

# 19세기 후반과 20세기 초 韓國 人物畫에 보이는 海上畫派 畫風\*

崔 卿 賢\*\*

- I. 머리말
- II. 19세기 후반 海上畫派 화풍의 朝鮮 전래 배경
- III. 19세기 후반과 20세기 초 海上畫派의 人物畫
- IV. 19세기 후반과 20세기 초 韓國의 人物畫
- V. 맺음말

## I. 머리말

인물화는 가장 오랜 역사를 지닌 화목으로 도석인물화, 고사인물화, 초상화 등으로 세분된다. 19세기 후반 이후의 한국 화단에서는 故事人物畫와 道釋人物畫가 널리 유행하였는데, 그 특징은 주제와 표현기법에서 조선 후기의 인물화와는 차별화되는 양상을 보이며 강한 중국적 면모를 드러낸 것이라 할 수 있다. 조선 후기에는 풍속화가 주류를 이루었으며 산수를 배경으로 한 중국의 고사인물화가 널리 그려졌다. 이러한 인물화는 張承業 이후 安中

\* 본 논문은 필자의 박사학위 논문인 「19세기 후반 20세기 초 上海 地域 畫壇과 韓國 畫壇과의 交流 研究」(홍익대학교대학원 미술사학과 박사학위논문, 2006. 6) 중 일부를 수정 보완하여 정리한 것이다.

\*\* 인천국제공항 문화재감정관실 문화재감정관

植, 趙錫晉 등이 그린 인물화에서 감상적 기능은 물론 길상적 의미가 강조되었던 것과는 차이를 보이는데, 이는 당시 조선사회에서 藝壇의 주도층으로 성장했던 중인과 긴밀한 연관이 있는 것으로 판단된다. 다시 말해 이 시기의 한국 화단은 士人 또는 士大夫들이 주도했던 조선 후기 이전의 화단과 비교했을 때, 대중적 미감이 반영되면서 길상적 의미를 지님과 동시에 화려한 장식을 특징으로 하는 그림들이 유행하였다. 서구의 여러 나라들이 조선과 청을 압박하며 자국의 경제적 이익을 도모하는 격변기에 중인들은 사회의 새로운 기득권층으로 부상했다. 그들에게 있어서 중국 고사를 소재로 한 고사인물화는 자신들의 현학적 측면을 드러내고자 했던 성향과 부합되었고, 장수·부귀·복록 등을 기원하는 길상적 의미를 지닌 도석인물화는 현재 누리고 있는 사회적 지위나 부귀영화가 지속되기를 바라는 소망과 연계되며 널리 제작되었다. 따라서 19세기 후반과 20세기 초 한국 화단을 풍미했던 중국풍의 고사인물화나 도석인물화는 사회 지도층으로 부상했던 중인들의 성향이나 미감을 반영하며 등장한 일종의 시대적 부산물이었다고 할 수 있다. 더불어 산수화나 화조화에서도 인물화와 거의 동일한 경향이 나타났는데, 최근 몇몇 논문에서 이와 관련해 1840년 아편전쟁 이후 상해라는 근대적 도시를 무대로 활동했던 海上畫派와의 관련을 구체적으로 제시하고 있다.<sup>1</sup>

동시기의 상해 화단에서도 고사인물화는 대중들의 상층 지향적이면서도 현학적 측면을 과시하기 위한 측면이 컸고, 도석인물화는 당시 그들이 누리게 된 사회적 지위나 부귀영화의 지속을 바라는 소망을 담았던 것이라 할 수 있다. 따라서 1876년 개항 이후 조선의 근대화를 주도했던 역관을 비롯한 중인들이 대중적 미감을 지닌 해상화파의 회화작품에 관심을 갖게 되고 이를 수용한 것은 어쩌면 당연한 시대적 대세를 따른 결과였는지도 모르겠다.

본고에서는 해상화파 화풍의 전래 배경을 살펴본 다음, 상해 화단의 다양한 인물화풍을 몇 가지로 나누어 소개하려고 한다. 이를 근간으로 張承業을 비롯해 安中植, 趙錫晉, 池雲英 등의 작품을 비교 분석하여 19세기 후반과 20세기 초 한국 인물화의 유형과 화풍상의 연원을 구체적으로 밝혀보려고 한다. 더불어 한국의 인물화가 동시기 상해를 중심으로 전개된 해상화파에 크게 의존하면서 동일한 유형의 인물화가 반복 제작되었던 이유에 대해 생각해 보려고 한다. 이는 19세기 후반 이후 다양한 층위를 지니며 복잡하게 전개되었던 한국 화단

<sup>1</sup> 金鉉權, 「清代 海派화풍의 수용과 변천」, 『美術史學研究』 217·218(1998. 6), pp.93-122; 崔卿賢, 「朝鮮 末期와 近代 初期의 山水畫에 보이는 海上畫派의 영향: 上海에서 발간된 畫譜를 중심으로」, 『美術史論壇』 15(2002. 12), pp.221-255; 崔卿賢, 「池雲英과 그의 화풍: 海上畫派와의 관련을 중심으로」, 『이규열 선생 한국근대미술연구소 30주년 기념 논총』 특별호(한국근대미술학회, 2005. 8), pp.351-386 等.

의 양상을 좀더 자세하게 이해하는 계기가 될 것으로 기대된다.

## II. 19세기 후반 海上畫派 화풍의 朝鮮 전래 배경

조선과 청 양국의 관계는 19세기 후반으로 갈수록 정치·경제적으로 긴밀해지면서 상해의 새로운 문물이나 회화작품까지도 한국으로 전래 수용될 수 있는 사회적 제반 여건이 성숙되어 갔다. 하지만 이보다 앞서 조선에서 상해를 주목했던 계층은 譯官 출신의 중인이었으며, 이들은 1870년 무렵 상해에서 출판되는 서구와 관련한 서적들을 적극 구입, 탐독하며 개화에 필요한 적절한 대책을 모색하였다. 이러한 사실은 六橋詩社의 동인이며 역관 출신이었던 金景遂가 1879년 11월 편찬한 『公報抄略』의 내용 가운데 상당 부분이 1869년 9월부터 1876년 11월 사이 상해에서 발간된 『教會新報』와 『萬國公報』에서 조선의 개화에 필요한 기사만을 선별하여 발췌한 것임에 의해 뒷받침된다.<sup>2</sup> 또한 1883년 청나라 최대의 기선회사인 招商局의 증기선 富有號가 인천과 상해를 매월 1회씩 왕래하게 되면서 상해의 다양한 근대 문물들이 대거 유입될 수 있는 물적 기반도 조성되었다.<sup>3</sup> 이와 동시에 한양의 수포교와 남대문 일대에 거주했던 청나라 상인들의 가구 수가 300여 호로 증가하였고, 다음 해인 1884년에는 일본의 경제적 침투를 견제하고 청 상인들의 활동을 보호 장려하기 위한 『朝淸商民水陸貿易章程』에 의거해 청 조계지가 인천에 설치되었다.<sup>4</sup> 이상과 같은 조선과 청의 긴밀한 관계는 1890년대 전반까지 지속되며 상해의 다양한 문물이 전래 수용될 수 있는 주요한 기반이 되었다.

이러한 배경 아래 해상화와 화풍이 거의 시간차 없이 한국에 전래될 수 있었던 것은 인천과 상해를 직통으로 연결하는 항로가 열리면서 석판기법으로 대량 인쇄된 다양한 종류의 화보들이 대거 유입되었던 것과 직접적인 연관이 있다고 할 수 있다. 현재 장서각에 소장되어 있지만 고종의 서재인 집옥재에 있었던 『上海書莊各種書籍圖帖書目』(藏 2-4650)은 이러한 사실을 뒷받침해준다. 이는 天·地·人 3권으로 이루어진 도서목록으로 상해에 위치한

<sup>2</sup> 송만오, 「韓國의 近代化에 있어서 中人層의 활동에 관한 研究」(전남대학교대학원 박사학위논문, 1999.8), pp.70-82.

<sup>3</sup> 1883년 10월 3일 기사, 국사편찬위원회 편, 『高宗時代史』 2(探求堂, 1970), p.508.

<sup>4</sup> 李興權, 「19세기 말 朝鮮에서의 淸商活動 研究: 1882-1894년을 중심으로」(강원대학교대학원 석사학위논문, 2006), pp.18-34.

史記	每部洋十元
三國志	每部洋六元
前後漢書	每部洋四元五角
文獻通考	每部洋一元八角
胡克家文選	每部洋四元
五經合纂大成	每部洋十元
南巡盛典	每部洋二元五角
詳註聊齋圖詠	每部洋三元
柳齋圖	每部洋三元
全像三國志演義	每部洋三元六角
繡像三國演義	每部洋一元五角
後聊齋志異圖說	每部洋二元
紅樓夢圖詠	每部洋八角
繪圖牡丹亭選魂記	每部洋一元六角
夢遊圖	每部洋三角五分
鴻雪因緣圖說	每部洋一元二角
毓秀堂畫傳	每部洋一元
海上名家畫稿	每部洋一元六角
畫譜宋新	每部洋一元四角

도 1 海昌書莊의 도서목록과 가격(1888), 『上海書莊各種書籍圖帖書目』天, 장서각

16개 서점에서 판매했던 100여 종부터 400여 종에 이르는 서적, 화보, 서화작품의 제목과 가격을 기록한 것이다<sup>5</sup>. 天에 포함되어 있는 서점 海昌書莊의 경우를 보면 첫 페이지에는 “上海海昌書莊發兌石印銅版鉛版各種書籍圖帖價目”이라 쓰여 있고, 바로 이어 “圖書集成目錄 每部洋十元, 佩文齋書譜畫 每部洋十元 …… 詩經集句類聯 每部洋三角”까지 총 401종의經書와 소설을 비롯해 서양 관련 서적, 지도, 화보, 서화작품 목록이 나열되어 있다. 그리고 끝부분에는 서점을 홍보하는 다음과 같은 인사말이 쓰여 있다.

본 서점은 上洋北市 據球場 南首三馬路에 있다. 입구가 붉은 담장으로 된 3층 서양식 건물로 출입구는 서쪽을 향해 동쪽에 있다.古今 서적부터 各省의 서점에서 장서자들이 소장하고 있던 것을 銅刻·鉛版·石印으로 새롭게 출판하였다. 거의 모든 서점에는 石印局이 갖추어져 있을 뿐만 아니라 도서목록도 준비해 선택에 편의를 제공하고 있다. 서목에 실리지 않은 것은 아직 출간되지 않은 것이다. 鑑賞家는 하단의 가격을 보고 정확하게 신청하면 거의 실수하지 않을 것이다. 1888년(光緒戊子) 海昌書莊 주인이 삼가 알립니다.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> 이태진, 「1880년대 고종의 개화를 위한 신도서 구입사업」, 『고종시대의 재조명』(태학사, 2000), pp.279-305. 天에는 海昌書莊·文玉山房·江左書林·寶文閣, 地에는 文瑞樓書莊·讀未樓·鴻文書局·抱芳閣書林·申報館, 人에는 格致書室·著易堂書局·點石齋書局·同文書局·文匯館·望三益齋·三蒼書局的 판매 도서, 화보, 서화작품의 제목과 가격이 실려 있다.

<sup>6</sup> “本莊開設上洋北市 據球場南首三馬路 口紅牆三層洋樓坐 西朝東門面 發兌 古今書籍以及各省局書家藏新刊銅刻

위의 내용은 상해 서점들이 도서목록을 작성할 만큼 방대한 분량의 서적을 출판 유통시켰을 뿐만 아니라 당시 상해 화단에서 유명했던 서화가들의 작품이 실린 화보도 판매하였다는 사실을 알려주는 귀중한 자료이다. 또한 끝부분의 인사말은 상해 서점들이 판로를 개척하기 위해 노력하였음을 알려준은 물론 상해를 직접 방문하지 않더라도 경제력만 있으면 상해에서 발간된 서적이나 화보, 서화작품의 구입도 가능했다는 사실을 의미하기도 한다.

이상에서 살펴본 사회적 배경과 더불어 해상화파 화풍의 수용과 관련하여 무엇보다 주목되는 사실은 閔泳翊, 金圭鎭, 安中植, 池雲英 등과 같은 조선 화가들이 상해를 직접 방문한 것이다. 閔泳翊(1860-1914)은 명성황후의 총애를 받으며 요직을 거친 문인화가로 1882년 뮐렌도르프와 함께 상해를 처음 방문한 이후 1895년의 상해 망명 이전까지 조선과 홍콩, 상해 등지를 왕래하며 상해 화단의 소식이나 상해에서 발간된 화보들을 구입·소개하였을 가능성이 높다.<sup>7</sup> 또한 그는 1895년부터 1914년 사망할 때까지 상해의 千尋竹齋에서 吳昌碩, 蒲華, 齊白石 등과 서화로 교류하는 한편, 徐丙五 등 상해를 방문한 한국 서화가들과 해상화파 서화가들의 만남을 주선하며 양국의 회화 교류에서 중요한 역할을 하였다.<sup>8</sup> 이러한 閔泳翊의 활동은 상해 화단에서도 인정받았던 듯 그는 楊逸이 상해에서 활동했던 서화가들의 간략한 傳記를 서술한 『海上墨林』에 포함되어 있다. 金圭鎭(1868-1933)은 1886년부터 1894년까지 北京에서 서화를 배웠는데, 이 기간 동안 西安·洛陽·南京·揚州·上海·蘇州·杭州 등지를 돌아다니며 청의 여러 문사들과 교류하였다. 1891년에는 吳昌碩·徐新周와 함께 상해에 머물고 있던 閔泳翊을 방문하기도 하여 해상화파의 화풍이나 관련 화보들을 접하였던 것으로 보인다.

池雲英(1852-1935)은 金玉均 암살사건으로 인해 寧邊에 유배되었다 풀려난 다음에는 한자 이름을 '運永'에서 '雲英'으로 바꾸고 서화에 전념하였다. 동생인 池錫永이 형의 70세 생일을 축하하며 발행한 『壬戌元朝說』에 실린 「附東坡笠屐圖古本證實」을 통해 1892년 무렵 池雲英이 杭州와 蘇州 등지를 여행하며 俞樾과 교류한 사실이 확인되었다.<sup>9</sup> 俞樾(1821-

鉛版石印暨衆書坊各石印局登報諸書均有儲備除此做目外另備書目以供採擇而目外之書尙繁未克全刻 鑑賞家下顧價目定當克已請認明本莊牌號庶致悞 光緒戊子海昌書莊主人謹啓。”『上海書莊各種書繪圖帖書目』天(藏書閣), p.21.

<sup>7</sup> 민영익의 上海 망명은 1905년으로 알려져 왔으나 姜榮珠는 『高宗純宗實錄』과 吳昌碩이 1895년 8월 '千尋竹齋'라는 2개의 인장을 새겨준 것에 의거해 1895년 6월부터 8월 사이 상해에 千尋竹齋를 마련하고 정착한 것으로 보았다. 姜榮珠, 「芸樞 閔泳翊의 生涯와 繪畫 研究」(동국대학교대학원 석사학위논문, 2001), pp.28-47.

<sup>8</sup> 金晴江, 「石齋 徐丙五 研究」, 『東洋美術論叢』(友一出版社, 1998), pp.180-186.

1906)은 吳昌碩의 스승일 뿐만 아니라 『海上墨林』에 실릴 정도로 상해와 관련이 많았으므로, 그와 池雲英의 만남은 상해 화단과 연관이 있는 인물과의 직접적인 교류로 중요한 의미를 지닌다고 할 수 있다.<sup>10</sup> 비록 池雲英이 俞樾을 만났던 곳이 상해가 아니라 杭州였지만, 그를 통해 상해 화단의 동향을 접하고 상해를 방문하여 화보를 구입하였을 가능성도 배제할 수 없기 때문이다. 그리고 1904년 11월 12일자 『皇城新聞』에 ‘池雲英이 유화를 배우러 상해로 떠났다’는 기사는 상해 화단에 널리 퍼져 있던 서양화법을 배우러 갔던 것이라 해석된다.<sup>11</sup> 당시 상해에는 1884년부터 點石齋書局에서 발행한 『點石齋畫報』에 실린 國際時事, 사회생활, 민간풍속 등의 삽화에서 서양화법을 유감없이 발휘했던 吳右如를 비롯해 吳慶雲 등이 활동하고 있었을 뿐만 아니라 전통적인 중국 화법에도 서양화의 채색감각이나 경물구성법 등이 자연스럽게 반영되면서 새로운 근대적 중국 화풍이 유행하고 있었다. 그러므로 상해로 유학을 갔던 池雲英도 낯선 유화의 서양화보다는 서양화법을 절충한 해상화파의 새로운 화풍을 수용하는 쪽으로 선회한 결과 유화작품이 없는 것인지도 모르겠다. 더구나 吳友如가 근무했던 點石齋書局에서 출판된 화보인 『點石齋叢畫』에 실려 있는 작품을 임모한 예가 적지 않은 것은 그의 서양화법에 대한 이해의 정도를 알려주는 것이라 할 수 있다.<sup>12</sup>

安中植(1861-1919)은 趙錫晉(1853-1920)과 함께 20세기 초 한국 화단을 주도하였으며, 이들의 인물화에는 해상화파 화풍의 영향을 쉽게 찾을 수 있다. 두 화가는 1881년 9월부터 1882년 6월까지 官費工學徒로 天津 機器廠에 머물렀던 동안에 해상화파 화풍을 접하였을 가능성이 높지만, 화가로 활동하기 이전이므로 별다른 영향은 받지 않았던 것으로 보인다.

<sup>9</sup> “余曾於三十年前 西遊中州蘇杭等地 得交鴻儒俞曲園樾太史 相與講學論文 甚相親厚 一日 示其所藏趙松雪眞本東坡笠屐圖 余不勝之喜 要請臨模一本 曲園初不肯許 恐其轉模而致訛 余以略解畫法 無虞差失之意 屢次懇乞 曲園始爲許之 見其模得精肖 頗爲稱美 (30년 전[1892년 무렵] 나는 소주와 항주 등지를 여행하며 알게 된 俞樾과 학문을 논하며 매우 친해졌다. 어느 날 그가 소장하고 있던 조맹부의 〈東坡笠屐圖〉를 보았는데 그 기쁨을 이기지 못하여 옮겨 그릴 것을 청하였으나 처음에는 허락받지 못하였다. 후 옮겨 그리면서 잘못될까 두려워하였다. 나는 화법을 연구하여 잘못하여 그 뜻을 잃게 할 생각이 없음을 여러 번 이야기한 뒤에야 그의 허락을 얻었다. 그 모습을 옮겨 그리니 정밀하여 자못 아름답다고 할 만하다).” 『附東坡笠屐圖古本證實』, 『壬戌元朝說』, 池錫永 발행(京城: 啓文社, 1922. 3), pp.8-9.

<sup>10</sup> “俞樾의 자는 蔭甫이고 호는 曲園이며, 浙江省 德清人이다. 1850년 進士가 되어 벼슬은 河南學政에 이르렀다. 관직에서 물러난 뒤에는 학문에 몰두하니 東南에 예서로 유명하였고 碑文의 판독도 잘 하였다. 1866년 邑誌를 정리하는 책임관이 되었고, 이후 여러 곳에서 경전을 강독하였다. 그의 정원에 있던 서재는 滙華堂이나 樸學齋라 하며, 光緒年間 초 고향으로 돌아가 翰墨으로 자오하다 80여 세에 사망하였다. 저서로 『春在堂集』이 있다.” 楊逸, 『增補 海上墨林』 卷3(豫園書畫會, 1929), p.15.

<sup>11</sup> 尹凡牟, 「조선시대말기의 시대상황과 미술활동」, 『한국근대미술사학』 창간호(1994), pp.79-80.

<sup>12</sup> 崔脚賢, 「池雲英과 그의 화풍: 海上畫派와의 관련을 중심으로」, pp.351-386.

그러나 화가의 길로 들어선 安中植은 1891년과 1899년 두 차례나 상해를 방문하였는데, 이는 그의 창작활동에 커다란 영향을 미쳤던 것으로 보이며 1894년에 그린 〈화조도〉 10폭 병풍은 그러한 사실을 입증해준다.<sup>13</sup> 다시 말해 이 병풍은 소재, 구도, 조형감각 등에서 해상화와 화풍과 상당한 유사성을 보이기 때문에, 安中植의 상해 방문은 자신만의 개성적인 화풍을 모색하는 과정에서 새로운 자극이나 영감을 얻기 위한 것이었다고 할 수 있다.

이상에서 역관 金景濬와 六橋詩社 동인들의 상해에 대한 관심, 1883년 인천과 상해를 연결하는 직항로의 개설, 1884년 청 조계지의 인천 설치, 상해 서점들의 판매홍보용 도서목록인 『上海書莊各種書籍圖帖書目』 등은 상해의 다양한 새로운 문물이 조선사회로 전래될 수 있는 사회적 제반 여건이 충분히 조성되었음을 알려준다. 더불어 서화작품을 창작했던 閔泳翊, 金圭鎮, 安中植, 池雲英 등과 같은 화가들의 상해 방문은 해상화와 화풍의 한국화단 전래 내지는 수용과정에서 파급 효과가 상당하였을 것으로 판단된다.

### III. 19세기 후반과 20세기 초 海上畫派의 人物畫

해상화파의 형성은 1843년 가장 먼저 개항된 상해가 근대적 상공업 도시로 성장하는 과정에서 막대한 부를 축적한 신흥상공업 계층의 대두와 밀접한 연관이 있다. 이들은 풍부한 경제력을 바탕으로 각종 여가활동을 주도하였을 뿐만 아니라 전통 문인생활에 대한 동경 내지 지향은 서화작품의 적극 구입이라는 행태로 표출되었다.<sup>14</sup> 그 결과 상해에서 그림 판매만으로 생활이 가능하게 되자 중국 전역에서 직업 서화가들이 모여들었고, 이들은 대부분 서화작품의 구매자인 신흥상공업 계층의 미감을 적극 반영하여 길상적 의미를 지닌 소재들을 과장된 필선과 화려한 채색으로 화훼 화조화나 인물화를 주로 제작하였다. 상해 화단의 이와 같은 회화 경향은 태평천국의 난을 계기로 윤곽이 드러나기 시작하였고, 1876년 발간된 葛元煦의 『滬游雜記』에 있는 「書畫家」의 일부 내용은 상해 화단의 면모를 비교적 상세히 알려주고 있어 주목된다.

<sup>13</sup> 「安心田 畫伯 長逝」, 『每日申報』, 1919년 11월 4일자(朴東洙, 「心田 安中植 繪畫 研究」〔韓國精神文化研究院 박사학위논문, 2003〕, p.25 재인용).

<sup>14</sup> 黃式權의 『淞南夢影錄』은 東洋茶社, 公園, 茶館, 戲院, 煙館, 中外妓館, 彈子房 등처럼 대중들의 유희이나 오락을 위한 장소가 도시의 곳곳에 자리하고 있었음을 알려준다. 黃式權, 『淞南夢影錄』 卷1(鄭祖安·胡珠生 標點, 『上海灘與上海人』〔上海古籍出版社, 1989〕, p.91).

상해는 상업지역으로 많은 墨客들이 모여들었다. 서화가들이 (상해에) 와서 노닐며 구하는 것은 항상 어려운 경제에서 벗어나는 것이었기 때문에 潤筆料를 받았다. 서예가로 가장 유명한 사람은 吳淦, 湯經常이며, 화가로는 張熊, 胡遠, 任頤, 楊伯潤, 朱儁 등이다. 윤필료는 기준이 있으며, 옹정과 건륭제 시기의 津門, 袁浦, 建業, 維揚과 비교하면 다소 양상이 다르고 분위기도 관련이 없지만 風雅의 본질은 잃지 않았다고 할 수 있다.<sup>15</sup>

이를 통해 張熊, 胡遠, 任伯年, 楊伯潤, 朱儁이 인기 있는 화가였고, '앞선 시대와 비교해 다르지만 그 風雅의 본질은 유지하였다'라는 문구는 대중적 미감과 서양화법 등 다양한 근대적 요소가 결합되었지만 전통적인 중국 화법을 잃지 않으며 '대중화'에 성공하였음을 의미하는 것이라 생각된다.<sup>16</sup>

상해 화단에서 다양한 화풍으로 그려진 인물화는 ① 중국 역사나 문학작품과 관련된 일화나 고사를 그린 고사인물화, ② 長壽·富貴·福祿과 같은 길상적 의미를 지닌 도석인물화, ③ 여성을 소재로 한 仕女畫, ④ 상해 대중들의 풍속이 반영된 인물화, ⑤ 당시의 현존 인물들을 그린 초상화의 다섯 가지로 분류할 수 있다. 특히 고사인물화와 도석인물화는 거의 대부분 陳洪綬 화풍을 근간으로 하였는데, 이는 陳洪綬의 인물화보가 많이 현전하였던 사실과 해상화파가 형성되던 초기에 활동했던 任熊(1823-1857)이 陳洪綬의 목각 판화들을 토대로 발간했던 인물화보에 대한 수요가 많아 여러 차례 재간되면서 대중들에게 친숙해졌던 것과 밀접한 연관이 있다고 할 수 있다. 任熊은 1854년 陳洪綬의 목각본 『水滸葉子』를 倣하여 『列仙酒牌』를 발간하였는데, 대중들의 반응이 좋아 1857년 『劍俠傳』, 『於越先賢傳』, 『高士傳』을 다시 목각하였다. 그가 사망한지 20여 년이 지난 1879년 同文書局에서 이것들을 하나로 묶어 재간하였으며, 1886년에는 『續劍俠傳』을 더해 『任渭長先生畫傳四種傳』을 석판으로 발간하였다도.<sup>17</sup> 동생인 任薰(1835-1893)은 任熊의 이러한 인물화풍에 보

15 “上海爲商賈之區 畸人墨客往往萃集于此 書畫家來游求教者每苦戶限欲折 不得不收潤筆 其最著者 書家如吳翰潭 淦 湯填伯經常 畫家如張子祥熊 胡公壽遠 任伯年頤 楊伯潤璐 朱夢廬儁諸君 潤筆皆有做帖 以視雍乾時之津門 袁浦 建業 維揚 局面雖微有不同 風氣所趣 莫能相挽 要不失風雅本色云.” 葛元煦, 『滬游雜記』 卷2 「書畫家」(鄭祖安·胡珠生 標點, 앞의 책, p.19).

16 胡筼勳, 「海派與金石畫派的差異」, 『晚清民初水墨畫集』(國立歷史博物館, 1997), p.26; 潘深亮, 「近代海上繪畫概論」, 『海上名家繪畫』(商務印書館, 1997), pp.15-17; 李鑄晉·萬青力, 『中國現代繪畫史』 晚清之部(文匯出版社, 2003), pp.82-83 등.

17 任熊의 인물화보에 대한 자세한 내용은 최경현, 「19세기 후반 20세기 초 上海 地域 畫壇과 韓國 畫壇과의 交流 研究」, pp.119-121 참조.

편적인 중국 남성의 특징을 더하였지만 陳洪綬風의 역삼각형 얼굴에 釘頭鼠尾法으로 의복을 과장되게 표현하였고도<sup>3,4</sup>, 任伯年(1840-1895) 역시 任薰의 인물화법을 근간으로 얼굴에 해학적인 요소를 더하고 의습선을 더욱 과장되게 표현하여 시각적 효과를 극대화시켰다<sup>5</sup>. 이러한 陳洪綬風의 인물화는 任熊와 任薰 형제를 거쳐 任伯年에 이르러 완성되었고, 任伯年 제자인 倪田(1855-1919), 俞禮(1862-1922), 徐祥 등은 물론 馬濤, 王墀 등 상해에서 활동하였던 많은 화가들에 의해 계승되었다. 任伯年과 제자들의 인물화는 신체에 비해 상대적으로 작은 얼굴과 과장된 의습표현에서 長身の 인물이 연상되는 것은 서양화의 인체비례법 수용과 연관이 있는 것으로 보이며, 馬濤 역시 이를 더욱 변형시켜 개성적인 인물화법을 완성하였다.



도 2 朱買臣, 任熊의 『於越先賢傳』, 1857년

馬濤(?-?)는 任伯年 계열에 속하면서도 한국의 인물화풍과 관련하여 가장 주목되는 화가이다.<sup>18</sup> 그가 1880년에 그린 <고사인물도>는 王羲之가 가난한 노파의 부채에 글씨를 써주며 자신이 썼다고 하면 비싼 가격에 팔릴 것이라고 했던 고사를 任伯年 계열의 인물화풍으로 표현한 것이다<sup>6</sup>. 하지만 1885년 馬濤의 인물화 120점을 모아 석판으로 발간한 『詩中畫』를 보면, 그는 과장된 표현을 최소화해 문인다운 풍모를 지닌 세련되면서도 깔끔한 인물화법을 완성하였다<sup>7</sup>. 더구나 다음 장에서 살펴보겠지만 趙錫晉, 張承業, 安中植, 池雲英 등이 『詩中畫』를 임모한 작품들이 상당수 전하고 있어, 이 화보는 한국 화단에 전래되어 회화교본으로 사용되며 근대적 인물화풍을 모색하는 과정에서 적지 않은 영향을 미쳤다고 할 수 있다. 이밖에 1883년 발간된 王墀의 『毓秀堂畫傳』을 보면 전체적으로 살이 오르면서 머리 부분이 커져 4등신의 신체비례를 특징으로 하고 있는데, 이 역시 趙錫晉의 인물화에 상당한 영향을 미쳤다고 하는 새로운 사실을 이번의 조사·연구 과정에서 확인하였다<sup>8</sup>. 『毓秀堂畫傳』은 1883년 點石齋에서 발간되었으며, 跋文을 통해 인물화에 능했던 王墀가 『芥子園

<sup>18</sup> 馬濤는 浙江省 海寧 출신으로 字는 鏡江이며 진홍수의 화풍을 중으로 하면서 費丹旭의 인물화법을 절충하여 자신의 俊逸한 인물화풍을 완성하였고 『鏡江畫譜』를 발간하였다. 楊逸, 앞의 책, 卷3, p.23.



도 3 任薰, <故事人物圖> 4폭 병풍, 1872년, 종이 바탕에 채색, 北京故宮博物院



도 3-1 도3의 4폭 병풍  
중에서 1폭 세부



도 4 顏闓, 任熊의 『高士傳』,  
1857년



도 5 任伯年, <愛蓮圖>, 1873년,  
종이 바탕에 채색,  
103×54cm,  
上海工藝品進出口公司



도 7 馬濤의 『詩中畫』卷下 13, 1885년

도 8 李老君, 王堉의 『毓秀堂畫傳』, 1883년

도 6 馬濤, <고사인물도>, 1880년, 종이 바탕에 채색, 170×40cm, 朵雲軒

畫傳』과 1743년에 발간된 上官周의 『晚笑堂畫傳』을 근간으로 하여 고심 끝에 이 화보를 만들었다는 사실을 확인할 수 있다.<sup>19</sup> 따라서 『毓秀堂畫傳』은 당시까지 전래되었던 주요 인물 화보를 참고하면서도 陳洪綬의 인물화법을 결합하여 王堉만의 개성적 화풍을 완성하였던 것으로 판단된다.

해상화파에서 任伯年 계열과 양대 산맥을 이루었던 인물화풍으로는 錢慧安 계열을 꼽을 수 있다. 錢慧安(1833-1911)의 인물화도 얼굴에서 약간 가름하면서 턱 부분이 강조된 역삼각형은 陳洪綬風이지만, 전반적으로 가늘면서 긴 신체는 費丹旭의 인물화법에 가까우며 의습처리에서 직선처럼 내리그은 필선이 중간 중간 끊어진 것은 특징적 면모이다. 그러한 예로는 錢慧安이 1893년에 그린 <東坡携琴圖>를 꼽을 수 있으며, 이러한 화풍은 沈心海

<sup>19</sup> “毓秀堂畫傳澄江王堉藝階先生之所傳也…… 題曰毓秀堂畫傳仍踏居舊室之名也至名目題語宗法芥子園晚笑堂諸書惟于布局運筆五官肢體爭毫釐是者仍乏缺者增之……” 『毓秀堂畫傳』의跋文, 1883년.



도9 錢慧安,〈東坡携琴圖〉, 1893년

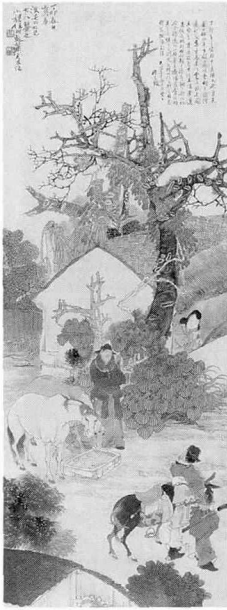
(1856-1941), 陸鵬(?-1921), 謝閑鷗, 曹鍾秀, 潘賚, 石鍾嶼, 曹華, 李錫 등과 같은 제자들에 의해 계승되었다도9. 이밖에 『點石齋叢畫』, 『海上名人畫稿』, 『畫譜采新』, 『古今名人畫稿』 등의 상해 발간 화보에도 錢慧安과 그의 제자들의 인물화가 상당수 수록되어 있어 錢慧安 계열의 인물화풍은 任伯年 계열의 인물화풍과 함께 상해 발간 화보들을 통해 한국 화단에 전래 수용되었던 것으로 판단된다.

고사인물화 중에는 당시 상해가 서구에 의해 경제적으로 반식민지 상태가 되어버린 특수한 상황을 비유하거나 풍자하며 경각심을 불러일으키는 주제들이 널리 유행하였는데, 風塵三俠, 蘇武牧羊, 鍾馗 등은 그러한 예들이다.<sup>20</sup> 이러한 주제는 동시기의 한국 인물화에서도 발견되고 있어 상해 화단과 매우 긴밀한 관계를 지속하였던 것으로 유추된다. 특히 '風塵三俠'은 唐末 杜光庭이 지은 『虬髯客傳』에서 亂世에 三俠, 즉 천하의 일을 도모하고자 했던 李靖과 紅拂이라는 남녀와 검객 虬髯에 관한 이야기이다.<sup>21</sup> 따라서 이 주제는 상해의 상황을 난세로 규정하고 이러한 현실

을 타개할 수 있는 영웅의 출현을 기대했던 중국인들의 절박한 심정을 그대로 드러낸 것이라 할 수 있다. 상해의 많은 화가들이 風塵三俠圖를 그렸는데, 任伯年은 인물화풍의 변천과정을 살펴볼 수 있을 정도로 여러 점의 작품을 남기고 있다. 예를 들어 1867년에 그린 〈風塵三俠圖〉는 陳洪綬의 인물화법을 습득하던 시기에 그린 것으로 旅閩에 먼저 도착한 李靖과 紅拂이 뒤늦게 오는 虬髯을 맞이하고 있다. 1878년에 그린 것은 배경이 없는 가운데 하얀 말을 탄 李靖과 紅拂이 검은 당나귀를 탄 虬髯과 이야기를 나누며 어딘가로 향하고 있는데, 이는 任薰

<sup>20</sup> 朴恩和, 「張承業의 故事人物畫」, 『정신문화연구』 83(2001 여름), pp.75-76.

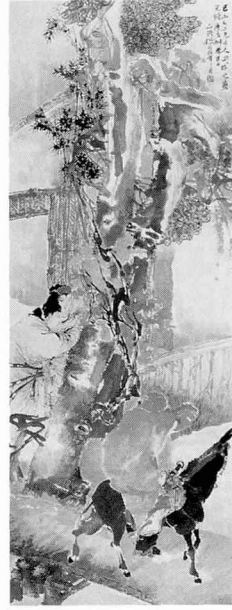
<sup>21</sup> 杜光庭이 쓴 『虬髯客傳』은 평민 출신의 李靖이 隋의 西京 留守인 楊素를 만났는데, 이때 楊素의 시녀 紅拂(붉은 먼지떨이를 가지고 있어 붙여진 이름)이 그를 사모하여 도망하여 왔고, 두 사람이 靈石으로 가는 도중 虬髯(붉은 수염을 용처럼 길렀다고 해서 붙여진 이름)을 만나 인연을 맺게 되었다. 虬髯은 李靖에게 자신이 소유한 재산을 모두 주며 太原의 李世民을 도와 천하를 통일하도록 했다는 내용이다. 明代에는 『紅拂記』나 『虬髯翁』 등으로 변형되어 출판되었다. 김연정, 「唐代 妓女類 小說研究」(이화여자대학교대학원 석사학위논문, 2002), pp.44-45.



도 10 任伯年,  
〈風塵三俠圖〉,  
1867년,  
종이 바탕에 채색,  
137×42cm,  
蘇州博物館



도 11 任伯年,  
〈風塵三俠圖〉,  
1878년,  
종이 바탕에 채색,  
148.5×66cm,  
北京故宮博物院



도 12 任伯年,  
〈風塵三俠圖〉,  
1880년,  
종이 바탕에 채색,  
122.7×47cm,  
上海博物館

에 의해 재해석된 陳洪綬의 인물화법에 가깝다고 할 수 있다. 1880년에 그린 것은 담장에 기댄 李靖과 紅拂이 虬髯을 배웅하고 있는데 채색 선염법에서 任伯年의 개성적인 화법을 잘 보여주고 있다도10-12. 이처럼 동일한 주제를 전혀 다른 구도와 화법으로 표현한 것에서 任伯年의 뛰어난 작가적 기량을 엿볼 수 있다. 더불어 1885-1886년 사이에 발간된 화보인 『畫譜采新』에 錢慧安 계열로 분류되는 陸鵬이 그린 〈風塵三俠圖〉가 실려 있어 상해 화단에서 널리 선호된 주제였음이 더욱 분명해진다도13. 19세기 후반 이후의 한국 화단에서 이러한 주제로 확인된 가장 이른 예는 張承業이 1891년에 그린 간송미술관 소장의 〈風塵三俠圖〉이다도14. 이 작품은 화면에 李靖과 紅拂만 그려져 있으며, 그러한 이유는 화면의 중간에 安中植이 1916년 쓴 記文에서 張承業이 '虬髯은 아직 도착하지 않았기 때문에 그리지 않았다'라는 재치 넘치는 대답을 통해서 알 수 있다.<sup>22</sup> 다시 말해 張承業은 상해 화단에서 유행하였던 '風塵三俠'이라는 주제를 차용하였지만 虬髯을 표현하지 않는 창의력을 발휘했던 것이다.



도 13 陸鵬의 〈風塵三俠圖〉, 『畫譜采新』, 1885-1886년



도 14 張承業, 〈風塵三俠圖〉, 비단 바탕에 채색, 125.1×33.2cm, 潤松美術館

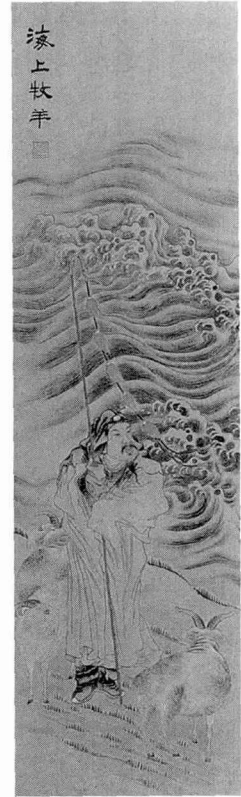
‘蘇武牧羊’은 『漢書』 「蘇武傳」에 있는 것으로 흉노와의 교섭을 위해 漢나라 사신으로 파견되었던 蘇武가 이민족의 회유에 굴하지 않고 北海에 유배되어 양을 기르면서도 충절을 지키다 귀국하였다는 내용이다. 이 역시 상해가 서양인에 의해 잠식되어 가고 있지만 漢族으로서의 자부심과 충절을 지켜야 한다는 의미에서 널리 그려진 것으로 판단된다. 任伯年이 그린 故宮博物院 소장의 〈蘇武牧羊圖〉를 보면 화면의 왼쪽에 “몸은 십리양장(조계지)에 있지만 異域에 있는 것과 다르지 않구나(身居十里洋場 無異置身異域)”라고 쓰여 있어 당시 상해가

22 “曾於辛卯春 訪吾園先生於六橋畫舫 先生方作此圖 謂風塵三俠 問一俠何在 答以蚪髯客 在後未到 因作談話 轉瞬已近三十載 而先生亦遊道山矣 今題此畫 尙想其風采 時丙辰小春心田題(일찍이 辛卯年[1891] 봄 吾園 선생을 六橋畫舫으로 찾아갔더니 이 작품을 그리며 ‘風塵三俠’이라 했다. —俠은 어디 있느냐고 물으니 규원은 아직 뒤에서 오지 않았다고 답하였다. 그리고 웃으며 이야기를 나누었다. 얼마 되지 않은 듯한테 벌써 30년 가까이 지났고 선생도 돌아가셨구나. 지금 이 작품에題하며 선생의 풍채를 떠올린다. 丙辰年[1916] 봄 心田이 제하다.)” 『潤松文華』 53 吾園百周年紀念號(1997), p.28의 도판 44.

서양의 도시로 급변해 가는 상황을 염려했던 중국인의 반서구적 의식을 엿볼 수 있다<sup>15</sup>. 한국 화단에서 趙錫晉이 1920년에 그린 〈故事人物圖〉 10폭 병풍 가운데 6폭의 '海上牧羊'이 그러한 예이다<sup>16</sup>. 이 장면은 漢節을 든 蘇武와 2마리 양이 파도가 치는 바닷가를 배경으로 하고 있어 상해라고 하는 특정 지역을 더욱 노골적으로 드러낸 것이라 주목된다. 이는 기존의 '蘇武牧羊'을 상해의 상황에 빗대어 변화시킨 것으로 20세기 초의 한국 화단에서 상해의 정치적, 경제적, 사회적, 문화적 동향을 매우 상세하게 파악하고 있었음을 입증해주는 대목이기도 하다. 이밖에 서양인을 타파해야 할 대상으로 인식하면서 전통적으로 辟邪의 의미를 지녔던 鍾馗圖 역시 많이 제작되었다.



도 15 任伯年, 〈蘇武牧羊圖〉, 종이 바탕에 채색, 149.5×81cm, 北京故宮博物院



도 16 蘇武, 도33의 10폭 병풍 중에서 6폭

仕女畫에서는 沙馥(1831-1906)과 胡錫珪(1839-1883) 등이 유명하였으며, 가냘픈 체형과 무표정한 얼굴에서 病態美가 느껴지는 費丹旭의 인물화풍에서 크게 벗어나지 못하였지만, 세련된 미감과 화려한 채색에서는 근대적 면모를 찾을 수 있다. 서민들의 생활상을 그린 인물화가로는 吳友如와 任伯年이 대표적이다. 吳友如是 서양화법을 사용한 반면, 任伯年是 갈필의 거친 필법과 담채로 배경을 표현하여 문인화풍을 연상시키고 과장된 선묘로 인물의 특징만을 간략하게 표현하여 雅俗共賞의 근대적 화풍을 완성하였다. 任伯年の 서민 생활을 그린 인물화는 그의 입실제자인 倪田과 俞禮 등에 의해 계승되었지만, 상해 발간 화보에 수록되지 않았던 때문인지 한국 화단에는 거의 수용되지 않았다. 끝으로 당시 상해에서 활동하던 인물들을 그린 초상화는 전통적으로 정면을 주시했던 것과 달리 다양한 자세를 취하였으며, 얼굴은 서양화법과 담채를 절충하여 거의 사실적으로 표현하였다.<sup>23</sup>

상해 화단의 고사인물화나 도석인물화는 陳洪綬風을 근간으로 한 任伯年 계열과 費丹

旭風을 근간으로 한 錢慧安 계열이 양대 산맥을 이루었으며, 사녀화는 費丹旭의 인물화풍에 상해의 근대적 미감이 더해지면서 세련된 면모를 보여준다. 따라서 역사가 오래된 고사인물화나 도석인물화, 사녀화에서는 특정 대가의 인물화풍을 근간으로 변화를 시도한 반면, 근대적 면모를 보이는 서민 생활을 그린 인물화나 초상화에서는 이전과 많이 다른 새로운 면모를 보여주었다고 할 수 있다.

#### IV. 19세기 후반과 20세기 초 韓國의 人物畫

19세기 후반의 침체되어 가던 한국 화단은 張承業(1843-1896)을 기점으로 그의 제자인 安中植과 趙錫晉 등이 중국풍으로 고사인물화나 도석인물화 등을 그리면서 새로운 활력을 되찾기 시작하였다. 특히 張承業의 해상화파 인물화와 연관을 보이는 인물화는 그가 드러내었던 吳慶錫·吳慶然 형제, 卞元圭, 李應憲 등의 역관 집에서 접한 상해 발간 화보류나 새로운 화풍의 그림 유입에 의해 가능했던 것으로 알려져 있다.<sup>24</sup> 이처럼 閔泳翊이나 역관을 중심으로 소개된 해상화파의 고사인물화나 도석인물화는 필자의 조사 연구에 의하면 任伯年 계열과 錢慧安 계열로 크게 양분되었던 것으로 판단되므로, 좀더 명확한 계보 분류를 위해 본문에서는 두 가지 인물화풍으로 나누어 한국 화단에 어떠한 화풍들이 전래 수용되었는가를 작품들의 비교를 통해 구체적으로 제시하고 밝혀보려 한다.

##### 1. 任伯年 계열의 인물화풍

張承業이 그린 서강대학교박물관 소장의 〈山水人物圖〉 2점을 비롯해 〈高士洗桐圖〉, 〈仙人採之圖〉 등은 해상화파 화가 馬濤의 인물화보인 『詩中畫』에 실린 작품을 거의 그대로 임모한 것이다<sup>도17, 18</sup>.<sup>25</sup> 따라서 이 작품들은 張承業이 『詩中畫』를 통해 任伯年 계열의 馬濤 인물화풍도 접하였다는 사실을 알려줄 뿐만 아니라 화보를 통해 해상화파의 인물화풍이 거의 시간차 없이 전래되었다는 사실을 입증해준다는 점에서 중요한 의미를 지닌다. 馬濤는 陳洪綬

<sup>23</sup> 김현경, 「중국 근대 海上畫派의 초상화 연구」(홍익대학교대학원 석사학위논문, 2001) 참조.

<sup>24</sup> 陳準鉉, 「張承業의 生涯」, 『정신문화연구』 83(2001 여름), pp.6-12.

<sup>25</sup> 金鉉權, 앞의 논문, pp.103-104.



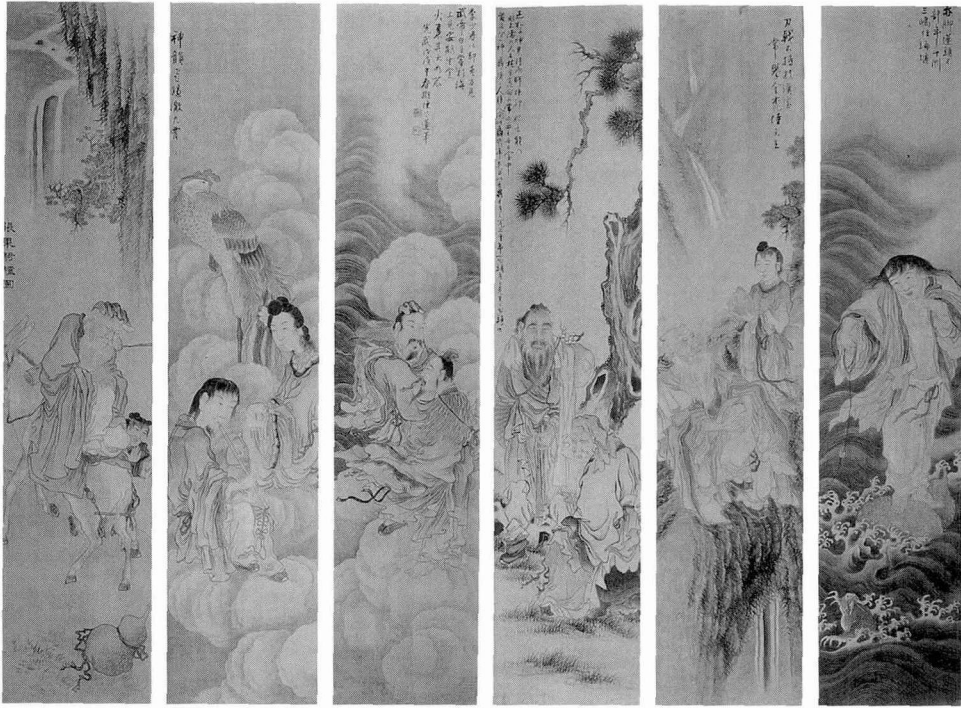
도 17 張承業, 〈山水人物圖〉, 비단 바탕에 채색, 132.5×28.3cm, 서강대학교박물관

도 18 馬濤의 『詩中畫』 卷上 15, 16, 1885년

風の 인물화를 근간으로 했던 任伯年 계열에 속하지만 『詩中畫』에 실린 인물화는 얼굴이나 의복 표현에서 과장된 요소들을 제거하면서 문인다운 풍모를 보여준다. 하지만 張承業이 임모한 인물화는 얼굴이 약간 커져 신체 비례감이 떨어지고, 釘頭鼠尾法の 강한 의습선이 부드러우면서 조심스런 필법으로 바뀌어 세련되면서도 깔끔한 느낌은 찾아보기 어렵다.

安中植은 두 차례의 상해 방문을 통해 화단을 직접 실견하였던 때문인지 해상화파의 주요 화법을 폭넓게 수용하고 있다. 그가 1898년에 그린 선문대학교박물관 소장인 〈擬陳洪綬神仙圖〉 6폭 병풍은 장수를 기원하는 도석인물화로 任伯年 계열의 인물화풍을 수용하였다는 사실을 알려준다<sup>25</sup>. 1폭의 '劉海戲蟾'은 조선 후기 이래 친숙한 주제로 劉海는 더벅머리에 맨발이며, 옷가슴을 풀어헤치고 허리춤에는 표주박을 달고 외발 두꺼비가 함께 있는 것이 일반적이다. 그런데 安中植은 파도가 출렁이는 바다에 떠 있는 표주박 위에서 劉海가 엽전꾸러미로 두꺼비를 유인하고 있는 모습으로 표현하였는데, 같은 해에 그린 〈蝦蟆仙人圖〉 역시 거의 유사하므로 특정 도상을 참고하였던 것으로 유추된다.<sup>26</sup> 3폭의 화면 오른쪽에

<sup>25</sup> 『서울大學校博物館 所藏 韓國傳統繪畫』(서울대학교박물관, 1993), 도판 24 참조.



도 19 安中植, 《擬陳洪綬神仙圖》 6폭 병풍, 1898년, 비단 바탕에 채색, 각 130×29.7cm, 鮮文大學校博物館

서 거북이 위에 앉아 있는 노인은 炎帝 神農으로 三皇五帝 중 한 사람이며, 왼쪽 뒷면에 서 있는 赤松子는 그의 신하로 비를 관장하였으며 나중에 수련을 통해 신선이 되었던 인물이다. 神農과 赤松子는 『毓秀堂畫傳』(1883)에서 각각 '黃安'과 '赤松子'의 도상을 거의 그대로 옮겨 그리고 있어 해상화파 화가인 王擲의 인물화풍도 알고 있었다는 사실을 확인할 수 있다도<sup>20</sup>. 4폭은 한 무제 때의 方士 李少君이 우연히 동해를 건너다 진 시황제 때의 方士 安期生이 오이만한 대추를 먹고 있는 모습을 목격하였다는 이야기를 그린 것으로 安期生은 어깨에 커다란 열매를 매고 있고, 李少君은 맨발을 하고 있다. 5폭은 춘추시대 진 목공의 딸 弄玉과 통소로 鸞鳥나 봉황의 소리를 잘 냈던 청년 蕭史를 그린 것으로 부부가 된 다음 두 사람은 통소를 잘 불게 되어 蕭史는 붉은 용을 타고, 弄玉은 봉황을 타고 하늘로 올라가 신선이 되었다는 이야기를 그린 것이다. 이와 관련한 도상을 『點石齋叢書』(1885-1886) 卷3 明月前 耳와 任伯年이 1870년에 그린 天津人民美術出版社 소장인 《吹簫引鳳圖》에서 찾을 수 있어 상해 화단에서도 널리 선호되었던 주제임을 알 수 있다도<sup>21, 22</sup>. 따라서 安中植은 이 병풍을 그리면서 상해 화단에서 任伯年 계열의 화가들에 의해 재해석된 陳洪綬의 인물화에 의존



도 20 赤松子和 黃安,  
王堉의 『毓秀堂畫傳』,  
1883년



도 21 蕭史, 『點石齋叢畫』 권3,  
1885-1886년

도 22 任伯年, 〈吹簫引鳳圖〉,  
1870년, 종이 바탕에 채색,  
76.8×40.5cm,  
天津人民美術出版社

하였다는 사실을 확인할 수 있었다. 이는 동시기의 한국 작품에서는 거의 보이지 않았던 새로운 인물화풍으로 安中植이 상해 화단의 동향을 상세하게 파악하고 있었음을 의미하기도 한다.

1901년에 그린 安中植의 〈山水人物圖〉 12폭 병풍은 『詩中畫』에 있는 도상을 임모하면서 題詩까지 그대로 옮겨 적고 있어 張承業을 이어 馬濤의 인물화풍도 수용하였다는 것을 보여



도 23 安中植, 《山水人物圖》 12폭 병풍의 일부, 1901년.  
비단 바탕에 수묵담채, 145×29cm, 개인소장

준다.<sup>27</sup> 하지만 安中植은 馬濤의 인물화 풍을 최대한 유지하려고 하였던 때문인지 필법을 조심스럽게 사용해 생동감이 다소 결여된 듯한 인상을 준다<sup>23, 24</sup>.

趙錫晉의 경우도 해상화파의 인물화풍을 수용한 작품들이 상당수 현전하고 있으며, 安中植과 비교했을 때 이른 시기에 자신만의 개성적 인물화법을 완성하였던 것으로 판단된다. 이러한 사실을 뒷받침해주는 예로는 1897년에 그린 《故事人物圖》 8폭 병풍이 있다<sup>25</sup>. 1폭은 北宋 시인 林逋의 고사를, 2폭은 陶淵明과 국화를, 4폭의 武子相馬는 인재나 좋은 말을 미리 알아보았던 두 가지 고사를,<sup>28</sup> 6폭은 宋나라 趙長卿의 「瀟湘夜雨」를,<sup>29</sup> 7폭은 북송 周敦頤의 「愛蓮說」을,<sup>30</sup> 8폭은 宋 歐陽修의 「秋聲賦」를 그린 고사인물화이며, 3폭은 東晉의 도사

<sup>27</sup> 朴東洙, 앞의 논문, pp.45-47, 圖31-圖43 참조.

<sup>28</sup> 武子相馬는 두 가지 고사인데 하나는 東晉의 태수 王胡之가 어린 車胤(자 武子)을 보고 훌륭하게 될 것을 미리 알고 아버지 車育에게 아들 교육을 잘 시키면 훌륭하게 될 것이라 하여 기름을 살 수 없을 정도로 가난하였지만 여름에 반딧불을 모아 글을 읽어 재상이 되었다는 것이다. 다른 하나는 춘추시대 秦穆公 때 활동했던 伯樂이 말의 우열을 감별하였는데 뛰어난 아들도 잘 하여 相馬라 하였다는 것이다.

<sup>29</sup> 『白香詞譜』는 清 嘉慶年間에 舒夢蘭이 唐부터 清까지 비교적 널리 통용되는 문학작품 100편을 선별하여 편집한 것으로 학문에 처음 입문한 사람들이 편리하게 이용할 수 있어서 널리 애호되었다. 이 책의 57번째에 송나라 趙長卿의 「瀟湘夜雨」가 실려 있다. 舒夢蘭, 『白香詞譜』(臺北: 世界書局, 1990), pp.57-58.

<sup>30</sup> 북송 周敦頤의 「愛蓮說」 내용은 다음과 같다. “水陸草木之花 可蓮者蕃蕃 晉陶淵明獨愛菊 自李唐來 世人盛愛牡丹 予獨愛蓮之出淤泥而不染 濯清漣而不妖 中通外直 不蔓不枝 香遠益清 亭亭靜植 可遠觀而不可褻玩焉 予謂菊花之隱逸者也 牡丹花之富貴者也 蓮花之君子者也 噫菊之愛 陶後鮮有聞 蓮之愛同予者何人 牡丹之愛宜乎衆矣(물과 육지의 꽃 가운데 사랑할 만한 것이 많다. 晉 도연명은 유독 국화를 사랑했고,李씨 당나라 이래로 세상 사람들은 모란을 좋아했다. 나는 진흙에서 나왔으나 오염되지 않았고, 맑은 물에 셋었으니 오염하지 않고, 속은 비었고 밖은 곧으며 덩굴은 뻗지 않고 가지를 치지 않으며, 향기는 멀수록 더욱 맑고 좋으며, 곳곳하고 깨끗이 서



도 24 馬澹의 『詩中畫』 卷上 16, 20, 18, 1885년



도 25 趙錫晉, <故事人物圖> 8폭 병풍, 1897년, 종이 바탕에 채색, 128×33.5cm, 개인소장

있어 멀리서 볼 수 있으나 함부로 희롱할 수 없는 연꽃을 사랑한다. 내가 말하건대 국화는 꽃 가운데 은둔자요, 모란은 꽃 가운데 부귀한 자요, 연꽃은 꽃 가운데 군자이다. 아! 국화를 사랑하는 이는 도연명 이후로 본 일이 드물고, 연꽃을 사랑하는 사람은 나와 더불어 몇 명인가. 모란을 사랑하는 이는 마땅히 많을 것이다.” 黃堅 編, 『新完譯 古文真寶』 後集, 金學主 옮김(明文堂, 2003 重版), p.184.



도 26 葛仙洪, 王堦의 『毓秀堂畫傳』, 1883년

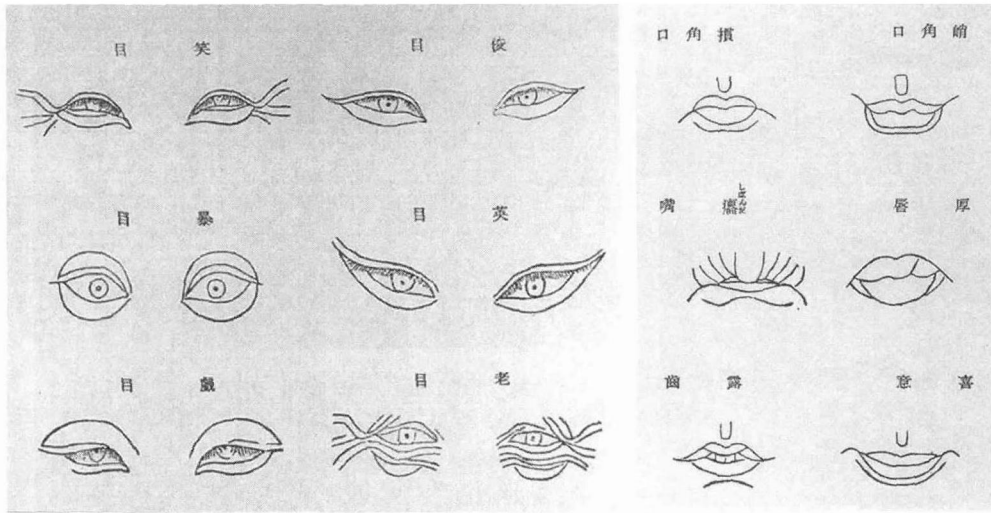


도 27 劉海戲蟾, 『詩畫舫』, 1879년



도 28 沈兆涵, 〈蓮炬歸院圖〉, 『海上名人畫稿』 권2, 1885년

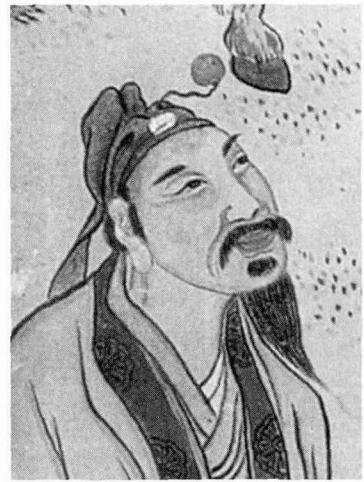
葛玄(葛仙人)을, 5폭은 劉海戲蟾을 그린 도석인물화이다. 특히 3폭의 葛玄 입에서 별들이 나오고 있는 장면은 『毓秀堂畫傳』의 '葛仙翁'에서 영감을 받은 것이라 생각되며<sup>도26</sup>, 5폭의 劉海戲蟾에서 劉海의 도상은 『詩畫舫』(1879) 6冊에서 차용하였고<sup>도27</sup> 과도 위에 표주박이 있는 배경은 安中植의 작품과 거의 동일하다. 6폭의 蓮炬歸院은 『海上名人畫稿』 권2에 있는 錢慧安의 제자 沈心海의 그림에서 도상을 차용하고 있지만<sup>도28</sup>, 전체적인 인물표현법은 錢慧安 계열과는 전혀 다른 면모를 보여주고 있다. 이 병풍에서 趙錫晉은 상해 발간 화보로부터 도상을 부분적으로 차용하였지만, 전체적인 인물표현을 보면 살이 오르고 얼굴이 커지면서 4등신의 신체비례를 보이고 있어 『毓秀堂畫傳』을 통해 접한 任伯年 계열의 王堦 인물화법과 연관이 있는 것으로 판단된다. 또한 얼굴에서 보이는 눈과 입의 특징적 표현은 1818년 발간된 『芥子園畫傳』 4집 인물편에 있는 眼光論과 海口論의 도상을 차용하여 얼굴의 세부를 자세하게 표현하였다<sup>도29</sup>. 예를 들어 4폭에 있는 武子の 얼굴을 자세히 보면 눈은 笑目으로, 입술은 擯角口로 표현하고 있는 것을 확인할 수 있다<sup>도30</sup>. 따라서 趙錫晉은 王堦의 4등신 신체비례법과 『개자원화전』 인물편에 있는 눈과 입술의 표현법을 결합하여 개성적인 인물화풍을 완성한 다음, 부분적인 도상은 상해 발간 화보들에서 적극 차용하며 자신만의 인물화풍을 모색하였던 것이다. 다시 말해 安中植이 任伯年 계열과 錢慧安 계열의 인물화풍을 거의 그대로 수용하였던 것에 비해, 趙錫晉은 상해 화단의 인물화풍을 다양하게 결합하며 자신만



도 29 眼光論과海口論, 『芥子園畫傳』 4집 인물편, 1818년

의 인물화풍을 모색하는 한 단계 진전된 면모를 보여주고 있다.

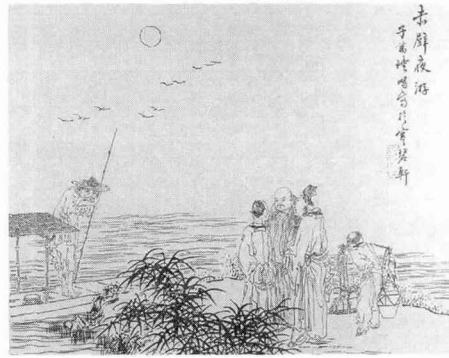
이러한 사실은 趙錫晉이 1918년에 그린 간송미술관 소장의 〈赤壁夜遊圖〉와 『畫譜采新』에 실린 陸鵬의 〈赤壁夜遊圖〉 비교에서도 확인된다.<sup>31</sup> 趙錫晉은 도상만 차용하였을 뿐 陸鵬의 인물에서 보이는 錢慧安 계열의 인물화풍은 찾아보기 어렵다<sup>31, 32, 32</sup> 또 다른 예로 1920년에 그린 趙錫晉의 〈故事人物圖〉 10폭 병풍이 있는데, 각 폭마다 빈 공간에 蓮炬歸院, 右軍換鵝, 高士洗桐, 秋聲讀書, 斗酒百篇, 海上牧羊, 傳語報安, 松雪評畫, 梅妻鶴子, 南宮拜石이라는 고사가 적혀 있다<sup>33</sup>. 특히 1폭의 蓮炬歸院은 1897년에 그린 8폭 병풍 가운데



도 30 武子, 도25의 8폭 병풍 중에서 4폭의 세부

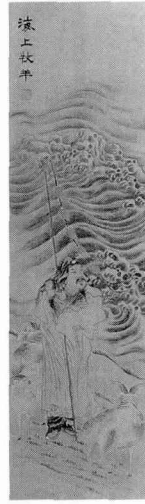
<sup>31</sup> 陸鵬의 자는 子萬이며 錢慧安의 화풍을 계승하여 秀麗하면서도 精緻한 인물화를 잘 그렸다. 楊逸, 앞의 책, 제2차 續印增錄姓氏, p.1.

<sup>32</sup> 이 그림은 蘇軾의 「後赤壁賦」를 이야기 전개에 따라 두루마리에 여덟 장면으로 나누어 그린 것 가운데 첫 번째 장면에 해당된다. 明代 후반부터는 〈후적벽부도〉도 〈전적벽부도〉와 마찬가지로 하나의 단독 장면으로 그려지기 시작하였다. 崔卿賢 「明代 吳派의 赤壁賦圖에 대한 研究」, 『美術史學研究』 199 · 200(1992), p.111.



도 32 陸鵬, 〈赤壁夜遊圖〉, 『畫譜采新』, 1885년

도 31 趙錫晉, 〈赤壁夜遊圖〉, 1918년,  
종이 바탕에 채색, 32.5×22.4cm,  
潤松美術館



도 33 趙錫晉, 〈故事人物圖〉 10폭 병풍,  
1920년, 비단 바탕에 채색,  
108.5×31.5cm, 삼성미술관 리움



도 34 歐陽修, 도33의 10폭 병풍 중  
에서 4폭 세부

도 35 池雲英, <碧梧清暑圖>, 1915년,  
비단 바탕에 담채,  
134×51.7cm, 개인소장

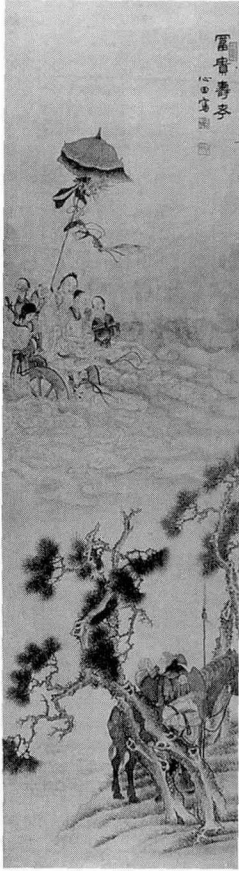


도 36 <高士圖>, 『點石齋叢書』 권3,  
1885-1886년

6폭과 거의 동일하며, 4폭의 秋聲讀書는 張承業과 安中植의 작품에서도 유사한 예가 보이기 때문에 특정 도상이 있었던 것으로 짐작된다. 「秋聲賦」는 당나라 시인 歐陽修가 지었으며, 그의 얼굴 표현을 보면 눈은 笑目으로, 입술은 擯角口로 표현하고 있어 趙錫晉의 특징적인 인물표현법이 확인된다<sup>도34, 33</sup>. 이 병풍에서 보이는 인물표현은 1897년에 그린 <고사인물도> 8폭 병풍과 거의 유사하여 趙錫晉의 인물화법은 1879년 무렵 완성된 것으로 판단된다.

池雲英 역시 상해 발간 화보에 실린 작품을 임모한 예들이 적지 않은데, 그가 선택한 도상들은 전통적인 것보다는 근대적인 미감을 보이는 것이며 여기에 수채화와 같은 채색을 더하여 신선한 느낌을 준다. 이러한 예로는 『點石齋叢書』 卷3의 도상을 차용하여 1915년에 그린 <碧梧清暑圖>와 <兄弟負薪圖>, 『詩中畫』에 실린 도상을 1917년에 임모한 <長松落日圖> 등이 있다<sup>도35, 36</sup>. 이밖에 池雲英의 다른 작품에서도 수채화처럼 맑은 색채감각과 간결한 구도가 특징적으로 보이는데, 이는 해상화파의 색채감각과 관련이 있는 것으로 1904년 겨울 상해로 유학을 배우러 떠났던 그의 행적은 그러한 사실에 더욱 설득력을 더해준다.

<sup>33</sup> '聲在樹間'이라고도 하며 그 내용은 宋의 歐陽修가 가을 어느 날 밤 이상한 소리를 듣고 하인에게 무엇인가 알아보도록 했더니 나무 사이에서 나는 소리라는 것을 알고는 가을이 성큼 다가왔음을 깨닫고 「秋聲賦」를 지은 것인데, 조선 후기 이래 널리 그림의 소재가 되었다. 黃堅 編, 앞의 책, pp.117-118.



도 37 安中植,  
〈富貴壽考圖〉,  
1909년,  
비단 바탕에 채색,  
124×35cm,  
개인소장

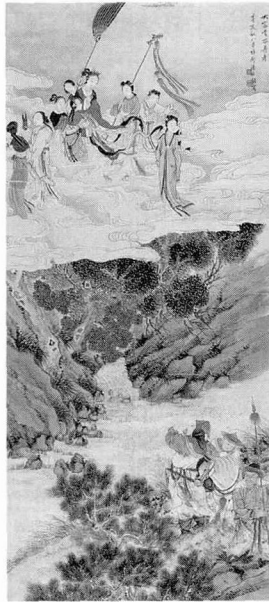


도 38 沈心海, 〈富貴壽考圖〉,  
『海上名人畫稿』, 1885년

## 2. 錢慧安 계열의 인물화풍

해상화파에서 錢慧安 계열의 인물화풍은 任伯年 계열과 쌍벽을 이루었지만, 한국 화단에서는 그러한 화풍을 반영한 인물화가 상대적으로 적은 것으로 보아 널리 선호되지 못하였던 것으로 판단된다. 상해를 두 번이나 방문하였던 安中植이 1909년에 그린 〈富貴壽考圖〉는 제목에서조차 부귀와 장수를 바라는 인간의 기본적인 소망을 담고 있는 도석인물화이며, 기본 도상은 『海上名人畫稿』라는 상해 발간 화보에 실린 沈心海의 작품을 거의 그대로 임모하고 있다<sup>도37,38</sup>. 더불어 吳友如가 1878년에 그린 〈大富貴亦壽考圖〉와 潘振鏞(1852-1921)이 1911년에 그린 〈大富貴亦壽考圖〉는 상해 화단에서 이러한 주제가 널리 선호되었고, 기본적인 도상이 거의 일치하고 있어 실제 작품과 화보에 실린 작품 간에 커다란 차이가 없음을 알려준다<sup>도39,40</sup>.<sup>34</sup> 이는 한국 화단에서 비록 화보들을 통해 해상화파의 인물화풍을 주로 수용하였지만 상해 발간

<sup>34</sup> 潘振鏞의 자는 雅聲이며 浙江省 秀水 출신으로 집안 대대로 그림에 능하였다. 특히 仕女畫를 잘 그렸으며 화법은 費丹旭 一派에 가까웠다. 武林과 상해를 오가며 그림을 그리니 많은 돈으로 그림을 구하는 자가 많았다. 동생인 潘振節은 사실적인 인물화를 잘 그렸다. 楊逸, 앞의 책, 卷3, p.13.



도 39 吳友如, 〈大富貴亦壽考圖〉, 1878년,  
종이 바탕에 채색, 106×45cm, 朵云軒  
도 40 潘振鏞, 〈大富貴亦壽考圖〉, 1911년,  
絹本彩色, 113×51cm, 개인소장

화보에 실린 작품과 실제 작품 간에 커다란 차이가 없었다는 사실을 뒷받침해주는 것이다.

또한 安中植이 沈心海의 인물화법을 거의 그대로 따라 그리고 있어, 상해 화단에서 유행하였던 費丹旭을 근간으로 했던 錢慧安 계열의 인물화풍도 접하였음을 알 수 있다. 이를 통해 安中植은 상해 화단에서 유행하였던 任伯年 계열의 인물화풍은 물론 沈心海의 작품을 통해 錢慧安 계열의 인물화풍까지 폭넓게 받아들였던 것으로 확인된다. 하지만 安中植의 인물화풍은 海上畫派의 다양한 인물화풍을 수용하는 단계를 넘어 이를 근간으로 자신만의 개성적 인물화풍을 모색하는 단계로까지는 발전하지 못하여 아쉬움을 남긴다.

趙錫晉의 경우도 앞장에서 살펴보았듯이 『海上名人畫稿』 卷2에 있는 沈心海의 〈蓮炬歸院圖〉와 『畫譜采新』에 실린 陸鵬의 〈赤壁夜遊圖〉를 접한 것으로 보아 錢慧安 계열의 인물화풍을 접하였던 것이 분명하다. 하지만 그는 1897년부터 전체적으로 살이 오르면서 얼굴이 큰 4등신의 신체비례를 보이는 王暉의 인물화법을 차용하고, 얼굴에서는 『芥子園畫傳』 4집 인물편에 있는 눈과 입술의 세부표현법을 결합하여 새로운 인물화법으로 발전시켰다고 할 수 있다.

이상에서 19세기 후반과 20세기 초 한국 화단에서 활동했던 張承業, 安中植, 趙錫晉, 池雲英 등이 해상화파에서 유행하였던 任伯年 계열과 錢慧安 계열의 인물화풍을 모두 접하였다는 사실을 확인하였다. 하지만 한국 화단에서는 任伯年 계열의 인물화풍이 더욱 선호되었

고, 상해에서 발간된 다양한 화보에서 도상을 적극 차용하고 있어 실제 작품보다는 각종 화보들을 회화교본으로 활용하며 해상화파의 인물화법을 적극 수용하였다는 사실을 확인하였다.

## V. 맺음말

19세기 후반과 20세기 초의 한국 화단에서 중국풍의 인물화가 널리 그려졌다는 사실은 주목할 만한 새로운 변화이다. 이는 조선 후기의 풍속화나 도석인물화 전통과는 거리가 먼 것으로 동시기의 상해 화단에서 유행하였던 다양한 인물화풍과 밀접하게 연계되며 전개되었기 때문이다.

먼저 해상화파의 인물화풍을 정리하면 가장 비중이 컸던 고사인물화와 도석인물화는 陳洪綬風을 근간으로 하면서도 인물의 형태와 釘頭鼠尾法의 의습선을 과장되게 표현한 任伯年 계열의 인물화풍과, 費丹旭의 細長한 인물화풍에 의습선을 끊어질 듯 곧게 내리그은 錢慧安 계열로 나뉜다. 이러한 해상화파의 인물화는 대중들의 인기에 편승하여 상해에서 발간된 화보들, 즉 『詩中畫』, 『毓秀堂畫傳』, 『點石齋叢畫』, 『海上名人畫稿』, 『畫譜采新』, 『古今名人畫稿』, 『芥子園畫傳』 등을 통해 시간차 없이 전래되면서 이러한 화보에 실려 있는 특정 도상을 거의 그대로 임모하는 과정에서 任伯年 계열과 錢慧安 계열의 인물화풍을 수용하는 형태에서 벗어나지 못하는 일정한 한계를 나타내었다. 다시 말해 한국 화단에서는 실제 작품보다는 상해 발간 화보라는 인쇄매체를 통해 해상화파의 인물화법을 수용하는 것이 보편적이었다.

상해 화단의 이러한 인물화풍은 張承業, 安中植, 趙錫晉, 池雲英 등에 의해 수용되었으며, 이들의 작품과 화보에 실린 작품의 비교를 통해 任伯年 계열에 속하면서도 문인다운 풍모를 특징으로 하는 馬濤의 인물화풍과 얼굴에 살이 오르면서 4등신의 신체비례를 특징으로 하는 王墀의 인물화풍이 주로 수용되었음을 확인하였다. 그러나 상해를 직접 방문하였던 安中植은 任伯年 계열과 錢慧安 계열의 인물화법을 모두 수용하였지만 상해 발간 화보들에 실린 도상에 의존하면서 자신만의 개성적 인물화로 발전시키는 데에는 성공하지 못하였다. 趙錫晉 역시 상해 발간 화보들에 상당히 의존하였지만, 그는 『毓秀堂畫傳』에 보이는 王墀의 특징적 인물화풍과 『芥子園畫傳』 4집 인물편에 있는 眼光論과 海口論의 세부 표현기법을 결합하여 자신만의 개성적 인물화풍을 모색하려는 진전된 면모를 보여주었다고 할 수 있다. 그러나 1910년 시작된 일제강점기와 1922년의 조선미술전람회를 통해 서화계가 일본 총독

부의 통제를 받게 되면서 화보들을 통해 접한 해상화파의 인물화풍이 한국의 독자적 인물화풍으로 발전하지 못하는 과행적 상황이 전개된 것은 역사적으로 안타까운 일이라 하겠다.

이와 더불어 상해 화단에서 유행하였던 風塵三俠이나 蘇武牧羊 같은 특정 주제가 한국 화단에 전래 수용된 사실은 해상화파의 동향이나 화풍을 비교적 자세하게 파악하고 있었음을 시사하는 것으로 주목된다. 끝으로 한국 화단에서 중국풍의 고사인물화와 도석인물화가 널리 유행하였고 사녀화도 가끔 그려졌지만, 서민 생활을 雅俗共賞의 화풍으로 그린 인물화와 서양화법에 담채를 절충하여 사실적으로 얼굴을 표현한 초상화는 거의 그려지지 않아 한국적 정서나 미감에 맞는 화풍과 소재만을 선별적으로 수용하였음을 보여준다.

결론적으로 19세기 후반과 20세기 초의 한국 화단에 해상화파의 인물화풍이 전래 수용되는 과정에서 가장 중요한 역할을 하였던 것은 상해에서 발간된 다양한 종류의 화보들이다. 그리고 이러한 과정에서 한국의 고사인물화와 도석인물화의 경우는 특정 도상이 반복적으로 그려지는 현상이 보편화되었다. 이는 누군가 특정 작품을 소장한 것을 보고 그와 유사한 작품을 소유하고 싶어 했던 대중적인 욕망이 서화작품을 통해 실현되는 과정에서 비롯된 것이라 해석된다.

\* 주제어(key words) — 해상화파(海上畫派, Shanghai School), 화보(畫譜, Painting Manuals), 인물화(人物畫, Figure Painting), 장승업(張承業, Jang Seung-eop), 임백년(任伯年, Ren Bonian), 안중식(安中植, An Jung-sik), 조석진(趙錫晉, Jo Seok-jin)

19세기 후반과 20세기 초의 한국 인물화는 張承業을 기점으로 安中植, 趙錫晉 등에 의해 중국풍의 고사인물화와 도석인물화가 널리 제작되었다. 인물화의 이러한 변화는 당시 조선사회와 藝壇의 주도층으로 성장한 중인들이 주목하였던 상해 화단의 海上畫派 화풍과 긴밀한 연관이 있다. 특히 상해에서 서화에 대한 수요가 급속히 팽창되던 시기인 1876년 도입된 석판인쇄기법은 해상화파 유명 화가들의 작품들을 선별 수록한 각종 화보들의 발간은 물론 기존에 발간된 화보들의 재간을 촉진하며 해상화파 화풍이 주변국으로 전파되는 데 중요한 기여를 하였다. 현재 장서각에 소장되어 있는 『上海書莊各種書籍圖帖書目』은 상해에 위치했던 서점들이 판매했던 각종 서적, 화보, 서화작품의 목록과 가격을 정리한 것으로 상해 발간 화보들의 유입이 상당히 용이하였다는 사실을 뒷받침해준다.

상해 발간 화보들 가운데 인물화가 주로 실려 있는 馬濤의 『詩中畫』, 王墀의 『毓秀堂畫傳』, 『點石齋叢畫』, 『海上名人畫稿』, 『畫譜采新』, 『古今名人畫稿』 등의 화보는 한국 화단에서 일종의 회화교본처럼 사용되며 해상화파의 다양한 인물화풍이 전래 수용되는 데 중요한 역할을 하였다. 해상화파의 인물화는 陳洪綬의 인물화풍을 근간으로 했던 任伯年 계열과 費丹旭의 인물화풍을 결합하였던 錢慧安 계열로 크게 나눌 수 있다. 이 가운데 한국 화단에서 가장 많이 임모된 것은 馬濤의 『詩中畫』이며, 그는 任伯年 계열에 속하면서도 과장된 표현법을 최소화하여 문인다운 풍모를 강조하였다. 馬濤의 인물화풍은 그의 개인화보인 『詩中畫』를 통해 張承業을 비롯해 安中植, 趙錫晉, 池雲英 등에 의해 임모되면서 한국 화단에 상당한 영향을 미쳤다. 그 다음으로는 任伯年 계열에 속하면서도 전체적으로 살이 오르고 4등신 신체비례를 특징으로 하는 王墀의 인물화풍이 趙錫晉에 의해 적극 수용되었다. 王墀의 인물화풍은 馬濤처럼 그의 개인화보인 『毓秀堂畫傳』을 통해 소개된 것으로 보이며, 趙錫晉은 王墀의 4등신 신체비례를 특징으로 하는 살이 오른 인물화풍과, 얼굴에 『芥子園畫傳』 4집 인물편에 있는 눈과 입술의 세부 표현기법을 절충하여 자신만의 개성적 인물화풍을 발전시킨 것으로 판단된다. 이러한 사실은 이번의 조사·연구 과정에서 새롭게 확인된 사실로 주목된다.

이에 비해 錢慧安 계열의 인물화는 한국 화단에 맞지 않았던 것으로 보인다. 예를 들어 상해를 두 번이나 방문하였던 安中植도 任伯年 계열의 인물화를 주로 그렸으며, 錢慧安 계열의 인물화를 그리더라도 임모하는 수준에서 거의 벗어나지 못하였다. 趙錫晉 역시 상해 발간 각종 화보에서 인물화의 도상을 차용하며 錢慧安 계열의 인물화를 적지 않게 접하였지만, 대부분 4등신의 신체비례와 얼굴의 눈이나 입술을 특징적으로 표현하는 인물화법으로 변화시키고 있다.

이밖에 상해의 특수한 정치적, 경제적 상황을 상징하는 風塵三俠이나 蘇武牧羊 같은 특정 주제가 한국 화단에서도 그려졌다는 사실은 상해의 특수한 상황을 알고 있었다는 것으로 시사하는 바가 적지 않다. 하지만 이러한 한국 화단의 인물화는 1910년 시작된 일제강점기와 1922년의 조선미술전람회를 통해 서화계가 일본 총독부의 통제를 받는 파행적 상황이 전개되면서, 근대적 한국 인물화를 완성하는 단계로 발전하지 못한 사실은 안타까운 현실이다. 그럼에도 불구하고 본고는 그동안 잘 알려지지 않았던 19세기 후반과 20세기 초 한국 인물화의 연원과 그 전개 양상을 구체적으로 살펴보았다는 점에서, 다양한 층위를 지니며 복잡하게 전개되었던 화단을 좀더 자세하게 이해하는 계기가 되었다는 점에 의의를 부여할 수 있다고 생각한다.

**Abstract**

## Shanghai School Brushwork Displayed in Korean Figure Paintings in Late 19th and Early 20th Century

**Choi Kyoungyun\***

As for Korean figure paintings in the late 19th century and early 20th century, with Jang Seung-eop as a starting point, ancient event figure paintings and Doseok figure paintings were created widely by An Jung-sik, Jo Seok-jin, etc. This change in figure paintings is closely related to Shanghai school brushwork noted by the middle class people who grew as the leading group of Joseon society and artist group at the time. Especially, lithography technique introduced in 1876, when demands for paintings for the people of Shanghai were drastically increased, made important contributions to spread Shanghai school brushwork to the neighboring countries, facilitating issuance of all kinds of painting manuals that included works of famous artists and re-issuance of the existing painting manuals. Shanghai Shuzhuang currently located in Jangseogak summarized lists and prices of all sorts of books, painting manuals, and artworks, and it supports the fact that introducing painting manuals issued in Shanghai was easy.

Among Shanghai-issued painting manuals which mostly includes figure paintings, *Shi Zhong Hua* [Poems Written in the Painting] by Ma Tao, *Yuxiu Tang Huazhuan* by Wang Chi, *Dianshi Zhai Conghua*, *Haishang Mingjia Huagao*, *Huapu Caixin*, and *Gujin Mingren Huagao* are used

---

\* Cultural Connoisseur office of Cultural Properties Appraisal, Incheon International Airport

among the Korean artist group as a kind of a textbook, and they played an important role in the spread of diverse figure painting styles of Shanghai school brushwork. Figure paintings of Shanghai school can be divided into Ren Bonian branch based on Chen Hong-shou's style of figure painting and Qian Huian branch which combined the style of Fei Danxu. Among these, what was imitated the most in Korean artist group is *Shi Zhong Hua* by Ma Tao, and he minimized exaggerated expressions even though he was belonged to Ren Bonian branch, Ma Tao's style of figure painting was, through his personal painting manuals, *Shi Zhong Hua*, imitated by Jang Seung-eop, An Jung-sik, Jo Seok-jin, Ji Un-yeong, etc., exerting considerable influence on Korean art. After that, Wang Chi's style of figure painting, which belonged to Ren Bonian branch but emphasized a balanced body, was actively accepted by Jo Seok-jin. It seems that Wang Chi's style of figure painting was introduced through his personal painting manuals, *Yuxiu Tang Huazhuan*, and Jo Seok-jin mixed Wang Chi's style characterized by the balanced body and detailed expression methods on eyes and lips displayed in *Jiezi Yuan Huazhuan*, Vol.4, developing his own style of figure painting. This fact was newly found in the recent research and study and thus is worth paying attention.

In contrast, figure paintings of Qian Huian branch didn't seem to have been fit into Korean art. For example, An Jung-sik, who visited Shanghai twice, mostly painted figure paintings of Ren Bonian branch, and even when he painted a figure painting of Qian Huian, he did not go beyond just imitating. Jo Seok-jin also was familiar with a style of figure painting of Qian Huian branch borrowing iconography, but he changed the style in a way that he highlighted eyes or lips and painted the balanced body in a particular way.

In addition, the fact the specific subjects such as Fengchensanxia or Suwumuyang, which symbolizes Shanghai's specific political and economic circumstances, were also painted in Korea suggests that Korean artists were well aware of the special circumstances in Shanghai. Unfortunately, however, as Japan ruled over Korea since 1910 and Korean paintings were under the control of the Japanese government, Korean figure paintings could not develop into the stage of complete modern Korean figure paintings. Nevertheless, this paper is meaningful in a sense that it examined the origin of Korean figure paintings in late 19th century and early 20th century and their development in more detail and provided an opportunity to better understand Korean painting circles which was unfolded in a complex way with diverse strata.