趙熙龍의 梅·蘭·竹·石圖 연구

손 명 희*

Ⅰ. 서론
Ⅱ. 畵家로서의 生涯
Ⅲ. 趙熙龍의 梅·蘭·竹·石圖
Ⅳ. 결론

Ⅰ. 서론

조선시대 후반 閭巷人은 기존에 양반의 전유물이었던 漢文學 및 書畵 등의 藝術을 향유하는 주체로서 자리잡아 나간다. 특히 19세기에 이르러 여항인은 창작뿐 아니라 감평·감식·수장 등 서화와 관련한 제반 활동에 적극적으로 참여함으로써 畵壇의 중추세력으로 부상하였다.[1]

* 문화재청 학예연구사

1 이와 관련하여 다음과 같은 연구들이 있다. 강명관, 『조선후기 여항문학 연구』(창작과비평사, 1997); 홍선표, 「조선말기 여항문인들의 회화활동과 창작성향」, 『조선시대회화사론』(문예출판사, 1999); 성혜영, 「고람 전기의 회화와 서예」(홍익대학교대학원 석사학위논문, 1994) 및 동저, 「19세기 중인문화와 고람 전기의 작품세계」, 『미술사연구』 제14호(미술사연구회, 2000); 손정희, 「벽오사 회화연구」(홍익대학교대학원 석사학위논문, 1999) 및 동저, 「19세기 벽오사 동인들의 회화세계」, 『미술사연구』 제17호(미술사연구회, 2003) 등.

趙熙龍(1789-1866)은 19세기 대표적인 閭巷文人畵家로 활발한 회화창작과 회화 관련 저술활동을 통해 당대 화단을 이끌어 가는 선구자적 역할을 수행하였다.[2] 그런데 그의 회화 작품에는 紀年作이 거의 없어 작품의 제작시기 및 화풍 전개과정을 살피는 데 어려움이 따른다. 本稿에서는 이 같은 한계를 극복하기 위한 대안으로 그의 작품에 보이는 堂號 · 印章 등을 분석하여 활용하고자 한다.

조희룡은 梅, 蘭, 竹, 菊, 石, 山水, 枯木竹石 등 다양한 화목의 그림을 그렸으나 현존하는 작품의 대다수는 梅 · 蘭 · 竹 및 石圖이다. 『漢瓦軒題畵雜存』의 記文인 「又一東閣記」에서 조희룡은 梅 · 蘭 · 竹 · 石을 '畵學之士'로 의인화하며 이들에 대한 애정을 표현하고 있을 정도로, 이 네 화목은 그가 각별히 愛好하고 또한 즐겨 그린 화목이라 하겠다.[3]

이들 '畵學之士'를 그린 작품에서는 다양한 당호가 발견되어 당호의 시기분석을 통해 당호가 있는 작품을 기준작으로 하여 제한적이나마 작품의 제작시기를 유추하고 시기별 화풍양상을 살피는 것이 가능하다. 먼저 당호를 기준으로 생애와 화풍변화 등을 고려하여 조희룡의 '화가로서의 생애'를 살펴본 후 각 화목별 화풍의 전개과정을 고찰해 보도록 하겠다.

---

2 조희룡의 예술세계에 대한 연구는 미술사학, 국문학, 미학 등 여러 학문분야에서 다양하게 이루어지고 있다. 이 중 주목되는 연구 성과로는 다음과 같은 논문들이 있다. 이수미, 「조희룡 회화의 연구」(서울대학교대학원 석사학위논문, 1991); 이성혜, 「조희룡 문학 연구」(경성대학교대학원 박사학위논문, 1999); 한영규, 「조희룡의 예술정신과 문예성향」(성균관대학교대학원 박사학위논문, 2000); 임승연, 「조희룡 예술론 연구」(서울대학교대학원 석사학위논문, 2001) 등. 특히 『조희룡 전집』의 출판은 조희룡의 예술세계에 대해 종합적으로 고찰할 수 있는 토대를 마련하였다. 實是學舍 古典文學硏究會 譯註, 『趙熙龍全集』 1-6(한길아트, 1999). 본고에서는 실시학사 고전문학연구회의 역주본을 참조하여 조희룡 저술 내용을 인용하고자 한다.

3 "書畵學을 두고 예술기능에 속한 선비를 초빙하여 그곳에 채웠다. 하나는 萼綠子(매화)로서 … 하나는 燕尾子(난)로서 … 하나는 笑笑子(죽)로서 하나는 厂口子(돌)로서 (중략) 화학의 선비들은 별관에 모아두었는데 다락집에 여가 있는 날, 바람과 햇볕이 맑고 아름다운 때가 아니면 만나보지 않았으며 만나보면 문득 한마디 말을 그들에게 건네주어 귀를 트고 눈을 번쩍 뜨이게 해주었다. (又置書畵學 延方技枝士 充之 一曰萼綠子(梅) … 一曰燕尾子(蘭) … 一曰笑笑子(竹) … 一曰厂口子(石) (중략) 畵學之士 蓄之別館 非層樓暇日 風日晴美之時 不見 見則輒以一言瞻之 以發皇云爾)." 趙熙龍, 「又一東閣記」, 『壽鏡齋海外赤牘 外』, 趙熙龍全集 5, pp.164-166. 또한 조희룡은 『漢瓦軒題畵雜存』의 첫머리에 "그림에 제사가 없을 수 없는 것은 매화요 난이요 돌이요 대나무이다(凡畵之不可無題者 梅也蘭也石也竹也)"라고 하고 있을 정도로 이 네 화목을 애호하였다. 趙熙龍, 『漢瓦軒題畵雜存』, 趙熙龍全集 3, p.29.

II. 畵家로서의 生涯

조희룡의 생애와 관련하여 현재로서 청장년기의 삶을 알려주는 기록은 거의 없으며, 그의 저술 및 그와 교유하였던 인물들의 저술을 통해 노년의 모습만을 파악할 수 있을 뿐이다. 특히 유배기 저술인 『畵騙盦讕墨』, 『又海岳庵稿』, 『壽鏡齋海外赤牘』 등을 통해 그의 유배시기(1851-1853) 생활과 심경 · 예술관 등을 비교적 소상히 알 수 있다. 또한 조희룡은 유배라는 한정된 시 · 공간 속에서 특정 堂號를 사용하고 이를 회화작품에 적고 있어 그의 유배기 작품 파악이 가능하다.

유배라는 경험이 조희룡의 예술에 미친 영향, 화풍변화 및 유배기 특정 당호의 사용 등을 고려할 때 조희룡의 화가로서의 생애는 크게 유배 전후로 나눌 수 있을 것이다. 유배 전 60여 년의 시기를 다시 세분하면 관련 기록이 거의 없는 40대까지의 청장년기와 50대 이후의 노년기로 나눌 수 있다.[4] 이는 49세인 1837년에 첫손자가 태어나면서 스스로를 '老'로 칭하게 된 점,[5] 19세기 화단 및 조희룡의 회화세계에 가장 큰 영향을 미친 인물이라 할 수 있는 김정희가 제주도로 유배 간 시점이 52세인 1840년이란 점 등을 고려한 시기구분이다.

제1기는 40대까지의 청장년기로 이 시기 조희룡의 삶에 대한 문헌기록이 드문 것처럼 현전하는 회화작품에서 그가 이 시절 작품 활동을 한 흔적을 찾기란 쉽지 않다. 제1기는 김정희 예술론의 영향과 李在寬 · 金良驥 · 姜溍 등 여항서화가들과의 교류 속에서 회화에 대한 안목과 지식을 넓히고 화법을 익히면서 예술적 기반을 닦아나간 시기로,[6] 현재까지 이 시기에 사용한 특정 당호나 당호가 적힌 작품은 발견되지 않는다.

제2기는 50대에서 유배 전(62세)까지의 시기로, 50대에 이르러 조희룡은 숙달된 기량과 나름의 회화세계를 드러내기 시작한다. 1840년 김정희가 제주도로 유배되어 9년간 그의 직접적 영향권에서 멀어진 점은 50대 조희룡이 자신만의 회화세계를 확립해나갈 수 있었던 주

---

4 필자는 기존에 50대 이후에서 유배 전(62세)까지의 시기 및 유배 이후의 시기를 세분하여 조희룡의 회화생애를 크게 5단계로 본 바 있으나 본고에서는 3단계로 수정하여 고찰하고자 한다. 本稿는 필자의 석사학위 논문인 「趙熙龍의 繪畵觀과 作品世界」(고려대학교대학원 석사학위논문, 2003)의 내용 중 일부를 수정 · 보완한 것이다.

5 『平壤趙氏世譜』 및 『平壤趙氏大同譜』에 따르면 조희룡은 1837년(49세)에 첫 손자(載瑾)를 얻는다. 『平壤趙氏世譜』 권4(平壤趙氏大同譜所, 1929) 및 『平壤趙氏大同譜』(平壤趙氏大宗會, 1994) 참조. "昨夜擧一孫, 人生掀眉處, 惟在是也, 抱孫, 方大聲稱老." 趙熙龍, 「又峰尺牘」 39항, 『壽鏡齋海外赤牘 外』, 趙熙龍全集 5, p.147.

6 이재관, 김양기, 강진 등과의 교유관계에 대해서는 손명희, 앞의 논문, pp.10-11 참조.

도 1 趙熙龍, 〈墨蘭圖〉(曇華屋), 지본수묵, 26.5×32.4cm, 국립중앙박물관

된 요인이 될 것이다. 제2기에서 주목되는 활동은 조희룡이 19세기 서화와 관련된 대표적 여항시사인 碧梧社(1847-1860년대)의 핵심 同人으로 참여한 점이다. 벽오사에서 조희룡은 다른 동인들과 함께 시와 그림을 논하고 직접 창작하면서 활발한 회화활동을 펼쳤는데,[7] 이 시기 무르익은 기량을 바탕으로 거리낌 없이 창작에 임하는 면모를 드러낸다. 노년에 이르면서 더욱 원숙해진 조희룡의 예술세계는 憲宗에게도 인정받기에 이르렀다. 헌종의 명으로 58세에는 금강산에 가서 시를 지어 바쳤으며,[8] 60세에는 重熙堂 동쪽 작은 누각에 聞香室이란 편액의 글씨를 쓰기도 하였다.[9]

제2기에 조희룡이 사용한 당호는 『漢瓦軒題畵雜存』 등 그의 저술 기록 및 회화작품의 화제를 통해 살필 수 있는데 溜雲館(溜雲山房), 絳雪堂(絳雪齋), 曇華書屋(曇華屋), 香雪館, 元祐石銚庵 등이 있다. 여기서 溜雲館 · 絳雪堂은 『漢瓦軒題畵雜存』에 보이는 당호이다.[10] 『漢瓦軒題畵雜存』이 유배 전 자신의 그림에 제한 글들을 모아 成書한 것으로 추정되는 저술이란 점을 고려할 때 이들 당호 또한 유배 전에 사용된 당호임을 유추할 수 있으며,[11] 이들 당호가 있는 작품은 대체적으로 유배 이전의 화풍을 보여준다.[12]

---

7 벽오사의 회화활동에 대해서는 손정희, 앞의 논문 참조.

8 趙熙龍, 『石友忘年錄』 69항, 趙熙龍全集 1, pp.116-117.

9 위의 책 70항, p.118.

10 趙熙龍, 『漢瓦軒題畵雜存』 8항 · 88항 · 203항 · 206항, 趙熙龍全集 3, pp.34-35, 82, 145-146 참조.

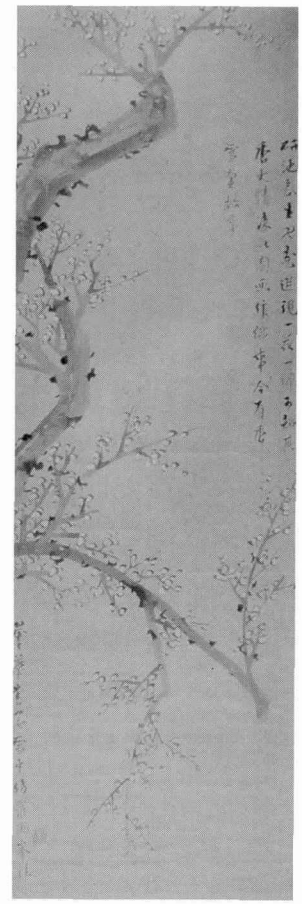
11 유배시절의 다양한 경험을 시로 적어 수록한 저술인 『又海岳庵稿』 제13항에 실려 있는 다음 기록 또한 絳雪堂이 유배 전에 사용되었음을 알려준다. "강설당에서 꿈을 꾸곤 하더니/ 오늘밤은 늙은 나무뿌리에 앉았구나/ 蘋蘩에는 세 아들이 있는데/ 이 江海에선 등잔 하나 어둡다(絳雪堂中夢/今宵老樹根/蘋蘩三子在/江海一燈昏)." 趙熙龍, 『又海岳庵稿』 13항, 趙熙龍全集 4, p.103.

12 관서에 '溜雲館' 당호가 적힌 작품에는 간송미술관 소장 〈墨梅圖〉, 개인 소장 〈竹石〉, 개인 소장 〈胸中之竹〉, 서울대학교박물관 소장 〈倣雲林山水圖〉 등이 있으며, '絳雪堂'은 국립중앙박물관 소장 〈墨梅 · 墨竹〉 중 제5폭에 보인다. 그런데 국립중앙박물관 소장 〈墨竹八幅〉에 溜雲館, 小香雪館, 壽鏡齋 등의 당호가 함께 적혀 있어, 溜雲館이 제3기에도 사용되었을 가능성을 제시해준다. 그러나 현재로서는 溜雲館 당호가 있는 현전 작품의 대다수가 유배기 당호가 있는 작품들의 숙련된 기량과 완숙한 화풍에 비해 미숙한 면모를 보여주어 溜雲館은 유배 전

曇華(書)屋에서 曇華란 우담바라를 일컫는 것으로 조희룡이 불교에 심취해 있었음을 알려준다. 관서에 '曇華(書)屋'이란 당호가 보이는 작품 가운데,[13] 국립중앙박물관 소장 〈墨蘭圖〉의 우측 상단에 이 당호의 사용 시기를 유추할 수 있는 내용이 적혀 있어 주목된다도1.

> 우리 집에는 난초가 잡초처럼 많다. 미친 듯이 칠하고 어지럽게 그려서 벽에 가득히 걸려 있다. 웃기는 것은 어린 손자가 말을 배울 나이에 벌써 붓을 거꾸로 잡고 봄바람을 그리려 드는구나.[14]

『平壤趙氏世譜』에 따르면 조희룡은 49세(1837)에 첫손자를 얻는다. 따라서 이 화제가 쓰인 시기는 50대 전반경으로 추정된다. '曇華屋 雪中'에 그려진 고려대박물관 소장 〈백매도〉에 '石老'라는 인장이 찍혀 있는데,[15] 보통 '老'라고 칭하게 되는 시점은 손자를 얻은 이후이며 조희룡 또한 손자를 얻은 후 자신도 老라고 칭할 수 있게 되었다고 진술하고 있다도2. 따라서 曇華(書)屋이 50대 이후 사용된 당호임을 알 수 있으며 曇華(書)屋이란 당호가 있는 이들 작품의 화풍은 유배 이전의 양상을 보여준다.



도 2 趙熙龍,
〈白梅圖〉(曇華書屋),
지본채색, 164.5×53cm,
고려대학교박물관

제2기에 조희룡이 사용한 대표적 당호는 香雪館이다. 향설관은 유배기 저술인 『畵鷗盦讕墨』에 보여, 유배기 당호로 오인할 수 있으나 그 내용을 자세히 살펴보면 유배 전 서울집

주로 사용된 당호로 생각된다.

13 관서에 '曇華(書)屋'이 있는 작품에는 고려대학교박물관 소장 〈白梅對聯〉, 국립중앙박물관 소장 〈墨蘭圖〉, 국립중앙박물관 소장 〈群蝶圖〉가 있다.

14 "吾家蘭蕙賤如蓬 狂塗亂抹四壁中 自笑兒孫纔學語 倒毫猶解寫春風 曇華屋冬日並題."

15 이 작품에는 또한 '吾爲梅花到白頭'라는 인장이 찍혀 있어 조희룡이 노년에 접어드는 50대 이후의 작품임을 알려준다. 『漢瓦軒題畵雜存』에 보이는 "시 한 연을 써서 벽에 걸어 두었는데, '장수할 상이 아닌데 노경에 머무름은 매화를 사랑하기 위해 백발에 도달함이라'고 하였다(自書一聯 縣之于壁云 自非壽相留頹景 爲愛梅花到白頭)"라는 글은 이 印章의 내용과 관련된다. 趙熙龍, 『漢瓦軒題畵雜存』 30항, 趙熙龍全集 3, pp.48-49.

의 당호임을 알 수 있다.

> 香雪館 안에 烏竹 수십 그루를 심었는데, 검은 몸에 푸른 잎이 몹시 사랑스러웠다. 그래서 일찍이 시 한 수를 지었다.[16]

조희룡이 유배시 거처하던 곳에는 대나무가 많이 있었기에 대나무를 따로 심을 이유가 없었으며, 또한 '曾題一詩'라는 구절은 '香雪館'이 유배지에 있었던 건물이 아니라는 傍證이 된다.[17] '香雪'은 하얀 꽃을 形容하며 梅花를 상징하는 용어로 사용되었다.[18] 매화는 조희룡이 가장 애호하던 화목이기에 붉은 매화꽃을 의미하는 '絳雪堂'과 더불어 하얀 매화꽃의 상징인 '香雪館'을 당호로 사용한 것이다.[19] 그런데 '香雪齋'는 또한 淸 문인 童鈺의 호이다.[20] 조희룡은 香雪齋와 萬幅梅花萬首詩란 印章을 사용하였는데,[21] 萬幅梅花萬首詩는 동옥이 사용한 小印이기도 하다.[22] 조희룡이 동옥의 墨梅를 드높은 북두성에 비유하며 높이 평가한 점에 미루어 볼 때,[23] 香雪館이란 당호는 조희룡의 매화 애호와 동옥에 대한 흠모를 아울러 나타낸다 하겠다. 제2기에는 이밖에도 고동취미를 시사해주는 '元祐石銚庵'이란 당호도 사용하였다도3. 이상의 당호가 유배 이후 지속적으로 사용되었을 가능성이 있으나, 이들 당호가 적힌 현전작들은 대체적으로 유배 이전의 화풍을 나타낸다.[24]

---

16 趙熙龍, 『畵騶盦讀墨』 11항, pp.35-36. "香雪館中 種烏竹數十竿 烏身綠葉 極可愛也 曾題一詩云."

17 박철상, 「조희룡의 『香雪館尺牘鈔存』으로 본 『石友亡年錄』의 성격에 대하여」, 『문헌과 해석』 22(문헌과해석사, 2003), p.243.

18 諸橋轍次, 『大漢和辭典』 卷十二(大修館書店, 1960), pp.450-451.

19 絳雪堂은 조희룡이 胭脂를 사용하여 꽃을 그리기에 지어진 명칭이다. "黃鶴峰 以峰下多松花 鶴背俱黃 故名 余多用胭脂點花 房櫳斑駁陸離 故名吾居曰 絳雪堂." 趙熙龍, 『漢瓦軒題畵雜存』 88항, 趙熙龍全集 3, p.82.

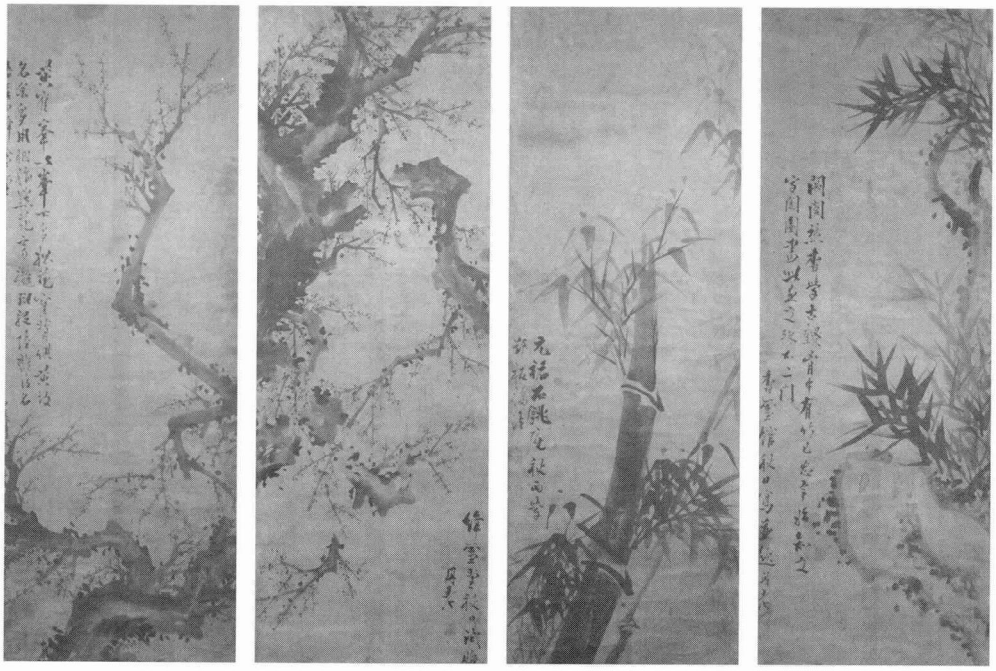
20 諸橋轍次, 앞의 책, pp.450-451 및 兪劍華 編, 『中國美術家人名辭典』 修訂本(上海人民美術出版社, 2002), p.1107.

21 吳世昌 編, 『槿域印藪』(국회도서관, 1968), p.432. '萬幅梅花萬首詩'는 호암미술관소장 〈四君子〉 중 '묵매'에도 찍혀 있다.

22 兪劍華 編, 앞의 책, p.1107.

23 "집에 간직한 童二樹(童鈺)의 매화그림 한 폭은 道力이 장엄하여 고아한 글씨와 기이한 글자로서 드높이 뜬 북두성과 같다. 내가 一瓣香이 있어서 삼가 曾南豊이 되고자 한다(家藏童二樹畵梅一幀 以道力莊嚴 如高文奇字 落落星斗 我有一瓣香 敬爲曾南豊)." 趙熙龍, 『漢瓦軒題畵雜存』 102항, 趙熙龍全集 3, p.89.

24 관서에 香雪館 당호가 있는 작품에는 밀양시립박물관 소장 〈墨梅圖〉, 김호창 소장 〈墨蘭圖〉, 국립중앙박물관 소장 〈墨梅墨竹〉 중 제2폭이 있으며, 元祐石銚庵은 국립중앙박물관 〈墨梅墨竹〉 중 제4폭, 부산박물관소장 〈墨梅〉, K옥션 출품 〈墨梅圖〉·〈墨竹圖〉가 있다.



제7폭 "墨梅" 제5폭 "墨梅" 제4폭 "筒竹" 제2폭 "石竹"

도 3 趙熙龍, 〈墨梅 · 墨竹〉(香雪館, 元祐石銚庵, 絳雪堂), 지본채색, 각 130.3×47cm, 국립중앙박물관

제3기는 조희룡의 유배시절(63-65세)부터 말년까지의 시기이다. 조희룡은 1851년 63세라는 고령의 나이에 荏子島로 유배되는 큰 시련을 맞게 된다. 王室典禮 문제를 둘러싼 안동 김씨와의 공방에서 밀린 權敦仁과 김정희 등이 유배를 가게 되었는데 이때 오규일과 조희룡이 그 掖屬으로 지명되어 함께 유배당하게 된 것이다.[25] 유배시절 조희룡의 대표적 당호는 '畵鷗盦'이다. 그는 白鷗라는 글자를 쓰면서도 그 형상을 알지 못하다가 유배지의 바닷가에서 범연히 일반 물새로 본 것을 모양을 그려 사람들에게 보였더니 백구라고 하여 자신의 거처에 劈窠隸書體로 쓴 畵鷗盦이란 편액을 달았다고 한다.[26] 여기서 화구암은 '갈매기로부터 화의를 얻는다'는 의미를 지닌 것으로도 생각된다.[27]

25 『哲宗實錄』 권3 辛亥年 7월 21일 乙巳條; 『哲宗實錄』 권3 辛亥年 7월 22일 丙午條.

26 "詩篇多用白鷗字 而不知其狀 今於海頭 日狎是鳥 而泛視以水禽 偶畵其狀 歸示於人 是乃白鷗云耳 顔所居曰畵鷗盦 劈窠隸字也." 趙熙龍, 『又海岳庵稿』 19항, 趙熙龍全集 4, pp.131-132.

27 이현우, 「해설」, 『畵驅盦讕墨』, 趙熙龍全集 2, p.22 참조.

도 4 趙熙龍, 〈墨蘭圖〉(小香雪館), 지본수묵, 22.5×27cm, 국립중앙박물관

유배기 동안 조희룡은 '小香雪館'이란 당호도 많이 사용하였다. 국립중앙박물관 소장 〈묵란도〉의 화제 마지막에 "小香雪館 큰 비 내리는 중에 시험 삼아 三十樹梅華書屋藏墨으로 鄭板橋의 말을 적었다. 鐵簾道人이 友石齋에게 청감하도록 기증한다"라고 적혀 있다 도 4.[28] 여기서 '友石'은 조희룡이 유배시절 벗하여 지낸 역시 임자도에 귀양 와 있던 인물이다.[29] 따라서 국립중앙박물관 소장 〈묵란도〉는 유배시 교유했던 友石先生에게 그려준 작품이며 '小香雪館'은 유배시절 조희룡 거처의 당호임을 확인할 수 있다. 조희룡은 유달리 매화를 애호하였기에 유배 전 서울집 당호인 香雪館을 기리는 뜻에서 앞에 '小'자를 붙여 유배지 거처의 당호로 사용한 것으로 생각된다.

유배시절 시를 지으매 모두 위태롭고 고독하고 메말랐기에 시를 덮어두고 그림에 들어가서 거의 하루도 빠지지 않고 그림을 그렸다는 진술이 시사하듯,[30] 이 시기 그의 회화세계는 절정에 달하였다.[31]

1853년 3월 65세의 나이로 해배된 이후, 조희룡은 『五老會帖』의 〈碧梧社小集圖〉를 통해 알 수 있듯이 예전처럼 벗들과 문회를 갖고 詩書畵를 창작하며 말년을 보냈다. 이 시기에도 조희룡이 꾸준히 서화 창작활동을 하였음을 여러 기록을 통해 살필 수 있으나,[32] 유배 이후

---

28 "石濤和尙客揚州數十年 見其蘭幅 極多亦極妙 學一半 撇一半 未嘗全學 非不欲全實不能全 亦不必全 詩曰十分學七要拋三 各有靈苗各自探 當面石濤還不學 何能万里學云南 小香雪館大雨中 試三十樹梅華書屋藏墨 錄鄭板橋語 鐵簾道人寄贈友石齋淸拂."

29 그는 金統制使 또는 金台라고도 기록되어 있어 일정한 벼슬에 올랐던 인물임을 알 수 있으나 어떤 인물인지는 확실치 않다.

30 趙熙龍, 『畵驅盦讀墨』 19항 · 20항 · 21항 · 22항, 趙熙龍全集 2, pp.42-43.

31 '畵鷗盦'은 일민미술관 소장 〈紅白梅八連幅〉, 국립중앙박물관 소장 〈四君子八幅〉 중 '墨菊' 및 小倉컬렉션 〈墨蘭石帖〉에서 보이며, '小香雪館'은 국립중앙박물관 소장 〈墨蘭圖〉, 삼성미술관 리움 소장 〈四君子〉 중 '墨竹', 국립중앙박물관 소장 〈墨竹八幅〉 중 제2폭, 김신권 소장 〈墨蘭〉, 개인 소장 〈紅梅對聯〉 등에 보인다. '畵鷗盦', '小香雪館' 당호가 있는 이들 작품은 완숙하면서도 거침없는 절정의 기량을 보여준다.

32 『鐵簾道人翰墨』과 『五老會帖』은 조희룡이 해배 후에도 활발한 서화 창작활동을 펼쳤음을 시사해준다. 『鐵簾道人翰墨』은 1754-1856년 사이에 조희룡이 安晉錫(1791-1857)에게 보낸 편지들로, 이 가운데 안진석에게 그림을 그려주는 등의 서화 창작활동과 관련된 내용이 실려 있다. 김영진, 「새발굴 趙熙龍 『鐵簾道人翰墨』의 자료 가치」,

창작된 것으로 확신할 수 있는 작품은 거의 찾아지지 않는다.

이상에서 조희룡의 화가로서의 생애를 3단계로 나누어 살펴보았다. 그런데 당호가 있는 작품의 화풍과 양식적 특징에 기준하여 그 제작시기를 추정해 보았더니 현존하는 대부분의 작품이 주로 50대에서 60대 전반기에 해당하는 제2기에서 제3기 중 유배시절 사이에 집중되어 있었다. 이러한 현상은 이 시기 동안 그의 저술의 다수가 成書되었다는 점과도 상통한다. 즉, 조희룡이 노년에 이르면서 더욱 활발한 창작활동을 펼쳤음을 알 수 있다. 이는 羅岐(1828-1874)가 남긴 『碧梧堂遺稿』의 "丹老(趙熙龍)는 나이 먹어 가는 것을 안타까워하여 그림을 많이 그려 뒷사람에게 전하려 애쓰고, 瑋公(田琦)은 스스로 나이 젊은 것을 믿고서 그림을 적게 내놔 온 세상의 사랑을 독차지하려 한다. 그런데 노인은 더욱 오래 살고 젊은 사람은 일찍 죽었으니 천지조화의 이치가 이처럼 현묘하고 또 현묘하구나"라는 기록을 통해서도 확인된다.[33]

본 장에서 조명해 보았듯이 조희룡은 평생토록 詩書畵를 향유하면서 예술정취를 삶 속에서 지향하고 구현해 나갔던 인물이다. 그렇다면 조희룡이 당대 예단에서 차지한 비중은 어떠했을까. 예단에서 조희룡의 위치는 1860년 冬至正使로 연행했던 申錫愚(1805-1865)가 당시 淸에서 이름난 書家인 程恭壽를 만났을 때 주고받은 문답을 통해 보다 분명하게 알 수 있다. 정공수는 신석우에게 조희룡이 그린 부채를 보여주며 현재 사는 곳과 벼슬이 있는지를 물었는데 이에 대해 신석우는 "조희룡은 추사의 高足, 즉 뛰어난 제자로 추사의 逝世後 오직 이 한 사람이 있을 뿐이다"라고 답하였다.[34] 이처럼 조희룡은 당대 예단에서 김정희의 뛰어난 제자로 인정받았으며 김정희 사후에는 그에 버금가는 위치를 차지하는 등 吳世昌이 이른 바 '墨場의 領袖'로서 당대 화단을 이끌어가는 선구자적 역할을 수행하였다.

III. 趙熙龍의 梅·蘭·竹·石圖

이상에서 당호·화풍·주요사건 등을 고려하며 나눈 시기구분을 기준으로 梅·蘭·

한국문학회 2006년도 하계전국학술발표대회(2006. 6). 또한 1861년 가졌던 五老會의 모임을 기록한 『五老會帖』의 〈碧梧社小集圖竝書〉에서 조희룡은 "난을 치고 시를 베끼는(展一幅寫蘭寫詩者 趙又峰也)" 모습으로 묘사되고 있다. 송희경·김종서, 「벽오사모임과 『五老會帖』」, 『문헌과 해석』 21(문헌과 해석사, 2002), pp.215-216.

33 吳世昌 編著, 東洋古典學會 譯, 『(國譯)槿域書畵徵』(시공사, 1998), p.914. "丹老自歎成暮境 畵多欲播萬人傳 瑋公自詡當妙齡 畵小偏受一世憐 還使老人遐壽少年夭 天地造物之理玄又玄."

34 申錫愚, '譚草', 「入燕記」, 『海藏集』 卷16(한영규, 앞의 논문, p.29, 주 77에서 재인용).

竹 · 石 각 화목의 작품을 분석해 보도록 하겠다. 그런데 40代까지의 제1기에 제작된 확실한 작품이 없어 제2기 당호가 있는 작품을 기준으로 화풍의 상대적 비교를 통한 시기추정만이 가능할 뿐이다. 따라서 제1기는 제2기와 함께 고찰하도록 하겠다.

1. 梅

매화는 조희룡이 유달리 아끼고 사랑한 대상이자, 그의 개성적 화풍이 가장 잘 드러난 대표적 畵目이다. 그런데 『漢瓦軒題畵雜存』 곳곳에서 조희룡은 자신이 매화를 십 년 전부터 그리기 시작하였다고 술회하고 있다.[35] 이 글들이 어느 시기에 題로 쓰인 것인지 분명치 않기에, 그가 매화를 그리기 시작한 구체적 시기에 대해선 정확히 알 수 없다. 다만 『漢瓦軒題畵雜存』에 쓰인 글들이 주로 50대에서 60대 초반 사이의 畵題를 모은 것으로 보인다는 점과 현존하는 매화도의 화풍에 근거해 볼 때, 빨라야 40대에 본격적으로 그리기 시작하였을 것으로 추정된다.

1) 제1 · 2기

현전하는 조희룡의 매화도 중 구도 · 필치 · 화풍에서 이른 시기의 면모를 보이는 작품으로는 서울대학교박물관 소장 〈白梅圖〉와 〈紅梅圖〉가 있다도5.[36] 세장한 줄기와 가지에 비해 비교적 큰 꽃송이들이 번다하게 달려 있으며 가지 주변에 조그만 苔點을 드문드문 찍고 있다. 이들 매화도는 매화가지의 형태를 잡고 잔가지를 뻗는 데 있어 筆의 운용이 조심스럽고 어색한 면모를 드러낸다.

'溜雲館 夏日'이란 관서가 있는 간송미술관 소장 〈墨梅圖〉는 『芥子園畵傳』 중 「梅譜」에 실린 그림의 구도를 토대로 하면서도 이를 좀더 橫으로 확장하여 넓은 공간감을 확보하고 있으며, 묵매를 능숙한 필치로 유려하게 그려내고 있는 등 기량이 숙련된 시기의 그림이다도6.

고려대학교박물관소장 〈白梅圖〉는 '曇華書屋雪中仿羅兩峯法'이란 관서를 통해 제2기에 그려진 작품임과 아울러 청 양주화파 중 한 사람인 羅聘의 회화를 방하였음을 알 수 있다도2. 나빙 매화그림의 특징은 濃淡의 엇갈림과 거친 듯한 粗放함에 있는데,[37] 〈백매도〉는 나빙

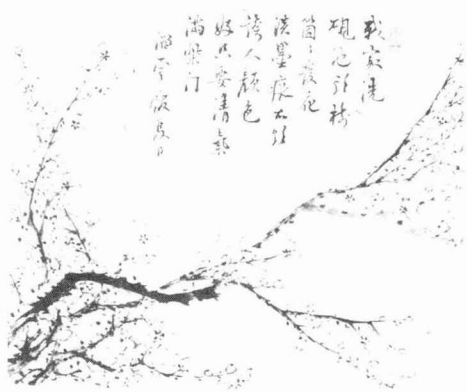
---

35 趙熙龍, 『漢瓦軒題畵雜存』 2항 · 28항 · 75항 · 135항, 趙熙龍全集 3, pp.31-107.

36 〈홍매도〉는 『서울대학교박물관소장 한국전통회화』(서울대학교박물관, 1993), 도판 216 참조.

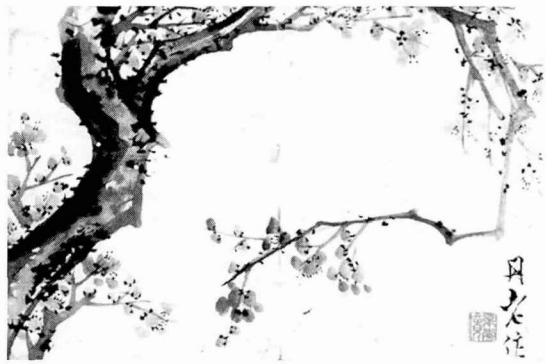
37 천진릉(陳金陵), 「나빙의 회화와 조선친구」, 『미술사논단』 2(한국미술연구소, 1995), p.357.

도 5 趙熙龍, 〈白梅圖〉, 지본수묵, 16.6×21.7cm, 서울대학교박물관



도 6 趙熙龍, 〈墨梅圖〉(溜雲館), 지본수묵, 22.7×27.4cm, 간송미술관

도 7 趙熙龍, 〈墨梅〉(香雪館), 지본수묵, 밀양시립박물관



도 8 趙熙龍, 〈墨梅圖〉, 지본수묵, 24.1×36.8cm, 국립중앙박물관

매화도의 특색을 포착하지 못한 채 전체적으로 섬약하고 부드러운 필치를 보인다. 그러나 제3기에 가까워질수록 조희룡의 매화도는 나빙을 비롯한 청대 묵매화풍을 완전히 소화해 낸 기반 위에 농담의 엇갈림과 조방한 필법, 대담한 구도를 더욱 적극적으로 구사하면서 그만의 독특한 화풍을 드러낸다.

'香雪館' 당호를 지닌 밀양시립박물관 소장 〈墨梅〉는 매화줄기가 굵어지고 가지는 예각으로 뻗어 있으며 필의 운용이 보다 빠르고 확고한데, 潤墨을 이용한 농담의 엇갈림이 효과적으로 구사되고 있다도7. 이 같은 화풍을 띤 소품의 작품에는 국립중앙박물관 소장 〈墨梅圖〉, 서울대학교박물관 소장 〈墨梅圖〉가 있다도8.[38] 이 두 작품은 화풍뿐만 아니라 관서의 서체 및 인장까지도 동일하여 유사한 시기에 그려진 작품으로 생각된다. 그런데 두 작품 모두

도 9 趙熙龍, 〈紅梅圖〉, 지본담채, 125.0×29.0cm, 개인 소장

'丹老'라는 호가 적혀 있어 주목된다. 孫庵 羅岐(1828-1874)가 "石翁丹老(趙鐵笛晩號)已黃泉"라고 하고 있어 丹老가 조희룡 晩年에 사용된 호임을 알 수 있다.[39] 여기서 '丹'은 매화의 붉음을 가리킴과 아울러 仙家의 소위 不老不死의 약을 상징한다.[40] 그 의미와 이 호가 있는 작품들의 화풍, 그리고 조희룡이 유최진의 회갑 때 "이제부터는 큰 소리로 老라고 칭할 만하고 우리들은 이제 그것을 인정할 만합니다"라고 말하고 있는 점 등을 고려할 때,[41] '丹老'는 回甲을 전후한 시기, 즉 제2기 후반 이후 자신의 장수를 기리며 사용한 호로 유추할 수 있다.[42]

국립중앙박물관 소장 〈墨梅 · 墨竹〉은 香雪館 · 絳雪堂 · 元祐石銚庵이란 당호가 있는 작품으로, '묵매' 4폭은 농묵의 苔點과 攢點을 흩뿌리거나 側筆을 거침없이 구사하였으며 파묵과 번짐의 양상이 두드러진다도3.[43] 잔가지는 묵직한 줄기와는 대조적으로 가늘고 날카로우며 銳角으로 뻗어 있다. 축형식의 매화도는

38 서울대학교박물관 소장 〈墨梅圖〉는 『근역서휘 근역화휘 명품선』(서울대학교박물관, 2002), 도판 84 참조.

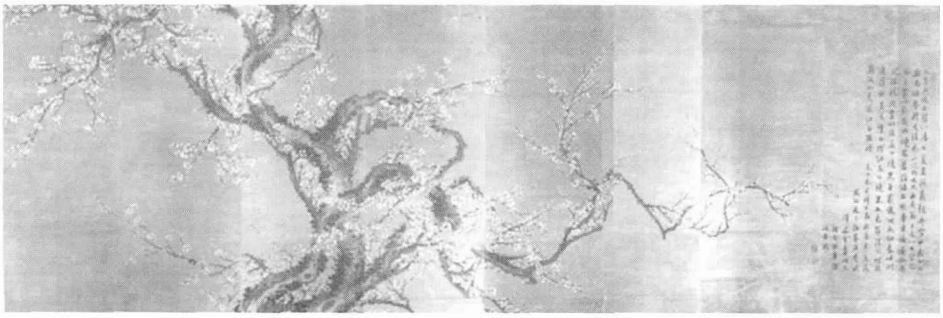
39 羅岐, 「만산초사」, 『벽오당유고』 권3, 『여항문학총서』 7(여강출판사, 1992), p.471.

40 諸橋轍次, 앞의 책, p.321. 또한 조희룡은 홍매를 도가의 붉은 丹藥 또는 丹砂의 색과 연관지어 묘사하였다. 趙熙龍, 『漢瓦軒題畵雜存』 15항 · 78항 · 194항 · 198항, 趙熙龍全集 3, pp.38-39, 77, 141, 143.

41 "忽念今年癸丑 卽吾兄周甲也 (中略) 第吾兄 從今 可大聲稱老 吾儕方可許之." 趙熙龍, 『壽鏡齋海外赤牘』, 趙熙龍全集 5, p.44.

42 丹老가 적힌 작품들 대부분이 제3기의 화풍 또는 제3기 화풍으로 이행해가는 면모를 보여준다는 점, 조희룡의 생몰년과 나기와의 교유 시기 등을 고려할 때 '丹老'라는 호를 사용하기 시작한 시기는 빨라도 55세 전으로는 생각되지 않는다.

43 제1폭은 題跋에 해당하는 것으로, 그 끝에 '己卯小春種食實館主人觀'이란 관서가 있어 己卯年(1879년 추정)에 種食實館主人이 이 작품을 보고 적은 것임을 알 수 있다. 題跋의 내용에 『漢瓦軒題畵雜存』에 실린 여러 글들이 인용되어 있어 조희룡이 적은 것으로 오인되기 쉬우나 그 筆劃이 가늘고 肥腹의 변화가 거의 없으며 힘이 없는 등 〈묵매 · 묵죽〉의 화제에 쓰인 조희룡의 서체와 거리가 있다. 따라서 제1폭은 조희룡의 〈묵매 · 묵죽〉을 보고 추후에 다른 사람이 제발을 쓴 것으로 추측된다.



'香雪館' 印

도 10 趙熙龍, 〈紅白梅圖〉, 36.9×129.8cm, 국립중앙박물관

〈墨梅 · 墨竹〉의 5 · 6폭과 같이 화면 가장자리에서 매화 줄기를 뽑아 올리고 아래로 가지를 길게 늘어뜨린 것과 7 · 8폭에서 보이듯 두 가지를 수직 · 수평으로 교차시켜 뻗고 있는 두 구도가 주를 이룬다. 개인 소장 〈紅梅圖〉는 제5폭과 구도와 화풍상 유사성을 보여주면서도 매화 줄기가 더욱 기굴해졌으며, 국립중앙박물관 소장 〈紅梅〉는 제6폭을 대칭 이동시킨 구도이다도9.[44] 漢瓦齋詩를 漫錄하고 있는 개인 소장 〈白梅圖〉는 제7폭의 구도 · 화풍을 충실히 따르면서도 좀더 안정된 구도감각과 정돈된 화풍을 드러낸다.[45]

제2기에는 병풍에 대매를 그리는 매화형식이 나타나는데 국립중앙박물관 소장 〈紅白梅圖〉가 대표적 작품으로 八疊屛의 大作이다도10. 이 작품은 『芥子園畵傳』 「梅譜」의 '全樹式'을 따르고 있으나 팽팽하게 당겨진 활과 같이 뒤틀린 老幹과 앞으로 물결치며 뻗어나가고 있는 가지, 그 사이로 만발하게 피어 있는 매화의 표현 등에서 숙련된 기량을 엿볼 수 있다. 화제 오른편 상단에는 '香雪館'이란 인장이 찍혀 있고 이러한 형태의 인장은 이 작품에서만 보이는데, 향설관이란 당호를 사용하던 제2기에 제작되었음을 뒷받침해준다.

2) 제3기

유배시절 조희룡은 노년기의 숙련된 기량을 바탕으로 절정의 매화화풍을 확립하였다. '小香雪館' 당호가 있는 삼성미술관 리움 소장 〈四君子〉 중 '墨梅'는 제2기에 그려진 밀양시

44 국립중앙박물관 소장 〈紅梅〉는 『한국회화: 국립중앙박물관소장 미공개 회화 특별전』(국립중앙박물관, 1977), 도판 332 참조.

45 제2기 후반과 제3기에 제작된 작품 중 특기할 만한 당호 · 인장 등이 없는 경우 화풍만으로 두 시기를 구분하기 어려운 것이 사실이다. 본고에서는 최대한 화풍과 양식적 특징을 바탕으로 기준작과의 비교를 통해 시기를 추정해 보았다. 그러나 이들 작품이 제3기에 그려졌을 가능성을 완전히 배제할 수는 없다.

"墨竹" "墨蘭" "墨梅"

도 11 趙熙龍, 〈四君子〉(小香雪館), 지본수묵, 각 60.0×35.0cm, 삼성미술관 리움

립박물관 소장 〈墨梅〉와 비교해 볼 때 바림과 번짐을 위주로 한 화풍을 더욱 적극적이면서도 세련되게 구사하고 있으며 濃淡의 엇갈림이 두드러진다도11. 潤墨의 재빠른 筆로 화면 오른쪽에 S자로 휘어진 굵은 매화줄기를 뽑아내고 왼쪽으로 잔가지와 백매를 그려내었는데, 안정되면서도 세련된 구성과 필치의 완숙함이 돋보인다.

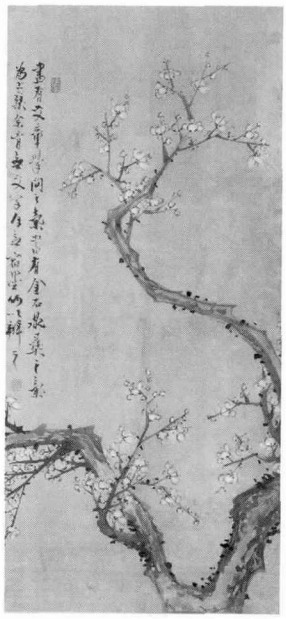
'小香雪館春日 丹篆道人'이란 관서가 있는 개인 소장 〈紅梅對聯〉은 거의 직각으로 뒤틀린 묵직한 매화줄기와 그 위에 만발한 붉은 꽃송이가 화폭을 가득 채우고 있어 매우 화려한 감각을 보여준다도12. 날카롭고 각진 필선으로 줄기의 윤곽을 정의하고 그 위로 담묵과 농묵의 攢點을 흩뿌려 老幹의 입체감과 기굴함을 더하였다. 이 작품의 구도와 화풍에 기초하면서도 더욱 거침없는 筆致를 구사한 작품이 삼성미술관 리움 소장 〈紅梅對聯〉이며,[46] 고려대학교박물관 소장 〈梅花圖〉는 거침없는 필의 운용이 극대화된 면모를 보여준다도13.

부산박물관 소장 〈梅花圖〉는 국립중앙박물관 소장 〈墨梅 · 墨竹〉 7폭의 구도와 화풍을 잇고 있으면서도 筆이 더욱 자신감 있게 운용되고 있으며 잔가지가 보다 넓은 공간감을 확보하며

[46] 삼성미술관 리움 所藏 〈紅梅對聯〉은 『湖巖美術館名品圖錄 II』(삼성문화재단, 1996), 도판 63 참조.

도 12 趙熙龍, 〈紅梅對聯〉, 지본담채, 120.7×30.2cm, 개인 소장

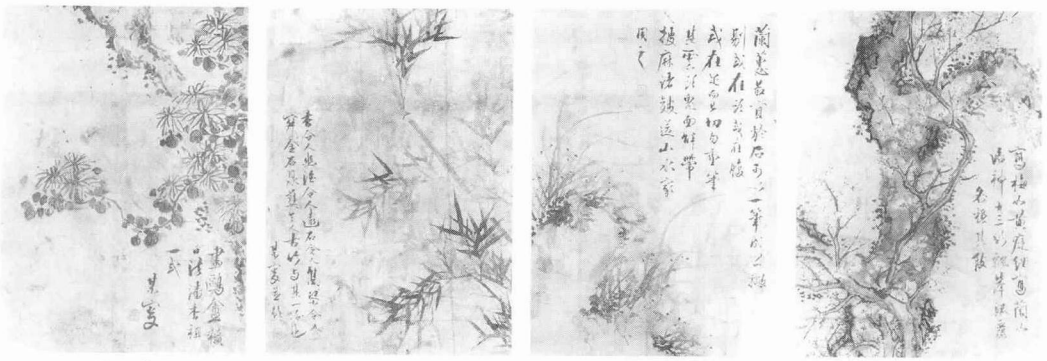
도 13 趙熙龍, 〈梅花圖〉, 지본담채, 145.0×42.2cm, 고려대학교박물관



'熙龍' 印

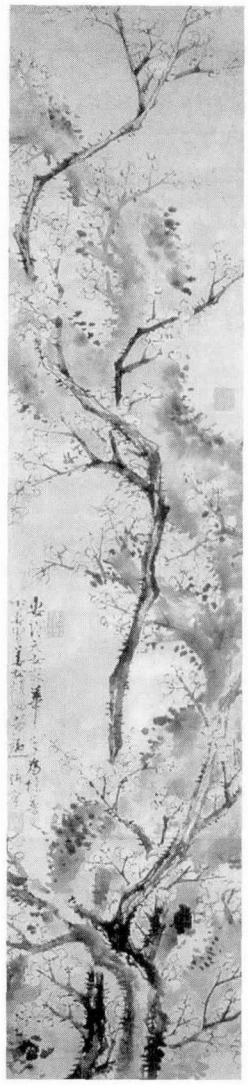
'上下千古' 印

도 14 趙熙龍, 〈梅花圖〉, 지본수묵, 111.3×51.3cm, 부산박물관



"石菊" "墨竹" "墨蘭" "墨梅"

도 15 趙熙龍, 〈四君子八幅〉(畵鷗盦), 지본담채, 각 65.4×47cm, 국립중앙박물관



'梅叟' 印

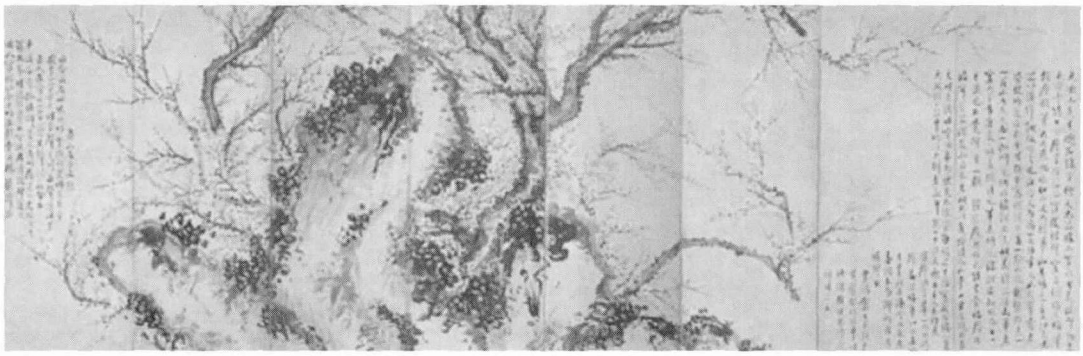
도 16 趙熙龍, 〈墨梅圖〉, 지본채색, 122×27cm, 이화여자대학교 박물관

뻗어 있는 점 등에서 좀더 완숙한 화풍의 양상을 보인다도 14. 그런데 이 작품의 화제에 '上下千古' 및 '熙龍'이라는 인장이 찍혀 있어 주목된다. '上下千古'는 그의 유배기 저술인 『又海岳庵稿』 서문에 찍혀 있는 인장이며 '熙龍'은 유배기 당호인 '小香雪館'이 있는 국립중앙박물관 소장 〈墨蘭圖〉와 삼성미술관 리움 소장 〈四君子〉 중 '墨竹'에만 나타나는 인장이다. 이상의 완숙한 화풍과 인장을 고려할 때 부산박물관 소장 〈梅花圖〉는 제3기에 그려진 것으로 추정된다.

이 시기에는 국립중앙박물관 소장 〈四君子八幅〉 중 '墨梅'와 같이 굵은 매화줄기가 화면을 가득 채우고 그 앞을 가는 필선으로 정의된 가지가 가로지르는 구도의 매화도가 나타난다도 15.[47] 개인 소장 〈月梅〉는 이 같은 구도와 화풍을 그대로 따르면서도 거침없는 필의 운용 및 攢點과 破墨이 더욱 현저해지는 면모를 드러내며, 이화여자대학교박물관 소장 〈墨梅圖〉는 이 유형의 작품 가운데 가장 뛰어난 畵境을 보여준다도 16. 그런데 이화여자대학교박물관 소장 〈묵매도〉에 '上下千古'와 '梅叟' 인장이 찍혀 있어 주목된다. '上下千古'는 앞서 살펴보았듯이 『又海岳庵稿』 서문에 찍혀 있으며, 이 '梅叟' 印은 유배기 작인 국립중앙박물관 소장 〈사군자팔폭〉의 全幅에 찍혀 있어 유배시절 조희룡이 자신의 작품에 자주 찍었던 것임을 알 수 있다.[48] 따라서 이화여자대학교박물관 소장 〈墨

47 〈사군자팔폭〉 중 '墨菊'에 "畵鷗盦穌日 法潘香祖一式"이란 화제가 있어 이 작품들이 유배기에 그려졌음을 알 수 있다. 이 작품과 관련하여 위 화제에서 '秋'의 古字인 '穌'를 '離'로 잘못 읽어 조희룡이 유배가 풀려 임자도를 떠나면서 자신의 화실에서 유배생활을 정리하며 1853년 4월 18일에 이 작품을 제작하였다고 추론한 연구가 있으며, 추후 여러 논문들이 이를 그대로 인용하여 조희룡의 작품세계를 파악하고 있다. 김울림, 「〈梅叟筆四君子圖〉와 趙熙龍의 유배시기 繪畵세계」, 『東垣學術論文集』(한국고고미술연구소, 2002), pp.71-72; 백인산, 「조선시대 묵죽도 연구」(동국대학교대학원 박사학위논문, 2004), pp.225-226; 김지선, 「又峰 趙熙龍의 墨梅圖 硏究」(홍익대학교대학원 석사학위논문, 2004), p.59. 그러나 대부분의 조희룡 작품에서 관서의 내용은 당호와 계절만을 알 수 있도록 쓰여 있다. 따라서 이 작품도 畵鷗盦이란 당호를 사용하던 유배기에 그려진 것으로만 보아야지 유배기의 특정 시기에 제작된 것으로 단정할 수 없다.

48 이 '梅叟' 印은 조희룡이 유배시 자신의 거처를 그린 작품인 〈荒山冷雲圖〉에도



도 17 趙熙龍, 〈紅白梅八連幅〉, 지본담채, 120.4×375.5cm, 일민미술관

梅圖〉 또한 제3기의 완숙한 畵境이 유감없이 발현된 대표작으로 여겨진다.

일민미술관 소장 〈紅白梅八連幅〉은 바위 뒤로 솟아오른 大梅를 그린 大作으로 유배지에서 벽오사 동인인 나기의 요청을 받고 그린 작품이다도17. 제2기의 국립중앙박물관 소장 〈紅白梅圖〉와 비교할 때, 화풍 및 기량의 차이를 확인할 수 있다. 求請에 의한 작화라 그런지 녹색의 점 주위로 정성스럽게 농묵의 테두리를 두르는 등 장식성을 최대한 고려하면서 상당한 공력을 기울여 제작하였다. 오른편 화제에서 그는 이 작품을 그 호방함이 "마치 동파선생이 쇠뭉치로 동판을 두드리며 대강동거를 노래한다고 했던 것과 같다"라고 평가하고 있는데,[49] 이 같은 표현은 소식의 고사에서 유래하는 것으로 '超邁하고 격렬한 文詞나 風格'을 가리킨다.[50] 즉, 조희룡은 자신의 매화도의 특색을 초매하고 격렬한 풍격에 비유하고 있는 것이다. 이 같은 비유는 앞서 살펴본 조희룡 노년기의 기굴하고 분방한 묵매화풍과 상통한다 하겠다.

2. 蘭

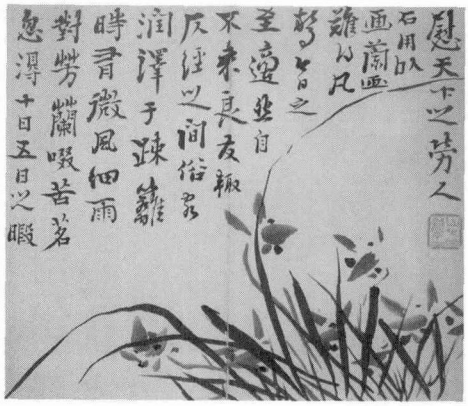
조희룡은 寫蘭에 대한 김정희의 논의를 따르고 있으며, 그의 墨蘭은 종종 김정희 작품으로 오인되기도 할 정도로 유사한 것이 사실이다.[51] 그래서 묵매에서 독특한 개성을 발휘한

찍혀 있다.

[49] "…大展拓 作紅白丈六梅花 如東坡先生 大江東去之以鐵綽銅板唱之也…"

[50] 趙熙龍, 『漢瓦軒題畵雜存』 38항, 趙熙龍全集 3, p.55, 주1 참조.

[51] 이와 관련해서는 손명희, 앞의 논문, pp.63-65 참조.



도 18 趙熙龍, 〈慰勞人蘭〉, 지본수묵, 23×27cm, 신효영 소장

도 19 金正喜, 〈昨來天女〉, 『蘭盟帖』, 22.9×27.0cm, 간송미술관

것과는 달리 조희룡 묵란의 경우 김정희 묵란화의 아류로 설명된다. 그러나 文字氣를 강조하면서도 "천하의 서적을 다 읽지 못하였으니 어떻게 그것이 가능하겠는가"라는 자조적 인식과 "다만 화사의 마계는 아니다"란 위안을 바탕으로,[52] 조희룡의 묵란은 김정희의 화풍과는 변별되는 면모를 보여준다.

1) 제1 · 2기

조희룡 묵란 중 이른 시기의 화풍을 보이는 작품은 대체적으로 김정희 묵란화풍과 寫蘭論을 충실히 따르고 있어, 조희룡이 김정희의 강한 영향 속에서 묵란화를 수련하였음을 알 수 있다. 신효영 소장 〈慰勞人蘭〉은 鄭燮의 題詞를 逆行으로 옮겨 써내려간 형태, 가는 蘭葉, 붓을 눌러 點을 찍듯 표현한 매우 단순화된 蘭花, 意到筆不到의 경지를 표현한 점 등 그 전반적 화풍이 마치 김정희 『蘭盟帖』의 〈昨來天女〉를 교본으로 삼아 그린 듯한 작품이다도 18, 19. 간송미술관 소장 〈蘭生有芬〉도 그 구도나 필법이 『난맹첩』의 〈春濃露重〉을 바탕으로 扇面의 특성에 맞게 조금 변형을 가한 것이다.[53]

그런데 '曇華屋' 당호가 있는 국립중앙박물관 소장 〈墨蘭〉은 김정희 묵란의 비수 변화를

---

52 "欲寫蘭 讀破萬卷 文字之氣 撑腸拄腹 溢出十指間然後 可辨 余未讀天下書 何以得之 但畵師魔界則未耳." 趙熙龍, 『漢瓦軒題畵雜存』 3항, 趙熙龍全集 3, p.32.

53 간송미술관 소장 〈蘭生有芬〉은 『澗松文華』 60(한국민족미술연구소, 2001), 도판 5 참조.

도 20 趙熙龍, 〈墨蘭〉, 지본수묵, 22×26.5cm, 간송미술관

도 21 趙熙龍, 〈墨蘭圖〉, 지본수묵, 23.5×28.5cm, 이화여자대학교박물관

억제한 가냘픈 난엽과 대조적으로, 난엽이 두껍고 뿌리께에서 벌어져 있다도1. 이 같은 화풍은 미친 듯이 칠하고 어지럽게 긋는 狂塗亂抹한 가운데 이 작품이 그려졌다는 화제의 내용처럼, 자유롭고 거침없는 태도에 입각해서 墨蘭을 창작했음을 시사해준다. 간송미술관 소장 〈墨蘭〉은 국립중앙박물관 소장 〈墨蘭〉과 구도 · 화풍 및 하단의 화제 내용과 서체까지 동일하여 비슷한 시기에 그려진 것으로 추정된다.[54] 또한 원래 같은 화첩에 장첩되어 있던 두 폭의 간송미술관 소장 〈墨蘭〉도 각각 김정희 『난맹첩』 〈君子獨全〉 및 〈春濃露重〉의 구도를 바탕으로 하면서도 난법을 크게 의식하지 않고 난을 배치하고 있으며 난엽이 두껍고 하단부에서 격자형을 이루며 교차하는 면모를 보인다도20.[55]

그런데 간송미술관 소장 〈墨蘭〉 왼편 하단에 '紅蘭吟館'이란 음각방인이 찍혀 있어 주목된다. 조희룡은 "꿈에 붉은 난초가 뜰에 가득한 것을 보고 이윽고 사내아이를 낳는 기쁨이 있었다. 나의 서재에 '紅蘭吟房'이라는 편액을 걸고 겸하여 크고 작은 石印 두 개를 새겼다. 난을 그릴 때면 이 인을 사용한다"고 하고 있다.[56] 여기서 사내아이를 얻었다는 것은 손자가 태어났음을 의미한다고 보는 것이 타당할 것이다. 족보에 따르면 조희룡은 49세(1837년)에

54 『澗松文華』 69(한국민족미술연구소, 2005), 도판 61 참조.

55 다른 한 점은 위의 책, 도판 60 참조.

56 "夢紅蘭滿庭 尋有擧丁之喜 扁吳齋曰 紅蘭吟房 兼鐫石印大小二枚 凡寫蘭 用此印." 趙熙龍, 『漢瓦軒題畵雜存』 7항, 趙熙龍全集 3, p.34.

도 22 趙熙龍, 〈墨蘭圖〉(香雪館), 지본수묵, 32×34.2cm, 개인 소장

도 23 趙熙龍, 〈墨蘭〉, 지본수묵, 29×31cm, 개인 소장

첫손자를 얻는다. 따라서 이 인장은 50대 이후 주로 사용하였음을 유추할 수 있다.

'紅蘭吟館'이란 印이 찍혀 있고 국립중앙박물관 소장 〈묵란〉의 화풍을 보여주는 작품에는 이화여자대학교박물관 소장 〈墨蘭圖〉와 유복렬 소장 〈蘭圖〉가 있다. 이화여자대학교박물관 소장 〈묵란도〉는 왼편 화제의 내용처럼 文品 · 書品 · 畵品이 잘 조화된 작품으로,[57] 三轉法 · 鼠尾 · 螳肚 등 김정희가 중시한 寫蘭法을 준용하면서도 난엽이 뿌리께에서 넓게 벌어져 있는 모양이라든가 강한 運筆 등의 면모는 조희룡 취향이 이입된 묵란화풍을 보여준다도 21. 유복렬 소장 〈난도〉 역시 난엽이 두텁고 뿌리께에서 격자형태를 띠며 교차되고 있는 등 제2기 조희룡 특유의 묵란화풍을 반영한다.[58]

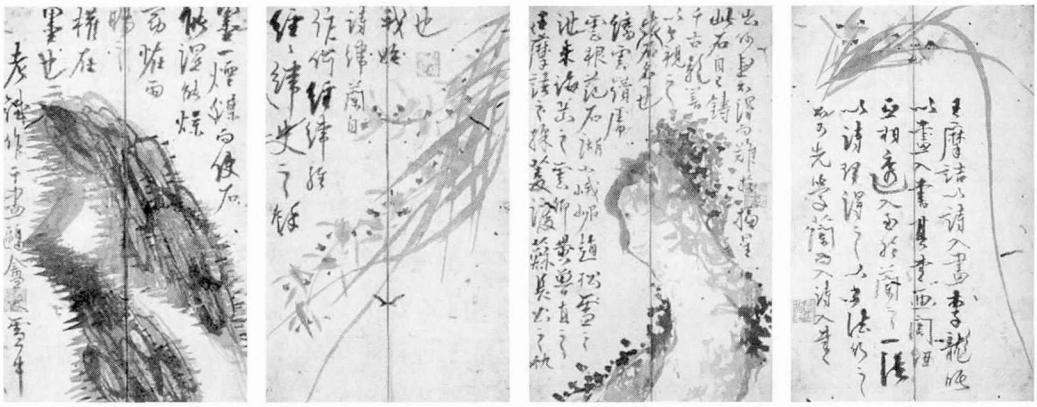
香雪館 당호가 있는 개인 소장 〈墨蘭圖〉는 앞서 살펴본 묵란도 화풍을 잇고 있으면서도 난을 삐칠 때 힘을 빼 난엽이 좀더 유연해지고 가늘어지는 등의 차이점을 드러낸다도 22. 이 작품과 같은 화풍을 지닌 작품들로는 서강대학교박물관 소장 〈墨蘭圖〉 2폭을 들 수 있는데, 이들 묵란은 또한 제2시기에 '분란'과 '석란' 형식이 모두 그려졌음을 알려주는 작품으로 주목된다.[59]

---

57 "一帖十二幅之內 文品畵品書品 俱極其致 一氣渾成然後可觀 離一則廢矣 大厦結之構易得 一帖結構不可得." 이 화제는 『漢瓦軒題畵雜存』에 거의 유사하게 실려 있다. 趙熙龍, 『漢瓦軒題畵雜存』 22항, 趙熙龍全集 3, p.45.

58 劉復烈 編著, 『韓國繪畵大觀』(文敎院, 1979), 도판 482 참조.

59 『근현대 작가와 작품들』(서강대학교박물관, 2005), p.19 및 p.21의 도판 참조.



제11면 "石圖" 제7면 "墨蘭" 제6면 "石圖" 제3면 "墨蘭"

도 24 趙熙龍, 『墨蘭石帖』, 지본수묵, 23.3×14cm, 日本 小倉컬렉션

2) 제3기

제3기의 조희룡 묵란화는 제2기 묵란화풍의 연속선상에서 거침없는 筆의 運用과 파격적인 구도의 시도가 두드러진다. '小香雪館 大雨中' 그려진 국립중앙박물관 소장 〈墨蘭圖〉는 유배기 묵란 중에서 格調와 차분함이 돋보이는 작품으로, 寫蘭法을 비교적 충실히 따르면서도 뿌리께에서 넓게 벌어져 있는 모양 등 제2기 묵란화풍의 특징을 잇고 있다도4.

앞 작품과 '小香雪館' 당호와 '熙龍'이란 인장이 동일하게 보이는 삼성미술관 리움 소장 〈四君子〉 중 '墨蘭'은 대각선으로 叢蘭 무더기를 배열하였는데 세장한 난엽을 유연하게 뻐치고 있으며 난엽과 난엽이 교차되는 부분이 번져 있다도11. 개인 소장 〈墨蘭〉은 당호는 없으나 題詞의 내용을 통해 유배기 작품임을 확신할 수 있다도23. 題 끝부분에 '노란갈대와 대나무 숲 가운데서 쓰다'라고 하고 있는데,[60] 이와 동일한 구절이 유배기에 제작된 일민미술관 소장 〈紅白梅八連幅〉의 題에도 쓰여져 있다. 호암미술관 소장 '墨蘭'과 같이 제2기 香雪館 당호가 있는 개인 소장 〈墨蘭圖〉의 화풍을 잇고 있으면서도 번짐의 양상이 두드러진다.

'畵鷗盦 大雪中' 그려진 『墨蘭石帖』의 '묵란'은 유배시절의 울분과 격정을 그대로 寫出해낸 듯한 거침없는 필치와 파격적 구도를 시도하면서도 높은 완성도를 성취한 작품으로, 노년기의 거리낌 없는 창작태도 및 畵境의 절정을 보여준다도24.

---

60 "怒氣寫竹 喜氣寫蘭 蓋是玲瓏透徹之語 而終不如喜笑怒罵 皆成文章 鐵簗道人題于黃蘆苦竹林中."

"石蘭" "盆蘭"

도 25 〈墨蘭〉, 지본수묵, 38×13.2cm, 김신권 소장

제3기에는 제2기에 연속하여 '石蘭'과 '盆蘭' 형식의 墨蘭이 활발하게 그려졌다. 대전대학교박물관 소장 〈墨蘭圖〉와 국립중앙박물관 소장 〈四君子八幅〉의 '墨蘭'은 화면 왼편에 담묵의 선과 점만으로 간략하게 그려낸 바위 위로 세장한 난엽을 유려하게 삐쳐내고 있다도 15.[61] 김신권 소장 〈石蘭〉은 상하로 배치된 괴석 주위로 무성하게 돋아난 叢蘭을 그렸는데, 蘭葉이 가늘고 격자모양으로 중첩되고 있으며 번짐의 양상이 두드러지는 등 이 시기 주된 묵란화풍의 면모를 보인다도 25.

〈석란〉과 대련을 이루는 김신권 소장 〈盆蘭〉은 세 개의 분을 아래위로 배치하고 그 위에 가늘고 긴 난엽을 격자로 교차되게 그려내었으며 "빗방울 흔적이 남아 있는 천색의 도자기와 고려 비색의 자기로써 난혜를 공양한다(我有雨餘天色瓷 高麗秘色瓷 …爲蘭蕙供之)"란 화제처럼 盆이 도자기임을 강조하려는 듯 담묵으로 설채한 뒤 다시 濃墨으로 부분적인 붓질을 가하여 음영을 표현함과 아울러 도자기의 윤택한 질감을 살려내었다도 25. 이와 유사한 구도와 화풍을 보이는 작품으로 개인 소장 〈瓷蘭圖〉와 국립중앙박물관 소장 〈盆蘭圖〉가 있다.[62]

기존에 조희룡 墨蘭畵는 김정희의 墨蘭을 따라 그렸으나 筆力의 부족 및 김정희의 가르침을 채 소화하지 못하고 성급하게 창작에 적용하고 있는 점 등의 이유로 김정희 墨蘭에 비해 格이 떨어지는 것으로 평가받았고,[63] 이 같은 평가 속에서 김정희 墨蘭의 아류로 치부되

61 대전대학교박물관소장 〈석란〉은 『소장명품선 2』 (대전대학교박물관, 2005), 도판 28 참조.

62 〈자란도〉는 劉復烈 編著, 앞의 책, 도판 481; 국립중앙박물관 소장 〈분란도〉는 『한국회화: 국립중앙박물관소장 미공개 회화 특별전』(국립중앙박물관, 1977), 도판 350 참조.

었다. 그러나 이상에서 살펴본 조희룡 墨蘭은 단순히 아류작으로 치부하기에는 분명 김정희와 다른 지향점을 지니고 있다. 조희룡은 '狂塗亂抹'이란 용어로 대표되는 거침없이 심사를 寫出해내는 작화태도와 그 과정 속에서 분출하는 예술적 격정까지 적극 긍정하였고,[64] 이러한 작화태도는 그의 화풍 속에서 '法式에 구애받지 않는 자유롭고 거침없는 筆의 運用'으로 드러났다. 이는 제2기 이후 노년기의 조희룡 墨蘭 작품을 통해 확인할 수 있었다.

해배 후 60대 후반에 쓰여진 『鐵簾道人翰墨』에서 조희룡은 "세상 사람들은 단지 저의 매화 그림만 알았지 난과 죽 그림이 격이 한층 높음을 알지 못합니다. … 또한 난의 일법은 가장 붓대기가 어려우니 매와 죽에 비할 바가 아닙니다"라며 자신의 墨蘭에 대해 스스로 자부하고 있다.[65] 앞에서 살펴본 거침없이 필을 운용하면서도 높은 완성도를 성취한 제3기의 墨蘭 작품들은 이러한 조희룡의 자부에 걸맞게 그만의 개성과 완숙한 화경을 드러낸다 하겠다.

3. 竹

1) 제1 · 2기

현전하는 조희룡의 墨竹圖는 墨梅 · 墨蘭에 비해 그 수량이 적은 편이며 유배 전까지 묵죽은 조희룡이 즐겨 그린 화목은 아니었던 것으로 생각되는데, 이러한 면모는 "내가 그린 대나무는 난이나 매화 그림의 열에 하나를 차지한다"는 진술을 통해 확인할 수 있다.[66]

조희룡 墨竹 가운데 비교적 이른 시기의 면모를 보이는 작품은 '溜雲館' 당호가 있는 개인 소장 〈竹石〉과 〈胸中之竹〉이다도26, 27. 섬약하고 무질서한 죽엽, △을 그리다만 듯한 도식적인 竹節, 一筆로 뽑아 올린 것이 아니라 조심스럽게 그려낸 듯한 竹竿의 표현 등에서 이들 墨竹이 화법형성단계의 작품이며 동시기 墨梅 · 墨蘭과 비교할 때 기량이 떨어짐을 알 수 있다. 이러한 면모는 이 시기 묵죽을 즐겨 그리지 않은 데 기인한다 하겠다.

조희룡은 유배 전 향설관 안에 烏竹 수십 그루를 심고서 이를 애완하였다고 한다.[67] 이는

---

63 백인산, 「추사화파의 사군자」, 『추사와 그의 시대』(돌베개, 2002), pp.309-310. 백인산의 견해는 기존 조희룡 묵란에 대한 보편적 평가와 함께 한다.

64 조희룡의 회화관과 작화태도에 대해서는 손명희, 앞의 논문, pp.46-58.참조

65 趙熙龍, 『鐵簾道人翰墨』(필사본); 김영진, 앞의 글 참조. "世人但知弟梅花 不知蘭竹更勝一格 … 且蘭之一法 最亂下筆 非梅竹此也 弟之蘭 何敢謂進格 而猶能塗抹 或有可觀 未知如何 近日年小輩 所謂山水梅竹往往有人 而至於蘭 無一葉寫者 其難可知 弟之所以自雄者是也."

66 趙熙龍, 『漢瓦軒題畵雜存』 171항, 趙熙龍全集 3, p.129. "余寫竹 居蘭梅十之一 而蓋學鄭板橋 板橋豈易學哉 板校有板橋之才力 吾無板橋之才力 雖學之 未能 寧任吾才力所及處 作一我法而已."

도 26 趙熙龍, 〈竹石〉(溜雲館), 지본수묵, 26×34cm, 개인 소장

도 27 趙熙龍, 〈胸中之竹〉(溜雲館), 지본수묵, 26×34cm, 개인 소장

그가 묵죽을 전에 비해 활발하게 창작하게 된 배경으로 작용하였을 것이다. 앞서의 작품들과 비교할 때 좀더 숙련된 면모를 보여주는 작품이 바로 香雪館 · 絳雪堂 · 元祐石銚庵 당호가 있는 국립중앙박물관 소장 〈墨梅 · 墨竹〉의 '墨竹' 3폭으로 '人' 字形, '个' 字形, 및 '四筆驚鴉'形의 竹葉을 중첩시키고 있으며 '乙字上抱'式 竹節 표현을 보이는데 죽절 표현시 筆妙를 살리고 있는 등 앞의 작품에 비해 구도나 필치 등에서 진일보한 기량을 드러낸다도3. 제3폭과 제4폭은 모두 죽간을 一筆로 기세 좋게 뽑아 올린 것이 아니라 내부를 덧칠하여 形을 묘사하고 있으며 제4폭의 筒竹에서 이러한 경향이 두드러진다. 이상에서 국립중앙박물관 소장 〈墨梅墨竹〉의 墨竹 3폭은 앞서의 작품들에 비해 화풍상 진전된 면모를 보이나 통죽과 같이 큰 죽을 그리는 데는 아직 기량이 부족하며 묵죽의 상승감 있는 기세를 드러낼 만큼 필력이 무르익지 않았음을 알 수 있다.

2) 제3기

임자도 유배시절 그의 거처 주위로는 크고 작은 대나무들이 울창하게 들어서 있었으며, 이러한 환경은 墨竹 창작에 많은 영향을 미쳤다.[68] 조희룡은 居處 주변을 둘러싼 대나무를

---

67 주 14 참조

68 "집 뒤엔 황량한 산, 문 앞엔 고래파도 일렁이는 가운데 크고 작은 대나무들이 울창하게 들어서 서로 부딪치며 소리를 내고 좌우에서 비쳐주며 훤칠한 키로 옥처럼 우뚝 서서 천연스레 웃고 있다. 그러니 누가 벗 떠나 외로

스승으로 삼아 묵죽을 활발하게 창작하여 그 수가 墨蘭·墨梅를 능가할 정도였는데,[69] 이 시기 그의 묵죽도는 절정의 畵境을 보여준다.

삼성미술관 리움 소장 〈四君子〉 중 '墨竹'과 국립중앙박물관 소장 〈四君子八幅〉 중 '墨竹'은 竹竿을 대각선으로 뽑아 올리고 아랫부분에 솟아오르는 新竹의 농밀한 죽엽을 표현하는 등 동일한 구도와 화풍을 보여준다도11, 15. 국립중앙박물관 소장 '墨竹'의 "죽은 구름을 능가하는 기가 있다(竹有凌雲之氣)"란 화제의 내용처럼 竹竿의 상승감 있는 기세를 一筆로 잘 살려내고 있다. 竹葉은 '人'字를 중첩시키고 있으며 前筆의 물기가 채 마르기 전에 잎을 그려 잎이 교차되는 부분이 번져 있다.

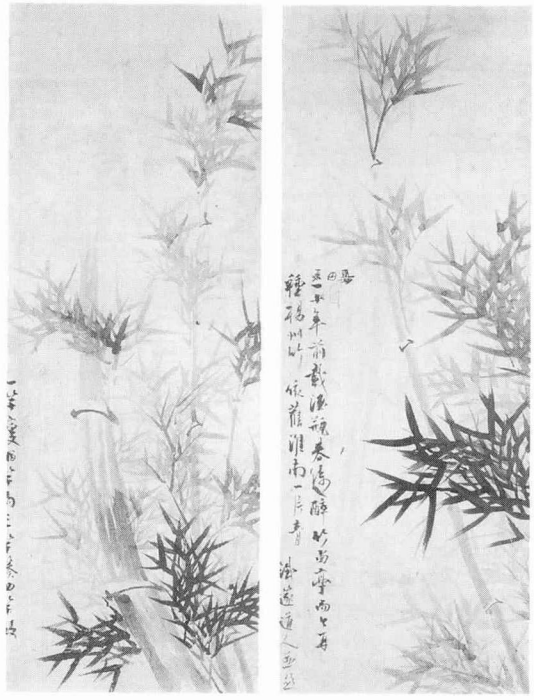
제7폭 제1폭

도 28 趙熙龍, 〈墨竹八幅〉, 색지수묵, 각 126.8×44.7cm, 국립중앙박물관

국립중앙박물관 소장 〈墨竹八幅〉은 이 시기 조희룡 묵죽화의 완숙한 경지를 유감없이 보여주는 작품이다도28. 여덟 폭의 그림들은 파격적인 구도를 취하면서도 대나무의 자연스러운 형상을 포착해내었다. 또한 濃墨을 앞면으로 하고 淡墨을 뒷면으로 하여 전후를 구분하면서 능숙하게 공간감을 살려내고 있다. '人'자, '个'자 및 '四筆落雁'形의 죽엽을 농밀하게 중첩시키고 잔가지의 끝부분은 '二筆魚尾'形으로 처리하고 있다. 죽절도 이전의 '乙字上抱'式뿐만 아니라 일자형, 위로 볼록한 반원모양으로 표현하는 등 다양한 양상을

이 산다 하겠는가? 여기서 오히려 君子 육천 명을 얻었다. (屋後荒山 門前鯨濤之中 大竹小竹 鬱鬱琤琤 交映左右 長身玉立 天然而笑 誰謂我離群索居 此中尙可得君子六千人)" 趙熙龍, 『畵騶盦讕墨』 4항, 趙熙龍全集 2, p.30.

69 "나의 대 그림은 본래 법이 있는 것이 아니고, 내 가슴 속의 느낌으로 그렸을 따름이다. 그러나 어찌 스승이 없겠는가? 空山의 만 그루 대나무가 모두 나의 스승이니 곧 韓幹의 마굿간에 만 필의 말이 있는 것과 같다. (我竹本無法 只寫胸臆 而豈無師也 空山萬竿 皆吾師 卽韓幹之廐 馬萬匹也)" 趙熙龍, 『畵騶盦讕墨』 9항, p.34; "내 평소에 대를 그린 것이 매화나 난초 그림의 열에 하나를 차지할 뿐이었다. 그런데 바다 밖에 살면서부터 대 그림이 매우 많아져 매화나 난초 그림이 도리어 열에 하나가 되었다. 거의 하루도 빼먹지 않고 그림을 그렸다. (生平畵竹 居梅蘭十之一 而自居海外 得竹極多 梅蘭反居其一 殆無虛日)" 趙熙龍, 『畵騶盦讕墨』 8항, p.34.



"筒竹" "新竹"

도 29 趙熙龍, 〈墨梅墨竹〉, 지본수묵, 각 133.0×53.0cm, 간송미술관

드러낸다.

조희룡은 유배시절 거처 주변을 에워싼 대나무를 유심히 관찰하면서, 筒竹도 활발하게 창작하였다.

바다 산 풀벌레 소리가 마치 비오듯 하는 가운데 蒼葭白露의 감회를 금하지 못한다. 이에 먹을 쏟아붓듯 하여 큼직한 대나무를 그리니, 큰 잎새 작은 잎새가 어지러이 나부끼고 빽빽이 우거져 사람의 마음을 매우 흡족케 할 만하였다. 그것을 모두 촌늙은이에게 주었는데 집 뒤의 큰 대와 비교해 보니 실물의 둘레가 그림에 비해 한 마디 작았다. 또 大竹草廬 네 글자를 써서 주었다. 이로부터 墨竹이 퍼져나가 백 가구가 되는 온 경내에 거의 보급되었다.[70]

그가 촌늙은이에게 준 墨竹圖는 실제 큰 대의 둘레가 그림에 비해 한 마디 작았다는 언급으로 미루어 볼 때, 筒竹으로 추측된다. 그런데 위에서 묘사하고 있는 화풍과 일치하는 작품이 간송미술관 소장 〈筒竹〉이다도 29. 굵은 붓으로 단번에 뻗어 올리며 飛白을 살린 竹竿의 표현은 강인한 힘과 기상을 드러낸다. 굵은 竹竿을 여러 번 덧칠하였던 〈墨梅墨竹〉의 통죽과 비교할 때 노련한 運筆이 돋보여 유배 이후 그려진 것으로 생각된다. 〈筒竹〉과 함께 그려진 〈墨竹〉 3폭은 대각선으로 곧게 뻗은 竹竿과 어지러이 나부끼는 '人'字 형의 濃密하게 중첩되어 있는 竹葉, 竹節의 표현 등이 유배시절 그려진 삼성미술관 리움 소장 및 국립중앙박물관 소장 〈墨竹〉과 동일한 화풍을 보이고 있어 제3기에 그려졌음을 뒷받침해준다도 29.[71]

---

70 趙熙龍, 『畵驅盦讀墨』 27항, p.47. "海山蟲聲 如雨之中 不禁蒼葭白露之感 乃用墨如注 作篔簹大竹 大葉小葉 紛披崢嶸 大可人意 乃擧贈村叟 較彼屋後之大竹 圍遜畵竹一寸 又書大竹草廬四字 遺之 自此 墨君之行 殆遍於百家全境."

이상에서 살펴본 것처럼 유배시기 조희룡의 墨竹은 전 시기에 비해 놀라울 정도로 능숙해진 기량을 드러낸다. 완숙해진 필력을 바탕으로 一筆로 竹竿을 기세 좋게 뻗어 올려 묵죽이 지닌 높은 기상을 성취하였으며, 다양한 구도와 표현법을 시도하였다.

도 30 趙熙龍, 〈石圖〉, 지본수묵, 22×26.5cm, 간송미술관

4. 石

1) 제1 · 2기

간송미술관 소장 〈石圖〉는 조희룡 석도의 주된 화풍의 양상을 잘 보여주는 작품이다도30. 물기 있는 담묵으로 굵게 윤곽선을 그리고 내부에 각진 선을 그어 괴석의 입체감을 나타내었으며 윤곽선 주변에는 농담의 찬점을 찍고 있다. 화법을 거의 사용하지 않고 선과 점으로만 간략하게 괴석을 표현하고 있는데 위에 쓰여진 화제는 이러한 화풍의 이유를 설명해 준다.

> 董源의 麻皮皴 · 范寬의 雨點皴 · 李將軍의 小斧劈皴 · 李唐의 大斧壁皴 · 巨然의 短筆麻皴 · 泥裡拔釘皴 · 米元暉의 拖帶水皴 · 倪雲林의 折帶皴 등은 이 돌에 사용할 수 없다. 혹 쓸 수 있는 것으로는 雨點皴과 拖帶皴인데 이 또한 거기에 빠져서는 안 된다.[72]

조희룡은 怪石을 그리는 데 있어 畵法을 사용해서는 안 되며, 그나마 우점준과 타대준은 쓸 수 있으나 또한 이에 빠지는 것을 경계하고 있다. 다시 〈石圖〉를 보면 괴석 내부에 淡墨의 雨點皴 외에는 어떤 皴法도 쓰고 있지 않아 조희룡이 위 화제에 쓴 자신의 논의를 화면에 구현하고 있음이 확인된다. 간송미술관 소장 〈石圖〉에 보이는 화풍은 〈墨梅墨竹〉 제2폭

71 함께 그려진 다른 두 폭의 묵죽은 『澗松文華』 69, 도판 63, 65 참조.

72 "董源麻皮皴 · 范寬雨點皴 · 李將軍小斧劈皴 · 李唐大斧壁皴 · 巨然短筆麻皴 · 泥裡拔釘皴 · 米元暉拖帶水皴 · 倪雲林折帶皴 不與於此石 而或可用者 雨點皴拖帶皴 亦不可泥也." 위 제사와 동일한 내용이 『漢瓦軒題畵雜存』 153항에도 보인다.

의 '石竹'으로 이어지는데 찬점이 좀더 거침없이 표현되었다도3.

2) 제3기

유배 전 바위의 묘사는 유배기 소향설관에서 그려진 김신권 소장 〈석란〉에도 계속되며, 바위의 윤곽선이 더 각지고, 바위 내부에 완벽한 Y자 선이 가해지고 있는 점 등 진전된 양상을 보여준다도25. 怪石의 윤곽선 위로 攢點을 거침없이 흩뿌리는 경향은 노년기 특히 유배기 조희룡 怪石圖에 두드러지는데 이러한 화풍의 면모에 대해 조희룡은 다음과 같이 언급하고 있다.

> 하늘이 바다를 보게 해주매 고래물결에 붓을 적셔 이에 벽과자로써 거처하는 곳에 편액을 걸기를 '壽梅壽石廬'라고 하였다. 石字는 바다 속에서 취해 온 품목이고 梅字는 곧 스스로 그린 것이요, 壽字는 일반 용법대로 한 것이다. 요즈음 돌을 그린 것이 모두 이 돌에서 가져온 것이다. 濃墨과 淡墨으로 마음내키는 대로 종이 위에 떨어뜨려, 큰 점, 작은 점을 輪廓의 밖까지 흩뿌려 濃點은 淡點의 圈內로 스며들게 하고, 담점은 농점의 영역에 서로 비치게 하니 皴法을 쓰지 않더라도 스스로 기이한 격을 이루게 된다. 이 법은 나로부터 비롯된 것이다. 그러나 먹 쓰기를 영묘하고도 활기 있게 한 뒤에라야 얻을 수 있을 것이다. 그렇지 않으면 다만 한 점의 먹일 따름이다.[73]

『墨蘭石帖』 제6면의 괴석은 농점과 담점이 마구 흩뿌려지고 서로 섞여 있는 모습 등이 앞의 언급에서 묘사하고 있는 내용과 동일하다도24. 이러한 괴석의 표현법은 『十竹齋石譜』의 '梅花道人畵意石'에서 찾아지며 유배 전 괴석에서도 시도되었던 것이나, 유배시절 이를 더욱 적극적이고 거침없이 구사하는 면모를 보여준다. 『묵란석첩』에 실린 여러 괴석들은 거리낌 없고 자유로이 心思를 사출해내는 '狂塗亂抹'한 창작태도를 화면 속에 표출하고 있다. 조희룡은 유배시절 友石선생과 함께 섬 이곳저곳을 돌아다니며 怪石을 감상하고 수집하였는데, 이들 怪石圖는 바닷가에서 그가 직접 본 괴석들을 거침없는 運筆로 그려낸 것으로 생각된다. 側筆을 거칠게 구사한 후 그 위로 마구 붓을 돌려 원을 그려 넣은 것, 원형의 바위가 계속 重疊되어진 것 등 실로 다양한 형태의 바위들을 다양한 표현법을 구사하여 묘사해내고 있다.

---

73 趙熙龍, 『畵驅盦讕墨』 44항, pp.62-63. "天敎看海 鯨濤潤筆 乃得劈窠字 顔所居曰壽梅壽石廬 石是海中所採之品 梅乃自寫 壽字法也 近日畵石 皆從此石來 以濃墨淡墨 隨意落紙 以大點小點 灑於輪廓之外 濃點漬入淡圈 淡點映帶濃圈 不施皴擦 自成奇格 此法自我始也 然用墨靈活 然後可得 不爾則直一墨點而已."

IV. 결론

조희룡은 19세기 대표적인 여항문인화가로 두드러진 회화창작과 회화 관련 저술활동을 통해 당대 화단에 커다란 족적을 남긴 인물이다. 그러나 그의 회화작품에는 紀年作이 없어 시기구분 및 화풍 전개과정을 살피는 데 어려움이 따랐다. 본고에서는 조희룡 회화작품에 보이는 堂號와 印章의 사용 시기를 분석하고, 조희룡이 즐겨 그린 梅 · 蘭 · 竹 · 石 화목을 중심으로 화풍의 전개양상을 고찰하였다.

조희룡의 회화생애는 관련기록이 거의 없는 40대까지의 청장년기(제1기)와 50대에서 유배 전(62세)까지의 시기(제2기), 유배기와 그 이후의 시기(제3기)로 구분할 수 있다. 조희룡 회화작품에 보이는 당호 중 溜雲館 · 絳雪堂 · 曇華書屋 · 元祐石銚庵 · 香雪館은 50대에서 유배 전 시기인 제2기에, 畵鷗盦 · 小香雪館은 제3기에서도 유배시절 주로 사용된 당호임을 밝혔으며 '紅蘭吟館'은 50대 이후, '上下千古'와 '熙龍 · 楳叟' 印은 제3기에 주로 사용된 印章임을 분석하였다.

이를 토대로 각 화목별 화풍의 전개과정을 살필 수 있었다. 매화의 경우 줄기와 가지가 細長하고 조그만 苔點을 드문드문 찍다가 점차 줄기가 기굴해지고 잔가지는 銳角으로 뻗으며 運筆이 분방하고 거칠어졌다. 특히 제2기 후반 이후 攢點 · 側筆이 거침없이 구사되고 번짐과 破墨의 양상이 두드러지는데, 이러한 화풍의 면모는 유배 이후인 제3기에 더욱 적극적으로 구사되었다. 제3기의 墨梅는 거침없이 필을 운용하면서도 구도 · 화풍에 있어 완숙된 면모를 보였다. 墨蘭은 초기에는 김정희 寫蘭論의 강한 영향을 드러내었으나 점차 난엽이 두껍고 하단부에서 벌어지며 격자모양으로 교차되는 등, 김정희와 변별되는 면모를 보여주었다. 제3기의 墨蘭은 난엽이 세장하면서도 유연한데 거침없는 필의 운용이 두드러지고 파격적 구도를 다양하게 시도하였다. 墨竹의 경우 유배 전 시기의 작품은 앞서의 두 화목에 비해 기량이 떨어졌다. 제2기 후반에 이르면 보다 숙련된 면모를 보이나 一筆로 竹竿의 기세를 살리는 데는 기량의 부족을 드러내었으며, 제3기에는 숙련된 필의 운용과 다양한 구도를 시도하는 등 완숙한 화경을 보여주었다. 石圖는 주로 윤곽선과 攢點, 雨點皴만으로 간략하게 묘사되었으며 바위 내부에 곡선을 그어 입체감을 표현하였다. 제3기에 이르면 攢點 등의 점이 적극적으로 구사되고 형태 또한 다양해졌으며 분방한 필의 운용이 두드러졌다.

이상에서, 네 화목은 대체적으로 제2기에 점차 筆의 운용이 분방하고 거칠어지며 구도 또한 다양하고 대담해지는데 제3기에 이르면 완숙한 화경을 보여주면서도 거리낌없는 필의

운용과 파격적인 구도가 더욱 적극적으로 구사되는 면모를 보였다.[74]

본고는 조희룡 회화작품에 적혀 있는 堂號 · 印章을 문헌기록 및 작품의 화풍과 상호 고찰함으로써 사용시기를 분석하고, 제한적이나마 조희룡 梅 · 蘭 · 竹 · 石 작품에 대한 편년적 분석과 양식 · 화풍의 변화과정에 대한 고찰을 시도한 점에서 의의를 지닌다 하겠다. 그러나 조희룡 회화작품의 주요한 조형적 요소 중 하나인 화제의 서체에 대해서는 체계적 접근을 하지 못한 점이 本稿의 한계라 하겠으며 이는 향후 과제로 돌리고자 한다.

* **주제어(key words)** ___ 조희룡(Jo hui-ryong), 사군자(the Four Noble Plants), 매화도(Plum Painting), 묵란(Orchid Painting), 묵죽(Bamboo Painting), 석도(Stone Painting), 김정희(Kim Jeong-hui)

▌투고일 2006년 10월 1일 | 심사일 2006년 10월 17일 | 심사완료일 2006년 11월 10일▐

74 본고에서 다루지는 못하였으나, 노년기의 조희룡은 제한적이나마 載道論적 관점에서 벗어나 회화 자체에 가치를 부여하고 性靈論에 입각하여 창작자의 진정과 개성사출을 중시하였으며, '狂塗亂抹'이란 용어에서 살필 수 있듯 거리낌없는 창작태도를 긍정하였다. 이러한 회화관과 아울러 조희룡은 매 · 난 · 죽 · 석에 대한 군자적 상징성이 퇴색되고 壽와 같은 길상적 의미 및 도교적 의미가 더욱 부각되는 면모를 보여준다. 이 같은 회화관과 매난죽석에 대한 인식은 제2기 이후의 화풍과 깊은 연관성을 갖는다 하겠다. 손명희, 앞의 논문, pp.46-66 참조.

국문초록

趙熙龍(1789-1866)은 19세기 대표적인 閭巷文人畵家로 두드러진 회화창작과 회화 관련 저술활동을 통해 당대 화단을 이끌어가는 선구자적 역할을 수행하였다. 그러나 그의 회화작품에는 紀年作이 거의 없어 작품의 제작시기 및 화풍 전개과정을 살피는 데 어려움이 따랐다. 본고에서는 조희룡 회화작품에 적혀 있는 당호 · 인장을 문헌기록 및 작품의 화풍과 상호 고찰함으로써 사용시기를 분석하고, 조희룡이 즐겨 그린 梅 · 蘭 · 竹 · 石 화목을 중심으로 작품에 대한 편년적 분석과 화풍의 전개과정에 대한 고찰을 시도하였다.

조희룡의 회화생애는 관련기록이 거의 없는 40대까지의 청장년기(제1기)와 50대에서 유배 전(62세)까지의 시기(제2기), 유배기와 그 이후의 시기(제3기)로 구분할 수 있다. 조희룡 회화작품에 보이는 당호 중 溜雲館 · 絳雪堂 · 曇華書屋 · 元祐石銚庵 · 香雪館은 50대에서 유배 전 시기인 제2기에, 畵鷗盦 · 小香雪館은 제3기에서도 유배시절 주로 사용된 당호임을 밝혔으며 '紅蘭吟館'은 50대 이후, '上下千古'와 '熙龍 · 梅叟' 印은 제3기에 주로 사용된 印章임을 밝혔다.

이를 토대로 각 화목별 화풍의 전개과정을 살필 수 있었다. 매화의 경우 줄기와 가지가 細長하고 조그만 苔點을 드문드문 찍다가 점차 줄기가 기굴해지고 잔가지는 銳角으로 뻗으며 運筆이 분방하고 거칠어졌다. 특히 제2기 후반 이후 攢點 · 側筆이 거침없이 구사되고 번짐과 破墨의 양상이 두드러지는데, 이러한 화풍의 면모는 유배 이후인 제3기에 더욱 적극적으로 구사되었다. 제3기의 墨梅는 거침없이 필을 운용하면서도 구도 · 화풍에 있어 완숙된 면모를 보였다.

墨蘭은 초기에는 김정희 寫蘭論의 강한 영향을 드러내었으나 점차 난엽이 두껍고 하단부에서 벌어지며 격자모양으로 교차되는 등 김정희와 변별되는 면모를 보여주었다. 제3기의 墨蘭은 난엽이 세장하면서도 유연한데 거침없는 필의 운용이 두드러지고 파격적 구도를 다양하게 시도하였다.

墨竹의 경우 유배 전 시기의 작품은 앞서의 두 화목에 비해 기량이 떨어졌다. 제2기 후반에 이르면 보다 숙련된 면모를 보이나 一筆로 竹竿의 기세를 살리는 데는 기량의 부족을 드러내었으며 제3기에는 숙련된 필의 운용과 다양한 구도를 시도하는 등 완숙한 화경을 보여주었다.

石圖는 주로 윤곽선과 攢點, 雨點皴만으로 간략하게 묘사되었으며 바위 내부에 곡선을 그어 입체감을 표현하였다. 제3기에 이르면 攢點 등의 점이 적극적으로 구사되고 형태 또한 다양해졌으며 분방한 필의 운용이 두드러졌다.

이상과 같은 작품고찰을 통해, 네 화목은 대체적으로 제2기에 점차 筆의 운용이 분방하고 거칠

어지며 구도 또한 다양하고 대담해지는데 제3기에 이르면 완숙한 화경을 보여주면서도 거리낌없는 필의 운용과 파격적인 구도가 더욱 적극적으로 구사되는 면모를 확인할 수 있다.

Abstract

Plum, Orchid, Bamboo, Stone Paintings of Jo Hui-ryong

Son Myeonghui*

Jo Hui-ryong (趙熙龍, 1789–1866), one of the leading literati painters in the late Joseon Dynasty, contributed to Korean painting in the 19th century by activities in many genres as well as writing several books on painting. None of his paintings are dated, which makes it difficult to track when the works were created and how his painting styles evolved. This study has identified his paintings by period on the basis of his several studio names and seals. These findings provide an alternative way to trace the production years of works and the development of his painting style, especially in his favorite subjects such as plum, orchid, bamboo and stone.

His life as a painter could be categorized into three phases: the first phase is until his forties, of which there are hardly any documents left; the second phase is from his fifties until he reaches 62; and the third phase is the years during and after his exile (63 to 65 years old). Studio names such as Yuungwan (溜雲館), Gangseoldang (絳雪堂), Damhwaseook (曇華書屋), Wonwooseokyoam (元祐石銚庵) and Hyangseolgwan (香雪館) had been used during the second phase, while Sohyangseolgwan (小香雪館) and Hwaguam (畵鷗盦) were used during his exile. In addition, the seal of Hongraneumgwan (紅蘭吟館) was often imprinted in his fifties and therafter, the seals of Sanghacheongo (上下千古), Huiryong (熙龍) and Maesu (梅叟) in his exile period.

* Curator, Cultural Properties Administration

On the basis of these findings, this study focuses on how his painting style changed in his favorite subjects. In the early period, his plum paintings featured long and slender trunks and branches with small dots placed sparsely on them. However, the trunks of plum became much thicker while the twigs reached out very sharply, and the brushwork got more rough. Especially after the latter half of the second phase, groups of dots and the skill of broken ink appeared remarkably, and these styles were strongly executed to his paintings during his exile and thereafter.

During the early phase, Jo Hui-ryong applied the brushwork and theory of Kim Jeong-hui (金正喜) strictly to his orchid paintings. After his fifties, however, he revealed his own personality on his orchid paintings with the leaves much fatter forming lattice across each other. During the third period, the leaves in his orchid paintings tend to become thinner and suppler, and the artist tries out various extraordinary compositions to his work.

Jo Hui-ryong was less skillful in painting bamboos compared to plums and orchids before his exile. His paintings reveal his skills developing during the latter half of the second phase, but still shows the lack of skill to depict a bamboo stalk in the single brushstroke. However, in the third phase it is clear that he established his own style of bamboo painting showing proficient brushwork and various angles.

"Oddly shaped stone" paintings simply consists of groups of dots and raindrop dot texture strokes, in which the plasticity of the painting is depicted with a single curved line. Jo applied bold brushstrokes and various shapes to his stone paintings as he approached the third phase.

As one can see above, Jo Hui-ryong applied various compositions and unrestrained, bold brushwork to his paintings of the four subjects during his second phase, while reaching the third phase, his application of rough, unreserved brushstrokes and bold compositions reached the height of maturity.