

# 朝鮮朝 風俗畫 意義

## 朝鮮朝 風俗畫의 意義

— 그 諧謔性을 중심으로 —

李 桓 範  
(師範大學 美術教育科)

## The Significance of Korean Genre Painting During Yi Dynasty

Yi, Hwan Beom  
(Department of Fine Arts Education)

### Abstract

The genre painting which was arisen during the latter period of Yi dynasty stands an important position in our fine arts history. It has some characteristics such as a keen observation for man and objects, witty grasping for the subject matters, especially humorous and candid representation.

In this study I dealt with its developing process and its useful meaning in order to help recreate our contemporary genre painting.

### I. 머리말

조선시대 후기에 나타난 風俗畫는 우리 미술사상 중요한 위치를 차지한다. 관념적 세계로부터 자신의 주변에 눈을 돌림으로써 사물과 인간에 대한 예리한 관찰, 재치 있는 소재의 포착, 짜임새 있는 구성, 솔직하고 諧謔的인 표현으로 회화사상 새로운 경지를 개척한 것이다.

조선후기의 황금기라고 일컬어지는 英祖(在位 1725~1776)와 正祖(在位 1777~1800) 년간에 형성된 이러한 기운은 안정된 정치를 바탕으로 實學思想, 시민 경제의 발흥 등이 자기 사회에 대한 관심과 현실의 직시를 가져 오는 계기가 되어 형성되었다고 볼 수 있다. 당시 사회

## 2 李 桓 範

는 주택·복식·冠婚喪祭의 사치, 계급의 변동, 서민 경제의 급격한 발달, 한글소설과 평민시조의 등장, 기술·지리·의학의 발전으로 봉건사회 전반에 걸쳐 급격한 변동을 맞게 되었다.

이러한 시대에 등장한 風俗畫의 흐름과 발전을 살펴보고 그 속에 담겨진 諧謔性과 의의를 따져 봄으로써 풍속화의 전통이 사라진 오늘, 우리의 풍속화를 창조하는 데 작은 보탬이 되려는 의도에서 이 글을 써 본다.

## II. 조선조 풍속화의 전개

풍속화는 英祖·正朝時代에 나타나 특별히 正祖 年間에서 純祖(在位 1801~1834) 때까지 절정을 이루다가 그 후로 쇠퇴하게 된 회화조류이다.

이는 實景山水의 등장 및 성쇠와 비슷한 軌를 이루는 것으로, 定型的이고 관념적인 산수화에서 벗어나 실제의 풍경(眞景)을 그리는 것으로서의 實景山水의 출현과 산수풍경과는 다른 인간의 모습과 세계, 즉 풍속을 그리는 것으로서의 풍속화로의 변화는 두 가지 모두 관념의 세계로부터 자기가 사는 사회에 대한 구체적 체험이라는 면에서 큰 의미가 있는 것이다. 이 두 조류의 頂點에 위치하는 畫人들, 곧 眞景山水의 창시자 鄭歎과 風俗畫家인 金弘道, 申潤福 등은 당대의 민족적 리얼리스트(realist)라 할 만하다.

특히 풍속화는 자연을 대상으로 하는 동양 전통회화(山水畫)의 教條性<sup>1)</sup>을 퇴색시키는 것으로서 세속적 삶을 긍정하고 인간이 처한 사회가 어떠한 사회인가를 구체적으로 파악한 상태 속에서 그 시대의 미를 탐구한 것이다.

따라서 이제까지 定型化된 畫本을 따름으로써, 그리기는 용이하나 현실감과 개성이 결여되기 쉬운 인습적 제작태도로부터 벗어나 身邊俗事의 情景을 다루어, 보는 이로 하여금 실감을 불러일으키게 하는 변화를 보였다.

이러한 풍속화 발달의 理念的 배경은 왕권 통치이념의 기본원칙을 이루었던 유교적 민본주의에 입각하여 통치자로 하여금 민생의 면면을 알도록 한 데서 기인하였으나,<sup>2)</sup> 초기 耕織圖류의 설명적·素材主義의 표현에서 점차 발전하여 백성들의 일상적 생태를 생생하게 나타내고 또 우리의 정취와 諧謔을 곁들여 한국적인 미의 세계로 승화시킨 풍속화로 발전시켰다는 데에 그 의의를 찾을 수 있다.

1) 木墨山水로 대표되는 동양화는 극동 문화권의 문화적 산물로서 다음과 같은 教條性을 띠었다고 하였다. 첫째, 山水畫라는 素材의 한정성, 고대 동양인의 토착신앙, 산신령 사상과 깊은 연관을 띤다. 둘째, 형이상학적 실재를 탐구하는 수단으로 보았기 때문에 그림의 내용에 氣韻生動을 중요시하였다. 셋째, 화선지·먹·붓이라는 講具 자체가 사실적인 그림을 거부한다. 이상 세 가지의 교조성이 전통동양화를 지배해 왔다고 하였다.

朴容淑, 《韓國畫의 世界》(一志社, 1975), pp.76~84.

2) 洪善杓, 《朝鮮時代 風俗畫 發達の 理念的 背景》, 《風俗畫》(中央日報社, 1985), pp.182~187.

풍속화에서 諧謔性은 하나의 기둥이다. 대상에 대한 애정 갖든 시선이 풍속화의 기본 정신이라면 인간에 대한 신뢰감이 그 바탕인 諧謔은 이 그림에서 필수불가결의 요소가 된다.

관념적 세계에서 실제적 세계로의 전환은 먼저 직업화가가 아닌 선비들에게서 나타난다.

청조문화의 영향으로 현실에 대한 관심이 고조되는 가운데 尹斗緒 一家, 金斗梁, 趙榮祐 등에 의해 서서히 풍속적 소재가 등장한다.

### • 朝鮮後期 風俗畫의 선구적 인물

朝鮮朝 본격 風俗畫의 선도적 역할을 했던 인물들과 작품의 특성을 살펴보면 먼저 선비화가인 恭齋 尹斗緒(1668~1715)를 들 수 있다. 그는 歌辭文學의 효시 孤山 尹善道の 曾孫으로 우리 회화사의 전환기에서 적지않은 공헌을 한 인물이다. 인물화와 말 그림이 뛰어났으며 대표작인 「自畫像」은 그의 비범한 역량을 드러내 주는 걸작이다. 동양화에 稀貴한 自畫像을 그린 점도 예사롭지 않지만 화면에 얼굴 이외의 일체를 생략한 방법과 좌우대칭적인 구도도 당시로서는 혁신적인 일이다. 정면으로 자신을 응시하는 눈동자의 정기 어린 표현이나 수염 하나하나에 나타난 필선은 흐트러짐이 없이 살아 움직이는 듯하다. 그는 그리는 대상을 치밀하게 뜯어보다 그 참모습을 터득해야 붓을 들었다고 한다. 서민들이 일하는 모습을 담은 그림은 당시의 소재로서는 과감한 일로써 그 중 「採艾圖」(채애도(그림 1)), 「짚신삼기」, 「旋車圖」 등의 서민 풍속도가 전해지고 있다. 「旋車圖」는 발로 돌리는 회전식 물레를 사용하여 나무그릇을 깎는 광경을 그렸는데 다른 그의 작품에서처럼 인물과 의복에서 중국식 표현이 엿보이나 안정된 구도와 인물의 자연스런 자세에서 그의 뛰어난 관찰력과 묘사력을 읽을 수 있다.

南里 金斗樾(1696~1763)은 화원집안 출신이며 개와 소 등의 동물묘사에 출중하고, 풍속화로 농촌의 사계절을 파노라마 형식으로 연결해서 묘사한 작품인 「四季風俗圖」가 있는데 그 필법이 절묘하다. 山水를 배경으로 농사짓고 추수하고 사냥하는 모습을 담았는데 가옥과 의복 등의 표현에 중국풍이 짙다. 그러나 「月夜山水圖」에서 보듯 펍 한국적인 소슬한 정경을 그려낸 산수화도 있다.

뒷다리로 옆구리를 굽고 있는 검정개의 모습을 그린 「黑狗圖」는 세밀하고 정확한 필치로 익살스런 멋까지 풍긴다.

「牧童午睡」(그림 2)에서도 사생에 바탕을 둔 정확한 소의 골격묘사가 실감을 준다. 소의 다리 부분 묘사는 어색하지만 머리와 꼬리뼈의 표현은 매우 재미있고 자연스럽다. 불룩한 배를 드러낸 채 잠에 떨어진 牧童은 비록 그 배경에서 보듯 너무 설명적이어서 繪畫性은 덜하지만 諧謔의 멋을 한껏 느끼게 한다.

觀我齋 趙榮祐(1686~1761)은 시·서·화에 모두 능한 사대부화가였으며 謙齋 鄭叡(1676~1759)의 절친한 친구이기도 했다.

그는 자신의 畫材가 드러나는 것을 심히 꺼렸지만 그 재능은 상당한 수준이었음을 최근에

공개된 「麿臍帖」<sup>3)</sup>에서 간취할 수 있다. 여기에 실린 풍속화들은 당시로 볼 때 대단히 파격적인 것이며, 또 전혀 새로운 경향을 개척한 것임을 부인할 수 없다.

그의 작품으로 장기 두는 장면의 그림과 그 草本인 소묘(sketch)를 비롯해서 농부들이 새참 드는 모습, 아낙들의 바느질 모습, 우유짜는 모습, 아버지와 아들이 마구간 옆에서 작두질하는 모습, 젊은이 둘이서 옷통을 벗고 旋車를 만드는 장면 등이 있는데, 대부분 배경을 과감히 생략하고 간략한 스케치(寫生畫)풍으로 묘사했으나 인물들의 형태와 자세가 자연스러우면서 실감이 난다.

「採乳圖」에서는 갓쓴사람 너댓이 등장하는데 한 사람은 어린 송아지를 잡고 다른 이는 소의 고삐를, 또 다른 이는 소의 뒷다리를 끈으로 묶어서 잡고 있으며 얼굴이 소에 가려서 안보이는 한 명은 팔을 길어붙이고 젖을 짜는 중이며 나머지 한 명은 맞은 편에 앉아서 그릇을 받치고 있어서 여러 인물의 각기 다른 자세가 재미있게 묘사되어 있다.

「새참」(그림 3)에서는 인물들을 횡으로 길게 배치하고 앞모습과 뒷모습·옆모습 등으로 다양한 변화를 주었으며 그 자세도 사려깊게 연구한 흔적이 역력한데, 철학적인 인물의 자세와 평면적 구도 등이 당시에 그려졌다고 믿기 어려울 정도로 현대적이다. 양반의 신분으로서 서민들의 이러한 모습에 애정을 느껴 사생하고 이를 작품화했다는 것은 남다른 용기와 인간애의 소산일 것이다.

위에 든 윤두서·조영석 등의 비전문적 선비화가들은 이후의 風俗畫풍을 발전시키는 모태의 역할을 했다고 볼 수 있다.

이 후의 작가로 凌壺觀 李麟祥(1710~1760)이 있는데 그는 조선시대의 대표적 남중문인화가로 강직한 그의 성품에 어울리는 해맑고 기상있는 산수화를 많이 남겼으며 풍속화적인 것으로는 소나무 뿌리 아래서 스승이 제자에게 글을 가르치는 장면인 「松下授業圖」와 주막의 점경을 묘사한 그림 등 몇 점이 있는데 산수화와 인물화의 혼합형식을 취하고 있다.

淡拙 姜熙彦(1710~1764)은 선비화가였는데 출세가 늦은 것으로 보아 中人 출신으로 추측된다. 풍속화로는 「石工圖」와 「士人三景」이 전해진다. 「石工圖」에서는 노인과 젊은 석공 둘이서 바위를 깨는 모습을 담았는데 선비화가가 당시 비천한 신분인 석공의 노동하는 모습을 소재로 삼았다는 자체에 의미가 있다. 「士人三景」은 선비들이 글과 그림을 즐기며 활쏘기하는 풍속을 담았는데, 인물들의 자세에 무리가 없고 화면의 격조가 살아 있다. 그 중 선비들이 대청마루에서 그림에 열중하고 있는 모습을 담은 「士人揮毫」(그림 4)를 보면 무더운 여름날 시원한 대청마루에 편한 자세로 앉아 혹은 옷통을 벗고 혹은 엎드려서 그림을 그리고 있는 듯 한데, 매미 소리라도 들리는 듯 그 상쾌한 분위기와 인물들에서 풍기는 여유가 우리에게 더없는 향수를 불러 일으키고 있다. 이 그림들에서 보듯 강희언의 풍속화에는 前代의 선구적 士人畫家 尹斗緒·趙榮

3) 이 〈麿臍帖〉의 뜻은 〈사향노루 배꼽첩〉으로, 그 표지에는 ‘남들에게 보이지 말라, 이것을 어기는 자는 내 자손이 아니다. (勿示人犯者 非吾子孫)’라고 적혀 있어 당시의 회화 전시 사조를 능히 짐작케 해 준다.

安輝濬, 《韓國風俗畫의 發達》, 《風俗畫》(中央日報社, 1985), pp.175 참조.

祐, 특히 趙榮祐의 영향이 두드러지며 활쏘는 장면과 배경의 빨래하는 여인들의 모습은 그 소재가 후대의 金弘道에게 이어짐을 볼 수 있다.

선비화가로서 풍속화를 다룬 마지막 인물은 豹菴 姜世晃(1713~1791)인데 그는 주로 중국 문인화풍의 산수화를 그렸으며 독특한 입체감을 살린 진경산수화도 남기고 있다. 풍속인물화로는 「玄亭勝集圖」 하나가 전해지는데, 여기에는 題跋(introduction)과 跋文(postscript)이 붙어 있어서 당시에 유행했던 詩會의 모습을 눈으로 보는 듯하다. 즉, 「복날에는 모여서 개를 잡아 먹는 것이 풍속이다. 정묘(1747년) 6월 11일, 초복이었다. 술이 지나하여 光之(姜世晃)에게 그림을 그리게 했다. 이 때 장마비가 처음으로 견히고 매미소리가 흘러나왔다. 거문고와 노래소리가 교대로 나고 술을 마시고 시를 읊어 피로함을 잊었다. 그림을 그리고 나서 자기 시를 지어 그 밑에 달았다」라고 적어 놓았다. 대청마루에서 바둑을 두거나 부채를 부치고, 책을 읽는 등의 자세를 취하고 있는 인물들의 이름을 모두 적어 놓고 있으니, 참석자를 그림으로 설명하고 기록하는 이와 같은 방법은 풍류와 멋이 풍기는 방법이라 하겠다. 姜世晃은 그 자신이 그림도 잘 그렸지만 당대의 뛰어난 감식가로 많은 그림에 화평을 하였고 화가들의 물질적·정신적 후원자(patron)로서의 공로가 컸다. 특히 檀園 金弘道를 아끼는 정은 각별해서 그의 음덕이 아니었다면 단원이 자기의 기예를 그토록 마음껏 펼칠 수 있었을까라는 가정을 해 보기도 한다.<sup>4)</sup>

#### • 檀園과 蕙園의 작품세계

檀園 金弘道(1745~1815 이후)는 眞景山水를 개척한 謙齋 鄭敎(1676~1759)과 더불어 우리 繪畫史를 대표하는 인물이다. 그는 雅號를 檀園 이외에도 丹邱, 高眠居士, 醉畫史 등을 사용하였다. 字는 士能이다. 화원출신으로는 가장 높은 벼슬인 從六品 縣監까지 오르기도 했는데 그의 인품과 기량에 관한 기록을 살펴보면, “외모가 수려하고 성격이 활달하여 세속인 같지 않고 신선과 같았다.” 또 그를 지극히 아낀 姜世晃은 “우리 나라 400년 이래 처음있는 솜씨라 하여도 가할 것이다. 더욱 풍속을 그리는데 능하여 인간이 일상생활하는 모든 것과 길거리, 나루터, 점포, 가게, 고시장면, 놀이마당 같은 것도 한 번 붓이 떨어지면 손뼉을 치며 신기하다고 부르짖지 않은 사람이 없다. 세상에서 말하는 金弘道의 풍속화가 바로 이것이다. 머리가 명석하고 신비한 깨달음이 있어서 천고의 오묘한 터득이 없었다면 어떻게 이러한 경지에 이를 수 있으랴”라고 극찬하였는데, 구태여 그의 말을 빌지 않더라도 그는 산수, 인물, 花鳥, 翎毛, 道釋人物 등 거의 모든 畫科에서 無所不能의 기량을 보였다. 그는 화원의 신분이었으므로 일차적으로 官이나 양반 등 수요자의 주문에 의한 그림을 많이 그렸을 것이다. 궁중의 儀軌班次圖, 새해에 조정의 문벽을 장식하는 歲畫, 양반이나 부유한 중인층의 개인적 수요에 의

4) 李東洲, 〈우리 나라의 옛그림〉(博英社, 1975).



그림 1) 윤두서<채애도>



그림 2) 김두랑<목동오수>



그림 5) 김홍도<기로세연 계도>



그림 3) 조영석<새참>

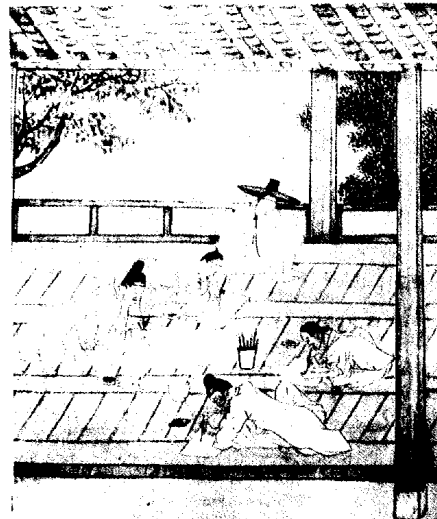


그림 4) 강희언<사인삼경>中<사인취호>



그림 6) 김홍도<점심>



그림 7) 김홍도<벼타작>



그림 8) 김홍도<우물가>



그림 9) 김득신<반상도>



그림 10) 신윤복<주유청강>



그림 11) 신윤복<이부탐춘>





그림 12) 신윤복<유곽쟁웅>



그림 13) 김양기<투전도>



그림 14) 유숙<대패도>

한 平生圖, 契會圖, 耕織圖, 傳神(肖像畫) 등이 그것이다. 순수회화가 아닌 이러한 그림에도 그는 장식적이고 판에 박힌 기록화의 틀을 깨고 발군의 실력으로 회화성을 부여한 때문에 화면에 격조와 생동감이 넘친다. 그의 화력으로 보아 초기에 해당하는 30 대의 작품에는 기록화 등의 그림에서 중국화의 模本을 참조한 흔적이 엿보이나 완숙기에 들어서면 기법도 완전히 독자적인 것으로 정착되고 기념화類에서도 순수회화적 구성을 구사하여 조화를 이루고 있다. 또한, 배경표현에 있어서도 산수와 건물들이 초기의 정형산수적 표현에서 벗어나 한국의 자연을 실감케 하는 皴法을 개발하여 묘사하였으며 이후 점차 그러한 구성을 배제하고 풍속인물 자체에 역점을 두어 발전시켜 나간다.

「耆老世聯契圖」(그림 5)는 信義와 和睦을 도모하기 위한 契宴을 기념하여 제작된 契會圖인데, 실용성을 띤 기록화이면서도 繪畫性을 한껏 가미하여 명품이 되게 한 대표적 예가 될 것이다. 松岳山과 滿月臺와, 모임에 참석한 64 명의 노인들을 넣도록 제약된 주문화인데도 실제 풍경의 사실감을 손상시키지 않으면서 화면구성상의 加減·省略으로 연회장이라는 분위기와 특징을 충분히 살려내었다. 수목과 山勢를 나타낸 흥겨운 필선은 아름다운 우리 산천에 대한 긍지를 일깨워 준다. 140여 명이 넘는 등장 인물들의 자세와 동작 하나하나가 손에 잡히는 듯 생생하다. 술에 취해 엎어져 있는 어른을 부축하는 童子, 삼삼오오 모여서 환담하는 손님들, 음식을 분주히 나르는 아낙들, 연회장 밖에서 흥에 겨워 춤판을 벌인 이들, 부채로 얼굴을 슬쩍 가리고 이들을 지켜보는 관객, 또 그 위로 술동이를 앞에 놓고 앉은 주모와, 그 주위에 편하게 둘러앉은 손님들, 말 대신 소를 타고 온 사람 등, 풍성하고 행복한 잔치 분위기를 俯瞰法으로 생생하게 묘사하고 있다. 檀園의 특징은 바로 회화적 격조를 잃지 않으면서 그 속에 한국인의 詩情과 諧謔을 흠뻑 담는 기량에 있다 할 것이다.

그의 풍속화의 진수는 서민들이 각종 생업에 종사하는 모습과 그들 삶의 애환을 담은 작품들이며 이는 또한 조선 풍속화를 대표하는 것이다. 그가 담은 여러 소재에서 평범하고 선량한 우리 이웃의 다양한 모습을 보게 된다.

「점심」(그림 6)(風俗畫帖 중)은 일하던 농부들이 옷통을 벗은 채 식사하는 장면이다. 배경이 일체 생략되고 그들 농부만큼이나 순박한 개 한 마리만 이들의 모습을 지켜 보고 있다. 밥그릇이 유난히도 크고 막걸리를 즐기는 이의 술잔은 왕대포잔이다. 점심을 이고 온 아낙은 젖을 드러내 놓은 채 아가에게 물리고 있다.

「벼타작」(그림 7)(風俗畫帖 중)은 벼단을 통나무에 내려치며 타작하는 장면이다. 화면 상단에는 감독관인지 지주인지 키스듬히 팔을 베고 누워 담뱃대를 입에 맨 채 즐기고 있다. 옆에는 술단지가 놓여 있다. 일에 몰두하고 있는 사람들과 무로하게 놀고 먹는 인물이 묘한 대조를 이루고 있다. 檀園의 풍속화는 거의가 무척 빠른 필치를 써서 세부묘사에 흡사 만화같이 불합리한 부분도 눈에 띄는데, 「씨름」에서 보듯이 맨앞 인물의 오른손 표현은 왼손을 그린 것이 되어버렸다. 여기에서도 가운데 마주보이는 인물의 어깨가 올라가서 목이 없어지고 팔이 터무니 없이 굵다. 이러한 점은 그의 기량이 워낙 뛰어나서 머리 속에 담았던 것을 모델을 보지 않고 직접

속사로 그린 때문이라 믿어진다.

그의 일하는 사람들의 표정은 이처럼 밝기만 하다. 민중의 어려운 삶을 대변하고자 풍자하고 고발하려는 의도였다면 논리의 비약이 된다. 그것은 관아에 예속된 직업화가란 그의 신분을 보아도 알 수 있듯이 작가가 단지 이들 서민들에게 깊은 애정을 가져 盡意가 솟아 그린 것 뿐이리라. 하여튼 자기의 어려운 처지를 탓하지 않고 언제나 순종하는 우리 백성의性情과 밝은 모습을 은연중 드러내 준다. 諧謔은 해학이로되 날카로운 비판의식은 걸여된 해학이다. 또한 그의 인물들은 모두가 넉적한 코에 평평집한 얼굴을 한 토종 한국인의 서민스런 모습이다.

「주막」(風俗畫帖 중)은 길가 주막에서 나그네들이 요기하는 모습이다. 주인아낙은 큼직한 대접에 국자로 막걸리를 담고 있고 아기는 뒤에서 엄마 옷자락을 잡고 있는데, 나그네는 그릇을 기울여 남은 국을 뜨고 식사를 마친 옆사람은 담뱃대를 문 채 돈주머니를 끄르는데 배꼽이 드러나 있다.

「빨래터」(風俗畫帖 중)라는 작품은 姜熙彦의 「할쏘기」에서 그 배경에 등장하는 빨래하는 여인들과 소재가 흡사하지만 작품의 내용은 많이 다르다. 서로 이야기를 주고 받으며 열심히 빨래하는 세 여인과 맞은편 바위에서 감은 머리를 정성껏 빗는 아낙의 가슴을 파고드는 아기, 등 뒤 큰 바위에서 갓쓴 웬 남정네가 부채로 얼굴을 가린 채 넘겨다 보고 있는 모습들에서 한가하고 평화로운 정취가 감돈다.

그 밖의 작품에 나타난 삶의 모습들을 일별해 본다.

목동이 나룻짐을 지고 소의 등에 업힌 채 장마철의 냇가를 건너는 장면, 나귀를 탄 선비가 짝이 돋은 버드나무 위의 앵무새 소리에 뒤돌아보며 봄의 소리를 음미하는 정경을 묘사한 것, 우물가에서 여인들이 퍼올린 물을 가슴을 풀어헤친 나그네가 두레박째로 들이키는 장면(그림 8), 두 사람이 무거운 돈짐을 지고 성령 고개를 올라가는 장면, 한 쌍의 소로 쟁기질하며 다른 한 쌍의 농부들은 쇠스랑으로 땅을 고르는 「논갈이」, 유생들이 빙 둘러 서서 그림을 감상하는 광경, 승려들이 길가에서 점을 보며 시주를 청하는 장면, 길쌈, 담배쌔기, 말굽에 편자박기, 고기잡이, 자리짜기, 행상, 행렬을 지어 말타고 장에 가는 모습, 나룻배로 우마와 사람들이 강을 건너는 모습, 혼인풍속인 新行, 노변에서 관리의 행차를 막고 그 앞에 엎드려 두 사람이 訟事하는 광경, 강가에서 노새를 탄 채 배를 기다리는 모습, 어촌의 아낙들이 귀가하는 모습 등 실로 다양하다. 여기서 우리는 평범한 일상의 모습들을 놓치지 않고 포착하는 그의 비범한 관찰력을 읽는다.

檀園의 영향을 가장 많이 받고 그를 추종한 인물로 澁齋 金得臣(1754~1822)이 있다. 그의 대표작으로는 「追猫圖」가 있다. 도둑고양이가 뜰안에서 놀던 병아리를 물고 달아나는 것을 마루에서 자리짜던 주인이 허겁지겁 넘어지며 담뱃대로 쫓는다. 황급한 순간의 동적인 묘사가 해학적으로 실감있게 나타나 있다. 다급해 하는 어미닭과 여주인의 자세가 분위기를 한껏 거들고 있다.

「盛夏織履」에서는 한여름 사립문 밖에서 짚신삼는 광경인데 할아버지·아들·손자 3대가 모

인 평화로운 농가 모습을 표현했다.

「班常圖」(그림 9)는 나귀 타고 행차하는 양반 앞에 상민부부가 머리를 조아리며 허리 굽혀 절하는 광경인데 당시 양반과 상민간의 엄격한 신분과 계급의식을 단적으로 드러내 주며 코가 땅에 닿을 듯한 常人的 자세에서 보기 드문 諷刺를 읽을 수 있다. 이 밖에도 장 보고 오는 사람들이 다리를 건너는 모습을 그린 「歸市圖」, 「江邊會飲」, 「密戲鬪棧」, 「松下棋僧」, 「風俗8曲屏」 등 비교적 많은 작품이 전해지고 있는데 「追猫圖」, 「班常圖」, 「歸市圖」 등에서 보듯 소재와 필법이 檀園을 빼어 닮아 아류의 성격이 짙음에도 불구하고 소묘력과 표현기법이 뛰어나 나름대로의 독특한 佳作를 만들어 낼 수 있었다.

蕙園 申潤福(1756年頃~?)은 생졸년과 행적이 분명치 않으나 대를 이은 화원 출신이면서 풍속화가로서 단원 김홍도와 쌍벽을 이루며 이 분야의 신경지를 개척한 인물이다. 그의 풍속화는 몇 가지 점에서 檀園과 뚜렷이 대조되는 특징이 있다.

우선 소재면에서 檀園이 주로 가난한 서민들의 생활모습과 그들이 생업에 종사하며 땀 흘려 일하는 모습을 다루었다면, 蕙園에게는 유한상류 계급의 풍류와 놀기 좋아하는 한량들의 노니는 모습이 주로 다루어진다. 檀園이 힘써 일하는 인간의 건강한 삶을 그렸다면 蕙園은 인간의 유희적이고 향락적인 단면들을 그렸다. 또한, 전자가 텅텅하고 거칠고 구수한 남성적 세계를 그렸다면, 후자는 세련되고 감각적이며 가냘픈여성적 세계를 그려냈다. 그의 주제는 한결같이 여성이며 그것도 性적인 대상으로서의 여성이다. 따라서 그에게는 다분히 여성취향적 기질과 여인의 양태에 대한 철저한 연구가 있었으리라 짐작된다.

남녀의 애정과 春意를 묘사한 작품들을 살펴보자.

「舟遊淸江」은 세 쌍의 남녀가 대금 부는 악사까지 거느리고 뱃놀이 하는 정경인데 인물들의 자세와 표정이 각기 다르면서 전체적으로 통일성을 이루고 있다. 자기 파트너에 대한 한량들의 태도 - 뱃머리에 앉아서 팔을 피고 상대 여자를 애정어린 눈으로 응시하는 젊은 친구, 여인의 어깨에 손을 얹고 다정히 속삭이는 노골적인 친구, 笙簧을 부는 상대방을 멀찌감치 떨어져서 음미하는 지긋한 양반 등 인물 하나하나에 대한 성격묘사가 박진하다. 배경에 짙은 암벽도 분위기를 차분하게 해 주면서 인물들이 탄 배와 조화를 이루고 있다. 蕙園은 이 배경에서 보는 것처럼 山水畫에도 뛰어난 기량을 갖추고 있어서 화면의 분위기 묘사에 남다른 재능을 보였다. 산수표현은 선배 金弘道의 영향이 컸보이나 그와는 또 다른 세계의 산수화 경지를 펼치고 있다. 간혹 주제의 인물들과 조화가 덜되는 경우도 보이나 대개가 사생에 바탕을 둔 산수이면서도 화격이 살고 한국적 정취를 담백 풍기는 나무, 산들을 그려냈다. 그의 그림은 어느 구석이든 허술하고 흠잡을 곳이 거의 없어서 예리한 관찰력과 뛰어난 묘사력을 바탕으로 각기의 인물에 대한 성격 묘사에 성공하고 있으며 회화성을 잃지 않으면서 그 속에 서술적 이야기 전개식의 내용을 담고 있는 것이 특징이다.

「端午風情」은 조선시대의 歲時風俗을 잘 보여 주는 작품인데 端午날 여인들이 그네 뛰고 개울가에서는 상반신을 벗은 채 머리감고 목욕하는 모습이 육감적이다. 윗편 바위 뒤에 숨어서

훑쳐보는 童子중인 듯한 젊은이 두 명이 erotic 한 분위기를 고조시킨다.

그 외에도 남녀 세 쌍이 어느 저택 뒷뜰 연못가에서 거문고 소리를 들으며 노는 장면, 역시 남녀 세 쌍이 여인들을 말에 태우고 봄놀이를 다니오는 광경, 夜三更에 젊은 남녀가 담 밑에서 밀회하는 모습, 妓房으로 보이는 곳에서 본부인인 듯한 내방객을, 놓고 있던 남녀가 자연스레 내다보고 있는 광경. 春晝에 가까운 것으로는, 뒷뜰에서 개들이 交尾하는 장면을 두 여인이 나무에 기대어서 바라보고 있는데, 한 여인은 과부인 듯 소복차림이고 다른 여인은 앓된 얼굴에 땀을 뺀 듯이 미혼녀이리라. 개들의 천연스런 표정도 일품이려니와 소복한 여인은 흥미로운 듯 여유 있게 웃음 띤 얼굴이고 그녀의 옷자락을 움켜쥔 처녀의 자세는 사뭇 긴장된 모습이다(그림 11).

「遊廓爭雄」(그림 12)은 장죽을 문 기생이 문 앞에서 지켜보는 가운데 사나이 둘이서 시비가 붙었다. 가운데 남자는 衣冠을 벗고 대결할 태세로 상체가 막 드러나는 순간인데 다른 한 사람은 동료들의 제지로 옥신각신하고 있다. 팽개쳐진 것과 탕건은 옆 사람이 훑어 보관하고 있는데 기생은 여유만만한 표정이다. 옷을 벗어 제치는 인물의 표정이 평범하여 아쉽지만, 말리는 사람들의 미묘한 자세와 동작에서 나타나는 생동감이랄는지 인물과 배경의 조화로운 구도 및 표현력이 놀랍다. 싸움할 때 땀들이는 한국인의 성격을 여기서도 볼 수 있다. 옷은 벗지 않아도 될 터인데-. 이러한 그의 역량은 김홍도와는 전혀 다른 개성과 맛이 있는 풍속화가로서 독보적인 위치를 점하고 있다. 그러면 그는 어쩌서 이처럼 농도 짙은 春意圖를 거리낌 없이 그렸을까. 그것은 아마도 당시 싹트기 시작한 시민의식과 다소 용동성을 보인 사회 분위기도 一助를 했을 것이다. 사실, 당시의 상층계급 위주의 신분사회에서 주인이나 양반이 여비나 기생들에게 하는 성적 유희는 거리낄 것 없이 통념화되어 있었을 것이다. 그러나 그러한 이유보다는 작가 자신이 보인 용기의 결과였을 것이다. 그가 이러한 그림으로 인해 圖畫署에서 쫓겨났다는 俗傳도 있는데, 현대와 비교할 수 없는 당시 봉건적 사회 분위기의 폐쇄성을 인정한다면 오로지 작가의 대담성이 이러한 작품을 낳게 한 원동력이었으리라 생각된다. 한편, 그가 주로 상류계급 한량들의 性的 유희와 그에 따른 非理 내지 추함을 고발하려는 의도에서 이러한 그림을 그렸다는 주장은 억지이다. 그도 작품 속에 등장하는 한량들 못지 않게 여색에 흥미를 가졌을 것이며 성에 대한 이러한 관심은 인간 내면에 잠재하는 보편적 본능인 것이다. 본능의 문제를 타인의 평판에 구애됨이 없이 자기의 의지대로 다룬 그는 모름지기 자유인이었으리라. 표현 방법에 있어서도 자칫 유치하고 추해지기 쉬운 소재를 낭만적이고 세련된 감각의 회화로 승화시키고 있다.

eroticism적 소재 외에도 무녀들의 칼춤, 굿하는 무녀, 거문고 연주, 다림질, 행상, 주막풍경, 미인도 등 여인들의 일상적 풍속을 그린 작품도 다수 전하는데, 특히 「美人圖」는 전형적인 한국여성의 미가 잘 드러나 있는 수작이다. 여리고 애잔한 눈동자와 동그스름한 코, 다소 곱한 입술과 좁은 어깨를 한 섬세하고 순종적인 한국여인의 모습을 과장된 비례로 나타내어 그의 탁월한 감각을 돋보이게 하는 작품이다.

蕙園 이후의 작가로 金得臣의 아우 蕉園 金碩臣(1958~?)과 「投棧圖」(그림 13)를 그린 檀園의 아들 肯園 金良驥, 성 아래에서 벌어진 씨름판의 분위기를 정감 있게 묘사한 「大快圖」(그림 14)의 惠山 劉淑(1827~1873) 등이 명맥을 이어오다가 말기에는 급격한 쇠퇴를 보이게 된다. 이러한 원인의 하나로는 사물의 사실적 표현(形似)보다 작가의 심경 토로(寫意)를 중시하는 남종문인화론이 다시 득세하게 된 것이며 이는 서예의 대가이며 당시 藝壇의 사상적 지주였던 秋史 金正喜(1786~1856)가 특히 주장하는 바였다.

### Ⅲ. 맺음말

風俗畫는 그 淵源을 高句麗 벽화와 고려 佛畫 등에서 찾을 수 있다. 조선초기에는 「耕織圖」에서 보듯 백성들의 농사짓는 고초와 생업의 어려움을 임금과 대신들로 하여금 일깨워서 안일에 빠지지 말도록 독려하는 그림에서 비롯되었다고 볼 수 있다. 이는 유교적 정치이념인 無逸 사상과 鑑戒的 의미가 내포되어 있는 것이며 나아가 백성들로 하여금 노동을 神聖視하고 농업을 권장하는 教化的·勸農的 의미도 갖고 있다. 이것이 契會圖, 平生圖 등의 기념화와 함께 직업적인 화원에 의해 그려져 내려오면서 점차 기록 위주이며 설명적·장식적인 양식에서 벗어나 등장하는 인물과 풍속 자체에 비중을 두는 순수풍속화로 발전되어 간 것이다.

그 표현양식에 있어서도 처음에는 중국의 「耕織圖」류를 模本으로 한 模寫의 단계에서 우리 고유의 독창적 풍속화로 발전시키게 되었는데 이는 우리 나라 산천의 실제정치를 보고 독자적 양식으로 표현한 겸재 정선의 眞景山水에서 그 싹을 찾아볼 수 있다. 이것은 바로 현실에 눈을 돌려 지금의 우리 것에 맞는 새로운 것을 찾아보려는 자주적 의지에서 온 결과였기에 정선의 진경산수는 한국회화사에서 가장 큰 분기점이 되는 것이며 이러한 정신이 밀거름이 되어 檀園 金弘道와 蕙園 申潤福 등의 명수들로 하여금 현실에 호소하고 한국적 특성을 담은 풍속화를 탄생시키게 한 것이다. 여기에서 우리는 한국적 개성을 가장 잘 살린 것이 국제적 미감에 호소할 수 있는 것이라는 신념을 갖게 해 준다. 훌륭하게 모방된 서양요리보다는 우리 고유의 음식이 外人들에게 내보일 수 있는 대표적인 것이 될 수 있듯이—.

풍속화는 그 시대 각계층의 생활상을 그린 그림이므로 사회, 문화, 역사 등 각 분야를 그대로 반영하고 있어 당대를 연구하는 소중한 자료가 되기도 한다. 왕실 궁중 및 사대부 계층의 의례와 관례 및 이에 따른 궁중의복·관복 등의 服飾양식과 신분제도 등을 알 수 있고 일반 백성들의 歲時風俗, 冠婚喪祭, 민간신앙, 놀이 등 민속적 자료의 역할도 하는 것이다. 이 밖에도 당시의 가옥 구조, 건물의 형태, 살림살이, 의복, 나아가 서민의 사상·생활 감정까지를 엿볼 수 있는 것이다.

조선 풍속화의 진수를 보여 주고 후대에 새로운 가능성을 보여 준 인물은 단원과 혜원이다. 그들은 자기 상반된 개성의 세계를 보여줌으로써 우리만의 자기 다른 미감을 자극하여 공감함을

자아낸다. 단원의 세계가 서민적이고 남성적이고 구수하다고 한다면 혜원은 귀족적이고 여성 취향적이며 세련미가 넘친다고 하겠다. 이들은 다같이 화원출신의 직업화가라는 점에서 주목된다.

좋은 그림이 되려면 그 속에 담겨진 사상과 정신만이 중요한 것이 아니라 실제적 필법·구도·색채 등의 기법이 우선되어야 한다. 그러나 과거의 많은 그림에서 보듯 畫者의 심회와 意趣의 토로라는 명분으로, 지덕을 갖춘 자만이 고도의 정신성을 그림에 나타낼 수 있다는 오도된 文人畫가 주류를 이루어 그림 자체의 회화성이 무시된 소잡하고 관념적인 그림이 되어버린 것이다. 기술천시의 유교적 봉건사상 때문이기도 하지만 여기에는 우리 민족의 치밀하지 못한 성격도 문제가 된다. 그렇다고 정신성이 결여되고 기력 없는 장이그림이 범람한다면 이 또한 퇴보의 나락을 면치 못할 것이다. 따라서 전문인 근성을 가진 匠人의식과 고도의 정신성이 조화를 이루었을 때 바람직한 우리의 예술이 창출된다. 단원과 혜원은 이런 의미에서 자칫 삽화적이고 설명적·장식적이기 쉬운 풍속화에 토속의 정취와 회화성을 부여한 높은 경지로 이끈 점에서 그 의의가 크다 하겠다.

풍속화는 민족적 리얼리즘의 미술이다. 우리 풍속화의 특징은 중국의 풍속화나 일본의 풍속화인 浮世繪와 달리 생략과 과장, 관조와 긍정적인 것이 그 특징이다.<sup>5)</sup>

우리 민족이 지닌 미의식의 가장 큰 因子는 자연주의와 抒情性이다. 假飾과 人工을 가하지 않고 자연에 순응하는, 강박하지 않고 온화하며 흐뭇한 정취가 배어 있는 우리의 심성과 산천, 安貧樂道의 분수로 넉넉치 못한 중에도 삶의 여유와 풍류를 잃지 않던 백성이었던 것만 짚은 변란과 국제경쟁시대의 생존을 위해 우리의 심정이 점차 완악해져 가고 있는 것만 같아 저으기 우려된다. 향토적이고 서정적인 것이 하나씩 사라져가는 이 시대에 삶의 애환과 꿈이 담긴 저 풍속화들이 더욱 소중하게 여겨지고 짙은 향수를 불러 일으키는 요즈음이다. 기계화되어 가고 건조해 가는 도도한 물질주의 흐름 위에 선조들이 갖던 여유와 웃음, 훈훈한 미풍양속의 접목만이 인간다운 삶을 영위하고 밝은 미래를 향하는 돌파구가 될 것이라 확신하는 것이다.

5) 朴容淑, 《韓國畫의 世界》(一志社, 1975), pp.35 ~ 38.