

조선왕조 중기 회화의 제 양상

安 輝 濬*

차 례

I. 머리말	IV. 동물화와 화조화의 경향
II. 산수화의 제 경향	1. 동물화
1. 안건과 화풍의 계승	2. 화조화
2. 절파계 화풍의 풍미	V. 사군자화와 목포도화의 경향
3. 남송 원체화풍의 재현	1. 묵죽화
4. 남종화풍의 수용	2. 묵매화
5. 실경산수화의 정착	3. 묵란화
III. 인물화의 경향	4. 묵국화
1. 초상화	5. 목포도화
2. 산수인물화	VI. 맺음말
3. 선종인물화	

I. 머리말

조선왕조 중기(약 1550-약 1700)는 시대상황이나 화풍상 특이한 양상을 띠었던 시기이다. 대내적으로는 심각한 사색당쟁이 치열하게 전개되었고, 대외적으로는 전국을 초토화시키고 수많은 문화재를 회진시킨 임진왜란과 정유재란으로 어어진 왜란(1592-1598), 국민적 자존심을 송두리채 실추시킨 정묘호란(1627)과 병자호란(1636-1637) 등 대란이 어어져 정치·외교·경제·사회적인 측면에서 지극히 불안했던 시대였다. 그러므로 학문이나 미술을 위시한 예술과 문화가 꽃피기를 기대하기가 어려웠던 시대라 할 수 있다. 그럼에도 불구하고 이 시대에는 학문과 예술이 크게 발달하였다. 동양 유학사상 뚜렷한 족적을 남긴 이황(1501-1570)과 이이(1536-1584)를 위시하여 조식(1501-1572), 기대승(1527-1572), 송시열(1607-1689), 허목(1595-

* 서울대학교 人文大學 考古美術史學科 教授

1682), 윤희(1617-1680) 등등 많은 학자들이 성리학의 꽃을 피웠다. 이러한 추세를 비집고 양명학이 우리 나라에 자리잡기 시작했던 것도 이 시대이다. 정철(1536-1593)과 윤선도(1587-1671) 같은 학자들은 각기 가사와 시조 분야에서 독보적인 업적을 남김으로써 문학사에 분명한 족적을 남겼다.

미술의 경우에도 마찬가지였다. 회화·서예·순백자와 청화백자 등의 도자기가 다양하고도 높은 수준으로 발달하였다. 특히 회화 분야에서는 여러가지 화풍의 산수화·인물화·영모(翎毛)·화조화·묵죽(墨竹)·묵매(墨梅)·묵포도(墨葡萄) 등이 독특한 양상을 띠며 발전하였다.

전반적으로 조선중기의 회화는 조선초기(1392-약 1550)에 형성된 화풍들의 전통을 계승하여 절충, 변화시키고 그 시대 특유의 화풍을 형성하였다. 또한 우리 나라의 산천을 주제로 하여 사실적으로 그리는 실경(實景) 산수화의 전통을 더욱 굳히고 국가적 행사의 장면을 산수를 배경으로 하여 묘사하는 기록화(記錄畵)가 발전하였다. 이밖에 명나라로부터 남종화풍(南宗畵風)을 받아들이기 시작하였다. 사실성을 중시하는 실경산수화와 기록화의 정착 및 남종화풍의 수용은 다음 시대인 조선후기(약 1700-약 1850)로 이어져 그 시대의 회화가 새로운 민족적 화풍으로 발전할 수 있게 하는 토대가 되었다.

이러한 점에서 조선중기의 회화는 그에 앞선 초기와 뒤에 이어지는 후기의 중간에 위치하면서 양시대를 앞뒤로 이어주는, 말 그대로의 중기적인 양상을 드러냈던 것으로 간주될 수 있다. 바로 이러한 특이한 양상때문에 조선중기의 회화는 보는 관점에 따라서 대단히 중요하게 여겨질 수도 있고 반대로 초기와 후기의 회화에 가리어져 자칫 상대적으로 경시될 소지도 없지 않다. 그러나 조선중기의 회화는 초기나 후기의 회화와 구별지어 보아야 할 독특한 양상과 당위성을 분명히 지니고 있다.

비단 화풍의 측면에서만이 아니라 그림에 표출된 사상적 측면에서도 마찬가지이다. 산수인물화(山水人物畵)에서 은둔사상과 연관이 깊은 어초문답(漁樵問答), 어부(漁夫), 탁족(濯足), 관폭(觀瀑), 조어(釣魚) 등의 주제들이 자주 다루어진 점이나 선비의 절의(節義)를 상징하는 대나무와 매화가 선비화가들의 묵화에서 빈번하게 그려진 것도 치열한 사색당쟁, 참혹한 왜란과 호란 등으로 점철된 어지럽던 중기의 시대상을 대변하는 것으로 판단된다. 이러한 주제들이 무이구곡(武夷九曲) 등 유교적 주제보다 훨씬 적극적으로 다루어진 것은 분명히 가볍게 볼 수 없는 현상이라 하겠다.

전반적으로 조선중기에는 우리 나라 회화사상 어느 시대보다도 묵법(墨法)이 가장 높은 수준으로 발달하였던 점도 주목을 요한다. 물과 섞여서 드러내는 먹의 다양한 양상과 효능을 이 시대의 화가들은 잘 인식하고 있었음이 대부분의 대표적인 작품들에서 잘 드러난다.

이밖에 화가집안들이 여럿 생겼던 사실도 괄목할만 하다. 김제(金禔)-김기(金祺)-김식(金

植)-김집(金樸)집안, 이경윤(李慶胤)-이영윤(李英胤)-이정(李淨)-이징(李澄)집안, 윤의립(尹毅立)-윤정립(尹貞立)집안 등의 선비화가집안들을 위시하여 이승효(李崇孝)-이흥효(李興孝)-이정(李楨)집안, 이명수(李明修)-이정근(李正根)-이정식(李正植)-이홍규(李泓蚪)-이기룡(李記龍)집안 등을 비롯한 화원집안들이 생겨난 것은 좋은 예들이라 하겠다.¹⁾ 조선중기의 회화가 발전시키고 드러내는 이러한 제반 양상들을 분야와 주제에 따라 구분하여 좀더 구체적으로 살펴볼 필요가 있다.

II. 산수화의 세 경향

조선중기의 회화에 있어서도 가장 큰 비중을 차지하였던 것이 산수화였음은 초기나 후기의 경우와 다를 바 없다. 이시대의 산수화는 대체로 초기의 전통을 계승하고 또 명나라로부터 새로운 화풍을 받아들여 다른 시대와 구분되는 특유의 양식을 형성하였는데 그 전반적인 경향은 다음과 같다.

- ① 안건파(安堅派)화풍의 계승
- ② 절파계(浙派系)화풍의 풍미
- ③ 남송 원체(院體)화풍의 재현
- ④ 남종(南宗)화풍의 수용
- ⑤ 실경(實景)산수화의 정착

이러한 경향들에 관하여 좀더 구체적으로 살펴보기에 앞서 지적하고 싶은 것은 이 시대 산수화단을 이끈 대부분의 대표적인 화가들이 한가지 화풍에만 집착하기보다는 대개 두가지 화풍을 구사하는 경향을 띠었다는 사실이다. 김제(金禔), 이징(李澄), 김명국(金明國) 같은 화가들은 안건파화풍과 절파계(浙派系)화풍을, 이정근(李正根)은 안건파화풍과 미법산수(米法山水)화풍을, 윤의립(尹毅立)은 안건파화풍과 남송원체화풍을 구사했던 점을 보아도 그러한 사실을 쉽게 확인할 수 있다. 그러한 두가지 화풍을 구사함에 있어서 그것이 동시적인 것이었는지, 아니면 어느 한가지 화풍을 따르다가 후에 다른 화풍으로 바꾸는 등 선후 관계가 있었던 것인지, 또 선후관계가 있었다면 어느 화풍이 먼저 구사되고 어느 것이 나중에 구사된 것인지 등에 관하여는 대부분 단정을 짓기가 어려운 형편이다. 안건파화풍과 절파계화풍을 따랐던 경

1) 이밖에도 화원집안으로 陽川許氏, 仁同張氏 등의 집안들이 주목된다. 安輝濬, 『朝鮮王朝時代의 畫員』, 『韓國文化』 第9號(1988. 11), pp.168-174 참조.

우에는 안견과 화풍을 먼저 구사하다가 후에 절파계화풍을 수용했을 가능성이 높다고 추측되지만 기년작품이 극히 드물어서 그것을 사실로 단정짓기는 현재로서는 어렵다. 어쨌든 이러한 현상은 다른 시대의 회화에서는 찾아보기 어려운 독특한 현상이라 할 수 있다.

이 밖에 이 시대의 산수화들 중에는 안견과 화풍과 절파화풍을 절충한 작품들이 제법 많은 것도 특이한 점이라 하지 않을 수 없다. 이러한 절충화풍도 조선중기 산수화의 한가지 두드러진 현상임이 분명하지만 번거로움을 피하기 위해 따로 항목을 설정하여 다루기보다는 안견과 화풍이나 절파화풍을 다루면서 그때그때 언급을 하고자 한다.

1. 안견과 화풍의 계승

조선중기의 산수화에서 먼저 주목되는 것은 세종조에 배출된 최고의 거장 안견(安堅)과 그의 추종자들에 의해 뚜렷한 전통을 이루었던 안견과 화풍이 이 시대에도 상당한 강세를 이루며 어어졌다는 사실이다.²⁾ 이 점은 조선중기의 대표적 화가들이었던 김제, 이정근, 이흥효(李興孝), 윤의립, 이징, 김명국 등의 작품들에서 쉽게 확인된다. 그밖에도 필자미상의 이시대 작품들 중에 안견과 화풍을 따른 것들이 적지 않아 그 영향의 심도를 엿보게 한다. 그러나 이시대 산수화의 주된 흐름은 역시 안견과 화풍이기보다는 뒤에 소개할 절파계화풍임을 부인할 수 없고, 또 안견과 화풍 조차도 초기의 것에 비하여 상당히 변모된 양상을 띠고 있어서 큰 시대적 변화를 드러내는 점이 주목된다.

조선중기 산수화의 전반적인 흐름을 제일 먼저 나타낸 인물은 중종조(中宗朝/1506-1544)의 권신이었던 김안로(金安老)의 아들인 김제(金禔/1524-1593)이다.³⁾ 김제의 그림은 당시 최립(崔嵬)의 문장, 한호(韓濩)의 글씨와 더불어 삼절(三絶)로 일컬어질 정도로 높은 평가를 받았고 그 영향력도 매우 컸다고 믿어진다. 다양한 화풍과 주제를 다루었던 것으로 전해지고 있는 그는 특히 안견과 화풍과 절파계화풍의 산수화를 잘 그렸는데 전자는 <한림제설도(寒林霽雪圖)>, 후자는 <동자견려도(童子牽驢圖)>로 대표된다고 할 수 있다(圖 1, 4).⁴⁾

1584년에 안사확(安士確)이라는 사람을 위해서 그렸다는 관지(款識)가 적혀 있는 <한림제설도>는 눈이 내린 후 개인 겨울경치를 묘사한 것으로 안견과의 전통을 보여 준다(圖 1). 한쪽 종반부(縱半部)에 치우친 편과구도(偏頗構圖), 넓게 확산된 공간개념, 나무와 정자가 있는 근경의 언덕 모티프, 나무들의 표현에 보이는 해조묘법(蟹爪描法), 먼 산들 위에 줄지어 서 있는

2) 안견과 그의 화풍에 관한 종합적 고찰로는 안輝濬·李炳漢, 『安堅과 夢遊桃源圖』(圖書出版 藝耕, 1993) 참조.

3) 李泰浩, 「朝鮮中期의 선비畫家 金禔·金埴」, 『選美術』(1984, 여름) 참조.

4) 안輝濬, 『韓國繪畫史』(一志社, 1995), pp.185-188 참조.

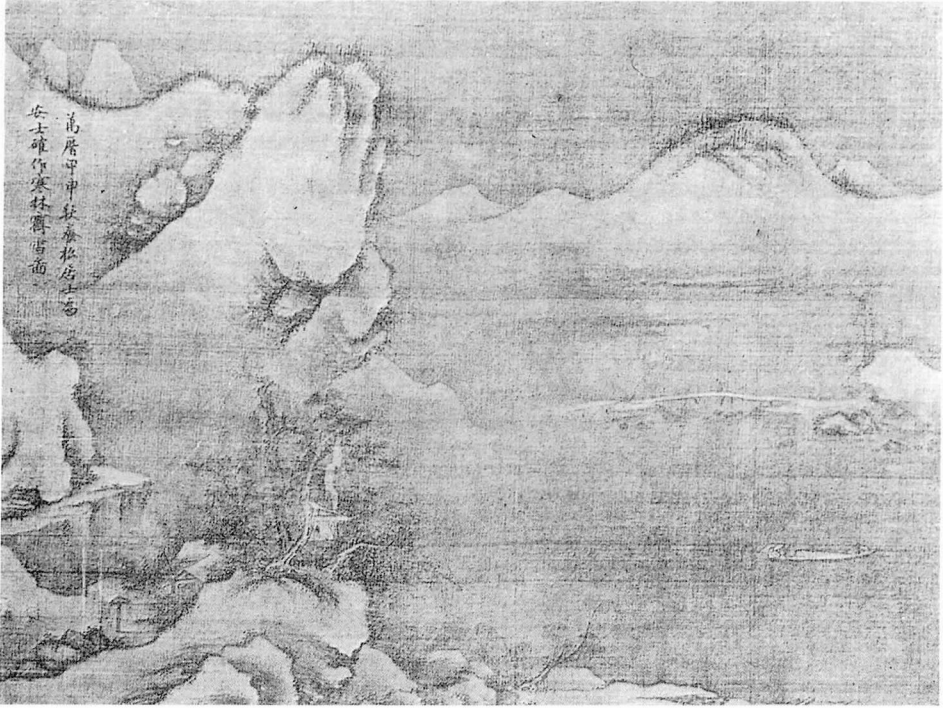


圖 1. 金視, 〈寒林霽雪圖〉, 1584年, 絹本淡彩, 53×67.2cm, 美國클리브랜드美術博物館 所藏.

바늘 모양의 나무들 등은 비록 많이 변모되기는 했지만 그 근원이 안견의 전칭(傳稱) 작품인 〈사시팔경도(四時八景圖)〉를 비롯한 안견파의 작품들에 있음이 분명하다.⁵⁾ 오른쪽 중반부에 나타나 있는 근경, 중경, 원경의 3단 구성도 역시 16세기 전반기의 안견파 작품들에서 종종 간취되는 특징이다.⁶⁾ 이처럼 이 〈한림제설도〉는 조선초기 안견파화풍의 전통을 계승했음을 분명하게 밝혀 준다.

그러나 이 작품에는 주를 이루는 안견파화풍의 영향 이외에 약간의 절파적(浙派的)인 요소도 가미되어 있음이 주목된다. 거꾸로 매달린 듯한 모습의 주산(主山)이나 흑백이 대조가 심한 근경의 언덕 등의 표현은 안견파화풍보다는 역시 명나라에서 전해진 절파화풍과 관계가 깊은 것이 분명하다. 그러므로 이 〈한림제설도〉는 조선초기 안견파화풍을 위주로 하고 명나라로부터 들어온 절파화풍을 약간 가미하여 제작된 작품이라고 할 수 있다. 김제의 작품에서 볼 수 있는 이러한 특징은 그 후의 조선중기 화가들의 작품에서도 흔히 간취된다. 조선중기의 화

5) 安輝濬, 「傳 安堅 筆〈四時八景圖〉」, 『考古美術』 제 136·137號(1978. 3), pp.72-78 참조.

6) 安輝濬, 「朝鮮初期 安堅派 山水畫 構圖의 系譜」, 『蕉雨 黃壽永博士 古稀紀念 美術史學論叢』(通文館, 1988), pp.823-844 참조.

가들 중에서 연대적으로나 영향력에서 제일 앞섰던 김제는 앞으로 전개될 중기 산수화의 경향을 예시하고 있다고 할 수 있다. 즉 이 시대 산수화에서 보편적으로 찾아볼 수 있는 안건과 화풍, 절파계화풍, 절충화풍의 양상을 김제의 이 작품은 드러내고 있는 것이다.

김제는 뒤에 소개할 <동자견려도>에서 보듯이 절파화풍도 적극적으로 구사하였다(圖 4). 그런데 그가 만 60세인 만년에 그린 <한림제설도>에서는 절파화풍은 소극적으로, 안건과 화풍은 적극적으로 구사했음을 보여 주고 있는데 이는 그가 만년까지도 보다 전통적인 안건과 화풍을 포기하지 않았었음을 말해 준다. 이러한 경향은 조선중기의 이홍효, 이정, 김명국을 비롯한 대표적인 화가들의 작품에서도 마찬가지로 나타난다.



圖 2. 李正根, <雪景山水圖>, 16世紀後半, 絹本淡彩, 15.8×19.6cm, 國立中央博物館 所藏.

조선중기 안건과 산수화풍의 또 다른 일면은 이정근(李正根 / 1531-?)의 <설경산수도(雪景山水圖)>에서 엿볼 수 있다(圖 2). 전반적으로 안건과 화풍을 따르고 있는 것은 분명하나 조선초기와는 현저하게 다른 면모를 보여 준다. 우선 주산의 모습이 전에는 볼 수 없었던 특이한 형태를 지니고 있다. 마치 서양의 토스트용 빵 덩어리 같은 형식화된 모습을 하고 있고 표면은 중첩되는 면(面)으로 구성되어 있다. 이 면들의 주변에 칠해진 연두색 혹은 녹두색도 고려의 불교회화에서 이미 나타났던 것이나 일반회화에서는 윤정립(尹貞立 / 1571-1627), 김명국(金明國 / 1600-1662 이후), 정선(鄭敼 / 1676-1759) 등의 작가들의 작품들

에서 종종 확인되듯이 조선중기 및 후기에 더욱 보편화되었다.

이정근의 <설경산수도>에 보이는 특이한 형태의 주산의 모습은 이홍효의 작품을 비롯한 중

기의 일부 산수화에서도 엿보이고 있어 이시대에 형성되고 유행했던 것으로 판단된다.⁷⁾ 또한 주산의 위치가 어느 한쪽으로 치우쳐 있지 않고 중심축 가까이로 옮겨지고 근경과 유기적으로 근접해 있는 것도 그 이전의 전형적인 안건과 산수화와 달라진 점이라 하겠다.

이러한 주산의 형태와 위치, 표면처리와 설채법(設彩法) 이외에도 이 <설경산수도>는 다른 면에서도 중기적 양상을 보여 준다. 그중의 하나가 원근감(遠近感), 거리감, 오행감(奥行感)을 조선초기의 안건과 산수화에서보다 훨씬 적극적으로 표현하고 있다는 점이다. 근경에서부터 중경, 후경으로 옮겨가면서 감상자의 시선은 멀고 깊은 곳으로 빨려들어 가게 된다. 특히 주산의 오른쪽에 보이는 빙산(氷山)같은 산들이 겹을 이루며 뒤로 물러나면서 감상자의 시선을 깃발이 날리는 누각 뒷편으로 이끌어 간다. 이러한 점은 초기보다도 중기에 더욱 두드러지게 나타난다. 거리감과 오행감의 이처럼 두드러진 표현에 비하여 공간의 표현은 많이 협착해져서 초기의 안건과 산수화들과 차이를 드러낸다. 이밖에 왼편 근경의 언덕에 소나무와 정자를 표현하기보다 종류가 다른 몇그루의 나무들을 그려 넣은 것도 이전의 안건과 산수화에서는 볼 수 없었던 새로운 양상이다.

이처럼 이정근의 <설경산수도>는 형식화된 주산의 특이한 형태, 두드러진 오행감의 표현, 설채법, 수지법(樹枝法) 등에서 그 이전의 안건과 산수화와는 현저하게 다른, 조선중기 특유의 새로운 양상들을 보여준다. 힘이 빠진 듯한 필법도 변화의 또다른 예의 한가지라 할 수 있다.

이정근의 <설경산수도>에서 살펴본, 화면의 중심축에 놓인 주산의 특이한 형태나 거리감과 깊이감의 현저한 강조를 비롯한 특징들은 동시대 이홍효의 <설경산수도>와 필자미상의 <풍악도(風岳圖)> 등에서도 두드러지게 나타나고 있어 그것들이 16세기 후반기의 안건과 산수화에 구현된 시대양식이었음을 말해 준다.⁸⁾

김계의 <한림제설도>와 이정근의 <설경산수도>, 그리고 이홍효의 <설경산수도>가 중기 중에서도 16세기 후반의 안건과 화풍이 지닌 특징들을 보여준다면 국립중앙박물관에 소장되어 있는 이정(李澄/1581-1674이후)의 <이금산수도(泥金山水圖)>는 그 뒤 17세기에 이루어진 변화를 잘 드러낸다고 볼 수 있다(圖 3).

검은 비단에 금니(金泥)를 사용하여 그려진 이정의 이 산수화에서 무엇보다도 주목되는 것은 주산이라고 불릴 수 있는 하나의 크고 뚜렷한 산이 사라지고 그대신 몽게구름처럼 무리를 이룬 작은 산들이 연이어 서 있는 모습을 하고 있다는 점이다. 이정 이전의 어느 산수화에서도 볼 수 없었던 새로운 현상이다. 화면에 군림하는 듯한 주산의 모습이 이정 이전에 이미 규모면에서는 작아지고 기능면에서도 축소되기 시작했던 것은 사실이지만 이처럼 여러개의 작

7) 安輝濬, 『東洋의 名畫1: 韓國 I』(三省出版社, 1985), 圖. 74-75 참조.

8) 上揭書, 圖. 74-75 참조.



圖 3. 李澄, 〈泥金山水圖〉, 17世紀中葉, 絹本金泥, 87.8×61.2cm, 國立中央博物館 所藏.

은 봉우리들로 분산되어 사라지게 된 것은 일찌기 볼 수 없었던 파격적인 일이다. 이점은 이징이 그린 또다른 <이금산수도>(간송미술관 소장)와 비교해 보아도 그렇다.⁹⁾ 간송미술관 소장의 작품은 비교적 종래의 전통에 충실하고 주산의 존재가 뚜렷하며 산들의 형태가 둥글둥글하여 차분하고 원만한 느낌을 준다. 구도나 구성도 16세기의 편파3단 구도(偏頗三段構圖)를 따르고 있어 보다 전통적이라 할 수 있다. 이 작품에서는 국립중앙박물관의 소장본에서 볼 수 있는 파격성은 아직 찾아보기 어렵다.

이징의 이 국립중앙박물관 소장본 <이금산수도>에서 또한가지 특히 눈길을 끄는 것은 근경의 정자와 소나무가 서 있는 언덕이 화면의 중심

축으로 끌려 나와 있다는 점이다. 본래 안건의 전칭작(傳稱作)인 <사시팔경도(四時八景圖)>에서 전형적으로 보듯이 그림의 하단부 어느 한쪽 구석에 치우쳐 있던 이 언덕 모티프는 16세기부터 중심축을 향하여 옮겨 가는 경향을 띠기 시작했던 것인데 그것이 17세기 이징에 이르러 더욱 현저해진 것이다. 그런데 이징의 이 작품에서는 그 언덕 모티프가 마치 우측의 구석에서 중심축까지 억지로 끌려 나온 듯한 모습을 보여 준다. 종래에는 부수적이었던 이 언덕 모티프가 이 작품에서는 중심적인 역할을 부여받고 있는 것이다. 이것도 새로운 변화임에 틀

9) 上揭書, 圖. 98 참조.

림없다.

공간은 확대 지향적이면서도 작은 산이나 언덕, 토파(土坡) 등으로 채워져있어 초기의 안견과 산수화에서 볼 수 있는 「확트인 공간」의 변화된 모습을 보여 준다. 반면에 거리감이나 오행감은 보다 강조되어 있다. 이러한 점은 이미 이정근의 〈설경산수도〉에서도 유사하게 나타났던 일이다.

이상 살펴본 몇가지 특징들은 안견과 화풍이 조선중기, 특히 17세기에 이르러 겪게 된 변화들을 보여 주는 것이라 하겠다. 김제, 이정근, 이흥효 등을 거쳐 17세기로 이어진 조선중기의 안견과 산수화풍은 이정에 이르러 더욱 큰 변화를 겪게 되었고 그후로 김명국(1600-1662이후)에 의해 추종되었다.¹⁰⁾ 그러나 17세기를 고비로 안견과 화풍은 절파화풍에 자리를 양보하고 약 2세기에 걸쳤던 막강한 영향력을 상실하게 되었다.

그런데 검은 비단에 금니를 사용하여 산수화를 그리는 경향은 아마도 감지(紺紙)에 금니나 은니(銀泥)로 사경(寫經)하던 고려시대의 전통과 무관하지 않다고 믿어지며, 이정의 〈이금산수도〉같은 작품은 왕실용이었을 가능성이 높다고 추측된다. 이경윤(李慶胤/1545-1611)의 서자로 왕손의 피를 이어받았던 이정은 당시의 철저한 서얼차대(庶孽差待)의 관례로 인하여 직업화가 되어 인조조(仁祖朝/1623-1649)의 화단에서 제1인자로 활동하였는데¹¹⁾ 그가 금니 산수화를 종종 그렸던 것은 이러한 왕실과의 관계에서 이해가 된다.

검은 비단에 금니를 사용하여 그린 안견과 화풍의 산수화 전통은 국립중앙박물관 소장의 김명국이 그린 〈사시팔경도(四時八景圖)〉에서도 찾아볼 수 있다.¹²⁾ 거침없이 활달한 필법, 능숙하고 세련된 솜씨가 돋보이는 이 8경도는 대체로 전통성을 질게 띠고 있으나 부분적으로는 앞의 이징 작품에서 볼 수 있었던 변화도 엿볼 수 있다. 예를 들어 이 8경도 중에서 “초춘(初春)”을 나타낸 그림에서 산들이 낮으막하게 분산되듯 가라앉은 모습을 하고 있는 점이나 근경의 소나무와 언덕이 중심축에 나와 있는 것 등은 그 좋은 예이다. 그러므로 이정의 〈이금산수도〉에서 간취되는 변화들은 이징 개인에만 국한되었던 것으로 축소하여 보아서는 안될 듯하다. 역시 17세기 안견과 산수화의 시대양식이라고 보는 것이 타당할 듯하다. 그러나 그것을 주도했던 것은 이징이었다고 믿어진다.

10) 上揭書, 圖, 102-105 참조.

11) 金智惠, 「虛舟 李澄의 生涯와 山水畫 研究」, 『美術史學研究』 第207號(1995, 9), pp.5-48 참조.

12) 註 10 참조.

2. 절파계 화풍의 품미

조선중기의 산수화에서 가장 강세를 띠며 품미하였던 것은 역시 중국 명대에 대진(戴進)과 그의 추종자들에 의하여 형성된 절파(浙派) 계통의 화풍이라 하겠다. 절파라는 용어는 그 화파의 개조인 대진이 절강성(浙江省) 출신인 데에서 연유한 것으로 15세기 전반기에 형성되었다고 볼 수 있는데 남송대의 마하파(馬夏派) 화풍을 위주로 하고 그밖에 이곽파(李郭派) 화풍 등 다양한 요소들을 절충하여 창출된 화풍이다.¹³⁾ 절강성, 강소성, 복건성 등 중국 강남지방 출신의 직업화가들이 주로 추종하였던 이 절파화풍은, 문인출신인 심주(沈周)와 문징명(文徵明) 그리고 그들의 추종자들이 형성한 오파(吳派) 화풍과 대조를 이루었는데 15세기 후반에 이르면 그 필묵법(筆墨法)이 한층 더 거칠어져 문인화가들에 의해 광태사학(狂態邪學)이라고 까지 일컬어지게 되었다. 또한 이 절파화풍은 명대 궁중에까지 영향을 미치게 되었던 것인데 우리 나라에는 명과의 외교관계를 통해 15세기에 전해져 소극적으로 수용되기 시작하였으나 그 본격적인 유행은 조선중기에 이르러 이루어졌다.¹⁴⁾ 우리 나라에서는 이 절파화풍이 한국적으로 많은 변모를 겪었으므로 그 변모된 화풍을 절파계(浙派系) 즉 절파계통의 화풍이라고 부르는 것이다.

이 절파계 화풍이 조선중기의 산수화 중에서 제일 먼저 엿보이는 것은 김제의 <동자견려도(童子牽驢圖)>에서부터이다(圖 4). 산수를 배경으로 어린 동자가 위험스러워 보이는 다리를 건너지 않으려고 고집을 부리는 나귀의 고삐를 당기며 안간힘을 쓰는 모습을 표현한 이 그림은 김제의 뛰어난 묘사력과 함께 절파화풍의 강한 영향을 보여 준다.

빳겨 솟아오른 모습의 주산, 주산의 표현에서 두드러져 보이는 흑백의 대조, 화면 전체에서 간취되는 강하고 거친 필묵법, 증대된 인물과 동물의 비중 등은 분명 절파화풍에서 연유한 특징들이다. 종래의 안견화풍과는 명백하게 차이를 드러낸다. 이러한 차이는 이 <동자견려도>와 앞에서 살펴본 역시 김제의 작품인 <한림제설도>(圖 1)를 비교해 보아도 자명해진다. 같은 화가 김제의 작품이면서도 추종했던 화풍의 차이에 따라 현저한 대조를 보여 준다. 김제의 이 두 작품들이 보여 주는 이원성(二元性)은 앞으로 전개될 조선중기 산수화단의 양대 조류, 즉 안견화풍의 계승과 절파계 화풍의 유행을 예시해 준다.

<동자견려도>에 보이는 동자와 나귀의 모습과 표정, 동작과 행태 등은 너무도 능숙하게 묘사

13) 鈴木敬, 『明代繪畫史研究·浙派』(東京:木耳社, 1968); 故宮博物院編, 『明代宮廷與浙派繪畫選集』(北京:文物出版社, 1983); Richard M. Barnhart et al, *Painters of the Great Ming: The Imperial Court and the Zhe School* (The Dallas Museum of Art, 1993) 참조.

14) 安鍾濟, 「韓國浙派畫風의 研究」, 『美術資料』 第20號(1977, 6), pp.24-62 참조.



圖 4. 金昶, 〈童子牽驢圖〉, 16世紀後半, 絹本淡彩, 111×46cm, 湖巖美術館 所藏.

되어 있어 김제가 화가로서의 기량이 대단했었음을 깨닫게 한다. 아마도 이러한 기량과 영향력때문에 그의 작품들에 보이는 경향들이 곧바로 그 이후의 중기 화단의 동향으로 자리잡히게 되지 않았을까 추측된다.

그런데 조선중기 절파계 화풍의 산수화는 전체의 구성 면에서 두가지로 대별된다. 그 하나는 김제의 〈동자견려도〉에서 처럼 인물과 동물이 중시되긴 하지만 배경의 산수가 크고 중요하게 다루어진 이른바 대관산수(大觀山水) 또는 대경산수인물화(大景山水人物畫)이고, 다른 하나는 인물과 동물이 중심이 되고 배경의 산수는 작게 표현되는 소위 소경산수(小景山水) 또는 소경산수인물화이다.

이 소경산수인물화의 대표적인 예로서 함윤덕(咸允德/생졸년 미상)의 〈기려도(騎驢圖)〉를 들 수 있다(圖 5). 나귀를 타고 시상(詩想)에 잠겨 있는 고사(高士)를 산수를 배경으로 묘사한 이 작품은 소경산수인물화의 한 전형을 보여 준다. 아마도 당나라 시대의 시인 두보(杜甫)를 나타낸 것으로 믿어지는 인물과 그가 탄 나귀가 그림의 핵심이 되고 주변의 산수는 그를 위한 무대장치와 같은 부수적 역할을 하는데 그치고 있다. 절벽과 나무가지가 이루는 삼각형 공간 안에 역시 삼각형을 형성한 선비와 나귀가 들어 차 있어 짜임새 있는 구성을 나타낸다.

이러한 인물중심의 소경산수인물화의 전통은 15세기 조선초기의 강희안(姜希顔)이 그린 〈고사관수도(高士觀水圖)〉에 이미 나타났던 것으로¹⁵⁾ 함윤덕은 그러한 전통을 계승한 것이라 하겠다. 함윤덕의 이러한 소경산수인물화는 또한 윤인걸(尹仁傑)에게 전해졌다.¹⁶⁾ 소경산수인물화는 비단 이들의 작품만이 아니라 이경윤과 윤정립(尹貞立/1571-1627), 김명국을 비롯한 여러



圖 5. 咸允德, 〈騎驢圖〉, 16世紀後半, 絹本淡彩, 15.5×19.4cm, 國立中央博物館 所藏.

화가들의 산수화에서 찾아볼 수 있어 조선중기에 대경산수인물화와 병존했던 경향임을 알 수 있다. 이러한 경향은 중국의 경우 명대 절과는 물론 남송대 마하파화풍에까지 거슬러 올라가는데 우리 나라의 경우에는 강희안의 〈고사관수도〉에서 보듯이 조선초기에 자리잡기 시작하여 중기에 유행했던 것으로 볼 수 있다.

함운덕에 관하여는 알려진 바가 별로 없으나 꽤 뛰어났던 화가로 추측된다. 〈기려도〉가 이러한 추측을 뒷받침해 준다. 옆모습만으로도 고아함이 엿보이는 선비의 얼굴표현, 시상에 잠긴 선비와 비척거리는 나귀의 자연스러운 어우러짐, 변화 있는 필선, 짜임새 있는 구성 등은 함운덕의 기량을 드러내기에 족하다. 그러나 필력이나 필세가 약한 것은 아쉬운 점이라 하겠다. 또한 선비의 옷에 칠해진 연한 담홍색은 우리의 색채감각과 미의식을 반영한다는 점에서 주목된다.

조선중기의 절과계 화풍과 관련하여 가장 주목되는 인물은 이경운(李慶胤/1545-1611)이라

15) 洪善杓, 「仁齋 姜希顔의 〈高士觀水圖〉 연구」, 『정신문화연구』 제27호(한국정신문화연구원, 1985. 12), pp.93-106 참조.

16) 註 14의 拙稿, pp.36-38 참조.

하겠다. 그는 성종의 8남인 익양군(益陽君) 이회(李懷/1488-1552)의 종중손(從曾孫)으로서 비록 방계이기는 하지만 왕손의 혈통을 이어받았고¹⁷⁾ 그의 동생인 이영운(李英胤/1561-1611), 차남인 이정(李淨/1583-?), 서자인 이징(李澄/1581-1674이후)과 함께 화가집안을 이루었을 뿐만 아니라 다른 대표적 화가들과는 달리 오로지 절파계 화풍만을 구사했던 것으로 믿어지기 때문이다. 그는 학림정(鶴林正)에 제수되었으며, 왜란 때에는 임금을 호종하지 않고 가족을 데리고 산속에 숨어 있다가 난이 끝난 후에야 나타났다고 비난받기도 하였다.¹⁸⁾

이경윤이 그린 것으로 전해지고 있는 작품은 여러점 남아 있는데 한점도 그 자신의 관서(款署)가 쓰여 있거나 도인(圖印)이 찍혀있어 진작으로 단정지을 만한 것이 없는 실정이다. 그러나 그의 작품으로 전칭되고 있는 그림은 예외없이 절파계 화풍으로 그려져 있어 적어도 그가 절파계 화풍에 전념했던 인물일 가능성은 높다고 판단된다.



圖 6. 李慶胤, 〈詩酒圖〉, 1598以前, 苧本水墨, 23×22.5cm, 湖林博物館 所藏.

림(崔埜/1539-1612)이 1598년에 제작한 〈시주도(詩酒圖)〉를 위시한 호림박물관 소장인 물첩(山水人物帖)의 그림들이다(圖 6).¹⁹⁾ 이 화첩의 그림들은 홍사문이라는 사람이 왜란 중에

이경윤의 것으로 전칭되는 여러 작품을 자세히 관찰하여 보면 비록 화풍은 한결같이 절파계 화풍을 따르고 있을 지라도 숨씨는 한사람이 아닌 여러사람의 것임을 드러낸다. 즉 절파화풍을 따라서 그린 여러 화가들의 작품들이 서로 비슷비슷하다는 한 가지 이유만으로 모두 이경윤 한사람의 것으로 전칭되고 있는 것이다. 그러므로 이것들 중에서 과연 어떤 것이 이경윤의 진작인지 단정하기가 쉽지 않다.

이러한 작품들 중에서 가장 믿을만하다고 생각되는 것은 바로 이경윤과 동시대인으로 유명한 문장가였던 최

17) 註 11의 論文 참조.

18) 『宣祖實錄』 卷39, 癸巳 26年(1593) 6月 丁未條(『朝鮮王朝實錄』22卷, p.17下-18上); 安輝濬編, 『朝鮮王朝實錄의 書畫史料』(韓國精神文化研究院, 1983), p.144 참조.

19) 崔淳雨, 『鶴林正의 山水人物帖』, 『考古美術』 第7卷 第4號(1966. 4), pp.1-5 참조.

모든 것으로 당시에 최립이나 홍사문이 이것들을 이경운의 작품으로 비정하였음은 찬문의 내용에 의해 확인된다. 이경운과 동시대인인 홍사문이 수집하고 역시 같은 시대의 대표적 문인이었던 최립이 1598년에 제찬을 했으며 일부 작품들의 화격이 뛰어난 점으로 미루어 볼 때 이 화첩의 일부 그림들이야말로 1598년경 이경운 화풍의 진면목을 보여 준다고 보지 않을 수 없다. 그중에서도 <시주도>는 가장 대표적인 작품이라 하겠다. 그러나 이 화첩에 들어 있는 모든 작품들이 이경운의 것이라고 볼 수는 없다. 화격과 솜씨에 차이가 있기 때문이다.

<시주도>는 소경산수인물화로써 한 선비가 둔(墩) 위에 앉은채, 향아리를 안고 다가온 애타는 모습의 소년을 바라보고 있는 모습을 묘사하고 있다(圖 6). 선비와 소년의 밝은 표정과 다정한 교감의 정확하고 능숙한 표현, 활달하고 거침없는 필법, 힘차고 변화있는 의습선(衣褶線), 세련되고 요체를 득한 묵법, 그림 전체에 넘치는 기운과 생동감 등 흠잡을데 없는 뛰어난 작품이라 하겠다. 이 작품을 통하여 이경운 회화의 성격과 수준을 가늠할 수 있다고 믿어진다.

이 <시주도>와 유사한 소경산수인물화는 이경운의 작품으로 전칭되는 국립중앙박물관 소장의 <탁족도(濯足圖)>를 비롯한 작품들과 고려대학교 박물관 소장의 화첩 그림들에서도 찾아볼 수 있으나 솜씨와 격에서 차이를 보여 준다.²⁰⁾ 어쨌든 이경운이 이러한 소경산수인물화를 종종 그렸고 그것이 이러한 범주의 그림들을 유행하게 하는데 큰 몫을 했을 것으로 추측된다. 특히 이경운의 이러한 소경산수인물화는 그의 둘째 아들인 이정(李淨/1583-?)에게도 전해졌을 가능성이 높다. 하바드대학의 색클러박물관에 소장되어 있는 이정(李淨)의 전칭작품은 그러한 추측을 강하게 뒷받침해준다.²¹⁾ 비단 아들인 이정만이 아니라 윤정립(尹貞立/1571-1627)과 김명국을 위시한 화가들의 많은 작품들에서 이경운 소경산수인물화의 영향을 엿볼 수 있다.²²⁾ 이처럼 소경산수인물화의 전통은 조선중기 절파계 화풍과 관련하여 중요한 의의를 지니고 있다.

이경운은 소경산수인물화만 그린 것은 결코 아니다. 대경산수인물화와 인물이 등장하지 않는 순수한 산수화도 그렸던 것으로 믿어진다. 현재 전해지고 있는 그의 전칭작품들이 이를 말해 준다. 이경운의 이러한 전칭작품들 중에서 특히 주목되는 것은 국립중앙박물관 소장의 <산수인물도>이다(圖 7). 대자연을 배경으로 하여 근경에 자연풍광을 즐기는 선비 두사람과 그들의 시동들, 그리고 한마리의 단학(丹鶴)이 묘사되어 있어 고사들의 한가로운 삶을 주제로 표현하고 있음을 알 수 있다. 차를 끓이고 있는 시동과 그 옆에 서 있는 학의 한가로운 모습이

20) 安輝濬, 『山水畫(上)』, 韓國의 美11(中央日報, 1980), 圖. 74-85 참조. 이밖에 Burglind Jungmann, "An Album of Figure and Landscape Paintings Attributed to Yi Kyōng-yun(1545-1611)". 『三佛 金元龍教授 停年退任紀念論叢』(一志社, 1987), pp.537-558 참조.

21) 하바드대학의 물리학교수였던 Nelson Goodman박사로부터 구입한 여러점의 한국회화들 속에 들어 있는데 Professor John Rosenfield의 호의로 1997년 7월 13일 함께 검토할 수 있었다. Rosenfield교수께 감사한다.

22) 安輝濬, 『山水畫(上)』, 圖. 92, 122-127 참조.



圖 7. 傳 李慶胤, 〈山水人物圖〉, 16世紀後半, 絹本淡彩, 91.1×59.5cm, 國立中央博物館 所藏.

간과 자연을 똑같이 비중있게 다루었던 조선중기화단 특유의 현상을 말해 주는 것으로 풀이된다.

이 〈산수인물도〉는 절과계 화풍의 특징들을 잘 보여 준다. 비스듬이 서 있는 산들의 모습, 흑백의 대조가 뚜렷한 산과 언덕의 표면처리, 인물의 표현법, 나무의 묘사방법 등이 그 단적인 예들이다. 그러나 근경, 중경, 원경으로 이루어진 구도와 구성, 확대지향적인 공간처리, 기타 일부 수지법(樹枝法) 등에서 안견과 산수화의 잔영이 엿보여 흥미롭다. 그리고 근경의 언덕이

나 평평한 바위 위에 놓인 책과 벼루와 도자기가 한담을 나누고 있는 고사들의 고아한 풍모를 더욱 돋보이게 한다. 멀리 중경에는 그들이 피해서 떠난 번잡한 세상이 안개속에 그 모습을 약간씩 드러내고 있다. 높은 탑이 서있는 절의 모습도 약간 눈에 띈다.

“고사한담(高士閑談)”을 주제로 다룬 그림임에도 대자연의 모습이 오히려 압도적이다. 이러한 현상은 인물중심의 소경산수인물화와는 현저한 차이를 드러낸다. 소경산수인물화가 인간의 중요성과 존엄성을 보다 강조해서 나타냈다고 볼 수 있다면, 대경산수인물화는 인간이 몸담아 살고 자신을 숨겨주는 대자연의 위대함을 두드러지게 표현하고 있다고 생각된다. 이러한 두가지 상반되는 경향이 조선중기에 병존하였고 동일작가들에 의해 함께 그려졌다는 것은 인

나 중경의 산들이 그림의 중심축에 위치하고 원경의 주산이 작아지고 수평을 이루듯 퍼져 있는 점은 앞에서 살펴본 안건과 산수화들에서도 엿볼 수 있는 특징임이 주목된다. 특히 그의 서자인 이징의 안건과 산수화에서 그러한 현상이 더욱 두드러진 것은 시사하는 바가 크다. 아마도 이징이 그의 부친인 이경윤의 이러한 작품에서 착안하여 더욱 강조했던 결과가 아닐까 추측된다.

이경윤의 절파계 화풍은 그의 서자로서 인조조의 대표적인 화가였던 이징(李澄/1581-1674 이후)에게도 자연스럽게 전해졌을 것으로 믿어진다. 그러나 앞에서 살펴보았듯이 이징은 이경윤과 달리 안건과 화풍을 추종하여 새로운 변화를 이룩하였고 또 이제 소개하는 바와 같이 절파계 화풍도 따랐던 것이 확실하지만 이상하게도 그의 아버지의 회화를 상징한다고도 볼 수 있는 소경산수인물화는 적극적으로 그린 것 같지 않다. 오히려 절파계의 그림 중에서도 대경산수를 즐겨 그렸던 듯하다. 즉 인물이 중심이 되는 소경산수인물화보다는 산수가 주가 되는 대경산수인물화를 보다 즐겨 그렸던 것으로 믿어진다. 따라서 이징은 인물화가로서 보다는 전형적인 산수화가로 크게 활동했다고 보아야 할 것 같다. 이처럼 이징은 그의 아버지인 이경윤과 현저한 차이를 드러낸다고 하겠다.

이징의 작품으로 전해지는 절파계 산수화로서 대표적인 것은 역시 국립중앙박물관 소장의 <연사모종도(煙寺暮鍾圖)>와 <평사낙안도(平沙落雁圖)>라 할 수 있을 것이다.²³⁾ 소상팔경도(瀟湘八景圖)의 일부였을 것으로 믿어지는 이 작품들은 대경산수화의 전형을 보여 준다.

<연사모종도>를 살펴보면 근경에 위치한 다리위의 노승이 멀리 원경의 종각에서 울려 오는 종소리를 들으며 절을 찾아가는 모습을 대자연의 배경으로 표현하고 있는데 근경, 중경, 원경으로 구성된 편파3단구도를 지니고 있다(圖 8). 이러한 구도가 안건과 화풍과 관계가 깊은 것은 분명하나 산과 언덕의 형태나 흑백의 대조가 두드러진 표면 묘사 등에는 전형적인 절파계 화풍의 영향이 짙게 배어난다. 화면의 중심축에 서 있는 쌍송, 강조된 깊이감과 거리감, 작아진 주산 등이 눈길을 끈다. 이러한 특징들은 조선중기의 산수화에서 보편적으로 간취되는 것임을 이미 앞에서 몇차례 강조한 바 있다. 또한 이경윤의 작품으로 전해지는 <산수인물도>에서도 나타나는 특징임을 확인하였다. 필묵법은 비교적 부드럽고 원만하다.

이징은 안건과 화풍과 절파계 화풍을 추종하였지만 어느 화풍을 따르든 구도와 공간구성 등에서는 안건의 전통이 기본이 되고 있었다고 믿어진다. 그는 이 두가지 화풍 이외에도, 그 두가지 화풍들을 절충한 작품들을 다수 남기기도 하였다.²⁴⁾

조선중기의 절파계 화풍은 김명국(金明國/1600-1662이후)에 이르러 더욱 큰 변화를 겪게 되었다. 이징 이후의 가장 대표적인 화원이었던 김명국은 국내는 물론 1636년과 1643년 두 차례에 걸쳐 일본에 통신사를 따라 다녀오면서 그곳의 화단에까지 명성을 떨쳤다.²⁵⁾ 그는

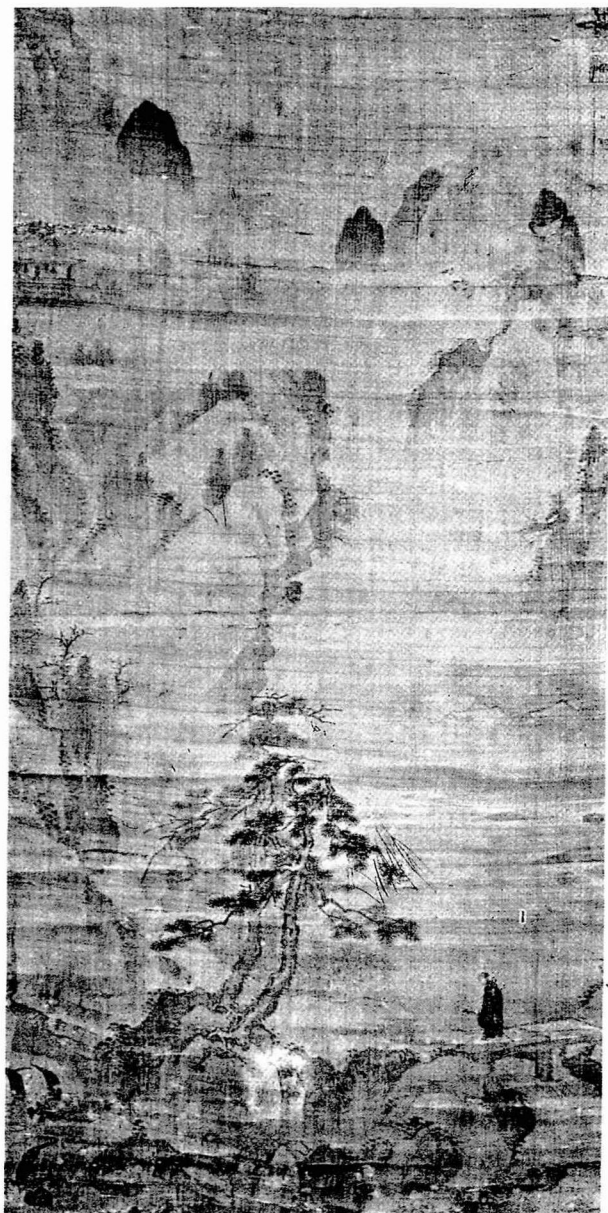


圖 8. 李澄, 〈煙寺暮鐘圖〉, 17世紀中葉, 絹本淡彩, 103.9×55.1cm, 國立中央博物館 所藏.

분방하고 다양하며 힘차고 활달한 화풍을 이루었다. 그가 안견과 화풍도 따랐음은 이미 앞에서 언급한 바 있다. 그러나 그의 화풍의 진면목은 역시 절파계의 작품들에서 더욱 잘 드러난다.

그의 작품으로 전해지는 절파계 화풍의 산수화로서 가장 널리 알려진 것은 국립중앙박물관 소장의 〈설중귀려도(雪中歸驢圖)〉라 하겠다(圖 9). 눈길에 나귀를 타고 여행을 떠나는 선비와 동자, 그리고 그들을 배웅하는 인물을 주제로 다룬 이 그림에서 무엇보다도 눈길을 끄는 것은 배경의 산수임을 부인할 수 없다. 거대한 빙벽(氷壁)같은 주산과 원산이 화면을 버티듯 가로막고 서 있어 조선중기의 다른 작품들에서 거의 일관되게 엿보이던 깊이감과 오해감의 강조를 찾아보기 어렵다. 앞으로 넘어질 듯 위압적인 주산의 형태, 주산과 원산의 능선을 따라 빗겨 이어져 내리는 윤곽선, 그리고 오른쪽 근경 모서리에 위치한 언덕 등 전체적인 구성이나 구도는 어딘지 아무래도 안견의 전창작품인 〈사시팔경도〉 중의 “초동(初冬)”을 연상시켜 준다.²⁶⁾ 안견과 화

23) 上掲書, 圖. 109-110 참조.

24) 金智惠, 前掲論文, pp.25-33 참조. 다만 절충화풍의 구분에 있어서는 학자마다 차이가 있을 수 있다고 본다.

25) 洪善杓, 「17·18世紀의 韓·日間 繪畫交涉」, 『考古美術』 第143·144號(1979. 12), pp.16-39 및 吉田宏志, 「李朝의 畫員金明國について」, 『日本のなかの朝鮮文化』 第35號(1977. 9), pp.42-54 참조.



圖 9. 金明國, 〈雪中歸驢圖〉, 17世紀, 苧本淡彩, 101.7×55cm, 國立中央博物館 所藏.

풍도 따랐던 김명국이 조선초기 안견과 산수화의 구도를 토대로 하여 크게 변화시켰을 가능성이 높다고 믿어진다. 그러나 자국의 자국을 연상시키는 일종의 악착준(握鑿皴)으로 덧칠을 가하여 흑백의 대조를 강조한 주산의 표면처리, 강열한 필묵법, 거칠게 묘사된 수지법(樹枝法) 등은 전형적인 절과계 화풍을 반영하고 있다. 절과 중에서도 15세기 후반의 오위(吳偉), 장로(張路) 등 명나라 직업화가들 사이에서 유행했던 이른바 “광태사학(狂態邪學)”의 영향이 강하게 느껴진다. 거칠고 강열한 필묵법을 특징으로 했던 광태사학과의 화풍이 호방하고 거침없던 김명국의 성격에 잘 부합하였던 것으로 믿어진다.

절과계 화풍은 김명국에 이르러 그 절정기를 맞이하였던 셈이다. 그러나 그를 고비로 하여, 절과계 화풍은 그의 제자인 조세걸(曹世杰/1636-1705) 등 일부 화가들에 의하여 추종되기는 하였지만 차차 시들게 되었고 18세기 조선후기로 넘어가면 윤두서(尹斗緒/1668-1715) 등 일부 전통주의적인 화가들의 작품에 잔흔을 남긴채 남종산수화(南宗山水畫)와 진경산수화의 거센 흐름에 밀려 그 꼬리를 감추게 되었다.²⁷⁾

26) 安輝濬, 『韓國繪畫史』, 圖 34 및 「傳 安堅筆〈四時八景圖〉」, 『考古美術』第136・137號(1978. 3), pp.72-78 참조.

27) 조세걸과 윤두서의 절과계 작품은 安輝濬, 『山水畫(上)』, 圖. 136, 139 및 『山水畫(下)』, 韓國의 美 12(中央日報社, 1982), 圖. 1-5 참조.

3. 남송 원체화풍의 재현

조선중기의 산수화에서 안건과 화풍과 절파계 화풍에 이어 또 한가지 주목되는 것은 남송 대의 대표적 화원이었던 마원(馬遠)과 하규(夏珪)가 이룬 이른바 마하파(馬夏派) 화풍이라고 일컬어지는 화원계 화풍이 다시 고개를 들었던 사실이다. 이 화풍이 절파화풍의 모체임은 이미 앞에서 언급한 바 있다. 그런데 이 마하파 화풍을 위시한 원체화풍은 우리 나라에 전해져 조선초기에는 이상좌(李上佐)의 작품으로 전칭되는 <송하보월도(松下步月圖)>를 비롯한 일부 산수화에 그 영향이 엿보이고 안건과의 공간처리에서도 그 화풍의 수용이 간취된다.²⁸⁾ 그러나 조선초기에는 안건과 화풍이 주를 이루었고 이 화풍은 부수적인 위치에 국한되었다고 볼 수 있다. 이러한 현상은 동시대인 일본의 무로마치(室町)시대 산수화의 경우 마하파(馬夏派)화풍이 절대적 우위를 점했던 사실과 좋은 대조를 보인다. 이는 한민족과 일본민족 사이의 미의식이나 기호의 차이에 기인한 결과라고 풀이된다. 이때문인지 조선중기에도 마하파화풍은 안건과 화풍이나 절파계 화풍에 비하여 상당히 열세에 놓여 있었다.

조선중기의 화가들 중에서 마하파 화풍 또는 남송 원체화풍을 제일 적극적으로 수용하여 자신의 화풍 형성에 심분 활용하였던 대표적 인물은 문인출신인 윤의립(尹毅立/1568-1643)이다. 예조판서까지 지낸 윤의립은 동생 윤정립(尹貞立/1571-1627)과 함께 아마추어 화가집안을 이루었는데 그는 안건과화풍을 따르기도 했지만 하규(夏珪)의 화풍을 적극 참조하였다.²⁹⁾ 조선중기의 대표적인 화가들이 이미 살펴본 대로 주로 안건과 화풍과 절파계 화풍을 구사했던 데 비하여 윤의립은 안건과화풍과 하규 화풍을 따랐다. 이것은 색다른 일이라고 하겠다. 특히 당시의 지배적 화풍이었던 절파화풍보다 하규의 화풍을 따랐다는 것은 당시로서는 특이하다고 할 수 있다. 그 정확한 이유는 알 수 없지만 아마도 그가 절파화풍보다는 그 모체인 남송 원체화풍에 보다 큰 관심을 가졌던 때문이 아닐까 여겨진다.

윤의립의 작품들로서 이처럼 하규의 화풍을 따른 대표적인 예는 4계절의 모습을 표현한 국립중앙박물관 소장인 산수화들이라 하겠다. 이 <사계산수도(四季山水圖)>중에서 “추경”을 일례로 살펴볼 필요가 있다(圖 10). 부벽준(斧劈皴)을 구사한 산과 언덕의 표면 처리법과 나무들의 표현방법은 분명 남송의 대표적 화원으로 마하파를 이룬 하규의 화풍을 반영하고 있다. 하규 화풍과의 이러한 명백한 연계성에도 불구하고 동시에 그것과 현저하게 다른 점들도 주목된다.

하규와 마원이 이룬 소위 마하파화풍은 대자연의 일부를 잡아서 화면의 하단 한쪽 구석에 치우치게 포치하는 소위 일각구도(一角構圖), 근경은 강조하고 원경은 안개 속에 묻히게 묘사

28) 安輝潯, 『山水畫(上)』, 圖. 17-19 및 pp.166-172 참조.

29) 上掲書, 圖. 88-89 ; 安輝潯, 『韓國繪畫史』 圖 71-72 및 『東洋의 名畫1』, 圖. 94-92 참조.



圖 10. 尹毅立, 〈四季山水圖〉中“秋景”, 17世紀前半, 絹本淡彩, 22.2×21.5cm, 國立中央博物館 所藏.

하는 근경중심적인 표현, 낮으막한 산과 넘칠듯한 물이 대조를 보이는 이른바 잔산잉수식(殘山剩水式) 산수를 특징으로 하는데 반하여, 윤의립의 이 작품은 그와 큰 차이를 드러낸다. 즉 잔산잉수식 산수도 근경중심적인 표현도 일각 구도도 이 그림에는 존재하지 않는다. 다만 근경에서 원경으로 거리가 멀어지면서 먹의 농도가 옅어지는 근농원담(近濃遠淡)의 묵법이 눈길을 끌 뿐이다.

그러나 윤의립의 이 작품에서 특히 주목되는 것

은 쌍송이 서 있는 근경의 언덕이 화면의 중심축에 위치하고, 주산이 삼각형이기보다는 덩어리 형태를 지니고 있으며, 강건너 원경의 집들이 땅에 꺼질듯 엷드린 모습을 하고 있는 점, 거리감이 강조된 점 등이라 하겠다. 이러한 점들은 남송대의 하규를 위시한 마하파보다는 조선 중기의 특징으로 보아야 할 것이다. 이러한 특징들이, 비록 모체로 삼은 화풍은 달라도 안견과 화풍이나 절파계 화풍의 작품들에서 종종 나타남은 앞에서 누누히 지적한 바 있다. 어떤 화풍을 따르든 조선중기의 산수화는 구도와 구성면에서 대체로 공통점을 지녔던 것으로 확인된다. 윤의립의 이 작품도 비록 하규의 화풍을 따르기는 했지만 구도나 구성은 어딘지 안견과의 그것을 변형한 것인 듯한 느낌을 자아내는 것도 그점을 뒷받침해 준다. 윤의립이 하규의 화풍과 함께 안견과 화풍을 따랐음을 감안하면 그 가능성이 충분히 납득이 된다.

윤의립이 적극 수용하였던 하규 화풍은 그후 별달리 호응을 받지 못하였다. 윤의립의 동생인 윤정립(尹貞立/1571-1627)조차도 〈관폭도(觀瀑圖)〉를 비롯한 작품들에서 보듯이 하규화풍이나 다른 남송 원체화풍보다는 절파계 화풍을 적극 수용하였던 것이다.³⁰⁾ 따라서 하규화풍을

30) 『山水圖(上)』, 圖. 90-92 참조.

포함한 남송원채화풍은 안건과화풍이나 절파계화풍처럼 조선중기화단에 장기간에 걸쳐 뚜렷한 영향을 지속적으로 미쳤다고 보기는 어렵다.

조선중기에 재현된 남송대 원채화풍, 특히 하규 화풍의 또다른 일면은 이불해(李不害/1529-?)의 <예장소요도(曳杖逍遙圖)>에서 엿보인다.³¹⁾ 지팡이를 짚고 소요하는 선비를 주제로 다룬 이 작품의 배경에 보이는 주산의 묘사에는 하규의 영향이 엿보인다. 소부벽준(小斧劈皴)을 사용한 산의 표면처리와 그 방법은 확실히 하규의 영향을 빼놓고 생각할 수가 없다. 이를 통하여 이불해가 윤의립보다 30-40년 앞서서 하규의 화풍을 부분적으로 수용하고 있었음을 확인할 수 있다.

그러나 이불해의 작품에서는 하규의 화풍이 원경의 주산과 인물의 묘사에 국한되어 있어 윤의립의 경우와 현저한 차이를 드러낸다. 즉 근경의 묘사에는 수지법(樹枝法)에서 보듯이 하규화풍과 거리가 먼 보다 전통적인 일종의 해조묘법을 사용하였음이 엿보인다.³²⁾ 이불해는 이처럼 근경과 후경의 묘사에서 각기 다른 전통을 따름으로써 일종의 절충화풍을 형성하였고 그 절충화풍의 창출을 위하여 하규화풍을 한가지 큰 요소로 채택하였던 것이다. 이점에서, 근경을 포함하여 전면에 걸쳐 하규의 화법을 따랐던 윤의립과는 차이가 있다고 할 수 있다. 이불해와 윤의립의 작품들을 비교해 보면 하규의 원채화풍은 적어도 이불해와 그의 시대인 16세기에는 절충화풍의 한 요소로 채택되는 경향을 띠었다가 윤의립에 이르러 17세기에는 보다 적극적으로 재현되게 되었을 가능성이 높다고 추측해 볼 수가 있겠다. 그러나 17세기에도 윤의립 이상으로 남송 원채화풍을 적극적으로 추종한 예는 쉽게 찾아보기 어려워 그 화풍의 영향은 한계가 있었음을 엿보게 된다.

4. 남종화풍의 수용

조선중기의 산수화와 관련하여 빼놓을 수 없는 획기적인 일은 남종화(南宗畫)의 수용이라 하겠다. 중국에서 직업화가들이 아닌 순수한 문인 출신의 여기화가(餘技畫家)들에 의한 남종화의 발전은 그 시원이 당대의 왕유(王維)까지 거슬러 올라간다고는 해도 실제로 새로운 화풍과 뚜렷한 전형을 이루며 중국회화사의 주된 흐름으로 자리를 잡게 된 것은 원대 말기의 황공망(黃公望), 오진(吳鎮), 예찬(倪瓚), 왕몽(王蒙)같은 4대가들에 의해서라고 할 수 있다. 이 원

31) 上揭書, 圖. 48 참조.

32) 이불해의 이 수지법과 매우 흡사한 나무들이 그려져 있는 안건과 계통의 산수화가 최근에 공개되어 주목된다. 이불해가 안건의 화법을 따랐음이 기록에 보이고 수지법이 같음을 보아 『寒江獨釣圖』라는 제목의 이 그림은 이불해의 작품일 가능성이 높다고 믿어진다. 『李朝の繪畫：隣國の明澄な美の世界』(奈良：大和文華館, 1996), 圖. 10 참조.

말4대가들의 화풍은 명대 심주(沈周), 문징명(文徵明) 등으로 대표되는 오파(吳派)의 화가들로 계승되었다. 그런데 이 원말4대가들과 명대 오파 화가들 중 적어도 황공망과 문징명의 그림이나 글씨는 조선중기에 우리 나라에 전해졌다.³³⁾ 원말4대가의 한사람인 황공망의 화풍이 고려 말기나 조선초기가 아닌 조선중기에 이르러서야 뒤늦게 전해지게 된 것은 아마도 원말 4대가들의 본거지인 강남지역과의 황해를 통한 직접적인 교통이 두절되었던 데에 제일 큰 원인이 있었다고 믿어진다.

황공망이나 심주의 서화 이외에도 북송대의 미불(米芾)과 미우인(米友仁) 부자에 의해 형성되고 남종화의 한 계보를 이루었던 미법산수화(米法山水畫)가 조선초기에 이어 중기에도 일부 화가들에 의해 구사되었다. 다만 조선초기에는 주로 원대 고극공(高克恭)계의 미법산수화가 참고되었던 반면 중기에는 명대에 새롭게 변화된, 또는 명대화(明代化)된 미법산수화가 수용되었던 점이 주목된다.

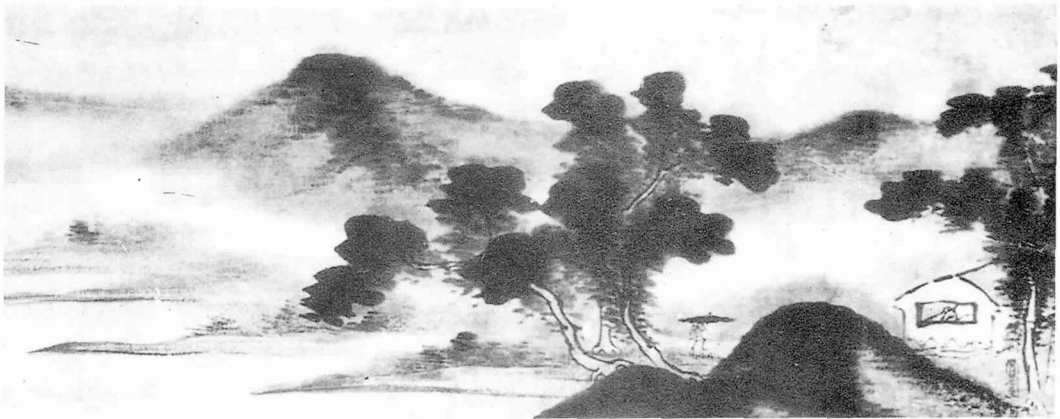


圖 11. 李正根, 〈米法山水圖〉, 16世紀後半, 紙本水墨, 23.4×119.4cm, 國立中央博物館 所藏.

남종화의 몇가지 계보들 중에서 종래의 우리 나라 회화전통과 보다 관계가 깊은 것은 역시 미법산수화라 할 수 있다. 조선중기 미법산수화의 경향은 김제의 〈하산모우도(夏山暮雨圖)〉와 이정근의 〈미법산수도〉에서 단적으로 엿볼 수 있다. 김제가 〈하산모우도〉에서 조선초기의 이장손(李長孫), 최숙창(崔叔昌), 서문보(徐文寶) 등의 고극공계(高克恭系)미법산수화를 계승했던 반면에³⁴⁾ 이정근은 새로이 전래된 명대(明代)의 미법산수화풍을 따르고 있음이 주목된다(圖 11). 이는 미법산수화가 조선중기에 이르러, 고려말~조선초기에 수용되었던 고극공계의 화풍

33) 남종화의 개념, 전래와 수용, 변천 등에 관하여는 安輝濬, 「韓國南宗山水畫의 變遷」, 『韓國繪畫의 傳統』(文藝出版社, 1993), pp.250-309 참조.

34) 上揭書, pp.272-273 및 263-266 참조.

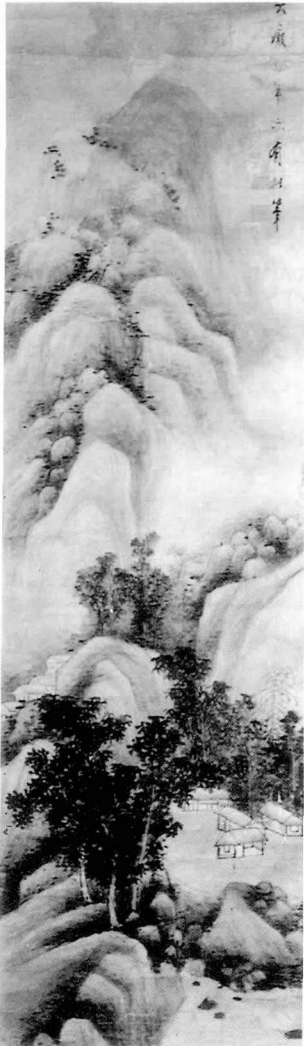


圖 12. 李英胤, 〈傲黃公望山水圖〉,
17世紀初, 紙本水墨,
97×28.8cm, 國立中央
博物館 所藏.

으로부터 새로 전래된 명대의 화풍으로 탈바꿈하게 되었음을 시사한다고 하겠다.

이정근의 〈미법산수도〉에서는 오른쪽 하단으로부터 왼쪽 상단으로 이어지는 길고 강한 사선(斜線)구도, 가까울수록 진하고 멀어질수록 열리는 근농원담의 묵법과 그에 따른 거리감의 강조, 비에 젖은 습윤한 자연의 모습 표현, 산과 언덕의 표현에 보이는 횡장한 미점법(米點法) 등이 주목된다. 이밖에도 집이나 나무의 표현과 필묵법에서도 남종화의 영향이 드러난다. 이정근의 이 작품은 남종화의 한 계보인 미법산수화가 조선중기에도 새로운 양상을 띠며 직업화가에 의해 수용되고 있었음을 밝혀 준다.

미법산수화 이외에 원말의 4대가의 한사람인 황공망과 명대 오파의 중추인 문징명의 서화, 그리고 남종화의 대표적 화보라고 할 수 있는 『고씨역대명인화보(顧氏歷代名人畫譜)』 등이 조선중기에 전해져 당시의 남종화 수용에 큰 도움이 되었다고 믿어진다. 특히 고병(顧炳)이 1603년에 펴낸 『고씨화보』(상기 화보의 약칭)에 서문을 쓴 주지번(朱之蕃)이 1606년에 명의 조사(詔使)로 왔던 것은 그 화보의 전래는 물론 남종화의 소개에도 큰 계기가 되었을 가능성이 높다고 생각된다.³⁵⁾

남종화의 영향을 많은 적든 받은 조선중기의 산수화로는 이영운(李英胤/1561-1611)의 〈방황공망산수도(傲黃公望山水圖)〉(圖 12), 이정(李楨/1578-1607)의 〈한강조주도(寒江釣舟圖)〉를 비롯한 산수화첩의 그림들, 인평대군(麟平大君)인 이요(李潛/1622-1658)의 〈일편어주도(一片漁舟圖)〉, 홍득구(洪得龜/1653-?)의 〈취월침도도(醉月枕棹圖)〉 등이 남아 있다.³⁶⁾ 이 작품들 중에서 남종화의 면모를 제일 적극적으로 보여 주는 것은 이영운의 〈방황공망산수도〉라고 할 수 있다. 나머지 작품들은 남종화의 구도나 부분적인 표현법을 수용하고 필묵법은 조선중기 특유의 양상을 고집하고 있음이 엿보인다.

35) 上掲書, pp.273-276 ; 金起弘, 「玄齋 沈師正의 南宗畫風」, 『濶松文華』 第25號(1983. 10), p.42.

36) 安輝潛, 『韓國繪畫의 傳統』, pp.276-279 ; 『山水畫(上)』, 圖. 94-105 ; 『東洋의 名畫1 : 韓國 I』, 圖. 84, 88-91 참조.

이영운의 이 〈방황공망산수도〉 오른쪽 상단에는 “대치(황공망의 호)도 초년에는 이러한 필법이 있었다(大癡初年亦有此筆)”는 관지가 적혀 있어 황공망의 필법을 방했음을 밝혀 준다(圖 12). 동글동글한 번두(攀頭)들이 있는 산의 모습, 산의 표면 묘사에 보이는 일종의 피마준(披麻皴), 집과 활엽수의 표현 방법 등은 이 작품이 분명히 남종화법을 따랐음을 드러낸다. 그러나 〈부춘산거도(富春山居圖)〉로 대표되는 황공망의 화풍과는 상당한 거리가 있음을 부인할 수 없다.³⁷⁾ 필법, 묵법, 준법 등에 현저한 차이가 있기 때문이다.

어쨌든 이러한 작품의 존재는 문헌기록과 함께 조선중기에 남종화가 분명히 수용되기 시작했음을 밝혀 준다. 이 점에서 의미가 크다고 하겠다. 조선중기에 뿌리 내리기 시작한 원말4대거나 명대 오파 화가들의 화풍이 다음 시대인 조선후기에 이어져 본격적으로 풍미하고 또 그 화풍을 토대로 한국적인 진경산수화가 발달하게 되었던 사실이 크게 주목된다. 이러한 점에서도 중기의 남종화 수용은 각별한 의미를 지니고 있다고 할 수 있다.

이밖에 절파계 화풍만을 고집했던 것으로 믿어지는 이경윤과는 달리 그의 동생인 이영운은 남종화를 수용했다는 사실이 흥미롭다. 또한 이영운이 그의 형처럼 절파계 화풍을 구사했다는 증거가 전혀 남아 있지 않다는 점도 주목된다. 남종화풍을 수용한 이영운, 절파계 화풍에 전념한 이경윤, 안견과 화풍과 절파계 화풍을 겸용한 이경윤의 아들 이징, 이들의 경향은 곧 조선 중기 산수화단의 복합적 성격을 나타낸다고 믿어진다.

5. 실경산수화의 정착

조선중기의 산수화에서 주목되는 또 하나의 현상은 우리 나라에 실재하는 명산승경(名山勝景)을 화폭에 담아 그리는 실경산수화(實景山水畫)가 꽤 성행하였다는 점이다. 필자미상의 〈관서명구첩(關西名區帖)〉, 이신흠(李信欽/1570-1631)이 그린 〈사천장팔경도(斜川莊八景圖)〉, 한시각의 〈북관실경도첩(北關實景圖帖)〉, 조세걸의 〈곡운구곡도(谷雲九曲圖)〉, 남구만(南九萬/1629-1711)이 찬한 〈함흥십경도(咸興十景圖)〉, 연세대박물관 소장의 필자미상 〈도산서원도(陶山書院圖)〉 등은 그 대표적인 예들이다.³⁸⁾ 비록 문무 양과의 과거시험을 주제로 다룬 기록화이기는

37) Osvald Sirén, *Chinese Painting : Leading Masters and Principles*(New York : The Ronald Press Co. and London : Lund Humphries,(1956), Vol. VI, Pls. 64-72.

38) 朴銀順, 「金剛山圖 研究」(弘益大 博士論文, 1994. 6), pp.134-135 및 p.276-277, 280-281, 285의 도판 ; 李泰浩, 「韓時覺의 北塞宣恩圖와 北關實景圖 - 鄭敎 眞景山水의 先例로서 17世紀의 實景圖」 『정신문화연구』 제34호(1988. 5), pp.207~235. ; 李建上, 「〈北塞宣恩圖〉와 『北關訓唱錄』 - 韓時覺의 實景山水畫」, 『美術資料』 제52號(1993. 12), pp.129~167. ; 俞俊英, 「谷雲九曲圖를 중심으로 본 17세기 實景圖 發展의 一例」, 『정신문화연구』 제8호(1980. 12), pp.38~46. 및 「曹世傑筆 谷雲九曲圖」, 『季刊美術』 제19호(1981. 가을), pp.171~186. ; 洪善杓, 「南九萬題 〈咸興十景圖〉」, 『미술사연구』 제2호(1988. 6), pp.139~148 참조.

하지만 길주의 실경을 배경으로 하고 있다는 점에서 한시각(韓時覺/1621-?)의 <북새선은도(北塞宣恩圖)>도 넓은 의미에서는 일종의 실경산수화로 고려될 수 있을 것이다.³⁹⁾ 이정의 <평양도(平壤圖)>와 그밖에 이 시대에 제작된 회화식(繪畫式) 지도들도 실경산수화와 관련하여 고려되어야 할 것이다.⁴⁰⁾ 이처럼 실경산수화는 여행이나 지도제작과 밀접한 연관이 있다. 이점은 조선후기 진경산수화의 경우에도 마찬가지이다.

조선중기에는 고려후기와 조선초기에 이어 많은 선비들이 금강산을 여행하고 그림으로 표현하였다. 금강산을 여행하고 그림으로 그렸던 화가로는 김제, 이경윤과 이영운 형제, 이정(李霆), 이승효의 아들 이정(李楨), 조속(趙涑) 등이 있다.⁴¹⁾ 특히 조속은 금강산의 전체 모습을 한폭에 그리기 보다는 '장안사(長安寺),' '표훈사(表訓寺)' 등 8폭으로 나누어 보다 구체화시켜서 그리기 시작함으로써 금강산도의 변화를 이루었다.⁴²⁾ 이들의 작품들은 현재 남아 있지 않지만 분명히 조선후기의 겸재(謙齋) 정선(鄭敼/1676-1759)일파의 금강산도에 영향을 미쳤을 것으로 믿어진다. 정선이 남종화법을 토대로 하였던 반면에 이 시대의 화가들은 주로 안견과 화풍이나 절파계 화풍으로 실경을 그렸기 때문에 화풍상으로 서로 차이가 있겠지만 적어도 구도나 구성, 산의 형태 표현 등에서는 정선이 이 시대의 화가들에게 어느정도 신세를 졌을 가능성이 높다고 추측된다.

어쨌든 조선중기의 실경산수화는 순수한 감상을 위한 것과 선비들의 장원(莊園)이나 유명한 누각과 정자 등을 담기 위한 것 등으로 대별되며, 화풍상으로는 대개 앞에서 지적하였듯이 안견과 화풍을 따른 것과 절파계 화풍을 지닌 것으로 구분된다. 조선중기에 이처럼 실경산수화가 성행하게 되었던 것은 아마도 당시 일기 시작했던 여행풍조 이외에도 어지러운 세상을 피해 자연에 귀의 하고자 하는 경향과 은둔사상이 팽배해 있었던 데에 기인한 것일 가능성이 짙다고 사료된다. 이밖에 각종 계획도(契會圖) 등도 당시 산수화와 인물화의 이해에 많은 참고가 된다.⁴³⁾

끝으로 조선중기의 산수화에서 유념되는 것은 신라의 건국설화를 그린 조속의 <금궤도(金鎖圖)>나 한시각의 <북새선은도>에서 전형적으로 볼 수 있듯이 청록산수화(靑綠山水畫)가 제법 유행하였다는 점이다.⁴⁴⁾ 조선후기에 <일월오봉도(日月五峰圖)>⁴⁵⁾나 <곽분양행락도(郭汾陽

39) 李泰浩, 上揭論文 참조. 도판은 安輝濬, 『東洋의 名畫1 : 한국 I』, 圖. 112-114 참조.

40) 安輝濬, 『韓國의 古地圖와 繪畫』, 『海東地圖(解說·索引)』(서울대 奎章閣, 1995), pp.48-59 참조.

41) 朴銀順, 前揭論文, pp.51-53 참조.

42) 南鶴鳴, 『晦隱集』 卷 2, 「題趙滄江手畫帖後」; 崔完秀, 「謙齋眞景山水畫考」, 『潤松文華』 第21號 (1981. 10), pp.39-60 참조.

43) 조선중기를 포함한 계획도의 전반적인 제 경향에 관하여는 安輝濬, 「韓國의 文人契會와 契會圖」, 『韓國繪畫의 傳統』, pp.368-392 참조.

行樂圖)를 위시한 궁정취향의 그림들과 <십장생도(十長生圖)>를 비롯한 민화들에서 청록산수화의 풍조가 강하게 드러나는 것도 이시대의 전통과 긴밀한 관계가 있음을 말해 준다.

이상 간략하게 살펴본 것처럼 조선중기의 산수화는 조선초기의 전통들을 계승하여 변화시키고 그 시대 특유의 화풍을 형성하였으며 후기의 회화가 새롭게 발전할 수 있는 토대를 마련하였다고 볼 수 있다. 또한 중기의 자연관이나 자연에 대한 사상 등이 배어 있고 또는 드러내고 있음이 간취되기도 한다.

Ⅲ. 인물화의 경향

조선중기의 회화에서 산수화 못지않게 중요시되는 것은 역시 인물화라고 할 수 있다.⁴⁶⁾ 인물화는 비록 산수화처럼 다양하거나 변화의 추이가 뚜렷하지는 않지만 그 시대 사람들의 모습과 생활을 반영하고 있고 또 당시 화가들의 묘사능력을 드러내고 있기 때문에 대단히 중요하다고 하겠다.

인물화는 대체로 특정인의 모습을 착실하게 담은 초상화(肖像畵), 자연을 향유하는 인간의 모습을 표현한 산수인물화(혹은 인물산수화), 인물의 요체를 간결하게 나타낸 선종화(禪宗畵), 궁중의 각종 행사를 묘사한 의궤도(儀軌圖)와 문인들의 계모임을 표현한 계회도(契會圖) 등 여러가지 기록화(記錄畵) 속에 담겨있는 인물화, 불교회화 속에 나타나 있는 불교인물화등으로 구분해 볼 수 있을 것이다. 이것들 중에서 선종화와 불교인물화는 합쳐서 일반 인물화와 달리 도석인물화(道釋人物畵)라고 부를 수도 있다. 이러한 몇가지 종류의 인물화들 중에서 각종 기록화 속의 인물화와 불교회화 속의 인물화는 이곳에서 다루는 것을 생략하기로 하겠다. 전자는 수많은 인물들이 함께 등장하기 때문에 이목구비의 표현이 생략되는 경우가 많아 인물화의 진수를 제대로 묘사하고 있다고 보기 어렵기 때문이며, 후자는 종교적 특성 때문에 평범한 인간의 형상과 달리 이질화되어 있을 뿐만 아니라 불교회화사 분야에서 따로 집중적으로 다루고 있기 때문이다. 다만 선종화의 경우에는 일반회화의 양상과 불가분의 관계를 지니고 있어 간략하게 소개하고자 한다. 초상화, 산수인물화, 선종인물화, 이 세가지만으로도 중기 인물화의 전반적인 특징과 경향이 대충 드러나리라고 믿는다.

44) 『山水畵(上)』, 圖. 117, 135 및 『東洋의 名畵1 : 韓國 I』, 圖. 112-115 참조.

45) Yi Söng-mi, "The Screen of Five Peaks of the Chosön Dynasty," *Oriental Art*, Vol. XLII, No. 4(Winter, 1996/7), pp.13~24 참조.

46) 조선중기를 비롯한 우리 나라 인물화의 종합적인 정리는 孟仁在, 『人物畵』, 韓國의 美 20(中央日報社, 1985) 참조.

1. 초상화

초상화(肖像畵)는 특정한 인물의 모습을 충실하게 재현해야 하는 제약 때문에 산수화를 비롯한 다른 영역에서처럼 화가 자신의 분방한 예술적 개성과 창의성이 다양하게 발휘되기 어려운 측면이 있고, 또 그 때문에 화풍상 변화의 폭이 비교적 작고 그 속도가 완만할 수밖에 없다. 그러나 반면에 어느 분야보다도 사실적 표현이 중시되고 두드러지기 때문에 인물화의 진면목을 가장 잘 드러낸다고 볼 수 있다. 이처럼 인물화를 대표하는 초상화는 화가의 묘사력은 물론, 피사인물(被寫人物)의 생김새, 복식과 차림새, 그리고 기물(器物) 등을 드러내며 한 시대의 풍습과 문화를 이해하는데 큰 참고가 된다.

우리 나라에서는 고구려 안악3호분(安岳3號墳)의 주인공과 부인의 초상화에서 보듯이 이미 늦어도 서기 357년경부터는 초상화가 발달하기 시작하였고 그 전통이 후대에 이어져 고려시대에는 특히 흥성하였다.⁴⁷⁾ 조선왕조시대에 이르러서는 송유(崇儒) 사상과 조상숭배의 풍조가 합쳐져 더욱 극성하게 되었다. 특히 우리 나라의 초상화는 피사인물을 닮게 그리는데 그치지 않고 그 인물의 성격, 인품, 교양 등 내면적 정신세계가 얼굴에 배어 나도록 표현하는 이른바 전신사조(傳神寫照)가 높은 경지에 이르게 되어 동양 최고의 수준을 형성하였다.

조선중기의 초상화들은 이를 분명하게 밝혀 준다. 이 시대에도 왕공사대부들의 초상화가 빈번하게 제작되었는데 현재 남아 있는 작품들은 대체로 복건(幅巾 혹은 幘巾)과 심의(深衣) 등 평복 차림의 사대부들 상과 오사모(烏紗帽)와 단령(團領)의 관복을 입은 공신들의 상이 주를 이룬다. 이 중에서 비교적 화가의 개성이 좀더 잘 드러나는 것은 평복 차림의 사대부들 상이라 할 수 있다. 의습(衣褶)의 표현에서 어느정도 화가의 재량권이 행사되어 있기 때문이다. 이의 대표적인 예로서 한시각(韓時覺/1621~?)의 작품으로 전칭되고 있는 필자미상의 <송시열상(宋時烈像)>을 들 수 있다(圖 13). 김장생의 제자로서 노론의 영수가 되었던 송시열(1609~1689)은 기호학과(畿湖學派)의 대표적인 학자였던 만큼 영향력이 대단히 컸다. 이 때문인지 그의 초상화는 여러 분이 남아 있는데 그 중에서도 이곳에서 소개하는 국립중앙박물관 소장본이 가장 널리 알려져 있다(圖 13).

이 작품의 뒷편에는 송시열이 만 44세때인 1651년에 지은 자경찬(自警贊)과 정조가 1778년에 지은 어제찬(御製贊)이 적혀 있다. 그런데 이 초상화에 묘사된 송시열의 형모는 40대로 보기에는 너무 늙은 모습이어서 자경찬도 정조의 어제찬과 마찬가지로 누군가가 후대에 써 넣은 것으로 믿어진다.

47) 우리 나라 초상화의 종합적 고찰은 趙善美, 『韓國의 肖像畵』(悅話堂, 1983) 참조.



圖 13. 筆者未詳(傳 韓時覺), 〈宋時烈像〉, 17世紀, 絹本淡彩, 89.7×67.3cm, 國立中央博物館 所藏.

검은 복건과 까만 깃이 달린 학창의(鶴鬣衣)를 착용한 채 두 손을 모아 공수(拱手) 자세를 취하고 있는 상반신의 모습을 표현한 반신상으로 왼쪽 얼굴이 7분쯤 보이는 좌안7분면(左顔7分面)을 하고 있다. 질게 주름진 안면, 고집스러워 보이는 넘적한 코, 가늘고 생기가 도는 긴 눈, 붉고 특징 있는 입술, 길게 늘어진 귀, 희고 긴 수염 등이 어우러져 당당하고 위엄있는 유학자의 모습과 품위를 잘 나타낸다. 특히 눈이 살아 있고 기에 넘치고 있어 전신사조의 전형을 보여 준다. 얼굴의 주름, 눈썹, 수염, 귓속 털에 이르기까지 세심하게 묘사되지 않은 부분이 없다. 털오라기 하나조차도 소홀히 다루어지지 않았다. 머리카락, 수염 한 오라기라도 함당하지 않으면 곧 다른 사람이 된다고 보았

던 정자(程子)의 초상화관이 철저하게 준수되었다고 볼 수 있다.⁴⁸⁾ 옅은 담홍색의 얼굴과 이마에 깊게 나 있는 주름들의 윤곽을 짙은 살빛의 지극히 가느다란 실선들로 나타내고 그 높낮이를 선염(渲染)으로 표현한 것도 눈길을 끈다. 그러나 조선 후기와 말기의 초상화들에서 쉽게 간취되는 두드러진 음영법(陰影法)과는 현저한 차이를 나타내 그 제작연대가 18세기 이

48) 程子の肖像畫觀에 대한 조선중기의 인식은, 文宗의 초상화에 관한 仁祖때의 논의 중 영의정 尹昉이 한 언급에 잘 나타난다. 그는 “정자가 이르기를 초상화란 수염이나 머리카락 한 올이라도 맞지 않으면 이는 곧 다른 사람이 되니 모름지기 一毫의 차이도 없어야 한다”라고 인용하였다. 이를 통하여 조금도 차질 없는 정확한 묘사의 중요성이 초상화에서 제일 준수해야 할 사항이었음을 엿볼 수 있다. 『인조실록』卷13, 乙亥13年(1635) 5月 癸亥條 (『朝鮮王朝實錄』, 國史編纂委員會, 34卷, pp.598~599)에 보이는 “程子曰 影子一髭髮不當 便是別人 須無一毫差”의 구절 참조.

전인 조선중기임을 말해 준다. 대단히 정밀한 안면 묘사와는 대조적으로 의습은 가늘고 힘찬 철선묘(鐵線描)로 간결하게 표현되었다. 조선초기 초상화의 전통을 계승한 이러한 의습 표현은 얼굴의 정밀묘사와 강한 대조를 보인다. 이와같은 유형의 사대부 초상화는 중기 이후 더욱 뚜렷한 전통을 형성하고 하나의 계보를 이루었다.



圖 14. 筆者未詳, 〈柳根像〉, 17世紀, 絹本彩色, 180.5×103.5cm, 個人所藏.

조선중기 초상화의 또 다른 유형은 많은 공신상들에서 잘 드러난다. 나라에 공을 세운 충신들을 치하하고 기리며, 타에 귀감이 되도록 하기 위하여 정한 것이 공신칭호 및 제도이며 이들 공신을 초상화로 그린 것이 공신상이다. 이러한 공신상은 국가적 차원에서 왕명에 의해 제작되었기 때문에 제작연대가 확실하고 또 당대 최고의 화원들에 의해 그려졌던 관계로 당시 초상화의 특성과 격조가 잘 드러나게 마련이다.

조선중기에는 임진왜란을 위시하여 정변이 잦았던 관계로 여러차례의 공신지정이 있었고 그에 따라 많은 공신상들이 제작되었다.⁴⁹⁾ 이러한 공신상들은 대개 비슷비슷한 특징과 양상을 보여 주는데 그 대부분은 〈유근상(柳根像)〉을 비롯한 대표작들에서 잘 드러난다(圖 14).

유근(柳根/1549~1627)은 퇴계 이황의 제자로 1572년 별시문과(別試文科)와 1587년 문신정시(文臣庭試)에서 모두 장원을 하였고 문장에

49) 趙善美, 전게서, pp.183~255 참조.

뛰어났던 인물이다. 1593년에는 사은부사(謝恩副使)로, 1601년에는 동지사(冬至使)로 두 차례 명나라에 다녀 왔으며 중국 및 일본과의 외교에서도 큰 몫을 하였다. 도승지, 한성부 관윤, 예조판서 등의 관직을 거쳤고 정묘호란때 강화로 왕을 호종하다가 사망하였는데 후에 괴산의 화암서원(花岩書院)에 제향되었다.

이러한 유근이 사모(紗帽)와 단령(團領)의 청현포(靑玄袍)를 착용하고 공수(拱手) 자세로 의자에 앉아 있는 모습을 그린 이른바 전신교의좌상(全身交倚坐像)이 이 <유근상>이다(圖 14). 온화하고 이지적이며 잘 생긴 얼굴이 7분면으로 표현되어 있다. 뚜렷한 눈매, 담홍의 피부, 안면의 육리문(肉理紋), 반백의 수염 등이 정확하게 묘사되어 있다. 코와 안면의 높낮이도 잘 드러나 보인다. 두마리의 공작과 모란꽃을 수놓은 쌍공작모란흉배(雙孔雀牡丹胸背)의 화려한 색채가 바닥에 깔린 채전(彩氈)의 강한 꽃무늬들과 좋은 대비를 이루고 있다. 또한 의자 밑으로 늘어져 내비친 포의 내공(內工)과 첩리(帖裏)의 청록 색조가 마치 그 둘을 잇기라도 할 듯이 정삼각형을 이루고 있는 것도 인상적이다. 유근의 초상화에 나타나 있는 이러한 특징들은 지역적인 차이와 변화는 있을지라도 조선중기의 공신상들에서 공통적으로 찾아볼 수 있다.

이상 살펴본 <송시열상>과 <유근상>을 통하여 조선중기 초상화의 전반적인 흐름과 대체적인 양상 및 특징들을 대강 확인할 수 있다. 이러한 흐름은 조선후기로 계승되어 서양적인 음영법(陰影法)과 결합되면서 큰 변화를 겪게 되었다.

2. 산수인물화

조선중기에는 인물의 모습이 산수화 속에 자주 등장하며 그 비중이 조선초기에 비하여 더욱 커졌는데 그러한 추이는 함윤덕의 <기려도>와 이경윤의 <시주도>를 위시한 소경산수인물화에서 이미 확인한 바 있다(圖 5~6). 이러한 산수화 속의 인물은 초상화의 경우처럼 세밀하고 정확하지는 않지만 제약받지 않은 화가의 자유로운 솜씨와 표현방법을 드러내기 때문에 인물화의 또다른 측면을 엿보게 해준다.

함윤덕의 <기려도>와 이경윤의 작품으로 믿어지는 <시주도>에 관해서는 이미 앞에서 절파계 소경산수인물화로 소개했지만 산수보다는 인물의 비중이 더 커서 이곳에서 한번 더 짚어보고 넘어갈 필요가 있다(圖 5~6). 인물화의 측면에서 이 작품들이 다시 관심을 끄는 이유는 첫째로 피사인물의 내면세계가 얼굴에 배어나도록 기운생동(氣韻生動)하게 표현된 점, 둘째로 필선의 운용이 유연하고 가변적인 점, 셋째로 채색이나 먹의 농담이 효율적으로 구사된 점 때문이다.

두 작품 모두 선비를 주인공으로 하고 있는데 그들은 한결같이 선비다울 뿐만 아니라 살아

있는 사람처럼 생기가 넘친다. 그 원인을 찾아 보면 결국 눈에 있음을 알 수 있다. 먼저 담묵으로 눈과 눈썹을 그린 후 먹이 마른 다음 농묵으로 화룡점정(畫龍点睛)하듯이 작은 점을 찍어 넣어 눈동자를 표현하였다. 이렇게 함으로써 눈동자에 기(氣)를 불어 넣었던 것이다. 이 때문에 눈과 얼굴이 모두 살아 있는 사람처럼 생동감을 자아내고 있다.

변화있는 필선의 구사도 그림을 생동감에 넘치게 하는데 기여한다. 붓을 놀렸다 들어서 잡아 끄는 방법으로 필선을 구사했다. 이 점은 의습의 표현에서 가장 두드러지게 나타난다. 본래 이러한 필선은 시작되는 부분이 못의 머리처럼 생기고 끝은 쥐의 꼬리 같아서 보통 정두서미묘(釘頭鼠尾描)라고 하는데 이 작품들의 필선은 끝부분도 대개 뭉툭하게 끝나고 있어서 그 변형임을 알 수 있다. 이처럼 필선의 끝부분에 까지도 힘을 넣은 것이 주목된다. 어쨌든 필선들이 태세(太細), 비수(肥瘦), 강약(強弱), 농담(濃淡), 급완(急緩) 등의 변화를 나타내고 있어서 그림에 생기가 감돈다.

먹의 농담도 팔목할만 하다. 즉 먹의 농담을 대비시킴으로써 변화를 자아낸 점이 주목된다. 특히 <시주도>에서 보면 인물의 머리와 얼굴의 윤곽선은 담묵을 사용하여 표현하고 몸체의 의습은 농묵의 필선으로 나타내어 강하고 효율적인 대비를 자아낸다. 돈(墩) 위에 앉아있는 선비의 양쪽 무릎을 각각 농묵과 담묵의 필선으로 대비시켜 나타냄으로써 원근을 시사함과 동시에 변화를 자아내고 있는 것은 특히 팔목할만 하다. 시동의 경우에는 상의와 하의를 이러한 방법으로 대비시킨 것이 흥미롭다.

이상의 세가지 특징들은 조선중기의 산수인물화들에서 대체로 보편적으로 나타난다. 이경운의 전칭작인 <탁족도(濯足圖)>는 그 전형적인 예이다.⁵⁰⁾

조선중기에는 인물의 비중이 훨씬 더 커지고 산수배경은 형식적으로만 남아있는 산수 속의 인물화도 나타났다. 이러한 종류의 인물화는 대개 어부, 또는 어부와 초부(樵夫) 등 은둔자를 표현한 것이다. 이송효(李崇孝)의 작품으로 전칭되는 <귀어도(歸漁圖)>, 이명옥(李明郁)의 <어초문답도(漁樵問答圖)> 등은 그 대표적인 예들이다. 특히 이명옥의 <어초문답도>는 조선중기의 가장 대표적인 인물화라고 할 수 있다.

숙종(肅宗/1661~1720: 재위 1674~1720)이 가장 아꼈던 화원이었던 이명옥은 도화서(圖畫署) 교수였던 한시각(韓時覺/1621~?)의 사위로서, 인조 때에 내조하여 궁중에서 이징과 함께 활동하였던 중국인 화가 맹영광(孟永光)의 화풍을 많이 참고하였다.⁵¹⁾ <어초문답도>에서도 그의 영향이 엿보인다.

<어초문답도>는 서로 대화를 나누며 걷고 있는 어부와 나뭇군을 주제로 다루었는데 이 그

50) 安輝濬, 『山水畫(上)』, 圖 74 및 『東洋의 名畫 1 : 韓國 I』, 圖 82~83 참조.



圖 15. 李明郁, 〈漁樵問答圖〉, 17世紀後半, 紙本淡彩, 172.7×94.2cm, 澗松美術館 所藏.

림 속의 어부와 초부는 진정한 의미에서의 어부와 나뭇꾼 이라기보다는 은둔생활을 하는 선비들이 그들의 이지적인 얼굴에서 잘 드러난다(圖 15). 앞에서도 언급한 바와 같이 이러한 주제들은 은둔생활을 선택하던 당시의 어지럽던 시대상을 반영하고 있다고 볼 수 있다.

어부와 초부는 각기 기다란 낚시대와 막대기를 어깨에 빚겨 메고 유쾌한 대화를 나누며 걷고 있다. 초상화 속의 얼굴들처럼 이목구비가 뚜렷하고 개성이 넘치는 안면 표정, 화기에애한 담소 분위기, 가볍고 활달한 걸음걸이, 등 뒤에서 불어오는 바람에 나부끼는 옷자락의 펄럭임 등이 주변의 뾰뾰한 갈대 숲과 어울려 화면 전체가 활력에 넘치게 하고 있다. 두사람의 얼굴은 전형적인 초상화법으로 그려져 있다. 머리카락과 수염은 세선

으로 정성스럽게 묘사되어 있으며 안면은 이마, 코, 턱, 좌우 광대뼈 등 5악(五嶽)의 구분이 뚜렷하다. 특히 안면의 주름은 짙은 살색의 가느다란 선들로 정의되고 가벼운 선염(渲染)으로 묘사되어 있어 〈송시열상〉의 기법을 연상시켜 준다(圖 13). 눈동자에는 기가 들어가 있어 살아 있는 듯하다. 뿐만 아니라 초부와 어부는 각기 뚜렷한 개성을 드러내고 있다. 초상화의 전

51) 孟永光에 관하여는, 安輝濬, 「來朝 中國人畫家 孟永光에 관하여」, 『全海宗博士 華甲紀念 史學論叢』(一潮閣, 1979), pp.677~698 참조.

신사조(傳神寫照)가 준수되었음을 분명하게 보여 준다.

안면묘사 못지 않게 주목을 끄는 것은 의습의 표현방법이다. 우선 원편의 나뭇군의 아래 옷자락이 바람에 불려 앞쪽을 향하여 나부끼고 있는 모습이 주목된다. 이처럼 바람에 나부끼는 옷자락의 표현은 일찌기 당나라 때 최고의 인물화가였던 오도자(吳道子)가 시작하였다고 하여 오대당풍(吳帶當風)이라고 불리어 지는데 그것이 이 <어초문답도>에도 나타나고 있다. 이러한 표현은 전통과 깊은 관계가 있으며 후기에 전해져 김홍도의 <군선도>를 비롯한 신선도들에도 변형되어 나타난다.⁵²⁾

의습의 묘사와 연관되어 또한 관심을 끄는 것은 의습선의 모습과 그 구사방법이다. 원편 나뭇군의 등에 보이는 선들이나 어부의 윗 옷깃에 가해진 선들에서 가장 쉽게 엿볼 수 있듯이 대부분의 의습선들은 마치 대나무의 마디들처럼 여러개의 마디를 지니고 있음이 확인된다. 이는 화가가 붓을 들어 선을 그으면서 힘을 넣었다 뺐다 한 결과인 것이다. 이명옥은 이처럼 선을 처음부터 끝까지 한번에 주욱 긋지 않고 여러차례 힘을 넣고 빼기를 반복하면서 그었던 것이다. 이점은 굵은 선이나 가는 선이나 마찬가지로 알 수 있다. 이러한 강약, 태세(太細), 비수(肥瘦), 농담(濃淡), 급완(急緩)의 변화 때문에 선들이 살고, 또 선들이 살아 있음으로 해서 화면이 기운생동하는 결과를 낳고 있다. 전통회화에서 선이 얼마나 중요한지를 다시 일깨워 준다. 다만 이 작품의 경우 선이 너무 많이 가해져 번거로운 느낌을 자아내는 것은 단점이라 하겠다. 소소밀밀지법(疎疎密密之法)을 소홀히 한 때문이라 하겠다. 어쨌든 이 <어초문답도>는 조선중기 일반 인물화의 특징과 전형을 가장 잘 보여 준다는 의미에서 그 의의가 매우 크다고 하겠다.

이밖에 어부와 초부의 도상(圖像)도 관심을 끈다. 초부는 허리춤에 도끼를 차고 있고, 어부는 오른손으로 낚시대를 거머메고 왼손은 잡은 물고기 꾸러미를 들고 있다. 이러한 지물(持物)들 덕분에 이 그림의 주제를 확인할 수 있고 또 누가 어부이고 누가 초부인지를 분별할 수 있게 된다. 특히 어부의 이러한 모습은 이송효의 <귀어도>를 비롯한 조선중기의 어부 그림들에서 일관되게 나타나고 있어서 하나의 뚜렷한 도상학적 전통을 드러낸다.⁵³⁾

52) 『湖巖美術館名品圖錄』(湖巖美術館, 1982), 圖 178 및 『檀園 金弘道 : 탄신 250주년 기념 특별전』(三星文化財團, 1995), 圖 195~196, 198, 202, 206, 214~215 등 참조.

53) 安輝潛, 『東洋의 名畫1 : 韓國 I』, 圖 78 및 『山水畫(上)』, 參考圖版 32 참조.

3. 선종인물화

조선중기의 인물화에서 특기할 것 중의 하나는 선종(禪宗) 인물화가 김명국(金明國/1600~1662 이후)과 한시각(韓時覺/1621~?)에 의해 그려졌던 점이라 하겠다. 본래 선종화는 중국의 경우 남송과 원대에 유행하였고 일본에서는 중세부터 현대에 이르기까지 줄곧 빈번하게 제작되어 왔던 것인데, 우리 나라의 경우에는 오직 김명국과 한시각만이 작품을 남기고 있을 뿐이다. 고려시대에는 선종화가 제작되었음이 문헌기록들을 통하여 확실시되나 남아 있는 작품이 없으며, 조선왕조에 들어서서는 강력한 억불숭유 정책 때문에 선종화가 발붙이기 어려웠다고 볼 수 있다. 그럼에도 불구하고 김명국이나 한시각이 선종화를 그리게 되었던 것은 널리 알려



圖 16. 金明國, 〈達摩圖〉, 17世紀, 紙本水墨, 83×57cm, 國立中央博物館 所藏.

져 있는 바대로 그들이 통신사(通信使)를 따라 수행화원으로 일본을 다녀온 것이 계기가 되었다고 믿어진다.⁵⁴⁾ 김명국은 1636년과 1643년 등 두차례, 한시각은 1655년에 일본에 다녀온 바 있다.⁵⁵⁾ 조선왕조의 화원들이 일본에 통신사의 일원으로 갔을 때에는 일본인들의 끊임없는 그림 주문에 시달리게 마련이었다.⁵⁶⁾ 감필법(減筆法)으로 짧은 시간 내에 빨리 그려낼 수 있는 선종인물화는 일본인들의 취향에도 잘 부합될 뿐만 아니라 제작시간이 짧게 걸려 안성마춤이었을 것으로 믿어진다.

김명국은 유명한 〈달마도(達摩圖)〉(圖 16)와 〈달마절로도강도(達摩折蘆渡江圖)〉를 비

롯한 여러점의 선종화를 우리나라와 특히 일본에 남기고 있다.⁵⁷⁾ 그중에서도 〈달마도〉는 김명국 선종화의 진수를 요점적으로 보여 준다(圖 16). 인도로부터 육조시대 중국에 건너가 중국

54) 李東洲, 『日本 속의 韓畫』(瑞文堂, 1974), p.58 참조. 이밖에 通信使에 관해서는 國立中央博物館編, 『朝鮮時代通信使』(三和出版社, 1986) 참조.

55) 본고의 註 25) 참조.

56) 洪善杓, 「通信使行과 韓日繪畫交流」, 『月刊美術』 第2卷 第9號 (1990. 9), pp.66~71 ; 安輝濬, 「韓日繪畫關係 1500年」, 『韓國繪畫의 傳統』, pp.406~439 ; 吉田宏志, 「17世紀から19世紀に至る時代の韓國繪畫と日本繪畫の關係」, 『韓國學의 世界化 II』, 제6회 국제학술회의논문집(한국정신문화연구원, 1991), pp.58~67.

57) 본고의 註 25) 및 安輝濬, 『東洋의 名畫 1 : 韓國 I』, 圖 108~109 참조.

선종의 비조가 된 달마를 표현한 이 작품은 동양 전체의 달마도들 중에서 제일 우수한 것 중의 하나라 할 수 있다. 10여번의 힘차고 빠른 붓질로 머리의 흰 두건과 옷을 단숨에 그려낸 것이 주목된다. 이 의습선들은 굵고, 힘차고, 빠르고, 다양하다. 둥글고, 각지고, 진하고, 연하다. 한마디로 변화무쌍하고 폭발적이다.

대상을 뚫어지게 응시하는 생기 있는 눈매, 쨍그린 눈썹과 양미간, 오뚝하고 고집스러운 코, 굳게 다문 입, 덩수룩하고 짙은 수염 등이 한데 어울려 달마의 강한 성격을 유감없이 나타냈다. 역시 속필로 순식간에 그려낸 이 얼굴의 모습에서도 필묵의 다양한 변화를 엿보게 된다. 또한 이 얼굴이 의습과 대비되어 팽팽한 힘과 긴장감을 자아낸다. 오랜시간 꼼꼼하게 온갖 정성을 기울여 그려내는 초상화와는 정반대의 현상을 뚜렷하게 보여준다. 이는 조선중기 인물화의 양극을 대변한다고 하겠다. 또한 조선중기 인물화가 우리 나라 회화사상 지니는 큰 의의를 입증한다고 볼 수도 있다.

김명국의 이러한 선종화는 한시각에게도 전해진 것이 사실이나 비교할 바가 되지 못한다. 가히 김명국의 독보적인 업적이라 하겠다.

IV. 동물화와 화조화의 경향

조선중기 회화의 업적과 특징은 산수화와 인물화에 못지 않게 영모화(翎毛畫)와 화조화(花鳥畫)에서도 잘 나타난다.⁵⁸⁾ 영모는 새와 짐승을 지칭하는데 그중에서 새는 화조화에서도 다루어져 분류상 양쪽에 겹치게 된다. 그러므로 차라리 동물화와 화조화로 구분하는 것이 오히려 합리적이라고 생각된다.

동물이나 새, 꽃 등은 모두 인간과 마찬가지로 자연 속에서 나고, 살며, 죽는다. 그러므로 이것들도 적극적이든 소극적이든 자연과 연계하여 표현되는 것이 상례이며 따라서 산수화 못지 않게 한국인들의 사상이나 자연관을 반영한다고도 볼 수 있다.

이 시대의 동물화나 화조화는 거의 대부분 순수한 수묵으로 그려져 있다. 채색과 관계가 깊은 화조화의 경우에도 농채(濃彩)를 사용한 부귀체(富貴體)보다는 수묵으로만 담백하게 표현하는 야일체(野逸體)의 수묵사의화조화(水墨寫意花鳥畫)가 주를 이루었다. 이는 아마도 깔끔하고 담백한 미를 미덕으로 여겼던 유교미학사상의 영향에 기인했던 결과가 아닐까 추측한다.

58) 鄭良謨, 『花鳥·四君子』, 韓國의 美 18(中央日報社, 1985); 崔完秀, 「朝鮮王朝 翎毛畫考」, 『澗松文華』 第17號(1979, 10), pp.43~56; 洪善杓, 「韓國의 翎毛畫」, 安輝濬, 『繪畫』, 國寶 10(藝耕産業社, 1984), pp.231~240 所載; 李源福, 「朝鮮中期 四季翎毛圖考」, 『美術資料』 第47號(1991, 6), pp.27~71; 禹文晶 「朝鮮時代 花鳥畫 研究」, 『同大史學』 第1號(1995. 12), pp.447~486 등 참조.

조선중기에 성리학이 극성했던 사실을 염두에 두면 쉽게 납득이 된다.

동물화에서는 소그림의 김식(金植)과 김집(金楹) 형제 및 맹만시(孟萬始), 호랑이 그림의 고운(高雲)과 허한(許澣), 고양이 그림의 오련(吳璉), 말 그림의 유명길(柳命吉)이, 영모 및 화조화에서는 신세림(申世霖), 최전(崔澗), 이건(李健), 김학기(金學基), 이징(李澄), 이함(李涵), 조속(趙漶)과 조지운(趙之耘) 부자 등의 이름이 알려져 있다.⁵⁹⁾ 그러나 이들중에서 작품을 남기고 있는 사람은 극소수에 불과하다.

1. 동물화

조선중기의 동물화는 주제의 측면에서나 화풍의 측면에서 특이한 양상을 보여 준다. 우선 주제의 측면에서 볼 때 소, 특히 물소(水牛)의 그림이 전에 없이 유행하였던 사실이 주목된다. 물론 물소 이외에도 앞에서 언급한 것처럼 호랑이, 고양이, 말 등의 동물들이 극히 일부 화가들에 의해 간헐적으로 그려졌음이 기록들에 의하여 밝혀져 있기는 하지만 작품은 남아 있지 않거나 검토를 요하는 상태이다. 조선초기말에 이암(李巖/1499~?)이 즐겨 그려 독보적 경지를 이룬 강아지 그림은 이 시대에 어느 누구에 의해서도 그려졌다는 근거를 찾아볼 수 없다. 소그림 이외에 이 시대의 동물화로서 남아 있는 것은 용과 호랑이가 쌍을 이루는 용호도(龍虎圖) 들이다. 왜 물소그림과 용호도들이 주로 그려졌는지, 또 왜 인간과 가장 가까운 개는 그려지지 않았는지 하는 문제는 관심의 대상이 아닐 수 없다. 이러한 의문에 대하여 현재 명쾌하게 답할 수는 없지만 최소한 조선 중기의 특수한 역사적, 사상적 배경과 연관이 깊은 것임은 분명하다고 생각된다.

물소는 중국 강남지방에서 농경에 유용되는 동물로 남송의 이당(李唐)과 이적(李迪) 등의 화가들에 의해 종종 그려졌는데, 주로 사람이 소의 등에 타고 있는 모습을 주제로 하여 그리되 털도 표현하는 것이 상례였다.⁶⁰⁾ 남송대의 이러한 소그림들이 후대의 중국과 우리나라에 영향을 미쳤을 가능성이 높다고 생각된다. 그러나 소를 보는 눈과 표현 방법 등에서 조선중기의 소그림들은 남송대와 현저한 차이를 드러낸다.

그런데 중국의 물소를 조선시대에 우리 나라에 들여와 사육했던 사례가 있어 주목된다.⁶¹⁾

59) 吳世昌, 『權域書畫徵』(啓明俱樂部, 1929) 참조.

60) Osvald Sirén, op. cit., Vol. III, Pls. 252~256.

61) 물소는 처음 고구려 광개토태왕때 연나라 왕으로부터 선물로 받은 것을 시작으로 고려와 조선시대에도 중국으로부터 전해졌다. 姜晩熙, 「물소」, 『한국민족문화대백과사전』 제8권(한국정신문화연구원, 1994), p.554 참조.

농사에 활용할 목적으로 들여 왔으나 기후와 풍토가 맞지 않아 중종조(中宗朝/1506~1544) 이후에 멸종하고 말았던 것이다. 이때의 이 일이 혹시 조선중기 물소그림 제작의 계기가 되었는지도 모른다. 또한 제주도와 오키나와 등 따뜻한 지역에서는 일찍부터 물소가 사육되었던 것으로 믿어지는데 이 지역을 오고 간 사람들을 통하여 알려졌을 가능성도 전혀 배제할 수는 없을 듯하다. 어쨌든 조선중기에 갑자기 물소그림이 유행하였던 일은 특이하다고 보지 않을 수 없다.

조선중기의 물소그림은 현재 전해지는 작품들에 의거해서 보면 김제(金堤)가 처음 그리기 시작하였던 것으로 믿어진다.⁶²⁾ 그후에 이경윤(李慶胤)도 그렸던 것으로 추정되나,⁶³⁾ 이 방면의 가장 대표적인 화가는 역시 김제의 손자인 김식(金植/1579~1662)이라 하겠다. 김식의 동생인 김집(金集)도 소그림을 잘 그렸던 것으로 알려져 있으나 남아 있는 작품이 불명하다. 결국 소그림은 김제-김식-김집 집안이 주도했다고 볼 수 있다.

그런데 이들의 소그림은 한결같이 자연 속에서 었드려 잠을 자거나 한가한 시간을 보내고 있는 소들의 모습을 담고 있다. 극소수의 예를 제외하면 고삐가 매어 있거나 일체의 속박을 받는 일이 없이 완전한 자유를 누리고 있는 모습으로 그려져 있다. 이러한 모습의 소그림을 창출한 김제가, 중종조때 정권을 잡고 휘두르다 몰락한 김안로(金安老/1481~1537)의 아들임을 고려하면 그 일가의 소그림들은 아마도 세파를 떠난 자연에의 귀의나 속박 없는 은둔생활에 대한 동경 같은 것을 담고 있을지도 모른다는 생각이 든다. 이와 관련하여 김제의 <목우도(牧牛圖)>에 적혀 있는 “날마다 땅바닥에서 편히 잠자고 온갖 먹을 풀 앞에서도 무심하며, 고삐를 벗어나 허심탄회하니, 사람이 끌고 갈 것은 꿈도 안꾸네(露地日高眠 無心百草前 廓然繩索外 結不夢人牽)”이라는 내용의 5언절구(五言絶句)의 시 한편은 시사하는 바가 크다.⁶⁴⁾ 세속적인 욕심과 속박을 초탈한 무욕무애(無欲無碍)의 경지가 잘 드러나 있다. 그렇다면 이 소그림들도 결국 <어부도>, <어초문답도> 등의 자유로운 은둔사상을 반영한 산수인물화들과 본질적으로 비슷한 사상적 배경을 지니고 있다고 볼 수 있을 것이다. 이러한 소그림들이 유독 조선중기에만, 그것도 김제-김식-김집 집안을 중심으로 하여 유행했던 사실은 이러한 추측의 신빙성을 강하게 뒷받침 해 준다.

이밖에 이러한 소그림의 산수배경은 오로지 조선중기의 가장 전형적인 화풍인 절파계 화풍

62) 李泰浩, 「朝鮮中期의 선비화가 金堤·金植」, 『選美術』(1984, 여름), pp.83~93 참조.

63) 安輝潯, 『東洋의 名畫 1 : 韓國 I』, 圖 122 참조.

64) 이글에서 소는 찬문을 쓴 필자 자신을, 百草는 百官의 벼슬자리를, 人은 임금을 상징하고 있지 않을까 추측된다. 도판은 安輝潯, 『山水畫 (上)』, 參考圖版 32 및 『李朝의 繪畫 : 隣國의 明澄な美の世界』(大和文華館, 1996), 圖 32 참조.

으로만 그려져 있는 점도 주목된다. 조선중기에 계승되었던 안견과 화풍이나 다른 어떤 화풍도 소그림의 산수배경과 관계가 없다.



圖 17. 金埴, 〈牛圖〉, 17世紀, 紙本淡彩, 98.5×57.5cm, 國立中央博物館 所藏.

이시대 소그림의 특색은 김식의 작품들에서 가장 잘 드러난다. 국립중앙박물관 소장의 〈우도(牛圖)〉를 일례로 보면 어미소와 젖을 빨고 있는 어린 송아지를 산수를 배경으로 표현하였는데 그 한가롭고 평화로움이 우선 돋보인다(圖 17). 근경의 언덕과 그 뒷편의 큰 나무 그리고 후경의 언덕이 이루는 공간의 중앙에 어미소와 송아지를 배치하여 주체가 시각적 핵심을 이루도록 한 구도가 주목을 끈다. 사실상은 나무 밑에 있는 소들을 표현한 수하우도(樹下牛圖)라 할 수 있다. 나무밑에 어미소, 어미소 밑에 송아지를 배치한 구성도 흥미롭다.

세부적인 묘사나 표현방법도 주목된다. 먼저 언덕들의 묘사는 흑백의 대조가 심한 절과계 화풍으로 되어 있음이 눈길을 끈다. 그중에서도 근경의 언덕 묘사에는 이경운 계통의 묘법이 엿보이고 있어 흥미롭다. 김제 이래의 집안의

화풍과 선배 화가의 화풍이 혼합되어 있다고 볼 수 있다. 소들의 몸은 음영법으로 괴량감이 나도록 표현되었다. 머리, 목부분, 복부, 둔부 등에서 음영법의 구사가 두드러지게 엿보인다.

밑을 향하여 곡선지게 구부러진 뿔, 흰고리에 둘러싸인 듯한 검은 눈, X자 형의 주둥이, 검은 신을 받쳐 신은 듯한 굽, 점선으로 이어진 등줄기 등이 어우러져 천진무구한 소들의 모습을 돋보이게 한다. 화면 전체에 넘치는 평화롭고 서정적인 분위기, 어디에도 매이지 않은 자유로움, 일체의 욕심이나 사악함이 배제된 천진스러움, 어머니와 새끼 사이의 넘치는 애정 등이 두드러져 보인다. 섬세하고 뛰어난 묵법도 간과할 수 없다. 이러한 여러가지 특징들은 김제-김식 일파의 소그림들에서 거의 일관되게 간취된다. 이러한 유형의 소그림은 중기를 지나면서 후기에는 18세기초 윤두서(尹斗緒/1668~1715)에 약간의 영향을 미치고는 곧 자취를 감추었다.

조선중기의 동물화로써 이밖에 관심을 끄는 것은 운룡(雲龍)과 맹호(猛虎)를 쌍으로 그린 소위 <용호도(龍虎圖)>들이다. 이러한 그림들은 우리 나라보다는 일본, 미국, 등지에 전해지고 있다.⁶⁵⁾ 이것들에 관하여는 아직도 제대로 연구가 되지 않아 앞으로의 규명이 요청된다.

우선 이러한 그림들이 어떠한 의미를 지니고 있으며 왜 그려졌는지가 확실하지 않다. 용이나 호랑이가 힘과 능력을 대변하는 동물이며 상스러움을 나타내므로 그것들을 함께 대를 이루도록 그려냄으로써 벽사(辟邪)의 목적을 달성하고 동시에 길상(吉祥)을 추구했던 것이 아닐까 추측된다. 용은 하늘을, 호랑이는 땅을 상징하는 것으로 간주하여 천지음양을 시사하거나 당시의 당파싸움을 빗대어 용호상박(龍虎相搏)을 나타냈는지도 모른다. 혹은 도가(道家)에서 처럼 물과 불을 상징하거나 민간에서처럼 걸출한 인물들을 나타낸 것은 아닐까 추측되기도 한다. 이밖에 용과 호랑이는 문무(文武)를 상징하는 것으로 믿어지기도 한다.

용이나 호랑이를 따로따로 그리는 경향은 초기에도 있었던 일이나 이를 쌍이나 대(對)를 이루도록 함께 그리는 관례는 조선중기와 보다 관계가 깊다고 믿어진다. 구름에 싸인 용은 본래 중국에서는 그 몸이 드러날 듯 말 듯하여 잡힐 듯 말 듯한 도(道)를 상징하는 것으로서 그림에서 자주 다루어졌으나 조선중기의 <용호도> 속의 용이 그러한 뜻을 지니고 있는 것인지는 확실하지 않다. 또한 조선초기부터 가뭄을 해결하기 위하여 용을 그림으로 그려 놓고 비를 비는 의식을 행하는 ‘화룡기우(畫龍祈雨)’가 보편화 되었던 점도 유념이 되나 이러한 유형의 <용호도>와의 관련은 애매하다.⁶⁶⁾

아무튼 이러한 주제의 대표적 예인 이정(李楨/1578~1607)의 작품으로 전해지는 <용호도>를 보면 소용돌이치는 검은 구름 속의 용과 소나무 밑에서 으르렁거리는 호랑이를 강한 필묵법으로 묘사하였다.⁶⁷⁾ 좁은 비단을 두폭씩 종으로 이어서 각각의 화폭을 만든 점이나 화풍으로

65) 上掲 展示圖錄, 圖 25~26 참조. 이밖에 뉴욕의 메트로폴리탄 미술박물관에도 한쌍이 소장되어 있다.

66) 朝鮮王朝의 실록에 보이는 畫龍祈雨나 용그림에 관한 기록은, 安輝濬, 『朝鮮王朝實錄의 書畫史料』(한국정신문화연구원, 1983), p.12, 23, 32~33, 38, 44, 114 참조.

67) 井手誠之輔, 「李楨筆龍虎圖について」, 『大和文華』 第75號(1986, 3), pp.29~38 및 도판 8, 9, 참고도판 19~

보아 우리 나라의 그림임이 분명하고, 절파계 화풍을 동원한 바위 표현이나 묵법으로 볼 때 조선중기의 것으로 판단된다. 그러나 용그림 오른쪽에 그림의 일부처럼 흘러쓴 이정(李正)의 호인 “懶翁”이라는 서명의 글씨나 민화풍이 감도는 호랑이의 표현을 보면 이 쌍폭이 과연 이정의 진작일까 의문이 생긴다. 어쨌든 용그림에서 볼 수 있는 화룡점정(畫龍点睛)을 노린 눈의 표현, 소용돌이 치는 태풍의 눈 같은 구름과 그 표현에 구사된 힘찬 쇄찰(刷擦)과 묵법, 하늘을 향해 튀어오르는 하단의 파도 등이 모두 강렬한 느낌을 자아낸다. 한국회화의 영향을 강하게 받은 일본의 소가파(曾我派) 화풍의 원형을 보는 듯하다. 한편 호랑이 그림은 소나무 밑에 주재인 호랑이를 배치한 포치법, 해학적인 표정, 짧고 가는 선들로 묘사된 털, 굵은 선들로 자유롭게 표현된 줄무늬 등과 함께 조선후기 민화의 원조임을 시사한다.

2. 화조화

조선중기에는 화조화에서도 다른 시대와는 구분되는 양상들을 나타낸다. 앞서도 잠깐 언급한 바와 같이 화려한 채색을 곁들인 부귀체(富貴體) 보다는 수묵을 위주로 하는 야일체(野逸體)의 화조화가 널리 유행하였다. 현재 전해지고 있는 절대 다수의 화조화가 수묵으로 그려진 사실에서 이를 쉽게 확인할 수 있다. 또 이곳저곳에 전해지고 있는 이러한 화조화들은 조속(趙速/1595~1668)과 조지운(趙之耘/1637~1691) 부자, 김식, 이정, 전충효(全忠孝), 이합(李滲), 이하영(李夏英) 등 일부 화가들의 것을 제외하면 대부분 작가가 밝혀져 있지 않다. 또 이정을 제외하고는 화원들이 화조화, 특히 수묵화조화를 적극적으로 그렸다는 증거가 많지 않다. 조속과 조지운 부자, 이합, 이하영의 예에서 보듯이 사대부출신의 화가들이 주로 그렸던 것이 아닐까 추측된다. 그리고 이 시대의 화조화는 닭이나 집오리 같은 가금(家禽)들보다는 자연 속에 자유롭게 서식하는 각종 야금(野禽)들을 위주로 다루었음도 주목된다. 선비출신의 화가들이 그린 이러한 그림들은 대체로 그것을 통하여 그린 사람의 뜻을 나타내고자 하는 것이 상례였기 때문에 보통 수묵사의화조화(水墨寫意花鳥畫)라고도 부른다.

이러한 수묵사의화조화 분야에서 가장 주목되는 인물은 조속이다. 그는 사대부로서 인조반정(仁祖反正)에 참여하여 공을 세웠으나 훈명(勳名)을 사양했을 정도로 곧고 맑은 인품의 소유자였으며 만년에 눈이 멀 때까지 그림을 그렸던 것으로 전해진다.⁶⁸⁾ 그의 작품으로 전해지는 것은 <노수서작도(老樹棲鵲圖)>, <매작도(梅鵲圖)>, <수금도(水禽圖)>를 비롯하여 제법 많은 편이나 그 중에서도 <노수서작도>가 가장 유력하다(圖 18).⁶⁹⁾

24 참조. 이밖에 이정에 관하여는 陳準鉉, 「懶翁 李楨 小考」, 『서울大學校博物館年報』 第4號(1992, 12) pp.1~30 참조.



圖 18. 趙涑, 〈老樹棲鵲圖〉, 17世紀, 絹本水墨, 113.5×58.3cm, 國立中央博物館 所藏.

나무가지 위에 쌍을 이루며 마주보고 앉아 있는 까치들을 주제로 다루었다. 우리 나라의 대표적인 길조(吉鳥)인 까치를 주제로 택한 것부터가 관심을 끈다.⁷⁰⁾ 주제 자체가 대단히 한국적이기 때문이다. 또한 쌍으로 표현한 것도 재미있다.

화면을 매꾸듯 곱어지고 뺀친 나무가지들과 삼각형의 잎들은 깊이감이 없이 마치 평면 위에 모자이크된 듯한 느낌을 준다.⁷¹⁾ 그 중앙에 한쌍의 어미 까치들이 배치되어 있어 핵심을 이루며 보는 이의 시선을 독점한다. 이 때문에 주의하지 않을 경우 밑에 있는 또 한쌍의 작은 새들은 자칫 놓치기가 쉽다. 중앙의 어미까치들이 밑의 한쌍보다 훨씬 검고 강하게 표현되어 있다. 화면의 핵심을 이루게 하기 위해 의도된 듯 하다. 이처럼 가장 중요한 것이 화면의 중앙을 차지하도록 하는 구성은 이시대 산수화나 산수인물화, 동물화 등에서도 일관되게 관찰되는 특징이다. 나무가지들은 대체로 윤곽선이 없이 몰골법(沒骨法)으로 묘사되었으며, 나무잎들은 붓을 지긋이 눌렀다 살짝 잡아 끌어서 삼각형을 이루도록 표현하였다. 나무가지나 잎들의 표현에 있어서 먹의 농담을 적절히 조절하여 강약과 변화를 도모하였다.

- 68) 趙涑의 사람됨에 관하여는 「顯宗改修實錄」 卷 19, 戊申 9年 (1668) 8月 庚午條 (『朝鮮王朝實錄』 37卷, p.618) 에 실려 있는 그의 死亡記錄 참조.
- 69) 安輝濬, 『東洋의 名畫 1 : 韓國 I』, 도 123~125 참조.
- 70) 李源福, 「朝鮮時代 鵲圖考」, 『考古美術』 第181號(1989, 3), pp.3~38 참조.
- 71) Dietrich Seckel, "Some Characteristics of Korean Art II : Preliminary Remarks on Yi Dynasty Painting", *Oriental Art*, Vol. 15, No. 1 (Spring, 1979), pp.62~73 참조.

효율적인 구성, 힘찬 필법, 변화 있는 묵법에 힘입어 화면이 기운생동하게 느껴진다. 먹으로만 그려졌는데도 화려한 채색을 써서 완성된 작품 이상으로 서정적 표현효과가 크게 느껴진다. 전반적으로 명대의 임량(林良)의 화풍과 관계가 깊으나 그의 어느 작품보다도 우수한 가작이라 할 수 있다. 조속의 이러한 화풍은 그의 아들 조지운을 비롯한 당대의 여러 화가들에게 영향을 미쳤고 그 영향의 잔흔은 후기의 조영석(趙榮祜)의 일부 작품에서도 엿보인다.⁷²⁾

이상 살펴본 야일체의 수목사의화조화와 함께 농채를 사용한 보다 전통적인 부귀체의 화조화도 어느정도 유행한 것으로 믿어지는데 이의 대표적인 예가 이영운의 작품으로 전칭되는 국립중앙박물관 소장의 <화조도>들이다.⁷³⁾ 본래는 병풍이었던 것으로 믿어지는 이 그림들은 백로, 공작 등 각종 새들을 여러가지 꽃이나 식물과 함께 그려냈는데 선명하고 화려한 채색과 섬세한 묘사력이 돋보인다. 식물의 줄기와 잎은 가늘고 힘찬 윤곽선으로 그린 후에 채색을 칠해 넣는 소위 쌍구전채법(雙鉤填彩法)으로 묘사되어 있다. 뛰어난 솜씨의 직업화가가 그린 그림임이 분명하다.

바위와 언덕의 묘사에는 절과계 화풍의 특징들이 드러나 있고 미세한 호초점들로 액센트가 가해져 있다. 이러한 바위 언덕의 형태 및 표현법은 이경윤의 서출 아들이자 이영운의 조카로서 인조조의 대표적인 화원이었던 이징(李澄)의 <평사낙안도(平沙落雁圖)> 근경에 보이는 바위 묘사와 대단히 흡사하다.⁷⁴⁾ 이 점은, 선비화가들이 회피하던 농채로 그려진 점, 기법이 전문적이고 뛰어난 점 등과 함께 이 <화조도>들이 이영운의 작품들이기보다는 오히려 그의 조카인 이징의 작품일 가능성이 높음을 강하게 시사해 준다. 이징이 직업적 화원이었던 사실과 이 화조화들이 궁정취향에 걸맞는 것들임을 고려하면 이 작품들은 필시 궁실용으로 이징에 의해 그려졌을 공산이 크다. 따라서 조속을 위시한 선비화가들이 그린 수목사의화조화들과 함께 이 작품들은 조선중기 화조화의 두가지 큰 조류를 대변한다고 볼 수 있다. 이밖에 부귀영화를 상징하는 모란꽃 그림들이 궁정용으로 자주 그려졌음도 유의된다.⁷⁵⁾

72) 『東洋의 名畫 1 : 韓國 I』, 圖 125~126 ; 趙榮祜, 『觀我齋稿』(韓國精神文化研究院, 1984)의 도판 참조. 그리고 조영석에 관한 연구로는 姜寬植, 『觀我齋 趙榮祜 畫學考』, 『美術資料』 第44號(1989, 12), pp.114~149 및 第45號(1990, 6) pp.11~70 참조.

73) 『東洋의 名畫 1』, 圖 85~87 참조.

74) 上揭書, 圖 101과 비교.

75) 1632년의 「宣祖妃仁穆后國葬都監儀軌」와 1645년의 「昭顯世子殯宮都監儀軌」에 보이는 牧丹屏風은 그 대표적인 예들이다. 그런데 이 모란꽃 그림들이 魂殿用으로 그려진 사실이 특히 흥미롭다. 朴廷憲, 「儀軌를 통해서 본 朝鮮時代의 畫員」, 『미술사연구』 제9호(1995), pp.208~209 및 pp.222~223 목록 참조. 이밖에 儀軌의 미술사적 고찰은 李成美 外, 『藏書閣所藏 嘉禮都監儀軌』(韓國精神文化研究院, 1994) 참조.

V. 사군자화와 목포도화의 경향

조선중기의 회화에서 끝으로 특기하지 않을 수 없는 것은 4군자(四君子) 그림과 포도 그림이다.⁷⁶⁾ 이 시대에는 대나무, 매화, 난초, 국화 등 사군자와 포도의 그림이 독특한 양상을 띠며 발전하였기 때문이다. 사군자는 모두 선비들의 정신세계와 밀접한 연관이 있기 때문인지 크게 유행하였는데 그중에서도 대나무와 매화가 가장 중시되었다. 또한 매화와 대나무(梅竹), 난초와 대나무(蘭竹) 등 두가지를 함께 표현하는 경향도 두드러졌다. 결국 사군자 중에서도 대나무가 가장 중시되었고 국화가 제일 경시되었던 것으로 믿어진다. 청절(淸節)과 지조를 상징하는 대나무가 특히 선호되었던 사실은 사색당쟁이 치열했던 이시대의 시대상과 관련지어 유념된다.

이들 사군자와 포도는 약간의 예외를 제외하고는 이시대 회화의 전반적인 추세와 마찬가지로 수목 위주로 그려졌다.

1. 목죽화

사군자(梅蘭菊竹) 중에서도 조선초기부터 가장 중시된 것은 대나무였다. 대나무는 초기부터 화원의 시취(試取)에서 산수와 인물을 제치고 일등 과목으로 정해졌을 정도로 중요하게 여겨졌다.⁷⁷⁾ 사시사철 큰 변화없이 늘 푸르고, 속이 비어 있으면서도 지극히 단단하여 쉽게 부러지지 않으며, 마디가 뚜렷해서 문인들의 기개와 청절을 상징하기에 족하다. 또한 뾰뾰하고 날카로운 잎과 뚜렷한 마디는 그림으로 그리기에 쉽지가 않다. 이러한 점들 때문에 옛부터 문인화가들이 즐겨 다루어온 소재라 하겠다.⁷⁸⁾

이러한 대나무를 우리나라 회화사상 제일 잘 그린 인물이 탄은(灘隱) 이정(李霆/1541~1622)이다. 세종대왕의 현손(玄孫)으로서 시·서·화에 모두 뛰어났던 그는 왜란 때에 오른팔을 적의 칼에 상하여 난후에는 왼손으로 그림을 그렸다고 전해진다. 또 비단 대나무만이 아니라 매화와

76) 鄭良謨, 『花鳥·四君子』, 韓國의 美 18(中央日報社, 1985); 洪善杓「우리 나라 四君子그림의 역사」, 『韓國四君子展』(예술의 전당, 1989); 許英桓, 「韓國墨竹畫에 관한 연구」, 『文化財』第10號(1976, 12); 「韓國墨梅畫에 관한 연구」, 『文化財』第11號(1977, 12); 「韓國墨蘭畫에 관한 연구」, 『文化財』第12號(1978, 12); 「韓國墨菊畫에 관한 연구」, 『文化財』第13號(1979, 12); 李源福, 「朝鮮時代墨葡萄考」, 『東亞史의 比較研究』(一潮閣, 1987); 「朝鮮白磁에 나타난 葡萄畫」, 『美術資料』第39號(1987, 6) 등 참조.

77) 安輝潯, 『韓國繪畫史』(일지사, 1980), pp.122~123 참조.

78) 이미 고려시대에 鄭叙, 李仁老, 安置民, 丁鴻進, 李崑, 釋行 등이 목죽화로 득명하였다. 이러한 전통은 조선 시대로 이어졌다. 吳世昌, 前揭書 참조.

난초도 잘 그렸던 것이 동시대인 최립(崔崧/1539~1621)의 기록에 보이나 그의 매화와 난초 그림은 전해지지 않는다.⁷⁹⁾ 대나무 그림도 전해지는 작품은 드물지만 한결같이 화격이 뛰어나다.

이중에서 관지에 의해 제작연대가 분명하게 밝혀지는 것이 국립중앙박물관 소장의 <묵죽도



圖 19. 李璽, <墨竹圖>, 1622年, 絹本水墨, 119.1×57.3cm, 國立中央博物館 所藏.

(墨竹圖)이다(圖 19). 그가 만81세로 타계한 해인 1622년 봄에 월선정(月先亭)에 앉아서 그린 것으로 믿어진다. 원편 하단부의 언덕으로부터 솟아오른 대나무들을 묘사하였다. 먼저 이 언덕은 흑백의 대조가 강한 절과계 화풍으로 묘사되어 있어 당시 산수화단의 경향을 드러낸다. 화면의 중앙을 가로질러 서 있는 대나무는 농묵으로, 그 뒤에 왼쪽 화면을 가득 채우고 있는 대나무는 담묵으로 그려서 원근을 나타내면서 동시에 강약을 대비시켰다. 구도와 구성, 공간처리, 먹의 조화가 한결같이 빼어남을 보여준다. 가늘고 유연한 줄기, 길고 날카로운 잎 등 모두가 하나하나 힘이 강하게 배어 있다. 80대 노인의 작품으로 믿어지기 어려울 정도이다. 이정의 대나무가 지니고 있는 이러한 특징과 경지는 그 후 아무도 능가하지 못하였다. 이정의 조카인 김세록(金世祿)과 18세기의 유덕장(柳德章/1694~1774)이 그의 화풍을 따랐으나 비할 바가 못된다.

이정의 작품 중에는 검은 비단에 금니로 그려진 대나무 그림도 있고, 김세록의 대나무 그림 중에는 송화가루나 채색으로 제작된 것들도 남아 있어서 당시 대나무 그림의 또 다른 측면을 엿보게 한다.⁸⁰⁾ 아마도 궁

79) 上掲書, pp.95~96 참조.

80) 李豫, 「明末葉朝鮮李灘隱泥金畫竹」, 『文物季刊』 93-4期(山西省文物局, 1993); 李泰浩·俞弘濬, 『조선후기 그림과 글씨』(學古齋, 1992), 圖5 참조.

정취향의 반영일 가능성이 높다고 믿어진다.

이러한 채색 대나무 그림과 관련하여 관심을 끄는 것이 조익(趙翼/1579~1655)의 작품으로 전칭되는 <청죽도(靑竹圖)>이다.⁸¹⁾ 원편에 청죽, 오른편에 고죽(枯竹)을 배치하여 그렸는데 앞의 윤곽을 선으로 그린 후에 푸른 색을 칠해 넣는 쌍구전채법을 따랐다. 필치가 섬세하고 날카로우면서도 단아한 격조가 배어나는 가작이다. 벼슬이 좌의정에 이르고 대나무그림은 물론 글씨, 문장, 음악에 까지 조예가 깊었던 조익의 명성에 걸맞는다고 생각된다. 그러나 선비화가 들은 직업화가들이 즐겨 그리던 이러한 쌍구법 대나무 그림보다는 붓질 한번에 잎 하나씩을 그려내는 묵죽화에 전념했던 것을 고려하면 이는 극히 예외적인 예라 하겠다. 아무튼 조선중기에는 묵죽이 지배적이었지만 그와함께 쌍구전채법의 보다 전통적인 대나무 그림도 병존했음을 알 수 있다.

이밖에 이 시대에는 안정(安玘), 윤언직(尹彦直), 유진동(柳辰仝), 윤인함(尹仁涵), 선조(宣祖), 신충일(申忠一), 김위빈(金渭濱), 유혁연(柳赫然), 정경흠(鄭慶欽), 홍수주(洪受疇) 등 많은 화가들이 대나무 그림을 그린 것으로 알려져 있으나 대부분 작품이 전해지지 않고 있다.⁸²⁾

2. 묵매화

매화도 대나무 못지 않게 선비들의 아낌을 받았다. 추위 속에 꽃을 피우고 그 청아함이 비길 데가 없기 때문일 것이다. 매화는 일찍부터 소나무, 대나무와 함께 세한삼우(歲寒三友)를 이루며 고려 태조 왕건(王建/877~943 : 재위 918~943)의 능 내부 벽화에서 보듯이 고려시대부터 그려졌다.⁸³⁾

매화 그림은 조선 초기에 문종(文宗), 정양(鄭穰), 이의(李義) 등에 의해 그려지다가 조선중기에는 어몽룡(魚夢龍/1566~?)을 중심으로 하여 사대부 출신 화가들 사이에서 성행하였는데 그 배경에는 선비의 청아함과 고결함 그리고 깨끗함이 어느 때보다도 요구되던 당시의 시대적 풍조가 담겨져 있지 않나 생각된다. 철저하게 채색을 피하여 수묵으로만 그려졌다. 따라서 붉고 아름다운 홍매(紅梅)보다는 눈처럼 희고 청순한 백매(白梅)가 주로 그려졌다. 화풍의 측면에서도 독특한 양상을 보여주고 있어 주목된다.

81) 安玘潛, 『東洋의 名畫 1 : 韓國 I』, 圖 131 참조.

82) 吳世昌, 前揭書 참조.

83) 『시사저널』 제223호(1994. 2·3)를 비롯하여 일간지나 잡지 등에 보도된 것 이외에 학문적으로 정리된 바가 없다. 고려시대에는 鄭知常, 車原頰 등이 매화를 그렸던 것으로 전해진다. 上揭書 참조. 이밖에 이화여대 박물관 편, 『探梅 … 매화를 찾아서』(이화여대 출판부, 1997) ; 안휘준, 「한국회화사 上の 경기도」, 『京畿國寶』(경기도박물관, 1997), pp.101~107 참조.

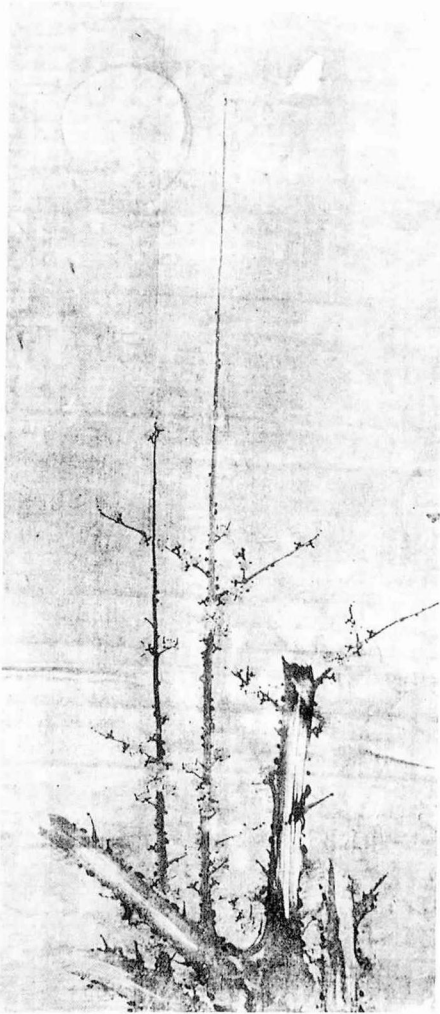


圖 20. 魚夢龍, 〈月梅圖〉 17世紀初, 絹本水墨, 119.4×53.6cm, 國立中央博物館 所藏.

조선중기에 매화 전문의 화가로 제일 명성이 높았던 인물은 물론 어몽룡이다. 현감을 지낸 그는 목죽의 이정, 목포도의 황집중과 더불어 3절로 일컬어졌다. 그의 작품으로 전해지는 것 중에서 국립중앙박물관 소장의 〈월매도(月梅圖)〉 한점만 보아도 어몽룡이나 기타 이시대 묵매 화가들의 화풍을 확인할 수 있다(圖 20). 둥근 보름달 아래 서 있는 매화 나무들을 표현하였는데 굵고 늙은 나무들은 한결같이 부러져 있으며 가늘고 어린 나무들은 하늘을 향하여 힘차게 솟아 있음이 눈길을 끈다. 마치 신구(新舊)에 대한 어몽룡의 생각이 담겨져 있는 듯하다. 그가 참혹한 임진왜란을 20대 후반과 30대초에 지켜보았을 것은 확실하다. 어쩌면 호란과 당파싸움도 지켜보았을 가능성이 높다. 끔찍한 왜란, 자존심 상하는 호란, 신물나는 당파간의 전쟁, 이러한 것들을 지켜본 사람이면 기존의 것에 대한 실망과 좌절, 새로운 것에 대한 기대와 갈망 같은 것을 이러한 주제에 의탁하여 표현했을 가능성이 높다고 믿어진다. 그렇다면 위에 떠 있는 둥근 보름달은 밝고 희망찬 세상에 대한 갈구를 나타냈을 공산이 높다. 아무튼 이 〈월매도〉는 단순한 시적인 주제의 표현일 수도 있지만 반면에 이처럼 조선중기의 시대상과 조류를 상징하고 있을지도 모른다고 생각된다. 이와 관련하여 묵매가 조속과 조지운 부자, 허목(許穆

/1595~1682)과 같은 문인들 이외에도 병자호란때 척화파로서 3학사의 한사람이었던 오달제(吳達濟/1609~1637)가 묵매를 남기고 있음이 주목된다.⁸⁴⁾ 이밖에도 안정, 최전(崔澱), 오달진(吳達晉), 허징(許徵), 정경흠, 어진척(魚震陟), 홍수주 등도 매화를 그린 것으로 전해진다.⁸⁵⁾

중기에 어몽룡을 비롯한 문인화가들 사이에 유행했던 이러한 묵매화는 조선후기와 말기로 이어졌으나 백매보다는 오히려 홍매가 자주 그려졌고 화풍도 변하게 되었다. 또한 일본의 화

84) 『韓國繪畫：國立中央博物館所藏 未公開繪畫特別展』(國立中央博物館, 1977), 圖 132 참조.

85) 吳世昌, 前掲書 참조.

단에도 어느정도 영향을 미쳤던 것으로 믿어진다.⁸⁶⁾

3. 목란화

우리 나라의 난초 그림은 19세기의 김정희(金正喜/1786~1856)로 대표되지만 조선중기에도 이미 제법 널리 그려졌음을 주목할 필요가 있다. 비록 대나무 그림의 이정, 매화그림의 어몽룡, 포도그림의 황집중처럼 난초를 전문으로 그려서 뚜렷한 업적과 명성을 남긴 특정한 화가는 없을지라도 이시대에 난초그림이 종종 그려졌던 것은 분명하다.

난초는 부드럽고 곡선진 잎, 단아하고 그윽한 향내음의 꽃 때문에 사랑과 아름다움, 향기와 우아함의 대명사로 치부된다. 또한 물 없이도 오랜 기간을 버티면서도 변함이 없다. 매우 예민한 특성을 지니고 있기도 하다. 이러한 여러가지 특징들 때문에 난초는 군자(君子)를 상징하기도 한다. 이밖에 중국에서는 자손의 번성을 뜻하기도 한다.⁸⁷⁾

난초는 고려의 옥서침(玉瑞琛), 조선초기의 세종(世宗)과 성종(成宗), 조선중기의 선조(宣祖)와 그의 12번째 아들인 이우(李倬)의 예들에서 알 수 있듯이 단독으로 그려지기보다는 대나무와 함께 난죽도(蘭竹圖)로 그려지는 것이 조선중기까지는 상례였던 것으로 믿어진다.⁸⁸⁾ 또한 왕이나 왕자가 난죽도를 즐겨 그렸던 사실이 주목된다. 아마도 청절과 청아함을 겸비한 군자를 소망했기 때문이 아닐까 추측된다.

조선중기의 난초그림으로서 제일 주목되는 것은 이정(李澄)의 작품이다. 인조조 최고의 산수화가였던 이정이 대나무와 난초를 조화시켜 그린 <난죽도(蘭竹圖)> 중의 난초그림이 그것이다(圖 21). 비록 난초만을 단독으로 그린 작품은 아니지만 제작경위, 연대, 화가 등이 문헌기록들에 의해 소상히 밝혀져서 그 사료적 가치가 매우 높다. 즉 조광조(趙光祖/1482~1519)의 증손부(曾孫婦)인 유씨(柳氏)가 조광조를 기리고 그가 제찬했던 윤언직(尹彦直)의 <난죽도> 8폭(임진왜란때 회진됨)을 복원하기 위해 아들 조송년(趙松年)으로 하여금 이징에게서 그려 받게 한 것이 이 작품이다.⁸⁹⁾

언덕 위에 자생하는 대나무와 난초를 그렸는데, 언덕의 표현은 절파계 화풍으로 되어 있고 대나무는 이정 화풍의 영향을 반영하고 있다(圖 21). 기는 다소 부족한 느낌을 주나 매우

86) 山内長三, 『朝鮮の繪 日本の繪』(東京: 日本經濟新聞社, 1984), pp.109~110 참조.

87) C.A.S. Williams, *Outlines of Chinese Symbolism & Art Motives* (New York: Dover Publication, Inc.), p.301 참조.

88) 吳世昌, 前掲書 참조.

89) 俞弘濬, 「虛舟 李澄의 <蘭竹屏> 考證과 作品 分析」, 『조선후기 그림과 글씨』, 학고재, 1992. pp.123~134 참조.



圖 21. 李澄, <蘭竹圖>(6曲屏風 部分), 1635年頃, 絹本水墨, 116.0×41.8cm, 個人所藏.

꽃의 표현 등이 돋보인다. 이징의 작품에 보이는 이러한 특징들은 이시대 다른 난초그림들에도 나타나 있어 조선중기의 시대양식임을 말해 준다. 아직 봉안(鳳眼)등의 범식이 뚜렷하지 않음도 주목된다.

4. 묵국화

사군자 중에서 가장 적게 그려진 것은 국화이다. 국화는 색깔이 다양하고 예쁘며 가을에 만개하기 때문에 한가을을 상징하고 상쾌함, 즐거움, 퇴직 후의 안락한 생활, 은거 등을 상징하기도 한다.⁹⁰⁾ 도연명(陶淵明) 즉 도잠(陶潛/365~427)이 은거하면서 시, 음악, 술을 즐기면서

세련된 가작으로서 난죽을 함께 표현한 대작이어서 그 회화사적 가치가 매우 높다고 하겠다. 특히 산수화의 전문가인 이징이 난죽화에서도 이처럼 높은 경지의 작품을 남겼다는 점에서 더욱 그 의의가 크다. 더구나 조선중기의 난초그림에 관한 이해를 확실히 할 수 있게 하는 점에서 한층 더 소중하다고 생각된다.

한 그루의 난초는 대개 10여개의 잎과 많은 꽃들로 구성되어 있다. 잎들은 농묵으로 된 것과 담묵으로 된 것이 자연스럽게 어울려 원근 향배를 나타낸다. 각각의 잎은 몸을 비틀며 위를 향하여 서 있는데 이러한 잎의 뒤틀림은 잎을 나타낸 선의 비수(肥瘦)와 태세(太細)의 변화에 의해 표현되어 있다. 특히 잎의 윗부분이 가장 넓고 두툼한 것이 특징이다. 필선의 유연함, 먹색의 변화, 섬세한

국화를 기르고 감상했던 사실은 널리 알려져 있다. 이것이 후대에도 많이 참고되어 국화의 성가를 높이는 계기가 되기도 하였다.

국화는 조선초기에 초충도나 가지그림에서 함께 채색으로 아름답게 그려졌고 조선중기에도 화조화나 난초그림에서 담채로 섬세하게 그려지기도 하였다.⁹¹⁾ 그러나 조선중기에 국화를 그렸던 것으로 전해지는 화가는 영의정을 지낸 이산해(李山海/1539~1609) 정도이다. 국화가 그다지 폭넓게 그려진 편은 아니다. 이산해의 작품으로 전해지는 <국화도(菊花圖)>가 한폭 남아 있어 관심을 끈다.⁹²⁾

오른쪽 상단에서 왼쪽 하단을 향하여 엷빛겨 늘어져 있는 가지에 몇개의 꽃송이들과 잎들이 붙어 있는 모습을 표현했는데 필치가 여리고 아마추어적인 낚새가 짙다. 꽃송이들은 쌍구(雙鉤)로 정의된 화판(花瓣)들로 이루어져 있는데 모두 밑으로 처져 있어 샷샷 모양을 연상시킨다. 잎들은 윤묵(潤墨)으로 나타낸 후, 진하고 가는 선들로 엽맥(葉脈)들을 표현하였다.

국화 그림은 후기에도 정조대왕(正祖大王/1752~1800: 재위 1777~1800)을 비롯해 일부 화가들이 그렸으나 대나무, 매화, 난초처럼 크게 유행하지는 않았다. 또한 주로 수묵으로 그려지는 경향을 띠었으나 화려한 채색화로 그려지기도 하였다. 이밖에 시전지(詩箋紙)등에 목판화로 찍어내기도 하였다.

5. 목포도화

조선중기 회화에서 특기할 것 중의 하나는 수묵으로 그려내는 목포도화가 전에 없이 독특하게 발달하였다는 사실이다. 포도가 고려시대의 상감청자(象嵌靑磁)나 조선초기의 청화백자(靑華白磁)의 문양으로 종종 등장하고 또 간혹 신사임당 등 일부 화가에 의해 그림으로도 그려졌던 것이 사실이나 뚜렷한 화목(畵目)을 이루고 전문 화가를 배출하며 독자적 영역을 형성했던 것은 역시 조선중기라고 할 수 있다.⁹³⁾ 조선중기에는 황집중(黃執中/1533~?)을 필두로 이계호(李繼祐/1574~1646 이후), 홍수주(洪壽疇/1642~1704) 같은 사대부 출신의 화가들이 포도그림에 일가를 이루었다. 이밖에도 이제현(李齊賢), 정경흠(鄭慶欽), 그리고 정유승(鄭維升), 정유점(鄭維漸), 정유복(鄭維復)의 3형제 등이 포도그림을 잘 그렸던 것으로 전해진다.⁹⁴⁾

90) C.A.S. Williams, 前掲書, pp.69~70 참조.

91) 『李朝の繪畫：隣國の明澄な美の世界』, 圖 23~24, 30 참조.

92) 上掲圖錄, p.7 및 安輝濬, 「鵝溪 李山海筆 <寒菊圖>」, 『讀書新聞』 第348號(1977, 10, 16) 第4面 참조.

93) 본고의 註 76)의 李源福 논문들 참조.

94) 吳世昌, 前掲書 참조.



圖 22. 黃執中, 〈墨葡萄圖〉, 16世紀後半, 苧本水墨, 27.0×22.1cm, 國立中央博物館 所藏.

본래 포도는 서역지방의 식물로서 중국에는 기원전 126년에 장건(張騫)에 의해 들어온 것으로 전해지는데,⁹⁵⁾ 우리나라에는 언제 수입되었는지 분명치 않다. 그러나 고려의 청자에 포도 문양이 종종 시문된 것으로 보아 그 전래시기가 고려 이전인 것은 분명하다.

포도가 그림이나 도자기의 장식문양으로 자주 등장하게 된 연유나 그 상징성에 관하여는 분명하게 밝혀진 바가 없으나 많은 열매를 맺으며 왕성하게 뻗어나는 특성을 지니고 있음을 보아 아마도 부귀다남(富貴多男) 같은 것을 의미하지 않았을까 추측된다. 또한 둥근 열매, 납적한 잎, 꼬불꼬불한 덩쿨 등을 지니고 있어서 입체성, 평면성, 선곡성(旋曲性)을 고루 갖춘 화제로 간주되었던 듯하다. 이러한 특성들 때문에 수목화의 기법이

특히 발달하였던 조선중기에 더욱 자주 그려지게 되었던 것으로 생각된다.

황집중의 〈목포도도(墨葡萄圖)〉는 조선중기 포도그림의 특징들을 잘 보여 준다(圖 22). 우측 상단으로부터 좌측 하단으로 뻗어내린 줄기를 중심으로 한 대각선구도(또는 사선〈斜線〉구도), 화면을 메꾸듯 표현한 평면구성, 힘차고 변화있는 줄기들, 둥글고 입체성이 뚜렷한 열매들, 벌레먹은 납적한 잎, 마구 꼬인 덩쿨들이 모두 두드러져 보인다. 특히 강하고 힘차고 빠른 필법, 농담의 차이가 뚜렷한 묵법, 직선과 곡선의 현저한 대비, 입체성과 평면성의 완전한 대조가 화면 전체를 터질듯 팽팽한 힘과 긴장감으로 넘치게 한다. 덩쿨들의 거침없는 표현은 아

95) 본고의 註 87)의 書, p.218 참조.

무엇에도 얽매이지 않은 황집종의 자유로운 작화 태도와 숙달된 솜씨를 더욱 잘 말해 준다.

이계호는 열매가 약간 길죽길죽한 포도를 즐겨 그렸는데 전반적으로 형식화된 경향을 띠었다.⁹⁶⁾ 조선중기의 포도그림은 홍수주를 거쳐 후기의 최석환(崔奭煥)에게 이어졌는데 병풍을 이용한 화면의 대형화와 장식적 효과를 노린 형식화가 두드러지게 되었다.

VI. 맺음말

조선중기 회화의 여러가지 특징과 다양한 제반 측면들을 산수화, 인물화, 동물화, 화조화, 사군자화 및 목포도화 등으로 구분하여 대강 살펴보았다. 또한 전시대인 조선초기 및 후대인 조선후기와의 상호연관성, 그리고 중국 및 일본과의 관계 등에 관해서도 어느정도 알아 보았다.

이를 통하여 조선중기의 회화는 초기로부터 이어받은 전통들을 토대로 하면서 초기와는 다른 여러가지 특성을 발전시켰고 또 이것들을 후기로 전해 그시대 회화 발전의 터전이 되게 하였음을 확인할 수 있었다. 어지럽던 시대적 상황을 배경으로 하여 창출되고 발전되었던 여러가지 특성과 업적들은 비단 회화사적 측면에서만이 아니라 우리 나라 문화나 역사의 측면에서도 대단히 소중한 가치를 지니고 있다고 하겠다. 조선중기의 회화는 성리학을 바탕으로 둔 유교미학, 당시의 시대적 배경과 도가사상을 기저로 한 은둔사상 등 사조와 풍조, 담백한 수묵 중심의 회화관 등을 반영하고 있다고 믿어진다. 이러한 측면들에 관한 보다 구체적인 연구가 앞으로 이루어져야 하리라고 본다.⁹⁷⁾

96) 安輝濬, 『東洋의 名畫 1 : 韓國 I』, 圖 135~136 참조.

97) 이를 위해 작품사료와 함께 문헌사료에 대한 철저한 검토가 요망된다. 秦弘燮 編著, 『韓國美術史資料集成 (4)-朝鮮中期 繪畫篇-』(一志社, 1996) 참조.

♣ 본고는 서울대학교의 “95 해외연수 특별지원” 프로그램의 지원을 받아 작성된 것임.

[ABSTRACT]

Trends of Korean Painting in the Middle Chosŏn Period

Ahn, Hwi-Joon

Korean painting of the middle Chosŏn period(ca.1550~ca.1700) reveals unique aspects in many regards which are closely related to historical background of the period. Despite of political unrest and economic stagnation caused by fierce conflicts among the Four Factions as well as the invasions from Hideyashi and Manchus, painting somehow managed to flourish creating various styles in such fields as landscape, figure and portrait, animals, birds-and-flowers, and so on. This development, which can be compared to remarkable achievement of neo-Confucianism of the period, certainly proves not only Koreans' love of art but also their creative zeal.

Artists of the middle Chosŏn period created their own styles mainly based on the earlier styles inherited from the early Chosŏn period. They often transformed earlier styles into new fashion or mingled different styles to create eclectic mode of expression. It is also noticeable that there was strong notion of seclusion among scholars and officials of the period, which, being a probable by-product of the political turbulence of the period, was often reflected in paintings of such subjects as "A Chat between a Fisherman and a Woodcutter", "Fishing", "Washing Feet", "Watching Waterfalls" and etc. The very fact that subjects such as bamboo, plum, orchid were so popular among artists of the period may be taken as representing scholarly chastity shared by scholars and artists who wished to live secluded life.

In studying stylistic trends and aspects, landscape painting serves as the best example. Two styles formed the main stream of landscape painting ; style of the An Kyŏn School of the early Chosŏn period was inherited and often followed by both academy painters

and scholar artists, whereas the Che School manner became most fashionable. Leading artists such as Kim Che, Yi Hŭng-hyo, Yi Ching, and Kim Myŏng-guk followed both the An Kyŏn tradition and the Che School manner. Some artists produced eclectic style by mixing the two styles. In addition to these two styles, Southern Sung academy style, especially that of Ma-Hsia School was also adopted by a few artists represented by Yun Ŭi-rip. Whatever styles they followed, artists of the middle Chosŏn period made prominent changes in composition, treatment of space and depth, and representation of various elements and details, which differentiate paintings of the period from those of the preceding period.

What is also noteworthy in landscape painting of the period is that Southern School style of Y an and Ming China began to be adopted in Korea. This became impetus both for the future vogue of the Southern School style and for creation of the true-view landscape in the succeeding late Chosŏn period.

Artistic achievements and characteristics of the middle Chosŏn period are obvious not only in landscape painting but in paintings of figure, animals, birds-and-flowers, and other subjects. On the whole, painting of the middle Chosŏn period played a sort of intermediary role between the early Chosŏn and the late Chosŏn periods by transforming earlier styles inherited from the preceding period into new ones and by laying foundation for the future development in the succeeding period. Accordingly, the middle Chosŏn period is by no means less significant than the early or the late period as far as painting is concerned.