

조선 후기 풍속화의 고찰 -혜원 신윤복을 중심으로 -

박 옥 *

A Study on The Traditional Custom Paintings During The Later Part of Yi Dynasty - On Hye Won Shin Yun Bok -

Auk PARK*

목 차

I. 서론	2. 작품 세계
II. 풍속화의 개념과 사회적 문화적 배경	(1). 풍속화
1. 풍속화의 개념	(2). 인물화
2. 사회적 문화적 배경	(3). 산수화
III. 혜원 신윤복의 작품 세계	IV. 결론
1. 생애	參考 文獻

I. 서론

한국회화에 있어서 조선시대 후기는 숙종에서부터 구한 말까지 18세기에서 19세기의 약 200년¹⁾간을 말한다.

이 시기의 회화적 특징은 중국의 남종산수화와 남종문인의 畫觀이 도입되고 眞景山水畫와 더불어 당시의 세정과 풍습을 그린 풍속화가 유행했다.

풍속화는 한 시대의 단순한 외적 현상의 묘사에 그치지 보다 풍속의 저변에 흐르는 시대적 진실을 인간본연의 모습을 통하여 보여줌으로써 더 큰 의의를 갖는다. 특히 한국 회화사에서

* 한국해양대학교 교양 과정부 시간 강사(한국화 전공)
1) 李東洲, 韓國 繪畫 小史 (서울: 瑞文堂: 1982), p.105.

이러한 시대적 진실을 그려내기 시작한 때가 조선 후기인 것이다.

조선 후기의 대표적인 풍속화가로서 혜원 신윤복은 단원 김홍도와 더불어 당시 서민들의 생활상과 풍속을 소재로 한 작품들을 남기고 있다.

단원 김홍도의 경우는 강한 사회성이 엿혀지는 남성 풍속도 특히 저변의 삶을 꺾진하게 잘 묘사하였고, 혜원 신윤복의 경우는 이와 달리 도시민의 세련된 아취와 선비 계급들의 생활 이면을 꼬집는 풍자적 그림에 능했다.

당시 남들이 저속하다고 하는 소재 그것이 비록 春意圖나 春畫라고 할지라도 혜원 신윤복은 나름대로 그들에 대한 확고한 신념과 뜻을 보여주고 있으며, 특히 화면 구성과 인물 표현에서의 탁월한 재능은 단순한 풍속의 경지를 뛰어넘는 예술성을 보여준다고 하겠다.

이러한 혜원 신윤복의 작품 세계를 다음의 순서에 의하여 연구하였다.

첫째, 풍속화의 형성 과정에 있어서 풍속화의 개념과 사회적 문화적 배경을 살펴 보았으며, 둘째, 혜원 신윤복의 생애와 작품 세계에 나타난 특색과 양식을 중심으로 작품을 분석 검토하여 작품속에 내재된 작가 정신을 묘출해냄으로써 작가 정신과 작품의 의의를 재규명해 보고자 한다.

Ⅱ. 풍속화의 개념과 사회적 문화적 배경

1. 풍속화의 개념

풍속화의 정의는 일반적으로, “일상생활의 단면을 주제로 삼는 그림.”을 말하며 그 기준은 시대와 작가에 따라 일상생활 및 풍속이라는 테마를 각기 어떻게 해석하느냐에 따라 둘 수가 있는데 넓은 의미에서의 풍속화는 인간 일체의 현실과 실태를 표현한 것을 뜻한다고 하겠다.²⁾ 즉, 왕실이나 조정의 각종 행사, 사대부들의 여러가지 취향, 행위나 사습, 일반 백성들의 다양한 생활상이나 전승 놀이, 민간 신앙, 관혼상제와 歲時風俗³⁾등과 같은 것을 묘사한 그림들이 모두 이 개념속에 포함된다고 볼 수 있겠다.

좁은 의미에서의 풍속화는 俗畫라고 하는 개념과 상통한다고 하겠다. 이 때의 ‘俗’이라고 하는 것은 단순히 풍속이라는 뜻이 아니라 오히려 ‘저속하다’ 혹은 ‘저급한 세속사’라는 의미를 내포하고 있으며 소인배에게 환영받던 시정사, 서민의 잡사, 양반의 유한 경직의 點景, 그리고 春意圖가 주로 취급된다고 볼 수 있다.

이런 의미를 갖고 있는 풍속화는 조선 후기에 들어서 가장 발달하였는데 이 시기의 풍속화들

2) 安輝濬, 韓國의 美 19 (서울: 中央日報社:1984), p.168.

3) 해마다 일정한 시기가 오면 관습적으로 되풀이하여 행하는 특수한 생활행위, 즉 週期傳承의 儀禮的인 행위를 가리킨다. 흔히 연중행사라 부르지만 고래로 歲時, 歲事 또는 月令, 時令이라고 불러 특히 그 時季性을 강조했으며, 歲時風俗은 節日, 즉 명절로서 연간 생활 과정에 리듬을 주어 다음 단계로 넘어가는데 박차를 가하는, 생활의 액센트와 같은 역할을 하여 왔다.

은 대체로 당시의 풍습내지 세속적 사정을 표현하고 있다.

즉, 서민생활의 냄새가 풍기고 일상적 정감과 이러한 정경을 꾸밈없이 표현한 순수성이 깃든 그림들이다. 이와 같이 회화가 이념적 표현에서 현실적인 생활의 묘사로, 소재를 관념적 자연관에서 세속적 현실로 이끌어 오는 데까지는 조선 후기 혜원 신윤복과 단원 김홍도를 비롯한 여러 화가들의 새로운 회화관에서 비롯되었다고 할 수 있을 것이다.

이것은 당시의 사회적 배경아래서 새로운 수요자로 등장한 중인 계급이 그들의 취향에 맞는 작품을 요구하게 됨에 따라 일상적 현실 생활과 밀착된 세속의 정감을 묘사하는 풍속화의 세계를 낳게 하였다.

대부분의 화가들이 중국화풍에 의존했을 시기에 그것을 벗어난 현실 묘사에 성공하여 새로운 화풍 및 가치관을 정립한 점에서 단원 김홍도와 혜원 신윤복에게 중요한 의미를 부여할 수 있을 것이다.

2. 사회적 문화적 배경

조선 후기의 사회적 문화적 배경을 알기 위해서 먼저 조선 초기(약 1392-1550)와 중기(약 1550-1700)⁴⁾를 살펴보면 다음과 같다.

조선 건국의 주역인 사대부는 성리학적 이념으로 새로운 사회를 이끌어 간다. 밖으로는 실리외교를 전개하면서도 안으로는 양반 관료 체제를 수립, 민족 문화의 기틀을 마련하였다.

조선 초기는 富國強兵을 목표로 한 중앙집권적 정치기구로써 良人開兵制의 군대조직과 농업을 근본으로 하고, 상업과 수공업은 국가가 통제하는 등 강력한 정치력을 바탕으로 이루어졌다.

신분제도도 엄격하게 분화되지 않아 양반과 농민은 이동이 가능했고, 格物致知를 존중하는 사회풍조와 더불어 과학 기술의 발전을 가져왔다.

성리학은 조선왕조의 새로운 정치 철학으로 조선 초기 문화의 방향을 설정해 주었다. 이것은 물질적 공리주의의 보다 의리 도덕을 중시하는 입장을 나타내는 경향도 있었으나 혁명파 사대부들에 의해서 주도된 조선 초기는 富國強兵과 민생안정, 중앙집권을 옹호하는 주체적 실리적 경향을 띠었다. 훈민정음 창제로 민족 문화의 많은 업적을 남겼고 각종 편찬 사업으로 전통문화가 정리되고 창조적인 詞章 중심의 문학이 발전하였다.

따라서 조선시대 회화는 고려시대보다 더욱 다양해지면서 한국적 전통을 뚜렷하게 하였다. 이러한 한국적인 회화의 전통은 초기부터 주로 空間處理, 筆墨法, 皴法, 樹枝法 등에서 현저하게 나타났다. 또한 송,원,명의 중국 회화를 선별적으로 수용하여 독자적인 양식을 형성하던 시기이다.

4) 安輝濬, 韓國美術史(서울: 一志社: 1984), p.91.

안휘준은 조선시대의 회화양식의 변천에 따라 초기(약 1392-1550), 중기(약 1550-1700), 후기(약 1700-1850), 말기(약 1850-1910)로 구분했다.

조선 중기를 전후하여 조선사회는 여러가지 변화가 일어났다.

양반 관료들에 의한 토지점병과 농장의 확대는 국가의 재정을 위축시키고 따라서 농민의 부담이 늘어나 생활이 어려워졌다. 이때 사회 병폐의 해결과 성리학 위주의 정치를 내세우는 사림이 진출하여 사회와 당쟁을 거치게 되었다.

사림은 지방에서 서원을 세우고 鄉約을 실시하여 교육의 기회를 넓히고, 향촌의 질서를 바로 잡으려 하였다. 서원도 사림 세력간의 대립으로 당쟁의 온상이 되는 폐단도 있었으나 학문의 연구가 깊이있게 전개되어 성리학이 크게 발전하며 많은 학자들이 배출되었다. 조선 중기의 사림정치는 성리학적 이상을 추구하는 과정에서 국방강화와 대외정책에서 효과적인 정책을 실시하지 못하고 더우기 당쟁으로 국력이 집약되지 못했을 때 왜란이 일어났다.

왜란과 호란, 양대 전란을 겪으면서 국가적인 불안과 갈등을 초래하게 된다. 관기의 해이, 지배계급의 분열과 충돌이 격심하였을뿐 아니라 일반 민중의 상황도 혼란의 연속을 이루었다. 이러한 전란의 시련을 겪은 우리 민족은 정치, 경제, 사회, 문화의 전반에 걸쳐 변화를 가져오게 되는데 그 중 새로운 학문으로서 實學의 발생은 實事求是의 학풍으로 과학적 합리적 경향이 중시되어 중대한 의미를 지니게 된다.

실학의 발생은 “첫째, 宋學인 朱子學에 대립되는 明學인 陽明學의 유입. 둘째, 窮究心性的 宋學에 대하여 訓話 고증의 연구. 셋째, 儒學의 내재적 비판과 舊弊의 현실적 연구 및 체계적인 사회정책. 넷째, 燕京을 통한 서양문물의 유입. 다섯째, 중국 盛淸文化의 유입 및 그 영향이었다.” 5) 여기에서 “ 황금기를 맞은 淸朝 문화, 특히 康熙와 乾隆時代의 문화의 흡수는 대개의 경우 서적, 화보, 그림의 도입과 燕行하는 使臣의 견문, 사교, 교신 등으로 행하여지는데, 당시 燕行하던 使臣 중에는 서화에 소양있는 일급의 지식인, 예컨대 김가재, 박연암, 박초형, 강세황 등이 끼어있는 경우가 많아서 그들의 새로운 지식이 당시의 화단에 압도적인 영향을 주게 되었다.” 6) 바로 이 시기에 대외무역의 발달과 국내 상업을 통하여 거부들이 등장하였다. 이와 동시에 조선왕조 사회에 구조적인 변화가 일어났으며 이러한 새 바람은 서민 계급에도 불어닥쳐 천시받던 상인들이 실학자들의 重商에 힘입어 盛淸文化와의 문물교육을 통해서 서민들의 지위 향상이 두드러지게 되는데 이것은 당시의 봉건적 양반사회에서 권위와 보수를 부정하고 자유경제와 계급타파로서 시민문화의 태동을 유도하게 된다.

당시의 여러 사상에 자극되어서 조선사회는 자아의 발견과 자각의 시대를 맞을 수 있었으며, 당시의 新思潮가 조선사회에 미친 결과는 문학과 회화 분야에서도 우리나라 고유의 것으로 나타나게 되었다.

문학에서는 홍길동전, 춘향전 등에서 민중의식을 통한 사회적 불만을 노골적으로 드러냈으며, 사설시조, 판소리의 출현과 소설문학이나 서민문학의 유행은 한국문학의 새로운 발전을 의미하

5) 李相佰, 韓國史(서울: 乙酉 文化社: 1965), p.465.

6) 許英桓, 謙齋 鄭散(서울: 悅話堂 : 1978), p.37.

는 것이라 하겠다.

회화분야에서는 종래의 양반들 사이에서 중시되고 中國畫譜로 모방하던 초기의 전통적 산수 화풍에서 벗어나 한국의 산천, 산수를 그리는 眞景山水가 출현하고, 대장간의 풍경, 밭가는 농부 등 일하는 사람의 모습이나 민속굿, 유희, 오락하는 장면, 등 시정의 일상생활 장면과 부녀자를 畫題로 한 혜원 신윤복의 春意圖 등 사대부들이 외면하던 풍속화가 유행하였다.

이처럼 당시 사회에서는 민중을 위한 새롭고 주체적인 문화창달을 모색함과 동시에 벼슬길에 나갈 수 없는 지식인들이 서러움을 해소하는 방편으로 예술에 눈을 돌려 당대 예술을 보다 높은 차원까지 이끌었다고 하겠다.

Ⅲ. 혜원 신윤복의 작품세계

1. 생애

혜원 신윤복에 관한 기록은 「槿域書畫徵」에 “字笠父. 號惠園. 高靈人. 僉使 漢杵子. 畫員. 官僉使. 善風俗畫.”⁷⁾ (신윤복의 자는 립부요. 호는 혜원이며. 고령 사람으로 검사를 지낸 한평의 아들이며 화원으로서 검사를 지냈다.)라는 것이 혜원 신윤복을 다룬 유일한 기록으로서 圖畫署의 畫員을 지냈으며 신한평의 아들이라는 사실과 화원의 가계에서 태어났다는 것을 짐작할 수 있을 뿐 정확한 生卒年을 추정하기는 어렵다.

유복열은 「正祖實錄」에서의 畫記를 들어 신한평이 “正祖 5년(1781) 신축 8월 26일에 畫師 한종유, 김홍도와 함께 御容模寫의 命을 받을 당시 한종유는 45세, 신한평은 56세, 김홍도는 최연소로 불과 37세였다.”⁸⁾는 기록으로 볼 때 혜원 신윤복은 단원 김홍도 보다 연하였음을 알 수 있다.

한편 신한평이 御容畫師였던 점으로 미루어 보아 그 당시 畫員으로서 지위나 실력이 범상치 않았음을 짐작할 수 있고 그의 유작으로 「李匡師 肖像」이 전하고 있어 산수, 화훼뿐만 아니라 인물, 초상화 분야에서도 능했다는 것을 알 수 있다.

만약 혜원 신윤복이 그의 부친 신한평으로부터 그림을 지도 받았던가, 아니면 혜원 신윤복이 화원이 되는 데에 부친의 가업적 영향을 받았다고 추측한다면 부친으로부터 이어받은 가업 위애다 스스로의 재능으로 자신의 독창적인 화풍을 수립하였다고 할 수 있고, 그의 부친 신한평이 산수화와 화훼, 화조화에서 특장을 보이면서 인물, 초상화에도 적지않은 능력을 보였다면 혜원 신윤복은 산수화나 화조화보다는 인물, 풍속화 분야에 심혈을 기울였다고 볼 수 있다.

그러나, 신씨 집안의 화원이 혜원 신윤복 이후로는 아무런 기록이 없는 것으로 보아 혜원 신

7) 吳世昌, 槿域書畫徵(서울: 協同 研究社:1975), p.203.

8) 劉復烈, 韓國 繪畫 大觀(서울 : 三正 出版社: 1969), P.499.

윤복이 마지막이었던 것으로 보인다.

혜원 신윤복의 부친 신한평이 正祖의 총애를 받아 御眞을 그렸다는 기록과 정작 혜원 신윤복은 어진을 그렸다는 기록이 전혀 없는 것으로 보면 그의 그림이 당시 상류 사회에서 환영받지 못했으리라는 짐작을 할 수 있다. 혜원 신윤복이 春意圖를 즐겨 그린 점이나 女俗을 주제로 삼거나 남,여의 에로틱한 장면을 즐겨 그려 화원으로서의 위신과 품위를 실추시켰다는 이유로 圖畫擧에서 추방되었다는 것이며, 이러한 이유에서인지 그의 집안이 화원가계로서는 혜원 신윤복을 끝으로 영영 몰락해 버렸다⁹⁾는 설로 보아 당시의 사회가 얼마나 두터운 보수적 윤리관과 성에 대한 철저한 금기의 벽속에 폐쇄되어 있었던 사회였는가 하는 점과 그러한 사회속에서 혜원 신윤복이라는 인물이야말로 얼마나 파격적인 개성의 소유자요 대담무쌍한 반항아였는가 하는 점이다.¹⁰⁾ 혜원 신윤복의 이러한 개성과 용기는 당시로서는 도저히 용납되지 않는 부도덕이었다. 그러나 떼떽하게 자신의 작품을 밝히고 있는 철저한 자아의식, 사회의 일반적인 관념을 초월해서 자기의 인생과 예술에 철저히 긍정적이라는 점이 혜원 신윤복의 예술 정신에 강하게 투영되어 있다.

아름든 단순히 타고난 묘사력으로 女俗圖類를 그렸다는 데에 가치를 두기 보다는 당시 외형적인 호사를 금기로 여기던 양반들의 향락적 풍속을 당당히 묘사, 풍자했다는 데에 그 가치가 있다고 하겠다.

2. 작품세계

1) 풍속화

혜원 신윤복은 단원 김홍도와 같이 서민들의 일상사를 나타내면서도 한량과 기녀를 중심으로 한 남녀간의 애정 또는 춘의가 담긴 에로틱한 장면을 즐겨 그렸다.

혜원 신윤복의 풍속화속의 여인의 얼굴은 대부분 계란형의 얼굴에다 초생달 같은 눈썹, 가늘게 생긴 실눈, 둥그스름한 코, 작은 입술에 큰 트레머리를 하고 있으며, 남자의 얼굴은 연인의 얼굴 표정과 거의 차이가 없게 표현하였는데 치켜진 눈썹, 가끔 그려지는 수염 등으로 나타내었다. 혜원 신윤복의 풍속화에 나타난 인물은 거의 변화없는 차분한 표정들로 되어있으면서 정적인 분위기 중심으로 화면이 구성되어 있다.

인물묘사에서는 신분이 높을수록 머리와 체격을 크게 그렸다. 신분이 높아도 수염이 적고 체격이 작은 사람이 있었겠지만 혜원 신윤복의 그림에는 그런 것이 없다. 인물묘사의 필치는 일정한 농도와 같은 속도로 그은 鐵線을 사용하면서 유연하고 섬세한 감각적인 細筆의 묘사를 한껏 살리고 있다. 가늘고 긴 기품있는 線描와 墨線은 매우 세밀 정확한 것이 특징이다. 얼굴의 윤곽선이나 눈동자를 단순한 선으로 처리하여 간결하고 매끈한 그 자신의 독특한 분위기로 나

9) 李東洲, 전개서, P.214.

10) 洪勇善, 惠園 申潤福論 (부산여자대학 논문 제5집:1977), P.342.

타내었다.

혜원 신윤복의 풍속화에서 보이는 화법중 가장 두드러진 특징은 그의 독창적 색채 표현이다. 유려한 필선의 묘로 구획되어진 형태속에 이중 삼중으로 칠한 設彩기법의 특징은 매우 화사하면서도 풍려한 표정을 지니며, 혜원 신윤복의 작품속에 나타나는 濃彩 구사는 조선 회화상 그 유래가 없었던 것이다.

혜원 신윤복은 짙은 연지색, 담홍색, 자주, 보라, 진황색 같은 종래의 화가들이 기피해 왔던 색채를 많이 쓰고 여기에 군청, 담청, 청록, 암녹색을 자주 썼다.

혜원 신윤복 그림의 전체적인 분위기는 장식적인 것 같은 매우 밝고 온화한 느낌이 나는데, 이것은 중간색 계열의 엷은 옥색, 비취색, 분홍, 남색이나 엷은 갈색, 등황색도 즐겨 사용했기 때문이다. 혜원 신윤복은 색채가 지니는 상징성을 파악하여 표현하고자 하는 분위기를 화면전체에 적절하게 나타내어 통일감을 유도하였다.

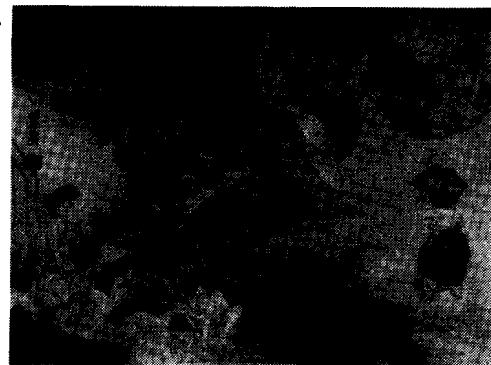
좀더 구체적으로 작품에서 나타나고 있는 색채묘법을 분석해 보면 다음과 같다.

「雙劍對舞」(圖1)에서는 칼춤을 추는 두 무녀의 붉은 색 치마와 청색 치마가 대비를 이루어 화면속에서 울동감과 생동감을 나타내고¹¹⁾ 배경의 인물들을 저채도로 처리하고 화면의 중심 인물을 강조하였다.

혜원 신윤복의 그림 중에서 색채의 조화가 극치를 이룬 작품으로는 「端午風情」(圖2)이 있다. 여기서는 그네에 오르는 주인공의 선명한 다홍치마와 노랑색 저고리는 대담한 濃彩의 원색을 사용하며 화면에 액센트를 주면서 긴장감을 조성해 준다. 이 고채도의 黃赤對比는 그네에 오르는 여인이 앞으로 튀어나오는 것 같은 효과를 내고 있다.¹²⁾



(圖 1) 「雙劍對舞」 종이에 채색
28.2×35.3c



(도2) 「端午風情」 종이에 채색
28.2×35c

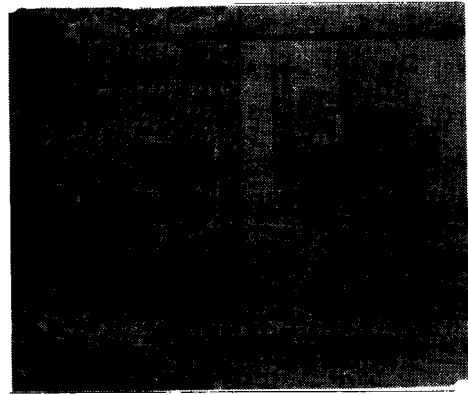
11) 金鍾太, 東洋畫論 (서울: 一志社:1987), P.371.

荊浩는 「畫說」에서 청의 중간에 자색을 쓰면 생기가 있다고 하였다.

12) 柳寬浩, 色彩理論과 實際(서울: 靑佑:1983),P.93.

황색과 적색은 가장 진출도가 강한 색이다.

「端午風情」(圖2)에서는 흰 속바지가 적색 치마를 더욱 밝은 분위기로 고조시키고 있는데 뒷쪽에 앉아있는 여인의 푸른 색 치마도 전체 색과 잘 조화를 이루고 있다. 「端午風情」(圖2)과 같은 방식으로 색채법을 구사한 작품으로 「妓房無事」(圖3)가 있는데 여기서도 청색 치마의 방문자와 노랑 저고리, 붉은 치마를 입고 있는 방안의 여인에게서 강렬한 색의 대비를 통한 감정의 고조를 느낄 수 있다. 「端午風情」(圖2)과 「妓房無事」(圖3)에서는 한계의 초월과 힘을 주변으로 확산시키는 작용으로 대상을



(圖3) 「妓房無事」 종이에 채색

28.5×35.2c

향해 돌진하는 물질적, 육체적 힘을 가진 노랑¹³⁾과 정신적인 힘과 차가움을 느끼게 하는 청색을 조화시켜 한 화면에 색과 정신성을 조화롭게 동시에 표현했다고 할 수 있다.

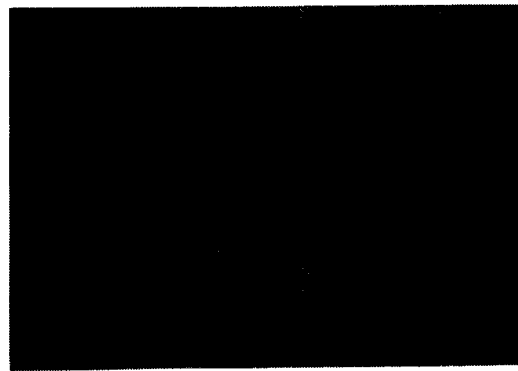
다시 말해서 혜원 신윤복은 색채가 지닌 고유의 특성뿐만 아니라 그의 정신성이 내포된 차원 높은 색채를 구사하고 있다.

그 외에 한국적 색채 감각으로서 흑백의 대비를 조화롭게 표현한 「月下情人」(圖4)과 동일한 청색이라도 예민한 농담의 변화와 섬세한 처리로서 매우 경쾌하고 조출한 분위기를 느끼게 하는 「舟遊淸江」(圖5)이 있다.



(圖4) 「月下情人」 종이에 담채

28.2×35.2c



(圖5) 「舟遊淸江」 종이에 채색

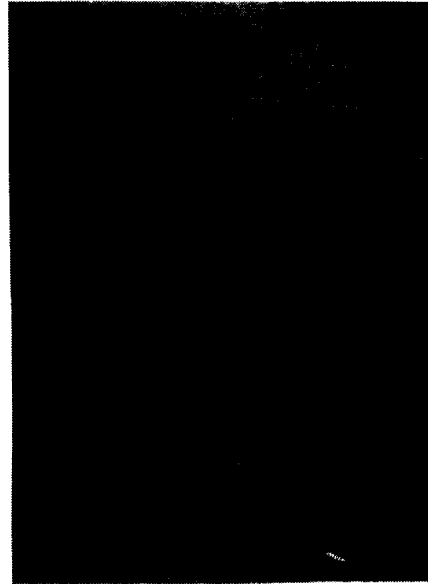
28.2×35.3

혜원 신윤복은 여백을 살리지 않고 화면에 인물의 상황에 맞는 배경으로 채우는 화면구성을

13) 權寧民, 예술에 있어서 정신적인 것에 대하여 (서울:悅話堂: 1978), P.78-79. 참고.

하고 있다.

혜원 신윤복의 풍속화에서 자주 나오는 구도법은 수평을 유지하려는 평면적인 구도법이 대부분이다. 여기에 속하는 작품으로는 「舟遊淸江」(圖5)과 「妓房無事」(圖3)가 있다. 혜원 신윤복은 “군상처리에 있어서 매우 자연스런 15° 정도의 높이에서 俯瞰하는 묘사도 일관된 그의 특징이다.”¹⁴⁾ 俯瞰法을 화면에 도입해서 다양한 변화성과 신선감을 주고 항상 누군가가 목격하는 듯한 인상을 갖도록 하였다. 그 당시 俯瞰圖法 즉 半鳥瞰圖法으로 그림을 그렸던 鄭散(1676-1759)이 있었다. 그러나 鄭散은 「金剛全圖」(圖6)에 나타난 것처럼 半鳥瞰圖的인 표현을 하였는데 산수화라는 주제로서의 필연성에서 이기도 하지만 좁은 화면에 수많은 산봉우리를 넣기 위해서 비롯된 것이라 할 수 있고, 혜원 신윤복은 평면구도의 단조로움을 피하고 화면에 변화를 주기 위해서 사용했던 점으로 보아 서로간의 작가 의도의 상당한 차이를 느낄 수 있다.



(圖6) 「金剛全圖」 종이에 수묵담채
130.8×94c

이러한 미묘한 변화감을 주는 俯瞰法 구도를 사용한 작품으로 「巫女神舞」(圖7), 「月夜密會」(圖8), 「蓮糖의 女人」(圖9) 등이 있는데 혜원 신윤복의 풍속화 대부분이 俯瞰法 구도를 쓰고 있다.



(도7) 「巫女神舞」 종이에 담채
28.2×35.2c

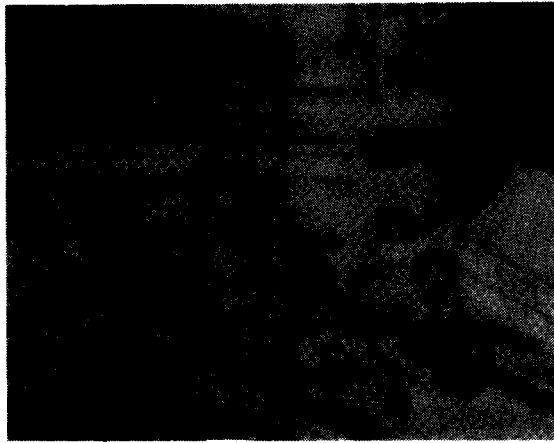


(도8) 「月夜密會」 종이에 채색
28.2×35.3c

14) 崔淳雨, 韓國美術全集12 (서울: 同和出版公社: 1974), P.155.



(圖9) 「蓮糖의 女人」 비단에 수묵 담채
29.6×24.8c



(圖10) 「聽琴賞蓮」 종이에 채색
28.2×35.3c

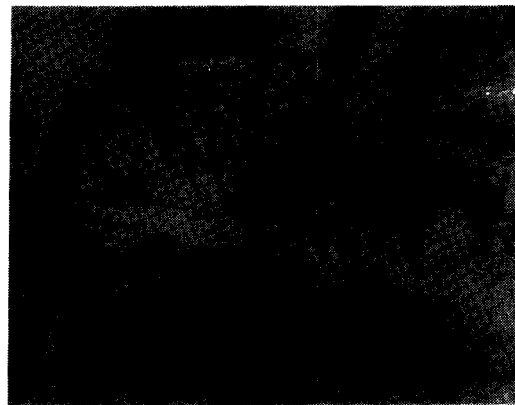
또 화면을 2단 3단으로 나누는 분할식 구도를 다양하게 사용하고 있다. 「聽琴賞蓮」(圖10), 「年少踏青」(圖11), 「雙劍對舞」(圖1) 등이 속한다. 이처럼 혜원 신윤복은 구도면에서도 자신만의 독특한 개성을 보이고 있다.

풍속화에 나타난 기법을 분석해 본 결과 혜원 신윤복은 색채를 중심으로 한 그림을 그렸으며, 주가 되는 인물의 옷을 濃彩로 나타내었다. 즉 색채가 갖는 상징성을 파악해서 여성적이면서 섬세한 색감각 중심의 그림을 그렸다. 화면 구성에서는 화면의 배경을 가득 채운 구도로서 여백의 공간미를 살리지 않은 것이 특색이다.

2) 인물화

혜원 신윤복이 활동하던 시기는 조선 후기 문화가 난숙기로 접어들면서 귀족들이 향락적인 생활을 즐기고 있을 때였다. 혜원 신윤복은 양반들의 향락적인 鑑識眼을 충족시키는 농도 짙은 女俗圖를 잘 그렸다. 혜원 신윤복이 남긴 女俗圖 중 풍속화의 범주보다 인물화에 가까운 작품으로 「美人圖」(圖12)가 있고 한 인물을 대상으로 한 인물화 중 유일한 작품이다.

이 미인도는 아무런 배경없이 여인만을 묘사한 초상적인 요소가 있는 작품으로 색정미가 돋보인다. 이 작품은 조선 후기 미인도의 분위기를 극세선으로 묘사한 조선시대 미인의 전형이라고

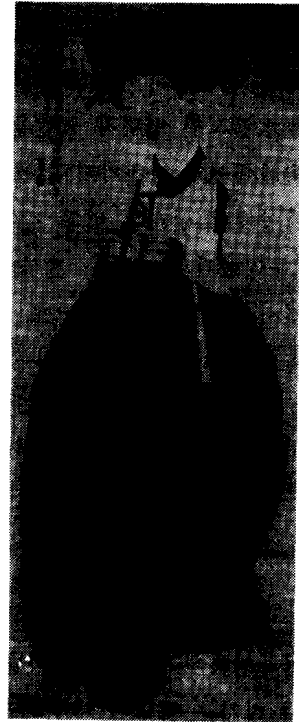


(圖11) 「年少踏青」 종이에 채색
28.2×35.3c

볼 수 있다. 여인은 입이 작고 어깨가 좁으며, 또 당시의 유행인 가발을 엮은 큰 트레머리를 하고 있다. 저고리는 춤이 짧고 소매가 좁으며 치마는 바람을 인 듯 다듬어 놓은 배추처럼 부풀어 당시의 유행을 짐작하게 하고, 귀밑머리의 하늘거림까지 細線으로 묘사하고 있는데 전체적으로 담담한 鐵線을 사용하고 있다.¹⁵⁾ 색은 배경의 황색, 땡기와 고름 및 반회장의 자주색, 치마의 담청 녹색 기운이 근접 補色對比로 나타나며 격조 높은 다양한 효과를 내고 있다.

치마의 청녹색은 담담하게 設彩하여 작품 면적의 반을 차지하는 치마를 어색하지 않게 하는 동시에 상단의 트레머리 색과도 面積對比를 이루고 있는데, 여기서는 특정의 基調色으로 넓은 면적을 덮고 좁은 면적에 강조색 및 진한 색을 칠하는 방법은 포인트가 명확한 것 외에도 감각적으로 세련되어 보이는 특징이 있다.¹⁶⁾ 여인의 포오즈도 약간 비스듬한 완만한 곡선을 이루는 포치로서 사랑스러움과 부드러움을 나타내고 있으며 장식적 효과가 강한 미인도라 할 수 있겠다.

혜원 신윤복의 인물화는 일반적으로 극세선의 선묘로 깔끔하게 그리면서 풍속화에서처럼 뛰어난 색감각을 구사하고 있다. 또한 인물은 비스듬히 곡선을 이루도록 배치하여 여성다움을 한껏 살리면서 정적인 분위기를 느끼게 한다.



(도12) 「美人圖」 비단에 채색
114.2×45.7c

3) 산수화

혜원 신윤복의 산수화는 현존하는 작품이 드물지만, 남아있는 몇 작품속에서 강한 독창성을 보여주고 있다.

혜원 신윤복의 산수화에서 묘선이 깊은 함축을 지닌 솜씨로서 묵의 농담이 매우 능숙하고 자유롭고 세련된 小景山水가 있다. 일반적으로 혜원 신윤복의 필치는 지적인 서정성을 강하게 풍긴다.

대표작으로 「松亭雅會」(圖13)가 있다. 「松亭雅會」(圖13)에서는 女俗圖와 같이 소나무로서 화면 중심부에 늘씬한 자태로 표현하였고, 집 뒤의 낭떠러지 부분에는 단원 김홍도의 荷葉皴¹⁷⁾을 변형시킨 皴법이 엿보이고 있다.¹⁸⁾ 담묵과 담채를 위주로 사용하였는데 혜원 신윤복의 풍속화와 인물화에서 쓰는 濃彩法과는 색다른 채색법을 쓰고 있다.

15) 安輝濬, 전계서, P. 281.

16) 柳寬浩, 전계서, P.53.

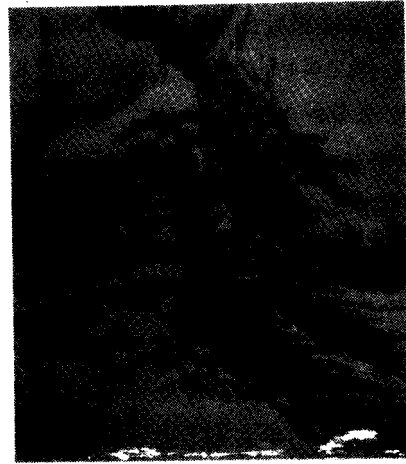
17) 연잎 줄기처럼 생긴 긴 선으로 굵는 준으로 산봉우리에 주로 사용된다. 중국 남방 산수의 음유의 아름다움을 나타내기 위한 준법.

18) 安輝濬, 전계서, P.282.

소나무 밑에는 焦墨에 가까운 음영을 드리워 단조로움을 깨뜨리고¹⁹⁾ 근경의 푸른 점은 혜원 신윤복 이전의 산수화에서 볼 수 없는 독창성이 강하게 나타나는 작품이다.

혜원 신윤복의 산수들은 대부분 平遠의인 구도에 殘山剩水²⁰⁾적인 단편적 표현을 즐겨 사용하고 있다. 역시 풍속화에서와 마찬가지로 평면적인 구도를 사용한다.

이상에서 살펴본 바와 같이 혜원 신윤복은 산수화에서 우리나라의 실경을 묘사하는 진경산수를 그리고 있으면서도 담묵의 필선으로 음영을 나타내기도 했는데 풍속화와 인물화에서 보다는 과감한 선을 구사하고 있다.



(도13) 「松亭雅會」 종이에 담채

38×32.5c

이렇듯이 산수화에서도 아취를 보태주는 나뭇대로의 독창성이 엿보이는 화풍을 수립하였다.

IV. 결 론

한국회화에 가장 큰 영향을 끼쳤고 위대한 화가를 배출했던 때가 조선 후기였다.

이 시기는 實學이 대두되면서 경제적 계층의 이동이 일어났고, 서민계급의 사회 진출이 두드러지는 한편 서민의식이 크게 향상됨에 따라서 그림의 수용층에 변화가 일어났던 시기였음을 잘 나타내 주고 있다. 이러한 시대적 조류와 함께 크게 대두되었던 것이 풍속화였으며, 이러한 때에 혜원 신윤복이 등장했던 것이다.

혜원 신윤복이 화원이면서도 전통산수나 그 당시 남종화풍을 지향하지 않고, 파격적인 소재로써 무속이나 주막의 정경 등 서민생활의 點景을 보여주는 순수한 풍속화를 제작했다는 것은 대단히 혁신적이다. 그것은 고루하고 편협된 사회윤리와 영합하지 않고 작가적 신념으로 예술 정신을 지켜나간 투철한 화가였음을 짐작하게 한다.

물론 이런 혁신이 가능했던 것은 당시의 사회적 문화적 변화가 커다란 요인으로 작용했던 것이다.

이러한 풍속화는 양반 계층과 상반된 상민계층 즉, 범인들의 일상생활 정경이나 취미를 내용으로 하고 또 그들이 수요자가 되었던 그림이다. 따라서, 이런 풍속화는 전통적 회화관이나 화법은 물론 당시 清朝로부터 도입되었던 남종화풍과는 기본적으로 다른 순수한 한국적인 회화로

19) 金起弘, 東洋의 名畫 (서울: 三省 出版社:1985), P.156.

20) 산이나 수목 등 개개의 모티프가 충분히 그려지지 않고, 여백 부분이 화면에서 차지하는 비율이 크며, 대개 선 구도에 많이 채용된다.

서의 의미를 지닌 것이었다.

혜원 신윤복이 풍속화의 대가로 성장할 수 있었던 것은 사회적 문화적 배경뿐만 아니라 그 자신의 대담성과 예술에 대한 확고한 주체의식을 빼놓을 수 없는 것이다.

혜원 신윤복이 남겨놓은 대부분의 풍속화는 그 소재가 양반, 한량, 기녀로서 그들을 통하여 한국적인 미를 표현하려 했던 것이다.

혜원 신윤복 자신이 비천한 상민 출신으로 같은 상민에게서 생활상의 공감을 가졌을 것이며, 동시에 양반 계층의 타락, 부패에 대한 저항의식과 부조리에 대한 비리를 해학과 풍자로서 고발하려 했던 것이다.

혜원 작품의 큰 특징은 철저한 자기자신의 현실 세계, 즉 인간 세계가 그 작품의 중심이었다는 사실을 보여준다. 다음으로 그는 여인을 그릴 때 부드럽고 간결한 細線으로써 한결같은 아름다움을 지닌 미인을 그렸다. 그리고 양반도 상민도 인간 본성에 있어서는 동일하다는 감정이 혜원 신윤복의 풍자로서 그려진 독특한 화면 구성을 통하여 잘 드러나고 있다.

이처럼 혜원 신윤복은 그의 풍속화에서 몸소 시정속에 뛰어들어 그 사회와 같이 호흡하고 관심을 기울여 관찰한 결과로 아름답고 실감있게 묘사하고 있을뿐만 아니라 그의 숨김없는 진실한 인간성과 사실성의 일면을 보여 주었으며 전통의 굴레에서 과감하게 벗어나 새로운 세계로 창조를 추구하는 생명을 지닌 화가였음은 200여 년이 지난 오늘날까지 우리에게 조선조 후기의 생활사를 보여주는 데 크게 기여하고 있으며, 혜원 신윤복의 예술정신과 표현 기법은 우리에게 진정한 예술적 소재와 창조 정신을 어디에서 찾아야 하는가를 깨닫게 해주고 새로운 전통을 수립하는데 한 방향을 제시하는데 의의가 있다고 하겠다.

參 考 文 獻

- 1) 權寧弼 譯, 「예술에 있어서 정신적인 것에 대하여」, 서울: 悅話堂, 1978.
- 2) 金起弘, 「東洋의 名畫」, 서울: 三省出版社, 1985.
- 3) 金元龍, 安輝濬, 「韓國 美術史」, 서울: 서울대 출판부, 1994.
- 4) 金鍾太, 「東洋畫論」, 서울: 一志社, 1987.
- 5) 安輝濬, 「韓國 美術史」, 서울: 一志社, 1984.
- 6) 安輝濬, 「韓國의 美 19」, 서울: 中央日報社, 1984.
- 7) 安輝濬, 「韓國 繪畫의 傳統」, 서울: 文藝 出版社, 1988.
- 8) 吳世昌, 「槿域書畫徵」, 서울: 協同 研究社, 1975.
- 9) 柳寬浩, 「色彩 理論과 實際」, 서울: 青佑, 1983.
- 10) 劉復烈, 「韓國 繪畫 大觀」, 서울: 三正出版公社, 1969.
- 11) 李東洲, 「韓國 繪畫 小史」, 서울: 瑞文堂, 1982.

박 옥

- 12) 李杜鉉 외, 「韓國 民俗學 概說」, 서울 : 學研社, 1983.
- 13) 李相佰, 「韓國史」, 서울 : 乙酉 文化社, 1965.
- 14) 崔淳雨, 「무량수전 배흘림 기둥에 기대서서」, 서울 : 學古齋, 1994
- 15) 崔淳雨, 「韓國 美術 全集」, 서울 : 同和 出版 公社, 1974.
- 16) 許英桓, 「謙齋 鄭散」, 서울 : 悅話堂, 1978.
- 17) 洪勇善, 「惠園 申潤福論」, 부산여자대학 논문 제5집, 1977.