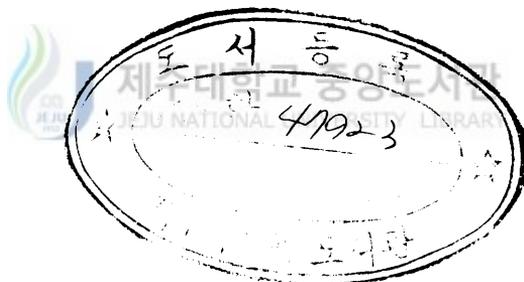


17
654.482
7P181

碩士學位論文

四君子의 特性 및 表現技法의 考察

指導教授 夫 賢 一



濟州大學校 教育大學院

美術教育專攻

金 清 子

1999年 2月

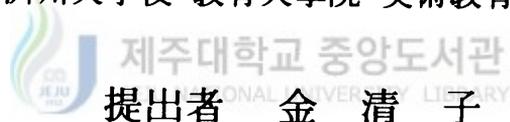
四君子의 特性 및 表現技法의 考察

指導教授 夫 賢 一

이 論文을 教育學 碩士學位論文으로 提出함.

1998年 11月 日

濟州大學校 教育大學院 美術教育專攻



金清子の 教育學 碩士學位論文을 認准함.

1998年 12月 日

審査委員長 _____ 印

審査委員 _____ 印

審査委員 _____ 印

<抄錄>

四君子의 特性 및 表現技法의 考察

金 清 子

濟州大學校 教育大學院 美術教育專攻

指導教授 夫 賢 一

四君子는 文人思想과 接합되어 文人畫라고 하면 四君子로 대변되어 왔다. 이것은 詩, 書, 畫에 능했던 學問과 人格이 높은 文人士大夫들이 現實의 俗世를 잊어버리고 自然을 벗삼아 이상의 世界를 表出했던 것이다.

이러한 함축된 의미가 담긴 四君子의 藝術的 속성은 자연대상의 외양을 재현시키려는 客觀的 묘사가 아니라, 작가의 內面的 思想이나, 감정을 표현하려는 주관적 묘사에 중점을 두었다. 때문에 四君子의 理想的인 表現은 技에 머무는 일이 아니라, 神氣를 태어나게 하는 그 이상의 강한 藝術의 世界로서 樣式概念 보다는 精神 理念을 담은 가장 理智的인 이상을 構築하면서 成立된 독특한 藝術 世界라고 할 수 있다.

文人畫에서 四君子는 梅, 蘭, 菊, 竹의 네 가지 植物이 지닌 特性과 忠義, 節概 등의 儒教的 精神世界가 結付되어 士大夫들의 사랑을 받아왔던 藝術로서 禪僧과 文人畫家들에 의해 多樣하게 發展되어 왔다.

이렇듯 자연식물의 特性과 藝術性을 상징하는 文人畫는 士大夫畫家들에 의해 詩, 書, 畫 삼절의 品格으로 表現되어 왔었다. 文人畫에서 四君子의 名稱이 불려지기 始作한 것은 明代(1368-1644)의 陳繼儒가 著述한 「梅蘭菊竹 四譜」에서 처음으로 소개되어 전해지고 있다.

中國繪畫史에서 初期에는 문인묵객들이 花鳥畫를 표현하면서 四君子를

화면의 구성에서 부분적으로 그리기 시작하였으나, 北宋代에 와서는 文人 畵에서 墨竹과 墨梅가 독립된 畵題로 자리를 차지하게 되었고 元代에는 문인묵객들의 이상과 취향이 인간과 자연의 합일된 자연미를 인격화하려는 고차적인 정신을 더욱 추구하게 되었고 文人士大夫들의 심의를 의탁하기에 가장 적절하여 四君子의 全盛期로 현저히 발달되었다.

이렇듯 唐代에서 뿌리를 내린 四君子는 竹이 먼저 그려졌고, 元代로 내려 오면서 墨梅도 始作되어 墨竹과 함께 많이 그려졌다. 이러한 文人畵의 전형이라고 할 수 있는 四君子가 자연식물의 지닌 特性과 文人들의 內面世界의 상징성이 조선조의 時代性과 선비정신에 영합되어 우리 나라에서도 文人畵라고 하면 四君子로 대변되어 詩, 書, 畵의 삼절의 품격으로 독특한 전통을 이어왔다.

우리 나라 文人畵의 起源은 高麗 光宗代(950-975)로 推定하나, 四君子가 활발하게 전개된 것은 역시 朝鮮 中期 以後부터라고 보고 있다.

中國 文化圈의 영향을 받은 우리 나라 역시 문인묵객들에 의해서 竹 그림이 먼저 그려졌고, 다음은 梅 그림으로 이어져 朝鮮 中期에는 李 璣, 魚 夢龍, 洪受疇 같은 뛰어난 畵家가 배출되었다.

後期에 오면서는 南宗畵가 화단의 주류를 이루고 文人畵도 活潑해지면서 墨蘭도 盛行하여 秋史 金正喜, 大院君 李昰應, 芸楣 閔泳翊, 小湖 金應元 등 蘭의 大家들이 四君子의 전성기로 활약하게 된다.

근대로 넘어오면서 心田 安中植(1861-1919), 小琳 趙錫晉(1853-1920), 石齋 徐丙五(1862-1935), 海岡 金圭鎮(1868-1933), 穎雲 金容鎮(1882-1968), 毅齋 許百鍊(1891-1977), 以堂 金殷鎬(1892-1979), 竹儂 徐東均(1940-1978) 등 文人들이 서화협회를 중심으로 폭넓게 활동을 하면서 四君子, 花鳥畵, 器皿折枝, 산수화 등의 다양한 소재로 우리 나라의 傳統的인 文人畵의 정신을 계승하여 왔다.

본 論文의 표현기법에서는 傳統的인 四君子의 참고 작품을 감상하고 蘭, 竹, 菊, 梅의 표현기법을 段階的으로 考察하여 四君子의 조형적 특성을 연구하였다. 그리고 꾸준한 자기의 수련을 통해서 수묵의 조절과 농담의 묘미를 터득하며, 필력이 솜씨美를 감지할 수 있었다.

현대의 文化的 條件과 국제적인 미술의 흐름 속에서 우리 조상의 멋과 슬기가 담긴 四君子를 재창조하려는 研究가 있을 때 보다 더 승화된 傳統 文人畫로써 발전을 기대할 수 있을 것이다.



目 次

I. 序論	1
II. 四君子의 概要	3
1. 四君子의 意義	3
2. 四君子의 特性	5
III. 中國의 文人畫의 史的 考察	8
IV. 韓國 文人畫의 史的 展開	11
1. 朝鮮 前期의 文人畫의 양상	11
2. 朝鮮 中期의 文人畫의 양상	13
3. 朝鮮 後期의 文人畫의 양상	15
4. 近代 文人畫의 양상	19
V. 四君子의 技法	21
1. 蘭에 대하여	21
2. 竹에 대하여	28
3. 菊에 대하여	37
4. 梅에 대하여	44
VI. 結 論	51
參考文獻	55
英文抄錄	56
參考圖版	58

그림 목 차

圖 1. 沈師正(1707-1769),竹禽圖,紙本淡彩,16.2x12.4cm,(歷648:謙玄神品帖中).....	58
圖 2. 柳德章(1694-1774), 新竹圖, 마본수목, 29.1x18.8cm, 國立中央博物館.....	58
圖 3. 姜世晃(1713-1791), 墨竹圖, 紙本水墨, 36.6x52.8cm, 歷621:松下瓮帖中).....	58
圖 4. 尹濟弘(1764- ?), 墨梅, 紙本水墨, 24.5x38cm.....	59
圖 5. 姜彝五(1788-1857) 蘭菊怪石圖, 紙本水墨, 22.5x27cm.....	59
圖 6. 大院君李昰應(1820-1898), 墨蘭, 紙本水墨, 92.3x27.5cm, 個人所藏.....	60
圖 7. 黃庸河, 霜下菊圖.....	60
圖 8. 閔泳翊(1860-1914), 迎風圖, 紙本水墨,42.2x65cm, 東國大學校博物館所藏....	60
圖 9. 金應元(1885-1921), 石蘭圖, 紙本水墨, 24.2x16.2cm, 간송미술관.....	61
圖 10. 趙熙龍(1797-1866), 慰勞人蘭, 紙本水墨, 23X27cm.....	61
圖 11. 許 維(1809-1892), 墨蘭圖, 紙本水墨, 344X160cm, 간송미술관.....	61
圖 12. 許 鍊(1809-1892), 太平富貴之華, 紙本水墨, 26.5X69cm.....	62
圖 13. 趙錫晉(1853-1920), 解籜新竹, 紙本水墨, 93X31cm.....	62
圖 14. 安中植(1861-1919), 墨竹圖.....	63
圖 15. 金圭鎮(1868-1933), 風竹, 비단에수목, 130X42.8cm, 개인소장.....	63
圖 16. 閔泳翊(1860-1914), 墨竹, 紙本水墨, 149.4x71.95cm, 張淑煥所藏.....	64
圖 17. 金殷鎬(1892-1970), 墨梅圖.....	64
圖 18. 金殷鎬(1892-1970), 墨菊圖, 123x30cm.....	65
圖 19. 金容鎬(1882-1968), 墨蘭圖.....	65
圖 20. 許百鍊(1891-1977), 墨菊圖.....	66
圖 21. 李範載(圖:21), 墨梅圖.....	66
圖 22. 徐丙五(1862-1935), 墨蘭圖, 紙本水墨, 한독병원소장.....	67
圖 23. 徐東均(1940-1978), 墨菊圖, 紙本水墨, 190X59cm, 竹僂畫集版.....	67
圖 24. 徐東均(1940-1978), 雪梅, 紙本水墨, 127X34cm, 竹僂畫集版.....	68
圖 25. 徐東均(1940-1978), 梅, 紙本水墨, 34X70cm, 竹僂畫集版.....	68

參考 鑑賞作品과 表現技法

2) 蘭의 鑑賞 作品 (圖:26-30)	69
圖 26. 金正喜(1786-1857), 不作蘭, 종이에 수묵 55X30.6cm, 한국개인 소장.....	69
圖 27. 李昞應(1820-1898), 石蘭, 족자비단에 수묵각각123X32.3cm, 국립중앙박물관.....	69
圖 28. 閔泳翊(1860-1914), 墨蘭, 紙本水墨, 132.0X58.0cm, 개인소장.....	69
圖 29. 閔泳翊(1860-1914), 墨蘭圖, 31.8X113cm, 간송미술관.....	70
圖 30. 閔泳翊(1860-1914), 墨蘭圖, 國香天姿, 호암미술관.....	70
4. 蘭의 段階的인 表現 (圖:31-41)	71
2) 竹의 鑑賞 作品 (圖:42-47).....	73
圖 42. 趙 翼(1579-1655), 靑竹道.....	73
圖 43,44. 李 霆(1541-), 墨竹圖, (圖:44) 雪竹圖.....	73
圖 45. 趙熙龍(19세기), 墨竹, 족자이에 수묵 127X44.8cm, 國立中央博物館.....	74
圖 46. 申緯(1769-1847), 竹屏, 紙本水墨, 127.4X53.5cm, 韓國個人所藏	74
圖 47. 閔泳翊(1860-1914), 墨竹, 紙本水墨, 128.2X55.0cm, 東垣先生寄贈.....	74
4) 竹의 段階的인 表現 (圖:48-55).....	75
2) 菊의 鑑賞 作品 (圖:56-58).....	76
圖 56. 趙錫晉(1853-1920), 秋菊圖.....	76
圖 57. 竹僂徐東均(1940-1978), 石菊, 紙本水墨, 50X34cm, 竹僂畫集版.....	76
圖 58. 金容鎭(1882-1968), 화훼절지, 紙本淡彩, 162.0X44.7cm, 韓光鎬所藏.....	76
4) 菊의 段階的인 表現 (圖:59-65).....	77
2) 梅의 鑑賞 作品 (圖:66-67).....	78
圖 66. 趙熙龍(1797-1866), 紅梅圖, 127.5x30.2. 족자종이에 淡彩, 韓國個人所藏.....	78
圖 67. 金秀哲(1849-), 石梅圖, 52x28cm. 족자종이에 淡彩, 韓國個人所藏.....	78
4) 梅의 段階的인 表現 (圖:68-75).....	79

I. 序 論

우리 나라에서 文人畵를 대변하는 四君子의 藝術은 水墨畵에서의 根本的인 自然主義 思想을 바탕으로 墨의 濃淡과 선의 美學을 이루면서 士大夫들의 志操와 절개를 象徵으로 사랑을 받으며, 發展하여 온 文人畵의 特定한 藝術領域이다.

그런데 오늘날 하루가 다르게 다변하는 國際 社會 속에서 西洋 文化의 많은 유입으로 教育課程의 다변화와 필목을 접하는 기회의 축소 등 생활 양상이 변화에 따라 우리 조상의 멋과 슬기가 담긴 四君子의 獨特한 藝術이 아주 먼 거리에 特別하게 位置한 藝術 世界처럼 까다롭고 번거롭게 느껴져서 가까이 접근하기가 어렵게 생각되어 어떤 특정인들만이 접할 수 있는 예술인양 소홀히 다르게 되는 경향이 있다.

때문에 우리 민족이 독특한 양식을 형성하며, 계승·발전해 온 四君子를 현대미감을 살린 創意的인 表現技法의 效果와 持續的인 자기의 수련으로 道德性과 선한 심성을 회복하여 계승 발전하는데, 근본적인 도움이 되고자 본 論文의 主題를 선택하여 고찰해 본다.

우리 나라는 중국과 인접해 있어서 옛부터 문화교류에 의한 시대적 영향을 많이 받았는데, 文人畵 중에서 화제로 다루었던 四君子의 意義와 特性을 알아보고 忠, 義, 節, 介 등의 儒敎思想을 바탕으로 하는 四君子가 진취적인 문인화가들에 의해서 민족적인 독창성을 발휘하게 되는 변천과정을 唐代에서 부터 根源을 拔萃하여 보고 사군자가 우리 나라에서 토착화되고 발전되어 온 과정을 조사 연구해 본다.

그리고 四君子의 表現技法에서는 문인들의 작품감상을 통하여 화면의 구성 및 여백의 처리와 함축성 있는 의미와 아름다운 심성을 재음미 해보고

東洋 고유의 顔料와 화선지의 촉감 그리고 필력과 수묵의 조절 및 농담의 묘미를 감지할 수 있도록 表現技法을 段階別로 고찰하여 현대 감각을 살린 창의적인 표현기법을 모색하여 보고자 한다.



Ⅱ. 四君子의 概要

1. 四君子의 意義

東洋 藝術의 眞正한 정수는 흰 바탕의 餘白과 검은 먹의 調和로 이루어지는 淡白한 맛의 四君子에 있으며, 東洋的 精神世界의 가장 含蓄性있는 表現이다. '四君子란 東洋 繪畫上에서 梅, 蘭, 菊, 竹을 말하는데'¹⁾, 文人化의 基本的인 話題로 오랜 歷史를 가지고 각기 獨立的으로 다루어져 왔다. 一般的으로 君子란 이름은 學問과 德이 있는 사람을 指稱하는 말로 '春秋 戰國 時代에 孟嘗君, 平原君, 春申君, 信陵君 등 뜻이 높은 네 사람을 골라서 그들의 德望을 높이 받드는 데서 緣由되었다.'²⁾ 그러므로 繪畫에서 말하는 四君子란 梅, 蘭, 菊, 竹을 일컫는 總稱이지만 自然植物이 지닌 長點과 藝術을 結付시켜 나타난 獨特한 藝術 分野라고 하겠다.

'四君子를 지칭하는 花草들은 다른 花草와는 달라서 그 姿態와 香氣의 맑기와 끈기가 마치 君子의 氣品과 志操를 象徵하여 植物이 지닌 特性을 德望있고 學問的 素養을 갖춘 人物들에 비유함으로써 그 이름을 四君子라고 부르게 된 것이다.'³⁾ 四君子를 梅, 蘭, 菊, 竹으로 순서 짓는 까닭은 四季가 뚜렷한 自然環境에서 봄(梅), 여름(蘭), 가을(菊), 겨울(竹)의 時間적 變化를 의미하며, 習畫上의 순서는 梅, 蘭, 菊, 竹이라 지칭하기도 한다. 이러한 함축미가 담긴 四君子는 文人士大夫들의 심의를 의탁하기에 가장 적절하여 환영을 받았다.

1) 金鍾太(1985), 「東洋書論」, 一志社, p.291.

2) 金鍾太(1985), 상계서, p.291.

3) 徐根燮(1986), 「四君子」, 三省出版社, p.34.

蘭은 深山幽谷에 홀로 피어 은은한 香氣를 멀리 퍼뜨리되 결코 그 香氣를 자랑하지 않아 '옛부터 蘭을 비유하여 幽美人이니, 空谷幽香이니, 王子之香이라 하여 사랑을 받아 왔다.'⁴⁾ 이러한 의미가 담긴 蘭은 文人畫에서 충성심과 절개의 상징으로서 표현되어 왔다.

또 竹은 곧고 빈속을 가진 즐기와 사계절 푸른 잎을 지녀 虛心과 절개수라 하여 君子에 비유되어 世俗에 굴하지 않은 節概와 志操를 象徵해 왔으며, 그 節概의 精神이 철저하여 貞의 美를 뜻한다.

菊花는 늦은 가을 첫 추위와 서리를 이겨내어 곳곳함을 자랑하고 梅花는 이른 봄의 情趣를 알리는 淡白한 꽃이다. 어느 꽃이고 아름답지 않은 꽃이 있으리라는 東洋人들이 유독 梅花의 아름다움을 높이 산 것은 百花가 없는 雪寒 속에서 홀로 孤高하게 피어나기 때문이다.

이렇듯 四君子의 고고한 뜻을 내포하고 있는 '清淨하고 무구한 品格은 옛부터 高士나 君子로 비유되어 世俗에 굴하지 않은 節概와 志操를 象徵해 왔다. 梅花와 菊花는 寒雪花로 貞節이 높아 眞의 美가 있으며, 竹은 곧곧하여 굽힐 줄 모르는 節概의 精神이 철저하여 貞의 美가 있으며, 蘭은 清節하여 秀麗의 美가 있다.'⁵⁾ 이러한 네 가지 植物이 가진 特性을 귀히 여겨 東洋人들은 君子라는 稱號와 더불어 繪畫의 素材로 즐겨 다루어 왔으며, 현대에 와서도 四君子는 眞, 善, 美, 貞의 共通的인 美가 있어 그 아름다움이 은은하면서도 격이 높아 東洋畫에 있어서 중심적인 哲學思想을 지니고 있다.

4) 徐根燮(1986), 「四君子」, 三省出版社, p.26.

5) 金鍾太(1985), 「東洋 繪畫論」, 一志社, p.292.

2. 四君子의 特性

四君子는 東洋의 모태가 되는 心的인 自然主義 哲學思想을 함축하고 있으며, 自然主義 思想을 근간으로 人間과 自然과의 合一調和를 成立하면서 文人士大夫의 지조와 인격을 상징해 왔다. 따라서 ‘四君子란 繪畫과 書의 兩面性’⁶⁾ 모두를 말하는 것으로서 書는 形象에서 出發하여 意味의 記號化에 主力한 반면에 四君子는 形象을 作家에게 內在된 精神世界의 表現에 主된 결과 格調 높은 四君子의 世界를 뜻하며, 作家의 內面 世界의 表現을 뜻한다. 그러므로 四君子에서는 東洋 固有의 顔料과 火線지, 그리고 붓으로 이룩하는 하나의 繪畫 樣式이라고 할 수 있다. 이와 같이 먹과 火線지를 使用하여 붓의 特性으로 이루는 水墨畫의 樣式은 西歐의 繪畫 양식과는 根本적으로 다른 概念을 형성해 놓았다고 볼 수 있다. 그만큼 四君子는 붓과 먹과 紙로 이룩하는 獨特한 關係에서만이 形成되어질 수 있는 것이다. 四君子의 技法은 단번에 붓을 使用하여 이룩하는 그림인 반면에 西洋美術의 油畫는 屢屢해서 몇 번이고 붓질을 해서 그릴 수 있는 表現 技法이 다르다.

특히 四君子의 蘭은 붓을 단번에 使用해서 完成시켜야 하기 때문에 老鍊한 筆力의 단련이 必要하고 차분한 忍耐力이 要求된다. 이 四君子에서 붓의 一回性이야말로 單純化, 集約畫를 達成시킬 수 있는 四君子의 가장 重要한 特性이며, 含蓄된 美를 가지게 한다. 그러므로 四君子는 오랜 時間을 두고 修鍊과 經驗을 必要로 하게 된다.

따라서 四君子에서 이와 같은 ‘一回性이 特性을 一種의 禪의 世界에 到達하려는 경지를 뜻하는 것으로 自然對象의 現實的 客觀主義를 버리고 理想主義的 觀念의 世界로 主觀化한 것이다.’⁷⁾ 여기에서 四君子를 일컬을 때에

6) 金星愛, p.26. 참조.(四君子畫 : 繪畫과 書의 兩面性 모두를 말함)

7) 李吉範(1986), 「水墨畫의 技法과 鑑賞」, 韓國教育聯合會, p.5.

는 순수 繪畫와 書의 兩面性을 모두 지닌다.

그리고 주목해야 할 事實은 四君子에서의 그 自體의 發生은 原來 禪家的 인 意識에서 出發한 것으로 볼 수 있으나, '倫理性 또한 多分히 內包되어 있을 뿐 아니라, 現實을 超越한 作家의 內面世界의 表出이라는 性格으로 이루어 그것은 儒, 佛, 禪, 合致의 藝術的이라 할 수 있다.'⁸⁾

四君子가 가지는 禪味라 함은 佛敎의 禪氣를 말하는 것이고 儒敎의 倫理性이라 함도 植物 自體가 지닌 自然 生態學的 特徵, 즉 君子의 氣品을 意味하며, 禪家的 요소라 함은 四君子 속에 내포된 非現實的 觀念의 世界를 함축한다. 四君子의 藝術精神은 色과 形을 떠난 寫意를 말한 것으로 畫란 時, 書와 더불어 自己表現의 手段으로 그린 것이지 自然이나 事物을 닮게 描寫하여 實際 모습을 대할 때 얻는 感興을 再現하고자 하지 않았음을 뜻하며, 이는 西洋의 近代藝術 특히 表現主義 이후의 主觀主義 畫風과도 一致되는 점이 있다.

예를 들면 '宋의 鄭思肖'⁹⁾는 自身の 蘭에서 露出된 뿌리를 그렸으며, '아름다운 이 뿌리를 심어 의탁할 땅이 없노라'¹⁰⁾ 하여 나라를 빼앗긴 亡國恨을 自身の 作蘭에서 은근히 諷刺하였으니, 四君子는 그 目的이 純粹美 보다는 오히려 放外隱逸的이며, 시적인 상징에 있다. 또 四君子는 自身の 滿足에 拘束됨이 없는 해탈의 경지와 一致된다. 그러므로 그것은 作家가 지닌 全人格의 투영물과도 같으며, 一氣家成으로 이루어져야 하는 것이다. 靑在堂 畫論에서는 喜氣로 蘭을 치고 怒氣로 竹을 치라고 作畫에 임하는 心理的 姿勢까지 표시하였으나, 四君子의 根本的인 表現이란 作家의 人格과 學文的 素養을 바탕으로 하여 對象의 外的 形態를 여과하여 內的인 實을 취

8) 徐根燮, 전갈서, p.26. 參照.

9) 鄭思肖(1241-1318) : 중국송의 유민화가. 자는 억옹. 호는 所南. 북주근교인 연강사람으로 강남 지방에 살았다. 송 멸망후, 종실 조씨의 문자 일부를 취해 思肖라 칭하며, 충성심을 표명했다.

10) 李吉範(1986), 「水墨畫의 技法」, p.7.

상하는 作業인 것이다.

따라서 '四君子'라는 체계가 세워지기까지는 梅, 蘭, 菊, 竹의 自然生態에 대한 觀察과 寫實的인 탐구를 통하여 自然植物이 가진 形象을 樣式畫¹¹⁾하고 單純化 또는 集約化하여 神韻과 氣象이 넘치는 畫品을 이루게 하는 形式的 과정이 있었음을 알아야 할 것이다.

이러한 과정은 하루 이틀에 되는 것이 아니며, 오랜 經驗과 수련을 통하여서만 그 用墨用筆의 묘를 얻을 수 있을 따름이다. 앞으로 四君子를 배움에 있어서 古意의 古法으로 배우되 모든 물상을 表現함에 現實的 感覺을 넘어서 淡泊, 高雅한 品性を 表出하고 모든 筆墨의 技法조차도 創意的 態度로서 임해야 할 것이며, 畫面의 美的 構成과 새로운 藝術的 해석이 없는 단순한 筆致와 筆墨만으로는 現代 藝術로서의 位置를 構築하기가 힘들다.

따라서 四君子가 現代의 美感에 영합하기 위해서는 우리의 것을 계승·발전시킬 수 있도록 水墨畫의 취급이 本格化되어 四君子를 통한 民族魂과 主體性を 진작시켜서 現代 美感에 적합한 創意的 世界를 탐구함으로써 새 길을 찾아야 할 것이다.

11) 金鍾太(1985), 상계서, p.293.

Ⅲ. 中國 文人畫의 史的 考察

文人畫의 기원을 中國의 繪畫史에서 찾아본다면 文人畫에서 特殊한 테마인 四君子가 나타난 것은 唐代라고 하나, 이미 그 전부터 文人畫의 暫定的 表現이 있어 왔던 것은 文獻上的 記錄이나 畫史를 통해 짐작할 수 있다.

文人畫가 線描를 위주로 한 墨畫라는 관점에서 본다면 文人畫의 根幹이 되는 線描가 곧 中國 書畫史의 오랜 傳統이 된 線描主義를 낳았으며, 文人畫는 이러한 線描主義에서 파생된 것이라고 할 수 있다. 따라서 中國 書畫史의 發展 과정속에 文人畫의 發展도 병행되었다고 보는 것이다.

또한 文人畫는 처음부터 士大夫의 餘技에서 發展된 양식이기 때문에 四君子라는 일정한 테마가 나타나지 않았던 이전에도 이미 餘技로서 그린 사람들은 漢代에까지 소급되고 있어서 詩, 書, 畫를 겸비한 文人畫는 오랜 傳統을 가지고 있었다.

中唐 以後에는 주로 채색으로 그려 왔던 花鳥畫도 水墨으로 바꾸어 그리게 되었고 水墨의 特性인 濃淡과 번짐의 效果가 自然 詩的인 感動과 일치되어 詩, 書, 畫 一致의 傾向을 더욱 堅固히 하였다.

이러한 文人畫는 專門的인 職業畫家の 그림에 대한 相對的인 意味를 가지며, 그 表現特質 또한 對象描寫에 있는 것이 아니고, 그림 속에 숨겨진 뜻을 더 중히 여기는 思潮를 지니고 있다. 또 이러한 思潮는 자연 文人墨客의 氣質과도 相應하여 문인들 사이에서 환영을 받게 되어 활발히 그려졌다.

당시의 水墨畫의 양상에서 北畫는 自然을 觀察하여 嚴格한 形式에 따라 오랜 時間에 걸쳐 漸次的으로 細密하게 完成해 나가는 客觀的 表現인 반면에 '南畫는 일정한 技法이나, 形式에 구애받음 없이 作家의 直接的인 感興에 따라 자유로이 個性的으로 表現하여 심오한 경지의 精神世界를 反映하

는 것이다.'12) 보통 北宗畵는 畵筆의 使用 方法이 강직하고 着色을 주로 하는 점이 特色인데 반해 南宗畵는 붓의 使用이 부드럽고 水墨을 使用하며, 皴법으로 표현하는 것을 基本으로 하고 있어서 水墨畵는 對象을 客觀적으로 표현하기보다는 主觀적인 정신성을 더 강조하여 표현한다. 이러한 풍조는 자연 書畵同源을 내세우는 文人들에게 당연히 歡迎을 받아 四君子로서의 當당한 위치를 차지하게 되었다.

水墨畵의 많은 영향을 받은 唐末의 詩人이며, 畵家인 王維는 水墨 선염에 의한 寫意的 文人畵風을 펼쳤는데, 이로 인하여 後代에 와서 왕유를 南宗畵의 始祖라 불리우게 되었다. 이러한 근거는 明의 董其昌이 그의 「畵禪室隨筆」에서 王維가 南宋系畵風을 창시하였다고 서술하고 있다. 그리고 後世 사람들이 말하기를 '王維의 詩中에 그림이 있고 그림 가운데 詩가 있으며, 詩畵一致의 藝術形式을 이룩했다.'13)라고 하였다.

水墨畵는 먹으로 선염과 皴를 使用해서 立體的으로 또는 平面的으로 表現했는데, 皴과 渲染을 使用해서 부드러운 效果를 表現하면 南畵이므로 水墨畵라고 하면 自然 文人畵를 연상하게 되고 같은 맥락으로 보게 된다.

이러한 '水墨畵를 처음으로 창시한 사람은 唐의 吳道子'14)라고 전해 오는데, 그는 단청화가이면서 墨竹을 그려서 有名하다. 당대의 吳道子は 수묵화에서 영향력이 컸었는데, 남종화가들 중에서 특히 '文人畵는 唐의 王維'15)에서 始作되어 그 후 北宋의 '董源,'16) '巨然,'17) '李成,'18) '米芾,'19) 등이 전

12) 崔炳植(1985), 「水墨의 思想과 歷史」, 玄岩社, p.133.

13) 李吉範(1986), 「水墨畵의 技法과 감상」, p.7.

14) 吳道子 : 中國 당대의 화가. 초명은 도자 후에 현종의 명으로 도형이라 개명. 오생이라 통칭된다. 새로운 산수화풍을 창시함. 현종의 눈에 띄어 궁정화가가 됨.

15) 王유 : 中國 당대의 화가. 시인 유마힐에 연유해서 자를 마힐이라 했다.

일찍이 시문으로 유명했으나, 음률에도 자세하고 비파도 잘하여 다재다능함.

16) 董원 : 中國 5대 송초의 화가. 인물, 용수외에 화우 호랑이 등을 잘 그렸으나, 가장 잘한 것은 산수화이며, 수묵화는 王유를 착색화는 이사훈을 닮았다는 평을 받았음.

17) 巨然 : 中國의 5대 남당의 화승, 개원사에서 수행하고 山水畵에 능한 남종화가.

18) 李成 : 中國 5대 북송 초기의 화가, 관동, 범관 등과 함께 화북계 山水畵에 능했음.

통을 이어서 전성기로 환영을 받게 된 것이다.

唐帝인 玄宗도 墨竹을 잘한 것으로 전해지고 四君子 중에서도 竹이 먼저 그려졌음을 알 수 있다. 元代로 내려 오면서는 墨梅도 始作되어 墨竹과 함께 많이 그려졌다. 明 초에 이르러 院體風와 밀접한 關聯을 가진 浙波書風의 盛行으로 一時的으로 부진한 상태를 면치 못했으나, 明 중기에 이르러 沈周, 文徵明 등에 의하여 ‘南宗 文人畫를 계승하는 吳派書風’²⁰⁾의 出現으로 다시 활기를 띄었다.

明末 清初에 와서는 文人畫가 特異한 位置를 차지하게 되는데, 이는 一種의 遺民意識의 發露에서 나온 것으로 생각된다. ‘漢族인 明나라가 망하고 만족인 清國이 들어서자 明나라의 貴族과 士大夫들은 亡國의 한과 울분 그리고 저항 意識을 詩文을 통해 나타냈으나, 이것마저 清朝의 監視로 規制를 받게 되어 다시 文人畫의 形式을 빌어 그들의 격분을 精神的, 藝術的으로 昇華시키게 되어서 당시의 文人畫의 發展에 촉진제 役割을 한 것이다.’²¹⁾

19) 米芾 : 中國 북송의 서화가. 자는 원장, 호는 녹문거사. 文人畫에 영향을 줬음.

20) 吳派 : 中國 명나라 代의 화파. 오현은 강소성 소주의 옛이름.

중기의 성화~홍치년간(1465-1505)에 활약한 沈周를 시조로 하여 그 영향하에 文徵明이 있고 문씨 일족과 문하의 진순, 육치 등으로 이어지며, 또 당인이나 張靈 등을 포함해서 활약을 보였던 소조 화단을 말한다.

21) 徐根燮(1986), 「四君子」, 三省出版社, p.43.

IV. 韓國 文人畫의 史的 展開

1. 朝鮮 前期 文人畫의 양상

우리 나라에서 회화가 다양한 양상을 띠며, 발전되었던 것은 역시 조선시대(1392-1910)라고 하겠다. 조선 시대에는 抑佛崇儒政策을 철저하게 폈고, 이 때문에 회화의 성격도 佛敎를 국교로 했던 고려시대와는 대단히 차이가 많은 양상을 드러내게 되었다.

우리 나라의 文人畫의 起源을 살펴보면 高麗 光宗代(950-975)로 推定하나, 盛行한 것은 역시 朝鮮 중기 以後부터라고 보는 것이 일반적인 견해였다. 그러나 조선 시대에는 고려의 佛敎 회화에서 볼 수 있는 것과 같은 화려하고 짙은 色彩畫보다는 먹과 담채를 위주로 하는 水墨畫가 주된 흐름이 되었다. 高麗 前期의 文人畫는 現存하는 作品이 거의 없어 推定에 의할 수 밖에 없지만, 당시의 畫風은 中國 北宋의 文同과 蘇東坡의 影響이 크게 미쳤을 것으로 생각된다. 이 무렵의 代表的인 文人이었으며, 畫家였던 金富軾의 墨竹과 鄭知常의 묵매 작품을 기준으로 文人畫가 유입되어 그려지기 시작한 시기로 추정되며, 이러한 水墨技法으로 먹과 담채를 위주로 한 작품활동이 高麗 後期에는 鄭敍²²⁾, 李仁老²³⁾, 정홍진²⁴⁾ 등으로 이어진다.

朝鮮 초기(약 1392-1550)까지의 繪畫는 세종대왕 때의 대표적 화원으로

22) 정서 : 고려때 문인 호는 과정. 본관은 東來이다. 墨竹畫에 능함.

23) 이인노(1152-1220) : 고려 명종때의 학자. 자는 미수 호는 쌍명재. 본관은 인주이다.

고려의 대표적인 문인이다. 문장이 뛰어나고 草書, 隸書에 특출함.

24) 정홍진 : 고려 인종때의 문인화가. 자는 이안. 본관은 압해이다. 벼슬은 비서감을 지냈다. 문장에 능하고 그림은 묵죽을 잘 그렸으며, 또 문헌에는 그가 그린 이규보의 초상화가 있다고 하나. 현존하지 않는다.

서 당시 문화계의 거물이었던 安平大君의 비호를 받으며, 거장으로 성장했던 안견과 화풍과 世宗朝에서 활약했던 대표적인 사대부 출신의 서화가의 강희안 화풍, 노예의 신분으로 그림 재주가 월등한 李上佐 등의 화풍이 있었는데, 회화의 주류가 職業的 畫家들에 의한 그림이었다는 점을 감안한다면 朝鮮 初期까지의 文人畫가 크게 藝術的 가치를 지녔다고 하기에는 미흡하다고 생각된다.

조선 초기에는 사대부상의 정립을 위하여 군자의 인품을 상징하는 사군자가 문인들 사이에서 그려졌으며, 도화서의 화원들 사이에서도 필수 화목이 되었다. 「경국대전」에 의하면 화원을 試取하는데 竹을 제1등급으로 취급할 만큼 중요한 화목이었으며, 산수화나 인물화보다 더 중요하게 여겼음을 알 수 있다.²⁵⁾ 이 시기에는 중국의 화론이 수용되기 시작하였고 세종·안평대군·성종 등은 조선초 문인화 발전에 크게 노력하였다.

朝鮮 初期에는 李秀文(1403-?)의 墨竹, 신사임당의 묵매을 비롯하여 四君子가 漸進的으로 發展을 하게 되었고 세종 때의 수준 높은 문인화가로는 성리학을 연구하는 유학자로서 회화에 관심이 많았던 ‘姜希顔’²⁶⁾과 姜喜孟 형제를 비롯하여 ‘이 암,’²⁷⁾ 李滉, 南汲 등 文人들의 활동으로 四君子가 환영을 받게 된다. 이와같이 조선 초기의 사군자는 문인사대부, 화원, 선승 등의 여러 계층에서 墨竹과 墨梅가 그려졌음을 알 수 있고 宋寅(1517-?)의 「이암집」에서도 이와 같은 사실들을 알 수 있었다.

25) 안휘준(1984), 「한국회화사」, 일지사, p.122.

26) 강희안 : 조선 전기(세종~세조)의 사람. 서화가. 자는 경우, 호는 인제. 진주 사람 문과에 급제. 시, 서, 화의 삼절이라 칭송을 받았으나, 유작이 적음.

27) 이암 : 조선 초기의 종실화가. 자는 정중 세종의 4째 왕자 임혜대군 중손으로서 두 성령을 받았다. 특히 채색화조로 유명하다.

2. 朝鮮 中期의 文人畫의 양상

朝鮮 중기(약1550-1700)는 우리 나라 역사상 가장 어렵고 불안했던 시대였다고 할 수 있다. 7년간이나 끌었던 임진왜란(1592-1598)의 피해가 채가시기도 전에 이어졌던 정묘호란(1672)과 병자호란(1636-1637) 등의 외적의 침입은 국토를 초토화하여 정치·경제·사회가 혼란하게 된다. 당시의 이러한 어려운 시대적 배경에서도 회화 분야에는 기적과도 같은 업적이 남겼던 것은 우리 민족만이 끈덕진 인내심이 있었기 때문이라고 생각된다.

이 시기에 안견과 화풍이나, 강희안이 수용했던 절파계 화풍이 풍미했었고 한 화가가 한 가지 화풍에만 집중하기 보다는 두세 종류의 화풍을 수용하면서 독특한 화풍으로 형성해 나갔다는 점은 우리가 주목할 사항들이다.

韓國 文人畫가 本格的으로 發展하게 된 계기는 조선 중기에 산수화와 관련하여 남종화풍이 전기 때 보다는 좀 더 비중을 차지하게 되면서 四君子에서 죽 그림과 매화 그림이 문인묵객들에 의해 발전하게 된다. 그러므로 남종화의 수용과 抑佛崇儒 政策, 儒學思想이 知識人들의 精神的 基盤을 이루게 되면서 文人畫의 전형이라고 할 수 있는 四君子는 문인묵객들의 思想과 접합되어 文人畫라고 하면 四君子로 대변되어져 왔고 四君子는 文人士大夫들이 形似나 技巧에 중점을 두지 않고 生動하는 氣韻과 精神을 주로 하여 묘사하는 그림으로 문인묵객들이 사랑을 차지하게 되었다.

이것은 당시 政治 社會가 어지러운 黨派 싸움으로 혼미하여 뜻있는 士大夫나 文人들이 現實 정세에 不安과 不滿을 품고 그들의 뜻을 詩書로 表現했기 때문이다. 사군자는 이처럼 現實에 適應을 못하거나, 不滿을 품고 있는 理想主義者들이 現實 도피의 한 方便으로 選擇한 하나의 自己 世界の 구축과 저항 意識의 表現 方法으로 표출되는 독특한 분야이다.

現實에 滿足을 느끼지 못하는 사람들은 自然的 造形 즉 形似的 묘사보다

는 自然 理想的인 觀念的 世界로 빠져 들어가게 되었으며, 文人畫가 觀念形의 藝術로서 틀이 잡힌 것도 이러한 사정 때문이다.

文人畫에서 四君子의 표현 중점은 수목의 조절과 필력의 묘미를 만끽하며, 士大夫나 선비들이 詩, 畫를 쓰는 餘韻으로 四君子를 그렸는데, 이것은 高尚하고 品位있는 趣味로 여겨 왔다. 따라서 四君子라면 다른 花鳥나, 山水, 人物과는 달라서 詩畫와의 密接한 연관을 가지고 있는 特徵이 文人士大夫들의 취향에 접목되어서 四君子가 단순한 그림 자체로 끝나기보다는 詩, 畫를 곁들임으로써 한층 돋보이는 藝術로서 當당한 위치를 차지하게 되면서 四君子가 산수와 더불어 朝鮮 中期부터 점차 유행하게 된다. 이것은 당시의 社會가 崇文賤技 思想을 진작시킨 儒敎思想이 支配的인 藝術 文化이어서 工細한 것이나 極彩나 화려한 것을 배격하고 簡潔 淡泊한 것을 좋아한 朝鮮 社會의 文人士大夫들은 그들의 文房家具에까지도 한결같이 디자인이나, 構造가 簡潔하고 장식이 적은 소박한 趣向으로 즐기었다.

朝鮮 中期的 '魚夢龍(1555-?)'²⁸⁾은 달밤에 매화를 소재로 특징을 잘 표현하여서 李 奎(1541-1622)의 竹과 함께 당대의 쌍벽을 이루었다. 또 대각선 방향으로 뻗어나가는 구도를 사용한 묵매화로는 趙之耘(1637-?)과 吳達濟(1609-1637)²⁹⁾의 雪梅, 선조대왕의 墨蘭, 墨竹, 李山海의 墨菊, 洪晉龜의 沒骨法으로 처리된 墨菊 등을 들 수 있으며, 이들에 의해 이룩된 畫風은 朝鮮 前期 이래로 古格을 유지하고 士大夫의 貞節을 대변하듯 當당한 기품으로 畫格을 誇示하였다.

이와 같이 中國 文化圈에 속해 있던 朝鮮朝에서는 竹 그림이 제일 먼저 그려졌고 다음은 梅 그림과 墨菊이 등장하여 사군자가 화목으로 다루어지기 시작했던 것이다.

28) 魚夢龍 : 조선시대의 화가(1566~?), 자는 건보, 호는 설곡. 벼슬은 현감으로 지냈음.

매화를 잘 그려서 황집중의 포도와 이정희의 대나무와 함께 三絶로 꼽혔다.

29) 吳達濟 : 字는 秀輝이라고 하고 號를 秋潭이라 하였다.

3. 朝鮮 後期の 文人畫의 경향

朝鮮 後期(약 1700-1920)는 우리 나라의 문화사나, 미술사상 특기할 만한 새로운 경향의 업적들을 남겼던 시대이다. 가장 한국적이고 민족적인 화풍들이 이 시대를 풍미했는데, 이와 같은 문예의 중흥은 英祖(1725-1776)와 정조(1777-1800)대의 수준 높은 많은 예술인들이 출현되면서 부터이다.

조선 초기의 文人畫는 송·원대의 영향을 받으면서 한국적 특성을 형성했던 것으로 본다면 후기는 명·청대의 영향을 소화하면서 뚜렷한 민족적 자아의식을 발현했던 시기로 보아야 할 것이다.

찬란한 꽃을 피웠던 文藝振興期에는 沈師正(1707-1769)(圖:1), 柳德章(1694-1774)(圖:2), 姜世晃(1713-1791)(圖:3), 李寅文(1745-1821), 金弘道(1745-1814), 申緯(1769-1847), 尹濟弘(1764-?)(圖:4),³⁰⁾ 姜彝五(1788-?)(圖:5)³¹⁾ 등을 배출하게 되는 화려한 업적을 남기었는데, 이 時期에는 王을 中心으로 支配階層의 文人士大夫들 사이에 묵화가 유행되어서, 자연 鑑識眼도 높아지고 需要도 많아지게 되면서 사군자를 화목으로 다루게 된다.

조선 후기에는 「芥子園畫譜」의 본을 따라 국화를 많이 그렸고 ‘정조대왕(1752-1800)의 품격 높은 「들국화」, 이인상의 강하고 섬세한 표현의 「病菊圖」 등은 작가 자신의 생활감정을 있는 그대로 드러낸 문인묵국의 대표로 꼽을 수 있다.’³²⁾ 특히 1700년경을 전후로 남종문인화가 주류를 이루어 文人畫가 매우 활발해지면서 墨蘭도 盛行하여 秋史 金正喜(1786-1856), 大院君 李昰應(1820-1921)(圖:6), 黃庸河(圖:7), 閔泳翊(1860-1914)(圖:8), 小湖 金應元(1885-1921)(圖:9) 등이 四君子의 전성기를 형성하면서 大家들이

30) 윤제홍 : 이조(1764-?)때의 문신화가. 자는 경도. 호는 잔하·학산. 본관은 파평이다.

31) 강이오 : 이조(1788-?)때의 화가 자는 성순. 호는 약산·유당. 본관은 평州. 무과에 급제하여 군수를 지냈으며, 산수화와 梅그림도 잘 그렸다.

32) 이성미(1982), 「사군자의 상징성과 그 역사적 전개」 제18권. 중앙일보사. p.180.

배출되는 발전으로 秋史派 문인화풍이 성행하게 된다.

조선 말기는 후기까지 전래되어 축적되었던 ‘中國 宋, 元, 明의 남종화가 계승되고 새로이 淸으로부터 전래된 正統派, 양주팔괴 등 여러 계통의 화풍과 화론’³³⁾이 수용되었고 북학파의 淸朝文化가 유입되면서 전통적인 면에서 침체 상태에 접어들게 되는 원인이 되었다. 이 시대의 남종화는 조선 후기의 전통을 계승, 발전하였다기 보다는 淸代의 남종화를 수렴하게 되었다.

金正喜는 淸代의 대표적인 文人들과 교유하게 되었고 중국의 문물과 서화를 직접 접하면서 中國 文化에 대한 자신의 견식을 넓힌다. 따라서 그는 스스로의 鑑識眼과 金石學이나, 考證學에 대한 학문적 지식이 곁들여져 파격적인 秋史體를 이루었고 또 당시의 화단을 지배할 수 있었다.

金正喜는 ‘난초를 그리는 것이 가장 어렵다고 보았는데, 그 이유는 人品이 특별히 뛰어나지 않으면 제대로 그릴 수가 없다고 믿었기 때문이다.’³⁴⁾ 金正喜의 이러한 견해는 결국 心意를 가장 중시하는 남종화의 基本的인 입장을 반영한 것이라 볼 수 있다.

秋史 金正喜는 政治的으로 불우하였으나, 淸朝 ‘金石學’³⁵⁾을 수입·大成하였고 또 秋史體를 創案하여 韓國 書藝사상 불후의 業績을 남기게 된다.

그림으로는 墨蘭이 가장 많고 「歲寒圖」 등 山水면에도 유명한데 그의 作品에는 고아한 필의가 깃들여 있어서 蘭草는 일견 메마르고 다소 거칠어 보이나, 자세히 뜯어보면 빈틈없는 구도와 완벽한 끝맺음을 볼 수 있다. ‘金正喜의 이러한 이념과 화법은 그의 주변의 興宣大院君 李昉應(1820-1898)을 비롯하여 趙熙龍(圖:10), 허유

33) 李東州(1975), 「우리 나라의 옛그림」, 博英社, pp.238-245.

34) 任昌淳(1985), 「秋史 金正喜」, 韓國의 美17 中央日報, 季刊美術. 국립중앙 박물관편. 「韓國近代繪畫百年」, 三和書籍株式會社, p.198.

35) 금석학 : 서학분야의 주요 분야로서 갑골문, 세인, 전폐문자, 목, 죽간까지 이에 포함됨. 범접을 주로 연구하는 첩학파에 대하여 비학파의 연구분야를 지칭함.

(圖:11) 등에게 깊은 영향을 미쳤다.’³⁶⁾이들의 작품들은 공간감 및 농담의 대비가 노련한 필치로 유명하다.

金正喜가 당시의 대표적인 화가들에게 화평과 화론을 통하여 영향을 미쳤음은 「藝林甲乙錄」에 실린 내용을 통해서 엿볼 수 있는데, 金正喜를 따르던 연장자인 ‘趙熙龍’,³⁷⁾ ‘金秀哲’,³⁸⁾ ‘許鍊’³⁹⁾은 金應元 등에게 金正喜의 영향이 미쳤고 그들 나름대로 하나의 脈을 이루었고 현대까지 이들의 영향력은 높이 평가 되고 있다.

大院君 李昰應(1820-1898)은 墨蘭에 조예가 깊고 유명한데, 秋史 金正喜(1786-1856)의 영향을 받아 실처럼 가늘고 예리하면서 긴 잎을 지닌 난초의 표현과 書畫에는 영웅의 기개가 넘치고 특이한 멋과 운치가 있다.

許鍊(1809-1892)(圖:12)은 조선왕조 말기와 현대의 다리 역할을 한 문인화가로서 ‘金正喜에 사사하여 글씨는 추사체를 쓰고 그림은 남종문인화풍을 구사하였다.’⁴⁰⁾ 그는 갈필과 수묵담채의 문기 어린 山水畫를 많이 남겼으며, 분방한 필치로 흥중의 심회를 표출한 文人畫家이다.

또한 朝鮮 末期의 눈길을 끄는 문인화가로는 蘭을 잘치는 유재소(1829-1911)와 괴석을 잘 그리는 丁學教(1832-1914)를 꼽을 수 있다. 丁學教는 篆書, 草書 모두에 뛰어나서 光化門額을 썼다. 그림은 대개 난초와 대나무를 잘 그렸는데, 특히 괴석으로 유명하여 朝鮮 末期에 난

36) 안휘준(1984), 「한국회화사」, 일지사, p.282-287.

37) 趙熙龍: 개자원화전이 중국으로부터 전래되면서 명대 吳派風 매화가 그려지다가 金正喜에 의해 청조문인화풍이 정착되자 形似보다 극도의 理念美를 구현해 내려는 쪽으로 매화 그림화풍이 변화한다. 이러한 매화그림의 대표적인 작가이다.

38) 金秀哲: 字는 사양(士蠹), 호는 北山이며, 생존연대는 미상이다. 그는 조선시대 말년에 아주 참신한 필선과 현대 수채화 같은 색채감각의 기법을 발전시켰다.

39) 許鍊: 진도 출신으로 草衣禪師 제자였다가 草衣의 소개로 김정희의 훈도가 되어 각별한 사랑을 받았다.

40) 국립중앙박물관 편(1987), 「韓國近代繪畫百年」, 三和書籍株式會社, p.202.

초를 잘 그린 大院君 李昰應, 閔泳翊과 ‘나비를 잘 그린 南啓宇’⁴¹⁾와 함께 주목되는 人物이며, 朝鮮 末期의 最大의 畫家 長承業 作品에 題跋 많이 쓴 人物이기도 하다.

北山 金秀哲(19세기)은 참신한 감각과 파격적인 화법을 구사한 異色的이고도 西歐的인 감각으로 유감없이 作品世界를 창출하여 중요한 業績을 남겼다.

小湖 金應元(1855-1921)은 秋史와 石坡의 난법을 계승 발전시켰다. 담백한 마른 붓질의 감각적 효과와 갈대잎 같은 독특한 난의 선들은 서예 실력을 과시하는 탄력있는 필선이다.

芸楣 閔泳翊(1860-1914)은 구한말의 정치적 격변 속에서 중국 망명을 통해 그 곳에서 익힌 淸末의 문인화풍을 기본으로 蘭·竹에 있어 고르고 몽특한 잎, 고른 잎선, 꺾임 등의 독특한 경지를 개척했고, 난에 있어서는 대원군 이하응과 더불어 쌍벽을 이룬다.

海岡 金圭鎮(1868-1933)은 묵죽에 매우 독특하고 오랜 연륜을 상징하는 굵은 대나무와 죽순의 표현은 전통적인 양식과 사실감을 준다.

石齋 徐丙五(1904)는 구한말의 絶世之通才로서 書畫는 물론 詩, 琴, 棋, 醫, 樂에 능하여 이른바 八能居士라는 美稱을 얻었으며, 그의 作品은 한결 같이 필치가 웅건하고 기운이 넘쳐 高格을 갖추었다.

41) 南啓宇 : 조선 후기의 화가(1811~1888). 초명은 영시. 자는 일소, 호는 일호. 본관은 의령. 벼슬은 도정을 지냈고 화려하며, 치밀한 나비화의 화조화에 뛰어난 솜씨를 발휘하였다. 나비 그림이 많아 ‘남 나비’라는 별명을 들었다. 대표작에는 「화첩도 쌍폭」, 「군집도」 등이 있다.

4. 近代 文人畫의 양상

近代(대략 1920 -)로 접어들면서 해방과 6.25의 동란, 서양문물이 다량 유입과 정보화 시대의 여파로 우리의 것을 소홀히 했던 점이 있었으나, 근간에 전통문화를 소중함을 재인식하게 된 것은 다행한 일이다.

1911년 서화미술회가 창설되었고 조선 말기 화원이었던 조석진, 안중식이 서화미술회의 교사가 되어 문인화의 후예인들을 키워 왔다. 이당 김은호는 1912년 20세에 서화미술회에 들어가서 이들에게서 문인화의 기질을 배웠다. 우여곡절이 많고 다변하는 시대의 변화 속에서도 국전활동을 중심으로 한 文人畫의 맥을 이어왔는데 활동양상을 대략 대별해 보면 서울 지방에서는 주로 李昉應(1820-1898), 金應元(1855-1921), 趙錫鎭(1853-1920)⁴²⁾(圖:13), 安中植(1861-1919)⁴³⁾(圖:14), 金圭鎭(1868-1933)(圖:15), 閔泳翊(1860-1914)(圖:16), 金殷鎬(1892-1972)(圖:17,18), 金容鎭(1882-1968)(圖:19), 李兼植(1896-1973), 張遇聖(1912-) 등과 같은 사의에 넘친 필선과 전통의 맥을 잇고 있는데, 서울 출신으로서 文人畫의 작가로는 具滋武, 金熙舞, 李慶培, 金學洙, 朴潤五, 金鐘國, 崔連順 등이 활약하고 있다.

호남지방에서는 秋史 金正喜의 영향을 받은 許維(1809-1892), 許百鍊(1891-1977)(圖:20) 등과 같은 文人들에 이어서 그 후학들인 李範載(圖:21), 鄭相浩, 曹勝鉉, 朴益俊, 許達哉, 金承姬 등과 같은 作家들이 웅건한 필력으로 특색있게 활약하고 있다.

영남지방에서는 문인화의 거목 石齋 徐丙五(1862-1935)(圖:22), 竹儂 徐

42) 趙錫鎭 : 황해도 웅진에서 출생. 호는 小琳이다. 구한말의 마지막 書員으로 벼슬은 永春郡守를 지냈고 新美術 운동이 일어날 때 心田과 함께 서화계의 지도자로서 제 2대서화협 회장을 지냈으며, 그림과 글씨가 신화적인 문인화가이다.

43) 안중식 : 號心田, 여러 분야에 걸친 그림 및 서예에도 뛰어난 士人 출신의 화가이다. 조석진과 같이 장승업에게서 화업을 닦아 조선말로부터 근대로 이어지는 과정에 끼친 영향과 역할이 지대하다.

東均(1940-1978)(圖:23,24,25) 등의 독특한 필치와 문기를 李完鐘, 朴根述, 鄭玉根, 徐根燮, 任淳 등이 영남의 맥을 이어 활동하고 있다.

특히 最近에 作故한(1978년 5월 25일 76세) 竹儂 徐東均은 일찍이 石齊 徐丙五를 통해 書畫를 배웠으며, 畫面構成을 통하여 傳統의 文人畫가 現代와 접목하여 지향할 바를 실증한 가장 代表的인 文人畫家이다. 그는 화제의 폭이 다양했고 一般的인 文人畫家들이 가지기 어려웠던 소묘 능력과 조형 감각을 바탕으로 書와 四君子는 물론 “人物, 花鳥, 금어, 영모, 器皿折枝⁴⁴⁾ 등 畫目에 구애됨이 없이 자신의 作品世界를”⁴⁵⁾크게 이루었다.

이상과 같이 文人畫 發生 및 그 思潮를 살펴 보았는데, 우리 나라는 중국과의 문화교류로 유입된 四君子가 南宗畫家의 影響을 받아 우리 것으로 수용하면서 문인들의 獨特한 필치와 사의로 發展을 구축하여 왔음을 확고히 알 수 있었다.

‘전반적으로 朝鮮 末期는 朝鮮 後期和 비교해 볼 때 대체적으로 傳統的이고 土俗的인 書畫風이 약간의 제외가 되어 寫意性이 부족한 상태가 도래된다.’⁴⁶⁾ 일부 학문을 익힌 소수의 文人들만이 남종화를 外形的으로 추구하는 경향이 되어 우리의 傳統을 외면하는 측면이 나타나는 부작용이 되기도 하여 아쉽게 생각된다. 하지만 문인화를 대변하는 사군자는 그 시대의 삶의 질서정립과 내적 윤리성을 함축하는 역할을 했던 점은 자랑스러운 일이다.

四君子의 상징성은 예나, 오늘날에 와서도 眞, 善, 美, 貞의 共通的인 美가 있어서 우리의 민족의 올바른 삶의 지표로서 자랑스럽게 생각하며, 朝鮮 末期의 文人畫가 現代의 우리와 밀접하게 접목되어 국전활동을 기반으로 서울, 영남, 호남 등을 중심으로 문인들이 활약하고 있음은 다행한 일이다.

44) 器皿折枝：文房의 그릇과 꺾은 화초를 섞은 그림.

45) 徐東均(1986), 「竹儂 徐東均書畫集」, 三省出版社, p.237.

46) 李東州(1975), 「우리 나라의 옛그림」, 博英社, p.239.

V. 四君子의 技法

1. 蘭에 대하여

1) 蘭의 기원

원래 四君子라면 書體와 나누어서 생각할 수 없을 정도로 根本적으로 書藝와 통하는 점이 많다. 書가 한 획으로 완성되듯 四君子 그림도 중복 없이 하나의 線으로 始作해서 線으로 끝나는 그림이어서 書藝의 기법과 같다.

蘭을 그리는데 있어선 形似的이거나, 明暗을 그리는 것이 아니고 단순히 먹색과 붓의 변화로써 그 안에 숨어있는 맑은 운과 그윽한 뜻을 表現해야 하는 것이 가장 중요하다.

蘭은 그 잎을 중심으로 하기 때문에 曲線美를 代表하고 竹은 줄기와 잎의 直線美를 나타내고 菊과 梅는 꽃잎과 등걸이 중점이 되기 때문에 曲線과 直線이 結合된 屈曲美를 나타내야 되는데, 이 四君子를 四季節의 體재로 나누어 보면 蘭은 봄철, 竹은 여름철, 菊은 가을철, 梅는 겨울철로 나타낼 수 있다.

元代의 佛僧 覺隱은 이르기를 ‘즐거운 마음으로 난을 그리고 노여운 마음으로 대나무를 친다’⁴⁷⁾하였음은 봄날같이 부드럽게 여름의 태양처럼 열정으로 그려야 한다는 뜻으로 생각된다.

蘭은 깊은 산골짜기에서 고고하게 자라는 植物로서 꽃을 피우면 말로는 表現하기 어려운 神秘한 香氣와 현란한 꽃, 그리고 섬세하고 우아한 자세로 옛적부터 많은 선비들의 아낌을 받으며, 소중하게 길러져 왔다. 蘭은 시끄

47) 安東淑(1981), 「正統 東洋書 技法」, 美造社, pp.112-115.

러운 곳을 싫어하고 담배 연기만 쏘여도 시드는 맑고 깨끗한 기품 때문에 기르기가 까다로운 花草이다.

墨蘭의 시초는 ‘芥子園畫傳’⁴⁸⁾에 의하면 宋代의 충신이고 文人이었던 ‘鄭思肖’⁴⁹⁾이었으며, 그 뒤로는 ‘趙孟堅’⁵⁰⁾ 등으로 이어지고 明末에는 張靜之, 項子京, 吳秋林 등이 배출되어 상당한 진전을 이루었다.

우리 나라에서는 朝鮮 後期에 이르러 秋史 金正喜, 李昰應, 閔泳翊과 같은 대가들이 배출되어 독특한 문인화의 전성기를 이루었다.

2) 蘭의 鑑賞作品(圖:26-30)

여기에서는 참고 作品을 통하여 감상하는 안목을 높이고 表現技法에서 친화감을 갖도록 四君子를 영역별로 소개한다.

(1) 金正喜(1786-1856)-不作蘭(圖:26)

종이에 수묵 55X30.6cm

韓國 個人 所藏

金正喜는 일찍이 생부를 따라 중국에 건너가 청나라 당세의 거유(巨儒), 완원(阮元), 옹방강(翁方綱)들과 교류하면서 학문과 덕성을 계발하고 견식을 넓혔다. 그의 ‘추사체 서예는 한·육조의 초·예서체의 오의를 규명한 뒤에, 오랜 세월 동안 갈고 닦아 새로운 경지를 개척한 것이다.’⁵¹⁾ 그는 서예뿐 아니라 문인화 특히 寫蘭에는 그의 화론 「난결」과 함께 이른 바 추사란의 독보적 격조를 이룩했음을 알 수 있다.

48) 개자원화전 : 청초에 간행된 화보.1집은 山水수석보5권. 명칭은 남경의 명사심 심우의 개자원에서 유래.

49) 정사초 : 中國 남송 후기의 서화가. 자는 억옹. 호는 소납. 송 멸망후, 종실 조씨의 문자 일부를 취해 사초라 칭하며, 충성심을 표했다.

50) 조맹건 : 중국 남송 후기의 서화가. 자는 우고. 호는 이재거사. 매, 란, 죽에 뛰어남.

51) 金明秀(1985), 「東洋의 名畫」, 三省 出版社, p.159.

그의 그림은 사실보다 품격을 위주로 하며, 남종화의 선미와 그 맥락이 닿는다 하겠다. 이 「不作蘭」은 그의 '지론인 예서와 견주어 「초예기자지법」으로 친 작품'⁵²⁾이니, 그의 난을 치는 격조 높은 문기를 보여주는 명품이다.

(2) 李昞應(1820-1898)-石蘭(1892)-대련-(圖:27)

족자 비단에 수묵 각각 123X32.3cm

國立中央博物館 所藏

홍선 대원군 이하응은 정치가이면서 화와 묵란에 뛰어나, 많은 작품을 남겼다. 그의 서화에는 영웅의 기개가 넘치고 학자다운 문기 또한 깃들어 있어 특이한 멋과 운치가 흐른다.

金正喜는 석파의 난을 칭찬하여 '사란은 가장 어려우니, 그 인품이 고고 특질하지 않으면 함부로 칠 수 없다. 석파는 란에 조예가 깊으니, 그 천기가 청묘하여 이에 이른 것이다.'⁵³⁾라고 칭송했다.

이 그림은 원래 쌍폭이었으나, 지금은 이 한 폭만 전해져 있다. 세간에는 '대원군란', '석파란'이라 전해지고 있다. 화폭 왼편에는 농담을 섞은 먹으로 힘차게 난을 쳤고, 오른편에는 자신감 넘치는 초예체(草隸體)의 독특한 필치로 간기(干記)낙관을 크게 써 난과 대립시키면서 시원스러운 여백을 남겨두고 있다. 아래위 여백의 글은 정인보(鄭寅普)의 제화(題畫)이다.

(3) 閔泳翊(1860-1914)-墨蘭(1904)-(圖:28,29,30)

족자 종이에 수묵 132X58cm

韓國個人所藏

朝鮮 末期의 정치가인 閔泳翊은 호는 芸楣이며, 왕가의 외척으

52) 국립중앙박물관 저(1987), 「한국근대회화백년」, p.224.

53) 金明哲(1985), 「東洋의 名畫」, 三省出版社, p.162.

로 ‘약관 이전인 18세에 문과에 급제하여 미국전권대신, 병조판서, 예조판서 등을 역임했다.’⁵⁴⁾ 예측하기 힘든 급변하는 韓末의 정세에 남달리 일찍 정계에 들어가서 여러 요직을 두루 거쳤으며, 미국과 유럽제국을 20대 전반에 순회하며, 서양문물을 두루 살펴서 견문을 넓혔다. 그는 갑신정변 이후 중국으로 피신하여 수차 왕래하다가 1905년 친일 내각이 서자 상해로 망명하여 그 곳에서 생을 마쳤다. 민영익은 특히 蘭·竹에 있어 독특한 경지를 개척했고 우수한 저력과 기량으로, 특히 난에 있어서는 대원군 이하응과 더불어 쌍벽을 이루었다.

그의 「墨蘭」은 ‘잎의 끝이 뭉뚝한 점, 꽃 중앙의 묵점, 긴 잎의 직각에 가까운 꺾임의 묘 등을 열거할 수 있다. 화면 오른쪽 상단에 쓴 간기로 1904년⁵⁵⁾에 그렸음을 알 수 있다.

화면 하단에 한무더기의 난을 그렸고, 왼쪽 상단에 치우쳐 분에 담긴 간단한 난을 포치시켰다.

3) 蘭의 技法

(1) 蘭 치는 법

蘭을 그릴 때는 마음을 가라앉히고 俗世를 떠난 듯한 ‘無我의 경지에 도달해야 비로소 그윽한 멋과 優雅한 精神을 담아낼 수 있다.’⁵⁶⁾

난초의 單純한 外形만을 그리는 것이 아니라 난초 속의 眞實을 表現해야 한다. 秋史 金正喜도 蘭은 그리기가 매우 어렵다고 하였는데, 그것은 技巧만으로 되는 것이 아니고 고매한 人品과 純粹한 藝術性이 합치가 되어야 한다는 뜻으로 해석해야 할 것이다.

54) 金明秀(1985), 「東洋의 名畫」, 三省出版社, p.167.

55) 국립중앙박물관 편, 상계서, p.233.

56) 安東淑(1981), 「正統東洋畫技法」, 美造社, p.47.

란은 먼저 잎을 그리는데, 우선 붓을 맑은 물에 푹 적시어 파지나, 형겅에 물기를 빼내고, 다시 붓끝에 물을 약간 묻힌다. 그 다음 붓끝의 한쪽 면에 濃墨을 묻힌다. 손은 좌우로 자유자재로 뻗칠 수 있는 姿勢를 취한다. 붓끝의 먹이 묻은 쪽을 원편으로 하고 먹이 묻지 않은 부분과 묻은 부분의 중간으로 그리는 기분으로 그린다. 제일 처음의 起筆은 붓을 세워 그 끝을 종이 위에 대고 가늘고 강한 듯이 시작한다. 붓 자루의 중동을 잡고 팔뚝을 들어 완만하고도 곧은 運筆로서 오른쪽 위쪽으로 비스듬한 곡선을 주면서 숨을 가다듬고 조용히 친다.

제1엽은 ‘起筆에서부터 선을 가늘게 그려가다가 차차 붓을 오른쪽으로 휘어지면서 굵게 그리고 잎의 중간 지점을 지나면 점차 가늘게 그린다.’57)

또 잎의 중간 지점에서 붓끝을 살짝 돌리면 잎이 중간에서 뒤집혀진 것 같은 울동감이 난다. 마지막 ‘수필은 쥐의 꼬리처럼 뽑아내듯이 마무리해야 하는데 이것을 서미법(鼠尾法)이라고 한다.’58)

起筆部の 잎이 잘룩한 곳을 침두라고 하고 또한 못의 머리같이 생겼다고 해서 釘頭라고도 한다. ‘잎의 중간 지점이 사마귀의 배처럼 완만한 곡선으로 볼룩한 것을 당두’59)라고 하는데, 잎을 그릴 때는 머리(釘頭), 꼬리(鼠尾), 배(螳肚)의 세 가지 법이 있고, 또한 잎을 그릴 때 가늘게 뽑아나가는 것을 ‘提’라고 말하고 굵게 그리는 것을 ‘頓’이라고 이른다. 提는 운필의 속도가 빨라지는 것, 가는 것을 말하고 ‘頓’은 붓의 속도가 느려지는 것, 굵은 것을 말한다. 蘭잎을 칠 때는 이 提와 頓의 반복이 되면서 變化의 효과를 준다.

‘2엽은 1엽의 시작점에서 붓을 일으켜 적당한 지점에 가서 1엽과 교차시킨다. 이 두 잎이 교차하면 그 사이에 반달 모양의 空白이 생기게 된다. 이

57) 徐根燮(1986), 「四君子」, 三省出版社, p.54.

58) 李吉範(1986), 「水墨畫의 技法과 鑑賞」, 大韓教育聯合會, p.38.

59) 金鍾太(1986), 「東洋書論」, 一志社, p.306.

공백을 새 눈(鳳眼)이라고 말하는데' 60) 이것은 基本形으로서 반드시 그 앞
이 제1엽과 교차되지 않는 경우도 있다.

'제3엽 역시 제1엽과 같은 시작점(起點)에서 붓을 대어 1엽과 2엽과의 사
이에 붓을 뺏쳐 제2엽과 교차하면서 비스듬히 원편 위쪽으로 붓으로 옮겨
간다.'61) 1엽과 2엽의 같은 지점에서 출발하나 중간에서 그 반대편으로 휘
어지는 것이 通例이다.

제3엽은 1엽과 2엽이 만든 공간의 새 눈(鳳眼)을 가로 질러 破壞하며, 가
늘고 굵게(提頓)하는 要領과 도중에 휘어짐을 나타낼 때는 역시 1,2엽과 같
다. 옛 법칙에서 4엽과 5엽은 1,2,3엽과는 반대로 위에서 아래로 힘차게 내
려 붙인다고 가르치고 있다. 즉 4,5엽은 1,2,3엽을 싸고 있는 겉잎으로 蘭잎
이 完成되었을 때는 역시 5엽이 그려졌을 경우라도 그 기점은 同一하게 되
어 한 줄기에서 솟아오른 것으로 보아야 한다는 意味에서 그런 法則이 생
겨난 것 같으나, 적당한 배치로 構成에 變化에 주면 오히려 좋다.

蘭의 소복한 밑 부분이 산만한 상태로 되지 않도록 주의한다. 처음 붓에
묻힌 먹물이 점점 묽게 되고 거의 없어지게 될 때까지 한 번에 그리는 것
이 좋고 잎마다 表情이 다르고 먹색의 濃淡으로 變化를 준다.

(2) 꽃을 그리는 方法

蘭은 꽃잎과 花心, 줄기(莖)와 밑둥(苞)으로 되어 있다. 보통 꽃잎은 약간
질게 화심은 농묵으로 줄기와 밑둥은 얇게 그리는 것이 정법이다. 따라서
'墨蘭에서의 변화는 꽃과 줄기와 잎의 농담의 變化와 잎의 가늘고(提) 굵은
(頓) 운필의 속도에서 찾을 수 있다.'62)

꽃에는 偃仰, 反正, 含放의 여러 法이 있어서 상황에 따라선 露花, 雨花,

60) 許英恒(1978), 「韓國 墨蘭畫에 관한 研究」, 「월간 문화재」, 文化財 관리국, p.111.

61) 羅成均(1989), 「四君子 技法」, 視聽覺教育史. p.67.

62) 安東淑(1981), 「正統 東洋書 技法」, 美造社, pp.316-140.

風化 등으로 나눌 수도 있다. 언양(偃仰)은 꽃이 아래로 눕거나(下向花) 위로 쳐다보는(上向花) 形態를 말하고, 反正이란 꽃의 정면과 뒷면, 舍方은 꽃봉오리와 활짝 핀 꽃의 狀態를 말하는 것이다.

여기서 조금씩 그 ‘模樣이 變形된 狀態를 가령 二花反正相背이니, 仰花反正이니, 全防側面, 偃花反正이니 하는 말이 생기게 된다.’⁶³⁾ 이것을 그림으로 살펴보면, 먹색의 變化는 미리 붓 씻을 물을 준비해 놓고 붓을 수시로 씻고 또 적당히 먹을 번지게 하는 要領과 붓 놀림의 訓練에서 얻어지게 된다. 이 먹의 變化는 蘭 뿐만 아니라, 墨畫의 가장 基本的인 技法이자 同時에 窮極的인 目標라고 할 수 있다. 그만큼 墨法은 무궁하며, 變化에 끝이 없는 것이다.

蘭잎은 짙은 단일의 묵색으로 表現하고 꽃은 옅은 墨色의 變化로서 잎과의 對照를 주어 본다. 붓은 맑은 물로 씻어 짜지나 형견에 적당히 물기를 빼고 다시 붓끝에 물을 약간 묻힌 다음, 붓끝에 비스듬히 濃墨을 묻혀 먹이 완전히 묻지 않은 붓끝은 안쪽으로, 먹이 짙게 묻은 붓끝은 바깥쪽으로 묻게 붓을 돌려 바깥쪽은 검게, 안쪽은 연하게 하는 方法으로 한다. 이 때 꽃잎은 반드시 바깥쪽에서 안쪽을 향하여 그린다. 우선 꽃잎 다섯 개를 하나 하나 따로 떼어서 연습을 해 본다. 한 꽃잎에도 안쪽과 바깥쪽의 墨色을 濃淡으로 調節할 줄 아는 技術을 습득해야 한다. 基本的인 연습으로는 꽃잎을 위에서 아래로, 오른쪽에서 왼쪽으로, 밑에서 위로 여러 方向으로 연습한다. 이 基本 연습을 충분히 익힌 다음 完全한 꽃을 그려본다.

보통 꽃을 그리는 순서는 활짝 핀 꽃보다는 먼저 맺혀 있는 봉오리를 그리고 꽃봉오리가 점차로 열려져가는 狀態를 연습한 다음에 完全히 피어진 狀態를 그려 나간다. 꽃잎은 앞에서도 언급했지만 반드시 밖에서 안으로 향하게 하며, 줄기는 위에서 아래로 내려오면서 그린다.

63) 金鍾太(1985), 「東洋畫論」, 一志社, p.318.

위와 같은 運筆法은 마치 書의 筆法과 흡사한데, 四君子 가운데서도 蘭은 특히 書體와 닮은 점이 많은 것이다. 꽃줄기는 옅은 색(淡色)으로 가늘게 그린다. 붓끝이 종이에 닿음과 同時에 길게 그어준다. '줄기를 半月形의 弧線으로'⁶⁴⁾ 그려나간다. 약간의 曲線을 이루는 경우가 부드러워 보였다.

꽃줄기와 꽃잎이 다 그려지면 마지막으로 花心을 그려 넣는다. 보통 꽃술을 점심이라고도 해서 미인의 눈과 같다고 表現해 왔다. 그만큼 蘭에 있어서 點心은 중요한 포인트가 된다. 點心은 바로 꽃의 精神이기 때문에 點心の 여하에 따라 꽃이 생생하게 살아있는 꽃처럼 보이게 된다.

이 點心の 형은 마음 心자와 비슷한 점이 많아 心點이라고도 한다. 마치 '사람의 精神은 그 눈에 나타나듯이 꽃 역시 그 精神은 點心に 나타난다'⁶⁵⁾고 생각되어 극히 간단한 몇 개의 點이지만 신경을 써야한다. 表現은 짙은 濃墨으로 草書의 마음 心자를 점을 찍듯이 찍는다.

4) 蘭의 段階的인 表現技法(圖:31-41)

2. 竹에 대하여

1) 竹의 기원

四時로 푸르고 곧고 強韌한 줄기는 옛부터 忠臣烈士와 烈女の 節介에 비유해 왔다. 性品이 곧고 굳은 사람을 흔히 대쪽같은 사람이라고 비유한다.

徐居正의 「四佳集」에서도 대나무는 굽히지 않고 그 줄기가 유독 곧게 뻗어서 가히 天地間에 맑기가 으뜸이라고 까지 칭송한다.

또 대나무는 三清(梅·水仙·竹), 三友(松·竹·梅)라 하여 가까운 친구

64) 徐根燮(1986), 「四君子」, 三省出版社, p.60.

65) 許英恒(1978), 전개서, pp.111-117.

처럼 아낌을 받고 상서로운 祝儀의 뜻으로도 총애를 받아오고 있다.

대나무가 언제쯤부터 畫竹으로 그려져 왔는가를 살펴보면 院阮體畫風인 鈎勒法과 在野波風인 墨竹法으로 나누어짐을 볼 수 있다.

鈎勒法은 濃淡寫實風이요, 墨竹法은 沒骨水墨의 寫意風으로 鈎勒法의 線描着色의 畫竹은 唐의 王維가 시작했고 墨竹法의 水墨畫竹은 唐의 玄宗皇帝가 그리기 시작했다는 설도 있으나, 唐代엔 이미 墨竹이 상당히 盛行한 것으로 보이는데, 芥子園畫傳의 李息齋 竹譜에 의하면 墨竹法을 確立한 사람은 宋代의 ‘文與可’⁶⁶⁾ 라고 전해져 오고 있다. 文與可는 各體의 書와 山水에 능하였고, 특히 墨竹을 잘하여 古今第一이란 격찬을 받았으며, 歷代文人 畫家들의 竹法의 標本이 되기도 했다.

대체로 文與可 이전에는 선으로 그려 着色하는 鈎勒法으로 대를 그려 온 것으로 전해지 있다. 餘技로 墨竹을 잘하는 文與可와 蘇東坡는 쌍벽을 이루었다. 蘇東坡의 朱竹畫에 담긴 일화가 있어 소개해 본다.

朱竹이란 먹 대신 붉은 색(朱色)을 사용한 것인데, 蘇東坡가 당시 試院에서 대나무를 그리려 하였으나, 손 가까이에 먹은 없고 마침 옆에 있던 朱色으로 대나무를 그렸다. 그랬더니 옆에서 보고 있던 친구가 의아한 눈으로 ‘世上에 붉은 대나무가 어디 있는가?’⁶⁷⁾ 라고 따져 묻자, 蘇東坡는 반문하기를 그러면 자네는 世上에 검은 대나무는 어디 있다고 들었는가? 라고 해서 유명해진 얘기가 전해지고 있는데, 日本에서는 朱竹 그림이 還甲, 古稀, 喜壽, 米壽 등 장수의 祝賀贈物로 愛用되고 있다고 한다.

竹은 唐代에 始作되어 宋代에 이르러서는 큰 發展을 이루었고 元代에 와서는 墨竹이 더욱 活潑하여 代表的인 名家들이 많이 배출되기도 했다.

이는 當時 元나라에 의하여 붕괴된 宋나라의 漢족들이 元에 불복 抗拒하

66) 文 同(1019~1079), 北宋仁 皇祐年間(1049~1054)에 進士科에 합격하여 神宗 元豐年間(1078~1085)에 湖州郡守을 지냈다. 詩, 草書, 繪畫에 뛰어난 문인화가이다.

67) 李吉範(1986), 전계서, pp.54-57.

여 유목이나 실향하는 고난 속에서 특히 支配階層에 있던 士大夫나 文人 墨客들은 숨어 살면서 울분을 스스로 달래려는 方便과 소재로서 清高勁直한 品性과 절개에 竹을 많이 택해 畫竹이 성행한 것으로 이에 뛰어난 畫家로는 吳仲圭(梅花道人)이다. 그는 元末의 사대가의 한 사람으로 竹을 50년간이나 그렸고, 淸의 鄭板橋도 50여년 동안 竹을 그렸다고 하니 一生 동안 대나무만 그리면서 살아온 셈이라 할 수 있다.

특히 元의 大家들은 墨竹을 좋아해서 그 影響은 인접국인 우리 나라에까지 波及되니, 朝鮮 初期엔 李 璣, 柳德章 같은 이름난 畫家가 나왔다. 李 璣은 世宗의 玄孫으로 목죽을 잘 그려 동방의 第一가는 名家로 손꼽힌다.

우리 나라엔 옛부터 竹을 잘 그리는 것으로 으뜸을 삼는 慣習이 선비社會에 있었고 '秋史 金正喜의 雷雲墨竹畫에도 「吾東專攻墨竹 畫科品在山水上」이라 했다.'⁶⁸⁾ 즉, 우리 나라에서는 「墨竹을 專攻하면 畫科의 품등이 山水畫 위에 있게 되었다」라는 뜻으로 經國大典 속에 있는 말과 같은 意味로 생각할 수 있다.

2) 竹의 作品 鑑賞(圖:42-47)

(1) 趙 翼(1579-1655)-靑竹圖-(圖:42)

족자 종이에 채색 100.9X53cm

國立中央博物館 所藏

이 「청죽도」는 좌의정을 지냈던 조익의 그림으로 대나무 그림을 잘 그렸다고 전해지나, 남아 있는 작품이 별로 없어서 안타까운 일이다.

화면의 중앙을 수직으로 뺨어 올라 상단에서 갑자기 꺾어 수평으로 향하고 있는 대나무를 표현했는데, 윤곽선으로 형태를 묘사하고 그 안에 청록으

68) 徐根燮(1986), 「四君子」, 三省出版社, pp.70~73.

로 채색을 한 鈎勒法을 구사하여, 조선 중기의 묵죽과 색다른 경향을 보여 주고 있다. 화면의 상단에서 꺾인 대나무 줄기의 모습이나, 몇몇 잎들에서는 약간 경직된 분위기로 느껴진다. 지면의 풀들의 묘사를 비롯하여 전반적으로 섬세한 필치의 효과를 잘 나타내고 있음을 느낄 수 있다.

(2) 李 璣(17세기 전반)-風竹圖-(圖:43,44)

족자 비단에 수묵119X57.3cm

국립중앙박물관에 소장

李 璣은 조선화단의 '묵죽화를 대표하는 宗室 출신의 화가이다. 그는 세종대왕의 현손으로 時, 書, 畵에 모두 뛰어난 인물'69)이다.

그는 입진예란 때 예적의 칼을 맞아 오른팔에 중상을 입어 왼손으로 그림을 그렸는데, 이 때부터의 작품이 훨씬 높은 화품을 보였다는 기록을 李 肯齋의 「연려실기술」에서 찾아볼 수 있다.

이 「풍죽도」는 李 璣의 대나무 그림들에서 찾아볼 수 있는 화풍상의 특색과 그의 뛰어난 기량을 여실히 보여주고 있다. 李 璣의 대나무 그림은 단아한 기품과 우아한 아름다움의 특징이 있다.

오른쪽 하단부 농담의 강한 대조를 보이면서 간략하고 빠른 필치로 언덕으로부터 대각선으로 솟아오른 대나무 줄기는 화면 중심부에서 세찬 바람에 의해 활처럼 곡선을 이루며, 반전되면서도 곳곳이 버티고 있는 풍죽의 기개가 역력하다. 여기에 방향을 달리하면서 담묵으로 배경을 이룬 대나무들은 농묵의 대나무와 어울려서 화면의 공간감을 한층 돋보이게 한다. 이 점은 평면적인 구도와 농묵으로 일관되어 경직된 느낌을 주는 조선초기의 묵죽화들과는 다소 구별된다.

대나무잎의 끝이 예리하고 약간 말린 듯한 李 璣 특유의 필치가 날카롭

69) 金明秀(1985), 「東洋의 名畵」, 제1권, 三省出版社, p.175.

고 두드러져 보인다. 또한 세찬 바람을 받고 있는 풍죽의 자태가 더없이 그 진가를 발휘하고 있다. 바위의 표현에 나타난 절파계 화풍은 전대에 주로 많이 사용된 안견파 화풍과는 많이 변모된 양상이라고도 하겠다.

李 燾의 '묵죽화풍은 그의 생질인 金世錄과 18세기 柳德章 등을 비롯한 많은 묵죽화가들에게 영향을 주어 후대 묵죽화의 양식적 토대가 되었다.'⁷⁰⁾

(3) 趙熙龍-墨竹(19세기)-(圖:45)

족자 종이에 水墨 127X44.8cm

국립중앙박물관 소장

이 그림은 원래 8폭으로 된 병풍이나, 여기에는 한폭만 소개한다. 聯幅屏을 제작할 때 전체를 한 화면으로 해서 폭끼리 겹치는 식으로 연결해서 그리는 경우도 있으나, 이 「墨竹」 병풍은 매 폭마다 독립된 한 작품씩이다.

전체를 함께 보면 화면 구성에 있어 다채로움과 변화가 보여 특히 포치에 있어 놀라운 기량을 살필 수 있다.

'화면 바탕도 적·황·청 등 색지를 사용하여 비록 수묵만으로 그린 묵죽임에도 불구하고 문기와 더불어 시각적인 아름다움까지 간취되어진다.'⁷¹⁾

화면 중앙에 5그루의 죽간을 모아 땅 위의 표현없이 곧게 자란 대나무를 두 간은 농묵으로 세 간을 담묵으로 그렸으며, 대나무 잎도 마찬가지로 이 양자가 혼용하여 산뜻한 조화를 보이며, 마치 침예한 삼각형을 거꾸로 세워 놓은 것 같은 구도이다. 이에 '화면 오른쪽 하단에 4행의 긴 제발을 적어서 화면에 안정감을 부여하고 있으며, 용필·용묵법에 있어 기승(技勝)을 얻게 된다.'⁷²⁾ 다른 한 폭은 화면을 비스듬히 對角線으로 비우고 오른쪽 위와 왼쪽 상단에 각기 邊角 구도로 竹群을 포치했다.

70) 金明秀(1985), 「東洋의 名畫」, 제1권, 三省出版社, p.175.

71) 金明秀(1985), 「東洋의 名畫」, 제1권, 三省出版社, p.160.

72) 金明秀(1985), 상계서, pp.162-165.

(4) 申緯(1769-1847)-竹屏-(圖:46)

병풍 종이에 수묵 127.4X53.5cm

한국 개인 소장

申緯의 자는 한수(漢叟), 호는 자하(紫霞), 관은 병조 참판에 이르렀다. '時, 書, 畫 삼절로 특히 묵죽에 능하였고 4천여 수의 한시를 남겼다.'⁷³⁾ 金正喜와 친하여 청나라 옹방강을 소개 받아 교유하였고 묵죽화를 강세황으로 부터 배웠다. 이 그림은 8폭의 병풍의 한 폭으로 화폭 하단 우측 언덕에 바위에 의지하여 담묵으로 마디가 죽죽 뻗어 올라간 두 그루의 대가 아랫부분에서 서로 교차하면서 화면 위에까지 미치고 있다. 뒤에 서 있는 대는 아주 연한 먹으로 잎을 쳤으나, 앞의 것은 농윤(濃潤)한 먹으로 그렸다.

마디마다 농묵으로 간략하게 두르고 바위나 풀도 거침없이 흐르는 선조와 담묵준을 썼다.

대나무 위로 역시 담묵의 두 줄기 안개자락이 스친다. 마디가 길쭉길쭉하고 잎이 성겨 힘이 빠진 듯한 필치가 말년의 특징을 드러내고 있다.

작품의 원편 공간에는 '사향묵으로 그린 작은 대숲, 아련한 안개자락 달밤에 비껴 찬데, 봄이 와 작은 병풍 거두니, 푸른 창이 꿈속인 양 그 정취가 비 안개보다 낮지 않은가?'⁷⁴⁾ 라는 시가 써 있다.

(5) 閔泳翼(1860-1914)-墨竹-(圖:47)

종이에 水墨 47.6X44.7cm

韓國 個人所藏

四君子의 하나로 그 중 가장 먼저 그려지기 시작하여 즐기차게 이어 내려온 墨竹은 단순히 형태를 그대로 옮기는 形似만으로 그림이 완성되는 것이 아니다. 竹에 의탁하여 竹이 지니는 내면적인 의미와 정신적인 아름다움

73) 金明秀(1985), 상계서, p.158.

74) 金明秀(1985), 「東洋의 名畫」, 제1권, 三省出版社, pp.160-167.

을 나타내야 하는 만큼 技를 떠난 寫意에 어려움이 있다.

「묵죽」은 죽간이 좌로 치중되어 들썩 세 쌍이 담묵으로 곧게 치솟고 있다. 가장 오른쪽에 놓인 긴 죽간에 수직되게끔 대나무잎을 왼쪽 위에서 오른쪽 아래로 이어지는 사선 상부에 집중되게 나타냈다.

‘포치와 구도에 있어서도 뛰어난 것이 엿보이며, 잎과 죽기의 농담차 외엔 동일한 묵색이다. 용필에 자유분방함과 활달함이 잘 드러나며, 용묵도 뛰어나 그의 대표작의 하나로 꼽힐 수 있는 秀作이다.’⁷⁵⁾

3) 竹의 技法

(1) 대, 줄기(竿, 幹)를 그리는 法

竹을 그릴 때도 역시 맑고 조용한 心境으로 그려야 훌륭한 作品이 나올 수 있다. 古法을 익히고 竹을 깊이 觀察한 다음이라야 그 內面の 深奧한 마음으로 맑고 고요하며, 바르고 純粹한 表現을 할 수가 있다.

墨竹筆法 四體라 하여 墨竹을 그릴 때는 줄기(幹)는 전서(篆書)로, 마디(節)는 隸書처럼, 가지는 草書와 같이 있는 楷書 따라 그리면 좋다고 한다.

竹을 그리는 順序는 우선 줄기를 그리고 난 다음 가지를 그리고 다음에 잎을 그리며, 마지막으로 마디(節)를 그리는 것이 順序이다.

‘줄기(幹)는 아래서부터 위로 올라가며 그리든가, 위에서 아래로 내리든가 차례로 그린다.’⁷⁶⁾ 먹색은 주로 중묵을 쓰는데, 하나 내지 두 개 정도의 줄기를 그릴 때는 먹색을 편의대로 하는 것이 좋으나, 3개 이상이라면 굵기와는 달리 농담의 變化를 주어 먼저 줄기는 짙게 그리고 나중 것은 점점 얇게 그린다. 굵은 대의 경우에는 붓을 옆으로 누여서 측필로서 그린다.

붓을 맑은 물에 씻어 파지나 형겅에 물기를 적당히 뺀 다음 붓끝에 물을

75) 金明秀(1985), 「東洋의 名畫」, 제1권, 三省出版社, p.167.

76) 羅成均(1989), 「四君子 技法」, 視聽覺教育史, p.56.

조금 묻히는 정도로 담묵을 묻힌 다음 붓촉에다가 중묵을 묻히는 정도로 담묵을 찍는다. 먹의 농담을 조화시켜 한 번 찍어서 줄기를 그린다.

대는 밑에서부터 그리는 것이 정상이다. 마디 부분은 약간 붓을 들어 띄어주고 나가는 것이 보통이며, 마디 하나의 간격은 밑둥 쪽으로 갈수록 굵으면서 짧아지고 위로 올라갈수록 마디 사이의 길이가 길어지게 그린다.

‘최초로 굵은 죽리를 그리고 옆가지를 그리는데도 一枝가 끝날 때까지 一筆로 그려야 하며, 중간에 먹을 다시 묻혀 그리는 것은 금물이다.’⁷⁷⁾

대가 바람이나 비를 맞아 휘어질 경우를 彎竿을 그릴 때 右向은 밑에서부터, 左向은 위에서부터 그리는 것이 보통이다. 대가 바람을 맞아 굽는 경우라도 마디와 마디 사이가 굽는 것이 아니라 마디에서 굽는다는 것은 옛 그림을 통해 알 수 있다.

(2) 마디(節)를 그리는 法

대(竿)를 강하게 表現하기 위하여 짙은 먹(濃墨)으로 마디를 나타낸다. 마디는 위의 대가 아래쪽의 대를 덮어 이어지는 모양으로 대를 結合시키는 重要한 역할을 한다. 때문에 대가 그려져도 마디를 그려 넣기란 매우 어렵다. 마디를 그리는 基本的인 技法으로는 心字形, 乙字形, 一字形, 鉤形, 蜻蜓眠形, 八字形 등이 있다. ‘대의 윗쪽 마디는 八字形, 아래 부분은 乙字形으로 밑에서 위로 짙혀 올리듯이 그리고 中間은 점을 뺀 心字形이나, 一字形으로 하는 것이 보통이다.’⁷⁸⁾

(3) 작은 가지를 그리는 法

작은 가지는 原則으로 마디에서 두 개의 가는 가지가 생겨 나온다. 이 각각의 가는 가지의 마디에서 다시 두 개의 줄기가 나뉘어 그 가지에서도 같

77) 徐根燮(1985), 「四君子」, 三省出版社, p.70.

78) 李吉範(1986), 「水墨畫의 技法과 鑑賞」, 大韓教育聯合會, p.59.

은 줄기가 또 나뉘어 진다. 줄기의 연습은 정면, 뒷면, 옆면으로 익힌다.

정면은 아래에서 위로 향하게 작은 가지를 치고 거기서 붓을 멈춘 후 다시 左右로 한줄기씩 V자 형의 가지를 친다. 이 때 가는 가지와 그 사이의 작은 가지는 붓이 끊어진 것 같이 그린다. 이것을 丁香頭라고 해서 잎이 달리는 部分이 되는 것이다.

뒷면을 그릴 경우는 역시 작은 가지를 아래에서 위로 향하게 그려 나가다가 한 번 붓을 든 후 다시 마디를 만들면서 위로 작은 가지를 繼續 그려 나간다. 여기서 생겨나는 마디를 中心으로 左右에 가는 가지를 첨가한다.

옆면을 그릴 경우도 뒷면 그리기와 같이 마디를 만들고 다음으로 왼편으로 넘어(左橫) 가는 가지가 나오든지, 오른편으로 넘어(右橫)가는 가지가 나오도록 그린다.

墨竹에선 前枝後葉이니, 後枝前葉이니 하는 말이 있는데, 이것은 가지가 뒤에 있을 경우 잎이 대의 앞에 나와 있고 가지가 앞에 있을 때엔 잎을 대의 뒤에 그리는 것을 말한다. 이것은 墨竹 描寫에서 특히 주의를 해야 하며, 가는 가지는 약간 曲面을 주의해서 그리면 변화의 묘미가 있다. 작은 가지의 원근감도 잎과 같이 먹의 濃淡으로 表現한다.

(4) 잎(葉)을 그리는 法

대나무를 그릴 때 잎그리기가 가장 쉬우면서도 까다롭다. 芥子園畫傳에 의하면 잎의 두께는 복숭아 나뭇잎과 같이 되는 것을 피하고 가늘기는 버들잎과 같이 되는 것을 피하라고 하였다.

芥子園畫傳에는 대 잎을 그릴 때 다음과 같은 다섯 가지를 피하라는 記錄이 있어서 소개한다. ‘孤生’,⁷⁹⁾ ‘並立’,⁸⁰⁾ ‘又字 모양, 井字 모양을 피할 것, 手指와 같은 것이나, 蜻蜓과 같은 모양을 피할 것’,⁸¹⁾ 또 잎은 그 模樣

79) 孤生 : 一葉만을 그리지 말라는 뜻.

80) 並立 : 並垂라고도 하는데 2葉을 같은 크기로 나란히 그리지 말라는 뜻.

과 氣候, 環境에 따라 翻正, 向背, 轉側, 低昂의 모양으로 나누어진다.

옛법에 있을 그릴 때 양엽과 언엽(偃葉)을 區別해서 그리는 것을 엄격히 다루었다. 仰葉은 위로 향해 날로 돌아나는 새 잎을 말하는 것인데, 이것이 오래 되면 老葉이 되고 偃葉이 된다. 偃葉은 제비 꼬리 같이 그리고 仰葉은 물고기 꼬리같이 그린다.

물고기 꼬리는 위로 향한 잎이고 제비 꼬리는 우엽을 말한다. 따라서 위로 향한 잎의 죽을 漁尾竹이라 부르고 아래로 향한 잎의 죽을 가자죽 또는 介字竹이라고 부른다. 물고기 꼬리 안에 三葉을 가진 것을 金漁尾라고 부르고, 魚尾의 두 개가 교차한 것은 交魚尾라고 부른다.

垂葉을 燕尾法이라고도 하는데, 이는 잎의 끝 부분이 앞쪽으로 처져 위에서 본 것과 같은 형으로서 正面, 右向, 左向의 세 종류로 나눌 수 있다. 二葉의 것은 八字 내지 入字가 되고 三葉의 것은 가자가 되며, 四葉은 介字가 된다. 그래서 垂葉竹을 介字竹이라고 부르는 것이다.

4) 竹의 段階的인 表現技法(圖:48-55)

3. 菊花에 대하여

1) 菊花의 기원

옛부터 梅, 蘭, 竹을 그린 文人墨客들은 수없이 많았으나, 菊을 그린 사람은 그리 많지 않다. 怪石이나, 花卉 그림 등에 곁들일 정도이다.

朝鮮 時代의 文人墨客들 가운데서도 菊花만을 전문으로 다루었다기보다는 花卉畫를 그릴 때 菊花를 곁들여 그리게 된 경우가 많았다. '정조대왕

81) 手指, 蜻蜓 : 잎의 손바닥 모양, 또는 잠자리 모양 같은 것을 그리지 말라는 뜻.

(1752~1800)의 들국화는 매우 높은 품격으로 보이며, 다양한 정취를 느낄 수 있다.’⁸²⁾

원래 菊花는 식물(植物) 가운데서도 가장 進化한 것으로 東洋에선 일찍부터 관상용으로 취급되어 온 꽃이다.

菊花를 극히 사랑했던 ‘진나라의 유명한 詩人 도연명(陶淵明)이 「채국동리하유연견남산(採菊東籬下悠然見南山)」⁸³⁾이라는 詩句를 읊은데서 菊花의 별명이 동리만춘(東籬晚春)이 되었다고 한다. 즉 「동쪽 울타리 밑에서 국화를 따다가 우두커니 남산을 바라본다.」라는 이 정취는 東洋人이 아니면 도저히 우러나올 수 없는 것이다. 菊花를 동쪽 울밑에 심는다는 것은 菊花의 本性이 西方을 좋아하기 때문이라고 산목경제양화편(山木經濟養花篇)에 記錄되어 있다. 菊花는 원래 가을에 피어나는 꽃으로 옛부터 百化가 다진 뒤 서리가 내리는 철에 홀로 핀다 하여 ‘만향(晚香)’이나 ‘오상화(傲霜化)’ 또는 ‘선선상중국(鮮鮮霜中菊)’⁸⁴⁾ 등으로 감상되어 왔으며, 꽃이 지닌 天然의 品性에 따라 많은 별명을 갖고도 있다. 菊花는 種類도 多樣하여 상당한 수에 이르러 꽃은 대형, 중형, 소형으로 나누어 표현한다.

菊花는 가을에 피는 것이 정상인데, 夏菊이라 해서 여름에 피는 것과 초겨울에 피는 寒菊도 있다. 원래 菊花의 原產地는 中國으로서 唐代에 우리나라에 이식되었다고는 하나 한편으론 ‘新羅菊과 高麗菊이 中國땅에 넘어갔다는 記錄이 있는 것으로 미루어 본다면 이 땅에 菊花의 歷史는 꽤 오래된 것 같다. 百濟時代에 이미 菊花를 日本에 전파했다는 記錄이 있었으니, 오늘날 日本의 菊花 기원이 우리 나라 百濟로 부터 건너갔다고 할 수 있다.

꽃색은 黃色, 白色, 紅色, 자색이 있으나, 국의 본색은 黃이며 黃菊을 으뜸으로 친다.

82) 이성미(1982), 「사군자의 상징성과 그 역사적 전개」, 제18권, 중앙일보, p.180.

83) 李吉範(1986), 「水墨畫의 技法과 鑑賞」, 大韓教育聯合會, p.70.

84) 安東淑(1981), 「正統東洋畫技法」, 美造社, p.137.

보통 秋菊이 피는 시절을 季節로 여겼으며, 음력 9월 9일 重陽節에는 수명을 더 오래 늘여간다는 意味에서 菊花酒를 빚어 마시며 祝壽하는 風習도 전해져 오고 있다. 또 文人墨客들 중에는 ‘花葉을 달여서 차로 마시는 趣味도 있었고 詩人 陶淵明과 깊은 因緣을 맺고 내려와 요즘에도 향간에서는 국화주⁸⁵⁾라는 낱말이 애주가들의 입에 오르내리고 있다.

2) 菊의 鑑賞作品(圖:56-58)

(1) 趙錫晉(1853-1920)-「秋菊圖」-(圖:56) 紙本담채 90X45 cm
國立博物館所藏.

趙錫晉(1853-1920)은 황해도 용진 출생으로 1911년에 설립된 서화미술원의 교수로 취임하면서 安中植과 金殷鎬와 같이 문인들을 육성해 낸다.

특히 ‘金容鎮⁸⁶⁾은 중국의 근대화단에서 명성을 떨쳤던 「吳昌碩」과 「제백석」을 연구하였다고 전해지고 있다. 그는 蘭, 菊, 竹, 梅 등을 소재로 많이 다루었고 墨竹으로 유명하며, 글씨는 李喜秀에게서 배웠다. ‘폭포와 백마’화도 유명하며, 괴석을 즐겨 다루어서 소위 文人畫의 精神을 繼承하였다. 그의 書畫는 秋史의 蘭과 水墨山水에 비해서도 뒤떨어지지 않을 만큼 훌륭한 경지를 보여 주며, 대체로 ‘吳昌碩의 화풍에서 영향을 받았던 만큼 옹혼한 필치로 作品을 남겼다.’⁸⁷⁾는 평을 받고 있다.

(2) 竹儂 徐東均(1940-1978)-石菊-(圖:57)

紙本水墨 50X34cm
죽농화집

竹儂 徐東均(1940-1978)은 韓末 고종 7년 서기 1902년 음력 2월 17일 亥

85) 李吉範(1986), 전개서, p.73.

86) 金龍鎮(1882-1968), 해방 후 국전에서 서예부, 심사위원으로 활동함.

87) 국립중앙박물관(1987), 「韓國近代繪畫百年」, p.232

時에 大邱府 達成 徐氏 縣監公派의 후손으로, 3대에 걸쳐 대구부호로 통했을 만큼 부유한 가정에서 태어났다. 그의 나이 일곱 살이 되던해(1908년) 조부의 슬하에서 천자문을 익히고 후일 문인화의 작가 활동으로 대성할 수 있는 저력을 다졌다.

竹儂의 화제는 모든 분야에 걸쳐서 한결같이 고르고 높은 品格을 그대로 유지하고 있다. ‘書와 四君子, 山水, 花鳥, 翎毛, 人物, 近代 水彩畫에서 사생화에 이르기까지 능숙한 솜씨를 보여주고 있는 문인화가이다.’⁸⁸⁾ 竹儂은 표현기법에서 채색을 곁들여 四君子에서 느낄 수 있는 정신과 함축성을 표현하기 위한 특성을 많이 표출하고 있다.

그의 작품에서는 香氣와 淸高한 자세를 가슴 속에 품어내는 예리한 기량을 보이고 있고 국화의 배치는 긴장감을 주면서 풍부한 시야를 전개시켜 주고 농담의 조화를 강조하였다. 먹의 濃度는 마르지 않은 墨滴처럼 그윽한 향기를 뿜어 내고 국화의 화면 구성에서는 붉은 게나, 구기자 등 피석과 곁들여서 현대미감을 살려서 특징있게 표현하고 있다. 표현기법의 폭을 넓고 다양하게 선택하고 있으며, 그의 作品은 ‘書와 畫가 각기 특출하게 合作에서 품미롭고 대담하며, 전통적인 畫意와 근대적인 표현기법의 調和美를 이루어 東洋畫와 文人畫의 特徵을 유감 없이 發揮하고 있다.

(3) 金容鎮(1882-1968)-화훼절지-(圖:58)

지본담채 138.5x34.5cm

개인소장

金容鎮(號·九龍山人)의 작품에서는 강하게 풍겨오는 중국적인 취향과 전통적인 기법에 현대 미감을 살린 뛰어난 기량을 엿볼 수 있다. 그의 그림은 온화하면서 조화롭고 문인화의 고고한 특징을 잘 나타내고 있으며, 특히

88) 徐根燮(1986), 「竹儂 徐東均書畫集」, 三省出版社, p.237.

화훼절지를 전문으로 한 그림이 많다.

그는 ‘그림과 글씨에 모두 뛰어났는데, 철저히 문인취향을 고수한 독보적인 경지를 개척한 문인화가이다.’⁸⁹⁾ 사실적인 묘사와 섬세한 채색 표현으로 그려진 이 그림은 상단과 하단의 국화가 화려하게 대조되어 눈길을 끈다.

화훼절지 작품에서도 전체화면의 구도가 빈틈없이 가득차면서도 안정감과 풍성함 그리고 신선한 색채 감각이 근대적인 표현감각을 접목한 표현 기법을 강하게 엿보인다.

3) 菊花의 技法

(1) 꽃을 그리는 法

菊을 그릴 때에는 꽃을 먼저 그리는 것이 順序로 되어 있다.

‘芥子園畫傳엔 이 화판을 花頭라고 하여 잎 모양이 평면적인 것, 높이 모이는 잎, 정상으로 모이면서 끝이 가는 것, 꽃잎 끝이 예리한 것, 정상을 향해 충을 지우면서 서로 연결된 잎, 중심으로 싸 모이면서 가는 꽃잎 등으로 나누어진다.’⁹⁰⁾ 이 밖에도 꽃의 피는 상태에 따라 여러 가지 명칭이 붙는다. 이와 같은 꽃의 形態들은 大部分 위에서 내려다 본 狀態에서 결정된 것으로 그것은 菊花의 키가 비교적 적은 편이어서 바라보는 사람의 각도가 위에서 비스듬히 내려다보는 것이기 때문이다. 따라서 꽃 모양은 자연 타원형에 가까운 것이다. 꽃은 언제나 그 中心點인 화심이 되는 절점에서 放射狀으로 피어 나오는 것이 원칙이다.

먼저 ‘花瓣을 그릴 때 지면에 꽃이 들어 앉을 構圖와 位置를 설정하고 개개의 꽃은 원형으로 윤곽을 상상하면서 그 중심점에서 十字狀으로 네 잎을 그리는 것이 보통이다.’⁹¹⁾ 다음에 이 꽃잎과 꽃잎 사이에 한 개씩의 꽃잎을

89) 國立中央博物館 편(1987), 「韓國近代繪畫百年」, 三和書籍주식회사, p.235.

90) 李吉範(1986), 전계서, pp.79-81.

91) 安東淑(1981), 「正統東洋畫技法」, 菊花篇, p.69.

그려 넣으면 八片이 된다. 또 꽃잎과 꽃잎 사이에 한 개씩의 꽃잎을 그려 넣으면 꽃잎은 곱으로 늘어나면서 술이 많아져 꽃 모양은 탐스럽게 보인다. 이 때 留意할 점은 最初에 그리는 네 개의 꽃잎만 완전히 그 전폭이 나오게 그리며 다음에 그려 넣는 꽃잎들은 전폭이 나오지 않게 그려야 한다.

花瓣을 그릴 때 특히 유의할 점은 全體의 꽃 모양이 平面的인 것이 되지 않게 중심이 높고 全體가 구형과 같은 立體感이 나도록 하고 서로 엇갈려 부드러운 느낌이 나도록 한다.

색깔을 칠할 때 꽃잎의 윤곽 속에만 할 것이 아니라 꽃잎 안팎에 번지는 것 같이 문혀 菊花 향기가 배어 나오는 것처럼 조화를 이루어야 한다.

꽃잎을 그릴 때 먹은 '중묵'92)을 使用해야 한다. 먼저 물로 깨끗이 붓을 씻어 낸 다음, 파지에 물기를 빼고 붓끝과 옆면에 中墨을 약간 문힌다. 꽃 한 송이를 그리는 동안 3-4회 정도로 먹을 보충해 주어야 한다고 전해지고 있는데 한 번 먹을 문힌 붓으로 끝까지 그리게 되면 묵색의 변화가 없어 울동이 없고 생기가 없는 死花가 될 우려가 있기 때문일 것이다.

운필은 언제나 밖에서 중심 쪽으로 향하게 하는 것이 좋으며, 꽃 全體의 모습이 立體感이 나도록 해야 한다.

꽃봉오리는 처음 것은 짧으나, 열림에 따라서 줄기와 잎이 길어진다. 때문에 꽃봉오리가 활짝 핀 것보다 위로 올려 뻗지는 않는다. 이것은 菊花의 特性으로 옛부터 菊花의 꽃봉오리를 상부에 그린 예가 적지 않으나 이것은 사실상 틀린 것임을 알아야 한다. 꽃봉오리는 꽃색 여하에 상관없이 基本色은 綠色이며, 그것이 번지면서 비로소 本色을 나타나게 된다.

(2) 가지를 그리는 法

가지는 중간의 군데군데를 떼었다가 거기에 잎을 그려 넣는다. 가지는 구

92) 중묵 : 농묵과 담묵의 중간.

부러진 것, 위를 향한 것, 높거나 낮은 것들로 변화를 주면서 전체 구도를 짜임새있게 한다.

(3) 잎을 그리는 法

菊花의 잎은 끝이 뾰족한 것, 둥근 것, 긴 것, 짧은 것, 넓은 것으로 다양하나, 原則的으로는 五岐四缺이라 하여 다섯 갈래로 갈라져 있고, 네 개의 끊어진 눈이 있다.

잎을 그릴 때에는 留意해야 할 것이다. 그렇다고 반드시 같은 모양으로 그려서는 안 되고 反, 正, 捲, 折의 書法을 使用해서 그 自體의 變化를 찾아야 한다. '잎은 줄기 끝에 가까워짐에 따라 三岐二缺도 되고 二岐一缺도 되며, 아주 약한 것은 單岐無缺의 것도 된다.'⁹³⁾ 이러한 變化는 五岐四缺의 法則을 많이 活用하면 自然히 터득된다.

꽃송이의 바로 아래에 붙은 잎은 색깔이 짙고 윤택하여 탐스럽다. 가지에 붙은 새 잎은 부드럽고 싱싱하게, 밑둥 쪽의 잎은 좀 마른 듯 하게 한다.

정면을 그릴 때는 濃墨을 使用하고 배면 즉, 反을 그릴 때는 中墨이나 淡墨으로 使用한다. 側面을 그릴 때는 正面이 보이는 쪽은 濃墨으로 배면이 보이는 쪽은 中묵이나 淡묵으로 그려서 變化를 준다.

마른 잎(枯葉)을 그릴 때는 갈필(渴筆)로 중묵을 묻혀 그린다. 잎이 듬성 듬성한 곳은 가지를 넣어 더 보태고, 혼잡한 곳은 꽃을 더 그리면 좋다.

잎줄기는 잎의 물기가 완전히 마르기 전에 濃墨을 쓰면 살아 있는 잎 속의 줄기처럼 약간 스며드는 듯한 느낌을 준다.

줄기(莖)는 꽃과 꽃자루를 그리고 줄기는 상부의 꽃에서부터 밑으로 내려오면서 때론 잎을 첨가하기도 한다. 줄기는 잎을 그리기 전에 그 位置를 상정해 놓고 잎을 그린 후에 그린다.

93) 李吉範(1986), 전계서, p.74.

즐기는 언제나 잎의 앞에 露出되기 보다는 잎 속에 파묻혀 보이도록 그린다. 또 줄기를 그리고 난 후, 다시 잎을 첨가하기도 한다. 잎은 밑으로 내려올수록 커지고 맨 밑에 붙은 잎은 마른 잎(枯葉)이다. ‘잎은 지그재그로 엇갈려 줄기에 互生하며, 같은 점에서 좌우로 두 잎이 나오지는 않는다.’⁹⁴⁾

4) 菊의 段階的인 表現技法(圖:59-65)

4. 梅에 대하여

1) 梅花의 기원

梅는 엄동설한 속에서도 추위를 견디어 내면서 어떤 꽃보다도 제일 먼저 꽃망울을 터뜨려 맑은 향기와 고고한 자태를 자랑한다.

즐기는 살아있는 龍과 같으며, 鐵幹仙人같이 고고한 姿態가 君子 닮다하여 四君子 중에 끼어 있는 것이다. 봄이 되어서 꽃이 피는 것이 아니라 梅花가지 끝에서 봄이 나오니, 梅花꽃이 봄을 열어 주는 것이라는 뜻이다.

청정하고 무구한 品性은 옛부터 고사나 君子로 비유되어 時俗에 굴하지 않는 절개와 지조로 象徵되어 왔다.

梅花를 처음으로 그린 화가는 唐의 邊鸞이라고 하는 설이 있으나, 확실치는 않고 唐代의 매화 그림은 花幀나 翎毛 그림에 곁들여서 그리다가 五代 때에 藤昌祐, 徐熙가 ‘鉤勒着色’⁹⁵⁾으로 梅를 그렸다고도 한다.

宋代에서는 ‘徐崇嗣가 채색을 使用하여 點染으로 沒骨法을 썼고 다음 역시 宋代의 崔白이 비로서 水墨으로 그렸다는 芥子園畫傳 記錄을 보면 宋과 元 사이에 詩人 묵객들의 文人畫가 活潑할 때 寫梅도 함께 盛行했다.’⁹⁶⁾

94) 徐根燮(1986), 「四君子」, 三省出版社, pp.78~79.

95) 鉤勒着色 : 윤곽을 그리고 색칠하는 방법.

그 후 ‘楊補之에서 元의 吳仲圭, 王元章으로 다음엔 明의 王冕과 淸의 金俊明, 沙蟾, 汪士慎, 吳昌碩 등으로 우리 나라에 있어선 高麗의 鄭知常, 朝鮮의 趙熙龍, 魚夢龍, 吳達濟, 正祖, 鄭悅五 등이 墨梅이 特出한 畫家로 알려졌다.’⁹⁶⁾ 또 梅花를 좋아하던 文人, 墨客들 사이엔 많은 일화들이 남아 오늘날까지 전해지고 있다. 宋代의 林和靖이라는 사람은 梅를 몹시 사랑해 뜰에 梅를 심고, 학을 기르면서 살았기 때문에 梅妻鶴子, 즉 梅花로 아내를 삼고 학을 아들로 삼아 왔다는 일화가 있다.

北宋末엔 文人墨客들에게 梅花가 큰 인기를 끌었고 그 중에서도 仲仁이란 사람은 달밤에 창호지 문으로 비추이는 梅花 그림자를 보고 梅花를 그렸는데, 이 寫梅法은 梅花의 윤곽을 선으로 그리지 않고 바로 水墨으로 화판으로 模樣을 描寫한 이른바 沒骨法을 創始해 내었다.

南宋의 楊補之에 이르러 처음으로 花瓣의 윤곽을 圈點과 같이 그리는 圈法을 使用하였으며, 그 후로는 이것이 文人畫의 基本을 이루게 된 것이다.

宋末의 仲仁의 畫梅法에는 다음과 같은 梅의 描寫法이 있어 소개해 본다. 「가지는 對發해선 안되고, 꽃은 並生해서는 안되고, 꽃은 많아도 번잡하지 않게 하여 적어도 어지러지지 않게 한다.」

이러한 점에 유의하여 梅花를 그릴 때엔 신경을 써야 한다.

2) 梅의 鑑賞作品(圖:66-67)

(1) 趙熙龍-紅梅圖(19세기)-(圖:66)

족자 종이에 담채 각각 127.5X30.2cm

韓國個人 所藏

趙熙龍은 金正喜보다 불과 3세 연하였으나, 평생 그를 스승으로 모셨다.

96) 李東州(1984), 「우리 나라의 옛그림」, 박영사, pp.88~91.

97) 李東州(1984), 상계서, pp.90~96.

‘書와 蘭, 竹, 梅 모두 뛰어났으며, 나비와 산수도 잘 그렸다. 筆墨과 彩에 있어 속기로 지칭될 수 있는 감각미의 形似를 추구했고, 이 점에서 文人畫의 대중화에 기여하였다.’⁹⁸⁾ 이런 점에서도 「홍매도」대련은 중시된다. 세로로 긴 화면에 매화의 굵은 줄기를 꿈틀거리는 용처럼 나타냈다. 수묵 위주로 힘차고 날카로운 필선은 가는 가지의 표현에서도 보이는데, 여기에 다시 선홍의 홍매를 촘촘히 그려 넣었다. 또한 여백에 긴 발문도 그림과 훌륭한 조화를 이루고 있다. 이 두 그림은 길게 세로로 그렸으며, 각기 무게의 중심을 한쪽이 상단인데, 대해 다른 한쪽은 하단에 두고 있어 보는 이로 하여금 세밀히 살필 때 두 폭을 함께 일견한 뒤 시선을 다시 한 번 위아래로 보도록 유도하고 있다.

(2) 金秀哲-석매도-(圖:67)

제주대학교 중앙도서관
JEJU NATIONAL UNIVERSITY

축자 종이에 담채 52X28cm

韓國 個人 所藏.

金秀哲의 자는 사양, 호는 북산이며, 생존연대는 미상이다. 그는 ‘조선시대 말년에 아주 참신한 필선과 현대 수채화와 같은 색채감각의 기법을 발전시킨 화가인데, 특히 그는 자연 속에 인물까지도 아주 간략화 시키거나, 화면 구성에서도 선의 구성에 성공하고 있다.’⁹⁹⁾

이 그림은 화면 중앙에 괴석 하나가 왼쪽으로부터 돌출하면서 그 뒤에 노매 한 그루가 꽃망울들이 한창인 잔가지들을 위로 뻗고 있다.

화면 앞, 오른쪽에 ‘철석심장’이라 시 한 귀 썼는데, 이는 남송의 선비 변방이 그의 선배 심추가 귀양살이 중에도 의지를 굽히지 않았음을 가상히 여겨 지은 시의 첫 구로서 ‘철석심장연수약’에서 났다고 한다. 즉 쇠나 돌같이 굳은 마음을 바위와 매화에 비유한 것이라고 한다.

98) 金明秀(1985), 「東洋의 名畫」, 三省出版社, p.160.

99) 金明秀(1985), 상계서, p.165.

3) 梅花의 技法

(1) 가지(枝)를 그리는 法

가지는 그 派生되어 나오는 곳에 따라 ‘상발눈경(上發嫩梗), 하수눈경(下垂嫩梗), 右橫梗 左橫梗 등으로 일컬어, 가지치는 技法으로 삼아왔다.’¹⁰⁰⁾

가지를 그릴 때는 붓을 맑은 물에 씻어내고 파지에 물끼를 적당히 짜낸 다음 한 면에 濃墨을 묻혀 먹이 묻지 않은 쪽을 지면에 대고 약간 눕혀서 잡아 당기듯 그 표면에는 먹이 약간 배어 나오게 하는 氣分으로 붓을 끌고 가 가지의 新舊의 變化 지점에선 일단 붓을 약간 들어 그 위에 다시 붓을 앞으로 나아가게 한다. 이 꺾어짐을 한 번 내지 2-3회 反復한 후 最先端의 若枝에 이르면 붓을 약간 든다.

거기서 적당히 2-3cm 짧은 가지를 거의 直角 또는 60도 角度로 친다. 이때 그 모양이 丁字形이 된다고 해서 이것을 丁點이라고 부른다.

丁點을 가지에 붙일 때에는 하나는 왼쪽, 하나는 오른쪽에 배치시키되, 나란하게 표현하지 않고 엇갈리게 표현한다.

가지와 꽃이 겹치게 될 경우에는 꽃을 넣을 자리를 미리 비운다. 가지를 치는 데는 六技法이 있는데, 곧 偃枝, 仰枝, 覆枝, 從枝, 分枝, 折枝로 區別이 된다. 또 소지를 치는 데는 八結法이 있다.

해묵은 가지는 여러 해를 묵은 가지로서 작은 가지보다는 굵고 거칠게 한다. 역시 붓의 側面에 濃墨을 묻혀 그 이면으로써 그리는 것이 보통이다. 해묵은 “가지의 굵기가 特別한 것은 二筆並行해서 그릴 수도 있다.”¹⁰¹⁾ 해묵은 가지에도 丁點을 適切히 배치하지만 그 굵기는 작은 가지 丁點보다는 굵어야 한다. 줄기는 本質적으로 늙은 가지와 다름이 없다. 그릴 때는 늙은 가지와 같은 要領으로 그리되 좀 더 강하고 굵게 그리는 것이 좋다.

‘鐵幹橫春이라고 한 바와 같이 梅의 樹幹은 勤直強剛하기 때문에 거친 감

100) 徐根燮(1986), 「四君子」, 三省出版社, p.87.

101) 李吉範(1986), 「水墨畫의 技法과 鑑賞」, 大韓教育聯合會, p.88.

을 주면서 그려야 한다.'¹⁰²⁾ 梅畵는 줄기와 가지의 構成에 의해 生命이 左右된다고 하므로 그 굵고 가늘기, 먹의 농담, 길이의 장단, 가지의 방향, 꺾질의 질감, 조합된 각도 등의 결정을 잘 해야 한다.

매의 줄기와 가지를 그리는 데는 女字法이나 又字法으로 그린다. 즉, 女字처럼 가지를 교차시키며, 구도하는 것이다. 梅花 나무는 원래 경직하고 꺾면이 거칠게 울퉁불퉁하며, 꺾질이 벗겨지는데도 있고 다른 보통 나무와는 달라서 點苔(이끼)를 찍어 넣어 매의 특색을 나타내야 하는 것이다.

點苔法은 붓의 側面에 濃墨을 묻히어 줄기에 찍어 누르듯이 하되 점의 大小와 간격에 變化를 주어 울동감과 이끼가 붙어 있는 것 같은 느낌을 주어야 한다. 하나의 가지에서 작은 가지가 생길 경우에는 같은 한 점에서 左右一對식의 가지를 치지 말 것과 앞뒤로 된 가지를 칠 경우에는 앞 가지보다 약간 얇은 濃墨으로 해야 한다. 해묵은 樹幹에서 위를 향해 곧게 쪽 뻗어 있는 새 가지를 結가지 라고도 하는데 이 가지를 그릴 때는 직필로 밑둥에서 위를 향하여 단숨에 친다.

단 結가지를 나란히 할 때는 길이를 같게 하거나, 竝行되지 않게 하며, 또 꽃이나 가지는 피하는 것이 좋다.

(2) 꽃을 그리는 법

梅花는 四瓣, 五瓣, 六瓣 등이 있는데 보통 홑겹이면 五瓣이다. 그 모양새는 개의 눈같은 꽃봉오리와 반쯤 핀 것, 활짝 핀 것, 막 지려는 것 등이 있으므로 실물을 잘 觀察하여 꽃의 精을 담아내도록 한다.

꽃은 꽃잎과 꽃심과 꽃술로써 이루어지며, 먼저 꽃잎과 꽃심을 그리고 꽃술을 그려 넣는 것이 順序이다. 꽃을 그리는 方法은 꽃잎을 선으로 그리는 鈎勒法과 沒骨法이 있는데, 이 몰골법을 암매법이라고도 한다.

102) 安東淑(1981), 「正統 東洋畵 技法」, 美造社, p.147.

이 ‘암매법은 꽃잎을 물골풍으로 그리는 것을 말한다.’¹⁰³⁾ 이것은 圈法과 같은 筆法으로서 필적을 둥글게 그려 圈內의 공백이 없게 그리는 것이다.

붓을 맑은 물로 깨끗이 씻고 파지나 형짚에다 물기를 다소 뺀 다음 붓끝에 濃墨을 약간 묻혀 다섯 개의 꽃잎을 그린다. 이 다섯 개의 둥근 잎을 圈點이라고 한다. 圈點은 同一한 墨色이면 생기가 없다. 變化가 있어야 살아 있는 生命感이 나타나므로 머리 부분은 강하게 끝 부분은 힘을 빼듯이 하되, 꽃잎과 꽃잎이 교차되지 않게 하며 너무 둥글지도 뾰족하지도 않게 한다. 꽃잎이 뾰족하고 너무 크면 桃花가 되어 버리고 꽃잎과 꽃잎 사이가 너무 뜨면 배꽃처럼 되기 쉽고 그렇다고 너무 달라붙은 상태도 좋지 않다. 꽃잎의 모양을 정면의 것은 둥근 달에 가깝게 그리고 그 외의 것은 각도에 따라 다소 편평한 것과 타원 등으로 그릴 수 있다.

開花의 모양과 각도에 따라 平面全放 偃側, 初放偃仰平側이라 表現한다. 그 모양을 각도와 개화의 순서에 따라 그리는 연습을 충분히 하되 형태에만 치중하지 말고 자유자재로 둔 기분으로 그려야 생기 있는 꽃이 된다.

‘梅花는 벚꽃이나 복숭아 꽃과는 달라 늠름하고 생기 있고 품격이 담긴 꽃으로 그리는 것이 중요하다. 꽃술은 농묵으로 호랑이 수염처럼 굳세게 친 다음 그 끝에 花粉點을 친다.’¹⁰⁴⁾

꽃에는 반드시 꽃받침이 있어 가지에 몸을 붙여 꽃을 감싼다. 꽃받침은 丁字形의 三點으로 表現하되 實體 보다는 크고, 강하고, 길고, 뾰족한 模樣으로 하면 생기가 있어 보인다.

매를 그리는 順序는, 연습할 때는 먼저 꽃부터 始作해서 작은 가지를 그리고 이어서 해묵은 가지와 줄기를 그린다. 그러나 하나의 作品으로 그릴 때에는 이와는 반대로 줄기에서 해묵은 가지, 다음엔 작은 가지를 그리고 꽃을 그리며, 꽃을 달고 돌아나는 잎눈과 點苔를 찍어 넣는다.

103) 徐根燮(1986), 「四君子」, 三省出版社, p.92.

104) 王伯敏·姜寬植(1991), 「東洋畫 構圖論」, 서울:미진사, p.72.

* 梅를 그릴 때 주의해야 할 점들을 다시 한 번 強調해 둔다.

1. 꽃은 가지에 잘 붙이고 엇갈린 가지는 원근 관계를 표현한다.
2. 어린 가지는 적당히 붙이고 꽃과 가지를 많이 붙이지 않는다.
3. 가지가 사슴빨처럼 좌우로 번갈아 나도록 하고, 單純하게 構圖한다.
4. 두 개의 나란한 곁가지를 칠 때는 하나는 길고 하나는 짧게 한다.
5. 곁가지(氣條)에는 꽃을 넣지 않는다.
6. 마른 가지(枯枝)는 淡墨으로 하고 꽃봉오리의 눈은 濃墨으로 한다.
7. 가지와 짧은 잔가지의 區分이 모호하여 煩雜하게 하지 않는다.
8. 줄기는 女字形이나, 又字形이 되게 한다.
9. 줄기에서 가지를 一直線으로 뻗친 것 같은 模樣은 피한다.
10. 風梅를 소재로 그릴 때는 꽃이 떨어진 것을 넣는다.
11. 꽃을 한 곳에 수북하게 하지 않게 하고 꽃이 서로 變化있게 그린다.
12. 畫面 全體가 陰성하거나, 혼잡하게 해서 안된다.

4) 梅의 段階的인 表現技法(圖:68-75)

이와 같이 四君子의 감상과 단계적인 표현기법을 살펴보는 과정에서 四君子는 이상적 인간상을 구현하기 위해 덕성과 심성을 함양하는 필수 교양으로서 문인들 사이에 크게 매력과 환영을 받으며 발전되었다. 특히 우리나라의 문인사대부들은 누구나, 의사소통 및 필기의 수단으로 서예의 필획을 응용하여 문인들의 사의를 표출할 수 있다는 기법상의 장점 때문에 더욱 각광을 받으면서 문인들의 품격을 과시하며, 독특한 文人畫의 예술을 창출했던 것이다.

VI. 結 論

지금까지 文人畫를 대변하는 四君子의 特性 및 표현기법의 고찰을 주제로 하여, 中國과 우리나라와의 문화교류 관계에서 사군자의 도입과정과 발전과정을 문헌연구로 고찰하여 보았다. 그리고 表現技法에서는 梅, 蘭, 菊, 竹을 영역별로 참고 작품을 게재하여 四君子를 집하는 안목을 높일 수 있도록 하고 表現技法을 단계적으로 연구해 보았다.

四君子의 특색은 東洋的 精神性을 가장 含蓄性 있게 表現하는 그림이라는 점이다. 四君子는 文人畫의 基本的 畫題로 오랜 歷史를 가지고 각기 獨立的으로 다루어져 왔다. 一般的으로 君子란 이름은 學問과 德이 있는 사람을 指稱하는 말로 春秋戰國 時代에 孟嘗君, 平原君, 春申君, 信陵君 등 뜻이 높은 네 사람을 일컫어 그들의 德望을 높이 받드는 데서 연유되었다. 그러므로 繪畫에서 말하는 四君子란 梅, 蘭, 菊, 竹을 일컫는 總稱이지만 自然植物이 지닌 長點과 藝術을 結付시켜 나타난 獨特한 分野라고 하겠다.

中國繪畫史에서 唐代의 吳道子是 水墨畫의 창시자라고 전해 오는데, 그는 단청화가이면서 水墨만으로 墨竹을 그려서 有名하다. 또한 唐帝인 玄宗도 墨竹을 잘 친 것으로 전해지고 있어서 唐代에 始作된 것은 확실하고, 四君子 중에서도 竹이 먼저 그려졌음을 알 수 있다.

元代로 내려 오면서는 墨梅도 始作되어 墨竹과 함께 많이 그려졌다. 明末 清初에 와서는 文人畫가 特異한 位置를 차지하게 되는데, 이는 一種의 遺民意識의 發露에서 나온 것으로 생각된다. 漢族인 明나라가 망하고 滿族인 清國이 들어서자 明나라의 貴族과 士大夫들은 亡國의 한과 저항意識을 詩文을 통해 나타냈으나, 이것마저 清朝의 監視로 規制를 받게 되어 다시 文人畫의 形式을 빌어 그들의 격분을 精神的, 藝術的 次元으로 昇華시키게 되고 이러한 상황이 당시의 文人畫 發展에 촉진제 役割을 하게 된 것이다.

우리 나라 文人畫의 起源은 高麗 光宗代(950-975)로 추정하나, 盛行한 것은 역시 朝鮮 중기 以後부터 라고 보고 있다. 高麗 前期의 文人畫는 現存하는 作品이 거의 없어 推定에 의할 수 밖에 없지만, 당시의 畫風은 中國 北宋의 文同과 蘇東坡의 影響이 크게 미쳤을 것이라 생각된다.

高麗末에 이어 朝鮮 初期에도 四君子는 漸進的인 發展을 보게 되는데, 姜希顔을 비롯하여 姜喜孟, 李 霆, 李 滉, 南 汲 등이 배출되었다.

우리 나라는 예로부터 崇文賤技 사상이 支配的이어서 土農工商의 階層을 두어 士大夫가 아닌, 다른 農工商의 職業人들은 賤視됐기 때문에 職業的인 화공들도 다른 일반 技術職과 같이 賤職으로 取扱되어 賤視되어 왔다. 이러한 시대의 背景에서 韓國 文人畫가 本格的으로 發展하게 된 것은 朝鮮 中期에 이르러 四君子가 盛行하게 되는데, 이는 당시의 社會가 崇文賤技 思想을 진작시킨 儒敎의 바탕 위에 이루어져 있기 때문이다.

朝鮮朝의 文藝振興期에는 姜世晃, 李寅文, 金弘道, 沈師正 등의 有名한 畫家가 배출되었다. 이 時期에는 王을 중심으로 支配階層인 文人士大夫들이 墨畫를 다루게 되어서 자연 鑑識眼도 높아지고 需要도 많아지게 되어 文人畫 發達의 全盛期가 된다.

中國 文化圈에 속해 있던 朝鮮朝에서도 竹 그림이 제일 먼저 그려졌고 다음은 梅 그림으로 이어져 朝鮮 中期의 李 霆의 竹, 魚夢龍의 梅, 林熙之의 蘭 등을 들 수 있으며, 이들에 의해 이룩된 畫風은 朝鮮 前期 이래로 古格을 유지하고 士大夫의 貞節을 대변하듯 정밀한 기품으로 堂堂한 畫格을 誇示하였다.

朝鮮 後期에 들어오면서 남종화가 화단을 이루었고, 文人畫도 따라서 활발해 진다. 특히 墨蘭도 盛行하여 秋史 金正喜, 大院君 李昰應, 芸楣 閔泳翊, 小湖 金應元 등 蘭의 大家들이 배출되어 독특한 화풍을 이어왔음을 알 수 있었다.

朝鮮 末期의 丁學教는 篆書, 草書 모두에 뛰어나서 光化門額을 썼다. 그림은 대개 난초와 대나무를 잘 그렸는데, 특히 괴석으로 유명하고 朝鮮 末期의 最大의 畫家 張承業 作品에 題跋을 많이 쓴 人物이기도 하다.

石齋 徐丙五는 구한말의 絶世之通才로서 書畫는 물론 詩, 琴, 棋, 醫, 藥에 능하여 이른바 八能居士라는 美稱을 얻었으며, 그의 作品은 한결같이 필치가 웅건하고 기운이 넘쳐 고격을 갖추었다. 또 近代 文人畫家로서 海岡 金圭鎮은 竹畫에 絶妙한 경지를 보여주었고 金容鎮은 朝鮮朝 최후의 詩, 書, 畫 三絶에 능한 문인화가로서 四君子와 괴석을 즐겨 다루어서 소위 文人畫의 精神을 繼承하였으며, 대체로 吳昌碩 畫풍의 영향을 받았던 만큼 웅혼한 필치로 作品을 남겼다.

最近에 作故한 竹儂 徐東均은 일찍이 석재를 통해 書畫를 배웠으며, 畫面 構成을 통하여 傳統의 文人畫가 現代와 접목하여 지향할 바를 실증한 문인화의 대표적인 작가였다.

우리 나라는 中國과의 交流로 南宗畫家の 影響을 받아 우리 것으로 수용하면서 獨特한 畫풍을 發展해 왔다.

四君子의 表現 技法에서는 蘭, 竹, 菊, 梅의 順序로 대가들의 鑑賞作品으로 제시하였고 表現技法에서는 段階별로 많은 경험과 수련에 의한 먹의 농담의 변화와 용필법을 익히고 독특한 技法으로 표현하는데 도움이 되었다.

첫째, 四君子의 특성과 표현기법의 고찰을 통하여 우리 나라는 중국의 영향을 받으면서 한국적 미의식의 독특한 기법을 구축하면서 발전해 왔음을 알 수 있었다.

둘째, 四君子의 감상작품을 통하여 사군자의 상징성과 화면의 구성, 여백의 의미와 조화로움, 작가의 내면적인 예술의 미를 감지할 수 있었다.

셋째, 段階的인 四君子의 表現技法을 통하여 화선지의 삼투성과 표면장력

에 의한 독특한 수묵의 조절과 농담의 묘미를 감지할 수 있었다.

넷째, 붓의 강인함과 곡선미의 필력과 내적 함축미를 맛볼 수 있었다.

다섯째, 四君子에서의 그 自體의 發生은 原來 禪家的인 意識에서 出發한 것으로 볼 수 있으나, '倫理性 또한 多分히 內包되어 있을 뿐 아니라, 現實을 超越한 作家의 內面世界의 表出이라는 性格으로 미루어 그것은 儒, 佛, 禪, 合致의 藝術的이란 점이다.

여섯째, 四君子의 상징성은 예나, 오늘날에 와서도 眞, 善, 美, 貞의 共通的인 美가 있어서 그 시대 삶의 질서정립과 내적 윤리성을 함축하는 문인들의 생활지표로서 기능을 수행했던 점을 알 수 있었다.

이와 같이 중국의 영향을 받으면서 유입된 四君子가 우리만의 독특한 필치와 사의로 발전을 구축하여 왔음을 알아 보았다. 오늘날 서구의 세 물결 속에서 교육과정의 변화와 정보화에 뒤밀려 도외시 된 경향이었지만 우리의 것을 찾자는 운동이 활발하게 움직이고 있어 자랑스럽고 다행스러운 일이라고 생각된다.

앞으로 四君子를 배움에 있어서 道德性和 美學을 접목시킨 傳統的인 藝術 정신을 이어가기 위해서는 現代의 美感과 국제적인 미술의 흐름 속에서 꾸준한 노력이 있을 때 보다 승화된 傳統 文人畫로써 發展을 기대할 수 있을 것이다.

參 考 文 獻

- 金鍾太(1978), 「東洋繪畫史」, 一志社.
- 羅成均, 「四君子 技法」, 視聽覺教育史.
- 安輝濬(1989), 「韓國繪畫의 傳統」, 문예출판사.
- 金宗圭(1989), 「東洋의 名畫」, 三省出版社.
- 徐根燮(1986), 「四君子」, 三省出版社.
- 徐根燮(1986), 「竹儂徐東均書畫集」, 三省出版社.
- 安東淑(1981), 「正統 東洋畫 技法」, 美造社.
- 李龜烈(1984), 「近代韓國畫의 흐름」, 미진사.
- 李龜烈(1981), 「國展 30년」, 修文書館.
- 金永基(1980), 「東洋美術論」, 友一出版社.
- 李淑子(1989), 「韓國近代東洋畫 연구」, 美術文化院.
- 李東州(1975), 「우리나라의 옛그림」, 博英社.
- 金明秀(1985), 「東洋의 名畫」, 제1,2권, 三省出版社.
- 安輝濬·陳準鉉(1993), 「韓國傳統繪畫」, 圖書出版 學古齊.
- 崔炳植(1990), 「現代東洋繪畫史」, 藝術과 批評社.
- 許英桓(1988), 「東洋畫一千年」, 열화당.
- 李吉範(1987), 「水墨畫의 技法과 感想」, 대한교육연합회.
- 許英桓(1978), 「韓國墨蘭에 관한 研究」, 月刊 文化財, 제12호, 文化財 관리국.
- 崔完秀(1975), 「美術과 生活」, (文人畫와 四君子), 美術과 生活社.
- 許喆種(1986), 「歷代國展四君子畫圖錄 I.Ⅱ.Ⅲ」, 高麗 書籍株式會社.
- 李成美(1882), 「四君子의 象徵性과 歷史的 전개」, 제18권, 중앙 일보사.
- 南京姪(1994), 「水墨畫의 現代的 表現 研究」, 弘益大學校 大學院 碩士論文.
- 韓相雲(1989), 「近代韓國四君子畫에 대한 研究」, 朝鮮大學校 教育大學院.
- 李國嬪(1992), 「徐東均의 四君子 研究」, 嶺南大學校 大學院, 碩士論文.
- 孫惠炅(1991), 「韓國의 四君子畫에 대한 研究」, 弘益大 教育大學院 碩士論文.
- 鄭貞淑(1985), 「朝鮮末期墨蘭畫에對한小考」, 弘益大學校 教育大學院 碩士論文.

ABSTRACT

**A Study on Sagunja
(Four-Aristocratic-Plants) painting
and technique of expression**

(A Study on technique of expression in stages about plum flower, orchid, crysanthemum and bamboo based on the works that the author studied)

Kim, Chung-Ja

**Major in Fine-Art Education
Graduate School of Education
Cheju National University**

Directed by Prof. Boo, Hyun-II

When one think of literary art painting (to be referred to from this point on as Chinese Painting), *Sagunja(Four-Aristocratic-Plants)* comes to mind first. Indeed, *Sagunja(Four-Aristocratic-Plants)* is probably the most frequently used subject matter of the Chinese painting style.

Chinese painting is has a spiritual ideology rather than a concept of style and was materialized constructing the most intellectual ideal. It was established by the literary men and aristocrats who had high scholarship, strong morals and were adept in poetry, calligraphy and oriental painting. They expressed the ideal world in their works to transcend mundane life and to be close with nature.

Sagunja(Four-Aristocratic-Plants) was the subject of Chinese Painting which came to existence by combining the characters of the four plants

with a Confucian spirit of loyalty and fidelity. It has been developed variously by many Zen monks and literary artists because of its metaphor and characteristic techniques. It is said that Chinese Painting had been expressed in three gracious ways ; poetry, calligraphy, painting and the term '*Sagunja(Four-Aristocratic-Plants)*' was first used in the book which Dong Gi-You wrote on the *Sagunja(Four-Aristocratic-Plants)* in the era of the Chinese Myong Dynasty(1368-1644)

According to Chinese Painting History, *Sagunja(Four-Aristocratic-Plants)* appeared as a part of the flower-bird painting style from the very beginning. During the North Song Dynasty India-ink bamboo and India-ink plum appeared by the time of the Won Dynasty and a highly integrated *Sagunja(Four-Aristocratic-Plants)* became very popular.

The beginning of Chinese Painting in Korea is assumed to be the period of Kwang Jong in Koryo Dynasty (950-975) but it is said that Chinese Painting had been practiced since the middle of Chosun Dynasty.

Being influenced by Chinese culture, bamboo drawings started to appear followed by plum drawings. In the middle of Chosun Dynasty a lot of prominent artists began to appear such as Lee Yun, Ea Mong Lyong and Hong Soo Joo . In the late Chosun Dynasty, the Southern School was the predominant style of Painting and India-ink orchids began to appear as the popularity of Chinese Painting increased. At this time great artists of orchid like Chu Sa Kim Jung Hee, Dea Won Gun Lee Ha Eung, Yea MI Min Yung Ik and So Ho Kim Eung Won were produced. In a period of transition to modern age, several artists such as Seo Byung Oh(1862-1935), Hu Bak Lyun(1891-1977), Kim Eun Ho, Kim Kyoo Jin, Kin Yong Jin, and Jook Nong Seo Dong Kyun inherited the spirit of literary art painting by using *Sagunja(Four-Aristocratic-Plants)* as a material.

In this thesis, I have studied some works of major artists. I was able to improve my sensitivity in observing objects in paintings. In addition, I was able to appreciate the beauty of hidden meaning and the variations of tone in the brush strokes more accurately through my constant efforts. We can expect more improvement of Korean painting as real traditional literary art painting only when we try to recreate our traditional culture along with the mainstream of international art and contemporary culture.



沈師正 (圖:1)竹禽圖, 紙本淡彩,
16.2x12.4cm, (歷648:謙玄神品帖中).



柳德章 (1694-1774), (圖:2) 新竹圖,
마본수목, 29.1x18.8cm,
國立中央博物館所藏.



姜世晃 (1713-1791), (圖:3) 墨竹圖, 紙本水墨,
36.6x52.8cm.歷621:松下瓮帖中).



尹濟弘 (1764- ?), (圖:4) 墨梅, 紙本水墨, 24.5x38cm.



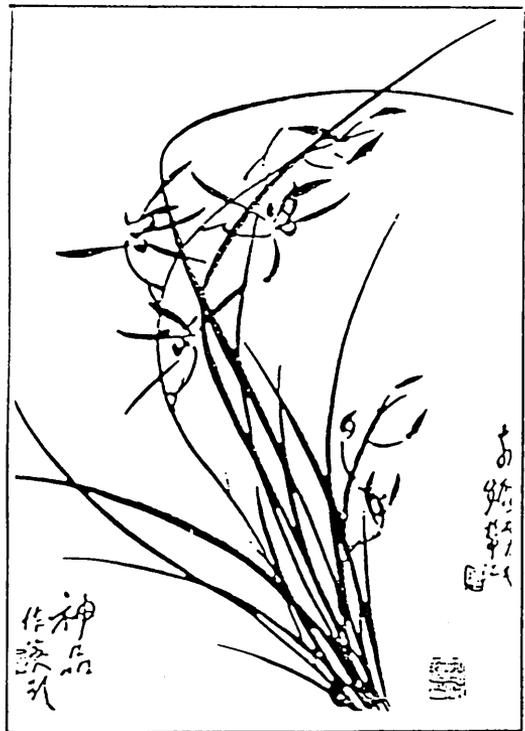
姜彝五 (1788-1857), (圖:5) 蘭菊怪石圖, 紙本水墨, 22.5x27cm.



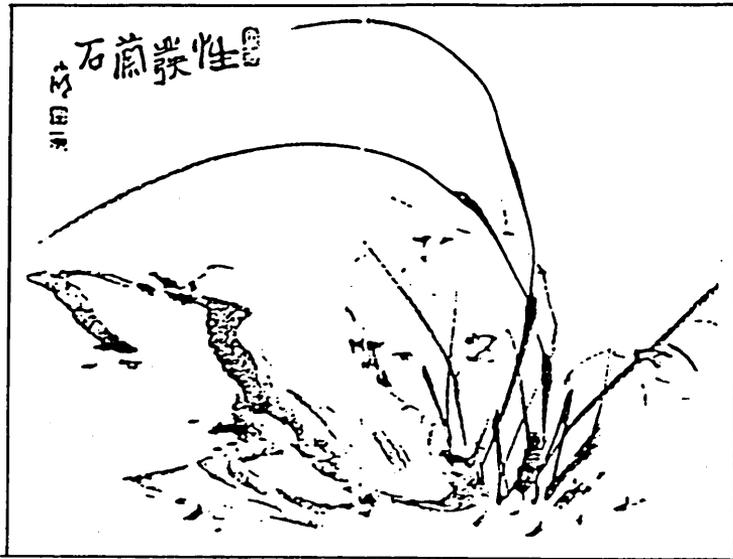
大院君李昰應 (1820-1898) (圖:6),
墨蘭, 紙本水墨, 92.3x27.5cm
個人所藏。



黃庸河 (圖:7)
霜下菊圖。



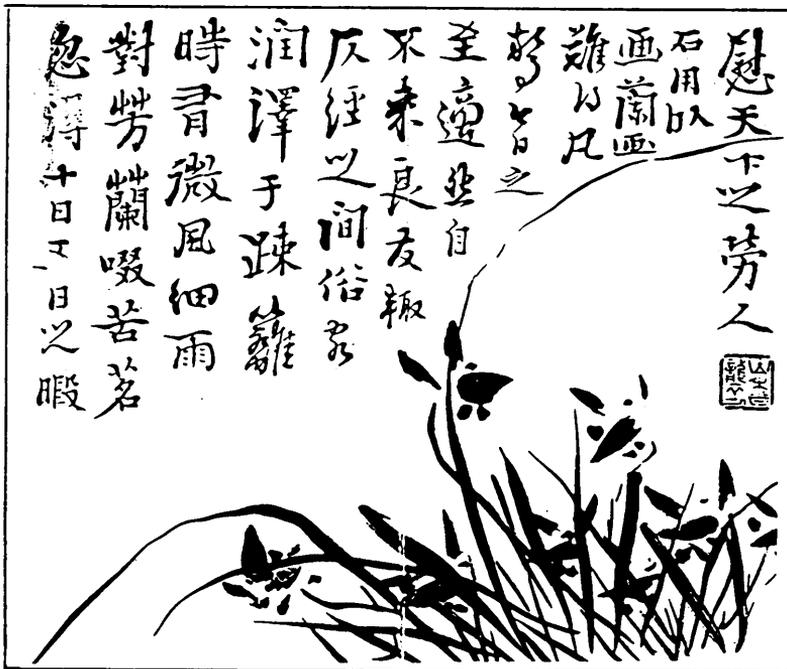
閔泳翊 (1860-1914), (圖:8) 迎風圖,
紙本水墨, 42.2x65cm, 東國大學校博物館所藏。



金應元 (1885-1921), (圖:9) 石蘭圖, 紙本水墨, 24.2x16.2cm,
간송미술관.



許維 (1809-1892), (圖:11)
墨蘭圖, 紙本水墨,
344X160cm, 간송미술관.



趙熙龍 (1797-1866) (圖:10) 慰勞人蘭, 紙本水墨, 23X27cm.



許鍊 (1809-1892), (圖:12)

太平富貴之華, 紙本水墨, 26.5X69cm.



趙錫晉 (1853-1920), (圖:13)

解籜新竹, 紙本水墨, 93X31cm.



安中植 (1861-1919)
(圖:14), 墨竹圖.



金圭鎭 (1868-1933), (圖:15)
風竹, 비단에 수묵,
130X42.8cm. 개인 소장.



閔泳翊 (1860-1914), (圖:16) 墨竹,
紙本水墨, 149.4x71.95cm, 張淑煥所藏。



金殷鎬 (1892-1970),
(圖:17), 墨梅圖。



金殷鎬 (1892-1970),
(圖:18),墨菊圖, 123x30cm.



金容鎮 (1882-1968), (圖:19) 墨蘭圖.



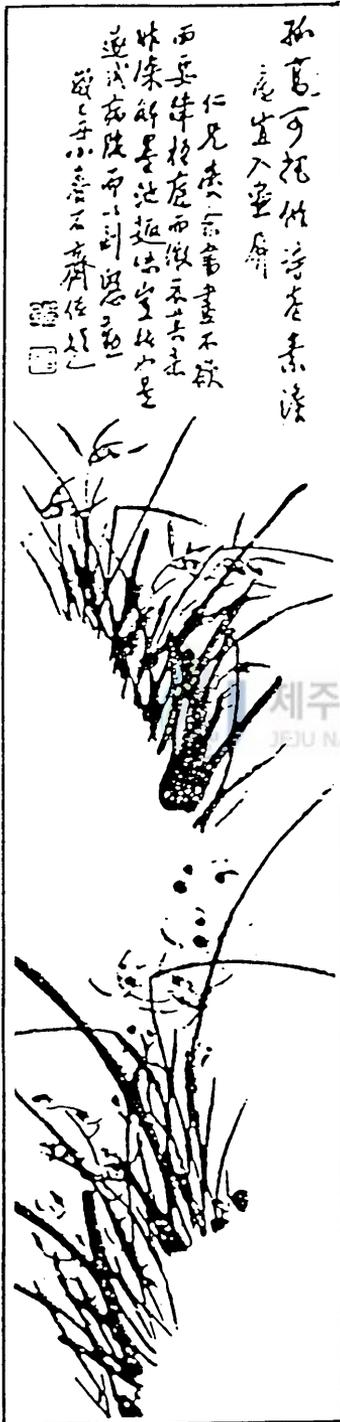
輕煙仰雨垂
 陽華公梅珠
 巖五折家翁道人

許百鍊 (1891-1977),
 (圖:20), 墨菊圖.



淡上雲浦初漢水
 未數色一枝亦不
 時見氣味
 几亦

李範載 (圖:21), 墨梅圖.



徐丙五 (1862-1935),
 (圖:22) 墨蘭圖, 紙本水墨,
 한독병원소장.



徐東均 (1940-1978), (圖:23) 墨菊圖,
 紙本水墨, 190X59cm, 竹樓齋集版.



徐東均 (1940-1978), (圖:24),
雪梅, 紙本水墨, 127X34cm, 竹僂畫集版.



徐東均 (1940-1978), (圖:25),
梅, 紙本水墨, 34X70cm, 竹僂畫集版.

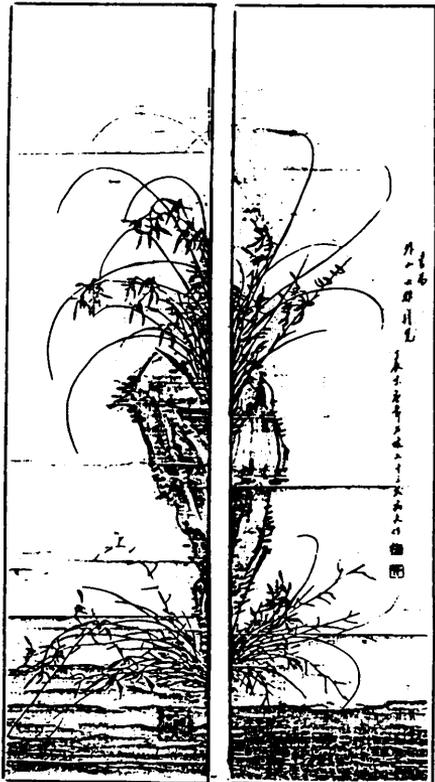
2) 蘭의 鑑賞 作品 (圖:26-30)



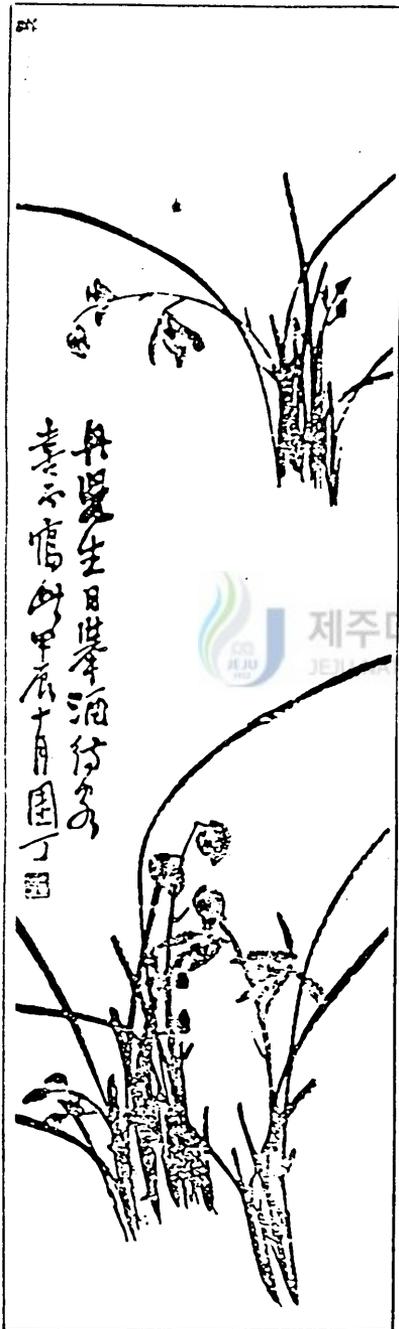
金正喜 (1786-1857), (圖:26)
不作蘭, 종이에 수묵 55X30,6cm.
한국개인 소장.



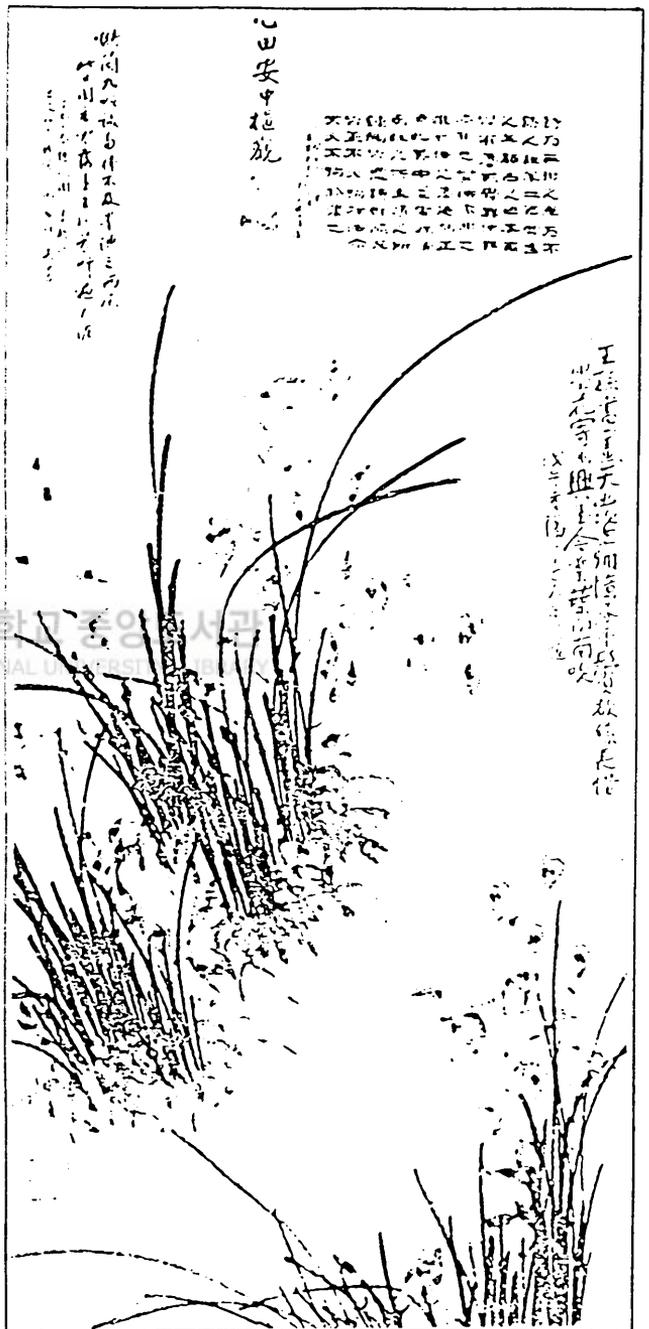
閔泳翊 (1860-1914), (圖:28), 墨蘭,
紙本水墨, 132.0X58.0cm, 개인소장.



李昶應 (1820-1898), (圖:27),
石蘭, 족자비단에 수묵 각각 123X32.3cm,
국립중앙박물관.

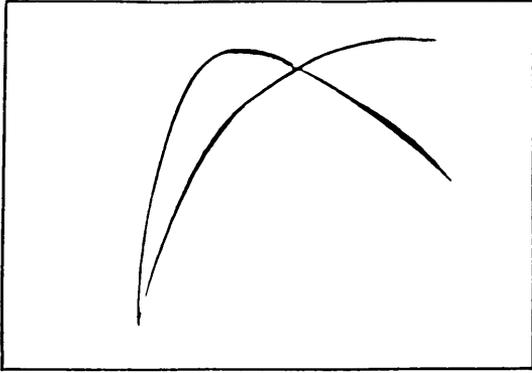


閔泳翊 (1860-1914), (圖:29),
墨蘭圖, 31.8X113cm, 간송미술관.

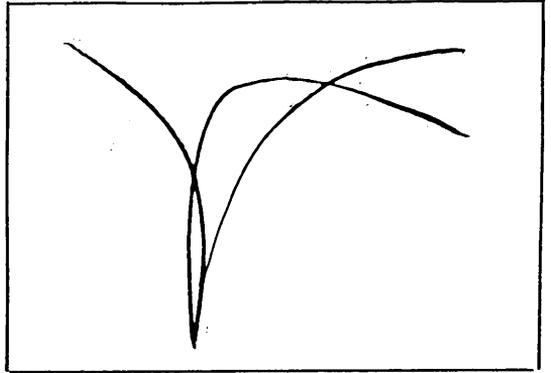


閔泳翊 (1860-1914), (圖:30), 墨蘭圖,
國香天姿, 호암미술관.

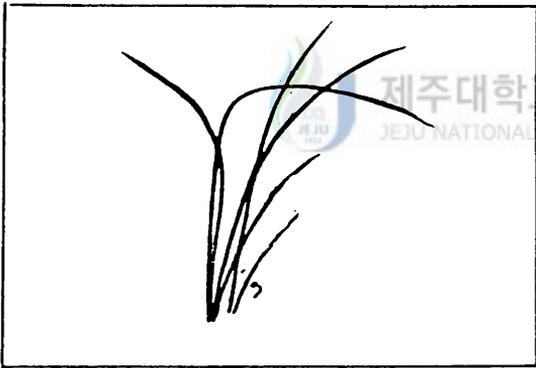
4) 蘭의 段階的인 表現 (圖:31-41)



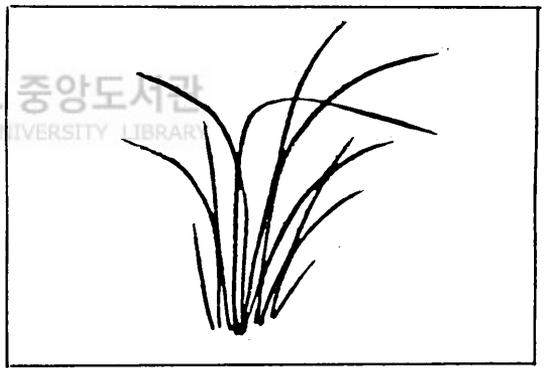
1



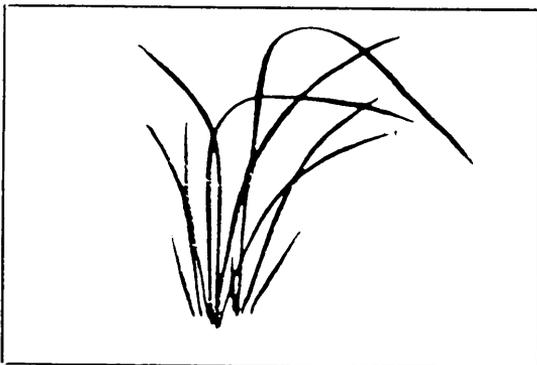
2



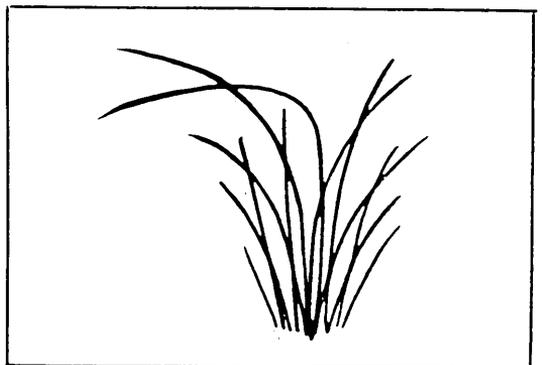
3



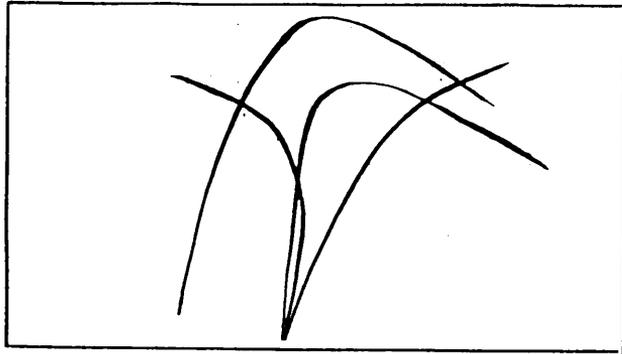
4



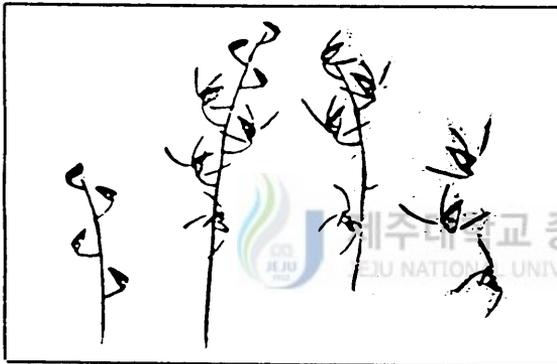
5



6



7



8



9



10



11

2) 竹의 鑑賞 作品 (圖:42-47)



趙翼 (1579-1655), (圖:42) 青竹道.



李經 (1541-), (圖:43)



墨竹圖, (圖:44) 雪竹圖.



趙熙龍 (19세기),
(圖:45)墨竹,
족자이에 수묵
127X44.8cm,
國立中央博物館.



申緯:(1769-1847),(圖:46)竹屏,
紙本水墨, 127.4X53.5cm,
韓國個人所藏



安泳翊(1860-1914),(圖:47)
墨竹,紙本水墨,128.2X55.0cm,
東垣先生寄贈.

4) 竹의 段階的인 表現 (圖:48-55)



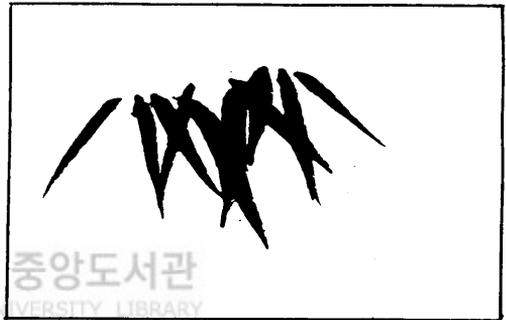
1



2



3



4



5



6



7

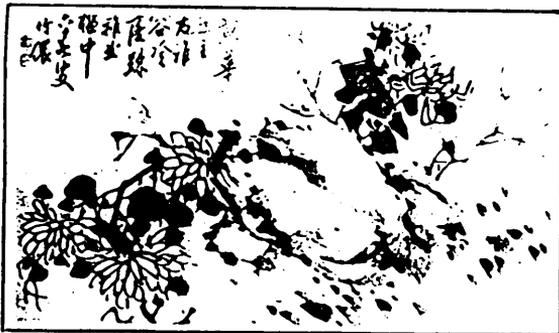


8

2) 菊의 鑑賞 作品 (圖:56-58)



趙錫晉(1853-1920), (圖:56) 秋菊圖,



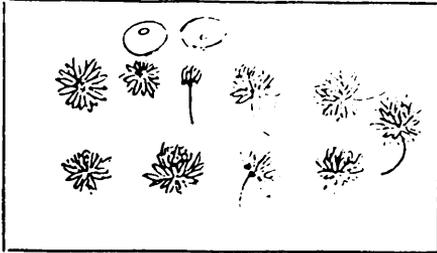
竹僂徐東均 (1940-1978), (圖:57)
石菊, 紙本水墨, 50X34cm, 竹僂畫集版.



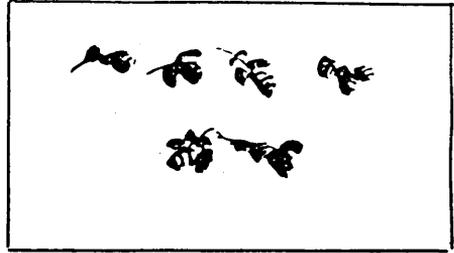
金容鎮(1882-1968), (圖:58)

화훼절지, 紙本淡彩,
162.0X44.7cm,
韓光鎮所藏.

4) 菊의 段階的인 表現 (圖:59-67)



1



2



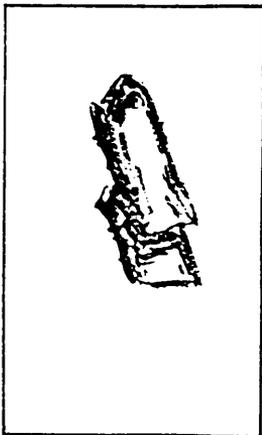
3



4



5



6



7

제주대학교 중앙도서관
JEJU NATIONAL UNIVERSITY LIBRARY

2) 梅의 鑑賞 作品 (圖:68-69)

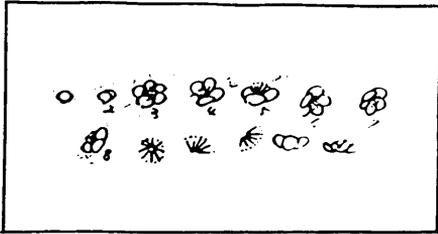


趙熙龍 (1797-1866), (圖:68) 紅梅圖,
127.5x30.2cm. 족자종이에 淡彩,
韓國個人所藏.

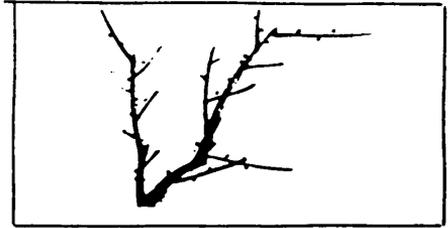


金秀哲 (1849-), (圖:69) 石梅圖,
52x28cm. 족자종이에 淡彩,
韓國個人所藏

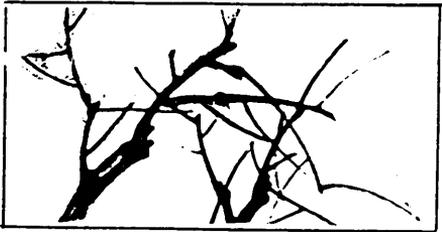
4) 梅의 段階的인 表現 (圖:70-77).



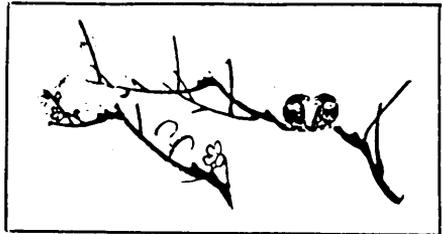
1



2



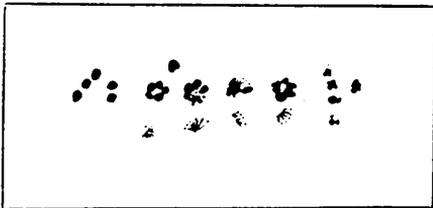
3



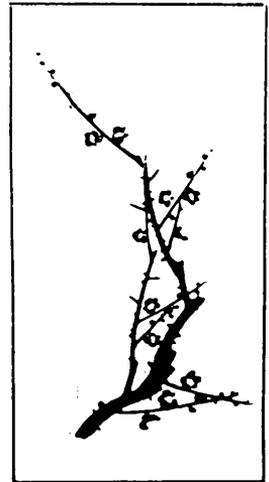
4



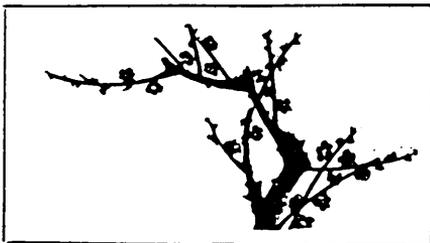
제주대학교 중앙도서관
JEJU NATIONAL UNIVERSITY LIBRARY



1



2



3



4