

2007學年度

碩士學位論文

朝鮮時代後期 소나무그림 表現樣式的 研究

指導教授：李 光 春

京畿大學校 傳統藝術大學院

書畫藝術學科 文人畫專攻

高 在 棹

朝鮮時代後期 소나무그림 表現樣式의 研究

이 論文을 碩士學位 論文으로 提出함.

2007年 11月 日

京畿大學校 傳統藝術大學院

書畫藝術學科 文人畫專攻

高 在 烽

高在棡의 碩士學位 論文을 認准함.

審查委員長 _____ ⑩

審 查 委 員 _____ ⑩

審 查 委 員 _____ ⑩

2007年 11月 日

京畿大學校 傳統藝術大學院

國 文 抄 錄

소나무 그림의 역사는 아주 오래되었다고 할 수 있다. 조선시대 산수화에 서 뿐만 아니라 그 이전 단군신화의 당산나무, 고구려시대의 진파리 1호분 북벽의 벽화와 문헌에 나타나는 가장 오래된 소나무 그림은 아마 신라시대 솔거가 황룡사 벽에 그렸다는 <노송도(老松圖)>일 것이다. 비록 작품은 전하지 않으나 사실적인 묘사와 표현에서 비롯된 신비로운 이야기는 줄곧 회자되고 있는 터이다. 우리문화에서 소나무는 단순히 조형미를 떠나서 또 다른 의미를 지닌다.

소나무는 한민족의 다양한 정신적 문화요소인 사상, 종교, 문학, 미술속에서 자리 잡아왔다. 소나무는 성주신으로 신화에 나타나고 무속이나 민속에는 동신이나 수호신으로 나타난다. 또한 소나무는 십장생의 하나로 장수를 상징하였으며 추운겨울에도 푸르름을 잃지 않는 소나무의 곳곳한 생태에서 인간의 고귀한 가치로 여겼던 절개와 지조 등 군자의 덕에 비유되기도 하였다.

고려 때부터 조선시대에 걸쳐 문집류에 나타나는 소나무그림에 대한 묘사 방법, 즉 회화소재로서 볼 때 落落長松, 老松, 古松 등 다양하다. 이렇게 묘사되는 소나무의 형태감 즉 그 힘과 변화감 있는 자태와 운치가 회화미에 적합한 점을 알 수 있다. 바로 이러한 형태감과 이미지가 부합되어 소나무의 회화적 요소의 내력이 생겨난 것으로 이해된다. 결국 소나무는 회화에 있어서 없어서는 안 될 중요한 素材로 등장하고 있음을 알 수 있다.

조선시대후기 소나무 그림을 살펴보면 아래와 같은 몇 가지 요소들을 볼 수 있다. 그중에서 특징적인 것은 정선(鄭善)은 사생을 통해 대상을 완벽히 구현할 줄 아는 사실법적 눈과 자신만의 독창적인 ‘겸재송’을 창안했고, 실제

의 실경 묘사로 보이는 독립된 소재나 화면의 주제로서의 소나무가 나타난 것도 있다. <사직노송도>, <노송영지>, <송석도> 등의 작품이 그것이다.

능호관 이인상의 <설송도>, <검선도>에서 보여지는 소나무는 추운 겨울에도 시들지 않고 고고한 자태와 형상을 유지하는 유교적 절개와 지조의 상징적 매체로서 표현되었다.

고송유수관도인 이인문은 조선후기 남종화에 흔히 쓰이는 정형화된 소재인 <송계한담>을 자신만의 독특한 구도와 필치로 이 분야에 새로운 경지를 창출하였다

추사 김정희 <세한도>에서 제주 유배의 절실했던 실존적 경험을 남종화의 조형적인 핵심과 결합시켜 더욱 근원적이고 본질적인 경계로 환원시킨 뒤, 이를 오랜 공력(功力)이 쌓인 서예적 필치로 사출함으로써, 매우 개성적이고 격조 있는 법고창신(法古創新)의 묘경을 실현했다.

朝鮮時代 後期 산수화에 나타난 소나무 표현양식을 토대로 우리 문화의 독자성을 확보하는 회화 영역의 예술적 가치와 우리 선인들의 미의식이 그대로 전해진 소나무 그림의 사색과 의미탐구를 통해 미의식을 논하여 오늘날의 미술에 자양을 갖게 하는데 본연구의 목적을 두고자 한다.

목 차

國文抄錄	i
I. 서 론	1
II. 소나무의 어원과 상징적 의미	3
1. 문화 속의 소나무	7
2. 우주목으로서의 소나무	8
3. 장수의 상징형으로서의 소나무	11
III. 소나무 그림의 표현양식	14
1. 솔잎 표현방법	14
2. 줄기와 가지의 표현방법	16
IV. 조선후기의 소나무 작품 분석	21
1. 겸재 정선의 소나무	21
2. 능호관 이인상의 소나무	30
3. 고송유수관도인 이인문의 소나무	34
4. 추사 김정희의 소나무	39
V. 결론	44
참고문헌	46
도판목록	48
도판	50
영문초록	66

I. 서 론

소나무는 한민족의 다양한 정신적 문화요소인 사상, 종교, 문학, 미술 속에서 자리 잡아 왔다. 소나무는 성주신으로 신화에 나타나고, 무속이나 민속에는 동신이나 수호신으로 나타난다. 또한 소나무는 십장생의 하나로 장수를 상징하였으며, 추운 계절에도 푸르름을 잃지 않은 소나무의 곳곳한 생태에서 인간의 고귀한 가치로 여기던 절개와 지조 등 군자의 덕에 비유되기도 하였다. 또한 소나무는 조형적인 아름다움이나 탁월한 상징성으로 전통회화에서 즐겨 다루어져 온 소재이다. 연구에 의하면 소나무는 전통회화에서 가장 잦은 빈도로 나타나게 되는 수목이라 한다. 일반적으로 동양의 전통회화에서는 소재에 대한 일정한 원칙과 기준을 요구하고 있다. 그것은 바로 비덕의 심미이다. 자연물이 지니고 있는 생태적 특징이나 형상요소를 통하여 인가의 품성이나 덕성을 표현해 낼 것을 요구하는 것이 바로 그것이다. 만약 비덕의 덕목을 지니지 못한다면 그것이 비록 아름답고 기이하다고 하더라도 표현 대상이 되지 못하게 마련이다. 전통회화의 감상은 바로 이러한 비덕의 상징성과 함의를 여하히 파악하고 이해하는가에 달려 있다고 하여도 과언이 아닐 것이다. 소나무가 그토록 잦은 빈도로 전통회화에 등장함은 바로 소나무가 지니고 있는 조형적 아름다움 이외에도 일정한 상징성을 지니고 있기 때문일 것이다.

본 논문에서는 소나무의 다양한 수형의 생태와 형태를 이해하고, 상징적 의미와 소나무만이 지니고 있는 조형적인 아름다움을 살펴보고자 한다. 그리고 문인화의 특성과 개념을 파악하여 정체성을 공고히 하고, 가급적 작품 및 자료인용을 제한된 범위에서 그 유형을 살펴보면

1. 검제 정선 소나무

2. 이인상의 소나무
3. 고송류수관도인 이인문의 소나무
4. 추사 김정희 소나무

즉, 우리나라 소나무 그림에서 중요한 위치를 차지하고 있는 각 시대별 작가들을 분류 연구하였다. 또한 우리나라 특유의 소나무 그림을 포괄적으로 고찰하여 그 의의를 찾고자 한다. 한국적 소나무 품격과 운치를 찾아내는데 회화사적 의의가 있다고 하겠다.

Ⅱ. 소나무의 어원과 상징적 의미

소나무는 일명 솔·송목(松木)·송수(松樹)라고도 불린다. 우리말에서 소나무는 본래 「솔+나무」의 합성어로서 「불+삼→부삼」, 「아들+님→아드님」의 형태와 같이 본래 「솔」이었는데, ‘ㄹ’이 탈락되어 「소나무」로 된 것이다.

고대 우리의 조상인 동이족은 소나무를 못나무 가운데 으뜸으로 여기고 숭배하여 왔기 때문에 ‘솔’이란 말은 우두머리라는 뜻의 ‘수리’가 축약되어 「솔→솔」의 형태로 변천한 것으로 볼 수 있다.

삼한시대에 마을마다 천신에게 제사를 지내던 소도는 곧 ‘숫대’를 한자로 취음표기한 것이다. ‘숫대’는 장대 위에 한 쌍의 새를 나무로 조각하여 얹어 놓았기 때문에 조간이라고도 일컫는데, 마을 어귀에 세워 잡귀의 침입을 막는 수호신적 구실을 한 것이다.

근래까지도 굿을 할 때 신장대는 반드시 소나무의 맨꼭대기 가지를 잘라 만들었다. 그러므로 ‘숫대’는 높이 솟아 있는 장대라는 뜻도 있지만, 「솔」 곧 소나무로 깎아 만든 장대라는 뜻도 겸하고 있을 것이다.

「솔」의 자형을 한자에서 찾아보면, 은대의 갑골문에서는 나타나지 않고 주대의 금문에서 「𣎵, 𣎵*」의 형태로 처음 나타난다. 이 글자는 곧 「木」과 「公」의 합체인 형성자로서 「公(공)」의 음에서 「송」으로 변음되어 「松(소나무 송)」자가 형성되었음을 알 수 있다. 한자에서 「公」이 성부로 쓰인 글자로 「訟(송사할 송), 頌(기릴 송), 侖(당황할 송)」등에서도 「송」으로 발음된 것을 보면, 이른 시대부터 「公(공)」이 「송」으로 발음되었음을 알 수 있다. 이때 「公」은 곧 공작으로서 벼슬의 으뜸을 나타내기 때문에 나무중의 으뜸이라는 뜻도 겸하고 있다. 이는 우리말의 「수리>솔>솔」과 같이 변천된 뜻과도 상통한다. 「송(松)」의 자음인 「송」도 「솔」에서 연원되었을 것이다.

일본어에서는 「송」을 「마쓰」라고 하는데, 상록침엽수 가운데 키가 크고 오래 사는 나무라는 뜻에서 신이 내리는 나무라고 여긴다고 한다. 이런 점에서 볼 때 우리말의 신을 맞다의 「맞」에서 곧 「마쓰」라는 말이 형성된 것 같다. 이처럼 소나무는 한·중·일 모두 생명의 근원과 맞닿아 있으며, 신의 통로 역할도 하고, 그 품계도 나무 중에서는 가장 높은 대접을 받고 있다.

둥근 보름달을 쳐다보면 원만하고 완성되었다는 느낌을 받고, 반달을 바라보면 깨끗하고 다소곳한 여성의 느낌을 받는다. 그런데 초승달을 보면 매우 차다는 느낌을 받는다. 이처럼 같은 대상이라도 그것을 모양새나 때에 따라 그 느낌이 다르다. 이렇게 어떤 사물에 상징성을 부여해 놓고, 그 상징성에 영향을 받는 것이 사람이다.

소나무에 대한 상징성도 당연히 다양하다. 예로부터 선비들이면 누구든지 지켜야 했던 지조·절개·충절·기개 같은 언어들에 바로 소나무의 대표적인 상징 언어다.

이 몸이 죽어가서 무엇이 될꼬 하니
봉래산 제일봉에 낙락장송 되었다가
백설이 만견곤할제 독야청청하리라.

성삼문은 이 시 속에서 금세 녹아 없어질 눈을 간신배로, 변하지 않는 기개와 지조를 나타내는 낙락장송을 충신으로 상징하고 있다.

조선시대에 소나무는 왕실의 생명수로 나타난다. 나라 일을 보는 임금이 앉는 자리 뒤편에는 <일월산수도>가 걸려 있는데, 거기에서 해와 달은 왕과 왕비를 상징한다. 화면 가득 찬 산은 왕실의 존엄을 나타내므로 일명 곤륜산

이라 부른다. 그림 속에는 천계(해, 달)와 지계(산, 바다) 그리고 생물계(소나무)가 망라되어 있는데, 거북·학파 더불어 영생을 염원하고 있다는 것을 충분히 상상할 수 있다. 이들은 십장생¹⁾ 속의 주인공으로 등장해 장수의 상징을 확실하게 하고 있다.

『논어』 자한편에 「추운 겨울이 된 뒤에야 송백의 푸름을 알 수 있다」고 했다. 이는 변하지 않는 절개를 상징하는 것이다.

중국 한나라의 사마천은 황제부터 전한의 무제까지 역대 왕조의 사적을 기전체로 기술했는데, 이것이 기원전 91년경에 완성된 『사기』²⁾이다. 이 책에 「송백은 백목지장으로서 황제의 궁전을 수호하는 나무다」라고 했다. 이 세계적인 명저에 소나무를 국가기관의 최고 수호신으로 밝혀 놓았다는 것은 그만큼 상징성의 의미가 높고 폭이 넓고 깊다는 뜻이다.

우리는 사물에 대한 시각을 얘기할 때 객관적인 표현과 함께 어떤 의미를 부여하는 경우가 많다. 이는 사물 자체가 특별해서가 아니라 우리에게 던져주는 특별한 의미를 가진 존재로서 상징성이 부여된다고 보아야 할 것이다. 본인의 작업 또한 소나무가 가지고 있는 상징성과 빛에 대한 표현으로서의 금·은지를 이용한 기법들이 여러 상징적인 의미를 지니고 있다.

상징은 고대 범신론적 우주론의 입장에서는 참되거나 신적인 것을, 관념론적 형이상학에서는 절대적인 것이나 비합리적인 것을, 경험론의 입장에서는

1) 십장생도: 동양에 있어 영원히 죽지 않거나 오래 사는 것으로 여겼던 열 가지 즉, 해·산·물·돌·구름·소나무·불로초·거북·학·사슴을 소재로 한 그림. 이들 십장생은 중국의 신선사상(神仙思想)에서 그 연원을 찾을 수 있으며, 일찍부터 예술의 주된 소재로 사용되었다. 이들 열 가지 모두는 함께 그려지기도 했지만 몇은 독립된 소재로도 발전하였다. 소나무·사슴·학 그리고 돌을 그린 괴석도(怪石圖)가 대표적인 예이다. 이들 소재는 궁중에서 화원(畫員)들에 의해 화려한 채색의 진채(眞彩)를 사용한 병풍(屏風) 등 장식화의 대작으로 제작되거나, 민화 및 도자기를 비롯해 각종 공예품의 문양으로 등장되기도 하였다.

2) 司馬遷, 史記. 한의 사마천이 황제로부터 한의 무제까지 역대 왕조의 事跡을 紀傳體로 적은 역사책. 130권

보편인간적인 것, 자연법적인 것, 원형적인 것을 의미한다. 상징은 자연적 상징(예를 들어 빛은 진리의 상징)과 관례적 상징(예를 들어 십자가는 기독교의 상징) 등으로서 언어, 신화, 종교, 철학 등의 문화 영역과 사회 전반에 걸쳐 사용된다. 예술적 상징법의 분석과 해석은 도상학에서 상징의 정신사·문화사·형식사적 연구, 예술의 정신분석 및 기호(sign)로서의 상징은 기호학적 연구에도 영향을 끼쳤다. 미술에서는 전통적인 상징들이 그대로 쓰일 뿐 아니라, 예술가에 의해 새로운 상징이 창조되기도 한다.³⁾ 따라서 소나무가 가지고 있는 상징성 또한 예부터 내려온 생활 철학이나 어떠한 사고, 또는 대상을 바라보는 관점이 소나무에 대해 다양한 상징성이 형성되었다고 할 수 있다.

옛 사람들은 정신생활의 여러 가지 의미를 상징에 담았다. 그렇기 때문에 그들의 생활 주변은 무수한 상징물로 채워져 있었다고 해도 과언이 아니다. 소나무도 이러한 상징들 중 하나로 사람들의 생활공간 속에 공존하고 있었다. 그런 가운데서 소나무는 다각화 되고 세분화된 해석의 과정을 거쳐 그 의미하는 내용이 더욱 복잡해지고 다양해지면서 언어, 예술, 민속 등 여러 방면에 영향을 끼쳤다.

소나무가 가진 의미가 개인의 환상이 아니라 일반인들의 집단적인 가치감과 통념에 의해 해석되고 인문화된 것이라고 할 때, 그것을 읽어내는 일은 곧 우리조상의 정신세계와 사고방식, 그리고 욕망의 단면을 밝히는 일과도 연결되는 것이다.⁴⁾ 이러한 의미와 상징적인 표현은 본인의 작업버을 고찰하고 정신세계까지도 이해를 필요로 하고 있다. 소재로서 선택되어진 소나무는, 어려서부터 흔하게 접해본 나무이지만 굵은 등결과 갈라진 표피는, 우리네 삶의 질곡과 같은 인상을 풍긴다. 또한 문화 정체성의 부제에 대한 반

3) 월간미술 편집부, 「세계미술 용어사전」 전계서 p.227.

4) 허균, 「숲과문화총서 12」, (서울: 수문출판사, 2004) p.36.

향으로 소나무를 생각나게 하였다. 이는 우리가 스스로의 존재를 본질적으로 생각한다면 소나무의 상징성은 큰 의미를 줄 것이다. 따라서 다각적인 해석이 요구되므로 소나무가 가지고 있는 상징적 의미를 살펴보고자 한다.

1. 문화 속의 소나무

이 지구상에는 수많은 종류의 꽃과 나무들이 존재한다. 그런데 우리의 옛 사람들은 그 많은 나무들 중에서 사군자(四君子, 梅蘭菊竹)⁵⁾와 세한삼우(歲寒三友, 松竹梅)⁶⁾를 특별히 애호했다. 그 이유는 이들 나무가 다른 것보다 아름답다거나 실용적 가치가 높다거나 해서가 아니라 그들에게 던져주는 특별한 의미가 있었기 때문이다. 소나무만 따로 떼어 놓고 보아도 마찬가지이다. 그 많은 소나무 중에서 어떤 것은 잘라 내도 별 탈이 없는 것이 있는가 하면, 어떤 소나무는 베어 내었다가는 온 동네에 날 리가 일어나는 경우가 있다. 그 이유는 그 소나무가 마을 사람들에게 특별한 의미를 가진 소나무로 존재해 왔기 때문일 것이다.

그런데, 소나무가 가진 상징적 의미라는 것은 소나무가 당초부터 가지고 있었던 것이 아니라 사람이 부여한 것이다. 그래서 소나무가 지닌 의미를 읽어 내는 일은 결국 우리 조상들이 어떤 사고의 틀 속에서, 또는 어떤 관점에서 자연을 바라보았는가 하는 문제와 연결된다. 선인들은 자연을 보되 가까이 가서 객관적, 미시적으로 관찰하는 것이 아니라 멀리서 주관적 시선으로 바라보았다. 소나무의 실제 형태나 크기, 또는 잎사귀의 수 등을 객관적으로

5) 명대의 陳繼儒가 지은 「매난국죽사보」에 처음 나오는 말로서 매화, 난초, 국화, 대나무의 자연식물이 지닌 예술적 특성을 덕망 있고 학문적 소양을 갖춘 군자에 비유하여 부르면서 생긴 독특한 예술분야이며 사군자를 말할 때 흔히 매, 난, 국, 죽의 순서로 말하는 것은 춘하추동의 계절을 기준으로 한 것이라 말할 수 있다.

6) 추위에도 잘 견디는 세 나무, 즉 송, 죽, 매를 지칭한다.

관찰하는 데는 무관심했고, 그런 개관적 사실을 부정하는 데서 오히려 소나무를 취하고 바라보고 해석하는 것을 즐겼던 것이다.

옛 사람들은 정신생활의 여러 가지 의미를 상징에 담았다. 그렇기 때문에 그들의 생활 주변은 무수한 상징물로 채워져 있었다고 해도 과언이 아니다. 소나무도 이러한 상징들 중 하나로서 사람들의 생활공간 속에 공존하고 있었다. 그런 가운데서 소나무는 다각화되고 세분화된 해석의 과정을 거쳐 그 의미하는 내용이 더욱 복잡해지고 다양해지면서 언어, 예술, 민속 등 여러 방면에 영향을 끼쳤다.

소나무가 가진 의미가 한 개인의 환상이 아니라 일반인들의 집단적인 가치 감정과 통념에 의해 해석되고 인문화된 것이라고 할 때, 그것을 읽어내는 일은 곧 우리 조상의 정신세계와 사고방식, 그리고 욕망의 단면을 밝히는 일과도 연결되는 것이다.

2. 우주목으로서의 소나무

나무는 인류의 가장 강력한 상징들 중의 하나이다. 나무는 생명의 구현물이며, 세 영역(하늘, 땅, 바다)의 통합점이며, 전 우주가 그 주변으로 조직화되는 세계축이다.⁷⁾ 그런데 각 문화권에 따라 세계축, 즉 우주목의 의미가 부여된 수종이 다르게 나타나는 것은 자연환경과 문화가 다르기 때문이라는 것은 당연한 이치이다. 예컨대 메소포타미아 유적에서 발견되는 우주목은 종려나무이고, 켈트인과 고대 스웨덴 사람들은 오크나무이다. 한국에서는 그와 같은 의미를 가진 나무가 신단수이고, 그런 의미가 대입된 나무들 중 대표적인 것이 소나무라 할 수 있다.

7) 데이비드 폰테너, <성장의 비밀>, 문학동네, 2003, p.100.

사찰의 삼성각 또는 산신각에 봉안된 산신도를 보면 백발노인과 그를 호위하듯이 앉아 있는 호랑이, 그리고 배경 구실을 하는 소나무, 이렇게 3가지 요소가 일체를 이루고 있다. 때로 시자 한두 명이 산신에게 공물을 바치거나 시중드는 모습이 추가된 경우도 있으나, 이것은 산신도의 성격에 별다른 영향을 끼치지는 못한다. 산신도를 민화의 범주에 포함시키기도 하는 것은 필력을 갖춘 화승들이 정해진 도상에 의거하여 그린 불·보살이나 신중탱화와는 달리 비교적 자유스러운 형식과 치기 어린 표현을 보여주는 경우가 많기 때문이다. 그러나 산신도는 보통 민화처럼 서민들이 일상생활 속에서 향유하는 장식미술품이 아니라, 신앙의 대상으로 경배하는 일종의 무화적 성격을 가진 그림이다.

우리가 산신도에서 주목하는 것은 산신의 뒤에 서있는 늙은 소나무이다. 산신도에서는 소나무 이외의 다른 수종의 나무가 등장하는 경우는 찾아볼 수 없다. 산신의 거처가 깊은 산속이라는 것을 암시하기 위해서라면 배경을 숲의 형태로 묘사해야 옳을 것이다. 그러나 산신도에서는 숲이 아니라 단독으로 서있는 노송만을 강조해서 그리고 있다. 이것은 산신도의 소나무가 다른 어떤 것으로 대체될 수 없는 중요하고 핵심적인 소재라는 것을 시사해 준다.

단군신화에 의하면 환웅이 지상에 하강할 때 태백산 신단수 아래로 내려왔다고 한다. 신단수는 천상과 지상을 연결시키는 매개자인 동시에 분리자이다. 신단수는 세계수 또는 우주수이고, 생명수이기도 하다.⁸⁾ 무속에서는 당산나무가 신의 세계인 하늘과 인간들의 세계인 땅 사이에 자리 잡고 있으면서, 그 두 세계 사이의 고리 역할을 한다고 믿는다. 당산 나무는 인간의 뜻을 하늘에 전달하는 통로 구실을 함과 동시에 하늘의 신지가 땅에 전달되는

8) 김현선, 「단군신화의 신화학적 연구」, 『한국민속학』 30, 91998) p.207.

통로가 되는 것이다.

민간에서 생각하는 산신의 원형은 호랑이이고, 호랑이가 인격화 된 것이 산신도에 보이는 선풍도골 노인이다. 산신은 서민들이 소원하는 바에 따라 재액을 물리쳐 주고, 풍작을 이루게 해주며, 생의 이득을 얻게 해준다. 한국 무속의 한 줄기를 차지하고 있는 산신 신앙의 원류를 단군시화에서 찾을 수 있다는 것이 학계의 일반적인 견해이다. 그렇다면 산신도의 소나무는 우주목의 성격을 지닌 신수의 상징형으로 볼 수 있지 않을까 생각된다.

역사가 오래된 마을에는 으레 주민들과 정서적 유대 관계를 맺고 있는 나무들이 많다. 피서와 휴식의 공간을 제공하거나, 마을 사람들 간의 친목을 돈독히 하는 데 큰 역할을 하는 정자나무, 성현, 위인들이 심었거나 특별한 사건 등으로 인해 위계(位階)가 주어진 명목(名木)이 있다. 이처럼 마을 공동체 주변에는 특별한 의미를 가진 나무들이 많지만 그 중에서도 마을사람들이 가장 아끼고 신성시 하는 나무는 역시 마을의 신목(神木)인 서낭나무이다.

제주시 아라동에 있는 천연기념물 제160호 곰솔은 지금도 우주목의 의미를 가진 소나무로 존재하고 있다. 조선시대에 제주목사가 한라산 백록담에서 천제(天祭)를 올렸는데, 오르는 길이 험하고 일기가 불순하여 그 시행이 어려웠으므로 가까운 곳에 산천단을 짓고 하늘에 제사를 올렸다고 한다. 사람들은 하늘에 있는 신이 인간 사회에 내려올 때에는 일단 제단이 마련되어 있는 근처의 가장 큰 나무를 타고 내려온다고 믿었다. 이곳 곰솔도 산천단 천제와 관련해서 하늘신이 내려오는 길 역할을 했던 것으로 전해지고 있다. 오늘날에도 한라문화제 때가 되면 이 곰솔아래서 산신제를 지내고 있다.⁹⁾

9) 문화재청편, 『자연문화재지도』, 2000, p.224.

3. 장수의 상징형으로서의 소나무

옛 선비들은 비롯한 지식인들은 관조와 사색을 거쳐 소나무자체라기보다도 인간적으로 해석된 소나무의 모습을 그림으로 그리거나 글로 표현하였다. 선비나 지식인들의 입장에서 바라보는 소나무는 지조와 절개 등 유교적 윤리와 조응하는 상징물이었다. 그러나 평범한 서민들에게 있어서 소나무는 지조나 절의가 아니라 장수의 상징물로 인식되었다. 그러나 평범한 서민들에게 있어서 소나무는 지조나 절의가 아니라 장수의 상징물로 인식되었다.

소나무가 장생, 혹은 장구(長久)의 상징물로 파악된 가장 오래된 예를 『시경』 소아(小雅)의 「천보(天保)」 시에서 찾아 볼 수 있다. 「천보」 시 중에 “소나무 잣나무 무성하듯이 임의 자손 무성하리”¹⁰⁾ 라는 표현이 있는데, 이는 소나무가 지니고 있는 장생수로서의 속성을 인간사에 조응시킨 최초의 예이다.

굳이 고전(古典)에 기록된 사례에서 연원을 찾지 않더라도 소나무가 지닌 상록의 속성은 일반인들로 하여금 장생의 상징형으로 인식케 하는데 충분한 것이었다. 소나무의 생태적 속성이 인간 중심적인 해석을 통해서 송수천년, 혹은 송백불로라는 관념을 성립시켰다. 소나무에 대한 이러한 관념이 일반화되면서 언어생활과 민속 예술 등 여러 방면에 깊은 영향을 미쳤다.

민속 예술 분야에 있어서 장수의 상징형으로 그려진 대표적 사례는 민화 <십장생도>와 <오봉산일월도>¹¹⁾ 도판 1에서 찾아 볼 수 있다. 먼저 <십장

10) 『시경』 「천보」, “如松柏之茂 無不爾熾承”

11) 오봉산일월도: 일월도(日月圖)·일월오봉산도(日月五峰山圖)·일월오악도(日月五岳圖)라고도 한다. 비교적 큰 규모로 궁궐 어좌 뒤, 임금의 초상인 어진을 모신 진전이나 혼전 등에도 비치되었다. 조선 후기에는 향간에서도 일종의 장식화로 민화의 범주에서 그려지기도 하였다. 화면의 대부분을 점하는 다섯 개의 큰 봉우리와 그 아래 소나무·폭포·파도, 상단 좌우에 해와 달을 포치시켜 좌우균형을 갖춘 매우 도식적인 그림이다. 임금은 천명을 받아 삼라만상을 통치함을 나타내며, 하늘의 보살핌으로 자손만대로 왕실과 나라의 무궁함을 기원하는 의미도 담고 있다.

생도>에 등장하는 소나무는 추사 김정희의 <세한도>나 이인문의 <설송도> 등의 소나무와는 성격이 근본부터 다르다. <세한도>나 <설송도>의 소나무는 유교적 절의의 상징형으로 그려진 것이지만 십장생도류 그림의 소나무는 수명장수라는 인간의 원초적 욕망의 상징형으로 그려진 것이기 때문이다.

일반적으로 십장생 도류의 그림에서는 소나무가 단독으로 그려지는 경우가 드물다. 소나무에 앉은 학, 소나무 주위를 선회하는 학, 수석, 사슴 등이 함께 그려지는 것이 보통인데, 소나무와 학이 함께 하면 <송학도>, 암석과 함께하면 <송석도>, 사슴과 함께 하면 <송록도>가 된다. 이처럼 소나무를 주제로 하고 있지만 여타 장생물과 함께 그려지는 것이 민화의 특징이자 사의적인 소나무그림과 구별되는 점이다.

<십장생도>는 해마다 정초에 세화로 제작되었으며, 조선시대 궁중에서 치러진 혼례인 가례나 수연인 회갑 등의 잔치에 크고 화려한 <십장생병풍>이 펼쳐졌다. 도화서에서 그린 세화나 병풍 등은 궁의 각 전과 종실·신하들에게 하사되면서 <십장생도>가 민간에까지 널리 퍼지는 계기가 됐다.

장생수로서의 소나무를 그린 <십장생도>류 그림은 민화로 분류되는 그림이다. 그러나 사대부나 지식인들로부터 외면당한 것은 결코 아니었다. “세한후지 송백지후조(歲寒然後知 松柏之後凋)”의 뜻을 음미하며 고답(高踏)을 추구하던 선비들도 십장생병풍을 사랑방에 둘러치기를 좋아했고, 친구의 칠순이나 회갑을 기념하여 ‘연년익수(延年益壽)’ 등 길상 문구를 쓴 소나무그림을 그려 선물하기도 했던 것이다. 고려의 이색(李穡)은 그의 『목은집』 <세화십장생>에서,

중국에서 시작되었으나 발생이나 기원에 관해서는 알려진 바가 없고 명·청 시대에는 거의 사용되지 않았다. 현재 중국이나 일본에 소수 남아 있는 작품은 한국과는 묘사와 채색면에서 많은 차이를 보인다.

“북쪽 언덕에 한 그루 소나무가 있는데, 늙은 내가 옮겨 가서 다시 겨
울이 오네. 더구나 이 용만(龍巒) 조곡령에 구름 속에 푸르고 푸르러 스
스로 묵직해라.”

라고 쓴 것만 보아도 <십장생도>가 선비들의 생활공간 장식용으로 애호
되고 있었음을 알 수 있는 것이다. 아무리 유교적 절의와 명분을 중요시하는
선비라 해도 현실 생활 속에서는 인간의 원초적 욕망을 외면할 수 없었던
까닭일 것이다.

Ⅲ. 소나무 그림의 표현양식

1. 솔잎 표현방법

솔잎을 표현하는 방법은 일단 크게 네 가지로 나누어 볼 수 있다. 첫째는 검은 먹선만으로 표현하는 경우이고, 둘째는 녹색 선만으로 표현하는 경우, 셋째는 검은 먹선과 녹색 선을 겹쳐서 표현하는 경우이며, 마지막은 검은 먹선으로 표현하고, 바탕에 녹색 선염을 구사하는 방법이다. 이 네 방법의 차이는 검은 먹만으로 표현하는가 아니면 녹색으로 표현하는가 그리고 녹색을 의도하는 경우에 녹색을 선염으로 표현하는가 아니면 선으로 표현하는가에 있다.

조선초기, 중기 그림에서 산수 속에 그려진 소나무의 경우 솔잎은 차륜법¹²⁾으로 그리되, 녹색의 선염 없이 먹만으로 묘사한 경우가 많다. 국립중앙박물관 소장 김명국(김명국 17세기활동)의 <고사관화도(高士觀畫圖)>, 고려대학교 박물관 소장 이경윤(李慶胤 1545~1611)의 산수인물화첩속의 <송하대기도(松下對棋圖)>, 국립중앙박물관 소장 이흥효(李興孝, 1537~1593)의 <추경산수도(秋景山水圖)>등에서 이러한 표현이 보인다. 푸른 선염을 가미했더라도, 차륜법으로 그려진 솔잎은 매우 일률적이어서 사실성을 전달하지 못한다. 실제 소나무의 푸른 빛을 묘사하기 위하는 것은 포기되고, 반복되는 패턴처럼 익숙하게 그려졌던 것으로 보인다. 솔잎은 그 사실성을 잃고 밤송이처럼 표현되었다. 이러한 특징은 호암미술관 소장 김시(김시, 1524~1593)의 <동자견려도(童子牽驢圖)> 도판 2, 국립중앙박물관 소장 작가미상<원송

12) 솔잎을 바퀴처럼 사방으로 퍼지는 선으로 그리는 기법을 말한다. 위쪽으로만 솔잎의 표현을 하는 경우는 반차륜법이라고 한다.

이와 소나무>에서 극단적인 정도에 이르렀다. 먹만을 이용해 차륜법으로 묘사된 무성한 솔잎 표현으로 인해 실제 소나무의 모습은 찾아보기 힘들게 되었다.

이와는 달리 솔잎의 푸른빛을 표현하고자 차륜법의 먹선과 녹색 선을 겹쳐 그린 경우가 있다. 이런 표현방식은 국립중앙박물관 소장 이상좌(李上佐, 1465~?)의 <박주삭어(泊舟數漁)>에서 확인되며, 이후에도 계속 나타나고 있다.

조선후기가 되면, 푸른 선염바탕 위에 먹선으로 차륜법의 솔잎표현을 한 경우가 훨씬 많아진다. 서울대학교 박물관 소장 전(傳) 진재해(秦再奚, 1691~1769) <월하취적도(月下吹笛圖)>는 이러한 대표적인 예에 해당된다. 이제는 먹만으로 솔잎을 그린 예는 찾아보기 힘들게 되었다. 국립중앙박물관 소장 이인상의 <검선도> 역시 겹쳐 표현한 예이다. 실제 소나무의 솔잎은 푸른 선만으로 이루어져 있지만, 그림으로 그려질 때에는 푸른 선만으로 이루어진 예는 전혀 없다. 푸른색을 표현하기 위해 먹선을 겹쳐 표현한 것은 어떤 이유에서일까. 필자는 먹선을 이용함으로써 솔잎의 직선미와 날카로운 느낌을 강하게 표현하는데 더 효과적이기 때문이었다고 생각한다. 즉 강하게 짙은 느낌을 최대한 살리기 위해서였던 것이다.

또한 남종화풍이 유행하면서, 개성적인 소나무 표현이 늘어났다. 차륜법이 나 반차륜법이 아니라 대략적인 간소한 화풍의 소나무의 표현을 볼 수 있는데, 개인소장 윤제홍의 <송하관수도>, 개인소장 이방운의 <송하한담도>에서 솔잎은 푸른 선염과 먹선으로 그려졌는데, 매우 듬성듬성 간략하게 표현되었다.

또한 이 외에 검재 정선은 검재송이라고도 불리는 T자형 소나무를 창안하여 여러 화가들에게 형향을 준 것으로 유명하다. 이러한 T자형 소나무는 금강산 그림에서 자주 등장하고 있다.

2. 줄기와 가지의 표현방법

그림 속에 등장하는 줄기표현 양식은 몇 가지 유형으로 분류된다.

조선초기에서 중기에 그려진 소나무는 화가별로 크게 다르지 않고 서로 유사한 수지법으로 그려졌는데, 가장 대표적인 예로 안견의 <사시팔경도>를 들 수 있다. 이 그림에는 바위틈에서 자라고 있는 소나무 두 그루가 있다. 본래 소나무는 다른 나무와 달리, 바위 틈이나 절벽, 모래땅에서 잘 자란다. 소나무는 양성의 나무로 건조하거나 지력이 낮은 곳에서 견디는 힘이 강하다고 한다. 이렇게 살기에 부적합한 척박한 땅에서 자라기 때문에 다른 나무에서는 찾아볼 수 없는 굴곡의 조형미를 가지게 된다.

왼쪽 바위에서 오른쪽 위로 자라난 소나무는 위로 올라가면서 가지가 좌우로 뻗어나가고 있는데, 가지가 오른쪽으로 먼저 뻗고, 좀 더 올라가 다시 왼쪽으로 꺾어져 뻗어나가고, 다시 좀더 올라가 정상 부분에서는 오른쪽으로 다시 꺾어져 뻗어나가는 형상이다. 이렇게 번갈아 좌우로 여러 번에 걸쳐 가지가 각도를 주며 꺾어져 수평으로 뻗어나가는 묘사, 쌍송의 구조, 그리고 윤곽선을 위주로 하고 소나무 껍질의 묘사는 두드러지지 않게 점이나 짧은 선으로 표현한 것 등은 동시기 다른 그림에서도 유사하게 나타나고 있다. 전(傳) 양팽손(梁彭孫, 1488~1545)의 <산수도(山水圖)>(국립중앙박물관)나 이정(李澄, 1375~1435)¹³⁾의 <연사모종도(煙寺暮鐘圖)>(국립중앙박물관) 등에서 모두 동일한 양상으로 표현되고 있다. 이들 그림에서 소나무는 왼쪽 하단에 위치한 바위 틈새에서 오른쪽 상단으로 뻗어 있다. 중국 당대 왕유가 “땅 위에서 자란 것은 뿌리가 길고 줄기가 바르며, 돌 위에서 자란 것은 구불구

13) 이경윤의 서자로 화원이었는데 병자호란 이후 인조는 그림을 좋아해서 이정의 그림을 가지고 장난을 했다는 기록이 있고, 인조 가까이 있던 이정으로는 궁안의 그림을 많이 대했을 것이고 각체에 능하다는 기록이 있다.

불 굵어 있고…”라고 하였듯이¹⁴⁾ 이들 나무에서 뻗어 나온 가지는 심하게 꺾여 묘사되었다. 이러한 전체적인 소나무의 구도와 잔가지의 묘사는 조선중기 김시의 <동자견려도>에서도 유사하게 나타난다.

반면, 조선초기의 이러한 산수 속 소나무 표현과는 달리, 소나무가 중점적으로 부각되어 그려진 전(傳) 이상좌(이상좌, 1465~?)의 <송하보월도(松下步月圖)>¹⁵⁾도판 3에서는 좀 더 소나무 본연의 모습에 가깝게 표현하고자 했던 것으로 보인다. 처진 소나무를 표현하고 있으며 절벽위에 위태롭게 서있는 모습, 바람에 나뭇가지가 날리는 모습이 좀 더 사실적으로 표현되었다. 초기, 중기에 그려진 대부분의 소나무와 달리 이 그림에서 소나무는 산수 속의 경물로서가 아니라, 그 자체가 주제로 부각되었기 때문일지도 모른다. 이 그림에서 소나무는 매우 크게 그려졌으며, 몇 번의 굴곡을 지으며 위로 솟아 있다. 줄기에서 뻗어나온 가지도 훨씬 수적으로 많다. 솔잎의 표현도 차륜법이 아닌, 실제 솔잎의 모습에 좀 더 다가서 있다. 이러한 여러 가지 차이점을 감안할 때, 전 이상좌의 <송하보월도>에서 주제는 소나무 밑의 인물이 아니라, 소나무 자체가 아닌가 생각될 정도이다.

전반기에는 크게 그려진 소나무가 많지 않아서 인지도 모르지만, 나무껍질의 묘사는 윤곽선을 그리고 점을 찍듯 마무리한 정도이다.

이에 반해 조선후기가 되면, 나무 표피의 묘사가 좀 더 구체화된다. 나무 둥치를 표현할 때에는 비교적 사실적인 표현을 의도하여 윤곽선을 진하게

14) 왕유, 「산수론」, 김정희, 「조선후기 회화의 수지법 연구」, 「동악미술사학」 창간호, p.161에서 재인용.

15) 노예 출신으로 화원이 되었던 16세기 전반기에 활동한 이상좌의 작품으로 전칭되고 있는 이 그림은 남송대 마하파의 화풍을 수용하여 그려진 조선 초기 그림이다. 이 그림이 이상좌가 그린 것인지는 의심의 여지가 있지만, 분명한 것은 조선 초기에 그려졌으며, 마하파 화풍의 수용을 보여주는 작품이라는 사실이다. 자연경물의 일부만을 화면의 한쪽 구석에 그리는 일각구도, 근경에 중점을 두고 원경을 안개 속으로 사라지게 처리한 점, 심하게 각진 소나무의 표현 등은 모두 주여주는 것이다.

그리고 안쪽에 어류의 비늘처럼 동글동글하게 질감을 표현하는 경우가 있다. 이 경우 의도적인 윤곽선 대신에 동글동글한 표현을 연이어서 자연스럽게 윤곽선 처리를 하였다. 독일 오틀리엔 수도원 소장 정선의 <함흥본궁송도>, 호림박물관 소장 김홍도¹⁶⁾의 <송하노승도(松下老僧圖)>가 대표적인 예이다.

또한 사실적 표현 대신 필묵의 운용을 중시하여, 추상적인 미감을 표현하기도 한다. 국립중앙박물관 소장 정선(鄭敼, 1676~1759)의 <고송도(枯松圖)>에서 보이듯이 윤곽선만을 구사하고 질감표현을 생략한 것에서부터, 호암미술관 소장 정선의 <노백도>에서 보듯이 반복되는 필선으로 실제 나무의 질감표현을 대신한 것에서 확인할 수 있다.

조선후기 소나무 그림을 많이 남긴 화가로는 정선, 이인문, 이인상, 김홍도, 정수영 등이 꼽힌다. 그 가운데 이인상은 말년에 설성(雪城)이라는 곳에 ‘종강모루’라 이름지은 정자를 짓고 은거하였는데, 사촌동생에게 편지를 써서,

대와 소나무 사이를 파헤치고 조그만 정자를 지었네. 붓물을 끌
어당기어 못을 만들고 둘러싸인 산이 제대로 담처럼 되어서 거닐
며 즐기기에 매우 알맞은 곳이나 함께 노닐 수 있는 친구나 형
제가 없는 것이 유감일세. ¹⁷⁾

라고 하였다. 대와 소나무 사이에 지은 정자는 곧은 절개와 변치 않는 지조의 상징인 대와 소나무처럼 살고자 하는 이인상의 바램이었을 것이다. 이인상의 소나무에 대해서는 윤제홍(尹齋弘, 1764~1840)이 <송하소향도(松下

16) 金弘道(1745~1806이후)조선후기의 대표화가. 안견, 정선, 장승업과 함께 조선시대 4대 화가로 꼽힌다. 김홍도는 거의 모든 분야의 그림을 뛰어나게 그렸는데, 특히 진경산수화, 풍속화, 인물화에 뛰어났다. 또한 그 밖에도 동물화, 초상화, 기록화, 불화에 이르기까지 못 그리는 분야가 없다시피 하였다. 그 가운데에서도 무엇보다 풍속화로 이름이 높는데, 서민의 풍물과 생활 정경을 특유의 인물 묘사와 구도로 잘 표현하여 그 시대를 대표하는 걸작을 많이 남겼다.

17) 임창순, 「이인상 수간」, 『미술자료』 14호(1970), p.32.

燒香圖)>의 화제에서 “능호관 이인상은 매번 늙은 소나무 아래에서 향을 피우면서 혼자 앉아있는 노인을 즐겨 그렸는데, 어찌하여 그가 자주 이런 그림을 그렸는지 그 이유를 알 수가 없다”고 하였다.¹⁸⁾ 이인상 소나무는 <설송도>로 대표되는데, 그 외에도 국립중앙박물관과 <송하관폭도>등에서처럼 ‘관폭’하는 인물과 함께 그려지기도 하였다.

이인문은 자신의 호를 ‘고송유수관도인(古松流水館道人)’으로 삼았던 것에서 시사하듯 소나무에 대해 유난히 관심이 있었다. 그이 소나무 그림에 대하여는 다음과 같은 당대의 찬사가 전한다.

“내가 일찍이 내성에서 이공(李公)이 소나무 그리는 것을 보았는데, 운필이 임리(淋漓)하여 일흔 노인의 필 같지 않았다. 잠깐 사이에 그 꼬불 꼬불 굽고, 높이 솟은 줄기와 맑고 깨끗한 푸른 비취색 잎을 이루어 내니, 그 우뚝 솟은 모양이 참모습과 흡사하여, 사람들이 그를 신�필이라 불렀다.”¹⁹⁾

이인문이 나이 70이 되어서도 혼연의 힘을 기울여 소나무 그림을 그렸음을 알 수 있는 대목이다. 이인문이 소나무와 관련하여 가장 즐겨 그린 소재는 “송하한담(松下閑談)”이다.

또한 지우재 정수영(鄭遂榮, 1743~1831)에 대해서도 “산수와 소나무를 그리는 화가(畵山水松)”라는 언급이 전한다.²⁰⁾ 정수영의 소나무 그림은 여러 점이 현전하고 있는데, 『芥子園畵傳』²¹⁾을 그대로 임모한 서울대학교 박물관

18) 권윤경, 「윤제홍(1764~1840이후)의 회화」(서울대학교 고고미술사학과 석사학위논문, 1995), p.31
권윤경은 논문에서 소나무 아래에서 향을 피우는 노인의 모티브를 은자의 삶을 나타내는 도상으로 보았다.

19) 유재건, 『이향건문록』 「이고송류수관인문」 정선아, 「조선후기 산수화에 나타난 소나무 그림 연구」 홍익대학교 동양학과 석사학위 논문, (2004), p.32에서 재인용.

20) 「청구서화보」에 기록되어 있다. 진홍섭 편, 「한국미술사자료집성」 6, (일지사, 1998), 박정애, 「지우재 정수영의 산수화 연구」(미술사학연구 235, 1999), p.104.

소장 <쌍송도>, 소나무 숲을 표현한 개인소장<송림도>, 초상화 대신 소나무 그림을 그려 준 <고송산계도> 등이 있다.

한편, 간소하게 솔잎을 표현하던 남종화풍의 소나무는 나무줄기에서도 양쪽 선 두 개로 마무리하고 나무껍질의 느낌은 그다지 중요하게 표현하지 않는 경향을 볼 수 있다. 두 줄의 간략한 선만으로 나무줄기를 표현하고 있으며, 소나무 껍질의 표현은 성글게 찍은 점으로 대신하였다. 솔잎은 칫솔처럼 가지런하고도 짧게 위로 향한 모습이다.

21) 『芥子園畫傳』은 沈因伯이 家傳되어 온 李流芳(1575~1629)의 화보를 王概(1645~1710)에게 증보 및 편집을 의뢰한데서 발단이 되었으며 모두 3집으로 이루어진 동양화 기법에 관한 책이다. 제 1집은 산수, 제 2집은 蘭, 竹, 梅, 菊으로 이루어져 있으며 제3집은 화훼, 초충, 화목, 조수 등으로 꾸며져 있다. 제1집은 1679년에, 제 2집과 제 3집은 1701년에 각각 다색목판으로 찍혀졌다. 이 목판을 판 곳이 남경에 있는 ‘芥子園’이라는 별장이어서 이와 같은 이름을 갖게 되었다. 중국 화의 기본 기법들을 비교적 체계적으로 소개한 책으로 유통범위가 넓어 근대 동양화의 발전에 그 영향이 매우 지대하다.

IV. 조선후기의 소나무 작품 분석

1. 겸재 정선의 소나무

겸재 정선(1676~1759)은 우리나라 회화사상 가장 위대한 업적을 남긴 대 화로 화성의 칭호를 올려야 마땅한 인물이다. 그는 우리 산천의 아름다움을 그림으로 표현하는데 가장 알맞은 고유화법을 창안해서 우리 산천을 소재로 그 내재된 아름다움까지 사진(寫眞)해 내는 일에 성공한 진경산수화의 대성자이기 때문이다. 즉 겸재는 사생을 통해 대상을 완벽히 구현할 줄 아는 사실법적 눈과 자신만의 독창적인 謙齊松을 창안한 창의성 두 가지 모두를 겸비한 인물이었다.

우리의 산천을 직접 다니며 우리 시각으로 그린 진경산수의 명작이 여러 점 나오는데, 특히 72세에 완성한 ‘금강내산(金剛內山)’은 금강산 일만 이천봉의 암봉을 마치 한 떨기 흰 연꽃송이처럼 화폭에 담아내 진경산수의 결정체로 평가된다.

정선은 기이한 산천의 모습이나 안개 낀 풍경 등 머리 속으로만 상상한 경치를 그린 관념 산수화에서 벗어나 우리 산천을 직접 보고 그린 진경(眞景)산수화²²⁾를 완성했다.

“정선에 와서야 우리 산수화가 개벽되었다”는 같은 시대 화가 조영석의 표현처럼, 그는 조선 300년 산수화의 전통을 깨고 새로운 경지를 개척해낸 천

22) 조선말기 정선에 의해 형성된 화풍을 말한다. 우리나라의 실경을 남종화에 바탕을 두고 발전된 정선 특유의 화풍을 가미하여 그린 산수이다. 이 화풍은 조선후기의 화원들 사이에서 추종되었다.

재 화가다.

<사직노송도> 도판 4

구불구불 용트림하는 듯 한 노송 한 그루를 화면 전체에 걸쳐 압도적으로 묘사한 이 작품은, 늘어진 가지를 받쳐주는 받침대만으로 높이나 공간감을 제시하고, 일체의 배경 없이 소나무의 모습을 부각시킨 걸작이다. 일반적으로 우리 주변에서 흔히 볼 수 있는 소나무의 모습과는 달리 특이한 형태의 반송인데, 정선이 실제로 사직단에 있던 소나무를 소재로 하여 실상에 가깝게 그려냈다고 보는 의견이 대부분이다. 사직단에는 일제시대까지 소나무가 있었다고 전하는데 왼쪽 상단 제목에 ‘사직송’이라고 하여 이 그림의 소재가 사직단 소나무임을 밝힌 점, 그리고 12개의 나무기둥으로 나뭇가지를 받치고 있는 표현 등은 실제 보고 그렸다는 점을 반증해 주고 있다. 대폭의 화면 전체에 세 갈래로 뻗어 나와 나지막하게 땅위를 굽어져 기어가는 노송을 표현하였다. 무성한 솔잎이 푸르스름한 담채로 표현되어 있고, 특이하게 꼬여진 나무 등치나 소나무 껍질의 묘사에 세심한 주의를 기울이고 있다. 왼쪽으로 뻗은 가지에는 솔잎이 거의 자라지 않고 말라버린 모습이다. 그에 반해 다른 두 가지에는 무성하게 솔잎이 자라났다. 배경을 생략했을 경우, 공간감을 표현하기 어려운 점을 보완하기 위해, 정선은 12개의 받침대를 놓아 그것으로 인해 공간감을 의도하였다. 줄기의 구불거림이나 세세한 붓질로 입체감을 형성한 나무껍질의 묘사 등에서 사실적인 표현의도를 읽을 수 있다. ‘사직송 원백’이라 쓰고 ‘謙齋’라는 도장을 찍었다.

<노백도>도판 5와 <고송도>도판 6

두 그루의 소나무와 잣나무를 각각의 화폭에 담은 대련이다. 하나는 오른

쪽으로 치우친 변각구도, 다른 하나는 왼쪽으로 치우친 변각구도로 그려진 것으로 보아 원래 이 두 그림은 대련으로 제작되었을 가능성이 있다. 일반적으로 소나무의 생태학적인 의미에서 고송은 ‘말라죽은 늙은 소나무’를 지칭하는데, 미술이나 문학에서 고송은 모진 시련에도 꺾임없이 지조를 지켜나가는 선비의 올곧은 자태를 상징하는 의미로 사용되었다. 거침없이 시원한 필선으로 윤곽선을 그리고, 중간의 나무 본연의 색깔인 갈색을 칠하고 질감 표현은 생략하였다. 잔가지가 아래로 처진 소나무의 형상을 하고 있으며, 솔잎이 많이 묘사되지 않아 고송의 특징을 살리고 있음을 알 수 있다. 솔잎은 먹으로 다소 산만하게 그렸고, 솔잎 아래에 녹색 선염을 가하였다. ‘枯松 謙艸’라 관서하였다.

잣나무는 활엽수의 느낌을 위해 어지럽게 점을 흩어 찍었다. S자를 그리듯 굴곡을 이루는 나뭇가지는 호암미술관 소장 <노백도>를 연상하게 한다. 大春이라 관서하였다.

<의송관폭도> 도판 7

소나무를 어루만지며 서 있는 선비의 모습을 그린 이 그림은, ‘삼용추혹하, 유연견남산(三龍湫瀑下, 悠然見南山)’이라 적혀있는 화제에 의하면, 영덕과 포항 사이에 있는 태백산맥 끝자락에 있는 내연산 용추계곡의 폭포를 그린 진경산수가 된다. 여섯 번째 쌍폭인 관음폭과 일곱 번째 폭포인 연산폭을 끼고 있는 용추계곡은 내연산 계곡에서 가장 절경을 이루는 곳으로 알려져 있다. 영조 9년(1733) 봄에 58세의 나이로 청하 현감으로 부임했던 정선이 가까운 곳에 위치한 명승, 내연산 삼용추를 찾았을 가능성은 충분하고, 실제로 내연산 폭포를 그린 정선의 다른 그림이 전하고 있기 때문에, 이 그림도 역시 내연산의 실제 소나무를 그린 것이라는 주장이 있다. 사실 평범한 듯 보

이는 이 그림이 화제만으로 진경산수로 보아야 하는지는 생각해볼 문제이다. 재미있는 점은 화제의 뒷부분인 ‘유연견남산’은 사실 도연명의 ‘음주’시의 한 구절이라는 점이다. 즉 사실성에 바탕을 둔 진경의 소재와 관념적인 시구가 어우러져 하나의 화제를 형성하고 있다는 점은 흥미롭다.

<다람쥐> 도판 8

소나무 위에서 솔방울을 가지고 놀고 있는 다람쥐 한 마리를 그렸다. 겸재 정선은 일반적으로 진경산수만 주로 그린 것처럼 인식되고 있지만, 사실 정선은 안 그린 장르가 없다고 해도 과언이 아닐 정도로 진경산수, 고사인물화, 화조영모화, 초충도 등 다양한 장르를 섭렵하였다. 이 그림은 『고씨역대명인화보(顧氏歷代名人畫譜)』에 실려 있는 명대 도성의 다람쥐 그림을 참고하여 그린 것이다. 다람쥐가 솔방울을 가지고 노는 것인지, 까먹고 있는 것인지 분간하기 어려우나, 정감있게 묘사하였음은 분명하다. 다람쥐는 털을 하나하나 정성들여 묘사하였다. 나무는 오른쪽으로 과감하게 누운 모습으로 묘사되어 다람쥐가 안정적으로 보이도록 하였다. 갈색으로 색을 입히고 진한 갈필의 먹선으로 질감 표현을 하였으며, 솔잎은 일반적인 차륜법이나 반차륜법이 아니라 좀 더 실제 솔잎에 가깝게 표현하였다. 겸재라 관서하고 ‘元’ ‘伯’ 두 과의 주문방인을 찍었다.

<송암복호> 도판 9

겸재식의 노송법 대로 휘어져 올라가 가지를 드리운 거목을 연지빛으로 윤곽을 훈염하고 등치는 송린(松鱗: 비늘처럼 생긴 소나무껍데기)을 배열하여 사실성을 강조했으며, 가지 역시 담묵선과 연지빛 훈염으로만 처리했다. 그런데 굴경(屈勁: 굳세게 구부러짐)한 곡법의 묘가 용틀임을 연상시켜, 마치

노을 속에 잠겨드는 한 마리의 창룡을 보는 듯한 느낌이다.

청색훈염 위에 앙두점(仰頭點)²³⁾으로 속력 있게 쳐나간 솔잎 표현이 더욱 노송에 뽐진(逼眞)한 생동감을 더해 준다. 서너 개의 둥근 바윗돌이 시내 중간에 솟아나서 여울을 만드는데 시내 저편으로는 겸재가 즐겨 쓰는 미가원 수법(米家遠樹法)의 수림이 전개된다. 담청의 훈염이 이를 연하에 잠기게 하여 심산의 정취를 드높여 준다. 종교적인 소재까지도 조선화시킨 겸재의 기량을 엿 볼 수 있는 작품이다.

<노송영지> 도판 10

정선이 80세 때 그린 것으로 노송과 영지가 함께 결합하여 축수의 상징성을 띄고 있는 작품이다. 노송과 영지가 함께 결합되어 그려진 것은 중국 고대로부터의 일이며 노송과 영지가 각각 주객이 되고 상산사호 같은 은일고사와 관련지어져 문인화의 화제로서 존중받았다. 소나무와 영지는 장수의 의미이며 이러한 길상적 의미로 인해 이 작품이 제작되었을 것이다.

큰 화폭에 거대한 노송 한 그루가 대각선 구도로 역동감 있게 그려졌으며 화면 오른쪽 아래의 반근으로부터 왼쪽 상단에 이르기까지 마치 소나무가 용인양 꿈틀대는 굴곡을 그리며 힘 있게 뻗어나갔다. 세차게 줄기를 타고 흐르던 흐름은 나무 끝에서 같은 식으로 가로지르는 잔가지들이 반복해서 막아주며 영지는 왼쪽 아래의 나무줄기와 솔잎으로 구획도니 공간에 배치하였는데 소나무 줄기의 강건함에 비해 가볍고 부드럽게 그려졌다. 그 반대편 여백에 “乙亥秋日 謙齋八十歲作”이라 밝혀서 작품이 갖는 회화사적 의미를 높여 주었다. <노송영지>에서도 나무의 줄기가 전면에 부각되고 있는 후면으로 빠지는 정선식 나무 표현 특징이 보여진다.

23) 머리가 쳐들리도록 옆으로 길게 휘어 쳐내는 점. 늙은 소나무 잎을 그리는데 주로 쓴다.

<함흥본궁송> 도판 11

함흥본궁은 이태조가 왕위에 오르기 전까지 살았고 또 그 후에도 왕위계승권을 둘러싼 왕자들간의 싸움이 생겼을 때 이를 피해 와서 살던 이태조의 향저였다. 여기에는 본래 이태조가 손수 심었다는 여섯 그루의 소나무가 있었는데 1624년 이후 네 그루가 말라 죽고 두 그루만 남았다는 기록이 전하나, 검재가 이곳을 방문했을 당시에는 세 그루가 있었던가 보다.

<시화환상간> 도판 12

검재가 양천현령으로 부임해 가는 것은 영조 16년(1740) 경신년 초가을 경이다. 이때 검재는 단금의 벗인 사천 이병연과 단둘이서만 석별의 정을 나누면서 시화환상간 즉 「시와 그림을 서로 바꿔 보자」는 맹약을 굳게 하고 떠났던 모양이다.

그래서 부임해 가자마자 검재는 양수리 일대로부터 양천현 일대에 이르는 한강 주변의 명구승지를 화폭에 담아 부지런히 사천에게 보냈고 사천도 이에 화답하는 시를 빠짐없이 지어 보냈던 것이다.

어느 때는 그림이 먼저고 어느 때는 시가 먼저였던 모양인데 이 그림은 시가 먼저 가서 그려진 것인 듯하다. 이 그림 바로 다음 장에 이런 시찰이 장첩되어 있기 때문이다.

“정검재와 더불어 시가 가면 그림이 온다는 약속이 있어서, 기약대로 가고 옴의 시작을 한다.”

“내 시 자네 그림 서로 바꿔 봄에, 그 사이 경중을 어이 값으로 논하여 따지겠는가. 시는 간장에서 나오고 그림은 손으로 휘두르니, 누가 쉽고 누가 어려운지 모르겠구나.” - 신유 중춘에 사제

이 시찰을 받고 검재는 사천과 단둘이 북악산 아래 개울가 어느 노송나무

아래에서 시전과 화전을 펴놓고 단둘이 시화를 논하며 시화환상간의 약속을 하던 그날의 정경을 떠올리며 그대로 그 장면을 그려냈던 것 같다.

그림기법은 파묵(破墨), 발묵(潑墨)과 혼염법(暈染法)이 화법의 기초를 이루던 겹재 만년기의 특징이 구석구석 배어난 것으로 몰골묘(沒骨描)와 감필(減筆)²⁴로 추상한 거송(巨松)의 표현이나, 발묵법에 가까운 묵찰(墨擦)로 파묵한 바위와 토파(土坡)의 표현, 청묵의 혼염으로 일관한 임상, 침두점을 보태어 나타낸 초상 등 어느 것 한 가지도 극도의 노련미를 보이지 않는 것이 없다.

<여산초당> 도판 13

중국고사도이기 때문에 전체 구도는 「고씨역대명인화보」의 <범관산수(范寬山水)>를 염두에 두고 약간 변형시킨 듯하다. 그러나 초당 앞의 네모진 연못이나 수림의 배치 등에서는 겹재가 즐겨 그리던 <청풍계>나 <서원소정>의 실경을 그대로 차용하고 있는 느낌이다.

산봉우리나 암석의 윤곽을 분명하게 드러내지 않으면서 와운준(渦澗雲皴; 뭉게구름이 뭉실뭉실 소용돌이치며 일어나듯 하는 모양의 필선을 거듭하여 산봉우리를 표현해 내는 선묘법)을 써서 뭉게구름이 일어나듯 산을 처리하고 미점(米點)과 수직준(垂直皴)을 요소에 배치하여 창윤고절(蒼潤高絕; 질푸르고 높게 솟구침)한 산세를 강조하는 것은 고씨화보의 <범관산수>에서 보인 산석법을 진경화풍으로 자기화시킨 겹재 독자의 필법이라 할 수 있겠다.

소나무 등치를 굵은 두 줄의 묵선으로 사정없이 그려내고, 그 위에 담적(淡赤) 혼염(暈染)을 가하며, 농묵(濃墨)의 자송점(刺松點; 소나무 잎을 반원

24) 붓을 더 이상 줄일 수 없을 만큼 적게 사용하여 최소한의 선으로 그리는 기법으로 자유분방하고 재빠른 속도로 움직여 주로 인물화의 사의적 표현에 많이 쓰임. 남송의 양해가 전통을 세웠으며 선종 화가들이 즐겨 그림.

형태로 위만 보게 표현하여 찌를 듯한 모습을 나타내는 솔잎 표현법, 주로 늙은 소나무를 그릴 때 사용한다.)으로 솔잎을 길게 처리한 다음 담청(淡靑)으로 혼염하고 간간 그 위에 덧점을 쳐서, 죽죽 번어 올라가 청청하게 가지를 드리운 우리 주변 소나무의 특징을 잘 표현해 내고 있다. 특히 솔잎의 혼염은 구름이 서린 듯 안개가 끼인 듯 아련한 분위기를 자아내며 고산심처의 별천지를 상징한다.

<무송관산> 도판 14

소나무는 굵은 윤곽선이 두드러지고 줄기 가운데는 희개 남긴 채 비늘모양의 동그라미가 반복되어 그려져 있다. 위로 뻗어가던 줄기 끝에서 가지들이 사선으로 꺾이면서 아래로 방향을 틀어 반전에서 오는 멋과 힘이 있어 보이도록 하였다. 나뭇잎은 강한 느낌의 자송점으로 촘촘하게 그렸으며 줄기를 전면에 얹은 줄기 뒷편 부분만 그리는 정선 소나무의 특징이 그대로 나타나고 있다.

<고사관폭> 도판 15

일금일서로 폭포를 찾아 남량의 지락을 즐기는 고사의 한유를 소재로 하여 그린 그림이다. 아마 주인공이 겸재 자신인지도 모르겠다. 두 턱저 쏟아지는 폭포의 수량도 대단하여 한여름 비온 뒤의 정경인 듯한데 산색도 맞추어 질푸르다. 어느 곳의 진경도 아니건만 마치 삼부연이나 내연산 폭포 아래인 듯한 착각이 드는 것은 겸재가 진경화법을 가지고 이념산수를 그렸기 때문이다.

<운송정금> 도판 16

67세 시 그림인 『연강입술첩』과 76세 작인 <인왕제색>에서 보이는 정선(鄭敼)이라는 사방 26밀리미터의 방형백문(方形白文)인장이 찍혀있는 것으로 보아 이 그림도 70세 전후한 시기의 작품인 듯하다. 제화시 글씨도 노필이다.

도현세(倒懸勢)의 우람한 산봉의 단순한 표현이나 직설적인 폭포의 배치, 흥미근하게 키 큰 장송아래 앉은 탄금의 주인공, 폭포저서 내리는 물을 마시는 맞은편의 사름 등이 마치 동화 속의 이야기처럼 소박하고 꾸밈없이 화폭 속에서 서로 조화를 이루며 박진한 회화감각으로 승화되고 있다.

<노송대설> 도판 17

겸재는 먼저 오랜 세월 풍상을 견디며 우람하게 자라난 늙은 장송 줄기와 가지를 먹으로 호쾌하게 그어대어 간략하면서도 힘있게 표현하였다. 굵은 나무줄기는 사선으로 솟구쳐 가운데에 딱 멈추었고 여기서 다시 세 갈래의 줄기로 갈라져 화면 가득 소나무 가지가 채워졌다. 그리고 가지 끝에는 수많은 솔잎들이 무성하게 달려 있다.

솔잎 부분의 종이 바탕에 먼저 푸른색으로 물들인 후 그 위에 진한 먹으로 무수한 솔잎들을 하나하나 그려내었다. 다시 이 위에 호분을 퍼트려 눈 덮인 모양을 나타냈는데, 줄기 윗부분에도 호분을 얹어 소나무 전체에 함박눈이 내린 모습을 잘 드러냈다.

오랜 세월을 견뎌온 장송의 웅장함과 여기에 함박눈을 잔뜩 이고 있는 소나무의 푸르름이 잘 조화되어, “잘 자란 큰 소나무가 흰 눈이 천지에 가득할 때 홀로 푸르고 푸른” 모습 그대로이다.

2. 능호관 이인상의 소나무

능호관 이인상(1710~1760)은 조선후기 남종문인화풍의 대표적인 문인화가이다.

이인상은 시·서·화 모두가 뛰어나 삼색이라고 불렸으며 전각으로도 유명하였다. 그는 인조때 영의정을 지낸 이경홍의 현손이었으나 증조부가 서출인 까닭에 신분상으로 명가의 서출이라는 위치에 있었으며 완고하고 강건한 그의 성격은 그림에서도 고아하며 간결하고 문기가 넘치는 화법으로 표출되었다.

이인상은 소나무에 관한 한 자신의 기개와 이상을 가탁한 작품들을 많이 남겨 소나무 화가로서 독보적인 존재라고 할 수 있다. 까다로운 감식안으로 유명한 추사도 이인상의 서화에 대해 문자향·서권기가 있다고 상찬해 마지 않았듯이 조선시대를 통틀어 가장 뛰어난 문인화가 중 한 사람이었다는 것은 고금을 망라하고 아무도 이의를 다는 사람이 없을 것이다.

특히 그의 말년에 세속에 뜻을 버리고 자연 속으로 들어가 은거하며 <雪松圖>와 <劍仙圖>같은 대표적인 작품을 남겼는데 이 작품들은 소나무와 자신을 일치시켜 마치 이인상의 자화상을 보는 듯한 느낌을 일으킨다. 이는 선비의 이상향으로써의 소나무와 이인상의 삶이 一致하고 있어 그대로 소나무 그림에 투영되어 物我一體가 이루어지고 있다.

이인상 畫風은 당대와 후대 사대부 문인화가뿐 아니라 화원들에게 까지 그 영향이 미치고 있는데 이윤영, 정수영에 이어지는 건필과 독필의 구사는 소치 허련²⁵⁾의 산수화로 이어지고 이인상에서 윤제홍으로 이어지는 담묵과

25) 허련(1809-1892): 전남 진도출신으로 호는 小癡. 초명은 維, 후에는 鍊으로 바꾸어 부름. 자시는 摩詰로 당나라 유명한 왕유의 자서를 일부러 땀다고 전한다. 詩書畫 三絶로 산수, 인물, 매화, 죽, 노승, 모란, 파초, 괴석 등 다방면의 소재를 능숙하게 다루었으며, 『小癡實錄』에 그의 생애와

담채는 북산 김수철 등에 의해 이색적인 화풍으로 발전해 나간다.

<설송도> 도판 18

수직으로 화면을 양분하는 소나무와 그 뒤로 크게 휘어진 소나무를 대비시킨 문기가 돋보이는 그림이다. 늙은 소나무가 낙락장송이 되어 눈서리나 비바람에도 쉽게 흔들리지 않고 묵묵히 그 시련을 이겨내고 있는 모습이다. 화면 아래 구석에는 예리하게 각진 바위가 있어 척박한 환경임을 강조해주고 있다. 그림의 배경에 넓게 회색으로 덮인 솔잎 주변과 나무줄기 주변의 색이 칠해지지 않은 곳이 눈 덮인 것으로 보이도록 의도하였다. 소나무 그림 중에서 눈 덮인 소나무를 그린 조선시대 그림은 많이 남아있지는 않은데, 서얼의 신분으로서 여러 가지 한계 상황 속에서 살아야 했던 이인상이 이러한 상황 속에서의 자신의 울분과 모진 시련 속에서도 오히려 살아가고자 하는 의지와 지조를 이 그림에 담아 표현했던 것은 아닐까 생각된다.

<검선도> 도판 19

‘倣華人劍僊圖奉贈醉雪翁’이라고 관서되어 있는 이 그림은 어느 중국인 화가의 <검선도>를 모방하여 그린 것으로 취설옹이라는 사람에게 보낸 작품임을 알 수 있다. 취설옹이 누구인지는 밝혀지지 않았다. 두 그루의 소나무를 배경으로 선인의 수염이 미풍에 휘날리는 모습인데, 고고하게 살고자 했던 이인상의 굳은 의지가 그대로 표현된 것으로 본다. 칼을 찬 선인은 여동

화력이 잘 기록되어 있음. 윤두서, 김정희, 권돈인, 초의선사, 현종, 흥선 대원군 등 당대 왕공 사대부들과 인연을 맺고 깊이 교류하면서 자연적으로 그의 화명이 권문간에 자자하게 되었다. 이들 중 1839년부터 초의선사의 소개로 김정희를 스승으로 모시게 되었으며 원말 사대가였던 예찬, 황공망의 화풍을 토대로 자신만의 독특한 화풍을 구축하여 스승인 阮堂으로부터 “압록강 以東에 소치를 따를 자가 없다”는 말과 또, “소치의 그림이 나보다 낫다”는 극찬을 받았다. 숭고한 사의의 표출을 목표로 삼았으며 소치란 호는 스승인 완당이 원말의 대표적 문인화가였던 대치 황공망을 염두에 두고 붙여 준 것이다.

빈으로 보는 견해도 있고 칼을 서열의 중인신분이 가지는 울분을 상징하는 것으로 해석하여 이인상의 자화상 이미지로 보는 견해도 최근 나온 바 있다. 이인상은 ‘송하인물’형식의 그림을 많이 그렸는데, 평양 조선 미술박물관 소장 <송하독좌도(松下獨坐圖)>(종이에 먹, 80.0×40.4)에서 소나무는 전체적인 형태가 <검선도>의 소나무와 동일한데, 필선이 훨씬 대담하고 간략하게 구사되어 <검선도>와 비교된다.

<송하관폭도> 도판 20

가장 널리 알려진 작품으로 이인상의 개성이 두드러지게 나타나고 있다. 이 그림에는 중국 산수화에서 자주 사용되는 松下獨坐, 觀瀑, 天池石壁의 소재들이 한 화면에서 모두 담고 있는 독특한 구도이다. 작품속 소나무는 우리나라에서 자생하는 소나무를 寫意畵한 것이라 전체적인 분위기는 매우 한국적인 정취가 풍긴다. 화면 중앙 아래쪽에 연륜과 푸르름을 자랑하는 노송이 누운 듯 휘어져 선면 그림으로써의 안정된 구도를 취하여 무게 중심을 잡고 있다. 그 동안의 다른 작품에서는 볼 수 없었던 중심핵이 있음으로 해서 그림은 매우 안정감을 취할 수 있게 되었고, 나머지 요소들이 열린 공간으로 퍼져 나간다.

중심으로 하여 원경 오른쪽에는 상서로운 문양 같은 구름과 석벽으로 내리쬔듯 쏟아지는 시원스러운 폭포가 떨어지고 있다. 이를 왼쪽에서 고고하게 앉아 고사가 망연히 쳐다보고 있다. 그리고 위쪽 여백에는 낙관과 활달한 필치로 그림과 어울리는 화제가 씌어 있다.

성난 폭포는 창 밖의 발을 내려주고

떠도는 구름은 햇무리에 그늘을 만들려 하네.

가을날 山蒨崖에 올라 구겨진 부채에 두 번째로 그리다.²⁶⁾

화제를 보면 폭포를 簾으로 비유하며 창밖을 가려준다고 표현하고 있는데 이는 이인상이 세속을 가려버리고 싶은 내면의 마음이라 할 수 있을 것이다.

메마른 갈필과 깔끔한 담채, 그리고 적절한 渲染으로 문기 어린 화풍을 보이고 있다.

선을 많이 쓰지 않는 이인상 특유의 고매함과 갈필로 그려진 수피의 표현과 상부의 잎이 붙지 않은 채 돌출되어 있는 마른가지, 암반 위에 살짝 내놓은 뿌리의 모습은 대담하면서도 작은 부분까지 흠이 없는 이인상의 뛰어난 경지를 볼 수 있다. 바위에서 솟아오른 듯한 소나무 아래 폭포를 관상하는 주체로서의 인물은 매우 작게 그려 무위자연을 강조하였다.

그림을 보는 사람은 먼저 소나무를 보고 이어 폭포를 보게 된다. 이것은 소나무, 바위와 폭포에 철선묘가 두루 펼쳐져 있어 소나무와 바위, 폭포가 혼연일체가 되어있기 때문이다. 그 경계를 주인공을 통해 확인하게 하는 것이다. 나무, 돌, 물, 사람, 구름, 안개 등 어느 것 하나도 개별적 형상으로 존재하는 형상들의 집합이 아니라 道の 혼연일체로 우리에게 와 닿는다는 것이다.

이러한 관폭도는 중국에서는 唐대부터 그려지기 시작하여 南宋의 馬遠과 夏珪등 문인화가들은 士人氣를 표상하는 수단으로 그리기도 했다. 여기서 고사로는 선비와 무인뿐 아니라 도사나 승려, 나한을 그리기도 하는데 모두 도를 닦고 수행하는 사람들이다. 관폭도라는 탈속적인 화제가 말해주듯 <高士觀瀑圖> 혹은 <高士觀水圖> 등의 그림은 세속을 떠나 자연 속에서 자연을 관조하면서 자연과 합일하려는 사상을 표현하고 있다.

관폭도는 이렇듯 자연을 완상하는 고사를 그림으로 그리는 것이므로 대부분 폭포와 인물을 부각시키고 배경은 과감하게 생략하는 小景山水人物畫의

26) ‘努瀑忽成 窓外簾 浮雲欲張 日邊陰’ ‘秋日 上山胡崖 再圖寫 病韋扇面’

형식으로 그려진다.

<松下觀瀑圖>가 보여주는 경지는 일목의 滑脫한 표현이라 할 만하다. 일목이란 생동하고 초월적인 화격을 성취했다는 말이며, 활탈이란 鄒一桂의 활탈론에서 보이는 주장을 말한다. 활이란 붓과 색이 하나같이 살아 움직인다는 뜻이고, 탈이란 화면을 벗어난 자율적인 정신이라는 말이다. 사실 황홀이란 이 경지를 넘어서는 경계일 것이다.²⁷⁾

<선면송석도> 도판 21

기암에 뿌리를 둔 노송의 힘찬 생명력과 기개를 살린 작품으로, 곳곳한 필선과 선결한 담채가 마치 그의 해맑은 정신세계를 은유해 주는 듯한 문기(文氣)에 가득 차 있다. 반은 떨어져나간 화제(畫題) 중간쯤에는 ‘윤지지의(胤之之意)’라는 구절이 보이는데 이는 ‘胤之의 뜻’을 말하는 것으로, 이윤영이 김무택을 위해 그려 주었던 <청수교사도(淸修僑舍圖)>와 같은 장소를 그린 것으로 추측된다.

3. 고송유수관도인 이인문의 소나무

이인문(1745~1824?)은 한평생 궁중화원으로서 그림을 그렸으며, 정조7년(1783년)에 궁중화원이 되어 차비대령화원(差備待令畫員)²⁸⁾으로 삼십년을 일했다. 33세 때는 종 6품 낭관 벼슬인 주부로 활동하였고, 당시의 이름난 화가들과 친교를 맺고, 문인들과의 교류를 통해 폭넓은 화풍과 화격을 넓혀 나갔다. 또한 70세가 넘어도 호트리짐 없이 기걸 찬 용모로 특히 산수화에서

27) 김경자, 『21가지 테마로 보는 우리미술』, 다른세상, 2001, p.28.

28) 差備는 오늘 날 차비로 읽는 것이 표준어로 되어 있다. 그러나 순조 초년에 쓰여진 혜경궁 홍씨의 『한중록』에서 조선시대의 궁중에서는 거친 소리를 피해 자비로 읽었다. 강관식, 『조선후기 궁중화원 연구 상』 p. 20 재인용, 돌베개, 2001.

명성이 높았음을 알 수 있다.

그는 정형산수를 즐겨 그렸으며, 필치가 호방하고 수묵의 농담이 잘 표현되어 자연에 대한 새로운 해석의 풍경을 자기 시대의 사회적 현실과 결합하여 근대적인 원근법으로 그렸다. 특히 古松과 流水를 빼놓지 않고 표현했으며, 자연에서 풍류를 즐기는 선비들의 모습을 표현한 그림을 많이 그렸다. 그의 그림은 가는 세필로 구사하여 섬세하고 기세가 단단한 사실적인 느낌을 많이 준다. 반면 이러한 작고 세밀한 먹선의 운용이 자칫 미숙하게 느껴질 수 있는데 그의 필선과 묵법을 부드럽고 강하면서 그 자체로 문기가 있다고 볼 수 있다. 남·북종화의 절충화풍으로 자신의 고전적인 산수화풍을 초지일관 계속 유지 발전시켜 자기만의 화풍을 형성하였다.

이인문은 호인 ‘古松流水館道人’에서 시사하듯 소나무 그림을 많이 그려 이 방면에 새로운 경지를 개척하였다. 그의 작품 중에는 겸재의 영향이 보여지는 것도 있으나 대부분 남종화법이나 북종화법을 토대로 발전시킨 것이다. 그도 여느 작가와 마찬가지로 화풍상 청·장년기에는 당시 화단의 흐름에 맞추어 다양한 중국의 화풍을 수용하였으나 시대가 갈수록 화풍이 다양해지면서 말년의 작품에서는 자기 나름의 화풍을 형성한 원숙한 독창성을 보여준다.

이인문의 뛰어난 소나무 그림들에 대하여 다음과 같은 당대의 찬사가 전하여 진다.

“내가 일찍이 내성에서 이공이 소나무 그리는 것을 보았는데, 운필이 임리하여 일흔 노인의 필 같지 않았다. 잠깐 사이에 그 꼬불꼬불 굽고, 높이 솟은 줄기와 맑고 깨끗한 푸른 비취색 잎을 이루어 내니, 그 우뚝 솟은 모양이 참 모습과 흡사하여, 사람들이 그를 신필이라 불렀다.”²⁹⁾

29) 유재건, 「이향견문록」, 「이교송류수관인문」.

<송하담소도> 도판 22

이인문은 김홍도와 동갑의 친구로 지냈는데, 이 작품에는 ‘을축년에 고송 유수관도인과 단구가 서묵재에서 그리고 써서 육일당주인에게 드리다(乙丑元月道人與檀丘書畫于瑞墨齋中贈六逸堂主人)’는 묵서가 있고 그 말미에 이인문인(李寅文印), 문욱(文郁)의 인장이 찍혀 있어 그림은 이인문이 그리고 글씨는 김홍도가 썼던 것으로 여겨지고 있다. 화제는 왕유의 「종남별업(終南別業)」으로 정선, 김홍도 등 여러 화가들에게 선호되던 화제였다. 전체 시를 써 놓았지만 그림은 마지막 두 구절, “우연히 숲 속에서 노인을 만나 담소를 나누느라 돌아갈 줄을 모르네”의 내용을 그렸다. 시구에서처럼 수염을 기른 두 노인이 강가에 앉아 물 흐르는 것을 감상하며 담소를 나누고 있으며 그 위로 지그재그로 기이하게 자라고 있는 소나무가 그림의 운치를 더해주고 있다. 이인문은 소나무 윤곽선을 중심으로 실제 소나무의 사실적 묘사와는 상관없는 진하고 큰 점을 흐트러지게 마구 찍어 강조하고 있다. 소나무 등치와 가지의 묘사도 방일한 선묘를 이용하여 대담하게 하였다. 솔잎은 녹색의 선염 위로 먹선을 그어 표현하였다.

<송계한담도> 선면 도판 23

송림이 우거진 사이로 물이 흐르고 화면 오른쪽에는 물가 언덕위에 모여 앉은 세 명의 선비가 한가로이 대화를 나누고 있다. 화면 가운데에는 나지막한 폭포가 흐르고 있으며 선비들 옆으로 흐르는 물줄기를 볼 수 있다. 그들 앞에는 아무 것도 놓여있지 않다. 그 옆 소나무 뒤에는 동자가 차를 달이는 듯 앉아있으나 나무에 가려 정확하게 파악하긴 힘들다. 왼쪽 냇물 건너편으로 원근감을 살리기 위해, 겹겹이 서 있는 소나무를 뒤로 갈수록 연하고 희미하게 처리하였다. 인물을 둘러싼 소나무 중 하나는성한 굴곡을 그리며 서

있어 소나무 숲이 주는 수직의 단조로움을 보완하는 구성적 요소의 역할을 하고 있다. 또한 겹쳐진 나뭇가지와 솔잎을 농담의 변화를 이용하여 자연스럽게 표현하고 있어, 이인문의 화면구성능력을 엿볼 수 있다.

관서는 고송류수관도인이라고 하였는데, 이 중 ‘관’자가 지워져있어 마치 ‘고송류수’가 화제이고 ‘도인’이 호를 쓴 것처럼 되었다. 남아있는 글씨 아래에 그림자처럼 같은 글씨의 흔적이 있어, 현재 쓰여 있는 글씨가 이인문의 필치임에도 불구하고 후서일 가능성도 배제할 수 없을 듯하다.

<송계한담도> 도판 24

<송계한담도(松溪閑談圖)> 扇面 도판 23와 같은 주제를 그렸는데, 구성과 화풍이 조금 다르다. 이 그림에서는 폭포 대신에 멀리 사랑의 풍경을 추가하였는데, 즉 왼쪽 바위 사이 멀리 보이는 사찰에는 몇 개의 건물관 높이 솟은 탑이 있다. 화풍에 있어서도 절벽면과 바위에 갈필의 붓을 사용하여 부벽준³⁰⁾을 구사하였다. 특히 전경에 큰 바위를 배치한 것 등과 아울러 절파의 화풍을 반영하고 있음을 보여준다. 여기에 그려진 세 명의 인물은 역시 한가로이 대화를 나누고 있는 모습인데, 그 중 뒷모습을 보이는 한 인물은 비스듬히 누워있다.

<송림야귀도> 도판 25

이 그림은 위의 두 그림과 같이 송림을 그렸는데, 그 속에 등장하는 인물의 행위가 다르다. 오른쪽 하단에 한 선비와 그의 뒤를 따르는 시동은 상단

30) 부벽준(斧壁皴): 북종화에서 주로 사용된 기법으로서, 윗부분을 무겁게 아랫부분을 가볍게 그려서 도끼로 찍은 것 같이 갈라진 바위의 날카로운 질감을 측필을 써서 나타낸 것으로 명암과 요철을 표현하는 경우 사용한다. 부벽준은 소부벽준과 대부벽준으로 나뉜다. 소부벽준으로 그려진 대표적인 작품으로는 이당의 <만학송풍도>가 있으며, 이보다 뒤에 시작된 부벽준은 남송대 마원·하규·마린이 즐겨 사용했다.

에 떠 있는 달빛을 따라 집으로 돌아가고 있다. 마치 인물이 위치한 곳을 알려주듯 화가는 그를 둘러싼 네 그루의 소나무만을 진하게 그렸고, 나머지는 담묵으로 표현하여 농담의 변화를 통해 늦은 밤의 분위기를 살리고 있다. 소나무도 듬성듬성 서 있고 솔잎도 무성하지 않아, 스산한 분위기를 더해주고 있다.

<수로한거도> 도판 26

이 산수도는 수려한 경관을 전면구도로 하여 근경에는 수림속에 한가한 기와집에서 노인들이 오수와 독서를 즐기는 모습을 그렸고 원경은 산과 폭포 등을 표현하였다 좌측상단에 유춘이라는 낙관이 있다.

<송하관폭도> 도판 27

고송유수관도인(古松流水館道人) 이인문은 단원 김홍도와 동갑의 화원(畵員)으로 정조, 순조 년간의 조선후기 화단에서 단원과 쌍벽을 이루었던 인물이다. 단원과과는 교유가 깊어 서로간에 화풍의 영향을 주고받았으며, 두 사람의 그림에 각기 상대방이 써넣은 제발(題跋)이 있는 작품도 남아 있다. 이인문은 자신의 아호(雅號)에 걸맞게 계곡가 솔숲에서 한가로이 이야기를 나누는 사람들을 묘사하는 송계한담도류(松溪閑談圖類)를 즐겨 그렸다. 송계한담은 조선 후기 남종화에 흔히 쓰이는 정형화된 소재였으나, 이인문은 자신만의 독특한 구도와 필치로 이 분야에 새로운 경지를 창출하였다. 화면을 대각선으로 가로지르며 서 있는 이인문 특유의 소나무 아래에, 선비와 시종이 나란히 앉아 폭포를 바라보고 있다. 담체를 적극적으로 구사하고, 붓자국이 보이지 않게 선염(渲染)한 것이 마치 현대 수채화를 보는 듯한 상쾌한 느낌을 준다.

4. 추사 김정희의 소나무

김정희(1786~1856)의 자는 원춘이며, 완당·추사·예당·시암·과파·노과 등 백여 개의 호를 가지고 있다. 경주 김씨 집안에서 정조 10년인 1786년 충청남도 예산에서 아버지 김노경과 어머니 기계 유씨 사이에 장남으로 태어났으며 뒤에 큰아버지 노영에게 양자로 들어갔다. 증조부인 김한신이 영조의 사위로, 김정희의 집안은 그가 24세에 문과에 급제하자 조정에서 축하할 할 정도로 세도가였다.

24세 때 아버지가 동지부사로 청나라에 갈 때 수행하여 연경에 체류하면서 당시 중국의 대학자인 옹방강 등과 돈독히 교류하면서 이들로부터 많은 영향을 받았다. 금석문의 감식법과 서법 등을 익혔고 귀국 후에도 서신 왕래가 잦았다. 1816년 김경연과 북한산에 있는 진흥왕순수비를 관독하여 그 전까지의 잘못을 시정하였다. 1819년 문과에 급제하여 암행어사, 예조참의, 검교, 대교, 시강원 보덕 병조참판 등 높은 벼슬을 지냈다.

1840년 동지부사 시절에 윤상도 옥사가 재론되면서 이 문제에 연루되어 당파싸움에 휘말려 제주도로 유배되어 9년간의 유배생활을 겪기도 하였다. 유배지에서 그는 역대의 명필을 연구하여 자신의 독특한 필체인 추사체를 완성시켰다. 그가 이룩한 독특한 서체는 그의 학문적인 깊이와 함께 오랜 유배 생활의 고독과 연관지어 해석되기도 한다. 서예를 바탕으로 그림에서 또한 이른바 남종 문인화의 진수를 유감없이 보여 주었는데 거기에는 특유의 개성과 천재성이 번득인다.

정선일파의 진경산수는 남종 문인화에 밀려 소나무 표현양식에도 남종문인화풍이 주류를 이루게 된다. 그 대표적인 인물로 사의를 존중하였던 추사 김정희와 고람 田琦³¹⁾ 등은 간결하고 생략된 필치의 일품화를 그려 이들은

자신의 내면세계를 수묵에 이입시킨 후 ‘서’를 하듯 갈필과 습필을 운용하여 조선 특유의 문인화 경지를 세웠다.³²⁾

김정희의 <歲寒圖>는 추사가 윤상도의 옥에 연루되어 제주도에서 귀양살이를 하고 있을 때인 1844년에 이상적의 인품을 「論語」의 「子罕」편의 구절에 빗대어 칭송하여 그려준 것으로 갈필과 건묵의 능숙한 구사로 추사의 농축된 문자향·서권기가 한 것 발산되는 대작이라 할 수 있다. 측백나무 세그루는 무심히 하늘을 향하여 뻗어 있고, 오른쪽의 소나무는 넓게 퍼진 뿌리와 굵은 밑둥으로부터 비스듬히 솟아 있다. 소나무는 굵은 등체에 비하여 잎과 가지의 표현은 거의 이루어지지 않고 있으나 까칠까칠한 갈필에서 느껴지는 내재적인 힘과 극도로 절제된 묘사를 통해서 문기의 정수를 느껴지게 한다.

<세한도>는 구도와 묘사력 따위를 따지는 화법만이 아니라 필법과 묵법의 서법까지 보아야 제 맛과 멋과 가치를 맛볼 수 있다. 여기에 세한도라는 화제 글씨와 ‘藕船是賞 阮堂’이라는 낙관이 그림의 구도에 무게와 안정감을 주면서 그림의 격을 끌어올리고 있다.³³⁾

<세한도> 도판 28

김정희는 제주도에 유배 중인 스승을 위해 중국에서 들여온 새로운 자료를 모아 보내준 역관 이상적(1803~1856)에 대한 고마운 마음을 <세한도>에 담아 표현하였다. 김정희는 이상적의 인품을 소나무와 잣나무의 지조에 비유하여 그려주었다. 이를 받은 이상적은 감격하여 세한도를 북경으로 가지고

31) 전기(1825~1854) 자는 璋公,, 또는 寄玉. 호는 古藍이며 별호는 杜堂. 완당의 영향을 받아 크게 성공했으나 30세의 젊은 나이에 병사한 중인출신의 문인화가로 詩, 書, 畵에 모두 뛰어났으며 김정희를 비롯하여 조희룡, 윤제홍, 김수철 등과 화풍을 같이했던 것으로 보인다.

32) 한동만, 「수묵의 표현방법」, 홍익대학교 미술디자인 논문집 제7호, 2002, p.310~311 재인용.

33) 유흥준 「완당평전」, 학교재, 2002, p.393~398.

가서 표구하고 청대의 명사 장악진 등 16명에게 찬시를 받았다. 이후 다시 우리나라로 건너와 김석준의 글, 오세창·이시영의 배관기가 차례대로 덧붙여졌다.

김정희의 세한도는 표제와 화면, 발문의 세부분으로 구성되어 있다. 표제부는 행서기가 있는 예서체의 ‘세한도’와 예서기 있는 행서체의 “우선! 이것을 감상해보게. 완당”이라는 글로 이루어져 있다. 행서체는 사선의 빠침을 강조하였는데, 이는 자연스럽게 글씨 아래쪽의 소나무의 뾰족한 잎과 연결되어 시선을 그림으로 유도하고 있다.

세한도 그림 부분은 매우 단순하다. 각각 두 그루의 소나무와 잣나무, 그 사이의 집으로 이루어져 있으며 그림 속에서 찬바람이 느껴질 정도로 황량하다. 한겨울의 추위가 감돌고 있는데, 이러한 추위는 척박한 유배지에서 느끼는 김정희의 심리적 추위를 표현한 것으로 볼 수 있다. 오른쪽의 노송은 가지만 있을 뿐 잎사귀가 없다. 곧 말라 죽을 것 같은 존재로 김정희가 발문에서 밝힌 ‘세한후조’와는 거리가 멀다. 이는 유배지에서 육체적 정신적으로 메달라가는 김정희 자신을 상징하는 것이다. 왜곡된 형태의 초가집도 자신의 삶을 왜곡시킨 유배지의 낯선 공간을 표현한 것으로 해석할 수 있다. 그러나 집과 노송 사이의 소나무와 두 그루의 잣나무는 싱싱하게 솟아 있으면서 자신의 역할에 충실하고 있다. 이는 변치 않는 이상적의 신의를 표상한다. 발문 부분은 줄을 쳐서 네모 칸을 만들고 굳세고 골기 있는 구양순체(歐陽詢體)의 해서체로 이상적에 대한 고마움이 가득 담긴 편지 형식으로 이루어져 있다. 그림 오른쪽 아래에 “오래도록 서로 잊지 말자”는 인장이 있는데, 이는 세한도의 의미를 함추 해주는 중요한 인장이다.

전체적으로 거칠고 메마른 필치인데, 열은 먹이 아니라 짙은 먹에서 물기를 완전히 배제하고 그린 것이다. 까칠한 마른 붓질과 고담한 필선으로 이루

어진 간략한 구성과 여백의 미 등은 극도로 생략되고 절제된 듯하다. 그림의 기교와 형식에 치우치기 보다는 내용과 정신을 중요시하는 경향과 서화일치의 극치를 보여주는 문인화의 대표작으로 평가받고 있다.

세한도의 발문³⁴⁾은 다음과 같다.

지난해에 계복의 『만학집(晩學集, 1841)』과 윤경의 『대운산방문고(大雲山房文庫, 1811)』의 두 가지 책을 보내주던, 올해 또 하장령의 『황조경세문편(皇朝經世文編, 1827)』을 보내주었네. 이 책들은 모두 세상에 늘 있는 것이 아니라서, 천만리 먼 곳에서 사오고 여러 해에 걸쳐 얻은 것으로서, 일시에 가능했던 일도 아니었을 것일세. 더구나 세상 사람들은 온통 권세와 이익만을 좇는데, 그대는 이 책들을 구하기 위해 이와 같이 마음을 쓰고 힘을 들였음에도 불구하고, 권세와 이익이 있는 곳에 주지 않고 바다 밖의 초췌하게 몰락한 사람에게 주기를 마치 세상 사람들이 권세와 이익을 좇듯이 하였구나!

태사공 사마천이 말하기를 “권세와 이득을 바라고 함친 자들은 그것이 다 하면 교제 또한 성글어진다”고 하였다. 그대 또한 세상의 도도한 흐름속에 사는 한 사람으로 잇속을 좇는 세상 풍조의 바깥으로 초연히 몸을 빼내었구나. 잇속으로 나를 대하지 않았기 때문인가? 아니면 태사공의 말씀이 잘못되었는가? 공자께서 말씀하시기를 “한겨울 추운 날씨가 된 다음에야 소나무 잣나무가 더디 시들음을 알 수 있다”고 하셨다. 소나무 잣나무는 본래 사계절 없이 잎이 지지 않는 것이다. 추운 계절이 오기 전에도 같은 소나무 잣나

34) 去年以晩學大雲二書寄來 今年又以藕耕文編寄來 此皆非世之上有 購之千萬里之遠 積有年而得之 非一時之事也 且世之滔滔 惟權利之是趨爲之 費心費力如此 而不以歸之權利 乃歸之海外蕉萃枯槁之人 如世之趨權利者 太史公云 以權利合者 權利盡以交疎 君亦世之滔滔中一人 其有超然自拔於滔滔權利之外 不以權利視我耶 太史公之言非耶 孔子曰 歲寒然後 知松栢之後凋 松栢是貫四時而不凋者 歲寒以前一松栢也 歲寒以後一松栢也 聖人特稱之於歲寒之後 今君之於我 由前而無加焉 由後而無損焉 然由前之君 無可稱 由後之君 亦可見稱於聖人也耶 聖人之特稱 非徒爲後凋之貞操勁節而已 亦有所感發於歲寒之時者也 烏乎 西京淳厚之世 以汲鄭之賢 賓客與之盛衰 如下邳<丕+邑>榜門 迫切之極矣 悲夫 阮堂老人書

무요, 추위가 닥친 후에도 여전히 같은 소나무 잣나무다. 그런데도 성인(공자)께서는 굳이 추위가 닥친 다음의 그것을 가리켜 말씀하셨다. 이제 그대가 나를 대하는 처신을 돌이켜보면 그 전이라고 더 잘한 것도 없지만 그 후라고 전만큼 못한 일도 없었다. 그러나 예전의 그대에 대해서는 따로 일컬을 것이 없지만 그 후에 그대가 보여준 태도는 역시 성인에게서도 일컬음을 받을만한 것이 아닌가? 성인이 특히 추운 계절이라는 그 시절에 대하여 따로 마음에 느끼신 점이 있었던 것이다.

아아! 전한시대와 같이 풍속이 아름다웠던 시절에도 급암과 정당시처럼 어질었던 사람조차 그들의 형편에 따라 빈객이 모였다가는 흩어지곤 하였다. 하물며 하규현의 적공이 대문에 써 붙였다는 글씨 같은 것은 세상인심의 박절함이 극에 다다른 것이리라. 슬프다! 완당노인이 쓰다.

V. 결 론

조선후기(1700~1850)³⁵⁾에는 우리나라 회화사상 화가들이 기량을 십분 발휘하기에 가장 적합한 환경이 조성되었다. 이전의 중기와는 달리 정치가 안정 되었으며, 이에 따라 경제가 훨씬 좋아졌고 사대부계층은 물론 중인계층에서도 문화적 욕구가 두드러지게 증대하였고 주체적 자아의식이 각계각층에 팽배하였다. 이러한 사회적 제반여건과 시대적 환경에 힘입어 한국적 특성이 강조된 다양한 문화가 꽃을 피우게 되었다.

이 시기를 우리는 흔히 진경시대라 부르는데, 진경시대는 조선의 고유색을 한껏 드러내면서 난만한 발전을 이룩했던 문화절정기를 일컫는 말이다. 그 문화의 뿌리가 되는 조선성리학이라는 고유이념이 완벽하게 뿌리를 내렸기에 가능했다고 최완수는 말한 바 있다.³⁶⁾

정선은 우리 산천의 아름다움을 그림으로 표현하는데 가장 알맞은 고유화법을 창안해서 우리 산천을 소재로 그 내재된 아름다움까지 사진해 내는 일에 성공한 진경산수화의 대성자이기 때문이다. 즉 검재는 사생을 통해 대상을 완벽히 구현할 줄 아는 사실법적 눈과 자신만의 독창적인 검재송을 창안한 창의성 두 가지 모두를 겸비한 인물이었다.

또한, 이인상의 설송도를 보면 눈이 하얗게 내리는 날 작가의 정신세계가 화면위에 오롯이 투영되어 있다. 어느 그림과도 비교할 수 없는 근엄함과 당당함, 그리고 형사(形似) 밖의 공간감이 넘치는 조형미를 가지고 있다.

35) 조선왕조 시대 회화의년대 구분을 어떻게 하느냐 하는 문제는 학자에 따라 각기 의견이 다르다. 대체로 임진왜란 이전인 14-16세기를 전기, 그 이후를 후기로 나누어 보는 이도 있으며 3기로 구분하여 보는 이도 있으나 조선왕조 시대 화풍의 변천과 관련하여 보면 이동주 박사가 주장한 3기 설이 가장 타당성 있게 느껴진다. 즉, 그는 중종 연간까지를 전기로, 중종년간부터 숙종년간(1674-1720)의 전반까지를 중기로, 그리고 숙종년간후반부터 구한말까지를 후기로 나누었다. 『한국 회화사』, 서울: 일지사, 1980, p. 154-155.

36) 최완수 외, 「우리 문화의 황금기 진경시대 1」, (돌베개, 1998), p.13.

이인문은 자연을 만물의 始原이자 영원무궁한 것으로 생각하여 표현하였다. 이는 대자연의 변함없는 무궁함을 바탕으로 인물, 수목과 산의 布置에 있어 밀접한 연관성이 있으나 노송대신 이인문 특유의 나무를 배치시켰으며, 남북종화의 절충화풍으로 자신의 고전적인 산수화풍을 초지일관 계속 유지 발전시켜 자기만의 화풍을 형성하였다.

소나무 그림 중에서 빼놓을 수 없는 것이 김정희의 <세한도>이다. <세한도>는 간결하고 생략된 渴筆과 乾墨을 운용하여 文字香·書卷氣를 한껏 발산하고 내재된 힘이 극도로 절제된 묘사를 통해서 文氣의 정수를 느끼게 하였으며, 앞부분은 바른 秀筆로써 무욕의 일필의 맛으로 농축된 사의성을 분출하였다. 추사와 추사파의 소나무는 주제의 핵심을 이루고 있으며 문기와 심의를 담고 있어 기교로서는 따를 수 없는 畵格을 지니고 있다.

소나무 그림이 지니고 있는 의미와 상징성을 한국적 자연관과 미의식을 바탕으로 살펴봄으로써 전통미술과 현대미술의 한 단면을 이어주는 계가를 마련해준다. 우리 선조들은 대상을 사실적이고 객관적으로 재현하는 데 그치는 것이 아니라 그들의 사상이나 의도를 주입시켜 이상향이나 정신세계로 재창조해냈다. 한국인의 정서와 정신을 바탕으로 절개와 지조의 상징으로, 탈속과 풍류의 상징으로, 정신성과 형식미의 표상으로 그려져 온 소나무 그림들은 한국의 자연관과 시대적 미의식에 면면히 이어지고 있을 뿐 아니라 한국적 정체성을 드러내 준다는 점에서 그 意義를 지녔다.

소나무만이 가지고 있는 조형적인 아름다움과 야릇하고 기묘한 형상은 예술적인 조형성을 무한히 유발시킨다. 바로 예술가의 창조적인 영감을 불러일으키게 한다는 것이 그런 것이라 하겠다. 현재에도 소나무를 소재로 하여 독창적인 조형세계를 이루어 나가는 작가들에게 이 논고에 담긴 전통의 정신과 격조를 현대적 조형기법으로 방향을 제시할 수 있기를 기대하는 바이다.

참 고 문 헌

단행본

- 강행원, 『문인화론의 미학』, 서문당, 2001
- 곽노봉, 『회화백문백답』, 동문선, 2006
- 안휘준, 『한국회화사』, 일지사, 1980
- 오석주, 『옛 그림 읽기의 즐거움』, 솔, 1999
- 유영재, 「한국회화에 나타난 소나무의 상징성」, 충북대학교, 2002
- 유홍준, 『조선시대 화론연구』, 학고재, 1998
- 이동주, 『우리나라 옛 그림』, 학고재, 1995
- _____, 『우리 옛 그림의 아름다움』, 시공사, 1996
- 이어령 책임편찬, 『소나무-한중일 문화코드읽기 비교문화상징사전』,
종이나라, 2005
- 이태호, 『조선후기회화의 사실정신』, 학고재, 1996
- 임경빈, 『소나무』, 대원사, 1995
- 정동주, 『소나무』, 거름사, 2000
- 전영우, 『소나무와 우리문화』, 수문출판사, 1999
- _____, 『한국의 명품 소나무』, 시사일본어사, 2005
- 전영우 외 『소나무 친구들』, 도서출판 노트북, 2005

논문

- 김에스더, 「이인문의 회화 연구」, 홍익대학교 대학원 석사학위논문, 2005
- 남석우, 「소나무그림의 상징성과 금·은지를 이용한 회화표현 연구」, 중앙대학교예술대학원 서양화전공 석사논문, 2005
- 박정기, 「한국소나무그림의 미의식」, 한양대학교 교육대학원 미술교육석사논문, 1997
- 박재성, 「능호관 이인상의 예술세계연구: 소나무 그림을 중심으로」, 홍익대학교 대학원 석사논문, 2005
- 이은영, 「조선왕조 후기의 소나무 그림 연구」, 계명대학교 석사논문, 1998
- 이진하, 「겸재 정선의 신분과 생애에 관한 연구」, 계명대학교 미술교육대학원 석사논문, 1988
- 정진아, 「조선후기 산수화에 나타난 소나무 그림 연구」, 홍익대학교 동양화과 석사논문, 2004
- 진리바, 「조선회화에 나타난 소나무의 표현기법과 상징성」, 경기대학교 한국화과 석사논문, 2003
- 최지혜, 「조선후기산수화에 나타난 소나무 표현 연구」, 이화여자대학교 교육대학원 미술교육전공 석사논문, 1993

도 록

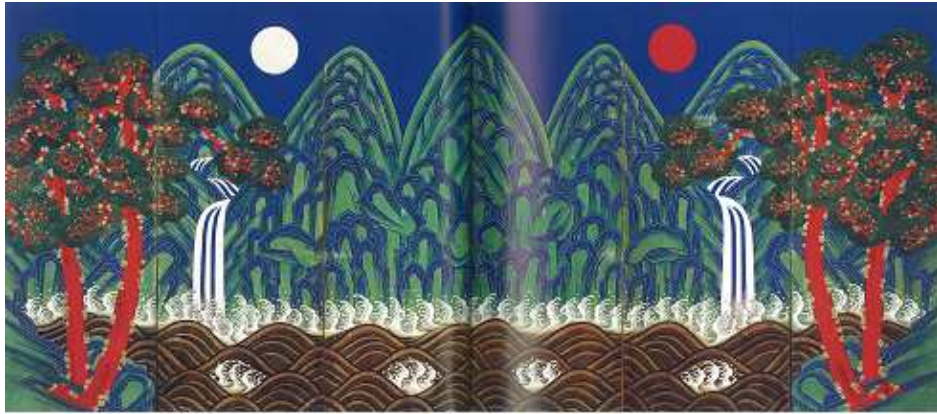
- 전통동양화보, 미술저널사, 1999
- 간송문화 66권 서울, 한국민족미술연구소, 2004
- 겸재 정선, 국립중앙박물관, 학고재, 1992
- 소나무 향기, space*c, 2005
- 추사 김정희 학예일치의 경지, 국립중앙박물관, 1996

도판목록

- 도판 1. 작가미상, <일월오봉도병풍>, 비단에 색, 196.5×366.6cm, 국립고궁박물관 소장
- 도판 2. 김시, <동자견려도>, 종이에 먹과 옅은 색, 111.0×46.0cm, 호암미술관 소장
- 도판 3. 이상좌, <송하보월도>, 비단에 옅은 색, 197×82.2cm, 국립중앙박물관 소장
- 도판 4. 정선, <사직노송도>, 종이에 옅은 색, 61.8×112.2cm, 고려대학교박물관 소장
- 도판 5. 정선, <노백도>, 종이에 옅은 색, 34.8×20.6cm, 국립중앙박물관 소장
- 도판 6. 정선, <고송도>, 종이에 옅은 색, 34.8×20.6cm, 국립중앙박물관 소장
- 도판 7. 정선, <의송관폭도>, 종이에 먹, 26.0×75.9cm, 국립중앙박물관 소장
- 도판 8. 정선, <다람쥐>, 비단에 색, 16.6×16cm, 서울대학교박물관 소장
- 도판 9. 정선, <송암복호>, 지본담채, 51.0×31.5cm, 간송미술관 소장
- 도판 10. 정선, <노송영지>, 비단에 색, 147×103cm, 개인 소장
- 도판 11. 정선, <함흥본궁송>, 지본담채, 23.5×29.5cm
- 도판 12. 정선, <시화환상간>, 견본담채, 26.4×29.5cm, 간송미술관 소장
- 도판 13. 정선, <여산초당>, 견본채색, 68.7×125.5cm, 간송미술관 소장
- 도판 14. 정선, <무송관산>, 지목수묵, 55.8×97.0cm, 간송미술관 소장
- 도판 15. 정선, <고사관폭>, 지본수묵, 59.5×107.8cm, 간송미술관 소장
- 도판 16. 정선, <운송정금>, 지본수묵, 57.0×125.8cm, 간송미술관 소장
- 도판 17. 정선, <노송대설>, 지본담채, 18.6×23.6cm, 간송미술관 소장
- 도판 18. 이인상, <설송도>, 종이에 먹, 117.2×52.9cm, 국립중앙박물관 소장
- 도판 19. 이인상, <검선도>, 종이에 옅은 색, 96.7×71.8cm, 국립중앙박물관 소장

- 도판 20. 이인상, <송하관폭도>, 지본담채, 23.8×63.2cm, 국립중앙박물관 소장
- 도판 21. 이인상, <선면송석도>, 수묵담채, 25×47.7cm, 개인 소장
- 도판 22. 이인문, <송하담소도>, 종이에 엷은 색, 109.5×31.6cm, 국립중앙박물관 소장
- 도판 23. 이인문, <송계한담도>선면, 종이에 엷은 색, 26.7×76.6cm, 국립중앙박물관 소장
- 도판 24. 이인문, <송계한담도>, 종이에 엷은 색, 24.3×33.6cm, 국립중앙박물관 소장
- 도판 25. 이인문, <송림야귀도>, 종이에 엷은 색, 24.7×33.7cm, 국립중앙박물관 소장
- 도판 26. 이인문, <수로한거도>, 지본담채, 26.5×33.0cm, 한양대학교박물관 소장
- 도판 27. 이인문, <송하관폭도>, 수묵담채, 29.0×36.5cm
- 도판 28. 김정희, <세한도>, 종이에 먹, 23.3×146.4cm, 손창근 소장

도 관



도판 1. 작가미상, <일월오봉도병풍>, 비단에 색, 196.5×366.6cm, 국립고궁박물관



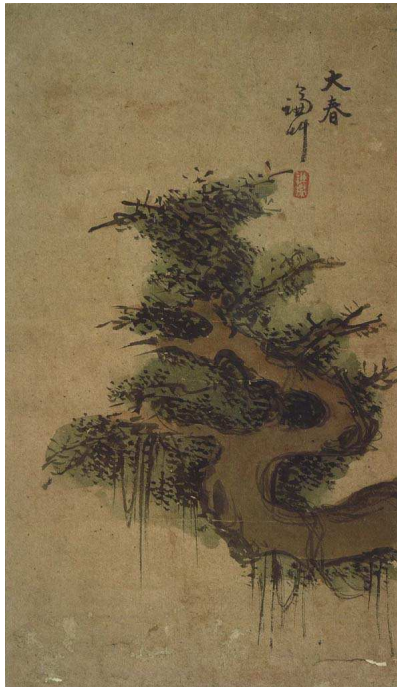
도판2. 김시, <동자견려도>, 종이에 먹과 엷은 색, 111.0×46.0cm, 호암미술관



도판 3. 이상좌, <송하보월도>, 비단에 엮은 색, 197×82.2cm, 국립중앙박물관



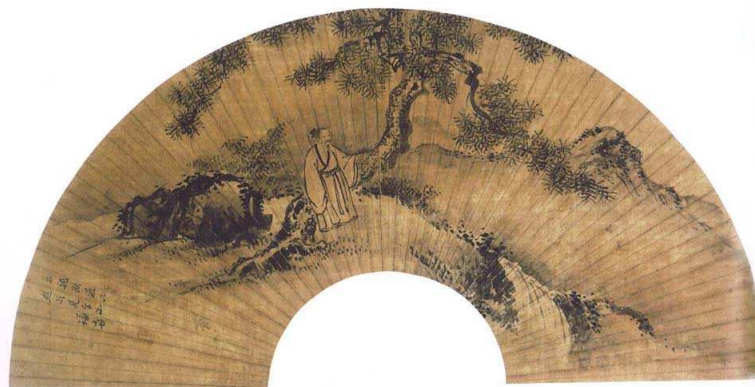
도판 4. 정선, <사직노송도>, 종이에 엮은 색, 61.8×112.2cm, 고려대학교박물관



도판 5. 정선, <노백도>, 종이에 엮은 색, 34.8×20.6cm, 국립중앙박물관



도판 6. 정선, <고송도>, 종이에 엮은 색, 34.8×20.6cm, 국립중앙박물관



도판 7. 정선, <의송관폭도>, 종이에 먹, 26.0×75.9cm, 국립중앙박물관



도판 8. 정선, <다람쥐>, 비단에 색, 16.6×16cm, 서울대학교박물관



도판 9. 정선, <송암복호>, 지본담채, 51.0×31.5cm, 간송미술관



도판 10. 정선, <노송영지>, 지본담채, 103×147cm, 개인소장



도판 11. 정선, <함흥본궁송>, 지본담채, 23.5×29.5cm



도판 12. 정선, <시화환상간>, 건본담채, 26.4×29.5cm, 간송미술관



도판 13. 정선, <여산초당>,
견본채색, 68.7×125.5cm, 간송미술관



도판 14. 정선, <무송관산>, 지목수묵, 55.8×97.0cm, 간송미술관



도판 15. 정선, <고사관폭>, 지본수묵, 59.5×107.8cm, 간송미술관



도판 16. 정선, <운송정금>, 지본수묵, 57.0×125.8cm, 간송미술관



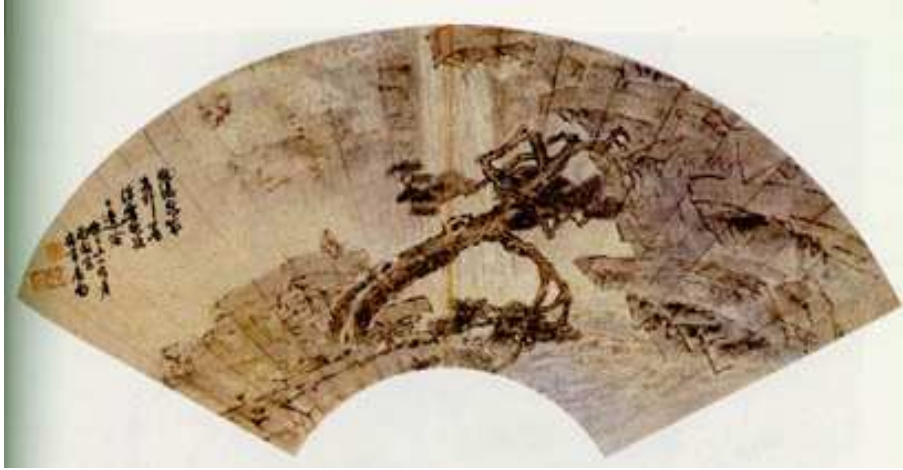
도판 17. 정선, <노송대설>, 지본담채, 18.6×23.6cm, 간송미술관



도판 18. 이인상, <설송도>, 종이에 먹, 117.2×52.9cm, 국립중앙박물관



도판 19. 이인상, <검선도>, 종이에 옅은 색, 96.7×71.8cm, 국립중앙박물관



도판 20. 이인상, <송하관폭도>, 지본담채, 23.8×63.2cm, 국립중앙박물관



도판 21. 이인상, <선면송석도>, 수묵담채, 25×47.7cm, 개인소장



도판 22. 이인문, <송하담소도>, 종이에 엮은 색, 109.5×31.6cm, 국립중앙박물관



도판 23. 이인문, <송계한담도>,
종이에 엮은 색, 26.7×76.6cm, 국립중앙박물관



도판 24. 이인문, <송계한담도>,
종이에 엮은 색, 24.3×33.6cm, 국립중앙박물관



도판 25. 이인문, <송림야귀도>,
종이에 엮은 색, 24.7×33.7cm, 국립중앙박물관



도판 26. 이인문, <수로한거도>,
지본담채, 26.5×33.0cm, 한양대학교박물관



도판 27. 이인문, <송하관폭도>, 수묵담채, 29.0×36.5cm



도판 28. 김정희, <세한도>, 종이에 먹, 23.3×146.4cm, 손창근 소장

ABSTRACT

Research on The Expressive Style of Pine Tree Paintings in The Late Chosun Dynasty

Jae-Bong Go
Traditional Paintings Major
Dept. of Traditional Paintings and
Calligraphy
Graduate School of Traditional Art
Kyunggi University
Directed by prof. Gwang-Chun Lee

The history of the pine tree painting is quite long. In addition to the landscapes in Chosun Dynasty, the tree that protected the town in Dangun Mythology and the North wall drawings of the 1st tomb, Jinpary in Gogurye Dynasty prove it. The oldest painting in literature would be “Old Pine Tree” that Solgeo drew on the wall of Hwangryong temple in Shilla Dynasty. Even though it would not be handed down, the mythical stories arising from realistic descriptions and expressions are well known to everybody all through the ages. In our culture, the pine tree has another meaning beyond the formative beauty.

The pine tree has been deeply put down its roots in a variety of Korean spiritual cultures such as ideology, religion, literature, and art. The pine tree was expressed as the home site guardian god in

mythology and the god who protect the town in a shamanist custom. The pine tree is also the one of the ten long lived ones, so it symbolized the “longevity.” As it persists in cold winter without losing its green color, it was compared to the virtue of honorable man like integrity and fidelity which were regarded as the most precious values of human.

The describing method of the pine tree appeared in the collections of arts from Gorye to Chosun Dynasty is various when we look over the tall pine and the old pine as a materials for arts. We could know that the shape of a pine tree described like this, that is, the power, the feeling of changeable figure, and the elegance are suitable for the subject of drawing arts. It could be understood that just right this feeling of figure corresponded with the images made the history of arts of elements of pine tree. Finally, the pine tree would be appeared as the essential and important materials in arts.

As we review the pine tree drawings in the late Chosun Dynasty, we could recognize the several elements as followings. The remarkable ones among them are some masters by Jungsun. He created the realistic expressive techniques that described the object perfectly same as the real one by sketching and his original ‘Geomjae pine tree’. Furthermore, he expressed the pine tree as a separate material or a subject of the scene to describe the landscape for real in his masters, <Snow Pine Tree>, <The hermit with a sword> by Lee, Insang, pines were expressed as a symbolic medium of Confucian Integrity and Constancy because they would not wither even in severe winter of snow and keep their graceful

figures and shapes.

Lee, Inmoon, <Gosongyousukwando> made <The enjoyable talk in the pine wood by the stream> which was the standardized material and commonly used at 'Namjonghwa' in late Chosun dynasty, into the new state in this field with his own, unique composition and touch.

Chusa Kim, Junghee combined the formative core of Namjonghwa with the real existent experience of Jeju exile, and returned it to more fundamental and essential limit. After then, he expressed the characterized and elegant spectacle landscapes that were based on the old ones, but it opened the new world by projecting his calligraphic touch with long efforts.

The purpose of this research is to make the arts nourished in these days by discussing the aesthetic consciousness through consideration and research of the meanings of the pine tree drawings that contain the unique values in our drawings and our ancestors' aesthetic consciousness.

朝鮮時代後期 소나무그림 表現樣式의 研究

2
0
0
7

高
在
棹