

玄齋 沈師正의 花鳥畫 研究

李 禮 成*

차 례

I. 머리말	III-C. 第II期(1758-1769) - 畫譜樣式의 花鳥畫
II. 沈師正 花鳥畫의 두 樣式	IV. 傳統樣式의 花鳥畫
III. 畫譜樣式의 花鳥畫 - 새로운 畫風의 수용	V. 沈師正 花鳥畫의 影響
III-A. 畫譜와의 影響 關係	VI. 맺음말
III-B. 第I期(1747-1757) - 畫譜樣式의 花卉草蟲圖	

I. 머리말

玄齋 沈師正(1707-1769)은 조선후기 대표적인 문인화가 중의 한 사람이다. 그는 이미 알려져 있는 대로 명문 사대부가의 자손으로 태어났으나 祖父의 죄로 말미암아 역모죄인의 후손이라는 불명예를 안고 평생을 사대부로서의 삶도 대우도 받지 못한 채 살아야 했으며, 심지어 생활고로 인하여 그림을 팔지 않을 수 없었던, 전형적인 문인화가와는 좀 다른 길을 걸었던 인물이다. 그의 후손이 쓴 「玄齋居士墓誌」에 의하면, 그는 “하루도 붓을 잡지 않은 날이 없을” 정도로 많은 그림을 그렸기 때문에 지금까지 다양한 종류의 많은 작품이 남아 있어, 조선후기 회화사 연구에 커다란 도움이 되고 있다.¹⁾ 현재 그에 관한 연구는 비교적 많은 편이나 대부분 그의 생애와 산수화에 관한 것들이다.²⁾ 그러나 그는 산수화 뿐 아니라 화조화 인물화 풍속화

* 한국정신문화연구원 박사과정 수료

1) “...無日不操筆...” 沈翼雲, 「玄齋居士墓誌」 尹光心, 『并世集』 文 卷之一 中 沈翼雲, 「玄齋居士墓誌」(『并世集』은 尹光心の 文集으로 그와 교류했던 사람들의 글을 모아 놓은 것인데, 「현재거사묘지」도 그 중의 하나이다.)
 2) 沈師正에 관한 논문으로는 孟仁在, 「玄齋 沈師正」, 『澗松文華』 7(서울, 韓國民族美術研究, 1974); 李美也, 「玄齋 沈師正의 繪畫研究」(홍익대학원 석사논문, 1977); 金起弘, 「玄齋 沈師正의 南宗畫風」, 『澗松文華』 25(1983). 전인지, 「玄齋 沈師正 繪畫의 樣式의 考察」-산수화와 인물화를 중심으로-(이화여대 석사논문, 1995) 등이 있다.

등 회화의 거의 모든 분야를 그렸으며, 그 중에서도 화조화는 數나 質에 있어서 결코 산수화에 뒤지지 않는 분야로, 심사정의 당시에도 산수화보다 더 낫다는 평가를 들을 정도였다. 따라서 본 연구는 그동안 다루어지지 못했지만 심사정의 회화 연구에서 빼놓을 수 없는 화조화에³⁾ 초점을 맞춘 것으로, 이것은 심사정 개인의 화조화 양식을 규명 하는 일만이 아니라 조선후기 화조화의 흐름을 이해하는 데도 커다란 도움이 될 것으로 생각한다. 다음 장에서는 먼저 그의 대표적인 화조화 양식에 대해 간단하게 살펴본 후, 작품들을 통해 구체적인 양식과 특징에 관하여 알아보겠으며, 마지막으로 조선후기 화조화에 미친 영향에 관해서도 간략하게 살펴보기로 하겠다.

II. 沈師正 花鳥畫의 두 樣式

심사정은 다양한 종류의 花鳥畫를 많이 남기고 있는데, 그가 살았던 조선시대 후기는 그 어느 때보다 花鳥畫가 활발하게 제작되었던 시기였다. 花鳥畫는 그것이 지니는 상징적 의미와 장식적인 성격 때문에 어느 시기에도 감상화 뿐 아니라 실용적인 목적으로 꾸준히 제작되어 왔으며, 조선후기에는 그러한 전통을 바탕으로 새로운 양식을 받아들여 다양한 발전을 이룩하였다.

조선후기 花鳥畫에 있어서 주목해야 할 것은 중국에서 유입된 畫譜들의 영향이다.⁴⁾ 특히 이 시기에 수입된 畫譜들이 남종화의 전래에 지대한 공헌을 하였다는 것은 익히 알려진 사실이며, 이들은 산수화 뿐 아니라 花鳥畫에도 많은 영향을 끼쳤다. 물론 畫譜들은 산수화를 중점적으로 다루고 있지만 중요한 花鳥畫도 반드시 실고 있었으며, 『芥子園畫傳』이나 『十竹齋書畫譜』 같은 것에는 花鳥畫가 비중있게 따로 독립되어 있거나 전체가 花鳥畫로 구성되어 있었기 때문이다. 이러한 畫譜들에 실린 화조화는 조선후기 화조화에, 화보가 산수화에 끼친 것보다 더 큰 영향을 주었다고 생각하는데, 실제로 현존 하는 조선후기 화조화 작품들에서 畫譜를 그

3) 화조화는 語義대로 하면 꽃과 새를 그린 그림을 말하지만 그것은 좁은 의미이며, 보통 넓은 의미로는 翎毛, 花鳥, 草蟲, 花卉 등을 모두 포함하고 있다. 심사정은 넓은 의미에 해당하는 화조화의 거의 모든 분야를 그렸지만 본 연구에서는 그 가운데 가장 비중이 크다고 생각되는 화조, 화훼조충으로 범위를 한정시켜 살펴보고자 한다.

4) 이 시기에 수입된 작품들에 관해서는 崔耕苑, 「朝鮮後期 對淸 繪畫交流와 淸繪畫樣式의 수용」(홍익대학교 대학원 석사학위논문, 1996), <참고자료 2>에 자세하게 나와 있다. 그러나 유입된 작품들 가운데 화조화의 숫자는 그리 많지 않으며, 그것을 감상할 수 있는 계층도 제한되어 있었기 때문에 조선후기 화조화의 새로운 양식에 보다 결정적인 영향을 끼쳤던 것은 화보라고 생각되며, 이는 현존하는 많은 작품들을 통해서 확인할 수 있다.

대로 모사하였거나 畫譜式 구도와 소재를 보이는 것들은 일일이 열거할 수 없을 정도로 많다. 그 중에서 대표적인 화가 몇을 예로 들자면, 정선(1676-1759)을 비롯하여 沈師正, 강세황(1713-1791), 최북(1712-1786), 정수영(1743-1831), 장시홍(18세기 후반) 등, 문인화가와 직업화가의 구분 없이 畫譜를 倣하고 있으며, 이러한 현상은 조선말기까지 이어지고 있다. 그리고 당시 중국에서는 운수평, 양주팔괴 등의 활약으로 山水畫가 花鳥畫에게 자리를 양보하지 않을 수 없을 만큼 花鳥畫가 크게 유행하였으며, 괄목할 만한 성과를 이루었던 시대로 이러한 상황은 조선후기 花鳥畫에도 영향을 주었던 것으로 생각된다.⁵⁾

본 연구에서 조사된 沈師正의 화조화는 60여점이 넘지만, 이 가운데 기년작은 14점뿐이며, 그것도 대체로 거의 50세 이후의 것들이라 전반적인 양식편년을 시도하기에는 어려움이 있다.⁶⁾

〈표 I〉 沈師正의 紀年作 花鳥畫

작품명	년기	규격	재료	소장처
草蟲圖	丁卯 (1747)	23.5 × 24	絹本淡彩	國立中央博物館
雙雉圖	丙子 (1756)	104.4 × 61.4	紙本淡彩	個人
花鳥圖	戊寅 (1758)	38.5 × 29	紙本淡彩	個人
花鳥圖	戊寅 (1758)	38.5 × 29	紙本淡彩	個人
柳枝雙禽	己卯 (1759)			澗松美術館
荒鷲搏兔圖	庚辰 (1760)	121.8 × 87.3	絹本淡彩	個人
蓮池遊鴨	庚辰 (1760)	142.3 × 72.5	絹本淡彩	호암美術館
雲根風竹	辛巳 (1761)	27.4 × 38.4	紙本水墨	澗松美術館
傲霜孤節	辛巳 (1761)	27.4 × 38.4	紙本水墨	澗松美術館
荷渚蟹蛤	辛巳 (1761)	27.4 × 38.4	紙本水墨	澗松美術館
幽清小禽圖	壬午 (1762)	58 × 34.5	紙本水墨	個人
花鳥圖	丁亥 (1767)	136.4 × 58.2	紙本水墨	國立中央博物館
鵲雉圖	戊子 (1768)		紙本水墨	個人
胡鷹搏兔圖	戊子 (1768)	115.1 × 53.6	紙本淡彩	國立中央博物館

5) 『中國の花鳥畫と日本』 花鳥畫の世界 第10卷(東京, 學習研究社, 1983), p.83 참조.

6) 이 숫자는 본 논문에서 현재 도록으로 출판되어 있는 작품들을 조사한 것이므로 개인 소장이나 각 대학 박물관, 시립 박물관 등 아직 출판되지 않은 것들까지 합하면 훨씬 더 많을 것으로 생각된다.












그러나 그의 작품들은 크게 두가지 양식을 보이고 있어 그에 따른 분류는 가능하다고 생각된다. 하나는 趙涑(1595-1668), 趙之耘(1637-?) 李健(1614-1662) 등이 이룩한 조선중기 水墨寫意花鳥畫 계통의 전통양식을 따랐다고 보이는 작품들로, 농목을 위주로 한 거친 필치의 花鳥畫 계통이며, 또 다른 하나는 주로 畫譜를 통하여 습득한 것으로 보이는 새로운 양식, 즉 畫譜樣式의 花鳥畫로 섬세한 필선과 沒骨法, 그리고 淡彩를 특징으로 하는 花鳥畫 작품들이다. 여기서 화보양식이라고 한 것은 畫譜에 실린 화조화 작품들이 갖고 있는 요소들을 따르고 있는 것으로, 주로 구도, 소재, 기법, 채색 등에 있어 畫譜를 모방하거나 응용함으로써 생겨난 양식을 말한다.⁷⁾ 이러한 화보양식은 그의 花鳥畫를 대표하는 것으로 소재의 변화에 따라 다시 2기로 나누어 진다. 즉 I기는 1747년부터 1757년까지 약 10년간으로, 꽃과 곤충을 소재로 한 화훼 초충도를 그렸던 시기이며, II기는 1758년부터 그의 歿年까지 주로 木本花와 새(鳥)를 그렸던 시기이다.









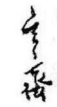

한편 조선중기 水墨花鳥畫양식의 전통을 잇고 있는 화조화는 50세 이후의 대표적인 양식으로 이 양식의 화조화가 그려지기 시작한 1756년이라는 시점은 화보양식의 화조화가 2기로 나누어지는 시기와 거의 일치하고 있을 뿐 아니라 산수화에 있어 남북중화법이 함께 나타나는 시기와의 관련이 있어 매우 흥미롭다.

본 연구에서는 심사정의 화조화를 보다 범위가 넓어질 수 있는 양식 구분을 통하여 살펴보고자 하며, 아울러 그의 기년작들에 보이는 款畧들이 시기적으로 변화를 보이고 있으므로, 작품의 양식편년에 중요한 단서를 제공해 줄 수 있다고 생각되어 양식 구분과 함께 款畧에 의한 편년 추정도 시도하여 보고자 한다.

7) 조선후기 화보의 영향으로 생겨난 새로운 양식은 확실히 조선중기 화조화와는 다른 것으로, 그 '다른 양식'을 지금까지는 '畫譜風'이라고 불러왔다. 그러나 화보가 조선후기 화조화에 미친 영향은 지금까지 연구된 것보다 훨씬 크고 깊어 그것이 하나의 새로운 양식을 만들어 내었다고 생각되며, 따라서 그것을 정의할 만한 용어가 있어야 된다고 생각하여, 본 연구에서는 '畫譜樣式'이란 용어를 임의로 사용하였다.

〈丑 Ⅱ〉 沈師正の款署

製作年代	1740	1744	1747		1749		1756	1758		1759	1761
作品名	舟遊觀瀑	倣石田臥龍 庵小集圖	江上夜泊圖	草蟲圖	疎林茅亭	山水圖	雙雉圖	溪山高居圖	花鳥圖	夏景山水圖	雲根風竹
款署											

製作年代	1761	1762	1763		1764	1766	1767	1768		
作品名	紫門月色圖	幽清小禽圖	山水圖	山水圖	船遊圖	翫橋尋梅圖	花鳥圖	京口八景圖	蜀棧圖	胡鷹搏兔圖
款署										

Ⅲ. 畫譜樣式의 花鳥畫 - 새로운 畫風의 수용

현존하는 그의 작품들은 그가 화보의 영향을 받았다는 것을 분명하게 말해주고 있으므로, 먼저 화보와의 영향관계에 대하여 알아본 후에 작품들을 살펴보기로 하겠다.

Ⅲ-A. 畫譜와의 影響 關係

그가 畫譜의 영향을 받은 것은 분명한 사실인데, 그렇다면 주로 어떠한 畫譜의 영향을 받았을까? 花鳥畫가 수록되어 있는 畫譜 가운데 당시 알려져 있던 대표적인 것으로는 1603년에 간행된 『顧氏畫譜』, 1627년에 간행된 『十竹齋書畫譜』, 1679년과 1701년에 간행된 『芥子園畫傳』을 들 수 있으며, 이들 세 畫譜에는 모두 역대 대표적인 花鳥畫家들의 작품이 수록되어 있다.

『顧氏畫譜』에는 花鳥畫 종류가 38점 실려 있는데, 총 106점의 작품 중에서 산수화가 49점인 것을 생각하면 花鳥畫의 비율은 작은 것이 아니다.⁸⁾ 『顧氏畫譜』에는 花鳥畫의 시조라고 할 수 있는 黃筌(903(?)~965)의 작품을 비롯하여 직업화가와 문인화가의 구별 없이 明代 花鳥畫家들까지의 작품들이 시대순으로 수록되어 있으며, 특히 沈周, 陳淳, 陸治 등의 화훼화 작품이 실려 있어 문인들이 그린 화훼화의 예를 보여 주고 있다. 심사정이 산수화를 배움에 있어 처음에는 심주의 화풍을 따랐다는 점으로 미루어 화조화에 있어서도 심주를 위시한 문인들의 화조화를 적극적으로 수용했을 것으로 생각된다.

『顧氏畫譜』를 편찬한 顧炳⁹⁾은 周之冕(16세기 후반~17세기 초 활동)에게 그림을 배워 화조에 능하다고 알려졌으며, 주지면은 明代 寫意花鳥畫家로 스스로 沈周(1427~1509)의 後裔로 자처하였으며, 沒骨法과 고운 설채가 어우러진 화조화를 그려 生意가 있다는 평을 들었다.¹⁰⁾ 또한 그는 사의화조화가로 유명한 陳淳(1483~1544)과 陸治(1496~1577)의 장점을 견비하였다고

8) 이 숫자는 화조화의 경우 광의의 의미로 적용시켜 화조, 영모, 초충, 화훼, 사군자를 포함시킨 것이다.

9) 顧炳의 字는 黠然, 號는 懷泉으로 杭州人. 어려서 부모를 잃고 祖父 밑에서 자랐으며, 家藏된 書畫가 많아 소년기부터 이를 보고 공부하였다고 한다. 자라서는 명산대천을 여행하고 항주의 城隍山에 별장을 지었으며, 화조화의 명수인 周之冕에게 師事하여 스스로 得意하였다고 한다. 1599년 화원화가가 되었는데, 이 일은 그에게 궁정의 古畫와 동료 선배들의 작품을 접할 수 있는 좋은 기회가 되었을 것이며, 그로부터 4년 후에 그는 『고씨화보』를 편찬하였다.

小林宏光, 「中國繪畫史における版畫の意義」 - 『顧氏畫譜』(1603年刊)にみる歴代名畫複製をめぐる - , 『美術史』 128(1990), pp.124-125 참조.

10) 周之冕의 字는 服卿 號는 少谷으로 江蘇省 蘇州人. 그는 집에서 각종 禽鳥를 기르며 그들을 잘 관찰하여 生意를 얻었다고 하며, 明代 이래 화조화에서는 비길 자가 없다고 높이 평가 되었다. 『中國美術家人名辭典』, p.473 참조.

평가 되었는데 진순과 육치의 화조화는 沈周로부터 나왔으니 결국 고병의 화조화는 沈周를 스승으로 삼고 있는 것이 되며, 아마도 그런 연유로 『顧氏畫譜』에는 吳派 산수화의 시조인 沈周의 작품을 산수화가 아닌 화조화로 실고 있는지도 모르겠다.¹¹⁾

한편 『顧氏畫譜』가 여러 장르를 두루 포함하고 있는 것과는 달리 花鳥畫 부문만을 다룬 가장 전문적인 畫譜라고 할 만한 것은 1627년에 편찬된 『十竹齋書畫譜』이다. 이 畫譜는 書畫, 墨華, 果譜, 翎毛, 蘭譜, 竹譜, 梅譜, 石譜 등 모두 8冊으로 이루어져 있으며, 섬세한 필선과 다양한 색을 갖춘 多色刷版畫로 후에 『芥子園畫傳』 二集에도 커다란 영향을 미쳤다. 『十竹齋書畫譜』가 언제 우리나라에 들어왔는지는 기록이 없어서 확실하게 알 수 없으나 다른 畫譜들의 경우와 비슷하다고 가정한다면, 1700년 이후에는 이미 들어와 있었다고 생각되므로 심사정이 『十竹齋書畫譜』를 공부했을 가능성은 충분하며, 강세황의 『忝齋畫譜』 跋에는 강세황이 『十竹齋書畫譜』를 즐겨 방했다는 기록과¹²⁾ 실제 작품도 남아 있어서 당시 『十竹齋書畫譜』의 유통을 짐작하게 한다.

위의 두 畫譜보다 시기적으로는 늦지만 전에 것을 모두 참고하여 가장 체계적인 畫本서가 되었을 『芥子園畫傳』은 처음에는 산수화만을 다룬 것이었으나 출판 후 반응이 좋아 다시 二集을 증보하게 되었는데, 二集에서는 花鳥畫를 중점적으로 다루었다. 즉 蘭 竹 梅 菊을 前編, 花卉草蟲과 花卉翎毛를 後編으로 나누어서 실고 있는 것이다. 지금 남아 있는 작품들을 보면 산수화에서와 마찬가지로 그가 어느 특정한 畫譜만을 공부했던 것은 아니라고 생각되지만, 작품을 통해 볼 때 그 중에서도 가장 많은 영향을 받은 것은 『芥子園畫傳』이라고 생각된다. 『芥子園畫傳』은 畫法의 源流와 基本이 되는 각각의 樣式을 자세히 밝혀 놓아 체계적인 화법 수련을 가능하게 하며, 가장 최근 것이면서도 그전의 것들을 참고하여 집대성하고 있기 때문이다.

또한 『芥子園畫傳』 二集의 전체 감수를 맡았던 王氏 3형제는 당시 모두 유명한 화가들로 큰형인 王概(1645-1710(?))는 35세때 『芥子園畫傳』 一集을 편집했던 인물로 金陵 八家 중의 하나이며, 화획과 영모를 잘하여 二集의 그림 增冊과 模寫를 맡았던 둘째 王翬(?-1737)는 형 왕개와 함께 惲壽平, 王翬(1632-1717), 笪重光(1623-1692), 楊晉(1644-1728) 등과 〈歲寒圖〉를 합작하기도 하였던 인물이다. 따라서 『芥子園畫傳』 二集에는 강남지방에서 유행하던 화획화양식이 영향을 끼쳤을 것이며, 왕씨 형제와 운수평이 친분이 있었던 것으로 보아 운수평이 이룩한 화획화양식의¹³⁾ 영향도 있었으리라 생각된다.

11) 『고씨화보』에는 명대 吳派 화가들의 작품이 수록되어 있는데, 대부분 산수화이며 심주의 작품만이 화조화이다. 이것은 고병 자신이 화조화가였기 때문이며, 역시 『고씨화보』에서 화조화의 비율이 높은 까닭도 이 때문일 것으로 생각된다. 이러한 견해는 『고씨화보』에 관한 글(註 9에서 인용한 논문)을 썼던 小林宏光씨도 논문에서 밝힌 바 있어 필자의 추측을 뒷받침 해주고 있다.

12) “舊喜十竹齋書畫 盖倣爲之” 姜世晃, 「忝齋畫譜」 跋文.

한편 『芥子園畫傳』二集의 「畫花卉草蟲淺說」과 「畫花卉翎毛淺說」에는 각각 그림의 源流와 技法의 特性, 각 부분을 그리는 비결, 그림에 임하는 자세 등 세세한 것까지 적어 놓아 교본서의 역할을 다하고 있는데, 그 가운데서 가장 강조하고 있는 것이 바로 자연관찰에 의한 사생이다. 사실 화조화는 그것이 문인들의 소략한 필치의 작품이든 직업화가들의 세밀한 필치의 작품이건 간에 자연관찰에 의한 사생에 기본을 두고 있기는 마찬가지이며, 실제로 문인들의 화조화 작품 가운데는 세밀한 필치의 작품도 많이 남아 있다. 이러한 사생을 중요시하는 이론은 조선후기 화조화에도 반드시 영향을 미쳤을 것으로 생각된다.

III-B. 第 I 期(1747-1757) - 畫譜樣式의 花卉草蟲圖

화보양식 I기에 속하는 작품들은 주로 꽃과 곤충을 그린 草蟲圖들로서, 섬세한 필선과 沒骨法, 淡彩가 서로 어우러져 우아하고 아름다운 느낌을 주고 있는데, 이러한 양식은 중국 강남 지방에서 발전해 온 독특한 화조화 양식으로¹⁴⁾ 畫譜를 통해 전래된 것이라고 하겠다.

또한 구도나 소재에서 화보를 그대로 따른 것들이 많이 보이는데, 이러한 현상은 畫譜를 중점적으로 공부했던 초기에 나타나는 하나의 특징이라고 생각된다.

무기년작이지만 화보양식 초기의 모습을 잘 보여주는 것으로 국립박물관 소장의 〈牡丹圖〉(圖 1), 〈石榴圖〉(圖 2)가 있다. 이 작품들은 구도, 소재, 기법 면에서 화보의 영향을 강하게 보이고 있는데, 〈모란도〉는 『개자원화전』 「영모화첩보」에 나오는 〈玉樓春〉(圖 3)과 방향만 다를 뿐 거의 같으며, 〈석류도〉는 잘 익어 벌어진 석류의 모습이 『십죽재서화보』 「果譜」(圖 4) 중에 있는 것과 유사하여 화보를 방작하던 초기의 제작 태도를 엿볼 수 있다. 한편 그림 옆에는 玄齋의 款署와 도장 그리고 강세황의 畫評이 있어 제작 시기와 두 사람의 관계를 추정해 볼 수 있는 단서를 제공해 주고 있다.¹⁵⁾ 관서의 필체는 〈표 II〉를 보면 1740년, 1744년 그리

13) 惲壽平이 이룩한 常州畫派는 毗陵畫派 혹은 武進畫派라고도 하는데, 비릉과 무진은 모두 江蘇省 상주의 옛 지명이다. 상주화파는 北宋의 徐崇嗣와 趙昌의 沒骨法을 祖로 삼아 상주지방을 중심으로 그 지역 출신의 화가들에 의해 발전되었다. 北宋의 居寧, 南宋의 青言, 元의 務道, 明의 孫龍, 淸의 唐于光, 惲壽平 등이 이에 속하며, 淸代에 들어와 운수평에 의해 본격적인 화파를 형성하게 되었다. 이 화파의 특징은 색채가 아름답고 우아하며, 沒骨과 鈎勒이 조화를 이루며 만들어 내는 독특한 풍격에서 찾을 수 있을 것이다.

14) 戶田禎佑, 「花鳥畫における江南的なもの」, 『中國の花鳥畫と日本』 - 花鳥畫の世界 第10卷 - (東京, 學習研究社, 1983)와 Saehyang P. Chung, An Introduction to The Changzhou School of Painting - 1, Oriental Art vol. XX XI 2(1985, summer) 참조.

15) 現在 이 그림에 대해 邊英燮 教授는 畫評의 내용이 畫法이나 筆意에 관심을 두고 있어 강세황이 52세 때 했던 화평과 성격이 같으며, 모란의 표현방식이 「豹玄聯畫帖」에 있는 것과 유사하다는 것을 근거로 이 작품들이 심사정의 50대에 그려진 작품들일 것이라고 추정하고 있다. 邊英燮, 『豹菴姜世兗繪畫研究』(일지사, 1988), p.186 참조.



圖 1. 沈師正, 〈牡丹圖〉, 紙本淡彩, 24.7×17cm, 국립중앙박물관.



圖 2. 沈師正, 〈石榴圖〉, 紙本淡彩, 24.7×17cm, 국립중앙박물관.



圖 3. 『芥子園畫傳』, 「翎毛花卉譜」, 〈玉樓春〉.

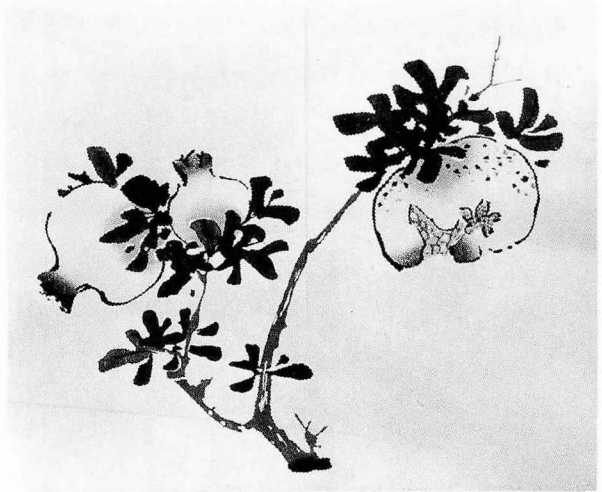


圖 4. 『十竹齋書畫譜』, 「果譜」, 〈石榴〉.

고 1747년 1월에 제작된 작품들에 쓰여진 것과 동일한 모습임을 알 수 있다.¹⁶⁾ 관서는 작품 제작 당시 제작자가 직접 써 넣는 것이므로 작품의 연대를 추정하는데 중요한 자료가 된다고 생각한다. 참고로 말하면, 齋자의 마지막 획이 빠져 올라간 것은 1747년 1월에 그려진 <江上夜迫圖>(圖 5) 이후에는 전혀 보이지 않는 요소이므로, 관서는 이 작품들이 1747년 이전에 그려졌을 가능성을 시사해 주고 있다.

또한 이 그림들이 1747년 이전의 작품이 확실하다면 지금까지 알려져 온 그와 강세황의 관계가 보다 더 일찍부터 시작되었을 가능성도 생각해 볼 수 있다. 왜냐하면 지금 둘이 함께 앉아서 그가 杜士良의 <江南春意>를 모방하여 그리는 것을 보았다는¹⁷⁾ 강세황의 後題跋이 있는 국립박물관 소장의 <江南春意圖>(圖 6)에도 역시 위의 그림들에 있는 것과 같은 필체의 관서가 있기 때문이다. 둘 다 정치의 핵심에서 소외된 少論과 南人이며, 게다가 집안의 불미스러운 일로 일찍 출사를 포기하고 그림을 樂으로 삼고 있었으므로 그림을 매개로 일찍부터 서로 교류했을 가능성이 있으며, 이 작품은 그것을 방증해 주는 중요한 단서가 되고 있다.

화보의 모방 단계에서 벗어나 자기화 내지 응용화 단계를 보여주고 있는 작품으로 1747년(41세)에 그린 <草蟲圖>(圖 7)가 있다. 이 작품은 앞서 본 작품들과는 달리 화보양식에 대한 완벽한 이해를 바탕으로 그려졌음을 알 수 있다. 1747년은 그가 이미 어느 정도 명성을 얻고 있었던 때이며, 산수화에 있어서도 초기 대표작으로 알려진 <江上夜迫圖>(圖 5)가 제작된 해이기도 하다.¹⁸⁾ 이 작품은 괴석과 꽃과 곤충을 그린 1기의 전형적인 화훼초충도로, 괴석과 그 아래 깔린 잔잔한 풀, 물결범으로 그려진 꽃나무의 고운 색채 등 마치 한 폭의 수채화를 보는 듯 하다.

한편 앞사귀에는 꽃줄기가 힘겹게 느껴질 정도로 약간 크게 그려진 메뚜기가 앉아 있는데, 그림 왼쪽에 ‘메뚜기가 가을 풀잎에서 떨고 있다.’¹⁹⁾ “蛩寒草葉秋”라고 쓴 글귀는 힘들게 매달려 있는 메뚜기야말로 이 그림의 주된 소재이자 심사정이 자신을 의탁한 대상이라는 것을 암시하고 있다. 이 그림에 표현된 메뚜기는 가을 꽃잎에 앉아 떨고 있는 측은한 모습으로, 이는 자기 자신의 쓸쓸하고 힘든 삶을 가을날의 메뚜기에 투영해 본 것이 아닐까 하는 생각이 들

16) <표 II>는 기년작들을 중심으로 심사정의 관서들을 모아 필자가 작성해 본 것이며, 그 결과 관서의 필체가 시기에 따라 변화를 보이고 있음을 알 수 있었다.

17) “曾與玄齋對坐 見其臨寫杜士良江南春意 今覽此於數十年後 感而題此. 豹翁.” 玄齋作 <江南春意圖>의 題跋.

18) <江上夜迫圖>는 남종화법의 각 體를 습득하여 名家의 특징들을 모아 자기식으로 재 구성한 작품으로, 비록 화보의 영향을 짙게 풍기고는 있지만 기량이 뛰어나지 않으면 그럴 수 없는 수준의 작품이라고 생각된다.

19) 1997년 4월 26일 한국미술사학회에서 본 논문을 발표했을 때 이원복선생님께서 이 작품에 그려진 곤충이 메뚜기가 아니라 방아깨비라고 지적해 주셨으나 그림상으로는 뚜렷한 구별이 어렵고, 심사정 자신의 題跋에 메뚜기라고 명기하고 있어 ‘메뚜기’라는 명칭을 사용하였다.



圖 5. 沈師正, 〈江上夜泊圖〉, 1747년, 絹本水墨, 153.2×61cm, 국립중앙박물관.



圖 6. 沈師正, 〈江南春意〉, 絹本淡彩, 43.5×21.9cm, 국립중앙박물관.



圖 7. 沈師正, 〈草蟲圖〉, 1747년, 絹本淡彩, 23.5×24cm, 국립중앙박물관.

기 때문이다. 따라서 이 작품은 화보 양식을 따르면서도 매뚜기라는 點景에 자신의 心境을 기탁함으로써 문인들의 사의적인 제작 태도를 보여주고 있는 문인화책화의 좋은 예라고 하겠다.

I기의 기년작이 별로 없는 상태에서 또 하나 중요한 작품으로는 서울대 박물관 소장인 〈玄·圓合璧帖〉을 들 수 있다. 심사정이 草蟲圖를 그리고 李匡師(1705-1777)가 그것에 맞추어 글을 쓴 것으로 모두 8면으로 이루어져 있으며, 마지막 면은 丁大有(1852-1927)가 추서하였다.²⁰⁾ 이 화첩은 그림 옆에 시귀를 써 넣은 화보의 형식을 그대로 따르고 있으며, 시귀의 내용 또한 화보에 있는 것을 인용하고 있어 흥미롭다. 그림은 모두 4폭(圖 8-1, 8-2, 8-3, 8-4)으로 크기가 약간씩 다르며, 재질도 고르지 않다.²¹⁾ 그림 옆에 표구되어 있는 이광사가 쓴 글들은 唐, 宋代의 유명한 시인들의 시귀들 중 일부분이며, 마지막 면에 있는 정대유가 쓴 글은 明代 것을 인용한 것이다.²²⁾

〈잠자리와 계화〉: 가지에는 무수한 달이 생기고, 향기는 자연히 가을에 가득하다.(枝生無限月 香滿自然秋 桂花.)²³⁾

〈매화와 대나무〉: 綠塞風(북동풍)은 (대나무)순을 꺾고 꽃을 적시는 비는 매화를 살지게 한다.(綠塞風折筍 紅從雨肥梅.)

〈나비와 모란〉: 바람과 서리가 議論하여 몸단장을 도와주니 붉은 색이 꽃잎에 진하고 얇게 물들었구나.(風露商量借膏沐 臙支深淺入肌膚 木芙蓉.)²⁴⁾

〈나비와 장미〉: 촘촘한 가시는 고운 손을 방해하고 아양부리는 자태는 예쁜 얼굴을 질투한다.(密棘妨纖手 嬌英妬冶容)²⁵⁾

위의 시귀들은 〈매화와 대나무〉(圖 8-2)를 제외하면 모두 『芥子園畫傳』 「翎毛花卉譜」에 나오는 그림들에 적혀 있는 것들이다. 예를 들면, 〈잠자리와 계화〉(圖 8-1)는 『개자원화전』 「영모화책보」의 〈金絲桃〉(圖 9)를 응용한 것으로, 복숭아 나무를 계수나무로 바꾸어 그리고 시귀는 같은 「영모화책보」의 〈丹桂〉에 적혀 있는 것을 인용하여 그림의 내용과 시를 맞추고 있다.

20) 李完雨, 「李匡師 書藝 研究」(한국정신문화연구원 한국학대학원 석사논문, 1989), p.59 참조.

21) 〈나비와 모란〉은 종이에 그려졌고, 나머지 3폭은 비단에 그려져 있다.

22) 明 末期에는 작품에 작가의 自作詩가 아니라 주로 唐宋의 七絶을 써 넣는 것이 일반적인 경향이었다고 하며, 이러한 경향은 작품이나 화보를 통해 조선후기에도 전해졌을 것으로 생각된다. 鈴木 敬, 『中國繪畫史』 下(明)(東京, 吉川弘文館, 1995), p.330 참조.

23) 李嶠의 詩로 『개자원화전』 「영모화책보」의 〈丹桂〉에 인용. 李嶠는 唐代 사람으로 字는 巨山이다. 高宗(650-683)에서부터 玄宗(712-756)까지 四朝에 걸쳐 벼슬을 하였으며, 初唐의 近體詩(律詩) 확립에 공헌 바가 컸다. 詩集으로 『李嶠雜詠』 2권이 일본에 전한다.

24) 王安石의 詩로 『개자원화전』 「영모화책보」의 〈木芙蓉〉에 인용됨. 王安石은 北宋의 정치가로 字는 介甫, 號는 半山. 富國強兵을 골자로 하는 新法을 만들어 1070년 재상 제임시 실시하였으며, 詩文에도 능하여 '唐宋八大家' 중의 한사람으로 불림.

25) 陳沂의 詩로 『개자원화전』 「영모화책보」의 〈薔薇〉에 인용됨. 陳沂는 明代 사람으로 字는 宗魯(後에 宗南으로 고침), 號는 石亭, 小坡, 遂初齋. 顧璘, 王韋 등과 함께 金陵 3俊으로 불림.



圖 8-1. 沈師正, 「玄·圓合壁帖」, 〈잠자리와 계화〉, 絹本淡彩, 20.6×17.4cm, 서울대학교박물관.



圖 8-2. 「玄·圓合壁帖」, 〈매화와 대나무〉, 絹本淡彩, 15.8×14.9cm.



圖 8-3. 「玄·圓合壁帖」, 〈나비와 모란〉, 紙本淡彩, 22.4×18.3cm.

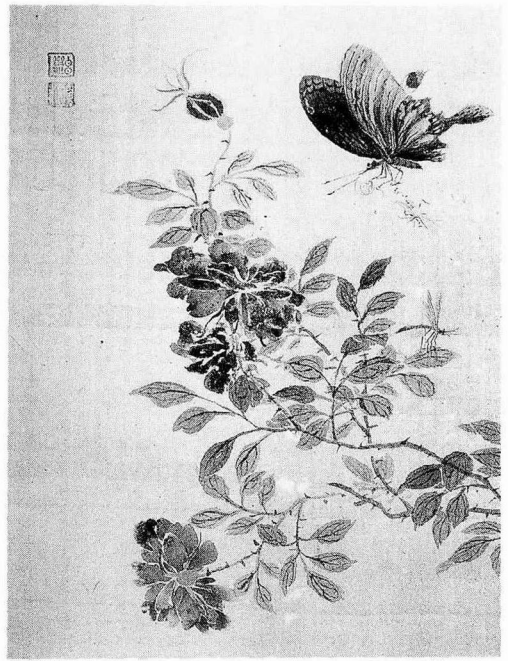


圖 8-4. 「玄·圓合壁帖」, 〈나비와 장미〉, 絹本淡彩, 24.3×28cm.

紅絲金黃
兒翅母桃
比學



圖 9. 『芥子園畫傳』, 『翎毛花卉譜』, 〈金絲挑〉.

이런 상황은 이 화첩의 다른 작품에서도 마찬가지로서 畫譜의 영향이나 쓰임새가 지금까지 알려진 것보다 훨씬 더 크고 다양하였을 것으로 생각된다.

畫譜의 영향은 조선후기 화조화에 보이는 보편적인 현상으로 그것을 어떻게 소화하

고 응용하여 자기화 하는 가는 작가의 역량에 달려 있다고 생각되며, 그런 면에서 위에서 살펴본 작품들은 그의 화보양식 화조화의 초기 모습과 함께 그가 새로운 양식을 어떻게 받아들이고 이해해 갔는지를 알 수 있게 해준다.

III-C. 第 II 期(1758-1769) - 畫譜樣式의 花鳥畫

화보양식 제 II기의 가장 뚜렷한 특징은 나무와 새(鳥)를 소재로 한 화조화가 많이 제작되었다는 것이다. 또한 소재의 변화와 함께 구도나 기법 면에서도 화보의 단순한 모방이나 변형에서 벗어나 다양한 시도를 하고 있는데, 무엇보다 화보식의 절지형 대각선 구도를 탈피하고 있으며, 시점을 뒤로 후퇴시켜 주위의 경물을 표현한 결과 약간의 배경이 생기고 있으며, 墨의 사용이 많아진 것도 주목할 만한 변화이다.²⁶⁾

1758년(52세 戊寅)에 그려진 〈花鳥畫〉 두 폭(圖 10), (圖 11)은 그가 화보양식을 어떻게 소화하여 자기화 하였는지를 잘 보여 주는 작품들이다. 크기는 다르지만 노란 열매가 달린 가

26) 이러한 변화의 요인으로는 小背景 下에 그려졌던 조선중기 화조화양식을 계승한 화조화의 영향도 있다고 생각한다. 화보양식 II기는 조선중기 화조화양식의 화조화가 제작되었던 시기와 일치하고 있으며, 조선중기 화조화양식으로 그려진 작품에도 화보양식으로 그려진 소재들이 보이고 있어 두 양식이 서로 영향을 주고 받았을 가능성은 충분히 있다고 생각된다.



圖 10. 沈師正,〈花鳥圖〉, 1758年, 紙本淡彩, 38.5×29cm, 個人。



圖 11. 沈師正,〈花鳥圖〉, 1758年, 紙本淡彩, 38.5×29cm, 個人。

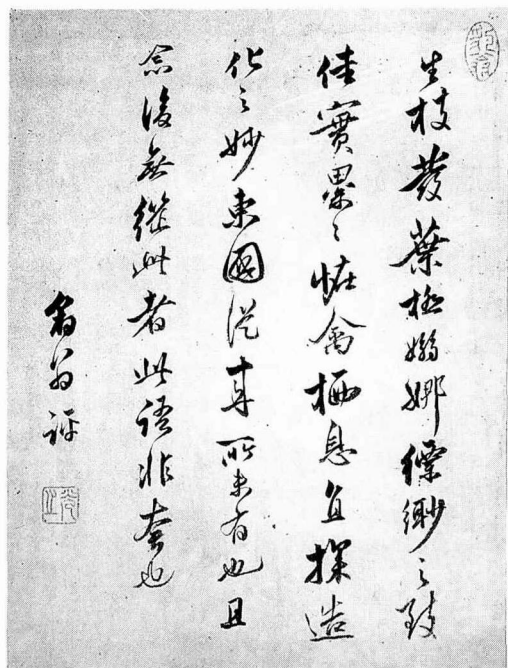


圖 12-1. 沈師正,〈花鳥圖〉, 姜世晃 評。

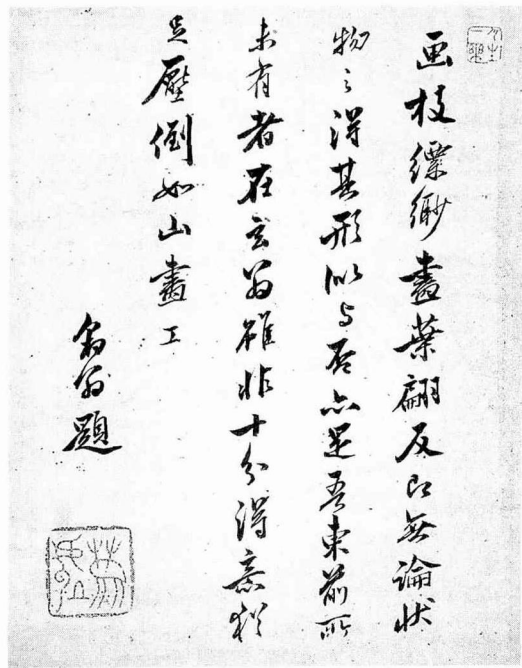


圖 12-2. 沈師正,〈花鳥圖〉, 姜世晃 評。

지에 작은 새가 앉아 있는 것으로, 그가 화보를 완전히 숙지하여 자기 것으로 한 후에 다시 그려낸 작품이라고 할 수 있으며, 담담한 필선과 맑은 설채는 문인화조화의 분위기를 잘 보여주고 있다. 한편 새의 위치와 시선을 염두에 두고 배치한 듯 그림의 아랫쪽과 윗쪽에 붙어 있는 別紙에는 다음과 같은 강세황의 畫評(圖 12-1, 12-2)이 있어 그림의 품격을 한층 높여 주고 있다.

생성한 가지에 잎이 피어나는 것이 야들야들하고 높다란 기운을 잘 살렸고, 좋은 열매가 주렁주렁 달렸으며, 이상한 새가 깃들고 있어 바로 자연의 묘를 탐색하였으니 우리나라에서 과거에 못보던 것이다. 또 생각하기에 뒤에도 이를 계승할 사람이 없을 듯하다. 이 말은 과장이 아니다. 표용이 평한다.

(生枝發葉 極嫵娜縹緲之致 佳實纍纍 怪禽栖息 宜深造化之妙 東國從來所未有也 且今後無繼者 此語非夸也 豹翁評.)²⁷⁾

가지는 높다랗게 잎은 하늘하늘하게 그렸다. 물체를 정확하게 그리고 못 그린 것은 말할 것 없이 역시 우리나라에는 없었던 것이다. 현용으로 볼 때에 충분히 만족스러운 작품이라 할 수 없으나 오히려 못화공들을 압도하기에 충분하다. 표용이 평한다.

(畫枝縹緲 畫葉翻反 卽無論狀物之得其形與否 亦是吾東前所未有者 在玄翁 確非十分得意 猶足壓倒如山畫工. 豹翁評.)²⁸⁾

강세황은 화평을 통하여 이러한 화조화 양식이 과거 우리나라에는 없었던 것 혹은 못 보던 것이라고 하여 이것이 조선후기에 성립된 새로운 양식임을 암시하고 있으며, ‘기운을 잘 살려’ ‘자연의 묘를 탐색하였으며’, ‘못화공들을 압도하기에 충분한’ 그리고 ‘나중에도 이를 계승할 만한 사람이 없을’ 정도로 뛰어난 작품이라고 극찬을 하고 있다. 강세황이 그림을 평가하는 기준은 문인화적인 측면이 있는가 없는가에 있었다고²⁹⁾ 하니, 위의 화평은 조선후기 화조화에 있어서 이 작품의 성격과 아울러 심사정의 위치를 잘 말해주고 있다.

화보양식 Ⅱ기의 특징을 잘 보여주고 있는 작품으로 메마른 나무가지에 앉아 있는 새를 그린 〈幽淸小禽圖〉(1764年)(圖 13)가 주목된다. 새가 앉아 있는 나무 아랫쪽에 墨線을 그어 지면을 표시하고 그 선을 따라 난초, 국화, 대나무, 잡풀들을 그려 小背景을 설정하므로써 자연 속의 한 경치로서 새와 나무를 그리고 있으며, 가을 풍경의 소산한 분위기와 담백한 맛을 묵의 濃淡만으로 표현한 것은 이전에는 볼 수 없었던 점이다.

이 그림은 壬午년 가을에 그렸다는 그의 글씨와 국화나 메마른 나무가지 등의 소재로 보아 가을의 한 정경을 그린 것으로 생각되지만, 어떤 소재는 계절에 맞지 않게 그려져 있어 각각

27) 변영섭, 앞 책, p.186에 게재된 번역문 재인용.

28) 註 27)과 同一.

29) 변영섭, 앞의 책, p.187 참조.

의 소재들이 상징적인 의미를 위해 그려다고 생각된다. 즉 여기에 보이는 蘭, 竹, 菊, 石 등은 문인들이 寫意表出 수단으로 자주 애용했던 것들로, 각 소재가 갖고 있는 실제의 계절이나 상태와는 무관하게 그려졌던 것들이다. 따라서 이 작품 역시 화조화의 형식을 빌어 선비가 가까이 하는 네가지 벗을 그린 것이라고 생각되며, 어쩌면 작은 새는 이들과 어울리고 있는 심사정 자신을 나타낸 것일지도 모르겠다.³⁰⁾

수묵화조화지만 전혀 다른 분위기가 느껴지는 花鳥畫(圖 14)는 그의 用墨 솜씨를 엿볼 수 있는 좋은 예라고 하겠다. 세로로 긴 화면에 왼쪽으로 치우쳐 화면 가득이 길게 바위와 모란과 목련을 차례로 쌓듯이 그리고, 맨 위의 목련가지에 작은 새를 한 마리 그리고 있는데, 이 작품은 언뜻 보아서는 화훼화로 착각 할 정도로 습윤한 먹으로 부드럽고 풍성하게 그려진



圖 13. 沈師正, 〈幽清小禽圖〉, 1762년, 紙本水墨, 58×34.5cm, 個人.



圖 14. 沈師正, 〈花鳥圖〉, 1767년, 紙本水墨, 136.4×58.2cm, 국립중앙박물관.

30) 화면 왼쪽 중간에 '壬午秋季 玄齋'라고 쓰고 밑에는 '沈師正願叔印'의 白文方印이 찍혀 있다.

모란이 화면을 압도하고 있다.³¹⁾ 한편 새와 목련은 이와는 대조적으로 농묵과 담묵의 간략한 붓질로만 그려져 있어 심사정의 다양한 필묵 솜씨를 보여주고 있다. 또한 바위 주변의 작은 풀들과 민들레 그리고 비스듬한 지면에 피어 있는 蘭은 비록 점경에 불과하지만 이 작품을 위한 배경 구실을 톡톡히 하고 있으며, 밑에 깔린 민들레 같은 풀들은 말년까지 지속된 화보의 영향을 보여주고 있다.³²⁾

이 두 점 수목화조화는 모두 상징적인 의미를 가진 꽃과 나무의 배합이라는 점에서 상징성을 중요시하는 문인화의 정신에 접근하고 있으며, 이들을 수묵으로 그렸다는 점에서 한층 더 文氣를 강조하고 있다.

IV. 傳統樣式의 花鳥畫



圖 15. 沈師正, 〈雪竹宿鳥圖〉, 絹本淡彩, 25×17.7cm, 서울대학교박물관.

심사정은 조선중기 花鳥畫 전통 가운데서도 주로 明代 浙派의 영향을 받아 線描보다는 강렬한 濃墨을 위주로 하면서, 배경이 생략된 채 새와 花木만을 그린 花鳥畫 전통, 특히 趙涑(1595-1668), 趙之耘(1637-?), 李健(1614-1662) 등이 이룩한 水墨寫意花鳥畫 양식을 이어 받은 것으로 보인다.

기년작은 아니지만 서울대박물관 소장의 〈雪竹宿鳥圖〉(圖 15)는 이러한 요소들을 보이고 있으며, 특히 '玄齋'라고 쓴 관서의 비교적 암전한 글씨체는 〈표 II〉에서 보듯 1749년 기년작들의 그것과 가장 유사하여 그의 초기 작품으로 생각된다. 이 작품은 눈 쌓인 대나무 가지 위에 새 한 마리가 앉아 머리를 파묻고 졸고 있는 것으로, 주제나 구도로 보아 조속의 〈春池鳥夢圖〉(圖 16)와 조지운의 〈梅上宿鳥圖〉(圖 17), 李健의 〈雪月

31) 화면 오른쪽 중간 쯤에 '丁亥冬墨戲 玄齋'라고 쓴 관서와 도장이 찍혀 있다.

32) 이 작품에 보이는 민들레 같은 잡풀의 묘사는 『개자원화전』 「초충화첩보」 '根下點綴苔草式'에 나오는 잡풀의 표현과 유사하여 화보의 영향을 받은 것으로 생각되며, 조선후기 이전에는 전혀 보이지 않던 표현이다.



圖 16. 趙涑, 〈春池鳥夢〉, 紙本水墨, 47×57cm, 간송 미술관.



圖 17. 趙之耘, 〈梅上宿鳥圖〉, 紙本水墨, 109×56.3cm, 국립중앙박물관.

鳥夢圖)(圖 18)의 전통을 따르고 있다. 이러한 宿鳥圖의 전통이 언제부터 생겼는지는 모르겠으나 現在 조선초기의 작품은 없으며, 조선중기의 작품으로 전해지는 것이 가장 많이 남아 있어 혹시 이 시기에 유행했던 주제가 아니었을까 생각된다. 새가 줄고 있는 모습인 宿鳥는 唐代부터 詩의 소재로 등장하고 있으며, 그림 자체로도 매우 서정적인 주제라고 하겠다.³³⁾

보통 숙조는 몸을 움추린 채 머리를 숙여 가슴에 파묻고 자는 모습으로 표현되었는데, 이 작품에서는 고개를 돌려 날개 곁에 머리를 파묻고 있는 자세이며, 이러한 모습은 조지운의 것으로 전칭되는 작품인 〈寒柯宿鳥圖〉(圖 19)에서도 보이고 있어 흥미롭다.³⁴⁾ 한편 화면을 적절하게 나누면서 새가 앉을 공간을 만들고 있는 대나무는 줄기에 비해 잎이 크고 길며, 농묵과

33) 唐代의 文人이었던 吳融의 詩 〈西陵夜居〉에 '宿鳥'가 소재로 나오고 있다.

諸橋徹次, 『大漢和辭典』 3(東京, 大修館書店, 1985, 修正版), p.1042 참조.

34) 이러한 자세를 하고 있는 宿鳥의 예로는 李滄의 〈竹鳥圖〉(『국립중앙박물관한국서화유물도록』 第三輯 圖 16-2 참고)가 있어, 宿鳥의 표현 방법이 두 가지가 있었던 것 같으나, 실제 宿鳥의 모습을 알 수 없어서 어떤 것이 더 사생에 충실한 것인지는 확실하지 않지만 사생을 중시했던 조선후기 화조화의 흐름을 고려해 볼 때, 고개를 돌려 날개곁에 머리를 파묻고 자는 자세가 실제 宿鳥의 모습에 더 가깝지 않았을까 생각한다.

담묵을 이용하여 그림자같은 효과를 내고 있어 조선중기 墨竹의 전통을 보이고 있다.

관서의 필체로 보아 이 그림은 그의 40대 이전의 작품일 가능성이 있다고 생각되며, 만일 그렇다면 이 작품은 그가 화보양식을 따른 화훼초충도를 주로 그리면서도 한편으로는 조선중기 양식을 따른 화조화도 그렸었다는 것을 알 수 있게 해주며, 주제나 구도, 화법 등을 고려해 볼 때 그의 花鳥畫가 어디에 뿌리를 두고 있는지를 추측해 볼 수 있는 좋은 예가 된다고 하겠다.

조선중기 화조화 양식을 계승한 전통양식의 화조화들은 조선중기 화조화와는 다른 독특한 특징을 보이고 있어 심사정이 전통을 어떻게 계승 발전시켜 나갔는지를 알 수 있게 한다. 이 양식의 화조화들은 첫째, 그림의 크기가 1m가 넘는 大作들로 주제가 꿩이나 매로 한정되어 있으며, 둘째, 소략하지만 배경이 있어 자연 속에 한 장면으로 표현되고 있다. 또한 淡彩이기는 하지만 채색의 사용은 시대적인 변화이며³⁵⁾, 자유분방한 필치의 사용에서는 남종화풍이 느껴지는데, 그림 가운데 화보양식으로 그려진 소재가 하나씩 보이는 것도 특징 중의 하나이다.

지금 남아 있는 작품들은 모두 주제가 꿩 또는 매 사냥³⁶⁾인데 각각의 주제는 따로 그려지기도 하고 두 가지가 함께 나타나기도 한다.

丙子年(1756)에 그린 <雙雉圖>(圖 20)는 이러한 특징을 잘 보여주는 작품이다. 바위 언덕에는 굵은 둥치의 오래된 소나무가 서 있고 무성한 소나무 가지에는 작은 새들이 다양한 자세로 앉아 있으며, 농묵의 부벽준이 가해진 바위에는 꿩 한쌍이 그려져 있는데, 늘어진 소나무 가지와 꿩들의 자세 그리고 반대 방향으로 비스듬이 기운 바위와 꽃나무의 가지는 저마다 운동감을 가지면서 화면의 균형을 유지시켜 주고 있어 짜임새 있고 안정된 느낌을 주고 있다. 또한 소나무 옆에 서 있는 흰 꽃이 피어 있는 나무는 沒骨法으로 그려져 있지만 어색한 느낌 없이 조화를 이루고 있는데, 이렇게 절과양식으로 그려진 화조화에 부분적으로 화보양식으로 그려진 소재를 그려 넣는 것은 이 양식의 특징이면서 넓게는 남북종화법의 결합이라는 전체적인 심사정 후기 회화양식의 특징이다.³⁷⁾ 한편 흑백 대비가 심한 거친 붓질의 바위와는 대조적으로 꿩들은 매우 세심하고 꼼꼼하게 그려지고 채색되어 꿩을 사실적으로 표현하려고 애쓴 흔적이 엿보이며, 이러한 점은 조선후기 사생화 경향과 관계가 있다고 생각된다.

35) 조선후기 회화의 특징 가운데 하나는 채색 사용의 증가라고 하겠는데, 이는 조선후기 회화에 커다란 영향을 미친 畫譜들이 거의 多色刷版畫였었다는 점과 당시 유행한 진경산수화와 풍속화 등의 영향으로 사물을 있는 그대로 표현하려고 했던 것으로부터 자연스럽게 채색의 사용이 많아졌던 것으로 생각된다.

36) 매 사냥 그림은 그 연원이 조선초기로 올라가는데 成俔의 『虛白堂集』에는 <十長生圖>, <秋鷹拍兔圖> 등이 歲畫로 그려졌다는 기록이 있으며, 매 그림에 관해서는 이보다 이른 高麗末의 기록이 있어 매 그림의 전통이 매우 오래 전부터 있어 왔음을 알 수 있다. 崔完秀, 앞 논문, pp.44-48 참조.

37) 심사정은 대략 43세 이후부터 화풍상의 변화를 보이는데, 남종화법과 북종화법이 결합된 특이한 화풍을 구사하고 있으며, 그런 영향이 화조화에서는 이런 식으로 나타나는 것으로 생각된다.



圖 18. 李健, 〈雪月鳥夢〉, 絹本淡彩, 29.4×22.5cm, 간송미술관.



圖 19. 작자미상, 〈寒柯宿鳥〉, 紙本水墨, 32.7×22.4cm, 서울대박물관.



圖 20. 沈師正, 〈雙雉圖〉, 1756년, 紙本淡彩, 10.4×61.4cm, 個人.



圖 21. 『顧氏畫譜』, 第一冊, 黃筌畫.

현존하는 그의 雙雉圖는 모두 3점으로 이것과 주제나 구도 등에서 대동소이 하여 이와 비슷한 그림이나 화본이 있었을 가능성도 생각해 볼 수 있지만 한편으로는 그가 만들어 낸 독특한 양식으로 볼 수도 있다. 왜냐하면 이전에는 이러한 그림을 찾아볼 수 없을 뿐 아니라 심사정 이후의 평 그림들도 이와 비슷한 양식을 보이는 것들이 많고, 畫譜에도 평그림이(圖 21) 있기는 하지만, 극히 드물고 구도나 화법도 다르기 때문이다.³⁸⁾

매의 사냥을 주제로 한 그림은 지금 3점 정도가 남아 있으며, 그 중에서 가장 사냥 장면을 크게 부각시킨 그림은 경진년(1760)에 그려진 <荒鷲搏兔圖>(圖 22)이다. 그런데 자세히 보면 이 작품은 주인공이 평에서 매로 바뀌었을 뿐 배경은 1756년작 <雙雉圖>(圖 20)와 매우 비슷하다. 즉 화면 왼쪽에 있는 소나무와 까치들, 화면 중앙의 각진 바위와 그 옆을 흐르고 있는 시냇물 등은 거의(圖 20)과 같으며, 다만 소나무의 좌우 위치와 주된 소재들이 다를 뿐이다. 화면 중앙에 그려진 매는 방금 내려 앉은 듯 날개를 반쯤만 접은 모습이며, 날카로운 발톱으로 토끼를 움켜잡고 매섭게 노려보고 있는데, 매의 목줄기 털은 쭈뼛쭈뼛 일어서 있고 다 접지 않은 날개는 사냥의 숨가뻐던 순간이 아직 진정이 되지 않았음을 생생히 보여 주고 있어 그의 표현력이 돋보이는 작품이다.

역시 매 사냥이라는 전통적인 소재를 다루고 있는 1768년작 <胡鷹搏兔圖>(圖 23)는 소나무와 작은 새들 부분, 매의 사냥 부분 그리고 한쌍의 평 부분으로 나누어질 수 있어, 이제까지 살펴본 평과 매 그림을 합해 놓은 그림이라고 할 수 있다. 아래로부터 비스듬히 솟아오른 언덕 위에 날카로운 발톱으로 토끼를 움켜잡고 먹이를 한껏 노려보고 있는 매가 있으며, 그 위에는 이 광경을 보고 놀란 새 두 마리가 있는데 그 중 한 마리는 매 가까이까지 내려와 날개를 퍼덕이며 혼비백산한 모습이다. 언덕 아래에는 역시 갑작스러운 상황에 놀란 평 한쌍이 장끼는 숨으려는 듯이 머리를 아래로 하고 있으며, 까투리는 놀란 눈으로 매를 쳐다보고 있어 매우 긴박한 상황이 빈틈 없이 잘 묘사되어 있다. 여기에 사선으로 왼쪽을 향해 내려오는 소나무가지와 그것을 받듯이 솟아 오른 언덕과 장끼의 치켜든 꼬리는 사냥장면을 부각시켜 주는 틀의 역할을 하고 있으며, 언덕 위에 피어 있는 철쭉의 빨간 열매와 그 밑에 핀 국화 그리고 水量이 많지 않아 보이는 폭포 등은 가을 분위기와 함께 긴박한 상황에서 잠시 숨 돌릴 여유를 찾게 해준다. 또한 소나무 가지와 언덕에 보이는 斧劈皴는 <雙雉圖>(圖 20)에서 처럼 너무 강하지 않으면서도 힘이 느껴져 말년의 대표적인 작품으로서 손색이 없다.

38) 평그림은 『顧氏畫譜』에 한 점이 있을 뿐이며, 구도나 화법, 평들의 자세, 주변의 묘사 등이 다르다. 하유경, 「조선후기 채색화조화의 연구」(서울대 석사논문, 1990)에서는 『唐詩畫譜』에도 평그림이 있다고 하였으나 필자가 참고로 했던 『唐詩畫譜』(규장각 중국본 도서 [규중] 4142, 5578, 5579, 5580, 5582)에서는 훼손된 것이 많아 찾지 못하였다.



圖 22. 沈師正, 〈荒鷲搏兔圖〉, 1760년, 絹本淡彩, 121.8×87.3cm, 個人.



圖 23. 沈師正, 〈胡鷹搏兔圖〉, 1768년, 紙本淡彩, 115.1×53.6cm, 국립 박물관.

V. 沈師正 花鳥畫의 影響

앞에서 살펴본 것처럼 심사정은 화보식 구도나 기법 등을 보이는 소위 ‘화보양식’이라고 할 수 있는 새로운 양식을 적극적으로 구사하여 이를 조선후기 대표적인 화조화양식으로 자리잡게 하였으며, 조선중기 화조화양식을 보이는 화조화에 있어서도 독특한 구도와 배경의 설정, 그리고 새로운 기법이 더해진 독자적인 화풍을 이루어 동시대와 후대 화가들에게 영향을 주었다. 특히 화보양식을 보이는 화조화의 영향은 어떤 개인적인 특징에 대한 영향관계가 아니라 화보양식이라는 커다란 흐름을 유행시킴으로서 조선후기 화조화 전반에 미친 영향을 말한다. 이에 비해 조선중기 화조화양식을 이은 전통양식의 화조화는 보다 구체적인 영향관계를

엿볼 수 있으므로 그들 작품을 살펴봄으로서, 이들을 통해 화보양식의 화조화의 영향관계도 추측해볼 수 있을 것으로 생각된다. 현존 작품들을 중심으로 살펴볼 때, 조선중기 양식으로 그려진 花鳥畵는 매 그림은 崔北(1721-1786)과 李漢喆(1812-1893년 이후)에게, 꿩그림은 金弘道(1745-1816년경), 李昉運(1761-?), 李維新 등의 작품에 영향을 준 것을 알 수 있다.



圖 24. 崔北, 〈豪鷲凝兔圖〉, 紙本淡彩, 38.3×32.1cm, 국립중앙박물관(東垣기증품).

崔北의 〈豪鷲凝兔圖〉(圖 24)는 주제나 구도 등에서 심사정의 〈胡鷹搏兔圖〉(圖 23)의 영향을 강하게 보이고 있다. 이 그림은 매 사냥을 하려는 순간을 포착했다는 점에서 南宋 李迪(1162-1224)의 작품으로 전칭되는 〈楓鷹雉鷄圖〉(圖 25)와³⁹⁾ 비슷하기도 하지만, 매와 토끼라는 전통적인 소재나 전체적인 구도와 배경 처리에서는 심사정을 따르고 있다. 최북의 또 다른 작품인 〈飢鷹耽兔圖〉(圖 26) 역시 앞의 그림과 구도, 소재, 벌어진 상황 등이 완전히 같으며, 차이가 있다면 시점이 앞의 것보다 멀어지고 필치에서 조선중기 화풍의 여운이 남아 있다는 것이다.

이렇게 沈師正이나 최북이 같은 주제, 같은 구도의 그림을 많이 그렸다는 것은 이 시기에 특히 매사냥 그림이 유행했을 가능성을 시사하며, 아울러 多作으로 인해 그림의 정형화가

이루어졌기 때문이 아닌가 한다. 이들보다 몇세대 늦은 이한철의 그림인 〈飢鷹所窺〉(圖 27)는 매가 나무가지에 앉아 있는 것으로 나무 위에 앉은 매는 최북의 영향을, 언덕과 시내에서는 심사정의 영향을 엿볼 수 있다. 그러나 갑자기 위에서 사선으로 내려온 나무가지와 언덕과 시내의 애매한 위치, 그리고 가장 중요한 주제인 사냥장면이 없어진 것은 시대적인 변화로 볼 수 있으며, 이미 내용과는 상관없이 형식적으로 이어지고 있는 심사정의 매 사냥 그림의 여맥을 보여 주고 있다.

39) 이적의 작품으로 전칭되는 이 작품은 모든 경물이 오른쪽으로 치우치게 배치된 지나친 대각선 구도등 남송 화조화의 특색을 나타내려고 한 흔적이 엿보이고 있지만, 바로 이러한 점과 배경의 꽃이나 풀들의 표현에서 明代 花鳥畵에서 많이 사용된 沒骨法이 보이고 있어 明代 작품으로 추측되고 있다.
鈴木 敬, 『中國繪畫史』 中之一 (東京, 吉川弘文館, 1984), pp.185-186 참조.



圖 25. 李迪(南宋),〈楓鷹雉鷄圖〉, 絹本彩色, 190×219.5cm, 북경고궁박물관.



圖 26. 崔北,〈飢鷹耽兔圖〉, 絹本淡彩, 16×31.4cm, 간송미술관.



圖 27. 李漢喆,〈飢鷹所窺〉, 紙本淡彩, 43.4×17.5cm, 간송미술관.

김홍도는 심사정의 꿩 그림에서 영향을 받았는데, 그의 <雉戲早春>(圖 28)은 화면을 가로지르는 나무와 비스듬히 솟아 오른 언덕, 그리고 그 사이에 꿩을 배치하는 구도 등에서 심사정의 영향이 느껴진다. 한 세대 뒤인 李昉運(1761-?)의 <雙雉圖>(圖 29) 역시 구도와 화법에서 심사정을 충실히 따르고 있으며 다만 소나무가 매화나무로 바뀌고 시내를 사이에 두고 암수가 떨어져 있는 것이 다를 뿐이다. 거친 필선과 언덕에 가해진 斧劈皴은 심사정의 영향이지만, 전체적으로 밝고 맑은 색채감은 이방운 특유의 것이라고 하겠다.

마지막으로 18세기말에서 19세기 전반에 활동한 것으로 추측되는 이유신의 <翎毛合景圖>(圖 30)에서도 심사정의 영향이 보이고 있어, 後代에 미친 영향의 정도를 짐작할 수 있게 한다.



圖 28. 金弘道, <雉戲早春>, 絹本淡彩, 81.7×42.2cm, 간송미술관.



圖 29. 李昉運, <雙雉圖>, 紙本淡彩, 112×63.5cm, 국립중앙박물관.

VI. 맺음말



圖 30. 李維新, 〈翎毛合景圖〉(8폭), 제3
폭, 紙本水墨淡彩, 59.9×34cm,
덕원미술관.

심사정은 다양한 화풍의 많은 화조화 작품을 남기고 있는 조선후기의 중요한 화조화가 중 한 사람이다. 그의 화조화는 당시에 산수화보다 더 높이 평가될 정도의 수준이었는데, 그것은 화조화가 산수화보다 소재나 기법, 표현형식에 있어 구애를 받지 않고 자신의 기량을 한껏 발휘할 수 있었기 때문이라고 생각된다. 그의 화조화는 크게 두 가지 양식으로 나누어 지는데, 하나는 조선중기 수묵사의 화조화의 전통을 따른 전통 양식의 화조화이며, 또 하나는 조선후기에 전래된 화보를 공부하여 습득하게 된 새로운 양식 즉 화보양식의 화조화이다.

전통양식의 화조화는 조선중기 화조화의 전통 가운데에서도 명대 절파의 영향을 받아 선묘보다는 강렬한 농묵을 위주로 수묵사의 화조화의 전통을 계승하였으며, 특히 매나 꿩 같은 특정한 소재를 일정한 구도로 그리고 있어 주목된다. 한편 화보양식의 화조화는 소재와 구도의 변화에 따라 二期로 나누어지며, 후기로 가면서 묵의 사용이 많아지고 있는 것이 특징이다.

화조화는 또한 문인들이 즐겨 자신의 심경을 기탁하여 자유롭게 표현하였던 화목으로, 심사정 역시 작품 속의 點景들을 통해 자신의 심경을 투영하고 있어 문인화조화로서의 면목을 잘 보여 주고 있다.

심사정의 화조화는 최북, 김홍도, 이방운, 이유신 등 후대 여러 화가들에게 영향을 미쳤으며, 조선후기 화조화에 있어 화보양식이라고 할 수 있는 새로운 양식을 크게 유행시켜 화조화의 발전에 크게 기여하였으며, 화보양식이 이후 화조화의 주된 양식으로 자리잡는데 중요한 역할을 하였다.

[ABSTRACT]

A study on flower-and-bird painting of Sim SA-jǒng

Yi, Ye sǒng

Sim Sa-jǒng(沈師正) is one of the leading literary painters of the late Chosǒn period. His work included landscapes, numerous flower-and-bird paintings as well as figure paintings. And this thesis focuses mainly on his flower-and-bird paintings.

Chapter I & II focus on those pictures still in existence, which can be divided into two categories; one that followed the traditional methods of the middle Chosǒn period and the other that adopted the Hua-pu(畫譜) style. (The Hua-pu style is the new style which he mastered by studying on painting manuals that were introduced into the late Chosǒn period from Chinese.)

In chapter III & IV I offer detailed analysis and explanations on each of the two styles. In the traditional style, he succeeded to middle Chosǒn period's ink painting in the manner of literate mode(水墨寫意)flower-and-bird painting that was established by Cho sok(趙涑), Cho ji-woon(趙之耘), Yi gen(李健) under the influence of Che school(浙派). while the Hua-pu style is divided into two periods depending on composition and subject matter. During the first period, he painted mainly flowers and insects and the second period he had trees and birds as the main subject and used more ink.

while analyzing the work of Sim sa-jǒng, I have observed the signature on each of his paintings and noted the stroke change as a means to determine, as nearly as possible, the period or date for those paintings.

Finally, in chapter V I deal briefly with the overall influence Sim sa-jǒng's flower-and-bird paintings had on all artists of the late Chosǒn period.

Sim sa-jǒng's flower-and-bird painting is very important in the study of flower-and-bird painting of the late Chosǒn period because he led his fellow artists not only in the traditional style of the time but also by aggressively adapting the new Hua-pu style.