

20세기 인쇄 병풍화의 유행과 民畵에의 영향 翎毛·花鳥畵를 중심으로

박근아

朴權娥
구미시청 문화관광담당관실
학예연구사
이화여자대학교
미술사학과 석사
한국근대회화사

I. 들어가며

한국 개화기에 일본을 통해 도입된 인쇄기술은 엽서, 포스터, 교과서 및 소설 삽화, 신문광고 등 다양한 이미지를 생산케 하였고, 이에 관해서는 그동안 많은 연구가 이루어졌다.¹

또한 인쇄기술을 통해 유명 서화가의 그림을 복제하거나 도배지, 벽장문용 그림부터 병풍 등의 형태로 山水, 草蟲, 翎毛, 花鳥, 器皿折枝 및 刻針器用 등 다양한 종류의 인쇄그림도 제작되었다. 이 중에서도 대량으로 제작되어 전국적으로 확산된 것은 영모·화조화이다. 이는 민화에서 영모·화조화의 그림이 많은 비중을 차지하고 있는 것과 같은 이치로, 화려한 색채의 영모·화조화는 吉祥的·辟邪的인 의미를 지니고 있으면서 집안 장식으로도 잘 어울렸기 때문이다.²

* 필자의 최근 논저: 「한국 근대기 인쇄 병풍화와 민화 연구: 동물·화조화를 중심으로」, 이화여자대학교대학원 석사학위논문, 2010. 1.

¹ 홍선표, 「개화기미술」, 『월간미술』(2002. 5·7·8·9·12); 「한국 개화기 삽화 연구」, 『美術史論壇』 15(2002. 12); 「근대적 일상과 풍속의 징조」, 『미술사논단』21(2005. 12); 『한국 근대미술사: 갑오개혁에서 해방 시기까지』(시공아트, 2009); 허영란, 「신문광고에 비친 근대」, 『우리는 지난 100년 동안 어떻게 살았을까』1(역사비평사, 1988); 권혁희, 『사진엽서로 떠나는 근대기행』(부산근대역사관, 2003); 「일제시대 사진엽서에 나타난 '재현의 정치학」, 『한국문화인류학』36: 1(2003); 서범석, 「근대 인쇄광고를 통해 본 근대적 주체성에 관한 연구」, 『광고학연구』15: 1(2004.봄) 등이 있다.

² 민화와 인쇄그림에 대한 선행연구로는 김윤정, 「20세기 생활공간에서의 民畵」, 『민화와 장식병풍』

인쇄그림은 색채와 인쇄기술의 차이만 있을 뿐 복제라는 제작기술의 특성상 정형화된 그림이 다수 전해지고 있다. 특히 인쇄 영모·화조화에는 소나무와 학, 대나무와 호랑이, 모란과 공작, 독수리, 群鷄 등의 길상적인 소재가 자주 사용되었다. 소나무와 학, 대나무와 호랑이 등의 소재는 우리나라 전통회화에서도 찾아볼 수 있지만 구도와 양식 등에서 일본화풍의 영향이 감지된다.

인쇄그림은 1920년대에 이미 우리나라에 유입되어 전국적으로 유통되었고, 1980년대까지 혼례식 및 회갑연 등의 祝宴공간에서 주로 장식병풍의 형태로 사용되었으므로 본고에서는 ‘인쇄 병풍화’³라는 용어를 사용하고자 한다.

인쇄 병풍화는 20세기에 민간에서 ‘新 미술’로서 새로운 수요를 형성하게 되고, 기존에 대중미술로 존재해왔던 민화의 자리를 대신하게 된다. 하지만 조선후기부터 존재했을 것으로 추측되는 민화 작가들의 존재가 사라진 것은 아니었다. 오히려 민화 작가들은 인쇄 병풍화의 모티프를 적극 차용·변용하면서 당시 유행한 취향에 맞추려고 했음을 현전하는 육필 민화를 통해 알 수 있다.

따라서 본고에서는 인쇄 병풍화와 민화의 관계를 영모·화조화를 중심으로 그 전개양상과 양식적인 연원을 고찰해보고자 한다. 이는 기존의 국수주의적인 민화관에서 벗어나 일본화풍과의 비교를 통해 보다 폭넓은 시각에서 20세기 민화를 이해하고자 하는 데 그 목적이 있다.

II. 인쇄 병풍화의 제작과 유통

20세기 초 인쇄그림을 제작했던 인쇄소는 당시 신문에 실린 광고문 등을 통해 부분적으로 확인해 볼 수 있다. 1908년 개업한 文雅堂에서는 各色彩畫·古書畫摸寫 및 다양한 응용미술 인쇄사업을 하였고,⁴ 같은 해 慈惠藥房(이후 普印社라는 명칭으로

(국립민속박물관, 2005); 「한국 민화의 존재와 양상: 19세기 후반 20세기 전반을 중심으로」, 『민속학연구』19(2006) 등이 있다.

³ 인쇄기술을 통해 당대 유명한 화가의 작품도 대량으로 복제가 가능해짐에 따라 일반인들도 비교적 저렴한 가격에 그림을 구입하여 사용할 수 있게 되었다. 물론 당시에는 병풍화뿐만 아니라 벽장문, 두껍단이, 도배지 등 다양한 용도의 인쇄 그림이 제작되었다. 하지만 벽장문 그림이나 두껍단이용 그림의 크기가 병풍용과 서로 비슷한 것이 많고, 이를 떼어내어 병풍에 다시 붙여 사용하는 등 인쇄 병풍화를 사용하는 데 있어서 비교적 자유로웠던 것으로 보인다.

⁴ 『皇城新聞』, 1908. 7. 28. p.4.
8월 5일 開業 石版印刷

확장)에서도 各色彩畫·古書畫 등을 석판으로 제작하였다.⁵

이 시기 설립된 인쇄소 중에서 가장 주목해야 할 곳은 1912년 8월에 개업한 寶晉齋이다. 보진재는 현존하는 最古 인쇄소로, 설립 초기부터 석판과 동판 전문 미술인쇄소를 표방하였다.

石版 銅版 美術印刷 開業

本人이 數年을 文雅堂石版印刷所에서 書畫를 專擔하다가 이번에 左記 處所에서 石版印刷所를 開業하고 名稱을 寶晉齋라 했습니다. 各項 印刷를 精密히 迅速酬應하오니 僉位는 照亮하셔서 連續注文하시기를 바랍니다. 外方은 引換代金으로 酬應합니다. 開業紀念으로 一朔內에는 各項 印刷費를 割引해 드립니다.

漢城中部瑞麟坊光化門郵便局東便八統五號

寶晉齋石版印刷所 主人 金晉桓 白⁶

창업주인 金晉桓은 문아당 인쇄소 석판부에서 석판으로 그림을 인쇄하는 기술을 습득한 뒤 개인 인쇄소를 열었다. 보진재의 영업종목은 명함, 주권, 각급 학교의 졸업 또는 수업증서, 학적부, 출석부, 성적고사표에서 心田, 小琳 등 당대 유명한 화가들의 작품 복제에 이르기까지 다양하였다.⁷

弊堂에서 石版, 寫眞版, 寫眞銅版, 電氣銅版, 等印刷와 鑰版, 木版, 銅版, 等彫刻를 開業하옵고 左記호 課目대로 精美히 印刷하오니 僉君子는 來臨相議하심을 敬要
○商標, 地圖, 株券, 書冊插畫, 卒業證書
○藥封紙, 冊衣, 各色彩畫, 古書畫摸寫
○寫眞葉書, 寫眞帖, 等其他種種應用美術印刷
京城中部鐵物橋北邊五十二統六戶
文雅堂印刷所

⁵ 『大韓每日申報』, 1908. 12. 1. p.4.

慈惠大藥房內印刷大擴張廣告

弊藥房에서 石版機械活版印刷機械를 特設하고 左記호 課目대로 印刷하오니 全國十三道 各郡內 各社會及學校 僉兄弟께서 石版印刷와 活版印刷의 各書籍類의 所用대로 見本과 名目單 詳示하시면 本店에서 以廉價로 信付送于小包郵便하을거시니 不必上京이외다
普印社 主務 李觀化 梁在灌 告白

○石版部 - 株券 地圖 商標 寫眞石版 各學校用進級 獲證 賞狀 卒業 修業證書 等 藥封紙 各色彩畫 古書畫 插畫 冊衣 繪葉書 上等名刺

○活版部 - 各種書籍 雜誌 廣告紙 印札紙 領收證 請牒紙 其他種種

○寫眞部 - 寫眞葉書 寫眞名刺 景色寫眞 其他種種

⁶ 『每日申報』, 1912. 8. 2. p.4.

⁷ 보진재, 『寶晉齋七十年史: 1912~1982』(보진재, 1982), pp.27-30.



1. 보진재의 인쇄 병풍화사업

보진재의 다양한 영업활동에서 눈길을 끄는 것이 바로 1932년 여름부터 제작하기 시작한 병풍용 인쇄그림이다. 이 사업은 다른 인쇄물이 뜬한 여름철에 대량으로 인쇄하여 전국 각처의 지물포에 위탁판매를 시킨 다음 이듬해 봄에 수금을 하는 방식이었는데, 일제 말기까지 10여 년간 계속되었다.

- (1) 心田 安中植, 小琳 趙錫晉 등 대가들의 작품을 빌려 10폭 내지 12폭 병풍용 복사물 제작
- (2) 그 밖의 서화가들의 梅蘭菊竹의 사군자라든가 기명절지, 화조, 산수 등의 그림을 빌려 의걸이장용의 도배지를 제작
- (3) 두껍단이용의 百壽百福과 淨齋所門에 붙일 민화의 인쇄물을 만들어 전국 방방곡곡에 판매⁸

가회민화박물관에는 인쇄된 《百童子圖》⁹가 낱장으로 전해지고 있는데, 10장으로 구성되어 있어 원화로 사용된 그림도 병풍이었고 인쇄그림 역시 병풍용으로 제작된 것임을 알 수 있다. 각 장의 좌, 우측 하단에 '보진재'와 '宋畫轉載'라는 주문방인이 찍혀 있으며, 1932년(昭和 7) 3월 2일자 『時事日報』가 배접지로 사용되고 있어 보진재의 인쇄 병풍화 제작시기를 뒷받침해 주고 있다.

인쇄 병풍화는 위의 보진재 기록에서 볼 수 있듯이 전국 각처의 지물포를 통해

1
보진재 제작
《백동자도》
종이에 다색인쇄
각 89×30cm
가회민화박물관



2
강릉지역 혼례식 사진
1927년 『민화와 장식병풍』(2005), p.295.
3
〈虎圖〉
종이에 단색인쇄 90×32cm 개인 소장

유통되었는데, 이 시기 서화유통공간에 관해서는 이미 상당한 연구가 이루어졌으므로 본고에서는 생략하고자 한다.¹⁰

하지만 보진재의 인쇄 병풍화 사업이 시작되기 이전인 1920년대 후반에 지방에서 인쇄 병풍화가 사용되고 있어 주목을 요한다. 1927년에 촬영된 강릉지역의 혼례식 사진을 보면, 뒤에 병풍이 펼쳐져 있고 병풍 마지막 폭에 호랑이 그림이 있다¹¹. 사진과 같은 인쇄 그림¹²이 현전하고 있는데, 우측 상단에 '源應舉'라는 版元¹¹이 인쇄되어 있다.

⁸ 보진재, 위의 책(1982), p.35.

⁹ 백동자도는 아들의 출산과 자손의 번창을 기원하는 뜻에서 100명의 어린이들이 노는 모습을 묘사한 길상화이다. 각 폭마다 각기 다른 놀이를 하며 놀고 있는 아이들의 모습이 화려한 채색으로 그려져, 부인이나 임산부의 방을 장식하거나 혼례식에 주로 사용되었던 그림이다.

¹⁰ 홍선표, 「조선 후기 기복호사 풍조의 만연과 민화의 범람」, 『반갑다! 우리민화』(서울역사박물관 전시도록, 2005); 김운정, 앞의 글(2006); 김취정, 「開化期 畫壇의 後援과 繪畫 活動 연구」(고려대학교 석사학위논문, 2007); 「개화기 화단의 신경향과 잡화병」, 『미술사논단』27(2008. 12); 까를로 로제티, 『꼬레아 꼬레아니』(숲과 나무, 1996); 이구열, 『우리 근대미술 뒷이야기』(돌베개, 2005) 등이 있다.

¹¹ 版元은 도서 등 인쇄물의 출판사, 발행사이다. 인쇄물을 제작하기 위해 필수적인 '版'을 소유하고 있는 사업주를 일컫는다. 이는 반드시 서적 출판자만 가리키는 것은 아니다. 근대의 대량생산기술에서는 판의 소유가 대량 복제의 필요조건이고, '판을 소유하는 것'과 '복제·頒布 권리'는 밀착되어 있었다. 즉 '판의 소유=출판의 권리 및 능력'이라는 도식이 성립하게 되는 것이다.



4
쇼비도 제작
《중국 수출용 렌》
『尚美堂80年・田中貞三開き
書』(1977), p.16.

1932년 시작된 보진재의 인쇄 병풍화보다 빠른 1920년대 후반에 강릉지역에서 인쇄 병풍화가 사용되고 있어 이 시기에 이미 인쇄 병풍화가 지방에까지 유통되고 있었음을 알 수 있다. 또한 ‘오쿄’라는 일본회가의 이름이 인쇄되어 있는 것으로 보아 인쇄 병풍화가 일본에서 유입된 혹은 일본인이 운영하는 인쇄소에서 제작되었을 가능성을 생각해 볼 수 있다. 이렇게 시작된 인쇄 병풍화의 수요가 점점 높아짐에 따라 보진재와 같은 조선인이 운영하는 인쇄소에서도 인쇄 병풍화를 제작하기 시작했을 것으로 추측된다.

2. 쇼비도(尚美堂)의 ‘중국 수출용 렌(聯)’

당시 일본이 조선에 인쇄 병풍화를 수출했다는 기록은 찾기 어렵다. 하지만 ‘쇼비도’라는 일본의 인쇄회사에서 제작한 《중국 수출용 렌》¹²은 본고에서 다룬 인쇄 영모·화조화, 그리고 20세기 중후반에 그려진 육필 민화와 밀접한 관계를 지니고 있어 구체적으로 살펴보고자 한다.

쇼비도는 1897년(明治 13)에 다나카 료조(田中良三)가 東京에서 ‘繪畫出版業尚美堂畫局’이란 이름으로 출발한 미술전문 인쇄회사로, 천황 존영·유명회가의 작품에서부터 각종 도감·엽서 등을 제작하였는데, 《중국 수출용 렌》은 춘·하·추·동의 그

림 4장을 한 쌍으로 하여 매년 한 장씩 바꿔 붙이는 후스마에(襖繪)와 같은 것으로, 고급품에서 저급품까지 있었는데 쇼비도에서는 중급품을 제작했고, 大長条・中長条・小半切・中割이라 칭하여 판매했다.¹²

오른쪽 그림부터 살펴보면, 송학, 태양, 일본에서 정월에 장식적으로 사용되는 와카미즈(若松)라 불리는 어린 소나무가 소재로 사용되고 있다. 두 번째는 화려한 공작이 모란 위에 앉아 뒤돌아보는 모티프로 화면을 대담하게 가로지르는 사선 구도를 사용하고 있다. 세 번째는 거센 파도가 몰아치는 바위 위에 앉아있는 독수리 모티프로, 좌측면 전체를 절벽으로 배치한 구도이다. 네 번째는 물가에 다가서는 백로와 연꽃의 모티프로, 모두 화려한 색채와 정교한 인쇄기술이 돋보인다.

여기에 사용된 소재는 모두 중국에서 기원한 길상적인 영모·화조화의 소재¹³이지만, 구도나 양식 등에서 전통적인 중국화와는 다른 일본적 취향이 가미된 것으로 보인다. 이에 대해서는 다음 장에서 구체적으로 살펴보고자 한다.

Ⅲ. 인쇄 병풍화의 유행과 양식적 연원

1. 인쇄 병풍화의 유행

쇼비도에서 제작한 도4와 거의 흡사한 것이 현재 병풍의 형태로 우리나라에 상당수 전해지고 있어 주목을 요한다.

개인소장의 《영모·화조도 10폭 병풍》¹⁵은 전 폭에 ‘詠律’이라는 판원이 인쇄되어 있으며, 병풍 뒷면 각 폭에는 민화풍의 효제문자도·어해도·화조도 등이 그려져 있

¹² 『尚美堂80年・田中貞三開き書』(東京: (株)東京フィルム企画, 1977), p.44; 『尚美堂, 絵画とともに90年』(東京: 尚美堂, 1987), p.17.

¹³ 학은 『相鶴經記』, 『淮南子』, 『詩經』 등에서 신비로운 존재로 인식되었고, 소나무 또는 인물과 결합하여 천 년 이상을 사는 장수, 높은 벼슬, 현자 등을 상징한다. 이로 인해 학은 전통적인 문인화나 화조화에서 폭넓게 그려졌으며, 대부분 소나무를 배경으로 하고 있다. 소나무와 학의 관계는 기러기와 갈대, 백로와 연꽃의 관계와 같이 정형화되어 있다. 학과 소나무가 함께 그려지게 된 것은 중국의 전통속에서 비롯된 것으로, ‘千年鶴, 不老松’이라 불리며 장수를 상징하는 도상이기 때문이다. 李祖定 主編, 『中國傳統吉祥圖案』(上海: 上海科學普及出版社, 1989), p.123. 연꽃은 淸淨, 不染, 超脫, 부처 탄생을 의미하며, 불교 미술에서 많이 사용되었다. 유교에서도 연꽃을 중시한 경향을 보이는데, 송나라의 대유학자인 周敦頤(1017~1073)는 일찍이 『愛蓮說』에서 연꽃을 ‘꽃중의 군자(花之君子者也)’라고 표현하기도 하였다. 宮崎法子, 『中國花鳥畫の意味-下』, 『美術研究』364(東京國立文化財研究所, 1996), p.343.



어 인쇄 그림과 민화가 하나의 병풍으로 사용된 것이다. 이러한 병풍은 수요자의 취향에 따라 병풍의 앞·뒷면이 정해졌을 것이다. 인쇄기술적인 측면에서 정교함의 차이는 있지만, 첫 번째(송학)·여섯 번째(백로와 연꽃)·마지막(모란과 공작) 폭에서 도4의 모티프가 거의 그대로 사용되고 있음을 볼 수 있다. 그리고 세 번째·네 번째·아홉 번째 폭의 群鷄·독수리·대나무와 호랑이 모티프도 인쇄 병풍화에서 자주 사용되는 모티프이다.

가회민화박물관 소장의 《영모·화조도》^{도6}은 인쇄 병풍화에서 가장 정형화된 유형이다. 빨강, 노랑, 녹색 등의 강렬한 원색으로 인쇄되어 있고, 여백 없이 대상을 화면에 가득하게 배치하여 장식적으로 표현한 것이 특징이다. 첫 번째 폭의 송학, 네 번째 폭의 모란과 공작, 다섯 번째 폭의 군계, 마지막 폭의 대나무와 호랑이 모티프가 눈에 띈다. 이러한 인쇄 병풍화는 판원만 다르게 찍어 대량으로 복제되었기 때문에 같은 스타일의 그림이 다수 전해지고 있으며, ‘昭岩’, ‘詠律’, ‘大中’, ‘平和’ 등의 판원이 인쇄되어 있다.

인쇄 병풍화는 복제라는 기술적인 특성상 같은 스타일의 그림이 대량으로 제작되어 전국으로 유통되었다. 하지만 인쇄 병풍화를 보관하고 있는 곳도 많지 않고 대부분 오래 전에 버렸기 때문에 그 사용양상을 알 수 없었는데, 다행히 2003년 10월부터 2004년 3월까지 국립민속박물관에서 실시한 조사를 통해 인쇄 병풍화의 사용양상에

5
《10폭 양면 병풍》
개인소장

위
병풍 뒷면
《민화 문자도》
종이에 수묵
각 85×30cm

아래
병풍 앞면
《영모·화조도》
종이에 다색인쇄
각 94×26cm



6
《영모·화조도》
종이에 다색인쇄
각 83×26cm
가회민화박물관

대한 파악이 가능하게 되었다.

이 조사에서 수집된 사진자료^{도7}를 보면 인쇄 병풍화가 해방 이후까지 많은 사람들의 가정에 보관되었고, 1980년대까지 혼례식 및 회갑연에서 사용되었음을 알 수 있다. 특히 해방 이후에는 인쇄기술이 더욱 발전하면서 인쇄그림은 값싸고 흔한 그림이라는 인식의 변화로 인해 결혼식이나 회갑연 등의 집안 행사 당일에 한 번 쓰고 버리는 ‘막병풍’으로도 사용되었다고 한다.

하지만 1945년 이전의 혼례식 사진에는 영모·화조도를 비롯하여 문자도, 화훼도 등 다양한 민화류의 그림이 혼재된 병풍이 사용되었다. 그러다가 1950년대 이후에는 전국적으로 인쇄 영모·화조화가 혼례식 및 회갑연 때에 장식 병풍의 형식으로 사용되는 예가 산견되고 있어 하나의 유행을 이루었음을 알 수 있다. 이는 20세기 전반에 걸쳐 인쇄 병풍화가 점차 민화의 자리를 대신하게 되었고, 그 배경에는 인쇄 병풍화가 민화의 속성과 가장 결부되는 값싸고 대중적인 이미지로서 기능할 수 있었기 때문이다.

2. 인쇄 병풍화의 양식적 연원

그렇다면 이렇게 전국적으로 유행하게 된 인쇄 병풍화의 양식적 연원은 어디에서 찾을 수 있을까. 소비도에서 제작한 《중국 수출용 렌》^{도4}은 동양문화관에서 전통적으로 사용되던 길상적인 소재를 사용했지만 당시 일본의 취향이 가미된 것으로 보인다.

특히 인쇄 병풍화에 빠지지 않고 등장하는 대나무와 호랑이, 독수리, 모란과 공작, 군계 등은 구도와 모티프에 있어서 일본의 사생적·장식적인 화조화와와의 관계도 간

과할 수 없는 것이 사실이다. 일본에서는 18세기에 나가사키(長崎) 화파¹⁴의 활약이 두드러지며, 19세기로 가면 마루야마 오쿄(丸山應舉, 1733~1795) 등 사생에 기초한 극히 일본적인 사실주의 장식화, 특히 화조도, 초화도, 영모도 등을 발전시켰다. 같은 시기 조선의 궁중 장식화 및 민화에서는 이와는 반대 방향인 도식화와 문양화를 극대화해 나가면서 고전적이면서 동시에 추상적인 장식화의 경향을 보였는데,¹⁵ 현전하는 인쇄 병풍화에서도 도시대의 장식적인 사생화풍의 화조화와 메이지 시대 화가들의 영향을 볼 수 있어 주목된다.

1) 대나무와 호랑이

‘丁酉年五月二十一日新婚式紀念’이라고 기록되어 있는 1927년 강릉지역의 혼례식 사진에서 주인공 뒤에 펼쳐진 병풍에는 소나무, 버드나무로 날아오르는 새들의 모습이 희미하게 보이고, 마지막 폭에 대나무 밭에서 걸어 나오는 호랑이가 보인다².¹⁶ 이와 같은 인쇄(虎圖)^{도3}는 왼쪽에 대나무를 배치하고 오른쪽을 향해 포효하는 사나운 모습의 호랑이로, 단색으로 인쇄되었지만 미묘한 음영과 호랑이 털까지 세세하게 묘사된 것이 눈에 띈다. 우측 하단부에 찍혀 있는 ‘源應舉’는 마루야마 오쿄의 다른 이름으로, 인쇄기술자가 오쿄의 그림을 원화로 사용하여 제작하고 맨 나중에 오쿄의 이름만 써 넣은 것으로 보인다.

호랑이 그림의 화제로는 북송대 휘종(1082~1135, 재위 1100~1125)의 『宣和畫譜』에 ‘대나무와 호랑이(叢竹虎圖)’, ‘산에서 나오는 호랑이(出山虎圖)’, ‘호랑이 싸움도(戰沙虎圖)’, ‘앞드려 있는 호랑이(伏虎圖)’, ‘호랑이 길들이기(馴虎圖)’ 등이 기록되어



7
경남 통영 혼례식 사진
1980년
『민화와 장식병풍』(2005),
p.315.

¹⁴ 江戸시대 전기에서 중반, 즉 17세기 후반에서 18세기 전반에 걸친 시기는 일본에서도 큰 전환기였다. 이 시기에는 그 전에 보이지 않았던 새로운 문화현상이 나타나게 되는데, 그 창구가 된 것이 나가사키(長崎)이다. 나가사키는 당시 일본에서도 유일하게 개항했던 곳으로, 이곳을 통해 네덜란드나 중국으로부터 진귀한 문물과 문화가 유입되었다. 뿐만 아니라 중국으로부터 沈南蘋과 같은 사생화파의 화가가 들어와 약 3년간 일본에 머무르게 되면서 일본 사생화파 성립의 원동력이 되기도 하였다. 山根有三, 『日本絵画史図典』(東京: 福武書店, 1989), p.345.

¹⁵ 김홍남, 「궁화: 궁궐 속의 '민화」, 『민화와 장식병풍』(국립민속박물관, 2005), p.342.

¹⁶ 김홍남, 위의 책(2005), p.295.



8
〈虎圖〉
종이에 단색인쇄
89×32.5cm
개인 소장

있다.¹⁷ 이 중에서 대나무와 함께 호랑이를 그리는 ‘竹虎圖’의 모티프는 중국, 우리나라보다 일본에서 많이 그려졌다. 일본에는 13세기 말 무로마치(室町) 시대(1336~1573)에 선종과 함께 호랑이 그림이 본격적으로 유입되기 시작하였다. 일본의 ‘죽호도’는 두 가지 유형으로 분류할 수 있는데, 하나는 선종적인 맥락에서 맹수로서의 속성을 잃고 佛性을 지닌 초월적 위엄을 갖는 존재로서 그려진 것이다. 다른 하나는 ‘출산호’ 계통의 무력적인 존재로서의 호랑이 그림이다.¹⁸ 현전하는 인쇄 호랑이 그림 대부분이 선종 계열보다는 후자의 죽림을 배경으로 하는 사나운 호랑이인 점이 주목된다.

개인 소장의 〈호도〉^{도8}는 인쇄 병풍화에서 정형화된 그림 중의 하나이다. 대나무와 호랑이 모티프를 사용하고 있지만 화면 상단에 월경의 높은 산봉우리가 단색으로 표현되고 있다. 대나무 숲에서 걸어 나오는 ‘出山虎’의 모티프가 아닌 바위 위에서 호랑이가 금방이라도 달려들 것 같은 기세로 보다 사납게 표현되었고 우측 하단부에 ‘應舉’라고 인쇄되어 있다.

이와 다르게 도5의 호랑이(아홉 번째 폭)와 도6의 호랑이(마지막 폭)의 표현을 보면, 털까지 세세하게 묘사된 도3, 8에 비해 표현이 단조로워지고 형광 빛의 원색으로 인쇄된 것을 볼 수 있다. 이는 다색으로 인쇄할 때 면을 분할하여 같은 색끼리 찍어내는 단순화된 제작 방식에서 비롯된 것으로 여겨진다.

인쇄 호랑이 그림에서 주목해야 할 것이 대나무 외에 호랑이의 발 아래 흐르는 ‘流水’의 모티프가 공통적으로 보인다는 것이다. 바위 사이를 지그재그로 흐르는 물의 표현은 일본의 장벽화에서도 많이 사용되었으며, 화면을 보다 역동적으로 보이게 해 준다.

사납고 호전적인 모습의 호랑이 그림들은 대개 용과 호랑이의 상생적 관계에서 비롯된 것이다. 『周易』에서는 용과 호랑이의 관계를 ‘雲從龍, 風從虎’라 하여 용과 호랑이는 자연 현상을 불러일으키는 능력을 가진 존재로 상징하기도 하였다.¹⁹

또한 이와 비슷한 모티프로 ‘龍虎相搏’을 들 수 있는데, 용과 호랑이를 대립적으로 부각시켜 호랑이는 투쟁적이고 호전적인 용맹성을 부각시킨 맹수로 해석되며, 특히

¹⁷ 국립중앙박물관, 『일본 미술의 복고풍』(국립중앙박물관, 2008), p.102.

¹⁸ 이재원, 「동아시아 호랑이 그림 연구」(이화여자대학교대학원 석사학위논문, 2005), p.15.

¹⁹ 노자키 세이킨, 변영섭·안영길 역, 『중국길상도안』(예경, 1992), p.569.



일본에서는 아즈치·모모야마(安土·桃山) 시대(1573~1600)에 武將들의 표상체로서 많이 그려지기도 하였다.²⁰

일본 신엔칸(心遠館) 소장의 《虎圖屏風》^{도9}을 보면, 앞발을 땅에 힘차게 내딛으면서 포효하는 도8의 구도 및 모티프와 거의 일치하고 있음을 알 수 있다. 이러한 용호도의 전통에서 비롯된 투쟁적이고 호전적인 호랑이 그림은 메이지 시대 화가들에 의해서도 계속해서 그려지게 되는데, 1895년(明治 28)에 그려진 하시모토 가호(橋本雅邦)²¹의 《龍虎圖屏風》^{도10}이 좋은 예이다. 도10은 1895년 교토에서 개최된 제4회 내국 권업박람회 출품작으로 호랑이는 용을 향해 입을 크게 벌리고 울부짖는 호전적인 모습을 취하고 있으며, 그 뒤에 그려진 바람에 흔들리는 대나무와 격한 파도가 '용호상박'의 긴장감을 더하고 있다. 도8, 9에 비해 네 발을 땅에 딛고 있어 호랑이의 움직임은 덜 하지만, 그 뒤에 바람에 흔들리는 대나무가 동적인 느낌을 더해주고 있다.

이러한 모티프의 호랑이 그림이 인쇄 병풍화로 제작·유통되면서 전국적으로 확산되었다. 이는 전통적으로 辟邪의 의미를 지니고 있는 호랑이의 모습에 사납고 호전적인 이미지가 추가되면서 재액을 막아주는 데 더욱 강한 힘을 발휘할 수 있다는 믿음에서 당시 사람들에게 수용되고 애호된 것으로 여겨진다.

9
《호도병풍》
2곡 1쌍 중 부분
종이에 금지채색
132.5×164cm
신엔칸

10
하시모토 가호
《용호도병풍》
6곡 1쌍 중 부분
1895년
비단에 채색
160.5×369.5cm
세이카도(靜嘉堂)

²⁰ 이재원, 앞의 글(2005), p.64.

²¹ 하시모토 가호(1835~1908)는 1846년 가노파의 화숙에 입문. 동문인 가노 호가이와 오랫동안 친교를 가지고 鑑畫會에서도 활약한다. 새로운 미술교육 시스템에 의한 후진 지도와 육성을 담당했다. 오카쿠라 텐신(岡倉天心, 1863~1913)과 함께 日本美術院을 창립하여 주관이 된다. 그리고 1890년 제 3회 내국권업박람회에서 《白雲紅樹圖》, 1895년 제 4회에서는 《釋迦羅漢圖》가 모두 妙技 1등상, 1904년 세인트루이스 만국박람회에서 최고상을 수상한다. 신구화파를 불문한 화단의 대가로서 그 지위를 구축해나갔으며, 가노 호가이와 함께 가노 화파의 마지막 대가로서 활약하였다.



11
구보타 베이센
《암상취도》
1895년
종이에 채색
2면 츠이다테(衝立) 중 부분
150×302cm
교토 히가시혼간지

회 입선작인 朴呂玉의 《해변의 독수리》²²에서 찾아볼 수 있으며, 메이지 시대 일본화에서도 찾아볼 수 있다.

1895년에 구보타 베이센(久保田米遷)²³이 그린 《岩上鷲圖》^{도11}는 출렁이는 파도의 바위 위에서 날개를 활짝 펼쳐 막 날아오르려 하는 독수리의 힘찬 기상이 잘 표현되어 있다. 이 그림은 베이센이 청일전쟁의 중군화가로 중국에 간 해 그린 것이다.

이러한 독수리 그림은 가노 호가이(狩野芳崖, 1828~1888), 이마오 케이넨(今尾景年, 1845~1924) 등 메이지 시대 작가들의 그림에서도 자주 볼 수 있다.

3) 모란과 공작

인쇄 병풍화에서 가장 화려하고 장식성을 보이는 것이 모란과 공작 모티프이다. 바위나 꽃나무가지에 앉아 화려함을 뽐내는 공작이 사선으로 뒤를 돌아보는 구도, 그 주변에 富貴를 상징하는 모란이나 장미가 그려진다. 쇼비도에서 제작한 모란공작도와 거의 일치한다. 도5의 마지막 폭, 도6의 네 번째 폭에 있는 모란공작도는 쇼비도의 그림에 비해 단순한 면 분할 방식을 사용하여 형광빛의 원색으로 인쇄되어 있다.

²² 《해변의 독수리》는 박여옥이 동경미전 자수와 재하시절에 완성한 작품으로서, 바위에 부딪치는 파도의 물줄기나 전반적인 작품의 구성은 전형적인 일본풍의 영향이 짙다. 최보람, 『한국 근대 刺繡工藝 연구』(홍익대학교대학원 석사학위논문, 2013), p.51.

²³ 구보타 베이센(1852~1906)은 1852(嘉永5)년에 京都의 錦小路 東洞院에서 태어났다. 스즈키 하쿠넨(鈴木百年, 1825~91)의 문하에 들어가 그림을 배웠고, 고노 바이레이(幸野栞嶺), 모치즈키 교쿠센(望月玉泉)과 함께 京都화단을 일으키기 위한 목적으로 京都府畫學校 창설에 참여하기도 하였다. 1889(明治22)년에는 파리 만국박람회를 견학하고, 그 다음해에는 도쿠토미 소호(徳富蘇峰)가 이끈 國民新聞社에 입사하여 삽화가로 종사하였다. 1895년에 清日戰爭에 從軍畫家로서 중국으로 건너가는 등 당시 화가 중에서 폭넓은 행동력을 보였다. 그는 주로 시조화풍의 그림을 그렸고 《岩上鷲圖》와 같은 그림은 드물다. 細野正信, 『愛藏版 日本の花鳥画』2(京都: 京都書院, 1991), p.262.

이와 같은 공작 그림은 일본 京都畫壇의 화가들에 의해 많이 그려졌다. 특히 마루야마 시조(丸山四條) 화파의 공작 그림은 화려하고 장식적인 채색에 정교하고 세밀한 묘사가 어우러진 것이 특징이다.

근대의 교토화단은 메이지유신에 의해 큰 타격을 받았던 도쿄만큼 화단의 변화가 크지 않았다. 교토 화단은 일본화의 전통이 이어지고 있었는데, 이는 마루야마 시조 화파를 비롯하여 모리(森)화파, 기시(岸)화파, 모치즈키(望月) 화파 등 다양한 화파가 궁궐(禁中), 절과 신사(寺社) 등의 권력기구에만 일원적으로 밀착하지 않고 폭넓은 예술적·경제적 지지기반을 가지고 있었던 것이 근원적인 요인이었다.²⁴ 교토의 다양한 화파 중에서도 마루야마 시조 화파는 교토화단의 중심축이라 할 수 있다.

에도 후기 南畫家인 다노무라 치쿠덴(田能村竹田, 1777~1835)은 그의 화론에서 마루야마 시조 화파를 京派라 부르고, 그 특징은 화조의 사생에 있다고 보았다.

“京派의 영모화회는 사생을 중시하고, 그 용필은 가장柔媚하고 채색 또한 매우 신선하다. (중략) 그 화법은 古式에 맞지는 않지만 불 만하고, 應學, 吳春이 가장 뛰어나다.” -다노무라 치쿠덴, 『山中人饒舌』中

마루야마 시조 화파의 특징은 당시 회화의 공통기반이었던 중국, 일본의 고전을 변형한 것에 대상을 세밀하고 치밀하게 묘사한 사생이 더해진 것이다. 가노 화파나 南畫家들은 학문적인 배경으로 인해 화조화를 사생하는 것을俗한 것으로 여긴 경향이 있었다. 이러한 사생 양식은 18세기말에 발생하여 메이지유신까지 지속되었다.²⁵

사생을 기반으로 한 마루야마 시조 화파의 화조화에서도 장식성의 극치를 보이는 것이 바로 공작그림이었다. 마루야마 오쿄의 <牡丹孔雀圖>^{도12}는 1776년에 그린 것



12
마루야마 오쿄
<모단공작도>
1776년
비단에 채색
산노마루쇼조칸
(三の丸尙藏館)

²⁴ 佐藤道信, 『明治国家と近代美術』(東京: 吉川弘文館, 1999), p.286.

²⁵ 松尾勝彦, 『四条派の花鳥諷詠』, 『花鳥画の世界6: 京派の意匠』(東京: 學習研究社, 1981), p.114. 마루야마 시조 화파는 18세기 일본에 대두한 새로운 회화경향으로 사실주의와 문인화가들의 이상주의가 그것이다. 두 파 모두 외래양식의 영향을 받았으며 서로 연관성이 있다. 아키야마 테루카즈, 이성미 역, 『일본회화사』(예경, 2004), p.239.

으로 공작, 모란, 바위 모티프가 등장하는 것을 볼 수 있다. 공작은 오쿄가 가장 잘 그렸고, 그의 제자들에 의해 많이 그려진 소재이다. 그 중에서 모리 테츠잔(森徹山)²⁶은 오쿄의 만년 제자로, 오쿄의 화풍을 후대까지 남긴 화가이다. 하지만 대부분의 제자들이 교토에 살면서 활약했던 것에 비해 테츠잔은 오사카에서 가업과 화업을 병행하며 마루야마 화파의 일원으로 활약하였는데, 그의 <孔雀圖>와 같은 그림에서도 오쿄의 영향을 엿볼 수 있다. 꽃나무 또는 바위 위에 앉아 있는 공작, 화면을 사선으로 가로지르는 구도 등을 사용하고 있다.

마루야마 시조 화파의 장식적인 공작 그림은 조선미술전람회에 출품했던 작가들의 화조화에서도 비슷한 양상을 찾아볼 수 있다. 1920년대에 출품된 작품 중에서 공작은 학 다음으로 가장 많이 그려진 소재였다.²⁷ 화려하게 화면을 가득 채운 공작 그림은 장식성을 극대화시킬 수 있는 그림이었던 것이다.

4) 군계

이 외에도 큰 바위 위에 수탉이 몸을 비틀어서 있고 아래에는 암탉과 병아리들이 모이를 먹고 있는 ‘群鷄’의 모티프가 인쇄 병풍화에 자주 등장한다. 여기에 모란이나 장미, 또는 일본화에서 많이 볼 수 있는 등나무가 함께 그려지는 것이 특징이다.

‘군계’의 제재는 우리나라의 전통회화에서는 거의 찾아볼 수 없고, 근대 이후의 화가들에 의해 그려졌던 것이 확인된다. 심전 안중식의 군계도가 전해지고 있는데, 그의 그림을 모아 놓은 『心田畫譜』에 <군계도>²⁸가 수록되어 있다.

하지만 이러한 군계도가 1910년대에 제작되었을 것으로 추측되는 심전의 그림보다 이미 일본인 화가들에 의해 그려졌던 점이 주목된다. 메이지 시대의 화가인 가타야마 가슈(片山雅洲)²⁹가 1896년에 그린 <長春雙鷄圖>^{도13}를 보면, 바위와 그 위에 몸을

²⁶ 모리 테츠잔(1775~1841)은 에도 후기의 화가로 오사카 출신이다. 字는 子玄, 子眞이고, 호가 徹山이다. 모리 소센(森狙仙)의 형인 周峰의 아들로 나중에 소센의 양자가 된다. 부친과 마루야마 오쿄에게 그림을 배웠고, 応挙門下十哲의 한 명으로 일컬어진다. 에도로 가서 교토화풍의 그림을 전하고 다시 오사카로 돌아와 구마모토(熊本)의 藩主인 細川氏의 신하가 된다.

²⁷ 황정현, 『朝鮮美術展覽會의 화조화 연구: 朝鮮人作品을 중심으로』(이화여자대학교대학원 석사학위논문, 2005), p.40.

²⁸ <군계도>의 밑그림으로 보이는 작자미상의 <군계도 초본>이 고려대학교박물관에 소장되어 있다. 정확한 연대는 알 수 없지만 1910년대에 제작된 것으로 보고 있다. 『근대 서화의 요람, 耕墨堂』(고려대학교박물관, 2009), p.38.

²⁹ 가타야마 가슈(1872~1942)는 고호쿠(湖北) 이카군(伊香郡)에서 태어났다. 23살에 교토에 가서 본격적으로 그림 공부를 하게 된다. 가슈는 처음 고노 바이레이(幸野樸嶺, 1844~95)의 문하에 들어가려고 했지만, 그 다음 해에 바이레이가 타계하여 그의 아들 東閣의 권유에 의해 1895년(메이지 28) 화조화의 대가인 이마오 케이넨(今尾景年, 1845~1924)의 화숙에 들어가 테츠잔(徹巖)

비틀어 뒤돌아보고 있는 수탉이 서 있다. 바위 안쪽에 장미를 그려 넣어 공간감을 표현하였고, 근경에는 암탉과 그 주변에 모이를 먹고 있는 병아리 세 마리를 배치하였다. 수탉은 몸을 비틀어 뒤를 돌아보는 역동적인 포즈를 취하고 있다. 이러한 모티프는 일본에서 닭 그림으로 유명한 이토 자쿠추(伊藤若冲, 1716~1800)의 그림에서도 자주 찾아볼 수 있다.

이상 인쇄 병풍화에 자주 등장하는 대나무와 호랑이, 독수리, 모란과 공작, 군계 모티프에 대한 양식적인 연원을 살펴보고, 에도 및 메이지시대 일본화와 밀접한 연관이 있음을 살펴보았다. 1920년대에는 이미 일본화풍의 인쇄 병풍화가 전국에 유통되어 사용되었고, 이 시기를 전후하여 제작된 인쇄 영모·화조화는 정교하고 세밀한 표현을 볼 수 있다. 하지만 1930년대 이후에 제작되었을 것으로 여겨지는 그림에서는 그 표현에 있어서 조금씩 단순해지고 강렬한 원색으로 제작되는 경향을 보이고 있다.



13
가타야마가슈
(장춘쌍계도)
1896년
비단에 채색
139×71cm
布施미술관

IV. 민화 영모·화조화에의 영향

민화는 작가와 연대가 확실하게 남아있지 않은 것이 대부분이어서 연구에 많은 어려움이 따르는 것이 사실이다. 여기에 많은 사람들이 민화에 대해 가지고 있는 인식, 즉 민화는 화원이나 문인화가들에 의해 그려진 정통회화와는 달리 우리 민족의 생활 정서와 사상을 가식 없이 드러낸 주체적이고 고유한 미술이라는 인식으로 인해 민화라는 테두리 안에서만 연구되어 온 경향이 있었다.³⁰ 이로 인해 종래의 민화연구는 근대 한·중·일, 그 중에서도 일본 회화와의 관계를 검증하는 것 자체가 기피되어 온 감도 없지 않다. 하지만 1990년대에 들어서면서 이러한 국수주의적인 민화관에서 벗어나 歲畵와 장식병풍, 吉祥·邪畵의 차원에서 연구되기 시작하였고, 중국·일본·베트남 등 동아시아 문화권 안에서 민화를 조명하는 연구와 전시가 이루어지기도 하였다.³¹ 또한

이라 호를 지었다. <장춘쌍계도>는 케이넨의 화숙에 들어간 다음 해 가을에 도쿄미술협회 주최인 미술전람회에 출품하여 2등상을 받은 작품이다. 細野正信, 앞의 책(1991), p.267.

³⁰ 홍선표, 「한국회화사 연구동향의 변화와 쟁점」, 한국문화연구원 편, 『전통문화연구 50년』(헤안, 2007), p.564.

³¹ 김윤정, 「조선 후기 세화 연구」(이화여자대학교대학원 석사학위논문, 2001); 정병모, 「한국 민화와



14
《민화 10폭 병풍》
1958년
종이에 수묵
각 88×35cm
개인 소장

민화의 화풍에서 보이는 특성을 분류하여 지역적 연구가 이루어지고 있으며, 해방 이후의 민화에서 보이는 낙관을 자료로 삼아 작가에 대한 연구가 이루어지기도 하였다.³² 민화의 모태로서 궁중장식화를 다룬 논문의 다수의 논문과 이러한 인식을 반영한 전시회가 개최되기도 하였다.³³

본 장에서는 위와 같은 인식에 기반하여 영모·화조화를 중심으로 인쇄 병풍화와 민화와의 비교를 통해 민화가 근대기에 도입된 '인쇄'라는 새로운 시각문화와 밀접한 관계를 맺고 있었음을 살펴보고자 한다.

개인 소장의 《민화 10폭 병풍》^{도14}은 수묵으로 그려져 있고 병풍 뒷부분에 '檀紀四二九十一年八月一日 吳地根氏屏風'이라 기록되어 있어 1958년에 그려진 것임을 알 수 있다. 전체 열 폭으로 구성되어 있으며 좌우로 두 폭씩 매화, 난초, 국화, 대나무 사군자를 그렸고, 나머지 여섯 폭에는 각각 호랑이, 소나무와 학, 사슴, 어해, 꿩이 그려져 있다. 소나무나 버드나무는 화면을 사선으로 가로지르고 있고 그 아래에 학과 사슴이 배치되어 있다. 화면 상단 원경에 산수를 그려 넣어 공간감을 더해주고, 인쇄 호랑이 그림인 도8과 거의 비슷함을 볼 수 있다. 하지만 꼬리를 내리고 네 발을 땅에 딛고 앉아

중국 민간연화의 비교」, 『민속학연구』19(2006.12) 등의 논문 참조

³² 민화의 지역성과 작가에 대한 연구로는 1986년 유용태의 「石江 黃昇奎」의 글에서 시작되었다. 『월간태백』에 연재한 「강원의 민예품」이라는 글에 실린 것으로, 강원도 지역에서 활동한 민화작가인 황승규에 대한 글이다. 이후 2000년대 중반부터 윤열수, 정병모, 이명구, 차장섭 등에 의해 강원도 및 제주도 지역의 민화, 특히 문자도를 중심으로 연구가 활발하게 이루어졌다. 이에 관해서는 차장섭, 「석강 황승규의 생애와 작품세계」, 『한국의 문자도』(삼척시립박물관, 2005); 이명구, 『동양의 타이포그래피 문자도』(Leedia, 2005); 정병모, 「제주도 민화연구: 문자도병풍을 중심으로」, 『강좌미술사』24(2005); 윤열수, 「文字圖를 통해 본 민畵의 地域의 特性과 作家 研究」(동국대학교대학원 박사학위논문, 2006) 등 참조.

³³ 강관식, 「조선 후기 궁중 책가도: 조선 후기 민화 개념의 새로운 이해를 위한 소고」, 『미술자료』 66(국립중앙박물관, 2001); 박본수, 「조선 후기 십장생도 연구」, 『십장생』(궁중유물전시관, 2004); 김홍남, 앞의 책(2005) 등 참조. 이러한 인식에 기반한 전시회로는 2005년 서울역사박물관에서 개최된 《반갑다! 우리민화전》과 국립민속박물관의 《민화와 장식병풍전》 등을 들 수 있다.



있어 동적인 느낌은 강하지 않다.

민화 작가들은 해방 이후에도 시장터에서 자리를 잡고 앉아서 즉석에서 그려주는 速畵 또는 席畵를 제작하며 생계를 이어나갔다. 가족으로 붓을 만들어 빠르고 화려하게 그려내는 '革筆'문자도가 좋은 예이며, 1980년대까지 혁필 화가들의 존재가 확인된다. 이와 같은 그림으로는 조선민화박물관에 소장되어 있는 《민화 8폭 병풍》도¹⁵을 들 수 있다. 화면 상단에는 효제문자도에서 볼 수 있는 '孝悌忠信禮義廉恥'라는 여덟 글자를 혁필로 그려 넣었고, 그 아래에는 화려한 색채로 산수, 영모, 화조도의 모티프가 그려져 있다.

세 번째 폭을 보면, 산수와 함께 그려져 있지만 모란과 공작 모티프를 차용했으나 공작보다 모란이 더 크게 표현되어 있다. 원근법과 대상의 상대적인 크기를 전혀 상관하지 않은 점과, 유화와 같이 물감이 두껍게 칠해져 있는 것이 특이하다. 효제문자도는 각 글자와 관련이 있는 고사의 내용이 문자와 결합하여 그려지는 것이 일반적이지만, 여기에서는 여덟 글자와 전혀 상관이 없는 제재를 그려 넣어 장식성만 추구한 것을 볼 수 있다. 이와 같은 그림은 민화적 특징을 보이면서 조야한 예술품을 포괄적으로 지칭하는 속칭 '이발소 그림'으로 불리기도 하였다.

개화기에 도입된 신기술인 인쇄기술로 제작된 인쇄 병풍화는 기존의 미술시장에 새로운 수요를 형성하여 1980년대까지 지속적으로 사용되었다. 이와 동시에 조선후기부터 존재했을 것으로 여겨지는 민화 역시 기존에 그려졌던 제재뿐만 아니라 인쇄 병풍화의 모티프를 차용·변용하면서 대중미술의 한 분야를 담당해 왔다^{표 참조}. 이를 통해 그동안 우리 민족의 주체적이고 고유한 미술이라고 인식해 온 민화가 20세기 전반에 걸쳐 유통되었던 인쇄 병풍화라는 시각문화와의 상호작용을 통해 제작된 것이었음을 확인할 수 있다. 민화는 해방 이후에도 시장터를 중심으로 제작되어, 인쇄 병풍화와 마찬가지로 1980년대까지 일상생활 주변에서 쉽게 접할 수 있었던 그림이었다.

15
《민화 8폭 병풍》
연대 미상
종이에 채색
각 93×43cm
조선민화박물관

표 인쇄 병풍화와 민화 비교

구분	인쇄 병풍화		민화			
대나무와 호랑이						
소장처	개인	가회	조선(8폭)	가회	가회(8폭)	가회
모란과 공작						
소장처	가회		가회	가회	가회	조선(8폭)
군계						
소장처	가회		가회(8폭)		가회(8폭)	

*가회(가회민화박물관)
조선(조선민화박물관)
8폭(8폭부분)

V. 나오며

전통적으로 민간에서 집안 치장 및 의례공간을 장식했던 병풍그림은 주로 민화가 담당하였지만, 인쇄기술의 도입으로 회화의 대량 복제가 가능해짐에 따라 인쇄 병풍화가 이를 대신하게 된다.

1927년에 이미 강릉지역에서 혼례식 때 인쇄 병풍화가 사용되었던 것으로 보아, 1920년대에 이미 인쇄 병풍화가 지방에까지 유통되었음을 알 수 있다. 당시 유통되었던 인쇄 병풍화는 초기에 쇼비도와 같은 일본 인쇄회사에서 제작되어 우리나라에 유입되었거나, 조선 내 일본인이 운영하는 인쇄소에서 제작된 것으로 여겨진다. 그러다가 1930년대에 보진재와 같이 한국인이 운영하는 인쇄소에서도 인쇄 병풍화를 제작하였던 것이다.

특히, 인쇄 병풍화 중에서도 현전하는 영모·화조화의 양식적 연원은 에도 및 메이지시대 일본화에서 찾을 수 있고, 그것이 20세기 후반에 제작된 민화도 상당한 영향을 끼쳤음을 살펴보았다. 즉 조선후기부터 민간회화의 제작을 담당했던 민화 작가들은 인쇄 병풍화의 확산으로 인해 그 맥이 끊어진 것이 아니라 오히려 인쇄 병풍화의 모티프를 차용하여 민화풍으로 그려냄으로서 당시의 취향을 따르고자 했었음을 알 수 있다.

인쇄 병풍화를 단순히 복제화, 값싼 그림이라고 치부하기에는 민화에 끼친 영향이 매우 컸던 것으로 보인다. 인쇄 병풍화가 근대적 시각 이미지의 하나로 1980년대까지 우리 생활과 밀접하게 사용되었던 것은 그만큼 대중적인 수요가 많았음을 말해준다. 20세기 전반에 걸쳐 유행한 인쇄 병풍화와 민화의 관계를 새롭게 조명함으로써 당시의 시각문화를 파악할 수 있기를 기대해 본다.

주제어 keywords

인쇄 병풍화 printed folding screens, 민화 Minhwa, 보진재 Pochinchai, 쇼비도 Shobido, 영모·화조화 bird and flower painting

투고일 2016년 2월 15일 | 심사일 2016년 2월 29일 | 게재확정일 2016년 3월 14일

참고문헌

사료

『大韓每日申報 *Daehan Maeil Sinbo*』

『每日申報 *Maeil Sinbo*』

『皇城新聞 *Hwangsung Sinmun*』

논저

김홍남 Kim, Hongnam, 「궁화: 궁궐 속의 민화 Court Painting」, 『민화와 장식병풍 *Korean Folk Painting and Screens*』, 국립민속박물관 Seoul: National Folk Museum of Korea, 2005.

野岐誠近 Nozaki, Seikin, 『중국길상도안 *Chinese Lucky Omen Patterns*』, 예경 Seoul: Yekyong, 1992.

寶晉齋 Pochinchai, 『寶晉齋七十年史: 1912~1982 *The 70-Year History of Pochinchai*』, 보진재 Seoul: Pochinchai, 1982.

이제원 Lee, Chewon, 「동아시아 호랑이 그림 연구 A Study on the Tiger Painting of East Asia」, 이화여자대학교대학원 석사학위논문 M.A. thesis, Seoul: Ewha Womans University, 2005.

『일본미술의 복고풍 *The Lure of Asia in Japanese Art*』, 국립중앙박물관 Seoul: National Museum of Korea, 2008.

홍선표 Hong, Sunpyo, 「한국회화사 연구동향의 변화와 쟁점 Changes and Issues of Research Trends in Korean Painting History」, 『전통문화연구 50년 *Special Issue Commemorating the 50th Anniversary of the Traditional Culture*』, 혜안 Seoul: Hyeon, 2007.

황정현 Hwang, Chunghyun, 「'朝鮮美術展覽會'의 화조화 연구 A Study of Flower and Bird Paintings of the 'Chosun Art Exhibition」, 이화여자대학교대학원 석사학위논문 M.A. thesis, Seoul: Ewha Womans University, 2005.

松尾勝彦 Matsuo, Kazuhiko, 「四条派の花鳥調詠 Shijoha no kacho huei」, 『花鳥画の世界 6 *Kachoga no sekai* 6』, 東京: 学習研究社 Tokyo: Gakken, 1981.

佐藤道信 Sato, Dosin, 『明治国家と近代美術 *Meiji Koka to Gindai Bijutsu*』, 東京: 吉川弘文館 Tokyo: Yoshikawa Kobunkan, 1999.

尙美堂 Shobido, 『尙美堂, 絵画とともに90年 *Shobido, kaiga to tomoni kyuzyunen*』, 尙美堂 Tokyo: Shobido, 1987.

ABSTRACT

The Fashion of the 20th Century Printed Folding Screens
and Its Effect on Folk Paintings
Focusing on Bird and Flower Paintings

Park, Geunah

Not only the visual image such as postcards, posters, textbooks and novels illustrations, newspaper ads, etc. due to the printing technology introduced through Japan during the time of enlightenment in Korea, but also a variety of types of printed pictures such as reproduced ones by famous painters had got to be prepared. Among which bird and flower paintings were mass-produced and spread throughout the country.

For printed bird and flower paintings the auspicious motifs such as pine and crane, tiger and bamboo, peonies and peacocks, eagles, a group of chickens were often used. The motifs such as pine and crane, tiger and bamboo can be also found in our Korean traditional paintings, but in the composition and style the influence of Japanese painting style is detected.

The printed pictures were already introduced into the country and distributed nationwide in the 1920s, which had been used mainly in the form of a folding screen until the 1980s, in the feasting spaces, such as wedding ceremonies and the 60th birthday parties. Such folding screens were printed to form a new demand as a "new art" in the art market in the 20th century, which replaced the place of folk paintings having existed as the existing public art. Rather, the fact that folk artists have actively borrowed and transfigured the motif of the printed folding screens and tried to fit in a then fashioned taste can be found through existing handwriting folk paintings.

We are looking forward to that you can identify the visual culture by newly

shedding light on the relationships between printed folding screens and folk paintings in a fashion all over the 20th century, and take it a base to access the folk ones on a broader perspective.