

清末 趙之謙(1829-1884)의 화훼화와 그 영향

오 지 영*

I. 머리말
II. 조지겸의 생애와 예술사상
III. 전기의 화훼화
IV. 후기의 화훼화
V. 후대 화단에 미친 영향
VI. 맺음말

I. 머리말

趙之謙(1829-1884)은 중국 淸의 19세기 중·후반에 활동한 서화가로, 金石書風을 구현하여 상해를 중심으로 한 海上書派에 선구적인 역할을 하였다.¹ 금석화풍은 고대 金石의 서

* 홍익대학교 미술사학과 석사과정 졸업

¹ 조지겸에 대한 연구는 다음을 참조. 趙之謙 西川寧 編, 『二金蝶堂遺墨』(東京: 二支社, 1979); 錢君陶, 「趙之謙의 藝術成就」, 『文物』9(北京: 文物出版社, 1978), pp. 56-67; Elizabeth Foard Bennett, *Chao Chi-ch'ien (1829-1884), A Late Nineteenth Century Chinese Artist: His Life, Calligraphy and Painting* (Ph.D. dissertation, Yale University, 1983); 趙而昌, 「趙之謙의生平」, 『朵雲』7(上海: 上海書畫出版社, 1984), pp. 199-208; 錢君陶, 「趙之謙」(杭州: 浙江人民美術出版社, 1987); 高明一, 「清代金石書畫入畫研究 趙之謙花卉畫의歷史意涵」(臺北: 國立藝術學院美術史研究所碩士論文, 2000); 王家誠, 「趙之謙傳」上·下, 『史物叢刊』33(臺北: 國立歷史博物館, 2002);

체와 篆刻의 요소를 회화에 융합한 화풍으로, 상업적인 시민 취향에 맞게 새로운 미감을 추구한 상해지역의 일군의 화가들을 중심으로 그려졌다.

조지겸은 화가로서 뿐만 아니라 19세기 예술계에 있어서 전각과 서예를 새롭게 발전시킨 인물로 인정받고 있으며, 금석학·고증학 관련 논저를 저술하여 학술적으로도 중요한 기여를 한 인물로 평가받고 있다.² 일찍이 고증학 대가들을 사숙하고 사회 위기에 직면하여 나타난 今文經學에 몰두하여, 학문이나 예술활동에 있어 實事求是와 經世의 태도를 추구하였다. 한편 회화사에 있어 기존 연구는 주로 조지겸이 해상화파인지 아닌지 하는 귀속 문제를 중심으로 평가하여 왔고,³ 후대의 吳昌碩(1844-1927)과 같은 대가들에 대한 주목으로 그 성취가 가려지는 경향이 있었다. 이에 대해 최근 吳超然은 화파 결정을 논외로 하고 고증학적 시각이 반영된 회화화 등 작품 자체에 주목하였다.⁴

따라서 본 논문 역시 이러한 이분법적인 논의를 벗어나 그의 예술 창작의 근간이 되는 예술사상과 그의 작품이 갖는 성취에 대해 고찰하려고 한다. 조지겸은 일찍이 산수화, 인물화도 제작하였지만 그의 대표적인 畫目은 학문관과 예술사상이 중점적으로 반영된 花卉畫이다.⁵ 조지겸의 회화화는 금석학·고증학의 연마, 서예와 전각의 학습으로 그의 예술사상

Chao-jeu Wu, *Between Tradition and Modernity: 'Strange Fish of Different Species', 'Products of Wenzhou' by Zhao Zhiquan(1829-1884) and their Relationship to the Epigraphic Studies of Late Qing* (Ph.D. dissertation, University of Kansas, 2002); 鄒壽, 『趙之謙年譜』(北京: 榮寶齋出版社, 2003); 畢國強, 『趙之謙: 花卉, 山水, 人物』, 『紫禁城』第25期(北京: 故宮博物院, 2004, 4), pp. 114-118.

² “조지겸은 한 시대에 뛰어난 재주들 가진 사람이었다. 經學, 史學, 詞章, 金石學, 繪畫, 書法, 篆刻各方面都有卓越的成就……趙之謙在學術上有一定價值的單篇論著并不少…….” 沙孟海는 1966년 『悲意居士文存跋』에서 이와 같이 예술적 가치뿐만 아니라 학술적인 가치도 높다고 평가하였다. 鄒壽, 위의 책, p. 232.

³ 楊逸이 처음으로 『海上墨林』(1919)에서 조지겸을 해상화파로 분류한 이래, 潘天壽 역시 조지겸을 해상화파를 개창한 선구자로 인식하였다. 그러나 대만의 胡慈勳, 石允文 등은 지역성과 화풍상의 문제로 조지겸이 해파화가 될 수 없음을 언급하였다. 이와는 반대로 李鑄晉과 畢國強은 해파는 廣義의 개념으로, 금석화파가 그 안에 포함될 수 있음을 제기하여 조지겸을 해파화파로 인정하였다. 楊逸, 『海上墨林』卷3(臺北: 文史哲出版社, 1975), 第352條; 潘天壽, 『中國繪畫史』(上海: 商務印書館, 1936), p. 218; 胡慈勳, 『海派與金石派的差異』, 『晚清民初水墨繪畫集』(臺北: 藝術圖書公司, 1997), pp. 23-27; 石允文, 『中國近代繪畫概述』, 『晚清民初水墨繪畫集』(臺北: 藝術圖書公司, 1997), pp. 6-12; 李鑄晉·萬青力, 『中國現代繪畫史晚清之部』(上海: 文匯出版社, 2003), pp. 49-71; 畢國強, 『趙之謙不屬海派』, 上海書畫出版社編, 『海派繪畫研究文集』(上海: 上海書畫出版社, 2000, 12), p. 576.

⁴ 吳超然은 기존의 금석화파와 해상화파라는 이분법적인 논의를 벗어나 그의 회화에 있어 ‘고증학적 시각’이라는 새로운 의의를 높이 평가하였다. Chao-jeu Wu, 앞의 논문 참조.

⁵ 본 논문은 회화화 중 특히 금석화풍의 회화화를 중심으로 하였다. 이는 조지겸을 해상화파의 금석화풍을 개척한 인물로 간주하는 필자의 의도를 반영한 것이며, 무엇보다 조지겸은 이전 시기 금석화풍을 구사하였던 화가들과

의 큰 전환점이 되는 1863년을 기점으로 나눌 수 있는데, 그림을 처음 그리기 시작한 1857년부터 1862년까지를 前期의 화훼화로, 1863년 이후부터를 後期の 화훼화라고 구분할 수 있다.⁶ 전기에는 화훼화 대가들을 배워 창작의 기반을 마련하였고, 자신의 고증학적 관심을 결합한 독창적인 화훼화를 제작하였다. 후기에는 금석학과 서예·전각의 연마와 학습으로 화풍상에서 금석화풍을 구현하였고 이를 바탕으로 한 拓本花卉博古圖도 제작하였다. 또한 그가 해상화파의 금석화풍을 개척한 인물이라는 점에 착안하여, 후대 해상화파 및 20세기 초 北京畫壇에 미친 영향도 살펴보고자 한다. 아울러 조지겸이 확립한 탁본 화훼박고도가 19세기 후반 20세기 초 한국의 器皿折枝圖에 미친 영향에 대해서도 조명하고자 한다.

II. 조지겸의 생애와 예술사상

조지겸이 살았던 19세기 중·후반기는 阿片戰爭(1839-1842), 太平天國運動(1851-1864), 洋務運動(1862-1895) 등 사회적 변화와 전환이 급속히 시도되었던 시기였다. 이러한 사회의 변화는 지식인들에게 의식의 전환을 요구하여 전통으로 회귀하려는 흐름을 가져왔다.⁷ 이에 따라 학문에 있어서도 옛 것을 탐구하고자 하는 금석학, 고증학과 같은 학문이 부흥하였다. 아울러 서예와 전각 영역에 있어서는 고대의 서체를 중시하는 碑學書派가 출현하였고,⁸ 화단에 있어서도 금석화풍과 해상화파라는 새로운 국면이 나타나게 되었다.

달리 금석학과 서예, 전각을 전문적으로 연구하고 구체적인 심미관을 표방하여 이를 화훼화에 잘 구현하였기 때문이다.

⁶ 이러한 시기 구분은 조지겸의 族姪인 趙而昌이 조지겸의 편지 등 자료를 정리해놓은 生平의 글을 따른 것이다. 이후의 학자들은 이에 따라 1863년을 조지겸의 회화의 기점으로 보았다. 趙而昌, 앞의 논문, p. 202; 이에 대한 자세한 설명은 본 논문, 주 30 참조.

⁷ 내부적으로 무능력한 황제와 관리의 부패, 급격한 인구증가, 농민반란 등이 청조의 존립을 위협하였고, 이에 외세의 유입으로 위기는 더욱 증폭되었다. 이러한 위기 속에서 지식인들은 서양에 대한 인식의 변화와 자국의 전통 문화에 대한 자각의 필요성을 동시에 느끼게 되었다. 이를 통해 自強과 여러 개혁, 共和 혁명 등의 정치 사회적 의견들이 제기되기에 이르렀다. 김중윤 「清末知識人の文化意識과改革運動」, 『全州史學 朱明俊教授華甲紀念論叢』 Vol. 9(전주대학교 역사문화연구소, 2004), p. 315.

⁸ 고증학, 금석학의 부흥과 더불어 금석자료에 대한 출토가 많아지면서 금석의 銘文을 학문과 예술의 대상으로 삼게 되었다. 더불어 당시 篆隸이 문인 문화로 성장하는 경향이 풍미하였고, 기준에 숭상되던 帖學에 대한 회의와 함께 阮元(1764-1849), 鄧石如(1743-1805) 등이 비학이론을 제창함으로써 碑學書派가 형성되었다. Lothar Ledderose, "Aesthetics Appropriation of Ancient Calligraphy in Modern China," *Chinese Art: Modern Expressions*, ed. Maxwell K. Hearn and Judith G. Smith (New York: Metropolitan Museum, 2001), pp. 231-

조지겸은 浙江省紹興府會稽縣 출신으로, 字는 益甫, 號는 悲龔, 無悶, 冷君, 愍寮 등이다. 조지겸의 생애는 杭州와 溫州, 福州 등지를 다니며 서화로 생계를 도모하였던 전기(1829-1862)와 관직의 지향으로 北京으로 올라가 지역의 문인 인사들과 교류하며 학문과 예술 분야에서 성숙함과 변화를 보였던 후기(1863-1884)로 나눌 수 있다. 전기에는 향주의 幕府에 들어가 주로 행정능력과 經世의식을 형성해 나갔다. 이후 태평천국운동을 피해 절강성 동쪽인 溫州, 永嘉 등지로 옮겨가 이곳에서 본 것을 기록한 『章安雜說』을 저술하며 그 지역 관료들과 교류하였다. 또한 그곳에서 알게 된 魏錫曾(?-1882)을 통하여 吳熙載(1799-1870)를 알게 되었는데 그로부터 조지겸은 전각과 서화활동에 있어 큰 영향을 받았다.⁹ 이들과의 교류를 통해 차차 금석 고증학을 연마하기 시작하였으며 학문관과 예술사상을 형성해 나갔다. 1863년 북경으로 올라가 會試를 응시하게 된 때부터 학문과 예술에 있어 성숙함과 변화를 보이기 시작하였다. 당시 최고의 문인 관료였던 潘祖蔭(1830-1890), 그리고 학자였던 沈懋鏞(1832-1873) 등을 통해 교류관계를 넓혔으며 학문적 저술활동을 활발히 하였다.¹⁰ 또한 浙江지역의 문인과 주장가들과의 교류를 통해서 많은 古銅器와 예술작품을 접할 수 있었다.¹¹

조지겸은 전각의 側款에 “금석을 아주 좋아하여 날마다 보고 감정하였다”는 내용을 새

232; 中田勇次郎(나카다 유지로), 「北碑派について」, 『書道全集』第14卷, 中國・清 II(東京: 平凡社, 1987 21쇄), pp. 14-23 참조.

⁹ 1862년 福州에서 관료였던 위석증과 긴밀한 관계를 맺어 그와 함께 금석학을 연마하였다. 또한 그는 조지겸을 위해 『二金蝶堂印譜』를 集成해 주었으며 당시 揚州의 유명한 서화·전각가인 오희재를 조지겸에게 소개하여 인보의 서문을 부탁하기도 하였고 한편 오희재의 『吳讓之印譜』의 서문도 조지겸에게 부탁하여 상호 교류하게 하였다. 鄒壽, 앞의 책, pp. 83-105.

¹⁰ 북경의 최고 관료이자 금석학자였던 반조음에게 조지겸은 다량의 전각과 서화를 주었고 반조음 저서인 『勝喜齋叢書』(1867)를 교정해 주기도 하였다. 또한 그를 위해 산수화(積書岩圖)(1871-1872)를 제작한 것을 통해서도 관계가 각별하였음을 알 수 있다. 더욱이 그의 문하에 있던 張之洞, 王懿榮, 吳大澂 등을 만날 기회가 있었듯이 그를 통해 폭넓은 교류를 할 수 있었다. 鄒壽, 앞의 책, pp. 129, 201, 205; 또한 1863년에 알게 된 심수용과는 호주, 위석증 등과 함께 계속 금석학을 깊이 연구하였는데, 심수용은 금석문자의 교정을 도왔을 뿐만 아니라 『補寰宇訪碑錄』(1864)과 같은 학술작업을 하는 데 경제적 보조와 후원의 역할을 하였다. 趙之謙, 『補寰宇訪碑錄』序, 『石刻史料新編』第1輯, 目錄題跋類, 27卷(서울: 法仁文化社, 1982), p. 20193.

¹¹ 향주는 운주 이전의 초기와 북경 이후에 자주 거처하던 곳으로 傅以豫(1827-1898), 周星譽(1826-1884), 許增(1824-1903), 程六皆(1831-?) 등 주장가, 장서기들과 교류하며 書畫와 古銅器를 볼 기회가 많았다. 특히 허증은 조지겸의 그림을 구하여 서화 판매의 중개 역할도 하였으며, 많은 고동기를 주장하였던 정육개는 그와 함께 고동기를 연구, 탁본하여 조지겸이 博古圖를 제작하는 데 중요한 역할을 하였다. 吳志英, 앞의 논문, pp. 29-30; 畢國霖, 「海派繪畫的商業化特徵」, 上海書畫出版社編, 『海派繪畫研究文集』(上海: 上海書畫出版社, 2000. 12), p. 567.

기기도 하였으며, 비문을 자주 탁본하고 감상, 고증하였다.¹² 이처럼 금석학과 비학에 관심을 갖고 깊이 연구하여 금석화풍 형성의 이론적 토대가 되는 심미관념을 표방하였다. 그가 표방한 심미관은 세 가지로 요약할 수 있다. 첫째, 古代의 심미요소를 추구한 것, 둘째, 금석의 서법을 그림 속에 적용한다는 金石書法入畫 관념에 입각해서 書·畫·印의 긴밀한 관계를 중시한 것, 셋째, 필묵에 있어서의 ‘拙’와 ‘野’의 제창이다.

그는 고대의 특히, 北魏의 渾厚한 심미요소를 추구하였다. 조지겸이 직접 새긴 인장들을 보면 “北魏人의 글씨가 기이하면서도 웅장하다”, “漢人의 靑銅印은 深厚한 맛이 있다”고 찬미하였다.¹³ 이처럼 고대의 금석문자를 찬상하면서 자신의 서화 예술의 바탕으로 삼았다.

예술관을 많이 담고 있는 『장안잡설』에서는 “그림의 본질은 서예에 있다…… 화가가 서예를 잘 하지 못하면 ‘市氣’가 있게 된다”고 하여 화가는 그림 그리기에 앞서 반드시 서예에 능숙해야 함을 강조하였다.¹⁴ 이를 통해 서법으로 그림에 들어간다고 하는 ‘書法入畫’의 가능성을 피력한 것이다. 더 나아가 “칼은 붓과 같이 하고 돌은 종이처럼 여겨야 한다”라고 논하여 인장을 새기는 법이 서화를 제작하는 법과 같음을 표명하였다.¹⁵ 이처럼 서예·회화·전각에 대해 그 방법에 있어 함께 운용될 수 있다는 언급을 통해 조지겸이 서예와 전각의 요소를 융합한 금석화풍을 구현하고자 추구했다는 것을 알 수 있다.

19세기 서화가들이 중시했던 ‘拙’와 ‘野’라는 심미관을 조지겸이 강조한 것도 주목된다. 拙은 필묵의 지극한 경지를 말하는 것으로, 오랜 연습을 한 후에 오히려 천천하고 신선향에 도달할 수 있게 되고, 이를 통해 고졸한 운치를 낼 수 있음을 강조하였다.¹⁶ 이러한 예술사상은 조지겸의 예술 실천에 있어 이론적 바탕이 되었을 뿐만 아니라 후대 화가들의 심미관에도 영향을 주었다.

¹² “皆鑒嗜金石，奇賞疑析，晨夕無間。” 1863년 〈縉溪胡叔川沙沈樸鍾仁和魏錫曾會稽趙之謙同時審定印〉印，『趙之謙印譜』(서울: 雲林堂, 1986), p. 87.

¹³ “北魏人書也，……字極奇偉。” 1863년 〈福德長壽〉白文印，『趙之謙印譜』, p. 28; “漢人銅印妙處……而在深厚，學渾厚則全恃腕力。” 姜今，『中國花鳥畫發展史』(南寧: 廣西美術出版社, 2001), p. 117에서 재인용.

¹⁴ “畫之道，本於書……畫家不能書，必有市氣。” 趙之謙，『章安雜說』(上海人民美術出版社, 2003), 第14條, p. 90.

¹⁵ “使刀如筆，視石如紙。” 畢國強，『趙之謙：花卉、山水、人物』, p. 115에서 재인용.

¹⁶ “화가의 拙과 野는 전혀 같지 않다. 拙은 곧 필묵의 경지를 다한 것이다…… 野는 아주 짧은 시간에 성취할 수 있고 拙은 모름지기 모든 경계를 두루 다한 이후에 깨달을 수 있다…… 그러저럭 野에 도달했다고 해도 拙에 도달하는 길은 멀다. 능히 拙하고도 무엇을 하는 것을 모르겠는가(畫家拙與野絕不同. 拙乃筆墨盡境……故野可頃刻成就. 拙則須盡盡一切境界，然後解悟……才到野，去拙路遠，能拙且不知何者爲).” 趙之謙，『章安雜說』, 第15條, p. 90.

III. 전기의 화훼화

조지겸은 1863년 북경으로 올라가 금석화풍으로 전환하기 이전에는 다양한 화풍을 임모하고 학습하여 청대 화훼화에 있어 전통적이고 개성적인 화풍을 모두 익히고 융합하고자 하였다.¹⁷ 전기의 대표적인 두 《花卉畫冊》(1859)을 통해 그가 李鱣(1686-1762), 李方膺(1695-1754)과 같은 揚州畫家의 화풍, 惲壽平(1633-1690)과 같은 沒骨法의 常州畫風, 鄒一桂(1686-1772), 蔣廷錫(1669-1732)의 宮廷寫生畫風, 徐渭(1521-1593)와 같은 明末의 寫意的인 화풍, 任熊(1823-1857) 등 당시 상해지역의 화풍까지 모두 습득하려 했음을 알 수 있다(도1).¹⁸ 이처럼 조지겸은 화훼화의 대가들에 관심을 두고 학습하였다. 그러나 화풍에 있어서는 당시 화단의 대중적인 경향을 수용하여 이들보다 더욱 화려하고 강렬한 색채로 다르게 표현하였는데 이는 당시 상해를 비롯한 주문자들의 요구와 그들의 취향이 반영되었기 때문이다.¹⁹

제재에 있어서도 양주화가들의 전통을 계승, 발전시켜 현실에서 쉽게 접할 수 있는 것 외에도 지역적인 특산물 같은 전에 잘 그려지지 않던 제재를 취하였다. 《波羅蜜圖》에서 보이는 것처럼 파인애플, 토란꽃 등 전에 그려지지 않던 蔬果는 이선의 《雜畫冊》에서 보이는 것처럼 양주화와 화가들이 현실의 채소와 과일 등을 결합한 것에 영향을 받아 이를 더욱 확대한 것이다(도2, 3). 소철(鐵樹), 해바라기, 복숭아나무(鮮桃) 등의 초목류들을 결합하여 그리기도 하였는데 이는 이 시기 길상화 제작의 유행과 함께 다양한 화훼화종에 대한 그의 호기심에서 비롯된 것이라 할 수 있다.

¹⁷ 1863년을 기준으로 그의 회화활동의 시기를구분해 볼 수 있는데, 1857년(29세)의 《歲朝圖》가 그의 가장 이른 화훼화로 간주되기 때문에 전기의 회화활동은 1857년부터 1862년까지로 보는 것이 타당하다.

¹⁸ 각각 張祥河(1785-1862), 丁文蔚(1827-1890)를 위한 14葉(北京故宮博物院 소장), 12葉(上海博物館 소장)의 화책으로 그 제발에는 아들 외에도 馬元馭(1669-1722), 陸治(1496-1576), 周之冕(1521-?), 王武(1632-1690), 張雪鴻(1734-1803) 등도 임모했다고 기록하고 있다. 본 논문에서는 도판의 한정으로 양주화가 이선을 배웠다고 하는 한 점의 작품만 소개하였다. 이외의 그림들은 다음과 같은 도록에서 참조할 수 있다. 『故宮博物院藏文物珍品全集 15: 海上名家繪畫』(北京: 商務出版社, 1998); 『中國古代繪畫名作輯珍: 趙之謙畫集』(天津: 天津人民美術出版社, 2002).

¹⁹ 이 그림을 비롯하여 당시에는 근거하는 임모의 대상을 언급하였을 뿐 화풍은 실제로 일치하지 않은 경우가 많았는데 이는 당시 화단에서 민간에서 쓰인 색채 등을 수용한 것에도 기인할 것이며 주문자들의 수요에 의해 어쩔 수 없이 임모대상만을 기록하고 자신의 스타일을 융합한 데에 원인이 있을 것이다. 요구에 의해 인기 있는 화가의 화풍을 많이 그렸다는 것은 19세기 화단의 상업화 특색을 반영한다.



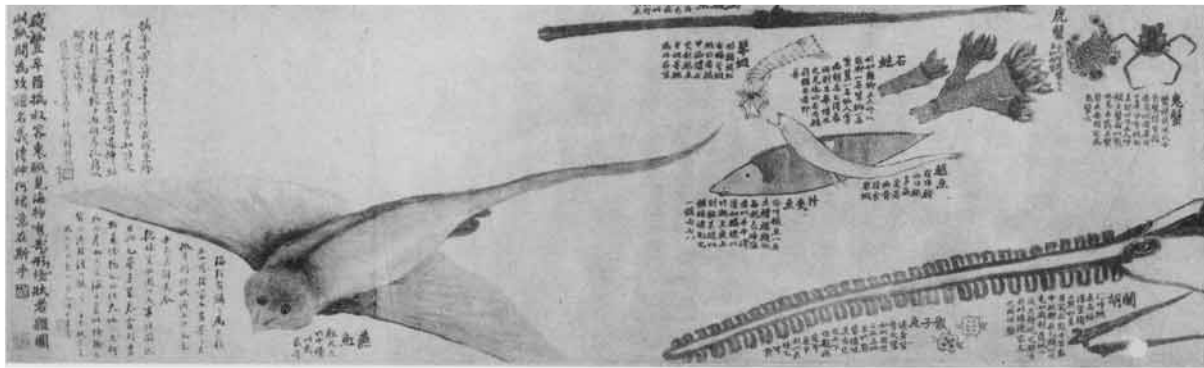
도1 趙之謙《花卉圖冊》
14葉 중1葉, 1859년,
자본설색, 22.9×31.9cm,
北京故宮博物院



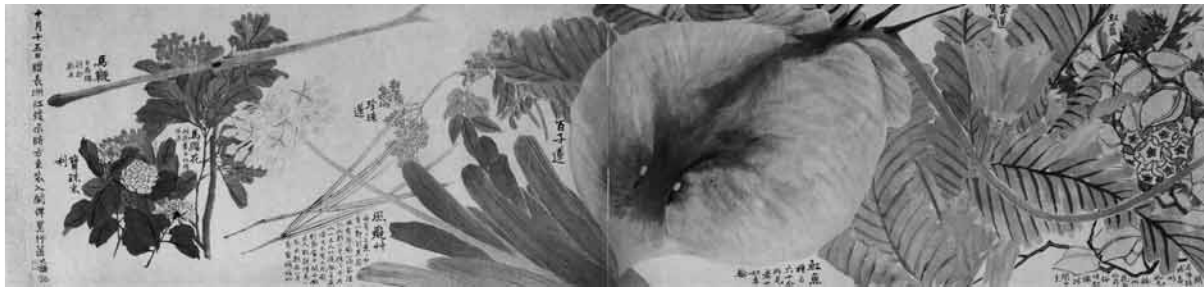
도2 趙之謙《波羅蜜圖》,
19세기, 자본설색,
18.3×53.5cm,
北京故宮博物院



도3 李鱣《雜花冊》중第4葉,
1734년, 자본설색, 28.2×36cm,
北京故宮博物院



도4 趙之謙, 〈異魚圖卷〉, 1861년, 지본설색, 크기 미상, 東京 林胡庵



도5 趙之謙, 〈圖中物產圖卷〉, 1861년, 지본설색, 35.6×290cm, 北京 榮寶齋

조지겸은 1851년부터 10여 년간 지속된 태평천국운동을 피해, 1861년에는 절강성 동쪽 해안가인 溫州, 永嘉, 瑞安으로 이주하였다. 이곳은 아열대 기후로, 내륙과는 다른 환경에 있게 된 그는 고증학적인 관념을 결합한 새로운 花卉·魚蟹圖卷을 제작하여 주목된다. 그는 이후 『國朝漢學師承續記』(1867), 『勇廬臆詰』(1869) 등의 고증학 관련 저술을 남겼고 『江西通志』 편찬에 발탁되는 등 고증학에 조예가 깊었다.²⁰

그는 1861년 溫州의 기이한 물고기를 그린 〈異魚圖卷〉과 그 지역의 초목과 어류를 함께 그린 〈圖中物產圖卷〉을 제작하였다.²¹ 〈이어도편〉은 문어, 말미잘, 가오리, 새우 등 바다 생

²⁰ 조지겸은 금석학과 고증학연구에 있어 적지 않은 저술을 남기고 있다. 금석학 관련 저서로는 『金樓堂雙鉤漢碑十種』(1863), 『六朝別序記』(1864), 『補寰宇訪碑錄』(1864) 등이 있고 고증학 관련 저서로는 선대 고증학자들에 대해 기록한 『國朝漢學師承續記』(1867), 그의 남다른 고증학적 능력이 반영된 『勇廬臆詰』(1869), 『江西通志』(1881) 등이 있다. 보다 자세한 내용은 吳志英 앞의 논문, pp. 33-38 참조.

²¹ 〈이어도편〉(日本 개인소장)은 江湜(1818-1866)의 제발에 의하면 10월 9일에 썼다는 기록이 있고, 〈구중물산도



물 15종을 관찰하여 그린 것으로, 이전에는 잘 그려지지 않던 다양한 어류들을 그렸다(도4). 거의 3미터에 달하는 長卷의 <구중물산도권>은 <이어도권>에 그려진 수중생물 6종과 함께 초목류 14종을 도해하였다(도5). 도해한 그림임에도 사물이 가려질 정도로 겹쳐 배치한 것과 수중생물과 초목화훼류를 함께 그린 것에서 참신함이 엿보인다. <이어도권>의 조지겸과 胡澍(1825-1872)의 제발에 “근래에 그 명칭을 고증하였다”, “보이는 것마다 모두 그려내었고, 해박한 견문을 동원하여 고증하고 있다”라고 언급한 것처럼 그는 이 그림을 고증의 목적으로 제작한 것임을 알 수 있다.²² <구중물산도권>에서 온주의 초목인 ‘珠球’를 예로 살펴보면,

권)北京 榮寶齋 소장 은 10월 15일 강식에게 주었다는 관지를 통해서 비슷한 시기에 제작되었음을 알 수 있다. Chao-jen Wu, 앞의 논문, pp. 42, 57; 일종의 어해도에 해당하는 <이어도권>을 본 논문에서 화훼화에 포함시킨 이유는 같은 고증학적 관념에서 제작한 <구중물산도권>이 수중생물과 초목화훼류를 함께 결합하여 그렸기 때문이다. 즉 같은 맥락에서 제작하였기 때문이다. 또한 절지와 병치기법을 사용하는 등 사물의 표현 방식 역시 같기 때문에 화훼화로 다루었다.

일반 화훼화의 제발 대신 ‘珠球’, ‘山丹’, ‘紅綉球’와 같은 명칭, 꽃과 잎의 형상, 향기가 어떠하다와 같은 습성 등의 정보를 기록하였다.²³ ‘珠球’는 『장안잡설』에 의하면 백과사전적 성격을 지닌 『廣群芳譜』를 참고한 것임을 알 수 있다.²⁴ 조지겸은 관찰하고 사생한 것을 바탕으로 전통적인 백과사전류나 地方志와 같은 문헌의 체계를 참고하여 그림을 제작하였다. 즉, 고증학 저서의 체계를 따른 이러한 제발에서 조지겸의 고증학적인 사고가 반영되었다고 할 수 있다.

〈이어도권〉과 〈구중물산도권〉은 내용과 도상의 구성방식에 있어 일본의 博物志, 寫生圖譜와 유사하여 일본을 통한 서양의 영향을 연상시킨다. 그러나 조지겸의 생애에 걸쳐 일본 관계 기록은 아직 발견되지 않았고, 일본의 사생도보와는 사물을 기록하는 것은 유사하나 고증학 체계에 따른 편집체계나 제작목적은 확연히 구분된다.²⁵ 조지겸의 그림이 개인적인 호기심으로 사물의 이름을 名義・考證하려는 것과 달리 일본의 사생도보는 천연산물을 수집・조사하려는 목적에서 제작되었기 때문이다. 이보다는 동시기적인 관심으로 볼 수 있을 것이다. 이와 관련해서 중국의 宮廷畫譜와 비교할 수 있다. 이전의 궁정화보 중 하나인 『海錯圖譜』(1698)의 찬문에 “考한 연후에 판별한다”는 것에서 표현기법은 완전히 다르지만 이를 통해 조지겸 작품의 고증 전통이 이전 중국의 고증학 전통에 있음을 알 수 있다(도6).²⁶ 또한 19세기 중국에서는 사물에 대한 시각의 변화와 고증학적 관심, 方志學의 성행으로 지방의 산물에 대한 관심이 증대되었다. 『植物名實圖考』(1848)는 1714종에 달하는 식물을 도해하고 그 명칭을 고증한 것으로 식물학 백과사전의 성격을 지닌다(도7).²⁷ 조지겸의 그림은 그

²² 조지겸은 自題에 이르길 “問爲考證名義”라고 하였고 호주는 1863년 題耑과 함께 기록하기를 “爲叔者隨所見而悉圖之，將以廣見聞，資考訂”이라 하였다

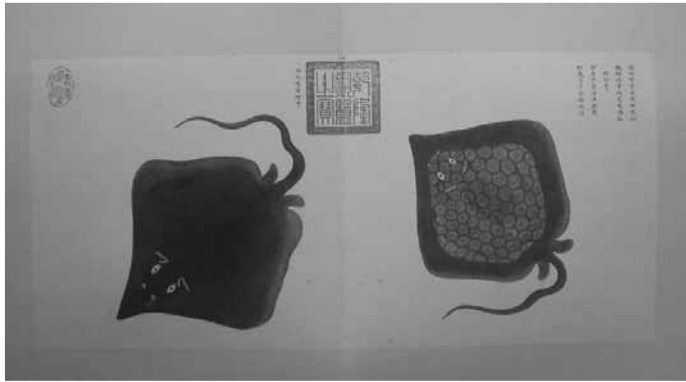
²³ “珠球花는 周氏의 정원에서 보았다. 꽃은 마치 다듬어진 옥 같고 잎은 두껍고 3, 4등분으로 나누어져 있는데 향기 또한 나쁘다. 이름을 묻자면 珠球라고 부르는데 형상이 닮았을 뿐이다. 살펴보면, 이 꽃의 이름은 山丹이라고 되어 있고 민간에서는 紅綉球라고 하며 이것은 閩 지역(지금의 복건성)에서 온 것이다(珠球周氏園中見之。花如玉球。葉厚三四分，氣亦惡。問名，呼珠球。象形而已。按，此花名 山丹，俗呼紅綉球。閩中來)。”

²⁴ “廣群芳譜를 살펴보면 이 이름은 ‘山丹’이라고 되어 있다. 山丹과 이름은 같지만 다른 것이다. 閩 사람들은 ‘홍수구’라고 부른다(考廣群芳譜，此花名 山丹，與草 山丹名同物異，閩人呼紅綉球)。” 趙之謙，『章安雜說』，第20條，p. 91.

²⁵ 吳超然은 이 두 그림에 대한 일본 혹은 서양의 영향을 부정하고, 고증학적 전통과 당대의 고증학적 환경에서 제작되었다는 논거를 제기하였다. Chao-ien Wu, 앞의 논문, pp. 63-76 참조.

²⁶ “繪而名，名而贊，贊而考，考而辨。” 2004년 北京故宮博物院《清代宮廷畫譜展》 전시 설명문내용 참조.

²⁷ 『식물명실도고』는 총 38권으로 이루어져 있는데 각 식물의 형태를 상세하게 도해하였고 산지와 습성, 용도, 同物異名・同名異物의 감별방법까지 기록하고 있다. 李成文，「吳其濬藥物學成就形成的因素」，『河南中醫藥學刊』第1卷，第2期(1996)，p. 57.



도 6 聶璜, 『海錯圖譜』, 1698년,
지본 설색, 31.6×68cm,
北京故宮博物院

것의 방대한 양과 정확성에서는 따라갈 수 없지만 이러한 학문적인 태도와 시각이 유사하다고 생각된다. 지방의 산물에 대한 관심은 19세기 화단에서 유행하는 경향이기도 한데 특히, 廣東 지역의 화가들은 그 지역에서 나는 풍부한 물산인 棉花와 같은 특산물을 화훼화의 제재로 삼아 많이 그렸고 이러한 류의 그림들이 유행되어 판매되기도 하였다.²⁸ 조지겸의 <이어도권>과 <구중물산도권>은 당시나 이후에 유사한 작품이 없어 독창성이 돋보이는데 무엇보다 의의가 있는 것은 그가 전통의 고증학적인 체제와 관념을 화훼화의 형식과 결합하였다는 것이다. 즉, 앞 시대의 궁정화보와 도보를 회화적인 측면에서 한 단계 발전시킨 것이고, 19세기 地方植物畫에 고증학적인 사고를 융합한 것이라고 할 수 있다.



도 7 吳其浚, 『植物名實圖考』, (張天剛), 1848년

²⁸ 陳榮, 『帝南花鳥畫流變 1368-1949』(上海古籍出版社, 2004), p. 215.

IV. 후기의 화훼화

북경으로 올라간 1863년부터는 전통주의적 심미관의 영향과 서예와 전각의 학습으로 금석화풍으로 전환하게 된다.²⁹ 이는 스스로 다음과 같이 언급한 것을 통해서도 알 수 있다.

30세(1859) 전후에 서화와 전각을 깨달았는데 아직 이렇다 할 성취가 없었다. 임술년(1862) 이후에야 돌파구를 찾는데 전심하여 새로운 국면을 열었다.³⁰

이 시기 그는 금석화풍을 가미한 화훼화와 직접 金石器物을 그려넣은 花卉博古圖를 제작하였다. 금석화풍의 화훼화는 고대의 金石, 즉 청동기나 비문의 서체, 전각의 조형적인 요소를 회화에 융합시킨 것이 특징이다. 이러한 특징은 構圖와 用筆, 筆墨의 측면에서 잘 드러난다. 특히, 구도에 있어서는 전각 章法의 요소를 융합하여 짜임새 있는 구도를 마련하였다. 〈紫藤·蘆蘊〉에서 보이는 것처럼 화면 한 모서리에 경물을 배치하는 편중적인 구도에, 비학파의 대표적인 인물인 鄧石如(1743-1805)의 疏와 密, 虛와 實을 극대화하여 상단을 뻑뻑하게 하고 하단을 성글게 하여 기존의 구도를 탈피하고자 하였다(도8).³¹ 전각의 구도를 이용하여 회화에 적용하는 것에 대해서는 이미 이주현이 오창석의 화훼화에 보이는 전각적 요소를 지적한 바가 있다.³² 그런데 그보다 선행하는 조지겸에게서 이러한 면모가 보인다는 것은 이것이 해상화와 금석화풍의 중요한 경향임을 보다 분명히 하는 것이다. 이러한 전각 장법의 차용은 이전 시기의 화가들보다 疏한 부분은 더욱 성글게, 密한 부분은 더욱 뻑뻑하게 하여 대비를 강화하였고, 아울러 전각의 대각선 구도를 사용하여 이전보다 더욱 구축적으로 화면을 구성하였다. 즉, 이러한 구도로써 화면에 동세와 응축성이 더욱 강화되었다고 할 수 있다.

²⁹ 조지겸의 서예와 전각에 대한 부분은 오지영, 앞의 논문, pp. 44-49 참조.

³⁰ “弟三十前後, 自覺書畫篆刻, 尚無是處. 壬戌以後, 一心開辟道路, 打開新局.” 조지겸의 族姪인 趙而昌이 일생을 정리해 놓은 글에 따르면, 이는 조지겸이 친구에게 보낸 편지의 구절이다. 趙而昌, 앞의 논문, p. 202.

³¹ “자획의 트인 부분은 말이 달릴 정도로 하고 막힌 부분은 바람조차도 통하지 못하게 한다. 항상 공백을 생각하면서 운필을 결구하면 기묘한 맛이 나타나게 된다(字劃疏處, 可以走馬, 密處不使透風. 常計白以當黑, 奇趣乃出).” 裴奎河, 『中國書法藝術史(下)』(서울: 梨花文化出版社, 2000), p. 382.

³² 李周珪, 「書畫, 篆刻의合一—上海의 金石派 畫家 吳昌碩의 花卉畫」, 『미술사학연구』 233, 234(한국미술사학회, 2002. 6), pp. 270-285.

일찍이 북위 서예를 존경하여 학습한 조지겸은 《楷書符瑞志》4屏(1867)의 서예와 같이 힘 있고 모서리각이 두드러지는 北魏 楷書의 서체를 구현하였다(도9). 용필에 있어서 《桃石》은 이러한 북위 해서의 용필을 적용하여 바위의 윤곽선에서 강한 꺾임이 있는 方折과 글씨를 쓰는 것 같은 힘있는 필력을 나타내었다(도10).³³ 이는 일찍이 북위 서예가 기이하고 웅장하다고 언급한 바와 같이 그가 고대의 혼후한 심미요소를 추구한 것과는 상통한다. 이렇게 서예의 힘 있는 운필을 회화의 물골, 발묵법 등과 융합하여 힘을 보다 강화하였으면서도 조화로운 화면을 만들어 내었다.

필묵에 있어서도 금석화풍을 구사하였다. 〈古柏圖〉에서 나무 기둥을 상하로 잘라 화면 앞으로 끌어들여 배치하는 방식은 양주화파 등 이전부터 있어 온 것이지만,³⁴ 무게감 있는 짙은 먹을 사용하면서도 줄기의 부분 부분은 하얗게 하는 대비의 극적인 효과, 수묵의 번짐 효과에서 그 차이가 분명하여 전 시대와는 다른 양상의 금석화풍을 구현한 것임을 알 수 있다(도11).³⁵ 즉, 그는 양주화풍을 계승하면서도 동시에 양주화풍의 담아한 필묵을 변화시킨 것이다. 이는 그가 투박하고 옛스러운 고졸한 미를 추구한 것과 일치한다. 淡墨과 渴筆 대신 濃墨과 濕潤한 필묵으로 표현하여 힘과 표현성을 강화시켰는데 이렇게 재현적 묘사 대신 서예와 전각의 시각적 효과로서 필묵의 힘을 증가시킨 것에서 금석화풍으로 구사하려는 의도를 볼 수 있다. 마지막 작품인 1884년의 〈墨梅圖〉의 제발에 의하면 “손에 응해 마음대로 칠하고……形似를 구하지 않는다”라는 것을 통해 그가 추구한 것이 결국은 寫意에 이르는 것임을 알 수 있다.³⁶ 나무의 표현에서 형태의 묘사보다는 표면질감을 드러내고자 한 것, 굵은 선으로 표현하여 필력을 드러내고자 한 것, 짧은 필선들을 효과적으로 사용하여 짜임새 있고 응축되게 표현한 것에서 그가 금석화풍으로 寫意를 구현하고자 했음을 알 수 있다.

조지겸은 금석화풍의 회회화 외에도, 금석기물을 직접 그림 속에 표현한 화회박고도도

³³ 조지겸이 북위 서체를 숭상하게 된 데에는 북과의 비가 漢隸를 근본으로 하여 隸意를 보존하고 있기 때문에 정통을 계승하고 있다는 비학서파의 尊碑說에 영향을 받은 것이다. 그는 북경에서 북위의 鄭道暉(?-516)와 청 후기 張璠(1764-1833)의 북위서체를 접한 후 깨달음이 있어 북위 서체를 학습하게 되었다. 中田勇次郎(나카다 유지로), 앞의 논문, p. 17; 鄒濤, 앞의 책, p. 119; 趙壽倫, 「皇清諸授奉政大夫晉朝議大夫同知陝西江西議敘知縣先考馮叔府君行略」, 『趙之謙年譜』, p. 5.

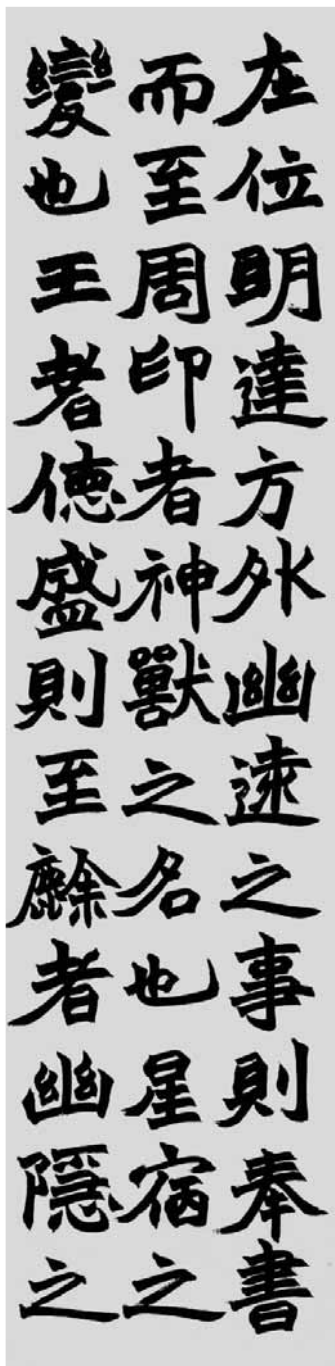
³⁴ 〈고백도〉와 비교할 수 있는 양주화파의 그림으로는 李鱣의 〈松樹圖〉(연대 미상, 紙本水墨, 92.8×176.4cm) 등이 있다. 『揚州畫派書畫全集-李鱣』(天津: 天津人民美術出版社, 1998).

³⁵ 이러한 과격적이고 짙은 묵법은 탁본의 시각적인 효과 및 서예의 비백기법 등과의 관련이 있을 것이다. 이에 대해서는 추후 연구가 더 필요할 것이다.

³⁶ “甲申六月酷暑畫此, 信手塗抹……不求形似也. 弟之謙.” 〈墨梅圖〉, 1884.



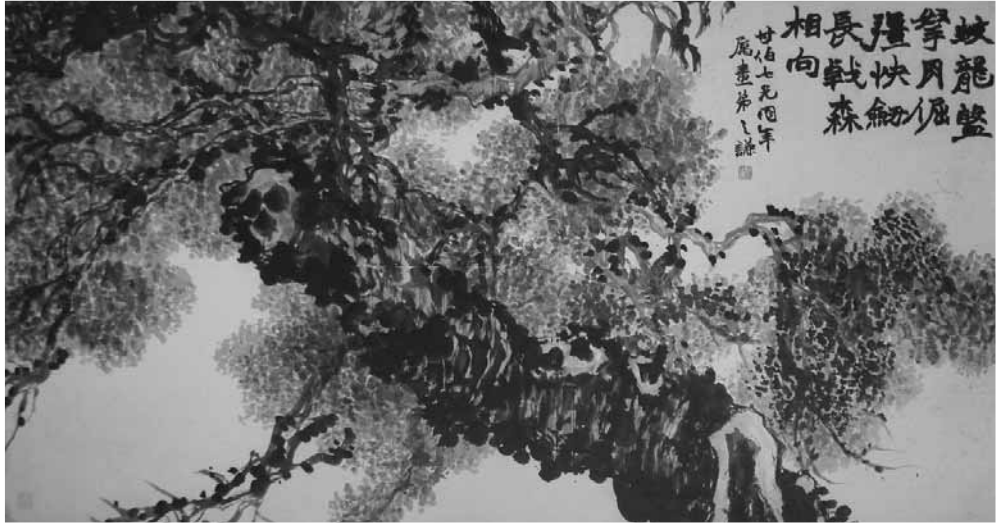
도8 趙之謙 《花卉圖》4屏,
〈紫藤·蘆獲〉, 1871년, 지본설색,
176.9 × 45.6cm, 北京故宮博物院



도9 趙之謙 《楷書符瑞志》4屏 중
1幅, 1867년, 지본,
175.4 × 43.1cm, 北京故宮博物院



도10 趙之謙 《花卉圖》4屏, 〈桃石〉,
1867년, 지본설색, 168 × 43cm,
北京故宮博物院



도 11 趙之謙, 〈古柏圖〉, 19세기, 지본설색, 95×181cm, 天津藝術博物館

제작하였다. 그가 제작한 탁본 화훼박고도는 7점 정도로, 조지겸은 이에 관심을 갖고 화훼화 장르로 확립하였다. 탁본 화훼박고도는 古銅器를 직접 탁본하거나 탁본한 것처럼 그려낸 화훼박고도로, 19세기에 금석학의 부흥과 골동적 심미취향에 의해 성행하였다. 그는 탁본 화훼박고도를 그리기 전에는 신년을 축하하기 위한 歲朝清供圖를 그렸는데 이러한 그림들은 양주화파의 청신한 전통을 계승하고 간략한 필치와 담채로 그려내어 근대적인 감각을 잘 드러내었다. 그러나 1869년부터는 탁본 화훼박고도를 제작하였다. 그 이전의 화훼박고도는 고동기를 구득하여 많이 그렸지만 조지겸의 〈花果圖〉는 주나라 청동기인 鼎을 마치 탁본한 것처럼 표현하고 길상적인 의미를 갖는 과일이나 화훼를 결합하였다(도 12). 全拓(傳拓) 기법은 18세기 후반 19세기 초에 개발되어 탁본 화훼박고도에 도입되기 시작했는데 이것은 道光 연간의 達受(1791-1854)까지 올라간다.³⁷ 평소 금석물에 관심이 컸던 조지겸은 금석수장가인 程六皆(1831-?)를 통해 이것을 접했을 것이며 이를 본격적인 화훼화 장르로 결합하였다.³⁸

³⁷ 全拓기법은 器皿을 器身과 耳, 足 등으로 나누어 탁본한 다음에 각 부분을 한장의 종이 위에 붙여서 하는 탁본 방법으로 입체적인 기물을 탁본하여 평면에 나타낼 수 있게 되었다. 嘉慶 말년 江蘇의 馮雲鵬, 馮雲鵬이 『金石索』(1822년 自序) 12卷에서 全拓(傳拓)의 기법을 채용하였다는 기록과 『金石屑』에 의하면 道光 연간 嘉興의 馬起鳳이 '洗子' 기형을 탁본하고 그 후 승려인 六舟(達受, 1791-1858)가 마키봉의 기법을 배워 완원 등을 위해 동기를 전탁하여 완원으로부터 '金石僧'이라고 칭해졌다는 기록에서 알 수 있다. 孔令偉, 『海派博古圖初探』, 上海書畫出版社, 編, 『海派繪畫研究文集』(上海書畫出版社, 2000. 12), p. 60.



도 12 趙之謙 〈花果圖〉, 1869년, 저본설색, 132 x 65cm, 개인소장

조지겸의 박고도에서 특히 주목할 작품은 1873년의 〈歲朝圖〉로 이전의 박고도와 달리 橫卷 형식에 고동기를 겹쳐서 배치하였다(도 13). 보통의 탁본 화훼박고도가 미리 제작된 탁본물에 길상물을 그려 넣는 것과 달리 조지겸은 자신이 의도한 구성방식에 따라 합작자와 논의하거나 의도적으로 각각의 탁본물들을 결합한 것에서 독창성이 돋보인다. 이것은 任薰(1835-1893), 朱彞(1826-1900)의 《博古花卉圖》4屏이 이미 제작된 기성의 탁본 그림에 화훼를 결합하여 평면적인 상하구도와 화면구성이 나타난 것과는 구별된다(도 14). 또한 조지겸의 이 〈세조도〉는 실제 탁본한 화훼박고도로 이는 입체적인 기형을 표현함에 있어 文樣帶가 평면적인 것에서 이 부분은 탁본한 것임을 알 수 있다. 일반 직업 화가들이 흉내내어 표현한 것과 달리 직접 탁본 부분을 결합한 의도가 보인다. 이후 이러한 화훼박고도는 문인취향과 상인취향을 모두 만족시키려는 상해화가들 사이에서도 크게 유행하였다. 아울러 조지겸은 고동기의



도 13 趙之謙 〈歲朝圖〉, 1873년, 저본설색, 크기 미상, 河井荃廬

銘文을 탁본한 것도 그림 속에 함께 표현하였는데 명문을 빠트리지 않고 고증하려는 그의 학자적 태도가 잘 나타나 있다. 금석학 애호자의 관심과 심미취향에서 출발한 19세기의 화훼박고도는 학문의 소산물인 탁본기법과 고동기를 제재로 삼고, 길상적인 상징성을 갖는 당시 화훼화의 형식을 결합하여 새로운 감각의 박고도를 출현시킨 것이다.

이상 조지겸의 화훼화에 대해 살펴보았는데 1857년부터 1862년에 해당하는 전기에는 민간에 유행하는 제재와 화려한 색채를 수용하고 전통과 당시대의 다양한 화가들을 학습하여 대중의 심미취향에 부합하고자 하였다. 이는 생계를 위해 상업적인 창작활동을 해야 하는 그의 처지와 당시의 시대적 상황을 반영한 것이다. 그러나 1863년 이후인 후기에는 이에 그치지 않고 자신이 추구했던 예술사상에 따라 서예, 전각의 요소를 적용하여 금석화풍을 실현하였고, 화훼박고도를 제작하여 전통적인 문인 취향의 수요자들도 만족시키고자 하였다. 이렇듯 문인과 일반 대중들이 함께 감상하기에 적합한 그림을 제작하였는데 이는 해상화파 화가들과 근현대 전통 문인화가들에게 지속적인 영향을 주었다.



도14 任薰·朱儀, 《博古花卉圖》
4屏 중 第3幅, 1872년,
지본설색, 크기 미상,
소장처 미상

V. 후대 화단에 미친 영향

조지겸의 이러한 예술적 성취 외에도 그의 그림은 후대의 화가들이 근현대 화단을 이룩하는 데 선구적인 역할을 하였다. 그의 금석화풍은 해상화파의 대표적인 인물들을 통하여

³⁸ 달수의 현존 작품은 없지만 그가 가깝게 교류하였던 금석수장가인 程麗仲이 조지겸과 박고도를 합작하였던 정육개의 부친임을 상기해 볼 때, 달수에서 시작된 탁본 화훼박고도가 정려중에게 전해지고 이는 家學을 통해 아들에게 전해졌을 것이다. 실제로 조지겸의 탁본 화훼박고도 대부분은 정육개와 합작한 것이다.

그 영향을 파악시켰고, 아울러 전통의 북경화단에도 영향을 미쳤다. 또한 조지겸의 탁본 화웨이박고도는 중국을 넘어서 장승업을 필두로 하는 한국의 화단과도 연결되어 조지겸의 회화의 선구적인 면모와 그 영향력을 엿볼 수 있다. 그러므로 본 논문에서는 중국 근현대 화단과 한국 화단으로 나누어 그의 화웨이박고 미친 영향에 대해 살펴보고자 한다.

1. 근현대 中國 傳統書壇에 미친 영향

조지겸 死後의 중국사회는 더욱 급진적으로 변모하였고 화단에서도 전통 속에서 개발권을 부르짖는 움직임이 거세졌다. 그리하여 19세기에 형성된 전통 문인적인 금석화풍은 계승되어 더욱 발전하게 되었다. 이러한 금석화풍은 吳昌碩(1844-1927)과 任伯年(1840-1896) 등의 해상화파에 큰 영향을 미쳤을 뿐만 아니라, 나아가 20세기 초 북경화단에서도 그 영향이 보인다.

20세기에는 전각과 서예활동을 동시에 한 화가들이 많았는데 이렇게 書·畫·印을 모두 구사하게 된 것에는 조지겸의 역할이 크다.³⁹ 오창석은 조지겸의 전각과 서예를 존경하여 이에 대한 많은 기록을 남겼고 다양한 금석 재료를 전각과 서화의 臨仿 대상으로 삼았던 조지겸의 태도에 영향을 받았다. 1905년 오창석은 『趙之謙尺牘』跋文에 다음과 같이 적었다.

搨叔 선생의……전각을 다루는 것은 특히 따로 새로운 국면을 열었다. 古文의 奇字는 龔中에 난숙하여 붓을 따라 이어져 이루어지고 恣恣하고 고박하지 않음이 없다……이에 몇 마디 적어 탄복의 뜻을 기록하고자 한다.⁴⁰

또한 이와 비슷하게 『悲龔印存』의 題文에서는 다음과 같이 기록하였다.

悲龔 선생의 서예는 秦漢 이래의 것은 읽지 않았으며 古籀도 깊이 통달하였고 아울러 기와

³⁹ 문정희는 조지겸을 문인화전통의 시·서·화三絶 위에 전각을 첨가시켜 四絶으로 발전시킨 인물로 평가하였다. 이로써 근대 중국화는 전각예술과 불가분의 관계에 놓이게 되었고 이후 오창석과 해상화파 화가들 역시 이러한 四絶을 추구하게 되었다. 문정희, 『20세기 中國近代水墨의 발전』, 『한국근대미술사학』 8(한국근대미술사학회, 2000), p. 225, 주5 참조.

⁴⁰ “搨叔先生……而治印一道，尤爲別開生面。蓋古文奇字爛熟胸中，隨筆綴成，靡不渾古……爲書數語，以志欽佩。乙巳春仲吳俊卿。” 趙而昌 『趙之謙尺牘』(上海書店, 1992), p. 168.

와 전들의 문자도 흥중에 난숙히 하여 그 전각을 한 것이 기이하고 자유분방하였다.浙派를 일변하였으니 가히 보배롭다.⁴¹

오창석은 조지겸과 직접적으로 교유한 기록은 없지만 조지겸이 북경에서 각별하게 지냈던 반조음이나 절강, 강서지역에서 교유한 楊峴(1819-1896), 張鳴珂(1829-1908) 등을 통해서 그의 작품에 대해서 보고 들었을 것이다.⁴² 더욱이 조지겸의 그림은 당시부터 “천하의 사람들이 그의 필목을 귀중히 여겼다”라고 언급되었으며, 『海上墨林』에서 “상해에 왔을 때 목적이 널리 알려졌고 사람들이 다투어 그것을 귀하게 여겼다”라고 기록한 바와 같이 이미 알려져 있었기 때문이다.⁴³ 오창석의 〈葫蘆〉는 제발에 조지겸의 법으로 하고자 한다는 것을 밝히고 있다(도 15).⁴⁴ 조롱박을 화면 상단에 집중하여 배치하는 구도와 잎맥을 짙은 구름으로 표현하는 것에서 조지겸의 영향이 엿보이는데 조지겸의 〈葫蘆〉는 北魏 楷書의 용필로 그려 각진 轉折이 강한 데 반해 오창석의 〈葫蘆〉는 秦代 大篆인 石鼓文體로 그려 곡선의 圓筆이 느껴지며 보다 역동적으로 표현하였다(도 15, 16).

임백년의 작품에서도 조지겸 금석화풍의 영향이 보인다. 임백년과의 직접적인 교유 기록은 없지만 그의 〈陸書城像〉(1884)에 조지겸이 제발을 써준 것을 통해서 교유를 추측할 수 있다.⁴⁵ 물론 임백년은 화려한 색채와 대중적인 주제, 서양화법을 융합한 그림 등으로 유명하지만 만년에는 漢代 畫像傳 등에서 금석 정취를 취하는 등 금석화풍을 구사하기도 하였다.⁴⁶ 임백년의 〈玉堂富貴圖〉를 조지겸의 〈牡丹圖〉와 비교하면 하단의 괴석 위로 한쪽에서 뻗어 나오는 篆書의 선조로 표현한 모란의 가지와 잎맥에서 조지겸의 구도와 용필을 엿볼 수 있다(도 17, 18). 자신의 화려한 화풍 대신 조지겸처럼 먹색을 혼합하여 의식적으로 紅, 綠, 黑 3색을 구사한 것 등에서 짙은 화면의 금석화풍으로 그리고자 했던 의도가 보인다.

⁴¹ “悲翁先生書不讀秦漢以下，且深通古籀，而瓦甓文字爛熟胸中，故其鑿印琦肆跌宕，浙派爲之一變，可寶也。” 陳永怡，「矛盾與選擇—趙之謙藝風探源」，上海書畫出版社編，『海派繪畫研究文集』(上海：上海書畫出版社，2000. 12)，p. 383에서 개인용.

⁴² 반조음은 북경의 고위관료로 조지겸이 1863년 북경에 온 이후 그의 중대한 후원자가 되었다. 그를 비롯하여 절강지역에 머물 때 호주를 통해 교유하게 된 양현, 조지겸의 후임자이자 『江西通志』 편찬 시 알게 된 장명기는 모두 오창석과도 친분이 있던 사이였다. 鄒壽，앞의 책，p. 181；高明一，앞의 논문，p. 130.

⁴³ 程秉結이 1886년 찬한 조지겸의 墓誌銘에는 “名滿人口，海內寶其翰迹”이라고 되어 있다. 鄒壽，위의 책，p. 312；“時游瀟濱，墨迹流傳，人爭寶貴。” 楊逸，앞의 책，卷3，第352條.

⁴⁴ “擬會稽自無悶法，昌碩時客小長蘆館南樓。” 〈葫蘆〉，中國美術館 소장.

⁴⁵ 萬青力，『並非衰落的百年』(廣西師範大學出版社，2008)，p. 222.

⁴⁶ 薛永年，「海派巨擘任伯年的生平與藝術」，『雲』55(上海書畫出版社，2002) p. 37.



도 15 吳昌碩 〈葫蘆〉, 19세기 후반 · 20세기 초, 지본설색, 크기 미상, 中國美術館



도 16 趙之謙 《四時果實圖》4屏, 〈葫蘆〉, 19세기, 지본설색, 243.9×60.2cm, 大阪市立美術館



도17 任伯年, 〈玉堂富貴圖〉, 19세기,
지본설색, 189.3×49cm,
北京故宮博物院



도18 趙之謙, 〈牡丹圖〉, 1872년, 지본설색,
182.5×53.5cm, 北京 개인소장



도 19 金城, 《花卉圖》4屏 중 1幅, 20세기 초, 지본수묵, 135.3 × 44.7cm, 개인소장

조지겸의 화풍은 해상화파를 넘어 20세기 초 북경화단에도 영향을 미쳤다. 金城(1878-1926)의 《梅花圖》는 그 계발에서 조지겸의 대화 그림을 흠모하여 그렸음을 알 수 있으며 陳師曾(1876-1923)도 그림에서 자주 조지겸에 의거하여 그렸음을 밝히고 있어 이러한 측면을 알 수 있다(도 19).⁴⁷ 이들은 북경화단을 주도했던 인물들로 이들에 의해 조지겸의 화풍이 그려졌다면 당시 북경화단에서도 조지겸의 화풍이 많이 전해졌을 것이다. 북경화단으로의 흡수는 남방의 예술가들이 북방으로 올라감에 따라 조지겸을 비롯한 상해의 화풍이 유입된 원인도 있겠지만 조지겸이 1863년경 북경에 거주하며 북경의 후원자, 구매자들을 위해 그림을 그리고 교유한 것 과도 관련이 있을 것이다. 이후 20세기 화단에서는 오창석과 임백년 등을 통해 조지겸의 화풍이 흡수, 발전되었다. 이와 같이 조지겸은 19세기에서 20세기로 넘어가는 시기에 새로운 화훼화의 풍격을 제공하여 금석화풍의 대가들이 현대를 열어나가는 데에 기반을 마련하였다.

2. 19세기 후반 20세기 초 韓國 器皿折枝圖에 미친 영향

조지겸의 영향은 해상화파를 통하여 19세기 후반 20세기 초 한국의 기명절지도에까지 이

⁴⁷ “搗叔이 그린 대화는 고아하고 옛스럽다……搗叔 선생을 만나 머리를 숙인다(搗叔畫梅蒼而古……老搗遇之應首俯).” 金城의 《梅花圖》: “趙悲愴에 의거한다(借趙悲愴, 師曾衡咨).” 陳師曾의 《花卉》.

른다. 당시 중국과 한국은 혼란스러운 시대 상황 속에서도 꾸준히 문화교류가 이루어져 왔으며 화풍상의 영향관계도 엿볼 수 있다. 이 시기 우리나라의 기명절지도는 중국의 조지겸 및 해상화파 박고도와 양식적 친연성이 강하게 보인다. 일찍이 이동주, 최완수는 조지겸 등 해상화파의 화회화, 박고도와 기명절지도류의 영향관계를 제기했었지만, 구체적인 양식 분석은 결하여 본 논문에서 살펴보고자 한다.⁴⁸ 더욱이 조지겸은 탁본 화회박고도를 본격적인 화회화 장르로 확립시킨 인물이며, 살펴본 바와 같이 그는 상해와 북경화단에 있어 선구적인 역할을 하였다.

기명절지도 양식에 대한 영향은 이 시기 조선의 기명절지도를 창안한 張承業(1843-1897)과 그 영향을 받은 李道榮(1884-1933) 등에게서 강하게 나타난다.⁴⁹ 기명절지도의 구도에 있어서 가장 주목할 만한 특징은 해상화파 박고도나 화회화에서의 횡적 구도의 차용이라고 할 수 있다. 장권 화회화의 折枝형식은 이미 명대부터도 존재해 온 형식이지만 경물을 복잡하게 겹쳐 배치하는 방식은 조지겸의 〈歲朝圖〉(1873)에서 보이는 것처럼 그를 비롯한 19세기 해상화파 화가들 사이에 매우 성행하였다(도 13). 특히 횡권의 절지형식에 박고도를 결합한 것은 이 〈세조도〉에서 그러한 도상이 처음 나타나는데 조선에서 가장 이른 것은 장승업의 〈百物圖卷〉이다(도 20). 물론 회화적인 표현을 깊이 차용한 장승업의 그림과는 차이가 나지만 횡권의 절지형식에 박고도를 결합한 것은 그 이전에는 보이지 않는 양식으로 그 영향관계를 살필 수 있다. 장승업 이후 이러한 형식은 이도영을 비롯한 20세기 초기 화가들이 많이 제작하였다. 병풍이나 족자에 있어서 기명절지도의 구도는 민화 책거리 그림에서 발전하여 경물이 화면 전체에 걸쳐 흩어져 있는 것이 특징이었다. 이러한 구도는 해상화파 화가인 임훈, 주칭의 합작 병풍 같은 도상의 영향으로 다소 평면적인 상하 2단구도로 나타나게 된다(도 14). 장승업의 〈香爐水仙〉은 화면을 이분하여 상단에는 鐘鼎 등의 중심 기물을 배치하고 하단에는 작은 길상물들을 배치하여 해상화파의 영향을 받았음을 알 수 있다(도 21).

또한 장승업은 탁본의 표현법과 같이 고동기를 표현하였다. 조선에서는 탁본으로 기명절지도를 제작하지는 않았지만 장승업 등의 그림에서는 분명히 탁본 화회박고도를 접하고

⁴⁸ 이동주와 최완수는 일찍이 조지겸 등의 해상화파의 화회·영모화, 박고도와 장승업 기명절지도류의 영향관계를 제기하였다. 이동주, 『韓國繪畫小史』(瑞文堂, 1972), p. 241; 최완수, 「吾園 張承業」, 『潤松文華』 53-吾園百周忌記念號(韓國民族美術研究所, 1997), p. 38; 허보인은 기명절지도 도상의 영향으로 조선의 정물적 전통, 해외의 박고도 양주화파와 해외의 일반 화회화 청대 多寶閣景 도상과 民間年畫, 畫譜, 博古圖錄類를 들었는데 해상화파 화회의 양식적인 영향에 대해서 구체적으로는 분석하고 있지 않다. 허보인, 『韓國의 器皿折枝圖 研究』(홍익대학교 미술사학과 석사학위논문, 1998), pp. 83-89.

⁴⁹ 기명절지도 양식에 미친 영향에 대한 자세한 내용은 오지영, 앞의 논문, pp. 105-109 참조.



도 20 張承業, 〈百物圖卷〉, 19세기 후반·20세기 초, 건본담채, 38.8×233cm, 국립중앙박물관

그렸음을 알 수 있다. 이 시기 이미 博古圖錄이 유입되기는 했지만 화가들 사이에서는 이러한 탁본 기법에 대한 구체적인 인식은 없었던 듯하다.⁵⁰ 학자가 아니라 화가인 그들은 탁본을 하지 않고 회화적인 표현으로 구사하려고 했을 것이다. 이들의 고동기 표현은 조지겸의 〈花果圖〉에서처럼 마치 탁본기법을 흉내낸 듯 돌출된 부분은 검게, 오목한 부분은 하얗게 표현하려 하였고 고동기의 색을 의식한 듯 흑백의 수묵으로 하였다(도 12, 21). 물론 여기에 음영법이 가미되어 보다 입체적으로 나타나는 변용이 있지만 고동기의 표면을 표현함에 있어서는 탁본의 그림에 영향을 받은 것임을 알 수 있다. 이전의 책거리 그림에서 고동기를 채색으로 표현했던 방식과는 달라진 것이다.

마지막으로 제재에 있어서 장승업이 吉祥物과 중국적 모티프를 차용한 것 역시 조지겸을 비롯한 해상화파의 박고도의 영향이라고 할 수 있다. 古銅器와 中國磁器, 중국식 탁자 등은 당시 중국 골동품과 길상 주제의 선호에 의해 이 시기 기명절지도에 반복되어 나타났다(도 22, 23). 중국식 탁자의 한 모서리가 세로로 잘려 배치된 것도 유사한데 이는 화폭이 세로로 좁아지고 길어짐에 따라 편중된 구도가 경물을 자르게 된 것이라 생각된다. 이처럼 상해 화단에서 유행하였던 박고도는 중국화풍의 애호 풍조로 19세기 한국 화단에서도 기명절지도로서 더욱 유행되어 그려지게 되었다.

⁵⁰ 박고도록 유입의 배경과 그 내용에 관한 구체적인 설명은 허보인 앞의 논문, pp. 51-57 참조



VI. 맺음말

이상으로 조지겸의 화훼화와 후대에 미친 영향을 통해 그 특징과 회화사적 의의를 살펴 보았다. 조지겸은 금석학·고증학의 학문을 통해 형성된 예술관을 바탕으로 작품을 창작하여 일반의 화가들과는 다른 학자적인 역량을 나타내었다. 또한 그는 北京과 杭州, 溫州 등지에서 서화가들뿐만 아니라 주요한 학자들과 수장가, 관료들과 교류하여 문인화가로서의 성장에 큰 도움을 받았다.

화훼화에 있어 조지겸은 전기에는 대중이 선호하는 제재와 화려한 색채를 취하고 여기에 전통 화훼화 대가들을 학습하여 대중의 취향에 맞는 창작활동을 하였다. 또한 두 점의 독창적인 화훼·어해도권은 고증학적인 사고와 지방산물에 대한 남다른 관심에 의한 것으로, 그의 학자적인 태도와 참신한 발상이 잘 반영되어 있다. 후기에는 金石書畫觀에 입각해서 전통의 요소를 새롭게 활용한 금석화풍의 화훼화를 제작하였는데, 이것은 필묵과 조형의 발전이라는 측면에서 전통의 화훼화를 근대적 미감으로 한 단계 발전시킨 것이다. 篆刻의 章法과 北魏 楷書의 용필을 회화에 적용하여 화면의 구축성과 動勢, 힘을 강화하였으며, 질고 농중한 필묵을 사용하여 화면에 시각적이고 표현적인 효과를 가져왔다. 조지겸이 확립했다고 생각하는 탁본 화훼박고도는 자신의 학문적 관심을 화훼화 장르로 결합시킨 것으로, 제재의 확대와 새로운 기법의 시도라는 의미를 가진다. 이는 이후 해상회화의 직업화가들에게도 수용되어 유행하였다.

이러한 회화사상의 성취는 이후 중국 근현대 화단에 있어 큰 영향을 미쳤다. 오창석과



도21 張承業, 〈香爐水仙〉, 19세기 후반·20세기 초, 견본답체, 131.2×33.7cm, 간송미술관



도22 趙之謙, 〈花卉圖〉, 1868년, 지본수묵, 크기 미상, 소장처 미상



도23 張承業, 〈書案掛魚〉, 19세기 후반·20세기 초, 견본답체, 131.2×33.7cm, 간송미술관

임백년 등의 해상화파와 북경화단의 대가들이 20세기 초 전통화파의 저변을 형성하는 데 새로운 풍격을 제공한 것이다. 이는 오창석 등으로 대표되는 해상화파의 금석화풍이 그 이전 조지겸에 의해 먼저 개척되었음을 의미하는 것으로 그를 해상화파의 금석화풍을 연 인물로 볼 수 있을 것이다. 아울러 이러한 해상화파의 금석화풍은 상해지역을 넘어서 북경에도 수용되었다. 이뿐만 아니라 해상화파에 미친 조지겸의 영향은 간접적이기는 하지만 19세기 후반 20세기 초 장승업을 중심으로 하는 조선의 화단에서도 나타난다. 器皿折枝圖의 구도, 표현기법, 제재 등의 모티프에 있어서 조지겸의 탁본 화훼박고도 및 상해화가들의 화풍이 이들에게 영향을 미쳤음을 확인할 수 있다.

그가 활동했던 19세기는 정치 사회적으로 급속한 변화가 시도되었던 시기였다. 예술도 예외는 아니어서 전통으로 회귀하려는 심미관과 상업적이고 대중적인 경향이 동시에 화단을 풍미하였다. 이러한 가운데 조지겸은 당시 화단의 경향대로 세속의 취향에 맞는 상업적인 창작활동을 하면서도 동시에 그의 두 점의 화훼·어해도권, 화훼박고도에서 보듯 자기 자신의 지적 호기심과 창작 의욕에 의해서도 작품활동을 하였다. 그는 금석화풍으로써 해상화파의 출현을 알리는 시금석을 놓았으며 다양한 회화를 창작하여 19세기의 복잡한 화단의 양상을 대표하게 되었다. 또 그의 회화적 성취는 이후 중국과 한국의 화단에 중요한 영향을 미쳤기 때문에 그동안 간과되었던 조지겸의 회화사적 위치는 다시금 조망되어야 할 것이다.

*주제어(key words) __ 조지겸(Zhao Zhiqian), 해상화파(Shanghai School), 금석화풍(Jinshi style: metal-and-stone style), 화훼박고도(flower and bogu painting), 기명절지도(Joseon's Vessel and Flower Paintings)

참고문헌

한국문헌

- 단행본 -

- 『濶公文華』 53-吾園百周年紀念號, 서울: 韓國民族美術研究所, 1997.
- 『濶公文華』 64-近代繪畫名品, 서울: 韓國民族美術研究所, 2003.
- 신승하·유장근·장의식, 『19세기 중국사회—서양의 충격과 대응—』, 서울: 신서원, 2000.
- 오양재, 『오원 장승업의 삶과 예술』, 서울: 해들누리, 2002.
- 이동주, 『韓國繪畫小史』, 서울: 瑞文堂, 1972.
- Elman, Benjamin A., 양취웅 역, 『성리학에서 고증학으로』, 서울: 예문서원, 2004.
- 프레드릭 웨이크만 저, 김의경 역, 『중국 제국의 몰락』, 서울: 예전사, 1987.
- 한국정신문화연구원, 『정신문화연구』 기획논문: 오원 장승업의 생애와 예술, 2001 여름호, 제24권, 제2호 (통권 83호), 2001.

- 논문 -

- 金鉉權, 「清末 上海地域 畫風이 朝鮮末·近代繪畫에 미친 影向」, 동국대학교 미술사학과 석사학위논문, 1996.
- _____, 「清代 海派畫風의 수용과 변천」, 『미술사학연구』 217·218, 한국미술사학회, 1998, pp. 93-124.
- 문정희, 「20세기 中國近代水墨의 발전」, 『한국근대미술사학』 8, 한국근대미술사학회, 2000, pp. 223-250.
- 李周玟, 「書畫, 篆刻의 合一—上海의 金石派 畫家 吳昌碩의 花卉畫」, 『미술사학연구』 233·234, 한국미술사학회, 2002. 6, pp. 267-295.
- _____, 「近現代 書畫, 篆刻에 보이는 吳昌碩(1844-1927)의 영향」, 『韓國近代美術史學』 12, 한국근대미술사학회, 2004, pp. 255-299.
- 曹秉漢, 「清代 後期 經世思想과 洋務論의 形成」, 서울대학교 동양사학과 박사학위논문, 1992.
- 허보인, 「韓國의 器皿折枝圖 研究」, 홍익대학교 미술사학과 석사학위논문, 1998.

동양문헌

- 사료 -

- 潘天壽, 『中國繪畫史』, 上海: 商務印書館, 1936 (大叢本第1版).
- 楊逸, 『海上墨林』, 臺北: 文史哲出版社, 1975.

趙壽佳,「皇清諸世奉政大夫晉朝議大夫同知陞江西議敘知縣先考馮叔府君行略」,『趙之謙年譜』,北京:榮寶齋出版社,2003, pp. 1-7.

趙而昌,『趙之謙尺牘』,上海:上海書店,1992.

趙之謙,『補寰宇訪碑錄』,『石刻史料新編』第1輯,目錄題跋類 27卷,서울:法仁文化社,1982.

_____,『章安雜記』,上海:上海人民美術出版社,2003.

— 단행본 —

廖新田,『清代碑學書法研究』,『美術論叢』48,臺北:臺北市立美術館,1993.

萬青力,『並非衰落的百年』,廣西師範大學出版社,2008.

西川寧,『二金牒堂遺墨』,東京:二玄社,1979.

王家誠,『趙之謙傳』上·下,『史物叢刊』33,臺北:國立歷史博物館,2002.

李鑄晉,萬青力,『中國現代繪畫史—晚清之部』,上海:文匯出版社,2003.

陳瑩,『嶺南花鳥畫流變 1368-1949』,上海:上海古籍出版社,2004.

鄒壽,『趙之謙年譜』,北京:榮寶齋出版社,2003.

— 논문 —

高玥一,「清代金石書畫入畫研究—趙之謙花卉畫的歷史意涵」,臺北:國立藝術學院美術史研究所碩士論文,2000.

孔令偉,「海派博古圖初探」,上海書畫出版社編,『海派繪畫研究文集』,上海:上海書畫出版社,2000, 12, pp. 57-64.

單國強,「趙之謙屬不屬海派」,上海書畫出版社編,『海派繪畫研究文集』,上海:上海書畫出版社,2000, 12, pp. 574-586.

_____,「趙之謙:花卉,山水,人物」,『紫禁城』第25期,北京:故宮博物館,2004, 4, pp. 114-118.

單國強,「海派繪畫的商業化特徵」,上海書畫出版社編,『海派繪畫研究文集』,上海:上海書畫出版社,2000, 12, pp. 559-573.

白砥,「金石氣論」,『書法研究』1, 1991, pp. 14-30.

石允文,「中國近代繪畫概述」,黃永川·林泊佑編,『晚清民初水墨繪畫集』,臺北:藝術圖書公司,1997, pp. 6-12.

舒士俊,「由工筆到寫意的寫意化進程—試析中國畫筆墨發展的分期及盛衰」,『美術研究』第3期(總第99期), 2000, pp. 61-62.

_____,「試論海派筆墨的歷史性」,上海書畫出版社編,『海派繪畫研究文集』,上海:上海書畫出版社,2000.

12, pp. 790-802.

薛永年,「海派對揚州八怪的發展與中國畫」,上海書畫出版社編『海派繪畫研究文集』,上海:上海書畫出版社,2000.12,pp.854-867.

沈揆一,「論地域性中的民族性:江南金石畫派對現代性回應」,上海書畫出版社編『海派繪畫研究文集』,上海:上海書畫出版社,2000.12,pp.1025-1050.

王琪森,「趙之謙的文化締造意義與藝術中介精神」,『朵雲』3,上海:上海書畫出版社,1990,pp.74-77.

李鑄晉,「海派與金石派」,上海書畫出版社編『海派繪畫研究文集』,上海:上海書畫出版社,2000.12,pp.245-249.

錢君匋,「趙之謙的藝術成就」,『文物』9,北京:文物出版社,1978,pp.56-67.

趙權利,「明清時期花鳥畫技法的延續與變革」,『藝術探索』,2001,pp.27-31.

趙而昌,「趙之謙的生平」,『朵雲』7,上海:上海書畫出版社,1984,pp.199-208.

中田勇次郎,「北碑派について」,『書道全集』第14卷,中國·清II,東京:平凡社,1987.21쇄,pp.14-23.

陳永怡,「矛盾與選擇:趙之謙藝術探源」,上海書畫出版社編『海派繪畫研究文集』,上海:上海書畫出版社,2000.12,pp.368-386.

貝塚茂樹,「清朝の金石學」,『書道全集』第14卷,中國·清II,東京:平凡社,1987.21쇄,pp.24-32.

惠藍,「海派繪畫的近代性和傳統“內發性”研究」,上海書畫出版社編『海派繪畫研究文集』,上海:上海書畫出版社,2000.12,pp.728-750.

胡懿勳,「海派與金石派的差異」,黃永川·林泊佑編『晚清民初水墨繪畫集』,臺北:藝術圖書公司,1997,pp.23-27.

黃光男,「海上畫派畫風與取向」,黃永川·林泊佑編『晚清民初水墨繪畫集』,臺北:藝術圖書公司,1997.

서양문헌

—단행본(박사학위논문)—

Andrews, Julia F. & Kuiyi Shen. *A Century in Crisis: Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China*, New York: Guggenheim Museum, 1998.

Bennett, Elizabeth Foard. *Chao Chi-ch'ien (1829-1884), A Late Nineteenth Century Chinese Artist: His Life, Calligraphy and Painting*. Ph.D. dissertation, New Haven: Yale University, 1983.

Chang, Joseph & Thomas Lawton, Stephen D. Allee. *Brushing the Past: Later Chinese Calligraphy from the Gift of Robert H. Ellsworth*, Washington D. C.: Freer Gallery of Art, 2000.

Fong, Wen C. *Between Two Cultures—Late-Nineteenth and Twentieth Century Chinese Painting from the Robert H. Ellsworth Collection in the Metropolitan Museum of Art*, New York: Metropolitan

Museum of Art, 2001.

Li, Chu-ting. *Trends in Modern Chinese Painting (The C.A. Drenowatz Collection)*, Ascona : Artibus Asiae Publishers, 1979.

Ellsworth, Robert Hatfield. *Later Chinese Painting and Calligraphy: 1800-1950*, 3Vols., New York : Random House, 1987.

Wu, Chao-jen. *Between Tradition and Modernity: 'Strange Fish of Different Species', 'Products of Wenzhou' by Zhao Zhiqian (1829-1884) and their Relationship to the Epigraphic Studies of Late Qing*. Ph.D. dissertation, Lawrence : University of Kansas, 2002.

—논문—

Bai, Qianshen. "The Artistic and Intellectual Dimensions of Chinese Calligraphy Rubbings : Some Examples from the Collection of Robert Hatfield Ellsworth," *Orientalism* Vol. 30, No. 3, 1999, pp. 82-88.

Cahill, James. "The Shanghai School in Later Chinese Painting," *Twentieth-Century Chinese Painting*, ed. Mayching Kao, Hong Kong ; New York : Oxford University Press, 1988, pp. 54-77.

Chou, Ju-hsi. "Expression and Ancient Writings," *Transcending Turmoil: Painting at the Close of China's Empire 1796-1911*, Pheonix : Pheonix Art Museum, 1992, pp. 239-280.

Ledderose, Lothar. "Aesthetics Appropriation of Ancient Calligraphy in Modern China," *Chinese Art : Modern Expressions*, ed. Maxwell K. Hearn and Judith G. Smith, New York : Metropolitan Museum, 2001, pp. 213-245.

_____. "Calligraphy at the Close of the Chinese Empire," *Art at the Close of China's Empire*, Pheonix : Phœbus, 1998, pp. 189-207.

Li, Chu-ting. "Looking at Late Qing Painting with New Eyes," *Art at the Close of China's Empire*, Pheonix : Phœbus, 1998, pp. 18-37.

Mackinnon, Stephen R. "The Significance of the Nineteenth Century for Modern Chinese History," *Art at the Close of China's Empire*, Pheonix : Phœbus, 1998, pp. 11-17.

MacNair, Amy. "Engraved Calligraphy in China : Recension and Reception," *Art Bulletin* Vol. 77, No. 1, 1995, pp. 106-114.

본 논문은 청의 19세기 중후반에 활동한 趙之謙의 회화화와 영향에 관한 연구이다. 그는 변화를 모색하는 당시 화단 속에서 金石畫風을 구현하여 海上畫派의 시작을 열어 주었으며 후대 화가들이 20세기 전통화단을 개척하는 데 기반을 마련하였다.

그러나 그에 대한 기존의 연구는 그가 해상화파에 속하는가 하는 귀속 문제와 금석화풍과 해상화파의 관계에 대한 부분에만 초점이 맞춰져 있었다. 그리하여 본 연구에서는 조지겸의 회화 창작에 근간이 되는 예술사상과 예술 성취에 대해 분석적이고 종합적인 연구를 시도하여 그의 회화사적 의의를 모색하려 하였다.

본 논문은 학문관과 예술사상이 가장 잘 반영된 회화화에 대하여 살펴보았다. 그의 회화화는 본인이 스스로 1863년경 화풍을 전환하였다고 기록하였듯이 1863년을 기점으로 두 시기로 구분된다. 1857년부터 1862년까지의 前期에는 전통 회화화의 화법을 학습하고 당시의 상업적인 경향에 부응하여 대중적이고 화려한 회화화를 제작하였다. 1861년에는 독창적인 〈異魚圖卷〉과 〈甌中物產圖卷〉을 제작하였는데 이는 그가 이전부터 연구해 온 고증학에 대한 관심과 지방의 독특한 사물을 기록해 내려는 남다른 시각에 의한 것이다. 後期에 들면, 북경에서 맺게 된 새로운 교유관계와 금석학의 학습, 서예와 전각의 연마로 화풍상에 있어 큰 변화를 보인다. 특히, 조지겸은 金石學과 碑學을 바탕으로 古代의 증후한 심미관을 찬미하였으며 書·畫·印의 밀접한 관계를 인식하였고 ‘拙’이라는 필묵의 최후의 경지를 추구하였다. 이러한 예술사상을 토대로 전각과 서예의 조형적인 요소를 회화에 적용하는 금석화풍의 회화화를 구사하였다. 아울러 직접 金石器物을 拓本의 기법으로 화면 속에 그려낸 拓本 花卉博古圖도 제작하여 회화화의 한 장르로 확립하였다.

조지겸의 이러한 성취는 후대 吳昌碩 任伯年과 같은 해상화파와 북경화단에도 흡수되어 20세기 초 전통화파 형성에 근간이 되었다. 특히 오창석에 선행하여 금석화풍으로 해상화파의 시작을 열어주었다는 점에서 주목된다. 더욱이 그의 영향이 해상화파를 통해 19세기 후반 20세기 초 張承業을 중심으로 한 한국의 화단에도 미친다는 점에서 의의가 크다 할 수 있겠다. 그가 확립했다고 간주되는 탁본 회화 박고도와 해상화파의 그림들이 조선 말기 器皿折枝圖의 구도, 표현기법, 체제 등에 영향을 주었다는 것을 살펴보았다.

조지겸은 19세기 화단 속에서 대중의 취향에 맞는 상업적인 창작활동을 한 동시에 자신의 학문적 관심에 의해 새로운 미감의 작품도 창작하였다. 이는 변모해 가는 화단의 양상을 잘 반영한다. 아울러 그가 이룬 성취가 후대 중국뿐만 아니라 한국에도 이끈다는 것을 통해 그 동안 간과되었던 회화사적 의의를 고찰할 수 있었다.

Abstract

Flower Paintings by Late Qing Painter Zhao Zhiqian

Oh Jiyoung*

This study discusses flower paintings by Zhao Zhiqian, a Qing Chinese artist from the mid to late 19th century. Zhao Zhiqian's works, drawing inspirations from the aesthetics of *jinshixue* (the study of ancient metal and stone artifacts), opened a new direction for Chinese painting, at a time when its artistic scenes were thirsty for changes, thereby becoming one of the spiritual fathers of the Shanghai school, and laying the groundwork for traditional painting to survive and remain relevant into the 20th century. Most prior studies on Zhao Zhiqian have been almost exclusively concerned with the question whether or not he should be considered a member of the Shanghai school, or with the relationship between *jinshi* style and the Shanghai school of painting, insofar he was a connecting link between the two. This study is an attempt at a comprehensive portrayal of Zhao Zhiqian as an artist, examining his artistic philosophy and achievements, to determine his place within the history of Chinese painting.

My discussion of Zhao Zhiqian opens with a look at his flower paintings, an area of his work that best reflects his intellectual and artistic temperament. Two periods can be discerned in his flower paintings: before and after 1863, the year that marked a clear stylistic shift for Zhao Zhiqian, as the artist is reported to have acknowledged himself. The initial period between 1857 and 1862, Zhao Zhiqian studied classical techniques of the Chinese flower painting tradition and

* Master, Hongik University

produced colorful and stylized paintings, geared toward a broad audience and catering to the popular taste of the day. In 1861, however, he produced two very original scrolls, such as *Collection of Strange Fish and Collection of Products of Wenzhou*. These works, a reflection of his long-standing interest in *Kaozhengxue*, were more particularly the results of his known passion for, and desire to document exotic animals, plants and produce from various regions of China. A noticeable change occurred in his style toward 1863. The influence of artists he befriended in Beijing around this time, and his initiation into ancient epigraphy and further mastery of calligraphy and seal carving appear to have been the contributing factors. During this period, Zhao Zhiqian, immersed in the study of ancient epigraphy and stela, professed his admiration for the weighty aesthetic of antiquity. He clearly understood the intimate ties existing between calligraphy, painting and seal carving, and worked toward the ultimate stage of calligraphic mastery he described as 'awkward.' This artistic vision is tangible in his flower paintings from this period, which also integrated elements of seal carving and calligraphy, to shape a new style infused with the aesthetics of *jinshixue*. It was also during this period that he created a new genre of flower painting in which flowers and plants are depicted alongside ancient bronze vessels, using techniques inspired from stele rubbing. These new styles and genres developed by Zhao Zhiqian had a seminal influence on Shanghai school painters of the likes of Wu Changshuo and Ren Bonian and the artistic circles of Beijing and became the sources of inspiration for traditional Chinese painting of the early 20th century. It is important to underline that Zhao Zhiqian pioneered the integration of *jinshixue* aesthetics into painting, and that his works embodying this style predate those of Wu Changshuo. In that, he was the true spiritual founding father of the Shanghai school. Also noteworthy is the fact that Zhao Zhiqian's influence went beyond Chinese borders to Korea. Via works of Shanghai school painters, Jang Seung-eup and other Korean painters of the late 19th to early 20th-century were exposed to Zhao Zhiqian's style. Flower and antique objects using stele-rubbing technique, a genre Zhao Zhiqian is widely considered to have fathered, and Shanghai school painters' works had a decisive influence on Vessels and Flower Paintings, the late-Joseon still-life genre representing flowers, plants and antique vessels, in terms of composition, expressive techniques as well as media.

Zhao Zhiqian forged a new aesthetic from his learning in various scholarly fields and produced highly original works, at the same time as paintings with a commercial bent. In this

sense, the career of this 19th-century painter may be seen as a portrait of his epoch, a time when major changes overtook the artistic scenes of China. By establishing that Zhao Zhiqian not only influenced succeeding generations of Chinese painters, but also Korean painters, this article attempted to give an artist whose significance and impact have not yet been fully appreciated the place he deserves in the history of Chinese and East Asian painting.