 異體字인 𠄎 으로 새겼다. 전각이 비록 작은 기술이라 하나 배우고 물어 보충할 것이 없다고 말할 수는 없다.¹⁹

이와 같이 靑銅彝器의 銘文을 模刻하면서 연마된 印章 作法은 40대 중반경부터는 考證學과 金石學에 대한 해박한 지식을 토대로 古拙하면서도 개성적인 작법으로 발전하게 되며, 오창석은 이를 다시 자신의 1914년 이후 화훼화 의 작법과 접목하였다.²⁰

본고에서는 우선 화훼화 의 구도와 상관성이 있는 오창석의 60대와 70대 전각을 선정하여 간략히 살펴본 후, 화훼화 구도와 전각 章法 의 구체적 비교를 통해 오창석 繪畫와 篆刻이

16 “吳昌碩製印亦古拙亦奇肆 …… 金石之有文字者，勞髒到眼，然後奏刀，直接秦漢印鑿，宜獨樹幟矣。” 吳東邁, 『吳昌碩談藝錄』 (北京: 人民美術出版社, 1993), p. 234.

17 號季子白盤은 오랑캐 蠻狁族을 섬멸한 魏國의 季子白을 상찬하는 宣王의 명문이 새겨진 靑銅盤이다. 명문의 서체에 관해서는 裴奎河, 앞의 책, pp. 92-93 참조.

18 石鼓文에 대해서는 본고의 ‘石鼓文 臨書에 보이는 古意’ 章 참조.

19 “近時考索如張石洲楊濠叟輩皆有著錄。其行款結構與石鼓相表裏，余最爲心愛。壬午秋，雲臺居士爲購得舊拓一本，晨夕展玩，寢食幾廢。昨爲庸老刻，庸庸多后福 印，庸 作 𠄎，爲廡丈刻 五十學書 印，五十 用重文作 𠄎，篆刻唯小技，亦不可謂無補于學問矣。” 吳東邁, 앞의 책, p. 142.

20 오창석의 아들 吳東邁가 편찬한 『吳昌碩談藝錄』의 pp. 127-188에는 庚藏山, 號季子白盤, 散氏盤, 魯公鼎 등 30여 종의 商·周代 청동기 명문과 石鼓文, 瑯琊臺刻石, 泰山刻石, 石門頌 등의 탁본은 물론 28개의 漢代 銅鏡의 명문 字體와 語源을 비교 분석한 유고가 남아 있어 오창석의 해박한 文字 訓詁學的 지식울 엿볼 수 있다.

회화상으로 어떻게 결합되었는가를 살펴보도록 하겠다.

1. 篆刻 章法の 다양성

오창석의 전각은 40대 중반에서 50대 초반경 전성기를 맞이한 후, 60대 이후에는 刀法과 章法상의 다양한 변주를 보여준다.²¹

1895년작 白文方印〈千尋竹齋〉印은 오창석이 상해에 망명 중이던 閔泳翊(1860-1914)을 위해 새긴 것으로, 漢代 인장 장법의 영향을 잘 보여준다²². 印面의 右半部에 ‘千尋’, 左半部에 ‘竹齋’를 새겼으며, 획수가 적은 ‘千’과 ‘竹’자는 크기를 축소하여 印面의 上半部 1/3을 차지하도록 하였으며, 획수가 많은 ‘尋’과 ‘齋’자는 나머지 2/3를 차지하였다. 좌우대칭으로 4등분된 공간 내에 글자들이 자리하고 있어 布字면에서도 큰 破格은 눈에 띄지 않는다. 오창석은 側款에 “漢代에 새겨진 鑿印은 한결같이 굳고 소박하다.”라 하여 漢代 인장 작법을 참조하였음을 밝히었다.²³

〈千尋竹齋〉印의 章法상의 古朴함은 漢代의 玉印 중 〈趙嬰隨〉印과 비교할 수 있다²⁴. ‘嬰’자 중 두 개의 ‘貝’와 시각적으로 호응하도록 ‘趙’자 중 ‘土’와 ‘小’를 ‘火’자와 같이 변형하였다. 또한 ‘趙’자의 ‘止’와 ‘月’부분을 원편의 ‘嬰’자 중 ‘女’와 ‘隨’자가 합해진 길이 만큼 연장하여, 글자의 大小와 長短이 상응하도록 하였다. 그러나 오창석의 인장이 漢代 印章과 구별되는 점은 무엇보다 刀法이라 하겠다. ‘齋’자의 자획들을 살펴보면 肥瘦의 변화가 풍부하여 마치 붓으로 쓰여진 듯하며, 특히 ‘齋’자의 다섯 개 평행 縱劃은 획 끝이 둥글게 마무리되어 藏鋒으로 收筆한 전형적인 篆書 運筆法이 보인다. 이는 위에서 언급한 鄧石如 이후 ‘以書入印’의 영향이자 오창석 전각예술의 일관된 특징이기도 하다.²⁴

²¹ 劉江, 郭魯鳳 譯, 앞의 논문, p. 109 참조.

²² 오창석은 조선의 망명자로서 上海에 머물면서 화가 또는 예술후원자로서 친분은 맺었던 閔泳翊을 위해 1894년부터 1914년까지 ‘千尋竹齋’, ‘園丁’, ‘竹榭’ 등 아호를 새긴 300여 개의 印章을 제작하였다. 그러므로 민영익을 위해 새긴 인장은 대부분 오창석이 60대에 제작한 것들이다. 오창석과 민영익의 관계에 대해서는 金永基, 『閔泳翊의 藝術과 生涯: 吳昌碩과 閔泳翊의 예술』, 『東洋美術論叢』(우일출판사, 1999), pp. 107-152; 최완수, 『芸榭實紀』, 『潤松文華』 37(1989.10), pp. 41-68; 김현권, 『清代海派畫風의 수용과 변천』, 『美術史學研究』 217·218(한국미술사학회, 1998.3), pp. 97-100; Lee Joohyun, 앞의 논문, pp. 166-178 참조.

²³ 側款에 “漢人鑿印堅樸一路”라함. 漢代 鑿印에 대해서는 李昇妍 편역, 『전각의 이해』(도서출판 이회, 2000), p. 98 참조.



도 1 吳昌碩,〈千尋竹齋〉, 1895년



도 2 漢代,〈趙嬰隨〉



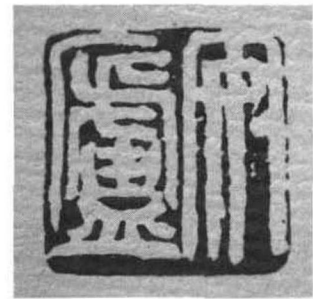
도 3 吳昌碩,〈千尋竹齋〉



도 4 吳昌碩,〈千尋竹齋〉



도 5 吳昌碩,〈安廬〉, 1914년



도 6 吳昌碩,〈安廬〉, 1914년

다음으로 살펴볼 무기년 朱文方印〈千尋竹齋〉印은 앞의 인장과는 상이한 刀法, 布局法을 보여준다 도 3.²⁵ 획수가 가장 적은 '千' 자는 細長하게 변형되어 印面의 오른편 가장자리로, 古字體를 사용하여 세 개의 마름모와 縱劃으로 단순화된 '齋' 자는 印面의 왼편 가장자리로 배열되었다.²⁶ 이 두 글자의 사이 공간에는 橫劃이 많은 '尋' 과 '竹' 자를 새겼으며, 앞인장에서는 반원형이던 '竹' 의 상반부를 직선에 가깝게 변형하여 '尋' 자의 水平勢에 호응하도록 하였다. 이로써 '千' 과 '齋' 자의 성근 縱劃은, '尋' 과 '竹' 의 밀집된 橫劃과 어울리며, 印面에는 水平勢와 垂直勢, 疏와 密의 조화를 이루었다. 오창석은 인장의 側款에 吳熙載의 전

²⁴ 劉江, 郭魯鳳譯, 앞의 논문, p. 107.

²⁵ 이외의 다양한 '千尋竹齋' 印의 作法에 대해서는 徐夢嘉, 「在 '千尋竹齋' 裏尋覓吳昌碩篆刻藝術一窺」, 『中國篆刻』 1(1994.8), pp. 11-18 참조.

²⁶ '齋' 의 古字體는 藤原鶴來 編, 『七體大字典』(如松, 2001), p. 1589 참조.



도 7 吳昌碩,〈晏廬〉, 1916년

각을 倣하였다고 밝혔는데, 오히려 각법의 영향은 전체적으로 둥근 字體, '干' 자의 오목하게 흰 縱劃, '尋' 자의 모서리를 둥글게 처리한 것 등에서 찾아볼 수 있다.²⁷

다음에 소개할 무기년 朱文方印 〈千尋竹齋〉印에서는 '干' 자가 印面의 오른편 2/5를, '尋竹齋' 세 글자가 왼편 3/5을 차지하였다도 4. 印面의 왼편 상반부에는 '尋' 자를, 하반부에는 '竹' 과 '齋' 두 글자를 압축 배열함으로써, 왼편의 '尋竹齋' 세 글자는 오른편 '干' 자의 성근 布局法과 극명한 대조를 이루었다. 刻法에 있어서 흥미로운 점은 邊緣의 오른편 상단을 파손시킨 것과, '干'의 細長한 세로획과 균형을 이루도록 오른편 邊緣을 두텁고 거칠게 마무리한 것인데 이와 같은 古拙한 작법은 오창석 인장의 전형적 특징이라 할 수 있다.²⁸

閔泳翊을 위해 제작한 〈千尋竹齋〉印이 오창석 60대 印章美學을 잘 구현하였다면, 이어서 살펴볼 葛書徵을 위해 제작한 〈晏廬〉印은 70대 전각 작법의 특징을 잘 보여준다.

1914년작 朱文方印 〈晏廬〉에서는 곡선과 직선이 조화롭게 어울린 章法을 볼 수 있다도 5. 흥미로운 점은 인장에 사용된 字體라 하겠다. '晏' 자의 부수 '日'의 중앙 橫劃이 두터운 圓點으로 변화되었는데, 이는 오창석의 側款에 의하면 古代 瓦器 銘文의 字體에서 유래한 것이다.²⁹ 또한 '廬' 자의 '田' 역시 圓圈으로, '廬'의 縱劃 또한 V 형으로 변형하였는데 이는 청동기 명문에서 주로 사용되었던 字體이다.³⁰ 오창석은 이렇듯 古拙한 瓦器와 青銅器의 銘文字體를 결합하여 章法상의 曲과 直의 묘미를 살린 것을 알 수 있다.

1914년작 白文方印 〈安廬〉印에는 앞 인장과는 상이한 章法과 字體가 사용되었다도 6. '廬'의 '田'과 '廬'에 圓點과 圓圈 대신 平直한 필획을 사용함으로써, 각진 直線이 갖는 方正

27 側款에 “倣讓之”라함. 方去疾 編, 『中國美術全集』書法篆刻編 7(上海: 人民美術出版社, 1989), p. 170의 吳熙載의 震無咎齋 印章과 비교할 수 있다.

28 劉江, 「善用殘損: 吳昌碩篆刻藝術研究之一章」, pp. 48-65 참조.

29 側款에 “晏字는 진수경이 수장한 古瓦器에서 보았다(晏字見陳壽卿收藏古瓦器)”라함. '日'에 사용된 圓點은 藤原鶴來 編, 앞의 책, p. 703 참조. 유사한 陶文의 예는 裴奎河, 앞의 책, p. 126 참조.

30 '田'에 사용된 圓圈과 '廬'의 V 형으로 변화된 縱劃은 散氏盤과 盧氏貨幣 등의 金文에 보인다. 藤原鶴來 編, 앞의 책, p. 964, 1000 참조.

함에 장법상의 초점을 두었다. 특히 '安'자 중 '宀'의 縱劃과 '女'의 '㇇'과 '㇈' 획이 직각을 이루며 길게 연장되어 강한 垂直勢가 印面을 지배하게 되었다.

반면 1916년작 朱文方印〈晏廬〉印은 水平勢가 강조된 章法을 보인다^{도7}. '晏'과 '廬' 두 글자가 상하로 배열되었으며, 邊緣이 생략되고 글자의 바깥 획들이 邊緣을 대신하였다. 章法에 있어서도 앞 인장과 다르게 '晏'의 '女'자 중 '㇈' 획을 두 번 꺾음으로써 세 개의 橫劃이 생겨나도록 하였으며, '廬'자의 '廌' 중 바깥 縱劃 역시 직각을 이루도록 꺾어 印面에 강한 水平勢를 부여하였다.

2. 花卉畫 構圖와 篆刻 章法의 상관성

1914년 이후의 화훼화의 구도상 특징 중 하나는 소재가 화면의 오른쪽 위로부터 왼쪽 아래로 斜線을 이루며 배열된 것이다.³¹ 1914년작 〈水仙天竹圖〉에서는 암석을 중심으로 長壽를 상징하는 靈芝와 水仙, 多産을 상징하는 天竹이 묘사되었다^{도8}. 이와 같이 吉祥의 소재들은 대부분 주문자의 주문에 응하여 그려진 것으로 오창석의 1914년 이후 화훼화의 주된 소재이기도 하다. 구도면에서 눈에 띄는 점은 '㇇'자 모양으로 부자연스럽게 휘어진 天竹의 가지이다. 이 가지는 비스듬히 배열된 前景의 靈芝, 水仙, 巖石과 호응하며, 이로써 소재의 전체적 윤곽은 오른쪽 위로부터 왼쪽 아래로 기울어진 대각선을 이루게 된다. 화면의 오른쪽 아래와 왼쪽 위쪽 모서리에는 두 개의 삼각형 공간이 생기게 되는데, 이중 왼쪽 위쪽에 오창석은 다음과 같은 발문을 남기었다.

篆法으로 그림을 그리니 특별한 風趣가 있다. 옛 사람은 누가 옳은지를 알지 못하였고, 요즘 사람들 역시 누가 그른지를 알지 못한다. 아는 사람은 그러나 이미 고개를 끄덕일 것이니, 나는 크게 할 말이 없다.³²

유사한 포국법은 1917년작 〈蘭石圖〉에서도 볼 수 있다^{도9}. 두 개의 암석을 중심으로 전경과 중경에 두 무리의 난초가 묘사되었다. 前景의 난초는 오른쪽 위로부터 왼쪽 아래에 이

³¹ 劉江, 『吳昌碩篆刻藝術研究』, p. 285와 陳肆明, 앞의 책, p. 87 참조.

³² “以作篆之法作畫, 別有風趣, 在古人不知誰是, 在今人亦不知誰非, 識者已領, 吾無多言.”

르기까지 비스듬하게 배열되었으며, 前景에 위치한 암석의 윤곽 역시 이와 상응하고 있어, 전체적 구도는 斜線을 이루고 있다.

이와 같은 布局法은 오창석이 회화뿐만 아니라 전각에서도 자주 사용하였던 것으로 1916년작 朱文方印 <癖于斯>에서 그 예를 찾을 수 있다도 10. 印面의 오른쪽 위, 왼편 아래에 각각 '癖'과 '斯'字를 새겨 넣어, 두 글자가 斜線을 이루며 배열되었다. '癖'의 부수인 '疒' 중의 '疒'은 橫劃의 정중앙에 위치하는 것이 상례이나 이 인장에서는 왼편 끝으로 옮겨져 비스듬한 긴 획으로 변화되었으며, '疒' 중의 '疒' 역시 90도 각도를 이루는 긴 획으로 변화되어 하단을 향해 굽어져 있다. '斯'자의 부수 '斤'의 縱劃들도 細長하게 변형되어 '疒'의 '疒'과 호응하고 있다. 이로써 '癖'과 '斯' 두 글자의 윤곽은 오른쪽 위로부터 왼편 아래로 비스듬한 형상을 이루게 되었는데, 이는 위의 <水仙天竹圖>와 <墨蘭圖>에서 비스듬히 배열된 소재들을 연상시킨다. 특히 오른쪽 상단의 삼각형 공간에 쓰여진 '于'자의 위치는 <水仙天竹圖> 왼편 상단에 쓰여진 발문을 연상시킨다.

<水仙天竹圖>와 <墨蘭圖>가 전형적인 사선구도를 보여주었다면 1920년작 <墨梅圖>에서는 수평세가 강조된 구도를 볼 수 있다도 11. 梅花는 오창석이 즐겨 묘사하여 현존하는 화훼화 중 가장 많은 부분을 차지하며, 구도상에도 다양한 변주를 보이는 소재이다. 이 작품에서는 墨色의 단조로움을 피하기 위해 매화와 암석에 濃淡과 運筆의 변화를 주었다. 구도면에서 흥미로운 점은 소재의 배열방법으로, 매화나무 가지가 예외없이 화면의 왼편 가



도 8 吳昌碩, <水仙天竹>, 1914년, 紙本設彩, 137×65cm(何恭上 編, 『吳昌碩彩墨精選』, 臺北: 藝術圖書公司, 1995, 圖 63)



도 9 吳昌碩,〈蘭石圖〉, 1917년, 紙本水墨,
130.5×65.5cm, 西泠印社 소장



도 10
吳昌碩,〈癖于斯〉, 1916년



도 11 吳昌碩,〈墨梅圖〉, 1920년,
紙本水墨, 147×41cm(青山杉雨,
『吳昌碩의 畫と 讚』, 東京: 二玄社,
1976, 圖 82)

장자리로부터 뺀어 나와 수평으로 화면에 드리워져 있다. 화면 하반부에 위치한 두 개의 암석 역시 수평으로 배열되어 있어 題詩가 없었다면 이 작품은 軸이 아닌 卷으로 보였을 정도이다.

이와 같은 〈墨梅圖〉의 화면은 앞서 소개한 1916년작 朱文方印 〈晏廬〉印의 印面을 떠올리게 한다^{도7}. ‘宀’자의 ‘女’ 중 ‘ノ’ 획과 ‘廬’자의 ‘皿’ 중 바깥 縱劃을 직각으로 변형함으로써 보다 많은 橫劃을 만들어내어 水平勢를 강조한 〈晏廬〉印의 章法은, 매화나무 가지들을 평행으로 배열하여 역시 수평세를 강조한 〈墨梅圖〉의 화면구성법과 유사함을 알 수 있다.

〈墨梅圖〉와는 반대로 1914년작 〈墨竹圖〉에서는 垂直勢가 지배적인 구도를 볼 수 있다^{도12}. 곧은 나무 줄기들이 화면 하단으로부터 상단에 이르기까지 중단없이 뻗어 있어 화면을 細長한 공간들로 나누고 있다. 빠른 필선으로 묘사된 대나무 잎들은 줄기에 달려 있지 않고 사이 공간에 흩어져 있어, 마치 줄기에 의해 추상적으로 나뉘어진 공간을 대나무 잎들이 메우고 있는 것처럼 보인다. 대나무 줄기로 나뉘어진 畫面, 대나무 앞에 보이는 서예적 필법 등은 오창석이 款識에서 밝힌 것처럼 鄭燮(1693-1765)의 墨竹畫에서도 볼 수 있는 요소이다.³³ 그러나 鄭燮의 墨竹畫와 구별되는 점은 대나무 잎들의 위치이다. 잎들은 일견 공간구성에 구애됨이 없이 散在해있는 듯 보이나 자세히 살펴보면 화면의 오른쪽 상반부와 중앙, 왼쪽 하반부 등 단계적으로 무리지어 묘사된 것을 알 수 있다.

유사한 구도를 앞서 소개한 1914년작 白文方印 〈安廬〉印에서 살필 수 있다^{도6}. ‘宀’자의 ‘女’를 구성하는 획들을 직각으로 변형하였고 또한 ‘宀’과 ‘女’의 縱劃을 길게 연장하여 공간을 垂直으로 나누는 구성법은, 수직의 대나무 줄기에 의해 공간을 細長하게 나누는 〈墨竹圖〉의 구성법과 유사함을 알 수 있다.

1916년작 〈雁來紅圖〉에서는 垂直과 水平勢가 교차하는 구도를 보인다^{도13}. 화면의 오른쪽에는 가장자리를 따라 暗紅色과 灰色의 두 줄기 雁來紅이 수직으로 묘사된 반면, 왼쪽으로부터는 길이가 상이한 雁來紅 줄기가 수평으로 화면에 드리워져 있다. 길이가 보다 긴 雁來紅 줄기는 오른쪽의 수직 줄기와 닿아 있어 화면 내에 닫혀진 공간을 만들고 있다. 이 같은 雁來紅 줄기의 배열에 의해 화면에는 수평과 수직세가 대조를 이루며 구도상에 변화를 주게 된다.

유사한 장법은 1917년작 〈二丰〉印에서 확인할 수 있다^{도14}. 길이가 동일한 ‘二’자의 橫

³³ 발문에 “臨板橋居士墨法”이라 하였다. 예를 들면 瀋陽 故宮博物院 소장 鄭板橋의 1763년작 〈墨竹圖〉와 비교할 수 있다. 도판은 楊澍 編, 『中國美術全集』 11, 도판 64 참조.



도 12 吳昌碩, 〈墨竹圖〉, 1914년,
紙本水墨, 128×43cm, 일본 개인장



도 13 吳昌碩, 〈雁來紅圖〉, 1916년, 紙本設彩,
121×40cm, 天津人民美術出版社 소장



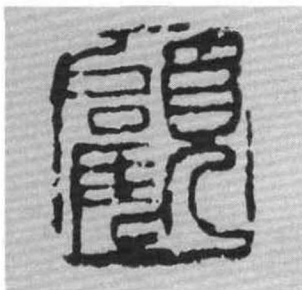
도 14
吳昌碩, 〈二牛〉,
1917년



도 15 吳昌碩, 〈梅竹圖〉, 1917년,
紙本設彩, 148.4×79.3cm, 中國美術館 소장



도 16 吳昌碩, 〈天竹秀石圖〉, 1919년,
紙本設彩, 158×78cm(何恭上編, 『海上畫派』,
臺北: 藝術圖書公司, 1995, 圖 187)



도 17 吳昌碩, 〈頤〉

劃은 印面 오른쪽 상반부에 새겼으며, 두 획 사이의 邊緣을 생략하여 마치 두 획이 오른쪽 邊緣의 연장인 듯 보인다. '丰' 자의 첫 번째 橫劃을 90도로 꺾어 올림으로써 印面に 두 개의 縱劃이 생겨나도록 하여 橫劃 일색의 구도에 변화를 주었다. 이 같이 縱과 橫, 平과 直의 線條가 결합된 印章의 章法은, 길이가 상이한 가지를 수평과 수직으로 적절히 배열하여 구도상의 긴장감과 생기를 불어넣은 <雁來紅圖>의 구도를 연상시킨다.

오창석 화훼화의 특징 중 다른 하나는, 마치 印面을 등분하듯 畫面을 네 부분으로 분할하여 소재를 배열했다는 것이다. 1917년작 <梅竹圖>에서 그 전형적인 예를 살펴볼 수 있다도 15. 화면 중앙에는 곧은 紅梅 줄기가 서 있고 암석을 배경으로 화면 오른쪽에 대나무가 묘사되었다. 주변 환경에 대한 묘사가 생략되어 紅梅와 대나무는 마치 공중에 떠있는 듯, 植物로서의 실재감이 감소되었다. 또한 紅梅 줄기는 원편으로만 가지를 뺀고 있으며, 대나무 역시 수평으로만 드리워져 있어 화면에 강한 방향감을 부여하고 있다. 이로써 구도는 중앙의 紅梅 줄기를 중심으로 하여, 紅梅 가지로 채워진 원편 상반부와 대나무 가지로 채워진 오른쪽 하반부로 사등분이 되며, 화면 원편 하반부와 오른쪽 상반부에는 상대적으로 많은 여백이 생기게 되었다.

위의 <紅梅圖>와는 반대로 화면의 원편 하반부, 오른쪽 상반부가 채워진 예로는 1919년작의 <天竹秀石圖>가 있다도 16. 화면 원편 하반부는 천죽의 무성한 잎과 붉은 열매, 그리고 암녹색 암석으로 채워졌으며, 오른쪽 상반부 역시 잎을 떨군 채 철사처럼 엉켜있는 天竹의 가지와 암회색 암석으로 채워졌다. 이로써 화면의 원편 하반부, 오른쪽 상반부는 채워진 반면, 원편 상반부와 오른쪽 하반부에는 여백이 남아 있어 공간상 虛와 實의 대조를 볼 수 있다. 이와 같은 화면구성법은, 印面을 넷으로 분할하고 자획의 구성에 따라 疏와 密의 변화를 주는 印章 章法을 떠올린다.

1919년작 <天竹秀石圖>의 구도는 무기년 인장 <顧>와 비교할 수 있다도 17. '顧' 자는 '戶' 와 '隹', '頁' 의 세 부분으로 나뉜다. 이 중 '戶' 와 '隹' 를 印面의 원편에 새겼으며, 필획이 비교적 적은 '戶' 는 위쪽 반을, 橫劃이 많은 '隹' 는 아래쪽 반을 차지하였다. 이와 호응하기 위해 印面 오른쪽의 '頁' 중 橫劃이 많은 '百' 부분을 상반부로 압축시키고, 하반부의 '一' 는 상대적으로 길게 늘리었다. 이로써 橫劃이 밀집된 오른쪽 상반부와 원편 하반부, 그리고 筆劃이 비교적 성근 원편 상반부와 오른쪽 하반부 사이에는 疏와 密의 대비가 생기게 된다. 이와 같은 章法은, 식물과 암석 등의 소재로 공간을 채우고 비움으로써 畫面을 사등분하고 虛와 實의 대조를 만든 <水仙天竹圖>와 <梅竹圖>의 구도를 떠올린다.

1918년의 <墨梅圖>는 필법과 구도에 있어서 오창석의 개성화풍을 보여주는 대표작이라



도 18 吳昌碩, 〈墨梅圖〉, 1918년,
紙本水墨, 138×57cm,
天津人民美術出版社 소장



도 19
吳昌碩, 〈天竹秀石圖〉,
紙本設彩, 153×43.5cm,
中央工藝美術學院 소장

할 수 있다 도 18. 흥미로운 점은 화면의 왼편과 오른편 가장자리에 묘사된 매화 줄기들이 가지를 모두 화면 중심을 향해 뺀고 있다는 것이다. 오른쪽 줄기에서 솟아난 가지들은 모두 왼쪽을 향하고 있으며, 반대로 왼쪽에 위치한 가지는 모두 오른쪽으로 잔가지를 뺀고 있다. 또한 매화 줄기 사이의 공간에는 가지의 長短과 肥瘦, 疏密에 변화를 주어 구성상의 긴장감을 주었다. 이처럼 매화 가지들이 일제히 畫面의 중앙으로 향하는 구성법은, 글자를 구성하는

橫劃들이 대부분 印面의 중앙을 향해 새겨지며, 새겨진 자획의 長短과 肥瘦에 따라 공간의 疏密함에 변화를 주는 印章 章法과 유사하다. 〈墨梅圖〉에서 주목할 만한 또 하나의 요소는 題詩의 역할이다. 화면 오른쪽에 쓰여진 두 줄의 題詩는 그 길이와 너비가 왼쪽 가장자리를 따라 묘사된 두 줄기의 매화와 일치하여, 구도적으로 서로 호응하며 화면 내에 또 하나의 테두리를 만들고 있다.

앞서 소개한 무기년 朱文方印인 〈千尋竹齋〉를 〈墨梅圖〉와 비교해보면 구도의 유사함이 보다 분명해진다^{도3}. ‘千’과 ‘齋’자는 字體가 세로로 細長하게 변형되어 마치 ‘尋’과 ‘竹’자를 둘러싸고 있는 듯하다. 이렇듯 細長한 縱劃이 강조된 ‘千’과 ‘齋’는 〈墨梅圖〉의 왼쪽 가장자리에 수직으로 서 있는 매화나무 줄기와 오른쪽의 題詩를 연상시킨다. 또한 長短과 肥瘦를 조절하여 공간의 疏密에 변화를 준 ‘尋’과 ‘竹’자의 橫劃들은, 〈墨梅圖〉에서 매화 줄기로부터 화면의 중심을 향하여 뻗어 나온 다양한 길이와 굵기의 잔가지들의 구도적 역할과 매우 유사하다.

다음에 소개할 무기년작 〈天竹秀石圖〉는 앞서 소개한 1919년작 〈天竹秀石圖〉와 유사한 소재임에도 불구하고 구도에서 상이함을 보인다^{도19}. 잎이 달려있지 않은 중앙의 天竹 가지가 화면을 수직으로 나누고 있다. 화면의 왼쪽은 가장자리로부터 水平으로 뻗어 나온 붉은 天竹의 열매와 가지로 채워져 있는데 반해, 오른쪽은 濃墨을 사용한 암석과 수직의 天竹 줄기만이 묘사되어 있어, 화면 왼쪽의 水平勢와 오른쪽의 垂直勢, 왼쪽의 密과 오른쪽의 疏가 대조를 이루고 있다.

유사한 章法은 앞서 소개된 무기년 朱文方印인 〈千尋竹齋〉에서 찾을 수 있다^{도4}. ‘千’자의 길게 연장된 縱劃과 짧아진 橫劃은 〈天竹秀石圖〉에서 오른쪽 잎을 떨군 天竹 가지와 암석을 떠올린다. 또한 橫劃이 밀도있게 새겨진 ‘尋竹齋’ 세 글자는, 〈天竹秀石圖〉에서 畫面의 왼쪽으로부터 수평으로 드리워진 天竹 가지를 연상시킨다. 이로써 篆刻과 繪畫에서 平直과 疏密이 호응하는 구도를 공통적으로 사용하였음을 알 수 있다.

1916년작 〈枇杷圖〉에서도 역시 전각과 관련한 구도를 찾아 볼 수 있다^{도20}. 황색 열매가 달린 세 무리의 枇杷 줄기가 오른쪽 상단으로부터 왼쪽 하단에 이르기까지 斜角을 이루며 수직으로 묘사되었다. 구도면에서 눈에 띄는 점은 枇杷의 잎들이 줄기와 만나면서 화면 내에 아홉 개의 격자공간을 만들고 있다는 것이다. 이들 중 우측 최상, 중앙, 좌측 최하 공간은 비파의 잎과 열매들에 의해 斜角을 이루며 단계적으로 채워져 있어, 앞서 소개한 1920년작 〈墨竹圖〉^{도11}의 대나무 잎들과 유사한 배열방식을 살필 수 있다.

〈枇杷圖〉의 공간구성은 오창석이 자신의 호를 새긴 1896년작 白文方印 〈破荷〉와 비교할



도 20 吳昌碩, 〈枇杷圖〉, 1916년.
紙本設彩, 158.2×83cm, 吉林省博物館 소장



도 22 吳昌碩, 〈葡萄圖〉, 1921년.
紙本設彩, 105×55cm, 天津人民美術出版社 소장



도 21 吳昌碩, 〈破荷〉, 1896년



도 23 吳昌碩, 〈祖庚〉

수 있다²¹. 두 글자의 공통 요소인 두 개의 '口' 외에 '破'자 중 '皮'의 윗부분을 정방형으로 변형하여, 인장에는 세 개의 '口'가 오른쪽 위에서 왼쪽 아래로 대각선을 이루며 배열되었다. 이는 〈枇杷圖〉에서 斜角을 이루며 공간을 메우고 있는 비파 열매와 잎의 구도적 역할과 유사하다. 또한 인장의 '卍'자 중 '卍'을 길이가 동일한 두 개의 縱劃으로 변형하여 印面の 왼쪽 가장자리에 새겨 넣었는데, 이는 〈枇杷圖〉에서 화면 왼쪽에 위치한 細長한 암석의 역할을 상기시킨다.

1921년작 〈葡萄圖〉에서는 속도감 있는 분방한 필체로 포도잎과 넝쿨을 묘사하였다²². 구도적으로 흥미로운 것은 화면의 가장자리를 따라 그려진 포도 넝쿨이다. 넝쿨은 왼쪽 상단 모서리에서 시작하여 'ㄴ'자 모양으로 휘어지다가 다시 오른쪽 상단의 題詩와 연결되며, 화면 내에 또 하나의 테두리를 만들고 있다.

이와 같은 구도방식은 오창석의 무기년 白文方印인 〈祖庚〉을 떠올린다²³. 印面 상단으로부터 시작된 邊欄이 중단되고, 이를 대신하여 '庚'자 중 '庚'의 縱劃이 길게 연장되었다. 이 획은 인장의 왼쪽 가장자리를 따라 'ㄴ' 모양으로 휘어져 다시 '祖'자 중 '且'의 오른쪽 縱劃과 연결되면서 印面 내에 邊欄을 형성하였는데, 이는 〈葡萄圖〉에서 화면 가장자리를 따라 그려져 화면 내에 테두리를 만들었던 포도 넝쿨을 연상시킨다. 이로써 字劃의 일부를 늘려 邊欄을 대신하는 오창석 전각의 전형적 특색을 회화에서는 연장된 포도 넝쿨에서 찾을 수 있다.²⁴

III. 오창석의 花卉畫와 書藝

서예와 회화의 用筆法이 같음은 唐代 張彥遠(815-875)이 언급한 이래 文人畫의 핵심을 이루는 이론이 되었다고 해도 과언이 아닐 만큼 많은 화가들에 의해 논의되었다.²⁵ 문인화가 滿開하였던 元代에는 서예적 필법을 특히 강조하여, 화가이자 서예가였던 趙孟頫(1254-

²⁴ 篆刻 章法の 영향을 보이는 기타의 화회화는 李周政, 「吳昌碩花卉畫構圖上的篆刻要素」, 『海派繪畫研究文集』, pp. 300-315 참조.

²⁵ 張彥遠은 『歷代名畫記』卷2에서 '書畫用筆同法'을 논하였다. 葛路 著, 姜寬植 譯, 『中國繪畫理論史』(미진사, 1997), pp. 145-146 참조.

1322)는 〈秀石疏林圖〉의 題詩에서

암석에는 飛白을 사용하고 나무는 籀文(大篆)처럼 그리며, 대나무를 그리려면 모름지기 八法에 통달해야 하네. 만약 이를 능히 하는 자가 있다면, 반드시 그림과 서예가 본래 같다는 것을 알리라.³⁶

고 하였으며, 대나무그림으로 유명했던 문인화가 柯九思(1312-1365) 역시

줄기를 그릴 때는 篆書法을 사용하고, 가지에는 草書法을 사용한다. 잎사귀를 그릴 때는 八分法을 사용하거나 혹은 魯公(顏真卿, 709-785)의 撇筆法을 사용하며, 나무와 암석에는 金釵股와 屋漏痕의 필의를 사용한다.³⁷

고 하여 대나무 묘사에 다양한 서예의 필법을 적용하였음을 명시하였다. 오창석의 화훼화에 보다 직접적인 영향을 미친 화가로는 淸 중기의 揚州八怪를 들 수 있다. 서예적 필법을 사용하여 그려진 鄭燮의 墨竹圖와 運筆의 흔적을 고스란히 보여주는 汪士慎(1686-1759), 李方膺(1695-1755) 등의 墨梅圖는 오창석의 초기 화풍 형성에도 중요한 역할을 한 바 있다.³⁸

서예 방면에서 오창석의 특징은, 청대 중기 이후 대부분의 서예가들이 秦代 이래의 小篆이나 漢代의 隸書를 즐겨 썼던 것과는 달리 시대적으로 앞선 大篆을 중시하였고, 특히 秦의 石鼓文 臨書에 치중하였다는 것이다.³⁹ 특히 石鼓文과 靑銅器 銘文, 刻石의 書體를 결

³⁶ “石如飛白木如籀，寫竹還須八法通，若也有人能會此，須知書畫本來同。”籀文은 篆書 중에서 先秦 이전의 전서를 지칭하며, 八法이란 側, 勒, 努, 趯, 策, 掠, 啄, 磔의 永字八法을 가리킨다. 〈秀石疏林圖〉는 北京 故宮博物院에 소장되어 있다.

³⁷ 郁逢慶, 『郁氏書畫題跋記』, 葛路, 姜寬植 譯, 앞의 책, p. 314쪽에서 재인용. “寫幹用篆法, 枝用草書法, 寫葉用八分法, 或用魯公撇筆法, 木石用金釵股屋漏痕之遺意.” 八分은 漢代의 隸書를 일컬으며 撇은 왼쪽으로 당겨 뽑은 삐침획을 말한다. 金釵股는 금비녀 다리에서 狂草를 개발하였다는 懷素(737-?)의 일화에서 유래하였으며, 屋漏痕은 顏真卿이 지붕에서 스며든 빗물의 흔적에서 자신의 초서체를 개발하였다는 일화에서 유래한다.

³⁸ 揚州八怪의 문인화풍에 대해서는 James Cahill, *Fantasies and Eccentrics in Chinese Painting* (Asia House Gallery, 1967); Vicki Frances Weinstein, *Painting in Yang-chou: 1690-1765* (Cornell 대학 박사학위논문, 1978); 施蘭, 「揚州八怪廣大了文人畫的表現領域」, 『文物』(1998年 10期) 등 참조. 오창석 회화에 미친 揚州八怪의 영향은 Lee Joohyun, 앞의 논문, pp. 91-94 참조.

³⁹ 오창석의 서예는 Lothar Ledderose, 앞의 책, pp. 17-34, 92-115; 楊魯安, 「吳昌碩書印之道別探」, 『書法』 99(1994.6), pp. 41-43; 金學智, 「吳昌碩與石鼓文」, 『西泠藝叢』 9(1984.7), pp. 28-29; 沙孟海, 「吳昌碩先生的書法」, 陶紫正·洪亮 編, 『吳昌碩』(杭州: 西泠印社, 1993), pp. 61-62 등이 있다.

합하여 자신만의 독특한 필법을 창조하였으며, 이와 같은 개성적 石鼓文 필법을 회화에 적용하였다.

내 평생 힘을 얻은 것은, 바로 글씨를 쓰는 법으로 능히 그림을 그릴 수 있다는 데 있다.⁴⁰

요즘 사람들은 매화를 그릴 때에 冬心 金農(1687-1763)이나 松壺 錢杜(1763-1844)를 배우는 경우가 많다. 나와 위의 두 화가의 필법은 닮은점이 많지 않다. 篆書法으로 매화를 그리고 (이러한 방식으로) 자연의 이치를 배운다.⁴¹

위의 오창석의 언급이 시사하는 바와 같이, 畫法과 書法의 결합은 오창석의 초기작으로부터 만년에 이르기까지 평생의 作畫 태도를 관통하는 일관된 회화 미학이었다고 할 수 있다.⁴²

본고에서는 먼저 오창석의 石鼓文 臨書 중 그의 회화화 필법에 영향을 주었을 작품을 간추려 살펴본 후, 花卉畫와 石鼓文의 비교를 통해 石鼓文 필법이 어떻게 회화에 구체적으로 적용되었는가를 살펴보기로 하겠다.

1. 石鼓文 臨書에 보이는 '古意'

石鼓文은 현존 가장 오래된 刻石으로 10개의 북 모양 돌 위에 새겨진, 周나라 宣王의 수렵에 관한 詩로 獵碣文이라고도 하나, 일반적으로 전국시대 秦에서 제작된 것으로 본다.⁴³ 석고문 서체의 특징을 살펴보면, 먼저 이전 청동기 명문에 보이던 상형문자적 요소가 감소하였으며, 불규칙적이던 글자 크기가 정방형을 이루며 일정해졌고, 筆勢가 圓滿하고 均

⁴⁰ “我平生得力之處，在于能以作書之法作畫。” 陳兵， 앞의 책， p. 26.

⁴¹ “近人畫梅，多師冬心，松壺，予與兩家筆不相近，以作篆之法寫之，師造化也。” 王家誠，村上幸造譯，『吳昌碩傳』(東京：二玄社，1990)，p. 222.

⁴² 초기작에 보이는 서예적 요소는 Lee Joohyun, *Die Malerei Wu Changshuos*, pp. 70-84 참조.

⁴³ 石鼓文의 내용과 해석은 Gilbert L. Mattos, *The Stone Drum of Ch'in* (Nettetal: Steyler Verlag, 1988); 方傳鑫編, 『石鼓文』(上海書畫出版社, 2001); 金貞珉, 「石鼓文의 造形性 研究」, 『월간서예』 202(1998.6), pp. 43-47; Ledderose, 앞의 책, pp. 25-27; 藤原楚水, 「石鼓とその文字」, 『書苑』 1(1938.8), pp. 38-55 참조. 石鼓文의 제작대에 관해서는 여러 가지 異說이 있다. 郭沫若은 B.C. 770년으로, 唐蘭은 B.C. 422년으로, 일본의 학자들은 B.C. 5세기경으로 본다.



도 24
秦, 〈石鼓文〉, 拓本, B.C. 5세기경

—하며, 縱行과 橫行의 줄맞춤이 정연하다. 글자의 윤곽은 마모되어 鋸齒形으로 변화되었는데, 오창석은 오히려 이같이 거칠면서 두박한 線條에 배인 古拙함을 좋아하여 서예뿐만 아니라 전각과 회화에도 즐겨 사용하였다. 오창석은 자신의 1908년작 石鼓文의 발문에 쓰기를

나는 篆書를 배움에 있어 石鼓文 臨書하기를 좋아하였다. 수십년 동안 이에 종사하였으나, 하루에는 하루에 이를 수 있는 경계가 있는 듯하다. 석고문의 옛스럽고 빼어난 기운에는 조금도 이르지 못하였다. 戊申年(1908) 초 가을에는 질 좋은 다펀 종이를 얻어 阮元이 翻刻한 北宋本 석고문을 여러 번 입서하였는데, 그 중 여덟 번째 석고문에는 아직도 열두 자가 더 남아 있다.⁴⁴

라고 하여 阮元의 翻刻本 北宋 石鼓文을 참고로 하여 그 古拙함을 터득하기 위해 수십년간 臨書에 열중하였음을 밝히었다.⁴⁵ 款識의 서체로 보아 50대 중반에서 후반경의 작품으로 짐

⁴⁴ “子學篆好臨石鼓，數十載從事於此，一日有一日之境界，唯其中古茂雄秀氣息未能窮其一，戊申秋初，獲佳楮函臨阮氏繡刻北宋本，其第八鼓尚存十二字之多。” 王宏，『吳昌碩臨石鼓文精品選』(天津：人民美術出版社，1993)，p. 40.

⁴⁵ 宋代 寧波의 范氏의 天一閣에 收藏되었던 石鼓文 拓本이 1790년 화재로 불타자, 阮元은 자신이 浙江省에 부임하였던 기간 중 1797년과 1806년 두 번에 걸쳐 복각하였다.

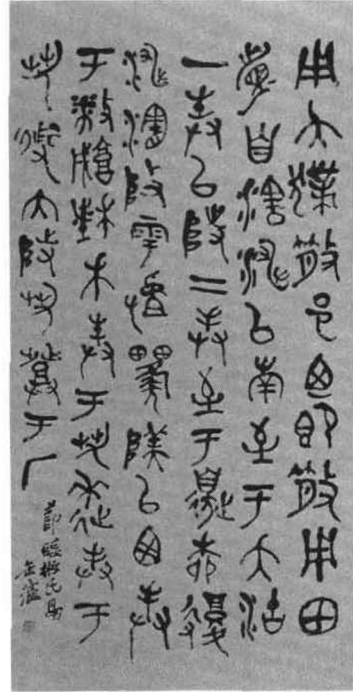
도 25

吳昌碩, 〈石鼓文臨書〉,
1890년대, 紙本水墨,
91×48cm
(謙慎書道會 編,
『吳昌碩のすべて』,
東京: 二玄社, 1984,
圖 34)



도 26

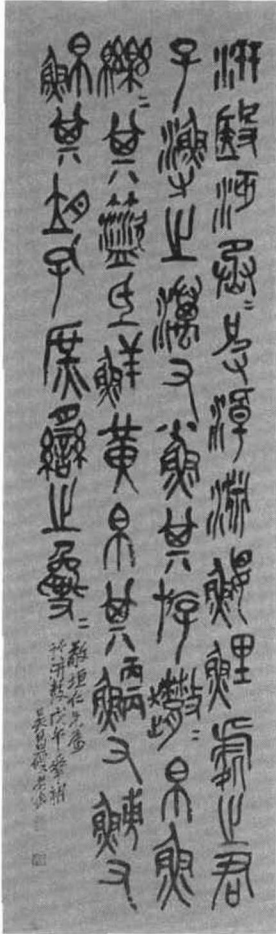
吳昌碩, 〈散氏盤臨書〉,
1890년대, 紙本水墨,
92×48cm
(謙慎書道會 編,
『吳昌碩のすべて』,
東京: 二玄社, 1984,
圖 35)



작되는 오창석의 〈石鼓文臨書〉를 原拓과 비교해보면, 거둬진 臨書를 통하여 개발된 오창석 자신만의 독특한 서체를 살필 수 있다⁴⁶ 도 25.⁴⁶ 먼저 오창석의 臨書는 原拓과는 달리 橫行의 줄맞춤이 무시되면서 각각의 글자 크기가 임의적으로 다양하게 변화된 것을 알 수 있다. 특히 첫 번째와 두 번째 縱行의 첫 번째 글자에 해당되는 '研' 과 '鯉' 자의 윤곽을 살펴보면 原拓에서는 정방형을 이루던 것이 가로로 넓게 확장되었음을 알 수 있다. 또한 두 번째 縱行의 세 번째와 일곱 번째 글자에 해당되는 '之' 자에서 보이는 바와 같이, 原拓에서는 필획의 시작과 끝이 둥글고 필세가 고르나, 오창석의 臨書에서는 필획의 끝이 모가 나 있고, 行筆에 있어서도 힘의 분배가 고르지 않아 肥瘦의 변화가 심한 것을 알 수 있다.

原拓과 상당한 차이를 보이는 오창석 石鼓文 臨書의 근원은 청동기 銘文의 臨書에서 찾을 수 있다. 원문의 자형과 필법을 비교적 충실히 따른 오창석의 40대 말에서 50대 초반경의

⁴⁶ 오창석은 자신의 원명 吳俊을 1894년 吳俊卿으로 개명하였으며, 1912년 이후부터 자신의 字인 昌碩을 이름으로 삼았다. 이 작품에는 吳俊卿의 款識가 있으므로 51세로부터 59세 사이에 제작되었음을 알 수 있다.



도 27
吳昌碩, 〈石鼓文臨書〉,
1918년, 紙本水墨,
140×45cm,
西泠印社 소장

도 28
秦, 〈郟瑯臺刻石〉, 拓本,
B.C. 219년경

〈散氏盤臨書〉를 살펴보자 도 26.⁴⁷ 두 번째 縱行의 네 번째 글자인 '涉'자와 마지막 縱行의 첫 번째 자에 해당하는 '蜀'자를 살펴보면, 散氏盤의 字形에는 아직 상형문자적 요소가 남아 있는 것을 알 수 있다. 이밖에도 橫行 맞춤이 무시된 점, 筆劃의 굴곡이 임의적이고 필세가 고르지 못하여 구불구불한 곡선을 이룬 점 등에서 古拙한 요소가 보이는데, 이는 위의 오창석 〈石鼓文臨書〉에서도 보이는 유사한 특징들이다. 이로써 오창석은 戰國時代에 제작된 石鼓文의 字體를 썼으며, 書體는 이

보다 앞선 西周時代의 청동기 명문에서 차용하였음을 알 수 있다.

1918년작 〈石鼓文臨書〉는 앞서 살펴본 〈石鼓文臨書〉보다 한층 발전된 면모를 보여준다 도 27. 橫行의 줄맞춤이 무시된 점은 앞의 〈石鼓文臨書〉와 유사하나, 각 글자들이 공간적으로 긴밀하고도 유기적으로 맞물려 있음을 알 수 있다. 이는 각 글자가 주변 글자들과 연계없이 독립적으로 위치하였던 50대 〈石鼓文臨書〉와의 차이점이라 할 수 있다. 또한 두 번째 縱行의 두 번째 글자 '魚'에서 보이는 바와 같이 획의 굵기가 일정해졌으며 글자의 전체 윤곽이 縱

⁴⁷ 散氏盤은 西周 후기 厲王(기원전 878-828) 통치시기에 제작된 청동기로서 金文이 가장 발달하였던 西周 후기의 대표작이다. 오창석의 散氏盤 臨書의 관지 중 '岳'자의 橫劃이 비스듬히 기울어지고 細長하게 연장된 것으로 보아 40대 말에서 50대 초반경의 작품으로 보인다.

長한 장방형을 이루었고, 필획이 힘차면서도 굴곡있게 변화된 것을 알 수 있다. 이는 전형적인 小篆의 특징으로 예를 들면 〈瑯琊臺刻石〉에서 유사한 요소들을 찾을 수 있다⁴⁸. 앞에서 살펴본 오창석의 50대 臨書가 刻石인 石鼓文에 金文의 서체를 참조하여 쓴 예라면, 위의 1918년작 〈石鼓文臨書〉는 大篆인 石鼓文에 小篆의 서체를 참조하여 쓴 예라 하겠다.

2. 花卉畫의 筆法과 書藝筆法의 合一

오창석이 석고문 필법을 회화에 적용한 예로는 앞에서 소개한 1917년작 〈蘭石圖〉를 들 수 있다⁴⁹. 오창석은 이 작품의 題詩에서

石鼓·瑯琊의 필법을 배워 재미삼아 幽蘭을 한 번 사생하네. 그 중에 離騷의 천년 古意가 담겨 있으니 (이를) 가지고 가 錢神에게 감사드리지는 않으리.⁴⁹

라고 하여, 石鼓文과 瑯琊臺刻石의 필법을 적용하였더니 屈原(B.C. 343-227)의 離騷와 같은 옛 詩歌의 古意가 담겨 있는 듯 하다고 밝히었다. 실제로 〈蘭石圖〉의 하반부 난초 잎들을 살펴보면 철사를 구부려 놓은 듯 필획이 힘차서 유연한 난초 잎 본래의 속성과는 거리가 있는 것을 알 수 있다⁴⁹.

‘石鼓·瑯琊筆’로 그렸다고 밝힌 1893년작 〈墨蘭圖〉 중 필세의 변화가 풍부한 난초 잎의 필선이 앞서 소개한 오창석 50대의 〈石鼓文臨書〉의 필선에 가깝다면 도 30, 도 25, 1917년작 〈墨石圖〉의 탄력있게 굽어진 난초 잎들은 앞서 소개한 1918년작 〈石鼓文臨書〉의 필선을 연상시킨다⁴⁹. 오창석은 1914년작 〈集石鼓文字〉 對聯의 발문에서

근래의 篆書 중 莫邨亭(莫友芝, 1811-1871)은 강한 필선을 쓰고, 吳讓老(吳熙載)는 유연한 필선을 쓰며, 楊濛叟(楊沂孫, 1813-1881)는 건조한 필선을 사용한다. 나는 이 세 대가에서 벗어나 나만의

⁴⁸ 小篆에 대해서는 鄭祥玉, 「小篆의 특징과 필법 I, II」, 『월간서예』 213·216(1999.5·1999.8), pp. 90-92·97-100과 裘奎河, 앞의 책, pp. 141-149 참조. 瑯琊臺刻石은 B.C. 219년 秦의 始皇帝와 二世皇帝가 세운 7개의 頌德碑 중 泰山刻石과 함께 原石의 일부가 잔존하는 刻石으로 小篆의 대표적 예이다.

⁴⁹ “臨撫石鼓瑯琊筆意，戲爲幽蘭一寫真，中有離騷千古意，不須携去養錢神。”

일가를 세우려 하나 용이하지가 않다…… 오로지 한뜻으로 中鋒을 사용하여 平直한 筆線을 구하려 한다.⁵⁰

고 하였다. 위에 언급된 오창석이 석고문에 사용한 “中鋒을 사용한 평평하고 곧은 필선”은 바로 1917년작 〈蘭石圖〉의 난초 잎에 사용된 필선임을 유추할 수 있다.

구도상으로 1917년작 〈蘭石圖〉는 이미 언급한 바와 같이 대각선 구도를 보인다^{도 9}. 유사한 특징을 앞서 소개한 1918년작 〈石鼓文臨書〉의 字形에서도 찾아볼 수 있다^{도 31-1, 31-2}. ‘뫼’ 자에 해당하는 석고문의 ‘𠄎’ 자는 ‘辵’, ‘冫’, ‘午’ 세 부분이 합하여 이루어졌다. ‘𠄎’ 자 중 오창석이 臨書한 ‘午’는 原拓과는 달리 縱劃의 윗부분이 연장되었고, 아래쪽은 단축되었으며, ‘辵’ 중 ‘彳’과 ‘止’ 간의 거리가 넓어졌다. 이로써 原拓에서는 정방형을 이루고 있는 글자 꼴이 臨書에서는 비스듬한 마름모꼴로 변화되었음을 알 수 있는데, 유사한 구도상의 특징을 위의 〈蘭石圖〉와 앞의 〈癡于斯〉 印에서도 볼 수 있다.

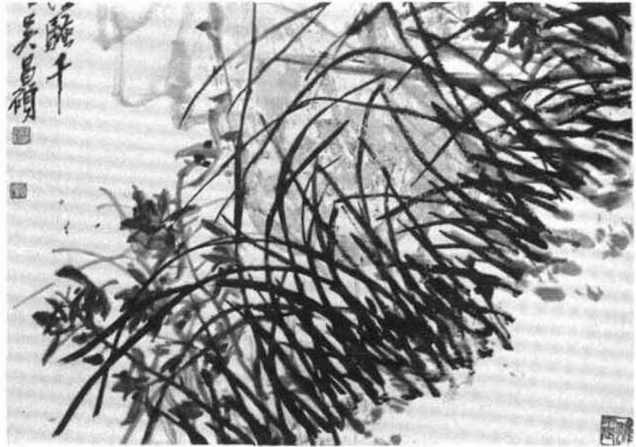
篆書만이 아니라 草書의 필법을 회화에 적용한 예로는 앞서 소개한 1919년작 〈葡萄圖〉를 들 수 있다^{도 22}. 엷혀진 포도 넝쿨들은 빠르고도 분방한 필치로 묘사되었고 잎사귀는 녹색이 마르기 전에 잎맥을 그려 墨線이 거칠게 번지며 암녹색으로 삼투되는 과정이 잘 드러나 있다. 오창석은 ‘草書遺意’라 自題하여 분방한 넝쿨의 필선이 자신의 草書體에서 유래하였음을 밝히었다. 그러나 포도의 넝쿨 부분을 자세히 살펴보면, 필세가 균일하고 필획의 굵기에 변화가 거의 없어, 일반적으로 運筆할 때 힘의 분배가 임의적인 草書 運筆法과는 거리가 있음을 알 수 있다.

〈葡萄圖〉와 유사한 運筆法을 오창석의 만년작인 〈行草書詩冊〉에서도 살필 수 있다^{도 32}. 첫째 縱行의 첫 번째 글자인 ‘院’ 자에서 보이는 바와 같이 획의 굵기가 고르고 균일하며, 둘째 縱行의 마지막 자인 ‘落’ 자 중 收筆에서 보이는 바와 같이 篆書에 주로 사용하는 藏鋒法을 사용한 것이 보인다. 이는 오창석이 趙宦光(1559-1625)의 書論에 영향을 받아, 篆書 필법에 기초한 草書體인 ‘篆草’를 회화에 적용한 것으로 볼 수 있다.⁵¹

마지막으로 앞서 소개한 1918년작 〈墨梅圖〉의 세부도와 오창석이 만년에 제작한 篆書,

50 “近時作篆莫鄙亭用剛筆，吳讓老用柔筆，楊濼叟用渴筆，欲求於三家外別樹一幟，難矣……一意求中鋒平直。”
丁茂魯 李伏雨 張紉慈 編，《吳昌碩作品集：書法篆刻》(上海：人民美術出版社·西泠印社，1989)，도판 30 참조.

51 趙宦光是 明代의 서예가이자 이론가로 자신의 저서 『寒山帚談』에서 상이한 서체를 서로 혼합하여 사용할 것을 주장하였다. 오창석의 篆草에 대해서는 王家誠，《吳昌碩傳》，pp. 124-25 참조.



도 29 圖 9 〈蘭石圖〉의 세부



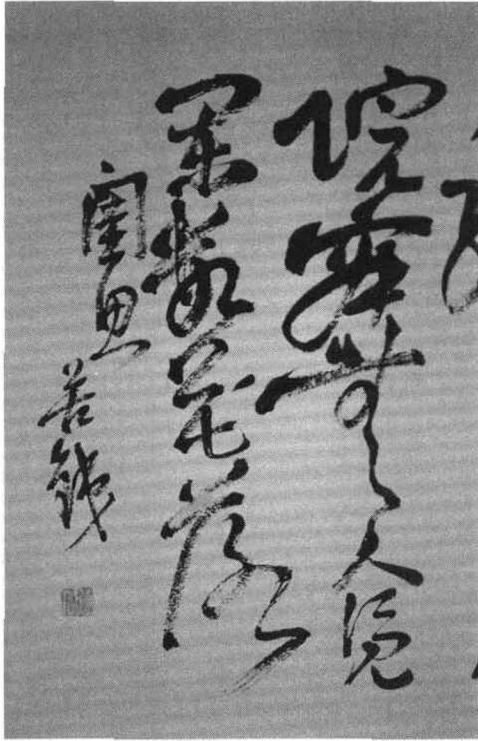
도 30 吳昌碩, 〈墨蘭圖〉, 1893년,
紙本水墨, 41×37cm
(王辛大 編, 『續編吳昌碩作品集』,
杭州: 西泠印社, 1994, 圖 22)



도 31-1 石鼓文 原拓 중 '吾'



도 31-2
圖 27 〈石鼓文臨書〉 중 '吾'



도 32 吳昌碩, 〈行草書詩冊〉(부분), 紙本水墨, 25×120cm, 蘇州文物商店 소장



도 33 圖 18의 〈墨梅圖〉의 세부

印章을 함께 비교함으로써, 오창석이 회화에서 사용한 筆法이 서예뿐 아니라 전각의 刀法과도 유관함을 살펴보겠다.

오창석 만년 화훼화에 사용된 전형적 필법은 1918년작 〈墨梅圖〉의 세부도를 통해 살펴볼 수 있다 도 33. 특히 주목할 것은 매화 가지의 중앙 부분에 보이는 線條로, 마치 목탄을 사용한 듯 건조하고 飛白이 풍부하여, 禿筆을 사용한 흔적이 역연하다. 이와 유사한 필선은 1916년작 〈石鼓文臨書〉의 부분도에도 보인다 도 34. 두 번째 縱行의 첫 번째 글자인 '淮' 자를 예로 들면, 飛白을 사용하여 부서질 듯 건조한 필선이 〈墨梅圖〉의 가지 부분과 유사하다.

위의 〈墨梅圖〉 세부도에서 주목해야 할 다른 하나는 중앙에 위치한 매화 가지에 사용된 필선 중 鋸齒形을 이루고 있는 중간 부분이다. 이는 오창석이 側鋒을 사용하여 의도적으로 거친 金石의 기운을 낸 것이라 하겠는데, 이러한 筆線은 돌 위에 印刀로 새겨진 印章의 線條를 떠올린다.



도 34
吳昌碩, 〈石鼓文臨書〉(부분),
1916년, 紙本水墨, 145×43cm,
南京文物商店 소장

오창석은 절세하기 한해 전인 1926년에 〈如鐵〉 두 글자를 篆書로 쓰고, 題詩에

用筆은 쇠와 같고 / 潑墨은 밀려드는 조수와 같으니 / 쟁쟁 소리가 나는 쇠요 / 무성한 붓이라.⁵²

라고 하여 運筆에 金石의 기운을 담았음을 밝히었다^{도 35}. 실제로 〈如鐵〉 중 '鐵' 자의 '戈' 부분의 필획은 마치 돌 위에 새겨진 듯 거칠고 필획의 윤곽에 작은 돌기가 있어, 印刀로 새겨진 印章의 線條를 방불케 한다.

〈墨梅圖〉와 〈如鐵〉에서 사용된 것과 유사한 線條를 오창석의 만년작 〈大和元氣〉 印에서도 살펴볼 수 있다^{도 36}. 인장에서 보이는 성글고도 거친 선조는 印刀를 비스듬히 기울이는 側刀法이나, 위에서 아래로가 아니라 아래에서 위로 거슬러 새기는 衝刀法을 사용한 예라 하겠다. 특히 인장 오른쪽 邊緣에 사용된 톱날같이 불규칙한 線條는 위의 〈墨梅圖〉 가지에 사용된 鋸齒形 필선과 유사하며, 세 개의 橫劃으로 변형된 '氣' 자 자획의 작은 돌기들과 불규칙한 선조는 〈如鐵〉 중 '鐵' 자의 '戈' 부분의 필획과 유사함을 알 수 있다.

⁵² “用筆如鐵，潑墨如潮，錚錚之鐵，茂茂之豪。”



도 35
吳昌碩, 〈如鐵〉,
1926년, 紙本水墨,
131.5×34cm(謙慎書道會 編,
『吳昌碩のすべて』,
東京: 二玄社, 1984, 圖 99)



도 36 吳昌碩, 〈大和元氣〉

IV. 結論

이상으로 오창석 화훼화의 구도방식과 필법을 그의 篆刻 章法과 篆書 筆法에 비교해 보았다. 이를 통해 일견 임의적인 듯 보이는 화훼화의 공간구성에는 篆刻의 章法에서 유래한 구축적이며 짜임새 있는 구도상의 원칙이 내재해 있음을, 또한 화훼화에 사용된 거칠고 고졸한 運筆法의 이면에는 金石氣를 결합하여 古代의 美感을 담아내려 했던 石鼓文 필법이 깔려 있음을 알 수 있었다.

이와 같이 서예와 전각 작법이 하나로 결합된 오창석의 화풍을 후대의 미술사가들은 '기이하고 소박하며 꾸밈없는 美(醜怪朴野之美)⁵³라든지 '고졸하면서 기이한 美(古拙醜怪美)⁵⁴ 등으로 상찬하였으나, 오창석이 활동하던 당시의 상해에서는 지나치게 거칠고 서툴다고 평가되어 '吳毒' 등으로 폄하되기도 하였다.⁵⁵ 당시 급속도로 근대화되고 있던 상해의 경

⁵³ 橋本末吉, 앞의 책, p. 6; 丁義元 編, 『近代上海畫家三巨匠 虛谷, 任伯年, 吳昌碩畫集』(上海: 人民美術出版社, 1986), p. 189.

⁵⁴ 陳肆明, 앞의 책, p. 111.

⁵⁵ 王家誠, 앞의 책, p. 226.

제 문화적 상황을 고려한다면, 마모되고 탈각된 옛 靑銅彝器와 石鼓文 등에서 자신의 미감의 원천을 구하였던 오창석의 회화가 구태의연하고 심지어는 '유해하게' 까지 보였을 수도 있으리라 생각된다. 그러나 이같은 특징이 곧 오창석을 金石派의 대표적 화가로 구분짓게 하는 요소인 동시에, 유연한 필법과 화려한 채색법을 사용하여 시각적 효과를 강조한 대다수 海派화가들의 화풍과 뚜렷하게 구분되는 점이라 할 수 있다.

최근에는 상해라는 도시의 역사적, 문화적 근대성에 연구의 초점이 맞춰지면서, 海派 회화의 특성을 '미술의 상업화' 라는 맥락에서 조명하려는 경향이 있다.⁵⁶ 海派의 대표적 화가인 오창석의 경우도 예외가 아니어서, 畫名이 높아지고 작품의 수요가 증가함에 따라 그도 자신의 회화를 상품으로 인식하였던 것이 분명하며, 이러한 점이 화풍상 영향을 미친 것 역시 사실이라 하겠다.⁵⁷

그러나 오창석이 추구했던 근본적인 회화 미학의 정수는, 자신이 서예가로서 또 전각가로서 몸소 배우고 체득한 古代의 傳統的 美感을 회화적으로 재현하는 것이었음에 의심의 여지가 없다. 또한 오창석의 고졸한 화풍이 당시의 수요자층에 받아들여질 수 있었던 것은, 역으로 西勢東漸에 따른 급속한 사회·문화적 서구화 현상의 이면에 존재했던 당시 중국인들의 전통에 대한 위기감을 반영한다고 하겠다. 이렇듯 전통에 깊이 뿌리박은 美學을 문화의 서구화, 회화의 상업화라는 현상 속에서도 희석됨 없이 성공적으로 구현하였으며, 나아가 당시 정체되어 있던 문인화의 맥을 이어 시대를 이끄는 화풍으로 승화시킬 수 있었던 것에 오창석 예술의 창조력과 생명력이 있다 하겠다.

* 주제어: 오창석, 상해화파, 금석파

⁵⁶ 江梅, 「海派的形成及其商業因素」, 陳振濂, 「海派繪畫之社會學研究」, 羅青, 「專業商視 分工量產: 商業都會畫風之特質」, 『海派繪畫研究文集』, pp. 180-191, pp. 427-465, pp. 532-558 참조.

⁵⁷ 오창석 회화의 상업화 경향은 單國霖, 「海派繪畫的商業的特質」, 『海派繪畫研究文集』, pp. 559-573 참조.

ABSTRACT

The Painter of the Epigraphy School in Shanghai Wu Changshuo (1844–1927)’s Flower Paintings

Lee Joo-hyun

During the period of great change between the Opium War of 1840 and the Communist Revolution of 1949, a vital movement in Chinese painting, the Shanghai School, was founded in the politically and economically powerful city of Shanghai. The main subject of this study, Wu Changshuo (1844–1927), who is considered to be one of the most influential artists of the Shanghai School, was not only well-known as a painter, but also as a calligrapher and seal-carver. In his paintings he combined the bold, dry brushwork derived from his calligraphy with the tectonic composition of his seal-carving, in order to produce a genuinely rustic and archaic style. The aesthetic of his works of art, deeply rooted in ‘epigraphy, jinshixue’ i. e. the study of ancient bronze and stone inscriptions, was embodied in his flower paintings most clearly.

One of the representative works of his flower paintings is the “*Ink Plum Blossom*” of 1918 (Fig.18). The plum stalks with the spontaneous, powerful strokes which produce in ‘Flying White, *feibai*’ recall his typical brush strokes in his calligraphy, especially his seal-script. As a calligrapher Wu Changshuo was well known for his ‘Stone Drum Inscription, *shiguwen*’ (Fig.24, 25). The brushwork of the ‘Stone Drum Inscription’ typical of Wu can be easily discerned from the uniformed width, the rounded heads, and the rough ends of the brush strokes. This kind of brushwork recalls the stiff Plum stalks in the “*Ink Plum Blossom*”, which have been brushed down in quick, rough strokes.

The same characteristic can be found in Wu Changshuo's seal-carving. In nineteenth century there was a new movement in seal-carving led by Deng Shiru (1739-1805) to instill 'brush and ink,' that is, a brush-written character, into a medium which utilized knife and stone. The new movement insisted that seals should also reflect an active kinetic process, an act of 'writing'. Wu Changshuo's seal, for example, "*dahe yuanqi*" represents such a tendency (Fig.36). The carved lines with 'Flying White' are undulated and resilient, especially the jagged outline of each strokes bold enough to remind the brushwork of his 'Stone Drum Inscription' and the Plum stalks (Fig.33, 34).

The other point of the 'Ink Plum Blossom' is the composition. The Plum stalks on the left stretch the branches to the right. By contrast the stalks on the right side stretch the branches just to the left. The emphasized contrast between the vertical and horizontal elements of the composition resembles his seal "*qianxun zhuzhai*", which is carved for his Korean friend Min Yōngik (Fig.3).

On the whole, the calligraphic mode in Wu Changshuo's paintings persisted from his early years to the very end of his life. At a time when his seal-carving days were essentially over, he paired painting and calligraphy intimately: "Through my life, the best I have come to accomplish is to paint with a calligrapher's brush."

From his mature period of 1914 onwards the seal mode entered his work. He divided a painting surface into halves, even into quarters. Through the controlled and structured arrangement of subject, Wu Changshuo embodied the compositional principles of seal-carving (Fig.21, 22 and 23, 24). The seal's impact might cause painting to simulate an engraved effect, suggesting the way in which the knife cuts into stone, creating grooves, ridges, or roughened edges, or evoke the distribution of solid and void for which seal design is known. That kind of aesthetic is totally different from the style of the Shanghai School painter in general, which aimed at immediacy in visual appeal.

Wu Changshuo's 'Three Accomplishments, *sanjue*' move along essentially as one in his painting, with an inner coherence that stems from his personal strength. This is what he would call 'Energy, *qi*', an old concept to be sure, but one which was reaffirmed and reinterpreted according to a new reality, Wu Changshuo's own.