

전통화조화의 寫實的 표현과 詩情的 색채표현

하연수*

- I. 서론
- II. 동양회화의 색채표현
 - 1. 색채의 개념
 - 2. 동양의 전통안료
- III. 동양회화에 있어서의 색채별전
 - 1. 고대의 색채
 - 2. 중세의 색채
 - 3. 근세의 색채
- IV. 전통화조화의 사실적 표현과 시정적 색채표현
 - 1. 회화와 시정의 융합
 - 2. 화원화조화의 사실적 표현
 - 3. 문인화조화의 시정적 표현
- V. 결론

주제어 : 동양회화, 색채표현, 상징적 표현, 시정적 표현

I. 서론

색채는 회화작품을 구성하는 線, 形, 色과 같은 조형요소 가운데 하나로, 동서고금을 통하여 인간의 일상생활 속에서 무의식적으로 실용이나 감성의 상징이 되어 왔다. 보편적인 색채는 주관적 감정이 개입되기 이전의 물체 고유의 물상을 나타내는데 비해, 예술이라는 매개체를 통한 색채는 작가의 미적 감수성과 이미지 표현 과정 중 자신에게 공감되어지는 의미 전달 체계라 할 수 있다. 이런 의미에서 본다면 색채는 내면적 감정을 표출하는 서정적인 표현을 하는데 있어 형태보다 더욱 큰 비

* 미술학과 동양화 전공, 현 배재대학교, 홍익대학교, 상명대학교 출강

중을 차지한다.

동양 고대회화에서 색채는 작가의 감성을 표현하기 보다는 상징화되고 관념적인 의미를 강하게 내포하고 있다. 음양오행사상에 기반을 둔 각 색채의 의미를 통해서 표현대상을 더욱 극대화시키고, 색채를 통해 회화의 내용을 전달하고 이로써 관자는 회화의 내용을 이해하는 구조를 보인다.

본고에서는 동양의 회화에 있어서 색채의 개념과 전통적인 안료를 살펴보고, 이를 바탕으로 회화의 양식이 변화되기 시작하는 중세이후의 화조화의 양식에 나타난 사실적 표현과 시정적 표현을 통해 고대의 관념적인 색채적용의 방법 대신 대상이 가지고 있는 고유의 색채에 충실하려는 시도와 문인화조화의 특징으로 나타나는 시정적인 표현방법으로의 변화가 오늘날의 회화양식에 개개인의 감성표현을 위한 수단으로서 색채가 중요한 위치를 차지하게 되고 이를 통한 표현이 더욱 풍부하게 발전될 수 있는 밑거름이 되었음을 확인 하고자 한다.

II. 동양회화의 색채개념

1. 색채의 개념

1) 色과 彩의 어원과 형성배경

色은 명사로 빛깔 또는 색깔이라 하고, 시지각 대상으로서의 물리적인 대상인 빛과 그 빛의 지각현상을 일컬으며, 彩는 물감이 고르게 들지 않아 얼룩진 빛깔을 의미한다. 이 둘을 합친 色彩는 물리적 현상으로서의 색이 감각 기관인 눈을 통해서 지각되었거나, 그러한 지각현상과 같은 경험효과이며 色彩는 색이 무늬로 형상되거나 아름답고 곱게 색이 칠해진 것을 의미하고, 색을 무늬화해서 배색해 놓은 것을 말한다. 즉 색에서 발견되지 않는 감성적인 느낌과 색이 인간에게 주는 느낌을 서술할 때 색채는 사용되며¹⁾ 사물이 지닌 경향이나 성질을 비유하여 이르는 말이다. 즉 색이 물리적 현상인 것에 비해, 색채는 심리적 현상이라고 할 수 있다.

彩는 『說文解字』에서 채의 어원에 대해 다음과 같이 기록하고 있는데, 彩는 采와

1) 문은배. 『색채의 이해』 (서울: 도서출판 국제, 2002), pp. 14~15.

彥의 합체자로서 文章이나 光彩²⁾라고 기술하였다. 또한 采는 彩 동일한 의미로 색을 칠한다는 의미가 가장 크며, 그 외에 물건의 표면에 그려진 선이나 형의 모양을 뜻하기도 한다. 또한 문장이나 그림의 표현상의 기교로 형용을 더욱 풍부하게 장식한다는 의미를 갖는다.

따라서 文章, 文飾, 文彩, 文色, 光彩, 風彩(風度), 彩色을 의미하는 '彩'는 그림이 글자를 대신하는 장식미술로 사물을 판별하는 일이라고 정의할 수 있으며, 드러난 자연의 이치를 더욱 선명하게 가시화하여 차별화하는 것을 의미한다.³⁾

이러한 색채는 시각을 통해서 전달되어지는 인간의 공통언어이며, 인간이 감지하고 인식하는 바를 시각적 언어로서 타인에게 전달하는 조형예술에서는 항상 주체적 인 요소로서 역할을 하며, 여러 가지 감정을 가지고 인간에게 기쁨과 유상을 일으키며 우리의 생활감정을 순화시켜주는 요소를 가지고 있다. 또한 색채를 통한 심미적인 감수를 가능케 하는 것은 색채가 지니고 있는 독특한 상징성이다. 이것으로부터 표현된 대상의 神韻이 도출되고, 이것은 색채의 장식성을 통하여 보다 구체화됨으로서 회화에 있어서 생동적 공간을 형성하는 요인으로 작용하는 것이다.

색이라는 것을 동양의 사상 안에서 살펴보면, 유교에서는 공자가 五色과 禮의 관계에 대해서 언급하고 있다. 오색의 운용은 나름대로의 계급적인 의미를 지니고 있어 계급이나 지위에 따라 색이 구분되어 적용함을 뜻한다.

순임금이 말하였다. “내가 옛 선인들의 관제로 된 의관의 형태를 숙고하여,,, 각 종의 모양을 가는 실로 수놓아 다섯 가지 색으로 빛나는 옷을 만들고자 할 때 신하들은 함께 이를 잘 조사하여 결정하는 일을 돋도록 하라. 그리고 또 六律, 五聲, 八音을 잘 다스려 오성에 나타난 다섯 가지 詩歌를 바로 잡으려고 할 때 신하들이 협조하도록 하라.”⁴⁾

蔡沈은 오색을 사용하여 만든 의복은 大小尊卑의 차등을 밝혀 주며, 육률·오성·팔음 등과 관련지어 음악은 바로 정치의 잘잘못과 관련이 있다고 하였다⁵⁾ 이를

2) 文章也從 彥 采 聲(廣韻) 光彩. 『說文解字』

3) 朴容淑, 『韓國美術의 基源』(서울: 도서출판 예경, 1990), p. 28.

4) 帝曰.... “而五采彰施于五色，作服。汝明，予欲聞六律五聲八音，在治忽，而出納五言，汝聽。“ 이상진 강명관 역. 「益稷」, 『書經』, 서울: 자유문고, 1992. p. 74.

5) “汝明者，汝當明其大小尊卑之差等也..... 聲音之道，與政通，故審音以知樂，審樂以知政，而治之得失可

통해서 오성과 오색은 정치적인 것과 밀접한 관계 속에 있음을 알 수 있다. 즉 오색의 운용에 따른 복장의 형태는 처한 지위의 고하에 따라 달라진다는 것이다. 공자도 역시 복장의 색이 예와 관련을 맺고 있다고 보고 있는데, 공자가 말하길

“자주색이 붉은 색을 가려 없애는 것을 미워하고, 鄭나라 음악이 雅樂을 어지럽히는 것을 미워한다.”⁶⁾

공자는 “붉은 색과 자주색으로 일상복을 만들어 입지 않는다”고 하는데, 붉은 색과 자주색은 관복을 만드는 색으로, 여기서 붉은 색은 正色이다. 따라서 관복을 만들 때는 정색인 붉은 색과 잡색인 자주색을 구별해야 한다는 것이다. 공자는 이러한 규율을 바탕으로 이를 더 발전시켜 만약 예복과 관복, 평상복의 색을 엄격히 구별하지 않는 것을 용납할 수 없다는 입장이었다. 이는 ‘정나라 음악이 아악을 어지럽히는 것을 미워한다’라는 말과 같은 의미로 해석한 것으로 보인다.

불교에서는 현상과 색채가 직관적 감각으로 인식되는 모든 존재이며 물질을 이르는 말로 色法이라고도 한다. 般若心經에서의 색은 ’色卽是空 空卽是色’이라 하여 삼라만상은 공한 것이며 공한 것은 삼라만상이다⁷⁾라고 하고 있다. 색에 의해 표현된 온갖 현상은 평등하고, 무차별한 空이며 이는 곧 實相과 相即하며, 둘이 없다는 뜻으로 쓰이고 있다. 여기에서의 색은 삼라만상을 뜻하는 것으로 삼라만상이란 우주 속에 존재하는 온갖 사물과 현상을 의미한다. 이러한 삼라만상은 地, 水, 火, 風으로 이루어진 것으로 이는 음양오행사상에서 우주를 구성하고 있는 오행과 상통하는 부분이 있다.

이러한 사상적인 측면은 불교회화, 탱화, 단청 등에 나타나는데, 불교 회화는 극락 세계와 환상의 세계를 표현하기 위한 화려한 장식과 상징적인 색채를 사용하여 채색하였음을 현존하는 작품들을 통해 찾아 볼 수 있다.

도교에서는 노장의 이론을 통해서 동양회화에서 수묵이 주류를 형성하게 되는데 중요한 역할을 하였고, 이것은 동양정신의 반영이라고 볼 수 있는데, 墨에는 五彩가 있다고 해서 여러 가지 색을 유출해 낼 수 있다는 관념 위에서 동양의 색채는 고도

知也.”『書經』,『益稷』에 대한 蔡沈의 注

6) 子曰，惡紫之奪朱也，惡鄭聲之亂雅樂也。孔子。김형찬 역.『陽貨』,『논어』(서울: 홍익출판사, 1999), p. 194.

7) 馬融般若波羅密多心經. 『본원불교』(서울: 대한 불교본원종), pp. 334~335.

의 추상성을 내포하고 있다고 볼 수 있다. 동양회화에서의 색은 玄色과 墨色, 그리고 몇 가지의 제한된 색을 사용하였는데, 여기에서 현색과 묵색은 마음을 표현하는 색이며, 그 안에 오채가 있다고 하여 천지자연의 색이라고 할 수 있다. 이러한 玄에 대해 노자는 만물의 근원으로서 도를 상징하는 것이라 하였고, 중국에서는 玄을 하늘을 상징하는 색이라고 여겨왔다고 한다.⁸⁾ 하지만 玄은 오색을 만들어 내는 母色⁹⁾으로 실상 보여 지는 색은 흑색의 단일한 색이지만 그 안에 함의하고 있는 색상은 오색을 의미한다고 보면, 이를 통해 미의 세계를 오히려 자유롭게 표현할 수 있다고 보았다.

이상에서 살펴본 바와 같이 동양의 색과 채는 각각 관념성과 상형성을 내포하고 있는데, 이는 일찍이 색의 진정한 의미를 인간을 중심으로 하는 감정의 발로에서 찾고 있음을 인식할 수 있다. 이것은 사람의 안색에서 감정과 체질을 읽을 수 있고, 氣色을 통해서 심중의 뜻을 파악하고 心境의 취향에 따라 색이 드러나는 것을 의미한다고 보았기 때문이다. 예로부터 동양에서는 望色이나 察色을 통하여 顏色에 和氣가 있는 지는 마음에 愉色이 있는 것¹⁰⁾으로 파악되는 등 이러한 안색을 통해서 인간의 다양하고 미묘한 감정을 감지하고, 전달하는 중요한 수단이 되기도 하였다.

2. 동양의 전통안료

동양과 서양 모두 인공안료가 개발되기 이전까지는 천연재료를 사용하였다. 특히 동양의 안료에 대한 기록은 10세기(931-937년)에 발행된 일본의 『왜명류취초(倭名類聚抄)』를 시작으로 1679년 중국의 『개자원화보(芥子園畫譜)』와 1690년대 일본의 『본조화법대전』, 19세기 중반(1854년~1867년)에 발행된 『단청지남(丹青指南)』을 통해 근대 이전의 안료의 종류와 수급상황을 알 수 있다. 10세기부터 19세기까지 9세기 동안 사용된 안료는 거의 비슷한 수준을 유지하고 있으며 급격한 변화가 생기지는 않았음을 알 수 있다.

안료는 크게 무기안료와 유기안료로 나뉜다. 무기안료는 흙 안료를 포함한 천연안료와 합성안료로 나뉘고, 유기안료는 동물성과 식물성의 천연안료와 합성안료가 있

8) 조민환. 『중국철학과 예술정신』(서울: 예문서원, 1998), pp. 333~334.

9) 徐復觀. 『中國藝術精神』(서울: 동문선, 2000), p. 258.

10) 有和氣者心有愉色. 『禮記』, 「察義篇」.

다.¹¹⁾

무기안료는 광물성 물질과 광석에서 얻어진 천연 안료나 금속을 화학적인 방법으로 합성한 안료를 가리키며, 색을 가지고 있지만 용해되지 않는 무기질의 입자들로 이루어져 있다. 천연무기안료는 입자가 비교적 굵고 크기가 불규칙하여 같은 종류의 광물질이라도 동일한 색감을 얻을 수 없다. 이런 문제를 해결하기 위해 인공적으로 만들어졌으나 색감은 천연의 안료와 동일하지 않다. 회화사의 아주 이른 시기부터 사용된 천연안료로는 주사, 석청, 석록을 들 수 있는데, 이들은 견고하고 안정성이 매우 뛰어난 천연안료이다.

천연 무기안료는 덩어리나 입자가 큰 편이어서 이를 안료로 제작할 경우에는 곱게 부수거나 갈아서 수비과정을 거쳐야하며, 일부의 안료에 열을 가해 다른 색을 만들기도 한다. 합성무기안료는 화학적인 합성과정을 거쳐 만든 금속화합물로 인공 주사, 연분, 동록과 같은 안료가 여기에 속한다.

유기안료는 성분이 유기물에 속하는 것으로 염을 형성하지 않는 부류이다.¹²⁾ 유기안료에는 동물성 유기안료와 식물성 유기안료, 합성 유기안료로 나뉜다. 동물성 유기안료는 동물의 분비물에서 추출한 것으로 곤충에서 추출한 양홍과 망고 잎을 먹인 소의 오줌으로 만든 인디언 옐로(Indian Yellow), 오징어 먹물로 만든 세피아(Sepia)등을 들 수 있다.

식물성 유기안료는 식물의 추출물로 꽃이나 나무의 수액, 나뭇잎 등에서 얻을 수 있다. 하지만 식물성 안료는 빛에 의해 탈색되는 경향이 크지만 공기와 빛의 접촉을 차단하는 방법을 사용하면 탈색의 속도를 늦출 수 있다.

합성 유기안료는 동물성과 식물성 유기안료에서 추출한 색채와 동일한 색채를 인공으로 제조하는 것으로 색상과 명도 채도 등이 매우 다양하고 견고성도 여러 층으로 나눌 수 있다. 현재 동양화나 서양화에서 사용하는 유기안료는 거의 합성유기 안료이다.

11) 정종미. 『우리 그림의 색과 칠』 (서울: 학고재, 2001), p. 26.

12) 정종미. 위의 책, p. 27.

III. 동양회화에 있어서의 색채발전

동양의 회화는 역사의 변화발전에 따라, 유구하고 찬란한 성과를 이루어 왔으며 오늘 날까지도 이어지고 있다. 수 천년동안의 경험이 쌓여 그 내용이 아주 광범위하면서도 세밀하며, 외래문화와의 교류 속에서도 그 자체가 변화하는 것이 아니라 외래문화를 동양의 전통적인 회화양식에 융합시켜 지속적으로 성장할 수 있는 계기를 마련하였다.

동양회화에 있어서의 색채는 먹색을 주로 하고 있으며 여기에 다른 색채를 조합하는 형식으로 구성되어져 있다. 여기에서 동양회화에 나타난 색채가 아주 독특한 성격과 효과를 표출해 볼 수 있다고 보아진다. 더불어 회화 제작 시 사용된 안료 역시 동양화화의 표현에 있어 특징적인 성격을 표현하는 큰 부분을 차지한다.

동양의 회화를 시기적으로 고대, 중세, 근세로 나누어 볼 수 있는데, 이 구분은 본격적으로 감상용 회화가 제작되고 대상이 종교적인 측면에서 자연으로 전환되기 시작한 당대를 전후로 고대와 중세로 분류할 수 있으며, 근세는 원대이후 서구문물이 유입되기 시작하여 회화의 양식이 변화하고 문인들이 그림을 그리기 시작하는 시기 부터를 근세로 구분할 수 있다.

1. 고대의 색채

고대의 회화에 있어서 색채는 원시시대부터 당대이전까지 나타나는 색채로 여기에는 實用的, 禮教的, 宗教的 의미를 포함하고 있다. 원시시대부터 석기시대까지는 주로 그들이 사용하였던 생활용품에서 색채를 찾아 볼 수 있는데, 대부분의 색채는 단색조이며, 광물성 혹은 식물성 염료를 사용하여 장식하였다. 여기에 사용된 염료는 생활주변에서 흔히 구할 수 있는 재료를 수집하였는데, 예를 들면 紅斑土, 石炭, 白堊 등과 같이 쉽게 찾을 수 있는 안료로 벽화나 생활용품에 그림을 그릴 때 사용되었다. 이 시기의 색채의 특징은 실용성을 중심으로 하여 주로 단색을 사용하였다.

석기시대 이후부터 秦·漢代까지의 시기는 회화를 통해 백성을 교화시켰던 시기로 회화에 표현된 색채는 매우 중요한 역할을 하였다. 오정색과 오간색을 통해 신분을 구분하는 복색준비제도가 존재하여 禮義을 중시함을 색채를 통해서 표현하고 있다.

이 시기의 색채표현의 특징은 이전시대의 단색의 사용에서 색채간의 혼합이 이루어 져 간색을 형성하게 되는 색조의 변화를 발생시켰다. 예를 들면 광물질의 白堊과 朱色을 조합하여 肉色을 만들고 石青과 白堊을 가지고 淺青色을 만들었음을 알 수 있다.

그 이후 한 대말부터 南北朝시대사이에 불교가 인도로부터 전파되어 불교의 영향으로 벽화가 성행하게 되었다. 당시의 색채는 불교벽화의 기법과 중앙아시아의 화법, 그리고 외국에서 전파되어온 안료의 수가 많아져 다양한 색채의 변화를 볼 수 있으며 화가들의 색채에 대한 욕구도 점차 증가하게 되었다.

예를 들면, 顧愷之의 『畫雲臺山記』 가운데 자연경물의 표현에 대한 색채사용의 방법에 대해 '산은 면으로 구성되어 있고 산 뒤에 있는 물건은 그림자가 있으며, 모든 하늘과 물은 모두 공청을 사용할 수 있다'라고 구체적으로 언급되어져 있다. 〈雲臺山圖〉의 경우를 보면 하늘과 물을 공청으로 칠하고 심지어 그림자까지도 섬세하게 묘사하였는데 공청은 광물성 안료로서 하늘과 물의 색채를 표현하는데 가장 적합한 것으로 볼 수 있다. 색채의 사용에 있어서 이전시대보다 더 생동하고 광물성과 식물성 안료간의 조합을 사용하였을 뿐 아니라 화학적인 방법으로 제조된 鉛粉, 黃丹, 그리고 외국으로부터 유입된 藤黃, 紫鈆등의 색이 사용되었다. 이를 안료간의 조합은 풍부한 색채를 표현하였으며, 六法 가운데 隨類賦彩¹³⁾의 요구를 만족시킬 수 있었으며, 이 시기는 색채발전의 성숙기라고 볼 수 있다.

北朝시대의 벽화에 나타난 색채는 돈황 막고굴과 서천불동의 것에서 그 특징을 찾을 수 있는데, 여기에 나타난 벽화의 색채특징은 청색과 남색을 사용하였다는 점이다. 색채의 표현에서 맑고 화려하며, 강렬함을 느낄 수 있는데, 주로 사용된 안료는 광물성안료가 주를 이루고 있으며, 腫脂와 藍澱, 草綠등의 식물성안료가 더불어 사용되었다. 여기에서 색채간의 혼합흔적을 볼 수 있는데, 예를 들면 銀朱, 黃丹과 白粉을 혼합하여 피부색을 만들어 사용하였다. 하지만 이는 은주와 황단의 성분이 각각 수은과 유황으로 제조된 화학안료로 탄산칼슘인 백악과 혼합되면 시간의 흐름과 공기 중 노출 등 여러 가지의 상황에 따라 점차 색이 검게 변하게 된다.

이 시기의 돈황 막고굴과 서천불동 벽화에 사용된 안료는 대부분이 가루상태의 불투명한 안료로 고령토, 연대, 석청, 석록, 연분, 연단, 정청, 목황, 연지, 주사 등의

13) 수류부채는 謝赫의 그림을 그릴 때 지켜야 할 六法 안에 속하는 것으로, 색채를 다를 때 대상의 종류에 따라 색채를 부과하는 것을 의미한다.

10여 가지이다. 그 가운데 석청, 석록, 주사, 자석 등의 색은 광물성 염료로 색채가 쉽게 변하지 않아 색채가 다채롭게 전달되어 진다.¹⁴⁾

이로서 남북조 시기의 색채표현의 발전은 한마디로 진보적이라고 볼 수 있는데, 그 특징을 살펴보면 첫째, 색의 조합에 있어서 기술의 발전과 외국으로부터 유입되어 온 염료의 수가 증가하면서 색의 조합이 자유스러워지고 여기에 금, 은 등의 색을 사용하였기에 상상력을 발휘할 수 있어 다채로운 색채의 변화가 생겼다.

둘째, 인도와의 교역으로 불교가 전해짐으로서 회화의 사상과 기교가 간접적으로 동양회화의 기법에 영향을 주었다.

셋째, 자연계의 색채를 관찰하고 현실적인 그림을 그리기 위해 노력하였는데, 당시의 화가들은 불교와 장자의 도교적인 영향을 통해 산 속에 은거하면서 자연을 관찰하고 여기에서 얻어지는 변화를 섬세하게 표현하였다.

넷째, 화가들은 그림에 대한 연구에 관심을 갖고, 상상력을 발휘하여 색채의 차고 따뜻한 특징과 색채의 연상성 등에 관한 이론을 연구하게 되었다. 隋唐시대에는 벽화가 가장 전성기를 이루었던 시기로 매우 정교하고 색채가 화려함을 벽화에 나타난 색채를 통해서 볼 수 있는데, 붉은색계열은 朱砂, 赤石, 紅花(胭脂), 鉛丹으로 표현하였으며, 황색계열은 檀黃을 사용하였다. 檀黃의 경우는 대부분 和靛青과 石綠 등으로 혼합하여 만든 초록이나 연록의 색으로 표현된다. 청색계열은 石青과 雞青, 石綠이 쓰였으며, 백색계열은 대부분이 高嶺土와 白堊으로 나뉜다. 흑색은 煙炱를 사용하였는데, 松煙이나 燈煙을 사용하기도 하였다.¹⁵⁾

이러한 안료간의 혼합으로 중간색조의 색채가 다양해져 색채가 풍부하고 화려해지며 활력을 가지기 시작하였음으로 미루어 보아 종교화가 극도로 발달했던 시기였음을 알 수 있다.

또한 위와 같은 벽화의 흥성으로 권축화 역시 급속히 발달하기 시작하였는데, 이는 종교화와는 달리 자연을 면밀히 관찰하고 여기에 나타난 색채를 화가의 독특한 시각으로 표현한 것이다. 비단에 그린 산수화의 표현에 나타난 색채에 대한 다양한 시도와 화가들의 독특한 색채에 대한 이론들은 후세의 화풍에 미치는 영향이 매우 크다. 예를 들면 사혁의 『古畫品錄』에서의 수류부채에서만 보아도 대상의 본질에 맞는 색채를 사용해야한다고 한 것과 같이 색채를 단순하게 생각지 않고 시기적 변화

14) 정종미, 앞의 책, p. 21.

15) 朱子弘, 『國畫色彩概論』(臺灣 藝術家出版社, 1985), p. 27~28.

나 광선 등에도 신경을 써 섬세하게 다루었음을 알 수 있다.

2. 중세의 색채

중세의 회화는 唐代부터 시작되어 元代이전까지로 이시기의 색채의 변화는 폭이 큰 편이다. 당대 이전의 색채는 화려하고 풍부한 색감을 표현했던 반면에 당대이후부터는 수묵화가 등장하게 되면서 먹색이 색채의 화법을 대신하기도 하여, 수묵화와 채색화가 동시에 발전하게 된 시기이다. 하지만 원대이후부터는 색채의 사용이 저조하게 되고 사대부와 문인들의 화단 등장으로 회화의 양식에 변화를 가져오게 되었다.

당대 회화의 양식은 두 가지로 나누어 볼 수 있는데, 짙은 색채를 사용해 화려하고 수려한 필법을 특징으로 하였던 이사훈을 중심으로 하는 북종계열과 수묵과 옅은 채색을 사용하여 詩의 의미와 뜻을 중요시 여겼던 왕유를 시조로 하는 남종계열로 분류된다. 왕유의 남종계열의 화법은 필과 묵을 중심으로 하여 색채의 기능을 중요시 여기지 않고 형상예술을 통해 시의 신비로움을 표현하였으며, 시중에서 그림을 찾고자 하며, 그림에서 다시 시의 뜻과 의미를 음미하려는 것이다. 이것이 후에 나타나는 詩情의 표현을 기반으로 하는 문인화의 시작이 된 것이다.

당대초기 회화에 나타나는 색채는 이전시기인 위진·남북조시기의 풍격을 이어받아 화려한 색채와 섬세한 표현을 보이고 있는데, 당대 이후의 그림에서 볼 수 있는 색채는 단색과 간색을 서로 조합하여 더 많은 색채를 사용하였다. 광물성 안료와 식물성안료의 혼합이 용이해지고 보편화되었기 때문에 다양해진 색채로 실제 물체와 가까운 색채를 표현할 수 있었고 이전시기보다 현실성을 추구하는 화풍이 이루어졌다. 더불어 국가의 발전에 따라 문화도 흥성하게 되는데 여기에 회화에 나타나는 색채도 단순함에서 화려하고 섬세한 풍격으로 변화하였다. 예를 들어 산수화의 경우를 보면 이사훈·이소도부자의 청록산수는 강하고 힘이 있는 線調와 더불어 석청과 석록을 사용한 색채는 매우 화려하고 세밀한 표현이 당시의 오도자의 화풍과 완전히 다른 양식을 보여주고 있다. 이렇게 웅장하고 화려한 색채에서 당시의 번영한 사회적 현상도 함께 읽을 수 있다. 唐代회화의 가장 큰 변화는 왕유가 주장한 '詩中有畫, 畫中有詩'로 회화에서 종교적인 표현을 중심으로 하였던 것에서 발전하여 문학과 융합하는 새로운 화풍을 형성하게 하였다는 점이다. 이러한 왕유의 화풍은 장조와 왕

흡의 두 사람에게 계승되어 그들의 필법을 더욱 자유로워지고, 자연에 대한 깊은 관찰을 하고 이로써 무한한 상상력을 발휘할 수 있게 되었음도 알 수 있다. 왕흡의 경우는 '潑墨'화법을 개발하여 대상의 형태에 얹매이지 않고 자신의 감성에 의한 표현을 시도하였다. 이러한 경향은 그림과 문학이 점차 밀접한 관계를 맺고 있다는 것을 확인할 수 있다.

당대 후기로 오면서 정치적으로 쇠퇴해지고 인도와의 교류가 중단되었기 때문에 중국의 고유 화풍을 형성하기 시작하게 되었다. 회화의 내용은 점차로 감각미를 추구하기 시작하였고, 가장 흥성한 발전을 보인 것은 인물초상화와 화조화이다. 인물화의 경우는 周防과 張萱을 들 수 있는데, 당대의 궁정생활을 정밀한 묘사로 표현하였다고 전해지는데, 휘종의 것으로 알려졌으나 당시의 궁정화원 가운데 한사람인 장훤이 그렸을 것으로 추측되는 <撲練圖>의 경우만 보아도 묘사가 섬세하고 색채가 다양함을 볼 수 있다.¹⁶⁾ 색채는 간색을 위주로 사용하였는데, 비단에 그려진 것으로 불화의 경우처럼 비단의 뒷면에서 배채기법을 이용하여 부분적으로 동일 색 안에서 색채의 변화를 볼 수 있으며, 각 색채의 발색과 색채간의 조화가 섬세하고 독특한 감각이 나타난다.

宋代의 회화는 사실주의의 양식에서 사의적인 양식으로 변화되는 큰 변화를 보여 주고 있다. 산수화나 화조화의 경우에서 보면 북송의 사실주의가 남송으로 전해지기는 하지만, 蘇東波(1036~1101)와 文同(?~1079), 米芾(1051~1105) 등과 시인, 화가들에 의해 회화의 목적이 재현에서 표현으로 전환되게 되었다. 예를 들면 산수화가의 목표는 보여 지는 대로의 느낌을 전달하고자 하는 것에서 자신의 생각과 감정, 느낌을 전달하는 것으로 바뀌었다. 그러기 위해서 그림의 표현방법에 있어 변화가 나타나는데 바로 이것이 수묵과 담채의 사용으로 간략한 표현을 하고, 구도나 대상을 묘사하는 정도 역시 변화를 가져오게 되며 그 나머지는 감상자로 하여금 상상할 수 있는 부분을 제공하는 것이다. 그럼의 소재선택이나 감각적인 필선과 명확한 시각적 호소력을 자제하는 점에서 자신이 묘사하는 대상만큼이나 화가자신을 드러내는 자연스러운 진술에서 문인화가들의 취향과 기법을 전형적으로 볼 수 있다.¹⁷⁾ 이러한 양식은 화조화에서도 확인해 드러나는데, 北宋代에 화원에서 그려졌던 주변에 경물을 을 재현하는 사실주의적인 표현에서 시와 회화가 융합된 사의적인 표현인 문인화조

16) 마이클 설리반, 최성은, 한정희 옮김, 『중국미술사』(서울: 도서출판 예경, 2006), p. 130.

17) 마이클 설리반, 최성은, 한정희 옮김, 위의 책, p. 162.

화로 변화하게 된다.

黃筌의 섬세하고 기교가 뛰어나며 매우 장식적인 기법을 보여주고 있어 직업 화가들과 궁정의 화원들에 의해 즐겨 그려지는 화풍이었던 반면에 徐熙의 경우는 수묵담채로 꽃과 잎은 빠르게 그리고 약간의 색채만을 첨가하는 방식을 보여준다. 이러한 서희의 양식은 자유로운 운용에 기반을 두고 있었기 때문에 문인들이 즐겨 사용하게 되었다. 즉 색채는 대상이 가지고 있는 색채를 그대로 재현하였던 화원화조화의 정교하고 섬세한 표현과 먹을 위주로 하며 담채로 대상의 특징적인 표현을 하는 방식이 모두 나타난다. 이는 남송이후 시정적 표현을 위주로 하는 문인화풍의 양식으로 발전하게 된다.

3. 근세의 색채

宋代를 거쳐 원대에 이르면서 풍부하고 화려했던 색채의 사용은 점차 줄어들고 필묵의 기운을 중시하여 수묵을 위주로 하는 회화양식이 전반적으로 나타나게 된다. 즉 먹색의 단색으로 표현하고 여기에 담아한 식물성안료를 사용하여 먹색 위에 연하게 칠해주는 방법을 사용하였다. 원대의 화조화는 사실적인 화풍보다 사의적인 화풍이 성했으며 몰골법과 鈎勒填彩法¹⁸⁾이 등이 화면상에서 구별 없이 사용되는 절충화법도 볼 수 있다.

원대에 비해 명대는 비교적 안정된 정치 하에서 고도의 문화를 발전시킨 시대였다. 명대의 황제들은 당대의 주자학을 국가 통치 이념으로 받아들이면서 원대의 모든 문물을 배척하고 남송의 정신을 되찾으려는 노력을 하였다. 이에 따라 명초에는 궁정에 화원이 생기고 남송의 화풍을 학습하여 전기에는 궁정화풍의 장식적이고 화려한 院體畫風과 浙派畫風의 영향을 받은 화조화가 주류를 이루었다. 하지만 중기이

18) 이 화법은 黃氏體工筆畫, 雙鈎畫, 鈎染法, 鈎斫法과 매우 긴밀한 관계를 맺고 있으며, 우선 물상을 鈎로서 윤곽을 표현한 다음에 물상 내부의 질량감이나 각종 특성을 填彩, 즉 색채를 적절히 설채한 다음 다시 그 후에 勒으로 중요한 부분을 표현하는 방법이다. 이 화법은 비교적 부려함으로 충만 되는데, 여기서 鈎나 勒의 線條자체도 여러 형태를 띠지만 작가나 시대에 따라 설채와의 관계에서 상호비중을 달리했다. 예를 들면 당대부터 송대까지는 비교적 색채위주의 경향이 강하였고 구름은 섬약하게 취급되어 그야말로 물상의 윤곽만을 취급하게 되는 현상을 볼 수 있으며, 그 품격도 엄정한 正道를 추구하는 면이 많았다. 이 화법은 원·명대에 이르러 문인화풍이 변성하면서 화법이 색채보다는 용필에 중점을 두기 시작하였고 그로부터 백묘만을 구사하는 수묵위주의 화풍과 담묵과 선염을 병행하는 팔묵 중심의 의경으로 다양하게 변모하였다. 최병식, 『동양미술사전』(사울: 갑을 출판사, 1989), p. 45.

후 부터는 단지 사실적인 재현이 아니라 자기표현을 위한 그림으로서의 사의적인 主情主意화풍이 화단의 주를 이루었다.

이러한 회화의 양식은 청대에 이르기까지 지속되었는데, 구체적인 형상보다는 傳神에 주력하게 되고 필묵에서 神趣를 찾으려고 하였다. 청대에 들어 서구와의 교류가 성행하고 외국인 화가들에 의해 서양의 화풍이 전해지게 되었는데, 서구의 사실주의 명암법과 원근법은 궁정의 화가들에 의해서 습득되기 시작하였고 색채의 사용에 있어서도 서양의 새로운 안료의 도입과 더불어 조금씩 다양해지는 현상을 보이고 있다. 1715년 중국의 북경에 온 郎世寧은 중국의 繪具와 기법을 서양의 자연주의와 융합시키면서 미묘한 음영법을 더하여 일종의 종합적인 양식을 창안해 나갔다.¹⁹⁾ 이는 주로 궁정을 장식하는 용도로 사용되었다. 鄒一桂(1686~1772)는 이러한 화풍에 대해 단순히 기술적인 것에 지나지 않는 것이므로 알맞은 정도를 지켜야 한다는 점을 강조하여 문인들이 그들의 전통을 보존해야 할 사명감을 가지고 있음을 보여주었으며 그렇기 때문에 서양의 화풍에 대해 긍정적인 입장이 아니었다.

董其昌(1535~1636)의 경우 董源(907~962)과 巨然의 양식을 새롭게 해석하였지만 '復古'라는 의미로 당시의 화가들에 의해 받아들여져 동기창의 참뜻이 전달되지 않았지만, 문인들은 명대의 문인화가의 자유롭고 분방한 화풍을 형식주의로 동결시키고 진부한 주제를 반복해서 그리는 타성에 젖게 되었다.²⁰⁾ 하지만 문인들은 동일한 주제를 거듭하여 그릴지라도 아름답게 표현하고 여기에서 얻게 되는 기쁨은 봇의 미묘한 운필의 차이에서 오는 것이라 생각하였다. 이렇게 회화의 양식이 대상을 면밀히 관찰하고 대상이 지닌 특징과 성질을 있는 그대로 재현하는 것이 아닌 대상을 통해 개인의 정서와 감성을 부여하고 그림에 또 다른 의미를 두어 폭 넓은 상상과 연상을 하도록 하는 회화의 양식에서의 색채는 아주 작은 부분에 해당되며, 보여지는 양상도 담채의 방식으로 표현되었다. 이러한 맥락으로 볼 때 여기에 사용된 안료는 식물성 안료일 가능성이 높고 색채도 먹과 혼합되거나 먹으로 그린 위에 더해지는 형식을 취하고 있다.

이 같은 회화의 양식은 근대로 전해지면서 任伯年(1840~1896), 趙之謙(1829~1884), 吳昌碩(1842~1927), 齊白石(1863~1957)등과 같은 작가들의 힘찬 먹과 강한 색채를 사용하는 화풍으로 나타나게 되고, 해외로 유학을 다녀온 徐悲鴻(1895~

19) 마이클 설리반, 최성은, 한정희 옮김, 앞의 책, p. 228.

20) 한정희, 「중국회화사에서의 복고주의」, 『미술사학』V호 (서울: 학연문화사, 1993), pp. 75~108.

196 전통화조화의 寫實的 표현과 詩情의 색채표현

1953)이나 高劍父(1879~1951), 林風眠과 같은 작가들의 작품에는 풍부한 감수성과 사실주의적인 표현을 통한 새로운 화풍을 보여주고 있는데, 근세의 먹색을 위주로 하고 색채를 연하게 사용하였던 화풍이 근대로 넘어오면서 화학 안료가 개발되어 안료의 종류가 다양해짐에 따라 회화에 나타나는 색채도 작가의 감성과 주관적인 시각으로 표현되고 있다.

2. 전통화조화에 나타난 색채표현

사실적 표현(재현)이란 대상이 가지고 있는 것을 있는 그대로 표현하는 것으로 작가의 감성적인 측면에 비중을 두지 않는 그림의 방법이라고 할 수 있다. 동양의 회화는 형태 뿐 아니라 색채도 대상의 본질에 맞는 즉 이치에 어긋나지 않는 색채의 사용을 중요시 해왔다. 남 송대 이전 궁정의 화원에서는 궁 안에 있는 희귀한 꽃과 새 등의 경물을 화폭으로 옮기는 것에서부터 화조화가 발전하기 시작하였다. 이것은 남 송대 이후 문인들이 그림을 그리게 되면서부터 그림 속에 시적인 요소를 대입하여 그림 속에 시가 있고 시속에서 그림을 연상시킬 수 있는 회화의 새로운 양식으로 표현하게 되었다. 즉 대상을 똑같이 묘사하는 것보다는 필선과 내용을 중시하는 사의적인 표현을 통해서 실제로 보여 지는 것보다 많은 의미를 담고 있으며, 그림의 형식도 단순하게 변화하게 되었다. 여기에서는 다음의 IV장에서 살펴볼 본인의 작품과 관련이 있는 화조화에 나타난 사실적인 표현과 시정적 표현 대해 중국의 화조화를 중심으로 살펴보고자 한다.

IV. 전통화조화의 사실적 표현과 시정적 색채표현

1. 회화와 詩情의 융합

중국회화의 전통적인 예술관을 통해서 보면 시가 유일의 본격적인 문학이며 서예와 회화만이 미술품으로 취급되어져 왔다. 중국회화의 오랜 역사 가운데, 시와 그림, 글씨와 그림의 관계 속에서 특히 시와 그림이 밀접한 관계를 맺고 있으며 이를 통해 하면 안에 시적 情境을 담아왔으며 이는 오는 날까지 중국뿐 아니라 동양회화에

내재되어있는 기본적인 요소로 인식되고 있다. 중국회화는 객관주의를 조형이념의 근저로 생각하고 있으며, 사실적(재현적)인 표현을 중심으로 한 회화나 寫意的 표현의 이상주의적 회화나 모든 사물의 진실을 표현하려는 것을 本旨로 하고, 사물의 형과 색을 간략화하더라도 사물이 본래 가지고 있는 모습에서 기본적인 이치를 벗어나는 경우는 없었다. 중국의 회화에 대한 기본적인 개념과 규칙 등은 감홍과 표현을 본위로 생각하는 근세의 회화에서도 그 본래의 흐름에는 변화가 없었으며, 이는 오늘날의 근현대회화에 특징으로 나타나는 사실적인 표현으로 연결되고 있다.

회화는 단지 자연을 재현하는 것만은 아니지만 그러나 궁극적으로는 자연을 재현하는 것을 기조로 함으로써 그림을 결정하는 기능은 보는 것이다. 따라서 그것은 언제나 객관적인 면에 편향이 되고 있다. 시란 곧 감정을 표현하는 것이고, 뜻을 말하는 것을 기조로 하고 있으므로 시를 결정하는 기능은 感이라고 할 수 있다. 그러므로 이것은 주관적인 면에 편향되어있다.²¹⁾ 그림은 보는 예술로 냉철한 판단을 통해서 표현되어지는 것이고, 시는 느끼는 예술로서 온유한 미를 표현하는 장르로 이 두 분야의 융합은 매우 바람직하다. 詩가 感을 통해 見하게 되면, 이는 詩中有畫이고 그림이 견을 통해 감하게 되면 이것은 畫中有詩가 된다. 즉 시적 정취가 그림 속에 투영되어야 한다는 것이다.²²⁾

그림과 시의 융합은 곧 사람과 자연의 융합이다. 따라서 중국예술가의 정신에는 비단 자연의 사람에 대한 압박감이 없을 뿐 아니라 자연은 인생에 있어서 일종의 정신해방이며 안식작용을 한다.²³⁾ 그림과 시의 융합은 당연히 그림이 위주가 된다. 그림이 시의 감동력과 상상력을 통해서 그 의경이 점차 깊어지고 멀어질 수 있는 것은 모두가 할 수 있는 일은 아니다. 시와 회화의 융합은 북송대에 와서 갑자기 등장한 것이 아니라 오래 전부터 이루어져 왔던 일이다. 중국의 문학과 회화의 결합은 이미 한 대부터 이루어 졌는데, 漢末의 '蔡邕이 글씨와 그림에 뛰어나고 박학다능했다'라는 北魏(389~534)시대 孫暢之의²⁴⁾ 『述畫記』에 기록된 내용을 통해서 알 수

21) 徐復觀, 이건환 역, 『중국예술정신』(서울: 백선문화사, 2000), p. 505.

22) 孔六敬, 안영길 홍기용 역, 『黃筌畫派』(서울: 미술문화, 2006), p. 230.

23) 徐復觀, 이건환 역, 앞의 책, p. 513.

24) 손창지(孫暢之, 5세기경). 경력은 미상이나, 장언원은 『역대명화기』에서 후한(後漢, 25~220)사람이라 하였고, 괴약하는 『도화견문지』에서 후위(後魏, 386~534)사람이라 하였으며, 『隋書』경적지에서는 송(宋, 420~479)나라 사람이라 하였는데, 오늘날 통상 5세기경의 사람으로 알려져 있다. 『술화기』를 지었다고 하나 오늘날 전해지지 않고 『역대명화기』나 『도화견문지』등에 부분적으로 수록 되었다.

있다.

靈帝(재위 168~189)가 채옹에게 赤泉候(한 高祖 때 楊喜를 적천 후에 봉함)의 五代將相을 省에 그리도록 조서를 내리고 아울러 賛을 짓고 이를 직접 쓰도록 명하였는데, 채옹은 글씨와 그림 및 찬이 모두 당대에 이름을 떨쳐 당시 세 가지의 아름다움이라 일컬어졌다.²⁵⁾

여기에서 賛²⁶⁾이란 문체의 일종으로 그림에 대해 우수한 점과 그렇지 못한 결점 을 말하는 것으로 채옹은 뛰어난 그림 솜씨로 〈將相圖〉를 그리고 그의 문학적 재능을 살려 찬을 지었다. 그림의 찬을 짓는 것은 채옹 이전에도 이미 있었지만, 채옹은 글씨와 그림을 하나로 결합시켜 이 두 가지 요소가 더욱 두드러지게 하는 효과를 이루었다.²⁷⁾ 한 대의 이러한 결합형식은 당대에 이르기까지 문학이 회화와 함께 하여 회화가 문학작품에서 소재를 취하는 방식을 취해 결합되기는 하였지만 각각 독립성을 지니고 있다. 당대에 詩歌가 성행되었으나 당말에는 화가들이 시로써 그림의 소재를 삼았던 작품들을 출현하게 되었다. 이러한 경향은 宋代 화원의 시험에도 반영되었는데, 이는 화가의 총명함과 재치를 고찰하는 기준이 되었으며, 이는 현실 생활을 반영하던 당시의 회화를 현실에서 벗어나 이상의 세계와 좀 더 폭넓은 세계로 시선을 돌릴 수 있는 계기를 마련하고, 사유를 통해 사고를 확대하는 것 이였음을 알 수 있다. 특히 송대 화원의 그림에 반영된 소재들을 보면 묘사의 대상이 협소함을 볼 수 있는데, 예를 들어 화조화의 경우를 보면 대체로 御花園의 희귀한 새들을 그린 것이 대부분이다. 이 부분에서 현실세계의 반영이 매우 협소했음을 알 수 있다.

宋代 화원의 특징을 잠시 살펴보면, 太學의 고시제도화 같은 화원제도가 있어 화원을 선발 할 때 기준으로 삼은 것은 물론 그림의 우열도 중요하였지만 화제는 古詩에서 인용된 경우가 많았다. 이런 방법은 시와 회화를 더욱 밀접하게 하여 특히 산수화를 문학성과 철학성이 강한 회화로 발전시켰으며, 화원에게 끼치는 讀書人²⁸⁾

25) 張彥遠, 『歷代名畫記』, 卷四. 葛路 저, 姜寬植 역. 『中國繪畫理論史』(서울: 미진사, 1990), p. 75.

26) 찬(贊): 인물이나 사물을 칭송하고 비평하는 내용을 담은 옛 문체가운데 하나.

27) 葛路, 姜寬植 역. 앞의 책, p. 75.

28) 讀書人이란 지식인, 학자, 사대부, 문인, 선비 등 광범위한 뜻을 가진다. 하지만 여기에서는 '문장력이 뛰어난 지식인'이라는 의미로 해석되어야 할 것이다.

의 영향을 더욱 크게 하였다. 화가가 시에 대하여 진실하고 절실하게 몸으로 인식하고 있는지의 여부에 따라 상상력이 意境²⁹⁾에 도달할 수 있는지의 그렇지 않은지의 여부를 결정하는 것이며, 결국 시와 회화와의 융합은 公認하게 되는 정도에까지 이르렀다는 것을 보여준다. 시의 내용은 대부분 독서인이 자연을 서정적으로 묘사한 것이어서 산수화의 발달에는 많은 영향을 끼쳤지만, 인간의 생활을 사실적으로 묘사하는 사회풍속화를 경시하는 결과를 초래하기도 하였다.

宋代의 통치계급이 화원을 고도로 정비하고 화가들의 교육을 철저하게 함으로써 화가들의 개성을 존중하지 않고, 옛 화가의 작품을 그대로 모방하지 못하도록 하였으며, 단지 옛 화가들의 格法과 形似만을 중요시하였다.³⁰⁾ 즉 이것은 대상을 재현하는 사실주의에 매어 있다는 것을 의미하며, 이러한 극단적인 사실성과 사실주의는 사의화가 나타나기 시작한 원인을 제공해 주었다. 요컨대 송 대의 翰林圖畫院은 본의 아니게 형사보다는 사의를 중시하고 시각적인 유혹을 의식적으로 피하고 수목을 위주로 하는 새로운 문인화가 발생하고 성장할 수 있는 기반을 마련한 것이다.

중국의 화원제도 가운데 특히 시와 문학의 융합을 드러내고 있는 화원제도는 宣和圖畫院으로, 이를 창설하고 발전시킨 황제는 휘종(趙佶 1082~1135)이다. 휘종은 정치적으로 보다는 예술적으로 성공한 황제로, 재위 기간 동안 예술 활동을 적극 보호하고 장려하면서 화원을 높이 대우하고 정비를 강화하였다. 그 자신도 뛰어난 서화가였던 휘종은 米芾을 書畫學博士로 임명한 후부터 더욱 서화를 장려하기도 하였는데, 당시 미불은 옛 화가의 그림을 무조건 답습하는 것을 반대하였고, 사실작가의 형사 정신도 반기지 않았다. 미불은 자연현상의 본질을 전달하고 그리고자 하는 대상의 정신을 표출하였으며, 그림에 새로운 성격을 더하게 하였다.

휘종시기에 선화학원에서 이루어진 선화양식의 화조화를 보면 사물의 이치를 궁구하여 밝히고자 하는 정신이 전형적인 세부 묘사에서 표현되고 있으며, 정확하고 세심하게 그려야 한다는 휘종의 주창 아래 이루어진 대표적인 성과이다. 이러한 것을 일컫는 宣畫體는 화조화를 대표적인 전형으로 하는 일종의 원체화로서 기운생동하

29) 意境은 심미주체가 심미객체와 결합하여 만드는 일종의 形象的 境界로서 심미주체의 내재적 감정과 객관적 현상이 상호교응에 의해 나타난 산물을 말한다. 意경은 意와 境의 두가지요소로 이루어진다. 意는 주관적인 사상으로 감정적인 면이며, 境은 예술형상으로 표현되어 나온 삶의 그림이라고 할 수 있다. 意境가운데 境은 기초이며, 意는 주체이다. 송환아, 「동양회화의 심미의식의 연구」(서울: 성균관대학교 박사학위논문, 2000), p. 174.

30) 최병식, 「수목의 사상과 역사」(서울: 현암사, 1985), pp. 46~48.

는 가운데 엄격하고 치밀한 조형을 강조하고 작품의 시적인 정취를 강조하며, 탄탄한 전통의 기초를 중시하고 생활의 진실 및 사물운동의 원리와 부합하는 것을 특징으로 한다.³¹⁾ 휘종은 이처럼 화원에 관심을 쏟은 것과 아울러 화원화가들의 작품에도 지나치게 관여하여, 師昇, 法度, 체험, 관찰 등을 엄격하게 요구하였고 畵技의 정련, 화제의 의경, 주제의 파악, 정묘한 표현 등을 중시하였다.³²⁾ 이처럼 시서화에 능하였던 휘종이 畵學考試 때 詩句를 그림으로 표현하도록 한 것은, 뜻을 둔 화가들로 하여금 필묵이외에 사상을 중시하고 형상(形象)의 예술로서 시 가운데서 그림을 구하고, 그림 가운데서 시를 구하는 방법은 당시의 회화가 문학화 되었음을 알 수 있는 부분이다. 휘종의 회조화에 나타나는 독자성은 고전적인 장식성과 상징성을 포함해서 섬세하고 세밀한 사실주의 표현을 추구했다. 형사와 著色을 중시하였기 때문에 특히 精工을 중시하게 되었다. 〈桃鳩圖〉(도판 1)의 경우를 살펴보면, 그림의 제목에서 읽을 수 있는 것과 같이 복숭아나무 위에 앉은 비둘기의 우아한 모습에서 시정과 재현성이 융합되어 재현한 작품이라 할 수 있다. 도구도에 나타난 두드러진 특징은 장식적인 입체감에서 찾을 수 있다. 비둘기가 가지 위에 앉은 모습은 측면의 형태로 그려 공간성을 표현하기 쉽지 않은 구도되어 있다. 더구나 눈을 보면 눈은 완전한 원으로 되어 있고, 이에 비해 몸통은 왼쪽으로 비스듬히 앉은 모습이다. 색채의 표현은 입체감을 살리지 않고 평면으로 칠했는데, 단순하게 칠해진 색 면의 몸체를 보면 색을 칠한 뒤에 가늘고 섬세한 붓으로 색선과 먹선을 이용하여 채색의 아름다움을 유지하기 위해 미세한 선을 계속 중첩해서 칠하면서, 비둘기의 몸체의 존재감을 표현하고 있음을 볼 수 있다.

문학과 회화, 즉 시와 그림이 결합되는 또 하나의 형식을 살펴보면, 그림은 '소리 없는 시(無聲詩)'이며, 시는 '소리가 있는 그림(有聲詩)'이라는 결합형식인데, 이것은 당대의 王維(701~761)에서 시작되었지만³³⁾ 이를 고양시키고 확대 시킨 것은 소식³⁴⁾이다. 왕유가 자연경물을 묘사한 시 가운데 '시 가운데 그림이 있는(詩中有畫)'이라는 것을 다음의 시를 통해서 확인할 수 있다.

31) 孔六敬, 안영길 흥기용 역. 앞의 책, p. 261.

32) 허영환, 『중국화원제도사연구』(서울: 열화당, 1982), p. 54.

33) 葛路, 姜寬植 역. 중국회화이론사, (서울, 미진사), p. 216.

34) 蘇植(1036~1101)은 북송대의 시인으로 송의 제1의 시인이며, 문장에서는 당송팔대가의 한 사람. 詩 文書畵에 두루 훌륭한 작품을 남기고 있으며 그의 시는 철학적 요소가 질었으며 새로운 시경(詩境)을 개척하였다.

밝은 달은 소나무 사이로 비치고 맑은 샘물은 둘 위로 흐른다.³⁵⁾

지는 꽃 적적한데 산새가 울고 버드나무 푸르른데 나그네 물 건넌다.³⁶⁾

위와 같은 왕유의 시구를 통해서 소식은 마치 한 폭의 그림을 보는 것과 같다고 하는데, 소식은 왕유의 '시속에 그림이 있고, 그림 속에 시가 있는 것 같다(詩中有畫, 畵中有詩)'는 예술특징을 인정하여 시와 화의 결합, 즉 시적인 정취가 그림 속에 투영되어야 한다는 것을 주장하고 있다.

송대의 趙吉의 대표작 가운데 하나인 〈芙蓉錦鷄圖〉에 나타난 시와 회화의 결합을 살펴보면, 제재는 분명히 부귀를 의미한다. 제재에서 내포하고 있는 의미는 금계가 상징하는 것은 화려하고 아름다운 깃털을 가진 모습은 전도가 양양하다는 의미를 가지고 있으며, 부용은 가을 서리가 내린 뒤 피기 때문에 춥고 힘든 것을 인내한다는 의미와, 꽃의 빛깔은 물 속의 꽃과 같아서 그 아름다움이 마치 사람이 얼굴에 분을 발라 화장하거나 하늘의 선녀처럼 아름답다. 또한 芙의 발음이 富와 같아서 통용된다. 전체 화면의 구성에 있어서도 그림과 시가 위치한 부분이 화면의 대각선을 중심으로 좌우로 나누어져 대칭을 이루고 있다. 그림속의 물상들은 조형이 엄격하고 신중하며, 부용의 가지와 잎은 담묵으로 雙鉤로³⁷⁾ 처리하였다. 대상을 묘사하고 형태를 정리하는 역할을 한 선은 단단하여 길게 늘어진 부용위의 금계가 앓아있는 형상을 자연스럽게 표현하고 있다. 화면의 좌측하단에서 위로 뻗어 나오는 국화는 계절의 의미를 더욱 구체화시키고 있으며, 잎의 다양한 각도에서 보여 진 형상의 묘사가 매우 정확한데, 이는 자연의 근본적인 원리인 理에 어긋나지 않도록 표현하는 동양의 표현법과도 관련이 있다. 또한 그림 속에 표현된 소재들과 더불어 화면의 오른쪽 상단에 위치한 조길의 '가을의 서리와 힘껏 맞서 화려함을 뽐내듯 높은 벼슬과 비단처럼 화려한 깃의 닳이로다. 이미 오덕을 모두 알고 있는지라 오리나 갈매기보다 편안하고 여유롭구나.'라는 시로 앞의 두 구절은 화면의 형상과 생동하는 정신을

35) 明月松間照 淸泉石上流. 王維「山居秋暝」. 『王摩訥全集箋注』, 卷7, 葛路, 姜寬植 역. 위의 책 p. 217.

36) 落花寂寂啼山鳥 楊柳青青渡水人. 王維「寒食汜上作」. 『王摩訥全集箋注』, 卷14, 葛路, 姜寬植역. 위의 책, p. 217.

37) 雙鉤란 중국화의 기법으로 선으로 사물의 윤곽을 그린 것을 일반적으로 '구특(鉤勒)'이라고 하는데, 좌우나 상하로 두 줄로 윤곽이 합쳐지게 그런 것을 쟁구라고 한다.

쓴 것이고 뒤의 두 구절은 원래의 의미를 확대하여 깊은 사상을 표현하고 있음을 알 수 있다.³⁸⁾ 이것은 황실에서 부귀화조화를 통해 구현하고자 하는 의도를 보여주며, 그림으로 표현하지 못한 부분을 시로 보충하고 있다고 볼 수 있다. 이렇게 황실의 공필화조화에 시구를 써 넣은 경우는 드물며, 이는 당시 새로운 화풍으로 생겨나기 시작한 문인들의 사의적인 표현을 기본으로 하는 문인화의 영향을 받은 것이다.

조길이 그의 그림에서 정확하고 세밀한 사물의 관찰과 그를 바탕으로 하는 섭세한 묘사는 소식이 회화에 대해 언급한 것을 통해 시적정취가 그림에 들어가도록 추구해야 한다는 부분과 시를 통해 비교적 높은 차원에서 인식한 형사를 요구한다. 소식은 詩意의 표현 속에서 이루어지는 높은 차원의 형사에 관한 내용은 바로 화면을 구성하고 조직하는 각 물상을 특히 物情, 物理, 物態에 부합되도록 강구한다.³⁹⁾ 즉 사물의 형상과 사물의 자태를 파악하고 이치를 깨달았을 때 바로 사물의 情과 사물의 뜻을 다 드러낼 수 있는 기초라고 할 수 있으며, 이것이 완전하게 갖추어 졌을 때 작가의 시적 감흥과 시적 정취, 의경의 전달을 의미한다.

이러한 시와 회화와의 융합은 화조화 뿐 아니라 산수화에 더욱 두드러지게 표현되어 있다. 남송의 화가들은 휘종의 서정과 재현성을 융합한 표현 양식을 받아들여 수많은 걸작을 남겼다. 〈四景山水圖〉(도판 2, 3, 4)은 남송을 대표하는 산수화의 명품으로 작가가 밝혀지지 않았다. 남송이 시작된 이후에 그려진 것으로 보여 지는 작품이다. 사계절을 표현한 4장의 풍경 속에 德이 있는 문인이 清遊하는 모습을 담은 그림은 휘종이 추구했던 시정과 재현성의 융합을 달성한 우수한 작품이라고 할 수 있다.

원래는 춘하추동을 표현한 4폭의 그림이었으나 봄 부분이 유실되어 현재는 볼 수 없다. 기본적인 화면의 구성은 대각선으로 나뉘어져 있는데, 대각선의 상축 공간을 비우고, 회화를 구성하고 있는 모티브를 하축으로 집중시킨 대각선의 구도이다. 이러한 양식은 남송회화의 중요한 특징 가운데 하나이다. 각각의 폭에는 한명의 인물이 그려져 있고 그들의 시선은 화면의 깊은 곳을 향해 있다. 그들의 시선을 바라보는 감상자의 시선과 일치시켜 보면 시정성을 바탕으로 하는 자연공간으로 유도하는 작가의 의도성을 읽을 수 있다. 예를 들면 〈四景山水圖～秋景〉(도판 2)의 그림 안에 있는 인물의 시선을 따라가면 시선의 끝에 구름이 있고 그 위에 두 마리의 학이

38) 孔六敬, 안영길, 홍기용 역. 앞의 책, pp. 241~243.

39) 孔六敬, 안영길, 홍기용 역. 앞의 책, pp. 250~251.

있는데, 자세히 들여다보면 아래쪽에 있는 학의 입이 벌어져 울고 있는 모습을 묘사하고 있다. 구름을 쳐다보고 있는 인물이 학의 울음소리에 놀라 하늘을 올려다보는 모습으로 상황을 읽어 볼 수 있다. 앞에서 살펴 본 산수화보다 재현성이 강한 장르는 화조화이다.

李迪의 〈紅白芙蓉圖〉(도판 5, 6)는 대상을 표현하는 기술이 최고의 수준에 달한 남송중기의 걸작이라고 할 수 있다. 우선 작품을 살펴보면, 絹畫로 전체 꽃잎을 견의 뒷면에서 색을 칠하는 배채법을⁴⁰⁾ 사용하고, 앞면에서는 꽃잎의 가장자리부분에 흰색을 칠하고 이를 섬세하게 풀어 나오면서 부드러운 뉘앙스와 입체감이 표현되도록 하였다. 작품의 배경에는 농도가 얕은 청색계열의 색채를 칠해 꽃의 발색효과를 높이는 동시에 공간의 깊이감을 표현하고 있다. 홍백의 부용화를 그린 두 폭의 그림을 비교해 보면 비슷한 것 같지만 아주 대조적인 표현방법을 사용하고 있음을 확인할 수 있다. 우선 구도 상에서 홍색의 부용을 그린 그림은 화면의 좌측인 앞부분에 만개한 꽃을 그리고 그 뒤로 반쯤 핀 꽃을 배치하여 서로 마주보고 있는 방향으로 꽃의 방향을 정하고 있다. 반면 백색의 부용은 반대의 경우이다. 앞쪽에는 개화가 덜 된 상태의 꽃을, 뒤쪽에 완전히 만개한 꽃을 그렸는데 꽃의 방향이 서로 다른 곳을 향하고 있어 화면을 두 송이의 꽃으로 분리시키는 효과를 가져온다. 또한 색채의 표현에 있어서도 홍색의 꽃인 경우는 흰색으로 윤곽을 덮어 칠하는 몰골기법을 사용하고 있으며, 백색의 부용은 윤곽선을 남기고 흰색을 칠하는 구륵기법으로 표현하는 독특한 특징을 확인할 수 있다.

위의 작품들에서 살펴 본 바와 같이 중국회화, 크게는 동양회화에는 회화와 시의 융합으로 보다 상상의 폭이 넓어지게 되고, 그로 인한 자유로운 발상은 창의성이 돋보이는 작품을 탄생시킨다. 또한 그림의 깊이를 더 해 줄 수 있으며, 단순한 재현보다는 표현되지 않은 것에 더 많은 의미를 부여하고 있다. 이러한 동양회화의 특성을 통해 본 연구자의 작업에 있어 표현상의 가장 큰 부분을 차지하는 색채를 통해 표현된 내적 정서에 대해 살펴보고 여기에서 색채와 융합된 서정성의 역할과 그로 인해 표출되어지는 색채의 자율성을 중심으로 살펴보고자 한다.

40) 배채법은 송대에 사용되었던 기법으로 안료가 표면에 노출되는 것이 적어 작품보존상 그렇지 않은 경우보다 보존에 유리하다.

2. 화원화조화의 사실적 표현

동양의 회화를 근대이전까지 살펴볼 때 시기적으로 고대와 중세, 근세로 나누어 볼 수 있는데, 그 시기의 회화적인 특징을 포괄적으로 표현해 보면 고대에는 재현에 의한 사실성을 중시하고 있으며, 중세로 들어서면서 문인들의 시적인 표현을 중심으로 하는 사의적인 표현으로 나타난다. 그리고 근세로 넘어오면서 필법을 중시하는 특징을 보여주고 있다. 이러한 특징을 기반으로 앞에서 살펴 본 동양회화의 색채의 표현은 매우 상징적이고 관념적인 사고를 바탕으로 이루어져 왔다. 또한 여기에 배경이 된 사상은 불교와 도교적인 측면이 주류로 드러나고 있다. 위의 양식 가운데 고대의 회화에 속하는 벽화나 불교회화의 경우도 사실적인 표현에 중점을 두고 있는 재현의 회화이다.

중국은 唐代末, 五代宋初(10세기)에 이르러 중국 각지의 景觀과 氣象에 입각한 사실적 산수풍경이 성립한다. 이는 한결 가치 자연을 大觀의 으로 취해서 착실하게 자연을 묘사하면서 대상에 내재하는 '理'의 조형적 표현을 목표로 하고 있다. 11세기 중반을 지나면서 이러한 화풍을 종합해서 이상화理想化된 자연을 산수화에 표현하고자 한다. 徽宗(재위 1101~1125)의 화원에 있어서는 詩情의 표현이 산수화의 목표가 되어 변각적 구도법⁴¹⁾이 성행하게 되고, 남송원체 산수화에 이르러 이상적인 자연의 좁은 景境을 화면에 재구성하고 필묵의 기교는 整然하게 된다. 한편 송말 원초(13세기)에 이르러 수묵 산수화는 그 황금시대를 맞게 된다. 이렇게 동양의 자연관이 가장 잘 반영된 회화 가운데, 수묵을 중심으로 하는 산수화와 달리 색채를 위주로 사용하는 화조화 역시 감상자들에게 자연미와 예술미를 동시에 감상할 수 있게 하는 회화 장르이다.

중국회화는 수묵중심의 南宗畫와 채색 중심의 北宗畫로 구분하고 있는데, 전통적으로 수묵에 있어서는 산수화가 채색이 있어서는 화조화가 주류를 이루고 있다.⁴²⁾ 고대부터 인간은 자연을 감상의 대상과 숭배의 대상으로 여겨왔다. 자연의 경물가운

41) 변각구도란 그림의 한쪽 부분에 중요한 대상물을 근경(近景)으로 부각시켜 묘사하는 구도법을 말한다. 중경과 원경은 인개 속에 잠기듯이 처리하거나 물 따위의 여백을 처리하거나 또는 멀리 산의 실루엣만으로 처리하였는데 이는 남송시대이전의 회화와는 다른 공간감각을 표현하는 것이다. 여백의 비중이 커서 넓은 공간을 암시하거나 서정적인 분위기를 연출하고자 할 때 사용한다. 김종태, 앞의 책, p. 380.

42) 최병식, 「中韓 南宗繪畫之 研究」(서울: 文史哲出版社, 1982), pp. 19~20.

데 화조가 감상의 대상으로서 독립된 양식을 이루게 되면서 자연물을 통해 인간의 사고를 반영하게 되었고 이는 詩를 통해 표현되기도 하였다.

채색화에서 회화대상의 표현으로 삼은 화조화는 꽃이 편 초목에 새나 동물을 그린 것이 주류이다. 현실속의 꽃과 새를 애완하는 즐거움을 재현하기 위해 그렸기 때문에 양식에 있어서는 자연주의를, 형식에 있어서는 채색화를 기본으로 한다. 그러나 화훼만 그린 것이나 동물만 그린 것, 초충, 藻魚의 종류도 화조화의 범위에 모두 포함된다. 또 수묵화의 발전과 함께 먹만으로 그리는 문인화의 발흥과 함께 화가의 의사표출로써 외형의 사실과는 다른 묵죽이나 묵매 등이 제작되어졌다. 새나 동물의 모습을 사실적으로 그린 작품은 중국에서는 기원전 3·4세기경부터 볼 수 있고, 5세기가 되면 애완용의 작은 동물들을 그린 것도 보이지만 화훼의 그림은 드물고 동식물과 함께 그려지게 된 것은 당대이후이다.

이러한 화조화의 기원에 대한 설은 몇 가지로 나뉘는데, 첫째는 고대의 벽화에 등장하는 四神圖에서 찾고 있는 下店靜市의 견해와⁴³⁾ 둘째는 화조화의 기원을 인도와 중앙아시아로부터 전래 된 것으로 보는 마이클 설리반의 견해⁴⁴⁾가 있다.

불교회화에도 화조가 등장하는데, 돈황의 불교회화나 고려의 지원(至元 1286년)에 조성된 〈아미타 여래도〉의 우측 하단에 나타난 연꽃이나 일본의 根津(네즈)미술관 소장인 〈아미타팔대보살도〉의 부처의 주변에 연꽃이 표현되어 있음을 알 수 있다.

화조화는 앞에서 살펴본 것과 같이 동양인의 자연관에서 비롯된 하늘에 대한 송배와 자연에 대한 경외감, 종교적인 의례나 전통적인 제례로부터 비롯된 주술적이고 실용적인 목적으로부터 점차 순수예술의 감상용 대상으로 발전하였다. 즉 어느 시기에 갑자기 화조화라는 양식이 생겨난 것이 아니라, 고대인의 생활과 문화 속에서 자연스럽게 이루어진 것이며, 여러 차례의 변화과정을 거치면서 독립적인 회화의 양식으로 발전하기 시작했다.

자연의 수많은 경물 가운데 화조는 중국 회화에 있어서 매우 중요한 화목의 하나로 당대부터 순수회화의 장르로서 감상화의 소재로 발전하기 시작하였다. 당대는 전국이 통일되면서 교통이 발달하고 중국의 역사상 가장 흥성했던 시기로 중국회화의

43) 下店靜市. 「文邦花鳥畫の發生成立に就いて」, 『文邦繪畫史研究』(일본: 富山房, 1943), pp. 44~48.

김정연. 「중국화조화에 대한 연구」(홍익대학교 석사논문, 1988), p. 3 재인용.

44) 마이클 설리반 손정숙 역. 『중국미술사』(대구: 燭書出版社, 1982), p. 193.

성숙기였던 당대는 회화의 제재와 표현기법이 지속적으로 풍부해 지면서 이 시기의 회화는 매우 다양화 되었으며 文과 武가 모두 융성하였던 시기이다. 초당시기의 화가로 장승요의 요철화법을 발전시킨 위치을승과 대상을 면밀히 관찰하고 섬세한 표현으로 꽃잎과 잎의 변화를 다양하게 표현한 康薩陀는 중앙아시아와 변경지역에서 온 화가로 불교회화뿐 아니라 화조화에도 두각을 드러냈다. 이들의 화풍은 당시 사람들의 안목을 새롭게 하였고 성당시기로 와서는 薛稷(649~713)과 邊鸞(8세기 후반~9세기 초), 趙光胤⁴⁵⁾을 들 수 있는데, 설직은 학을 잘 그렸던 화가로 오대의 黃筌이 촉의 궁전 벽에 다양한 모습으로 그린 여섯 가지 종류의 선학에 까지 그의 영향이 미쳤다고 한다.⁴⁶⁾ 이에 두보는 설직의 학 그림을 칭송한 여러 시를 지어 학의 신비하고 고상한 운치를 표현하기도 하였다. 설직과 더불어 변란은 특히 折枝畫를 잘 그렸다고 전해지는데, 그의 화조화에 나타나는 화풍은 채색이 선명하고 농염하여 대상을 통해 살아 있는 듯 한 기운을 느낄 수 있으며, 화훼역시 그 것이 가지고 있는 아름다움을 최대한으로 표현하였다. 그가 그런 절지화는 새로운 화조화의 시작이라고 할 수 있으며, 이를 통해서 사람의 미감을 끌어당기는 새로운 화폭을 창조해 내었다.

西蜀에서는 특히 당대의 회화전통을 이어받은 종교화와 화조화가 특별히 발전하게 되었다. 이 시기의 화조화가로 황전⁴⁷⁾부자와 남당의 徐熙⁴⁸⁾가 대표적이다. 또한 남당의 제왕이었던 李煜(961~975)은 詩詞書畫에 모두 능했다.

황전 화풍의 특징은 촉에 잔존하는 당대 화조화의 흐름을 짐작케 하는 농후한 촉색과 정교한 暈染, 정밀한 윤곽선에 의한 사실적(재현적)인 표현을 통해 대상의 특징과 기운을 표현하였다. 황전의 대표적인 작품인 〈사생진금도〉(도판 7)는 위와 같은 특징을 가장 잘 보여주는 작품으로 각종 새와 곤충, 자라를 한 화면 안에 가득

45) 唐代의 長安人으로 蜀으로 거주지를 옮겨 그림에 물두하였고 湖石, 花卉, 龍水에 능하였고 黃筌이 그에게 師事했다.

46) 북경중앙미술학원 미술사계 중국미술사 교연실 편저, 박은화 옮김. 앞의 책, p. 134.

47) 黃筌(?~965)은 자는 要淑이며, 成都사람, 조광윤에게 그림을 배우고 산수화가인 李昇과 인물과 龍水를 그린 화가 孫位의 장점을 본받아 “회화의 육법을 모두 갖추고 세 스승을 초월하였다”고 하였다. 화훼와 대나무, 새를 특히 잘 그렸고 佛道人物, 산수에도 능한 모든 방면에 뛰어난 화가였다. 최병식,『동양미술사전』(서울: 갑을 출판사, 1989), p. 389.

48) 徐熙(885?~975?)는 평생동안 관직을 구하지 않고 자유로운 삶을 살았던 사람으로, 그는 “그림을 그릴때 색채나 세세한 것에는 힘쓰지 않는다”고 자위하며, 당대 이래의 세밀한 펠치와 색채로 표현한 화조화의 격식을 초월하고 새로운 양식을 창조하여 송대에는 그의 화풍을 들어 ‘野逸하다’라고 표현하였다. 최병식. 위의 책, p. 170.

히 그렸는데 그 하나하나에 대한 묘사가 정교하고 대상이 가지고 있는 고유의 형태와 색채를 그대로 표현하였다.

중당시기의 시인인 吳融은 「折枝」라는 시에서 “처음부터 근본이 없는 것은 아닐 테지만 화공의 재주로 꺾어진 듯하다”라 하였고, 백거이(772~848)는 「畫竹歌」에서 “뿌리가 없이도 생기가 가득하고 화가의 필치로 썩이 돋는 듯하다”라고 표현하여⁴⁹⁾ 화조가 단순한 재현이 아닌 사의적인 창작 의도를 통해 지속적으로 심도 있는 경지 를 추구해가고 있음을 알 수 있다. 하지만 아직까지 당대의 화조는 사실화풍의 현실 주의적 입장에서 벗어나지 못한 상태였다. 화조화 뿐 만 아니라 산수나 인물 등의 회화에서도 이러한 양상이 나타나는데, 당시의 화가들의 회화학습 방법은 畵本을 철저하게 연습한 후에 점차 여러 방면으로 자신의 능력을 키워갔다는 것이었다. 예를 들면 인물화, 초상화, 역사화, 풍속화, 산수화, 화조화 등을 사실적으로 묘사하고 난 다음 점차 생활 주변에서 사물에 대한 조형을 반영하고 더 나아가서는 종교화 역시 현실생활 풍속에 알맞도록 현실적인 그림을 그렸다.⁵⁰⁾

당대에 이어 五代와 兩宋代의 회화는 당으로부터 계승된 전통을 기반으로 새로운 시대를 열어간 특징을 보이지만, 이시기에 나타나는 회화의 변화는 황실화원과 畵學의 발전, 문인사대부 회화의 융성, 민간수요에 따른 상품성 회화의 증가 등이 요인 이 되어 많은 변화를 보여주고 있다. 특히 문인사대부 회화가 융성을 이루면서 書法과 詩歌가 문인화와 궁정화의 중요한 요소가 되었고 이는 재현을 위주로 객관적인 묘사를 하던 화풍이 시가와 서법이 회화와 접목을 이루면서 점차로 주관적인 표현 으로 변화하게 되었고 이것이 오대와 양송대의 회화적 특징이라고 할 수 있다.

오대시기에는 중원지방의 대부분이 전란에 휩싸여 시국이 혼란하고 政教가 실추 되어 선비들은 은둔생활을 하였고, 전란의 피해가 적었던 南唐(937~975)과 사천의 西蜀(901~965)의 경우는 자연조건이 좋고 물산이 풍부하여 경제가 번성한 상태였다. 이로 인해 중원의 화가들이 촉과 남당으로 몰려들게 되었다. 남당과 촉의 통치 자들이 서화에 관심이 많고 좋아하여 단순히 감상하고 생활을 장식하는 정도를 넘어 화원을 설립하고, 이는 회화발전에 큰 공헌을 하게 되었다.⁵¹⁾ 황전화풍에 대해 새로운 화풍인 서회는 정밀하고 오래 걸리는 기교적인 것을 취하지 않고 수묵형태

49) 북경중앙미술학원 미술사계 중국미술사 교연실 편저, 박은화 옮김. 앞의 책, p. 134.

50) 지순임.「과희의 산수화론 연구」(홍익대학교 미학미술사학과 박사학위논문, 1985), p. 33.

51) 북경중앙미술학원 미술사계 중국미술사 교연실 편저, 박은화 옮김. 위의 책, p. 165.

의 몰골법을 사용하여 운연하게 표현하였고, 채색은 황전에 비해 담박하게 써 형태보다는 生意의 표현을 위주로 하여 화면에서 편안한 기운을 느끼도록 표현하였다.

서희와 황전은 문인화가와 화원화가로 徐熙野逸, 黃家富貴라는⁵²⁾ 유행어가 생길 정도로 이들의 화풍은 서로 다른 환경에서 다른 사상과 감정, 필묵법으로 각자 개성을 드러내는 상이한 화조화의 양식을 이루었다. 특히 묘사대상에 대한 차이가 확연히 드러나는데, 황전은 촉의 궁전화가로 전통적으로 울타리 안에 珍禽瑞鳥와 奇花怪石 등 사육 재배된 동식물을 대상으로 하고, 서희는 강남에 살면서 강호(江湖) 주변의 강변의 꽃과 마을 주변의 대나무(汀花里竹), 물가의 새와 연못의 물고기(水鳥淵魚)와 같은 야생에서 화제를 찾았다. 깔끔한 필법으로 표현해 온 황씨체가 화원에 채용되어 院體花鳥畫의 모체가 되었지만 재야의 화조화가 중에서는 야생의 동식물들을 관찰 연구하여 화조보다는 자연의 모습, 즉 진실의 본성을 찾으려 노력하는 작가들이 있어 송대 화조화의 형성과 전개에 많은 기여를 했다.

오대 십국의 분열기는 북송의 건립으로 일단락 지어지고, 북송대에는 경제와 문화가 발전하게 되었다. 송대의 회화는 당시 사회계층과 밀접한 관계를 맺고 있었는데, 귀족이나 문인사대부, 상인, 시민들이 회화에 대한 관심이 많아지고 이에 따라 회화의 수요가 증가하면서 회화의 제재가 광범위 해지고, 표현방법도 다양하게 나타난다. 특히 화가들은 주위의 환경에 주의 깊게 관찰하여 정교하고 생동감 있는 묘사를 위주로 하였으며, 정밀하고 엄격하지만 자유로운 사고를 표현하는 화풍이 형성되는 특징이 나타난다.

경제적으로 여유가 생기고 문화가 발전함에 따라 회화에 대한 수요가 늘자 직업화가들이 등장하게 되고, 송 대의 황제들은 서화를 애호하여 翰林圖畫院을 설립하고 서쪽과 남당의 화원화가들을 불러들여 화원을 확대하였는데, 특히 徽宗대에 가장 궁정회화가 발전한 시기였다.

한림도화원에서는 화원들에게 궁전에서 수집한 서화의 감정과 임모에 참여시키고, 고문전적을 학습하도록 하여 문화적인 수양을 쌓도록 하였다. 궁정의 회화인재를 양성하기 위하여 시험을 통해 인재를 채용하였는데, 그들의 채용 기준은 “이전의 화가를 모방하지 않고, 대상의 형태와 색을 자연스럽게 구비하며 고상하며 간결한 필치로“와 같았고,⁵³⁾ 대부분의 경우 시구를 시험 제목으로 하였는데, 이는 송대 이

52) 북경중앙미술학원 미술사계 중국미술사 교연실 편저, 박은화 옮김. 위의 책, p. 171.

53) 북경중앙미술학원 미술사계 중국미술사 교연실 편저, 박은화 옮김. 앞의 책, p. 171.

전의 대상의 재현에 그쳤던 화풍에 대한 변화를 추구한 것이며, 희종이 화가들에게 요구한 것은 단순한 학문적인 사실주의가 아니라 지적인 기민함과 은유, 그리고 문인들에게도 기대되었던 착상의 유희와 같은 것이었다.⁵⁴⁾ 이것은 이후 문인화가 발전하게 되는 밑거름이 된다. 북송 초기의 화원화가로 高文進과 黃居彩가 대표적이다.

송 대에는 궁정의 실내 장식이 화려해짐에 따라 화조화는 귀족미술의 중요한 위치를 차지하게 되었고 중상류층의 수요 역시 화조화를 발전시키는데 중요한 역할을 하였다. 북송의 黃居彩, 趙昌, 易元吉, 崔白, 吳元瑜, 馬賈, 그리고 남송의 李安忠, 林椿, 李迪, 毛松, 毛益 등이 손꼽을 만한 화가이며 이들의 화풍 역시 독특하였으며, 이들의 화풍에는 오대의 회화를 계승하고 직접 자연을 접하고, 대상을 관찰하여 이를 독특한 자신만의 화풍을 이루는 바탕으로 삼고 새로운 기법을 창조해 내었다. 예를 들면 황거채의 작품인 〈山巒棘雀圖〉를 보면 화면 하단의 위치한 산자새와 상단에 가시나무위의 참새를 대조적으로 위치시키고 있는데, 정교한 새의 묘사와 주변 경물의 묘사가 형태 뿐 색채 면에서도 섬세하게 표현하고 있다. 새의 종류와 동세에 따라 고유의 색으로 각각 다르게 표현되었으며 매우 섬세하게 표현 되어있는데 이는 황전화풍의 영향이 드러나는 작품이다. 이는 앞에서 살펴본 황전의 〈사생진금도〉에서 각종 새의 실제의 모습을 보는 것처럼 재현해 놓은 것에서 영향을 받았다.

이외에도 조창의 〈寫生杏花圖〉(도판 8)는 원형의 화면 안에 살구나무의 일부를 그린 것으로 살구꽃의 꽃잎과 꽃술, 꽃받침의 정교하고 섬세한 묘사가 단연 돋보이며 꽃잎을 처리한 흰색의 표현도 얇은 꽃잎의 느낌을 재현하여 전달하려는 노력이 보이는 작품이다. 이는 다음에서 언급할 郭若虛의 화조화를 그리기 위해 자연대상을 면밀히 관찰하고 완전하게 파악해야 한다는 것을 보여주는 좋은 예이다.

송대의 화조화는 자연을 직접 관찰하고 대상과의 교감을 통해 자연의 이치에 어긋나지 않고 사실적이고 섬세한 표현을 통해 생동함을 이루었으며, 생활감각과 이상을 표현하여 자연과 인간사이의 교감을 통해 도덕적인 품격을 서로 연관시키고 있다. 예를 들면 곽약허의 『圖畫見聞志』에서 화조화를 그릴 때 ‘사계절의 음양의 앞과 뒤, 죽순의 질김과 연함, 꽃봉오리와 꽃받침의 순서, 새의 형태와 이름’을 반드시 이해해야 한다고 하였다.⁵⁵⁾ 이는 사계절의 변화와 자연의 이치, 사물이나 대상의 구조와 상태를 숙지하고 습성을 잘 깨달아야 함을 자세히 설명하고 있다. 이처럼 이 시

54) 마이클 설리반, 최성은 한정희 옮김. 앞의 책, p. 163.

55) 북경중앙미술학원 미술사계 중국미술사 교연설 편저, 박은화 옮김. 앞의 책, p. 200.

210 전통화조화의 寫實的 표현과 詩情的 색채표현

기의 화조화는 정밀하고 거칠없는 공필⁵⁶⁾ 화조화로 새로운 경지에 이르렀음을 알 수 있으며, 더불어 수묵사의화조화도 발전하기 시작하였다.

3. 문인화조화의 詩情的 표현

수묵사의화조화가 발전하기 시작하면서 점차로 대상의 고유의 색채를 표현하였던 화원화풍의 화조화는 쇠퇴하기 시작하였다. 이러한 현상으로 화조의 표현에 있어서 이치에 어긋나지 않는 한계 내에서 자연 경물의 표현하고 그 안에서 아름다움과 장식의 미를 추구하였던 화조화에 대상의 묘사를 통해서 사고와 흥중의 뜻을 표현하는데 주력하기 시작한 사의 화조화가 형성되면서 이전 시대에 중요한 특징으로 나타났던 화려하고 섬세한 색채의 표현이 사라지게 되었다.

11세기 후반 문인들은 회화에 대한 독자적인 주장을 내세워 그것에 어울리는 작업양식을 선택해 제작하였는데, 그들의 주장은 회화의 목적은 대상의 외형을 쫓은 '形似'가 아니라 대상에서 觸發되거나 혹은 그 형식을 빌려 화가의 심정을 표현하도록 하는 寫意가 아니면 안 된다고 하는 것이다. 북송문인화의 지도자인 蘇軾(1031~1101)의 그림에 대해서 형사로서 논하는 것은 '아동의 식경에 가깝다'라고 하는 詩句가 그들의 주장을 단적으로 표명하고 있다. 북송의 문인들은 사의를 실현하기 위해서 수묵화를 채택했다. 예를 들면, 소나무는 이미 당대부터 수묵화의 주제가 되어 있었지만 오대이후에 대나무가 나타나고 북송 말에는 매화와 난초가 그려지게 되었다. 이 네 가지 송죽매난을 四清이라고 부르는데, 이것들을 詩賦(詩歌)로 만들어져 널리 읊조리게 되면서 사청에 대한 미적관심은 시를 통한 감흥(詩興)에서 그림을 통한 감흥(畫興)으로 퍼져가게 되었다.

이러한 상황에서 수묵사의 화조화를 다루기 시작한 작가로는 文同, 揚補之, 趙孟堅(1199~1264이후) 등을 들 수 있으며, 이들은 회화라는 것을 빌어 문인들의 정서와 흥을 드러내고, 대상을 통해 뜻을 표현하는 사의적인 작품을 하면서, 형사의 격식에 서는 멀어지기 시작하였으며, 외견상의 사실주의는 단순한 전통에 지나지 않았으며, 화가는 더 이상 신선한 눈으로 자연을 관찰하지 않았으며, 단순히 머릿속에서 만들

56) 공필기법은 중국의 전통적인 기법으로 사실주의 채색화시대에 주를 이루었는데, 대상을 표현하는데 있어서 조금도 소홀함이 없이 꼼꼼하고 정밀하게 공을 들여 그리는 기법으로 직업화가나 궁정의 화원들에 의해 그려졌다.

어지는 그림을 그리기 시작했다. 즉 회화의 목적을 자연을 관찰하고 이를 아름답게 표현하는 사실주의 회화로 규정지었던 것에서 이전의 회화의 목적과는 전혀 다른 지식인들의 사상에 기반을 두게 되었고, 이로 인해 표현방법상의 변화가 나타나기 시작하였다. 이러한 변화의 중심인물로 시인인 소동파와 화가인 문동, 米芾(1051~1105), 서예가이자 학자인 黃庭堅(1045~1107)을 들 수 있는데, 소동파는 회화의 목적은 재현이 아니라 표현이라는 개념을 제시하였다.⁵⁷⁾ 또 소동파는 당대 王維의 '시 속에 그림이 있는 것 같고, 그림 속에 시가 있는 것 같다'라는 예술적인 특징을 인정하여 시와 회화의 융합, 즉 시적인 정취가 그림 속에 투영되어야 함을 강조하였다. 이는 대상에 대한 느낌을 그대로 감상자에게 전달하려는 것이 아니라 대상에 대한 자신의 생각과 느낌을 나타내는 것을 회화의 목적으로 보았다.

문인들의 작품에 나타나는 소재는 이전의 궁정화원화가나 직업 화가들의 그림과는 많은 차이를 드러내고 있는데, 시서화에 능하며, 歐陽詢(557~641)의 서법을 익혀 필치가 강건한 양보지가 그린 〈四梅花卷〉의 매화를 살펴보면 가지를 그린 선이나 화면의 구성에 있어 화원화가들이 그린 화려하고 섬세하며, 정지되어 있는 상황을 묘사한 것과는 다른 것을 발견 할 수 있다. 그의 북매화에 나타나는 필선의 속도감과 그에 의한 공간구성은 마치 문인사대부를 대변하는 것처럼 청아하고 여유로우며, 재현의 회화가 아닌 사의적인 표현으로 텔속의 정취가 느껴진다. 이에 비해 남송말기의 조맹견은 양보지에게 북매를 배웠지만 양보지의 북매처럼 강건하고 탄력이 느껴지는 선과 화면의 구성을 느낄 수는 없지만, 그의 〈歲寒三友圖〉에서는 맑고 담백하며 여유가 느껴지는데 마치 선비의 모습을 보는 것처럼 수려하고 우아하다.

위와 같이 양송대의 회조회는 송대의 화원화가들에 의해 그려진 공필채색법에 의한 섬세하고 화려한 화풍이 점차 사라지고 송대 말기로 오면서 문인화가들의 수묵 사의 회조화와 북매, 북죽화가 유행하게 되어 회조화 분야에 있어서 큰 변화를 가져오게 되었다.

원대의 회조화는 송대 말기의 화풍을 이어 문인화적인 형식으로 발전하게 되었는데, 이는 원대의 통일이후 각 민족의 융합을 촉진하였지만 통치자가 민족 차별정책을 실행하여 한족사대부들은 정치적인 뜻을 펴기 어려워지고 이를 詩文과 書畫를 통해 그들의 감정을 드러내었다. 그들의 회화는 매우 주관적이며, 색채를 사용한 섬세한 표현보다는 필묵의 표현을 중시하여 시서화가 더욱 어우러지게 되었으며 이러

57) 마이클 설리반, 최성은 한정희 옮김. 앞의 책, p. 160.

212 전통화조화의 寫實的 표현과 詩情의 색채표현

한 문인사대부들의 회화는 원대 회화의 중요한 위치를 차지하게 되었다. 문인들은 주요 화제를 대나무와 매화를 통해 그들의 고아한 품격을 표현하고 있다. 이는 표현하는 화제를 통해 화가 자신의 의취를 암시하고 있음을 알 수 있다.

원대에 이어 명청대에는 중국의 역사상 최후의 봉건왕조로 이 시기의 사회경제, 정치와 사상문화의 발전과 변화는 직접 혹은 간접적으로 미술 분야의 발전과 계승, 변화의 영향을 끼쳤다. 명청대에는 인물화가운데 공필 인물화는 쇠퇴했지만 산수화와 화조화, 사의인물화가 눈에 띠게 발전하였다. 특히 화조화는 공필화조화와 사의 화조화가 새로운 변화를 이루었다.⁵⁸⁾ 이에 대표적인 화가로는 欽壽平(1633~1690)과 八大山人(1626~1705)을 들 수 있다. 윤수평은 그의 작품 〈落花遊魚圖〉에서 송·원대의 화풍을 원용하여 지극히 정교하지만 닮지 않음을 추구하고 ‘攝情’ 표현을 중시하였다.⁵⁹⁾

명대의 원체⁶⁰⁾ 화조화에 나타나는 공통적인 양식은 송대의 전통을 계승하고 발전시키는 것과 남송 화가의 섬세한 관찰과 정밀하고 세밀한 묘사를 취하는 것, 그리고 커다란 화면을 능숙하게 다루며 구도가 완정하고 포만한 것, 화조의 경우 생기가 넘치고 특정 경물과 배치시키고, 표현 방법에 있어서 사의적인 표현과 공필에 의한 섬세한 표현을 각각의 경물에 적합하게 표현함으로써 화려하고 당당함 가운데 질박하면서도 엄정함을 잃지 않는 것을 말한다.⁶¹⁾ 명대 후기로 오면서 사의 화조화는 더욱 흥성하게 되었는데, 제재가 원대보다 넓어졌으며 화법 역시 세련되어졌다. 명대 중기의 陳淳(1438~1544)과 후기의 徐渭(1521~1593)가 있는데, 진순의 경우는 조형이 정확하고 적절하며 구도가 엄격하지만 평화롭고 안정된 정취에 자유로운 필묵을 구사하였다. 서위는 오파와 임량의 사의 화조화의 장점을 겸하고 있으나 그것에 머물지 않고, 그 만의 독특한 화법을 개발하고 ‘似與不似之間’의 꽃과 나무의 형상으로 생동감 있는 기운과 왕성한 생명력을 표출하였다. 그의 사의 화조화가 내면의 정감

58)

59) 북경중앙미술학원 미술사계 중국미술사 교연실 편저, 박은화 옮김. 앞의 책, p. 263.

60) 院體: 명대에는 화원을 설립하지는 않았지만 궁정화가들이 있었다. 洪武(1368~1398) 초기에 남경에 도읍을 정한 명태조의 정권은 절강성과 복건성 등지에서 화공을 모집하고 永樂(1403~1424)연간에 북경으로 천도한 후 황제들도 이러한 궁정화가의 제도를 따랐다. 절강성과 복건성은 원대초기 이래로 송대 회화의 전통을 이어온 곳으로 이 두 지방 화가의 입궁으로 명대의 院畫는 남송화원의 화풍과 북송화가들의 화풍에서 영향을 받은 면모를 보여주었는데 이러한 명대의 회화를 원체라 한다.

61) 북경중앙미술학원 미술사계 중국미술사 교연실 편저, 박은화 옮김. 앞의 책, p. 248.

을 강렬하게 표현하는 경지에 이르게 하였고 그의 자유로운 필묵의 표현은 이전에 볼 수 없었던 중국 화조화의 새로운 발전을 이루었다.

명대에 이어 청대의 화조화에 가장 두드러지게 나타나는 것은 서양화법의 영향을 들 수 있다. 서양의 화가들이 궁정에 공직하면서 외국화가들의 작품이 보여 지는데, 이탈리아의 郎世寧(Giuseppe Castiglione, 1688~1766), 체코의 艾啓蒙(Ignatius Sichelbarth, 1708~1780), 독일의 賀清泰(Louis de Poirot, 1735~1814)등이 서양의 시각과 회화방식을 통해 표현하도록 황제의 명을 받아서 작품을 제작하였지만, 중국의 공필 화풍과 서양의 고전사실주의가 결합된 실험적인 작품들을 선보였다. 이런 가운데 중국의 사의화조화풍은 양주팔괴에 의해 이어졌는데, 그들의 그림에는 민간의 고통을 접하고 황제와 현실에 대한 불만을 역대 문인들이 다루었던 사군자를 선택하여 표현하였는데, 단순히 그림으로만 보여 지는 것이 아니라 여기에 詩와 書를 융합하여 품격을 표현하기도 하였지만 그들의 화풍은 은화하거나 우아하지 않고 강렬한 감정과 개성을 분방하게 표출함으로써 강하고 단호한 기질을 표현하였다.

양주팔괴 가운데 鄭燮(1693~1765)은 시서화 삼절로 특히 그의 작품 <竹石圖>(도판9)를 보면, 묵죽화에 능하여 '눈앞의 대나무(眼前之竹)'에서 '마음속의 대나무(胸中之竹)'를 거쳐 '손 안의 대나무(手中之竹)'에 도달하는 예술적인 변화를 추구하고 시적인 정취와 그림의 경지를 통해서 사대부의 절개와 기개를 칭송하고 민간의 고통에도 관심을 갖는 포부를 표현하고 있다.

IV. 결론

동서양을 막론하고 회화양식의 변화는 끊임없이 이루어져 왔고 지금도 진행되고 있으며, 앞으로도 수많은 유형의 회화양식과 회화정신이 생겨날 것이다. 이러한 상황 속에서 동양의 회화 속에 나타난 색채의 표현의식의 변화를 살펴봄으로서 앞으로의 전개과정에 대해 예견해 볼 수 있다. 앞에서 살펴본 바와 같이 동양회화에서 색채의 사용은 고대회화에서부터 시작되어 근세까지 여러 가지의 변화된 양상을 보여주고 있다. 이러한 변화는 시대적 특징과 당시의 사상, 풍습, 습관, 주변문화의 영향 등의 많은 요소들이 작용하였다. 특히 고대동양의 경우는 개인의 감성의 표현에 중심을 두었기 보다는 오래전부터 동양사상의 근간이 되는 오행사상에서 비롯된 종

214 전통화조화의 寫實的 표현과 詩情的 색채표현

교적이고 관념적인 색채의 표현이 주를 이루었다. 이는 동시대의 회화양식과 밀접한 연관관계를 이루고 있다. 하지만 이러한 표현은 중세이후 자연을 관찰하고, 대상의 본질을 충실히 표현하고자 하는 회화 양식의 변화와 더불어 변화를 맞게 되었다.

위에서 살펴본 중국의 화조화의 양식에 나타난 색채표현에 있어 가장 두드러지게 나타나는 것은 대상에 대한 재현을 중심으로 하는 표현과 대상을 보는 사람의 사고와 감성을 표현하고 이를 전달하고자하는 사의적인 표현방법으로 나누어 볼 수 있다. 대상을 보여 지는 대로 표현하고 고유의 색채를 변화시키지 않는 한도에서 표현한 재현을 중심으로 하는 당대와 사의화조화가 등장하기 이전의 송 초기의 화조화는 마치 실제의 대상을 보는 것처럼 섬세하고 정교하게 표현되었다. 이는 고대 회화에서 색채의 의미에 근거하여 대상을 표현하였던 방식과 차이를 나타내는 것이라 할 수 있다. 주로 궁정의 화가들에 의해 그려졌던 화조화의 경우는 오늘날의 시각으로 본다면 더 이상의 풍부한 사고가 어렵게 보이지만 당시로서는 큰 변화임에 분명하다. 주 경물을 제외한 나머지의 부분은 구체적으로 배경의 사물을 표현하지 않고, 주변상황을 묘사하거나 공기의 기운을 감지할 수 있도록 색채나 필치의 변화를 이용한 것을 볼 수 있다. 그러한 표현을 통해서 작가가 화면에 나타내고자 하는 의도를 짐작할 수 있다. 여기에서 중요하게 작용하는 조형요소로서 색채는 선이나 형태보다 훨씬 빠르고 진한 전달력을 갖는다는 것이다.

이에 비해 사의적인 표현 방법은 송대 이후 발전하기 시작한 화조의 표현 방법으로 시와 회화를 융합시켜 대상을 형태면에 있어서나 대상이 가지고 있는 고유의 색채부분에서 구체적으로 대상을 설명하거나 묘사하지 않고 담백한 수묵을 위주로 하며, 여기에 가벼운 색채를 가미하여 감상자의 입장에서 사고할 수 있는 여유를 주고 있다. 그것을 통해서 증폭시킬 수 있는 미적인 감수성은 사의화조화가 발생하기 이전의 화조화보다 매우 다양하고 강렬하게 전달되어 진다. 시서화가 일치되어 전개된 사의적인 표현은 시작적으로 보여 지는 부분은 매우 간결하지만 싯구를 통해 관자 스스로 색채를 상상할 수 있는 독특한 조형요소를 유도하고 있다. 이러한 표현은 동양회화의 독특한 표현방법으로 고대 회화의 관념적인 사고에 의해 발현된 색채표현으로부터 자유로워질 수 있었다. 이는 오늘 날의 회화에 드러나는 자유로운 대상의 해석과 풍부한 감성의 이입을 통한 다양한 색채에 대한 접근의 기반이 되었으며, 개인의 감성적인 표현을 가장 효과적으로 보여주어 생명력 있는 창조의 작업을 도출해 낼 수 있다.

도판



圖1. 〈桃鳩圖〉, 徽宗, 北宋, 絹本彩色,
28.5×26.1cm, 日本 國立東京博物館所藏.



圖2. 〈四景山水圖
—秋景〉, 作者未
詳, 南宋, 絹本水
墨, 118×52.7cm,
金地院所藏.

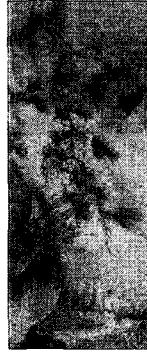


圖3. 〈四景山水圖
—夏景〉, 作者未詳,
南宋, 絹本水墨,
118×52.7cm,
久遠寺所藏.



圖4. 〈四景山水圖
—冬景〉, 作者未詳,
南宋, 絹本水墨,
118×52.7cm,
金地院所藏.

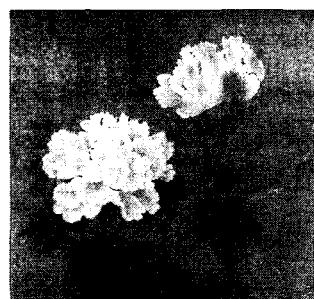


圖5. 〈紅白芙蓉圖—紅〉, 李迪, 南宋,
絹本彩色, 25.5×25cm, 日本國立東京
博物館所藏.

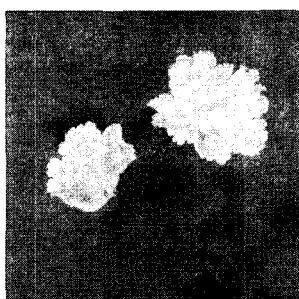


圖6. 〈紅白芙蓉圖—白〉, 李迪, 南宋,
絹本彩色, 25.5×25cm, 日本
國立東京博物館所藏.



圖9. 〈竹石圖〉, 鄭燮, 清,
紙本水墨, 217.4×120.6cm,
上海博物院所藏.



圖7. 〈寫生珍禽圖〉, 黃筌, 五代, 絹本彩色, 41.5×70cm, 北京
故宮博物院所藏.

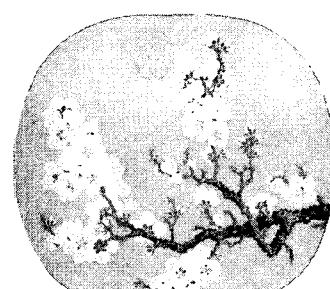


圖8. 〈寫生杏花圖〉, 趙昌, 北宋,
絹本彩色, 25.2×27.3cm, 臺灣
故宮博物院所藏

■ 참고문헌

- 孔六敬, 안영길 홍기용 역. 『黃筌畫派』. 서울: 미술문화, 2006
- 孔子. 김형찬 역. 『陽貨』, 『論語』. 서울: 흥익출판사, 1999
- 마이클 설리반 손정숙 역. 『중국미술사』. 대구: 營雪出版社, 1982
- 마이클 설리반. 최성은. 한정희 옮김, 『중국미술사』. 서울: 도서출판 예경, 2006
- 문은배. 『색채의 이해』. 서울: 도서출판 국제, 2002
- 朴容淑. 『韓國美術의 基源』. 서울: 도서출판 예경, 1990
- 徐復觀. 이건환 역. 『중국예술정신』. 서울: 백선문화사, 2000
- 下店靜市. 「文邦花鳥畫の發生成立に就いて」, 『文邦繪畫史研究』. 일본: 富山房, 1943
- 이상진 강명관 역. 『益稷』, 『書經』, 서울: 자유문고, 1992
- 張彥遠. 『歷代名畫記』, 卷四. 葛路 저, 姜寬植 역. 『中國繪畫理論史』. 서울: 미진사, 1990
- 朱子弘. 『國畫色彩概論』. 臺灣: 藝術家出版社, 1985
- 정종미. 『우리그림의 색과 칠』. 서울: 학고재, 2001
- 조민환. 『중국철학과 예술정신』. 서울: 예문서원, 1998
- 지순임. 「곽희의 산수화론 연구」. 흥익대학교 미학미술사학과 박사학위논문, 1985
- 최병식. 『中韓 南宗繪畫之 研究』. 서울: 文史哲出版社, 1982
- 『수묵의 사상과 역사』. 서울: 현암사, 1985
- 한정희. 「중국회화사에서의 복고주의」, 『미술사학』V호. 서울: 학연문화사, 1993
- 허영환. 『중국화원제도사연구』. 서울: 열화당, 1982
- 『禮記』, 『察義篇』
- 『본원불교』. 서울: 대한 불교본원종
- 『說文解字』

■ Abstract

A Study on Lyricism Expression of Color & Realistic Expression reflected in Oriental Painting of flower &birds

Colors change in time corresponding with the value system and aesthetic consciousness of the time. The roles that colors play in painting can be divided into the formative role based on the contrast and harmony of color planes and the aesthetic role expressed by colors to represent the objects. The aesthetic consciousness of the orient starts with the Civility(禮) and Pleasure(樂), which is closely related with restrained or tempered human feelings. In the art world of the orient including poem, painting, and music, what are seen and felt from the objects are not represented in all. Added by the sentiment laid background, the beauty of the orient emphasizes the beauty of restraint and temperance, which has long been the essential aesthetic emotion of the orient.

From the very inception of oriental painting, colors had become a symbolic system in which the five colors associated with the philosophy of Yin and Yang and Five Forces were symbolically connected with the four sacred animals of Red Peacock, Black Turtle, Blue Dragon, and White Tiger. In this color system the use of colors was not free from ideological matters, and was further constrained by the limited color production and distribution. Therefore, development in color expression seemed to have been very much limited because of the unavailability and unreadiness of various colors.

Studies into the flow in oriental painting show that color expression in oriental painting have changed from symbolic color expression to poetic expression, and then to emotional color expression as the mode of painting changes in time. As oriental painting transformed from the art of religious or ceremonial purpose to one of appreciation, the most visible change in color expression is the one of realism(simulation). Rooted on the naturalistic color expression of the orient where the fundamental properties of objects were considered most critical, this realistic color

expression depicts the genuine color properties that the objects posses, with many examples in the Flower & Bird Painting prior to the North Sung dynasty. This realistic expression of colors changed as poetic sentiments were fused with painting in later years of the North Sung dynasty, in which a conversion to light ink and light coloring in the use of ink and colors was witnessed, and subjective emotion was intervened and represented. This mode of color expression had established as free and creative coloring with vivid expression of individuality.

The fusion of coloring and lyricism was borrowed from the trend in painting after the North Sung dynasty which was mentioned earlier, and from the trend in which painting was fused with poetic sentiments to express the emotion of artists, accompanied with such features as light coloring and compositional change.

Here, the lyricism refers to the artist's subjective perspective of the world and expression of it in refined words with certain rhythm, the essence of which is the integration of the artist's ego and the world. The poetic ego projects the emotion and sentiment toward the external objects or assimilates them in order to express the emotion and sentiment of one's own ego in depth and most efficiently. This is closely related with the rationale behind the long-standing tradition of continuous representation of same objects in oriental painting from ancient times to contemporary days. According to the thoughts of the orient, nature was not just an object of expression, but recognized as a personified body, to which the artist projects his or her emotions. The result is the rebirth of meaning in painting, completely different from what the same objects previously represented. This process helps achieve the integration and unity between the objects and the ego.

Therefore, this paper discussed the lyrical expression of colors in the works of the author, drawing upon the poetic expression method reflected in the traditional Flower and Bird Painting, one of the painting modes mainly depending on color expression. Based on the related discussion and analysis, it was possible to identify the deep thoughts and the distinctive expression methods of the orient and to address the significance to prioritize the issue of transmission and development of these precious traditions, which will constitute the main identity of the author's future work.