

석사학위논문

조희룡의 예술정신과 조형성 연구

지도교수 강 동 언



제주대학교 교육대학원

미술교육전공

정용성

2005년 2월

석사학위논문

조희룡의 예술정신과 조형성 연구

지도교수 강 동 언



제주대학교 교육대학원

미술교육전공

정 용 성

2005년 2월

조희룡의 예술정신과 조형성 연구

지도교수 강 동 언

이 논문을 교육학 석사학위논문으로 제출함.

2004년 11월 일

제주대학교 교육대학원 미술교육전공



정용성의 교육학 석사학위 논문을 인준함.

2004년 11월 일

심사위원장 _____ 인
심 사 위 원 _____ 인
심 사 위 원 _____ 인

<초록>

조희룡의 예술정신과 조형성 연구

정 용 성

제주대학교 교육대학원 미술교육전공

지도교수 강 동 언

조선 후기의 농업과 상업의 발전은 기존의 신분질서의 해체를 초래했고, 여항인들은 경제적 성장과 함께 양반의 전유물이었던 문학 및 서화 등의 예술을 향유하는 문화적 주체로서 자리잡아 나갔다. 우봉(又峯) 조희룡(趙熙龍 1789~1866)은 이러한 사회·문화적인 분위기 속에서 성장하여 조선 말기에 독자적인 회화세계를 구축한 대표적인 여항문인화가(閭巷文人畫家)인데, 본 논문은 조희룡의 삶과 교유관계는 물론 그의 예술정신과 회화의 독자성을 연구하기 위한 것이다.

조희룡은 본래 양반출신이지만 스스로 여항인(閭巷人)이라 칭하며 이재관(李在寬 1783~1837), 전기(田琦 1825~1854), 허련(許鍊 1809~1892) 등 여항문인화가는 물론 사대부 및 청(淸)의 문인들과도 폭넓게 교유(交遊)했다. 특히 추사(秋史) 김정희(金正喜 1786~1856)의 방대한 지식과 예술적인 안목은 그에게 큰 영향을 미쳤던 것으로 보인다. 그리고 그는 서화(書畵)뿐만 아니라 폭 넓은 독서와 교유를 바탕으로 「석우망년록(石友忘年錄)」, 「한와헌제화잡존(漢瓦軒題畵雜存)」, 「호산외기(壺山外記)」를 쓰는 등 저술활동에도 적극적이었는데, 이러한 시도는 당시로서는 매우 드문 것이었다.

조희룡은 성령론(性靈論)에 기초하여 도덕적 구속이 배제된 창작자의 진솔한 심의(心意)의 표출을 중시하며 회화를 그 자체로서 자족(自足)하는 것이라 보았고, 이를 위한 창작의 조건으로 감자환자(減字換字)와 재력(才力)을 강조하였다. 그는 감자환자를 통한 문자의 재구성을 시작(詩作)의 핵심이라고 보았는데, 자연스럽게 고래(古來)의 화법을 재구성하여 옛 작품의 흔적이 없는 전혀 새로운 화경(畵境)을 추구하였다. 그리고 재력은 하늘로부터 받은 극히 개인적인 천분(天分)이라 보았다. 따라서 남의 화법을 모방하고자해도 결국 자신을 드러낼 뿐이므로 자신만의 재력을 존양(存養)하여 독자적인 화경에 이르는 것이 옳다고 보았다.

그리고 조희룡은 그림에서 드러내야 할 것은 형사(形似)가 아닌, 신리(神理)라 하여 주관적 정의(情意)와 객관적 물경(物景)의 융합에서 생기는 살아있는 기운을 중시하였다. 그리고 인품(人品)이 높으면 필력(筆力) 또한 높다하여 인품의 존양을 강조하였고, 사의(寫意)를 중시하던 당시의 분위기에서 수예(手藝) 즉, 화법의 수

련을 강조한 것 또한 주목할 만 하다.

조희룡의 회화 작품은 대개 사군자를 중심으로 제작되었는데, 묵죽(墨竹)은 유배기간에 특히 많이 그렸다. 성난 기운으로 휘몰아치면서도 때로는 바람에 흔들려 연약해 보이지만 곳곳이 서있는 강인한 표현이 조희룡 묵죽의 특징이다. 옛 화가의 법식(法式)이 간혹 보이기도 하지만 결국 그가 대를 빌어 드러내려고 했던 것은 때론 격정적이고 때론 고독한 자신의 모습이었다. 묵매(墨梅)는 조희룡 회화의 특성이 가장 잘 나타나 있는 화목(畫目)인데, 그는 매화를 가장 즐겨 그렸고 묵매 중에 걸작이 많다. 특히 매화를 부처와 동일시한다거나 도가적(道家的) 관점에서 표현한 점이 색다르다. 기존의 소박하고 간결한 매화와는 달리 색채를 가미하여 수많은 꽃잎들이 피어 화려한 매화를 즐겨 그렸는데, 장륙매화(丈六梅花)라 일컫는 대매(大梅)는 기존에는 없던 독특한 것으로 힘차면서도 감각적인 표현이 특징이다. 묵란(墨蘭)의 경우 초기 작품 중에 김정희의 화법을 느낄 수 있는 작품이 많지만, 노년에 이를수록 독자적인 화풍을 구사하였다. 그리고 묵국(墨菊)에는 화사하고 간결한 표현으로 가을의 정취를 담아내었다. 산수화인 경우 예찬(倪瓚)식의 구도를 기본으로 하여 근경의 나무와 서옥(書屋), 원경의 산을 화면에 맞게 응용한 포치(布置)를 즐겨 사용하였고, 여기에 더해 미가산수(米家山水)의 영향도 감지되는데, 습윤(濕潤)한 필치와 적절한 먹의 구사 등에서 새로운 면모를 확인할 수 있다. 괴석도(怪石圖) 또한 주목할 만한데 기존의 준법에 의지하지 않고 힘찬 필선으로 거침없이 표현한 것이 특징이다.

이상에서 살펴 본 것처럼 신분적 차이를 뛰어 넘는 폭넓은 교유와 활발한 저술 활동은 조희룡 회화의 바탕이었다. 그리고 기존의 법식과 채도론적 회화관을 부정하고 자유로운 성령의 표출을 지향하면서 자신만의 진솔한 심의를 적극적으로 드러내고자 했던 점은 19세기 미술사에서 독자적인 것이었다.

* 본 논문은 2004년 11월 제주대학교 교육대학원 위원회에 제출된 교육학 석사학위 논문임.

목 차

I. 서론	1
II. 여항인(閭巷人)으로서의 조희룡	4
1. 여항인과 여항문화	5
2. 여항인으로서의 삶	7
3. 교유관계(交遊關係)	11
III. 조희룡의 예술정신	20
1. 자아의 각성	20
2. 성령(性靈)과 아법(我法)의 추구	23
3. 감자환자(減字換字)와 재력(才力)	30
4. 신리(神理)와 인품의 추구	33
IV. 조희룡의 회화	40
1. 묵죽(墨竹)	40
2. 묵매(墨梅)	47
3. 묵란(墨蘭)	54
4. 묵국(墨菊)	62
5. 산수화(山水畫)	64
6. 초충(草蟲)· 고목죽석(枯木竹石)· 괴석(怪石)	71
V. 결론	74
참 고 문 헌	78
Abstract	82
참 고 도 판	84

I. 서론

조선 후기 사회는 농업과 상업의 발전으로 말미암아 기존의 봉건적 사회 질서가 해체되기 시작하였고, 문화적으로는 진경산수(眞景山水)의 큰 흐름이 잦아들던 시기였다. 반면 청나라와의 교류가 빈번해지면서 새로운 문물에 대한 관심의 증폭과 함께 문화·예술적 교류가 활발하게 진행되면서 문화적 변화가 모색되던 시기였다. 이러한 시대적 배경 속에서 경제적 부를 축적한 여항인(閭巷人)¹⁾들은 양반의 전유물이었던 한문학 및 서화에 관심을 갖게 되었고 활발한 문화적 교류를 통해 조선 후기 새로운 문화의 축으로 등장하였다.

조희룡은 이러한 사회적·문화적 환경 속에서 활동했던 조선말기의 대표적인 여항문인화가(閭巷文人畫家)이다. 양반 출신임에도 스스로 여항인이라 칭하며 이재관(李在寬 1783~1837), 전기(田琦 1825~1854), 허련(許鍊 1809~1892) 등 여항문인화가들과 깊은 예술적 교류를 나누었다. 그리고 뛰어난 시·서·화 능력을 바탕으로 권돈인(權敦仁 1783~1859), 남병철(南秉哲 1817~1863) 등 사대부 문인들과의 교유도 폭이 넓었다. 특히 추사(秋史) 김정희(金正熙 1786~1856)의 방대한 지식과 예술적인 안목은 그에게 큰 영향을 미쳤던 것으로 보인다. 그러나 조희룡의 탁월한 점은 김정희를 비롯한 사대부문인들의 문화적 영향권 속에 머물지 않고 늘 독자적인 예술정신과 회화를 모색하였다는 점이다. 결과적으로 그는 성령론(性靈論)에 기초하여 창작자의 개성을 강조하며 기존의 간일(簡一)하고 절제된 문인화 형식을

1) 이 글에서 ‘여항인’ ‘여항문인’ ‘여항문인화가’란 표현은 신분상 양반사대부층과 대별되는 ‘중인서리층’을 범칭하는 의미로 사용한다. ‘중인서리층’이란 표현은 그 직업이 기술직 중인이거나 경야전의 서리를 말하는데, 조희룡, 전기 등의 경우와 같이 그 직업이 불분명하면서도 ‘여항’의 문인인 경우가 존재하기 때문이다. 19세기 전반기는 문학예술의 활동에 있어서 신분적 규정력이 약화되는 대체적 경향을 보이기는 하지만 정치적 현실적으로는 여전히 양반층과 여항인 사이에 확연한 구분이 있었다고 여겨진다. : 한영규(2000), “조희룡의 예술정신과 문예성향”, 박사학위논문, 성균관대학교 대학원, p.9, 주13에서 재인용.

벗어나 경쾌하고 감각적이면서도 자유분방한 독자적인 회화세계를 열어 나갔다. 서화에서의 자유분방한 태도는 활발한 저술활동으로도 이어졌다. 여항 문인화가들의 전기집인 「호산외기(壺山外記)」, 화제집인 「한와헌제화잡존(漢瓦軒題畫雜存)」, 그리고 「석우망년록(石友忘年錄)」 등은 그의 대표적인 저서인데, 자신의 인생과 예술에 대한 생각들을 정리해 놓은 이러한 작업은 당시로서는 보기 드문 일이었다. 그리고 사군자를 중심으로 한 그의 작품세계에서 느낄 수 있는 호방하고 자유로운 필치는 전통의 답습을 거부하고 개성과 독창성을 중시하는 그의 개아성(個我性)을 유감없이 보여주었다.

본 논문의 연구 목적은 조선 후기 새로운 문화적 주체로 떠오른 여항문인들의 문화적 지향과 함께 조희룡의 삶과 교유관계를 살펴보고, 재도론적(載道論的) 관점에서 벗어나 성령론에 기초하여 개아(個我)와 창작자의 진솔한 심의(心意)를 중시했던 그의 예술정신과 회화의 독자성을 연구하고 이해함으로써 새로운 회화의 가능성을 모색하기 위한 것이다. 이를 위해 전체적인 내용을 여항인으로서의 조희룡의 삶과 교유관계, 성령론을 기초로 한 예술정신, 그리고 사군자를 중심으로 한 회화세계로 나누고 차례로 고찰하고자 한다.

첫째, 조희룡의 삶과 교유(交遊)관계에 대한 고찰이다.

조희룡은 양반출신이기도 하나 스스로 여항인임을 자처하였다. 따라서 그의 교유는 이재관, 허련, 유취진(柳最鎭 1791~1869이후) 등 여항문인과 화가들을 중심으로 이루어졌고, 사대부인 김정희, 권돈인 등과의 교유도 활발하였다. 탁월한 서화 능력을 바탕으로 이루어진 신분을 초월한 폭넓은 교유관계는 조희룡에게 깊은 예술적 영향을 주었고, 결국 조희룡 회화의 예술적 자양분이었다.

두 번째는 조희룡의 예술정신에 관한 고찰이다.

조희룡은 자아의 각성을 중시하였으며 이를 위한 토대로써 지속적인 독서를 강조하였다. 그리고 성령론에 기초하여 도덕적 구속이 배제된 창작자의

진정(眞情)과 개성의 표출을 중시하였다. 이를 위한 방법론으로 감자환자(減字換字)를 통한 문자의 재구성을 강조하였는데, 자연스럽게 고래(古來)의 화법을 재구성하여 옛 작품의 흔적이 없는 전혀 새로운 회화의 경지를 추구하였다. 특히 작가의 재력(才力)을 천분(天分)으로 여겨 모방할 수 없는 독자적인 것으로 보았던 점이나, 사의(寫意)를 중시하는 당시의 풍토에서 수예(手藝)를 중시한 점도 주목할 만하다. 그리고 형사(形似)보다는 신리(神理)와 인품을 강조한 점도 눈 여겨 볼 대목이다.

마지막으로 조희룡의 회화에 대한 고찰이다.

조희룡의 그림은 대개 사군자를 중심으로 하였기 때문에 이를 중심으로 그의 회화적 특징을 살펴보고자 한다. 묵죽(墨竹)은 임자도 유배 시절 즐겨 그렸던 화목(畵目)이다. 다양한 화법을 배우고 익히면서도 “대는 성난 기운으로 그려야 한다”고 하여 힘찬 필치의 대나무 그림을 다수 남겼다. 묵매(墨梅)는 조희룡이 가장 즐겨 그렸던 화목이며 전통적으로 그려졌던 간일하고 소박한 화법을 버리고 대담하고 감각적이며 화려한 표현을 구사한 것이 특징이다. 묵란(墨蘭)의 경우 김정희 화법을 느낄 수 있는 작품이 다수 전하나 노년에 이를수록 독자적인 화법을 이끌어 내었다. 그리고 산수화와 초충(草蟲)·고목죽석(枯木竹石) 등은 남아있는 작품이 많지 않지만 전통적인 준법(皴法)에 의지하지 않고, 자신의 성정(性情)에 의지해 독자적인 화법을 구사하고자 한 점이 주목할 만하다. 결국 조희룡은 회화를 통해 비고비금(非古非今)의 독자성을 끊임없이 추구하였고 격식에 구애됨이 없이 자유분방하고 거침없는 회화세계를 열어 보였는데, 그의 대표적인 작품들을 중심으로 특징적인 면들을 고찰해보고 그가 추구했던 회화가 어떤 것이었는지를 아울러 생각해보고자 한다.

Ⅱ. 여항인으로서의 조희룡

18세기가 안정된 공적질서가 유지되면서 비관적인 사대부들의 현실에 대한 개혁의 요구가 일정 정도 허용된 분위기였음에 비해, 조희룡이 주로 활동했던 19세기 전반의 사회는 정치적으로는 물론 경제적으로도 매우 불안정한 시대였다. 특히 자연재해가 빈발함으로써 기근과 질병이 끊이지 않고 인구는 급속히 줄게 되었다. 그리고 농촌사회의 피폐는 도시로의 인구집중의 계기가 되었다. 또한 19세기 전반의 세도정치는 18세기에 비해 지식인들의 비판적 기능을 현저히 위축시켰고, 지배층과 피지배층 간에 훨씬 심각한 냉전적 대립을 초래하였다. 반면에 19세기 전반기는 18세기에 비해 청(淸)과의 문화교류가 대단히 활발히 이루어진 시기였는데, 박제가(朴齊家 1750~1805)와 김정희의 연행(燕行)에서 비롯된 청의 학자·문인들과의 교류는 19세기 문화에 신선한 충격을 던져주었다.

이러한 사회·문화적 분위기는 18세기에 화려하게 꽃피었던 진경문화(眞景文化)의 쇠퇴를 가져왔고, 동시에 새로운 문화에 대한 추구로 이어졌다. 이와 함께 농업과 상업의 발달에 힘입어 촉발된 기존의 신분질서의 해체는 여항인의 경제적 성장과 함께 여항문인과 화가들의 주체적인 문화활동을 자극했고, 청과의 활발한 문화교류는 이들이 새로운 문물에 눈을 여는 계기가 되었다. 조희룡은 이러한 분위기 속에서 신분을 뛰어넘는 다양한 인사들과의 교류와 폭 넓은 독서를 토대로 그만의 독자적인 예술적 토대를 구축해 나갈 수 있었다. 따라서 이 장에서는 신분적 자각을 바탕으로 독자적인 예술세계를 추구했던 여항문인화가로서의 조희룡의 삶의 흔적과 신분을 뛰어넘는 그의 예술적 교유의 폭과 깊이를 살펴봄으로써 그의 예술정신과 독자적인 회화의 바탕에 깔려있는 예술적 가능성의 열쇠를 찾아보고자 한다.

1. 여항인과 여항문화

조선후기는 경제·사회·문화·정치의 다방면에 걸친 변화와 맞물려 기존의 신분체계가 급속히 붕괴되면서 사상사에 있어 천주교와 동학이 등장하는 등 역사적 급변기였다. 문화적으로는 판소리계 소설, 한문단편, 사설시조 등의 성행과 함께 18세기 초엽부터 성장한 여항인들의 문화활동 또한 활발하게 전개되었는데, 이들의 활동은 농업과 상업의 발달에 힘입어 새로운 문화의 공간으로 급성장한 서울을 중심으로 이루어졌다. 서울의 인구는 임진왜란과 병자호란 이후 폭발적으로 증가해 약 20만에서 30만으로 추정되는데, 이러한 인구의 유입은 비양반층 인구의 확대와 함께 소비의 증대와 상업의 발달을 가져왔다. 결국 도시민들은 양반에 의한 종속적 위치에서 벗어나 부를 축적하게 되었고, 나아가 문화예술에 대한 관심이 증폭되면서 독자적 생활과 문화의 공간을 창출하기 시작하였으니 이것이 바로 ‘여항(閭巷)’이었고, 이는 곧 ‘도시피지배층의 생활공간’을 의미하는 것이었다. 이 영역에서 다소 새로운 형식의 문화가 형성되었는데, 이를 ‘여항문화(閭巷文化)’라 할 수 있다.²⁾

여항문화의 주축은 여항문인들이었다. 여항문인들은 봉건사회 해체기에 있어서 근대를 추동할 수 있는 사회 세력으로 형성되었는데, 신분갈등과 사회 현실에 대한 시적 형상화에 적극적이었다. 이는 여항문학의 초기부터 소멸기까지 지속적으로 나타난 양상으로써 여항인들에게 신분모순이 절박한 문제였음을 보여준다. 그러나 신분모순에 대한 인식은 사회 전체가 불평등한 구조 위에 성립하고 있으며, 봉건제적 모순이 인간의 자유를 억압하고 있다는 폭넓은 성찰에서 출발한 것이라기 보다는 자신들과 소수 특권층과의 불평등한 관계를 드러내고자 한 것으로 보인다. 그리고 또 하나의 양상은 현실주의적 경향이다. 17세기 말기에서 단초를 보이기 시작한 현실주의적 경향은 19

2) 강명관(1994), “여항·여항인·여항문학,” 「한국한문학연구」, 제17집, 한국한문학회, pp.408~409.

세기 전반까지 이어졌다. 홍세태(洪世泰 1653~1725)의 「초정행(抄丁行)」 등의 작품에서 출발한 여항시(閩巷詩)의 현실주의적 경향은 임광택(林光澤)의 작품에서 정점에 도달하게 되는데 그는 지배층의 수탈, 민중의 궁핍화, 화폐경제의 대두로 인한 농촌의 분화, 유민(流民)의 발생, 도시민의 생활변화, 신분제도의 동요 등 사회현실의 광범위한 영역을 다루었다. 그러나 이러한 경향은 19세기에 접어들면서 현저하게 쇠퇴하였다.³⁾

여항문화에서 또 하나의 중요한 국면은 시사(詩社)의 활동이다. 위에서 살펴 본 경제적·인적 토대 위에서 그들은 많은 시사를 열었고 공동시집을 발간하였으며 ‘재인(才人)’으로 천시되는 역사 속에 문헌 이들의 일화를 엮은 조희룡의 「호산외기」가 저술되는 등 자신들의 동류문화를 형성하였다.⁴⁾ 그리고 이들의 역량을 높게 평가한 박지원(朴趾源 1737~1805)은 “문장이 성한 곳을 알고자 하니 역인(譯人)이라 천시되는 그대들에게 나는 부끄러움을 느끼게 되는구려”⁵⁾라 하여 문화의 큰 흐름이 이미 이들에게 옮겨졌음을 말하여 주고 있다. 또한 미술계에서도 19세기에 들어와서는 18세기 문인들의 서화고동취향(書畫古董趣向)이 경학(經學)과 시·서·화를 두루 겸비한 이들 여항문인들에게 확산·저변화되면서 이들은 소장(所藏)은 물론 감상·비평·창작에 이르기까지 활동의 영역을 넓혔다.

그러나 19세기에 접어들면서 기존의 여항문인들이 보여주었던 현실인식과 신분갈등에 대한 사실적 묘사는 현저히 줄어들고 여항문인들은 기본적으로 자신들에게 가해진 사회 모순을 정치적·사회적 차원에서 바라보고 해결을 모색하기보다는 개아성(個我性)을 중시하고, 민중정보다는 대중성, 사실성보다는 심미성을 추구하는 경향을 보였다.⁶⁾ 이는 18세기의 안정된 사회분위기와는 달리 19세기에 접어들면서 빈발한 자연재해와 이에 따른 기근과

3) 상계서, pp.417~419.

4) 김순애(2001), “김정희파의 회화관 연구,” 「동원논집」, 제14집, 동국대학교 대학원, p. 46.

5) 박지원(朴趾遠), “자소집(自笑集), 「연암집(燕巖集)」 권3 ‘欲知文章之盛 則吾實慚於觀象之賤士’

6) 한영규(2000), “조희룡의 예술정신과 문예성향,” 박사학위논문, 성균관대학교 대학원, p.4.

질병의 만연, 세도정치에 의한 지식인의 비판기능의 실종, 그리고 지배, 피 지배 계층 간의 냉전적 대립 속에서 형성된 경향이라 할 수 있다. 조희룡 또한 이러한 사회·문화적인 분위기 속에서 내면의 진솔한 심의(心意)를 적극적으로 회화에 투영하면서 전통과 법식, 그리고 유행을 거부하는 비고 비금의 독자적 성향을 키워나갔다.

2. 여향인으로서의 삶

조희룡은 이성계를 도와 조선을 개국하는 데 공을 세운 조준(趙浚)의 15대손으로, 기유년(己酉年 1789) 5월 19일, 문학적 소양이 있던 아버지 조상연(趙相淵)과 어머니 전주(全州) 최(崔)씨가 낳은 3남 1녀 중 장남으로 서울에서 태어났다. 자(字)는 이견(而見), 치운(致雲), 운경(雲卿)이며, 호(號)는 호산(壺山), 우봉(又峰), 범부(凡夫), 단로(丹老), 매수(梅叟), 매화두타(梅花頭陀) 등이 있다.

조희룡의 가계(家系)를 보면 11세(世)와 12세(世) 조상이 고위 관직을 지내고 15세(世) 조진(趙繼)까지 생진사(生進士)에 합격하였으며, 그의 고조부 조근항(趙謹恒)이 첨추(僉樞; 僉知中樞府事, 正3品 堂上官)를 지낸 것으로 보아 문반(文班)가문임을 확인할 수 있다. 그런데 조희룡의 조부 조덕인(趙德仁)이 첨사(僉使)를 지내는 등 무반(武班)쪽으로 진출하였으며, 아버지 조상연(趙相淵)이 문한(文翰)에 관심을 가지면서 여향시선(閭巷試選)인 「풍요삼선(風謠三選)」에 시가 실렸다는 점으로 보아 조부 이래로 중인가문으로 정착되었음을 파악할 수 있다.⁷⁾ 조희룡 또한 중인서리 출신은 아니지만 서리의 직임(職任)을 담당할 적이 있고 여향문화권에서 이미 활동하고 있었으므로 스스로 여향인이라 밝힐 정도로⁸⁾ 신분

7) 손명희(2003), “조희룡의 회화관과 작품세계,” 석사학위 논문, 고려대학교 대학원, pp.7~8.

8) “兼山堂詠物近體序,” 「古今近體詠物」, 아세아문화사, 1981. pp.225~227. ‘劉友兼山, 博學多聞, 老好著錄, 乃衰集古今詠物 (…)余里巷人也 拙篇亦齒於其間,

적 자각이 있었던 것으로 보인다.

조희룡의 삶과 관련해서 그의 저술에서 발견되는 가장 어린 시절의 기록을 보면 “키만 훌쩍 크고 버쩍 마르고 약하여 옷을 이기지 못할 정도로 병약해서” 13세 때에 혼사가 좌절되는 아픔을 겪었다고 토로하고 있다. 반면에 칠순이 넘은 나이에선 아들 딸은 물론, 손자와 증손자가 수두룩하여 건강하고 다복했음을 밝히고 있어 어린 시절의 모습과 묘한 대조를 이룬다. 그리고 조희룡의 생애에서 한 가지 주목할 점은 그가 고려자기뿐만 아니라 청나라 화가 동옥(董鈺)⁹⁾의 그림, 그리고 기균(紀昀 1724~1805)¹⁰⁾의 이름이 새겨진 벼루 등을 소장할 정도로 부유했다는 점인데, 이러한 물질적 부와 예술적 성취의 연관도 눈 여겨 볼만한 대목이다.

젊은 시절 조희룡은 스스로 유람에 벽(癖)이 있다고 할 정도로 벗들과 유람하기를 좋아하였다. 그리고 유람에서 오는 정감을 서화에 옮겨 담는 흥취는 그로 하여금 더욱 서화에 빠지게 하는 계기가 된 듯하다. 「석우망년록」을 보면, 그의 나이 스무 살 때 친구 이재관, 이학전(李鶴田)과 함께 짚신을 신고 도봉산에 있는 천축사(天竺寺)에 놀러 갔던 일이 기록되어 있다. 날이 저물어 도봉서원(道峯書院)에 이르러 하룻밤 묵어가길 청했는데, 원생들이 냉정하게 대할 뿐 눈여겨보지 않자 다음과 같은 일이 벌어졌다.

“우리들이 가을철 바람소리 쓸쓸한 산 속에서 기숙하니 연하(煙霞)의 기운이 요기가 될 만하다. 시화로써 기록해 둘 수 없겠느냐?” 소당(이재관)이 흔쾌히 응하여 곧 <추산심시도(秋山尋詩圖)>를 그리고 내가 그 위에

而兼山徵言於余者，知余無所私於是編’：한영규(2000), 전계서, p.18, 주44에서 재인용.

9) 산수·난죽(蘭竹)·목석(木石)을 잘 그렸으며, 특히 매화에 뛰어났다.

10) 「사고전서(四庫全書)」의 편찬관으로서, 「사고제요(四庫提要)」 원고를 전체적으로 교열하고 손질하여 마치 한 사람의 손으로 이루어진 것처럼 생각될 정도로 문체를 통일하였다. 또 관료로서 상서(尙書)에 이르렀고, 문학자로서도 육조지괴풍(六朝志怪風)의 소설 「열미초당필기(閱微草堂筆記)」에서 풍부한 문학적 재질을 보여주었다.

화제를 붙였다.(…) 원생 한 사람이 한참을 살펴보다니 곧 읍(揖)을 하고 앞으로 나와 말하였다. “제가 원(院)에 머무른 지 수년 동안, 유람객들의 기숙이 거의 하루도 거르는 날이 없어, 저절로 여관처럼 되어 일일이 정성껏 대접할 수 없었습니다. 조금 전 냉랭한 태도로 대했던 것은 이 때문입니다. 어찌 오늘 신선께서 행차하실 줄 알았겠습니까?” 곧 서원의 종을 불러 저녁을 재촉하여 대접하는데 마치 소홀할까 염려하는 듯하였다. 그 나머지 원생들이 앞에 늘어앉았는데 마치 천축(天竺)의 고선생(古先生)을 대접하는 것 같아서 사람으로 하여금 배꼽을 잡고 웃게 하였다. 내가 농담을 하였다. “우리들이 인간 세상을 놀러 다닌 지가 이미 오백 년인데 마침내 그대들에게 들켰으니 어찌 숨길 수 있겠는가?” 이에 각각 시화를 몇 장 만들어 여러 원생들에게 나누어주고 돌아왔다. 이 이야기를 듣는 자들이 모두 포복절도하였다.¹¹⁾

스무살 청년의 나이에 당돌해 보이지만 이미 시서화에 대한 자신감 넘치는 패기와 재주를 엿볼 수 있는 대목이다. 이후 1840년대 초 친구들과 더불어 다섯 명이 비봉(碑峰)을 오를 적에 있는데 끝까지 오른 사람은 자기를 포함하여 겨우 둘 뿐으로 다리가 튼튼한 사람이 아니면 능히 오를 수 없음을 회고하면서 자신의 건강에 대한 자신감을 보이기도 하였다.

조희룡의 직임에 대해서는 아직 분명한 자료가 제시되지 못하고 있지만 몇몇 기록을 통해서 추론해 볼 수 있다. 우선 『조희룡전집』에는 그가 임금 주변에서 봉직한 사실이 몇 번 언급되었는데, 그는 1846(헌종12)년과 1848

11) “吾輩寄宿於空山秋聲之中，煙霞之氣，可以療飢，能無以詩書記之乎？小塘欣然應之，乃作〈秋山尋詩圖〉，余題其上云：‘偶向鐘漁地，來敲俎頭家。此行非乞食，已是飽煙霞’院生一人諦視良久，乃揖而前曰：‘居院十數年之間，遊人之寄宿，殆無虛日，自同旅舍，不可一一接款。俄之冷意待之者，是耳。豈圖今日神仙之賁臨也？’乃呼院款，促飯待之，如不及。其餘院生，列坐於前，如待天竺古先生，令人捧復。余戲之曰：‘吾輩游戲人間，已五百歲，竟爲君覩得，豈可隱乎？’乃各作數紙，分贈諸生而歸。聞者皆絕倒。” 「석우망년록」 65항. (여기에서 ‘항’은 실시학사 고전문화연구회가 역주한 조희룡전집 구분에 의거한다. 이후의 조희룡 예문의 항목은 모두 이에 준한다. 그리고 번역은 물론 주(註)에 이르기까지 인용·참고하였음을 밝혀둔다)

(헌종14)년에 임금의 명을 받고 금강산 시를 지었고, 헌종(憲宗)의 명으로 중희당(重熙堂) 동쪽 문향실(聞香室)의 편액(扁額)을 쓰기고 하였다. 이를 통해 조희룡이 시·서·화에 각별한 애정을 가졌던 헌종 임금 주변에서 문翰(文翰)의 일을 담당하였음을 짐작할 수 있다.¹²⁾ 그리고 조희룡의 관직은 그동안 오위장(五衛將)으로 전해졌는데, 이는 정조대(正祖代) 이후 주로 규장각 계열의 서리들에게 내려지는 직책이었으나 실직(實職)은 아니었던 것으로 보인다. 한편 조희룡은 강진(姜潛 1807~1858), 오규일(吳奎一), 박윤묵(朴允默 1771~1849)등 규장각에 소속된 인사들과 특별한 친분을 유지하였는데, 규장각은 문화적으로 중요한 의미를 가지고 있었다. 그리고 조희룡이 교분을 맺고 있었던 강진, 오규일 등이 정치적으로 권돈인·김정희 계열의 인물이었고, 이들이 모두 규장각과 관련을 맺고 있으면서 당대의 문풍(文風)을 주도했다는 점을 미루어 보아 조희룡은 권돈인·김정희 계열이 규장각을 중심으로 주도한 문화적 분위기를 함께 호흡한 여향문인이라 할 수 있다.¹³⁾

그러나 조희룡은 1851년 **철종이 즉위한지 불과 2년 만에 진종(眞宗)¹⁴⁾의 묘전에 반대하는 권돈인과 그에 연루된 김정희의 심복(心腹)으로 지목되어 전라도에 있는 임자도(荏子島)로 유배 길에 올랐다. 1848년에 아내와 사별하고, 동생까지 잃은 후 겨우 3년 만에 겪는 고초였다. 63세의 고령에 겪는 섬에서의 귀양살이는 조희룡에게 적잖은 심적 충격과 함께 자신의 처지를 다시 한번 절감케 하는 계기가 된 듯하다. 유배살이에서 조희룡은 우울한 심사를 그림으로 그리거나 저술하는 것으로 해소하였다. 그리고 간간이 괴**

12) 손명희(2003), 전계서, p.9.

13) 한영규(2000), 전계서, p.22.

14) 자 성경(聖敬). 시호 효장(孝章). 영조의 맏아들이며 비(妃)는 좌의정 조문명(趙文命)의 딸 효순왕후(孝純王后)이다. 1724년 영조가 즉위하자 경의군(敬義君)에 봉해지고, 1725년 왕세자에 책봉되었다. 그러나 10세에 죽어 이복동생 사도세자(思悼世子)가 왕세자가 되었다. 사도세자마저 즉위하지 못하고 죽자, 사도세자의 아들 정조가 그의 양자(養子)가 되어 즉위함에 따라 진종으로 추존되었다. 능은 파주(坡州)의 영릉(永陵)이다.

석을 수집하기도 하고, 임자도의 젊은이 홍재욱(洪在郁)과 주준석(朱俊錫)에게 서화를 가르치기도 하였다. 이 시기에 그는 예술에 관한 잡록인 「화구암난묵(畫鷗龕譚墨)」과 시집 「우해악암고(又海岳庵稿)」, 그리고 친구들에게 보낸 편지를 모은 「수경재해외적독(水鏡齋海外赤牘)」 등 3종의 책자를 남겼다. 이후 1853년(철종4년)에 2년 동안의 유배생활을 뒤로하고 서울로 돌아왔으며, 강가에서 은거하며 「석우망년록」을 완성하고 여항문인들의 문집에 서문을 짓기도 하고, 서화를 즐기며 여생을 마친 듯 하다.¹⁵⁾

3. 교유관계(交遊關係)

조희룡은 스스로를 여항인이라 칭할 만큼 중인으로서의 신분적 자각이 뚜렷하였으며 시와 서화를 매개로 한 여항문인들과의 교유 폭이 넓고 깊었다. 여항문인들 간의 교유는 주로 시회(詩會)활동을 중심으로 이루어졌는데, 젊은 시절부터 다양한 문회(文會)와 시사(詩社)에 참가하면서 형성된 인간관계는 훗날 중인(中人) 전기집인 「호산외기」를 저술하는 바탕이 되었다. 이처럼 자기 주변의 인물이나 서화에 대한 관심과 사랑을 표현할 수 있었던 것은 중인으로서의 뚜렷한 신분적 자각의 결과라 할 수 있다.

조희룡이 젊은 시절 친밀한 교분을 맺었던 인물 가운데 특히 주목되는 여항문인화가들로는 이재관, 김양기(金良驥 생몰년미상), 강진을 들 수 있다.

이재관은 조희룡이 젊은 시절부터 가까이 지낸 여항문인화가이며, 자는 원강(元剛), 호는 소당(小堂)이다. 조희룡의 글을 보면 망월사에 놀러가 함께 관음상을 그렸다가 이재관의 혼연관화실(欣涓館畫室)로 찾아가 김양원(金亮元) 등과 함께 시를 지었던 일이 기록되어 있는 것으로 보아 이들은 젊은 시절부터 시와 그림을 매개로 절친한 친구사이였음을 알 수 있다.

15) 신익철(1998), “19세기 여항 문예와 조희룡의 예술 세계,” 「조희룡전집」 1권, 한길아트, p.26.

이재관은 어려서 아버지를 여의었는데 집이 가난하여 그림을 팔아서 어머니를 봉양하였다고 한다. 그리고 특정화가를 사숙한 바 없이 연기, 구름, 풀, 나무, 새, 짐승, 벌레, 물고기 그림이 모두 정묘(精妙)한 경지에 들었으며 일본사람들에게 인기가 있어 동래왜관에서 그의 그림이 거래되었다는 이야기가 전해진다. 특히 초상화를 잘 그려 1837년 태조(太祖)의 어진(御眞)을 모사(模寫)하고 등산첩사(登山僉使)¹⁶⁾를 제수 받았는데, 벼슬살이를 하고 돌아와 병으로 집에서 죽으니 그때 나이가 55세였다.

청년시절 이재관 못지 않게 각별한 사이로 평생의 벗이었던 이는 강세황(姜世晃 1713~1791)의 증손자이지만 서열(庶孽)이었던 강진이다. 조희룡은 “근래 사람으로 시를 잘하면서, 나와 더불어 상종하는 이는 오대산(오창렬), 강대산(강진) 두 사람이다” 라 하여 강진과의 예술적 교감이 깊었음을 보여주고 있다.¹⁷⁾ 그리고 김양기와의 교유의 흔적은 「호산외기」에 보이는데 “그림에 가법(家法)을 받아 산수·가옥·수목을 잘 그렸는데, 아버지보다 더 낫다고 지목하는 이가 있었다. 나와 절친하였는데, 지금은 죽은 지 이미 여러 해가 되었다”¹⁸⁾라 하였다.

조희룡은 중년기(50대)와 노년기(60대 이후)에 벽오사(碧梧社)동인들과 두터운 우정을 나누었다. 조희룡이 핵심동인으로 참여했던 벽오사(1847~1860년대)는 19세기 서화분야에 있어 두드러진 활동을 한 시사(詩社)로 당대 대표적 서화가들이 동인으로 참여하고 있었으며, 대부분의 구성원들이 서화를 애호하고 감상·수집 등의 활동에 적극적이었다. 여기서 주목할 만한 점은 조희룡이 중·노년기에 활발한 회화창작을 하였고 남아있는 작품 중의 다수가 이 시기에 제작되었다는 것이다. 벽오사 활동이 조희룡의 활발한 서화창작활동에 적지 않은 영향을 미쳤음을 알 수 있게 해주는 대목이

16) 등산(登山)은 함경남도에 있는 고을이고, 첩사(僉使)는 병마(兵馬) 또는 수군첩절제사(水軍僉節制使)의 약칭이다. 첩사는 서반(西班) 종3품 무관으로서 각 지방 거진(巨鎭)의 진장이다.

17) 「석우망년록」 54항.

18) 「호산외기」 p.75.

다. 벽오사의 구성원은 대체로 두 연령대였다. 조희룡, 유취진, 이기복(李基福 1783~1865이후), 오창렬(吳昌烈) 등과 이들보다 한 세대정도 아래인 나기(羅岐), 전기(田琦), 유재소(柳在韶 1829~1911), 유숙(劉淑 1827~1873)등이다. 동년배들과는 주로 시를 매개로 한 교유가 많았고 연소배(年少輩)들과는 그림과 관련한 교유가 많았다.

유취진은 의원가문 출신으로 그의 아버지가 일찍이 고화(古畵)와 법서(法書)를 모으는 것을 좋아하여 어려서부터 예술적 분위기 속에서 성장하였다. 그리고 상당한 재력을 지니고 있어 이를 바탕으로 계속되는 시회를 열수 있었던 것으로 보인다. 그리고 그는 문인 서화가로서 직장(直長)벼슬을 지냈고, 조희룡과의 우정은 자잘한 가정사를 이야기할 만큼 가까웠다.

이기복은 의원(醫員)으로 찰방(察訪)벼슬을 지냈는데, 조희룡보다 여섯 살이 많았고, 특히 대나무를 잘 그렸다. 1849년 헌종에게 올린 약이 효험이 없다는 이유로 강진 고금도로 귀양 가기도 하였는데, 조희룡은 귀양시절 임자도와 멀지 않은 고금도를 바라보며 자신이 겪는 고독과 고통을 앞서 경험한 이기복의 심정에 비추곤 했다. 그리고 오창렬과도 교분이 두터웠는데, 그는 의술이 뛰어났을 뿐만 아니라 시도 잘 지었고, 두 차례 중국에 들어가 이름난 석학들과 교유하고 시명을 날렸다. 특히 조희룡과 40년을 교유한 오창렬 사후 그의 아들 오규일(吳圭一)과도 각별했는데, 오규일은 권돈인의 수족으로, 조희룡은 김정희의 심복으로 지목되어 고금도와 임자도로 귀양을 가는 운명적인 사이이기도 하였다. 같은 사건으로 절해고도(絶海孤島)로 유배까지 가는 처지가 되었으니 동병상련이야 말할 것도 없을 듯 하다. 오규일은 특히 전각을 잘하였는데 귀양시절 조희룡은 오규일의 뛰어난 전각 솜씨가 문히게 됨을 매우 안타까워했다.

이밖에 조희룡이 중·노년기에 교유하였던 연소자로서 눈 여겨 볼 사람은 전기이다. 고람(古藍) 전기는 서른에 요절한 천재화가로 한때 약국을 경영했는데, 늘 약을 싸고 남은 종이에 글씨를 쓰고 그림을 그렸다고 전해

진다.¹⁹⁾ 조희룡의 전기에 대한 관심과 애정은 유취진에게 보내는 편지에 “고람의 그림 솜씨의 진경(進境)은 과연 어떠한지요? 한 폭의 그림도 볼 수가 없으니 답답합니다. <매옥도(梅屋圖)> 를 반드시 이 사람을 맞이하여 한번 감상케 하는 것이 좋겠습니다” 라고 한 데서 확인할 수 있다.²⁰⁾ 또한 전기의 화가로서의 재능을 높이 평가하고 시로써 작화(作畫)를 독려하였고 서로의 그림을 보고 감상을 나누며 영향을 주고받았다. 그리고 「호산외기」 “전기전(田琦傳)”을 보면 전기에 대해서 “몸매가 훤히하고 얼굴이 빼어났으며, 그윽한 정취와 예스런 운치가 그 모습에 배어 나와 마치 진·당 시대 그림 속 인물 같았다”고 하여 빼어난 외모를 상찬한 뒤 “산수연운(山水煙雲)을 그리면 쓸쓸하고 담박한 풍이 문득 원대 화가의 묘경(妙境)에 들어간 듯하였다”고 하여 그의 그림을 높이 평가하였다. 그리고 “작년 가을, 내가 남쪽으로 내려갈 즈음에 나를 찾아와서 석별의 뜻을 보이더니, 그것이 결국 천추의 이별이 될 줄 몰랐다”고 하여 전기의 사람됨과 서화에 대한 사랑이 남달랐음을 보여주고 있다.

조희룡의 예술적 교유는 여항문인이거나 화가에만 그친 것은 아니었다. 그는 탁월한 시·서·화 능력을 바탕으로 사대부 문인들과도 절친하게 지냈다. 그는 당대 예술계를 주도했던 추사 김정희를 비롯해 권돈인, 철종의 장인이었던 남병철(南秉哲)등과도 사귀었는데, 남병철은 조희룡에 대한 ‘회인시(懷人詩)’를 남기기도 했다. 이밖에 신위(申緯 1817~1863)의 외증손인 동랑(冬郎)한치원(韓致元 1821~1881) 등과도 시를 주고받았을 정도로 절친하였다.

남병철은 안동 김씨 세도에 중용되어 대제학(大提學) 등의 요직을 두루 거친 사람으로 박학다식하고 문장에 능하면서도 천문학(天文學), 상수학(象數學)에 뛰어난 지식인이었다. 안동김씨의 세도정치에 분격하여 견제를 피하다가 도리어 그들에게 억압당하여 만년에는 서화에 관심을 기울였고

19) 오세창 著, 동양고전학회 譯(1998), 「국역 槿域書畫徵」 下, 田崎편, p.983.

20) 홍성운(2003), “조희룡의 회화관과 중국문예에 대한 인식,” 석사학위논문, 홍익대학교 대학원, pp.34~35.

이를 매개로 조희룡과 교유하게 된 듯하다.²¹⁾

墨竹墨蘭三兩叢 묵죽 묵란 두세 무더기
閉門磨墨似參同 문 닫고 먹 가는 모습 참동과 같네
從來無古無今畫 종래로 무고무금의 그림이란
不在尋常眼孔中 심상한 안목 속에 있는 게 아니라네²²⁾

이 시에서 남병철은 조희룡을 ‘문을 걸어 잠그고 먹을 가는’ 모습으로 묘사하면서 높은 그의 안목을 상찬하고 있다. 그리고 “종횡으로 오로지 문자기(文字氣)가 뿔뿔하며, 고인(古人)에게서 깨우침이 있어 가려운 곳을 긁어 주었다”고 하여 문자기가 없다고 조희룡을 비판했던 김정희와는 다른 태도를 취하고 있다.²³⁾ 그래서인지 남병철은 조희룡으로부터 받은 몇 폭의 묵란(墨蘭)을 규모로 장식하고 옥처럼 귀히 여겼다고 한다. 한편 권돈인은 우의정과 좌의정을 지낸 뒤 1845년에는 영의정에 올랐으며, 김정희와는 평생의 벗이었다. 김정희와 가까이 지냈던 조희룡은 자연스럽게 권돈인과 교유하게 되었던 듯 하며, 권돈인에게 시를 품평 받은 기록이 남아있다.²⁴⁾

조희룡의 사대부 문인과의 교유관계에서 특히 주목해야 할 인물은 추사 김정희다. 김정희가 정치적 소용돌이에 휘말려 1851년에 유배 갈 때, 조희룡은 김정희의 심복으로 지목되어 임자도로 유배를 가게 되는데, 이러한 경험은 여항문인으로서는 아주 드문 일이었다. 이 점은 그의 예술세계와

21) 한영규(2000), 전계서, p.23.

22) 남병철, 「趙又峰熙龍」(“三十二首懷人詩” 중 29번째) : 상계서, p.23에서 재인용.

23) “凡夫筆如古釵脚…縱橫全庸文字氣…弁髦鳳眼與象目蟬蛻規矩 別有悟古人 癢處盡抓…近日得君數紙蘭 侈之圭寶愛如玉.” 남병철, “趙凡夫熙龍贈墨蘭答以長句,” 「圭齋遺稿」, 『韓國歷代文集叢書』 616, 경인문화사, 1993, pp.41~42. : 손명희(2003), 전계서, p.16에서 재인용.

24) “…지난해 산사를 유람하다가 시구 하나를 얻었다. …어떤 사람이 ‘對句가 못 된다’고 말했다. 이재노인(彝齋老人, 권돈인)에게 그것을 여쭙니, ‘비단 구가 아름다울 뿐만 아니라 대구는 더욱 아름답다. 숫자로써 책을 대구했으니 누가 옳지 않다고 말하리요?’라고 하였다.” 「석우망년록」 46항.

인생관에 적지 않은 영향을 미쳤을 것으로 보이는데 이는 그가 유배 시절 자신의 처지를 한탄하며 쓴 글 속에 배어있다.²⁵⁾ 고동서화를 소장하며 애호하던 유배 이전을 회상하며 소중하게 여겼던 것들이 모두 부질없는 것임을 깨닫고 결국 자기 자신이 진정 소유한 ‘심성’을 존양(存養)하겠다고 함으로써 커다란 인식의 전환이 이루어지고 있음을 볼 수 있다. 즉 다른 무엇보다 개아(個我)의 성령(性靈)이 제일의(第一義)를 갖는다는 생각을 유배를 경험하면서 더욱 공고히 하게 된 것이다. 그런데 조희룡의 유배 경험은 역으로 반대파에 의해 그가 김정희의 심복으로 지칭될 정도로 김정희와 절친한 관계였음을 말해준다. 그리고 김정희가 청의 학문과 문물 수용의 핵심적 인물이었다는 점을 감안한다면 조희룡에게 끼친 영향을 가히 짐작할 수 있다.

조희룡은 김정희를 통하여 청나라의 고증학자인 옹방강(翁方綱 1733~1818)²⁶⁾에 대해 전해 듣기도 하였다. 옹방강은 당시 사대부문인뿐만 아니라 여향문인, 나아가 조선의 학문과 시서(詩書)에 큰 영향일 미친 인물이다. 조희룡은 옹방강의 학문의 대강을 알고 있었을 뿐 아니라 그의 시에 대해서도 “옹방강의 시는 소동파(蘇東坡 1036~1101)와 황정견(黃廷堅 1045~1105)을 경유하여 두보(杜甫 712~770)에게 들어갔는데, 신운과 재력(才力)이 철저히 도달하지 않음이 없다”²⁷⁾고 하여 높이 평가하였으며, 그의 시론서(詩論書)인 「석주시화(石洲詩話)」를 지니고 있었다. 그리고 옹방강 사후 석묵서루(石墨書樓)의 진품(珍品)들이 손자의 방탕한 생활로 인해 산실(散失)되었다는 소식을 듣고 안타까워했을 정도로

25) “전날 내곶에 비록 만권의 책이 쌓여 있고 백물(百物)이 소장되어 있었다고 한들 지금 나에게 무슨 보탬이 되는가? 비로소 그 당시 ‘나의 물건’이라 여겼던 것이 부질없는 것이었음을 깨닫게 된다. (...) 목숨이 다 되어도 따라서 다 되지 않는 것은 ‘心性’일 뿐이다. 내가 진정 소유한 것, 즉 심성에 대하여 그것을 존양(存養)하여 혹시라도 주림이 없게 하리니” 「화구암난묵」 65항.

26) 금석(金石)·서화(書畫)·비판(碑版) 등 고증학에 조예가 깊었고, 서법도 경건(勁健)하여 명망이 있었다. 김정희 등 우리나라 학자들에게 큰 영향을 끼쳤다.

27) “翁覃溪詩, 由蘇黃入杜, 神韻才力, 無不畢到” 「석우망년록」 13항.

관심이 컸다. 이 외에도 조희룡이 많이 전하지 않는 김정희의 시를 갖고 있다거나 중국으로부터 김정희에게 온 개인적인 편지를 보았다는 이야기 등으로 미루어 보아 김정희와 친밀한 관계였음을 짐작할 수 있다. 그리고 당시 청에서 글씨로 이름이 났던 정공수(程恭壽)가 조희룡에게 부친 편지²⁸⁾의 존재로도 그의 교유의 폭이 얼마나 넓었는지를 실감할 수 있다.

그러나 조희룡은 김정희의 예술세계를 그대로 추종하는 모습을 보인 허련과는 달리 김정희를 따르면서도 자기만의 독자적인 예술을 지향하였다. 이는 조희룡이 김정희에 비해 불과 세 살 아래라는 점과 시·서·화의 탁월한 재능, 그리고 축적된 독서량에서 오는 학문적·예술적 자신감 때문인 듯 하다. 다음의 글에서 김정희와는 다른 조희룡의 차별성을 짐작해 볼 수 있다.

완당의 석상에서 원나라 사람이 그린 〈전촉도(全蜀圖)〉 한 폭을 보았다. 벽면에 걸어 두었는데, 겹쳐져 퍼지지 않는 것이 한 자 남짓이나 되었다. 내가 그 족자가 너무 긴 것을 마땅찮게 여기니 완당이 웃으며 다음과 같이 말하였다. “중국 사람들의 처소는 초가로 된 조그만 집에 이 족자를 걸어 두어도 공간이 남는데, 하물며 고관대작과 부호들의 높다란 마루와 거대한 벽에 있어서야 말할 나위가 있겠는가?”

내가 일찍이 진운백(陳雲伯)의 「화림신영(畫林新詠)」을 보았는데, “서장(티베트)에서 그린 불상은 매우 커서 수십 발이나 되는 것이 있어, 산 꼭대기까지 메고 가서 절벽 아래로 드리워 놓고 감상한다” 라고 써어 있었다. 이 말이 사실이라면 아방궁과 미양궁의 높이로도 이 그림을 감당하지 못할 것이다. 이 그림을 어디에 쓸 것인가? 한번 웃을 일이다.²⁹⁾

28) “작년 봄 소경(少卿) 정공수가 나에게 서신을 보내면서, 아울러 영련(楹聯)을 부쳐 왔다. 필적이 대작가라고 이를 수는 없었으나 천예(天倪)에 맡겨 조금도 뜻을 거치지 않았다.” 「석우망년록」 85항.

29) 「석우망년록」 11항.

추사가 청나라에서 가지고 온 그림이 방이 좁아 잘 펴지지 않자, 김정희는 중국을 숭상하는 어조로 말하고 있고 조희룡은 내심 불만스러워하는 장면이다. 아무리 좋고 훌륭한 그림이라도 집안에 걸어 놓고 볼 수 없다면 무슨 쓸모가 있겠는가? 사소해 보이는 일화지만 사대(事大)보다는 심성의 존양과 개성의 감발(感發)을 중시했던 조희룡으로서는 당연한 생각이다. 교류하고 받아들일 것은 받아들여도 한 치도 자신의 개아와 감성에 위배됨이 없기를 추구하는 솔직한 태도라 할 수 있다.

1856년 김정희가 세상을 떠나자 조희룡은 만사(輓詞)를 지어 김정희의 문장과 글씨가 빼어남을 곡진(曲盡)하게 칭송하고는 “백옥(白玉)에 마음을 새기고 황금(黃金)으로 눈물을 주조함은 우리네 궁한 사람으로부터 시작되었네. 조희룡은 재배(再拜)하고 삼가 만장을 올린다”³⁰⁾고 하며 김정희의 서세(逝世)를 깊이 애도하였다. 그러나 김정희의 조희룡에 대한 평가는 냉담한 것이었다. 예컨대 “난법은 그리는 법식을 가장 꺼리니, 만약 화법이 있다면 그 화법대로는 한 붓도 대지 않는 것이 좋다. 조희룡 같은 사람들이 내 난초 그림을 배워서 치지만 끝내 화법이라는 한 길에서 벗어나지 못하는 것은 가슴속에 문자기가 없는 까닭”³¹⁾이라 하여 학문의 가벼움과 화법에 매어 있음을 질타하였다. 하지만 조희룡에게 회화는 가슴 속 문자기와 함께 팔의 능숙한 솜씨 없이는 불가능한 것이었다. 그리고 ‘눈 속에 열 길 검은 먼지’가 끼어 앞을 바라보지 못하고 전통적인 법식만을 맹신하는 태도 또한 받아들이지 않았다.

조희룡의 교유의 폭은 위에서 살펴본 바와 같이 신분과 국적을 불문하고 넓고 깊은 것이었다. 특히 여향인으로서의 신분적 자각은 그로 하여금 보다 폭넓게 교류할 수 있는 토대를 마련해주었다. 유취진을 비롯한 벽오사 동인

30) “白玉琢心黃金鑄淚 自吾妻人始 趙熙龍再拜謹挽.” 「阮堂公挽」: 한영규(2000), 전개서, 주78에서 재인용.

31) “且蘭法最忌畫法 若有畫法 一筆不作可. 如趙熙龍輩學作蘭而終未免畫法一路 此其胸中無文字氣故也.” 김정희 著, 최완수 譯(1976) 「추사집」, 현암사, p.312.

들과의 시적 교유나 이재관을 중심으로 한 젊은 여항화가들과의 교유에서 얻은 인간적인 우정과 예술적 교감은 조희룡에게 깊은 영향을 주었다. 특히 김정희는 조희룡의 예술적 성취에 적지 않은 영향을 끼쳤으며, 김정희를 통해 청의 다양한 문물을 접했음을 확인했다. 그리고 청나라의 서화가와의 교유 흔적도 발견할 수 있었다. 그러나 조희룡이 교유에 임하는 모습은 의존적이거나 무비판적인 것이 아니라 개아와 진술할 심의를 중시하는 자기 긍정의 모습이었으며 이는 조희룡 자신만의 독자적 회화를 가능하게 한 예술적 토대였다.



Ⅲ. 조희룡의 예술정신

앞에서 살펴 본 대로 여항인과 사대부를 넘나드는 폭넓은 교유는 조희룡의 예술적 성취에 중요한 의미를 지닌다. 특히 신분적 자각과 함께 고금을 넘나드는 폭 넓은 독서는 그로 하여금 새로운 예술에 눈뜨도록 하였고, 이는 그의 독자적인 예술론과 회화 형성의 촉매제였다. 이 장에서는 조희룡이 추구한 예술정신의 핵심적 요소들을 살펴보고자 한다.

1. 자아의 각성

조선시대의 예술을 재도론적 관점에서 감계(鑑戒)나 계몽의 수단, 혹은 인의예지(仁義禮智)를 겸비한 도덕적 완전성을 추구하기 위한 수기(修己)의 과정으로 보고, 예술을 도(道)에 대해 종속적인 것으로 볼 것인가? 아니면 예술을 재도론적 가치로부터 분리된 독자적 영역으로서 볼 것인가의 문제는 조선후기 문예사조, 특히 조희룡의 글씨와 그림을 이해하는데 중요한 단서를 제공해준다. 큰 틀에서 보면 조선시대 예술은 성리학적 이념에 종속적인 것이었는데 이는 조선시대의 회화가 자아의 각성과 창작자의 진솔한 심의(心意)보다 사대부의 도덕적 완성을 위한 수양 혹은 효용에 그 가치를 두었다는 점에서 그렇다. 이러한 양상은 조선 후기에까지 그대로 이어지는데, 여항 문인들조차 자기 신분에 대한 자각을 토대로 개아를 추구하기보다 사대부 문화에 흡수되는 현상들이 종종 있었던 것으로 보인다. 물론 조희룡도 재도론적 관점으로부터 자유로울 수는 없었다. 그럼에도 불구하고 조희룡은 기존의 흐름과는 거리를 두고 여항문인화가로서의 신분적 한계를 인정하면서 예술을 통한 성리학적 보편이념의 실현이라는 큰 흐름 속에서 자신의 감성과 개아를 중시하며 ‘예술적 자유’를 추구하였다.

자신의 처지와 신분적 한계에 관해서 조희룡은 “나에겐 금마석거(金馬石渠)

의 상(相)이 없고, 일구일학(一邱一壑)의 상도 없다”³²⁾고 하였고 “한 심지의 향을 사르고 한 편의 글을 읽으며, 두어 줄의 글자를 쓰고 몇 폭의 난을 그리는데, 이것은 곧 늙음을 보내는 생활 경제이니, 또한 산림종정(山林鐘鼎)의 밖에 있다” 라 하여 자신의 신분적 한계를 긍정하면서 벼슬에 연연하지 않는 산림처사(山林處士)임을 자처하고 있다. 그리고 부귀영화를 누리는 고관 대작의 삶 못지 않게 자유롭게 책을 읽고, 서화에 몰두하는 자신의 모습을 오히려 긍정적으로 그리기도 하였다.

이러한 조희룡의 신분에 대한 자각은 곧 자아의 각성을 의미하는데, 이는 자연스럽게 독서에 대한 관심과 열정으로 나타났다. 일찍이 명나라의 화가 동기창(董其昌 1555~1636)이 “만 권의 책을 읽고, 만리의 길을 걸으면, 가슴속의 온갖 더러운 것이 제거되어 절로 구학(邱壑)이 마음 속에 생기고 산수의 경계가 만들어져 손 가는 대로 그려내니 이 모두가 산수의 전신(傳神)이다”³³⁾라 한 데서 알 수 있는 것처럼 독서는 회화 이전에 갖추어야 할 덕(德)이었다. 조희룡 또한 서화창작 이전에 독서의 안목을 갖추지 않으면 그것을 얻을 수 없다고 하였는데, 그 자신이 “세상의 온갖 복잡한 일들 중에 가장 떨어버리기 어려운 것은 문자결습(文字結習)이니 이 결습을 몰아 내기는 병을 치료하는 것보다도 어렵다”³⁴⁾고 할 정도로 늘 책을 가까이 하였다. 다음의 글들에서 조희룡이 서화의 기본적인 덕으로서 독서를 어떻게 생각하는지 들여다 볼 수 있다.

글씨를 쓰고 그림을 그리매 독서의 안목이 아니면 그것을 얻을 수 없으며, 좋은 것 훌륭한 것을 성취시킬 만한 손이 아니면 그것을 이룰 수 없다. 이 눈은 그 빛이 햇불과 같으며 이 손은 그 힘이 큰솥을 들만한 것으

32) “吾無金馬石渠相 無一邱日壑” 「한와헌제화잡존」 9항. ‘금마석거’는 출세한 벼슬아치들이 출입하는 곳을 말하며 ‘일구일학’이란 말 그대로 언덕과 골짜기, 혹은 은사(隱士)들이 소요하는 곳이다.

33) “讀萬卷書, 行萬里路, 胸中奪去塵濁, 自然邱壑內營, 成立鄴鄴, 隨手寫出, 皆爲山水傳神.” 동기창 著, 변영섭 외 譯(2003), 「화안(畫眼)」, 시공사, p.11.

34) “世諦之中, 最難壩擺却者, 文字結習. 此習鷗除, 難於治病.” 「석우망년록」 37항.

로, 이러한 솜씨와 안목이 미치는 곳에서 하나의 세계가 구조된다³⁵⁾

난을 그리려면 만 권의 서적을 독파하여 문자의 기운이 창자에 뻗치고
뱃속을 떠받치고 있어서 열 손가락사이로 넘쳐 나온 뒤라야 가능하다. 나
는 천하의 서적을 읽지 못했으니, 어떻게 그것이 가능하겠는가?³⁶⁾

결국 조희룡에게 독서의 안목과 새로운 서화세계의 구조는 스스로에게 부여한, 꼭 이루어야 할 당위(當爲)였다. 하지만 이는 ‘잠총(蠶叢)³⁷⁾의 언덕과 골짜기에다 가벼운 수레가 다닐 수 있는 익숙한 길을 여는 것’처럼 고난에 찬 것이었으며, ‘철적도인(조희룡)이 수레를 타고 홀로 가야할’ 고독하고 외로운 길이었다.

조희룡의 자아에 대한 각성은 자연스럽게 역대 인물 가운데 이념적 리(理)를 추구했던 학자나 관료보다는 개성적 문(文)을 추구했던 문인묵객 성향의 소동파에 대한 관심과 존경으로 이어졌다. 이는 소동파가 샷샷을 쓰고 나막신을 신은 <동파입극상(東坡笠屐像)>을 걸어 두고, 분향하고 차를 올려 벗들과 함께 그의 생일을 기념한 사실에서 확인할 수 있다. 특히 조희룡은 소동파의 문장을 일컬어 “남화노인(장자)과 더불어 하늘과 땅 사이를 홀로 자유로이 왕래한다”³⁸⁾고 하여 감탄하는 마음을 감추지 않았다. 또한 소동파가 만년(晩年)에 혜주로 유배 간 사실을 자신의 유배 경험에 빗대어 어떤 동질감과 위안을 얻었던 것으로 보인다.³⁹⁾ 조희룡은 양주팔괴(揚州八怪)⁴⁰⁾의 개성

35) “作書作畫，非讀書眼，無以得之，非濟勝手，無以成之。此眼其光知炬，此手其力扛鼎，手眼所及，鑄一乾坤。” 「한와헌제화잡존」 123항.

36) “欲寫蘭，讀破萬券，文字之氣，撐脹拄腹，溢出十指間然後，可辦。余未讀天下書，何以得之?” 「한와헌제화잡존」 3항.

37) 당나라 이백(李白)의 “송우인입촉(送友人入蜀)”에 ‘듣건대, 잠총의 길은 험난하여 쉽게 갈 수 없다(見說蠶叢路，崎嶇不易行)’라고 했는데, 이는 매우 험난한 길을 말한 것임. 「석우망년록」 31항, 주1참조.

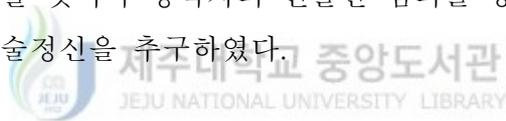
38) “坡公文章，與南華老人，獨往獨來於天地之間。” 「석우망년록」 21항.

39) 한영규(2000), 전개서, p.50.

40) 보통 왕사신(汪士慎), 황신(黃慎), 금농(金農), 고상(高翔), 이선(李鱣), 정섭(鄭燮), 이방옹(李方膺), 나빙(羅聘) 등 8인을 일컫는 말이다. 양주팔괴의 공통적인 특색은 전

적 화법에도 관심을 보였는데 특히 화려하고 감각적인 매화그림을 그렸던 나빙(羅聘 1733~1799)⁴¹⁾에 대한 언급이 눈에 띈다. 그의 풍성하고 화려한 매화그림은 아마도 개성적 화법을 추구하던 조희룡에게 신선한 미적 자극이었을 것이다. 또한 은일고사(隱逸高士) 및 신선에 대한 관심은 그로 하여금 탈속(脫俗)적인 성향을 보이게 하였는데, 이는 그가 경세(經世)나 이학(理學)의 자장(磁場)에서 벗어나 비이념적 성향의 다양한 지식을 추구했던 점을 생각해 보면 자연스러운 현상이다. 그러나 한 가지 아쉬운 점은 그의 글이나 그림에서는 경세에 대한 관심, 지식인으로서 사회 정치적 문제에 대한 관심이 보이지 않는다는 점이다.

18세기 이후 여향문인 중에는 마치 자신이 사대부인 듯 의사(擬似) 사대부 의식을 가진 이들이 적지 않았는데, 그들은 주로 서화의 수련을 통해 사대부와 동질성을 추구하려는 경향이 있었다. 그러나 조희룡은 이러한 의식에 매이지 않고, 자신의 신분에 대한 자각과 함께 독서를 강조하며 기존의 문인화적 틀을 벗어나 창작자의 진솔한 심의를 중시하는 성령론에 기초하여 새로운 예술정신을 추구하였다.



2. 성령(性靈)과 아법(我法)의 추구

성령설(性靈說)은 청대의 시론(詩論)으로 개인의 성정(性情)과 감정, 개성을 중시하는 반재도론적 문학론이며 청대의 원매(袁枚 1716~1797)⁴²⁾에 의해서 체계화되었다. 원매는 시를 짓는데 작가 자신의 진실한 감정과 개성

통적인 화법이나 기교에 구애되지 않는 독창적이며 개성적인 표현이다.

41) 양주팔괴의 한 사람으로 금농(金農)의 제자였다. 귀취도(鬼趣圖)를 잘 그렸으며 화려하고 자유분방한 매화그림을 남겼다.

42) 청대 건륭(乾隆) 가경(嘉慶)연간에 활약했던 시인이자 시론가이다. 그의 자(字)는 자재(自才)이고 호(號)는 간재(簡齋)이다. 절강성(浙江省) 전당현(錢塘縣 지금의 항주) 출신으로, 강녕(江寧)의 소창산수원(小倉山隨園)에 살았기 때문에 수원(隨園)선생으로 불렸다. 만년에 이르러 스스로 호를 창산거사(倉山居士)라 하였으며 아울러 스스로 수원노인(隨園老人) 혹은 창산(倉山)이라 부르기도 하였다.

을 중시하였다. 이를 위해 작가가 갖추어야 할 덕목으로 학문, 식견, 수양을 강조하고 시를 짓고 평함에 있어서 도덕적인 구속을 배제하였다.⁴³⁾ 다음의 글을 통해 그 뜻을 살필 수 있다.

시란 사람의 성정을 표현하는 것이다. 그것은 자신을 나타내면 족하다.
그 말들이 마음을 움직이고, 그 빛이 눈을 사로잡고, 그 맛이 입을 즐겁게
하고, 그 소리가 귀를 기쁘게 한다면 그것은 훌륭한 시다.⁴⁴⁾

원매는 시란 정(情)의 곡진한 표현이어야 하며, 시인의 오로지 하나인 개성 표현과 동시에 시의 미학적이고 감각적인 점을 강조하였다. 기존의 제도론적 시작(詩作)을 거부하고 생생한 개인의 개성을 강조하는 이러한 흐름은 당시의 상업이 전에 없이 번성하고 소비가 발달한 것과 유관하다고 할 수 있다.⁴⁵⁾ 이러한 양상은 조선후기 이후 경제적인 급성장과 함께 서울을 중심으로 문화의 새로운 축으로 등장한 여향문인들에게도 깊은 영향을 주었다.

성령의 의미가 무엇인가에 대한 해석은 매우 다양하다. 이를 정리하면 우선 ‘성정(性情)’과 같은 뜻으로 쓰이기도 하고, ‘창작주체의 활발한 영감,’ 혹은 마음과 대상의 상호교용에 의한 ‘심미적 감발작용’을 뜻하기도 한다. 이는 양명학 분파 이후 점차 성장하기 시작한 개인성 자각의 흐름 중에서도, 예술작품을 통하여 개성의 표현을 중시하는 입장으로 전개되었다.⁴⁶⁾ 이러한 흐름을 반영하듯 원종도(袁宗道)는 그의 저서 「문론(文論)」에서 “향을 사를 때, 만약 그대가 심향(沈香)을 사용한다면, 그 연기는 심향과 같은 냄새가 날 것이고, 만약 그대가 단향(檀香)을 사용한다면 그 연기는 단향과

43) 최일의(1992), “袁枚 「續詩品」의 창작원리론 고찰,” 「중국문학」, 1집, 한국중국어문학회, pp.111~130.

44) “詩者人之性情也 近取諸身而足矣 其言動心 其色奪目 其味適口 其音悅耳 便詩佳詩.” 袁枚, 「隨園詩話補遺」, 券1. : 조석래(1986), “西浦의 個性論的 詩論,” 「韓國學論集」, 한양대학교한국학연구소, p.108에서 재인용.

45) 이택후(李澤厚) 著 권호 譯(1990), 「화하미학(華夏美學)」, 東文選, p.276.

46) 임승연(2001), “조희룡 예술론 연구,” 석사학위논문, 서울대학교 대학원, p.12.

같은 냄새가 날 것이다. 왜 그런가? 그 향의 성(性)이 다르기 때문”이라 하였고, 원굉도(袁宏道 1568~1610)는 그의 아우 원종도의 시집 서문에서 “그의 작품 대부분은 그의 성령을 나타내며, 격식에 얽매이지 않았고 자기의 가슴에서 우러나온 것이 아니면 감히 적지를 않았다”고 하여 개인적 천성의 발로를 강조하였다.⁴⁷⁾ 한편 회화인 경우 청의 승려화가 석도(石濤 1642~1707)는 “그림을 그리는 법은 곧 자신으로부터 세우는 것이니, 그림이라는 것은 곧 마음을 따르는 것”⁴⁸⁾이라 하여 전통적인 표현법의 답습을 거부하고 자아입법(自我立法)을 강조하였다. 그리고 서위(徐渭 1521~1593)로부터 양주팔괴에 이르기까지 내용상 심령의 해방, 개성의 표현을 강조하여 개성과 자아를 강조하는 근대로의 지향을 보여주었다.

조희룡의 경우, 성령에 관해서 체계적인 논술을 하지는 않았다. 다만 그가 남긴 여러 저서들에서 성령과 개아에 대한 그의 생각들을 알아 볼 수 있다. 우선 성령에 대한 조희룡의 생각이 잘 드러나는 부분은 그의 유람기이다.

일찍이 단양을 유람하였는데, 옥순봉·도담·사인암·삼선암 등 여러 승경은 우열로써 차례를 매길 필요가 없다. 각기 기이한 경치를 갖추어서 모두 사람의 뜻에 맞는다. 옛사람의 시문 역시 이와 같아 각자의 숨씨와 안목을 갖추고 있으니 이것으로써 저것을 비교할 필요가 없다. 다만 그 사람의 성령이 있는 바를 살펴보아 나의 시야를 넓히게 할 것이다. 나는 늙었으니 다시 유람을 다니지 못하겠지만 예전에 노닐던 것을 추억하매 산을 보는 방법이 글을 보는 방법과 더불어 논할 두 가지 이치가 아니다. 마음을 같이하는 사람과 더불어 이를 논할 만하다.⁴⁹⁾

승경(勝景)을 우열로써 가릴 수 없고 시문 역시 각자 숨씨와 안목을

47) 조석래(1986), “西甫의 個性論的 詩論,” 『韓國學論集』, 한양대학교한국학연구소, p.107.

48) “一畫之法 乃自我立…夫畫者 從於心者也,” 석도(石濤) 著, 김용옥 譯(1992), 『석도화론』, 통나무, pp.35~43.

49) “曾遊丹陽, 玉筍·島潭·舍人·三仙諸勝, 不必以優劣品第, 各俱奇致, 皆可人意. 古人詩文, 亦復如是, 各俱手眼, 未必以此較彼, 只觀其人之性靈所在, 使我眼界寬矣, 余老矣, 不復作遊事, 追憶舊遊, 看山之法與看文之法, 無二致, 可與同心人共之.” 『석우망년록』 74항.

갖고 있으므로 그 우열을 논할 수 없다는 내용이다. 다만 풍경과 시를 감상함으로써 그 숨겨진 진솔한 감성과 개성을 파악하여 자신의 시야를 넓힐 수 있는가 없는가가 감상의 핵심임을 말하고 있다. 그리고 “명산을 유람한 기록에 있어서는 그 성정에 좋아하는 바로써 온 힘을 다해 써낸 것이니, 모두 전에도 없었고 뒤에도 없을 생각을 지닌 것”⁵⁰⁾이라 하여 스스로 창의력을 발휘하여 자신의 진솔한 감성을 솔직히 드러냄으로써 옛것도 아니고 지금의 것도 아닌 자신만의 독자적인 표현이 가능함을 강조하고 있다. 결국 성령의 촉발(觸發)은 작가가 대하는 대상의 변화에 따라 무한히 새롭게 피어나는 것이며 이로 인해 감상자의 시야는 계속해서 확대되는 것이 가능하게 된다. 이러한 생각들은 그의 시 창작론에서도 전개되는데 조희룡은 창의적인 시 창작을 강조하며 기존의 시작(詩作)의 병폐(病弊)를 다음과 같이 지적하였다.

무릇 시를 지으매 매양 음식 찌꺼기를 주워 모으는 것을 면치 못하니 스스로 창의(創意)를 내어 독자적인 성령을 표출한 자는 몇 사람인가? 안목은 한 세상을 짧게 보면서 옛사람을 넘어서고자 한다.⁵¹⁾

여기에서 조희룡은 당·송의 시와 고문(古文)만을 좇아 모방하여 시를 짓는 당시의 풍조를 비판하고 있다. 이를 음식 찌꺼기를 주워 모으는 행위에 비유한 것 또한 이채롭다. 결국 여기저기서 음식 찌꺼기를 모아본들 부패하여 우리의 몸과 마음을 해칠 뿐이므로 취할 바가 아님을 말하고 있다. 그렇다면 어떻게 스스로 창의적인 성령의 표출이 가능한 것일까?

시를 짓는 방법은 제가(諸家)를 널리 종합하고 고인의 신수(神髓)를 터득하여 스스로 묘리를 창출하여 엄연히 일가를 이룸으로써 남이 보더라

50) “至名山遊記, 以其心性所好, 極力寫出, 皆存空前絕後之想.” 「석우망년록」 18항.

51) “凡爲詩, 每未免掇拾餽釘, 自出機杵, 獨標性靈者, 凡幾人? 目短一世, 欲度越前人.” 「석우망년록」 143항.

도 유래한 원류를 알 수 없게 해야 한다. 시험삼아 옛시인들을 살펴보면
대, 어찌 한 사람이라도 서로 닮은 자가 있는가?⁵²⁾

성령이 곧 작가 자신의 독자적 성정 혹은 개성의 표출이라고 할 때 그 의미를 지나치게 축소해서 이해할 수 있는 위험이 있다. 이로부터 벗어나기 위해 성령설을 체계화한 원매도 성령의 추구를 위해서 작가가 갖춰야 할 기본 조건으로서 학문, 식견, 수양을 내세운 바 있다. 이 세 가지를 토대로 성령이 꽃 피게 되고 감상자들의 성령 또한 자극하여 상호 교유함으로써 감동과 공감을 이끌어낼 수 있는 것이다. 결국 학문, 식견, 수양의 추구를 토대로 하였을 때 위에서 말한 것처럼 고인의 신수를 터득하는 것이 가능하고 이로써 묘리를 창출해낼 수 있는 것이다. 조희룡이 “다른 사람이 백 번 천 번 말함을 거친 것이라 하더라도 나의 용광로 속에 들어오면 문득 남이 말함을 거치지 않은 것이 된다”거나 “대개 남의 시상(詩想)을 취하면서 흔적을 드러내지 않는 것은 고수가 아니면 능히 해낼 수 없는 것”⁵³⁾ 이라고 한 것은 위에서 말한 대로 제가를 널리 종합하고 고인의 신수를 터득하여 스스로 묘리를 창출하고자 하는 뜻이 담겨 있다. 이는 물이 흐르면 도랑이 되고, 오이가 익으면 저절로 꼭지가 떨어지는 것처럼 때가 되면 저절로 이루어지는 것이지 억지로 꾸며서 될 일은 아니다. 결국 조희룡 자신의 말처럼 “문(文)이 없는 가운데에 지극한 문이 나오는 것”⁵⁴⁾이다. 실로 옛것을 배운다는 것은 옛 것으로의 무조건적인 복귀가 아니고 모든 변화에 열려 있어, 생명력을 포착함을 통해서 가능한 것이다.⁵⁵⁾

성령을 토대로 창작자의 진솔한 심의를 강조한 조희룡의 관심은 자연스럽게 ‘아법’의 추구로 이어졌다. 이는 그가 “근래 사람이 그린 매화 중에서 내 눈으로 직접 본 바로는 동이수(董鈺), 전탁석, 나양봉(羅聘)의 작품은 모

52) “爲詩之法，博綜諸家，得古人神髓，自出機杼，儼成一家，使人看之，不知源流之所來。試觀古詩家，豈有一家相似者乎?” 「석우망년록」 42항.

53) “蓋取人詩意，不露跡象，非高手，未能。” 「석우망년록」 57항.

54) “所以無文之中，至文生。” 「석우망년록」 182항.

55) 조요한(1973), 「예술철학」, 경문사, pp.290~291.

두 일품이지만, 「좌전(左傳)」을 끼고 정강성의 수레 뒤를 따르려 하지 않고 외람된 생각으로 나 홀고 나아가려 한다”⁵⁶⁾ 거나 “나의 매화는 동이수와 나양봉 사이에 있는데, 결국 그것은 나의 법”⁵⁷⁾이라 한 데서 확인할 수 있다. 다음의 글에는 고(古)에도 없고 금(今)에도 없는 스스로의 세계를 주조하겠다는 그의 생각이 담겨있다.

고(古)에도 있지 않았고 금(今)에도 있지 않으며, 마음 향기 한 가닥이 고도 아니고 금도 아닌 데에서 나와 스스로 고를 만들고 금을 만드는 것이 좋다. 이것을 어찌 쉽게 말하겠는가? ⁵⁸⁾

석도는 “나에게 남종화풍으로 그리는가 혹은 북종화풍으로 그리는가를 묻는다면, 나는 꺾꺾 웃으며 나는 내가 어떤 종파인지, 아니면 어떤 종파가 나에게서부터 나왔는지를 모른다고 대답할 것이다. 나는 내 독자적인 법으로써 그린다”⁵⁹⁾고 하였다. 나 자신이 옛 것에 혹은 현재 유행하고 있는 것에 매여 있다면 결국 자신의 성령은 구속당하게 되고 스스로를 억압하고 말 것이다. 그래서 조희룡은 스스로 어디에도 얽매임이 없이 나 자신을 법으로 삼고 자신의 세계를 주조하고자 하였다. 이러한 생각은 “고인을 배우지 않고, 하나도 본받지 않아도 좋다. 결국 고인과 같다면 어디에 나를 드러내겠는가? 맹자는 공자를 배웠고, 공자는 주공을 배웠지만, 세 분의 문장은 서로 같지 않다”⁶⁰⁾고 한 원매의 ‘저아론(著我論)’과도 맥이 통한다. 이러한 생각은 “요즘

56) “近人寫梅，以余目所及觀，童二樹·錢籜石·羅兩峯，皆一品。而不肯挾「左傳」，隨鄭康成車後，妄意孤詣。瓣香，姑未有所屬，其不屬，亦屬耳。” 「한와헌제화잡존」 89항.

57) “余梅，在二樹·兩峯之間，而究竟終是我法也。” 「한와헌제화잡존」 17항.

58) “不在古，不在今，心香一縷，出於非古非今之間。自作古，自作今，可也。是豈易言哉?” 「석우망년록」 181항.

59) “今問南北宗，我宗耶? 宗我耶? 一時捧腹曰。我自用法。” J·캐힐 著, 조선미譯(1978), 「중국회화사」, 열화당, p.258.

60) “不學古人 法無一可. 竟似古人, 何處著我…孟學孔子, 孔學周公. 三人文章, 頗不相同.” : 임승연(2001), 전개서, p.32에서 재인용.

의 뛰어난 화가들은 고인 같지 않은 그림은 한 획도 그리지 않는데, 전적으로 고인같이 된다는 것은 전혀 그들과 같지 않게 되는 것이며, 그것은 그림도 아니다” 라고 한 동기창의 논리와도 닮아있다.⁶¹⁾ 결국 다른 이를 답습한다는 것은 나 스스로의 세계를 포기하는 것과도 같은 것이며 고인의 개성과 법식 또한 결코 배워서 얻을 수 없는 것이었다.

내가 그린 대나무는 난이나 매화 그림의 열에 하나를 차지하는데, 대개 정판교를 배운 것이다. 판교를 어찌 쉽게 배울 수 있겠는가? 판교에게는 판교의 재력(才力)이 있는데, 나에게서는 판교의 재력이 없으니 비록 그것을 배우려 하더라도 잘 되지 못할 것이다. 차라리 나의 재력이 미치는 곳에 맡겨 한 가지 나의 법을 만들 따름이다.⁶²⁾

정판교(鄭板橋 1693~1765)⁶³⁾의 묵죽을 배웠지만 결코 판교의 대를 답을 수 없는 이치를 말하고 있다. 조희룡은 그 이유를 개개인이 갖고 있는 기운(氣韻)의 차이 혹은 재력(才力)의 차이에서 오는 것으로 보았다. 조희룡이 보기에 남의 그림에 스며들어 있는 재력은 그 사람의 타고난 천분과 기운에 의해서 결정되는 것이므로 결코 배운다고 터득할 수 있는 것이 아니었다. 결국 옛사람의 법은 따라서 배울 수 없는 것이므로 결국 자신의 재력이 미치는 곳에 맡겨 한가지 법을 만들고자 하였다. 여기에서 누구와도 닮지 않은 자신만의 독자적인 모습을 찾아내려는 조희룡의 치열한 작가정신과 함께 자신에 대한 긍정과 사랑의 모습도 함께 엿볼 수 있다.

61) 임어당 편역, 최승규 譯(2002), 「중국미술이론」, 한명사. p.147.

62) “余寫竹，居蘭梅十之一，而蓋學鄭板橋。板橋豈易學哉。板橋有板橋之才力。吾無板橋之才力，雖學之，未能。寧任吾才力所及處，作一我法而已。” 「한와헌제화잡존」 제171항.

63) 양주팔괴의 한 사람이다. 산둥성(山東省)의 판현(范縣)과 웨이현(縣)의 지사를 역임하였다. 웨이현 지사로 있던 1746년의 대기근 때 관의 곡창을 열어 굶주린 백성을 구하였는데, 1753년 기근구제에 대하여 고관에게 거역하였다 하여 면직된 다음 병을 핑계로 고향에 돌아왔으며 그후로는 벼슬길에 나서지 않았다. 그의 시는 체제에 구애받음이 없었고, 특히 묵죽(墨竹)이 뛰어나다.

3. 감자환자(減字換字)와 재력(才力)

조희룡의 서화관의 중심은 개아와 진솔한 심의의 독자적 표현이었다. 이는 기존의 표현을 종합하여 수용하면서도 이를 답습하는 것이 아니라 자신의 성령의 틀 안에서 녹여 다시 구조해 내는 ‘아법’의 추구를 통해서 가능한 것이었다. 그렇다면 새로운 예술을 창작하기 위해서 조희룡은 어떠한 방법론을 제시했을까?

무릇 시문은 사람들이 말한 것을 나 또한 말하기를 좋아하지 않아야 한다. 그런 뒤에라야 볼 만한 것이 있다. 그러나 일종의 재주와 힘이 있지 않으면 마련해낼 수가 없다. 세상에 어찌 세상 밖의 말이 있겠는가? 단지 문자를 변환하여 점철성금(點鐵成金)의 묘를 말할 뿐이다.⁶⁴⁾

우리가 말하는 모든 것은 어찌 보면 말이 생겨나면서부터 이미 해왔던 말을 다시 말할 뿐이다. 우리가 새로운 말을 만들지 않는 이상 넘어설 수 없는 굴레이다. 그렇다면 어떻게 새로울 수 있을까? 여기에서 조희룡은 변환 문자 점철성금(變換文字 點鐵成金)의 묘(妙)를 그 대안으로 제시하고 있다. 쇠에 점을 찍어 금을 이루어내듯 고인의 진부한 시구를 문자변환을 통하여 새롭게 살아있는 뜻을 지어낼 수 있다는 말이다. 그리고 “글자를 줄이고 바꾸는 가운데 문장의 경지가 계속하여 새로워지는데, 옛사람들이 이미 말한 것을 말하지 않은 것처럼 하는 것, 그것이 바로 묘체(妙諦)”⁶⁵⁾라고 하여 감자환자의 방법을 통한 ‘문자의 재구성’을 시창작의 열쇠로 인식하였다. 이는 “제가(諸家)를 널리 종합하고 고인의 신수(神髓)를 터득하고 자출기저(自出幾杼)하여 엄연히 일가를 이룸으로써 남이 보더라도 유래한 원류를 알 수 없게 해야” 가능한 것으로 앞에서 살펴보았던 대로 학문과 식견의

64) “凡詩文，不肯人云亦云，然後可觀。而非有一種才力，不可辦。世間豈有世外之語？特謂變幻文字，點鐵成金之妙。” 「석우망년록」 105항.

65) “然減換之中，文境轉新。古人已經道者，如不經道者，是乃妙諦。” 「석우망년록」 68항.

도움이 그 바탕이 되어야 하는 것이다.

조희룡은 예술창작과 관련하여 ‘재력’에도 관심을 가졌다. 재력은 단순히 기능적 솜씨를 말하는 것이 아니라 누구도 흉내낼 수 없는 천부적인 재능으로써 배워서 익힐 수 없는 것이었다. 그는 “사람이 부여받는 재주는 세가지가 있는데, 첫째가 천재(天才)요, 둘째가 선재(仙才)요, 셋째는 귀재(鬼才)”⁶⁶⁾라 하면서 “문장은 가히 노력으로 취득할 수 있는 길이 있지만, 천지가 어찌 사람에게 쉽게 허여(許與)해 주겠는가?”⁶⁷⁾라 하여 재능은 하늘로부터 내려 받는다는 인식을 가졌다. 그리고 “문학과 그림은 누구나 하고 싶어하는 바이지만 그 재력에 한계가 있어 배워도 능할 수 있는 것이 아니며, 혹 재능이 있어도 이루지 못하는 경우가 있다”⁶⁸⁾라 하여 문학과 그림에 재력이 그 바탕이 되어야 함을 말하였다. 다음의 글에서도 재력에 대한 그의 생각을 읽을 수 있다.

왕우군(왕희지)은 못에 임해 글씨 공부를 하면서 못물이 온통 검어졌다. 간문제가 말하기를 “내가 탐함을 이같이 한다면 어찌 반드시 우군보다 못하랴”고 했는데 이는 배우지도 않고서 뽐내어 하는 말이다. 그 천분이 한정된 바에 비록 공부를 우군의 배로 하더라도 능히 할 수 없다. 나는 산수를 즐겨 그리지 않지만 또한 이러한 생각을 가진다. 진미공이 말한 바, “정히 탐나는 곳은 옛사람에게 양보한다”는 것이다.⁶⁹⁾

왕희지(王羲之 307~365)의 필법은 왕희지의 필법일 뿐 다른 누구도 그보다 더한 노력을 하더라도 얻을 수 없는 것임을 강조하고 있다. 여기서 천분(天分)은 하늘로부터 내려 받은 천재(天才)라 할 수 있겠는데 이것은 사

66) “人之賦才，有三，一曰天才，二曰仙才，三曰鬼才。” 「석우망년록」 16항.

67) “文章庶可有力取之道。天地豈許於人哉。” 「석우망년록」 16항.

68) “文學畫圖，誰不欲之，而才力所限，學而不能。或有才而不成。” 「화구암난묵」 46항.

69) “王右軍，臨池學書，池水盡墨。簡文云‘假令吾耽之若此，何必獨減右軍。’此不學而矜莊語也。其天分所限，雖功倍右軍，而未能。余不肯畫山水，而亦有此想。陳眉公所云‘政復耽處讓古人耳。’” 「한와헌제화잡존」 245항.

람마다 각기 다르게 주어지는 것이므로 남의 천분은 노력을 통해서 얻어낼 수 없는 것이다. 결국 나에게만 타고난 나만의 재력이 있을 뿐이며 이 또한 남이 배우려고 해서 배울 수 있는 것이 아니다. 그러나 재력만으로 예술적 성취가 이루어지는 것이 아니다. 앞에서 말한 대로 독서를 통한 안목을 토대로 솜씨가 구현되었을 때 신운(神韻)이 깃든 작품을 할 수 있는 것이다. 원매가 「속시품(續詩品)」에서 “책을 널리 읽지 않으면 어떻게 옛사람의 정화(精華)를 흡수할 수 있겠는가? 시가 학문과 관계없다고 말한 것은 결국 올바른 얘기는 아닐진저”⁷⁰⁾라 하여 시창작의 기본요건으로 박습(博習)을 강조한 것도 같은 맥락이다. 조희룡에게 있어서도 위에서 강조한 바 있지만, 독서는 곧 ‘그 빛이 햇불과 같은 눈’이었고, 사물을 통찰할 수 있게 하는 살아 있는 힘이였다. 그러나 그 빛은 결국 창작자의 손에 의해서 빛어지는 것인데, 이는 자연스럽게 조희룡 예술론의 또 하나의 특징인 수예(手藝)의 강조로 드러난다.

동과공이 대나무 그리는 것을 논하여 “가슴속에 대나무가 이루어져 있어야 한다”고 했는데, 이 말을 나는 일찍이 의심하였다. 가슴속에 비록 대나무가 이루어져 있더라도 손이 혹 거기에 응하지 못한다면 어찌하겠는가?⁷¹⁾

글씨와 그림은 모두 솜씨에 속하는 것이니, 그 솜씨가 없으면 비록 총명한 사람이 종신토록 그것을 배울지라도 능할 수 없다. 그런 까닭에 손끝에 있는 것이지, 가슴속에 있는 것이 아니다.⁷²⁾

조희룡의 이 말들에는 예술의 표현기량을 중시하는 태도가 나타나 있다.

70) “不從糟粕，安得精英，日不關學，終非正聲。”

71) “坡公論畫竹，胸有成竹，是說余嘗疑之，胸雖有成，手或不應，奈何？余則以爲不在胸不在手，任其天倪而已。其神理所到，自不知其所以然。” 「해외난묵」 11항.

72) “書與畫，俱屬手藝，無其藝，雖聰明之人，終身學之，不能。故曰 ‘在於手頭，不在胸中。’ ” 「석우망년록」 169항.

소동파가 말한 ‘심수상응(心手相應)’도 결국 같은 맥락으로, 가슴속의 대나무를 드러내기 위해서는 손의 솜씨를 빌려야 하고, 그 솜씨가 가슴속의 대나무를 잘 드러낼 수 있을 때 비로소 살아있는 그림이 이루어지는 것이다. 이러한 생각은 목죽의 단계를 눈 속의 대나무, 가슴속의 대나무, 손안의 대나무(眼中竹, 心中竹, 手中竹)로 보았던 정판교의 생각과도 맞아 있는 것으로 문자기(文字氣)를 중요시하고 화법을 등한시하던 당시의 분위기⁷³⁾에서 주목할 만한 점이다. 자신의 재력을 하늘로부터 부여받은 독자적인 힘이라고 보고, 감자환자의 과정을 통해 전혀 새로운 경지를 추구한 조희룡이 수예를 강조한 점은 지극히 당연한 것이었다. 결국 조희룡이 보기에 창작자의 진솔한 심의를 드러내기 위해서는 작가의 진솔한 마음과 함께 잘 숙련된 손이 서로 조응(照應)해야 가능한 것이었다.

4. 신리(神理)와 인품의 추구

조희룡은 목숨이 다 되어도 따라서 다 되지 않는 것은 오직 ‘심성(心性)’이라고 보고 이 심성을 존양하여 주리게 함이 없어야 된다고 하였다. 이러한 그의 생각은 자연스럽게 회화관에도 투영되어 그림의 묘체(妙諦)를 시시각각 변하는 사물의 닳음에서 찾는 것이 아니라 신리에 있는 것으로 보았고, 인품은 그림에 자연스럽게 배어 나오는 것으로 보았다.

그림에 퇴당(頽唐)한 붓놀림이 있어도 그 산만함이 싫어지지 않고 조심스럽게 먹을 아껴도 그 구속이 고통스럽게 여겨지지 않는다. 핵심은 그 사람의 정신과 운치(神理)에 있는 것이고 붓과 먹에서 구하는 것은 마땅치 않다.⁷⁴⁾

73) 추사는 “題趙熙龍畫聯”에서 ‘...대개 품격의 높고 낮음은 그 솜씨에 있는 것이 아니라 뜻에 있는 것이니, 그 뜻을 아는 사람은 비록 청록이나 이금(泥金) 어느 색채를 쓴다 해도 다 좋다...’ 라 하여 솜씨를 상당히 낮추어 보았다.

74) “畫有頽唐放筆，而不嫌其漫，有矜愼惜墨。關振，在神理，不當於筆墨求之。” 「한와헌 제화잡존」 51항.

‘빈 들보 위의 제비 진흙’과 ‘봄 풀 돋아난 연못’은 그 정신과 신리(神理)가 어찌 말과 글자 사이에 있는 것이겠는가? 서화 또한 그러하다. 원래부터 자취와 상(象) 안에 있는 것이 아니다. 이는 아는 사람과 더불어 말할 수 있을 뿐이다.⁷⁵⁾

원대(元代)의 화가 예찬(倪瓚 1301~1374)은 “내가 그림이라고 부르는 것은 단순히 서둘러 휘두른 ‘낭만적인 붓’(逸筆)에 불과하다. 형태의 닮음을 구하기 위해서가 아니라 나 자신을 기쁘게 하기 위해서 그린다”⁷⁶⁾고 하였다. 그리고 소동파는 형사(形似)를 어린아이의 논리에 비유하며 낮게 평가하고 그 대신 ‘상리(常理)’⁷⁷⁾를 강조하였다. 평소 소동파를 높이 보았던 조희룡 또한 궁극적으로 그림에서 구하고자 하는 것은 붓과 먹이 아니었다. 그가 그림에서 진정 구해야 할 것은 곧 신리였다. 설령 붓놀림이 조금 산만하고, 먹을 너무 조심스럽게 쓴다고 하더라도 신리가 드러나면 족하다. 이와 함께 조희룡은 서화가 사람의 일에 어떤 도움을 주는지 스스로 묻고 답하기를 “옛부터 문장과 혼업을 이룩한 사람들이 모두 그것을 좋아하여 문득 평생 작용하는 하나의 도구로 삼았으니, 어찌 죽은 종지와 헤어진 비단 사이에 구구하게 지내는 것뿐이겠는가? 그 우의(寓意)하는 것 역시 크다”⁷⁸⁾고 하여 서화에 깃든 ‘뜻’을 중요시하였다.

신리의 의미를 분명하게 정의하는 것은 어렵다. 하지만 굳이 그 뜻을 찾아본다면, 정경융합(情景融合)의 경지, 즉 주관적 정의(情意)와 객관적 물경(物景)의 융합이라 할 수 있다.⁷⁹⁾ ‘경(景)’으로부터 우리의 마음(情)이 촉발

75) “‘空梁燕泥’·‘春草池塘’, 其神理, 其在言語文字間? 書畫亦然. 原不在跡象之內, 此可與知者道也.” 「화구암난묵」 28항.

76) 임어당 편역, 최승규 譯, 전개서, p.129.

77) 소동파는 상리(常理)를 사물의 본질적인 이치로 보고 그 중요성을 강조하였다. 우리가 사물이나 사람을 볼 경우, 무엇이든 짧은 시간에 들어와 박히는 인상이 대상의 중요한 정수이므로 화가는 이를 재빨리 포착해야 한다고 보았다.

78) “書畫, 何與於人事? 古來, 文章·勳業之人, 莫不好之, 便作生平作用之一具, 豈區區於古紙·敗絹之間而已哉? 其寓意者, 亦大矣.” 「석우망년록」 34항.

79) 조기영(1990), “화의론 연구,” 「원우론집」, 제17집, 연세대학교 대학원 p.332.

되고 ‘정’이 피어남으로써 ‘경’은 생명을 부여받는다. 즉 경과 정이 불가분의 관계를 맺을 때 정감이 피어나고 운치가 생기는데 이를 신리라 할 수 있다. 그리고 신리는 결코 대상의 답음을 통해서 드러나는 것이 아니라 마음 속 형상의 진솔한 드러냄을 통해서 가능하다. 결국 신리를 제대로 드러내기 위해서는 대상과 답게 그러서도 안되고 답지 않게 그러서도 안 되는 것이었다.

내가 내 얼굴을 볼 수는 없으나 유리 가운데로 좇아서 볼 수 있다. 시험 삼아 내 얼굴을 비추고 또 하나의 유리로써 마주 대해 비추어 보자. 비친 것으로써 전하여 비추면 내 얼굴은 이미 그 참됨을 잃게 된다. 하물며 얼굴을 붓과 먹에 전하고, 붓과 먹을 채색에 전하고, 채색을 비단에 전한다면 비단천이 어찌 그 답음을 보존할 수 있겠는가? 동인(同人)들에게 들어 보이면 혹 답았다고 하고 혹은 답지 않았다고 하지만 답아도 나이고 답지 않아도 나인 것이다.

얼굴 위에 삼세(三世)가 있으니, 삼세라는 것은 불교의 이른바 과거, 현재, 미래이다. 예전의 풍만한 뺨과 밝은 눈은 과거요, 지금의 허연 귀밑머리와 거친 얼굴은 현재이며, 이로부터 수명을 얼마나 얻을는지 알 수 없으나 훗날의 삼살개 눈썹과 닭 살갗은 미래인 것이다. 지금의 허연 귀밑머리와 주름진 얼굴로써 예전의 풍만한 얼굴과 밝은 눈을 보자면 이미 별개의 사람이니, 그림 속의 내가 답거나 답지 않은 두 명의 내가 됨이 어찌 괴이하겠는가? 현재의 나를 답지 않았다고 과거의 나와 답지 않음을 어찌 알겠는가? 또 미래의 나와도 답지 않으리란 것을 어찌 알겠는가? 미래의 나를 우선 볼 수 없으니 과거의 나를 보지 못하는 것과 무엇이 다르겠는가?

나는 장차 답거나 답지 않은 사이에 처하여서 두 나를 서로 보겠는데, 금정안의 상이 없으며, 위대하고 널리 통달한 상이 없으며, 금마석거의 상도 없고, 일구일학의 상도 없으니 그 장차 어디로 돌아갈 것인가? 가히 손을 이끌어 함께 금석서화의 사이에 숨을 뿐이다.⁸⁰⁾

80) “吾不見吾面，從琉璃中見之，試以琉璃照吾，又以一琉璃對而照之。以照傳照，吾

우리의 얼굴에는 삼세(三世)가 있으니 과거, 현재, 미래가 그것이다. 지금의 나를 닮게 그려낸다 한들 그것은 과거의 나, 미래의 나와 닮을 수는 없을 것이다. 그리고 화면 속의 내가 지금의 나와 닮지 않다고 해서 과거의 나와, 혹은 미래의 나와 닮지 않다고 말할 수도 없는 것이다. 결국 닮음과 닮지 않음 사이에 처해야 그 참됨을 얻을 수 있음을 말하고 있다. 닮음을 추구하다 보면 사물의 참됨을 잃을 것이요, 화의(畫意)만을 추구하다 보면 그림을 잃어버리고 말 것이다. nada움의 표현은 닮음과 닮지 않음의 사이에 처해서 형상에 얽매임 없이 그리고 의(意)에 얽매임 없이 자유로울 때 가능할 것이다. 이런 맥락에서 조희룡이 말하고자 하는 신리를 ‘자유롭고 창의적인 정신’이라 해도 무리가 없을 듯 하다. 소동파가 일찍이 ‘닮은 형태만으로 그림을 판단한다는 것은 아동의 정신상태를 보는 것과 같다’⁸¹⁾라 하여 닮음 너머에 있는 ‘상리’를 강조하였던 것처럼 형상에 대해 실수를 저지르면 그 특정한 물건으로 실수가 한정되지만 사물의 이치에 대해서 실수를 저지르면 전체를 망친다는 것이 그의 논리다.⁸²⁾

그림을 그림에 있어서 신리와 함께, 표현하고자 하는 대상의 정신과 기운 즉 신기(神氣)가 집중된 곳을 포착해내는 일 또한 중요한 것이었다.

일찍이 옛사람이 배짱이를 그린 것을 보았는데 목덜미 앞쪽의 두 더듬이가 힘차게 위로 치솟은 것이 마치 한 몸의 온 힘을 여기에 쏟아 부은 듯하였다. 내가 매화·난초를 그림에 있어서 이 이치를 체득하여 온 그루, 온 포기 가운데 매양 한 가지나 한 잎의 색이 빼어난 곳을 두는데 어찌 유독 이것뿐이겠

面而失其眞. 況以育面傳之毫墨, 毫墨傳之丹粉, 丹粉傳之絹素, 絹素烏能保其似乎? 舉示同人, 或云似, 或云不似, 似亦我也, 不似亦我也. 面上三世存焉, 三世者, 佛氏所云, 已去現在未來也. 昔之豐頰朗目, 已去也, 今之霜鬢皺面, 現在也, 從此未知得壽幾何, 而後之龍眉雞皮, 未來也, 以今之霜鬢皺面, 視昔之豐頰朗目, 已是別人, 何怪畫中我之似與不似之爲兩我乎? 不似現在之我, 則安之不似已去之我? 又安知不似未來之我乎? 未來之我, 我姑不可見, 何異不見已去之我乎? 吾將處似與不似之間, 而兩我相視, 無金睛眼相; 無瓌偉博達相; 無金馬石渠相; 無一邱一壑相, 其將何歸? 可携手同隱於金石書畫之間.” 「석우망년록」 100항.

81) “論畫以形似, 見與兒童鄰.”

82) 임어당 편역, 최승규 譯(2002), 전계서, p.111.

는가. 산수화·화조도·인물화가 모두 정신과 기운을 가장 집중시키는 것이 있는 법이다. 작은 것이나 큰 것이 원래 이치가 다르지 않다.⁸³⁾

고개지(顧愷之 345~406)가 일찍이 배해(裴楷 ?~3세기초중경)의 초상화를 다 그렸는데도 닮아 보이지 않더니 귀 밑 뺨에 털 세 개를 더 그리고 나니 그제야 사람들이 모두 배해의 얼굴인지 알아보고 미소지었다는 일화와 맥이 통하는 내용이다. 그리고 소동파가 “사람은 어디엔가 그 특징이 있게 마련이다. 어떤 이는 눈에 있고, 어떤 이는 코나 입에 있다”고 한 이야기와도 같은 맥락이다.

조희룡이 회화에서 신리를 강조한 것 못지않게 중요시 했던 것은 창작자의 인품이었다. 그는 “인품이 높으면 필력 또한 높다”⁸⁴⁾라 하여 인품을 존양하여 평생토록 주림이 없게 해야 한다고 말하였다. 다음의 글에서도 인품을 강조하는 그의 생각을 확인할 수 있다.

무릇 그림을 그림에 있어서 마음에 부족함이 있어도 남들에게 감상되기를 바라는 사람이 많다. 내가 말한 바와 같이 밝은 달을 가슴으로 삼고 곧은 먹줄을 창자로 삼아야 된다. 이는 곧 마음이 텅 비고 밝아서 안으로 살펴봐도 흠이 없다는 말이다. 이는 작은 것으로 큰 것을 비유할 수 있는 것이다.⁸⁵⁾

가슴속에 높고 맑은 기운이 있으면 붓을 통해 이 기운이 전해지며 이것은 남의 것을 답습해서 취할 수 없는 것이다. 나아가 밝은 달을 가슴으로 삼고 곧은 먹줄을 창자로 삼아 마음이 텅 비고 밝아서 흠이 없어 자기 자신에게 비추어 보았을 때 부족함이 없어야 비로소 남들에게 감상될 수 있음

83) “嘗見古人畫絡緯娜，項前二鬚，騰騰隆上，如一身全力，赴注於此 余寫梅蘭，得此理，全樹全叢，每在一枝一葉之出色處，奚獨是也。山水花鳥人物，皆有神氣最注處。細大，原無二致。” 「한와헌제화잡존」 80항.

84) “人品高筆亦高。” 「한와헌제화잡존」 253항.

85) “凡作畫，有歉於心，而冀爲人所賞者，多矣。余所云明月爲懷，直繩爲腸，方可。此，乃襟懷曠朗，內省不疚之謂也。此，可以小喻大耳。” 「한와헌제화잡존」 83항.

을 강조하고 있다. 이처럼 조희룡에게 자유롭고 독창적인 정신과 함께 높은 인품의 추구는 좀 더 근원적인 본질에 다가서고자 하는 작가의 바람이다. 일찍이 송대 문인화가 곽약허(郭若虛 1070~1080)는, 기운은 대상에 내재하는 것이 아니라 화가의 인품, 주관에 달린 것이라고 보았는데,⁸⁶⁾ 화면의 상(象)과 흔적보다는 작가의 정신과 내면을 중시하는 태도라 할 수 있다. 형사(形似)보다 사의(寫意)를 중요시하는 이러한 생각은 동시대를 살았던 소동파의 문인화론을 거치면서 조선시대에 이어져 문인화의 핵심적인 내용이 되었고 조희룡 또한 이를 수용하고 창작의 원리로 삼았음을 알 수 있다.

마지막으로 조희룡 회화관의 특징을 이루는 부분은 법식을 거부하는 태도로 다음의 글에서 살펴 볼 수 있다.

화가는 대부벽·소부벽의 여러 준법을 이 돌에 펼쳐서는 안 된다. 마음을 비우고 붓 가는 대로 따르면 우연히 얻을 수 있는 것이니, 다시 얻으려 해도 얻지 못한다. 하루에 백 개의 돌을 그려도 각각 다르게 이루어지는 법이다. 붓 또한 그 방도를 얻지 못하는데 마음이 어찌 관여할 수 있겠는가. 흥중에 정해진 격(格)이 있으면 그림쟁이의 마계(魔界)에 떨어질 뿐이다.⁸⁷⁾

그림을 그림에 있어서 마음의 흐름을 따르지 않고 흥중에 정해진 격(格) 즉, 법식에 그림이 좌우된다면 참다운 나의 모습을 잃어버리고 그림쟁이의 마계에 떨어질 뿐이라고 경고하고 있다. 그리고 마음을 비우고 붓 가는 대로 따르라는 그의 충고는 “붓을 내릴 때 오로지 기이한 생각에 의존하여 억지로 고치고 꾸며도 그 이치를 이루지 못하고 사람으로 하여금 눈썹을 찌푸리게 할 따름이다. 기이하기를 기대하지 않고서 기이한 것, 그것이 기이한 것이다”⁸⁸⁾라 한데서 알 수 있는 것처럼 마음의 구속을 거부하

86) 조기영(1990), 전계서, p.329.

87) “畫家大小斧劈諸法，不可施於此石。虛心聽筆，偶然得之，不可得。一日百石，各具一致，筆亦不知，心何與焉。胸存定格，可墮畫師魔界而已。” 「한와헌제화잡존」 145항.

88) “落筆全仗寄想，勒強矯捏，不成其理，令人攢眉而已。其不期奇而奇者，是奇也。” 「한와헌제화잡존」 132항.

고 스스로 자유롭고자 하는 태도의 반영이다. 이처럼 법식을 거부하는 그의 태도는 “옛 것도 아니고 지금의 것도 아닌 사이에서 나와서 스스로 옛 것도 되고 지금의 것도 되고자 한다”⁸⁹⁾ 거나 “시문과 그림은 오직 그 조예가 어떠한가를 볼 것이요, 반드시 고금에 얽매이지 말아야 한다”⁹⁰⁾고 한 그의 말에서 느낄 수 있는 것처럼 단호한 것이었다. 그런데 조희룡이 주장하는 비고비금의 경지는 절대적 독창성을 의미하는 것으로는 보이지 않으며 모고(摹古)주의에서 벗어나, 개성과 진정(眞情)의 사출(寫出)을 요구하는 것으로 상대적인 의미를 지녔다고 볼 수 있다. 이 말은 “옛 것을 떠나, 기(氣)와 의(意)로서 서로 보완해야 한다”⁹¹⁾는 정판교의 생각이나 “남 같이 하는 것은 혼자 다르게 하는 것만 못하니 꼭 닮게 하는 것을 취하지 말라”⁹²⁾고 한 동기창의 생각과 맥이 통한다. 이는 “서화는 그 기운의 소재 처를 배워 얻을 수 없는 것이므로 마음을 다하여 본받으려 해도 끝내 나의 글, 나의 그림이 될 뿐”⁹³⁾이라는 자각과 함께 조희룡 창작론의 바탕을 이룬다 하겠다.



89) “出於非古非今之間，自作古自作今也。”

90) “詩文圖畫，惟觀其造詣之如何，未必泥於古今。” 「한와헌제화잡존」 106항.

91) 위 위 著, 정충락 譯(1999), 「묵죽의 귀재 정판교」, 이화문화출판사, p.330.

92) “同能不如獨異，無取絕肖似.” 동기창 著, 변영섭 외 譯(2003), 전개서, p.192.

93) “大都書畫，不氣韻所在處，不可學而得之. 臨書臨畫，雖極意模象，終爲我書我畫而已.” 「한와헌제화잡존」 246항.

IV. 조희룡의 회화

조희룡은 앞서 살펴보았던 것처럼 독서를 통한 지식의 체계를 중시하였고, 인품과 덕을 회화의 본원적인 것으로 생각했으며, 무엇보다도 작가의 성령과 재력을 바탕으로 한 진솔한 심의(心意)의 표출을 중요시했다. 그리고 사실적 묘사를 거부하고 화면 속의 살아있는 신운(神韻)의 표현을 중요시하며 신리를 강조하였다. 결과적으로 옛날에도 없었고 지금도 없는 자신만의 독창적인 그림을 그리기를 원했다. 본 장에서는 이러한 예술정신을 토대로 조희룡이 어떤 회화적 실천을 했는지를 그의 사군자 작품을 중심으로 살펴보려고 한다. 그의 작품 중 묵매는 조희룡 회화의 특징을 가장 잘 드러내고 있는데 ‘고아한 이념미’보다는 ‘감각적인 미’가 돋보인다.⁹⁴⁾ 묵죽인 경우는 조희룡의 유배시절 즐겨 그렸고, 묵란이나 묵국, 산수와 괴석 등에서도 그만의 독자적인 개성을 확인할 수 있다.

1. 묵죽(墨竹)



조희룡은 유배 이전에는 묵죽을 즐겨 그리지는 않은 듯하며 남아 있는 작품 또한 그 수가 매우 적다. 반면에 “내 평소에 대를 그린 것이 매화나 난초 그림의 열에 하나를 차지 할 뿐이었다. 그런데 바다 밖에 살면서부터 대나무 그림이 매우 많아져 난초 그림이 도리어 열에 하나가 되었다”⁹⁵⁾고 한데서 알 수 있는 것처럼 임자도 유배시절 특히 대나무를 많이 그렸다. 특히 거처 주위로 울창하게 들어서 있는 크고 작은 대나무들은 고독한 조희룡에게 화의(畫意)를 일으켰고 결국 대나무를 스승 삼아 관찰하고 배우

94) 이지양(1998), “조희룡의 예술가적 자의식과 문장 표현의 특징,” 「고전문학연구」, 한국고전문학회, p.264.

95) “生平畫竹, 居梅蘭十之一, 而自居海外, 得竹極多, 梅蘭反居其一.” 「화구암난묵」 8항.

면서 화기(畫氣)를 북돋았다. 다음의 글에서 그 뜻을 살필 수 있다.

나의 대 그림은 본래 법이 있는 것이 아니고, 내 가슴속의 느낌으로 그렸을 뿐이다. 그러나 어찌 스승이 없겠는가? 공산(空山)의 만 그루 대나무가 모두 나의 스승이니 곧 한간(韓幹)⁹⁶⁾의 마구간에 만 필의 말이 있는 것과 같다⁹⁷⁾

조희룡은 대나무를 그릴 때 “성난 기운(怒氣)으로 그리는 것”이 곧 신리라 하였다. 이는 기존의 대 그림에서 중시하는 선비의 절개나 기개의 표현이라는 이념성과는 거리를 두고 창작자의 개성적 감발을 중시하는 태도이다. 조희룡에게 대나무는 더 이상 이념을 표현하는 수단이 아니라 자신의 마음을 움직여 피어나게 하는 예술적 자양분이었다. 결국 눈 안의 대나무를 가슴 속에서 자라게 하여 손끝으로 뽑어내어 새로운 화경을 이루어내니 이것이 곧 비고비금의 새로운 그림이 되는 것이다. 다음의 글에서는 화법에 얽매이지 않고 창작자의 감발을 중시하는 조희룡의 태도를 발견할 수 있다.

나는 말하노니, 대를 그리는 것은 초서 쓰는 것과 같아 찬삼취오(攢三取五)⁹⁸⁾ 모름지기 얽매이지 않아야 한다네. 희미한 달 그림자 비치는 창가에서 저절로 얻고 다시 비바람에 아련히 흔들리는 푸르름을 본다네⁹⁸⁾

결국 공산(空山)의 대나무가 조희룡의 스승이 되었고 창가에 비쳐오는 흔들리는 푸르름은 그의 벗이 되었다. 조희룡의 마음속에 스며든 달 그림자와 흔들리는 푸르름은 전통적인 법식에 의지해서 드러낼 수 있는 것이 아

96) 중국 당나라 때의 화가로 인물을 잘 묘사하였고, 말 그림에 있어서는 고금에 독보적인데, 특히 안장 지운 말을 더욱 잘 그렸다.

97) “我竹本無法，只寫胸臆，而豈無師也？空山萬竿，皆吾師，卽韓幹之廐，馬萬匹也。” 「화구암난묵」 9항.

98) “我說寫竹如草書，攢三取五不須拘。自得迷離月牕影，便看風雨翠模糊。” 「화구암난묵」 14항.

니었다. 이는 어떠한 법식과 생각에도 얽매임이 없는 자유로움을 통해서만 가능한 것이었으며, 송대의 범관(范寬 ?~1027?)이 항상 한탄하여 말했던 것처럼 사람을 스승으로 삼기 보다 조화를 스승으로 삼아야 가능한 것이었다. 결국 생각과 법식에 얽매임이 없이 진솔한 자아의 모습을 드러내고자 했던 조희룡에게 유배지에서 만난 대나무와 묵죽에의 몰입(沒入)은 더없이 좋은 길잡이가 되었다.

우리나라에서 묵죽이 본격적으로 그려진 것은 조선 중기 이정(李霆 1541~?)에 의해서인데, 그는 곧고 절제된 선비의 기품이 느껴지는 대나무를 주로 그렸다.(그림1) 그 후에 강세황, 신위(申緯 1769~1847) 등이 묵죽을 즐겨 그렸고 유연한 잎과 줄기의 표현으로 한 층 자연스럽고 부드러운 경지를 보여주었다. 그런데 조희룡의 묵죽은 특히 신위의 묵죽화풍(그림2)에 영향을 받은 것으로 거론되고 있다. 하지만 신위의 묵죽은 가늘고 길면서도 유연하게 살짝 휘어진 죽간(竹竿)과 고리처럼 둥근 죽절 등의 표현을 특징으로 하는 반면, 조희룡의 묵죽은 힘차고 곧게 뻗은 죽간과 함께 죽엽이 중첩되어 신위의 묵죽에 비해 다소 복잡하고 느낌을 준다. 조희룡은 이러한 조선 후기 이래의 화죽법(畫竹法)과 함께 정판교를 중심으로 한 청대 묵죽도(墨竹圖)의 영향을 흡수하였지만, 부드럽게 휘청거리기도 하고, 바람결에 댓잎이 산들거리기도 하며, 때론 성난 기운이 몰아쳐 노기가 서린 대나무를 그리는 등 독자적인 그만의 묵죽을 힘찬 필치와 다양한 구도로 그려내었다.

간송미술관 소장품의 〈묵죽도〉(그림3)는 노기 서린 대나무의 표현이 잘 드러난 작품으로 힘찬 필세(筆勢)를 느낄 수 있는 작품이다. 담묵(淡墨)을 기본으로 하고 있고 화면 아래의 죽엽(竹葉)은 농묵(濃墨)으로 처리하여 묵색의 변화를 주고 있다. 화면 위쪽의 두 세 잎을 농묵으로 처리하여 다소 왜소해 보이는 위치에 생기를 불어넣고 있다. 전체적인 구도와 필세에서 오는 느낌은 “대는 성난 기운으로 그려야 한다”는 말의 실천이라는 느낌이다. 화면 중앙에서 비스듬하게 위로 뻗어있는 죽간의 표현은 힘차고 곧아 이러한 느낌을 더해주고 있는데, 담묵과 중묵(中墨)을 반복하여 힘있게 곁

처 그으면서 위로 뻗어 나가는 대의 생명력을 잘 드러내고 있다. 여기에 더한 농묵의 죽엽은 죽간의 힘찬 분위기와 어울려 더욱 강한 생명력이 느껴진다. 한편 담묵으로 처리된 뒤쪽의 가는 대나무 두 그루는 상대적으로 조용하고 고즈넉한 분위기로, 앞 쪽 대나무의 성난 기운을 감싸듯이 표현되었다. 획 하나 하나가 완결성을 지니면서 독립하고 있으며 획의 속도는 빠르고 활달하지만 상대적으로 여린 느낌이다. 화면 전체의 분위기를 종합해 보면 ‘강함과 부드러움의 어울림’이 잘 드러나면서 힘을 느낄 수 있는 작품이라는 생각이다. 화면 왼쪽 위의 여백 또한 그윽하고 외로워 보여 운치를 더하고 있다. 화면 좌측 하단에 써내려 간 화제를 보면 “한 그루의 대는 수척하게 그리고, 두 그루의 대는 넉넉하게 그리며, 세 그루의 대는 한 곳에 모이게 그리고, 네 그루의 대는 서로 돕게 해야 한다”⁹⁹⁾라 하여 대나무 수에 따라 서로 모이기도 하고 흩어지기도 하면서 드러나는 정취가 다름을 말하고 있다. 또 다른 묵죽도인 <흉중지죽(胸中之竹)> (그림5)인 경우도 힘찬 필세를 느낄 수 있는 작품이다. 이 그림의 화제를 보면 “나는 대나무 그리는데 어떤 화법이 따로 있지 않다. 다만 가슴속에서 일어나는 것을 그릴 따름이다”¹⁰⁰⁾라고 했다. 화면을 가로지르는 농묵과 담묵의 필세가 서로 잘 어우러져 있고 필세 또한 힘차고 신선하다.

대나무를 그림에 있어서 작가의 주관적인 정(情)과 대나무가 일으키는 경(景)의 교용은 ‘마음속에 대나무를 품어서 키우기(胸中成竹)’위한 바탕이라 할 수 있다. 흉중성죽이 된 뒤라야 열 손가락 사이로 대의 형상을 뽑어내어 그림 속에 또 하나의 세계를 구조할 수 있다는 것이 조희룡의 생각이었다. 그리고 그는 “내가 그린 대나무는 난이나 매화 그림의 옆에 하나를 차지하는데, 대개 정관교를 배운 것”이라 하여 자신의 묵죽이 정관교의 영향을 받은 것임을 말하였는데, 정관교는 대나무 완성과정을 ‘눈 속의 대나무, 가슴속의 대나무, 손안의 대나무(眼中竹, 胸中竹, 手中竹)’ 등 3단계로 이루어

99) “一竿瘦，兩竿够，三竿湊，四竿救。” 「화구암난묵」 16항.

100) “我竹本無法 祇寫胸臆耳。”

진다고 보았다. 먼저 대나무를 마음 속에 그리기에 앞서, 대나무를 잘 관찰하고 연구한 다음에야 비로소 대나무의 성질과 특징을 파악하여 가슴속에 대나무를 이룬다. 이 두 단계가 끝나면 화가의 손이 마치 천둥 번개가 치듯 하니, 이로써 대나무는 살아있는 것처럼 보이게 되는 것이라 하였다.¹⁰¹⁾ 조희룡이 말했던 것처럼 성난 기운으로 가슴속의 대나무를 열 손가락 사이로 뽑어 낼 때 비로소 화면 속의 대나무는 살아있는 생명이 되는 것이다.

앞서 살펴 본 대로 조희룡의 대 그림은 정판교의 영향을 적지 않게 받았는데, 정판교의 영향이 느껴지는 대나무 그림으로는 국립중앙박물관이 소장하고 있는 《묵죽도 8폭 병풍》(그림6)을 예로 들 수 있다. 전체를 함께 보면 화면 구성에 있어 다채로움과 변화에 의한 포치(布置)가 돋보인다. 바탕화면도 적·황·청 등 색지를 두루 사용하여 수묵으로 그린 묵죽임에도 불구하고 문기와 더불어 시각적인 아름다움을 느낄 수 있는 작품이다. 그 중의 한 작품인 〈묵죽도〉(그림6-2)를 보면 화면의 구도나 먹색의 운용 등에서 정판교의 영향을 어느 정도 파악할 수 있다. 우선 가늘고 왜소해 보이는 대나무의 줄기 표현이 그러하고 담묵과 농묵의 구사 또한 닮아 있다. 앞에서 보았던 노기 서린 묵죽과 달리 가늘면서도 꽃꽂한 모양을 발견할 수 있다. 그러나 정판교의 작품(그림4)에서 느낄 수 있는 분위기와는 또 다른 분위기가 있다. 특히 줄기의 표현인 경우 정판교의 힘있고 가는 모습과는 달리 획의 변화를 많이 주어 울동감을 강조하고 있다. 죽엽인 경우도 정판교인 경우 날쌔면서도 힘찬 기운이 느껴지는데 반해 획의 변화를 많이 주어 다양한 죽엽의 표현을 이끌고 있다. 전체적으로 느낄 수 있는 작품의 분위기는 비 온 뒤의 고요하고 스산한 분위기다. 어찌 보면 다소 연약해 보이기도 하고 누군가를 그리워하는 것 같기도 하다. 결국 정판교를 배웠으며 그와는 다른 대나무의 경지를 스스로 개척하였다고 할 수 있다. 이와 관련하여 조희룡은 장자(莊子)를 인용하면서 “비바람이 어두컴컴하고 눈과 우박이 번갈아 내릴 때에도 격앙되고 힘찬 기운을 쏟아낼 수 있지만, 이

101) 양신 외 저, 정형민 譯(1999), 「중국회화사 삼천년」, 학고재, p.279.

또한 기다린 바가 있는 것이며, 가슴이 맑고 넓어질 때나 기이한 생각이 용솨음쳐 오를 때에 애오라지 부치고 싶은 것을 이에 부칠 따름”¹⁰²⁾ 이라 하였다. 이러한 모습은 아마도 대나무를 대하는 작가의 정취가 시시각각 변하는 것이어서 때로는 걱정적으로 휘몰아치기도 하고 비 온 뒤의 대나무의 축 쳐져 있는 모습은 작가의 마음에 다가가 슬프고 연약한 자신과 일체감을 일으킬 수도 있을 것이다. 화제에도 대 그리는 법은 “고법에도 없고 내 수법에도 있지 않다”¹⁰³⁾거나 “습기를 완전히 벗어나는 데 있다”¹⁰⁴⁾고 하여 자신의 창의적인 정신 혹은 정서적 감응이 회화의 묘체임을 우회적으로 표현하고 있다. 대 그림에 화제가 더해 한층 맑은 문기를 느낄 수 있는 작품이다.

또 다른 대나무 그림(6-5)의 경우는 바람의 정취가 느껴진다. 화면 전체를 이루고 있는 것은 짙고 열은 죽엽의 어울림이다. 살랑거리는 바람에 죽엽도 어울려 하늘거리고 있다. 보는 이로 하여금 기쁜 마음을 일으키는 힘이 있어 보인다. 법에 얽매이지 않으려는 그의 태도가 반영되어서 그런지 화법이 그리 세련되어 보이지는 않는다. 간간히 보이는 대나무 줄기의 획득 힘있게 뻗어 있다기 보다는 먹물을 붓에 흠뻑 묻히고 쿡 찍어누른 다음 재빨리 움직여 힘을 빼면서 살짝 들어올려 마무리하는 획을 위주로 하여 좀 연약하다는 느낌을 준다. 하지만 이것을 바람과 조용하려는 대나무의 정취를 드러내고자 한 것이라면 그도 어울릴 만 하다는 생각이다. 그리고 짙고 열은 먹으로 무심하게 툭툭 내리 그은 듯한 죽엽의 생동감도 눈여겨볼 만하다. 유배지에서 고독한 한 노인이 바라보는 대나무는 때론 성난 기운에 휘몰아쳐 격앙된 것이기도 하고, 때론 고독하고 여린 마음에 젖어, 흔들리는 대나무 줄기와 댓잎에 한테 어우러져 하나가 되는 ‘마음 벗’이었다.

또 다른 묵죽(그림6-8)은 앞의 경우와는 달리 시원하게 화면위로 뻗어 나가

102) “風雨味冥，雪霽交作之時，亦可瀉激仰排鼻之氣，是亦有所待也。胸次清曠，奇思鬱勃，聊以寄所寄於此而已。於時何有?”

103) “不在古法，不在我手。”

104) “在脫盡習氣。”

는 기세를 볼 수 있다. 다소 서툴러 보이면서 지긋한 획으로 줄기를 삼고, 화면 상단으로부터 가지를 치고, 죽엽의 표현은 다양한 운필로 구사하여 변화를 주고 있다. 특히 화면 아래의 잔가지와 여린 잎의 표현은 윗 부분의 풍부한 표현과 대비를 이루며 생동감을 주고 있지만 다소 산만한 느낌이 든다.

박지원은 그가 쓴 「공작관문고자서(孔雀館文庫自序)」에서 “글이란 뜻을 쏟아내면 그만이다(文以寫意則止而已矣)”라거나 “문이란 오직 참(眞)을 적을 따름이다(文者惟其眞而已矣)”라 하여 사의(瀉意), 즉 ‘참 뜻의 쏟아냄’을 중시하였다. 그리고 그 진실(眞)은 “현실에 즉해서 참을 포착한다(卽事有眞趣)”고 하여 실제의 사실을 중시하는 사실론을 지향하면서도 그 표현에 있어서는 사의론을 폈다.¹⁰⁵⁾ 이는 조희룡의 창작론과도 서로 연관이 있다. 위에서 살펴 본 대로, 집 주변의 대나무들을 스승 삼아 항상 관찰하고 학습한 다음 이를 다시 마음속에 심어 자라게 하여 결국 자신의 손끝으로 창의력을 내어 자유롭고 독창적인 대를 그리고자 했다는 점에서 그렇다. 특히 조희룡이 대나무의 생태적 속성을 관찰하고 “하룻밤 사이에 여덟 자나 한 발(丈)을 자랄 수 있는 것은 가운데가 비어있기 때문이며, 비어있는 곳으로 기를 받아 마디로 그것을 운행하니 능운(凌雲)이 있는 것”¹⁰⁶⁾이라 하여 대나무의 기상을 구름의 기운을 능가하여 치솟는 기의 분출로 보았던 점은 사실을 중시하면서도 사의를 지향하는 박지원의 ‘사실적 사의론’과도 맥이 닿아있다. 이는 위에서 말한 작가의 주관적인 정과 눈앞의 대나무 즉, 경과와 상호 교응을 토대로 한 가슴 속 대나무의 사출(寫出)의 다른 표현이다.

위에서 살펴 본 조희룡의 묵죽을 종합해 보면 우선 기존의 법식을 추구하기보다는 자신의 정감을 중심으로 자유롭게 화면을 구성했다는 점이 특징이다. 그리고 작품의 특성을 어느 하나로 규정할 수 없이 매 작품마다 독특한 다른 면들을 드러내는 것도 주목할만한 점이다. 간간이 보이는 다소

105) 유흥준(1998), 「조선시대 화론 연구」, 학고재, p.207.

106) “一宵之間 可得尋丈者 中虛故耳 虛以受氣 節以行之 所以有凌雲之意 其餘則未能也.” 「한와헌제화잡존」 176항.

서툴러 보이는 획도 정감을 불러일으키는 요소이다. 법식(法式)보다 진솔한 심의를 드러내고자 했던 조희룡에게 중요한 것은 오로지 자신의 손끝에서 뿜어져 나오는 조희룡 자신의 모습이었던 듯하다.

2. 묵매(墨梅)

조희룡의 매화에 대한 사랑은 “매화를 사랑함이 골수에 들어가, 먹을 금으로 삼아 십 년 동안의 담금질로 칠분(七分)정도를 주조해 내었다”¹⁰⁷⁾거나 “술을 마시지 않고 고기 먹는 것도 끊으면서 결국 보고자 한 것은 매화 일 따름”이라고 할 정도였다. 그리고 “장수할만한 상이 아닌데도 늘그막까지 오게 된 것은 매화를 사랑하기 위해서”라고 표현하기도 하였는데 다음의 글에서도 그 마음을 헤아릴 수 있다.

나는 매화를 몹시 좋아하여 스스로 매화를 그린 큰 병풍을 놓는 곳에 둘러놓고, 벼루는 ‘매화시경연(梅花詩境研)’을 쓰고 먹은 ‘매화서옥장연(梅花書屋藏烟)’을 쓰고 있다. 방금 ‘매화백영(梅花百詠)’을 지을 작정인데 시가 다 이루어지면 내 사는 곳의 편액을 ‘매화백영루(梅花百詠樓)’라고 하여 내가 매화를 좋아하는 뜻을 쾌히 보상할 것이다. 그러나 그것을 쉽게 이루어내지 못하여 괴롭게 읊조리다가 소갈증이 나면 매화편차(梅花片茶)를 마셔 가슴을 적시곤 한다. ¹⁰⁸⁾

이러한 매화 사랑은 결국 그를 역대 서화가 중에서 매화를 가장 많이 그린 인물로 알려지게 하였고, 아호(雅號)를 매수(梅叟)라 하여 스스로 ‘매화를 사랑하는 늙은이’임을 자처하였다. 결국 매화그림과 매화에 대한 천착에

107) “梅花, 愛入骨髓, 以墨爲金, 十載爐錘, 鑄得七分.” 「한와헌제화잡존」 135항.

108) “余癖於梅, 自寫梅花大屏, 圍之臥所, 研用梅花詩境研, 墨用梅花書屋藏烟. 方擬梅花百詠, 詩成, 可扁吾居曰梅花百詠樓, 快酬我好梅之意. 而不可造次成之, 苦吟消渴, 飲梅花片茶澆之.” 「석우망년록」 106항.

관한 한 그는 당대의 독보적 존재라 불릴 만하다.

조희룡의 묵매는 도교사상과 밀접한 연관성을 갖고 있는데, 자신의 그림 곳곳에서 매화그림을 도교의 상징물 혹은 신선 이미지와 연결시키고 있다. 그리고 은일(隱逸)과 문인적 풍류를 지향했으며, 불교적 관심을 드러내는 작품도 볼 수 있다. 특히 당(唐)나라 말기의 시인 사공도(司空圖 837~908)의 이십사시품(二十四詩品)을 언급하면서 “세련(洗鍊)’이라는 한 항목은 매화를 위하여 신(神)을 전한 것이라 할 수 있다”고 하여 깨끗이 씻고 단련하여 불순물을 없앤 순수하고 깨끗하며 간결한 풍취(風趣)를 매화의 신(神)으로 삼자고 하였다. 그리고 일찍이 “천엽(千葉)이 단엽(單葉)만 못하고 홍매(紅梅)가 백매(白梅)만 못하다”라 하여 홍매보다는 백매가, 번잡한 것보다는 단아한 것이 전통적으로 숭상되었지만 조희룡은 활짝 피어 흐드러진 매화를 선호하였다. 이는 그가 “천 개 만 개의 꽃을 그리는 법은 왕회계(王會稽)로부터 시작하여 근래의 전탁석·동이수·나양봉에 이르러 극성하였는데, 나의 매화는 동이수와 나양봉 사이에 있는데, 결국 그것이 나의 법”¹⁰⁹⁾이라 한 데서 확인할 수 있다. 그리고 전통적으로 문인사대부가 시문으로 표현한 매화가 유가적 이념을 일정하게 드러내는 것이라면 조희룡이 그린 만발한 홍매는 도덕적 이념이 아닌 자신의 진솔한 심의의 개성적 표현이다. 결국 그는 붉고 만발한 매화를 통해 자기 내면의 분방한 활기를 적극 표현하였다.

〈홍매도대련(紅梅圖對聯)〉(그림8)은 조희룡의 대표작으로 꼽히는데, 이 대련(對聯)¹¹⁰⁾은 전체적으로 간결하고 담박한 먹을 위주로 화면을 운용하면서 역동적인 기운을 느낄 수 있는 작품이다. 화제는 다음과 같이 써내려 갔다.

109) 「한와헌제화잡존」 11항.

110) 대련이란 길고 좁은 화폭에 짝을 이루도록 쌍으로 그린 그림이나 글씨를 말하며 대개 집안에서 가운데에 다른 장식품을 두고 그 양쪽에 한 폭씩 거는 것이다. 좁고 긴 화면에 묵매가 아닌 화려한 홍매는 이전의 우리나라 매화그림에서는 좀처럼 보기 힘든 것이다.

일백·월화·현주·백고·오금·사황은 선가의 단약이다. 박산문화·고자청수·연지옥관은 이것이 화가가 단(丹)을 이루는 법이니 대개 그와 같은 것이다. 작은 형설관에서, 단적도인. 내가 홍로주 한잔이 있어, 칠분은 매화에게 공양하고 삼분은 남겨 「한서」를 읽어 내려갈 거리로 삼아, 책을 펴면 먼저 「매복전」을 읽기로 한다. 연지에 봄이 드니 온갖 꽃이 다투어 피는데 하나의 꽃이 하나의 부처이다. 이는 사람으로 하여금 용화회(사월 초과일의 관불회)에 참여하게 하는 것과 같다. 가히 그 향화정(부처에 대한 향념이 깊다는 뜻)이 깊음을 알만하다. 그림으로 불사를 이루는 것은 나로부터 시작된 것이다.¹¹¹⁾

전체적으로 도교와 불교에 대한 관심을 읽을 수 있다. 그리고 ‘그림으로 불사를 이루는 것은 나로부터 시작된 것’이라거나 ‘연지(硯池)에 봄이 들어 온갖 꽃이 다투어 피니 하나의 꽃이 하나의 부처’라 하여 매화가 선비를 상징한다는 유교적 이념으로부터 벗어나 부처의 형상화로 질적인 변화가 이루어졌다.

이 〈홍매도대련〉은 두 폭의 매화 그림으로 구성되어 있다. 기존의 여백과 운치를 강조한 문인사대부들의 매화그림과 달리 전체적으로 짙은 화면 운용을 하고 있다. 스스로 “즐기 하나를 치더라도 용을 움켜잡고 범을 잡아매듯이 하라”¹¹²⁾고 한 것처럼 즐거움의 표현은 담묵을 붓에 흠뻑 적시고 빠른 필치로 마치 용이 몸을 구부렸다 펴면서 승천(昇天)하는 것처럼 힘차게 그었다. 그리고 필요한 부분에 가늘고 빠른 필치로 윤곽을 보충하고 짙은 점을 콧 찍어 모여 있게도 하고 흩어져 있게도 하면서 즐거움의 생명력을 더하였다. 먹색은 열고 짙은 먹을 적절하게 운용하며 조화를 부려 멀고 가

111) “日魄·月華·玄珠·白膏·五金·四黃, 皆仙家之丹也. 博山文火·古瓷清水·胭脂玉管, 此畫家成丹之法, 蓋如是. 小香雪 館春日, 丹籛道人, 我有紅露一勺, 七分供之梅花, 三分留, 作下「漢書」物, 開卷, 先讀「梅福傳」. 硯池春生, 萬花迸現, 一花一佛, 使人如參龍華會上. 可知其香火情深. 以圖畫作佛事, 自我始也.”

「한와헌제화잡존」 61항. 115항. 68항.

112) “發一幹, 如捉龍虬虎.” 「한와헌제화잡존」 26항.

까옴의 차이를 두고 있다. 붓의 움직임은 거칠 것 없이 숨가쁘다. 마치 하늘을 배회하면서 무언가를 응시하던 매가 잼싸게 토끼를 잡아채는 듯한데, 그 분위기는 활달하면서 기쁜 마음이 서려있다. 그리고 기존의 필법에 연연하지 않는 독특함도 돋보인다. 굵은 가지에서 뻗어 나온 가지들은 굵고 가는 획을 조화롭게 운용하면서 즐기 뒤로 숨어버리기도 하고 겹없이 즐기 앞으로 치고 나오기도 한다. 그리고 화면 아래 열은 먹으로 그려진 가는 매화 가지와 꽃은 마치 할아버지에게 기댄 손자의 모습처럼 귀여워 보인다. 한편 꽃잎은 구천에서 현녀(玄女)가 노니는 듯 연한 분홍으로 흐드러지게 피어있다. 화제를 보면 꽃잎 하나 하나가 부처와 같다고 하였는데 ‘꽃잎 부처’들이 시끌벅적 모여서 법회를 여는 분위기가 즐겁다. 꽃잎의 표현 또한 물을 많이 써서 열고 담백한 느낌을 주는데 활달하고 자유로운 모습이다. 올망졸망 모여서 수다를 떠는 듯 하고 어떤 잎들은 수줍어서 숨어버린 듯하다.

이 작품에서 가장 눈에 띄는 점은 구도의 과감성과 필묵운용의 역동성이다. 여백을 무시하고 매화줄기는 화면에서 잘려나갔다가 다시 들어오기도 하며 변화무쌍하게 표현되어 있다. 기존의 단아한 매화 그림에 비추어 보면 번잡하고 소란스러워 보일 정도다. 이러한 구도와 표현은 전술한 것처럼 청나라 나빙의 매화 그림(그림9)의 영향이 보이는 듯 하지만 조희룡의 묵매에서 보이는 힘찬 필치와 과감한 구도는 나빙의 그것과는 또 다른 것이었으며 다음의 그림을 통해서도 그의 독자적인 화풍을 확인할 수 있다.

〈묵매도〉(그림10)는 〈홍매도대련〉과는 사뭇 다른 정취를 풍긴다. 〈홍매도대련〉이 발랄하고 생기가 있는 작품이라면 〈묵매도〉는 침착하고 온화한 느낌을 준다. 그리고 열은 먹의 발묵(潑墨)이 전체적인 분위기를 침착하게 이끌고 있다. 그러나 〈홍매도대련〉에서 느낄 수 있는 획의 역동성보다는 조용하게 번지는 먹의 흔적으로 인해, 한 겨울임에도 따뜻하고 온화한 정서가 고즈넉하게 퍼져 있다. 굵은 가지의 열은 발묵 위로 굵게 혹은 가늘게 툭툭 짝은 태점은 조용히 번지기도 하고 서로 모이기도 하면서 정취를 더하고 있다. 화면 중앙에 굵은 줄기 사이로 뻗쳐 나온 가지는 짙은 먹으로 그어져 가

늘지만 힘찬 느낌을 준다. 그리고 가늘고 짧은 점으로 군데군데 변화를 주어 생명력을 불어넣고 있다. 잔가지 위로 듬성듬성 피어 있는 하얀 꽃은 제 모습을 뚜렷이 드러내지 않고 수줍어하는 듯하다. 화면 아래의 매화 가지는 위의 분위기와는 다르게 굵고 힘차면서 거칠게 표현되어 강한 생명력이 느껴진다. 전체적으로 보면 늙은 가지를 옅은 먹으로 처리하고 그 위를 가로지르는 잔가지를 짙고 가늘게 표현함으로써 서로의 공간을 조화롭게 나누어 갖고 있어 안정되어 있다. 또한 다양한 먹색의 조화와 발묵과 획의 어우러짐, 붓끝을 세워서 꼭 찍었다가 튕겨내듯 쨍쨍하게 빠진 담묵의 매화꽃은 생기가 돌아 사람의 마음을 편안하게 하기에 충분하다. 화제는 화면 좌측에 힘차고 빠른 필치로 써 내려갔는데, “어찌하면 천녀(天女)의 꽃 뿌리는 손을 빌려 널리 세상 선남선녀의 번뇌의 괴로움을 없애 줄까”¹¹³⁾ 라 하였다. 천녀의 꽃 뿌리는 손을 빌려 세상일로 고통받는 사람들의 번뇌를 씻어 주고 싶은 마음을 담고 있다. 위의 두 작품을 보면서 ‘사람의 살림에도 회노애락이 함께 하는데 하물며 그림의 세계라고 회노애락이 없을까?’를 생각해본다.

조희룡에 따르면 “여러 화가들이 묵매로 이름이 드러났으나 꽃이 드문 것을 구하고 번잡한 것을 구하지 않다가 근래 진탁석과 나양봉에 이르러 성행하였는데 나의 매화는 나양봉과 동이수 사이에 있다”고 하여 자신의 묵매가 독자적인 것임을 강조하였다. 특히 불상 중의 장륙금신(丈六金身)¹¹⁴⁾을 자신의 대매(大梅)와 연관시켜 “장륙매화(丈六梅花)는 나로부터 시작된 것이다”라 하며 자신의 대매가 비고비금의 새로운 것임을 강조하고 있다. 결국 조희룡은 나빙과 동옥 등 중국 대가들의 그림을 그대로 따르지 않았으며 번잡하고 화려한 매화에서 한 걸음 더 나아가 일장육척(一丈六尺)의 부처님처럼 크면서도 꽃이 무성하게 핀 매화를 그렸고, 그 인기 또한 대단하였다. 유배지에서도 끊임없는 요청에 응하여 번번이 매화를 그려 인편에

113) “安得天女散華手，爲除普天下善男善女煩惱苦趣。”

114) 일장육척(一丈六尺)의 대금불상(大金佛像). 석가의 키가 일장육척이었다는 전설에서 유래된 불상.

부칠 정도였다. 특히 화폭이 커서 방안에 들여놓지 못할 때에는 눈이 내린 땅바닥에 펼쳐놓고 붓을 휘둘러 그린적도 있었다.¹¹⁵⁾

장륙매화 중 개인 소장인 <매화도병(梅花圖屏)> (그림11)은 모두 10폭으로 되어있는데, 한국회화사에서 병풍에 대매(大梅)를 그린 작품은 조희룡 이전에는 발견되지 않는다.¹¹⁶⁾ 이 작품을 보면 그 구성이 이채롭다. 병풍의 좌우로 굵은 매화 줄기와 가지가 화면 중앙을 향해 뻗어 있고, 담묵을 기조로 하여 전체적으로 담백하고 고즈넉한 분위기를 자아내고 있다. 그리고 간결한 줄기와 가지의 표현과 담묵의 꽃이 서로 잘 어울리는데 꽃받침에 짙은 농점(濃點)이 화면에 생동감을 불어넣고 있다. 전체적으로는 굵은 매화가지의 곧고 힘찬 표현을 중심으로 잔가지와 꽃들이 어우러져 있는 모습이다. 일민미술관 소장의 <홍백매8연폭(紅白梅八連幅)> (그림12)의 경우는 괴석(怪石)과 매화의 어우러짐이 독특하다. 매화 줄기는 전체적으로 담묵이며, 예리하고 각진 선으로 윤곽을 정리하였다. 매화 줄기의 윤곽(輪廓)은 농묵의 획과 점으로 입체감을 더하여 흔들리지 않는 강인함을 표현하였다. 바람에 나무끼는 잔가지는 굵고 곧은 줄기의 표현과 대비되어 유연하고 한가롭게 바람에 나무끼고 있다. 바위에는 과묵(破墨)과 찬점(攢點)을 적극적으로 구사하였는데, 찬점의 경우 녹색의 점 주위로 정성스럽게 농묵의 테두리를 그어 다소 이채로운 분위기를 이끌고 있다. 이러한 점(點)과 테두리의 표현은 줄기와 가지에도 반복적으로 나타난다. 이 <홍백매팔연폭>은 유배지에서 나기(羅岐)의 요청을 받고 그린 작품으로 알려졌다. 곧고 힘찬 기운보다 부드럽고 온화하며 자유로운 느낌을 준다. 매화 가지에 달려 있는 꽃들도 정겹고 온화한 분위기를 더하고 있다.

국립중앙박물관 소장의 <홍백매도(紅白梅圖)> (그림13)는 비교적 초기인 50세 전후의 작품으로 추정되며 팔폭병(八幅屏)의 대작이다. 작품의 표현을 보면, 승천하는 용이 몸을 뒤흔는 것 같은 늙은 줄기와 앞뒤로 자유롭게

115) 「수경재해외적독」 3항.

116) 손명희(2003), 전게서, p.71.

뻗어나가고 있는 가지, 그 사이로 만발하게 피어있는 매화꽃의 표현 등에서 큰 폭의 화면을 다루는 능숙한 솜씨를 발견할 수 있다. 그리고 제사(題詞)를 보면 자신의 매화가 전서(篆書)와 예서(隸書)의 기이한 글자 가운데서 나왔다고 하여 특히 노간(老幹)의 표현이 서예의 획으로 이루어졌음을 말하고 있다. 전체적인 화면의 분위기를 보면 다른 매화 그림에서 드러나는 것처럼 담묵을 기조로 하고 있다. 담묵으로 전체적인 형태를 갖춘 다음 순차적으로 짙은 먹을 쌓아가면서 입체감을 드러내었고 마지막에는 부분 부분 작은 횡점(橫點)을 촘촘히 겹쳐 찍어 매화 줄기의 중량감을 드러내었다. 그리고 꽃의 표현은 배경의 색과 어우러져 더욱 그 흰 빛을 드러내었는데, 그 모습이 화사하고 따뜻하게 느껴져 현실세계가 아닌 또 다른 세계에 와 있는 듯한 착각을 불러일으킨다.

그리고 간송미술관 소장의 <홍매도> (그림14)는 작고 아담한 크기의 매화도이다. 화면 위쪽에는 굵은 매화줄기가 두툼하면서도 구부러지게 표현되어 있고 그 사이를 가로질러 가는 가지가 힘차게 화면 중심을 가르고 있다. 그리고 화면 상부에 만발한 꽃과 아래 가지 끝에 달려 있는 몇 송이의 꽃이 운치를 더하고 있다. 전체적인 분위기는 기존의 매화들에서 느낄 수 있는 강인한 생명력과는 달리 활달하고 자유로운 분위기이다. 화면 오른 쪽의 화제(畫題)는 짙은 먹으로 여유있고 지긋하게 다음과 같이 써 내려 갔다.

내가 홍로주 한 잔이 있어, 칠분은 매화에게 공양하고 삼분은 남겨 「한서」
를 읽어 내려갈 거리로 삼아, 책을 펴면 먼저 「매복전」을 읽기로 한다.¹¹⁷⁾

매복(梅福)은 한나라 사람으로 왕망(王莽 BC45~AD23)¹¹⁸⁾이 정권을 잡자

117) “我有紅露一勺，七分供之梅華，三分留作下漢書物，開卷，先讀梅福傳。”
「한와헌제화잡존」 115항.

118) 자 거군(巨君). 산둥[山東] 출생. 한(漢)나라 원제(元帝)의 왕후인 왕(王)씨 서모의 동생인 왕만(王曼)의 둘째 아들. 갖가지 권모술수를 써서 사실(史實)상 최초로 선양혁명(禪讓革命)에 의하여 전한의 황제권력을 빼앗았다.

처자를 버리고 은둔하였는데, 후에 신선이 되었다는 전설이 있다. 여기에서 도가에 심취한 조희룡의 모습을 발견할 수 있는데, 매화를 많이 그리면 장수한다는 믿음을 가지고 있었던 듯하다.

이와 비슷한 또 하나의 작품은 서울대학교 박물관 소장의 <홍매도> (그림 15)이다. 이 작품 또한 <홍매도대련>의 거친 필치에 비해 필세가 부드럽고 온화하다. 구도 또한 전통적 문인화의 절제된 구성을 따르지 않고, 홍매를 위에서 아래로 펼쳐 놓는 자유분방함을 보여주고 있다. 가지의 표현은 획의 굵기에 변화를 주면서 생동감이 있고 꽃잎의 짙고 옅은 붉은 빛은 화면을 즐겁고 유희적인 분위기로 이끌고 있다. 그리고 단약(丹藥)을 오직 매화에게만 준다는 화면 밑의 화제도 그림의 유쾌한 분위기를 더하고 있다. 다음으로 호암미술관 소장의 《사군자8곡병》 중의 <목매도>는 습윤한 필치로 전체적인 화면 구성을 이끌고 있는데 늙은 줄기의 발목과 파목에 의한 구성과 그 사이로 뻗어 나온 힘찬 가지와 꽃의 표현이 화면에 활력을 불어넣고 있다. 다른 작품에서 느낄 수 있는 자유분방함과는 달리 문인적 기품이 느껴지는 작품이다.

위에서 살펴본 것처럼 조희룡에게 있어 목매는 더 이상 유교적 이념의 표현이 아니었다. 그것은 은일하고자 하는 자아의 표현이기도 하고 때론 꽃잎 하나 하나가 부처이기도 한 새로운 경지였다. 표현에서도 기존의 간일하고 절제된 형식에서 벗어나 자유분방하고 감각적인 목매를 선보였다. 이러한 화풍이 청의 나빙의 화풍에서 유래했다고 하지만 조희룡의 목매는 장륙매화의 표현에서 보았던 것처럼 독자적인 새로운 화경이었다.

3. 묵란(墨蘭)

조희룡은 술을 잘 마실 줄 몰랐던 모양이다. 그래서 매양 비바람 치는 한가한 창 앞에서 무료한 때를 만나면 문득 난 꽃과 떡 기운을 빌려 울적하

고 착잡한 마음을 달래었고 천하에 난을 그리는 한가지 법이 없었다면 어떻게 여생을 소일하며 보낼지를 걱정하며 위안을 삼았다. 그리고 난 그리기를 좋아하여 아침부터 저물도록 서른 폭을 그릴 정도로 그 열성 또한 대단하였다. 그리고 단순히 자신만을 위한 것이 아니라 천하의 난을 모아 종이 위에 재배(栽培)하여, 아끼고 보호하여 세상 사람들과 함께 하고자 하였다.¹¹⁹⁾ 또한 난은 조물주의 조화 가운데 한 물건이므로, 감히 사사로이 할 수 없는 것으로, 누군가에게서 하사 받은 먹을 소중히 간직하였다가 때때로 한 번씩 쓰는데, 단지 난을 그릴 때만 사용할 정도였다.

난법(蘭法)을 말함에 있어서는 “한 붓으로 완성할 수 있는 것은 오직 난 뿐이요, 다른 물건은 그렇게 할 수 없다”¹²⁰⁾고 하여 한 획 가운데 모든 이치가 담겨있다고 보았고, 만약 한 잎이라도 그 형세를 잃으면 고칠 수 없는 긴박감이 요구되었다. 하지만 이는 우연히 한 번 그렇게 할 수 있는 것이지 스스로 의도해서 감필(減筆)의 법을 쓴다고 될 일이 아니었다. 이는 묵란이 가장 도달하기 어려운 경지임을 말하는 것이기도 하다. 묵란과 관련하여 김정희는 “대체로 난은 정소남(鄭所南)으로부터 비로소 드러나게 되어, 조이재(趙彝齋)가 가장 잘 하였었는데, 이것은 인품이 고고(高古)하여 특별히 뛰어나지 않으면 쉽게 손댈 수가 없었다”¹²¹⁾고 하여 난 그리기의 어려움을 토로하였다. 한편 조희룡은 전탁석의 말을 빌어 “난을 그릴 때는 매양 세 번 구부러지는 데에 묘미가 있다(三轉而妙)”¹²²⁾고 하여 이를 난을 그리는 금쪽같은 지침으로 여겼다. 그러나 조희룡의 작품에서 이러한 삼전(三轉)의 묘(妙)는 노년에 갈수록 영향력이 희미해진다. 또한 서법을 중시하였으며, 난을 그리는 방법은 시 짓는 이치로 체득하여 글씨 쓰는 법으로 행해야 하며 먼저 난을 배워서 시나 글씨에 들어갈 수 없다고 하였다. 이는 시적 교양과 서법의 연마를 통해서 그림에 들어가야 한다는 평소 지론

119) “吾方集天下之蘭 栽培紙上 愛之護之 與世人共之.” 「한와헌제화잡존」 20항.

120) “一筆可成, 惟蘭而已, 他物則不能.” 「한와헌제화잡존」 6항.

121) 김정희 著, 최완수 譯(1976), 전계서, pp.158~159.

122) “寫蘭, 每三轉而妙.”

의 반영이다. 그리고 한 발 더 나아가 그는 “난을 그리려면 만 권의 서적을 독파하여 문자의 기운이 창자에 뻗치고 뱃속을 떠받치고 있어서 열 손가락 사이로 넘쳐 나온 뒤라야 가능하다”¹²³⁾고 하였다. 그리고 천하의 서적을 읽지 못했으니 어찌 난을 그리는 일이 가능하겠냐는 자조 섞인 표현도 뒤를 잇는다. 조희룡은 문장과 학문의 기운 외에도 난이 지닌 풍격(風格)은 그윽하고 곧은(幽貞) 것이라고 보고 다음과 같이 말하였다.

그림에는 문장과 학문의 기운이 있어야 하고 글씨에는 금석정이의 기운이 있어야 한다. 이것이 최고의 경지이다. 난 또한 그림으로, 문장과 학문 이외에 또 산림의 유정한 운치와 구학과 연하의 기운이 있어야 한다. 이것이 올바른 요체다. 가슴속에 하나의 구학이 있어야 비로소 난을 이야기할 수 있다.¹²⁴⁾

여기에서 조희룡은 문장학문지기(文章學問之氣) 외에도 산림의 유정(幽貞)한 운치와 구학(丘壑)과 연하(煙霞)의 기운이 가슴속에서 살아 있을 때 비로소 하나의 난을 칠 수 있음을 말하고 있다.

조희룡은 묵죽이나 묵매에서 독자적 회화세계를 열어 나간 것과 달리 묵란의 경우 김정희의 묵란화풍과 유사한 점을 종종 발견할 수 있다. 그러나 이는 비교적 이른 시기의 작품들의 경향으로, 노년기에 이를수록 조희룡은 김정희의 화풍에서 벗어나는 면모를 보여주었다. 난을 칠 때 문자기와 고매한 인품을 투영하면서 서예적 범식과 난법의 엄격한 준용을 강조하였던 김정희와는 달리 조희룡은 국립중앙박물관 소장의 <묵란도>의 화제에 “미친 듯이 칠하고 어지럽게 그려(狂塗亂抹) 벽에 가득 걸려있다”고 하여 자유롭고 거리낌없는 창작태도를 중시하였다. 이 같은 면은 창작자의 개성

123) “欲寫蘭，讀破萬卷，文字之氣，撐腸拄腹，溢出十指間然後，可辦。”

124) “畫有文章學問之氣 書有金石鼎彝之氣 是爲上乘 蘭亦畫 而文章學問之外 又有山林幽貞之致 丘壑煙霞之氣 是爲正諦 胸中有一丘壑然後可以語蘭也。” 「한와헌 제화잡존」 48항.

과 진실한 감정의 드러냄을 중요시하였던 그의 회화관에 기반한다.¹²⁵⁾

목란은 묵매와 더불어 조희룡이 활발하게 창작하였던 화목이며, 현존하는 조희룡 작품 가운데 매화와 함께 가장 많은 수를 차지한다. 그는 목란에 있어서도 기존의 화란법(畫蘭法)에 머물지 않고 새로운 세계를 열어 나갔다. 특히 ‘경시위란(經詩緯蘭)’이라 하여 시를 미의 원형질(原形質)로 규정하고 거기에 난을 교직(交織)시켜 그림으로 형상화한다고 하여 목란에 있어 시의(詩意)를 강조하였다. 그리고 송대(宋代) 정소남의 목란에서 느낄 수 있는 나라 잃은 유민으로서의 고통의 극복이라는 측면보다는 난에서 느낄 수 있는 생명력의 표현에 더 관심을 두고, 화법에 구애받음이 없이 자유로운 획의 운용을 토대로 생기 있고 통통하게 살진 난엽을 주로 그렸다. 그러나 김정희는 조희룡의 목란을 가리켜 “난 그림은 화법을 가장 꺼리는데, 조희룡 무리들은 내 목란을 배우되 결국 화법의 한 길을 아직 면하지 못하였다”¹²⁶⁾고 하여 조희룡의 목란을 못마땅해 하기도 하였다.

조희룡의 초기 목란을 보면 김정희의 《난맹첩(蘭盟帖)》 중 〈작래천녀(昨來天女)〉(그림17)의 영향을 발견할 수 있는데, 40대 중 후반 무렵의 작품으로 추정되는 “천하의 수고로운 이들을 위로한다(慰天下之勞人)”는 화제가 있는 개인 소장품의 〈목란도〉(그림16)에서 그러한 분위기를 살펴볼 수 있다. 화제는 정판교의 「근추전색화(靳秋田索畫)」의 뒷부분을 옮긴 것으로, 다음과 같이 써내려 갔다.

어찌다 열흘 혹은 닷새의 겨를이 생기면 향기로운 난을 마주하고 짹짹한 차를 다려 마신다. 때마침 산들바람이 불고 보슬비가 내려, 성긴 울타리와 좁은 지름길을 윤택하게 하고 속객들은 오지 않고 좋은 벗이 갑자기 찾아온다. 적이 이런 날을 얻기 어려움에 스스로 놀라기도 한다. 무릇 난을 그리고 돌을 그리는 것은 그것으로 천하의 수고로운 사람들을 위로

125) 손명희(2003), 전계서, p.65.

126) “趙熙龍輩 學作吾蘭而 終未免畫法一路 此其胸中無文字氣故也.”

하기 위함이다¹²⁷⁾

작품을 살펴보면 특히 긴 난엽의 끝 부분을 가늘고 흔들리는 듯하게 표현하여 자유롭고 동적인 느낌을 주었다. 전체적인 화면의 구성을 보면 화제가 차지하고 있는 공간(空間)과 난이 차지하고 있는 공간이 비슷한 점이 주목할 만하다. 난 잎은 무심하게 짧은 획으로 툭툭 긋기도 하였고 긴 잎의 경우도 획의 변화를 중시하면서 힘이 있으면서도 하늘거리는 듯한 운치가 서로 어울린다. 여기에 가늘고 짧은 획들을 빠르고 곧게 그어서 화면 전체적으로 보면 부드러움과 강함의 대비를 느낄 수 있다. 꽃잎의 표현은 서로 마주보고 인사하듯 혹은 서로 이야기를 하듯 정겹고 활달하게 묘사되어 있다. 여유롭고 한가한 분위기와 함께 활달하고 생동감이 느껴지는 그림이다.

국립중앙박물관에 있는 《사군자 병풍》 중의 〈난석도(蘭石圖)〉(그림18)는 위의 작품의 자유분방함과 달리 그윽하면서도 곧고 힘찬 표현이 특징이다. 화면을 가로지르는 길쭉한 괴석(怪石)은 열은 먹의 빠른 획으로 전체적인 윤곽을 잡고 윗 부분에 진한 먹으로 태점을 찍어 마무리하여 긴장감을 드러내고 있다. 그리고 이 괴석을 중심으로 좌우에 표현된 난은 괴석의 거친 표현과 잘 어루러지는 유려(流麗)한 획으로 표현되었다. 난엽의 획은 곧고 힘차게 뻗어있고 난 꽃 또한 고아한 풍취를 자아내고 있다. 전체적으로 담묵을 쓰면서 화심(花心)에 꼭 찍어 놓은 점(點)이 생동감을 준다. 화제를 보면 “난혜(蘭蕙)로써 성품을 삼고, 난혜로써 기질을 삼고, 난혜로써 길을 삼고, 난혜로써 신발을 삼는다면, 아들과 손자가 다 잘되어 영원히 좋게 될 것”¹²⁸⁾이라 하여 난을 닮고 싶은 마음과 자손이 번창하기를 바라는 마음을 담았는데, 붓을 곳곳이 세우고 힘있게 그어 내

127) “忽得十日五日之暇 對芳蘭啜苦茗 時有微風細雨 潤澤于疎離仄經之間 俗客不來良友輒至 適然自驚今日之難得 凡畫蘭畫石 用以慰天下勞人,” : 유홍준(1988), 「19세기 문인들의 서화」, 열화당, p.52에서 재인용.

128) “以蘭蕙爲性, 以蘭蕙爲氣, 以蘭蕙爲行徑, 以蘭蕙爲步履, 宜子宜孫, 永以爲好.”

러가는 기운이 돋보인다. 난초를 단순히 아름다운 꽃으로 보지 않고 하나의 인격체로써 인간이 추구해야 할 이상향으로 보는 태도를 발견할 수 있다.

같은 《사군자 병풍》 중의 또 하나의 〈난석도〉(그림19)를 보면 전체적인 일필성지(一筆成之)의 필세는 유사하다. 바위 사이로 생기발랄한 난의 기운이 뻗어 나오고 서로가 서로를 의지하는 듯 조화를 이루고 있다. 화면을 대각선 방향으로 양분해서 왼쪽 아래에는 담백하면서도 끈게 표현된 난과 돌이 자리하고 화면 위쪽으로는 농묵으로 쓴 화제가 자리하고 있는데 담묵과 농묵의 조화가 돋보인다. 조희룡은 벗에게 보낸 편지에 “성령은 시서(詩書)에서 빌려오고 교정(交情)은 난석(蘭石)에서 빌려 왔다”¹²⁹⁾고 하여 난을 그림으로써 마치 친구처럼 서로 교류하는 정을 표현하였다. 화제는 다음과 같이 쓰고 있다.

난혜는 돌에 가장 잘 어울리는데, 한 번의 운필로 이룰 수 있어야 한다. 삐침과 깎여 나감이 혹은 머리에 있고 혹은 배에 있고 혹은 발에 있을 따름이니, 절대 거듭 붓을 대지 말아야 한다. 그 운두·귀면·해대·피마의 여러 준법은 산수화가에게 보내어 사용하게 해야 할 것이다¹³⁰⁾

“한 붓으로 완성할 수 있는 것은 오직 난 뿐”이라는 그의 생각의 담겨있는 글이다. 돌과 난이 가장 잘 어울린다는 그의 생각과 한 번의 운필을 중시하는 그의 태도는 위의 두 작품에서 확인할 수 있다. 여기에 더해 김정희는 “난법은 예서 쓰는 법과 가까우니 반드시 문자의 향기와 서권(書卷)의 기미가 있는 연후에 얻게 된다. 그리고 난법은 화법을 가장 꺼리니, 만약에 화법이 있으면 한 붓도 쓰지 않는 것이 좋다”¹³¹⁾고 하여 일필성지

129) “性靈乞于詩書, 交情乞于蘭石.” 「석우망년록」 97항.

130) “蘭蕙最宜於石, 可以一筆成之. 撇剔或在頭, 或在復, 或在足而已. 切勿重筆. 其雲頭·鬼面·解帶·披麻諸皴, 送山水家用之.” 「한화헌제화잡존」 104항.

131) “蘭法亦隸近 必有文字香書卷氣 然後可得 此蘭法最忌畫法 若有畫法 一筆不可

와 함께 문자향(文字香)과 서권기(書卷氣)를 중시하였다.

국립중앙박물관 소장의 〈목란도〉(그림20)는 난엽 끝 부분의 떨리는 듯한 필법과 꽃의 표현에서 김정희의 목란화풍을 감지할 수 있다. 그러나 붓을 지긋이 눌렀다가 획 빼기도 하면서 이루어진 굵고 가는 잎의 변화는 화면에 생동감을 불어넣고 있어 조희룡식 특징이 보인다. 화면 중심으로부터 뻗어 나온 난엽은 힘있게 위로 뻗기도 하고 왼쪽으로 스러지기도 하며 화면에 변화를 주며, 화면의 반을 차지하고 있는 화제와도 절묘한 조화를 이루고 있다. 한편 호암미술관 소장의 《사군자병풍》 중 〈목란도〉(그림7-2)는 화면의 왼쪽으로부터 오른쪽으로 힘차게 뻗은 세 무더기의 난을 표현하였다. 화면 위로 갈수록 난의 크기도 커지고 농묵을 더하여 무게감의 차이를 둔 점이 이색적이다. 힘차게 그어진 농묵의 난엽과 부드럽게 번져 있는 꽃잎의 조화가 화면을 부드럽게 감싸고 있으며, 먹의 물기가 채 마르기도 전에 또 다른 난을 가하여 나타난 선염(渲染)의 아름다움이 볼 만하다.

이화여대 박물관 소장의 〈목란도〉(그림21)는 김정희의 화법을 바탕으로 하되 점차 자신의 취향을 드러내고 있다. 난엽을 그은 획의 움직임이 이전 작품에서 보이는 것보다 훨씬 자유롭고 힘차다. 꽃대와 꽃의 표현 또한 법식이나 형태를 잊은 듯 툭툭 찍어내어 자유롭게 그려, 전체적으로 획 불어간 바람에 이끌리는 난의 정취를 담아냈다. 그리고 난엽의 획이 남긴 공간에 절묘하게 써 내려간 힘찬 서체의 화제와 그림의 어울림 또한 이 작품을 감상하는 묘미이다.

난이 얼마나 대단하기에 그림을 그리고 또 제(題)를 쓰며 손을 떼지 못하나? 마치 늙은 아귀가 결신들린 듯 먹어대지만 끝내 한 배를 채우지 못하는 것과 같다. 천고의 향기를 장곡강(張曲江)을 위해 애석해하며, 한번 포식하기를 바라노라.¹³²⁾

작也.” 「완당선생전집」, 권2, 23면. : 이동주(1995), 「우리나라의 옛그림」, 학교재, p.333에서 재인용.

132) “蘭何是大題目 畫之 題之 不能釋手 如老饕之饑口 終末滿腹 千古馨香爲 張曲

위의 글에서 조희룡은 늙은 아귀가 걸신들린 듯 음식을 먹어대지만 끝내 자기 배를 채우지 못하는 것처럼 난이 얼마나 대단하길래 그리고 또 그러도 자신의 마음을 채우지 못할까를 고심하고 있다. 한편 원편에서 시작하는 제사(題詞)에는 “글의 품격, 그림의 품격, 글씨의 품격이 모두 최고의 경지에 이르러 한숨으로 이루어져야 볼만 하니 하나라도 결함이 있으면 못쓰게 된다”¹³³⁾고 하며 난 그리기의 어려움을 토로하고 있다.

김정희 묵란화풍을 따르면서도 조희룡 나름의 취향을 드러낸 작품으로는 이 작품 외에도 간송미술관 소장의 <묵란> (그림22)이 있다. 다소 거친 획으로 긴 잎을 속도감 있게 처리하였으며 꽃도 붓 허리와 붓끝을 이용하여 빠른 속도로 찍기도 하고 빠치기도 하면서 변화를 주고 있다. “난을 그리는데는 비록 작은 기술이지만 기쁘게 성령을 기를 수 있다”는 화제를 굽고 가는 획으로 힘차게 써 내려가, 화면 아래의 인장과 함께 어우러져 그윽하고 끈은 정취를 자아내고 있다. 한편 서강대학교 박물관 소장인 <석란도> (그림23)와, <분란도> (그림24)는 유배 이후의 화풍인데, 난엽 하나 하나의 획의 변화와 함께 무심하게 툭툭 그은 듯한 난꽃의 표현이 잘 어우러져 있다. 전체적인 획의 흐름이 힘차면서도 유연하여 완숙한 경지에 들었음을 알 수 있다.

조희룡은 김정희로부터 그의 묵란이 문자기가 없이 화법에만 얽매어 있다는 비판을 받은 적이 있다. 이를 근거로 조희룡의 묵란을 김정희의 아류로 이야기하기도 한다. 그러나 조희룡의 묵란은 김정희와는 분명히 다른 지향점을 갖고 있었다. 이는 법식에 구애받음이 없이 자신의 심의를 거침없이 자유로운 필치로 그어내는 자유분방함 속에 스며있다. 물론 초기의 작품에서 김정희의 흔적을 부정할 수 없겠지만 노년기에 접어들수록 더욱 자유롭고 거침없는 필치를 구사하는 독자성을 보여주었다.

江惜之 願得一飽.” 「한와헌제화잡존」 19항.

133) “一帖十二幅之內 文品畫品書品 俱極其致 一氣渾成然後可觀 離一則廢矣.”

「한와헌제화잡존」 22항.

4. 묵국(墨菊)

조희룡에게 국화는 도연명(陶淵明 365~427)을 상징하는 것이었으며, 국화를 그림으로써 자신을 도연명에 투사하고자 하였다. 도연명은 국화꽃을 좋아하여, 전원(田園)에서 유유자적(悠悠自適)하는 심회를 국화꽃에 담아 그린 시를 많이 지었다. 그래서 후세 사람들은 ‘도연명’ 하면 ‘국화꽃’을 생각하고, 국화꽃을 보면 도연명을 그리워하여, 국화를 그림으로써 도연명의 은일한 삶에 대한 동경과 존경의 마음을 표현하였다. 조희룡의 도연명에 대한 관심은 다음의 글에서 확인할 수 있다.

도연명과 위소주(韋蘇州)는 하나같이 진솔한 사람들이다. ‘진솔’ 두 글자는 시를 하든 산문을 하든 어디에 간들 좋지 않겠는가만 그림에 가장 적합하다. 글이 없는 가운데 지극한 글이 생겨나기 때문이다.¹³⁴⁾

그림을 그리려면 참되고 소탈해야 하며, 글이 없는 가운데 지극한 글이 생겨난다는 말이 인상적이다. 지극한 문장을 만들겠다는 생각은 오히려 작가의 진솔한 심의를 해칠 것이므로 지극한 문장을 짓겠다는 생각에 구속됨이 없이 참되고 소탈한 마음을 그대로 드러내었을 때 온전한 자기의 글, 온전한 자기의 그림이 될 수 있다는 말로 이해된다. 이러한 생각은 비고비금의 새로움과 ‘자신의 드러냄’을 중시한 조희룡의 일관된 회화관이었으며, 이는 법식에 얽매임이 없는 자유로운 화풍의 추구로 이어졌다.

한편 조희룡은 유배시절 유배지에 국화가 한 종류도 없는 것을 안타까워 하면서 손수 국화를 그려 중양절(中陽節)¹³⁵⁾을 기념하기도 하였는데 다음의 글에서 국화를 사랑하는 조희룡의 마음을 느낄 수 있다.

134) “陶淵明·韋蘇州，一眞率人也。‘眞率’二字，以詩以文，何往不可，而最宜於畫。所以無文之中至文生。” 「한와헌제화잡존」 128항.

135) 9월 9일에 중국문인들은 경치 좋은 언덕에 올라 국화를 떠운 술을 마시고 시를 지었다.

이곳에는 국화가 한 종류도 없어서 이에 동리추색 한 폭을 그려 애오라
지 바다 밖에서 중앙절의 운치를 맛보기로 한다.¹³⁶⁾

여기에서 동리추색(東籬秋色)은 도연명이 지은 「음주(飲酒)」에서 “동쪽
울타리 아래에서 국화를 꺾어 드니, 멀리 남산이 바라보이네”¹³⁷⁾ 라는 구절
을 인용한 것으로 이후 국화를 말할 때 ‘동리추색’이라 하였는데, 가을을 맞
은 정취를 국화와 함께 나누려는 조희룡의 뜻이 담겨있다. 하지만 그는 다
른 화목에 비해 국화는 많이 그린 것 같지는 않으며, 유배 이후의 작품만이
몇 점 남아있어 그 자취를 살필 수 있다.

호암미술관 소장의 《사군자》 가운데 하나인 〈국화도〉 (그림7-4)에는 “단적
도인(丹籬道人)이 백양산인(白陽山人; 陳道復)의 화법을 시험하였다”¹³⁸⁾ 라는
화제가 쓰여있어 명대의 화가 진순(陳淳)¹³⁹⁾의 화법을 좇아 그렸음을 밝히고
있다. 작품을 살펴보면 화면 좌측 아래에서 국화 줄기가 휘어지면서 화면 중
심을 가로지르고 있는데, 필세가 곧으면서 빨라 생동감을 주고 있다. 그리고
국화잎은 듬성듬성 작게 표현되어 있고, 국화꽃은 생동감 있는 필치로 표현
되어 전체적으로 자유분방하고 힘찬 기운을 느낄 수 있는 작품이다.

국립박물관에 소장되어 있는 《사군자병풍》 중의 〈국화도〉 (그림25)에서는
위의 작품과는 사뭇 다른 분위기를 느낄 수 있다. 화면 왼쪽 아래의 바위 틈
에서 여러 송이의 국화가 올망졸망 피어있는 모습을 표현하였는데, 고즈넉하
고 차분한 분위기이다. 그림 오른쪽에는 “국화에는 다섯 가지 색이 있지만
검은색은 없으므로, 먹색으로 동쪽 울타리의 가을색(국화)를 보완하였다”¹⁴⁰⁾

136) “此地無黃華一種 乃寫東籬秋色一幀 聊以作海外中陽。” 「화구암난묵」 3항.

137) “採菊東籬下 悠然見南山。”

138) “丹籬道人, 試白陽山人法。”

139) 진순(陳淳; 1483~1544)은 진도복이란 그의 호로 더 잘 알려졌다. 문징명의 제
자였지만, 전통에 얽매이기를 싫어하여 경쾌하고 활발한 운필과 자유분방한 감
정을 표출하였다. 미법산수(米法山水)를 연상케 하는 부드러운 산수와 물골법의
화훼(花卉)로 유명하였다.

140) “菊有五色, 而不能墨也, 乃以墨色, 補東籬秋色。” 「한와헌제화잡존」 182항.

라는 화제가 쓰여있다. 붓의 움직임은 보면 전체적으로 침착해 보이고, 여러 가지 먹색으로 표현한 크고 작은 잎의 모습과 서로 어울린다. 그리고 가운데 홀로 피어난 꽃과 바위 곁에 수줍은 듯 키 작은 국화꽃의 대비가 흥미롭다. 전체적으로는 앞에 예를 든 〈국화도〉에 비해 화격(畫格)이 좀 떨어져 보인다. 같은 병풍의 또 다른 〈국화도〉(그림26)는 앞의 작품과 전체적인 포치나 획의 움직임, 잎의 표현 방법 등에서 많이 닮아 있으나 절벽 바위틈에서 힘겹게 피어난 국화의 모습이 이채롭다.

남아있는 묵국이 몇 점 없어서 종합적인 고찰은 힘들겠지만 위에서 살펴 본 몇 작품과 조희룡이 남긴 글들을 볼 때 묵국에 대한 조희룡의 관심은 그리 크지 않았던 것으로 보인다. 다만 위에서 살펴 본 대로 가을날 쓸쓸한 유배지에서 손수 국화를 그려 가을을 즐기는 여유로운 마음은 소박한 그의 국화 그림과 어우러져 보는 이로 하여금 마음의 평안을 느끼게 하기에 충분하다.

5. 산수화(山水畵)



조희룡은 젊어서부터 유람을 좋아하여 친구들과 어울려 명산을 다녔는데, 그 정도가 “유람에 벽(癖)이 있어서 우리나라의 명승은 거의 다 찾아보았고 천하의 명산대천에 이르러서는 옛 사람들의 기록한 가운데서 보았다”¹⁴¹⁾고 할 정도였다. 다음의 글에서 유람하면서 느낀 자연과 예술에 대한 그의 생각을 엿볼 수 있다.

매번 연하 중에 들어가면 시상이 따라서 영묘하여 살아 움직이게 되고 대개 속세의 온갖 복잡한 일들이 스스로 멀어지는데, 이는 다만 연하로부터 조성되고 촉발됨으로 인하여서다. 내가 말한 바, “구름·이내·문필(翰墨)은 원래 같은 기(氣)이다” 라고 한 것이 그것이다. 옛 사람들이 유람을 좋아한 것

141) “余癖於遊覽 東方名勝 幾能窮攬 而至於天下之名山大川 得之於古人遊記中.” 「석우망년록」 18항.

은 문필을 구름·이내와 같은 기운 가운데서 구하려고 한 때문이다.¹⁴²⁾

여기서 조희룡은 시취(詩趣)와 연하(煙霞)와 운람(雲嵐), 즉 자연은 서로 같은 기를 가진 것으로 보고 있다. 그렇기에 연하 속에 들어가면 시취가 따라서 영묘하게 살아 움직이게 됨은 물론 순수한 감정이 촉발되어 자연과 문필의 하나됨을 경험할 수 있는 것이다. 이처럼 자연 속에서 은거하면서 연하와 벗하며 정신적 자유를 얻고자 했던 것은 문인묵객들이 꿈꾸었던 바이며, 조희룡 역시 세속을 멀리하고 자연에 은거하고자 하는 이상을 산수화를 통해 드러내고자 했던 것으로 보인다.

그러나 조희룡은 산수를 즐겨 그리지 않았던 것으로 보이며 남아 있는 작품 또한 그 수가 10여점 정도이다. “산수를 즐겨 그리지 않지만, 진미공(진계유)이 말한 것처럼 정히 탐나는 곳은 옛사람에게 양보한다”¹⁴³⁾는 그의 생각은 옛사람들이 이미 완성해 놓은 산수화의 체계를 다시 답습하지 않겠다는 생각의 표현이며, 이는 결국 산수를 즐겨 그리지 않는 결과로 나타난 듯 하다. 그러나 또 한편으로는 “일찍이 산수를 그린 적은 없으나 부채 끝에다 장난으로 그린 것이 있는데, 나의 의경(意境)으로써 눈이 미치는 곳에 나아가 거친 산, 늙은 나무, 어지러이 널려 있는 돌, 첩첩이 내리는 물이 여기저기에 다 있는데 모영편사(帽影鞭絲; 갓 그림자와 말채찍, 즉 여행객의 행색)의 밖에 한 조각의 언덕과 구렁을 뽑아내어 스스로 별개의 독특한 경계를 이루었다”¹⁴⁴⁾고 하여 산수화의 경계가 자신만의 독특한 것임을 말하면서 산수화에 스스로 일가를 이루었다는 자신감도 엿보인다.

조희룡의 산수화법은 19세기 전반 김정희의 등장으로 원말사대가(元末四

142) “每入煙霞之中，詩趣從以靈活，蓋緣世諦自遠，但爲煙霞之助發。吾所云‘雲嵐翰墨，原是同氣。’古人之好遊覽，以其翰墨，求之煙嵐同氣之中。” 「석우망년록」 20항.

143) “余不肯畫山水，而亦有此想。陳眉公所云‘政復耽處讓古人耳。’ 「한와헌제화잡존」 245항.

144) “余未嘗畫山水，或有扇頭戲筆。而以意造目所觀處，荒山古木亂石疊水，在在皆有，帽影鞭絲之外，拈得一片邱壑 自成別區異境。” 「한와헌제화잡존」 243항.

大家) 양식에 대한 이해가 심화, 확장되면서 그 영향력이 확대되었던 시기에 형성된 것으로 보인다. 특히 김정희가 제자인 허련에게 본(本)으로 제시해 준 작가는 원사대가(元四大家) 중 황공망(黃公望 1269~1354)과 예찬이었는데 자연스럽게 조희룡에게도 영향을 미쳤을 것이다. 황공망의 대표적인 작품은 <부춘산거도(富春山居圖)>인데, 활달하면서도 속도감 있는 산의 준법과 함께 나무와 바위, 가옥 등을 간결한 필치로 표현하여 산수화의 새로운 경지를 만들어낸 인물이다. 예찬의 그림은 더욱 간결한 것으로 그의 산수화에는 바위 위에 나무 몇 그루, 강 건너 몇 개의 언덕, 그리고 사람이 없는 빈 정자(亭子)만이 있다. 여기에 더해 갈필(渴筆)로 이루어진 화면은 쓸쓸하고 고독한 분위기를 잘 드러내고 있다. 특히 간결하고 거친 필치는 김정희를 중심으로 적극 수용되었고 당시의 화가들에게도 폭넓게 수용되었으며 조희룡도 예외는 아니었다.

이러한 영향의 흔적을 느낄 수 있는 작품으로는 “유운관(溜雲館) 겨울날 운림(雲林, 예찬)의 소경(小景)을 방(傲)하다” 라는 화제가 쓰여 있는, 서울대학교 박물관 소장의 <방운림산수도(傲雲林山水圖)>(그림27)가 있다. 화면의 구성을 보면, 전경(前景)의 나지막한 정자와 두 그루의 큰 나무를 중심으로 원경(遠景)에 산을 배치하고 중경(中景)은 강과 여백으로 처리하여 전체적으로 고즈넉하고 아담한 정경을 이루고 있다. 근경의 나무와 초옥(草屋), 중경의 강, 원경의 나지막한 산으로 특징지어지는 이러한 예찬식 산수도는 예찬에 의해 전통이 확립된 이래 명말의 심주(沈周 1427~1509), 문징명(文徵明 1470~1559)에게 이어지면서 청대(清代)에 이르면 문인들이 상투적으로 사용한 구도가 되었다. 우리나라의 경우 이러한 예찬식 구도는 19세기 전반기에 적극적으로 그려지는데, 전형적인 일하양안(一河兩岸) 구도를 따르거나 그것을 변용하고 구성과 필치를 달리하여 다양하게 제작되었다.¹⁴⁵⁾ 조희룡의 그림에서 주의해서 볼 점은 본래 예찬의 산수도는 갈필과 절대준(折帶皴)으로 화면을 구성하는데 반해 미점(米點)을 구사하여 미불(米芾 1051~1107)의 영향도

145) 이수미(1991), “조희룡 회화의 연구,” 석사학위논문, 서울대학교 대학원, pp56~57.

함께 받았음을 보여주고 있다는 점이다.

작품을 살펴보면 화면의 중심을 이루는 나무의 표현은 옅은 먹으로 전체적인 윤곽을 먼저 잡고 짙은 먹으로 덧칠하여 발묵의 효과를 내고 있으며, 이에 더해 가는 필선으로 윤곽을 보태어 나무의 특징을 잡아내고 있다. 그리고 인적 없는 정자와 주위의 대나무의 살랑거림은 서로 잘 어울려 적정한 감흥을 일으키고 있으며, 나무가 서있는 작은 언덕은 피마준(皮麻皴)과 미점을 번갈아 사용하여 정취를 자아내고 있다. 먼 산의 표현 또한 피마준을 주로 사용하고 있으며 짙은 먹으로 미점을 가하여 산의 중량감을 더하고 있다. 산허리의 담묵의 미점 또한 화면의 분위기를 한껏 살리고 있다. 한편 전체적인 화면 구성은 전기의 <계산포무도(溪山苞茂圖)> (그림28)와도 유사함을 발견할 수 있다. 근경의 낮은 언덕과 두 그루의 나무, 인적 없는 정자와 대나무가 그렇고 중경을 이루는 강물과 원경의 낮은 산의 배치 또한 조희룡의 작품과 닮아있다. 다만 독필(秃筆 끝이 모지라진 붓)로 자유분방하고 거칠면서도 쓸쓸하고 고적한 분위기를 잘 드러낸 점은 조희룡의 분위기와는 사뭇 다르다.

<방운림산수도>는 예찬의 작품을 모사한 것임에도 그림에서 드러나는 정취는 예찬의 작품과는 많이 다름을 알 수 있다. 또 다른 예로 예찬의 작품인 <용슬재도(容膝齋圖)> (그림29)를 보면 갈필을 위주로 하여 전체적으로 마르고 거친 획을 중심으로 간략하게 화면을 운용하는 반면 조희룡의 작품에서는 갈필의 흔적을 찾아내기 힘들다. 오히려 습윤(濕潤)한 먹 색을 기조로 그림을 이끌고 있다. 그리고 화면 전체에서 나오는 분위기도 예찬의 작품에서 느낄 수 있는 절대 고독의 경지와는 달리 사람이 곧 찾아와서 시회를 열 듯한 열려 있는 분위기이다. 본래 옛 사람의 그림을 방(倣)한다는 것은 고인의 작품을 그대로 따라 하는 것이 아니라 옛사람의 작품을 보고 작가가 창의(創意)를 내어 스스로 새롭게 자기화(自己化)하는 것을 말한다. 결국 위의 <방운림산수도>에서 우리가 발견할 수 있는 것은 예찬의 흔적이 아니라 바로 조희룡 자신의 흔적이다. 확장해서 표현하자면 옛 것에서 배우되 옛 것에 부림을 당하거나 의지하지 않으려는 태도의 표현이

다. 명대의 화가이자 화론가인 동기창은 그의 저서 「화안(畫眼)」에서 “남 같이 하는 것은 혼자 다르게 하는 것만 못하니 꼭 닮게 하는 것을 취하지 말라”고 했는데, 같은 맥락이다.

조희룡의 산수를 보는 방식 또한 산수화의 이론을 정립한 송의 광희(郭熙 1020?~1090?)와도 달랐다. 광희는 그가 쓴 「임천고치(林泉高致)」에서 “봄 산은 담박하고 온화하여 웃는 듯하고, 여름산은 싱싱하고 푸르러 물에 젖은 듯하고, 가을 산은 밝고 깨끗하여 단장한 듯하고, 겨울산은 처량하고 쓸쓸하여 자고 있는 듯하다”¹⁴⁶⁾고 하여 후대 화가들이 산수를 그릴 때 절대 지침이 되었다. 그러나 조희룡은 유배시절 바다와 산을 둘러보니 광희가 말한 정취와는 달리 “봄 산은 어둑하고 몽롱하여 안개 낀 듯 하고, 여름산은 깊고 울창하여 쌓여있는 듯하며, 가을 산은 겹치고 끌어당겨 흐르는 듯하고, 겨울 산은 단련되어서 쇠덩이와 같다”¹⁴⁷⁾고 하여 자신이 보는 뜻을 더욱 중시하는 태도를 보였다.

이러한 조희룡의 생각이 잘 배어있는 작품으로 유배지에서의 고독을 표현한 〈황산냉운도(荒山冷雲圖)〉(그림30)를 들 수 있다. 이 작품은 힘차고 활달한 필치로 그려졌지만 쓸쓸하고 적막한 분위기에 젖어들게 하는 묘한 힘을 함축하고 있다. ‘거친 산, 찬 구름’이란 뜻의 이 그림에 조희룡은 자신의 심사(心事)를 화면 오른쪽 위에 다음과 같이 써 내려갔다.

나는 천태산, 안암산, 나부산, 오대산 같은 명산에는 아직 가본 일이 없고, 지금 외로운 섬에 떨어져 살고 있다. 눈에 보이는 것이라고는 거친 산, 고목, 기분 나쁜 안개, 차가운 공기뿐이다. 그래서 눈에 보이는 것을 필묵에 담아 종횡으로 휘둘러 울적한 마음을 쏟아 놓았다. 화가의 육법이 라는 것이 어찌 우리를 위해 생긴 것이라.¹⁴⁸⁾

146) “春山澹冶而如笑, 夏山蒼翠而如滴, 秋山明清而如粧, 冬山慘淡而如垂.”

광희 著, 신영주 譯(2003), 「임천고치」, 문자향, p.25.

147) “春山溟濛如煙, 夏山沈鬱如積, 秋山杳拖如流, 冬山鍊冶如鐵.” 「화구암난목」 49항.

148) “吾生既不得到天台雁岩羅浮五臺 孤寄海島 目所觀者 荒山瘴煙冷雲而已也 乃拈目所觀處 橫塗豎抹以瀉壹鬱之氣 畫家六法豈爲我輩設耶.”: 유홍준(1988), 「19세

화법에 얽매이지 않고 자신의 울직한 심사를 진솔하게 드러내려는 마음을 알 수 있는 글이다.

작품을 살펴보면 전체적으로 메마른 산, 키 큰 나무, 대나무 울타리, 냉랭한 안개와 황량한 산을 그의 말대로 법식에 얽매임이 없이 자유롭고 거침없는 필획으로 담아내었다. 특히 원경의 산에 붓을 가로로 눕혀 옆으로 촘촘히 짙은 획들이 산의 황량한 느낌을 더해주고 있다. 그리고 화면 오른쪽에 서있는 키 큰 나무와 초옥, 그리고 대나무의 표현은 서로 잘 어우러져 있으면서도 쓸쓸함이 배어 있다. 그런데 화면 구성을 보면 실경(實景)을 근거로 하고 있다고 보기에는 다소 무리가 있다. 실경의 관찰을 통한 필진(逼真)한 표현보다는 자신의 울직한 심사를 담아낸 관념산수로 봄이 적당할 듯하다. 전경의 표현은 전형적인 표현으로 낮은 언덕과 몇 그루의 나무, 그리고 나지막한 정자와 정자를 둘러싸고 있는 대나무를 중심으로 이루어졌다. 이는 앞서 보았던 〈방운림산수도〉의 전경의 구도와 유사하다. 그리고 중경은 계곡 사이로 흐르는 물을 배치하였고 원경에는 우뚝 솟은 산봉우리가 위치해 있다. 전형적인 관념산수화의 법식을 따르고 있음을 어렵지 않게 확인할 수 있다. 다만 특징적인 면은 산이나 낮은 언덕의 표현을 전통적인 준법에 의지하지 않고 열은 먹으로 전체적인 형태를 만든 다음 농묵의 미점으로 강조하여 힘차면서도 적적한 운치를 이끌어내고 있다는 점이다. 전체적으로 나무의 쓸쓸한 자태(姿態), 지붕이 현 집 두 채 등과 어우러져 외롭고 쓸쓸한 분위기를 자아내고 있다.

조희룡의 또 하나의 대표작은 〈매화서옥도(梅花書屋圖)〉(그림31)이다. 〈매화서옥도〉는 당대의 화가들이 즐겨 그리던 화제로 조희룡이 무척 아꼈던 후배 화가 전기의 그림도 전하는데, 전기의 〈매화서옥도〉인 경우는 조희룡의 작품과 달리 매우 간결하면서도 쓸쓸한 분위기가 배어있다. 늘 매화시를 읊었고, 자신의 거처를 ‘매화백영루(梅花百詠樓)’라 할 만큼 매화를 유난히 좋아하였던 조희룡은 임포(林浦)¹⁴⁹⁾의 삶을 동경하고 것처럼 은

기 문인들의 서화」, 학교재, p.51에서 재인용.
149) 송나라의 은사. 자는 군복(君復), 시호는 화정(和靖). 성품은 담박하고 옛것을

거하고자 하는 마음을 〈매화서옥도〉에 담은 듯 하다.

어둡고 쓸쓸해 보이는 화면 아래에 은사(隱士)가 거처하는 집이 한 채 있고 집 안에는 은사(隱士)가 조용히 앉아 화병에 꽂혀있는 매화를 보고있는 듯 하다. 집 주위에는 작은 매화나무가 촘촘히 서로 어울리고 작은 언덕 위에는 매화 두 그루가 화면의 중심을 가르며 뻗어 있다. 그리고 화면 위의 산은 온통 하늘을 가려 육중하게 서 있지만 전통적인 준법을 사용하지 않았다. 대신 열은 먹으로 대강의 윤곽을 잡은 다음 크고 작은 짙은 먹으로 그냥 툭 찍기도 하고 찍었다가 재빨리 빼치기도 하면서 변화를 주어 입체감을 표현하고 있다. 매화 두 그루가 서 있는 언덕의 표현 또한 준법을 사용하고 있지 않으며 점을 찍거나, 빼치기도 하고 획을 긋기도 하면서 소밀(疏密)의 차이를 두어 실재감을 나타내었다. 화면 가운데에 위치한 매화의 줄기는 구름법(鉤勒法)을 사용하여 나무의 윤곽을 가는 획으로 여러 번에 나누어 힘있게 그어 골격(骨格)을 만들고 그 위에다 발목을 이용해 고즈넉한 분위기를 더하였다. 이 위에 하얀 물감을 붓에 묻히고 작은 점으로 콕 찍어내어 매화꽃을 표현하였는데, 매화꽃인지 눈인지 착각을 불러일으키는 윤치가 그림의 맛을 고조시키고 있다. 화면 상단 왼쪽의 하늘은 담묵과 중묵의 번짐을 이용하여 다소 어둡게 표현되어 스산한 그림의 정취를 더하고 있다. 전체적으로 어둡고 쓸쓸한 분위기임에도 산과 언덕의 표현에 쓰인 점과 획들은 발랄하고 역동적이어서 묘한 대조를 이루고 있다. 그리고 서옥(書屋)주위를 어두운 발묵으로 처리함으로써 더욱 돋보이게 하여 산 속의 은일고사(隱逸高士)의 멋과 정취를 이끌어내었다. 산과 언덕의 표현에 기존의 준법을 사용하지 않은 데서는 습기(習氣)를 거부하는 그의 단호한 태도가 느껴진다. 그리고 여백을 최소화하고 화면을 꽉 차게 운용하고 있어서 어찌 보면 답답해 보일 듯도 하지만 오히려 은일(隱逸)의 멋을 잘 드러내고 있음을 알 수 있다. 화제는 다음과 같이 쓰여 있다.

좋아하였으며 명리를 바라지 않았다. 서호(西湖)의 고산(孤山)에 20년 간 은둔하여 매화와 학을 사랑하며 살았다. 「한와헌제화잡존」 55항. 주2)참조.

좀먹은 상자 속에서 한 장의 묵은 종이를 발견했는데, 이십 년 전에 내가 그렸던 〈매화서옥도〉이다. 대개 유희적 필치이지만 자못 기이한 기운이 있고, 연기 그을음에 절어서 거의 백년쯤 된 옛 그림 같았다. 그림으로 된 매화도 이와 같은데 하물며 사람에 있어서랴? 펼쳐 보고 나서 나도 모르는 사이에 삼생석(三生石) 위에 있는 느낌이 든다. 단로. 150)

우연히 발견한 이십 년 전의 그림을 보면서 감회에 젖어 있는 모습이다. 생각보다 너무 오래되어 보이는 자신의 그림에 비추어 점점 늙어 가는 자신의 모습을 한탄하고 있다. 그러나 그림 한 점이 있어 마치 삼생석(三生石)에서 과거의 자신과 만나듯 젊은 시절의 자신의 모습을 그림을 통해 발견하고 있다.

조희룡의 산수화에서 느껴지는 가장 중요한 덕목은 화법에 얽매임이 없이 자신의 심의를 진솔하게 드러내고자 했던 점이다. 물론 원대의 예찬이나 미불등의 작품에서 볼 수 있는 화법과 구도의 흔적이 보이기도 하지만 화면을 구성하는 묘미(妙味)나 필묵을 운용하는 힘은 전혀 다른 독자적인 것이었다. 특히 〈황산냉운도〉에서 보여주는 쓸쓸하고 고적한 분위기나 〈매화서옥도〉에서 느껴지는 추운 겨울에 핀 매화와 어우러진 서옥의 정취는 자유스럽고 법식에 얽매임이 없는 그의 면모를 유감없이 보여준 작품이라 할 수 있다.

6. 초충(草蟲) · 고목죽석(枯木竹石) · 괴석(怪石)

사군자와 산수화 외에 조희룡은 간간이 초충과 괴석, 고목죽석 등을 그렸는데 전하는 양은 그리 많지 않다. 특히 괴석도에서는 그의 독특한 개성을 발견할 수 있다.

150) “蠹窠中，得一故紙。乃廿載前所作，梅畫書屋圖也。蓋遊戲之筆，而頗有奇氣，爲煙煤所昏，殆苦百年物。畫梅如此，況人乎？披排之餘，不覺三生石上之感。丹老。”

우선 조희룡의 초충도 중에 〈군접도(群蝶圖)〉(그림32)를 살펴보면, 전체적으로 화면을 위 아래로 양분하여 그림과 글씨에 비슷한 비중을 두었다는 점이 특징이다. 그리고 닳나무 껍질의 반점이 가득한 닳피지를 사용함으로써 풍부한 화면의 분위기를 보여주고 있다. 나비의 사실적이며 화려한 표현과 활달하면서 골격있는 필치가 서로 잘 어우러져 동시대의 다른 작품에서 찾아볼 수 없는 운치와 감각적인 아름다움을 이루어 내고 있다.

고목죽석(枯木竹石)은 소동파가 종종 그렸던 것으로 모두 불변성을 상징한다. 우리나라의 경우는 고목죽석도는 조선시대 후기에 이르러서 본격적으로 그려졌는데, 주로 「개자원화전(芥子園畫傳)」이나 「고씨화보(顧氏畫譜)」 등의 화보에 〈고목죽석도(枯木竹石圖)〉가 실려있어 많은 영향을 끼친 것으로 추측되는데, 특히 강세황이 고목죽석을 소재로 많이 그렸다.¹⁵¹⁾

서울대학교 소장의 〈고목죽석도〉(그림33)는 마른 붓으로 거칠게 표현되어 있다. 바위와 대는 왼쪽으로 향해 있고, 고목은 반대편으로 기울어지게 함으로써 화면의 공간을 알맞게 운용하고 있다. 갈필로 윤곽을 그어나가고 횡과 종으로 찍어놓은 점은 정적이 감도는 분위기를 더하고 있다. 특히 대 나무의 간일한 표현과 나무의 풍성한 표현이 묘한 대조를 이루며, 농묵으로 써 내려간 화제와의 어울림 또한 조화롭다.

조희룡의 괴석에 대한 관심은 임자도 유배시절에 더했는데, 괴석과 함께 그곳의 자연 속에서 그림의 표현기법을 많이 터득하였다. 특히 “이 지역의 바위는 온 준법을 다 망라하여 이루어져 있으니 대개 처음 보는 기묘한 경치”라고 감탄하여 이 년 동안 문을 닫고 거의 하루도 빠지지 않고 그림에 몰두할 정도였다. 그 결과 농묵과 담묵을 마음 내키는 대로 종이 위에 떨어뜨려, 준법을 쓰지 않고 스스로 기이한 격을 이루어내었다고 하여 자부심이 컸다. 이는 난과 돌에서 우정을 구한다고 할 정도로 돌을 아끼고 사랑하는 마음이 있었기에 가능한 것이었다.

간송미술관 소장의 〈괴석도(怪石圖)〉(그림34)는 그의 대표작이다. 화제에서

151) 손명희(2003), 전계서, p.131.

밝히고 있듯이 전통적인 준법에 빠지지 않고 스스로 창의를 내어 독자적인 화풍으로 그렸음을 확인할 수 있다. 작품의 표현을 살펴보면 돌의 윤곽은 물을 흠뻑 묻히고 굵고 빠른 획으로 매가 토끼를 잡아채듯 순식간에 그어 생기가 돈다. 여기에다 우점(雨點)과 타대준(拖帶皴)을 가미하기는 하였으나 옛 대가들의 전통적인 준법에 빠지지 않고 돌의 주름은 텅겨 나가듯 빠진 몇 개의 획으로 간단하게 표현하였다. 그리고 담묵의 윤곽 위에 쿡 찍어 표현한 농묵의 점들이 돌을 더더욱 생기 있게 하고 있다. 화면의 구성도 돌이 차지하고 있는 공간과 화제가 차지하고 있는 공간이 거의 같으면서도 화제의 획과 그림의 굵고 힘찬 획이 잘 어우러져 힘있고 활달한 화경을 보여주고 있다.

조희룡은 사람들이 실제의 돌을 사랑하였던 것에 반해 그림 속의 돌을 사랑하였다고 한다. 실제의 돌은 외부에 존재하고, 그림 속의 돌은 내면에 존재하는 것이므로 “외부에 존재하는 것은 거짓 것이 되고 내면에 존재하는 것은 참 것이 된다”¹⁵²⁾는 것이 그의 생각이었다. 그리고 돌의 수(壽)는 정(靜)이라 하여 정(靜)의 의(義)를 사숙(私淑)하면 오래 살 수 있다고 생각했다. 또한 이를 홀로 누리면 부끄러운 일이지만, 그림으로 그려 전하여 온천하의 같은 마음의 사람들과 함께 한다면 ‘길상선사(吉祥善事)’¹⁵³⁾라 하여 세상 사람들과 함께 오래 살고자 하는 마음을 돌 그림에 담아내었다.

152) “外在者爲假, 內在者爲眞.” 「한와헌제화잡존」 156항.

153) “石之壽, 靜也. 靜之義, 私淑於石, 可以長年. 獨享爲愧, 畫之傳之, 與普天下同心人共之, 是可謂吉祥善事.” 「한와헌제화잡존」 165항.

V. 결론

지금까지 19세기의 대표적인 여항문인화가인 조희룡의 삶과 예술정신 및 사군자를 중심으로 한 개성적인 회화 작품들을 살펴보았다. 여기에서 알 수 있었던 것은 조희룡이 문인 사대부 중심의 재도론적(載道論的) 회화전통을 멀리하고, 개아(個我)와 진솔한 심의(心意)의 표현을 중시하면서 감각적이고 자유분방한 독자적인 회화세계를 열어 보였다는 점이었다. 그리고 이러한 바탕에는 신분적 자각을 토대로 한 자기 반성과 함께, 늘 책읽기에 힘쓰고 독자적인 성령의 추구하고 저아(著我)를 중시했다는 점, 그리고 새로운 것에 대한 끝없는 열정이 있었음도 확인할 수 있었다. 따라서 본 장에서는 지금까지 살펴 본 조희룡의 독자적인 예술정신과 회화의 내용들을 네 부분으로 나누어 정리해 보았다.

첫째, 여항문인화가로서 조희룡이 주로 활동했던 조선 후기는 사회문화적으로 변혁기였다. 농업과 상업이 발전하면서 기존의 봉건적인 신분질서가 붕괴되고, 서울을 중심으로 도시가 발전하면서 중인층이 경제적으로 성장하였는데, 이러한 경제적 성장이 단순히 부의 축적으로 끝나지 않고 자연스럽게 문화와 교양에 대한 관심으로 이어져 소위 여항문화를 형성하게 되었다. 여항문인들은 기존의 사대부 중심의 문화에 대항하여 새로운 문화를 끊임없이 모색하며 조선 후기 문화의 새로운 축으로 등장하였다. 조희룡 또한 이러한 문화적 자장(磁場) 속에서 개아(個我)와 심미성을 중시하며 조선 말기를 대표하는 여항문인화가로 성장할 수 있었다.

둘째, 조희룡의 여항인(閭巷人)으로서의 신분적 자각과 함께 문인사대부와 여항문인화가들을 넘나드는 폭넓은 교유는 그의 예술관과 회화에 큰 영향을 미쳤다. 유최진(柳最鎭)을 중심으로 한 벽오사(碧梧社)는 여항문인들과 시를 중심으로 한 교류의 장이었다. 그리고 김양기(金良驥), 전기(田琦), 이재관(李在寬) 등 여항문인화가들과의 교유 또한 인간적인 우정과 함께 깊은

예술적 교감을 나누는 장이었다. 특히 추사(秋史) 김정희(金正熙)와의 교유는 조희룡의 예술적 성취에 적지 않은 영향을 주었는데, 김정희를 매개로 청의 다양한 문물을 접할 수 있었다. 그리고 교유의 폭은 청의 서화가들에 닿을 정도로 넓었다. 그러나 조희룡의 교유에 임하는 자세는 의존적이거나 무비판적인 것이 아니라 개아와 개성의 감발(感發)을 중시하는 자기 긍정의 모습이었으며 이는 비고비금(非古非今)의 새로움을 추구하는 노력으로 이어졌다.

셋째, 성령(性靈)의 표출을 중시하는 성령론에 기초해서 창작자의 개아와 진솔한 심의의 표출을 중시하는 조희룡의 태도는 수기(修己)와 이념적 도(道)를 중시하는 기존의 재도론적 관점의 예술론으로부터의 이탈을 의미한다. 이를 위해 그는 늘 독서를 중시하였는데 “만 권의 책을 읽지 않고서 어찌 난을 그릴 수 있을까”를 토로할 정도였다. 이는 자신의 신분적 한계를 극복하고자 하는 노력의 측면과 함께, 한 인간으로서 좀 더 완전해지려는 자아의 각성을 위한 측면이 있다. 그리고 창작론으로서 감자환자(減字換字)를 강조하여, 전통의 답습이나 복고(復古)가 아닌 기존의 문자와 시를 재구성해내어 전혀 새로운 경지를 만들어야 한다고 주장하였다. 이러한 생각은 자연스럽게 회화에도 적용되어 기존의 화법을 창작자의 마음 속에서 녹여내어 손끝으로 뿜어냄으로써 비고비금의 전혀 새로운 화경(畫境)을 만들어야 한다고 보았다. 조희룡 예술론의 또 하나의 특징은 재력(才力)의 추구인데, 재력은 하늘로부터 받은 극히 개인적인 천분(天分)이므로 누구를 모방하고자 해도 결국 자신을 드러낼 뿐이라 하여 독자적인 재력의 발현을 회화의 묘체(妙諦)로 보았다. 그리고 형사(形似)를 멀리하고 신리(神理)를 중시하여 화면에 살아있는 기운을 드러내고자 하였고 더불어 높은 인품을 추구했다. 또한 시에서 그림으로 든다고 하여 시적 감수성을 중시하며 시에서 그림으로 들지 못하는 주변의 동료들을 안타까운 눈으로 바라보기도 하였다. 결국 조희룡에게 그림은 그림 그 자체로써 존재하는 것이기도 하지만 거기에는 자신의 인품, 심의(心意)와 함께 시의(詩意)가 자연스럽게

녹아있어야 하는 것이었다. 나아가 그는 그림이 누군가와 닮아있다는 것은 곧 죽어있는 것과 같으므로, 옛 것을 자신의 용광로 속에 집어넣고 녹여내어 자신의 손끝으로 전혀 새로운 화경(畵境)을 드러내야 한다고 보았다. 이는 곧 “좌전을 끼고 정현(鄭玄)의 수레 뒤를 따르지 않고, 외람 될지 모르나 나 홀로 길을 가려 한다”고 스스로 말했던 것처럼 불공거후(不肯車後)의 정신이다.

마지막으로 그의 작품에서 볼 수 있는 독창적인 화법의 추구이다.

조희룡의 그림은 주로 사군자를 중심으로 이루어졌다. 그 중에서 묵매(墨梅)는 그가 가장 많이 그렸던 화목(畵目)이기도 하고 가장 큰 예술적 성취를 이룬 부분이기도 하다. 특히 장륙매화(丈六梅花)라 일컫는 8폭의 대매(大梅)는 이전에는 없었던 전혀 새로운 것이었다. 큰 폭의 화면을 자유롭고 활달하게 운용하면서도 섬세한 표현과 잘 어우러진 것이 특징이다. 그리고 묵죽(墨竹)인 경우 남아있는 작품이 그리 많지 않은데, 주로 유배지에서의 고독과 격정적인 마음을 달래기 위해 그렸다. 특히 “대는 성난 기운으로 그려야 한다”고 하여 힘차고 거친 기운의 대나무와 바람에 살랑이면서 흔들리고 적적한 분위기의 대나무에 이르기까지 다양한 화풍의 그림을 남겼다. 묵란(墨蘭)의 경우는 추사의 영향을 많이 받았는데 노년에 이룰수록 독자적인 경지를 보여주었고, 가을날 바위틈에서 수줍게 피어 오른 국화의 표현 또한 그의 개성과 진솔한 심의가 곳곳에 배어있음을 확인할 수 있었다. 산수화에서는 원대 예찬(倪瓚)의 화풍과 구도가 발견되기도 하고 미점(米點)을 구사하기도 하여 송대 미불(米芾)의 흔적도 보인다. 그러나 특징적인 면은 전통적인 준법의 사용을 최대한 자제하면서 활달하고 자유스러운 기운으로 독자적인 화경을 드러냈다는 점이다. 그리고 기존의 준법을 배제한 괴석도에서 느껴지는 담묵의 활달함 또한 전혀 새로운 경지임을 확인할 수 있었다.

이상으로 조희룡의 예술정신과 회화적 특징들을 간략하게 정리해 보았다. 창작자의 개성과 진솔한 심의의 사출(寫出)을 지향하고 거리낌없이 자유롭

게 그림을 그리고자 했던 그의 창작태도는 새로운 것이었다. 그리고 재도론적인 문인화의 전통 속에 있으면서도 은일(隱逸)을 추구하고 이념적 압박을 거부하면서 끊임없이 감성적 자유를 추구한 점은 중세적 이념 속에 억눌려 있던 인간의 모습에서 벗어나 있는 것이었다. 결국 자신의 모습을 주관적 정(情)과 객관적 경(景)의 생생한 교용(交融)을 통해 찾고자 했던 그의 태도는 여전히 유효하며, 독서를 통해 마음 받을 갈고 거기에 대나무 한 그루 십여 열 손가락 사이로 뺨어내고자 했던 그의 마음 또한 새기고 새겨 주림이 없게 해야 할 것이다. 그리고 조희룡의 예술에 대한 자유롭고 거침없는 태도는 시공을 뛰어넘어 여전히 요구되는 창작자의 중요한 덕목이다.

끝으로 본 논문에서 충분히 고찰하지 못한 부분에 대해 언급하고자 한다. 조희룡의 삶과 예술세계를 중심으로 고찰하다보니 조희룡의 회화가 후대에 어떤 영향을 끼쳤고 지금의 우리에게 어떤 회화적 가치가 있는지에 대한 논의가 부족하였다. 이는 앞으로 연구가 이루어져야 할 부분이다. 그리고 조희룡 회화의 독자적인 성향을 드러내려다 보니 다소 형식적 고찰에 치우친 점이 눈에 띄는데, 이 부분의 해결을 위해서도 당대의 다른 화가들은 물론, 옛 화가들의 작품들과 좀 더 세부적인 비교 검토가 필요하다고 본다. 이 또한 후일의 연구과제로 남겨둔다.

참고문헌

〈사료〉

- 김정희 著, 최완수 譯(1976), 「추사집」, 현암사.
장언원 외 著, 김기주 譯註(2002), 「중국화론 선집」, 미술문화.
조희룡 著, 실시학사 고전문학연구회 譯註(1999), 「조희룡전집」, 제1권~제6권, 한길아트.
석도 著, 김용옥 譯(1992), “고과화상화어록,” 「석도화론」, 통나무.
동기창 著, 변영섭 외 譯(2003), 「화안」, 시공사.
곽희 著, 신영주 譯(2003), 「임천고치」, 문자향.
오세창 著, 동양고전학회 譯(1998), 「근역서화징」, 시공사.

〈단행본〉

- 김병중(1989), 「중국회화의 조형의식연구」, 서울대학교출판부.
김영희(2003), 「조희룡평전」, 동문선.
담단경 외 著, 김기주 譯(1985), 「중국예술사」, 열화당.
양신 외 著, 정형민 譯(1999), 「중국회화사 삼천년」, 학고재.
유홍준(2002), 「완당평전」, 1~3권, 학고재.
— (1998), 「조선시대 화론 연구」, 학고재.
— (1988), 「19세기 문인들의 서화」, 학고재.
유홍준, 이태호 편(2003), 「선비의 예술과 선비취미-유희삼매」, 학고재.
위 위 著, 정충락 譯(1999), 「묵죽의 귀재 정판교」, 이화출판사.
이기백(1990), 「한국사신문」, 일조각.
이동주(1995), 「우리나라의 옛 그림」, 학고재.
이택후 著, 권호 譯(1990), 「화하미학」, 동문선.
임어당 편역, 최승규 譯(2002), 「중국미술이론」, 한명사.
임형택 외(1986), 「한길역사강좌2」, 한길사.

- J·케힐 著, 조선미 譯(1978), 「중국회화사」, 열화당.
 정양모(1998), 「너그러움과 해학」, 학교재.
 조요한(1973), 「예술철학」, 경문사.
 지순임(1991), 「산수화의 이해」, 일지사.
 최순우(1996), 「최순우 전집」, 1~5권, 학교재.
 — (1994), 「무량수전 배흘림 기둥에 기대서서」, 학교재.
 최순택(1996), 「추사의 서화세계」, 학문사.
 최완수 외(1999), 「진경시대」, 1권~2권, 돌베개.
 한정희(1999), 「한국과 중국의 회화」, 학교재.

〈학위논문〉

- 남주현(2003), “조선시대 초충도 연구,” 석사학위논문, 홍익대학교 대학원.
 손명희(2003), “조희룡의 회화관과 작품세계,” 석사학위논문, 고려대학교 대학원.
 손순옥(2003), “우봉 조희룡의 서화연구,” 석사학위논문, 원광대학교 대학원.
 유옥경(1995), “혜산 유숙(1827~1873)의 회화연구,” 석사학위논문, 이화여자대학교 대학원.
 유장용(2001), “추사 김정희의 서화사상과 한국 문인화에 끼친 영향 연구,” 석사학위논문, 홍익대학교 교육대학원.
 이수미(1991), “조희룡 회화의 연구,” 석사학위논문, 서울대학교 대학원.
 임승연(2001), “조희룡 예술론 연구,” 석사학위논문, 서울대학교 대학원.
 전건형(2002), “조선시대 대나무 그림 연구,” 석사학위논문, 경기대학교 전통예술대학원.
 조보민(2002), “조선말기 담채화해도 연구,” 석사학위논문, 이화여자대학교 대학원.
 최장호(2000), “능호관 이인상 회화에 나타난 문인정신 연구,” 석사학위논문, 홍익대학교 대학원.
 한영규(2000), “조희룡의 예술정신과 문예성향,” 박사학위논문, 성균관대

학교 대학원.

홍성윤(2003), “조희룡의 회화관과 중국문예에 대한 인식,” 석사학위논문, 홍익대학교 대학원.

<문헌자료>

강명관(1994), “여항·여항인·여항문학,” 「한국한문학연구」, 제17집, 한국한문학회.

고재욱외(1998), “조선후기 실학사상연구,” 「강원인문논총」, 한국학술진흥재단.

권덕주(1975), “소동파의 화론,” 「논문집」, 제15집, 숙명여자대학교.

김순애(2001), “김정희파의 회화관 연구,” 「동원논집」, 제14집, 동국대학교 대학원.

신영상(1979), “사군자의 정신과 회화적 특징,” 「조형FORM」, 서울대학교 미술대학.

이종진(1984), “양주팔괴, 나병의 생애와 회화 연구,” 「교육논총」, 제4집, 동국대학교 교육대학원.

이지양(1998), “조희룡의 예술가적 자의식과 문장 표현의 특징,” 「고전문학연구」, 13집, 한국고전문학회.

정옥자(1993), “19세기 초 중인문학의 새로운 결집형태,” 「태동고전연구」, 제10집, 한림대학교 태동고전연구소.

조기영(1990), “화의론연구,” 「원우론집」, 제17집, 연세대학교 대학원.

진재교(2003), “18세기 조선조와 청조 학인의 학술교류,” 「고전문학연구」, 제23집, 한국고전문학회.

최 열(2002), “근대미술의 지위진 줄기, 조희룡의 화묵,” 「월간미술」, 4월호, (주)월간미술.

최일의(1992), “원매 「속시품(續詩品)」의 창작원리론 고찰,” 「중국문학」, 1집, 한국중국어문학회.

<도록>

- 「개자원화전」(1976), 대호출판사.
「국립중앙박물관 한국서화 유물도록」(1992), 국립중앙박물관.
「국보」(1983), 제19집, 예경산업사.
「산수화下」(1985), 한국의 미 12, 중앙일보사.
「우리 문화 속의 대나무」(2002), 국립전주박물관.
「자하(紫霞) 신위(申緯) 회고전」(1991), 예술의전당.
「조선 II」(1989), 한국미술 3, 도산문화사.
「조선후기국보전」(1998), 호암갤러리.
「중국회화대관」 제16권, 제17권(1981), 경미문화사.
「한국 II」(1985), 동양의 명화 2, 삼성출판사.
「한국근대회화명품」(1995), 국립광주박물관.
「한국미술 오천년」(1978), 현암사.
「한국전통회화」(1993), 서울대학교박물관.
「한국회화」(1972), 국립중앙박물관.
「한국회화:국립박물관 소장 미공개 회화특별전」(1977), 국립중앙박물관.
「호암미술관명품도록II」(1996), 삼성문화재단.
「화조사군자」(1985), 한국의 미 18, 중앙일보사.
「회화」(1973), 한국미술전집, 동화출판공사.

<Abstract>

Study on Jo Hui-ryongs Artistic Spirit and Formativeness

Jeong, Yong-seong

Art Education Major

Graduate School of Education, Cheju National University

Supervised by Professor Kang, Dong-won

The development in agriculture and commerce in the late Joseon Dynasty period brought about the destruction of the existing hierarchy. As the middle class became rich, they grew into a main force enjoying the art such as literature, paintings and calligraphic works, on which the ruling Yangban(兩班) class had have a monopoly. Amid such social and cultural atmospheres in late Joseon Woo-bong(友峯) Jo Hui-ryong (趙熙龍 1789-1866), as a middle class literati painter, built his own painting world.

Jo Hui-ryong was born as a Yangban, but he called himself a middle class man. He associated not only with artists from the middle class including Lee Jae-gwan (李在寬 1783-1837), Jeon Ki (田琦 1825-1854), and Heo Ryeon (許練 1809-1892) but also with those from the upper class and even China. In particular, he is believed to have been greatly influenced by the great expertise and artistic insight of Chusa(秋史) Kim Jeong-hee (金正熙 1786-1856) Not only paintings, Jo Hui-ryong also enthusiastically engaged in writing based on his extensive reading and wide companionship, yet it was a very rare try at that time. He wrote 「Seok Woo Mang Nyeon Rok(石友忘年錄)」, 「Han Wa Heon Jae Hwa Jab Jon(漢瓦軒題畫雜存)」, and 「Ho San Woi Ki(壺山外記)」.

Based on Seongryeongron Theory(性靈論), Jo Hui-ryong placed high values on the artists natural and real feeling free from ethical constraints, seeing painting as an activity for self-satisfaction. There are two creation methods for this; Gamja Hwanja(減字換字) and the pursuit of source power(才力). Jo Hui-ryong saw the reconstruction of letters using Gamja Hwanja as the core of poem writing. He pursued a new world of art with no vestige of the original work by naturally reconstructing a time-honored style of painting. He thought of source power as personal endowment. His philosophy is as follows: even if one mimics others style of painting, he/she would come to expose oneself eventually. Therefore artists should foster their own source power so

as to attain their own unique world of art.

Jo Hui-ryong thought that paintings should describe Sinri(神理) instead of representation. He attached importance to the spirit created by the combination of subjective feelings and objective landscape. He emphasized the importance of fostering good personality as he thought an artist with noble personality has a strong power of the pen. It is noted that he highlighted the cultivation of techniques in the mood where literal spirited painting technique was valued more.

Jo Hui-ryong mostly painted Four Gracious Plants(四君子). He painted especially bamboo paintings while he was in exile. His bamboo paintings feature pliable but strong bamboo which stands firm in a strong wind. Though some touches of old painting styles are seen in his paintings, what he wanted to describe through bamboo was himself, passionate and sometimes solitary. Plum paintings show the characteristics of Jo Hui-ryongs painting very well. He liked to paint plum and many of his masterpieces are plum paintings. He is original in that he identified plum with Buddha or described plum from a Taoistic viewpoint. In contrast to existing simple and plain plum paintings, he added more color to his paintings to express gorgeous plum with abundant pedals. In particular, a painting of a large plum called Jangryook Plum is very unique, expressing powerful and sensational features. When it comes to orchid paintings, many of his works painted in his early period savor of the Kim Jeong-hees style, but his late paintings were painted with his own original style of painting. His chrysanthemum paintings depict the mood of fall with simple touches. He used the Yeochan(倪瓚) style composition as a basic composition of a landscape painting, and often changed the composition to paint trees and a study room with mountains in the background. Some of his landscape paintings seem to be influenced by the Mi Tradition in Landscape Painting, which can be found in his moisturized strokes and the use of ink stick. It is notable that grotesque rocks are expressed with powerful brush strokes without depending on the existing texture strokes.

As we see, his wide friendship transcending social status and enthusiastic writing activity are the basis of his painting. He denied the existing art of drawing and the fixed viewpoint of painting; rather he pursued the free expression of natural and real feeling, trying to express his honest and truthful emotions. In this regard, he was a unique artist in the history of art in the 19th century.

* A thesis submitted to the Committee of Graduate School of Education, Cheju National University in partial fulfillment of requirements for the degree of Master of Education in February, 2005.

〈참고도판〉



그림 1. 이정 <묵죽도>
종이에 수묵, 122.8×52.3cm,
호암미술관 소장



그림 2. 신위
<묵죽도>, 종이에 수
묵, 108.5×27.5cm,
한광호 소장.



그림 3. 조희룡 <묵죽도>
종이에 수묵, 133×53cm
간송미술관 소장



그림 4. 정관교 <묵죽도>



그림 5. 조희룡 <홍중지죽>, 종이에 수묵, 33×26cm,
개인소장.

그림 6. 조희룡, <묵죽도8폭병풍>, 색지위에 수묵, 126.8×44.7, 국립중앙박물관



그림 6-1



그림 6-2



그림 6-3



그림 6-4



그림 6-5



그림 6-6



그림 6-7



그림 6-8

그림 7. 조희룡, <사군자>, 종이에 수묵, 60.0×35.5cm, 호암미술관 소장



그림 7-1



그림 7-2



그림 7-3



그림 7-4

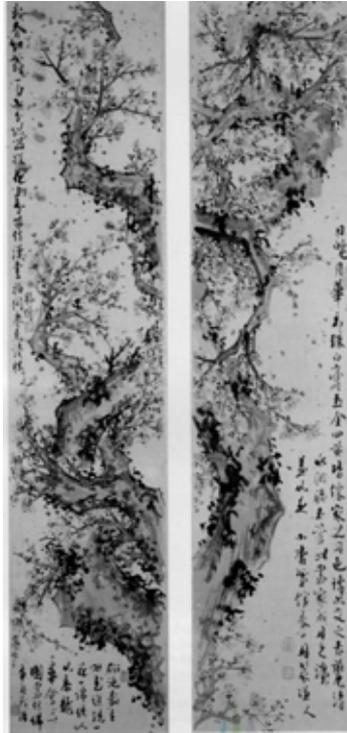


그림 8. 조희룡
 <홍매도대련>
 종이에 담채
 120.7×30.2cm
 개인소장



그림 9. 나병 <목매도>
 종이에 수묵



그림 10. 조희룡 <목매도>
 종이에 담채, 122.0×27.0cm,
 이화여대박물관

제주대학교 중앙도서관
 JEJU NATIONAL UNIVERSITY LIBRARY

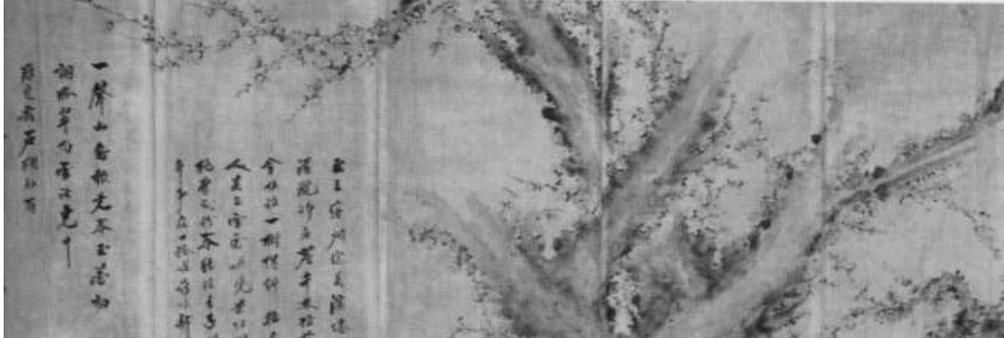


그림 11. 조희룡 <매화도병> (부분), 종이에 수묵, 56.5×361.0cm, 개인소장



그림 12. 조희룡 <홍백매팔연폭>, 종이에 수묵, 124.0×375.5cm, 일민미술관 소장

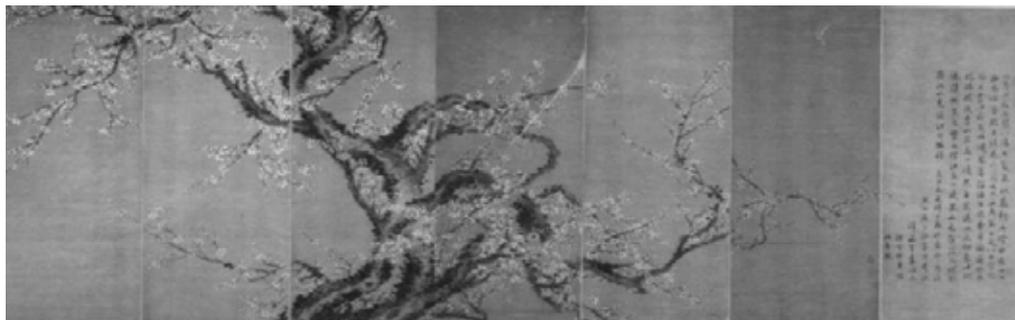


그림 13. 조희룡 <홍백매도>, 종이에 수묵, 36.9×129.8cm, 국립중앙박물관 소장

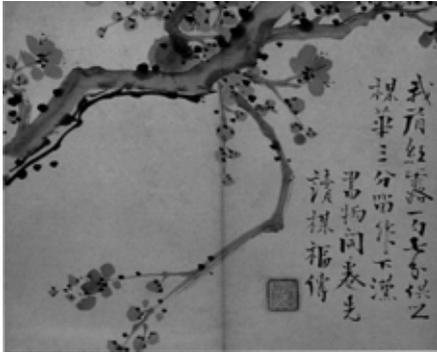


그림 14. 조희룡 <홍매도>, 종이에 담채,
26.5×23.0cm, 간송미술관 소장



그림 15. 조희룡 <홍매도>, 종이에 수묵,
16.6×21.7cm, 서울대박물관 소장

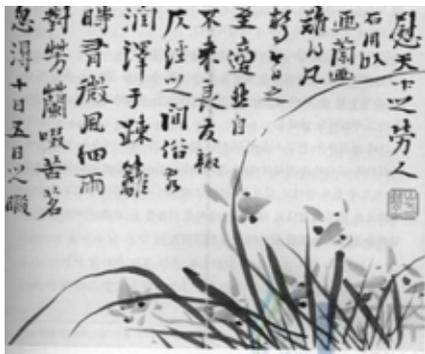


그림 16. 조희룡 <위로인난(慰勞入蘭)>
종이에 수묵, 23×27cm, 신효영 소장

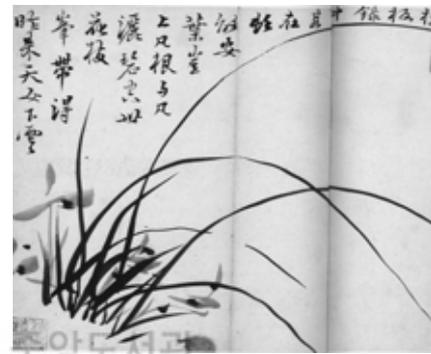


그림 17. 김정희 <난맹첩(蘭盟帖)> 중 <작
래천녀(昨來天女)>, 종이에 수묵, 22.9×27.0cm
간송미술관 소장



그림 19. 조희룡 <난석도>, 종이에 수묵,
65.4×47.0cm,
국립중앙박물관 소장

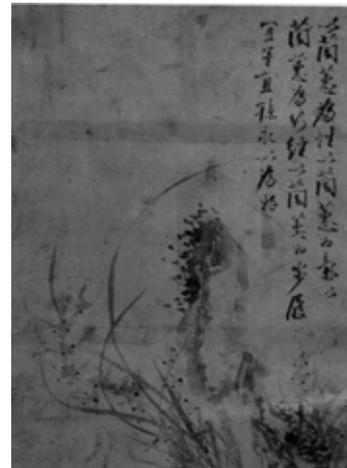


그림 18. 조희룡 <난석도>, 종이에 수
묵, 65.4×47.0cm, 국립중앙박물관 소장



그림 20. 조희룡 <목란도>, 종이에 수묵, 22.5×27.0cm, 국립중앙박물관 소장

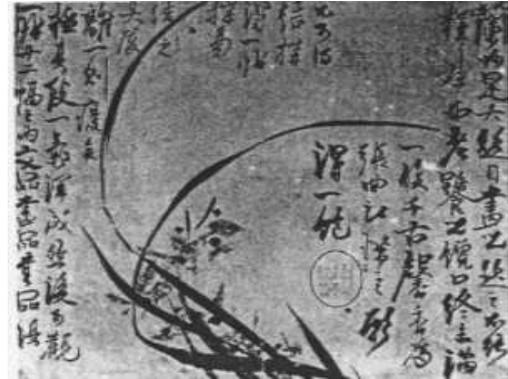


그림 21. 조희룡, <목란>, 종이에 수묵, 23.5×28.5cm, 이화여대박물관 소장

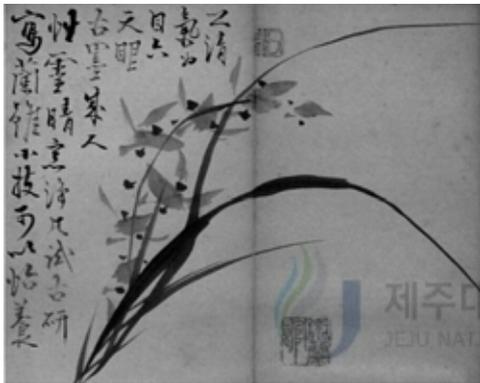


그림 22. 조희룡 <목란>, 종이에 수묵, 22×26.5cm, 간송미술관 소장

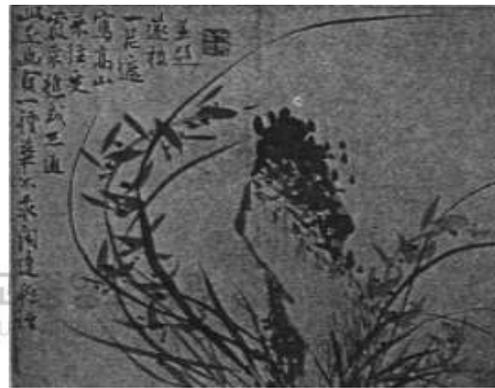


그림 23. 조희룡 <석란도>, 종이에 수묵, 23.3×27.7cm, 서강대학교박물관 소장



그림 24. 조희룡 <분란도>, 종이에 수묵, 23.3×27.7cm, 서강대학교박물관 소장



그림 25. 조희룡 <목국도>, 종이에 수묵, 65.4×47.0cm, 국립중앙박물관 소장



그림 26. 조희룡 <목국도>, 종이에 수묵, 65.4×47.0cm, 국립중앙박물관 소장



그림 27. 조희룡, <방운립산수도> 종이에 수묵, 22.0×27.6cm, 서울대박물관 소장



그림 28. 전기, <계산포무도> 종이에 수묵, 41.5×24.5cm, 국립중앙박물관 소장



그림 29. 예찬, <용슬재도> 종이에 수묵, 74.7×35.5cm, 대북고궁박물관

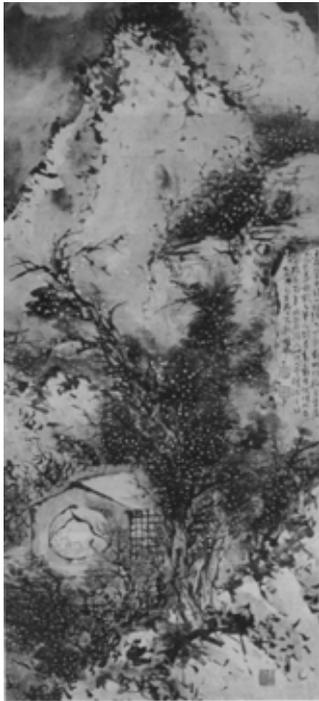


그림 31. 조희룡, <매화서옥도>, 종이에 수묵, 106.1×45.1cm, 국립중앙박물관 소장

그림 30. 조희룡, <황산냉운도>, 종이에 수묵, 124×26cm, 개인소장

그림 32. 조희룡, <군집도>, 종이에 담채, 112.9×29.8cm, 국립중앙박물관 소장

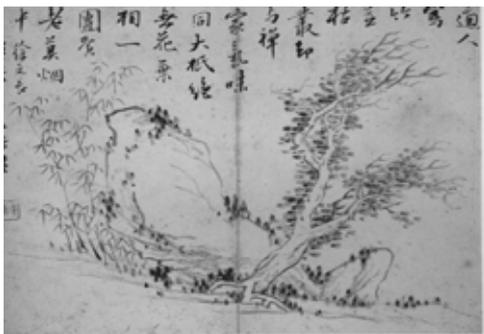


그림 33. 조희룡, <고목죽석도>, 종이에 수묵, 29.3×22.0cm, 서울대학교박물관

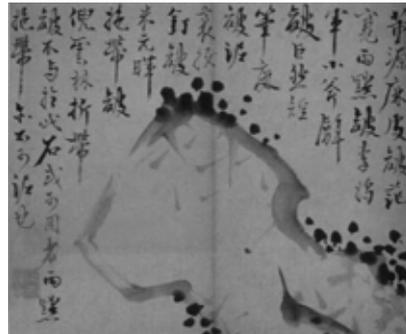


그림 34. 조희룡, <괴석도>, 종이에 수묵, 26.5×22.0cm, 간송미술관 소장