

碩 士 學 位 論 文

指導教授 鄭 夏 景

花卉를 통한 寓意와 抒情表現에 관한 研究

- 本人의 作品을 中心으로 -

A study on Allegoristic and Lyrical Expression  
through Flowering Plants

- Based on the works of myself -

1 9 9 8 年 8 月 日

漢城大學校 藝術大學院

繪 畫 科

東 洋 畫 專 攻

李 相 律

碩 士 學 位 論 文

指導教授 鄭 夏 景

花卉를 통한 寓意와 抒情表現에 관한 研究

- 本人의 作品을 中心으로 -

A Study on Allegoristic and Lyrical Expression  
through Flowering Plants

- Based on the works of myself -

위 論文을 美術學 碩士學位論文으로 提出함

1 9 9 8 年 8 月 日

漢城大學校 藝術大學院

繪 畫 科

東 洋 畫 專 攻

李 相 律

李相律의 美術學 碩士學位 論文을 認定함

1998年 8 月 日

審 查 委 員 長

印

審 查 委 員

印

審 查 委 員

印

## 초록

농업사회에서 산업사회로의 문화적, 사회적 변화는 삶의 방식을 변모시키는 주원인이 되었다.

그러므로 해서 우리 나라의 전통적 정서라 할 수 있는 소박한 민중적 정서와 情恨을 주축으로 하는 감정의 어떤 공통성이나 동질성을 차츰 잃어 가고 있다.

本人 작품의 시도는 훼손된 자연과 정서에 대한 관심에서 시작되며, 작품의 주제를 향토적 정서에서 찾아 우리의 전통적 미감을 환기하고, 재인식 하고자 함이다.

본인의 자연에 대한 애정으로 자연의 소재 중에서도 우리에게 친숙한 꽃과 나무를 그 대상으로 하여 표현하였다.

花卉는 오래 전부터 화가들이 사상이나 감정을 표현하는 상징적 존재로 즐겨 그려져 왔으며, 꽃 자체의 서정적인 아름다움뿐만 아니라 어떤 의미를 우의를 통해서 전달하는 매개체로 다루어져 왔다. 그러므로 본고는 화훼를 통해 이른바 ‘뜻을 붙이고’ ‘정을 펴내는’ 전통적인 우의와 서정의 의미를 문헌을 통해 서술하였다. 형상적인 표현방법으로서 화훼화에서 주로 보이는 특수한 구도 법칙과 筆墨에 의한 조형기법을 살펴보고 이를 창작을 위한 준비단계로 삼았다.

본인은 위의 설명한 전통을 본바탕으로 하여 작품을 조형화 하였으며, 우리의 향토적 정서와 정감이 담긴 서정미를 화훼 속에서 찾고자 하였다.

# 目 次

## 초 록

|                         |    |
|-------------------------|----|
| I. 序 論 .....            | 1  |
| II. 寓意와 抒情 .....        | 3  |
| 1. 寫實的 自然美의 抒情 .....    | 3  |
| 2. 寫意的 意境 .....         | 5  |
| III. 本人 作品에 대한 考察 ..... | 10 |
| 1. 抒情的 特性 .....         | 10 |
| 2. 造型的 特性 .....         | 12 |
| 3. 作品 分析 .....          | 16 |
| IV. 結 論 .....           | 24 |
| 參考 圖版 目錄 .....          | 26 |
| 作品 圖版 .....             | 29 |
| 參考 文獻 .....             | 40 |

|             |    |
|-------------|----|
| 參考 畫集 ..... | 41 |
|-------------|----|

|                |    |
|----------------|----|
| Abstract ..... | 42 |
|----------------|----|

## I. 序 論

예로부터 화가들은 花卉의 자연적 아름다움을 살아 있는 듯 寫實的으로 그려왔으며, 이를 통해 자연과 가까이하고자 하였다. 또한 文人 士大夫들은 상징적 심의의 표현으로서, 畫意와 詩情이 담겨진 花卉畫를 즐겨 그려왔다. 그러나 寫實的 표현이든 寫意的 표현이든 방법의 차이는 있으나, 궁극적으로 감정을 내용으로 하는 抒情性에 귀결된다고 할 수 있다.

이 같은 서정은 모든 사람의 생활과 감정이 담겨진 정서를 기반으로 한다. 이를테면 黃筌(903-965)의 작품과 같은 중국 화훼화의 화려하고 사실적인 그림이 그러하였으며, 徐渭(1521-1593), 八大山人(1625-1705)같은 이들의 풍부한 우의와 社會意識을 반영하는 心意의 그림 또한 그러하다. 조선시대의 沈師正, 金弘道가 주변의 꽃과 풀을 소재로 한 그림에서 향토성 짙은 서정이 배어 있음을 볼 수 있다.

이러한 그림들을 좀더 깊이 있게 파악하기 위해서는 작품자체에 대한 분석을 통해 그 의미를 짚어 볼 수 있을 뿐만 아니라 作畫의 근간이 되는 전통적 思惟方式을 알아보는 것도 또한 중요하다고 본다.

따라서 本人은 우선 전통적인 회화에 있어 우의와 서정의 의미를 살펴보고, 내면적 표현의 주관적 의경과 이를 표현함에 있어서 形과 神, 構圖의 법칙과 필묵의 運用등, 조형적 특성을 고찰해 봄으로서 본인의 작품연구에 참고적 기반으로 삼고자 하였다.

작품의 연구 방향은 上記의 내용을 토대로 하여 우리의 보편적 정서가 우러나는 향토적 소재를 우선적으로 선택하여 이를 조형화 시키는데 역점을 두었다.

본 연구의 목적은 화훼를 통한 자연미의 서정과 우의에 의한 서정으로  
서, 현대문명에 대한 비판적 視覺이 아니라 과거의 전통적 서정성을 회복  
시키고 그 의미를 심화시켜 보고자 한 것이며, 일상적 삶을 통해 體現되  
는 자연의 서정적 묘미를 發現시키는데 그 의의를 두고자 하였다.

## Ⅱ. 寓意와 抒情

화훼는 많은 古今의 화가들이 자신의 감정이나 사상을 표현하는 소재로서 즐겨 그려왔다. 이러한 소재가 자주 다루어지는 것은 형태에서 보여주는 美的인 특성과 상징적 의미를 갖추고 있기 때문이다.

동양의 회화는 대상의 세밀 묘사를 통해 자연미를 재현하는 寫實的 회화뿐만 아니라 사물의 景을 빌어 솔직하고 자유스럽게 情感을 펼쳐내는 寫意的 회화에 있어서도 서정성을 본질로 하고 있으며 정서를 그 속성으로 한다.

일반적으로 서정적이라 함은 감정과 정서가 담겨진 것이며, 인간으로서 가장 직접적이고도 가장 근원적인 情感이라 할 수 있다.

이와 같은 서정은 정경묘사 위주의 寫實的 그림뿐만 아니라 생각하고 느끼는 즉, 思惟가 덧붙여진 主情的, 情操的인 그림 속에서도 주관적인 정서로써 나타난다. 그러므로 이러한 서정적 구조를 좀더 구체적으로 살펴봄으로서 화훼를 통한 우의와 서정성을 드러내 보고자 한다.

### 1. 寫實的 自然美의 抒情

東洋繪畫의 뿌리깊은 조형이념은 자연에 대한 충실한 묘사를 통해 화면에 재현시킴으로서 그 속에서 인간과 자연의 조화 즉, 자연과 合一하여 일체가 되고자 하는 것이었다.

자연 형태의 사실성 추구는 화훼화의 정착을 보이는 중국의 五代(907-

923) 이후이다.

원래 화풍의 모태가 된 黃筌과 그의 화풍은 당시의 군주들의 애호를 받으며 화려한 궁정생활의 분위기와 그들의 미적 정서가 반영된 것이며 사실적 묘사를 통해 생동감 있는 운치를 표출하려는 形似 존중의 사고를 살필 수 있다.

이러한 黃筌의 화풍은 宋代의 화조화에 커다란 영향을 주게 되며 화원 화가들의 특유한 畫風으로 굳어져 後代에까지 院體 화풍의 규범이 되어 왔다. 宋의 화원화가 李迪(1089-1101전후)의 〈秋卉草蟲〉(그림1)은 대상의 정밀한 사실묘사와 더불어 그것을 감싸고 있는 詩情的 분위기의 정취를 띠고 있다. 이것은 철저한 실제 묘사를 통해 사물의 본성에 접근하려는 宋代의 繪畫觀으로서 “대상에 대한 정밀하고 자세한 관찰 정신과 사물을 통해 감정을 표현하는 詩意的 표현”<sup>1)</sup>을 드러낸 것이다.

정교하고 화려한 채색화에 뛰어난 仇英 (明,1509-1552)은 그가 그린 〈水仙蠟梅〉(그림2)에서 보듯이 섬세한 채색과 사실적 표현을 통해서 자연에 접근하는 서정미를 보여준다.

朝鮮의 회화에 있어서도 中國 院體 畫風의 영향을 받은 사실적이며 화려한 채색을 사용한 화훼화를 찾아 볼 수 있다.

朝鮮 初期의 화훼화는 詩,書,畫에 능한 申師任堂(1504-1551)의 草蟲圖가 대표적이다. 비록 직업화가 아니었지만 회화에 대한 안식이 뛰어난 그의 작품 속에서 짐작 할 수 있다. 濃彩와 정교한 필치를 특징으로 하는 그의 그림들은 투철한 관찰과 寫生을 짐작케 하며 주변의 敍景을 평화롭고 부드럽게 묘사하여 화훼화에 있어 한국적 취향과 정서의 흐름을 보여준다 하겠다.(그림3)

---

1) 갈로, 강관식역, 『중국회화이론사』, 미진사, 1989, p.272.

朝鮮後期の 金弘道(1745-?)는 그의 산수화나 풍속화에서 “향촌의 소박하고도 구수한 생활정서를 매우 익살스럽게 다루었듯이.”<sup>2)</sup> 화훼화에서도 한국의 자연 정취를 간결하게 그려냈다.

그가 그린 〈花蝶圖〉(그림4)는 짙레꽃과 나비의 살아 움직이는 생동적 모습을 포착한 小景의 구도의 작품이다. 그림 속 姜世晃의 畫評에 “나비의 가루가 손에 묻을 듯하다. 人工이 이렇게 자연을 빼앗을 수 있을까. 보고서 경탄하여 한마디 쓴다.”<sup>3)</sup>라는 내용이 적혀 있다. 이러한 관찰력을 바탕으로 한 寫生風의 시정적 분위기의 정경 묘사는 朝鮮 初期의 서정 세계와 하나의 脈을 이룬다 할 수 있을 것이다. 사실적 경향에 가까운 이들 원채 화풍의 그림들은 대상에 대한 충실한 묘사와 아름다운 草花를 배경으로 하는 간소한 구도 속에서 詩情畫意의 높은 서정적 정취를 전달하고 있다고 하겠다.

## 2. 寫意的 意境

자연의 형태를 모방하는 것에 연연하지 않고 자연물에 依託해서 감회를 드러내고 정을 펼치는 서정적 표현은 宋代 이후 문인화가들의 주된 표현방법으로 나타나고 있다. 이는 사물의 본질을 객관적 形似에서 주관적 寫意로 찾게됨을 뜻한다. 그러므로 이러한 주관적 정신의 표현은 결국 화가의 意氣와 사물의 이치가 상호 결합되는 物我 一致의 意境이라 할 수 있다.

---

2) 최순우, 『한국미술』, 도산문화사, 1984, p.31.

3) 변영섭, 『표암강세황회화연구』, 일지사, 1988, p.203.

이들 “문인화가들은 화풍을 形似를 구하기보다 형사 밖에서 畫意를 나타내려 하였는데, 그 화의란 바로 문인들의 서정과 상통되는 것이었다.” 4) 그러므로 그들이 가진 높은 식견과 문학적 정취를 담은 심경을 그림 속에서 얻고자 하였다. 이러한 화풍을 형성한 蘇東坡(1036-1101)는 王維를 평하여 ‘시속에 그림이 있고, 그림 속에 시가 있다’ 고 하였으며 또한 ‘詩畫本一律’ 이라 하여 시와 그림이 서로 상통된다고 보았다. 이와 같은 詩의 畫境과 회화의 詩情의 결합은 情과景이 교유하는 구현이며, “문인화의 기타 특징과 마찬가지로 모두 主情主義의 특징에 의하여 결정된 것으로서 정감의 표현을 강화하는데 이바지 한 것이다.” 5)

문인화가들이 산수 속에서 자연의 즐거움과 道를 얻었듯이 화훼화에 있어서도 주제를 자연사물에서 택하여 형태를 형태로서 다루려 하지 않고 그들의 슬픔과 고통 등의 감정을 소박한 묘사 이상으로 개인적 또는 일반적인 의미를 부여하였다. 그러므로 작품에 있어서도 점차 簡逸하고 거친 표현의 水墨 寫意的인 성격을 중시하게 된다.

문인화 화풍의 특성으로서 회화와 문학의 결합은 文藝의 主情主義 사상과 결부되어 나타났으며, 점차 화가의 심정을 사물의 형태를 빌어 표현하는 寫意的 요소로 발전하게 된다. 이렇듯 사물을 그려 뜻을 부치고 정을 펴내는 우의적 표현은 문예의 比興 전통에 연유된다고 할 수 있다.

“비홍이란 곧 은은하고 불분명한 감정(情), 이치(理), 의미(義)를 형상이 있는 가시적인 물상에 의탁하여 감정, 이치, 의미가 분명하게 하는 방법” 6)으로서 문인화가들은 자신의 정서와 일치하는 소재 선택을 통하여 감정을 실어내는 작용을 하였다.

4) 권덕주, 『중국미술사상에 대한 연구』, 숙대출판부, 1982, p.126.

5) 강관식, 「문인화의 사상과 구조」, 『공간』, 1989.6, p.135.

6) 상계서, 1989.8, p.75.

또한 “문인화는 비홍을 회화에 도입하고 산수로 감정을 마음대로 피워내며 화조로 뜻을 실음으로서 중국의 산수화와 화조화를 고도로 발전시켰으며, .....중략. 주관을 객관에 신고 감정을 자연물에 기탁하는 이러한 비홍의 방법은 보기에겐 평범한 것으로 보이는 자연물에 강렬한 사회의식을 갖추게 하였다.” 7)

이 같은 우의적 표현방법은 徐渭와 八大山人의 화훼화 속에서 그 眞面을 볼 수 있는데, 徐渭는 “자연물의 어떤 屬性이나 특징을 그가 표현하고자 하는 사상이나 감정과 교묘하게 결합시켰다. 예를 들어 그는 항상 석류나 포도를 그려서 밝은 구슬이 버려져 있다는 사상을 실어 스스로 재주는 있으나 불우함을 비유하였다.” 8)그림5) 이는 당시의 어두운 사회와 그가 처한 현실세계의 울분을 우의적 표현을 통해서 社會性和 서정성을 결합시키려는 의도가 포함되어 있다고 볼 수 있다.

格調에 있어 徐渭의 기풍을 계승, 발전시킨 八大山人 역시 자연 景物의 화훼를 인간의 인생에 비유하여 표현하였다.

그는 망국의 恨과 짓눌리고 억눌린 悲痛悲憤의 격정을 형식에 구애됨이 없는 자유분방한 胸中逸氣의 墨戲와 간결한 구도로서 이를 화면에 담아내었다. 그의 구체적 우의성은 “사물을 인연하여 인정을 기탁하고 있으니 그 화면의 형상들은 주객이 통일된 산물” 9)로서 이른바 “정감과 대상의 형식이 합해져 하나가 되는” 10)정과 경이 교유하는 物我一體의 경지를 보여주는 새로운 사의적 의경 창조의 출발을 볼 수 있다.(그림6)

清代의 대표적 화훼화가인 惲格(1633-1696)은 徐熙풍을 계승하여 아름

---

7) 강관식, 전게서, 1989.9, p.80.

8) 갈로, 전게서, p.364.

9) 유미경편역, 『팔대산인』, 도서출판 정담 1995, p.15.

10) 이택후, 권호역, 『화하미학』, 동문선, 1989, p.217.

다운 색채와 運筆, 그리고 치밀한 구도로서 독특한 품격을 형성 시켰다. (그림7) 懌格이 이르기를 “그림을 그리는 것은 情을 사로잡는데 있으니, 그림을 보는 사람으로 하여금 정이 일게 하지 않으면 아니 된다.” 11)라고 하여 자신의 심적 상태를 다른 이에게 전달함에 있어서 감정의 표현을 중시하였다.

문인화의 소재로서 불변의 志操, 貞節을 상징하는 소나무, 사군자 등은 주로 정조적인 표현으로 애호 받아온 화목이다.

“松竹梅蘭은 詩나 賦에서 읊은 것이 오래되어 그들에 대한 미적 관심은 詩興에서 畫興으로 자연스럽게 문인화 발전의 조류를 타고 널리 퍼졌다. 또 이러한 것들이 畫材로 선택되었던 것은 자연계에 있어서 그들의 모습이 모두 문인들이 이상으로 여기는 고결한 지조와 서로 통하고 그것을 상징하는 것이라고 간주되었기 때문이다.” 12)

이와 같은 소재는 인간의 도덕과 숭고한 인격, 정조로 비유되어 문인화가들에게 많이 그려져 왔다. 특히 元, 清代의 外族의 지배라는 정치적 여건으로 불변의 지조, 불굴의 정신을 나타내는 상징성이 강한 소재를 택함으로서 단순한 시각적 표현을 넘어 無言의 저항수단으로 자신들의 내적 심정을 표출하는 정조적 표현을 보여 준다.

서위, 팔대산인의 뒤를 이은 揚州畫派는 주로 화훼를 소재로 하여 풍부한 감정과 뚜렷한 개성을 보이는 혁신적인 화풍을 보여준다. 이들 중 대나무를 즐겨 그렸던 鄭燮(1663-1765)은 그의 그림 속 題跋에서 “강가의 여관에서 맑은 가을 새벽에 일어나 대나무를 보니 안개, 해 그림자, 이슬이 모두 성긴 가지와 뾰뾰한 잎사귀 사이에 떠돈다. 가슴속에 갑자기

11) 갈로, 전계서, p.416.

12) 마쓰바라 사브로편, 김원동, 한정희외역, 『동양미술사』, 도서출판예경, 1995, p.281.

흥이 일어 드디어 화의가 생기는데, 기실 가슴속의 대나무는 결코 눈 속의 대나무가 아니다. 그리하여 먹을 갈고 종이를 펼쳐서 붓을 대 순식간에 變狀을 그렸는데, 손안의 대나무도 또한 가슴속의 대나무가 아니다. 요컨대, 뜻이 붓보다 먼저 있다는 것은 정해진 법칙이요, 정취는 법밖에 있다는 것은 변화의 기틀이니, 어찌 그림만이 홀로 그러하겠는가” 13)라고 하였다.

이것은 예술형상을 創造하는 과정으로, 眼中的 竹, 胸中の 竹, 手中的 竹, 세 단계로 설명하고 있다  
즉, 안중의 대나무는 눈앞에 보이는 객관적 존재인 형상의 대나무이며, 흥중의 대나무란 안중의 대나무에 대하여 審美的으로 改造된 후의 심상의 대나무이다. 수중의 대나무는 화가의 손을 통해 흥중의 대나무를 종이 위에 형상화시키는 조형의 대나무이다. 이는 藝術的 認識에서 표현에 이르는 예술 창작의 법칙이며, 대나무에 의탁하여 표현한 예술형상 창조의 과정 즉, 情과 景이 교유하는 寫意的 意境의 표현이라 할 수 있다.

---

13) 鄭燮, 《板橋題畫》「竹」, 江館清秋, 晨起看竹, 煙光日影露氣...手中之竹又不是胸中之竹也.總之,意在筆先者,定則也,趣在法外者,化機也,獨畫云乎哉?.

### Ⅲ. 本人 作品에 대한 考察

본인의 작업은 생활 주변의 소재로부터 새로운 美感을 모색하고자 하는 것이며, 전통적 미의식과 본인의 주관적 감정을 花卉를 통해 隱喻적으로 표현한 작업이라 할 수 있다.

여기에서는 본인이 주제로 삼고 있는 研究課程으로서 우의와 서정성을 구체적으로 살펴보고 이를 조형화 함에 있어, 形과 神의 표현, 構圖와 筆墨의 活用 등을 설명하고자 한다.

#### 1. 抒情的 特性

本人 작품의 주된 소재는 꽃과 나무이다. 都會的, 文明的 환경을 벗어난 한국적 소규모의 자연과 어울리는 맨드라미, 개나리, 버드나무 등이다.

본인의 작품 속에서 다루려 하는 주제는 이러한 소재를 통한 抒情性和 鄉土的 정서를 바탕으로 한다. 비록 꽃과 나무가 사람은 아니지만, 주로 정서를 우회적으로 표현하는데 사용되었으며, 회화 속의 화제는 그 특성에 따라 人間事에 비유하여 사용되는 경우가 대부분이다. 즉 無心無情한 자연을 有情化하여 자기의 감정을 자연 景物에 投射시킴으로서 마치 대상에 속하는 것인 양 情感化 하는 것이다.

본인이 작품 속에서 얻고자 하는 것은 이러한 감정의 우의적 표현 방법을 중시하여 소재에 대한 본인의 삶에서 체험하며 느낀 여러 가지 심적 감회와 감상을 서정적으로 나타내고자 함이다.

본인 작품에서 보여주는 내적인 형상표현 방법은 화제를 對象으로 한

우의와 서정이다. 사실적으로 드러나는 外形的 표현보다 주관적 이미지를 담은 서정적 형상을 표현해내고자 하였다. 이를 나누어 살펴보면 다음과 같다.

첫 번째는 우의적 표현으로서

〈작품1〉은 기다림과 離別의 情恨이 담긴 상징적 존재로서 표현되며

〈작품2〉는 나그네의 表象으로서, 애상적인 旅愁의 의미로서 표현되며

〈작품3〉은 슬픔의 보편적 情緒로서

〈작품9,10〉은 삶의 쉼터이며, 思索의 空間으로서의 이미지를 우의적으로 담아 보았다.

두 번째는 抒情的 표현으로서

〈작품4,5〉는 계절의 소생과 울타리 밑으로 스쳐 가는 봄의 화신으로서의 서정적 이미지를

〈작품6〉은 시골 마당에서 보여주는 맨드라미의 群聚로서 향촌의 서정적 모습을 표현하고자 한 것이며

〈작품7,8〉은 시골 한 낮의 적막함이 깃든 전원적 한정을 나타낸 것이며

〈작품11〉은 무더운 팔월의 어느 날, 돌담의 능소화 덩굴 밑에서 지나가는 여름의 서정적 모습을 담고자 하였다.

이상에서 볼 수 있듯이 본인이 작품 속에서 지향하는 바는 자연과 인간과의 親和관계를 유지시켜주는 媒介體로서의 화해를 통해 체험을 토로 하되, 감정에 투영하여 나타내고자 함이다. 그러므로 이와 같은 정감을 包容하는 서정적 表出 방법을 향토적 정서에서 찾아보았으며, 이러한 정서는 오랫동안 사람들의 마음속에 깃들여진 주관적 감정인 것이다.

본인은 이러한 감정의 源泉을 韓國的인 生活空間과 연계하여 우의적,

서정적 공간의 세계로서 표출해 보았다.

## 2. 造型的 特性

동양회화는 主情主義的 특성에 따라 대상의 객관적 진실보다 상상적 진실의 心境을 중시한다. 자연 景物에 의탁하여 완곡하게 표현되는 우의적 표현 방법은 결국 뜻으로 해석되는 주관적 심경의 표현이다. 그러므로 본인은 이러한 우의적 방법을 통해서 외형적 형상보다 내면의 뜻을 얻는, 마음속에서 이루어진 景을 얻고자 하였다.

“예술이 아무리 주관적 내용을 본질로 하더라도 이것을 마음과 같이 표출하려면 여기에는 반드시 객관적 認識과 표현상의 技巧가 필수적으로 뒤따르지 않으면 안 된다.”<sup>14)</sup> 이는 형상의 구체적 표현으로서 形 과 神 즉 객관적 事物의 形과 여기서 비롯된 주관의 경지인 神을 의미한다. 이는 또한 표현과 기교의 중요성을 말하는 것이라 할 수 있다.

文人畫家들은 물체 안에 있는 형태의 의미를 포착하는 것으로서 “형태의 가장 적나라하고 단순한 樣相을 골라내서 그것을 분석하고 각 부분의 관계를 조심스럽게 보존하면서 그 物體의 영혼, 그 본질, 그 분위기를 내포하는 그런 요소들만을 표현하려고 노력한다.”<sup>15)</sup> 그러므로 이들 사의적 화가들은 간소한 형태와 절제된 필묵으로 형태의 의미를 파악하여 사물을 빌어 정을 寄託함으로써 形과 神이 통일되는 형상을 표출하였다.

본인도 작품을 연구함에 있어 이러한 概括과 取舍의 방법으로서, 인상 깊게 느낀 부분은 생동감 있게 표현하고, 무관한 대상은 대담하게 생략하

---

14) 권덕주, 전제서, p.116.

15) 백승길편역, 『중국예술의 세계』, 열화당, 1977, p.114.

여 대상의 본질에 접근하고자 하였다. 이는 작품 표현에 있어서 대상의 본질적 접근을 통하여 형상만으로 표출할 수 없는 意氣를 담은 詩情的 畫意를 얻고자 한 것이며 자연 親和的인 交感을 나타내고자 한 것이다.

문인화가들의 이른바 ‘뜻은 그리고 形은 그리지 않는’ 神似를 중요시함에 따라 회화의 표현에 있어서 構圖와 筆墨에 커다란 변화를 가져오는 것은 당연한 일이라 할 것이다.

문인화가들이 形似에서 寫意로의 내면적 心意를 표출하고자 함에 따라 형상이 간략화 되고 화면 구성의 변화를 보여준다. 따라서 복잡한 기법과 기교를 피하며 墨戲를 그 주요한 표현 방법으로 취하게 된다.

특히 “문인화적 造型觀에 있어서 對象의 형사에 집착하지 않는 관조적 태도로서 制限的 現實空間을 超克한 脫 묘사, 脫 현실의 상상적 정신 공간을 사의 속에 포착하려 하기 때문에 疏密관계의 破格에 의해 여백의 極大化 현상” 16)을 보이게 된다. 이러한 餘白은 보는 이로 하여금 여백을 통해서 자신의 상상적인 경치나 감정으로 메울 수 있는 여지를 남긴다. 그리하여 공간을 화면 밖으로까지 이어 줌으로서 의경의 확대를 가져오게 한다.

花卉畫에 있어 구도의 法則은 題材의 내용을 좀더 돋보이게 하는 방법이 된다. 開合은 화면의 구도 배치에 있어서 열림과 합침, 시작과 마무리의 처리를 말한다. 그리고 분산과 집중의 적절한 배치를 통하여 화면의 조화를 이루어 낸다.

“화훼화는 공간을 비교적 작게 차지하므로 주로 線과 線의 짜임새를 중요하게 여기며 疏密로서 많이 이야기” 17)되는데, 이는 소재 配列에서

16) 김병중, 『중국회화의 조형의식 연구』, 서울대출판부, 1989, p.223.

17) 부포석, 이형숙역, 『중국의 인물화와 산수화』, 대원사, 1988, p.176.

나타나는 교차 문제를 말한다.

勢는 시각적 안배를 통해서 주제를 힘있게 표현하는 방법이다. 勢의 파악과 세의 배치가 성공적으로 이루어지면 생동감 있는 동세로서 그림 전체를 이끌어 간다.

呼應의 문제는 “화면의 정취를 증가시키기 위해서는 될 수 있는 한 화면의 내부와 화면의 외부가 ‘일관되게 통하고’ ‘呼應되게’ 하여 화면 내부의 有限이 無限하게 되도록 해야만 한다.” 18)

본인의 작품도 이러한 형상배치의 전통적인 구도 원리를 적용하여 형상화하였다. 이를 구체적으로 살펴보면

〈작품4〉는 수직과 수평을 이용한 구도로서, 소밀과 교차의 원리를 적용하였으며

〈작품7,9〉는 수직의 구도로서, 주제를 모두 한쪽에 치중하여 충만하게 하고 다른 쪽은 虛하게 처리함으로서, 虛實, 소밀상간의 여지를 남겼다.

〈작품6〉은 화면의 수직으로 하는 무리 群이 主와 客으로 대응하면서 호응하도록 배치하였다.

〈작품1〉은 소재의 배치를 邊角에 두는 구도로서, 開合과 화면에서의 虛,實 대비를 통하여 비대칭적인 공간의 균형을 얻고자 하였다.

〈작품3,5〉는 병렬적 구도를 대입하여 형상화한 작품이다. 線的이며 수직으로 늘어선 형태의 반복을 통해서 勢의 흐름과 전체적인 통일성을 주고자 하였다.

疏密의 관계, 開合, 勢의 파악, 呼應 등의 基本 法則은 구도 상에 있어서 대단히 중요한 것이다. 이러한 법칙들은 각기 獨自적으로 작용하기보

---

18) 왕백민, 강관식역, 『동양화 구도론』, 미진사, 1993, p.164.

다는 화면 내에서 서로 相應하며 효과적인 美的 질서를 발휘한다.

위에 설명한 구도 법칙은 모두 필묵의 표현으로서 이루어지는 것이다. “필묵은 동양화가들이 현실 대상을 반영하고 표현하기 위하여 창조해 낸 것”<sup>19)</sup>이며 用筆, 用墨으로 사상, 감정의 표현을 담는 실제적인 창작 활동이다. 필묵에 의한 조형방법은 簡明한 표현양식의 문인화의 흥기와 더불어 변화를 갖게 된다. 즉, 淡墨으로 濃墨을 깨뜨리거나, 농묵으로 담묵을 파하는 破墨의 기법과 수묵을 층층이 반복하여 쌓아 가는 積墨의 기법, 그리고 자유했던 먹의 효과와 의취로 다양한 형상성을 보여주는 潑墨의 기법이 그것이다. 필묵의 운용은 대상의 遠近, 질감 뿐 만 아니라 운동감까지도 표현 할 수 있는 공간성을 내포한다. 필묵에 의한 조형적 표현은 水墨一色의 간략하고 放逸한 수법으로 대상을 축약시키는 사의성을 보여준다. 이러한 수묵의 조형적 기법은 본인 작품의 필묵의 운용에 중요한 요소가 된다.

〈작품6,7,8〉은 淡墨으로 먼저 윤필한 후에 농묵으로 이를 깨뜨리는 파묵의 기법을 사용하여 변화를 준 결과이다. 이러한 변화를 통하여 묵이 자연스럽게 변지도록 하여 자유했고 신선한 느낌을 얻도록 하였다.

〈작품2,5〉는 부분적인 꽃과 紅葉을 적묵의 기법으로 표현한 것으로서 먼저 담묵으로 짙은 후에 농묵으로 두텁게 층층이 쌓아올려 꽃잎과 나뭇잎의 무성함을 표현하였다.

〈작품1,4,10〉은 필법의 운용만으로 형태와 구조를 표현한 작품이다. 필묵의 농담, 乾濕, 長短과 曲直의 변화를 통하여 나뭇가지의 질감과 동세를 얻어내었다.

---

19) 진조복, 김상철역, 『동양회화의 이해』, 시각과 언어, 1985, p.94.

### 3. 作品 分析

本人의 작업은 주변에서 쉽게 접할 수 있는 대상을 소재로 하여 이를 형상화하는 미적 작업이다. 비록 평범한 소재이긴 하지만, 사람들이 즐겨 그리지 않았던 소재를 택하여 표현해 봄으로써, 새로운 관점에서 얻어지는 미적 感性을 구하고자 하였다.

作品1. <別離-붙잡는 손>, 한지에 수묵담채, 200x70cm,

온갖 나무 중에서 가장 먼저 봄을 알리는 수양버들은 쉬어 가는 냇가 다리근처에 어김없이 늘어서 있다. 그러므로 배웅이나 기다림도 자연 그 자리에서 이루어지게 마련이다. 곧 기다림의 정서가 배어있다.

버들가지에 어린 또 하나의 情感은 離別이다. 예로부터 버들가지를 꺾어 가는 이에게 이별의 정표로 주어지는 이별의 상징물 이기도하다.

대동강 뚝 에서 정든 임을 보내는데

천 가닥 실버들도 임을 잡아매지 못하네

눈물어린 눈으로 눈물어린 임을 바라보고

가슴 맏히는 사람이 가슴 맏히는 임을 대하고 있네<sup>20)</sup>

이 詩는 朝鮮時代 英祖때의 여류시인 桂月의 이별의 情恨을 노래한 詩이다. 이처럼 버드나무는 예로부터 이별을 뜻하는 상징적 의미로 다루어져 왔다.

---

20) 大洞江上送情人 楊柳千絲不繫人 含淚眼看含淚眼 斷腸人對斷腸人.

바람에 가볍게 흔들리는 봄 버들의 서정적 모습에 지난날의 감회를 부쳐내어 자연과의 交情을 얻고자 하였다.

버들의 구체적인 모습보다는 簡明한 모습의 늘어진 버들가지만을 부각시켜 이른 봄날의 정취를 묘사하였다. 전체적인 氣勢를 화면의 오른쪽으로부터 시작하여, 힘의 방향을 화면 밖으로 향하게 하고 밑으로 내려진 나뭇가지의 흐름과 가볍게 들어올린 가지 끝으로 자연스럽게 마무리하여 완결하였다. 묵의 運筆에 있어서는 長短, 曲直, 굵은 筆線과 가는 線, 剛柔동의 기본적인 필묵과 파묵의 기법을 혼용하고, 농담이 다른 선으로 교차시켜 자연스러운 墨美를 얻었다.

구도의 중심을 邊角에 집중시켜 비대칭적인 균형을 이루어 화면의 운동감과 허.실의 대비에 의해 좀더 극대화된 餘白의 효용을 가질 수 있도록 하였다.

作品2. <가을 나그네>, 한지에 수묵담채, 160x70cm,

길은 나그네의 表象이다. 희망을 찾아가는 길이요, 슬픔을 안고 돌아오는 길이기도 하다. 미루나무 늘어선 신작로는 도시와 시골, 문명과 자연, 인간과 자연의 만남의 통로이다. 미루나무 그늘진 시골길은 나그네의 외로움과 애상이 담겨져 있다.

늦가을 紅葉으로 물든 미루나무 길은 설렘의 서정이 있다. 이웃과 이웃으로 끝없이 이어지는, 마치 삶의 旅程과 같은 나그네의 행로에서 우리는 자연과의 새로운 관계, 새로운 만남을 기대한다. 한국의 이러한 옛길에서 인간적인 호흡을 느낄 수 있으며, 소박한 旅愁를 읽을 수 있다. 여기에서

인간과 자연의 조화를 생각하게 한다.

배이고 번지는 墨法으로 화면 가득 濃墨에서 淡墨으로 層層이 쌓아올려 화면을 가라앉히고 수분이 마르기 전에 彩色을 가하여 묵과 색이 혼용되는 번짐의 효과를 얻었다. 가득 채운 미루나무의 實의 대상과 약간의 虛로써 변화를 모색하였다.

화면 전체에 布置된 먹과 彩色으로 하늘의 뻣뻣한 가운데 위아래의 작은 여백과 사이사이의 여백의 효용으로, 虛와 實을 충만하게 표현하였다.

이른바, 먹 속에 색이 있고, 색 속에 먹이 있는 상태로서, 농,담묵의 대비 색과 적묵에 의한 인근 색을 갖게되어 전체 화면의 色調를 통일시켜 부드럽고 온화한 느낌을 얻도록 하였다.

作品3. <鮮紅의 눈물>, 한지에 수묵담채, 110x40cm,

봉선화는 예로부터 詩文學에서 哀傷的 정서로서 우회적으로 즐겨 표현되어온 소재이다.

|      |                     |
|------|---------------------|
| 김순달네 | 대문안에                |
| 보기좋은 | 봉선화야                |
| 필적에는 | 곶게피고                |
| 질적에는 | 슬피지네 <sup>21)</sup> |

이 같은 전래 民謠 속에서 보이듯, 덧없는 삶의 무상함을 노래하고 있다.

봉선화는 슬픔의 보편적 정서를 가장 잘 대변해주는 소재이다. 그러므

---

21) 최철편저, 『한국민요론』, 집문당, 1986, p.118.

로 예로부터 가까운 울밑에 심어두고 자신의 슬픔을 달래주는 위안의 벗으로 삼았다. 봉선화의 피고는 이내 지는 꽃의 屬性을 설움과 슬픔의 정서로서 移入하여 보았다.

여름날 울밑 뜰 안에 무리 지어 늘어진 봉선화를 병렬적 구도로 表現하였다. 수직으로 세워진 줄기를 반복적인 형태로 연결하여 통일감을 얻었으며, 수평의 붉은 꽃을 따라 흐르는 視點의 이동에서 전체적인 리듬감을 얻도록 하였다.

作品4. <어린 봄날> ,한지에 수묵담채, 130x70cm,

作品5. <울밑의 손님> ,한지에 수묵담채, 160x520cm,

人爲的인 것을 거부하는 것이 韓國美의 특색이다.

한국의 마당은 이를 둘러싼 자연이 담에 의해 구분되지 않고 집 뜰이 담을 넘어 자연 속으로 스며드는 소박미를 보여준다.

여기에는 울타리가 담 장의 구실을 하지만, 그 조차도 살아있는 생울타리로 하여 한층 소박한 情感을 느끼게 한다.

특히 개나리는 우리 나라 어디에서든 볼 수 있는 아름답고 활력이 좋은 화훼로서 울타리 대신으로 널리 심어져 왔다. 개나리는 일찍부터 일반 민중의 사랑을 받아왔으며 이른 봄 온 마을을 노랗게 물들이는 향토적 정서가 물씬 배어 있다.

<작품4.5> 는 봄날 울타리 밑으로 늘어진 개나리를 시각적, 체험적 기억을 바탕으로 형상화한 것이다.

평범한 봄의 꽃 개나리에서 季節의 소생과 숨쉬는 자연의 신비적 힘을 시각화하였다.

〈작품4〉 는 생활 주변의 익숙한 대상인 개나리에서 수직으로 무리진 줄기와 사선으로 늘어진 가지에서 공간의 변화를 느낄 수 있는 조형 요소로 보았다.

중앙 수직의 파묵으로 처리된 面에 담묵의 간단한 필선으로 형체를 표현하여 面과 線의 대비를 보였다. 위 부분의 좌우에 소밀교차로서 짜임새 있는 변화를 얻고자 하였으며, 위 부분을 무겁게 하여 화면의 긴장감을 주었다.

〈작품5〉 는 〈작품4〉 의 연작으로 그려진 그림으로서 잠시 스쳐 가는 봄의 花信으로서의 상징적 이미지를 무리 지어 길게 늘어진 개나리를 통하여 기본적인 인상만을 축출, 병렬적으로 구성하였다. 전체적인 힘의 기본 방향으로 이끌어 주는 노랑꽃의 色彩로 울동감있는 시각의 이동을 꾀하였다. 다소 산만하지만 시원한 空間의 여유로 개나리의 자연스러움을 표현하고자 하였다.

作品6. 〈붉은 戀歌〉, 한지에 수묵담채, 130x70cm,

낮은 토담을 끼고 문으로 들면 겹겹이 늘어선 맨드라미가 맞아준다. 시골 마당의 日常的 풍경이다. 맨드라미는 그 붉은 자색으로 인하여 잠귀를 몰아낸다는 庶民意識과 그 생김새로서 鷄冠花로 불리며 벼슬을 뜻하는 吉祥의 꽃이다.

긴 여름날 장독대 너머 타는 듯한 붉은 꽃은 서민적 정서의 토속미와 친숙미를 보여준다.

맨드라미에는 오래된 망각 속의 鄉愁를 유발시키는, 오늘과 과거를 잇

는 매개체이다. 마치 애 타는 戀歌처럼 과거로, 자연으로 歸化하고 싶은 소망의 표현이다.

맨드라미는 긴 여름날 마당 곁에 자리하여 그 붉은 姿態를 보여주는 우리에게 친숙한 꽃이다. 오랜 친구가 늘 반겨 맞이하듯 시골의 味趣가 배어 있다. 이러한 대상물을 통해 체험적 삶의 내용을 투영하여 이미지로 제공하였다. 구도는 단순히 수직으로서 主와 客으로 구분하고, 상부의 餘白을 적게 하고 아래는 큰 여백으로 하여 여백의 대소, 黑白의 대비, 교차에 의한 소밀의 基本 原則을 적용하였다. 묵의 운용으로서는 담묵으로 성기게 구성한 후 농묵으로 담묵을 깨뜨리는 파묵의 기법으로 먹색의 滋潤함과 우연적 효과를 얻고자 하였다.

作品7. <한낮>, 한지에 수묵담채, 200x70cm,

作品8. <갈바람>, 한지에 수묵담채, 70x130cm,

마음이 끝나는 들길 옆 수수밭, 늘어진 잎 사이로 보이는 한낮의 태양은 모든 인적을 감춰버리며 原始的 자연으로 돌아가게 한다. 적막함이 들판에 서려있는 한낮 日常의 정취이다. 우리는 도시에서보다는 자연 속 田園의 풍경에서 보다 많은 정서를 느낄 수 있다. 그러므로 자연으로 돌아갈 수 없는 아쉬움이 그 서정적 풍치를 더욱 갈구하기 마련이다.

자연 속의 대상을 표현하는 것은 자연에 대한 인간의 사랑에 기인한다. 순수한 자연의 모습이 감명을 주는 것은 전원 속의 인간 생활이 자연에 접합하여 융화되기 때문이다.

시골 전원의 유심한 수수밭의 정경에 마음 끌리어 도회를 등지고 자연 속에 무쳐 하나가 되고자 하는 感情移入의 표현이다.

정신적인 것의 表出은 대상의 直觀的 형태의 기초 위에 이루어진다. 대상의 본질적 특징을 표현하기 위해서는 필요에 따라 생략과 강조, 상상을 통한 과정을 거치면서 단순한 형태로 표현되면서도 대상이 갖는 진실에서 벗어나지 말아야 한다.

〈작품7〉은 이러한 간략한 양상을 골라서 분위기를 내포하는 요소만을 표현하고자 하였다. 재료적인 측면에서는 묵과 종이에서 일어나는 物性, 농담의 변화에서 나타나는 우연성과 필묵의 운용에 따른 묘미를 적용하였다. 한낮의 폭양 아래 당찬 氣勢로 서있는 수수의 줄기와 늘어진 잎새를 농묵을 담묵으로 깨뜨리는 파묵으로 운필한 후 약간의 淡彩를 가하였다. 소밀 교차에 의한 잎의 分配와 구체적인 모양의 포착보다 숨었다 드러나는 형체로 깊이감을 얻도록 하였으며, 中央을 횡적으로 무겁게 포치하고 가벼운 수직의 줄기의 대비로 화면의 餘白에 균형을 주었다.

〈작품8〉은 화면의 가볍고 무거움, 虛와 實을 배합시켜 布置한 작품이다. 먼저 화면을 양분한 후 餘白의 大小, 疎密함의 傳統的인 조형방법을 충실히 운용하여 화면의 균형과 變化를 취하였다.

作品9. 〈내 안의 쉼터〉, 한지에 수묵담채, 200x70cm,

〈작품9〉는 여름날 뜰 안에 무리 지어 피어 있는 칸나를 소재로 한 작품이다, 붉게 핀 꽃과 녹색 잎의 시각적인 강한 대비에서 조형적 요소를 얻었으며 유연하고 부드러운 잎과 기세 있는 줄기와의 면적의 대비를

화면에 배치하였다. 칸나가 지니고 있는 객관적 특징을 위 아래로 길게 늘이고 잎새의 向背를 조절하였다. 위를 무겁게 하여 實로 하고 아래를 虛로 두어 전체를 구성하였다.

作品10. 〈五月의 그늘〉,한지에 수묵담채, 100x70cm,

우리의 정원에서 흔히 볼 수 있는 등나무는 푸근한 휴식처이며, 思索의 공간을 제공한다.

〈작품10〉은 이러한 이미지를 折枝의 형식을 통해 표현하였다. 등나무의 특징인 덩굴 가지와 꽃만을 부각시키는, 사실적 묘사보다 전체적인 분위기에 중점을 두었다. 필선의 농담과 소밀로서 구성시킨 후에 약간의 담채를 가하였다. 折枝畵의 특징이라 할 수 있는 화면 밖과의 연상 작용으로 그림 밖의 의취를 얻고자 하였다.

作品11. 〈꽃 덩굴〉,한지에 수묵담채, 100x70cm,

울안의 세계는 우리의 삶과 밀접하게 관련되어 있는 조그만 자연이다. 자연과의 조화 속에서 자연과 더불어 사는, 그러기 때문에 인간미 넘치는 한국의 향토적 정취를 표현하고자하였다.

여름의 끝자락, 돌담에 늘어진 능소화의 꽃가지를 시각화한 작품이다.

먼저 농묵으로 줄기를 세운 후에 담묵의 가지로 깨트려서 부드러운 묵색의 효과를 얻었다. 전체적으로 위 부분에 필선을 중점적으로 소밀 교차시켜 구성한 묵색과 아래의 붉은 꽃 색과의 대비를 강조하였다.

## IV. 結 論

本人 작품의 주된 소재는 생활 주변에서 쉽게 접할 수 있는 대상물이다. 도시적, 문명적 성격을 벗어나 소탈한 향토와 자연 속에서 소재를 취하였다. 그러기에 전통적이며 自然 觀照的이라 할 수 있겠다.

本人은 이러한 소재로부터 생각하고 느낀 主觀的 감정을 우리의 보편적 정서와 연결하여 표현하였다.

本人이 작품 속에서 얻고자하는 것은 향토적 서정이다. 그러므로 한국적인 서정미가 담긴 花卉를 통해서 우의적으로 감정을 실어내는 전통적 방법으로 이러한 서정을 형상화하였다.

따라서 본인작품의 중심이 되는 우의와 서정의 의미를 美術史的 例를 통하여 살펴보았고, 또한 형상 표현에 있어서 形과 神의 문제와 전통적인 구도의 방법, 필묵의 運用에 의한 조형방법을 모색하여 이를 작품 제작의 기본적 틀로 삼아보았다.

그 표현적 효과의 결과로서

첫 째로 形과 神의 조화와 서경과 서정이 통일되는 형상에 이를 수 있었으며,

둘 째로 形보다 意를 중시하는 주관적 심경의 표출에 따라 繪畵 구도의 변화를 읽을 수 있었고,

세 째로 形에 매이지 않는 필묵의 운용으로 자유로운 감정표현이 담긴 墨味를 얻을 수 있었다.

그러나 전체적인 제작 과정이 전통적인 법칙에 의존하는 바가 많아 더욱 개성적이고 창의적인 표현을 이끌어 내는데 다소 한계를 느꼈으며, 단

조로운 화면 구성에서 벗어나지 못하게 된 점은 앞으로의 과제로 여겨진다.

또한 작품 제작에 있어 새로운 소재에 의한 표현 영역의 확대 가능성을 摸索하고자 하였으나 우의와 서정의 표출이라는 표현방법과 簡逸한 조형방법을 효과적으로 접목시키는데 부족함도 느꼈다. 이 역시 앞으로 계속적인 연구를 요하는 대목으로 생각된다.

近來의 서정적 감정 내지는 정서적 해석의 폭이 넓어짐에 따라 내용의 전달성에 있어서 단순하지 않고 복잡해지는 회화의 難解性을 보이는 것이 현실이다. 본인이 보다 分析的이고 表現主義的 성격이 강한 오늘날의 미감과는 다른 관점에서 主情的 요소가 짙은 우의와 서정이라는 측면과 연관시켜 작품화한 까닭은 메말라 가는 현대의 정서를 예스런 정서로 여과시킴으로서 오늘날의 서정적 기준을 다시 한번 再考하는 역할이 수행되기를 기대하기 때문이다.

본인의 작품이 結果的으로 現時代와 거리가 있는 과거 指向的인 소재와 정신성을 주로 하고 있으나, 이는 과거적 의미로만 한정된 것이 아니라 전통적 미의식을 환기시키고 한국 고유의 정서를 되새겨 봄으로서, 앞으로의 새로운 창작을 위한 밑거름으로 삼고자 한 것이다.

## 參考 圖版 目錄

그림1. 宋, 李迪, 〈秋卉草蟲〉, 紙本濃彩, 25.2 x 26.1cm

그림2. 明, 仇英, 〈水仙蠟梅〉, 비단에 彩色, 47.5 x 25cm,

타이베이 고궁박물관

그림3. 朝鮮, 申師任堂, 〈草蟲圖〉, 紙本彩色, 34 x 28.3cm,

국립중앙박물관

그림4. 朝鮮, 金弘道, 〈花蝶圖〉, 紙本彩色, 25.6 x 75cm

국립중앙박물관

그림5. 明, 徐渭, 〈墨葡萄圖〉

그림6. 淸, 八大山人, 〈安晚帖〉, 종이에 水墨, 31.8 x 27.9cm,

日本 스미토모 소장

그림7. 淸, 惲格, 〈荷花〉, 종이에 彩色, 27.3 x 39.9cm,



그림1. 宋, 李迪, 《秋草蟲》, 紙本墨彩, 25.2 x 26.1cm



그림2. 明, 仇英, 《水仙蠟舟》, 비단에 彩色, 47.5 x 25cm, 타이베이 고궁박물관



그림3. 朝鮮, 申師任堂, 《草蟲圖》, 紙本彩色, 34x28.3cm, 국립중앙박물관



그림4. 朝鮮, 金弘道, 《花蝶圖》, 紙本彩色, 25.6 x 75cm, 국립중앙박물관



그림5. 明, 徐渭, 〈黑葡萄圖〉



그림6. 清, 八大山人, 〈安晚帖〉, 종이에 水墨, 31.8 x 27.9cm,  
日本 스미토모 소장



그림7. 清, 恽格, 〈荷花〉, 종이에 彩色, 27.3 x 39.9cm,

## 作品 圖版

- 作品 1.      〈別離-붙잡는 손〉,한지에 수묵담채,200x70cm, 1996
- 作品 2.      〈가을 나그네〉,한지에 수묵담채, 160x70cm, 1997
- 作品 3.      〈鮮紅의 눈물〉,한지에 수묵담채, 110x40cm, 1997
- 作品 4.      〈어린 봄날〉,한지에 수묵담채, 130x70cm, 1996
- 作品 5.      〈울밑의 손님〉,한지에 수묵담채, 160x520cm, 1996
- 作品 6.      〈붉은戀歌〉,한지에 수묵담채, 130x70cm, 1996
- 作品 7.      〈한낮〉,한지에 수묵담채, 200x70cm, 1997
- 作品 8.      〈갈바람〉,한지에 수묵담채, 70x130cm, 1997
- 作品 9.      〈내 안의 쉼터〉,한지에 수묵담채, 200x70cm, 1996
- 作品10.      〈五月의 그늘〉,한지에 수묵담채, 100x70cm, 1996
- 作品11.      〈꽃 덩불〉,한지에 수묵담채, 100x70cm, 1996



作品 1. 〈別離-불잡는 손〉,한지에 수묵담채,200x70cm, 1996



作品 2. 〈가을 나그네〉,한지에 수묵담채, 160x70cm, 1997



作品 3. 〈鮮紅의 눈물〉,한지에 수묵담채, 110x40cm, 1997



作品 4. 〈어린 봄날〉, 한지에 수묵담채, 130x70cm, 1996



작품 5. <물밀의 숲>, 한지에 수묵담채, 160x520cm, 1996



作品 6. 〈붉은戀歌〉,한지에 수묵담채, 130x70cm, 1996



作品 7. 〈한낮〉, 한지에 수묵담채, 200x70cm, 1997



作品 8. 〈갈바람〉,한지에 수묵담채, 70x130cm, 1997



作品 9. 〈내 안의 쉼터〉, 한지에 수묵담채, 200x70cm, 1996



作品10. 〈五月의 그늘〉,한지에 수묵담채, 100x70cm, 1996



作品11. 〈꽃 덩불〉,한지에 수묵담채, 100x70cm, 1996

## 參考 文獻

- 葛路, 姜寬植역, 『中國繪畫理論史』, 미진사, 1989
- 姜寬植, 『文人畫의 思想과 構造』, 공간, 1989.6,8,9호
- 權德周, 『中國美術思想에 대한 研究』, 숙대출판부, 1982
- 金炳宗, 『中國繪畫의 造形意識研究』, 서울대출판부, 1989
- 松原三郎편, 金元東,韓正熙외역, 『東洋美術史』, 도서출판예경, 1995
- 白承吉편역, 『中國藝術의 世界』, 열화당, 1977
- 邊英燮, 『豹菴姜世晃 繪畫研究』, 일지사, 1988
- 傅抱石, 李馨淑역, 『中國의 人物畫와 山水畫』, 대원사, 1988
- 王伯敏, 姜寬植역, 『東洋畫構圖論』, 미진사, 1993
- 李澤厚, 權瑚역, 『華夏美學』, 동문선, 1990
- 鎮兆復, 金相澈역, 『東洋繪畫의 理解』, 시각과언어, 1985
- 최철편저, 『韓國民謠論』, 집문당, 1986

## 參考 畫集

- 柳美景 編역, 『八大山人』, 도서출판정담, 1995
- 崔炳植, 『東洋美術 大全集』 vol.5, 도서출판 아트파크, 1996
- 崔淳雨, 『韓國美術』, 도산문화사, 1984
- 韓國의 美, 『花鳥,四君子』, 중앙일보사, 1985
- 韓國의 美, 『檀園 金弘道』, 중앙일보사, 1985

# ABSTRACT

## A Study on Allegoristic and Lyrical Expression through Flowering Plants

- based on the works of myself -

Lee, Sang Yul

Major in Oriental Fine Arts

Dept. of Fine Arts

Graduate School of Fine Arts

Hansung University

The cultural and social change from agricultural society to industrial society has been main cause to ways of life. In accordance with this change, a common feature and a homogeneity of emotions based on artless popular emotions and grudges, which can be called our traditional emotions are getting faded little by little.

The attempt to make the works of myself is the beginning of interest for damaged nature and emotions and is to rouse and have a new understanding of our traditional ethic sense by seeking the theme of my works from local emotions.

To express love for nature, trees and flowers familiar with us among materials in nature have been expressed as its object in the works of myself. Flowering plants have been metaphorically drawn to express thoughts and emotions of painters for a long time ago as a kind of symbolic objects. The painters took flowering plants as expressive methods to deliver not only emotional beauty of flowers themselves but also a certain meaning through allegory. Therefore, this study found out meanings of traditional allegory and emotions from various literatures and describes them, so called, "giving meaning" and

“expressing affection” through flowering plants.

Special composition rule mainly shown in paintings of flowering plants as an expressive way of shape and a formative technique by brush and color were examined and it thought to be preparatory stage working on paintings.

The works of myself were being formative based on described tradition as the above and our local emotions and emotional beauty of affection would like to be sought through flowering plants.