

春舫 金瑛의 生涯와 繪畫 研究

김소영*

I. 머리말
II. 金瑛의 生涯와 交遊
III. 金瑛의 繪畫
1. 山水畫
2. 花鳥·四君子畫
3. 器皿折枝·책거리명품
IV. 맺음말

I. 머리말

春舫 金瑛(1837-1917년 경)은 19세기 후반에서 20세기 초까지 활동한 화가이다. 그는 19세기 중인시사 가운데 하나인 七松亭詩社에 참여하여 시인으로 활동했고, 시사활동 이후에는 화업에 전념하며 淸園 張承業(1843-1897) 등 화단의 주요화가들과 교유했다. 19세기 화단의 경향을 반영한 김영의 회화는 산수화를 비롯한 화조·화훼화와 사군자, 기명절지, 그리고 책거리 그림 등 다양한 畵目을 보여준다.

그동안 김영은 19세기 추사일파와 장승업 중심의 회화사에서 주목받지 못하고 단편적으로 다루어지는데 그쳤다.¹ 그러나 최근 들어 19세기 여항화가들의 활동에 대한 관심이 높아지면서

* 명지대학교 박사과정 수료

김영의 생애와 작품에도 관심을 두기 시작하였다. 특히 김영의 산수화가 청대 정통파 화풍과 밀접한 관계가 있으며, 그의 화풍이 근대화단에 일정부분 영향을 끼친 면이 지적되었기 때문이다.²

본고에서는 선행연구를 토대로 김영의 생애와 회화를 종합적으로 살펴보고자 한다. 우선 생애부분에서는 김영의 작품과 그가 교유했던 인물들의 기록을 바탕으로 시인이면서 화가였던 그의 삶을 재구성해 볼 것이다. 부재했던 말년 행적은 지금까지 공개되지 않았던 《책거리》 8폭병풍의 관지를 통해 1917년까지 생존했음을 확인할 수 있다. 개인소장 《화조도》 대련의 관지에 나와 있는 1899년보다 더 확장된 것이다. 이는 단지 몰년의 상정에 불과하다기보다, 그가 20세기 초까지 화단에서 활동하면서 그의 화풍이 직접적 또는 간접적으로 근대화단에 끼쳤을 영향에 대해 살펴볼 수 있는 계기가 될 것이기 때문이다.

김영의 작품은 화목별로 나누어 화풍의 양식적인 특징을 파악하여 그동안 장승업 위주로 설명되던 19세기 화단과 근대화단과의 관련성을 살펴보고자 한다. 특히 김영의 산수화풍은 양식적으로 장승업보다 안중식, 조석진 등과 더욱 근사한 양상을 보여주고 있다. 이를 통해 그의 회화가 조선말 화단의 경향을 반영하며 근대 화단으로 넘어가는 가교역할을 담당할 내용들을 밝힐 수 있으리라 생각한다. 이러한 점에서 김영의 회화를 재조명해보는 것은 그 시기 화단의 다양성과 함께, 화가로서 김영의 위치를 재고해 볼 수 있을 것으로 기대된다.

II. 金瑛의生涯와交遊

김영은 1837년(헌종 3)에 태어났으며, 본관은 盆城이고 초명은 鍾大라 하였다. 자는 聲遠이며 호는 春舫이다.³ 그의 생애와 행적은 관련 문집이나 행장이 전해지지 않아 연보식으로 복원하기는 힘들다. 다만 『權域書畫徵』과 『大東詩選』, 吳弘默의 『菑園集』, 徐晚輔의 『礪松詩鈔』등에서

¹ 홍선표, 『山水畫』 下, 韓國의 美12(中央日報社, 1982), 도190, 도191 도판설명; 백인산, 『조선의 목축』(대원사, 2007), pp. 416-422; 김현권, 「근대기 秋史화풍의 계승과 淸 회화의 수용」, 『礪松文華』제64호(한국민족미술연구소, 2003), pp. 90-92.

² 김현권, 「19세기 조선 및 근대화단의 사왕화풍 수용」(근대미술연구, 2005), pp. 33-68에서 장승업과 김영, 서화미술회와의 관계를 언급하였고, 최근 김영에 관한 단독 논문으로 유순영, 「조선 말기 춘방(春舫) 김영(金瑛)의 회화」, 『문헌과 해석』(2009, 겨울호 통권 제49호)가 있다. 이 논문에서는 김영의 생애와 함께 김영의 산수화가 청대 누동화풍과 상해 전통문인화풍과의 연관성 및 기년이 불분명한 산수화병풍의 선후관계와 시기를 추정하였다.

³ 吳世昌 著·東洋古典學會 譯, 『국역 근역서화정(하)』(시공사, 1998), p. 1035.

김영의 시와 함께 그의 행적에 관한 간략한 기록이 전한다. 이를 토대로 김영의 생애를 대략적으로나마 밝혀볼 수 있다.

김영의 가계에 대해서는 구체적으로 알려진 바는 없다. 본관이 분성이라 하였는데 김영도 자신의 몇몇 그림에 '분성 김영'이라는 관지를 남기고 있다. 현재 남아 있는 『盆城金氏世譜』에서는 별다른 단서를 찾기 힘들다.⁴ 대신 『萬姓大同譜續編』을 살펴보면, 분성김씨의 시조는 盆城君 金俊榮으로, 그는 金寧金氏 시조인 金寧君 金時興의 13세손이다. 김준영은 임진왜란 때 宣祖를 호종하여 선조 37년(1604) 扈聖功臣 3등에 녹훈되고 盆城君에 봉해졌으며 그를 시조로 분성김씨가 형성되었다.⁵ 한편 『大東詩選』 卷10 김영의 시 항목에 그를 金海人이라 표기해 놓은 것을 발견할 수 있다.⁶ 이는 분성이 경상남도 김해의 옛 지명이기 때문에 기록에 혼선이 있었던 것으로 보인다.⁷

김영의 집안에 대해서는 정확한 기록이 남아 있지 않아 그 양상을 파악하기에 무리가 있다. 그러나 19세기에 들어서 김영 외에 金秀哲이나, 金永冕 등 화단에서 분성김씨의 활동이 두드러져 눈에 띈다. 특히 김영은 같은 집안의 김수철의 그림에 추제를 남기고 있어, 둘의 관계가 주목된다. 이와 관련해서는 앞으로의 연구가 더 필요하며 이를 통해 구체적인 사항들을 밝혀낼 수 있으리라 생각된다.

김영은 20대와 30대에 초명인 鍾大라는 이름을 사용하며 七松亭詩社의 일원으로 활동하였다. 당시 김영이 속해있던 칠송정시사는 1863부터 약 10년간 지속되었다. 이들은 '萬里長城集'이라 속칭되기도 했는데, 1864년(고종 원년) 趙基完이 盟主가 되어 여항시인, 주로 이서출신 시인과 시조시인이 함께 모였다 한다.⁸ 시사에는 김영 외에도 趙基完, 金禹錫, 張信永, 吳度榮, 吳玄默 등 15명이 활동하였다. 그 중 장신영과 오도영은 각각 禮曹執吏와 刑曹執吏로, 대원군이 선발한 심복이었으며 이 시회에 참여하고 있었다.⁹ 이 시기 대원군은 안동김씨를 비롯한 당시의 권력층을 무력화시키기 위해 아전들에게 많은 권한을 주었으며 수많은 중인 서리들을 그의 사조직으로

⁴ 현재 『盆城金氏世譜』는 족보가 유실되어 系代가 확인되는 후손만을 수록해 근래에 편찬한 것이라 한다. 『盆城金氏世譜(全)』(崔承浩編輯, 1990).

⁵ 금녕김씨 문중에서는 김준영을 중시조로 하는 大匡輔國崇祿大夫盆城君忠貞公諱俊榮派, 즉 분성공파를 분성김씨라 지칭해 왔다고 하는데, 김영이 여기에 속할 가능성도 배제할 수 없다. 『萬姓大同譜續編』(學文閣, 1972), p. 218.

⁶ 『大東詩選』 卷10(『閩巷文學叢書 5』, 驪江出版社, 1986), p. 526.

⁷ 분성김씨는 간혹 김해김씨에 屬籍된 경우가 많다고 하였다. 『盆城金氏世譜(全)』.

⁸ 具滋均, 『朝鮮平民文學史』, 文潮社, 1948(『韓國平民文學史』, 民族文化社, 1982), pp. 233-256.

⁹ 朴齊綱 著, 李翼成 譯, 『近世朝鮮政鑑』上(탐구당, 1988), pp. 58-59; 姜明官, 『朝鮮後期閩巷文學研究』(창작과 비평사, 1997), p. 199; 정옥자, 『조선 후기 중인문화 연구』(일지사, 2003), pp. 96-97.

흡수하였다.¹⁰ 여러 시사 가운데 칠송정시사가 주목을 받게 된 것은 이 때문으로 보인다. 대원군은 권력을 잡은 뒤 1868년(고종 5)에 경복궁을 중건하면서 황폐해진 칠송정을 수축해 주었고, 그 후 칠송정시사는 대원군의 집권기 10여 년 동안 지속되었다가 그의 집정이 끝남과 함께 쇠퇴한 것으로 보인다.¹¹ 김영이 칠송정시사에서 활동하면서 지은 시는 『대동시선』에 실려 있으며 그의 시는 출중했다는 평가가 있다.¹²

시사의 구성원 대부분은 경아전 출신으로 구성되었는데, 이 점으로 미루어 김영도 경아전 계통의 중인 신분이었을 것으로 추정해 볼 수 있다. 이 시기 김영은 칠송정시사의 일원 중에서도 菴園 吳宥默(1843-1906)과 특히 돈독한 친분을 유지하였다.¹³ 이들의 교유는 오횡묵의 『菴園詩抄』에 기록되어 있다. 오횡묵은 김영과 蘭谷 鄭允圭, 肯齋 李時慶 등이 蘭社를 만든 것을 축하하고 공동으로 시를 지으며 어울렸다는 내용과, 함께 碧山에 등반했다는 이야기를 남기고 있다.¹⁴ 오횡묵의 경우 칠송정시사가 해체된 후 백운동에 집을 짓고 모임을 옮겼으며 다른 작은 군소시사에 관여하며 활동하였다. 이에 김영도 1870년대 초까지 오횡묵과 함께 시사활동에 참여했을 것으로 추측된다.

김영은 오횡묵 이외에도 동갑내기 친구로 규장각 검서관을 지냈던 礪松 徐晩輔(1837-?)의 시집에 서문을 써주기도 하고 그림도 그려주며 교유를 가졌다. 『礪松詩鈔』에는 김영의 성품과 행적에 관한 몇 가지 면모를 확인할 수 있는 내용이 있다. 시에서 서만보는 김영이 조용한 성품을 지녔으며 ‘春華秋實’이라고 하는 화실을 열었다고 했다. 또 김영이 글씨와 그림에 뛰어나 三絶이라 불렸다고 했는데, 이는 그가 여항에서 활동하면서 詩·書·畫로 自娛하던 문인사회가였음을 알려 준다.¹⁵ 『간송시초』가 1876년에 간행된 사실을 감안하면 40세 이후 김영은 화가로서 자신의 화실

¹⁰ 具滋均, 앞의 책, p. 253.

¹¹ 칠송정시사 이후 시사활동은 확실하게 알려진 것이 없다. 중심지였던 松石園 일대가 高宗 甲午年(1894)에 서양인에게 팔리고, 그 뒤로는 윤덕영이 이 일대에 거대한 장원을 지어 소유함으로써 활동의 근거지를 박탈당하게 되었다. 具滋均, 앞의 책, p. 253.

¹² 具滋均, 위의 책, p. 253.; 김영의 시는 다음과 같다. “次松石金尙書韻 繞屋山光翠障開 故教遮斷市塵來 栽花擬護藏書室 疊石還成翫月臺 美睡當因鶯喚起 閒愁可奈酒闌回 隣童近日頻偷眼 數樹牆頭向熟梅.” 『大東詩選』卷 10, p. 526.

¹³ 오횡묵(1843-1906)의 자는 聖圭, 호는 菴園이다. 府使를 지냈으며 여러 지방의 수령을 거쳤다. 그는 지방 수령을 하면서 쓴 『輿載撮要』같은 지리서나 『智島叢錄』등을 저술하여 한말 사회사·지방사에 관련한 자료를 다수 남겼다. 『大東詩選』에 작품 4수가 전하며, 여항문학총서에 『菴園詩抄』寫本 2冊이 남아 있다. 『菴園詩抄』는 『菴園集』 20권에서 발췌한 것으로 여겨진다. 『閩巷文學叢書 5』(驪江出版社, 1986).

¹⁴ 『菴園詩抄』, “菴園逢金春舫聲遠鄭蘭谷允圭李肯齋時慶蘭社諸益賞春共賦 前溪綠柳織如烟 挂笏欄于惱午眠 如許勝區多少景 桃花遍眼落無邊.”; “春舫碧山伴作登山之遊余因病來赴聊拈寫戲贈.”

¹⁵ 徐晩輔, 『礪松詩鈔』, “春舫性成於靜 只耽書畫 春華秋實 其相扁之號也 …三絶如君見未多.”



도 1 張承業, 〈罷釣歸漁圖〉,
1892년, 紙本水墨,
125.0×61.0cm, 개인소장

을 열고 동시기 文人, 畫家들과 교류했던 것으로 보인다.

본격적인 화가로서의 활동을 시작한 김영의 행적은 그가 50세인 1887년(丁亥年)에 그렸다고 하는 개인소장의 《산수도》 12폭병풍에서 확인된다. 관지에 ‘荒溪畵에서 그렸다’라고 하였는데 서울역사박물관 소장의 《산수도》 6폭병풍에도 역시 황계사에서 그렸다는 관지가 있어 두 작품이 거의 같은 시기에 그려졌으리라 생각된다.¹⁶

김영은 50대 즈음에 동시기 대표적인 화가인 장승업과 교류하며 그의 그림에 제화시를 남기고 있어 주목된다. 장승업보다 여섯 살 위인 김영이 시인으로서 제화시를 써주고 관지를 남긴 것으로 보인다. 그가 장승업과 교류한 것으로 확인되는 작품은 1892년의 기년이 있는 〈罷釣歸漁圖〉와 고사인물화 〈王羲之觀鵝圖〉와 〈撫松盤桓圖〉 등이다. 1890년대는 장승업이 廣通橋 일대 六橋畵舫을 열고 매우 활발하게 활동할 때이다.¹⁷ 광통교 일대는 이미 조선 후기부터 그 주위에 많은 상가들이 있어 서울 상업의 중심지 역할을 하였다.¹⁸ 이 시기 김영도 장승

업과 활발한 교류를 한 것으로 생각되며, 이러한 교류를 통해 화가로서 화풍상 영향을 주고받았을 것이다.

〈罷釣歸漁圖〉에는 1892년(壬辰年) 초여름 장승업이 그리고 김영이 觀했다고 하는 관지가 있다(도 1).¹⁹ 화면 오른쪽 위에는 “藕塘大人鑑正”이라 묵서되어 있는데 藕塘은 김홍집 내각 때 내무대신을 지낸 閔泳達(1859-?)로 추정된다.²⁰ 장승업의 대표적인 후원자였던 驪興 閔氏 가문 사

16 《산수도》12폭병풍 중 제12폭과 《산수도》 6폭병풍 중 제6폭에는 같은 제시와 관지가 있다. 제시는 다음과 같다. “道人家住梅花村, 窓下松膠滿不尊. 醉後揮毫寫山色, 雪霏雲影浩無痕. 春舫生寫於荒溪畵.” 한편 황계사가 정확히 어디인지는 모르겠으나, 전라도 지리산 부근 荒山의 섬진강 요천지류인 남천을 荒溪라 불렀을 것으로 추정된다. 남원 지역은 부유한 천석꾼, 만석꾼 같은 부호들이 많았고 이들의 요구에 의해 예술가들이 초청되어 일정기간 머물면서 작품을 제작해주었다고 한다. 이에 따라 화명을 얻은 김영이 지방을 오가며 잠시 동안 어느 집 別墅에 머물면서 작품활동을 했을 가능성을 배제할 수 없다.

17 『潤松文華』 53(한국민족미술연구소, 1997), 도 44, “曾於辛卯春, 訪吾園先生於六橋畵舫. 先生方作此圖, 謂風厲三俠, …”; 홍선표, 「오원 양식의 풍미와 근대적 표상 시스템」, 『월간미술』 14권 5호(2002), p. 176.

18 강명관, 『조선시대 문학예술의 생성공간』(소명출판, 2001), pp. 254-276 ; 김취정, 「개화기 화단의 후원과 회화 활동 연구」(고려대학교대학원 석사학위논문, 2007) ; 김현권, 「오원 장승업 일파의 회화」, 『潤松文華』 제74호, 吾園畵派(韓國民族美術研究所, 2008), pp. 71-86.

람으로, 제시에는 이 세 사람이 함께 술상을 받으며 어울리는 모습을 그리고 있다. 이 작품에는 “이미 내 눈을 거쳐 간 것은 내 것(曾經我眼卽我有)”라는 김영의 문자인이 찍혀 있는데 문자인의 내용에서 살필 수 있듯이 김영은 서화가이자 감식안으로서의 상당한 자부심을 표현하고 있는 듯하다.²¹

김영의 제화시가 있는 장승업의 작품은 쌍폭의 <왕희지관아도>와 <무송반환도>이다.²² 각 폭 화면 좌측 상단에 그림의 내용과 맞아떨어지는 김영의 칠언시가 적혀 있다. 이 그림들은 제화시에서도 확인되듯이 장승업이 그리고, 그 그리는 것을 옆에서 지켜 본 김영이 그림의 내용에 맞게 제시를 달았음이 분명하다. 김영의 시가 들어간 장승업의 그림은 그 가치도 더욱 높아졌을 것이고, 김영도 이러한 일들을 통해 장승업이 교유했던 인물들과 함께 어울렸을 가능성이 크다. 역시 비슷한 시기에 장승업의 작품에 제화시를 많이 남겼던 丁學教(1832-1914)와도 장승업과의 관계를 바탕으로 교류했을 가능성을 생각해 볼 수 있다. 김영은 정학교와의 교류를 통해 그의 괴석도 화풍에 일정부분 영향을 받았을 것으로 추정된다.

이들 외에 北山 金秀哲의 <芝松圖>, <石竹圖>에 적혀 있는 제시는 김영과 김수철 두 사람의 교류관계를 암시해준다.²³ 김수철은 앞서 언급했듯이 같은 분성김씨로 김영과 연관시켜 볼 수 있는 인물이다. 화제시에는 “故人은 옛 것을 좋아하고 취미 또한 담박하여 기암괴석과 그윽한 피리 소리를 마음 깊이 좋아하였다오, 그를 위하여 서재 아래 운림의 경치를 그리노라니 밝은 달 봄이 슬에 옷과 수건 적신다오.”라고 하였다.²⁴ ‘고인’이라는 표현으로 보아 김수철 사후 김영이 그의 그림에 追題하였음을 알 수 있다. 전반적 내용에서 생전에 친밀한 사이였음을 확인할 수 있다.

한편 지금까지 김영의 말년활동과 沒年에 대해서는 확실한 단서가 없었다. 다만 앞서 살펴보

¹⁹ 유홍준, 『舊韓末의 그림』(학고재, 1989), pp. 54-55, 도판 설명 참조. 김영의 제화시는 다음과 같다. “노란 국화를 꺾어 향아리에 꽂아놓으니 그야말로 술꾼이 제철을 맞은 가을이라. 풀이 노랗게 익고, 무도 살이 쪼었는데, 낚시꾼도 大魚를 낚아왔으니 두 세명 知己와 어울려 無何鄉을 이루며 기탄없이 놀면서 세상 밖 是非는 不問에 부칠 일이다(採得黃花 供于樽壘之間 正是酒人得意之秋 而非徒橘柚已黃 蘆葦已肥 漁翁得巨口而至 擬與三數知己 作無何鄉 不問世外是非可矣).” “오원 장승업이 그리고 춘방이 보다(吾園張承業寫 春舫觀).”

²⁰ 장승업은 같은 해인 1892년에 우당이 회갑을 맞이한 金炳始(1832-1898)에게 주기 위해 부탁한 <漁翁圖>를 그려주기도 했다. 진준현, 『오원 장승업의 생애』, 『정신문화연구』 83(한국정신문화연구원, 2001), pp. 14-15.

²¹ 이 작품 외에도 국립중앙박물관 소장의 <산수>10폭명풍(동원3330) 중 제9폭에도 이 문자인이 찍혀 있는 것을 확인할 수 있다.

²² 두 작품은 『오원 장승업: 조선왕조의 마지막 대화가』(서울대학교박물관 편, 학고재, 2000), 도판번호 15번 참조 : 『조선말기 회화전』(삼성미술관 Leeum, 2006), p. 184, 도판해설 참조.

²³ 金秀哲, <芝松圖>, <石竹圖>, 지본담채, 129.0×29.0cm, 개인소장.

²⁴ “故人好古嗜又澹 奇石幽篁心所欣 爲寫雲林齋下景 月明春露濕衣巾”

있던 장승업의 〈罷釣歸漁圖〉(1892년)와 개인소장 《화조도》 대련에 남아 있는 관지에 따라 1899년, 즉 그의 나이 60대까지 활동한 사실이 알려져 있다. 그런데 이번에 새롭게 발굴된 개인소장의 《책거리》 8폭병풍 중 마지막 폭 왼쪽 아랫부분에 “丁巳年(1917년), 陽月 完王宮 靑靑之室에서 金瑛이 삼가 그렸다”라는 반듯한 해서체의 관지를 통해 1899년 이후 김영의 활동에 대한 실마리를 찾게 되었다(도 20-1).²⁵

우선 ‘완왕궁’은 고종의 첫째 아들이었던 完和君이 거했던 별궁의 이름이다.²⁶ 완화군은 고종과 貴人 李氏 사이에서 1868년에 태어나 1880년 13세의 나이에 별세하였던 인물로, 純宗이 즉위하던 1907년에 完孝憲王으로 추봉되었고 같은 해 8월 6일 ‘完’이라는 왕호를 받았다.²⁷ 그에 따라 완화군이 완왕궁이라 불리게 된다. ‘청오지실’은 완왕궁 내에 있는 별당의 이름으로 보인다. 이러한 사실과 관련하여 1928년 동아일보 신문 기사를 참고할 필요가 있다. ‘이귀인 별세’라는 제목으로 “순종의 형님되시는 이를 낳으신 完王宮 李貴人是 팔십세의 노령으로 지난 17일 정오에 별세하였더라”라는 기사이다.²⁸ 아들이 죽고 완왕궁에서 머물던 귀인 이씨를 완왕궁 이귀인이라 칭한 것이다.

결국 《책거리》 8폭병풍은 주문을 받고 김영이 ‘완왕궁’ 이귀인을 위해 제작한 것으로 보인다.²⁹ 주문자가 이처럼 신분이 높았기 때문인지 그가 관지나 제화시에 주로 썼던 활달한 행서체 대신 반듯한 해서체를 사용한 것으로 생각된다. 김영의 여타의 작품에는 이러한 해서체가 쓰여 있지 않아 필체를 비교하기 어렵다. 하지만 그가 높은 신분을 가진 이귀인의 주문을 받아 제작한 것이므로 작가의 개성이 드러나는 필치보다는 해서체를 사용하는 것이 타당했을 것으로 보인다. 관지에 쓴 “삼가 그렸다(恭繪)”라는 표현이 이 사실을 뒷받침해준다. 그렇다면 김영의 활동시기는 기존의 1899년을 훌쩍 넘는 1917년까지로 연장하여 볼 수 있으며 이는 김영이 팔십 노령에 이르기까지 화단에서 활동하였음을 짐작할 수 있다.

1917년경까지 생존했을 것으로 보이는 김영은 생애 전반기 즉 20대에서 40세 즈음까지는 시사활동을 통해 시인으로서, 그 후에는 본격적인 화가로서의 삶을 살았다. 김영은 당대의 문인 및 화가들과 교류하면서 폭넓은 활동을 하였다. 더불어 20세기 초까지 화단에서 왕성하게 활동함

25 “丁巳年 陽月 完王宮 靑靑之室 金瑛 恭繪.”

26 완왕궁은 안국동과 창덕궁 중간에 있는 재동의 옛 창덕여고 부근이다. 현재는 헌법재판소가 들어서 있다.

27 『純宗實錄』, 純宗 1907, 즉위년.

28 『東亞日報』 1928년 12월 19일자.

29 貴人 李氏(1843-1928)는 당호가 永保堂이며, 완화군을 낳은 후 淑媛李氏로 봉해졌다. 1906년에 貴人李氏로 봉작되었다. 『大韓帝國 官報』 1906년 5월 30일자.

으로써 조선 말기 화단과 근대 화단을 잇는 가교역할을 했던 화가 중 한사람이라 할 수 있겠다.

Ⅲ. 金瑛의 繪畫

현재까지 파악되는 김영의 작품들은 산수화, 화조·화훼화, 사군자·괴석도, 기명절지·책거리 병풍 등으로, 거의 모든 화목을 다루었다.³⁰ 그 중 가장 많은 부분을 차지하는 산수화의 경우 19세기 화단에서 유행했던 元末 四大家의 화풍, 특히 倪瓚·黃公望과 청대 정통파의 화풍을 수용하여 중축의 긴 화면에 구축적인 구도를 보여주는 화풍을 주로 구사하였다. 소품의 〈선면산수화〉와 장대한 구성의 〈금강전도〉畫卷을 남기기도 하였다.³¹

화조화와 사군자화 역시 청의 새로운 화풍이 도입되어 섬세하고 세련된 색감을 가진 것들이다. 申命衍(1809-1886) 등 다채롭고 감각적인 화풍을 구사했던 화가들과의 관련성을 찾아볼 수 있으며, 당시 화단에서 유행했던 기명절지화와 책거리 병풍의 제작도 주목할 만하다. 19세기 말 화단의 경향과 밀접한 관계를 맺으며 제작된 김영의 작품들은 기년작이 드물어 화풍의 전후 관계를 파악하기에 무리가 따르지만, 화풍의 수용 양상과 특징 등을 찾아보고 동·후배 화가들과의 영향관계를 살펴보도록 하겠다.

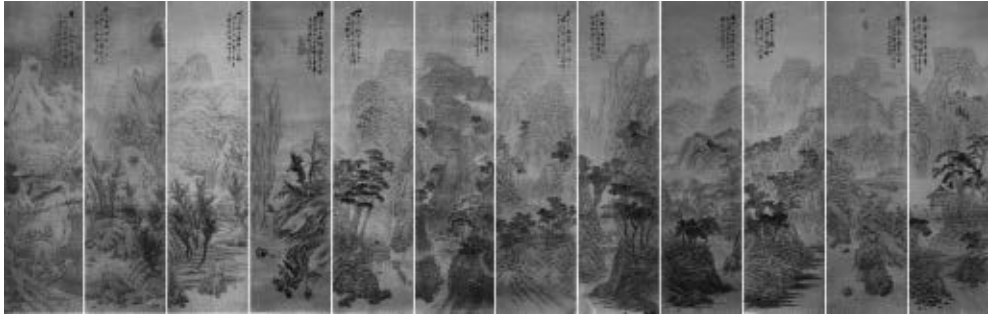
1. 山水畫

김영의 산수화는 19세기에 풍미한 원말사대와 청대의 정통파 화풍을 따르고 있으며, 선행연구에서 밝힌 바와 같이 이러한 정통파 화풍은 여러 화보의 유입을 통해 이미 화단에서 널리 유행하였다.³² 김영도 清末에 새롭게 부흥하던 상해화단의 화풍을 접하였을 것으로 생각된다. 그

³⁰ 지금까지 조사된 김영의 작품은 산수화가 19건 73점, 화훼·사군자화는 19건 39점, 기명절지·책거리 그림은 2건 9점으로 총 40건 121점이 파악되었다. 이 외에 세종대학교박물관에 김영이 오원풍으로 그린 신선도병풍이 있다고 전하나 확인하지 못하였다.

³¹ 〈선면산수화〉, 견본담채, 10.6×15.2cm, 국립중앙박물관 소장; 〈금강전도〉畫卷은 『澗松文華』제21호 참조. 지본수묵, 33.5×256.6cm, 간송미술관 소장.

³² 清代 四王화풍과의 영향관계와 19세기 화단에 유입된 중국 화보에 관한 선행연구는 다음과 같다. 김현권, 앞의 논문; 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』, 『미술사논단』15(2002, 12), pp. 221-225; 崔卿賢, 『19세기 후반 上海에서 발간된 畫譜들과 韓國 畫壇』, 『한국근현대미술사학』(2008), pp. 7-28; 한정희, 『18-19세기 정통파 화풍을 통해 본 동아시아의 회화교류』, 『미술사연구』22호(2008), pp. 247-261.



도 2 金瑛, 《산수도》 12폭병풍, 絹本淡彩, 142.0×36.3cm, 개인소장

가 주로 제작한 산수화는 婁東畫派의 화풍을 계승하면서 전경·중경·후경의 복잡한 화면구성과 경물 배치, 용맥 구도의 산 표현, 감각적이고 화려한 채색 등의 장식적 특징을 띠고 있다.³³ 김영은 畫譜나 여러 진적을 통해 이러한 화풍을 습득했을 것으로 보이는데, 특히 그림의 제재나 구도, 형태에서 영향을 받은 듯하다.

대부분 폭이 좁은 종축의 긴 화면으로 제작된 김영의 산수화는 비교적 병풍으로 남아 있는 것들이 많다.³⁴ 이 외에도 단 폭으로 전해지는 것들이 있으나 대표작으로 꼽을 수 있는 산수화병풍을 토대로 살펴보도록 하겠다.

김영의 산수화는 화풍상의 차이를 통해 대략 두 그룹으로 분류된다. 먼저 기년이 있는 개인소장의 《산수도》 12폭병풍과 서울역사박물관 소장 《산수도》 6폭병풍을 한 그룹으로 볼 수 있으며, 국립중앙박물관 소장 《산수》 10폭병풍(동원3330)과 《산수》 10폭(덕수4978)을 각각 묶어 볼 수 있겠다.

먼저 개인소장의 《산수도》 12폭병풍(도 2)과 서울역사박물관 소장 《산수도》 6폭병풍(도 3)은 다섯 폭(1, 2, 3, 5, 6폭)이 크기나 구도, 심지어 세부묘사까지 같아 주목된다. 《산수도》 12폭병풍에는 제9폭에 “정해년(1887) 9월 산음 춘방이 황계사에서 그렸다”와 제12폭에 “춘방이 황계사에서 그렸다”라고 하는 관지가 있다. 《산수도》 6폭병풍의 제6폭에도 위의 제12폭과 같은 관지가 있어 이 작품들이 같은 시기에 제작되었을 것으로 추정된다.

³³ 김현권, 앞의 논문(2005), p. 52; 유순영, 앞의 논문, pp. 130-135.

³⁴ 당시 연폭의 병풍으로 제작된 대작은 한 폭 한 폭 이은 것으로, 서울 전역에서 제작되고 판매되던 작품들 대부분이 종축의 형식이었다고 한다. 이는 폭이 좁고 세로로 긴 화폭이 집안의 구조와 맞아 가옥을 장식하기에 적당하였으며 수요자의 미감이 적극 반영되었기 때문이다. 김영의 작품이 대부분 긴 종축의 형태를 띠는 것도 이와 관련이 있다고 본다. 김취정, 「개화기 화단의 후원과 회화 활동 연구」(고려대학교대학원 석사학위논문, 2007), pp. 133-134.



도 3 金瑛,《산수도》6폭병풍, 絹本淡彩, 146.8×37.5cm, 서울역사박물관 소장



도 3-1 金瑛,《산수도》

6폭병풍 중 제3폭

도 4 安中植,〈西郊別墅〉,

絹本淡彩, 154.5×39.2cm,

간송미술관

도 5 金瑛,《산수도》

6폭병풍 중 제2폭,

견본담채, 151.5×44.0cm,

개인소장

도 6 安中植,〈一川流水〉,

絹本淡彩, 154.5×39.2cm,

간송미술관

이들 작품은 폭이 좁고 세로로 긴 縱軸으로, 전경에 비해 중후경은 구분되지 않으며 후경의 주산이 구축되어 올라간다. 산 능선에 사용된 운울감 있는 선의 사용은 상해 화풍과의 관련성을 보여준다. 이와 함께 장승업의 화풍과도 연관되어 설명되는데, 김영의 것에서 더욱 두드러지게 표현되는 면모를 보이고 있어 주목된다.³⁵

《산수도》 6폭병풍의 제3폭(도 3-1)은 장승업의 《深山臨溪圖》와 연관지어 살펴볼 수 있는 그림이다.³⁶ 장승업이 청대 사왕계열의 산수화풍을 받아들여 구사한 작품으로 구도를 비롯하여 산능선의 구불거리는 필세는 상해화단과의 관련성을 찾아볼 수 있다. 하지만 (도 3-1)에서 보여지듯 김영의 작품에 쓰인 바위와 토파, 산 능선에 사용된 운울감 있는 선의 사용은 김영의 것에서 더욱 두드러진다. 이는 김영이 장승업이 상해화단의 화풍을 받아들인 것보다 좀 더 과감히 수용하여 그의 산수화에 적극적으로 적용시켰던 것으로 보인다.

이러한 김영의 표현법은 안중식의 《西郊別墅》(도 4)에서 볼 수 있듯 구도나 경물의 포치, 구불거리는 필선 등에서 거의 흡사한 것을 확인할 수 있다. 또한 김영의 《산수도》 6폭병풍 중 제 2폭(도 5)에서 사용된 표현법과 색채 등은 안중식의 《一川流水》(도 6)에 반영되고 있다. 이처럼 김영의 운울감 있는 산세의 표현과 감각적인 설채법은 1910년대에 제작된 안중식의 《楓林停車圖》와 《桃源問津圖》에서 더욱 일그러지면서 리드미컬해진다.³⁷ 김영의 작품에서도 볼 수 있는 청록색의 설채와 무수히 많은 작은 점은 안중식의 다른 작품들에서 광범위하게 쓰이는 표현법으로 역동감을 느끼게 하며, 빼곡하게 묘사된 청록색과 흰색, 붉은색의 태점으로 화려한 화면을 만들어내고 있다.

조석진의 《황강어정》(도 7)은 안중식에 비해 화려한 채색은 자제했으나 피마준을 구사한 山石으로 화면을 거의 채우며 좁은 계곡이 이리저리 이어지는 모습을 보인다. 구도나 세부적인 표현 즉 울동적이고 역동적인 산의 능선과 무수히 찍힌 작은 태점 등 화면상의 분위기에서 김영 산수화풍의 영향이 엿보인다. 안중식, 조석진 외에도 근대 서화미술회에서 활동했던 吳一英·李用雨·金殷鎬·李象範 등의 산수화에서도 이러한 표현법이 응용되어 나타나는 것을 알 수 있다.³⁸

또 다른 그룹의 국립중앙박물관 소장의 《산수》 10폭병풍(동원3330)(이하 《산수》 10폭병풍)과 《산수》 10폭(덕수4978)(이하 《산수》 8폭)은 비슷한 시기에 제작된 것으로 생각되는 작품들이다.³⁹ 이들 작품에는 제화사와 함께 ‘盆城 金瑛’이라는 관지와 ‘春舫’이라는 주문방인, 그 외에

³⁵ 김현권, 앞의 논문(2005), pp. 59-65.

³⁶ 『潤松文華』 제74호, 圖 31 참조. 張承業, 《深山臨溪圖》, 絹本淡彩, 142.5×34.0cm, 간송미술관 소장.

³⁷ 안중식의 《楓林停車圖》와 《桃源問津圖》는 『韓國近代繪畫名品』(國立光州博物館, 1995), 도 32 참조. 1913, 靑本채색, 164.4×70.4cm, 리움 소장.

여러 아호인, 문자인이 찍혀 있다.⁴⁰ 이 가운데 《산수》 10폭병풍 중 제9폭의 “曾經我眼即我有”라는 문자인은 김영이 1892년 제화시를 남겼던 장승업의 〈파조귀어도〉에도 찍혀 있어 이 문자인을 사용한 시기가 대략 1890년대일 것으로 짐작된다. 따라서 이 작품의 제작시기도 1892년 전후로 추정해볼 수 있지 않을까 생각된다.

《산수》 10폭병풍(도 8)과 《산수》 8폭(도 9)은 청대 정통파 화가들의 대경산수화 형식으로 전경, 중경, 후경의 삼단 구도를 따른다. 이들 작품은 전경의 언덕과 중후경의 산이 수면에 의해 구분되는 예찬식의 구도와, 원경의 산이 구축되어 올라가는 황공망식 표현이 결합된 형태이다. 신명연의 〈傲黃公望山水圖〉에서도 보이는 이러한 구도는 정통파 화가들에게 자주 보이는 특징으로, 사왕화가들이 그린 산수화에게서 쉽게 찾을 수 있다.⁴¹

《산수》 10폭병풍은 사계절의 산수를 폭이 좁은 화면에 경물들을 수직으로 쌓아 올려 장중한 느낌을 주는 작품이다. 대체로 경물들이 한쪽으로 치우쳐 있으나 수면의 공간감이 약화된 구도이다. 하지만 10폭 전체를 연폭으로 생각하면 그다지 답답하게 느껴지지는 않는다. 각 산수화들은 전경에 비해 중후경은 구분되지 않는다. 중경과 후경은 수면이나 언덕들로 이어져 있으며 후경의 주산은 구축되어 올라가는 구성이다. 나무와 언덕에 작은 태점을 찍었고 엷은 담채를 사용하였다(도 8-1, 도 8-2).

이에 비해 《산수》 8폭은 앞서 《산수》 10폭병풍보다는 폭이 넓고 긴 화면이 줄어들었다. 공간의 구성은 전경, 중경, 후경이 앞의



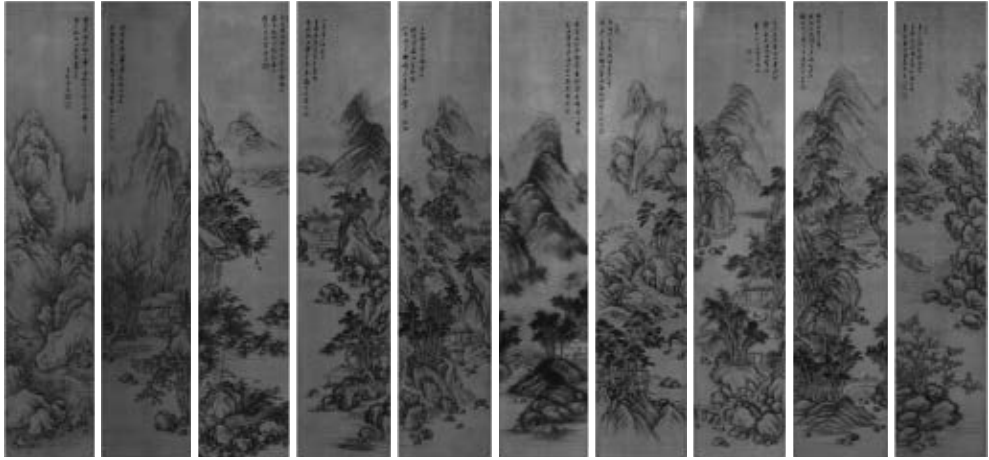
도 7 趙錫晉, 〈荒江漁艇〉, 絹本淡彩, 124.1×35.9cm, 국립중앙박물관 소장

³⁸ 김현권, 앞의 논문(2005), pp. 63-67.

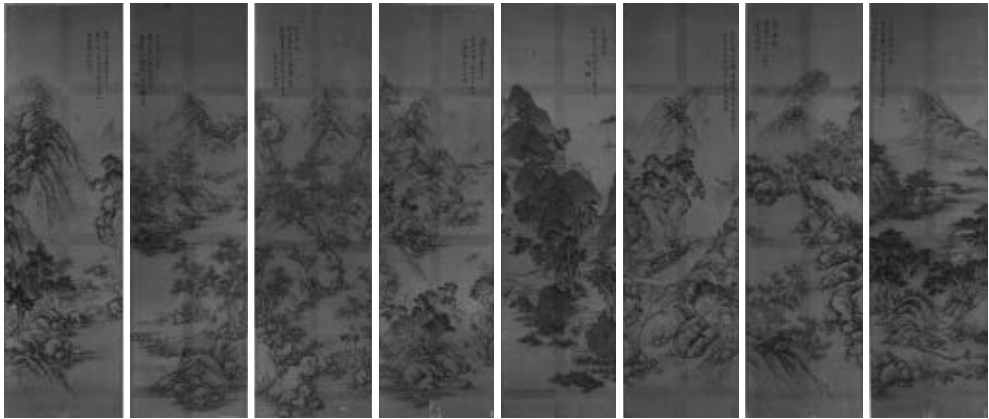
³⁹ 국립중앙박물관 소장의 《산수》 10폭병풍(동원3330)은 병풍으로 제작되어 있으며, 《산수》 10폭(턱수4798)은 현재 날폭으로 떨어져 있는 상태이다. 《산수》 10폭(턱수4798)의 경우 10폭 가운데 2폭이 나머지 8폭과는 필치와 작품 사이즈가 전혀 다르기 때문에 이 작품을 10폭으로 보는 것은 무리가 있다. 따라서 이 글에서는 동원소장품과의 혼동을 피하기 위해 턱수소장품은 《산수》 8폭으로 보고 논의를 진행하고자 한다. 나머지 2폭에 대해서는 차후 연구와 검토가 필요하다고 본다.

⁴⁰ 김영은 각 폭마다 ‘斜月杏華屋’ ‘松墩晚渡’ ‘海東瓊環’ ‘其日可讀’, ‘聊復爾爾’ ‘香遠益清’ ‘濂花雨’ ‘吟詩人畫中’ ‘千秋漁父’, ‘白雲深處’, ‘曾經我眼即我有’등을 찍었다. 이 문자인들은 다른 작품에도 사용되나 ‘曾經我眼即我有’만은 오직 두 곳에서만 발견된다. 김영의 문자인에 대해서는 유순영, 앞의 논문, p. 129 <표3, 김영의 인장> 참조.

⁴¹ 김현권, 앞의 논문(2005), p. 47 ; 신명연, 〈傲黃公望山水圖〉, 견본담채, 187.0×57.8cm(국립중앙박물관 소장) 참고.



도 8 金瑛, 《산수》10폭병풍(동원3330), 絹本淡彩, 164.8×32.9cm, 국립중앙박물관 소장



도 9 金瑛, 《산수》8폭병풍(덕수4978), 絹本淡彩, 146.4×41.6cm, 국립중앙박물관 소장

작품보다 확연하게 구분되는 경향을 보인다. 이 작품과 연관시켜 볼 수 있는 산수화로 김영의 〈추경산수〉 2폭을 들 수 있다(도 10). 己卯年(1939) 無號道人 李漢福(1897-1940)이 嘉平月 즉 음력 12월에 입김으로 녹여 제를 썼다는 관지가 있는 작품이다.⁴² 전경에 예찬식 정자를 배치하고 수면으로 중·후경을 명확하게 구분하였으며 경물들을 덩어리지게 표현하였다. 이 작품과 유사한 구도와 필치는 조선미술박물관 소장의 〈秋江釣翁〉에서도 찾아진다.⁴³

한편 이 산수도들에는 겨울풍경 중 매화서옥도류가 그려져 있다. 김영은 매화서옥도를 자주 그린 듯한데, 개인소장의 〈산수도〉 2폭에도 비교적 간소한 필치로 매화서옥도를 그리고 있다.



도 8-1 金瑛, 《산수》 10폭병풍 (동원3330) 중 제6폭
 도 8-2 金瑛, 《산수》 10폭병풍 (동원3330) 중 제7폭
 도 10 金瑛, 《추경산수》대련, 絹本淡彩, 143.0×33.0cm, 개인소장

《산수》 10폭병풍에서는 제10폭이 ‘매화서옥도’ 형식이다(도 8-3). 전경의 수풀이나 서옥, 피마준의 사용, 그리고 윤곽선의 초록 태점, 인물 의복의 색 등이 19세기 매화서옥도로 유명했던 田琦의 영향이 감지된다.⁴⁴ 《산수》 8폭은 제6폭이 매화서옥도로(도 9-1), 근경의 토파와 언덕에는 푸른색의 태점을 찍었고 중경으로 이어지는 바위와 매화꽃을 호분으로 가득 찍어 표현하였다. 구불거리는 가지나 동그랗고 하얀 매화꽃의 표현 등은 안중식의 〈매화서옥〉이나 姜彌周(1850년대)의 〈매화서옥〉(간송미술관)에서도 간취된다. 인물을 그릴 때는 화보의 영향을 받은 듯한데, 산수에 비해서 근경에 나귀를 타고 다리를 건너는 인물의 비례가 조금은 어색해 보인다. 그가 다양한 화목을 그렸음에도 불구하고 인물화를 주로 다루지 않았던 까닭이 짐작되는 부분이다.

이상과 같이 살펴본 김영의 산수화에서 발견되는 필법의 특징은 그가 淡墨과 濃墨을 여러 번 겹쳐 사용하여 먹의 변화가 보이는 것이다(도 9-2). 이는 특히 토파와 나무 묘사에서 두드러진

⁴² “己卯嘉平月無號道人呵凍題” “春舫先生山水對幅”

⁴³ 『사진으로 보는 북한회화』(조선미술박물관), p. 51 참조.

⁴⁴ 李惠園, 「朝鮮末期 梅花書屋圖 研究」, (이화여자대학교대학원 석사학위논문, 2000), pp. 73-74.



도 9-2 金瑛, 《산수》8폭병풍(덕수4978) 중 제1폭 부분

다. 물기 많은 얽은 담묵으로 풀이나 바위, 토파, 나무 등을 묘사하고 그 위에 좀 더 진한 먹으로 살짝 안쪽으로 겹쳐 칠한 뒤 짙은 농묵으로 다시 겹쳐 칠하는 표현법은 먹의 변화를 점차적으로 느낄 수 있게 해 수채화와 흡사한 느낌을 낸다. 이러한 묘사법은 산수화뿐만 아니라 사군자화 같은 여러 화목에서 발견된다. 하지만 《산수도》 12폭병풍이나 《산수도》 6폭병풍에서는 물기 많은 담묵을 겹쳐 칠하는 습윤한 표현이 줄어들고 윤곽선에 갈필의 사용이 보인다.

김영의 산수화는 19세기 화단에 유입된 새로운 청대 화풍을 적극적으로 수용하면서 화단의 경향을 반영하고 있다. 그러면서 구도나 표현방법의 요소 등에서 안중식, 조석진 등 근대 화가들과 영향관계가 명확히 드러난다. 이들은 김영 산수화에서 나타나는 반복적인 능선표현과 구불거리는 필선, 그리고 장식적인 초록색 이끼점이나 태점 등을 한층 강화하여 받아들였으며, 그와 같은 표현법은 근대 화단에까지 이행되고 있는 것이다.



도 8-3 金瑛, 《산수》10폭병풍(동원3330) 중 제10폭

도 9-1 金瑛, 《산수》8폭병풍(덕수4978) 중 제6폭

2. 花鳥·四君子畫

김영의 화조·화훼화는 매우 섬세한 필치와 색채감각이 돋보이는 것들로, 그 무렵 유입된 청대 화보와 장승업의 화조화풍과도 유사함을 보인다. 선문대박물관 소장의 《화훼도》 대련은 한 쪽에는 연꽃을, 다른 한 쪽에는 모란과 난초를 그린 것으로, 각 쪽마다 그의 제시가 쓰여 있다(도 11).⁴⁵ 우선 〈연화도〉를 살펴보면, 시원스러운 구도에 세밀한 필치로 길게 드러난 연 줄기와 연 밥의 가시, 연꽃의 잎맥 등을 표현하였다. 붉은 색과 연한 분홍색 등 곱고 다채로운 색의 사용과 정교한 필치가 특징적으로 드러난다. 태점 하나, 풀 한포기의 필획 하나까지 섬세하고 꼼꼼하게 그렸다. 이러한 〈연화도〉의 표현법은 감각적인 색의 면처리가 특징인 藹春 申命衍(1809-1886)의 국립중앙박물관 소장 〈연꽃〉에서 유사함을 발견할 수 있다.⁴⁶ 신명연의 화조화는 淸代의 惲壽平, 鄒一桂 등과 상통하는 것으로, 김영 역시 신명연 풍의 화풍을 이어받아 화훼하나 화조화에서 부드러우면서 감각적인 색을 주요한 조형요소로 삼고 있다. 반면 《화훼도》대련 중 모란의 경우는 『개자원화전』의 『草蟲花卉譜』에 있는 모란 그림을 참고한 듯하다. 섬세한 입체감 있는 색의 묘사로 화려함이 돋보인다. 김영의 뛰어난 기량을 엿볼 수 있는 부분이다.

《화조도》 대련은 ‘己亥年(1899) 봄에 華腴石瘦廊에서 분성 김영이 그렸다고 하는 관지가 있는 작품으로, 그의 드문 기년작 중의 하나이다(도 12).⁴⁷ 모란꽃과 백로, 버드나무와 제비를 소재로



도 11 金瑛, 《화훼도》 대련, 絹本彩色, 141.6×38cm, 선문대학교박물관 소장

⁴⁵ 『선문대학교박물관도록』, 도판해설 참조. “素艷穠華似門開 露房雙啓暗香來 只疑月下瑤池會 半出紅粧 捧玉杯” “翠高捲出 傾城竝髮 凝粧別有情 似爲洛人矜絕艷 兩枝相倚鬪輕盈”

⁴⁶ 申命衍, 〈연꽃〉, 絹本彩色, 33.3×20.0cm, 국립중앙박물관 소장. 『韓國近代繪畫名品』(國立光州博物館, 1995), 도 42 참조. 18세기 운수평 화풍에 대한 언급은 신성란, 『藹春 申命衍의 繪畫』, 『미술사연구』, 제21호(미술사연구회, 2007), pp. 131-166 참조.

그린 이 그림들은 섬세한 필치와 색채감각을 보여 준다. 나뭇가지와 줄기, 꽃잎은 모두 몰골법으로 표현하였으며 이파리를 표현한 색과 농담의 변화가 자연스럽다. 마주보는 새의 표현은 『詩畫舫』에 실린 모습을 차용하였다(도 13).⁴⁸ 묘사방식에서는 장승업의 〈群燕弄春〉(간송미술관 소장) 중 무리지어 있는 새들과 닮아 있다.

김영의 《화조화》 대련은 괴석과 꽃, 등나무가 S자형 구도를 이루고, 섬세하면서도 활달한 필선을 사용하여 대상을 잘 포착해 내었다.⁴⁹ 이와 비슷한 구도를 보이는 《화조화》 쌍폭(도 14)도 서로 등을 대며 하단에서 위로 올라가는 구성을 보이는 작품이다. 서울대학교박물관 소장 장승업의 《산수영모》 10폭병풍 가운데 제10폭과 화면 구성과 유사하다(도 15). 세로의 긴 화면을 대담하게 꺾어 올라가는 소나무의 표현과 붉은 색의 꼬리털을 가진 흰 새의 묘사에서는 장승업의 〈長松棲禽〉(간송미술관)과도 연관성을 찾을 수 있다.⁵⁰ 이외에 서울대박물관 소장의 〈화조도〉는 물기 많은 담채의 표현으로 마치 수채화 같은 느낌을 준다.

이처럼 김영의 화조·화훼화는 세련되고 섬세한 채색과 장식적인 표현이 두드러지며 중국의 역대 화보는 물론이거니와 당시 청대 상해파의 영향이 짙게 드리워져 있다. 장승업의 그것과도 연



도 12 金瑛, 《화조도》대련, 1899년, 絹本淡彩, 134×35cm, 개인소장

⁴⁷ 관지는 “己亥季春寫於華腴石瘦廊 盆城金瑛”이다. ‘華腴石瘦廊’은 높은 가문의 별채 정도 되는 곳이라 추정할 수 있는데, 이곳에서 김영이 작품을 제작하였을 것으로 추정된다. ‘華腴’는 귀족을 뜻하는 단어로 장관급의 상서령이나 복야에 해당되는 직분을 맡은 집안을 의미한다. 아마도 이 ‘화유’라는 말로 가문의 영광이나 가세 등을 표현한 것으로 생각된다. 『大漢和辭典』卷九(大修館書店, 1958, 東京), p. 720.

⁴⁸ 『詩畫舫』은 1879년 點石齋에서 제작한 것으로 명말청초의 다양한 화풍을 화목별로 보여주고 있다. 산수, 인물, 화조, 초충, 매난국죽, 扇譜의 순서로 되어 있으며 총 439점이 실려 있다. 『詩畫舫』은 『개자원화전』과 마찬가지로 기존의 것을 재간한 것으로, 『八種畫譜』를 근간으로 다시 재간한 것이라고 한다. 최경현, 앞의 논문(2008), p. 17. 본고에서 참고한 『詩畫舫』은 국립중앙도서관 위창문고에 있는 것으로 1904년에 점석재에서 출간한 것이다.

⁴⁹ 이 작품은 『朝鮮時代繪畫名品展』(孔昌畫廊·珍畫廊, 1990), 도판 99, 100 참조. 견본채색, 154.0×36.0cm.



도 13 『詩畫舫』花鳥
(국립중앙도서관 위창문고 소장본)

관성을 찾을 수 있으나 김영의 경우 다양한 구도를 보여주며 대상을 과장하거나 변형하는 것 대신 차분한 필치를 사용하여 꼼꼼한 사생력을 보여준다. 이는 그가 화제시에서도 얘기했듯이 화조를 그릴 때 그 생태와 습성까지도 푼진하게 묘사해야 한다는 생각을 가지고 있기 때문이 아닌가 생각된다.⁵¹

김영은 사군자화와 괴석도에서도 동시기 화단의 경향과 함께 중국적인 요소를 보여준다. 조선 말기는 김정희로부터 시작된 새로운 감각과 조형이념을 기반으로 하는 묵란화풍이 李昱應에 이르러 시대미감과 조응하면서 하나의 양식적 완성을 이루게 되며, 方允明과 金應元 등으로 화맥이 계승되면서 묵란화가 풍미하게 된다.⁵² 그에 비해 묵죽화는 상대적으로 위축된 상태였는데, 이 시기 김영은 대나무와 난 등 사군자화를 여러 점 남기고 있다. 김영의 묵죽화는 담묵의 대나무 줄기에 농묵의 짙은 잎을 밀집시켜 놓은 모습으로, 조선 말기 유행했던 양주화파 金農(1687-1764)의 묵죽화나 19세기 묵죽화 경향과 연관된다.

간송미술관의 〈竹蘭圖〉는 부드러운 난초와 굳센 대나무를 배치하여 강약의 대비를 표현하고 있다(도 16). 특히 농묵으로 짙고 강한 대나무의 잎을 표현한 점이 눈에 띄는데, 이러한 대나무 잎의 표현은 金農의 묵죽의 특징이기도 하다. 제시로 원나라의 仇遠이 지은 조맹부의 竹石幽蘭에 대한



도 14 金琰, 《花鳥畫》雙幅 중 1폭, 絹本淡彩,
108.4×33.7cm, 개인소장

도 15 張承業, 《山水翎毛》10폭명품, 絹本淡彩,
각 148.5×35.0cm, 서울대학교박물관 소장

것을 적어 놓았다.

〈石蘭圖〉의 경우, 왼편 상단에서 흘러내린 바위 밑에 위를 향해 뺨은 난초를 배치하였다(도 17). 물기 많은 담묵으로 바위를 부드럽게 흐르듯 표현하였으며, 그에 비해 농묵을 사용한 난초는 위쪽으로 뺨어 올라 있다. 먹의 대비와 조화가 잘 표현된 작품이다. 이 외에 국립중앙박물관의 〈墨蘭圖〉은 배경이 없이 노근란을 표현하였다.⁵³ 간략한 필치로 난 잎을 끊어질듯 이어 그려 사의적인 분위기가 느껴지는 묵란이다.



도 16 金瑛, 〈竹蘭圖〉, 紙本水墨,
120.0×48.0cm,
간송미술관 소장



도 17 金瑛, 〈石蘭圖〉, 紙本水墨,
120.0×48.0cm,
간송미술관 소장

한편 김영은 괴석그림도 남기고 있다. 괴석은 사군자와 더불어 애호를 받았던 소재로, 당시 화단에서 활동한 정학교와의 관련성도 찾아볼 수 있겠다. 미국 보스턴 미술관 소장의 〈괴석도〉 네 폭의 작품은 세로로 긴 화면에 맞춰 두 폭은 수직으로 상승하는 듯한 느낌이며 나머지 두 폭은 수평적인 형태의 바위덩어리를 쌓아올려 표현하였다.⁵⁴ 각 폭마다 소나무와 난초 등을 함께 어울려 포치하였다. 〈괴석도〉는 일정한 방향성을 갖는 필치를 가지고 양감과 질감을 견고하게 표현하였으며, 작은 난을 넣어 괴석이 가지는 질감의 삭막함을 피하

⁵⁰ 김취정, 앞의 논문, p. 78.

⁵¹ 《화조화》대련에는 다음과 같은 화제가 있다. “多君腕底自生春 花鳥精神乃逼真. 紫綬金章渾易事 似將佳語懺詩人. 阿環睡起霧綃輕 澹抹朱鉛襯宿醒 誰遺綠衣來伴似 一春心事再清明.”

⁵² 白仁山, 앞의 책, pp. 416-422.

⁵³ 〈묵란〉, 지본수묵, 64.9×29.2cm, 국립중앙박물관 소장.

였다. 김영은 농목과 담목을 적절히 쓰면서 활달하고 분방한 필치를 구사하였다.

김영의 또 다른 작품인 〈怪石蘭圖〉는 이제까지와는 사뭇 다른 호방한 필치를 보여준다(도 18). 담묵으로 붓을 휘둘러 거침없이 바위를 그려내고 그 주변에는 농묵으로 난을 표현하였다. 물기를 많이 머금은 필치나 농묵의 태점 사용 등은 김영의 다른 작품에서도 일관되게 사용되는 것이다. 제시에서 언급했듯이 시를 쓰고 남은 먹으로 품격을 헤아리지 않고 함부로 휘둘렀다는 표현으로 보아 격을 갖추어 그렸다고보다는 화흥에 겨워 단숨에 그려낸 것으로 보인다.⁵⁵

3. 器皿折枝畫·책거리병풍

김영은 기명절지의 작품도 남기고 있는데, 기명절지화는 서화고동취미와 관련하여 대중적으로 선호되던 화목으로 1880년대 이후부터 1920년대 전후까지 크게 풍미하였다. 이러한 기명절지화는 장승업에 의해 조선 정물적인 전통, 특히 책거리와 같은 전통에 1880년대 이후 유입된 상해지역의 화보, 그림 및 중국 해상과 화가들의 영향을 받아 창안되었다.⁵⁶ 소재는 물론이고 그 구성도 다양하여 때에 따라 필치를 달리한 것이 특징이다. 장승업은 세로로 긴 軸畫의 경우 鐘鼎과 기명을 중심 소재로 하여 지그재그식으로 구성하는 구도나 〈파조귀어도〉처럼 하나의 기명을 과장하여 크게 그리는 등 자유분방한 작화태도를 보인다.

김영의 〈기명절지도〉(도 19)는 종축으로 긴 화면에 뒤쪽으로 큰 기물을 배치하고 앞쪽에는 작은 기물을 채우는 방식을 보인다. 근경에는 어망과 계, 그리고 붉은 열매가 달린 가지를 그려 넣고 귀면으로 장식된 뚜껑이 있는 삼족鼎鼎과, 그 옆으로 몇 종류의 과일을 표현하였다. 후경의 다



도 18 金瑛, 〈怪石蘭圖〉, 紙本水墨, 137.0×63.0cm, 옥과미술관 소장

⁵⁴ 『미국보스틴미술관소장 한국문화재』 도129, 도130, 도131, 도132 참조. 각 폭 紙本淡彩, 121.3×32.4cm

⁵⁵ “蘭石本非以形作 求之以文字之氣 行之始得活動矣 然宜 金瑛之腕底無熟 墨而時以寫詩之餘澗池 有墨瀋不揆 品格 恣意揮灑 聊以洩胸中磈礪之氣運爾。”

리가 긴 탁자위에는 작은 종정과 서책, 그리고 입구가 넓은 화병에 꽃과 잎사귀가 꽃혀 있다. 탁자 아래로는 커다란 기명이 보인다. 비단에 수묵과 담채로 그린 이 작품은 수채화 같은 부드럽고 참신한 색채감과 꼼꼼한 기물의 묘사 등이 주목된다.

이러한 기명절지화는 길상적 상징을 내포하고 있어서 누구에게나 선풍적인 인기를 얻었다. 일반 중인층뿐만 아니라 고관들에게도 인기가 있었고, 후대의 조석진이나 안중식은 궁중에 헌상하였을 정도로 기명절지화가 정착되고 성행하였다. 김영도 이에 부응하여 장식적이면서 감각적인 화풍의 기명절지화를 남겼다. 조석진과 안중식 대에 이어져 좀 더 장식적이고 감각적으로 도식화되었고 이도영 등에 의해 새로운 시도가 이루어지기도 했다.

《책거리》8폭병풍은 1917년이라는 기년이 있어 주목되는 작품이다. 앞서 생애부분에서도 언급했듯이 이 작품은 그의 말년활동에 큰 단서를 제공하고 있다. 또한 ‘완왕궁 청오지실’이라는 관지를 통해 주문자에 대한 정보도 찾을 수 있었다.

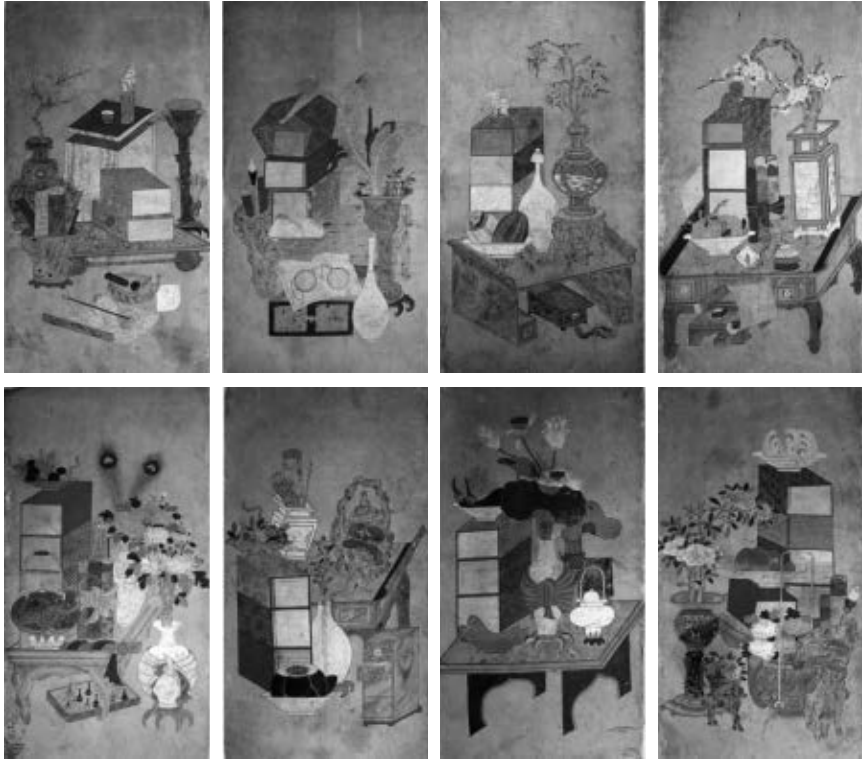
《책거리》8폭병풍(도 20)의 그림을 살펴보면 책가가 생략된 채 여러 가지 이채로운 기물을 중심소재로 하고 있다. 나무의 결이 살아 있는 書案 위나 옆으로 책이 놓여 있고 각기 다른 화려한 형태의 꽃병과 도자기가 함께 그려져 있다. 꽃병에는 매화나 국화, 연꽃, 공작 깃털 등이 꽃혀 있어 화려함과 진귀함을 느낄 수 있다. 그 외에 각 폭마다 불수감이나 복숭아, 석류, 수박, 오이 같은 과실이나 채소를 다양하게 표현하여 길상적인 의미를 한껏 담았다(도 20-2).

이 작품은 김영의 말년작이면서도 꼼꼼하고 섬세한



도 19 金瑛, <기명절지도>, 絹本淡彩, 141.0×42.0cm, 개인소장

56 허보인, 『韓國의 器皿折枝圖 研究』(홍익대학교대학원 석사학위논문, 1998), pp. 74-88.



도 20 金瑛, 《책거리》8폭병풍, 1917년, 紙本彩色, 70.2×38.3cm, 개인소장



도 20-1 金瑛, 《책거리》
8폭병풍 중
제8폭 관지부분
도 20-2 金瑛, 《책거리》
8폭병풍 중
제8폭 부분

필치가 돋보이며 기물 하나하나에 정성들여 제작한 흔적이 보인다. 이는 주문자가 貴人 李氏였던 만큼, 신분이나 취향에 따라 책거리 그림에 들어가는 기물을 화려하고 고급스럽게 표현하였다. 서안의 고리나 제1쪽에 그려진 사자 목에 방울, 심지어 유자의 울퉁불퉁한 표면에도 금니를 사용하여 화려함을 더하였다(도 20-3). 사자인장에는 호분과 은을 섞어 쓰기도 했다. 벼루나 탁자부분에는 음영법을 사용하여 입체감을 주는 등 서양화법의 수용도 보여준다.



도 20-3 金瑛, 《책거리》 8폭병풍 중 제7폭 부분

《책거리》 8폭병풍은 서책과 각종 기물들이 화면의 중심에 모아지고 집적된 형식으로 그려지는 19세기 말에서 20세기 초 책가형 책거리 그림의 양식을 반영하고 있다.⁵⁷ 특히 일민미술관 소장의 《책가도》 8곡병과 화면구성, 기물의 종류 등 매우 유사하여 김영이 일정한 本의 밑그림을 따라 제작하였음을 알 수 있다.⁵⁸ 고령이지만 그가 이렇게 공필의 섬세한 필치를 보여줄 수 있는 이유이기도 하다. 그는 각 폭의 기물을 살짝 바꾸어서 배치한다거나 색상을 달리하여 변화를 주었으며 세부표현에서는 그가 화조화에서 보여주었던 뛰어난 색채감각과 필치를 보이고 있다.

이처럼 김영은 당시 유행과 궤를 같이 하며 기명절지화나 책거리 그림을 제작하지만 참신하고 부드러운 색채감각과 필법을 더하여 자신만의 화풍을 구축한 것으로 보인다.

IV. 맺음말

지금까지 조선 말기 시사활동을 통해 문학적 소양을 표출하고, 더불어 당시 화단의 미감과 유행을 적극적으로 수용하며 자신의 회화세계를 펼쳤던 김영을 재조명해 보았다. 김영은 여항에

⁵⁷ 신미란, 「조선후기 책거리 그림과 기물연구」(홍익대학교대학원 석사학위논문, 2006), pp. 31-34.

⁵⁸ 『일민선생 5週年 특별전 일민의 숨결 : 詩書畫와 工藝』(일민미술관, 1999), 도 21, 작자미상, 《冊架圖八曲屏》, 19세기, 종이에 채색, 65.5×37.0cm 참조. 이 외에도 홍익대학교박물관 소장의 작자미상 《책거리 그림》(紙本彩色, 19세기 말, 8曲, 각 65×39cm)도 이러한 本의 전형적인 형태를 보여주고 있다.

서 활동했던 서화가로 시사활동을 통해 오홍묵, 서만보 등의 여러 문인들과 교류하였고 당대 최고 화가였던 오원 장승업과 긴밀한 관계를 가지고 그의 그림에 제화시를 남기는 등 화단에서 폭넓게 활동한 것을 알 수 있었다. 그가 교유한 화가들은 일정부분 김영의 화업에도 영향을 끼쳤던 것이 확인된다.

당시 화단의 경향을 적극적으로 받아들이며 자신의 회화세계를 구축했던 김영은 20세기 초까지 생존하면서 장승업과 더불어 조선말 화단의 경향을 근대 화단에 전해주는 가교역할을 하였다. 김영의 회화경향은 산수화의 경우 청대의 정통파 화풍을 따르는데, 주로 화보나 여러 진적을 통해 습득한 것으로 보인다. 특히 치밀한 준법을 사용하면서 산과 언덕의 능선을 반복적으로 표현하여 복잡한 화면구성과 경물 배치를 보여주며 감각적이고 화려한 채색 등을 특징으로 한다. 동시기 장승업의 화풍과도 상통하지만 김영의 산수화풍은 이후 안중식과 조석진 등에게 보다 직접적이고 적극적으로 이어져 근대회화로 이행된다고 할 수 있다. 화조화와 사군자화 역시 청의 새로운 화풍을 도입하여 섬세하고 세련된 색감으로 표현하였다. 수요자의 취향을 반영한 기명절지화와 책거리 병풍의 제작도 주목할 만하다.

김영은 여항의 시인이자 화가로서 전문성을 갖추고 회화의 여러 분야를 넘나들면서 감각적인 화풍을 선보였던 인물이다. 그의 회화는 19세기 말 20세기 초 화단의 다양한 경향을 보여줌과 동시에 근대회화로 발전해 나가는데 일정 역할을 담당했다고 할 수 있다.

*주제어(keyword) _ 金瑛(Kim Yeong), 七松亭詩社(Chilsongjeong Poetry Society), 清代 正統派 畫風(the Orthodox School of the Qing Dynasty), 張承業(Jang Seung-eop), 安中植(An Jung-sik)

■ 투고일 2010년 5월 25일 | 심사개시일 2010년 5월 29일 | 심사완료일 2010년 8월 12일 ■

참고문헌

1. 史料·文集

- 『芥子園畫傳』, 人民美術出版社, 北京.
- 『大漢和辭典』卷九, 大修館書店, 1958, 東京.
- 『大韓帝國 官報』(1906년 5월 30일).
- 『東亞日報』(1928년 12월 19일).
- 『萬姓大同譜續編』, 學文閣, 1972.
- 『益城金氏世譜(全)』, 崔承浩 編輯, 1990.
- 『詩畫舫』, 點石齋 刊, 1904, 국립중앙도서관 소장본(위창古4404-1).
- 『閭巷文學叢書 5』, 驪江出版社, 1986.
- 朴齊綱 著, 李翼成 譯, 『近世朝鮮政鑑』上, 탐구당, 1988.
- 徐晚輔, 『澗松詩鈔』(筆寫本), 국립중앙도서관 소장본.
- 吳世昌, 東洋古典學會 譯, 『국역 근역서화징』, 시공사, 1998.
- 吳玄默 著, 『茵園詩鈔』(筆寫本), 국립중앙도서관 소장본.
- 韓國文獻研究所編, 『大東詩選』下, 아세아문화사, 1980.

2. 論著

- 具滋均, 『朝鮮平民文學史』, 文潮社, 1948(『韓國平民文學史』, 民族文化社, 1982), pp. 233-256.
- 강관식, 『조선후기 궁중화원 연구』上·下, 돌베개, 2001.
- 강명관, 『조선후기 여항문학 연구』, 창작과 비평사, 1997.
- _____, 『조선시대 문학예술의 생성공간』, 소명출판, 2001.
- 김상엽·황정수 편저, 『경매된 서화』, 시공아트, 2005.
- 김취정, 『개화기 화단의 후원과 회화 활동 연구』, 고려대학교대학원 석사학위논문, 2007.
- _____, 『開化期 서울畫壇의 後援과 繪畫 活動 研究』, 『美術史學研究』제263호, 韓國美術史學會, 2009. 9. pp. 138-173.
- 김현권, 『청대 해파 화풍의 수용과 변천』, 『미술사학연구』217·218, 1998, pp. 93-124.
- _____, 『근대기 秋史화풍의 계승과 淸 회화의 수용』, 『澗松文華』제64호, 韓國民族美術研究所, 2003, pp. 33-68.
- _____, 『오원 장승업 일파의 회화』, 『澗松文華』제74호, 韓國民族美術研究所, 2008, pp. 71-86.

- 朴東洙, 『心田 安中植 繪畫 研究』, 한국정신문화연구원 박사학위논문, 2003.
- 백인산, 『조선의 목죽』, 대원사, 2007.
- 서울特別市史編纂委員會, 『서울六百年史』 人物編, 서울특별시, 1993.
- 신미란, 『조선후기 책거리 그림과 기물연구』, 홍익대학교대학원 석사학위논문, 2006.
- 신성란, 『靄春 申命衍의 繪畫』, 『미술사연구』 제21호, 미술사연구회, 2007. pp. 131-166.
- 安輝濬, 『韓國繪畫史』, 一志社, 1980.
- _____, 『朝鮮末期 畫壇과 近代繪畫로의 移行』, 『韓國近代繪畫名品』, 國立光州博物館, 1995.
- _____, 『조선왕조말기(약 1858-1910)의 화단과 화풍』, 『조선말기 회화전』, 삼성미술관 Leeum, 2006.
- 유순영, 『조선 말기 춘방(春舫) 김영(金瑛)의 회화』, 『문헌과 해석』 겨울호 통권 제49호, 2009. pp. 121-155.
- 俞弘濬, 『開化期·舊韓末 書畫界의 保守性과 近代性』, 『舊韓末의 그림』, 학고재, 1989. pp. 75-93.
- 윤범모, 『조선시대 말기의 시대상황과 미술활동』, 『한국근대미술사학』 창간호, 1994. pp. 9-82.
- 이구열, 『小林과 心田의 時代와 그들의 藝術』, 『澗松文華』 14, 韓國民族美術研究所, 1978. pp. 33-40.
- 李成美, 『장승업 회화와 중국회화』, 『정신문화연구』 83, 한국정신문화연구원, 2001. pp. 25-56.
- _____, 『朝鮮時代 후기의 南宗文人畫』, 『朝鮮時代 선비의 墨香』, 고려대학교박물관, 1996. pp. 164-173.
- 이태호, 『조선후기 회화의 사실정신』, 학고재, 1996.
- 李惠園, 『朝鮮末期 梅花書屋圖 研究』, 이화여자대학교대학원 석사학위논문, 2000.
- 정옥자, 『조선후기 중인문화 연구』, 일지사, 2003.
- 진준현, 『오원 장승업의 생애』, 『정신문화연구』 83, 한국정신문화연구원, 2001. pp. 3-24.
- 崔耕苑, 『朝鮮後期 對淸 회화교류와 淸회화양식의 수용』, 홍익대학교대학원 석사학위논문, 1996.
- 최경현, 『조선말기와 근대 초기의 산수화에 보이는 해상화파의 영향 ; 상해에서 발간된 화보를 중심으로』, 『미술사논단』 15, 2002. 12. pp. 221-255.
- _____, 『19세기 후반 상해에서 발간된 화보들과 한국 화단』, 『한국근현대미술사학』, 2008. pp. 7-28.
- 허보인, 『韓國의 器皿折枝圖 研究』, 홍익대학교대학원 석사학위논문, 1998.
- 한정희, 『한국과 중국의 회화』, 학고재, 1999.
- _____, 『18-19세기 정통과 화풍을 통해 본 동아시아의 회화교류』, 『미술사연구』 22호, 2008. pp. 247-254.
- 홍선표, 『朝鮮末期 閭巷文人들의 繪畫活動과 創作性向』, 『朝鮮時代繪畫史論』, 문예출판사, 1999. pp. 437-447.
- _____, 『오원 양식의 풍미와 근대적 표상 시스템』, 『월간미술』 14권 5호, 2002. pp. 172-177.

3. 畫譜·圖錄

- 『澗松文華』 제14호, 韓國民族美術研究所, 1978.
- 『澗松文華』 제21호, 韓國民族美術研究所, 1978.
- 『澗松文華』 제64호, 近代繪畫名品, 韓國民族美術研究所, 2003.

- 『澗松文華』 제69호, 韓國民族美術研究所, 2005.
- 『澗松文華』 제74호, 吾園畫派, 韓國民族美術研究所, 2008.
- 『舊韓末의 그림』, 학고재, 1989.
- 『미국보스톤미술관소장 한국문화재』
- 『山水畫』 下, 安輝濬監修, 한국의 미 시리즈, 中央日報 季刊美術, 1982.
- 『선문대학교박물관 명품도록Ⅱ 회화편』, 선문대학교박물관, 2000.
- 『서울옥션』 73·95·96·97·104회 도록.
- 『서울대학교박물관소장 한국전통회화』, 서울대학교박물관, 1993.
- 『오원 장승업 : 조선왕조의 마지막 대화기』, 서울대학교박물관 편, 학고재, 2000.
- 『일민선생 5週忌 특별전 일민의 숨결 : 詩書畫와 工藝』, 일민미술관, 1999.
- 劉復烈, 『韓國繪畫大觀』, 文敎院, 1968.
- 『조선말기회화전』, 삼성미술관 Leeum, 2006.
- 『조선시대 좋은 그림전』, 大林畫廊, 2000.
- 『朝鮮時代繪畫名品展』, 孔昌畫廊·珍畫廊, 1990.
- 『朝鮮時代繪畫名品集』, 珍畫廊, 1995.
- 『韓國近代繪畫名品』, 國立光州博物館, 1995.
- 『湖巖美術館名品圖錄』Ⅱ, 삼성문화재단, 1996.

국문초록

春舫 金瑛(1837-1917년 경)은 19세기 후반에서 20세기 초 여항에서 활동한 서화가이다. 김영은 생애 전반에 七松亭詩社에서 활동하면서 菴園 吳玄默(1843-1906)과 徐晚輔(1837-?) 등 문인들과 교류하였으며, 시사활동 이후에는 산수화를 비롯한 화조·화훼화와 사군자, 기명절지화·책거리 병풍 등 다양한 畵目을 자유롭게 다루며 화가로 활동하였다.

김영은 당시 화단에서 이름을 날리던 장승업과 교류하였다. 그는 장승업의 그림에 제화시를 남기면서 화풍상에서도 일정부분 영향을 주고받았다. 또 장승업을 통해 丁學教(1832-1914)와의 교류도 추정해 볼 수 있으며, 같은 분성김씨였던 北山 金秀哲의 작품에 追題가 있어 생전에 교류한 흔적을 확인할 수 있다.

이제까지 김영의 물년에 대해서는 《화조도》대련에 남아있는 1899년의 관지에 따라 그가 60대까지 활동했던 것으로 추정하였다. 그런데 그의 말년활동에 대한 단서가 《책거리》8폭병풍의 관지를 통해 확인되는 바, 기존에 알려진 1899년까지의 행적보다 더 확장된 20세기 초까지의 활동연대를 상정해 볼 수 있었다.

김영은 인물화를 제외한 모든 화목을 두루 다루었다. 그림의 제재나 구도, 형태 등을 살펴보면 畵譜나 여러 진적을 통해 화풍을 습득했을 것으로 보인다. 김영의 회화경향은 산수화의 경우 청대의 정통파 화풍을 따르는데, 주로 화보나 여러 진적을 통해 습득한 것으로 보인다. 특히 치밀한 준법을 사용하면서 산과 언덕의 능선을 반복적으로 표현하여 복잡한 화면구성과 경물 배치를 보여주며 감각적이고 화려한 채색 등을 특징으로 한다. 동시기 장승업의 화풍과도 상통하지만 김영의 산수화풍은 이후 안중식과 조석진 등에게 보다 직접적이고 적극적으로 이어진다. 김영의 산수화는 결국 이들을 통해 더 과감하고 장식적인 화려한 산수화풍으로 이어져 근대화화로 이행된다고 할 수 있다. 화조화와 사군자화 역시 청의 새로운 화풍을 도입하여 섬세하고 세련된 색감으로 표현하였다. 수요자의 취향을 반영한 기명절지화와 책거리 병풍의 제작도 주목할 만하다.

이처럼 여항의 화가로서 전문성을 갖추고 회화의 여러 분야를 넘나들면서 감각적인 화풍을 선보였던 김영의 회화는 19세기 말 20세기 초 화단의 다양한 경향을 보여줌과 동시에 근대화화로 발전해 나가는데 일정 역할을 담당했다고 할 수 있다.

Abstract

The Life and Art of Kim Yeong

Kim So-young*

Kim Yeong (1837- circa 1917) whose style name was Chunbang was a poet and painter, active in Yeohang in the late 19th century to the early 20th century. During the first half of his life, Kim Yeong, as a member of a poetic coterie named “Chilsongjeong Sisa (Chilsongjeong Poetry Society),” made friends with O Hoeng-muk (1843-1906) and Seo Man-bo (1837-?). After this poetic coterie period, Kim Yeong devoted the second half of his life to painting, exploring various genres and themes that ranged from landscapes to bird-and-flower and flower-and-plant paintings, *sagunja* (four gentlemen) paintings, *gimyeongjeolji* (ceramics, bronzes, vegetables, and stem-cut tree branches and flowers) paintings and *chaekgeori* folding screens (folding screens depicting books and scholars' accoutrements).

Kim Yeong was close to Jang Seung-eop, who enjoyed huge acclaim in the art world of the late Joseon period. His inscriptions on some of the paintings by Jang Seung-eop suggest that the two men influenced each other as painters. His relationship with Jang Seun-eup makes it likely that Kim Yeong also formed a friendship with Jeong Hak-gyo (1832-1914). Kim Su-cheol appears to have been a member of Kim Yeong's inner circle as well, as found in the posthumous titles that the latter added to the former's paintings.

Kim Yeong's active period as a painter is believed to have ended sometime in his 60s,

* Ph.D. Candidate, Myongji University

based on an inscription on a bird-and-flower-painting by him, datable to 1899, presumed to be his year of death. However, the date of the eight-panel chaeokgeori folding screen by him suggests that Kim Yeong may have lived into his 80s and may have been active until the early part of the 20th century.

Kim Yeong dealt with almost every genre and subject except figure painting. The themes, compositions, and visual aspects of his works indicate that Kim Yeong's style was largely shaped by past traditions that he came to learn about through painting manuals and other pictorial sources. His landscapes, for instance, followed the style of the orthodox school of the Qing dynasty, with which he appears to have familiarized himself mainly through painting manuals. His landscapes in which rugged mountain ridges and rocks are meticulously rendered are highly complex in composition and rich in color. Kim Yeong's landscapes, although they echoed the style of Jang Seun-eop in some aspects, had a direct impact on the works of painters like Ahn Jung-sik and Cho Seok-jin. His landscapes, adding a bolder and more decorative touch to the style of the latter artists, may be said to embody the spirit of the transition period before the advent of modern painting. His bird-and-flower and "four gentlemen" paintings are also highly detailed and sophisticated in color, showing thereby the influence of the latest popular styles from Qing China. In this regard, his *gimyeongjeolji* paintings and chaeokgeori folding screens are also noteworthy.

As a skilled and accomplished painter who made his distinctive style and explored various themes and genres, Kim Yeong displayed in his works the whole spectrum of popular trends in Joseon's art world of the late 19th-early 20th century. Kim Yeong certainly played an important role in shaping the course of Korean painting in this transitional period just before the rise of modern painting.