

안중식(安中植) 기명절지도(器皿折枝圖)의 전개 과정과 그 성격

김예진

문화재청 문화재감정위원, 한국미술사 전공
heesoo25@gmail.com

I. 머리말

II. 안중식 기명절지도의 연원

III. 안중식 기명절지도의 전개

IV. 맺음말

이 논문은 2017년 12월 9일 인물미술사학회와 국립현대미술관에서 주최한 〈심전 안중식 다시 읽기〉 학술 심포지엄에서 발표하였던 것을 수정·보완한 것이다.

I. 머리말

한국 근대미술사에서 안중식(安中植, 1861-1919)은 장승업(張承業, 1843-1897)의 화풍을 계승한 화가로 규정된다. 그리고 기명절지도(器皿折枝圖)는 장승업에서 안중식으로 이어지는 근대화단의 계보를 가장 상징적으로 보여주는 화목(畵目)일 것이다. 기명절지도는 장승업에 의해 창안된 뒤 안중식을 거치며 그 문하의 이도영(李道榮, 1884-1933), 이한복(李漢福, 1897-1940), 최우석(崔禹錫, 1899-1964) 등에 의해 20세기 초 화단에서 유행하였다고 알려진 화목이기 때문이다.¹⁾

지금까지 기명절지도를 다룬 연구에서는 장승업의 기명절지도가 안중식으로 계승되면서 사실적인 기물 묘사, 맑고 단아한 색채 표현으로 격조 높은 장식화로 발전하였다는 평가와 함께, 활달한 필치와 윤택한 묵법을 구사한 장승업의 기명절지도가 안중식 이후 장식적인 채색공필화풍으로 형식화되었다는 다소 부정적인 평가가 상존하였다.²⁾ 안중식의 그림은 장승업에 비해 훨씬 차분한 분위기, 감각적인 색채, 단정해진 구도를 보여준다. 그리고 안중식 이후 20세기 초 서화가들에 의해 유행한 기명절지화는 비슷한 소재와 구성, 장식적인 화풍으로 치우친 듯한 인상을 주는 것도 사실이다. 안중식은 천재화가 장승업의 기개 넘치는 그림을 직업화가 특유의 ‘단정하고 보기 좋은’ 그림으로 다듬어서 기명절지도의 쇠퇴를 앞당긴 화가일까? 본 연구는 안중식의 기명절지도에서 보이는 ‘단아함’과 ‘장식성’이라는 특징이 어디에서 유래하고 그 성격은 무엇인가에 대한 의문에서 출발하였다.

1) 김용준, 「오원일사」, 『근원수필』(열화당, 2001). 하지만 근대미술사 연구가 진척되면서 기명절지도의 형성 과정에 대해서도 활발한 논의가 개진되면서, 중국 年畵의 영향, 책가도의 영향, 海上畵派 영향 등이 논의되었다. 기명절지도와 관련한 연구로는 홍선표, 「오원 장승업을 다시 본다」, 『월간미술』(1997. 12.); 허보인, 「한국의 기명절지도 연구」, 홍익대학교 석사학위논문(1998); 이성미, 「張承業 繪畵와 中國繪畵」, 『정신문화연구』 24-2(2001. 6.); 진준현, 「오원 장승업 기명절지화 양식의 계승」, 국립현대미술관 편, 『한국미술 100년』(2006); 황해진, 「乾隆年間 博古花畵 研究」, 이화여자대학교 석사학위논문(2008); 오지영, 「淸末 趙之謙(1829-1884)의 화훼화와 그 영향」, 『미술사학연구』 261(2009. 3.); 이인숙, 「근대기 대구의 문인화가 궁석 김진만(尙石 金鎭萬, 1876-1933) 기명절지화 연구」, 『영남학』 24(2012. 12.); 이인숙, 「석재 서병오(石齋 徐丙五, 1862-1936)의 기명절지화 연구」, 『민족문화논총』 55(2013. 12.) 등이 있다.

2) 허보인(1998), 위의 논문, 89쪽; 이인숙(2013. 12.), 위의 논문, 382쪽.

현전하는 안중식의 기명절지도 중에는 제작연대가 명확하고 궁중 소용으로 제작된 10폭 이상의 대병풍들이 전하고 있다. 이 병풍들은 19세기 말, 20세기 초 병풍의 인기를 보여주며, 마찬가지로 병풍으로 제작되어 인기를 끌었던 화훼(花卉)·화조도(花鳥圖) 병풍, 종정도(鐘鼎圖) 병풍 등과 영향을 주고받으며 제작되었던 것으로 보인다. 따라서 본 연구에서는 기년작(紀年作) 기명절지도를 중심으로 동시기 화훼·화조도, 종정도 등과 비교·분석하면서 안중식 기명절지도의 연원과 전개과정을 정리하고, 안중식의 기명절지도가 한국 근대화단에서 갖는 위상을 규명하고자 한다.

II. 안중식 기명절지도의 연원

1. 장승업의 기명절지도

안중식과 장승업의 직접적인 사승관계는 명확하지 않지만, 산수화, 화조화, 인물화 등 각 분야에 걸쳐 두 화가의 긴밀한 관계는 쉽게 확인할 수 있다. 장승업은 19세기 말 회화 수요층의 미감에 맞춘 장식적 화풍과 길상적인 내용을 담은 그림들을 그리며 큰 인기를 끌었다. 그리고 수요자의 요구에 맞추어 화조·영모·화훼 등 여러 화목이 섞인 잡화도라는 새로운 유형의 그림을 출현시켰다.³⁾ 안중식의 초기작인 1894년작 〈화조영모도 10폭병풍〉(그림1)은 화조영모(花鳥翎毛) 도상, 윤묵(潤墨)의 부드러운 질감, 호방한 필치, 담채의 부분적 가미에서 장승업 화풍과 유사한 특징을 보인다(그림2). 다만 안중식이 매 폭마다 수복강녕(壽福康寧)을 기원하는 의미를 가진 화제(畫題)를 전(篆), 예(隸), 해(楷), 행(行)의 각체로 써넣은 점이 장승업 그림과 다르다.⁴⁾ 안중식은 어려서부터 서당에서

3) 김취정, 「개화기 화단의 신경향과 잡화병」, 『미술사논단』 27(2008. 12.), 253-287쪽.

4) 제1폭부터 순서대로 ‘一品當朝’, ‘宴樂春風’, ‘長壽平安’, ‘喜沐恩波’, ‘玉堂富貴’, ‘一路榮華’, ‘紫綬金章’, ‘百齡食祿’, ‘金衣百子’, ‘進爵封侯’가 적혀 있다. 이들 畫題는 모두 중국에서 만들어진 길상적인 의미의 화훼·화조화 화제로서 모란과 목련을 그리는 ‘玉堂富貴’나 국화와 구기자를 그리는 ‘杞菊延年’이 기명절지도의 화제로도 즐겨 다루어진 것에서도 알 수 있듯이, 19세기 말·20세기 초 기명절지도와 화훼화는 깊은 관련을 맺으며 전개되었다.

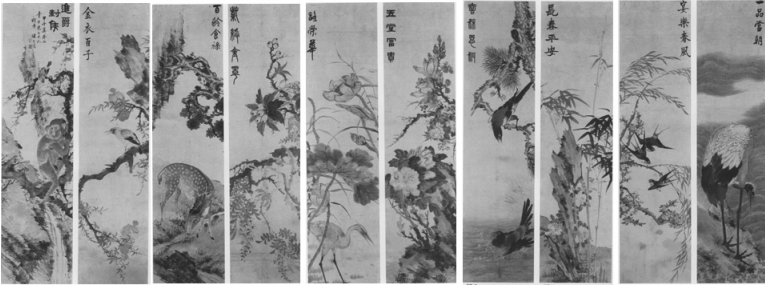


그림1-안중식, <화조영모도 10폭병풍>, 1894년, 종이에 수묵채색, 각 124×31cm, 개인 소장



그림2-장승업, <화조수해도(花鳥獸蟹圖) 10폭병풍>, 비단에 수묵담채, 각 127×30cm, 국립중앙박물관

한학을 배웠고 그림뿐만 아니라 글에도 능하였는데⁵⁾, 안중식의 초기작인 <화조영모도 10폭병풍>은 각체에 능하였던 안중식의 글씨뿐만 아니라 화제와 그림의 결합을 중시하는 안중식의 창작 태도를 보여준다.

수묵담채화풍의 기명절지도로 연대가 가장 이른 것은, 안중식이 1898년까지 사용한 ‘심전(心筌)’이라는 호가 있는 국립중앙박물관 소장 <기명절지도 대련>(그림3)이다. 이 그림은 ‘신선부귀(神僊富貴)’와 중국 송대 관사용(關士容)의 시 ‘수객(壽客)’의 일부가 적혀 있고 국화꽃이 그려져 있어 중양절(重陽節)의 절령화(節令畵)로 제작된 것을 알 수 있다.⁶⁾ 안중식은

5) 김정, 「심전 안중식의 생애」, 『월간중앙』(1974. 7.), 318쪽(최열, 「안중식 행장」, 인물미술사학회·국립현대미술관 편, 『심전 안중식 다시읽기 학술심포지엄 발표집』, 2017, 75쪽에서 재인용).

6) 關士容, 「壽客」, 『百菊集譜(四庫全書本)』卷4. “莫惜朝衣換酒錢, 淵明邂逅此花仙. 重陽滿滿杯中泛, 一縷黃金是一年.”; 중양절은 음력 9월 9일을 가리키는 날로 장수에 좋다는 국화를 감상하고 국화주를 마시는 풍습이 있다. 국립민속박물관, 『한국민속대백과사전』(folkency.nfm.go.kr, 검색일: 2017년 12월 5일).



그림3-안중식, 〈기명절지도 대련〉, 종이
에 수묵담채, 각 102.6×30.6cm, 국
립중앙박물관

그림4-안중식, 〈기명어해도 대련〉,
1901년, 종이에 수묵담채, 각
122.5×52cm, 개인소장(좌), 송암미
술관(우)

장승업이 유행시킨 길상적인 성격의 기명절지도를 그리면서도 거기에 글자를 더하여 길상적 의미를 더욱 강조하였다.

김농(金農)의 화풍을 참고했다는 제(題)가 있는 1901년작 〈기명어해도 (器皿魚蟹圖) 대련〉(그림4)은 청말 양주화와 및 해상화파의 화훼화와 관련을 맺으며 발전한 장승업의 기명절지도와 맥락을 같이하는 그림이라고 할 수 있다. 방작(倣作)을 많이 하면서도 실제 그려진 화풍과 상관없는 화가의 그림을 방(倣)했다는 제(題)를 썼던 장승업과 달리⁷⁾, 김농의 화법을 의식해서 몽툰한 독필(秃筆)로 고추(古拙)한 필법을 구사하였다. 필치와 도상으로 미루어 비슷한 시기에 제작된 것으로 보이는 개인소장 〈기명소과도(器皿蔬果圖)〉(그림5)는 세로로 긴 화면, 지그재그로 배열된 기물, 고동기(古銅器)에 표현된 질은 윤목 등에서 장승업 화풍의 잔영이 발견되지만, 그림 속의 소나무와 수선에 맞추어 중국 원대 공사태(貢師泰)의 시 ‘화송(畫松)’과 명대 이지강(李至剛)의 시 ‘조자고수선(趙子固水仙)’을

7) 국립중앙박물관에 소장된 장승업의 〈百物圖卷〉에는 ‘倣新羅山人法’이라는 제가 있으며, 그 밖의 기명절지도에는 ‘倣元人法’, ‘倣黃居寀畫法’, ‘倣黃一峰法’ 등이 적혀 있다. 華嶠은 청대 양주화와 화가로 수묵 물골법의 화조·화훼를 많이 그린 화가이지만, 공필채색화를 그린 오대의 黃居寀나 막연히 ‘倣元人法’ 등으로 언급된 화가들은 장승업의 기명절지도 화풍과 관련이 없어 보인다. 다만 장승업이 黃居寀가 화조화로 유명했다는 것과 원대 화가들이 寫意的 화조화를 제작했다는 것을 의식하여 이들을 언급했음을 짐작할 수 있다. 이성미(2001. 6.), 앞의 논문, 30쪽, 45-46쪽.



그림5-안중식, 〈기명소과도〉 종이에 수묵담채, 각 165×46cm, 개인소장

그림6-오경석, 〈옹란도〉, 종이에 수묵, 74×32cm, 개인소장

적어 길상화에 시의도(詩意圖)의 성격을 더했다.⁸⁾

안중식은 어느 정도 자신의 화풍이 무르익은 후에도 수묵담채화풍의 기명절지도에서는 장승업 화풍의 분위기를 구사하였다. 하지만 문식(文識)이 없어 화제를 쓰지 못했던 장승업과 달리 제화시(題畫詩)를 통해 그림의 주제를 구체화하였고, 개, 물고기 등의 어해류를 뺀 고동기와 화훼 중심의 소재를 취함으로써 장승업 그림과 다른 성격을 갖추어나갔다. 장승업은 화조화에서는 대담한 필치의 수묵화풍과 세밀하고 장식적인 채색화풍을 모두 그렸지만, 기명절지도에서는 호방한 수묵담채화풍이 주류를 이루었다. 이는 장승업의 기명절지도가 오경석(吳慶錫, 1831-1879)의 〈옹란도(甕蘭圖)〉(그림6)와 같이 청대 회화의 영향을 받은 조선 말 여향문인화가들의 화훼화 제작 분위기 속에서 발전되었기 때문이라고 생각된다. 장승업이 중국에서 유입되는 문인화풍 계열의 화훼화에 길상적인 상징물을 적극적으로 등장시켜 대중적인 그림으로 변모시켰다면, 안중식은 장승업의 그림에 시문(詩文)을 결합시키면서 문기(文氣)를 더하

8) 貢師泰, 「畫松」, 『御定歷代題畫詩類卷七十一樹石類』. “蒼龍蛻骨東海上, 太陰黯淡垂高空. 六丁驅起夜行雨, 萬里不斷蓬萊風.”; 李至剛, 「趙子固水仙」, 『御定歷代題畫詩類卷八十七花卉類』. “水精宮闕夜不閉, 仙子出遊凌素波. 爲愛低頭弄明月, 不知零露濕衣多.”

는 방향으로 변모하였다.

2. 궁중장식화 양식

장승업이 종축과 황권, 병풍 등 비교적 다양한 형식의 기명절지도를 남긴 데 비하여, 안중식의 기명절지도는 병풍으로 그려진 것이 많이 전한다.⁹⁾ 개인소장으로 전하는 <기명절지도 10폭병풍>(그림7)은 제10폭의 ‘신(臣) 안옥상(安昱相)’의 관지(款識)로 보아 1899년 안중식으로 개명(改名)하기 전에 제작되어 고종 황제에게 진상되었을 것이다.¹⁰⁾ 특히, ‘신(臣)’자관은 대한제국이 선포된 뒤 제작된 병풍에서 많이 보이므로 1897년과 1898년 사이에 제작된 것으로 보인다.



그림7-안중식, <기명절지도 10폭병풍>, 1897-1898년경, 비단에 채색, 각 137×36cm, 개인소장

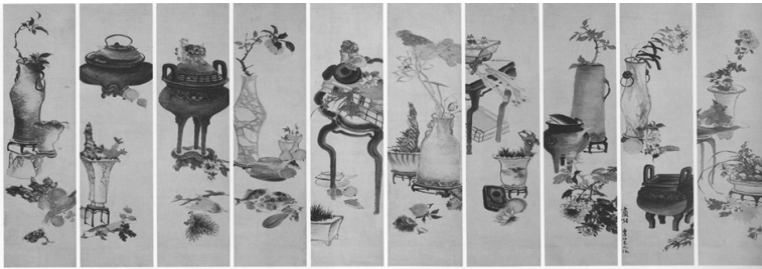


그림8-장승업, <기명소과어해도(器皿蔬果魚蟹圖) 10폭병풍>, 각 130.5×30cm, 종이에 수묵담채, 진화랑

9) 이것은 기명절지도가 궁중장식화로 수용되면서 한국식으로 변하는 과정을 보여주는 것이 아닌가 생각된다. 그러나 중국에도 병풍 형식이 다수 전하고 있으므로 이들과의 비교 검토가 필요할 것이다.

10) 「安氏改名」, 《皇城新聞》, 1899년 2월 8일자. “安昱相氏의 名字를 中植이라 改稱하오니 知舊間 認明하시오.”

이 그림은 장승업의 그림과 비교했을 때 세 가지 특징이 눈에 띈다. 첫째, 장승업이 분방하고 자유로운 필선을 구사하고 탁자 위의 기물이 쏟아질 듯 그린 것과 대조적으로(그림8), 안중식은 기물 묘사가 사실적이며 배치가 정연하여 서양화법의 영향이 느껴진다. 둘째, 꽃, 과일, 물고기, 고동기 등이 어지럽게 구성된 장승업 그림에 비하여, 10폭 모두 꽃이 담긴 고동기가 중심 소재로 통일되어 있다. 마지막으로 주제가 되는 꽃의 배열이다. 복숭아꽃, 소나무, 모란, 목련, 연꽃, 국화, 매화로 이어지는 꽃의 순서는 사계절의 변화를 따르고 있다. 부제가 되는 꽃이나 과일도 대체적으로 계절을 고려하여 표현되었다. 자연의 순리나 합리성보다는 길상적 의미를 중시한 이전의 그림에서는 계절이 무시되었던 것에 비하여, 이 그림에서는 계절의 변화, 꽃의 질감과 색채 등 자연의 사실적 표현과 아름다움을 표현하는 데 더 비중을 둔 것을 알 수 있다.

안중식 〈기명절지도 10폭병풍〉(그림7)에서 안정적인 기물 배치와 화려한 채색 기법, 그리고 고동기 중심으로 구성된 특징은 이 그림이 청대 궁중에서 그려진 세조도(歲朝圖)와 같은 장식화 계열의 그림일 가능성을 추정케 한다.¹¹⁾ 마지막 폭에 보자기를 씌운 도자기 도상이 보이는데, 보자기 장식 화병이 자주 다루어지는 청대 세조도 계열의 궁중장식화나 혹은 19세기 말의 책가도와 관련이 있거나, 당시 궁중연회에서 보자기로 장식한 도자기를 사용하였던 풍습과 관련이 있을 수 있다.¹²⁾ 그런데 청대 궁중의 세조도들은 화축이나 화첩 형태가 많으며 계절의 아름다움보다는 사물의 우의성(寓意性)과 길상성을 강조하는 것에서 차이를 보인다.¹³⁾ 안중식의 기명절지도는 청대에는 많이 그려지지 않은 대병풍 형식으로 제작되었고, 입체감을 의식하면서도 호분을 사용하여 음영을

11) 본래 세조도는 새해를 송축하는 그림으로서 명대 이전에는 산수화, 도석인물화(宗景), 화조화 등도 그려졌으나, 청대에 이르러 화훼화와 막고화(裱花)가 절반 이상을 차지하게 되면서 ‘꽃과 각종 막고기물을 그린 그림’을 지칭하는 용어로 사용되었다. 황해진(2008), 앞의 논문, 40쪽.

12) 보자기 장식 도자기는 청대에 황제를 위해 福祿과 吉祥如意의 상징물인 범랑 호로병을 바치면서 여기에 福을 상징하는 보자기 장식을 더한 데에서 비롯되어 도자기에서도 유행하였다. 우리나라에서는 국가적 큰 행사나 외국 사신을 접대할 때에 화병을 배설하였다. 박윤희, 「조선 말기 회화에 나타난 보자기 장식 화병의 연원과 의미」, 『고궁문화』 6(2013), 53-62쪽.

13) 필자가 조사한 바에 의하면 베이징고궁박물관에 6폭병풍 형식의 〈乾隆御筆歲朝圖〉가 전하고 있지만, 이 병풍은 제1폭부터 제6폭까지의 제작연대가 1756년부터 1792년까지로 제작각 달라 여러 해에 걸쳐 제작된 그림을 추후에 병풍으로 표구한 것으로 보인다.

반대로 표현하거나 국화 꽃잎의 앞뒤 색을 달리하여 화려함을 강조하는 등 당시로서는 낯선 화법을 구사하여, 청대의 세조도류와 다른 연원을 가지고 그려졌을 가능성이 있다. 안중식이 궁중 소용의 장식화 병풍들을 제작하면서 당시 궁중에 유입되던 이색적인 화풍에 경도되어 있었던 것을 아닐까 하는 의문이 든다.

‘안옥상’ 인장이 찍혀 있는 〈화조도 4폭병풍〉(그림9)도 장식적인 색채, 사실적인 묘사, 부드러운 음영 처리 등에서 공통된 특징을 보여준다.¹⁴⁾ 짙은 채색, 바위의 음영 표현, 바위와 나무의 장식적인 태점은 19세기 말 궁중장식화에 나타나는 특징이다. 하지만 19세기 말 화조영모도가 대체로 꽃과 새를 한 가지씩 배치하고 한쪽에 여백을 두는 데 비하여, 이 작품은 화면의 상단부터 하단까지 꽃이 가득 차 있고 근경 중심으로 화면이 구성되었다. 이는 ‘신 안옥상’의 〈기명절지도 10폭병풍〉(그림7)에서 느껴지는 세밀한 묘사나 과장된 장식성과 상통한다.

이처럼 1890년대 안중식의 병풍 그림에서 보이는 장식적인 화풍은 어디서 유래한 것일까? 이에 대한 단서는 19세기 말 궁중 병풍의 제작 경향에서 단서를 찾아야 할 것이다. 장승업이나 이전 화가의 병풍 그림에서는 볼 수 없었던 경향이므로 안중식 당대의 새로운 경향으로 이해할 수 있을 것이다. 고종대에는 서화뿐만 아니라 자수 병풍에 이르기까지 12폭의 대형병풍이 애호될 정도로 병풍 형식의 장식화 제작이 성행하였고, 1880년대 궁중에 납입된 병풍 가운데에는 〈화훼절지(花卉折枝) 대병〉, 〈화훼절지 소병〉, 〈문방(文房) 대병〉, 〈문방 소병〉 등이 보인다.¹⁵⁾



그림9-안중식, 〈화조도 4폭병풍〉,
비단에 채색, 각 148×33.7cm,
서울옥션

14) 이 작품은 서울옥션 제132회 도록에 소개되었다. 제4폭의 하단에 ‘安曄相印’의 주문방 인과 ‘賁堂’의 백문방인이 확인된다. 이 그림의 도판을 제공해준 국립현대미술관 배원정 학예사에게 감사드린다.

15) 1881년 6월 한옹창이라는 장황인이 꾸며서 왕실에 들어온 병풍을 정리한 「신사육월한옹창의게서병풍꾸미여온발기」에는 병풍 60좌의 목록이 있는데, 그 가운데에는 〈花卉折枝 대병〉 2좌, 〈花卉折枝 소병〉 1좌와 〈문방 대병〉 1좌, 〈문방 소병〉 2좌가 있다. 또 1905년에서 1906년 사이에 왕실의 창고에 보관된 병풍을 정리한 「별고소재물품」의 병풍 24좌 가운데에도 〈繡花卉折枝曲屏〉 2좌, 〈折枝曲屏〉 4좌가 기록되어 있다. 이

이들 화훼절지와 문방 병풍이 어떤 그림이었는지는 확실하지 않지만, 꽃, 고동기, 문방기물 등 기명절지도와 공통된 소재를 다루는 그림이 당시 궁중에서 다수 소용되었던 것으로 미루어 기명절지도도 비슷하게 궁중에서 애호되었으리라 짐작된다. 그리고 당시 궁중회화에 외래화풍의 유입이 많았던 상황을 고려할 때 안중식의 〈기명절지도 병풍〉도 당시 궁중에 유입되던 새로운 작품들의 자극을 받아 제작되었으리라 생각된다.¹⁶⁾

III. 안중식 기명절지도의 전개

1. 준이종정도 도형의 유입: 1901-1907

안중식은 1899년 상하이로 건너간 뒤 1900년 3월 상하이에서 일본으로 건너갔다. 그리고 1901년 2월까지 고베, 교토, 오사카, 나가사키 등을 주유하였다.¹⁷⁾ 이 시기는 조선의 많은 개화인사와 친일관료들이 일본에 망명해 있던 시기였는데, 안중식은 여러 도시에 체류하며 일본에 망명

밖에도 화훼절지와 문방 병풍이 궁궐에 내입된 기록들이 보이지만 그림의 내용을 알 수 없다. 화훼절지의 구성과 형식, 기명절지와와의 연관성에 대해 추후 연구가 필요할 것으로 보인다. 김수진, 『조선 후기 병풍 연구』, 서울대학교 박사학위논문(2017), 142쪽, 152쪽.

- 16) 18세기 이후 일본에 대한 적대감이 잦아들면서 倭物에 대한 관심이 생겨났고, 왕실에서는 倭屏이 사용되기도 하였다. 따라서 안중식도 궁중에 장식된 일본 병풍들을 접했으리라 생각된다. 궁중에 전래된 일본 병풍들이 화조영모화와 기명절지도에 미친 영향에 대해서는 차후 연구해나가도록 하겠다. 궁중에 전래된 일본 병풍에 대해서는 이정은, 「19世紀 百扇圖屏風 研究: 삼성미술관 리움소장 朴基駿 〈百扇圖屏風〉을 중심으로」, 이화여자대학교 석사학위논문(2008); 김수진, 「제국을 향한 염원: 호놀룰루 아카데미 미술관 소장 〈海鶴蟠桃〉 병풍」, 『미술사논단』 28(2009. 6.), 61-88쪽; 김수진, 「근대 전환기 조선 왕실에 유입된 일본 자수 병풍」, 『미술사논단』 36(2013. 6.); 권주영, 「조선 후기 왜물의 유입과 인식: 『通信使贈錄』을 중심으로」, 『미술사연구』 31(2016. 12.), 104-108쪽 등의 연구가 있다.
- 17) 「安中植·張云煥·朴重琇·朴文七 등의 神戸 滞在 報告」(1900. 3. 22.), 『要觀察韓國人舉動』 2, 국사편찬위원회 편, 『韓國近代史資料集成』 2(국사편찬위원회 한국사데이터베이스 db.history.go.kr/item/level.do?sort=levelId&dir=ASC&start=1&limit=20&page=1&pre_page=1&setId=5&prevPage=0&prevLimit=&itemId=hk&types=&synonym=off&chinessChar=on&brokerPagingInfo=&levelId=hk_002&position=2(검색일: 2017년 10월 15일); 『韓人來往ノ件 — 安中植の 長崎 滞留』(1901. 2. 26.), 같은 책.



그림10-안중식, 〈기명절지도 10폭병풍〉, 1901년, 비단에 채색, 각 144.9×36.9cm, 국립고궁박물관

중인 조선 측 인사와 접촉했을 뿐 아니라 일본 각지에서 휘호회를 열며 일본화가들과 교류했다.¹⁸⁾ 국립고궁박물관 〈기명절지도 10폭병풍〉(그림10), 순천대학교박물관 〈금니사군자화훼도 10폭병풍〉(그림15), 국립중앙박물관 〈화조영모도 12폭병풍〉(그림17), 개인소장 〈산수인물도 12폭병풍〉 등 1901년에 제작된 병풍이 다수 전하는 것에서 확인되듯 안중식은 1901년 2월 말 귀국 직후부터 많은 주문에 수응하며 화업에 몰두하였다. 그리고 1902년에는 선원전 화재로 인한 어진 제작에 주관화사로 참여하면서 궁중의 중요한 화사(畵事)에 동원되었다.¹⁹⁾

국립고궁박물관 〈기명절지도 10폭병풍〉(그림10)은 ‘신축년(辛丑年) 소춘(小春)’, 즉 1901년 음력 10월에 제작되었다는 간기가 있다. 2년여의 유람을 지낸 후의 그림이지만 새로운 화풍에 경도되었던 듯한 ‘신 안옥상’ 명의 〈기명절지도 10폭병풍〉에 비해 오히려 차분해진 화풍을 보여준다.

18) 「安中植 및 佛國 皇族의 京都 滞在 (1900. 4. 14.)」, 『要視察韓國人舉動』 2, 『韓國近代史資料集成』 2(국사편찬위원회 한국사데이터베이스 db.history.go.kr, 검색일: 2017년 10월 15일). “韓人安中植ハ再昨十二日來都シ日々蹴上ヶ吉水園ニ投宿セリ同人來都ノ目的ハ書畫ノ揮毫ニアリテ其知人タル京都市寺町通押小路上ル河合仙師ノ勸メニ因リ入京シタルモノナリト宿泊中別ニ來訪者等ナカリシカ翌十三日ハ府下乙洲郡向日町ニ趣キ同町稻本方ニ滞在シ書畫揮毫ノ需メニ應シツゝ在リト云フ.”; 「安中植의 神戸 向發 報告 (1900. 6. 11.)」, 같은 책. “府下乙訓郡向日町稻本源兵衛方ニ寓居シ書畫ノ揮毫ヲナシテ日子ヲ消遣セン韓人安中植ハ在神戸ノ韓國亡命者ニ會談ヲ要スヘキモノアリトテ昨日同地ニ向ケ出發シタ.”; 「韓人安中植(1901. 2. 4.)」, 같은 책. “昨日岐阜市ヨリ縣下中島郡一宮町醫師丸井義軌方ヘ來泊一兩日滞在揮毫ノ需メニ應スル.”; 「韓人安中植(1901. 2. 8.)」, 같은 책. “縣下中島郡一宮町丸井義軌方滞在中之處本月四日葉栗郡北方村加藤甚三郎方ニ赴キ兩日滞在揮毫シ再昨六日岐阜市ヘ向ケ出發セリ出發ノ際岐阜ヨリ京都ヲ經テ神戸ヨリ本月八日頃上海ヘ向ケ出發スル.”

19) 안중식의 생애에 대해서는 박동수, 『心田 安中植의 繪畵 研究』, 한국학중앙연구원 한국학대학원 박사학위논문(2003), 135-139쪽의 연보 참조.

먼저, 이 병풍에서 눈에 띄는 것은 고동기의 모습이다. 고동기의 기형이 다양해지고 수가 많아졌을 뿐만 아니라 질은 먹으로 고동기의 색감을 강조한 듯한 표현, 그리고 다소 평면적인 느낌을 풍기는 도형(圖形)이 주목된다. 선행 연구에서는 장승업의 기명절지도에 보이는 검은 고동기 표현을 조지겸(趙之謙, 1829-1884)의 박고화훼도(博古花卉圖)의 탁본 표현에서 영향을 받은 것이라고 지적한 바 있다.²⁰⁾ 안중식의 <기명절지도 10폭병풍> 역시 부드러운 수묵담채로 그린 꽃과 과일에 비하여 고동기를 검게 표현한 것이 탁본과 유사한 분위기를 풍기지만, 요철을 기준으로 농담이 표현되는 탁본 그림과 달리 고동기의 양감을 의식한 음영 표현이 되어 있는 점에서 차이를 보인다. 게다가 안중식이 일본에서 새로운 화풍을 섭렵하고 장승업 화풍에서 벗어나 자기 화풍을 구사하기 시작하는 시기에 다시 중국의 해상화파(海上畵派) 그림을 참고하여 그렸다고 보기는 어렵다. 따라서 검은 고동기가 갑자기 출현하게 된 요인을 가까운 데서 찾아보아야 할 것이다.

새로운 고동기 도상이 어디서 유래했는가는 대한제국기 예제(禮制)의 정립과 관련지어 생각해볼 수 있을 것이다. 1897년 고종이 대한제국을 선포하고 황제에 오른 후 『대한예전(大韓禮典)』이 편찬되었고, 독립 국가의 위상에 걸맞은 예제와 황실 제례(祭禮)에 사용되는 예기(禮器)들이 제정되었기 때문이다. 하지만 안중식이 기명절지도 병풍에 그린 고동기는 고종대에 새롭게 제정된 예기들이 아니라 이전의 장승업 그림에서도 다루어진 옛 기명들이다. 그렇다면 당시 궁중에서 사용된 준이종정도(尊彝鐘鼎圖) 병풍과는 관련이 없을까? 국립고궁박물관에는 19세기 말, 20세기 초에 제작된 <준이종정도 병풍(尊彝鐘鼎圖屏風)>(그림11)이 있으며, 일본오사카역사박물관에는 명성황후 민씨 집안에 소장되어 있다가 일본에 유전(流轉)된 <준이종정도 지수병풍>이 전하고 있다.²¹⁾ 또 국립중앙박물관에는 궁중용으로 제작된 것인지는 알 수 없으나 비단에 금니로 그려진 <기명도(器皿圖) 12폭병풍>(그림12)이 전한다. 국립고궁박물관의

20) 오지영은 장승업의 검은 고동기 표현이 조지겸의 탁본 그림과 유사함을 지적하였다. 장승업의 고동기는 탁본처럼 질게 그려지긴 했으나 오목한 부분은 회고 볼록한 부분은 검게 표현되는 탁본 표현은 발견되지 않는다. 장승업의 기명절지도에 청말의 고동취미가 반영된 것은 분명해 보이나 탁본 그림과의 관계에 대해서는 면밀한 검토가 필요하다고 생각된다. 오지영(2009. 3.), 앞의 논문, 170-172쪽 참조.

21) 「명성황후 가문에서 쓰던 병풍 최초 공개」, 《동아일보》, 2010년 8월 23일자.

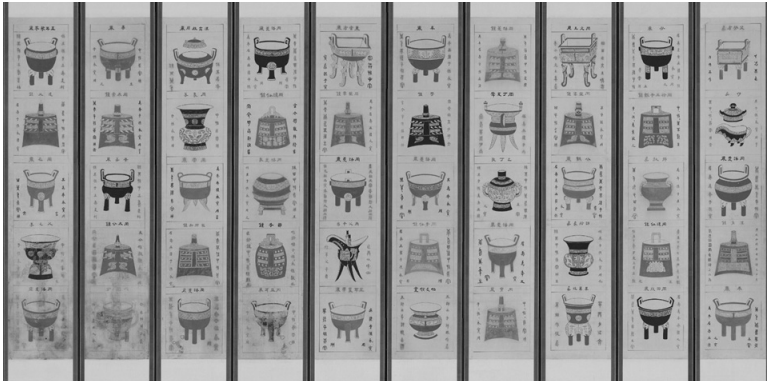


그림11-작자미상, 〈준이종정도 병풍〉, 비단에 채색, 각 155×29cm, 국립고궁박물관

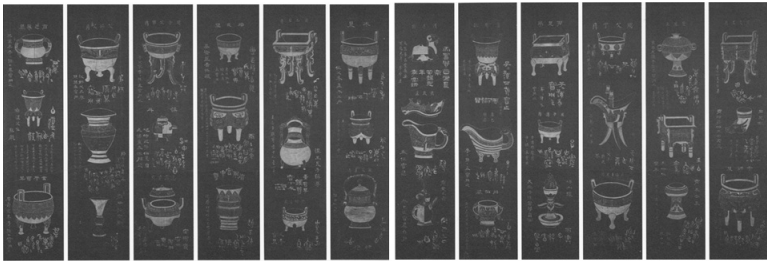


그림12-작자미상, 〈기명도 12폭병풍〉, 비단에 금니, 각 123.5×29cm, 국립중앙박물관

〈준이종정도 병풍〉을 비롯한 고가(高價)의 궁중자수병풍과 금니 병풍의 존재는 19세기 말, 20세기 초 준이종정도가 황실을 중심으로 감상되던 분위기를 잘 보여준다.²²⁾

국립고궁박물관 〈준이종정도 병풍〉에는 50종류의 제례용(祭禮用) 고동기가 그려져 있다. 각 고동기 위에는 명칭이 쓰여 있고 양 옆에는 ‘자자손손 영보용(子子孫孫 永寶用)’이나 ‘만년미수 자손무강(萬年眉壽 子孫無疆)’ 등의 기복적인 의미의 자구(字句)가 적혀 있다.²³⁾ 이는 왕실에서

22) 회화는 아니지만 자수병풍으로 중국 고대의 고동기를 수놓은 10폭 병풍 〈百壽全圖〉(1671)가 자수박물관에 전하고 있어서, 고동기를 長壽의 상징물로 인식하고 감상하는 풍조가 17세기 후반부터 있었던 것을 알 수 있다. 그리고 18세기 후반 서화고동취미의 성행과 함께 〈鐘鼎圖〉가 활발히 제작되면서 19세기까지 이어졌다. 이러한 종정도들은 중국의 博古圖錄이 우리나라에 유입되면서 고증학적 관심과 길상에 대한 욕구가 결합된 그림들이 제작·확산되었던 상황을 보여준다. 허보인(1998), 앞의 논문, 43-44쪽, 57-97쪽.

23) 주로 周代 이후의 제기를 소재로 하였으며, 고동기가 지닌 기복적 의미나 고동기에 대한 고증학적 관심이 반영된 것으로 보인다. 국립고궁박물관 홈페이지 설명 참조

고동기가 고증학적인 관심의 대상을 넘어 기복적이고 길상적인 상징물로 인식되고 있었음을 보여준다. 그렇다면 안중식의 기명절지도에 고동기가 비중 있게 다루어지는 것도 왕실에서 고동기에 각별한 관심을 가졌던 것과 관련이 있을 것이다. 또 필선으로 표면의 문양을 자세히 묘사하고, 입체적인 형태감을 정확히 그리면서도 평면적인 느낌을 풍기는 점은 고동기의 형태를 설명적으로 도해한 〈기명〉의 종정 표현과 상통한다.

국립고궁박물관 〈기명절지도 10폭병풍〉(그림10)에서 두 번째로 눈에 띄는 점은 검은 고동기를 중심으로 한층 차분해진 분위기이다. 이듬해인 1902년 조석진(趙錫晉, 1853-1920)과 함께 그린 〈기명절지도 8폭병풍〉(그림13)에서도 검은 고동기를 중심으로 담채의 화훼가 어우러지는 비슷한 분위기를 보이고 있어, 이 무렵 안중식의 기명절지도가 장승업 화풍으로 부터 탈피하여 새로운 틀을 만들어가는 과정을 엿볼 수 있다. 장식 병풍임에도 불구하고 수목을 주조로 한 그림으로 변화한 데에는 당시 궁중에서 소용되었던 그림들 중에 문인 취향의 병풍, 가리개 등이 남아 있는 것과 관련이 있을 것이다(그림14). 대한제국기 창덕궁을 촬영한 사진에서는 김응원의 묵란도 병풍이 궁궐의 정전(正殿)에 다른 장식화들과 함께 설치되어 있는 것을 확인할 수 있다.²⁴⁾ 또 당시 화단에서는 허련(許鍊, 1809-1892)이 유행시킨 팔군자도, 십군자도와 같이 장식적이면서도 문인적 아취를 겸비한 그림들이 인기를 끌었다.²⁵⁾ 안중식이 1901년에 그린 〈금니사군자화훼도 10폭병풍〉(그림15)도 십군자도 병풍으로서 문인적 풍취를 추구한 당시 상류층의 취향을 잘 보여주는 예라고 하겠다.

(gogung.go.kr/searchView.do?pageIndex=1&cultureSeq=5251JE&searchRelicDiv4=&searchGubun=ALL1&searchText=, 검색일: 2017년 10월 7일).

24) 강민기, 「제국을 꿈꾸었던 전한기의 화가」, 박정혜 외, 『왕과 국가의 회화』(돌베개, 2011), 283쪽. 현재 국립고궁박물관에는 양기훈(楊基薰, 1843-1919 이후)의 〈난죽도 가리개〉, 김응원(金應元, 1855-1921)의 〈묵란도 가리개〉, 작자미상의 〈매화도 병풍〉 등 문인 취향의 병풍, 가리개 등이 많이 남아 있어서 수목화풍의 사군자 그림이 애호되었던 상황을 엿볼 수 있다.

25) 八君子圖는 소나무, 대나무, 난초, 목련, 모란, 연꽃, 파초, 오동나무, 국화, 매화 등으로 구성되었다. 최경현의 연구에 따르면 ‘八君子圖’, ‘十君子圖’라는 명칭은 당시에 통용되었던 것이 아니라 최근에 붙여진 명칭이다. 팔군자도는 허련이 장승업이 유행시킨 잡화병 형식을 수용하여 군자의 덕목을 보여주는 사군자와 길상적 의미를 지닌 화훼화를 결합하여 그린 데에서 시작되었으며, 문인적 아취와 대중적 취향을 동시에 보여주는 독특한 형식으로 호남화단에서 유행하였다. 최경현, 「답전 허산옥의 八君子圖 연구」, 『인물미술사학』 10(2014. 12.), 182-185쪽.



그림13-안중식·조석진, 〈기명절지도 8폭병풍〉, 1902년, 각 138×32.9cm, 비단에 수묵담채, K옥션

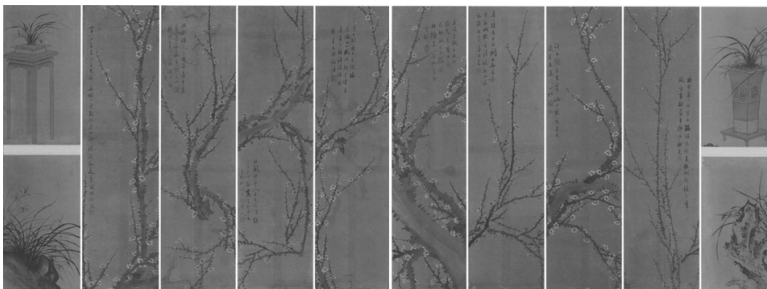


그림14-작자미상, 〈매화도 10폭병풍〉, 비단에 수묵, 각 100.5×26.7cm, 국립고궁박물관



그림15-안중식 〈금니사군자화훼도 10폭병풍〉, 1901년, 비단에 금니, 각 128.7×33.3cm, 순천대학교박물관

그런데 흥미로운 점은, 이러한 그림들이 바로 한 해 전인 일본 체류기의 그림들과는 매우 다른 화풍을 보여준다는 점이다. 1900년, 1901년 무렵에 제작된 그림에는 ‘안심전(安心田)’, 혹은 ‘한인(韓人) 안중식(安中植)’ 등의 낙관이 보인다. ‘안심전’은 이름 대신에 호를 성과 붙여 쓰는 일본식



그림16-안중식, 〈화조영모도 10폭병풍〉, 고려미술관



그림17-안중식, 〈화조영모도 12폭병풍〉, 1901년, 비단에 채색, 각 142.6×33.9cm, 국립중앙박물관

표현인 데다, 특별히 ‘한인(韓人)’이라고 명기한 점은 그림의 주문자, 혹은 수요자가 일본인이었을 가능성을 암시한다. ‘조선(朝鮮) 심전(心田)’의 관지가 있는 〈폭포〉와 함께 일본 고려미술관에 소장된 〈화조영모도 10폭병풍〉(그림16)은 평면적인 물갈채색법으로 이채로운 분위기를 풍기며, 제1폭과 2폭에 일본의 화조영모화에 자주 등장하는 일월(日月) 도상이 그려지는 등 새로운 시도들이 눈에 띈다.²⁶⁾ 하지만 귀국 후인 1901년에 제작한 〈화조영모도 12폭병풍〉(그림17)은 사실적인 묘사와 차분하고 정돈된 분위기 등에서 기명절지도와 같은 변화를 보여준다. 이처럼 안중식은 1년간의 일본 유람에서는 일본 화단의 자극을 받아 다양한 시도를 하였지만 귀국 후에는 당시 궁중을 비롯한 수요층의 미감에 맞추어 자신의 양식을 다듬어나간 것을 알 수 있다.

안중식이 궁중을 위해 제작한 1901년작 〈기명절지도 10폭병풍〉의

26) 일본의 日月 도상에 대해서는 시마오 아라타 저, 선승혜 역, 『日月の図像学: 〈日月四季花鳥図屏風〉再論』, 『미술사논단』 9(1999. 11.), 109-124쪽 참조.

도상은 다른 작품을 그릴 때 일종의 범본(範本) 역할을 하였던 것으로 보인다. 같은 해 대련으로 제작된 〈기명절지도 대련〉²⁷⁾, 옥선에 공개된 〈기명절지도 대련〉²⁸⁾과 〈기명절지도 4폭병풍〉²⁹⁾에서 같은 도상이 확인된다. 이들은 모두 기물에 어울리는 화제를 병치하고 있어서, 장승업의 기명절지도가 기물의 길상성에 의미를 두었던 것과 달리, 그림과 시가 호응하는 감상화로서 변해가는 과정을 보여준다. 안중식은 길상적인 중정도를 감상하던 궁중의 취향을 반영하여 고동기의 비중을 늘리고 그림에 어울리는 시를 곁들이고 수묵화풍을 주조로 하는 화풍을 구사함으로써, 길상화로 제작되던 기명절지도를 문아한 아취를 풍기는 감상화로 발전시켰다.

2. 사계화획과 기명절지의 결합: 1908-1919

‘신 안옥상’ 명이 들어간 초기작을 비롯하여 현전하는 안중식의 기명절지도는 10폭 이상의 대병풍 형식이 다수를 차지하고 그중 일부는 궁중 소용의 그림들이었다. 국립고궁박물관에 소장되어 있는 조석진, 강필주, 이한복 등의 기명절지도들도 두 폭 가리개 형태로 전한다. 이처럼 기명절지도가 궁중의 치장화로 제작된 것은 비슷한 쓰임새를 가진 화획·화조화와 긴밀한 영향을 주고받으며 전개되는 계기를 마련하였던 것으로 보인다. 따라서 이 병풍그림들은 사적인 수응(酬應)으로 제작된 그림이나 서화가들의 사적인 모임에서 여기(餘技)로 그려진 그림들에 비하여 당시 수요층에게 애호되었던 기명절지도의 성격을 명확히 드러내고 있다.

이런 점에서 간송미술관의 〈기명절지도〉(그림18)는 40대 후반에 접어든 안중식의 화풍 변화를 살펴보기에 좋은 작품이다. 현재는 족자 형태로 전하며 전시를 통해 6폭만 소개되었지만 본래는 10폭 병풍으로 1909년에 제작된 작품이다. 이 작품에서 눈에 띄는 점은 한 화면에 하나의 계절을

27) 1989년 예경출판사에서 간행된 도록에는 대련으로 소개되어 있는데, 현재는 첫 번째 폭만 송암미술관에 전한다. 두 번째 폭에 ‘光武辛丑小春之上澣 僊冬心先生筆意 耕墨傭人寫’라고 쓰여 있으며 안중식인 백문방인, 심전 주문방인이 있다 이 두 점 가운데 한 점만 송암미술관에 전해지면서 그림에 ‘安心田’이라는 款識가 누군가에 의해 加筆되어 있는 점이 흥미롭다. 이러한 사례들 때문에 ‘安心田’, ‘韓人安中植’ 등의 관지로 그림의 제작연대나 제작 동기를 구분하는 데에는 신중을 기해야 한다.

28) 안중식, 〈기명절지도〉, 종이에 수묵담채, 각 171×46.6cm, 서울옥선 54회 출품작.

29) 안중식, 〈기명절지도 4폭병풍〉, 134×33cm, 천에 수묵담채, 옥선단 16회 출품작.

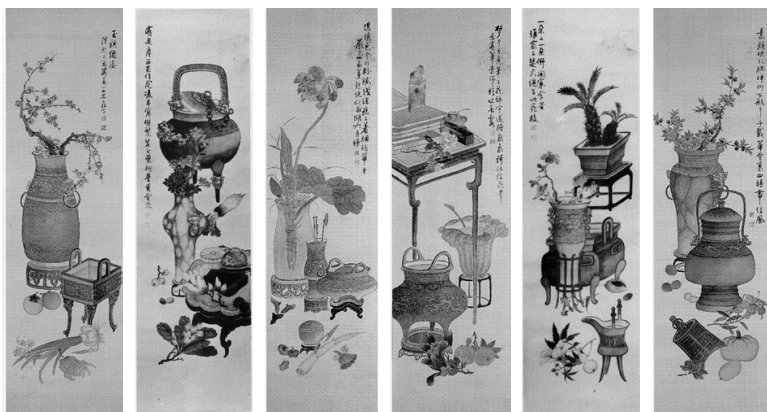


그림18-안중식, 〈기명절지도〉, 1909년, 비단에 채색, 158.5×45.7cm, 간송미술관

표현하는 꽃과 제화시가 짝을 이루고 있는 것이다. 현재까지 공개된 6폭을 살펴보면, 오른쪽에서 순서대로 첫 번째 폭에는 명나라 양기(楊基)가 복사꽃에 붙인 제화시와 복사꽃 그림, 두 번째 폭에는 당나라 조송(曹松)의 시 〈한식일제두견화(寒食日題杜鵑花)〉와 진달래꽃 그림, 세 번째 폭에는 명나라 장신(張新)의 시 〈목필화(木筆花)〉와 자목련 그림, 네 번째 폭에는 명나라 장정석(蔣廷錫)의 제화시 〈연당백노도(蓮塘白鷺圖)〉와 연꽃 그림, 다섯 번째 폭에는 송나라 송기(宋祁)의 시 〈비과(枇杷)〉와 비과 그림이 그려져 있다.³⁰⁾ 그리고 매화를 그린 여섯 번째 그림에는 간기와 관자가 있어 겨울 꽃을 그린 마지막 폭임을 알 수 있다. 복숭아꽃, 진달래꽃, 자목련, 연꽃, 비과, 매화는 봄부터 겨울까지의 사계절의 변화를 보여주고 있는 것이다.³¹⁾ 작품의 전모를 알 수 없고 10폭의 그림이 배치된 순서를 확인할 수 없지만, ‘신 안옥상’의 〈기명절지도 10폭병풍〉(그림7)에서 계절순으로 꽃을 배치하였던 것으로 미루어 간송미술관 소장본도 병풍으로 제작되었을 당시에는 계절에 맞추어 배치되었을 것으로 생각된다.

앞서 제작된 ‘신 안옥상’의 〈기명절지도 10폭병풍〉은 봄꽃인 모란과 진달래, 여름 꽃인 연꽃, 가을 꽃인 국화, 겨울꽃인 매화로 계절의 흐름을

30) 한국민족문화연구소, 『간송문화』 64(2003. 5.), 154-155쪽의 도판설명 참조.

31) 위의 소장품 설명에 따르면 나머지 4점의 제목은 〈綉珮蕊珠〉, 〈天台松枝〉, 〈朝開暮落〉, 〈四時長放〉로 확인되는데, 주로 그림의 화제에서 제목을 다는 방식으로 미루어 각각 蘭, 소나무, 木槿花, 月季花를 그린 작품이 아니었을까 짐작된다.



그림19-안중식, 〈기명
절지도〉, 1908년, 비단에
수묵담채, 109×36cm,
K옥션



그림20-안중식, 〈기명
절지도〉, 1911년, 종이에
수묵담채, 124×41.4cm,
이화여자대학교박물관

따르고 있으면서도 제화시에서는 소나무, 여름, 버루를 다룬 화제가 섞여 있었다.³²⁾ 또 1901년작 〈기명절지도 10폭병풍〉의 제화시는 소나무, 모란, 영지, 감, 물푸레나무, 게, 수선화, 월계화, 난초 등으로 계절의 순서와 상관없이 구성되었다.³³⁾ 이에 비해, 1908년에 그린 〈기명절지도〉(그림19)는 ‘옥당부귀(玉堂富貴)’의 길상어와 불수감, 영지와 같은 길상물을 첨가하기는 했지만 모란, 복숭아꽃, 목련의 봄꽃만으로 계절감을 명확히 드러내었고, 1911년작 〈기명절지도〉(그림20)는 ‘신추풍미(新秋風味)’의 제화와 함께 국화, 배추, 무로 가을을 표현하였다. 이처럼 1900년대 후반 기명절지도부터 사계절이 일관성 있게 표현되는 특징이 나타난다.

32) 제2폭, 明 張以寧, 「題松石圖」. “緊松之蒼 緊石之剛 曷以比德 維土之良 有蒼者松 有剛者石 緊土之良 維以比德”; 제5폭, 唐 高駢, 「山亭夏日」. “綠樹陰濃夏日長, 樓台倒影入池塘 水晶簾動微風起, 滿架薔薇一院香”; 제8폭, 元末明初 王禕, 「滄浪池硯圖」. “滄浪池水碧生春, 當日臨池玉作人. 故物流傳遺澤在, 龍泓風味未爲珍.”

33) 그림의 화제는 국립고궁박물관 편, 『궁중서화 I』(국립고궁박물관, 2012), 395-396쪽 참조.

그렇다면 기명절지도에 보이는 계절표시는 어디에서 연유한 것일까? 병풍 그림이 계절에 따른 꽃을 중심으로 구성되는 점은 사계화훼화(四季花卉畵)와 관련이 있을 것이다. 사계화훼화는 중국 송대에 정착하여 청대까지 문인들 사이에서 애호되었다. 중국의 경우 명청대에 백화도권(百花圖卷)을 비롯한 사계화훼도가 활발히 제작되었지만 사계절의 순서가 잘 갖추어진 중국 청대의 사계화훼도는 주로 화첩이나 화권 형식으로 많이 제작되었다.³⁴⁾ 송대 박고도(博古圖)의 영향으로 제작되기 시작한 세조도(歲朝圖)와 청공도(淸供圖)의 경우 17세기에 이르러 일반 서민에게까지 파급되고 그림 속 기물과 소과도 다양해지는 변화를 보였지만 단편으로 제작되었고 계절적 요소가 강조되지는 않았다.³⁵⁾ 민간연화(民間年畵)로 제작된 박고화훼도 가운데에는 매화와 동백, 목련과 모란과 같은 계절 꽃을 고동기와 함께 그린 병풍들이 존재한다.³⁶⁾ 하지만 안중식의 사계기명절지화가 1900년대 후반에야 등장하는 점을 고려하면 중국의 민간연화와 20세기 초 한국 기명절지도와의 직접적인 연관관계를 거론하기 어려워 보인다.

우리나라에는 중국 송원대에 제작된 사계화훼도가 조선 초에 전래되었지만 중국과 달리 사계절의 순서나 사계절의 고른 안배에서 비교적 자유로운 구성을 보였고³⁷⁾, 기명절지도는 장승업의 그림에서 확인되듯 계절이 무시된 채 길상물들을 중심으로 구성되었다. 그런데 1900년대

34) 청대 병풍형식의 사계화조도는 陳枚의 〈사계화조도 8폭병풍〉이 있으나 이러한 작품은 드물어 보인다. 현재까지 청대 병풍에 대해서는 자료가 영세하므로 추후 자료 보완을 통해 연구를 개진해나가도록 하겠다.

35) 청대 세조도·청공도류에 대해서는 허보인(1998), 앞의 논문, 18-24쪽.

36) 허보인의 논문에는 민간연화 가운데 산동성에서 제작된 〈博古墨屏〉이나 〈博古四花屏〉이 소개되어 있는데, 이들 그림은 병풍으로 제작된 형식, 꽃을 꽃은 고동기를 중심에 두고 그 앞에 소품을 배치하는 구도, 매화와 동백, 목련과 모란처럼 계절을 고려한 소재 등에서 안중식의 기명절지도 병풍과 유사한 특징을 보인다(허보인(1998), 위의 논문, 34-35쪽). 필자의 조사에 의하면 고동기와 사계절 화훼를 그린 병풍 그림은 吳昌碩(1844-1927), 倪田(1855-1919), 朱飭(1826-1900)이 함께 그린 〈博古花卉屏〉 등에서 보듯 근대까지 이어진 것으로 보인다. 하지만 流轉 경로가 분명치 않고 화풍의 차이가 커서 안중식의 그림과 비교하기는 어려워 보인다. 오창식 그림은 epailive.com/goods/4212016 참조(검색일: 2017년 12월 19일).

37) 사계화훼화(四季花卉畵)에 대해서는 고연희, 「잊혀진 왕실 병풍: 花草屏과 ‘引雛翎毛屏」, 『미술사논단』 43(2016. 12.), 14-19쪽 참조. 중국은 당나라 말기 刁光胤이 〈四時花鳥〉를 그린 것이 『圖畫見聞誌』, 『益州名畫錄』에 전하여, 사계화조화가 당나라부터 형성된 것으로 파악되고 있다(고연희, 『韓·中 翎毛花草畵의 政治的 性格』, 이화여자대학교 박사학위논문(2012), 100-101쪽).

후반에 이르러 안중식의 기명절지도 병풍에 계절의 변화가 표현되는 것은 당시 한국 화단과 교류가 잦아진 일본의 사계초화도·사계화조도 병풍과 관련지어 검토해볼 필요가 있을 것이다.

일본에서는 중국의 영향을 받은 화조화가 그려지기 시작하는 무로마치 시대부터 사계화조도가 제작되었다.³⁸⁾ 가노 모토노부(狩野元信, 1476-1559)에 의해 금지(金地) 바탕의 사계화조도 병풍 형식이 확립되어 가노파(狩野派) 화가들에 의해 제작되었는데, 일본의 사계화조도는 연폭 병풍에 오른쪽부터 왼쪽으로 봄, 여름, 가을, 겨울의 꽃과 새가 배치되어 사계절의 변화를 표현하는 형식을 갖추고 있다.³⁹⁾ 이는 15세기 도사파(土佐派) 화가들에 영향을 미쳐 야마토에(大和繪)의 장병화(障屏畫)에서도 사계화조도(四季花鳥圖)와 사계화목도(四季花木圖)가 제작되었다.⁴⁰⁾ 그리고 에도시대 초기에는 1월부터 12월까지 매월의 정취를 꽃과 새로 표현하는 화제가 정착되었다.⁴¹⁾ 에도시대 후기에는 일본적인 장식성이 강조된 사계초화도(四季草花圖)와 함께 18세기 이후 유행한 중국 취미의 영향으로 중국적인 성격의 사계화조도, 사계초화도가 제작되었다.⁴²⁾ 일례로 에도시대 문인화가인 야마모토 바이이쓰(山本梅逸, 1783-1856)와 같은 화가는 〈사계화조도 병풍〉에 과거급제 잔치를 상징하는 버드나무와 제비, 연속해서 과거에 급제한다는 연꽃과 백로, 장수를 상징하는 소나무

38) 15세기 중엽부터 셋슈(雪舟, 1420-1506)가 사계화조도의 화제를 그리기 시작하였다.

39) 田中敏雄, 『近世日本絵画の研究』(作品社, 2013), 70-78쪽, 391쪽; 1654년 선종의 일파인 황벽파가 나가사키에 도래하면서 중국취미가 지식인들 사이에서 유행하게 되었다. 나가사키를 통해 다양한 명말부터 청에 거친 회화가 들어와 '唐繪'로 불리었고, 1731년 중국 강남 출신의 직업화가 沈銓(沈南蘋, 1682-1760?)이 일본으로 건너와 역관 熊斐에게 화법을 전함으로써 전국에 퍼져나갔다. 沈銓의 화풍은 가노파가 그때까지 규범으로 삼았던 송대의 회화로부터 중국회화의 세계를 확장시키는 역할을 했고 화려한 채색의 화조화풍을 유행시켰다. 그리고 이들 화조화를 통해 중국의 전통적인 길상적 의미가 유입되었다. 그리고 1734년 네덜란드로부터 유화가 전래되었는데, 꽃과 새를 그린 이들 유채화는 비슷한 시기에 유포된 南蘋派의 화조화의 이해선상에서 수용되었다. 兒島薫, 「幕末・明治の花鳥画と「日本画」の形成」, 『激動期の美術-幕末・明治の画家たち』(ベリかん社, 2008), 225-234쪽.

40) 濱田隆, 「葡萄にみる花鳥画の視点と静物画の視点」, 『武蔵美術大学研究紀要』 24(1993), 7쪽.

41) 매월의 정취를 계절의 꽃과 새의 조합으로 표현하는 것은 가마쿠라시대 歌人 후지와라노 사다이에(藤原定家, 1162-1241)에서 시작되어 和歌의 주제로 확립되었고 에도시대 초기에는 그림의 화제로 정착되었다. 出光美術館 『ユートピア: 描かれし夢と楽園』(出光美術館, 2009), 105쪽.

42) 19세기에는 琳派 화가들이 제작한 화려한 사계초화도가 결혼이나 축일의 증답품으로 사용되었다. 細見美術館, 『日本の美と出会う』(毎日放送, 2009), 26쪽, 56쪽.

와 학과 같이 중국에서 유래한 길상적인 소재들을 짝을 맞추어 계절순으로 배치하였다.⁴³⁾ 그리고 18세기 후반에서 19세기에 걸쳐 나가사키를 통해 명말 ‘백화도(百花圖)’, ‘소채도(蔬菜圖)’가 들어오면서 교토화단에서 사계초화도가 성행하였다.⁴⁴⁾

일본의 사계초화도와 안중식 기명절지도의 관계를 뒷받침해주는 것은 화법이다. 간송미술관 〈기명절지도〉(그림18)는 전체적으로 부드럽고 맑은 담채가 검은 고동기와 어울리게 표현되었다. 매 폭마다 그려진 꽃들은 부드러운 색감으로 표현되었고 꽃잎과 꽃술의 세밀한 묘사와 나뭇가지의 태점(苔點)에서 장식적인 분위기도 풍긴다. 그리고 윤곽선을 배제한 물갈채색법을 사용하여 윤곽선을 하얀 선묘처럼 남겨두었는데, 꽃과 과일뿐만 아니라 기물 표현까지 같은 화법을 사용하였다.⁴⁵⁾ 전체적으로 이 작품은 청대 운수평(惲壽平, 1633-1690)의 물갈채색화법을 수용한 듯하면서도 더 단정하고 사실적으로 표현된 점에서 일본의 화회화를 연상시킨다.⁴⁶⁾ 예컨대, 나가사키를 유학하여 운수평, 주립(周笠, 1675-1763) 등의 물갈화풍의 화회화를 배우고 여기에 사실성을 절충하여 자기 화풍을 완성한 다키 가테이(滝和亭, 1830-1901)의 그림(그림21)과 비교해볼 수 있을 것이다. 메이지시대 일본 남화가들은 중국의 백화도권(百花圖卷)을 수용하여 서재를 장식하는 문방 기물과 고동기, 화회 등을 그린 작품들을 제작하였는데(그림22)⁴⁷⁾, 사계화회와 문방·고동기의 결

43) 일본풍의 꽃과 대신에 중국의 길상적인 화회 화제, 즉 ‘蒼松壽古’(소나무와 남천), ‘玉堂富貴’(목련과 모란), ‘天仙圖’(남천과 수선), ‘玉堂獅子’(목련과 해당), ‘宜男百合’(원추리와 백합), ‘七香’(매화, 백합, 국화,桂,茉莉,수선,치자) 등을 그렸다. 18세기 이후 중국취미가 유행하면서 화가들이 중국의 畫題에 관심이 생기자 『現金東京名家謎語畫題一覽表』(1884)와 같이 중국의 길상화제를 정리한 출판물들이 간행되었다. 星野鈴, 『山本梅逸筆 四季草花圖屏風』, 『國華』 1409(2013. 3.), 43쪽.

44) 泉屋博古館, 『泉屋博古館-近代日本画』(泉屋博古館, 2017), 181쪽. 百花圖는 사계절의 꽃을 나열하여 축복의 의미를 전달하는 그림으로 제작되었으며 蔬菜圖는 다산과 자손 번영의 길상화로 제작되었다. 고연희(2012), 앞의 논문, 109쪽; 泉屋博古館(2017), 같은 책, 181쪽.

45) 개인소장 ‘臣 安晁相’ 명의 〈기명절지도 병풍〉에서도 복숭아, 연잎 표현 등에서 鈎填法의水路 기법이 부분적으로 사용되었다. 하지만 전체적으로 구름법을 위주로 하였으며,水路 기법에서도 흰 선묘 사이로 먹선 윤곽이 짙게 드러난다는 점에서 차이가 있다.水路 기법에 대해서는 배원정, 『20세기 중국의 工筆花鳥畫 연구』, 홍익대학교 박사학위논문(2017), 27쪽 참조.

46) 일본의 사계화조도와 사계화회화는 18세기 일본 나가사키에 체류한 강남 출신의 직업 화가 沈南蘋 화풍과 비슷한 시기 일본에 전래된 네덜란드의 유화의 영향을 받아 더욱 사실적인 화풍으로 발전해갔다. 兒島薫(2008), 앞의 논문, 228-234쪽.

47) 泉屋博古館(2017), 앞의 책, 186쪽.



그림21- 다기 가테이(瀧和亭), 《선면화첩(扇面畫帖)》, 1900년, 비단에 채색,
17,5×51cm, 센오쿠하쿠코칸(泉屋博古館)



그림22- 무라타 고고쿠(村田香谷), 《사시화조전(四時花鳥卷)》·《문방화과진열권(文房花果陳列卷)》, 1902년, 비단에 채색, 각 30,2×291,1cm, 센오쿠하쿠코칸



그림23-안중식, <옥당부귀>, 비단에 채색,
128,5×35,5cm, 서울옥션



그림24-안중식, <노안도>, 비단에 수묵담채,
133,5×50cm, 학교재



그림25- 渡辺華山, <노정쌍암도>, 1814년, 비단에 채색, 103,0×36,8cm, 다하
라시박물관(田原市博物館)

합은 안중식의 기명절지도와 공통되는 요소라고 하겠다.

이러한 물골화법은 비슷한 시기의 화훼도와 화조도에서도 살펴볼 수 있다. 일본식의 ‘안심전’이라는 관지가 있는 <옥당부귀(玉堂富貴)>(그림23)는 맑고 담백한 채색의 물골화법을 위주로 하고 있으며, 마찬가지로 ‘안심전’이라는 관지가 있는 <노안도(蘆雁圖)>(그림24)는 배경을 담묵으로 바림하고 갈대에 호분을 덧칠하고 갈대와 기러기의 경계를 흰 여백으로 남겨두는 표현을 구사하고 있다. ‘안심전’의 노안도는 국립중앙박물관 소장의 1909년작 <노안도>와 유사하여 1900년대 말에 제작된 작품으로 추정할 수 있다. 이 시기 안중식 <노안도>에 보이는 화법은 장승업의 <노안도>에서 볼 수 없었던 것이다. 외곽을 담묵으로 처리하고 호분으로 흰 부분을 강조하는 것은 중국 강남 출신의 직업화가 심전(沈銓, 沈南蘋, 1682-1760?)이 나가사키에 체류하며 유행시킨 일본 난핀파(南蘋派)의 기법이다.⁴⁸⁾ 일례로 심전의 화법을 배운 와타나베 가잔(渡邊華山, 1793-1841)의 <노정쌍압도(蘆汀雙鴨圖)>와 같은 그림에서도 같은 화법을 확인할 수 있다(그림25). 그렇다면 ‘안심전’의 관지가 있는 <옥당부귀>, <노안도>와 같이 1900년대 말의 그림에 보이는 변화는 안중식이 일본인 화가들과 교류하면서, 중국 회화의 이해 범주 안에서 수용한 새로운 화법이라고



그림26-안중식, <시창청공>, 1912년, 비단에 수묵채색, 30×21cm, 개인소장

볼 수 있지 않을까?⁴⁹⁾ 안중식은 1912년작 <시창청공(詩窓淸供)>(그림26)에서 확인되듯 여러 가지 색을 배합하여 서로 섞이도록 채색하는 등의 이채로운 화법을 더욱 과감히 시도해나갔다.

안중식의 그림에서 새로운 변화가 나타나는 것은 안중식이 1907년 7월 양친군수직을 그만둔 이후부터라고 생각된다. 안중식은 1907년 교육서화관의 발기인으로 참여하였고, 1909년에는 한묵사(翰墨社)를 개설하여 그림을 주문·판매했으며, 1910년에는 서화포 개설을 추진하는 등

48) 兒島薰(2008), 앞의 논문, 240쪽.

49) 1908년작 <雲龍圖>(개인소장)에는 머리의 빨과 얼굴 표현 등에서 조선식이 아닌 일본식 龍 도상을 보여주는 것을 비롯하여, 안중식이 1908-1909년경에 그린 기년작에서는 필선, 채색, 도상 등에서 이전과 다른 변화가 확인된다.

적극적으로 서화 판매를 모색하였다.⁵⁰⁾ 그리고 러일전쟁 이후 우리나라에 건너오는 일본인 화가들이 증가하고 한일 관료들의 친선 도모를 위한 어전회호회가 활발히 개최되면서 안중식과 일본인 화가의 교류 기회도 늘어났다.⁵¹⁾ 안중식은 1908년 9월 고종을 위한 어전회호회에 참가하였고⁵²⁾, 1911년에는 내무부 관리가 주선한 '백화회(百畵會)'라는 안중식 회호회를 열었고⁵³⁾, 1913년에는 서화미술회 1주년기념 서화전람회에 참석하여 석상회호를 열었다.⁵⁴⁾ 서화회와 서화전람회는 한일 서화가들의 교류의 장이었을 뿐만 아니라, 현장에서 관람객들에게 작품을 매매하는 기능도 겸하였다.⁵⁵⁾ 이처럼 서화 관람과 매매가 활성화되면서 서화 취향도 자연스럽게 감각적이고 장식적인 경향으로 나아갔을 것이다.



그림27-안중식, 〈기명절지도 대련〉, 1914년, 비단에 수묵채색, 141.8×33.6cm, 국립중앙박물관

안중식이 1914년에 그린 〈기명절지도 대련〉(그림27)은 궁중을 벗어난 뒤 변화와 모색기를 거쳐 완성된 새로운 화풍을 보여준다. 이 그림 첫 폭에는 원나라 이기(李祹)의 '제화모란(題畵牡丹)'과 함께 모란, 복숭아꽃 등 봄꽃을, 두 번째 폭에는 원나라 장천영(張天英)의 '제조한림화란(題趙翰林畵蘭)'과 함께 여름 꽃인 난과 월계화를 그려서 계절성을 명확하게

50) 「書畵館開學」, 《皇城新聞》 1907년 7월 20일자; 「書畵鋪發起」, 《皇城新聞》, 1910년 8월 19일자.

51) 1900년대 초에는 시미즈 도운(清水東雲, ?-1927) 정도가 국내에 머무르며 활동을 하였지만, 러일전쟁이 끝난 후인 1907년 무렵에는 재조선 일본인 화가의 수가 23명에 이르렀다. 김주영, 「在朝鮮 일본인 화가와 식민지 화단의 관계 고찰」, 『미술사학연구』 233·234(2002. 6.), 304쪽.

52) 《대한매일신보》, 1908년 9월 22일자(강민기(2011), 앞의 논문, 320쪽에서 재인용).

53) 백화회에는 60여 명이 참석하여 안중식의 회호 장면을 감상하고 그림을 구매하였다. 「百畵會組織」, 《매일신보》, 1911년 4월 11일자.

54) 「滿樓展幅畵名畵」, 《매일신보》, 1913년 6월 3일자(이성혜, 『근대전환기 서화의 생산과 유통에 관한 연구』, 부산대학교 박사학위논문, 2010, 56-57쪽에서 재인용).

55) 書畵會는 이토 히로부미가 윤영기, 김윤식과 함께 개최한 서화회가 시초가 되었던 것으로 보인다. 강민기, 「일제 강점기 한국과 일본의 書畵會 연구: 전통의 계승과 재편」, 『미술사학연구』 28(2014. 12.), 290쪽.

드러났다.⁵⁶⁾ 이 그림은 장식적이면서도 사실적인 화풍, 계절에 부합하는 소재, 정돈되고 차분한 구도, 제화시를 통한 시정성(詩情性)의 표현 등에서 장승업의 그림에서 완전히 이탈한 것이다. 신년 세화(歲畵)의 성격으로 제작되었음에도 불구하고 시문(詩文)과 맑은 담채의 화법이 어울리며 문아한 정취를 보여준다.⁵⁷⁾

이 그림은 1900년대 맑은 담채화풍의 그림에서 변화하여 단단한 고동기의 질감이 느껴질 정도로 채색이 짙어지고 음영이 뚜렷해지는 등 서양화법의 영향이 가미되었고, 청신한 색채 감각은 비슷한 시기 청록산수도를 연상시킨다. 특히 괴석의 질감묘사와 채색 기법은 삼성미술관 리움 소장 <도원문진도(桃園問津圖)>(1913)와 같은 청록산수도에서 보이는 표현과 유사하다. 이 무렵 안중식은 청록산수화풍의 도원도와 서양화법이 가미된 실경산수도를 그리면서 이전까지의 화풍을 혁신하고 있었다. 사실적인 화풍에 대한 관심과 새로운 화법에 대한 도전이 산수화에만 그치지 않았고 화조·화훼화, 그리고 기명절지도까지 확장되었음을 확인할 수 있다.

IV. 맺음말

안중식은 본래 기명절지도가 가지고 있던 길상물의 성격에 문사적(文士的) 아취와 계절적 정취를 더하여 완상(玩賞)의 대상으로 변화시켰고, 1890년대의 수북강녕의 길상화였던 기명절지도는 점차 시정(詩情)과 사실성이 결합된 감상화로 발전하였다.

사실성의 강조는 관념적인 자연을 표현하는 것에서 실재하는 자연을 표현하는 것으로 옮겨가, 변화하는 계절의 순리에 맞게 꽃과 과일을 담아내는 기명절지도를 만들어냈다. 이는 이도영에 이르면 한국의 실재하는 역사 기명을 표현하는 것으로 한 단계 더 구체화되기에 이른다. 또 이도영은 사군자의 문기(文氣)를 강조한 병화도(瓶畵圖) 형식을 통해 기명절지도를 세련된 문인화로 발전시켰는데, 이러한 이도영의 성취들은

56) 그림의 화제는 국립중앙박물관 편, 『동원컬렉션명품선』 1(국립중앙박물관, 2012), 258쪽 참조.

57) ‘甲寅嘉平月 上澣 心田寫’라는 간기로 미루어 보아 歲畵로 제작된 것으로 여겨진다.

안중식의 토대 위에서 이루어진 것이라고 할 수 있다.⁵⁸⁾ 하지만 안중식의 기명절지도는 이한복, 최우석 등을 거치며 장식적인 경향으로 흐르는 노정을 드러냈고 문아(文雅)한 시정은 더 이상 이어지지 못했다. 장승업의 호쾌한 기명절지도가 안중식을 거치며 장식적으로 흘렀다는 오해는 이들에게서 비롯되었을 것이다. 안중식의 그림에서 특징적으로 드러나는 사계절의 표현 역시, 이도영, 고희동 등 한학적 소양을 가진 화가들의 일부 그림에만 국한되었다.⁵⁹⁾ 결국 장식적인 경향과 길상물의 표현에 머문 기명절지도들은 서양화의 본격적인 유입 이후 더 이상 발전하지 못하게 되었다. 안중식이 완성한 기명절지도는 근현대 화단으로 지속적으로 이어지지 못했다는 아쉬움이 남지만, 오히려 이동치며 급변한 20세기 초 화단 상황에 적극적으로 대응하며 만들어낸 시대 양식으로서 특별한 가치가 있을 것이다.

안중식이 장승업과 다른 기명절지도를 만들어낸 배경에는 당시 궁중의 회화감상 취향, 그리고 국내에 유입된 일본 회화에 대한 교감과 자극이 있었던 것으로 보인다. 특히 안중식의 기명절지도는 19세기 나가사키를 통해 일본에 유입된 중국 명·청의 화훼·소과도류가 안중식을 통해 새로운 분위기로 우리나라에 유입되는 양상을 보여준다는 점에서 주목된다.

58) 이도영의 기명절지도에 대해서는 김예진, 『관재 이도영의 미술활동과 회화세계』, 한국학중앙연구원 한국학대학원 박사학위논문(2013), 210-216쪽 참조.

59) 이도영과 고희동이 합작으로 그린 〈선면 기명절지도〉(국립중앙박물관 소장)는 계절적 정취를 드러내는 그림의 좋은 예라고 할 수 있다. 1915년 음력 5월에 그린 이 그림에는 고희동이 수박, 옥수수, 산딸기, 복숭아 등의 여름 과일을 그리고 이도영이 여름에 나는 쏘가리와 순무를 그렸고, 안중식이 “술이 오고 생선도 익었으며 순무도 맛이 딱 들었다. 정결한 다섯 가지 과일을 꼭꼭 씹어 먹으면 백발이 머리로 올라오지 않을 것이라네”라는 내용의 제발을 적었다. 과일과 소과 그림이 계절적 정취를 드러내는 소품으로 제작되는 분위기를 잘 보여준다.

* 연구 기회를 제공해주신 인물미술학회와 국립현대미술관에 감사드립니다.

참 고 문 헌

1. 1차 자료

『간송문화』.

《동아일보》, 《매일신보》, 《조선일보》, 《皇城新聞》.

2. 단행본

국립고궁박물관 편, 『궁중서화 I』. 국립고궁박물관, 2012.

국립중앙박물관 편, 『동원컬렉션명품선』 1. 국립중앙박물관, 2012.

김용준, 『근원 김용준 전집 1-새근원수필』. 열화당, 2001.

김은호, 『畫壇一境』. 동양출판사, 1968.

박정혜 외, 『왕과 국가의 회화』. 돌베개, 2011.

허영환 편, 『韓國의 繪畫-心田 安中植畫集』. 예경산업사, 1989.

홍선표, 『한국근대미술사』. 시공사, 2009.

金原宏行, 『近代日本美術の伏流』. 沖積舎, 2004.

奈良県立美術館, 『花鳥画-中国・韓国と日本』. 奈良県・読売新聞大阪本社, 2010.

細見美術館, 『日本の美と出会う』. 毎日放送, 2009.

田中敏雄, 『近世日本絵画の研究』. 作品社, 2013.

田原市博物館, 『渡辺華山と弟子たち』. 田原市博物館, 2004.

泉屋博古館, 『泉屋博古館-日本絵画』. 泉屋博古館, 2010.

_____, 『泉屋博古館-近代日本画』. 泉屋博古館, 2017.

出光美術館, 『ユートピア-描かれし夢と樂園』. 出光美術館, 2009.

3. 논문

강민기, 「근대 한일화가들의 교유: 시미즈 도운(清水東雲)을 중심으로」. 『한국근현대미술사학』 27, 2014. 6, 7-36쪽.

_____, 「일제 강점기 한국과 일본의 書畫會 연구: 전통의 계승과 재편」. 『미술사연구』 28, 2014. 12, 283-309쪽.

고연희, 『韓・中 翎毛花草畫의 政治的 性格』. 이화여자대학교 박사학위논문, 2012.

_____, 「잊혀진 왕실 병풍: 花草屏과 ‘引雛翎毛屏’」. 『미술사논단』 43, 2016. 12, 7-30쪽.

고지마 가오루 저, 정다음·김용철 역, 「18세기 일본의 西洋繪畫受容: 중국의 文化的 影響하에서」. 『미술사연구』 23, 2009. 12, 115-129쪽.

김소영, 「春舫 金瑛의 生涯와 繪畫 研究」. 『미술사학연구』 267, 2010. 9, 111-140쪽.

김수진, 「제국을 향한 염원: 호놀룰루 아카데미 미술관 소장 〈海鶴蟠桃〉 병풍」. 『미술

- 사논단』 28, 2009. 6, 61-88쪽.
- _____, 「근대 전환기 조선 왕실에 유입된 일본 자수 병풍」. 『미술사논단』 36, 2013. 6, 91-116쪽.
- _____, 『조선 후기 병풍 연구』, 서울대학교 박사학위논문, 2017.
- 김예진, 『관재 이도영의 미술활동과 회화세계』. 한국학중앙연구원 한국학대학원 박사학위논문, 2013.
- 김주영, 「在朝鮮 일본인 화가와 식민지 화단의 관계 고찰」. 『미술사학연구』 233 · 234, 2002. 6, 301-327쪽.
- 김취정, 「개화기 화단의 신경향과 잡화병」. 『미술사논단』 27, 2008. 12, 253-287쪽.
- 권주영, 「조선 후기 왜물의 유입과 인식: 『通信使臚錄』을 중심으로」. 『미술사연구』 31, 2016. 12, 85-111쪽.
- 박동수, 『心田 安中植의 繪畫 研究』. 한국학중앙연구원 한국학대학원 박사학위논문, 2003.
- 박윤희, 「조선 말기 회화에 나타난 보자기 장식 화병의 연원과 의미」. 『고궁문화』 6, 2013, 44-73쪽.
- 배원정, 『20세기 중국의 工筆花鳥畫 연구』. 홍익대학교 박사학위논문, 2017.
- 시마오 아라타 저, 선승혜 역, 「日月の図像学: 〈日月四季花鳥図屏風〉再論」. 『미술사논단』 9, 1999. 11, 109-124쪽.
- 오지영, 「清末 趙之謙(1829-1884)의 화훼화와 그 영향」. 『미술사학연구』 261, 2009. 3, 149-183쪽.
- 유순영, 「손국홍의 청완도: 명 말기 취미와 물질의 세계」. 『미술사학』 42, 2014. 6, 143-171쪽.
- 이경화, 「姜世晃의 〈清供圖〉와 文房清玩」. 『미술사학연구』 271 · 272, 한국미술학회, 2011. 12, 113-144쪽.
- 이구열 편, 『韓國近代繪畫選集 1-安中植』. 금성출판사, 1990.
- 이성미, 「張承業 繪畫와 中國繪畫」. 『정신문화연구』 24-2, 한국학중앙연구원, 2001. 6, 25-56쪽.
- 이성혜, 『근대전환기 서화의 생산과 유통에 관한 연구』. 부산대학교 박사학위논문, 2010.
- 이인숙, 「근대기 대구의 문인화가 궁석 김진만(肯石 金鎭萬, 1876-1933) 기명절지화 연구」. 『영남학』 24, 2012. 12, 447-511쪽.
- _____, 「석재 서병오(石齋 徐丙五, 1862-1936)의 기명절지화 연구」. 『민족문화논총』 55, 2013. 12, 375-406쪽.
- 이정은, 「19世紀 百扇圖屏風 研究: 삼성미술관 리움소장 朴基駿 〈百扇圖屏風〉을 중심으로」. 이화여자대학교 석사학위논문, 2008.
- 진준현, 「오원 장승업 기명절지화 양식의 계승」. 국립현대미술관 편, 『한국미술

100년』, 2006.

최경현, 「람전 허산옥의 八君子圖 연구」. 『인물미술사학』 10, 2014. 12.

최열, 「안중식, 20세기 예원의 충수」. 『내일을 여는 역사』 65, 2016. 12.

____, 「안중식 행장」. 인물미술사학회 · 국립현대미술관 편, 『심전 안중식 다시읽기
학술심포지엄 발표집』, 2017. 12.

허보인, 「한국의 기명절지도 연구」. 홍익대학교 석사학위논문, 1998.

홍선표, 「오원 장승업을 다시 본다」. 『월간미술』, 1997. 12.

황해진, 「乾隆年間 博古花卉畫 研究」. 이화여자대학교 석사학위논문, 2008.

濱田隆, 「葡萄にみる花鳥画的視点と静物画的視点」. 『武蔵美術大学研究紀要』
24, 1993.

星野鈴, 「山本梅逸筆 四季草花圖屏風」. 『國華』 1409, 2013. 3.

兒島薫, 「幕末・明治の花鳥画と「日本画」の形成」. 『激動期の美術-幕末・明治の
画家たち』, ぺりかん社, 2008.

河野元昭, 「日本文人花鳥畫序説」. 『國華』 1409, 2013. 3.

4. 사이트

국립고궁박물관(gogung.go.kr).

국립민속박물관, 『한국민속대백과사전』(folkency.nfm.go.kr).

국사편찬위원회 한국사데이터베이스(db.history.go.kr).

국 문 초 록

안중식(安中植, 1861-1919)은 19세기 장승업(張承業, 1843-1897)이 유행시킨 길상적인 기명절지도(器皿折枝圖)와 장식적인 궁중장식화를 토대로 자신의 기명절지도를 완성한 화가이다. 안중식은 본래 기명절지도가 가지고 있던 길상화적 성격에 문사적(文士的) 아취와 계절적 정취를 더하여 완상(玩賞)의 대상으로 변화시켰고, 1890년대의 수복강녕(壽福康寧)의 길상화였던 기명절지도는 점차 시정(詩情)과 사실성이 결합된 감상화로 발전하였다.

안중식의 기명절지도는 10폭 이상의 대병풍들이 여러 점 전하고 있으며 그 가운데는 궁중용으로 제작된 것도 있다. 따라서 안중식의 기명절지도는 당시 궁중의 취향을 반영하면서 장승업의 기명절지도와 다른 개성을 확립해갔다. 안중식은 2년에 걸쳐 중국과 일본을 유람하고 돌아온 1901년부터 본격적으로 궁중의 화사(畫事)를 담당하였다. 이 시기에 제작된 기명절지도 병풍은 고동기가 짙은 먹으로 검게 강조되고 사실적으로 묘사되었으며, 고동기의 숫자와 종류도 많아지는 것이 특징이다. 이처럼 기명절지도에서 고동기의 비중이 많아지는 것은 당시 궁중에서 장수(長壽)와 다남(多男)의 길상화로 감상되었던 준이종정도 병풍과 관련이 있다고 생각된다. 또 화려한 채색을 자제하고 수묵을 중심으로 문이한 아취를 강조한 것도 팔군자도(八君子圖), 십군자도(十君子圖)와 같이 문인적이면서도 화려한 소재를 애호했던 당시의 취향을 반영한 것이다.

안중식은 1907년 7월 양천군수직을 그만둔 뒤로 궁중의 화사에서 벗어나 그림의 판매와 전시, 서화회 개최 등에 적극적으로 가담하였다. 그리고 청신한 물갈채색법과 신선한 색채를 구사하면서 새로운 변화를 시도하였다. 1900년대 후반 안중식 기명절지도의 가장 큰 특징은 꽃과 과일의 선택에서 계절성을 고려한 점이다. 10폭의 병풍은 봄에서 겨울까지의 계절의 순서에 따라 소재와 제화시가 짝을 이루었고, 두 폭의 대련이나 단폭의 그림에서도 계절의 순리에 맞는 꽃과 과일의 조합이 선택되었다. 사계절의 변화는 중국 송대(宋代)부터 사계화조화(四季花鳥畫), 사계화훼화(四季花卉畫) 등에서 이어져 내려온 전통이지만, 본고에서는 19세기 말 20세기 초 일본화단에서 활발히 제작된 사계화훼화에 주목하였다. 특히 안중식의 화법은 나가사키를 통해 들어온 심전(沈銓,

沈南蘋, 1682-1760?)의 화법을 배운 난핀파(南蘋派) 화가들의 물골채색법과 매우 유사하기 때문이다.

안중식이 장승업과 다른 기명절지도를 만들어낸 배경에는 당시 궁중의 회화감상 취향, 그리고 국내에 유입된 일본 회화에 대한 교감과 자극이 있었던 것으로 보인다. 특히 안중식의 기명절지도는 19세기 나가사키를 통해 일본에 유입된 중국 명(明)·청(淸)의 화훼(花卉)·소과도(蔬果圖)류가 안중식을 통해 새로운 분위기로 우리나라에 유입되는 양상을 보여준다는 점에서 주목된다.

투고일 2017. 12. 20.

심사일 2018. 1. 25.

게재 확정일 2018. 2. 26.

주제어(keyword) 안중식(An Jung-sik), 기명절지도(器皿折枝圖, *gimyeong-jeolji-do*: paintings of precious vessels with flowering plants and/or fruits), 준이종정도(尊彝鐘鼎圖, *juni-jongje-ong-do*: paintings of bronze ritual vessels), 화훼박고도(花卉博古圖, *hwahwe-bakgo-do*), 사계화훼도(四季花卉圖, painting of flowers of the four seasons)

Abstracts

The Developmental Process and Characteristics of the ‘Gimyeong-jeolji-do’ Paintings of An Jung-sik

Kim, Ye-jin

Artist An Jung-sik(1861-1919) perfected his own style within the *gimyeong-jeolji-do*(器皿折枝圖, “precious vessels with flowering plants and/or fruits”) genre, building upon the auspicious paintings in the same genre made popular by 19th century painter Jang Seung-eop(1843-1897) and decorative court paintings. An added a literati-style elegance and seasonal mood to what had originally been the characteristically auspicious paintings, establishing an individual style different from that of Jang’s.

Several of An Jung-sik’s *gimyeong-jeolji-do* survive in the form of large folding screens of 10 panels or more, some of which were used in royal palaces. An began producing works for palaces in 1901, after travelling through China and Japan for two years. The folding *gimyeong-jeolji-do* screens he produced during this period are characterized by several different styles of antique bronze vessels rendered realistically and emphasized in dark ink. It is thought that this increased number of bronze vessels in *gimyeong-jeolji-do* was related to the folding screens depicting bronze ritual vessels that were enjoyed in royal palaces as auspicious symbols of longevity and bearing many sons. Meanwhile, the tendency to paint in black ink and refrain from using bright colors, and the emphasis on elegant style reflected the cultural trend of the time that favored literati-style and glamorous motifs, exemplified in the “eight gentlemen” and “ten gentlemen” paintings.

After leaving his position as magistrate of Yangcheon County in July 1907, An moved away from court painting and actively took part in selling and exhibiting paintings, and in organizing art and calligraphy exhibitions. Around this time, he began experimenting with new changes, including the use of light colors and the *molgol-chaesaek*(沒骨彩色, “color with no outline”) technique. The most pronounced characteristic of An’s *gimyeong-jeolji-do* in the late 1900s was his consideration of seasonality in his choice of flowers and fruits. His ten-panel folding screens showed chronological progressions from spring to winter in terms of motifs and accompanying descriptive poems, and he also chose seasonally-matched combinations of flowers and fruits in his double-and single-canvas works. The changing seasons motif was part of a tradition dating back to China’s Song Dynasty in genres such as *sagye-hwajo-hwa*(四季花鳥畫, “birds and flowers of the four seasons”) and *sagye-hwahwe-hwa*(四季花卉畫, “flowers of the four seasons”), but in this study I have concentrated on the influence of the *sagye-hwahwe-hwa* produced in large numbers by Japanese artists in the late-19th and early-20th centuries.

This is because An's technique shows strong similarities to that of modern Japanese painters of the Nanpin School tradition, who had learned the techniques of professional Qing painter Shen Quan (Shen Nanping, 1682-1760).

The reason An's *gimyeong-jeolji-do* works differ from those of Jang Seung-eop appears to be due to the court's preference in painting appreciation, and the influence of and inspiration from Japanese paintings that had been introduced to Korea. An's *gimyeong-jeolji-do* works are particularly notable for showing the route through which Ming and Qing flower and vegetable-and-fruit painting styles were introduced to Korea via Nagasaki, Japan, under An's new and distinctive touch.