



석지 채용신
화조 · 산수화

石芝 蔡龍臣

花鳥 · 山水畫

국립전주박물관 학술총서
2023

CHAE YONG-SIN'S
BIRD AND FLOWER PAINTINGS AND LANDSCAPE PAINTINGS

석지 채용신 石芝 蔡龍臣
화조 · 산수화 花鳥 · 山水畫

국립전주박물관
학술총서
2023

CHAE YONG-SIN'S
BIRD AND FLOWER PAINTINGS
AND
LANDSCAPE PAINTINGS

국립전주박물관 학술총서

〈석지石芝 채용신蔡龍臣 화조花鳥 · 산수화山水畫〉

CHAE YONG-SIN'S
BIRD AND FLOWER PAINTINGS
AND
LANDSCAPE PAINTINGS

기획

이정은 민길홍

원고

장진아 민길홍 박미선 국립전주박물관
유미나 원광대학교 김소연 이화여자대학교 김수진 성균관대학교 전지연 국립민속박물관

편집 · 교정

민길홍 심상희

영문번역

현정원

한문탈초 · 번역

박철상 한국문헌문화연구소

사진촬영

국립중앙박물관 유물관리부 한정엽 한국문화제사전연구소

북디자인

송인혜 이지연 원종미 그래픽네트

인쇄

(주)조은피앤피

이 책은 국립전주박물관에서 기관이 소장하고 있는 채용신蔡龍臣(1850-1941)이 그린 화조화와 산수인물화를 조사하고 주요작품을 선별하여 수록한 책이다.

The publication features a selection of Bird and Flower paintings and Landscape Paintings by Chae Yong-sin, held in several museums as a result of a survey project conducted by Jeonju National Museum in 2023.

조사 및 사진 협조 가나다순

국립민속박물관

국립중앙박물관

국립현대미술관

백제문화체험박물관

삼성미술관 리움

순천대학교 박물관

아모레퍼시픽미술관

원광대학교 박물관

정읍시립박물관

조선민화박물관

호림박물관

일러두기

- 1

작품의 크기는 세로×가로cm이다.
- 2

바탕 재질은 직접 조사를 통해 확인 후 기재하였고, 직접 확인이 어려운 경우는 기존 발간물의 기재를 따랐다.

차례

CONTENTS

개괄

Introduction

발간사 Foreword

전통에서 근대로의 전이轉移- 채용신의 화조 · 산수화
The Transition from Tradition to Modernity:
Chae Yong-sin's Bird-and-Flower and Landscape Paintings
장진아 국립전주박물관 학예연구실장

장생

Longevity

영모

Animals

화조

Bird-and-Flower

산수인물

Landscape and Human Figure

작품해설 Catalogue Entries

논고

Articles

전통의 계승과 혁신-채용신蔡龍臣 화조 · 영모화의 제재와 특징
Characteristics of Chae Yong-sin's Bird-and-Flower and Animal Paintings
유미나 원광대학교 역사문화학과 부교수

채용신 회화의 산수: 정체성, 서사, 그리고 이상적 경관의 구현
Exploring the Landscape Expression in Chae Yong-sin's Paintings:
Identity, Narrative, and the Realization of Ideal Landscape
김소연 이화여자대학교 미술사학과 부교수

채용신 그림 속 관지款識: 화가의 이름을 남기는 새로운 방법
Characteristics of Chae Yong-sin's Sign and Seals
민길홍 국립전주박물관 학예연구사

미술과 테크놀로지: 철도와 카메라를 통해 완성된 채용신의 예술 세계
Art and Technology: Chae Yong-sin's Artistic Strategies Constructed by Railroads and Cameras
김수진 성균관대학교 동아시아학술원 연구교수

채용신 화조영모도를 통해 본 근대기 병풍 장황粧纎의 새로운 변화
A New Change in Mounting of Modern Folding Screen through Chae Yong-sin's paintings
전지연 국립민속박물관 유물과학과 학예연구사

채용신 무이구곡도 반전된 글자에 대한 과학적 조사
Reversed Characters: A Scientific Analysis
박미선 국립전주박물관 학예연구사

부록

Appendix

채용신 그림 속 새와 동물
Birds and Animals in Chae Yong-sin's Paintings

발간사

석지石芝 채용신蔡龍臣(1850-1941)은 1900년 태조와 고종의 어진御眞을 그렸던 초상화가입니다. 그는 20세기 전반 고향인 전라북도에서 아들, 손자와 함께 공방을 차려 초상화 뿐 아니라 화조화, 산수화 등을 주문받아 그려주는 근대적 시스템을 갖추고 그림을 제작했습니다.

2020년 『국립전주박물관 학술총서- 석지 채용신 초상화』에 이어 발간하는 이번 학술총서에는 현전하는 채용신 화조화와 산수화 가운데 21건의 작품을 선별하여 해설과 함께 수록하였습니다. 국립박물관 소장품은 물론, 소장기관의 협조를 얻어 채용신의 대표 작품과 그동안 공개되지 않았던 작품을 직접 조사하였습니다. 작품의 주제에 따라 화조화를 장생, 영모, 화조로 나누어 수록하고 〈무이구곡도〉등 산수인물화를 포함하여 초상화 외에 채용신의 작품을 폭넓게 소개하고자 하였습니다.

또한 화풍, 관서, 공방운영, 장황 등 20세기 전반 전라북도 일대에서 일어난 전통 회화의 새로운 경향을 다양한 시각에서 고찰한 논고를 수록하였습니다. 이번 학술총서가 전북에서 활동했던 근대화가 채용신의 회화세계와 한국미술사에서의 의의를 밝히는 연구의 초석이 되기를 기대합니다. 국립중앙박물관, 국립현대미술관, 국립민속박물관, 원광대학교 박물관 등 이번 조사에 흔쾌히 협조해주신 여러 박물관 관계자분께 감사의 마음을 전합니다.

2023년 12월 1일

박경도

국립전주박물관 관장

FOREWORD

In the first half of the 20th century, the painter Seokji Chae Yong-sin(1850-1941), renowned for his realistic portraits, created official portraits of historical figures such as King Taejo and Emperor Gojong in 1900. Hailing from North Jeolla Province, he established a modern system in his workshop along with his son and grandson, catering to commissions not only for portraits but also for bird-and-flower paintings and landscape paintings.

Following the 2020 publication *Jeonju National Museum Academic Series - Seokji Chae Yong-sin's Portraits*, this volume selectively compiles 21 extant works of Chae Yong-sin's bird-and-flower and landscape paintings. The research involved direct examination of works, including those in the collection of the National Museums, and was conducted with the cooperation of various institutions. The works are categorized into sections such as longevity, animals, and bird-and-flower paintings, and include landscape-and-figure paintings like *Mui Gugokdo*. This publication aims to shed light on Chae Yong-sin's artistic world beyond portraiture.

We extend our heartfelt gratitude to the staff of various museums, including the National Museum of Korea, the National Museum of Modern and Contemporary Art, the National Folk Museum of Korea, and the Wonkwang University Museum, for their willing cooperation in this research. Through the unique characteristics observed in Chae Yong-sin's paintings, such as style, composition, and detailed expression, we invite readers to experience the novel trends in traditional painting that emerged in the North Jeolla Province area in the early 20th century.

December 2023

Park, KyungDo

Director, Jeonju National Museum

전통에서 근대로의 전이轉移

채용신의 화조 · 산수화

장진아 국립전주박물관 학예연구실장

2023 국립전주박물관 학술총서 『석지 채용신 화조 · 산수화』에서는 채용신이 그린 화조 · 산수화 21점을 선별하여 소개한다. 국립전주 박물관과 국립중앙박물관 소장품을 중심으로 하되, 채용신 화조 · 산수화의 독특한 성격을 이해하는 데 중요한 다른 기관 소장품도 포함 하였다. 초상화 이외의 화목에 대해서는 연구 성과가 상대적으로 적고, 기존에 알려지지 않았던 작품이 끊임없이 새로 보고되고 있는 상황에서 채용신의 화조 · 산수화를 총망라하여 고찰하기는 어렵다. 21점의 작품만으로는 상당한 수량이 제작되었던 채용신 화조 · 산수화의 면모를 온전히 이해하는 데 한계가 있다. 또한 화조, 영모, 산수, 인물, 고사 등이 같은 비중으로 융합된 작품이 많아, 화목별 고찰과는 다른 접근 방식을 시도하였다. 이에 따라 ‘화조 · 산수화’라는 큰 범주에서 작품의 성격을 살펴보았고, 작품의 도판과 해설, 조사 과정에서 제기된 문제의식을 고찰한 논고를 함께 수록하였다. 본문에 앞서 조사과정에서 제기된 문제의식을 바탕으로 채용신의 회화 활동 양상과 화조 · 산수화의 성격을 개괄하고자 한다.

화가 채용신

전북 지역을 거점으로 활동한 초상화가 채용신은 화가이기 이전에 무관 가문 출신으로 무과에 급제하여 무관으로 정3품 직위에 이르렀던 독특한 이력의 인물이다. 그의 일생에 대한 기록인 『석강실기石江實記』에 의하면 어릴 때부터 그림을 잘 그려 이미 15세에 화명을 얻었다고 전한다.¹ 1920년대 초부터 운영했던 채석강도화소의 〈초상주문안〉에서도 스스로를 “70년간 서화에 종사해 온 사람”으로 소개하고 있다. 그는 화목을 가리지 않고 두루 능했다고 전하지만, 어떤 경로로 그림을 그리기 시작했고 누구에게 배웠는지는 전혀 알려지지 않았다. 출중한 재능을 타고 났고 이른 시기부터 회화를 익혔지만, 화가보다는 무관으로서의 삶을 우선했던 것이다. 그의 인생은 40대에 대전환을 이루어, 관직에서 물러난 후 초상화가로서 어진 제작의 주관화사主官畫師라는 사회적으로 크게 인정받는 지위를 확보하였다. 이후 초상화와 함께 화조 · 산수화를 주력으로 노년까지 활동하면서 주문제작과 가족경영 방식의 공방을 운영하였다. 또한 사진과 근대적 통신, 운송 수단을 적극 활용하여 공방의 ‘영업’ 범위를 넓혀갔다. 이러한 작업 방식을 통해 그는 이전시기에 볼 수 없었던 새로운 유형의 화가적 정체성을 얻게 되었다. 채용신의 화가로서의 정체성은 크게 두 가지 방향에서 주목된다. 전북의 지역사회를 기반으로 활동했다는 것과 근대 문물을 적극 활용하여 상업적 성격의 회화를 제작했다는 것이다.

1 유미나, 「전통의 계승과 혁신: 채용신 화조 · 영모화의 제재와 특징」, 『석지 채용신 화조 · 산수화』(국립전주박물관, 2023)

먼저 채용신은 어진화가로서의 명성을 발판으로 지역에서 활동하면서 전국적으로 명성과 수요를 확대하였다. 그가 초상화가로서 본격적인 명성을 얻었던 1910년대, 중앙의 전통화단은 안중식安中植(1862-1919), 조석진趙錫晉(1853-1919)을 중심으로 근대로의 모색과 실천을 활발히 하고 있었다. 1918년 서화협회書畫協會 창립은 가장 주목할 만한 사건으로, 당시 화가들이 서화가의 결집과 단체 결성, 지방 화단의 활동과 교섭, 서화 교육의 확대와 대중화 등을 모색하고 있었음을 확고히 보여준다.² 그러나 채용신의 행적과 작품에서 이러한 흐름에 자발적으로 동조하면서 주류에 소속되고자 했던 흔적은 찾기 어렵다.

채용신이 화가로서 명성을 얻는 데는 중앙 화단의 네트워크가 아닌 지역의 수요와 후원이 작용했다. 본서에서 처음 공개되는 〈영모도〉^{도3}는 채용신이 초상화 주문제작을 넘어 이정직李定稷(1841-1910) 등 지역 문예인사들의 서화 수요에 응하고 그들과 교유하였음을 확인할 수 있는 중요한 작품이다. 『석강실기』에 의하면 채용신은 지역 사회에서 원로 유학자로 대접받았다고 한다.³ 서울에 자리 잡은 탄탄한 무반 가문에서 태어나 안정적 성장기와 교육 과정을 거쳤고, 순탄했던 무관으로서의 환로宦路와 어진 제작으로 얻은 명성이 기반이 되어, 지역의 존경받는 엘리트로서 화업畫業을 이어갔던 것이다.

채용신은 사진술 등 근대 문물을 적극적으로 도입, 활용하였다. 특히 셋째아들 채상묵蔡尙默(1889-1951)이 경영한 사진관을 매개로 새로운 초상화 제작과 유통 방식을 확립해갔다.⁴ 채상묵은 1913년에서 1918년까지 일본에 유학하여 사진술을 배웠고, 1919년 서울에서 경성 사진관을 개업하였다. 1880년대 조선에 도입된 사진술은 1900년대부터는 상당히 대중화되었으며, 1910년에 황성기독교청년회학관皇城基督教青年會學館에 사진과가 신설되는 등 전문 직업적 교육이 이루어지기 시작했다.⁵

아들을 유학 보내 사진술을 배우게 하고 사진관을 개업했을 뿐만 아니라 나아가 초상화 제작을 협업했던 채용신은 유연한 사고방식으로 시대의 흐름에 기민하게 대응했던 인물이 아니었을까 생각된다. 서울에서 입지가 탄탄한 무관으로 어려움 없는 인생 경로를 밟으면서, 시세時勢를 읽고 정보를 얻는 데도 밝았을 것이다. 1920년대 초에 익산 금마鎭에서 철도역이 있는 신태인으로 제작소를 옮기고, “채석강도화소蔡石江圖畫所”라는 이름으로 광고를 통한 적극적인 영업과 철도를 이용한 유통을 도모한 것도 같은 맥락에서 이해할 수 있다.⁶

채석강도화소

사진과 우편, 철도 등 근대 문물을 통한 주문제작 시스템을 활용하는 채용신의 작품 활동은 초상화에 국한된 것은 아니었다. 1920년대, 채용신은 익산 금마산방鎭馬山房에서 정읍 신태인으로 장소를 이전하여 ‘채석강도화소’라는 새로운 공방에서 초상화와 산수화, 화조화 등의 작품을 주문받아 제작했다. ‘산방山房’이 문인, 문예인의 거소 또는 서재를 칭하는 전통적이고도 보편적인 단어인 데 비해, ‘도화소圖畫所’는 그림을 전문으로 생산하는 한정된 공간의 의미로 받아들여진다. ‘도화圖畫’라는 단어는 전근대에도 사용되었으나, 채용신이 활동했던 개화기와 일제강점기에는 서구식 미술 개념과 교육이 도입되어 조선시대 실용적인 그림을 그리는 관청이었던 도화서圖畫署의 용례를 넘어서 현대의 ‘미술’에 근접한 개념으로 사용되었다.

채용신은 공방의 상호를 고종 어진을 그리고 난 뒤 하사받은 호 ‘석강石江’을 붙여 “채석강蔡石江”이라 했다. 애초에 고종이 ‘석강’을 취한 것이 인근의 ‘채석강彩石江’이라는 지명에서 비롯되었으므로, 어진을 그린 최고의 화가 ‘채용신’을 내세우는 동시에 전북이라는 장소성을 가미한 명명이라 할 수 있다. 작업 공간을 이전하면서 바꾼 “채석강도화소”라는 새 이름에는 새로운 시대에 어울리는 새로운 방식으로 화업을

2 『근대서화, 봄새벽을 깨우다』(국립중앙박물관, 2019)

3 유미나, 앞의 논문 참고.

4 김수진, 「미술과 테크놀로지: 철도와 카메라를 통해 완성된 채용신의 예술 세계」, 『석지 채용신 화조 · 산수화』(국립전주박물관, 2023)

5 양진희, 「石芝 蔡龍臣의 繪畫 연구」(한국학중앙연구원 석사학위 논문, 2018)

6 김수진, 앞의 논문 참고.

경영하려는 의지가 숨어 있다. 실제로 1920년대 초반에 그린 채용신의 초상화에는 사진의 영향을 받은 표현 기법, 세밀하게 묘사된 소품·지물持物의 증가와 장식화 경향, 모듈과 분업에 의한 생산성 향상 등 주문제작 시스템과 수요자의 취향에 따라 변화된 양상이 뚜렷하다.⁷

화풍의 특징

채석강도화소에서 발행한 〈초상주문안肖像注文案〉은 1930년대 확립된 채용신의 작품 제작 시스템을 알려준다. 여기에는 산수 병풍과 ‘화초花草’ 병풍 또한 주문 가능한 품목으로 명시되어 있다. 초상화 수요층이 곧 화조·산수화의 주요 구매자가 됨을 알 수 있다. 산수 병풍은 산수화에, 화초 병풍은 화조화에 대응한다. 본서에 수록한 채용신의 작품은 산수화 계열에는 특정 장소나 사건·인물을 산수 배경으로 그린 그림과 무이구곡도武夷九曲圖가 해당된다. 화조화 계열에는 궁중장식화의 영향을 받은 진채眞彩의 화조화, 새로운 도상이 혼입된 담채 화조영모화, 장생도長生圖 유형의 대화면 화조영모화 등이 해당된다. 수록 작품을 중심으로 먼저 채용신의 작품에 보이는 기법적 특징을 살펴본다.

첫째, 여백 없이 상단에 지면을 설정하여 화면을 가득 채우는 특유의 구도에 부감시俯瞰視를 적용하거나 원근법을 사용하여 새로운 공간감을 만든다. 원근법의 경우 화폭에 따라 깊이의 차이가 있다. 둘째, 필묵법은 초상화에서 발휘된 극세필極細筆이 화조·산수화에서는 다소 느슨하고 풀어진 느낌이다. 체계적인 교습을 통해 숙달되고 정제된 전문적인 기법으로 보기 어렵다. 자연스러운 번짐이나 바림이 아닌 붓자국을 중첩하여 의도적으로 명암을 만드는 방식 등 전통적인 묵법墨法이나 채색법과는 결을 달리 하는 면모를 보인다. 셋째, 노란색, 연한 하늘색 등 전에 없던 독특한 색채 감각을 보여준다. 채용신의 채색은 백색, 홍색, 청색, 녹색 등 대부분이 색상이 또렷하고 명도, 채도가 높은 정련된 물감을 사용한 듯하다. 넷째, 대상을 묘사하는 방식에서는 화보식 표현이라든가 전통적인 준법綴法, 수지법樹支法, 옥우법屋宇法 등이 거의 없다. 오히려 곱고 고슴도치, 염소, 다람쥐, 공작새 등 잘 그려지지 않았던 소재나 찢먹이는 어미 개, 앞발로 꽃을 움켜쥔 토끼, 엉덩이를 치켜든 동물의 뒷모습 등 새롭고 심지어 현대적인 시선으로 포착된 동작이 눈에 띈다.

채용신의 화조·산수화 화풍에서도 전반적으로 전통에서 벗어나 있는 경향을 볼 수 있는데, 스승이나 체계적 학습 없이 회화 기법을 자득自得했음을 확인시켜 준다. 다만, 진채의 화조화에서는 장승업張承業(1843~1897) 등의 19세기 말기 화조화나 궁중 장식화의 영향이 보이고, 부감시의 총도總圖 또는 전도식全圖式 화면 구성은 지도의 영향으로 생각되는 등 전통적인 화풍을 계승한 면모가 있다. 채용신이 한참 성장하며 서화와 교양을 학습하던 19세기 중후반에는 화원화가들이 제도권 안팎을 넘나들며 민간의 상업적 수요에 응했다. 또한 이들이 생산하던 궁중회화 역시 민간으로 나와 도식화되었다. 화가로서 본격적인 회화수업을 받은 것은 아니기에 광통교에서 병풍차屏風次 등으로 팔려나갔을 상업적 그림들은 채용신이 가장 쉽게 접할 수 있었던 ‘회화자료’였을 것이다. 무관 출신으로서 채용신은 병풍, 족자 형식의 각종 관용官用 지도 등에 익숙했을 것임은 자명하다. 채용신이 얻을 수 있었던 전통의 유산은 역설적이게도 전통의 틀에서 벗어난 화가의 활동 경로를 알려준다고 하겠다.

채용신은 전통적인 사승 관계나 제도권에 매이지 않고 자유롭게 그림을 그렸고, 신분적·경제적으로 안정적이며 신문물을 접하기 쉬운 환경에서 성장하고 활동했다. 그의 화조·산수화 작품은 화건畫絹보다 면櫛양목洋材에 그린 것이 많고, 병풍 장황에도 기계로 생산한 문직紋織 면이나 문양지文樣紙를 사용하는 등 근대에 개발된 ‘신식’ 재료를 적극적으로 사용하였다.⁸ 원근법이나 전통 회화에서 보기 어려운 색감, 소재, 형태, 동작 등의 표현 방식이 어디에서 비롯된 것인지 앞으로 과학적 분석이나 공방의 재료 수급, 채용신이 접했던 시각 자료, 당시의 미술 환경 등 더 다양한 방향에서의 고찰이 필요하다 하겠다.

⁷ 민길홍, 「석지石芝 채용신蔡龍臣과 근대 초상의 특징」, 『석지 채용신 초상화』(국립전주박물관, 2020)

⁸ 전지연, 「채용신 화조영모도를 통해 본 근대기 병풍 장황의 새로운 변화」, 『석지 채용신 화조·산수화』(국립전주박물관, 2023)

화가로서의 독창성과 근대성

초상화와 마찬가지로 화조·산수화에서도 효율적 생산을 위한 공방 제작의 양상이 드러난다. 나뭇잎 모양의 두인頭印과 관서를 적을 만한 공간을 비워 놓고 아호인雅號印과 성명인姓名印을 미리 적어둔 병풍⁹, 동일한 도상을 배치만 바꿔 그려 넣거나 나뭇잎 도장을 찍어 수목을 표현하는 방식 등은 수요의 변동에 따라 공급 ‘물량’을 관리하고, 제작 기간 단축, 균일한 품질 유지 등에 유리한 ‘공장’의 일환으로 볼 수 있다. 이는 신문물에 기반한 채석강도화소 운영 방식과 연결지어 ‘근대화가’로서 채용신의 회화 활동을 설명하는 근거가 된다. 이와 함께 화조·산수화 작품 자체에서 드러나는 채용신 회화의 성격을 정리할 필요가 있다.

먼저 실재를 반영하는 동시대적이고 사실적인 시각을 주목할 수 있다. 채용신의 화조·산수화 작품은 전달하는 정보의 양이 많고 구체적이다. 특히 사건이나 인물을 그린 그림에서는 채용신 당대의 풍속과 지역적 특색을 반영하는 사물이 등장하거나, 실제 인물의 자세와 행동을 관찰하여 표현하려는 경향이 있다. 인물의 생김새와 복식 등을 세밀하게 묘사하고, 자세, 주변 정황, 산수 배경 등을 정교하게 연출한다. 이러한 연출과 설정은 철저하게 채용신이 살았던 시대와 지역에 기반한다. 실제 경치는 아니지만 중국에 실재하는 장소를 배경으로 하는 〈무이구곡도〉에서도 인물과 건물은 한국식으로 그려졌다. 16세기 인물을 그린 〈송정십현도松亭十賢圖〉^{㉑19}에서 복식이나 소품 등이 채용신 당대의 것이다. 또한 전북 지역의 민속적 특색도 반영되었다. 이러한 점은 그의 일생을 그린 〈평생도〉에서도 보인다.^{㉑10} 현실을 복원하고 경험하거나 관찰한 대로의 상황을 재현하려는 집요함은 〈별목도別木圖〉^{㉑20}에서 허리를 굽힌 사람의 뒷모습 등 독특한 자세와 동작으로도 나타난다. 화조화에서는 자연 생태를 반영하여 동식물과 주변 배경을 표현한다. 동일한 아이টে을 위치만 바꾸어 배치하는 모듈화 작업 방식에도 불구하고, 완성된 작품은 자연 생태의 일부를 보는 듯한 생동감 있는 화면을 보여준다. 전통회화의 영향을 받으면서도 관습대로만 그리지 않고 직접 관찰하여 습득한 정보들을 실제적으로 구현함으로써 화가의 시각과 표현이 작품 전체를 장악하는 태도를 보여준다. 이는 화가로서의 자의식과 연결된다.

다음으로 다양한 기법과 양식이 공존하면서, 선택적으로 구사되고 나아가 융합하여 전에 없던 새로운 화면을 창출한다는 점이 주목된다. 화조화 계열에서는 담채의 화조와 영모가 혼합된 작품과 장식화 계통의 진채 화조화 작품이 공존한다. 이는 취향과 수요에 따라 선택적으로 대응한 결과로 볼 수 있다. 산수화 계열에서는 특유의 ‘원근법적 공간감’의 적용을 들 수 있다. 〈칠광도七疋圖〉^{㉑18}, 〈송정십현도〉^{㉑19}는 전통적인 방식의 공간감을 보이며, 원근법을 구사하지 않은 반면, 〈별목도〉^{㉑20}, 〈정몽주순절도〉^{㉑21}의 경우 적극적으로 적용하였다. 〈무이구곡도〉^{㉑17}에서는 나타난다. 시기적인 변화가 아닌 두 방식이 공존하면서 작품마다 또는 하나의 병풍 안에서 폭마다 선택적으로 적용되었다고 할 수 있다.

이러한 원근법적 공간감은 자연경을 배경으로 그린 담채 화조영모화에서도 보인다. 자연경을 넘어 ‘산수화’를 화조영모의 배경으로 그렸기 때문이다. 그 결과 두 화목이 융합을 이루어 전례 없는 새로운 유형의 화면을 창출하는 데 이르렀다. 특히 연풍의 대화면 병풍으로 구성된 장생도 유형의 화조화는 전통적인 십장생도가 지닌 상서로움을 연상시키면서도 몰입감 강한 인상적인 화면을 보여준다. 인물의 사실적인 묘사와 뒤에 배설된 병풍의 산수화가 어우러져 독특한 효과를 가져오는 ‘병풍배설형 초상화’도 이러한 융합의 사례로 볼 수 있다.^{㉑11} 인물이나 이야기를 그린 그림에서도 산수 배경이 큰 비중으로 치밀하게 표현되어 풍성한 화면을 연출한다. 여기에 앞서 보았듯이 당대의 시공간을 반영한 복식과 소품 묘사, 민속, 풍속적인 장면이 융합된다. 이러한 융합은 전통 회화의 연속선상에서는 설명하기 어려운 새로운 면모임에 틀림없으며, 근대화가로서 채용신의 위상을 설정하는 데 중요한 회화적 성취이다.

⁹ 민길홍, 「채용신 그림 속 관지款識: 화가의 이름을 남기는 새로운 방법」, 『석지 채용신 화조·산수화』(국립전주박물관, 2023)

¹⁰ 민길홍, 「전주회원 채용신의 특별한 인생, 평생도」, 『아주 특별한 순간, 그림으로 남기다』(국립전주박물관, 2023), pp. 224~243.

¹¹ 김소연, 「채용신 회화의 산수: 정체성, 서사, 그리고 이상적 경관의 구현」, 『석지 채용신 화조·산수화』(국립전주박물관, 2023)

회화사적 의의와 한계

융합에 의해 창출된 새로운 화면은 결국 전통적인 화목의 구분을 해체시킨다. 더구나 그것은 기존의 틀을 뒤집지 않고, 전복(顛覆)이 아닌 전통적인 조형성의 틀 안에서 이루어졌다. 이를 전통에서 근대회화로의 자연스러운 전이(轉移)로 볼 수 있을까. 그러기에는 이후 근현대 화단의 전개에 유의미하게 연결되는 지점을 확인하기 어렵다. 독창적이고 탁월한 조형적 성취에도 불구하고 결국은 초상화를 통해 전근대적인 유교 이념에 봉사하면서 이에 기대어 제작되었고, 상당한 수요층에 기반한 작품 수량, 새로운 제작 시스템 등이 근현대 화단의 성장으로 이어지지 못했다. 체계적인 사승관계를 형성하지 않았고 가게 기업적으로 화업을 이어간 결과 예술성을 어필하지 못하고 근현대 회화의 감상과 유통 구조, 네트워크, 교육 체제 등에 편입되지 않았기 때문일 것이다. 당시의 주류화단과 동떨어져 활동했던 상황에서 신문물 활용이 누구보다 선진적인 적응이었는지, 아니면 주도권을 잡지 못하고 주변에 머물렀던 한계를 메우기 위한 고육지책이었는지 그 선후 관계와 의의도 정교하게 고찰할 필요가 있다.

결국 이는 채용신 회화의 한계라기보다는 앞으로의 연구 과제라고 할 수 있다. 채용신 개인의 탁월한 역량과 실험적 도전이 뚜렷한 회화적 성취를 이루었음은 확실하다. 전통과 근대가 교차하는 시대적 흐름에 적응하려는 적극적인 시도가 일각일지언정 성공으로 이어졌다는 점에서 회화사, 미술사에 남긴 족적은 뚜렷하다. 본서의 발간이 채용신 회화의 성격과 위상을 고찰하는 데 적극적인 문제의식을 도출하고 연구를 심화할 수 있는 계기가 되기를 기대한다.





장생

長生

LONGEVITY

시기	1918년
형태 및 재질	10폭 병풍 면에 먹, 안료 綿本彩色
크기	전체 각폭 145.1×47.0cm 화면 각폭 68.1×33.4cm
소장처	국립중앙박물관 권회3559
입수연유	2021년 이견희 기증
제발	제10폭 戊午冬節蔡石芝寫. 무오년(1918년) 겨울 채용신이 그린다.
인문	제10폭 「石芝」, 「定山郡守蔡龍臣信章」





제4폭



제3폭



제2폭



제1폭



제4폭 상단



제2폭 하단





제6폭



제5폭



제5폭 세부



제8폭



제7폭

제7폭 세부





제10폭



제9폭



제10폭 세부

시기	1921년
형태 및 재질	10폭 병풍 비단에 먹, 안료 絹本彩色
크기	전체 각폭 194.0×37.5cm(1,10폭), 36.4cm(2~9폭) 화면 각폭 117.5×34.1cm(1,10폭), 36.4cm(2~9폭)
소장처	아모레퍼시픽미술관
제발	제10폭 辛酉初秋從二品前府使蔡石芝八十翁寫. 신유년(1921년) 초가을 종이품 전 부사 채용신 80옹이 그린다.
인문	제10폭 「石芝」, 「定山郡守蔡龍臣信章」





제4폭

제3폭



제2폭

제1폭



제6폭

제5폭



제6폭 세부



제8폭

제7폭



제7폭 세부



제10폭

제9폭



제10폭 세부



영모

翎毛

ANIMALS

시기	1910년 이전
형태 및 재질	1폭 액자 종이에 먹, 안료 紙本淡彩
크기	전체 164.0×53.5cm 화면 132.5×43.0cm
소장처	국립전주박물관 전주78791
입수연유	2023년 구입
제발	高雲逐氣浮, 厚地隨聲震. 石芝蔡龍臣作于蓼橋好問堂中. 높은 구름은 기운 쫓아 떠있고 대지大地는 소리 따라 흔들리네. 석지 채용신이 김제 요교蓼橋 호문당好問堂에서 그린다.
인문	「石芝」, 「定山郡守蔡龍臣信章」





시기	1914년
형태 및 재질	10폭 병풍 면에 먹, 안료 綿本彩色
크기	전체 각폭 145.1×47.0cm(1,10폭), 45.4cm(2~9폭) 화면 각폭 68.1×33.4cm
소장처	국립중앙박물관 구9428
입수연유	2012년 구입
제발	제10폭 甲寅初春下澣石芝寫. 갑인년(1914년) 이른 봄 하순 채용신이 그린다.
인문	제10폭 「石芝」, 「定山郡守蔡龍臣信章」
제침	石芝蔡龍臣翎毛畫(山水背景)十幅瓶





제2폭 세부



제2폭



제1폭



제4폭



제3폭



제3폭 세부



제6폭 세부



제6폭



제5폭



제8폭



제7폭



제7폭 세부



제10폭 세부



제10폭



제9폭

시기	1925년
형태 및 재질	1폭 액자 면에 먹, 안료 綿本彩色
크기	전체 122.0×44.8cm 화면 96.5×32.5cm
소장처	국립민속박물관 민속99488
제발	乙丑仲秋蔡石芝寫. 을축년(1925년) 한가위에 채용신이 그리다.
인문	「石芝」



시기	20세기초
형태 및 재질	10폭 병풍 면에 먹, 안료 綿本彩色
크기	전체 각폭 178.0×44.8cm(1,10폭), 43.4cm(2~9폭) 화면 각폭 119.8×36.0cm
소장처	국립전주박물관 전주75574
입수연유	2023년 구입
제발	없음
인문	제10폭 「石芝」, 「蔡龍臣章」, 「定山郡守蔡龍臣信章」





제4폭



제3폭



제2폭



제1폭



제8폭



제7폭



제6폭



제5폭



제10폭 세부



제10폭



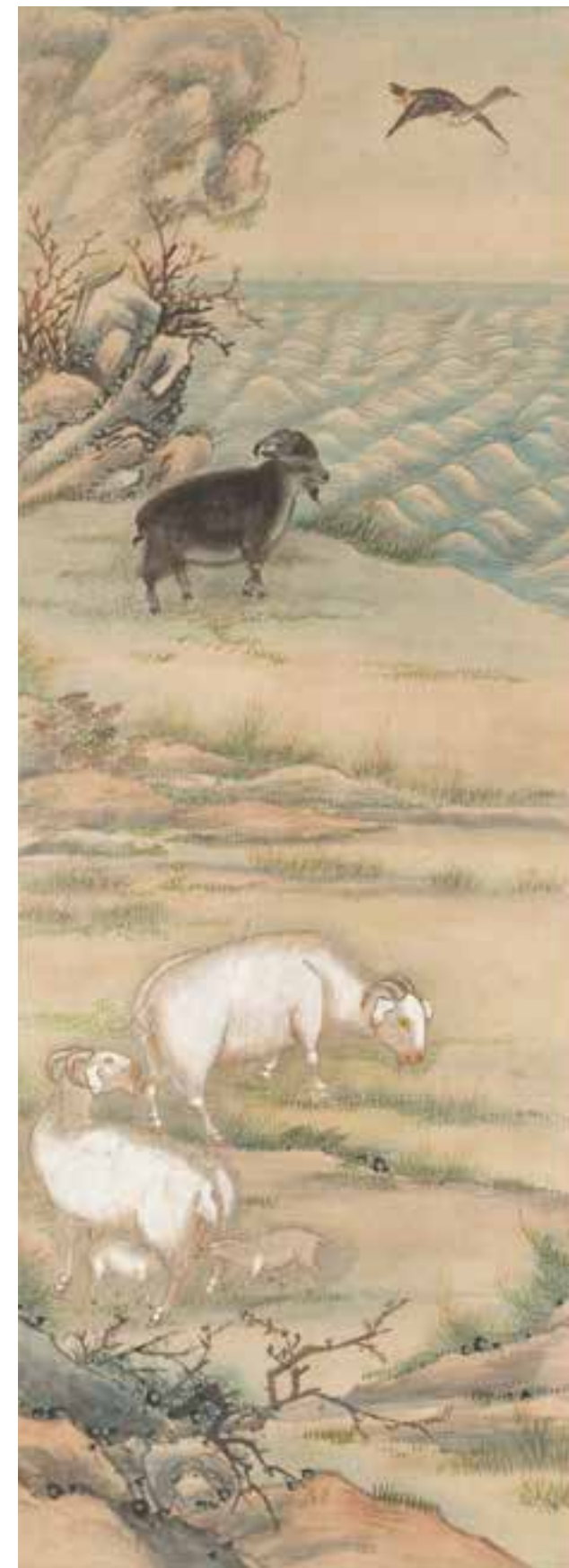
제9폭

시기	20세기초
형태 및 재질	10폭 날пок 면에 먹, 안료 綿本彩色
크기	화면 88.6×32.0cm
소장처	국립중앙박물관 권희4101
입수연유	2021년 이진희 기증
제발	없음
인문	없음





제1쪽 세부



제2쪽



제1쪽



제4폭



제3폭



제3폭 세부



제5폭 세부



제6폭



제5폭



제8폭



제7폭



제8폭 세부



제10폭



제9폭



제10폭 세부

화조

花鳥

BIRD-AND-FLOWER



화조영모도 花鳥翎毛圖 08	시기	1910년
	형태 및 재질	10폭 병풍 면에 먹, 안료 綿本彩色
	크기	전체 각폭 117.8×32.0cm 화면 각폭 86.5×27.6cm
	소장처	국립민속박물관 민속47233
	입수연유	2009년 구입
	제발	제10폭 庚戌秋七月下澣前郡守石芝寫. 경술년(1910년) 7월 하순 전 군수 채용신이 그린다.
	인문	제10폭 「定山郡守蔡龍臣信章」, 「石芝」





제2폭



제1폭



제2폭 세부



제6폭



제5폭



제4폭



제3폭



제10폭



제9폭



제8폭



제7폭



제4쪽 세부



제8쪽 세부

화조영모도
花鳥翎毛圖

09

시기	20세기초
형태 및 재질	8폭 병풍 면에 먹, 안료 綿本彩色
크기	전체 각폭 151.5×56.0cm(1,8폭), 54.0cm(2~7폭) 화면 각폭 66.1×40.3cm
소장처	국립전주박물관 전주78787
입수연유	2023년 구입
제발	없음
인문	없음





제2폭



제1폭



제4폭



제3폭



제6폭



제5폭



제8폭



제7폭

화조도
花鳥圖
10

시기	1914년
형태 및 재질	10폭 병풍 면에 먹, 안료 綿本彩色
크기	전체 각폭 143.0×44.0cm(1,10폭), 42.0cm(2~9폭) 화면 각폭 83.0×33.0cm
소장처	국립전주박물관 전주78788
입수연유	2023년 구입
제발	제10폭 甲寅石芝寫, 갑인년(1914년) 채용신이 그린다.
인문	제10폭 「石芝」, 「定山郡守蔡龍臣信章」





제4폭



제3폭



제2폭



제1폭



제8폭



제7폭



제6폭



제5폭



제7쪽 세부



제6쪽 세부



제10폭



제9폭



제10폭 세부

화조영모도
花鳥翎毛圖
11

시기	1918년
형태 및 재질	8폭 병풍 비단에 먹, 안료 絹本彩色
크기	전체 각폭 143.0×44.0cm(1,10폭), 42.0cm(2~9폭) 화면 각폭 83.0×33.0cm
소장처	원광대학교 박물관
제발	제1폭 戊午冬節 蔡石芝寫. 무오년(1918년) 겨울 채용신이 그린다.
인문	제1폭 「石芝」, 「定山郡守蔡龍臣信章」





제4폭



제3폭



제2폭



제1폭



제8폭



제7폭



제6폭



제5폭



화조영모도
花鳥翎毛圖
12

시기	20세기초
형태 및 재질	10폭 병풍 면에 먹, 안료 綿本彩色
크기	전체 각폭 154.8×38.2cm 화면 각폭 115.4×34.2cm
소장처	국립민속박물관 민속90327
입수연유	2017년 구입
제발	없음
인문	제10폭 「石芝」, 「定山郡守蔡龍臣信章」





제2폭



제1폭

제2폭 세부





제6폭



제5폭



제4폭



제3폭



제10폭



제9폭



제8폭



제7폭



제9쪽 세부



제7쪽 세부

시기	20세기초
형태 및 재질	10폭 병풍 면에 먹, 안료 綿本彩色
크기	전체 각폭 121.5×37.0cm 화면 각폭 88.1×33.1cm
소장처	국립중앙박물관 동원3327
입수연유	1981년 동원 이흥근 기증
제발	제10폭 石芝蔡龍臣先生畫 曉山題. 석지 채용신 선생이 그리다. 효산 이광렬이 쓰다.
인문	제10폭 「李光烈印」, 「曉山」





제1폭 세부



제2폭



제1폭



제4폭



제3폭



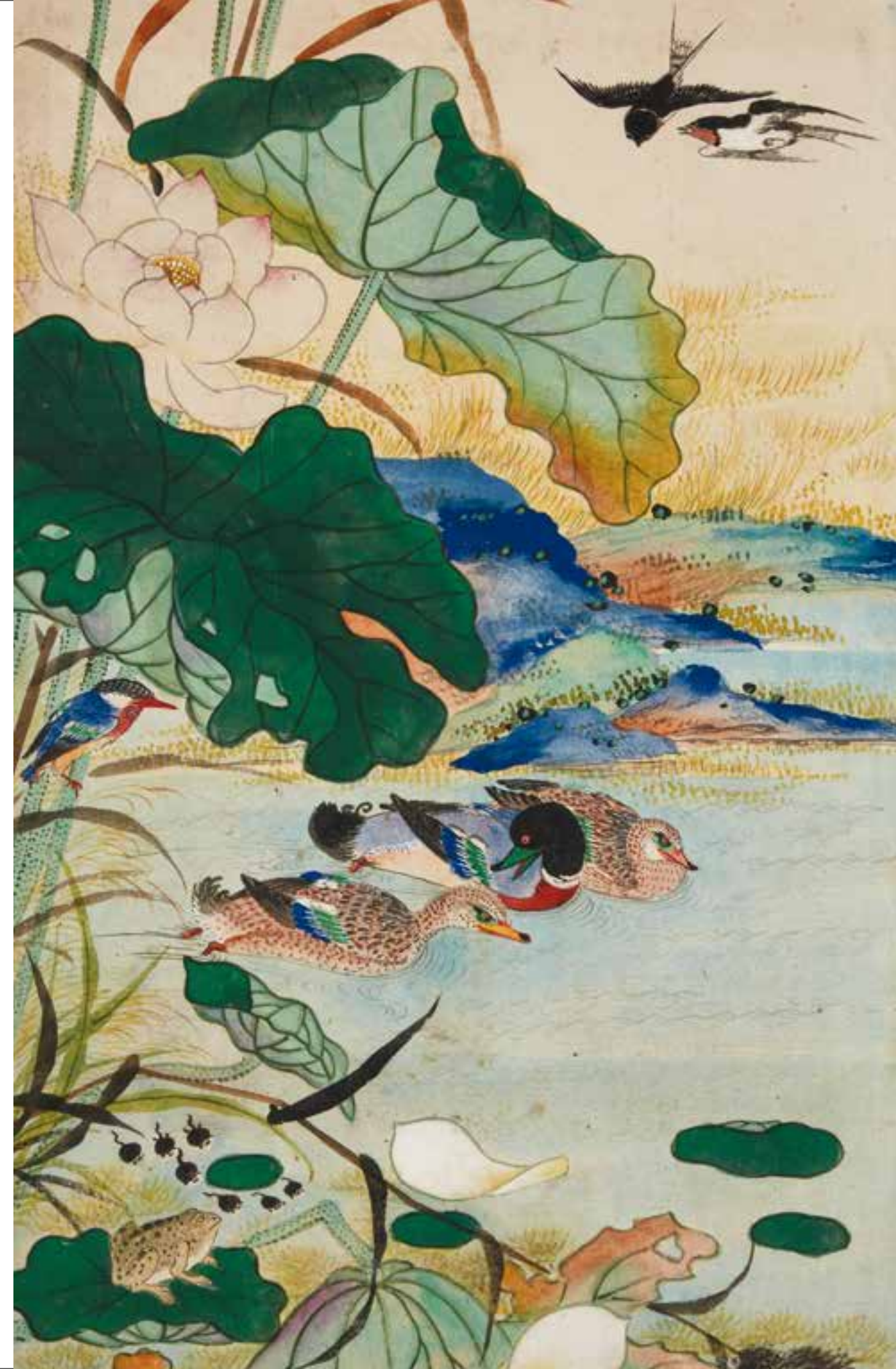
제4폭 세부



제6폭



제5폭



제6폭 세부



제10폭



제9폭



제8폭



제7폭

시기	20세기초
형태 및 재질	10폭 병풍 면에 먹, 안료 綿本彩色
크기	전체 각폭 190.0×47.0cm(1,10폭), 46.5cm(2~9폭) 화면 각폭 123.0×30.7cm
소장처	국립중앙박물관 구735
입수연유	2001년 구입
제발	없음
인문	제1폭 「石芝」, 「定山郡守蔡龍臣信章」





제3폭



제2폭



제1폭



제3폭 세부



제6폭



제5폭



제4폭



제5폭 세부



제10폭



제9폭



제8폭



제7폭

제7폭 세부





제9쪽 세부



제10쪽 세부

시기	20세기초
형태 및 재질	6폭 병풍 비단에 먹, 안료 絹本彩色
크기	전체 각폭 143.0×41.0cm(1,6폭), 39.5cm(2~5폭) 화면 각폭 82.5×29.0cm
소장처	순천대학교박물관
제발	없음
인문	없음





제2폭



제1폭



제1폭 세부



제6폭



제5폭



제4폭



제3폭

산수인물

山水人物

LANDSCAPE AND
HUMAN FIGURE



무이구곡도 武夷九曲圖 16	시기	1915년
	형태 및 재질	10폭 병풍 면에 먹, 안료 綿本彩色
	크기	전체 각폭 155.4×48.4cm(1,10폭), 38.3cm(2~9폭) 화면 각폭 107.6×37.5cm(1,10폭), 38.3cm(2~9폭)
	소장처	국립중앙박물관 구2663
	입수연유	2002년 구입
제발	제10폭 開國五百二十四年乙卯菊月上澣 石芝寫. 개국 524년 을묘(1915년) 9월 상한에 채용신이 그린다.	
인문	제10폭 「石芝」, 「定山郡守蔡龍臣信章」	





제2폭



제1폭 세부



제6폭

제5폭



제4폭

제3폭



제10폭

제9폭

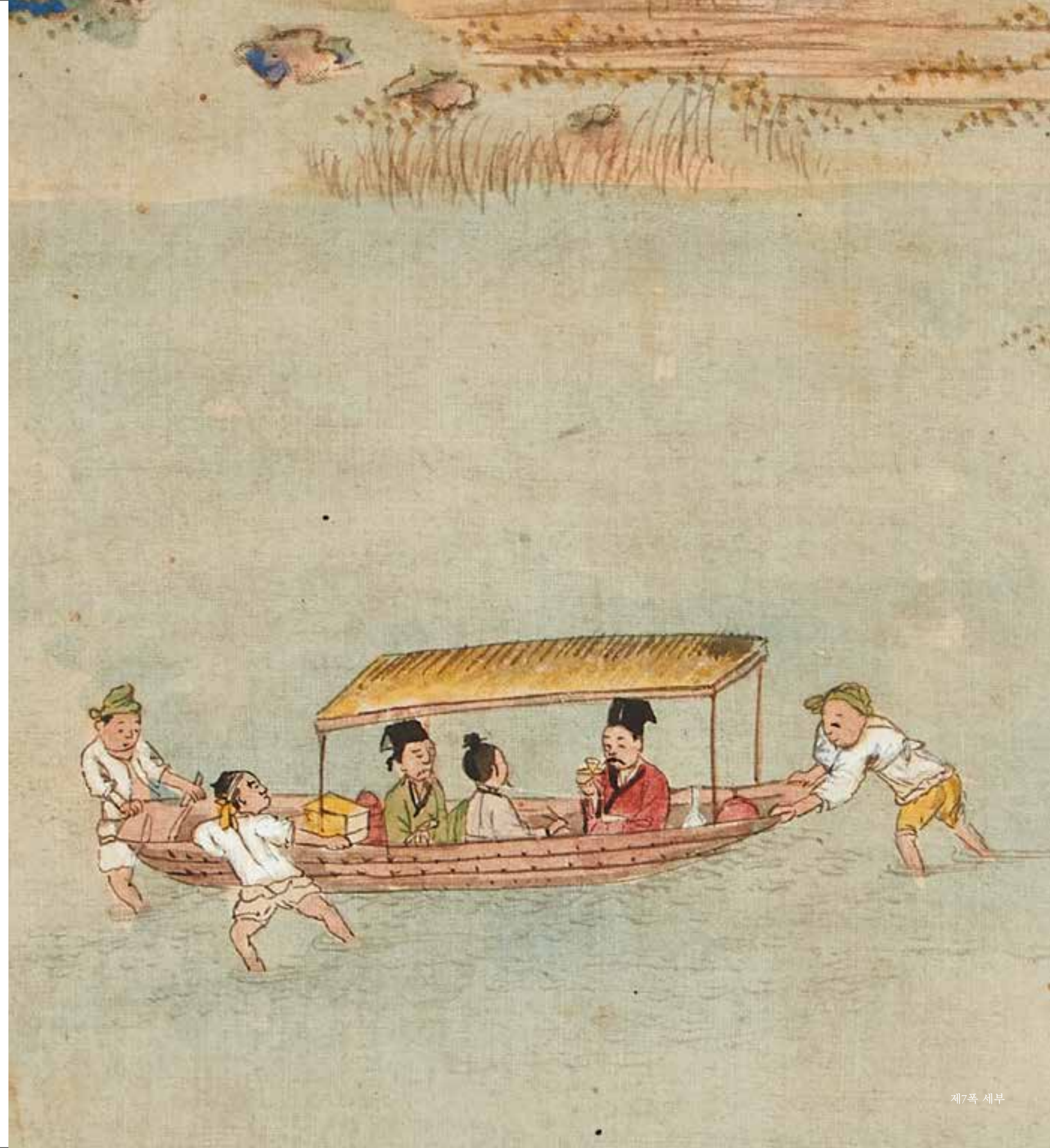


제8폭

제7폭







무이구곡도 武夷九曲圖 17	시기	1922년
	형태 및 재질	10폭 병풍 비단에 먹, 안료 絹本彩色
	크기	전체 각폭 191.0×62.0cm(1,10폭), 60.0cm(2~9폭) 화면 각폭 112.5×60.0cm
	소장처	국립중앙박물관 구8729
	입수연유	2010년 구입
	제발	제1폭 九曲全圖壬戌仲夏馬山人從二品蔡石芝寫 子璟默奉題. 구곡전도 임술년(1922년) 금마산인 종이품 채용신이 그린다. 아들 경묵黥이 삼가 쓰다.
	인문	제1폭 「石芝」, 「蔡龍臣章」





제2폭



제1폭



제1폭 세부



제2쪽 세부



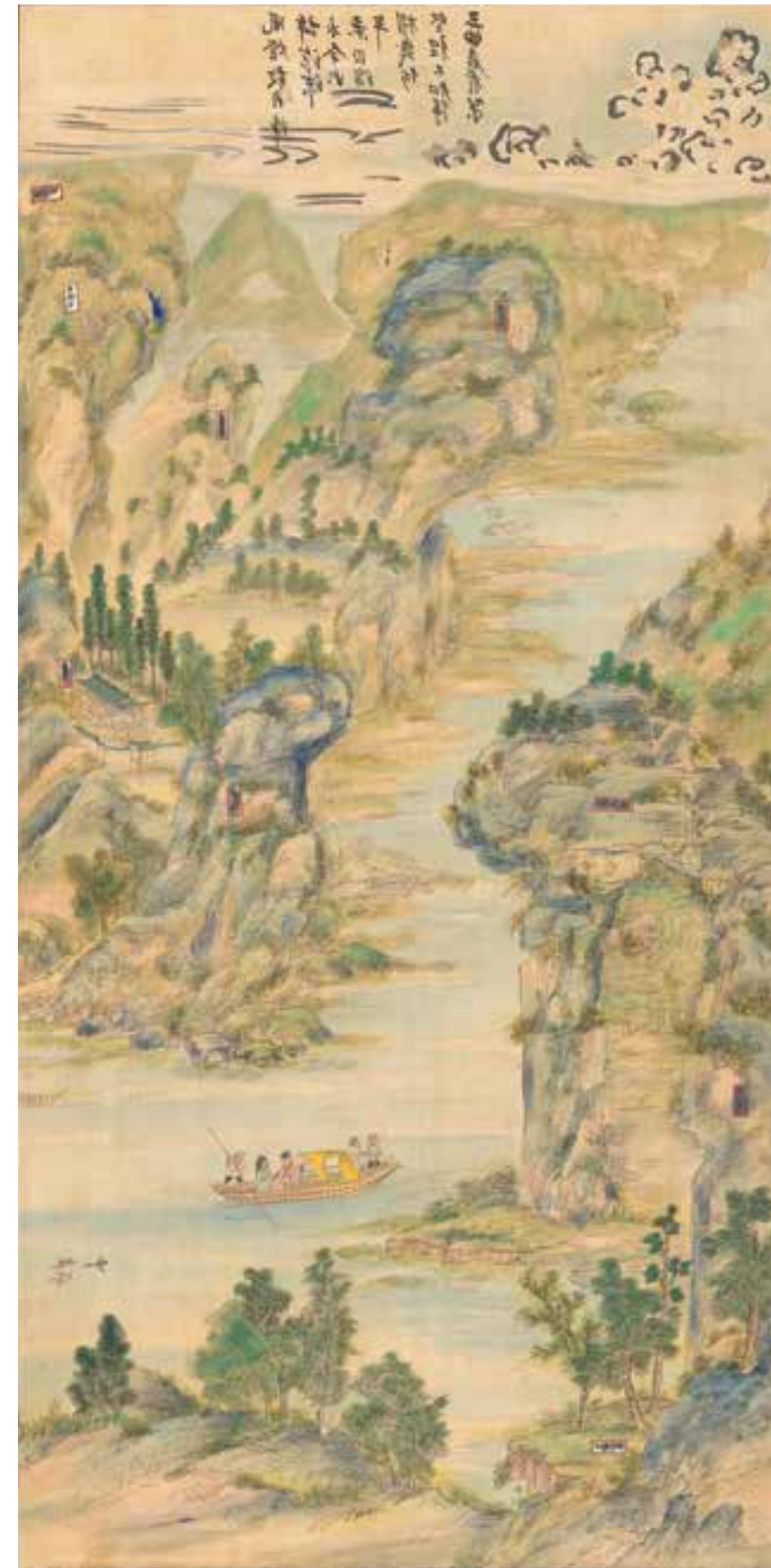
제6쪽 세부



제6폭



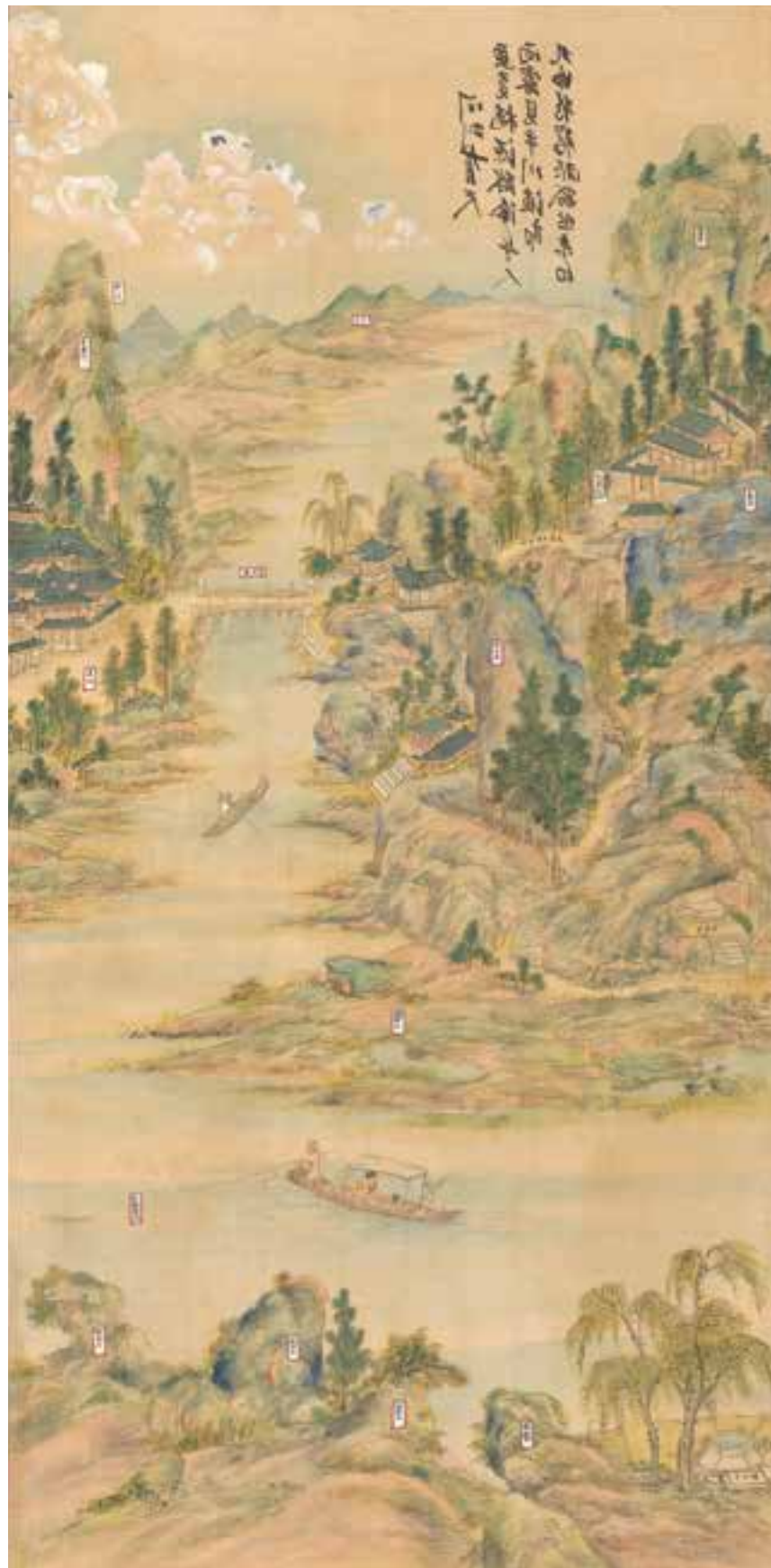
제5폭



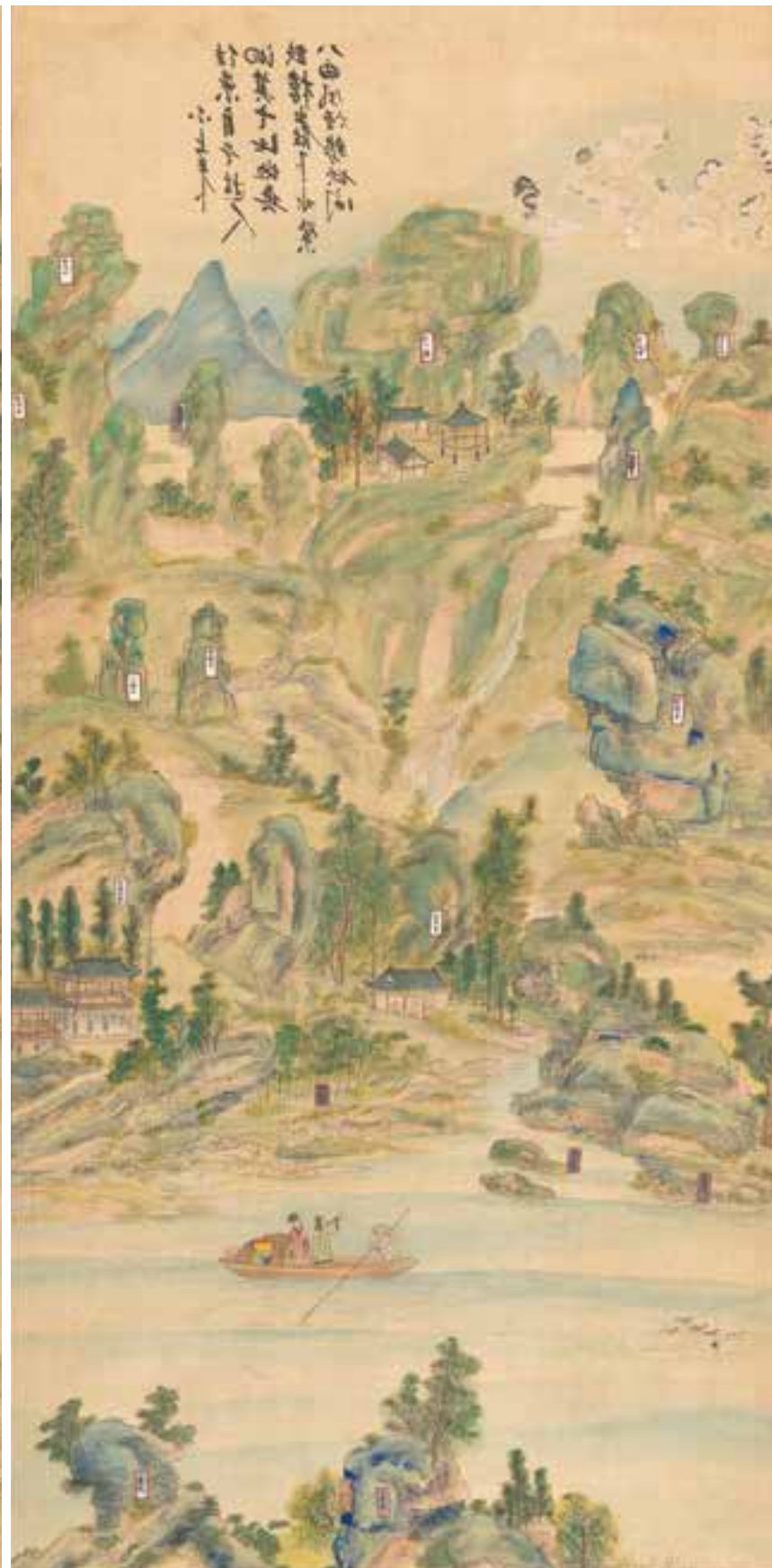
제4폭



제3폭



제10폭



제9폭



제8폭



제7폭

칠광도
七狂圖
18

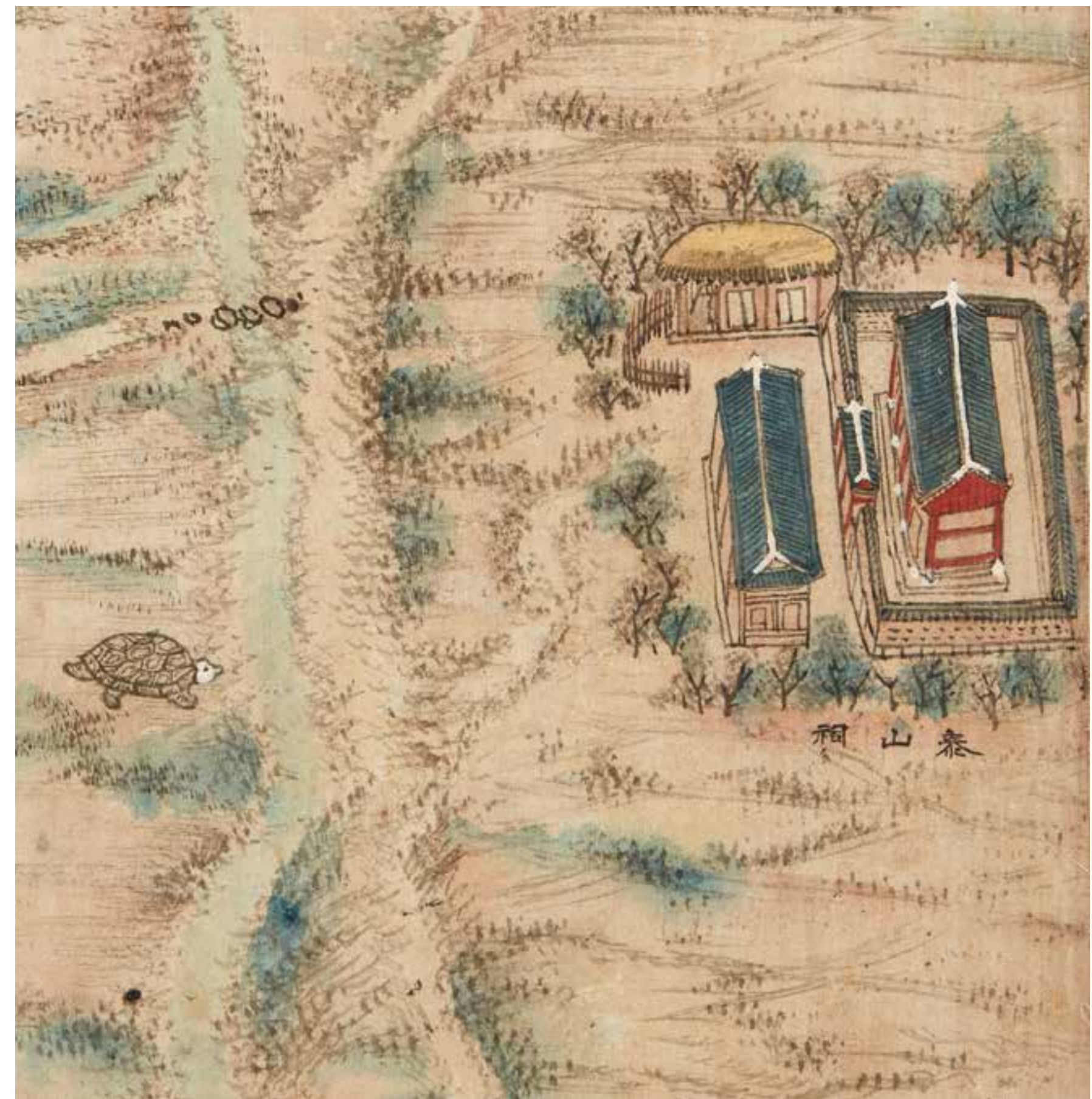
시기	1910년 추정
형태 및 재질	1폭 액자 면에 먹, 안료 綿本彩色
크기	전체 127.0×83.4cm
소장처	송산사 정음시립박물관 기탁
제발	없음
인문	없음





松後亭

新公



송정십현도
松亭十賢圖
19

시기	1910년 추정
형태 및 재질	1폭 액자 면에 먹, 안료 綿本彩色
크기	전체 119.0×83.4cm
소장처	송산사 정음시립박물관 기탁
제발	없음
인문	없음

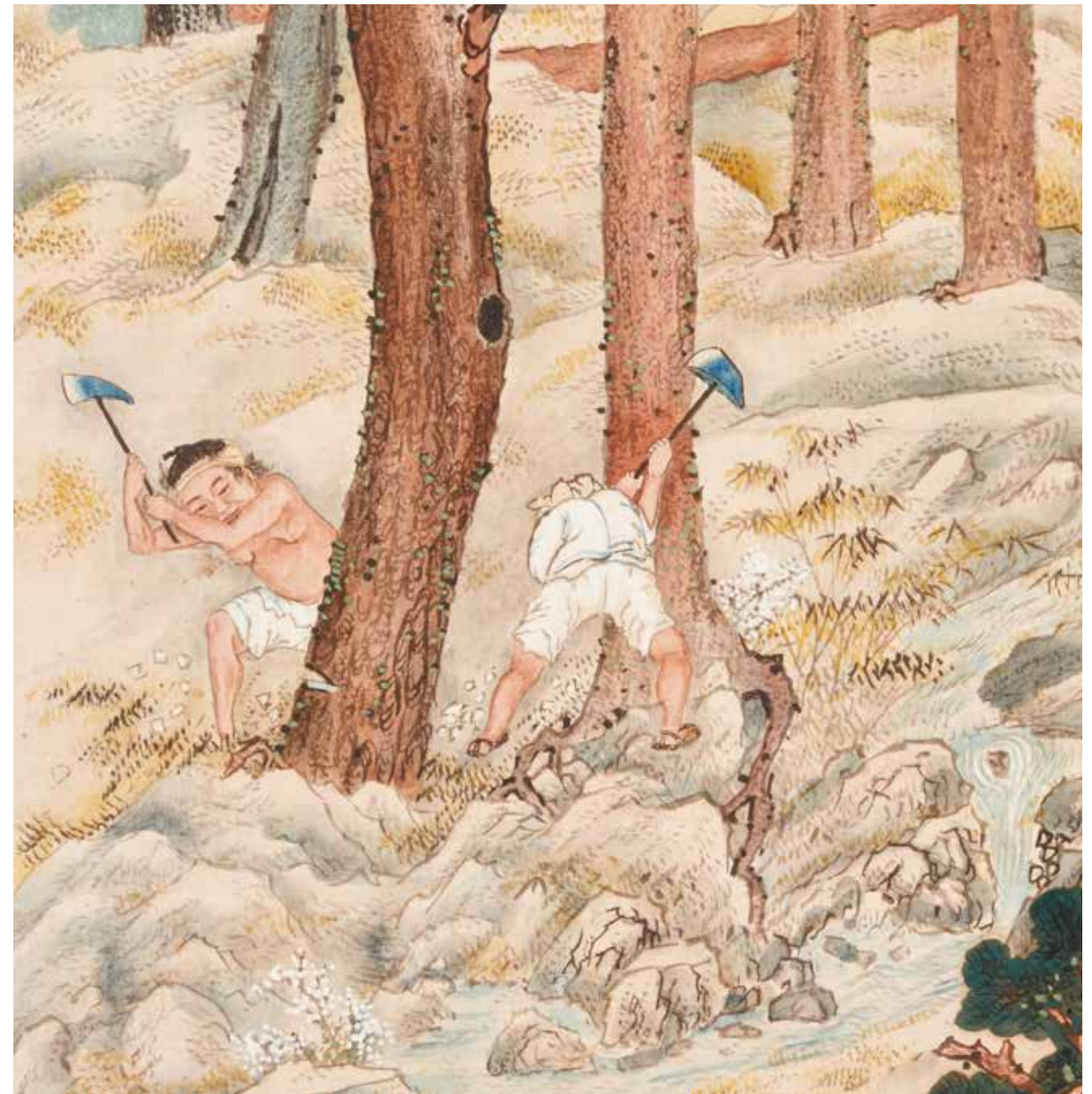




벌목도
伐木圖
20

시기	20세기초
형태 및 재질	1폭 액자 면에 먹, 안료 綿本彩色
크기	104.9×65.0cm
소장처	호림박물관
제발	없음
인문	「石芝」, 「定山郡守蔡龍臣信章」





정몽주 순절도 鄭夢周 殉節圖 21	시기	20세기초
	형태 및 재질	1폭 액자 면에 먹, 안료 綿本彩色
	크기	화면 101.3×37.0cm
	소장처	국립전주박물관 전주78789
	입수연유	2023년 구입
	제발	高麗鄭圃隱殉節圖 蔡石芝 고려 정몽주 순절도 채석지
	인문	없음





작품해설

CATALOGUE
ENTRIES

岩詩題

小几申

仙人床



민길홍 국립전주박물관 학예연구사

1	2
장생도	장생도
1918년	1921년
면에 먹, 안료 綿本彩色	비단에 먹, 안료 絹本彩色
각쪽 68.1×33.4cm	각쪽 117.5×34.1(1,10쪽), 36.4cm(2~9쪽)
국립중앙박물관(건희3559)	아모레퍼시픽미술관

채용신의 화조영모화 가운데 가장 완성도가 높고 기량적으로 뛰어난 경지를 보이는 것이 ‘장생낙원도’다. 연쪽으로 병풍 전체를 활용하여 눈 앞에 낙원세계가 펼쳐진 듯 재현하였는데, 조선시대 십장생도에서 출발하였으나 공간과 소재를 확장하여 그린 것이라 할 수 있다.

장생도로 볼 수 있는 10폭병풍으로 현재 3점이 남아 있는데, 국립중앙박물관(1918년), 아모레퍼시픽미술관(1921년), 국립현대미술관(1922년)에 각각 소장되어 있다. 병풍은 모두 10폭으로 후대에 개장되어 원 장황의 모습이 아니며, 화면은 68.1×33.4, 117.5×34.1cm 등으로 세로폭은 차이가 있으나 가로폭은 34.0cm 전후로 거의 같다. 국립중앙박물관본, 아모레퍼시픽미술관본에는 나뭇잎 모양 두인頭印과 ‘석지石芝’, ‘정산군수채용신신장定山郡守蔡龍臣信章’ 도장을 찍었다. 제작시기는 1918년, 1921년, 1922년으로 소재와 화풍은 거의 유사하지만, 약간의 차이가 있다. 가장 정교하게 그려진 아모레퍼시픽미술관본에 비하여, 국립현대미술관본은 거칠고 분방한 필치를 보인다. 공작의 표현만 봐도 그러한 차이점이 분명하게 드러난다. 아모레퍼시픽미술관본은 비단에, 국립중앙박물관본은 면에 그려졌다는 차이점을 보인다.

아모레퍼시픽미술관본과 국립중앙박물관본은 거의 유사한 구도를 보여주는데, 중앙에서 약간 오른쪽에 ×자로 교차하는 두 그루의 나무가 병풍 화면을 위아래로 꼭 채우고 있으며 그 뒤쪽으로 점점 멀어져 넓은 공간이 펼쳐져 있다. 멀리 있는 경물은 작게 그려 원근감과 공간감이 동시에 확보되었다. 넓은 낙원에는 나무, 연못, 언덕 등 구도를 잡고 그 안에 여러 꽃과 새, 동물을 그려 배치하였다. 장생도에 등장하는 새와 동물을 정리하면 다음 표와 같다.

	학	원숭이	앵무새	공작	사슴	거북이	토끼	물총새	기러기	원앙
아모레퍼시픽미술관	○	○	○	○	○	×	○	○	○	○
국립중앙박물관	○	○	○	○	○	○	×	○	○	○
국립현대미술관	○	○	○	○	○	×	×	○	○	○

학, 사슴, 거북이 등은 조선시대 십장생도에서 흔히 볼 수 있는 소재다. 그러나 조선시대 십장생도의 대표적인 소재인 적송, 복숭아 등이 등장하지 않고, 공작, 기러기, 토끼 등과 같은 화조영모 소재가 등장한다. 기러기는 갈대와 기러기의 조합을 뜻하는 ‘노안鴈鵠’이 나이 들어 편안하기를 바라는 ‘노안老安’과 발음이 같아 상징하는 의미가 있어 단독으로 그려졌던 소재인데, 공작, 토끼는 그에 비해 화조영모화에서 자주 등장하는 소재는 아니었다.

화면을 가로지르는 나무는 장생도에서 가장 중요한 장치다. 아모레퍼시픽미술관과 국립현대미술관본은 소나무, 국립중앙박물관본은 매화나무다. 나무는 화면을 꼭 채워 가장 근경에 위치하여 원경까지의 공간을 시각적으로 확보 해주는 역할을 함과 동시에, 화면을 양쪽으로 분할하여 경물을 곳곳에 배치하는 데에도 도움을 준다. 채용신은 화조

영모화에 등장하는 여러 동식물들을 도안화하여 여러 그림에 재배치함으로써 빠른 시간 안에 많은 작품을 제작해낼 수 있었다. 예를 들어 공작 표현을 보면, 두 마리 공작이 마주하고 있는 가운데 땅바닥에 벌레 한 마리가 있는 것을 볼 수 있다. 이러한 표현은 장생도 계열 뿐 아니라, 다른 화조영모도에서도 반복적으로 등장하며 도상이 거의 동일 하여, 채용신의 그림임을 알아챌 수 있는 특징적 요소가 되었다. 원앙도 마찬가지다. 오른쪽 다리를 번쩍 들고 왼쪽 다리만으로 엮을 보고 서 있는 화려한 원앙은 아모레퍼시픽미술관, 국립중앙박물관 장생도 두 점에서 거의 같은 자세, 각도, 모습으로 그려졌다. 또한 아모레퍼시픽미술관본에는 다른 두 점에 없는 경물이 하나 있다. 바로 흰 색으로 표현된 석등이다. 석등의 존재는 장생도라는 주제와 어울리지 않으며 이 석등으로 인해 장생도의 배경은 초현실적인 이상향, 파라다이스와 같은, 마치 영화의 무대와 같은 느낌마저 준다. 마치 이상세계로 들어가는 입구인 것 같은 세팅의 효과가 있는 것이다. 또한 제10폭에 묘사된 일출을 암시하는 붉은 하늘 부분은 배채로 표현되었다. 배채는 초상화, 궁중기록화, 불화 등에서 사용되었는데, 채용신 화조화에서 확인된다는 점은 주목할만 하다. 일반적으로 화조도에서 배채법은 확인된 바가 없기 때문이다. 아모레퍼시픽미술관 병풍 제10폭에는 해가 암시적으로 그려졌다. 해를 명확하게 그리지 않았지만 붉은 색으로 하늘을 표현하여 해의 존재를 나타내고자 했음을 알 수 있다. 국립중앙 박물관 병풍에는 제10폭의 붉은 하늘과 더불어 제1폭에 달이 명확하게 그려져 있어, 해와 달이 동시에 그려지는 〈일월오봉도〉를 연상하게 한다. 또한, 공작 도상처럼 궁중에서 제작된 의례 도상을 공유하고 있다는 것은 무엇을 의미할까. 공작은 고관대작을 의미하여 문관의 흉배 문양으로도 사용된 바 있다. 높은 관직에 오르기를 소망하는 염원을 담아 책가도에는 공작 깃털이 꽃혀 있는 병을 대부분 그렸다. 그러한 공작이 채용신의 장생도와 화조영모도에서는 암수 한쌍이 마주보고 서서 그 사이 바닥에 있는 벌레를 응시하는 모습으로 등장한다. 이러한 도상은 1828년 『진작의궤』에 〈공작삼병〉 도식과 거의 동일하다. 공작은 부귀와 번영을 상징하여 왕실에서 진연進宴이나 진찬進饌 등의 행사 및 혼례 시 침실 병풍 등으로 꾸며서 사용되었다고 하는데, 채용신의 화조도에서 확인되는 것은 흥미롭다. 공작은 일반 화조도에서 자주 등장하는 소재는 아니었을 뿐 아니라, 소재로 등장하더라도 나무 위에 배치되는 것으로 확인되기 때문이다. 채용신이 그린 장생도의 제작시기는 1918년~1922년에 걸쳐 있어 그때는 그가 이미 전라북도 지역으로 내려와 활동하던 시점이라 궁중에 납품했던 그림은 아니었을 것이다. 그러나 그가 궁중회화와 도상을 공유하고 있음을 분명히 보여주는 지점이 라고 하겠다.

병풍 속에 등장하는 모든 동물들이 실제로 한 공간에서 뛰어 노는 것은 현실세계에서는 가능하지 않을 것이다. 조선 시대부터 전통적으로 ‘장수’와 ‘화목’ 등을 상징하는 동물들인데, 그림 속에 이들을 모두 등장시켜 낙원과 같은 공간을 조성함으로써 ‘다복함’을 바라는 간절함 염원을 그림을 통해 실현하고 있는 것으로 생각된다.



참고도1
채용신, 〈장생도〉, 1922년, 비단에 색, 국립현대미술관

영모도

1910년 이전

종이에 먹, 안료 紙本淡彩

132.5×43.0cm

국립전주박물관(전주78791)

석정石亭 이정직李定稷(1841~1910)이 채용신이 그렸음을 기록하고 있는 영모도다.¹ 남아있는 채용신 그림 가운데 유일하게 종이에 그려졌다. 김제 출신 이정직은 채용신보다 9살 위의 문인으로, 전주에서 한약방을 운영하다 1894년 동학농민 운동때 전주성이 함락되고 집이 불에 탄 이후 김제로 돌아와 서화에 매진하며 후학을 양성한 것으로 알려져 있다. 이정직이 쓴 화면 상단의 제시는 다음과 같다.

높은 구름은 기운 좇아 떠 있고, 대지大地는 소리 따라 흔들리네 석지石芝 채용신蔡龍臣이 (김제) 요교蓼橋 호문당好問堂에서 그리다	高雲逐氣浮,厚地隨聲震² 石芝蔡龍臣作于蓼橋好問堂中
---	---

호문당好問堂은 유재裕齋 송기면宋基冕(1882~1956)의 정사다. 송기면은 가까이에 머물면서 이정직을 조식으로 모셨던 제자로, 5세 때 부친이 타계하여 모친은 이정직을 집으로 모셔와 송기면을 가르치게 하였다. 이정직을 통하여 시문과 서화, 예술 이론, 천문과 지리, 역산曆算과 의학 등 실용적 지식을 포함한 박학적 학풍의 진수를 전수받았다고 한다.³ 지금 김제에 그의 요교정사로 불리는 곳에는 석촌石岾 윤용구尹用求(1853~1937)가 ‘호문당’이라고 쓴 편액이 남아 전하고 있다. 송기면은 이곳에서 이정직의 뒤를 이어 후학을 양성하였다고 한다. 이정직의 물년이 1910년이기 때문에, 이 그림의 제작연대는 1910년이 하한이 된다. 1906년에 정산군수직에서 물러나 고향으로 돌아와 정읍 일대에 머물면서 주문받은 초상화를 그려주었던 것으로 『석강실기』를 통해 확인되는데, 김제 일대에서도 그를 모셔다가 그림을 요청하였던 사실이 김제 일대에 전해내려온다. 이 그림은 그러한 구전되어온 사실을 증명하는 자료로서 가치가 있다.

다른 채용신 그림과 같이, 나뭇잎 모양 두인과 ‘석지石芝’, ‘정산군수채용신신장定山郡守蔡龍臣信章’ 두 개의 주문방인이 찍혀 있다. 보통은 글을 쓴 사람이 자신의 인장을 글의 말미에 찍는 것이 관례인데, 이 그림에는 이정직이 글을 썼지만, 채용신의 인장이 찍혀 있다. 이러한 현상은 채용신이 그림을 그린 후 인장만 찍어 주고, 그림을 받은 수령인 혹은 글씨에 능통한 사람이 채용신의 그림임을 대신 적어 넣은 것으로 추정된다. 인장만 찍어 그림을 주문한 사람에게 주고, 받은 사람이 글을 적는 관습을 보여주는 것으로 주목된다. 채용신의 초상화 및 화조화, 산수화 등 인장은 모두 채용신 것으로 동일하나 목서의 서체가 다양하여 그 이유가 무엇인지 정확하게 알 수가 없었는데, 이 그림을 통해 그 이유가 설명이 되는 것이다.

화면 상단에는 언덕 너머 달이 떠 있는 바다를 향해 새끼 호랑이 두 마리를 거느리고 나아가고 있는 어미 호랑이가 그려졌다. 하단에는 소나무 두 그루를 배경으로 다람쥐 두 마리가 그려졌다. 소나무는 두 그루가 살짝 앞뒤로 배치되어, 농담의 차이를 두고 묘사됨으로써 공간감을 살리려고 노력하였다. 다람쥐는 한 마리는 소나무 가지 위에서 두 손을 모은 자세를 하고 있고, 다른 한 마리는 아래쪽에 다리를 번쩍 들고 뒹굴고 있는 모습이다. 다람쥐는 주로 포도를 그린 민화에 등장하는 소재인데, 채용신은 호랑이와 다람쥐를 함께 등장시켰다.

연한 갈색과 푸른색을 담채로 차분하게 표현된 산수는 채용신의 1910년경 혹은 그 이전 화풍을 보여준다. 정확한 제작연대는 알 수 없지만 1906~1910년 사이에 그려졌을 이 그림은 그런 면에서 기준작으로서 의미가 있다.

¹ 목서가 이정직 글씨임을 알려주신 박철상 선생님께 감사드립니다.

² 당나라 저광희儲光羲의 〈맹호사猛虎詞〉일부분이다.

³ 김규선, 구사희, 「裕齋 宋基冕의 선비정신과 시세계」, 『한문학보』23권 (2010), pp. 501~528.

영모도

1914년

면에 먹, 안료 綿本彩色, 각폭 68.1×33.4cm

국립중앙박물관(구9428)

영모도도⁴는 10폭 병풍에 사슴, 원숭이 등 영모를 산수 배경에 그려 넣었다. 마지막 폭에 ‘갑진초춘하한석지사甲辰初春下澣石芝寫’라고 적고 나뭇잎 모양 두인과 ‘석지石芝’, ‘정산군수채용신신장定山郡守蔡龍臣信章’ 두 개의 인장을 찍었다. 병풍은 후대에 개장되었기 때문에 원래 순서인지는 알 수 없으나, 내용은 아래와 같다.

제10폭	제9폭	제8폭	제7폭	제6폭	제5폭	제4폭	제3폭	제2폭	제1폭
원숭이	매	염소	매	기린	곰, 고슴도치	닭	개	토끼	학

1914년 제작연대가 남아있는 이 그림은 여러 가지 면에서 기준작이 되므로 중요하다. 우선 부드러운 선묘에 담채로 표현한 색감은 이 시기 혹은 그 이전에 보이는 채용신의 전형적인 화풍이다. 1910년을 전후로 이러한 화풍의 화조 영모도가 제작되었던 것이다. 제1폭 소나무가 화면 가득 배치되고 중간에 소나무 가지 위에 동지가 있으며 새끼 학 두 마리가 입을 벌리고 서 있는 모습으로 그려졌다. 맨 위에는 학 한 마리가 방향을 돌리며 소나무 쪽으로 날아 오고 있는 모습이다. 어미학과 새끼 학으로 구성된 이러한 소재와 화면 구성은 1925년 〈송학도〉(국립민속박물관 소장)도⁵에서도 나타난다. 거의 10년 동안 같은 소재를 반복적으로 그렸음을 알 수 있다. 1925년 작품에서는 학이 총 6마리 그려졌고, 소나무를 오른쪽으로 좀더 치우치게 배치하고 화면 아래쪽 왼편에는 다람쥐를 2마리 등장시켰다. 한 마리는 앞발을 모으고 있고, 다른 한 마리는 언덕 넘어가는 뒷모습이라 이미 몸의 반은 넘어갔고 꼬리와 뒷다리 2개만 보인다. 이렇듯 다람쥐 두 마리가 각각 발을 모은 모습과 역동적인 모습으로 그려지는 것은, 앞서 〈영모도〉도³에서도 볼 수 있었다. 학의 묘사에 있어서 1914년본에서는 선묘 위주였던 것에 비해, 1925년본에서는 흰색 안료를 통한 학의 깃털 묘사를 훨씬 실감나게 의도하였다. 제2폭의 두 마리 토끼는 풀을 앞발로 잡고 먹고 있으며, 그 옆 연못에는 개구리와 올챙이가 그려져 있다. 제3폭의 개는 새끼에게 젖을 먹고 있다. 동물은 쌍으로 나오거나 가족이 함께 등장하는 예가 대부분이다. 점박이 강아지 한 마리는 젖을 먹고 있고, 나머지 두 마리는 엄마 등과 발에 각각 매달려 있다. 어미개 주변에는 먹으로 선염을 구사하여 살짝 어둡게 하였다. 이는 초상화를 그릴 때에 주인공 주변에 선염을 구사한 것과 같은 맥락이라고 생각된다. 주인공을 부각시키고 주변에 공간감을 확보하는 방법이다. 이 병풍에는 손바닥 모양의 나뭇잎 표현을 도장으로 찍은 예가 확인된다. 먹이 뭉쳐서 찍히는 부분들이 생기기 때문에 윤곽을 그린 것과 도장으로 찍어서 표현한 부분은 함께 사용되었어도 서로 명확하게 구별이 된다. 이렇게 나뭇잎을 도장으로 표현한 예는 국립중앙박물관 소장 〈노안도〉(신수15104), 국립민속박물관 소장 〈화조영모도〉(민속90327) 등 여러 작품에서 확인된다. 이는 공방의 존재에서 비롯된 것이라 생각된다. 주문받아 제작하면서, 반복적으로 사용되는 부분을 도장을 새겨 완성했던 것은 의뢰에서 판각으로 인물을 찍어 표현한 것과 같은 맥락에서 이해할 수 있을 것으로 생각된다.



도4의 제6폭 부분(구9428)



참고도2
채용신, <노안도> 부분, 100.8x47.2cm
국립중앙박물관(신수15104)



도12의 제3폭 부분(민속90327)

제6폭 머리 위에 뿔이 하나 달린 동물은 상상 속의 동물인 기린麒麟이다. 기린에는 여러 외형이 있는데, 그 중 하나가 사슴의 몸에 말의 꼬리를 한 것이다. 영모도에 기린이 포함된 것은 현실과 상상의 세계를 결합한 양상으로 해석된다. 사슴 앞의 언덕과 물가에는 연한 노란색이 구사되어 있다. 인물화, 화조화 모두 노란색을 적극적으로 활용하여 그림에 화사한 기운을 주고자 했던 것은 채용신만의 독특한 화풍으로 보인다.

6

영모도

20세기초

면에 먹, 안료, 綿本彩色, 각폭 119.8×36.0cm

국립전주박물관(전주75574)

10폭으로 그려진 이 병풍은 1914년에 제작된 국립중앙박물관 소장 10폭 병풍도4과 소재나 화풍 면에서 매우 유사함을 보여준다. 제10폭에는 ‘석지石芝’, ‘채용신장蔡龍臣章’, ‘정산군수채용신신장定山郡守蔡龍臣信章’ 3개의 인장이 찍혀 있고, 묵서는 없다. 보통은 3과 가운데 2과를 함께 찍는 것이 일반적이데 반해, 이 병풍에서는 3개를 모두 찍었다.

제10폭	제9폭	제8폭	제7폭	제6폭	제5폭	제4폭	제3폭	제2폭	제1폭
기린	매	말	원숭이	토끼	염소	백로	학	개	말

다른 화조, 영모도 병풍에 비해 크기가 크며, 산수 배경은 원경, 중경, 근경으로 화면을 3분할하였다. 근경에는 바위나 작은 나무, 꽃 등을 배치하고, 중간에 말, 개 등 동물을, 원경에는 바위나 나무, 바다 등을 그렸다.

담채로 구사된 푸른색의 산수화풍은 앞서 살펴본 1910년 이전 <영모도>도3와 1914년 <영모도> 10폭병풍에서 유사함을 찾아볼 수 있다. 그러나 이 병풍에는 가필이 여러 군데에서 발견되는데, 가장 온전히 남아있는 폭은 제10폭으로 생각된 사슴의 머리를 하고, 머리에 뿔이 있는 기린이 한 마리 표현되었는데, 이는 1914년 병풍에서도 같은 자세, 구도로 등장하고 있으며, 채용신 영모도에서 보이는 특징적인 소재라고 할 수 있다. 매 폭마다 등장하는 동물들은 대부분 한 쌍으로 등장하거나 새끼를 동반한다. 이렇게 새끼를 동반하고 등장하는 것은 채용신 영모도의 특징 가운데 하나다. 어미젖을 먹고 있는 강아지들, 목마 타듯 어깨 위에 올라가 있는 새끼 원숭이가 그 대표적인 예다. 또한 이 병풍에 등장하는 모든 동물들은 다른 그림에도 반복적으로 등장하고 있어, 채용신이 주문제작에 응하기 위해 도안이나 초본을 활용했을 가능성도 생각해볼 수 있겠다. 그런데, 채용신이 채석강도화소를 운영하면서 주문받았던 그림 가운데 화초병은 있으나, 영모도병은 없다. 1910년경부터 영모도를 여러 점 그렸으나, 본격적인 주문제작에는 화조도가 더 수요가 있었던 것으로 보인다.

이 그림에는 흰색과 검정색의 가필과 낙서가 있다. 가필로 인해서 채용신의 전형적인 담채 영모도 화풍과 달라보이는 폭이 생겼으나, 가필 이전의 원래 화풍을 보면 채용신의 1910년대 전형적인 화풍임을 알 수 있다. 제3폭의 학, 제5폭의 염소 등에 검정색과 흰색을 가필한 것을 확인할 수 있다. 이 병풍 역시 개장되어서 원래 순서를 알 수 없는데, 제1폭의 말이 누워 뒹굴고 있는 도상은 국립중앙박물관 소장 <영모도>(건화4101)도7에서도 나타난다. 채용신의 담채 영모도 화풍을 보여주는 대작으로 자료적 가치를 지니는 작품이다. 특히 병풍을 개장하면서 원래 장황 비단에 덮어 있었던 화면 가장자리가 새롭게 드러나게 되었는데, 오랜기간 빛에 노출되지 않고 숨어있었던 원 그림의 일부를 통해, 원래 발색을 알 수 있다. <영모도>도3처럼 연한 청록색 위주의 담채 화풍의 산수화풍이었음이 확인되어 흥미롭다. 각 폭에는 ‘원숭이’, ‘사슴’ 등 한글로 동물의 이름을 적어 넣은 부분들이 보인다. 어린 아이 교육용으로 적은 것인지, 어린 아이가 낙서한 것인지 알 수 없지만, 실생활에서 펴놓고 오랜기간 활용되었음을 짐작하게 한다.

7

영모도

20세기초

면에 먹, 안료 綿本彩色, 각폭 88.6×32.0cm

국립중앙박물관(건화4101)

2021년 이진희 기증

10폭의 날폭으로 전하는 이 그림은 원래 병풍이었을 것으로 생각된다. 화면에 묵서나 인장이 전혀 없어 누가 언제 그렸는지 알 수 없으나, 전체적인 화풍과 도상으로 보아 채용신 그림으로 추정된다. 원래 순서는 알 수 없고 유물등록 세부번호 순서는 다음과 같다.

제10폭	제9폭	제8폭	제7폭	제6폭	제5폭	제4폭	제3폭	제2폭	제1폭
사슴	개	닭	백로	매	원숭이	말	기러기	염소	토끼

이 작품은 묘사력이 탁월하고 완성도가 높아 채용신이 특별히 공을 들여 제작한 작품으로 생각된다. 염소는 위에 살펴본 <영모도>도4, 도6 그리고 이 병풍에서만 등장한다. 이 세 병풍은 모두 먼 바탕에 그려졌으며, 산수와 바위를 묘사한 화풍도 진한 녹색, 청색 없이 담묵으로 그린 공통점을 보인다. 이는 1910년 이전에 그려진 <영모도>도3에서 가장 전형적으로 보이는 특징이다. 한 점에는 1914년의 제작연도가 있고, 나머지 두 병풍은 제작연대가 없는데, 채용신은 아마도 1910년 전후로 이러한 담채 화풍 위주의 영모도 계열을 그렸을 것으로 보인다. 바위는 부분적으로 굵고 진한 윤곽선으로 형태를 묘사하였는데 <영모도>도6에서도 보이는 특징이다.

8

화조영모도

1910년

면에 먹, 안료 綿本彩色, 각폭 86.5×27.6cm

국립민속박물관(민속47233)

10폭 병풍에 사슴, 원숭이 등 화조, 영모를 산수배경에 그려 넣었다. 마지막 폭에 ‘경술추칠월하한전군수석지사庚戌七月下澣前郡守石芝寫’라고 적고 나뭇잎 모양 두인과, ‘석지石芝’, ‘정산군수채용신신장定山郡守蔡龍臣信章’ 두 개의 인장을 찍었다. 1910년이라는 제작연대가 밝혀져 있어, 이 시기 진채로 녹색과 청색을 바위에 구사한 화풍의 화조영모도를 제작했던 것을 알 수 있다.

제10폭	제9폭	제8폭	제7폭	제6폭	제5폭	제4폭	제3폭	제2폭	제1폭
평	기러기	메추리	매	물총새	백로	원숭이	닭	참새	새

제7폭에는 물골로 묘사한 나뭇가지에 매 한 마리가 바닥 쪽에 낮게 날고 있는 새 한 마리를 고개를 숙여 응시하고 있으며, 나뭇가지에는 석류가 유난히 크고 탐스럽게 열려 있다. 석류가 등장하는 채용신 화조영모도는 많지 않다. 석류는 씨가 많은 과일로, 다산多産을 상징하는 의미가 있어 민화의 소재로 자주 채택되었다. 나무를 그린 유려한 필선과 담묵 구사, 그리고 석류와 바위를 묘사한 진채 구사를 확인할 수 있다. 제6폭 하단에는 연못을 노니는 작은 물고기와 그 옆에 갈대를 배경으로 연잎이 엮여져 있고, 꽃잎이 여러 장 주변에 떨어져 있는 모습은, 그 후 다른 채용신의 그림에서 반복적으로 등장하는 도상이다.

앞서 살펴본 병풍들에 비해 꽃과 새가 부각되어 보이는 것은, 산수 배경으로 그려졌으나 산수 비중이 약해지고 안료가 진하게 구사되었기 때문이다. 제9폭에 기러기 네 마리는 〈영모도〉^{도7}과 화면 구성과 같다. 상단에 두 마리 중 한 마리는 하강하고 있고, 다른 한 마리는 고개를 위로 하고 부드러운 곡선을 그리며 날고 있다. 하단에 두 마리 가운데 한 마리는 날개를 펴고 고개를 발 쪽으로 숙이고 있는 포즈로 그려진 것이 동일하다.

제10폭에 달과 매화를 배경으로 평 두 마리가 그려졌는데, 평은 새 중에서 암수 사이가 좋아 언제나 떨어지지 않고 같이 다닌다 해서 부부간의 금슬이 좋기를 바라면서 많이 그려진 것으로 알려져 있다. 마지막 폭에 관서와 함께 평과 월매月梅로 마무리하는 것은 채용신 화조영모도에서 많이 볼 수 있다. 이 병풍은 20세기 전반 원래 장황을 그대로 유지하고 있어 당시 장황 연구자료로 가치가 있을 뿐 아니라 병풍의 순서에 있어서 기준작으로서 의미가 있다.

9

화조영모도

20세기초

면에 먹, 안료 緋本彩色, 각폭 66.1×40.3cm

국립전주박물관(전주78787)

8폭 병풍에 사슴, 원숭이 등 화조, 영모를 산수 배경에 그려 넣었다. 채용신이 그렸다는 목서나 인장은 없지만, 도상과 화면 배치, 화풍이 전형적인 채용신 화조영모도 특징을 보여주고 있다. 바위, 언덕의 윤곽을 잡고 짧은 선으로 질감을 표현하였으며 진채로 녹색과 청색을 구사한 화풍은 채용신의 그림임을 알려준다. 제5폭 공작 두 마리의 배치, 제6폭 낮게 날아가는 새를 응시하고 있는 매와 석류, 제7폭 사슴이 고개를 돌려 날아가는 새를 바라보고 있는 도상 등은 여러 그림에서 반복적으로 등장한다.

제8폭	제7폭	제6폭	제5폭	제4폭	제3폭	제2폭	제1폭
원숭이	사슴	매	공작	개	토끼	닭	학

10

화조도

1914년

면에 먹, 안료 緋本彩色, 각폭 83.0×33.0cm

국립전주박물관(전주78788)

10폭 병풍에 화조를 그렸다. 마지막 폭에 ‘갑인석지사甲寅石芝窩’라고 적어 1914년 제작시기를 알 수 있다. 나뭇잎 모양의 두인은 생략되었고 ‘석지石芝’, ‘정산군수채용신신장定山郡守蔡龍臣信章’ 두 개의 주문방인이 찍혀 있다. 바위에 청색, 녹색

비중이 커졌으며, 10폭 전체가 꽃과 새로 구성되어 있고 동물은 등장하지 않는다.

제10폭	제9폭	제8폭	제7폭	제6폭	제5폭	제4폭	제3폭	제2폭	제1폭
평	기러기	메추리	오리	평	오리	앵무새	비둘기	원앙	금계

전체적인 구성은 채용신의 다른 화조도와 구성과 도상을 공유한다. 기러기, 원앙 등은 같은 도안 혹은 초본을 보고 그린 것과 같이 동일한 양상을 보여주기 때문이다. 수요와 주문에 신속하게 응하기 위해 채용신은 공방에서 정해진 틀을 만들고 반복 제작했음을 알 수 있다. 제6폭에 새끼들에게 먹이를 물어다주는 평의 묘사는 부부 혹은 가족을 함께 등장 시켜 금슬과 화목함을 상징하고자 했던 것을 알 수 있게 한다. 실제로 새끼들에게 주고자 입에 벌레를 물고 있는 모습으로 그려져, 한층 더 사실적으로 상징적 의미를 전달하고자 했음을 알 수 있다. 나뭇잎이나 꽃잎에 채색이 생략되어 있는 부분들이 있으며, 그에 비해 바위나 새의 주요 부분에는 진채를 구사하였음을 확인할 수 있다.

11

화조영모도

1918년

비단에 먹, 안료 緋本彩色, 각폭 83.0×33.0cm

원광대학교 박물관

8폭 병풍에 화조영모를 그렸다. “무오동절 채석지사戊午冬節 蔡石芝窩”라 적어 1918년 겨울에 그려진 것을 알 수 있다. 기본적인 도상은 채용신의 다른 화조도와 같은데, 병풍을 개장하면서 달빛 아래 매화나무를 배경으로 평이 배치된 폭이 보통 마지막에 등장하는 것에 반해, 이 병풍에서는 제1폭으로 장황되었다. 제1폭에는 나뭇잎 모양 두인과 ‘석지石芝’, ‘정산군수채용신신장定山郡守蔡龍臣信章’을 적었다.

제8폭	제7폭	제6폭	제5폭	제4폭	제3폭	제2폭	제1폭
기러기	토끼	오리	금계	비둘기	원앙	금계	평

12

화조영모도

20세기초

면에 먹, 안료 緋本彩色, 각폭 115.4×34.2cm

국립민속박물관(민속90327)

13

화조도

두 병풍 모두 10폭 병풍에 화조, 영모를 그렸다. 두 점 모두 면 바탕에 그려졌다는 특징을 보이며, 제작당시 원래 병풍의 장황을 유지하고 있어 자료적 가치가 높다는 공통점도 지닌다. 또한 화조·영모의 배치 순서에 있어서 기준작으로서 중요하다. 국립민속박물관 소장품^{도12}에는 마지막 제10폭에 나뭇잎 모양 두인과 ‘석지石芝’, ‘정산군수채용신신장定山郡守蔡龍臣信章’을 찍었다. 그런데, 두인과 두 인장 사이는 비어 있다. 보통은 제작연대와 채용신의 호를 적어 넣는데, 여기서는 비워둔 것이다. 받은 사람이 작가와 연대 정보를 적도록 비워두었을 가능성을 짐작하게 한다. 이렇게 인장만 남아있는 예는 많지는 않으나 초상화에도 같은 현상을 확인할 수 있다. 국립중앙박물관 소장품^{도13}은 채용신의 인장과 관지가 없지만, 제10폭에 효산 이광렬李光烈(1885-1966)의 목서가 있는데 “석지채용신선생硯石芝蔡龍臣先生畫 孝山제晦山題”라고 하여 채용신이 그렸음을 밝혀놓았다. 화풍과 도상이 전형적인 채용신 화조도의 특징을 보여주고 있어 채용신 작품으로 생각된다.

206

207

번호	제10폭	제9폭	제8폭	제7폭	제6폭	제5폭	제4폭	제3폭	제2폭	제1폭
민속90327	평	기러기	메추라기 곤줄박이	사슴	백로	공작 앵무	원앙	개 봉황	토끼	금계 학
동원3327	평	곤줄박이	기러기	앵무	오리 물총새	공작	금계	원앙	비둘기	금계

병풍 두 점을 비교해보면, 국립민속박물관본에 동물이 추가되어 달라졌지만 제1폭은 금계, 제5폭은 공작, 제8~9폭 중에 기러기를, 마지막 제10폭은 평으로 마무리한 것을 볼 수 있다. 국립민속박물관 소장품^{도12} 제3폭에는 어미 개 곁에 새끼 강아지 3마리가 있는데 한 마리는 등 위에, 한 마리는 다리를 붙잡고, 나머지 한 마리는 젖을 먹고 있는 모습으로 그려졌다. 채용신 영모 표현의 특징은 이렇게 모자가 함께 등장하고 젖을 먹이는 구체적인 행동으로 그려졌다는 점이다. 그 위에 위치한 나무에는 봉황 두 마리가 등장하는데 한 마리는 하늘에, 다른 한마리는 알 2개가 담긴 등지 옆에 서 있는 모습이다. 봉황이 등장하는 화조영모도는 이 병풍이 유일할 것이다. 또한 봉황 주변 나무에는 나뭇잎을 도장을 찍어 표현한 예를 볼 수 있는데, 이러한 기법은 다른 그림에서도 찾아볼 수 있다. 주문에 따른 대량생산을 하면서 나뭇잎을 찍어서 채운 것으로 생각된다. 파란색으로 바위 면을 채색하고 배경에 노란색을 가미하여 어우러지게 한 것 등에서 전형적인 채용신 화풍이 간취된다. 하늘과 물에 하늘색을 구사한 것도 눈에 띄는 특징이다.

꽃과 새, 동물의 조합은 각각 변화가 있지만, 기본적인 구도는 동일하다. 예를 들어, 제1,2폭을 비교해 보면 제1폭은 금계와 목련 주제가 동일하고, 제2폭은 비둘기와 모란, 토끼와 모란으로 꽃은 동일하고 토끼와 비둘기인 것은 다르나, 전체 화면 구성과 배치, 색감, 화풍은 모두 동일하다. 그렇지만 전체가 도안을 보고 그린 것은 아니고, 여러 도안화된 소재와 배경을 조합하여 유사하면서도 세부적으로 다 다른, 많은 경우의 수를 결과물로 낳았던 것을 알 수 있다.

국립중앙박물관 소장 〈화조도〉^{도13} 뒷면에는 성학십도 인쇄본이 8점이 붙어 있다. 근대기에는 양면 병풍이 많이 제작되었는데 병풍을 장황한 남색 비단 위에 그대로 붙인 것으로 보아 병풍을 양면으로 제작한 것이 아니라 사용하면서 그렇게 꾸민 것임을 알 수 있다.

14

화조도

20세기초

면에 먹, 안료 綿本彩色, 각폭 123.0×30.7cm

국립중앙박물관(구735)

———

제10폭	제9폭	제8폭	제7폭	제6폭	제5폭	제4폭	제3폭	제2폭	제1폭
금계	기러기	곤줄박이	앵무	오리 물총새	닭 병아리	금계	참새 공작	백로 원앙	평

채용신 화조영모도 가운데 화면 세로 크기가 가장 큰 병풍으로, 바탕이 된 면을 여러 장 이어 화면을 만들었다. 현재 원장황 상태가 아니라 개장하면서 병풍의 순서는 바뀌었을 수 있는데 현재 제1폭의 달이 뜬 배경에 매화나무 가지 위의 참새와 평의 구성은 보통 원장황을 유지하고 있는 다른 병풍에서는 마지막 제10폭에 등장하기 때문이다. 또한 제1폭에는 나뭇잎 모양의 두인은 생략하고, ‘석지石芝’, ‘정산군수채용신신장定山郡守蔡龍臣信章’ 인장만 묵서 없이 찍혀 있다. 제8폭에는 화려하게 채색된 모란과 파란색을 적극적으로 구사한 바위를 원편에 배경으로 배치하고, 하단 오른쪽에 다투고 있는 새 두 마리가 등장하는데 ^{도12, 13} 각각 제2폭에는 그 자리에 토끼와 비둘기가 그려졌다. 즉, 배경은 같은데 등장하는 새가 달라진 것을 알 수 있다.공작새가 불수감을 배경으로 등장하는 것은 이 병풍과 ^{도13}(동원3327)의 공통점이다.

15

화조도

20세기초

면에 먹, 안료 綿本彩色, 각폭 82.5×29.0cm

순천대학교 박물관

———

제6폭	제5폭	제4폭	제3폭	제2폭	제1폭
기러기	메추라기	오리 물총새	비둘기 삿꼬리	앵무	금계

6폭에 꽃과 새를 그렸다. 채용신의 묵서나 인장이 찍혀 있지 않지만, 전체적인 화풍과 소재, 구성이 채용신 화조도의 특징을 보인다. 제6폭 하단 중앙에 인장이 하나 찍혀 있지만 채용신의 인장은 아니며, 누구의 것인지 확인되지 않는다. 먹으로 바위 윤곽선을 그리고 진채로 파란색과 녹색을 바른 후 태점으로 장식하였으며, 제3폭, 제5폭, 제6폭 등에 반복되는 나뭇잎 표현을 도장찍는 기법으로 처리한 점 등은 채용신 화조도에서 파악되는 특징 가운데 하나다. 제2폭 하단에 꽃잎 주변에 연하게 담채로 하늘색을 구사한 것은 꽃이 돋보이게 하기 위한 것으로 보이며, 다른 폭에서도 확인할 수 있는 표현기법이다. 제4폭에 물오리가 연못에 노닐고, 그 옆에 갈대와 함께 연잎이 엮여져서 놓여진 표현 또한 채용신 화조도에서 흔히 볼 수 있다. 작은 물고기를 부리에 물고 날아가는 물총새도 보인다. 병풍의 전체적 구성을 보면, 총 8폭이나 10폭이었을 가능성이 높다. 일반적으로 평과 매화, 달과 함께 제작연도나 인장 등 판지가 등장하는 마지막 폭이 없기 때문이다. 원장황을 유지하고 있는 다른 화조도 병풍에서 기러기는 보통 제9폭에 등장하는 것을 참조하면 현재 병풍의 제6폭이 마지막 폭이 아닐 가능성도 있을 것이다.

16

무이구곡도

1915년

면에 먹, 안료 綿本彩色, 각폭 107.6×37.5cm(1,10폭), 38.3cm(2~9폭)

국립중앙박물관(구2663)

———

채용신은 초상화를 주로 그렸으며, 그 다음으로 많은 수의 작품이 남아있는 화목은 화조영모화이고, 산수화나 인물화는 많이 남아있지는 않다. 주문제작 공방을 운영하며 모든 화목의 그림을 그렸음을 남아있는 광고전단지를 통해 알 수 있지만, 실제로 산수화, 인물화는 다른 화목보다 주문양이 적었던 것으로 생각된다. 남아 전하는 채용신이 그린 무이구곡도는 일곱 점 정도 된다. 필치와 기량의 편차가 보여 모두 채용신이 그렸는지는 확실하지 않다.

주자가 중국 푸젠성福建省 무이산武夷山 계곡에 무이정사를 짓고 은거한 이후, 조선의 선비들은 이곳을 주자학의 발원처로 인식하며 그가 지은 무이구곡도가武夷九曲圖歌를 그림으로 그리면서 그를 숭모하였다. 8km에 걸쳐 계곡을 따라가며 펼쳐진 아름다운 경치는 승진동升眞洞, 옥녀봉玉女峯, 선기암仙機巖, 금계암金鷄巖, 철적정鐵笛亭, 선장봉仙掌峯, 석당사石唐寺, 고루암鼓樓巖, 신촌시新村市이다.

두 병풍 모두 채용신의 인장과 제작연대, 묵서가 남아 있어 채용신 무이구곡도를 대표하는 그림으로 알려져 있으며, 연폭으로 병풍 가득 무이구곡의 풍경을 담았다. ^{도17}은 현재 폭마다 분리되어 장황했는데, 정확하게 이어지지 않지만 원래는 연폭으로 그려졌을 것으로 생각된다. 두 병풍의 가장 큰 차이점은 ‘구곡전도’의 유무다. ^{도16}은 제1폭부터 바로 1곡이 시작되고 마지막 제9,10폭에 제9곡이 넓게 조망된 것에 반해, ^{도17}은 제1폭에 구곡전도를 먼저 넣고 제2폭부터 총 9곡이 순서대로 펼쳐진다. 이러한 구도는 채용신이 1904년 그린 것으로 알려진 호림박물관 소장 〈무이구곡도〉와 같은 방식이다.

가운데 계곡을 따라 주변 경관을 매우 자세하게 담고 장소명을 빼곡하게 적어 넣은 것이 특징이다. 또한 주요 건물을 계획처럼 매우 자세하게 그려 마치 지도를 보는 것과 같은 정보 전달력을 보여준다. 강세황의 〈무이구곡도〉에도 지명이 적혀 있지만, 경물의 시각적 묘사에 있어서는 채용신 무이구곡도가 훨씬 구체적이다.

1곡의 대왕봉에는 ‘장서이선’이라 적고 무이산에서 수련하였다고 전해지는 장해(張垓, 진대 또는 후한시대 활동)와 서희춘(徐熙春, 북송대 활동) 두 신선을 그려 넣었다. 그들은 장선암, 서선암이 되었는데, 각각 심의深衣를 입고 정자관과 유건을 쓴 조선의 유자儒者의 형상을 하고 있다. 위아래로 계단이 있고 그 사이 평평한 곳에 자리를 잡고 서로 마주하고 앉아 있는 모습은 영국박물관 소장 〈무이산구곡계전도武夷山九曲溪全圖〉에서도 동일하게 나타난다.⁴ 상단에 수렴동에는 폭포수가 발처럼 드리워진 안쪽에 집 한채가 보이는데, 이러한 수렴동의 표현은 모든 무이구곡도에서 확인된다. 그 외에도 전체적인 구도와 경물 묘사의 특징에서 청대에 제작된 무이구곡도와 유사하다는 것은, 채용신이 참고한 본이 있었음을 추정하게 한다.

무이구곡도의 시작은 문진정문津亭이다. 문진정은 1곡 입구에서 구곡계를 둘러보기 위해 꼭 거쳐야 하는 곳이었다. 송나라 시기 초건할 때는 추진정趨眞亭이라고 했는데 명대 만력萬曆 때 재건된 후 ‘입가정入佳亭’이라 명명하고 나중에 폐지되었다가, 이후 청대 강희康熙 57년⁽¹⁷¹⁸⁾ 문진정문津亭이라는 이름으로 재건되었다고 한다. 이러한 중요한 이정표를 채용신 역시 놓치지 않고 무이구곡도에 담았다. 그 옆으로는 사선紗屨을 들고 손을 들어 멀리 무언가를 가리키고 있는, 주자로 추정되는 이가 배 위에 그려졌다. 배 폭마다 배를 타고 경치를 즐기고 있는 인물들이 등장하여, 무이구곡 유람을 안내하는 듯 하다.

도17 무이구곡도(구8729)에는 제1폭에 구곡전도라고 이름한 총도가 실려 있는데, 오른쪽 하단 문진정에서부터 1곡이 시작되어 2곡 옥녀봉을 거쳐 화면 왼쪽에서 위로 올라가면서 9곡까지가 한 폭에 펼쳐진다. 구곡전도를 통해, 구곡의 전개를 좀더 입체적으로 확인할 수 있다. 각 폭에서 각각의 경치를 볼 때와, 이렇게 조감도 형식으로 한꺼번에 보면서 경물을 유기적으로 이해할 수 있다. 제2폭부터 제10폭까지 차례대로 폭마다 1곡씩 총9곡이 담겼다. 마지막 폭에는 성촌교星村橋가 상단에 있고 다리 건너 성촌이 있다. 구곡전도가 없는 **도16**에서는 제1폭부터 제1곡이 시작되어 제9~10폭에 걸쳐 마지막 9곡이 넓게 조망되었고 그 결과 제10폭에 성촌이 다른 무이구곡도에서보다 넓게 그려지게 되었다. 위쪽에는 초가 지붕의 집들이 있고 하단에는 나무 아래에 지게를 내려놓고 앉아 휴식을 취하며 담배를 피우고 있는 인물이 새롭게 그려졌다. 그의 곁에는 소 한 마리가 보인다. 인물이 입에 물고 있는 것은 마치 피리처럼 보이기도 하지만, 끝에 담배를 담은 대통 부분이 분명하게 표현되어 있어 담배를 피우고 있는 모습을 알 수 있다. 이러한 소재는 다른 무이구곡도에서는 볼 수 없는 표현이다. 또한, 지게 위에는 쟁기가 실려있는데, 조선의 평야지대에서 흔히 볼 수 있는 지게 형태로 보인다.⁵ 그림의 주제는 중국의 무이구곡이지만, 인물의 복식과 지게 등의 소재 뿐 아니라, 삼태극을 문에 장식한 점, 건물의 지붕 구조 등에 있어서도 중국이 아닌 한국적인 건물 구조와 특징을 보여준다.⁶

두 점의 무이구곡도는 1915년과 1922년이라는 7년의 제작연대 차이를 보이는데, 화풍이 유사하면서도 다른 점이 보인다. 특히 **도17** 1922년 무이구곡도에서는 흰색이 변색되어 회색처럼 보이는 부분들이 많으며, 산수 화풍에서도 상단에 구름 표현이 추가되어 있다. 반면에, **도16** 1915년 무이구곡도에는 원경으로 갈수록 연한 청색과 갈색으로 구성된 담채 산수화풍이 특징적이다. 이를 통해 화면 안에서 원근법과 공간감을 확보할 수 있었다. 두 점의 무이구곡도에서 가장 두드러지는 특징은 상단 독서 글씨가 좌우반전되어 있다는 점이다. 두 병풍의 서체는 달라서 각각 다른 사람이 쓴 것으로 보인다. 무이구곡도에서 좌우반전된 사례가 많은데, 이렇게 좌우반전된 글씨에 대해서는 여러 가지 해석이 있어왔으나, 본 총서에서는 논고를 통해 **도17** 무이구곡도(구8729)의 경우 아들 경목이 쓴 글씨고, 같은 서체가 개인소장 〈노안도〉(1913년)에서도 보이는데 역시 좌우반전되어 있음을 확인하였다. 채경목이 쓴 것으로 확인되는 글씨가 모두 좌우반전되어 있으며, 〈노안도〉에는 1945년 이 그림을 채용신에게 주문하였던 일본인이 채용신이 원팔로 그림을 잘 그렸다고 밝힌 것에 근거하여, 아들이 아버지가 원팔로 그린 것을 공경하는 의미를 담아 왼손으로 좌우반전된 글씨를 쓴 것이 아니었을까 추정해 보았다.⁷

^[4] 정조하 · 노재현 · 강 정, 「대영도서관 소장 무이산 구곡계전도(武夷山九曲溪全圖)로 본 중국 무이 구곡의 문화경관상」, 『한국전통조경학회지』37권 4호, (2019), p.16.

^[5] 지게와 쟁기에 대해 조연을 주신 국립민속박물관 정연학 학예연구관님께 감사드립니다.

^[6] 인물, 건물의 한국적인 특징에 대해서는 정경숙, 「석지 채용신(1850-1941)의 1915년 作《무이 구곡도》 10폭 병풍에 관한 연구」, 『미술사와 문화유산』5권, (2016), pp. 204-205에서 언급한 바 있다.

^[7] 더 자세한 내용은 본 총서의 논고 민길홍, 「석지 채용신 관서의 특징」내용 참고.

18	19
칠광도	송정십현도
1910년 추정 면에 먹, 안료 綿本彩色, 127.0×83.4cm 송산사(정읍시립박물관 기탁)	1910년 추정 면에 먹, 안료 綿本彩色, 119.0×83.4cm 송산사(정읍시립박물관 기탁)

〈칠광도〉와 〈송정십현도〉는 그가 1910년에 정읍 칠보면 김직술金直述의 집에 머무르면서 제작한 작품으로 알려져 있으며, 지금은 액자 안에 낱장으로 고정되어 있어 뒷면을 확인하기 어려운데, 뒷면에 1910년에 그렸다는 관서가 적혀 있다고 한다.⁸ 화면에는 채용신의 인장이 찍혀 있지 않다.

1613년 계축옥사癸丑獄事에 반발하며 거짓으로 미친 척하고 정읍에 은거하며 ‘칠광七狂’으로 자신들을 불렀던 7명의 인물들이 〈칠광도〉의 주인공이다. ‘칠광’은 김대립金大立(1550-?), 김응빈金應賓(1553-1632), 김감金勘(1590-1662), 송치중宋致中(1591-1643), 송민고宋民古(1592-?), 이상형李想馨(1585-1645), 이탁李卓(1581-?) 등 7명이다. 이 그림은 칠광 중 한 명인 송민고가 그린 것을 채용신이 1910년에 모사한 것으로 알려져 있는데⁹, 호호정유허비, 태산사, 남천사 등 정읍내 주요 건물 및 유적이 사실적으로 표현되어 있다. 특히 무성리 석불입상 경우에는 불상이 무릎 높이까지 묻혀 있는 모습이 반영되어 있어 채용신 그림의 정밀함을 보여주는 것으로 주목된 바 있다.¹⁰

전반적으로 갈변된 채색 부분이 있지만, 산수, 건물 등에 노란색이 많이 구사된 점은 다른 채용신 화조, 산수화에서 일관적으로 보이는 특징이다. 두 작품 모두 인물은 상당히 디테일하게 묘사하였다. 〈칠광도〉에는 무성서원이 위치한 지역이 넓게 조망되면서 인물은 작게 등장함에도 불구하고, 이목구비, 표정, 동작 하나하나가 매우 구체적으로 표현되었다. 〈송정십현도〉는 이에 비해 인물이 모여있는 장면을 클로즈업하여 그림의 주 대상으로 표현하였기 때문에 인물의 크기가 큰데, 인물의 얼굴은 초상화에 버금갈 정도로 안면에 명암법을 구사하였고, 부채, 종이 등을 들고 있는 모습. 갓의 표현에서도 가장자리로 갈수록 어둡고 가운데를 밝게 하여 둥근 입체감을 묘사한 점, 망건의 구체적인 표현 등에서 초상화에서 보여준 기량과 화풍을 여실히 보여준다.



도19 〈송정십현도〉부분



도19 〈송정십현도〉부분

인물들은 야외에 자리를 깔고 앉아 바둑, 시서화를 즐기고 있다. 십현은 다음과 같다. 김응빈金應賓(1553-1632), 김관金灌(1575-1635), 이탁李達(1581-?), 김정金鼎(1587-1636), 양몽우梁夢禹(1589-1635), 김감(金堪(1590-1662), 송치중宋致中(1591-1643), 김급金汲(1591-1643), 송민고宋民古(1592-?), 김우직金友直(1594-1659)이다.칠광과 십현 모두 해당되는 사람들도 있다. 그들 뒤로 ‘송정松亭’이라 편액이 달려 있는 정자에는 ‘경술삼년庚戌三年’이라고 적혀 있다. 경술년은 이 그림이 그려진 1910년이다.

별목도

20세기초

면에 먹, 안료 綿本彩色, 104.9×65.0cm

호림박물관

화면 왼쪽 상단에 「석지石芝」, 「정산군수채용신신장定山郡守蔡龍臣信章」인장 두 개가 찍혀 있고, 채용신이 그렸다는 내용의 목서는 보이지 않지만, 화풍상 채용신의 전형적인 특징을 보여주고 있다. 그려진 내용은 해가 뜨고 있는 이른 아침, 산에서 일꾼들이 나무를 벌목하고 있는 장면이다. 산에서 벌목하는 것을 ‘산판山坂’이라고 하는데, 산에서 재목을 베어내는 작업은 아주 오래 전부터 있어 왔다. 이미 조선 초기에 강원도민이 농한기를 맞아 나무를 베어내어 뗏목을 만들고, 그것을 강에 띄워 보내어 서울에 물건을 팔았으며, 또 전업으로 삼는 자도 있다는 기록도 보인다. 이와 같은 산판은 조선 후기 목상木商이 등장함으로써 더욱 활기를 띠었다.¹¹

채용신의 이 그림이 왜 그려졌는지는 알 수 없다. ‘별목’, ‘산판’을 주제로 한 그림은 전통적으로 조선시대에 그려지지 않았는데, 일제강점기에도 산판을 통해 필요한 목재를 수급했던 역사가 있었던 것을 감안할 때, 이러한 현실을 그림으로 기록한 것일 가능성이 있다.

화면에는 네 모서리에 창살 같은 표현이 있다. 그림과 직접적인 관계가 없는 이러한 표현은 간혹 20세기 문방책가도에서 화면을 장식하기 위해 등장하기도 한다. 화면 전체적으로 원근법을 적용하여 화면 위쪽에 멀리 있는 인물들과 경관은 작게 그리고, 화면 아래쪽 인물들과 나무 등은 크게 그려 공간감을 확보하였다. 그림의 주인공은 벌목하는 일꾼들이다. 그들은 크게 네 그룹으로 나누어져 있다. 화면 가장 위에는 이미 벌목한 나무를 도끼와 톱으로 다시 자르고 있는 이들이 있다. 두 번째 그룹은 왼쪽 중간 즈음에 벌목을 하다가 나무에 걸터앉아 담배를 피우며 쉬고 있는 네 명의 인물들이다. 세 번째 그룹은 그 아래에 나무 밑둥을 도끼로 찍고 있는 두 명의 인물이다. 마지막 그룹은 화면 가장 아래 나무가 넘어갈만큼 도끼로 찍은 후 밀고 있는 인물과 그 광경을 구경하고 있는 인물들이다. 힘을 쓰면서 생기는 팔, 다리, 몸의 근육까지 표현하였고, 화면 하단에 꽤 크게 그려진 인물들의 경우에는 안면에 초상화에서 구사된 것과 같은 명암법을 구사하였고, 넘어가는 나무를 보며 팔을 번쩍 들고 입을 벌리고 있는 인물은 아랫니, 윗니까지 하나하나 그려 넣을 정도로 구체적으로 그렸다는 점이 주목된다. 긴박한 순간을 매우 적절하게 포착하고 있다. 한편, 나무를 지고 내려가려고 지게에 얹어 놓은 모습 등도 당시 산판 현장을 사실적으로 묘사한 장면으로 생각된다. 고개를 숙이고 뒷모습으로 벌목하고 있는 인물의 표현은 짚신을 신은 모습까지 뒤에서 본대로 잘 그렸는데, 조선시대 인물화에서 찾아보기 힘든 자세다. 구불구불한 선으로 바위를 그리고, 하늘색으로 흐르는 물과 하늘에 선염을 구사하여 표현하였으며, 화면 곳곳에 노란색을 가미한 1910년 전후 전형적인 채용신 화풍을 보여준다. 나무, 인물, 산수 표현 등에서 〈송정심현도〉^{도19}와 유사함을 많이 보인다. 화면 아래에는 진채로 파랗게 날을 표현한 낮이 그려졌다. 다른 도끼와 달리 유난히 두드러지는 파란색으로 표현되었는데, 정확한 이유는 알 수 없다.

정몽주 순절도

20세기초

면에 먹, 안료 綿本彩色, 101.3×37.0cm

국립전주박물관(전주78789)

정몽주鄭夢周(1338-1392)가 선죽교 위에서 순절한 이야기를 그린 역사고사인물화다. 매우 드라마틱한 순간을 담은 이 그림은 주인공 정몽주가 다리 위에 피를 흘리고 쓰러져 있는 순간을 담았다. 정몽주는 고려 말에 태어난 인물로, 불충과 불의에 타협하지 않고 죽음으로 절의를 지킨 충신으로서 사표師表가 되었으며, 다른 한편으로는 성리학에

산판에 대해서는『한국민족문화대백과사전』, ‘산판山坂일꾼’ 참조(<http://encykorea.aks.ac.kr>)

통달해 묵은牧隱 이색李穡(1328-1396)으로부터 ‘동방이학지조東方理學之祖’라는 찬사를 받을만큼 유학자로서의 명성이 높았다. 정몽주에 대한 역사적 평가는 충신이자 유학자 두 가지에 있었다. 이 그림이 그려진 배경에는 정몽주를 향한 이러한 역사의 인식이 있었을 것이다.

『고려사』, 『용비어천가』, 『고려사절요』 등에 기록된 정몽주의 마지막 순간은 다음과 같다. 정몽주가 말을 타고 귀가 길에 올랐을 때 길목에 조영규趙英珪(? -1395) 일행이 대기하고 있다가, 정몽주가 지나가자 조영규가 말을 타고 달리면서 병기로 쳤으나 맞지 않았다. 놀란 정몽주가 돌아보며 화를 냈고, 조영규가 추격해 와서 말의 목을 내리쳤고 정몽주가 땅에 떨어지자 암살단의 일원인 고여 등이 정몽주의 목을 쳐서 쓰러뜨렸다고 한다.

채용신은 이러한 이야기를 잘 알고 있었던 것으로 보인다. 정몽주가 마지막 순간 순절하는 모습을 그렸고, 정몽주를 해친 조영규는 흰색 말을 타고 오른손에 철퇴를 들고 정몽주를 공격하고 다리를 건너가고 있는 모습으로 표현했다. 정몽주는 다리 위에 쓰러져 있고, 그가 타고 있는 말은 놀라서 혼자 반대 방향으로 가고 있다. 놀라 달아나고 있는 하인 두 명도 보인다. 그림에는 조영규趙英珪가 아닌, 조영경趙英敬으로 표기되어 있고, 선죽교善竹橋도 현죽교顯竹橋라고 잘못 표기되어 있다. 아마도 그림이 그려진 이후에 글씨를 잘못 적어 넣은 것으로 보인다.

기본적인 도상은 『삼강행실도』, 『오륜행실도』〈몽주운명夢周殞命〉 장면에 근거하고 있다^{참고도3, 4}. 그런데, 선죽교가 그려져 있지 않던 삼강행실도와 달리 오륜행실도에서는 선죽교 위에서 말을 타고 공격을 한 조영규와 바닥에 쓰러진 정몽주를 묘사하고 하인 2명이 달아나는 장면이 위쪽에 그려져 있어, 채용신 그림은 오륜행실도 도상과 더 유사함을 볼 수 있다¹². 채용신 그림에는 건물이 2개 나오는데 하나는 ‘사당祠堂’, 다른 하나는 ‘비각碑閣’이라고 적혀 있다. 실제로 선죽교 주변에는 동쪽에 하마비下馬碑, 기적비記蹟碑, 선죽교善竹橋 표석 등이 나란히 서 있으며, 표석 옆에는 작은 비각이 하나 있어 ‘일대충의만고강상一大忠義萬古綱常’이라 새긴 비석이 안에 있고, 선죽교 서쪽으로 큰 비각에는 영조와 고종 연간에 세운 어제 비석이 있다. 국립중앙박물관 유리원판사진에서도 비각 2개가 확인된다^{참고도5}.



참고도3
〈몽주운명夢周殞命〉, 『삼강행실도』, 1434년



참고도4
〈몽주운명夢周殞命〉, 『오륜행실도』, 1797년



참고도5
선죽교와 비각, 일제강점기 유리원판사진, 국립중앙박물관 소장

채용신의 〈정몽주 순절도〉와 오륜행실도 속 〈몽주운명〉을 같이 비교 언급한 것은 서윤정, 「감각과 몸의 미술사: 고통 받는 신체, 탐구되는 인체」, 『대동문화연구』 122호(2023). pp. 172-174.



논고
Articles

전통의 계승과 혁신-채용신蔡龍臣 화조·영모화의 제재와 특징
Characteristics of Chae Yong-sin's Bird-and-Flower and Animal Paintings
유미나 원광대학교 역사문화학과 부교수

채용신 회화의 산수: 정체성, 서사, 그리고 이상적 경관의 구현
Exploring the Landscape Expression in Chae Yong-sin's Paintings:
Identity, Narrative, and the Realization of Ideal Landscape
김소연 이화여자대학교 미술사학과 부교수

채용신 그림 속 관지款識: 화가의 이름을 남기는 새로운 방법
Characteristics of Chae Yong-sin's Sign and Seals
민길홍 국립전주박물관 학예연구사

미술과 테크놀로지: 철도와 카메라를 통해 완성된 채용신의 예술 세계
Art and Technology: Chae Yong-sin's Artistic Strategies Constructed by Railroads and Cameras
김수진 성균관대학교 동아시아학술원 연구교수

채용신 화조영모도를 통해 본 근대기 병풍 장황粧纔의 새로운 변화
A New Change in Mounting of Modern Folding Screen through Chae Yong-sin's paintings
전지연 국립민속박물관 유물과학과 학예연구사

채용신 무이구곡도 반전된 글자에 대한 과학적 조사
Reversed Characters: A Scientific Analysis
박미선 국립전주박물관 학예연구사

전통의 계승과 혁신

-채용신蔡龍臣 화조 · 영모화의 제재와 특징

유미나 원광대학교 역사문화학과 부교수

I 머리말

채용신(1850-1941)은 초상화 뿐 아니라 산수화와 화조 · 영모화, 고사화, 기록화, 등 다양한 화목의 그림을 두루 다루었다. 이 가운데 진채를 사용하여 화사하고 화려한 화폭을 이룬 화조화와 담채를 사용하여 다양한 동물을 포착한 영모화는 동시기 다른 화가들과는 구분되는 채용신만의 개성적 화풍이 드러나는 독특함을 보여주어 주목된다.

채용신은 이미 십대의 어린 나이에 그림으로 유명하였다고 한다. “나이가 성동成童(15세)을 넘어서자 드디어 그림으로 유명하였다. 무릇 산천 · 초목 · 화훼 · 영모 · 곤충 · 인개 鱗介(魚鱗) · 운림 · 수석 · 누관 · 정자 · 일월 · 연무 등 형체를 가진 것으로서 신묘함에 들지 않은 것이 없었다.”고 『석강실기』에 서문을 지은 부안 출신의 유학자 박수朴銖는 말하고 있다.¹ 채용신이 어려서부터 모든 화목에 걸쳐 뛰어난 솜씨를 발휘했음을 채용신과 교유 관계에 있던 인물이 증언하고 있는 것이다. 채용신의 화조 · 영모화에 대한 상찬은 여러 문인들의 시문詩文에서 산견된다. 간재閔耑 전우田愚의 제자 박인규 朴寅圭는 “전 정산군수 채공은 평소 이 일을 일삼아 무릇 사람과 신, 산수, 화목의 부류에 칼을 대면 그림이 살아나지 않음이 없었고, 학이 못에서 울면 그 소리가 하늘에 울려퍼지는 듯하였다.”라고 하였다.² 전우의 문인門人 김석린金錫麟이 채용신에게 보낸 편지에도 “…그림 병풍 몇 폭을 얻었는데 산수의 모습과 어조魚鳥의 형상과 초목의 꽃 열매가 각각 그 오묘함을 극도로 하였습니다.”라고 하여 채용신 화조영모도의 뛰어난 묘사력에 대한 감탄을 토로하였다.³ 채용신은 초상화로 한 시대를 풍미한 화가였지만 다양한 화목花木과 조수鳥獸를 담은 그의 화조 · 영모화 또한 독보적 경지를 이루어 많은 이들에게 선망의 대상이었던 것을 말해준다.

그동안 채용신의 생애와 회화에 대한 연구는 초상화를 중심으로 이루어져왔으며 상대적으로 화조영모화에 대한 연구는 소홀한 편이었다. 그러나 근래 들어 새로운 자료의 발굴이 이루어지면서 채용신의 화조 · 영모화에 대한 관심이 높아지고 연구의 폭과

깊이도 더해지고 있는 것을 볼 수 있다.⁴ 이에 힘을 보태는 의미에서 본 논고에서는 새롭게 알려진 자료를 포함시켜 채용신 화조 · 영모화의 특징을 종합적으로 조명하고자 한다.

II 그림에 은둔하다: 석지 채용신의 사회적 위상

채용신과 그의 회화에 대한 이해를 위해서 그의 가계와 관력 등의 행적을 살피는 일은 선행 연구에서 이루어졌으나, 그를 직접 접했던 문인들의 생생한 목소리를 통해 그에 대한 당시의 세평을 살핀 연구는 드문 편이어서 여기서 간략히 살피고자 한다. 무엇보다 그를 직접 대한 이들은 한결같이 그가 나이에 비해 정정하며 마치 학과 같은 정신, 신선과 같은 기품을 지녔다고 찬하였다.

이 때는 공의 나이 65세이다. 눈썹이 푸르고 수염이 희며 화사한 얼굴에 젊은이다운 나이를 가지고, 앓거나 설 때에 거동이 단정하여 마치 청년이나 고사高士와 같았다.⁵

허연 수염을 기르고 홍안의 고사와 같은 풍모를 지녔음을 언급하고 있는데, 이처럼 단정하고 고상하여 신선과 같은 분위기를 풍긴 그의 용모에 대한 표현은 여러 글에서 산견할 수 있다.⁶ 채용신은 80세 무렵까지도 나귀를 타고 종자從者 한 사람을 거느리고 영호남 지역을 가리지 않고 부름에 응하여 그림을 그려주었던 것으로 기록이 전한다.⁷ 한편, 채용신을 맞이하는 측에서는 최대한 예를 갖추어 그를 존대하였음을 여러 글에서 살필 수 있다.

여관에서 채공에게 절하니 호호백발에 깨끗이 티끌을 벗어나 나부끼는 듯 한 분의 신선이였다. …중략… 돌아갈 때에 여러 선비들이 각각 글로 전별을 하였다.⁸

⁴ 채용신의 화조 · 영모화에 대한 연구는 채용신의 회화 세계를 전반적으로 다룬 학위논문에서 한 부분으로 다루어진 정석범, 「채용신 회화의 연구」(홍익대 석사학위논문, 1995); 양진희, 「석지 채용신의 회화 연구」(한국학중앙연구원 석사학위논문, 2019) 등이 있고, 화조 · 영모화 만을 독립적으로 다룬 연구로는 이원복, 「석지 채용신의 꽃과 동물 그림(화조 · 영모)」, 『석지 채용신』(국립현대미술관, 2001); 이현주, 「채용신의 백납병 小考: 초상화가 채용신의 또 다른 이면」, 『조형연구』 15(동아대학교 조형연구소, 2009) ;고연희, 「채용신의 화조화 고찰을 통한, 근대기 화조화 수요의 성향에 대한 제언- 원광대학교박물관 소장 채용신 필 〈화조도8폭병〉을 중심으로」, 『한국민화』 17(한국민화학회, 2022) 등이 있다.

⁵ 『石江實記』, 「石江實記敍」(장서각 소장, MF35-1880), “時公年六十有五眉蒼鬚白韶顏兒齒坐立儀度端雅若青年高士也.” 번역은 이두희 · 이충구, 앞의 책(2004), p.24.

⁶ 채용신의 용모에 대한 이 같은 표현은 魏禧良의 시 중 “깨끗한 표상의 품격은 학이 닭 앞에 선 듯 하도다. 몸은 비록 백발이나 기백은 청년이로다[淸標品格 鶴立鷄前 身雖白髮 氣則青年].” 『석강실기』 권 1: 이두희 · 이충구, 위의 책(2004), p.37. 이 밖에 『석강실기』 권2, 李道默, “채영공은 거동이 장중하고 생각이 뛰어나 무릇 일체 세상의 기미가 가슴 속에 들어오지 않았으니 완연히 신선 속의 사람이었다[蔡令儀止莊重神思迢逸凡一切世味不入於胸次宛是神仙中人].” 이두희 · 이충구, 위의 책(2004), p.51; 같은 책, 許業, “지금 채공의 용모가 청수하며 의표가 단정함을 보니 불 때 음식을 먹지 않는 분의 기상이 있어서 혹은 하늘 위의 신선이 인간 세상에서 노니는 듯하였다[今見公容貌清秀儀表端好似不食烟火氣象或者天上仙翁遊戲人世也].” 이두희 · 이충구, 위의 책(2004), p.52.

⁷ 『석강실기』 권2, 權載奎의 序, “翁之精神氣魄尚不裹倖以一驢一僮飄然遠遊.” 한편, 80세가 넘어서는 수레를 타고 이동하기도 했던 것으로 보인다. 『석강실기』 권2, 權鳳鉉, 「謹呈石芝翁行轅」, “翁能以八十二之隆年優賦遠遊再踰吾嶺.”

⁸ 『석강실기』 권2, 朴寅圭, “拜公于賃舍幡然皓髮潑然脫塵飄飄然了作一個仙翁矣 …… 方其歸也諸生各以文贐之.” 번역은 이두희 · 이충구, 위의 책(2004), p.55.

박인규는 앞서 언급했다시피 전우의 제자로서 당시 스승의 초상을 그리러 온 채용신을 영접하는 일을 담당했던 것으로 보인다. 채용신이 머물게 된 여관으로 가서 그를 만나 절을 하며 맞이했고, 채용신이 초상화를 완성하고 떠날 때는 여러 선비들이 전별시를 지어 이별을 아쉬워했다는 점에서 채용신에 대한 존숭의 마음을 읽을 수 있다. 채용신은 문·무관의 벼슬을 지내며 치세에 대해 호평을 얻었고, 철조⁷ 및 고종 황제의 어진을 성공적으로 그려냈으며, 마침내 종2품의 직에 오른 인물로 당시 선비 사회에서는 채용신을 ‘사문斯文의 달존達尊’이라 칭하며 원로 유학자로 대접하고 있었던 것을 볼 수 있다.⁹

여러 문인들의 글 속에서 채용신이 관료로서의 치적이 많았음을 언급하고 있으며, 그럼에도 불구하고 그림으로만 소문난 것에 대해 애석해하는 언술이 종종 눈에 띈다. 또한 그가 “임금을 아끼며 국가를 근심하는 마음은 하루도 가슴에서 잊은 적이 없었고, 만분의 일이라도 보답하려했다.”고 하면서 우국충절을 품은 채용신의 면모에 대해 이야기한 기록도 산견된다.¹⁰ 채용신이 을사늑약 이후 정산군수를 사임하고 향리로 돌아와 그림에 몰두한 일에 대해 “나라 잃은 울분을 풀고자 그림에 은둔하여 자취를 감추고자 했던 것이 아닌가”하는 의견을 피력한 글도 볼 수 있다.¹¹ 이에 채용신에게 “신비로운 그림으로 이 강^{〔채석강〕}의 승경을 그려서 벽 사이에 걸어두고 나라가 망한 뜻을 붙이는 것도 혹은 한 방도일 것이다.”라고 제안하며 그림으로써 망국의 한을 풀 수 있는 방안을 제시한 기문^{記文} 또한 눈에 띈다.¹² 채용신 목소리를 직접 들을 수는 없으나 그가 그림으로써 시대의 아픔을 견디며 세상에 이바지할 길을 모색했다는 것이 문인들의 수사^{修辭} 이기만 하지는 않았을 것이라 생각된다. 우국지사의 초상화를 적극적으로 그리던 1910년대 그의 행적이 이에 부합된다고 여겨지기 때문이다.

아! 채용은 이 윤리가 땅에 떨어진 세상을 당하여 다시 세상 안을 두루 돌아다니면서 이것으로 온 세상을 고무시키니, 사람들로 하여금 효도하고 모든 집으로 하여금 충성케 하여 거의 세상의 도를 일변시키게 하였던 것이다. 그렇다면 채옹의 공덕은 크다고 하지 않겠는가?¹³

이는 채용신 초상화의 효능에 대한 글이다. 한편, 그의 화조·영모화 효능에 관련된 글도 찾아볼 수 있다. 권봉현^{權鳳鉉}이라는 이는 채용신이 자신에게 산수송학도를 그려주며 “항상 누워서 이 속에서 노닐며 정신을 기르고 기운을 상쾌히 할 도구로 삼게 하였다.”고 하였다.¹⁴ 채용신이 초상화를 통해 충효를 권계^{勸誡}하고 산수송학도를 통해 심성을 양성하게 하였다는 이 같은 글을 통해 당시 사람들이 채용신을 단순히 그림을 잘 그리는 화사^{畫師}로만 보지는 않았음을 알 수 있다.

- 9 『석강실기』 권2, 李道默, “석강 채영공은 사문斯文의 달존達尊(원로)으로서, 특히 그림에 뛰어나 호칭하기를 당세 오도자라고 하였는데 금마군에 살았다[蔡令公以斯文達尊尤工於繪事號稱當世吳道子而居在金馬郡].” 번역은 이두희·이충구, 앞의 책(2004), p.47. 채용신이 진주 도통사道統祠에 가서 공자·주자·안향 세 성현의 화상을 모사해 주고 떠날 때는 그 곳의 유학자들 10 여명이 저마다 시를 지어 떠나는 채용신을 전송하였다. 이들의 시에서 채용신을 ‘영공令公’이라 칭하였는데, 이는 종2품 관원에 대한 존칭이다. 『석강실기』 권1, 칠언절구, 盧銖, “經紀多年奉聖眞 令公手法極精神 嶠南自此爭稱頌 百世春秋釋菜人.”
- 10 『석강실기』 권2, 權潤壽, 「奉命寫記序」, “…丙午棄官歸來因以不仕其愛 君憂國之心未嘗一日忘于懷 欲報萬一.”
- 11 『석강실기』 권2, 許業, “公自以秩至亞卿荷 國厚恩目見山河異昨無意世途翩然歸來遊歷域內山川以舒憤懣之懷. 或有請摹先聖遺像則不嫌勤勞而樂爲之 槩可見其志氣之不苟而乃以畫聞惜哉. 蓋欲隱於畫而以晦迹也.”
- 12 『석강실기』 권2, 金鍾熙, 「記」, “不然以令之神畫繪得茲江之勝而揭諸壁間以寓匪風下泉之義亦或一道也.” 번역은 이두희·이충구, 위의 책(2004), p.68.
- 13 『석강실기』 권2, 序, 柳正錫, “嗚呼 翁當此倫理斃喪之世更遍歷宇內以此風動一世使人孝而家忠則庶幾能一變世道若然則翁之功德不其大矣乎.” 번역은 이두희·이충구, 위의 책(2004), p.47.
- 14 『석강실기』 권2, 權鳳鉉, 「謹呈石芝翁行臆」, “翁亦不憚而畫山水松鶴圖 俾余常卧遊於此中爲養神爽氣之具. 翁之意甚厚矣.”

채용신은 아들·손자와 함께 도화 공방을 운영하며 그림 주문을 안내하는 광고를 낼 정도로 상업적으로 회화 활동을 펼쳤던 인물이라고 평해지지만, 채용신을 만나보고 알았던 동시대인들은 그를 신선과 같은 고결한 풍모에 우국충절을 품은 유자^{儒者}로 존중하고 있었던 점을 주목할 필요가 있을 것이다.

III 채용신의 담채 화조·영모화

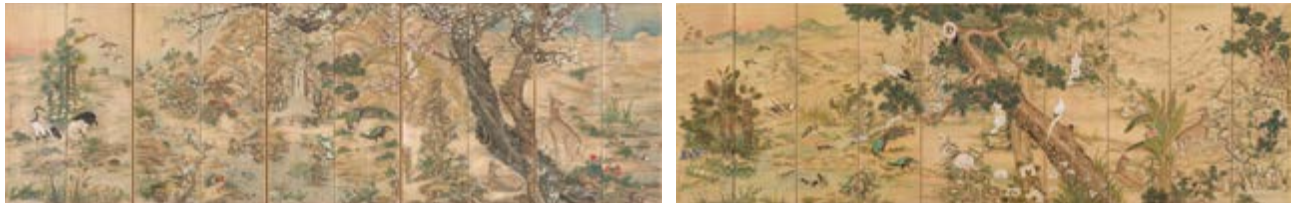
현재 확인되는 채용신 화조·영모화는 20점 내외이다. 이들 작품은 1910~1920년대의 작품이 대부분이어서 채용신이 익산 금마산방에서 제작한 것들이라 여겨진다. 채용신의 화조·영모화는 크게 담채로 그려낸 화조영모도와 진채를 구사한 화조영모도로 나뉘며, 담채화 중에는 연폭 형식의 대화면 영모도와 병풍 각 폭에 각기 다른 동식물을 담아낸 영모도 병풍, 그리고 축 형식의 단폭 영모도가 있다. 이 장에서는 담채의 화조·영모도를 살피고자한다.

1 대화면에 펼쳐진 낙원: 장생도

병풍의 여러 폭을 하나의 대화면으로 조성한 연폭 바탕에 거대한 나무가 근경에서 사선으로 가로지르며 화폭을 벗어나고, 그 너머의 드넓은 산수 공간에 각종 동식물이 배치되어 마치 지상 낙원을 표현한 듯한 그림이다. 소나무, 사슴, 학, 거북 등 십장생도의 제재와 중복되는 것이 많아서 ‘장생도’라 칭해진다. 이 유형의 작품으로는 국립중앙박물관, 아모레퍼시픽미술관, 국립현대미술관에 소장된 세 점이 있다^{표1 도1, 2}. 모두 10폭 병풍인데, 국립현대미술관 〈장생도〉만은 액자 형식으로 변형되었다^{도3}.

표1 채용신 〈장생도〉에 그려진 동식물

	소장처	제10폭	제9폭	제8폭	제7폭	제6폭	제5폭	제4폭	제3폭	제2폭	제1폭
국립중앙박물관 건희 3559 1918 무오년	일몰	기러기	원숭이	참새	폭포	공작	앵무새	사슴	사슴	달	
	학	학	참새	원앙	원숭이	소나무	괴석		매화	참새	
	흰해당화	거북	목련	해당화	물총새		장미				물새
	물매화	종려나무 벗폴	절레꽃 벗폴	목련 여뀌	들국화 물매화 벗폴						해당화
아모레퍼시픽미술관 1921 신유년	기러기	일몰	물총새	학	학	앵무새	앵무새	기러기	기러기	소나무	
	오리	기러기	원앙	공작새	토끼	토끼	붓꽃	사슴	사슴	원숭이	
	종려나무	종려나무	청둥오리	소나무	소나무	소나무	괴석	파초			
	물매화	여뀌	물매화	절레꽃	백합	수국	담	장미			
국립현대미술관 1922 임술년	벗폴	물매화 벗폴			절레꽃 폭포						
	기러기	기러기	백로	물총새	앵무새	공작	앵무새	사슴	해	원숭이	
	파초	학	원앙	목련	청둥오리	소나무	소나무	붓꽃	참새	파초	
		파초	목련 장미 물매화	여뀌	물매화		영지	폭포	파초 절레꽃		



도1 채용신,〈장생도10폭병풍〉 1918년, 면에 색, 각68.1×33.4cm 국립중앙박물관(건희3559)

도2 채용신,〈장생도10폭병풍〉 1921년, 비단에 색, 각117.5×34.1(1,10폭), 36.4cm(2~9폭), 아모레퍼시픽미술관

우선 가장 눈에 띄는 것은 근경에 포치된 거대한 나무이다. 국립중앙박물관 소장 〈장생도〉에는 매화나무가 그려졌고, 나머지 두 작품에는 소나무가 배치되었다. 배경을 이루는 산수는 구름과 평지가 끝없이 펼쳐진 장대한 경관이다. 채용신 산수화의 특징은 수평으로 펼쳐지는 넓은 산수 공간을 부감법으로 포착하여 화폭의 대부분이 언덕과 구름 및 평야로 채워지며 지평선이 화폭의 최상단에 설정되어 하늘이 좁게 배치된다는 점이다. 이는 동시기 다른 화가들의 산수화 양식에서는 보기 힘든 채용신의 독자적 구성 방식이다. 이러한 산수화의 특징은 〈장생도〉를 포함한 채용신의 화조·영모도의 산수 배경에서도 동일하게 나타나고 있다. 화면 중앙부에는 바위산이 배치되었는데 폭포가 떨어지는 수려한 경관은 채용신의 상상력이 빚어낸 환상적 공간인 것이다.

〈장생도〉병풍에 그려진 동식물은 매우 다양하다. 우선 학, 공작, 앵무새, 원앙, 청둥오리, 기러기, 참새, 물총새, 물새 등의 조류와 사슴, 원숭이, 거북, 토끼, 등의 동물, 그리고 소나무, 매화나무, 오동나무, 종려나무, 파초 등의 나무와 해당화, 목련, 장미, 들국화, 백합, 수국, 철레꽃, 물매화, 어귀, 벚꽃 등의 화초가 전 화면에 고루 분포되어 있다. 달 혹은 해가 그려지기도 하였다^{표1}.

가장 큰 규모의 화폭에 많은 동식물을 담고 있는 아모레퍼시픽 미술관의 〈장생도〉^{표2}는 이 중 가장 공을 들여 제작한 대작이라 할 수 있다. 산과 언덕에는 담녹과 담갈색을 사용하였고 근경의 바위에 살짝 청색 안료를 사용하여 포인트를 주었다. 사슴과 원숭이, 기러기 등은 담갈색을 사용하여 크게 눈에 띄지 않으면서 배경과 어우러졌고, 이에 반해 공작새와 원앙 등 색상이 화려한 새는 진채를 사용하여 관람자의 눈길을 집중시킨다. 근경의 소나무와 파초, 종려나무 등에는 녹색을 강하게 사용하여 강조하였고, 흰색이 사용된 앵무새와 학, 토끼 등이 다채로움을 더해준다. 사선으로 뻗은 근경의 소나무가 화면의 중심을 잡아주면서 전체 자연경관이 끝없이 멀어지면서 드넓게 펼쳐지며 시원스러운 공간감을 느끼게 해주는 이 작품은 동시기 회화에서 달리 예를 찾아볼 수 없는 독특한 구성이다. 특히 채용신의 정교한 묘사력과 노련한 채색법을 볼 수 있는 발군의 작품이라 여겨진다.

채용신의 〈장생도〉화경의 연원을 찾아보자면 궁중회화 중의 〈십장생도〉와 〈서수장생도〉를 들 수 있다.¹⁵ 특히 삼성미술관 리움 소장의 〈서수장생도〉^{표4}는 10폭의 연폭병풍으로서 화면 우측에 사선으로 뻗은 소나무가 근경을 이루고 그 너머의 산수 공간에 다양한 서수가 자리하고 있다는 점에서 연관성이 보인다. 다만 풍부한 진채를 사용한 궁중회화의



도3 채용신,〈장생도10폭병풍〉 1922년, 비단에 색, 국립현대미술관

도4 작가모름,〈서수장생도10폭병풍〉 19세기 후반, 비단에 색, 각113.0×350.8cm 삼성미술관 리움

¹⁵ 삼성미술관 리움의 〈서수장생도〉에 대해서는 이재은, 「19세기 궁중 서수도의 양상과 특징」, 『미술사학연구』 292(2016), pp.97-101 참조. 채용신 〈장생도〉와 국립고궁박물관의 〈십장생도〉 비교는 양진희, 앞의 논문, pp.116-117.

화려함과는 대조적으로 채용신은 담채를 사용하였으며, 상상의 동물인 용, 봉황, 기린 등의 서수는 배제하고 현실의 다양한 동식물을 다루었다는 점이 차이점이다.

2 장수長壽와 복락福樂의 기원: 화조영모도 병풍

담채로 그린 화조영모도는 8폭 혹은 10폭 병풍에 그려졌다. 주요 제제는 사슴과 영지, 오동나무 아래의 어미개와 강아지, 닭과 병아리, 먹이를 노리는 매, 바위에 앉은 원숭이, 두 마리 토끼, 바닷가의 염소, 버드나무 아래의 말, 등이다^{표2}. 화조영모도 병풍은 조선말기 및 근대기 화단에서 유행하였는데 장승업을 위시하여 안중식, 조석진 등 여러 화가들이 작품을 남기고 있으며, 채용신 또한 이 흐름에 부응한 것이라 할 수 있다.¹⁶

표2 채용신 〈담채 화조영모도〉에 그려진 동식물

소장처	매, 파도	기타	매, 나무	사슴	개,강아지	닭,병아리	원숭이	말	염소	토끼	학
국립중앙박물관 10폭 건희4101 20세기초	기러기 들국화	백로 갈대 물매화 달	매 소나무	사슴 참새 영지	어미개와 강아지 오동나무	닭과 병아리 수국 장미	원숭이 붓꽃 폭포	말 버드나무 피꼬리	염소 기러기	토끼 참새 철레꽃	×
국립중앙박물관 10폭 구9428 1914 갑인년	매 바위 파도 구름 달	곰과 고슴도치 폭포 구름	매	기린 영지 폭포 소나무 들국화	어미개와 강아지 오동나무	닭과 병아리 참새 종려나무	원숭이와 새끼 다람쥐 폭포	×	염소 기러기	토끼 개구리 울챙이 물매화	학 소나무
국립전주박물관 10폭 전주75574 20세기초	매 바위 파도 초승달 구름	기린 소나무 영지 폭포	백로 제비 울챙이 연꽃	사슴 참새 청둥오리	어미개와 강아지 까치 오동나무 철레꽃	×	원숭이 다람쥐 바위	말 버드나무 백로 구름	염소 기러기	토끼 참새 국화 피석	학 갈매기 거북 파도
국립전주박물관 8폭 전주78787 20세기초	×	공작 제비 수국	매 버드나무 석류	사슴 황오리 영지	어미개와 강아지 오동나무 해당화	닭과 병아리 철레꽃 종려나무	원숭이 딱따구리 산당화 단풍 구름	×	×	토끼 참새 진달래 철레꽃	학 거북 불수갑 해

이번 총서에서 처음 공개되는 이건희 기증의 채용신 〈영모도〉(건희4101)^{표5}은 특히 작품성이 우수하며 새나 짐승을 비롯한 경물의 묘사력이 탁월하여 채용신이 특별히 공을 들여 제작한 작품으로 보인다. 이 작품을 조석진의 〈화조영모도〉^{표6}과 비교해보면 나무나 화훼·괴석 등의 요소를 비중있게 다루어 사실적 공간을 조성하면서 주제가 되는 조류 혹은 동물을 배치하였다는 점이 유사하다. 다만 채용신의 그림에서는 원경으로 물러나는 산수의 묘사가 더욱 상세하고 하늘과 물에 맑은 담청색을 선연하여 입체감이 강조된 점이 특징적이다. 두 작가가 다른 제제는 상당 부분 일치해서 말, 백로, 닭, 개, 사슴이 공통되고, 조석진이 포함시킨 학, 금계, 앵무의 경우 채용신이 다른 화조도 병풍에서 다루고 있는 조류이다. 다만, 전통적으로 애호되었고 근대기 영모도 병풍에서도 빠지지 않고 다루어지던 고양이 그림을 채용신이 다룬 적이 없다는 점이 특기할 만하다.

¹⁶ 채용신 화조·영모화와 장승업의 화조·영모화 비교는 양진희, 앞의 논문, pp. 115-116.



도5
채용신, <영모도>
20세기초, 면에 색, 88.6×32.0cm
국립중앙박물관(건희4101)



도6
조석진, <화조영모도>
20세기, 종이에 색, 172.0×51.5cm
국립중앙박물관(건희3551)

채용신의 닭과 사슴 그림을 조석진의 그림과 비교해보면 정교한 필법과 깔끔한 마무리에서 채용신이 결코 뒤지지 않았음을 볼 수 있다^{표3}. 한편, 같은 제재를 다룰지라도 채용신은 자신만의 차별화된 도상을 사용하였는데, 조석진이 서 있는 말을 그린 데 반해 채용신은 땅에 등을 대고 누워 버둥대는 말을 그렸고, 조석진이 편안하게 턱을 괴고 누워있는 개를 그린 반면, 채용신은 어미개가 새끼들에게 젖을 먹이는 장면을 그렸다. 이는 채용신 영모도의 특징이기도 하다^{표3}.

표3 채용신의 《영모도》(건희4101)와 조석진의 《화조영모도》(건희3551) 세부 비교



3-1
도5의 제3폭 닭 부분



3-2
도6의 제8폭 닭 부분



3-3
도5의 제1폭 사슴 부분



3-4
도6의 제7폭 사슴 부분



3-5
도5의 제7폭 말 부분



3-6
도6의 제3폭 말 부분



3-7
도5의 제2폭 개 부분



3-8
도6의 제1폭 개 부분

채용신이 영모도에서 즐겨 다루었던 원숭이 그림은 장승업의 영모도에서도 등장하였는데, 장승업이 복숭아 나무가지에 앉은 원숭이를 표현한 데 반해 채용신은 바위 위에 앉은 원숭이를 그렸다^{표4, 17}. 염소 그림은 영모도에서 거의 다루어지지 않던 제재이지만 근대기 고사인물도에서는 소무^{蘇武}의 고사에 등장하고 있어서 채용신이 이를 차용한 것이 아닌가 여겨진다^{표4}.

표4 채용신의 원숭이, 염소 그림 비교



4-1
도5의 제6폭 원숭이 부분



4-2
장승업, <화조영모도10폭병풍>
제3폭 원숭이 부분
종이에 색, 각106.0×30.0cm
국립중앙박물관(건희3582)



4-3
도5의 제10폭 염소 부분



4-4
지운영, <고사인물도6폭병풍>
제6폭 소무^{蘇武} 부분
비단에 색, 각128.2×34.7cm
국립중앙박물관(증9366)

한편, 채용신의 화조영모도에서는 다른 화가들이 다루지 않은 새로운 제재가 등장하기도 하였다. 국립중앙박물관의 <영모도10폭병풍>(구9428)^{도7} 제5폭에서는 곰과 고슴도치가 다루어져서 이색적이다. 잔뜩 웅크리고 가시를 세워 긴장하고 있는 고슴도치를 향해 코를 들이대고 있는 곰의 모습은 해학적으로 느껴지기도 한다^{도7-1}. 또한 같은 병풍 제7폭의 매 그림은 파도가 넘실대는 바다 한 가운데 우뚝 솟은 바위섬 꼭대기에 앉아있는 매를 그린 그림이다. 하늘에 구름 사이로 달이 살짝 보인다^{도7-2}.

무엇보다 채용신 화조영모화의 두드러진 특징은 부감법으로 내려다 본 산수 배경이 비중있게 다루어진 점이라 할 수 있다. 담청색과 담갈색의 선염을 기조로 한 산과 언덕, 그리고 역시 담청색 선염으로 처리한 하늘의 표현은 채용신 화조영모도의 트레이드마크이다. 이에 따라 채용신 화조영모도는 여백없이 가득 찬 화면 구성이 특징이다.

화조영모도는 각 동물이 지니는 상징성을 통해 복락^{福樂}을 기원하는 뜻을 담았다. 학과 소나무, 사슴과 영지는 장수를, 닭과 병아리, 어미개와 강아지를 비롯하여 새끼를 먹이는 동물 그림은 다산과 자손번창을 표상한다. 또한 동음동성^{同音同聲}의 한자를 통해 원숭이는 관운^{官運}을, 기러기와 갈대 그림을 일컫는 노안도^{蘆雁圖}는 노년의 안락함을 바라는 소망이

17 장승업이 기존에 없던 원숭이를 병풍에 그려 넣었던 일에 대해서는 “19세기 조선에는 원숭이가 없었는데 그가 귀조인 東農 金嘉鎭의 병풍에 난생처음 보는 원숭이를 그려서 장안의 화제가 되었다.” 김은호, 『書畵百年』(중앙일보사, 1981), p. 217. 이남립, 「19세기 화원의 영모화 연구」(덕성여대 석사학위논문, 2017), pp. 97-98에서 재인용.

들어있다.¹⁸ 국립중앙박물관 소장 〈영모도10폭병풍〉(구9428) 제6폭과 국립전주박물관 소장 〈영모도10폭병풍〉(전주75574)

제10폭에는 상상의 동물인 외뿔 달린 기린 그림도 등장하여 상서와 길상의 기원이 함께 담겨있다^{도7-3}.



도7
채용신, 〈영모도10폭병풍〉
1914년, 비단에 색 , 각68.1×33.4cm
국립중앙박물관(구9428)



도7-1
도7의 제5폭 곰과 고슴도치 부분



도7-2
도7의 제7폭 매 부분



도7-3
도7의 제6폭 기린 부분

18 원숭이(猴)와 제후(侯)가 동음동성이어서 원숭이 그림을 통해 후작에 봉해지기를 바라는 뜻을 담았다. 노자키 세이킨 지음·변영섭·안영길 옮김, 『중국길상도안』(도서출판 예경, 1992), p. 555; 이남림, 앞의 논문, p. 98.

IV 채용신의 진채 화조·영모화

진채를 사용하여 화사한 화면을 연출한 채용신의 진채 화조·영모화는 채용신 화조·영모화의 하이라이트라 할 수 있다. 당시 전북 지역 화단은 이정직李定稷(1841-1910), 조주승趙周昇(1854-1903), 송기면宋基冕(1882-1956) 등 사승관계의 문인화가들이 주도하고 있었으며 이들은 주로 수묵의 사군자를 그렸다.¹⁹ 채용신이 택한 채색 화조·영모화는 전혀 다른 방향을 지향하고 있었던 것이다. 채용신의 진채 화조·영모화는 두 유형으로 나누어진다. 먼저 조류만을 다룬 화조화, 그리고 동물 그림이 포함된 화조·영모화이다.

채용신의 진채 화조도 병풍은 다양한 꽃과 새를 다채로운 채색으로 그려내어 관람자로 하여금 아름답고 화사한 그림 속 세계로 빠져들게 하는 매력을 지닌다. 그림에서 다루어진 주요 조류는 꿩, 원앙, 공작, 금계, 닭과 병아리, 물오리, 앵무새, 백로, 기러기, 비둘기 등이지만 이 외에도 다양한 새들이 부수적으로 등장하여 화면을 장식한다^{표5}. 새끼를 기르고 먹이는 새들의 표현을 통해 가정의 화목, 부부 금슬과 다산의 기원이 담겨있다. 또한 공작, 앵무새 등의 화려하고 진귀한 새들이 포함되어 부귀영화를 바라는 소망이 더해졌다.

표5 채용신 〈진채 화조영모도〉 병풍에 그려진 조류와 식물											
	소장처	제10폭	제9폭	제8폭	제7폭	제6폭	제5폭	제4폭	제3폭	제2폭	제1폭
	국립중앙박물관 10폭 구735	금계 국화 석류	기러기 갈대	곤줄박이 모란	앵무새 철레꽃 두견화	물오리 물총새 제비 개구리와 올챙이 연꽃	닭과 병아리 제비 백합 파초	금계 목련 흰 장미	공작 참새 해당화 수국 불수감	원앙 백로 버드나무 배꽃	꿩 참새 매화 동백
	국립중앙박물관 10폭 이광렬 제 동원3327 20세기초	꿩 참새 동백 매화 수선화 달	곤줄박이 파초 국화	기러기 종려나무 갈대	앵무새 석류 백합	물오리 물총새 제비 연꽃 갈대	공작새 황오리 불수감	금계 진달래	원앙 참새	비둘기 물총새 모란	금계 목련 장미
	국립중앙박물관 10폭 진희3774	기러기 갈대	물오리 석류	백로 물총새 제비 연꽃 갈대	백로 갈대 들국화	곤줄박이 불수감 해당화	물오리 참새 버드나무	원앙 수국	공작새 해당화 진달래	앵무새 모란	금계 목련 장미
	국립전주박물관 10폭 전주78788 1914	꿩 참새 매화 동백 달	기러기 갈대	곤줄박이 석류 국화	물오리 물총새 연꽃 갈대	금계 참새 장미 수국	황오리 검은머리물떼새 홍도화	앵무새 딱새 진달래철레꽃	비둘기 뿔종다리 모란 흰배롱나무	원앙 제비 진달래 물매화	금계 굴뚝새 목련 장미
	순천대박물관 6폭 20세기초	×	×	×	×	기러기 갈대	메추라기 참새 석류 국화	물오리 물총새 연꽃	비둘기 피꼬리 모란	앵무새 작약	금계 목련 장미

19 이철량, 「전북의 근대 회화」, 『그림, 글씨 그리고 전북』(전북대학교 박물관, 2012).

	소장처	제10폭	제9폭	제8폭	제7폭	제6폭	제5폭	제4폭	제3폭	제2폭	제1폭
	국립민속박물관	평	기러기	메추라기	사슴	백로	공작	원앙	어미개와 강아지	토끼	학과 새끼
	10폭	참새	갈대	곤줄박이	영지	물총새	앵무새	황오리	봉황과 오동나무	참새	금계
	민속90327	매화		석류	불수감	제비	철레꽃	여뀌	금낭화	모란	소나무
	20세기초	동백		국화		연꽃	종려나무				목련
영모도		수선화									해
	달										
	국립민속박물관	평	기러기	메추라기	매	물총새	물오리	원숭이	닭	참새	곤줄박이
	10폭	매화	갈대	파초	석류	제비,	백로	진달래	종려나무	철레꽃	목련
	민속47233	동백		국화		연꽃	갈대				장미
	1910 경술년	달				갈대					
	원광대박물관	×	×	기러기	토끼	물오리	금계	비둘기	원앙	금계	평
	8폭			갈대	파초	제비	검은머리물떼새	참새	물까치	목련	참새
	1918			국화	국화	연꽃	수국	모란	홍도화	장미	매화
						갈대				굴뚝새	동백
											달

채용신의 채색 화조도는 궁중 화조도와와의 관련성이 깊다.²⁰ 1900년 그가 어진 제작을 위해 궁궐을 드나들면서 궁중 화조도를 직접 접했을 가능성도 있지만, 당시 최상류 문화에 대한 민간의 선망 속에 진채의 궁중 화조도 양식을 모방한 작품들이 이미 대중적으로 소비되고 있었다. 필라델피아미술관 소장 〈봉황·공작도〉^{도8}는 궁궐 내 벽면에 붙였던 부벽화^{付壁畵}로 추정되는데 공필의 궁중 화조도 양식을 잘 대변해주는 작품이다.²¹ 또한 창덕궁에서 실제 사용되던 창호그림인 〈화조도〉 병풍은 화훼와 영모류를 다채로운 채색으로 처리하여 화려한 화면을 연출하였으며, 특히 청록의 진채로 표현된 바위나 괴석이 화폭의 한 편에 치우치게 배치한 구성이 궁중화조도의 전형적인 특징을 이룬다^{도9, 10}. 제제 면에서 공작과 평, 앵무새, 금계 등의 진귀한 새들이 꽃나무와 함께 배치되고, 물오리와 백로 등이 연꽃이며 갈대와 어우러졌으며, 상상의 새인 봉황이 다루어지기도 하였다. 창덕궁 창호그림 〈화조도〉 병풍의 경우 원색조의 채색을 사용하였고 화조의 묘사는 간략화·도식화가 많이 진행된 양식이다.

궁궐 내 장식으로 사용되던 이들 그림 중의 공작새를 보자. 공작은 부귀와 번영을 상징하여 왕실의 진연^{進宴}이나 진찬^{進饌} 등의 행사에는 물론 혼례 시 침실에 병풍 등으로 꾸며서 사용되었다.²² 1828(무자)년의 『무자진작의궤』에는 〈공작삼병〉의 도식이 수록되어 있어 당시 그려졌던 공작도의 모습을 확인할 수 있다^{도11}. 부벽화나 창호그림에서 공작은 나무 가지나 바위 위에 깃든 모습으로 그려졌는데, 채용신의 〈공작도〉는 〈공작삼병〉 중의 공작 도상에 더욱 가깝다. 다만 채용신의 〈화조도〉 병풍 중 암수 두 마리의 공작이 벌레를 쫓고 있는 설정은 채용신이 구상한 독특한 도상인 것으로 보인다^{표 6}.

²⁰ 채용신 화조화 병풍과 궁중 화조화 병풍과의 친연성에 대해서는 선행 연구에서 피력되었다. 양진희, 앞의 논문, pp.111-114; 고연희, 「채용신의 화조화 고찰을 통한, 근대기 화조화 수요의 성향에 대한 제언-원광대학교박물관 소장 채용신 필 《화조도8폭병》을 중심으로」, 『한국민화』 17(2022), pp.67-68.

²¹ 이 그림에 대해서는 우현수, 「미국 필라델피아미술관 소장 〈봉황·공작도〉 쌍폭에 대하여」, 국립고궁박물관 편, 『궁궐의 장식그림』(2009), pp.109-119 참조.

²² 국립고궁박물관 편, 위의 책, p.60; 정병모, 『봉황과 공작이 머무는 그 곳: 조선시대 화조화』(다함미디어 에스앤아이팩토리, 2021).



도8
〈봉황·공작도〉대련
19세기, 종이에 색, 156.2×54.6cm
필라델피아미술관
(출처:『궁궐의 장식그림』, 국립고궁박물관, 2009)



도11
〈공작삼병〉도식, 『戊子 진작의궤』
1828년, 규장각한국학연구원(奎14364)



도12
작가모름, 〈화조도8폭병풍〉
19세기, 종이에 색, 각123.0×30.4cm
국립중앙박물관(신수15268)

도13 작가모름, 〈화조도〉
인쇄본, 83.4×29.8cm
국립중앙박물관(구8552)



도9
작가모름, 〈화조도4폭병풍〉
19세기~20세기초, 종이에 색, 각134×49.9cm
국립고궁박물관(창덕6494)



도10
작가모름, 〈화조도4폭병풍〉
19세기~20세기초, 종이에 색, 각120.3×45.2cm
국립고궁박물관(창덕6485)

표6 궁중화조도 양식의 〈공작도〉 비교



6-1
도8의 공작 부분



6-2
작가모름, 〈화조도4폭병풍〉 제3폭 공작 부분
19세기~20세기초, 종이에 색, 각121.7×45.5cm
고궁박물관(창덕6476)



6-3
도15의 제3폭 공작 부분

한편, 국립중앙박물관 소장의 〈화조도8폭병풍〉은 이러한 궁중 화조도 양식을 추종하였거나 모방한 작품으로 화려한 채색으로 다채로운 조류와 화훼를 화폭에 담았다^{도12}. 이러한 화조도 병풍은 작자를 알 수 없지만 묘사력과 채색 감각이 뛰어나서 도화서 화원이거나 화원 출신의 전문 화사의 솜씨였을 가능성이 크다고 여겨진다. 이 같은 궁중 화조도가 궁궐의 담을 넘어 민간에 널리 퍼져나가 대중적 인기를 끌었음을 말해주는 것이 국립중앙박물관 소장 인쇄본 〈화조도〉^{도13}이다. 창덕궁 창호그림 중의 금계그림과 국립중앙박물관 〈화조도8폭병풍〉 중의 제4폭, 그리고 인쇄본 〈화조도〉를 비교해보면 궁중화조도에서 유래된 도상과 양식이 무수히 반복 재생산되었음을 볼 수 있다^{표7}. 채용신 〈화조영모도 10폭병풍〉^{도15} 중의 금계그림 또한 궁중화조도 양식에 대한 민간의 선망을 충족시켜 준 그림이었음을 살필 수 있다.

표7 궁중화조도 양식의 금계 그림 비교



7-1
작가모름, 〈화조도4폭병풍〉
제3폭 금계 부분
19세기~20세기초, 종이에 색
각132×49.5cm
국립고궁박물관(창덕6490)



7-2
도12의 제4폭 금계
부분



7-3
도13의 금계 부분



7-4
도15의 제4폭
금계 부분



도14
신명연, 〈화조도6폭병풍〉
19세기, 비단에 색, 각132.8×44.7cm
국립중앙박물관(본관11418)



도15
채용신, 〈화조도10폭병풍〉
20세기초, 면에 색, 각123.0×30.7cm
국립중앙박물관(구735)

공필의 채색화조도는 남종문인화를 지향했던 근대기 주류 화단에서 선호된 그림은 아니었다. 신명연申命衍(1809~1886)이 정교한 필치의 채색 화조화로 일가를 이루었지만, 〈화조도6폭병풍〉^{도14}에서 볼 수 있듯이 그는 화면의 여백에 제시를 정갈한 예서체로 적어 넣어 시·서·화가 어우러진 문인적 취향을 특징으로 하였다.²³ 앞장에서 보았던 조석진의 〈화조영모도〉^{도6} 중에도 앵무도가 포함되어 있는데 부드러운 담채를 사용하여 공필의 채색 화조도와는 구별된다. 이에 반해 채용신은 궁중 화조도 양식을 본격적으로 지향하였으되 진채를 다소 순화시켜 자신만의 독자적 화조화의 세계를 펼쳤다고 할 수 있다^{표8}.

표8 신명연, 조석진, 채용신의 앵무도 비교



8-1
도14의 제5폭 앵무 부분



8-2
도6의 제5폭 앵무 부분



8-3
도15의 제7폭 앵무 부분



도16
도15의 제8폭 곤줄박이 부분



도17
도15의 제6폭 개구리와 올챙이 부분

〈화조도10폭병풍〉(^{구735})^{도15}에서 보름달을 배경으로 매화나무 가지에 참새가 앉아 있는 월야쌍서月夜雙栖의 장면, 앵무새 한 쌍이 각각 나뭇가지와 바위 위에 앉아 호응하는 장면, 공작새 한 쌍이 화려한 정원에서 노니는 장면, 꿩 한 쌍이 마주보고 있는 장면 등은 창덕궁 창호그림인 〈화조도〉 병풍과 국립중앙박물관 소장 〈화조도〉 병풍에서 공통적으로 볼 수 있는 것이다.²⁴ 또한 연지蓮池에서 물오리가 헤엄치는 장면과 갈대가 우거진 물가에 기러기가 모여드는 장면 또한 전통적으로 다루어지던 화조도 주제이며 채용신의 화조도에도 빠짐없이 등장한다. 물오리 그림에서 머리가 희고 날개 깃털이 알록달록한 오리류는 실물에서 찾아보기 힘들지만 궁중장식화에서는 패턴화되었던 것임을 창덕궁 창호 그림 병풍 중의 오리 그림과 궁중화조도 계열의 그림을 통해 알 수 있으며, 채용신 또한 이를 계승한 것이다^{표9}. 채용신은 궁중화조도 양식을 취하되 그만의 독특한 도상을 창출하기도 하였다. 앞서 언급했다시피 공작새 한 쌍이 벌레를 쫓려고 다가가는 장면은 나뭇가지에 깃든 공작새를 주로 그렸던 궁중화조도와는 다르고, 앵무새 또한 궁중 화조도에서 다루어졌지만 찔레꽃 한 송이를 발로 잡고 있는 모습은 채용신의 창안으로 보인다^{표9}. 곤줄박이 두 마리가 서로의 부리를 발로 잡고 싸우는 모습과 물오리가 노니는 연못에 올챙이 십여 마리가 줄지어 헤엄치는 모습도 궁중 화조도에서는 찾아볼 수 없는 것으로서 채용신의 독창성을 말해준다^{도16, 17}.

채용신 화조도에는 산수 배경이 없고 그 대신 하늘을 맑은 담청색으로 선염하여 궁중의 공간감을 느끼게 해준다. 또한 연못가 정경情景를 담아내면서 수면을 담청색으로 선염하여 전체적으로 투명한 하늘색이 화면의 배경을 이룬다. 여기에 바위나 괴석에 청색을 강하게 사용하여 포인트를 주었는데 수목을 쓰듯이 청색에 농담 차이를 주고 담갈색과 어우러지게 하여 독특한 바위 묘법을 구사하였다. 꽃과 새는 진채를 사용하여 화려한 화면을 연출한다. 채용신 화조도에는 중심이

23 신명연의 화조화에 대해서는 신성란, 「講春 申命衍(1809~1886)의 繪畵 研究」(홍익대 석사학위논문, 2003), pp. 39~52.

24 ‘월야쌍서’의 도상에 대해서는 고연희, 앞의 논문, pp.67~68; 윤진영, 『민화의 시대』(월간민화, 2022), pp. 446~450 참조.

되는 새 외에도 다양한 새들이 어우러져 있는데, 공작새, 앵무새와 같은 외래종을 제외하면 한국에서 서식하는 새들이 주로 다루어진 것으로 보인다^{표5}.

표9 궁중화조도와 채용신 화조도 비교			
	〈화조도〉병풍 국립고궁박물관 (창덕 6494 ,창덕6474)	〈화조도〉 병풍 국립중앙박물관(신15268)	채용신, 〈화조도〉병풍 국립중앙박물관(구735)/ 국립전주박물관(전주78788)
①월야쌍서와 꿩			
			
②앵무새			
			

화조도와 영모도가 혼합된 진채화로는 국립민속박물관 〈화조영모도10폭병풍〉(민속90327)이 대표적인데 화조도 외에 토끼, 어미개와 짖먹는 강아지들, 사슴이 포함되었다^{도18}. 이 외에 국립민속박물관 〈화조영모도10폭병풍〉(민속47233)은 화조도 외에 원숭이 그림이 포함되었고, 원광대박물관 〈화조도8폭병풍〉에는 토끼 그림이 포함되었다^{표5}. 토끼, 어미개와 강아지, 사슴, 원숭이는 채용신의 담채 〈영모도〉 병풍에서 즐겨 다루어진 화제^{畵題}이지만, 화조도와 함께 세트를 이루면서 바위와 나무, 꽃 등의 요소에 진채가 가해진 점이 차이점이다. 국립민속박물관의 〈화조영모도10폭병풍〉(민속90327)^{도18}에서는 한 화폭 내에서도 화제의 혼합이 있어 흥미롭다. 제1폭에서는 금계 한 쌍과 청학·백학이 등장하였다^{도19}. 조양^{朝陽}을 배경으로 소나무 가지에 청학이 등지 속 새끼들을 돌보고 있고 창공에는 백학이 날고 있다^{도19-1}. 제3폭 어미 개와 짖먹는 강아지들 그림에는 화면 상단 오동나무에 상상의 새 봉황이 함께 하고 있다^{도22, 22-1}. 오동나무라는 공통 요소를 중심으로 개와 봉황 가족이 함께 그려진 것이다. 조양^{朝陽}을 배경으로 청학과 백학이 소나무에 깃드는 장면도 그

유래를 궁중 화조도에서 찾을 수 있다. 앞서 살펴보았던 창덕궁 창호그림인 〈화조도〉 병풍 중에 동일한 도상의 그림이 포함되어 있고, 이는 채용신의 또 다른 〈화조도8폭병풍〉(전주78787)에서도 다루어졌다^{도20, 21}.



도18
채용신, 〈화조영모도10폭병풍〉
20세기초, 면에 색, 각115.4×34.2cm
국립민속박물관(민속90327)



도19
도18의 제1폭 금계와 학

도19-1
도19의 학 부분

도20
작가모름, 〈화조도4폭병풍〉제3폭
19세기~20세기초, 종이에 색
각125×46cm
국립고궁박물관(창덕6480)

도21
채용신, 〈화조영모도8폭병풍〉제1폭 학 부분
20세기초, 면에 색, 각66.1×40.3cm
국립전주박물관(전주78787)



도22
도18의 제3폭 어미개와 강아지



도22-1
도22의 부분

V 맺음말

이상 채용신의 화조·영모도에 대해서 담채화와 진채화로 나누어 살펴보았다. 화조·영모도 혹은 화조도 8폭~10폭으로 구성된 병풍은 근대기 화단에서 상당히 유행하던 것으로서 장승업 이래 안중식, 조식진, 등 여러 화가들이 작품을 남기고 있다. 채용신의 화조·영모도 또한 이러한 화단의 흐름과 무관하지 않다. 그러나 채용신이 담채로 그린 화조·영모도와 진채로 그린 화조도 및 화조·영모도는 성격이 다소 다르다. 담채 화조·영모도는 근대기 서울의 주류 화가들의 영모도 양식과 관련성이 짙은데 반해, 진채화는 궁중 화조도를 양식적 모태로 삼았다.

영모도 제제에 있어서는 말, 백로, 닭, 개, 사슴과 같은 일반적인 제제를 다루면서도 자신 만의 독자적 도상을 창출했는데 어미개가 새끼들에게 젖을 먹이는 장면 등은 채용신 영모도에만 나타난 특징이다. 또한 곰과 고슴도치 같은 전혀 새로운 제제를 등장시키기도 하였다.

화조도의 제제는 매우 다양해서 평, 닭, 원앙, 공작, 앵무 등 주된 제제 외에도 부수적으로 다양한 새와 꽃을 화면 속에 조합하였다. 또한 채용신 만의 독특한 도상을 볼 수 있는데 벌레를 쪼려고 다가가는 공작새, 짙레꽃 한 송이를 발로 잡고 있는 앵무새, 서로의 부리를 잡고 싸우는 새들, 연못에 줄지어 헤엄치는 올챙이들의 모습은 채용신의 독창성을 말해준다.

채용신 영모도에서 가장 독특한 특징은 나무나 화훼·괴석과 동물을 배치하면서 그 배경에 원경으로 물러나는 평원경을 펼쳐보이며 하늘과 물에 맑은 담청색을 선연하여 서양화와 같은 입체감을 살린 점이다.

진채 화조도에서는 궁중화조도의 진채를 지향하되 채색을 조금 순화시켜 채용신 특유의 채색 감각을 발휘하였다. 바위나 괴석 표현에서 농담의 변화가 풍부한 청색의 활용 및 담갈색이 어우러진 채색법이 채용신 화조도의 특징을 이룬다.

본 총서에서 처음 공개되는 이진희 기증의 채용신 <영모도>(전화4101)은 그 필법과 묘사력 및 완성도가 매우 높은 가작으로서 주목된다. 채용신의 묘사력이 다소 떨어지고 마무리가 거칠다는 그에 대한 그간의 평가를 무색하게 한 작품이다. 결국 채용신 작품에 보이는 수준 차이는 작품 제작 단계에서 그가 기울인 정성 혹은 그의 참여도에 따른 것이며, 채용신 작가상에 대해 재고의 여지가 있음을 말해 준다.

참고문헌

도록

국립고궁박물관 편, 『궁궐의 장식그림』, 2009.

국립현대미술관 편, 『석지 채용신』, 2001.

저서

노자키 세이킨 지음·변영섭·안영길 옮김, 『중국길상도안』, 도서출판 예경, 1992.

윤진영, 『민화의 시대』, 월간민화, 2022.

이두희·이충구, 『석지 채용신실기』, 국학자료원, 2004.

정병모, 『봉황과 공작이 머무는 그 곳: 조선시대 화조화』, 다할미디어 에스앤아이팩토리, 2021.

진주시, 국립진주박물관, 진주시립이성자미술관 편, 『한국 채색화의 흐름: 참 색과 참 빛이 흐르는 고을 晉州』, 2022.

한정희 외, 『꽃과 동물로 본 세상-한국과 중국의 화조영모화』, 사회평론아카데미, 2021.

학술논문

고연희, 「잊혀진 왕실병풍, ‘花草屏’과 ‘引雛翎毛屏’」, 『미술사논단』 43, 2016.

고연희, 「채용신의 화조화 고찰을 통한, 근대기 화조화 수요의 성향에 대한 제언- 원광대학교박물관 소장 채용신 필 《화조도8폭병》을 중심으로」, 『한국민화』 17, 2022.

김윤정, 「불로장생(不老長生)의 낙원을 그린 그림, 장생도」, 『조선, 병풍의 나라 2』, 아모레퍼시픽미술관, 2023.

우현수, 「미국 필라델피아미술관 소장 <봉황·공작도> 쌍폭에 대하여」, 국립고궁박물관 편, 『궁궐의 장식그림』, 2009.

이원복, 「석지 채용신의 꽃과 동물 그림(화조·영모)」, 『석지 채용신』, 국립현대미술관, 2001.

이재은, 「19세기 궁중 서수도의 양상과 특징」, 『미술사학연구』 292, 2016.

이철량, 「전북의 근대 회화」, 『그림, 글씨 그리고 전북』, 전북대학교 박물관, 2012.

이현주, 「채용신의 백납병 小考: 초상화가 채용신의 또 다른 이면」, 『조형연구』 15, 2009.

학위논문

신성란, 「講春 申命衍(1809-1886)의 繪畫 研究」, 홍익대 석사학위논문, 2003.

양진희, 「석지 채용신의 회화 연구」, 한국학중앙연구원 석사학위논문, 2019.

이남림, 「19세기 화원의 영모화 연구」, 덕성여대 석사학위논문, 2017.

정석범, 「채용신 회화의 연구」, 홍익대 석사학위논문, 1995.

채용신 회화의 산수:
정체성, 서사, 그리고 이상적 경관의 구현

김소연 이화여자대학교 미술사학과 부교수

I 머리말

본고는 석지 채용신蔡龍臣(1850~1941) 산수화 및 산수표현에 주목하여, 그의 다채로운 작품세계의 일면을 고찰하는 데 목적을 둔다. 어진화사를 역임할 정도로 근대기 초상화 전문화가로서 채용신의 위상은 의심할 만한 여지가 없으며, 관련 연구도 체계적으로 진행되어 왔다. 그러나 산수화에 대해서는 학계의 관심이 크지 않아 무이구곡도 연구 이외에는 큰 진전을 보지 못했다. 이는 물론 채용신 필 산수화의 절대적 수량 부족에 기인하지만, 일부 산수화 작품이 존재하는 점, 화조 영모와 어우러진 배경으로는 물론 초상화 및 인물도에서도 산수 표현을 효율적으로 활용하고 있다는 점에서 연구 분석의 가치가 있다.

특히 채석강도화소蔡石江圖畫所의 「초상주문안」에는 채용신이 산수화를 주문 생산하였음이 명시되어 있다. 「초상주문안」이 1940년경의 기록으로 추정되고 있으므로, 채용신 화업의 말년까지 산수화 작업이 지속되었으며 적정 가격을 제시할 만큼 전문성을 지녔다고도 볼 수 있다. 채용신은 자신의 12폭 산수대병山水大屏에 100원, 산수소병山水小屏에 60원이라는 가격을 책정했다.¹ 초상화와 동일한 가격인 100원이 제시되었으나, 산수대병이 열 두폭이라는 큰 규모였음을 감안할 때, 역시 초상화에 집중되었던 수요와 당시 상황을 짐작할 수 있다. 그렇지만 동시에 동일 크기의 화초대병 12폭이 45원이었다는 점을 고려하면 100원이라는 가격은 화가 스스로 비정한 산수화의 높은 가치를 의미한다.

이에 본 연구는 채용신 회화의 산수묘사를 살펴보기 위해, 먼저 자연풍경을 배경으로 삼은 야외초상화를 분석하고자 한다. 그리고 산수·지리가 강조된 역사인물화에 주목하여 무이구곡도와의 연결점을 논하면서, 채용신 회화의 산수표현을 폭넓게 고찰해 볼 것이다.

II 야외초상화: 정체성의 시각화

을사조약 이후 채용신은 관직에서 물러나 초상화 작업에 본격적으로 착수하며 화가로서의 삶을 꾸려나가기 시작했다. 이 시기에는 최익현, 전우, 황현과 같은 우국지사들의 초상화 작업을 이어나갔으며, 주로 향도 전복을 중심으로 초청받은 특정 지역에 머물면서 그림주문을 받았다. 이 가운데 1910년대 산수 배경을 활용한 야외초상화 계열 작품이 존재하여 관심을 끈다. 채용신의 초상화는 대부분 실내를 배경으로 한 전신교의좌상全身交椅坐像, 전신부좌상全身跏趺坐像이 다수를 점하는데, 전신입상이면서 야외를 배경으로 삼은 작품들은 상당히 예외적이다.

1 「초상주문안」(이원복 소장)은 다음 논문을 참고. 변종필, 「채용신의 초상화 연구」(경희대학교 박사학위논문, 2012), p. 87.



도1
채용신, <이덕응 초상>
1916년, 비단에 색, 133×60cm
개인소장, 전라북도 유형문화재



도2
채용신, <조병순 초상>
1916년, 비단에 색, 157×74.5cm
개인소장, 전라북도 유형문화재



도3
채용신, <신기영 초상>
1916년, 비단에 색, 156.8×76.2cm
개인소장, 전라북도 유형문화재



도4
채용신, <김석곤 초상>
1918년, 비단에 색, 95×66cm
국립민속박물관(민속75169)

초상화의 배경은 동일하나 구별되는 부분도 존재한다. 이덕응 초상의 경우 인물 뿐 아니라 화양산의 묘사에 있어 필치의 정교함과 회화적 완성도가 높고, 산 정상에 더 가까운 황단 근처를 배경으로 삼음으로서 배경의 비율 또한 안정적이다. 반면 조병순, 신기영 초상은 나무나 배경 묘사가 상대적으로 거칠다. 스승의 초상화와 차별점을 두기 위함인지 보다 산 아래쪽에 서 있는 모습을 그렸는데, 이에 따라 화양산이 화면의 상단까지 차올라 여백이 없고 구성상 다소 답답한 느낌을 준다.

2년 후, 1916년에 제작된 야외초상화 <김석곤 초상>은 자유로운 분위기로 묘사되면서 기발하면서도 직관적인 채용신 작품세계의 특징을 드러낸다^{도4}. 김석곤金榭坤(1874~1948)은 서예에 능한 유학자였으며, 청계정과 노휴재를 세워 시회를 열고 전국의 산천을 유람했다. 유람시에는 전문 각수刻手를 대동하고 바위에 글씨를 쓴 뒤 즉시 새기도록 했다고도 전한다.⁵ 김석곤은 전우田愚(1841~1922)의 문인이었으므로, 전우의 초상을 여러 점 남기기도 했던 채용신과의 관계를 고려해볼 수도 있다. 채용신은 삿갓에 나막신을 신은 소탈한 모습으로 김석곤을 묘사했다. 가파른 암벽과 너른 바위, 바위사이를 흐르는

2 채용신은 같은 기간 동안 이덕응, 조병순, 신기영의 초상화를 제작했으며, 이덕응의 경우 복건본 등 2점의 실내초상화가 야외초상화와 동시에 제작되었다. 신기영의 작품도 실내, 야외초상화가 각각 존재한다. 본고에서 주목하는 것은 화양산을 배경으로 삼은 야외초상화 3점이다.

3 조은정, 「채용신 유림 초상의 인물과 사상에 대한 연구」, 『인물미술사학』2 (2006), p. 209.

4 신기영의 전신입상 야외초상화는 머리에 쓴 관을 고쳐 그린 흔적이 남아있는 등, 이덕응 초상화에 비해 미흡한 부분이 존재한다. 이에 조선미 교수는 <조병순 초상>은 세밀 정치한 솜씨로 제작되어 채용신의 작품으로 생각되나, <신기영 초상>은 마치 마네킹처럼 살아 있는 느낌이 나지 않아 채용신 필로 보기 어렵다고 밝힌 바 있다. 조선미, 「채용신의 생애와 예술-초상화를 중심으로」, 『석지 채용신』(국립현대미술관, 2001), p. 41.

5 김석곤의 생몰년을 1877~1953년으로 보기도 한다. 김석곤에 대해서는 다음의 논문에 자세히 다룬다. 임민환, 「인문지리학적 경관론의 관점에서 본 동초 김석곤 바위글씨의 특성과 함의」(우석대학교 박사학위논문, 2023). 한편, 김석곤은 끝이어서 살펴볼 칠광 및 십현과 마찬가지로 전복 정음 태인 출신이다.

맑은 물을 그려 심산유곡을 찾는 김석곤의 유람 행위를 강조했다. 바위에 걸쳐 세워놓은 큼지막한 붓은 먹을 흠뻑 머금고 있어 서가書家로서의 정체성을 표상하는 것임이 분명하다. 일견 왼쪽 다리를 오른쪽 무릎에 포개고 앉은 자세는 반가 자세의 수월관음을 연상케 하며, 암산의 평평한 바위와 그 곁으로 맑은 물이 흐르는 장소성을 고려한다면 불가 진영眞影과의 공통점을 찾아 볼 수도 있다. 삿갓에 나막신을 신은 입극상으로 그려졌다는 점에서, 19세기~20세기 전반 학소學蘇의 열풍 아래 유행한 소식蘇軾의 동파입극도東坡笠屐圖를 떠올릴 수도 있겠다.

이처럼 채용신은 야외초상의 형식을 취해 각자의 정체성을 드러낼 수 있는 배경을 선별했으며, 무너진 왕실에 제를 지내는 충신, 명산을 유람하는 소탈한 서가로서 그 존재를 부각했다. 1910년대 채용신의 초상화는 한 지역에 오래 머물면서 지역에 대한 이해를 바탕으로 제작되어, 대면하지 않고 사진을 통해 작업하거나 대량생산된 후기 작품들에 비해 완성도가 높다. 특히 진안, 정읍은 작가 자신의 생활권과 크게 동떨어져 있지 않으며, 교유가 있었던 경우 묘사 대상에 대한 이해도가 높아 개인의 특화된 초상 제작이 가능했다. 이에 야외초상이라는 각별한 형식을 취해, 주인공의 일생과 업적을 함축적으로 보여주는 효율적 도구로 산수배경을 활용했던 것이다. 1920년대에 이르면 실내초상화 작품에서도 기존에 여백으로 남겨두었던 바탕을 쪽빛 장황의 산수병으로 대체하기 시작한다.⁶ 초상화의 뒤편에 배설하는 병풍이 예외 없이 모두 산수화였다는 점에서, 1910년대 야외초상화의 산수배경과의 관계를 고려할 수도 있을 것이다.

III 역사인물도: 서사의 추구

초상화와는 별개로 인물을 중심소재로 삼으면서도 인물 비중보다는 배경묘사가 화면의 대부분을 차지하는 작품군을 거론할 수도 있다. 본 연구에서 살펴볼 대표적인 예는 채용신이 전북 정읍 칠보면에 머물며 제작한 <칠광도七狂圖>와 <송정십현도松亭十賢圖>이다. 칠광七狂은 1613년 광해군의 인목대비 폐위, 즉 계축옥사癸丑獄事에 반발하고 은거한 7인, 김대립金大立, 김응빈金應賓, 김감金堪, 송치중宋致中, 송민고宋民古, 이상형李尙馨, 이택李迪을 칭한다. 십현十賢은 칠광 가운데 김응빈, 김감, 송치중, 송민고, 이택 5인을 포함하고, 여기에 김관金灌, 김정金滌, 김급金汲, 김우직金友直, 양몽우梁夢禹 5인을 더한 10인이다. 즉 칠광과 십현은 현실정치를 멀리하고 이 지역에서 은거한 문인 열두 명을 이른다. 본래 <칠광도>와 <송정십현도>는 1621년 송정이 건립되었을 때부터 존재했던 작품이다.⁷ <칠광도>는 칠광 가운데 송민고가 직접 그렸는데, 송민고는 진사시에 합격했으나 출사하지 않았고 그림은 물론 문장, 글씨가 모두 뛰어나 삼절로 손꼽혔다.⁸ 사군자에도 능해 그의 묵매도가 오늘날 『근역화휘』에 포함되어 전한다. 송민고가 그린 <칠광도>에 대해서는 알려진 바가 없으나, 1814년 제작된 계획도 <송정수계지도>에서도 십현의 모임을 기록하고 있는 것으로 미루어 볼 때, 정읍지역에서 칠광과 십현은 꾸준히 이미지로도 소환되었던 것으로 보인다.

1910년에는 채용신이 이 작품을 재제작하게 된다. 칠광과 십현을 그린 두 작품은 정읍 송정영당松亭影堂에 봉안되었으며, 처음부터 두 작품은 한 공간에 배치될 것을 염두에 두고 한 벌로 그려졌을 것이다.

<칠광도>는 멀리서 정읍을 부감하는 시점을 취하며, 청신하고 감각적인 담채로 평야와 산, 물길이 어우러진 평화로운 수향水鄉, 즉 유림의 이상적 은거지로서의 강남경과 같은 분위기를 드러낸다^{도 5}. 상단에는 성황산, 하단에는 시산을



도5
채용신, <칠광도>
1910년 추정, 면에 색, 127×83.4cm
송산사(정읍시립박물관 기탁)

⁶ 채용신 필 초상화에 배설된 산수병에 대한 논의는 다음 논문을 참고. 김소연, 「채용신 초상화의 도상학-병풍배설형 초상화를 중심으로」, 『한국문화연구』 35 (2018).

⁷ 양진희, 「석지 채용신의 회화연구」(한국학중앙연구원 석사학위논문, 2019), pp. 94~96

⁸ 오세창, 『근역서화집』, 계명구락부, 1928(홍찬유 감수, 동양고전학회 국역, 한국미술연구소 기획, 『국역 근역서화집』 상권, 서울 : 시공사, 1998, pp. 520~521) ; 「송민고」, 『한국민족문화대백과사전』 온라인판(https://encykorea.aks.ac.kr)



도6
채용신, <송정십현도>
1910년 추정, 면에 색, 119×83.4cm
송산사(정읍시립박물관 기탁)

배치했으며, 신라의 문인 최치원을 배향하는 무성서원武城書院과 태산사泰山祠, 왕희지의 난정과 유상곡수에서 유래한 유상대流觴臺 등 중요한 지형지물을 드러내 유자儒者의 고장임을 강조했다.⁹ 성황산과 시산, 유상대에는 길은 갈색 채색을 가해 강조했음을 살펴볼 수도 있다. 화면의 하단은 부감시를, 화면 상단은 양시를 취했는데, 사당과 같이 그 의미를 부각하고자 하는 건물들은 화면 전체에서 양시를 채택함으로써 사실적 재현보다는 장소적 의의에 가치를 두었다.

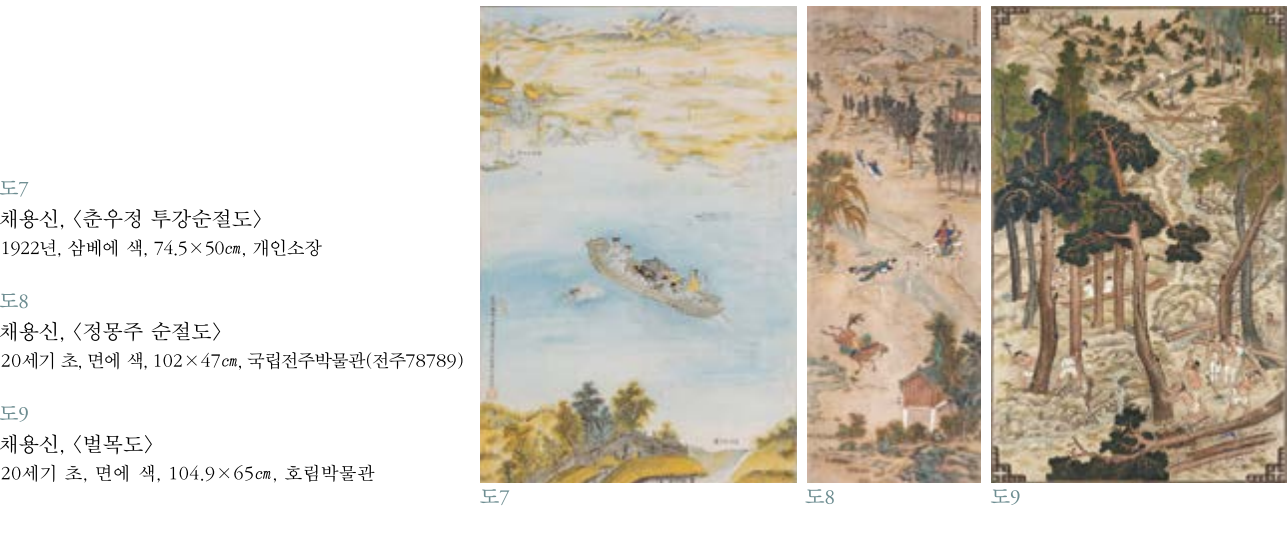
상단의 성황산은 작품의 중심을 이룬다. 성황산 송정에서는 일곱 명의 문인이 교유를 나누고 있는데, 칠광의 묘사는 아회도, 죽림칠현도와와의 도상적 연관성을 상정해볼 수도 있겠다. 산 아래에는 선비들을 기다리고 있는 수종들과 나귀가 그려졌다. 담배를 피우거나 강물을 바라보며 시간을 보내는 말구종들을 보면, 칠광의 고결한 모임은 세속의 시간을 잊고 꽤 길어지는 듯하다.

한편 <송정십현도>는 <칠광도>와 비슷한 크기의 작품이면서, 성황산의 송정 부분만을 확대해 정자와 인물을 중심으로 제작되었다는 점에서 칠광-십현의 연결성을 보여준다^{도6}. 이 작품에서 열명의 선비들은 소나무 그늘에 자리를 깔고 앉아, 바둑을 두고 책을 읽으며 담소를 나누고 있다. 특히 채용신은 전통적 수지법樹枝法에 기반하지 않고 무성한 송엽을 그려내고 있는데, 송정을 둘러싼 키 큰 소나무들은 자연과 합일된 이 모임을 부각하는 장치가 된다.

채용신은 유사 경향의 작품들을 수 점 제작했다. 1924년에는 우국지사 오준선吳駿善의 초상과 함께 그가 후학을 양성했던 장소를 기록한 <용진정사도湧珍精舍圖>를 남겼다. 용진산을 화면 가득 배치하고 용진정사를 화면의 중앙에 두어 그 장소성을 강조하고 있음은 <칠광도>와 같은 맥락에서 이해할 수 있겠다. <춘우정 투강순절도>, <정몽주 순절도> 역시 마찬가지라 할 것이다^{도7,8}. <춘우정 투강순절도>는 정읍 태인의 김영상金永相이 은사금을 거절하여 군산형무소로 이감되던 중 만경강에 빠져 자결하려던 일화를 그린 것이며, <정몽주 순절도>는 불사이군不事二君의 절의로 상징되었던 충신 정몽주가 선죽교에서 유명을 달리한 사건을 담았다. 고려인 정몽주가 그려졌던 정황에 대해서는 그가 성리학의 시조로 존송되어 많은 서원에서 제향되었다는 점을 고려해 볼 수 있을 것이다.

이처럼 채용신의 역사인물화는 일종의 기록화적 성격을 지녔으며, 경술국치 이후 세상을 등지는 유사儒士들의 선택을 보여주는 주제가 다수를 점한다. 비교적 큰 사이즈로 제작되었다는 점에서는 사원, 사당 등의 제향공간에 배치되기 위한 용도였음을 짐작할 수도 있다.

동일한 맥락에서 <별목도>는 새로운 시각을 요한다^{도9}. 이 작품은 별목꾼이 소나무들을 베고 있는 모습을 포착해, 일종의



⁹ 칠광도에 묘사된 정읍 태인(고현내)의 경물에 대해서는 다음 논문을 참고. 박정민, 「1900년대 초 태인 고현내의 경관-칠광도를 중심으로」, 『한국사연구』 189 (2020), pp. 189~224.

풍속화로 이해되곤 한다. 〈벌목도〉는 세로104.9cm, 가로65cm의 작품으로 〈춘우정 투강순절도〉보다 크고, 〈칠광도〉〈송정십현도〉보다는 조금 작다. 일반 풍속화로서는 작품 사이즈가 상당히 큰데, 화면 비례상 병풍에서 분리되었다 보기도 어렵다. 즉, 이 작품은 건물 내부의 벽면을 장식하였던 그림으로 추정가능 할 듯하다. 네 모서리에 그려진 격자의 문살모양은 이 작품을 마치 창밖으로 내다본 풍경처럼 느껴지게 한다. 그렇다면 사람 키의 몇 배만큼 큰 거대한 소나무를 벌목하고, 잔가지를 처가며 곧고 매끈하게 다듬는 장면을 그린 〈벌목도〉는 어떤 의미를 지녔을까? 풍속화로서의 〈벌목도〉는 목적성, 주문자를 고려하기 어렵다. 지금까지 유럽의 요청에 부응해 특정 인물의 업적을 부각하는 제작의 경향성을 고려한다면, 역시 사당, 영당 등 제향공간이나 특정 장소를 위해 그려졌다 생각된다. 나무를 베는 과정에서부터 시작해 건축의 경과를 보여주는 한 장면으로 제작된 것은 아닐지 추정해 볼 수도 있을 것이다.¹⁰

IV 맺음말

이 밖에 채용신 산수의 일면을 살펴볼 수 있는 또 하나의 화제로는 무이구곡도가 존재한다. 채용신은 평생 동안 최소 일곱 점의 무이구곡도를 제작했으며, 1888년부터 무이구곡도를 제작한 바 화업¹¹ 초기부터 꾸준히 그려왔음을 알 수 있다.¹¹ 주자가 무이산에 무이정사를 짓고 은거한 이후, 조선의 유사들은 이 장소를 주자학의 발원처로 인식하여 숭모하고 시각화했다. 유자들과 긴밀한 관계를 맺어온 채용신에게는 보다 특별한 의미로 다가왔을 것이며, 1918년, 1922년 작품에서 채용신이 주자의 모습을 유달리 강조해서 표현했다는 점은 각별히 주목할 만하다^{10,11}.

〈무이구곡도10폭병풍〉에서 주자는 낚싯배를 타고 구곡을 유람하고 있으며, 팔을 번쩍 들어 계곡 곳곳을 가리키는 주자의 손끝에서 관람자는 구곡의 깊숙한 골짜기와 산봉우리를 만나게 된다. 채용신에게 무이구곡은 단지 산수의 소재로 여겨지지만은 않았을 것이다. 주자의 모습을 크게 드러내 공들여 묘사했다는 점에서, 무이구곡도는 바로 그가 수차례 그렸던 주자상^{朱子像}과 다름 아니며, 무이산의 정경은 주자를 기억하는 장소이며 흠양하는 수단이었음을 깨닫게 된다. 요컨대 채용신에게 무이구곡의 산수풍경은 〈송정십현도〉, 〈춘우정 투강순절도〉, 〈정몽주 순절도〉와 마찬가지로 인물의 행위를 부각하고 상징하는 장치로서 동일하게 기능했다 생각된다.

본고에서는 이렇듯 채용신 작품 가운데 산수표현이 다수를 점하는 작품들을 차례로 살펴보며 그 의미를 되새겨 보았다. 인물을 그렸지만 산수의 비중이 큰 작품들은 채용신과 유럽과의 관계, 지역사회의 요구 등이 반영된 경우들이 많았으며, 동시에 산수는 인물의 삶과 정체성을 시각화하는 유용한 매개체로 활용되었음을 살펴볼 수 있었다. 이에 산수화로 분류할 수 있는 작품은 드물지만, 초상화, 인물화와 긴밀히 연결된 채용신의 독창적인 산수묘사에 주목하고 그 특징을 드러내고자 했다는 점에서 본고의 의의를 찾고자 한다.



도10
채용신, <무이구곡도10폭병풍>제1,2폭
1915년, 면에 색, 각107.6×37.5cm(1,10폭), 38.3cm(2~9폭)
국립중앙박물관(구2663)



도11
도10의 제 1폭 부분

10 현재 주어진 자료로는 파악하기 어려우나, 특정 인물의 일화와 관련되었을 가능성도 있겠다.

11 채용신의 무이구곡도에 대해서는 다음 연구에 자세하여, 본고에서는 깊이 다루지 않았다. 정경숙 선생은 1888, 1904, 1915, 1934, 1936년 작품을 거론했으며, 이 외에도 연대미상의 무이구곡도가 두 작품 존재함을 밝혔다. 정경숙, 「석지 채용신(1850~1941)의 1915년 작 <무이구곡도10폭병풍>에 관한 연구」, 『미술사와 문화유산』 5 (2016).

참고문헌

도록

『석지 채용신-붓으로 사람을 만나다』, 국립전주박물관, 2011.
『석지 채용신』, 과천: 국립현대미술관, 2001.

저서

채용신 저, 이충구 이두희 공역, 『석강실기』, 국학자료원, 2004.
국립전주박물관 학술총서 『석지 채용신 초상화』, 국립전주박물관, 2020.

학술논문

강신애, 「조선시대 무이구곡도의 연원과 특징」, 『미술사학연구』 254, 2007.
김소연, 「채용신 초상화의 도상학-병풍배설형 초상화를 중심으로」, 『한국문화연구』 35, 2018.
김정식, 김재식, 김정문, 「칠광도에 표현된 경관분석에 관한 연구」, 『한국전통조경학회지』 26(4), 2008.
박정민, 「1900년대 초 태인 고현내의 경관-칠광도를 중심으로」, 『한국사연구』 189, 2020.
정경숙, 「석지 채용신(1850~1941)의 1915년 작 <무이구곡도>10폭 병풍에 관한 연구」, 『미술사와 문화유산』 5, 2016.
정석범, 「채용신 초상화의 형성배경과 양식적 전개」, 『미술사연구』 13, 1999.
정준모, 「석지 회화의 근대성 탐구를 위한 시론」, 『석지 채용신』, 2001.
조선미, 「채용신의 생애와 예술-초상화를 중심으로」, 『석지 채용신』, 2001.
조은정, 「채용신 유럽 초상의 인물과 사상에 대한 연구」, 『인물미술사학』 2, 2006.

학위논문

변종필, 「채용신의 초상화 연구」, 경희대학교 박사학위논문, 2012.
양진희, 「석지 채용신의 회화 연구」, 한국학중앙연구원 석사학위논문, 2019.
임민환, 「인문지리학적 경관론의 관점에서 본 동초 김석곤 바위글씨의 특성과 함의」, 우석대학교 박사학위논문, 2023.

웹사이트

『한국민족문화대백과사전』 온라인판 <https://encykorea.aks.ac.kr>

채용신 그림 속 관지款識 : 화가의 이름을 남기는 새로운 방법

민길홍 국립전주박물관 학예연구사

I 머리말

조선시대 초상화는 화가의 이름이 남아 있는 예가 드물었던 것과 달리 석지石芝 채용신 蔡龍臣(1850~1941) 초상화에는 화면 혹은 족자 뒷면에 그의 이름이 남아 있다. 우리는 주인공의 이름이 아닌, 화가의 이름으로 그가 그린 초상을 ‘채용신 초상’으로 부르고 기억한다. 조선시대 초상화의 전통은 석지 채용신의 낙향과 함께 전라북도로 내려오게 되었다. 현재 남아 있는 20세기 전반 초상화 주인공의 대부분이 전북, 전남 인물인 것은 채용신과 관련이 있다.

낙관은 낙성관지落成款識의 줄임말로, 그림을 그리고 제작시기, 그림 내용과 제작한 연유 등을 적고 인장을 찍는 것을 말한다. 전통적으로 회화 제작과 관련하여 전해 내려오는 관습으로, 제목, 제작연도, 화가 등의 정보를 기본적으로 적고, 그 외에 그림을 받는 사람, 그림을 그리게 된 연유 등을 적기도 한다. 채용신은 그림 대부분에 낙관이 남아 있어 기년작이 많고 그림에 대한 정보를 풍부하게 제공하여 초상화 연구에 용이한 환경을 제공한다. 초상화에 비해 화조화, 산수인물화는 수적으로 많이 남아있지 않음 에도 불구하고, 낙관 덕분에 그의 작품을 확실하게 파악하고 연구대상의 충분한 사료가 확보된다는 점에서 중요하다.

채용신의 인장은 모든 그림에 동일한데, 기년과 화가 정보를 적은 글씨는 서체가 각각 달라, 여러사람이 쓴 것으로 보인다. 채용신이 쓴 것인지 아들이 쓴 것인지 아니면 제3자가 쓴 것인지 확실하지가 않다. 본고에서는 채용신이 그린 확실한 초상화, 화조화, 산수인물화를 중심으로, 낙관에서 보이는 특징을 정리해보고자 한다.

II 인장의 종류와 낙관 양상



도1

두인
頭印



도2

자호인
石芝
약1.5cm



도3

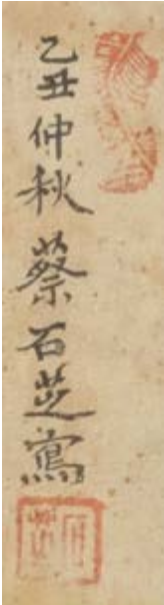
성명인
蔡龍臣章
약1.5cm



도4

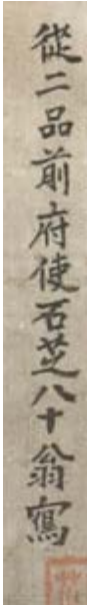
성명인
定山郡守蔡龍臣信章
약3.0cm

채용신 그림에 찍힌 인장은 총 4개다. 나뭇잎 모양의 두인頭印 1개와 1.5cm 정방형의 자호인字號印 ‘석지石芝’과 성명인 ‘채용신장蔡龍臣章’, 3.0cm 정방형의 ‘정산군수채용신신장定山郡守蔡龍臣信章’ 이렇게 총 4개로, 그 가운데 성명인 채용신장蔡龍臣章을 제외하고, 나머지 3개를 모두 찍은 예가 대부분이다. 자호인은 대부분의 그림에서 찍었고, 성명인 2개 중에는 보통 하나만 사용하였으며, 자호인 1개와 성명인 2개가 모두 사용된 것은



도5

채용신, <송학도> 부분
1925년, 면에 색, 96.5×32.5cm
국립민속박물관(민속99488)



도6

채용신, <김제덕 초상> 부분
1921년, 비단에 색, 95.5×56cm
국립민속박물관

도7

채용신, <허흥 초상> 부분
1921년, 비단에 색, 94.8×56.3cm
개인소장



국립전주박물관 <화조도10폭병풍> 1점 뿐이다. 인장 모두 크기도 동일하고 각이 같아서, 인장이 찍힌 것을 통해 정확하게 채용신 혹은 최소한 채용신 공방에서 나온 것임은 확인된다.

두인과 자호인 사이에는 제작연도와 화가 정보를 적었는데, 몇 가지 종류가 있다. 두인을 먼저 찍고 줄을 바꾸어 개국 연호, 갑자로 표기한 제작연대, 계절, 관직, 품계 혹은 이름, 나이 순서로 이 가운데 취사선택하여 적고 자호인, 성명인을 찍었다. “을축중추채석지사乙丑仲秋蔡石芝寫”는 간지와 호를 적은 예다.^{도5}

상원갑자를 언급한 경우도 있다. 국립민속박물관 소장 <김제덕 초상>^{도6}에는 “일천십오만오천팔백삼십팔년신유소춘상한종이품전부사석지팔십용사一千〇十五萬五千八百三十八年辛酉小春上澣從二品前府使石芝八十翁寫”라 적었다. ‘10,155,838년신유’는 상원갑자가 시작 된 후 그만큼 된 해가 신유년이라는 뜻으로 해석된다.

‘석지사石芝寫’라고 호만 적은 경우, ‘채석지蔡石芝’라고 성과 호를 적은 경우, ‘종이품채석지팔십용사從二品蔡石芝八十翁寫’라고 품계와 성과 호, 나이까지 적은 경우를 볼 수 있다. 특히, 팔십용이라 밝힌 1921년 <허흥 초상>(개인소장)은 나이 계산법과 관련 하여 흥미로운 점을 보여준다.^{도7} 1921년 채용신은 72세였기 때문이다. 다른 작품에서도 마찬가지로 70대인데 스스로를 팔십용이라고 한 예가 확인된다. ‘망팔望八’ 즉 팔십을 바라본다는 뜻에서 이렇게 표현한 것이 아닐까 생각된다.

1921년부터 25년까지 예로 든 세 점^{도5~7}은 필치가 유사한데 예를 들어, ‘지芝’자를 보면 풀 초 부수 아래 첫 획의 시작을 꼭 찍어 같지 之자를 쓴 획의 흐름이 유사하다. 그러나, 같은 사람이 쓴 것인지는 확실치 않다.

또한, 국립중앙박물관 소장 <무이구곡도10폭병풍>에는 “개국오백이십사년을묘국월상한석지사開國五百二十四年乙卯菊月上澣石芝寫”라고 적었다. 개국524년은 조선 개국(1392년)을 기준으로 524년이 되었다는 뜻이다. 1915년은 순종 재위기간으로 공식적인 연호는 일본식 대정大正을 사용하던 시기였지만(1912.7.30.-1926.12.25.), 채용신 그림에는 지속적으로 ‘개국開國’ 연호를 사용하였다.

또한 관지의 끝에는 ‘사寫’와 ‘모사模寫’ 두 종류로 명시하고 있다. 국립전주박물관 소장 <안재호 초상>(1912년)의 경우에 ‘모사’하였다고 밝히고 있는데, 1912년은 초상의 주인공인 지산芝山 안재호安在護(1821~1873)가 세상을 떠난지 이미 한참 지난 때였다. 그의 아들 안요묵安堯默(1847~1914)이 정읍 일대에서 김직술 등의 초상을 그리고 있던 채용신을 만나, 선친의 초상 제작을 의뢰하였다고 한다.¹ “자손으로서 감격하는 바가 있으나 아직도 화상畫像을 그리지 못했습니다. 어찌 귀하께서 그러주지 않겠습니까?”라고 한 것으로 보아, 초상화 제작은 처음이었으나 주인공 사후였기 때문에, 주인공을 직접 보지 못하고 사진을 통해 모사하였을 것으로 추정된다. 이미 1911년에 황현 초상을 사진을 보고 제작한 바 있었던 채용신에게 충분히 가능한 일이다. 황현 초상은 화폭 뒷면에 “신해오월상한금마종이품행정산군수채용신임진辛亥五月上澣金馬從二品行定山郡守蔡龍臣臨真”라고 적었다. 여기서는 ‘모사’가 아닌 ‘임진’이라는 표현을 볼 수 있다.

III 다양한 서체의 의미

위에서 살펴본 사례 외에 채용신 그림에 나타나는 서체는 훨씬 다양하다. 한 사람의 필치로 보기 어려운 다양성은 이미 선행 연구에서도 지적된 바 있다.² ‘석지사’ 부분을 발췌하여 보면, 매우 다양한 서체가 확인된다.

¹ 임자년 小春(10월) 모일에 순흥順興 안요묵安堯默 삼가 서문을 쓰다. 채용신 등 저, 이두희, 이충구 역, 『석강실기』, (국학자료원, 2004), pp. 73~74.

² 정경숙, 「石芝 蔡龍臣(1850~1941) 작품에 보이는 관지와 인장의 비교 研究-초상화와 화조영모화를 중심으로」, 『Culture and Convergence』, (2022), pp. 953~967.



도8
채용신,〈화조도6폭병풍〉부분
1908년, 비단에 색, 각82.5×29.0cm
순천대박물관



도9
채용신,〈화조영모도10폭병풍〉부분
1910년, 면에 색, 각86.5×27.6cm
국립민속박물관(민속47233)

도10
채용신,〈화조도10폭병풍〉부분
1914년, 면에 색, 각83.0×33.0cm
국립전주박물관(전주78788)

도11
채용신,〈장생도10폭병풍〉부분
1918년, 면에 색, 각68.1×33.4cm
국립중앙박물관(건희3559)

도12
채용신,〈화조도8폭병풍〉부분
1918년, 비단에 색, 각83.0×33.0cm
원광대박물관

도13
채용신,〈장생도10폭병풍〉부분
1921년, 비단에 색, 각117.5×34.1cm
아모레퍼시픽미술관

도14
채용신,〈무이구곡도10폭병풍〉부분
1922년, 비단에 색, 각112.5×60.0cm
국립중앙박물관(구8729)

위의 예를 보면, 채용신 그림에 글씨를 쓴 사람은 한 명이 아닌 것은 확실하다. 채용신 도장을 찍었음에도 불구하고 글을 채용신이 쓴 것이 아니라면, 글씨를 쓴 사람은 누구일까. 이와 관련하여 매우 중요한 그림이 전하고 있다.

국립전주박물관 소장 〈영모도〉를 보면, 오른쪽 상단에 채용신의 두인과 자호인, 성명인이 적혀 있지만 글을 쓴 사람은 석정石亭 이정직李定稷(1841~1910)이다^{도15}. 이정직이 본인이 썼다고 직접 밝히지는 않았지만, 서체가 이정직임을 알려준다.³ 이정직은 김제 출신 서화가로 19세기말~20세기초 전라북도 지역에서 독학으로 서화를 익히며 지역 문인들의 스승 역할을 했던 인물이다. 당시 서화를 배우고자 한 많은 이들이 이정직을 찾아갔다고 한다. 그가 세상을 떠났을 때 애도시를 지은 바 있는 제자 송기면宋基堧(1882~1956)은 이정직을 가까이에서 모시며 지냈던 것으로 알려져 있으며, 〈영모도〉에는 채용신이 송기면의 집 김제 요교驍橋 호문당好問堂에서 그렸다는 글이 적혀 있다. 연대는 적혀 있지 않지만 이정직이 1841년에 태어나 1910년까지 살았기 때문에, 그의 몰년인 1910년 이전에 그려진 그림임을 알 수 있다. 채용신이 정산군수에서 물러나 고향으로 돌아온 게 1906년이었으므로, 이 그림은 1906년~1910년 사이에 그려진 것으로 추정할 수 있다. 또한, 당시 채용신이 김제 지역에 와서 머물러 그림을 그려주었다는 이야기가 지역에 전하는데, 이 작품은 그러한 전해 내려오는 이야기에 근거를 제공한다는 점에서도 의미가 있다.

3 이정직 글씨로 확인해주신 박철상 선생님께 감사드립니다.



도15
채용신,〈영모도〉부분
1910년 경, 종이에 색, 132.5×43cm
국립전주박물관(전주78791)



도16
채용신,〈화조영모도10폭병풍〉부분
20세기 초, 면에 색, 각115.4×34.2cm
국립민속박물관(민속90327)

도17
채용신,〈초상화〉부분
20세기 전반, 비단에 색, 144.0×75.0cm
국립민속박물관(민속81401)



도18
채용신,〈무이구곡도10폭병풍〉부분
1922년, 비단에 색, 각112.5×60cm
국립중앙박물관(구8729)

도19
채용신,〈노안도〉부분
1913년, 비단에 색, 146.2×43.3cm
개인소장

또한, 이 그림은 채용신의 인장이 적혀 있더라도, 글은 채용신이나 채용신 공방이 아닌 제3자가 쓴 경우가 확인된다는 점에서 두 번째 중요한 의미가 있다. 이정직은 채용신이 송기면 집에서 이 그림을 그릴 때 합석했던 사람이었을 가능성이 크다. 인장만 찍은 상태로 그림을 받고, 글은 나중에 썼을 가능성도 있고, 현장에서 이정직이 글을 썼을 수도 있겠다. 국립민속박물관 소장 〈화조영모도10폭병풍〉에는 나뭇잎 모양의 두인과 자호인, 성명인만 있고, 중간에 글이 있어야 할 자리가 비어있는 경우가 있다.^{도16} 이렇게 인장만 적혀 있고 글이 없는 경우는 초상화에서도 볼 수 있다. 그림을 그리고 인장을 찍은 시기는 동일하나, 글을 적은 것은 그 이후일 가능성을 말해준다. 특히 초상화의 경우는 주문자의 요청에 따라 계약을 맺고 선금, 잔금처리를 하여 마무리했던 주문제작 시스템에 의거한 것이라, 낙관이 완성되지 않은 상태로 주문자에게 전달되었다는 것은 쉽게 이해하기 어렵다. 혹시 받은 사람이 적도록 한 것이었을까? 만일 그렇다면, 채용신 초상화 및 화조, 산수화에 그의 인장과 함께 남아있는 서체가 다양한 이유를 이해하는 데에 실마리가 될 수 있을 것이다.

글을 적은 사람들 가운데 이름을 밝힌 경우는 아들 채경묵蔡璟默(1886~1958)이 유일하다. 채용신 〈무이구곡도10폭병풍〉(구8729)에는 아들 채경묵이 쓴 글씨가 적혀 있다. 채경묵은 채용신의 맏아들로, 그의 아들 채규영이 화가로 그 가업을 이어받았다.⁴ 채경묵의 글씨가 남아있는 그림으로 현재 두 점이 알려져 있다. 그 중 하나가 국립중앙박물관 소장 〈무이구곡도10폭병풍〉이다^{도18}. 글의 말미에 “자경묵봉제子璟默奉題”라고 하여 아들 경묵이 받들어 제한다고 밝혀 놓았다. 이 글씨는 이 병풍 뿐 아니라 다른 그림에서도 발견되며, 좌우 반전해서 쓰고 글씨체도 독특하다. 또한 ‘금마산인金馬山人’, ‘금마산방낭객金馬山房浪客’ 등으로 채용신이 익산에서 운영했던 금마산방을 언급하고 있다. 1913년에 제작된 〈노안도〉(개인소장)^{도19}에도 같은 글씨가 있다. 오른편 상단에 아들 경묵 이름은 등장하지 않지만, 서체가 〈무이구곡도10폭병풍〉(구8729)과 동일하기 때문에, 채경묵이 쓴 것으로 보아야 할 것으로 생각된다.

글씨는 무이구곡도 뿐 아니라 노안도에서도 좌우 반전되어 적었다. 유례없는 이러한 현상은 정확하게 이유를 알 수는 없는데, 일본이 1915년 조선 왕조의 법공인 경복궁에서 공진회를 개최함으로써 조선 왕조가 사실상 끝났다는 사실을 만천하에 알린 것이라고 생각해 이런 일체의 만행에 대한 분노를 표출하기 위해 〈무이구곡도10폭병풍〉(구2663)을 제작했고 나라 잃은 망국자의 심정을 표현하기 위해 제시를 거꾸로 쓰는 방법을 선택했다고 분석한 연구 성과도 있다.⁵ 그러나, 공진회가 개최되기 2년 전인 1913년에 그려졌다고 밝힌 〈노안도〉에서도 글씨가 좌우 반전되어 있다는 점을 감안하면, 다른 이유를 생각해볼게 된다. 〈노안도〉에는 ‘채용신이 왼팔로 그림을 그렸다’고 한 제말이 1945년에 추가되어 있다.

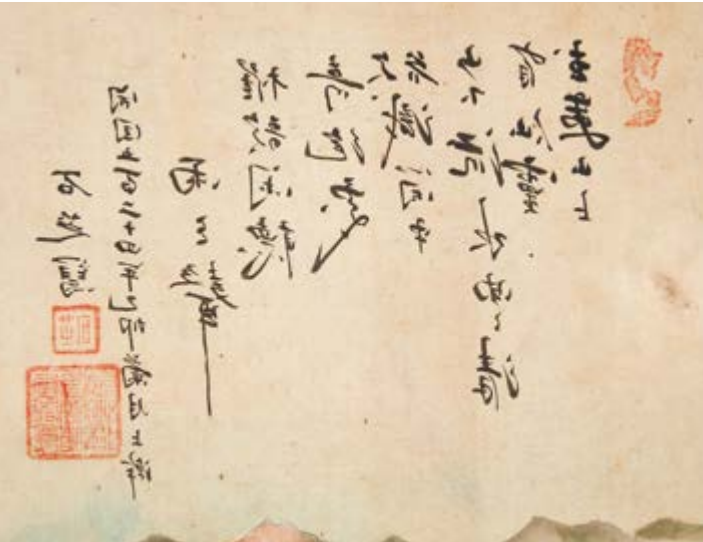
이 축軸은 대정大正2년(1913) 내가 조선주차헌병대장朝鮮駐節憲兵隊長 당시에 조선인 석지石芝에게 그리도록 한 것이다. 석지石芝가 왼팔로 그린 것인데, 아주 기이하다. 이제 소개疏開 기념으로 로쿠하라 히데타로 선생[六波羅秀太郎]에게 준다. 기원紀元 2605년(1945) 가을에 제弟 이토 칸쿠[伊東觀空] 올림.⁶

4 채용신은 아들이 5명이었는데, 그 중 셋째 아들인 채상묵蔡尙默(1889~1951)이 화업을 이어받아 1913년 동경으로 유학을 떠났고 1918년 귀국하여 대를 이어 화가로서 활동하였으며, 이후에는 경성에서 부인 이흥경과 함께 사진관을 운영하게 된다. 채상묵의 활동에 대해서는 이정민, 「여성 사진사 이흥경, 조선 최초의 그녀」, 『황해문화』 59권(2008), pp.363~374 참고.

5 정경숙, 「석지 채용신의 1915년작 〈무이구곡도〉 10폭 병풍에 관한 연구」, 『미술사와 문화유산』 5권(2016), pp.183~210.

6 〈노안도〉는 옥선을 통해 공개된 바 있으며, 현재 소장처는 확인되지 않는다. 화면에 적힌 원문은 다음과 같다. 寒汀落雁 金馬山房浪客從二品石芝寫, 此一軸是大正二年, 弟朝鮮駐節憲兵隊長當時, 使鮮人石芝寫者, 石芝以左腕畫之足爲奇, 今爲疏開紀念, 贈呈六波羅秀太郎先生. 紀元二千六百五年初秋, 弟伊東觀空敬具.

이 그림의 글을 통해, 채용신이 왼팔로 그림을 그렸기 때문에, 아들도 글씨를 왼손으로 좌우 반전하여 쓴 것일까 조심스럽게 추정해 볼 수 있겠다. 그러나 정확한 상황과 좌우반전의 이유는 여전히 좀더 조사가 필요할 것으로 생각된다. 채용신은 무이구곡도를 유독 많이 그렸다. 그의 인장이 찍혀 있는 무이구곡도는 총 4점 이상 확인된다. 국립중앙박물관에 2점, 호림박물관 1점, 개인소장 1점 등이 전한다. 국립중앙박물관 소장 〈무이구곡도10폭병풍〉(1915년)에도 좌우 반전된 글씨가 적혀 있으나, 〈무이구곡도10폭병풍〉(1922년)와 서체가 달라 아들 경묵 글씨는 아닌 것으로 보인다. 인장은 같지만, 개국524년이라고 하여 개국연호를 썼으며 금마산방 언급이 생략되었다.^{도20}



도20
채용신, 〈무이구곡도10폭병풍〉부분
1915년, 면에 색, 각107.6×37.5cm(1,10폭), 38.3cm(2~9폭)
국립중앙박물관(구2663)

IV 결론

이상에서 채용신 그림에 적혀있는 관지에 대해 살펴보았다. 인장은 두인과 성명인 모두 동일한데 글씨는 여러 서체가 확인되며 인장만 찍혀 있고 글씨 부분이 비어 있는 여러가지 경우를 확인한 것에서 이 글은 시작하였다. 석정 이정직이 채용신이 그렸다고 관지를 쓴 〈영모도〉에 채용신 인장이 있는 예를 통해, 채용신 인장이 찍혀 있더라도 글씨는 제3자가 썼음을 구체적인 자료를 통해 확인할 수 있었다. 채용신 그림에 서체가 다양한 것은, 그림을 그린 채용신이 아닌 다른 사람이 적었기 때문으로 추정해 볼 수 있겠다. 그림을 주문하고 받은 사람일 수도 있고, 그림을 그리는 자리에 합석한 사람일 수도 있다. 또한 아들 채경묵이 아버지 채용신 그림에 묵서를 남긴 예를 국립중앙박물관 소장 〈무이구곡도10폭병풍〉(구8729)를 통해 확인하였다. 셋째 아들 채상묵과 첫째 아들 채경묵의 아들 채규영이 채용신 공방 운영을 함께 도왔다고 알려져 왔는데, 채용신 그림에 제발을 쓴 채경묵도 아버지 채용신을 도와 작품 주문과 수급에 역할을 하였음을 짐작해 볼 수 있었다. 특히 〈무이구곡도10폭병풍〉에 아들 채경묵이 글씨를 좌우반전해서 쓴 것을 볼 수 있으며, 같은 글씨가 개인소장 〈노안도〉에서도 확인되는데, 좌우가 반전된 묵서가 있는 〈노안도〉에 일본인 이토 칸쿠가 채용신이 왼손으로 그렸음을 밝혀 놓은 것을 통해, 〈노안도〉글씨가 좌우 반전된 이유를 왼팔로 그린 아버지 그림에 대한 공경의 의미로 아들이 글씨를 반전하여 적었을 가능성을 미루어 추정해 보았다.

참고문헌

도록

국립현대미술관, 『석지 채용신』, 서울: (주)도서출판 삶과꿈, 2001.
국립전주박물관, 『석지 채용신-붓으로 사람을 만나다:서거70주년 특별전』, 2011.
전북도립미술관, 『이상과 허상에 꽃피다:채용신과 한국의 초상미술』, 2012.
정읍시립박물관, 『조선의 어진화사 석지 채용신』, 2022.

저서

채용신, 이충구 이두희 공역, 『석강실기』, 서울: 국학자료원, 2004.
국립전주박물관, 『석지 채용신 초상화』, 2020.

학술논문

이경민, 「여성 사진사 이홍경, 조선 최초가 되다」, 『황해문화』 59권(2008), pp. 363-374
정경숙, 「석지 채용신의 1915년작 〈무이구곡도〉 10폭 병풍에 관한 연구」, 『미술사와 문화유산』 5권, 2016, pp. 183-210.
정경숙, 「石芝 蔡龍臣(1850-1941) 작품에 보이는 관지와 인장의 비교 研究-초상화와 화조영모화를 중심으로」, 『Culture and Convergence』, 2022, pp. 953-967.

미술과 테크놀로지: 철도와 카메라를 통해 완성된 채용신의 예술 세계

김수진 성균관대학교 동아시아학술원 연구교수

I 철도를 통한 채용신의 주문자 모집 전략

채용신蔡龍臣(1850~1941)은 초상화 주문자를 구하는 광고를 낸 적이 있다.¹ 이 광고는 채용신이 무관직을 은퇴한 후에 화가로서 처음 공방을 열었던 ‘전라북도 익산군 금마면 동고도리’(현재: 익산시 금마면 서고도리 원촌마을 61-8번지)’라는 주소와 1923년 이전을 통해 새로 터를 잡은 ‘전라북도 정읍군 용북면 6리 655번지’(현재: 전라북도 정읍시 신태인읍 옥리2길6)’라는 공방 주소를 알려 준다. 아울러 초상화의 주문자가 채용신 공방에 사진을 보내서 초상화를 제작하거나 채용신이 직접 사진사를 파견해서 찍어온 사진을 바탕으로 초상화를 만들었다는 제작 방식을 알려준다. 이 밖에 채용신이 기차로 대변되는 근대 모빌리티mobility를 적극 활용하여 작품 주문 및 발송 방식을 관리했음을 확인할 수 있다. 이 광고에 따르면 지방의 원근에 따라 비용차가 발생하는데 이 때 주문 건수가 하나일 경우 주문자가 왕래 차비를 부담해야 했다. 광고의 마지막에는 ‘채석강도화소蔡石江圖畫所’라는 상호명 뒤에 ‘호남선 신태인역전’이라는 설명이 붙어 있다. 이는 공방의 위치가 주문자가 직접 기차를 타고 공방에 찾아오기 용이할 뿐 아니라 완성작을 보내는 데에도 유리한 입지임을 강조한 의미로 보인다.

현재 1923년에 채용신이 익산에서 정읍으로 공방의 위치를 이전한 까닭은 선명하게 추정되지 않는다. 다만 호남선 건설 역사를 살펴보면 김제와 익산 간 철도가 1912년에 완공되었으며, 1914년에 정읍과 광주 간의 공사를 끝으로 호남선 철도 부설 공사가 마무리되었다. 그런데 호남선의 노선과 채용신이 운영했던 익산의 ‘금마산방’ 및 정읍의 ‘채석강도화소’의 입지를 살펴보면 금마산방에서 기차역까지는 15km 정도가 떨어져 있던 반면 채석강도화소에서 기차역까지는 5km가 떨어져 있는 것을 알 수 있다. 금마산방의 경우 인근에 있는 황등역, 함열역, 익산역까지 모두 15km 정도가 떨어져 있어 사실상 특정 기차역으로의 이동에 유리한 입지 조건이 전혀 아니었다. 이에 반해 정읍의 채석강도화소에서 신태인역까지는 도보로 1시간 15분 가량 걸리는 거리였다. 광고에 채석강도화소의 위치를 ‘신태인역전’이라고 표기한 것도 역에서 5km 떨어진 것이 당시로서는 ‘역전’에 해당할 뿐 아니라, 채용신이 공방의 입지를 선정할 때 기차 역과의 거리를 주요 요인으로 고려했다는 점을 시사한다. 사실상 채용신은 금마산방을 운영하던 1910년에 이미 정읍을 방문하여 작품을 주문받은 바 있기 때문에 새 공방의 입지에 대해 잘 알고 있었을 것이다.²

- 1 채용신이 운영한 공방 ‘채석강도화소’의 광고는 ‘초상주문안’이라는 제목이 붙어 있다. 이에 대해서는 여러 선행 연구를 통해 알려진 바 있으며, 현대어로 풀어 해제한 자료는 정읍시립 박물관, 『조선의 어진화사, 석지 채용신』, 정읍시립박물관, (2022), pp. 40~41.
- 2 현재 정읍시립박물관에 기탁되어 있는 송산사 소장 <칠광도七狂圖>는 채용신이 정읍의 태인에 거주하던 김직술의 집에 기거하며 1910년에 제작한 작품이다. 이에 대해서는 박정민, 「석지 채용신과 칠광도」, 정읍시립박물관, 앞의 책, pp. 92~97.

사실상 동시기에 서화가로서 최고의 명성을 날린 김규진金圭鎭(1868~1933)도 철도를 통해 전국의 서화 구청에 부응할 수 있었다. 그의 일기를 보면 본인이 직접 지방에 가서 회회揮毫會를 열거나 서화 수응을 한 경우 외에도 여러 지역에서 주문자들이 직접 찾아왔다. 아울러 완성된 서화를 김규진이 우편으로 배송하고 우편환으로 대금을 받은 경우도 있었다. 대표적인 예로 1921년 8월 8일 김규진은 남대문역에서 기차를 타고 조치원역에 도착하여 자동차로 갈아탄 후 8일간, 공주구락부, 마곡사, 사비루, 관촉사 등 공주-부여-논산 일대에서 서화 구청에 응했다. 일정을 마친 8월 16일에는 오후 2시 논산에서 기차를 타 같은 날 저녁 8시에 서울에 도착했다. 1921년 12월 11일에는 총석정叢石亭과 환선정喚仙亭의 편액을 썼는데 이것을 다음날인 12월 12일에 우편으로 부쳤다.³ 이 밖에도 우편환으로 서화 대금을 받고 작품을 우편으로 부친 경우는 수십 건 확인된다. 이는 철도, 우편, 우편환으로 대표되는 ‘근대 모빌리티’를 통해 서화가의 작품 수응 및 대금 결제 방식이 큰 변화를 겪었음을 보여준다.⁴ 이를 통해 채용신과 김규진을 위시한 20세기 전반기 서화가들은 활동 반경을 전국으로 넓힐 수 있었다.

II 사진 기술과의 경쟁 혹은 기법의 결합

근대 전환기에 카메라 기술이 발달하면서 초상화가들은 사진가와 경쟁할 수 밖에 없었다. 피사체를 사실적으로 재현하는 정도만을 판단하자면 화가가 사진가를 이기는 것은 불가능한 일이었다. 서화가 김규진이 누구보다 일찍 사진술을 배워 1907년에 천연당사진관天然堂寫眞館을 개업한 것도 이러한 정황을 방증한다. 김규진은 사진관 옆에 고금서화관古今書畫觀이라는 상업 화랑을 운영하면서 사진과 회화 두 영역에서 모두 기득권을 놓치지 않으려 애썼다. 이는 화가들이 사진술의 도입 및 사진관의 운영에 관심을 가질 수 밖에 없었던 상황을 보여준다. 이러한 배경에서 채용신이 사진 기술을 적극 도입하여 초상화를 제작했다는 점은 매우 흥미롭다.⁵ 당시까지 사진은 흑백에 작은 크기로만 인화되었기 때문에 채용신이 제작한 대형의 채색 초상화는 상대적인 우위를 점하며 경쟁력을 확보했다. 선행 연구에서는 채용신 초상화 속 주인공들의 동공에 맺힌 반사광에 주목한 바 있다. 이러한 특징은 채용신의 1920년대 작품에서부터 확인되는 것으로서 카메라 플래시가 터지면서 동공에 맺힌 빛으로 논의된다.⁶ 특히 이러한 묘사는 조선시대 초상화론에서 가장 중시되었던 ‘전신傳神’을 시각화한 것 같은 느낌을 준다. 당시 초상화의 핵심 기능은 제사를 모시기 위함이었기 때문에 이러한 동공의 표현은 마치 망자의 영靈을 전달하는 것 같은 효과를 주었던 것이다.

이와 관련해 주문자에게 사진이 없을 경우 채용신 측이 직접 사진사를 보내 사진 촬영을 한다는 광고 내용이 주목된다. 이는 채용신의 셋째 아들 채상묵蔡尙默(1889~1951)이 1919년에 경성부 북촌 인사동에 ‘종로사진관’을 개업하는 한편 그의 아내인 이홍경李弘敬이 1921년에 경성부 관철동 75번지에 ‘조선부인사진관’을 개업한 것과 깊이 결부된 것으로 보인다.⁷

3 1921년에서 1923년까지 김규진의 기차 여행, 우편으로의 서화 배송, 우편환으로의 대금 결제에 대해서는 김소연, 「金圭鎭 『海岡日記』, 『美術史論壇』 16 · 17 (2003), pp. 385~428.

4 철도가 가져온 경제적 파급 효과, 산업 및 도시 건설, 표준시의 사용, 관광 산업의 발달에 대한 논의는 크리스티안 월마 저, 배현 옮김, 『철도의 세계사: 철도는 어떻게 세상을 바꿔놓았나』, (다시봄, 2019), pp. 331~369.

5 채용신이 사진술을 도입하여 초상화를 완성한 데에 대해서는 박청아, 「韓國 近代 肖像畫 研究 - 肖像寫眞과의 關係를 중심으로」, 『미술사연구』 17 (2003), pp. 216~222.

6 조선미, 「채용신의 생애와 예술 -초상화를 중심으로」(국립현대미술관, 『석지 채용신』, 삶과 꿈, 2001) p. 52; 민길홍, 「석지 채용신과 근대 초상의 특징」(국립전주박물관, 『(국립전주박물관 학술총서) 석지 채용신 초상화』, (국립전주박물관, 2020), p. 10.

7 조선부인사진관은 1924년에 조선사진관으로 이름을 바꾸었다가 1926년에 인사동으로 옮기면서 경성사진관으로 상호를 바꾸었다. 이에 대해서는 정읍시립박물관, 앞의 책, p. 42.

이는 적어도 채용신의 초상화 제작 과정에서 화가와 사진가가 일방적인 경쟁 관계가 아니었으며, 오히려 사진의 확보가 화가의 작업에 매우 중요한 전제가 되었음을 시사한다. 아울러 채용신이 머느리를 통해 여성의 초상사진을 확보함으로써 남성에 국한되었던 초상화 시장을 여성에게까지 확대했다는 점은 시사하는 바가 크다. 남성 화가와 여성 주문자^{sitter} 간의 대면이 불가능했던 조선시대에는 여성 초상화의 제작 자체가 매우 제한적이었기 때문이다.⁸ 이러한 상황 속에서 채용신이 여성 주문자를 오랜 기간 대면할 필요 없이 사진만으로 초상화를 제작한 것은 그야말로 전통을 일신시키는 하나의 계기가 되었을 것이다.

III 모듈과 세팅을 통한 제작 효율성 제고

채용신은 1909년 익산군에서 금마산방을 운영하기 시작했고, 이후 부안, 김제, 나주, 남원, 정읍, 전주 등지를 돌며 모객을 했다. 그러던 중 1923년 정읍 태인마을로 공방의 위치를 옮기면서 상호를 채석강도화소로 바꾸었다. 여기서는 큰 아들 채경묵蔡璟默(1886-1958), 셋째 아들 채상묵 및 손자 채규영蔡奎榮이 조력하여 공방을 운영한 것으로 보인다. 1922년에 채용신이 그리고 채경묵이 제발을 쓴 〈무이구곡도〉의 경우에 작품에 ‘자경묵봉-제子璟默奉題 금마산인金馬山人종이품從二品 채석지사蔡石芝寫 임술중하壬戌仲夏 구곡전면九曲全面’라는 글이 남아 있다¹. 이 작품은 독특하게 제발의 글씨가 좌우 반전이 되게 쓰여졌다. 그 까닭은 알 수 없으나 이를 다시 반전해서 읽어보면 채경묵이 적어도 1920년대부터는 아버지와 함께 활동한 것을 알 수 있다. 그런데 1915년 조선총독부 임시토지조사국에서 작성한 ‘전라북도 정읍군 용북면 삼천리(현 전라북도 정읍군 용북면 신태인리)의 지적地籍을 살펴보면 이미 1915년도에 채경묵의 이름이 올려져 있다.⁹ 이는 1923년에 정식으로 공방을 이전하기 전에도 큰 아들 채경묵이 정읍 지역에 먼저 내려와 뿌리를 내렸거나 혹은 미리 그 일대의 땅을 사두었음을 시사한다. 현재 신태인읍장인 정정섭에 따르면 이 지역의 유지였던 황장길黃長吉의 후의로 채용신이 태인마을에 터를 잡고 공방을 운영할 수 있었는데, 당시 황장길은 채용신에 집과 땅을 제공했다고 한다.¹⁰ 이 공방은 지금도 어느 정도 당시 원형을 유지하고 있는데, 현재 상태만으로도 일반 가정집 보다 규모가 있으며 꽤 큰 작업실을 구비하고 있었음을 알 수 있다.

채용신 공방에서 제작된 초상화 및 화조·영모·산수 병풍은 모두 일정한 모듈module과 초본을 공유하는 패턴을 보인다. 특히 초상화의 경우에는 주문자의 얼굴 외에 의관衣冠과 지물에서 거의 고정된 형태를 반복한 패턴이 발견된다. 예를 들어 이종립, 최익현, 안재호의 초상화는 거의 동일한 세팅을 반복적으로 활용했다. 화문석의 모양이나 관복의 색상에서 차이는 있지만, 표피豹皮를 엮은 의자에 앉은 모습이나 오사모烏絲帽, 흉배의 문양은 정해진 형식을 계속 유지

⁸ 1761년 밀창군(密昌君) 이직(李穡, 1677-1746)의 부인이었던 오씨(1676-1761 이후)의 86세 때 초상화는 지금까지 알려진 몇 안 되는 조선시대 여성 초상화 중 하나이다. 이에 대해서는 윤진영, 『강세황작 〈福川吳夫人影幀〉』, 『강좌미술사』 27 (2006), pp. 259-284.

⁹ 지적아카이브(https://theme.archives.go.kr) ‘전라북도 정읍군 용북면 옥리-010-0278’ 문서(2023년 11월 28일 검색)

¹⁰ 채용신이 정읍 신태인으로 이주하는 데에 있어 황장길이 집과 땅을 내주는 등 경제적 도움을 주었다는 데에 대해서는 2023년 9월 20일 현 전라북도 정읍시 신태인읍장 정정섭 선생님과과의 인터뷰를 통해 확인할 수 있었다.

¹¹ 모듈을 통해 작품 제작의 효율성을 제고할 수 있다는 논의는 직업화가 뿐 아니라 문인화가에도 적용될 수 있다. 로타 레더로스는 문인화가 정섭(鄭燮, 1693-1765)이 수 많은 대나무 그림을 그릴 수 있었던 배경으로 모듈 체계를 활용한 것에 대해 논의한 바 있다. Lothar Ledderose, *Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art*, Princeton University Press, 2001, pp. 206-213.

¹² 류형업이 채용신에게 초상화를 주문한 내력이 기록되어 있는 『기어(紀語)』의 원문은 柳濟陽, 柳堃業 著: 國學振興研究事業推進委員會, 『求禮文化柳氏生活日記』, (韓國精神文化研究院, 2000), pp. 845-837. 한글 번역은 김성호·정기환·윤원근·박석두·이태영·조영국, 『농촌 및 농업구조 변천 관계 자료 (2) 구례 유씨가의 생활일기』(하)(한국농촌경제연구원, 1991), pp. 571-574.



도1
채용신, 〈무이구곡도10폭병풍〉
제발 부분의 좌우 반전
1922년, 비단에 색, 각112.5×60cm
국립중앙박물관(구8729)

표1 채용신 필 남성초상화 형식

도2 채용신, 〈이종립 초상〉 비단에 색, 109×53cm 부산시립박물관(구입6082)	도3 채용신, 〈최익현 초상〉 비단에 색, 143×66cm 백제문화체험박물관	도4 채용신, 〈안재호 초상〉 1912년, 비단에 색, 106.5×60cm 국립전주박물관(전주68670)
---	---	---

하고 있다.¹¹ 이는 화가가 일정한 세팅을 정해두고 얼굴 묘사만을 바꾸어 가며 초상화를 제작했고, 이를 통해 제작의 분업과 효율성을 확보할 수 있었을 것이다. 아울러 표2에서 보다시피 여성 초상화 또한 병풍 세팅, 저고리 고름에 매단 은장도 및 손에 쥐 실타래 같은 지물에서도 거의 동일한 현상이 일어남을 발견할 수 있다. 요컨대 채용신은 주문을 받을 때 의관의 형식을 몇 가지로 통제함으로써 개별적 초상성을 가지는 장르조차 반기성품처럼 제작 과정을 관리한 것이다. 실제 주문자 중 한 명이었던 류형업柳堃業(1886-1944)의 기록에 따르면 채용신은 세 사람의 초상화 작업을 동시에 진행한 경우도 있었다.¹² 이는 작가가 하나의 작품을 완전히 완성한 후 다른 작업을 시작한 것이 아니라 구청이 들어오는 대로 분업을 통해 동시적으로 작업이 이루어졌음을 보여준다. 아울러 채용신 작품에 제발을 쓴 필치도 여러 사람의 것으로 보인다는 점이 주목된다. 요컨대 ‘석지사石芝寫’라는 관서는 여러 작품에 보이지만, 글씨체의 차이로 볼 때 이들을 채용신 혼자 쓴 것은 아닐 것이라 추정된다. 무엇보다 채용신 그림에 자주 보이는 낙엽 모양의 도장과 주문백문방인 사이에 제발이 쓰여야 할 공간을 공백으로 남겨둔 작품이 발견된다¹⁰. 이는 화가가 인장까지 찍어둔 상태로 보관 하다가 수령인에게 그림이 전달되기 직전에 그림을 제작한 시기를 포함하여 제발을 썼을 것이라는 추정을 낳게 한다.

표2 채용신 필 여성초상화 형식

도5 채용신, 〈부인초상〉 비단에 색, 100.5×60.5cm 미술관 술	도6 채용신, 〈박영진부인상〉 1924년, 비단에 색, 109.0×64.0cm, 미술관 술	도7 채용신, 〈부인초상〉 비단에 색, 105.5×60.5cm 미술관 술	도8 채용신,〈이석우 부인 초상〉 비단에 색, 96.5×55.2cm 국립중앙박물관(구9681)	도9 채용신, 〈부인초상〉 1935년, 종이에 색, 104.0×48.3cm, 개인소장

다시 말해 작품이 수령인을 기다리는 과정에서 제발 부분을 공백으로 처리함으로써 반기성품으로 관리한 것이다.

이뿐 아니라 채용신은 기존의 영모도에서는 잘 그려지지 않았던 토끼 한 쌍, 원숭이 모자^猴자, 어미개와 찢먹이 강아지, 올챙이 떼와 같은 도안을 반복적으로 그렸다. 일정한 견본 도안의 조합은 작품의 생산성을 높이는 전략이 되었을 것이며, 병풍의 제작에 있어서도 분업을 가능하게 함으로써 효율성을 견인하는 동력이 되었을 것이다.^{부록1 참조}

¹¹ 모듈을 통해 작품 제작의 효율성을 제고할 수 있다는 논의는 직업화가 뿐 아니라 문인화가에도 적용될 수 있다. 로타 레더로스는 문인화가 정섭(鄭燮, 1693-1765)이 수 많은 대나무 그림을 그릴 수 있었던 배경으로 모듈 체계를 활용한 것에 대해 논의한 바 있다. Lothar Ledderose, *Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art*, Princeton University Press, 2001, pp. 206-213.

¹² 류형업이 채용신에게 초상화를 주문한 내력이 기록되어 있는 『기어(紀語)』의 원문은 柳濟陽, 柳堃業 著: 國學振興研究事業推進委員會, 『求禮文化柳氏生活日記』, (韓國精神文化研究院, 2000), pp. 845-837. 한글 번역은 김성호·정기환·윤원근·박석두·이태영·조영국, 『농촌 및 농업구조 변천 관계 자료 (2) 구례 유씨가의 생활일기』(하)(한국농촌경제연구원, 1991), pp. 571-574.



도10 왼쪽부터
채용신, <화조영모도10폭병풍> 부분
20세기초, 면에 색, 각115.4×34.2cm, 국립민속박물관(90327)

채용신, <장생도10폭병풍> 부분
1921년, 비단에 색, 각117.5×34.1cm, 아모레퍼시픽미술관

채용신, <화조영모도10폭병풍> 부분
1910년, 면에 색, 86.5×27.6cm, 국립민속박물관(47233)

IV 근대 테크놀로지를 통한 유교 예속의 계승

채용신이 당대에 큰 인기를 얻었던 까닭은 유교 예속禮俗이 강력하게 발휘되던 사회 분위기와 관련이 깊다. 후손이 제사에 사용할 선조의 화상畫像을 만드는 것은 하나의 효행으로 여겨졌으며, 병풍은 관혼상제冠婚喪祭라는 평생의례를 위한 필수품이었기 때문이다.¹³ 실제 채용신의 초상화는 지금까지도 실제 제사에 사용되는 경우가 많다. 하나의 사례로 <정치열·백춘화 부부 초상화>는 최근까지도 정씨 집안에서 실제 제사에 사용했다. 현재는 이 두 점의 초상화가 정읍시립박물관에 기탁된 상태로 그 집안에서는 초상화를 작게 복제하여 제사에 사용하고 있다^{도11~14}.¹⁴ 이러한 그림은 오랜 기간 제의에 활용되는 과정 속에서 더욱 고유한 힘을 축적함으로써 사진에 밀리지 않고 그 자리를 지켜왔다. 아울러 채용신이 그린 산수화, 화조화, 영모화도 대부분 병풍 형식임을 상기하면 이들이 의구儀具로 활용되었을 가능성은 매우 높다. 일반 가정에서 병풍은

제의 용도이자 축연祝宴 용도로 활용되었기 때문이다. 예를 들어 <화조도10폭병풍>의 경우 앞면은 채용신의 화려한 화조도로 꾸며져 있는 반면 뒷면은 인쇄본 성학십도聖學十圖가 꾸며져 있는 양면 병풍이다^{도15, 16}. 앞면은 축연에 쓰고 뒷면은 제사나 장례에 사용하기 좋게 구성한 것이다. 이러한 양면 병풍은 19세기부터 지금까지 민간에서 활용도 높게 사용되어 왔다.¹⁵

13 안효목이 선친의 '진상(眞像)'을 그리지 못한 것에 늘 아쉬움을 가지고 있었음을 토로하며 채용신에게 아버지 안재호의 초상화를 의뢰한 바 있다(恩而子孫之所有憾者尙未繪眞像也 孟子之圖之). 채용신, 『석강실기』 2. 한글 번역은 정읍시립박물관, 앞의 책, pp. 82-83.

14 제사 사진을 제공해주시고 사용할 수 있게 허락해주신 정치열·백춘화의 후손이자 현재 신태인읍장이신 정정섭 선생님께 감사드립니다.

15 양면병풍의 기능과 활용에 대해서는 김수진, 「조선 후기 민간 사례용(四禮用) 병풍 연구」, 『한국학』((구)정신문화연구) 156 (한국학중앙연구원, 2019), pp. 204-229.



도11
채용신, <정치열 초상>
1930년, 비단에 색, 108×57cm
정정섭 소장(정읍시립박물관 기탁)



도12
채용신, <백춘화 초상>
1931년, 비단에 색, 100×55cm
정정섭 소장(정읍시립박물관 기탁)



도13
초상화를 걸고 지낸 정치열·백춘화 제사 장면
후손 정정섭 제공



도14
복제 초상화를 걸고 지낸 정치열·백춘화 제사 장면
후손 정정섭 제공



도15
채용신, <화조도10폭병풍>
20세기초, 면에 색, 각88.1×33.1cm, 국립중앙박물관(동원3327)



도16
도15의 뒷면 성학십도

채용신은 호남선과 인접한 곳에서 공방을 운영하며 철도를 십분 이용했다. 아울러 초상화 제작에 사진을 활용함으로써 주문자와의 장시간 대면 과정을 생략할 수 있었다. 근대 테크놀로지를 통해 일신한 작화 방식은 전대와는 다른 차원에서 보다 많은 평범한 이들이 초상화를 소유할 수 있는 환경을 제공했다. 이를 통해 국가가 화원화가를 동원하여 만든 전통적인 공신상功臣像과는 다른 맥락에서 지역의 유지들과 그들의 배우자 초상화를 제작했다. 이는 채용신이 호남선 반경의 향반과 그들의 부인 초상화를 제작함으로써 조선 사회를 견인했던 성리학의 요체로서의 '의례' 문화를 강화하는 데에 기여했다는 의미이기도 하다. 그 어떤 화가보다 빨리 자신의 작업 방식에 근대 테크놀로지를 도입한 화가 채용신이, 그것을 통해 추구하고자 했던 바는 가장 수구적인 효孝의 이데올로기였다는 사실은 아이러니하다. 그러나 이것이 바로 채용신이 마지막 전근대 화가이자, 누구보다 발 빠르게 첨단에 선 근대화가로 평가받는 지점이 될 것이다.

참고문헌

도록

정읍시립박물관, 『조선의 어진화사, 석지 채용신』, 2022.

저서

채용신, 이충구·이두희 공역, 『석강실기』, 국학자료원, 2004.

김성호·정기환·윤원근·박석두·이태영·조영국, 『농촌 및 농업구조 변천 관계 자료 (2) 구례 유씨가의 생활일기』(하), 한국농촌경제연구원, 1991.

柳濟陽, 柳瑩業, 國學振興研究事業推進委員會 著, 『求禮文化柳氏 生活日記』, 韓國精神文化研究院, 2000.

크리스티안 월마 지, 배현 옮김, 『철도의 세계사: 철도는 어떻게 세상을 바꿔놓았나』, 다시봄, 2019.

학술논문

김소연, 「金圭鑣『海岡日記』」, 『美術史論壇』 16·17 (2003), pp. 385-428.

김수진, 「조선 후기 민간 사례용(四禮用) 병풍 연구」, 『한국학』((구)정신문화연구) 156 (한국학중앙연구원, 2019), pp. 187-229.

박청아, 「韓國 近代 肖像畵 研究 - 肖像寫真과의 關係를 중심으로」, 『미술사연구』 17 (2003), pp. 201-232.

조선미, 「채용신의 생애와 예술 -초상화를 중심으로」(국립현대미술관, 『석지 채용신』, 삶과 꿈, 2001) pp. 26-59.

윤진영, 「강세황작 <福川吳夫人影幀>」, 『강좌미술사』 27 (2006), pp. 259-284.

민길홍, 「석지 채용신과 근대 초상의 특징」(국립전주박물관, 『(국립전주박물관 학술총서) 석지 채용신 초상화』(국립전주박물관, 2020) pp. 6-14.

웹사이트

지적아카이브(<https://theme.archives.go.kr>)

채용신 화조영모도를 통해 본
근대기 병풍 장황粧纎의 새로운 변화

전지연 국립민속박물관 유물과학과 학예연구사

I 머리말

‘장황粧纎’이란 그림이나 글씨를 감상하거나 보관할 수 있도록 두루마리, 족자, 병풍, 액자, 첩, 책 등으로 다양하게 꾸며주는 형식, 형태, 기술 등을 모두 일컫는 말이다.¹ 그중 병풍은 족자, 두루마리, 액자와 달리 서화의 보호와 장식 기능만을 가지고 있는 것이 아니라, 방풍防風, 공간 구획, 외부 시선 차단 등 가구 용도로도 사용되어왔다. 19세기에 이르면 부를 축적한 중인층中人 계층의 증가로 민간의 병풍 사용이 증가하였고, 20세기 이후에는 산업 발달에 따라 부상한 부유한 신흥 계층이 대저택을 지어 더욱 넓어진 실내공간을 마련하게 되면서 그 내부를 장식할 목적으로 병풍 수요가 증가하였다.

채용신蔡龍臣(1850~1941)은 구한말부터 일제강점기에 활동한 화가로, 많은 수량의 초상화와 함께 화조·영모도나 산수도와 같은 병풍을 제작하였다. 이때는 개항 이후 대한제국기와 일제강점기를 거치면서 사회 전반의 변화와 함께 병풍 장황 양식에도 큰 변화가 나타나는 시기이다. 채용신의 병풍 장황은 채용신이 제작한 초상화의 배경으로 등장하는 그림 속 병풍과 원 장황을 유지하고 있는 채용신 병풍에서 확인할 수 있는데, 기본적으로 조선의 병풍 양식을 유지하면서 새로운 재료를 사용한 것이 관찰된다. 한편, 20세기 중반 이후에는 무분별한 병풍의 수리 및 재표구로 인해 원래의 장황 형태가 소실되어 채용신의 원 병풍이 가지는 시대적 특색이 크게 약화된 사례도 발생하였다.

장황은 단순히 그림을 꾸미고 보호하는 역할만 하는 것이 아니라, 그림의 구도나 분위기를 함께 결정하는 요소이기 때문에 원 병풍 장황을 밝히는 일은 중요하다. 따라서 여기에서는 현재 채용신 병풍 중 원 병풍 장황을 유지하고 있는 3점을 조사·분석하여, 원형을 잃어버린 채용신 병풍에 대해 장황 복원 기준을 제시하고자 한다.

II 채용신 병풍 장황 연구의 필요성

이번 학술총서에 소개되는 20여 점의 작품 중에 원 장황 형태를 유지하고 있는 병풍은 3점뿐이다^{표1}. 나머지 병풍들은 후대에 병풍 원형을 따르지 않고 수리 및 재표구가 이루어져 현재 형태로 변형된 상태이다^{표2}. 일본식 표구 기술을 습득한 기술자들에 의해 작업이 이루어지면서 원래의 조선식 병풍 형태도 아니고 일본식

1 ‘장황’이란 용어는 의궤儀軌, 조선왕조실록朝鮮王朝實錄, 승정원일기承政院日記 등 각종 기록에서 ‘粧纎’, ‘粧潢’, ‘裝潢’의 한자로 사용되고 있는데, 이 중 가장 많이 쓰이고 있는 것이 ‘粧纎’임. 일제강점기 이후 ‘표구表具’라는 일본 용어로 최근까지 사용되었지만, 현재 학계에서는 ‘장황’이란 용어를 사용하고 있음.
장황 용어에 관한 내용은 박지선, 「조선시대 어진御眞의 장황粧纎과 수보修補」, 『꾸밈과 갖춤의 예술, 장황粧纎』(국립고궁박물관, 2008), p. 167.

병풍도 아닌 두 양식이 혼합된 ‘높은’ 형태의 표구가 이루어지고 회장繪粧의 색도 일본식으로 변화하였다. 대한제국기와 일제강점기를 거치면서 높은 병풍이 고급스럽다는 인식이 있었을 것이며, 가옥 구조의 변화로 입식 생활을 하면서 자연스럽게 병풍도 높아졌을 것으로 추정된다. 따라서, 병풍 장황의 원형을 복원하여 원래 작가가 의도한 병풍 그림의 구도와 분위기를 되살릴 필요가 있다.

표1 채용신 병풍 중 원 병풍 장황이 남아있는 사례



도1
채용신, <화조영모도10폭병풍>
1910년, 면에 색, 각 117.8×32cm
국립민속박물관(민속47233)



도2
채용신, <화조영모도10폭병풍>
20세기초, 면에 색, 각 154.8×38.2cm
국립민속박물관(민속90327)



도3
채용신, <화조도10폭병풍>
20세기초, 면에 색, 각 121.5×36.6cm
국립중앙박물관(동원3327)

표2 채용신 병풍 중 다른 형태의 병풍으로 개장된 사례



도4
1943년 화신화랑 ‘고故 석강 채용신씨 유작전’에 출품된
<채용신의 평생도 병풍(현 국립중앙박물관 건희4091)>
전시 전경 사진_부분
※출처: 국립현대미술관, 『석지 채용신』((주)삶과꿈, 2001), p.157.



도5
채용신, <평생도>
1924년경, 면에 색, 각 83×31.9cm(그림)
국립중앙박물관(건희4091)



도6
채용신, <영모도10폭병풍>
1914년, 면에 색, 각 68.1×33.4cm(그림)
국립중앙박물관(구9428)



도7 채용신, <장생도10폭병풍>
1918년, 면에 색, 각 68.1×33.7cm(그림)
국립중앙박물관(건희3559)



도8
채용신, <무이구곡도10폭병풍>
1922년, 비단에 색, 각 112.5×55.5cm(2~9면 그림)
국립중앙박물관(구8729)



도9
채용신, <영모도10폭병풍>
20세기초, 면에 색, 각 119.8×36.0cm(그림)
국립전주박물관(전주75574)

III 채용신 그림에 나타난 병풍 상황

채용신이 그린 그림 안에는 병풍이 자주 등장한다. 초상화, 삼국지연의도 그리고 평생도에서 확인이 가능한데, 이 그림 속에는 대부분 산수도화 화조도 병풍이 있다^{표3}.

채용신이 그린 초상화 족자에는 인물의 배경으로 산수도 병풍이 그려져 있는 작품이 많다^{도10, 11}. 병풍은 청색의 상·하선上下線에 적갈색 또는 노란색의 회장回粧(병풍띠)을 두르고 있는데, 병풍띠는 홍협과 백협의 2중 내협이 있으며, 외협으로 흰색 띠가 얇게 표현되어 있다. 병풍의屏風衣²는 보통 청색이며, 붉은색의 병풍 다리는 있는 경우도 있고 없는 경우도 있다. 원래 조선 병풍은 병풍 다리가 있는데, 이것이 없는 경우는 일제강점기 일본의 영향을 받은 것으로 보인다.

채용신은 1912년, 전주의 관성묘에 봉안될 삼국지연의도 8점을 완성한다.³ 그중 도원결의 장면인 ‘재우마소고천지幸牛馬昭告天地’에는 제단 뒤로 산수도병이 배설되어 있는데, 이 병풍에는 적갈색의 병풍띠와 붉은색의 병풍 다리가 표현되어 있다^{도12}. 병풍에는 청색 하선이 관찰되는데 병풍 윗부분은 천막에 가려서 표현되어 있지 않으나 청색 상선이 있을 것으로 추정된다.

1924년경 작품 채용신의 <평생도> 병풍 그림 안에는 6폭, 8폭, 10폭, 12폭 등 다양한 폭 수의 병풍이 등장한다^{도13}. 여기에서도 마찬가지로 청색 상·하선에 적갈색 병풍띠를 두르고 붉은색 병풍 다리를 갖추고 있는데, 채용신이 살던 시기의 일반적인 병풍 장황을 그림으로 표현한 것으로 보인다. 현재 남아있는 조선의 궁중 병풍이 대부분 8폭, 10폭을 차지하고 있어 6폭 병풍은 생소할 수 있으나, 실제 민간 병풍은 6폭 병풍이 다수 존재하며 궁중 병풍 대비 작은 병풍이 많다. 민가의 주거 공간에 맞게 폭 수와 크기를 조정한 것으로 보인다. 이를 종합해 보면, 채용신은 청색 상·하선에 적갈색 병풍띠를 두르고 붉은색 병풍 다리를 갖춘 양식을 조선 병풍의 전형으로 여긴 듯하다.

² ‘병풍의屏風衣’는 병풍 뒷면을 감싸는 직물을 말함.

³ 조선민화박물관 소장 <삼국지연의도>가 전주 관성묘 동·서무에 봉안되었던 그림이라는 내용은 변종필, 『石江 蔡龍臣의 三志演義에 나타난 표현 정신과 조형적 특징 연구』, 『동양예술』 14(한국동양예술학회, 2009), pp.264-265.; 장장식, 『삼국지연의도三國志演義圖와 관우신앙』, 『삼국지연의도』(국립민속박물관, 2016), pp.224-226.

표3 채용신 그림 속 병풍 상황



도10
채용신, <이석우 초상>_부분
1928년, 비단에 색, 112.5×54.7cm(그림)
국립중앙박물관(구9680)

도11
채용신, <숙부인 전주이씨 초상>_부분
1928년, 비단에 색, 96.5×55.2cm(그림)
국립중앙박물관(구9681)



도12
채용신, <삼국지연의도_재우마소고천지幸牛馬昭告天地>_부분
1912년, 비단에 색, 169.0×183.0cm
조선민화박물관



도13
도5의 제9폭, 제2폭, 제3폭 부분

IV 채용신 병풍의 장황 분석

이번 학술총서에 소개되는 작품 중 원 장황 형태를 유지하고 있는 병풍은 3점이다. 화조도, 화조영모도 계열의 그림으로 3점의 병풍에 대해 장황 형식과 장황 재료 면에서 살펴보겠다.

1 병풍 장황 형식

채용신 병풍 중 원 장황 형태를 유지하고 있는 병풍은 국립민속박물관본(민속47233, 민속90327) 2점과 국립중앙박물관본(동원3327) 1점으로 총 3점이다^{표1}. 여기에서 제작 시기를 알 수 있는 기년작記年作은 국립민속박물관 민속47233으로, 1910년 작품이다.

조선의 전형적인 병풍은 그림 상·하에 청색 계열의 회장⁴을 대고, 청색^{靑色}이나 자색^{紫色}의 병풍띠^{回粧, 外緋}를 둘러 병풍을 마감하며, 붉은색의 병풍 다리^跽를 갖추고 있는 것이 일반적인 특징이다. 또한 병풍띠는 대개 내협^{內狹}으로 홍협^{紅狹}과 백협^{白狹}을, 외협^{外狹}으로 백협^{白狹}을 갖춘 구조를 가지고 있다. 위의 채용신 병풍 3점은 모두 기본적으로는 조선의 병풍 양식을 유지하고 있다. 조선의 전통적인 돌쩌귀의 분할 방식인 등비 분할되어 있으며, 병풍틀 두께는 모두 1.2cm이다. 3점의 다른 점은 병풍 다리의 유무이다. 조선 병풍은 양쪽 속틀이 그대로 이어져 내려와서 생긴 짧은 굽(병풍 다리)이 있는 것이 특징인데,⁵ 민속47233은 병풍 다리가 없다. 이는 일제강점기에 일본 병풍 양식의 영향을 받은 것으로 보인다. 또 다른 특징은 국립민속박물관본 2점은 단면 병풍인 반면, 국립중앙박물관 동원3327은 양면 병풍이다^{표4}. 동원3327의 화려한 앞면의 화조영모도는 잔치용으로, 뒷면의 성학십도는 제례용으로 사용한 것으로 보인다.

표4 채용신 화조도 양면 병풍 상황



2 병풍 장황 재료

근현대에는 바탕 재질도 변화한다. 직물 바탕의 경우, 1876년 개항 이전에는 주로 비단에 그림을 그렸다면 개항 이후에는 기계직 면직물인 옥양목^{玉洋木}⁶ 등의 서양목^{西洋木}(면)이 수입되면서 민간에서는 비단보다 저렴한 옥양목에 그림을 그리기 시작하였다. 수직^{手織}의 재래식 무명은 요철이 심하고 단섬유가 많아 그림의 바탕 재질로 적합하지 않았지만, 수입된 서양목은 방직되는 과정에서 면실에 붙어있는 짧은 섬유인 먼 린터^{linter}가 떨어져 나가면서 그림을 그리기에 적합하였기 때문이다.⁷

실제 1882년 용주사 <팔금강도^{八金剛圖}>와 1902년 흥국사 <괘불>은 먼 위에 그린 그림으로, 그림 바탕에 영국의 맨체스터 등지에서 들여온 수입 인장이 찍혀있다. 이것으로 1882년에 양목이 조선에 들어와 그림 바탕재로 사용되고 있었음을 알 수 있다.⁸ 양목은 불화뿐만 아니라 무신도, 각종 서화류의 바탕 재료로도 사용되었고,⁹ 초상화 뒷면의 배접 재료로도 사용된 작례가 있다.¹⁰ 국립민속박물관본(민속47233, 민속90327) 2점과 국립중앙박물관본(동원3327) 모두 바탕 재질이 먼이다^{표5}.

⁴ 여기에서 ‘회장繪粧’은 상선上緋(상회장)과 하선下緋(하회장)을 말함.

⁵ ‘병풍 다리’는 실내에서는 온돌에 의한 열로 병풍들이 휘는 것을 방지하기 위해서 만들어졌으며, 야외에서는 병풍 하단의 오염이나 습기를 막고 바닥이 고르지 못한 곳에서도 사용할 수 있게 만들어진 것으로 추정됨.

⁶ ‘옥양목玉洋木’은 표백 가공되어 표면이 옥처럼 곱고 깨끗하여 이름 붙여진 기계직 면직물로, 무명보다 얇고 흰.

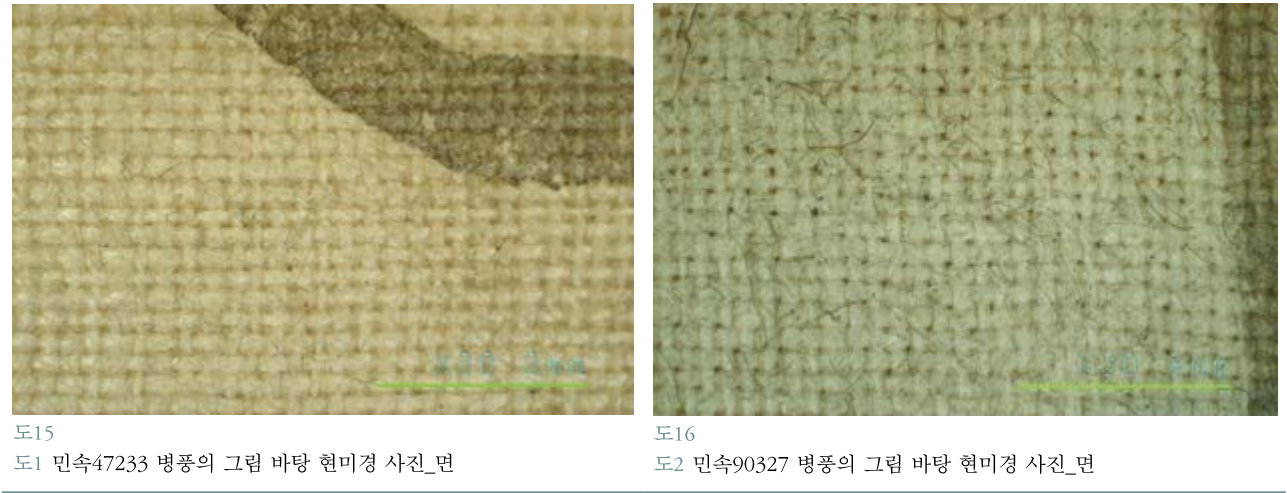
⁷ 이은영, 「19세기 중·후반 서화에 사용된 면직물에 관한 연구」(용인대학교 대학원 석사학위 논문, 2023), p. ii.

⁸ 이은영, 앞의 논문(2023), p.15.

⁹ 이은영, 앞의 논문(2023), p. i.

¹⁰ 초상화의 뒷면 배접에 면직물이 사용된 작례는 경기도박물관 채용신 작 초상화 6점의 뒷면에서 확인됨. 대부분의 채용신 작 초상화 족자 뒷면은 도침된 면직물로 배접되었을 것으로 추정됨. 이은영, 앞의 논문(2023), p. 25-26.

표5 채용신 화조영모도 바탕 재질_면



도16 민속90327 병풍의 그림 바탕 현미경 사진_면

1 1 회장繪粧 재료의 변화

조선시대 궁중이나 상류층에서는 대부분 비단으로 병풍을 꾸몄는데, 근현대에는 새로 개발된 기계 직기^{織機}와 그 기계 직기로 짠 새로운 섬유가 사용되면서 육안으로는 재질 구분이 어려운 경우가 많다. 20세기 이후의 병풍 장황 직물의 섬유 분석 결과를 보면 견(비단) 외에도 면, 재생섬유, 반합성섬유, 그리고 합성섬유 등 다양한 섬유가 사용되었음을 알 수 있다.¹¹ 언뜻 보면 문단^{紋緞}¹²처럼 보이는 직물이 문직^{紋織} 먼인 경우가 있으며, 20세기 이후 등장하는 비스코스 레이온이나 디아세테이트, 심지어는 우리나라에서 1950년대 이후 사용되기 시작한 나일론의 사용도 확인된다.

채용신 병풍의 원 장황이 남아있는 3점의 장황을 보면, 우선 국립민속박물관본 2점은 그림 본지, 상·하선, 병풍띠, 그리고 병풍의屏風衣에 사용된 직물이 모두 면직물로 구성되어 있다^{표6}. 유사 도상의 궁중민화화조도 병풍(국립중앙박물관 78731)의 장황이 모두 비단으로 되어 있는 것과 비교해 볼 때 확실히 다른 재료를 사용하였음을 알 수 있다. 이 면직물 들은 개항 이후 수입해 들여온 양목으로 그림 본지에는 옥양목이, 상·하선 및 회장(병풍띠)에는 문직^{紋織} 먼이, 병풍의屏風衣에는 광목¹³이 사용되었다. 또한 이 둘은 모두 자색^{紫色} 병풍띠의 홍협에 주황색의 좁은 면직^{綿織} 띠를 대었는데, 민간 병풍에서는 대부분 병풍띠의 내·외협으로 종이를 사용하는 것과 비교해 봤을 때, 이 두 점의 병풍은 궁들여서 만든 병풍으로 보인다. 이 둘의 차이점은 상·하선에 사용된 직물의 문양이다. 민속47233은 상·하선 모두 연청색 매죽문양^{梅竹紋樣} 면직물을 사용한 것과는 달리, 민속90327은 총 5종의 유사 매죽문양 면직물을 혼용하여 사용하였다. 이는 직물이 귀한 시기에 유사한 문직 면을 섞어서 사용한 것으로 보인다.

¹¹ 전지연, 「국립민속박물관 소장 서화 병풍 장황」, 『국립민속박물관 소장 병풍 장황』(국립민속박물관, 2022), p. 320.

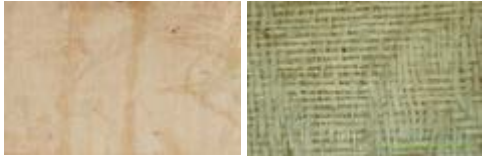
¹² ‘문단紋緞’은 문양이 있는 비단의 일종.

¹³ ‘광목廣木’은 넓은 폭의 기계직 면직물로, 무명보다 넓으며 흡습성이 뛰어난.

표6 채용신 화조영모도 회장繪粧 재질_국립민속박물관본(민속47233, 민속90327)_면



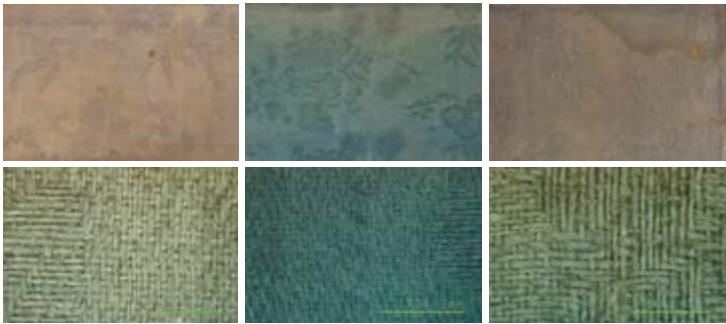
도17
채용신, <화조영모도10폭병풍>
1910년, 면에 색, 각 117.8×32cm
국립민속박물관(민속47233)



매죽문梅竹紋_상·하선_면



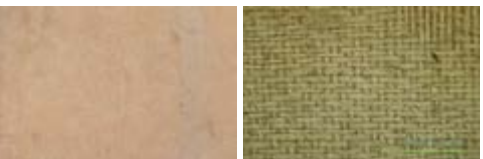
매죽문梅竹紋_회장回粧_면



매죽문梅竹紋_7·10면 상선_면, 사군자문四君子紋_4면 상선_면, 매죽문梅竹紋_2면 상선_면



도18
채용신, <화조영모도10폭병풍>
20세기초, 면에 색, 각 154.8×38.2cm
국립민속박물관(민속90327)



매죽문梅竹紋_5~6면 상선/하선_면



매죽문梅竹紋_회장回粧_면

한편, 동원3327은 상·하선 재료로 면직물과 견직물이 혼용되었다. 남색의 죽문竹紋 면직물 1종과 모란만초문牡丹蔓草紋 면직물 1종, 그리고 수복희자만초문壽福禧字蔓草紋 견직물 1종으로 총 3종이 사용되었다^{표7}. 더불어 20세기 전반에 사용된 사각화문四角花紋 기계인쇄 문양지의 사용도 관찰된다^{표8}. 자색 회장回粧(병풍띠)의 홍협紅狹과 병풍 1폭 뒷면 병풍의屏風衣에 표제表題로 붙은 제침題簽¹⁴에는 빨간색의 사각화문지가, 병풍 뒷면의 성학십도 상·하선上下緞에는 연두색의 사각화문지가 사용되었다. 이 사각화문 인쇄지는 1911년 일본인이 함경남도 북청에서 조사한 <함남북청 군수택 혼례> 사진 속 병풍의 상·하선에서도 관찰되어 이 문양지의 사용 시기를 짐작할 수 있다^{도20}.

표7 채용신 화조도 회장繪粧 재질_국립중앙박물관본(동원3327)_면, 견



죽문竹紋_상선_면



모란만초문牡丹蔓草紋_상·하선_면



도19
채용신, <화조도10폭병풍>
20세기초, 면에 색, 각 121.5×36.6cm
국립중앙박물관(동원3327)

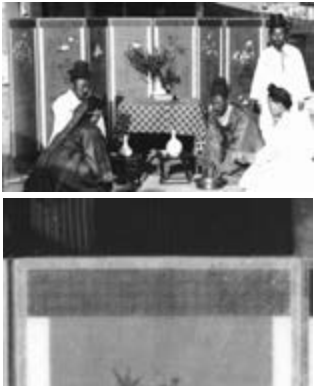


수복희자만초문壽福禧字蔓草紋_상·하선_면



매죽문梅竹紋_회장回粧_면

표8 채용신 화조도 회장繪粧 재질_국립중앙박물관본(동원3327)_기계인쇄 문양지



도20
1911년 함남북청 군수택 혼례 사진_부분
국립중앙박물관(건판 33431)



회장回粧 홍협紅狹_적색 사각화문지



표제表題_적색 사각화문지



병풍 뒷면 <성학십도> 상·하선上下緞_연두색 사각화문지

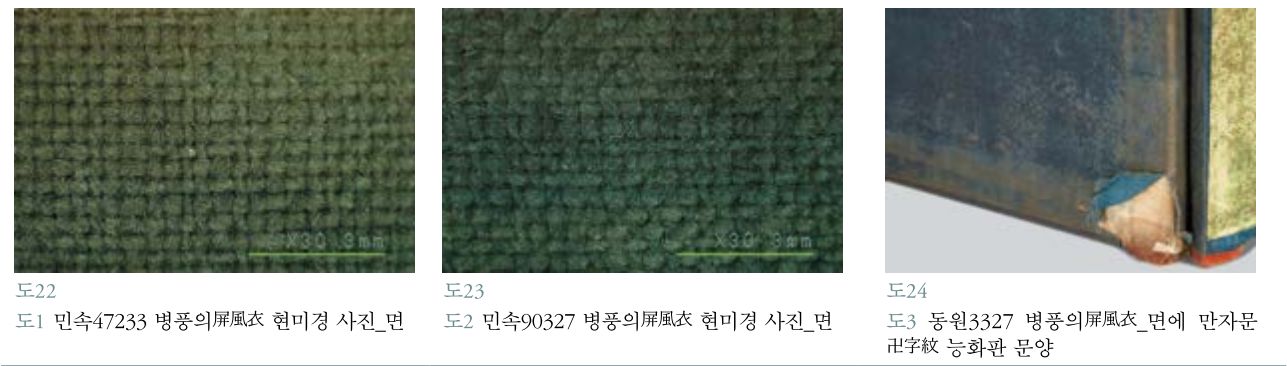
도21
도14 동원3327 병풍의 부분

14 ‘제침題簽’이란 표지에 제목을 직접 쓰지 않고, 다른 종이나 비단 등에 쓰거나 인쇄한 조각을 앞표지에 붙인 것을 말한다.

2 | 병풍의屏風衣 재료의 변화

『가례도감의궤』를 보면 병풍의屏風衣의 재료 변화를 확인할 수 있다. 17~18세기에는 저포苧布(모시)가 사용되다가 19세기에 들어 마포麻布(삼베)가, 1882년 이후부터는 양목洋木(면)의 사용이 확인된다.¹⁵ 개항 이후 기계직 면직물인 광목廣木의 등장으로 병풍의에 쓰이는 삼베의 사용이 줄어든다. 수직手織 삼베는 제작에 공력이 많이 들어 광목보다 값이 비쌌고, 폭이 좁아 병풍으로 장황할 때 봉조縫造¹⁶하여 사용해야 하는 불편함이 있었다. 1934년 조선총독부에서 의례 준칙을 제정하여 수의壽衣를 비단이나 명주가 아닌, 삼베로의 제작을 유도하면서 이후 삼베 가격이 폭등하였다는 것을 기록에서 확인할 수 있다.¹⁷ 이런 이유로 20세기 이후 병풍의로 삼베보다는 광목이 주로 사용되었으며, 채용신 병풍에서도 광목의 사용이 관찰된다. 동원3327은 특이하게도 청색 광목 재질 병풍의에 만자문卍字紋 능화판 문양이 새겨져 있다^{표9}.

표9 채용신 화조영모도 병풍의屏風衣 재질_면



3 | 병풍 뒷면 종이 재료의 변화

조선 병풍은 대개 병풍 뒷면의 양 끝 폭을 제외하고는 조선의 외발지를 붙여 마감하는데, 20세기 넘어 양지의 사용이 활발해진 이후에는 외발지 대신 양지를 사용하는 병풍이 많아진다. 실례로 국립민속박물관본 민속90327은 병풍 뒷면이 양지로 마감되어 있다.

V 맺음말

지금까지 채용신이 그린 그림 속 병풍과 실제 원 장황이 남아있는 병풍을 통해 채용신 병풍의 장황에 대해 알아보았다. 채용신 병풍의 특징은 조선의 병풍 양식을 유지하고 있으면서 장황에 사용된 재료의 변화가 관찰된다는 점이다. 그림 상·하에 청색 계열의 상·하선上下線을 대고 자색紫色의 회장回粧(병풍띠)을 둘러 병풍을 마감하며 붉은색의 병풍 다리[屐]를 갖춘 것은 조선의 병풍 양식을 따르지만, 사용된 재료를 보면 시대의 변화가 보인다. 그림 바탕에는 서양에서 수입한 옥양목이 사용되었고, 장황에는 근현대에는 새로 개발된 기계 직기織機에서 생산된 문직紋織 면과 광목의 사용이 확인 된다. 병풍의 상·하선 사용된 문직 면은 매죽문이 주로 사용되었으나, 여러 유사한 문양의 직물을 섞어서 장황한 병풍

15 『가례도감의궤』에서 본 병풍의屏風衣의 시대별 추이는 장윤정, 「조선후기 왕실 가례용 병풍의 제작과 장황: 가례도감의궤를 중심으로」(용인대학교 대학원 석사학위 논문, 2018), p.38.

16 ‘봉조縫造’는 직물을 꿰매서 연결하는 것을 말함.

17 삼베의 가격 지수가 1930년 5.33 대비, 1937년 9.62로 상승한 것을 파악할 수 있는 자료는 배영동, 「안동포 생산과 소비의 전통과 현대적 의미」, 『한국민속학』 37(민속원, 2003), p.77. 표 3.

들도 관찰된다. 직물이 귀한 시기에 나타난 현상으로 보인다. 또한 일부 병풍에서는 20세기 전반에 쓰이던 기계인쇄 문양지의 사용도 확인된다.

과거에는 장황에 대한 인식의 부재로 병풍 수리 시 처리자의 주관적 판단에 따라 처리가 이루어져 형태가 변형된 병풍이 많다. 본 연구에서 원 장황을 분석한 3점 외 다른 채용신 병풍들도 마찬가지로 다른 형태로 개장된 상태이다. 이번 채용신 병풍의 장황 형식과 재료에 대한 연구는 향후 채용신 병풍의 보존처리 및 복원의 기준이 될 것이다. 이번 채용신 병풍 장황 연구에는 단지 3점만을 가지고 분석이 이루어졌지만, 추후에는 원 장황이 남아있는 채용신 병풍을 좀 더 발굴하여 더욱 심도 있는 연구가 이루어지기를 바란다.

참고문헌

도록

경기여고 경운박물관, 『근대 직물 100년』, 서울: 경기여고 경운박물관, 2013.

국립문화재연구소, 『우리나라 전통 무늬1 직물』, 서울: (주)늘와, 2006.

국립민속박물관, 『국립민속박물관 소장 병풍 장황』, 서울: 국립민속박물관, 2022.

국립현대미술관, 『석지 채용신』, 서울: (주)도서출판 삶과꿈, 2001.

조선민화박물관, 『영원한 조선을 꿈꾸며- 채용신의 삼국지연의도』, 서울: 예서원, 2009.

저서

심연옥, 『한국직물문양 이천년』, 서울: (주)삼화인쇄 출판사/고대직물연구소 출판부, 2006.

전지연·오준석·김윤정·장장식, 『삼국지연의도』, 서울: 국립민속박물관, 2016.

학술 논문

박지선, 「조선시대 어진(御眞)의 장황(粧纈)과 수보(修補)」, 『꾸밈과 갖춤의 예술, 장황(粧纈)』, 국립고궁박물관, 2008.

배영동, 「안동포 생산과 소비의 전통과 현대적 의미」, 『한국민속학』 37, 민속원, 2003.

변중필, 「石江 蔡龍臣의 三志演義에 나타난 표현 정신과 조형적 특징 연구」, 『동양예술』 14, 한국동양예술학회, 2009.

장장식, 「삼국지연의도三國志演義圖와 관우신앙」, 『삼국지연의도』, 국립민속박물관, 2016.

전지연, 「국립민속박물관 소장 서화 병풍 장황」, 『국립민속박물관 소장 병풍 장황』, 국립민속박물관, 2022.

학위 논문

이은영, 「19세기 중·후반 서화에 사용된 면직물에 관한 연구」, 용인대학교 대학원 문화재보존학과 석사학위 논문, 2023.

장윤정, 「조선후기 왕실 가례용 병풍의 제작과 장황: 가례도감의궤를 중심으로」, 용인대학교 대학원 문화재보존학과 석사학위 논문, 2018.

웹사이트

인터넷 사이트(<https://folkency.nfm.go.kr/kr/main>). 국립민속박물관 한국민속대백과사전.

인터넷 사이트(<http://www.emuseum.go.kr>). 국립중앙박물관 이뮤지엄.

인터넷 사이트(<http://contents.history.go.kr>). 국사편찬위원회 우리역사넷.

인터넷 사이트(<https://sillok.history.go.kr/main/main.do>). 국사편찬위원회 조선왕조실록.

인터넷 사이트(<https://kyudb.snu.ac.kr>). 서울대학교 규장각 원문서비스.

인터넷 사이트(<http://dh.aks.ac.kr/sillokwiki>). 위키 실록사전.

인터넷 사이트(<https://jsg.aks.ac.kr>). 한국학중앙연구원 디지털 장서각.

인터넷 사이트(<http://encykorea.aks.ac.kr>). 한국학중앙연구원 한국민족문화대백과사전.

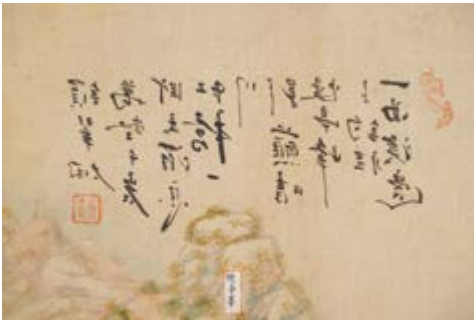
채용신 무이구곡도
반전된 글자에 대한 과학적 조사

박미선 국립전주박물관 학예연구사

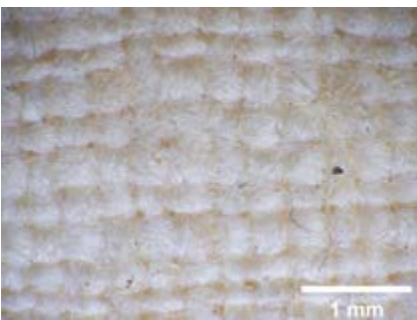
채용신은 어진을 그린 화가로 명성을 떨쳤고 이후 많은 초상화를 남긴 것으로 유명하지만, 초상화 외에도 다양한 주제를 그린 화가이기도 하다. 여러 점의 무이구곡도 武夷九曲圖를 남겼는데, 그 중 1915년에 그려진 국립중앙박물관 소장 〈무이구곡도10폭 병풍〉을 중심으로 관찰해보고자 한다. 10폭 병풍이며 전체 폭이 이어져 하나의 화면을 구성하고 있다. 각 폭마다 상단에 무이도가武夷圖歌가 쓰여있는데, 글자의 좌우가 반전이 되어 있다. 채용신의 인장이 바른 방향으로 찍혀있고 그림 속의 여러 지명도 바르게 쓰여 있어 좌우가 반전된 글자는 더욱 도드라져 보인다.



도1
채용신, 〈무이구곡도10폭 병풍〉
1915년, 면에 색, 각107.6×37.5cm(1,10폭), 38.3cm(2~9폭)
국립중앙박물관(구2663)



도2
도1의 1폭 부분 화면 상단의 무이도가



도3
도1의 바탕 현미경 사진(면)

직물이 바탕재료인 병풍에 어떻게 글씨의 좌우가 반전이 되도록 쓸 수 있었는지에 대해 재료적 측면에서 접근하면, 두 가지 가능성이 존재한다. 첫 번째, 바탕재료의 뒷면에서 먹으로 글씨를 쓴 경우이다. 직물로 이루어진 바탕 재료에 그림을 그릴 때 뒷면에 먹으로 선을 그리고 앞면에 채색을 했을 경우를 고려할 수 있다. 비단에 먹으로 글씨를 쓰거나 그림을 그린 유물이 장황하여 형태를 갖추지 않고 낱장으로 남아있는 경우, 뒷면을 확인할 수 있다^{도4, 5}. 먹으로 글씨를 쓰거나 그림을 그린 부분은 앞면과 뒷면이 유사하게 나타나는 것을 확인할 수 있다.



도4
조송, 〈서예〉
20세기초, 53.1×36.6cm
국립전주박물관 (전주69418)

도4-1
도4의 뒷면

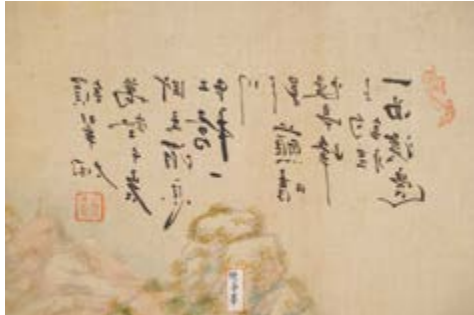
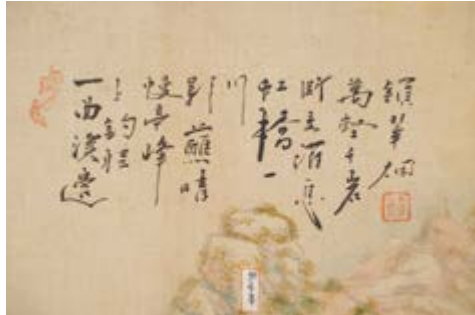
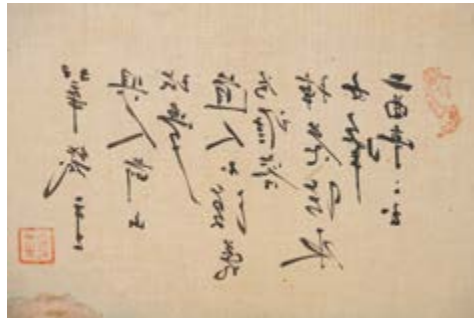
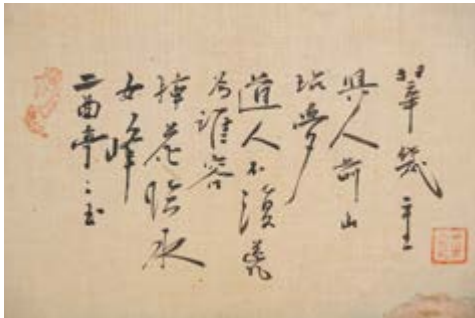
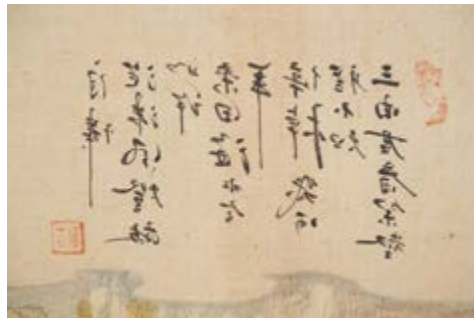
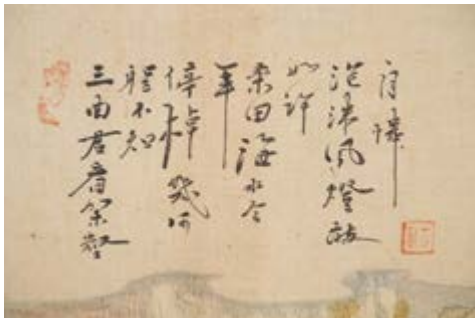
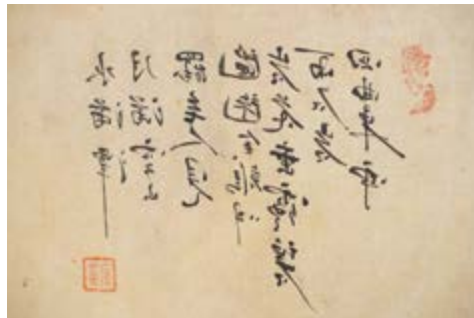
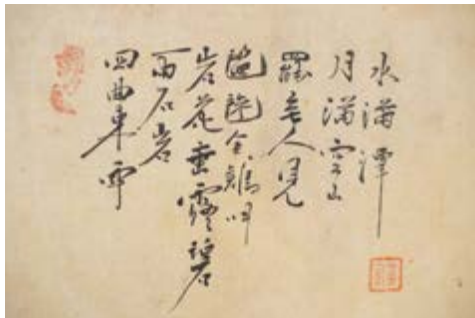
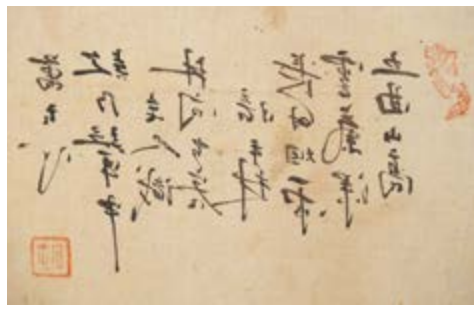
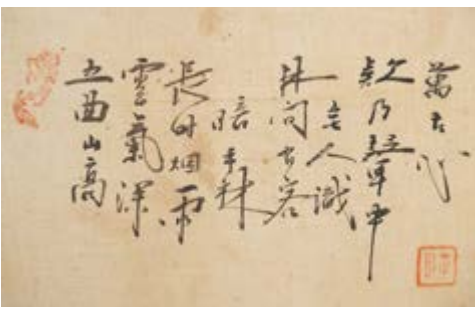
도5
조송, 〈석난도〉
20세기 초, 48.0×36.3cm
국립전주박물관(전주69419)

도5-1
도5의 뒷면

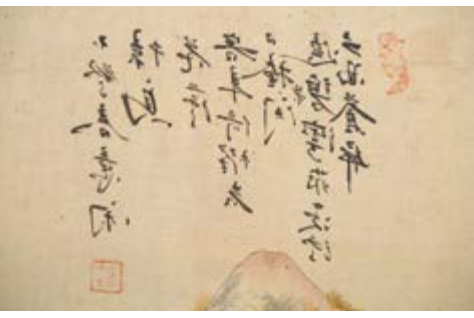
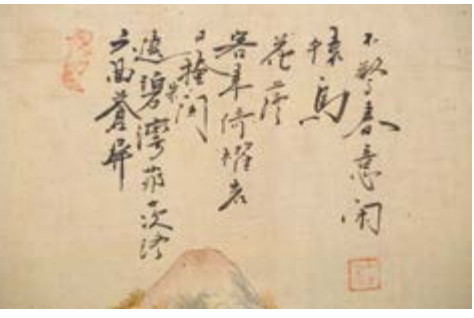
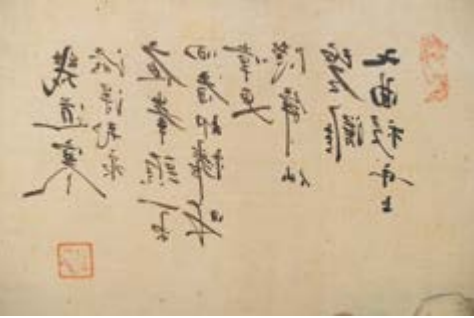
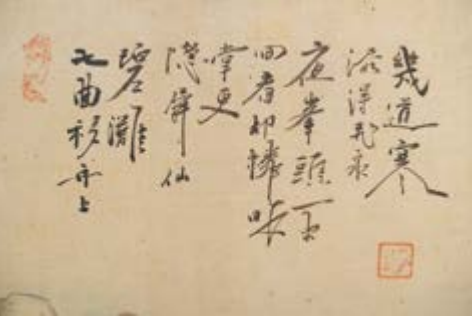
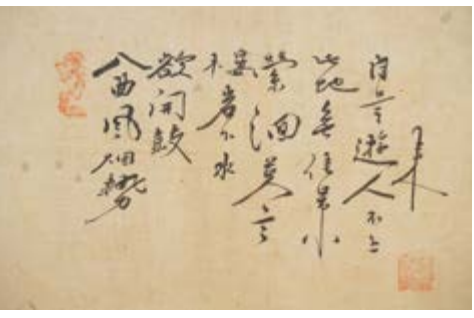
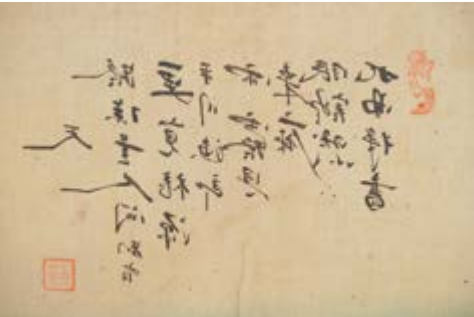
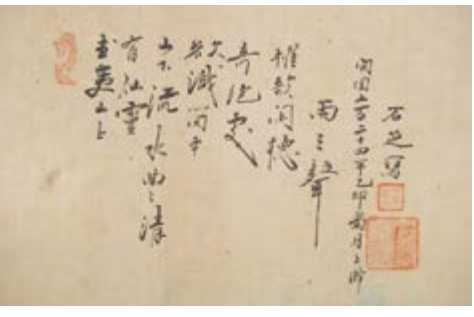
〈석난도〉의 먹으로 그림을 그린 부분과 인장을 찍은 부분의 앞면과 뒷면을 현미경으로 관찰하고, 이를 〈무이구곡도10폭 병풍〉의 앞면을 관찰한 결과와 비교하여 표1에 정리하였다. 묵서 부분은 앞면과 뒷면에 큰 차이가 나지 않고, 인장은 앞면과 뒷면의 흡수 정도가 다른 것을 확인할 수 있다. 다만, 제시한 석난도의 사례는 바탕재료가 되는 비단의 두께가 얇아서 앞면과 뒷면이 더욱 유사하게 나타나는 것으로 판단되며, 바탕재료의 두께, 짜임, 표면처리 등에 따라 차이가 있을 수 있다.

표1 현미경으로 관찰한 묵서와 인장

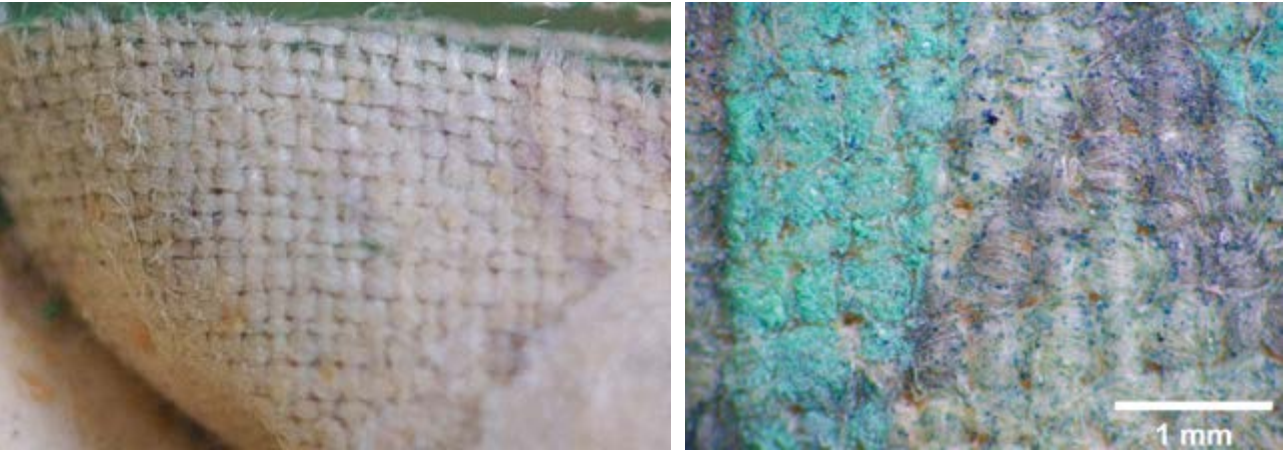
도5-3 도5의 묵서(앞면)		
도5-4 도5의 묵서(뒷면)		
도5-5 도5의 인장(앞면)		
도5-6 도5의 인장(뒷면)		

표2 <무이구곡도10폭병풍>(구2663)무이도가 부분 정면(좌)과 좌우 반전한 사진(우)		
제1폭		
제2폭		
제3폭		
제4폭		
제5폭		

두 번째는 앞면에서 좌우를 반전되도록 글씨를 썼을 경우이다. 표2에 각 폭의 무이도가를 정면에서 촬영한 사진과 좌우가 반전되도록 한 이미지를 함께 정리하였다. 좌우를 반전하여 확인해보면, 글자의 획이 뺀 방향과 쓰는 순서 등이 글자를 바른 방향에서 썼을 때와 다른 것을 알 수 있다.

제6폭		
제7폭		
제8폭		
제9폭		
제10폭		

또한 2023년 부분적인 보존처리를 수행하였고, 이 과정에서 배접되지 않은 화면의 뒷면을 일부 확인할 수 있었다. 뒷면에는 먹선, 안료층 등이 없었고 동일한 위치의 앞면 현미경 사진과 비교해보면 밑그림과 채색이 모두 앞면에서 이루어졌음을 알 수 있다^{도9,10}. 따라서 앞서 제시했던 바탕재료의 뒷면에서 글씨를 썼을 가능성은 낮고, 바탕재료의 앞면에서 먹으로 선을 그리거나 글씨를 쓰고, 안료를 사용하여 채색하였을 가능성이 높음을 알 수 있다.



도9
도1 화면의 뒷면

도10
도9에 제시된 부분의 앞면 현미경 사진

채용신은 무이구곡도 여러 점을 그렸으며 연도가 명확한 작품은 많지 않다. 1915년에 그린 것은 초기에 해당되며 이후 1922년에 그려진 〈무이구곡도10폭병풍〉을 비교해보면, 각 화면 상단에 글자의 좌우가 반전이 되도록 쓰여 있는 것이 공통적으로 확인된다. 1922년 〈무이구곡도10폭병풍〉은 화면의 상단에 표현한 부분과 무이도가를 쓴 부분과 겹쳐지는 부분이 있어 무이도가와 안료층의 채색 순서를 유추해볼 수 있다. 구름을 표현하고자 백색 안료를 사용한 채색층 위에 먹으로 글자를 썼음을 알 수 있다^{도12}. 구름을 표현한 선이 부분적으로 검게 보이는 것은 백색안료가 변색되어 나타난 현상으로 추정된다. 따라서 백색안료를 먼저 사용한 후에 그 위에 먹을 사용하여 글자를 썼음을 알 수 있다. 두 점의 제작 시기에 차이가 있음에도 글자의 좌우는 바뀌어 있는 것에 비해, 인장은 앞면에서 바르게 찍혀있고 지명도 바르게 쓰여 있으므로 제작 과정에서 글자의 좌우가 상반되도록 한 것으로 보인다.



도11
채용신, 〈무이구곡도10폭병풍〉
1922년 비단에 색, 각 112.5×60.0cm
국립중앙박물관(구8729)

도12
도11의 제4폭 부분

채용신이 그린 2점의 〈무이구곡도10폭병풍〉은 무이도가가 좌우로 거꾸로 쓰여있어 어떻게 이렇게 쓸 수 있었는지 그리고 왜 이렇게 썼는지에 대해 보는 이로 하여금 의문을 품게 한다. 재료적인 측면에서 접근하여 2가지 가능성을 제시하고 1915년에 그린 〈무이구곡도10폭병풍〉^(구2663)은 보존처리 과정에서 확인한 자료를 통해 앞면에서 거꾸로 썼을 가능성이 높음을 제시했다. 그러나 채용신이 남긴 여러 점의 무이구곡도 중 일부이므로 이에 대해서는 향후 추가적인 검토와 연구가 필요할 것으로 판단된다. 또한 앞으로 채용신에 관한 자료들이 새로이 발굴되어 보다 진전된 심층적인 논의가 이루어지길 바란다.

참고문헌

도록

국립전주박물관, 『석지 채용신- 붓으로 사람을 만나다』, 2011.

저서

심연옥, 『한국직물 오천년』, 서울: 고대직물연구소, 2002.

정종미, 『우리 그림의 색과 칠』, 서울: 학고재, 2001

학술논문

장연희, 「채용신 초상의 장황」(국립전주박물관, 『(국립전주박물관 학술총서) 석지 채용신 초상화』, (국립전주박물관, 2020) pp. 188-207.

전지연, 「국립민속박물관 소장 서화 병풍 장황」, 『국립민속박물관 소장 병풍 장황』, (국립민속박물관, 2022), pp. 310-332



부록
Appendix

채용신 그림 속 새와 동물

BIRDS AND ANIMALS
IN CHAE YONG-SIN'S
PAINTINGS

토끼



도2 제5,6폭



도4 제2폭



도6 제6폭



도7 제1폭



도9 제3폭



도11 제7폭



도12 제2폭

원숭이



도1 제6폭



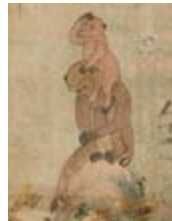
도1 제8폭



도2 제1폭



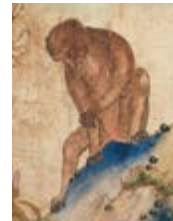
도4 제10폭



도6 제7폭



도7 제5폭



도8 제4폭



도9 제8폭

원앙



도1 제7폭



도2 제8폭



도10 제2폭



도11 제3폭



도12 제4폭



도13 제3폭



도14 제2폭

기린



도4 제6폭



도6 제10폭

백로



도6 제4폭



도7 제7폭



도8 제5폭



도12 제6폭

개



도4 제3폭



도6 제2폭



도7 제9폭



도9 제4폭



도12 제3폭

염소



도4 제8폭



도4 제8폭



도6 제5폭



도6 제5폭



도7 제2폭



도7 제2폭

사슴



도1 제2폭



도1 제3폭



도2 제2폭



도2 제3폭



도6 제8폭



도7 제10폭



도9 제7폭



도12 제7폭

다람쥐



도3 부분



도3 부분



도4 제10폭



도5 부분

말



도6 제1폭



도7 제4폭

학



도1 제9,10폭



도2 제7폭



도4 제1폭



도5 부분



도6 제3폭



도9 제1폭



도12 제1폭

물총새



도1 제6폭



도2 제8폭



도8 제6폭



도13 제6폭



도14 제6폭



도15 제4폭

공작



도1 제5폭



도2 제7폭



도9 제5폭



도12 제5폭



도13 제5폭



도14 제3폭

기러기



도2 제9폭



도7 제3폭



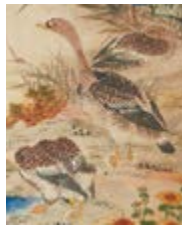
도8 제9폭



도10 제9폭



도11 제8폭



도12 제9폭



도13 제8폭



도14 제9폭



도15 제6폭



도1 제9폭



도2 제9폭



도4 제8폭



도10 제9폭



도12 제9폭



도13 제8폭



도15 제6폭



도6 제5폭



도8 제9폭



도11 제8폭



도14 제9폭



도15 제6폭

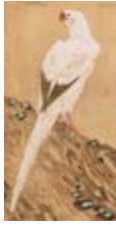
앵무새



도1 제4폭



도1 제4폭



도2 제4폭



도2 제5폭



도10 제4폭



도13 제7폭



도14 제7폭



도15 제2폭

평



도8 제10폭



도10 제10폭



도11 제1폭



도12 제10폭



도13 제10폭



도14 제1폭

비둘기



도10 제3폭



도11 제4폭



도13 제2폭



도15 제3폭

금계



도10 제1폭



도10 제6폭



도11 제2폭



도11 제5폭



도12 제1폭



도13 제1폭



도13 제4폭



도14 제4폭



도14 제10폭



도15 제1폭

청둥오리



도2 제8폭



도10 제7폭



도11 제6폭



도13 제6폭



도14 제6폭



도15 제4폭

닭



도4 제4폭



도7 제8폭



도8 제3폭



도9 제2폭



도14 제5폭

매



도4 제7폭



도4 제9폭



도6 제9폭



도7 제6폭



도8 제7폭



도9 제6폭

석지 채용신 石芝 蔡龍臣 국립전주박물관
화조 · 산수화 花鳥 · 山水畫 학술총서
2023

CHAE YONG-SIN'S
BIRD AND FLOWER PAINTINGS
AND
LANDSCAPE PAINTINGS

발행일
2023년 12월 1일

발행
국립전주박물관
55070 전북 전주시 완산구 죽고개로 249
Tel. 063.223.5651 Fax. 063.224.0799
<http://jeonju.museum.go.kr>

복디자인
그래픽네트 송인혜 원종미 이지연

인쇄
(주)조은피앤피

ISBN 979-11-87804-10-9
비매품

©2023 국립전주박물관
이 책의 저작권은 국립전주박물관이 소유하고 있습니다. 이 책에 담긴 모든 내용 및 자료 중
일부는 국립전주박물관의 허가를 통해 사용할 수 있습니다.

