

# 石村 尹用求(1853~1939)의 《山水花鳥六幅屏風》 考察

김 취 정 \*

- I. 머리말
- II. 《山水花鳥六幅屏風》구성과 특징
- III. 《山水花鳥六幅屏風》畫風 考察
- IV. 《山水花鳥六幅屏風》題畫詩 분석
- V. 맺음말

## I. 머리말

近代期 韓國은 급변하는 동북아시아의 정세 속에서 정치, 사회, 경제적으로 크게 변화하였다. 근대기 변화의 움직임은 문화 부문에도 영향을 미쳤으며, 미술계는 그 이전 시기 화단의 상황과는 전혀 다른 양상을 띠며 전개되었다. 개화기 경제의 근대화 물결은 화폐에 대한 인식을 변화시켰으며, 이는 書畫에 대한 인식에도 역시 영향을 미쳐 서화를 경제적 가치를 지닌 상품으로써 인식하기에 이르렀다. 18세기부터 시작된 상업지대의 확대와 점포상업의 발달은 19세기 후반에 이르러 근대적인 의미의 서화 유통 공간 형성으로 이어졌다. 이에 따라 전문적인 서화 유통 공간을 통하여 좀 더 적극적인 서화의 구매와 소장이 가능해졌다. 19세기 전반과는 근본적으로 달라진 서화 후원 상황과 서화 향유 및 유통의 방식은 서화의 양식에 큰 영향을 미치게 되었다.<sup>1</sup> 이는 문인화가의 서화도 예외가 아

\* 高麗大學校 講師

<sup>1</sup> 근대기 화단의 변화된 양상에 대해서는 김취정, 「韓國 近代期の 畫壇과 書畫 需要 研究」(고려대학교대학원 박사학위논문, 2014) 참조.

니었다. 근대기의 문인화가가는 ‘隱逸’이나 ‘澹泊’ 등의 문인 정신을 추구하면서도, 근대기에 새롭게 변화된 화단의 경향을 적극적으로 수용하였다. 이는 19세기 후반 이후 변화된 문인화가의 특징적인 면모이다. 이러한 면모를 가장 잘 보여주는 인물이 바로 石村 尹用求(1853~1939)이다.

윤용구는 개성적 화풍을 구사한 문인화가로서, 자신만의 독특한 회화세계를 정립하였다. 그는 화가로서 뿐만 아니라 開化期 畫壇의 주요 後援者로서 당대 화단에서 유행한 畫目의 형성과 성행에 영향을 미쳤다. 그는 金奭準(1831~1915), 丁學教(1832~1914), 張承業(1843~1897), 趙錫晉(1853~1920), 金應元(1855~1921), 安中植(1861~1919), 吳世昌(1864~1953), 金圭鎭(1868~1933) 등의 當代 畫壇의 주요 인사들과 깊은 교유관계를 맺었다. 이는 당대 화가들의 서화 창작에 영향을 미치게 된다.

윤용구는 南寧尉 尹宜善(1823~1887)의 아들로, 19세부터 50대 초반까지 고위관직을 두루 역임하였다. 그는 관료로서의 삶에 만족하지 않고 隱逸을 추구하였으며, 42세가 되던 1894년부터 계속된 사직상소를 통해 은일을 실행에 옮겼다.<sup>2</sup> 그가 55세 되던 1907년 獐位山으로 들어가 隱逸하였으며,<sup>3</sup> 음악과 미술계에서 조차 공식적인 자리는 피하였다. 윤용구는 1912년 5월 朝鮮正樂傳習所 徽琴 교수로 잠시 나간 사실과 1915년 동양미술전람회에 출품한 일 외에는 어떠한 단체나 기관 주최의 행사에도 불참함으로써 공식 활동을 중

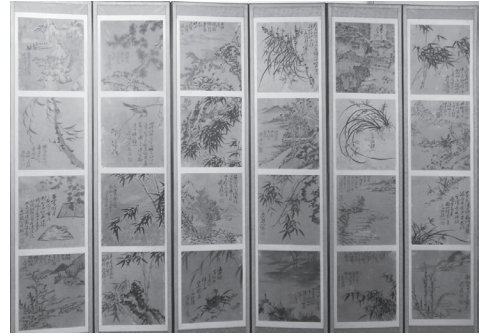
<sup>2</sup> 『國朝榜目』(奎貴11655), 규장각한국학연구원 소장; 大韓民國 國會圖書館 編, 『國朝榜目』(서울 : 國會圖書館, 1971); 田中鴻城 編, 『朝鮮紳士寶鑑』(朝鮮出版協會, 1913), p. 65; 『東亞日報』1939년 1월 31일; 윤용구는 尹會善(1801~1861)과 그 셋째 부인 驪興 民氏(1821~1904) 사이에서 둘째 아들로 태어나, 1867년(15세) 작은아버지 尹宜善(1823~1887)의 양자로 들어간다. 윤의선은 純祖의 딸 德溫公主(1822~1844)와 혼인하여 南寧尉가 된 인물이다. 윤용구는 1871년(19세) 문과 병과에 급제하였고 홍문관 교리, 사간원 정언, 1874년(22세) 규장각 직각, 1876년(24세) 정3품 승정원 동부승지로 당상관의 지위에 올랐다. 1877년(25세) 성균관 대사성, 1879년(27세) 이조참의, 1882년(30세) 도승지, 홍문관 부제학을 거쳐 1883년(31세) 이조참판에 이르렀고 1885년(33세) 규장각 직제학, 1886년(34세) 도승지를 거쳐, 1890년(38세) 형조참판, 1892년(40세) 공조참서, 의정부 우참찬, 1894년(42세) 공조판서, 예조판서, 이조판서, 호조판서, 법무대신을 역임하였다. 윤용구는 1894년(42세) 11월 12일 최초의 사직상소를 올린 이후, 1895년(43세)부터 열 차례나 관직을 거부하고 서울 근교에서 은거했다. 한일합방 뒤 남작 작위 또한 거부하였다. 윤용구의 생애에 대해서는 최열, 「은일지사, 윤용구 행장」, 『인물미술사학』7(인물미술사학회, 2011), pp. 47-144; 최열, 「석촌 윤용구, 학이 되어 천년 만에 돌아온 은일지사」, 『내일을 여는 역사』47(내일을 여는 역사, 2012.6), pp. 228-229 참조. 윤용구는 1902년 『御眞圖寫都監』에서 어진 예진 標題 서서관을 역임한 바 있다. 李成美, 『어진의귀와 미술사 : 조선국왕 초상화의 제작과 묘사』(서울 : 소와당, 2012), p. 212.

<sup>3</sup> 『조선귀족약력』, 『齋藤實文書』, 1925; 『2006년도 조사보고서』1(친일반민족행위진상규명위원회, 2006), pp. 202-203; 獐位山은 서울특별시 성북구 장위동에 있는 산이다. 장위동은 경기도 고양군 승인면 장위리였다가 1949년 8월 13일 대통령령 제159호로 서울특별시에 편입되어 성북구에 속하게 되었다. 서울특별시사편찬위원회 편, 『서울지명사전』(서울특별시사편찬위원회, 2009), pp. 756-757.

단하였다.<sup>4</sup>

1907년 이후 윤용구는 장위산 기슭에 머물며 詩書畫琴碁에 전념한다.<sup>5</sup> 그는 당대 文藝界에서 활발하게 활동하였다. 그는 1910년대부터 1930년대까지 간행된 도서 상당수에 序文이나 跋文을 많이 남겼으며,<sup>6</sup> 당대 文人들의 亭子의 懸板 글씨를 여러 점 남기고 있다.<sup>7</sup> 한편, 그는 음악에서도 전문가 수준의 지식과 능력을 겸비하고 있었다.<sup>8</sup>

현존하는 윤용구 그림은 주로 山水와 四君子, 怪石이 많으며, 花鳥, 草蟲, 魚蟹, 花卉, 器皿折枝 등의 작품도 적지 않게 남아 있다.<sup>9</sup> 윤용구의 《山水花鳥六幅屏風》(도 1)은 윤



도 1 尹用求, 《山水花鳥六幅屏風》, 紙本水墨, 23×20cm(1점)×총 24점(6폭), 개인소장.

<sup>4</sup> 『매일신보』 1912년 5월 24일; 장사훈, 『국악대사전』(세광음악출판사, 1984), p. 578; 송방송, 『한국근대음악인사전』(도서출판보고사, 2009); 최열, 앞의 논문(2012), p. 231.

<sup>5</sup> 劉復烈 編, 『韓國繪畫大觀』(서울: 文敎院, 1969), p. 931; 리재현, 『조선력대미술가편람』(문화예술종합출판사, 1999), p. 220.

<sup>6</sup> 尹用求의 序文이나 跋文이 있는 도서 중 일부를 간행 시기 순으로 살펴보면 다음과 같다. 『手書刻序』, 『華樓集』(1912, 고려대도서관, 서강대도서관, 충남대도서관 소장); 『序』, 『白經野堂遺稿』(1912, 고려대도서관 소장); 『序』, 『碧樹山莊一覽』(1913, \* 국립중앙도서관 소장본에는 저자는 이교영이고, 尹用求가 序文을 남긴 것으로 되어 있으며, 고려대 소장본에는 尹用求가 편찬한 것으로 되어 있다); 『跋』, 『觀瀾先生遺稿』(1926, 국립중앙도서관, 이화여대도서관 소장); 『識』, 『後齋遺稿』(1926, 전남대도서관 소장); 『卷頭序』, 『朝鮮實輿勝覽』(1929, 국립중앙도서관, 경기대 금화도서관, 경기대 중앙도서관, 경북대도서관, 경상대도서관, 고려대도서관, 공주대도서관, 단국대 울곡기념도서관, 순천대도서관, 연세대 학술정보원, 영남대도서관, 울산대도서관, 전남대도서관 소장); 『卷頭序』, 『曲阜聖廟慰安事實記』(1931, 서강대도서관, 영남대도서관 소장); 『跋』, 『靜浦先生實記』(1935, 경북대도서관, 안동대도서관, 영남대도서관 소장) 등.

<sup>7</sup> 윤용구는 降仙樓, 深棲廣, 愚川精舍, 晚翠亭, 月峯書院 등에 현판 글씨를 남기고 있다. 대체로 당대 憂國之士로서 '隱逸'의 삶을 택한 인물들이 그에게 현판 글씨를 부탁하였던 것으로 보인다.

<sup>8</sup> 尹用求, 尹顯求, 『七絃琴譜』(1885), 청주대도서관, 연세대 중앙도서관 소장; 윤용구 編, 『徽琴歌曲譜』(1893), 서울대 규장각 소장; 윤용구, 『亦睡軒琴譜』(1894); 윤용구 編, 『國讎呈才唱詞抄錄』(편찬 시기는 1894, 제작 시기는 1901); 『한국음악학자료총서』16(국립국악원, 1984); 이응백, 김원경, 김선풍, 『국어국문학자료사전』(한국사건연구소, 1998); 성무경, 『국원정재창사초록』을 통해 본 고종조(高宗朝) 연향악장(宴饗樂章) 정비(整備), 『대동문화연구』49(성균관대학교 대동문화연구원, 2005), pp. 311-345.

<sup>9</sup> 본 연구를 위해 살펴 본 윤용구 서화는 간송미술관, 고려대박물관, 국립중앙박물관, 국민대박물관, 국회도서관, 부산시립미술관, 한광미술관, 한원미술관, 호림박물관 소장 작품과 개인 소장 작품이다. 현재까지 파악된 윤용구의 서화는 주로 개인 소장이 많기 때문에 윤용구 작품 전체의 규모와 화목 별 숫자를 제시하는데 어려움이 있다. 앞으로 윤용구의 서화를 계속해서 조사하여 윤용구 작품의 전체적인 면모를 파악하는데에 노력을 기울이고자 한다. 윤용구는 이색적인 화풍의 蘭竹을 즐겨 그린 것으로 평가받고 있다. 홍선표, 『한국 근대미술사』(서울: 시공사, 2009), pp. 33-34.

용구가 다른 모든 화목이 망라되어 있어 주목할 만하다.<sup>10</sup> 이 작품은 24점으로 구성되어 있는데, 24점 모두 필력이 뛰어나 윤용구의 대표작으로 볼 수 있다. 그리고 모든 화폭에 윤용구 자필의 題跋文이 있어 작품의 제작 배경과 畫論 파악이 가능하다. 또한 이 작품은 開化期에 형성되어 크게 유행한 雜畫屏의 형성 과정을 추정할 수 있는 하나의 예로서 중요한 의미가 있다.

본 논문에서는 《山水花鳥六幅屏風》의 形式的 特徵을 살펴보고 이를 통해 雜畫屏 형식의 형성 과정을 추정하고, 《山水花鳥六幅屏風》의 畫風 考察과 題畫詩 분석을 통해 윤용구의 회화 세계를 살펴보고자 한다.

## Ⅱ. 《山水花鳥六幅屏風》구성과 특징

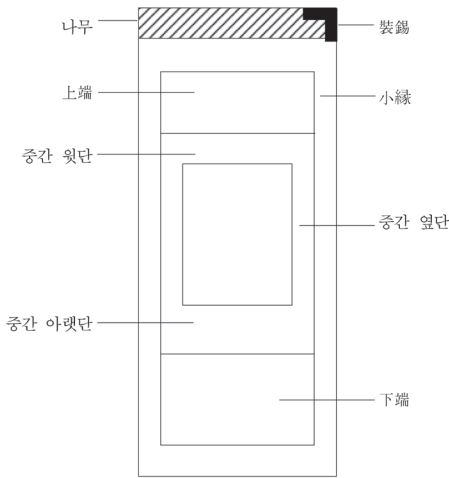
《山水花鳥六幅屏風》(도 1)은 24점의 작품을 병풍 형식으로 粧潢한 것이다.<sup>11</sup> 병풍의 고베리(小縁) 위에 나무와 裝錫이 없는 것으로 보아, 병풍 제작의 하한연대는 1920년대이다(도 2).<sup>12</sup> 따라서 이 병풍은 尹用求 생전에 제작된 것으로 판단된다. 또한 병풍 제작 연대로 미루어 보아, 《山水花鳥六幅屏風》을 구성하는 24점의 작품이 제작된 시기는 1910년대로 추정된다. 이 시기는 윤용구가 본격적으로 서화 활동에 전념한 시기이다.

《산수화조육폭병풍》을 구성하는 24점의 작품은 모두 같은 크기이고 화격이나 필

<sup>10</sup> 尹用求의 《山水花鳥六幅屏風》은 1988년 예술의전당에서 편찬한 『韓國書藝一百年』을 통해 처음 공개되었으며, 이후 2010년 일주&선화갤러리 개관전을 통해 다시 한 번 대중에게 공개되었다.

<sup>11</sup> ‘粧潢’은 ‘表具’라고도 하는데, 이는 일본의 ‘表裝’에서 유래된 것이다. 중국에서는 ‘裝潢’이라고 하는데, 이는 본래 經卷을 꾸미는 작업을 의미한다. 우리나라의 경우 ‘裝潢’이라는 용어를 그대로 사용해오다가 조선시대에 ‘粧潢’이라 부르게 되었다. 1442년 安平大君이 世宗 24년 壬戌年에 題한 《瀟湘八景詩卷》에 처음으로 ‘粧潢’이란 용어가 보인다. 『世宗實錄』119권(戊辰 30년 3월 庚寅條, 1448년)에도 ‘粧潢’이란 용어를 사용하였다. 이후에도 1872년 『御眞移摸都監廳儀軌』와 『御眞圖寫謄錄』 등에도 ‘粧潢’이라 사용하였다. 高秀翊, 『表具美學概論』(서울: 고문, 2007), pp. 21-22.

<sup>12</sup> 현재 표구업에 종사하고 있는 분들의 스승은 대부분 일본유학을 통해 표구 방식을 배운 이들이다. 이에 병풍에 대한 용어 또한 일본어에서 온 것이 대부분이다. 표구업계에서 사용되는 ‘고베리(小べり)’라는 용어는 배의 양쪽 가장자리 부분에 덧붙이는 판자라는 의미의 小縁에서 연유된 것이다. 70년대부터 30여 년간 표구업에 종사한 분의 증언에 따르면, 병풍의 고베리 위에 나무와 장식에 있는 경우에 병풍의 상한 연대는 1930년대라고 한다. 또한 병풍을 장황하는 데 사용한 비단 또한 그 문양과 직조 방식으로 볼 때, 1920년대를 내려오지 않는 것이라 한다. 병풍의 제작 시점을 정확히 파악하기 위해서는 우리나라 전통 장황에 대한 면밀한 검토가 필요하다. 현재 참고할 수 있는 우리나라 전통 장황에 대한 자료로는 李順愛, 鄭東洙 共編, 『韓國의 傳統表具』(서울: 靑莪出版社, 1986); 高秀翊, 『表具美學概論』(서울: 고문, 2007) 등이 있다.



도 2 〈병풍의 형태와 명칭〉

치는 물론 각 작품의 손상 정도도 거의 동일하기 때문에, 모두 하나의 畫帖에서 나온 것으로 판단된다. 《산수화조육폭병풍》은 山水圖 10점, 墨竹圖 6점, 墨蘭圖 3점, 松圖 1점, 花鳥圖 1점, 草蟲圖 1점, 器皿折枝圖 1점, 魚蟹圖 1점으로 구성되어 있다. 이 작품은 여러 화목으로 구성된 畫帖의 그림을 병풍틀에 하나하나 붙여 百納屏 형식으로 제작한 것이다. 이는 각각의 폭에(도 3-점선) 일정한 크기로 일률적으로 장황한 것이어서(도 3-직선), 圓形, 方形, 扇形 등 갖가지 형식의 화면에 다양한 소재를 담은 그림들을 그리거나 붙여 병풍으로 꾸민 백납병의 경우와는 다른 것이다.<sup>13</sup> 이러한 형식은 당대 서화 향유층이 서화의 장식성을 추구하는 경향이 강했던 측면과 관련이 깊다. 이 작품을 이해하는 데에 있어서 중요한 것은 이 병풍이 제작된 시점에 ‘雜畫屏’이 크게 유행하였다는 점이다.

잡화병이란 花卉, 怪石, 草蟲, 花鳥, 魚蟹, 翎毛, 山水, 人物, 器皿折枝 등의 여러 畫目을 각기 다른 화폭에 담아 병풍으로 꾸민 것이다. 이는 개화기 서울 畫壇을 중심으로 지방화



도 3 尹用求, 《山水花鳥六幅屏風》중 2-3폭 부분, 개인소장.

<sup>13</sup> 김취정, 『개화기 화단의 신경향과 잡화병』, 『미술사논단』27(한국미술연구소, 2008), pp. 255-265.

단에 이르기까지 크게 유행하였으며, 민화로도 많이 제작되었다.<sup>14</sup>

잡화병은 동아시아 화단의 보편성과 우리나라 개화기 화단의 특수성이 함께 작용되어 제작되어 성행하였다. 19세기말 서화계의 면모로 ‘잡화’ 양상을 들 수 있으며, 이는 당대 동아시아 화단의 보편적 일면이기도 하였다.<sup>15</sup> 당시 한국과 중국, 일본에서는 雜畫冊, 花卉屏, 花鳥屏, 花卉花鳥屏, 花卉器皿折枝屏 등의 제작이 폭발적으로 증가한다.

잡화병의 형성 과정은 매우 복잡하며 다소 복합적인 양상을 띠고 있다. 잡화병 양식 형성은 개화기 한국, 중국, 일본 화단에서 제작된 잡화책, 화훼병, 화조병, 백납병, 백선병 등과의 영향 관계 속에서 이루어진다. 이러한 사실은 필자의 기존 논문에서 밝힌 바 있다.<sup>16</sup>

그동안 잡화병 형성의 순서와 과정에 대해서는 추론할 수밖에 없었는데, 윤용구의 《산수화조육폭병풍》을 통해 잡화병 형성 과정을 추정할 수 있는 하나의 예를 찾을 수 있게 되었다. 즉, 하나의 병풍에 여러 화목을 담은 내용적 측면은 잡화책이나 잡화첩에서 유래한 것이며, 모든 화목을 펼쳐 놓는 형식적 측면은 백납병에서 연유된 것으로 볼 수 있다. 이 작품은 개화기에 집중적으로 많이 제작된 잡화병 형식의 형성 과정을 추정할 수 있는 일례를 제시해 준다는 점에서 그 의의가 크다.

<sup>14</sup> 개화기에 제작된 잡화병은 60여 점에 이른다. 잡화병이 재표구되면서 대련이나 단폭의 작품으로 홀어진 경우도 적지 않으며, 개인 소장품과 외국 소장의 작품들이 계속해서 공개되고 있어, 작품 수는 더욱 늘어날 것으로 보인다. 게다가 근대기 사진들 속에서 잡화병이 발견되는 경우도 많아, 실제로 제작된 잡화병은 더 많았을 것으로 추측된다. 김취정, 앞의 논문(2008), p. 269.

<sup>15</sup> 개화기 목가구나 목공예품의 각 면이나 구획된 공간마다 각기 다른 화목의 장식문양을 넣은 것이 많은데, 이 역시 ‘잡화’의 양상으로 볼 수 있다. 김취정, 앞의 논문(2008), p. 268.

<sup>16</sup> 김취정, 앞의 논문(2008), pp. 235-287. 잡화책이 잡화병 제작에 영향을 미쳤음을 보여주는 근거로써 虛谷(1824~1896)의 잡화책과 잡화병을 들 수 있다. 허곡의 《雜畫屏》 중 2폭 ‘난과 금붕어’와 3폭 ‘대나무와 다람쥐’ 그림이 그의 《雜畫圖冊》 중 두 면의 그림과 도상 표현은 물론 색감까지 같아 허곡이 잡화책 중 일부를 잡화병으로 꾸며 제작하였음을 알 수 있다. 이를 통해 잡화책이 잡화병을 구성하는 소재가 될 수 있었다는 사실은 물론 잡화책이 다양한 화목을 담은 작품이니 만큼 잡화병 제작에 있어서 직접적인 영향을 미쳤음을 확인할 수 있다. 이러한 사실은 李喜秀(1836~1909)의 《花卉六幅屏風》과 楊基薰(1843~?)의 《水墨花鳥魚蟹圖帖》을 통해서도 파악 된다. 虛谷(1824~1896)은 朱熊(1801~1864), 張熊(1803~1886), 任熊(1823~1857), 任薰(1835~1893), 趙之謙(1829~1884), 任頤(1840~1896), 吳昌碩(1844~1927)과 함께 海派로 알려진 화가이다. 李喜秀는 근대기 평양 서화계의 대표적인 인물로, 金圭鎭(1868~1933)의 外叔으로 잘 알려져 있는 인물이다. 이희수는 개성이 강한 작품 세계를 구축한 화가로서 산수화, 사군자, 괴석도, 기명절지화 등 여러 畫目의 작품을 남기고 있다. 그는 산수화, 사군자, 괴석, 화조 등 여러 화목을 병풍으로 꾸민 雜畫屏을 적지 않게 남기고 있다. 김취정, 앞의 논문(2007), pp.178-179; 김취정, 「근대기 지방화단 연구 - 서울화단과의 영향관계를 중심으로-」, 『한국근현대미술사학』20(한국근현대미술사학회, 2009), pp. 8-9.

### Ⅲ. 《山水花鳥六幅屏風》의 畫風 考察



도 4 尹用求, 《山水花鳥六幅屏風》중 〈器皿折枝圖〉, 紙本水墨, 23×20cm, 개인소장.



도 5 尹用求, 《畫帖》중 〈菊花〉, 絹本淡彩, 21.5×22.0cm, 국민대박물관 소장.



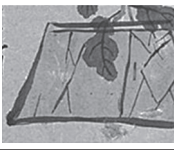

《산수화조육폭병풍》의 24점의 작품과 유사한 양식과 구성의 국민대박물관 《畫帖》의 존재는 윤용구 화풍을 이해하는데 있어서 매우 중요하다.<sup>17</sup> 국민대박물관 소장 《畫帖》은 산수 18점, 기명절지 1점, 화조 1점 등 총 20점으로 구성되어 있다. 20점의 크기와 畫面 형식이 각기 다르다. 국민대 소장 화첩은 국민대에서 1992년 한명의 개인소장자로부터 일괄로 구입한 작품 20점을 1990년대 후반 화첩으로 제작한 것이라고 한다.<sup>18</sup> 이 화첩을 구성하고 있는 20점의 작품은 모두 같은 화풍으로 그려져 있으며, 그림이 그려진 바탕 비단의 문양과 색감이 일치하여 같은 시점에 그려진 것으로 판단된다.

윤용구의 서화는 기년작이 거의 없기 때문에 윤용구 서화의 양식 변천 과정을 살펴보는 데에 어려움이 많았다.<sup>19</sup> 하지만 《山水花鳥六幅屏風》과 국민대박물관 소장 《畫帖》의 화풍 비교를 통해 윤용구 화풍의 선후 관계를 파악이 가능해졌다. 개인소장 병풍이 국민대소장 화첩에 비해 앞선 시기에 제작된 것으로 보인다. 왜냐하면, 국민대소장 화첩이 개인소장 병풍(도 1)에 비해 화풍이 간략화 되고 윤용구 특유의 技法이 정형화되어 있기 때문이다. 그 구체적인 예로서 개인소장 병풍(도 4)과 국민대소장 화첩의 기명절지(도 5)를 들 수 있다. 이

17 이후 개인소장 《山水花鳥六幅屏風》은 개인소장 병풍으로, 국민대박물관 소장 《畫帖》은 국민대소장 화첩으로 표기하고자 한다.

18 국민대박물관 《畫帖》에 대한 정보를 주신 최열 선생님, 이 화첩을 실견할 수 있도록 도움을 주신 국민대박물관 최태만 관장님, 황선재 학예부장님, 이상현 학예사님께 감사 인사를 드린다.

19 윤용구 기년작 서화가 몇 점 전해지는 것이 있으나 이것만으로는 그의 서화 양식 변천 과정을 파악하는 데에 어려움이 있다.

	개인소장	국민대소장
국화		
화분		










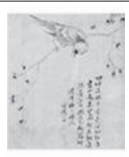

도 6 개인소장 《山水花鳥六幅屏風》과 국민대 소장 《畫帖》중 《器皿折枝圖》 비교

두 작품을 자세히 살펴보면, 국화 꽃잎 수의 차이, 기명의 표현 등에서 개인소장에 비해 국민대소장 작품이 간략화 되었음을 확인할 수 있다(도 6). 개인소장 병풍이 국민대소장 화첩보다 먼저 제작된 것이라는 또 다른 근거는 개인소장 병풍(4폭 3번째 작품)의 화제시 내용이 국민대소장 화첩(18번째 작품)에서 네 글자로 요약되었다는 점에서도 찾을 수 있다(도 7).

흥미로운 점은 《산수화조육폭병풍》

에 있는 24점의 작품 중 산수도 3점과 화조도 1점, 기명절지도 1점이 국민대박물관 소장 《畫帖》의 작품과 동일도상이라는 점이다(도 7). 개인소장 병풍 3폭 2번째 산수도는 국민대소장 화첩의 1번째와 14번째 산수도와 일치한다. 따라서 개인소장 병풍의 5점의 작품과 일치하는 국민대소장 화첩의 작품 수는 6점이다.

개인소장 병풍과 국민대소장 화첩 중 일치하는 작품 가운데 《화조도》는 주목할 만하다. 왜냐하면 개인소장 병풍의 화조도 및 국민대소장 화첩의 화조도와 동일한 그림이 또한 점 전해지고 있기 때문이다. 개인소장 병풍의 《花鳥》(도 8)와 국민대소장 화첩의 《花鳥圖》(도 9)는 나무 가지와 꽃잎의 수를 제외하고는 거의 같은 작품으로 보일 정도로 닮아 있다. 이 세 작품에 적힌 題畫詩文 또한 윤용구의 自作詩로 모두 일치하고 있어 주목할 만하다.

개인 소장						
	3폭 2번째	3폭 4번째	4폭 3번째	5폭 2번째	6폭 3번째	
국민대 소장						
	1번째	14번째	16번째	18번째	20번째	6번째

도 7 개인소장 《山水花鳥六幅屏風》과 국민대소장 《畫帖》

“사계절 흥취가 아름다운 草堂에 봄 매화가 처음 피었는데,  
 마침 산새가 이곳으로 꽃을 물고 춤추면서 날아들었네.  
 주렴 사이로 한번 감상하고 나서 붓을 적서 장난삼아 묘사하여  
 낮잠 자는 근심 많은 사람에게 보내려고 한다.”<sup>20</sup>



도 8 尹用求, 《山水花鳥六幅屏風》중 〈花鳥圖〉, 紙本水墨, 23×20cm, 개인소장.

재미있는 것은 가지 위에 앉은 새가 꽃잎을 물고 있는 모습이 題畫詩의 내용과 일치한다는 점이다. 이들 세 작품(도 8~10)의 도상, 화풍, 시문이 모두 일치하고 있어, 윤흥구가 같은 화첩을 여러 개 제작하였을 가능성도 간취된다. 국민대소장 화첩의 〈산수도〉(도 11)와 일치하는 그림이 간송미술관에도 전해지고 있어(도 12) 그 가능성이 높다.

개인소장 병풍과 국민대소장 화첩의 그림이 일치하는 畫目 중에서 주목할 만한 또 다른 작품으로는 기명절지도가 있다. 이 두 작품 또한 도상, 화풍, 시문이 모두 일치한다. 개인소장



도 9 尹用求, 《畫帖》중 〈花鳥〉, 絹本淡彩, 19.5×22.0cm, 국민대박물관 소장.



도 10 尹用求, 〈梅鳥圖〉, 25.5×27.5cm, 개인 소장.

<sup>20</sup> “四時佳興 草堂池畔 春梅初放 適有山鳥 來此銜花而飛 隔簾一賞 濡毫漫寫 聊遣午睡之惱人”



도 11 尹用求, 《畫帖》중 〈山水〉, 絹本淡彩, 14.0 × 24.0cm, 국민대박물관 소장.



도 12 尹用求, 〈疏林茅屋〉, 絹本水墨, 13.5×2.0cm, 간송미술관 소장.

병풍의 〈器皿折枝圖〉(도 4)와 국민대소장 화첩의 〈菊花〉(도 5)에 쓴 畫題 또한 윤용구 본인이 지은 것이다.

“옛날 사람은 霜月[11월] 밤에 혼자 국화와 對酌을 하였다. 늘 술을 먹을 때에 화분에 술 한 잔 따르며, 하루 종일 서로 서로 술을 권하고 노래하면서 유유자적하였다. 그 맑은 운치와 고매한 흥취는 靖節[陶淵明]의 뒤를 밟기에 충분하였다.”<sup>21</sup>

위의 두 작품 외에도 윤용구는 기명절지도를 몇 점 더 남기고 있다. 윤용구는 여러 폭의 墨竹圖나 墨蘭圖로 구성된 병풍 중 한 두 폭을 기명절지도로 그리는 경우가 많았다. 그 대표적인 예로 개인소장 《竹蘭圖六幅屏風》을 들 수 있다. 이는 당대 서울화단과 평양

<sup>21</sup> “昔人有霜月之夜 獨與黃花對酌 每欲盃酒輒酌一杯于盆中 竟夕相酬酣歌欣賞 其清韻逸興 足躡靖節後塵”



도 13 尹用求, 《竹蘭圖六幅屏風》중 5폭의 부분도, 紙本水墨, 개인소장.

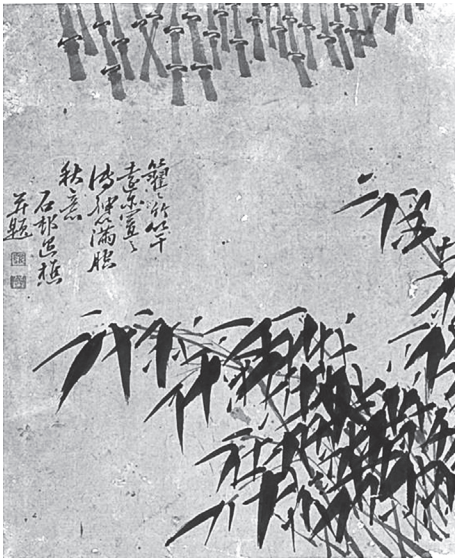


도 14 尹用求, 《山水花鳥六幅屏風》중 〈墨蘭圖〉, 紙本水墨, 23×20cm, 개인소장.

화단, 대구화단에서 유행한 형식이었다.

개인소장 《죽란도육폭병풍》의 5폭을 보면 둥근 구도 안에 포치된 露根蘭을 볼 수 있다(도 13). 이는 개인소장 병풍의 〈墨蘭圖〉(도 14)와 구도와 화풍 면에서 일치한다. 노근란 그림은 閔泳翊(1860~1914)과 李昞應(1820~1898)을 비롯한 당대 서화가들이 많이 그린 화제이지만, 윤용구의 노근란도 양식은 다른 서화가들이 그린 것과는 다르다. 윤용구는 두 포기 of 노근란을 둥근 구도 안에 포치하여 그렸으며, 난 뿌리를 그림에 있어서도 곱슬 곱슬한 질감이 잘 드러나도록 필선의 두께와 길이에 변화를 주어 그렸다. 윤용구의 이러한 노근란 화풍은 그의 다른 노근란도에서도 보이는 것으로서 윤용구화풍의 특징적인 면모로 볼 수 있다.

《山水花鳥六幅屏風》에 나타난 윤용구 畫風의 특징은 윤용구의 다른 작품에서도 공통적으로 나타난다. 윤용구 畫風은 몇 가지 특징이 있다. 첫째, 畫譜에 제시된 畫法의 정확한 이해와 적용이다. 이는 그의 墨竹圖와 墨蘭圖, 山水圖에서 특히 잘 드러난다. 《山水花鳥六幅屏風》중 〈墨竹圖〉(도 15)는 『唐詩畫譜』의 댓잎 그리는 법과 『芥子園畫譜』의 대나무 줄기와 마디 그리는 법을 정확히 따른 그림이다. 이 병풍의 〈墨蘭圖〉(도 16) 또한 『芥子園畫譜』의 ‘點心式’을 충실히 따르고 있다. 이러한 경향은 간송미술관 소장 〈墨蘭〉에서도 보인다. 윤용구의 작품 중에 『芥子園畫傳』의 ‘亂柴皴法’을 정확히 따른 예가 많은 것에



도 15 尹用求, 《山水花鳥六幅屏風》중 〈墨竹圖〉, 紙本水墨, 23×20cm, 개인소장.



도 16 尹用求, 《山水花鳥六幅屏風》중 〈墨蘭圖〉, 紙本水墨, 23×20cm, 개인소장.

서도 알 수 있듯이, 그는 四君子 뿐만 아니라 산수도 또한 畫譜의 皴法을 충실히 따라 그린 것으로 보인다. 그는 화보를 통해 형성한 화풍의 산수도를 반복적으로 제작한다. 이는 서화가들이 當代나 先代의 大家의 화풍을 倣하여 그림을 그린 예를 상기시킨다. 윤용구 또한 여러 점의 방작을 남기고 있는데, 그는 元代 倪瓚(1301~1374)과 明代 沈周(1427~1509)의 畫風을 倣한 산수도를 즐겨 그렸다.<sup>22</sup> 또한 그가 직접 조석진에게 倣作을 주문하여 그려 받은 예도 있다. 개화기 고관 출신의 서화후원자들은 중국 작가의 작품을 방한 그림을 주문하여 수장한 경우가 많았는데, 윤용구의 방작 제작 또한 같은 맥락에서 이해해야 한다.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> 윤용구가 沈周(1427~1509)의 작품을 방한 예로는 《山水花鳥六幅屏風》 1폭 4번째 작품인 〈山水圖〉를 들 수 있다. 이 작품에는 “沈石田(沈周)이 淡景을 그린 의도를 모방하였다(擬沈石田淡景寫意)”는 내용이 적혀 있다. 이 작품은 沈周보다는 倪瓚(1301~1374)의 〈容膝齋圖〉를 떠올리게 한다. 더 정확히 말하면, 沈周가 倪瓚의 작품을 倣한 그림을 방한 것에 더 가깝다. 물론 畫譜의 예찬용 그림에 영향을 받았을 가능성도 있다. 예찬의 그림을 방한 윤용구의 또 다른 작품으로는 국민대박물관 소장 《畫帖》중 3번째 작품(“仿雲林秋江”)과 간송미술관 소장 〈疏林茅屋〉(“仿雲林秋江 宙攢翁”)이 있다. 윤용구가 沈周의 작품을 방한 또 다른 예로는 국민대박물관 소장 《畫帖》중 8번째 작품(“仿沈石田筆意”)과 13번째 작품(“仿沈石田筆意”)이 있다. 그 밖에 王蒙(1308~1385)의 그림을 방한 작품으로 순천대박물관소장의 〈怪石圖〉(“擬王叔明筆意石邨退樵”)가 있으며, 文徵明(1470~1559)의 작품을 방하였다고 한 〈疏林平阜〉(“文衡山有此本 解縮退樵擬古”) 등이 있다.

<sup>23</sup> 김취정, 앞의 논문(2007), pp. 119~120.

둘째 ‘담박’의 추구이다. 이는 ‘은일’을 향한 그의 의지가 그림으로 具現된 것으로 볼 수 있다. 실제로 윤용구는 은일을 실천한 인물이었고, 그의 서화를 보면 은거하는 삶을 표현한 예가 적지 않다. 그 중 한 예로 국민대 소장 《畫帖》중 7번째 작품을 들 수 있다. 이 그림은 고요한 숲속의 바위산 꼭대기 나무 아래 초가집이 그려진 것으로, 이 그림에는 “속세와 멀리 떨어진 나무 움막집에서 사노라” 라는 내용의 글이 적혀 있다.<sup>24</sup> 윤용구는 산 속 초가에서 책을 읽는 선비의 모습을 담은 그림을 즐겨 그렸는데, 이는 관직에서 물러나 문예 활동에 매진한 그 자신의 모습을 투영하여 그린 것으로 볼 수 있다.

동아시아의 문인들이 추구한 최고의 미적 가치는 淡泊·瀟灑이다.<sup>25</sup> 많은 문인화가들이 그러하였듯이 윤용구 또한 담박을 추구하였다. 그는 장식적 채색보다는 수묵을 중시하였다. 이는 《山水花鳥六幅屏風》의 〈墨蘭圖〉(도 16)의 題畫詩 내용을 통해서 잘 드러난다.

“먹빛이 촘촘하게 꾸미는데 적당하니  
어찌 碧綠과 丹黃이 필요하겠는가.  
늘그막에 심어 감상할만하고,  
향기 중에 제일이라고 부르기에 부끄럽지 않네.”<sup>26</sup>

먹빛에는 五色이 있다고 하며, 실제로 用筆, 用墨에 따라 수묵 한 가지만으로도 무궁무진한 변화가 가능하다.<sup>27</sup>

셋째, 詩畫 균형을 유념한 그림과 제화문의 공간 배치에서 비롯된 화면의 구도를 들 수 있다. 윤용구는 그의 작품에서 그림과 시의 공간적 균형을 맞춤으로서 구도상의 신선한 변화를 이루었다. 이는 《山水花鳥六幅屏風》의 〈墨竹圖〉(도 15)와 〈墨蘭圖〉(도 16)에서 잘 드러난다. 〈墨竹圖〉를 보면, 화면 위에 대나무 아래 부분을 그리고, 화면 아래에 대나무 윗부분을 그림으로서 신선한 변화를 주고 있다. 화면의 중간 부분에는 제화시를 적어 넣음으로써 시와 그림 사이의 균형을 맞추었다. 그가 직접 지은 畫題 내용처럼, 먼 곳에

<sup>24</sup> “巢居遠塵”

<sup>25</sup> 진정한 자유는 모든 시비 분별을 떠남, 즉 機心에서 벗어나 無心에 이른 상태, 즉 고요 寂靜의 경지이며 忘, 虛, 閑(閒), 淡 등을 포함한다. 신은경, 『風流』(보고사, 1999), pp. 409-429 참고; 변영섭, 「한국문인화의 보편성 이해(1)」, 『미술사의 정립과 확산(항산 안휘준 교수 정년퇴임 기념 논문집)』2(사회평론, 2006), p. 583.

<sup>26</sup> “墨色堪宜細細粧 何須碧綠與丹黃 老年栽作曾堪賞 不媿稱爲王者香”

<sup>27</sup> 형신론에 관한 글은 안영길, 『宋代 畫論에 나타난 形神論 研究』(홍익대학교대학원 박사학위논문, 2005) 참고; 변영섭, 앞의 논문(2006), pp. 582-584.

대나무 끝이 보이지 않을 정도로 긴 대나무 가지를 그린 것이다.<sup>28</sup>

넷째, 윤용구는 바위에 거꾸로 매달린 형태의 墨蘭圖와 墨竹圖를 많이 그렸다. 위험스럽게 바위에 거꾸로 매달린 난초는 亂世에 절개를 지키려고 한 윤용구 자신을 투영한 것으로 보인다. 윤용구는 국난의 시기에 지식인 관료로서 깊은 고뇌에 빠져있던 것으로 보인다. 이는 그의 「自輓」의 내용을 통해 알 수 있다.

“나라를 짊어지고 생을 도모했지만 만사 어긋나  
내 한 몸 깨끗이 한들 어찌 잃은 기회 되찾으랴  
학이 되어 천년 만에 고향에 돌아온 丁令威 같이  
옛 산하에 다시 올 수 있을런가.”<sup>29</sup>

이러한 면모는 그의 일본 작위 수여를 거절한 일화에서 선명하게 드러난다. 그는 1910년 10월 7일 일본이 그에게 작위를 수여하려고 하자,<sup>30</sup> “頑民으로 不事二君”이란 문장으로 거절의 뜻을 당당하게 밝혔다. 이러한 윤용구의 성품은 《山水花鳥六幅屏風》중 〈墨蘭圖〉(도 17)의 詩文에서 잘 드러난다.

“높은 자리에 있으며 아랫사람에게 공손하면  
험난을 만나서도 유지할 수가 있네  
이 바위가 혹시 구를 수가 있어도  
이 뿌리는 끝내 움직이지 않네”<sup>31</sup>

거꾸로 매달려 있는 형상의 대나무 그림 (도 18) 또한 윤용구가 즐겨 그린 畫題이다. 이



도 17 尹用求, 《山水花鳥六幅屏風》중 〈墨蘭圖〉, 紙本水墨, 23×20cm, 개인소장.

<sup>28</sup> “길고 뾰족한 대나무 가지를 먼 곳에도 세워서 가슴에 가득한 가을 감회를 표현한다(籊籊竹竿 遠亦置之 傳神以滿腔秋意 石邨退樵并題).”

<sup>29</sup> “負國偷生萬事違 潔身奚補已亡機 不知華表千年鶴 舊日山河可復歸” 尹用求, 「自輓」; 金彰顯, 「韓國文人畫概觀— 특히 四君子를 中心으로—」, 『濶松文華』11(韓國民族美術研究所, 1976.10), p. 43.

<sup>30</sup> 『조선총독부관보』호외, 1910년 8월 29일.

<sup>31</sup> “居高能巽下 值險自維持 此石或可轉 此根終不移 解縮擾人寫古”



도 18 尹用求, 《山水花鳥六幅屏風》중 〈墨竹圖〉, 紙本水墨, 23×20cm, 개인소장.

러한 유형의 墨竹圖는 개인소장 《墨竹圖對聯》(도 19)과 국민대소장의 《墨蘭圖四幅屏》<sup>32</sup>에서도 볼 수 있다. 개인소장 《墨竹圖對聯》의 왼쪽 폭에는 바위에 제발을 적고 있는데, 이러한 형식은 清代 楊州八怪 鄭燮(1693~1765)의 작품에서 흔히 사용되어 우리나라 19세기 화단에서도 가끔 볼 수 있는 구성이다. 상단에서 아래를 향해 흘러내린 倒垂竹의 구도 또한 北宋代 文同(1018~1079)의 도수죽에서 유래하여 가끔 차용되기도 한다. 그러나 윤용구는 문동과는 달리 대를 휘게 그리지 않고 마디 하나하나를 꺾인 듯이 구부러 층을 이루듯 상하로 배치하고 얇은 길고 부드럽게 아래를 향하도록 그리는 구성을 취하였다. 가늘고 마디 사이가 긴 줄기에 크고 긴 잎은 대조를 이루면서 시원한 분위기를 자아낸다.<sup>33</sup>

국민대소장 《墨蘭圖四幅屏》에는 윤용구의 자작시가 적혀 있는데, 1폭과 3폭, 4폭



도 19 尹用求, 《墨竹圖對聯》, 紙本水墨, 各 134.0×33.0cm, 개인소장.

<sup>32</sup> 尹用求, 《墨蘭圖四幅屏》, 紙本水墨, 各 27.8×100.5cm, 국민대박물관 소장.

<sup>33</sup> 이선옥, 『사군자, 매란국죽으로 피어난 선비의 마음』(파주: 돌베개, 2011), pp. 280-281.

에 적힌 시 내용은 윤용구의 서화에 대한 태도를 엿볼 수 있어 주목할 만하다.

“전부터 늙은이가 편안함을 추구하지 않아  
옛날 벼루에 먹물 오래도록 마르게 하지 않았네.  
붓보다 마음이 앞서 제어할 수 없으니  
비 내리는 가운데 대나무 두 세 줄기 그렸노라.”<sup>34</sup>

1폭의 제화시문 내용을 통해, 윤용구가 벼루에 먹물이 마를 틈이 없을 정도로 서화 제작에 몰두하였다는 것을 알 수 있다. 이 같은 사실은 그가 남긴 많은 서화를 통해서 확인된다.

“봄 우레가 새로 자란 대나무를 치자  
대껍질 벗겨지며 만자나 자랐어라.  
맑게 개인 창문에 가로질러 비치는 대를 가장 사랑하노니  
맑은 빛 어지러움 뚫고 책상을 비치네.”<sup>35</sup>

3폭의 제화문에서 윤용구는 가로지른 대나무를 가장 사랑한다고 하였는데, 실제로 그는 대나무 그림을 대각선 구도로 많이 그렸다.

“고귀한 것이 속된 것과 섞였으니 때가 어그러진 것 아니어서 다른 무리 감히 대열에 끼지 못하네.  
가지는 세차게 부는 바람 맞이하고 잎은 쓸쓸히 내리는 비에 빛나노라.  
곧은 마디는 끝내 굽히기 어려우니 넘어져도 모욕하지 마시오라!”<sup>36</sup>

4폭의 제화문 내용을 통해 윤용구가 곧고 곧은 절개를 지키는 윤용구 자신의 마음을 대나무에 투영하여 그렸다는 사실을 알 수 있다.

<sup>34</sup> “從來老翁不偷安 古硯長教墨未乾 意在筆先羈不住 雨中摹得兩三竿”

<sup>35</sup> “春靄三夜打新篁 解籜由它萬尺長 最愛晴窓橫破紙 亂穿清影照書床”

<sup>36</sup> “高貴能混俗 時雖不自乖 異衆未敢伍 枝迎颯颯風 葉潤蕭蕭雨 直節終難屈 顛倒莫相侮. 石邨 退樵 並題”



도 20 尹用求, 《山水花鳥六幅屏風》중 〈山水圖〉, 紙本水墨, 23×20cm, 개인소장.

다섯째, 윤용구는 그림과 화제문 내용을 일치시켰다.<sup>37</sup> 윤용구의 작품에서 그림과 시의 내용이 일치하는 경우는 자주 찾아볼 수 있다. 특히 自作의 詩文일 경우 거의 대부분 그림의 내용과 일치한다. 이러한 면은 詩書畫에 고루 능하였던 윤용구의 特長으로 볼 수 있다. 일례로, 개인소장 병풍의 〈山水圖〉(도 20)를 들 수 있다.

“꺾아지른 천 길의 절벽을  
지팡이 하나에 의지해서 한가롭게 가네.  
갑자기 거꾸로 선 무지개를 보니  
맑은 하늘에 빗소리를 보내네.”<sup>38</sup>

이 그림을 보면, 화제시의 내용처럼 꺾아지른 천 길의 절벽과 그 아래를 지팡이를 잡고 가는 인물이 그려져 있다. 그림과 화제문의 내용이 일치하는 경우는 앞서 언급하였던 개인소장 병풍의 〈花鳥〉(도 8)과 국민대소장 〈花鳥圖〉(도 9), 개인소장 〈梅鳥圖〉(도 10), 개인소장 병풍의 〈器皿折枝圖〉(도 4)와 국민대소장 〈菊花〉(도 5), 개인소장 병풍의 〈墨竹圖〉(도 15) 등이 있다.

#### IV. 《山水花鳥六幅屏風》의 題畫詩 분석

《山水花鳥六幅屏風》의 24점 작품 중에 19점의 그림에 題畫文이 있다. 이 중 윤용구

<sup>37</sup> 그림과 화제문의 일치는 조선시대 시의도의 전통과 깊은 관련이 있다. 이러한 전통은 근대기에 이르면서 변용된다. 근대기 작가들은 대개 먼저 그림을 그리고, 화제문으로는 그림과 적절하게 어울리는 古詩를 쓰는 일이 많았다. 이에 화제문 내용이 그림의 주제나 소재와 완벽하게 일치하지 않는 예도 적지 않았다. 반면 윤용구는 시서화에 고루 능하였기 때문에 자신의 의도에 맞는 시를 지을 수 있었고, 이러한 점은 그가 그림과 화제문 내용을 일치시킬 수 있도록 하였다. 윤용구는 동시기 다른 서화가들에 비하여 자신의 자작시와 그림을 일치시키는 경향이 유난히 강했다는 측면에서 차별점이 있다. 따라서 그림과 화제문 내용을 일치시킨 점은 윤용구의 특징적인 면모로 볼 수 있는 것이다.

<sup>38</sup> “懸崖千仞壁 閒倚一筇竹 忽見蒼虹倒 晴空送雨聲”

자신이 自作의 글임을 밝힌 글이 7편이다(표 1). 나머지 12편의 글 중에서 그 연원을 알 수 있는 글은 9편이다.<sup>39</sup>

표 1 《山水花鳥六幅屏風》題畫詩 중 윤용구 自作詩

《山水花鳥六幅屏》	題畫詩文
2-4. 〈墨竹圖〉	길고 뾰족한 대나무 가지를 먼 곳에도 세워서 가슴에 가득한 가을 감회를 표현한다. 籊籊竹竿 遠亦置之 傳神以滿腔秋意
4-1. 〈山水圖〉	깎아지른 천길의 절벽을 지팡이 하나에 의지해서 한가롭게 가네 갑자기 거꾸로 선 무지개를 보니 맑은 하늘에 빗소리를 보내네 懸崖千仞壁 閒倚一筇行 忽見蒼虹倒 晴空送雨聲
4-4. 〈魚蟹圖〉	술은 희고 게는 누르스름해서 가을 흥취가 가는 곳마다 좋은데, 어찌 강동(江東)의 농어 <sup>40</sup> 가 필요하겠는가? 酒白蟹黃 興在處卽佳 何必江東鱸魚
5-2. 〈花鳥圖〉	사계절의 흥취가 좋고 草堂의 연못가에 봄매화가 피었는데, 마침 산새가 이 곳에 꽃을 물고 날아들었다. 밭을 사이에 두고 한번 감상하고나서 붓을 적서 마음대로 그려 다만 사람을 괴롭 히는 낮잠을 보내려고 한다. 四時佳興 草堂池畔 春梅初放 適有山鳥 來此銜花而飛 隔簾一賞 濡毫漫寫 聊遣午睡之惱人
5-3. 〈墨竹圖〉	따뜻한 차향이 익어가는데 산의 창문은 조용하고 옥이 부서지는 소리는 고운 눈속과 어울리네 香溫茶熟 山窓靜 碎玉聲宜 密雪中
6-2. 〈草蟲圖〉	紫陽先生[朱熹]이 呂氏 <sup>41</sup> 正學의 高風을 그리워한 까닭이다. 紫陽先生所以懷呂正學之高風也
6-3. 〈器皿折枝圖〉	옛날 사람은 霜月[11월] 밤에 혼자 국화와 對酌을 하였다. 늘 술을 먹을 때에 화분에 술 한잔을 붓고 하루종일 서로 술을 권해 취해서 노래 를 하며 감상을 하였다. 은치와 고매한 흥취는 靖節[陶淵明]의 뒤를 밝기에 충분하였다. 昔人有霜月之夜 獨與黃花對酌 每欲盃酒輒酌一杯于盆中 竟夕相酬酣歌欣賞 其情韻逸興 足躡靖節後塵

<sup>39</sup> 李白, 幸田露伴 校閱, 漆山又四郎 譯註, 『(譯註) 李太白詩選』上·下卷(東京: 岩波書店, 1957); 邱燮友 註譯, 戴明坤 音, 『(新譯) 唐詩三百首』(台北: 三民書局, 1973); 仇兆鰲(清)撰, 『杜詩詳註』中國影印(台北: 商務印書館, 1976); 蕭滌非·程千帆·馬茂元·思汝昌·周振甫·霍松林 編, 『唐詩大觀』(上海: 商務印書館香分館, 1986); 邱燮友 編著, 安秉烈 譯, 『(韓譯) 唐詩三百首』(대구: 啓明大學校出版部, 1991); 川合康三, 심경호 역, 『중국 고전시, 계보의 시학』(서울: 이희문화사, 2005); 임원빈, 「두순학시가(杜荀鶴詩歌)의 현실성(現實性)」, 『중국연구』43(한국외국어대 학교, 2008); 송영주, 『중국시와 시인: 고급 중국 삼대시인 이백과 두보와 왕유』(서울: 시간의물레, 2009); 吉川幸次郎, 조영렬·박중우 역, 『시절을 슬퍼하여 꽃도 눈물 흘리고: 요시카와 고지로의 두보 강의』(서울: 뿌리 와이파리, 2009) 등 참조.

<sup>40</sup> 吳의 張翰이 낙양에서 벼슬하고 있을 때, 가을바람이 일어나는 것을 보고는 고향인 吳지방의 순채국과 농어 회(純羹鱸膾)가 생각났다는 고사이다.

<sup>41</sup> 鄉村을 교화하고 선도하기 위해 만들었던 자치적인 규약인 呂氏鄉約을 만든 北宋代 呂大忠, 呂大防, 呂大鈞, 呂大臨 4형제.

윤용구가 인용한 시는 唐代로부터 元代에 이르기까지 다양하였으며, 주로 唐代 杜甫(712~770)의 詩文에 집중되어 있다(표 2). 《山水花鳥六幅屏風》 외에 윤용구의 다른 작품에서도 두보의 시문이 자주 인용된다. 杜甫 외에 윤용구가 인용한 시문의 시인으로는 李白(701~762), 高駢, 杜荀鶴(846~904), 方干, 蘇軾(1037~1101) 등이 있다. 이 중 蘇軾의 시문은 당대 서화가들에게 자주 인용되었으며, 같은 화풍의 그림을 그린 경우 인용된 시의 구절까지 일치하는 경우가 많았다. 그 일례로, 《山水花鳥六幅屏風》중 〈松圖〉에 윤용구가 인용하여 쓴 蘇軾의 시문을 들 수 있다. 이는 許鍊(1809~1892)의 〈老松圖〉와 林景洙의 소나무 그림에도 인용된다.

표 2 《山水花鳥六幅屏風》 題書詩 중 윤용구가 인용한 詩文

《山水花鳥六幅屏風》		題書詩文	出處
李白	1-2. 〈山水畫〉	작은 배 언덕에 매어두고 숲의 그늘에 기대니 양 귀밑머리 성글고 백발이 날리네 모든 일이 여의치 않아 취했다가 깨어나니 오랫동안 안개 낀 물결이 밝은 달을 희롱하네	李白, 〈清江曲〉 屬玉雙飛水滿塘 蘼蒲深處浴鴛鴦 白蘋滿棹歸來晚 秋著蘆花兩岸霜
		扁舟繫岸依林樾 蕭蕭兩鬢吹華髮 萬事不理醉復醒 長占煙波弄明月	扁舟繫岸依林樾 蕭蕭兩鬢吹華髮 萬事不理醉復醒 長占煙波弄明月
杜甫	1-1. 〈墨竹圖〉	빛이 드니 책을 읽는 게 늦어지고 그늘이 지나니 술동이가 서늘하네 비에 씻기니 대나무 곱고 깨끗하며 바람이 부니 가지마다 향기롭네 이것에 따르면 대나무가 향기를 지닌 것을 세상에 서 아는 사람이 드물다.	杜甫, 〈嚴鄭公宅同詠竹得香字〉 綠竹半含籜 新梢纔出牆 色侵書帙晚 陰過酒樽涼 雨洗娟娟淨
		色侵書帙晚 陰過酒樽涼 雨洗娟娟淨 風吹細細香	風吹細細香
		據此竹之有香 世早知之	但令無剪伐 會見拂雲長
3-2. 〈山水圖〉	시내길에 추위가 남아 氷雪이 지나고 石門의 석양은 숲 언덕에 이르렀네	杜甫, 〈尋張氏隱居〉 春山無伴獨相求 伐木丁丁山更幽 澗途餘寒歷氷雪 石門斜日到林丘	
	澗道餘寒歷氷雪 石門斜日到林邱	不貪夜識金銀氣 遠害朝看鹿遊 乘興杳然迷出處 對君疑是泛虛舟	

	3-4. 〈山水圖〉	맑은 강물 한줄기가 마을을 감아 흐르고 한여름 강촌은 일마다 한적하네 杜陵[杜甫]의 시로 畫意를 내어 그린다.	杜甫, 〈江村〉 清江一曲抱村流 長夏江村事事幽 自去自來梁上燕 相親相近水中鷗 老妻畫紙爲基局 稚子敲針作釣鉤 但有故人供祿米 微軀此外更何求
高餅	4-3. 〈山水圖〉	시냇가에 집을 지으니 창문에 맑고 차가운 물빛이 넘치네 이웃 늙은이가 기다려도 오지않아 먹을 같이 周易에 붉은 점을 찍는다.	高餅, 〈步虛詞〉 清溪道士人不識 上天下天鶴一隻 洞門深鎖碧窓寒 滴露研朱點周易
杜荀鶴	6-1. 〈山水圖〉	江湖에 나르는 새그림자를 희미하게 보고 골짜기에서 때때로 대나무 부서지는 소리를 듣네 갓옷을 입은 公子는 춤다고 말하지 말라 거기에 맨발로 나무하러 가는 사람이 있으니	杜荀鶴, 〈雪〉 風攪長空寒骨生 光於曉色報窗明 江湖不見飛禽影 巖谷時聞折竹聲 巢穴幾多相似處 路岐兼得一般平 擁袍公子休言冷 中有樵夫跣足行
方干	5-4. 〈墨竹圖〉	구름까지 올라 흔들리는 대나무를 사모했는데 길을 막은 바위에 뿌리가 서린 것을 알겠네	方干, 〈越州使院竹〉 莫見凌風飄粉籜 須知礙石作盤根 細看枝上蟬吟處 猶是筍時蟲蝕痕 月送綠陰斜上砌 露凝寒色濕遮門 列仙終日逍遙地 鳥雀潛來不敢喧
蘇軾	5-1. 〈松圖〉	千尺의 그림자 흔들리니, 용과 뱀이 움직이는 듯하고 하늘 한가운데 소리가 나니 비바람이 차네	蘇軾 舞袖蹁躚 影搖千尺龍蛇動 歌喉宛轉 敢撼半天風雨寒

주목할 만한 것은 그가 인용한 시를 지은 인물들이 공통적인 성향을 지니고 있다는 점이다. 杜甫(712~770), 李白(701~762), 高餅, 杜荀鶴(846~904), 方干, 蘇軾(1037~1101)은 모두 隱逸의 삶을 살았으며, 권력보다는 명분을 좇는 경향이 있었다. 윤용구의 생애에서도 그러한 면모를 엿볼 수 있다. ‘出處進退’를 결정함에 있어서는 조금의 망설임도 없었던 윤용구의 자세는 그의 서화에서 그대로 드러난다. 윤용구의 삶과 예술을 단적으로 보여

주는 예가 바로 〈石蘭〉<sup>42</sup>에 남긴 畫題詩 내용이다.

“칼 기운[劍氣]은 구름을 뚫고 지사는 한을 품었다.

그윽한 향기는 방안까지 퍼져 와 善人과 벗하는 證表가 된다.”<sup>43</sup>

이러한 면은 윤용구가 특정 문학적 계보를 따랐을 가능성을 시사한다. 그가 견지하였던 문학적 계보는 윤용구 전체 書畫에 실린 글의 내용에 대한 분석이 우선되어야 할 것이다. 따라서 이에 대해서는 추후의 연구과제로 삼고자 한다.

詩書畫가 종합된 《산수화조옥폭병풍》은 윤용구의 작품세계를 이해하는 데 있어서 매우 중요하다. 윤용구는 완벽한 은일을 꿈꾸었으며, 대체로 그 꿈을 실현하였다. 윤용구의 서화 제작 목적은 그가 종신토록 추구하였던 ‘隱逸’의 구현에 있었다.<sup>44</sup> 이는 ‘벼슬을 그만두고 농사일을 하는 사람’이라는 뜻의 ‘解綰耒人’이라는 그의 號를 통해서도 알 수 있다. 세속을 떠나 진정한 은일을 실현하고자 한 윤용구의 자세는 다음과 같은 그의 글 내용을 통해서도 드러난다.

“늙은이가 예스럽지도 속되지도 않네.

취하기도 깨기도 하며, 손에는 고서를 쥐네.

여러 번 읊고 새기며 뜻대로 여유로우니,

다시 무어 揚州鶴을 물으랴.”<sup>45</sup>

<sup>42</sup> 尹用求, 〈石蘭〉, 紙本水墨, 65.9×31.3cm, 개인소장.

<sup>43</sup> “劍氣干雲志士齋恨 幽芳入室善人證交”

<sup>44</sup> 문예활동이 보편가치에 이르고자 하는 뜻[意]을 문자나 조형성을 빌려 그려내는[寫] 것이므로 보편가치를 향한 인간의 적극적인 행위가 寫意로 드러난다고 할 수 있다. 문인화의 특질은 寫意로 요약된다. 意를 그린다는 이 용어에서 ‘의’란 작가의 사상과 정서를 통괄하는 心意, 意趣, 意境 등에 해당된다. 사의를 실현하기 위해서는 脫俗의 차원에 이르러야 한다. 탈속은 隱逸로 나타난다. 변영섭, 앞의 논문(2006), pp. 579-581; 변영섭, 「문인화 읽기[讀畫]와 사의성(寫意性) 이해」, 『미술사, 자료와 해석: 泰弘燮先生賀壽論文集』(일지사, 2008), p. 25.

<sup>45</sup> “有老夫 非古非俗 或醉或醒 手握古書 諷繹數回 隨意徜徉 更何問揚州鶴也” 尹用求, 紙本水墨, 35.2×147.2cm, 송암미술관 소장.

‘揚州鶴’ 관련 故事는 흔히 宋代 祝穆(宋)의 『事文類聚』에서 유래된 것으로 알려져 있는데, 실제 원전은 梁나라 殷雲(471~529)의 『小說』이다. 『小說』卷六, 吳蜀人條에 “서로 어울려 다니는 빈객들이 각자 뜻하는 바를 말해보기로 했는데, 어떤 자는 揚州刺史가 되길 원한다고 했고, 어떤 자는 많은 재물을 원한다고 했으며, 어떤 자는 학을 타고 하늘로 오르길 원한다고 했다. 그 중 한 사람은 이렇게 말했다. ‘허리에 10만貫의 돈을 차고 학을 타고서 양주로 올라가고 싶소.’ 그는 세 가지를 한꺼번에 원한 것이었다(有客相從, 各言所志, 或願爲揚州刺史, 或願多貲財, 或願騎鶴上昇, 其一人曰: ‘腰纏十萬貫, 騎鶴上揚州, 欲兼三者.’)” 殷芸, 김장환 역, 『小說』(서울: 지식음만드는지식, 2009), p. 219.

이는 윤용구가 은일을 통해 문예를 이해하고 즐기고, ‘揚州鶴’ 즉, 실현 불가능한 욕심에서 완전히 벗어난 삶을 지향하였음을 보여주는 것이다.<sup>46</sup> 윤용구는 ‘揚州鶴’으로 상징되는 실현 불가능한 인간의 끝없는 욕심이 얼마나 부질없는 것인지에 대해 여러 차례 언급한 바 있는데, 연세대박물관 소장 《行書對聯》에서도 보인다.<sup>47</sup>

## V. 맺음말

본 논문에서는 石村 尹用求(1853~1939)의 《山水花鳥六幅屏風》의 形式的 特徵을 살펴보고 이를 통해 雜畫屏 형식의 형성 과정을 추정하고, 《山水花鳥六幅屏風》의 畫風 考察과 題畫詩 분석을 통해 윤용구의 회화 세계를 살펴보았다.

《山水花鳥六幅屏風》은 24점의 작품을 병풍 형식으로 粧潢한 것이며, 윤용구가 다룬 모든 화목이 망라되어 있어 주목할 만하다. 또한 각각의 작품 모두 필력이 뛰어나 윤용구의 대표작이라 할 수 있다. 《山水花鳥六幅屏風》을 구성하는 24점의 작품이 제작된 시점은 1910년대이며, 병풍 제작의 하한은 1920년대이다. 이 시기는 윤용구가 본격적으로 서화 활동에 전념한 시기이며, 雜畫屏이 크게 유행한 시기이기도 하다. 잡화병의 형식은 당대 서화 향유층이 서화의 장식성을 추구하는 경향이 강했던 측면과 관련이 깊다. 잡화병은 개화기 서울畫壇을 중심으로 지방화단에 이르기까지 크게 유행하였다.

《山水花鳥六幅屏風》은 여러 화목으로 구성된 畫帖의 그림을 병풍틀에 일정한 크기로 장황한 것이다. 하나의 병풍에 여러 화목을 담는 내용적 측면은 잡화책이나 잡화첩에서 유래한 것이며, 모든 화목을 펼쳐 놓는 형식적 측면은 백남병에서 연유된 것으로 볼 수 있다. 그동안 잡화병 형성의 순서와 과정에 대해서는 추론할 수밖에 없었는데, 윤용구의 《산수화조육폭병풍》을 통해 잡화병 형성 과정을 추정할 수 있는 하나의 예를 찾을 수 있게 된 것이다.

<sup>46</sup> ‘揚州鶴’으로 상징되는 인간의 실현 불가능한 욕심에 대한 부질없음에 대해서는 北宋代 蘇軾(1037~1101)의 『於潛僧綠筠軒』에서도 보인다. “밥을 먹는데 고기는 없을 수 있으나, 사람 사는데 대나무 없을 수 없나니. 고기가 없으면 몸만 야윈 뿐이지만, 대나무 없으면 마음이 더러워진다네. 몸이 야윈 것이야 다시 찌울 수 있어도, 마음 더러워진 것은 의원도 못 고치나니. 옆 사람이 이 말 듣고 웃어대며 고상한 줄 알았더니 외려 바보 같구나. 대나무 앞에 두고 고기 구워 먹을 수 있다면야, 세상에 양주의 학이 어찌 있으랴(甯可食無肉 不可居無竹 無肉令人瘦 無竹令人俗 人瘦尚可肥 士俗不可醫 傍人笑此言 似高還似癡 若對此君仍大嚼 世間那有揚州鶴).”

<sup>47</sup> 尹用求, 《行書對聯》, 絹本墨書, 33.0×137.0cm, 연세대박물관 소장.

詩書畫가 종합된 《山水花鳥六幅屏風》은 윤용구의 작품세계를 이해하는 데 있어서 매우 중요하다. 이 병풍의 모든 화폭에 윤용구 자필의 題跋文이 있어 작품의 제작 배경과 畫論 파악이 가능하기 때문이다. 윤용구 서화 연구에 있어서 《山水花鳥六幅屏風》가 중요한 의미가 있는 것은 이 작품에 나타난 윤용구 畫風의 특징이 그의 다른 작품에서도 공통적으로 나타나고 있으며, 이 중 상당수의 작품과 같은 그림이 반복적으로 제작되었기 때문이다. 《山水花鳥六幅屏風》을 통해 살펴본 윤용구 화풍의 대표적 특징은 다음과 같다. 윤용구는 바위에 거꾸로 매달린 형태의 墨蘭圖와 墨竹圖를 많이 그렸는데, 이는 亂世에 절개를 지킨 윤용구 자신을 투영한 것이다. 그리고 윤용구는 시화균형을 유념하여 신선한 구도를 이끌어내었으며, 그림과 畫題詩의 내용을 일치시켰다. 특히 自作의 詩文일 경우 완벽하게 그림의 내용과 일치하고 있어 주목할 만하다. 이러한 면은 詩書畫에 고루 능하였던 윤용구의 特長으로 볼 수 있다.

윤용구는 개성적 화풍을 구사한 문인화가이다. 그는 자신만의 독특한 회화세계를 정립하였으며, 본인이 형성한 화풍을 반복적으로 구사하였다. 그는 ‘隱逸’이나 ‘澹泊’ 등의 문인 정신을 추구하면서도, 근대기에 새롭게 변화된 화단의 경향을 적극적으로 수용하였다. 이는 19세기 후반 이후 변화된 문인화가의 특징적인 면모를 보여주는 것이다.

윤용구는 書畫家이자 開化期 서울畫壇의 주요 後援者로서 당대 화단에서 유행한 畫目的 형성과 성행에 영향을 미쳤다. 당대 화단에서의 윤용구의 역할이나 비중에 비해 그에 관한 연구는 활발하지 않았다. 본 연구는 당대에 폭발적으로 유행한 雜畫屏의 형성 과정의 일례를 제시하고, 개화기 대표적 후원자이자 서화가였던 윤용구의 작품세계를 고찰하였다는 점에서 의미를 찾을 수 있다.

\*주제어(Key Words)\_ 尹用求(Yoon, Yong-gu), 山水花鳥六幅屏風(Sansuhwajoyuggokbyung), 開化期(the Process of Modernization), 雜畫屏(Japhwabyung), 百衲屏(Baeknapbyung)

■ 투고일 2014년 5월 20일 | 심사개시일 2014년 5월 30일 | 심사완료일 2014년 7월 16일 ■

## 참고문헌

### 【史料·文集】

- 大韓民國國會圖書館編, 『國朝榜目』影印本, 서울:國會圖書館, 1971.
- 齋藤實(1858~1936), 『齋藤實文書』, 서울:高麗書林, 1990.
- 朝鮮總督府, 『朝鮮總督府官報』影印本, 서울:亞細亞文化社, 1985.
- 邱燮友 註譯, 戴明坤 音, 『(新譯)唐詩三百首』, 台北:三民書局, 1973.
- 邱燮友 編著, 安秉烈 譯, 『(韓譯)唐詩三百首』, 대구:啓明大學校出版部, 1991.
- 仇兆鰲(清)撰, 『杜詩詳註』(中國影印), 台北:商務印書館, 1976.
- 金學淳, 『華棲集』, 1912, 고려대도서관, 서강대도서관, 충남대도서관 소장.
- 大韓民國國會圖書館編, 『國朝榜目』, 서울:國會圖書館, 1971.
- 李秉延, 『朝鮮實興勝覽』, 1929, 국립중앙도서관, 경기대 금화도서관, 경기대 중앙도서관, 경북대 중앙도서관, 경상대도서관, 고려대도서관, 공주대도서관, 단국대 울곡기념도서관, 순천대도서관, 연세대 학술정보원, 영남대도서관, 울산대도서관, 전남대도서관 소장.
- 朴淵祚, 『曲阜聖廟慰安事實記』, 1931, 서강대도서관, 영남대도서관 소장.
- 白鳳洙, 『白經野堂遺稿』, 1912, 고려대도서관 소장.
- 蕭滌非·程千帆·馬茂元·思汝昌·周振甫·霍松林 編, 『唐詩大觀』, 上海:商務印書館香分館, 1986.
- 元昊, 『觀瀾先生遺稿』, 1926, 국립중앙도서관, 이화여대도서관 소장.
- 尹用求 譯編, 『正史紀覽』, 1909년.
- 尹用求 編, 『國譚呈才唱詞抄錄』, 편찬 시기 1894년, 제작 시기 1901년.
- 尹用求 編, 『徽琴歌曲譜』, 1893년, 서울대 규장각 소장.
- 尹用求, 『碧樹山莊一覽』, 1913, 국립중앙도서관, 고려대도서관 소장.
- 尹用求, 『亦睡軒琴譜』, 1894년.
- 尹用求, 尹顯求, 『七絃琴譜』, 1885년, 청주대도서관, 연세대 중앙도서관 소장.
- 殷芸, 김장환 역, 『小說』, 서울:지식을만드는지식, 2009.
- 李白, 幸田露伴 校閱, 漆山又四郎 譯註, 『(譯註)李太白詩選』上·下卷, 東京:岩波書店, 1957.
- 田中鴻城 編, 『朝鮮紳士寶鑑』, 朝鮮出版協會, 1913.
- 祝穆(宋) 編, 『事文類聚』(影印本), 서울:曹龍承, 1979.
- 韓相晉, 『靜浦先生實記』, 1935, 경북대 중앙도서관, 안동대도서관, 영남대도서관 소장.
- 韓容麟, 『後齋遺稿』, 1926, 전남대도서관 소장.

규장각한국학연구원 : <http://e-kyujanggak.snu.ac.kr>

승정원일기 웹사이트 : <http://sjw.history.go.kr>

조선왕조실록 웹사이트 : <http://sillok.history.go.kr>

한국고전종합DB : <http://db.itkc.or.kr>

### 【事典·辭典·資料】

『2006년도 조사보고서』1, 친일반민족행위진상규명위원회, 2006.

『韓國歷代書畫家事典』下, 국립문화재연구소, 2011.

『한국음악학자료총서』16, 국립국악원, 1984.

리재현, 『조선력대미술가편람』, 문화예술종합출판사, 1999.

서울특별시시사편찬위원회 편, 『서울지명사전』, 서울특별시시사편찬위원회, 2009.

송방송, 『한국근대음악인사전』, 도서출판보고사, 2009.

이은백, 김원경, 김선풍, 『국어국문학자료사전』, 한국사전연구소, 1998.

장사훈, 『국악대사전』, 세광음악출판사, 1984.

『東亞日報』

『매일신보』

### 【畫譜·圖錄】

『澗松文華 49-眞景時代 人物畫』, 서울 : 韓國民族美術研究所, 1995.

『澗松文華 64-近代繪畫名品』, 서울 : 韓國民族美術研究所, 2003.

『芥子園畫譜』

『芥子園畫傳』

『顧氏歷代名人畫譜』

『唐詩畫譜』

『墨香으로의 초대 : 한국 근현대 서화 100인전』, 서울 : 국민대학교 박물관, 2008.

『선인들의 풍류와 아취-문인화』, 순천 : 순천대학교 박물관, 2004.

『조선말기회화전 : 화원·전통·새로운발견』, 서울 : 삼성미술관, 2006.

『한국 근대 서화의 재발견』, 학고재, 2009.

『한국미술, 근대에서 길찾기展-추사에서 박수근까지』, 일주&선화 갤러리, 2010.

『韓國書藝一百年 : 1848~1948』, 서울 : 예술의전당, 1988.

『韓國의 墨迹 : 近三百年 先覺者의 遺墨』, 서울 : 延世大學校 博物館, 1987.

『石田大篋-吳門画派之沈周』, 中國 蘇州博物館, 2012.

『繪畫-南京博物院珍藏系列』, 上海古籍出版社, 1998.

張萬夫 編輯, 『明四家畫集 : 沈周, 文徵明, 唐寅, 仇英』, 天津 : 天津人民美術出版社, 1993.

鄭燮 繪, 王之海 責任編輯, 『揚州畫派書畫全集: 鄭燮』, 天津: 天津人民美術出版社, 1998.

『朝鮮王朝の繪畫と日本: 宗達, 大雅, 若沖も學んだ隣國の美』, 大阪: 讀賣新聞大阪本社, 2008.

## 【論著】

高秀翊, 『表具美學概論』, 서울: 고문, 2007.

吉川幸次郎, 조영렬·박종우 역, 『시절을 슬퍼하여 꽃도 눈물 흘리고: 요시카와 고지로의 두보 강의』, 서울: 뿌리와이파리, 2009.

金彰顯, 『韓國文人畫概觀-특히 四君子를 中心으로-』, 『潤松文華』11, 韓國民族美術研究所, 1976.10, pp. 35-44.

김취정, 『開化期 畫壇의 後援과 繪畫 活動 研究』, 고려대학교대학원 석사학위논문, 2007.

\_\_\_\_\_, 『개화기 화단의 신경향과 잡화병』, 『미술사논단』27, 한국미술연구소, 2008, pp. 235-287.

\_\_\_\_\_, 『開化期 서울 畫壇의 後援과 繪畫 活動 研究』, 『미술사학연구』263, 한국미술사학회, 2009, pp. 139-173.

\_\_\_\_\_, 『근대기 지방화단 연구 - 서울화단과의 영향관계를 중심으로-』, 『한국근현대미술사학』20, 한국근현대미술사학회, 2009, pp. 7-28.

\_\_\_\_\_, 『韓國 近代期の 畫壇과 書畫 需要 研究』, 고려대학교대학원 박사학위논문, 2014.

변영섭, 『한국문인화의 보편성 이해(1)』, 『미술사의 정립과 확산(항산 안휘준 교수 정년퇴임 기념 논문집)』2, 사회평론, 2006, pp. 574-593.

\_\_\_\_\_, 『문인화 읽기[讀畫]와 사의성(寫意性) 이해』, 『미술사, 자료와 해석: 泰弘燮先生賀壽論文集』, 일지사, 2008, pp. 15-54.

\_\_\_\_\_, 『문화의 시대 그림읽기 독화[讀畫]와 여백(餘白)』, 『사충』75, 고려대학교 역사연구소, 2012, pp. 287-320.

성무경, 『『국연정제창사초록』을 통해 본 고종조(高宗朝) 연향악장(宴饗樂章) 정비(整備)』, 『대동문화 연구』49, 성균관대학교 대동문화연구원, 2005, pp. 311-345.

송영주, 『중국시와 시인: 고급 중국 삼대시인 이백과 두보와 왕유』, 서울: 시간의물레, 2009.

신은경, 『風流』, 보고사, 1999.

안영길, 『宋代 畫論에 나타난 形神論 研究』, 홍익대학교대학원 박사학위논문, 2005.

劉復烈 編, 『韓國繪畫大觀』, 서울: 文教院, 1969.

이선옥, 『사군자, 매란국죽으로 피어난 선비의 마음』, 파주: 돌베개, 2011.

李成美, 『어진의귀와 미술사: 조선국왕 초상화의 제작과 모사』, 서울: 소와당, 2012.

李順愛, 鄭東洙 共編, 『韓國의 傳統表具』, 서울: 靑莪出版社, 1986.

임원빈, 『두순학사가(杜荀鶴詩歌)의 현실성(現實性)』, 『중국연구』43, 한국외국어대학교, 2008, pp. 245-259.

- 川合康三, 심경호 역, 『중국 고전시, 계보의 시학』, 서울 : 이회문화사, 2005.
- 최열, 『근대 수묵 채색화 감상법』, 서울 : 대원사, 1996.
- \_\_\_\_\_. 「은일지사, 윤용구 행장」, 『인물미술사학』7, 인물미술사학회, 2011, pp. 47-144.
- \_\_\_\_\_. 「석촌 윤용구, 학이 되어 천년 만에 돌아온 은일지사」, 『내일을 여는 역사』47, 내일을 여는 역사, 2012.6, pp. 228-247.
- 홍선표, 「뫼園 양식의 풍미와 근대적 표상 시스템」, 『월간미술』14권 5호, 2002.
- \_\_\_\_\_. 「미술의 근대적 유통공간의 개념의 등장」, 『월간미술』14권 8호, 2002, pp. 152-157.
- \_\_\_\_\_. 『한국 근대미술사』, 서울 : 시공사, 2009.

## 국문초록

石村 尹用求(1853~1939)는 南寧尉 尹宜善의 아들로 고위관직을 두루 역임하였다. 그러나 그는 관료로서의 삶에 만족하지 않고 隱逸을 추구하였으며, 1894년부터 이를 실행에 옮겼다. 1907년 이후 윤용구는 장위산 기슭에 머물며 書畫에 전념한다. 그는 開化期 서울書壇의 書畫家이자 주요 後援者로서 當代 書畫史에 뚜렷한 자취를 남겼다. 그는 당대 화단에서 유행한 畫目의 형성과 성행에 지대한 영향을 미쳤다.

윤용구는 개성적 화풍을 구사한 문인화가로서, 자신만의 독특한 회화세계를 정립하였으며, 본인이 형성한 화풍을 반복적으로 구사하였다. 이는 그가 근대기에 새롭게 변화된 화단의 경향을 적극적으로 수용한 것에서 비롯된 것으로 볼 수 있다. 이 같은 점은 南啓宇(1811~1890)와 洪世燮(1832~1884)의 작품세계에서도 엿보이는 것으로서, 개화기 문인화가로서의 윤용구의 중요성을 다시 한 번 생각해 보게 한다.

윤용구는 山水와 四君子, 怪石을 주로 그렸으며, 花鳥, 草蟲, 魚蟹, 花卉, 器皿折枝 등의 작품도 적지 않게 제작하였다. 《山水花鳥六幅屏風》은 24점의 작품을 병풍 형식으로 粧潢한 것이며, 윤용구가 다룬 모든 화목이 망라되어 있어 주목할 만하다. 또한 각각의 작품 모두 필력이 뛰어나 윤용구의 대표작이라 할 수 있다. 한편, 이 병풍의 형식은 여러 畫目을 각기 다른 화폭에 담아 병풍으로 꾸민 雜畫屏과 관련이 깊다. 《山水花鳥六幅屏風》에 나타난 윤용구 畫風의 특징은 윤용구의 다른 작품에서도 공통적으로 나타나며, 이 중 상당수의 작품과 같은 그림이 반복적으로 제작되었다. 즉, 《山水花鳥六幅屏風》에 대한 考察은 당대에 폭발적으로 유행한 雜畫屏의 형성 과정의 일례를 제시하고, 개화기 대표적 후원자이자 서화가였던 윤용구의 작품세계를 파악할 수 있다는 점에서 의미를 찾을 수 있다.

## Abstract

# Six-Panel Folding Screens of Landscapes and Birds and Flowers by Yun Yong-gu (1853-1939)

**KIM Chwijeong**\*

Yun Yong-gu (pen name: Seokchon, 1853-1939) was a son of Yun Ui-seon, a son-in-law of King Sunjo, and served in various positions as a high-ranking government official. However, he became dissatisfied with his life as a civil servant, and chose to become a recluse in 1894. From 1907, Yun remained at the foot of Jangwisan Mountain and concentrated on calligraphy and painting. As an influential calligrapher, painter and arts patron during the Enlightenment Period, he left clear footprints in the art world of that era.

As a literati painter Yun developed his distinctive painting style and also adopted new artistic trends of the early twentieth century in Korea. Similar trends can also be seen in the works of Nam Gye-u (1811-1890) and Hong Se-seop (1832-1884), reminding us of Yun Yong-gu's importance as a representative painter of the Enlightenment Period.

Yun mostly painted landscapes, the Four Gentlemen, and strange rocks, although he also produced paintings of flowers, birds, plants, insects, fish, crabs, and still life paintings.

*Six-Panel Folding Screen of Landscapes, Flowers and Birds* consists of 24 paintings and features all the different styles used by Yun. In fact, it is Yun's representative work because each of the 24 paintings attests to the great power of his brush strokes. This work can be called a *japhwabyeong* (Screen of Miscellaneous Subject Painting), which means a folding screen with various subjects. The painting styles used by Yun in this screen also appear in his other works, many of which were produced repeatedly.

---

\* Lecturer, Korea University