

豹菴 姜世晁의 墨竹畫 研究

白 仁 山*

- I. 머리말
- II. 강세황 묵죽화의 양식적 특징과 변천
- III. 강세황 묵죽화의 성격과 의미
- IV. 강세황 묵죽화의 영향
- V. 맺음말

I. 머리말

豹菴 姜世晁(1713-1791)은 조선후기를 대표하는 문인화가 중 한 명이다. 그는 조선후기 화단에 南宗文人畫風의 수용과 정착을 주도한 인물로 평가받고 있는데, 墨竹畫를 위시한 四君子畫에도 많은 관심과 깊은 조예를 가지고 있었다. 특히 노년에는 여타의 畫科보다도 墨竹畫에 많은 공력을 들여가며 천착하였다. 현전하는 노년기 작품 중 묵죽화가 다수를 점하고 있다는 사실이 그 증좌이다. 따라서 강세황의 회화세계 전반을 이해하기 위해서는 그의 묵죽화에 대한 심도 있는 고찰이 수반되어야 하며, 조선시대 문인화의 전개 양상과 특징을

* 潤松美術館 研究委員

파악하기 위해서도 그의 묵죽화에 대한 검토가 필수적이다. 나아가 조선후기 藝苑에서 차지하는 강세황의 위치와 비중을 감안할 때, 그의 묵죽화에 나타난 양식적 특징과 미적 지향은 조선후기 문예 성격의 일단을 파악하는 데도 유효한 단서를 제공하고 있다.

그러나 강세황의 묵죽화에 대한 연구는 그의 문예 전반을 다루며 간략하게 언급되거나, 조선시대 묵죽화의 전체적인 흐름 속에서 개략적인 조망이 이루어졌을 뿐이다.¹ 그 내용도 대체로 그의 전반적인 회화성향을 확대 적용하여 寫意性이 강조된 南宗文人畫風의 묵죽화로 평가되는 것이 일반적이다. 이러한 견해는 분명 강세황의 묵죽화가 지니고 있는 특성의 일면임에는 틀림없다. 그러나 편년에 따른 양식적 변화와 특징이 명확히 정리되어 있지 않고, 그가 지니는 시대적인 의미도 부각되지 않아 강세황 묵죽화의 실상과 전모를 밝혀내었다고 하기에는 미진한 느낌이 없지 않다.

이에 본고에서는 記年作을 중심으로 강세황의 묵죽화에 대한 심도 있는 고찰을 통해 시기별 양식 특징을 파악하는 한편, 화풍 변화의 원인과 의미, 그리고 후대에 미친 영향 등에 대해 검토하고자 한다. 이를 통해 강세황의 회화세계를 한층 정밀하게 파악할 수 있을 것이며, 조선시대 묵죽화의 전개에서 그의 위상과 비중은 물론, 조선시대 회화사 전개에서 그의 역할과 의의를 재인식할 수 있을 것이다. 나아가 강세황이 활동했던 조선후기 말엽 문예조류의 일면을 이해하는 데도 일조할 수 있을 것으로 생각한다.

II. 강세황 묵죽화의 양식적 특징과 변천

1. 壯年期(30-40대) 묵죽화

강세황이 묵죽화를 그리기 시작한 시기는 명확하지 않다. 그러나 『十竹齋畫譜』, 『芥子園畫傳』 등 明·清代 화보를 臨倣하며 畫技를 연마했던 30대 중반부터는 묵죽화도 그렸을

¹ 邊英燮은 『豹菴 姜世晃 繪畫 研究』(일지사, 1988), pp.136-140에서 강세황의 묵죽화를 다룬 바 있는데, 강세황의 묵죽화에 대한 최초의 본격적 검토라 할 만하다. 그러나 강세황의 화해화 전반을 개괄하면서 그 일부분으로 묵죽화를 고찰하여 소략함을 면치 못하고 있다. 또한 許英桓, 「韓國墨竹에 關한 研究」, 『文化財』 10호(1976); 朴商喜, 「朝鮮時代 墨竹畫 研究」, 『한국미술사논문집』 1(1984); 李成美, 「朝鮮時代의 墨竹畫」, 『潤松文華』 34(1985) 등에서 강세황의 묵죽화에 대한 언급을 찾을 수 있지만, 한국 혹은 조선시대 전체 묵죽화를 대상으로 하고 있기 때문에 심도 있는 논의가 진행되지 못하였다.

것으로 짐작된다.² 이런 화보들에는 다수의 대나무 그림이 실려 있기 때문이다. 그러나 현전하는 記年作들로 볼 때, 30대 작들은 대체로 산수와 화훼에 치중되어 있으며 묵죽화는 40대부터 나타나기 시작한다. 이로 보아 강세황은 창작 초기라 할 수 있는 30대에는 산수나 화훼에 주력했으며, 묵죽화를 비롯한 사군자화는 상대적으로 소홀했던 것으로 보인다.

영조 23년(1747년), 즉 강세황이 35세 되던 해에 지은 《豹菴先生淡彩花卉帖》의 발문은 초기 회화의 경향성을 엿볼 수 있어 주목된다.

세상에 내 그림을 구하는 사람들이 많다. 혹은 산수를, 혹은 화훼초충을, 혹은 누각기물을 그려 달라 한다. 비록 요구에 따라 응하지만 억지로 하니, 짜증스럽고 피곤해서 대충 그릴 뿐이다. 어찌 이 권처럼 시일을 쌓아가며 공력을 쓰겠는가. 마음을 다해 뜻을 좇아, 그 능숙함을 다했다. 丁卯년 봄에 有受를 위해 그리다.³

이 글에서 보는 바와 같이 강세황은 이미 35세 이전부터 畫名이 세간에 널리 알려졌음을 알 수 있다. 그런데 그 화재로서 산수, 화훼초충, 누각기물에 대해서만 언급하였을 뿐, 정작 묵죽화에 대해서는 아무런 언급이 없다. 이로 보아 강세황은 여러 화보들을 참고로 畫技 수련을 해가던 30대 중반부터 묵죽화를 그렸을 수 있으나, 산수나 화훼에 비하여 비중이 현저히 떨어졌던 듯하다. 또한 그의 묵죽화는 적어도 30대 중반까지는 세인의 주목을 받지 못했으며, 자신도 그다지 큰 애착을 가지고 있지 않았던 것으로 짐작된다. 강세황이 초기에 이처럼 산수와 화훼를 중시했던 것은 그가 추종했던 明代 吳派系 문인화가들이 산수와 화훼에 치중했던 사실과 무관하지 않을 것이다. 따라서 30대의 묵죽화는 대체로 습작 수준을 벗어나지 못하였을 것으로 짐작된다. 현존하는 그의 묵죽화 중 30대 이전 작품이 아직 발견되지 않은 점도 이런 맥락에서 이해되어야 할 것이다.

그러나 강세황은 시간이 흐를수록 묵죽화를 위시한 사군자화에 대한 관심과 애정을 점

² 강세황이 36세 때 그린 『忝齋畫譜』에서 『顧氏畫譜』, 『唐詩畫譜』, 『十竹齋畫譜』, 『芥子園畫傳』 등을 방작한 작품들이 산견되며, 그의 처남인 柳慶種이 『忝齋畫譜』의 跋文에서 “전에는 十竹齋의 書畫를 좋아하여 대개 그것을 倣하였다(舊喜十竹齋書畫, 蓋倣爲之)”라고 하여, 강세황이 청장년기부터 畫技 수련에 明·清代 화보들을 적극적으로 이용했음을 알 수 있다. 변영섭, 앞의 논문, p.128 참조.

³ “世之求余畫者 多矣. 或山水, 或花卉草蟲, 或樓閣器物. 雖隨求而應, 強半倦因, 漫筆耳. 豈若此卷之續時日費功力. 信筆隨意, 盡其能事也. 丁卯春 爲有受寫.” 姜世晃, 《豹菴先生淡彩花卉帖》跋文. 『豹菴 姜世晃』(예술의 전당, 2005), p.355 참조.

차 증대시켜 나간 것으로 보인다. 화보를 참조하여 난과 대나무를 그린 후 쓴 다음 글에서 이를 확인할 수 있다.

文與可(文同)의 墨竹은 거의 대나무를 그리는 근원이다. 그후 趙吳興(趙孟頫)이 가장 뛰어났고, 우리나라에 와서는 거의 취할 만한 사람이 없었으나, 옛적에 石陽公子가 있어, 이 技藝에 가장 오묘했고, 근세에 柳岫雲이 석양을 좇을 만했다. 내가 옛 화보를 보고 7-8폭을 臨摹했는데, 이로 인해 옛사람의 妙處에 이를 수 있을지는 모르겠다.

墨蘭에 대해서는 더욱 쓸쓸하여 들리는 소리가 없다. 대체로 우리나라에는 예로부터 소위 蘭이라는 것이 없다. 간혹 종이와 비단에 그려진 것을 좇아 모사한다 하더라도, 진짜 蘭을 보지 못한지라, 傳神寫照를 하지 못한다. 예전에 좋은 화보가 있지만 그 역시 우리나라에 전하는 것이 없고, 또 그 화보 중 몇 폭을 옮겨 모사한 것이 있다 하더라도 이로 인해 오묘함을 깨달을 수 있겠는가. 『十竹齋畫譜』에 蘭譜가 있어, 지금 여기에 옮겨 그렸다. 그러나 난과 대나무를 그리려는 사람이 어찌 이로써 그 오묘함에 이르렀다 할 수 있겠는가.

모름지기 난과 대나무의 진짜 형상을 익히 보고, 前輩의 남은 자취를 널리 보고, 더불어 模寫하는 공부가 오랫동안 쌓여야, 비로소 성취가 있을 것이다. 또한 배우는 사람의 지식의 깊고 얕음과 필력의 굳셈과 약함에도 관계가 될 것이다. 이것이 비록 遊戲로 하는 일이지만 그 어려움이 이러하니, 뉘라서 학문을 하는 공부를 그만두고, 문장을 짓는 과업을 버리면서, 쓸데없는 작은 기예에 정신을 쏟아 시간을 허비하겠는가.⁴

역대 묵죽화와 묵죽화의 수련 방법에 대한 강세황의 인식을 엿볼 수 있는 글이다. 여기에서 그는 묵죽화의 正脈으로 중국의 文同(1018-1079)과 趙孟頫(1254-1322)를 거론하고, 우리나라에서는 灘隱 李璣(1554-1626)과 岫雲 柳德章(1675-1756)을 언급하며 호평하였다. 역대 묵죽화에 대한 이러한 평가는 비단 강세황 자신의 인식뿐만이 아니라 당시의 일반적인 인식과 평판을 반영한 것으로 보인다.

⁴ “文與可之墨竹 幾爲寫竹之宗, 其後趙吳興擅場. 至於吾東, 殆無可以取之者, 古有石陽公子最妙此技, 近世柳岫雲可以追蹤石陽. 余從舊畫譜, 隨得七八幅, 未知因此, 而可趁古人妙處否. 至若墨蘭, 尤是寥絕響, 蓋吾東自古無所謂蘭者, 雖或從紙絹模寫, 既未見真蘭, 無以傳神寫照. 舊有佳譜, 亦無傳道東國者, 又於譜中, 傳模數幅, 或有因此妙解者耶. 十竹齋畫譜有蘭譜, 今移寫於此, 然欲畫蘭竹者, 何能以是臻其奧妙耶. 須熟看蘭竹真形, 廣閱前輩遺蹟, 兼有積費模寫之工, 乃可有成. 又係於學者之識解之淺深, 筆力之健弱. 雖是遊戲之事, 其難有如此, 誰能廢問學之工, 棄文詞之業, 耗精神費日月於無所用小技耶哉.” 姜世晃, 『豹菴遺稿』, 「畫蘭竹卷後」.

이어서 묵죽화의 수련 방법과 창작의 요결로 寫生과 名蹟의 模寫를 중시했으며, 이와 더불어 넓고 깊은 지식과 강한 필력 등도 묵죽화의 성패를 가늠하는 주요한 항목으로 지적하고 있다. 그런데 글 말미에서 墨蘭畫나 墨竹畫를 遊戲나 작은 기예로 규정하고, 이를 위한 어려움을 감수할 필요가 있겠는가라고 자조 섞인 반문을 하여 다소 의아한 느낌이 든다. 그러나 이는 묵죽화의 문인화적인 특성을 강조함과 동시에 자신의 묵죽화에 대한 자부심을 은근히 피력하기 위한 修辭로 보인다.

그런데 강세황이 묵죽화의 창작 요결로 밝힌 寫生과 名蹟의 模寫, 심오한 지식, 강한 필력 등은 비단 묵죽화뿐만 아니라 회화 수련의 일반적인 요결을 조술한 것이며, 실제 그의 묵죽화 수련과 창작에 지대한 영향을 미친 것은 明·清代 화보였다. 그의 회화 전반에 걸쳐 중국의 각종 화보류의 영향이 강하게 간취되고 있는데, 묵죽화도 예외는 아니었다. “옛 화보를 보고 (묵죽화) 7-8폭을 臨摹했다”라든지 “『十竹齋畫譜』를 보고 난을 그렸다”라는 言述을 통해서도 이를 확인할 수 있다. 묵죽화에 대한 이러한 인식과 지향은 실제 초기 묵죽화에 여실히 반영되어 있다. 煙客 許倬(1709-1761)의 화평으로 인해, 49세 이전 작품이라 할 수 있는 《煙客評畫帖》에 실린 3점의 죽화와 49세에 玄齋 沈師正(1707-1769)의 작품과 더불어 장침한 간송미술관 소장의 《豹玄兩先生聯畫帖》에 실린 〈清竹含露〉 등이 대표적인 예이다.

먼저 《煙客評畫帖》의 죽화들을 살펴보면, 《煙客評畫帖》 내 여타의 그림들과 같이 3점의 죽화도 화보풍의 그림들로 기본적인 소재나 화면의 구성에서 『十竹齋畫譜』의 죽화들과 친연성을 보인다. 바위와 대나무를 어울려 그린 〈竹石〉도1은 『十竹齋畫譜』의 〈石床〉도2을, 兩



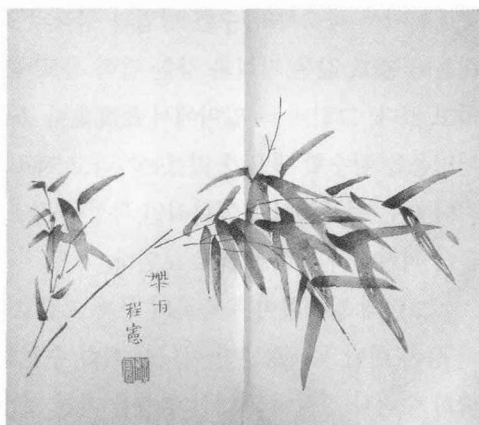
도 1 姜世畀, 〈竹石〉, 《煙客評畫帖》內, 1761년 이전, 紙本水墨, 27.0×26.0cm, 개인 소장



도 2 『十竹齋畫譜』, 〈石床〉



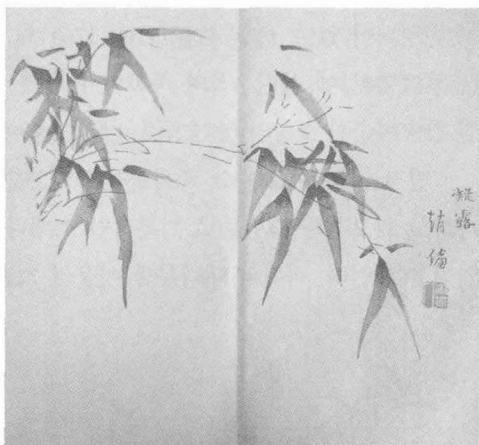
도 3 姜世晃, 〈雨竹〉, 《烟客評畫帖》內, 1761년 이전,
紙本水墨, 27.0×26.0cm, 개인 소장



도 4 『十竹齋畫譜』, 〈帶雨〉



도 5 姜世晃, 〈露竹〉, 《烟客評畫帖》內, 1761년 이전,
紙本水墨, 27.0×26.0cm, 개인 소장



도 6 『十竹齋畫譜』, 〈凝露〉

竹의 일부를 그린 듯한 〈雨竹〉도3은 『十竹齋畫譜』의 〈帶雨〉도4를, 두 무더기의 죽엽군을 상하로 늘어뜨려 묘사한 〈露竹〉도5은 『十竹齋畫譜』의 〈凝露〉도6를 模本으로 하고 있음이 분명하다.

그러나 〈竹石〉은 화보에 비해 바위의 키가 훨씬 크고, 각진 윤곽을 가지고 있어 峻峭한 느낌이며, 대나무는 세장한 줄기에 '人'자형 죽엽을 소략하게 빼풀어 소산한 느낌을 강조하고 있다. 나머지 두 점의 묵죽화도 기본적인 화면 구성은 화보를 따르고 있지만, 죽지나 죽



도 7 姜世晃, 〈清竹含露〉, 1761년, 紙本水墨,
27.3×38.3cm, 간송미술관



도 8 『沈師正, 〈雲根冬竹〉, 1761년, 紙本水墨,
27.3×38.3cm, 간송미술관



도 9 『芥子園畫傳』, 〈虛心友石〉

엽과 같은 세부 묘사는 강세황 특유의 담박하면서도 유연한 필치가 잘 드러나 있다. 특히 죽엽 묘사에서 화보와 확연한 차이를 보이고 있다. 끝부분을 갈라지게 묘사한 화보의 죽엽과는 달리 죽엽의 끝부분 마무리를 단정하게 처리하였고, 破潑墨을 대담하게 구사하며 농담을 대비시키고 있기 때문이다.

한편 《豹女兩先生聯畫帖》에 장첩된 〈清竹含露〉도7는 좌하단에 바위를 배치하고, 그 위로 번어 나온 서너 가지의 대줄기를 그린 일종의 죽석도이다. 같은 화첩 내에 있는 심사정의 〈雲根冬竹〉도8과 좌우가 뒤바뀌었을 뿐, 거의 같은 소재와 형식을 띠고 있어 흥미롭다. 아마도 심사정의 〈雲根冬竹〉을 의식해서 그와 대칭으로 그려냈던 것으로 보인다. 그러나 이 두 작품은 구도와 포치는 유사하지만, 세부 묘사나 기법은 상당한 차이를 보이고 있다. 심사정의 〈雲根冬竹〉은 갈필과 파필의 필법으로 인해 분방한 느낌이 강하게 들며, 강세황의 〈清竹含露〉는 습윤하고 부드러운 필법으로 단정하게 그려 상대적으로 安穩하면서도 清淡한 느낌



도 10 姜世晁, 〈墨竹圖〉,
《豹菴帖》內, 絹本水墨,
28.6×20cm,
국립중앙박물관
도 11 『顧氏畫譜』, 〈夏昶墨竹〉

을 주고 있다. 이는 두 문인화가의 취향 차이이기도 하겠지만, 문인이기보다는 화가에 가까웠던 심사정은 회화적 감각과 흥취를 우선시하고 있고, 화가이기보다는 문인에 가까웠던 강세황은 서예적 법식을 고수하면서 안온한 아취, 고상한 격조 등을 중시하였기 때문에 발생한 차이가 아닌가 생각된다.

강세황의 〈淸竹含露〉가 심사정의 〈雲根冬竹〉을 모본으로 삼았는지, 아니면 두 사람 모두 어느 특정 화보의 작품을 臨倣했는지는 명확하지 않다. 그러나 두 작품 모두 구도와 화면 구성에서 『芥子園畫傳』의 「竹譜」에 실린 〈虛心友石〉도9과 같은 죽화와 긴밀한 유사성을 보여, 양자 모두 직간접적으로 화보의 영향을 받았음을 알 수 있다. 다만 심사정은 화보의 소재와 포치만 참고하였을 뿐 老境의 작품답게 이를 소화하고 농익은 필치로 재해석하여 전혀 새로운 화경을 보여주었다. 반면 강세황은 자신의 흥취나 감흥을 표출하는 것을 최대한 자제하고 전체적으로 단정하고 조심스럽게 화보에 충실하고자 한 것으로 보인다.

국립중앙박물관 소장의 《豹菴帖》에 실려 있는 묵죽화들도 역시 화보의 영향이 강하게 드러나 있어 대체로 40-50세에 그려진 작품들로 추정된다. 특히 굵은 두 줄기 죽간의 위아래에 무성한 댓잎을 포치시킨 〈墨竹圖〉도10는 『顧氏畫譜』에 夏昶(1388-1470)의 작품으로 전제된 〈竹圖〉도11를 모본으로 하였음을 어렵지 않게 감지할 수 있다. 다만 세부 묘사에서 농담이나 음영 처리를 적극적으로 구사하여 文雅하면서도 생동감 있는 화면을 창출해 내고 있다. 그런가 하면 죽절 부위의 죽간을 강조한 묘사나 음영을 가한 죽절의 표현, '수'자 형태로 枝梢의 죽엽을 강조하여 마무리한 수법 등에서는 李蘧에서 柳德章으로 이어지는 조선 전통 묵죽화풍의 영향도 엿보인다. 이는 앞서 보았던 바와 같이 이정과 유덕장의 묵죽을 높이 평

가했던 전대 묵죽화 전통에 대한 인식이 실제 창작에 반영된 결과로 이해된다.

이와 같이 강세황은 중년기인 40-50세의 기간 동안 다양한 구도와 기법을 수용하고 소화시키면서 自家 묵죽 양식을 정립시켜 나갔는데, 그 과정에서 『顧氏畫譜』, 『十竹齋書畫譜』, 『芥子園畫傳』과 같은 明·清代 화보들을 적극적으로 활용했던 것으로 믿어진다. 그러나 판본이라는 화보의 한계상 용이하지 않았던 농담·음영 처리와 경직된 필치 등을 극복하고, 平淡하고 文雅하면서도 때로는 墨戲의인 면모를 강조하고 있다. 이는 자신의 회화적 지향이었던 남종문인화풍의 미감이 투영된 흔적임과 동시에 화보에 반영된 명대 죽화풍의 영향을 엿볼 수 있는 부분이다. 이와 더불어 조선묵죽화의 典範으로 영향력을 잃지 않고 있던 이정과 그를 계승한 유덕장의 묵죽화 전통도 제한적이거나 그의 초기 묵죽화풍의 형성에 영향을 미쳤던 것으로 보인다.

2. 老年期(60-70대) 묵죽화

강세황이 50-60대에 이르러 30-40대에 형성된 묵죽화풍을 발전시키며 확고한 自家 樣式을 정립시켰을 것은 자명한 일이다. 그러나 그의 50-60대 회화작품이 전무하여, 이 시기 묵죽화의 구체적인 양상을 파악할 수 없는 형편이다. 51세에 絶筆을 선언했기 때문이다.⁵ 강세황은 御眞製作의 監董을 맡게 되는 69세 무렵부터 다시 畫筆을 잡았던 것으로 보이는데, 이와 관련하여 이 시기에 그려진 <竹石牧丹>도¹²은 지금까지 알려진 그의 회화작품 중 유일한 60대 기년작이라는 점에서 그 의미가 적지 않다. 그가 절필을 끝낸 직후 그린 작품이 묵죽화와 같은 사군자 계열의 그림이었다는 사실은 노년기 畫境의 主材와 지향을 豫示하고 있기 때문이다.



도 12 姜世晃, <竹石牧丹>, 1781년,
紙本水墨, 115.0×54.5cm,
개인 소장

⁵ 변영섭, 앞의 책, pp.18-19 참조.

이 〈죽석목단〉은 화면 우하단에서 솟아오른 바위를 축으로 화면 상단에는 힘차게 펼쳐진 한 그루의 대나무를 그리고, 하단에는 탐스럽게 만개한 모란을 진설해 놓고 있다. 그런데 이 〈죽석목단〉의 상단에 있는 대나무의 묘사는 강세황의 이전 작품과는 느낌이 사뭇 다르다. 습윤한 필치로 부드럽고 담박한 느낌을 강조하였던 50세 이전의 장년기 필치와는 상당한 차이를 보인다. 먼저 죽엽의 양태를 살펴보면, ‘人’자 형태의 죽엽을 仰葉으로 중첩시켰는데, 물기가 많은 潤筆로 흐리게 처리한 죽엽과 진한 渴筆의 죽엽들이 농담의 대비와 조화를 이루고 있다. 각각의 죽엽 묘사도 강경하고 기세가 충만해, 50세 이전의 화보를 토대로 수련하던 부드러운 필치의 묵죽화풍과는 뚜렷한 차이를 보이고 있다.

1조 3엽의 ‘수’자엽 대신 1조 2엽의 ‘人’자엽을 기본 조형으로 중첩시킨 점이나, 한 가지에서 돌아난 죽엽들을 농담의 차이를 두어 중첩시킨 수법은 심사정의 묵죽화에서도 드물게 보이지만, 강세황에 의해 본격적으로 상용되기 시작한 기법이다. 이러한 기법적 특징은 明末 淸初의 묵죽화와 이를 반영한 화보에 전래된 죽화들의 영향으로 보인다. 조선의 전통 묵죽화풍과 새로이 유입된 명·청대 화보의 죽화풍이 결합된 결과로 볼 수 있는데, 이 두 가지 요소는 이후 노년기 묵죽화의 근간으로 작용하게 된다.

실제 강세황은 청장년기부터 이정과 유덕장으로 이어져 내려오는 조선 전통 묵죽화 양식에 대해 상당한 정보와 관심을 가지고 있었을 것으로 사료된다. 정은 당시에도 수많은 文人墨客들에 의해 조선 최고의 묵죽화가로 상찬되고 있었으니, 여러 傳言과 實作을 통해 정은의 명성과 작품을 충분히 인지하고 있었을 것이다. 유덕장의 경우는 강세황의 나이 44세가 되는 해인 1756년까지 생존하며 왕성한 활동을 하였으니, 강세황이 그의 작품을 접하는 것은 물론이거니와 실제 유덕장을 만났을 가능성도 배제할 수 없다. 이를 확증할 만한 기록은 아직 찾아내지 못했으나, 강세황 주변의 인맥이나 여러 정황들로 볼 때, 결코 무리한 추정은 아니라 생각된다. 강세황은 15세가 되던 1727년(영조3년) 柳耒(1692-1729)의 딸과 혼인하였는데, 이 가문이 바로 유덕장과 같은 晉州柳門이다.⁶ 또한 강세황은 중년기를 妻家가 있던 안산에 머물면서 妻男 柳慶種(1714-1784)과 더불어 畿湖南人系 인사들과 많은 교류를 하였는데, 李用休(1708-1782)나 申光洙(1712-1775) 등이 그 대표적인 인물들이다. 이들은 유덕장과 각별한 관계였던 星湖 李灝(1681-1763)의 門徒로서 유덕장과 교류도 활발했으며, 그의 묵죽화에 대해 많은 鑑評을 남긴 인물들이다.⁷ 강세황은 이들과의 교류를 통

⁶ 강세황의 처가와 柳德章의 집안은 같은 晉州柳門이기는 하지만, 先代에서 갈려 나온 不計寸이다. 그러나 두 집안이 정치적 행로와 문화적인 성향이 유사했던 것으로 보아 상당한 연대의식을 가지고 있었을 것으로 짐작된다.

해, 유덕장과 그의 작품에 대해 상세하게 파악하고 있었을 것으로 사료된다.

실제 강세황은 유덕장의 묵죽화에 대해 매우 우호적인 평가를 하고 있다. 그가 50세가 되던 1762년에 유덕장의 작품임이 확실시되는 無款의 〈雪竹圖〉도13를 보고 “임오년(1762) 선달 친구 權遠卿이 莞谷에서 찾아와, 이 두 그림을 내어 보여주었다. 얼음과 눈이 아직 녹지 않았을 때인지라, 새벽에 萬木을 살펴보니, 모두 옥으로 만든 숲과 같았다. 이 그림을 마주 대하니, 완전히 참모습을 그려낸 듯하다(壬午臘, 訪權友遠卿於莞谷, 出示此兩幅. 時冰雪未融, 曉看萬木皆如瑤林. 對此畫, 宛若寫眞)”라는 畫評을 적고 있기 때문이다. 강세황의 노년기 묵죽화에서 산견되는 유덕장의 자취는 이러한 강세황의 주변 정황이나 유덕장에 대한 인식과 무관하지 않을 것이다.

60대 말부터 재개된 강세황의 작화 활동은 70대에 들어서면서부터 본격화되기 시작했다. 그런데 이 시기에 해당하는 현전작 중 묵죽화가 차지하는 비중이 매우 높아, 그가 노년기에 접어들면서 더 많은 관심과 열의를 가지고 묵죽화에 천착했음을 짐작할 수 있다. 이에 현전하는 70대 묵죽화들은 한층 완숙되고 정제되면서 강세황 묵죽화의 전형을 보여주고 있다.

먼저 그의 나이 72세에 그려진 화정박물관 소장의 《豹菴畫帖》 내에 장첩된 〈石竹〉도14을 살펴보자. 묵은 먹으로 물 흐르듯 자연스럽게 그려낸 바위와, 그에 의지하여 화면 중앙으로 번어 나온 대나무의 맑고 단정한 묘사에서 노대가의 원숙한 경륜과 과장되지 않은 내적 자신감이 묻어난다. 이 작품에는 필치뿐만 아니라, 노년기 묵죽화의 여러 주요한



도 13 傳 柳德章, 〈雪竹圖〉,
紙本淡彩, 51.2×29.4cm,
국립중앙박물관



도 14 姜世晃, 〈石竹〉, 《豹菴畫帖》
內, 1784년, 紙本水墨,
33.3×22.5cm, 화정박물관

7 유덕장의 교유관계에 대해서는 卓賢奎, 「岫雲 柳德章의 墨竹畫 研究」, 『美術史學研究』 238·239(2003) 참조.



도 15 姜世晁, 〈墨竹〉, 《燕臺弄毫帖》內, 1785년.
紙本水墨, 26.0×22.0cm, 영남대박물관

특징이 드러나 있다. 화면을 상하단으로 나누어 대나무를 배치하고, 각각 농담을 달리 하여 묘사하는 기법이 그것이다. 전위와 후위의 대나무를 농담의 차이로 표현했던 이전의 기법과는 구별되는 노년기 묵죽화의 특징이다. 이는 전체 화면의 중심을 잡아 안정감을 확보하고, 아울러 변화감과 생동감 까지도 담아내려는 의도로 보인다.

한편 영남대학교 소장 《燕臺弄毫帖》의 〈墨竹〉도15은 73세에 그린 것으로, 40대 후반 작품으로 추정되는 국립중앙박물관 소장 《豹菴帖》의 묵죽도들과 소재의 운용이나 화

면구성에서 일맥상통한다. 그러나 화면의 구성만 유사할 뿐, 대나무 각 부분의 묘사와 전체 분위기는 판이하게 다르다. 우선 죽엽들의 조합과 배치가 《豹菴帖》의 묵죽도에 비해 훨씬 간략하여 여유로워 보이며, 길고 가는 농묵의 죽간과 죽엽은 옹골차면서도 상쾌한 느낌을 주고 있다.

대나무 각 부분의 농담 변화도 상하단 죽엽 간의 차이만 약간 있을 뿐, 거의 동일한 농도를 유지하고 있어 다소 평면적인 느낌이 들기도 한다. 그래서 언뜻 화보를 보는 듯하지만, 유덕장의 묵죽화에서 엿보이는 평면성으로 이해되기도 한다. 또한 세장하면서도 강경하게 묘사된 죽엽과 죽간은 짧고 원만한 형태의 죽엽을 주로 이용하며, 溫雅한 雅趣를 드러내던 50대 이전의 묵죽화와는 현격한 차이를 보인다. 노년기에 들어오면서 이정과 유덕장으로 대별되는 조선묵죽화 양식을 적극적으로 수용, 자기화시켜 가는 과정으로 이해된다.

강세황은 70대 중반을 넘어서도 여전히 왕성한 창작활동을 하였다. 그 화격은 물론이거와 필력도 오히려 강건해지면서 上乘의 畫境을 이루어내었다. 78세에 그린 국립중앙박물관 소장의 〈蘭竹圖〉도16가 그 대표적인 작품으로 만년에 접어들면서 佳境에 이른 그의 묵죽화 솜씨가 유감없이 펼쳐져 있다.

황권의 화폭 좌우측에 바위를 그려 화폭 중간에 널찍한 공간을 마련한 후, 여기에 몇 그루의 대나무를 배치하였다. 화면 우측 바위 옆에 난 한 포기로 다채로운 화면구성을 꾀했지만, 이 그림의 主材는 화면 중앙에 위치한 대나무이다. 실제 이와 같은 황권 형식의 묵죽도가 본격적으로 유행한 시기는 명대 이후로, 이 작품 역시 기본적으로는 그 영향을 받은 것으



도 16 姜世晃, <蘭竹圖>, 1790년, 紙本水墨, 39.3×283.7cm, 국립중앙박물관

로 추정된다. 그런데 명대에 유행한 횡권 형식의 묵죽도는 화면의 제약으로 인해 토파나 바위를 배경으로 叢竹 형태의 新竹을 배풀어 놓은 경우가 대부분이다. 그러나 이 작품은 바위와 난은 지면부터 그린 반면, 중앙의 대나무는 지면보다 훨씬 시각을 올려 대나무의 상단만을 그렸다. 이로써 상하의 폭이 좁은 횡권의 화폭임에도 튼실한 竹竿을 지닌 成竹을 화폭에 담아낼 수 있었으며, 나아가 짜임새 있으면서도 확대된 공간감을



도 17 姜世晃, <墨竹圖>, 1790년, 紙本水墨, 36.5×52.8cm, 서울대학교 박물관

조성해 내는 데 성공하였다. “그림을 그리는데 포치와 메우는 것이 늘 걱정인데, 梅竹을 그리는 데는 더욱 空靈洒落하기가 쉽지 않다”고 할 만큼 포치와 소묘의 안배를 통해 여유롭고 상쾌한 느낌을 주는 공간을 창출하려 고심했던 그였기에 가능한 일이었다.⁸

대나무의 묘사는 갈필의 농묵으로 중심이 되는 두 그루의 대나무를 그리고, 그보다 다소 아래쪽에 열린 담묵으로 한두 그루의 대나무를 그려 넣어 농담을 대비 조화시켜 놓았다. 상하단 대나무의 농담을 달리하여 표현하는 기법은 70대에 들어와 일반화된 것으로 앞의 화정 박물관 소장의 <豹菴畫帖> 내 <묵죽도>에서 본 바와 같다. 또한 이 <난죽도>와 같은 해에 그려진 서울대학교 소장의 <墨竹圖>도 17 역시 이와 같은 기법을 쓰고 있으며, 죽엽이나 죽지 등의 세부 묘사와 필치까지 동일하여 노년기 묵죽화의 전형을 보여주는 작품이라 할 수 있다.

죽엽의 묘사는 渴筆의 효과 때문에 유려하기보다는 다소 적요한 느낌이 난다. 그러나

⁸ “凡作畫，每患布值填塞。寫梅竹，尤不易空靈洒落。” 吳世昌, 『權域書畫徵』, 姜世晃 條.

명료한 필획과 그 중심선을 따라 깔끔하게 마무리된 죽엽은 이전의 偏筆에 가깝게 한쪽 방향으로 치우쳐 쳐내던 죽엽에 비하여 한층 엄정해 보인다. 또한 각 죽엽군의 적절한 소밀 안배에서 강세황의 특징이 여실히 드러나 있다. 그런데 附葉으로 이루어진 죽엽군의 상단 부위는 '丿'자 형태의 이른바 '四筆落雁'으로 처리하였는데, 이는 초기작에서는 찾아보기 힘든 점이다. 정갈하지만 다소 강경해 보이는 죽엽의 형태미가 자신이 추구하던 미감에 적합하지 않다고 여겼기 때문인 듯하다. 강세황이 만년에 이르러 이와 같은 표현을 상용하고 있는 것은 묵죽화에서 구현하고자 하는 미적 지향에 변화가 생겼음을 보여주는 것이라 할 수 있다.

죽간의 묘사는 죽절 사이가 어긋나 보일 정도로 휘어져 있으며, 각각의 죽간도 彎曲되어 있어 다소 기이하게 보일 정도이다. 이러한 죽간의 묘사는 죽절은 굽어도 죽간이 굽어서는 안 된다는 이른바 '彎節不彎竿'의 畫竹 要訣과는 배치되는 것이다. 그럼에도 불구하고 이러한 기법을 쓴 것은 유연한 곡선미와 강직한 직선미를 동시에 확보하려는 의도에서 비롯된 것이 아닌가 생각된다. 어쨌든 이 역시 강세황 노년기 묵죽화의 주요한 특징임에 틀림없다.

강세황은 노년에 이르러 묵죽화에서 얻은 예술적 성취에 대해 매우 만족스럽게 여겼고 그 자부심 또한 대단했던 듯하다. 滄海 鄭瀾(1725-1791)의 요청에 응해 그림을 그려주고 난 후 그 소감을 적은 다음 글에서 이를 확인할 수 있다.

내가 墨竹을 그리는 것은 얼추 알고 있으나 산수에 대해서는 본디 능하지 못하는 바이다. 滄海翁이 내가 그린 대나무를 두렵게 여기고, 산수만 그리게 하니, 이는 수염으로 내시를 질책하는 것이다.⁹

산수보다도 묵죽을 자신의 特長으로 여기는 그의 예술에서 묵죽화에 대한 애정을 재삼 확인할 수 있다. 묵죽화를 산수나 화훼보다 대수롭지 않게 여겼던 중년기와는 판연하게 다른 태도이다. 이러한 인식의 변화는 묵죽화에 대한 새로운 시각을 보여주는 것이지만, 그 기저에는 노년기에 이르러 새로이 정립한 자신의 묵죽화풍에 대한 자부심이 깔려 있다고 생각된다.

⁹ “余粗解寫墨竹，而於山水，則素所未能也。滄海翁惟恐余畫竹，而只令畫山水，此殆責閤人以髻也。”姜世晃，『豹菴遺稿』，「書鄭滄海瀾不朽帖後」。

III. 강세황 묵죽화의 성격과 의미

강세황의 중년기 묵죽화는 담백하고 고상한 문인취향의 미감을 충실히 반영하고 있지만, 여전히 화보의 형식에서 크게 벗어나지 못하였다. 이런 이유로 그의 묵죽화는 당시 세인들에게 그다지 많은 관심을 얻지 못했으며, 자기 자신도 餘技나 墨戲 이상의 의미를 두고 있지는 않았던 것으로 보인다. 다음 글에서 이를 확인할 수 있다.

묵란·묵죽은 더욱 맑고 굳세며 티 없었지만, 세상에 이를 깊이 알아주는 사람이 없었고, 나 스스로도 잘하는 일이라 생각하지 않았다. 오직 이것으로 흥취를 담아내고 뜻에 맞으면 될 뿐이다. 간혹 얻으려 하는 사람이 지분거리면 마음속으로는 싫고 괴롭지만 엄히 물리치지도 못하고, 다만 건성으로 그것에 응해 남의 뜻을 뿌리치려 하지 않았다.¹⁰

이 글은 그의 나이 54세에 자신이 직접 쓴 묘지명의 일부이니 자기 고백적 성격과 함께 후대의 평가에 대한 기대와 소망을 담아낸 것으로 보아야 하겠다. 강세황은 맑고 굳세며, 속기 없는 묵죽화를 그리고자 했으며, 또 그렇게 평가 받기를 원했지만 당시 세인들의 호응은 그다지 높지 않았던 것으로 보인다. 이는 환언하면, 당시까지도 조선의 예원에서는 강세황의 묵죽화와 같은 사의적인 묵죽화보다는 전대의 이정이나 유덕장의 묵죽화 같은 사생적이고 이른바 '氣韻動蕩'한 묵죽화 양식을 선호했기 때문일 것이다. 이익의 다음 글은 당시 문인들의 묵죽화에 대한 지향과 인식이 잘 드러나 있다.

우리 집에 동파가 그린 묵죽 한 폭이 있는데, 한 가지와 한 잎이 완전히 (살아있는 대) 같으니, 이것이 소위 寫眞이란 것이다. 정신이란 형체 안에 있는 것인데, 형체가 이미 같지 않다면 정신을 전해 낼 수 있겠는가? 동파가 이렇게 말한 것은 대개 형체가 비슷하게 되어도 정신이 결핍되면 비록 이 물체는 있다 할지라도 光彩가 없다는 것을 말한 것이다. 그러나 나는 “정신이 있어도 형체가 닮지 않았다면 어찌 같다 할 수 있으며, 광채가 있어도 다른 물건처럼 되었다면 어찌 그사 물이라 할 수 있겠는가?”라고 하겠다.¹¹

¹⁰ “墨蘭竹尤清勁絕塵，世無有深識者，亦不自以爲能事，聊以遣興適意而已。或爲求者所矚，心甚厭苦，亦未嘗峻却，惟漫應之，不欲拂人意。”姜世晃，『豹菴遺稿』，「豹翁自誌」。

이익은 寫意的 문인화의 祖宗으로 숭앙되어 오던 蘇軾의 묵죽화도 실상 지극히 사실적이라는 것을 예로 들며, 당시 사의 일변도의 창작 경향에 대해 일침을 가하고 있다. 이렇듯 사실성을 중시하는 태도는 당시의 전반적인 문화 분위기를 반영하는 것이었으니, 이런 상황에서 강세황의 사의적인 묵죽화가 큰 호응을 얻기는 쉽지 않았을 것이다. 茶山 丁若鏞(1762-1836)이 명나라 神宗의 묵죽도에 쓴 다음 글은 이를 보다 명확히 보여주고 있다.

위의 묵죽도 한 폭은 명나라 만력황제(萬曆皇帝, 神宗)가 그린 그림이다. 대를 그리는 妙理는 많은 일이 더해지고 교차하여도, 자세히 살펴보면 모두 조리가 있어 서로 떨어져 있지 않고, 서로 어지럽게 하지 않는 데에 달려 있다. 서로 떨어지는 것은 그 形의 참되지 않는 것이고, 서로 어지러운 것은 그 體가 참되지 않은 것이므로, 形과 體가 그 참됨을 잃지 않아야 신묘함을 얻을 수 있다. 近世에 姜豹菴은 대를 그리면서 한두 가지만 그리고 '分'자나 '수'자형 잎 3-4개만 해놓고 그만둔다. 이는 竹畫일뿐, 어찌 죽히 畫竹이라 이를 수 있겠는가.¹²

이 글에서 정약용은 자신이 생각하는 寫竹의 要訣에 대해 설파하고, 그 반례로 강세황의 묵죽화를 들어 비판하고 있다. 즉 묵죽화의 요체는 질서정연하여 형상과 본체의 참다움을 모두 갖추어야 하며, 이를 위해서는 많은 잎들이 조리 있고 정연하게 겹쳐 있어야 한다는 것이다. 그러나 강세황은 한두 개의 가지만 그리고 거기에 '分'자엽이나 '수'자엽 3-4매만 그려 놓았으니, 대나무의 참모습과는 거리가 멀다는 것이다. 따라서 강세황의 묵죽화는 '竹畫'일뿐 '畫竹'이 아니라며 신랄하게 비판하고 있다. 여기서 '竹畫'일뿐 '畫竹'이 아니라는 말은 대나무 그림의 일양식일 수는 있으나, 대나무의 진정한 모습을 옮겨낸 것으로는 인정할 수 없다는 말인 듯하다.

이러한 비판의 기저에는 조선묵죽화의 전범으로 인식되어 오던 이정이나 유덕장의 묵죽화에 대한 호감이 깔려 있는 듯하다. “많은 잎이 질서정연하여 겹쳐 있는” 것은 이정이나 유덕장 묵죽화의 특징적인 죽엽 구성이기 때문이다. 강세황의 묵죽화에 대한 이와 같은 정

11 “余有家藏東坡墨竹一幅，一枝一葉百分肖似，乃所謂爲寫眞也。神在形中，形已不似，神可得以傳也。此云者 蓋爲形似以乏神，雖此物而無光彩也。余則曰，精神而形不似，寧似，光彩而他物 寧此物。” 李瀾，『星湖僊說』卷5，「論畫形似」。

12 “右墨竹一本，大明萬曆皇帝之手蹟也。畫竹之妙，在衆葉交加，而尋之皆有條理，令不相離而不相亂也。相離非其形之眞，相亂非其體之眞，形與體不失其眞，而後其神可得也。近世姜豹菴畫竹，止畫一二枝，分个各三四枚而已。此只是竹畫，安足謂畫竹哉。” 丁若鏞，『與猶堂全書』卷2，「跋神宗皇帝墨竹圖障子」。

약용의 평가와 인식은 일차적으로 사실성을 최우선으로 생각했던 회화 인식에서 비롯된 것이다. 그러나 일면으로는 당시까지도 영향력을 잃지 않은 이정 묵죽화풍의 餘響이 그만큼 컸기 때문이 아닌가 생각된다. 家藏하고 있던 화첩에 대해 자신의 견해를 밝힌 다음 글은 이러한 추정에 한층 무게를 실어주고 있다.

우리나라의 화기들은 穆陵(宣祖에 가장 번성했는데, 오직 金禔(號 醉眠)가 이름을 날렸다. 또 石陽正의 대나무가 이와 같아서 특히 신묘하다고 일컬어졌다. 近世에는 尹恭齋(尹斗緒)의 인물과 駱西(恭齋의 아들 德熙)의 말이 오묘함을 다했다. 卞相璧은 특히 고양이로 세상에서 칭송받았으니, 그를 일러 卞 고양이라 했으며, 柳德章(號 岫雲)은 대나무로 드러났다. (중략) 姜豹菴은 蘭竹을 가장 잘했다. 그러나 대나무에 다만 이파리 몇 개만 그려놓고 이로써 心意를 보인다고 했을 뿐이며 山水도 잘하는 바가 아니었다.¹³

이익은 강세황의 前輩이며 정약용은 後輩이지만, 두 사람 모두 강세황과 정치·사회적 입장이 유사했으며 다소간의 교류도 있었던 인물들이다.¹⁴ 그럼에도 불구하고 강세황의 묵죽화를 신랄하게 비판한 것은 분명 강세황의 묵죽화에 대한 당시 문인들의 인식과 평가의 일면을 보여주고 있다고 보아도 무방할 것이다. 이렇듯 영·정조 연간의 사생을 중시했던 문예조류의 흐름 속에서 강세황의 사의성 짙은 화풍은 적지 않은 반향을 불러일으키며 호응을 받기도 하였지만, 이와 동시에 비판적인 견해도 결코 만만치 않았던 것이다. 자신의 묵죽화를 판각하고 나서 쓴 다음 글은 선호와 비판을 동시에 받았던 강세황의 묵죽화에 대한 당시의 평가를 보여주고 있는 것으로 짐작된다. “사람들은 세밀하고 무성한 대나무를 그리기를 바라지만, 게으르고 나약하며 눈도 어둡다. 두어 가지 대를 그리다 그마저 다 못하고, 판

¹³ “國朝畫家在穆陵盛除，唯金禔擅名一號醉眠一。又如石陽正之竹，特稱神妙。近世尹恭齋之人物，駱西一恭齋子德熙一之馬，皆極其妙。卞相璧特以畫貓稱世，謂之卞古羊。柳德章一號岫雲一以竹著。(中略)姜豹菴蘭竹最善，然竹只作數葉，以示意而已。山水非所長。” 丁若鏞, 『與猶堂全書』 卷1, 「家藏畫帖」.

¹⁴ 강세황과 이익은 강세황이 안산에 기거할 당시 상당한 교류가 있었다. 강세황의 처남이자 평생의 지우였던 柳慶種이 이익의 제자여서, 이를 통해 적지 않은 교류가 이루어졌다. (변영섭, 앞의 책, pp.39-40 참조.) 정약용은 강세황보다는 50세 가까이 연하이지만, 24세에 지은 「春日澹齋雜詩」에서 “표용의 산중 누각과 시내·동산 접해 있는데, 그림 구하러 온 사람으로 장터문과 같구나. 蘭竹 한번 휘둘러서 손님을 응수하고, 조용할 땐 바야흐로 도원도를 그리다(豹翁山閣接溪園，求畫人來若市門。蘭竹一揮酬熟客，靜時方許寫桃園)”라 하였다. (丁若鏞, 『茶山詩文集』 卷1, 「春日澹齋雜詩」.) 강세황과 이웃해 살면서 그 정황을 상세히 파악하고 있는 것으로 보아, 양자간 교류의 가능성을 가늠하게 하는 시이다.



도 18 文徵明, 〈墨竹圖〉, 紙本水墨,
60.0×30.0cm, 길림성박물관

에 새겨 여러 사람의 번거로운 부탁에 응한다.”¹⁵

이처럼 강세황도 세밀하고 무성한 대나무를 그려 주기를 바라는 세인들의 요구를 충분히 인지하고 있었다. 그러나 강세황이 추구했던 남종문인화풍은 기본적으로 사생보다는 사의를 중시하는 경향이 농후했으니, 자신이 지향하는 회화이념과 자신이 처해 있던 시대 분위기가 상충될 수밖에 없었다. 이런 상황에서 강세황이 찾은 돌파구는 바로 묵죽화를 위시한 사군자 그림이었다. 기실 묵죽화는 생래적으로 사생과는 일정한 거리를 두고 있어서, 사생적 화풍을 요구하는 당시 문예계의 요구로부터 다소 자유로울 수 있었기 때문이다. 게다가 묵죽화는 산수, 화훼, 인물과 같은 조선 후기 주류 화과에 비하여 상대적으로 위축되었지만 문인화의 정수라는 인식은 강고하게 유지되고 있었으니, 畫技를 賤技로 여길까 두려워 絶筆을 했던 그가 매진하기에는 안성맞춤인 畫科였을 것이다. 따라서 강세황에게 묵죽화는 文藝的 도피처이자 안식처와 같은 의미를 지닌다 할 수 있다.

따라서 강세황의 만년기 묵죽화의 변화 동인은 다음 두 가지 점에서 이해되어야 할 듯하다. 먼저 명대 오파계 묵죽화에 대한 이해가 깊어졌을 가능성이 있다. 일반적으로 오파계 회화의 미적 지향은 平淡하거나 安穩한 의취 등이 가장 큰 특색으로 알려져 있다. 그러나 문징명(文徵明, 1470-1559)의 〈墨竹圖〉도 18에서 보는 바와 같이 실제 명대 오파계 인물들의 묵죽화는 단지 柔軟하고 優美한 이취만을 추구한 것이 아니라, 강한 필력을 바탕으로 端整하면서 생동감이 넘치는 화풍을 보여주고 있다. 강세황의 노년기 묵죽화도 세부묘사에서 다소의 차이가 없지 않지만, 전체적으로 이와 유사한 미적 지향을 보여주고 있는 것만은 틀림없다.

그러나 강세황 노년기 묵죽화의 변화상을 단지 오파계 중국 묵죽화의 영향으로만 단정

15 “人皆求畫細繁, 性懶那堪眼且昏. 作竹數枝猶不耐, 刊傳要免應酬忙.” 姜世晃, 『豹菴遺稿』, 「畫竹八幅入刻 又書八絕句并開板」.

할 수는 없을 듯하다. 이미 명 초기 묵죽화의 장치를 취사하여 조선묵죽화의 典範을 세운 李 霨의 묵죽화 전통이 있기 때문이다. 결국 강세황의 입장에서는 굳이 동시기의 명대 묵죽화에 의탁하지 않더라도 이정도의 묵죽화에 녹아든 명대 묵죽화의 장치를 수용하면 되었기 때문이었다. 이에 강세황은 노년에 접어들면서 이정과 그의 양식을 계승한 유덕장의 묵죽화로 대별되는 조선묵죽화풍을 적극 수용하여 담백하면서도 엄정함과 생동감 넘치는 독특한 自家 양식을 정립시킬 수 있었던 것이다.

IV. 강세황 묵죽화의 영향

강세황의 묵죽화는 藝林의 宗匠이었던 그의 위치를 감안할 때, 당시 문인들에게도 적지 않은 영향을 미쳤을 것은 자명한 일이다. 그러나 그의 묵죽화풍을 계승하여 꽃피운 인물은 紫霞 申緯(1769-1847)였다. 신위는 14세의 어린 나이에 70세의 노대가였던 강세황을 스승으로 모셨고, “내가 아이 때 靑出於藍이라 해 주셨는데, 다만 竹石 한 가지뿐인 것이 지금에 이르러 한스럽다(余童子時, 靑藍授受, 但在竹石一派, 至今懊恨)”고¹⁶ 회고하고 있을 만큼 강세황에게 많은 영향을 받았던 인물이다.¹⁷ 『十竹齋畫譜』나 『芥子園畫傳』과 같은 화보들을 충실히 임모하는 신위의 작화 태도 역시 강세황에서 啓導받은 바가 클 것으로 사료된다. 비단 작화 태도뿐만 아니라 실제 창작에서도 양자 사이의 영향관계는 뚜렷이 드러난다.

신위의 초기작으로 짐작되는 국립중앙박물관 소장품의 〈墨竹圖〉도¹⁹에서 이를 확인할 수 있다. 두 개의 죽간이 화면 좌측에서 방사형으로 벌어가면서 화면을 여유롭게 분할하고 있는데, 이러한 화면구성과 공간의 운영은 강세



도 19 申緯, 〈墨竹〉, 紙本水墨, 95.6×42.4cm, 국립중앙박물관

¹⁶ 申緯, 『警修堂全藁』冊10, 花徑贖墨 6, 「自題十竹齋譜卷後」.

¹⁷ 강세황과 신위의 사승관계에 대해서는 변영섭, 앞의 책, pp.47-49 참조.



도 21 金祖淳, 〈墨竹〉, 紙本水墨, 36.8×47.0cm, 간송미술관

도 20 姜世晃, 〈雨竹圖〉, 1790년, 〈墨竹八幅屏〉內, 紙本水墨, 92.0×43.9cm, 강영선

황의 노년기 묵죽화에서 상용되던 수법이다. 강세황이 78세(1790년)에 그린 〈雨竹圖〉도 20와 비교해 보면, 양자 사이의 유사성이 더욱 확연해진다. 구도나 화면의 운용은 물론이거니와 농담의 차이를 이용하여 변화감과 운율감을 살려낸 점, 외형적으로는 유연해 보이지만骨氣가 내재된 이른바 '純綿裏鐵'의 外柔內剛한 筆致, 細長한 竹竿, 破筆이 없는 단정한 죽엽 묘사 등에서도 강한 친연성이 감지되기 때문이다.

이와 같이 신위는 강세황의 묵죽화를 토대로 自家 묵죽화풍의 기초를 다져갔다. 물론 신위는 후일 청대 묵죽화풍을 수용하여 독특한 자가 묵죽화풍을 정립하게 되지만, 노년에 이르러서도 강세황의 묵죽화를 典範으로 삼고 있을 만큼 의식적인 면이나 실제 창작에서 강세황의 영향은 매우 컸다.

강세황의 묵죽화풍은 신위에 의해 발전적으로 계승되어 純祖-憲宗 年間に 걸쳐 활동했던 많은 문인화가들에게 적지 않은 영향을 미치게 된다. 신위와 교유가 깊었던 楓皐 金祖淳(1765-1832)도 그중 하나이다. 그는 전문적으로 그림을 그리지는 않았으나, 대나무를 유독 좋아하여 종종 詩畫로 그려내곤 하였던 인물이다. 간송미술관 소장의 〈墨竹〉도 21이 현전하

고 있어 그의 묵죽화 솜씨를 엿볼 수 있다. 화면 좌측에서 번어 나온 두 개의 죽간이 상하로 교차하고 있는데, 상단의 죽지는 매우 얇은 淡墨으로 가볍게 쳐내고, 아래쪽에서 斜線으로 올라온 또 다른 줄기는 濃墨으로 剛硬하게 처리하였다. 따라서 하단에 위치한 竹竿이 유독 두드러져 보인다. 이 竹竿은 대체로 화면 전체의 중심을 잡아주는 중심추와 같은 역할을 하기도 하지만, 자칫 전체 화면의 조화를 저해하는 요소로 작용하기도 한다. 이 작품에서도 그러한 양면성이 간취되고 있다.

이와 같은 독특한 형식과 화면구성 방법은 강세황의 묵죽화에서 연원을 찾아야 할 듯하다. 앞서 보았던 강세황의 78세작인 서울대학교 소장의 〈墨竹圖〉도 17와 매우 유사한 면모를 보이고 있기 때문이다. 뿐만 아니라 문인적 이취와 품격이 강조된 전체적인 분위기, 윤택하지만 엄정함을 잃지 않는 필치와 세부묘사에서도 강세황 묵죽화의 지취가 강하게 묻어난다. 이로 보아 김조순의 묵죽화풍 역시 신위와 마찬가지로 강세황 묵죽화풍의 영향 아래서 이해되어야 할 것으로 여겨진다.

V. 맺음말

이상에서 본 바와 같이 강세황은 청장년기에는 화보를 바탕으로 남종문인화풍의 담백하고 유연한 필치의 사의적인 묵죽화를 주로 그렸고, 노년기에 이르러서는 그 토대 위에 강경하고 엄정한 李霆과 柳德章의 묵죽양식을 적극 수용하고 재해석하여 자가 묵죽화풍을 정립시켰다. 그 결과 다소 상반된 두 가지 미감이 한데 융화된 독특한 묵죽화풍을 창안해 낼 수 있었다. 강세황의 묵죽화에서 간취되는 다층적인 미감은 전대 양식의 극복이라는 과제와 여전히 사실성을 중시하는 당시 문예사조가 복합적으로 작용하면서 생겨난 산물로 이해된다. 영·정조 연간에 걸쳐 왕성하게 전개되었던 남종문인화풍의 수용과 조선적인 변용이 묵죽화 분야에서도 이루어진 것이다.

따라서 강세황의 묵죽화를 명대 문인화풍의 영향에만 국한하는 관점은 지양되어야 한다. 이러한 견해는 단지 강세황의 회화세계 전반에 걸친 성격과 특징을 묵죽화까지 확대 적용하여 유추한 것일 뿐, 실제와는 상당한 차이가 있다. 물론 강세황이 명대 문인화풍을 추종했던 것은 사실이지만, 현존하는 묵죽화 중, 오판계 묵죽화풍과 직접적인 영향관계를 거론할 만큼 유사성을 지닌 작품을 찾아볼 수 없기 때문이다. 다만 강세황이 참조했던 명청대 화보들이 대체로 명대 문인화풍을 반영하고 있어, 강세황의 묵죽화도 결과적으로 명대 문인

화풍과 친연성을 보일 뿐이다.

실제 오판계 화가들의 묵죽화 實作이 조선에 유입되는 것 자체가 용이하지 않았을 뿐더러, 더구나 중년이 넘도록 궁벽한 생활을 면치 못했던 강세황이 이를 직접 접하기는 결코 쉽지 않았을 것이다. 문징명을 비롯한 오판 화가의 묵죽화에 대한 강세황의 언술이 찾아지지 않는 것도 이러한 정황을 반영하는 것이라 할 수 있다.

결론적으로 강세황의 묵죽화 양식은 화보에 반영된 명대 묵죽화풍을 수용하고, 조선의 전통 묵죽화풍의 장치를 혼용시켜 이루어낸 것으로 보아야 하겠다. 여기에는 역대 묵죽화풍과 이론에 대한 해박한 지식과 정심한 이해가 뒷받침되었기에 가능한 일이었다. 따라서 강세황은 이론과 실제 양면에서 조선묵죽화에 남종문인화풍을 성공적으로 접목시켜낸 인물로 평가되어야 할 것이다.

이런 강세황의 묵죽화는 신위를 위시한 후대 화가들에게 많은 영향을 미치면서 조선말기 초엽까지 지배적인 양식으로 자리잡았고, 眞景山水畫와 風俗畫의 풍미로 인해 다소 침체되었던 묵죽화를 위시한 사군자화를 화단의 주류로 부상시키는 데도 지대한 역할을 하였다. 이로 볼 때, 진정한 의미에서 조선후기 묵죽화풍의 창시자이자 선도자는 강세황이라 해도 과언이 아니다. 따라서 강세황은 조선시대 3대 묵죽화가로 일컬어지는 이정, 유덕장, 신위 등과 비견해도 뒤지지 않는 미술사적 의미를 가진 묵죽화가로 평가되어야 할 것이다. 이에 강세황 개인은 물론이거니와 조선시대 회화의 전개에서 그의 묵죽화가 차지하는 비중과 의미는 재조명되어야 하며, 이에 따른 정당한 평가가 따라야 할 것으로 생각된다.

* 주제어(key words) — 姜世晃(Gang Se-hwang), 墨竹畫(Ink Bamboo Painting), 南宗畫(Southern school painting), 畫譜(Paintings manuals), 李霆(Yi Jeong), 柳德章(Yu Duk-jang), 申緯(Shin Wi)

▣ 투고일 2007년 2월 9일 | 심사일 2007년 2월 12일 | 심사완료일 2007년 2월 25일 ▣

국문초록

豹菴 姜世晃(1713-1791)은 조선후기의 대표적인 문인화가 중 한 명으로 조선후기 화단에 南宗文人 畫風의 수용과 정착을 주도한 인물로 평가받는다. 그는 문인화풍의 진작에 매진했던 만큼 문인화의 주요한 분야 중 하나인 묵죽화에 남다른 관심과 깊은 조예를 가지고 있었다. 특히 노년에 이르러서는 여타의 화과보다도 墨竹畫에 가장 많은 관심과 공력을 들여, 그의 회화세계에서 묵죽화가 차지하는 비중은 결코 작지 않다.

그는 30대부터 묵죽화를 그리기 시작했을 것으로 짐작되지만, 이 시기 묵죽화들은 대체로 습작 수준에 머물러 있었던 것으로 짐작된다. 그러나 이 시기 묵죽화는 현존작을 찾아볼 수 없으며, 實作을 통해 강세황 묵죽화의 면모를 살펴볼 수 있는 것은 40대 이후 중년기부터이다. 그의 중년기(40-50대) 작품들은 대체로 『十竹齋畫譜』, 『芥子園畫傳』 같은 明清代 화보를 바탕으로 남종문인화풍의 담백하고 유연한 필치의 사의적인 묵죽화풍을 주로 그렸다. 그러나 절필기를 지나 화필을 다시 잡기 시작한 노년기(60-70대)에는 중년기 묵죽화풍과는 뚜렷한 차별성을 보이고 있다. 노년기 묵죽화에서 엿보이는 가장 주요한 특징은 灘隱 李霆(1554-1626)과 岫雲 柳德章(1675-1756)으로 이어지는 전통묵죽화 양식을 적극 수용하고 있는 점이다. 그 결과 명확하고 단정한 필치, 여유로운 공간의 운용과 배분을 통해 평온하고 담백하면서도 엄정함이 내재된 독특하고 개성 있는 묵죽화풍 창안해 내었다.

강세황 묵죽화에서 간취되는 이러한 다층적인 미감은 남종문인화풍에 천착하며 전대 양식을 극복하고자 했던 그의 회화적 지향과 여전히 사실성을 중시하는 당대 문예의식이 복합적으로 작용하면서 생겨난 산물로 이해된다. 이는 환언하면 조선후기 화단에서 왕성하게 전개되었던 남종문인화풍의 수용과 조선적인 변용이 묵죽화 분야에서도 진행되었으며 양식적인 완성을 이룬 것으로 평가할 수 있을 것이다.

따라서 강세황 묵죽화의 특징과 성격을 단지 중국 명대 문인화풍과의 관련성에만 국한하여 이해하는 견해는 지양되어야 할 것으로 생각된다. 명대 묵죽화 중 강세황의 묵죽화와 직접적인 영향 관계를 거론할 만큼 유사성을 가진 작품이 찾아지지 않는 것이나 아직까지 명대 묵죽화에 관한 그의 언술이 찾아지지 않는 점도 동일한 맥락에서 이해되어야 할 점들이다. 따라서 강세황의 묵죽화, 그중에서도 노년기의 묵죽화는 명대 묵죽화풍의 영향보다는 오히려 조선 전통 묵죽화풍의 연관성에 좀더 많은 비중을 두고 접근해야 그 양식적인 특징과 의미가 드러날 수 있을 것으로 생각된다.

이런 강세황의 묵죽화는 그의 만년 제자였던 紫霞 申緯(1769-1847)를 비롯하여 楓臯 金祖淳(1765-1832), 蘇山 宋詳來(1773-1843) 등 많은 후대 화기들에 영향을 미치면서 조선말기 초엽까지 지배적인 묵죽화 양식으로 자리잡게 되었다. 또한 진경산수화와 풍속화의 품미 속에서 다소 침체되었던 묵죽화를 위시한 사군자화를 화단의 주류로 다시 부상시키는 데도 지대한 역할을 하였다.

따라서 강세황의 회화세계에서 묵죽화는 그의 예술적 지향이 가장 잘 구현되었던 화과일 뿐만 아니라, 그의 회화사적인 위치를 명확히 보여주는 상징과도 같은 존재라 해야 할 것이다. 또한 강세황은 진정한 의미에서 조선후기 묵죽화풍을 창안하고 선도했던 인물이라 해도 과언이 아니다. 이에 강세황 개인은 물론이거니와 조선시대 회화의 전개에서 그의 묵죽화가 차지하는 비중과 의미는 재조명되어야 하며, 이에 따른 정당한 평가가 따라야 할 것으로 생각된다.

Abstract

Gang Se-hwang's Ink Bamboo Painting

Baik Insan*

Gang Se-hwang (姜世晃, 1713–1791), one of representative scholar painters in the late Joseon period, took a leading role in adopting and establishing the Wu school style of the Southern school painting. Devoting himself to the study of scholar paintings, he was profoundly interested and accomplished in ink bamboo painting as a major subject. Particularly, in his later years, he spent most of time and effort in painting bamboo, not to be compared with other subjects. Viewed in this light, we should not neglect his bamboo paintings so as to illuminate his oeuvre.

Gang Se-hwang presumably has already painted ink bamboo paintings since his thirties. These, however, can be considered as the level of *étude* because contemporary critics including himself did not respond them favorably. It is after his forties that we can examine his bamboo paintings significantly among his extent works. Namely, at the middle age, during his forties to fifties, he primarily painted refinedly and simply with the idealistic style of the Southern school, referring to Ming's and Qing's painting manuals such as the *Treatise on the Paintings and Writings of the Ten Bamboo Studio*, the *Mustard Seed Garden Painting Manual*.

On the other hand, after having made an end of his artistic career, Gang Se-hwang began afresh to paint bamboos in his later years, during his sixties to seventies, quite different from those

* Researcher, Kansong Art Museum

of his middle age. Based on his middle age's style, he actively adopted the traditional style which was inherited from Yi Jeong (李震, 1554-1626) and Yu Deok-jang(柳德章, 1675-1756). He eventually invented his own individualistic style, by harmonizing these seemingly contrasting aesthetic tastes. His style was characterized by serenity and dignity with a simple and elegant brushwork, the execution and division of the expanded space.

This complex aesthetic, presented in Gang Se-hwang's bamboo paintings, can be understood as the product of demands both to overcome prior styles and to adhere to the pre-existing cultural consciousness attaching importance to the realistic depiction. In other words, this means the field of bamboo painting reflected the contemporary artistic milieu and also attained the stylistic completion. That was epitomized by the adoption and the transformation proper to the Joseon aesthetics of the Southern scholar painting, having been widely favored during the Late-Joseon Period

From this perspective, the characteristics of Gang Se-hwang's ink bamboo should be approached rather his relationship with the tradition of Joseon scholar paintings instead of limiting those of the Ming superficially. Because so far, there was no comment of his and no work having a striking similarity to Chinese bamboo paintings in connection with his.

Gang Se-hwang's bamboo paintings were established as a dominant style, exerting a great influence on many descendant painters such as Kim Jo-sun (金祖淳, 1765-1832), Song Sang-rae (宋詳來, 1773-1843) as wells as his disciple, Shin Wi (紫霞 申緯, 1769-1847). Furthermore, Gang Se-hwang played an important role in reviving bamboo, the most representative subject of the Four Gracious Plants at the beginning of the last Joseon period, when True-view landscape and genre paintings had prevailed over and bamboo gradually became outside the main stream.

Consequently, it is highly probable that ink bamboo painting of Gang Se-hwang is not only the prominent subject of his oeuvre showing his aesthetic orientation the most effectively but also the symbol demonstrating his position apparently in art history. This is the reason why Gang Se-hwang is authentically regarded as the originator and leader of bamboo painting style in the last Joseon peorid. As for the development of Joseon painting history as well as his art world, Gang Se-hwang's achievement and significance need to be re-illuminated and, in turn, to make a proper estimation.