

19세기 강남(江南)에서 재해석된 사왕풍(四王風) 산수화의 유입

안건영(安健榮)의 <산수도> 6폭 병풍을 중심으로

최 경 현 인천국제공항 문화재감정관실

- Ⅰ 머리말
- Ⅱ 19세기 중국의 사왕풍 산수화와 한국 전래
 1. 북경과 강남 화단
 2. 한국 화단에서의 수용과 변천
- Ⅲ 안건영과 그의 <산수도> 6폭 병풍
 1. 안건영의 사왕풍 수용 배경
 2. 개인 소장품의 <산수도> 6폭 병풍
- Ⅳ 맺음말

2008

Annual Review in Cultural Heritage Studies

Vol. 41 No. 2

19세기 강남(江南)에서 재해석된 사왕풍(四王風) 산수화의 유입

안건영(安健榮)의 <산수도> 6폭 병풍을 중심으로

최경현

인천국제공항 문화재감정관실

[투고일자 : 2008. 08. 04 / 심사일자 : 2008. 11. 19 / 게재확정일자 : 2008. 11. 25]

국문초록

18세기 전반 북경에서 형성된 사왕산수화풍은 19세기에 한국과 일본으로 널리 전파되어 각국의 새로운 시대 화풍을 발전시키는데 중요한 밑거름이 되었다. 이러한 화풍은 청 문사들과 교류했던 신위나 김정희에 의해 본격적으로 전래되기 시작하였고, 그들의 영향을 직간접으로 받았던 신명연, 이한철, 유숙, 장승업, 안중식, 조석진 등이 사왕풍으로 그림을 그리면서 한국 화단의 주요한 화풍으로 자리매김하게 되었다. 이들이 그린 사왕풍 산수화에서 공통으로 보이는 특징은 고원법으로 자연 경물을 가까이에서 포착하고, 화면의 오른쪽이나 왼쪽 하단부에 배치된 키가 큰 나무를 기점으로 계류(溪流)를 건너 주산이 펼쳐지는 것이다. 하지만 최근 공개된 화원화가 안건영이 그린 <산수도> 6폭 병풍은 19세기 후반 유행했던 사왕풍을 근간으로 하면서도 경물포착이나 필법 및 색채감각 등에서 이들과는 차별화된 면모를 보여주고 있어 주목된다.

안건영의 현전 작품들은 대개 소품인데 이 병풍은 6폭의 산수화로 꾸며진 대작에 해당된다. 특히 산수의 여러 경관을 윤묵(潤墨)의 가는 필선으로 섬세하게 묘사하여 고요하면서도 차분한 분위기를 조성한 것이라든지 일부 화폭에서 조감법(鳥瞰法)으로 경물을 포착하여 거시적인 시점을 보여주는 것, 연운(煙雲)을 통해 화면에 생동감을 부여하는 것 등에서 새로운 면모를 읽을 수 있다. 이러한 화풍은 19세기 전반 강남(江南) 화단에서 사왕풍을 근간으로 하면서도 중국의 실제 명산을 돌아다니며 익힌 사생(寫生)을 절충하며 산수의 기운이나 생명력을 전달하려고 했던 왕학호, 탕이분, 대희 등의 화풍과 연관이 있는 것으로 판단된다. 따라서 안건영의 <산수도> 6폭 병풍은 19세기에 북경 화단과는 차별화된 양상을 나타냈던 강남 화단의 사왕산수화풍이 전래 수용되었다는 사실을 알려주는 보기 드문 사례로 중요하다고 할 수 있다.

주제어 : 안건영(安健榮), 사왕풍 산수화(四王風 山水畫), 김정희(金正喜), 장승업(張承業), 왕학호(王學浩), 탕이분(湯貽汾), 대희(戴熙)

I. 머리말

19세기 후반 이후에 그려진 한국 산수화에서 가장 많이 보이는 것은 사왕풍이다. 이러한 사실은 기존의 연구 성과를 통해 구체적으로 밝혀진 바 있다¹⁾. 하지만

1 김현권, 2005, 「19세기 조선 및 근대화단의 四王화풍 수용」 『근대미술 연구』, 국립현대미술관, pp.33~71; 신성란, 2007, 「申命衍의 繪畫」 『미술사연구』 11, pp.131~166; 한정희, 2008, 「18~19세기 正統派 畫風을 통해 본 동아시아의 회화교류」 『미술사연구』 22, pp.247~272 등.

이러한 논문에서 신위(申緯 1769~1845)나 김정희(金正喜 1786~1856)를 중심으로 한 청 문사들과의 교류 과정에서 본격적으로 전래 유입된 정통파(正統派) 사왕 산수화를 언급하면서 비교 제시되는 작품들은 주로 17세기부터 18세기 전반에 활동했던 왕시민(王時敏), 왕감(王鑑), 왕원기(王原祁), 왕휘(王翬)가 그린 것이다. 그리고 장승업에 이르러 사왕풍 산수화에 커다란 변화가 나타나는데, 이는 1860년대부터 상해를 중심으로 형성되었던 해상화파(海上畫派)의 영향에서 기인한 것으로 보고 있다²⁾. 이와 관련해 필자는 19세기에 활동했던 중국 화가들의 작품이 조선에 전래 수용되었을 개연성이 더 크다고 보았기 때문에, 앞으로 19세기 중국 화단의 동향과 사왕풍의 특징에 대한 면밀한 분석이나 검토가 필요하다는 생각을 하게 되었다.

그러던 중 안건영(安健榮 1841~1876)이 그린 〈산수도〉 6폭 병풍을 접하였는데, 전체적으로 윤묵(潤墨)의 세필(細筆)을 정교하게 사용하여 자연 경물을 표현한 것이라든지 1폭과 2폭에서 조감법(鳥瞰法)으로 경물을 포착하여 넓은 공간감을 나타낸 것, 연운(煙雲)을 통해 화면에 생동감을 부여한 것, 먹과 채색이 적절한 조화를 이루며 보여주는 안정된 색채감각 등에서 새로운 면모를 발견하였다(그림 1)³⁾. 이러한 특징은 기존에 알려진 전기, 신명연, 이한철, 유숙, 장승업, 안중식, 조석진 등의 작품에서는 그 연원을 찾기 어려웠기 때문에 이에 대한 특별한 관심과 흥미를 갖게 되었다. 이후 안건영의 산수 병풍에서 보이는 특징적 표현들의 연원을 검토하면서, 19세기 중국 화단에서 전개된 사왕산수화풍은 사회 문화적 여건과 지리적 조건의 차이로 인해 북경과 강남 화단 간에 미묘한 차이가 있다는 사실을 알게 되었다. 그리고 안건영의 〈산수도〉 6폭 병풍 가운데 특히 1폭과 2폭에서 보이는 특징적 구도는 강남 화단에서 활동했던 화가들의 화풍과 밀접한 연관이 있다는 결론을 내리게 되었다.



〈그림 1〉 安健榮, 〈山水圖〉 6폭 병풍, 1870년대, 지본수묵담채, 각 112.5×31cm, 개인

따라서 본고에서는 먼저 19세기 중국 화단이 북경과 강남 화단으로 나뉘게 된 사회 문화적 배경을 살펴본 다음, 이러한 토대 위에 북경과 강남 화단에서 활동했던 화가들과 그들의 작품에서 보이는 특징적 화풍에 대해 언급하려고 한다. 두 번째는 사왕풍 산수화가 한국 화단에 전래될 수 있었던 배경에 대해 살펴보고, 실제 작품에서 보이는 화풍상의 연원과 그 변천시기에 대해 보다 명확하게 구분해보려고 한다. 끝으로 조선에 강남 화단의 사왕산수화풍도 전래 수용되었다는 새로운 사실을 알려주는 안건영의 〈산수도〉 6폭 병풍을 자세히 검토하여 한국회화사에서 지니는 미술사적 의미와 그 비중에 대해 생각해보려고 한다.

II. 19세기 중국의 사왕풍 산수화와 한국 전래

1. 북경과 강남 화단

청대 화단에서 왕원기와 왕휘를 축으로 하는 사왕 산수화풍이 정통파로 자리매김하고 후대까지 커다란 영향을 미칠 수 있었던 원동력은 강희(康熙 1662~1722) · 옹정(雍正 1723~1735) · 건륭(乾隆 1736~

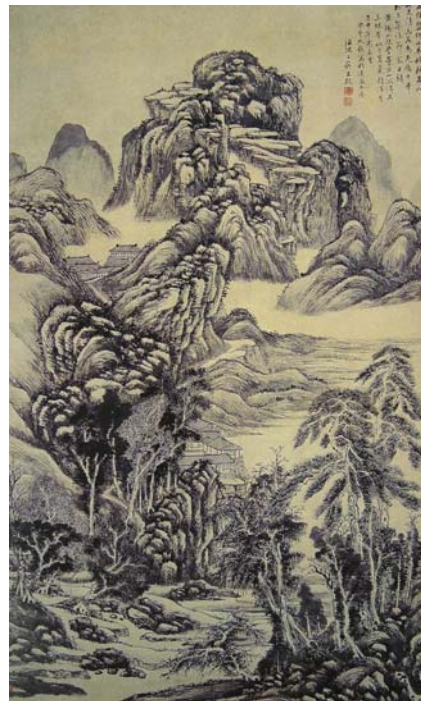
2 최경현, 2002, 『朝鮮 末期와 近代 初期의 山水畫에 보이는 海上畫派의 영향: 上海에서 발간된 畫譜를 중심으로』 『美術史論壇』 15, 한국미술연구소, pp.221~255.

3 이 작품은 한정희 교수가 삼성미술관 리움 주최로 열린 2006년 11월 11일 심포지엄에서 湖林博物館에 소장되어 있는 〈百衲六曲屏〉 한 쌍의 제작자와 관련한 논문을 발표하는 과정에서 처음으로 공개되었다. 한정희, 2007, 『朝鮮 末期 中國畫의 流入 樣相: 호림박물관 소장 〈百衲六曲屏〉 한 쌍을 중심으로』 『시각문화의 전통과 해석』 靜齋 金理那 教授 정년퇴임기념 미술사논문집, 예경, pp.463~491. 필자는 안건영의 증손녀인 안귀淑 선생님 도움으로 〈산수도〉 6폭 병풍을 실사할 수 있었으며 이 자리를 빌어 깊은 감사를 드린다.

1795)년간에 지속되었던 황제들의 특별한 선호와 관심이다. 다시 말해 황제의 사랑을 받은 사왕풍을 문인화가와 궁정화가들이 추종하면서 누동파(婁東派)와 우산파(虞山派)를 형성하며 중국 전역으로 확산된 것이다. 하지만 건륭제 이후 청 황실의 통치력이 급격히 약화되고 경제적 기반이 위축되면서 화단의 중심이 북경에서 강남으로 옮겨가게 되었다.

북경에서는 18세기 후반 소사왕(小四王)과 후사왕(後四王)이 누동파를 계승하며 활발한 창작활동을 하였다⁴⁾. 이들의 작품은 대개 나무, 바위, 반두(攀頭) 등을 구체적으로 재구성하여 자연 경관을 완성한 다음 각각의 경물에 건필(乾筆)의 피마준(披麻皴)과 호초점(胡椒點)을 반복적으로 가하는 특징을 보인다. 이러한 면모는 왕구(王玖 ?~?)가 1774년에 그린 <방왕몽필의도(仿王蒙筆意圖)>를 통해서 확인되는데, 경물에서 보이는 강한 흑백대비 효과로 인해 경직된 자연을 대하는 것 같은 느낌을 준다(그림 2). 하지만 가경년간(嘉慶年間 1796~1820)에 이르러 통치기강이 더욱 약화되고 재정이 고갈되면서 북경의 문인화가들은 사회적 지위, 경제적 능력, 사상 방면에서 커다란 변화를 겪게 되었을 뿐만 아니라 진부하고 폐쇄적인 정통 문화를 벗어나지 못하면서 자연스럽게 쇠퇴의 길로 접어들었다. 다시 말해 경제적 어려움이 현실화되면서 시문서화로 자적(自適)했던 대부분의 문인화가들은 한묵(翰墨)으로 생계를 유지하기 위해 전국을 주유하거나 벗들과의 모임을 통해 의식(衣食)을 해결하는 상황이 전개되었다. 이는 장보령(蔣寶齡)의 『묵림금화(墨林今話)』에 있는 다음 구절을 통해 문인화가들의 급격한 몰락 양상을 엿볼 수 있다.

“태창의 왕심석(王心石: 王述縉)은 왕원기의 5대 손이며 가법으로 산수화를 그렸는데, 아버지 왕계암(王桂巖)과 북경 유리창 근처에 거처를 마련하고 그림을 팔아 생활하였다. 하지만 가세가 한 번 기우니 남루한 집에 살아야 했다. 뒤에 집이 무너지면서 아버지가 참혹하게 사망하게 되자 왕심석도 스스로 목을 매어 죽었다⁵⁾.”



<그림 2> 王玖, <仿王蒙筆意圖>, 1774년, 지본수묵, 135.7×84cm, 중국 개인

더불어 궁정 회화도 쇠퇴하면서 황실의 우대나 보호를 받을 수 없게 되었다. 그로 인해 왕부(王府)에 의지해 생활이 가능했던 상원(上元) 출신의 장보(張寶)와 단도(丹徒) 출신의 고헌경(顧鶴慶 1766~?) 등을 제외한 대부분의 명류(名流)는 강남의 재력 있는 지방관이나 부호, 상인들을 찾아 북경을 떠났다.

이러한 사회적 분위기의 변화에 충격을 받은 북경의 중하층 문인화가들은 새로운 창조의 열정이나 화풍을 변혁하고자 하는 의욕을 상실한 채 도시의 정원에 앉아 고화(古畵)나 화보(畵譜)에서 본 산, 바위, 나무, 집, 다리, 정자 등을 재구성하여 반복적으로 그리는 무기력한 상태를 지속하였다. 따라서 사왕파의 아류라고 할 수 있는 저급한 작품들이 양산되었으며, 그나마 사왕풍을 유지했던 화가로는 왕정주(王廷周), 왕응수(王應綬 1788~1841), 화익륜(華翼綸), 황월(黃鉞) 등을 꼽을 수 있지만 이들의 작품은 유전되어 실견하기 어려운 상황이다.

반면 19세기 전반 풍부한 물자를 기반으로 안정된

4 소사왕은 왕원기 친적 王昀, 왕원기 조카 王懋, 왕희 증손 王玖, 왕원기 증손 王宸이며, 후사왕은 왕욱의 조카 王三錫, 왕구의 장남 王廷周, 왕구의 차남 王鳴韶이다. 萬青力, 2005, 『十九世紀中國繪畫史 並非衰落的百年』, 雄獅美術, pp.50~54.
5 “太昌王心石爲王原祁五代孫 山水頗得家法 與其父王桂巖一起在北京琉璃廠賃居賣畫爲生 但家中一貧如洗 住危房陋室 後屋毀房□ 其父被□慘死 王心石自縊隨之.” 蔣寶齡, 『墨林今話』.

생활을 하였던 강남 지역에는 경제력 있는 관리나 부호 상인들이 상당수 있었다. 따라서 북경을 떠난 문인화가들은 강남의 소주(蘇州), 상해(上海), 항주(杭州) 등지로 모여들어 서화를 감상 창작하게 됨에 따라 강남은 북경을 제치고 중국 문화의 중심지로 부상하였다. 이와 더불어 18세기 후반, 즉 건륭년간 유행한 금석학과 고증학의 영향으로 금석이나 비문의 필법을 서화에 적용하며 새로운 변화를 시도했던 황역(黃易)이나 해강(奚岡) 등과 같은 금석서화가가 등장할 정도로 자생적 문화 기반이 성숙되어 있었던 것도 일조하였다.

19세기 전반 강남에서 서화가들의 모임이 활발하였는데, 대표적인 예로는 이정경(李廷敬 ?~1806), 이균가(李筠嘉 ?~?), 장보령(蔣寶齡 1781~1840) 등을 중심으로 전개된 서화회를 꼽을 수 있다. 양일(楊逸)의 『해상묵림(海上墨林)』에 의하면 관찰사 이정경은 건륭·가경년간 상해에 와서 평원산방(平遠山房)이라는 서화회(書畫會)를 열었으며, 장보령은 1839년 상해의 소봉래(小蓬萊)에서 명류들과 한목을 즐겼고, 이균가는 소주의 대부호로 자신의 별서 오원(吾園)에서 1803년부터 수많은 서화가들과 모임을 가지며 강남 화단의 발전에 중요한 기여를 하였다⁶⁾. 이밖에 항주의 부자였던 왕홍순(汪□孫)과 장광후(蔣光煦) 등의 집에서도 서화가들이 자주 모임을 가졌다⁷⁾.

이러한 서화회를 중심으로 다양한 화풍이 전개되었는데, 오파(吳派)를 토대로 새로운 변화를 시도한 전두(錢杜 1784~1844)나 금석서화가로 활동한 항주 출신의 진홍수(陳鴻壽 1786~1882) 등을 대표적으로 꼽을 수 있다. 또한 왕학호(王學浩 1754~1832), 탕이분(湯貽汾 1778~1853), 대희(戴熙 1801~1860) 등은 사왕풍에 실제 산수 관찰을 통해 터득한 사생적 측면을 결합

하여 자연의 생명력이나 기운을 표현하려고 하였다. 이러한 예에 속하는 작품들은 대개 조감법으로 경물을 포착하거나 윤묵의 세필을 짧게 반복적으로 가하여 산수와 연운을 묘사하였으므로 마치 현실의 자연을 마주한 것 같은 느낌을 주기도 한다⁸⁾.



〈그림 3〉 王學浩, 〈西湖春景圖〉, 지본수묵담채, 일본 幽玄齋



〈그림 4〉 湯貽汾, 〈秋坪閑話圖〉, 1848년, 지본채색, 97×46cm, 북경 고궁박물관

왕학호는 평생 서화에 몰두한 채 벼슬하지 않았으며, 특히 소주의 한벽산장(寒碧山莊)에서 10여 년 동안 고화의 임모를 통해 화법을 완성하는 한편 자연을 사생하여 화풍에 변화를 주기도 하였다. 이로 인해 그의 특징은 극도로 공려(工麗)하면서도 고아(古雅)한 아취를 보이는 것이다⁹⁾. 현재 일본 교토의 유현재(幽玄齋)에

6 “……乾隆 嘉慶년간 滄洲의 李味莊 觀察使 廷敬은 군사를 거느리고 海上에서 풍이를 제창하니 詩書畫 한 가지라도 잘 하는 사람은 平遠山房에 끊임없이 모여들어 모임이 절정을 이루었다. 1839년 道光 己亥 虞山の 蔣寶齡이 상해에 와서 한여름의 더위를 식히며 만났던 명사들이 小蓬萊에 모여 빈객과 함께 翰墨을 즐기니 아마도 이것이 書畫會의 효시인 듯하다(昔乾隆時滄洲李味莊觀察廷敬備兵海上提倡風雅有詩書畫一長者無不延納平遠山房壇□之盛海內所推. 道光己亥, 虞山蔣霽竹隱君寶齡, 來□消暑, 集諸名士於小蓬萊, 賓客列坐, 操翰無虛日, 此殆爲書畫會之嚆矢). ……”, 楊逸, 『海上墨林』, 序文: “李筠嘉의 자는 修林, 호는 筍香이며, 貢生을 거쳐 벼슬이 光祿寺典簿에 이르렀다. 글씨를 잘 썼고 집 안의 慈雲樓에는 수만 권의 서적이 수장되어 있었다. 別墅인 吾園은 城西南에 위치하였다. 상해의 관찰사 李廷敬을 초빙하여 명류들과 활발한 모임을 전개하니 상해의 으뜸이다. 이러한 모임에서 친구들과 지은 詩를 묶어 『香雪集』을 편찬하였다(李筠嘉字修林號筍香 例貢生官光祿寺典簿. 工書媚觀所藏書學益進力追先正卓然爲江左大家近以母老不復出遊” 陳文述, 『畫林新詠』, 『王椒畦』; “王學浩의 자는 孟養, 호는 椒畦이며, 江蘇省 崑山 출신이다. 그는 1782년 舉人이 되었고, 어려서 왕원기의 친척인 李豫德에게 그림을 배웠으나 증년에 寫生을 통해 색채가 매우 담박해졌다.” 俞劍華, 2004(4세), 『中國美術家人名辭典』, 上海: 人民美術出版社, p.132. “萬青力, 2005, 『十九世紀中國繪畫史 並非衰落的百年』, 雄獅美術, pp.56~57.

7 王朝聞, 2000, 『中國美術史』, 清代卷(上), 齊魯書社·明天出版社, pp.263~264.

8 萬青力, 2005, 『十九世紀中國繪畫史 並非衰落的百年』, 雄獅美術, pp.56~57.

9 “名學浩字孟養崑山人舉孝廉不樂仕進畫筆蒼健以子久叔明爲宗館吳門劉氏寒碧山莊十餘年盡觀所藏書學益進力追先正卓然爲江左大家近以母老不復出遊” 陳文述, 『畫林新詠』, 『王椒畦』; “王學浩의 자는 孟養, 호는 椒畦이며, 江蘇省 崑山 출신이다. 그는 1782년 舉人이 되었고, 어려서 왕원기의 친척인 李豫德에게 그림을 배웠으나 증년에 寫生을 통해 색채가 매우 담박해졌다.” 俞劍華, 2004(4세), 『中國美術家人名辭典』, 上海: 人民美術出版社, p.132. “萬青力, 2005, 『十九世紀中國繪畫史 並非衰落的百年』, 雄獅美術, pp.56~57.

소장되어 있는 왕학호의 <서호춘경도(西湖春景圖)>는 사왕풍과 자연 사생을 절충한 예에 해당된다(그림 3)¹⁰. 화면을 보면 경물을 조각법으로 포착하여 넓은 공간감을 시사할 뿐만 아니라 운묵의 세필로 먹과 채색을 적절하게 혼용하여 경물을 꼼꼼하게 묘사한 것에서 그의 특징적 화풍을 엿볼 수 있다. 특히 후경의 주산 아래 표현된 연운에서 자연의 생명감을 감지할 수 있으며, 이는 자연 관찰에 의한 사생에서 기인한 것으로 보인다. 그리고 먹과 채색의 적절한 조화에서 비롯된 맑은 느낌은 오파 화풍과의 연관을 상정해 볼 수 있다. 이는 북경 화단에서 고인의 작품이나 화보의 반복적 임모를 통해 계승되었던 사왕풍과는 차별화된 것으로 딜레마에 빠진 정통화풍에 활기를 불어넣은 것이라고 할 수 있다.

이러한 경향은 강소성 상주(常州) 출신으로 남경(南京)에서 활동했던 탕이분의 작품에서도 발견된다. 그는 평생 전국을 돌아다니며 명사들과 필묵으로 교류하였고, 이 과정에서 사람에게 배우는 것보다는 직접 실견한 자연에게 배우는 것이 낫다는 이치를 깨달으며 점차 화풍에 변화가 나타났다. 1848년에 그린 <추평한화도(秋坪閑話圖)>가 그러한 예이며, 운묵의 세필을 꼼꼼하게 사용하여 표현한 경물과 연운에서 자연의 생동감을 유추할 수 있다(그림 4). 탕이분과 쌍벽을 이루었던 대희는 1832년 급제하여 관리가 되었으나 1849년 고향인 향주로 돌아와 서화에 몰두하였다. 그도 사왕풍의 영향으로 피마준에 북중화의 부벽준(斧劈皴)이나 찰염(擦染)을 적당하게 혼합하여 산석(山石)의 괴량감이나 입체감을 나타내는 한편, 건필(乾筆)과 습필(濕筆)을 절충하니 필묵의 표현이 풍부하였다. 이러한 작화태도는 “사왕을 스승으로 하되 그들의 의(意)만을 배워야 한다(師古人固當師其意).”라고 했던 자신의 주장을 실천한 것이라고 할 수 있다. 특히 1838년 광동학정(廣東學政)에 임명되어 북경으로부터 강남의 민(閩)과 오(吳)에 이르는 2만 여 리의 여정을 통해 접한 명산 승경은 그의 회화관에 커다란 전환점이 되었다. 이후 “백 번 보면 백 번 변한다(百看輒百變).”라는 이치를 터득한 그는 고인의 기법에서 벗어나 주관적인 정서를 표현하려고 하였다¹¹. 따라서 1859년에 그린 <중만밀수도(重巒密樹圖)>

는 사왕과의 아류 작품에서 보이는 소담(蕭淡)하고 고적(枯積)한 느낌에서 벗어나 자연의 생동감을 표현하였다는 점에서 강남 화단에 활력과 생기를 불어넣었다고 평가할 수 있다(그림 5). 다만 이와 같이 왕학호, 탕이분, 대희 등이 사왕풍과 사생적 측면을 절충하여 변화를 추구했던 새로운 시도는 이들이 처한 사회적 지위와 환경으로 인해 시대적 조류로 발전하지 못하는 한계를 드러냈다는 점에서 아쉽다.



<그림 5> 戴熙, <重巒密樹圖>, 1859년, 지본채색, 115.3×46.8cm, 상해박물관

이상에서 살펴본 것처럼 북경 화단에서는 주로 고하나 화보의 임모를 통해 사왕풍이 지속되었기 때문에, 자연 경관을 가까운 시점에서 고원법으로 간략하게 포치한 다음 그 위에 건필의 피마준이나 호초점을 반복하는 수준 낮은 작품들이 양산되었다. 반면 서화회가 활발했던 강남 화단에서는 사왕풍과 명산의 직접 관찰을 통한 사생적 측면을 결합하여 자연의 생동감이나 기운

10 幽玄齋 選, 2006, 『中國古書畫圖錄』, 京都: 幽玄齋.

11 王朝聞, 2000, 앞의 책, pp.266~269.

을 화면에서 시각화하려고 하였다. 이러한 작품들은 경물 표현에서 윤묵의 세필을 사용하여 전체적으로 차분한 분위기를 조성하고, 연운을 강조하여 화면에 생동감을 부여하는 공통점을 보인다. 더불어 일부 작품에서 보이는 먹과 채색의 조화에 의한 맑은 색채감각은 오파와 관련이 있는 것으로 판단된다.

2. 한국 화단에서의 수용과 변천

19세기 전반에는 청 문사들과 활발한 교류를 했던 신위와 김정희를 통해 사왕풍이 본격적으로 전래되기 시작하였고, 19세기 중후반부터는 김정희의 가르침을 받았던 역관 출신의 이상적(李尙迪 1804~1865), 오경석(吳慶錫 1831~1879), 김석준(金奭準(1831~1915) 등을 통해 또 다른 사왕풍이 전래 수용되었다.

이러한 사실은 청 문사들과 교류했던 사대부와 중인들의 개인문집, 또는 양국의 문사들이 주고받은 편지 등에서 확인된다. 예를 들어 김정희보다 청 문사들과 먼저 교류를 했던 신위는 중국 서화작품을 여러 점 소장하였는데, 그 중에 왕감의 <설경도>와 왕휘의 화첩이 포함되어 있어 우산파 화풍의 전래 사실을 확인할 수 있다¹²⁾. 또한 청 문사들과 김정희 사이에는 수많은 편지와 서적, 서화들이 오갔는데, 1820년 섭지선(葉志諱 1779~1849)이 권돈인(權敦仁)과 오창렬(吳昌烈) 편으로 김정희에게 보낸 편지와 선물목록에 “董文恪秋林晚照直屏”이 보이므로 동방달(董邦達 1699~1774)의 <추림만조도(秋林晚照圖)>가 전래되었던 것이 분명하다. 같은해 8월 김경연(金敬淵) 편으로 보낸 편지와 선물목록에 “王蓬心先生山水”이 있으므로 왕원기의 증손인 왕신(王宸 1720~1797)의 <산수도>도 전래된 것을 알 수 있다¹³⁾. 따라서 19세기 전반에 누동파와 우산파의 사왕풍이 거의 같이 전래되었던 것으로 보인다. 더불어 김정희는 19세기 전반 강남 화단에서 가장 비중이 컸던 오원서화회(吾園書畫會)의 맹주 이균가가 편찬한 『향설

집(香雪集)』에서 언급하고 있는 133명의 서화가들 가운데 축곤(祝堃)·오자(吳□ 1755~1821)·이림송(李林松)·진문술(陳文述 1771~1843) 등과도 교류하여 강남 화단의 동향을 알고 있었던 것으로 추정된다¹⁴⁾. 결국 신위와 김정희는 각각 우산파와 누동파를 조선 화단에 소개하는 역할을 하였으며, 나아가 김정희는 강남 화단 문사들과의 교류를 통해서 강남 화단의 동향까지도 수용할 수 있는 기반을 마련하였다고 할 수 있다. 하지만 이 시기의 현전 작품들을 보면 화단을 주도했던 김정희가 산수화에서 격조를 유지하기 위한 방법으로 고법(古法)의 연구를 주장함과 동시에 그의 미감에 맞았던 예황화법(倪黃畫法)을 주로 추송하면서 사왕풍이 한국 화단에 뿌리 내리지 못하였다¹⁵⁾.

이상적과 오경석은 스승 김정희의 인맥을 기반으로 청 문사와 더 폭넓은 교류를 하였을 뿐만 아니라 다양한 중국 서화작품이 전래되는데 기여하였다. 특히 본고에서 주목되는 것은 1858년 이상적이 북경에서 오준(吳儁)의 초빙을 받은 모임에서 대희의 작품을 보고 제를 한 것과 공헌이(孔憲彝)의 초대를 받아 갔을 때에도 대희의 작품을 청 문사들과 감상한 것이다¹⁶⁾. 앞서 서술한 것처럼 대희는 강남 화단에서 사왕풍에 자연 사생의 기법을 더하여 화명이 높았으며, 그의 작품을 북경에서 감상했다는 것은 강남 화단의 새로운 사왕풍을 한국 화단에서도 알게 되었다는 것으로 안건영의 <산수도> 6폭 병풍을 이해하는데 중요한 단서를 제공한다. 그리고 오경석이 만났던 오대징(吳大□), 반조음(潘祖蔭), 진병문(秦炳文), 장지동(張之同) 등은 상해와 북경을 오가며 상해 화단의 동향도 잘 알고 있었기 때문에 이들과의 교류를 통해 북경은 물론 상해 화단의 화풍까지 한국 화단에 전래될 수 있는 초석을 마련하였다¹⁷⁾. 이 가운데 진병문(1803~1873)의 <사계산수도>가 1878년 역관 김병선(金秉善 1830~1891)을 통해 조선 화단에 전래되어 널리 감상되었다(그림 6). 현재 이 작품은 간송미술관에

12 “水墨溪山著色林天然雪景自高深都無習氣留心腕南北宗餘別徑尋” 申緯, 『警修堂全彙』, 『題王鑑雪景』; “蘇黃字體要題品前輩論詩意□平真將險語誇劫敵公自無心與物爭”, 申緯, 『警修堂全彙』, 『山谷帖』, 규장각(古3447 27).

13 藤塚鄰, 林熙永, 1994, 『추사 김정희의 또다른 얼굴』, 아카데미하우스, pp.310~312.

14 최경현, 2006, 『19세기 말 20세기 초 한국 화단과 상해 화단의 교류』, 홍익대학교 박사학위논문, p.25, 183.

15 김현권, 2003, 『秋史 金正喜의 산수화』 『美術史學研究』, 240, p.183.

16 “雪瓜西冷談□日 萍踪燕市訪人時 卷中傾倒知名士 □復三年是畫師. 醇士有名同河陽郭江南徐之印”, 李尙迪, 『恩誦堂續集』, 권6, 『吳冠英招飲松筠庵 示戴醇士侍郎西冷雪瓜畫冊 索題』(국사편찬위원회 편, 1997, 『은송당문집』, 경인문화사); 김현권, 2005, 앞의 논문, p.41.

17 최경현, 2006, 앞의 논문, pp.35~36.

소장되어 있으며, 봄을 그린 화면의 오른쪽과 왼쪽에 쓰여 있는 발문은 진병문이 1844년 황공망의 필의를 따라 그린 이 그림을 소장하고 있던 요개원(姚凱元)이 1878년 북경을 떠나는 김병선에게 선물로 주었다는 사실을 알려준다¹⁸. 특히 진병문이 이 그림을 그린 1844년은 북경에서 활동하던 시기이므로 북경 화단의 사왕풍이 반영되었다고 할 수 있다. 경물 포치에서 조감법과 고원법을 사용하였지만, 화면의 오른쪽이나 왼쪽 하단부에 키가 큰 나무들이 있는 언덕에서 수면을 대각선으로 가로지르면 주산이 펼쳐지는 매우 단순한 구도를 보여준다. 또한 윤필로 표현한 호초점이나 변형된 피마준에서 수준이 저하된 사왕풍임을 알 수 있다.



〈그림 6〉 秦炳文, 〈四季山水圖〉, 1844년, 지본담채, 132.6×31.4cm, 간송미술관

19세기 중반 이후 한국에서 그려진 사왕풍 산수화도 대개 이러한 경향을 보여주는데, 그 이유는 사왕풍에 대한 학문적 이해가 부족한 상태에서 단순히 전래된 작품의 임모를 통해 받아들였기 때문이라고 생각한다. 신위의 아들인 신명연(申命衍 1809~1886)도 사왕풍 산수화를 그렸으며, 이러한 사실을 뒷받침해 주는 작품은 현재 경북대학교박물관에 소장되어 있다(그림 7). 화면의 오른쪽 하단에 몇 그루의 나무가 있는 언덕으로

부터 시선을 중앙으로 옮기면 폭포와 중첩된 산등성이 있고, 그 왼쪽으로 주산이 펼쳐지고 있다. 이처럼 고원법을 사용하여 경물들을 반복적으로 재구축하는 것이나 윤곽선을 따라 보이는 가로로 짧은 필선은 왕원기의 특징적 표현기법이다. 또한 화원화가 이한철(李漢喆 1812~1893)도 사왕풍 산수화를 여러 점 남기고 있는데, 국립중앙박물관 소장의 〈산수도〉가 그러한 예에 해당된다(그림 8). 전체적으로 윤필을 사용하여 경물을 표현하였지만, 수면 위에 키가 큰 나무들이 있는 언덕이 화면의 왼쪽에 치우쳐 있고 계곡가의 집들을 지나면 주산이 화면의 중앙에서 전개되는 구도는 왕몽 화풍의 잔영을 보여준다. 이밖에 간송미술관에 소장되어 있는 이한철의 〈고주청산도(孤舟靑山圖)〉는 윤필을 사용하고 경물을 화면의 오른쪽으로 치우치도록 배치하는 변화를 주었으나 역시 북경 화단에서 양산되었던 사왕풍을 근간으로 하고 있다(그림 9).



〈그림 7〉 申命衍, 〈山水圖〉, 지본담채, 128×31.7cm, 경북대학교박물관



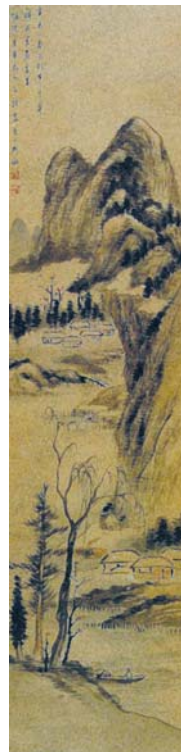
〈그림 8〉 李漢喆, 〈山水圖〉, 지본수묵, 124.8×31cm, 국립중앙박물관

18 “無錫秦毅庭農部書 得大癡黃鶴山樵宗派 與予爲忘年交 居鄉館福壽堂 縱酒□客 雖大風雪必遊 予王越數日 一握手爲□ 深譚畫理 古人所謂 得一知己 可以不恨 今歸道山 有年矣 偶檢□篋 存此四幅 割愛寄贈 梅隱尊兄知契 願保鑒之 不勝欣幸祈禱 光緒四年戊寅 湖州姚凱元 誌于都門鳴篋齋。” “甲辰夏五月 仿大痴筆意 秦炳文寫。” 한국민족미술연구소, 1997, 『潤松文華』 52 繪畫 中國近代, p.7.

또 다른 예로 유숙(劉淑 1827~1873)이 1871년에 그린 〈산수도〉를 보면 왼쪽 전경에 앙상한 나무들을 배치하고, 대각선으로 지나가는 계류를 지나 오른쪽 중경에 이르면 그 뒤로 운무가 낀 주산이 전개되는 구도라든가 윤곽선을 따라 가로 필선을 반복적으로 가한 표현에서 사왕풍을 접할 수 있다(그림 10)¹⁹. 하지만 고원법과 조감법을 절충한 경물 포치와 윤묵의 짧은 필선을 반복하여 서툴게 그린 운무는 사왕풍과 자연 사생이라는 측면을 결합했던 강남 화단의 사왕풍 전래에서 기인하였을 가능성도 상정해 볼 수 있다.



〈그림 9〉李漢喆, 〈孤舟青山圖〉, 지본수묵, 132.5×31.6cm, 간송미술관



〈그림 10〉劉淑, 〈山水圖〉, 1871년, 지본담채, 121×29cm, 고려대학교박물관

이상에서 살펴본 신명연, 이한철, 유숙의 사왕풍은 화면의 하단부에 키가 큰 나무들이 있는 언덕으로부터 중경의 수면과 고원법으로 처리된 후경의 주산이 대각선으로 배치되는 거의 동일한 면모를 보여준다. 그리고 능숙하지 못한 표현기법이나 윤필의 사용은 사왕풍에 대한 충분한 이해가 없었던 것과 밀접한 연관이 있었지만, 전래된 작품들이 앞서 소개한 진병문의 〈사계산수

도〉처럼 사왕풍 아류작들이 주로 전래되었을 가능성도 배제할 수 없다고 생각한다.

신명연, 이한철, 유숙의 작품처럼 한국 화단에서 처음 그려진 사왕풍 산수화는 초보적인 수준에 머물렀다면, 동시기의 북경과 상해 화단에서는 사왕풍을 근간으로 하면서도 또 다른 미감을 보이는 그림들이 제작되었다. 그러한 예로는 진병문이 1869년 북경에서 그린 〈청람난취도(晴嵐暖翠圖)〉와 그의 조카 진조영(秦祖永 1825~1884)이 1875년 그린 〈송암유거도(松巖幽居圖)〉가 있다. 진조영은 강소성 무석(無錫) 출신으로 1840년 과거급제 이후 북경을 중심으로 활동하면서도 강남을 오가며 해상화파의 동향을 북경에 전하는 역할을 하였다. 이는 그가 1862년 상해에서 열렸던 해상화파 서화가들의 모임인 평화사서화회(萍花社書畫會)에 참석한 사실에 의해서도 입증된다²⁰. 그가 1869년 해상화파의 영향을 절충하여 그린 산수화의 구도는 사왕풍에 근간을 두었으면서도 갈색과 초록색을 적극 사용한 것이나 개성적 필법에서 새로운 면모를 엿볼 수 있다(그림 11). 특히 앞서 소개한 진병문의 1844년 작품과 비교하면 화풍에 커다란 변화가 있음을 알 수 있다. 진조영이 1875년에 그린 작품은 화면의 오른쪽에 키가 큰 나무들이 있고 화면의 중앙을 가르는 계류를 지나면 주산이 펼쳐지는 구도는 사왕풍이지만, 감각적인 색채 표현이나 근경을 자세하게 묘사한 것 등은 시대에 따른 미감의 변화를 보여준다(그림 12).

이러한 화풍은 상해가 근대 도시로 변화하는 과정에서 비롯된 미감의 변화와 관련이 있으며, 특히 장승업을 기점으로 사왕풍 산수화의 수준이 급격히 높아지는데 중요한 영향을 미쳤다고 할 수 있다. 다시 말해 장승업이 그린 사왕풍 산수화가 독보적인 면모를 지니게 된 것은 개인적 역량과 더불어 1880년대를 기점으로 급격히 유입된 해상화파 덕분이다. 장승업이 1890년 8월에 그린 간송미술관 소장의 〈산수도〉 10폭 병풍은 그가 수용했던 다양한 사왕풍이 종합적으로 반영되어 있어 주목된다(그림 13). 세로의 좁은 화면에 나무, 바위, 집 등이 구축적으로 전개되는 치밀한 경물 포치는 사왕풍 구도를 근간으로 하였지만, 윤필의 사용과 주산 아

19 최경현, 2006, 앞의 논문, pp.136~139.

20 楊逸, 앞의 책, 권3; 자세한 내용은 최경현, 2006, 앞의 논문, pp.69~70 참조.

래에 전개되는 자욱한 연운 표현은 강남 화단과의 연관성을 보여주며, 먹에다 갈색과 초록색을 더하여 장식적 효과를 배가시킨 것이라든지 나무 표현 등에서는 해상 화파의 영향이 보인다. 다시 말해 장승업은 19세기 전반 북경과 강남의 사왕풍은 물론 19세기 후반 상해 화단의 사왕풍까지 받아들여 자신만의 개성적 화풍을 완성하였다고 할 수 있다. 그리고 그의 제자인 조석진은 상해 발간 화보에 실린 사왕풍 산수화를 주로 임모하였다면, 안중식은 해상화파에서 전통화파로 분류되는 사왕풍 화가들의 세부적인 표현기법을 수용하여 개성적 화풍을 모색하였다²¹⁾.

이상에서 살펴본 바와 같이 한국 화단에서 사왕풍 산수화가 그려진 것은 19세기 후반부터 20세기 초반까지 약 70년이며 화풍의 특징에 따라 크게 세 시기로 나눌 수 있다. 첫 번째는 1880년 이전까지로 현전 작품들을 보면 19세기 전반 전래된 북경 화단의 사왕풍을 소극적으로 임모하던 단계로 북경과 강남 화단의 사왕풍에 차이가 있다는 사실을 인식하지 못하였던 것으로 보인다. 그러나 다음 장에서 자세히 다룰 안건영의 <산수도> 6폭 병풍은 앞으로 이러한 견해의 오류를 바로 잡아줄 것이라고 생각한다. 두 번째는 1880년부터 1900년까지로 장승업이 화단을 주도하던 시기이며, 그에 의해 이미 전래된 북경과 강남의 사왕풍은 물론 상해 화단의 새로운 사왕풍까지 종합되어 수준 높은 산수화가 다수 제작되었다. 세 번째 시기는 1900년부터 1920년

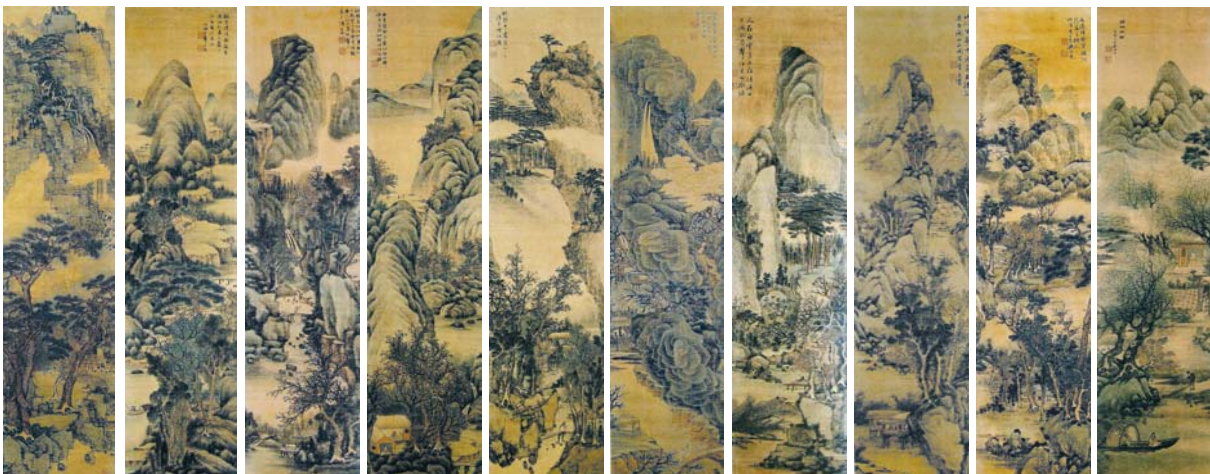
까지로 안중식과 조석진 등이 기존의 화풍을 유지하면서도 상해 화단에서 활동했던 사왕풍 산수화가들의 영향을 받으며 개성적 화풍을 모색하였다. 이처럼 한국 사왕풍 산수화의 변천은 세 시기로 구분할 수 있으며, 기록이나 현전 작품으로 그 양상을 파악하기 어려운 것은 첫 번째 단계이다. 그런데 안건영의 <산수도> 6폭 병풍은 첫 번째 시기, 즉 1880년 이전의 양상을 새롭게 조명할 수 있는 중요한 작품이므로 다음 장에서는 그가 사왕풍을 접할 수 있었던 배경과 산수도 병풍에 대한 면밀한 분석과 검토를 해보려고 한다.



<그림 11> 秦炳文, <晴嵐暖翠圖>, 1869년, 지본채색, 162.6×95.1cm, 대만 개인



<그림 12> 秦祖永, <松巖幽居圖>, 1875년, 지본채색, 122.9×47.8cm, 대만 개인



<그림 13> 張承業, <山水圖> 10폭 병풍, 1890년, 견본채색, 각 136.7×32.5cm, 간송미술관

21 최경현, 2006, 앞의 논문, pp.144~148, 172~173.

Ⅲ. 안건영과 그의 <산수도> 6폭 병풍

1. 안건영의 사왕풍 수용 배경

오세창(吳世昌)이 『근역서화징(槿域書畫徵)』에서 안건영을 장승업과 더불어 도화서에서 뛰어난 솜씨를 발휘했던 마지막 화가로 평가한 것으로 보아 그는 화원 화가로서의 실력을 인정받았음에 틀림없다²²⁾. 그럼에도 불구하고 1980년 홍선표 교수가 후손이 소장하고 있던 미공개 작품 20여 점을 중심으로 논문을 발표하기 이전까지, 안건영의 생애와 화역(畵域)은 거의 알려지지 것이 없는 상태였다. 이 글에 따르면 중인 집안 출신의 안건영은 화원화가로 활동하던 30대 중반 잔치집에서 먹은 음식이 잘못되어 갑자기 사망하였고, 그의 화풍은 산수, 인물, 화조 등에서 북종화와 남종화가 혼합되어 세련된 미감을 보여준다고 하였다²³⁾. 하지만 그의 새로운 작품이 더 이상 알려지지 않으면서 연구가 더 이상 진전되지 못하였는데, 최근 공개된 <산수도> 6폭 병풍은 안건영의 화풍이나 활동상을 재조명할 수 있는 계기가 될 것이라고 생각한다.

안건영이 활동한 19세기 중반은 조선 왕실의 통치력 약화로 왕실 관련 도화(圖畵) 활동이 크게 축소되었

기 때문에, 화원화가들은 제도권 밖에서 이루어진 개인 모임에 참여하여 자유로운 창작 활동을 하였을 뿐만 아니라 그곳에서 새로 전래된 중국 작품을 실견하거나 화단의 소식을 접하였다. 이는 중인들의 시서화 모임이었던 벽오사(碧梧社)에 화원화가 유숙과 유재소(劉在韶)가 동참하였던 것이나, 1849년 6월 말과 7월 초에 화원화가 이한철, 유숙, 조중묵(趙重默)이 포함된 8명의 화가들이 김정희에게 세 차례나 그림을 감평받았던 사실에 의해 뒷받침된다. 따라서 이들과 함께 활동했던 안건영도 당시의 시대적 조류를 따라 벽오사와 유사한 형태의 모임에 참석하였을 가능성도 배제할 수 없다. 하지만 이는 관련 기록이 확인되지 않아 추론에 지나지 않으며, 현재 그의 화가로서의 활동상이나 교유 관계는 왕실 관련 기록에서 찾을 수밖에 없다. 다행히 강관식 교수와 박정혜 교수의 연구에 힘입어 조선 후기 이후 활동했던 화원화가들에 대한 다양한 활동이 구체적으로 알려져 있다. 이러한 선행 연구 중에서 안건영과 관련된 기록을 발췌하여 ‘안건영의 왕실 관련 도화 활동’이라는 표로 정리하였다²⁴⁾. 그의 활동은 자비대령화원(差備待令畵員) 녹취재(祿取才)로 집중되어 있기 때문에 녹취재 일자, 화목(畵目)과 안건영이 받은 평점, 동참했던 화원화가들을 평점 순으로 정리하였고, 어진이나 의궤 제작에 참여한 경우는 *로 구분하였다.

<표> 안건영의 왕실 관련 도화 활동

연도	월일	안건영이 받은 평점	동참했던 화원화가(평점 순서)
1867	12월 14일	녹취재(草蟲) 평점 三下	張東赫 白殷培 安健榮 徐興源
		녹취재(梅竹) 평점 三上	徐興源 安健榮 張東赫 白殷培 尹錫永
		녹취재(俗畵) 평점 三上	安健榮 白殷培 尹錫永 徐興源 張東赫
	都計劃榜		安健榮(司果?) 張東赫(司正?) 白殷培 徐興源 尹錫永
1872	3월 14일	녹취재(俗畵) 평점 三中	白殷培 白英培 李漢喆 安健榮 徐淳杓 鄭昌鉉
	3월 16일	녹취재(翎毛) 평점 三上	李漢喆 徐淳杓 安健榮 白殷培 鄭昌鉉 白英培
	3월 18일	녹취재(翎毛) 평점 三上	徐淳杓 李漢喆 安健榮 鄭昌鉉 白英培 白殷培
	都計劃榜		李漢喆(司果?) 徐淳杓(司正?) 安健榮 白殷培 白英培 鄭昌鉉
*1872	5월 2일 이전	고종 어진 제작에 참여(內閣日曆)	李漢喆 趙重默 朴基駿 白殷培 劉淑 安健榮
	6월 12일	녹취재(梅竹) 평점 次上	朴鏞燮 李漢喆 白殷培 白英培 趙在興 安健榮 徐淳杓
	6월 17일	녹취재(文房) 평점 三上	朴鏞燮 安健榮 徐淳杓 白殷培 趙在興 李漢喆 白英培
	6월 20일	녹취재(翎毛) 평점 二上	安健榮 趙在興 李漢喆 朴鏞燮 徐淳杓 白殷培 白英培
	都計劃榜		朴鏞燮(司果?) 安健榮(司正?) 趙在興 李漢喆 徐淳杓 白殷培 白英培

22 오세창 편, 동양고전학회 국역, 1998, 『국역 근역서화징』, 시공사, p.1043.

23 홍선표, 1980, 『朝鮮末期 畵員 安健榮의 繪畵』 『古文化』 18, pp.25~48.

24 박정혜, 1995, 『儀軌를 통해서 본 朝鮮時代의 畵員』 『미술사연구』 9, 1995, p.255; 강관식, 2001, 『조선후기 궁중화원 연구』 하, 돌베개, pp.100~109, 506.

연도	월 일	안건영이 받은 평점	동참했던 회원화가(평점 순서)
*1872	9월 11일	녹취재(草蟲) 평점 三上	趙在興 安健榮 徐斗杓 鄭昌鉉 白英培
	9월 13일	녹취재(翎毛) 평점 三上	鄭昌鉉 安健榮 白英培 徐斗杓 趙在興
	9월 14일	녹취재(梅竹) 평점 二下	安健榮 白英培 趙在興 徐斗杓 鄭昌鉉
	都計劃榜		安健榮(司果?) 趙在興(司正?) 白英培 鄭昌鉉 徐斗杓
1873		寫字官 녹취재 참여(內閣日曆)	朴基駿 (생략) 安健榮 趙信和
1875	6월 10일	녹취재(翎毛) 평점 三中	白禧培 李景鈺 安健榮 安道榮 白殷培 劉淵祐 尹錫永 金濟淳 張大熙
	6월 13일	녹취재(梅竹) 평점 二下	張大熙 安健榮 白殷培 李景鈺 金濟淳 劉淵祐 尹錫永 白禧培 安道榮
	6월 14일	녹취재(草蟲) 평점 次上	劉淵祐 白禧培 安道榮 白殷培 尹錫永 張大熙 李景鈺 金濟淳 安健榮
	9월 17일	녹취재(草蟲) 평점 三上	白禧培 安健榮 白殷培 劉淵祐 張大熙 李景鈺 安道榮 尹錫永 金濟淳 趙信和
	9월 19일	녹취재(翎毛) 평점 三上	白禧培 白殷培 安健榮 金濟淳 尹錫永 張大熙 劉淵祐 趙信和 安道榮
		녹취재(文房) 평점 二上	安健榮 白禧培 安道榮 白殷培 劉淵祐 尹錫永 金濟淳 趙信和 張大熙
	計劃榜		白禧培(司果?) 安健榮(司正?) 白殷培 安道榮 劉淵祐 金濟淳 張大熙 尹錫永 趙信和
*1875		璿源譜略修正儀軌 제작	李昌鈺 白禧培 白殷培
1876	3월 14일	녹취재(翎毛) 평점 三下	白殷培 尹錫永 金濟淳 趙信和 李景鈺 安健榮 劉淵祐 白禧培 張大熙
		녹취재(草蟲) 평점 次上	尹錫永 李景鈺 白禧培 劉淵祐 趙信和 張大熙 白殷培 金濟淳 安健榮
	3월 18일	녹취재(文房) 평점 三下	劉淵祐 李景鈺 金濟淳 白殷培 白禧培 安健榮 趙信和 尹錫永 張大熙
	都計劃榜		李景鈺(司果?) 劉淵祐(司正?) 尹錫永 白殷培 金濟淳 白禧培 趙信和 安健榮 張大熙

〈표〉에서 안건영의 공적 활동 가운데 가장 이른 예는 1867년 12월 치른 자비대령화원 녹취재이다. 이때 그는 1등을 한 것으로 보여 27세의 비교적 젊은 나이에 화가로서의 실력을 인정받았던 것으로 보인다²⁵⁾. 이후 1876년 3월까지 10년 동안 21번이나 자비대령화원 녹취재에 참여하였으며, 초충, 영모, 속화, 매죽 등을 고루 잘 하였던 것으로 추정된다. 또한 1867년 겨울과 1872년 가을 도계회방(都計劃榜)에서는 1등을 하고, 1872년 여름과 1875년 가을 도계회방에서는 2등을 하여 사과(司果)와 사정(司正)의 녹봉을 모두 네 번이나 받기도 하였다.

1872년 그는 고종의 어진 제작에 참여하였다는데 이는 회원화가로서 실력이 최고임을 공식적으로 인정받았다는 것을 의미하기도 한다. 1872년의 어진 제작에서 이한철과 조중묵은 주관화사(主管畫師)로, 박기준(朴基駿)은 동참화사(同參畫師)로, 안건영은 백은배, 유숙과 함께 수종화사(隨從畫師)로 참여하였다²⁶⁾. 이때

같은 수종화사였던 백은배(白殷培 1820~1891)는 50대이고, 유숙은 40대였으나 안건영은 32세로 나이가 가장 어려 일찍부터 실력을 인정받았다고 할 수 있다. 그리고 어진 제작을 계기로 이한철, 조중묵, 백은배, 유숙 등 선배화가들과의 친분도 더욱 돈독해졌을 것이다. 바로 다음해인 1873년 고종이 규장각에서 여덟 가지 화문(畫門)에서 녹취재를 하여 자비대령화원 20명을 새로 선발하도록 명령하였는데, 이때 안건영은 박기준, 이한철, 백영배(白英培), 백은배, 김제순(金濟淳)과 함께 무시침으로 자비대령화원이 되었던 것에서도 그의 실력을 다시 한 번 확인할 수 있다²⁷⁾.

안건영과 교류했던 회원화가로 기존의 연구에서는 이한철, 유숙, 조중묵, 백은배, 박기준 등만 언급되었으나²⁸⁾, 〈표〉를 통해 백희배(白禧培), 윤석영(尹錫永), 김제순, 정창현(鄭昌鉉), 유연호(劉淵祐), 조신화(趙信和), 이경옥(李景鈺), 장대희(張大熙) 등에 이르는 폭넓은 교류 범위를 확인하였다. 하지만 안건영이 그린 〈산수도〉

25 자비대령화원은 1783년 정조가 창덕궁 규장각에 국왕 직속으로 만든 직제이다. 이들은 도화서 화원들 가운데 녹취재를 통해 선발된 이후 직접 국왕의 지시를 받아 왕실 관련 주요 도화 활동을 전담하였고, 녹취재 성적에 따라 별도의 녹봉을 받는 당대 최고의 궁중화가였다. 녹취재는 사계절마다 보았는데, 항상 각기 다른 畫題로 치른 세 번의 시험 결과를 합산한 都計劃榜에서 1등을 하면 정6품 司果의 녹봉이, 2등을 하면 정7품 司正의 녹봉이 수여되었다. 강관식, 2001, 『조선 후기 궁중화원 연구』 상, 돌베개, p.56.

26 “고종 어진 제작의 공으로 감독관 閱升鎬·李載堯·趙寧夏·趙重夏에게 豹皮 1장을 하사하였고, 主管畫師 李漢喆은 수령의 빈자리가 나면 가장 먼저 의망하도록 하였고, 趙重默은 監牧官 빈자리가 나면 역시 먼저 차송하도록 하였다. 同參畫師 朴基駿은 수령 빈자리가 나면 맨 먼저 의망하도록 하였고, 隨從畫師 白殷培는 6품직 빈자리가 나면 의망해 들이도록 하였고, 劉淵은 譯院에 등급을 매겨 조용하고, 安健榮은 감목관 빈자리가 나면 차송하도록 하는 등 관련자들의 관직을 높여주도록 하였다.” 『국역 승정원일기』 고종 9년(1872) 壬申 5월 2일.

27 강관식, 앞의 책, p.55.

28 홍선표, 앞의 논문, pp.28~29.

6폭 병풍에서 보이는 사왕풍을 누구를 통해 접하게 되었을까 생각할 때, 이한철과 유숙의 도움을 받았을 가능성이 매우 높다. 그러한 이유의 첫 번째는 『예림갑을록(藝林甲乙錄)』에서 확인되는 것처럼 이한철, 유숙, 조중묵은 김정희에게 그림 감평을 받을 정도로 당시 화단의 흐름을 잘 파악하고 있었던 것으로 보이기 때문이다²⁹⁾. 두 번째는 앞서 살펴본 것처럼 이한철과 유숙이 그린 사왕풍 산수화가 현전하고 있기 때문이다³⁰⁾. 세 번째는 안건영이 이한철, 유숙, 백은배와 특별한 관계였다는 사실이 국립중앙박물관에 소장되어 있는 《도화소시화(圖畵所試畵)》에 의해 더욱 확실해지기 때문이다. 이 화첩은 1861년부터 1873년 사이에 제작한 것으로 안건영이 백은배, 유숙, 변종완, 이한철 등과 함께 동일한 재질과 크기의 종이에 각각 그린 신선도를 모아 놓은 것이다³¹⁾. 하지만 현재까지 확인된 바 없지만 안건영이 당시 화원화가들처럼 김정희나 그의 제자들로부터 직접 영향받았을 가능성도 전혀 배제할 수는 없다.

1875년 안건영은 이창옥(李昌錡), 백희배, 백은배와 함께 『선원보략(璿源譜略)』의 수정 절차를 그리는 의궤에 참여하였다³²⁾. 그리고 1876년 봄 녹취재를 끝으로 공식적인 도화 활동이 중단되는데, 이는 1876년 7월 잔치집에서 먹은 음식이 잘못되어 세상을 떠났다고 하는 후손들의 증언과 일치하는 것이다. 결국 안건영은 1867년부터 1876년까지 정확히 10년 동안 자비대령화원으로 실력을 인정받으며 활발한 창작활동을 하였다고 할 수 있다. 따라서 그의 현전 작품들은 10년이라는 짧은 활동기간에 집중적으로 그려진 것이라 판단되며, 작품에 정확한 제작시기가 없어 화풍상의 변화를 구분하기는 어렵다. 다만 동원(董源)이나 곽희(郭熙)의 화풍을 방하였다고 하는 임모작들과 섬세한 필치로 능숙하게 그려낸 것들 두 가지로 나눌 수 있다. 전자에 속하는 작품은 선묘로 그려졌고 태작(□作)이라 할 정도로 기량이 떨어지는 반면, 후자에 속하는 산수, 화조, 인물 등은 가는 필선을 섬세하게 사용한 표현기법이나

능숙한 화면처리에서 사의(寫意)보다는 형사(形似)에 치중하였던 그의 특징적 화풍을 보여준다³³⁾. 안건영의 새로 알려진 〈산수도〉 6폭 병풍은 후자에 속하며, 사왕풍을 근간으로 하면서도 윤묵의 섬세한 필치로 경물을 표현한 것이라든지 능숙한 경물 포치, 먹과 청색이 조화를 이룬 색채감각 등은 상당한 기량을 지녔다고 하는 사실을 뒷받침해준다. 더불어 이 병풍은 19세기 중후반 조선 화단에서 사왕풍으로 그려진 기존의 작품과는 다른 면모를 보여주므로 그 연원에 대해 자세히 살펴보려고 한다.

2. 개인 소장의 〈산수도〉 6폭 병풍

현재 후손이 소장하고 있는 안건영의 〈산수도〉 6폭 병풍은 종이 위에 섬세하면서도 가는 윤필을 사용하여 수묵담채로 그린 정형산수이다. 이 작품의 제작시기는 짜임새 있는 구도나 표현기법 등에 의해 그가 고종의 어진 제작에 참여했던 1870년대 전반에 그려진 것으로 추정된다(그림 1 참조).

첫 번째 폭은 강촌 정경을 그린 것으로 강가의 집이나 수면 위의 배에 인적이 없어 고즈넉한 분위기가 화면을 압도하고 있다(그림 14). 이러한 가운데 전경의 수각(水閣) 안에서 앞에 펼쳐진 강촌의 아름다운 풍광을 관조(觀照)하는 두 문사만이 생명의 존재감을 알려줄 뿐이다. 화면 상단에는 제화시가 있고 그 끝에 “안건영인(安健榮印)”이라 새겨진 백문방인(白文方印)이 있다(그림 15). 제화시의 서체 또한 섬세하여 안건영이 직접 썼을 가능성도 배제할 수 없지만 그의 글씨가 전하는 않아 단언할 수 없으며, 제화시의 내용은 다음과 같다³⁴⁾.

평상 위에 대자리 깔고 여러 폭 병풍을 세우니(繩床竹
□曲屏風) / 들판의 시내와 아득한 산에 안개비가 흐릿하구나(□水遙山霧雨濛) / 오래도록 여울머리에서 낚시하는 늙은이는(長有灘頭釣魚叟) / 사람과 짝하여 적막한 가운데 한가히 누워 있다네(伴人閑臥寂寥中).

29 안휘준, 2000, 『한국회화사 연구』, 시공사, pp.699~705; 김영복, 2003, 『『藝林甲乙錄』 해제와 국역』 『소치연구』 창간호, pp.87~106.

30 윤경란, 1996, 『李漢詰 繪畵의 研究』, 韓國精神文化研究院 석사학위논문, pp.11~25.

31 박준영, 2007, 『琳塘 白殷培의 繪畵 研究』, 홍익대학교 석사학위논문, pp.23, 34~35.

32 박정혜, 앞의 논문, p.255.

33 홍선표, 앞의 논문, pp.30~39.

34 각 화면에 쓰여 있는 제화시를 읽고 해석하는 데 도움을 주신 한국학중앙연구원의 윤진영, 김덕무 선생님께 깊이 감사드립니다.

이 시는 북송(北宋)의 소철(蘇轍 1039~1112)이 지은 「그림이 그려진 머릿병풍(畫枕屏)」을 옮겨 적은 것이며, 전경의 수각에서 두 문사가 각각 눈 앞에 펼쳐진 강촌의 아름다운 정경을 감상하는 장면은 시의 내용과 잘 어울린다. 또한 수각 안에서 각각 아름다운 풍광을 관조하는 두 문사는 소철과 안건영 자신을 표현한 것일 수도 있다.

표현해 넓은 공간감을 부여한 것이나 섬세한 필치로 고요한 분위기를 자아낸 것 등은 탕이분이나 대희의 화풍을 연상시키므로 강남 화단의 사왕풍 수용을 알려주는 작은 단서라고 할 수 있다.

두 번째 폭은 인간의 활기 넘치는 생활상이 곳곳에 표현되어 고즈넉한 분위기를 강조했던 첫 번째 폭과는 대조적이며, 화면 상단의 제화시는 다음과 같다(그림 16).

구름 그림자 솔숲 그들은 푸른빛으로 막혀 있는데(雲影松陰翠欲遮) / 돌다리와 산길 주변에는 인가가 올망졸망 있다네(石梁山徑有人家) / 맑은 빛이 천태산 길에 들어온 듯 하여(清輝似入天台路) / 종일토록 폭포와 푸른 꽃을 감상하노라(盡日看飛水碧花).



〈그림 14〉 安健榮, 그림 1의 1폭 〈그림 15〉 安健榮의 인장

구도를 보면 오른쪽 전경의 언덕에는 키가 큰 나무들과 수각이 있고, 중경에는 대각선으로 펼쳐진 강을 따라 배와 집들이 포치되어 있으며, 후경에는 운무가 가득한 주산이 배치되어 있다. 이는 앞서 소개한 진병문의 〈사계산수도〉 가운데 하경산수와 구도가 매우 유사하므로 북경 화단의 사왕풍을 근간으로 하였다고 할 수 있다(그림 6 참조). 하지만 조감법으로 자연 경관을



〈그림 16〉 安健榮, 그림 1의 2폭

이 시는 명나라 탕현조(湯顯祖 1550~1617)가 쓴 「소판관(蘇判官)의 그림에 제하다(題蘇判畫)」이며, 전경에 그려진 돌다리와 빼곡한 수각은 제화시 가운데 “돌다리와 산길 주변에는 인가가 올망졸망 있다네”를 염두에 두고 그린 것이라고 할 수 있다. 따라서 안건영은 시를 먼저 선정한 다음 시에서 연상되는 장면을 그린 것으로 보이는데, 이는 왕유(王維)의 “화중유시 시중유화(畫中有詩 詩中有畫)”를 실천한 것이라 할 수 있다.

전경에는 둥근 돌다리 안쪽으로 수각이 나무들 사이로 빼곡히 들어차 있고, 중경에는 대각선으로 펼쳐진 강에서 뱃놀이를 하고 있으며, 후경에는 강가에 펼쳐진 집과 배들 뒤로 주산이 포치되어 있다. 특히 강가를 따라 즐비하게 들어선 집 표현은 후손이 소장하고 있는 안건영의 또 다른 작품인 <산수도>와 비교하면, 계곡을 따라 나무들 사이로 보이는 수각의 표현이 유사하므로 안건영의 작품으로 판단하는데 작은 단서가 되기도 한다(그림 17). 이 화폭은 앞서 서술한 왕학호의 <서호춘경도>와 비교하면 비록 경물의 좌우는 바뀌었지만 자연경관을 높은 곳에서 조감하여 드넓게 표현한 경물 배치, 문사의 옷을 붉은 색으로 처리하여 보는 이의 시선을 집중시키는 색채감각, 세밀한 필법 등에서 유사성이 보인다(그림 3 참조)³⁵. 따라서 강남 화단의 사왕풍이 수용되었다는 새로운 사실을 알려주는 중요한 예라고 할 수 있다.



〈그림 17〉 安健榮, 〈山水圖〉, 견본담채, 18×30.5cm, 개인

세 번째 폭은 한 문사가 강과 산이 펼쳐진 후경으로 가기 위해 다리 위를 건너고 있으며, 화면 상단에 쓰여 있는 7언 절구의 제화시는 다음과 같다(그림 18).

소나무 아래 초가 정자는 5월에도 서늘하고(松下茅亭 五月涼) / 모래사장의 높디란 나무는 해질녘 질푸르다네(汀沙雲樹晚蒼蒼). / 행인은 끝없는 가을 상념에 빠지나니(行人無限秋風思) / 강 너머 청산(靑山)이 내 고향 같구나(隔水靑山似故鄉)!

이 시는 당나라 대숙륜(戴叔倫 732~789)이 쓴 「치천의 산수에 제하다(題稚川山水)」이며, 제화시는 다리를 건너는 문사가 멀리 강 너머로 보이는 고향을 향해 가고 있다는 사실을 알려준다. 더불어 화면의 오른쪽에



〈그림 18〉 安健榮, 그림 1의 3폭



〈그림 19〉 張承業, 〈倣黃子久山水圖〉, 견본담채, 151.2×31cm, 호암미술관

35 幽玄齋 選, 2006, 『中國古書畫圖錄』, 京都: 幽玄齋.

표현된 키가 큰 나무들 역시 제화시 가운데 “모래사장의 높다란 나무”라는 구절을 염두에 두고 그린 것으로 보인다.

화면 왼쪽에서 다리 위의 문사는 키가 큰 나무들이 있는 오른쪽을 향해 견고 있으며, 중경에는 계류가 반월을 그리며 흐르고 있고, 그 뒤로 주산과 멀리 촌가가 배치되어 있다. 이와 같은 경물 포치는 사왕풍이 분명하지만, 전경에는 아무것도 그리지 않은 채 화면의 1/3 지점부터 경물을 그리는 구도가 매우 특이한데, 이는 호암미술관에 소장되어 있는 장승업의 <방황자주산수도(倣黃子久山水圖)>와 상당히 유사하다고 할 수 있다(그림 19). 따라서 세 번째 폭은 안건영이 장승업보다 먼저 화면의 중간부터 경물을 그리는 구도를 사용하였다는 새로운 사실을 알려준다.

네 번째 폭은 전경의 우산을 쓴 인물과 비바람에 흔들리는 나무, 중경의 한 치 앞도 보이지 않을 정도로 자욱하게 낀 운무를 통해 신비스럽다 못해 경이로운 자연의 기후 변화를 표현하고 있다(그림 20). 화면의 상단에 쓰여 있는 7언 절구의 제화시는 다음과 같다.

시냇가 인가는 골짜기 속이라 호젓한데(流水人家洞裡幽) / 고목에서 우는 원숭이 울음 들으니 근심스런 마음이어(淸猿古木思悠悠) / 집 떠난 뒤 덩굴에 걸린 저 달을 몇 번이나 지나쳤나(別家幾度藤蘿月) / 가을 바위 위에 아름다운 거문고를 내팽개쳐 버린 채(閑却瑤琴石上秋).

이 시는 명나라 조적(趙迪)이 쓴 「산수에 제하다(題山水)」인데, 내용은 고향을 떠난 나그네가 가을로 접어들면서 원숭이 울음소리를 듣거나 달을 보며 깊은 회한에 휩싸인 심정을 담담하게 토로한 것이다. 결국 안건영은 계절의 갑작스런 변화에 민감하게 반응하는 인간 심리의 미묘한 변화를 드러낸 시의 내용을 예측 불가능한 기후의 변화로 표현하고 있다.

다섯 번째 폭은 문사가 목적지에 거의 도착하였다는 내용을 표현한 것이며, 전경과 후경 사이의 운무 표현에 의해 네 번째 폭과 마찬가지로 갑작스런 자연의 변화를 직감하게 된다(그림 21). 화면 상단에는 북송의 황정견(黃庭堅 1045~1105)이 쓴 「화광 스님이 그린 산수화에 제하다(題華光畫山水)」라는 제화시가 적혀 있으며 그 내용은 다음과 같다.

華光寺 아래 구름 자욱한 백사장 마주하니(華光寺下對雲沙) / 가벼운 거룻배 띄운 채 작은 낚시대 잡고 싶구나(欲把輕舟小釣車) / 스님의 안개비와 같은 솜씨를 다시금 살펴보니(更看道人煙雨筆) / 어지러운 봉우리 깊은 곳이 바로 나의 집이라네(亂峰深處吾是家).



〈그림 20〉 安健榮, 그림 1의 4폭



〈그림 21〉 安健榮, 그림 1의 5폭

이를 통해 주산의 봉우리 사이로 오른쪽에 있는 건물이 화광사(華光寺)이며, 전경의 언덕에서 붉은 옷을 입은 문사가 손짓하는 곳도 자신의 거처인 화광사암에 틀림없다. 구도는 전형적인 사왕풍이지만, 세밀한 필선을 사용해 경물을 그린 것이나 자욱하게 표현된 연운, 맑은 색채감각 등은 강남 화단의 사왕풍이 전래 수용되었다는 새로운 사실을 뒷받침해준다.

여섯 번째 폭도 화면의 1/3 지점부터 앙상한 나무들 사이로 집들이 보이며, 바로 뒤의 운무를 지나면 산

봉우리들이 전개되고 있다(그림 22). 평원법으로 포치된 중경의 집들과 고원법으로 표현된 후경의 주산은 운무에 의해 단절되어 공간처리가 다소 어색한 느낌을 준다. 그러나 구도는 북경의 사왕풍을 근간으로 하면서도 표현기법에서는 강남 화단의 사왕풍을 절충하고 있는 것은 앞서 살펴본 다른 화폭과 마찬가지로이다. 화면의 상단에 있는 제화시는 북송의 소식(蘇軾 1036~1101)이 지은 「견주팔경도(虔州八境圖)」를 옮겨 적은 것이며 그 내용은 다음과 같다.

파도는 쓸쓸하게 성벽을 때리고 돌아오는데(濤頭寂寞打城還) / 章貢臺 앞의 저녁 안개는 스산하기도 하다(章貢臺前暮靄寒)! / 지친 길손은 올라 내려다보며 무한한 생각에 젖나니(倦客登臨無限思) / 외로운 구름에 해가 기우는 곳이 바로 長安이로구나(孤雲落日是長安)!



〈그림 22〉 安健榮, 그림 1의 6폭

시의 제목인 ‘견주팔경(虔州八境)’에서 견주(虔州)는 강서성 남강현(南康郡 현재 江西省 贛州市)에 있는 마을이며, 북송 가우년간(嘉祐年間 1056~1063) 공주(贛州)의 팔경을 한 눈에 감상할 수 있을 뿐만 아니라 그 아래로 장강(章江)과 공강(貢江)이 합쳐지면서 공강(贛江)을 이루는 위치에 팔경대(八境臺)가 세워졌다. 이후 지방관 공중한(孔宗瀚)이 이곳에 올라 경관을 바라본 다음 〈견주팔경도(虔州八境圖)〉를 그리도록 하였고, 소식에게 화면에 8수의 제화시를 부탁하였다. 그리고 1094년 소식이 영남 지방관으로 부임할 때 견주를 지나며 팔경대를 돌아보고 다시 한 편의 시를 지었는데 이 시가 바로 그것이다³⁶⁾. 결국 이 시는 소식이 영남 지방관으로 좌천되어 부임하며 느꼈던 쓸쓸한 심회를 토로한 것이며, 안건영은 이러한 시인의 감정을 스산한 가을 풍경으로 표현하고 있다.

이상에서 살펴본 〈산수도〉 6폭 병풍은 각 화면의 구도나 계절은 다르지만, 조감법으로 경물을 포치하여 넓은 공간감을 시사한 것과 고원법으로 포치하여 웅장한 자연을 바로 앞에 마주 하고 있는 느낌을 주는 것 두 가지로 나눌 수 있다. 각 폭은 세로로 긴 화면에 전경의 언덕에는 키가 큰 나무들이 배치되어 있고, 중경에는 계류, 인가(人家), 운무 등이 펼쳐지며, 후경에는 주산을 포치하여 S자나 역S자의 동선을 그리며 거의 동일한 경물이 반복적으로 포치되어 있다. 이는 사왕산수화풍의 전형적인 특징이지만, 1폭과 2폭에서 조감법으로 자연 경물을 포착한 것, 필획이 거의 보이지 않을 정도의 짧은 필선을 사용하여 감각적으로 표현한 것, 먹과 푸른색이 조화를 이룬 색채감각, 짙은 연운의 표현 등은 신명연, 이한철, 유숙 등의 작품에서는 접할 수 없는 것으로 확연한 차이를 드러낸다. 이러한 특징은 강남 화단에서 사왕풍과 실경을 보며 깨달은 사생이라는 개념을 절충하여 화면에 자연의 기운이나 생동감을 표현하고자 했던 사왕풍에서 영향을 받은 것이라고 생각한다. 다시 말해 안건영의 〈산수도〉 6폭 병풍은 강남 화단의 사왕풍이 전래 수용되어 실제 창작과정에서 사용되었다는 사실을 알려주는 것으로 중요한 의미를 지닌다고 할 수 있다. 이밖에 세필을 사용하여 경물을 정밀

36 <http://211.147.225.34/gate/big5/www.zgq.gov.cn/sczl/lyjd/bjt/> 北宋代の 贛州八景은 石樓, 章貢臺, 白鵲樓, 口蓋樓, 鬱孤臺, 馬祖岩, 塵外亭, 峰山이다.

하면서도 사실적으로 표현한 것이나 주산과 전경의 언덕에서 보이는 강한 흑백대비의 잔영은 북종화법과 남종화법을 절충하였던 안건영의 개인적 화법과 연관이 있는 것으로 보인다.

각 화폭의 오른쪽이나 왼쪽 상단에 쓰여 있는 6수의 제화시는 모두 1707년에 간행된 『어정역대제화시류(御定歷代題畫詩類)』에 수록되어 있다. 각각의 장면에서 잠깐 이야기했던 것처럼 제화시와 화면의 시각적 모티프는 상호보완적 역할을 하고 있다. 그러므로 안건영은 시를 먼저 선정하여 충분히 음미한 다음 자신이 접한 북경과 강남 화단의 사왕풍은 물론 자신의 개성적인 화법까지 더하여 6폭 산수화를 그렸다고 할 수 있다. 더불어 각각의 화면에서 동일하게 보이는 섬세한 필치, 치밀하게 계산된 시적 표현, 자연 경물의 안정적인 포치 등에서 안건영이라는 화가의 성격이나 인품의 일면도 엿볼 수 있다.

끝으로 장승업이 1890년 간송미술관 소장의 <산수도> 10폭 병풍을 그릴 수 있었던 것은 안건영의 산수 병풍이 앞서 존재하였기 때문에 가능했는지도 모르겠다. 그리고 오세창이 안건영을 장승업에 비견할 만하다고 했던 평가를 되새겨 보게 된다.

IV. 맺음말

18세기 전반 형성된 사왕풍은 19세기 전반의 정치적, 경제적 환경이 변하면서 북경과 강남 화단으로 이분화되었고, 두 화단에서 전개된 사왕풍은 각기 다른 특징을 보이게 된다. 다시 말해 북경 화단의 사왕풍은 고화나 화보의 임모를 통해 계승되면서 구도가 단순화되었을 뿐만 아니라 피마준이나 호초점과 같은 세부 표현기법의 반복에서 오는 경직된 느낌이 사왕풍의 쇠퇴를 대변해준다. 반면 강남 화단에서는 사왕풍과 자연 사생이 결합되면서 윤묵의 세필로 경물을 차분하게 표현하였음을 물론 자연스런 연운 표현을 통해 자연의 기운이나 생동감을 나타내려고 하였다. 이러한 북경과 강남 화단의 사왕풍은 신위와 김정희를 통해 19세기 전반 한국 화단에 전래되었지만, 실제 작품을 창작하는 과정에서 사용된 것은 19세기 중후반부터이다.

한국 화단에서 사왕풍 산수화가 그려진 것은 19세기 중후반부터 20세기 초반까지로 약 70년 정도밖에 되지 않는다. 이처럼 단기간에 북경, 강남, 상해 화단의 다양한 사왕풍이 전래되고, 바로 창작과정에 이러한 화풍이 적용될 수 있었던 것은 오랜 동안 지속된 중국 서화작품에 대한 선호나 관심에 의해 가능했다고 할 수 있다. 한국의 사왕풍 산수화는 짧은 기간에 급격한 변화를 보이며 전개되었는데, 첫 번째 시기는 1880년 이전으로 안건영의 <산수도> 6폭 병풍에 의해 새로운 해석이 가능하게 되었다. 즉 북경과 강남 화단의 사왕풍을 나누어 인식하였고 창작과정에서도 두 화풍을 사용하였지만, 일반적으로는 그리기 쉬운 북경의 사왕풍이 선호되었던 것으로 보인다. 두 번째는 1880년부터 1900년까지로 장승업이 북경과 강남 화단의 사왕풍은 물론 상해 화단의 사왕풍까지 받아들여 세 가지를 종합하여 사왕풍 산수화의 수준을 한 단계 높였다고 할 수 있다. 세 번째 시기는 1900년부터 1920년으로 장승업의 제자인 안중식과 조석진 등이 상해 화단, 즉 해상화파의 사왕풍을 화보나 실제 작품을 통해 적극 수용하며 개성적 화풍을 모색하였다.

이와 같은 한국 사왕풍 산수화의 변천 단계에서 첫 번째 시기에 해당되는 안건영의 <산수도> 6폭 병풍은 북경과 강남 화단의 사왕풍을 인식하고 있었고 창작과정에서 두 화단의 화풍을 모두 사용하였다는 새로운 사실을 알려주는 것으로 중요하다. 다시 말해 안건영의 병풍 가운데 1폭과 2폭은 왕학호, 탕이분, 대희 같은 강남 화단 화가들의 사왕풍을 받아들인 것이라면, 4폭과 5폭은 신명연, 이한철, 유숙 등의 작품에서 보이는 것과 같은 북경 화단의 사왕풍을 따른 것이라고 할 수 있다. 이처럼 안건영은 병풍을 그리며 북경과 강남 화단의 사왕풍을 모두 사용하였지만, 윤묵의 세필을 사용하여 정교하게 표현한 경물들이나 조감법에 의한 경물 포착, 먹과 푸른색이 어우러진 맑은 색채감각 등에서 강남 화단과의 친연성을 두드러지게 보여준다. 따라서 안건영의 <산수도> 6폭 병풍은 강남 화단에서 유행하였던 사왕풍을 수용하였다는 사실을 알려주는 것으로 매우 중요한 의미를 지닌다고 생각한다. 결론적으로 안건영의 산수 병풍에는 북경 화단의 사왕풍도 일부 보이지만, 그보다는 강남 화단의 사왕풍이 많이 반영되어 있어서 1870년대에 강남 화단의 사왕풍도 실제 창작과정

에서 사용되었다는 새로운 사실을 알려준다는 점에서 미술사적 의미를 지닌다고 할 수 있다.

참고문헌

- 金正喜, 과천문화원 편, 2005, 『완당전집』, 과천문화원
- 申緯, 『警修堂全藁』, 규장각.
- 吳世昌 編著, 東洋古典學會 譯, 1998, 『국역 근역서화징』 上·下, 시공사.
- 李尙迪, 문집편찬위원회 편, 1997, 『은송당문집』, 경인문화사.
- 楊逸, 1929, 『增補 海上墨林』, 豫園書畫善會.
- 蔣寶麟, 『墨林今話』.
- 강관식, 2001, 『조선후기 궁중화원 연구』 상·하, 돌베개.
- 김영복, 2003, 『『藝林甲乙錄』 해제와 국역』 『소치연구』 창간호, pp.87~106.
- 김현권, 2003, 『秋史 金正喜의 산수화』 『美術史學研究』 240, pp.181~219.
- 김현권, 2005, 『19세기 조선 및 근대화단의 四王화풍 수용』 『근대미술 연구』, 국립현대미술관, pp.33~71.
- 藤塚鄰, 朴熙永 옮김, 1994, 『추사 김정희의 또다른 얼굴』, 아카데미하우스.
- 박정혜, 1995, 『儀軌를 통해서 본 朝鮮時代의 畫員』 『미술사연구』 9, pp.203~290.
- 박준영, 2007, 『琳塘 白殷培의 繪畫 研究』, 홍익대학교 석사학위논문.
- 신성란, 2007, 『□春 申命衍의 繪畫』 『미술사연구』 21, pp.131~166.
- 안휘준, 2000, 『한국회화사 연구』, 시공사.
- 오세창 편, 동양고전학회 국역, 1998, 『국역 근역서화징』, 시공사.
- 윤경란, 1996, 『李漢喆 繪畫의 研究』, 韓國精神文化研究院 석사학위논문.
- 최경현, 2002, 『朝鮮 末期와 近代 初期의 山水畫에 보이는 海上畫派의 영향: 上海에서 발간된 畫譜를 중심으로』 『美術史論壇』 15, 한국미술연구소, pp.221~255.
- 최경현, 2006, 『19세기 말 20세기 초 한국 화단과 상해 화단의 교류』, 홍익대학교 박사학위논문.
- 한국민족미술연구소 편, 1997, 『濶松文華』 52 繪畫中國近代.
- 한정희, 2008, 『18~19세기 正統派 畫風을 통해 본 동아시아의 회화교류』 『미술사연구』 22, pp.247~272.
- 홍선표, 1980, 『朝鮮末期 畫員 安健榮의 繪畫』 『古文化』 18, pp.25~48.
- 萬青力, 2005, 『十九世紀中國繪畫史 並非衰落的百年』, 雄獅美術.
- 王朝聞, 2000, 『中國美術史』 清代卷(上), 齊魯書社·明天出版社.
- 幽玄齋 選, 2006, 『中國古書畫圖錄』, 京都: 幽玄齋.

The Influx of Four Wangs' Landscape Style Reinterpreted in Jiangnan Circle(江南) in the 19th Century

Focused on An Geon-yeong(安健榮)'s Six-fold Landscape Screen

Choi, Kyoung Hyun

Office of Cultural Properties Appraisal Incheon International Airport

[Received : 4 August 2008 / Revised : 19 November 2008 / Accepted : 25 November 2008]

Abstract

Four Wangs' landscape style (四王山水畫風), which had appeared in Beijing in the early 18th century, widely spread to Korea and Japan in the 19th century and became a significant basis for developing new painting styles in both countries. It was first introduced to Korea by Shin Wi (申緯) and Kim Jeong-hee (金正喜) who associated with literary men of the Qing Dynasty. Being influenced by them directly or indirectly, Shin Myeong-yeon (申命淵), Yi Han-cheol (李漢喆), Yu Suk (劉淑), Changv Seung-eop (張承業), An Choog-sik (安中植), and Jo Seok-jin (趙錫晉) attempted to adapt Four Wangs' landscape style and it later became a main Stream painting style of the Korean painting circles. Based on Four Wangs' landscape style, their landscape paintings had something in common in that they captured natural features from a short distance using the Down-Up prospective and placed guardian mountains across mountain streams by making a tall tree in the right or left bottom of the canvas as the starting point. However, recently unveiled court painter An Geon-yeong (1841~1876)'s the Landscape Screen is remarkable in that it is based on Four Wangs' style, which was in fashion in the late 19th century, but shows different aspects from other Four Wangs' style paintings in terms of feature capturing, brush stroke and colors.

While most of An Geon-yeong's existing paintings are small ones, this folding screen is a big piece consisting of six-fold landscape paintings. In particular, it shows new aspects by creating a serene and calm atmosphere through the description of various landscape scenes with thin brush strokes using glossy ink, by showing a macroscopic view in some paintings through feature capture using a birds-eye view method, and by giving life to the canvas through smoke and clouds. This painting style is considered to be linked with those of Wang Xue-hao (王學浩, 1754~1832), Tang Yifen (湯貽汾, 1778~1853) and Dai Xi (戴熙, 1801~1860), based on Four Wangs' style in the early 19th century's Jiangnan Circle (江南畫壇), who tried to express the energy and vitality of real landscapes by going around China's well-known mountains and complementing painting styles with drawing from nature. Therefore, An Geon-yeong's six-fold Landscape Screen is very significant as a rare case proving the

introduction and reception of Jiangnan Circle's Four Wangs' landscape style which was different in many aspects from Beijing Circle in the 19th century.

Keywords : An Geon-yeong, Four Wangs' landscape style, Kim Jeong-hee, Jang Seung-eop, Wang Xue-hao, Tang Yifen, Dai Xi