



한국 민속 예술 사전

민화



기
연 감계화
감모여재도
경직도
고사인물화
고산구곡도
곽분양행락도
관동팔경도
구운몽도
금강산도
기린도
길상화
까치호랑이

디
글 도화서

미
음 모란도
무이구곡도
문방도
문배
문자화
민화

비
음 백수백복도
백자도
봉황도
비백서

시
옷 산수화
삼국지연의도
세화
소과도
소상팔경도
신선도
십장생도

이
음 어변성룡도
어해도
연화도
영모도
요지연도
운룡도
인물화

치
음 책거리
초충도
춘화

피
표 평생도
풍속화

히
음 행실도
혁필화
호렵도
화원
화조화
화훼도
효자도
효제문자도





정의 유교적인 교훈을 주는 내용을 그린 그림.

역사 감계(鑑戒)는 과거의 사적을 거울삼아 좋은 것은 귀감으로 삼고 나쁜 것은 경계한다는 의미이다. 유교 국가에서 개인의 도덕성을 함양하고 국가 통치 이념을 강화하기 위해 과거의 이야기 또는 당대의 사건 중 본받을 만한 내용을 그림으로 그려서 활용했다. 무일도(無逸圖)와 빈풍도(豳風圖), 성군현비고사도(聖君賢妃故事圖), 기기도(欽器圖), 복주도(覆舟圖), 양정도(養正圖), 효자도(孝子圖), 공자성적도(孔子聖蹟圖) 등이 이에 해당된다.

감계화는 중국 한나라 기록에서부터 찾을 수 있다. 한나라 궁궐에 역대 제왕·왕후, 충신·열사(烈士)의 감계적인 이야기를 그린 것이 기원으로 전해진다.

우리나라에서 가장 이른 시기의 왕을 위한 그림에 대한 제작 기록은 고려 충렬왕(忠烈王, 재위 1274~1308) 때 연회를 즐기다가, 당 현종이 밤에 연회를 즐긴 고사를 그린 <당현종야연도(唐玄宗夜宴圖)>를 보고 그에 뒤쳐질 수 없다고 하며 더욱 연회를 즐겼다는 일화이다.

1392년(태조1)에 조박(趙璞)이 역대 제왕이 학문을 하고 정치를 하는 것을 그린 그림인 <역대제왕위학위치강목지도(歷代帝王爲學爲治綱目之圖)>를 진상했다는 기록을 찾을 수 있다. 이는 송나라 주자(朱子)의 역사서 『자치통감강목(資治通鑑綱目)』에 기반을 둔 감계화이다.

왕을 위한 감계화는 군왕을 요순(堯舜)과 같은 이상적인 왕으로 만들기 위한 목적으로 『자치통감(資治通鑑)』과 『자치통감강목』 등 경연(經筵)에 사용하는 교재에 수록된 고사를 그림으로 그렸다. 1402년 태종(太宗)이 전각 벽에 옛날에 있었던 본받을 만한 일(前古可法事)을 그리도록 명하자 예조전서 김첨(金瞻)이 주(周) 문왕(文王), 한(漢) 고제(高帝), 주(周) 선왕(宣王), 당(唐) 장손왕후(長孫皇后)의 이야기를 소개하였고 태종은 이를 화공에게 그리도록 하였다. 성종(成宗)도 1475년과 1476년에 본받거나 본받지 않아야 할 왕과 왕비 고사를 그린 <명군도(明君圖) 10폭 병풍>, <암군도(暗君圖) 8폭 병풍>, <선명후암군도(先明後暗君圖) 10폭 병풍>, <현비도(賢妃圖) 10폭 병풍>을 제작하도록 한 기록이 실록

에 전한다. 이들은 구휼로 선정과 인덕을 귀감으로 하고, 여색과 주연을 경계하는 고사이다. 이처럼 명군과 암군을 함께 배치하는 구성 방식은 이후 제작되는 역대 제왕도의 선례가 된다.

왕의 수양과 성찰을 위해, 물이 알맞게 들어 있어야만 균형을 잡을 수 있는 그릇 모양의 금속기구인 기기(欽器)를 그린 기기도(欽器圖)와 배가 뒤집어지지 않도록 살피듯이 국가 일도 경계를 하며 다스려야 한다는 가르침을 담은 복주도(覆舟圖)가 제작된 기록도 찾을 수 있다. 또한 왕이 백성의 농사와 노동의 어려움을 성찰하도록 빈풍도(豳風圖)와 무일도(無逸圖)를 내전이나 침전 등의 처소에 설치했다. 무일도는 『서경(書經)』의 「무일(無逸)」편을 그린 것으로 주공(周公)이 성왕(成王)에게 백성들을 다스리는 임금의 자세에 대해 충고하는 내용이다. 빈풍도는 『시경(詩經)』 국풍(國風) 중 「빈풍(豳風)」편을 그린 것이다. 「빈풍(豳風)」편은 주나라 주공이 섭정을 그만두고 나이 어린 성왕을 등극시킨 후, 농사짓는 어려움을 알리기 위해 지역에서 유행하던 노래를 모은 것이며, 농업과 잡업, 자연을 노래하는 일종의 월령가(月令歌)로서 후대에 그림으로 그려졌다. 조선 왕조는 초기부터 왕실에서 왕과 왕자에게 농사의 어려움을 깨닫고 바른 정치를 펼칠 수 있도록 <빈풍도>를 제작하였다.

이외에도 백성의 생활상을 보여 주는 감계화로 사농공상의 연중행사를 그린 <사민도(四民圖)>, 농사짓는 그림인 <가색도(稼穡圖)>, 농경도인 <관가도(觀稼圖)>, 경작과 관련된 <농포도(農圃圖)>, 누에 치는 모습을 그린 <잠도(蠶圖)>가 제작되어 왕에게 백성의 어려움을 일깨웠다. 효자도 등의 행실도류 감계화는 판화 형식으로 제작되어 삼강(三綱)과 오륜(五倫)의 유교 윤리 전파에 중요한 역할을 했다.

또한 세자 교육을 위해 공자의 일생을 그린 <공자성적도(孔子聖蹟圖)>를 활용하였다. 공자의 탄생에 얽힌 일화, 인품과 외모와 관련되는 일화, 가르침을 담고 있는 장면, 성인으로서 모습, 유학자이자 교육자로서 풍모를 보여주는 내용으로 이루어져 있다. 현재 국립중앙박물관에 소장된 <성적도>는 영조 때 병조참판 이익(李益)이 중국으로 사행을 가서 구해 온 것을 1741년 세자시강원(世子侍講院) 이기언(李箕彦)이 당시 7세인 세자(훗날 사도세자(思悼世子))를 위해 모사한 것이다. 이기언은 세자는 <성적도>를 펼쳐서 볼 때는 항상 성인을 대하는 마음을 가

져야 한다고 당부하는 글을 성적도첩에 첨부하여 <성적도> 제작 의도를 분명하게 밝혔다. 이외에 숙종 연간부터 <양정도養正圖>와 <성공도聖功圖>가 세자 교육을 위해 선호되었다. 명나라 만력萬曆 연간에 황태자 주상락朱常洛을 지도하기 위해 태사太史 초횡焦竑이 시강관侍講官에 임명된 후 고대 현군賢君·명신名臣·성현들의 본받을 만한 언행 60건을 모아 구성하고 궁정화가 정운봉丁雲鵬에게 그림을 그리게 하여 황제에게 진헌한 것이 『양정도해養正圖解』이다. 조선 숙종 때 세자시강원에서 동궁에게 화면 윗부분에 해설을 쓴 양정도 병풍을 만들어 올렸다. 조선의 <양정도>는 효행고사로 이루어진 점이 중국과 차이가 난다. 영조 때는 세자시강원에서 <양정도>와 <성공도>를 하나의 화첩으로 만들어 동궁이 평상시에 볼 수 있도록 했다.

배울 역대제왕도와 현비사적도는 조선시대 그림으로 확정할 수 있는 작품은 전하지 않는다. 빈풍도로는 국립중앙박물관 소장인 이방운李昉運이 그린 <빈풍칠월도첩幽風七月圖帖>이 가장 유명하다. 화첩은 8면으로 이루어졌으며, 제1면의 봄의 풍경에서 시작하여 제8면의 겨울 모습까지 다양한 농경의 모습이 그려져 있다. 시詩에서는 시차를 두고 행해지는 일들이 그림에서는 명확한 구획 없이 배치되어 있다. 이방운 특유의 부드러우면서 끊어질 듯한 서체와 필선이 어우러지며 밝고 화사한 색감이 잘 살아 있다. 공부자성적도 중 가장 오래된 작품은 국립중앙박물관 소장품으로 김진여金振汝가 1700년에 중국 원나라 왕진봉王振鵬 <성적도>를 모사해 채색으로 정치하게 그린 그림 10폭이다. 공자가 5, 6세 때 조두를 벌려 놓고 예식하는 모양으로 놀았다는 <조두예용俎豆禮容>, 공자가 자로로 하여금 나루터 가는 길을 물었다는 우의적 의미가 있는 <자로문진子路問津>, 공자의 교육자로서 모습을 보여 주는 <퇴수시사退修詩書>, 공자가 시기와 모략에 시달린 이야기인 <안영저봉晏嬰沮封>, <협곡회제夾谷會齊>, <영공문진靈公問陣>, <문례노담問禮老聃>, <적위격경適衛擊磬>, <송인벌목宋人伐木>, <주소정묘誅少正卯>로 구성되어 있다.

특징 및 의의 감계화는 조선시대 궁중에서 가장 자주 진상되고 왕실에서 열람한 그림으로 왕의 수양과 성찰을

돕고자 본받을 역대 제왕과 현비를 그린 것이며 농업 국가로 농사의 어려움과 소중함을 일깨우기 위해 제작되었다.

참고문헌 그림에게 물은 사대부의 생활과 풍류(국사편찬위원회, 두산동아, 2007), 미술사의 정립과 확산1(안휘준, 사회평론, 2006), 역대 제왕의 고사를 그린 조선후기 왕실 감계화(김영욱, 미술사학28, 한국미술사교육학회, 2014), 왕과 국가의 회화(박정혜·윤진영 외, 돌베개, 2011), 조선시대 여성소재 감계화 연구-현비고사도와 열녀도의 정치적 성격을 중심으로(문선주, 역사민속학43, 한국역사민속학회, 2013), Mirror of Morality: Chinese Narrative Illustration and Confucian Ideology(Murray, Julia K, University of Hawai'i Press, 2007).

필자 이수경(李洙京)



정의 조상에게 제사를 지낼 때 지방을 붙일 수 있는 사당을 화폭에 담은 그림.

개관 감모여재도는 사당을 그린 그림이므로 사당도祠堂圖라고 해야 마땅하다. 그러나 '감모여재도感慕如在圖'라는 화제畫題가 붙은 그림이 많이 발견되면서 명칭으로 발전하였다. '감모여재感慕如在'는 조상을 사모하는 마음이 지극하면 그 모습이 실제 앞에 계신것 같다는 의미이다. 감모여재도는 조상신이 머무는 신성한 사당을 그림으로 그려 조상신을 받드는 후손의 효성 어린 마음을 표현한 그림이며, 제사를 지낼 때 사용하는 그림이므로 일종의 제사 도구이다. 그리고 그림으로 보면 종교화에 속한다. 불교의 영향을 받았지만, 유교식 제사에서 조상의 신위神位를 모시는 신성한 공간인 사당을 표현한 그림이다. 사당 그림 가운데에 조상의 임시 신위인 지방紙榜을 붙일 수 있게 한 그림이어서 유교의 종교화라 할 수 있다. 감모여재도의 기원에 관한 예서禮書의 규정이나 기록은 찾아볼 수 없다. 가장 오래된 것으로 보이는 브루클린박물관에 소장된 <감모여재도>에 1811년[가경嘉慶 16] 동향각東香閣에서 그렸다는 화기畫記가 있어, 감모여재도가 18세기 말에서 19세기 초에 등장했을 가능성이 크다. 이는 유교식 의례가 우리나라 의례의 문화적 전통으로 자리 잡는 시기와도 맞아 설득력이 있다.



족자형 감모여재도 | 계명대학교박물관



병풍형 감모여재도 | 안동민속박물관

감모여재도의 등장 배경은 첫째, 유교식 제사의 실천이다. 조선시대는 성리학을 통치이념으로 삼고 유교식 의례를 제도로 삼아, 조상의 신주(神主)를 모시는 사당을 중요하게 여겼다. 경제적 여유가 있는 사대부들은 별도로 사당을 지어 신주를 모시고 제사를 지낼 수 있었지만 서민들은 사당을 지을 여유가 없었다. 그래서 사당 대신 감모여재도에 조상의 지방을 붙이고 제사를 지내면서 조상 숭배에 대한 열망을 충족시킬 수 있었다. 둘째는 임지(在地)로 부임하는 관리들의 제사 실천에 필요한 도구이다. 이미 유교식 종법(宗法)에 따라 세거지(世居地)를 형성하였던 사대부들은 임지로 떠나더라도 신주를 모신 사당과 저택을 옮기는 것이 쉽지 않았다. 따라서 이동이 편리한 족자형 감모여재도로 사당을 대신하였다. 셋째는 불교의 영향이다. 조선 후기에 유교식 제사로 서민을 교화했던 민간불교가 민간인의 천도재를 지낼 때 감모여재도를 사용하였던 것이다. 그래서 불교와 유교가 융합된 도상의 감모여재도가 등장할 수 있었다.

내용 감모여재도는 형태에 따라 족자형·병풍형·가리개(3폭 병풍)형 세 가지로 나눌 수 있다. 첫째, 족자형은 걸개그림으로 사용할 수 있도록 만든 형태이다. 그림 내용은 사당 앞에 제상을 마련하고 제물을 진설한 형태와 사당 건물 앞에 향로와 촛대만 그린 형태, 사당 건물만 그린 형태가 있다. 족자형은 필요할 때 벽에 걸고 그 앞에 제상을 차려 제사를 지내고, 사용하지 않을 때에는 두루마리로 말아 보관할 수 있다. 공간을 차지하지 않고, 옮길 때도 부피가 작아 이동에도 용이한 기

능성을 강조한 것이다.

둘째, 병풍형은 병풍에 사당을 그려 제사를 지낼 때 제상 뒤에 둘러칠 수 있도록 만든 형태이다. 8폭 병풍 중앙에 사당을 배치하고 좌우에 사당의 신성성을 상징하는 그림을 배치한 형태와 6폭 병풍 오른쪽 끝에 사당을 배치하고, 나머지 폭에 장식 그림을 배치한 형태가 있다.

셋째, 가리개(3폭 병풍)형은 가운데 폭을 넓게 만들어 좌우 날개폭을 접어 수납할 수 있도록 만든 형태이다. 크기로 보아 교의 위에 놓거나 족자처럼 벽에 걸어서 사용했을 것으로 보인다. 가리개형은 두 종류가 있다. 하나는 가운데 폭에 제구와 제물이 없는 사당만 그리고 좌우 날개폭에 수목과 화조를 그린 형태이다. 다른 하나는 크기가 작고 그림 장식이 없는 소병(素屏) 형태로 교의에 모신 신주 뒤를 가릴 때 사용하였다.

감모여재도는 내용에 따라 교의형, 사당형과 제사형, 단설형과 합설형으로 나눌 수 있다. 첫째, 교의형은 커다란 교의를 실감 있게 그리거나 추상적으로 그리고, 그 앞에 향탁과 향로, 모사(茅沙)를 배치한 형태로 '영위도(靈位圖)'라고도 한다.



가리개형 감모여재도 | 국립민속박물관

둘째, 사당형과 제사형은 사당 건물 앞에 제물을 차린 제사의 유무에 따른 구분이다. 사당 건물 앞에 제상을 배치하고 향로와 향합, 잔, 촛대, 각종 제물을 차린 제사형 감모여제도는 감로탱(甘露楹)처럼 이미 그림 자체가 제사라는 의례를 행하는 것을 의미한다. 제물 그림이 없는 사당형 감모여제도는 제사를 지낼 때 지방을 모시는 도구의 기능만 하여 제물이 진설된 그림과는 기능에 많은 차이가 있다. 제상과 향로 등의 도구만 그린 감모여제도는 이 둘의 중간 형태이다. 셋째, 단설형과 합설형은 그림 속 사당 건물 앞에 마련된 지방을 붙이는 자리가 하나인가 둘인가에 따른 구분이다. 『가례(家禮)』 등의 예서에서는 한 분만 모시는 단설(單設)을 규정으로 삼는다. 그러나 합설형의 감모여제도가 나타나는 것으로 보아, 부부를 함께 모시는 합설(合設)을 하는 한국적 전통이 반영되어 있음을 알 수 있다. 이 외에도 병풍의 어깨에는 사당을, 치마에는 고팡상을 그린 제주도 문자도형도 있다.

감모여제도의 주요 도상(圖像)을 살펴보면 다음과 같다. 첫째는 사당 건물로, 규정에서 정한 맞배지붕 세 칸이 아니라 누각형의 이층 팔작지붕 형태, 정자각 형태로까지 과장하였는데, 이는 조상신을 모시는 사당 건물의 신성성을 극대화한 것이다. 둘째는 수목(樹木)으로, 사당의 뒤쪽이나 좌우에 고송(古松)이나 오동나무, 향나무 등의 수목이 등장한다. 이들 수목은 수형(樹形)이 '수(壽) 자를 형상하여 장수와 전통 있는 선비 집안을 상징하는 유교식 생활 덕목에 걸맞은 수종들이다. 셋째는 화조(花鳥)로, 연꽃, 모란, 매화, 불로초, 패랭이, 국화 등과 학, 원앙, 메추리 등이 등장하는데, 이들 화조는 부귀영화와 선비, 영속성, 효와 자식 사랑 등의 상징을 표현한 것이다. 넷째는 제구와 제물들인데, 향로, 향합, 촛대, 제사상 등 제사 도구는 유교식 제사에서 흔히 사용되는 것들이지만 꽃병이 등장하는 것이 다르다. 제상에 차린 음식은 유교식 제물과는 달리 석류, 수박, 참외, 포도 등 씨가 많은 과일이 주로 등장하는데, 이는 자손 번창 등 집안의 화목과 영속성을 기원하는 의미로 읽을 수 있겠다.

그림에 등장하는 제상 등은 하나같이 뒤쪽이 좁고 앞쪽이 넓게 그려져 있는데, 지금까지는 이 기법을 역원근법이라 하였다. 그러나 이는 사당에 모신 조상신 이상을 내려다보는 위치에서 그렸기에 이러한 원근법이 등장한 것이다.

이러한 도상들의 기원은 유교 불교 도교 등 다양한 종교의 영향에서 찾을 수 있다. 감모여제도 안에서 지방을 붙이는 자리가 천원지방(天圓地方)을 상징화 한 위는 둥글고 아래는 네모난 신주의 모습을 형상화 하고 있는 것에서는 유교의 영향을 찾을 수 있다. 또 다른 형태로 불교의 위패나 전패(殿牌)를 모방하여 지방을 붙이는 자리를 만들어 부처님처럼 조상이 연꽃에서 현현(顯現)하는 것처럼 상징화한 것에서는 불교의 영향을 찾을 수 있다. 그리고 사당을 나타낼 때, 유교식의 세 칸 건물을 권위건축 이상으로 과장하여 신성성을 강조한 도교나 불교 사원처럼 그린 것에서도 다양한 종교의 영향을 찾아볼 수 있다. 이외에도 청나라 때 등장하는 중국의 조종화(祖宗畵)(조상들을 그린 초상화)나 가당도(家堂圖)(조상들의 신주들이 안치된 모습을 그린 그림)와의 연관성도 생각해 볼 수 있다.

특징 및 의의 감모여제도는 제사를 지낼 때 사용하는 종교화(宗敎畵)로 다양한 의미와 상징이 포함되어 있다. 첫째, 집안의 영속성을 기원한다. 둘째, 집안의 부귀영화를 기원한다. 셋째, 사당의 신성성을 강조한다. 넷째, 유교 덕목을 실천하는 선비 집안임을 상징한다. 다섯째, 조상에게 제사지내는 것을 상징하고 있다. 이처럼 감모여제도는 유교가 스스로 종교임을 주장하지 않았음에도 종교로 보게 하는 제사를 강조한 그림이다. 또한 사당이라는 건물의 신성성을 과장되게 그려 조상의 신성



영위도형 감모여제도 | 유교문화박물관



합설형 감모여제도 | 국립중앙박물관

성을 극대화한 종교화로서 유교식 제사가 생활문화로 정착되었음을 읽을 수 있는 그림이다.

참고문헌 감모여제도 연구(이상현, 이화여자대학교 석사학위논문, 2008), 감모여제도 첫 번째~다섯 번째 이야기(강우방, 월간 민화, 지디비주얼, 2015. 12.~2016. 4.), 유교식 제사 실천을 위한 감모여제도(김시덕, 종교와 그림, 민속원, 2008), 조선시대 감모여제도 연구(지은순, 동국대학교 석사학위논문, 2012), 조선시대 감모여제도와 명·청대 가당도의 비교 연구(정현, 경주대학교 석사학위논문, 2014).

필자 김시덕(金時德)



정의 농사짓는 일[경(耕)]과 누에 치고 비단 짜는 일[직(織)]을 주제로 그린 그림.

관련 경직도는 중국의 <빈풍칠월도(豳風七月圖)>와 <무일도(無逸圖)>에 기원을 두고 있다. <빈풍칠월도>는 『시경(詩經)』 ‘빈풍’ 편의 ‘칠월(七月) 시(詩)’를 전거로 하여 그린 그림이다. 『시경』의 「빈풍」편은 중국 주(周)나라의 발상지로 여겨지는 ‘빈(豳)나라에서 유행한 노래 모음이다. 그 중 ‘칠월’ 시는 빈나라의 농사 세시풍속과 농민의 생활상이 주요 내용인데 백성들의 생업인 농업과 잠직업(蠶織業)의 풍속을 월령(月令) 형식으로 읊은 것들이다. 이를 그림으로 읊긴 것이 <빈풍칠월도>이다. <빈풍칠월도>와 유사한 목적으로 그려진 그림으로 <무일도>가 있다. <무일도>는 『서경(書經)』의 주서(周書) 「무일(無逸)편의 내용을 되새기기 위한 감계적(鑑戒的) 목적으로 그려진 그림이다. ‘무일’이란 백성을 책임져야 할 통치자는 일신의 즐거움이나 자기 몸의 편안함을 구해서는 안 된다는 뜻이며, 「무일」편은 통치자로서 백성을 다스리는 자세에 관해 주나라의 주공(周公)이 어린 조카 성왕(成王)에게 충고하기 위해 쓴 글이다. 좋은 정치를 하기 위해서는 사람들이 생업에 종사하는 것이 얼마나 힘든 것인가를 이해하는 것이란 내용이 선대 임금의 행적을 예로 들어 나와 있다. 이와 같은 <빈풍칠월도>와 <무일도>는 모두 백성들의 생활에 기본이 되는 ‘입을 것’과 ‘먹을 것’을 위한 백성들의 노동을 보며 마음에 새겨 고통을 덜어줄 수 있는 정치를 해야 한다는 민본주의에 바탕을 둔 감

계적 성격의 그림이고, 경직도 또한 이러한 계열에 속하는 그림이다.

경직도는 중국 남송 때 절강성 어잠현(於潛縣)의 현령을 지낸 누숙(樓璘, 1090~1162)이 송나라 고종에게 바치기 위하여 그린 것이 시초로 알려져 있으며, 누숙이 그린 것을 <누숙경직도(樓璘耕織圖)>라고도 한다. 누숙이 그림을 그리고 시를 쓴 ‘영(令)누공진경직이도시(令樓公進耕織二圖詩)’에는 후대에 쓴 두 개의 발문이 있는데, 누숙의 경직도와 시를 「무일」편과 「빈풍칠월」편과 더불어 후대까지 전하도록 돌에 새기게 하였다는 내용이 있다. 누숙은 현령으로 재임할 당시 그 지방을 빠짐없이 찾아다니며 농상(農桑)의 실정을 21장면의 ‘경도(耕圖)’와 24장면의 ‘직도(織圖)’로 그리고 각각 시를 덧붙여 그림을 완성했다. 그 후 누숙은 지방 관리로서 공적을 세워 당시의 황제인 고종을 인견하게 되었고 그때 이 경직도를 바쳤다. 이후 <누숙경직도>와 시는 <빈풍도>, <무일도>와 더불어 대표적인 감계화로 여겨졌다.

『시경』은 한 대 이후 학자들에게 주공의 정치철학이 담긴 것으로 받아들여져 조선 왕실에서도 중시되었고 <빈풍칠월도>도 왕도정치라는 유교 이념의 대표적인 시각적 표상으로 중요시되어 자주 거론되었다. <누숙경직도>는 이후 청대 ‘초병적’의 경직도로 이어졌고 이것이 동아시아적인 궁중회화 화제로서 확산되어 위정자의 농본주의 체현의 수단으로서 오늘날까지도 이어지고 있다고 본다.

내용 우리나라도 <무일도>에 대한 기록이 일찍이 고려시대 ‘훈요십조(訓要十條)’에 보이고, 이후 15세기 초에는 <빈풍칠월도>를 그린 기록이 『태종실록』에 있다. 조선 시대에 경직도라는 명칭이 등장하는 가장 이른 예는 성현의 『허백당집』에 수록되어 있는 ‘봉교경직도후서(奉教耕織圖後序)’이다. 성현의 글에는 “1498년(연산군4) 정조사(正朝使) 권경우(權景佑, 1448~1501)가 명나라로부터 가져온 <누숙경직도>를 연산군에게 바쳤고, 연산군은 그 장면을 묘사하여 채색하도록 화공에게 명하고 임사홍(任士洪, 1445~1505)에게 서시(序詩)를 쓰게 하였다. 이렇게 만들어진 <누숙경직도>를 출입 시에 보고 반성하니 실로 정치에 도움이 되는 그림이며 빈풍도와 더불어 가치가 큰 그림이다.”라는 내용이 나온다.



경직도병 부분 | 국립민속박물관

17세기 말에는 청나라에서 새롭게 제작된 <패문재경직도(佩文齋耕織圖)>가 전해져 궁중에서 그려졌다. 경직도의 전거로 언급되는 ‘빈풍칠월’은 규장각 자비대령 화원의 녹취재에 ‘속화’부분의 화제로도 가장 많이 출제되었다. 이는 유교의 가장 중요한 경전 중의 하나인 『시경』에 전거를 두면서도 다른 한편으로 조선의 세시 풍속과 생활전경을 포함하고 있기 때문으로 해석된다.

18세기 이후에는 판화인 <패문재경직도>가 병풍 형식으로 만들어지고 조선화됨에 따라 일반 백성들에게 까지 보급되었다. <패문재경직도>의 구성과 기법을 토대로 하되 소재는 우리나라 인물과 풍속으로 대체된 경직도가 제작되었다. 왕실용으로 사용되었던 경직도는 점차 민간에 전파되어 19세기에는 장터에서 유통될 정도로 널리 유행하였다. 한산거사의 <한양가(漢陽歌)>에

“궁궐 정전의 보좌 옆에 경직도 병풍이 놓여 있고 광통교 아래 그림 파는 가게 역시 병풍으로 꾸밀 경직도가 놓여 있다.”라고 묘사된 것은 이러한 정황을 잘 전해 준다. 이후 20세기 전반까지 경직도는 민간에서 널리 애호되었다. 민간에서 유행했던 경직도는 농사 장면과, 누에 치고 비단 짜는 장면을 기본으로 하면서도 열두 달의 계절 변화나 세시풍속 장면을 첨가하여 풍속화적 면모를 보인다.

<빈풍칠월도>와 <무일도>는 전하는 작품이 적어 내용 및 화풍을 일반화하기 어렵다. 다만 남아 있는 작품을 통해 화풍을 보면 <빈풍칠월도>는 계절의 흐름에 따라 농촌의 풍속을 묘사한다는 점과 한 장면에 다양한 생업 장면을 취사 선택하여 담는 자율적인 화면 구성이 특징이다. 산수와 인물의 비중이 거의 비슷하며 각 장 앞에 시구를 적고 그림을 배치한 구성이다. <빈풍칠월도>는 크게 농사 전후의 풍속과 농사짓는 장면, 뽕 따는 장면으로 나눌 수 있는데, 구체적으로 별자리 보기, 뽕 잎 따기, 밭 갈기 쟁기질, 농관의 시찰, 새참 나르기, 수확을 축하하는 장면 등 각기 다른 시기에 발생하는 일을 한 화면에 묘사한다.

<누숙경직도>는 농사 장면과 옷감 짜는 장면이 더 상세하게 등장한다. <경직도>에 등장하는 내용을 보면 다음과 같다. 농사짓는 장면으로는 침종(浸種(씨 불리기))으로부터 시작하여 경(耕(논갈이)), 과옥(耙耨(거친 씨레질)), 초(抄(고운 씨레질)), 녹독(碌碠(고무래질)), 포양(布秧(씨 뿌리기)), 어음(淤陰(거름주기)), 발양(拔秧(모찌기)), 삽(插秧(모심기)), 일운(耘(애벌 김매기)), 이운(二耘(두벌 김매기)), 삼운(三耘(세벌 김매기)), 관개(灌溉(물대기)), 수예(收刈(벼 베기)), 등장(登場(벼단 쌓기)), 지수(持穗(도리깨질)), 시양(篩揚(벼 까부르기)), 농(耨(맷돌 갈기)), 용대(舂碓(방아 쪼기)), 여(麗(채 거르기)), 입창(入倉(창고에 들이기))의 순으로 되어 있다.

누에 치고 옷감 짜는 장면으로는 옥잠(浴蠶(누에알 씻기)), 하잠(下蠶(떨어 놓기)), 위잠(饑蠶(누에 먹이기)), 일면(一眠(첫 잠)), 이면(二眠(두 번째 잠)), 삼면(三眠(세 번째 잠)), 분박(分箔(잠상 나누기)), 채상(采桑(뽕잎 따기)), 대기(大起(잠깨기)), 제적(提積(걸어 쌓기)), 상족(上簇(올림)), 구박(灸箔(잠상 막기)), 하족(下簇(내림)), 택견(擇繭(고치 고르기)), 교견(窖繭(고치 저장)), 연사(練絲(실 뽑기)), 잠이(蠶蛾(누에

나방), 사사(祀謝(제사), 낙사(絡絲(실 감기), 경(經(세로짜기), 위(緯(가로짜기), 직(織(베 짜기), 반화(攀花(무늬 넣기), 전백(剪帛(비단 자르기)의 순으로 되어 있다.

〈누숙경직도〉는 청대에 다시 체제가 일부 조정되고 새로운 화풍으로 제작된 〈패문재경직도〉로 그 전통이 이어진다. 현존하는 〈패문재경직도〉는 산수를 배경으로 하고 그 안에 공간감을 주면서 경직 장면을 배치하는 형식인데, 이러한 형식이 이후 조선 경직도의 주류가 된다.

특징 및 의의 경직도는 대표적인 조선의 감계화이다. 경직도의 배경이 되는 「패문재경직도서」를 통해 보면 강희제는 백성들이 물질적인 풍요를 누리고 안락한 삶을 영위하도록 하는 것이 정치의 근본이라는 것을 전달하고자 하였으며, 나아가 이것이 경직도의 목적이자 성격임을 밝히고 있다. 농사 작업에 대한 글은 중국에서는 이미 오래전부터 행해져 왔지만 대개 서술의 형태였는데, 누숙의 경직도는 그림과 시가 갖추어졌다는 데 의미가 있다.

즉, 통치자가 창과 호로 밖을 내다보지 않고도 천하의 원한을 알 수 있는 수단으로서 제작된 빈풍도, 무일도, 경직도는 유교적 권계주의와 권농의 관점이 포함되어 있다. 당초의 빈풍도와 무일도가 권계적 의미에 비중을 두고 있다면 경직도는 권계라는 교화적 기능 위에 더욱 적극적이고 기술적인 권농의 개념이 더해진 것으로 보기도 한다.

참고문헌 京都雜志, 東國歲時記, 儒齋叢話, 조선시대 경직도 연구(김순아, 동국대학교 석사학위논문, 2005), 조선 후기 경직도 연구(이수진, 원광대학교 석사학위논문, 2008), 패문재경직도의 수용과 전개(정병모, 한국학중앙연구원 석사학위논문, 1983), 한국민족문화대백과사전(한국학중앙연구원, 1991).

필자 김윤정(金潤貞)



고사인물화

古事人物畫

정의 신화나 소설, 역사 속 특정 인물과 관련된 일화들을 주제로 하여 그린 그림.

개관 고사(古事)란 한국이나 중국에서 전해오는 경서(經書·역사적 사실·문학 작품에 실려 있는 내용을 말하며, 그중 다른 사람들에게 모범이 되거나 교훈이 되는 인물의 행적을 설명하는 방식으로 그린 것이 고사인물화이다. 고사인물화는 초상화와 더불어 유행하였던 인물화로 교화를 목적으로 제작되었다는 공통점이 있다.

고사인물화는 대부분 특정 인물의 실제 행적을 주제로 그리기 때문에 기록화와 비슷한 성격을 지닌다. 소재는 자연을 벗어나 재야(在野)에서 학문을 쌓고 후학을 양성하던 학자나 충·효에 귀감이 된 인물 또는 이름난 현명한 군주나 충신, 왕후 등에 얽힌 일화를 바탕으로 하며 교훈적인 내용이 주를 이루고 있다.

중국 한(漢)대부터 도덕적 귀감이 되며 옛 사람들의 이상향을 담은 이야기들을 숭상하자는 취지에서 그려지다가, 이후 송(宋)대부터는 그림을 실질적으로 향유하고 소비하는 문인들의 취향이 반영했다. 그림은 주로 문인들이 생각하는 행복과 삶에 대한 소망 및 염원을 담기 시작했으며 이 같은 양상이 인물화의 주류를 이루게 되었다.

고려시대 때 북송회화사조(北宋繪畫思潮)의 영향을 받으면서 나타나기 시작했으며 조선시대에 이르러 서화와 함께 눈에 띄는 발전을 보였다. 민화 속 인물화 중에서도 고사인물화가 많은 비중을 차지한다.

내용 중국의 고사를 바탕으로 그려진 고사인물화는 문인화에서 낱폭의 형태로 주로 그려지는 데 반해, 민화에서는 병풍의 형태로 주로 제작되는 것을 볼 수 있다. 이는 교화와 함께 수양을 목적으로 그려지는 문인화와는 달리 민화 고사인물화는 주로 교화와 장식을 목적으로 그려 선비나 아이들 방에 두었기 때문으로 보인다. 또한 사찰벽화에서도 고사인물도가 종종 나타나는 것을 볼 수 있는데, 이는 사찰벽화를 제작할 때 제작비용을 대는 일반 민중들이 원하는 그림을 반영하여 나타난 현상이다.

고사인물화는 뜻이 고상하고 인격이 청렴, 고결하며 벼슬을 탐내기보다는 지조와 절개를 중하게 여겨 속세를 떠나 유유자적하는 인물들이 등장한다. 성현, 충신, 시인이자 학자, 고승, 은일처사(隱逸處士)들이 주로 등장한다. 이들의 고결한 덕과 인품, 이상적인 삶의 추구

와 은둔 세계를 나타내, 보는 이로 하여금 교훈을 얻게 하기 위한 교육적인 목적으로 그려졌다.

고사인물화는 대부분 중국의 고전적인 이야기를 그린 그림이지만, 마치 우리 곁에서 일어나는 일처럼 실감나게 풀어놓아 친근하게 느껴진다. 또한 인물들의 복장을 살펴보면 중국 고사를 그린 문인화의 고사인물화가 중국의 복식을 그대로 그린 것에 비해, 민화에서는 조선의 복식을 입고 있는 모습으로 묘사된 그림들을 종종 볼 수 있다. 고사인물화의 소재는 중국에서 왔지만, 표현 방식은 우리나라 정서에 맞게 창의적으로 변형한 것이다.

경서의 내용을 그린 고사인물화로는 빈풍칠월도·무일도 등이 있다. 빈풍칠월도는 『시경』 「빈풍칠월」편의 내용을 그린 것이고, 무일도는 『서경』 「무일」편의 내용을 묘사한 것이다. 모두 백성들이 생업에 종사하는 고통을 임금인 인식하여 정치에 힘쓰라는 교훈이 담겨 있다. 역사적 사실을 묘사한 고사인물화로는 <기로회도耆老會圖>·<서원아집도西園雅集圖>·<설중방우도雪中訪友圖>·<금궤도金櫃圖> 등이 있다. 대부분 중국의 고사를 본 따서 제작한 것인데, 고려시대부터 <해동기로회도海東耆老會圖>와 같이 중국의 고사인물화를 한국화하거나, 금궤도와 같이 아예 『삼국사기三國史記』의 내용을 그린 것도 있다.

문학작품을 표현한 고사인물화로는 <어초문답도漁樵問答圖>·<귀거래사도歸去來辭圖>·<삼공불환도三公不還圖>·<음중팔선도飲中八仙圖>·<구가도九歌圖> 등이 있다. <어초문답도>는 북송대 문인 소식蘇軾의 ‘어초한화漁樵閑話’의 내용을 그린 것이고, <삼공불환도>는 중장통仲長統의 「낙지론樂志論」을 조선에 맞게 변형한 것이다.

민화 고사인물화에서 주로 찾아볼 수 있는 중국 고사의 소재는 임포林逋, 967~1028, 상산사호商山四皓, 맹호연孟浩然, 노자老子, 소부와 허유, 강태공 등이 있다.

임포林逋, 967~1028는 오월吳越 사람으로 북송에게 오월이 망하자 항주杭州에 있는 고산孤山에 은거하였다. 임포는 매화와 학을 매우 사랑하여 장가도 가지 않고 매화를 부인 삼고 학 한 쌍을 아들로 삼아 기르면서 살았다고 전해지는 인물이다. 문인화에서는 임포가 밖에 외출했을 때 손님이 찾아오면 시중드는 아이가 학을 날려 보내어 임포에게 손님이 왔음을 알렸다는 고사를 주로

묘사한 것을 볼 수 있다. 그러나 민화에서는 주로 책상에 앉아있는 임포 앞에 매화 화분이나 화병, 춤추는 학이 그려져 있고, 곁에서 시중드는 아이를 그려놓은 구성이 대부분이다.

상산사호 고사는 한漢나라 고조高祖 때 상산에 은거하여 살던 네 노인을 가리킨다. 이들은 모두 수염과 눈썹이 희기 때문에 사호四皓라고 불렸다. 동원공東園公, 기리계綺里季, 하황공夏黃公, 녹리선생角里先生이다. 산속에 네 노인이 장기를 두거나 앉아 있는 모습 등으로 표현되며, 동자가 차를 끓이거나 시중을 들고 있는 모습도 함께 그려져 있다. 민화에서는 가끔 도끼를 든 사람도 함께 나타나는 것을 볼 수 있는데, 이는 상산사호 고사가 <초부난가도樵夫爛柯圖>의 바둑 구경하다가 도끼자루가 썩는 줄도 몰랐다는 고사와 합쳐져서 나타나는 것이다. 맹호연 고사는 당唐나라 시인 맹호연이 당나귀를 타고 파교灤橋를 건너 눈 내리는 산으로 매화를 찾아 떠나는 이야기를 그린 것이다. 눈 내린 산 속에 놓인 다리와 당나귀를 탄 맹호연, 그 뒤에 우산을 들고 따라가는 동자가 그려져 있다.

청우출관靑牛出關 고사는 노자가 소를 타고 길을 떠나는 모습을 그린 것으로 <노자청우출관도老子靑牛出關圖>는 <청우출관도靑牛出關圖>, <노자출관도老子出關圖>, <출관도出關圖> 등으로도 불린다. 대개 푸른 소를 타고 동자를 거느린 인물의 모습으로 그려진다. 실제로 푸른색 소는 없지만, 민화에서는 푸른 소를 글자 그대로 해석해 푸른색으로 묘사한 모습을 종종 볼 수 있다. 소부와 허유 고사를 살펴보면, 허유는 요임금이 왕위를 물려준다는 제안을 마다하고 더러운 소리를 들었다며 귀를 씻는 모습으로 그려져 있으며, 이를 본 소부는 물을 먹이려던 소에게 더럽혀진 영천수를 먹이지 않기 위해 소의 고삐를 잡고 상류로 끌고 가는 모습으로 그려져 있다.

강태공의 고사는 조선 말기 민화 고사인물화에 이르기까지 지속적으로 그려진 주제이다. 민화에서는 대개 강가에서 낚시 중인 강태공의 모습 뒤로 문왕의 행차가 그려져 있다. 강태공의 고사를 그린 그림들을 살펴보면, 중국 명나라와 조선 문인화에서는 강태공이 자리에서 일어나 문왕을 마주보고 예를 갖추는 모습인데 비해 조선 후기의 민화에서는 대부분 초연히 앉아 여전히 낚시질을 하고 있다. 이는 지배층에 대한 서민들의

인식을 반영한 것으로 볼 수 있다.

무송반환도撫松盤桓圖는 도연명이 고향으로 돌아가 자연을 벗 삼으며 유희자적하고 있는 전원생활의 모습을 그린 것이다. 도연명이 소나무를 짊고 있는 모습으로 그려지며, 뒤에 동자가 서 있는 경우도 간혹 볼 수 있다. 이 소재는 고사인물화뿐만 아니라 백남도병에서도 주로 쓰였다.

이교납리地橋納履는 ‘흙다리에서 신을 바치다.’라는 뜻으로 한고조 유방을 도와 초췌를 물리치고 한나라를 건국하는 데 큰 공을 세운 장량張良이 이교에서 황석공黃石公의 신발을 주워 바치고 태공망太公望의 병서兵書를 얻었다는 이야기를 표현한 것이다. ‘이교수서地橋受書’라는 제목으로도 즐겨 그려진다. 이 고사는 다리 밑에서 신을 바치는 사람과 다리 위에서 이를 바라보고 있는 사람을 묘사하고 있다. 역산질우歷山叱牛 고사는 순임금이 역산에서 소로 밭을 일구며 농사를 지었다는 내용을 표현한 것으로, 소를 데리고 밭을 가는 순임금과 순임금을 모시러 오는 행렬이 그려져 있다.

소설인물화는 소설의 내용을 그린 것을 말한다. 주로 『삼국지연의』 같은 중국 고전소설의 내용이 많다. 우리나라는 『춘향전』과 『구운몽』의 내용을 그린 그림을 자주 볼 수 있다. 소설인물화는 주로 여인들이나 아이들의 방을 장식하기 위한 용도로 그려졌는데, 화려한 색채를 사용하고 화면을 가득히 채워 장식성을 높였다.



고사인물도 | 가회민화박물관

대개 한 폭 당 하나의 사건을 담아 구성하기도 했지만 한 폭에 여러 사건을 담는 경우도 있었다. 소설인물화에 등장하는 인물들은 소설 내용을 충실하게 반영하여 그렸기 때문에 그림을 보고 단번에 어떤 부분인지 알 수 있다. 그래도 인물 옆에 인물의 이름을 써 놓거나 그림 상단에 각 장면의 내용을 간략하게 써 놓은 작품들을 자주 볼 수 있다.

신선을 소재로 삼은 신선도 또한 신선과 관련된 이야기를 묘사했다는 점에서 넓은 의미의 고사인물화라고 할 수 있다. 우리나라에서 즐겨 제작되었던 신선도의 종류를 보면, <요지연도瑶池宴圖>, <군선경수반도회도群仙慶壽蟠桃會圖>, <군선경수도群仙慶壽圖>, <파상군선도波上群仙圖>, <신선도神仙圖>, <수성도壽星圖> 등이 있다. 신선도는 대개 수복강녕壽福康寧과 같은 길상적인 의미를 담아 그려졌다.

절제하게 교화를 목적으로 제작된 고사인물화로는 효자도와 행실도가 대표적이다. 효자도는 부모에게 효도를 다한 사람들 중 모범이 될 만한 인물들의 이야기를 그린 것이며, 행실도는 나라에 충성을 다한 인물들이나 절개를 지킨 여인들의 이야기를 담은 그림이다. 효자도와 행실도는 대개 한 폭 당 한 명의 인물의 이야기를 그리는데, 이때 화폭에 시간 순서대로 내용을 그리기 때문에 같은 인물이 한 화면에 여러 번 등장하는 경우가 많다.

효자도와 행실도는 병풍이나 족자의 형태뿐만 아니라 책의 형태로도 많이 제작되었다. 『삼강행실도三綱行實圖』는 세종이 글을 모르는 사람들에게 삼강오륜의 내용을 가르치기 위해 그림책의 형태로 발간한 행실도이다. 광해군 때는 임진왜란 이후 무너진 나라의 기강을 바로잡고 백성들을 교화하기 위해 『동국신속삼강행실도東國新續三綱行實圖』를 대량으로 발간하였는데, 이때 이징, 이신흠 등 당시 유명했던 화가들이 대거 참여했다.

민화 속의 고사인물도는 대체로 숙달된 필력과 안정된 구도, 화려한 색채를 특징으로 하고 있으며 여타의 민화에 비해 수작의 작품이 상당수 남아있다.

특징 및 의의 고사인물화의 소재는 대개 중국의 고사에서 따 온 것이 많다. 그러나 고사인물화의 배경이나 인물의 복식 등 세부적인 묘사에서는 우리 민족의식이 깊



고산인물도 | 가회민화박물관

게 반영되어 있는 것을 볼 수 있다. 이러한 현상은 민화 고산인물화에서 두드러지게 나타나는데, 외부에서 들어온 문화가 어떻게 한국화(韓國化), 민중화(民衆化)되었는지를 확인할 수 있다는 점에서 가치가 있다.

참고문헌 민화, 가장 대중적인 그리고 한국적인(정병모, 들배개, 2012), 민화이야기(윤열수, 디자인하우스, 2003), 조선후기 회화의 사실정신(이태호, 학교재, 1996), 한국의 미20, 인물화(맹인재 감수, 중앙일보사, 1985).

필자 윤열수(尹列秀)

고산구곡도 高山九曲圖

정의 율곡(栗谷) 이이(李珣)가 황해도 고산군 석담리에 조성한 고산구곡(高山九曲)을 그린 그림.

배움 <고산구곡도>는 이이의 학통을 이은 서인(西人) 노론계 문사들이 고산구곡(高山九曲)을 이이의 학문적 상징 공간으로 삼고, 그 위상을 높이기 위해 17세기 후반기부터 제작한 그림이다. <고산구곡도>의 초기 양식은 18세기 이후로 계승되면서 범본(範本)의 기능을 하였고, 19세기에는 민화가들이 그린 민화(民畵)의 화제로도 널리 그려졌다.

고산구곡과 <고산구곡도>는 남송대 주희(朱熹, 1130~1200)의 사적이자 주자 학문의 본산이라 할 무이구곡(武夷九曲)과 관련이 깊다. 무이구곡은 주자가 강학과 저술에 몰두하던 공간이었기에 후대에 주자학(朱子學)의 발양지로 여겨졌다. 특히 조선의 지식인들은 무이구곡을 주자의 학문과 행적을 기리고 상징하는 공간으로 받아들였다. 무이구곡은 누구도 가 보지 못한 곳이었기에 그 경은 상상 속에서만 떠올려야 했다. 그러한 동경(憧憬)을 해소해 준 것이 바로 <무이구곡도>였다.

<무이구곡도>는 주자성리학에 대한 이해의 기반이 마련된 16세기부터 조선에 들어왔다. 이후 지식인들에게 큰 관심의 대상이 되었으며, 조선 말기까지 변용과 확산의 과정을 거치며 널리 감상되었다. 수용기인 16세기를 지나 17세기에 이르면 무이구곡에 대한 막연한 동경에서 벗어나 개인의 은거처에 구곡을 조성하는 사례가 등장했다.

무이구곡에 대한 조선 지식인들의 관심은 17세기부터 변화가 생겼다. 즉, 무이구곡에 대한 생각은 이전과 같았지만, 무이구곡을 상상하는 데 그치지 않고, 자신이 머문 현실 공간 속에 직접 구곡을 마련하고자 했다. 이러한 구곡의 경영은 주자의 무이구곡에 비견하여 주자의 학자적 삶을 적극 계승하는 방편으로 여겼다. 이는 조선구곡의 조성과 조선식 구곡도가 등장하게 된 계기가 되었고, 나아가 독창적인 조선의 구곡문화가 태동하는 토대가 되었다.

조선구곡의 서막은 이이가 은거의 공간으로 조성한 고산구곡으로부터 비롯되었다. 이이는 36세이던 1571년(영조 27) 황해도 고산의 석담리(石潭里)를 탐방한 뒤 곳곳의 명소에 구곡의 곡명(曲名)을 부여한 뒤 은거의 뜻을 밝혔다. 그리고 한글로 각 곡마다 <고산구곡가>를 지었는데, 그 현장을 후대에 ‘고산구곡’이라 불렀다. 그러나 이이는 여러 가지 사정으로 인해 고산구곡을 자주 찾지 못했다. 관직의 임기를 마친 뒤 잠시 휴가를 보내 고자 한시적으로 왕래했을 뿐이다.

이이가 정하고 이름붙인 구곡은 제1곡 관암(冠巖)·제2곡 화암(花巖)·제3곡 취병(翠屏)·제4곡 송애(松厓)·제5곡 은병(隱屏)·제6곡 조협(釣峽)·제7곡 풍암(楓巖)·제8곡 금탄(琴灘)·제9곡 문산(文山) 등이다. 그 뒤 율곡은 2년간의 해주 관찰 사직을 마친 1576년(41세)에 고산구곡으로 돌아와 기



고산구곡도병 부분 | 홍익대학교박물관

거할 거처로 청계당聽溪堂을 세웠다. 1578년(43세)에는 청계당 동편에 정사를 짓고 ‘은병정사隱屏精舍’라 이름을 붙이고 고산구곡에서 본격적으로 은거할 준비를 마쳤지만, 오래 머물지 못하였다.

고산구곡이 그림으로 그려진 것은 17세기 후반기였다. <고산구곡도>에 처음 관심을 가진 사람은 우암 尤庵 송시열宋時烈, 1607~1689이었다. 송시열은 당시 황폐화된 고산구곡을 정비하고, 자신의 제자들에게 이이의 <고산구곡가>를 차운次韻한 시를 짓게 한 뒤, 이를 그림과 함께 목판화로 제작하여 보급하려는 계획을 세웠다. 송시열이 고산구곡도를 제작한 배경에는 다분히 정치적인 목적이 있었다. 즉, 송시열을 중심으로 한 서인 노론계 문사들은 이이로부터 이어지는 학통學統을 자신들의 정통성으로 삼고, 정치적 결속을 강조하기 위한 상징물로서 <고산구곡도>를 활용하였다.

송시열의 고산구곡도 제작 계획은 제자인 권상하權尙夏에 의해 실행되었다. 이때 완성된 것으로 추정되는 <고산구곡도> 한 점이 1920년대에 간행된 『조선사료집진속朝鮮史料集眞續』에 사진으로 실려 있다. 두루마리 형식에 각 곡마다 그림 위쪽에 이이가 국문체로 지은 <고산구곡가>와 송시열의 한역시漢譯詩를 적었고, 그의 문인 아홉 사람의 차운시가 각 곡마다 적혀 있다. 율곡의 학통을 이은 서인계 문사들은 17세기 이후 <고산구곡도>에 강한 관심과 집착을 보였다.

『조선사료집진속』에 전하는 <고산구곡도>에서 주목할 만한 것은 이이가 지은 <고산구곡가>의 내용에 근거하여 구곡의 경물을 형상화한 점이다. <고산구곡가>에는 ‘하루의 시간’과 ‘한 해의 계절’이 시어로 표현되었는데, 이러한 시간과 계절은 그림 속에서 구체적인 이미지로 형상화되었다. 예컨대 <고산구곡가> 제1곡에서 “일곡은 어드메뇨, 관암冠巖에 해 비친다.”의 구절은 <고산구곡도>에 관암과 해를 그려 넣은 근거가 된다. 또한 <고산구곡도>에서 소나무 사이에 술잔을 놓은 벼이 오는가를 바라보고 있는 처사의 모습은 “송간松間니 녹준綠尊을 노코 벗 오노양 보리로다.”는 시구를 형상화한 것이다.

19세기에 그려진 <고산구곡도>의 대표작은 홍익대학교 박물관과 영남대학교 박물관 소장의 10폭 <고산구곡도병>이다. 두 병풍은 1817년(순조 17) 작으로 글씨 한 폭과 그림 아홉 폭으로 구성되어 있다. 그림 속의 경물은 화면 아래에서 위쪽으로 쌓아 올라가는 방식으로 구성되어 있다. 이들 <고산구곡도병>의 화풍은 19세기에 확산된 남종문인화풍에 바탕을 두면서도 약간의 형식화가 진행된 것이 특징이다. 예컨대 근경의 언덕 묘사에 나타난 피마준披麻皴과 연속적으로 구사한 점묘點描, 먼 산에 반복적으로 들어간 미점米點과 같은 요소들이 여기에 속한다.

그리고 이를 민화풍으로 계승한 사례는 건국대학교 박물관 소장 <고산구곡도병>에서 살필 수 있다.



고산구곡도병 부분 | 영남대학교박물관



고산구곡도병 부분 | 건국대학교박물관

이 10폭 병풍 역시 글씨 1면과 그림 9면으로 구성되어 있다. 이 <고산구곡도병>은 그림의 구도가 앞 시기의 형식을 유지하고 있으나 표현상의 미숙함이 드러난다. 특히 묘사에 형식화가 두드러진 점과 초보적인 묘사는 민화풍의 일반 산수화에서 볼 수 있는 특징에 가깝다.

구곡도를 소재로 한 민화는 일반 민화와 달리 양반 문화에 대한 동경의식이 깔려 있는 그림이다. 민화 구곡도류의 수요층은 18세기 후반부터 부를 축적한 상인과 부농富農, 그리고 기술직 중인을 비롯한 신흥부유층과 무관하지 않다고 본다. 19세기로 이어진 신흥부유층의 사회적 진출과 지위의 상승은 양반문화를 동일시하고자 하는 현상을 불러왔다. 이처럼 민화 구곡도가 그려진 중심에는 바로 신흥부유층과 그들의 수요가 있었고, 민화로 그려진 것은 중산층으로 감상층이 확대되었음을 보여 준다. 이들은 그림의 화격을 크게 따지지 않았고, 소박한 형식의 그림을 선호했다. 전통적으로 지식인층이 감상하며 선호했던 장르인 소상팔경도류瀟湘八景圖類가 민화로 그려진 현상도 그 연장선상에 있다고 하겠다.

특징 및 의의 조선시대의 구곡도는 회화사적으로 두 가지 중요한 성취를 이루었다. 첫째는 중국으로부터 전래된 <무이구곡도>를 조선구곡의 구성과 함께 한국적인 화풍의 <고산구곡도>로 전환하였다는 점이다. 즉,

17세기 이후 <무이구곡도>의 장소성과 화풍을 조선화朝鮮化된 구곡도로 창출하는 성과를 거두었다. 둘째, 지식인들의 전유물과 같았던 구곡도를 대중이 함께 공유할 수 있는 민화民畵의 주제와 양식으로 변환을 이룬 점이다. 즉, 구곡도는 한국화韓國化와 대중화라는 두 측면에서 뚜렷한 성취를 보여 주었다. 특히 조선 말기의 민화가 이루어 낸 한국성과 대중화는 다른 주제나 화목에서 찾아볼 수 없는 구곡도만이 지닌 특징이라 할 수 있다.

참고문헌 구곡도의 발생과 기능에 대하여(유준영, 고고미술151, 한국미술사학회, 1981), 율곡 이이의 고산구곡과 고산구곡도(윤진영, 신사임당 가족의 시서화, 관동대학교 영동문화연구소, 2006), 조선사료집진속1(조선사편수회, 1926), 조선시대 구곡도의 수용과 전개(윤진영, 미술사학연구217·218, 한국미술사학회, 1998), 조형예술과 성리학 화운동정사에 나타난 구조와 사상적 계보(유준영, 한국미술사 논문집1, 한국정신문화연구원, 1984), 한국회화의 전통(안휘준, 문예출판사, 1988).

필자 윤진영(尹軫暎)

곽분양행락도
郭汾陽行樂圖

정의 중국 당唐나라 무장武將이었던 곽자의郭子儀라는 인물의 생일잔치 장면을 그린 그림.

역사 곽자의(郭子儀, 697~781)는 『구당서(舊唐書)』 권120 열전(列傳)과 『신당서(新唐書)』 권137 열전 「곽자의전(郭子儀傳)」에 행적이 기록되어 있는 실존 인물이다. 곽자의는 당나라 화주(華州, 하남성 정현(鄭縣) 사람으로, 무과(武科)에 등제하여 여러 군사(軍師)를 거쳤다. 곽자의는 당 현종(玄宗, 재위 712~756)과 숙종(肅宗) 연간에 걸쳐 9년간 당나라 전체를 뒤흔들었던 안록산의 난(755~763) (일명 황소의 난)에 혁혁한 공을 세웠다. 난이 일어났을 때 곽자의는 섬서성(陝西省 서북방에 있는 삭방(朔方)의 절도사(節度使)였는데, 삭방의 군사들을 거느리고 안록산의 부장이던 사사명(史思明)을 격퇴하였다. 숙종이 즉위한 후에는 황태자 광평왕(廣平王) 밑에서 부원사(副元師)가 되어 관군의 총 지휘를 맡았으며, 위구르의 원군을 얻어 장안과 낙양을 수복하여 당나라를 다시 일으켜 세운 공신으로 극찬을 받았다. 한때 실각하기도 하였으나 다시 군란을 진압하고 그 공으로 분양(汾陽)의 군왕(郡王)에 봉해졌다. 곽자의는 숙종을 이은 대종(代宗) 때에도 토번(吐蕃)을 진압하여 공을 세웠으며, 덕종(德宗) 연간까지 그의 공적이 칭송되어 ‘아버지와 같이 존경하여 받들어 모시거나 높임을 받는 사람’이라는 뜻으로 왕이 특별히 신하에게 내리던 존칭인 ‘상부(尙

父)’ 칭호를 받았으며 왕의 최고 고문직인 태위(太尉·중서령(中書令)에 이른다.

곽자의는 키가 6척이 넘고 체모(體貌)가 수려하고 걸출한 사람이었다고 한다. 곽자의가 병을 얻어 85세의 나이로 죽었을 때 덕종은 매우 슬퍼하여 조정의 정사를 닦새 동안 폐하기까지 하였다고 하니 그의 생전 업적이 얼마나 크게 칭송되었는지 짐작할 만하다. 곽자의가 받은 공식 가운데 최고 봉직은 63세에 받은 분양(汾陽) 군왕이다. 군왕은 고대 중국의 봉작(封爵) 가운데 황제의 친족에 버금갈 정도의 지위를 누린 직위이다. 군왕으로 봉작되는 대상은 시대마다 차이가 있지만 대체로 공신이나 황족(皇族)이 받았고, 과거 명나라에서 조선 임금에게 내린 봉작도 군왕이었으니 어떤 정도의 지위였는지 짐작할 만하다.

곽자의는 평생을 무관으로 공을 세우며 칭송을 받았을 뿐 아니라 85세의 장수를 누렸으며, 부인 왕씨(王氏)와의 사이에 여덟 명의 아들과 일곱 명의 딸을 두었는데, 아들과 손자뿐 아니라 사위들도 모두 출중하여 높은 벼슬을 하였다. 특히 곽자의의 여섯째 아들 애(爚)는 대종(代宗)의 딸을 아내로 맞았고, 애의 딸은 헌종의 왕비



곽분양행락도 | 국립민속박물관

가 되었으며, 그가 낳은 왕자가 후에 목종황제(穆宗皇帝)가 된다. 곽자의는 손자들이 많아 그들이 함께 문안을 올리면 일일이 알아보지 못하고 턱만 끄덕일 뿐이었다고 하는 고사가 유명할 정도로 공식생활뿐 아니라 자손까지 번창한 집안을 꾸린 인물이었다. 곽자의의 삶을 일러 “권력이 천하를 흔들어도 조정에서 미워하는 자가 없었으며, 공이 세상을 덮어도 황제가 의심하지 않았으며, 욕심을 다 이룰 정도로 사치하였어도 나쁘다 논하는 자가 없었다.”라고 할 정도로 곽자의는 매우 아름다운 별장에서 사람이라면 누구나 원하는 다복과 사치를 누리며 안락태평한 노후를 보냈다. 그래서 사람들은 팔자 좋은 사람을 일러 ‘곽분양팔자’라 할 정도로 부귀공명과 다복(多福)을 누린 대표적인 인물로 꼽혔다.

우리나라에 알려진 곽자의에 대한 가장 빠른 기록은 최치원의 『계원필경(桂苑筆耕)』으로 알려져 있다. 우리 문헌의 기록에는 곽자의의 행적에 대한 언급과 곽자의의 복록에 대한 내용이 적지 않게 남아 있다. 곽자의에 대한 내용은 12세기 우리 문헌에 처음 등장하고 다양한 장르 속에서 곽분양을 소재로 사용하고 있는 기록들을 찾을 수 있다. 15세기에서 17세기까지의 문헌 기

록에서는 곽분양의 무장으로서 역사적 행적과 관련된 것들이 많고, 18세기 이후 인물이 지니는 함축적 상징성이 강화되는 양상이 보이며, 18세기 후반과 19세기 중반에 다양한 영역과 장르로 확산된 것으로 본다. 언제, 누가 쓴 것인지는 모르지만 중국에도 없는 한글 소설 『곽자의전』이 나오게 된 것으로 보아 곽자의의 이야기가 얼마나 많은 사람들의 입에 오르내렸는지를 알 수 있다. 소설에 등장하는 곽분양의 생애는 실제보다 드라마틱하게 각색되어 우연과 필연의 인맥을 형성하면서 동지들과 더불어 황제를 구하고, 안록산의 난을 평정하여 분양왕에 봉해지고 부귀영화를 누리다가 일생을 마친다는 내용으로, 전체적으로 탁월한 능력을 지니고 비범하게 탄생한 한 인물이 고난을 극복하고 마침내 부귀영화를 얻게 된다는 전형적인 조선시대 영웅소설의 구조를 그대로 지니고 있다. 일반적으로 실존했던 인물에 대한 품평이 정형화되어 있는 경우, 그 인물이 표상하는 가치체계와 세계관은 사람들에게 큰 영향을 주어 자생적인 확산력을 가지고 소설, 그림 등 여러 영역과 장르의 소재가 되어 번져 나가는 경향이 있다고 하는데, 곽분양은 이러한 과정을 보여 주는 좋은 예로 꼽힌다.

내용 〈곽분양행락도(郭汾陽行樂圖)〉 명칭을 풀이하면 각종 복락으로 가득했던 분양의 군왕 곽자의의 노후의 행복 한 삶의 한 장면을 그린 그림이다. 현재까지 연구에 의하면 곽자의의 생일잔치를 그린 이 그림에 대한 명칭은 〈곽자의행락도〉, 〈당곽자의행락도〉, 〈분양행락도〉, 〈곽분양도〉, 〈곽자의팔자칠서도〉, 〈곽분양자의행락도〉, 〈곽분양향락도〉 등 매우 다양한데, 〈곽분양행락도〉가 가장 많이 통용되는 명칭이다.

당나라의 현존했던 인물을 주인공으로 한 그림임에도 불구하고 중국에서는 동일한 명칭과 양식의 그림은 아직까지 밝혀진 바 없다. 그러나 곽자의의 초상을 비롯해 곽자의 아들 및 사위, 손자들의 다복함을 담은 장면의 그림들은 다수 남아 있다. 특히 명대에 등장하는 〈당곽분양수연도(唐郭汾陽壽宴圖)〉는 생일잔치 그림이라는 동일한 화제를 그린 것이어서 〈곽분양행락도〉와 유사한 도상이었을 가능성이 높다고 본다. 여기에 더하여 1792년 중국에 사신으로 갔던 김정중(金正中)은 북경



의 어느 부호의 집을 방문했다가 그 집에 걸린 <곽분양행락도>를 보았다고 적고 있어 그가 보았던 이 그림이 현재 남아 있는 그림과 유사한 형태였을 것으로 유추해 볼 만하다. 이뿐 아니라 <곽분양행락도>가 복록의 상징적 의미로 그려졌음을 보여 주는 많은 기록이 남아 있다. 숙종은 “예로부터 완전한 복을 갖춘 자로는 곽자의 를 손꼽으니, 아들 사위 모든 손자들이 전부 다 앞에 있네. 이 병풍의 그림이 우연이 아니니, 오래 오래 두고 보아 복수를 누리거라.”라는 제발과 함께 왕자에게 <곽분양행락도>를 주기도 했다 하니, 일찌감치 위에서부터 아래까지 모든 계층의 사람이 곽자의가 누렸던 복록을 부러워했던 모양이다. 1802년에는 순조, 순원후 가례嘉禮에 <곽분양행락도>가 제작 사용되면서 이후 대표적인 가례병풍으로 자리를 잡았다. 이러한 여러 기록으로 미루어 볼 때 1700년대 전후한 시기에 <곽분양행락도>가 존재했으며, 19세기 기복호사 풍조의 만연으로 민간에까지 널리 확산되었던 것으로 보인다.

현존하는 <곽분양행락도>는 청록으로 그려진 산수와 세밀한 인물 묘사, 다채로운 색의 사용 등이 특징이다. 대작으로 8폭에서 12폭까지의 병풍으로 꾸며진 것들이 대부분이며, 당대에도 아름답기로 유명했던 곽자의의 별장에서 벌어진 잔치 모습을 중심으로 연폭으로 그려진 그림이다. 화면의 좌측에는 기암절벽, 첩첩산중을 떠올리게 하는 구름에 쌓인 청록의 산수와 폭포가 보인다. 잔치에 초대되어 선물을 들고 오는 사람들을 비롯해 잔치의 중심이 되는 곽자의의 용상 주변으로 크고 작은 전각에는 잔치를 즐기는 사람들이 다양하게 그려져 있고, 얼굴을 일일이 알아볼 수도 없을 정도였다. 그의 손자들까지 전반적으로 들쭉이는 잔치마당이 잘 표현되어 있다.

중앙에는 주인공인 곽자의가 금관을 쓰고 용상에 앉아 마당에서 춤추는 모습을 지켜보고 있고, 아들과 사위, 처첩, 신하, 궁녀들이 그를 중심으로 둘러싸고 있다. 대체로 곽자의의 오른쪽으로는 여덟 아들이, 왼쪽으로는 일곱 사위가 조복을 입은 모습으로 그려진다. 곽자의의 부인은 중앙 마당 주변 건물에 앉아 역시 잔치 장면을 보고 있다. 대부분의 그림은 이처럼 연폭으로 그려진 잔치마당 장면의 그림이지만, 그림이 갖는 다복多福의 상징성이 점차 강화되면서 연회도,

백자도 등과 섞이면서 다양한 조합의 병풍으로 만들어졌다.

특징 및 의의 이 그림은 흥이 잔뜩 오른 잔치의 한 장면을 사실적으로 그린 것처럼 보이지만 실은 장면과 요소 하나하나가 복록을 의미하는 상징물로 표현되어 있다. 주변 산과 전각들을 포함해 화면 전체를 휘감듯이 그려진 구름은 그림 전체에 상서로운 기운과 현실을 벗어난 이상향을 표현한다. 춤추는 학과 한가롭게 노니는 사슴 역시 장수를 상징하는 동물이다. 먹이를 먹고 있는 공작은 출세를 의미하며, 마당에는 기암괴석이 즐비하고 곳곳에 부귀와 평안을 상징하는 모란이 만발해 있다. 이른바 실존했던 한 인물의 실화를 바탕으로 하지만 인물이 지니는 다복의 상징성과 곳곳에 부귀, 다복, 장수 등 기복의 상징물들을 그려 전체적으로 복록의 상징성으로 가득 찬 그림이 되었다. 결국 <곽분양행락도>는 명예로운 출세, 자손번창, 부富, 장수에 이르기까지 누구나 누릴 수는 없었지만, 누구나 누리고 싶었던 삶, 그 삶을 함께 하고픈 사람들의 열망이 탄생시킨 그림이라 할 수 있다.

참고문헌 곽분양행락도-부귀영화와 장수를 꿈꾸다(김윤정, 월간민화17, 지디 비주얼, 2015), 궁중 장식화의 세계(박정혜, 조선 궁궐의 그림, 돌베개, 2012), 조선후기 곽분양행락도 연구(정영미, 한국학중앙연구원 석사학위논문, 1999).

필자 김윤정(金潤貞)



정의 동해안의 명승지 여덟 곳을 그린 그림.

개관 관동팔경은 빼어난 경관과 그 경치를 조망하는 누정이 어우러져 예로부터 시인묵객들의 관심을 끌었던 곳으로서, 철령鐵嶺의 동쪽에 있어 관동關東이라 하였다. 통천의 총석정叢石亭, 고성(高城)의 삼일포三日浦, 간성의 청간정淸澗亭, 양양의 낙산사洛山寺, 강릉의 경포대鏡浦臺, 삼척의 죽서루竹西樓, 울진의 망양정望洋亭, 평해의 월송정越松亭 등 여덟 곳이 관동팔경에 해당된다. 여기에 흠곡의

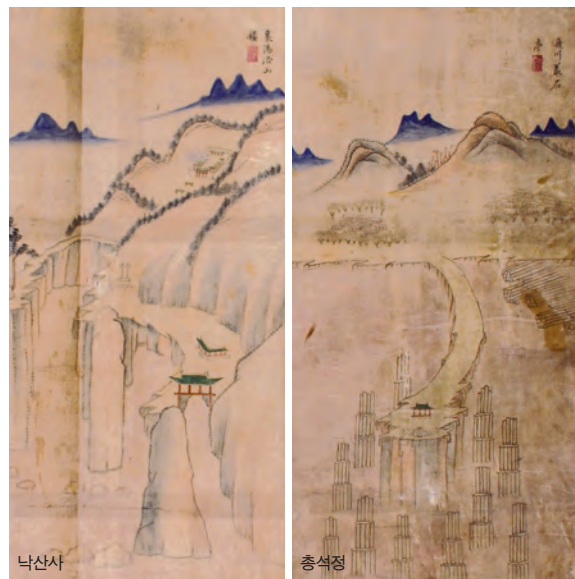
시중대侍中臺와 고성 海山亭을 더하여 관동십경이라고도 하였다. 관동팔경이라는 용어는 16세기부터 등장하지만 신승申樞, 1580~1639이 강원도사江原都事로 부임하여 1626년에 지은 <관동팔영關東八詠>에 이르러 관동팔경으로 정형화된 것으로 추정된다.

8폭 혹은 10폭으로 이루어진 관동팔경도 혹은 관동십경도가 본격적으로 그림으로 그려지기 시작한 시기는 17세기 후반에서 18세기 초 무렵이었고, 이후 18세기 진경산수화의 유행과 더불어 성행하였다. 진경산수화의 대표적인 화가인 정선과 김홍도가 <관동팔경도>를 그렸으며, 그 외에도 많은 문인, 도화서 화원 및 중앙의 화가들이 감상용 혹은 장식용의 관동팔경도를 그렸다. 민화 관동팔경도는 이들의 영향으로 18세기 후반부터 등장하여 근대에 이르기까지 꾸준히 제작되었다.

현존하는 민화 관동팔경도는 병풍 혹은 화첩 형식으로 이루어졌으며, 다양한 구도와 개성적인 소재, 제각기 다른 화풍 등으로 표현되었다. 국립민속박물관 소장 <관동팔경도병>, 관동대학교 박물관 소장 <백운화첩白雲畫帖>, 고려대학교 박물관 소장 <관동팔경도병>, 경산시립박물관 소장 <관동팔경도병>, 화정박물관 소장 <관동팔경도첩>, 강릉시립박물관 소장 <관동팔경도>, 경기대학교 박물관 소장 <관동십경도병> 등의 작품들이 전해지고 있다.

내용 고려대학교 박물관 소장 <관동팔경도병>은 8폭 병풍으로 통천 총석정, 고성 삼일포, 간성 청간정, 양양 낙산사, 강릉 경포대, 삼척 죽서루, 울진 망양정, 평해 월송정의 여덟 경관을 차례로 담았다. 간략한 필치로 경물을 단순화시켰으며, 각 장면마다 핵심이 되는 정자를 화면의 중앙에 두고 주위 경관을 넓게 조망하여 확 트인 시원한 공간감을 조성하였다.

수목과 열은 담채를 사용하여 소박하면서도 감각적인 운치를 살리되 원산과 누정의 지붕, 그리고 근경의 소나무에 짙은 채색을 가하여 강약을 살림으로써 화면에 변화감을 주었다. 각 명소마다 핵심을 이루는 지형과 누정의 특징을 살려 관동팔경도의 주제를 전달하고자 하였다. 예를 들어 총석정의 경우 기이하게 생긴 절벽 위에 정자를 배치하고 해변에 우뚝 솟은 기둥 모양의 특이한 바위의 형태를 간략하지만 인상적



관동팔경도병 부분 | 고려대학교박물관

으로 표현하였다. 낙산사는 산속에 감싸인 사찰의 모습을 멀리 조망하면서 바닷가 깎아지른 절벽 위의 흥련암을 근경에서 포착하여 변화감 있는 화면을 보여 주었다. 산이며 바위, 나무와 누정 등의 표현이 단순하고 어눌하지만 관동팔경의 특징적 경관을 화폭마다 생생하게 묘사하고자 한 작자의 의도가 뚜렷하다고 할 수 있다.

이에 반해 경기대학교 박물관 소장의 <관동십경도병>은 각 장면의 구도와 경물이 비슷하여 화면 상단에 적힌 제목이 아니라면 어느 곳을 그린 것인지 특징을 잡아내기 힘들다. 다만 해금강과 삼일포는 각각 바다에 불쭙불쭙 솟아 있는 기암괴석의 특징을 잘 표현하였고, 총석정에서는 마치 돌기둥 같이 늘어선 바위의 모습이 총석정 인근의 지형적 특색을 묘사하였다. 그러나 대체로 소략한 표현에 도식적이고 정형화된 묘사가 주를 이루고 있다. 일반적인 산수에 관동팔경의 소재를 결합시키거나 주요 경물을 부각시킨 형태라 할 수 있다.

국립민속박물관 소장의 <관동팔경도>에서 ‘망양정도’를 보면 산에는 가는 선과 점묘법을 활용하여 마치 호피 문양과 같은 표현이 독특한 장식미가 있다.

능선에 늘어선 나무의 표현은 목책을 세워 놓은 것 같기도 하고, 휘어진 나무들은 울동감을 주고 있다. 화면 하단의 파도문은 마치 사람이 고개를 들고 늘어선



관동팔경도병 부분 | 국립민속박물관

듯 흥미로운 표현을 하였다. 또 그림 속에는 배를 타는 인물이나 산수 유람하는 인물들을 그려 넣어 생동감을 더하였다. 이처럼 개성적인 표현, 바위의 형태를 동물이나 사람의 형상으로 묘사한 의물화(擬物化) 경향은 민화 금강산도에서도 나타나는 특징이며, 민화 관동팔경도와 민화 금강산도의 표현 양식이 동일한 흐름을 보이는 점도 특기할 만하다. 국립민속박물관 소장의 또 다른 <관동팔경도> 병풍은 추상화에 가까운 구성으로 누정과 주위 경관을 담았는데 각 지역의 지형적 특징에 대한 관심은 없다.

특징 및 의의 관동팔경도는 금강산도와 함께 조선의 실경을 지극히 한국적인 화풍으로 그려낸 진경산수화의 한 주제로 조선 후기에 정선을 필두로 성행하였으며, 그 영향으로 민화 관동팔경도의 제작도 시작되었다. 그러나 민화 관동팔경도는 실제 지형이나 경물과의 관련성이 미약하고 일반적인 산수의 구성에 관동팔경의 소재를 결합시키거나 주요 경물을 부각시키는 형태로 그려졌으며, 도식적이고 정형화된 표현이 주를 이루어 장식용의 성격이 강조된 편이다. 또한 조선 말기와 근대기에 걸쳐 중앙 화단에서는 관동팔경도가 외면되었던 반면, 민화 관동팔경도는 서민들의 삶 속에 파고들어 그들의 미의식에 부응하면서 개성적인 필치와 양식으로 널리 제작되고 향유되어 대표적인 산수화 주제로 자리 잡았다.

참고문헌 조선시대 관동유람의 유형 배경(이상균, 인문과학연구31, 강원대학교 인문과학연구소, 2011), 조선시대 관동팔경도의 연구(이보라, 미술사학연구266, 한국미술사학회, 2010).

필자 유미나(劉美那)



구운몽도
九雲夢圖

정의 김만중이 지은 소설 구운몽(九雲夢)을 도해한 그림.

역사 김만중(金萬重, 1637~1692)은 병자호란 때 순절한 김익겸(金益兼, 1615~1637)의 유복자로 태어나 모친에 대한 효성이 지극했던 것으로 유명하다. 소설 『구운몽』은 김만중이 유배 생활을 하고 있을 때 나이 많은 어머니를 위로하는 뜻으로 하룻밤 만에 완성했다는 작품이다. 조선시대의 대표적인 장편소설인 『구운몽』은 17세기 말 창작된 이후 소설 가운데 가장 높은 인기를 누렸다.

소설의 내용은 본래 육관대사(六觀大師)의 제자였던 주인공 성진(性眞)이 팔선녀를 희롱한 죄로 양소유(楊少游)라는 이름으로 인간 세상에 유배되어 태어나는 것으로 시작된다. 양소유는 어린 나이에 등과(登科)하여 많은 공을 세우고 그 공으로 승상(丞相)이 되어 위국공(魏國公)에 책봉되고 부마(駙馬)가 되었다. 그동안 양소유는 인간 세상에 같이 유배된 팔선녀의 후신인 여덟 명의 여인들과 차례로 만나 아내로 삼고, 인간세상에서 누릴 수 있는 모든 부귀와 영화를 누리고 살다가 만년(晩年)에 인생무상을 느끼고 여덟 부인들과 함께 불문(佛門)에 귀의하려 한다. 이 환몽구조의 소설은 왕이나 양반뿐만 아니라 기생에 이르기까지 조선 사람들이 남녀노소 할 것 없이 가장 애호한 소설이다. 그래서 소설 『구운몽』에 대한 문학적 연구는 다양한 측면에서 많이 진행되었다. 하지만 <구운몽도>는 회화사적 측면에서 그림을 그린 화가를 알 수 없거나 작품의 제작시기가 정확하지 않고, 그림의 형식과 화풍에 대한 분석이 쉽지 않기 때문에 연구가 많이 진행되지 않았다. 그럼에도 불구하고 <구운몽도>는 회화사 측면에서 중요한 의의를 가진다. 왜냐하면 한국의 소설이 그림으로 도해된 매우 드문 사례이기 때

문이다. 조선 후기에는 <구운몽도> 이외에도 소설을 그린 작품들이 존재하였다. <구운몽도>와 마찬가지로 많이 도해된 작품 중의 하나인 <삼국지연의도(三國志演義圖)>는 중국소설을 도해한 것이다. 한국소설을 도해한 경우에는 <춘향전도(春香傳圖)>, <별주부전도(龍主簿傳圖)>, <심청전도(沈淸傳圖)> 등이 전하지만, <구운몽도>만큼 많은 작품이 남아 있지는 않다. 이런 관점으로 볼 때, <구운몽도>는 대중적인 인기를 배경으로 가장 많이 그려진 한국소설 그림이라는 점에서 중요한 의의가 있다.

배움 현전하는 <구운몽도>는 거의 병풍이다. <구운몽도> 병풍이 지닌 특징 및 가치를 정리해 보면 다음과 같다. 첫째, 다른 그림들과 혼합된 병풍이 적지 않다. 둘째, 이야기 차례와 그림의 순서가 일치하는 것이 없다. 셋째, 소설 내용과 차이가 있는 그림도 다수 보인다. 넷째, 어떤 내용을 그렸는지 특정할 수 없는 그림도 드물지 않다.

일반적으로 병풍을 읽는 바른 순서는 오른쪽에서 왼쪽으로 시선을 옮겨 가는 것인데, 그림의 차례가 『구운몽』의 이야기 전개에 따라 오른쪽에서 왼쪽으로 옮겨간 병풍은 하나도 찾아볼 수 없다. 또 소설 내용으로 보면 아이를 그려야 할 자리에 노파를 그린다든지, 비수(匕首)를 그려야 할 자리에 장검(長劍)을 그리는 등 소설 내용과 일치하지 않는 그림들이 상당수 발견된다. 이런 점 등을 통해 볼 때 <구운몽도>가 『구운몽』에 단단히 묶여 있지는 않음을 알 수 있다. <구운몽도>는 이야기를 그림으로 보여 주려고 한 것이라기보다 『구운몽』

의 분위기와 이미지를 그림으로 표현하고자 한 것이다. 이는 조선시대병풍이 가진 가장 중요한 기능인 장식성과 잘 부합한다.

8첩이든 10첩이든 그 한정된 장면으로는 장편소설인 『구운몽』을 온전히 옮길 수 없다. 『구운몽』은 기본적으로는 사랑 이야기로서 성진과 팔선녀, 또는 양소유와 여덟 부인의 만남이 핵심이라 할 수 있다. 맨 처음 성진과 팔선녀가 돌다리에서 만나는 장면은 <구운몽도>의 대표 장면이고, 양소유가 여덟 처첩과 만나는 것은 기본 장면이다. 대표 장면과 기본 장면만 해도 9첩이 필요하니, 기껏 10첩의 병풍으로는 『구운몽』을 온전히 표현할 수 없다.

<구운몽도>는 이 밖에도 낙유원에서 양소유와 월왕이 자신이 가진 기녀들의 재주를 겨루는 장면, 육관대사가 깨달음을 주려고 양소유의 누대로 올라가는 장면, 각종 잔치 장면 등이 잘 그려져 있다. 한편 팔선녀와의 만남 중에는 계섬월, 정경패, 심요연과 만나는 장면 처럼 자주 그려지는 것도 있고, 적경홍 장면처럼 별로 그려지지 않는 것도 있다. 또한 무엇을 그렸는지 불명확한 것도 있는데, 이런 여러 그림을 모두 합하면 <구운몽도> 병풍에 그려진 장면은 다음과 같다. 1. 성진과 팔선녀, 돌다리에서 만나다. 2. 성진, 풍도 지옥으로 끌려가다. 3. 성진, 인간 세상(당나라 시절, 9세기 전반)에 태어나다. 4. 진채봉을 만나다. 5. 낙양 기생 계섬월을 첩으로 맞다. 6. 여장을 하고 정경패에게 구애하다. 7. 선녀로 변장한 가춘운에게 속다. 8. 계섬월이 남장한 기생 적경홍을 만나다. 9. 통소를 불러 난양 공주의 학을



구운몽도 | 국립민속박물관

부르다. 10. 자객 심요연을 첩으로 맞다. 11. 용왕의 딸 백능과를 위해 남해 태자와 싸우다. 12. 칠보시로 두 공주의 재주를 시험하다. 13. 두 공주와 결혼하다. 14. 낙유원에서 기예를 겨루다. 15. 육관대사가 찾아오다. 16. 잠에서 깨어나다.

특징 및 의의 〈구운몽도〉는 화첩, 병풍, 족자의 형태로 그려져 사람들에게 소설과 함께 교훈을 전하는 역할이나, 집 안에 장식되어 방 안을 꾸미는 역할도 하였다. 현재는 병풍의 형태로 가장 많이 남아 있다. 문헌 속에 등장하는 〈구운몽도〉를 보면 왕실이나 양반집이 아니라, 기생집이나 첩의 방을 장식하는 모습으로 묘사되고 있다. 양반계층이 주로 향유한 그림이 아니었기 때문인지 〈구운몽도〉는 대부분이 민화의 형태로 남아 있으며, 대부분이 8첩 또는 10첩의 병풍 형태로 남아 있었다. 그리고 소설 속의 여러 주제들이 그려졌는데, 주로 양소유와 팔낭자의 첫 만남이 주제로 그려졌다. 소설 『구운몽』의 인기 있는 열한개의 장면이 반복적으로 그려지다 보니 비슷한 유형으로 나타나기도 하지만 각 그림이 큰 편차를 보이며 나타나고 있다. 어느 그림은 중국풍의 느낌이 나타나지만 어떤 그림은 한복을 입고 좌식생활을 하는 토속적인 모습이 나타나기도 한다. 이는 〈구운몽도〉가 얼마나 한국적인 그림인지 말해주고 있다. 〈구운몽도〉는 조선의 소설을 그렸다는 점, 또 기준으로 삼을 만한 삽화가 없는 상황에서 단독 작품으로 존재했다는 점과 20세기 까지도 제작되었다는 점에서 연구가치가 있다.

참고문헌 19세기 구운몽도 연구(김은비, 덕성여자대학교 석사학위논문, 2015), 구운몽도(간호윤, 한국 고소설도 특강-그림과 소설이 만났을 때, 새문사, 2014), 구운몽도(허동화, 우리가 정말 알아야 할 우리 규방 문화, 현암사, 2006), 구운몽도-그림으로 읽는 구운몽(정병설, 문학동네, 2010), 구운몽도 연구(정병설, 고전문학연구30, 한국고전문학회, 2006).

필자 박본수(朴本洙)



정의 동해에 임한 태백산맥 북부의 명승지인 금강산의 아름다운 풍광을 담은 그림.

개관 금강산도는 내금강, 외금강, 해금강으로 이루어진 금강산 전체의 모습을 다룬 금강전도와 각 명소를 독립된 화목으로 다룬 명소도식 금강산도가 있다. 금강산도는 조선 후기 조선의 산화를 한국적 화풍으로 그린 진경산수화의 유행과 더불어 주요 산수화 주제로 떠올랐다. 금강산도는 정선에 의해 양식적 틀을 형성하였으며, 이후 화단의 핵심을 이룬 여러 문인화가와 도화서 화원들에 의해 적극적으로 다루어지며 한 시대를 풍미하였다. 중앙 화단에서 유행한 금강산도는 19세기 들어서 저변화되어 민화 금강산도의 제작으로 이어졌고 조선 말기와 근대기에 이르기까지 꾸준히 제작되었다. 중앙 화단의 금강산도가 사의성(寫意性)을 띠며 순수 감상용으로 화첩이나 첩, 축, 부채 등의 형식으로 제작된 데 반해, 민화 금강산도는 장식화로서 주로 병풍 형식으로 그려졌다.

내용 민화 금강산도의 유형은 내금강의 경관을 조망한 내금강산전도와 외금강의 명소까지 아우른 내외금강산명소도의 두 유형으로 크게 대별된다.

내금강산전도의 대표적인 초기 작품의 예로, 현존하는 민화 금강산도 가운데 가장 양식적으로 앞선다고 여겨지는 작품은 미국 오레곤 주립대학교 미술관 소장인 〈내금강전도 8폭 병풍〉을 들 수 있다. 이 그림에는 19세기의 문인 신학권(申學權, 1785~1866)이 1865년에 쓴 제발이 있다. 제발에 따르면 “십 년간 검재 그림 팔 폭 화첩 두 권을 감상하고 한 권을 모사하여 보았으나 선배 그림을 따라갈 수 없다.”라고 쓰여 있는데, 신학권이 직접 그린 것은 아니고 전문 화가에게 의뢰한 것으로 보인다. 이 제발을 통해 민화 금강산도가 정선의 금강산도를 모방하는 데서 비롯되었음을 살필 수 있다. 이에 영향을 미친 작품은 삼성미술관 리움에 소장된 〈금강전도 10폭 병풍〉과 같은 그림이었을 것으로 여겨진다. 이 〈금강전도 10폭 병풍〉은 정선의 〈봉래도권〉과 같이 좌우로 넓게 펼쳐져 있다.

오레곤 주립대학교 미술관 소장의 〈내금강전도 8폭 병풍〉과 리움 소장의 〈금강전도 10폭 병풍〉 모두 오른쪽의 장안사에서 시작하여 왼쪽에서 정양사로 끝나는 구도가 동일하고, 미점으로 묘사된 토산과 수직으로 묘사한 암봉의 표현에서 유사성을 볼 수 있다.



금강전도 | 삼성미술관리움

따라서 정선의 내금강산전도가 단순화되어 점차 민화로 이행하였음을 알 수 있고, 오레곤 주립대학교 미술관 소장의 <내금강전도 8폭 병풍>은 '민화 내금강전도'의 양식이 형성되는 첫 단계를 보여 준 작품이라 할 수 있다. 그리고 리움 소장자의 <금강전도 10폭 병풍>은 민화 특유의 해학과 과장, 생략을 적절히 가미하면서도 뛰어난 구성력을 지닌 가작으로 이 유형에서 전형을 이룬 작품이라 할 수 있다.

내금강전도에서는 내금강을 다루었을 뿐 외금강의 풍광을 담아내지는 못하였다. 이에 민화에서는 외금강의 명소까지 아우른 '내외금강산명소도'의 제작이 활발하였다. 이는 민화 금강산도의 또 다른 유형이며, 민화 금강산도의 대다수를 차지하는 가장 대표적인 유형이라 할 수 있다. 화풍에 있어서는 정선의 영향이 주를 이루고, 일부 김홍도의 영향도 보인다.

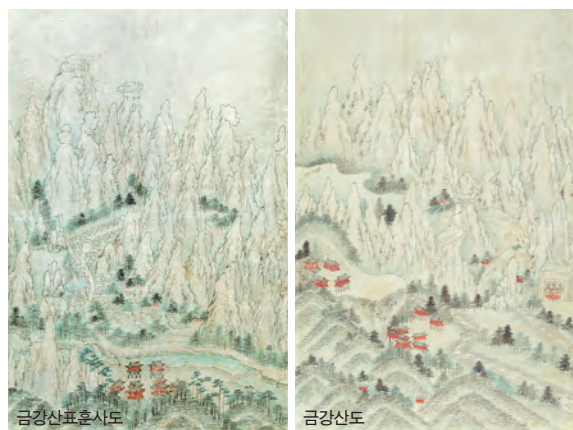
내금강-외금강-해금강으로 이어지는 기행 여정에 따라 단발령-장안사-명경대(내금강), 만물초-구룡연-은선대(외금강), 총석정(해금강) 등을 다루었는데, 내금강전도식과 명소도식이 혼합된 구성이 특징이다. 이때 유명 사찰과 봉우리, 폭포 등의 명칭을 기입하였고, 일부 봉우리나 바위 등을 표현할 때 민간 전설과 관련된 자연사물의 특징을 과장하거나 의물화(擬物化)하여 표현한다든지 전설과 관련된 인물을 등장시킨다든지 하여 민간 전설이 그림 속에 녹아든 양상을 드러낸 점도 특징이라 할 수 있다.

이 유형에서 양식적으로 가장 앞선 작품은 경기대학교 박물관 소장의 <금강산도> 두 폭이다. 암산을 묘사한 필선이 날카롭고 깔끔하며, 반복적 도식적 표현이 드물고, 구도가 짜임새 있는 점에서 전문 화원급 화가의 솜씨로 여겨진다.

이 유형이 더욱 확산되고 성행하면서 하나의 전형

을 이루게 되는데 한국민속촌박물관 소장의 <금강산도 12폭 병풍>이 그 예이다. 여기서 수직의 암봉 표현 등의 정선 화풍의 영향이 더욱 두드러지게 된다. 이는 단순하면서도 강력한 표현 기법이 민화 화가들의 반복적·도식적 표현에 알맞았고 쉽게 모방할 수 있었기 때문일 것으로 여겨진다. 12폭 병풍의 전반부는 내금강전도를 담았고, 후반부는 외금강의 명소들을 배치하였다. 이렇게 지리적 위치에 상관없이 편의적으로 배치된 점은 작가가 금강산의 실제 지리를 잘 알지 못한 채 그림을 그렸음을 알려 준다. 험준한 바위산의 뾰족한 봉우리를 배열하고 토산의 능선을 따라 우거진 수목을 띠 모양으로 표현하였는데, 흰색의 암산과 검은 먹의 수목 표현이 대조를 이루며 교차되어 화면에 리듬감을 주었다.

이와 동일한 계열의 금강산도 병풍이 다수 전해지고 있다. 국립민속박물관 소장의 <금강산도 10폭 병풍>은 비교적 충실하게 도상을 표현하였고, 호림박물관과 영남대학교 박물관 소장의 <금강산도 병풍>은 점차 도상이 해체되고 추상화된 경향을 보여 준다. 그리고 화정박물관 소장의 <금강산도 병풍>은 더욱 단순화되어 극도의 추상화 경향을 띤다.



금강산도 | 경기대학교박물관



황현룡 | 금강산도병 부분 | 진주대이고등학교

내외금강산의 명소를 담은 그림 중에는 정선이 아닌 김홍도 화풍의 영향이 강하게 드러난 작품들이 있다. 이 경우 병풍 형식보다는 화첩이나 날пок 형식인 경우가 많다. 오죽헌박물관 소장의 <금강산도첩>의 경우, 특히 환선정, 정양사, 진주담의 회화 양식은 간송미술관 소장의 김홍도의 <금강산도 8폭 병풍>과 관련성이 깊다.

민화 금강산도의 묘미는 도상의 기발한 변용과 자유로운 표현 양식에 있다. 경상남도 진주 대이고등학교 소장의 황현룡 필 <금강산도 병풍>은 기이하게 변형된 산의 형태와 평행선을 반복적으로 사용하고, 도식화된 준법, 음영법을 적극 구사하여 비현실적인 분위기를 표현한 것이 특징이다. 또 선문대학교 박물관 소장의 <금강산도 병풍>은 지명에 따라 봉우리를 의인화 혹은 의물화하여 재미있게 표현하였다. 예를 들어 관음봉은 사람의 형태로, 사자암은 사자의 형태로 그린 것이 그것이다.

이렇듯 민화에서 금강산 승경의 표현은 점차 간략화, 도식화, 도안화, 회화화되는 흐름을 거치게 된다. 나아가 도상이 해체되고 추상화되기도 하였는데, 산의 유기적 형태도 분해되어 어린아이의 그림처럼 기하학적, 추상적 도형들로 변했다. 진주 대이고등학교 소장의 황현룡 필 <금강산도 병풍>은 민화 금강산도의 전형 양식

을 기발한 형태로 변용한 대표적인 사례라 할 수 있다. 이는 전형 양식의 붕괴로서 크게 보면 민화의 쇠퇴이지만, 민화 금강산도에서는 기발한 변용으로 자유스럽고 재미있는 회화세계가 펼쳐진 것으로 볼 수 있다. 여기에서 민중의 소박한 꿈이 다양하게 꽃피었다고도 할 수 있을 것이다.

특징 및 의의 민화 금강산도는 조선 후기를 풍미했던 진경산수화의 연장선에서 19세기 중반에서 20세기 전반에 걸쳐 민간에서 주문·제작되며 크게 유행하였다. 상류층에서 애호하던 금강산도가 점차 민중으로 확산되어 민화 금강산도라는 형태로 저변화된 것이다. 그리고 작품을 제작하는 과정에서 정선, 김홍도 등의 진경산수화를 모방하는 것으로 시작하다가 후에는 단순한 모방이 아닌 일정한 양식 계보를 형성하며 창의적으로 다양하게 발전하였다. 특히 도상의 기발한 변용과 자유로운 표현 양식이 돋보이는 많은 작품들이 제작되었다는 점에서 큰 의의가 있다고 할 수 있다.

참고문헌 금강산도 연구(박은순, 일지사, 1997), 민중의 꿈, 민화 금강산도의 양식계보(진준현, 미술사학연구279·280, 한국미술사학회, 2013), 민화 금강산도에 관한 고찰(이영수, 미술사연구14, 미술사연구회, 2000).

필자 유미나(劉美那)



정의 천상을 왕래하는 상상의 영수(靈獸), 즉 상서로운 동물로 신앙되던 기린을 그린 그림.

개관 기린은 길상적이고 신령스러운 서수(瑞獸)와 신수(神獸) 또는 영수로서 한대의 화상전(畫像傳)이나 화상석(畫像石), 고분벽화 등에 본격적으로 형상화되기 시작하여 고구려로 파급되었다. 안악1호분을 비롯해 무용총과 삼실총, 강서대묘, 오희분오호묘 등, 고구려 중기와 후기의 벽화고분 천장부에 단독으로 또는 선인의 승물로 묘사되어 천계의 동물로 표상되었다. 통일신라에서는 와당과 전돌에 용과 봉황, 가릉빈가 못지않게 기린을 새겼

다. 당 양식을 토대로 삼아 단독상이나 대칭적인 쌍 무늬로 장식되었으며, 사산조의 영향으로 입에 보화줄기를 물고 있는 도상도 전한다.

고려시대에는 동경을 비롯한 청동제 공예품과 드물게는 청자 향로의 뚜껑 꼭지에 형상화되기도 했다. 그리고 14세기로 추정되는 일본 사이후쿠지(西福寺) 소장 의 고려 불화인 <관경16관변상도>의 전각 하단부에 4마리의 비주형 기린이 좌우 대칭으로 묘사되었다. 승탑인 부도의 기단부에 용과 함께 새겨진 경우도 있다. 『고려사』에 의하면 의종제위 1146~1170 때 정해진 어가행렬 제도의 의장기 가운데 ‘기린기’와 ‘황기린기’, ‘백기린기’가 있었다.

조선시대에 이르러 기린은 이상적인 왕도정치 의 상징으로 표상되면서 그 형상의 사용이 제한되어 전기에는 왕이 타는 어련이나 세자의 말다래를 비롯해 주로 왕실용 기물 등에 시문되었다. 1454년(단종 2)부터 시행된 흉배의 문양도 기린은 세자와 대군 등의 왕족만 사용할 수 있었다. 조선 후기에는 왕이 직접 관리하는 규장각 화원의 녹취재 화문 중 영모화의 화제로 대두되었으나, 일반화되지는 않았다. 이 시기를 통해 불교 사찰의 수미단을 비롯해 기둥이나 대들보, 창방 등에 장엄용 서수로서 묘사되며 확산되었다. 이러한 현상이 태평성세를 체현하는 기린과 같이 뛰어난 자손이 끊이지 않고 번창하기를 소망하는 등의 민간 기복신앙과 결부되어 기린이 병풍이나 족자에 길상장식화로 더 많이 그려졌다.

배움 기린은 상상의 동물로, 사슴 또는 말의 몸에 꼬리는 소와 같고, 머리에 뿔이 한 개 있으며, 수컷을 기, 암컷을 린이라 부르기도 한다. 봉황과 거북이, 용과 함께 사령도(四靈圖)의 하나로도 그려졌다. 고구려 고분벽화에서는 기린을 몸에 반점 등이 있는 사슴의 형태로 나타내기도 하고 끝이 둥근 막대기 모양의 뿔과 기익형(氣翼形) 날개로 표현하기도 했다. 점차 말의 신체와 닮게 묘사되면서 뿔처럼 생긴 말 상투와 화염형의 갈기 및 꼬리털을 갖춘 천마와 혼동되기도 한다. 신라 천마총에서 출토된 말다래인 장니에 그려진 천마를 기린으로 주장했던 견해가 대표적인 사례이다.

와당과 전돌에 주로 의장된 통일신라의 기린상은

대부분 말 모양으로 표현되었으며, 암막새에는 두 마리가 좌우대칭으로 배치되는 경우가 많았다. 머리 위로 뿔이 두 갈래로 뻗어 있거나 날개와 함께 갈기 같은 것을 양 옆으로 나타냈고, 구름무늬나 연관문, 연주문을 곁들여 장식했다. 고려시대에는 기린상에 송과 원대의 영향으로 용의 비늘이 부가되는 변화를 보였다. 용이 서수 또는 신수의 으뜸이라는 인식이 반영된 것으로 이해된다. 동경의 문양으로 봉황과 짝을 이루며 새겨지기도 했고, 사령(四靈)의 하나로 배열되기도 했는데, 말의 형상에서 점차 용의 얼굴이 가미되는 양상을 나타냈다.

조선 전기의 기린 도상은 현재 전하는 유물이 드물어 구체적인 파악이 쉽지 않다. 대원군 이하응이 사용한 흉배의 기린상을 통해 유추하면, 용의 머리와 뿔과 비늘에, 말의 다리와 발굽, 소의 꼬리털, 녹각형 날개를 지닌 모습을 하고 있어서 고려 말의 전통을 계승한 것으로 보인다. 후대의 유물이긴 하지만, 의장기 기린의 경우 용 비늘 외에 사슴의 반점으로 나타내기도 했다.

조선 후기에는 기린이 불교 사찰의 장엄용 서수로도 확산되지만 이는 어디까지나 문양의 맥락에서 묘사되었으며, 그림으로는 병풍 등에 자손 번창과 가문 번영의 기복호사 풍조와 결부된 길상용 장식화로 다루어졌다. 형상은 1607년에 명의 왕기(王圻)가 편찬한 『삼재도회(三才圖繪)』와 1725년 강희제 때 간행된 『고금도집성(古今圖集成)』의 ‘기린도’ 도상을 토대로 변용하며 전개되었다. 수컷인 ‘기’와 암컷인 ‘린’을 쌍으로 그릴 경우, 전자를 황색으로, 후자를 청색으로 구분해 색비 효과를 강조



기린도 | 삼재도회

해 나타났으며, 용머리를 두드러지게 표현하고 작은 반점을 비늘처럼 밀집해 묘사했다. 날개를 상징하는 깃털 부위를 붉은색 화염문으로 그려 넣어 장식성을 높인 특징을 보이기도 했다. 진채풍 화조도와 십장생도의 구도에 암수 부부 기린과 새끼들을 배열한 작품도 대두되었다. 연폭 병풍에는 반도蟠桃를 비롯해 영지와 바위, 계곡수, 폭포, 구름 등 장생물들로 가득 찬 선계에서 노니는 기린 가족들의 이상적이고 환상적인 정경이 정교한 필치와 화려한 색채로 펼쳐져 있다. 이는 규장각 화원의 녹취재 화제인 <기린재유麒麟在圃>, 즉 궁궐 동산에서 노니는 기린들을 그린 진채풍 궁중회화의 한 유형으로 보인다.

특징 및 의의 삼국시대의 고구려 고분벽화에서 통일신라와 고려시대를 거쳐 조선 후기의 길상장식화로 이어진 기린도는 종교적 신앙 및 기복 풍조 등과 결부되어 전개되면서, 각 시기와 장르 유형에 따라 사슴과 말, 용을 절충하거나 혼성한 서수 또는 영수로서 묘사되며 그 상징성이 유포되었다. 조선 후기의 길상장식화에서 진채



서수도 병풍 중 기린도 | 국립민속박물관

풍 화조도나 십장생도의 구도를 통해 부부와 새끼 기린이 군상을 이룬 구성은 기존의 기린도에서 볼 수 없는 특징이다.

참고문헌 민화 이야기(윤열수, 디자인하우스, 1995), 조선 후기 궁중화원 연구-하(강관식, 돌베개, 2001), 조선 후기 왕실·상층문화의 세속화 과정 고찰-기린 모티프를 중심으로(이재중, 역사민속학11, 역사민속학회, 2000), 東洋文様史(渡邊素舟, 富山房, 1971), 鳳麟龜龍考釋(杜而未, 臺灣商務印書館, 1996).

필자 홍선표(洪善杓)



정의 인간의 원초적 욕구와 현실적 기대를 길상 상징물에 의탁해서 그린 그림.

내용 길상을 추구하는 풍속은 길상 절일節日, 길상 예의, 길상 방위 등 무형적인 것과, 절식節食, 시식時食 등 식생활과 관련된 것, 그리고 복식, 건축, 장식미술 등 조형적인 것이 있다. 이 가운데서 다양하고 풍부한 내용을 가진 것이 길상화이다. 내용은 부귀·영화·출세·다남·재물·행운·건강·평안·기쁨·화합 등 현실에서 길운 따위와 관련된 모든 것이 포함되어 있다.

이러한 원초적 욕망과 현실적 기대는 '생명의 탄생과 지속', 그리고 '안락과 풍요의 유지維持'로 집약된다. 옛 사람들은 득남과 장수를 특히 중요하게 생각했다. 그것은 아들이 있어야 세대 연결이 지속될 수 있고, 건강하게 오래 살아야 복을 누릴 수 있다고 믿었기 때문이다. 이와 함께 부부화합·가내평안·입신출세·공명·귀貴 등 정신적인 것과 풍부한 재산 등 물질적인 것이 충족돼야 안락과 풍요를 누리며 행복하게 살 수 있다고 여겼다.

정신적·물질적 행복을 확보하고 유지하기 위해서는 이를 방해하는 요소들을 막아 없앨 필요가 있다. 옛 사람들은 포악·용맹한 성격을 가진 짐승·새 등의 힘을 빌리거나 사된 귀신의 약점이나 습관을 역이용하여 물리치는 방법을 사용했다. 정초에 호랑이, 매 그림을 그려 잡귀 침입 통로인 대문이나 중문에 붙이는 것이 전

자에 해당된다. 붉은색이나 부적 등을 적극 사용하는 것은 후자에 해당된다. 흉하고 사된 것을 물리치는 것이 곧 길상 확보의 수단이기도 하기 때문에 벽사화辟邪畵는 또 다른 측면의 길상화라 할 수 있다.

길상화는 다양한 현실적 욕망들을 특정 소재에 의탁하여 그린다. 대상이 되는 것은 화조花鳥·동물·식물·어해魚蟹, 그리고 서책·문구文具·기물·신선 등이다. 각 소재들을 단독 또는 두 개 이상 조합하여 그리는데, 특히 화조, 동물화의 경우 대부분 한 쌍을 그리는 것을 택한다. 이것은 음양 조화를 길상의 기본 조건으로 보는 동양인들의 전통적 길상 관념과 관련이 있다.

길상화 소재들은 각기 나름의 상징적 의미를 가진다. 그런데 상징적 의미는 원래부터 가지고 있는 것이라기보다 인간이 부여한 것이다. 그것은 대개 다음의 네 가지 과정을 거쳐 부여되거나 해석된 것이다. 즉, 1. 동식물에 대한 인간 중심적 해석, 2. 고사나 전설 내용 관련, 3. 성현들의 행적이나 언행 관련, 4. 명칭 발음 관련 등이다. 예컨대 씨앗이 많은 석류가 다산의 상징이 된 것은 1에 해당한다. 복숭아가 장수의 상징이 된 것은 서왕모 전설 속의 천도와 관련이 있으므로 2에 해당한다. 그리고 모란은 송나라 성리학자 주돈이의 「애련설」을 계기로 부귀의 상징이 되었으니 3에 해당한다. 박쥐(蝙蝠)가 복의 상징이 된 것은 발음과 관련 있으므로 4의 경우에 해당한다. 이 밖에 음양오행설과 역경易經사상, 민간신앙도 상징성 부여에 직간접적으로 영향을 미쳤다.

길상화의 중요 소재별 의미를 살펴보면, 먼저 다산·기자祈子 관련 소재로 석류·참외·연꽃·호리병박이 있다. 석류는 씨앗이 많고, 참외는 열매를 달고 있는 넝쿨이 끊이지 않고 뻗어 나간다고 해서 세대면장世代綿長의 의미를 얻었다. 연꽃은 개화와 동시에 씨앗을 맺는 속성 때문에 교합의 완성과 생식번영의 상징성을 갖게 되었다. 호리병박은 그 모양이 남자 성기를 닮았고 씨앗이 많기 때문이다. 호리병박과 비슷한 속성을 가진 가지·수박·오이, 그리고 한꺼번에 알을 많이 낳는 물고기도 다산 상징으로 애호되었다.

수壽와 관련된 상징물 중에 대표적인 것이 소나무이다. 소나무는 예로부터 전해져 내려온 관습적인 장수 이미지와 연결돼 있다. 한편 학·천도天桃·거북이는 상



길상화 | 오죽헌박물관

학경相鶴經, 서왕모 설화, 고사故事·전설 등과 관련해서 장수의 상징성을 얻었다. 그리고 사슴·영지·신선 역시 장수의 염원을 담은 길상화의 중요 소재이다. 사슴은 미려한 외형과 온순한 성격의 동물로 선령지수仙靈之獸로 알려진 동물이고, 영지는 버섯의 일종으로 일 년에 세 번 꽃이 핀다 하여 삼수三秀라 하며, 서초瑞草 또는 선초仙草라 불렸다. 그리고 신선은 죽지 않는 존재로 여겨져 선망의 대상이 되었다.

복의 대표적 상징은 박쥐이다. 박쥐가 일찍부터 행복의 상징으로 사랑받은 것은 편복蝙蝠의 ‘蝠’이 ‘福’의 발음과 같은 데서 연유한다. 한편 공명·출세의 대표적 상징은 수탉과 잉어다. 수탉은 수탉의 울음, 즉 공명公鳴이 공명功名과 발음이 유사하기 때문이고, 잉어는 <어변성룡魚變成龍 설화>와 관련하여 상징성을 얻었다. 부귀영화의 상징으로는 모란·금계金鷄·금붕어가 있으며, 부귀영화를 누린 깍자의와 같은 실제 인물도 행복의 상징으로 인기가 높았다. 모란은 꽃 자체가 부귀의 기상이 있는데다 주돈이가 모란을 부귀의 상징으로 말한 데 힘입어 그 같은 상징성을 얻었다. 금계와 금붕어는 그 화려한 모습 때문에 부귀의 상징이 되었다.

부부화합의 상징으로 화조·쌍어·원앙·기러기가 있고, 가내 평안의 상징으로 고화폐·보병寶瓶 등이 있다. 암수 한 쌍을 그린 화조는 음양화합, 곧 부부화합을 상징한다. 쌍어 역시 암수가 한 쌍을 이룬다는 의미를 가지고 있으며, 원앙과 기러기는 암수 중 어느 한쪽이

죽어도 다른 짝을 찾지 않는다는 속설 때문에 부부화합의 의미를 얻었다.

특징 및 의의 길상화는 채색 위주로 그려지며, 그림의 격조보다 내용이 중요시된다. 아무리 화격이 높다 해도 인간의 원초적 욕망을 담아내지 못하면 길상화로서의 의미가 약해진다. 길상화는 오랜 시간을 통해 형성된 한민족의 길상 관념과 심리 구조, 미의식과 감정 표현 방식이 독특한 형식과 내용 속에 반영되어 있는 그림이라는 점에서 중요한 문화적 자산의 하나로 평가된다.

참고문헌 전통미술의 소재와 상징(허균, 교보문고, 1981), 中國吉祥圖案(野崎誠近, 象文圖書, 1981).

필자 허균(許鈞)

당시 호랑이 그림을 보면 이원찬李元燾처럼 명나라 호랑이 그림의 화풍을 충실하게 재현한 화가가 있는 반면, 이정李楨, 1578~1607처럼 한국적인 그림으로 탈바꿈을 시도한 화가도 있다. 명나라 화풍을 따른 그림은 입체적이고 사실적으로 표현하였고, 한국적으로 재해석한 그림은 배경이 약화되고 평면화되고 추상화되는 경향을 보였다.

내용 한국화된 호랑이 그림은 김홍도에 와서 다시 한번 새롭게 변신하게 된다. 당시 화단을 지배한 사실주의적인 화풍에 영향을 받아 명나라식의 사실적인 화풍을 한국식으로 재해석한 화풍이 유행하게 된 것이다. 김홍도와 그의 스승인 강세황이 그린 <송하맹호도松下猛虎圖>(삼성미술관 리움 소장)에서는 까치가 등장하지는 않지만 18세기 호랑이 그림의 특색을 볼 수 있는 예다. 호랑이의 표현이 매우 극적이고 사실적이다. 꼬리를 곧추세우고 등을 올리고 가만히 얼굴을 돌려 눈에 노란 불을 켜고 앞을 응시하며 여차하면 공격하기 일보 직전의 긴박한 순간을 표현했다. 터럭 하나하나를 세면서 그린 듯 세밀한 묘사라는 점에서는 명나라 호랑이

까치호랑이

정의 호랑이와 까치를 함께 그린 그림.

역사 까치호랑이를 한자로 호작도虎鵞圖 혹은 작호도鵞虎圖로 번안하기도 한다. 하지만 이들 명칭은 기록상으로 확인되지 않으며, 조선시대에는 호도虎圖 혹은 맹호도猛虎圖라고 했다.

가장 한국적인 그림으로 알려진 까치호랑이는 그 도상이 원나라 및 명나라 호랑이 그림에서 시작되었다. 특히 명나라의 호랑이 그림인 유호도乳虎圖 또는 자모호도子母虎圖가 임진왜란 전후에 조선에 전해지면서 후대에 까치호랑이란 한국적인 그림이 정립된 것이다.

17세기 명나라풍으로 그려진 호랑이 그림을 보면, 배경에 까치가 등장하는 경우도 있지만 그렇지 않은 경우가 더 많았다. 당시 호랑이 그림에서 까치는 여러 배경 중 하나로서 선택 사항일 뿐 특별한 의미를 갖는 것이 아니었음을 알 수 있다. 최근 일본에서 들여와 울산 박물관에 소장되어 있는 <호도>는 까치가 등장한 17세기 호랑이 그림의 대표적인 예이다. 하지만 대부분의 호랑이 그림은 까치 없는 소나무를 배경으로 삼았다.



까치호랑이 | 경기대학교박물관

그림과 별 차이가 없지만, 명나라 그림의 호랑이 터럭 표현은 밍크담요와 같이 부드러운 반면, 김홍도 그림의 호랑이 터럭 표현은 모골(毛骨)이 송연(悚然)한 긴장감이 감돈다. 그렇지만 배경은 명나라 회화와 달리 매우 간략화되어 운치 있는 장면을 연출했다.

19세기에는 민화 호랑이 그림에서 큰 변화가 일어난다. 그것은 배경에 까치가 등장하는 경우가 급격히 증가한다는 점이다. 더욱이 까치가 단순한 배경으로 머문 것이 아니라 호랑이와 까치의 관계가 적극적으로 설정된다. 일본민예관 소장 <까치호랑이>를 보면, 까치와 호랑이가 아예 서로 대립각을 세우고 맞서고 있다. 호랑이는 전체 화면의 4/5에 해당하는 공간을 차지하고, 까치는 오른쪽 구석에 있는 소나무에 간신히 깃들여져 있다. 호랑이는 눈에 노란 불을 켜고 붉은 입을 벌리며 위협을 하고 있다. 하지만 까치는 이에 질세라 부리를 한껏 벌리고 꼬리를 높이 세우고 호랑이와 당당히 맞서고 있다. 둘 사이에는 일촉즉발의 긴장감이 흐르고 있다. 만일 호랑이가 덤비면, 까치는 날아가 버리면 그뿐이다.

또한 호랑이 그림에서 까치의 존재가 점점 부가될 뿐만 아니라 까치와 호랑이의 대립도 점점 격렬해졌다. 경기대학교 박물관 소장 <까치호랑이>에서는 호랑이가 가다가 돌아서서 붉은 입과 날카로운 송곳니를 드러내며 까치를 위협하고 있다. 호랑이는 포기하고 돌아섰다가 밀려오는 분을 참지 못하고 다시 뒤를 돌아본 것이다. 그렇다고 쉽사리 물러설 까치가 아니다. 여전히 몸을 앞으로 내밀고 강하게 반발하고 있다. 이 그림에서 까치는 명나라 호랑이 그림처럼 단순히 배경 역할에 머문 것이 아니라 호랑이와 맞대응하고 있다.

그러다가 결국 호랑이와 까치의 관계는 역전된다. 호랑이는 바보처럼 우스꽝스럽게 표현된 반면, 까치는 오히려 당당하게 묘사된다. 바보호랑이의 등장이다. 갑자기 까치가 그림을 주도하는 양상으로 바뀐 것이다. 그 덕분에 호랑이는 우리와 더욱더 친근한 캐릭터로 바뀌게 되었다. 호랑이의 맹수성을 거세시켜 우리가 접근하기 편한 존재로 만든 것이다.

일본 개인 소장 <까치호랑이>에서는 호랑이가 사팔뜨기로 표현되고, 까치는 더욱당당해진 모습으로 호랑이에게 덤벼들고 있다. 교토 고령미술관에 소장된



까치호랑이 | 삼성미술관리움

<까치호랑이>에서는 까치가 마누라처럼 바가지를 굵자 호랑이는 아예 등을 돌려 버렸다. 호랑이 얼굴의 표현은 피카소의 큐비즘처럼 정면과 측면의 시점이 교묘하게 조합되어 있다. 삼성미술관 리움에 소장된 <까치호랑이>에서는 호랑이가 고양이 모습으로 격하되었다. 붉은 입 사이에 날카로운 송곳니를 번득이지만 머리는 호랑이가 아니라 고양이 모습이고, 발에는 날카로운 발톱이 보이지 않는다. 더 이상 백수의 왕으로서 위엄은 어디에도 찾아볼 수 없다.

호랑이와 까치는 늘 긴장관계만 유지하는 것은 아니다. 삼성미술관 리움 소장 <까치호랑이>에서는 호랑이와 까치의 관계가 유난히 좋아 보인다.

그림 위쪽 중앙에 적혀 있는 “호랑이가 남산에서 부르짖으니 까치들이 모두 모여들었다(虎嘯南山, 群鶴都會).”라는 구절처럼, 화기에애한 분위기가 화면에 가득하다. 어

미 호랑이는 속눈썹을 예쁘게 치장하고 밝게 웃으며 발톱은 솜방망이처럼 거세되어 있다. 까치들은 긴장을 풀고 호랑이의 부름에 응하고 있다. 밝고 명랑하고 유쾌한 호랑이 그림인 것이다. 이 그림은 도식적인 표현과 장식적인 패턴이 두드러진다. 환하게 웃고 있는 얼굴과 거세된 발톱에서는 호랑이의 맹수성보다는 인간미가 넘치는 친근감이 풍겨나고, 패턴화된 호랑이의 무늬에서는 현대적인 디자인 감각을 느낄 수 있다. 일본 세리자와케이스케 미술관에 소장된 〈호랑이 가족〉을 보면, 명나라 유희도에서 연원한 형식이지만 그 표현은 도리어 민화적이다. 어미와 새끼들이 함께 노니는 장면을 묘사한 그림은 언제나 보는 이에게 따뜻한 정감을 안겨 준다. 어미 호랑이를 중심으로 한 마리는 등에 타고 다른 두 마리는 땅에서 놀고 있는 호랑이 가족의 평화로운 모습을 나타내었다. 이 그림은 단순히 정감을 나타내는데 그치지 않고 해학적으로 표현되었다. 호랑이의 눈은 술에 취한 듯 뱅글뱅글 돌고 있고, 치아도 매우 부실하여 백수의 왕으로서 면모는 찾아볼 길이 없다. 줄무늬는 일정한 패턴으로 단순화되고 어린아이 그림과 같이 친진난만하게 표현되어서 더욱 친근하게 느껴진다.

20세기 전반 일제강점기 때에는 대형 호랑이 그림이 유행했다. 대표적인 예가 〈수기맹호도睡起猛虎圖〉(개인 소장)이다. 이는 잠에서 깨어난 맹호도란 뜻이다. 이는 일제에 의해 짓밟힌 민족의 자존심을 호랑이를 통해 일으켜 세우려 했던 것으로 해석된다. 일제에는 잠자는 호랑이를 건드렸다는 경고의 메시지와 더불어 일제 침략에 무력함을 보인 민족의 정기를 일깨우려는 간절함이 이 호랑이 이미지에 서려 있는 것으로 볼 수 있다.

황해도 무속화에도 까치호랑이가 있다. 소나무 위에는 까치 두 마리가 깃들어 있고, 그 아래에는 호랑이가 배치되어 있다. 영락없이 민화 까치호랑이의 구성이다. 우스꽝스러운 표현도 민화와 다르지 않다. 하지만 이 그림은 까치호랑이를 그린 것이 아니라 서낭신을 그린 종교화이다. 서낭신은 마을을 지키는 수호신으로, 서낭신이 산신신앙과 연관이 깊기 때문에 호랑이가 등장하는 것이다. 호랑이는 서낭신을 대표하고, 까치는 신의 메신저이다. 흥미로운 점은 소나무가 해와 달을 품고 있다는 사실이다. 이 소나무는 여느 소나무가 아니라 신과 인간을 이어 주는 신목神木이요, 우주목宇宙木이

요, 하늘사다리인 것이다. 이 무속화에는 우리 민족이 숭상하는 태양숭배사상이 담겨 있다. 서민의 간절한 소망은 평범한 이미지를 통해 우주의 중심에 맞닿아 있다.

까치호랑이를 구성하는 호랑이와 까치와 소나무는 한국인이 매우 좋아하는 소재이다. 호랑이는 한국인과 애뜻한 관계가 있다. 소나무는 한국에 가장 흔히 볼 수 있는 나무이며, 까치는 복을 가져온다고 하여 한국인이 좋아하는 새이다. 그러한 이유로 까치호랑이는 그동안 한국 민화의 대명사로 알려졌다. 하지만 이처럼 호랑이에 까치가 등장하는 그림은 중국 원나라 때부터 시작되었다. 중국에서 표범과 까치가 함께 그려지는 그림은 豹豹와 豹豹가 발음이 비슷하고 까치가 새 소식을 상징하기 때문에 豹豹, 즉 새 소식을 전하는 길상의 그림으로 사랑을 받았다.

그런데 민화 까치호랑이에서는 이러한 상징과 더불어 당시 사회를 풍자하는 이야기가 중첩되어 있다. 그렇기에 호랑이와 까치가 싸우거나 화해하는 인간적인 이야기로 그려지는 것이다. 악귀를 쫓는 벽사의 상징 호랑이가 ‘바보 호랑이’로 전락하고, 새 소식을 전해 주는 까치는 더욱 당당해진다. 그것은 당시 사회의 부조리를 비판하는 풍자이다. 호랑이는 양반이나 권력을 가진 관리를 상징하고, 까치는 서민을 대표한다. 까치가 호랑이에게 대드는 구성을 통해 서민들은 신분에 대한 불만을 해소하는 카타르시스를 느낄 수 있을 것이다. 실제 당시 서민들 사이에는 〈까치호랑이 설화〉가 유행했는데, 그 내용은 까치가 지혜로 힘센 호랑이를 골탕 먹임으로써 신분의 차이에서 빚어지는 억울함과 푸대접을 항변하는 것이다. 급격하게 나빠진 까치와 호랑이의 관계 속에서 서민화가의 사회의식이 날카롭게 번득인다.

왜 호랑이와 까치가 이처럼 대립의 각을 세운 것일까? 그 의문은 19세기의 역사 속에서 풀어볼 수 있다. 19세기에 들어와서 흥경래의 난과 동학혁명과 같은 민란이 빈번해지고 서민의 목소리가 높아지면서 결국에는 1894년 갑오개혁 때 오랜 세월 동안 이어져 오던 신분제도가 무너지기에 이른다. 서민들의 위상이 점점 높아지는 사회적 변화가 까치호랑이 속에 반영된 것이다.

특징 및 의의 17세기 단순한 배경이었던 까치가 등장하

는 호랑이 그림이 19세기 민화에 와서는 ‘까치호랑이’라고 따로 구분할 수 있을 정도로 대거 유행하게 되었다. 이는 그림 속 호랑이와 까치의 이야기를 동물이 아닌 사람들이 살아가는 삶의 이야기로 환원시킨 민화 특유의 스토리텔링적 속성에 기인한 바가 크다. 대립관계 혹은 우호관계로 설정하면서 당시 사회를 풍자하는 도구로 삼았던 것이다. 동물의 왕인 호랑이를 거세시켜 바보호랑이로 만든 것은 바로 그러한 사회적 풍자를 보여 주는 상징적인 예이다. 해학을 통해 강자의 권위를 단숨에 끌어내림으로써 평등을 지향하는 서민의 세계관을 표출하고 있다.

미술사학자 존 코벨(John Covell, 1910~1996)은 민화 호랑이의 양면성에 대해 “무시무시한 맹수에 대한 존경심을 뒤집어 우스운 호랑이로 표현한 능력이야말로 한국 미술사의 한 정점을 이루는 것이다.”라고 극찬했다. 한국인에게 호랑이는 사람을 해치고 잡아가는 두려운 존재이자 산신같은 신적인 존재이면서 반대로 쾌활하고 명칭하기도 한 인간적인 존재이기도 하다. 호랑이에 대한 존재가 무서우면 무서울수록 그것에 대한 반향도 클 수밖에 없다. 민화작가는 무서운 존재에 대한 반감을 직접 표출하기보다는 해학과 풍자를 통해서 은유적으로 나타내는 지혜를 발휘했다.

참고문헌 개인소장의 출산호작도-까치호랑이 그림의 원류(홍선표, 미술사논단9, 한국미술연구소, 1999), 민화 용호도의 도상적 연원과 변모양상(정병모, 강좌 미술사37, 한국미술사연구소, 2011), 조선 중·후기 호도의 유형과 도상-기년작을 중심으로(윤진영, 장서각28, 한국학중앙연구원, 2012), 한국 호랑이(김호근 외, 열화당, 1991), Chinese Tiger Painting and its Symbolic Meanings, Part I: Tiger Painting and the Sung Dynasty(Houmei Sung, National Palace Museum Bulletin, v.33 no4, 1998), Tiger with Cubs: A Rediscovered Ming Court Painting(Houmei Sung, Artibus Asiae, v.64 no2, 2004).

필자 정병모(鄭炳模)



정의 조선시대 국가에서 필요로 하는 공적인 용도의 도화(圖書) 업무를 관장하기 위해 설치한 관청.

내용 조선 초기에는 고려시대의 도화 업무를 담당한 관청인 도화원(圖書院)의 명칭을 그대로 썼으나 1471년경 도화서로 개칭하였다. 도화서는 국가가 필요로 하는 도화 업무를 담당한 관청으로 예조에 소속된 종6품의 아문(衙門)이다. 『경국대전(經國大典)』에 의하면, 도화서에는 제조(提調) 1인과 별제(別提, 종6품 2인), 잡직(雜職)으로 화원(畫員) 20인을 두었다. 화원의 보직은 선화(善書) 1인, 선화(善繪) 1인, 화사(畫史) 1인, 회사(繪史) 2인으로 규정되어 있다. 경험 많은 화원을 확보하기 위해 임기를 마친 화원들이 계속 근무할 수 있도록 서반체아직(西班遞兒職) 3인을 두었다. 이 밖에도 견습 화원인 화학생도(畫學生徒) 15명, 차비노 5명, 근수노 2명, 배첩장 2명도 소속되어 있었다.

화원은 실력을 평가하는 취재(取才)를 통해 선발하였다. 취재의 과목으로는 대나무[竹]·산수·인물·영모(翎毛)·화초 등을 두었다. 이 가운데 두 가지를 선택하여 시험을 보되 대나무를 1등으로 하고, 산수를 2등, 영모를 3등, 화초를 4등으로 등급을 나누었다. 대나무나 산수를 중시한 것은 사대부들이 지닌 문인화에 대한 관심과 취향이 반영되었음을 시사한다.

정조 때는 규장각에 차비대령화원(差備待令畫員)을 선발하여 운영하였다. 도화서 화원 가운데 다시 시험을 보아 국왕의 측근에서 도화 업무를 수행하는 제도를 두었다. 1894년에 갑오개혁 이후에는 도화서가 규장각에 소속되었고, 화원은 화원도화주사(畫員圖書主事)로 명칭이 바뀌었다.

도화서의 업무는 궁중에서 필요로 하는 그림을 제작하는 일이었다. 국왕이나 공신(功臣)의 초상화 제작, 행사에 필요한 각종 병풍, 기물, 의장물, 궁중행사의 장면을 그린 기록화, 시가행진을 하는 행렬을 그린 의궤(儀軌)의 반차도(班次圖) 등을 그리는 일, 왕이 보는 어람용(御覽用) 전적에 칸을 치는 인찰(印札) 등 다양했다.

도화서 소속의 화원들은 화려한 채색과 섬세한 묘사를 위주로 한 공필화 계통의 그림을 그렸다. 이에 그림에 대한 재능과 오랜 기간의 수련이 필요했으며, 그림에 따라서는 공동으로 작업해야 하는 경우도 있었다.

화원들은 공적으로 그리는 도화 업무 외에 산수화와 화조화 등에도 뛰어난 개인의 기량을 발휘했으며, 주문과 수요에 의해 사적(私)적인 도화 활동을 하기도 했다. 그러나 왕실 수요의 공적인 그림을 그릴 때에는 자

신의 개성은 드러내지 못했다. 이처럼 화원화가들은 공식적인 화역(畫役)과 사적인 도화 활동 사이에서 경륜을 쌓을 수 있었으며, 다양한 화제를 폭넓게 그리는 과정은 곧 필력을 키우는 토대가 되었다.

특징 및 의의 도화서는 애초에 지금의 조계사 부근인 견평방(堅平坊)에 있었으나, 1676년(숙종 2) 혼례를 앞둔 현종(顯宗)의 셋째 딸인 명안공주(明安公主, 1664~1687)에게 귀속되었다. 이후 도화서는 10여 년간 의정부의 남쪽 예빈시, 통례원, 충익부 옛터 등을 거쳐 태평관 옛터로 자리를 옮겼고, 조선 후기에 이르러 지금의 을지로 입구인 태평방(太平坊)으로 이전하였다. 19세기 당시의 도화서는 태평방의 광통교(廣通橋)로부터 남쪽으로 약간 떨어진 곳에 있었다. 현재의 서울시 중구 수하동 64번지 자리이다. 1770년대에 제작된 <한양도성도(漢陽都城圖)>에 도화서의 위치가 표시되어 있어, 18세기 중엽 이전부터 이곳에 자리 잡았음을 알 수 있다.

태평방에 정착한 도화서의 입지 조건은 광통교 주변의 지전(紙塵)과 서화포(書畫鋪)가 등장하는 데 많은 영향을 주었다. 도화서는 화가들의 잦은 출입과 수시로 그림이 반출입되는 현상이었기 때문이다. 도화서 인근의 지전은 공적인 도화 업무 외에 사적으로 그려서 팔기 위한 화원들의 그림이 진열되는 곳이었다. 또한 도화서 인근은 무명화가들이 머문 공간이었기에 자연스럽게 그 주변에 그림을 사고파는 유통 공간이 자리 잡을 수 있었다.

조선 후기 도화서의 가장 핵심 인력은 화원과 생도(生徒)이다. 공적인 용도로 필요한 그림을 제작하는 주역이었다. 18세기 이후의 법전에 기록된 화원과 생도의 규정을 보면, 당시 도화서 안팎의 사정을 이해하는데 도움이 된다. 1746년(영조 22)에 간행된 『속대전(續大典)』에는 도화서의 정원이 화원 20명에 생도 30명이었다. 조선 초기의 『경국대전』(1485)과 비교하면, 생도가 두배로 늘어난 셈이다. 18세기 이후 증가한 도화 업무에 대비하려면 화원 후보생인 생도의 수를 늘려야 했고, 화원의 양성이 무엇보다 시급했다. 이후에 편찬된 『대전통편(大典通編)』(1785)에는 화원 10명이 증원되어 30명으로 늘었다. 19세기의 『대전회통(大典會通)』(1865)에 이르면 화원과 생도는 각 30명으로 변함

없지만, 별제(別提) 2명이 폐지되고, 겸교수(兼教授) 1명이 새로 증원되었다. 겸교수를 둔 것은 생도에 대한 교육을 강화하기 위한 방편이었을 것이다. 도화서의 직제와 정원은 법전이 후속으로 편찬될 때마다 개편되는 과정을 거쳤다.

19세기 중엽의 『육전조례(六典條例)』에는 화원들의 임무가 자세히 수록되어 있다. 궁중장식화 등의 밑그림 그리는 일, 왕의 관을 보관해 두는 찬궁(贊宮)에 들어가는 사수도(四獸圖), 왕릉의 석물조각에 필요한 밑그림, 의궤(儀軌) 반차도와 도설(圖說), 죽책문(竹冊文) 등에 찍은 어보(御寶)의 획을 단정하게 정리하는 보획(補劃), 돌에 글자를 새길 때 종이에 붉은 선으로 글자획을 그리는 북칠(北漆) 등이 그 업무로 명시되어 있다. 도화서는 조선 왕조 5백 년간 한 번도 폐지한 적이 없을 정도로 국가와 왕실의 도화 업무를 맡아 수행하였고, 이를 통해 왕실의 권위와 왕실 문화의 발전에 기여하였다.

참고문헌 19세기 광통교에 나온 민화(윤진영, 광통교 서화사, 서울역사박물관, 2016), 왕의 화가들(강민기·박정혜·윤진영·황정연, 돌베개, 2012), 조선 궁궐의 그림(강민기·박정혜·윤진영·황정연, 돌베개, 2012), 조선시대 회화사론(홍선표, 문예출판사, 1999), 조선왕조시대의 도화서와 화원(김동원, 홍익대학교 석사학위논문, 1980), 조선후기 궁중화원 연구-상(강관식, 돌베개, 2001), 한국회화사 연구(안휘준, 시공사, 2000).

필자 윤진영(尹軫映)



정의 모란꽃을 그린 그림.

개관 ‘모란’은 ‘모(牡)’(수컷)와 ‘단(丹)’(붉다)이 합쳐져 만들어진 한자어로 ‘모단(牡丹)’이나, 유음화하여 모란으로 발음된다. ‘모란’은 양陽에 속하여 남성을 상징하므로 ‘모(牡)’자를 앞에 놓아, 모든 꽃 중에서 으뜸이라 하여 ‘화중왕(花中王)’ 또는 ‘화왕(花王)’이라 한다. ‘모란(牡丹)’이라 하기 전에는 ‘대작약(大芍藥)’이라고 했다. 이는 모란꽃이 작약과 비슷하고 목본이기 때문이다.

북송 주돈이의 『애련설(愛蓮說)』에 “모란은 꽃 중에서 부귀한 것이다[牡丹花之富貴者].”라고 하였고, 『하황사기(下



허련 | 모란도 | 19세기 | 국립중앙박물관

『황私記』나 『북산집北山集』에 “모든 꽃의 왕[百花王]”이라고 하였듯이 모란은 예로부터 동양인들 사이에서 부귀의 상징으로 인식되어 왔다.

중국에서 모란은 황제의 꽃으로 국화나 난초가 여성을 상징하는 것과 대응되는 의미를 지녔다. 또한 빛, 영광, 사랑, 행운, 여름, 청춘을 상징한다.

모란은 국색천향으로 진선진미(盡善盡美)와 화목을 상징하여 복식, 가구 등의 장식 도상으로도 널리 쓰였다. 국색천향(國色天香)이란 모란의 아름다움을 형용하는 말이며, 후세에는 여성의 아름다움을 형용하는 말로 사용되었다. 모란도는 이러한 모란을 소재로 한 그림이다.

내용 모란도는 단풍의 그림보다는 다른 사군자(四君子)와 함께 제작되는 경우가 많으며 민화에서는 석모란(石牡丹)으로 꾸며진 모란 병풍이 많이 그려졌다. 화풍은 먹으로만 그린 수묵화풍(水墨畫風)과 짙고 호화로운 채색의 민화풍 두 종류가 있다. 수묵화풍의 모란도는 문인화의 소재로 즐겨 그려졌으며, 극채색풍의 모란도는 혼례용 병풍으로 많이 쓰였다. 모란만을 단독으로 그린 것도 있지만 괴석과 같이 그려서 석모란을 만들거나

소나무·난·대나무 등과 조화시켜 많은 화제를 만들기도 한다. 예를 들면, 모란에 소나무나 괴석(怪石)이 첨가되어 부귀장년(富貴長年), 난(蘭)을 같이 그려 부귀국향(富貴國香), 대나무가 첨가되어 부귀평안(富貴平安)을 뜻하게 된다. 고양이와 나비를 모란과 함께 그려 넣기도 하였는데, 그러면 부귀모질(富貴耄耋)을 뜻한다. 이렇듯 모란도는 다른 제재와 함께 그려지면서 그 의미가 더해지기도 하였다.

특히, 큰 규모의 석모란 병풍은 궁중에서도 애용되어 궁모란(宮牡丹)이라고도 불리었다. 당대(唐代)에 유행하였으며, 신라(新羅) 선덕여왕(善德女王, 재위 635~647)의 설화로 미루어 보았을 때, 우리나라에도 신라 때에 전래된 듯하다. 현재 전하는 모란도는 조선 후기 이후의 작품들이며, 그 가운데 허련(許鍊, 1809~1892)의 모란도가 유명하다.

허련은 모란꽃 그림을 많이 그려 ‘허모란(許牡丹)’이라는 평을 듣기도 하였다. 종래의 모란꽃 그림은 화려한 채색으로 그리던 것이 상례였으나 허련은 굳이 먹으로만 모란을 그렸다. 모란은 본래 부귀영화를 상징하는 꽃이므로 가정마다 모란 병풍이나 화첩을 필요로 하였다. 그러므로 궁중은 물론 일반 서민들의 가정에서도 모란꽃 그림은 항상 요구되었고, 이의 수급을 위해 민화에서도 흔히 다루어졌다.

모란의 부귀를 뜻하는 상징성이 부각된 다양한 도안들이 전해진다. 오래도록 부귀영화를 누리기를 축원하는 의미로 모란에 장미꽃(혹은 할미새)을 배합한 도안인 부귀장춘(富貴長春), 돌 옆에 모란과 복사꽃을 배치하여 생일을 축하하면서 장수와 부귀를 누리기를 축원하는 장명부귀(長命富貴), 모란꽃에 수탉을 배치한 그림으로 벼슬길에 나아가 이름을 날리고 부귀를 누리기를 축원하는 공명부귀(功名富貴), 모란과 할미새가 한데 어울린 그



모란도 | 국립중앙박물관



모란도병 부분 | 국립민속박물관

림으로 부부가 백년해로하며 부귀를 누리기를 축원하는 백두부귀(白頭富貴), 덩굴풀이 모란의 가치를 칭칭 감고 올라간 그림으로 부귀영화가 만대(萬代)에까지 이어지기를 축원하는 부귀만대(富貴萬代), 모란을 꽃은 꽃병 옆에 사과를 배치한 그림 혹은 대나무에 모란을 배치하여 부귀와 평안을 누리기를 축원하는 부귀평안(富貴平安), 모란에 수선화를 배치하여 부귀를 누리며 신선처럼 살기를 축원하는 신선부귀(神僊富貴), 모란에 해당화를 배치하여 부귀영화가 온 집안에 넘쳐흐르기를 축원하는 만당부귀(滿堂富貴), 옥란화(玉蘭花)와 해당화, 모란의 그림으로 모두가 선망하는 높은 지위에 올라 부귀영화를 누리기를 축원하는 옥당부귀(玉堂富貴), 부용화(芙蓉花)에 모란을 배치하여 부귀영화를 누리기를 축원하는 영화부귀(榮華富貴) 등이 있다.

특징 및 의의 모란도는 부귀영화를 상징하며 궁중회화와 민화의 대표적인 화제로 그려졌다. 또한 문인화로도 그려져 여러 계층에서 다양한 화법으로 즐겨 그렸음을 알 수 있다. '화중왕'으로서 오랜 세월 각 계층에게 사랑받은 모란도는 조선 사회의 계층별 미관을 보여주는 대표적인 예시라고 할 수 있다.

참고문헌 중국상징미술사전(노자키 세이킨 저, 변영섭·안영길 역, 고려대학교출판부, 2011), 한국 회화사 연구(안휘준, 시공아트, 2000), 한국민족문화대백과사전(한국정신문화연구원, 1991).

필자 이은하(李垠河)

무이구곡도

武夷九曲圖

정의 남송대 주자성리학을 집대성한 주희(朱熹)가 머물던 중국 복건성 무이산에 위치한 무이구곡(武夷九曲)을 그린 그림.

내용 〈무이구곡도〉는 16세기의 조선에 전래된 이후 구한말까지 약 400년 동안 꾸준히 그려진 그림이다. 여말선초에 전래된 주자성리학을 깊이 탐구한 16세기의 유학자들에게 주희는 학문의 종주이자 무한한 존경의 대상이었다. 이로 인해 주희가 은거하던 무이구곡은 학자들에게 주자 학문의 본산이자 이상향으로 떠올랐다. 무이구곡을 그린 〈무이구곡도〉는 16세기에 중국으로부터 전래되어 큰 인기를 끌며 유행하였다. 특히 원본을 베껴 그린 모사본(模寫本)이 서울과 지방의 지식인들에게 널리 보급되었다.

〈무이구곡도〉의 현장인 중국 복건성의 무이산 구곡계(九曲溪)는 기이한 층암절벽과 그 사이를 흐르는 계류가 수십 리에 걸쳐 펼쳐진 곳이다. 예로부터 수많은 전설과 고사가 깃든 장소로도 유명하다. 주희는 관직에 있던 9년간을 제외한 일생의 대부분을 무이산 인근의 숭안(崇安·건양(建陽)·건안(建安) 등지에서 살았다. 54세 되던 1183년부터는 제자들과 함께 무이구곡에 정사(精舍)를 짓고 은거하면서 강론과 저술 작업에 전념하였다.

무이구곡은 원대(元代) 이후 주자성리학의 발원지로서 또는 주희의 학통(學統)을 이은 후학들의 활동 공간으로 부상했다. 이러한 배경 아래 주희의 학문적 업적을 기리기 위한 상징물로서 〈무이구곡도〉가 활발히 제작되었다. 주자성리학을 최고의 학문 가치로 여긴 조선의 사대부들이 〈무이구곡도〉를 선호한 배경에는 주자를 향한 존경과 감화의 정서가 배어 있었다.

〈무이구곡도〉는 16세기부터 본격적으로 우리나라에 소개되었다. 가장 대표적인 예가 국립중앙박물관의 1591년작 이성길(李成吉)의 〈무이구곡도〉이다. 두루마리로 된 이 그림에는 화면 전체에 걸쳐 아홉 곡의 굽이가

묘사되었다. 감상자가 제1곡에서 제9곡까지 차례로 감상하는 과정은 마치 탐승의 여정(旅情)을 느끼게 한다. 이러한 화면의 구성은 무이구곡의 경관적 특성과 두루마리 그림의 기능을 활용한 것이다. 화면에서 각 곡의 명칭은 기록하지 않았지만, 각 곡마다의 특징적인 경관을 일정한 간격으로 화면 안에 배치하여 그린 것이 특징이다.

이성길의 〈무이구곡도〉와 함께 살펴보아야 할 그림은 영남대학교 박물관의 〈주문공무이구곡도(朱文公武夷九曲圖)〉이다. 원본을 여러 번에 걸쳐 베껴 그린 모사본으로 추정된다. 모사를 거듭하며 화격이 상당히 소략해져 원화(原畵)의 양식이 온전하지 않다. 그러나 경물의 구성이 이성길의 〈무이구곡도〉와 유사한 점은 이 그림의 원본이 16세기 그림의 전형(典型)에서 유래되었음을 알려 준다. 두루마리 전체에 적힌 글씨는 모두 퇴계(退溪) 이황(李滉)의 서체로 판단된다. 이성길의 〈무이구곡도〉가 중국에서 전래된 가장 높은 화격을 보여 주는 사례라면, 영남대학교 박물관의 〈주문공무이구곡도〉는 16세기 중엽에 지방에서 그린 모사본에 해당한다. 중앙 양식과 지방 양식의 실질적인 특징을 잘 비교해 볼 수 있는 사례이다.

17세기 이전까지 〈무이구곡도〉의 감상층은 성리학을 공부한 지식인에 한정되었다. 그러나 18세기 이후에는 화원 화가와 문인 화가, 그리고 무명(無名) 화가에 이르는 폭넓은 층을 형성하였다. 대표적인 사례가 강세황(姜世晃)의 〈무이구곡도〉와 온릉봉릉도감(溫陵封陵都監)에서 만든 계병(契屏) 〈무이구곡도〉이다.

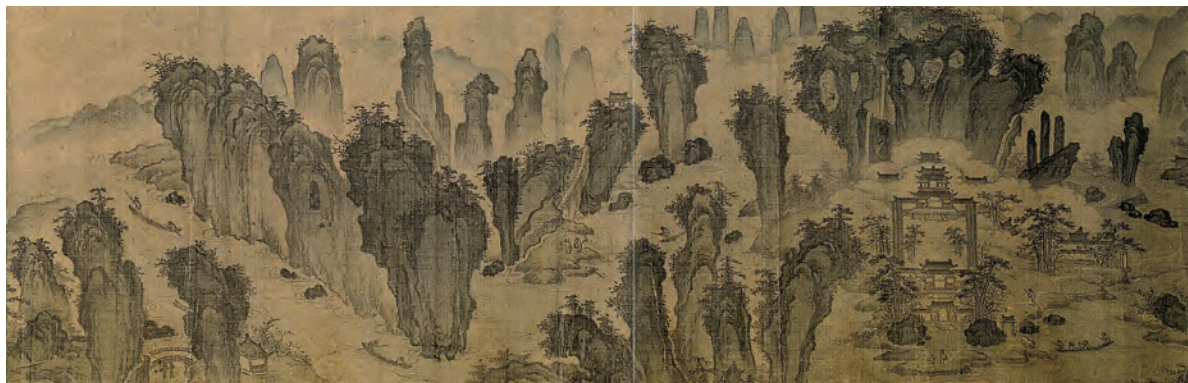
강세황이 그린 〈무이구곡도〉는 당시에 전하던 두루마리 형식의 〈무이구곡도〉를 간략한 선묘 위주로 베껴

그린 그림이다. 문인화 취향의 분위기가 간결하고도 함축적인 선묘에 잘 집약되어 있다. 영남대학교 박물관의 계병 〈무이구곡도〉는 8폭을 연이어 그린 것으로 1739년(영조 15) 중종비 단경 왕후(端敬王后) 신씨의 복위로 인해 능을 단장하는 일을 맡은 도감의 관원들이 기념물로 만든 것이다. 이 두 점의 〈무이구곡도〉는 화원 화가들의 공력이 담긴 그림과 문인들의 취향이 담긴 그림으로서 화원화와 문인화의 대비를 잘 보여 준다. 18세기 전 반에는 이처럼 표현 방법이 다채로운 〈무이구곡도〉가 널리 그려지고 있었다.

조선 말기의 〈무이구곡도〉는 대중화의 단계를 거치며 민화(民畵)로까지 이어져 뚜렷한 양식의 변모를 이루었다. 〈무이구곡도〉는 18세기 후반기에 이르러 전통의 형식에서 벗어난 과격적인 그림으로도 그려져 대중의 수요와 접목되었고, 이후 상상력이 가미된 민화로 그려졌다. 대표적인 사례가 국립중앙박물관의 18세기 작 〈무이구곡도첩〉과 가회민화박물관의 〈무이구곡도병〉이다.

조선 후기에 민화로 그려진 구곡도는 원래 유학자나 양반들 사이에서 감상되던 그림이었다. 그런 구곡도가 민간양식으로 그려져 민화의 저변을 넓히는 소재로 다루어진 점은 매우 의외의 현상이다. 이러한 구곡도의 민화화라는 이면에는 변화하는 시대 환경, 새로운 수요층의 등장과 수요에 따른 민간 양식의 그림들이 생산되었기에 가능하였다.

1785년(정조 8)에 그린 국립중앙박물관의 〈무이구곡도첩〉은 무이구곡의 주요 경물을 의인화(擬人化) 내지 의물화하여 그린 것이다. 예컨대 제2곡의 중심 경물인 옥녀봉(玉女峯)은 한복을 차려입고 서 있는 여인의 모습을



이성길 | 무이구곡도권 부분 | 16세기 | 국립중앙박물관



무이구곡도첩 부분 | 국립중앙박물관



무이구곡도병 부분 | 가회민화박물관

그렸다. 옥녀봉이 미인을 상징한다는 의미를 치마저고리를 입은 여인의 형상으로 의인화한 것이다. 단연 감상자의 시선을 흥미롭게 사로잡는 요소이다. <무이구곡도>가 지식이 있어야만 보는 어려운 그림이 아니라 누구나 재미있게 감상할 수 있는 그림인 점을 강조한 과격적인 구성이다.

가회민화박물관 소장의 10폭 <무이구곡도병>은 상상의 경관과 조형성을 강조한 민화풍의 그림이다. 이 병풍 그림은 각 폭마다 대부분 비슷한 구도와 필치로 그려져 있다. 특히 무이구곡의 고유한 지형적 특징은 거의

반영되지 않았고, 상상으로 그린 부분들이 비중을 차지한다. 산의 굴곡을 비슷한 간격의 반복되는 운필로 표현하였다. 화면 내에서 갈지자형의 경물 구성과 대칭형, 혹은 특별한 형식이 없는 구도를 보여 준다. 경물 묘사에 원근의 차이가 없지만, 전통화법에 구애받지 않는 조형적 표현이 신선하다. 여기에 적힌 주자의 무이구곡 시가 이 그림이 <무이구곡도>임을 알려 주는 단서이다.

특징 및 의의 <무이구곡도>는 구한말 대중적 취향을 담은 민화로 그려짐으로써 상류층으로부터 중서민층에 이르기까지 가장 폭넓은 계층을 대상으로 한 그림의 주제가 되었다. 그러나 구곡도는 중국으로부터 전래된 중국 도상을 한국적인 화풍으로 전환해 낸 사례로서 중국 문화의 수용과 한국화라는 측면에서 우리나라 문화사에서 시사하는 의미와 비중이 매우 크다. 특히 소상팔경도 瀟湘八景圖와 금강산도 金剛山圖 등 전통적인 상류층 회화의 주제가 19세기에 이르러 대중화되는 경향과 맥락을 같이 하였다. 이는 조선 말기 양반 사대부층과 더불어 신흥 부유층으로 부상한 중인이나 상업가들의 수요에 부응한 현상의 하나였다. 또한 이들이 지닌 양반문화에 대한 동일시 관념은 상류층 회화에 대한 관심을 촉발시킨 배경이 되어 조선 말기까지 다양한 <무이구곡도>가 그려질 수 있었다.

참고문헌 구곡도의 발생과 기능에 대하여(유준영, 고고미술151, 한국미술사학회, 1981), 아름다운 산수화 전(가회민화박물관, 2007), 율곡 이이의 고산구곡과 고산구곡도(윤진영, 신사임당 가족의 시서화, 관동대학교 영동문화연구소, 2006), 조선시대 구곡도의 수용과 전개(윤진영, 미술사학연구 217·218, 한국미술사학회, 1998), 조형예술과 성리학 화음동정사에 나타난 구조와 사상적 계보(유준영, 한국미술사 논문집1, 한국정신문화연구원, 1984), 한강 정구의 유거공간과 무흘구곡도(윤진영, 한강 정구, 남명학연구원, 2011), 한국회화의 전통(안휘준, 문예출판사, 1988).

필자 윤진영(尹軫映)



정의 문방사우(文房四友)를 비롯하여 책, 악기, 서화, 서안, 바둑, 수석, 난초, 술병 등을 그린 조선시대 정물화.

역사 문방도란 용어는 정조 때 기록에서 살펴볼 수 있다. 제일 먼저 등장하는 기록은 1783년(정조 7) 11월 27일 차비대령 화원의 녹취재를 위해 출제한 문제인 “금슬재어琴瑟在御”이다. 금슬재어는 금과 슬이 손닿는 곳에 있다는 뜻으로, 『시경詩經』 「정풍鄭風 여왈계명女曰鷄鳴」 편에 나오는 구절이다. 금과 슬은 부부의 사랑을 상징하는 기물로써, 문방도의 시작이 문방사우가 아닌 악기라는 점이 흥미롭다. 그만큼 문방도의 개념이 포괄하는 범주가 넓다는 것을 보여 준다. 1784년 12월 20일 기록에는 책가, 화주, 필연이 녹취재 문제로 출제되었다. 책가는 문방도에 관한 기록에서 문방사우 다음으로 많이 등장하는 소재이다. 또한 1822년(순조 22) 녹취재 문제로는 “장 씨가 바친 보물”이 출제되었다. 여기서 보물이 구체적으로 어떤 것인지는 명시되어 있지 않지만, 문방도가 문방사우, 책가, 악기, 그리고 보물 등 진귀한 것을 소재로 삼은 것을 알 수 있다. 이 외에도 서화, 수석, 난, 금석, 바둑, 술병 등이 있다.

18세기와 19세기 궁중화 문방도의 양상을 볼 수 있는 작품으로 서울미술관 소장 <책거리>가 있다. 이 그림은 책을 중심으로 청동기, 문방구, 가구, 화병 등이 배치되어 있다. 책없이 문방구와 청동기, 화병만으로 구성된 그림도 8폭 가운데 3폭이 된다. 옷칠한 종이에 섬세하고 사실적인 화풍으로 그린 궁중화풍의 문방도로 추정된다.

문방도는 19세기에도 차비대령 화원의 녹취재의 출제 문제로 계속 출제되고 있다. 가장 늦은 기록으로는 1897년(고종 16) 6월 13일 “천하에 돌도 없이 고운 빛이 산호 붓걸이에 걸려 있다.”라는 문제이다. 또한 진연과 같은 궁중 잔치에서도 문방도 병풍을 설치한 것을 볼 수 있다. 그리고 화가들에 관한 기록에서도 문방도란 용어를 찾아볼 수 있다. 위항 문인인 유재건劉在建 1793~1880의 『이향견문록里鄉見聞錄』을 보면, 이윤민이 문방제구를 잘 그렸다고 했고, 유재건에게 이형록이 그린 여러 폭의 문방도병풍이 있다고 기록하고 있다. 여기서 문방도는 책거리를 가리킨다.

19세기 말 20세기 초에는 장승업을 중심으로 기명절지도가 유행하게 된다. 이미 18세기 강세황, 김홍도 등이 기명절지화로 분류할 수 있는 문방도를 그린 바 있지만, 장승업에 와서 비로소 성행한 것이다. 이 시기



이형록 | 책거리 부분 | 19세기 | 국립민속박물관

유행한 기명절지화는 이전의 채색화풍의 문방도와 달리 수묵화의 기법을 사용하고 궁중장식화가 아닌 문인화로 그린 것이 특색이다. 장승업의 기명절지도는 그의 제자인 안중식과 조석진은 물론 서울 및 지방 화단에 널리 영향을 미쳤다.

내용 문방도에 등장하는 기물들은 문방사우처럼 문인 취향을 반영한 기물이 중심을 이룬다. 문방사우는 문방 청완文房淸婉이라 하여 맑고 아름다운 아취가 있는 기물의 대명사이다. 아울러 문방도에는 진귀한 보물들도 적지 않다. 차비대령 화원의 녹취재 출제 제목을 보면, “장 씨가 바친 보물”, “오로봉 형상의 붓”, “삼상 형상의 연지”, “금빛 자기”, “곱고 아름다운 무늬가 있는 돌을 조각



책거리 | 서울미술관

하여 만든 필가”, “천하에 둘도 없는 붓”, “산호 붓걸이” 등의 제목을 찾아볼 수 있다. 이처럼 문방도는 아취 있고 진기한 기물들로 구성되어 있는 것을 알 수 있다.

이러한 문방도는 19세기 이후 세 유형으로 나눌 수 있다. 첫째, 기존의 문방도를 계승하는 경우이다. 이는 궁중이나 사대부 계층에서 채색기법의 궁중화풍으로 그려지는 책거리이다. 둘째, 문방도가 민간에 확산되면서 고상하고 진기한 기물에서 일상 생활용품으로 바뀌고 아취 있는 기물에서 세속적인 기물들로 대체되면서 유행하게 되는 민화 책거리이다. 셋째, 19세기 말 장승업을 중심으로 20세기 전반까지 서울과 지방화단에 유행한 기명절지이다. 이 그림은 중국식의 기물과 화병 등을 수묵기법과 문인화풍으로 그린 문방도인 것이다.

이러한 문방도는 중국 박고도博古圖의 영향을 받은 것으로 추정된다. 박고도는 자기, 동기, 옥기 등 각종 기물을 중심으로 화훼, 과일 등을 첨가하여 그린 그림을 가리킨다. 북송대 휘종의 명으로 선화전宣和殿에 소장된 고이기古彝器를 그린 <선화박고도宣和博古圖>가 가장 이른 예이다.

문방도에서 문방사우 다음으로 많은 비중을 차지하는 소재가 책거리이다. 책거리에는 책가인 서가가 있는 책가도와 서가가 없는 책거리로 나눌 수 있다. 또한 책가도는 차비대령화원 녹취재 문체처럼 휘장이 처진 책가도, 책만으로 가득 찬 책가도를 비롯하여 중국의 기물들로 가득찬 책가도 등 다양한 양상을 보인다. 조선 후기 책거리로 유명한 화가로는 정조의 총애를 받은 김홍도, 장한중, 그리고 19세기의 이형록, 강달수 등이

있다. 특히 이형록은 할아버지 이종현, 아버지 이윤민에 이어 삼 대째 책거리로 명성을 떨쳤고, 이형록의 책거리는 사람들이 실제 서가인지 알고 다가가서 보다가 웃었다고 할 정도로 사실적으로 표현했다.

특징 및 의의 문방도는 조선시대를 대표하는 정물화이다. 문방도는 중국식의 박고도나 기명절지도도 있지만 한국식의 책거리도 있다. 이들은 단순히 기물의 가치와 아름다움을 보여 주는 데 그치지 않고 박고도처럼 길상적인 소망, 기명절지도처럼 문인 취향, 책거리처럼 정치와 행복을 염원하는 욕망이 깃들여져 있는 물질문화이다. 이를 통해서 그것을 수용하고 즐기는 그림의 주인공의 취향, 인격, 가치관 등을 살펴볼 수 있다.

참고문헌 20세기 대구 전통화단 기명절지화의 전개와 표현 양상(이인숙, 영남학24, 경북대학교 영남문화연구원, 2013), 개화기 서울 화단의 후원과 회화 활동 연구(김취정, 미술사학연구263, 한국미술사학회, 2009), 건륭연간 박고화회화 연구(황해진, 이화여자대학교 석사학위논문, 2008), 손극홍의 청완도-명 말기 취미와 물질의 세계(유순영, 미술사학42, 미술사학연구회, 2014), 조선 궁중화·민화 걸작-문자도·책거리(예술의전당·현대화랑, 2016), 조선 선비의 서재에서 현대인의 서재로(경기도박물관, 2012), 조선 후기 궁중화원 연구(강관식, 돌베개, 2001).

필자 정병모(鄭炳模)



정의 한 해 동안의 질병과 재난 등을 막기 위해 나라례(禮)를 행한 후 정월 초하룻날 새벽에 문간에 붙이는 그림이나 글씨.

개관 문배는 중국의 문신(門神)에서 유래했다. 중국 동헌(董勳)의 『문례(問禮)』에 “풍속에 초하룻날을 닭날이라고 하여 닭 그림을 붙였다.”라고 하였다. 중국에서는 일찍이 문신 풍습이 여러 기록에 등장하는데, 중국 양릉(梁)나라 종림(宗樞)의 『형초세기(荊楚歲時記)』에는 “정월 초하루에 닭을 그려 문에 붙였으며, 더욱이 호랑이를 그려 붙이는 것은 인월(寅月)에서 취한 뜻 같다.”라고 하였다. 후한(後漢) 응소(應劭)의 『풍속통의(風俗通儀)』에는 문에 신도(神荼)·울루(鬱壘)와 같은 신장(神將)의 화상(畫像)이나 글씨를 그려 붙이

는 문신(門神) 풍습이 나온다. 이것이 6세기경에 정초 연례행사로 정착되고 명·청대에는 연화(年畫)로 제작되어 크게 유행하였다.

이러한 중국의 문신은 우리나라에서는 문배로 나타난다. 홍석모의 『동국세시기(東國歲時記)』에는 동훈의 『문례』를 인용하여 문배의 유래를 설명하고 있으며, 『삼국유사(三國遺事)』 「도화녀비형랑(桃花女鼻形郎)」, 「처용랑 망해사(處容郎望海寺)」조의 기록을 근거로 통일신라시대부터 시작되었다고 보고 있다. 『삼국유사』에 의하면 역신이 처용의 아내를 사모하여 그녀와 관계를 맺었는데, 처용이 넓은 도량으로 대하자 이에 감복하고 처용의 형용을 그린 것만 보아도 그 문에 들어가지 않겠다고 약속했다. 이로부터 사람들이 처용 그림을 문에 붙여서 역신을 물리쳤다고 하며, 이를 ‘화상(畫像)’을 ‘문(門)’에 붙여 축역하는 최초의 예로 본다. 「도화녀비형랑」조에는 귀신들이 비형이라는 이름만 들어도 겁을 먹고 달아나 사람들이 노래가사를 집 밖에 써 붙여 귀신을 쫓는 풍속이 있었다고 하여 글씨를 써 붙여 축역한 예가 보인다.

내용 조선 초기 성현의 『용재총화(龍齋叢話)』 「제석」조에는 선달(仙達)그림에 궁중과 민간에서 나레 때 방매귀를 하고, 이어서 “이른 새벽에는 그림을 대문간에 붙이는데, 그림에는 처용각귀, 종규(鐘虯)·복두관인·개갑장군·경진보부인 그림·닭 그림과 호랑이 그림 따위가 있다.”라고 하여 닭과 호랑이 그림과 여러 장군상이 문배로 그려졌다고 하였다.

인물상, 특히 장군은 그림과 글씨로 씌여서 문배로 가장 많이 등장한다. 장군상으로는 신도(神荼)·울루(鬱壘)·위지공(尉遲公)·진숙보(秦叔寶)가 그려진다. 신도와 울루는 응소의 『풍속통의』에 도삭산(度朔山) 꼭대기 복숭아나무 아래에서 지나가는 귀신들을 검열하여 사람을 해치는 귀신을 갈대 끈으로 묶어 호랑이에게 먹이는 역할로 등장한 이후 중국에서 한 쌍의 문신으로 정착된다. 갑옷을 입고 손을 맞잡아 예장을 쥐고 있는 형태로 항상 두 문짝에서 마주보는 모양을 하고 있으며, 왼쪽에는 어두운 얼굴색의 울루가, 오른쪽에는 밝은 얼굴색의 신도가 위치한다. 위지공 또는 위지경덕(蔚遲慶德)·진숙보 역시 자주 등장하는 문신이다. 중국 당(唐)나라의 실제 인물들을 신격화한 것으로 중국의 민간 연화에는 갑옷을 입고

쌍가죽채찍[雙鞭]과 쌍쇠방망이[雙鎚]를 들고 한손을 치켜들고 말을 탄 형상으로 그려진다. 위지경덕과 진숙보가 문배로 쓰인 예는 조선 중기 조수삼[趙秀三]의 『추재집 秋齋集』 권8 「세시기 歲時記」에 “새해 아침[元朝] 문에 신영 新影을 붙이는데 외측에다 진숙보와 위지 급갑[金甲] 두 장군을 붙인다.”라고 되어 있다. 문헌에 묘사된 진숙보는 철복두에 금비늘 갑옷을 입고 금간[金簡](죽간 대신 쇠에 글자를 새겨 넣은 책)을 들고 있고, 위지경덕은 투구에 금비늘 갑옷을 입고 꽃으로 장식한 도끼를 들고 있다고 묘사하고 있어 신도·울루의 형상과 유사한 것을 알 수 있다. 중국의 이러한 신도·울루와 위지경덕·진숙보 형상은 조선 후기에 거의 그대로 그려졌다. 김홍도의 그림으로 알려진 <담외평생도 淡濤平生圖>와 미국 피바디엑세스 박물관 소장의 작가 미상 <평안감사환연도 平安監司歡宴圖>에 그 모습이 남아 있어 형상을 알 수 있다. 관아의 주문[朱門]에 비늘갑옷과 투구를 쓰고 두 손을 합하여 예장을 들고 중앙을 향해 마주 보고 있는 모습이 문헌에 언급된 모습들과 일치한다.

문배는 점차 외측과 내측 또는 대문과 중문에 이층으로 붙이게 되는데 이때 외측에는 무사상[武士像]인 위지경덕과 진숙보가 내측에는 문신[文臣]인 위징 또는 선비들이 그려지게 된다. 유득공[柳得恭]의 『경도잡지 京都雜誌』에도 이러한 내용이 언급되어 있는데, 신년에 궁문[宮門]의 양 문쪽에다 붙이는 상으로 “……또 붉은 도포와 검은 사모를 한 상을 곁대문에다 붙이기도 한다. 척리[戚里]와 향간[巷間]에서도 역시 이 그림을 얻어다가 붙이는데 그림이 문쪽에 따라 작기도 하다. …… 붉은 도포에 검은 사모를 쓴 자는 위정공[魏鄭公]이라 한다.”라고 나와 있다. 위정공은 위징[魏徵]으로도 불리는데 꽃으로 만든 모자를 쓰고 있다.

문배 풍속은 점차 대문에 문화[門畫]를 그리는 풍속으로 변모했던 것으로 보이며, 조선 후기에는 문화가 더욱 유행하여 이덕무[李德懋]의 『청장관전서 靑莊館全書』 「세시잡영 歲時雜詠」에 “서울 사람은 문에 환칠하기를 숭상해 그 신기한 채색을 서로 경쟁하니 꽃으로 만든 모자는 위징인 줄 알겠고 사자 띠는 위지경덕이라.”라고 하여 신년 초 문화풍습의 사치함을 비판한 내용이 나온다. 따라서 이 시기에 이르면 문화가 궁중·관이뿐만 아니라 부를 쌓은 양반가에까지 확산되었음을 알 수 있

다. 문배(문화) 풍습은 우리나라에서는 본래 궁중 풍속으로 시작되어 점차 민간층으로 확산되었고 농촌보다는 한양 등의 도시를 중심으로 성행하였다.

문화 풍습은 근대기까지 이어져 1930년대 서울에서 채집된 집을 짓거나 이사한 뒤에 무당이 와서 부르는 성조가[成造歌]인 <황제푸리> 가운데 “중문에 세 선비요, 대문에는 을지경덕, 진숙보가 분명하다.”는 대목이 들어갈 정도로 격식을 차린 가택에서는 보편화되었다. 또한 민요 <혼인가[婚歌]>에서 “동래 땅의 원의 아들 밀양 땅에 장가드니, 길 대문에 용 그리고, 안대문에 범 그리고”란 구절에서도 알 수 있듯이 지방의 저택으로도 도상의 변모와 함께 문화가 과급되었던 것으로 보인다. 주택 형태의 변화로 문배(문화) 풍속을 많이 찾아볼 수 없지만 일부 종가[宗家]에서는 연초에 문에 글씨를 붙이는 풍속이 남아 있다.

특징 및 의의 문배는 동물이나 인물을 그려 벽사적 기능을 하도록 한 그림이었지만 기본적으로 부적의 성격을 띠고 있다. 그림이 단독으로 기능을 갖는 것이 아니라 나례의 마지막 단계로 벽사행위의 마무리로서의 성격이 강하다. 대문에 붙였기 때문에 낯장으로 그려졌으며, 두 장이 한 쌍을 이루었다. 매년 지난해의 것을 떼고 새 것으로 갈아 붙였으므로 남아 있는 그림이 거의 없다.

참고 문헌 민화와 민간년화(정병모, 강좌 미술사7, 한국미술사연구소, 1995), 조선시대회화사론(홍선표, 문예출판사, 1999), 조선후기 세화 연구(김윤정, 이화여자대학교 석사학위논문, 2002), 한국민화론고(김철순, 예경, 1991), 한국의 세시풍속(장주근, 형설출판사, 1984).

필자 김윤정(金潤貞)



정의 다양한 문자를 주된 소재로 삼아 그린 그림.

내용 문자화의 소재가 되는 글자는 유교적 사회규범이나 모든 사람들의 공통적인 소원이나 희망 사항, 혹은

피하고 싶은 재앙으로부터 자기를 지키려는 욕구 등과 관련된 것들이 대부분이다. 문자화는 그 특성상 표현 내용이 제한되어 있기 때문에 무한한 내적 자유를 추구하는 감상화와는 달리, 사회나 그 사회의 구성원들이 가치 있게 여기는 문자만 선택적으로 채택될 수밖에 없다. 그럼에도 불구하고 문자화의 종류는 상당히 많다. 그래서 문자화의 분류는 여러 학자들이 자신의 관점에 따라 다양하게 하고 있다. 그러나 단순히 이론적인 분류보다는 실제 현존하는 작품들을 중심으로 구분해 보는 것이 현실적이다. 현존하는 문자화 중 가장 양이 많은 것이 주로 8폭 병풍으로 된 효제문자도孝悌文字圖이다. 효제문자도 외에 수복壽福, 강녕康寧, 부귀富貴, 다남多男 등 기복적인 것이 많다. 또 용龍, 호虎, 구龜 등 수호와 벽사를 상징하거나 '나무아미타불南無阿彌陀佛'처럼 불교적인 것도 있다. 이들 다양한 문자화들은 문자만으로 구성된 순수 문자화가 있는가 하면 산수화나 화조영모화 등 다른 부류의 회화와 결합된 것도 있다. 이들을 현존 작품에 따라 몇 가지로 나누어 살펴보기로 한다.

1. 효제문자도孝悌文字圖: 문자화 중에서 가장 많은 양을 차지한다. 효제문자도는 별도의 항목으로 기술되기 때문에 여기에서는 그 개요만 설명한다. 효제문자도는 효孝·제悌·충忠·신信·예禮·의義·염廉·치恥의 여덟 자로 이루어진다. 이 여덟 자는 유가儒家 철학의 중요 덕목을 요약한 것으로 옛날부터 중시되었으나 송나라 주희朱熹, 1130~1200가 편찬한 것으로 알려진 『소학小學』에서 여덟 자 한 묶음으로 거론되었다.

주희에 의해 집대성된 성리학을 기반으로 건국된 조선시대에는 초기부터 『소학』을 중시하여 일반 학자는 물론 국왕까지 수신을 위한 서적으로, 또 세자의 교육에 필수 교재로 중요하게 여겼다. 효제문자도는 주희가 직접 쓴 여덟 자의 필적이 조선에 유입되고, 성리학적 사회윤리가 사회 전반에 정착된 조선 후기에 본격적으로 그려진 것으로 생각된다. 여기에는 명나라가 멸망하고 중국이 오랑캐라고 생각하던 청나라에 의해 지배받게 되자 공자-맹자-주희로 계승되는 유학의 정통을 계승한 조선이 중화中華가 되었다고 보는 민족자존의 사상도 한몫을 하였다. 즉, 유가철학의 사회윤리가 집대성된 효제문자 여덟 자를 중화문화를 계승한 조선사회 전체가

따라야 할 규범으로 삼고 그림으로 그린 것이다.

처음 그려진 시기는 조선성리학이 정착된 숙종 대에서 영조 대에 걸친 시기로 추정되며, 처음에는 왕실에서 세자 교육용으로 제작된 것으로 추정된다. 이러한 시기 추정은 효제문자도에 나오는 다양한 소재와 표현양식이 정조 대인 1797년에 간행된 『오륜행실도五倫行實圖』보다 선행된 내용을 보여 주기 때문이기도 하다. 효제문자도는 첫 단계에서는 도화서 화원풍의 정교하고 화려한 양식을 보여 준다. 즉, 여덟 글자의 획을 아주 두껍게 표현하여 공간을 만든 후 그 윤곽선 내부에 다양한 고사故事를 화려한 채색으로 그려 넣었다. 두 번째 단계에서는 자획 내부에만 그려 넣는 제한에서 탈피하여, 여덟 글자 각자마다 관련된 고사에 나오는 잉어, 용, 거북이, 거문고, 새 등 다양한 사물로서 글자 획을 대체한 아주 창의적이고 기발한 도상들이 나타났다. 세 번째 단계에서는 도상이 해체되며 매너리즘화, 추상화가 진행되어 당초의 상징성이 잊히는 등 서민 대중을 위한 성격이 더욱 강해졌다. 효제문자도는 특정 소재를 아주 창의적으로 양식화시키고, 그것이 점차 변화, 발전하는 양상을 잘 보여 주어 금강산도와 함께 조선시대 민화의 특징을 가장 극적으로 보여 주는 예이다.

2. 백수백복도百壽百福圖: 백수백복도는 '수壽' 자와 '복福' 자를 전서篆書 형식의 여러 가지 서체로 화면에 행과 열을 맞추어 가득 쓴 것으로 주로 병풍으로 그려진다. 글씨는 진한 채색으로 그려지나, 수묵으로만 표현된 것, 또 종정문鐘鼎文이나 인문印文 형식으로 표현된 것, 자수로 새겨진 것 등 다양하다. 수와 복을 무수하게 반복하여 써서 장식함으로써 오래 살고 복 많이 받기를 기원하는 주술적 의미이다.

백수백복도는 아마도 중국에서 먼저 그려진 것으로 보이는데, 『광해군일기』 2년(1610) 4월 16일 조에 보면, 남평南平 현감 조유한趙維韓이 백수도百壽圖 한 폭을 진상하였는데, 그 백수도를 1593년 계사년 강관講官으로 서연書筵에 참여하여 세자의 학기鶴駕를 모시고 전주全州에 갔을 때 천조장관天朝將官, 명나라 장교으로부터 얻었다는 기록이 있다. 이 백수도는 '수壽' 자를 크게 쓰고, 그 획 속에 수백자의 작은 '수' 자를 여러 서체로 쓴 것이었다 하는데, 우리나라의 백수백복도와 소재는 같으

나 표현 형식은 다른 것이었음을 알 수 있다. 광해군에게 진상된 백수도는 현재 경기대학교 박물관에 소장되어 있는 <만호도 萬虎圖>와 같은 형식이었던 것으로 보인다. <만호도>도 무수한 ‘호’ 자가 모여서 커다란 한 글자의 ‘호’ 자를 이루는 형식이다.

백수백복도는 지금도 상당히 많은 수의 작품들이 대개 병풍 형태로 전해지는데, 다른 민화와 마찬가지로 원래는 궁중이나 사대부 계층이 사용하던 것이 민화로 저변화한 것이다. 이런 점을 잘 보여 주는 것으로 구한말 의친왕 이강義親王 李垞, 1877~1955이 검은 비단에 금니金泥로 그린 것으로 보이는 백수백복도 병풍을 배경으로 찍은 사진이 전해진다. 도화서 화원 이형록李亨祿이 그린 것으로 전해지는 <백수도병풍>이 서울역사박물관에 소장되어 있으며, 근대의 서예가 안중원安鍾元이 1911년 그린 <백수전도 자수 10폭 병풍>이 자수박물관에 소장되어 있다. 특히 안중원의 작품은 백수백복도의 성격을 잘 보여 주는 기록이 적혀 있다. 즉, 제10폭에 “한나라 와당, 주나라 술, 은나라 중, 한나라 삼족기(등에 그려진 것들이) 모두 백수전도이다. 만수무강의 소원, 백 가지 복을 크게 받고자 하는 축원이다[漢瓦周鑑殷鐘

夏鼎共百壽全圖 萬壽無疆之願 百福不綴之祝 歲辛亥元旦上幹石丁放夫試腕于龍洲客館.]”라고 새겨져 있다. 그리고 매 폭에는 옛날 청동기나 고기물 등의 모양, 거기에 새겨진 전서, 그 전서의 해석문 등이 새겨져 있다. 이 병풍에는 수壽 자 이외에도 복福 자나 다른 글자도 많이 새겨져 있어 백수백복도의 의미와 기원을 잘 보여 준다.

안중원이 그린 작품은 단순히 글자뿐 아니라 그 글자가 새겨진 청동기 등 기물의 모양까지 그려 넣고 원문과 해석문까지 넣은 점에서 백수백복도 중 가장 자세한 도상을 보여 준다고 할 수 있다. 그런데 대부분의 백수백복도는 글자 자체만 행렬에 맞추어 배열한 것이다. 사물의 형태가 묘사된 경우도 글자와 동일한 비중으로 행렬에 맞춘다. 또 국립중앙박물관 소장의 조선 후기 나전문갑에는 회화와 동일한 형식으로 백수백복 자가 옆면에 새겨져 있는 예도 있다.

한편 백수백복도 중 서예적으로 접근한 특이한 예들이 있다. 이들은 주로 수묵으로만 특이한 서체로 병풍 매 폭에 두 줄 정도로만 크게 썼다. 이런 백수백복도의 대표적 작가는 추사 김정희의 종손이라 전하는 김문제金文濟, 1846~1931이다. 김문제가 그린 다수의 <백수백복도 병풍> 중 국립민속박물관 소장품에는 “중정과 전서, 예서를 방하여서 새로 문정을 열어서 썼다[書仿鍾鼎篆隸別開門庭者而爲].”라는 제가 있다.

김문제는 자신의 백수백복도가 서예사상 하나의 새로운 분야임을 자임하고 있다. 김문제와 비슷한 백수백복도를 그린 작가로 허소許昭, 1882~1942가 있다. 이들의 백수백복도는 주로 먹으로만 그려져 화려한 채색의 장식적 민화 백수백복도와는 다른 계열이라 할 수 있다.

3. 각종 부귀와 길상 문자도: 여기에는 ‘수복壽福’, ‘강녕康寧’, ‘부귀富貴’, ‘다남多男’ 등 부귀와 길상 문자나 이들이 다른 분야 그림과 결합된 문자도들이 있다. 예를 들면 ‘수壽’, ‘부富’ 따위 글자를 쓴 문자도, 자손번성을 기원하는 의미를 지닌 백자도百子圖와 결합된 문자도, 장수를 기원하는 신선도神仙圖와 결합된 문자도, 모란도牡丹圖나 연화도蓮花圖 등과 결합된 문자도 등이 있다.

이 중 한 예를 보면 국립민속박물관 소장 <신선문자도>는 고위관리 모습을 한 신선이 시동들과 함께 가는데, 시동들이 복숭아 열매가 달리고 줄기가 ‘수壽’ 자



김문제 | 백수백복도 부분 | 19세기 | 국립민속박물관



문자도 | 국립민속박물관

형태를 이루고 있는 나무를 들고 가고 있다. 그림의 소재가 상징하는 것과 중앙에 '수' 자가 위치하여 그림 전체의 의미를 명확히 보여 준다.

이런 길상 문자도들은 회화에서뿐 아니라 의복, 가구, 베개, 각종 공예나 장신구, 건축물의 장식 등에서 광범위하게 사용되었음을 여러 가지 유물을 통해 알 수 있다. 또 효제문자도에서도 문자 내부의 장식문양으로서 부귀와 길상 문자가 들어가기도 한다. 요컨대 백수백복도와 그 의미는 상통하나, 백수백복도는 수복 두 글자를 반복적으로 사용하는 데 비해 여기서는 다양한 문자를 사용한 그림들이 모두 포함된다.

4. 비백서飛白書와 혁필서筆華書: '비백'이란 원래 서예에서 굵은 필획을 그을 때 빠른 운필을 함에 따라 그 획의 일부가 먹으로 채워지지 않은 채 불규칙한 형태의 흰 부분을 드러내게 하는 필법을 말한다. 그리고 '혁필'이란 가족 조각에 수목이나 다양한 채색을 문혀 그림을 그림으로써 그은 획 속에 다양한 색의 선이 나타나게 되는 그림을 말한다. 따라서 비백과 혁필은 원래는 다

르나 그려진 필획 속에 운필에 따른 평행선 문양이 나타나는 점에서 같다. 비백이나 혁필로도 효제문자도를 그릴 수 있다.

유득공柳得恭의 『경도잡지京都雜志』에서는 비백서에 대해 “버드나무 가지를 깎아 그 끝을 갈라 쪼개서 먹을 찍어 효제충신예의엄치 등의 글자를 쓴다.”라고 설명하고 있다. 가회민화박물관 소장 〈혁필화〉는 수목으로만 ‘수산복해壽山福海’를 썼는데, 나비, 물고기, 새 등으로 글자 획을 재미있게 장식하였다.

옛날 전통시장에서 혁필화를 써 주던 장인들은 다양한 채색을 써서 더 소박하고 아기자기한 모습으로 여러 가지 교훈적, 장식적 글자를 써 주었다. 이러한 시장의 혁필화는 사라져 가다가 근래 일부 다시 나타나고 있다.

5. 용龍·호虎·구龜 등 수호와 벽사 상징 문자: 용이나 호랑이, 거북이 따위는 용호도나 오방신장五方神將, 사신도四神圖 따위의 그림으로도 그려지지만 글자 자체로서도 동일한 효과를 지닌다고 믿어져 많이 그려진 것으로 보인다. 또 정초 세화歲畫로 대문에 그려 붙이는 용호 그림 대신 글씨로도 써서 붙였다고 전해진다. 그러나 이런 세화 문배門排 따위는 대개 일회용 소모품이었기 때문에 실물은 거의 남아 있지 않은데, 충청남도 아산 외암리 민속마을에서 대문에 쓴 ‘용호龍虎’ 글씨를 볼 수 있다.

경기대학교 박물관 소장 〈만호도萬虎圖〉는 수많은 작은 ‘호虎’ 자로 하나의 큰 글자를 구성한 것이다. 또 경북궁 근정전에서 나온 ‘수水’ 자도 수많은 ‘수’ 자가 하



만호도 | 경기대학교박물관

혁필화 | 가회민화박물관

나의 큰 '수' 자를 이루어 앞서 만호도와 같은 형식이다. 또 경기대학교 박물관 소장의 <송호도(松虎圖)>에는 그림 상단에 '호(虎)' 자가 함께 쓰여 있고, 비백서 중에서는 '풍호(風虎)'라고 쓴 것도 있다. 이들 모두는 글자가 가진 주술적 힘을 빌고자 하는 의도를 지니고 있다. 간혹 '나무아미타불(南無阿彌陀佛)' 등의 불교 문자도도 있는데, 종교적 배경은 다르나 의도는 같다고 할 수 있다.

특징 및 의의 문자화는 문자가 가지는 의미 전달 수단으로서의 중요성에서 발생했다. 그러나 조선시대 문자화는 당시 사용되던 한자(漢字)의 특징인 상형성, 상징성에서 더욱 다양하게 발달하였다. 한자는 중국에서 유래되었으나, 이를 소재로 한 문자화는 중국과는 다른 독특한 조선시대의 특징을 반영한 점에서 문화란 외부와의 교류 속에서 더욱 발전한다는 것을 보여 주기도 한다. 당시 한글만 전용했다면 이런 다양한 문자화는 발달할 수 없었을 것이다. 조선시대 문자화는 당시 시대의 사회규범과 윤리, 그리고 사람들의 솔직한 희망이 다양한 형태로 표현되어 있다. 효제문자도에는 조선사회의 윤리규범과 시대상이 반영되어 있으며, 기타 문자화들도 오래 살고 복 많이 받고, 온갖 재앙으로부터 안전하기를 바라는 사람들의 생각이 기발하고 재미있게 형상화되어 있다. 문자화는 그 시대의 사회, 민속, 미술 등을 종합적으로 반영하고 있다.

참고문헌 문자도(유홍준·이태호, 대원사, 1993), 민화문자도의 내용과 형식(이태호·유홍준, 민화문자도, 동산방, 1988), 수복-장수를 바라는 마음(국립민속박물관, 2007), 우리 민화의 아름다움과 특징 및 그 의의-선문대학교 박물관 소장품과 관련하여(진준현, 선문대학교박물관 명품도록3-민화, 2003), 한국 고대의 문자와 기호유물(국립청주박물관, 2000).

필자 진준현(陳準鉉)



정의 조선시대 민간에서 생활이나 의례 공간을 장식하였고, 조선 후기 이후 경제성장으로 시장성을 확보한 후 20세기 초에는 시장을 통해 유통된 그림.

개관 '민화(民畫)'라는 용어는 일본의 민예운동가 야나기 무네요시(柳宗悅, 1889~1961)가 처음 사용하였다. 야나기는 1929년 3월 교토에서 열린 민예품전람회(민예품전람회)에서 오오츠에(大津繪)와 같은 민예적 그림을 지칭하기 위해 '민화'라는 용어를 처음 사용하였으며, 1937년 『공예(工藝)』 제 73호 「공예적 회화(工藝的 繪畫)」에서 본격적으로 언급된다. 이 글에서 '민중에 의해 태어나 민중에 의해 그려지고 민중에 의해 사용된 그림'을 '민화'로 정의하였고 그 예로 일본의 오오츠 지방의 기념품 그림인 오오츠에와 에마(繪馬) 등을 예로 들었다. 야나기의 조선민화에 대한 이해는 이러한 일본 민화에 대한 개념을 바탕으로 한 것으로, 1959년 『민예(民藝)』 제80호의 「불가사의한 조선민화」와 같은 책에 실린 「조선의 민화」 두 편의 글에서 구체적인 그림과 함께 조선민화를 소개하였다. 그는 어느 나라에나 "회화에는 이를테면 정통과 회화와 비정통과 회화 두 가지의 흐름이 있는데, 전자는 예술가로서 화가의 작품이며, 후자는 화공이 그리는 구매화와 같은 것이다."라고 하고 서명의 유무, 감상과 실용성이라는 목적의 차이, 유일하게 한 장으로 그려지는 그림과 반복적으로 생산해 내는 그림, 창조를 본성으로 하는 그림과 민족의 전통과 연관 있는 그림 등 이른바 제도권 그림과 그렇지 못한 그림의 특징 비교를 통해 민화를 규정하였다.

야나기의 민예론은 야나기가 민예론을 본격적으로 펼치기 시작한 1930년대 말 조선에도 소개되었다. 1939년 10월 『동아일보』에는 '조선공예의 주변(周邊)'이라는 제목의 칼럼을 통해 당시 조선공예의 상황과 야나기의 민예관 및 일본민예운동을 소개하고 있다. 그러나 민예에 대한 소개가 즉각적으로 있었던 것과는 달리 우리나라에서 민화에 대해 관심을 갖기 시작한 것은 1960년대 후반이고 1970~1980년대에 이르러 주목 받았다. 1970년대 이후 민화는 화원이나 문인화가들에 의해 그려진 정통회화와 달리 중국화풍의 영향을 받지 않은 것으로, 우리 민족의 생활 정서와 사상을 가식 없이 드러낸 순수한 우리 그림이라는 관점으로 보는 시각이 지배적이었다. 조자용도 『한국민화의 멋』(브리태니커, 1972)을 통해 '민'을 사회적 지위에서 벗어나 인간 본연의 평등한 지위와 같은 뜻으로 해석하고 민화를 지위고하를 막론하고 한국인으로 돌아간 경지에서 그려

낸 멋의 그림이라 하였다. 김호연은 민화에 대한 미적 경험을 바탕으로 민화를 ‘겨레그림’이라 칭하였다. 이러한 견해들을 바탕으로 민화에 대한 인식은 주제에서부터 표현양식과 색에 이르기까지 진정한 한국인의 생활미감과 정서를 담고 있는 그림으로서 ‘진정하고 유일한’ 우리의 그림이라는 시각으로 발전하였다. 이러한 시각은 이후 현재까지 민화에 대한 일반인들의 인식뿐 아니라 민화를 좋아하는 감상자 층이나 현재 민화풍의 그림을 그리는 작가들의 의식이나 작화 태도에도 깊은 영향을 주었다.

이우환은 이러한 민족주의적 시각을 완전히 배제한 것은 아니지만 민화의 용도에 더욱 천착하여 민화의 생활화적 측면을 드러냄으로써 객관적으로 분석하려 하였으며, 작가로서의 인식을 곁들여 회화로서 민화를 보는 시각을 제시하였다. 이러한 이우환의 시각은 이후 현대 미술작가들 가운데 색과 조형 등에 한국적인 것으로서 민화의 특징을 반영하려는 움직임에 영향을 주었다. 1980~1990년대에는 민주화운동으로 대표되는 당시의 한국적 사회상황과 맞물려 ‘민중’이 부각되면서 민화를 민중화로 연결시키는 담론으로 이어졌다. 이 견해는 중세 봉건사회 내부에서 이룩된 생산력 발전이 신분사회를 변화시켰고, 이러한 당시의 사회역사적 배경이 민중화로서 민화의 생산과 소비를 가능케 했다고 보았다. 민화를 봉건 사회의 해체기에 드러나는 서민의식 또는 민중의식의 성장에 따른 진보적인 미술행위로 보고 민화의 조형세계를 원채풍과 같은 권위적인 제도권 미술을 해체하고자 한 저항적인 미의식의 발현으로 평가하기도 하였다.

1990년대에 들어 민화의 선행적 형태인 궁중화에 대한 연구를 비롯해 민화로 그려진 각 주제에 대한 연구와 중국 민간년화 등 동아시아 회화의 영향에 대한 연구에 힘입어 동아시아 전반의 회화사 맥락에서 민화를 자리매김하는 연구들이 활발하게 진행되었다. 이들은 민화로 그려지는 그림의 주제에 대한 사적인 고찰을 통해 조선 후기 민화의 연원을 연구하고 있으며, 한반도라는 테두리를 벗어나 일본, 중국, 대만, 베트남에 이르는 동아시아적 문화와 미술의 흐름 속에서 민화의 생성과 변화과정을 고찰하고 있다. 이러한 작업은 일면 그동안 우리 회화사에서 자리를 잡지 못했던 민화를 그

림 그 자체로서 회화사의 선상에 자리 잡게 하는 역할을 할 것이다.

한편 궁궐에서 사용했던 것을 비롯해 채색장식화 전반을 민화로 확대 해석하고 이를 고급과 저급으로 나누거나 궁중회풍의 민화를 고급민화로 별도로 분류하면서 민화에 대한 개념적 혼란이 가중되었다. 막연하게나마 민화를 서민층의 회화라고 개념 짓던 학자들조차도 민화의 대표작으로 전문화가(또는 화원)들에 의해 그려졌을 것으로 추정되는 그림을 꼽고 심지어는 왕실이나 상류층에서 화가들을 시켜 그리고 장식했던 그림들이 대표작으로 전시에 소개되기도 하였다. 이에 궁궐에서 의례와 장식용으로 사용하던 그림을 ‘궁화’로 구분해서 부르고 그 이외의 민간 수요 그림을 ‘민화’로 부르는 의견도 대두되었다.

내용 민화는 조선 후기 기복호사풍조에 따른 그림에 대한 서민층의 수요 증가 이후 크게 확산되었다. 조선 후기 시장경제의 발달을 배경으로 한 중인층의 성장으로 한양을 비롯한 도시를 중심으로 문학과 예술에 대한 관심이 높아졌다. 경제의 성장으로 부를 축적한 계층이 늘어나면서 생활공간에 대한 치장이 유행하게 되면서 민화가 퍼져 나갔다.

19세기 후반 한양의 모습을 담은 한산거사漢山居士의 〈한양가〉에는 종로통 광통교 아래에서 백자도, 괘분 양행락도, 십장생도, 구운몽도, 신선도 등이 병풍이나 낱장으로 제작, 유통되는 모습이 묘사되어 있다. 광통교 일대는 이미 18세기부터 서화 유통 공간이 형성되어 20세기 초까지도 그림 시장의 역할을 하였으며, 다양한 종류의 문과 벽을 장식할 그림이 판매되었다. 지전에서는 그림 그리는 이를 고용하여 그려 팔기도 하였고 도화서 화원을 비롯한 당대 유명 서화가들의 그림도 유통되었다. 이처럼 민간에서 유통되고 소비되던 그림들은 개항 이후 일본을 비롯한 서구열강에서 온 이방인들에 의해 주목받기 시작하였다. 민속조사를 위해 조선에 파견되었던 프랑스의 민속학자 샤를르 바라Charles Varat가 경상도 밀양 어느 시장에서 사가지고 간 문자도는 현재 프랑스 기메동양박물관에 기증되었다. 이처럼 조선에 왔던 이방인들은 개항지뿐 아니라 전국을 여행했고 그 과정에서 그들의 눈에 띈 조선의 그림은 ‘도배

할 때 집안을 치장했던, 집안의 방문과 벽장문에 붙어 있던 그림', '흔레나 제사와 같은 의례를 치를 때 의례 장소를 치장했던 그림'이었다. 20세기 초 서울 주재 이태리 총영사로 있었던 카를로 로제티Carlo Rossetti의 책에는 “종로에 복제화와 종이를 파는 거리에서 몇 전만 주면, 용이나 호랑이, 날개 돋친 말, 옛 전사들의 환상적인 형상들을 구할 수 있는데, 이것들을 문짝에 붙여 놓으면 집에서 악귀를 내쫓는다고 한다. 이들 복제화 중에는 옛 신화에 등장하는 성현들과 수호신을 그린 것도 있는데, 이것들은 방에만 사용하며 한국의 어느 집이나 같은 그림들이 걸려 있다.”고 하여 19세기 중반 한산거사의 글에 나오던 종로 광통교 시장의 그림 파는 곳과 같은 그림가게가 50여 년이 지난 20세기 초까지 이어지고 있음 알 수 있다.

근대기의 미술사가 윤희순尹喜淳, 1906~1947도 조선민족은 원래 벽장壁幃·두껍단이·덧문·벽벽 등에 산수화山水畵·채화彩畵 등을 장식하기 위해 도배할 때는 오래 지전紙塵에서 소위 서화畵書 몇 장씩을 구할 줄 안다고 하여 당시의 풍속을 전하고 있다. 이러한 그림치장은 주로 도배 철에 창호지를 새로 바르면서 이뤄졌고 여기에 쓰이는 그림은 지전 등을 통해 유통된 것이다. 경기 지역의 성주풀이인 <황제풀이>에서 “도배를 한 연후에 그림치장 없을 소냐……”라고 한 것은 도배와 그림치장의 관계를 잘 보여 준다. 1912년 서울 종로구 서린동에 문을 연 우리나라에서 가장 오래 된 인쇄소인 보진재寶晉齋는 1920~1930년대 도배용 인쇄그림을 찍어내 전국에 판매하였다.

조선 민화의 가치를 일찍이 발견했던 야나기를 비롯한 일본인들도 1930년대부터 조선 민화를 활발히 수집해 현재 많은 수의 조선 민화가 일본에 소장되어 있다. 외국인들의 민화에 대한 관심과 수집은 이후에도 계속되어 1960년대 이후에도 일본을 비롯한 서양 각국의 방문객들이 민화를 수집해 가 현재 세계 유수 박물관에 소장되어 있다.

일상생활 공간을 장식하던 그림들이 우리나라 사람들에게 '민화'라는 용어로 인식되고 미술품으로 수집되기 시작한 것은 1970년대부터이다. 점차 민화에 대한 특별한 취미를 가진 사람들이 늘어나면서 민화 붐으로 연결되었다. 이 시기 사라져 가는 민속문화를 지

키고자 하는 애호가들의 움직임이 활발하게 일어났다. 1970년 5월 민예동인 최순우, 김상옥, 예용해, 이경성, 김수근이 주관한 '한국민예전'(1970. 5. 2~10, 신세계 백화점)은 이러한 움직임이 구체화된 예이며 민예 잡지 발간도 도모하였다. 이 전시를 알리는 기사에서 민예품의 소개와 더불어 전시에 출품된 회화들을 '민화'라는 용어로 소개하고 있다. 1970년대에는 우리 민속과 민속품에 대한 관심이 고취되었으며 민속품 수집과 유적지 답사를 목적으로 1971년 12월 발족한 민학회도 이러한 당시의 분위기를 반영하고 있다. 1972년 6월에는 민학회원들의 동인지 『민학民學』 창간호가 발간되었다. 이처럼 민속 문화에 대한 관심이 높아지면서 골동 시장에서 '민화'의 인기도 높아져 1970년대에는 이미 옛 그림을 모방한 그림이나 조선 민화의 전통을 계승한 새로운 그림들이 유통될 정도였다. 인사동, 청계천, 장안동 등 서울의 골동시장은 물론이고 지방까지도 민화가 활발히 유통되었고 서양이나 일본 애호가들도 민화를 많이 수집해 갔다. 특히 야나기의 영향을 받은 일본 민예운동가들의 수집 활동이 지속적으로 이어져 현재 일본에 있는 적지 않은 양의 조선 민화들이 이 시기에 수집되어 간 것들이다.

민화는 궁정을 비롯한 상류층 수요의 그림을 모방한 것에서 출발했기 때문에 주제에 있어서도 대부분의 화목들이 유사하게 그려졌다. 전통적으로 그림은 길상 벽사吉祥辟邪의 의미나 산수화, 인물화 등 역사적·문화적 은유나 상징을 담은 이야기들이 그려지는데, 민화 역시 길상 벽사적 주제부터 고사나 신화는 물론이고 산수화, 소경인물화, 사군자 같은 감상적 주제에 이르기까지 그려지지 않은 주제가 없을 정도로 모든 화목을 포함하고 있다.

집안의 치장이나 장엄 용도의 주제들은 주로 짙은 채색화로 그려졌으며, 감상 용도의 주제들은 담채나 수묵으로도 그려졌다. 이들 가운데 사회적 요구와 취향의 유행 등의 영향으로 주로 많이 그려졌던 주제들이 현재 까지도 남아 있는 대표적인 민화 화목들로 보인다. 문방도, 문자도, 고사인물도, 산수도, 무이구곡도, 소상팔경도, 금강산도, 관동팔경도 등의 주제들은 선비적 풍모와 문인적 자질을 갖추고 싶어 했던 조선 후기 남성들의 취향이 반영되어 상당한 수요가 있었던 것으로 보

이며, 원채풍으로 그려진 것이 많아 특히 중상류층의 선호가 높았던 것으로 보인다. 화조도, 어해도 등은 집안을 장식하는 풍조의 확산으로 여염집 수요에 따라 그려졌으며, 집의 규모와 용도에 따라 큰 병풍부터 안방용 병풍에 이르기까지 다양한 형태로 제작되었다. 모란도, 백동자도, 광분양행락도, 백수백복도 등은 원래 궁중의 가례나 의례 때 사용하던 전통을 배경으로 하고 있어 민간에서도 혼례나 회갑연 등 의례용 수요에 따라 제작되었다.

민화의 화가와 화풍은 주문자 및 수요자와 그려진 목적에 따라 다양하다. 중상류층의 주문에 의한 그림은 화원을 비롯해 솜씨 좋은 전문 화가에 의해 좋은 재료를 써서 그려져 원채풍에 규모도 큰 것이 많다. 민간이나 여향의 수요는 사찰의 화승이나 떠돌이 화가들에 의해 그려졌고, 민간에서 쉽게 구할 수 있는 재료를 사용해 그려졌으며, 특정한 형식과 양식을 따르기보다는 그림의 주제를 잘 드러낼 수 있거나 민간에서 유행하는 화풍으로 그려져 개성이 강한 그림들이 많다. 20세기 전반에는 민간의 수요가 폭발적으로 늘어났던 듯 집안 수요 그림을 직접 그리는 예도 많아졌고, 전국을 떠돌며 숙식을 제공받으며 그림을 그려 생계를 유지했던 떠돌이 화가들도 많았다. 이 시기 민간 화가들은 개항 이후 외부로부터의 문화적 경험이 더해져 계보를 따르는 형식적인 표현방식을 벗어나 목적과 수요에 부합하도록 변형된 새로운 방식으로 표현하게 되며, 결과적으로 근대로 이행되는 과도기적 조형을 보여 주었다. 20세기 초에는 민간의 그림 수요가 급속히 늘어나면서 판화나 인쇄화도 등장하게 된다.

특징 및 의의 민화는 19세기 말 20세기 초 개항과 더불어 외부의 서양의 문물이 유입되고, 사회적으로 새로운 변화가 시작되었던 시기의 그림이다. 조선 후기 상업경제의 발달로 도시를 중심으로 한 신흥부유층이 문화계의 중심에 부상하고 여기에 신분제가 점차 무너지면서 상류층만이 향유하던 사회, 문화적 현상이 하층으로 확산되는 현상이 두드러졌다. 그림 역시 동일한 문화의 흐름에 있었으며, 민화는 제작자, 수요자, 향유환경 등 모든 측면에서 당시의 이러한 사회적 흐름을 보여 주고 있다. 화원이나 전문화가들 중심의 회화 제작은 점차

시장을 중심으로 활동하던 시정의 화가들에게 넘어갔다. 일부 상류층의 가옥을 장식했던 크고 작은 장식 병풍은 부를 축적한 여염집에도 놓이게 되고 점차 서민들의 생활공간에도 들어오게 되었다. 정치하게 그려진 그림은 아닐지라도 주제에 담겨진 이야기는 그림과 함께 구전되었고, 그려진 형태보다는 주제가 중심이 되어 그림이 확산되었다. 민화는 근대전환기의 공간에서 전통 미술의 존재양상을 담고 있는 그림이라 하겠다.

참고문헌 민화이야기(윤열수, 디자인하우스, 1995), 이조의 민화(이우환, 열화당, 1979), 전통미술의 소재와 상징(허균, 교보문고, 1991), 조선시대회화사론(홍선표, 문예출판사, 1999), 한국민화론고(김철순, 예경, 1991), 한국의 민화(김호연, 열화당, 1978).

필자 김윤정(金潤貞)



정의 '수壽'자와 '복福'자를 여러 모양으로 도안하여 반복해서 구성한 그림.

내용 백수백복도百壽百福圖는 '수'자와 '복'자를 반복해서 구성하여 화면을 메운 도안이다. 백수백복도에는 두 글자가 중횡으로 열을 맞추어 반복해서 그려지는데, 100개의 글자가 그려진 것은 아니다. 백수백복도의 '백百'의 의미는 숫자로서 100보다는 '많다, 짝 차다, 가득해서 족하다'라는 의미로 완성과 전체, 가득함을 상징하는 숫자이다. 숫자 백을 이용한 백수百壽, 백복百福, 백자百子 등의 그림은 장수와 다복과 다남을 상징한다. 백수도百壽圖는 처음에 장효라는 사람이 그림 속에 목숨 수壽자를 크게 한 자 쓰고, 그 안에 다시 목숨 수자를 작게 100자 써서 길상의 뜻으로 삼은 데서 유래했다고 전한다.

우리나라에는 1610년(광해군2) 남평 현감 조유한趙維韓이 명나라 장관으로부터 얻은 백수도百壽圖 1폭을 진상한 것이 최초이다. 조유한의 묘사에 의하면 <백수도>는 음획으로 수壽자를 크게 쓰고 그 글자 가운데 수자를 수백 개 써 넣은 것으로 초기 장효에 의해 그려진 형태와 유사하다. 서체는 과도蝸蚪: 올챙이, 전篆, 주籀, 충



백수백복도 부분 | 국립민속박물관

蟲, 학鶴, 구인蚯蚓: 지렁이 등 여러 서체가 함께 구비되어 있었다. 대개는 예서체隸書體나 전서체篆書體에 바탕을 두고 변용하여 그리거나 혹은 인물人物, 화조花鳥, 서수瑞獸, 산수山水 등 갖가지 형상을 조합해서 만든다. 백수백복도 중에는 가옥, 꽃, 화분, 가미를 탄 인물, 범선帆船, 승려 등의 여러 모양을 다양하게 도안화하기도 한다. 수복 문자의 둘레에는 흔히 박쥐문양을 배치하였는데, 박쥐 또한 수복을 의미하는 상서로운 짐승이다. 수壽 혹은 복福 자를 중앙에 두고 박쥐 두 마리가 감싸고 있는 도안은 쌍수雙壽, 즉 더욱 오래 살고, 쌍복雙福, 즉 복이 겹쳐서 들어온다는 뜻을 나타낸다.

글자는 한 쪽의 화면 안에 수 자와 복 자를 번갈아 반복해서 배열하기도 하고, 한 쪽에는 수 자 하나만을 서로 다른 서체로 쓰고, 다음 쪽은 복 자 하나만을 서로

다른 서체로 써서 번갈아 가며 병풍을 꾸미기도 한다.

글자의 도안은 한 글자를 열가지 이상의 도안으로 그리거나 혹은 백자를 모두 다른 도안으로 그리기도 한다. 동일한 그림 내에서도 서체를 서로 달리할 뿐 아니라 글씨 색 또한 다양하게 배색하여 전체적으로 화려하고 다채로운 화면을 구성한다. 형태는 두 쪽의 가리개부터 10쪽 이상의 병풍까지 다양하며, 그린 것부터 판으로 찍은 것, 수를 놓은 것, 먹으로만 쓴 것을 비롯해 채색을 한 것, 수복을 상징하는 동물이나 기물을 함께 그리거나 수복 자를 포함한 도안으로 그린 것도 있다. 이처럼 다양한 형태와 색으로 글자를 표현하여 장식성뿐 아니라 수복의 상서로운 의미도 강화되어 보인다. 그림뿐 아니라 지수로도 많이 제작되었고 판화로 찍은 것도 다수 있다. 노인들의 생일잔치나 의례적인 공간에서 장수를 기원하는 의미로 사용되었다.

특징 및 의의 문자에 담긴 뜻을 상징적으로 이용하여 그림을 나타내는 것은 동양에서 오랜 전통이다. 백수백복도는 글자를 이용해 뜻을 전달하는 것과 더불어 회화로서도 완성도가 높다. 다양한 형태와 다채로운 색채를 사용하였음에도 일정하게 열을 맞추어 배열함으로써 단순함 속에 화려함을 보여 주어 현대적인 느낌을 준다. 특히 백수백복도는 글자의 원래 형태를 변형시켜 기하학적으로 재구성하여 높은 조형미를 보여 준다.

참고문헌 장수를 바라는 마음, 수복(국립민속박물관, 2002), 조선후기의 효제 문자도(이영주, 미술사논단24, 한국미술연구소, 2007), 한국의 전통문양(임영주, 대원사, 2004).

필자 김윤정(金潤貞)



정의 백 명 내외의 남자아이들의 놀이 모습을 그린 그림.

개관 백자도는 그림 속 백 명의 아이들만큼 많은 자손을 낳고 또 그 아이들이 건강하고 훌륭하게 자라길 바

라는 기원을 담은 길상화(吉祥畵)이다. 중국에서 남자아이의 형상은 전통적으로 다산(多産)을 상징하여 회화, 자수, 공예 등 여러 방면에서 일찍이 등장하였다. 아이의 모습이 본격적으로 그림으로 그려진 것은 당대(唐代)부터로 추정된다. 마찬가지로 다산을 상징하는 옥조나 연꽃 등과 함께 그려져 길상의 의미로 이해할 수 있다.

백자도의 기원은 중국 송대(宋代)까지 올라간다. 한자문화권에서 ‘백’은 문자 그대로의 숫자라기보다는 ‘가득해서 족하다’는 의미로 길상의 최대치를 뜻한다. 중국에서 백자도라는 화제(畵題)는 많은 수의 아들, 즉 복의 최대치를 뜻하는 ‘백자(百子)’의 개념과 아이들의 놀이 장면을 그린 ‘영희도(嬰戲圖)’의 형식이 결합한 양상으로 나타났다. 남송대 백자도는 화려하고 정교한 궁정화풍으로 그려졌고 명청대(明清代)에는 연화(年畵)로 제작되어 민간에까지 널리 유통되었다.

우리나라에서 백자도는 조선 후기 이후 화려하고 장식적인 채색의 병풍 형태로 많이 제작되었다. 조선 후기 이전의 백자도는 전해지지 않으나 기록을 통해 조선 초기부터 그려졌을 것으로 추정할 수 있다. 가장 이른 기록으로는 1478년 도화서 화원에게 백자도와 유사한 <궁중유희도(宮中遊戲圖)>를 그리게 하였다는 문헌이 있다. 그리고 1819년 효명세자(孝明世子) 가례(嘉禮), 1882년 순종의 가례에 백자동(百子童) 병풍을 제작하였다는 『가례도감의궤(嘉禮都監儀軌)』, 도화서(圖畵署) 자비대령화원(差備待令畵員)들의 녹취재(祿取才) 화과(畵科)의 시험문제로 백자도 화제(畵題)를 출제하였다는 『내각일력(內閣日曆)』의 기록에 의해 조선 후기 궁중에서 의례와 장엄용으로 제작된 화목(畵目)임이 확인되었다. 이외에 『경도잡지(京都雜誌)』와 『임원경제지(林園經濟志)』, <한양가(漢陽歌)>, <성조가(成造歌)> 등의 18~19세기 문헌 백자도 병풍이 광통교 아래 병풍가게에서 판매되었고, 일반 가정의 혼례병풍 용도나 부녀자 또는 아이들의 방을 장식하는 용도로 사용되었다고 전한다. 백자도 병풍은 점차 수요층이 확대되면서 민화풍의 자유로운 양상으로도 제작 유통되었다.

배움 현재 전하는 우리나라 백자도는 축(軸), 선면(扇面), 횡권(橫卷) 등 다양한 화폭 형식을 보이는 중국의 백자도와 달리 대부분 6·8·10폭의 병풍 형태로 제작되었다. 각 장면마다 6~18명의 남자아이들이 나무, 태호석, 꽃, 진

각 등이 있는 정원에서 갖가지 놀이를 하는 모습으로 그려졌다. 병풍 전체에 등장하는 아이들의 숫자가 100명 안팎이 된다. 아이들의 몇 가지 놀이 장면으로 구성된 백자도 병풍은 효종(孝宗)에게 헌상된 17세기 후반 중국화가 맹영광(孟永光)의 <백동도(百童圖)>에 대해 유득공(柳得恭, 1748~1807)이 남긴 제화시(題畵詩)를 통해 연원을 추적할 수 있다.

백자도의 놀이 장면은 대략 8가지로 유형화되어 있다. 각 장면은 계절감과 화면 구도에 따라 대략 배열 순서를 추정할 수 있다. 대개의 8폭 백자도 병풍은 오른쪽부터 제1폭 장군 놀이, 제2폭 닭싸움, 제3폭 연꽃 따기·풀싸움, 제4폭 낫잡·새 놀이, 제5폭 나비 잡기, 제6폭 관리행차, 제7폭 원숭이 놀이, 제8폭 매화 따기 등 춘하추동의 순으로 구성되었다. 이 8가지 놀이 장면이 백자도 병풍 8폭의 기본 구성이다. 6폭이면 이중 여섯 장면만으로 구성하며 10폭의 경우 유사한 구도의 다른 놀이 장면이 추가되는 등 약간의 변형을 보이기도 한다.

이러한 백자도 병풍들은 그려진 놀이의 내용은 물론 쌍계형(雙形) 머리 모양과 중국식 복식을 한 남자아이들의 모습과 배치, 세부 화면 구성요소와 구도가 공통되어 정형화된 그림본에 의해 반복적으로 제작되었음을 알 수 있다.

백자도는 그림 속 여러 구성 요소들을 통해 다자다남(多子多男), 입신출세(立身出世), 부귀, 장수와 같은 현세기복(現世祈福)을 염원하는 마음을 담고 있다. 백자도의 가장 대표적인 상징은 다자다남이다. 백 명의 아이들 즉 ‘백자’ 자체가 수많은 자손을 상징하기 때문이다. 씨가 많은 연꽃이 만발한 연못 장면도 다산을 상징한다. 나비 잡기 장면에서 나비는 부부간의 금슬과 80세가 되도록 장수한다는 길수(耄壽)를 뜻하며, 장수를 의미하는 바위 ‘수(壽)’와 부귀를 상징하는 모란이 함께 그려져 ‘부귀수(富貴壽)’, 즉 부귀와 장수를 뜻하기도 한다. 백자도에서 강하게 부각되는 것은 입신출세에 대한 소망이다. 무관복을 입고 ‘영(命) 기를 든 아이들에 둘러싸여 있는 장면의 장군놀이, 죽마와 수레를 타고 행렬하는 관리행차 놀이는 어른들의 모습을 흉내 내며 노는 아이들을 통해 관직에 오르기를 기원하는 뜻을 담았다. 또한 5명의 아이가 매화나무에 매달린 장면은 ‘오자등과(五子登科)’, 즉 5명의 아들의 과거 급제를 의미한다. 닭싸움

장면의 머리 위에 벼를 세운 닭의 모습은 관복을 쓴 것과 비슷하여 입신출세를 상징하며, 원숭이^[猴] 놀이는 제후^[侯]와 동음동성으로 제후에 봉직하고싶은 바람을 담고 있다.

특징 및 의의 병풍 형태의 백자도는 화면의 구성 방식에 따라 각폭^{各幅} 형식과 연폭^{連幅} 형식, 그리고 전각^{殿閣}을 배경으로 한 것과 전각이 그려지지 않은 것으로 구분할 수 있다. 전각이 그려진 백자도는 화려한 전각이 그려져 화면 구성이 화려하고 정교하여 전각이 없는 형식보다 그림 바탕 채질, 안료 사용, 화면 구성 면에서 좀 더 정성과 많은 제작비를 들인 것으로 판단할 수 있다.

또한 연폭식의 백자도는 각 폭 형식보다 장대한 구도와 다채로운 세부 구성을 갖추어 <곽분양행락도^{郭汾陽行樂圖}>, <요지연도^{瑤池宴圖}> 등과 같은 궁중 장엄·의례

용 병풍화와 견줄 만하다.

창덕궁 소장품으로 전해 오는 국립고궁박물관 소장 <백자도>는 병풍 6면 전체를 하나의 화면으로 구성한 연폭식 백자도로서, 궁중에서 제작된 백자도의 귀중한 예이다.

연못 장면, 관리 행차 놀이, 원숭이 놀이, 매화 따기 등 기본적인 놀이의 도상은 각폭 형식의 백자도와 일치한다. 하지만 연못 장면에서 연못 따기 외에 고기 잡는 모습이 함께 묘사되어 있고, 관리 행차 장면이 병풍 두 폭에 장대하게 배치되어 각폭식 백자도와 화면 비례와 구성에서 차이가 있다. 아이들 의복 문양과 건물 기와 장식에 사용된 금색 안료, 건물 기와골과 기둥의 음영 표현, 전경 바위의 채색, 상서로운 구름의 형태 등 진한 채색과 정교하고 화려한 묘사의 궁중 장식화풍으로 제작되었다. 특히 흰 사슴이나 주렴을 친 사모지봉의 전

백자도

백자도



백자도 | 국립민속박물관



백자도 | 국립고궁박물관

각, 원추형의 괴석 등 모티프는 19세기 궁중에서 제작되었던 <각분양행략도>, <요지연도> 등의 궁중 장엄·의례용 병풍그림들과 공통된다. 그림에 표현된 음영법과 채색 안료를 제작 연대가 있는 기록화 등과 비교할 때 현존하는 백자도 병풍은 대부분 19세기 이후 제작된 것으로 여겨진다. 이는 19세기 왕세자 가례와 녹취재 화가로 백자도가 제작되었다는 기록과도 부합한다. 왕실을 비롯한 상층에서 향유되었던 의례·장엄용 그림인 백자도가 민간으로 수요가 확대되면서 나타난 궁중회화와 민간회화 간의 구별과 관계의 재설정 은 민화의 개념에 대한 재검토라는 측면에서 의의가 있다. 백자도의 연원은 중국에서 비롯되었지만 몇 가지 놀이 장면으로 정형화된 병풍 형식으로 제작되었다는 것이 우리나라 백자도만의 두드러진 특징이며, 백자도 병풍의 애호는 조선 후기 다양한 의례·장엄용 병풍화의 유행과 흐름을 같이한다.

참고문헌 장서각 소장 가례도감의궤(이성미, 한국정신문화연구원, 1994), 장서각 소장 조선왕조 가례도감의궤의 미술사적 고찰(이성미, 한국정신문화연구원, 1994), 조선시대 회화사론(홍선표, 문예출판사, 1999), 조선후기 궁중회화 연구(강관식, 돌베개, 2001), 조선후기 백자도 연구(김선정, 이화여자대학교 석사학위논문, 2001), 한국문화 상징사전(한국문화상징사전편찬위원회, 두산동아, 1995).

필자 김선정(金善晶)



정의 길조吉兆와 태평성세의 덕치를 상징하는 상상의 서조인 봉황鳳凰을 그린 그림.

개관 봉황에 대한 관념과 형상화는 중국 전국시대 말에서 한대에 걸쳐 상서사상의 형성과 더불어 이룩되었고, 고구려 고분벽화로 파급되었다. 무용총과 삼실총, 강서대묘 등 고구려 중기와 후기 고분의 천장부 벽화에 천계나 선계의 서조로 묘사되었다. 고구려 후기에는 선인들이 타고서 천상을 나르는 승물로 그려지기도 했다. 삼국시대의 백제와 신라, 그리고 통일신라와 고려시대를 통해 봉황은 와당과 전들을 비롯한 각종 공예품과 직물 등의 문양으로 주로 전개되었다. 조선시대에는 태평성세의 상서물로 왕실의 문장처럼 궁궐 정전의 보개 천장 장식용으로 쌍봉문이 시문되기도 했고, 어좌의 병장류로 '봉의鳳巖'를 초기에 사용한 적이 있다.

봉황이 영모도의 화제로서 그려지기 시작한 것은 조선 전기의 명종계위 1545~1567 때부터이다. 중국에서도 이상적인 왕도정치를 상징하는 화제로서 송·원대에 대두되기는 했지만, 명대 초기로 궁정화가들에 의해 본격적으로 다루어지면서 화제로 수립되어 파급된 것으로 보인다. 영모도 어병御屏 가운데 해중의 바위 위와 오동나무, 대나무 숲을 배경으로 봉황이 그려졌는데, 명종이 보여 준 화본에 의해 선별 제작되었으며 신하들에게 제화시를 짓게 하였다.

봉황도는 조선 후기를 통해 왕이 직접 관리하는 규장각 화원의 녹취재 화문 중 영모의 화제로 많이 출제되었을 정도로 성행되었다. 사대부들은 태평성세의 덕치를 수행하는 현명한 신하, 즉 '봉명조양鳳鳴朝陽'의 주제의식과 결부해 선호했으며, 이러한 맥락에서 유교적인 문자도 가운데 고고한 처신을 뜻하는 '염廉'의 상징 모티프로 활용되기도 했다.

1802년(순조 2)에 창덕궁 내전인 대조전의 왕과 왕비 침소의 북벽에 왕실 자손의 번창을 기원하는 의



서수도 | 국립진주박물관

미로 봉황과 아홉 마리 새끼를 함께 그린 <봉황도>를 부착하는 등, 청록풍의 길상장식화로도 다루어졌다. 봉황도는 태평성세의 상서와 함께 부부화합과 다산을 상징하는 길상성이 더해지면서 민간으로 과급되며 더욱 확산되었다.

내용 360종 조류의 제앙으로 꼽히는 봉황은 닭과 공작, 꿩, 제비, 원앙에 용의 무늬와 거북의 등을 지닌 상상의 오색 새로, 수컷을 봉, 암컷을 황이라 부르기도 한다. 한대와 남북조시대의 도상을 토대로 형성된 고구려 고분벽화의 봉황도는 주작도와 유사한 양식으로 고졸함에서 점차 우아하고 화려한 자태로 발전하며 각종 공예품의 문양으로 정형화되었다.

봉황도가 화제로 형성되면서 ‘백조조봉도百鳥朝鳳圖’와 ‘봉명조양도’·‘쌍봉조양도’·‘죽림봉황도’·‘오동봉황도’·‘벽오단봉도碧梧丹鳳圖’·‘고강高岡봉황도’·‘구추봉도’·‘쌍봉도’와 ‘무봉도舞鳳圖’ 등의 제목으로 다양하게 그려졌다. 소사蕭史의 고사와 결부된 ‘취소인봉도吹簫引鳳圖’를 비롯해 ‘오륜도’와 ‘서수도’·‘요지연도’ 등의 모티프로 묘사되기도 했다.

현재 <서조도>라는 제목이 붙은 작자 미상의 <오륜도>는 조선 중기 작품으로 추정된다. 구름과 해를 배경으로 오동나무와 대나무, 매화, 작약을 곁들여 모두 한 쌍으로 배치된 학과 원앙, 피꼬리, 할미새와 함께 암수의 봉황을 화면 중앙에 그린 것으로, 화조류는 공필채색으로 정밀하게 묘사되었고, 바위와 수목은 절과

화풍으로 나타냈다. 긴 꼬리 깃을 위로 뻗치고 날개를 좌우로 펼치며 바위 위에 내려 앉아 아침 해를 바라보는 봉과 그 아래서 다소곳이 날개를 접고 있는 황의 모습은 명대의 <백조조봉도>를 오륜도로 재구성한 특징을 보인다. 공필채색풍과 함께 수목풍 필치를 구사하여 깃털의 질감과 위엄을 증진시킨 것도 조선적인 특징이다.

조선 후기에는 1607년에 명의 왕기王圻가 편찬한 『삼재도회三才圖繪』의 봉황 도상을 토대로 꼬리 깃이 여러 개로 갈라져 장식화, 도식화되는 특유의 양태로 전개된다. 필라델피아미술관 소장의 <구추봉도>와 창덕궁 대조전의 <봉황도>로 이어지는 궁정 양식의 봉황은 공필채색풍의 정밀 묘사에 꼬리 깃이 공작의 화려한 형태와 유사한 데 비해 민간 양식은 다양하게 도안화된 경향을 보인다. 오동나무와 대나무, 모란과 괴석을 배경으로 암수 봉황과 7마리의 크고 작은 새끼들로 구성된 구추봉의 화제를 다룬 <봉황도>는 도안풍



봉황도 | 삼성미술관리움

의 양태에 꼬리 깃의 궁정 양식이 혼재된 절충화풍으로 주목된다. 오동나무 아래 암수 한 쌍을 배치하여 오동봉황의 화제로 그려진 <봉황도>는 닭의 형상을 닭게 나타낸 것으로, 꿩 모양과 함께 민화풍의 정형을 이루었다.

특징 및 의의 고구려 고분벽화와 백제, 신라, 통일신라와 고려의 문양을 통해 서조로서 형상화된 봉황은 조선 전기에 화제로 형성되어 조선 후기를 통해 조선풍의 궁정 양식과 민간 양식의 길상장식화로 성행하였다. 유교적인 이상과 기복이 융합된 봉황도는 화려하고 우아한 궁정 양식에서 시작하여 민간으로 확산되면서 도안풍으로 다채로워지고, 닭이나 꿩과 같은 친근한 이미지로 변용된 의의를 지니게 되었다.

참고문헌 민화, 가장 대중적인 그리고 한국적인(정병모, 돌베개, 2012), 조선시대 궁궐의 그림치장(홍선표, 조선회화, 한국미술연구소CAS, 2014), 한·중 영묘화초화의 정치적 성격(고연희, 이화여자대학교 박사학위논문, 2012), 한국과 중국 봉황도의 도상과 상징 연구(김현지, 미술사연구26, 미술사연구, 2012).

필자 홍선표(洪善杓)



비백서 飛白書

정의 필세(筆勢)가 나는 듯하고 필획이 빗자루로 쓴 것처럼 보이는 한자 서체.

내용 비백서(飛白書)는 필획에 실낱을 풀어놓은 것 같은 흰 부분이 드러나고, 필세가 나무끼는 듯하다 해서 붙여진 이름이다. 중국 후한 영제(靈帝) 때의 저명한 문인이자 서예가인 채옹(蔡邕, 133~192)이 창시한 서법으로 알려져 있다. 당시에 홍도문(鴻都門)을 수리하여 단장할 즈음 채옹이 황제의 부름을 받고 문 앞에서 기다리고 있을 때 일꾼이 벽을 칠하는 솔로 글자를 쓰는 것을 보고 느끼는 바가 있어 집으로 돌아와 비백서를 창안했다고 한다.

한·漢 말 위(魏) 초에는 관서나 궁궐의 제액(題額)을 비백서로 많이 썼다. 우리나라의 경우에는 고려 고종 때 한

림원(翰林院) 유생들이 지은 것으로 추정되는 <한림별곡> 중에 비백서가 언급되고 있는 것을 보아 고려시대에 비백서가 존재했음을 알 수 있다. 초기 비백서는 먹을 사용했으며, 글자 속에 그림이 부가되지 않은 순수 서체의 하나로써 권위 공간이나 사랑방 등 식자층의 생활공간에 장식되었다.

조선 후기 문인, 서화가인 이광사(李匡師, 1705~1777)는 『서결(書訣)』에 비백서에 관한 다음과 같은 기록을 남겼다. “용필(用筆)과 조묵(調墨)이 모두 어렵고 또 가벼이 지나가면서도 경건(勁健)함을 잃지 않아야 하므로 서예 실력이 뛰어나지 않으면 능히 할 수가 없다. 후세에 비백이 끊어져 송 인종(仁宗)이 조수(鳥獸)와 충어(蟲魚)의 형세로 만들면서 법은 더욱 크게 무너져 버렸다.”

이 기록을 통해 알 수 있는 것은 비백서는 원래 글씨 실력이 뛰어난 사람이 써야 그 묘미가 드러나는 특수한 서체라는 것과, 송 인종대 이후 비백서에 도상화된 문양을 첨가하거나 문자 획을 조수나 충어 형태로 변형시키는 기법이 나타났다는 사실이다. 더불어 조선 식자층들은 문자에 문양을 혼입시킨 비백서를 정통을 벗어난 변체로 보아 좋지 않은 인식을 갖고 있었음도 알 수가 있다.

민화 방면에서 비백서라 하는 것은 이처럼 글씨와 문양이 혼합된 문자 그림을 가리킨다. 다시 말해 비백서는 언어적 의미와 관련된 문양을 글자에 결합시킨 것으로, 회화성이 강조되어 있다는 점에서 순수 서예와는 차이가 있다.

비백서는 조선 후기에 유행했는데, 당시에는 주로 버드나무로 만든 유필(柳筆)을 사용했지만 드물게는 대나무로 만든 죽필(竹筆), 칩뿌리로 만든 갈필(葛筆)도 썼다. 유필은 버드나무 가지 끝을 이저러뜨려 갈라지게 하여 붓처럼 만든 것이고, 죽필과 갈필은 그 끝을 두드려 가늘게 쪼개어 붓으로 사용했다.

조선 정조 때의 북학과 학자 유득공(柳得恭, 1749~1807)이 쓴 『경도잡지(京都雜誌)』 풍속 편에 비백서에 대해 이런 기록이 보인다. “비백서라는 것이 있다. 버드나무 가지를 꺾어서 그 끝을 갈라지게 만들고 먹을 찍어 효제·충신·예의·염치 등의 글자를 쓴다. 점을 찍고 굵고 파고 빠치는 것을 마음대로 하여 물고기·계·새우·제비 등의 모양을 만든다.”고 되어 있다. 이 내용



비백서 | 조선민화박물관

을 통해 알 수 있는 것은 당시 비백서로 불린 것이 비백서체를 구사한 문자 그림이라는 점과, 글자와 도상화된 문양을 혼합한 또 다른 형태의 효제문자도임을 알 수 있다.

비백서는 내용상 효제문자도와 긴밀히 연결되어 있다. 그러나 건조하고 속도감 있는 필선을 구사하고 있다는 점, 그리고 형식화되고 도상화된 효제문자도와 달리 문양이 자유롭고 즉흥적이라는 점에서 서로 구별된다. 사회·경제적 환경의 변화로 인해 효제문자도 제작 기반이 흔들리면서 빨리, 그리고 많이 그릴 수 있는 방식이 요구되면서 비백서의 유행이 시작되었다.

특징 및 의의 민화에서 말하고 있는 비백서는 종전의 순수 비백서와 다른 새로운 개념의 글씨 그림으로, 글씨에 회화의 개념을 더한 것이다. 글씨에 추가·대체된 문양이 고사유속(故事遺俗)과 관련이 있는 점에서 효제문자도와 맥을 같이 하고 있지만, 회화보다 서화의 성격이 더 강하다는 점에서 구별된다. 비백서가 갖는 중요한 의의는 종전까지 상층에서 독점해 온 한자에 장식성을 가해 서민 스스로 향유했다는 데 있다.

참고문헌 경도잡지(유득공, 한국사상대전집, 양우당, 1988), 조선 후기 비백서에 대한 고찰(최정심, 홍익대학교 석사학위논문, 2000).

필자 허균(許鈞)



정의 산수(山水)를 주제로 민화다운 기법으로 그린 그림.

내용 산수화의 주제는 소상팔경(瀟湘八景), 금강산(金剛山), 관동팔경(關東八景), 무이구곡(武夷九曲), 고산구곡(高山九曲) 및 한국 여러 지방의 명소집(名所集景) 등 한국과 중국에서 명승지의 산수경 및 사계(四季)와 시의(詩意)를 표현하는 일반 산수경 등이다. 대개 8폭, 10폭으로 꾸민 병풍에 각 주제에 따른 팔경(八景) 혹은 십경(十景)의 명소들을 각 폭에 배치하는 형식이 주를 이룬다. 금강산도 경우는 연폭(連幅)에 이어서 파노라마로 금강산을 그린 대작이 상당수 전한다. 표현 매체는 수묵(水墨), 수묵에 담채(淡彩), 채색(彩色), 낙화(烙畵) 등 다양하며, 다른 여타의 민화 장르에 비하여 민화산수화는 수묵화의 비중이 월등하게 높다.

주로 다루어진 주제는 다음과 같다.

첫째, 소상팔경도(瀟湘八景圖)는 중국 후난성의 소강(瀟江)과 상강(湘江)이 만나는 동정호(洞庭湖) 일대의 경관을 여덟 장면으로 그린 산수화이다. 소상야우(瀟湘夜雨), 평사낙안(平沙落雁), 연사만종(煙寺晚鐘), 산시청람(山市晴嵐), 강천모설(江天暮雪), 어촌석조(漁村夕照), 동정추월(洞庭秋月), 원포귀범(遠浦歸帆)의 팔경으로 구성된다. 이러한 구성은 중국의 북송(北宋)에서 유래된 전통이다. 소상팔경은 민화산수화에서 가장 많이 그려지면서 여러 계층의 향유자를 위하여 제작되었기에 표현의 변화도 매우 크다. 평사낙안에서 기러기가 내려앉는 장면이나 동정추월에서 달이 뜬 풍경 등은 선명하게 부각되지만, 그 외의 그림들은 팔경 화면 위에 세부 표제를 화면에 적지 않으면 어느 장면의 그림인지 판단하기 어렵다.

둘째, 금강산도(金剛山圖)는 한반도 최고 명산인 금강산을 그린 산수화이다. 18세기 초 인기를 누린 정선(鄭敾, 1676~1759)에서 18세기 후반 문인화가들과 김홍도(金弘

도로 이어지며 정착된 금강산 명소 시리즈와 형식을 기본적으로 계승한다. 특히 정선 작 <금강전도金剛全圖>의 기본 구도인 바위산과 흙산을 대비시키는 형식과 '단발령망금강斷髮嶺望金剛'에서 유람자와 금강산의 대비구도 속에서 백색 바위산의 금강산을 한눈에 보여 주는 틀은 민화의 기본 구도로 활용되었다. 인물 형상이나 동물 형상의 바위나 산봉우리의 기이함을 강조하는 표현법도 민화로 계승되어 발전되었다.

셋째, 관동팔경도關東八景圖는 강원도 동해안 지역을 중심으로 한 명승지 여덟 곳을 그린 그림이다. 중간성의 청간정淸澗亭, 강릉의 경포대鏡浦臺, 고성(高城)의 삼일포三日浦, 삼척의 죽서루竹西樓, 양양의 낙산사洛山寺, 울진의 망양정望洋亭, 통천의 총석정叢石亭, 평해平海의 월송정越松亭 등을 중심으로 만경대萬景臺와 시중대侍中臺가 들고나면서 동해안 명승지 팔경의 구성을 유지한다. 관동팔경도의 유행 속에서 평양 일대 명승지를 그린 관서팔경關西八景 및 각 지방의 팔경도들이 함께 제작되었다.

넷째, 무이구곡도武夷九曲圖는 무이산武夷山 계곡 아홉 골짜기의 산수경이다. 남송南宋 때 성리학자 주자朱子, 1130~1200가 무이산에 머물며 강학을 하고 뱃놀이를 즐기며 지은 노래 '무이도가武夷棹歌' 10수의 내용을 기본으로 한 산수경 위에 주자가 뱃들과 더불어 뱃놀이 하는 모습이 점철된다. 특히 무이구곡도의 제2곡 옥녀봉玉女峰과 같이 특이한 곳은 흥미롭게 강조하여 표현하곤 했다.

다섯째, 고산구곡도高山九曲圖는 조선 중기 학자 이이李珣, 1537~1584가 지은 국문시조 '고산구곡가高山九曲歌'에 기반을 두어 황해도 석담의 자연경관 속에서 사색하며 유유자적하는 학자 이이의 모습을 보여 준다.

끝으로 사계산수도四季山水圖와 시의산수도詩意山水圖로 그려진 산수화의 경우에는 일반산수화에서 애호된 고전 시문의 시구詩句를 활용하면서 다양한 산수화면을 창출한다. 이러한 주제들이 민화로 그려지면서 변화된 양상은 다음과 같이 정리할 수 있다.

1. 산수화 주제의 조합 및 혼합: 여러 주제와 각 주제에 따른 특징적 이미지를 조합 혹은 혼합하여 화면을 흥미롭고 풍부하게 만든다.

소상팔경과 관동팔경을 한 가지 화풍으로 이어 그

려 중국과 한국의 명소를 동등하게 감상하도록 만든 화첩이나 무이구곡과 고산구곡을 상하로 배치하여 중국의 학자와 한국의 학자가 머물렀던 산수 공간을 나란히 보여 주는 병풍이 제작되었다. 이런 조합은 유사한 주제의 병치並置 조합이다. 나아가 소상팔경도 산수경에 관동팔경 산수경을 혼합하여 그려 중국의 경치를 친근한 한국식 산수경으로 만들거나, 관동팔경 표현 속에 소상팔경 요소를 혼합하여 한국의 경치를 이국적으로 이상화하는 상호습합相互拾合도 이루어졌다. 소상팔경도의 평사낙안을 배경으로 총석정의 바위들이 나란히 솟아 있는 모습이나, 소상팔경의 산수경에 한반도 관동 지역의 소나무들이 자라 있거나 완만한 산세의 먼 산들이 드리워져 한국 산천의 분위기를 보여 준다.

이 외에도 같은 주제를 혼합하여 그려 주제를 압축하기도 하였다. 동정추월의 달 풍경에 평사낙안의 기러기가 합하여진 화면이 예이다. 산수 주제 간의 상호조합이나 혼합의 다양한 양상은 한국의 지명으로 구성된 팔경도와 구곡도 제작에서 더욱 활발하게 이루어진다.

2. 다른 장르와의 조합 및 혼합: 고사인물도故事人物圖, 시의도詩意圖, 화초영모도花草翎毛圖, 문방도文房圖 등 서로 다른 장르를 조합하여, 산수화의 내용을 흥미롭고 풍부하게 하고 단조로워 보이는 산수화의 화면을 다채롭게 만든다.

고사인물도 삽입은 산수화의 각 주제에 원래 등장하지 않는 인물상을 삽입하여 서사적敘事的 스토리의 흥미 요소를 담아낸다. 소상팔경도의 경우, 인물 삽입 양상이 가장 다양하다. 소상야우의 화면에 우산 쓴 행락객을 그리거나 소상강 주변에 주막과 깃발 혹은 술상을 차린 모습을 그려 유락적 이야기를 상상하도록 한다. 혹은 소상팔경의 표제와 배경 아래에 바둑을 두는 상산사호商山四皓상이나 고기를 낚는 강태공姜太公상, 달을 잡으려 하는 이태백李太白상과 같이 잘 알려져 있는 전통적 고사인물도의 도상圖像을 삽입하여 시공을 초월한 이야기를 담아낸다. 또한 문학적으로 가공된 인물상인 설중기려雪中騎驢상, 혹은 송하문동松下問童의 주된 이미지인 소나무 아래 손님과 동자를 그려, 시인이 노닐고 은자가 머무는 산수의 깊고 맑은 경치를 재미있게 보여

주조자 한다. 소상팔경의 표제 사이로 고사인물도의 표제를 어울리게 섞어 넣어 병풍을 꾸린 경우도 있다. 또는 산수화로 분류된 병풍 안 모든 산수경을 고사인물도의 서사적 스토리의 모티프로 꾸린 병풍도 전한다. 프랑스 파리 기메미술관에 전하는 이 병풍은 산수도라는 주제로 분류되고 있지만 그림 속 나무와 산 등은 하나 하나 고사 인물 속 숨겨진 지명이나 특정 지물 등으로 구성되어 있다. 산수도와 고사인물도의 두 장르를 혼합한 그림은 산수화가 가지는 품격 위에 풍요로운 감상의 즐거움을 제공하였다.

시의도와 조합은 산수화의 문인적 아취를 조장한다. 관동팔경이나 소상팔경에 고전적 문학작품의 명시명구를 넣는 방식으로 고전적·학문적 분위기를 추가한다. 소상팔경 한 장면에 폭포 한 줄기를 그리고 이백의 여산폭포 시구를 적어 넣는 경우나, 관동팔경에 중국시를 적어 넣는 경우가 해당한다.

또는 주제를 알 수 없는 산수화 병풍에 어울리지 않는 시구가 들어가고, 계절에 따른 변화의 정체적 풍경을 주제로 하는 소상팔경의 한 화면에 모란이나 황학黃鶴 등을 그려 넣어, 부귀와 장수를 상징하는 축복적 길

상의 의미를 첨가하기도 한다. 그리고 전쟁이 없는 곳에서만 크게 자란다는 상상의 영수靈獸인 맥貔이나 복록을 뜻하는 사슴 등과 같은 동물들을 산수경 속에 큼직하게 그려 평화롭고 복된 산수를 만들기도 한다.

특히 소상팔경과 영모화초화의 조합이 가장 다양하다. 화면을 상하로 나누어 상단에는 소상팔경을 그리고 하단에는 길상의 화초를 그려, 이상적 산수경과 이상적 삶의 소망을 함께 표현하기도 하고 소상팔경 안에 화초를 크게 삽입하여 유사한 효과를 구하기도 한다. 표현법 자체는 갈필渴筆의 차분한 수묵화에서 짙은 먹의 독특한 필묵법, 활기찬 원색의 채색화에 이르기까지 변화의 폭이 크다. 화초花草 및 영모翎毛 장르의 조합은 산수도에 축복과 장식粧飾의 기능을 더해 준다. 각종 화조류와의 조합은 산수경의 운치에 화쾌나 동물이 가지는 길상吉祥의 의미를, 산수화의 단조로움에 화사한 생기와 색채를 가미하는 장식의 효과를 준다.

이 외에, 산수화의 범주에서는 벗어나지만 민화산수화와 다른 장르의 습합 현상도 나타난다. 이 중 하나가 문방도나 감모여재도感慕如左圖에 산수화를 소품으로 삽입하는 방식이다. 문방도 8폭병풍에 소상팔경도 여



소상팔경복합형 부분 | 온양민속박물관

뒀 점이 한쪽에 한 점씩 펼친 형태로 그린 경우가 가장 흔하다. 소상팔경도는 문인의 아취를 상징하기에 문방도 속에서 분위기와 품격을 높여주는 역할을 한다. 문방도에 있는 고급 청화백자도자기의 문양으로 소상팔경도를 그린 그림도 있다.

3. 산수형상의 단순화 혹은 과감한 변화: 필묵법을 간소하게 혹은 거칠게 표현하는 민화의 전반적 표현 특성 속에서 산수화 속 산수형상의 단순화가 나타난다.

여러 가지 정해진 준법(準法)으로 특정 양식(樣式)을 보여 주는 일반산수화의 표현법과는 달리, 민화산수화에서는 암석의 질감을 단순하게 처리하고 윤곽선을 자유롭게 사용하는 등 양식적 측면을 무시하는 속성이 있다. 암석의 질감을 인장으로 찍어서 표현하는 방식의 경우는 표현의 단순화를 넘어 변화를 지향한다.

산수형상이나 세부 표현 방식을 변화시키는 양상은 매우 다양하고, 때로는 매우 과감하여 초현실적인 화면 혹은 해학적인 화면을 생산한다. 금강산 전체를 금색으로 칠하고 스님의 모습으로 봉우리를 모두 그려 불력(佛力)의 공간으로 보여 주려는 듯이 그린 경우도 있고, 폭포나 바위를 기이하고 재미있는 모양으로 변형시켜 유람의 흥미를 증폭시킨 경우도 있다. 정선의 <금강전도> 제작 이래 유지되던 금강산 표현의 기본 구도를 뒤집어서 금강산의 유명 봉우리들을 분리시켜 나열하거나 명소들만 연결하여 금강산 전체상을 만들기 시도하기도 하였다. 이러한 금강산도들은 금강산의 유명 봉우리와 명소의 특성을 보고자 하는 감상에 부응한다.

한편 무이구곡도나 고산구곡도는 여타의 산수화 주제와 비교할 때, 변화의 폭이 가장 작다. 주제가 대학자의 공간이라는 점에서 유략적 분위기나 화사한 채색화로 변화가 이루어지지 않았던 것으로 보인다. 구곡도류는 수묵법이 주를 이루면서 부드러운 문인화풍의 화면을 유지한다. 관동팔경이나 지방의 명소도에는 특정 건물이나 명소를 강조하면서 산수의 크기 비중을 조정하였다. 거북이 모양의 바위 혹은 커다란 거북이 지나가는 장면을 삽입하여 복지(福祉)임을 알리는 방법 등 산수의 변형의 예는 다양하다.



금강산도 | 삼성미술관리움

4. 새로운 내용의 삽입: 산수화의 본래의 주제를 바꾸는 수준으로 새로운 내용이 삽입되기도 한다.

동해안의 실경을 바탕으로 한 관동팔경도에는 현실감 있는 이야기를 의도적으로 담아내기도 하였다. 예컨대 청간정의 정자에 문인이 홀로 앉고, 앞의 강에는 다정한 젊은 남녀가 앉은 배 한 척이 지나가고 강 상류에 놓인 다리 위에는 벗이 반갑게 만난다. 이는 향유자들의 요구로 구체적 이야기가 삽입되어 그림의 주제가 달라진 경우이다.

금강산도에서는 스님을 부각시켜 보여 주거나, 행복한 유람객이 다니는 모습을 삽입한다. 유람객을 그려 넣는 경우는 매우 많고 양상도 다양하다. 갓을 쓰고 말을 탄 전통적 선비의 유람 이미지를 넘어서 신선처럼 날듯 뛰듯 금강산을 유람하는 모습, 절경 속에서 벗과 나란히 누워 낮잠을 즐기는 모습, 나아가 음악을 연주하거나 놀이를 즐기는 모습 등이 있다. 이러한 여러 형태의 유람자는 금강산도의 성격을 낙원樂園이나 유락遊樂의 공간으로 상상하거나 기대했던 시절의 꿈을 자유롭게 반영한다.

금강산도에 삽입된 새로운 내용 가운데 매우 특이한 예로, 치마저고리를 입고 머리를 올린 두 여성이 밧줄을 붙들고 금강산 정상에 오르는 한편, 그 아래 언덕을 오르던 남성은 넘어져 낙산하는 장면이 있다. 여성들이 오르는 금강산 정상에는 번듯한 주막이 있고 주막에는 깃발이 날린다. 그 시절 여성들이 상상한 금강산은 남성들의 유락공간이었음을 말해 주는 듯하다. 전통적으로 남성 문인들의 향유 문화였던 금강산도의 회화사 속에서는 찾아볼 수 없는 특이한 내용이며 변화된 주제이다.

특징 및 의의 첫째, 민화산수화는 조선시대 산수화가 제 공한 구도와 명소의 특징적 내용을 계승하고 이를 기반으로 변화를 시도하면서 조선시대 산수화의 역사를 계승하고 전개시켰다는 회화사繪畫史적 의미가 있다. 소상팔경도는 고려 후기부터, 무이구곡도는 조선중기부터 지속적으로 제작되었다. 금강산도와 관동팔경도, 고산구곡도 등은 조선 후기에 인기가 급부상하였으며, 사계산수는 꾸준히 그려진 주제이다. 민화산수화는 이러한 조선시대 일반산수화의 역사를 계승하여 전개하면서 때론 소품으로 때론 거작으로 변화하였다.

둘째, 산수경의 자유로운 조합 및 다른 장르와의 습합을 통하여 전통 요소들을 선별하고 집합하면서, 산수에 대한 당대 현실의 소망所望을 이미지로 표현하였다. 총석정과 평사낙안의 조합은 잘 알려진 관동팔경의 주된 장면인 총석정과 소상팔경에서 가장 인상적인 평사낙안의 이미지를 선별적으로 조합하여 우리 명승지의 평화로움을 바라는 소망을 담았다. 산수경과 화초영모의 조합에서는 가보고 싶은 이상적 산수경과 함께 세

속적 행복을 구가했던 당대인들의 현실적 소망을 보여 준다.

셋째, 산수형상의 과감한 변화를 시도하는 중에 발달한 창의성을 보여 주고 동시에 산수를 친근하게 향유하는 한국적 산수관山水觀을 구가한다. 산이 많은 국토에서 살아가며 산수유람을 즐기고 산수와 함께 더불어 사는 상상과 정서를 반영하였다.

민화산수화는 그 내용상 중국과 한국의 가보고 싶은 산수경을 친근하고 풍요롭게 향유하고자 하는 소망의 표현으로, 전통적 산수화 문화와 고전문학적 아취를 지향하면서 현실적 욕망을 이루고자 하는 꿈을 함께 담아낸 그림이다. 기법과 형식의 측면에서 민화산수화는 전통적인 산수화 주제와 소재를 존중하여 활용하고 동시에 다양한 조형적 참신함과 새로운 이야기의 삽입을 시도하여 산수관의 변화를 표현한 장르이다.

참고문헌 금강산도 연구(박은순, 일지사, 1997), 민화 가장 대중적인 그리고 한국적인(정병모, 돌베개, 2012), 민화 금강산도 연구(이영수, 홍익대학교 석사학위논문, 1995), 민화이야기(윤열수, 디자인하우스, 1995), 조선시대 관동팔경도 연구(이보라, 홍익대학교 석사학위논문, 2005), 조선시대 구곡도의 수용과 전개(윤진영, 미술사학연구217·218, 한국미술사학회, 1998), 조선시대 산수화(고연희, 돌베개, 2007), 조선시대 회화사론(홍선표, 문예출판사, 1999), 한국회화의 전통(안휘준, 문예출판사, 1997).

필자 고연희(高蓮姬)



정의 중국의 4대 기서 중 하나인 『삼국지연의三國志演義』의 주요 장면과 인물을 그린 그림.

개관 삼국지연의도三國志演義圖는 삼국지도三國志圖, 삼국지전쟁도三國志戰爭圖라고도 하며, 보통 삼국지도로 많이 불린다. 삼국지연의도는 민화의 유형 중 ‘윤리화’, ‘고사인물화’, ‘설화도’, ‘사화도’ 등으로 분류된다.

조선시대 삼국지연의도는 언제부터 그려졌는지 확실하지 않으나 이미 16세기에는 우리나라에 들어와 있던 것으로 보인다. 1559년 가을 박순朴淳, 1523~1589이 명을 받들어 삼고초려도三顧草廬圖를 보고, 시를 지어 바친 내용이 『사엄집思庵集』 제5권 부록에 보인다. 현존하지

는 않지만 17세기에 도 숙종과 사대부 문집에 삼고초려나 관우關羽, 적벽대전赤壁大戰 관련 그림을 보고 쓴 제화시가 남아 있다. 18세기에는 그림과 문헌 기록이 모두 현존하는데, 베네딕트회 왜관 수도원 소장의 겸재 화첩에 수록되어 있는 정선鄭敎, 1676~1759이 그린 <초당춘수도草堂春睡圖>와, 개인이 소장하고 있는 <남양포슬도南陽抱膝圖>가 남아 있다. 두 그림 모두 제갈량을 주인공으로 한 그림이다. 이용휴李用休, 1708~1782의 문집인 『탄만집』에 <초당춘수도>를 보고 읊은 제화시가 수록되어 있다. 이 외에도 1762년 화원 김덕성金德成, 1729~1797 등이 사도세자思悼世子, 1735~1762로 추정되는 완산 이 씨의 명으로 당시 유행하던 중국소설 삽화를 모사한 『중국소설 회모본中國小說繪模本』에 『삼국지연의』의 주요 장면이 그려져 있다.

이와 같이 왕과 사대부의 문집과 현존하는 작품에 따르면 16~18세기 삼국지연의도의 향유층은 대부분 상류층임을 알 수 있다. 작품의 형태는 화첩, 궁궐 내 벽화, 족자 등이다. 내용 면에서는 『삼국지연의』의 전반적인 장면이 다루어지기보다는 왕의 입장에서 충성스런 신하가 필요하고, 사대부의 입장에서 현신을 구하는 것이 제왕에게 가장 중요한 일임을 피력하는 수단으로 ‘삼고초려’가 주로 그려진 것으로 보인다. 이 시기는 아직 중인층까지 삼국지연의도가 확산되지는 않은 단계로 소설 삽화나 벽화, 문인 취향의 담채화 등으로 다양하게 그려진 것으로 생각된다.

19세기에 들어오면서 삼국지연의도가 본격적으로 민간에서 유행하게 되고, 민화民畵 삼국지연의도가 그려지게 된다. 19세기 삼국지연의도 관련 기록은 1844

년에 지어졌다고 전해오는 풍물가사風物歌辭인 <한양가>와 조선 후기 판소리 <춘향가>, 국문 소설 『옥단춘전』, 무가 <황제푸리>등에 보인다. 이들 기록은 삼국지연의도가 집 안을 치장하는 장식화로 사용되었음을 보여 준다. 특히 서울의 무가인 <황제푸리>에는 ‘삼고초려’가 치장된 집이 곳간 열두 개, 대문과 중문이 있는 부유한 큰 기와집으로 나오는 것으로 보아 사대부이거나 그 정도의 부를 보유한 계층임을 알 수 있다. 또한 국문 소설 『옥단춘전』 등의 내용으로 보면, 기생들도 삼국지연의도를 향유하였음을 알 수 있다. 뿐만 아니라 <한양가>에서 광통교 아래 가게에서 삼고초려도를 판다고 하는 내용은 민간까지 삼국지연의도의 수요가 확산되었음을 보여 준다. 19세기 삼국지연의도는 현존하는 작품이나 기록의 내용으로 보아 『삼국지연의』의 다양한 내용을 여러 폭으로 그린 병풍 삼국지연의도나 한 폭으로 그린 삼고초려도가 유행했을 것으로 보인다.

한편 삼국지연의도는 실내를 장식하는 용도뿐만 아니라 관왕묘를 장엄하는 종교화로써도 그려졌다. 어느 지역 관왕묘인지는 밝혀지지 않았으나 삼국지연의도가 벽면에 그려져 있었음을 보여 주는 기록이 관현도한기都漢基, 1836~1902의 시문집인 『관현집管軒集』 권1에 수록되어 있다. 시제詩題로 보아 유비가 제갈량을 세 번 찾아간 삼고초려를 비롯하여 장비가 장판교에서 조조에게 호통 치는 장판교조長板橋罵, 고성에서 관우가 채양蔡陽을 벤 고성참채古城斬蔡 등 다양한 주제가 그려져 있었던 것으로 보인다. 국가에서 건립하고 의례를 주관했던 북관왕묘, 남관왕묘, 동관왕묘 등에는 길이



삼국지연의도 | 국립민속박물관



장장군대료장판교



제천지도원결의



장장군의석엄안

삼국지연의도 | 국립민속박물관



가 2m에 달하는 삼국지연의도가 여러 점 봉안되어 있었다. 이들 중 몇몇은 현존하여 서울역사박물관과 국립민속박물관에 소장되어 있다. 이 삼국지연의도는 서울의 관왕묘 건립을 국가에서 주관했던 만큼 규모로 보나 솜씨로 보나 도화서 화원들이 동원되어 제작된 것으로 보인다.

19세기 이후 삼국지연의도는 기록이나 현존하는 작품으로 살펴보면, 양반층을 비롯하여 민간에 이르기까지 향유층이 폭 넓게 확대되었고 집 안 치장으로 사용한 민화 삼국지연의도와 관왕묘를 장엄한 종교화로 그려졌음을 알 수 있다.

내용 16세기에 박순이 본 삼국지연의도 족자는 유비가 제갈량을 찾아가는 삼고초려 내용이 담긴 그림이다. 17~18세기 이중명(李重明, 1633~1687)이나 김만기(金萬基, 1633~1687)가 쓴 문집에서 보이는 삼국지연의도 역시 삼고초려 내용이 묘사된 삼국지연의도다. 당시 김만기가 본 삼고초려도는 다른 고사인물화와 같이 창경궁 건극당(建極堂) 벽에 그려져 있었다. 그러나 『열성어제(列聖御製)』 속 궁중의 삼국지연의도는 이와는 조금 다른 양상을 보인다. 숙종의 제화시에 나타난 삼국지연의도는 삼고초려와 적벽대전, 제갈량과 사마휘(司馬徽), 관우 등을 주제

로 나타난다. 사대부의 입장에서 삼고초려도는 지혜로운 신하를 구하는 것이 제왕의 중요한 일임을, 왕의 입장에서 삼국지연의도는 제왕에 대한 충절을 강조하며 충간(忠諫)할 수 있는 지혜로운 신하가 필요함을 드러내고자 한 것으로 보인다. 특이한 점은 『열성어제』 제화시에서 삼국지연의도에 관한 것은 역대 왕들 중 오직 숙종 대에만 나타난다는 것이다. 이는 임진왜란 당시 우리를 도와준 명에 대한 의리를 내세우고, 병자·정묘호란 때 민족적 자존심을 짓밟은 청에 대한 적개심에 불타던 당시 시대상이 반영된 것으로 보인다. 19세기 이후에는 삼국지연의도의 향유층이 민간에까지 본격적으로 확대되는데, 내용 또한 이전까지의 관우나 제갈량 중심의 특정 장면이 아닌 다양한 인물과 주제가 담긴 양상으로 나타난다.

특징 및 의의 삼국지연의도는 궁궐뿐만 아니라 광통교 서화사(書畵肆)에서 유통될 만큼 우리 민족이 즐겨 보며 사랑했던 그림이다. 소설 삽화부터 화첩 속 담채화, 궁궐 벽화, 장식용 민화 병풍, 관왕묘를 장엄하기 위한 궁중화풍 대형 종교화에 이르기까지 다양한 형태와 양상으로 나타난다.



삼국지연의도 부분 | 국립민속박물관

참고문헌 김덕성의 중국소설화모본과 조선 후기 회화(김상업, 미술사학연구 207, 한국미술사학회, 1995), 삼국지를 보다(김상업, 루비박스, 2005), 삼국지연의의 한국전래와 정착(이경선, 논문집4, 한양대학교, 1971), 조선시대 회화사론(홍선표, 문예출판사, 1999).

필자 서주영(徐姍瑛)



정의 고려 말 이후 조선시대에 신년을 송축하기 위해 선물하던 그림과 풍속.

개관 세화(歲畫)를 주고받는 풍속의 기원에 관해서 명확히 밝혀지지 않았다. 재앙을 막기 위해 문에 그림이나 글씨를 써서 붙였던 문신(門神)과 더불어 연말 연초에 그림을 매개로 이루어진 벽사진경(辟邪進慶)을 위한 풍속과 관련이 있었을 것으로 보인다.

고려 말 이색(李穡, 1328~1396)은 몸이 아파 왕으로부터 하사받은 십장생도를 꺼내 보며 장수를 기원하고 성에 감사하는 내용을 남겼는데(『목은시고』 권12), 현전하는 세화에 대한 가장 이른 기록이다. 조선시대에는 초기부터 말기까지 공적인 기록물과 개인 문집류에서 ‘세화’의 제작과 주고받은 기록이 지속적으로 나온다.

세화는 궁궐에서 시작된 풍속으로 그림의 제작은 도화서의 화원들이 맡았으며, 매년 필요한 양을 그려 내면 등급을 매겨 골라서 내용으로 하고, 나머지는 재상과 근신들에게 하사하였다(『중종실록』 5년(1510) 9월 29일). 세화 풍속은 조선 초기부터 관례적으로 이루어져, 조선 초기에 국상(國喪) 3년 동안에는 세화를 바치지 말라는 기사가 나오며(『태종실록』 8년(1408) 11월 2일), 성종도 “세화축역(歲畫逐疫)이 비록 음사(陰邪)를 물리치기 위한 일이나 관례적으로 행해 온 일이므로 폐할 수 없다.”라고 하여 세화가 관례 행사이므로 이에 신경을 쓰도록 하고 있다(『성종실록』 14년(1483) 11월 19일). 조선 후기에 이르면 지나친 세화 제작을 반대하는 의견들이 자주 보이고 반대가 많아 1669년(현종10) 송시열이 경비 절감을 이유로 청하여 세화를 혁파하였다(『우암집』 권12 소疎 ‘춘번환남진계답(春幡還南進陳戒割)’). 1676년(숙종2) 예조판서 이지익(李之翼)의 건의로 부활되

었다가 1686년(숙종12)에 다시 폐지되었다. 그러나 정조 연간 채제공(蔡濟恭)이 세화를 두 번에 걸쳐 하사받았다고 남기고 있어(『번암집(樊巖集)』 권2) 세화가 부활되었음을 알 수 있다.

궁중에서 시작된 세화 풍습은 점차 민간에 확산되었는데, 조선 중기 이문건(李文楗)은 성주에 유배되었던 12년 동안(1551~1563) 매년 세화를 그려 붙이기도 하였다(『묵재일기(默齋日記)』). 점차 궁중의 풍습이 민간에 확산되어 민간에서도 널리 행했다.

그림을 붙이고 또 송축의 의미로 주고받았던 그림을 매개로 한 과년(課年) 풍속은 근대에 이르러서도 일부 남아 있었으나, 지금은 사라져 보기 어렵다.

내용 세화로는 신선도, 모란도, 십장생도 등 다양한 화제가 그려졌다. 고려 말 이색이 받은 세화는 <십장생도>였으며, 조선 초 성현(成俔, 1439~1504)은 <십장생도>와 <추응도박도(秋應兔搏圖)>를 받았다. 조선 중기 정홍명(鄭弘溟, 1582~1650)은 <신선도>를 세화로 받았던 기록을 남기고 있다(『기암집(畸庵集)』 권8 ‘희제세화(戲題歲畫)’). 조선 후기 양주익(梁周翊, 1722~1802) 역시 정조로부터 ‘남극노성도(南極老星圖)’ 두 폭과 용을 탄 신선(龍騎) 그림 두 폭을 받고 감사의 글을 남겼다. 새해를 송축하는 선물용으로 하사하던 그림이므로 한 해의 건강과 장수를 기원하는 의미로 <신선도>와 같은 길상적인 주제가 주로 그려졌으며, <신선도> 중에서 <수성노인도>가 가장 많이 그려졌고, 형태는 날장보다는 병풍으로 된 것들이 많았다.

세화는 조선 초부터 많은 양이 제작되었다. 중종 이전에는 세화가 매년 60장 정도 제작되었는데 중종 연간에는 수백 장에 달하는 세화가 제작되어 이를 감해야 함을 지적하기도 하였다(『중종실록』 5년(1537) 9월 29일). 그러나 이러한 지적에도 불구하고 세화의 제작은 점차 늘어났다. 조선 말기 『육전조례(六典條例)』에 의하면 “세화는 자비대령화원(差備待令畫員)이 각 30장, 본서화원이 각 20장을 12월 20일에 봉진하여야 한다.”고 나와 있다. 당시의 자비대령화원 10인이 1인당 30장씩이므로 모두 300장에다 본서 화원 20인이 1인당 20장씩 400장이므로 매년 700여장의 세화를 그리도록 되어 있다. 도화서 화원들이 그림을 예조에 제출하면 예조에서 등급을 매겨 일부는 왕에게 진상하여 내용으로 하고 일

부는 봉상시나 예조의 아문을 통해 근신들에게 하사되었다.

특징 및 의의 세화는 새해를 송축하는 의미로 주고받던 그림이므로 길상적 내용의 주제들이 주로 그려졌다. 또한 매년 화원들이 그려 낸 세화에 등급을 매겼으므로 화격 또한 상당한 수준이었을 것으로 보인다. 매년 많은 양이 반사를 목적으로 그려졌으나 현존하는 그림들 가운데 세화 용도로 사용되었다고 밝혀진 그림은 없다. 그러나 시대를 막론하고 누구나 새로운 해를 맞이하며 한 해 동안의 건강과 행복, 장수를 기원하곤 한다. 조선 시대 회화 가운데 현존하는 수노인도를 비롯한 여러 신선도와 십장생도 가운데도 세화 용도로 사용되었던 그림이 적지 않게 포함되어 있을 것으로 보인다. 신년에 송축의 의미로 세화를 주고받는 것은 지금은 사라진 풍속이다.

참고문헌 東國歲時記, 大典會通, 承政院日記, 六典條例, 朝鮮王朝實錄, 민화와 민간년화(정병모, 김좌미술사7, 한국미술사연구소, 1995), 조선시대회화사론(홍선표, 문예출판사, 1999), 조선후기 세화 연구(김윤정, 이화여자대학교 석사학위논문, 2002).

필자 김윤정(金潤貞)



정의 열매와 채소 등 식용 식물을 그린 그림.

배움 동아시아 회화사에서 소과도는 송나라 황실에서 시작되고, 원나라에서 널리 그려지면서 하나의 화목으로 자리 잡았다. 문인화가 전선(錢選, 1235~1303)의 <추과도(秋瓜圖)>와 여러 점의 소과도가 전하며, 한반도에서는 조선 초기 문인화가 강희안(姜希顔, 1419~1464)이 그린 밤[栗], 오이[瓜], 귤[橘], 가지[茄], 수박[西瓜], 참외[甜瓜], 포도[葡萄], 연밭[蓮房]의 8폭 화병과 단 폭의 <과자도(瓜子圖)>가 유통된 사실이 기록으로 전한다. 조선시대에 꾸준하게 제작된 <초충도(草蟲圖)>에서도 가지, 수박, 참외, 오이 등은 선호하는 주제였다. 특히 포도는 병풍 제작이 별도로 상당수 이루어질 정도로 많이 그려졌다. 명나라와 청



책기도 부분 | 호림박물관

나라 화가들이 소과도 소품을 다양하게 제작하여 한반도로 유입되었고, 조선 후기 김인관(金仁寬), 최북(崔北), 강세황(姜世晃) 등이 배추[菘菜]와 무를 포함한 열매 그림 여러 점을 운치 있게 남겼다. 이후 수복(壽福)을 뜻하는 석류(石榴), 불수감(佛手柑), 반도(蟠桃) 등이 더해져 기명절지도(器皿折枝圖)와 각종 화초영모병(花草翎毛屏)으로 그려졌다. 특히 반도는 가장 인기가 높아서 병풍으로도 따로 제작이 되었다. 앞에서 소개한 열매들은 책거리와 문방도(文房圖), 감모여재도(感慕如在圖)의 소재로 널리 애용되었다.

주제별로 나누어 내용을 살펴보면 다음과 같다.

첫째, 과(瓜) 또는 고(瓜) 이름으로 분류되는 수박, 오이, 참외 등으로 넝쿨져 올라 열매를 맺는 초본식물이다. 이 열매들은 고전적으로 번화(繁華)와 성과(成果) 및 자손 번성을 의미하였다. 『시경(詩經)』 「대아(大雅)」편에 있는 “면면하게 이어지는 오이 넝쿨, 주나라에 사람들이 처음으로 산 것은 저수와 칠수에 터전을 잡으면서부터이다[綿綿瓜瓞, 民之初生, 自土沮漆.]”에서 ‘면면과질(綿綿瓜瓞)’은 끝없이 이어지고 뻗어 나가 주렁주렁 열매가 열리는 성과의 의미로 상징된다. 추과(秋瓜)라고도 불리는 열매는 『사기(史記)』에 실린 동릉(東陵侯) 소평(邵平)이 정계에서 물러나 ‘동릉과(東陵瓜)’를 재배한 일화와 결부되어 충성을 지키며 여유로운 인격을 보여 준 의로운 은자를 비유하게 되었다. 조선시대 문인들도 오이와 수박에 이러한 의미를 부여하였다. 한편 명나라 선덕(宣德) 연간(1426~1435) 이후로 그리기 시작한 설치류인 쥐와 다람쥐 등이 열매를 파먹는 장면은 도적질을 비유하는 주제였다. 수박과 쥐 그



석류도 | 홍익대학교박물관

림은 조선 후기까지 파렴치한 관료들의 도적질을 경계하는 의미로 감상되었음을 남공철南公轍의 제발문에서 확인할 수 있다. 특별히 귀한 과일이었던 수박은 부모님이 못 드셨으니 자신도 먹을 수 없다고 하는 효자의 미담을 반영하면서 제사상에 올린 모습으로 더욱 널리 그려지게 된다. 수박이나 큰 참외류는 세 가지 다른 의미를 가진 이미지로 화면에 표현되었다. 잘 익어 열매가 달린 자연의 상태, 쥐가 과먹는 장면, 상단의 일부가 칼로 잘려지고 그릇에 올려진 형태의 세 가지이다. 특히 민화로 많이 제작된 문방도나 감모여재도에 그려진 수박은 잘라 놓은 단면을 보여 주면서 잘 익어 탐스러운 수박 속 수박씨의 기하학적 배열을 표현하는 이미지 고안이 수반되어 흥미로운 볼거리를 제공한다.

둘째, 포도는 소과류 중 단일 주제로 가장 많이 그려졌다. 익어 가는 포도와 포도 잎이 어울린 작은 화면의 포도도, 포도넝쿨이 역동적이고 비현실적으로 원을 그리면서 뻗어 나가는 환상을 여러 화폭에 연폭連幅으

로 그린 포도병풍이 유행했다. 의미는 소갈증消渴症을 치료해 주는 효능의 과일, 뻗어 가는 넝쿨과 같은 번영이다.

셋째, 반도와 불수감, 석류는 수복壽福의 의미를 가지고 있어, 조선 후기에 급격하게 성행한 주제이다. 반도는 서왕모西王母의 선계仙界에서 열리는 복숭아로 이를 먹으면 삼천 년을 살 수 있다는 전설이 결부되어 문방도, 화초영모병, 신선도, 십장생도 등의 여러 장르에 주요한 모티프로 그려졌다. 바닷가에 열린 반도의 이미지로 해학반도海鶴蟠桃가 단일 주제로도 그려졌다. 불수감은 생긴 모양에 따라 부처님의 손佛手이라는 의미로 불리면서 만복을 관장하는 의미를 부여받았다. 석류가 벌어지며 보이는 수많은 붉은 알들은 자손 번성을 의미하며, 반도, 불수감 등과 함께 문방도, 화초영모병, 신선도 등의 소재로 그려졌다. 화초영모병 중에는 화면의 중심에 크고 노란 황굴, 꼭지 부분을 붉게 장식한 석류, 홍협紅頰을 점으로 표현한 반도 등이 중심 화훼를 대신하여 꽃처럼 화려하게 화면에 배치되며, 쌍을 이룬 새들과 어울려 그려진 경우도 많다.

특징 및 의의 소과도의 모든 주제는 열매가 맺히는 결실結實을 축복하고 기원하면서, 동시에 모두 식물食物이라는 점에서 먹고 싶고 또 먹으면 몸에 좋은 먹을거리라는 의미를 가진다는 공통적 특징이 있다. 넝쿨이 뻗는 속성은 번영을 약속하고, 그 가운데 특별하게 수박과 참외는 도덕적 덕목인 충忠과 효孝의 의미를 가지고 있었다. 소과류가 민화에서 널리 그려지면서 오이, 수박, 굴, 포도 등을 표현하는 다양하고 기발한 표현법이 개발되었고, 특히 수박의 잘라진 단면을 표현하는 기하학적 고안은 민화의 소과 표현에서 특징적 성과를 보여준다. 영모화초병에서 화초 주제인 화훼류 대신 석류, 굴, 선도, 불수감 등의 열매가 화훼처럼 화려한 색과 모양으로 배치되어 축복의 의미를 강화한 예는 민화 병풍에서 아주 빈번하다.

참고문헌 과(瓜)에 담은 뜻(고연희, 문헌과 해석71, 문헌과해석사, 2015), 민화이야기(윤열수, 디자인하우스, 1998), 조선 후기 회화와 공예에 나타난 수박문(구혜인, 정신문화연구37, 한국학중앙연구원, 2014).

필자 고연희(高蓮姬)


소상팔경도
 瀟湘八景圖

정의 중국 호남성 소수瀟水와 상강湘江이 만나 동정호로 흘러드는 지역의 승경을 그린 그림.

개관 소상팔경은 중국에 실재하는 명소를 그린 그림으로, 전통적으로 산시청람山市晴嵐·연사모종煙寺暮鍾·소상야우瀟湘夜雨·동정추월洞庭秋月·어촌낙조漁村落照·윈포귀범遠浦歸帆·평사낙안平沙落雁·강천모설江天暮雪의 여덟 가지 주제로 구성되어 있다. 그러나 고려시대에 우리나라로 이 주제가 전래된 이래 조선시대와 근대기에 이르기까지, 문인들에게는 실제로 접할 수 없고 상상으로만 그리게 되는 이상적 산수 공간을 형상화한 관념 산수화로 인식되었다. 동시에 소상팔경은 한국과 중국 모두에서 관련 시문詩文과 서화의 유구한 역사가 축적되어, 풍부한 이미지와 문학이 어우러진 인문적 경관으로서 지속적이고 활발한 창작의 대상이 되었다.

고려시대 명종이 소상팔경을 주제로 문신들에게 시를 짓게 하고 이광필李光弼에게 소상팔경도를 그리게 했던 일과, 조선 초기 안평 대군이 소상팔경을 주제로 「비해당소상팔경시권匪懈堂瀟湘八景詩卷」을 제작했던 데에서 알 수 있듯이, 소상팔경도의 수용 단계에서는 왕실을 중심으로 최고의 화가와 문인들이 어우러져 한 시대의 문화적 이정표를 이룰 만한 역작을 탄생시켰다.

궁중의 문화에서 흘러나온 소상팔경은 16세기 이후 사대부의 문화와 공간 속에서 그려지고 노래되며 유

략적 상상 공간으로 변모되었다. 소상팔경은 문인들이 놀아보고 싶고 또 놀아볼 만한 풍류의 장소로 그려지고, 순임금과 두 비, 초희왕과 굴원, 이백과 소동파도 등장시킴으로써 중국 문학과 중국 산천에 대한 현학적 유희의 대상으로 지속적으로 사랑을 받았다. 그리고 이러한 소상팔경의 오랜 문화적 전통이 19세기 후반에 대중들 사이로 저변화되면서 민화 소상팔경도가 크게 유행을 하게 되었다.

내용 민화 소상팔경도의 회화 양식은 매우 다채롭게 펼쳐졌으며 같은 시기의 대중적 가사문학과 밀접한 관련을 지닌다. 16세기 문인인 이후백1520~1578이 소상팔경을 노래한 국문 시조와 이의 영향을 받은 것으로 보이는 조선 후기 작자 미상의 소상팔경을 노래한 가사에 '황릉애원 皇陵哀怨'의 주제가 등장하는 등 조선 후기 가사문학에 등장한 새로운 주제가 민화 소상팔경도에 영향을 미치게 되었다. 아울러 연사모종이 한사모종寒寺暮鍾으로, 소상야우가 소상반죽瀟湘斑竹 등의 화제畫題로 대체된 것도 대중적 가사문학의 전개와 관련된 것이었다. 또한 순임금이 남쪽 지방을 돌아보다가 창오야蒼梧野에서 세상을 뜬 내용을 주제로 한 황릉제군 皇陵啼鵑과 창오모운蒼梧暮雲의 주제가 추가되는 주제의 확장이 이루어져 소상팔경이 아닌 소상십경도로 그려지는 등 형식에서 과격적인 변모가 일어났다.

소상팔경도 순서에서도 전통 소상팔경도에서 산시청람이 첫 순서로 등장하는 데 반해 민화에서 소상야우가 첫 폭으로 등장한 예가 눈에 띄고, 소상팔경도에 이백이나 소동파, 맹호연 등 고사인물도의 모티프가 수용·결합된 점도 새로운 현상이라 할 수 있다.

주제의 확장뿐 아니라 민화 소상팔경도에서는 표



소상팔경도 | 가회민화박물관

현상의 다양함과 독특한 개성이 돋보인다. 작가의 자유로운 상상력에 따라 보수적으로 견지되어 온 소상팔경도의 도상이 해체되고 재구성되는 과정이 이루어졌다. 이는 신분이나 조직에서 자유로운 민화의 창작 환경에 기인한 것이며, 민화 소상팔경도는 근대 미술의 개성과 자유로움으로 향하는 전주곡에 해당된다고 할 수 있다. 소상팔경의 주제와 회화 전통이 상층 문화에서 유래된 만큼 기존의 유·무명 화가들의 전통적 화면 구성과 화풍이 민화 작가들의 작품 활동에 영향을 미쳤다. 그러나 주문자의 까다로운 심미안을 만족시키거나 엄격한 격식 혹은 높은 수준을 갖추어야 한다는 제약에서 비교적 자유로웠던 민화 작가들은 자신들의 재량을 십분 발휘하여 유구한 전통을 지닌 소상팔경도의 정해진 형식의 틀을 과감히 변형시키고 깨뜨리는 방향으로 나아갔다. 더구나 조선 말기와 근대기 서민층이 주 향유자로 대두된 대중문화의 성행과 더불어 더욱 대중화된 소상팔경도의 제작이 활발히 이루어지게 되었다.

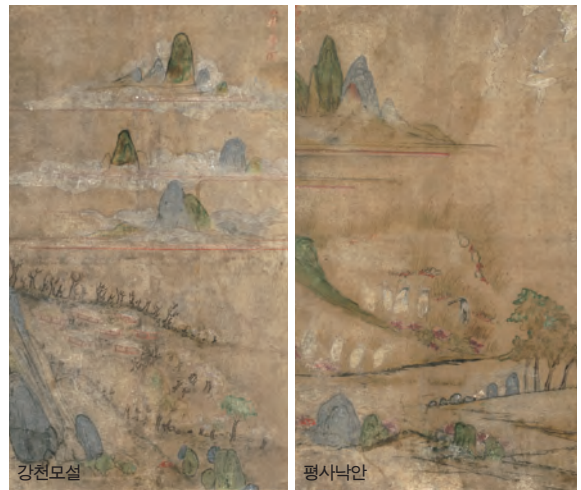
이제 민화 소상팔경도에서 볼 수 있는 특징을 몇 가지 유형으로 나누어 보고자 한다.

우선 전통적인 소상팔경도의 주제와 화풍에 토대한 민화 소상팔경도의 예이다. 가회민화박물관 소장의 민화 <소상팔경도>는 근경과 중경, 원경의 삼단 구성으로 이루어진 가장 보수적인 구도법을 활용한 작품이라 할 수 있다.

각 폭의 제목 또한 소상팔경의 전통적 주제로 어촌낙조, 원포귀범, 산시청람, 연사모종, 소상야우, 동정추월, 평사낙안, 강천모설로 이루어졌다. 이 병풍은 연녹색과 청·홍의 채색이 화면에 화사한 분위기를 더해 주었고, 그림 속의 다양한 인물 군상이 그림에 활기를 더해 주고 있다. 어떤 이들은 고기잡이를 하고 어떤 이는 벗과 마주하고, 어떤 이는 길을 떠나는 등 풍속적 요소를 아우르고 있다.

이에 반해 국립민속박물관 소장의 <소상팔경도 8폭 병풍>은 핵심이 되는 경물을 좀 더 근접해서 집중적으로 포착하여 특징적 요소를 화면 가득 부각시켜, 앞의 작품과는 다른 경향을 보여준다.

특히 일곱 번째 화폭인 <평사낙안>은 사구(砂丘)에 내려앉은 기러기 떼가 두 줄로 나란히 앉아 있는 모습을 크게 부각시켰고, 화면 상단에 하늘에서 하강하는 다



소상팔경도병 부분 | 국립민속박물관

른 기러기 떼를 묘사하여 대비시켰다. 이는 중국에서 전래된 판본인 『해내기관』에 수록된 판화 <소상팔경도>의 영향을 보여 주는 작품으로 주목된다. 조선 후기 정통 화단에서도 중국 전래의 산수판화의 영향으로 소상팔경도의 도상이 일변했던 점과도 관련이 있는 구성이다.

한편, 화면의 자유로운 구성이나 파격적인 경물 묘사가 현대의 추상화에 가까운 구성미를 보여 주는 작품이 있다. 일본 민예관 소장의 <동정추월도>와 <평사낙안도>는 멀리 수평으로 펼쳐진 산 능선이 특이하게 점선으로 정의되었으며, 직선 혹은 물결치듯 구불구불한 곡선으로 산면을 채워 준법 아닌 준법의 역할을 하고 있다. <동정추월도>에서 근경의 언덕에는 가옥이 있고 이와 더불어 허수아비 같은 인물상들이 몇몇 눈에 띈다. 멀리 산봉우리 사이로 둥근 달이 고개를 내밀고 이에 호응하듯 근경의 물에 둥근 달이 비추고 있는데, 마치 물에 비친 달을 잡으려는 듯 두 팔을 내밀고 있는 인물은 이백의 고사를 연상시킨다. <평사낙안도>에서는 호선을 그리며 일렬로 하강하는 기러기 떼가 느긋한 수평의 공간을 깨뜨리고 시선을 하단 근경의 기러기 떼로 이끌고 있다.

민화에서는 소상팔경도의 두 주제가 한 폭에 결합된 형식도 종종 눈에 띄는데, 선문대학교 박물관 소장의 <소상팔경도>의 경우 제3폭은 '산시청람'과 '소상야우'가, 제5폭에는 '동정추월'과 '강천모설'의 두 주제가 결합되어 표현되었다.

제3폭의 경우 화면의 상반부에 소상야우의 장면이 배치되고 하반부에 산시청람의 장면이 묘사되었다. 또 제5폭의 경우 흰 눈이 덮인 산 속에 누각이 보이고 화면 하단 강가에 낚시하는 사람이 눈에 띄는데 이는 강천모설의 장면을 그린 것이다. 화면 상단 병풍처럼 펼쳐진 산 너머에 둥근 달이 묘사되어 동정추월의 도상이 결합된 것임을 말해 주고 있다.

민화에서는 전혀 다른 두 제재를 동일 화폭에 배열하는 독특한 결합이 이루어지기도 했다. 예를 들어 소상팔경도와 화조화의 결합 같은 것이다. 이는 비용 때문에 용도에 따른 다양한 병풍을 장만하기 어려운 서민들을 위해 두 가지 이상의 제재를 결합한 병풍 형식이 제작되었던 데에 기인한 것이다. 호림박물관 소장의 <소상팔경도 8폭 병풍>의 경우 화면이 2단으로 구성되었고 각각 상단에는 소상팔경도가 하단에는 화조도가 배치되어 있다.

화면의 상단에 적힌 화제를 보면 산시청람, 원포귀범, 강천모설, 동정추월, 어촌낙조, 소상반죽, 평사낙안, 연사모종으로 구성되어 있다. 소상야우 대신 소상반죽 瀟湘斑竹이라는 화제가 쓰인 점이 특색이다. 소상반죽은 순임금의 두 비인 아황娥皇과 여영女英이 순임금을 찾아 헤매면서 흘린 눈물이 대나무에 떨어져 검은 얼룩이 있는 대나무, 즉 반죽斑竹이 되었다는 데서 유래한 화제이다. 소상팔경도를 구성하는 화제에 변화가 생긴 점이 주목된다. 두 제재를 동일 병풍에 배열한 예는 이 외에도 다수 찾아볼 수 있는데 책거리와 소상팔경도가 결합

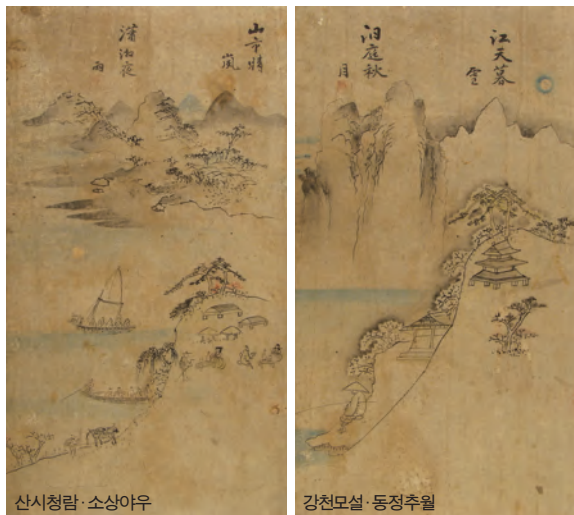
된 예, 십장생도와 소상팔경도가 결합된 작품의 예 등이 눈에 띈다.

민화 소상팔경도에 보이는 가장 두드러진 특징으로 <소상팔경도 10폭 병풍>의 출현을 꼽게 된다. 국립민속박물관 소장의 <소상팔경도 10폭 병풍>은 종이 바탕에 인두로 지저서 그린 낙화烙畵인데, 기존의 여덟 주제에 ‘황릉제건’과 ‘창오모운’이 새롭게 추가되어 총 10폭으로 구성되었다. 황릉제건과 창오모운은 판소리 <심청가> 중 소상팔경을 노래한 대목에 “황릉묘 적막한데 두견이 슬피 울고”라는 구절이나 서도민요 <수심가> 중의 “황릉묘상에 두견이 울고”와 같은 구절과 연결된다. 즉, 이 시기의 대중적 가사문학과 판소리 단가, 잡가, 민요 등에서 수용한 소상팔경 이미지의 회화적 구현이라 할 수 있다. 아울러 연사모종 대신에 한사모종으로 주제가 대체된 점도 같은 맥락에서 이루어진 변화이다. 소상팔경 향유층의 저변화와 함께 낯설고 이국적인 대상을 더욱 익숙한 우리 것으로 끌어들이고 익숙한 이야기를 접목시키고 추가하는 등 다양한 변화가 거부감 없이 이루어져 한국적 소상팔경도로 거듭났음을 살필 수 있다.

같은 의미에서 가회민화박물관 소장의 <소상팔경도 8폭 병풍>이 흥미를 끈다. 이 작품은 소상팔경도의 주제와 시의도詩意圖가 결합된 형식이다. 단순히 화면을 나누어 소상팔경도와 시의도를 병행 배치하는 방식이 아닌 소상팔경도의 주요 주제와 가장 인기 있는 시의도를 선정하여 한 세트를 구성한 것이다.

다시 말해서 한사모종, 황릉야우皇陵夜雨, 소상죽림瀟湘竹林, 창오모연蒼梧暮煙, 어촌낙조, 동정추월의 소상팔경도 여섯 주제와 명나라 시인 고계高啓, 1336~1374의 <호음군을 찾아가다尋胡陰君>라는 시를 주제로 한 시의도, 그리고 당나라 시인 맹호연의 고사를 그린 <패교심매도羈橋尋梅圖>로써 8폭 병풍을 이룬 것이다. 소상팔경도의 주제마저 원형에서 상당히 벗어나서 어촌낙조와 동정추월만이 원형을 유지한 것이고 나머지는 조선의 대중들 취향에 맞게 변형된 것이다. 소상팔경도의 형식을 자유롭게 변화시켜 재구성한 점을 주목해 볼 수 있다.

특징 및 의의 소상팔경도는 이상적 산수 공간을 형상화한 그림이며, 고려시대부터 조선시대에 걸쳐 꾸준히 제



산시청람·소상야우
소상팔경도 부분 | 선문대학교박물관

강천모설·동정추월



신수도 부분 | 호림박물관

작이 이어졌던 회화 주제이다. 그러나 조선 말기 향유층의 저변화에 따라 대중적 가사문학과 연행 문화의 교섭이 이루어지면서 대중들의 요구에 맞게 급격한 변화를 거치게 되었다. 천년 가까이 변함없이 유지되었던 소상팔경도의 화제에 변화가 이어지고 주제의 확장이 이루어졌을 뿐 아니라 표현에 있어서도 자유롭고 개성적인 양식이 다양하게 전개되었다. 소상팔경도의 엄격한 틀이 깨어지고 형식과 양식에서 자유로운 변화와 재구성이 이루어져 한국적 소상팔경도로 거듭난 점은 민화소상팔경도의 가장 큰 의의이다.

참고문헌 김재 정선의 소상팔경도(안취준, 미술사논단20, 한국미술연구소, 2005), 민화 소상팔경도에 나타난 전통과 혁신(정병모, 강좌미술사40, 한국미술사연구소, 2013), 민화 소상팔경도와 시가문학의 교섭 양상(장계수, 동양미술사학17, 동양미술사학회, 2015), 소상팔경, 고려와 조선의 시·화에 나타나는 수용사(고연희, 동방학9, 한서대학교 동양고전연구소, 2003).

필자 유미나(劉美那)



정의 도교에서 말하는, 늙어도 죽지 않고 오래 살며 마음대로 변화를 일으키는神通한 능력을 지닌 신선들의 모습과 그 설화를 그린 그림.

개관 신선도는 유교·불교·도교의 영향을 모두 받았으나 특히 도교의 신선사상과 밀접한 관계를 지니며 더욱 발달하였다. 도교는 불사약 복용이나 심신수련, 온갖 신에 대한 기도 등을 통해 불로장생하는 것을 목적으로 하고, 부와 명예 같은 현세적 이익을 추구하는 중국의 토착 종교이다. 도교가 제대로 교리와 조직을 갖춘 것은 4세기 북위시대이며, 이후 신선설과 민간신앙을 핵심으로 음양, 오행, 주역 등의 설과 의학, 도가 철학 등을 보태고, 불교와 유교의 사상까지 받아들여 발전하였다.

신선은 도교에서 늙어도 죽지 않고 오래 살면서神通한 능력을 지닌 인물로, 초월적인 신이 아니라 역사속 실존 인물이 수련을 통해서 장생불사라는 신의 경지에 도달한 인물이다. 이런 신선들의 모습을 묘사한 그림은 단순히 시각적인 묘사에 그치지 않고, 그림 속에 신선 또는 신선의 힘이 담겨 있다고 믿었다. 그래서 특히 환갑 같은 잔치 때 장수를 기원하는 선물용으로 많이 그려졌다.

중국에서 신선도는 남북조시대에 처음 등장하였다. 당대(唐代)까지는 인물화로 분류되다가 북송 때부터 도석화의 한 종류로 취급되었다. 남송대에 이르러 감필풍(減筆風)의 선종(禪宗)인물화의 화법이 더해지면서 발전하였다. 이어서 원대의 화가 안휘(顏輝) 때에 화법상의 발전이 이루어졌다.

명대(明代)에는 오위(吳偉)·장로(張路) 등 절파계(浙派系) 화가들과 구영(仇英)과 같은 화가들이 많이 그렸다.

우리나라는 고구려 고분벽화에 신선들이 가끔 등장하는 것을 볼 수 있다. 독립된 화제로 등장한 시기는 고려시대부터이며, 조선시대 중기인 17세기에 이르러서야 본격적으로 신선도 제작이 성행하였다. 조선시대 중기에는 김명국(金明國)을 비롯하여, 절파풍을 구사하였

던 화가들이 신선도를 주로 그렸다. 이러한 전통은 조선시대 후기로 이어져 심사정(沈師正)과 윤덕희(尹德熙) 등 선비 화가들과 김홍도(金弘道) 등 직업 화가들을 통해 크게 발전되었다. 특히, 신선도에서도 뛰어난 기량을 발휘하였던 김홍도의 화풍은 김득신(金得臣)·이수민(李壽民)·이재관(李在寬)·장승업(張承業)에게 이어져 조선시대 말기까지 영향을 미쳤다. 글씨와 그림 감상을 유독 좋아했던 숙종은 역대 임금의 시문집인 『열성어제(列聖御製)』에 160편 가량의 서화와 관련된 시문을 남겼다. 이를 소재별로 분류하면 중국고사도 다음으로 신선도가 많다. 숙종이 제화시를 남긴 신선도는 <열선도>, <팔선도>, <요지연도>, <여동빈도> 등 종류가 매우 다양했다. 이렇듯 신선도 감상을 즐겼던 숙종의 취미는 아들 영조를 거쳐 영조의 손자 정조에게까지 계승되었고, 18세기 왕실에서 신선도가 활발하게 생산되는 계기를 마련했다.

정조의 총애를 한 몸에 받았던 김홍도 역시 화원화가로 이름을 떨쳤던 시기에 어명을 받아 신선도를 그렸다. 어느 날 정조가 하얗게 칠한 큰 벽에 바다를 지나서 왕모의 잔치에 가는 신선들의 모습을 그리라고 명하였고, 김홍도는 진한 먹물 몇 되를 내시에게 준비시켜 모자를 벗고 옷깃을 잡아맨 채 비바람이 몰아치듯 붓을 휘둘렀다. 얼마 뒤, 집을 무너뜨릴 듯 일렁이는 파도와, 외로이 걸어가는 신선들이 구름을 넘는 광경을 완성했다. 조희룡(趙熙龍, 1797~1859)의 『호산외사(壺山外史)』에 기록된 이 일화는 김홍도에 대한 정조의 신임과 탁월한 그림 솜씨를 알려 준다.

영원히 늙지도 죽지도 않는다는 신선은 목숨이 정해진 사람들에게는 선망의 대상이었다. 영생의 신선을 닮고 싶은 염원은 조선 왕실에서도 마찬가지였다. 궁중에서도 실존하지 않는 상상의 인물을 통해 액을 물리치고 복을 기원하고자 했던 것이다. 이를 입증하듯 조선 왕실에서는 신선도가 많이 제작되었다. 도화서 화원들은 신년을 송축하는 세화(歲畵)에 진채로 선인을 그려 넣어 왕실이나 재상에게 진상했다. 길상화의 기능을 수행한 신선도는 궁중의 중요한 행사를 위한 기념화로도 제작되었다. 왕실의 생일, 혼인 등 경사스러운 행사 장소를 장식할 상서로운 신선도가 필요했던 것이다. 또한 신출귀몰한 선인의 형상은 그저 감상하기에도 즐거운 대상이었다.

내용 불로장생의 신선을 동경하고, 지상 어딘가에 있을 낙원을 소망하며 그려낸 신선도는 대개 배경을 생략하거나 간략하게 그려 인물을 부각한다. 신선으로 보이는 인물이 동물이나 동자와 함께 있는 구도가 일반적이며, 동자 두 명이 서로 짝을 이루어 등장하기도 한다.

신선과 함께 그려지는 동물로는 사슴·해태·사자·용·학·거북·봉황 등이 있다. 도교에서 특별한 의미를 지니는 소도 자주 등장한다. 동물 대부분은 장수와 복록(福祿)을 의미하는 동물이다. 신선은 이러한 동물의 등에 타거나 옆에 나란히 앉아 있는 모습을 하고 있다. 신선이 손에 쥐고 있거나 동자들이 받들고 있는 것은 대개 불로초·천도복숭아·불수감·석류 등으로 신선들이 일상적으로 먹는 음식이거나 불로장생한다는 약초들이다. 피리나 생황과 같은 악기를 연주하는 모습도 자주 볼 수 있다.

신선도는 환갑이나 잔치 때 오래 건강하게 살기를 바라는 축원의 의미를 담아 선물했던 주제의 그림이다. 그래서 특히 정성들여 제작한 작품들이 많다. 그림뿐만 아니라 자수 작품도 상당수 남아있다. 수를 놓을 때 쓰이는 도안을 모아놓은 책인 『수보(繡譜)』를 보면 군선축수도·군선경수도·천선공수도·팔선축수도·팔선공수도 등 옛날 유행했던 축수도의 성격이 분명하게 드러나 있다.

도교에서 등장하는 신선들은 500여 명이 넘으며, 노자(老子)·황초평(黃初平)·하마선인(蝦蟇仙人)·동방삭(東方朔)·장지화(張志和) 등 남성 신선이지만, 간혹 마고선녀(麻姑仙女)·서왕모(西王母) 등 온화하면서도 근엄한 미소를 띤 여성 신선도 찾아볼 수 있다.

신선도에서 소재로 많이 등장하는 대표적인 신선은 종리권(鍾離權)·여동빈(呂洞賓)·장과로(張果老)·한상지(韓湘子)·이철괴(李鐵拐)·조국구(曹國舅)·남채화(藍采和)·하선고(何仙姑)까지 여덟 명이다. 민화에서는 이들을 각각 따로 그리기도 하고, 여럿이 함께 술이나 차를 마시거나 바둑을 두는 등 다양한 모습으로 표현한다. 이들은 신선들과 관련된 이야기를 상징하는 물건을 지닌 모습으로 그려져 있다.

종리권은 팔대선인의 우두머리로 머리 양쪽에 상투를 틀고 배를 드러낸 채 지물은 파초선(芭蕉扇)을 들고 있는 모습, 장과로는 흰 나귀를 거꾸로 타거나 어고간

자漁鼓筒子(대나무로 만든 악기)를 든 노인의 모습, 여동빈은 화양건華陽巾(도인들이 쓰는 모자)이라는 모자를 쓰고 모든 번뇌를 끊고 악의 세계를 제어한다는 점을 찬 남성의 모습, 조국구는 관복 차림에 죽은 사람을 살리는 딱따기를 든 모습으로 연극의 수호신으로 불린다. 이철괴는 철괴를 들고 장춘長春이라는 약이 담긴 호리병을 가지고 있는 마법의 신으로 그려진다. 한상자는 피리나 어고간자를 들고 있는 젊은이의 모습, 장지화는 물 위에 앉아 있는 술 취한 선비의 모습, 남채화는 누더기를 입고 꽃을 든 청년, 하선고는 연꽃 줄기나 국자를 든 젊은 여인의 모습으로 그려진다. 이들 신선은 대개 단독으로 그려지기보다는 여덟 명이 무리지어 있는 모습으로 표현된다. 이 여덟 명의 신선을 그린 그림을 팔선도八仙圖라고 하며, '팔사'이라는 숫자는 문학작품에서 여러 사람을 지칭할 경우 '등등'의 의미를 지닌다. 따라서 팔선이란 곧 많은 신선 또는 모든 신선을 상징하는 의미를 담고 있으며, 가난·부귀·귀족·평민·늙음·젊음·남성·여성 등 다양한 인간의 모습을 상징하는 의미를 지니기도 한다.

신선도 중에는 동자들만 등장하는 신선도도 있다. 이 그림을 신동도神童圖라고 한다. 여기에서 동자는 순

진무구하고 티 없는 순박함 때문에 선善으로 상징되며, 학을 타고 내려오거나 악기를 연주하는 모습, 불로초나 복숭아를 가지고 있는 모습, 차를 달이는 모습 등으로 그려진다. 신동도 중에서도 선동헌수도仙童獻壽圖는 여러 선동仙童들이 수복을 상징하는 사물을 만들어 신선들에게 바치는 모습을 그린 신선도 계통의 민화다. 분재한 나무를 수壽, 복福, 강康, 녕寧, 부귀富貴, 다남多男의 여덟 개의 글자 모양으로 만들어 표현한 예도 있다. 선동들이 불로초나 천도복숭아를 한 아름 들고 가는 모습으로도 그려진다. 이 특이한 그림은 신선도가 가지고 있는 장수의 의미뿐만 아니라 민중들이 원하는 각종 기원을 거리낌 없이 담은 그림이다. 자형분재의 특이한 화법은 민화 신선도에서만 볼 수 있다.

단독으로 그려지는 신선도 중에서 가장 유명한 신선도로 하마선인도蝦蟇仙人圖와 수성노인도壽星老人圖를 들 수 있다. 하마선인도의 '하마'란 두꺼비를 뜻하는 한자어이며, '하마선인'은 두꺼비를 가진 신선이라는 뜻이다. 『신선전神仙傳』에 따르면 유해劉海는 송나라 초기에 지금의 북경에서 살았던 실존 인물로, 전국 각지를 유랑하다가 신선이 되었다고 한다. 이 신선은 세 발 달린 두꺼비를 가지고 있었는데, 두꺼비는 신선을 세상 어디든지 데려다 주었다고 한다. 그런데 이 두꺼비는 가끔 우물 속으로 도망치곤 해 신선은 두꺼비를 돈이 달린 끈으로 끌어올리곤 했다는 이야기가 있다. 그래서 하마선인도는 세 발 달린 두꺼비를 데리고 있는 신선의 모습, 또는 동전으로 세 발 달린 두꺼비를 낚아 올리는 모습으로 묘사된다. 또한 세 발 두꺼비는 찾아보기 어려울 만큼 희귀하므로 큰 행운, 큰 재물로 기쁨을 가져올 것으로 믿었다. 그래서 장수와 부귀를 동시에 기원하기 위해 유해가 세 발 달린 금두꺼비와 노는 장면을 그린 그림을 집 안에 걸어두는 풍습이 생겼다.

수성노인도는 수성도壽星圖, 수노인도壽老人圖 또는 남극노인도南極老人圖라고도 한다. 인간의 수명을 관장하는 별자리인 남극성南極星을 인격화하여 표현한 그림이다. 수성노인은 작은 키에 긴 수염과 굽은 허리, 정수리가 볼록 솟아오른 벗겨진 머리가 몸의 길이와 거의 같을 정도로 기이한 형상을 하고 있다. 그리고 발목까지 덮는 도의道衣 차림에 사슴을 동반하거나 두루마리, 지팡이 등을 든 모습으로 그려진다. 인간의 수명을 말

신선도



신동도 | 가회민화박물관



수노인 | 가회민화박물관

고 있다고 알려져 있는 수성노인은 천상에서 구름이나 사슴을 타고 다니는데, 먹으면 천 년을 살 수 있다는 커다란 천도복숭아나 불로초를 들고 있는 것이 특징이다. 산신(産神)으로도 통하는 수성노인도는 신격화되어 민화나 도교에서 함께 사용되고 있다. 민화에서 수성노인도는 다른 신선들과 함께 그려지지 않고 단독으로 그려지거나 동자와 함께 그려지지만, 불화나 문인화에 그려지는 경우에는 다른 신선들이나 불제자들과 함께 그려지기도 한다. 수성노인도는 지금도 회갑이나 칠순, 팔순의 선물용으로 많이 그려지고 있어 무병장수에 대한 애착을 읽을 수 있는 그림이다.

특징 및 의의 신선도는 모든 계층이 가지고 있는, 이상향에 살고 있는 신선들을 통해 인간이 염원하는 불로장생과 부귀에 대한 소망을 신선이라는 신앙적인 존재를 통해 나타낸 그림이라 할 수 있다.

참고문헌 17, 18세기 조선왕조 시대 신선도 연구(박은순, 홍익대학교 석사 학위논문, 1984), 한국의 미-인물화(맹인재 감수, 중앙일보사, 1985), 한국도석인물화에 대한 고찰(문명대, 간송문화18, 한국민족미술연구소, 1980), The Iconography of the Popular Gods of Happiness Emolument and Longevity(Mary, H. F., Artibus Asiae vol.44, 1983), 元代道釋人物畫의 諸問題(戶田禎佑, 中國文化叢書7, 1971).

필자 윤열수(尹列秀)



정의 오래도록 지속되거나 생명이 유지된다고 믿어지는 열 가지 정도의 사물을 소재로 하여 장수의 뜻을 담아 그린 그림.

역사 십장생도(十長生圖)는 도교와 신선사상(神仙思想)을 배경으로 하여 불로장생(不老長生)에 대한 꿈과 희망을 상징적으로 표현한 우리나라의 대표적인 길상(吉祥) 장식화(裝飾畫)이다. 십장생도상(十長生圖)은 회화 이외에도 자수·목칠·가구·도자·금속공예의 도안으로 많이 사용되었으며 지금까지도 주변 사물의 의장에서 흔히 볼 수 있는 친숙한 주제이다.

십장생도에 관한 가장 오래된 기록은 고려 말 이색(李穡, 1328~1396)이 지은 『세화십장생(歲畫十長生)』이다. 이색은 해, 구름, 물, 돌, 소나무, 대나무, 영지, 거북, 학, 사슴 등 10가지 십장생의 구성물 각각에 대해 읊었는데, 그 서문에 다음과 같이 기록하였다. “우리 집에는 세화 십장생이 있는데 10월인데도 아직 새 그림 같다. 병중에 원하는 것은 오래 사는 것보다 더 할 것이 없으므로, 죽 내리 서술하여 예찬하는 바이다(吾家有歲畫十長生 今茲十月尚如新 病中所願無過長生 故歷敘以贊云).”

다음으로 오래된 기록은 조선 전기 성현(成俔, 1439~1504)이 1502년 임금의 하사품으로 받은 세화 십장생에 대하여 쓴 『수사세화십장생(受賜歲畫十長生)』이다. 이 시에서 성현은 해, 달, 산, 내, 대나무, 소나무, 거북, 학, 사슴, 영지 등 10가지 십장생의 구성물을 노래하였다. “해와 달은 항상 임하여 비추고, 산과 내는 변하거나 움직이지 않네. 대나무와 소나무는 눈이 와도 끄떡없고, 거북이와 학은 백세를 누리네. 흰 사슴은 모습이 실로 깨끗하고, 붉은 영지는 잎사귀 또한 기이하네. 장생에 깊은 뜻 있으니, 신이 또 사사로이 은혜를 입었네(日月常臨照, 山川不變移. 松竹凌雪霰, 龜鶴享期頤. 白鹿形何潔, 丹芝葉更奇. 長生深有意, 臣亦荷恩私).”

이색과 성현의 시에 언급된 해, 달, 구름, 산, 물(내), 돌, 소나무, 대나무, 영지, 거북, 학, 사슴 등 모두 12가지의 자연물과 동·식물은 항상성(恒常性)·불변성(不變性)을 띠거나 예로부터 장수한다고 믿어져 온 사물들이다. 이 밖에도 현존하는 십장생 관련 유물과 작품 중에는 위의 12가지 장생물 외에 복숭아(天桃)가 나타나는 것을 볼 수 있으므로 모두 13가지가 십장생도의 소재로 사용되었다고 정리해 볼 수 있을 것이다.

지금까지 조사·연구된 바로는 중국의 문헌 기록에 ‘십장생’이라는 단어는 나타나지 않았으며 일본의 경우도 마찬가지다. 그러므로 십장생은 우리 선조들이 창조한 고유한 상징체계라고 할 수 있을 것 같다. 이 점에 대해서는 최근 중국 학자도 십장생은 조선족 특유의 길상 표현임을 밝혔으며, 1810년 완성된 일본의 『명수화보(名數畫譜)』에 그려진 〈십장생〉은 그 출처가 『상서기문(象符奇聞)』임을 언급하였다. 『상서기문』은 조선의 사정에 정통했던 대마도 통사(通事) 오다 이쿠고로(小田幾五郎, 1754~1831)가 1794년에 쓴 책이다. 18세기 후반 일

본인의 눈으로 본 조선의 문화와 사회에 관한 내용이 담겨 있다. 바로 이 책의 잡문雜聞 항목에 ‘십장생이란 해, 달, 산, 물, 학, 거북, 소나무, 대나무, 사슴, 영지’라고 설명되어 있는 것을 보면 십장생은 당시 일본인에게 생소한 이름이었으며 일본 문화에서 익숙하지 않은 개념이었음을 알 수 있다. 또한 1920년대부터 우리나라의 민속을 연구한 일본의 학자인 아키바 다카시秋葉隆, 1888~1954가 “이 민속은 조선사회에 존재하는 경로민속敬老民俗으로 볼 수 있으며, 중국에는 ‘십장생’이라는 말이 없으며, 십장생에 관한 그림도 없다.”라고 주장한 바 있다.

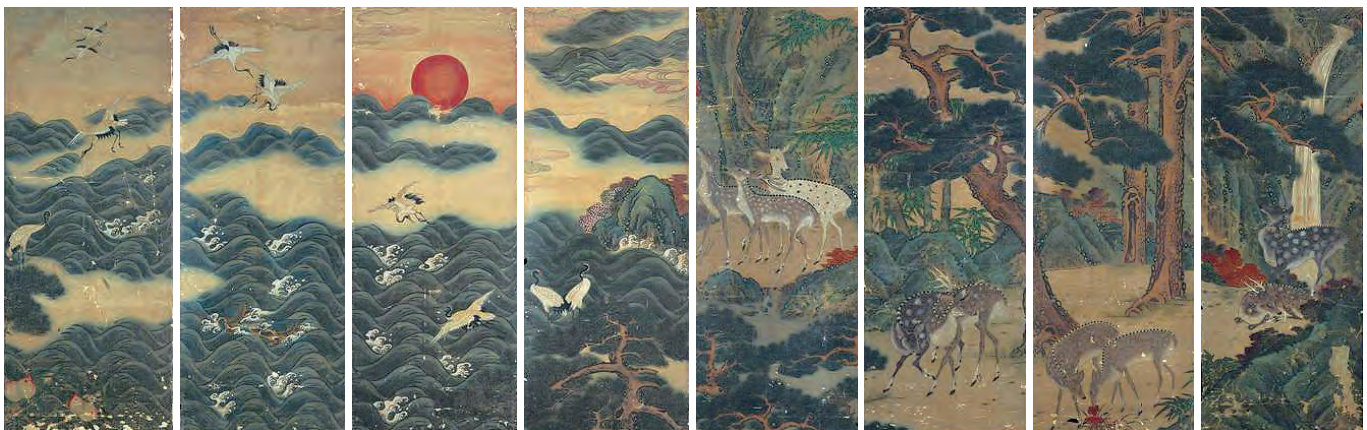
그렇지만 중국 전통미술에 나타나는 길상의 화제와 도안 중에도 장수와 관련된 표현들이 많이 있고, 우리나라의 십장생 구성과는 약간의 차이를 보이기는 하지만, 몇 개의 장생물을 조합하여 장수의 상징으로 삼고 있는 것을 볼 수 있다. 이렇게 중국의 장수 길상 표현 중에도 우리나라 십장생과 연관성이 있는 구성이 있음을 볼 때, 십장생도의 도상적 연원이 중국 길상 표현과 관념적 공유에서 기인했을 것이라고 유추해 볼 수 있다. 다시 말해 십장생의 소재 각각이 지닌 상징성은 대체로 중국에서 기원한 것이지만, 이를 십장생이라는 제목으로 조합하여 회화의 주제로 사용하게 된 것은 이색의 기록으로 보아 고려시대부터일 것으로 볼 수 있는 것이다.

내용 십장생도는 보통 화려한 청록산수화靑綠山水畵風の 병풍으로 제작되었다. 청록산수는 우리나라에 산수화가 정착되면서 안주하고 싶은 은거지 또는 이상

화된 낙원으로 표현되었다. 특히 십장생도는 인간 세속에서 실현하기 어려운 장생불사의 장소로서 심산유곡深山幽谷을 배경으로 신선세계의 이상향을 나타낸 것이다. 8첩이나 10첩 병풍을 화면으로 삼아 힘준하면서도 환상적인 산자락이 화면을 가득 메우고 아래쪽으로는 소나무, 대나무, 천도복숭아가 줄지어 펼쳐지며 그 사이로는 냇물과 사슴, 거북, 영지가 곳곳에 배치된다. 화면 위로는 해와 달이 떠 있고 학이 무리지어 날고 있다. 그야말로 불로장생의 공간이자 신선세계의 풍경 같다.

십장생도가 묘사하는 ‘낙원樂園’ 곧 ‘선계仙界’의 이미지는 구체적으로 삼신산三神山과 관련이 있다. 삼신산은 봉래蓬萊·방장方丈·영주瀛州라고 부르는 도교의 낙원이다. 『사기史記』의 「봉선서封禪書」에 따르면 “이 삼신산이라는 곳은 전하는 말에 의하면 발해渤海 한가운데에 있는데, 속세에서 그리 멀지는 않다. … 여러 신선들과 불사약이 모두 거기에 있고, 모든 사물과 짐승들이 다 희며, 황금과 은으로 궁궐을 지었다고 한다. 이르기 전에 멀리서 바라보면 마치 구름과 같은데, 막상 도착해 보면 삼신산은 도리어 물 아래에 있다此三神山者, 其傳在渤海中, 去人不遠, … 諸僊人及不死藥皆在焉, 其物禽獸皆白, 而黃金銀爲宮闕. 未至, 望至如雲, 及到三神山反居水下….”고 전한다.

비교적 그 제작 시기를 올려 잡을 수 있는 국립중앙박물관 소장 <십장생도>를 보면, 원래는 10첩의 병풍화로 2첩이 결실된 것으로 보이는데, 화면 좌반부의 물결이 하늘에 닿을 듯한 모습으로 그려져 ‘바다 가운데에 위치한 공간이자, 물보다도 아래에 있다’는 삼신산의 신화적 설정을 묘사하고 있는 듯하다. 국립중앙박물관



십장생도 | 국립중앙박물관



십장생도 | 국립고궁박물관

소장 <십장생도>는 출렁이는 물결의 표현이 강조되었고, 학의 종류가 백학으로만 이루어진 점, 백록의 존재 등 문헌의 기록과 같이 삼신산의 원형적인 모습을 그린 것으로 파악된다.

그런데 국립고궁박물관이나 삼성미술관 리움, 그리고 국내 대학박물관에 소장되어 있는 몇몇 <십장생도>를 보면, 앞서 국립중앙박물관 소장 <십장생도>에서 화면의 좌반부를 크게 차지했던 수파묘水波描가 사라지거나 수면의 면적이 현저히 줄어든다. 바다의 출렁이는 물결 대신 계류와 내가 나타나는 것은 ‘해도海鳥’로 묘사되었던 삼신산의 개념이 점차 ‘심산유곡’으로 변화해 가는 것이라고 여겨진다. 그리고 물줄기의 상류를 따라 거슬러 올라가면 멀리 원경의 산까지 이어질 듯 원근감을 형성하고 있는데, 이러한 공간감의 표현은 조선 후기에 유입된 서양화풍의 반영이라고 볼 수 있다.

특징 및 의의 십장생도는 고려시대에 이어 조선시대에도 계속 세화로 그려졌을 뿐만 아니라 궁중의 장식화로 선호된 주제였다. 왕실의 무병장수無病長壽와 만수무강萬壽無疆을 기원하기에 십장생도는 매우 적절한 상징물이었음에 틀림이 없었을 것이다. 그래서인지 십장생도는 임금이나 왕세자의 국혼國婚, 대왕대비나 왕비의 회갑연回甲宴 등 궁중의 주요한 행사에 장엄과 치장을 위해 사용되었는데, 이는 조선시대 의궤儀軌의 기록과 궁중행사

도宮中行事圖에서 확인이 가능하다. 진채로 그려진 장엄한 청록산수화인 십장생도는 비록 이를 그린 화가의 이름은 밝혀져 있지 않지만 조선시대 도화서의 수준 높은 화원이 그렸을 것으로 짐작된다.

특히 조선시대 왕실에서는 십장생 병풍을 많이 제작하였다. 왕과 왕비의 공간인 내전을 장식한 실내 장식용과 왕실의 혼례나 환갑 같은 행사를 위한 별도의 병풍을 만들기도 하였다. 현존하는 십장생 병풍은 대체로 19세기 이후의 작품이고 시대가 오래된 것이 없다. 실제로 사용하다가 낡으면 새로 제작하여 계속 교체했기 때문에 조선 왕조 말기에 남아 있던 것만이 전한다. 본래 궁중의 십장생 병풍은 민간에 있을 수 없었다. 그런데 이것이 일제강점기에 와서 ‘이왕가 유물’로 전락하고 관리가 허술한 틈에 외부로 흘러나 오게 되었다.

현재 미국 오리건주립대학교박물관에 있는 <십장생도>는 1924년 서울에 있던 테일러무역상회를 통해 해외로 판매·수출된 경우이다. 이 병풍은 특이하게도 총 10첩 중에서 마지막 두 첩에 14명의 좌목座目을 기록하고 있다. 이 인물들은 1879년(고종16), 여섯 살의 왕세자(나중에 순종이 됨)가 천연두에 걸렸을 때 치료를 맡았던 의약청의 관리임을 『승정원일기承政院日記』를 통해서 확인할 수 있었다. 왕세자의 병이 완치되자 이를 축하하고 동시에 왕세자의 장수를 기원하여 그린 기념화였던 것이다.

인된다. 그리고 18세기에서 19세기로 시대가 떨어지는 조선 말 조선백자의 접시 문양에서 일정한 유형을 살필 수 있다.

‘용문龍門에 오르다.’라는 뜻인 등용문登龍門은 어려운 관문을 통과하여 크게 출세하게 되거나 또는 관문官門을 이르는 것을 의미한다. 잉어가 중국 황허[黃河] 강 상류의 급류인 용문을 오르면 용이 된다는 설화에서 비롯한다. 과거급제로 벼슬살이인 관직에 나아감, 즉 출세를 뜻한다. 이에 연원을 둔 조형미술은 중국을 비롯해 우리나라에서 이른 시기의 공예와 회화에서부터 살필 수 있다.

용문은 황허 상류의 협곡 이름이다. 이 근처는 매우 급히 흐르는 여울이 있어 급류를 차고 오르는 큰 고기도 여간해서는 여기에 오르지 못한다. 반면에 한 번 오르기만 하면 물고기는 용으로 화한다는 전설이 있다. 이에 연유하여 모든 난관을 돌파하고 입신출세의 가도에 오르게 되는 것을 ‘용문에 오르다’라고 했다. 중국에서는 진사進士 시험에 합격하는 것이 출세의 제일보라 하여 등용문登龍門이라 했는데 등용문에 반대되는 말은 점액點額이다. 점點은 상처를 입는다는 뜻이고, 액額은 이마이니 용문에 오르려고 급류에 도전하다가 실패해 바위에 부딪쳐 이마가 깨져 피를 흘리며 떠 내려가는 물고기를 칭한다. 낙방자落榜者나 생존경쟁의 패배자를 뜻한다.

환관宦官의 횡포가 심한 후한後漢 말 환제桓齊 때 이러한 환관들에게 저항한 정의파 관료 중 두드러진 이응李

膺은 혼탁한 궁정 안에 있으면서 항시 몸가짐을 조심했다. 고결한 삶의 자세로 당시 ‘천하의 모범 이원례(이응의 자)’라는 칭송이 자자했다. 특히 젊은 관료들은 이응을 경모해 그의 추천을 받음을 최고의 명예로 여겼으니 이를 등용문이라 일컬었다.

내용 중국에 있어 도자기에 물고기의 등장은 신석기시대의 토기까지 사뭇 올라간다. 우리나라 공예로는 일찍이 고려시대 동식물의 형태로 빛은 상형청자 중에서 용머리이되 몸은 물고기 모습인 주전자와 향로 그리고 연적 등에서 그리고 시대가 내려오는 조선백자 중에 접시에 그려진 무늬 중에도 한 정형을 보이는 것들을 살필 수 있다. 고려청자 중에는 12세기 순청자 절정기에 빛은 국보 제61호 <청자 어룡 모양 주자>와 그보다 조금 뒤인 <청자 어룡 모양 향로>가 있다. 둘 다 연꽃 위에 어룡이 등장한다. 전자는 주구注口는 용두龍頭이고 몸통은 비늘 있는 잉어이다. 손잡이 부분은 연줄기로 조각 솜씨가 매우 훌륭하며 지느러미와 치켜세운 꼬리가 물을 박차고 날아오르는 용의 모습을 취하고 있다. 후자도 꼬리가 머리 위로 오른 형태로 박진감이 느껴져 이들 고려시대 상형청자는 공예나 조각으로도 손색이 없다 하겠다.

백자의 경우 19세기로 내려와 <백자 청화 물고기 구름 무늬 세반> 같은 제법 큰 용기에 물살과 구연부 주변의 도식화된 구름무늬를 배경으로 그릇 내면 바닥에 큼직한 잉어 한 마리를 크게 등장시킨 예가 있으며, 소형 연적의 형태와 문양에서도 살필 수 있다. 아울러 15cm 내외 등근 형태로 <백자 청화 산수물고기 무늬 접시>로 지칭되는 정형화된 약리가 등장한다. 그릇 바닥 상부인 원경에는 산과 구름이, 하부엔 도안圖案 같이 반복된 넘실대는 물결 위로 한 마리 잉어를 비중 있게 등장시켰다. 배를 드러낸 안으로 등글게 흰 몸통에 잉어의 머리와 긴 두 줄기 수염 그리고 꼬리를 향한 모습으로 잉어가 수면 위로 나온 형태이니 비약하는 힘찬 기상으로 그 자세가 잘 드러난다.

민화 측면에서 일반화된 친숙한 주제로 어렵지 않게 살필 수 있으나, 물고기로 이름을 남긴 화가를 살펴보면 문인화가 및 화원들도 적지 않게 그렸을 것으로 사료된다. 고려대학교 박물관 소장 백납병에 속한 정선



백자 청화 물고기 구름 무늬 세반 | 19세기 | 국립중앙박물관

鄭敎, 1676~1759의 소품과 조선 후기 화가들이 합작한 작품 등을 통해서도 엿볼 수 있다. 한편, 이런 그림에 대해 일반 사람들은 입신출세의 바람과 아들 잉태의 꿈으로도 인식하게 되었다. 잉어의 머리를 남근형으로 그린 것을 보아도 그런 뜻으로 보이는데 정선의 경우가 이에 해당한다 하겠다. 정선은 진경산수 외에 고사인물화와 화조영모 및 화훼초충에도 뛰어났으니 다양한 소재로 구성된 〈약리도〉 한 폭은 시선을 끈다.

심사정 沈師正, 1707~1769이 1767년에 그린 〈잉어가 뛰어 해를 맞이하다[魚躍迎日]〉를 통해 민화에서도 붉은 태



심사정 | 어약명일 | 18세기 | 간송미술관

양과 더불어 수면에 반쯤 측면을 드러낸 뛰는 잉어가 즐겨 그려졌다. 정선의 그림에선 측면이 아닌 배를 드러낸 약동적인 모습이다. 그 형태로 보아 간송미술관 소장 김인관의 〈잉어〉 그림과 일부 공통점도 보인다. 수목만으로 활달하고 빠른 필치로 몸의 절반은 물속에 잠그고 목을 뒤로 젖혀 아가미를 보이게끔 머리를 위로 한 형태로 일반적인 민화나 백자 무늬와는 다른 자세의 약리이다.

매우 사실적인 묘사인 〈잉어〉는 본격적인 그림으로 약리도 계열로 보아 크게 어긋나지 않는다 하겠다. 이광사 李匡師, 1705~1777와 이영익 李令翊, 1738~1780 부자의 합작품임이 제사를 통해서 확인되니 이광사가 1753년 머리와 눈만 그린 것을 1773년 아들이 완성한 그림이다. 피라미와 마름, 여뀌 등을 제대로 갖췄으니 ‘어린 시절 의지에서 고생하며 공부를 마쳐 과거급제함’을 의미하는 내용이다. 세로로 길게 잉어를 등장시켜 가로로 전개한 백자 무늬와는 다르다.

특징 및 의의 약리도는 그동안 국내에서 개최된 민화 특별전이나 현대 민화전을 통해 다양한 시도로 여러 패턴이 알려졌다. 이광사 〈잉어〉와 같은 구도도 없지 않으나 주류는 대체로 백자 접시와 같은 구성이며 구도이다. 도자 문양과 민화의 상관관계는 이 주제에서도 선명하게 드러나며 정형화된 백자의 무늬보다는 민화가 더욱 다양한 구성과 구도를 보인다. 산 대신 떠오르는 붉은 태양에 넘실대는 파도를 배경으로 그 중앙에 등장시킴이 일반적이다. 때로는 연꽃을 배경으로 좌우에 대칭으로 등장시키는 등 한 마리만이 아닌 둘을 같이 나타내거나 세 마리가 역삼각 구도를 이루기도 한다.

민화 영역에선 짙은 채색에 긴 제사題詞을 적은 것, 화면을 상하로 양분해 하단에 주인공인 잉어를 그리고 상단에 붉은 태양과 구름 좌우로 괴석과 대나무를, 상단에 괴석과 소나무 및 매화를 같은 비중으로 등장시킨 것, 붉은 태양과 푸른 물이 두 채색과 함께 그린 잉어의 채색 등은 변화와 배경 소재로 응용이 가능해 오늘날 현대 민화에서도 자주 그린다.

무엇보다도 입신출세라는 오늘날도 지속되는 좋은 상징성과 표현에 있어 다양한 시도가 가능해 즐겨 그려



약리도 | 국립민속박물관

진 소재로 사료된다. 어해도 범주에서 독립된 한 폭이나 일괄 병풍에 한 요소로도 등장한다. 이는 출세를 기원하는 의미로 사랑방뿐 아니라, 장식적인 성격으로 경축일이나 신혼부부의 방 등에 드리운 것으로 보기도 한다.

참고문헌 後漢書, 김상(국립중앙박물관, 2012), 심이지신 웅(이여령, 생각나무, 2010), 웅 불멸의 신화(윤열수, 대원사, 1999), 중국문화 중국정신(C.A.S. 윌리엄스 지음, 이용찬 외 공역, 대원사, 1989), 한국의 문양 용(국립대구박물관, 2003).

필자 이원복(李源福)



정의 민물이나 바다 모두를 포함에 이 안에 서식하는 어류 내지 수족水族 전체를 지칭하며, 그중 물고기와 게를 그린 그림.

개관 한·중·일 세 나라 각국의 사전에서 어개魚介·어하魚蝦·인개鱗介 등도 같은 의미로 사용된다. 중국 송 휘종徽宗의 회화 수장 목록인 『선화화보宣和畫譜』 20권 중 제9권은 ‘용어수족龍魚水族’으로 어해도 범주의 회화들이다. 이 안에 명기된 유어도游魚圖·희어도戲魚圖·군어도群魚圖·어해도魚蟹圖·어하도·해도·희조군어도戲藻群魚圖·군어백희룡도群魚白戲菱圖·모란유어도牡丹游魚圖·낙화유어도洛花游魚圖 등 작품명을 통해 내용을 추측할 수 있다.

사냥과 채집에 의존한 선사시대부터 중요 식량원에 드는 물고기는 동서양 구분 없이 선사시대 미술부터 살펴볼 수 있다. 조형예술의 한 소재로 물고기가 등장하게 된 것은 기원전으로 소급된다. 중국에서 감상용 그림으로서 일찍부터 그려졌음은 현존하는 작품뿐만 아니라 문헌을 통해서도 확인된다. 그러나 하나의 독립된 화과畫科로 성장과 발전은 다른 소재에 비해 크게 두드러지지 않은 듯 싶다. 우리도 크게 다르지 않는 비슷한 양상이다.

우리나라 고대 회화의 보고寶庫인 안악1호분, 덕흥리 고분, 강서대묘 등 고구려 고분벽화에 등장한 <날개가 달린 물고기[飛魚]>는 중국 전국시대 저술인 『산해경山海經』에 산지와 효험으로 치질을 낮게 하거나, 천둥을 두려워하지 않게 한다는 등 기사가 보이며, <백제대향료>에도 등장한다. 1971년 7월 발굴된 백제 무령왕릉武寧王陵 출토 유물에서도 엿볼 수 있다. 왕비 두침에 그린 어룡魚龍, 동탁은잔銅托銀盞 내부 문양에 등장한다.

고려시대 동경과 고려청자, 조선시대 분청사기와 백자 그리고 목기 및 칠기와 자수刺繡 등 공예 전반의 표면장식 문양에서 두루 살필 수 있다. 전래 작품이 드문 조선 중기 이전은 이 분야 또한 유존 작품이 몹시 적다. 물론 문헌자료 등에 의해 어느 정도 보완은 가능하겠으나 그 양상은 크게 주시할 정도는 아닌 것 같다. 현존작을 중심으로 살필 때 우리나라의 어해도는 대체로 18세기 이후로 큰 발전이 이루어진 것으로 사료된다.

내용 우리 옛 그림 중 이 분야의 소재를 살피면 붕어·잉어·미꾸라지·쏘가리[鰻魚]·송사리 등 민물고기나 물



비어 | 안약1호본

고기 외에 새우·게·가재·조개류·문어·오징어·홍어·전복·자라·거북·소라 등이 함께 그려지기도 했다. 어해도는 19세기 이후 민화(民畵) 범주에서 그려진 것이 다수 전래되고 있으며 이 분야 그림의 주류인 양 오해될 소지도 없지 않다. 그러나 민화 이전 일찍이 도자기 문양을 비롯해 회화사에 선명한 족적을 남긴 화가들에 의해 이미 조선 초부터 어해도가 그려졌음을 간과할 수 없을 것이다.

분청사기에는 합의 내부나 뚜껑, 편병(扁瓶) 몸통의 원형 공간, 제법 볼륨 있는 항아리, 병 등에서 여러 기형의 물고기 무늬가 등장한다. 선으로 나타낸 경우 대체로 측면에 한 마리만이 아닌 두세 마리 물고기를 겹치거나 교차시켜 나타냈다. 보물 787호 <분청사기 철화 물고기무늬 항아리>와 <분청사기 철화 물고기무늬 병>에는 파도를 배경으로 물풀을 입에 물거나 수초를 곁들이는 것, 연지(蓮池)를 함께 나타내기도 했다. 철화문의 경우 도자 표면에 직접 물고기를 그렸기에 회화성이 가장 두드러진다. 특히 강한 필선의 뛰어난 기량이 돋보인다. 시대를 뛰어 넘은 일종의 추상미까지 간취되며, 참신한 현대감각으로 크게 주목을 끄는 수작들도 있다. 16세기 말을 거친 뒤 분청사기는 쇠퇴·소멸해 논의의 대상이 된다.

조선시대 초기인 15세기 청화백자는 현존하는 것은 손으로 꼽을 정도이다. 보물 788호인 <백자 청화 물고기무늬 항아리>는 기면에 빈틈없이 가득 문양을 채우고 있으며, 일견 명명 청화와 친연성이 강하다. 몸통 중심의 전후로 큰 능형화창(菱形花窓)이 있고, 그 안에 각

기 큰 잉어와 잔 물고기들과 수초를 그려 중국의 <조어도(藻魚圖)> 계열과 통한다. 개인소장의 <백자 청화 잉어와 물풀무늬 접시>는 전문화가의 솜씨가 분명하며 한 폭의 그림으로 손색이 없다. 19세기 정형화된 <백자 청화 잉어무늬 접시>와는 구별된다 하겠다.

신사임당(申師任堂, 1504~1551)이 그린 것으로 전하는 쏘가리 그림 2점이 알려져 있다. 간송미술관에 소장된 <황쏘가리(黃鯉)>는 갈대가 꺾여 물속에 잠겼고 새우가 상단에 곁들여져 있다. 이 그림은 조선성리학을 완성한 송시열(宋時烈, 1607~1689)이 별지에 쓴 제시가 있다. 어해도는 이미 조선시대 전기부터 한 가지만이 아닌 새우와 같은 여타의 것을 곁들였음이 확인되는 셈이다. 사임당의 막내아들 이우(李瑠, 1542~1609)가 남긴 <게>는 소재며 표현기법 등이 <황쏘가리>와 같은 화가의 그림인 양 친연성이 크다.

조선 중기 화단의 윤형(尹炯, 1551~1613)은 <잉어와 쏘가리(鯉鱖圖)> 등 소품 몇 점이 전해져 본격적으로 부각된 문인화가이다. 신사임당과 마찬가지로 대폭이 아닌 소품들이 주류이며, 물고기뿐만 아니라 게와 새우 등을 함께 나타낸 점, 동일한 물고기를 쌍으로 그릴 때 서로 다른 순간 동작을 잘 포착한 점, 수초를 곁들인 점들을 열거할 수 있다. 아울러 대각선 구도로 물고기를 포치시킨 점 등이 특징으로 제시될 수 있겠다. 또한 모두 담채를 사용한 점과, 사실적이며 섬세한 표현 등이 크게 눈에 뜨인다. 이들 몇을 제외하곤 조선 후기 화단(1700~1850년경)에 이르러서야 어엿한 대작을 만나게 된다.

<잉어가 뛰어 해를 맞이하다(魚躍迎日)>를 비롯해 민화에서도 붉은 태양과 더불어 수면에 반쯤 측면을 드러낸 채 뛰어 오르는 잉어가 많이 그려졌는데 정선의 그림에선 측면이 아닌 배를 드러낸 약동적인 모습이어서 간송미술관 소장 김인관(金仁寬)의 <잉어>와 공통점도 보인다. 그러나 이광사(李匡師)·이영익(李令翊)부자가 합작한 <잉어>와는 다른 필치로, 후자의 경우 비록 세밀한 표현이긴 하지만 전통적인 조어도와 같은 맥락으로 보인다. 잉어는 길상적 의미로 빈번하게 그려졌다. 마찬가지로 맥락에서 게와 새우 등도 독립된 소재로 그려졌다. 아울러 게는 독립된 소재로 발달해 심사정에 이어 최북(崔北, 1712~1786)은 이를 지두화(指頭畵)로 그렸으며, 김홍도(金

弘道는 <게가 갈대꽃을 탐하다[蟹食蘆花]> 등 여러 점을 남기고 있으며, 말기엔 서화가 지창한池昌翰, 1851~1921처럼 이 한 소재로 대작 병풍을 그려 이름을 남기기도 한다.

창곡唱曲에 뛰어나 ‘강호가江湖歌’가 전하는 김성기金聖器는 낚시를 즐겼으니 그의 호인 조은釣隱, 어은漁隱 등이 이의 증거이다. 마치 묵란墨蘭을 치듯 그린 물풀이며 붕어의 표현이 간일하면서도 세련미가 보여 유행과 연결되직한 그림이다.

화원 김인관의 유작으로 국립중앙박물관 소장 <산수어해화훼초충도권山水魚蟹花卉草蟲圖卷>은 어해 외에 정선의 영향이 짙은 산수도가 여러 점 포함된 긴 두루마리이다. 일련의 그림 내 제발에는 우리나라에서 어해도를 그린 화가가 오직 김인관 한 사람뿐임을 언급하고 있다. 강세황姜世晃의 평이 적힌 <물풀과 물고기[藻魚]> 한 점은 수채화처럼 물색을 푸르게 칠한 점이 돋보인다. 이 그림은 화첩에 속했던 것을 뒤에 족자로 꾸몄으니 이를 중앙에 접혔던 자국으로 알 수 있다. 평의 내용은 “옛날에는 이것으로서 한 세대 이름을 얻었으나 지금은 오히려 이를 귀하게 여기지 않는다[昔以此名一代 今人反不以爲貴].”라고 적혀 있다. 어해도는 18세기 접어들어 많이 그려졌고 화풍에서도 큰 변화를 보인다.

장한중의 어해도는 앞선 시대와는 우선 크기부터 차이가 나며 무엇보다 조개와 소라 및 게 등이 포함된 다양한 어종과 사실적인 묘사가 나타나게 된다. 장한중의 그림은 8폭으로 된 큰 병풍과 화첩에서 떨어져 나온 것들이 여럿 전래된다. 단원풍檀園風이 짙은 바위 및 수지법樹枝法은 화가의 기량을 잘 나타내고 있다.



장한중 | **어해도** | 19세기 | 국립중앙박물관

물고기 그림은 <어해도> 8첩 병풍과 화첩 등 분야에 이 분야에 있어 본격적인 작품을 남긴 장한중張漢宗, 1768~1815과 조정규趙廷奎에 이르러서야 본격적인 대작이 등장해 장승업張承業, 1843~1897과 조석진趙錫晉, 1853~1920 등 조선 말기로 이어진다. 20세기 초까지 지속된다. 그중에는 병풍뿐 아니라 화첩으로도 빈번하게 그린 현존 명품들도 여럿 전한다. 정약전丁若銓, 1758~1816이 흑산도로 유배가 타계 1년 전인 1815년 『자산어보玆山魚譜』를 간행한 것은 어해도가 활발하게 그려진 배경으로 시사점이 크다. 이 논저에는 155종에 이르는 수산물의 명칭 분포, 형태, 이용 등을 상세히 언급되어 있다. 민화에서도 어해가 즐겨 그려진 것도 19세기 이후인데 이 역시 이와 무관하지 않을 것이다.

대표적으로 정선鄭敎, 1676~1759의 <뛰는 잉어[躍鯉]>와 심사정沈師正, 1707~1769이 1767년 그린 <어약영일魚躍迎日>이 있다. 또한 장한중이 그린 국립중앙박물관 소장 8폭의 <어해화첩>으로, 표지에 ‘어해화첩전魚蟹畫帖全’이라 큰 글자로 화면에 짝 차게 쓴 목서가 있다. 쏘가리 및 붕어와 미꾸라지 등 민물고기가 중심이 된 두 폭은 각기 도화桃花와 버드나무를 곁들이고 있으며, 그 외 6폭은 문어·자라·조개류, 소라·꽃게·조개와 홍합 등 비슷한 성격의 것들을 함께 그렸으며 산수화적 배경의 물가 표현 및 수초나 갈대 등이 곁들여진 독특한 구성을 보인다. 이 화첩에서 보이는 각종 어족은 그가 그린 8폭 <어해병풍>과도 꼭 닮아 화본畫本의 성격마저 읽게 된다. 이는 이 분야에서 명성을 얻은 장한중의 진면목을 알려 준다. 장한중이 이 분야에 전념한 사실은 유재건劉在建이 지은 『이향견문록里鄉見聞錄』에 아들 장준량張駿良, 1802~1870과 함께 언급되어 있다. 장한중은 실제 여러 어족들을 사다가 집에서 이를 직접 보면서 그렸음이 기술되어 있다. 그의 그림을 대할 때 이 점이 선명해진다. 그보다 앞선 시대에서 실물을 보고 그린 화가도 없지 않았겠으나 사생寫生이란 표현은 장한중에 이르러 강한 설득력을 지닌다 하겠다. 장한중의 아들 장준량은 가진 화풍을 전하는 화첩과 병풍들이 알려져 있다.

이어 조정규가 어해로 명성을 크게 얻었으니, 장한중·장준량 부자와 조정규 등이 조선 말기의 가장 대표적인 어해화가들이다. 조정규의 경우 이 분야 그림을



어해도 | 국립민속박물관

적지 않게 남기고 있는데 대부분 화훼 및 수지를 곁들여 수륙 양쪽을 한 화면에 나타냈고, 어족들의 묘사는 크기나 세부 표현이 해학적으로 보이기도 하지만 크게 과장된 점이 두드러진다. 조정규의 화풍은 10폭으로 된 대작 <어해도> 병풍을 남긴 손자인 조석진에 계승된다.

특징 및 의의 우리 어해도의 특징을 개략적으로 살펴보면 다음 같이 정리된다.

첫째, 가장 이른 것으로 고구려 고분벽화, 신라 토우에 이어 고려청자 및 조선시대 분청사기와 백자 등 도자 및 금속공예의 장식문양 등 조형미술에서 일찍부터 소재로 등장한다.

둘째, 이를 그린 화가는 대체로 18세기 전반까지는 문인들이었으나 그 이후 화원들에 의해 일정한 틀이 형성된다. 특히 조선 후기 이 분야로 이름을 남긴 화가들의 등장은 이 분야의 큰 성장을 의미하는 것이며, 이어 민화 쪽에서도 즐겨 그려진다.

셋째, 19세기의 병풍에 있어 전체가 연결된 한 장면으로 그려지기보다는 폭마다 독립된 내용이 일반적이다. 이에 서울 역사박물관 소장 이한철의 유작은 드문 예라 하겠다.

넷째, 어해도가 조선회화사에서 조선 후기를 거쳐 말기에 이르러 크게 부각된 듯 보인다. 물론 동아시아 그림 전체에서 차지하는 어해도의 비중 역시 큰 편은 아니며, 화본(畵本)에서도 찾기 힘들어 외부의 영향 유무와 무관하게 발전할 소지를 지닌다.

다섯째, 비록 19세기경엔 우리 것으로 지칭될 만한 사실적인 기법의 대작들이 출현되나, 이 시기의 문인화가들은 대부분 이 분야 그림에 관심이 적었고 작

품 또한 찾기 힘들다. 따라서 18세기 중국의 고기패(高其佩, 1672~1734나 이선(李鱗, 1686~1762) 등의 유작과 비교되는 활달한 필치를 지닌 문기(文氣) 짙은 그림은 찾아보기 힘들다.

끝으로 물고기 그림 중에서 문인적인 취향을 반영하는 것으로 당(唐) 시인 장지화(張志和)의 시구(詩句)를 화폭에 옮긴, 복숭아 꽃잎이 떨어진 수면에 쏘가리를 그린 것과 장자(莊子)의 호복한상(濠濮間想) 고사에 연원을 둔 군리도(群鯉圖)도 살필 수 있다.

참고문헌 조선시대 어해도의 형성과 그 특징(이원복, 계간미술44, 중앙일보사, 1987), 조선시대 후반기의 어해도의 상징(조에스더, 민화 어제와 오늘의 좌표, 한국민화학회, 2016).

필자 이원복(李源福)



정의 연꽃을 그린 그림.

개관 연화도는 하화도(荷花圖)라고도 한다. 연화도는 크게 연꽃만을 주제로 한 그림과 연꽃과 다른 제재가 함께 그려진 그림으로 나눌 수 있다.

‘연蓮’은 물 위로 줄기가 높이 솟고 잎이 큰 꽃인 ‘하화(荷花)’와 수면에 잎이 떠 있고 꽃줄기가 수면에서 약간 솟아 핀, 보통 수련(睡蓮)이라 부르는 ‘연화(蓮花)’로 나뉜다. 우리나라에서는 주로 하화를 연꽃이라 부른다.

연꽃은 미술사적으로 다양한 상징을 담고 있다. 첫째로 불교에서 말하는 생명의 근원으로서 연꽃이 있다.

연꽃은 불교에서 대자대비大慈大悲를 상징하여 불교미술의 주요 문양으로 그렸다. 또한 연꽃은 윤회와 환생을 뜻하기도 하는데, 이는 불교의 교리를 상징하는 만다라로 표현된다.

유교에서 연꽃은 군자와 선비를 의미한다. 이는 북송시대 유학자인 주돈이周敦頤가 『애련설愛蓮說』에서 “내가 오직 연꽃을 사랑함은, 진흙 속에서 났지만 물들지 않고, 맑은 물결에서 씻어도 오염하지 않으며, 속이 소통하고 밖이 곧으며, 덩굴지지 않고 가지가 없기 때문이다. 향기가 멀수록 더욱 맑으며, 깨끗이 우뚝 서 있는 품은 멀리서 볼 것이요, 다분하여 구경하지 않을 것이니, 그러므로 연은 꽃 중에서 군자라 하겠다[子獨愛蓮之出於泥而不染，濯清漣而不妖，中通外直，不蔓不枝，香遠益清，亭亭淨植，可遠觀，而不可褻玩焉，予謂菊，花之隱逸者也，牡丹，花之富貴者也，蓮花，之君子者也].”라고 한 것에서 비롯되었다.

연화도는 수목화풍과 채색화풍 두 가지로 나눌 수 있다. 주로 전자는 문인화로서 그려졌고 후자는 화원화가의 궁중회화와 민화로서 그려졌다.

배움 연꽃은 다양한 상징성을 가지고 각 종교 및 문화의 함의를 담아 그림의 소재로 그려진다. 연화가 그려진 그림은 고구려 벽화에서부터 그 연원을 찾을 수 있으며 연꽃을 중심 제재로 하여 그리기 시작한 것은 조선 중기로 볼 수 있다. 민화로서 그려진 연화도는 주로 조선 후기에 그려졌으며, 주로 병풍화로 제작되었다.

여름 연못에 핀 연꽃을 그린 민화는 ‘본고지영本固枝榮’, 즉 뿌리가 굳으면 가지가 번성한다는 뜻으로 해석된다. ‘연생귀자連生貴子’는 연꽃과 연자를 그린 그림으로 ‘연이어 귀한 자식을 낳는다.’라는 의미로 그려졌다.

‘연蓮’은 ‘하荷’로도 쓰이는데 ‘하’는 중국 발음으로 ‘화和’, ‘합合’과 동음이다. 그러므로 두 송이의 연꽃을 그린 그림은 화목과 사랑을 뜻하고 씨앗이 여러 개 보이는 연꽃은 다자다복多子多福을 상징한다.

연꽃, 연밥이 들어 있는 송이[蓮蓬]와 연뿌리[蓮藕]를 함께 그린 그림은 인하득우因何得藕, 즉 좋은 인연으로 귀한 아들을 빨리 낳기를 기원한다는 의미이다. 화중군자花中君子인 연꽃에 연밥이 들어 있는 송이를 첨가하여 그리는 것은 보통 식물들은 대부분 먼저 꽃이 핀

다음에 열매를 맺는 데 반하여 유독 연꽃의 경우는 꽃과 열매가 동시에 성장하는 식물로서 빠른 시일 안에 잇달아 귀한 아들을 낳는다는 의미를 내포하고 있기 때문이다. ‘우藕’와 ‘우藕’는 동음동성同音同聲으로 좋은 인연을 잘 맺어 빨리 귀한 아들을 낳기를 바란다는 의미가 있다.

백로 한 마리와 연꽃과 연밥의 조합은 ‘일로연과一路連科’라는 길상적 의미의 도안으로 사용된다. 한 마리 백로인 일로一鷺가 한 길이라는 일로一路, 연꽃과 연밥인 연과連果는 과거에서 초시와 복시에 연속 등과하라는 연과連科와 동음동성이기 때문이다.

연꽃 한 줄기를 소재로 그린 그림은 청렴결백을 의미하는 일품청렴一品清廉이다. 연꽃은 꽃 가운데 군자를 뜻하고 청련靑蓮은 청렴清廉과 동음동성이다. 불교의 경전에서 “불구덩이 속에 푸른 연꽃이 있다[火坑中有靑蓮].”라는 구절이 실려 있다. 구절의 의미는 지옥 속에서도 부처님의 자비를 구할 수 있다는 뜻이다.

특징 및 의의 연화도의 연꽃은 다양한 상징을 지닌 주제이다. 연화도 역시 문인화와 화원화 그리고 민화의 화제로서 다른 화풍으로 그려졌다. ‘연꽃’이라는 하나의



연화도병 부분 | 국립민속박물관

사물을 통해 여러 의미를 내포하는 연화도는 장식성과 상징성을 두루 갖춘다는 데에서 의의를 갖는다.

참고문헌 중국상징미술사전(노자키 세이킨 저, 변영섭·안영길 역, 고려대학교출판부, 2011), 한국문화 상징사전(동아출판사, 1992).

필자 이은하(李垠河)



정의 새와 짐승을 그린 화목.

관련 영모翎毛는 새 깃과 짐승 털이라는 뜻인데, 날짐승과 길짐승을 가리킨다. 당대唐代에는 ‘금수禽獸’로도 지칭되었고, ‘화조花鳥’에 속하기도 했다. 그림의 분류 명칭으로 영모는 1059년에 북송의 유도순劉道淳이 집필한 『성조명화평聖朝名畫評』에 화훼와 결합되어 조류의 의미로 처음 등장했으며, 휘종에 의해 1123년에 편찬된 『선화화보宣和畫譜』에서 화훼와 영모는 화조로 통칭되었다. 이후 화조는 길짐승을 그린 축수畜獸와 분리되어 좁은 의미로 사용되기도 했고, 축수를 포함하는 넓은 의미로 쓰이기도 했지만, 영모는 주로 금조류禽鳥類를 지칭했다.

조선시대에도 영모는 『고송화보高松畫譜』와 『십죽재서화보十竹齋畫譜』와 같은 명대 화보류의 영향으로 새를 뜻하기도 했는데, 1485년 편찬된 『경국대전經國大典』과, 규장각 일기인 『내각일력內閣日曆』에 1783년에서 1881년까지의 자비대령화원 취재取才 화문으로 화조를 포함해 명시하여, 금조류와 축수류 전반의 그림을 지칭하였다. 『경국대전』에는 산수, 인물, 화초와 함께 4대 화문의 하나로, 『내각일력』에는 인물, 속화, 산수, 누각, 초충, 매죽, 문방과 더불어 8대 화문의 하나로 분류한 바 있다. 영모에 화조를 포함하여 독립된 화문의 명칭으로 사용한 것은 조선시대가 유일하다.

『내각일력』에 수록된 규장각 화원의 녹취재錄取才 화문 가운데 영모에 속해 있는 화제는 십장생을 비롯해, 학, 백로, 봉황, 공작, 앵무, 꿩, 비둘기, 꿩, 닭, 기러기, 참새, 비취새, 매, 팔준마, 기린, 사자, 코끼리

등과 관련된 것이다. 조선시대에는 이 밖에 까치와 오리, 원앙, 용, 호랑이, 해태, 개 등을 제재로 한 화제도 영모에 속했다.

영모의 제재인 새와 짐승류는 인간의 동반자로서 삶의 소망과 결부되어 이를 보호하고 도와주는 벽사와 길상의 대상으로 선사시대부터 형상화되었다. 삼국시대와 통일신라 때를 통해 벽화와 공예화, 문양그림으로 전개되었으며, 고려시대부터 장르 개념으로 인식되기 시작했다. 13세기 전반에 이규보가 『동국이상국집東國李相國集』에서 “조수를 그려 완상하려고 좌우에 둔다.”라고 언술한 것으로 보면 감상화로도 발전되고 있음을 알 수 있다. 고려 후기와 말기를 통해 <백학도>와 <쌍로도>를 비롯해 <안도雁圖>와 <호도虎圖>·<신룡도>·<쌍마도>·<육준도>·<십장생도> 등이 제화시로 읊어 지기도 했다. 이색李穡이 새해 축하용 세화歲畫로 하사받은 <십장생도>는 궁중과 사대부가의 길상 장식화로 대두된 것인데, 10월인데도 아직 새로 그린 그림 같다고 하였다. 학과 사슴, 거북 등 영모류를 포함해 장수물을 10개로 조합한 구성은 다른 나라에서 볼 수 없는 독창적인 것이다.

영모를 장르로 인식하고 처음 명기한 것은 1445년(세종 27) 신숙주가 집필한 『화기畫記』였으며, 1485년(성종 16) 도화서 화원의 재능을 시험하는 4대 화문의 하나로 법제화되었다. 이와 같이 영모를 4대 화문으로 인식한 경향은, 허균의 『성소부부고惺所覆瓶藥』와 유형원의 『반계수록磻溪隨錄』, 이덕무의 『청장관전서靑莊館全書』의 기록 등을 통해 조선 중기를 거쳐 후기로 계승되었음을 엿볼 수 있다. 1783년(정조 7)에 시행되어 1881년(고종 18)까지 지속된 규장각 자비대령화원의 기량 향상을 위해 사계절마다 3회씩 치르는 녹취재 시험에는 이 4대 화문에 속화와 누각, 문방 등이 첨가된 것이다.

이와 같이 영모는 궁중회화와 화원화로서도 발전했지만, 문사들의 취향과 밀착되어 자연의 오묘한 이치와 조화를 깨닫고, 그 흥취와 정서를 느끼게 하는 제재로도 다루어졌다. 그리고 조선 후기 이래 궁중회화의 중흥과 더불어 세시풍속 및 기복호사 풍조와 결부되어 민간에서 길상벽사의 장식화와 문화門畫 등으로 널리 확산되었다.



이암 | 화조구자도 | 15세기 | 삼성미술관리움



김식 | 소 | 16세기 | 국립중앙박물관

내용 영모도는 고려시대에 장르로 인식되고 관련 화제도 기록으로 전한다. 현존하는 작품은 없지만, 12세기 전후의 은입사 청동제 정병이나 상감청자의 문양그림을 통해 연지수금도와 노안도를 비롯해 오대 황전(黃筌)의 <육학도>와 북송 휘종의 <서학도> 등이 수용된 것으로 추측된다. 14세기 불화에 묘사된 꽃가지를 입에 문 청조(靑鳥)와 공작, 단정학과 기린, 공민왕의 전칭작인 <이양도(二洋圖)>(간송미술관 소장)를 보면, 송대 원채화풍의 정교하면서 우아한 공필채색 양식을 토대로 발전했음을 알 수 있다. <오백나한도>(교토 지온인 소장)의 말그림도 이 시기의 영모도가 매우 뛰어난 사실력으로 발전했음을 입증한다.

조선 초기에 이르러 영모도는 화원의 시취(試取) 화문으로 위치가 확고해졌다. 성종(재위 1469~1494)은 궁정 안에 조수류를 모아 놓고 이를 화원들에게 모사하게 하는 등, 사실력의 증진과 함께 영모도 발전에 각별한 관심을 보이기도 했다. 명종(재위 1545~1567) 때는 영모도를 왕실용 어병(御屏)으로 제작한 바 있다.

이 시기의 영모도는 고려의 원채화풍과 수묵법을 가미한 명대 원채화풍을 융합하여 조선풍의 근간을 이루었다. 영모에 뛰어났던 것으로 기록에도 전하는 이암(李巖)은 개와 강아지, 고양이의 천진난만한 모습과, 매의 위엄 있는 자태를 즐겨 그린 종실 출신의 대표적인 작가이다. 이암의 <화조구자도(花鳥狗子圖)>는 구극전채풍의 꽃나무와 물갈채색풍에 가까운 강아지와 새, 수묵풍의 바위 등이 어우러져 독특한 조형세계와 함께 조선시대 특유의 정취와 미감을 자아낸다. 일본의 에도시대에 편찬된 『고화비고(古畫備考)』에서도 이암의 작품에 대해 “조선화풍이 있다(朝鮮畫風)”고 명기했다.

16세기 초에 활동한 문인화가인 김정(金淨)의 <영모절지도>는 간소한 구도와 간결한 붓질의 수묵풍으로, 중기로 계승되어 절파(浙派)화풍의 필묵법을 적극 반영하면서 주류를 이루게 된다. 음영 부위를 질고 열은 먹으로 선염하여 양감을 강조한 말과 소, 용과 호랑이, 기러기와 제비, 백로, 원앙, 까치 등을 작은 경관과 함께 나타낸 소경영모도(小景翎毛圖)가 성행하였다. 김시(金禔), 김식(金植), 이경윤(李慶胤), 이영윤(李英胤), 이정(李楨), 이징(李澄), 조속(趙淶), 조지운(趙之軫), 윤신지(尹新之), 전충효(全忠孝), 이견(李健), 이함(李涵), 이하영(李夏英) 등의 문인화가와 화원화가에 의해

중기적인 특징을 이룩했으며, 김식의 <우도>와 이정희의 <요당원앙도>에서 볼 수 있듯 농목과 담목의 흑백 대비에 의한 민예풍의 양식화는 한국적인 미감과 정감의 세계를 대변한다.

조선 중기에는 명대 호작도虎鶴圖의 영향으로 송호도에 두 마리의 까치가 가지 위에 앉아 있는 까치호랑이가 그려지기도 했다. 1592년의 작품으로 추정되는 개인 소장품의 <호작도>는 세 마리의 새끼를 거느리고 소나무 밑에서 출립하는 호랑이와 가지 위에서 이를 내려다보며 지저귀는 두 마리의 까치를 절과화풍으로 그린 것으로, 맹수기를 약화시킨 ‘불노不怒’ 이미지의 호랑이나, ‘경조驚鳥’ 또는 ‘희조喜鳥’ 이미지의 까치는 조선 후기 까치호랑이 그림의 원류적 의의를 지닌다.

조선 후기의 영모도는 실경산수화와 풍속화와 같은 현실적 소재에 대한 관심의 증진과 서양화법의 유입, 남종화법의 유행과 같은 새로운 사조의 영향으로 사생품을 비롯해 다양한 양상을 보였다. 임진왜란과 병자호란으로 소실된 궁궐의 중건으로 궁중회화가 중흥되면서 새롭게 대두된 궁화 유형의 영모도가 민간으로 확산되어 민화풍으로 성행하면서 가장 많은 작품을 남겼다.

조선 후기 영모도의 사생품은 윤두서尹斗緒와 윤덕희尹德熙, 조영석趙榮祐의 말 그림, 정선鄭敾과 변상벽卞相璧의 고양이와 닭 그림, 김두량金斗樑의 개 그림, 이인문李寅文의 양 그림, 김홍도金弘道의 호랑이와 새 그림 등으로 이어졌다. 정선은 세밀법과 물결법의 대조적인 기법과 고운 담채의 효과를 이용하여 집 주위에서 한가롭게 지내는 고양이와 닭을 들국화와 패랭이 등을 배경으로 묘

사했다. 변상벽은 이를 극사실적으로 표현하여 현실감과 생동감 넘치는 영모도를 이룩하고 초상화 솜씨와 더불어 ‘국수國手’로 불리었다. 조영석은 정선과 한양 북부에서 이웃해 살면서 ‘유탄약사柳炭略寫’의 소묘풍으로 말과 병아리, 메추라기 등을 그리기도 했다.

김홍도는 송호도와 호렵도에도 능했고, 왕명으로 장식풍의 <금계도金鷄圖>를 그리기도 했지만, 물오리와 까치, 매, 꿩, 학, 백로와 같은 조류를 특유의 개성적인 화풍으로 표현하여 인기를 끌었다. 1796년(정조 20)에 그린 『병진년화첩』에는 <쌍치도雙雉圖>를 비롯한 다수의 영모도들이 사경산수와 목가적인 전원을 배경으로 김홍도가 살던 주변의 정취와 계절적 분위기를 가미하여 이룩된 특징을 보여 준다. 김홍도의 영향을 받은 화원화가들은 이러한 화풍과 함께 십죽재화보와 개자원화전과 같은 화보류를 인용하며 개성을 발휘했다.

문인화가인 홍세섭洪世燮의 <영모도병풍>(국립중앙박물관 소장)은 현재 8폭의 족자로 분리되어 있는데, 조선 중기의 전통에 대담한 부감적 구성과 신감각의 번지기 기법, 배경 경물의 기이한 형태감을 부가하여 이색적인 화풍을 이루었다. 여항화가 출신인 장승업張承業은 이와 같은 신감각에 대담한 물결풍의 수묵담채를 번지게 하거나 힘차게 구사하여 호방하면서 정밀한 화풍의 매와 꿩, 기러기를 잘 그렸으며, 호분을 중첩시킨 당분법撞粉法으로 말 그림에서 새로운 양감을 조성하기도 했다. 장승업의 영모화풍은 조석진趙錫晉과 안중식安中植을 통해 개화기 화단을 거쳐 근대기로 계승되었다.



김은호 | 백학도 | 20세기 | 국립고궁박물관

조선 후기에는 조수류는 물론 수목과 바위 등의 경물까지 공필청록풍으로 묘사한 선명한 농채의 영모도가 왕이 정초에 반사^{頒賜}하는 세화와 왕실을 비롯한 부귀가의 장식용 병풍으로 많이 제작되었다. 세화 영모도로는 십장생도와 '사령^{四靈}'인 용·기린·거북·봉과 신선구학^{神龜鶴}이 그려졌다. 호랑이와 닭 그림 한 쌍은 정조 때부터 왕이 예조를 통해 신하들에게 정초의 양재^{穰災用} 문배로 하사하기도 했다.

이러한 세화와 함께 대중을 이룬 것은 주거와 행사 공간을 상서롭고 아름다운 선계나 낙토처럼 환상적으로 꾸민 치장용 영모도였다. 궁중의 내전에는 암수 봉황과 일곱 마리 새끼를 그린 구추봉도^{九雛鳳圖}와 칠학도^{七鶴圖}금병^{金屏}, 비룡도로 장식했으며, 왕비나 왕대비가 주빈이 되는 수연 등의 궁중 내연과, 왕실 가례의 경우 3m가 넘는 십장생대병을 배설했다. 1800년(순조 1)에 창경궁 내전인 경춘전의 동벽에 용 그림이 붙어 있다고도 전한다. 1867년(고종 4)에 중건된 경복궁의 편전인 사정전의 어좌 양쪽 기둥의 상부에는 운룡도를 부벽화^{付壁畵}로 설치해 장엄하였다. 이러한 전통은 1920년 중건된 창덕궁 내전인 대조전 벽화로 이어져 오일영과 이용우는 구추봉의 <봉황도>를, 김은호는 <백학도>를 그렸다.

민간으로 확산된 영모도는 대문과 창문, 부엌문 등에 붙이는 벽사용과, 잔치 행사와 주거 공간을 꾸미는 길상용으로 분류할 수 있다. 정초 새벽에 대문에 부착하는 액막이 문배 그림인 문화는 조선 초기부터 호랑이와 닭 그림이 세시풍속으로 전승되었으며, 대문 설치와 '문령호신^{門靈戶神}'의 대문 신앙이 민가로 퍼지면서 성행하였다. 호랑이와 닭이 귀신을 잡아먹거나 쫓는다는 오랜 믿음이 작용한 것이다.

1810년대에 집필된 조운중^{趙雲從}의 『세시기속^{歲時記俗}』과 홍석모^{洪錫謨}가 1849년에 저술한 『동국세시기^{東國歲時記}』에 의하면, 신년 초에 한 해의 재액^{除厄}을 위해 시정의 여덟집이나 시골마을의 촌려 벽에 삼재를 물리치려고 닭과 호랑이 그림을 붙인다고 했다. 삼재가 드는 해의 첫날에는 머리가 세 개 달린 <삼응도^{三鷹圖}>를 그려 문의 들보나 설주에 부착한다고도 했다. 1843년에 편찬된 유만공^{柳晩恭}의 『세시풍요^{歲時風謠}』는 금계를 반쪽 종이에 그려 문의 들보에, 19세기 초 윤기^{尹愷}의 『원일고사』



서수도병 부분 | 국립민속박물관

에선 복숭아나무판에 닭을 그려 문호에 붙인다고 했다. 이들 닭과 호랑이에 개와 사자가 부가되어 한 벌로 그려지는 <계견사호도^{鷄犬獅虎圖}>의 경우, 1844년 <한양가>에서는 다락벽에, 1864년 필사된 『춘향전』은 동서남북 문에, 성주국의 <황제풀이>에선 부엌문 위에 붙인다고 하였다. 하동 지역 구전민요인 <훈인요> 가운데 “길대문에 용 그리고 안대문에 범 그리고”라는 구절을 통해 문배 영모도가 지방으로 확산되고 있음을 알 수 있다.

각종 잔치와 실내를 꾸미는 장식 영모도는 환상적인 선경과 화려한 꽃나무를 배경으로 그려진 서수와 서조들로 구성되었는데, 십장생도와 길상적인 화조화에 서 분화되고 파생된 것이 대중을 이루었다.

이들 그림은 수요의 증가로 병풍전이나 지전^{紙懸} 등에서 파는 상품으로 대중화되었으며, 연말연초의 특수를 노려 종각 근처에 임시 가게와 행사까지 등장했다. 수요의 저변화에 따라 속성으로 배워 몇 전에 파는 그림이 등장하기도 했다. 이규경^{李圭景}이 1855년경 저술을 끝낸 『오주연문장전산고^{五洲衍文長箋散稿}』에서 시정에서 속성으로 배운 촌로들이 끼니벌이를 위해 마음대로 어해와 충조 등의 형상을 만든 것을 벽에 붙인다고 한 기록으로도 그 저변화 현상을 엿볼 수 있다.

특징 및 의의 새와 짐승을 제재로 그린 영모도는 고려시대 때 화목으로 대두되어 십장생도와 같은 길상화제를

창출하며 전개했으며, 조선시대에는 도화서와 규장각 화원의 시취 화문으로 수립되었다. 영모가 독립된 화문으로 부각된 것은 조선시대가 유일했을 정도로 중시되어 발전하였다. 원채풍과 수목풍, 사생풍과 화보풍, 궁화풍, 민화풍 등으로 다양하게 전개되며 조선풍의 양식을 이룩하고 가장 많은 유형의 작품을 남겼다.

참고문헌 만력 임진년 제작의 호작도-한국 까치호랑이 그림의 원류(홍선표, 동악미술사학7, 동학미술사학회, 2006), 민화, 가장 대중적인 그리고 민족적인(정병모, 돌베개, 2012), 조선 민화의 새로운 관점과 이해(홍선표, 조선회화, 한국미술연구소, 2014), 조선왕조 영모화고(최완수, 간송문화17, 간송미술관, 1979), 조선후기 궁중화원연구-하(강관식, 돌베개, 2001), 한국의 영모화(홍선표, 국보10, 예경, 1984).

필자 홍선표(洪善杓)

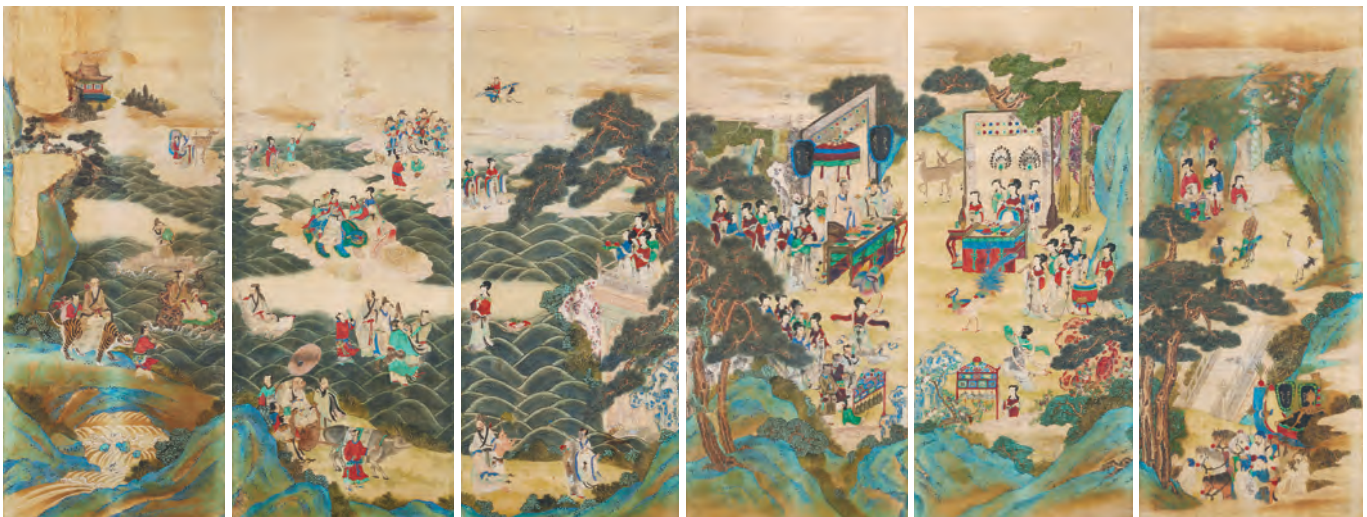
요지연도 瑤池宴圖

정의 서왕모西王母가 사는 곤륜산崑崙山 요지瑤池에서 서왕모와 주鬻 목왕穆王이 벌이는 연회 장면과 함께 잔치에 초대받아 오고 있는 여러 신선 등의 모습을 그린 그림.

역사 화려한 청록진채靑綠眞彩와 공필工筆로 그려진 조선시대의 요지연도瑤池宴圖는 중국의 요지선경도瑤池仙境圖나 반도회도蟠桃會圖, 해상군선도海上群仙圖의 영향을 받아 그려진 것으로 알려져 있다.

요지연도 도상의 성립과 전개에서 가장 중요한 출발점은 서왕모 이미지의 변천에 관한 것이다. 『산해경山海經』에 묘사된 최초의 서왕모는 ‘표범의 꼬리에 호랑이 이빨’을 하고 ‘하늘의 재앙과 다섯 가지 형벌을 주관’하는 괴인怪人·괴신怪神의 모습이였다. 서왕모의 반인반수적, 원시적 이미지는 후세로 갈수록 점차 줄어들어 인간 여성의 모습으로 변모한다. 서왕모가 완전한 여성으로서 처음 등장한 것은 주 목왕의 여행기인 『목천자전穆天子傳』에서이다. 그리고 육조시대 사람이 쓴 『한무고사漢武故事』와 『한무제내전漢武帝內傳』에 이르러 서왕모는 분명히 선인仙人이 되었다. 주 목왕과의 연회 장면은 바로 요지연도의 도상으로 연결되며, 서왕모의 요지에서 자라는 복숭아仙桃는 장수를 상징하는 핵심이 된다.

중국에는 ‘요지연도’라는 제목이 없고, ‘요지현수도瑤池獻壽圖’, ‘군선회축수도群仙會祝壽圖’ 등 축수를 강조한 그림이 존재하고 있으며, 중국과 한국의 요지연 관련 그림은 그 내용과 도상에서 차이를 보인다. 중국의 경우 주로 세로로 긴 축축의 형식으로 제작되었다. 반면 현존하는 조선시대의 요지연도는 대체로 가로로 긴 연폭連幅의 병풍 형식이며 요지에서의 연회 장면과 요지를 향해 각각 하늘과 바다, 땅에서 오는 인물군을 그린 부분이 화면의 절반 정도를 이룬다. 요지를 향해 오는 신선들은 명청 대에 유입된 중국의 소설인 『서유기西遊記』나 『동유기東遊記』에서 언급된 석가모니, 노자老子, 보살, 수로인壽老人과 팔선八仙을 비롯하여 선계仙界의 수많은





요지연도 | 경기도박물관

은 신선들이다. 요지연이라는 주제와 기본적인 도상은 중국에서 빌려온 것이지만 조선시대 화가들은 이를 한국인의 기호를 살려 응용하였다. 서왕모가 이야기의 중심인 만큼 궁극적으로 장수와 기복(祈福)의 의미를 담은 점은 양국이 공통적이지만 제재의 선택과 화면 구성에 있어서는 차이가 있다.

우리나라 고문헌에는 서왕모나 요지 관련 기록이 대략 보아도 300여 건 넘게 산견되는데, 조선 중기 정문부(鄭文孚, 1565~1624)의 문집에 「요지연도(瑤池宴圖)」라는 시가 있다. 또 서화(書畵)에 대한 취미가 강했던 숙종은 「제요지대회도(題瑤池大會圖)」 뿐만 아니라 「여동빈도(呂洞賓圖)」와 「팔선도(八仙圖)」 등 신선 그림에 대한 글을 남겨 놓았다. 이를 통해 중국에서 요지연도가 전래되어 그려지고 감상이 된 때는 16세기부터라고 할 수 있으며, 숙종 대인 17세기 말과 18세기 초에는 요지연도와 함께 여러 신선도들이 감상화로서 향유되었음을 알 수 있다.

내용 현존하는 조선 후기 요지연도는 주로 병풍 형식으로 전하며 그 수는 대략 30여 점에 이른다. 특히 1800년과 1812년 왕세자의 책례(冊禮)와 탄강(誕降)을 축하하는 계병으로 제작된 사례가 4~5건이나 되는 것으로 파악되고 있다.

조선 후기 요지연도의 구성을 살펴보면 6폭, 8폭, 10폭의 연폭 형식으로 그려지며, 병풍의 절반 정도를 나누어 육지와 해상의 풍경으로 구성하거나 일부 작품의 경우 해상의 비중이 축소되는 경우도 있다. 육지는 곤륜산의 요지로 지칭되는 서왕모의 거소(居所)에서 벌어

지는 주 목왕과의 잔치 장면을 그리고 있고, 해상과 공중에는 팔선을 비롯한 수많은 신선들과 수도인, 노자, 석가모니와 사천왕, 문수보살과 보현보살 등이 잔치를 향해 오고 있는 장면을 그리고 있다.

현존하는 대부분의 요지연도는 궁중 진채화이며, 수준 높은 화원들이 청록산수화와 인물화, 화조영모화의 숙달된 기술을 발휘하여 그려 낸 것으로 파악된다. 요지연도를 그린 화가로는 장계만(張繼萬, 1668~1715), 김득신(金得臣, 1754~1822), 유숙(劉淑, 1827~1873)의 경우 전칭작(傳稱作)이어서 좀 더 확인이 필요하다.

현존하는 30여 점에 가까운 요지연도 중에서 일부 작품은 18세기 작품으로 추정되며 대체로 19세기의 작품이 대다수를 차지한다. 그리고 일부 민화풍 병풍의 경우 20세기 초에 그려진 것으로 보이는 것도 있다. 현존 30여 점의 요지연도를 그 구성과 도상의 특징 등으로 구분하여 보면 네 가지 유형으로 나눌 수 있다.

제1유형의 요지연도는 중국으로부터 도상 유입기의 것과 노자가 소를 탄 장면이 공중의 구름 위에 표현된 것 등 색채나 표현이 고식(古式)에 가까운 것으로 보이는 작품, 그리고 서왕모의 거처인 요대(瑤臺)의 화려한 전각의 묘사 등이 두드러져 보이는 작품 등이다. 중국 요지연도 도상이 조선에 들어온 시기에 가까운 도입기의 요지연 작품과 현존 요지연도 중 비교적 고식에 해당하는 작품 유형군이라고 하겠다. 따라서 그 제작 시기도 18세기 무렵으로 추정해 볼 수 있을 것 같다.

제2유형의 작품은 1800년의 <정묘조왕세자책례계병>과 1812년의 <순묘조왕세자탄계병> 등 계병으로

그려진 양식의 작품들이다. 서문과 좌목 등 그 기록을 통해 역사성이 입증되는 작품들로서 계병 형식의 요지연도 구성과 비슷한 작품의 경우도 제2유형에 포함될 수 있을 것이다. 제작 시기는 19세기 전반기 무렵으로 추정 가능성이 높다고 본다.

제3유형의 작품은 요지연과 해상군선 장면이 결합되고, 일부 작품의 경우 해상 장면의 위치가 오른쪽으로 바뀌어 구성되었다. 현존하는 요지연도 중에서도 가장 전형적인 요지연도 도상으로 인식되는 유형이라고 하겠다. 제작 시기는 대체로 19세기로 폭넓게 비정해 볼 수 있을 것 같다.

제4유형의 작품은 요지연과 해상군선 장면이 결합되었고, 화면 구성에 변화가 많은 유형이다. 특히 궁중 회화의 특징을 지닌 요지연도 병풍의 표현적 특징이 민화풍의 민간 회화 양식으로 전환되어 가는 모습을 볼 수 있는 유형이다. 제4유형의 제작 시기는 19세기 후반에서 20세기 초반에 그려진 것으로 추정해 볼 수 있다.

중국의 신화와 전설에서 기원한 서왕모와 요지연을 비롯하여 많은 신선의 이야기를 담고 있는 요지연도는 조선시대의 사대부 문인과 궁중에서만 아니라 민간에서도 선호하는 장수 상징 길상화였다. 특히 조선 후기 궁중에서는 왕(순조)의 침전을 장식할 정도로 중요한 화목(畵目)이었으며 궁중의 잔치에서는 서왕모와 요지연의 고사를 담은 궁중 무용인 ‘헌선도(獻仙桃)’가 빠짐없이 연행되었는데, 이를 통해 장수와 만수무강을 기원하였다. 또한 19세기에는 왕실의 가례에서 광분양행락도(郭汾陽行樂圖), 백자도(百子圖)와 함께 요지연도가 장식용 병풍으로 설치되었음을 확인할 수 있다. 1844년 지어진 것으로 알려진 〈한양가〉에는 광통교 그림 가게에서 팔던 병풍으로 광분양행락도, 백자도와 함께 요지연도가 언급되어 있다.

특징 및 의의 조선시대 궁중회화와 민화는 길상(吉祥)과 상서(祥瑞) 표현이 강조되었다. 요지연도의 경우 등장인물인 노자, 수노인, 여러 신선 등 도교적 도상과 석가모니와 사천왕상, 문수·보현보살, 그리고 자연물, 식물, 동물 등을 통해 그 상징을 극대화하였다. 구름·물·파도·폭포·산·바위·괴석·이끼 등 자연물과, 모란·복숭아·



요지연도 부분 | 국립민속박물관

영지·소나무·오동나무 등 식물과, 학·봉황·공작·사슴 등 동물들을 길상의 상징으로 삼았다. 특히 이 중에서도 복숭아는 불로장생(不老長生)을 상징하는 대표적인 식물로 선도(仙桃), 수도(壽桃), 혹은 반도(蟠桃)로 불리며 장수의 상징이 된 것은 서왕모의 고사와 밀접한 관련이 있고, 이것이 십장생도의 소재로 결합되거나 해학반도도(海鶴蟠桃圖)라는 단독의 화제로도 그려진다. 따라서 요지연도는 장수길상의 소망과 관련하여 도교 및 불교의 여러 인물군상과 더불어 상서로운 자연물, 동물, 식물 등을 결합하여 불로장생의 소망을 서사적(敘事的)이면서도 종합적으로 구현해 낸 장수길상 회화의 완결판이라고 할 수 있다.

이와 관련하여 중국의 장수길상 표현은 복(福)·록(祿)·수(壽)를 중심으로 매우 다양하게 발전하였으므로 그 중

류가 셀 수 없을 정도로 많은 편이다. 반면 조선시대 궁중회화에 나타난 길상의 주제는 장수와 자손번창, 혹은 다남多男이다. 길상 하면 대개 복·록·수를 일컫지만 왕실에서는 인간 본연의 염원인 장수와 왕실의 계통을 이어야 하는 득남得男에 최고의 관심을 두었던 것 같다. 요지연도를 비롯하여 십장생도, 광분양행락도, 백자도 등은 장수와 다남을 염원하는 것이 중심 내용이었다. 따라서 조선시대 길상 표현은 중국에 비해 단순하고 소박한 면이 있다. 중국의 경우 동음同音을 이용하여 다양한 상징의미를 개발하는 데에 주력하였기 때문에 길상의 의미가 급속도로 확대 발전하여 어떤 길상물과 조합되느냐에 따라 상징은 세분화되고 의미도 작은 차이지만 달라졌다. 그에 비하면 조선시대에는 동음어를 쫓아 길상 의미를 새롭게 만들어 내는 데 그리 몰두하지 않은 듯하다.

참고문헌 궁중 장식화의 세계(박정혜, 조선 궁궐의 그림, 돌베개, 2012), 신비에 싸인 서왕모 잔치-개인 소장 요지연도(정병모, 길상 우리 채색화 걸작전, 가나아트센터, 2013), 요지연도-천상의 잔치, 요지연의 장면(이성훈, 역사와 사상이 담긴 조선시대 인물화, 학교재, 2009), 조선 요지연도 연구(박본수, 고려대학교 박사학위논문, 2016), 조선 후기 요지연도 연구(오현경, 동아대학교 석사학위논문, 2013), 조선후기 요지연도에 대한 연구(우현수, 이화여자대학교 석사학위논문, 1996).

필자 박본수(朴本洙)



정의 구름 속의 용을 그린 그림.

개관 운룡의 형상은 뱀과 사슴과 낙타, 매 등을 합성한 상상의 동물로 신수를 대표하는 용과 오묘한 조화력을 지닌 구름이 결합된 모습이다. 고대에서부터 각종 공예품과 부도 등 불교미술품의 문양으로 널리 사용되었으며, 조선시대의 곤룡포를 비롯해 청화 및 철화 백자 등에 문양이 새겨지며 계승되었다. 그러나 운룡도가 다양한 용 그림 화제 가운데 하나로 수립된 것은 10세기의 오대 남당의 후주 이옥李燾과 도사 여귀진厲歸眞에 의해서이다. 남송의 사대부화가 진용陳容이 상고의 기룡夔龍에

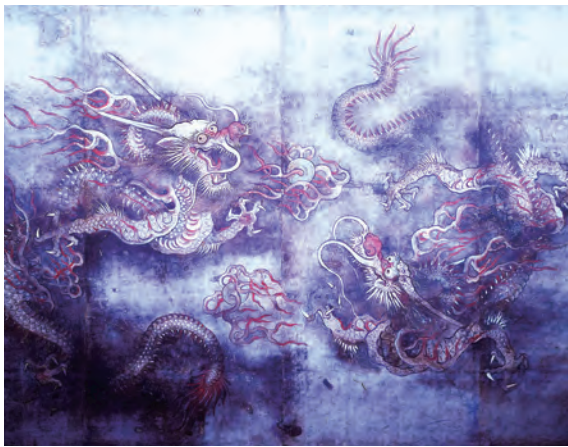
서 시작하여 고대의 응룡應龍을 거쳐 오대 무렵 대두된 금룡인 황룡을 구름과 물결이 소용돌이치는 속에서 생동하는 모습으로 표현하여 후대의 전형을 이루었다.

고려 후기에 운룡의 개념이 알려졌으나, 화적은 원대 진재震齋의 <운룡도> 등이 유입되어 조선 초로 계승되었다. 조선시대에는 전 시기를 통해 그려졌다. 석경石敬과 신잠申潛, 이정李楨, 윤두서尹斗緒, 정선鄭敼, 심사정沈師正, 박지원朴趾源, 정철조鄭喆祚, 김유성金有聲, 김응환金應煥, 이인문李寅文 등의 화원화가와 문인화가는 수목풍으로 운룡의 신묘한 조화술과 영이함을 표현한 데 비해, 채색풍은 경복궁 사정전 어좌 위의 궁중회화를 비롯하여 비를 오게 하기 위해 제사지내는 '화룡제書龍祭'나 정초의 문배용과 화재를 막는 무속용과 같은 기복벽사용 그림에 주로 사용되었다.

내용 운룡은 용이 지닌 다양한 신령스러운 상징성이 구름과의 결합을 통해 더욱 강화된 것이다. 당나라 한유韓愈의 「운룡설」에 의하면, 자연의 영물인 구름은 용이 기운을 토해 이루어진 것이나, 용이 구름을 타지 않으면 그 영이함을 신묘하게 할 수 없다고 했다. 제왕인 용은 어진 신하인 구름의 충성을 통해 왕조를 육성할 수 있으며, 승천한 용은 구름을 일으켜야 비를 내려 만물을 성장시킬 수 있는 것이다.

운룡이 문양으로 형상화되어 대두된 것은 삼국시대부터이지만, 화제로 형성되어 본격적으로 그려진 것은 조선시대를 통해서였다. 628년(진평왕 50) 여름에 가뭄이 심하자 구름을 자유롭게 움직인다는 용을 그려 놓고 비가 오기를 빌었던 '화룡기우書龍祈雨'의 전통을 계승하여 개국 초부터 화룡제를 빈번하게 거행했다. 그런데 송나라 제도를 따른다고 한 것으로 보면 진용의 화풍을 토대로 전개되었을 가능성이 추측된다.

현존하는 가장 오래된 작품은 명종 대의 화원화가 석경의 <운룡도>(국립중앙박물관 소장)이다. 여의주를 앞발로 잡고 있는 구름 속의 용을 그린 것으로, 구도와 눈이 불쑥 튀어나온 사실적인 용의 양태, 미묘한 발목풍 구름의 표현은 진용의 운룡도 화풍을 변용한 것으로, 후대 양식의 전형을 이루었다. 임진왜란과 정유제란 시 종군하여 전공을 세운 깃카와 히로시에吉川廣家が 탈취해 간 이정의 <운룡도>는 <송호도>와 쌍폭으로 그



경복궁 사정전 벽화 | 국립고궁박물관



운룡도 | 호림박물관

려진 것이다. 용의 극적인 동세와 소용돌이치는 물결과 발목풍의 구름이 자아내는 격렬한 화풍은 일본 에도시대의 운룡도에도 영향을 미쳤다.

조선 후기의 수목풍 운룡도는 석경과 이정의 화풍을 토대로 전개되었는데, 이인문의 <운룡도>(개인 소장)는 전자를, 김유성의 <운룡도>(순천제일대학박물관 소장)는 후자를 대표한다. 기록으로 전하는 정철조의 그림 속 <화룡>이 실물을 보는 듯 사실적으로 그려졌고, 박지원의 <송암운룡도 松岩雲龍圖>가 질풍처럼 붓을 휘둘러 이룩되었다고 한 것도 이러한 양자의 화풍을 토대로 그려졌음을 알 수 있다.

채색풍 운룡도는 구름을 수목풍과 유사하게 발목풍으로 표현한 것과, 문양처럼 도안풍으로 나타낸 것으

로 나눌 수 있다. 1867년(고종 4)에 중건된 경복궁의 편전인 사정전의 어좌 양쪽 기둥의 상부에 벽면을 만들고 설치한 부벽화 付壁畵의 운룡도는 흰색 구름을 발목풍으로 그렸다. 사조룡 四爪龍의 흰색 쌍룡이 화염에 싸인 여의주를 잡기 위해 격동하는 모습을 정밀하게 묘사했으며, 붉은색을 곁들여 서기를 나타냈다.

관우상이 봉안된 동관왕묘 감실 벽면의 아홉 마리의 용은 일곱 마리의 황룡과 백룡과 청룡으로, 도안화된 구름 속에서 꿈틀거리는 모습을 하고 있다. 감실 배후의 <일월오봉도>를 떼어낸 뒷벽에 붙어 있던 대형 그림인데, 이를 다시 떼어 내자 나무 판벽에 직접 그린 청룡과 황룡이 여의주와 함께 도안풍의 구름에 싸인 운룡도가 발견되었다. 이들 오조룡의 운룡도는 1900년 전후에 제작된 것으로 추정되는 <일월오봉도> 이전에 그려졌을 것이다.

이와 같이 구름을 문양처럼 묘사한 도안풍의 운룡도가 민간양식으로 구사되며 확산되었다. 구름의 다양한 변형을 통해 장식성을 높였으며, 호림박물관 소장의 <운룡도>에서 볼 수 있듯이 구름의 비중이 확대되는 변화를 보이기도 한다.

특징 및 의의 용 그림의 오랜 역사 속에서 운룡은 가장 널리 다루어진 화제이고 제재였으며, 수목화와 채색화로도 많이 그려졌다. 제왕의 표상이면서 길상벽사의 상징으로 애호되었다. 채색화의 민간양식에서 친근한 구름의 비중을 확대하면서 그 변화무쌍한 형상을 다양하게 도안화하여 장식성을 높인 것은 다른 나라에서 보기 힘든 특징이다.

참고문헌 민화, 가장 대중적인 그리고 한국적인(정병모, 들베개, 2012), 유물보존총서7-삼국지연의도(국립민속박물관, 2016), 한국의 문양, 용(국립대구박물관, 2003), 鳳麟龜龍考釋(杜而未, 臺灣商務印書館, 1996).

필자 홍선표(洪善杓)



정의 사람을 주인공으로 한 일련의 그림.

개관 우리 인류의 조형미술에서 인물의 등장은 이미 구석기시대 동굴벽화와 암각화 등의 그림과, 작은 규모의 조각에서도 살펴볼 수 있다. 스페인의 알타미라와 프랑스의 라스코 등 후기 구석기시대 동굴벽화에선 들소·멧돼지·말 등 각종 야생동물이 주류이다. 흔한 예는 아니나 라스코 동굴벽화에는 사람도 등장한다. 신석기시대에 이르면 사람의 등장이 빈번해지니 시칠리아 섬 내 아다우라 동굴의 기원전 1만 년경 유적의 암각화에서 선각線刻의 군무群舞를 살필 수 있다.

1960년대 중반 중국 운남성 창원현滄源縣에서 발견된 신석기시대 바위유적엔 군무, 수렵狩獵, 전쟁, 제례의 식祭禮儀式 등 무리를 이룬 인물들이 채색[岩彩畫]으로 그려져 있다. 신석기시대 토기의 장식문양에서도 인물이 등장한다. 앙소문화권仰邵文化圈의 대표적인 유적지인 섬서성 서안 반파촌半坡村에서 출토된 어린이용 옹관의 덮개인 <인면어문채도분人面魚文彩陶盆>의 내부에는 마주 보는 두 얼굴과 물고기가 등장한다.

또한 전국시대 청동기의 문양의 내용은 수렵과 활쏘기, 전쟁과 연회장면들이 주된 주제이다. 진·한대 궁전과 관아의 기단과 묘실 벽면을 장식한 화상전畫像磚에는 농경·수렵·염전鹽田·양조釀造·놀이 등이, 석관의 장식 및 묘실과 사당의 건축부재인 화상석畫像石에는 유교의 효자·열녀·자객과 도교의 신선 등이 등장하며 전한前漢부터 촉조한 고분벽화에는 무수한 인물들이 그려져 있어 인물화의 변천과정을 엿볼 수 있다.

비록 감상이 아닌 장례의식에 사용한 명정醕酏에 그린 것으로 주인공의 승천을 기원하는 내용을 비단에 그린, 호남성 장사長沙의 기원전 3세기경 전국시대 초묘楚墓에서 출토된 <용봉사녀도>와 <인물어룡도>를 들 수 있다. 이 그림에는 측면으로 등장한 인물이 용과 봉황, 용과 물고기 등과 함께 그려졌는데 동진東晉 고개지顯愷之의 인물 묘사와 유사점도 보인다. 이들과 인근 지역인 기원전 2세기 초 서한西漢 묘에서 출토된 관 덮개인 마왕퇴馬王堆 1호 묘 <정번백화旌幡帛畫>가 널리 알려져 있다.

불교의 전래와 더불어 색채의 비약적인 발전과 혼염薰染 등이 석굴예술의 회화에 영향을 끼쳤다. 육조시대 인물화에 변화가 이루어지고 중국 남조 양 무제武帝, 502~549 때 활동한 장승요張僧繇를 거쳐 염립본閻立本の

<제왕도권帝王圖卷>과 주방周昉의 <쌍육도> 등에 이르러 당唐 인물화가 원숙한 경지에 이르며, 송宋에 이르러선 민족적 색채를 띠는 인물화로 바뀐다.

동아시아 한자문화권의 인물화는 크게 초상화肖像畫, 고사인물화故事人物畫, 도석인물화道釋人物畫, 풍속인물화風俗人物畫, 사녀화仕女畫로 나뉜다. 족적이 선명한 역사상 실존인물을 주제로 한 고사인물화, 불교와 도교에 연원을 둔 도석인물화, 삶의 흥과 멋, 낙천성 등 어질고 착한 성품과 건강한 민족성을 드러낸 풍속화, 아름다운 여인을 주제로 한 사녀화가 해당되며, 민간신앙의 대상인 무속화巫俗畫, 민화民畫의 범주도 포함된다. 고사인물화는 신선들도 실존인물들에서 신격화神格化된 점을 감안하면 도석인물화를 아우른다 하겠다.

중국은 한漢부터 초상화가 크게 발달해 청까지 역대 왕조의 황제 초상이 현존한다. 우리나라 인물화에 있어 첫 번째 위치를 점하는 초상화는 고구려 고분벽화에서 시원을 찾을 수 있으며 조선 말 근대 및 오늘에 이르기까지 지속된다. 고구려 고분벽화 중 몇 점의 주인공 공부부상, 후대 옮겨 그린 일본에 있는 원효元曉, 617~696와 의상義湘, 625~702 초상 외엔 삼국시대나 통일신라시대까지는 전무한 실정이다. 중세인 고려시대 초상은 손가락으로 헤아릴 정도로 몇 점 안 된다. 조선시대는 제왕의 초상인 어진御眞, 조선 시대 동안 28회 실시된 공신도상功臣圖像, 기로도상耆老圖像, 일반사대부상, 승려, 여인 초상으로 나뉘는데, 먼저 그 역사가 오래 뿐더러 현존하는 수량의 측면에서도 주목된다.

고사인물화에 자주 등장하는 주제로는 진시황을 피해 산 속에 은거한 네 노인이 바둑 두는 장면으로 묘사된 기원전 3세기 인물들인 상산사호商山四皓·3세기 말 노장老莊의 무위자연無爲自然으로 속세를 피해 청담과 술로 자유분방한 삶을 산 죽림칠현竹林七賢·4세기 동진 때 인물로 서성書聖 왕희지王羲之, 321~379의 난정 모임을 담은 난정수계蘭亭修禊·당唐 백거이白居易, 772~846가 향산에 은거하며 부근에 아홉 명의 노인들과 주연과 시회詩會를 가졌다는 고사인 향산구노香山九老·송宋 영종英宗의 사위 왕선王詵이 1087년 북송의 수도 개봉開封에 있던 정원에서 원통대사圓通大師·소식蘇軾, 1036~1101·소철蘇轍, 1039~1112·이공린李公麟, 1040~1106·미불米芾, 1051~1107 등 당대의 이름난 문사와

승려와 도사 등 16명과 함께 열었던 모임인 서원아집(西園雅集) 등이다. 이 주제의 그림들이 중국에선 주로 횡권(橫卷), 조선 왕조에선 대폭의 족자나 일련의 병풍으로 즐겨 그려졌다.

도석인물화는 도교의 신선과 도사, 불교의 고승과 나한을 주제로 한 그림으로 당말(唐末) 송초(宋初)부터 백묘법(白描法)으로 크게 발전하였다. 송은 성리학의 발전으로 불교의 세력이 약해지고 도교는 크게 발전해 북송 도관에 대형벽화들이 그려졌고 남송에서는 소형으로 수묵 위주로 그려졌다. 원(元)에선 라마교의 유행과 더불어 도석인물화가 종교에서 문학적인 것으로 바뀌었다. 명(明)에선 도석인물화는 역사풍속화와 전신화(傳神畫)인 초상화로 분리되며 사찰의 벽화만이, 청(淸)에 이르면 실용적인 기념예술품으로 간직하려는 바람에서 사진처럼 드릴 수 있게 되어 초상화가 사진화(寫真畫)라 지칭되었다.

사녀화는 한(漢)부터 궁녀나 미인도를 그리기 시작했으나 진(晉)의 고개지(顧愷) 등 육조를 지나 주방(周昉, 618~707) 등 과장된 정밀 표현으로 당(唐)에서 크게 발전했다. 송의 사녀도는 오대 남당에서 비롯했다.

배움 인류가 종이나 비단을 발명하기 훨씬 이전 뼈와 바위에 인물의 흔적을 남겼으니 선사시대 미술부터 사람은 조형미술의 소재 가운데 하나로 그림의 탄생 시기까지 소급된다. 그간 새로운 유적의 발굴과 유물의 발견, 고고학·미술사·인류학·민속학의 연구 성과에 힘입어 우리나라도 인류의 보편적인 양상에서 예외가 아님이 확인된다. 충청북도 청원 구석기시대 두루봉동굴에서 몇 개의 흙으로 얼굴을 표현한 골제얼굴이, 신석기시대 것으로 강원도 양양 오산리 유적에서 흙으로 빚은 토제얼굴이, 또한 신석기시대 대표적인 유적인 부산 동삼동 패총(貝塚)에선 조개에 세 구멍을 낸 조개얼굴이 출토되었다.

울산 반구대 암각화에선 물과 물에 사는 동물이 주류이나 삼각형 형태의 얼굴, 춤추는 동작, 벗은 채로 합장 자세를 취한 인물 등을 살필 수 있다. 1974년 울산 신암 생활유적에서 '신암의 비너스'로 지칭된 직한, 그리고 함경북도 청진 농포동 조개무지에서 양손을 어깨로 포개 가슴을 가린 여인상이 출토되었다. 둘 다 머리

부분이 유실된 상태로 전해졌다. 각기 3.6cm, 5.6cm 이 내이나 후자를 복원하면 8cm 정도의 크기로 우리나라 신석기시대 단독상(單獨像)인 조각을 대변한다 하겠다.

그러나 본격적인 인물 그림은 우리나라 고대 회화의 보고인 통구와 북한 소재 고구려 고분벽화부터다. 현재 1백기를 웃도는, 4세기부터 7세기 초에 이르는 이들 벽화에는 묘주인 주인공 부부초상과 사냥과 행렬, 씨름과 같은 놀이와 부역과 우물가 등 생업 장면들로 생활정경이 잘 나타나 있다. 아울러 삼국시대 중국에 파견된 사신이나, 조선통신사 일원을 각기 중국과 일본 화가들이 그린 예도 알려져 있다.

감상화는 아니나 화려하고 섬세한 고려시대 회화를 대변하는 고려불화는 이금으로 그린 변상도(變相圖)를 포함하는데, 등장인물로는 부처와 수월관음으로 대변되는 관세음보살과 지장보살, 나한, 승려 등이 있어서 정형화된 도상이나 인물화 범주에 든다 하겠다. 이 외 1312년 선각(先覺)비구가 그린 일본 타인지(大恩寺)의 <관경서품변상도(觀經序品變相圖)>, 이보다 후에 그린 사이후구지(西福寺) 소장 <관경변상서분(觀經變相序分)>이나, 1350년 회전(梅前)이 그린 신노인(親王院) 소장 <미륵하생변상도(彌勒下生變相圖)> 등에서 고려 당시 복색의 제왕을 위시해 왕실의 비빈과 귀족 등 상류층의 모습도 살필 수 있다.

한국과 중국 그리고 일본 등 한자문화권 전통회화는 오늘날 그림의 주제와 소재에 의해 산수화, 화조화, 인물화 등 크게 세 분야로 나뉜다. 동아시아 회화 중 가장 빛나는 분야인 산수화는 서구의 풍경화와 유사하나 단순히 풍광을 그린 실경산수 외에, 이상화된 경관이 정형산수(定型山水)나 관념산수(觀念山水)로 불리며 두 분야로 나뉜다. 산수화에 앞서 가장 먼저 발전한 인물화는 우리나라도 같은 양상을 취한다.

특징 및 의의 인물화의 서두를 장식하는 초상화부터 살피면 탄생과 변천에서 동아시아의 보편성과 국제성을 반영하며 문화 전반에 그러하듯 나름의 몇 가지 두드러진 특징이 감지된다.

첫째, 먼저 그 역사가 오랬 뿐더러 현존하는 수량의 측면에서도 조선시대 초상화는 크게 주목된다. 우리 초상은 고구려 고분벽화가 전하듯 삼국시대부터 조선 말

까지 그려졌다. 다만 임금과 여성 초상은 전해진 예가 매우 드물다.

둘째, 화풍의 측면에서 우리 초상은 이상화의 정형화로 과장과 장식적인 중국이나 일본의 초상과는 구별된다. 이는 적은 예이나 <영조어진> 등 푸근한 인간미가 깃든 어진의 경우도 예외가 아니다. 어진에 비해 상대적으로 공적인 성격이 약한 문인화가의 자화상(自畫像)을 비롯한 일반사대부상 등 현존하는 조선시대 초상화들은 같은 한자문화권에서 화풍상 확실하게 구별되며, 그림의 됃됨이인 예술성에서도 단연 두드러진다.

펼친한 묘사와 높은 예술성은 아시아를 넘어 유럽과 비교해도 뒤지지 않는다 하겠다. 묘사의 사실성과 함께 그림 됃됨이인 예술성 양 측면에서 긍정적이며, 보이지 않는 마음과 정신 등 내면까지 표출한 점에서 우리 옛 그림의 위상을 대변한다.

현존하는 도석인물화는 대부분이 임진왜란 이후 것들이다. 고려시대는 도관(道觀)이 적지 않았고, 그 내부에는 각종 도교의 인물들이 그려졌음은 문헌이 전한다. 특히 임진왜란 때 명(明) 군사의 파병과 더불어 중국에서도 호국신(護國神)이고 재물의 신인 후한 말 촉(蜀)의 명장인 관우 신앙이 전래되면서 숙종 때부터 제사를 정례화해 전국의 동묘(東廟)에 관우를 배향한 사실이 주목된다.

조선 중기 일본 조선통신사 일행으로 다녀온 김명국(金明國) 등 화가들이 이 주제를 남긴 점도 주목된다. 일본 현지에서 그들의 요청에 의해 <달마(達磨)> 등 선종화(禪宗畫) 계열 인물을 남겼다. 이어 심사정(沈師正, 1707~1769)이 달마와 <하마선인(蝦蟇仙人)>을 남겼다. 재물과 복을 불러오는 존재인 두꺼비(蟾蟻)와 함께 등장해 하마선인으로 지칭되는 유해(劉海)는 중국 후량 때 인물이다. 유해에게는 세 발 달린 두꺼비가 있었으니 이 두꺼비는 세상 어디든지 데려다 주는神通력이 있으나 종종 우물 속으로 도망치곤 해 금전(金錢)이 달린 끈으로 끌어올리곤 했다고 한다.

조선 후기 신선(神仙)으로 화명을 얻은 김홍도를 비롯해 인물화가 크게 유행한다. 국제성과 보편성을 반영하듯 대상이 된 유교의 성현이나 불교의 불보살 및 나한(羅漢)의 경우 주인공들이 한국인이 아닌 인도와 중국 등 나라 밖이다. 중국에서 정형화된 도상을 받아들여 동아시아 삼국의 국제성과 공통점이 없지 않다. 하지만 충분

한 이해를 거쳐, 문화의 제 양상이 그러하듯 진원지와 달리 토착화로 자기화된 경향을 드러냄을 간과할 수 없다. 불상 조각의 경우 도상에 있어서 탄생지와 달리 민족의 고유성을 바탕으로 자기화를 보이듯, 조선시대 중기 김명국의 인도인 모습의 달마와 후기 김홍도의 우리 얼굴로 다시 탄생된 달마는 이를 극명히 보여 준다. 소를 타고 함곡관을 넘는 노자(老子), 돌을 양으로 만든 질석(石成羊) 고사의 주인공인 젊은 신선 황조평(黃初平)과 늘 작대기에 자루를 메고 다니면서 무엇이든 동냥한 포대화상(布袋和尚), 수명을 관장하는 남극성(南極星)인 수성노인 등도 즐겨 그렸다.

서왕모가 주 목왕 등을 초대해 연회를 베풀자 불보살과 군선들이 바다 건너 찾아오는 <요지연도(瑶池宴圖)>는 <선경도(仙境圖)>로 지칭되기도 한다. <곽분양행락도(郭汾陽行樂圖)>와 더불어 조선 후기 궁중에서 왕세자 탄생과 혼인 및 대왕대비의 생신 등 경사가 있을 때 궁중가례(宮中嘉禮)로 화원들에 의해 그려졌고, 여염집에서도 생일 축하 및 축수(祝壽)로써 여러 폭으로 된 병풍으로 제작되었다.

이민족 절도사 안녹산(安祿山)과 사사명(史思明)이 일으킨 안사의 난(安史之亂, 755~763)은 당 조정을 휘청하게 했다. 이 난을 평정한 공으로 분양왕에 봉해진 곽자의(郭子儀, 697~781)를 주인공으로 한 그림이 <곽분양행락도>이다. 그는 네 황제를 섬겼다. 높은 벼슬에 여덟 아들, 여덟 사위를 두었으며 85세의 장수를 누려 부귀다남(富貴多男)의 대명사가 되었다. 일반적으로 화려한 저택에서 가무를 즐기면서 노는 자녀들을 지켜보는 노부부의 정경이 공필과 진체로 화려하게 표현되어 있다. 한국에서는 부귀영화와 오복향락의 표본으로 주로 조선 후기 화단에서 19세기까지 김득신 등이 점차 그렸으며 민간 소용 민화의 한 소재로도 즐겨 애호되었다. 중국에 연원을 둔 고사인물화나 도석인물화 또한 중국과 구별되는 일정한 정형(定型)을 이룩했다. 19세기에 이르러면 부(富)를 축적한 중인층이 사회에 부각되면서 궁중만이 아닌 그들의 수요로 그려져 민화 영역으로 전이되어 매매의 대상으로 시장에서 판매했다. 고사인물도와 도석인물화에서 전체를 여러 폭으로 한 김홍도의 <군선도>를 비롯해 한 폭에 몇 명씩 등장시킨 병풍 등은 중국에서 찾기 힘든 조선에서의 정형화를 이룩했다.

어질고 낙천적인 각계각층 조선인의 실제 삶의 이모저모를 담은 조선 후기 화단의 풍속화는 활기찬 시대 분위기를 전하는 기록적 성격 외에 사농공상 종사자 전체를 담은 김홍도, <거문고 줄 고르는 여인>처럼 기녀의 삶을 다루거나 도심의 남녀 애정을 주제로 한 신윤복, 김득신 등에 의해 고유색 짙은 우리 미감美感의 발로로 전개되었다. 아울러 사녀도 또한 중국풍의 미인 외에 신윤복의 <미인도>가 말해주듯 조선 복색에 중국과 구별되니, 치장이나 꾸밈이 적고 옛된 함초롬하며 맑고 화사한 미감으로 그려졌다. 이 밖에 유교국가인 조선에서 남성의 가장 바람직한 일생을 담은 평생도平生圖와 구운몽九雲夢, 춘향전春香傳과 심청전 등 우리 소설을 주제로 한 일련의 그림은 민화로 이어졌으며 무신도巫神圖 범주의 다양한 신상들도 그려졌다.

민화의 범주에선 일본 민예관 소장 <산신도>가 보여주듯 회화된 인물이, 무신도 범주에선 단군檀君, 최영장군, 임경업 장군, 삼불제석, 서낭신, 성수成守, 신령, 창부씨, 작두대신 등 다양한 형태로 인물이 그려졌다. 일반 초상과 달리 팔선녀, 대신마누라, 산마도령, 도삼부인, 도당할머니 등 무속화에선 여성이 적지 않게 그려졌다.

참고문헌 동양화론(김중태, 일지사, 1978), 사람을 사랑한 시대의 예술, 조선 후기 초상화(이태호, 마로니에북스, 2016), 역사와 사상이 담긴 조선시대 인물화(안휘준·민길홍, 학교재, 2009), 우리나라의 옛 초상, 반듯한 삶의 당당함과 의연함(이원복, 역사 속에 살다, 전북도립미술관, 2013), 인물로 보는 한국미술(호암미술관, 1999), 초상화의 비밀(국립중앙박물관, 2011), 한국의 초상화(국립중앙박물관, 1979), 한국의 초상화, 형과 영의 예술(조선미, 돌베개, 2009), 회화사로 살펴보는 한국의 무신도(윤열수, 한국의 무신도, 1994).

필자 이원복(李源福)



정의 책을 비롯한 여러 가지 물품을 그린 그림.

역사 거리는 먹울거리, 입울거리, 불거리 등과 같이 복수의 의미를 갖는다. 거리巨里의 한자는 발음을 딴 이두

식 표기이다. 책거리는 지금의 서가인 책가가 그려진 책가도冊架圖와 책가가 없는 책거리로 나눌 수 있다. 책거리는 문방도文房圖라고도 불리었다. 책거리는 정조 때 유별난 책사랑과 유교국가의 정통성을 확립하기 위해 펼친 책정치로 인해 시작되었다. 1788년 9월 18일 신한평과 이종현이 책거리를 그리지 않았다고 멀리 귀양을 보내고, 바로 그날 장한중張漢宗, 1768~1815, 김재공金在恭, 허용許容을 자비대령 화원으로 임명할 정도로 정조는 책그림에 대한 애착이 강했다. 경기도박물관에 소장된 장한중이 그린 <책가도병풍>이 바로 이 무렵 제작된 작품으로 추정된다. 이 작품은 책가 위에 휘장을 친 형식을 취하고 있는데, 이는 책들을 귀하게 여긴다는 의미가 담겨 있다.

이후 1791년 정조는 어좌 뒤에 일월오봉도 병풍 대신 책가도 병풍을 펼치고 정조가 '부패한 글'이라고 비난한 청대의 패관잡기류의 문체를 지양하고 고전古典의 문체를 쓰라고 지시했다. 문체반정文體反正에 책가도를 상징으로 활용한 것이다.

이처럼 정조가 책가도에 대한 강한 의지를 보이자 당시 귀인貴人들이 앞을 다투어 책가도 병풍을 집에 설치했다. 김홍도金弘道가 책거리에 능한 것으로 알려졌다. 김홍도의 책거리는 현재 전하는 작품이 없다. 19세기에는 이형록李亨祿이 책거리로 이름을 떨쳤다. 이형록은 57세(1864년)에 이응록李膺祿, 64세(1871년)에 이택균李宅均으로 이름을 바꾼 이력이 있다. 이형록의 책거리는 실제 책가로 혼동할 정도로 사실적이고 구성이 더욱 간결해졌으며 기존의 갈색과 더불어 녹색이나 청색과 같이 새로운 배경의 색을 실험하기도 했다.

19세기에는 궁중화풍의 책거리가 민화풍의 책거리로 확산되면서 병풍의 크기가 작아지면서 책가가 있는 형식보다 책가가 없는 형식이 더 많이 그려졌다. 아울러 책가 대신에 규모가 작은 탁자나 사랑방 가구를 활용했고, 책을 비롯한 물품들의 사이를 밀착시켜 한 덩어리로 표현하는 경향이 많아졌다. 이는 작은 화면에 많은 것을 담기 위한 배려로 보인다. 구성은 점차 자유로워지고 색채도 화려하게 배풀어졌다. 사실적인 묘사보다는 표현주의적 경향이 두드러지면서 어떤 작품은 추상적인 이미지까지 등장하게 되었다. 또한 문양이



책거리 국립민속박물관

다양하게 그려지면서 전반적으로 장식화되는 경향을 보였다.

배울 정조가 어좌 뒤에 설치했던 책가도는 책 위주로 그려졌을 것으로 추정된다. 그 이유는 정조가 “이것은 책이 아니라 그림이다.”라고 한 말에서 충분히 짐작할 수 있다. 정조 때는 아니지만 19세기 책가도 중에는 책가에 책만 가득 담겨 있는 책가도가 진한다.

그런데 대부분의 책거리는 책과 더불어 도자기, 청동기, 문방구, 화병, 향로, 자명종, 악기 등 여러 물품들도 함께 등장한다. 이들 물품은 대부분 중국 청나라로부터 수입한 것이고, 자명종이나 시계, 안경처럼 중국을 통해서 들어온 서양 물품들도 포함되어 있다. 이들은 단순히 상류계층의 사치풍조라기보다는 세계화에 대한 염원으로 봐야 할 것이다. 임진왜란과 병자호란 이후 청나라와 외교 및 문화교류가 원활하지 못하면서

어려워진 경제적인 난관을 타개하기 위해 18세기 중엽 정조 때에 청과의 문물교류가 활발해지는데, 이때 물밑 듯이 들어온 중국 및 외래 문물이 책거리에 등장한 것이다.

민화로 확산되면서 책과 더불어 다산, 장수, 출세 등의 행복을 추구하는 도상들이 증가했다. 서민들의 현실적인 욕망이 책거리 속에 짙게 반영된 것이다. 책거리가 점차 실생활과 밀착되면서, 책거리에 등장하는 물품들도 중국의 것에서 우리의 것으로 변화하게 되었다. 아울러 책거리가 서수도, 화조도, 문자도 등 다른 장르와 자유롭게 조합하면서 책거리의 세계가 폭넓어졌다. 특히 용, 봉황, 시슴, 거북 등과 같은 서수들이 노니는 서재의 풍경은 다른 나라에는 없는 장면으로 신비롭고 환상적인 상상력을 보여 주고 있다. 또한 여성의 서재가 그려진 책거리가 출현하고 심지어 에로틱한 책거리까지 등장하기에 이른다. 민화작가의 자유로운 상상력



책기도 부분 국립민속박물관

에 힘입어 책으로 시작된 책거리의 내용과 이미지의 세계가 풍요로워진 것이다.

특징 및 의의 책거리는 책을 사랑하고 책정치까지 펼쳤던 한국 문화를 대변하는 그림이다. 다른 나라에서 더러 책을 그린 적은 있어도 한국처럼 18세기 후반부터 20세기 전반까지 200여 년간 그것도 왕으로부터 백성들에 이르기까지 만민이 즐겼던 나라는 없다. 그 덕분에 책거리에는 한국인이 표현할 수 있는 구성의 미감이 한껏 펼쳐져 있고, 한국인의 바람과 염원으로 가득 차 있다. 그러한 의미에서 책거리는 한국적인 정물화로써, 한국을 대표하는 장르라고 할 수 있다.

참고문헌 궁중 책거리와 민화 책거리의 비교(정병모, 민화연구3, 계명대학교 한국민화연구소, 2014), 조선 궁중화·민화 걸작·문자도·책거리(예술의전당·현대화랑, 2016), 조선 선비의 서재에서 현대인의 서재로(경기도박물관, 2012), 책거리소고(이원복, 근대한국미술논총, 학교재, 1992), 한국의 채색화3-책거리와 문자도(다할미디어, 2015), Kay E. Black with Edward W. Wagner, "Court Style Ch'aekkorī"(Hopes and Aspiration, Asian Art Museum of San Francisco, 1998).

필자 정병모(鄭炳模)

초충도 草蟲圖

정의 풀과 곤충류를 소재로 한 그림.

개관 초충도의 충蟲에는 도마뱀, 개구리 등 작은 양서류兩棲類 동물들도 포함된다. 화조화花鳥畫나 화훼花卉 그림의 일부로 발달하여 왔다.

초충화는 『선화화보宣和畫譜』에서 처음으로 지정한 십문十門, 즉 열 개의 화목畫目에는 나타나지 않는다. 그러나 남송시대南宋時代, 1127~1279부터 많은 초충도가 그려졌으며 우리나라에서도 조선시대 초기 신사임당申師任堂, 1504~1551의 작품으로 전하는 초충도가 다수 남아 있는 것으로 보아 그 이전부터 초충도가 많이 그려졌으리라 유추할 수 있다. 『개자원화전芥子園畫傳』에는 화초충법畫草蟲法, 화초충결畫草蟲訣 등 초충도를 그리는 자세한 방법이 서술되어 있어 후대에 크게 유행한 것을 알 수 있다.

초충도에 주로 나타나는 소재는 오이·호박·포도·가지·도라지·맨드라미·파리·원추리·양귀비·산약·수국·황국·백국·나팔꽃·채송화·이름 모를 야생초 등의 풀꽃과 개구리·두꺼비·잠자리·벌·나비·여치·반딧불이·매미·도마뱀·고슴도치·박쥐·족제비 등으로 대부분 주변에서 흔히 접할 수 있는 풀과 벌레이다. 화조도는 키가 큰 나무와 꽃, 새 등을 소재로 한 것인 데 반해, 초충도는 일년초나 다년생의 작은 풀과 꽃, 그 주위에 친화관계를 유지하며 살고 있는 작은 곤충류 등이 등장한다. 초충도는 새와 곤충을 그린 충금도蟲禽圖, 채소와 키 작은 과일나무들이 있는 풍경을 그린 원소도園蔬圖, 파리와 나비를 함께 그린 승접도蠅蝶圖, 벌과 매미를 그린 봉선도蜂蟬圖 등 여러 가지가 있는데 민화보다는 문인화로 주로 그려졌다.

내용 우리나라에서는 회화성 높은 초충도가 12세기 전반에 제작된 고려청자의 문양에 나타나 주목된다. 청자의 문양으로서 초충문草蟲文은 희귀하지만 청자철회절지초충문병靑磁鐵繪折枝鳥蟲文瓶 등에서 그 예를 찾아볼 수 있다. 이러한 예로 미루어 고려시대의 일반회화에서도



신사임당 | 초충도 부분 | 16세기 | 국립중앙박물관



심사정 | 화훼초충 | 18세기 | 국립중앙박물관

초충도가 그려졌을 가능성은 크다. 조선시대의 초충도로는 신사임당의 <초충도팔곡병 草蟲圖八曲屏>, 심사정 沈師正, 1707~1769의 <괴석초충 怪石草蟲>, <화훼초충 花卉草蟲> 등이 유명하다. 신사임당이 그렸다고 전해지는 초충도는 보통 자수를 놓기 위한 밑그림으로 유추된다.

개자원화전에 실린 초충화법 草蟲畫法의 대강을 살펴보면 다음과 같다. “풀벌레를 그리려면 그 날고 번뜩이고 울고 뛰는 상태가 살려져야 한다. 풀벌레의 형태는 대소 장단 여러 가지가 있으나, 그 빛깔도 때에 따라 변화하게 마련이다. 초목이 무성할 때는 벌레의 빛깔도 초록색으로, 초목이 단풍이 들 때는 벌레의 빛깔도 칙칙하게 그려야 한다. 풀벌레는 대개 점을 찍어 자세히 그리면서도 정신이 먼저 붓끝에 나타나 있어 보이게 하여야 한다. 모든 풀벌레는 모두 머리를 먼저 그리지만 나비만은 날개를 먼저 그린다. 또 꽃이 있는 곳에는 반드시 나비가 있어야 하며, 그래야 꽃이 더 아름답게 빛나는 것이다. 사마귀는 작은 벌레이지만 위엄이 있도록 그려야 한다. 따라서 풀벌레는 아주 작은 미물 微物에 지나지 않지만 그 형상과 정신이 충분히 표현되어 꺾진 逼真함을 느끼게 해야 한다.”

특징 및 의의 초충도는 각각의 의미를 지닌 풀과 벌레·양서류 등의 동물이 어우러져 그려진 것으로 체재에 따라 다른 의미를 지닌다. 초충도는 자연의 모습을 담고 있으며 그 자체로 문인정신이나 구복을 상징하기도 한다. 문인화에서부터 민화에 이르기까지 폭 넓게 그려진 주제로서 전 계층에게 폭넓게 애호되었다.

참고문헌 민화 이야기(윤열수, 디자인하우스, 1995), 세계미술영어사전(월간미술, 1999), 중국상징미술사전(노자키 세이킨 저, 변영섭·안영길 역, 고려대학교출판부, 2011), 한국 회화사 용어집(이성미·김정희, 다할미디어, 2015), 한국민족문화대백과사전(정신문화연구원, 1991).

필자 이은하(李垠可)



정의 남녀가 성행위를 하는 모습을 그린 그림.

역사 조선시대는 윤리적 원리주의를 강조한 유교국가인 탓으로 춘화春畵의 등장이 중국이나 일본에 비해 늦었다. 17세기 명나라 장수, 중국을 다녀온 연행사, 일본을 다녀온 조선통신사 등에 의해 중국 및 일본의 춘화 및 성풍속이 이따금 조선에 알려졌다. 조선에서는 18세기 후반에 이르러 비로소 에로틱한 그림이 등장했다.

인조 때 명나라 장수 모문룡毛文龍, 1576~1629이 인조에게 춘의를 예물로 보내자, 인조는 이를 가루를 내서 부셔 버리라는 전교를 내렸고, 조정 대신들 가운데 이것을 손에 잡고 본 사람은 벼슬길이 막힐까봐 조정에서 의론을 했을 정도로 심각할 정도로 부정적인 반응을 보였다. 이후 북경을 다녀온 연행사들은 명나라 및 청나라에서 본 성풍속과 춘화에 대한 흥미롭고도 놀라웠던 사실을 전했다. 1684년 사은사로 연행을 다녀온 남구만南九萬, 1629~1711은 중국에서 천자天子와 궁인宮人, 그리고 환관宦官 등이 사계절에 따라서 음탕함과 쾌락을 즐기는 형상을 그린 것을 보았다고 했다. 1712년 사은사의 자제 군관으로 연행을 다녀온 김창업金昌業, 1658~1721은 서책 거간꾼이 춘도春圖를 보여 주자 “성문聖門의 제자인데 어찌 사람들에게 와서 춘도를 보이는가?”라고 나무랐다. 1798년 사은사로 연행을 다녀온 서유문徐有聞은 북경으로 가는 길에 바람벽 위에 혹 소설小說의 음담패설淫談悖說을 그림으로 번역하고 또한 남녀의 희학戲謔하는 모양을 부끄러워하지 않고 오히려 떼떽하게 붙여 놓은 것을 보고 비판하는 글을 남겼다. 1791년에 개인적으로 청나라에 다녀와서 연행 기록을 남긴 김정중金正中은 유리창에서 사면의 벽에 성생활을 그린 춘화도春花圖를 붙여 놓고 돈 3문文을 받는다는 모습을 전했다. 그리고 1719년 조선통신사의 제술관으로 일본을 다녀온 뒤 “왜인 남자는 반드시 품속에 운우도雲雨圖를 가지고 다니면서 정욕을 돕도록 한다.”라는 기록을 남겼다.

춘화가 조선에서 본격적으로 유행한 시기는 18세기 후반으로 추정된다. 그 이유는 김홍도 및 신윤복의 풍속화가운데 춘화를 암시하는 작품이 포함되어 있기 때문이다. 후대에 김홍도 및 신윤복의 풍속화풍으로 그려진 춘화가 유행한 것도 이 시기의 춘화 유행을 시사한다. 남녀의 애뜻한 관계를 암시하는 에로틱한 장

면은 김홍도의 풍속화에 처음 등장한다. 여기서 표현된 에로티시즘은 상류계층의 부조리를 풍자하는 내용과 연계되어 있다. 이를테면 양반이 시골아낙을 훔쳐본다던가, 양반이 바위 뒤에 숨어서 아낙네들이 빨래하는 장면을 몰래 본다든가 한량이 우물가의 여인을 노골적으로 쳐다보는 모습 등을 통해서 성적 호기심과 더불어 사회적인 풍자도 곁들인 것이다. 그것은 풍속화가 지나치게 통속적인 것으로 빠지지 않게 제어하는 최소한의 윤리적인 장치라고 볼 수 있다. 이처럼 조선 후기 풍속화에서는 에로티시즘이 사회풍자 및 해학과 긴밀하게 연계되어 있는 것이다. 신윤복의 풍속화에는 김홍도의 풍속화보다 훨씬 노골화된 표현이 등장하고 등장인물도 양반뿐만 아니라 기생, 스님, 양반가 여인들 등 다양해졌다.

19세기에는 김홍도와 신윤복의 화풍에 이들의 이름이 새겨진 낙관을 찍은 춘화인 『운우도첩雲雨圖帖』과 『건곤일회첩乾坤一會帖』이 제작되었다. 이 화첩들은 후대의 작가가 이들의 화풍으로 제작한 것으로 보인다. 두 화첩을 보면, 성기를 노출하고 다양한 성행위를 노골적으로 보여 주고 있다. 19세기 말에는 작가 이름을 알 수 없는 『무산쾌우첩巫山快遇圖』이 전하는데, 이는 신윤복이 그린 것으로 전하는 『건곤일회첩』에 어느 정도 영향을 받은 것을 확인할 수 있다. 근대에 들어서는 1930년 최우석이 그린 『운우도화첩雲雨圖畫帖』이 알려졌다. 이 작품은 전통 화풍에 일본 화풍을 조합한 특색을 보인다. 이 시기에는 춘화를 제작해주고 많은 돈을 받는 등 상업적인 목적으로 제작되기도 했다.

내용 춘화는 춘도, 춘화도, 운우도 등으로도 불린다. 남녀가 성행위를 하는 모습을 새긴 상아나 조각은 춘의春意라 한다. 용도는 욕정을 불러일으키게 하는 향락용이지만, 화재를 예방하거나 좀벌레를 막는 벽사용으로도 활용되기도 했다.

춘화의 명품으로 알려진 『운우도첩』과 『건곤일회첩』을 보면, 조선 후기 춘화의 면모를 엿볼 수 있다. 단원 김홍도의 낙관이 찍혀 있는 『운우도첩』의 사계절의 자연을 배경으로 성회를 즐기는 장면은 한국 회화에 즐겨 사용하는 발상이라고 생각한다. 아울러 급하게 벌거벗은 여인에게 허겁지겁 달려드는 표현, 스님의 성행위

를 사미승이 훑쳐보는 장면, 할머니와 할아버지가 힘겨운 성행위를 벌이는 모습, 세 사람이 성행위를 벌이는 장면 등 흥미롭고 해학적이고 극적으로 표현한 것을 보면, 이 그림의 작가는 김홍도 풍속화의 화풍뿐만 아니라 그의 비법까지 잘 파악한 화가라는 생각이 든다.

신윤복의 호인 “혜원”의 도장이 찍혀 있는 『진곤일회첩』은 『운우도첩』과 달리 기생방을 비롯한 집안에서 벌이는 성행위를 그리고 있다. 『운우도첩』은 기생 두 사람이 춘화첩을 보는 장면에서 시작하여 기생이 양반을 흥분시키는 장면을 거쳐 성행위를 하는 장면으로 전개되고 있다. 깡마른 선비가 성 기구를 사용하자 이를 보고 웃는 여인의 모습이나 스님의 성기를 만져 주는 여인의 모습 등은 다른 그림에서 보기 힘든 장면이다.

특징 및 의의 18세기 후반 이후 제작된 춘화는 인간의 욕망을 긍정하고 이를 드러내 보였다는 점에서 근대적인 속성을 보인 것이다. 서울의 도시가 성장하고 상업이 확산되면서 성행한 유흥적 여가문화의 산물인 것이다. 이는 조선 후기 사회가 근대적 소비사회로 변화해 가는 역사적 상황을 보여 주는 시각적 증거로 해석되기도 한다. 또한 춘화는 조선 후기 풍속화의 전통을 이어받아 내용에 충실하면서도 풍자와 페이소스를 곁들였다. 이는 춘화가 당시의 풍속화의 긴밀하게 연계되어 있음을 보여준다.

참고문헌 몸을 사랑한 그림, 조선후기의 춘화첩(이태호, 옛사람의 삶과 풍류-조선시대 춘화, 갤러리 현대·두가현, 2013), 미술로 본 한국의 에로티시즘(이태호, 여성신문사, 1998), 조선 사람들 혜원의 그림 밖으로 걸어나오다(강명관, 푸른역사, 2001), 조선시대 춘화(홍선표, 도화서, 1995), 춘화의 예술사적 전개와 의의(김현선, 민속학연구2, 국립민속박물관, 1995), 혜원전신첩의 유희이미지(김나연, 미술사논단18, 한국미술연구소, 2004).

필자 정병모(鄭炳模)



정의 사대부가 태어나서 죽을 때까지 기념할 만한 경사들을 그린 그림.

개관 평생도는 조선시대 사대부가 일생을 통해 겪을 수 있는 부귀영화를 회화적으로 형상화한 그림이다. 사람이 태어나 건강하게 자라 출세하고 자식을 낳아 행복을 누리다가 덕을 쌓고 천명을 다하는 과정을 시간 순으로 그렸다. 평생의례(平生儀禮)와 관직생활을 주로 다루고 있으나 살면서 겪는 불행한 일은 담고 있지 않다. 인간으로서 규범이 되는 내용이나 이상향을 그림으로 그려 현실에서 실천하거나 이루어 졌으면 하는 소망이 반영되었음을 알 수 있다.

평생도(平生圖)는 18세기 후반 풍속화의 발달과 더불어 탄생한 화제(畫題)로 이상적이고 길상적인 요소가 강한 일종의 풍속화다. ‘평생도’라는 명칭은 조선시대에는 나타나지 않으며, 근대 이후에 붙여진 명칭이다. 현재 전하고 있는 평생도 중에서는 단원 김홍도 화풍의 영향을 받은 19세기의 작품인 모당(慕堂) 홍이상(洪履祥, 1549~1615)의 평생을 담은 <모당평생도(慕堂平生圖)> 8폭 병풍과 담와(淡窩) 홍계희(洪啓禧, 1703~1771)를 주인공으로 한 <담와평생도(淡窩平生圖)> 6폭 병풍이 가장 널리 알려져 있다.

평생도의 형식에 영향을 준 작품들을 기준으로 분류해 보면, 모당평생도(慕堂平生圖) 계열과 담와평생도(淡窩平生圖) 계열, 이외에 특별한 양식에 따르지 않고 경사스러운 날에 선물하기 위해 길상적인 의미를 강화하여 그린 평생도 계열로 나눌 수 있다.

모당평생도 계열은 18세기 말에서 19세기 초 김홍도의 화풍을 따라 그려진 평생도이다. <모당평생도>는 김홍도가 1781년에 그린 작품으로 알려져 왔으나, 김홍도의 화풍을 따라 그리는 후배 화가가 19세기에 제작한 것으로 밝혀졌다. 특히 돌잔치·혼례식·과거 급제·한림검수찬·송도유수·병조판서·좌의정·회혼례 등으로 이루어진 <모당평생도> 병풍의 구성 내용과 도상은 현재 남아 있는 대부분의 평생도의 바탕이 될 만큼 널리 퍼졌다.

담와평생도 계열은 19세기 초·중엽 김홍도의 영향을 별로 받지 않은 화가들이 그린 평생도로, 평양감사 부임 장면이 특징적으로 등장한다. <담와평생도> 화폭 중 평양성의 모습은 서울대학교박물관에서 소장하고 있는 <평양성도> 중의 평양성과 비슷한 점으로 미루어 비교적 사실에 근거하여 그린 것으로 추정된다. 이는 ‘평양감사 부임’이 단순한 지방관 부임 이상



평생도 | 국립민속박물관

의 의미를 지닌 것으로 당시 '평양'으로 대표되는 물질적 풍요와 변화함에 대한 동경을 담은 것으로 보인다. <담와평생도> 병풍은 1979년 말 일본이 국립중앙박물관에 기증하였으며, 제작 연대에 대한 확실한 고증이 어렵다.

<담와평생도>는 원래 8폭으로 구성된 것으로 추정되는데, 현재는 6폭만 남아 있다. 건물이나 기구 등에는 계측법을 사용하고 인물들은 세밀하게 묘사하였으며, 부분적으로 칠해진 빨간 색채는 그림을 더욱 화려하게 하고 있다. 다른 평생도와는 달리 부수적인 인물이나

건물 등이 많이 등장하여 더욱 복잡한 구성을 보이고 있어, 왕이 하사한 작품의 면모를 지니고 있다. 문헌에서 보이는 홍이상과 홍계희 두 사람의 일생과 <모당평생도>와 <담와평생도> 병풍의 내용을 비교해 보면 서로 부합하지 않는 것을 알 수 있다. 이들 작품을 통해 조선시대 평생도는 실제 사대부 개인의 일생을 주제로 한 것이 아니라, 당시 사대부들이 일반적으로 바라는 소망을 주제로 하였음을 알 수 있다.

마지막으로 특별한 양식에 의거하지 않고 그린 평생도는 대개 환갑 등 축하할 일이 생겼을 때 선물하기 위

한 용도로 제작되었던 경우가 많았다. 이 경우에는 오동·과초·석류·괴석·학·오리·닭·사슴 등 장수와 다남을 상징하는 길상물을 배경 곳곳에 그려 넣어 길상의 의미가 더욱 강하다. 사대부의 일생 전체 또는 관직에 오른 이후의 삶을 조망하거나 <백자도百子圖>, <고사인물도古事人物圖>, <곽분양행락도郭汾陽行樂圖> 등 다양한 민화로부터 영향을 받은 모습이 특징적으로 나타난다.

내용 평생도는 돌잔치, 혼례, 회혼례 등의 평생의례와 과거에 급제하여 높은 관직에 이르기까지의 관로官路를 보여 주는 관직 생활 장면으로 구성된다. 대개 가상의 인물이 주인공으로 등장하며, 실존 인물의 일대기라 전하는 작품들 또한 실존 인물의 생애를 그대로 그린 것이 아니라 사대부들이 이루고자 하는 소망을 묘사하고 있는 것을 볼 수 있다.

화폭 구성은 돌잔치·혼인식·삼일유가·최초 벼슬길·관찰사 부임·판서 행차·정승 행차·회혼례 등 총 8폭을 기본으로 하고 있다. 후대로 넘어갈수록 10폭 또는 12폭으로 구성되는 경우가 많은 것을 볼 수 있다. 간혹 낱폭으로 전해지는 작품들도 있는데, 이 경우는 원래 병풍이었던 작품들이 다시 표구되는 과정에서 표구 형태가 바뀐 것이다.

평생의례는 화폭의 처음과 끝에 들어가는데, 대부분 돌잔치 장면부터 시작하는 것을 볼 수 있다. 평생도의 첫 장면인 ‘돌잔치’는 저택을 배경으로 가족들에 둘러싸여 돌상을 받는 주인공이 그려진다. 탄생 장면이 아닌 돌잔치가 처음에 등장하는 이유는, 당시 영유아 사망률이 높았기 때문에 첫 번째 생일인 돌이 지나야 비로소 한 고비를 넘겼다고 생각하였기 때문이다. 그래서 돌잔치를 크게 열어 축하하면서 앞으로도 건강하게 살기를 기원했다. 두 번째에 들어가는 ‘혼인식’은 신랑이 신부를 데리고 신랑의 집으로 가는 친영親迎 행렬이 그려지거나 대례가 거행되는 대례청의 광경 또는 신랑이 신부의 집에 목안木雁(나무 기러기)을 들고 가는 전안례奠雁禮 장면이 그려졌다.

관직 생활의 시작은 ‘과거 급제’로 시작하는데, ‘과거 급제’는 과거에 합격한 주인공이 약사들과 광대를 거느리고 삼일유가三日遊街하는 모습으로 사모판대와 어사화를 쓰고 거리를 행진하는 광경, 또는 은문恩門(과

거 급제자를 뽑아준 고시관을 이르는 말, 스승처럼 여김)이나 친척 집을 배경으로 어른들에게 인사하는 광경이 그려졌다. 과거 급제 이후 화폭에 그려지는 내용은 출세의 첫 관문이 되는 한림겸수찬翰林兼修撰을 시작으로 유수留守·관찰사觀察使·판서判書·의정議政(좌의정, 우의정, 영의정의 삼정승을 이르는 말) 등 선망의 대상이 될 만한 높은 관직 중에서 두세 장면을 선택하여 그리며, 나이가 많아짐에 따라 벼슬을 내어놓고 귀향하는 치사致仕 장면이 포함되기도 한다. 관직과 관련된 장면들은 부임지에 도임하거나 초헌을 타고 거리를 행차하는 행렬 장면이 그려지는 것이 보통이다.

마지막 장면은 회혼례回婚禮로 구성되는 것이 보통이다. 결혼 60주년을 기념하는 회혼례는 가족과 손님들이 모인 가운데 노부부가 다시 한 번 대례를 치르거나 동퇴연同年宴(전통 혼례에서, 신랑과 신부가 교배交拜를 마치고 술잔을 서로 나누는 잔치)을 치르는 장면이 그려졌다.

10폭과 12폭 구성의 경우 8폭 구성에서 생략된 장면을 추가함으로써 보다 다채롭고 풍성한 이야기를 담고 있다. 돌잔치 장면 이후에 서당에서 공부하는 장면이나 소과에 응시하는 장면이 들어가기도 하고, 작가나 시대에 따라 한 폭 안에 2~3개의 장면(돌잔치, 서당에서 글 읽는 장면 등)을 함께 넣어 밀도 있게 이야기를 풀어낸 경우도 있다. 이어서 회방례 장면(과거에 급제한지 60년을 기념하는 행사)이나 퇴직 후 편안한 노후를 보내는 장면이 추가되어 있다.

일반적인 평생도는 문관의 일생을 묘사한 것이 대부분인데, 해군사관학교 박물관에서 소장 중인 <평생도> 8폭 병풍은 무관武官의 일생을 표현한 것이다. 이 병풍의 내용은 출생, 무술연마, 무과시험, 출전出戰, 육전陸戰, 해전海戰, 개선凱旋, 은퇴 후 환향還鄉으로 구성되어 있다. 대부분의 평생도에 포함되어 있는 혼례식, 회혼례가 빠져 있고 돌잔치 대신에 탄생장면이 삽입되었다. 이는 무관들은 건강한 신체가 중요하기 때문에 태어날 때부터 건강했음을 강조하기 위한 것으로 보인다.

평생도는 실존 인물의 허구적인 일생을 담은 것이 대부분이지만, 국립해양박물관에서 소장 중인 <충무공이순신 평생도>는 실존 인물인 이순신 장군의 실제 일생을 12폭 병풍에 담은 것이다. 대부분의 평생도에는

혼례식을 포함한 평생의례가 그려지는 데 반해, 이순신 평생도는 이순신 진신상과 어린 시절을 묘사한 장면 하나를 제외하고 모두 관직 생활과 관련된 내용을 묘사하고 있다.

특징 및 의의 순탄한 관직 생활과 복된 가정을 영위하였어도 요직(要職)을 두루 거치고 당상관 이상 1품의 벼슬을 누리며 70세 이상 장수하면서 치사를 청하거나 회혼례를 치른다는 것은 매우 어려운 일임이 분명하다. 평생도는 한국 사람들의 삶의 과정 중에서도 경사만을 모아 그렸기 때문에, 사람들이 당시 원하는 삶이 무엇이었는지를 잘 드러내 준다. 또한 평생도를 통해 그 당시 사람들이 어떻게 살았는지에 대한 내용을 확인할 수 있다는 점에서 회화적인 측면뿐 아니라 역사학과 민속학 등 다양한 분야에서 연구할 가치가 있는 그림이라 할 수 있다.

참고문헌 19세기 평생도 연구(최성희, 한국미술사교육학회지16, 한국미술사교육학회, 2002), 단원 김홍도 연구(진준현, 일지사, 1999), 민화이야기(윤열수, 디자인하우스, 1995), 조선 후기 평생도 연구(최성희, 이화여자대학교 석사학위논문, 2001), 한국의 풍속화(정병모, 한길아트, 2000).

필자 윤열수(尹列秀)



정의 다양한 인물상으로 구성된 과거의 생활 습속이나 삶의 모습을 사실적으로 묘사한 그림.

역사 넓은 의미에서 풍속화는 청동기시대부터 조선시대에 이르기까지 다양한 사람들의 생활 장면을 묘사한 그림을 범주로 한다. 풍속화는 특정 시기에만 그려진 것이 아니라 어느 시대에나 다양한 표현방식으로 그린 그 시대의 시대상을 담고 있다. 우리나라 풍속화의 기원을 알려 주는 청동기시대의 암각화(巖刻畵)에는 농경과 수렵 등의 장면이 간략히 새겨져 있다. 예컨대 <농경문 청동기>에는 농부가 밭을 갈고 항아리에 곡식을 담은 장면이 들어 있어 당시의 생활상에 근거한 풍속화적인

요소가 잘 반영되어 있다.

삼국시대의 고구려 고분벽화에도 현실을 그린 생활상의 이모저모를 엿볼 수 있다. 357년에 조성된 안악 3호분(安岳3號墳)에 나타난 묘주(墓主) 부부와 음식을 장만하는 주방, 우물의 물을 길는 장면 등은 당시의 생활상을 진솔하게 전해 준다. 무용총, 쌍영총 등에 묘사된 인물의 복식이나 사냥 장면, 춤추는 동작 등도 당시 사람들의 일상을 시각화한 풍속화로서 손색이 없다. 특히 고구려인들의 점무늬 의상, 주름치마, 모자 등에는 당시 고구려인이 착용한 복식의 특징이 잘 나타나 있다.

고려시대에는 남아 있는 그림이 적은 편이지만, 공민왕의 <호렵도>와 이세현(李齊賢)의 <기마도강도(騎馬渡江圖)>에는 호복(胡服) 복장을 하고 사냥하는 인물이 등장한다. 그 시대의 사냥 장면과 복식의 일면을 보여 주는 자료이다. 또한 최당(崔謙)이 조직한 해동기로회(海東耆老會) 장면을 그린 그림도 기록으로 전한다. 고려불화나 사경변상도(寫經變相圖)에도 종교적인 이야기의 설정 속에 담긴 일반적인 풍속의 이미지를 볼 수 있다.

조선시대의 풍속화는 특정 시기에 국한하지 않고 전시기에 걸쳐 살필 수 있다. 상류층으로부터 서민층에 이르는 각 계층별 인물들이 특정한 시공간에서 체험하는 공식적이거나 사적인 일상은 그 자체로 풍속화의 주요 모티프이다. 왕실에서 제작한 궁중행사도나 기록화는 궁중이라는 특수한 공간에서 이루어진 행사나 의례의 장면을 그린 것이므로 이 또한 풍속화적 요소가 강한 그림으로 분류할 수 있다. 이러한 궁중풍속화는 왕을 비롯한 왕실 인물, 관료 및 행사 참여자들의 구성과 복식, 의례의 절차에 따른 장면 등을 파악할 수 있는 시각자료이다.

또한 기록을 목적으로 그린 관료들의 계획도, 교훈적인 내용을 담은 감계화, 일생의 영광스러운 장면을 그린 평생도는 물론, 이름 없이 살다간 서민 촌부와 여인들의 모습까지도 모두 풍속화에 포함할 수 있다. 이렇게 본다면 풍속화는 우리나라 생활풍속의 역사를 가장 자세하고 입체적으로 기록한 사료이자 기록물이다. 풍속화를 그린 화가들은 일부 사대부화가와 전문 화원(畵員)을 포함한 직업화가로 나뉜다. 다양한 인물을 정확히 묘사하고 배경까지 그려야 하는 풍속화는 오랜 숙련의 과정을 거쳐야만 완성도 높은 수준에 이를 수 있다.

내용 조선시대의 풍속화는 그림 속에 그려진 사람들의 신분을 기준으로 관인(官人)·사인(士人)·서민(庶民)의 풍속화로 나뉜다.

관인풍속화는 관직에 있던 관료들이 주인공으로 등장하는데, 기록화의 일종인 계획도로 그려진 사례가 많다. 계획도는 같은 관청에 근무하는 관원들이나 과거 합격 동기생 등의 특별한 만남이나 기념적인 일이 있을 때 제작한 그림이다. 계획도를 포함한 기록화는 그것을 소유한 개인에게는 관직의 이력을 상징하는 기록물이기도 하다.

조선시대 전반기에는 계획도를 포함한 특별 행사 장면을 담은 여러 종류의 기록화가 그려졌다. 그림이 전해 주지 못한 모임의 취지 등에 관해서는 서문(序文)과 발문(跋文) 등의 기록을 통해 살필 수 있다. 이러한 기록은 참석자들에 대한 정보와 그림의 제작 배경을 알 수 있어 명확한 고증의 근거가 된다.

사인풍속화는 조선 초기와 중기에 그려진 예가 많다. 관료가 아닌 선비들의 일상이나 기념적인 일을 기록으로 남기고자 그린 사례들이다. 즉, 만남의 장면, 특별한 기념일이나 행사일, 일생의 가장 소중한 장면들을 그린 평생도, 과거시험 장면, 그리고 조선 후기의 풍류를 즐기는 선비들의 모습 등 다양한 소재의 그림들이 포함된다.

서민풍속화는 조선 후기에 유행하였으며 일반 백성들의 생활상을 그린 것을 말한다. 서민이 그림 속의 주인공으로 등장하게 된 것은 조선시대 전반기에는 볼 수 없었다. 조선 후기의 풍속화는 18세기 이후의 정치적인 안정, 경제적인 발전, 자아의식의 팽배, 실학(實學)에 대한 관심의 증대, 서민문학 등 서민의식의 성장과 함께 진전을 보게 된 그림이다. 이 시기에는 기량 있는 화가들의 등장으로 현장감 있고 역동적인 서민의 일상을 표현한 풍속화가 크게 발전하였다.

국왕은 백성들의 생활상을 그린 풍속화를 보며 민생(民生)을 살폈고, 서민들이 살아가는 현장을 접할 수 있었다. 이처럼 왕이 백성들의 실생활을 알기 위해 제작한 그림은 풍속화적 요소가 강하지만 감계화에 포함되기도 한다. 감계화는 왕이 자신을 성찰하기 위해 늘 가까이 두고 바라보았던 그림인데, 백성들의 생활풍속을 주요 주제로 다루었다. 예컨대 사농공상의 연중행사를

그린 사민도(四民圖), 농사짓는 장면을 그린 가색도(稼穡圖), 농경도의 일종인 관가도(觀稼圖), 경작과 관련된 농포도(農圃圖)와 누에 치는 장면을 그린 잠도(蠶圖) 등을 들 수 있다. 이 그림들은 대부분 기록으로만 전하지만, 풍속화의 성격이 뚜렷한 그림들이다. 지방관이 백성들의 절박한 생활상을 그려 왕에게 올린 안민도(安民圖), 흉년에 백성들이 겪는 참혹한 실상을 그린 기민도(飢民圖)도 여기에 해당한다. 이 그림들은 백성의 생활 현실을 그대로 전해 주는 생생한 시각자료이자 왕에게는 민생을 파악하는 국정 자료이기도 했다.

조선 후기에는 서민과 양반이 등장하는 풍속화가 유행하였다. 이 시기에는 그것이 가능한 시대적인 여건이 조성되어 있었다. 무엇보다 서민이 그림 속의 주인공으로 당당하게 등장한다는 데 조선 후기 풍속화의 의미가 있다. 역사 속에 존재감 없이 살았던 서민들이 화폭 위에 주역으로 모습을 드러낸 것은 획기적인 일이다.

조선시대에는 양반·중인·상민·천민의 네 계층으로 신분이 분화되어 있었다. 이 가운데 풍속화에 모습을 드러낸 이들은 양반도 있지만, 주로 상민층이 많았다. 또한 천민을 제외한 전체 사회구성원은 사(士)·농(農)·공(工)·상(商)의 사민(四民)으로 나뉘는데, 여기에서 가장 상위에 있는 ‘사’를 제외한 농·공·상이 바로 서민에 해당하는 계층이자 서민풍속화의 주인공이다.

서민이 등장하는 조선 후기의 풍속화는 17세기 말에 활동한 윤두서(尹斗緒, 1668~1715)와 18세기의 조영석(趙榮碩, 1686~1761)과 같은 선비화가들이 그 서막을 열었다. 그들은 의외로 전문화가가 아니라 학식과 교양을 겸비한 지식인이자, 새로운 현실을 응시하는 사대부들이었다.

윤두서는 새로운 시대와 문물에 대한 관심이 많았고, 서민을 바라보는 따뜻한 시선을 지닌 실학자였다. 대표작인 〈짚신 삼기〉에는 짚신을 삼는 평민이 등장한다. 이전에는 쉽게 볼 수 없었던 일하는 서민이 당당하게 풍속화의 주인공으로 모습을 드러내었다. 윤두서의 일생을 기록한 행장(行狀)에 “그림을 그릴 때 오직 물체의 형상을 그리는 것을 주로 했다.”라고 소개된 것은 그가 얼마나 객관적인 묘사에 치중했는가를 전해 준다. 이외에도 윤두서가 그린 것으로는 〈석공〉, 〈나물 캐는 여인〉 등의 그림이 있다.

조영석 역시 뛰어난 관찰력과 소묘력을 지닌 사대 부화가로 서민들의 생활현장을 주제로 한 스케치풍의 그림들을 남겼다. 대표작인 <목기 깎기>는 두 인물이 공구를 사이에 두고 작업에 열중하는 모습이다. 이는 풍속화 15점을 묶은 화첩인 『사제첩(麴齋帖)』에 실려 있다. 이 그림들은 주로 현장에서 대상 인물을 직접 마주하여 유탄(柳炭)으로 스케치한 뒤 수묵과 담채로 그린 그림들이다. 조영석의 그림은 “사물을 직접 마주하여 그 참모습을 그려야만 살아 있는 그림이 된다.”고 자신이 말한 사실주의적 사고와 잘 부합된다.

조선 후기의 풍속화는 서민들의 존재와 그들이 살아가는 생활문화의 재발견에 기여했다. 이는 윤두서와 조영석처럼 고증적인 학문태도를 지닌 사대부들에 의해 이루어졌지만, 한편으로 같은 시대를 살아가는 서민층에 대한 애정 없이는 나올 수 없는 그림이다. 윤두서와 조영석이 선도한 서민 풍속화는 다음 세대의 김홍도(金弘道)와 신윤복(申潤福) 등의 화원화가에게로 전승되어 다시 한 번 절정의 시기를 꽃피울 수 있었다.

도화서(圖書署) 화원을 지낸 김홍도는 탁월한 개성과 조형감각으로 서민들의 진솔한 모습을 화폭에 담았다. 특히 해학적이고 생동감 넘치는 장면 묘사로 풍속화의 한 전형을 이루었다. 대표작인 <점심>은 농사일을 하던 여가에 소박한 점심을 나누는 모습을 그린 것이다. 김홍도의 시선이 화면 속의 공간을 장악하면서 생생한 현장감을 느끼게 한다. 또한 250년 전 초등교육의 현장을 그린 <서당>에는 아이들의 해맑고 천진난만한 표정이 잘 살아나 있다. 서민들의 생활상을 해학적이고 생동감 있게 그린 김홍도의 풍속화는 『단원풍속화첩(檀園風俗畫帖)』에 25점이 실려 있다.

김득신은 김홍도의 화풍을 계승하여 자신의 독자적인 그림세계를 개척한 화가이다. 현실감 있는 배경과 상황 묘사, 능숙한 담채 사용에 뛰어난 기량을 발휘하였다. 궁중행사 등 국가적인 주요 화역에 화원으로 참여하였으며, 정조로부터 김홍도와 더불어 우열을 가리기 힘들다는 평가를 받았다. 대표작인 <짚신 삼기>는 현실감 있는 배경의 설정과 생동감 있는 인물묘사로 자신의 특장을 발휘하였다.

김홍도와 김득신은 평민들의 일상생활에서 볼 수 있는 노동의 소중함을 그림의 모티프로 삼았다면, 신윤

복은 남녀 간의 연정, 양반과 기녀, 도시 뒷편에서 볼 수 있는 유흥의 풍정들을 그림의 소재로 삼았다. 특히 여성들을 잘 그렸고 많이 그렸다. 대표작인 <단오풍정>은 한적한 산간계곡에 놀러 나온 기녀들의 휴식 장면을 그린 것이다. 남성 중심의 유교사회에 가려진 여성들의 존재감을 파격적인 장면 설정과 세련된 필묵으로 그려 내었다. 배경의 묘사에는 신윤복 특유의 감성적인 표현으로 조선 후기 풍속화의 새로운 면모를 성취하였다. 김홍도와 신윤복은 같은 시대를 살면서도 서로 다른 사회의 단면을 보았고, 이를 수준 높은 화격(畫格)으로 승화시켰다. 조선 후기의 풍속화에 담긴 서민들의 군상(群像)에는 남성만이 아니라 여성들의 생활상도 포함하고 있어 다양한 삶의 단면들을 이야기해 주고 있다. 따라서 조선 후기의 풍속화는 삶의 현장을 묘사하는 사실성과 현장성, 그리고 그림 속의 풍물이 보여주는 시대성 등을 뛰어난 조형예술로 성취해 낸 그림이라 할 수 있다.

조선 말기와 근대기에 활동한 김준근(金俊根)은 원산, 부산 제물포 등 개항장에서 서양인들을 대상으로 풍속화를 그려 판매하였다. 조선 후기의 풍속화에서 볼 수 없던 형벌, 제사, 장례, 굿 등을 소재를 다룬 것이 김준근 그림의 특징이다. 김준근의 풍속화는 조선 풍속화의 감상자와 향유층을 국외로 확대시켰다는 데 의의가 있다.

조선 후기의 불화인 감로탱화(甘露幀畫)의 하단부에는 당시의 풍속을 보여 주는 장면들이 들어 있다. 감로탱화는 종교미술에 속하지만, 여기에 묘사된 인간의 모습에는 행복과 욕망에 대한 추구하고 당대의 생활상이 잘 드러나 있어 풍속화의 범주에 들 수 있다.

조선 후기의 풍속화는 ‘속화(俗畫)’라고도 불렸다. 다분히 양반의 입장에서 불인 “저속한 그림”이라는 뜻이다. 이규경은 『오주연문장전산고(五洲衍文長箋散稿)』에서 풍속화와 속화라는 말을 썼다. 풍속화는 사대부화가 조영석을 소개하며 인물과 풍속화를 잘 그렸다고 했다. 또 하나는 우리나라 여염집의 벽에 붙이는 그림을 속화라고 했다. 여기에서 흥미로운 것은 속화에 해당하는 그림을 남극노인도(南極老人圖)와 소상팔경도(瀟湘八景圖), 십장생도(十長生圖) 등이라고 한 부분이다. 이는 19세기 중엽에 사용된 속화의 의미를 다시 생각해 보게 하는 대목이다.

18세기 말 강이천姜晳天, 1768~1801은 한양 광통교 일대의 그림 시장을 묘사하면서 도화서 화원들이 그린 속화가 인기를 끌었으며, 그림이 살아 있듯이 묘하다고 했다. 화원들의 솜씨가 돋보이는 그림을 광통교에 걸어 두거나 펼쳐 두고서 판매했던 것으로 이해된다. 여기에서 언급한 ‘속화俗畵’는 일반적인 ‘풍속화’를 가리키는 것일 수도 있지만, 한편으로는 복을 구하는 길상吉祥의 의미를 담은 그림으로 통용되었음을 알 수 있다.

특징 및 의의 풍속화는 감상자가 그 시대의 사회상과 생활상을 읽고, 공감할 수 있는 그림이다. 문자가 아닌 조형으로 기록한 풍속화는 어느 시대든 역사의 현장과 소박한 삶의 공간까지도 생생하게 증언해 주는 한국문화사의 소중한 기록유산이다.

참고문헌 조선시대 풍속화(국립중앙박물관, 2002), 조선시대 회화사론(홍선표, 문예출판사, 1999), 풍속화1·2(이태호, 대원사, 1995·1996), 한국의 미19-풍속화(안휘준, 중앙일보사, 1985), 한국의 풍속화(정병모, 한길아트, 2000).

필자 윤진영(尹軫映)



정의 본받을 만한 충신, 효자, 열녀의 대표적 사례를 그린 그림과 이야기를 수록한 책.

역사 조선시대 성리학의 실천윤리로 삼강오륜三綱五倫이 중시되어 부모를 향한 자식의 효도, 군주에 대한 신하의 충성, 지아비에 대한 지어미의 절개가 강조됨으로써 효자, 충신, 열녀의 대표적인 사례를 그림으로도 해하고 글을 수록한 행실도를 지속적으로 간행하였다. 『삼강행실도三綱行實圖』(1434), 『속삼강행실도續三綱行實圖』(1514), 『이륜행실도二倫行實圖』(1518), 『동국신속삼강행실도東國新續三綱行實圖』(1615), 『오륜행실도五倫行實圖』(1797)가 대표적인 국가 편찬 행실도이다.

1428년 진주 사람 김화金禾의 부친 살해 사건이 발생하자, 세종世宗은 풍속을 교화하기 위해 고금의 효

자, 충신, 열녀 중 뛰어나게 본받을 만한 자를 가려서 편집하되 일에 따라 사실을 기록하고, 어리석은 남녀들이 쉽게 이해하지 못할 것을 염려하여 그림을 곁들인 서적을 편찬하라고 명하였다. 이에 중국과 한국의 대표적인 효자, 충신, 열녀 각각 110명의 고사와 이를 도해한 도圖, 해당 인물의 이야기인 전傳, 시찬詩贊을 수록한 『삼강행실도』가 간행되었다. 삼강행실도에는 중국인 275명 한국인 55명이 수록되어 있는데, 효자 편은 중국의 효순 사실과 고려의 효행록을 참고했으며, 열녀 편은 중국 한나라 유향의 『열녀전』과 명나라 『고금열녀전』의 영향을 받았다. 그리고 영조 때까지 지속적으로 『삼강행실도』를 간행하여 유교 윤리 전파에 힘썼다.

1489년 박송질朴崇質이 『삼강행실도』가 관아에도 책이 없으니, 민간에 있을 리가 없다고 하면서 산정본刪定本 제작을 건의하자 성종成宗은 이해해 효자, 충신, 열녀 고사 중 35개씩 골라서 1책의 산정본 『삼강행실도』를 제작하여 반포를 용이하게 했으며, 후에 그림 위쪽에 고사를 한글로 풀어쓴 언해본이 간행되었다. 현재 남아 있는 대부분의 삼강행실도는 1책의 산정언해본이다. 사림파가 본격적으로 정치 일선에 나선 중종中宗 때 중국 사례를 축소하고 새로운 조선의 사례를 수록한 『속삼강행실도』를 간행하였다. 임진왜란 이후 혼란해진 사회질서를 성리학적 윤리도덕으로 재건하려는 목적에서 정표를 받은 효자, 충신, 열녀 등을 수록하여 『동국신속삼강행실도』를 간행했다. ‘동국’이라는 제목에서 알 수 있듯이 우리나라 인물만을 수록했다.

정조正祖 때에는 『이륜행실도』와 『삼강행실도』를 합쳐서 효자 33인, 충신 35인, 열녀 35인 등 총 150인의 사례를 발췌하여 『오륜행실도』(1797)를 편찬하였다. 행실도를 중앙에서 제작하여 지방에 나누어 주면 지방에서 이를 번각하여 배포하는 체제였다. 초간 이후 여러 차례 복각을 하여 배포하여 효행 및 열녀 고사가 널리 알려지고 민간에서 행실도의 행적을 따라 하는 사례가 늘어날 정도였다.

행실도 행적은 일정한 서술 구조를 지닌다. 행실도 수록 효자 고사를 살펴보면, 효자 행적은 효자의 출신 지역과 가계, 효성스러운 성품 소개를 시작으로 효

자가 겪은 사건이 대개 시간적 순서로 전개된다. 효자의 부모에게 어려움이 생기고 효자는 초월적인 효행으로 이를 해결하여 민관에 알려져 표창이 이루어진다는 내용으로 마무리된다. 효행은 평상시에 부모를 봉양하는 효행, 천재지변이나 도적을 만났을 때 부모를 구하는 효행, 부모를 간병하는 효행, 부모 사후 효행으로 구분할 수 있다. 공통적으로는 장례와 제례를 중시하며 ‘여묘살이’하는 사후 효행이 빈도수가 높다. 편찬 시기에 따라 수록된 효행 유형 비중의 차이를 보인다. 사림이 집권하는 중종 대 편찬한 『속삼강행실도』에는 주로 주자가례에 따라 제례를 행한 효행 고사가 두드러지게 많이 수록된 것이 특징이다. 사림과의 주자가례에 의거한 생활규범의 정립 의지가 반영된 것이다. 임진왜란 후 민심을 수습하고 유교 이념을 강화하여 사회 질서를 재정비하려는 시기에 편찬된 『동국신속삼강행실도』에는 왜적을 만나 대항하여 싸우다가 죽음에 이르는 효자와 부모의 병을 치유하기 위해 손가락을 잘라 피를 내거나, 뼈를 갈아 부모에게 봉양하는 단지(斷指) 효행이 많은 비중을 차지한다. 전쟁 때 극단적인 자기희생을 행한 백성에 대한 포상이라는 제작 의도가 잘 나타나 있다.

내용 행실도 수록 판화는 책 한쪽 면 전체를 차지하며 직사각형의 화면에 한 인물의 행적을 하나의 장면 또는 여러 장면으로 구성하여 보여 준다. 어떠한 이야기

를 서사적으로 전개하는 화면 구성은 이미 종교미술에서 많이 사용된 방식이다. 시간과 장소가 다른 여러 장면을 한 화면에 배치하는 방식이 행실도마다 차이를 보인다. 『삼강행실도』 화면은 1~6개의 장면으로 구획된 것이 많고, 전란 후 수록 인물 수량이 많았던 『동국신속삼강행실도』는 한 장면으로 그린 것이 증가했으며 2~3개의 장면이 주를 이룬다. 여러 장면으로 화면을 구성하는 이유는 해당 인물의 이야기를 자세하게 전달하려는 설명적인 기능이 높은 행실도의 성격을 반영한다.

한 인물의 여러 행적을 표현하기 위한 방법으로 산, 구름, 가옥, 물을 그려 장면을 구분하거나, 동일한 장면에 별도의 구획물 없이 주인공이 여러 차례 등장하는 방법 두 가지로 나누어 볼 수 있다. 『삼강행실도』의 <왕상부빙(王祥剖冰)은 왕상이 계모에게도 효행을 다하는 고사를 그린 것인데, 화면 상단에 왕상이 나무 열매가 떨어지지 않도록 울면서 하늘에 호소하는 모습과 계모의 죽음을 슬퍼하는 모습 사이에 어떠한 구획물이 없어서 마치 같은 시간, 같은 공간에서 일어난 사건처럼 보인다. 『삼강행실도』에서는 이러한 방식을 많이 사용하지 않았으나 『동국신속삼강행실도』에는 많이 나타난다. <인수단지(仁壽斷指)처럼 와병 중인 모친을 위해 약을 준비하는 효자 인수, 손가락을 잘라 피를 내는 인수, 모친의 변을 맞보는 인수가 가옥 앞이라는 동일한 공간에 세 차례 등장한다.

그러나 『삼강행실도』나 『속삼강행실도』에서는 장면을 구획물로 명확하게 구분하는 한편 지그재그식의 종적인 전개 방식이 주로 사용되었다. 『삼강행실도』 <동영대전(董永負錢)처럼 이야기가 화면 아래쪽에서 위쪽으로 전개되는 상향 진행과 <자로부미(子路負米)처럼 화면 상단에서 시작해서 아래로 전개되는 하향 진행, <왕상부빙>처럼 화면 중간에서 시작하여 아래로 전개되었다가 다시 위로 진행하는 경우도 있다. 이처럼 조선 전기의 행실도는 공간을 효과적으로 활용한 짜임새 있는 장면 전개를 보이고 있다. 그러나 『동국신속삼강행실도』는 장면을 횡적으로 전개하는 경우가 많다. 『삼강행실도』에 수록된 신라의 효녀 지은이 어머니를 봉양하기 위해 노비가 되었다는 <지은매신(知恩賣身)고사를 그린 두 그림을 비교하면, 『삼강행실도』가 담장, 언덕을 사선으로



요원행실도 부분 | 국립중앙박물관



환영분상

병풍 오륜행실도 부분 | 국립민속박물관

배치하여 공간을 치밀하게 구획하여 다섯 장면으로 표현한 것에 비해 『동국삼강행실도』는 하단에 2장면 상단에 1장면을 배치하고 구름으로 공간을 느슨하게 구획하였다. 행실도에서 이야기를 시간적 순서에 따라 배치하지만, 시간적 순서에 상관없이 동일한 장소에서 행해진 일은 같은 공간에 표현했다. 『오륜행실도』는 이전 행실도 판화와는 다른 화면 구성을 택했다. 하나의 장면으로 화면 전체를 구성하며 구성 요소 간의 합리적인 원근 표현으로 회화적 완성도를 높였다. 『오륜행실도』 그림 모두 고사의 제목을 가장 잘 보여 주는 한 장면으로 표현되어 있으며 대체로 『삼강행실도』의 여러 장면 중 한 장면을 선택하고 산수 배경을 첨가하여 구도에 변화를 준 것이다. 그러나 불해가 부친의 시신을 찾아

서 고향으로 돌아가는 사건을 그린 <불해봉시(不害捧屍)>처럼 『삼강행실도』에 없는 장면을 새롭게 만들어 수록하기도 했다.

행실도는 국가 편찬 사업이므로 화원 화가가 제작에 참여했다. 『삼강행실도』의 작자에 대해 『동국신속삼강행실도의례』에 “예로부터 전하기를 안건의 필이다.”라고 하였고 “속삼강행실도는 누가 그렸는지 모르겠다.”고 밝히고 있다. 『삼강행실도』가 제작되고 183년 후 기록이므로 전적으로 믿을 수 없으나, 『삼강행실도』 판화의 유기적으로 연결되면서 지그재그로 이어지는 산 배치법과 단선점준 등이 안견화풍을 반영하는 것이므로, 안견이 제작에 참여했을 가능성이 높다. 『동국신속삼강행실도』 제작에는 화원화가 김수운·김신희·이징·이신희가 참가했다. 『오륜행실도』는 기록은 없으나 김홍도 화풍이 역력하다. 인물 표현이 다양하고 자세는 자연스러우며 얼굴 표정이 잘 묘사되었다. 필치와 그리는 방식이 모두 정조 대 최고의 화원 화가 김홍도를 연상시킨다. 또한 『오륜행실도』 편찬을 주도한 심상규, 이병모가 김홍도와 친분이 깊었던 상황으로 보아 김홍도가 행실도 그림 제작에 참여했을 가능성이 높다.

국가가 아닌 문중에서도 선조의 효행을 기리기 위해 『성시중효행록(成侍中孝行錄)』, 『분성김씨세효도(盆城金氏世孝道)』와 같은 가전(家傳) 효행록을 제작하였다. 1880년에 제작된 『분성김씨세효도』는 『오륜행실도』의 화풍을 따르고 있으면서 당대 풍속을 반영한 그림으로 의의가 있다.

특징 및 의의 행실도는 왕실이 주도한 민간 교화서로의 윤리적 가치뿐만 아니라, 조선 15세기부터 18세기까지 여러 차례에 걸쳐 간행되었으므로, 동일한 소재의 시기에 따른 다양한 표현 양상의 변화를 확인할 수 있다는 데 의의가 있다.

참고문헌 삼강행실도 판화에 대한 고찰(정병모, 진단학보85, 진단학회, 1998), 삼강행실도류 판화(정병모, 한국의 풍속화, 한길아트, 2000), 삼강행실도에 대하여(김원룡, 삼강행실도1, 세종대왕기념사업회, 1982), 삼강행실도의 열녀도 판화(이필기, 조선왕실의 미술문화, 2005), 정리자판 오륜행실도-초간본과 중간본 단원의 삽화(김원룡, 도서1, 현대사, 1960), 조선시대 행실도 판본 및 판화에 관한 연구(송일기·이태호, 서지학연구21, 서지학회, 2001).

필자 이수경(李洙京)

정의 넓은 쇠가죽 붓으로 한자와 도상화된 문양을 결합시켜 그린 문자 그림의 일종.

내용 혁필화라는 명칭은 화구에 근거해서 붙여진 이름이다. 이것은 손가락으로 그린 그림을 지두화(指頭畫)라 부르는 것과 같은 맥락이다. 문자도 계열에 속하는 비백서가 유필(柳筆)을 사용하고, 효제문자도가 모필(毛筆)을 사용하는 것과 달리 혁필화는 가죽 붓을 사용해서 빠른 운필로 그리는 특징을 가지고 있다.

혁필화는 일제강점기 때 나타나 1960~1970년대까지 시골 장터 등에서 흔히 볼 수 있었다. 그러나 시간의 흐름에 따라 그 수가 급격히 줄어들었다. 지금은 한국민속촌, 인사동, 장터, 향토문화 행사장 등에서 간혹 볼 수 있는 정도다. 혁필화가는 현란한 색채와 속도감 있는 운필법으로 글씨를 쓰고 문자 상부 또는 좌우에 도상화된 동·식물, 산수 기물 등의 문양을 그려 넣거나, 반대로 문양을 먼저 그린 다음 글씨를 결합시키는 방식을 쓰기도 한다.

혁필화는 한자와 도상화한 문양을 유기적으로 결합시킨 일종의 글씨 그림이다. 그 선례를 효제문자도에서 찾을 수 있는데, 효제문자도는 문양을 문자와 결합시키되 첨가(添加)와 대체(代替)의 두 가지 방법을 사용한다. 전자는 도상화된 문양을 넓은 필획 안에 덧붙여 그리는 방식이고, 후자는 필획 일부를 문자와 관련된 상징 문양으로 바꾸는 방식이다. 혁필화의 경우는 가죽 붓의 특성상 필획 안에 문양을 덧붙여 그리는 것이 불가능하기 때문에 첨가 방식은 사용치 않고 대체 또는 공백에 추가하는 방법을 취한다.

혁필화는 내용 면에서도 효제문자도와 차이를 보인다. 효제문자도가 유교 윤리 덕목을 주제로 삼고 있는 것과 달리 혁필화에서는 현세구복이나 길상과 관련된 내용이 주류를 이룬다. 예컨대 ‘가화만사성(家和萬事成)’, ‘수복강녕(壽福康寧)’, ‘부귀다남(富貴多男)’, ‘무병장수(無病長壽)’, ‘소문만복래(笑門萬福來)’ 등 가정 안녕과 행복, 건강

을 비는 문구, ‘龍’·‘鳳’·‘龜’·‘麟’·‘虎’·‘鶴’(용·봉·거북이·기린·호랑이·학)과 같은 길상 상징 동물, ‘천객만래(千客萬來)’ 등 현실적 욕망이 실현되기를 바라는 뜻을 담은 문자나 문구 등이 인기가 있다. 혁필화가는 때로 구매자의 요구에 따라 가훈이나 이름 등을 써 주기도 한다. 혁필화는 내용에 따라 대문이나 기둥에 장식되거나 혹은 병풍으로 제작되어 방안 장식용으로 쓰이기도 한다. 최근에는 한글과 영어 문구도 취급하는 등 내용상의 변화를 보이고 있다.

혁필화에서 볼 수 있는 문양은 화조(花鳥)와 매·난·국·죽·소나무 등 식물이 다수를 차지한다. 이 밖에 용·봉황 등 상서로운 동물, 그리고 물고기, 나비와 같은 곤충, 집과 같은 건축물도 등장하며, 부채, 서일상운(瑞日祥雲)과 같은 문양도 많이 그려지는 편이다. 혁필화가가 이런 종류의 문양을 선호하는 이유는 몇 번의 운필로도 그려기 쉽고, 장식 효과가 크고 의미 또한 좋기 때문이



문자도 부분 | 국립민속박물관

다. 이 밖에 효제문자도에 나오는 동식물, 기물 등도 문자 장식 문양으로 쓰인다.

혁필화는 주문 제작과 상품 생산의 두 가지 방식으로 유통된다. 화가는 대중들이 선호하는 길상 문구를 쓴 혁필화를 미리 제작하여 장터나 가게에 상품으로 내놓고 팔거나 장터 등에서 직접 고객을 대하면서 성명이나 문구를 주문 받아 즉석에서 써 주기도 한다. 시대가 내려오면서 필획은 간략화되고, 글자가 가진 뜻보다 시각적 효과가 강조되는 경향을 띄고 있다. 때로 문자가 가진 의미와 상관이 없는 상투적인 문양이 첨가되기도 하는데, 이것은 내면보다 외형, 의미보다 형식을 중시하는 사회 풍조와 수요자의 요구를 짧은 시간에 많이 그림으로써 수입을 올리려는 혁필화가의 욕심이 맞물려 나타난 현상으로 볼 수 있다.

특징 및 의의 문자와 그림이 결합된 혁필화는 서격書格이나 화격畫格을 논할 대상은 아니지만 우리 민족 역사를 통해 형성된 길상 의식과 장인들의 창조적 지혜와 미의식이 합작해 이루어진 것이라는 점에서 문화적 의미와 가치를 찾을 수 있다. 또한 민정 풍속과 교섭하면서 독특한 길상 조형의 세계를 보여 준다는 점도 평가되어야 할 부분이다. 혁필화가 그 원류로 볼 수 있는 효제 문자도와 달리 현세 기복적인 내용이 주류를 이루게 된 것은 근대의 혼란기를 거치면서 윤리관과 가치관이 변화한 결과로 볼 수 있다.

참고문헌 조선 후기 비백서에 대한 고찰(최정심, 홍익대학교 석사학위논문, 2000), 혁필화(박재창, 정문각, 2004).

필자 허균(許鈞)



정의 유목민胡人, 오랑캐이 말을 타고 넓은 평원에서 수렵하는 장면을 그린 그림.

내용 호렵도는 주로 민화 병풍 형태로 전하나 날뚝의 그림도 있다. 민화 도록에는 간혹 '수렵도'라는 제목으

로 수록되어 있기도 하다. 호렵도 병풍은 대개 8폭 정도의 대화면을 하나의 커다란 화폭으로 사용한다. 대개 우측에는 산이 있고, 산골에서 행렬이 나와 좌측 넓은 평야로 나가서, 말 탄 무사들이 활, 창, 칼 등을 사용하여 호랑이, 표범, 사슴, 멧돼지, 꿩, 오리 등을 사냥하는 모습이 그려져 있다. 또 매사냥 모습이 그려져 있기도 하다.

호렵도의 전형적 작품들에는 대개 왕이나 지체 높은 인물이 수행원들에게 둘러싸여 말을 타고 서 있거나, 장막 안에 앉거나, 혹은 가리개 앞에 앉은 모습으로 표현된다. 주변에는 많은 병사들이 창검이나 깃발을 들고 호위하고 있다. 또 기마인물들 속에 여성들이 다수 포함된 것도 조선시대 풍속과는 거리가 먼 모습이다. 여성들은 화려하게 장식된 말이 끄는 마차 속에 타고 있는 모습으로 표현되기도 한다.

호렵도는 다른 민화가 대부분 그렇듯이 원래 도화서 화원을 포함한 전문화가들이 그린 일반회화가 민화로 저변화된 것으로 보인다. 이런 호렵도가 본격적으로 그려지기 시작한 데에는 조선 후기 최고의 화원 단원檀園 김홍도金弘道가 큰 역할을 한 것으로 보인다. 현재 전하는 호렵도 병풍 중에는 김홍도의 관지가 있는 작품들이 있고, 또 뛰어난 작품들에는 대개 김홍도 화풍의 영향이 뚜렷이 남아 있기 때문이다.

김홍도 관지가 있는 대표적 예로는 충청공 민영환 구장으로 전하는 <호렵도> 세 폭이 있다. 이 작품은 일제강점기 경성미술구락부에서 열린 경매도록에 수록되어 있는데 소화昭和 사진인쇄소라고 찍혀 있으나 간행 연도가 없다. 실물을 확인할 수 없어 김홍도 진작여부는 확단할 수 없으나 산수를 배경으로 몇 군의 기마인물들이 표현되었는데, 인물과 말의 표현에서 김홍도의 화풍이 분명하다. 그런데 다른 호렵도 병풍과 비교할 때 인물들이 대개 서 있는 모습이고 격렬한 동세가 표현되지 않은 점이 다르다.

김홍도의 관지가 있는 다른 예로 미국 펜실베이니아대학교박물관에 있는 <호렵도 병풍>이 있다. 여기에 단원 낙관은 후낙으로 보이지만, 어쨌든 호렵도가 김홍도와 관련 깊음을 잘 보여 준다. 이 밖에도 현전하는 호렵도 병풍 중 필치가 뛰어난 작품들에는 대개 김홍도의 산수인물화풍, 그리고 김홍도 특유의 말 표현이 보인다. 이런 예 중 삼성미술관 리움 소장품을 보면 광야廣野

를 배경으로 왕공王公으로 보이는 한 인물을 중심으로 수십 명의 기마인들이 사냥하는 장면이 그려져 있다. 오른쪽에는 제법 높은 산이 있고 왼쪽에는 멀리 원근법이 적용된 들판이 펼쳐져 있다. 그런데 산수나 나무 표현, 인물의 자연스런 기마 자세, 그리고 교차시킨 말의 늘씬한 다리는 분명히 김홍도의 화풍과 관련된다. 제작 시기는 19세기로 보인다. 이처럼 호렵도가 화풍상 김홍도와 연관이 깊은데 실제 기록에서도 그런 면을 확인할 수 있다. 즉 서유구徐有集, 1764~1845의 『임원경제지林園經濟志』에는 김홍도의 <음산대렵도陰山大獵圖>에 관한 아래 글이 있다(「이운지怡雲志」권6 ‘예완감상하藝玩鑑賞下’ 명화名畫 부附 ‘동국화첩東國畫帖’ 항목).

우리 집에는 오래 전부터 김홍도가 그린 <음산대렵도>가 있다. 건본으로 여덟 폭 연결병풍으로 되어 있다. 거칠고 누런 광야에서 활시위를 울리며 짐승을 쫓는 모습이 험악하여 마치 살아있는 듯 생동감이 넘친다. 김홍도는 스스로 말하기를, “내 평생의得意작이니 다른 사람이 이것을 본떠서 그린 것이 있다면 밤의 어두움 속의 물고기 눈이라도 한 눈에 구별할 수 있다.”라고 했다.

위의 기록에는 김홍도가 <음산대렵도>를 그렸다고 했으나 그 내용을 보면 호렵도와 같다. 그런데 ‘음산대렵도’, 혹은 ‘천산대렵도’는 공민왕恭愍王, 1351~1374도 그렸다고 전하는데, 주지하듯이 국립중앙박물관에 두 점, 규장각에 한 점의 잔편殘片이 수장되어 있다. 세 점 모두 호렵도처럼 활을 든 기마인들이 광야를 질주하는 모습이다. 현재 공민왕의 천산대렵도가 숙종 때에는 완전하게 전해졌음을 『열성어제列聖御製』에 실린 숙종의 「제 공민왕천산대렵도題恭愍王天山大獵圖」 권9와 「제해동명화모사축題海東名畫模寫軸」 권15를 통해 알 수 있다. 후자를 인용한다.

해동화첩은 종신宗臣 낭선군가朗善君家 소장품인데 공민왕으로부터 어몽룡에 이르기까지 모두 60폭이다. 세상에 그림으로 이름난 자는 모두 실려 있다. 내가 보고 사랑하여 화사에게 명하여 정밀히 모사하여 축軸을 만드니 60폭 중 취사하여 안전으로부터 죽림수(이영운)까지 26폭이다. 화재畫才의 고하에 따라 취사선택한 것이

아니라 공민왕의 <천산대렵도>는 전에 이미 모작하여 병풍으로 만들었고 석양정(이정)의 화죽도 8폭을 얻었고, 이징이 모사한 어몽룡의 매화도 역시 내부에 소장되어 있어 같이 모사하지 않았다. 때는 을미년(1715, 숙41) 여름이다.

숙종의 글을 통해 공민왕의 <천산대렵도>가 당시 제일의 수장가였던 낭선군 이우李侯, 1637~1693의 소유였음을 알 수 있다. 이우가 소장하던 공민왕의 <천산대렵도>를 숙종이 모사하여 병풍으로 만들었으니, 그 이후 궁중에 드나든 사대부들이나 화원들은 이 작품을 익숙히 알게 되었을 것이다. 영조 때에 화원이 된 김홍도도 이 <천산대렵도병풍>을 보고 당시 새로운 화풍을 추가하여 호렵도를 그렸을 수도 있다. 그래서 김홍도의 그림을 본 서유구도 공민왕의 작품과 같은 계열의 <음산대렵도>로 생각하였을 것이다. 또 앞서 지적했듯이 현존하는 호렵도 병풍 중 우수한 작품들에는 대부분 김홍도 화풍이 남아 있음을 볼 때 호렵도의 유행에 김홍도의 역할이 컸음을 알 수 있다. 조재삼趙在三, 1808~1866의 『송남잡지松南雜誌』에는 “우리나라에서는 김홍도가 처음으로 이러한 그림을 그려서 오도자의 <만마도萬馬圖>와 함께 명예를 드날렸다고 한다.”라고 명기하기도 하였다.

공민왕은 원나라의 노국대장 공주와 결혼하였고, 공주가 고려로 시집을 때 막대한 서화를 여러 대의 수레에 실어 가지고 왔다고 전한다. 공민왕이 대렵도를 그린 이면에는 원나라와의 교섭이 있었다. 사실 광야에서 호인이 기마 수렵하는 그림은 송대宋代나 그 이전부터 즐겨 그려졌다. 중국은 일찍부터 주변 유목민족과 싸움을 벌여 왔다. 그와 관련된 일화 중 전한前漢 원제元帝의 궁녀로 정략결혼으로 흉노에 시집간 왕소군王昭君의 이야기가 유명하다. 왕소군의 이야기는 그 후에도 계속 유목민족과 대치했던 중국인들에게는 익숙한 소재였다. 그래서 송대의 왕안석王安石이 시 <명비곡明妃曲>을 짓자, 이에 매요신, 구양수, 사마광 등이 화답시를 지었던 것이다. 송 이후로도 요遼, 금金, 원元, 그리고 명명을 정복한 청淸은 자신들이 유목민족인 만큼 호렵도 형식의 그림을 더욱 많이 그렸다. 우리나라의 호렵도는 이러한 중국에서의 유행이 반영된 것이다.



전(傳) 공민왕 | 천산대렵도 | 14세기 | 국립중앙박물관

호렵도와 유사한 주제는 김홍도 외에도 많은 화가들에 의해 그려졌다. 심사정 沈師正은 <호인행려도 胡人行旅圖>를 그렸고, 김윤겸 金允謙, 강희언 姜熙彦, 이방운 李昉運, 김후신 金厚臣, 이인문 李寅文, 신윤복 申潤福, 김수규 金壽奎, 그리고 현대에는 김기창 金基昶이 이런 주제를 그렸다.

이 중 강희언의 <출렵도 出獵圖>는 『석농화원 石農畵苑』에 있었던 것으로, 두 사람이 말을 타고 매사냥을 나가는 모습이 그려져 있다. 여기에는 김광국이 중국화가 진거중 陳居中, (13세기 초 활약)과 비교한 제발을 썼다. 이화여자대학교박물관 소장의 이방운 필 『휴기진렵도권 携妓田獵圖卷』은 호랑이와 매사냥 장면을 그렸는데 말 탄 여인들도 등장한다. 도쿄국립박물관 소장 김후신 필 <호렵도>는 창을 든 기마인물이 기마 여인에게 날아가는 기러기를 손으로 가리키는 모습을 그렸다. 화면 상단에 있는 강세황의 화평은 “진거중의 대렵도와 서로 대등하다 [可與陳居中 大獵圖 相埒].”라는 내용이다.

이처럼 조선 후기에는 김홍도 외에도 많은 화가들이 호렵도 내지 수렵도를 그렸음을 알 수 있다. 그런데 이런 그림들의 제문 중 위에서 김광국과 강세황이 쓴 글에서 모두 진거중 陳居中을 언급한 것이 주목된다. 진거중은 『고씨화보』에 세 명의 호인이 앉아 있는 모습을 그린 것이 실려 있다. 그러나 강세황이 진거중의 <대렵도 大獵

圖>라는 구체적 작품을 언급한 것을 보면 실제 진거중 진척의 작품이 전해져 있었던 것으로 보인다. 진거중은 13세기 초에 활약한 남송의 화원으로, 특히 말과 들판의 군막 軍幕 풍경을 잘 그렸다. 진거중의 작품으로 <호렵도>나 <문희귀환도 文姬歸還圖>가 알려져 있는데, 모두 황야를 배경으로 유목민들의 모습을 그린 것이다. 이를 통해 공민왕의 <천산대렵도> 이외에 조선 후기에는 새로 중국으로부터 호렵도와 관련된 그림들이 전래되었음도 알 수 있다.

특징 및 의의 민화 호렵도는 공민왕의 <천산대렵도> 이래 수렵도의 전통이 이어져 내려온 데에다, 조선 후기에 청나라와의 밀접한 교섭하에 김홍도, 이인문 같은 화원들이 직접 청나라에 가서 견문하고, 새로운 그림들도 다수 전래되어 양식상 변화가 수반되며 크게 유행한 것으로 보인다. 최근 연구에서는 호렵도 병풍들에 묘사된 여러 소재들이 청나라의 <강희제남순도 康熙帝南巡圖>나 각종 수렵도와 유사한 점이 많다고 지적되기도 하였다. 이처럼 호렵도는 오래된 수렵도의 전통에다 새롭게 가미된 명·청대 회화의 영향으로 김홍도를 중심으로 한 중앙 화단에서 먼저 그려지고, 그것이 민화로 저변화하면서 코끼리나 해태 등 민화적 소재가 첨가되는 등 다양하게 발전한 것으로 판단된다.

참고문헌 列聖御製, 林園經濟志, 단원 김홍도 연구(진준현, 일지사, 1999), 조선시대 민화(조자용·김철순, 예경출판사, 1989), 조선후기의 호렵도(이상국, 한국민화 창간호, 한국민화학회, 2009), 한국의 채색화(다할미디어, 2014), 李朝の民畫(日本, 講談社, 1982).

필자 진준현(陳準鉉)



정의 조선시대 예조 禮曹 산하의 도화서 圖畫署에 소속되어 공적인 용도의 그림 제작에 종사한 직업화가.

내용 『경국대전 經國大典』에는 도화서의 화원이 20명으로 규정되어 있다. 조선 초기 도화원 圖畫院 소속의 화원

은 40명이었으나 이보다 20명이 축소된 것이다. 화원에 주어질 보직은 종6품직인 선화善畵 1인, 종7품 선화善繪 1인, 종8품직 화사畵史 1인, 종9품직 회사繪史 2인으로 규정되었다. 『경국대전』에는 잉사화원仍仕畵員 직을 두었다. 잉사화원은 도화서의 부족한 인력을 보완하기 위해 퇴직한 이후에도 일정 기간 종사하는 화원을 말한다.

화원들이 그린 그림은 왕이 감상하는 감계화鑑戒畵, 왕실의 권위를 상징하는 일월오봉도日月五峯圖, 왕의 초상화인 어진御眞, 국가나 왕실의 행사 때 제작하는 각종 기록화, 의궤 반차도班次圖, 왕실의 주문에 의한 그림, 궁궐의 내부 공간을 장식한 그림 등이다. 주로 화려한 채색을 사용하였으며, 오랜 기간의 수련이 필요한 치밀하고 섬세한 묘사가 요구되는 그림들이었다.

도화서 화원은 취재取才라는 시험을 통해 선발하였으나, 조선 후기에는 고위 관료들에게 실력을 인정받은 뒤 추천에 의해 발탁되기도 하였다. 화원들의 경제적 처우는 불안정했다. 세종대 이후로는 3개월마다 현물로 녹봉을 지급받았는데, 이마저도 계절마다 치르는 시험 성적에 따라 차등을 두어 주어졌다. 조선 후기 화원들의 지위는 기예技藝를 다루는 직으로 낮은 대우를 받았으나 조선 중기 이후로는 기술직 중인신분을 유지하였다. 조선 후기에는 화원의 역할 비중이 커지면서 대우도 점차 개선되었다.

정조는 1783년(정조 7) 국왕의 직속에 둔 화원 제도인 차비대령화원差備待令畵員 제도를 만들어 운영하였다. 차비대령화원은 도화서 화원 가운데 임시로 차출하여 임금의 명령을 받아 대기하는 화원을 뜻한다. 즉, 이들은 별도의 시험을 통과한 뒤 규장각에 소속을 두었던 당대 최고수 화원들이다. 이 화원들은 도화서의 일도 수행하였으나 일반적인 도화업무보다 규장각 소관의 도서를 만들 때 선을 긋는 인찰印札 등을 전담하였다. 차비대령화원들의 운영과 직제, 주기적으로 치른 시험의 화제 등에 대해서는 『내각일력內閣日曆』에 자세히 기록되어 있다.

특징 및 의의 민간의 그림 수요가 증가하던 19세기에는 화원들의 사적私的인 도화 활동이 빈번하였다. 이는 도화서 내부뿐 아니라 외부의 여러 정황과도 연관을 맺

고 있었다. 19세기 후반 도화서는 화원들의 개인적인 활동이 허용될 만큼 개방적인 분위기였다고 본다. 강이천姜彝天, 1769~1801이 『한경사漢京詞』에서 “(광통교의 그림 가게에) 근래에 가장 많은 것은 도화서 화원의 솜씨인데”라고 한 것은 화원들이 사적으로 그림을 그려 판매하였음을 암시한 말이다. 화원들이 판매하기 위해 그린 그림은 당시의 시전市廛으로 나왔고, 여기에서 거래를 기다리는 동안 다시 민간 화가들의 모방의 대상이 되었다. 서툰 솜씨의 민간 화가들이 베껴 그린 그림들은 화격이 낮기도 했지만 싼 값에 거래되어 서민층의 수요를 채워줄 수 있었다. 이처럼 궁중 양식에 익숙한 화원들의 그림은 민간 화가들에 의해 모방 및 재생산되었으며, 이러한 과정은 궁중회화의 저변화를 가속시켰다.

18세기 이후의 법전에 명시된 화원과 생도生徒의 규정을 보면, 변화하는 도화서 내부의 현황을 이해할 수 있다. 1746년(영조 22)에 간행된 『속대전續大典』에는 화원 20명에 생도 30명이 도화서의 정원이었다. 18세기 이후 증가한 도화 업무에 대비하려면 예비 화원인 생도를 추가로 양성해야 했다. 18세기 후반 『대전통편大典通編』(1785)에는 화원 10명이 보충되어 30명으로 늘었다. 19세기의 『대전회통大典會通』(1865)에는 화원과 생도가 각 30명으로 같았지만, 별제別提 2명을 폐지하고, 겸교수兼教授 1명을 증원하였다. 겸교수를 둔 것은 아마도 생도의 교육을 강화하기 위한 방편이었을 것이다. 생도의 증원과 교육의 강화는 이 시기에 공식적인 도화업무가 많아졌음을 시사한다. 19세기 후반 도화서에는 정식 도화 업무를 맡은 화원과 학습 과정에 있던 생도 등 적지 않은 인력이 그림 그리는 일에 전념하고 있었다.

화원이 신분 상승을 이룰 수 있는 기회는 어진御眞을 그리는 어진화사御眞畵師로 선발되는 것이었다. 화원은 신분상으로 중인이지만, 어진 제작에 참여하여 어진을 완성하고 나면 그 공로로 지방관 등의 관직에 임명되어 신분과 지위의 상승을 이루었다. 어진을 그린 화원은 실력에 따라 왕의 얼굴을 그리는 주관화사主管畵師, 곤룡포와 의복을 그리는 동참화사同參畵師, 배경을 담당하는 수종화사隨從畵師로 나뉜다. 이 가운데 주관화사는 왕이 지목하는 경우도 있었으나 대부분 지방 출신의 화가와

함께 시재를 거쳐 선발되었다.

왕실에서는 도화서 화원을 지방으로 파견하여 지방의 도화 업무를 지원하였다. 이를 화사군관(畫師軍官)이라 하였다. 이는 각 도의 감영(監營)·통제영(統制營)·수영(水營) 등 총 21곳에 파견되어 공식적인 도화 업무를 수행한 화원을 말한다. 이들은 2년의 임기를 채우면 다시 예조로 돌아와 근무하였다.

19세기 중엽에 펴낸 『육전조례(六典條例)』에는 도화서 화원의 임무를 자세히 규정해 놓았다. 먼저 궁중장식화 등의 밑그림의 윤곽을 그리는 기화(起畫), 빈전(殯殿)에 놓이는 찬궁(欵宮)에 들어가는 사수도(四獸圖), 왕릉 조성에 들어가는 석물의 밑그림, 의궤에 들어가는 여러 도설(圖說) 등이라고 명시되어 있다. 이 외에도 어보(御寶)를 비롯한 인문(印文)의 획을 단정하게 하는 보획(補劃), 왕릉의 표석이나 지석(誌石)에 새기기 위해 글자를 쓴 유지(油紙) 뒷면에 주선(朱線)으로 윤곽을 그리는 일, 왕릉이나 왕릉 후포지의 지형을 그리는 일 등도 담당하였다.

도화서 화원들이 그린 그림 중에는 연말연시에 그리는 세화(歲畫)가 주목된다. 『육전조례』의 「진상(進上)」조에는 차비대령화원은 각 30장, 도화서 화원은 각 20장의 세화를 그려 12월 20일에 왕실에 진상하는 것으로 되어 있다. 『동국세시기(東國歲時記)』에도 도화서에서 인간의 수명을 맡고 있다는 수성(壽星)과 하루의 날을 담당하는 직일신장(直日神將) 등을 그려서 임금께 올렸고, 또 서로 선물하는 그림을 그려오게 하고서 이를 세화라고 불렀다고 한다. 수성, 선녀, 신장 등을 세화의 소재로 삼아 그 모습을 그려 대문이나 벽에 붙여 재앙을 막고 행운을 빌었다고 한다.

이러한 세화풍속은 왕이 새해에 화원들이 제작한 세화를 가까운 신하들에게 나누어 주는 전통에서 비롯되었고, 일반 양반들과 서민들에게로 확산되어 세화의 풍속이 유행하였다. 세화에 대한 수요의 폭이 넓어지면 이를 목판으로 만들어 대량으로 공급하기도 했다. 즉, 도화서 화원들이 그린 세화가 민간 화가들에 의해 답습됨으로써 민화로 이어지기도 하였다. 화원은 왕실의 위엄과 상징을 위한 그림으로부터 실용과 장식화에 이르기까지 왕실문화의 품격을 시각적으로 구현하는 데 크게 기여하였다.

참고문헌 19세기 광통교에 나온 민화(윤진영, 광통교 서화사, 서울역사박물관, 2016), 왕의 화가들(윤진영·황정연 외, 돌베개, 2012), 조선왕조시대의 도화서와 화원(김동원, 홍익대학교 석사학위논문, 1981), 조선 후기 궁중화원 연구-상(강관식, 돌베개, 2001), 화원의 형성과 직무 및 역할(홍선표, 조선화원대전, 삼성미술관리움, 2011), 한국학 그림과 만나다(윤진영·정민 외, 태학사, 2011), 한국회화사 연구(안휘준, 시공사, 2000), 한국회화사의 체계로 본 민화의 위상(정병모, 강좌미술사29, 한국미술사연구소, 2007).

필자 윤진영(尹軫映)



정의 꽃과 새를 소재로 한 그림.

개관 화조화는 우리나라를 비롯해 동아시아 전통회화 분류에서 산수화와 인물화에 이어 제3의 영역이다. 글자 그대로의 의미는 ‘꽃과 새를 그린 그림’으로 여러 화목(花木)에 깃든 각종 새들을 함께 그린 그림이다. 그러나 넓은 의미로는 조류인 날짐승(飛禽)만이 아닌 길짐승(走禽)과 나아가 수족인 어해(魚蟹)나 화훼초충(花卉草蟲)까지 포함된다. 산수와 인물을 제외한 하늘을 나는 새와 물의 기축을 비롯한 맹금(猛禽) 등 야생 길짐승과 물고기로 대변되는 물속의 다양한 어족(魚族), 그리고 각종 식물 등이 등장한 그림 전체를 칭한다. 이들 동식물이 지니는 다양한 형태의 아름다움과 각각의 좋은 상징성으로 선사시대부터 오랜 세월 즐기치게 그려졌다.

구석기시대 그림의 대명사가 된 유럽의 알타미라나 라스코 동굴벽화가 그러하듯 1971년 세밀에 발견되어 우리나라 회화사의 첫 머리를 하는 <반구대암각화(盤龜臺岩刻畫)>(국보 제285호) 또한 시차는 있으나 같은 성격의 선사미술로 내용 면에서 상통한다. 200점 가까운 동물상 가운데 조류는 3점에 불과하나 고래·거북·상어·물개·물고기 등과 같은 바다동물과 호랑이·표범·멧돼지·사슴·노루·고라니·산토끼 등과 같은 물동물이 엇비슷한 비중으로 등장한다. 대전에서 출토된 것으로 전하는 양면에 농사 장면이 새겨진 <농경문청동기>(기원전 4~3세기, 보물 제1823호)의 한 면에는 매로 추정되기도 하는 한 쌍의 새가 나뭇가지에 깃들여 있다.

한편 동물 그림을 지칭하는 영모화의 영모(翎毛)는 ‘새 깃[翎]’과 ‘동물 털[毛]’이라는 글자 그대로 두 발 달린 조류와 네 발의 길짐승 등 동물 전체를 칭하는 용어이다. 조선 후기 화가들이 그림 익히는 데 교과서 역할을 한 중국 청대 초 간행된 『개자원화전(芥子園畫傳)』 내 〈영모화(翎毛花卉譜)〉가 보여주듯이, 영모화는 상당한 기간 길짐승을 제외한 새 종류만을 의미했다. 이는 중국만이 아니라 우리나라도 같은 양상이다. 조선시대 문집 내 그림에 부친 제시(題詩)를 통해서도 이 점은 분명해진다. 소나 말, 용이나 호랑이 등은 즐기차게 즐겨 그려진 결과로 그 존재가 드러나는 화목이다. 오늘날 영모화는 다시 본래 글자 뜻에 가까운 의미로 사용되며, 화조화처럼 동물 그림 전체를 아우른다.

내용 중국에서 화조화의 황금시대는 12세기에서 13세기의 송(宋)이다. 송 휘종(徽宗, 1082~1135)이 수집한 그림 소장 목록인 『선화화보(宣和畫譜)』 등 문헌에 명시된 작품제목들을 통해 당(唐) 이전에도 이 분야가 크게 성행했음을 알 수 있다. 10세기에 산수화의 기본적인 틀이 갖추어지게 되며 이어 화조화도 같은 양상으로 발전한 것으로 보인다.

『선화화보』에는 열 개 항목(十門)이 있다. 이 중에는 산수, 인물, 화목(花木) 외에 영모는 보이지 않으나 동물을 칭하는 용어인 어룡(魚龍), 축수(畜獸) 등도 있다. 화가와 작품 제목으로 즐겨 그려진 동물 종류와 함께 그려진 식물 등 내용에 대한 추정도 어느 정도 가능하다. 우리나라도 조선시대 장식화와 감상화, 실용적인 민화와 공예 문양, 고구려 고분벽화, 고려불화 등에서 종류가 다양하진 않지만 동물들을 살펴볼 수 있다.

오대(五代) 서촉(西蜀)의 황전(黃筌)·황거채(黃居來)부자는 유곽을 선명히 나타낸 구름법(鈎勒法)의 정밀 묘사에 화려한 설채로 궁정 취향을 반영한다. 이와 대조적으로 남당(南唐)의 서희(徐熙)는 거친 묵필로 대상을 묘사한 뒤 간략한 채색으로 포의적(布衣)이고 야일(野逸)한 필치를 보여 후대 문인들이 선호했다. 비슷한 시기인 10세기에 활발한 활동을 하여 오대를 이어 송대 화조화의 원류로 볼 수 있는 이들은 황가부귀(黃家富貴)와 서희야일(徐熙野逸)로 지칭되며 구름전채법(鈎勒填彩法)과 몰골법(沒骨法)으로 양분되어 중국이나 우리나라에서 즐기찬 두 흐름을 이룬다.

현존하는 작품을 중심으로 중국의 화조를 살필 때, 베이징 고궁박물관 소장인 황전 도장이 있는 〈사생진금도권(寫生珍禽圖卷)〉은 네 발 달린 동물은 거북과 자라뿐이며 매미와 메뚜기 및 벌 등 곤충과, 참새 쌍 등 9종의 조류를 모은 도감(圖鑑) 형태 그림이라는 점에서 주목된다. 황거채 전칭작인 〈산자극작도(山鷓棘雀圖)〉와 최백(崔白)의 〈쌍희도(雙喜圖)〉는 국립타이베이 고궁박물관 소장품에서 보물 중의 보물로 지칭되는 그림이다. 토끼와 호랑이란 차이는 있으나 일견 우리 민화의 〈까치호랑이〉가 연상된다. 아름다운 꽃이 아닌 대부분 조락해 잎이 성근 나뭇가지는 추풍에 흔들리는데, 부산한 동작을 짓는 물까치 한 쌍과 의연한 산토끼를 등장시키고 있다.

한편 남송 모익(毛益)의 〈축규유묘(蜀葵遊猫)〉나 〈흰초유구(萱草遊狗)〉처럼 새의 등장 없이 고양이와 강아지 등 가축 그림의 배경에도 꽃이 그려진다. 삼청(三淸)으로 불린 소나무·대나무·매화에 각종 다양한 새들을 등장시킨 명 변문진(邊文進)의 정밀한 묘사에 생동감이 넘치는 필치로 지칭되는 타이베이 고궁박물관에 소장된 〈삼우백금도(三友百禽圖)〉는 본격적인 대작의 화조화이다.

선사시대부터 나뭇대로 긴 역사를 지닌 우리나라 화조화는 선명하고 화려한 색채에 강렬하며 역동적인 필치로 유려한 선묘가 돋보이는 고구려 고분벽화, 화려하고 섬세한 고려 불화, 문양의 회화성이 두드러져 그림의 보완 자료가 되는 도자기를 비롯한 공예 문양 등을 통해 이 분야의 성취를 어느 정도 짐작할 수 있다.

조선시대에서 동물화는 다른 분야의 회화와 마찬가지로 취미의 영역에서 그림 그리기를 즐긴 지식인층 문인화가와 직업화가인 도화사 화원이 즐겨 그린 분야였다. 조선 왕조에서 그림을 관장하는 기관인 예조 산하 도화서 소속 화원은 시험에 의해 선발했으니 영모는 인물과 함께 삼등과목으로 채택되는 등 그 위치가 확고했다. 화조화는 조선시대 전체를 살필 때 왕조 건국 초부터 줄곧 다른 나라와 구별되는 독자적 화풍 형성에 크게 기여하는 등 회화사적으로 주목된다.

전래된 화적이 드문 조선 초기 화단(1392~1550경)에선 먼저 유자미(柳自湄)의 청록산수 계열인 〈지곡송학(芝谷松鶴)〉을 꼽게 된다. 고려청자의 무늬 중에 빈번하게 등장한 학 역시 동시대에도 즐겨 그려졌을 것을 감안



화조도 | 국립민속박물관

할 때 고려시대 여운이 감지된다 하겠다. 신숙주申叔舟, 1417~1456의 『보한재집保閑齋集』에는 잘 알려져 있듯이 안평대군 이용李瑢, 1418~1453의 소장 그림 목록인 「비해당 화기匪懈堂畫記」가 들어 있다. 이 안에 산수화의 거장 안견安堅의 <노안도>가 언급되어 있다. 다른 문집을 통해 안견이 두 별의 <팔준도八駿圖>와 <해청도海靑圖> 등을 그렸음도 확인된다.

1487년(성종 18) 완상玩賞이 아닌 그림이 참 모습을 잃어 서로 같지 않음에 본 떠 그리려 사생용 각종 새

암수를 잡아 바치라는 『성종실록成宗實錄』의 기록을 살필 수 있다. 서거정徐居正, 1420~1488의 『사가집四佳集』에 화가 이름 없이 언급된 <초화비금도草花飛禽圖>에 부친 제시 10수는 그림 소재인 두견새[鷓鴣]·피꼬리[鶯] 2점·자고새[鷓鴣]·물총새[翡翠]·까치·제비·비둘기[錦鴿]·갈매기[鷗]·기러기 등 일괄로 그린 조류를 엿볼 수 있다. 이 밖에도 날쪽으로 그린 일괄 작품인 기러기·백로·오리·학·매·닭·참새·앵무새·메추라기·공작 등에 붙인 다수의 제시가 전한다.

조광조趙光祖, 1482~1519의 개혁정치에 동참한 기묘명현己卯名賢의 한 사람으로 제주도에서 사약을 받은 김정金淨, 1482~1522은 서정성이 짙은 <산초백두山椒白頭>를 남겼다. 이들과 가까운 사이인 고운高雲, 1479~1530의 <백역대호白額大虎>가 전한다. 이로써 오늘날 잘 알려진 문배민화의 <까치호랑이>에 훨씬 앞서 호랑이가 조선 초부터 어엿한 감상화의 영역에서도 그려졌음이 확인되며 현존하는 조선시대 호랑이 그림 가운데 선두를 점한다. 신잠申潛, 1491~1554 또한 국립중앙박물관 소장 <담매探梅>를 비롯해 일본에 있는 <목죽> 대련, 그리고 진창작으로 궁중장식화 계열 채색 화조화를 남기고 있어 주목을 요한다.

16세기 중엽 조선화단에서 활동이 두드러진 신사임당申師任堂, 1504~1551과 종실 문인화가 이암李巖, 1507~1566에 의해 화조화를 엿볼 수 있다. 이암은 <어미개와 강아지[母犬圖]>와 채색 사용이 돋보이는 보물 제1392호 <화조구자花鳥狗子> 등 동화와 통하는 따듯한 분위기의 개와 강아지 및 고양이 그림, 그리고 국외의 전래작들이 발굴되어 공개됨으로써 정교하며 사실적인 묘사기법이 돋보인 섬세한 필치와 화려한 채색의 <가응도架鷹圖> 계열의 매 그림도 남기고 있다.

이와는 다른 양식으로 토끼를 노리는 매를 그렸음도 제시를 통해 확인된다. 그는 수목담채뿐 아니라 일련의 매 그림 등이 보여주듯이 공필과 통하는 진채를 사용한 채색화도 남기고 있다. 그뿐만 아니라 같은 시대를 산 조광조의 문인으로 을사사화 때 사약을 든 나식羅湜, 1498~1546의 문집 『장음정유고長吟亭遺稿』에는 그의 수리[鸚] 그림에 부친 제시 2수가 전한다. 시의 내용을 통해 뛰어난 솜씨에 대한 극찬과 더불어 조선 후기 심사정의 그림처럼 굽주린 수리와 매가 토끼를 노리는 것임을 알 수 있다.

조선 중기 화단(1550경~1700경)에선 문인들에 의해 사군자 중 목죽·목매·목포도의 정형이 이룩된다. 김시金堤, 1524~1593와 김시의 손자 김식金植, 1579~1662, 이징李澄 등의 물소와 말, 이들을 포함해 윤신지尹新之, 1582~1657·이건李健, 1614~1662 등 아울러 문인들이 수목위주로 봄날 제비나 까치·물가의 물총새나 연꽃과 해오라기·갈대와 기러기 등 네 계절을 배경으로 각기 다른 조류를 일괄로 그린 사계영모화가 크게 유행한다.

17세기를 대표하는 문인화가 조속趙淾, 1595~1668의 <조작도朝鵲圖>와 <매작도梅鵲圖> 등 까치 그림도 주목된다.

조선 후기 화단(1700경~1850경)에서 진경산수眞景山水를 창출해 우리 그림의 독자성과 특징을 잘 드러낸 정선鄭敼, 1676~1759은 산수화의 대가로 잘 알려져 있으나 까치와 학 및 고양이 그림을 남겨 화훼·영모·초충 등 화조에도 뛰어남이 확인된다. 정선의 <추일한묘秋日閑貓>는 곱게 분홍색으로 설채된 국화와 고양이에 벌과 나비 등 초충을 함께 등장시켰다. 진경산수와 풍속화에 뒤지지 않는 독자적 화풍을 화조화 영역에서도 감지하게 된다.

화조화는 조선 후기 화단에서 예리한 관찰과 사생력을 바탕으로 한 사실적 경향을 보이며 크게 발전한다. 윤두서尹斗緒, 1668~1715·윤덕희尹德熙, 1685~1766 부자의 활동이 빛나며 특히 직업화가의 활동이 괄목된다. 화원들이 궁중장식화로 채색화조를 제작한 예로 신한평의 <화조도>와 김홍도金弘道의 일련의 그림들이 있고, 또한 사생에 의한 사실감이 두드러진 어엿한 한우가 등장한 그림과 개 그림에 뛰어났던 김두량金斗樑, 1696~1763과 김덕하金德夏, 1722~1772 부자, 초상화의 대가로 ‘변고양卞古羊’ 혹은 ‘변계卞鷄’라 불리며 <국정추묘菊庭秋貓>나 <어미닭과 병아리[鷄子圖]>와 같은 고양이와 닭 그림 수작을 남긴 변상벽卞相璧이 있으며, 남종문인화의 국풍화에 크게 기여한 심사정沈師正, 1707~1769은 매하나 단풍 물든 가을 나무에 등장한 <딱따구리>를 비롯해 다양한 소재의 화조를 남겨 큰 명성을 얻었다.

바닷가 붉은 태양과 함께 넘실대는 파도 위 바위 위에서 천하를 굽어보는 듯 제왕의 위엄 있는 자세를 취한 일정 유형의 <욱일호응旭日蒙鷹>으로 지칭되기도 하는 매 그림을 남긴 정홍래鄭弘來, 수수와 짝을 이루기도 하는 메추라기를 즐겨 그려 ‘최 메추라기[崔鵝]’라는 별명을 얻은 최북崔北, <송하맹호松下猛虎>의 예처럼 늠름함과 당당함이 돋보이는 정형화된 조선 호랑이의 특징을 잘 보여 주는 김홍도, 어해도의 장한중張漢宗, 1768~1815, 나비에 뛰어나 ‘남 나비’란 별명을 얻은 19세기 말까지 활동한 문인화가 남계우南啓宇, 1811~1890 등 한 가지 소재로 이름을 얻은 직업화가들이 다수 등장한다.

김홍도가 52세 때인 1796년 그린 『병진년화첩』(보물 제782호)은 산수와 영모가 각기 10점씩 20점으로

이루어졌다. 이 중 한 폭인 <봄 까치>는 진경산수와 풍속화처럼 친숙한 우리 산천의 한 자락을 배경으로 깃든 새를 시적 정취가 짙은 서정으로 전개했다. 이를 따라 배경 산수를 제대로 갖춰 그 안에 여러 새들을 등장시킨 예는 흔하진 않으나 김득신이 남긴 영모 대련이나, 많은 수량은 아니나 <소나무의 매>나 신윤복제작의 새 그림들도 간과할 수 없다.

말기 화단(1850경~1910)에선 화조와 고양이와 개 등 동물까지 함께해 잡화병(雜畵屏)으로 불리기도 하는 일련의 병풍은 후기 화단에서 그 기틀이 마련된 것으로 보인다. 이 분야에서도 역할이 두드러진 김홍도는 조선 중기 화첩처럼 조류로만 구성된 간송미술관 소장 8폭 <화조도> 병풍 등 이 양식의 선구를 접한다. 이 외에 국립중앙박물관 소장품처럼 8폭 중 원숭이와 토끼 2점에 조류가 6점으로 이루어진 <영모도> 병풍 또한 전술했듯 문헌상으론 조선 초기부터 그려졌던 것으로 사료되거나 현존하는 작품으론 김홍도 이전의 것은 찾아보기 어려워 이른 예에 든다.

특징 및 의의 우리의 전통 화조화에서 즐겨 그린 소재를 살펴보면 대체로 한자문화권의 국제성과 보편성을 보인다. 식물은 매화·난초·국화·대나무 등 사군자 외에 소나무·오동·파초·포도·연꽃·모란·목련·석류·버드나무·장미·수선화·원추리(萱花)·패랭이꽃(石竹)·갈대·가지·수박·참외·가지·바랭이 풀·뱀딸기·달개비 등이다. 이들이 지니는 상징성과 더불어 특히 이 중에서 화중지왕(花中之王)인 모란은 부귀의 상징으로 <궁 모란도>로 불리는 궁중의 장식화인 대작 병풍이 전한다. 불교의 상징이기도 한 연꽃은 송대 학자로 성리학의 기초를 닦은 주돈이(周敦頤, 1017~1073)의 명문 ‘애련설(愛蓮說)’로 조선시대 문인에게 회자되면서 문인과 화원 모두 즐겨 그렸다. 또한 나비에 꽃을 함께 그린 화접도(花蝶圖)도 즐겨 그려졌다.

동물 소재로 먼저 조류는 맹금에 드는 매와 독수리와 까치와 까마귀·고려청자 무늬로 빈번히 등장한 두루미(鶴)·꿩·참새·닭·메추리(鶉)·할미새(白頭)·딱따구리·제비(燕)·기러기(雁)·원앙(鴛鴦)·피꼬리(鶯)·공작(孔雀)·물오리·물총새(翡翠鳥)·해오라기(白鷺)를 포함한 물새 등이 빈번하게 등장한다. 길짐승으로는 주변에서 접하기 쉬운

가축인 소·말·개·고양이·양·염소 외에 다람쥐·쥐·시슴·원숭이·호랑이 등이 자주 그려졌다. 드문 예이나 낙타·코끼리·사자 등 국내서 찾아보기 힘든 동물이나 용·봉황(鳳凰)·삼족오·해태·기린·사불상 같은 상상의 동물을 비롯해 드물게 불가사리도 찾아볼 수 있다.

화원들이 제작한 궁중의 장식화들로 벽장문이나 병풍에서 보이는 십장생(十長生) 등 서상적인 그림들은 대작들이며, 공필(工筆)로 짙은 채색인 청록산수(靑綠山水) 계열의 섬세한 필치를 보인다. 동일 주제 그림들은 민화에서 제작된 것들이 적지 않다. 현존하는 조선시대 동물화들은 두 가지 경향을 보인다. 대체로 족자나 병풍 등 큰 화면의 대경식(大景式) 구도에 비교적 정교한 필법과 화려한 채색 사용을 특징으로 하는 직업화가들의 원체풍(院體風)과, 문인화가들이 남긴 날пок 그림인 편화나 화첩 등 소경의 간결한 구도에 수묵 위주로 다루어진 것 등이다. 이러한 경향은 초기부터 후대에 이르기까지 지속되는 일반적인 양상을 보인다.



홍진구 | 자위부과 | 17세기 | 간송미술관

우리나라 화조화는 한자문화권에서 보편적인 다양한 소재, 그려진 길고 오랜 역사, 화풍의 특징 등이 잘 드러난다. 주인공으로 즐기치게 그려진 생명력이 긴, 그리고 타국과 비교할 때 나름대로 구별되는 독자적인 미적 정서가 화풍의 측면에서 잘 드러난다. 형식에서 정형을 이룩한 동물로 조선 초기 이암의 개, 조선 중기 김시와 이경윤 문중의 소, 조선 후기 윤두서 가문의 말, 김두량의 개, 정홍래의 매, 김홍도의 호랑이, 변상벽의 고양이, 장한중의 물고기 그림 등을 들게 된다. 개는 굽거나 졸거나 새끼에 젖을 물린 자세 등이 동물이 취하는 실제 자세들을 접하기 쉽기에 친숙함과 친근미로 이어진다. 말 그림의 경우 화본에 연원을 둔 것도 일부 있으나 변형과 더불어 화본과는 달라짐도 감지된다.

문화 전반에 걸쳐 폭 넓게 깔린 민속적 실용과 감상의 양면에 걸친 총체적인 입장에서 우리 민족을 대변하는 것은 단연 호랑이이다. 산신각의 산신山神과 더불어 세화歲畫 영역의 문배門排에서는 벽사 의미를 지니며, 감상화 영역에서는 사실 묘사와 더불어 당당함이 잘 드러난다. 한편 조류에선 가장 많이 그려진 것으로 궁중장식화에 연원을 둔 십장생, 까치, 기러기와 해오라기가 있다. 일찍이 삼족오三足鳥로서 고구려 고분 벽화의 일상日像 안에서 찾을 수 있는 까마귀는 감상화로 드문 편이나 과거엔 오늘날과 달리 부정적인 의미만은 아니었다. 정몽주鄭夢周, 1337~1392 모친이 읊은 시조에는 백로와 적대적이거나 효를 덕목으로 중시한 조선왕조에서 반포지효反哺之孝로 부모 공양의 좋은 의미를 지닌다.

국립중앙박물관 소장 <백자 청화 매조문 항아리> (국보 제170호)처럼 15세기 백자에서 당당한 주인공으로 등장함은 이를 대변한다. 김홍도의 풍속화 한 모퉁이에 까치나 해오라기가 자주 등장한다. 매는 조선 초기에 등가에 묶인 기른 매나 다른 새를 포획하는 모습이 그려지고 후기엔 풍속화의 매사냥과, 푸른 바다 가운데 돌출한 바위에 앉아 천하를 응시雄視하는 당당한 형태를 취한 정형이 이룩된다. 한편 물고기로는 잉어와 쏘가리鰍魚가 각기 과거급제 등 등용문登龍門과 대궐을 의미하는 출사出仕의 염원에서 즐겨 그렸다.

조선시대는 실제 작품을 통해 초기부터 후기에 이르러 우리 산천을 화폭에 담은 진경신수나 남종문인화, 해학과 풍자가 넘치는 풍속화와 사실 묘사를 넘어 내면의 심성까지 잘 드러낸 초상화 등이 예술로서 높은 수준을 이루었는데, 화조화도 예외가 아니라 하겠다. 시대별로 소재에 따라 이룩한 우리다운 특색은 물론 조선 16세기 이암과 신사임당에 이어 중기 이후 사생寫生과 사의寫意의 절묘한 조화를 빚은 김홍도, 홍세섭 등이 이룩한 독자적인 화경은 한국화韓國畫란 명칭에 걸맞은 매우 값진 성취가 아닐 수 없다. 화조화에서도 우리 정취와 미감을 바탕으로 화폭에 펼쳐 특징과 개성을 어김없이 창출했다.

참고문헌 조선시대 동물화(이원복, 바람을 부르는 새, 국립광주박물관, 2010), 조선시대의 화훼영모화(이원복, 간송문화, 2015), 조선왕조 영모화고(최원수, 간송문화, 1979), 한·중 영모화초화의 정치적 성격(고연희, 이화여자대학교 박사학위논문, 2012), 화조화-길상, 그리고 화사와 간결의 이중주(이원복, 한국의 채색화, 다할미디어, 2015).

필자 이원복(李源福)



정의 꽃이 피는 식물을 주제로 한 민화적 화풍의 그림.

내용 단일한 종목의 화회화로 여러 폭 병풍을 만든 화회로는 모란[牡丹], 연화[蓮花], 매화[梅花] 등이 있다. 여러 화회를 모아 제작한 것으로는 사계절의 화려한 화회를 그린 화초병花草屏과 여러 종의 화회와 나비가 결합된 화접병花蝶屏이 제작되었다. 초본의 화초와 풀벌레를 중심으로 그린 초충草蟲, 채소류와 열매류를 그리는 소과蔬果, 열매 중에서 포도葡萄, 반도蟠桃 등을 따로 그린 것도 많다. 이 외에 문인의 덕목을 상징하는데서 비롯한 매난국죽梅蘭菊竹도 있다. 민화 화회도는 다른 민화 장르에 비하여 가장 다채로운 채색을 사용하기에 그림도 가장 화사하다. 각종 꽃과 열매는 길상吉祥을 상징하고 있어 의미가 풍부하다. 오늘날 민화로 분류되는 회화 작품들 중 가장 많은 양을 차지하는 장르가 화회도여서, 가장 사랑받았던 그림임을 알 수 있다. 대개 병풍

이나 화첩으로 꾸며졌고, 표현 매체는 채색화(彩色畵)가 위주이다. 수묵(水墨), 낙화(烙畵), 자수(刺繡), 판화(版畵)의 기법도 있다. 또한 다른 민화 장르에 비하여 자수로 제작된 작품이 많다.

주제별로 나누어 기본적인 내용과 형식을 정리하면 다음과 같다.

1. 모란도(牧丹圖): 각양각색의 모란꽃이 핀 모습을 그린 그림이다. 원래 모란은 중국 당(唐)나라에서 화왕(花王)이라 불리며 인기를 얻었고, 당태종이 홍(紅), 자(紫), 백(白)색의 모란 그림과 모란 씨를 신라 선덕여왕에게 선물로 보내면서 한반도로 유입된 것으로 알려져 있다. 중국에서 모란도는 혼례와 장례 때 사용되었고, 민화 모란도는 조선 왕실의 가례와 상례에서 사용된 궁모란병(宮牡丹屏)과 양반 사대가의 혼인에서 사용된 모란병 문화를 계승하여 근대기까지 널리 제작되었다. 조선시대 모란병은 모란 아래 괴석(怪石)이 배치된 괴석모란과 흙바닥에서 모란이 자란 형태의 토파(土坡)모란으로 대별된다. 모란의 색은 홍, 자, 분홍, 황, 백, 청색 등이며, 앞면과 뒷면을 나누어 색을 달리하고 잎 끝이 살짝 말린 부분을 붉게 칠하는 형식이 널리 정착되었다. 4폭, 6폭, 8폭, 10폭의 다양한 크기로 제작된 모란병풍은 대개 각 폭에 여러 색 꽃의 모란나무 여러 그루가 서로 엉키듯 자라 꽃이 섞여서 활짝 피어난 모양으로 주로 그려졌다. 모란나무를 연폭(連幅)으로 이어 그린 것, 비바람에 흔들리거나 수그린 모란을 그린 것도 있어 모란도의 표현 전통이 여러 갈래였음을 보여 준다. 모란도의 의미는 조선시대 문인 박미(朴澗, 1592~1645)가 부귀(富貴)와 번화(繁華)를 의미한다고 명시하였듯이, 특히 부귀를 상징하는 것으로 잘 알려져 있다. 현재 전하는 모란병은 대개 작가 미상이기 때문에 민화로 분류되어 있다. 왕실에서 나온 이른바 궁모란병을 민화에 포함하느냐 마느냐의 여부는 논란이 되는 상황이다. 궁모란병의 오랜 전통과 전개를 바탕으로 수많은 모란병들이 제작되면서 다양한 변화를 일으켰다. 모란의 꽃모양을 더욱 크고 둥글게 혹은 특이하게 그리거나, 괴석은 형태와 색채를 단순화하여 획일화시키거나, 기하학적 형태로 고안하여 여러 가지 색을 채우거나, 동물이나 사람 모양으로 기이하게 변화시키기도 한다. 모란과 앞에 가해진 채색은 말로



모란괴석도병 부분 | 국립민속박물관



모란괴석병 부분 | 온양민속박물관

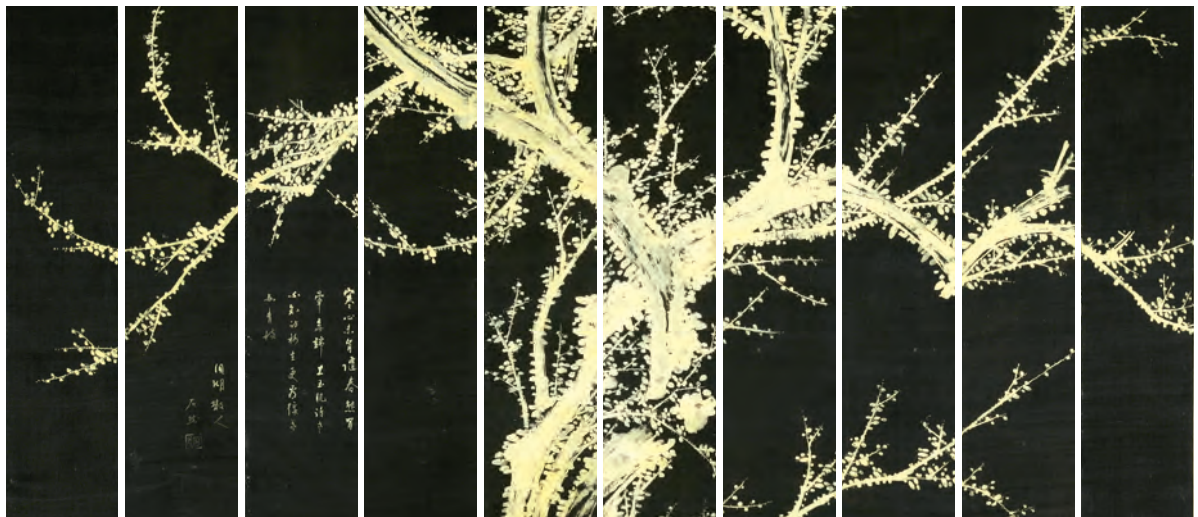
표현하지 못할 정도로 다양하다. 드물게 수묵으로 그린 모란도도 있고, 아주 드물지만 백색 얼룩으로만 제작한 모란병도 전한다.

2. 연화도蓮花圖: 연꽃이 가득 핀 연못蓮池의 그림으로 '연지도蓮池圖'라고도 한다. 연꽃 사이로 원앙, 오리, 백로 등의 물새가 쌍을 지어 헤엄치거나 날아들고, 연꽃 아래로는 잉어, 메기 등의 물고기가, 연꽃 위로는 물총새가 그려진다. 연못의 모습이 단 폭으로 병풍을 이루거나 연폭으로 제작되기도 하는 연화도병蓮花圖屏은 왕실을 포함한 일반에서 널리 애호되었다. 연화도가 널리 향유된 이유에는 복합적 요소가 작용한다. 연꽃은 북송 때 학자 주돈이周敦頤의 「애련설愛蓮說」에서 '화중군자花中君子'라는 의미를 갖추게 되었고, 『시경詩經』에서는 사랑의 공간을 나타내는 연지의 상징인 한편, 오래된 불교문화의 유래 속에서 생명이 잉태되어 극락에서 연화화생蓮華化生하는 매체의 공간으로 간주되는 전통이 뿌리 깊기 때문이다. 현재 전하는 연화도 병풍은 작가 미상의 경우가 많기 때문에 대개 민화로 분류된다. 연화도의 전개 속에서 연꽃과 연잎은 두툼하고 복스러운 모습으로 변형되기도 하고, 물고기나 백로 등이 과장되어 크게 그려지는 등의 다양한 변화가 나타난다.

3. 매화도梅花圖: 매화나무와 꽃을 그린 그림이다. 매화는 조선시대 학자들의 시문과 회화에서 가장 즐겨 다루어진 화훼였고, 조선 후기에는 화려한 매화병풍이 크

게 인기를 누렸다. 민화가 이를 계승하여 민화 매화도는 다양한 형태로 전개되었다. 화려함보다는 매화의 고고함이나 나무 등걸의 기이한 형태가 변화무쌍하게 전개되는 현상이 현저하게 나타난다. 매화의 의미는 엄동 설한에 피어나는 강인한 정신력과 지조, 새해를 알리고 축복함, 장수의 열매 등이다.

4. 화초병풍花草屏風: 사계절의 화려한 화훼류를 다양하게 그린 그림이다. 화훼와 조류를 함께 그리면 화초영모병花草翎毛屏이 된다. 화초만 그리는 화초병풍은 조선 초기부터 18세기까지 왕실 가례에서 주로 사용되다가 18세기 중반 이후로 화초병풍 대신 화초영모병풍이 사용되면서 오늘날 전하는 왕실 화초병풍은 매우 드물다. 그에 비해 화초영모병은 다양한 계층에서 많은 양이 전하고 있다. 화초병풍 및 화초영모병풍에 그리는 화초는 기본적으로 중국 황실의 정원에서 춘하추동 사계에 피는 화려한 화초들의 기록에 유래를 둔다. 봄의 모란과 작약, 여름의 축규蜀葵, 사계화四季花,月季花, 연꽃, 가을의 추규秋葵, 부용芙蓉, 국화, 겨울의 매화, 대나무 등이 주된 화종이다. 사계의 화훼를 기록하듯 세밀하게 그리는 사생의 기법 및 화훼화로 축하와 축원의 메시지를 전하는 전통이 이미 송나라때 마련되었다. 이후 동아시아에서 사계화초는 지속적으로 그려졌다. 화초병 그림에서 화훼 종류가 증감增減되는 변화를 가지면서 여름의 파초芭蕉, 겨울의 수선水仙 등이 더하여지고, 수복의 의미로 부상한 열매류가 포함되었다. 화초병이나 화



매화도 | 국립민속박물관

로 공간을 휘휘 감아 뺀어 나가는 모습이 인기를 누렸다. 소과류는 문방도文房圖나 감모여재도感慕如在圖의 중요한 소품으로 그려진다. 이에 수복壽福 지향의 열매들이 대거 등장하는 것이 민화류 화훼도의 전반적인 양상이다. 반도蟠桃, 불수감佛手柑, 석류石榴와 석류꽃 등이 대표적이다. 이들은 단독 주제가 되기도 하고, 화초영모화나 문방도 등의 부분적 소재로 장수와 자손번창의 의미를 더해 주는 기능을 한다. 이외에도 오랜 유가적 덕목을 담보하는 매난국죽梅蘭菊竹이 적지 않게 그려졌다. 매난국죽류의 화훼는 수묵법으로 간술하게 그려 문인적 품위를 보여 주고자 하면서 동시에 장수를 기원하는 의미가 추가되어 널리 유통되었다.

특징 및 의의 첫째, 화훼도는 조선시대 행사용 회화의 전통과 감상용 회화의 전통을 계승하면서 전개되었다. 다양한 화초들을 소재로 다루면서도 내용에서 다른 몇 가지 갈래로 분류되는 것은 전통적 장르 구분의 틀을 유지하면서 발전하였기 때문이다. 둘째, 민화로 널리 제작되면서 장르 구분 속에서 몇 가지 화훼도 주제들이 서로 조합 혹은 혼합된다. 이는 주제와 소재를 선별하여 응축 혹은 강조하는 의미와 이미지를 만들고자 하는 의도에서 비롯된다. 모란도에 화훼병을 섞어 의미를 중첩한 병풍, 화훼도와 화접도의 혼합, 초충도와 화접도의 혼합 등이 있다. 셋째, 여타 민화 장르들과도 조합 혹은 혼합하면서 풍부하고 흥미로운 화면을 만든다. 화훼도 속에 인물을 작게 그려 넣은 경우가 많고, 고사인물화나 산수도나 책거리도, 문자도 속에 화훼를 삽입하여 화사한 분위기로 장식하고 축복의 의미를 추가한다. 이러한 화훼 삽입의 예는 매우 다양하다. 넷째, 민화 화훼도는 형태와 색채에서 변화무쌍한 상상을 반영한다. 혹은 단순하고 특이하게 혹은 복잡하게 다양한 분위기의 화려한 화면을 만들면서 장식적 효과와 축원의 의미를 극대화하고자 하였다.

참고문헌 남계우의 회화관과 호접도(김영애, 고려대학교 석사학위논문, 2009), 일호 남계우 호접도의 연구(이소연, 미술사학연구242·243, 한국미술사학회, 2004), 조선시대 궁모란병 연구(김홍남, 미술사논단9, 한국미술연구소, 1999), 조선시대 화초화 연구(이은하, 고려대학교 박사학위논문, 2011), 조선왕실 흥례의 의장용 병풍의 기능과 의미(신한나, 홍익대학교 석사학위논문, 2009), 조선중기 사계영모도고(이원복, 미술자료47, 국립중앙박물관, 1991), 조선후기 호접도 연구(인미애, 동국대학교 석사학위논문, 2012), 한중 영모화초화의 정치적 성격(고연희, 이화여자대학교 박사학위논문, 2011).

필자 고연희(高蓮姬)



정의 중국 또는 한국 효자孝子의 효행孝行을 그린 교훈적인 고사인물화古事人物畫.

역사 우리나라에 현존하는 효자도 중 가장 이른 것은 1434년 제작된 『삼강행실도三綱行實圖』 「효자도」이지만, 중국에서는 2세기경 한대漢代 무량사武梁祠 화상석畫像石에서부터 효자도 도상圖像을 확인할 수 있을 정도로 역사가 깊다.

일반 회화 형식의 효자도 제작 관련 중 가장 이른 기록은 장언원張彦遠의 『역대명화기歷代名畫記』에 남조南朝 송의 화가 사치謝稚가 효자도를 그렸다는 내용이다. 효자 이름을 드러낸 효자도 기록으로는 오대십국五代十國 중 10세기에 활동한 남당南唐의 화가 위현衛賢이 <검루선생도黔婁先生圖>와 <노래자도老萊子圖>를 제작했다는 내용이 있다. 유검루庾黔婁는 편찮으신 부친의 변을 맛보아서 병의 차도를 가늠하고 북두칠성에게 자신이 아버지 병을 대신하기를 빌었던 효자이고, 노래자는 90세 양친을 위해 70세 때 색동옷을 입고 재롱을 부린 효자이다. 북송 때 효경孝經을 도해한 <효경도>를 그린 이 공린李公麟, 1049~1106은 효자 고사와 함께 본받을 만한 부모 고사를 그린 <자효고실도慈孝故實圖>를 제작했다. 중국에서 효자도를 활용한 구체적인 사례를 여계등余繼登의 『전고기문典故紀聞』에 수록된, 명나라 태조太祖가 옛 효행과 어려움을 겪으면서 집안을 일으킨 사람을 그리게 하여 자손에게 보이도록 명했다는 기록에서 찾을 수 있다.

수많은 효자 고사가 있으나 효행이 탁월한 24명을 선정하는 '24효' 전통이 당나라 때부터 성립되었고 석각화, 회화, 판화, 공예 장식문양으로 표현되었다. 송나라부터 '24효도' 형태로 효자도가 제작되었다. 24효에는 여러 가지 이본이 있으나 현재까지 전해져 오는 가장 일반적인 24명의 효자는 순제舜帝, 문제文帝, 양항楊香, 맹종孟宗, 왕상王祥, 곽거郭巨, 왕부王裒, 동영董永, 정란丁蘭, 주수창朱壽昌, 염자刺子, 자로子路, 노래자老萊子, 설포薛包,



효자도 병풍 부분 | 국립민속박물관

강혁(江革), 육적(陸績), 민손(閔損), 오맹(吳猛), 채순(蔡順), 검루(黔婁), 증삼(曾參), 황향(黃香), 당씨(唐氏), 강시(姜詩), 황정견(黃庭堅)이다. 24효 전통은 당 말기에 성립되었으나 현재 통용되는 24효에는 북송 시기 인물인 주창수와 황정견이 포함되어 있으므로 북송 이후에 형성된 24효가 일반적이다. 일반 회화로 제작되었던 24효도는 점차 대중적인 민간 년화(民間年畵)로 더 많이 전해진다.

우리나라에서 효행 사적은 『삼국유사』에서부터 독립적인 편목으로 다루어지기 시작했고 고려 말 우리나라 최초의 유교 교화서인 『효행록(孝行錄)』이 편찬되었다. 1346년 권준(權準)이 화공에게 24효를 그리게 했다는 기록이 가장 이른 시기 효자도 제작 기록이다. 조선 시대에는 판화 형식의 효자도를 비롯하여 일반 회화도 오랜 시간에 걸쳐 꾸준히 제작되었다. 『삼강행실도』(1434), 『속삼강행실도』(1514), 『동국신속삼강행실도』(1615), 『오륜행실도』(1797)가 대표적인 국가 편찬 행실도이다. 일반 회화 형식의 효자도는 대체로 19세기에 병풍용으로 제작된 것이 남아 있으며, 작가를 알 수 없으며 채색장식화로 제작되어 '민화(民畵)'라고 인식되고 있다.

내용 조선시대 효자도는 행실도 및 효행록에 수록된 판화 형식과 일반 회화 형식으로 구분할 수 있다. 판화 형식의 효자도는 국가에서 편찬한 행실도와 조상의 효행을 기리기 위해 문중에서 제작한 가전(家傳) 효행록에 수록되었다. 『삼강행실도』, 『속삼강행실도』, 『동국신속삼강행실도』에 수록된 판화 효자도는 한 화면을 다수의 공간으로 나누어 효자의 이야기를 자세히 전달하고자 했으나, 『오륜행실도』에서는 하나의 화면에 하나의 장면을 그리는 구성 방식으로 바뀌었다.

일반 회화 효자도는 조선 초부터 병풍으로 제작되어 왕실에서 세자 교육용으로 사용하거나 효자로 이름난 사람들에게 상으로 내리는 데에 활용했다는 기록이 전한다. 1413년에 세자의 교육을 담당하는 서연관(書筵官)에서 병풍을 제작할 때, 『효행록』에서 발췌하여 효자도 병풍으로 만든 기록과 1433년 세종과 왕세자 이하 중친 등이 온수현(溫水縣) 온천으로 행차할 때 경기감사 등이 세자에게 효자도 병풍 1좌를 올렸다는 기록이 있다. 명종(明宗)과 인종(仁宗)은 세자 시절에 침전에 효자도를 향시(進呈)해 두고 보았으며 정조(正祖)는 세손 시절에 효성이 지극하고 효자도를 좋아했다고 하면서 세자의 효성을 보여 주기 위해 효자도 병풍을 언급하기도 했다. 왕

실에서 하사품으로 명종 때 효자 나응삼(羅應參)에게 중국과 우리나라 효자 6명씩 그린 효자도 병풍을 제작했다는 기록도 전한다.

19세기 차비대령화원 녹취재 인물문 화제에 효행 고사가 출제되었다. 1809년 ‘노래무채(老來舞彩)’와 1824년 ‘문왕삼조(文王三朝)’는 『삼강행실도』에는 수록되었다가 성종 대 산정본부에서 제외된 고사이다. 일반인을 대상으로 하는 행실도 효자도와 왕실을 위해 제작되는 효자도의 내용이 차이가 있었음을 확인할 수 있다. 사대부 계층에서도 이른 시기부터 감상이나 장식용으로 효자도 병풍을 제작하고 사용했다. 이와 달리 현실적인 상황을 반영한 효자도를 제작한 예를 윤제홍(尹濟弘)의 <자로부미도(子路負米圖)에서 확인할 수 있다. 친지들에게 쌀을 꾸러 다니며 부모님을 모시는 자신의 효행을 공자의 제자 자로가 양친을 위해 백여 리 멀리서 쌀을 구해서 지고 온 ‘자로부미’ 고사에 빗대어 효행의지를 굳건히 하고 후손에게 모범을 보이고자 효자도를 제작했다.

현전하는 가장 이른 시기 일반 회화 효자도는 삼성미술관 리움 소장 <만고기관첩(萬古奇觀帖)에 수록된 한후량(韓後良)이 그린 <맹종읍죽(孟宗泣竹)과 한후방(韓後邦)이 그린 <자로부미도(子路負米)와 <왕상고빙(王祥叩冰)이 있다. 이 세 점의 효자도의 효행고사가 고려 말부터 문인들에게 널리 알려져 있던 이야기로 『삼강행실도』 효자편에 수록되어 있다. 해당 고사에서 가장 중요하고 상징적인 한 장면만을 세필과 채색으로 그린 것이다. 그러나 현재 전하는 대부분의 효자도는 6~8폭의 병풍이며 채색장식화풍이다. 우리나라 효자가 아닌 중국 24효도에 포함되는 효자를 그린 병풍류와 『오륜행실도』 효자도 도상을 따른 병풍으로 구분할 수 있다. 전자는 광분양행락도나 백동자도에서 볼 수 있는 화려한 전각을 배경으로 인물을 배치하는 구성을 따르고 있으며, 후자는 산수를 배경으로 하는 효자도이다. 기록과 현전하는 효자도 병풍에 그려진 효행 고사를 조사하면, 황향선침(黃香扇枕), 노래반의(老萊斑衣), 육적회굴(陸績懷橘), 민손단의(閔損單衣), 자로부미(子路負米), 왕상부빙(王祥剖冰), 당씨유고(唐氏乳姑)가 주로 그려졌음을 알 수 있다. 이 외에 국립중앙박물관 소장 전 정홍래 효자도 2폭은 한 폭에 각기 다른 세 개의 효자 이야기가 그려져 있는 우리나라

효자도에서 쉽게 볼 수 없는 특이한 구성방식을 하고 있다.

특징 및 의의 유교를 숭상하는 사회에서 중요하게 여긴 것은 삼강오륜(三綱五倫)으로 대표되는 위계질서의 확립이다. 효는 ‘부모와 조상에 대한 예’라는 개인의 윤리이며, 더 나아가 ‘충효쌍전(忠孝雙全)’, ‘충효일맥(忠孝一脈)’이란 말에서 확인할 수 있듯이 조선 사회를 유지하는 사상적 기둥이고, 국가통치의 가장 기본적인 사상으로 인식되었다. 이러한 시대적 요구에 의해 조선시대에 강제적인 목적에서 제작되고 소비된 고사인물화 중 하나가 효자가 효행을 행하는 이야기를 그린 효자도이다. 효자도는 유교윤리가 지배하는 사회를 건설하려는 목적에서 제작된 실용적인 그림이자, 조선시대의 사상과 가치를 표출하며, 사회적 규범, 정치적 권력을 형성하는 역할을 했다. 조선시대 전 시기에 걸쳐 정치·사회·윤리 등 문화 전반의 배경 속에서 제작 용도에 따른 효행 고사의 선택의 변화를 확인할 수 있다. 그러나 현존하는 채색 효자도는 본연의 감계적 목적은 퇴색하고 장식적인 성향이 짙어졌다.

참고문헌 유교이념의 생활 속 실천-조선시대 효자도병풍(이수경, 미술사의 정립과 확산1, 사회평론, 2006), 조선시대 사회 통합 이념의 상징, 효자도(이수경, 민화학회, 2015), 조선시대 효자도-행실도류 효자도를 중심으로(이수경, 미술사학연구242·243, 한국미술사학회, 2004), Twenty-Four Paragons of Filial Piety(Mead, Virginia Lee, Arts of Asia, v. 27 July/Aug, 1997).

필자 이수경(李洙京)



정의 ‘효제충신예의엄치(孝悌忠信禮義廉恥)’ 여덟 자를 소재로 그린 문자화.

내용 효제문자도는 여덟 자로 이루어지기 때문에 주로 8폭 병풍으로 많이 그려졌다. 효제문자도는 문자화 중에서 가장 큰 비중을 차지하며, 숙종과 영조 시기에 발생하여 20세기 중엽까지 많이 그려졌다. 효제문자도

가 주제로 삼은 여덟 자는 유교의 핵심 윤리를 요약한 것이다. 문헌상 여덟 자가 갖추어 등장한 것은 주희(朱熹, 1130~1200)가 아동들의 교과서로 편집한 『소학(小學)』에서 유래한다. 효제문자도의 근본 성격과 관련해 중요하므로 아래 그 일부를 인용한다.

…… 아이들을 가르칠 때, 날마다 고사(故事)를 기억하게 하고 옛날과 지금에 구애받지 말고 먼저 ‘효제충신(孝悌忠信)의 염치’ 등의 일을 들려주고, 황향(黃香)이 침석(枕席)에 부채질한 일, 육적(陸績)이 굴(橘)을 품은 일, 손숙오(孫叔敖)의 음덕, 자로(子路)가 등에 쌀을 져 나른 일 같은 것을 세속의 이야기처럼 들려준다면 곧 그 도리를 깨닫게 되고, 이것이 오래되어 마음에 젖으면 덕성이 자연적으로 우러 나오게 될 것이다. ……

위의 인용문에서 효제충신(孝悌忠信)의 유교적 덕목에서 구체적인 예가 몇 가지 언급되어 있다. 황향이 여름 날 부모님이 더워 잠을 못 이루자 미리 잠자리에 부채질하여 시원하게 한 일, 육적이 부모님에게 가져다 드리려고 굴을 몰래 가슴 속에 감춘 일, 손숙오가 머리가 둘 달린 뱀을 보고(당시 쌍두사를 보면 죽는다는 속설이 있었음) 다른 사람이 볼까 봐 땅에 묻은 일, 자로가 부모를 봉양하기 위해 쌀을 져 나른 일 등이 인용되어 있다. 효제문자도는 이런 고사에 나오는 인물과 소재들을 그림으로 표현한 것이다. 황향의 부채, 육적의 굴과 위에서는 언급하지 않은 왕상의 잉어, 맹종의 죽순 등 다양한 소재들이 효제문자도 중 ‘효(孝)’자 표현에 이용되었다. 이 밖에 ‘제(悌)’는 형제간의 우애를, ‘충(忠)’은 임금과 국가에 대한 충성, ‘신(信)’은 사람 사이의 믿음, ‘예(禮)’는 사회를 지탱하는 예의를, ‘의(義)’는 올바름과 의로움을, ‘염(廉)’과 ‘치(恥)’는 염치, 즉 청렴함과 부끄러움을 아는 덕목을 각기 지칭한다. 이들 각각은 해당하는 고사와 인물, 관련된 사물들이 다양하게 존재하며, 그 중 다수가 효제문자도에 표현되었다.

『소학』은 조선시대 성리학자들에게 크게 중시되어 조선시대 동안 『대학(大學)』을 읽기 전 아동은 물론, 성인들의 일상생활 규범을 요약한 서적으로 중시되었다. 게다가 조선 초기 왕들뿐 아니라 후기의 숙종, 영조, 정조 등 왕들이 중시하였고, 세자 교육을 위한 중요 교재이

기도 했다. 여러 상황을 볼 때, 효제문자도는 숙종과 영조 때 궁중에서 왕세자 교육을 위해 도화서 화원에서 제작되기 시작한 것으로 보인다. 효제문자도가 처음 제작되기 시작한 것은 성리학을 기반으로 건국된 조선왕조가 성리학의 대성자 주자(朱子)에게 바친 경의, 주자의 효제충신(孝悌忠信)의 염치 여덟 자 필적이 조선에 전래된 것, 기타 중국의 각종 문자화가 전래된 상황 등을 배경으로 한다. 효제문자도의 성립 시기를 숙종과 영조 때로 추정하는 이유는 초기 효제문자도에 그려진 도상이나 양식이 정조 대인 1797년에 간행된 『오륜행실도(五倫行實圖)』 보다 선행하는 모습을 보여 주기 때문이다. 그리고 치열한 예송을 거쳐 성리학이 조선화된 시기이기 때문이기도 하다. 효제문자도는 이러한 성리학적 규범이 조선시대 왕부터 일반 백성에 이르기까지 영향을 미친 것을 보여 주는 시각적 증거이다. 그런데 처음 도화서에서 그려진 효제문자도가 일반 백성들까지 전파되자 양



효제도(孝悌圖) 중 효 | 삼성미술관리움



효제문자도 부분 | 국립중앙박물관

식상 큰 변화를 겪게 되었다. 일반 백성들은 딱딱하고 정형화된 도화서 양식으로 받아들인 것이 아니라 중국에서 유래했으나 중국에서는 표현되지 않는 조선 양식으로 변화시켰다. 여러 고사에서 채용한 인물, 꽃과 새, 동물, 물고기, 사물 등을 이용하여 다양한 변주를 이루어, 한국인의 창의성, 미술적 재능을 잘 보여주는 화제가 되었다.

효제문자도는 크게 세 시기로 양식 변천을 이루며 발전하였다. 처음 도화서에서 그려질 때는 여덟 자 글자의 원형을 유지하며 글자 획 속에 각종 그림 장식을 집어넣는 방식이었다. 예를 들어 삼성미술관 리움 소장 <효제도 8폭 병풍> 중 '효' 자를 보면, 역사상 효자로 이름 난 순 임금, 겨울에 어머니에게 죽순을 구해 드린 맹종, 또 겨울에 어머니에게 잉어를 구해 드린 왕상, 노래자 등의 고사가 그림과 동그라미 속 문자로 표현되어 있다.

이런 초기의 효제문자도 중에는 판화로 된 것도 다수 있는데, 조선에 전래된 주자의 '효제충신예의염치' 여덟 자 필적과 관련이 있을 것으로 추정된다. 주자는 소재 면에서만뿐만 아니라 필적을 통해서도 효제문자도의 발전에도 직접 연결된다.

효제문자도는 두 번째 단계에서 원래 글자의 형태를 과감히 탈피하여 필획의 일부를 아예 그림으로 대체하게 된다. 즉 앞 단계에서 자획 내부에 표현되는 소재들, 특히 잉어, 죽순, 새, 용 등이 글자의 자획을 구성하게 되어, 본격적인 회화로 발전하였다. 국립중앙박물관 소장 <효제문자도 병풍>은 필획 중 일부만 사물의 형태로 바꾸어 두 번째 단계로 변화하는 모습을 보여준다.

그런데 여기에 산수화, 인물화, 책가도, 화조화 등 다양한 다른 소재들과 결합하여 더 복잡하고 다채롭게 발전한 예가 국립민속박물관 소장 <효제문자도>이다.

여기에는 하단에 간단한 산수화를 배치하고 상단에는 각 글자와 관련된 시구를 써 넣었다. '효' 자의 경우 죽순에 싸이 나 대나무가 무성하게 된 형태로 표현되었다. 삼성미술관 리움 소장 <효제도 8폭 병풍>의 경우 상하단에 책가도를 삽입하고 중앙에 효제문자도를 배치하였다. 한편 제주도, 강원도, 경상도 등 지역에 따라 지역적 특징이 가미된 양식이 발전하였음을 알 수 있다. 이를 테면 제주도 효제문자도에는 제주도의 지역적 특징을 보여 주는 물고기와 새, 꽃 등이 들어가고, 자획 내부에 물결 문양이 들어가는 등의 특징이 있다.

효제문자도의 세 번째 단계는 추상화와 단순화가 큰 특징이다. 자획을 여러 가지 상형 소재로 다채롭게 꾸미던 중기 양식에서 변화되어, 이제는 원래의 소재가 뭘었는지 모를 정도로 추상화 되는 곳이 많아진다. 예로 '충' 자의 경우 '中' 부분은 원래 용籠으로 표현되다가 점차 새우(蟹)로 단순화되는데, 세 번째 단계에는 더욱 간략화되어 얼핏 보면 그 형태를 알아보기 어렵게 된다. 덕성여자대학교박물관 소장 <효제도 8폭 병풍>이 이런 변화를 잘 보여 준다.

'신' 자의 경우에도 필획이 마치 무늬 벽돌을 쌓아 올린 듯 추상화되었다.



효제문자도 부분 | 국립민속박물관



효제문자도 부분 : 덕성여자대학교박물관

효제문자도의 세 단계 양식 변천 과정의 배경은 무엇일까? 첫째, 문자의 모습이 그대로 유지되고 굵은 획 속에 여러 가지 관련된 고사가 삽입되던 단계는 중국 문자화의 양식과 유사하며 문자의 고유한 의미가 존중되던 단계였다. 효제문자도의 유교적, 교화적 의미와 목적에 충실했던 단계로, 아마도 주자의 필적을 따라 썼을 것이다. 이 단계의 효제문자도는 궁중에서 세자의 교육용으로 시작되어 사대부 계층에 널리 퍼졌을 것이다. 그러다가 두 번째 단계에서 문자의 획이 그림으로 대체되기 시작하고, 문자도 상하단에 산수, 책거리, 화조 등이 첨가되는 등 다양한 형식으로 변형되었다. 이는 일반 백성들의 자유로운 미감과 상상력이 반영된 본격적 민화의 단계라 할 수 있다. 두 번째 단계의 효제문자도가 가장 다양하고 재미있는 민화적 특성과 조형성을 갖고 있다. 세 번째 단계는 그림과 필획이 더욱 추상화, 단순화되는 것은 하층 백성들에게 널리 퍼져나가다가 마침내는 원래의 의미와 취지까지 잊히는 단계, 즉 단순 장식으로서의 쇠퇴기로 볼 수 있다.

특징 및 의의 효제문자도는 유교철학의 기본 윤리를 집약한 ‘효제충신예의염치’ 여덟 자를 그림으로 표현한 것이다. 이 여덟 자는 주로 8쪽으로 구성되는 병풍과 딱딱아 떨어져 병풍이 대유행한 조선 후기 사회에 더 잘 퍼질 수 있었다. 효제문자도는 주자가 대성한 성리학의 주요

텍스트인 『소학』이 조선 사회에 중시된 것을 배경으로 한다. 그리고 조선 후기 숙종~영조 대 성리학의 토착화와 증화사상과도 관련되어 크게 보급되었다고 판단된다. 효제문자도에 표현된 원래의 고사는 대부분 중국의 것이나, 그 표현 방식이나 양식화는 순전히 조선 사회의 독창이었다. 효제문자도는 민화 금강산도와 함께 어떤 소재에 대한 뚜렷한 양식의 형성과 그 양식의 시대에 따른 변화 과정을 극적으로 보여 주는 면에서, 조선시대 미술의 한 특징을 가장 잘 나타낸다고 할 수 있다. 또한 미술이 시대의 이념과 철학 그리고 당시 사람들의 미감을 잘 보여 주는 예로서도 중요하다.

참고문헌 민화 효제문자도의 기원에 대하여(진준현, 민화연구2, 계명대학교 한국민화연구소, 2013), 소학, 민화 문자도의 의미와 사회적 역할(진준현, 미술사와 시각문화3, 사회평론, 2004), 제주도 민화 연구-문자도 병풍화를 중심으로(정병모, 강좌미술사24, 한국미술사연구소, 2005).

필자 진준현(陳準鉉)

부록

기역

가례도감의궤	207
가색도	261
감계화	166, 260
감로탕화	262
강령탈춤	151
강릉관노가면극	83
강천모설	223
개인놀이	87
거드름춤	74
건곤일회첩	256
겹바라	62
경도잡지	211
경포대	176
계획도	260
고개잡이	111
고갈소고춤	89
고사인물화	249, 280
고산구곡	171
고산구곡가	171
고산구곡도	213
공민왕	268
공육진	65
공자성적도	162
곽분양향락도	175
곽자의	173
곽자의전	175
곽자의행락도	175
관가도	261
관동십경	177
관동팔경도	213
관왕	217
관우	217
광대칭	126
광양북춤	87
광통교	190, 203
교방검무	21
교방칭	100

구름	247
구운몽	170
군웅거리	66
군자	239
궁중무용	57
궁중풍속화	260
권명화	77
권상하	172
금강산도	212
금궐도	169
기기도	162
기러기	275
기로회도	169
기마인물	267
기명절지화	195
기생	76
기자	185
길상	266
길상 문자도	200
길상벽사	204, 248
길상장식화	183, 211
길짐승	240
김덕명	109
김득신	262
김만중	178
김백봉	68
김숙자	28
김인호	126
김준근	262
김행원	130
김홍도	262, 267
까치	274
꽃	254

니은

나례	197
낙산사	176
날짐승	240, 271

남사당패	32
남성소리춤	93
남채화	227
내금강	181
내금강산전도	180
내외금강산명소도	181
녹취재	240
놀소리춤	93
농포도	261
누숙	166
누숙경직도	166

다

다남	205
다복	205
다산	185
담외평생도	257
담지춤	74
대결무	114
도금선	55
도량계작법	30
도배	204
도석인물화	249
도화녀비형량	197
도화서	269
도화원	189
돌잔치	259
동국세시기	197
동국신속삼강행실도	263
동래야류	105
동정추월	223
들놀음	103
들이숙배 나숙배	129
등용문	233

마

망양정	176
-----	-----

매	275
매화	274
매화도	278
맹영광	207
맹호도	186
모당평생도	257
모란	275
모란도	277
모방춤	46
목왕	244
무고	41
무대 예술	49
무등	53
무송반환도	170
무언극	124
무용극	134
무이구곡	192
무이구곡도	213
무일도	162, 166
문방도	252
문방사우	195
문신	197, 220
문화	198
미알춤	37
민간무용	58
민예론	202
민족무용	57
밀양백중놀이	59

비읍

박고도	196
박관용	130
박병천	130
반도	221
배김사위	44
백동도	207
백수백복도	199
백자	207

백자동	207
벌레	254
범무	122
법고	64
벽사진경	73, 220
벽사화	185
변상벽	242
병풍	208
복	185, 205
복주도	162
봉명조양	209
봉산탈춤	150
부귀영화	191
북청사자놀음	83
불로장생	229
불사거리	128
불수감	221
비백서	201
비틀사위	54
빈풍도	162, 166
빈풍칠월도	166

시옷

사군자	275
사녀화	249
사당도	163
사당패	69
사령도	183
사민도	261
사방요신작법	30
산시청람	223
삼강행실도	263
삼고초려도	217
삼국지도	216
삼국지연의	170
삼국지전쟁도	216
삼일유가	259
삼일포	176

삼재도회	183, 210
상산사호 고사	169
서수	182
서왕모	244
서원아집도	169
석류	221
석모란	191
설중방우도	169
성군현비고사도	162
성진	178
세화십장생	229
소상반죽	223
소상아우	223
소상팔경도	212
소학	283
속삼강행실도	263
속화	262
손님굿춤	28
송근우	155
송시열	172
송축	221
수	185, 205
수노인도	228
수렵도	267
수박	221
수북	221
수성노인도	228
수영아류	106
시중대	177
식당작법	137
신도	197
신동도	228
신사임당	254
신선도	170, 220
신선사상	229
신수	247
신윤복	262
신청	126
신흥 부유층	194

신흥부유층	173
십장생	240
십장생도	220
쌍바라	62

이응

약사청	126
애련설	239
아나기 무네요시	202
약리도	232
양북춤	87
양소유	178
양태옥	130
어깨춤	52
어진화사	270
어촌낙조	223
여동빈	227
여성소리춤	93
연꽃	275
연사모종	223
연화도	278
열녀	263
열두발상모춤	81
열선도	227
열성어제	218
영희도	207
예인	76
예인무용	58
예천청단놀이	83
오륜행실도	263
외금강	181
외바라	62
외북춤	87
요지선경도	244
용	247
운우도	256
운우도첩	256
운필	266

울루	197
웅박캉캉	39
원앙	275
원포귀범	223
월송정	176
유교	165
유어도	235
유필	211
육관대사	180
육환장	34
윤두서	261
이교납리	170
이동안	126
이매방	77
이암	241
이애주	98
이우환	203
이장산	56
이정범	125
이철괴	227
이형록	252
일소리춤	93
임포	169

지웃

자리춤	95
자인팔광대놀이	83
작호도	186
잠도	261
장과로	227
장금도	55
장삼춤	21
장성천	130
장수	205
장한중	237
재인	40
전통무용	57
절드림	98

정선	181
정소산	77
정조	252
제대각시	16
조갑녀	56
조국구	227
조영석	261
종리권	227
주돈이	239
주자성리학	192
주희	192
죽서루	176
즉흥춤	120
지방	165
진주교방	132
집단무용	17

치웃

차비대령화원	270
참외	221
창오모운	223
채상벽구놀이	80
채상소고춤	80, 89
채찍춤	47
책가도	196, 252
책거리	196, 252
처용	197
천산대렵도	268
청간정	176
청우출관	169
초상화	249
초충도	279
총석정	176
최선류	77
최승희	125
춘도	256
춘의	256
춘향전	170

춘화도	256
충신	263
취재	189, 240
취흥	125
치장	204

티을

탈춤사위	141
태평방	190
토속무용	57
통도사	109

피을

판굿	87
팔선녀	178
팔선도	227
패문재경직도	167
평바라	62
평사낙안	223
평생도	260
포도	221
풀	254
풍속인물화	249
풍자	189

히을

하마선인도	228
하보경	60
하선고	227
하화도	238
하회별신굿탈놀이	83
한사모종	223
한산춤	47
한상자	227
한성준	77
한양가	203

한영숙	77
해금강	181
해산정	177
해상군선도	244
해학	189
행실도	281
향당	101
향토무용	57
향화계작법	30
허벅	154
헌선도	246
혁필서	201
현세구복	266
호남 시나위	50
호도	186
호작도	186
혼인식	259
홀춤	157
화랑청	126
화사군관	271
화성재인청과	126
화원	189
화접도	275, 279
화초병풍	278
활개춤	63
황릉제건	223
황제푸리	217
황창검무	22
회혼례	259
효자	263
효자도 병풍	282
효제문자도	199
효제충신예의염치	282
효행록	281

무용

강인숙 康仁淑	경상대학교
거드름춤	20
동래고무	41
입춤	120
춤사위	135
한량무	145
할미춤	146

구미래 具美來	불교민속연구소
나비춤	29
바라춤	061
법고춤	064
작법무	122
타주춤	137

김기화 金起和	성균관대학교
도살풀이춤	40
부정놀이춤	66

김은경 金恩慶	동래고무보존회
날뫼북춤	30
덧배기춤	38
동래학춤	43
양산사찰학춤	109

나경수 羅景洙	전남대학교
강강술래춤	17

남성진 南聖辰	진주문화연구소
남사당덧뵈기춤	32
상모춤	80
영노춤	112
오방신장무	118

남수정 南秀晶	용인대학교
장고춤	124

목진호 睦鎭浩	한국예술종합학교
경기도도당굿	26

박혜영 朴惠英	목포대학교
설북춤	86
설장구춤	87
잡색춤	123
진도북춤	129

송미숙 宋美淑	진주교육대학교
안성향당무	101

심상교 沈相敎	부산교육대학교
각시춤	16
노장춤	34
오광대춤	114

안병헌 安秉憲	성균관대학교
부채춤	68

양종승 梁鍾承 사머니즘박물관

무당춤	49
해서탈춤	149

유미희 柳美姬 경인교육대학교

진주교방굿거리춤	132
진주한량무	134

윤미라 尹美羅 경희대학교

진쇠춤	132
-----	-----

윤여숙 尹汝淑 부산민속예술보존협회

문둥이춤	54
밀양북춤	59
범부춤	62

이병옥 李炳玉 용인대학교

민속무용	56
병신춤	65
산대놀이춤	73
소고춤	89
소리춤	92
탈춤	138
허튼춤	155

이사빈 李賜彬 국립민속박물관

동물모방춤	45
-------	----

이승수 李承洙 중앙대학교

말뚝이춤	46
사당춤	69

이애주 李愛珠 서울대학교

승무	97
----	----

이종숙 李鍾淑 한국전통악무연구소

태평무	142
-----	-----

이희병 李熙秉 동국대학교

깨끔춤	28
울림채춤	119
터벌림춤	143

임수정 林守正 경상대학교

검무	21
승전무	100

전경욱 田耕旭 고려대학교

사자춤	71
-----	----

정상박 鄭尙垓 동아대학교

아류춤	103
-----	-----

정형호 鄭亨鎬 전북대학교

덜머리집춤	37
무동춤	52
서낭굿탈놀이춤	83
소무춤	95
양반춤	106
영감춤	110

허영일 許榮一 한국예술종합학교

민살풀이춤	55
살풀이춤	76

허용호 許龍鎬 고려대학교

재인청춤	126
허벅춤	154

홍태한 洪泰漢 전북대학교

제석춤	128
-----	-----

고연희 高蓮姬 규장각 한국학연구원

산수화	212
소과도	221
화훼도	276

김선정 金善晶 서울역사박물관

백자도	206
-----	-----

김시덕 金時德 대한민국의사박물관

감모여재도	163
-------	-----

김윤정 金潤貞 국립민속박물관

경지도	166
곽분양행락도	173
문배	197
민화	202
백수백복도	205
세화	220

박본수 朴本洙 경기도미술관

구운몽도	178
십장생도	229
요지연도	244

서주영 徐嫻暎 북서울미술관

삼국지연의도	216
--------	-----

유미나 劉美那 원광대학교

관동팔경도	176
금강산도	180
소상팔경도	223

윤열수 尹列秀 가회민화박물관

고사인물화	168
신선도	226
평생도	257

윤진영 尹軫暎 한국학중앙연구원

고산구곡도	171
도화서	189
무이구곡도	192
풍속화	260
화원	269

이수경 李洙京 국립중앙박물관

감계화	162
행실도	263
효자도	280

이원복 李源福 (전)경기도박물관

어변성룡도	232
어해도	235
인물화	248
화조화	271

이은하 李垠河 한국문화재정책연구원

모란도	190
연화도	238
초충도	254

정병모 鄭炳模 경주대학교

까지호랑이	186
문방도	194
책거리	252
춘화	255

진준현 陳準鉉 서울대학교박물관

문자화	198
호렵도	267
효제문자도	282

허균 許筠 한국민예미술연구소

길상화	184
비백서	211
혁필화	266

홍선표 洪善杓 이화여자대학교

기린도	182
봉황도	209
영모도	240
운룡도	247

관내자문 김윤정
위철
정연학

관외자문 강등학(강릉원주대학교)
강인숙(경상대학교)
김현선(경기대학교)
김혜정(경인교육대학교)
윤진영(한국학중앙연구원)
이영배(안동대학교)
이용식(전남대학교)
정병모(경주대학교)
정형호(전북대학교)
최공호(한국전통문화대학교)

감수위원 권오성(동북아음악연구소)
김익두(전북대학교)
양종승(사머니즘박물관)
윤열수(가회민화박물관)
이병욱(용인대학교)
허용호(고려대학교)
홍선표(이화여자대학교)