

觀我齋 趙榮祐의 繪畫 연구*

이 은 하**

- I. 머리말
- II. 趙榮祐의 繪畫觀
- III. 趙榮祐의 繪畫作品
- IV. 맺음말

I. 머리말

觀我齋 趙榮祐(1686-1761)은 18세기 전반에 활약하였던 조선 후기의 대표적인 문인화가이다. 그는 노론계 최대 경화세족인 安東金氏, 延安李氏 가문과 혼인 및 師承 관계에 있던 집안의 영향으로 스승이자 妻伯父였던 芝村 李喜朝(1655-1742), 農巖 金昌協(1651-1708), 槎川 李秉淵(1671-1751), 謙齋 鄭澈(1676-1759) 등 당대 문예를 주도했던 인사들과 교류하면서 산수, 인물, 화조, 풍속 등 다양한 화목에서 개성적인 화풍을 이룩하여 후대의 회화에까지 영향을 미쳤다. 그에 대한 연구는 1984년에 발굴 소개된 『觀我齋稿』와 《鸚鵡帖》을 계

* 이 논문은 2004년도 BK21 고려대학교 한국학 교육·연구단 연구지원비에 의하여 연구되었음.

** 고려대학교 대학원 미술사학 전공 박사과정.

기로 본격적으로 시작되어 생애와 작품에 대한 다양한 고찰이 진행되어 왔다.¹ 특히 그의 풍속화는 관념적인 산수와 물상을 주로 그리던 당대 사대부들의 회화적 관습에서 벗어나 주변의 실제 정경을 소재로 삼았다는 점에서 주목되는데, 특히 대상을 마주하고 그 眞을 담아야 한다는 그의 '卽物寫眞'론과 결부되어 정선의 진경산수화와 함께 사실주의적 화풍 성립의 한 사례로 인식되어 왔다. 하지만 『관아재고』에 나타난 회화에 대한 견해들과 현전하는 다수의 작품들은 '즉물사진'론으로는 설명될 수 없을 만큼 사의적이며 전통문인화적이다.

이에 본고에서는 조영석과 관련된 기존의 연구 성과를 바탕으로 하되, 그 동안 개별적 개념으로 분리되어 상충되는 듯 보였던 회화관에 대한 유기적 연결을 도모하고자 한다. 동시에 전통화풍과 창의적 화풍이 병행된 작품의 특징과 편년을 재구함으로써 그가 회화에서 추구한 궁극적 가치와 시기별 회화의 특징을 살펴보려 한다. 조영석의 생애에 대해서는 많은 연구가 선행되어 있으므로 회화활동과 관련하여 유의미한 사항만을 작품과 함께 살펴볼 것이며, 주로 회화관과 작품의 이해에 중점을 둘 것이다. 이를 통해 조선 후기 화단에서의 문인화가 조영석의 위상을 재조명해보고, 나아가 18세기 전반 문인들의 회화 활동에 대한 이해를 도모하고자 한다.

II. 趙榮祐의 繪畫觀

載道論을 중심으로 회화의 효용과 가치를 인정하였던 조선시대 사대부들은 회화에 전념하여 道와 藝의 本末이 전도되는 것을 경계하였다. 그러나 조선 후기의 경제·문화적 변영과 함께 회화의 수집과 창작, 감평의 풍조가 만연하게 되자, 사대부들은 儒者的 입장을 고수하면서도 자유로운 회화활동을 보장받을 수 있는 명분적 장치의 필요성을 느끼게 되었다. 이에 寓意 또는 寓興을 내세워 개인적인 차원에서 회화활동의 합리적 명분을 마련함과 동

¹ 조영석의 생애와 회화에 관한 대표적인 연구는 다음과 같다. 안휘준, 「관아재고의 회화사적 의의」, 『觀我齋稿』(한국정신문화연구원, 1984); 유홍준·이태호, 「관아재 조영석의 회화—작품 개관 및 해설」, 『觀我齋稿』(한국정신문화연구원, 1984); 박진심, 「관아재 조영석의 생애와 작품세계」(홍익대학교 미술사학과 석사논문, 1984); 홍선표, 「『관아재고』와 《사제첩》의 가치」, 『전통문화』(1985); 강관식, 「觀我齋 趙榮祐 畫學考(上)·(下)」, 『미술자료』 44·45호(國立中央博物館, 1989·1990); 김수진, 「관아재 조영석의 문예론과 작품세계」(서울대학교 국문학과 석사논문, 2002).

시에 성리학적 도의 대사회적 실현 차원에서 회화의 효용성을 강조하는 회화관을 표방하게 된다. 스승 이희조의 재도론적 문예관의 영향을 받은 조영석은 우의적이고 효용론적인 회화관을 기본으로 주장하면서도, 그 효용가치를 좀더 높게 보고 있다. 또한 창의적 화풍의 발전을 위한 작화태도로써 ‘卽物寫眞’을 제시하고 ‘活畵’를 회화의 궁극적 가치로 추구하였다.

1. 寓意·效用論적 회화관

조영석은 24세 때 이희조, 김창집, 이태중 등의 태극정에서의 모임을 재현한 雅集圖인 <芝山圖>를 그렸으며,² 27세인 1712년 무렵에 그린 산수화의 경우에는 김창업이 여행길에 운두서, 정선 등의 그림과 함께 가져갈 만큼 일찍부터 지인들 사이에서 회화적 명성을 얻은 것으로 보인다.³ 그러나 그의 작화활동이 사대부의 신분에 어긋나는 처신으로 오인될 수 있음을 경계한 조영석은 회화와 관련된 행위는 우의나 우홍을 위한 것이라는 언급을 강조하고 있다.

노목을 벼랑에 더하니 몇 그루 앙상하고
 푸른 산을 휘 뿌리니 다시 맑은 호수라.
 마음은 수목으로 온통 원기가 가득하니
 좋은 그림 나올 때면 온갖 근심 없어지네.⁴

조영석의 우의적 작화태도가 잘 드러나 있는 이 시는 畵興이 일어 그림을 그린 후, 이러한 자신의 모습을 관조하는 태도로 지은 것이다. 起句와 乘句는 작화과정을 간략하게 표현한 것으로, 높은 벼랑에 老木을 덧붙여 그리자 그 앙상함이 눈에 도드라져 보여 강건한 화면을 구성하게 되는 物物의 조화와 청산을 그린 후 남겨둔 여백이 그대로 맑은 호수가 되는 회

² <지산도>는 이희조가 김창집이 지은 서문을 조영석에게 보이며 그림으로 남기도록 명하여 제작된 것으로, 이후 유실되었다. 조영석이 훗날 그것의 초본을 간직하고 있던 것을 이인상에게 보여 주면서 옛일을 회상하였다는 기록이 전한다. 이인상, 「觀我齋 <芝山圖草本>跋」, 『凌壺集』(韓國文集叢刊 225), p.632.

³ 『노가제연행일기』 1713년 2월 8일조에는 김창업이 정선과 조영석, 윤두서 등의 그림을 중국인 유병에게 보였고, 그중 정선의 그림이 마음에 든다기에 주었다는 기록이 있다. 따라서 김창업이 서울을 떠나기 이전인 1712년에 중국인들에게 畵才를 선보이기 위한 작품의 창작이 있었고, 畵目이 산수화였음을 짐작할 수 있다.

⁴ 「興至揮灑仍漫詠」, 『觀我齋稿』 卷1, p.14.

화의 妙味를 노래하고 있다. 轉句와 結句에서는 이러한 작화활동이 작화자 내면에 미치는 효과를 말하고 있는데, 마음이 水墨으로 인해 천지창조의 근원인 元氣로 渾融해져서 스스로 造化翁의 위치에 선 듯한 착각마저 들게 되며, 이러한 창작의 기쁨은 조영석에게 온갖 근심을 잊게 하는 기능을 하고 있음을 토로하는 것이다.

그러나 이와 같은 입장의 견지에도 불구하고 작품 청탁을 자주 받았던 듯, 조정만의 求畫詩에 대한 거절의 의미로 지은 시와 세조어진모사에 천거되어 곤혹을 치렀던 일을 회상한 글에서는 우의적 작화태도와 관계없이 남에 의해 작화를 강요당하는 자신의 처지에 대한 회한의 심정을 짙게 드러내고 있다.

병려문 배웠으나 흥패지 한 장 못 얻고
 세상 사람들은 나를 환쟁이와 같이 보네.
 그림이 또한 스스로 정회를 푸는 것에 방해되랴만
 눈 어두운 늙은이 되었음을 어찌하리오.⁵

어린 시절 그림을 배운 것은 천성이 그림을 매우 좋아하는 버릇이 있었던 것에 불과하였고, 중년에는 질병으로 마음을 실을 곳이 없을 때 간혹 시험삼아 붓을 잡고 한가로움을 푸는 일로 삼았던 것인데, 드디어 이로써 노년에 몸을 해치게 되니 후회한들 어찌하리오.⁶

이처럼 외부의 회화 청탁에 의해 유자적 입장의 견지가 필요할 때에는 회화의 가치를 단지 흥을 푸는 정도라는 선에서 언급하고 있지만, 그의 우의적 회화관의 요체는 다음과 같이 작화 활동을 통한 天機의 함양이라는 화가 자신의 본질적 효용을 의미하는 것이었다.

古人이 말하기를 “儒者가 그림을 그리는 태도는 范蠡가 세 번 천금을 흠었던 것처럼 뜻이 그림을 그리는 자체에 있는 것이 아니라, 그럭저럭 기량을 선보일 뿐이다.”라 했으니, 이 말은 진실로 옳다. 하지만 내 생각에는 또한 이것과 다른 측면도 있으니, 대개 그 안에 天機가 내재한다는 점이

⁵ 「寤齋趙丈寄二絕句求畫 遂合其韻作古詩一篇 以示斷手之意」, 『觀我齋稿』卷1, p.36.

⁶ 「漫錄」, 『觀我齋稿』卷3, p.166, “兒時學畫, 不過性癖篤愛繪事, 中年以疾病無處寓懷, 時或試筆, 爲破悶之計, 遂以此爲老年身害, 悔之何及?”

다. 그래서 내 시에 “마음은 水墨으로 온통 元氣가 가득하니, 좋은 그림 나올 때면 온갖 근심 사라지네.”라 했으니, 비단 기량 때문에 그림을 그리는 것만은 아니다.⁷

조영석은 明代 문인화가 陳繼儒의 儒畫技倆論을 거론하면서 이에 대해 적극적으로 찬동하였다. 즉 범려가 세 번이나 천금을 모았지만 이내 흩어버림으로써 이에 집착하지 않았던 것처럼, 작화에 있어서도 자신의 기량을 선보이는 정도에서 그쳐야지 본말이 전도되어서는 안된다는 점을 수긍했던 것이다. 그러나 조영석은 진계유의 논의에서 한 걸음 더 나아가 작화행위 자체에 천기가 내재한다고 하여, 작화에 대한 자기긍정의 의미를 담은 적극적인 면모를 피력하였다.

이와 같은 작화를 통한 긍정적인 자기체험을 객관적으로 공인받고자 하는 심리는 성리학적 도의 발현이라는 대전제와 부합하여 회화의 가치를 적극 인정하는 결과로 귀결되게 되는데, 그것이 바로 회화의 효용가치를 부각하는 것이었다. 회화에 대한 그의 효용론적 사고는 「策題」에 집중적으로 드러나 있다. 「책제」에는 회화의 始原, 效用, 技法에서부터 당대 조선 회화의 문제점에 이르기까지의 다양한 내용이 질문형식으로 총망라되어 있는데, 회화의 효용가치가 발휘되었던 고사의 인용과 함께 회화의 본질적 성격과 가치에 대한 자신의 의견을 피력하고 있다. 이 중 가장 요체가 되는 한 단락을 살펴보면 다음과 같다.

무릇 회화라는 것은 형상을 도출해내는 것(掛形象)이다. 聖人은 천지자연의 深遠한 것을 보고 그 형용을 모의하며 만물의 마땅함(본모습)을 본떴으니, 이로부터 그림의 道가 나오게 되었다. 문장으로 經緯를 다 설명할 수 없고 글씨로 형용할 수 없는 것은 그림에서 구해야 하므로, (그림의) 요체는 賢愚를 鑑別하고 治亂을 명확히 밝혀 드러내는 데에 있다. 이것이 이른바 “(유가의 기본 경전인) 六經과 그 功效를 함께 한다.”고 하는 것이다.⁸

조영석은 회화란 형상을 도출해내는 것이라고 정의하면서 ‘掛形象’이라는 표현을 썼는데, 이는 『周易』·「繫辭傳」의 인용문과 밀접한 관계가 있다. 즉 “聖人이 천지자연의 심원한

⁷ 「題〈趙判書正萬畫簇〉, 『觀我齋稿』卷3, p.137, “古人云, 儒家作畫, 如范鴟夷三致千金, 意不在此, 聊示伎倆, 斯言誠然. 然余意又有異於此者, 蓋愛其天機在焉, 故余詩曰, 心將水墨渾元氣, 好畫成時百慮無, 非但爲技倆也.”

⁸ 「策題」, 『觀我齋稿』卷3, p.160, “大抵畫之爲言, 掛形象也. 聖人見天地之賾, 而擬諸其形容, 象其物宜, 而畫之道出焉. 文未盡經緯, 書不能形容者, 求之於畫, 而要在其鑑別賢愚發明治亂, 則此所爲與六經同功者也.”

본체를 보고 그 형용을 모의하며 사물의 도리를 형상화해냈기 때문에 象이라고 한다.”⁹는「계사전」의 象에 대한 설명을 變改하여 인용함으로써, 회화의 궁극적 시원을 문자 이전의 단계까지 소급시킴과 동시에 유가의 最古 경전인 『주역』에 그 본질적 가치를 가탁하였다. 이를 통해 後漢의 劉熙가 『釋名』에서 “畫는 挂이다. 채색을 사용해서 사물의 형상을 놓는 것을 의미한다.”¹⁰라고 언급한 회화의 정의를 『주역』과 연결지어 보다 권위 있고 간명한 제3의 정의인 ‘그림은 형상을 도출해내는 것(掛形象)’이라고 구체화한 것이다. 따라서 회화의 본질이 형상성에 있는 이상 賢愚와 治亂을 구별하여 드러내는 데 높은 효용성을 지니게 되며, 張彥遠이 말한 바 六經과 같은 功效를 가진다는 斷言이 무색하지 않게 되어 그 효용성을 지극한 경지에까지 제고시킬 수 있었던 것이다.

2. ‘卽物寫眞’ 과 ‘活畫’

채도론의 입장에서 회화의 우의, 효용론적인 측면을 적극적으로 받아들였던 조영석은 회화의 묘리를 묻는 후생에게 다음과 같은 언급을 하였다.

그림의 묘리를 묻는 자 있어 공이 말하기를 “그림을 보고 그림으로 베껴내니(以畫傳畫) 잘못되는 것이다. 사물을 직접 마주 대하고 그 眞을 그려야(卽物寫眞) 곧 살아 있는 그림(活畫)이 된다.”라 했다. 詩文에 있어서 깊이 妙悟한 경지에 나아갔는데, 그림을 통해서 얻게 된 것이 많았다고 한다.¹¹

여기서 사물을 직접 마주 대하고 그 眞을 담는다는 ‘卽物寫眞’이라는 말은 ‘사실에 대한 중시’, 혹은 ‘사실주의’로 규정되어 조영석이 추구한 회화관의 핵심으로 부각되어 왔다.¹² 이러한 조영석의 언급은 사위인 홍계능이 작성한 「관아재 행장」에 처음 수록되었으며,

⁹ 「繫辭傳」, 『周易』 八章, “聖人見天下之賾, 而擬諸其形容, 象其物宜, 是故謂之象.” 『原本備旨周易』(중화당), p.1025 참조.

¹⁰ 유희의 『釋名』 인용구는 앞서 살펴본 장언원의 『역대명화기』의 「敍繪畫之原流」에서 재인용한 것으로 원문은 “『釋名』云: 畫, 挂也. 以彩色挂物象也”인데, 이를 ‘掛形象’으로 변용하여 「계사전」과의 연결을 도모한 것이다. 挂와 掛는 같은 글자로 본다. 김기주, 『중국화론선집』(미술문화, 2002), p.28의 주 53 참조.

¹¹ 홍직필, 「敦寧府都正贈吏曹參判趙公墓誌銘」, 『觀我齋稿』, p.328, “有請畫妙者, 公曰: 以畫傳畫, 所以非也. 卽物寫眞, 乃爲活畫也, 於詩文深造妙悟, 因畫而得者爲多云.”

이를 홍직필이 인용하여 조영석의 묘지명에 기록한 것이라는 점에서, 조영석이 ‘즉물사진’의 작화태도를 기본적으로 용인하였다는 사실은 인정할 수 있다. 그러나 ‘즉물사진’이 조영석 회화관의 핵심적인 면모로 파악될 수 있는지에 대해서는 좀더 면밀한 고찰이 요구된다고 하겠다. ‘즉물사진’의 대립항으로 ‘以畫傳畫’를 제시한 것에 근거하여 볼 때, 조영석의 논의는 당대 저명한 서화비평가였던 이하곤이 화사에게 보낸 아래의 편지 내용과 연장선상에 있는 것으로 생각된다.

무릇 고인의 작품을 본떠서 그리게 되면 筆勢가 같히게 되고 天機가 살아나지 못하게 된다. 標題에 제한받으면 意匠이 매달라버리고 정신이 頓減된다. 모름지기 고인을 본뜨지 않고, 표제에 제한받지 않은 뒤에야 자연히 기운이 생동하고 意態가 모두 족하게 되어 妙入神入의 경지가 있게 된다.¹³

이하곤은 화사에게 고인의 그림을 그대로 방하거나 표제에 구속되어 작가 본연의 의장을 제한받지 말 것을 충고하고 있는데, 이는 조영석이 그림을 보고 그림으로 베껴낸다는 ‘이화전화’의 작화태도를 비판한 것과 같은 논지이다. 또한 이하곤의 편지에서 화사가 보내준 4 幀의 그림을 감평한 첫 단락과 두 번째 단락의 내용을 종합해 볼 때, 고인의 작품을 倣作한 산수화보다 마음대로 ‘寫生折枝’한 작품이 훨씬 낫다고 평한 내용은¹⁴ 조영석의 ‘즉물사진’과도 어느 정도 맥락이 닿아 있음을 알 수 있다.

또한 조영석은 직업적 전문화가인 정선의 《丘壑帖》에 제한 글에서도 실제 산세를 마주하여 수없이 많은 연습을 통해 이룩한 정선의 개성적인 화풍을 당대 일반적인 화사의 관행과 대비하여 높이 평가하였다.¹⁵

¹² 김수진, 앞의 논문(2002); 강관식, 앞의 논문(上)(1989) 참조.

¹³ 李夏坤, 「與畫師書」, 『須陀草』(韓國文集叢刊 191), p.448, “中凡畫倣古人, 則筆勢局促, 而天機不活, 限標題, 則意匠枯燥, 而精神頓減, 須不做古人, 不限標題, 然後自然氣韻生動, 意態具足, 方有出神入妙之境矣.”

¹⁴ 이하곤, 위의 글, “奉去絹本四幀, 二幀作崇山巨壑, 深林老木, 懸崖飛流, 空濶處或填補樓閣寺觀亦佳. 毋襲古人死法, 須用自家胸中見成丘壑, 而蒼峭奇壯中, 另具一種秀潤古雅之態, 方可謂真正士大夫畫矣. / 二幀隨意作寫生折枝, 或花果松竹, 或孔翠仙鶴, 或龍虎牛馬, 色色臻妙, 如何如何.”

¹⁵ 정선을 도화서 출신의 직업적 전문화가로 보는 견해는 변영섭, 「진경산수화의 대가 鄭澈」, 『미술사논단』 5(시공사, 1997) 참조.

원백은 일찍이 백악산 아래 살면서 흥이 일면 문득 산을 보고 그려내니, 준법을 쓰고 묵을 놀림에 스스로 마음에 깨친 바가 있었다. 이윽고 내금강 외금강을 출입하였고, 또 영남 상류의 여러 명승지를 遍歷하여 그 물과 산의 형세를 모두 얻어내었으며, 습작에 들인 공력도 또한 거의 쓰고 버린 붓이 무덤을 이룰 정도였다. 이에 스스로 新格을 창출해 내어 우리 조선의 화가들이 한결같이 쳐바르는 병폐를 씻어내었으니, 우리 조선의 산수화는 대개 원백으로부터 개벽한 것이다.¹⁶

따라서 ‘즉물사진’은 조영석 회화관의 핵심이라기보다는 고인의 작품을 맹목적으로 답습하여 자득적 창의성이 결여된 화단의 문제점을 인식한 조영석이 화사들에게 제시한 창의력 발현을 위한 작화태도이자 방법 정도로 보는 것이 타당할 것으로 판단된다. 또한 이러한 주장의 근저에는 그가 정선에 대한 哀辭에서 언급한 것처럼 고인의 화법에 대한 이해와 깨침을 기반으로 하되, 그것의 창의적 발현의 한 방편으로 ‘즉물사진’의 사생태도가 효과적이며, ‘즉물사진’ 자체가 작화의 필수요건은 아니라는 의미를 지니고 있음에 주목을 요한다. 실제로 조영석은 趙正萬의 구화 요청에 결국 書法으로 그려주면서 자신의 작화는 정치한 형상에 얽매이지 않는 것임을 강조하였다.

나는 이에 사양할 수 없어서 마침내 書法을 써서 이를 그렸다. 옛날에 陳繼儒가 〈寒江聽雨圖〉를 그려달라고 한 것과 沈周가 劉草窓의 「銅雀硯歌」를 그림으로 그린 것 등은 모두 寫照하기 위해서가 아니라, 그 한가로운 정취와 빼어난 운치를 담아내기 위한 것이었다. 지금 寤齋어른께서 바라시는 것과 내가 그림을 그려드리는 것도 모두 이러한 뜻이다.¹⁷

조영석은 정선 畫學의 연원에 대해서도 六要나 六法 등의 회화이론에도 밝았을 뿐만 아니라, 예찬·미불·동기창 등 중국 문인화가들의 화법을 습득하는 과정을 거친 뒤 이룩한 성취임을 거듭 강조하였듯이,¹⁸ 전범적인 작품을 대상으로 한 임모나 화법의 수용 및 체화를

16 『丘壑帖』跋, 『觀我齋稿』卷3, p.143, “元伯嘗家居白岳山下, 意至輒對山而寫, 掠皴行墨, 有自寤於心者. 既而出入金剛內外山, 又遍嶺南上游諸勝, 盡得其流時之勢, 而若其功力之至, 則亦幾乎理筆成塚矣. 於是能自創新格, 洗濯我東人一例塗抹之陋, 我東山水之畫, 蓋自元伯始開關矣.”

17 『題趙判書正萬畫簇』, 『觀我齋稿』卷3, p.138, “余於是有一不可終辭者, 遂用書法而寫之. 昔陳眉公乞〈寒江聽雨圖〉, 沈石田畫劉草窓「銅雀硯歌」, 皆非爲寫照, 以寓其閑情逸致焉. 今寤丈之所求, 余之畫之者, 蓋亦此意也.”

18 『謙齋鄭同樞哀辭(己卯五月)』, 『觀我齋稿』卷4, p.249, “又學倪雲林·米南宮·董華亭, 用大混點, 爲應猝之法. 世之學畫者, 但見公中年倦筆, 意謂畫當如此, 競相效嚙. 然其淋漓潤澤, 世無及焉者.”

작화의 기본태도로 인정하였다. 따라서 이 글에서 寫照와 대비적으로 제시한 閑情과 逸致는 표현기법상의 정밀함과 소략함의 문제를 뛰어넘는 격조를 云謂한 것으로, 그림이 갖추어야 하는 품격은 寫照적인 표현 자체에 속박되지는 않음을 역설한 것이다. 아울러 조영석이 조정만에게 준 그림에 사용했다는 '書法' 또한 진계유가 특별히 강조했던 것이라는 점¹⁹에서 볼 때도 문인화에 대한 강한 지향성을 드러낸 것이며, 그림이 반드시 정치한 形似를 갖추어야 한다고 생각했던 것은 아님을 보여 주고 있다.

그렇다면 조영석이 회화에서 궁극적으로 지향한 미적 경지는 어떠한 것이었을까? 그는 '즉물사진'의 작화태도를 언급하면서 '活畫' 즉 '살아 있는 그림'을 회화의 목표로 제시하였다. 이는 이병연 소장 《爛芳焦光帖》중 맹영광의 〈漁父圖〉에 제한 화평과 같이 '생동감'의 문제와 연관되는 것으로 보인다.

이 그림의 정신은 온통 뱃사공에 있다. 그림 속에 패랭이가 기우뚱하고, 몸을 기울여 발을 구르고, 결눈질하며 상앗대를 당기고 있는 것을 보면 실로 온 힘을 다해 배를 몰고 있는 것 같아서 흡사 '어기여차' 하는 소리가 들리는 듯하다. 맹영광이 意匠을 다해 묘사한 곳이라는 것을 載大(이하곤)는 또한 아는가 모르는가?²⁰

이 글에서 주목해야 할 점은 '생동감'에 대한 조영석의 안목으로, 뱃사공의 기울어진 패랭이와 몸짓 하나 눈길 하나까지 주의를 기하고 있는 그의 시선에서 화가로서 그림을 대하는 섬세한 감평안을 느낄 수 있다. 또한 작가와 감상자 사이에 시간의 벽을 넘어 意匠과 精神이 전해질 수 있다는 점에서 이 그림은 조영석이 말한 바 '활화'에 든다고 할 수 있다.

조영석은 대상의 특징을 드러내는 정교한 인물 묘사에 탁월한 재능이 있음을 스스로 자부하였다.²¹ 정선보다도 뛰어나다고 자신했던 인물화에서의 재능은 특히 초상화에서 탁월하

¹⁹ 진계유는 『妮古錄』에서 “書者，六書象形之一。故古人金石·鐘鼎·隸篆，往往如畫，而畫家寫水·寫蘭·寫竹·寫梅·寫葡萄，多兼書法，正是禪家一合相也”라 하였는데, 연구자들은 이것을 필묵의 기교에 있어서 특별한 書法에 정통해야함을 강조한 논의라고 이해하고 있다. 『中國繪畫美學史稿』(臺灣: 木鐸出版社, 1986), pp.286-287 참조.

²⁰ 「題李安山(秉淵)家藏畫帖一孟永光漁父」, 『觀我齋稿』卷3, p.126, “此畫精神，專在舟子。見其風笠傾亞，側身足若脚，睨視而撐篙，眞若盡力操舟，悅聞矣欠乃此。孟生極意模寫處，載大其亦知此否。”

²¹ 관아재 조영석은 속화와 인물화에 뛰어났는데, 항상 겸재에게 이렇게 말하였다. “만약 만리강산을 그리게 하여 일필로 휘둘러 필력이 옹혼하고 기세가 流動한 데 있어서는 내가 그대에게 미치지 못하지만, 터럭 하나 머리카

게 발휘되었으며, 세인들에게도 널리 인정받아 두 번씩이나 御眞 重模의 명을 받기도 하였다. 그러나 조영석 회화세계에서의 보다 의미 있는 진일보는 이러한 세밀한 관찰력과 표현력이 활화에 대한 욕구 내지는 효용론적 회화관과 조우하여 서민들의 실제 모습을 사생한 풍속화를 제작하였다는 점에 있다.²²

이상으로 조영석 회화관의 여러 측면에 대해 살펴보았다. 조영석은 유자적 의식에 입각하여 우의적이고도 효용론적인 관점에서 그림의 가치를 높게 보았다. 또한 대상을 卽物하여 그眞을 획득한 후 그리는 창의적 방안을 통해 활화를 지향할 것을 제시하면서도, 전통적인 화론과 화법의 체화를 바탕으로 해야함을 역설하고 있다. 이처럼 전통의 습득과 개성의 창달이라는 두 가지 지향을 동시에 추구하고자 했던 조영석의 회화관은 전통문인화와 실제 대상을 즉물한 풍속화 등이 어우러진 작품에서 구체적인 면모로 발현되었다.

III. 趙榮祐의 繪畫作品

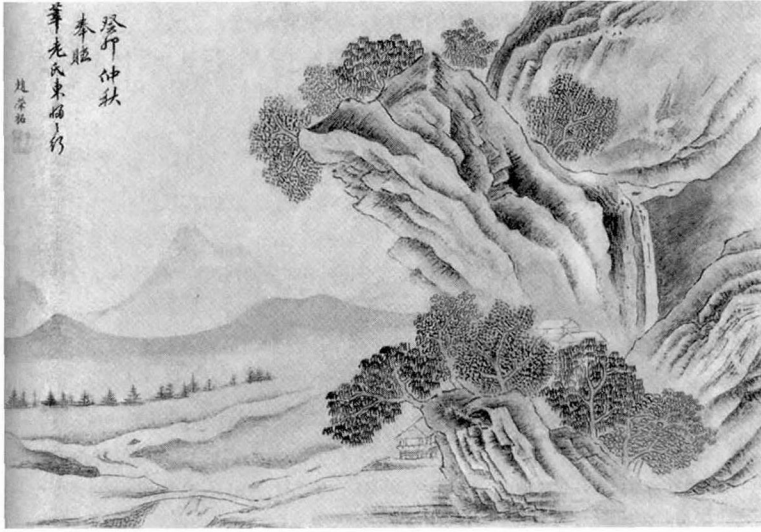
조영석의 회화경향은 생애의 중요한 변화와 작품을 통해 대략 세 시기로 구분하였는데, 화보 및 새로운 화풍의 수용을 통해 다양한 회화적 모색을 시도한 30대 후반에서 45세까지를 전기, 45세에 아들을 잃은 이후 본격적으로 작화에 몰입하여 전통문인화와 창의적 화풍의 그림 창작을 병행하다가 어진 중모 사건으로 절필기에 들어간 50세까지를 중기, 절필기를 지낸 후 사의적 문인화풍을 추구한 60세 이후를 후기로 상정하였다.

1. 30대 후반에서 45세(1730): 다양한 회화적 모색

20대에 이미 아집도, 산수화 등으로 작화능력을 인정받기 시작한 조영석은 33세에 출사

락 하나 뽑진하고 정교하게 그리는데 있어서는 그대가 반드시 나에게 조금은 양보하셔야 할 것입니다.” 심재, 『송친필담』 8권(장서각본), “觀我齋趙榮祐, 工於俗畫人物, 常謂鄭謙齋曰: 若使畫萬里江山, 一筆揮灑, 筆力之雄渾, 氣勢之流動, 吾不及君. 至於一毫一髮, 逼真精巧, 君必少讓於我矣.”

²² 그의 풍속화에 대한 관심은 비교적 일찍부터 시작된 것으로 보인다. 39세(1724)때 이병언이 소장하고 있던 명대 구영의 〈清明上河圖〉를 빌려 본 후 적은 발문에서 조영석은 세밀하고 생동감 있는 인물묘사와 풍속화적인 효용에 비상한 관심을 보이고 있다. 〈청명상하도〉 제발과 관련한 논의는 이은하, 「觀我齋 趙榮祐의 生涯와 繪畫 研究」(고려대학교 대학원 미술사전공 석사학위논문, 2003), pp.16-17 참조.



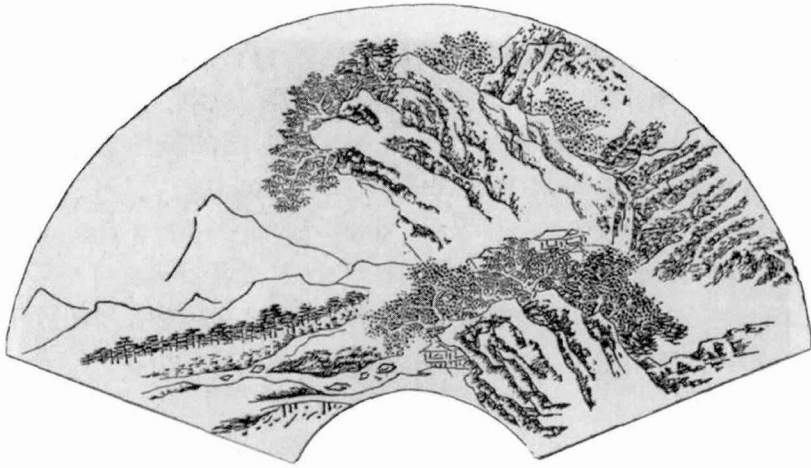
도 1 趙榮祐, 〈山水圖〉, 1723년, 紙本淡彩, 30×43.7cm, 개인 소장

한 이후 본격적인 회화 창작과 감평에 몰두한 것으로 보인다. 가장 이른 시기의 紀年作으로 전해지는 〈山水圖〉를 제작한 38세에 《爛芳焦光帖》의 맹영광 〈漁父圖〉를 감상한 후 인물의 傳神이 효과적으로 이루어진 점을 높이 평가하였으며, 다음 해에는 〈清明上河圖〉에 나타난 묘사의 세밀함과 그림의 효용가치에 대해 관심을 표명하고 永春의 유배지에 있던 형 조영복의 초상화를 그렸다. 이러한 사실을 통해 작화 초반기 조영석의 관심은 주로 인물화와 산수화에 집중되어 있었음을 알 수 있는데, 특히 인물 묘사에 있어 傳神 여부에 깊은 관심을 보이고 있다는 점이 특징적이다. 동시에 풍속화의 사회적 효용가치에 대한 깊은 이해의 발단이 드러나고 있다는 사실도 주목을 요한다.

38세(1723) 작 〈山水圖〉도1는 현재 별폭의 敍文과 함께 하나의 額으로 구성되어 있다.²³ 서문의 내용에 따르면 조영석은 신임사화로 인한 노론세력의 축출과정에서 蟾江변으로 낙향하게 된 金相履(1671-1748)²⁴의 부탁으로 이 그림을 그렸으며 더불어 律詩 한 수를 지어

²³ 강관식, 앞의 논문(下), p.12 참조.

²⁴ 莘老는 송시열의 문하에 있던 金澗의 차남 金相履(1671-1748)의 字이다. 그는 조영석과 지척에 살면서 교류하였는데, 1721년 신임사화의 여파로 원주로 낙향하였다. 1725년 영조가 즉위한 다음해 평안도 永柔 현감으로 부임하면서 유배생활을 마감하였다. 『음지』에는 乙巳년에 到任하여 4년만에 監司의 狀啓로 파직되었다고 기록되



도 2 『唐詩畫譜』 第6冊 「張白雲選名公扇譜」 第34版의 〈山水圖〉

보냈다고 한다.²⁵ 이 때 그림과 함께 준 시는 조영석의 다른 작품 〈船遊圖〉도6와 함께 하나의 액으로 전해지는데, 형 조영복과 스승 이희조 등 지인과 친지들이 모두 유배가는 상황에서 관직에 있는 자신의 처지에 대한 회한의 심정을 담고 있다.²⁶

작품의 전체적 구성은 『唐詩畫譜』 제6책 「張白雲選名公扇譜」 第34版의 〈산수도〉도2를 임모한 것이나 경물 간의 비례, 암벽과 원산의 묘사 등에서 개성적으로 재해석한 부분이 보인다. 원작보다 前景, 中景의 암산과 遠景의 비례가 어색하지 않고 절벽, 폭포 등이 길어진 반면, 산자락 능선은 완만하게 표현되었다. 전경 뒤의 거대한 암산이 화면의 반을 넘을 만큼 왼쪽으로 치우쳐 뻗어나가 있으나 암산 사이의 계곡을 깊이 파고 그 가운데에 폭포를 길게 드리워서 시각적인 안정감을 유도하였다.

조영석이 39세(1724)에서 40세(1725)에 걸쳐 제작한 〈二知堂趙榮福肖像〉도3은 유배지

어 있으므로, 1725년에서 1728년까지 영유 현감에 재직하였던 것으로 보인다.

²⁵ 〈山水圖〉 跋文, “金主溥莘老氏, 將挈家, 永歸蟾江, 要余以詩畫誌其行. 余於畫, 斷手已有年所. 而今親舊皆落落東西, 前期未易, 且莘老氏之請意非偶然, 則有不可以久廢看者, 遂爲之寫此, 並錄一律, 以敘別意.”

²⁶ 시의 전문과 해석은 이은하, 앞의 논문, pp.61-63 참조. 이후 조영석은 결국 은거를 단행하게 되는데, 39세 때인 1724년 4월에 이희조의 제문을 짓고 東峽(丹陽 永春 부근으로 추정)으로 내려가서 다음 해(1725) 봄에 坡州 恭陵直長으로 재등용되었다는 행장의 기록을 보면 그의 실질적 은거 기간은 일 년이 안 되는 것으로 추정된다.



도 3 趙榮祐, 〈二知堂趙榮福肖像〉 1725년, 絹本彩色, 154×80cm, 경기도박물관

에서 景宗의 승하를 맞아 백색의 袍에 흰 四方巾을 착용한 조영복이 跣趺坐한 모습을 左顔七分의 全身像으로 묘사한 것이다. 안면 외곽과 코, 귀 등은 짙은 갈색선으로 윤곽을 잡고 범령, 인중, 눈 주위의 주름 등은 그보다 옅은 갈색 세선으로 그린 다음 서양식 음영법에 따라 오목한 부위를 연하게 담채하였다.²⁷ 소매 밖으로 드러내어 무릎 위에 올린 양손은 오목한 부위에 담채를 가했던 안면과 달리 뼈가 도드라진 부분을 짙게 薰染하였으며 손마디의 주름과 손톱까지 세밀하게 묘사하였다.²⁸

비슷한 시기에 제작된 작자미상의 〈申鉞像〉(1722)은 안면에만 서양식으로 명암을 넣고 손과 의복은 도식적으로 처리한 반면, 18세기 후반 李命基가 그린 〈姜世晁 71세 像〉(1783)과 〈蔡濟恭 像〉(1792)은 얼굴과 손 모두에 서양식 음영법을 적용하고 의습선으로 신체의 굴곡을 강조하였다.²⁹ 따라서 조영복 상의 표

현방식은 전대의 양식을 기반으로 한 새로운 시도이자 중기에서 후기로 이어지는 초상화의 과도기적 특징임을 알 수 있다.

초상화에 드러난 꺾어진 묘사력은 41세(1726) 작 〈松鵲圖〉도4에서도 살필 수 있다. 농

²⁷ 이러한 표현을 조선 중기 五嶽 표현의 바탕 위에서 인간의 피부가 지닌 보편적 육리문을 나타내고자 한 暈染法이라고 보는 의견(조선미, 『한국초상화 연구』(열화당, 1994), pp.407-420 참조)과 서양화법의 도입으로 보는 의견이 있다(이성미, 『조선시대 그림 속의 서양화법』(대원사, 2003), pp.126-143 참조). 조선 후기 회화에서 서양식 음영법은 기록화뿐만 아니라 산수화, 영모화 등 모든 거의 장르에 걸쳐 나타나고 있으므로, 도드라진 부위를 하이라이트처럼 밝게 두고 눈두덩이와 입가, 볼 주름의 패임 등 오목한 부위를 어둡게 칠한 것은 서양식 음영법을 받아들인 결과로 판단된다.

²⁸ 도드라진 부위를 진하게 채색하는 것은 五嶽 부위의 紅氣 내지 赤氣를 표현한 것으로 조선 중기 초상화에서 주로 사용된 방식이다. 조선미, 위의 책, p.231과 pp.410-411 참조.

²⁹ 도판은 이은하, 앞의 논문, pp.125-126, 도 5-7 참조.



도 4 趙榮祐, 〈松鵲圖〉1726년,
絹本彩色, 46.3×41cm, 개인 소장

묵과 호분의 흑백대비와 세필을 통해 실제 까치에 가깝게 그린 세밀한 묘사, 그리고 화면 중앙에서 변각으로 뻗어나가는 나무의 구도 및 두 개씩 선묘된 솔잎의 표현 등이 전통 화조화에서는 흔하지 않은 특징을 보이고 있다. 길조인 까치를 두 마리 그려 그 의미를 배가시키고 장수를 상징하는 소나무와 연결하여 세속적 안녕에 대한 강한 염원을 표현하였다.

이처럼 작화활동 전반기의 조영석은 산수화는 화보를 기본으로 하고 초상화와 화조화에서는 전통화법을 기본으로 하되 새로운 구성과 씩진한 묘사를 통해 대상의 생동감 표현에 주력하는 등 소재와 기법에 있어 다양한 회화적 시도를 모색하는데, 이는 45세 때 아들의 죽음으로 인한 회화적 시련기를 거친 후 본격적으로 전개된 회화 창작을 위한 밑거름이 되었던 것으로 보인다.

2. 45세 이후 50세(1735): 개성적 화풍의 성립

조영석은 43세(1728)에 堤川 현감으로 제수되어 첫 번째 외직에 나서게 되는데, 부임한 지 얼마 지나지 않아 형 조영복이 사망하며, 2년 후인 45세(1730) 때에는 장남 重希가 21세

의 젊은 나이로 요절한다. 큰 형을 잃은 상실감이 채 가지지 않은 상황에서 집안의 기대주였던 장남의 죽음이 가져다 준 충격으로 인해, 조영석은 제천 현감직을 사임하고 상경하여 白門(서대문) 밖에 임시로 세 들어 살게 되며 그림재능에 있어서도 매우 회의적인 태도를 보인다.³⁰ 그러나 다음해(1731)에 8촌 趙重明으로부터 소싯적 살았던 順化坊 彰義里 實谷의 집을 사들여 이주한 다음, 서재를 지어 중희가 생전에 써놓은 ‘觀我齋’라는 현판을 걸고 칩거하면 서부터 정서적으로 안정을 찾은 듯 예술가적 면모가 돋보이는 제발들을 남기게 된다. 그러나 회화 감평에는 적극 임하면서도 작화에는 소극적인 태도를 보여, 조정만의 작품청탁을 몇 번이나 거절할 끝에 결국 간략한 서법으로 그려주었다는 기록이 전한다.³¹ 이렇게 2년 가까이 무관인 채로 지내다가 47세(1732)에 경기도 積城 현감으로 부임하는데, 재임기간을 비롯한 이 시기를 전후하여 화보풍의 그림 및 서민들의 생활정경을 사생한 그림 등 활발한 회화 창작을 개진한 것으로 판단된다.

그러나 이와 같은 회화활동의 전성기는 오래 지속되지 못한다. 조영석은 의령 현감으로 부임한 50세(1735)에 世祖 御眞 중모사의 감조관 자격으로 천거되는데, 서울집에서 보내온 편지의 내용을 오해하여 執筆을 맡게 된 것으로 생각하고 부름에 응하지 않았다.³² 화원이 아닌 사대부가 붓을 잡는다는 것은 도리와 직분에 맞지 않는 것이라 판단한 것이다. 그러나 정작 상경해 보니 어용 중모를 관리하는 감조관으로 발령이 났었다는 사실을 알게 되어 사대부가 맡을 수 있는 직분임이라 판단했지만, 이미 영조의 노여움을 입어 수 개월간 옥고를 치렀으며 벼슬 또한 강등되었다. 《사제첩》에 수록된 이병연의 발문에 따르면 이 일을 겪은 후 조영석은 절필을 단행했다고 하는데, 어진 중모 사건의 여파와 그의 강직한 성품으로 미루어 볼 때 50세에 행한 절필의 결심은 한동안 지속되었을 것으로 추정된다.³³

30 아들이 죽은 해 제야에 범성대의 시에 차운하여 이병연에게 보낸 시에서는 세상에 쓸모 없는 혹처럼 더부살이 한다는 자괴감과 함께 자신을 고개지에 비유함으로써 세인들의 인식에 대한 불만과 회화적 재능에 대한 회의를 드러내고 있다. 「除夕 次石湖五詩 寄示李童山」, 『觀我齋稿』 卷1, p.32.

31 46세에서 47세 사이에 작성된 제발은 「《丘壑帖》跋」, 「沈周《莫碎銅雀硯歌圖》跋」, 「米元章《雲山圖》跋」, 『觀我齋稿』 卷3; 조정만의 작품청탁에 대한 작화사연은 본고 주(17) 참조.

32 「漫錄·6」, 『觀我齋稿』 卷3, p.163, “余在宜寧見家書, 趙士輝(明翼)以承旨入侍, 以余善於寫真陳達, 自上遂有上來之命云. 蓋士輝非有害我之意, 而故爲陳達, 但不察是非, 不念余之厭苦與否, 急於務悅上聽, 率口而發也. 都監關文, 自監營罔夜下來, 余念不可不上去, 以上去後就理爲定, 遂修重記, 預構原草, 直以不敢承命之意爲辭矣. 上來後聞之, 則以監造官爲定云. 故遂以病不得趣期上來之意改呈. 蓋其時在家之人, 不得詳聞上教而誤報, 終至於就理罷官, 而若於始役之初, 及時上來, 則亦不知有何事端也. 初不上來, 誠得計也.”

33 《사제첩》 발문 내용과 해석에 대해서는 본고 III장 2-2)의 ① ‘사제’의 의미와 《사제첩》 편년 참조.



도 5 趙榮祐, 〈漁船圖〉,
1733년, 紙本淡彩,
31.1×43.4cm,
국립중앙박물관

이들의 죽음과 어진 모사, 이 두 가지 사건에 접한 후 조영석이 회화활동에 있어 취한 태도는 성리학적 명분이 압도적인 우위를 점하는 체제 내에서 진행된 조선시대 문인들의 예술활동의 일면을 보여 준다. 조영석은 두 가지 사건 이후 자신의 회화적 재능에 깊은 회의를 느끼고 작화를 자제하였는데, 이들의 죽음 이후 벼슬을 사임한 상황과 비록 오해의 소지가 있었기는 하나 자신의 재능으로 인해 어명을 어긴 불상사가 발생한 상황에서 작화활동에 매진한다는 것은 유자적 가치관 하에서는 용납하기 어려운 일이었기 때문이다.

이러한 유자적 입장을 견지하려는 태도는 그의 작품에도 나타난다. 문인으로서 예술활동의 정당성을 획득하는 우의, 효용론적인 경향에서 전통문인화를 계속 지향하였는데, 화기가 무르익은 시기였던 만큼 활화를 창출하려는 자유로운 예술욕구가 일어 문인화적 성향의 회화 창작과 충돌, 상호 보완함으로써 개성적인 전통화풍과 창의적 화풍의 그림 창작을 병행하게 된다. 이 시기의 작품을 전통화풍을 지향한 산수인물화와 창의적 화풍을 발현한 《사제첩》 및 풍속화로 나누어 살펴보도록 하겠다.

1) 산수인물화

작화 자체의 효용을 통한 우의적 체험을 중요하게 여긴 조영석은 이들의 죽음과 함께 회화적인 시련기를 거친 이후 다시 매진한 창작에서는 강호에서 이상적인 삶을 향유하는 인물에 자신의 마음을 의탁한 산수인물화를 주로 그렸다.

도6 趙榮祐,
〈船遊圖〉,
紙本淡彩,
29×42cm,
개인 소장

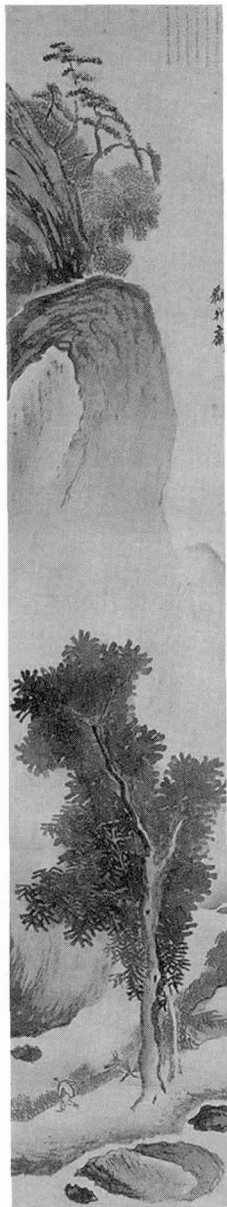


唐人의 필의를 방했다고 밝힌 48세 작 〈漁船圖〉도5는 배 위의 어부 일가의 모습을 담은 그림이다. 오른쪽 하단의 토과와 상단의 나무둥치, 그리고 왼쪽 상단의 중앙을 향한 버드나무 가지가 배경을 만들어 보는 이의 시선을 중심의 인물로 모아주고 있는데, 이와 같은 배경 구성은 화보에서 부분적인 모티프를 참조한 〈船遊圖〉와 〈舟遊納涼〉에서도 보인다. 앞서 언급했듯이 조영석이 38세에 김상리에게 〈산수도〉도1와 함께 전별품으로 준 시와 하나의 액을 이루고 있는 〈선유도〉도6는 『唐詩畫譜』 「山寺秋霽」 그림도7의 배를 탄 인물들과 구도 및 포즈가 거의 동일하며, 〈주유납량〉 또한 『顧氏畫譜』 구영 그림의 인물 부분과 유사한 모티프를 지니고 있다.³⁴

대련작인 〈童子牽牛〉도8와 〈高士觀



도7 『唐詩畫譜』 「山寺秋霽」圖



도 8 趙榮祐,
〈童子牽牛〉,
絹本淡彩,
148.2×29.3cm,
간송미술관



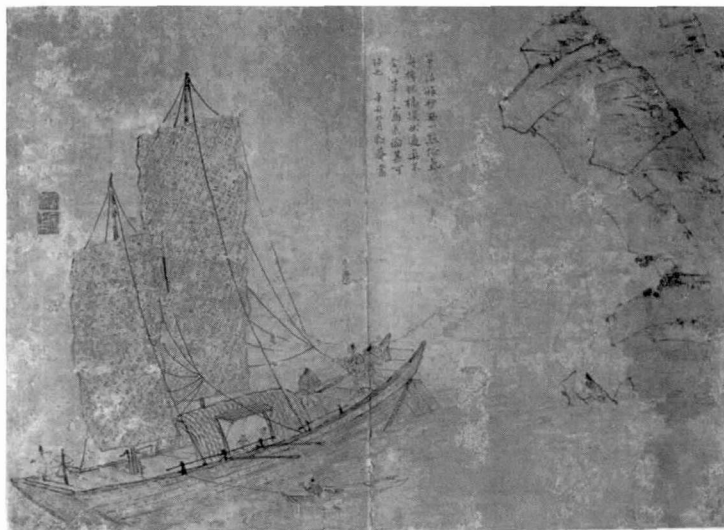
도 9 趙榮祐,
〈高士觀瀑〉,
絹本淡彩,
148.2×29.3cm
간송미술관

瀑)도9은 근경의 나무를 중경까지 연결하여 원산과 이어지게 하였으며, 우측의 수직으로 뻗은 암벽에 치우치는 무게를 분산하기 위해 왼쪽 근경에는 토파를, 원경에는 폭포를 배치하여 경물 간의 유기적 조화를 시도하였다. 암벽의 필치나 경물 간의 연운처리 등 중기적 요소를 기본으로 하고 있으나 전체구도 및 나무 기둥과 가지의 가운데를 밝게 처리한 기법에서 오파계 화풍의 영향이 보인다.³⁵ 명대 화풍의 영향은 48세 작 〈어선도〉도5와 동일한 화첩에 들어 있는 〈出帆圖〉도10에서도 간취된다. 화면의 왼쪽을 향해 기울어진 거대한 암석과 오른쪽을 향하여 진행하는 범선이 어우러져 전체적인 균형을 잡고 있으며, 갑판 위에서 돛을 올리고 키를 잡는 선

34 〈선유도〉도6는 조영석이 낙향하는 김상리에게 준 38세작 〈산수도〉도1와 함께 제작된 시와 하나의 액을 이루고 있다는 점에서, 이 또한 김상리에게 선물한 그림일 가능성이 있다. 김상리는 1723년 낙향한 이후 고향 원주에서 은거하다가 1725년 평안도 永柔 현감으로 보임되어 4년간 임기를 수행한 것으로 『음지』에 기록되어 있다. 따라서 1728년(조영석 43세)까지는 둘 사이의 왕래가 자유롭지 못했을 것임을 짐작할 수 있다. 또한 〈선유도〉와 48세 작 〈어선도〉도5가 유사한 화면구성을 이루고 있으며, 세련되고 원숙한 필치 및 감각적인 채색 등의 공통적인 면모를 보이고 있다는 점을 고려하더라도 〈선유도〉는 40대 중반경의 작품으로 보는 것이 옳을 듯하다.

35 〈동자견우〉 제발의 기년을 통해 이 대련적이 조영석의 47세 이전 작품임을 추정한 내용은 이은하, 앞의 논문, pp.70-73 참조.

도 10 趙榮祜, 〈出帆圖〉,
紙本淡彩.
31.1×43.4cm,
국립중앙박물관



원들과 선실에 자리잡은 인물들은 작지만 다양하고 정확한 동작으로 묘사되었다. 암벽 표면에 가한 간결하고 각이 진 필선, 鼠足占과 유사한 묵점 등은 안휘파 양식을 수용하여 재해석한 결과로 보여져 만년에 교류가 있었던 이인상에게 영향을 미쳤을 가능성 또한 추정해 볼 수 있다.³⁶ 화면 중앙에서 약간 오른쪽으로 치우쳐서 강세황이 쓴 제발이 있는데 그 내용은 다음과 같다.

필법이 雅趣있고 오묘하여 한 점의 俗氣도 없다. 배와 노, 돛과 돛대는 모습을 본뜬이 톱진하니 대충대충 意匠을 나타낸 것이라고 논하는 것은 부당하며 매우 진귀하게 여길 만하다. 1781년 9월 표암 쓰다.³⁷

³⁶ 붓 끝을 세워 찍는 '서족점'은 안휘파의 대표적 인물인 弘仁 산수화의 특징으로 여러 차례 지목되어 왔던 것이다. 고연희, 「安徽省의 黃山圖 研究」(홍익대학교 미술사학과 석사학위논문, 1996), p.56; 홍선표 또한 조영석 〈출범도〉의 백묘풍 암벽묘사를 안휘파 양식의 활용으로 보았다. 홍선표, 『朝鮮時代繪畫史論』(문예출판사, 1999), p.288 참조.

³⁷ “筆法雅妙, 無一點俗氣. 舟楫帆檣, 模狀逼真, 不當以草草寫意論, 甚可珍也. 辛丑(1781)九月, 豹菴書.” 변영섭, 『표암 강세황 회화연구』(일지사, 1988), p.177 참조.

이 제발은 조영석의 死後인 1781년, 강세황의 나이 69세에 작성된 것으로 매우 흥미로운 내용을 담고 있다. 강세황은 이 그림의 필법이 이취 있고 오묘하여 전혀 속기가 없다고 단정하고 있다. 그러나 세밀하게 표현되어 있는 배와 노, 돛과 돛대는 대강대강 寫意한 것이라고 논하기엔 부적절하므로 매우 진귀하게 여길 만하다고 말하고 있다. 즉 草草(대강대강)하게 寫意하는 문인화와, 逼真한 描寫에 주력하는 속화의 경계선에 서 있다고 판단한 것이다. 이러한 평가는 전통의 습득과 개성의 창달을 동시에 이루고 있는 조영석 회화의 특징을 그의 사후 조선 후기 화단에서도 진중하게 평가하고 있음을 보여주는 예라고 할 수 있다.

조영석은 이처럼 45세 무렵부터는 화보나 새로 유입된 명대화풍을 창의적으로 수용한 산수인물화를 통해 독자적 이상향의 표출에 치중한 반면, 당대 유행하기 시작한 진경산수화풍은 받아들이지 않은 것으로 보인다. 당시 사대부들의 무분별한 금강산 유람에 대한 비판적 인식,³⁸ 김창협 형제와의 미묘한 견해 차이³⁹ 등으로 인하여 산수 유람 풍조 자체에 동참하지 않았던 조영석으로서는 실제 유람 공간을 재현하는 진경산수식 작화 또한 독자로서 추구할 바로 여기지 않았기 때문으로 판단된다.⁴⁰

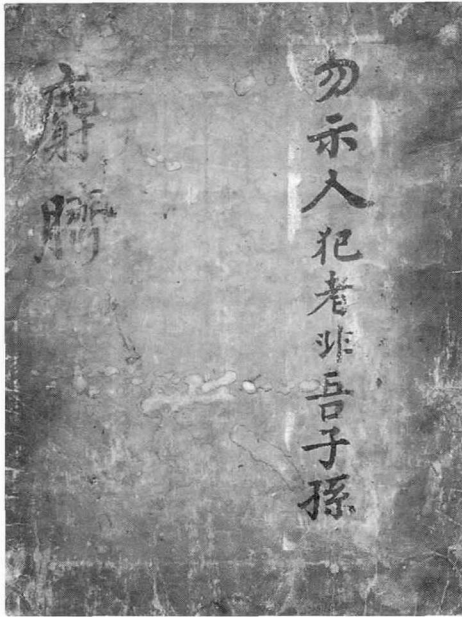
2) 《鸚鵡帖》과 풍속화

조영석은 전통화풍의 그림을 계속 추구하는 한편, 소재와 작화방법에 있어 전통화풍의 그림과는 크게 대별되는 그림창작을 병행하였다. 그의 《사제첩》과 풍속화 등은 사대부의 우의와 효용의 목적에서 산수화를 위주로 이루어지던 기존의 회화풍토와 달리 일반 서민들이나 동·식물 등 실제 주변의 모습 그 자체에서 미감을 느끼고 이를 즉물사생의 방법으로 표현하였다는 점에서 당대로서는 매우 독창적인 것이었다. 일찍이 찢긴한 묘사를 통해 대상의 전신을 표현하고 ‘활화’를 회화의 궁극적인 지향점으로 삼았던 조영석으로서는 목민관 재

38 「送三陟府使李秉淵序」, 『觀我齋稿』 卷2 참조.

39 조영석이 김창협, 창흡 형제의 학문태도에 대해 심적인 거리감을 가지고 있었음을 고찰한 내용은 이은하, 앞의 논문, pp.10-14 참조.

40 조영석이 정선 진경산수화의 표현과 기법이 가지고 있는 본질적인 결함에 대해 직접적인 우려(『丘壑帖』跋), 『觀我齋稿』 卷3 참조)를 보이고 있는 반면, 이하곤은 보다 우회적인 방법으로 이취 있는 문인화에 대한 기호를 분명히 하고 있다. 일례로 이하곤은 이병연이 소장한 정선의 〈輞川圖〉에 대해 정선의 極得意筆로 중국 문인화의 이상이라 할 문경명과 동기창의 意思가 깃들여 있으며, 진경산수화첩인 정선의 《海嶽帖》보다 더욱 빼어나고 우아하다고 평가하였다. 또한 이 〈망천도〉에 대한 貪心을 운치 있게 드러낸 신정하와의 2차에 걸친 題跋 대결도 당대 사대부들의 문인화에 대한 취향과 욕구를 보여주는 것이라 하겠다. 이하곤, 「題李—源所藏鄭敷元伯輞川諸圖後」, 앞의 책, pp.465-466 참조.



도 11 《麤臍帖》 표지, 39×29.6cm, 개인 소장

임기에 접한 서민들의 생활 양태와 주위 환경의 생동감을 그리고자 하는 욕구가 자연스럽게 형성되었을 것이며, 이를 표현하는데 즉물 사생의 작화태도를 가장 적합한 것으로 여긴 것이다.

습작의 성격이 강했던 《사제첩》을 통해 조영석이 추구한 회화세계의 진면목과 그의 풍속화 성격을 짐작할 수 있으므로, 《사제첩》의 '麤臍'가 의미하는 바와 화첩의 편년 시기를 추정해 보고, 그것의 양식적 특징과 함께 풍속화를 살펴보도록 하겠다.

① '사제'의 의미와 《사제첩》 편년

《사제첩》은 모든 그림에 관서나 인장이 없으며, 소재나 기법면에서 다양한 방식으로 표현되어 있다. 표지에는 “麤臍”라는 제목 옆

에 “勿視人犯者非吾子孫(남에게 보이지 말라. 범하는 자는 내 자손이 아니다).”이라는 附記가 첨가되어 있으며, 그 다음으로 이병연의 跋文과 함께 15점의 작품이 이어진다^{도11}.

사향노루의 배꼽을 의미하는 '사제'에 대해 기존의 연구에서는 사향의 성질과 관련하여 '범상치 않은 것', 혹은 '암수의 사랑을 뜻하는 은밀한 의미'로 해석하여 왔으나,⁴¹ 본고에서는 화첩의 성격과 관련하여 다른 방면에서의 접근을 시도해 보고자 한다.

『춘추좌전』 莊公 6년에는 '嚙臍'라는 말이 나온다.⁴² '배꼽을 깨물다'라는 의미를 가진 '서제'에 대해 杜預가 “若嚙腹臍, 喻不可及也(마치 배꼽을 깨무는 격이니, 미칠 수 없다는

⁴¹ 강관식, 앞의 논문(下), pp.36-37; 유홍준, 『화인열전』 1(역사비평사, 2001), p.146 참조.

⁴² 이 말이 나오게 된 배경은 다음과 같다. 楚文王이 申나라를 정벌하려 가면서, 외척관계에 있던 鄧나라를 경유하게 되었다. 이때 鄧나라의 신하들이 초문왕을 시해할 것을 간언했으나, 鄧 祁侯는 이를 허락하지 않았다. 그 후 신하들의 예견처럼 申나라를 정벌한 초문왕은 莊公 16년에 鄧나라를 정벌하여 멸망시킨다는 내용이다. '嚙臍'라는 말은 신하들이 鄧 祁侯에게 간언한 '若不早圖, 後君嚙臍(만약 일찍 도모하지 않는다면, 뒤에 군께서 배꼽을 깨무는 꼴이 될 것입니다).’에서 나온 것이다.

것을 비유하는 것이다.”라고 주석을 단 이후로, 대부분의 주석서에서 ‘사람이 자신의 배꼽을 깨물 수 없듯이 후회해도 소용없다.’는 의미로 풀이하였다. 또한 현대 중국어에서도 噬臍莫及·噬臍不及·噬臍何及 등의 成語가 되어 ‘후회해도 소용없다.’는 의미로 쓰이고 있다.

‘噬臍’에 대한 기존의 이해에 대해 색다른 설명을 개진한 것은 청대 張習孔⁴³의 『雲谷臥餘』에서이다.

사냥꾼이 사향노루를 잡으려는 까닭은 그의 배꼽을 얻기 위해서이므로, 사향노루가 다급할 경우 스스로 자신의 배꼽을 깨물어 뜯어버리면 사람들이 사향노루를 잡지 않는다. (하지만 만약에 이미 붙잡힌 뒤라면 비록 배꼽을 깨물려고 하여도 또한 할 수 없는 것이다.⁴⁴

장습공은 ‘사향노루가 스스로의 배꼽을 물어뜯어서 위기를 모면하려 하지만 그럴 수 없다.’는 의미로 ‘서제’를 이해하였다. 그의 설명에서도 ‘서제’는 ‘후회해도 소용없다.’이지만, 좀더 설득력 있는 사례를 인용하여 배꼽을 깨무는 주체를 사람에서 사향노루로 전환시킴으로써 ‘噬臍(서제)’의 외연을 ‘麝噬臍(사서제)’ 정도로 확장시킨 것이다.⁴⁵ 따라서 조영석의 제목으로 한 ‘사제’에는 ‘후회해도 소용없다.’는 의미가 내포된 것으로 볼 수 있다. 자신의 화첩에 이러한 내용을 담아 경계하고 후회했던 이유에 대해서는 사천 이병연의 발문을 통해 짐작할 수 있다.

秘書監 虞世南(558-638)은 높은 지위에 있었으나 나(이병연)는 그림으로 명성이 떨쳐짐을 한탄하였다. 한림공부 李白(701-762)은 기개가 한 시대를 뒤덮었으나 나는 청평주 한 곡으로 알려짐을 한탄하였다. 今上朝(英祖)에 光陵(世祖)의 御眞을 重模하는 일이 있었을 때 홀로 나의 벗 趙宗甫는 붓을 내던지고 獄으로 나아가 임금의 노하심을 크게 범하는데 이르렀지만 스스로 슬퍼하지 않았다. 이는 우세남과 이백도 미치지 못하였던 것이니, 어찌 예전과 지금으로 사람의 높고 낮음

43 장습공의 字는 念難이고, 翁縣人이다. 順治己丑(1649)년에 進士가 되었다. 벼슬은 山東提學僉事에 이르렀다. 『大漢和辭典』 卷4, p.747 참조.

44 “獵者捕麝，以取其臍，麝急，自噬破其臍，則人不之取。若既就繫，雖欲噬臍，亦無及矣。” 『大漢和辭典』 9권 p.379에서 전재.

45 이러한 장습공의 해설은 이후 『大漢和辭典』에 실리게 되었고, 다시 『中文大辭典』을 거쳐 현재 고려대학교 민족문화연구소 출간 『中韓辭典』에도 실려 있다.

을 정할 수 있겠는가? 종보의 그림이 다시는 한 점도 세상에 나오지 않았으나 여러 아이들이 종이 조각들을 주워 모으니 스스로 쓰기를 '사제첩'이라 하였다. 동리의 사천 노인이 이에 속으로 느끼는 바 있어 또 그 끝에 쓴다.⁴⁶

조영석은 50세에 세조 어진 중모사에 감조관의 자격으로 천거되는데, 집필을 맡게 된 것으로 오해하고 부름에 응하지 않아 옥살이를 하는 고초를 겪는다. 발문에 따르면 조영석이 이 사건으로 절필을 감행하자, 후손들이 그가 전에 그려 두었던 작품을 모아 화첩으로 만들었다고 한다. 절필하는 와중에 이 화첩을 본 조영석은 작화한 일을 후회했지만, 이미 고초를 겪고 난 다음이라 후회해도 소용없는 일임을 깨닫고 '사제'라고 제명한 것이다. 더불어 남에게 보이지 말라고 당부한 것은 절필한 시기인 만큼 화첩으로 인해 곤란한 일을 겪게 될 것을 경계하는 한편, 완성작이 아닌 습작이 주를 이루는 화첩을 남들에게 보이는 것 또한 꺼려했기 때문으로 생각된다.

발문을 통해 《사제첩》 그림들은 조영석이 50세 이전에 그렸던 것이며, 63세의 숙종 어진 모사가 언급되지 않은 것으로 보아 화첩으로 제작된 시기는 50세 이후 63세 이전 사이라는 것을 알 수 있었다. 그렇다면 《사제첩》이 50세 이전 어느 시기에 그려졌는지에 대해서는 작품을 통해 추정해 보고자 한다.

② 《사제첩》 작품과 풍속화

바느질 하는 여인 셋을 수평시점의 간결한 필선으로 묘사한 〈바느질〉^{도12}은 이덕무의 『청장관전서』에 소개된 조영석의 풍속화를 방한 〈삼녀재봉〉에 허필이 평한 글의 내용과 일치한다.⁴⁷ 따라서 조영석은 〈삼녀재봉〉을 소재로 한 풍속화를 그렸으며, 그 전에 이러한 그림을 습작한 것임을 알 수 있다.

〈새참〉^{도13}은 〈바느질〉과 마찬가지로 배경이 생략된 채 몇 무리의 군을 이룬 인물들을

⁴⁶ “虞秘書瀛洲上游，而吾有恨乎馳譽丹青。李翰林氣蓋一代，而吾有恨乎清平一詞。今上朝光陵眞殿之役，獨吾友趙宗甫投筆就獄，至於深犯人主之怒，而不自恤焉。此虞·李之所不及也，烏可以古今人高下哉？宗甫一點墨，不復出世，而諸兒收拾片紙，則自題曰：《鸞臍帖》。同里槎川老人，竊有詠歎於斯，又題其端。”

⁴⁷ 烟客 許侁이 상말로 평을 했는데, 세 여자가 재봉질 하는 그림에 쓴 것에 말하기를 “한 계집은 가위질 하고 한 계집은 주머니 접고, 한 계집은 치마 길고 있으니, 세 계집이 (모이면) 흠이 되어 집시도 뒤엎을만 하다.”라 하였다. 이덕무, 「이목구심서」, 『국역 청장관전서』 52권, p.215, “許烟客侁以俚諺評之。其題三女裁縫曰：一女剪刀，一女貼囊，一女縫裳，三女爲姦，可反沙磔。”



도 12 〈바느질〉, 《鸚鵡帖》中, 紙本淡彩, 27×22.2cm



도 13 〈새참〉, 《鸚鵡帖》中, 紙本淡彩, 21×25.6cm

수평으로 배치한 그림이다. 인물을 묘사한 필선이 〈바느질〉보다는 두텁고 질박한 느낌을 주는데, 농묵으로 형체를 잡기 전에 먼저 담묵으로 스케치를 한 흔적이 곳곳에 남아 있다.⁴⁸ 김홍도의 풍속화첩에는 조영석의 〈새참〉과 같은 주제의 그림이 있어, 이 그림 또한 앞의 〈바느질〉과 마찬가지로 풍속화의 초본이었으며, 이를 바탕으로 하여 완성된 풍속화를 김홍도가 참고하였다는 사실을 짐작하게 한다. 단 조영석과 김홍도의 그림은 배경을 생략하고 인물만을 표현한 점은 동일하나, 조영석의 〈새참〉이 수평시점의 평면구도인 반면, 김홍도의 그림은 공간감을 살려내기 위한 부감시점의 원형구도라는 점에서 차이가 있다.

앞이 무성한 나무 아래에서 두 공인이 목기깎는 장면을 담은 〈선반작업〉도14은 햇볕에 그을린 공인의 살갓과 움직임에 따른 팔 근육 등이 실감나게 표현되어 있다. 머리털 한올까지 표현한 상투와 점을 일일이 찍어 표현한 툇날 등에서 세심한 묘사력이 돋보인다. 나뭇가지와 앞에는 유사한 여러 가지 색을 번갈아 가며 사용하였는데, 이는 강희언의 작품 〈士人揮

⁴⁸ 이와 같은 필선을 混描(먼저 草本式의 淡墨線으로 전체적인 相을 그어 나가고 후에 濃墨으로 이를 깨는 중복된 선의 현상)라고 보았으며, 이로 인해 인물들은 더욱 여유롭고 친숙한 느낌을 자아낸다고 했다. 김성희, 「조선 후기 회화기법 연구」(동국대학교 미술사학과 박사학위논문, 1999), pp.13-32 참조.



도 14 <선반작업>, 《磨齋帖》中,
紙本淡彩, 28.7×21.1cm



도 15 姜熙彦, <士人揮毫圖>, 紙本淡彩, 26×21cm, 개인 소장

毫圖)도15의 좌측 감나무 표현과 유사하여 강희언 또한 조영석 화풍의 영향을 받았음을 보여주는 근거가 된다.⁴⁹

<우유짜기>도16는 당시의 채유 풍습을 최초로 보여 주는 기록화로서의 의의가 있는 그림이다. 조선시대에 우유는 궁정에서 약용으로 쓰였는데, 실록에는 태종 때 궁정에 우유를 공급하기 위한 '乳牛所'라는 기관을 경기지역에 설치하였으나 세종대에 없어지고 다른 기관에서 우유의 상납을 맡았다는 기록이 전한다.⁵⁰ 채유 후 운반되는 동안 신선도를 유지하기

⁴⁹ 강희언이 조영석 풍속화의 영향을 받았음을 지적한 예는 안휘준, 「한국 풍속화의 발달」, 『한국회화의 전통』(문예출판사, 1988), p.344; 이순미, 「담죽 강희언의 회화 연구」(홍익대학교 미술사학과 석사학위논문, 1994), p.52 참조.

⁵⁰ 『조선왕조실록』(CD-ROM), 세종 3년(1421) 2월 9일 병조에서 밝힌 내용을 보면, “乳牛所는 오로지 위에 支供하기 위하여 설치한 것으로서, …… 바라옵건대, 유우소를 혁파하고, 상왕전에 지공하는 乳牛는 仁壽府에 소속시키고, 주상전에 지공하는 유우는 예빈시에 소속시키게 하고, 그 여러 인원은 소재한 주·군의 軍에 보충하게



도 16 <우유짜기>, 《新濟圖》中, 紙本水墨, 27.5×44.8cm



도 17 趙榮祐, <말장박기>, 紙本淡彩, 28.7×19.9cm, 국립중앙박물관

위해 유우소를 궁정에서 가까운 경기지역에 설치하였던 것이므로, 이후 다른 기관에서 상납을 담당할 경우에도 채유는 경기지역에서 이루어졌을 것이 분명하다. 조영석이 채유 광경을 실견하였다는 사실은 그가 서울 근교에 거주하였음을 말해주는 것이므로, 이 그림은 그가 경기도 적성 현감 시절에 그린 것으로 추정되며, 《사제첩》의 편년을 상징하는 데 결정적인 역할을 한다고 할 수 있다.

이 작품이 의미하는 바 외에도 <선반작업>과 화법이 유사하여 비슷한 시기의 것으로 추정되는 풍속화 <말장박기>도17의 '종보' 인이 48세 작 <어선도>도5와 동일한 점 등으로 미루어 보아 《사제첩》의 작품 대부분은 조영석이 경기도 적성현감을 지낸 47세에서 49세 무렵에 주로 그려진 것으로 추정된다. 일괄적으로 수평시점의 평면구도를 사용한 것은 어떠한 명분이나 목적에 구애받지 않고 자유롭게 선정한 소재를 즉물한 상태 그대로 표현하기 위

하소서.”라는 내용이 있다. 또한 세종 7년 1월 15일의 기사에서도 京城의 東面에 乳牛所를 설치하게 했다가 세종 20년 3월에 乳牛所를 동부 학당으로 만들었다고 전한다.

도 18 趙榮祐,
 〈절구질하는 여인〉,
 絹本淡彩,
 23.5×24.4cm,
 간송미술관

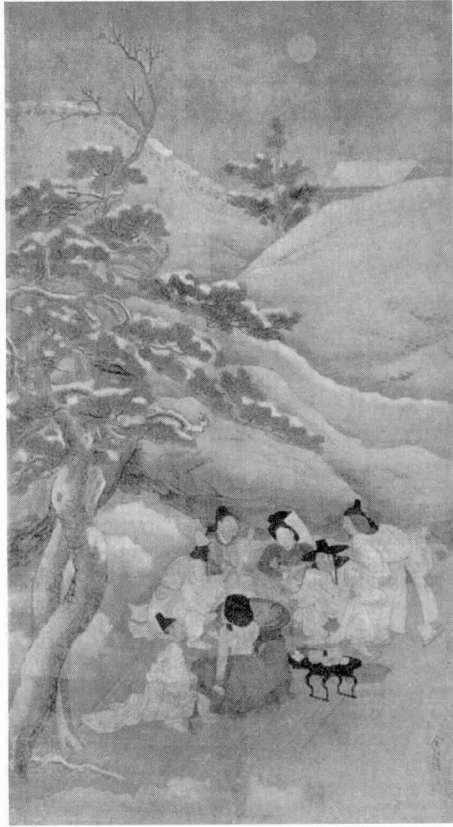


도 19 趙榮祐,
 〈賢已圖〉,
 絹本淡彩,
 31.5×43.3cm,
 간송미술관



한 것이며, 다양한 필선, 채색 등은 대상의 특징을 정확하게 잡아내기 위한 회화기법의 모색과정을 보여 주는 것이다. 《사제첩》 자체가 본격적인 작화를 위한 스케치의 과정을 보여 주는 것이므로, 양식적 연관이 있는 그의 풍속화들 또한 이 시기에서 그다지 벗어나지 않을 것으로 추정된다.

조영석의 풍속화는 《사제첩》과 마찬가지로 주로 수평시점과 평면구도를 사용하였으며, 배경보다는 주된 대상의 특징을 효과적으로 묘사하는 것에 치중하였다. 〈절구질하는 여인〉



도 20 傅 金弘道, 〈雪後野宴圖〉,
풍속도 8첩 병풍 중, 기메박물관

은 《사제첩》의 〈새참〉에서와 같은 수평시점과 거칠고 질박한 필선을 사용하여 인물의 소박한 느낌을 살려내었다¹⁸. 〈말장박기〉는 인물의 동작과 말의 뒤틀린 근육을 세련된 필선과 먹의 농담으로 생동감 있게 표현한 점이 돋보인다¹⁷.⁵¹ 《사제첩》을 통해서도 조영석의 화풍이 강희연과 김홍도 등의 풍속화에 영향을 미친 사실을 파악할 수 있었는데, 사인풍속화인 〈賢已圖〉의 인물구도¹⁹ 또한 강희연의 〈士人詩吟圖〉와 연관성을 보이며, 기메박물관 소장 전 김홍도의 풍속도 8첩 병풍 중 〈雪後野宴圖〉²⁰ 와도 거의 유사한 구성을 이루고 있다.⁵²

이처럼 조영석의 풍속화는 그림이 지니는 효용가치를 통해 경세관을 개진하고자 한 의도와 대상의 생동감 표현에 주력했던 活畵에로의 지향, 그리고 인물 묘사에 뛰어났던 천부적 재능이 상승적으로 결합되어 나타난 결과로 보인다. 자발적인 예술욕구에서 창출되었다는 점에서 서민을 소재로 삼았다 하더라도 윤두서의 풍속화 및 후대 조영석의 풍속화를

51 이 작품의 '중보' 인은 48세 작 〈어선도〉(도5)의 것과 같고 '조영석인'은 풍속화 〈현이도〉(도19)의 것과 동일하다.

52 이순미, 앞의 논문, pp.53-56; 진준현, 『단원 김홍도 연구』(일지사, 1999), pp.330-343 참조. 도판은 이은하, 앞의 논문, p.133, 도40-42 참조.

이덕무는 『청장관전서』에서 "어떤 사람이 관아재 조영석이 그린 동국풍속도를 수집해 묘사하였는데, 무릇 70여 점이나 되었다(有人輯摹趙觀我齋榮祜所畫東國風俗 凡七十餘帖)."고 하면서 그중 허필과 유숙, 이진옥 등이 평한 〈삼녀재봉〉, 〈의녀도〉, 〈미장이〉, 〈조기장수〉, 〈통 떼우는 장인〉의 내용을 실었다. 이러한 기록들을 통해서도 조영석 풍속화의 성격과 제작규모, 후대 풍속화로의 영향 등을 짐작할 수 있다. 이덕무, 앞의 책, pp.215-216 참조.

모본으로 한 회원들의 풍속화와는 차이가 있는 것이다.

윤두서는 서민들의 행태는 실제 모습을 보고 그렸으나 그 배경은 화보를 따름으로써 예술적 욕구의 표출보다는 實事求是적 측면에서 서민들의 삶에 대한 관심을 표명하였다. 그리고 김홍도를 비롯한 후대의 회원들은 조영석 풍속화를 모태로 하였으나 조영석이 주로 수평시와 평면구도로 그린 반면 회원들은 원형, 사선구도 및 부감시를 통해 대상 간의 유기적 연결과 역동적인 느낌을 강조하였다.⁵³ 사대부인 조영석은 자신의 회화관 및 회화욕구의 직접 표출에 의해 觀者와 대상 간의 즉물 상태 그대로를 표현할 수 있었으나, 회원들은 수요자의 욕구를 감안하여 그려야 하므로 자신만이 대상을 바라본 시점으로 그리기보다는 수요자가 대상을 바라볼 수 있는 공간을 형성하는 것이 중요하였기 때문이다.⁵⁴

이처럼 조영석의 풍속화는 서민들의 생활모습 그 자체를 가지고 예술욕구를 표현하는 소재로 삼았다는 점에서 사회적 이데올로기의 변화를 기반으로 화가 개인의 작화의도에 따라 다양한 양식으로 표현되었던 조선 후기 풍속화의 성격을 심층적으로 이해하는 데 유용한 잣대가 될 것으로 보인다.

3. 60세(1745) 이후: 寫意的 문인화의 추구

세조 어진 사건으로 인해 마음고생과 함께 절필기를 거친 조영석은 6년간의 안음 현감직을 마치고 58세에 서울로 돌아왔다. 이후 심적으로 편안하고 안정된 분위기에서 작품활동을 재개하였으며, 63세(1748)에는 숙종 어진 모사에 감조관으로 참여하기도 하는 등 그림에

⁵³ 이처럼 유사한 소재가 다른 구도로 표현되었던 현상에 대해 강관식은 시각적 사실성을 높이기 위한 공간구성의 변화로 보았다. 또한 18세기 전반의 풍속화에서는 윤두서, 조영석의 그림에서처럼 평면적 공간 설정법과 간결한 주제 서술법을 보이다가 18세기 후반에 이르면 김홍도, 강희언의 그림에서와 같이 거의 완벽한 공간적 투시 속에 한층 유기적으로 전개하는 풍부한 서술법을 보여 준다고 하였다(강관식, 『眞景時代 後期 畫員畫의 視覺的 寫實性』, 『간송문화』 49(한국민족미술연구소, 1995), pp.74-82 참조). 그러나 이 논의는 18세기라는 시기를 기준으로 하다보니 사대부의 풍속화와 회원들의 풍속화를 동일선상에 놓고 비교한 데서 문제가 있다. 18세기 전 반이라 할지라도 다른 화목의 그림에서는 유기적 공간구성을 사용하였던 사대부들이 왜 풍속화에서는 평면적 구성을 하였는지 그리고 회원들이 공간투시를 통해 시각적 사실성을 높이려 한 이유는 무엇이었는지에 대한 설명이 필요하다. 따라서 풍속화의 화면구성 문제에 있어서는 작가의 작화 목적에 따른 형상화 방식의 차이에 주목할 필요가 있다고 생각한다.

⁵⁴ 물론 조영석의 경우에도 예외는 있다. 일례로 <현이도>도19에서는 다른 풍속화와 달리 부감시를 적용하였는데, 이는 개개의 대상이 하나의 매개체를 포위하며 군집을 이루는 경우, 각 대상의 傳神을 효과적으로 드러내기 위해 포치운용을 고려한 설정이라고 판단되므로 동일한 기준으로 논할 수 없다고 본다.



도 21 趙榮祏, 〈歸漁圖〉, 1746년,
 苧本水墨, 29.3×16.4cm, 국립중앙박물관

도 22 趙榮祏, 〈古木圖〉, 紙本水墨, 23×30.5cm, 개인 소장



대해서도 한층 관대해진 태도를 보인다.⁵⁵

이 무렵부터 작품의 성격은 풍속이나 산수인물보다는 상징적인 소재를 취해 대상이 내포하는 있는 사의적 의미 표출에 치중하는 형태로 변화하게 되는데, 이는 회화재능으로 인한 마음고생에서 벗어나 편안한 노년기를 맞이한 데서 비롯된 유자적 삶에 대한 관조적 자세가 반영된 것으로 보인다.

산수가 화면의 대부분을 차지하며 낚싯대를 지고 지나가는 어부들은 점경으로 묘사된 61세 작 〈歸漁圖〉도21는 전대의 섬세한 선묘와 다른 거칠고 조방한 묵법의 관념적인 필치가 두드러진다. 이 작품의 '중보'의 관서와 '중보'인은 이어서 살펴볼 세 작품들의 것과 동일하여 이들 모두를 60대 작품으로 추정할 수 있는 근거를 마련해준다.

각각의 서문과 함장되어 있는 〈古木圖〉, 〈螭棋圖〉, 〈巖下春兔圖〉는 작품의 규격과 관서,

⁵⁵ 이은하, 앞의 논문, pp.30-32 참조.

인장이 모두 동일하여 한 화첩에서 분리된 것으로 보인다. 그림 왼쪽으로 연결된 序文 자체에는 관서나 인장이 없지만, 선행연구에서는 글씨체가 그림의 '宗甫'의 관서와 동일하다는 근거를 들어 친필 서문으로 추정해왔다.⁵⁶ 그림과 서문이 상호 보속적 기능을 하도록 유기적으로 짜여져 있다는 점에서 볼 때도 이러한 추정은 타당한 것으로 생각된다.

먼저 <고목도>도22를 보면 이전의 나무 표현에서 개자점, 호초점 등의 반복과 필선의 교차 등으로 나무의 세밀한 묘사에 치중했던 것과 달리 농묵과 담묵의 대담하고 원숙한 교차를 통해 추상에 가까울 만큼 사의적인 느낌을 강조한 것이 특징이다.

결가지가 많거나 울창하거나 마르거나 거칠거나 구부러져 휘거나 모두 다 古木이라고 할 수 있다. 또 울긋불긋 치장한 술잔이 되지 않았다는 점에서는 본성을 잃고 도랑 속에 버려져 있는 것보다 다르니, 고목의 행운인저!⁵⁷

고목도 서문의 내용은 『莊子』의 이야기를 빌어와 자신의 心意와 그림에 대한 소견을 나타낸 것이다.

백년 묵은 나무가 베어져 술그릇으로 만들어져 울긋불긋 치장되었고, 그 등치는 도랑 속에 버려져 있다고 하자. 도랑 속에 버려진 등치와 술그릇이 된 것을 비교해보면 그 곱고 추함에 있어서 현격한 차이가 있겠지만, 본성을 잃어버렸다는 점에서는 똑같다.⁵⁸

조영석은 장자의 이야기를 인용하여 자신이 그린 고목의 형태가 어떠하다 해도 고목이라는 점은 변함없다는 것을 언급하면서, 중의적인 의미로는 세상에 진출해서도 자신의 본성을 잃어버리지 말라는 개결한 삶의 자세를 역설하고 있다.

다음으로 <팽기도>도23를 보면 팽기는 물골법으로 몸통을 그린 뒤 머리와 앞발 등은 농묵의 선으로 강조하였으며, 수초는 옅은 담묵의 선으로 표현하였다. 조영석이 계도 아닌 팽

⁵⁶ 강관식, 앞의 논문(下), pp.63-64 참조.

⁵⁷ <古木圖> 序文, “杈枒者, 蒼鬱者, 枯者, 荒者, 屈曲者, 俱可謂之古木. 而其不爲犧樽之青黃, 則是特異於失性而在溝中者. 古木之幸歟!”

⁵⁸ 「天地」, 『莊子』, “百年之木, 破爲犧樽, 青黃而文之, 其斷在溝中. 比犧樽於溝中之斷, 則美惡有間矣, 其於失性, 一也.”



도 23 趙榮祜, 〈魍蜎圖〉,
紙本淡彩, 17.4×30.8cm,
개인 소장

기를 소재로 하여 그린 이유는 서문을 통해 짐작해 볼 수 있다.

내가 일전에 큰 바닷가에서 노닐 적에, 황량한 개펄에 가을이 한창인데 밀물을 타고 굴을 떠나려
는 것이 있었으니 바로 팽기였다. 팽기라는 놈은 지극히 微物로서 그 모습은 게와 꼭 닮았다. (하
지만) 게는 팽기에게 있어서, 또한 燕雀이 鴻鵠에 대한 것과 같은 것인저!⁵⁹

조영석은 예전에 팽기를 보았던 경험담을 시작으로 하여 팽기와 게를 비교하는 것으로
끝을 맺고 있는데, 게와 팽기의 관계는 燕雀이 鴻鵠에 대한 것처럼 현격한 차이가 있다고 하
였다.

왕길이가 꿈을 꾸었는데, 한 마리 팽기가 都亭에서 사람처럼 말하길 “나는 내일부터 여기에 머물겠
다.”라 하였다. 왕길이가 잠에서 깨어 기이하게 여기고, 사람을 시켜 도정에서 기다리게 하였는데,
사마장경(사마상여)이 이르렀다. 왕길이가 “이 사람의 문장은 一世를 풍미할 것이다.”라 말했다. 천

⁵⁹ 〈魍蜎圖〉序文, “余曩游於大海之畔, 荒澗秋闌, 乘潮而離穴者, 魍蜎也之! 魍蜎之爲物至微, 而其狀類蟹. 蟹也之於
魍蜎, 其亦燕雀之於鴻鵠!”

도 24 趙榮祜, 〈巖下春兔圖〉,
紙本淡彩, 23.2×31.6cm,
이화여자대학교 박물관



하사람들은 蟞蜺를 사마상여라 부르게 되었고, 탁문군은 일생 동안 팽기를 먹지 않았다.⁶⁰

『사기』의 「司馬相如列傳」에는 梁孝王의 빈객으로 글재주를 인정받던 사마상여가 양효왕이 죽자 낙향하여 王吉의 후의로 도정에 머물게 되었고, 갑부 卓王孫의 딸 卓文君을 유혹하여 아내로 맞게 되는 이야기가 전한다. 이 사건과 관련하여 『說孚』나 『廣博物志』 등 각종 패관서에는 팽기가 등장하는 野史가 전하고 있는데, 여기서의 팽기는 사마상여의 문장력을 나타내고 있다. 조영석이 그린 팽기 또한 이러한 의미를 지니는 것이며, 팽기가 굴혈을 떠난다고 설정한 것은 깊은 내면수양의 공간을 벗어나 사마상여와 같은 문장력으로 성공하기를 바라는 의미를 담고 있는 것이다.

마지막으로 〈암하춘토도〉도24는 바위에 구사된 담묵과 농묵의 필법은 〈고목도〉와 유사하나, 토끼는 전대의 묘사방식대로 터럭하나까지 자세하게 묘사한 것이 특징이다. 서문의 내용은 다음과 같다.

⁶⁰ 『說孚』·『廣博物志』, “王吉夜夢, 一蟞蜺在都亭作人語曰: 我翌日當舍此. 吉覺異之, 使人於都亭候之, 司馬長卿至. 吉曰: “此人文章橫行一世” 天下呼蟞蜺爲長卿, 卓文君一生不食蟞蜺.”



도 25 趙榮祐, 〈雪丘鵲鳴圖〉, 1747년, 絹本淡彩, 23×16.8cm, 서울대학교 박물관

가만히 있을 때야 비록 하찮게 여길 수 있다지만, 튀어나갈 때에는 실로 그 누구도 막을 수가 없다. 까닭에 옛날의 영웅들이 토끼를 끌어다가 비유를 삼았던 것이고, 이(그림) 또한 만방의 대비를 하라는 뜻인저!⁶¹

이 서문은 『戰國策』에 나오는 馮援의 “巧兔三窟”과 관련한 것이다. 孟嘗君이 馮援의 계책을 따라서 민심을 얻게 되고 이에 대해 만족의 뜻을 보이자 馮援은 “교활한 토끼도 굴이 세 개는 있어야 겨우 죽지 않을 수 있는 법입니다. 지금 군께서는 하나의 굴을 가지신 것이니, 베개를 높이 베고 누워 있을 수 없습니다.”라고 말하였다.⁶² 조영석은 이러한 고사에 따라 굴속에 있는 토끼를 그림으로써 지금의 위치에 자만하지 말고 만방의 대비를 하라는 의미를 담으려 한 것으로 보인다.

이 세 작품들은 구성양식뿐만 아니라 함의된 바를 통해서도 한 화첩에서 연작을 이루었을 것으로 보인다. 〈고목도〉는 출사에 임하는 마음가짐을, 〈팽기도〉는 지속적인 학문수양의 전진을, 〈암하춘토도〉는 관직에 있는 자가 처신할 바를 암시한다는 점에서 자신의 삶을 관조적으로 조망하여 당대 사대부가 추구해야 할 삶의 행보를 후세에게 제시하는 것으로 볼 수 있기 때문이다.

62세 작 〈雪丘鵲鳴圖〉도25는 눈 내린 언덕에서 꼬리를 세운 채 우는 까치 한 마리를 강한 흑백대비와 원숙한 필묵으로 표현한 작품이다. 까치의 머리와 부리는 여러 번의 붓질로 자세하게 묘사한 반면 날개는 몇 번의 붓질로, 꼬리는 몰골법으로 길게 쳐내어 시원하고도 맑은 느낌이 들게 표현하였다. 41세 작 〈송작도〉도4에서는 필선을 여러 번 가하여 까치와 소

61 〈巖下春兔圖〉序文, “其處也, 雖若可以小之, 其脫也, 實莫得以禦之. 故古之英雄, 取之爲喻, 斯亦周防之道也哉!”

62 「齊策四」, 『戰國策』, “馮諼曰: 狡兔有三窟, 僅得免其死耳. 今君有一窟, 未得高枕而臥也, 請爲君復鑿二窟.”

나무의 세밀하고 사실적인 묘사에 치중한 반면, 이 작품에서는 강한 흑백대비의 필묵을 대범하고 자유롭게 구사하여 까치의 특징적 면모만을 부각하는 것에 주력하였다. 길상적인 그림 또한 대상의 의미 표출에 중점을 둔 사의적 형태로 전환하였음을 알 수 있다.

이처럼 노년기의 조영석은 대상의 찰진한 묘사보다는 그것의 뜻을 담아내는데 치중하였으며, 풍속화나 산수화보다는 작은 소품형식의 그림을 자주 그렸던 것으로 짐작된다. 특히 화면에 담긴 물상 자체를 규정해줄 수 있는 서문을 작성하여 畫意를 돕고, 사의적이고 조방한 필법의 그림을 통해 敍文을 기대하게끔 만드는 작품 양식은 문인화가인 조영석만이 이룩할 수 있는 예술적 경지라 평가할 수 있을 것이다.

IV. 맺음말

이상으로 조영석의 회화관과 작품의 특징 및 관련양상에 대해 살펴보았다. 조영석은 당대에 일반적인 분위기라 할 채도론적 문예관에 입각하여 우의적이고 효용론적인 측면에서 회화의 가치를 주장하였으나, 작화활동이 天機를 함양하게 해준다는 점을 내세워 자신의 작화행위 자체를 유자적 범주 안에서 긍정하였던 것으로 보였다. 또한 이와 같은 작화를 통한 긍정적인 자기체험을 객관적으로 공인받고자 하는 심리가 성리학적 도의 발현이라는 대전제와 부합하여 회화의 가치를 적극 인정하는 결과로 귀결되었음을 살펴보았다. ‘卽物寫眞’은 조영석 회화관의 핵심이라기보다는 고인의 작품을 맹목적으로 답습하여 자득적 창의성이 결여된 화단을 향한 조영석의 일갈 정도로 보아 적극적인 가치평가를 유보하였다. 대신 그가 주장한 ‘活畫’를 부각시켜 그것이 표현기법상의 정밀함과 소략함의 문제를 뛰어넘는 격조를 云謂한 것으로서, 작가와 감상자 사이에 시간의 벽을 넘어 意匠과 精神이 전해져야 함을 강조한 것으로 보았다.

그의 회화세계는 생애의 변화와 기년작을 포함한 대표적 작품을 통해 크게 세 시기로 구분하여 시기별 특징과 편년을 다시 하였다. 가장 이른 시기의 기년작을 기준으로 한 30대 후반에서 아들을 잃은 상실감으로 회화적 시련기에 접어든 45세까지는 산수화, 초상화, 화조화 등에서 전통적인 화법을 기반으로 새로운 구성과 찰진한 묘사 등을 시도한 회화적 모색의 시기로 보았다.

다음으로 45세부터 세조 어진 모사로 절필기에 들어선 50세까지는 화보나 명대 화풍을 수용한 전통 문인화풍의 산수인물화에 주력하였으며, 소재나 구도면에서 창의성이 돋보이

는 풍속화를 다작하였음을 살폈다. 풍속화의 제작과정과 성격을 알 수 있는 《霧臍帖》은 화첩 명의 의미와 작품의 성격을 통해 47세에서 49세까지의 적성 현감 시기를 전후하여 그려졌으며, 아울러 풍속화 또한 이 무렵에 다작된 것으로 추정하였다. 그의 풍속화는 서민들의 삶에 대한 관심과 '활화'를 지향한 회화욕구 표출의 결과로 보고, 대상의 생동감을 효과적으로 드러내기 위한 즉물상태의 수평시점과 다양한 필선 및 채색을 시도한 점에 특징이 있음을 주목하였다.

그러나 50세의 어진 모사로 인해 절필시기를 지내고 작품활동을 재개한 60세 이후에는 삶에 대한 관조적이고 유자적인 태도를 바탕으로 상징적 소재를 대상으로 한 사의적 문인화에 주력하였으며, 문장과 그림의 조화를 통해 예술적 감흥을 극대화하는 창작형태를 지향하였음을 살폈다.

이러한 조영석 회화관과 작품세계는 18세기 전반 진경산수화의 대두와 같은 급변하는 회화조류에 동참하지 않은 사대부들이 어떠한 방식으로 그들의 위상을 견지하고 화풍을 전개해 나갔는지에 대해 여실히 보여주고 있다. 조영석의 전통문인화는 이인상, 강세황 등의 사의적 문인화로 계승되는 한편, 창의적 화풍의 풍속화는 강희언, 김홍도 등에게 영향을 미쳐 후대 풍속화의 유행을 촉발시켰다는 점에서 회화사적인 의의 또한 크다고 할 수 있다.

* 주제어(key words) — 조영석(趙榮祜, Jo Yeong-seok), 관아재(觀我齋, Gwanaje), 관아재고(觀我齋稿, Gwanajego), 즉물사진(卽物寫眞, Jekmulsajin), 활화(活畵, Hwalhwa), 사제첩(霧臍帖, Sajecheob)

▣ 투고일 2005년 1월 17일 | 심사일 2005년 2월 1일 | 심사완료일 2005년 2월 15일 ▣

본고는 18세기 문인화가인 觀我齋 趙榮祐(1686-1761)의 회화관과 작품에 대한 고찰을 목적으로 한다. 조영석은 詩書畫에 두루 능하였으며 특히 인물화 방면에 있어서는 당대 최고로 평가받았다. 그의 현전작으로는 산수인물화와 화조화, 풍속화 등 다양한 화목의 작품들이 전해지는데, 이 중 유독 풍속화가 주목을 받아왔다. 삶의 여러 단상을 즉물사생한 조영석의 풍속화는 사의적 문인화를 추구한 당대 사대부들의 회화풍토에서는 소재나 기법상에서 가히 파격이라 할 만큼 독창적이기 때문이었다. 선행 연구에서는 조영석이 주장한 '卽物寫眞' 론을 바탕으로 그의 풍속화와 정선의 진경산수화를 동일한 맥락의 사실주의적 화풍으로 보는 경향이 있어 왔다. 그러나 정작 조영석은 진경산수화가 아닌 화보와 명대 화풍을 개성적으로 수용하여 재구성한 전통 문인화풍의 산수인물화를 추구하였다. 이는 실제 유람공간을 구현하는 일은 사대부의 도리가 아니라고 여긴 그의 독자적 가치관 발로의 결과로 사료된다. 그의 회화작품과 문집 『觀我齋稿』를 면밀하게 검토한 결과 조영석은 회화의 가치를 우의적이고 효용적인 데 두었음을 살필 수 있었다. 또한 그의 회화관의 핵심으로 다루어지던 '즉물사진' 은 작화에 임하는 작가의 창의적 태도 정도로 규정될 수 있으며, 실제로 그가 중점을 두었던 회화적 가치는 傳神을 통한 '活畫'에 있음을 고찰하였다. 그의 활화에 대한 욕구는 남에게 공개하지 않았던 《麝臍帖》에 극명하게 드러나는데, 이러한 예술의지와 천부적인 인물화의 재능, 사대부로서의 경세관 등이 맞물려 새로운 양식의 풍속화를 창출한 것으로 판단된다. 조영석의 예술적 행보는 조선 후기 회화사의 대중으로 여겨지는 진경산수화의 유행에 동참하지 않았던 당대 사대부들의 회화경향 및 작가의 예술의지 발현에 따른 다양한 회화양식의 창출을 보여주는 것으로, 이에 대한 고찰은 조선 후기 회화사를 올바르게 이해하는 데 一助할 것으로 판단된다.

Paintings of Jo Yeong-seok

Lee Eunha

The purpose of this paper is to explore the works and ideas of Jo Yeong-seok (1686-1761), a literary painter from the late Joseon period. Jo Yeong-seok was a versatile artist in poetry, calligraphy and painting, and was regarded in his time as particularly good at figure painting.

His works in painting encompass diverse fields such as landscape, figure painting and genre painting, among which the last one has received much attention. His genre paintings were based on a direct observation of various fragmentary aspects of life and represented its spirit. This attitude and method were exceptional in his days when a number of his contemporaries were devoted to imitating the Chinese painting-style. His genre paintings, based on the idea of "Directly encountering an object and represent its true spirit" (卽物寫眞), were considered as having achieved realism corresponding to the True-view landscape (眞景山水畫, the real-view landscape paintings) by Jeong Seon.

However, Jo Yeong-seok did not leave any landscape paintings in the True-view style, but pursued only landscape and figure paintings of traditional literati painting style. This is considered to have resulted from the his confucian value that it is not acceptable for a Confucian gentleman to materialize the actual space of sightseeing. Examining closely his paintings and writings compiled in the *Gwanajaego*, one finds that

Jo Yeong-seok believed that the value of painting lies in being friendly and useful. The idea that has been considered a key to his view of painting, “Directly encountering an object and represent its true spirit,” may be defined as the basic attitude for a novice in painting practice. In fact, he attached much importance to “Lively painting” (or Enlivening painting, 活畫) through “Transmitting the spirit (傳神). His desire for “Lively painting” is clearly delineated in *Sajecheob* (巖齋帖), a work that he kept secret. It seems that he painted genre paintings in a new style by his own artistic as well as his natural talent for figure painting.