



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

석사학위논문

전통 인물화의 표현기법 연구

- 조선후기를 중심으로 -

제주대학교 대학원

미술학과

유창훈

2013년 2월



전통 인물화의 표현기법 연구

- 조선후기를 중심으로 -

지도교수 곽 정 명

유 창 훈

이 논문을 미술학 석사학위 논문으로 제출함

2013년 2월

유창훈의 미술학 석사학위 논문을 인준함

심사위원장 _____ (인)

위 원 _____ (인)

위 원 _____ (인)

제주대학교 대학원

2013년 2월

<국문초록>

전통 인물화의 표현기법 연구

- 조선후기를 중심으로 -

유 창 훈

제주대학교 대학원
미술학과 한국화전공

지도교수 곽 정 명

회화사에 있어 인물화는 동·서양을 막론하고 다양한 장르들 가운데서 견고한 위치를 차지하고 있다.

중국회화사에서 남·북조시대의 고개지(顧愷之)는 인물을 표현함에 있어 전신론(傳神論)을 강조하여, 그 인물의 정신까지 담아내어 생명력을 불어넣는 것을 중요시 하였다. 이러한 고개지의 전신론과 사혁(謝赫)의 화육법론(畫六法論)이 바탕이 되어 조선시대 인물화의 기초가 다져졌으며, 이전보다 더욱 탄탄한 회화성을 가지게 되었다. 인물화를 그려 나감에 있어 형사(形寫)와 전신(傳神)이 모두 중요하게 다루어졌으며, 그 중 우리나라의 전신론은 조선후기에 이르러 이형사신론(以形寫神論)의 입장을 취하고 있어 인물화의 요체를 파악하고 있음을 알 수 있다.

이에 본 연구는 전통 인물화 양식의 토대를 고려불화, 도석인물화, 초상화, 풍속화를 중심으로 살펴보았다.

인물화의 토대가 되었던 고려불화는 사실적인 인물화로 오색과 금분으로 섬세하고 화려하게 채색하여 오늘날까지 채색화의 근본이 되고 있으며, 수묵위주의 도석인물화는 도교적 내용의 신선이나 불교적 내용의 달마상 등으로 조선중기 묵법을 강조한 화풍으로 다양한 필묵법의 발전을 보았다.

조선후기 초상화는 전통적인 기법과 형식에 따라 인물의 외형성을 재현하는

과정에서 그 정신성까지 나타내는 특징을 보였으며, 양대 전란이후 실학사상이 대두되면서 서민의 삶을 반영한 사실주의 경향의 풍속화가 등장하여 전통 인물화의 새로운 표현양식을 보였다.

조선후기(약1700~1850년)에 풍속을 주제로 한 전통 인물화의 시작은 선비화가인 공재 윤두서와 관아재 조영석이며, 서민생활을 회화적 소재로 포착되었다는데서 찾아볼 수 있다. 같은 사대부이면서도 서민에 대한 관점이 남다르게 나타나면서 회화적 대상을 ‘인간’ 중심의 사실적인 묘사와 표현으로 기존의 관습적인 작품에서 벗어난 새로운 인물화의 양식으로 성립하였다.

이처럼 시대적 안목의 변화로 그려지기 시작한 인물화는 18세기 후반 남성위주의 풍속을 주제로 그린 단원 김홍도와 여성위주의 애정이나 남녀지간의 정분을 중심으로 한 혜원 신윤복에 의해 예술적 완성을 보인다.

이들은 부감법을 사용하여 화면을 원형구도와 사선구도로 그리는 공통된 특징을 보인다. 김홍도의 인물화는 서민의 생활을 생동감 있게 묘사하였고 기교가 섞이지 않은 특유의 소탈함을 지니고 있다. 신윤복의 인물화는 섬세한 세선으로 표현하였고 배경은 관념적 표현으로 대비를 이룬다.

조선후기 인물화를 대표하는 화가들의 작품연구를 통해 알 수 있듯이 인물화를 연구하는 최대의 관점은 바로 사생을 통한 사실주의적 창작태도이며, 시대적 변천에 따른 작가연구 및 작품세계, 그리고 작품분석의 연구는 큰 의미와 가치를 지닐 수 있을 것이다.

예술가에게 주어진 중요한 임무는 시대를 보는 안목이다. 이러한 의미에서 작가가 선택한 소재와 표현된 조형언어를 통해 시대정신의 구현과 세계관 등을 파악할 수 있다. 또한 이러한 작가 정신을 검토하는 일은 중요한 과제이므로, 본 연구에서는 인간의 삶과 그 예술적 표현과의 관계에 대해 주목했으며, 일상적 소재에서 시대적 정신을 끌어내고자 하였다.

목 차

<국문초록>	i
I. 서론	1
II. 전통 인물화의 개념과 양식	3
1. 인물화의 발생	3
2. 인물화의 주제 및 표현양식	6
1) 고려불화	6
2) 도석인물화	8
3) 초상화	12
4) 풍속화	16
III. 조선후기 인물화의 형성과 표현기법	19
1. 사회적 배경	19
2. 인물화 표현기법	21
1) 공재 윤두서	22
2) 관아재 조영석	30
3) 단원 김홍도	35
4) 혜원 신윤복	42
3. 조선후기 인물화의 의미와 가치	50
IV. 결론	52
참고문헌	54
<Abstract>	57

그림목차

<그림 1> 염승익, 「아미타여래 입상」, 1286년, 비단에 채색, 203.5×105.1cm, 일본도쿄 은행 …	7
<그림 2> 미상, 「아미타 여래상」, 1306년, 비단에 채색, 162.5×91.7cm, 근진미술관 …	7
<그림 3> 혜허, 「양류관음상」, 13세기, 비단에 채색, 144.5×62.6cm, 일본도쿄 천초사 …	7
<그림 4> 강희안, 「고사관수도」, 15세기 중엽, 종이에 수묵, 23.4×15.7cm, 국립중앙박물관 …	10
<그림 5> 김명국, 「달마도」, 1643년경, 종이에 수묵, 83×57cm, 국립중앙박물관 …	11
<그림 6> 미상, 「안악3호분, 묘주상」, 고구려 고분벽화 ………………	13
<그림 7> 미상, 「이원익 초상」, 비단위에 채색, 198.5×91.5cm, 국립중앙박물관 …	15
<그림 8> 윤두서, 「자화상」, 1710년, 비단에 채색, 20.5×38.5cm, 해남종가 ……	24
<그림 9> 윤두서, 「심득경 초상」, 18세기, 비단에 채색, 160.3×87.7cm, 국립중앙박물관 …	25
<그림 10> 미상, 「송시열 초상」, 비단에 채색, 97×56.5cm, 국립중앙박물관 ……	25
<그림 11> 윤두서, 「노승도」, 18세기, 종이에 수묵, 57.5×37cm, 국립중앙박물관 …	27
<그림 12> 윤두서, 「나물 캐기」, 18세기, 삼베에 수묵, 30.2×25cm, 해남종가 …	28
<그림 13> 윤두서, 「짚신 삼기」, 18세기, 모시에 수묵, 32.4×21.1cm, 해남종가 …	29
<그림 14> 윤용, 「나물 캐는 여인」, 종이에 수묵, 27.5×21.2cm, 간송미술관 …	30
<그림 15> 조영석, 「조영복 초상」, 1732년, 비단에 채색, 120×76.5cm, 경기도립박물관 …	31
<그림 16> 조영석, 「절구질」, 18세기, 종이에 수묵담채, 24.4×23.5cm, 간송미술관 …	32
<그림 17> 조영석, 「새참」, 18세기, 종이에 수묵담채, 24.5×20.5cm, 개인 ……	33
<그림 18> 조영석, 「설중방우도」, 종이에 담채, 115.×57cm, 개인 ………………	34
<그림 19> 김홍도, 「벼타작」, 18세기, 종이에 수묵담채, 27×22.7cm, 국립중앙박물관 …	36
<그림 20> 김홍도, 「행려풍속도」, 1778년, 종이에 수묵담채, 90.9×42.9cm, 국립중앙박물관 …	36
<그림 21> 김홍도, 「빨래터」, 18세기, 종이에 수묵담채, 27×22.7cm, 국립중앙박물관 …	37
<그림 22> 김홍도, 「우물가」, 18세기, 종이에 수묵담채, 27×22.7cm, 국립중앙박물관 …	37
<그림 23> 김홍도, 「서당」, 18세기, 종이에 수묵담채, 27×22.7cm, 국립중앙박물관 …	38
<그림 24> 김홍도, 「씨름」, 18세기, 종이에 수묵담채, 27×22.7cm, 국립중앙박물관 …	39
<그림 25> 김홍도, 「무동」, 18세기, 종이에 수묵담채, 27×22.7cm, 국립중앙박물관 …	40

- <그림 26> 김홍도, 「행상」, 18세기, 종이에 수묵담채, 27×22.7cm, 국립중앙박물관 ... 41
- <그림 27> 김홍도, 「섭우도」, 18세기, 종이에 수묵담채, 28.5×40.7cm, 개인 ... 41
- <그림 28> 신윤복, 「저잣길」, 18세기, 비단에 채색, 19×38.2cm, 국립중앙박물관 ... 43
- <그림 29> 신윤복, 「처녀를 쓴 여인」, 1805년, 비단에 채색, 29.7×28.2cm, 국립중앙박물관 ... 44
- <그림 30> 신윤복, 「단오풍정」, 18세기, 종이에 채색, 28.2×35.3cm, 간송미술관 ... 45
- <그림 31> 신윤복, 「월야밀회」, 18세기, 종이에 채색, 28.2×35.3cm, 간송미술관 ... 46
- <그림 32> 신윤복, 「월하정인」, 18세기, 종이에 채색, 28.2×35.3cm, 간송미술관 ... 46
- <그림 33> 신윤복, 「쌍검대무」, 18세기, 종이에 채색, 28.2×35.3cm, 간송미술관 ... 47
- <그림 34> 신윤복, 「주유청강」, 18세기, 종이에 채색, 28.2×35.3cm, 간송미술관 ... 47
- <그림 35> 신윤복, 「청금상련」, 18세기, 종이에 채색, 28.2×35.3cm, 간송미술관 ... 48
- <그림 36> 신윤복, 「미인도」, 18세기, 비단에 채색, 114×45.2cm, 간송미술관 ... 49

I. 서론

유구한 회화사의 흐름 속에서 수많은 예술 표현의 방식들이 생겨났지만, 그 중에서도 인물화는 ‘인간’이라는 하나의 대상에 초점을 맞추어 예술 형식의 한 장르를 실현해 왔다. 거듭되는 세대의 변화 속에서, 지속적으로 ‘현재’를 살아가는 인간의 모습이 표현의 대상으로 포착된 이유는, 인간이 자유의지를 지닌 능동적 주체이면서 동시에 다양한 감성을 표출하는 표현적 존재로 간주되었기 때문이다.

예술의 완성은 곧 그 예술가의 정신세계에서 기인한다. 또한 예술은 끊임없이 유동적으로 변화하는 현실 세계의 정황을 그대로 반영한다. 그 속에서 시대의 변화와 함께 변모하는 인간들의 모습, 즉 현 사회에서 일어나는 복잡 다양한 상황들과, 그에 상응하는 미묘한 인간 내면의 변화를 표현하는 것이 곧 예술가의 시대적 의무인 것이다.

이러한 관점을 바탕으로 다양한 필법의 발달로 그 정신세계를 표현한 대표적인 회화양식인 우리나라의 전통 인물화를 살펴보고자 한다. 특히 조선후기의 인물화는 진경산수화와 함께 당대의 서민문화, 즉 사실적이고 해학적인 생활상을 드러내며, 풍속화를 중심으로 우리나라 인물화의 근간을 이루고 있다. 그러나 아직까지도 조선후기 인물화에 대한 연구는 미흡한 실정이다.

이에 본 연구는 조선후기의 대표적인 인물화가와 그 작품들을 중심으로 사실적 화풍의 시대적 변천 과정과 작가의 예술정신, 그리고 이들의 작품세계에 대해 고찰하고자 한다. 이를 통해 한국 전통 인물화의 가치를 재조명하여 오늘날 그 정신을 다시금 살펴보는 데에 그 의의가 있다.

전통 인물화의 이론적 연구로는 중국과 한국의 전통회화에 관련된 각종 이론서적과 선행연구를 바탕으로 다음과 같이 진행하였다.

첫째, 한국의 대표적인 전통 인물화 양식을 고려불화, 도석인물화, 초상화, 풍속화 등으로 구분하여 양식별로 주제와 표현 기법을 살펴보았다.

둘째, 우리나라 전통회화에 있어서 고유한 민족적 정서가 발현되기 시작한 조선

후기의 인물화 기법과 조형적인 특징을 살펴보았다.

셋째, 조선후기 인물화의 대표적 작가인 공재 윤두서, 관아재 조영석, 단원 김홍도, 혜원 신윤복의 표현과 기법을 개별적으로 연구하여 당시의 화풍과 특징 등을 분석하였다.

본 연구를 통해 조선후기 인물화의 예술성과 조형적 의미 및 가치를 재조명하여 전통 인물화의 우수성을 계승하고, 현대 인물화가 나아가야 할 방향과 표현기법을 발전시켜 나아갈 수 있는 토대가 되길 바란다.

II. 전통 인물화의 개념과 양식

회화는 작가의 독특한 인식을 반영하고 있으며 그 인식은 각 시대마다 사고방식, 생활방식의 규칙 또는 관습에 따라 다르게 나타난다. 이러한 시대정신의 이해를 바탕으로 형성된 예술은 사회의 모든 것을 대변하면서 그 예술의 영역을 지니게 된다. 이런 의미에서 동양회화에 있어 인물화는 동양의 정신을 표출하는 대표적인 형식이다.

본 장에서는 이러한 인물화의 발생에 대해서 알아보고 그 전개과정을 살펴본 후 조선후기의 전통 인물화에 대해 고찰해 보았다.

1. 인물화의 발생

회화사의 발전과 전개는 인물화를 중심으로 이루어져 왔으며, 이러한 인물이라는 소재는 과거와 현재에 이르기까지 가장 중요한 위치와 역할을 담당하고 있다.

인물화란 개념은 넓은 의미에서 인물의 형(形)과 영(影)을 화가의 눈을 통해 화면에 형상화한 그림이다.

인물을 표현하는데 있어서 “동양과 서양은 서로 다른 견해를 갖고 있으며, 서양 회화가 외계의 대상을 분석하고 객관화하여 재구성하는데 주력했음에 비해, 동양 회화에서는 외계의 대상을 관조(觀照)하고 그러한 행위를 통해 자연의 뜻을 헤아리는데 주력했다.”¹⁾ 서양에서는 인물대상 그 자체에 흥미를 두어 인체의 해부학적인 탐구를 통해 그려내고자 하였고, 동양에서는 자연의 일부분으로 보았던 것이다.

인물화는 대상이 되는 인물을 깊이 체험하고 미묘한 부분까지 세심한 관찰을 하여야 하며 동시에 고도의 기교적 기능을 갖추어야만 비로서 올바른 표현을 할 수 있다는 고개지의 전신론은 인물화의 발전에 새로운 바탕이 되었다.

1) 서성록(1999), 「동서양미술의 지평」, 재원, p.229.

중국의 저명한 화가이자 평론가였던 고개지(顧愷之)는 “그림에서 인물이 가장 어렵고, 다음이 산수이며, 그 다음이 개와 말이다”라고 말했던 것처럼 고대에서도 인물화가 가장 중요한 비중을 차지했다.

“중국에서 수묵 인물화가 처음 시도된 시원적 문제에 대한 명확한 근거는 없으나 당대 이전의 시대는 채색 인물화가 주를 이루었고, 수묵사용이 본격화를 이룬 오도자(吳道子)로부터 수묵 인물화의 시원으로 볼 수 있으며, 오도자는 백묘법으로 당시 즐겨 그렸던 회화 소재인 인물 선묘법에 있어서 옷이나 인체의 윤곽을 묵선으로 나타내고 대상을 선과 공백으로만 그리게 되었던 것이다.”²⁾

우리나라에서의 인물화는 선사시대부터 표현되기 시작하여 고구려의 고분벽화에서부터 그려지기 시작하였다. 고려시대에는 초상화를 비롯한 일반 인물만이 아니라 불교 인물화가 고도의 발전을 이루었고, 이러한 전통은 조선시대에 계승되어 더욱 활발히 전개되었다.

회화가 가장 다양하고 높은 수준으로 발달하였던 “조선시대에는 비단 초상화만이 아니라 궁중의 각종 행사를 그린 의궤도, 기록화, 고사와 연관된 인물을 담은 고사 인물화, 산수를 배경으로 인물을 표현한 산수 인물화, 일상생활이나 행사와 연관된 인물들을 묘사한 풍속인물화, 도교와 불교 등 종교적 인물들을 수묵법으로 그린 도석 인물화, 불교와 관련된 불보살 등의 인물을 먹과 농채로 묘사한 불교 인물화”³⁾ 등 다양한 주제와 내용의 인물화가 발달하였다.

조선시대의 회화를 양식의 변천에 따라 대체로 초기(1393~약1550), 중기(약1550~약1700), 후기(약1700~1850), 말기(약1850~1910)의 4기로 나누어 볼 수 있는데, 조선초기에는 “고려시대에 축적된 중국회화가 다수 전승되었고, 회화 교섭도 활발히 이루어져 여러 가지 화풍들이 중국으로부터 전래되었다. 이에 북송의 곽희파, 마하파를 위시한 원체화풍(院體畫風)들이 한국적 화풍의 형성에 도움을”⁴⁾ 주게 되었다.

이 시대의 “인물화는 강희안(姜希顔, 1417~1464)과 이상좌(李上佐)의 작품들을 볼 수 있으며, 강희안의 진작으로 믿어지는 「고사관수도」(高士觀水圖)는 인물을

2) 최병식(1990), 「중국미술대전」, 계명문화사, p.149.

3) 민길홍과 안휘준(2009), 「역사와 사상이 담긴 조선시대 인물화」, 학교재, pp.5~6.

4) 안휘준(1980), 「한국회화사/한국 문화 예술 대계(2)」, 일지사, p.92.

중심으로 하면서 산수는 단순한 배경으로, 소극적으로 묘사하는 소경산수인물화의 예로 들 수 있다. 이상좌의 인물화로 전해지는 작품은 상당수가 있으나 모두 「나한도」(羅漢圖)들인 것⁵⁾으로 전해지고 있다.

조선중기에는 사회적·정치적으로 불안한 시대였으나 특색 있는 한국의 화풍이 뚜렷하게 형성되었다. “이 시대의 회화에서 주목되는 몇 가지 중요한 사실은 안견과 화풍을 비롯한 조선초기의 화풍들이 한편으로는 계속되고 있었고, 초기에 강희안 등에 의해 수용되기 시작한 절파계 화풍이 크게 유행 하였으며, 중국으로부터 남종문인화가 전래되어 소극적으로나마 수용”⁶⁾되기 시작하였다.

조선중기 회화에서 산수화 못지않게 중요한 것은 인물화의 발달이다. 특히 초상화와 산수 인물화가 뚜렷한 특징을 지니며 발전하였고, 김명국(金明國, 1600~1662 이후)의 「달마도」 등의 작품에서 인물들의 모습은 초상화 못지않은 사실성이 두드러져 있을 뿐만 아니라 개성을 뚜렷하게 나타내고 있다.

조선후기는 가장 한국적이고 민족적이라 할 수 있는 화풍들이 다양하게 발전하였다. 새로운 화법의 전래와 회화관의 탄생에 기반을 둔 이 시대의 회화의 조류로는 절파화풍이 쇠퇴하고, 그 대신 문인화 또는 남종화가 본격적으로 유행 하였으며, 진경산수의 대두, 풍속화의 풍미, 서양화법이 전래되어 부분적으로 수용된 점을 들 수 있다. 이 시대의 인물화는 윤두서, 조영석, 김홍도, 신윤복, 김득신 등의 작품에서 볼 수 있다.

조선말기의 회화는 “남종화풍(南宗畫風)의 자극을 받아 김정희(金正喜)를 중심으로 후기에 유행한 진경산수와 풍속화가 쇠퇴하고 서양화법이 광범위 하게 수용되었고, 인물화를 그린 대표적인 화가로는 장승업(張承業)을 들 수 있으며, 안중식(安中植, 1861~1919)과 조석진(趙錫晉, 1853~1920)에게 전해져 우리나라 근대회화의 토대가 되었다.”⁷⁾ 대체로 이들은 “직업 화가들이 지향했던 기법 존중주의를 따르면서 때론 문인화 화취(畫趣)를 절충했다. 이들은 전환하는 시대에 상응하는 미의식을 지니지 못했을 뿐만 아니라 전통에 대한 나름에 철저성과 비판정신을 갖지 못했었다.”⁸⁾

5) 임두빈(1998), 「한국미술사 101장면」, 가람기획, p.151.

6) 김남수(1993), “한국문인화의 현대적 해석과 새로운 개념과 설정에 따른 소거”, 「미술세계」, p.69.

7) 안휘준(2000), 「한국 회화의 이해」 시공사, pp.169~294.

2. 인물화의 주제 및 표현양식

인간의 삶과 생활을 주제로 삼은 그림은 오래전부터 있어 왔지만, 그 존재방식에 대한 새로운 인식의 전환은 조선시대 문인화가들과 화원들에 의해 비롯되면서 활발하게 전개 되었다. 그 계기를 살펴보면 고려시대에 축적되었던 초상화나 불화 등의 양식에서 찾을 수 있으며, 이러한 양상은 조선시대 회화의 발전에 크게 기여하게 되었던 것이다.

따라서 조선후기 전통 인물화의 탄생 배경을 이해하기 위해 먼저 인물화의 주제로 다루어졌던 고려불화와 도석인물화, 초상화, 풍속화 순으로 고찰하였다.

1) 고려불화

삼국시대 이후 인물화에 나타난 채색표현은 고려불화에서 그 양식을 찾아 볼 수 있다. 당시의 불교회화는 사실적인 인물화에 큰 비중을 두고, 이를 오색과 금분으로 채색하여 섬세함과 화려함의 극치를 이루고 있다.

양식적인 측면에서 불화의 특징은 “귀족적 사회상의 모습을 보여주고 있고, 형태면에서는 불상, 지장보살의 경우 풍만한 몸과 당당한 풍모를 보여주고 관음, 기타 보살들은 복스러운 얼굴, 풍만한 육체, 유려하고 자유자재한 자세, 호화찬란한 장신구, 화려한 천의(天衣) 등으로 표현”⁹⁾하였는데, 이는 왜구의 침략과 권력 다툼으로 사회가 혼란해지자 극락왕생을 바라는 지배층의 소망을 나타내고 있다.

색채 면에서의 특징은 역시 “귀족적 분위기라 할 수 있는데 화려하면서도 은은한 색채의 사용은 고상함을 보여주고, 금색의 배합으로 화려함의 조화”¹⁰⁾가 이루어져서 깊은 종교성이 강조 되고 있다.

고려시대의 불교회화 중 <그림 1>의 「아미타여래도」, <그림 2>의 「아미타여래상」, <그림 3>의 혜허(慧虛)의 「양류관음상」 등이 대표적인 작품으로서 「아미타여래도」는 가장 오래된 작품으로 붉은 바탕에 황금색 등근 무늬가

8) 오광수(1995), 「한국현대미술사」, 열화당, pp.24~25.

9) 박차지현(2005), 「청소년을 위한 한국미술사」, 두리미디어, p.41.

10) 문명대(1986), 「고려불화」, 열화당, p.213.

있는 옷, 발 주변의 아름다운 연꽃, 이러한 요소들이 어울려 화려하고 정교한 이 시대 불교회화의 특징을 잘 드러낸다.

「아미타 여래상」은 “규칙적으로 반복되는 옷 주름의 경직성이 잘 나타나는 14세기 불화 양식을 잘 보여주는 작품이라 할 수 있고, 「양류관음상」은 고려 불화의 뛰어난 경지와 특색을 보여주는 고려시대의 유일한 입상형식 수월 관음도이다.”¹¹⁾



<그림 1> 염승익
「아미타여래도」



<그림 2> 미상
「아미타 여래상」



<그림 3> 혜허
「양류관음상」

관음상의 얼굴은 가늘고 긴 눈과 지나치게 작은 입으로 묘사하고 있는데, 이는 이 시대 고려불화의 한 가지 특징을 말해 주는 것이다.

불화에서 “불교회화가 지닌 전통성과 보수성을 보여주는 예는 관음 주변의 바위들을 구름으로 청록, 금니로만 처리되어 있을 뿐 뚜렷한 준법이 나타나지 않는다는 점이다.”¹²⁾

이러한 불화에서의 화려한 색채는 장식적인 효과와 숭고한 존재임을 상징하기 위해 적색이 가장 많고, 다음으로 녹색, 청색, 황색의 순으로 사용되었는데 당시 귀족들의 공복색상과 거의 일치하고 있어 고려불화에 나타난 채색은 자연에서 채취한 재료로써 한국의 전통적인 색감인 오색 즉, 적색·청색·황색·백색·흑색을

11) 김영재(2004), 「고려불화, 실�크로드를 품다」, 운주사, p.15.

12) 안휘준(2000), 「한국 회화의 이해」, 시공사, p.98.

기본으로 한 녹색, 금색 등의 조화를 표현하였다. 이러한 색감은 보색대비를 이용한 화려하고 반복하여 입힌 짙은 채색기법을 구사하였다. 또한 “금색을 뒷면에 칠한 배채법(背彩法)의 사용으로 쉽게 떨어지지 않고 오늘날까지 그 호화로움을 간직하고 있으며, 이러한 기법은 우리 역사상 채색표현기법에 있어 그 절정기”¹³⁾라 말할 수 있을 것이다.

불화를 내용에 따라 구분해 보면, 그 첫째는 부처위주로 그린 불화, 둘째로 중생제도를 실천하는 자비의 화신인 관음보살을 그린 관음보살도, 셋째는 불교를 수호해 주고 중생을 지켜주는 신들인 사천왕과 팔부중(八部衆) 등이 있다.

고려불화는 “지금 100여점이 남아 있지만 그중 80점 이상이 일본에 있고 우리나라에도 상당수가 소장되어 있다. 이들은 아미타관계불화, 관음보살도, 지장보살도, 미륵불화 등이 주류를 이루고 있는데,”¹⁴⁾ 대개 고려후기에 제작된 불화들이다.

불화의 제작기법을 보면 은은한 갈색배경에 녹색과 붉은색을 주로 사용한 후 빈틈없이 장엄하게 매우 화려한 분위기를 보여준다. 넓게 채색하여 드러난 필선은 가늘면서 유려하고 옷 주름의 끝단 등에는 구불구불한 필선으로 변화를 주었다. 또한 오백나한도와 같은 선종적인 수묵계통의 인물화는 간결한 필선의 특징을 잘 살리고 있다.

동양화에서는 여백이 미를 추구하고 있지만, 불화는 화면을 “정교한 선과 눈부신 채색으로 그려 낸 갖가지 형상이 화폭을 빈틈없이 메우고 있다. 불교적인 세계관에 의하면 온 세계 구석구석까지 스며든 붓다의 깨달음, 즉 그 진리로 우주가 화려하고 장엄한 세계를 이루고 있기 때문이다.”¹⁵⁾

이렇게 극락왕생의 소망을 담은 고려불화의 화려함을 위해 사용한 배채법은 조선시대의 초상화로 계승되었고, 새로운 한국화풍의 창출에 하나의 탄탄한 기반이 되었다.

2) 도석인물화

도석인물화(道釋人物畫)란 두 가지의 의미를 지니고 있는데 도교적 내용의 신선

13) 임두빈(1998), 「한국미술사 101장면」, 가람기획, p.127.

14) 박차지현(2005), 「청소년을 위한 한국미술사」, 두리미디어, p.41.

15) 오주석(2003). 「한국의 미」, 서울출판사, p.83.

이나 도사에 관한 그림과 불교적 내용의 고승이나 나한상, 달마상, 관음상 등을 묘사한 그림을 말한다.

“동양회화사상 처음으로 인물화로 분류되었다가 도석인물화라는 말이 중국의 화론에서 명확하게 거론된 것은 선화화보(宣和畫譜)¹⁶⁾가 처음이다. 화보에서는 그림을 도석, 인물, 궁실 등의 내용을 채색이나 백묘법(白描法) 등 어떤 방법으로 그리든지 관계없이 모두 도석인물화¹⁷⁾라 했다.

도석인물화가 도교·불교에서 생성된 이유는 이들 종교사상이 가지는 공통점 때문이라고 할 수 있는데, 이들 종교사상은 설화적인 면과 종교적인 면을 동시에 지니고 있어 성격상 상이한 점이 많았다. 소재가 되는 인물의 설화내용을 살펴보면 인간에게 도움을 주고 복(福)을 가져다주는 긍정적인 존재로 나타나고 있으므로 복을 바라는 민중들 사이에 소장하기 위해 그려졌을 것으로 여겨진다. 이러한 이유에서 도교의 신선과 불교의 보살, 나한, 조사(祖師)등은 민중들에게 충분히 복을 주고 소망을 성취하게 도와 줄 수 있는 신성한 존재로 인식되었을 것이다.

또한, 전설 속에 등장하는 인물도 착하고 선한 평범한 인물이 어떠한 계기를 통해 득선(得仙)하여 신선이 되었다는 등의 이야기로 전해져 민중들 사이에 친근하게 받아들여졌을 것으로 여겨진다.

도석인물화는 재난을 막고 복을 기원하는 마음으로 시작되었으며, 깨우침이나 덕 높은 승려들의 수양방법의 하나로도 그려졌다. 따라서 시기에 구애받지 않고 꾸준히 제작되었던 것으로 보인다.

도석인물화의 전개과정을 살펴보면, 조선초기에는 승유억불정책으로 도교나 선화적(禪畫的) 그림이 별로 각광을 받지 못했다. 불교는 정치적 탄압으로 한국 불교 사상 최악의 수난시대를 맞게 된다. 따라서 “초기 화단에는 전대에 비해 예배나 기원을 위한 도석인물화가 아닌 유교이념을 반영한 산수, 인물, 화조화가 발달하게 된다.”¹⁸⁾

조선초기 도석인물화의 대표적 사대부 화가는 집현전 출신의 강희안(姜希顔, 1418~1465)이다. 그의 대표작으로 잘 알려져 있는 <그림 4>의 「고사관수도(高士

16) 선화화보 : 북송(北宋)시대에 쓰여진 총 20권의 전기체 회화통사. 궁정에 소장된 역대 화가 231명의 작품 총 6,396점을 기록하고 있다.

17) 문명대(1980), 「한국 도석인물화에 대한 고찰」, 한국민족미술연구소, p.50.

18) 문명대(1986), 「고려불화」, 열화당, p.132.



<그림 4> 강희안, 「고사관수도」

觀水圖)」는 덩굴풀이 매달린 암벽 아래서 공수(拱手)의 자세로 턱을 낀 채 바위 위에 엎드려서 잔잔한 수면을 바라보며 명상에 잠겨 있는 고사(高士)의 모습을 주제로 그린 그림이다.

이 그림은 “강렬한 흑백의 대비효과와 속도감 있고 날렵한 필선, 거칠면서도 거침없는 먹의 쓰임, 인물이 크게 부각되어 그려진 소경 산수 인물화라는 점이 안견과 화풍과 크게 다른 양식적 특징”¹⁹⁾을 보여주고 있다.

화면의 중심부에서 핵심을 이루고 있는 고사의 초탈한 자태는 혼탁한 속세를 피해 자연 속에서 마음을 닦고 심성을 양성하고자

했던 당시 선비들의 고아(高雅)한 풍모를 대하는 듯하다.

이와 같이 “제한된 공간 속에 인물의 존재를 부각시킨 구도와 공간구성법과 수묵법은 남송(南宋) 이래의 선종풍(禪宗風) 도속인물화의 화풍과 밀접한 관련성을 나타내고 있으며, 특히 물을 바라보는 고사, 배경으로 나타난 암반처리와 묵법을 살린 배경에서 도석인물화와 연계된 화풍인 남송 원체화풍적 요소와 조선중기에 유행하게 되는 원대 절파적 요소를 살펴 볼 수 있다.”²⁰⁾

조선시대 중기는 “임진왜란, 정유재란, 정묘호란, 병자호란 등의 파괴적인 대란이 속발하고 당쟁이 계속되어 정치·경제·사회적으로 매우 불안한 시대였다. 이러한 어려움 속에서도 회화분야는 건전하게 발전하여 특색 있는 한국적 화풍을 뚜렷하게 형성하였다.”²¹⁾ 또한 불안한 시기가 가속되자 민중들의 정신적 안식처가 요구 되었고 이러한 시대적 요구에 의하여 도교·불교를 비롯한 민간신앙이 사회 전반에 밀착하여 서민생활에 많은 영향을 끼쳤다. 이로 인해 불교의 한 종파인

19) 임두빈(1998), 「한국미술사 101장면」, 가람기획, p.158.

20) 홍선표(1994), 「조선시대 회화사론」, 문예출판사, pp.373~377.

21) 안휘준(1980), 「한국회화사」, 일지사, p.159.

선종(禪宗)이 발달하게 되었고 선종사상을 반영한 선종인물화가 유행하게 된다.

당대의 도석인물화의 대가이며, 일본에까지 이름을 떨쳤던 연담(淵潭) 김명국(金明國, 1600~?)은 산수와 인물화에 능했으며, 거칠고 호방한 필치로 이루어진 뛰어난 걸작들이 많다.

김명국이 “절과화풍의 산수 인물도 이외에 달마를 비롯한 도석인물화를 그렸던 것은 그가 일본에 갈 당시 일본화단에서는 선종화가 유행했으며, 그 곳 사람들의 취향에 맞는 그림들을 그려 주었던 데에 영유하는 것”²²⁾이라 하였다.

<그림 5>의 김명국의 「달마도」는 담묵과 속필로서 시원스러운 달마의 용모와 수도자의 내면적 깊이를 극명하게 표현한 걸작이다. 절과화풍의 비슷한 분위기를 보이기도 하지만 힘차고도 대담한 감필(減筆)의 붓놀림 등에서 그의 뛰어난 기량과 개성이 잘 나타나 있다.

“최소한의 붓질로 대상의 본질을 잡아내는 감필법의 좋은 예의 인물화다. 방금 붓질을 끝낸 화가의 거친 숨결이 들리는 듯하다. 모필의 굵고 가는 변화와 빠르고 느린 힘의 분배가 한눈에 다 드러나 보인다. 담묵의 경쾌한 붓질로 얼굴이 드러나고 농묵을 거칠게 휘둘러 옷을 입혔다.”²³⁾



<그림 5> 김명국, 「달마도」

김명국은 도석인물화의 개성은 필묵의 표현으로 강조하면서 수묵화의 본질을 추구하여 최고의 경지에 도달하였으며, 그의 업적은 조선후기 화단의 창의성 구현과 발전에 많은 기여를 하였다.

위에서 살펴본 바와 같이 조선초기의 도교·불교는 크게 신봉되지 못하였으며, 도석인물화 또한 전해지는 작품의 수가 적다. 이 시기에는 도석인물화가 유행하지 못하였던 것으로 보인다. 반면 유교 이념을 담은 고사 인물화가 유행하여 조선 초기 작품의 다수를 차지하고 있다.

22) 이동주(1987), 「한국회화사론」, 열화당, pp.268~269.

23) 박영대(2002), 「우리 그림 백가지」, 현암사, p.144.

조선중기는 국내에 유입되었던 중국화풍을 토대로 종교적 취향을 담은 도속 인물화가 나타나고 있었다. 그 중에서도 불교 선종에 관계된 인물을 소재로 한 작품이 다수 전하고 있어 선종인물화가 발달 하였다고 볼 수 있다. 이시기 선종화풍의 유행은 화원화가들의 작품에서 주로 나타나며, 그 영향은 김명국의 작품에서 나타난다.

이와 같이 조선중기의 화원들은 조선후기 도속인물화풍의 발판을 다지는 중보적인 역할을 하였고, 조선중기의 묵법을 강조한 화풍을 토대로 후기는 더욱 다양한 필묵법을 구사하게 된다.

3) 초상화

인물화는 사람을 위주로 그린 그림을 말하며, 인물화 중에서도 특히 한 개인을 닮게 그리려 한 그림을 초상화라 한다. 즉 초상화는 특정 인물을 그리는 회화로 대상 인물과의 닮음을 전제로 하며 이는 초상화가 사실적 태도를 필요로 하는 재현 예술임을 말한다. 또한 초상화는 대상의 외형만 표현하는 것이 아니라 그 속에 내재된 성격이나 기질을 표현하는 것이다.

초상화는 “인물이라는 대상을 묘사하는 회화로 솜털, 털끝까지 묘사, 즉 외형성을 재현하는 재현예술이면서 그 안에 정신성까지 나타내는 것이다.”²⁴⁾ 넓은 의미의 초상화는 인물화의 범위에 속하지만 특정한 인물을 대상으로 그린다는 점에서 보편적인 인물의 모습을 그린 일반 인물화와 구별 된다. 특히 “조선시대 초상화는 인간의 행적에서 벗어난 너그럽고 위엄 있는 모습에서 사진기 렌즈에 의해 도저히 포착할 수 없는 인간의 심정과 내적인 사색의 아름다움을 그 외모와 함께 분명하게 표현 할 수 있는 능력을 갖추고 있다.”²⁵⁾

초상화에서는 “정밀한 사실성을 나타낸다. 사진(寫眞), 진영(眞影), 진상(眞象) 등으로 나타나게 되며, 상(象)은 초상화에서 가장 빈번하게 사용되는 용어로 실물과 닮게 본뜬다는 뜻이다.”²⁶⁾

이와 같이 초상화는 존재로서의 영(影), 대상 인물의 본질을 파악하여 요구하는

24) 안휘준(2000), 「한국 회화의 이해」, 시공사, p.37.

25) 최순우(1980), 「한국미 한국의 마음」, 지식산업사, p.4.

26) 안상성(1998), 「초상화란 무엇인가」, 학문사, p.27.

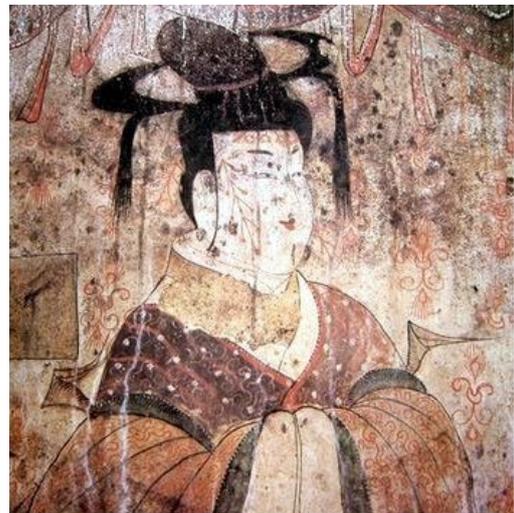
진(眞), 그리고 본뜨는 상(象)으로 요약 된다. 어원적 의미로 초상화는 전신(傳神)과 형사(形寫)를 중요시 했다. 전신의 개념을 처음 제시 했던 고개지는 형상을 통해 그 대상 속에 숨어져 있는 정신을 그려내는 것을 중요시했고 묘사된 대상이 지니고 있는 사상과 감정에 근거하여 전신의 타당성 여부를 논하였는데, 특히 형사(形寫)에 의하여 전신이 표현된다는 이형사신론(以形寫神論)을 내세워 초상화에 있어서 눈동자 표현을 특히 중시하였다.

따라서 당시 화가들은 형사에 역점을 두어 머리털, 반점, 수염, 흉터 하나도 빼놓지 않고 그대로 묘사하려고 했다. 이처럼 초상화는 대상의 외형뿐만 아니라 정신까지 담으려 했으며 후기에 들어서면 초상화의 개념은 더욱 다양해진다.

초상화의 기원을 거슬러 올라가면 삼국시대부터 시작되었다. “우리나라에서 가장 오래된 고구려 고분벽화 안악3호분의 <그림 6>의 「묘주초상」에서 백제시대 아좌태자가 그린 <성덕태자왕>, 그리고 술거(率去)가 <단군상>을 그렸다고 삼국사기에 전해진다.”²⁷⁾



<그림 6> 묘주초상 (부분도)



부인상 (부분도)

고려시대에는 일반 사대부상의 제작과 불교의 영향으로 고승들과 불화제작의 수요가 많아지게 되며, 이는 조선시대에 이르러서 초상화 제작의 밑거름이 되며 기능적인 부분들과 결합하여 제작이 다양해진다.

조선시대 초상화는 왕의 초상화를 말하는 어진(形寫), 나라에 공이 있는 인물들로

27) 안휘준(1989), 「한국회화의 전통」, 문예출판사, p.39.

나라에 위급한 일이 있을 때 공을 세운 인물을 그린 공신상(功臣象), 기념비적인 성격의 기로도상(耆老圖象), 선조들을 기르는 의식으로 인물을 모시기 위해 그린 일반 사대부상 등으로 나누어 볼 수 있다.

조선초기의 초상화는 시대적인 배경에서 어진제작을 비롯하여 국가 권장으로 양적인 제작이 이루어졌다. 유교 국가였지만 전반적인 예술관에서는 불교의 영향도 보이면서 왕실에서도 특정한 절에 어진을 봉안하여 관리 하도록 진전(眞殿)을 설치하기도 하였다.

이러한 어진의 제작은 세 종류로 나눌 수 있는데, “군왕이 생존해 있을 때 바라 보면서 그리는 도사(圖寫), 승하한 뒤에 그 모습을 기억하여 그리는 추사(追寫), 어진이 훼손되었거나 새로운 진전에 종안 될 경우 새본을 그려낼 때 모사(模寫)가 있다.”²⁸⁾

조선초기에 제작된 초상화의 경우 현존하고 있는 초상화의 수가 적다. 특히 화원의 초상화는 당시 어진을 비롯해 제작이 많이 되었음을 문헌상으로 알 수 있을 뿐이다. 또한 고려와 조선회화의 계승관계를 밝혀주는 주요 자료가 된다.

초기의 초상화 표현 양상을 보면 의습 처리 면에서는 선(線)이 회화적인 표현수단이며, 이를 통해 화원의 의습 방식과 초상화의 기본을 살펴볼 수 있다. 그 근본은 남송의 원체풍이며, 화원의 화풍으로 이어지면서, 한국적인 화풍인 초상화의 양상이 발전하게 된다.

조선중기의 도화서(圖畫署)에서는 공신들의 초상화 제작을 요구할 뿐 아니라 시대의 필요에 따라 많은 양을 제작하게 되었고, 수준도 높아지면서 발전하게 된다.

조선중기 “초상화의 특징은 얼굴에는 갈색 선으로 윤곽을 표현하고 필요한 곳에는 윤염(暈染)으로 음영을 가하였다. 옷 주름 처리에는 음영이 전혀 삽입되지 않은 균일한 굵기의 검은 선으로 몇 개의 주름만을 나타내었다. 특히 황색계통의 담채에 의한 안면처리는 이 시기의 초상화법 양식”²⁹⁾이며 청나라에서 초상화를 그려오기도 하였다.

조선중기 대표적인 공신상의 전형은 <그림 7>의 「이원익(李元翼, 1547~1634) 초상」을 볼 수 있다. 이목구비의 형상은 조선중기의 특징으로 선묘위주로 얼굴

28) 조선미(2009), 「한국의 초상화」, 돌베개, p.26.

29) 김은정(1995), “조선시대 초상화의 전개배경과 그 특성”, 경원대학교 대학원 석사학위논문, p.24.



<그림 7> 작가미상, 「이원의 초상」

영·정조 시대에 회화의 발전과 함께 화가들의 위상변화와 신분 상승의 욕구도 일어난다.

특히 사실주의 경향을 열어준 윤두서는 독자적인 화론을 만들었으며, 초상화의 전신론을 밀도 있게 전개하였고 복식이나 안면표현 방식이 초·중기와 달라진다.

전신의 요점은 눈동자를 그리는 데 있다. “이를 점정(點睛)이라 한다. 그러나 점정이란 쉬운 것이 아니다. 특히 눈동자가 흐리거나 생기가 없음을 주의하여야 할 것이다. 이러한 점정의 오묘함은 바로 둥글지도, 모나지도 않으며 진하지도 열지도 않은 절묘한 눈동자로 서로 다른 분위기를 표현해 내는데 있다.”³⁰⁾

초상화에서 얼굴을 그리는 방법은 “담채 처리된 안면묘사가 세필의 육리문(肉理文)³¹⁾ 표현으로 변화된다. 배채(背彩)를 바탕으로 한 극세필의 육리문에 의한 얼굴표현은 터럭 하나도 틀림없이 그리려는 후기 초상화가 지닌 전신수법의 모범이라 하겠다.”³²⁾

30) 진조복, 「동양화의 이해」, 김상철 역(1995), 시각과 언어, p.78.

31) 육리문 : 안면을 그릴 때 입체감이 나도록 근육 곁에 따라 피부방향으로 잔 붓질을 가하는 표현 기법.

중기에 나타났던 선 위주의 표현은 18세기 이후 구름법과 음영의 조화를 보여주고 안면의 음영변화에 의한 효과만이 옷의 질감과 그림자의 모습, 그리고 소품을 그리게 된다.

후기의 초상화는 화원들이 전통적 화법과 서양화법을 적절히 병행하여 표현하였으며, 수요가 초기보다 퇴보하였지만, 음영법, 카메라기법 등을 다양하게 사용하였다. 전통 인물화를 연구함에 있어 조선시대 초상화는 빼놓을 수 없는 장르로 초·중기에는 중국 초상화의 부분적인 영향을 보이지만 후기에 이르면서 독창적이고 한국적인 전통회화로 발전하게 된다.

4) 풍속화

풍속이라 함은 당시의 의·식·주 그 밖의 모든 생활에 관한 습관 또는 한 시대의 사람들 사이에 널리 통용되는 유행이나 풍습, 풍기를 뜻하는 것으로서 풍속화(風俗畵)는 이와 같은 인간의 풍속을 그린 그림이라 할 것이다.

인간의 주체가 가장 강하고, 표현의 의지가 삶이라는 총체적 분위기 속에서 드러나는 풍속화는 일찍이 군집생활이 시작된 이후부터 비롯되었다.

우리나라의 경우에는 지금까지 밝혀진 자료들에 의하면 농경생활이 자리를 잡았던 청동기시대부터 풍속이라고 지칭 할 수 있는 것들이 생겨난 것으로 보인다.

우리나라에서 가장 오랜 예로서 “경남 울주군 언양면 대곡리 반구대에 새겨진 암각화(岩刻畵)에는 고래, 돌고래, 거북이 등의 바다동물, 호랑이와 사슴을 위시한 각종 동물들과 함께 망으로 동물을 잡는 장면, 잡은 동물을 목책(木柵)에 가두어 두는 장면, 배를 타고 고기잡이 하는 장면들이 표현되어 있어서 청동기시대 전후의 어로와 수렵과 관련된 생활상의 기록”³²⁾을 엿보게 해준다.

삼국시대는 생활의 변모에 따라 회화의 양상 또한 다양한 변화를 보여 주었으며, 현재로서는 “고구려벽화를 제외하고는 삼국시대의 사정을 미루어 짐작해 보는 정도이다. 다행히 고구려의 경우는 지금까지 약 50여기의 벽화고분이 발견되어 당시의 회화는 물론 생활풍속, 종교와 사상 등을 파악”³⁴⁾ 할 수 있게 되었다.

32) 이태호(1996), 「조선후기 회화의 사실정신」, 학고재, p.308.

33) 황수영(1984), 「반구대 : 울주암벽조각」, 동국대출판부, p.142.

34) 김원룡(1980), 「한국벽화고분」, 일지사, p.85.

대표적인 예로 고구려초기의 고분벽화로서 유명한 안악3호분(安岳三號墳, 357년)과 덕흥리고분(德興里號墳, 408년)에서는 묘주초상(墓主肖像)과 묘주생전의 생활상을 구체적으로 보여주고 있다. 이들 벽화의 내용을 보면 “묘주초상과 더불어 묘주 부인상, 행렬도, 수렵도, 전투도, 무악도, 공양도등 각종 행사나 행위를 표현한 것으로 당시 생활과 직결된 거실, 부엌, 방앗간, 푸줏간, 차고, 마구간, 외양간, 성곽, 전각 등 각종 목조건축물이 그려지고 천정에는 일(日), 월(月), 성(星), 진(辰) 등 비천(飛天), 신선(神仙), 영초(靈草), 연화(蓮花)”³⁵⁾등이 묘사되어 있다.

이러한 사회의 풍속을 묘사한 풍속화는 일상생활의 서민들의 풍속뿐만 아니라 “왕실이나 조정(朝廷)의 각종행사, 사대부들의 여러 가지 문인취향의 행위나 사습(士習), 일반백성들의 다양한 생활상이나 전승놀이, 민간신앙, 관혼상제와 같은 것들을 묘사한 그림들이 모두 이 개념”³⁶⁾ 속에 포괄 된다고 볼 수 있다.

또 다른 의미의 풍속화는 사회의 생활상을 표현함에 있어서 사실성이 요구되는 것으로 이 두 가지가 일차적인 풍속화의 요건이다.

이러한 사실성의 표현은 조선시대 농민의 생활상을 표현하면서 다른 시대의 복장으로 그렸다면 올바른 풍속화라고 할 수 없다. 이처럼 풍속화는 최소한의 사실성과 기록성, 시대성이라는 요건을 만족시켜야 하며, 또 그것이 풍속화의 특징이 되는 것이다.

이런 의미에서 조선후기 풍속화의 발전은 새로운 변화 속에서 화가들이 시대를 바라보는 안목과 인식이 달라지면서 이전의 답습과 한계를 이겨내고 시대에 맞는 새로운 문화를 창출하고자 하는 조선후기 화가들의 창조적인 의지에서 시작되었음을 알 수 있다. “오늘날 맹목적으로 풍속화의 계승이란 기치아래 현대의 회화에서 풍속도라 해놓고 한복입고, 갓 쓰고 장터에 가는 그림 등을 그리는 것은 마치 단청문양이나 색동저고리를 그리면서 한국적인 것을 표현했다는 발상처럼 무의미한 것”³⁷⁾ 이다.

또한 조선후기 풍속화의 성격은 “단순한 풍속화란 의미보다 문인 사대부적 취향과 비교하여 볼 때, 시정의 속된 잡사, 서중(庶衆)의 속된 일상 풍물이라는

35) 김기웅(1982), 「한국의 벽화고분」, 동화출판공사, pp.23~29.

36) 안휘준(1988), 「한국풍속화의 발달」, 문예출판사, pp.168~169.

37) 이동주(1975), 「우리나라의 옛 그림」, 박영사, p.194.

뜻을 담는다. 화론의 전통에서 멸시되고 품위가 없다고 얕보이면서 일반 속인배들에게 환영받던 그림으로, 그림의 한 종류로서의 풍속화이기 보다 우리 옛 그림의 한 시기를 뚜렷이 하는 역사적 조류였다.”³⁸⁾

뿐만 아니라 “뚜렷한 민족적 자아의식을 발현한 새로운 경향의 미술”³⁹⁾이라는 의미와 서민들의 특히 농·공상 등의 생활풍경이 풍속화의 주제로 전개되었다는 점이 주목된다.

조선후기의 실학사상에 영향 받은 풍속화는 독자적이고 주체적인 해학미를 표현하고 있으며, 단순한 속화의 차원을 넘어 ‘인간’ 중심의 사회 생활풍습과 시대적 배경을 이루는 서민예술의 정신을 반영한 실제적이고 구체적인 새로운 양식이고, 한국적 사실주의의 표현이라 할 수 있다.

38) 이동주(1982), 「한국회화소사」, 서문문고, p.208.

39) 안휘준(1980), 「한국풍속화의 발달」, 문예출판사, pp.275~278.

Ⅲ. 조선후기 인물화의 형성과 표현기법

한국 회화사에서 조선후기(약 1700~1850)는 삶에 대한 자각과 자아의식이 깊이 있게 다뤄지기 시작한 시기였다. 서민문화가 발달하기 시작한 영·정조 시대는 회화에 있어서 민족적 자아가 발현되기 시작하였다.

본 장에서는 조선후기의 사회적 배경과 선정한 작가의 생애, 작품세계, 인물화에 나타난 표현기법을 분석하였다.

1. 사회적 배경

조선후기는 회화에 있어 새로운 경향의 회화, 즉 한국적이고 민족적인 화풍들이 활발히 전개되었다.

“우리 역사에서 중세적 사회질서가 무너지면서 근대화로의 이행을 준비하던 시기로 회화사상 그 활동이 활발하였고, 문화적으로 전성기를 이루던 시기”⁴⁰⁾이며, 숙종(1054~1105)즉위 후반부터 구한말까지 18~19세기의 200년에 해당한다.

18세기 조선사회는 양반 귀족들의 몰락으로 인해 “양반들은 그들의 신분을 내세우기 위하여 체면과 가문에 대한 대의명분을 앞세워 그들의 경제를 공고히 하려고 내심 착취를 일삼으며, 공상천노를 천대하고 그들의 인권을 침해하였다. 이러한 배경 속에 무위도식하는 사대부들을 비평하고 그들을 생활전선으로 끌어 들여 양반도 직업을 가질 수 있게 사회가치관이 변화되고 있었다.”⁴¹⁾

미술사에서도 조선후기는 경제 성장을 바탕으로 “봉건사회의 해체기 내지 의식의 변화와 미적 이상, 삶의 정취와 시대향기, 예술성을 구체적이고 생동감 있게 발산하고 있으며,”⁴²⁾ 이런 시대적 배경의 상황을 사실정신과 진실성을 담아 회화로

40) 이동주(1982), 「한국회화소사」, 서문문고, p.194.

41) 유수원(1895), 「우화」, 민족문화추진위원회 국역총서, p.44.

표현하기 시작한 시기이다.

두 차례의 외란을 겪고 국력이 쇠진하여 피폐화 된 왕권의 권위와 사대부 계층은 갈수록 몰락되어 갔고 국가 재정은 궁핍하게 되었다. 또한 당쟁으로 인한 양반 관료의 대립과 분열, 군사 조직과 정치 기능의 약화, 사회 질서의 문란 등 사회 전반적으로 혼란이 거듭되었다.

이러한 혼란한 시대에 붕괴되어 가는 양반 사회 체제를 유지하기 어려워지면서 한문학적인 학풍이나 사변적 성리학을 배격하고 현실적인 문제에 관심을 기울이게 되었다.

이처럼 사회 상황 속에서 대두된 “실학사상은 현실적인 문제들을 연구대상으로 삼아 비판적 태도를 취했고 영조와 정조를 거쳐 순조에 이르는 동안 성행하였는데, 영·정조 시대 왕권의 안정을 위한 탕평책의 실행과 수취체제의 전면적 개편, 유교적인 통치규범의 개편과 재확립”⁴³⁾이라는 실제적인 현실방안이 나타나게 되었다.

이를 계기로 사회·경제적으로 부농과 부상이 탄생되었고, 신분구조의 와해와 신분 상승으로 서민들은 인간성 회복에 대한 의식과 경제력, 서민의식을 바탕으로 새로운 서민 계층을 형성하였다.

문화, 사상적으로는 실학자들 사이에 자국의 학문에 관심을 갖게 되면서 중국 중심의 학문에서 벗어나 한국사에 관심을 갖게 되었다. 양반중심의 문학이 서민 사회로 나오면서 등장한 한글 작품은 서민들의 의식수준을 높여 주었고, 더 이상 문학이 양반들만의 소유가 되지 못하였다. 이로 인해 양반생활에 대한 모순을 풍자하고, 서민의 생활과 감정을 존중한 새로운 의식의 문화영역이 형성되었다.

회화에서도 실학사상이 대두되면서 관념적인 산수, 인물의 중국화풍의 모방과 답습에서 벗어나 현실에 참여하게 되고 진경산수와 풍속화로 우리의 산천이나 서민의 생활 모습, 이미지, 색을 담은 회화를 추구하게 되었다.

서민을 의식한 민중문화가 발달하면서 나타난 풍속화는 그 시대의 생활이나 풍습, 관습, 감정을 반영하고 있으며, 민중의 자각에 의한 그들의 시대적 정서를 독자적인 작가의 사고와 의식으로 표현하였다.

42) 이태호(1996), 「조선후기 회화의 사실정신」, 학고재, p.12.

43) 안휘준(1980), 「한국풍속화의 발달」, 문예출판사, p.211.

사회 경제 환경을 반영하여 다양한 사회생활의 측면을 들추어내는 반면 인간의 생활과 활동, 그리고 의식주의 깊숙한 내면을 사실적으로 묘사함으로써 인간적이고 서민적이며 생활저편에 깊이 파고드는 실제적인 주제의 그림이 출현하게 되었다.

조선후기의 인물화는 사회전반에 나타난 민중의식과 자아각성이 회화에 나타나면서 소재나 정취에 있어서 조선 자체의 것을 선택하여 작가의 창작의식이 배어 있는 새로운 화풍을 탄생시켰고, 실질적인 현실상황과 서민들의 진솔한 삶을 사실적으로 표현한 풍속화가 등장하게 되었다.

2. 인물화 표현기법

조선후기의 풍속화에 나타난 인물들의 표현은 초기의 풍속화에 나타났던 인물들에 비하여 서민에게 더욱 친숙하게 다가가고 있다.

풍속의 주제도 노동에서 출발하여 놀이나 풍속 그리고 춘의(春意)에 이르기까지 점차 내면세계의 문제로 다양하게 나타나고 있으며, 인물들의 모습에서도 양반과 서민의 모습이 더욱 충실하게 묘사되어져 있어 머리의 모양이라든지 옷차림 등, 그 시대 사회의 모습을 적나라하게 보여주고 있다.

조선후기 인물화의 대표적인 초상화와 풍속화의 표현기법은 조선중기까지만 해도 주로 선으로 이목구비의 경계를 나타내고, 안면의 돌출 부위에는 분홍색 설채를 하는 정도였던 입체감의 표현이 점차 선염을 중시하는 음영 표현으로 발달하였다.

“안면의 윤곽선과 이목구비를 검은색 선으로 표현한 후 짙은 선염으로 경계를 회미하게 만들어 입체감을 살리는 방식은 조선중기의 간단한 음영 묘사 방식에서 벗어나 어깨와 팔, 다리의 경계선에서 주름지는 옷깃을 명확하게 표현하기 위해 구겨져 안으로 접힌 옷깃 부분에 짙은 색으로 설채하여 입체감을 살렸는데, 이 역시 변화된 조선후기 초상화의 일단을 보여 준다.”⁴⁴⁾

후기에는 “초상화를 요구하는 층이 고위 관료뿐 아니라 일반 사대부들 사이에

44) 안휘준(2009), 「역사와 사상이 담긴 조선시대 인물화」, 학고재, p.343.

까지 파급되어 그 인물상도 다양화되었던 것으로 보인다. 그래서 오히려 정통한 공신도형보다 형식에 얽매이지 않고 화가 나름의 기량이 마음껏 발휘되어 초상 예술을 낳게 했을 것이다. 또한 말기에 서민들의 초상제작도 눈에 띈다.”⁴⁵⁾

조선후기 인물화는 독특한 화풍과 도석인물화를 주로 구사한 공재 윤두서와 그의 영향을 받은 관아재 조영석, 그리고 남성위주의 풍속화를 주로 그린 단원 김홍도, 여성위주의 애정이나 남녀지간의 정분을 중심으로 한 혜원 신윤복을 대표적인 풍속화 작가로 볼 수 있다.

1) 공재 윤두서

18세기 초상화의 새로운 변화는 공재 윤두서(恭齋 尹斗緒, 1688~1715)가 주도하였다. “그는 숙종 연간에 활약한 대표적인 선비화가였으며, 조선 중기에서 후기로 넘어가는 전환기의 한복판에서 새로운 회화관과 새로운 화법에 입각한 새로운 경향의 그림을 제시한 한 시대 회화의 선구자였다.”⁴⁶⁾

공재 윤두서는 현종 9년(1668)에 해남 백련동에서 태어났고, 조선시대 가사문학의 대가인 윤선도(尹善道)의 증손자이다. 자(字)는 효언(孝彦), 호(號)는 공재(恭齋)이고 시·서·화를 모두 잘하였으며, 세칭 삼절(三絶)로서 조선후기의 겸재(謙齋), 정선(鄭敎), 현재(玄齋) 심사정(沈師正, 1707~1769)과 더불어 삼재(三齋)라 불리어진다. 그는 산수·인물·초상·말(馬)·풍속 등 여러 분야의 그림들을 그렸지만 특히 인물과 말 그림으로 유명하다.

공재의 집안이 해남에 근간을 두기 시작한 것은 “공재의 7대조인 어초은 효정(漁樵隱 孝貞)때부터 인데 효정이 당시 해남의 부호였던 해남(海南) 정씨(鄭氏) 귀영의 딸과 혼인하여 처가로부터 많은 재산을 물려받아 해남 윤씨의 경제적 기반을 튼튼하게 하고 해남에서 많은 공덕을 쌓아 중관(中官)에 까지 진출”⁴⁷⁾하게 되었다.

학문과 마찬가지로 그림에서도 기존의 틀과 관행을 뛰어넘어 새로운 장르를 개척하였다. 그의 회화는 두 가지 방향에서 큰 업적을 남겼는데 하나는 남종문인화의

45) 김정란(2002), “조선시대 후기 초상화의 양식변천에 나타난 시대적 의미”, 상명대학교 대학원 석사학위논문, p. 23.

46) 유흥준(2001), 「화인열전 1」, 역사비평사, p.57.

47) 이내옥(2003), 「공재 윤두서」, 시공사, p.25.

적극적인 도입이고, 또 하나는 속화(俗畵)라는 리얼리즘적 장르의 개척이다.

공재는 화본을 모사 할 때도 그것을 소화하여 자기화하였다. 주변의 모든 사물을 철저히 관찰하고 사생하는 정확한 데생력으로 인해 사실성이 강조되고, 이러한 공재의 인물화는 회화의 새로운 길을 모색하기 시작했다. 이것은 “사실주의 정신 내지는 실학(實學)정신의 실현이었다. 그는 실학적 입장에서 사실성을 추구했지만 그것이 화원의 그림에서 나타나는 것처럼 겉모습만 닮게 그리는 형사(形似)에 빠져서는 안 되며 문인화의 사의(寫意)로 나아가야 한다.”⁴⁸⁾는 독자적인 생각을 지니고 있었다.

그의 인물화는 크게 초상화, 도석인물화, 풍속화, 산수 인물화로 정리할 수 있는데, 인물화의 근간이 될 수 있는 중국 회화 이론 중에 “사혁의 화육법론(畫六法論)을 살펴보면, 이 화론도 사실상 인물화론이라 할 수 있다. 즉 기운생동(氣韻生動, 신기), 골법용필(骨法用筆, 윤곽), 응물상형(應物象形, 모습), 수류부채(隨類賦彩, 빛깔), 경영위치(經營位置, 구도), 전이모사(轉移模寫, 모사)등은 인물화를 그리거나 감상하는 기준”⁴⁹⁾이라 하겠다.

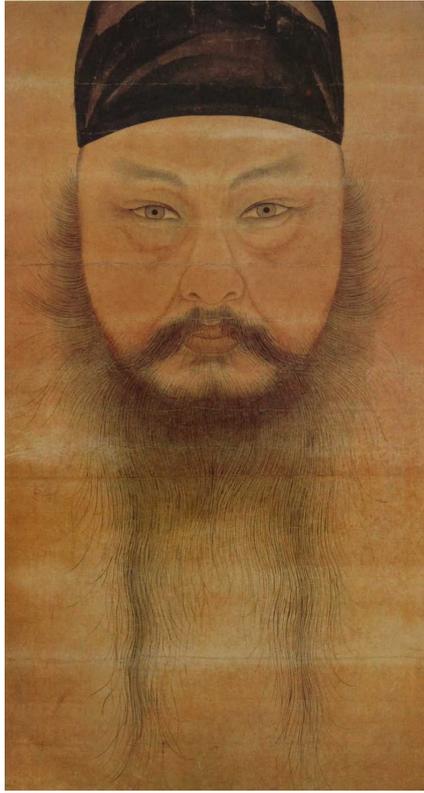
기법적인 것에는 여러 가지가 있지만 조선후기 인물 화가들의 화풍에서 가장 잘 나타나 있는 다양한 요소들이 결합하여 작가의 의도를 충분히 반영하는 작품으로 나타나게 된다. 그러한 다양한 요소 중 구도, 필법, 채색은 중요한 구성요소인데, 조선후기 인물화는 당시의 사회상과 인물의 내면적 정서를 표현함에 있어서 다양한 표현형식의 기법을 활용하였다.

<그림 8>의 윤두서의 「자화상」은 종이에 담채 작품으로 “조선미술의 전후를 막론하여 유례를 찾아볼 수 없는 작품으로서 박진감과 함께 회화의 최대 생명인 진실성이 부여된 뛰어난 작품으로 평가된다. 공재의 자화상이 지니는 독특한 구도, 과감한 생략, 극도의 사실성, 한 인간의 진실 된 내면세계의 표현에서 전신 사조(傳神寫照)의 세계를 그대로 느끼게 해준다.”⁵⁰⁾ 그러나 “실상은 화가가 몸체를 생략한 것이 아니라 유탄으로 그린 부분이 세월이 흐르면서 빛에 노출되어 퇴색되고 사라졌을 뿐이다.”⁵¹⁾

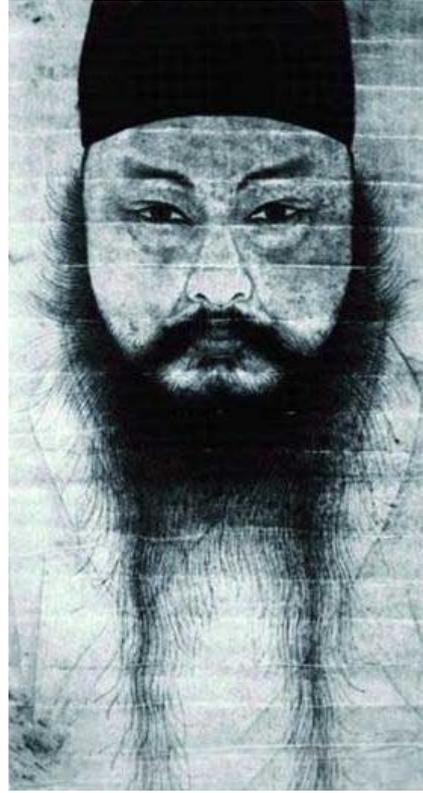
48) 유흥준(2001), 「화인열전 1」, 역사비평사, pp.77~78.

49) 강관식(1997), 「중국회화이론사」, 미진사, pp.91~92.

50) 이호재(1999), 「알고 나면 한국미술박사」, 가나아트, p.148.



<그림 8> 윤두서, 「자화상」



1937년 촬영 사진

공재는 자화상의 “평면성을 극복하기 위해 먼저 얼굴에 그림자법을 써서 입체감을 주고, 정면으로 바라보는 얼굴에서 표현하기 어려운 코 부분을 볼륨 있게 묘사했다. 특히 코 밑 팔자수염과 턱수염, 그리고 구레나룻은 울동감을 주면서 각기 화면의 운동감을 강하게 복돋우고 있다.”⁵²⁾

자화상을 처음 대하게 되면 이미지의 강렬함과 구도의 독특함에 압도된다. 얼굴만 화면전체 가득 클로즈업했고, 머리에는 선비가 기본적으로 갖추는 건을 썼을 뿐 다른 꾸밈새를 하지 않았다. 이러한 화면구성은 보기 드문 것으로 마치 윤두서와 가까이 대면하는 것 같은 신선한 충격을 받게 된다.

자화상을 유심히 살펴보면 얼굴 윤곽을 그리고, 이어 턱 밑의 긴 수염과 얼굴 옆의 구레나룻 수염을 붓으로 세밀하게 그렸음을 알 수 있다. 그렇다면 “귀 부분이 구레나룻보다 빠져 나오거나 그 뒤로 어렴풋이 그려졌어야 하는데, 그러한 흔적을

51) 김홍남(1991), 「중국·한국미술사」, 학고재, p.352.

52) 이내옥(2006), 「한국의 미술가」, 사회평론, p.107.

찾아보기 어렵다. 윤두서가 그림을 연습할 때 획 하나 점 하나 소홀하게 지나치지 않았다는 사실에 비추어 본다면, 이는 다분히 의도적인 측면이 있음을 짐작할 수 있다. 불필요하다고 생각되는 부분을 생략하고 독특한 구도를 취한 공재를 예술적 창조의 면에서 실험적인이 투철한 인물”⁵³⁾로 평가할 수 있다.

화가는 자신이 표현하고자 하는 정신이나 소재를 숙련된 테크닉으로 화폭의 구도에 담아낸다. 따라서 구도는 작가의 의도나 정신을 예술적으로 표현하는 기본 틀이다. 그래서 화가들은 하나의 그림을 그리기에 앞서 구도의 설정에 고심한다. 좋은 그림에서는 어김없이 탄탄한 구도의 짜임새를 읽을 수 있는 것이다. 그가 45세에 그린 이 자화상은 우리나라 초상화 중 최고 걸작으로 손꼽혀 회화로서 드물게 국보로 지정되었다.



<그림 9> 윤두서, 「심득경 초상」



<그림 10> 작자미상, 「송시열 초상」

<그림 9>의 「심득경(1629~1710) 초상」을 통해서도 새로운 초상화 양식을 개척했다. “공재는 완성된 초상화를 심득경의 집에 보냈는데 그 집안사람들이 본인이 살아 온 것 같아서 모두 놀라 울었다고 한다.”⁵⁴⁾

53) 이내옥(2003), 「공재 윤두서」, 시공사, pp.195~196.

54) 오세창(1998), 「근역서화정」, 시공사, p.163.

동과관을 쓰고 초록색 세조대의 도포를 걸친 채, 등 받침이 없는 네모의자에 앉은 평상복 차림을 그린 점부터 파격적이다. “또한 17세기 후반부터 등장하기 시작한 유복차림의 <그림 10>의 「송시열 초상」과 비교할 때, 17세기까지 서너 가닥에 불과했던 의상의 주름이 수십 가닥으로 한층 복잡해지고, 선마다 그림자를 조금씩 가미하게 되었다. 자화상과 더불어 이 작품은 사실성을 추구하는 실득(實得)의 방법론과 모델을 세우고 그렸다는 윤두서의 창작태도와 연관되는 기법을 잘 보여준다.”⁵⁵⁾

「심득경 초상」 그림에 있는 글씨는 심득경이 세상을 떠난 지 4개월 후에 그린 초상화이다, 라고 써져 있다. 따라서 윤두서가 이 작품을 그리기 위해 같은 옷을 입혀 모델을 세우고 그렸을 것으로 추정된다. “옷 밖으로 나온 의자의 정확한 도식과 왼발을 살짝 든 포즈가 너무 자연스럽다. 두 손을 가슴에 모아 공수한 양 소매 자락의 복잡한 잔주름과 의자에 앉아 양발을 벌린 포즈의 옷 주름도 실감난다. 눈에 보이는 데로 표현하니 의습이 다소 번잡스러워진 면도 없지 않다. 허나 탄력 있는 선묘의 주름마다 가한 음영의 붓질은 18세기 초상화 발달의 기반이 되었다.”⁵⁶⁾

공재의 초상 및 인물화는 몇 가지 양식으로 구분할 수 있는데, 그 “첫째는 궁중 화원 양식으로 중국 명 왕조의 전통이 엿보이며, 수수하게 차려 입은 유학자의 모습을 그려냄으로써, 다양한 초상화 양식에 대한 풍부한 지식을 보여준다. 둘째는 문인화 양식은 문인화 전통의 백묘법으로 그렸지만, 직업화가들의 음영법을 적당히 도입했다. 셋째는 선종화 양식으로 중국 명대 절과식 해석뿐만 아니라 먹과 붓의 일필화적 움직임이 중요하게 여기는 양식을 자기화한 경지까지 이르렀음을 보여 준다.”⁵⁷⁾

윤두서는 인물화에서도 도석인물화를 많이 남겼는데, 이러한 그림을 어떤 특별한 목적이나 의도를 가지고 그리기도 했지만, 대부분은 예술적 작품으로 제작했다. 도석인물화 중에서도 특히 불교적인 인물이 많이 등장하는데, 「나한도」, 「달마도」, 「노승도」가 그것이다.

55) 이태호(1992), 「조선후기 그림과 글씨」, 학교재, p.184.

56) 박은순(2007), “18세기 초상화풍의 변모”, 조선시대 초상화 「학술논문집」, 국립문화재연구소, p.83.

57) 김홍남(1991), 「중국·한국미술사」, 학교재, pp.354~355.



<그림 11> 윤두서, 「노승도」

이 가운데 국립중앙박물관에 소장된 최고의 명작은 <그림 11>의 「노승도」라고 할 수 있다. “그 소재가 처음부터 감상화라는 예술적 목표에서 나왔다는 점에서도 자화상보다 더 예술적으로 성공한 작품이다. 배경은 소략하게 처리하고 지팡이 짚고 산길을 내려오는 노승의 자태는 섬세한 필치로 신중히 묘사되어 있다. 반면에 굵은 붓으로 단숨에 그어 내린 듯한 지팡이의 표현에서는 운필(運筆)의 맛이 한껏 느껴지며, 담묵 처리에서는 먹의 깊은 맛이 살아나고 있다. 요컨대 필법과 묵법 어디를 봐도 나무랄 데 없다. 그는 화본이나 관념이 아니라

이 노승을 직접 소묘하면서 그 생동감을 얻어낸 것 같다.”⁵⁸⁾

노승의 얼굴에 보이는 사실성은 장삼과 지팡이에 나타난 표현성과 극적인 대비를 이룬다. 세밀함과 대범함, 강력함과 유약함, 거침과 부드러움, 질음과 열음의 대비이다. 한 쪽의 그림에 전혀 상반되는 기법을 써서 대비시킨 점이 매우 독특하다. 이는 필법과 묵법의 조화이며, 음양의 조화이다. 바로 이런 점이 보는 이에게 특별한 느낌을 주는 큰 요인이 되기도 한다.

조선시대 그림에는 “묵법만 있고 필법이 없었는데, 공재가 나와 비로소 두 법을 아우르면서 우리나라 회화의 새로운 시대를 열었다는 평가가 과장된 것만은 아님을 이 작품”⁵⁹⁾에서 알 수 있다.

공재의 인물화의 경우 그의 붓끝은 대단히 섬세하여 몸동작, 얼굴 표정 하나 놓치지 않고 있다. 그것은 「나물 캐기」, 「목기 깎기」, 「짚신 삼기」 등에서 실학자로서 공재의 정신성을 보게 된다.

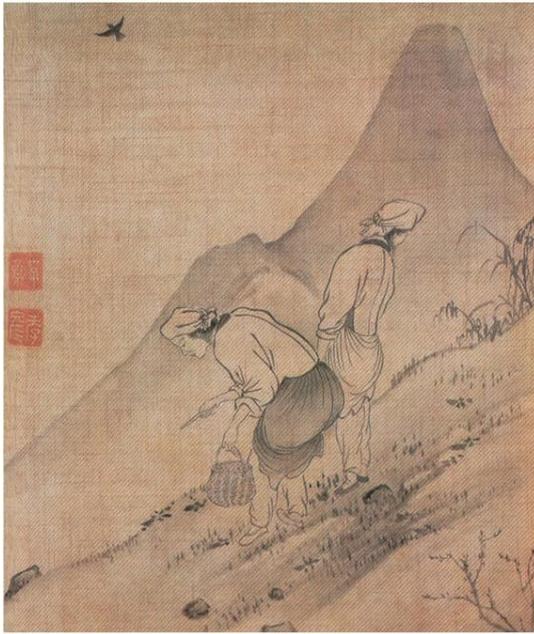
<그림 12>의 「나물 캐기」와 <그림 13>의 「짚신 삼기」는 모두 농민을 주제로

58) 유흥준(2001), 「화인열전 1」, 역사비평사, p.102.

59) 이내옥(2003), 「공재 윤두서」, 시공사, p.243.

한 그림으로, 그림의 주인공이 바로 서민이다. “회화에서 그림의 대상이 되는 것은 반드시 그 대상에 대한 관심과 애정이 있을 때만이 가능하다. 이제까지 조선시대 회화에 나오는 인물의 주인공은 선비와 신선 아니면 고작해야 미인 정도였다. 공재가 그린 「낮잠 자는 선비」, 「거문고를 타는 선비」 등이 이러한 예에 속한다.”⁶⁰⁾

서민의 모습이란 동자와 마부, 뱃사공 또는 일하는 농부나 어부 등이 배경으로 표현되었을 뿐이다. 그런데 여기서 나물 캐는 아낙네와 짚신 삼는 농부가 선비의



<그림 12> 윤두서, 「나물 캐기」

자리, 신선의 자리를 대신하여 주인공이 되었으며, 이것은 전통 인물화에 있어 획기적인 일이다.

「나물 캐기」는 봄날에 나물 캐는 두 아낙네를 그린 작품이다. 그 구도를 살펴보면, 산등성이에서 한 아낙네는 손에 광주리를 들고 다른 손에는 칼을 들고 허리를 굽혀 이제 막 나물 캐려는 자세를 취하고 있다.

두 여인이 서 있는 산비탈은 25도 정도의 경사를 이루고 있는데 뒤쪽 배경에 그린 산의 급한 경사로 인해 구도가 불안하며 두 인물이

넘어질듯 보인다. “도식적인 인물 표현법이나 불안정한 구도, 그리고 유기적 연관을 위해 의도적으로 배치한 소재 등은 초기 풍속화의 미숙성이 드러나 있다. 하지만 비록 예술적 완성도는 낮다고 할지라도 조선후기 풍속화의 선구적 작품이라는 점에서 높이 평가되어야 한다.”⁶¹⁾

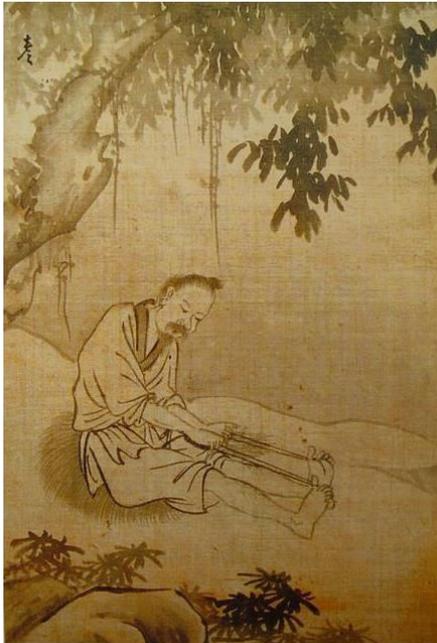
공재는 종속적인 위치에 있는 다른 여인의 머리 방향을 앞으로 숙이게 하였다. 그리고 화면의 빈 공간을 효과적으로 처리하기 위해 날아가는 새와 두 개의 낙관을 배치했다. 화면의 여백 처리를 생기 있는 새의 날개 깃으로 조화를

60) 유흥준(2001), 「화인열전 1」, 역사비평사, p.95.

61) 이내옥(2006), 「한국의 미술가」, 사회평론, pp.113~114.

이룬 것이다.

「나물 캐기」는 이와 같이 “화본 풍의 치마와 뒷산 표현법, 구도의 불안성, 눈에 띄는 작위성을 내포하고 있지만, 이것만으로 작품의 가치를 평가절하 할 수 없다. 비록 이 작품의 예술적 완성도는 낮다고 할지라도 오늘날 남아 있는 당시의 풍속화 가운데 가장 선구적인 작품이다.”⁶²⁾



<그림 13> 윤두서, 「짚신 삼기」

<그림 13>의 「짚신 삼기」는 “산수 인물 화에서 풍속화로의 전환을 보여주는 작품이다.”⁶³⁾ 큰 나무가 있는 언덕에서 한 노인이 짚신을 삼고 있는 모습을 그린 작품이다. 담담한 표정에 상투를 튼 노인은 옷소매를 걷어 올리고 바지는 잠방이를 입고 있으며, 짚방석을 깔고 앉아서 쪽 편 양다리의 엄지발가락에 날줄을 끼워 당겨가면서 짚신을 짜고 있다.

공재는 세련된 테크닉으로 짚신 삼는 인물의 적절한 포즈, 율동감 넘치는 의습선 표현, 안면과 다리털 그리고 발가락에 이르기까지 정확하고 사실성 있게 묘사하여

화면 속 인물들을 사실성을 바탕으로 생동감 있게 표현했다. 또한 화면 아래쪽의 바위와 풀 그리고 나무의 표현이 사실적인 인물과 화면의 조화를 이루지 못하고 있다. 이런 점에서 짚신 삼기는 어딘지 풍속화로서 미흡한 느낌을 지니고 있다.

「짚신 삼기」와 「나물 캐기」는 조선 사회에서 서민의 위치가 예전과 다르게 주목되었고, 또 그러한 “시대 조류를 당연한 현실로 받아들인 진보적 지성의 존재를 말해주는 역사적 증언이다. 이 점이 바로 공재의 가장 두드러진 선구적 면모이다.”⁶⁴⁾

공재가 당대와 후대에 끼친 직접적인 영향을 주지 못하였는데 그 이유는 화가로서 인생을 살아온 것이 아니었기 때문이다. 그러나 아들 연옹(蓮翁) 윤덕희(尹德熙,

62) 오주석(1999), 「옛 그림 읽기의 즐거움」, 서울출판사, p.76.

63) 박차지현(2005), 「청소년을 위한 한국미술사」, 두리미디어, p.165.

64) 유홍준(2001), 「화인열전 1」, 역사비평사, p.96.

1685~1776)와 손자 청고(靑臯) 윤용(尹
 儆, 1708~1740)이 공재의 화풍을 이어
 받았다. 이들의 “회화적 역량은 공재에
 크게 미치지 못했으나, 손자 윤용이
 그린 <그림 14>의 「나물 캐는 여인」
 같은 작품을 보면 역시 집안의 내림 숨씨
 라는 생각을 갖게 한다.”⁶⁵⁾

공재 윤두서는 조선후기 첫머리를 장식한
 화가로 실용적인 학문과 폭넓은 지식을
 바탕으로 새로운 시대의 예술을 고민하고
 후기 인물화의 새로운 방향을 제시한 그는
 당대의 선구적 지식인이며 예술인이었다.



<그림 14> 윤용, 「나물 캐는 여인」

2) 관아재 조영석

공재가 인물화를 진정성과 사실성에 두고, 산수 인물화를 풍속화로 전환하는데
 공헌하였다면, 이 업적을 계승하여 풍속화풍을 정립한 화가는 조영석이다.

관아재(觀我齋) 조영석(趙榮秭, 1686~1761)은 “겸재 정선(1676~1759), 현재
 심사정(1707~1769)과 더불어 3재(三齋)로 일컬어지던 조선후기의 대표적인 문인
 화가 중 한 사람으로 시·서·화에 뛰어나 3절(三絶)로 지칭되었으며, 그 중에서도
 특히 인물, 풍속화에 능하였다.”⁶⁶⁾

조영석 화풍의 양상은 “17세기에 유행하던 절과화풍이 퇴조하고 전통화풍과
 남종화풍이 혼용된 경향에서 남종화의 적극적인 수용과 조영석 회화의 특성인
 세밀한 묘사력을 바탕으로 하여 점차적으로는 독자적인 경지를 모색하였다.”⁶⁷⁾
 그리고 방법상의 특징은 다양한 필선의 변화와 필묵의 조화로 신비를 실감케
 하는 표현이다.

조영석의 회화적 특징은 인물, 풍속화에서 볼 수 있다. 이러한 면은 기록이나

65) 김원용·안휘준(2003), 「한국미술의 역사」, 시공사. p.505.

66) 오세창(1975), 「근역서화징」, 협동연구사, p.147.

67) 안휘준(1977), “조선왕조후기회화의 신동향”, 「고고미술 제134호」, p.8.

전해져 오는 작품을 통해 당대의 회화 경향을 넘어선 선구적인 시도로 평가되고 있으며, 표현에 있어서도 자세히 관찰하여 동작을 정확하게 포착하여 지금의 데생이나 스케치와 같은 필선으로 묘사하고 있다. 또한 이러한 점은 조선후기 풍속화의 발달에 많은 영향을 주었다.

조영석은 1721년(36세)과 1722년 두 해에 걸쳐 일어난 신임사화(辛壬士禍)로 다른 노론계 인사들과 마찬가지로 그의 측근들은 큰 어려움을 겪게 되고, 이 사건으로 본인 또한 관직을 버리고 외읍(外邑)으로 은거하였다. 은거 기간 동안의 한가한 시간에 화인으로서 두각을 드러낼 수 있는 대표작품을 남겼다. 하나는 벗 김상이(金相履, 1671~1748)를 위해 그린 「산수도」와 「행주도」 쌍폭이고, 다른 하나는 형님 조영복의 초상이다.



<그림 15> 조영석, 「조영복 초상」

<그림 15>의 「조영복 초상」은 “당쟁의 여파에 밀려 유배중인 만형을 찾아가 직접 사생하고, 형이 별세한 후 4년 만에 이전의 사생을 바탕으로 그린 것이다. 포즈를 취해주고 그림을 그리는 동기간의 정이 따뜻하고도 애처롭게 느껴지는 작품이다.”⁶⁸⁾ 기존의 초상화들이 지니고 있는 전통적인 형식과 기법을 보이면서 선비화가다운 그 만의 독특한 사실성과 진지한 면모를 보여주고 있다.

이 그림에서는 형식화된 초상화의 경직성이 보이지 않는다. 화려하지 않고 절제된 색감은 대상의 성격을 잘 드러낸다. 먹색의 우아한 사각건은 모서리를 단정하고, 이마와 맞닿은 부분의 진한 먹색은

구성상 탄탄한 짜임새를 줄 뿐만 아니라 안면을 강조하는 효과를 얻는다.

이 초상의 특징은 옷의 선에서 찾을 수 있다. 연거복(燕居服)의 표현을 돋보이게 하기 위해 인물의 자세도 자연스럽게 취하였다. 옷은 칠선만으로 옷 주름을 묘사

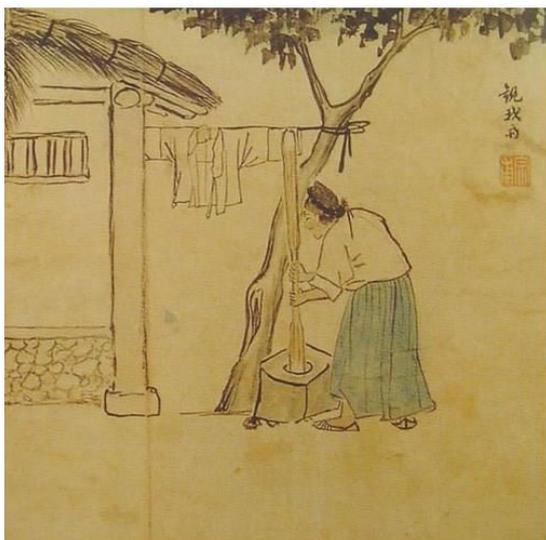
68) 박영대(2002), 「우리 그림 백가지」, 현암사, p.212.

하고 동정에만 흰색의 호분을 채색하여 연거복의 자유로움을 강조하였다. 담묵으로 표현한 각이진 옷 선에서는 탄탄한 필력을 바탕으로 이루어낸 생동감을 느낄 수 있다.

“약간 오른쪽으로 틀어 미묘한 각도를 이룬 몸의 자세와 옷의 평평잡한 윤곽선에서는 기교를 뛰어넘은 아취를 느낄 수 있다. 여기에 매듭이 굽은 양손과 가슴의 흥세조와 거기에 매단 부채가 이루는 선의 흐름은 매우 자연스러우면서도 두드러진 장신의 역할도 겸하고 있다. 얼굴은 물론 옷 선과 장식, 그리고 양손 등 모든 요소들이 활력이 넘치는 가운데 서로 조화를 이루고 있는 명작이다.”⁶⁹⁾

특히, 무릎 위에 놓인 양손을 그린 이 초상화는 조선시대 「이현보 초상」, 「체재공 초상」과 함께 손을 표현한 3작품 중 하나이다. 돌아가신 형님을 그렸다는 점에서 일반초상이 아닌 인간적인 면으로 해석하는 그림으로 받아들여기도 한다.

조선후기의 초상화에 나타나는 가장 큰 변화는 단순한 음영표현에서 벗어나 화면을 활용한 점이다. 중기에 비해 의습선의 양감을 살려 사실적인 대신에, 다소 번잡스러워지는 양상을 띤다. 따라서 관복이나 유복 초상 등 17세기 초상화



<그림 16> 조영석, 「절구질」

의 단순하면서도 카리스마 넘치는 강렬한 격조는 잦아든 것이다. 안면 묘사에는 배제한 후 음영을 따라 섬세한 필선을 더해 입체감을 살리는 육리문(肉理紋)기법이 두드러졌다.

관아재의 풍속화 중에서 가장 대표적인 것은 사제첩(麤臍帖)에 들어있는 있는 작품들이다. “사향노루의 배꼽이라는 뜻의 제목이 붙여진 이 사제첩에는 사람들에게 보이지 말라. 이것을 범하는 자는

나의 자손이 아니다.”⁷⁰⁾ 라는 문구가 적혀 있다. 이 화첩의 명칭이나 이러한

69) 정병모(2003), 「회화 1」, 예경, pp.110~111.

문구를 보면 이 화첩에 실려 있는 풍속화들이 공개되는 것을 꺼려했던 것으로 보여 진다.

조영석의 작품 중 독특한 구도를 살펴보면, <그림 16>의 「절구질」이다. 화면의 한 부분을 차지하고 있는 집의 기둥과 비스듬한 나무와 그곳에 달려있는 빨래 줄은 수평과 수직을 만들면서 화면구성에 묘미를 주고 있다. 등을 구부리고 절구질을 하는 부인의 모습에서 쉬지 못하고 반복되는 가사노동이 느껴진다. 또한 빛바랜 장지 위에는 담묵과 담청색으로 색을 입혀 담백한 느낌과 운치를 더하고 있다. “이 그림에서 조영석은 두 가지의 새로운 시도를 선보이고 있다. 하나는 수평 시점의 적용이고, 다른 하나는 서양화의 데생처럼 먹 선을 거둬 겹쳐 그린 필선의 사용이다. 이러한 시도에는 서민의 생활사에 눈높이를 맞추고자 했던 조영석의 풍속화에 대한 애정이 잘 드러나 있으며, 이를 통해 친근한 서민의 정감과 색다른 운치를 한껏 느끼게 해준다.”⁷¹⁾



<그림 17> 조영석, 「새참」

<그림 17>의 「새참」은 바쁘고 힘든 농사일을 하면서 잠시 새참을 먹는 모습으로 이 그림은 “농민에 대한 따뜻하고 애정 어린 시각으로 포착되었다. 그림의 배경은 모두 생략되고 인물의 배치를 일렬로 나란히 하면서 앉은 자세와 몸동작의 표현에는 한결같이 평화로움이 서려있다.”⁷²⁾ 배경 없이 인물을 나열하면서 강조

70) 김원용·안휘준(2003), 「한국미술의 역사」, 시공사, p.507.

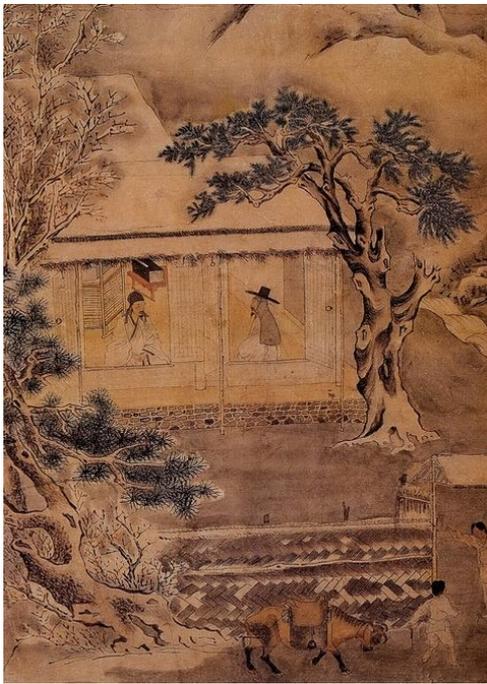
71) 정병모(2003), 「한국의 풍속화」, 한길아트, p.148.

72) 유홍준(2001), 「화인열전 1」, 역사비평사, p.150.

하고 있는 화면구성에서 현대적인 감각을 느끼게 된다.

뿐만 아니라 이 그림은 단원의 「새참」과 대비를 이루고 있는데, “단원은 흐트러진 듯한 원형구도로 게걸스럽게 새참을 먹는 박진감 넘치는 그림으로 보여 주는데 반해 관아재의 「새참」은 일렬횡대 식 수평구도로 너무나 조용하다 하겠다. 단원은 서민의 심성으로 서민적 정서로 그렸다고 한다면 관아재는 지식인의 입장에서 서민의 삶을 관조하는 시각을 유지하고 있다는 것이다.”⁷³⁾ 두 그림을 통해 단원은 주제의 설정을 더 좁히면서, 농민들의 먹고 있는 동작과 표정에 더 집중하였다면, 관아재는 농민들의 생활 속에서 ‘쉽’이라는 의미에 중점을 두고 있다. 같은 소재를 선택하여도 표현하고자 하는 관점에 따라 필선과 구도가 다르게 나타나기에 두 그림의 차이는 더욱 두드러진다.

관아재가 남긴 노년의 최대 명작인 <그림 18>의 「설중방우도(雪中訪友圖)」는



<그림 18> 조영석, 「설중방우도」(부분)

수묵담채 작품으로 두꺼운 한지를 사용하였다. 현존하는 관아재의 작품 중 대작이며, 그 묘사의 사실성, 소재의 현실성, 인물의 조선 풍, 그림 전체에 풍기는 문기(文氣)로 한국회화를 대표한다.

이제까지 “우리나라 산수화에 나타나는 인물은 중국 화본에서 제시한 인물 묘사법에서 벗어나지 못하여 그저 막연히 선비·신선·나그네를 묘사한 것에 지나지 않았다. 그런데 「설중방우도」에는 조선의 선비가 당당히 나타나 있는 것이다. 이는 겸재 정선에 이르러 비로소 우리나라의 자연이 그림의 소재로 승격되고, 거기에 갓 쓰고 도포 입은 조선의 선비가

등장하게 되는 것과 똑같은 한국회화사상의 일대 사건이며 쾌거이다.”⁷⁴⁾

뿐만 아니라, 이 그림 하단을 보면 동자 둘이서 자유스런 몸짓으로 반가움을

73) 이태호(1996), 「조선후기 그림과 글씨」, 학교재, p.172.

74) 유홍준(2001), 「화인열전 1」, 역사비평사, p.77.

나타내고 있는 것이 속화의 한 장면처럼 묘사되어 있다.

관아재의 그림에는 이처럼 사실성과 함께 현실성이 배어 있고, 나아가서는 조선적인 것을 추구하는 민족적 화풍으로 확고한 자기 인식을 지니고 있었다.

“조영석은 풍속화가 본격적으로 유행하기도 전에 가장 풍속화다운 그림을 남긴 화가이다. 자신은 풍속화가로 불리는 것을 원하지는 않았지만, 조영석이야 말로 서민들의 생활을 정감 있는 눈으로 관찰하고 이를 화폭에 그대로 담은 진정한 풍속화가였다.”⁷⁵⁾

위와 같이 관아재 조영석은 조선후기 화단의 새로운 조류인 사실정신을 바탕으로 독특한 화풍을 개척한 선구적인 화가이다. 이러한 그의 뛰어난 역량은 무엇보다도 인물, 풍속화에 발휘되었으며 표현에 있어서 예리한 관찰, 절제된 구도와 필법은 풍속화 장르에 지대한 영향을 주었다.

3) 단원 김홍도

조선후기 회화에 있어서 단원의 인물화는 정선의 진경산수와 함께 중요한 의미를 가진다. 단원은 폭넓은 소재를 다루었지만 그 중 풍속을 주제로 한 인물화를 우선적으로 하는 것은 그 시대정신을 반영한 기록화로서의 비중 때문이다.

그는 서민생활의 희비애락을 생동감 있게 표현하였고, 노동의 현장과 시정의 다양한 생활상, 남녀의 애정표현에 이르기까지 풍속화의 회화적 위치를 높이고 있다.

단원(檀園) 김홍도(金弘道, 1745~?)의 본관은 김해(金海) 김 씨로 자는 사능(士能)이며, 호는 처음엔 서호(西湖)라 했으나 30대 중반에 단원이라 하였고, 그가 태어난 것은 영조 21년(1745)이며 졸년은 아직 확인되지 않고 있다.

김홍도가 당대의 화가로 성장할 수 있었던 것은 표암 강세황이라는 훌륭한 스승 덕분이었다. “표암은 단원을 세 번 다르게 만났다고 했다. 어렸을 때는 사제 관계로 만났고, 중년엔 직장의 상하 관계로 만났고, 나중엔 예술로서 만났다고 했다. 단원에게는 그런 스승이었고, 표암에게는 그런 제자였다.”⁷⁶⁾

그는 조선후기 영조(1725~1776)와 정조(1777~1800)시대에 활동하였는데, 그 시대에는 정치적 안정과 경제적 번영을 바탕으로 문화적으로도 크게 발전을

75) 이호재(1999), 「알고 나면 한국미술박사」, 도서출판 가나아트, p.158.

76) 유흥준(2001), 「화인열전 2」, 역사비평사, p.170.

이론 시기였다.

“그의 풍속화는 당시의 상황들을 풍자나 아이러니로서 현실을 고발하는 태도로 그렸으며, 특별한 과장이 없어 구수한 감정과 소박한 서민 생활의 인간미, 즉 휴머니즘을 표현하여 남성적이면서도 리얼리티 한 화풍이 담겨져 있다.”⁷⁷⁾



<그림 19> 김홍도, 「벼타작」



<그림 20> 김홍도, 「행려풍속도」 (부분도)

그의 작품 <그림 19>의 「벼타작」은 그의 풍속화첩 25장 중 일부분으로 종이에 담채로 그려졌다. 화면 한쪽에 열심히 농민의 모습이 묘사되어 있고 다른 한쪽에는 양반처럼 보이는 한 사람이 자리를 펴고 옆으로 누어 곶방대를 피고 있는데 열심히 일해야만 하는 살 수 있었던 서민들에 비해서 편히 앉아서도 모든 것을 다 해결 할 수 있었던 양반들과의 갈등을 표현하고 있다.

“화면은 왼쪽 상단부와 오른쪽 하단부의 꼭지를 잇는 사선을 염두에 두고 접는다면, 두 개의 삼각형 화면으로 나누어지는데 아래쪽 삼각 화면에는 농부들을 포치하고 왼쪽 삼각 공간에는 마름을 그려 넣었다. 또 왼쪽 하단부 구석에는 늙은 농부를 그려 넣어 마름과 대비시켰다. 전체적으로 X자 모양의 구도이면서도 이렇게 변화를 주었다. 의습선의 표현은 간결하면서도 기가 들어 있어서 기운생동하게 되어있다.”⁷⁸⁾

또한 그의 화원시절에 그렸던 8폭의 「행려풍속도」 중 <그림 20>의 「벼타작」과 비교해 보면 “단정한 병풍 속의 인물들에 반해 화첩에 묘사된 일꾼은 옷통을

77) 김종태(1989), 「한국화론」, 일지사, p.206.

78) 안휘준(2010), 「청출어람의 한국미술」, 사회평론, p.238~240.

벗었거나 풀어헤치고 있으며 표정에도 웃음이 나타난 자연스러운 모습이고 양반인 듯 보이는 감독자의 자세도 병풍 속의 경직된 모습이 아니라 누워서 거드름을 피우는 듯 자연스러운 모습으로 묘사되어 격식에 얽매이지 않은 자유스러운 모습이 풍자적으로 잘 나타나 있다.”⁷⁹⁾

그의 풍속화 대부분은 배경을 생략하여 화면에 인물을 중심으로 생동감 있게 표현 하였고 색다른 구도와 주제를 설정하여 작품 속의 박진감을 더해 주고 있다.

단원의 「풍속화첩」은 좀 더 성숙된 인물 소묘력으로 서민 삶의 정서와 풍자의 맛이 가득한 작품들로 “기와이기, 주막, 빨래터, 자리 짜기, 벼타작, 점심, 대장간, 논갈이, 서당, 무동, 점괘, 고누놀이, 씨름, 그림감상, 길쌈, 앞담배 썰기, 편자박기, 활쏘기, 우물가, 고기잡이, 장터길, 나루터, 신행, 노중상봉, 행상의 25점의 작품이 있는데, 인물들의 묘사기법과 필치로 보아 30대 후반 작품”⁸⁰⁾으로 추정된다.

화첩에는 “당시 서민들의 삶과 사회상이 해학과 정취가 곁들여 생동감 있게 묘사 되어 있다. 화면에 담고자 하는 핵심을 집약하려는 듯 단원의 화첩은 대체로 배경을 생략하고, 화면을 채운 원형 구도를 이루며, 간략한 필선의 묘미가 잘 나타나 있다.”⁸¹⁾



<그림 21> 김홍도, 「빨래터」



<그림 22> 김홍도, 「우물가」

79) 오주석(2003), 「한국의 미」, 솔출판사, pp.60~62.

80) 이태호(1996), 「조선후기 회화의 사실정신」, 학고재, p.212.

81) 장현경(2008), “조선후기 풍속화의 특징 연구”, 홍익대학교 대학원 석사학위논문, p.31.

그 중에서 <그림 21>의 「빨래터」는 단원의 또 다른 면모로 남자의 심리적 갈등을 묘사하고 있는데 빨래터라는 여인들만의 공간에서 팔다리를 걷어붙이고 일에 열중하는 장면을 호기심 어린 얼굴을 부채로 가린 채 훑쳐보는 선비의 모습에서 당시 남녀의 구분을 두고 있는 사회적 분위기를 알 수 있다.

<그림 22>의 「우물가」는 “전체 구도가 사선 방향성을 취하고 있는 독특한 그림이다. 서민생활의 한 단면에서 볼 수 있는 남녀 간의 심리묘사가 능숙한 선의 움직임 속에 탁월하게 표현되어 있다.”⁸²⁾ 세 여인과 지나가던 한 명의 남성이 물을 얻어 마시는 장면으로 여인은 건장한 남자의 옷통을 벗은 모습을 차마 보지 못하고 두레박 끈을 쥐고 외면하고 있고 앞에 있는 여인도 어색한 듯 시선을 아래로 하는 모습을 익살스럽게 표현하고 있다. 물둥이를 머리에 이고 있는 여인은 화면의 구도가 한쪽으로 치우치게 되는 것을 감각적으로 배치하여 안정감을 주고 있으며, 남자가 가고 난후 여인들이 어떤 이야기를 할지가 궁금한 작품이다.



<그림 23> 김홍도, 「서당」

당시의 교육장면이 잘 나타나있는 <그림 23>의 「서당」은 등장하는 인물들의 감정 표현이 재미있게 나타나 있다. “숙제를 해오지 않아 훈장 어른께 혼이 난 아이가 눈물을 후미고 있고, 그 모습을 바라보는 훈장도 터져 나오는 웃음을 애써 참고 있다. 오른쪽 네 번째 아이가 잔뜩 긴장한 채 책을 외우고 있는 모습을 볼 때 역시 숙제를 안 해온 모양이다. 이처럼 각 등장인물의 감정 묘사에 충실한 것이 김홍도 풍속화의 특징 중 하나이다.”⁸³⁾

오른쪽 공간을 살린 원형구도는 정면에 비어있는 공간을 두었고 인물들을 상하 또는 호선으로 배치하여 주제의 중앙 인물에 시선을 집중시키고 있다. 또한 인물

82) 임두빈(1998), 「한국미술사 101장면」, 가람기획, p.228.

83) 박차지현(2005), 「청소년을 위한 한국미술사」, 두리미디어, p.217.

들의 같은 행동이나 표정이 없으며, 개별적으로 묘사되어 시선에 통일감을 주고 있다.



<그림 24> 김홍도, 「씨름」

서민들의 놀이문화가 잘 나타나있는 <그림 24>의 「씨름」은 씨름꾼을 중심으로 둘러앉은 구경꾼들, 한쪽에서는 숨을 죽이고 보고 있고 다른 쪽에서는 웃고 있는 대비된 인물들의 표정이 상황과 상관없다는 표정의 엇장수 소년 등에서 화면 구성이 돋보인다.

“작품에 씨름은 보통 단오(端午)날에 많이 행하여진다. 여자들은 따로 창포물에 머리를 감거나 그네를 탔으며, 당시 시대상 동지에는 달력을, 단오에는 부채를 선물하는 풍습이 있었으며, 그림에도 부채를 든 이 날이 음력 5월

5일, 단오임을 말해준다.”⁸⁴⁾

당시 씨름은 남자들의 놀이여서 여자들은 보이지 않고 아이들도 멀찌감치 뒤쪽에 몰려 있는 것으로 볼 때, 이 시대의 관습을 알 수 있다. 하지만 엄격한 신분 사회였음에도 불구하고 양반이나 평민들은 서로 섞여서 구경하고 즐기고 있다.

단원의 풍속화는 풍속자체에 역점을 두어 해학과 흥취가 물씬 배인 서민들의 생활 풍경을 그린 것으로 원형구도와 사선구도가 주로 쓰이고 있다.

작품에 있어서 구도는 가장 기초적이면서도 생명이라 할 수 있다. 구도에 따라 예술의 가치가 달라지며 선·색·면과 함께 필요 불가결의 요소라 할 수 있다.

그리고 동양에서는 여백도 하나의 살아있는 공간으로 파악하고 있다. “비어있는 공간에서 응집된 기운이 생동할 수 있고, 긴장된 공간으로서 여백을 통해 투영되어 화면전체가 살아날 수 있는 절대적인 요소”⁸⁵⁾인 것이다.

그의 작품에서는 여백이 살아 있고 공간감이 잘 느껴지며 이 문체를 가장 예민

84) 오주석(2003), 「한국의 미」, 서울출판사, p.39.

85) 박진수(1990), “단원의 인물표현 연구”, 동국대학교 교육대학원 석사학위논문, p.27.

하게 인식하고 있었던 것으로 보인다. 이 시기에 등장한 풍속화는 화면 구성에 있어 작가 특유의 밀도감과 통일감을 추구하게 되는데, 김홍도의 풍속화에서도 여백은 그냥 빈 공간의 의미가 아닌 그 자체가 구성요소가 되고 있다.

단원은 소박하고 부지런한 서민들의 생활을 사실 그대로 생동감 있게 묘사하였으며, 심리 묘사를 진실하고 예리하게 표현하고 있다. 그의 원형구도와 사선구도 등은 힘 있는 선의 묘사로 사실적인 데생력이 포함되어 있으며, 등장인물들이 뚜렷하게 설정되어 중심을 향해 배치된 원형의 구도를 이루고 있다.

<그림 25>의 「무동」은 「서당」과 같이 “한쪽이 열려있는 원형구도로서 중앙에 비어있는 공간을 주고 인물들을 상하 또는 한쪽방향으로 돌려가며 배치하여



<그림 25> 김홍도, 「무동」

주제 되는 인물에 시선을 집중시키고 있다.”⁸⁶⁾

시선의 움직임이 좌측 하단의 무동에게 집중되었다가 다시 악기를 연주하는 우측하단의 악사에서부터 우측으로 돌아 좌측 상단의 북을 치는 악사에 이르고 있고, 북을 치는 악사와 무동을 자연스럽게 겹침으로 해서 화면에 연결감을 주고 있다.

X자형 구도의 「벼타작」은 대각선으로 화면을 나누어서 하단에는 농부들의 일하는 모습을 비중 있게

나타내고 있다. 우측 상단 구석에는 거드름을 피우며 누워있는 감독자를 배치하였는데, 「무동」에서는 악사와 무동을 연결시킨 것에 반해 상·하가 떨어져 배치되어 서로 다른 상황의 갈등을 더욱 고조시키고 있다.

서민들이 생업에 종사하는 모습을 묘사한 <그림 26>의 「행상」에서는 두 인물이 서로 마주보고 수직적으로 배치되어져 있으며, 원근의 처리에서 앞쪽 인물 선을 강하게 표현하여 거리감을 주고 뒤쪽 인물의 팔에 낀 지팡이로 수직적인 느낌을

86) 박영대(2002), 「우리 그림 백가지」, 현암사, p.257.

보완하여 수직·수평의 구도를 이루고 있다.

대각·평행의 구도인 <그림 27>의 「섭우도」는 구도 감각이 매우 독특한 작품으로 장마철에 물이 넘쳐흐르는 시내를 나뭇짐을 진 아이가 소등에 타고 건너는 장면으로 이루어져 의도적인 배치임을 알 수 있다. 반대 방향의 날아가는 새가 대조를 더욱 강조한다. 새의 역할은 소년과 소의 움직임에 대한 상반되는 의미만이 아닌, 화면에 또 다른 공간의 의미를 부여한다.



<그림 26> 김홍도, 「행상」



<그림 27> 김홍도, 「섭우도」

이 작품에서 표현하고자 하는 것은 상·하·좌·우의 언덕이나 소, 아이, 물막이가 아니라 그 사이의 공간임을 알 수 있다. 인물의 묘사를 더욱 사실적이고 정감 있게 표현하고 있으며 원형구도와 사선구도에서 단조로울 수 있는 화면구성을 더욱 현실감 있고 사실적으로 묘사되어 또 다른 독창성을 보인다.

이렇듯 단원의 풍속화첩에서 보이는 필선의 특징은 자유롭고 형식에 구애되지 않은 투박하고 거칠면서도 소탈하게 표현되어져 있어 생생한 현장감이라든지 살아 있는 듯한 힘이 느껴진다.

단원의 필선은 전신이나 백묘에 쓰이는 날카로운 철선과는 다르고 중국화의 필법도 아니며, 단순히 대상을 나타내기 위한 선이 아니라 기교가 배제된 투박하고 단순하며 소탈한 것이 특징이다.

「무동」에서도 이러한 선이 나타나는데 동세가 적은 악사에 비해 하단의 무동은 율동감 있게 운필로 표현하여 긴장감을 유발시키고 있다. “ 「씨름」에서 보인 철선이 주조를 이루는데 격임이 매우 힘차고 거친 갈필과 속도감을 더하여 묵직한

동감을 표현한 반면 악사들을 속도감을 줄인 딱딱한 철선으로 일관하여 대조를 이루고 있다.”⁸⁷⁾ 이렇게 「씨름」과 「무동」에서는 감정과 상황에 따라 다른 선으로 처리하여 의습선을 생동감 있는 필치로 기운이 느껴진다.

색채에 있어서도 무동은 진하고 순도가 높은 색과 진한 먹으로 표현하고 뒤에 있는 악사들에게는 담묵(淡墨)으로 표현하여 원근을 유도하고 있다.

그의 풍속화에서는 담청(淡靑), 담록(淡綠), 감(監), 담묵(淡墨), 갈색(褐色) 등을 주로 사용하였는데, 수묵위주의 담채 표현으로 화면의 안정된 분위기와 운기(運氣)를 위하여 그림의 집점(集點)에 간결한 선염(渲染)의 효과로 설채(設彩)하였다.

김홍도의 화풍은 ‘인간’적이고 서민적인 정서를 바탕으로 하여 대중적이고 서민적인 인물에 해학과 풍자를 담아 그렸으며 인간미, 즉 휴머니티와 남성적이면서 리얼리티가 담겨져 있다.

지금까지 살펴본 바와 같이 단원 김홍도의 작품은 서민생활에 중점을 두고 있으며 그들의 생활상을 독특한 필치와 구도로 익살스럽게 표현하였다. 이러한 그의 독특한 구도와 힘 있는 선은 해학적이며 생동감이 느껴지는 리얼리즘, 즉 사실성과 그 시대의 서민정신이 긍정적인 모습으로 나타나 있다.

예술이란 한 사회의 정치·경제·학술·철학 등을 토대로 발전하는 것이므로 회화 예술을 통해 그 시대의 정신과 사회에 대한 인식을 알 수 있다. 이런 의미에서 단원 김홍도의 예술은 그 시대를 대변할 뿐 만 아니라 정상의 위치를 차지하고 있다.

4) 혜원 신윤복

혜원(蕙園) 신윤복(申潤福, 1758?~1817이후)은 조선시대 후기 화단에 김홍도와 함께 독창적인 화격(畫格)을 지니고 있었던 화가이며, 단원에 이어서 조선후기 풍속화의 절정을 이루어 놓은 화가이다.

그의 출생과 사망연대는 기록이 남아있지 않아 알 수 없으나 도화서 화원이었던 일재(逸齋) 신한평(申漢桴, 1726~1809이후)의 아들로써 “조선후기 인물화에 있어서 김홍도와 같이 활동한 대표적인 화가이다. 김홍도와 김득신의 화풍으로부터 영향을 받았지만 그만의 독자적인 회화세계를 이룬 화가이다.”⁸⁸⁾ 혜원의 생몰연대나

87) 오주석(1999), 「옛 그림 읽기의 즐거움」, 서울출판사, pp.207~208.

결혼관계, 작품 활동 기록이 현재까지는 정확히 밝혀지질 않고 있다.

“옛 그림의 속화 중 여속(女俗)하면 누구나 혜원 신윤복을 꼽는데 주저하지 않는다. 그만큼 여색과 혜원의 속화는 떨어질 수 없는 관계가 있을 뿐 만 아니라 춘의도(春意圖), 춘화(春畵)와 더불어 혜원의 여색을 제일로 치게 되는데 이러한 타인지 속전에 따르면 그는 도화서에서 결국 춘의도로 인하여 쫓겨났다고 하거니와 또 그의 가보를 조사 해봐도 그 후대가 화원이 된 기록이 아직 보이지 않는다.”⁸⁹⁾ 라고 하였다.

혜원의 공개된 작품으로는 50점 내외가 되며, 그의 작품에서 가장 두드러지는 것은 에로티시즘이다. 단원과 같은 서민들의 일상적인 내용이 담긴 풍속화를 그리기도 하였지만 한량과 기녀 등 남녀 간의 애정이나 춘의(春意)가 담긴 에로틱한 장면을 작품 속에 담았으며, 그에 비해 작품 속 인물의 표현은 감정을 드러내지 않은 차분함과 정적인 분위기를 나타낸다.

신윤복은 단원의 화풍과 다르게 춘의도와 여속이 담겨 있으며 유교적 도덕관념이



<그림 28> 신윤복, 「저잣길」

강했던 당시 속되다고 할 수 있는 소재의 그림을 통해 사회의 배경을 짐작하게하며, 남성위주의 관습과 생활을 엿볼 수 있다.

그의 풍속화에 나타난 인물들은 도회적인 세련미와 유행을 따르는 멋있는 시정의 남녀들, 그리고 그들 사이에 벌어지는 풍류와 애정의 모습에 초점을 두고 있다.

서민생활의 일상을 주제로 한 <그림 28>의 「저잣길」은 젊은 여인이 머리위에 가채와 생선이 담긴 바구니를 얹고 한쪽 어깨에는 채소 바구니를 매고 있고, 빈 바구니를 든 노인과 이야기를 나누고 있다. 노인과 젊은 여인의 옷차림, 머리모양에서

그 시대의 생활과 세대 간의 차이를 알 수 있다.

88) 김윤수(1972), 「신윤복, 한국인물대계」, 박영사, p.256.

89) 허영환(1999), 「동양미의 탐구」, 학고재, p.86.



<그림 29> 신윤복, 「치네를 쓴 여인」

<그림 29>의 「치네를 쓴 여인」은 그 시대 여성들의 생활과 복식까지 알 수 있는 작품으로 치네로 모습을 숨긴 채 어디론가 향하고 있는 여인의 뒷모습에서 그 시대가 여성의 위치와 대우를 얼마나 엄격하고 철저히 하였는지 알 수 있다. “또한 신윤복의 작품에서 보이는 노골적인 장면에 비해 너무도 고요하고 적막하여 어떤지 무슨 일이라도 생길 것 같은 느낌”⁹⁰⁾이 들고, 뒷모습의 발걸음에서 여인의 무거운 삶을 느끼게 한다.

그의 대표적인 작품들이 그려져 있는 「혜원풍속도첩」은 “기생과 한량, 양반층의 놀이와 유흥을 주제로 한 당시 남녀의 애정행각이나 향락적 생활문화를 속속들이 담고 있다. 화첩의 인물묘사는 여속 그림들보다 한층 세련되고 성숙되어 있으나 배경처리는 크게 벗어나지 못하였다. 이런 점에서 미루어 볼 때 이 화첩의 제작 시기는 1805년 이후 1810년 초반쯤으로 추정된다. 28.2×35.2cm 크기의 종이에 수묵과 채색으로 그린 30점이 있다.”⁹¹⁾

<그림 30>의 「단오풍정」은 단오 날 여인들이 일 년 동안 재앙을 물리치고 여름의 더위를 이기기 위해 동쪽 개울가에서 목욕을 하고 머리를 감는 장면으로, 기녀들의 모습을 훑쳐보고 있는 어린 승려의 호기심 어린 모습과 일상에서 벗어나 자신을 위해 마음껏 자유롭게 즐기는 여성의 모습을 담고 있다.

사선구도의 대표적인 작품으로 “화면의 내용은 전체적으로 3개의 인물군으로 나누어 전개되고 있으며, 여인네들을 엿보는 승려들의 설정이 화면 안에 긴장감을 유발하고 있다.”⁹²⁾ 또한 풍경의 흐름을 따라 계곡에서 머리 감는 여인과 언덕 위의

90) 정병모(2003), 「한국의 풍속화」, 한길아트, p.336.

91) 이태호(1996), 「조선후기 회화의 사실정신」, 학고재, p.248.

92) 임두빈(1998), 「한국미술사 101장면」, 가람기획, p.232.



<그림 30> 신윤복, 「단오풍정」

그네를 타고, 머리를 손질하고 있는 여인들을 자연스럽게 관찰하게 한다.

이 작품에서는 뒤 배경의 관념적인 산수 표현과 인물의 세밀한 묘사와 옷의 채색이 대조를 이루고 있다.

춘의도(春意圖)를 주제로 한 <그림 31>의 「월야밀회」에서는 두 남녀가 포옹을 하고 밀회를 하는 장

면을 장옷을 입은 여자가 훑쳐보고 있는데 마치 드라마의 한 장면을 보는듯하다. “담 모퉁이의 여인은 관조하는 객관적 대상에 머무르지 않고 능동적으로 자기 자신을 여인 속의 한 주체로 귀속시켜 화면 속의 자신의 존재를 은닉하려 하고 있다.”⁹³⁾

<그림 32>의 「월하정인」에서도 “쓰개치마를 쓴 여인과 가슴속에서 무엇인가를 꺼내려하는 남자의 눈초리에서 애뜻한 정을 느낄 수 있는데 화면 구석에 숨겨있는 듯 남녀가 구성되어있다. 그들의 얼굴과 발이 반대로 향하고 있고 어깨 너머로 넘어가 있는 갓 끈 등 은밀하면서도 무척 서두르는 듯 긴장감이 나타난다. 작품 속의 달빛 ‘으스름한 깊은 밤 서로의 마음을 돌이만 아네’ 라는 화제에서 알 수 있다.”⁹⁴⁾

신윤복의 이러한 그림들이 “그 자신의 반도덕적이고 반윤리적인 사상과 생활을 반영하는 것이라고 할 수 있지만 혜원은 오히려 예술의 본질적인 창조적 동기인 심리적 요인, 미적 충동 등에 충실하였고 나아가 지극히 개인적이고 심리적인 예술의 특성에 충실하였다고 볼 수 있다. 즉 그는 억압된 진실 은폐된 부도덕을 가시적으로 조형함으로써 양반사회의 모순과 거짓을 고발하기도 하고, 표리부동한 인간내면을 가차 없이 벗겨냈다고 할 수 있다.”⁹⁵⁾

93) 홍사중(1974), 「혜원신첩」, 탐구당, p.24.

94) 정병모(2003), 「한국의 풍속화」, 한길아트, p.328.



<그림 31> 신윤복, 「월야밀회」



<그림 32> 신윤복, 「월하정인」

혜원의 구도에서는 동양에서 중시하는 “여백의 미는 드물고 배경전체를 가득 채웠는데 이러한 배경처리로 상실한 거리감을 운동감과 상황설명에 의하여 화면을 통일시키고 있다.”⁹⁶⁾

그의 작품에 많이 사용되는 구도로 수평구도와 사선구도가 보이고 있으며 부감법(俯瞰法)을 사용하고 있는데, 이것은 춘의(春衣)나 여속(女俗)을 소재로 삼았던 혜원이 설정한 화면 구성으로 표현하고자 하는 내용과 잘 어울리고 있다.

수평 구도로 대표되는 그의 작품에는 「쌍검대무」, 「연소담청」, 「단오풍정」, 「주사거배」, 「청금상련」, 「기방무사」, 「주유청강」 등이 있다.

<그림 33>의 「쌍검대무」는 부감법을 사용하여 검무의 주제와 인물들의 특징과 상황을 부각시키고 있다. 화면의 근경과 원경 부분은 색채와 선을 비슷하게 묘사하고 중앙의 춤추는 무녀의 의상을 색채로 강조하여 움직임이 더욱 돋보이게 하고 있다. 하단의 악사들이 병렬적으로 배치가 되어있는데, 인물의 뒷모습과 같은 옷차림의 지루함을 갖의 모습에 변화를 주어 화면의 율동감을 살리고 있다.

<그림 34>의 「주유청강」은 양반들이 배를 타고 기녀들과 유희를 즐기는 장면으로 인물들이 수평적으로 묘사되어져 있다. 지루하게 보일 수 있는 수평구도를 물과 바위의 선택으로 공간에 시원한 느낌을 주고 있다.

화면구성이 마치 영화의 한 장면처럼 연출하고 있으며, 시원스레 흐르는 강물과 운치 있는 배, 악기의 잔잔한 소리 등이 작은 화첩에 그려져 있지만 눈앞에 노니는

95) 허영환(1999), 「동양미의 탐구」, 학고재, p.77.

96) 박용숙(1980), 「회화의 방법과 구도」, 집문당, p.15.

장면처럼 살아 움직임이 느껴진다. 배 위에 인물들을 자유롭게 배치하여 묘사하였으며, 기녀들을 대하는 양반들의 특징적인 표정을 통해 오히려 수평구도의 단조로움을 얼굴묘사로 시선을 집중하게 하였다.



<그림 33> 신윤복, 「쌍검대무」



<그림 34> 신윤복, 「주유청강」

또한 등장인물 중 두 쌍은 서로 포옹을 하고 물장난을 하는데 나머지 한 쌍은 바라보는 기녀와 선비로 화면 구성을 이루게 하였다. “세 쌍은 뚜렷하게 구분되면서 그들 간의 관계는 매우 극적으로 연계되어 있다. 여기서 서서 바라보는 양반의 행위는 매우 상징적이라 할 수 있는데 행동 뿐 아니라 도포의 색도 다른 양반과 뚜렷이 구분이 되어 이 양반은 참여자로서 주관적인 행위자인 동시에 대상을 객관적으로 평가하는 서숙자의 역할을 겸하고 있다.”⁹⁷⁾

이러한 구도는 <그림 35>의 「청금상련」에서도 나타나는데 황색 도포의 양반은 서서 두 쌍을 바라보고 있다. 이 인물 역시 「주유청강」의 따로 떨어진 인물의 역할과 비슷하다.

“세 쌍의 남녀가 야외 모임을 즐기는 장면으로 인물들의 자세나 소품의 묘사가 정확하고 자연스러우며, 더욱이 그들의 신분을 드러내는 풍성한 비단옷은 세련된 필선으로 처리하여 상류계층 모임의 분위기를 한껏 살렸다.”⁹⁸⁾

혜원의 구도를 살펴보면 주제를 집중적으로 표현하였던 김홍도와는 달리 여백 없이 배경을 가득 채운 구도로 인물의 성격과 상황을 설정하여 내용을 충실히

97) 정병모(2003), 「한국의 풍속화」, 한길아트, pp.329~330.

98) 진홍섭, 강경숙, 변영섭, 이완우(2004), 「한국미술사」, 문예출판사, p.659.



<그림 35> 신윤복, 「청금상련」

전달하고 있으며, 인물의 움직임과 옷의 채색으로 화면의 움직임을 보여 준다. 그의 구도에서 가장 특징적인 것은 부감법으로 화면의 긴장감과 남녀의 은밀한 분위기를 강조하고 있다.

부감법이 사용된 대표적인 작품으로는 「연소담청」, 「청금상련」, 「월야밀회」, 「주사거배」, 「쌍검대무」, 「주유청강」 등의

여러 작품 속에서 나타난다.

혜원의 필선은 단원에 비해 변화가 적고 정적인 느낌이다. 선의 농담변화 없이 일정한 세선(細線)으로 섬세하고 유연하며 여성 표현에 적합한 선이다. 일정한 속도와 굵기의 변화 없이 그어진 세선은 북종화의 영향으로 보이고, 배경은 관념적인 산수의 표현으로 오히려 인물을 강조하는 역할을 하고 있다.

인물화에서 여성의 모습을 담은 미인도는 여러 나라에서 자주 그려졌다. 특히 남성위주의 미의식과 미인관, 여성들의 복식과 차림새, 머리 모양과 화장법 등, 남성의 초상화나 인물화에서는 보기 힘든 사물들을 통해 그 시대의 생활과 복식을 확인할 수 있어 그 의미가 크다고 하겠다.

혜원의 여속을 주제로 한 작품 중 가장 대표적인 <그림 36>의 「미인도」는 조선시대 여성의 모습을 보여준 작품으로 절제된 세선으로 섬세하게 묘사하였다. 여성 특유의 표현을 세선으로 하였고, 트레머리를 담묵과 농묵으로 자세히 그려 머리의 풍성함을 살리고 있다. 얼굴과 손의 표현에 있어서는 의습선 보다 담묵으로 가늘게 하여 연약한 피부의 부드러움을 강조하였고 이러한 철선묘는 혜원의 특징으로 나타난다.

「미인도」는 “단순한 미인도라기보다는 화가 신윤복이 평소에 잘 알고 지내던 어느 이름 모를 여인의 초상화와도 같은 그림이며, 다소곳이 고개를 숙인 얌전한 모습이다. 가름하고 앓된 얼굴, 맑고 선한 느낌의 눈매, 적당한 높이와 길이의 코, 작고 앵두 같은 붉은 입술, 가는 눈썹, 아주까리기름을 발라 단정하게 빗어

올린 머릿결, 가냘픈 목, 가는 허리 등 너무도 예쁘고 색채 나는 모습이다.”⁹⁹⁾ 이러한 차림새와 치마 끝에 보이는 속옷과 버선은 여성스러운 분위기를 한층 돋보이게 한다. 부풀어 오른 치마의 선과 옷고름을 잡은 손의 자세에서 이 여인이 사대부나 여염집 규수가 아니라 신윤복이 즐겨 그리던 기녀임을 알 수 있다.

“정확하고 능란한 세부묘사, 가늘고 유연한 의습선, 세련된 설채법 등을 보면 신윤복이 과연 인물화의 대가였고, 18세기 인물화의 뚜렷한 특성을 깨닫게 한다. 동시대 사대부들의 초상화와 본질적으로 공통되면서도 그와는 또 다른 인물화의 새로운 측면을 엿보게 한다.”¹⁰⁰⁾

혜원의 선은 깔끔하고 단정하면서 부드러운 여인을 표현하는데 잘 어울린다.

색채는 맑고 선명한 한국적 정서를 가지고 있으며 사용에 있어서 뛰어난 감각을 가지고 있다. 주제를 주로 청·홍·황색의 강렬한 원색을 사용하고 있으며, 배경은 낮은 채도로 색의

대비를 이루고 있다. 이러한 대비는 주로 빨강과 청록으로 이루어졌으며, 주제의 높은 명도에 비해 배경에서는 낮은 명도를 사용하여 주제를 더욱 부각시키고 있다.

특히, 극세필로 묘사한 인물은 초상화적 요소를 지니고 있으며 바닥의 황색과 멍기와 고름 및 반화장의 자주색, 그리고 치마의 녹색으로 근접보색대비(近接補色對比) 효과를 보이며, 그 시기에 기피하였던 짙은 연지, 담홍색, 자주, 보라, 진 황색을 사용하고 있다.

원색대비를 이루는 작품은 「쌍검대무」와 「단오풍정」, 「기방무사」이며, 「쌍검대무」에서 주제무녀의 황색저고리와 적색치마, 트레머리의 검은색과 담담한 비취



<그림 36> 신윤복, 「미인도」

99) 안휘준(2010), 「청출어람의 한국미술」, 사회평론, p.234.

100) 김원용·안휘준(2003), 「한국미술의 역사」, 시공사, p.522.

색들이 화면에 나타난다. 「주유청강」, 「청금상련」, 「월하정인」 등은 부드럽고 은밀한 분위기를 나타내기 위해 옥색과 백색 그리고 담담한 청색으로 설채(設彩)하여 은은하게 하였다.

또한 “주제 부분의 설채(設彩)에 있어서도 단조로운 구도에 중심점과 화면의 생기를 주기 위해 주제의 연인의 의상에 적색으로 포인트를 주고 있으며 정통회화 기법에 기반을 두고 지색(知色)이 보이도록 하는 담채 기법의 투명성을 주로 사용함으로써 세선(細線)의 묘미를 돋보이고 있다.”¹⁰¹⁾

이러한 색채의 색채를 사용함은 내용과 작가가 의도하는 주제를 뚜렷하게 하고 해학적 회화성과 조형적 구성력은 그의 우수성을 보여준다.

신윤복의 작품세계는 양반과 기생이라는 사회의 대립되는 구조를 통해 남녀의 심리상태, 신분간의 갈등, 사회의 모순과 부조리를 풍자해 내고 있다.

부드럽고 정갈한 세선과 강렬한 색채 여백 없는 배경과 부감법등의 이분 구조를 통해 혜원 회화성의 우수성이 더욱 드러나고 있으며, 그 시대의 주제로 삼지 못했던 남녀의 애정묘사를 선택하여 그 이면에 드러나는 인간의 존재방식을 바라보게 해주고 있다.

3. 조선후기 전통 인물화의 의미와 가치

조선후기 전통 인물화가 지니는 가치는 민족적 자아 정체성의 확립과 그 어느 때보다 한국 고유의 독자적인 정서가 표출되었다는 점이다. 서민의 삶 뿐 만 아니라 여러 계층의 생활상 즉, 관습이나 사회제도, 생활환경 등 사실성이 뛰어난 작품을 남겼고, 예술적 가치는 물론 정서적 측면에서도 많은 기여를 하였다.

이시기에 가장 활발히 전개되었던 전통 인물화는 전신론에 입각한 이형사신론의 초상화와 서민들의 진솔한 삶의 모습을 반영한 사실주의 경향의 풍속화로 구분할 수 있다. 이러한 초상화와 풍속화를 통해 사회 여러 계층의 인식과 그들이 지닌 정신세계를 살펴볼 수 있으며 이와 같은 시대적 배경과 관련하여 전통 인물화는

101) 조선미(1980), “조선왕조시대의 초상화 연구”, 홍익대학교 대학원 박사학위논문, p.99.

세 가지 의미에서 미술사적으로 소중한 가치를 지닌다.

첫째, 작가의 시대적 안목으로 이루어진 풍속화는 사실성과 기록성, 시대성을 반영하고 있으며, 이러한 조선후기의 인물화는 사회상 또한 읽게 해준다. 또한 당대의 사회변화 속에서 직접 생산을 담당한 서민들의 일상생활과 노동, 그리고 풍속들을 주제로 표현양식을 삼았다는 점에서 전통 인물화의 역사적 의미가 있다.

둘째, 전통 인물화는 근대사회를 지향하는 인본주의 관점을 지니고 있다는 점이다. 새로운 사회적 변화는 회화에서도 기존의 신분질서를 무너트렸고, 인물화에서 또한 양반과 서민이라는 계층의 구분 없이 표현의 대상이 되었다. 이는 인간 삶의 가치에 대한 요구가 신장되었음을 의미한다.

셋째, 서민의 삶을 비롯한 인간의 일상을 탁월한 예술성으로 구현하였다는 것에 있다. 단순히 서민들의 풍속을 표현함에 그치지 않았으며, 표현되어지는 인물의 자세나 표정은 세세한 부분이 제거된, 가장 본질적인 특징을 나타내고 있다. 화면의 공간구성 또한 투시에서 벗어나, 즉 작은 부분의 묘사에 치중하지 않고 작가의 창의적인 해석으로 개괄적으로 표현하였다.

조선후기 전통 인물화의 연구를 통해 대상자의 겉모습과 그 이면의 모습까지 조화롭게 표현하였는데, 즉 그 인물의 지나온 전 생애는 물론 깊은 내면의 세계와 인격, 선비로서 지녀야 할 덕목 등 총체적인 모습을 균형감 있고 조화롭게 표현하고 있음을 알 수 있었다.

화가들의 순수하고 졸박한 표현 속에서 대상 인물들의 강직함을 잘 알 수 있는데, 이는 대상 인물들에 대한 심오하고 진지한 이입과 소통 없이는 불가능하다. 이러한 선현들의 노력으로 이루어진 인물화는 회화적 양식을 체계적으로 계승하고 답습하기 위한 노력이 필요하다.

IV. 결론

본 연구는 한국의 전통회화에 나타난 인물화의 주제 및 표현양식에 대해 고려 불화, 도석인물화, 초상화, 풍속화 등으로 구분하여 살펴보았다. 또한 현대 인물화 장르의 토대가 된 조선후기(약1700~1850년)의 전통 인물화에서 선구적 역할을 했던 대표적인 작가 윤두서, 조영석, 김홍도, 신윤복의 작품제작 배경과 표현기법을 연계시켜 당시의 화풍과 특징 등을 분석한 결과는 다음과 같다.

조선후기 초상화는 전신과 사실성의 측면에서 화가의 창의력을 발휘하여 전통적인 기법과 형식에 따라 대상의 외형성을 재현하는 과정에서 그 정신성까지 나타내는 특징을 보였으며, 실학사상에 영향 받은 풍속화는 민중의 삶을 대변하는 서민들의 생활풍습과 의식 등을 사실적으로 표현하여 인물화의 새로운 표현양식을 보였다.

이러한 표현양식에 있어서 공재 윤두서는 ‘자화상’을 비롯해 회화의 최대 생명인 진실성이 드러나는 뛰어난 작품을 남겼으며, 독특한 구도, 과감한 생략, 극도의 사실성뿐만 아니라 전신사조에서는 한 인간의 진실 된 내면세계의 표현을 찾아 볼 수 있다.

풍속화가 본격적으로 유행하기도 전에 가장 풍속화다운 그림을 그린 조영석은 드로잉이나 데생과 같은 습작을 남겼으며, 그 소재 또한 서민들의 생활을 정감 있는 눈으로 관찰하고 사생하여 이를 화폭에 그대로 담은 화가였다.

김홍도의 인물화는 서민들의 소박한 삶의 모습을 현장감 있게 묘사하였다. 특히 작품 ‘무동’과 ‘씨름’에서 알 수 있듯이 필법은 기교를 드러내지 않은 철선으로 힘찬 꺾임과 거친 갈필의 속도감을 표현하였고, 이는 화면 구성에 있어 인물의 동세를 더욱 생동감 있게 보여준다.

속화 중에서도 여속(女俗)을 대표하는 화가인 신윤복은 춘의도(春意圖), 춘화(春畵) 등을 남겼다. 혜원의 구도에서는 주로 부감법을 사용하였으며, 화면의 배경은 여백을 두지 않고 상황을 설명하고 있다. 선은 농담의 변화가 없는 세선을 이용하여 섬세하고 유연한 여성의 특징을 표현하고 있다.

이러한 조선후기 인물화의 특징 중 그 첫째는 철저한 관찰과 사생을 통한 사실주의 정신과 독창성을 들 수 있으며, 둘째는 소재의 다양성과 서민을 하나의 사회계층으로 인식시킨 점, 셋째는 전통사회에서 양반의 위선적인 모습과 사회상을 신랄하게 비판한 점, 넷째는 다양한 내용과 구성방식으로 회화적 완성도를 높여 예술성 높은 회화로 이끈 점을 들 수 있다.

결론적으로 조선후기 전통 인물화는 동양화의 전통적 특성인 관념 위주의 표현 방식에서 벗어나, 예술이 삶과 현실을 주제로 삼아 참여적 예술 태도로 서민문화를 대변하였으며, 적극적으로 그들의 삶의 모습을 진솔하게 표현했다는 점에 그 의의를 찾을 수 있다. 이를 바탕으로 현대 인물화에 대한 자유롭고 다각적인 조형의식의 실험과 새로운 표현방법의 탐구가 적극적으로 이루어지기를 기대한다.

참고문헌

<단행본>

- 강관식(1997), 「중국회화이론사」, 미진사.
- 김기웅(1982), 「한국의 벽화고분」, 동화출판공사.
- 김영재(2004), 「고려불화, 실크로드를 품다」, 운주사.
- 김원룡(1980), 「한국벽화고분」, 일지사.
- 김원용·안휘준(2003), 「한국미술의 역사」, 시공사.
- 김윤수(1972), 「신윤복, 한국인물대계」, 박영사.
- 김종태(1989), 「한국화론」, 일지사.
- 김홍남(1991), 「중국·한국미술사」, 학고재.
- 문명대(1980), 「한국 도석인물화에 대한 고찰」, 한국민족미술연구소.
- 문명대(1986), 「고려불화」, 열화당.
- 민길홍과 안휘준(2009), 「역사와 사상이 담긴 조선시대 인물화」, 학고재.
- 박영대(2002), 「우리 그림 백가지」, 현암사.
- 박용숙(1980), 「회화의 방법과 구도」, 집문당.
- 박차지현(2005), 「청소년을 위한 한국미술사」, 두리미디어.
- 서성록(1999), 「동서양미술의 지평」, 재원.
- 안상성(1998), 「초상화란 무엇인가」, 학문사.
- 안휘준(1980), 「한국풍속화의 발달」, 문예출판사.
- 안휘준(1980), 「한국회화사/한국 문화 예술 대계(2)」, 일지사.
- 안휘준(1980), 「한국회화사」, 일지사.
- 안휘준(1988), 「한국풍속화의 발달」, 문예출판사.
- 안휘준(1989), 「한국회화의 전통」, 문예출판사.
- 안휘준(2000), 「한국 회화의 이해」, 시공사.
- 안휘준(2009), 「역사와 사상이 담긴 조선시대 인물화」, 학고재.
- 안휘준(2010), 「칭출어람의 한국미술」, 사회평론.

오광수(1995), 「한국현대미술사」, 열화당.
 오세창(1975), 「근역서화징」, 협동연구사.
 오주석(1999), 「옛 그림 읽기의 즐거움」, 솔출판사.
 오주석(2003), 「한국의 미」, 솔출판사.
 유수원(1895), 「우화」, 민족문화추진위원회 국역총서.
 유홍준(2001), 「화인열전 1」, 역사비평사.
 유홍준(2001), 「화인열전 2」, 역사비평사.
 이내옥(2003), 「공재 윤두서」, 시공사.
 이내옥(2006), 「한국의 미술가」, 사회평론.
 이동주(1975), 「우리나라의 옛 그림」, 박영사.
 이동주(1982), 「한국회화소사」, 서문문고.
 이동주(1987), 「한국회화사론」, 열화당.
 이태호(1992), 「조선후기 그림과 글씨」, 학고재.
 이태호(1996), 「조선후기 회화의 사실정신」, 학고재.
 이호재(1999), 「알고 나면 한국미술박사」, 가나아트.
 임두빈(1998), 「한국미술사 101장면」, 가람기획.
 정병모(2003), 「한국의 풍속화」, 한길아트.
 정병모(2003), 「회화 1」, 예경.
 조선미(2009), 「한국의 초상화」, 돌베개.
 진조복, 「동양화의 이해」, 김상철 역(1995), 시각과 언어.
 진홍섭, 강경숙, 변영섭, 이완우(2004), 「한국미술사」, 문예출판사.
 최병식(1990), 「중국미술대전」, 계명문화사.
 최순우(1980), 「한국미 한국의 마음」, 지식산업사.
 허영환(1999), 「동양미의 탐구」, 학고재.
 홍사중(1974), 「혜원신첩」, 탐구당.
 홍선표(1994), 「조선시대 회화사론」, 문예출판사.
 황수영(1984), 「반구대 : 울주암벽조각」, 동국대출판부.

<논문>

김은정(1995), “조선시대 초상화의 전개배경과 그 특성”, 경원대학교 대학원 석사학위논문.

김정란(2002), “조선시대 후기 초상화의 양식변천에 나타난 시대적 의미”, 상명대학교 대학원 석사학위논문.

박진수(1990), “단원의 인물표현 연구”, 동국대학교 교육대학원 석사학위논문.

장현경(2008), “조선후기 풍속화의 특징 연구”, 홍익대학교 대학원 석사학위논문.

조선미(1980), “조선왕조시대의 초상화 연구”, 홍익대학교 대학원 박사학위논문.

<학술논문집>

박은순(2007), “18세기 초상화풍의 변모”, 조선시대 초상화 「학술논문집」, 국립문화재연구소.

<정기 간행물>

김남수(1993), “한국문인화의 현대적 해석과 새로운 개념과 설정에 따른 소거”, 미술세계.

안휘준(1977), “조선왕조후기 회화의 신동향”, 고고미술 제134호.

<Abstract>

Studies on expression method of traditional portraitures

- Focused to late Chosun era -

Yoo, Chang-Hun

Korean Painting

Graduate School of Fine Art, Jeju National University

Jeju, Koera

Supervised by Professor Kwack, Jeong-Myeong

In the history of painting, portraitures have maintained strong and firm position regardless of western or eastern art amongst all other painting genres.

In the history of Chinese painting, the Gokaeji from China's Northern and Southern dynasty era, emphasized Jeonshin theory (that the portrait should portray and convey one's mentality) when conveying a person, which captures one's spirit with vividness. Such theory and Sahyuk's Six Canons of Painting theory enabled to establish the basis of Chosun era's portraiture genre, and endowed much firmer painterly aspect to it. This enabled how they emphasize both Hyeongsa and Jeonshin, and the Jeonshin theory has Yihyeong Sasin theory (portraying spirit through forms)'s stance, so we're grasping the core and key concept of portraiture genre.

This study overviewed the basis of traditional portraiture styles based on Korea Buddhist paintings, portraitures and genre paintings.

The Korea Buddhism painting was the basis of Korea's portraits with their realistic portrayal of person colored with gold and vivid colors with great

meticulous and articulate skills.. Also, the mostly ink-and-wash technique Taoist and Buddhist figure paintings show improvements and developments of various brush techniques with its emphasis on mid-Chosun era's techniques with the Buddhist or Taoist subject matters such as hermits or Dharma.

The portraiture from late Chosun era show how they can well convey and illustrate one's mentality whilst strictly describing one's appearance based on traditional treatment. When realist school of Confucianism evolved after going through savaging wars, genre paintings with realistic tendencies have evolved, showing new expression methods in traditional portrait paintings.

The beginning of traditional portrait paintings with folk subject at late Chosun era (1700~1850) was from the works of gentry painters, Kongjae Yoon Doo-seo, and Kwanajae Cho Young-seok, and they both captured lives of ordinary people with their paintings. Even though they are from learned and gentry class, they had keen interest in ordinary and low class people, and they established new set and style of portraiture styles devided from previously conventional forms with their own realistic approach and illustration, focusing on the 'humanity' aspect of painted subject person.

Likewise, we can start to trace changes toward the perspectives toward portraitures in late 18th century when Kim Hong-do mostly captured the man-dominating daily lives, or Shin Yun-book who was mostly interested in depicting women or lovers.

They utilized scene view from above and common feature of circle type and diagonal line composition. Kim's portrait works vividly depicted low class people's lives without much techniques and his signature mark, simplicity. Shin's works show figures with fine brush strokes, painted with conceptual backdrop, a bit contrasting feature.

As seen from the studies on paintings who represent late Chosun era, the most common perspective and theme that could scrutinize portrait works are realistic attitude in creation through sketching from a nature, so the studies on

artists, their art world and analysis on these works upon changing times and styles will have significant value and meaning.

The important mission tasked upon artists is discerning perspective that can see through the era. In this respect, we can understand and grasp how the spirit of age and perspective toward the world at that time from the subject matters and styles that artists selected and carefully orchestrated. Also, overgoing such inner spectrum of artists are important issue, so this study aims to generate the spirit of the era from general subject matter while focusing on the relationship between human life and artistic expression.

- A thesis submitted to the Committee of Graduate School of Education, Jeju National University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Education in 2013. 02.