

# 朝鮮時代 鵲圖考

李 源 福

〈國立公州博物館〉

## 〈目 次〉

I. 序 言	3. 雙鵲圖
II. 까치의 象徵	가. 趙涑의 老樹棲鵲外
1. 까치의 아름다움	나. 李涵傳稱의 雙鵲圖
2. 詩歌의  까치	다. 趙榮祜의 松鵲圖 二例
III. 鵲圖의 始源	라. 沈師正과 洪世燮의 雙鵲圖
1. 宣和畫譜에 나타난 鵲圖	마. 畫員들의 雙鵲圖
2. 宋以後 鵲圖의 흐름	4. 群鵲圖
3. 高句麗 古墳壁畫의 鵲圖 二例	가. 金弘道의 紅梅群鵲
IV. 朝鮮時代의 鵲圖	나. 安健榮의 老樹群鵲
1. 鵲圖의 類型	5. 猫鵲圖
2. 獨鵲圖：一定型	가. 李不害傳稱의 三鵲一猫
가. 李荇(?)傳稱의 鵲圖	나. 筆者未詳의 雙鵲群猫
나. 趙涑의 古梅瑞鵲	다. 卞相璧(?)의 一鵲群猫
다. 全忠孝와 李夏英의 鵲圖	라. 白磁의 猫鵲文
라. 非定型 몇 例	V. 結 語

## I. 序 言

우리 나라의 國鳥로 지정된 까치는 공해가 심한 도심에서도 참새와 더불어 잘 견디어 오늘날도 周邊에서 비교적 쉽게 살펴볼 수 있는 새이다. 까치는 西歐의 否定的인 面과는 달리 中國을 비롯해 韓國 등 東亞文化圈에선 吉鳥로서 오랜 세월 변함없는 사랑을 받아왔고, 詩文을 비롯해 畫幅에도 빈번하게 등장되었다. 朝鮮時代엔 初期로부터 末期에 이르기까지 文人·畫員 모두에게서 즐겨 그려져 動物畫의 측면에서 重視·注目되는 素材이다. 오늘날도 作品素材로 까치를 즐겨 그리는 화가들이 있다.<sup>1)</sup>

1) 崔禹錫(1899~1965)과 鄭鍾汝(1914~1984) 등은 비교적 傳統的인 技法에 의해 水墨만으로 버드나무에 깃든 雙鵲을, 朴勝武(1893~1980)는 雪景山水에 뜨락이나 지붕에 작은 크기의 群鵲을, 洋畫에선 張旭鎭(1917~) 畫伯이 까치를 素材로 한 作品을 많이 남기고 있는데 個性的으로 변형된 獨鵲을 위주로 그렸다.

그림에도 불구하고 국내에선 까치만을 다룬 繪畫史論文은 지금까지 發表된 바 없다. 이것은 山水畫나 山水人物畫에 비해 低調한 學界의 그간 關心도와 研究傾向을 반영하는 것이기도 하다. 전통적인 그림 분류에 있어 花鳥 혹은 翎毛畫의 범주에 속했던 까치는 이 분야에 있어 결코 生硬한 素材가 아니며 비중있게 다뤄진 새임에 틀림없다.

東洋繪畫의 主流로 군림한 山水는 習作過程에 있어 대체로 畫本에 依存됨이 일반적이다. 花鳥에 있어서도 畫本이 전혀 排除될 순 없겠으나 주변에서 손쉽게 살펴볼 수 있는 對象들인 이들은 화가가 實物의 觀察을 통해 애정어린 마음과 눈길로 바라보며 描寫를 할 수 있다는 면에서 山水와 구별되는 점이 있다. 물론 山水에 있어서도 藝術이 自然의 模倣이란 점에서 發生初期엔 같은 양상이었고 또한 사생이 크게 중시된 實景山水와 같은 영역도 없지 않으나 相對的인 의미에서 動植物 그림들이 寫生의 기회가 더욱 크다하겠다.<sup>2)</sup>

이 점에서 우리적인 樣式의 成立이나 때론 土俗美나 鄉土色으로 지칭되어지기도 하는 固有한 美意識의 表出이란 측면에서 이 분야 그림에서 보다 肯定的인 면의 推出을 기대케 된다. 本稿에서는 朝鮮時代 새그림에 있어 매 등과 더불어 자못 비중이 컸던 까치그림의 흐름과 양상을 類型과 그 特質에 초점을 맞춰 살펴보려 한다.

## II. 까치의 象徴

### 1. 까치의 아름다움

까치는 까마귀과 [鴉科]에 속해있다. 까마귀 보다 작은 크기이나 긴 꼬리를 지녔고 몸은 검은색 외에 배와 날개의 넓은 부위가 白雪처럼 絢爛한 흰색이다. 검은 부분도 광택을 지니고 있어 빛을 받으면 藍色을 띤 玲瓏한 색채로 바뀐다. 人家 부근에 살면서 害蟲을 잡아먹기에 더욱 호감을 받는 益鳥이기도 하다. 外觀으론 黑白의 無彩色系列로 色相이 없으나 그렇기에 格調를 보이며 제법 불림있는 크기에 움직임에도 氣品을 담고 있다. 우는 소리가 꺾꼬리처럼 감미롭지 못하고 鶴과 같은 清雅한 아름다움과는 거리가 있으나 마치 목트인 판소리音色과 닮은 허스키로서 그러나 결코 귀에 거슬리지 않은 톤을 지니고 있다. 한 마리가 울면 곧이어 바로 걸가 지나 저편 다른 나무에서 되받아 우는듯 하며 서로 모여들어 群鶻을 이루었을 때 서로 다른 各態의 動作과 더불어 습음 또한 일품이다.

까마귀는 비록 反哺之孝의 美德으로 慈鳥·孝鳥로 지칭되며 賞讚되기도 하나 농작물을 해칠뿐더러 울면 喪事 등 不吉한 徵兆로 간주된다. 이와 달리 까치가 울면 기쁜 소식이나 반가운 손님이 찾아오는 것으로 우리 나라나 중국 등지에서 오래전부터 믿어져 吉鳥 외에 喜鳥나 靈鳥로 지칭되기도 했다. 새에 있어 아름다움의 基準으론 羽·格·勇·音 등이 제시되는데<sup>3)</sup> 그림에 있어서 까

2) 珍禽은 아니어도, 그림을 위해 희귀한 動物을 기른 사실과 함께 花鳥畫에 있어서 때로는 裝飾性的 強調 圖式的인 양상을 보여 정반대의 入場이 상정될 수도 있다.

3) 『鳥與文學』(臺灣 開明書店, 1982), p.47 게재된 張潮의 『畫眉筆談題辭』에서의 再引用句.

치는 猛禽에게 공격을 당하는 急迫한 형태로 등장되기도 하지만 실체는 까치 자신이 다른 새를 공격하는 사나움도 지니고 있다. 주변에서 보이듯 나무에 의젓하게 앉아 있는 모습들이 조선시대 그림에서 主流를 보인다.

까치의 生態를 주의 깊게 살펴보면, 마치 집에서 기르는 닭처럼 논이나 밭에서 천천히 걷기도 하지만 출사대지 않고 움직임에 있어서도 의젓함을 보여 여유를 느끼게 한다. 얼굴이 검고 부리와 눈 모두가 검은 색이나 부리엔 광택이 있어 구분되며, 앉아있는 모습을 측면에서 살필 때 배와 어깨의 흰색이 다른 부분과 대비효과를 보여 전반적으로 산뜻함을 풍긴다. 늘씬한 긴 꼬리는 시원스레 보이며 飛翔時 꼬리를 펼치면 손바닥처럼 퍼져 아름다운 자태를 보여준다. 특히 나는 모습은 올려다보건 高地에서 내려다보건 깨끗하고 산뜻한 아름다움을 보여준다. 외형·움음소리·상징성 등과 더불어 무엇보다도 주변에서 흔히 그리고 쉽게 접할 수 있는 새이기에 빈번히 畫幅에 옮겨졌던 것으로 생각된다.

## 2. 詩歌의 까치

詩書畫一致의 藝術論을 언급하지 않더라도 東亞에 있어선 까치가 그림과 더불어 노래나 詩로도 자주 불리어지거나 읊조려졌음을 확인할 수 있다. 이미 『詩經』을 통해서도 까치를 소재로한 詩를 3首 찾아볼 수 있고,<sup>4)</sup> 『爾雅』 등에서도 살필 수 있다. 길들인다거나 기르는 새는 아니나 아주 오랜 옛날부터 인류와 切親한 動物의 하나였다. 『詩經』의 詩에선 까치에 대해 짚어대는 소리[疆疆]나 까치집[鵲]에 대한 서술이지 아직 吉鳥로서의 상징적인 의미는 찾아보기 힘들다.

그림과 직접 관련이 있어 注目케 되는 것은 『唐詩畫譜』이다. 즉 竇鞏의 「秋夕」이나 李端의 「閨情」과 같은 7言絶句들이다.<sup>5)</sup> 詩句에 까치가 보이며 이들을 주제로 版刻된 畫譜에서는 梧桐이나 桃花에 앉아 있거나 날아드는 까치의 모습들이 나타나 있다. 물론 이 그림들은 까치가 主人公은 아니며 背景의 한 要素로 등장되었을 뿐이다(圖 1). 이와같이 畫譜는 아니나 가치는 唐의 盧照鄰의 「長安古意」를 비롯해 中國歷代 詩에서 빈번하게 찾아볼 수 있다.

우리 나라에선 『三國遺事』에 실린 脫解王과 昔氏의 유래에 관한 기사 등 4個處에 까치에 대한 언급이 보인다.<sup>6)</sup> 詩文으로선 高麗朝 李奎報(1168~1241)의 詩 2首가 알려져 있다. 이 중 한首는 까치집을 읊고 있는데 詩句 중에 ‘기쁨을 알린다’든가 ‘靈鳥’로 지칭하고 있음을 살펴볼 수 있어 당시 까치에 대한 상징성등을 확인케 된다.<sup>7)</sup> 아울러 李崇仁(1347~1392)의 詩 「東掇掇」에서도 까막까치가 등장된다.<sup>8)</sup>

4) 『詩經』二. 召南의 鵲, 四. 鏞風의 鷦之奔奔, 十二. 陳風의 防有鵲 등.

5) 明 黃鳳池輯, 『唐詩畫譜』(上海古籍出版社, 1982.10) ps.182.224.

6) 一然, 『三國遺事』紀異 第二 脫解王條에 2개 처, 孝恭王條, 義解 第5 寶壤 梨木條 參照.

7) 李奎報, 『東國李相國集』後集 卷第二 古津詩, 次韻朴起注文秀李侍郎需和詠白詩, “...鵲竊只雙翎...” 및 卷第十, 古津詩, 鵲, “我本賊令蟲…… 汝將報何喜…… 見此靈鳥樞…… 擡眼仰高樹”

8) 李崇仁, 『陶隱集』東掇掇, “身世無窮事 田園未卜時 犬羊腥四海 鳥鵲遶南枝 對食彈長鈇 寬愁寬小詩 兒曹徒擾擾寧與話心期”.

朝鮮時代に 이르면 뒤에서 언급될 것으로 비록 그림은 遺存되지 않으나 그림에 부친 題時가 남아있어 일찍부터 그려졌음을 알 수 있다. 이 외에 鄭澈(1536~1593)의 時調를<sup>9)</sup> 비롯해 民謠 중에 「七夕謠」나 唐津·禮山地方에서 불리운 「둥구렁땡 노래」 및 歌辭인 「花鳥歌」, 雜歌의 「새타령」 등에서도 두루 찾아볼 수 있다.<sup>10)</sup> 이들 詩歌에선 칠석날 烏鵲橋를 놓아 견우·직녀의 相逢을 돕는 고마운 존재로, 집을 잘 짓는 목수로, 좋은 소식을 전하는 吉鳥 등으로 하나같이 좋은 存在로 登場되고 있다.

### Ⅲ. 鵲圖의 始源

#### 1. 宣和畫譜에 나타난 鵲圖

『芥子園畫傳』에 언급된 20여 종의 새들 중에 까치는 여섯번째 등장되는데 오직 宋代의 陳珩 한 사람만이 까치를 잘 그린 畫家로 明記되어 있을 뿐이다.<sup>11)</sup> 陳珩 또한 墨竹·折葦·草蟲魚蟹 등 여러 분야에 두루 능했기에 專門으로 까치 한 가지 素材만을 그린 화가는 아닌 셈이다.

宋以前 遺存作은 드므나 『宣和畫譜』를 통해 늦어도 唐代부터 까치가 그려졌음을 알 수 있다.<sup>12)</sup> 즉 唐代의 邊鸞, 五代의 厲歸眞·郭乾暉·鍾隱·黃寶, 宋代의 仲佺·徐熙·崔白·樂士宣 등 모두 9名畫家의 26點의 까치 그림이 同書에 언급되어 있다. 단지 作品名뿐이지만 이를 통해 다음과 같은 몇가지 사실을 推出할 수 있다.

총 26점 중 까치만을 그린 것이 14점이고 나머지 12점은 鷹을 함께 그린 것이다. 함께 그린 植物로는 산뽕나무(柘)가 8점, 竹이 6점, 이 두 식물을 함께 나타낸 것이 2점이며 그 외에 古木·海棠·紅蕉 등이 각 1점씩이고 언급이 없는 것이 7점이다. 아직 梅가 보이지 않는 것도 특기할 일이나 언급이 없는 것 중에 梅가 있을 가능성도 생각해 볼 수 있다. 까치의 명칭도 鵲 외에 野鵲이나 山鵲과 같이 좀더 구체적인 表記가 보인다. 崔白이나 樂士宣의 例에선 〈水墨野鵲圖〉와 같은 作品名으로 宋代에 彩色없이 水墨만으로 까치를 그린 사실도 確認케 된다.

9) 나모도 병이든니 정자라도 설 이 없다. 호화히 서신 제는 오리 까치 다 쉬더니 잎 지고 가지 꺾인 후는 새도 아니 않는다.

10) ① 七夕謠, “...까치까치 까마까치 어서 빨리 날아와서... 까막까막 까치들이 오작교를 놓았구나..... 오늘밤에 다리 놓아 상봉도올 까치떼야...”

② 둥구렁땡노래, “.....까치란 놈은 집을 잘저 목수장으로 돌려라.....”(唐津地方), “.....까치란 놈은 집을 잘지니 목수에게 돌리세.....”(禮山地方).

③ 花鳥歌, “.....동천에 새배까치 좋은 소식 전하도다.....”

④ 새타령, “.....정위문전 깃들었다 작지 강강 까치.....”

이 외에도 筆者가 어린 시절 서울에서도 이가 빠지면 지붕에 올리면서 “까치야 까치야 현 이 주게 새 이 다오”하고 노래 부르던 기억이 있는데 전국적인 동요이며 까치에 관련된 동요가 설노래 등 적지 않게 전래되고 있다.

11) 『芥子園畫傳』第11卷, 翎毛花卉譜, 畫法源流 翎毛, 언급된 順이 대체로 이 분야에 있어 짐하는 비중에 따를듯 한 데 10位까지만 밝히면, 鶴·매·공작·앵무·비둘기·까치·메추리·할미새·오리·금계 順이다.

12) 아래 통계는 『宣和畫譜』(當津討原本) 卷15에서 卷 19에 걸쳐 花鳥門에서 8人·禽獸門에서 1人 등 9名을 抽出함.

## 2. 宋以後 鵲圖의 흐름

現存되어 알려진 宋代의 鵲圖로는 崔白(11世紀後半)·林椿(12世紀末)·高燾(13世紀初)·李永(13世紀) 등의 所作들을 들 수 있다. 이들은 아래와 같이 3部類로 나뉘어진다.

첫째는 까치가 主人公으로 등장된 것으로, 林椿의 大作 〈十全報喜〉을 먼저 꼽게 된다.<sup>13)</sup> 作品名이 시사하듯 한 마리 흰 까치를 포함해 10마리의 群鵲을 가까이 클로즈업시킨 거친 바위에 몇 群으로 나뉘 나타낸 것으로 松과 竹 및 山茶도 곁들여져 장식성이 보이나, 하나같이 입을 벌리고 지거귀는 까치의 各態가 잘 나타나 있다. 이 보다는 작은 수이나 4마리의 까치를 그린 또 다른 例로 水墨으로 그린 片畫가 공개된 바 있다. 12世紀末에서 13世紀初에 그려진 것으로 간주되는 筆者未詳의 〈古柏歸禽〉은 측백나무에 앉은 세 마리의 까치와 그들을 향해 날아드는 또 한 마리의 까치가 화면에 등장되고 있다.<sup>14)</sup> 以上の 두 群鵲圖는 後代 刊行된 『芥子園畫傳』과 같은 畫譜에서도 비록 다른 鳥類들이지만 定型化된 圖版을 살펴볼 수 있고<sup>15)</sup> 또한 뒤에서 다룰 金弘道の 〈紅梅群鵲〉과도 畫面構成 및 素材表現에서 유사점을 찾아볼 수 있다.

둘째는 1061년의 干紀가 있는 崔白의 〈雙喜圖〉의 例에서 처럼 까치만이 아닌 토끼와 같은 다른 動物을 함께 나타낸 것들이다.<sup>16)</sup> 〈雙喜圖〉에선 야트막한 구릉에 잎이 성근 낙엽수와 대나무 및 풀들이 보이며, 화면 상단에 등장된 한 쌍의 까치보다 그 아래 오뚝히 앉아 까치를 바라보는 한 마리 토끼가 크게 그려져 二種의 動物이 同價로 다뤄진 셈이다. 같은 계열에 속하는 것으로 李永의 〈喜鵲野兔〉를 꼽을 수 있고,<sup>17)</sup> 朝鮮後期の 猫鵲圖도 넓은 의미로 이 부류에 든다 하겠다.

끝으로 花鳥나 翎毛畫가 아닌 山水畫에 까치를 작게 등장시킨 그림을 열거할 수 있다. 高燾의 〈寒林聚禽〉은 大作의 雪景山水로, 森林間이나 樹枝 및 여백에 까치를 비롯한 또 다른 새들을 아주 작게 나타내 그렸다.<sup>18)</sup> 이와 같이 화면에 작게 그려진 例는 朝鮮朝 後期の 山水나 風俗畫에서도 찾아볼 수 있다.

明代엔 前述한 宋代와 같은 계열 외에 까치 한 마리만을 나타내거나 1雙, 또는 群鳥와 함께 등장된 것 등 몇가지 유형을 살펴볼 수 있다. 까치 그림을 남긴 화가로는 邊文進(1354~1428)·沈周(1427~1509) 및 15世紀末에서 16世紀初에 활동한 呂紀·林良·殷宏 외에 錢穀(1508~1572)·王維烈(17世紀後半) 등을 열거할 수 있다. 이들 화가들은 당시 畫壇에서 활동이 두드러진 인물들로 朝鮮後期畫壇에 끼친 영향관계의 측면에서 특히 注目케 된다.

明代 畫院派 花鳥의 鼻祖로 宋·元以後 花鳥의 第一人者로 지칭되는 邊文進은 밤나무 가지에

13) 許英桓, 『中國繪畫小史』(瑞文堂, 1974), p. 84 pl. 43.

14) *EIGHT DYNASTIES OF CHINESE PAINTING: The Collection of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and The Cleveland Museum of Art* (Published by The Cleveland Museum of Art in Cooperation with Indiana University Press, 1980.) p. 49, pl. 28.

15) 꼭 같은 것은 아니나 人物屋宇譜의 檐鴉式이나 柳陰鸚鵡式이 이에 해당된다 하겠다.

16) 『故宮藏畫精選』(國立故宮博物院, 1981. 2) p. 64.

17) 14)의 前掲書, p. 57, pl. 42.

18) 上同書, p. 35, pl. 20.

앞은 한 마리 까치를 측면으로 나타낸 〈栗鵲圖〉를<sup>19)</sup> 비롯해 이와는 대조적으로 綠竹과 紅花를 배경으로 眞彩로 그린 〈春花三喜〉와 같이 까치가 주인공인 것도 있다.<sup>20)</sup> 이 외에 松·竹·梅를 함께 곁들이고 多種의 群鳥를 뿔뿔히 무더기로 등장시킨 이른바 〈三友百禽〉의 題名이 시사하듯(圖 2) 裝飾性이 큰 大作도 여럿 남기고 있는데 이 그림 속에서도 까치를 찾아볼 수 있다.<sup>21)</sup> 柳와 牡丹을 배경으로 한 殷宏의 〈孔雀壯丹圖〉도 같은 계열에 속한다.<sup>22)</sup>

呂紀의 〈雪岸雙鴻〉은<sup>23)</sup> 雪景이긴 하지만 꽃망울을 터트린 梅枝를 곁들인 버드나무에 한 쌍의 까치를 그리고 그 아래 기러기 한 쌍을 나타내 한 화면에 2種의 새를 등장시킨 예이며 林良의 〈山菜白鷺圖〉도 같은 범주에 드는 그림이다.<sup>24)</sup>

이에 대해 까치가 主人公으로 본격적인 등장을 보이는 것으로 沈周의 〈靈萱喜鵲圖〉를 먼저 들 수 있다.<sup>25)</sup> 화면에 怪石과 원추리꽃이 크게 부각되고 까치는 바위에 일부 가리워져 등장되지만 화면 우상에 있는 화가 자신이 쓴 6行의 題跋과 더불어 吳派의 大家답게 장식성이 크게 배제된 韻致있는 作品이다.

文徵明에게서 畫業을 닦은 것으로 알려진 錢穀은 1569年 干紀가 있는 〈杏花喜鵲〉을 남기고 있다.<sup>26)</sup> 화면 중앙 우단에서 아래로 처진 杏花折枝에 앉아 입을 벌리고 짓는 한 마리 까치를 그린 이 그림은 산뜻하고 밝은 화면의 逸品이다. 중국에선 살구꽃이 필 무렵 進士考試가 있어 벗의 습격을 기원한 그림으로 간주하기도 하는데<sup>27)</sup> 입을 벌리고 크게 우는 형태로 나타내고 있음이 주목된다. 또한 이와 같이 까치를 한 마리만 화면에 등장시킨 것도 現存하는 中國鵲圖에선 드문 예이다. 뒤에서 詳述될 朝鮮의 까치 그림에선 한 마리일 때 입을 벌리고 있는 예는 드으나, 中國과 달리 一定型으로 한 마리만을 그린 예는 흔해 쉽게 찾아볼 수 있다.

怪石·梅·山茶를 배경으로 한 점에서 傳統의인 소재를 따르고 있으나 鮮紅의 동백꽃을 제외하곤 談彩로 처리하여 구별을 보이는 王維烈의 〈雙喜圖〉는<sup>28)</sup> 사실성 짙은 독특한 경지를 보여주는 까치그림이다.

清代에도 이미 前代에 크게 盛했던 裝飾性이 강한 花鳥畫의 범주에 계속해서 까치가 등장됨은 18世紀 王岡의 〈四季花鳥圖〉에서도 엿볼 수 있다.<sup>29)</sup> 한편 水墨 위주로 個性이 강한 까치 그림은

19) Osvald Sirén, *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*(New York, 1956) Vol. VI, pl. 122A.

20) 註 16) 前掲書, p. 173.

21) 上同書, p. 170 및 註 14) 前掲書, p. 146, pl. 121.

22) 註 14) 前掲書, p. 148, pl. 124.

23) Laurence Sickman·Alexander Soper, *The Art and Architecture of China*(Kingsport Press, Kingsport, Tennessee, 1978) p. 313, pl. 209.

24) 金鍾太, 『中國繪畫史』(一志社, 1976. 11) p. 248 圖版(左).

25) 『中國繪畫大觀』vol. 18(花卉·翎毛·蟲魚), (庚美文化社, 1981. 10) p. 82(左).

26) 註 10) 前掲書, p. 226.

27) 上同書, p. 226. 圖版解說參照.

28) 上同書, p. 257.

29) 『東京國立博物館圖版目錄 中國繪畫篇』(東京國立博物館, 1979. 3) pp. 140~141, pl. 210.

로 朱育(1626~1705)의 〈喜占春魁〉를 꼽을 수 있다.<sup>30)</sup> 화면에 너른 공간을 허용하고 文氣질은 野逸한 성근 필치의 이 그림은 그의 다른 그림이 그러하듯 花鳥에 있어서도 新境地를 創出하고 있다. 折枝가 아닌 나무의 하단엔 怪石과 竹도 함께 나타내었다. 素材들이 高度로 略化되어 筆致의 畧함이 없더라면 자못 싱거운 그림으로 轉落될 소지도 있다. 눈 주변이나 부리를 희게 나타내 형태의 일부 변형이 보이나 까지임을 분명히 인식케 된다.

女流畫家로서 1722年 干紀가 있는 陳書(1658~1734)의 사실성 짙은 까지 그림이 알려져 있다.<sup>31)</sup> 花鳥·草蟲에 두루 뛰어났다는 사실을 立證하듯 描寫力이 特出하다. 古梅를 우측에 지우쳐 折枝로 나타내고 화면 상·하단에 각기 1雙의 까지를 등장시키되 一定 크기로 그림의 主人公임을 분명히 해준다. 까지의 형태를 상세히 관찰함으로써 가능한 모습들이다.

한편 日本에 있어선 까지가 별로 없어서인지 까지 그림의 양상을 公開作 중심으론, 흔치 않았음을 유추케 되는데 16世紀 硯箱에는 蒔繪로서 까지 한 마리를 크게 紋樣으로 나타낸 例도 있다.<sup>32)</sup> 16世紀에 그려진 쇼헤키가[障壁畫] 중 狩野永徳(1543~1590)·狩野元信의 〈四季花鳥〉에서 古梅나 松枝에 작게 등장된 까지를 찾아볼 수 있다.<sup>33)</sup> 시대가 내려와 山本梅逸(1783~1856)이 그린 1836年 干紀의 〈花鳥圖〉는<sup>34)</sup> 넓은 視界는 아니나 斷涯와 瀑布 등 山水를 背景으로 여러 종류의 화사한 꽃들 및 다른 종류의 새 1雙이 곁들여 함께 그렸는데 하단에 한쌍의 까지가 제법 크게 등장된다. 단정키는 힘드나 日本에 있어서는 아마도 鳥類 중에선 特別히 主된 作品素材는 아닌성 싶다.

이상에서 살펴본 中國의 鵲圖는 이들이 바로 朝鮮鵲圖의 始源이 된다는 의미에서가 아닌 비교의 입장에서 概觀했음을 밝힌다.

### 3. 高句麗 古墳壁畫의 鵲圖 二例

國內에서 現存 最古의 鵲圖는 지난 1949年 黃海道 安岳에서 發掘된 安岳3號墳前室 東側室壁畫에서 찾아볼 수 있다(圖 3). 廚房圖로 불리우는 前室 東側室 주방이 있는 건물의 지붕 위에 한 마리 黑鳥가 측면으로 등장된다. 머리부터 등까지 온통 검은색이나 가슴이하 배 그리고 꼬리로 이어지면서 흰색을 띠고 있으며, 긴 꼬리의 날씬한 몸매 등 까마귀 보다는 까지에 가까운 새이다. 단 한 마리만의 獨鵲으로 뒤에서 다룰 朝鮮中期 畫壇에서 살펴볼 수 있는 定型과 유사한 모습으로 역시 입을 다물고 있다. 357年의 干紀가 있는 古墳이기에 그림의 製作年代까지 확인된 現存 三國時代 唯一의 獨鵲圖이기도 하다.

또한 가장 오래된 畫跡으로서의 群鵲은, 사실적인 表現이 아니어서 명확히 단정할 수는 없겠으나 輯安 如山 南麓에 위치한 高句麗 壁畫古墳 角抵塚에서 찾아볼 수 있다(圖 4). 同 古墳 玄室 東

30) 註 25) 前掲書, p.129(右).

31) 上同書, p.164.

32) 『花鳥』(京都國立博物館編, 小學館, 1984.5) p.38, pl.34로 게재된 櫻山鵲蒔繪硯箱.

33) 上同書, pp.44~45, pl.42 및 pp.133~134, pl.136.

34) 上同書, p.189, pl.196.

벽에 그려진 씨름도의 배경에 보이는 변형된 형태여서 樹種을 알기 힘든 나무에 깃들여져 있는 네 마리 새들은 각기 다른 자세로 그려져 있다. 이 중에서 좌측에 앉아있는 한 마리는 측면으로 나타나 朝鮮朝 定型과 유사하다. 가늘고 긴 목이며 가슴 이하의 흰 깃이 보이질 않으나 마치 까치와 까마귀를 합친 형태이나 그린 이의 變形(deformation)을 감안할 때 까치로 간주될 수 있고, 이를 인정하면 우리 나라에선 現存最古의 群鵲인 셈이다.<sup>35)</sup>

## IV. 朝鮮時代의 鵲圖

### 1. 鵲圖의 類型

朝鮮에 앞선 高麗朝의 鵲圖는 現存되어 公開된 例가 없어 전혀 알 수 없는 실정인데 文獻에서도 언급된 것을 찾아볼 수 없었다. 靑磁의 文樣이나 現存된 佛畫에서도 鵲은 보이지 않으나, 이들을 통해 부분적으로 엿볼 수 있는 花鳥를 살필 때 상당한 水準이었음을 짐작할 수 있고 中國과의 交流面에서도 鵲이 그려졌을 가능성은 배제할 수 없을 것이다.

이렇다할 現存作을 찾기 힘든 실정이나 鮮初에도 鵲圖가 있었음은 文獻에 의해 확인된다. 徐居正(1420~1488)의 『四街集』에 「花草飛禽圖十首」의<sup>36)</sup> 畫題가 登載되어 있는데 畫家名이 나와있지 않아 中國畫일 가능성도 배제할 수 없고, 朝鮮以前의 것이 전래된 그림일지도 알 수 없으나 下限線이 15世紀임은 분명하다. 아마도 屏이나 帖이었을 것임을 10종의 서로 다른 素材로서도 알 수 있다. 각기 다른 식물에 새 또한 다른 종류를 그려넣어 이를 「花草飛禽圖」로 지칭되고 있다. 비록 보다 시대가 멀어지는 것이긴 하지만 17世紀頃의 傳稱 李英胤의 翎毛屏<sup>37)</sup>과 같은 계열로 추측되기도 한다. 한편 同時期 水墨만으로 된 翎毛帖은 公開된 것이 몇 되는 바 이들과 相關하여 示唆케 하는 점이 있다.<sup>38)</sup> 다만 徐居正의 題詩는 10幅 중 第5幅에 「鵲啄葡萄」라는 題로 포도와 함께 그려진 까치임을 알 수 있는데 이것은 특이한 것으로 이 두 素材가 함께 그려진 現存 例는 筆者의 過關타인지 듣지도 보지도 못했다.

李滉(1501~1570)의 畫題詩인 「題畫屏八絕」에도 까치가 나오는데, 병풍임을 밝히고 있고, 詩의 내용상 花鳥圖 보다는 背景山水에 대한 점을 추측케하여 좀더 구체적인 면까지 類推可能하다.

35) 그러나 國內에서 지금까지 간행된 몇 안되는 古墳壁畫에 대한 저술에선 圖版解說 등에서 새 종류에 대한 언급은 전혀 없다.

36) 高裕燮編, 『朝鮮畫論集成』上(考古美術同人會, 1965.9) pp.403~404 參照. 이 중에 까치에 관한 題詩部分만 옮기면 제5首로 鵲啄葡萄란 題目에 “滿架龍鬚倒復扶 壓枝時見綴驪珠 堪嗔餽鵲無情思 啄盡吾家雪駱奴”임. 아울러 10종의 새를 밝히면 두견·피꼬리·물총새·까치·제비·비둘기·오리·구육새·매 순으로 되어 있다.

37) ① 『韓國繪畫』— 國立中央博物館所未公開繪畫 特別展 — (國立中央博物館, 1977.4) pl.152 및 ② 『朝鮮古蹟圖譜』十四卷(朝鮮總督府, 1934.3) p.1987, pls.5895, 5896 등으로 몇 점이 공개된 바 있음. 모두 8폭인 이 翎毛屏(德 2696)은 현재 各幅이 簇子로 꾸며져 있음.

38) 代表的인 것으로 湖巖美術館所의 4幅의 花鳥帖, 개인소장의 「蓮桂稷會圖帖」 및 今年 春 學古齋企劃展에 出品된 11幅의 翎毛帖 등이며 이 외에도 알려진 것만도 여럿이다.

第6幅에 큰 나무 가지 위 아래 앉은 까치로 詩文을 통해 한 마리만이 아닌 雙鵲이거나 그 이상의 까치가 등장된 것으로 사료된다.<sup>39)</sup> 이 그림 또한 우리 것이 아닌 中國畫일런지도 모르겠으나 老樹枝에 등장시켜 조선 중기이후의 까치그림에서 쉽게 찾아볼 수 있는 형태인 셈이다.

이들 文獻記錄에 의해 15~16世紀中期頃に 屏이나 畫幅의 형태로 꾸며진 花鳥畫에 까치가 한 폭을 점하고 있음을 짐작할 수 있었다. 둘다 聯幅으로 된 그림이기에 까치만 독립해서 簇子 등으로 꾸며졌는지의 여부는 文獻上으론 확인이 어렵다.

現存되는 조선시대 그림 중에서 鵲圖를 살펴보면 비록 傳稱을 면치 못하나 16世紀以前의 것들도 알려져 있고, 17世紀以後로부터 朝鮮末까지 名品들이 계속 이어지며, 民畫를 비롯해 今世紀前半에 이르기까지 우선 作品數에 있어 적지 않으며 畫格 또한 높은 것들임이 확인된다. 조선시대 새 그림에 있어 鷹과 더불어 큰 비중을 차지하고 있음을 분명히 알 수 있다.

까치 그림을 몇 가지 유형으로 살펴보면 먼저 다른 동물의 등장없이 까치만 主人公으로 그린 경우 한 마리만을 측면으로 화면에 크게 등장시킨 것, 한 雙으로 同棲和鳴의 형태, 그리고 群鵲으로 크게 세 형태로 구분된다. 이 가운데서 특히 첫번째 한 마리를 그린 것에서 뚜렷한 一定型을 이루었음을 시대나 화가를 달리해서도 계속 반복되어 나타나는 사실에서 알 수 있다.

다른 동물을 함께 그린 것으로는 특히 民畫에서 어엿한 한 분야가 된 이른바 까치 호랑이 즉 鵲虎圖가 있고, 고양이와 함께 나타내 그린 猫鵲圖, 매와 함께 그린 鷹鵲圖 등으로 細分될 수 있다. 그러나 이들 경우에는 대개 까치가 副次的인 要素로 登場되어 화면에서 점하는 비중이 자연 감소된 형태이다. 이 중에서 고양이와 함께 그려진 경우 한 雙의 까치에 여러 마리의 고양이를 나타낸 群猫雙鵲은 素材로서 두 동물의 同價를 보여주며 鵲虎圖가 대부분 民畫의 영역에 속해있는 것과는 달리 專門畫員들의 그림들이란 점이 차이점이자 注目되어지는 부분이기도 하다. 고양이와 까치 외에 참새가 함께 곁들여져 세 종류의 동물이 등장되기도 한다. 鷹鵲圖에 있어서도 매에게 포획된 애처로운 모습의 까치이거나,<sup>41)</sup> 토끼 등 다른 동물이 매에게 붙잡혀 있고 까치는 놀라 허둥대는 자세를 나타내거나,<sup>42)</sup> 매가 나무에 앉아있으나 까치들이 이에 아랑곳하지 않는듯 자연스러운 형태를 보이며 같이 그려진 예들도 있다.

끝으로 花鳥나 翎毛畫의 영역이 아닌 山水人物圖나 風俗畫에 있어 畫面에 한쪽 모서리에 작게 등장된 또 한 부류를 열거케 된다.<sup>43)</sup> 이는 前述한 高句麗 古墳壁畫에서도 살펴볼 수 있는 것들로 그 연원은 매우 오래이나 朝鮮朝에 있어선 대부분 18世紀以後 그림들이다.

39) 모두 8絶로서 이 중에 6絶에서 까치를 읊고 있는 바 이를 읊기면 “蒼然老樹枝高下鵲查查 由來事前定報喜向人誇”인.

40) 拙稿, 「朝鮮時代 鷹圖考」(一), (二), 『書通』通卷 13·14號(東方硏書會, 1989. 2. 5) pp. 56~63, pp. 62~69.

41) 註 37) ①, p. 157.

42) 上同書, pl. 160.

43) 뒤에서 다룬 湖巖美術館所藏의 집을 짓거나 산란기 까치의 부시시한 모습을 실감나게 나타낸 丙辰年畫帖內的 「耕作圖」, 개인소장으로 공개된 바 있는 「慧能賞梅」, 서울大學校博物館에 있는 「松溪雙鵲」 등에서 金弘道の 이 분야 名品을 찾아볼 수 있었다.

한편 까치 그림의 背景에 등장된 植物로는 梅·松·柳·柿 등이 일반적인 것들로, 現存 그림을 중심으로 살필 때 梅가 비교적 일찍부터 그리고 오래 지속되어진 樹種이며 松이나 柳는 後期以後에 그리고 柿은 이 중에선 등장 빈도수가 낮다 하겠다.

이상에 열거한 유형 중에서 까치가 主人公이 된 첫번째 부류를 중심으로 몇 貢으로 나눠 살펴 보려 하며 다른 동물과 함께 그려진 것 중에선 民畫의 측면에서 別度の 考察이 可能한 鵲虎圖나, 鷹에 대한 비중이 훨씬 큰 鷹鵲圖 등을 論外로 하되 다만 畫員에 의해 한 定型을 보인 猫鵲圖만은 포함시켜 4分野로 나눠 살펴보려한다.

## 2. 獨鵲圖：鵲圖의 一定型

까치 한 마리를 畫面에 나타내 그릴 때 까치가 취하는 자세는 여러 가지로 생각해 볼 수 있다. 그러나 現存 朝鮮時代 獨鵲圖를 살피면 例外가 간혹 있으나 대체로 一定한 類型을 보여주고 있어 한 定型을 이룩했음을 확연케 한다. 즉 화면내에 나무에 앉은 까치를 측면으로 나타내되 머리쪽을 좌상단에, 꼬리를 우하단으로 하여 斜線上에 몸통을 비롯하여 一直線이 되게 포치시킨 것으로, 画面에서 까치가 접하는 면적을 자못 넓게 했다. 背景은 一種의 梅나 柿 등을 折枝로 포치시키되 까치와는 달리 略化된 描寫 및 濃度を 달리한 톤으로 나타내는 등 差異를 두었다. 그림에 따라 부리의 위치가 정확히 좌상단 모서리로 향하거나 조금 아래쪽으로 수그린 정도의 차이점은 있으나 몸통의 자세만은 同一하다. 혹은 좌우가 바뀌어 꼬리가 좌하단을 향하고 부리가 우상단을 향한 例도 없지 않으나 이 경우도 좌우만 바뀌었을 뿐 大同小異하다 하겠다.

먼저 이와 같은 형태의 까치 그림을 一定型으로 볼 수 있는가의 여부부터 先決되어야 할 문제이다. 『芥子園畫傳』에서도 새를 그릴 때 처음 그리는 방식으로 처음을 장식하는 畫翎毛起手式에서 볼 수 있는 형태로 鳥種만 다를 뿐 유사한 자세가 나와있기 때문이다. 그러나 중국의 鵲圖에서 한 마리 까치만을 이와 같은 자세로 그린 例를 찾기 힘든 점을 간과할 수 없고, 『芥子園畫傳』의 流入以前부터 여하튼 조선에선 시대를 달리해 꾸준히 보여지는 樣式이기에 굳이 畫本을 보고 그렸다고 보다는 寫生過程에서 自生 成立된 一定型으로 보아 큰 무리가 없을 것으로 생각된다.

이와같이 定型으로 梅枝에 앉은 형태가 비교적 많아 「梅鵲圖」로 지칭될 수도 있겠으나<sup>44)</sup> 本稿에서는 까치 그 자체에 초점을 두어 이상에서 언급한 一定型을 「獨鵲圖」로 지칭하여 다루고자 한다. 이와 같은 定型에서 가장 代表的인 作品을 澗松美術館所의 趙涑(1595~1668)의 「古梅瑞鵲」을 꼽게 된다. 물론 이 그림에도 우하단에 소장인으로 보이는 것을 제외하곤 款識는 없으나 梅枝와 더불어 高格으로서 傳稱이 아닌 眞蹟으로 간주된다. 이 계열에 속한 그림으로 비록 傳稱을 면키는 힘드나 李荇(1478~1534)이 조속보다 앞선 화가이고 全忠孝·李夏英을 비롯해 作家未詳의 17世紀 小品들이 여럿 알려져 있다.

44) 조용진, 『東洋畫 읽는 법』(集文堂, 1989.1) p.102 參照. 梅와 까치를 함께 「喜報春先」으로 讀畫하나 梅가 主이긴 하지만 여타의 다른 나무들도 등장되어 任意로 獨鵲圖로 命名하였음.

### 가. 李荇(?)傳稱의 鵲圖

현재 同一筆致의 〈宿鳥圖〉과 함께 額으로 꾸며져 있는 이 〈鵲圖(圖 5)〉가 李荇의 眞蹟임이 확인되면 朝鮮時代 鵲圖 중에선 가장 시대가 오르는 그림인 셈이다. 高麗大 博物館에 소장된 이 그림은 지난 86년 봄 부산직할시립박물관에서 개최한 「고려대학교소장 조선시대 서화특별전」을 통해 일반 공개가 이루어졌었다.<sup>45)</sup> 조그마한 크기(紙本水墨 26.0×18.0cm)로 畫帖에서 散落된 것으로 보이는데 畫面에는 款署가 전혀없고 李荇小作으로 확증할 길은 막연하나 비록 그의 그림이 아니라 할지라도 技倆있는 畫家의 솜씨로 여겨지며 制作時期는 조선 중기경으로 비정은 가능하다. 文章과 書畫에 뛰어난 것으로 전해지는 李荇은 弱冠 이전에 과거 급제하여 官界에 들어 甲子士禍·中宗反正·己卯士禍 등 정치의 와중을 거치고 좌의정을 역임하기도 했으나 유배소에서 최후를 맞은 文臣이다. 그가 그린 것이라는 「騎馬圖」大作 한 폭이 圖版으로 게재된 바 있으나 이 역시 신빙성에 문제가 커서 後代의 것으로 사료된다.<sup>46)</sup>

〈鵲圖〉는 지난 56년 愼昌締·朴在杓 兩氏에 의해 高大에 受贈되었으나 어떻게 해서 李荇所作으로 유물카드에 기재되었는지는 확인할 수 없었다. 다만 분명히 화첩에서 산락된 것이기에, 散落以前の 다른 화폭에 款署가 있었거나 表紙에 畫帖名이 있었을 가능성도 고려케되나 현재로서는 전혀 알 수 없는 상황이다. 傳稱을 면치 못할 것이며, 趙涑의 傳稱作들과 親緣性이 強해 鮮初가 아닌 17世紀以後의 그림으로 봄이 오히려 妥當性이 있다 하겠다. 즉 趙涑에 의해 代表되는 一定型의 先驅가 아닌 그 이후 이를 따른 그림으로 생각된다. 물론 중이에 대한 再考가 요구되나 이 또한 16世紀以前을 확증할 부면이 보이지 않아 큰 도움이 못된다.

작은 화면에 꼭차게 크게 등장시킨 까치는 그렇기에 다소 답답한 느낌마저 든다. 까치와는 구별되게 墨色의 툄과 빠른 筆致, 거친 붓필로 樹種을 알기 어렵게 나타낸 折枝는 오히려 新鮮味를 불러 넣고 있어 만만찮은 筆生력의 畫員이 兢兢하며 그린 것이 아닌 餘技畫家의 여유와 文氣를 엿보게 한다. 주된 素材를 제외한 副次的인 요소들을 지나칠 정도로 無心하게 처리함은 朝鮮畫家들에게서 生硬한 처리가 결코 아니다. 이와 같은 양상은 李巖(1499~?)의 〈母犬圖〉와 같은 現存作을 위시해 中期以來로 계속해서 살필 수 있는 우리적인 畫面處理의 한 특징이기도 하다.<sup>47)</sup>

### 나. 趙涑의 古梅瑞鵲

17世紀 畫壇에서 크게 주목받는 士人畫家인 趙涑은 周知되듯 화면에 그 자신 款署 남기기를 기피하여 ‘滄江’의 墨書가 있는 秀作들도 결코 그 자신이 아닌 他人이 가한 것으로 봄이 일반적이다. 敎書를 받고 그린 〈金橫圖〉는 분명한 眞蹟이며,<sup>48)</sup> 格調있는 墨梅가 여러 폭 傳來되고 있으며 또한 여러 폭의 까치 그림 名品을 남기고 있다. 뒤에서 다룰 代表作으로 잘 알려진 〈老樹棲鵲〉

45) 『조선시대서화특별전』(부산직할시립박물관, 1986.1) pl.35. 「宿鳥圖」와 함께 「鵲圖」로 공개되고 圖錄에도 이와 같이 명시하고 있으나 「宿鳥圖」는 까치가 아님.

46) 劉復烈, 『韓國繪畫大觀』(文教院, 1969) p.100, pl.33.

47) 金禔·金植의 牛圖 및 金斗樑의 犬圖 등 動物畫에서 특히 뚜렷하나 이 외 山水와 肖像 등 人物畫에서도 看取된다.

48) 崔完秀, 「謙齋眞景山水畫考」 『潤松文華』第21號(韓國民族美術研究所, 1981.10) pp.52~53 參照.

이나 이 〈古梅瑞鵲〉 역시 화면에는 作家의 款印은 없으나 모두를 傳稱作이 아닌 眞蹟으로 간주됨이 通說이다.

까치만을 單獨으로 등장시킨 그림으로선 大作(圖 6, 紙本水墨 100.0×55.5cm)에 들며 지난 1957~59年 美國에서 개최된 「韓國國寶展」에 出品되어 海外에도 소개된 바 있다. 畫風面에서도 時代性이 선명한 古梅는 淡墨으로 하단에서 상단으로 완만한 곡선을 이룬 굵은 줄기와 직선의 간 가지로 전개된다. 飛白의 處理나 細部表現에 있어서도 미숙함을 찾기 힘든 상당한 技倆과 畫格이 看取된다. 이와 유사한 필치의 墨梅가 국립중앙박물관에 소장되어 있어 좋은 비교 資料가 된다.

49)

화면 중앙에서 아래로 치우치긴 했으나 까치의 크기가 화면 세로의 半에 가까운 길이로 나타낸 자못 큰 볼륨이 아닐 수 없다. 굳게 다문 부리는 앞의 李荇傳稱作과 흡사한 모습으로 약간 고개를 든 까치의 눈 높이나 방향도 같다. 측면으로 나타낸 긴 몸체는 부리 아래 턱과 배 그리고 어깨쪽 지 안쪽의 白色, 가는 깃털의 細毛 처리도 자연스레 잘 나타나 있다. 짓지 않는 靜的인 자세이나, 그 침묵이 주는 效果는 곧이어 부리를 벌리기 바로 전 이미 기쁜 소식이나 반가운 손님이 오는 것을 감지한듯한 表情으로 읽혀지기도 한다. 적당히 든 얼굴의 높이가 이를 방증한다. 실제 까치에서 부리 주변이 다른 몸부분의 검은색과 크게 구별되지 않으나, 광택이 있기에 빛을 받기에 따라 실제 까치 부리는 이와 같이 선명히 드러나 보인다.

까치의 특징을 많지 않은 붓질로 이 정도로 表出해 낼 수 있음은 결코 쉬운 일은 아닐 것이다. 전체적인 균형있는 자세 묘사와 마른 붓으로 筆毛를 세워 흰털 사이의 검고 가는 깃털의 표현에서 참신성과 사실성이 겹쳐서 보여진다.

비록 톤을 달리하곤 있으나 古梅와 鵲이 同價로 등장되고 있음도 특징으로 보여진다. 또한 한 가지 看過되기 쉬운 것으로 梅외에 竹葉도 하단에 보이고 있는 점이다. 朝鮮中期畫壇에서 우리적으로 類型成立이 이루어진 墨梅는 魚夢龍(1566~?) 이래 許穆(1595~1682)·趙涑과 그의 아들 趙之耘(1637~?) 그리고 吳達濟(1609~1637) 등의 現存作과 더불어 이 〈古梅瑞鵲〉에 있어서도 中期畫風이 露骨하다 하겠다.<sup>50)</sup>

이 그림에 비교할 때 우선 그림의 규모가 작은 片畫로서 아마도 畫帖에서 散落된 것이 분명한 梅鵲圖들로서 화면 좌상단에 ‘滄江寫’의 목서가 있는 것을 비롯해 역시 소폭의 그림 몇 점이 傳來되고 있다(圖 7, 8). 이들은 〈古梅瑞鵲〉보다는 畫格이 뒤지나 시대들은 대체로 17世紀頃으로 보여져 趙涑의 영향을 엿볼 수 있는 자료들이다.

이와같은 사실은 이 분야 그림에 있어 趙涑의 분명한 위치를 대변하는 것이기도 하는데, 결론적으로 一定型의 成立은 그의 몫일 수 밖에 없을 것이다.

#### 다. 全忠孝와 李夏英의 鵲圖

泥金으로 그린 〈怪石草蟲圖〉와 〈水墨梅圖〉 등이 遺傳作으로 알려져 있는 全忠孝는 지금까지 이

49) 劉復烈, 前掲書, p. 242, pl. 129.

50) 註 37) ①, pls. 132~135.

렇다할 繪畫史的 照明이 시도되지 못했다. 여기서 다루는 鵲圖와 더불어 그림 素材面에서도 士人 畫家일 가능성은 크나 아직 분명하지 못한 실정이다. 대체로 17世紀後半에 活動한 것으로 推定되는데, 이상에서 언급한 그림들이 圖版으로 게재된 바 있다.<sup>51)</sup>

〈水鵲圖〉로 명명된 그림을 實査의 기회는 없었고 다만 圖版을 통한 이해에 머물 수밖에 없었다. 국립중앙박물관에도 물론 筆致에서 큰 차이를 보이거나 이 그림처럼 一見 풀로 보이기도 하는 蒲柳가지에 앉은 까치 例가 있어 비교의 대상이 된다(圖 9). 全忠孝의 既存의 그림에는 例外 없이 同一印으로 사료되는 朱文方印이 찍혀있는 것도 주목될 일이라 하겠다.

까치를 제외한 草蟲圖 등은 實見한 바 있으나 정작 「水鵲圖」만 볼 수 없어 정확한 讀畫의 한계를 전제로 살펴보면, 화면 중앙에 前述한 同一 樣式의 까치가 등장되었는데 꼬리가 비교적 짧게 그려져 마치 까치 특유의 긴 꼬리가 아니어서 다소 어색하거나 다른 鳥類로 보이기까지 한다. 그러나 전반적인 묘사에서 까치를 그린 것은 분명한듯하며 자세와 더불어 얼굴 주변·부리·깃·발의 처리 등 細部에서 앞에서 살핀 趙涑의 까치와 닮은 점이 적지 않게 보여진다. 다만 나무에 대한 表現이 略化되어 대충 처리된 듯하지만 화면 구성이나 구도면에서 같은 분위기를 강하게 풍긴다. 물론 목색도 톤을 낮췄으며 무엇보다도 筆線에 있어 분방함과 格調를 함께 보여준다. 꼬리가 짧아져 다소 뭉뚱하게 보이거나 화면에 걸맞는 알맞은 크기로 의식해 그린듯 여겨지기도 한다.

이들 全忠孝의 作品이 게재된 劉復烈先生의 『韓國繪畫大觀』에선 趙涑보다 앞서서 그를 다루고 있어 마치 先行된 화가처럼 다루고 있다. 生沒年代가 정확히 밝혀지지 않은 상황이나 吳世昌先生의 『槿域書畫徵』에도 그를 뒤로 두고 있다. 本稿에서도 趙涑보다 後輩畫家로 간주했다. 여하튼 草蟲에선 申師任堂을, 墨梅와 까치에선 趙涑의 畫風이 간취되어 언급했듯 대체로 士人畫家로 생각되어진다.

〈水鵲圖〉란 作品名은 아마도 까치가 깃든 植物이 물가에서 자라는 갈대처럼 잎이 가늘고 긴 점에서 또는 냇가에서 자주 접할 수 있는, 쉽게 잘 자라는 냇버들로 보아 그렇게 이름 지어진 것으로 보여진다. 梅가 아님은 분명하나 그렇다고 圖版에 의할 때 水面은 찾아볼 수 없다.

李夏英은 全忠孝보다도 덜 알려진 畫家인 셈이다. 生沒年代가 밝혀져 있지 않으나 개인 소장품의 〈鵲圖〉가 게재되어 있는 『韓國繪畫大觀』에선 趙相愚(1640~1718)와 洪受疇(1642~1704) 사이에 위치시켜 1640년대에 태어난듯 비정하고 있다.<sup>52)</sup> 아울러 同書에선 또 다른 까치 그림 한 폭이 德壽宮美術館에 있음을 언급하고 있다. 이 화가에 대해선 『槿域書畫徵』에서도 卷5 末尾 待考錄에 이름만 적어 놓았을 뿐이다.

德壽宮美術館 소장품으로 이미 언급된 또 한 폭의 鵲圖는 實査가 가능했다. 개인 소장품은 實見하지 못했으나 圖版을 살펴볼 때 사뭇 유사하여 한 사람의 솜씨가 아니면 서로 倣한듯, 어느것이 眞蹟이고 베낀 것인지 쉽게 구별은 쉽게 안된다. 같이 實物을 나란히 놓고 비교 검토할 수 없는 실정하기에 더욱 不明瞭하다. 개인 소장품이 조금 크기가 크나 화면상에는 款印이 없고, 국립중

51) 劉復烈, 前掲書, pp. 234~235, pls. 122·123. 아울러 「水鵲圖」는 p. 233, pl. 121.

52) 上同書, pp. 297~299.

양박물관 것은 ‘蘭洲’의 朱文方印이 있으나 이 역시 後款으로 보여진다. 그러나 신빙성의 측면에선 국립중앙박물관 것을 우선케 되는데 이를 뒷받침할 근거가 없지 않으니, 19世紀頃에 成帖된 『畫苑別集』내에 속해있기 때문이다.<sup>53)</sup>

同畫帖의 目錄에 ‘蘭洲李夏英益之喜鵲’으로 〈益之喜鵲〉이란 作品名까지 명기되어 있다. 또한 玄齋와 鏡巖 사이에 두어 1710年을 전후한 사이에 태어나 대체로 18世紀에 활동한 화가로 보고 있는데 이 비정은 옳을 것이다. 遺存作이 다만 까치 2幅뿐이니 과연 까치를 주로 그린 것인지 단정키 힘들나 까치를 다룬 本稿를 통해 비로소 畫家에 대한 부분적인 照明이 이루어지는 셈이다.

〈益之喜鵲〉은 지금까지 공개된 적은 없다(圖 10). 소폭 幀화(紙本水墨 26.6×19.3cm)로 까치의 자세는 앞에서 소개한 定型을 따르고 있으나 고개가 조금 낮아진 것이 部分的인 경미한 차이점이며, 새로운 요소로는 까치가 깃든 나무가 梅나 넷버들이 아닌 잎이 둥글고 넓은 감나무로 여겨지는 점뿐이다. 그러나 이 나무 역시 앞에서 살핀 그림들에서처럼 화면 하단에서 시작되어 완만한 곡선을 이루며 휘인 점은 同一하다. 또한 까치와 구별되게 톤을 달리한 감나무 표현도 전술한 그림들과 통하는 점이다.

#### 라. 非定型 몇 例

까치 한 마리만을 화면에 나타낸 점에선 「獨鵲圖」란 제목도 가하나 앞에서 다룬 定型과는 구별되는 몇 例가 있다. 畫家에 따른 多樣的 表現이기에, 그리고 다른 화가들이 특별히 이를 따랐거나 하는 점을 발견할 수 없었던 것들이다. 이런 측면에서 定型으로 지칭될 수 없는 것이기도 하다. 趙榮祜(1686~1761)의 〈雪丘鵲鳴〉과 〈宿鳥圖〉 그리고 金弘道(1745~1814以後)의 〈鵲鳴〉 등에 대해서 간략히 언급하려 한다.

實見한 적은 없으나 〈宿鳥圖〉는<sup>54)</sup> 樹種을 알 수 없는 마르고 잎이 성근 가지에 고개를 푹 수그린 까치 한 마리를 주인공으로 한 것으로 고개를 떨군 것과 나무가지가 우상단에서 시작된 것을 감안하면 定型에 가까운 그림으로 분류할 수도 있다. 그러나 이 그림의 제목이 시사하듯 조는 까치는 아니며, 동지에서 나와 가끔 머리를 수그리고 부리로 몸을 쪼는 동작을 살펴볼 수 있는 巴寫生에 의한 순간 동작을 화폭에 담은 것으로 봄이 옳을 것이다.

눈 덮힌 바위 위에 앉아 고개를 들고 두 입을 벌리고 힘차게 깃는 흔치 않는 모습의 〈雪丘鵲鳴〉(圖 11)은 서울대학교 박물관에 소장된 畫帖인 『槿域畫集』에 속해있다. 1747年 즉 작가가 62세에 그렸음은 화면에 보이는 丁卯의 干紀로 확인된다. 경쾌한 까치의 모습을 사실적으로 잘 나타낸 그림으로 앞의 〈宿鳥圖〉로 불리는 그림과 함께 관찰을 통한 사실적 表現이 크게 두드러진 例들이다.

개인소장의 金弘道筆 〈鵲鳴〉은 가늘고 긴 화면에 가로 지른 나무가지에 까치 한 마리만을 길게 그린 독특한 시각의 까치이다(圖 12). 우측 하단에 ‘檀園’의 款畧와 白文方印 ‘士能’이 있으나 그림과는 썩 어울리지 않는 크기로 加筆마저 보인다. 그러나 까치의 묘사는 筆線의 유연성과 기

53) 拙稿, 「畫論畫史資料 ⑧ 畫帖(一) 畫苑別集」, 박물관신문 第159號(국립중앙박물관, 1984.11)2面.

54) 劉復烈, 前揭書, p.373, pl.215.

법 등 檀園風이 꽤 看取되는 그림이다. 이 그림이 주는 가장 큰 장점은 다른 화가에서 찾아보기 힘든 모습으로 까치가 취하고 있는 독특한 자세에서 찾게 된다.

이 외에 士人出身의 鄭敎(1676~1759)도 朝鮮中期以來로 翎毛畫에서 쉽게 살펴볼 수 있는 잎이 갈라진 樹枝에 한마리 울고있는 까치를 그린 〈鵲鳴〉을 남기고 있다(絹本水墨 35.0×24.0cm). 국립중앙박물관에 소장된 이 그림은 좌상단에 생경하지 않은 款印이 있으며 필치도 일정한 수준을 지니고 있으나 眞蹟으로 보긴 힘들다 하겠다.

### 3. 雙鵲圖

한 쌍의 까치를 화면에 등장시킨 朝鮮朝 鵲圖들의 例도 적지 않아 여러 화가들의 現存作을 列擧할 수 있다. 다만 앞에서 살핀 獨鵲과는 달리 一貫된 定型을 찾기 힘들며, 다만 화면에 등장된 까치의 여러 形態에서 多樣性을 엿볼 수 있다. 畫家마다 조금씩 다른 형태를 보여주고 있어 畫家의 수만큼이나 그리고 같은 화가에서도 또 다른 형태들이어서 형식분류는 無意味, 無謀한 일로 여겨지기조차 한다. 마주 보고 앉아 얼굴을 같이 하되 입을 다문 것, 얼굴 방향을 반대로 하여 한 마리만 입을 벌린 것, 시선 방향을 같이 하여 둘다 짓는 것 등으로 나뉘어지나 같은 내용이라도 자세에서 조금씩 차이가 있다.

雙鵲圖에 있어 다양성과 더불어 주목되는 또 다른 面은 이들이 깃든 나무가 松이나 柳로서, 古梅도 없진 않으나 몹시 드문 사실이다. 그러나 이들 樹種과는 별개로 折枝 상태인 점은 獨鵲圖와 공통점이다. 또한 두 마리 중의 한 마리는 얼굴 방향만을 제외해서 살펴보면 바로 獨鵲圖의 定型에 가까운 형태를 취하고 있음을 살펴볼 수 있다.

代表的인 雙鵲圖로는 趙涑·李涵(1633~?)·趙榮祐·沈師正(1707~1769)·金弘道·金得臣(1754~1822)·金良驥(1775~?)·劉淑(1827~1873)·洪世燮(1832~1884) 등의 現存作을 꼽을 수 있다.

前述한 獨鵲圖가 대부분 文人畫家들인데 비해 雙鵲은 士大夫에 局限되지 않고 畫員들도 畫蹟을 남기고 있다. 특히 朝鮮後期以後 作品들이 적지않게 傳來되며 末期와 20世紀前半에 이르기까지 花鳥나 翎毛屏에 한 幅을 차지하곤 했다. 文人和 畫員으로 나뉘 時代順으로 畫家別로 살펴보려 한다.

#### 가. 趙涑의 老樹棲鵲外

雙鵲 외에 그 아래 다른 새 한 쌍이 함께 등장된 〈老樹棲鵲〉은 〈朝鵲圖〉라고도 불리우는 잘 알려진 그림으로 화면상에 款印은 없으나 趙涑의 代表作으로 지칭되고 있다(圖 14). 大作(絹本水墨淡彩 113.5×58.3cm)으로 水墨위주에 약간의 淡黃과 淡靑이 보이며 화면 중심에 까치가 등장되어 主人公의 면모를 분명히 해주는데 하부의 보다 작은 새 또한 마주 향하여 입을 벌리고 짓고 있는데 비해, 입을 다물고 한 마리는 부리로 목 밑의 깃털을 뒤지는 자세가 씩 자연스레 표현되고 있다. 바로 화면 중앙에 위치한 까치는 머리 방향을 제외하곤 앞에서 살펴본 定型과 유사한 형태

이다.

다른 새들과 달리 나란히 가까이 곁에 앉아있는 까치들이 서로 바라보며 깃는 예는 몹시 드물다. 두 까치의 친근미를 나타내는 데는 부리를 다문 형태가 오히려 더 효과적이어서 함께 우는 여느 작은 새들이 二鳥和鳴과는 다르며 위에서 살펴본 화가 이를테면 趙榮祐의 예에서 처럼 두 마리가 모두 입을 벌렸을 경우엔 일정 시점을 향함이 옳다 하겠다. 나란히 앉아서 한 마리만 깃을 때는 머리 방향이 반대이거나 다른 한 마리가 썩 즐겁지 않는 모습으로 등장된다.

朝鮮時代 鵲圖에 있어 獨鵲은 趙涑以後 梅枝에 그려짐이 일반적이는데 대해 雙鵲은 朝鮮末期의 예를 제외하곤 梅枝에 깃들게 나타낸 것은 찾아보기 힘들게 된다. 즉 趙涑도 雙鵲의 경우 여기서 살피는 그림이 그러하듯 梅花는 아니다. 樹種은 꽃이 진뒤 잎이난 梅로 볼 수도 있겠으나, 알기 힘들며 沒骨로 나타낸 老樹는 우측 화면 밖에 본 줄기가 있어 화면 위에서 좌로 상하 고루 자연스레 퍼져 있다. 화면에 고루 적당히 전개된 배경의 나무가지들은 화면 구성의 妙를 더한다. 用筆의 能熟함은 붓을 측면으로 누어 빠른 속도로 찍어나가듯 나타낸 역삼각형의 잎들과 줄기의 전개에서 확연히 알 수 있다.

화면 네 꼭지를 연결한 교차지역 즉 화면 중앙에 위치한 까치는 머리의 방향만 반대 방향으로 돌린 점을 제외하면 前述한 一定型에 가까운 형태이다. 가슴과 배를 앞으로 드러낸 다른 한 마리는 自己를 향한 까치를 애써 피하려는듯 눈의 방향과 달리 부리로 목덜미 아래 깃을 뒤지는 모습으로 나타냈다. 이와 같이 깃을 뒤지는 동작은 까치들이 흔히 잘 취하는 동작으로 뒤에서 살피면 마치 宿鳥같아 보이나 이는 잘못 이해한 것이다. 둘다 입을 다물고 있어 눈동자만 빛나는데 서로의 따뜻하고 은근한 情이 심분 잘 나타나 있다. 까치를 바라보노라면 입을 마주 대고 있는 경우도 종종 목격할 수 있는데 그 보다는 그 이전의 이와 같은 모습에서 더욱 多情함을 느끼게 하는 정경이다. 이 역시 까치를 오래 주시한 다음 表現이 가능한 정경으로 畫本內에서 찾기 힘든 장면이다.

다만 前述한 定型에서처럼 목을 세워 아직 울기 바로 직전의 모습과는 사뭇 달라, 까치의 장점이기도 한 소리가 없어 아쉬움으로 남는데, 이 점은 까치로 인해 二次的으로 시선이 모아지는 한 雙의 또 다른 새로해서 상쇄 효과를 얻는다. 까치보다 작은 몸매로 좀 떨어진 가지에서 적극적인 몸동작과 부리를 벌려 和鳴하는 새와 함께 그려져 있어<sup>55)</sup> 차이를 보여준다. 순간의 捕捉은 銳利한 視線만이 可能했으며 寫生에 기초를 했고, 화면 구성의 妙와 寫實性이 결합되어 이와 같은 秀作이 태어나게 되었다.

이 그림은 趙涑의 代表作으로 부분적인 照明과 注目이 시도된 바 있던 것으로 이를테면 ‘韓國知性人이 조출한 色彩感覺과 그 好常을 엿볼 수 있는 좋은 본보기’라던가,<sup>56)</sup> ‘모자이크 식으로 그려진 세모꼴의 나뭇잎 등에서 明代 林良의 영향이 느껴지지만...’<sup>57)</sup> 및 ‘30代 궁지에 차 있던

55) 이 새에 대해 李成美교수는 이 그림을 다룬 글에서 박새(白頰鳥)임을 밝힘. 韓國經濟新聞, 1989. 1. 美術과 骨董382 參照.

56) 崔淳雨編 『繪畫』(同和出版公社, 1973. 8) p. 143, 圖版解說 37. 朝鵲圖.

57) 洪善杓, 「韓國의 花鳥畫」, 鄭良謨編, 『花鳥四君子』(中央日報社, 1985. 9) p. 188.

시기의 활력있는 그림<sup>58)</sup> 등을 열거할 수 있다.

이 외에 국립중앙박물관에는 瀑布를 배경으로 한 巖上에 雙鵲을 그린, 中期畫風이 여실한 大幅으로 高格이 看取되는 趙涑傳稱의 〈飛瀑雙鵲〉(絹本水墨 97.0×53.6cm)이 소장되어 있다(圖 15).

#### 나. 李涵傳稱의 雙鵲圖

지금까지 별로 주목되지 못한 畫家의 한 사람으로, 一見 趙涑의 영향을 크게 받은 것으로 생각되는 李涵(字 思湖)은 花鳥를 잘 그렸고 彈琴에도 뛰어난 것으로 전해지고 있을 뿐이다. 宗室出身 李捕의 아들로 靈恩君을 제수받았다는 사실 등이 그에 대해 알려진 사실의 전부인 셈이다.<sup>59)</sup>

遺傳作으로 국립중앙박물관 소장품으로 『朝鮮古蹟圖譜』에 게재된 〈巖上驚圖〉가 속해있는 翎毛帖과<sup>60)</sup> 개인소장의 〈草蟲圖〉(雙鵲圖)가 알려진<sup>61)</sup> 또 다른 화첩 등이 있다. 후자의 화첩은 實見치 못했지만 圖版으로 살펴볼 때 그림의 규모나 필치에는 차이가 있지만 趙涑의 〈老樹棲鵲〉과 構圖에서 유사성이 보인다.

우단에서 시작한 깃버들은 水中梅처럼 가지의 일부가 물속에 잠겼고 단조롭긴 하지만 水面도 나타내 中期翎毛의 典型을 보여주어 時代性을 잘 반영하고 있다. 두 마리 중 하나는 前述한 一定型에 가까운 자세이나 머리 방향만 바뀌 〈老樹棲鵲〉과 같은 형태이나 입을 벌린 점이러던가 또 한 마리의 까치의 자세가 달라 마치 교차시킨 모습 등이 差異點이다.

지금까지 圖版 등으로 공개된 바 없으나 그림의 크기, 紙質, 필치로 미루어 같은 화첩에서 散落된 것으로 보여지는 또 다른 한 쪽은 實查가 가능했다. 이 〈雙鳥圖(圖 16)〉 또한 『朝鮮古蹟圖譜』에 게재된 趙涑의 〈枝上雙禽〉과<sup>62)</sup> 비교할 때 마치 이를 보고난 사람만이 가능한 듯한 유사점이 읽혀진다. 그림의 규모나 細部에 차이가 없는 바 아니나, 화면 구성, 구도, 필치, 새의 자세 등 두루 親緣性이 보여진다.

좌단에서 시작된 잎이 성근 古木은 梅나 松이 아닌 떡갈나무나 감나무에 가까운 잎이 넓은 활엽수이다. 꼬리가 짧고 몹시 통통하며 어깨가 아닌 바로 목 뒤 머리에 흰 털이 있어 까치로 보기 힘들으나 이 그림을 통해 實見치 못한 李涵傳稱의 〈雙鵲圖〉에 대한 이해를 더할 수 있다. 새의 자세에 있어 같은 가지에 마주 앉았으며 얼굴 방향은 다르며, 교차된 모습에 역시 한 마리가 입을 벌리고 울고 있는 점이 〈雙鵲圖〉과 공통적인 면이다.

아몽튼 畫面上에 전혀 款印은 없으나 이들을 李涵의 所作으로 인정하면 趙涑의 아들 趙之耘(1637~?) 외에 그의 영향을 강하게 받은 人物로 제시될 수 있을 것이다. 어찌면 作品素材로 까치를 택한 점에서부터 영향의 일단으로 보아야 되는지도 모른다.

58) 崔完秀, 「朝鮮王朝 翎毛畫稿」, 『澗松文華』 第17號(1979.10) p. 53.

59) 吳世昌, 『槿域書畫徵』(啓明俱樂部, 1938.5) p. 150.

60) 國立中央博物館 유물번호 德.1793.

61) 劉復烈, 前掲書, pp.288~289, pls.157·158.

62) 註 32) ② 前掲書, p.1988. pl.5909.

### 다. 趙榮祐의 松鵲圖의 二例

같은 文人畫家로서 비록 活動年代의 時差는 2世代以上 벌어졌지만 各己 實景山水<sup>63)</sup> 및 風俗畫의 先驅로서 繪畫史의 足蹟이 뚜렷한 趙涑·趙榮祐의 兩 趙氏는 鵲圖에 있어서도 크게 注目된다. 現存하는 鵲圖의 수에 있어서도 그렇고 畫格에 있어서도 자못 중시될 수밖에 없는 人物들이다.

이미 앞에서 소개한 2幅의 獨鵲圖外에 여기서 소개될 2幅을 포함시키면 지금까지 알려진 것만도 4點에 이른다. 이들 4점은 모두 다른 형태로 그림의 규모가 별로 크지 않는 小品들이나 그가 風俗에 손을 댄 것과 같은 脈絡에서 까치에 대해서도 남 다른 예리한 시선과 관찰력을 보여주는 것들이다. 또한 그에게서 비로소 보여지는 특징적인 면도 看過할 수 없으니 背景으로 까치가 깃든 나무에서 찾아볼 수 있다.

이미 언급한 〈雪丘鵲鳴〉나 〈宿鳥圖〉는 눈덮힌 정경이거나 古木보다 枯木에 가깝고 또한 빠른 筆線의 구사로 인해 樹種을 알기 힘들었다. 그러나 잎이 없는 점에서 松은 아니었음이 분명한데 雙鵲이 깃들인 두 〈松鵲圖〉는 作品名이 보여주듯 老松이 등장되고 있다. 조선시대 까치 그림에 있어 소나무를 같이 그린 점에선 既公開된 現存畫蹟을 중심으로 살필 때 作家가 분명한 그림에 있어서 趙榮祐이 最初인 셈이다. 그 보다 후대의 화가에서와 또한 18世紀 後半의 白磁에 있어 文樣으로 松鵲이 함께 등장된다.

화면 좌하단에 干紀를 남기고 있어 1726년 즉 화가 나이 41세에 그린 圖 17의 〈松鵲圖〉는 遺存된 趙榮祐의 鵲圖 중에선 가장 큰 그림이다(絹本淡彩 46.0×41.0cm). 뿌리에서 먼 가지가 아닌 뿌리가 드러나 나무의 밑둥부분을 화폭에 담고 1雙의 까치를 나란히 나타냈는데 꼬리의 방향만 달리했고 한 곳을 보며 같이 깃는 二鳥和鳴의 자태를 보여준다.

그가 그린 獨鵲에서도 일반적인 유행을 보인 定型과는 거리가 먼 형태들이었는데, 이 그림에서도 비록 측면으로 나타내되 까치의 소리를 나타내려는 듯 두 마리 다 입을 벌리고 있으며, 울 때 꼬리를 上下로 움직이는 사실을 잘 알고 있는 화가는 두 마리의 꼬리 방향을 달리하여 움직임의 연속 동작을 보는 듯한 효과를 꾀한 것으로 여겨진다.

소나무 줄기와 잎에 있어 섬세히 그리고 꼼꼼히 그린 점이 잘 드러나고 있으며, 水墨위주임에도 불구하고 흑백의 강한 대비를 위해 까치의 흰 깃털엔 두텁게 호분까지 입히고 있는 등 특별히 의도적으로 신경을 쓴 면이 보여진다.

이에 대해 같은 素材이면서도 빠른 筆致에 전혀 加彩하지 않고 水墨만으로 그린 또 다른 〈松鵲圖〉(圖 18)가 있다.<sup>64)</sup> 一見 그리다만듯한 느낌마저 드는 片畫이나 그윽한 멋과 운치는 앞 그림과 다른 次元에서 進一步한 점이 보인다. 우하단에 남은 먹으로 비스듬하게 급히 적은 ‘宗甫’의 款識 또한 일취를 더한다.

까치는 휘인 가지에 조그맣게 한 雙이 등장되고 있는데 두 마리의 자세를 달리하되 얼굴 방향

63) 註 48) 參照.

64) 이 畫幅은 現存 散落된 상태나 師任堂·謙齋·觀我齋·澹軒 등 4人的 그림이 남은 畫帖으로 安健榮畫帖과 같은 個人所品이다.

을 한 곳에 시선을 두어 나타내고 있다. 전술한 〈宿鳥圖〉와 비슷한 시기에 그린 것으로 보여지는데, 새는 크게 부각시키지 않았지만, 松을 넓은 범위에 포치시켜서 한껏 싱거워지기 쉬운 화면에 새의 등장으로 산뜻한 효과가 살아났다. 이로서 核心있는 그림으로 변화되어 구성과 구도 모두에서 성공적인 결과에 이르렀다. 形似에 큰 비중을 두진 않았지만 완숙한 경지를 보여주는 高格의 筆致와 畫面構成力이 畫格을 높게 끌어 올렸고 文人畫의 정수를 유감없이 보여주기에 이르렀다.

이 두 〈松鵲圖〉는 조영석의 多樣한 면모를 보여주는 一例가 되기도 하는데, 그의 또 다른 鵲圖들과 더불어 이 분야 그림에 있어서 그의 위치가 어떠한가를 단적으로 알려주는 것들이기도 하다.

#### 라. 沈師正과 洪世燮의 雙鵲圖

위에서 다룬 3명 외에 士人畫家로서 沈師正과 19世紀後半의 洪世燮이 각기 까치 그림을 남기고 있다. 이들에게 있어 까치만을 그린 것은 각기 1例씩 알려져 있을 뿐이나 이들에게서도 앞에서 살필 수 없었던 사실들이 發見된다.

周知되듯 沈師正은 出身이 士大夫임에도 불구하고 60餘平生 붓을 놓지 않고 그림으로 白娛한 人物로 이른바 南宗畫의 圖風化에 기여한 功이 크다.<sup>65)</sup> 아울러 山水 외에 花鳥翎毛 등에도 名品을 많이 남기고 있는 바, 그가 남긴 畫蹟 중에서 결코 크게 부각된 素材는 아닌성 싶으나 까치도 찾아볼 수 있다. 他界 1年前에 남긴 〈豪鷹搏兔〉는<sup>66)</sup> 畫家 自身이 화면에 밝히고 있듯 中國 明과의 交流를 알려주는 그림이기도 한데 까치·매·토끼·핑들이 수직으로 나타나 있어 등장 소재 사이의 긴장된 극적인 상황이 실감나게 드러나 있다. 背景에 趙榮祐이 즐겨 그린 老松이 보이며, 비록 까치가 주인공은 아니나 위에서 살펴 볼 卞相璧系列의 그림에 先行되는 면이 보여지기도 한다.

이에 대해 〈雙鵲報喜〉(圖 19)는 片畫(紙本淡彩 31.3×23.6cm)이나 버드나무에 깃든 까치 한 쌍의 자연스런 모습이 主人公으로 잘 등장되어 있다. 버드나무 외에 장미도 함께 그려져 계절을 분명히 읽을 수 있다. 여하튼 뒤에서 살펴볼 畫員들의 雙鵲에서 쉽게 살펴볼 수 있는 背景의 버드나무는 이미 李涵에게서도 찾아볼 수 있었으나 잎이 위로 솟는 깃버들이 아닌 아래로 축축 늘어진 모습에선 沈師正이 先驅를 보이는 셈이기도 하다. 또한 아주 드문 例로 장미를 곁들이고 있는 점에서 이를 그린 화가의 國際的인 시각을 슬며시 알려주는 素材가 되기도 한다.

하단에서 시작된 버드나무는 완만한 경사를 이루며, 우측으로 향하다가 중앙부에서 反轉되어 좌상단으로 이어진다. 역시 화면 중앙에 한 마리를 나타냈고 그 좌측 상단에 또 한 마리를 그려 이들의 시점이 한 곳을 향하고 있다. 이 그림과 〈豪鷹搏兔〉에 보이는 까치 모두 細筆은 아니나 까치가 취한 서로 다른 동작들이 자연스럽게 잘 드러나 있다.

洪世燮의 〈梅鵲〉은 8曲屏에 속한 한 幅으로<sup>67)</sup> 하나 같이 雙으로 등장된 鳥類에 季節을 담고 있

65) 金起弘, 「玄齋 沈師正의 南宗畫風」 『濶松文革』第25號(1983.10) pp.41~54.

66) 註 42)

67) 國立中央博物館編, 『韓國近代繪畫百年』(三和書籍株式會社, 1987.11) pls.32①~32⑥ 및 參考圖版 pls.25①~25② 參照.

어 비록 19世紀末의 그림이나 朝鮮全體에 걸쳐 傳統性이 강한 主題였던 것으로 사료된다. 8幅 중에 白眉는 〈游鴨〉으로, 日本 등 海外展示를 통해 새롭게 부각되고 平價切上이 이루어진 畫家이기도 하다.

〈梅鵲〉(圖 20 絹本水墨 119.7×47.8cm)은 8幅 중에선 비교적 技倆이 처지는 예에 드는데 老梅 즐기의 표현에서 渲染處理에선 用墨의 水準을 알 수 있으나, 꽃의 묘사 까치와 즐기의 비례 등 不自然의 면모도 두루 보여진다. 까치의 표현에 있어 이른바 定型에 두 마리 모두 각기 닳고 있으나 지나치게 통통한 몸매 등 까치 특유의 아름다움을 살리지 못하고 있다.

여하튼 古式을 따라 梅枝에 까치를 깃들게 그렸으나, 앞에서 살펴 보았듯 雙鵲의 경우 中國과 달리 우리 나라에선 그 例가 흔치 않아 우선 눈에 설은 점도 지적되지 않을 수 없다.

#### 마. 畫員들의 雙鵲圖

18世紀以後 朝鮮後期畫壇에 접어들면 앞에서 살펴듯이 文人畫家들에 의해서도 獨鵲보다는 雙鵲圖가 주로 그려진 듯하며 畫員들도 점차 이 素材에 손을 대기 시작한다. 繪畫史的 비중이 큰 畫員들의 雙鵲圖는 現存된 것이 많은 편은 아니나, 소개될 畫員들은 畫風上 親緣性이 강하며 時代性도 잘 드러나 있다. 雙鵲은 詩的인 분위기가 짙은 小幅片畫 외에도 屏風의 한 폭이나 對聯의 하나로 크게 그려지기도 하여 末期의 民畫 및 今世紀前半의 이름없는 화가들에 의해서도 作品質이나 水準의 高下와는 별개로 이어져 내려왔다.

澗松美術館에 소장된 金弘道の 〈雙鵲圖〉(圖 21, 紙本淡彩 23.3×27.8cm)는 畫帖에서 散落된 것으로 小幅이나 上堂단에 걸들인 ‘幾度能尋織女橋’의 題跋과 더불어 詩情이 넘치는 그림으로 뒤에서 다룰 〈紅梅群鵲〉과 함께 代表作에 드는 그림이다. 그에 있어서는 翎毛畫가 아닌 風俗이나 道釋人物 등의 화면 한 모퉁이에서도 까치를 찾아볼 수 있어 畫員 중에선 가장 까치를 즐겨 그린 셈이기도 하다.

하단에서 화면 1/3 지점을 수평으로 가로 지른 버드나무 가지에 나란히 앉아 얼굴을 마주한 자세이다. 꼬리의 방향을 달리하여, 이들 두 마리의 까치의 윤곽선이 삼각형을 이루며, 꼬리는 양변의 끝을 마무리한다. 입을 다물고 있는 점에서 趙涑의 〈老樹棲鵲〉과 통하며, 두 꼬리를 상하로 나타낸 것은 趙榮祏의 〈松鵲圖〉와, 그리고 깃들 나무를 버드나무로 한 것은 沈師正의 〈雙鵲報喜〉 등과 연결되어 선배적인 文人畫家들의 점진적인 변화를 부분적으로 담고 있는 점도 흥미롭다. 비록 깃털을 뒤지는 모습은 아니나 한 마리가 보다 적극적으로 바라보는데 대해 다른 쪽은 다소 무심한듯이 나타내고 있다.

水墨이 주가 되었지만 연두빛 새잎들이 계절을 잘 반영하며 金弘道 특유의 文人테의 雅趣를 잘 드러내 보여준다. 筆線의 정돈 보다는 분방한 붓질과 다소 거친 면이 看取되는데, 집짓기와 짝짓기에 바쁜 무렵이기에 다소 거친 깃털들도 이 계절에는 오히려 자연스런 물골을 보여주는 것이기도 하다.

金得臣의 〈柳上雙鵲〉은 자못 큰 그림으로(紙本 89.0×50.0cm) 또 다른 한 폭과 對聯으로 알려

저 있다.<sup>68)</sup> 비록 2점만 알려졌으나 屏風에서 떨어져 나온 것일 可能性도 배제할 수 없다. 버드나무 가지에 나란히 앉은 1雙의 까치는 화면 중심에 불림있게 등장되고 있는데 한 마리는 앞에서 언급한 金弘道の 〈獨鵲圖〉와 유사한 자세로 입을 벌린 점도 同一하다. 또 한 마리는 趙榮祐의 〈松鵲圖〉와 같은 자세의 측면으로 나타냈다. 樹枝와 잎의 表現에서도 檀園風이 보여져 親緣性이 물씬 풍긴다. 同一 素材이나 枝法에서 整齊된 면을 찾아볼 수 있으나 활달함의 측면이라던가 格調面에서 金弘道와 비할 바가 못된다. 단조롭고 심심한 점은 이 그림과 짝을 이룬 나머지 한 幅도 마찬가지여서 生動感의 결여가 눈에 뜨인다.

既紹介된 趙榮祐의 두번째 〈松鵲圖〉에 필적되는 것으로 格은 좀 뒤지나 金良驥의 〈柳鵲圖〉를 꼽을 수 있다. 小幅(圖 22, 紙本淡彩 23.7×32.4cm)이나 오히려 까치를 작게 나타내고 버드나무를 밑동부터 크게 부각시켰다. 가는 가지에 앉은 그리고 날고 있는 까치는 대충 처리한 나무의 묘사와 함께 散漫해 보이기 까지 하지만 좌단에 落款과 함께 짙은 ‘春日路傍情’의 題跋은 그림의 品位을 사뭇 고양시키고 있다. 빠른 필치로 주저함 없이 그러나간 이 作品은 초점이 까치에 있는 것은 아니나 봄날의 들뜬 분위기가 잘 나타나 있으며, 간결하면서도 그 나름대로 짜임새를 갖춘 그림이 아닐 수 없다. 비록 背景의 나무만 바뀌었지 前述한 趙榮祐의 그림과 같은 詩的情趣가 높은 作品이다. 後期畫壇의 抒情的인 면을 보여주며 이는 末期와 구별되는 모습이기도 하다.

朝鮮末期 즉 19世紀後半의 鵲圖는 花鳥屏에서 주로 찾아볼 수 있는데 張承業傳稱의 作品 등을 비롯해 技倆과 格이 뒤지는 것들이 대부분이다. 劉淑의 〈歲寒靈鳥〉는 개인소장으로(圖 23, 紙本淡彩 130.5×56.5cm) 畫家自身이 제법 긴 題跋을 적었으며 綠竹에 紅梅를 곁들여 자못 文人趣向의 餘韻을 지니고 있으나 전체적으로 볼 때 장식성이 두드러져, 깔끔한 화면처리에 산뜻한 그림이나 凡作임을 피할 수 없을 것이다.

같은 화가가 그린 〈梅鵲圖〉 한 점이 日本에서 공개된 바 있는데<sup>69)</sup> 1867年 화가 나이 41才作으로 대체로 이 〈歲寒靈鳥〉와 같은 시기에 그린 것으로 사료된다. 다만 이 그림은 까치가 아니고 구육새임을 밝힌다. 가끔 구육새를 까치로 오해되는 경우가 없지 않다.

#### 4. 群鵲圖

세 마리를 한 화폭에 담은 까치 그림도 없지 않으나 드문편이다. 네 마리 이상의 까치를 그린 것은 群鵲圖로 묶어볼 때 現存作이 많진 않으나 金弘道の 〈紅梅群鵲〉이나 安健榮의 〈老樹群鵲〉 등이 名品에 속한다. 이들보다 훨씬 앞선시기로 秀文傳稱의 〈柳鵲圖〉가 日本에서 공개되었고<sup>70)</sup> 趙諫의 〈曉鵲圖〉 등도 알려져 있다.<sup>71)</sup> 이들은 朝鮮中期와 그 以前의 群鵲圖들로 제기될 수 있겠으나, 信憑性和 內容上에 문제점이 큰 것들로 제외될 수 밖에 없다.

68) 『倚香室所藏古書畫圖籍目錄』(大韓美術精版社, 1970) p. 24, pl. 46.

69) 『特別展 李朝의 繪畫 坤月軒コレクション』(富山美術館, 1985.4) p. 69, pl. 33.

70) 『李朝의 繪畫』— 泗川子コレクション — (大和文華館, 1986) p. 60, pl. 19.

71) 『朝鮮時代繪畫名品展』(孔昌畫廊·珍畫廊, 1988.6) p. 4.

〈柳鵲圖〉는 水墨으로 그린 1m 가까이 되는 제법 큰 畫幅인데 버드나무에 다섯 마리의 까치를 등장시킨 자못 技倆있는 화가의 그림이다. 그러나 秀文 活動期인 15世紀로 보여지는 要素가 보이지 않고 더우기 秀文이 그린 것으로 비정되는 要因은 전혀 찾아볼 수 없었다. 〈曉鵲圖〉는 李道榮(1884~1933)이 別紙에 써서 붙인 ‘滄江先生曉鵲圖 後學 李道榮’의 拜觀記에 의해 趙涑作으로 비정되었고 또한 이에 의해 作品名이 〈曉鵲圖〉로 지칭되고 있다. 畫格이 높고 畫風이나 細部處理 및 筆致로 미루어 趙涑이 그렸을 可能性이 높은 그림이다. 여섯 마리의 새가 群鳥로 등장되고 있는데 꼬리가 짧고 몸도 통통한 것이 까치가 아닌 구육새여서 論外의 대상이 된다. 이와 같은 새의 종류에 대한 잘못된 이해로 名稱을 틀리게 부친 예는 본고에서 다루는 까치 그림 외에도 여럿을 열거할 수 있다. 이 밖에 李英胤傳稱의 8曲屏에는 몸이 검은 까치와 다른 明代 邊文進의 〈春花三喜〉에서 살펴 볼 수 있는 藍鵲 2雙이 등장되기도 한다.

#### 가. 金弘道の 紅梅群鵲

本稿에서 鵲圖의 類型分類로서 이미 서술한 獨鵲·雙鵲에서 現存作이 언급된 바 있던 金弘道는 이 외에 猫鵲만을 제외하고 群鵲에서도 名品을 남기고 있다.

비록 까치는 아니나 群鳥가 등장되는 예를 畫本에서 먼저 찾아보면 『芥子園畫傳』의 人物屋宇譜條의 檐鴉式, 柳陰鸚鵡式 등과 『顧氏畫譜』의 二冊 宋 李迪條를 꼽을 수 있다. 이들 畫本은 金弘道에게도 큰 영향을 준, 畫業을 닦는 과정에서 마치 교과서 역할은 한 것들로 사료되나 이들과 비교하여 金弘道の 그림을 살펴보면 철저히 自己化되었음을 명료히 확인할 수 있다. 이 점에서도 金弘道の 天才性和 獨創性이 완연하다.

이 〈紅梅群鵲〉은(圖 24) 〈梅鵲圖〉, 〈紅梅飛鵲〉 등의 명칭으로 불리우기도 하는데 모두 山水花鳥 名品 20幅으로된 世稱 〈丙辰年畫帖〉에 속한 한 폭이다(紙本淡彩 26.7×31.6cm). 1796년 화가 나이 52세에 제작한 그림들로 檀園의 代表作으로 꼽히는 名品이다. 전면에 梅와 竹을 화면 하단에 잇대어 포치시켰고 일정 높이의 주변을 淡墨으로 덧칠하여 깊이감과 거리감을 자연스럽게 부여하였다. 주인공격인 네 마리의 까치를 적당한 크기로 등장시켰다. 紅梅의 꽃망울과, 입을 벌린 까치의 모습에서 소리까지 들려 오는 듯 春日의 화사한 분위기가 잘 드러나고 있다.

特出한 화면 구성력과 빈틈없는 짜임새는 素材의 적절한 按配, 구도의 妙味와 더불어 名品으로서의 여건을 두루 충족시키고 있다. 무르녹는 筆致는 어수선한 듯 하면서도 加減이 전혀 필요없는 時點에서 멈추었기에 完璧에 가까운 경지에 도달되고 있다. 水墨 위주이나 淡墨에 섞인 淡靑과 鮮紅의 매화꽃잎 그리고 갓돋아난 연두빛 새잎들이 화면에 生氣를 불어 넣고 있다. 細密描寫는 아니면서도 的確하게 再現시킨 까치의 各態는 자신감 넘치는 분방한 筆線으로 강한 生命力이 간취된다. 大作이 아니면서도 보는 이로 하여금 진한 감동을 불러일으키고 있어 그림의 크기와 傑作과의 함수관계가 別無함을 일깨우는 예이기도 하다.

前述한 中國 宋代 筆者未詳이긴 하지만 院體畫家の 〈古柏歸禽〉과 비교할 때 영향관계와 관계없이 유사점이 보이며, 화면 구성의 측면에선 언급한 畫本類와 상통되는 부면이 없지 않으나 결코 臨이나 倣이 아닌 철저히 檀園의 이라고 지칭될 수밖에 없는 獨創的인 畫境이다. 梅枝에 竹을 곁

들여 趙涑以後의 집요한 傳承을 읽게 되는데, 詩情과 文人世界를 지향한 金弘道의 內心을 솔직히 反映하는 것일건지도 모른다. 金弘道以前의 어엿한 群鵲圖의 例가 없고 그 이후도 비견될만한 作品이 없을뿐더러 그 자신도 現存唯一의 一幅 群鵲圖 뿐이어서 定型으로의 간주는 힘든 아쉬움을 남기고 있다. 같은 素材는 아니더라도 筆致와 구도면에선 檀園이 餘他 畫蹟에서 사뭇 친숙한 것으로 獨自의인 면모를 대변하는 한 要素이기도 하다.

#### 나. 安健榮의 老樹群鵲

작은 화면에 12마리의 까치를 등장시킨 〈老樹群鵲〉은(圖 25, 絹本淡彩 26.7×30.1cm) 지난 87년 국립중앙박물관에서 실시한 「韓國近代繪畫百年展」을 통해 비로소 일반에게 공개되었다. 36세의 나이로 他界한 朝鮮末 安健榮이 그린 이 그림은 門中에서 깊이 보관 간직해온 畫帖에 속해 있다. 일반 공개에 앞서 山水·道釋人物·花鳥·魚蟹 등 다양한 소재로 된 同畫帖이 알려지면서 畫員으로서 安健榮에 대한 照明이 이루어졌다.<sup>72)</sup>

화면 우측에 무게를 둔 邊角構圖를 이뤄 안정감을 보인다. 덩굴이 감긴 큰 古木은 古梅인지 분명하지 않으나 이 곳에 깃든 까치들은 크게 세 무더기로 나눠 날아들며, 이를 보고 짓고, 깃털을 더듬는 등 各態가 잘 나타나 있다. 화면 구성력이 두드러지며 細筆을 주로 구사했으나 성근 나뭇잎과 잔가지의 어수선한 표현 그리고 까치의 사실적인 묘사 등 화가의 기량을 엿볼 수 있다.

一見 北宋 林椿의 〈十全報喜〉가 연상되는 이 그림은 같은 화첩에 속한 대부분의 그림들이 畫本을 倣한 사실을 감안할 때 이 또한 어떤 中國名家의 群鵲은 보고 그린 것으로 여겨지기도 한다.

群鵲圖의 소개는 불과 二幅에 그치나 獨鵲·雙鵲이 士人畫家들이 즐겨 그린데 대해 뒤에서 다를 猫鵲과 함께 畫員들의 靄임을 인식케 된다.

### 5. 猫鵲圖

鵲圖 가운데서 앞에서 살펴보았듯이 雙鵲圖부터 畫員들의 作畫가 活氣를 띄어 群鵲이나 猫鵲圖에 이르면 주로 이들이 獨占해서 그리는 素材가 되어버린다. 물론 까치와 함께 그려진 動物類가 한 둘이 아니며 그 가운데 호랑이를 함께 그린 鵲虎圖는 民畫에서 主流로 부상된다.

猫鵲圖는 고양이 그림의 名手로 卞古羊의 別名을 얻고 있는 卞相璧이 主軸이 되어 독특한 畫境을 보여주어 이 분야는 철저히 그의 領域으로 構築되고 있어 마치 獨鵲圖에서 趙涑이 점하는 위치에 비교될 것이다. 아래서 다룰 3點의 猫鵲圖는 畫面에 款印이 없거나 있어도 판독이 힘들고 전혀 엉뚱한 畫家의 傳稱作으로 알려지거나, 傳稱아닌 眞蹟으로 지칭되거나 未詳으로 간주되는 것들이다. 그림에도 불구하고 이들 세 작품은 함께 비교 검토할 때 共히 卞相璧의 餘香이 짙어 그의 傳稱作系列로 묶여질 수 있는 것들이다. 既刊行된 圖錄類를 통해 알려져 있었으나 이들에 대해 具體的이며 本格的인 視線이 모여진 적은 없었다. 또한 18世紀以後 朝鮮白磁의 表面에도 靑華로 그린 猫鵲圖의 例가 있어 繪畫의 補完資料가 된다.

72) 洪善杓, 「朝鮮末期 畫員 安健榮의 繪畫」, 『古文化』第18輯(韓國大學博物館協會, 1982.6) pp.16~39.

물론 民畫를 비롯해 民畫風으로 그린 猫鵲圖도 없는 바 아니나 鵲虎圖에 비해 도저히 비교가 될 수 없는 數的 劣勢뿐더러 鵲虎圖에서 살필 수 있었던 民畫 특유의 익살은 찾기 힘들다.

오히려 엄격할 정도로 事實的으로 描寫된 점이 돋보이며, 대부분 畫員이 그린 것으로 볼 수 밖에 없는 技倆이 看取되며, 그리고 그림 크기가 큰 大作들이란 점 등이 두드러진 特徵들이다.

猫鵲이나 猫雀圖는 民畫의 鵲虎圖와 더불어 別個의 論考로 다루어짐직한 主題이나 여기서는 까치와 더불어 그려진 다른 동물의 측면에서 仔細한 서술은 피했다. 猫鵲圖의 讀畫에 있어 古稀祝賀用으로 그려진 한국적인 표현으로 보아 큰 고양이는 70壽를 까치나 참새들은 子息들로 해석하기도 한다.<sup>73)</sup> 다만 참새와 고양이가 서로 無關心한 관계로 공존함을 이와 같은 관점으로만 보아 現實性이 없는 것으로 보기도 하는데, 주변에서 관찰을 통해 살피면 결코 非現實的인 장면만은 아닌 實見可能한 사실임을 首肯케 될 것이다. 과연 白磁의 장식화도 같은 의미로 해석될 수 있는 것인지 알 수 없고, 그림에도 불구하고 背景이 나무로서 古木이 된 梅는 드물고 버드나무, 향나무, 기타 活葉樹 등으로 다양하게 등장되는 사실이 時代性 반영의 一環으로 보여진다.

#### 가. 李不害傳稱의 三鵲一猫

卞相璧보다 시대가 훨씬 올라가는 李不害(1529~?)가 그린 것으로 傳稱되는 〈三鵲一猫〉는 국립중앙박물관 소장품으로 수차 常設展示되어 일반공개된 바 있다(圖 26, 紙本淡彩 117.6×51.5cm) 現在로서는 어떻게 하여 李不害傳稱作인지 확인키 힘들며 畫面內에 두 印이 있으나 李不害나 卞相璧과는 관계없는 것들로 보이나 判讀이 어렵다.<sup>74)</sup>

화면을 상하로 크게 양분하여 하단에는 중심 바위 위에 오뚝히 앉아있는 한 마리 고양이를 측면으로 나타냈고, 상단엔 잎이 많지 않은 古木의 각기 다른 가지에 앉아 예가 희귀한 세 마리 까치가 제법 볼륨있는 크기로 등장되고 있다. 이들 까치와 고양이가 화면 중심축을 이루고 있는데 대해 하단에서 상단에 걸친 나무나 바위는 좌측의 화면 무게를 더한다. 一見 산만하고 느슨한듯 보여지는 화면 구성은 우하단의 4行의 題跋과 樹枝表現의 강한 筆線에 의해 상쇄된다.

다른〈猫鵲圖〉에서도 알 수 있듯이 나무는 梅가 아닌, 잎이 넓은 낙엽수이며 까치도 다소 부산스러워 보이는 점은 없지 않으나 놀란 表情도 아니다. 고양이는 섬세한 細線을 구사하여 터럭묘사를 했으나 까치는 細線으로 윤곽을 그은 뒤 墨彩의 비교적 단조롭게 나타냈다. 거친 바위나 나무 처리 및 구도 등에서 卞相璧과 親緣性이 보이나 山水的인 要素로선 16世紀 것으로 볼 要因은 찾기 힘들다. 이 보다 훨씬 멀어진 시기 즉 卞相璧이 활약한 18世紀以後로 制作時期를 비정함이 說得力있는 편년이 될 것이다.

卞相璧의 〈猫雀圖〉와 비교할 때 고양이 묘사 외에도 樹枝表現, 構圖 등 친연성이 매우 높아 특별한 이유없이 막연히 李不害傳稱으로 보기 보다는 卞相璧傳稱作으로 봄이 妥當性이 크다 하겠다.

73) 조용진, 前掲書(集文堂, 1989) pp. 65~68.

74) 국립중앙박물관 遺物카드에 의하면 1909年 1月 18日 日人 鈴木桂次郎로부터 購入한 것으로 되어 있고 二個의 印章이 있으나, 不明함을 밝히고 있다. ‘傳 李不害(太綬)筆 鵲猫圖’로 적혀있으나 더 이상 李不害作임을 밝힐 근거를 찾을 수 없었다.

나무 위의 까치를 올려다보는 고양이 보다 고양이를 내려다 보는 세 마리의 까치가 오히려 强者처럼 보이기도 한다. 비스듬히 경사를 이룬 古木, 질게 윤곽을 나타내고 안으로 들어오면서 틈을 달리하여 일체감을 부여한 줄기, 짙은 먹이 칠해진 몸이, 淡彩로 찍듯이 나나낸 잎 등 철저히 卍相壁을 따른 筆致로 讀畫된다.

하단 우측에 고양이와 나란한 위치에 있는 4行 54字의 題跋은 내용을 검토할 때 畫家自身이 쓴 것은 아닌 것으로 보인다. 그림 내용에 대한 理解를 위해 번역과 원문을 소개하면 다음과 같다.

“나무가 여기 있음에 세 까치는 구부러 지저귀고 고양이 한 마리는 올려보며 즐기니 나무는 이 두 동물과 함께 기뻐하는듯 하다. 그러나 능히 나는 것을 위에 달리는 것을 아래로 두어 아울러 길러 서로 해롭게 하지 않음은 나무의 어짐이다. 이 그림을 사랑하는 자 그 또한 나무의 마음이 있는가?  
(有木於此三鵲俯應而噪一貓仰而耽木若  
喜與於二物然能使飛者上之走者下之  
並育而不相害者本之仁也愛此畫者其  
亦有木之心乎)”

#### 나. 筆者未詳의 雙鵲群猫

비록 畫面內에 款印이 없어 筆者未詳으로 通稱되던 〈雙鵲群猫〉는 여느 그림과 달리 가로폭이 넓은 大作이다(圖 27, 紙本淡彩 112.7×96.1). 前頁에서 살핀 李不害傳稱 〈三鵲一猫〉와 筆致面에서 가장 親緣性이 크며 卍相壁의 잘 알려진 「猫雀圖」와 비교할 때도 공통점을 적지않게 읽을 수 있어 卍相壁系列의 그림으로 傳稱作으로 지칭됨직 하다.

우하단에서 완만한 경사를 이루며 뺨은 버드나무 가지는 鈎勒으로 처리했고 버드잎이나 줄기의 묘사에서도 섬세한 필치임을 엿볼수 있다. 다만 地面의 처리에 있어 풀이나 그 밖에 岩石 따위를 전혀 나타내지 않고 淡墨으로 깊이감만 가까스로 보여줄 뿐이다. 굵은 가지와 반대편 잔 가지에 앉은 1雙의 까치는 앞의 〈三鵲一猫〉와 비교할 때 한 마리 까치를 제외시킨 구성으로, 각기 입을 벌린 형태이며 同一人이 그린 것으로 볼 수 있는 상당히 닮은 筆致이다. 하단에 무게의 비중을 두어 무려 5마리의 群猫가 등장되고 있는데, 이 중에서 까치를 바라보는 것은 큰 고양이 하나뿐이며 그 밖의 네 마리는 각기 視線方向이 다르다. 고양이들이 많이 등장되었어도 까치에게 두려움을 주는 존재로 보여지지 않고 現實的으로 事實性이 있는가는 별개로 畫面內에선 調和를 보이는 모습이다.

畫幅의 가로폭이 꽤 넓어 다소 산만한 듯한 느낌을 갖게하는 구성이다. 아울러 어느 부분인가 잘려나간 듯한 생각까지 들게 하지만 고양이들로 된 하단에 무게를 주었을 뿐더러 다양한 자태와 서로 다른 고양이의 시선들, 마치 떨어질듯한 경사를 보이는 까치들의 자세 등이 보는 이로 하여금 시선을 모았다가 분산시키게 한다.

#### 다. 卍相壁(?)의 一鵲群猫

큰 화면에 猫鵲 외에 참새들도 함께 등장시킨 〈一鵲群猫〉는 단순히 〈猫雀〉<sup>75)</sup> 또는 〈老樹群猫鵲

75) 『서울大學校博物館圖錄』(서울大學校博物館, 1983) p.20, pl.8. 參照.

雀圖)로도<sup>76)</sup> 지칭되는 그림으로 일반적으로 卞相璧이 그린 것으로 간주된다(圖 28, 紙本淡彩, 124.8×60.0cm). 畫家自身の 款印은 없으나 우하단에 李道榮이 卞相璧이 그린 것으로 拜觀한 墨書가 있는데 이를 따름인지 既刊行된 圖錄에는 위와 같은 名稱들로 기재되어 있다.

‘猫雀’이란 명칭은 한 마리만 그려진 까치 대신 그 아래 5마리나 등장된 참새에 비중을 준듯이 여겨지기도 하는데, 이 그림을 앞에서 살펴본 같은 系列의 것들과 비교할 때 몇 가지 相異點이 보인다. 고양이들과 까치를 상하단에 몰아서 나타낸 것, 밑둥지를 보이는 향나무와 군데 군데 보이는 木苔, 地面을 나타낸 굵은 斜線帶와 풀들, 둥글게 완만한 타원으로 등장시킨 참새군, 그리고 무엇보다도 앞의 두 그림과 차이를 보이는 것은 까치의 묘사이다. 이 그림에서도 까치를 바라보는 고양이는 어미 한 마리뿐이나 입을 벌리고 거의 수직으로 고개를 향한 까치는 꼬지와 어깨죽지의 깃이 각을 이루며 솟아 있어 다소 사나운듯한 형태로 그려져 있다.

앞의 두 그림 서로의 親緣性과는 거리가 있으나 전체적인 화면 구성이나 고양이의 묘사기법 등 一見 卞相璧의 그림으로 간주될만한 그림이다. 앞의 두 그림보다 화면의 깊이를 더한 공간구성을 이루고 있으며 다소 신경질적으로 날카로와 보이는 까치의 묘사가 돋보이는 점이기도 하다.

끝으로 이 그림의 作家로 의외로 여겨질 또 다른 畫員 한 사람이 類推되어지기도 한다. 고양이의 素材에 있어선 卞相璧이 워낙 이름이 알려져 款識가 없는 것들은 흔히 그의 所作으로 쉽게 비정되곤 했다. 그러나 그 외에도 本格的인 조명이나 고찰이 되지 않은 馬君厚를 비롯해, 金弘道·金得臣·申潤福 등도 鵲圖가 전해지고 있는 바 고양이만을 살필 때 卞相璧과 筆致面에서 큰 차이나 구별이 보이지 않는다. 款印이 없는 고양이 그림을 무조건 和齋로 봄은 큰 잘못이다.

먼저 이 〈一鵲群猫〉을 既存의 和齋所作들과 비교할 때 드러나는 차이점은 小幅이나 細筆로 비단에 그린 것들도 거의 例外없이 款印을 남기고 있는 그가 이와 같은 大幅에 비단도 아닌 紙本에 款印을 빠트릴 이유가 설명되지 않은 점부터 들게된다. 둘째는 그의 그림에선 古木의 表現에 있어선 折枝가 대부분으로 밑둥지까지 나타낸 예는 찾기 힘든데, 이 그림에선 대조적으로 밑둥지를 그렸고 古木에 낀 이끼인 綠苔도 아주 生疎한 것이다. 세째는 地面處理에 있어 이 그림처럼 線으로 明確히 나타내 그린 예를 찾아보기 힘든다는 점이다.

그렇다면 이 그림을 그린 畫家로 그 외에 누구를 推定하는가의 여부가 남아 있는데, 이에 앞서 傳稱도 아닌 卞相璧의 筆로 봄은 說得力이 희박함을 천명하지 않을 수 없다.

앞서도 의외의 畫員이라 했지만, 고양이를 제외한 背景의 處理에 있어서 畫面構成·構圖面에서 유사점이 있고 그림의 素材가 風俗的인 要素가 강하며 비록 고양이는 登場되지 않았으나 古木에 있어 綠苔의 登場, 나무 밑둥지의 묘사, 地面의 線의 表現 등 金喜謙이 1748년에 그린 〈石泉閑遊圖〉와 비교할 때 강한 親緣性이 看取된다. 지금까지 草蟲이나 山水에 있어 小幅의 文氣어린 作品들이 몇 폭 알려져 있을 뿐이었으나 「石泉閑遊圖」와 같은 大作의 公開로 畫家에 대한 새로운 면모와 회화사적 의의가 새롭게 부각되게 되었다. 장황해진 감이 없지 않으나 이 그림을 그린 화가로 卞相璧은 제외하면 나며 金喜謙이 비정될 소지는 상당히 크다 하겠다.

76) 劉復烈, 前掲書, p. 380, pl. 223 參照.

## 라. 白磁의 猫鵲文

白磁의 表面을 장식한 그림 중에서 靑華나 辰砂 등으로 그린 鵲虎文은 비교적 쉽게 찾아볼 수 있으나, 이와 달리 梅枝에 까치를 등장시켰거나 까치와 고양이를 함께 그린 例는 몹시 희귀하다.

日本의 舊安宅所品 중에 높이가 45cm가 넘는 靑華白磁猫鵲文壺(圖 29)가 있는데 山水를 背景으로 梅枝와 함께 猫鵲이 각기 1雙씩 등장되고 있다. 까치와 고양이의 크기가 엇비슷하며, 날아들거나 앉은 까치에 대해 쭈그러앉아 까치를 바라보거나 어슬렁거리는 모습의 고양이 등 각기 다른 형태로 나타내고 있다.

여하튼 까치 한 마리와 고양이는 서로 눈길이 닿고 있으나 긴장된 表情이 아닌 점이 주목되며, 梅枝의 처리나 고양이의 表現 등 상당한 기량이 보여 畫員이 그렸을 可能性이 크다하겠다. 단순한 문양의 圖案이 아닌 繪畫性이 크게 드러난 그림으로 앞에서 살펴본 猫鵲圖系列에 포함시킬 수 있는 水準이다. 다만 바탕이 주는 한계인지 고양이의 깃털이 같은 同種으로 1雙을 그린 점이나 線에 의존한 안면 처리로 해서 선명치 못한 얼굴 표정들이 눈에 뜨인다.

## V. 結 論

이상에서 筆者任意로 朝鮮時代 鵲圖를 獨鵲·雙鵲·群鵲·猫鵲 등 4분하여 通時代的으로 그 大綱을 記述하였다. 이들은 분야별로 독립적으로, 그리고 趙涑등은 鵲圖 한 素材만으로도 보다 深度있고 具體的인 照明이 시도될 수 있을 것이다. 큰 흐름의 觀望에서 客體의 重要點들이 적지않게 稀釋·看過되었을 것이나 까치를 비롯해 鳥類全般 그리고 각종 동물그림에 대한 學界의 關心이 高揚·高潮됨을 기대하며 이를 朝鮮繪畫의 特質이나 美意識이 幅넓게 理解되면 보다 鮮明히 드러나리라 믿는다. 앞에서 살핀 내용을 要略整理하여 結論에 대신하려 한다.

첫째, 畫家들의 作品素材로서 까치는 우리 나라에 있어서 朝鮮前期부터 末期를 지나 現代에 이르기까지 줄기차게 이어진 긴 生命을 지닌 動物이란 점을 먼저 언급치 않을 수 없다. 까치 한 가지 素材만 專念하여 이 한 분야로 名聲을 얻은 畫家名은 찾기 힘들다,<sup>77)</sup> 士大夫·畫員 모두 즐겨 그려 遺存된 名品이 적지 않다. 翎毛와 花鳥에 능했던 士人畫家로선 趙涑·趙榮祐 등이 現存된 作品數나 畫格에 있어 단연 두드러지며 畫員은 卞相璧·金弘道 등의 秀作들이 특히刮目케 된다.

둘째, 中國의 鵲圖와 비교할 때 우리적이라 지칭될 수 있는 差異點이 크게 두드러진다. 한 마리의 까치를 畫面에 측면으로 크게 등장시킨 一定型의 成立을 우선 꼽지 않을 수 없다. 이 定型은 주로 餘技의인 士人畫家들에 의해 지속되는데 現存作에 의할 때 創始는 17世紀 朝鮮中期畫壇의 趙涑으로 推定된다. 아울러 中國 明代에 큰 유형을 보인 〈三友百禽〉과 같이 여러 종류의 새들을

77) 물론 앞에서 다룬 화가와 現存 鵲圖들에 秀作이 많다 하더라도, 趙涑이나 趙榮祐 마저도 鵲圖 한 가지 素材만을 專門的으로 그린 것은 아니기 때문이다.

무더기로 등장시키되 眞彩로 화려·섬세하게 그린 例가 朝鮮에선 찾아보기 힘든 점을 들게 된다.  
 78) 山水가 그러하듯 鵲圖도 水墨淡彩가 주류이며 다른 종류의 새를 함께 그린 경우도 참새 등 한 두 종에 머문다. 士人畫家들이 獨鵲이나 雙鵲을 주로 그린데 대해 畫員들은 群鵲 및 猫鵲에 秀作을 남기고 있다. 까치와 고양이를 同價로 大幅畫面에 전개시킨 卞相璧은 그가 고양이의 名手란 사실외에 까치의 측면에서도 重視된다 하겠다.

셋째, 鵲圖에 있어 背景으로서 副次的인 要素이긴 하지만 함께 그려진 樹種을 살펴보면 梅·松·柳·柿 등이다. 中國에선 三友로 지칭되는 松·竹·梅가 함께 한 화면내에 등장되나 朝鮮에선 그런 例가 찾기 힘들며 간혹 梅·竹은 함께 그려지기도 한다. 獨鵲일 경우 梅가 支配的으로 많으나 雙鵲에선 梅枝는 드물어지고 松·柳 등으로 바뀌는데, 現存作에 依할 때 松은 趙榮祐이 本格的으로 채택한듯 하며 柳는 시대가 올라가는 獨鵲에서도 보이나 대체로 沈師正以後 18世紀以來로 빈번하게 등장된다. 아울러 그림의 변천도 獨鵲과 雙鵲이 앞서며 群鵲이나 猫鵲은 이들 보다 나중에 발전된 것으로 보인다.

넷째, 그림의 형태나 크기 면에서 살필 때 이미 朝鮮前期의 花鳥屏風에 까치가 등장되어 장식병으로 그려진 사실이 확인되며 獨鵲은 朝鮮中期畫壇에서 翎毛畫帖의 한 幅으로 주로 그려졌으나 제법 큰 한 폭의 簇子로도 꾸며졌다. 雙鵲은 片畫外에 屏風의 한 폭으로도 朝鮮末期까지 지속되었다. 群鵲은 末期民畫를 제외하곤 小幅의 片畫 크기이며, 猫鵲은 이와 달리 하나같이 大作인 점이 두드러지나 시대는 18世紀以前으로 올라가는 것은 찾기 힘들다.

다섯째, 中國에서 먼저 그려지기 시작한 까치가 오히려 朝鮮에서 계속하여 더욱 빈번히 즐겨 그려진 사실이 무엇보다도 注目된다. 주변에서 늘 볼 수 있는 등 쉽게 접할 수 있고 좋은 상징으로 인해 손쉽게 畫幅에 옮겨졌고 畫本을 통하지 않고 실제 寫生이 중심된 점에서 中國과 엄연히 구별되는 郷土色 짙은 우리 그림을 이룩한 점이 보다 肯定的이며 적극적인 繪畫史的 意味를 지닌다 하겠다.

78) 註 37) ② 前掲書, p.1986, pl.5894 參照. 筆者未詳「花鳥畫」로 게재된 그림 정도가 例外的인 一例로 제시될 수 있겠다. 怪石에 梅·竹을 배경으로 하고 10種内外의 鳥類가 등장되어 明代 邊文進系列의 영향이 보이는 장식성이 강한 것으로 畫員의 그림이다.



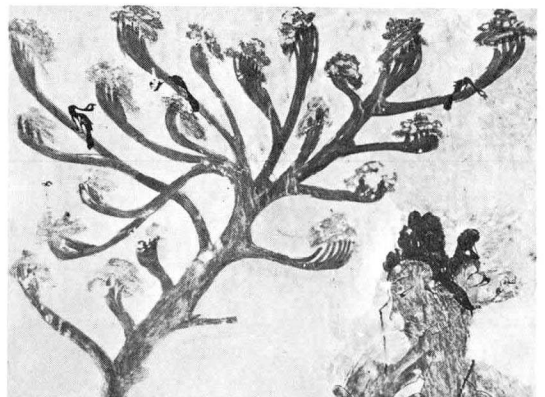
〈圖 1〉 明 黃鳳池輯，『唐詩畫譜』（上海古籍出版社，1982. 10.）p.183 轉載。



〈圖 2〉 明 邊文進(ca. 1354~1428)，「三友百禽」，絹本彩色 152.1×95.3cm.



〈圖 3〉 「廚房圖(부분)」，安岳3號墳 前室東側室壁畫(模寫).



〈圖 4〉 「씨름도(부분)」，角抵塚 玄室東壁畫(模寫).



〈圖 5〉 傳 李苻(1478~1534),「鵲圖」,  
紙本水墨 26.0×10.0cm,  
高麗大學校博物館所藏。



〈圖 6〉 趙涑(1595~1668),「古梅瑞鵲」,  
紙本水墨 100.0×55.5cm,  
澗松美術館所藏。



〈圖 7〉 傳 趙涑,「梅鵲圖」,紙本水墨,  
個人所藏。



〈圖 8〉 筆者未詳,「梅鵲圖」,紙本水墨  
29.5×18.7cm,個人所。



〈圖 9〉 筆者未詳，「水鶻圖」，紙本水墨，  
國立中央博物館所藏。



〈圖 10〉 李夏英(18世紀頃)，「益之喜鶻」，紙本水墨  
26.6×19.3cm，國立中央博物館所藏。



〈圖 11〉 趙榮祜(1686~1761)，「雪丘鶻鳴」，絹本水墨  
30.0×21.0cm，서울大學校博物館所藏。



〈圖 12〉 金弘道(1745~1814以後)，「鶻鳴」，  
紙本淡彩 27.0×11.0cm，個人所藏



〈圖 13〉 傳 金弘道,「枝上鵲鳴」,紙本淡彩 25.0×29.0cm,個人所藏。



〈圖 14〉 趙涑,「老樹棲鵲」,絹本淡彩 113.5×58.3cm,國立中央博物館所藏。



〈圖 15〉 傳 趙涑,「飛瀑雙鵲」,絹本水墨 97.0×53.6cm,國立中央博物館所藏。



〈圖 16〉 傳 李涵(1633~?),「雙鳥圖」,紙本水墨 34.8×21.5cm,個人所藏。



〈圖 17〉 趙榮祐，1726年作，「松鵲圖」，絹本淡彩  
46.0×41.0cm，個人所藏。



〈圖 18〉 趙榮祐，「松鵲圖」，絹本水墨  
30.4×19.0cm，個人所藏。



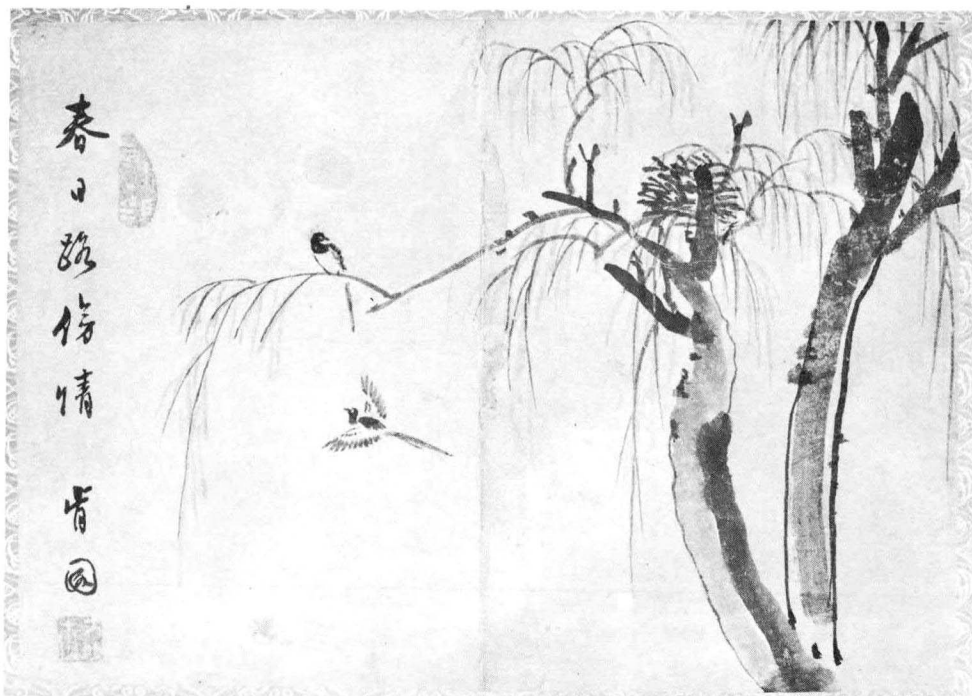
〈圖 19〉 沈師正(1707~1769)，「雙鵲報喜」，  
紙本淡彩 31.3×23.6cm，  
澗松美術館所藏。



〈圖 20〉 洪世燮(1832~1884)，「松鵲」，絹本水墨 →  
119.7×47.8cm，國立中央博物館所藏。



〈圖 21〉 金弘道,「雙鵲圖」,紙本淡彩 23.3×27.8cm,澗松美術館所藏.



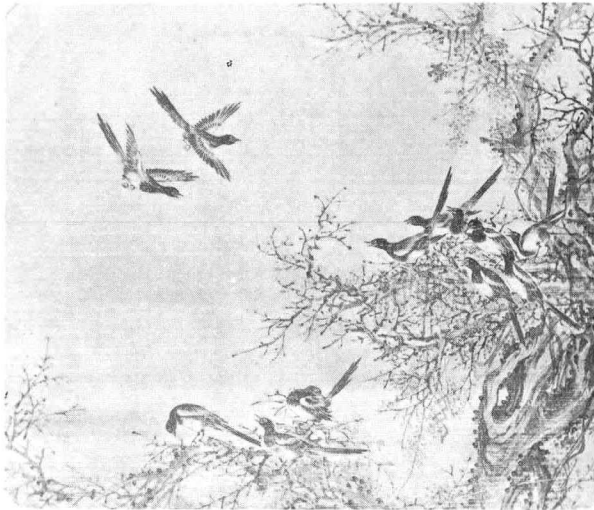
〈圖 22〉 金良驥(1775~?),「柳鵲圖」,紙本淡彩 23.7×32.4cm,澗松美術館所藏.



〈圖 23〉 劉淑(1827~1873),「歲寒靈鳥」,  
紙本淡彩 130.5×56.5cm,  
個人所藏。



〈圖 24〉 金弘道, 1796年作,「紅梅群鴿」, 紙本淡彩  
26.7×31.6cm, 湖巖美術館所藏。



〈圖 25〉 安健榮(1841~1876),「老樹群鴿」, 絹本淡彩  
26.7×30.1cm, 個人所藏。



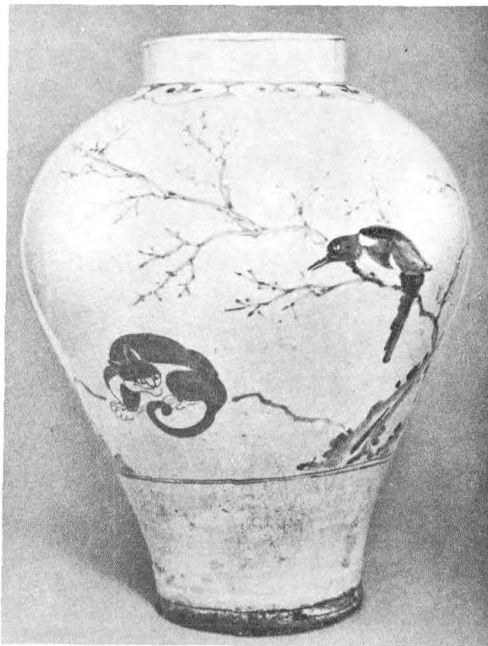
〈圖 26〉 筆者未詳(18世紀),「三鴿一貓」,  
紙本淡彩 117.6×51.5cm,  
國立中央博物館所藏。



〈圖 27〉 筆者未詳(18世紀),「雙鵲群猫」,紙本淡彩  
142.4×95.4cm, 國立中央博物館所藏。



〈圖 28〉 筆者未詳(18世紀),「一鵲群猫」,  
紙本淡彩 129.8×60.0cm,  
서울大博物館所藏。



〈圖 29〉 「青華白磁猫鵲文壺」  
(18世紀後半), 高 45.2cm,  
日本 舊安宅collection,