

일제강점기 신윤복 풍속화의 浮上和 재평가

신선영*

- | | |
|----------------------------|----------------------------|
| I. 서론 | III. 일제강점기 신윤복 풍속화의 유통 |
| II. 일제강점기 기록에 나타난 풍속화가 신윤복 | 1. 일본인 골동상들의 신윤복 풍속화 유통 |
| 1. 신윤복 관련 초기 기록 | 2. 신윤복 회화의 일본 전래와 그 의미 |
| 2. 《혜원전신첩》의 등장과 그 관련 기록 | IV. 일제강점기 신윤복 풍속화의 모방과 재평가 |
| | V. 결론 |

I. 서론

신윤복(申潤福, 생몰년 미상, 19세기 초 활동)은 조선 후기의 대표적 풍속화가로서, 김홍도(金弘道, 1745~1806?)와 더불어 현재까지도 풍속화가로서의 명성을 이어가고 있다. 그런데 김홍도가 활동했던 당대에 명성을 얻고 많은 그림과 일화를 남긴 것과 달리, 신윤복에 대한 활동 당시의 구체적인 기록은 현재까지 발견되지 않아 신윤복이 당대 어떠한 평가를 받고 있었는지 알 수 없다. 다만 이익(李瀾, 1681~1763)의 손자 이구환(李九煥, 1731~1784)이 18세기 후반에 저술하였을 것으로 추정되는 『청구화사(靑丘畫史)』에서 신윤복이 “동가식서가숙하며...흠사 방외인(方外人)과 같았고 여향인들과 교류하였다”는 그의 초기 활동에 대한 기록이 있을 뿐이다.¹

* 문화재청 문화재감정위원

¹ “東家食西家宿...似彷彿方外人交結閭巷人.” 李九煥, 『靑丘畫史』; 李源福, 「蕙園 申潤福의 畫境」, 『미술사연구』 11 (1997), p. 99에서 재인용.

신윤복이 신분사회의 정해진 테두리에서 벗어나 당시 새로운 지식인 집단으로 떠오르고 있었던 여향인들과 자유롭게 어울렸음을 의미하는 중요한 기록이지만, 역시 화가로서의 재능에 대해서는 언급되지 않아 그가 어떠한 그림들을 그렸고 얼마만큼의 명성을 얻었는지에 대해서는 구체적으로 알 수 없다.

신윤복과 그의 풍속화가 주목을 받은 것은 그의 활동 시기인 19세기 초로부터 100여 년이 지난 20세기 초 일제강점기에 이르러서였고 그와 그의 그림에 대한 기록이 나타나기 시작했다. 특히 신윤복이 조선을 대표하는 풍속화가로 단번에 자리매김할 수 있었던 데에는 《혜원전신첩(蕙園傳神帖)》의 역할이 컸다. 전형필(全鏊弼, 1906~1962)이 1935년경 도미타상회(富田商會)가 소장했던 《혜원전신첩》을 구입하여 공개한 뒤, 본격적으로 신윤복이라는 화가가 일반에 널리 알려졌던 것으로 보인다.² 더욱이 오세창(吳世昌, 1864~1953), 여운형(呂運亨, 1886~1947), 문일평(文一平, 1888~1939), 김용준(金瑢俊, 1904~1967) 등 일제강점기의 지식인들은 《혜원전신첩》을 비롯한 신윤복의 풍속화를 감상하였고, 잊혀가는 조선의 전통을 회상케 하고 이제까지 조명되지 않았던 조선시대 하층민, 특히 기방(妓房)의 정취를 생생하게 묘사하였다는 사실에 주목하면서 신윤복을 김홍도에 버금가는 풍속화가로 기록하기 시작했던 것이다.

이 논문에서는 『조선서화가열전(朝鮮書畫家列傳)』, 『근역서화징(謹域書畫徵)』, 『조선명화전람회목록(朝鮮名畫展覽會目錄)』, 『조선고적도보(朝鮮古蹟圖譜)』, 『조선중앙일보(朝鮮中央日報)』, 『문장(文章)』 등 일제강점기의 사전류, 잡지, 신문, 도록 등에 나타난 신윤복과 그의 그림에 대한 기록을 통해, 신윤복이 일제강점기 지식인들에 의해 부상(浮上)되고 풍속화가·여속화가·춘화가로 재평가되는 과정을 구체적으로 살펴보고자 한다. 이는 같은 시기에 형성된 고미술 시장에서 일본 골동상인들에 의해 유통되었던 신윤복의 풍속화, 그리고 민간에서 일찍이 유통되었던 《혜원전신첩》의 모방작들과 긴밀히 얽혀서 진행되는 것이었다. 신윤복의 풍속화, 그리고 그 모방작의 분석을 통해 어떠한 요소들이 일제강점기라는 시대, 그리고 일제강점기 대중들의 심미 의식과 결부되어, 신윤복이라는 화가에 대한 평가가 전개·강화되는지 규명하고자 한다.

² 1934년에 출판된 『朝鮮古蹟圖譜』第十四冊에 《혜원전신첩》이 소개되었는데, 여기서는 ‘富田商會藏’으로 되어 있어 『朝鮮古蹟圖譜』第十四冊 출간 이후부터 오세창이 발문을 쓴 1936년 봄 사이에 전형필이 《蕙園傳神帖》을 구입했을 것으로 추정된다.

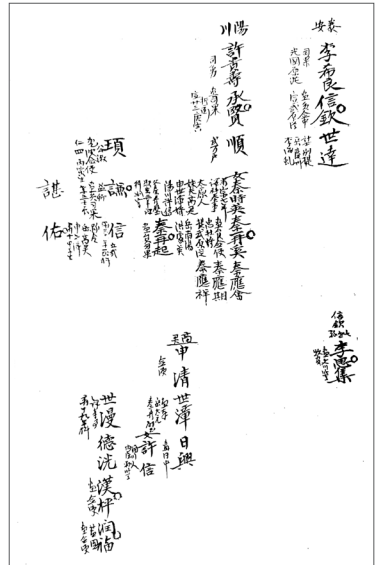
II. 일제강점기 기록에 나타난 풍속화가 신윤복

1. 신윤복 관련 초기 기록

신윤복에 관한 일제강점기 가장 이른 기록으로는 조선총독부 관리였던 요시다 에이자부로(吉田英三郎, 1874~?)가 1915년에 간행한 『조선서화가열전(朝鮮書畫家列傳)』이 있다. 사전 형식의 이 문헌에서는 신라부터 조선시대까지 서화가 약 5백 명을 기술하고 있는데, 이 중 신윤복에 대해서는 “자 입보[笠父], 호 혜원(蕙園). 이조(李朝) 순조(純祖) 때의 인물로 풍속화에 능했다.”라고 간략하게 언급하였다.³ 일본인 요시다는 이때까지도 기록에 나타나지 않았던 신윤복을 순조(재위 1800~1834) 연간에 활동했던 인물로 알고 있었다.

1928년에 출판한 오세창의 『근역서화징』에서는 신윤복에 대해 좀 더 자세한 내용을 언급하였다. 역시 사전 형식의 『근역서화징』은 신윤복에 대해 『화사보략(畫士譜略)』을 채용했다고 밝히면서 신윤복의 본관, 자(字), 호(號), 그리고 신윤복의 아버지 신한평(申漢枰, 1726~?)을 언급하였고, 신윤복이 화원으로서 풍속화에 능했음을 전하고 있다.⁴ 『화사보략』에 대해서는 알려져 있지 않으나 오세창이 1916년 조선시대 화원과 사자관의 계보를 정리한 책인 『화사양가보록(畫寫兩家譜錄)』(국립중앙도서관 소장)에 고령신씨(高靈申氏) 신한평과 신윤복의 가계가 기록되어 있다(도 1).⁵

『근역서화징』에서 ‘신윤복이 기록된 위치는 그의 생년을 추정·해석하는 근거가 되었다. ‘신윤복이 1758년(영조 34)에 태어난 ‘김석신(金碩臣, 1758~?)’ 앞에 기록되었기 때문에 신윤복은 1758년 이전에 태어났을 것



도 1 「신윤복의 계보」, 『화사양가보록(畫寫兩家譜錄)』(필사본, 1916)에 수록

3 吉田英三郎, 『朝鮮書畫家列傳』(京城日報社, 1915), p. 13.

4 “字는 笠父요 號는 蕙園이니 高靈人이라 僉使漢枰의 子니 畫員이요 官은 僉使라. 善風俗畫하다(畫士譜略).” 吳世昌/東洋古典學會 譯, 『근역근역서화징』 하 (시공사, 1998), p. 795.

5 『畫寫兩家譜錄』(필사본, 1916); 『한민족문화대백과사전』 『화사양가보록』(encykorea.aks.ac.kr)

로 추정되어 영조대 인물로 서술되기 시작했다.⁶ 1935년 『조선중앙일보』와 1939년 『문장(文章)』에서는 신윤복을 영조대 인물로 언급하였다. 특히 『문장』에서 김용준은 신윤복이 1758년인 '영조 34년'에 태어났다고 기록하였다.⁷ 현재까지도 신윤복의 생년이 1758년으로 표기되는 경우가 많은데, 『근역서화징』에서 비롯된 생년 추정이 이후 지속적으로 잘못 인용되면서 고착된 결과이다.

오세창과 요시다는 각각 거의 비슷한 시기인 1915년, 1916년경 신윤복에 대해 기록하였고, 특히 오세창의 『근역서화징』에서의 신윤복에 대한 언급은 이후 신윤복 연구의 기초 자료가 되었다.⁸ 20세기 초 신윤복에 대한 기록은 1910년을 전후하여 주목된 신윤복 풍속화와 관련이 있을 것으로 여겨지는데, 이에 대해서는 뒤에서 언급하겠다.

신윤복 관련 기록은 안드레아스 에카르트(Andreas Eckardt, 1884~?)가 1929년 저술한 『조선미술사(Geschichte der Koreanischen Kunst)』에도 포함되었다. 에카르트는 베네딕트 수도회 소속의 독일 신부로, 1909~1928년 조선에서 선교사로 활약한 인물이다. 그의 『조선미술사』는 조선 미술을 개관한 통사의 성격을 지니며, 삼국시대부터 조선시대까지 건축, 조각, 회화 등 여섯 부분으로 나누어 서술되었다.

제4장인 회화 부문에서 일반 회화는 '먹과 색채의 비종교적 회화'라는 제목으로 고려시대 화가인 이제현(李齊賢, 1287~1367), 공민왕(恭愍王, 1330~1374)을 포함하여 38명의 조선시대 화가들을 시기 구분 없이 나열하였다. 여기에 신윤복이 포함되었는데, 내용은 앞의 사전류 문헌과 크게 다르지 않다. 에카르트는 신윤복이 '김정희와 동시대 사람'이고 '주로 조선 민간인의 풍속을 그렸는데, 유머와 재치가 넘쳤다고 언급하였다. '김정희와 동시대 사람'이라는 언급은 에카르트가 참고한 문헌들 중 요시다의 『조선서화가열전』이 있는 것으로 보아 신윤복을 영조대보다 내려간 순조대 인물로 보았던 것으로 여겨진다. 그리고 '신윤복의 작품이 이왕가박물관에 있다'라고 언급하였다. 이 책 서문에 에카르트가 이왕가박물관의 관장 스에마쓰 구마히코(末松熊彦, 1870~?) 등 일본인 관료의 도움을 받았다고 언급한 것을 보아 당시 이왕가박물관에서 수집한 신윤복의 그림들을 열람했을 것으로 보이며, 이 그림들에 대한 에카르트의 개인적 해석인

⁶ 吳世昌/東洋古典學會譯, 앞의 책, pp. 795-796.

⁷ 『中央畫譜』 『朝鮮中央日報』 (1935.12.4.); 金瑢俊, 「李朝時代の 人物畫—主로 申潤福·金弘度를 論함」, 『문장』 (1939), p. 158.

⁸ 오세창의 『근역서화징』과 『화사양가보통』에 근거하여 신윤복의 아버지인 화원 申漢桴(1726~?)과의 관계를 조명함으로써 신윤복의 생애에 더욱 근접하는 연구 성과를 얻기도 하였다. 이양재, 「혜원 신윤복을 찾아서」, 『미술세계』 109 (1993), pp. 122-125; 李源福, 앞의 논문, pp. 97-100; 李源福, 「逸齋 申漢桴의 畵境」, 『東岳美術史學』 창간호 (2000), pp. 29-44 참조.

‘유머와 재치가 넘쳤다’라는 의견을 내놓을 수 있었던 것이다. 그러나 이 책에 실린 500여 장의 도판 중 신윤복의 그림은 실려 있지 않으며, 대신에 ‘신윤복의 친척’이라고 언급한 성협(成浹)의 《풍속화첩》 중 한 장면이 실려 있다.⁹

이와 같이 일제강점기 초기 기록은 신윤복에 대한 많은 정보를 담고 있지 않지만 신윤복은 이제 조선 미술의 역사 속 화가로 편입되었다.

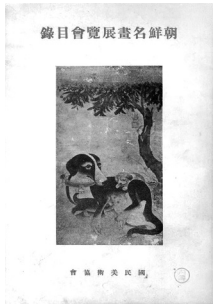
2. 《혜원전신첩》의 등장과 그 관련 기록

신윤복이 일제강점기에 풍속화가로서의 명성을 얻는데 기폭제가 된 것은 《혜원전신첩》이었다. 전형필이 《혜원전신첩》을 구입한 후인 1936년 봄에 오세창은 여기에 발문을 쓰게 되는데, 이 발문은 당대 지식인이 신윤복 풍속화에 대해 가졌던 소회와 세간의 관심을 잘 보여준다.

세상에서는 혜원(蕙園)의 그림을 소중히 여기되 그 풍속 그린 것을 더 소중히 여긴다. 그런데 이 화첩에는 30면이나 되는 많은 양이 있다. 모두 옛 풍속 인물화로서 일반생활의 하나하나 모습이 종이 위에서 약동하니 눈부시게 큰 구경거리이다. 또 복식도 지금 이미 없어진 것이 거의 반 넘어 담겨 있다. 이 화첩에 의지하면 겨우 현재 남아 있는 줄거리로서 이것을 가히 이어줄 만한 것이다. 이 화첩은 일찍이 큰 상인인 도미타씨(富田氏)의 손에 들어가서 여러 차례 촬영을 거치고 혹은 지극히 작게 축소되어 담배 갑에 넣어지기도 한 까닭에 사람마다 모두 얻어서 즐겁게 감상할 수 있었다. 세상의 보기 드문 그림으로 세상이 모두 함께 보배로 여길 수 있는 물건을 만들었으니 또한 기특하지 않은가. 간송(澗松) 전군(全君)이 꼭 원첩(原帖)을 얻고자 버린 것이 몇 년이 터니 이에 많은 돈을 아끼지 않고 그것을 사들여서 진귀한 비장품(秘藏品)으로 삼았다. 나는 지금 빌려 감상하고서 곧 화첩의 끝에 이 글을 쓴다. 병자년(丙子年, 1936) 초봄 초승에 위창노인(葦滄老夫) 오세창(吳世昌)은 쓰노라.¹⁰

⁹ 원저는 Andreas Eckardt, *Geschichte der koreanischen Kunst*(Leipzig : Karl W. Hiersemann, 1929); 안드레 에카르트/권형필 역, 『에카르트의 朝鮮美術史-朝鮮美術의 의미를 밝혀 알린 최초의 通史』(열화당, 2003), pp. 9-10, 243-259.

¹⁰ 원본은 “世重蕙園畫 尤重其風俗之作 而此帖多至州郡頁者 皆遺俗傳神 閭巷之片片情態 躍於紙上 綉巨觀也 且有服飾之今無者 大半 賴此以僅存其槩 是可積也 帖曾入豪商富田氏之手 屢經攝影或縮之極小 挿於煙草之匣 故人人皆得 而欣賞之 以世間稀見之跡 成世間共寶之品 不亦奇哉 澗松全君 必欲得原帖者有年 乃不惜重金 以購之作篋中珍秘 余今借讀 而仍題帖尾. 丙子小春之上弦 葦滄老夫 吳世昌書.” 『蕙園傳神帖』(探求堂, 1974)에서 재인용.



도 2 <단오풍정>과 <상춘야흥>, 『조선명화전람회 목록』(국민미술협회, 1931)에 수록

도 3 <단오풍정> 『조선고적도보』 14(조선총독부, 1934)에 수록

오세창은 조선의 생활 풍속이나 복식이 《혜원전신첩》에 담겨 있어, 이 화첩을 통해 거의 사라진 조선의 전통을 이룰 수 있다는 기대를 밝히고 있다. 또한 “여러 차례 촬영을 거치고 혹은 지극히 작게 축소되어 담배 갑에 넣어지기도 한 까닭에 사람마다 모두 얻어서 즐겁게 감상할 수 있었다”라는 내용으로 미루어 보아 신윤복의 《혜원전신첩》은 사진과 인쇄 기술을 통해 일반인들에게 이미 널리 알려져 있었음을 알 수 있다. 이러한 사실은 일제강점기 간행물인 『조선명화전람회목록(朝鮮名畫展覽會目錄)』과 『조선고적도보(朝鮮古蹟圖譜)』에 각각 실린 《혜원전신첩》을 통해서도 알 수 있다. 『조선명화전람회목록』은 1931년 이왕가박물관과 총독부박물관의 소장품을 중심으로 일본의 동경(東京)과 조선의 경성(京城)에서 개최된 전시회의 도록으로, 그 안에 《혜원전신첩》 <단오풍정(端午風情)과 <상춘야흥(賞春野興)이 포함되었다(도 2). 그리고 1934년 조선총독부가 간행한 『조선고적도보(朝鮮古蹟圖譜)』에는 《혜원전신첩》 중 <단오풍정>, <상춘야흥>, <주유청강(舟遊淸江)>, <주사거배(酒肆舉盃)가 소개되었다(도 3).¹¹ 이때 《혜원전신첩》의 소장자는 도미타 상희였다.

전형필이 《혜원전신첩》을 입수한 1935년 즈음에는 좀 더 광범위하게 알려지기 시작했던 것으로 여겨진다. 독립 운동가이자 정치가인 여운형이 1933년에 창간한 『조선중앙일보(朝鮮中央日報)』의 「중앙화보(中央畫譜)란에 1935년 11월에서 12월까지 다섯 번에 걸쳐 <상춘야흥>(1935년 11월 14일), <단오풍정>(1935년 11월 15일), <주유청강>(1935년 11월 16일), <주사거배>(1935년

¹¹ 石井柏亭 編, 『朝鮮名畫展覽會目錄』(東京: 國民美術協會, 1931), 도153; 朝鮮總督府 編, 『朝鮮古蹟圖譜』 14 (京城: 朝鮮總督府, 1915), pp. 2052-2054; 권행가, 「1930년대 古書畫展覽會와 경성의 미술 시장-吳鳳彬의 朝鮮美術館을 중심으로」, 『한국근현대미술사학』 19 (2008), pp. 172-179 참조.

11월 17일)와 더불어 12월 4일에 새롭게 <연소답청(年小踏靑)이 실린 것이다.¹² 새로운 전파 매체인 신문에 실린 이 다섯 점의 신윤복 풍속도는 일반 대중, 특히 신문을 읽는 신지식인들에게 널리 알려졌다. 이처럼 신윤복의 《혜원전신첩》은 담뱃갑에 넣어가지고 다니거나 신문에 실릴 정도로 대중적인 그림이 되었다.



도 4 『조선중앙일보』 「중앙화보(85)」, 1935. 12. 4.

그런데 『조선중앙일보』 「중앙화보」란 12월 4일에 실린 <연소답청>에는 신윤복의 그림과 함께 신윤복에 대한 간단한 정보를 실고 있다. 즉 “신윤복(申潤福[혜원(蕙園)])은 영조시대(英祖時代)의 풍속화가(風俗畫家)로 시정촌락(市井村落)의 토속(土俗)을 잘하여 그 진진(津津)한 정취(情趣)와 완미(婉媚)한 필의(筆意)가 조선풍속화계(朝鮮風俗畫界)의 백미(白眉)인것은 이미 〇〇[칠십일(七十一)팔십일(八十一)]에 이미 소개(紹介)한 바이며 이것도 그의 풍속화(風俗畫)의 하나이다.”라고 언급하였다(도 4).¹³ 이 글은 1931년에 간행된 『조선명화전람회목록』에서 신윤복에 대해 언급한 글과 유사하다. 즉 “시정촌락(市井村落)의 풍속을 잘 그려 그 정취(情趣)를 얻었고 필치는 완미(婉媚)하여 우리나라[일본] 부세회풍(浮世繪風)이다”라고 한 것이다.¹⁴ 조선명화전람회의 위원장을 맡았던 세키노 다다시(関野貞, 1868~1935)가 저술한 『조선의 건축과 예술(朝鮮の建築と藝術)』(1941년 간행)에서도 《혜원전신첩》 <주유청강>과 <상춘야흥>을 게재하면서 다시 한 번 신윤복의 화풍을 “우리나라[일본] 부세회풍이 있다”라고 언급하였다.¹⁵

『조선중앙일보』와 『조선명화전람회목록』의 각 글에서 신윤복의 《혜원전신첩》이 시정촌락의 풍속 정취를 완미한 필치로 잘 그려냈다는 평가에서는 의견이 일치한다. 그런데 하나는 ‘조선풍속화계의 백미’, 다른 하나는 ‘부세회풍(浮世繪風)’이라고 언급함으로써 의견을 달리하고 있다. ‘부세회풍’, 즉 우키요에풍의 신윤복 풍속화란 섬세한 필치와 화려한 채색, 그리고 기녀나 남녀애정지사를 소재로 한 그림으로 해석할 수 있다. 시기의 차이가 없는 두 글은 글쓴이의 주체가 각각 조선인과 일본인으로서의 시점의 차이에서 비롯된 것으로 보인다. 조선의 풍속을 담고

¹² 『中央畫譜』 『朝鮮中央日報』 (1935.11.14; 1935.11.15; 1935.11.16; 1935.11.17; 1935.12.4)

¹³ 위의 기사(1935.12.4)

¹⁴ 石井柏亭編, 앞의 책 『出品目錄』, p. 20.

¹⁵ 関野貞, 『朝鮮の建築と藝術』 (岩波書店, 1941), pp. 214-215.

있는 신윤복 풍속화는 조선인들에게는 잊혀가는 전통에의 향수와 일본인들에게는 이국적 취향을 만족시키는 것이었다. 더욱이 일본인들은 신윤복의 《혜원전신첩》에서 자국의 우키요에의 소재와 양식에서 공통점을 찾아냄으로써 조선과 일본 문화의 동질성을 강조하고자 한 것으로 보인다. 신윤복의 풍속화에 대한 두 가지 시각은 김용준과 문일평이 쓴 글에서도 각각 이어진다.

1939년 김용준이 월간 문예잡지 『문장(文章)』에 쓴 「이조시대의 인물화—주로 신윤복·김홍도를 논함」에서 신윤복이 조선의 풍속을 우리에게 고증 자료로 남겨주었을 뿐 아니라 눈앞의 현실과 구석구석에서 풍기는 향토미를 그렸다는 점에서 가장 위대하고 혁명적 정신이 풍부한 작가라고 추대하면서, 그의 그림에 등장하는 하층민들 하나하나를 들어 감동의 말들을 쏟아냈다.¹⁶ 즉 김용준은 조선의 정체성을 찾기 위해 1930년대 형성된 전통 담론 속에서 '조선 풍속의 고증 자료'가 되고 '조선적 향토미'를 구현했다는 점에서 신윤복을 높이 평가하였다. 나라를 빼앗긴 일제강점기 조선인들에게 조선왕조는 회피하고 싶은 과거이기도 하지만 일본화(日本化)가 심화되는 가운데 민족적 정서와 전통의 향수를 불러일으키면서도 사실주의적이고 자유분방한 신윤복의 그림에 매력을 느꼈던 것으로 보인다.

문일평은 1939년에 펴낸 『호암전집(湖岩全集)』제2권 문화·풍속편에서 신윤복이 “너무 비속한 것을 그리다가 도화서를 쫓겨났다”는 구전을 저서에 언급하였다.¹⁷ ‘너무 비속한 것’이란 《혜원전신첩》에서 주로 묘사된 소재인 기녀와 선비의 유락(遊樂)과 같은 것이라 여겨진다. 문일평의 이 기록은 이후 신윤복 풍속화의 에로티시즘을 언급할 때마다 인용되어, 풍속화가 신윤복이 ‘여속화가’, ‘춘화가’로서의 이미지를 형성하는데 큰 영향을 미쳤다.

오세창, 김용준, 문일평 등의 언급은 《혜원전신첩》을 비롯한 현전하는 신윤복의 풍속화와 결부되어 회자되었고, 현재 연구자들이 신윤복과 그의 풍속화를 ‘에로티시즘의 대가’, ‘사실주의의 승리’, ‘19세기 변화하는 중세의 변화상을 상징하는 근대적 화가’로 평가하는 근거가 되었다.¹⁸

¹⁶ 金瑑俊, 「李朝時代の人物畫—主로 申潤福·金弘度를 論함」, 『문장』(1939), pp. 157-162.

¹⁷ 文一平, 『湖岩全集』第二卷 文化風俗篇(朝鮮日報社出版部, 1939), p. 95.

¹⁸ 崔淳雨, 「朝鮮 繪畫에 나타난 에로티시즘」, 『空間』(1968. 3월호); 『崔淳雨全集』3(학고재, 1992), pp. 141-149; 이동주, 「俗畫」, 『우리나라의 옛그림』(博英社, 1975), p. 226; 이태호, 「19세기 풍속화의 흐름주도한 김득신과 신윤복」, 『월간미술』(1993년 10월호), p. 180.

Ⅲ. 일제강점기 신윤복 풍속화의 유통

1. 일본인 골동상들의 신윤복 풍속화 유통

일제강점기 신윤복 관련 기록들은 신윤복의 풍속화들이 당시 대거 등장함으로써 가능한 것이었다. 요시다 에이자부로(吉田英三郎)의 『조선서화가열전(朝鮮書畫家列傳)』이 1915년에 출판되기 이전부터 신윤복 풍속화들이 이왕가박물관으로 입수되었다. 최근 연구에 의하면 1909년에 설립된 이왕가박물관의 서화 수집이 거의 완성이 되는 시기인 1908년부터 1917년까지 구입한 서화 장르 중 풍속화 385점은 산수화(919점), 화조화(521점) 다음으로 많다.¹⁹⁾ 이때 구입한 신윤복의 그림은 7건 23점으로, 현재 국립중앙박물관 덕수품으로 분류되어 있다(표1). 이 중 풍속화인 《여속도》 6점, 《행려인물도》 4점, 〈아기업은 여인〉 1점 등은 각각 1805년, 1808년, 1813년이라는 제작 연대가 쓰여 있어 요시다 에이자부호가 언급했던 것처럼 신윤복이 순조연간에 활동했음을 짐작케 한다(도 5).



도 5 신윤복, 〈아기업은 여인〉, 1813년, 지본담채, 23.3×24.8cm, 국립중앙박물관

¹⁹⁾ 이왕가박물관은 해방 이후 덕수궁미술관으로 존속하다가 1969년 국립박물관(현 국립중앙박물관)에 흡수·통합되었으며, 그 소장품은 덕수품으로 분류되어 관리되고 있다. 유물카드에는 소장품의 원 매도자와 구입가격, 구입년월일이 기록되어 있다. 박계리, 「20世紀 韓國繪畫에서의 傳統論」, 이화여자대학교 대학원 박사학위논문(2006), pp. 79-95 참조.

〈표 1〉 이왕가박물관이 구입한 신윤복의 그림²⁰

	작품 번호	작품명	수량	크기(cm)·형태 제작연도	매입 연도	매도자	비고 (『국립박물관소장품목록』 작품 명칭)
1	덕수 939	풍속산수화	2	47.0~58.5×32.1 지본채색	1908년	스즈키 게타로	申潤福· 姜彝五筆風俗山水圖
2	덕수 1103	신윤복필 여속도첩	6	(대)29.7×24.5 (소)28.2×19.1 견본채색, 1805	1908년	스즈키 게타로	申潤福筆風俗圖
3	덕수 1938	이하응 초상	1	132.1×67.6 견본채색	1909년	스즈키 게타로	傳申潤福筆肖像畫
4	덕수 2291 -13,14	아기업은 여인/ 투계도	2	23.3×24.8 23.0×23.6 지본채색, 1813	1910년	곤도 사고로	申潤福筆風俗圖/ 申潤福筆鷄圖
5	덕수 3750	행려인물도	4	119.7×37.6 견본채색, 1808	1912년	시마오카 타마키치	申潤福筆山水人物圖
6	덕수 4174	전신윤복필미인도	1	101.5×38.5 지본채색	1913년	이성혁 (李性熾)	申潤福筆美人圖
7	덕수 4377	풍속도첩	7	(대)25.1×37.3 (소)19.7×23 지본채색	1913년	이성혁 (李性熾)	傳申潤福筆風俗圖

이왕가박물관은 1908년 스즈키 게타로(鈴木桂次郎)에게서 《여속도첩》을, 그리고 1912년 시마오카 타마키치(島岡玉吉)로부터 《행려인물도》를 구입하였다. 또 〈아기업은 여인〉과 〈투계도(鬪鷄圖)〉가 포함되어 있는 화첩은 1910년 곤도 사고로(近藤佐五郎, 1867~?)로부터 구입하였다.²¹ 그리고 이보다 시기는 내려가지만 《혜원전신첩》은 앞에서 언급했듯이 전형필이 1935년 즈음 도미타상회(富田商會)로부터 구입한 것이다.

현상만으로 보았을 때 신윤복의 풍속화는 조선인보다 일본인이 더 애호했던 듯하다. 그러나 이는 1900년대 고미술품이 골동품으로 거래가 시작되던 시기에 일본인 골동상인들의 활약

²⁰ 〈표1〉에서 〈이하응 초상〉(덕수 1938)의 경우 1909년 구입 당시 신윤복의 전칭 작품이었으나, 현재는 작자 미상의 초상화로 보물 제1499-2호로 지정되어 있다. 국립박물관편, 『國立博物館所藏品目錄-舊德壽宮美術館』(국립박물관, 1971), pp. 281-335 참조.

²¹ 李源福, 앞의 논문, pp. 106-107; 李源福, 「蕙園 申潤福의 書畫」, 『潤松文華』 59 (韓國民族美術研究所, 2000), p. 92 참조.

으로 나타난 현상이었다.²² 1904년에 간행된 요시쿠라 본노(吉倉凡農)의 『기업안내실리지조선(企業案内實利之朝鮮)』에 의하면 조선에 진출해 성공할 수 있을 만한 업종의 하나로 '골동상'을 꼽았으며, 실제로 1902년에 서울에 사는 골동상이 10명에 불과했던 것이 1909년에 이르러서는 그 숫자가 162명으로 크게 증가하였던 상황으로 미루어 당시 일본인 골동상인들의 활약을 짐작할 수 있다.²³

골동상들의 활약은 일제강점기 초기 박물관들의 설립과 맞물려 더욱 활기를 띠었던 듯하다. 특히 서화의 최대 수집자로서 1909년에 건립된 우리나라 최초의 박물관인 이왕가박물관의 역할을 빼놓을 수 없다. 이왕가박물관은 1917년까지 앞에서 언급했던 신윤복의 풍속화를 비롯해서 김홍도, 김득신 등의 풍속화들을 스즈키 게타로나 곤도 사고로 등의 골동상들을 통해서 구입하였다.²⁴

곤도 사고로는 일제강점기 혼마치(本町, 지금의 충무로)에서 곤도골동점(近藤骨董店)을 운영한 골동상이었다. 그는 일본 규슈 후쿠오카(福岡) 출신으로 일제강점기 이전에 조선으로 건너와 1892년 부산공립병원 약국장(藥局長)을 지냈고 각종 약품 관련 사업에 관여하였다. 1900년 중국 북경(北京)에서 의화단(義和團)과 열강 8국의 연합군이 격돌한 북청(北淸)사건이 일어나자 상황 시찰을 위해 상해(上海), 북경, 천진(天津) 각지를 돌아보던 중 골동품에 취미를 가지게 되었고 이후 서화골동상(書畫骨董商)이 되었던 것으로 여겨진다.²⁵

《혜원전신첩》을 소장하였던 도미타상회(富田商會)는 도미타 기사쿠(富田儀作, 1858~1930)가 남대문에 세운 상점이었다. 도미타 기사쿠는 1899년에 한국에 건너와 은물광산을 경영하였으며, 1907년에는 진남포에서 삼화농장을 운영하였다. 1908년 삼화고려소(三和高麗燒)라는 도자기 제조공장까지 운영하였다. 서울에서는 도미타상회라는 간판을 걸고 '조선고미술 공예품 진열관'을 운영하여 전국에서 도자기 및 각종 고미술품을 사들여 판매 전시하였다. 1922년에는 주식회사 조선미술품제작소를 설립하였는데, 이는 1908년 이왕가에서 창설한 공예품 제작소를 도미타가 인수하여 주식회사를 설립한 것이다.²⁶

²² 김상엽, 「일제강점기의 고미술품 유통과 거래」, 『근대미술연구』(국립현대미술관, 2006), pp. 151-172.

²³ 이순자, 「일제강점기 고적조사사업 연구」, 숙명여자대학교 대학원 박사학위논문 (2007), pp. 10-20.

²⁴ 박계리, 앞의 논문, pp. 79-95 참조.

²⁵ 한국근현대인물자료(<http://db.history.go.kr>); 芳賀登 編集, 『日本人物情報大系』72, 朝鮮編2 (東京:皓星社, 2001)

²⁶ 정규홍, 『우리 문화재 반출사』(학연문화사, 2012), pp. 430-432; 도미타 세이이치, 『식민지 조선의 이주일본인과 지역사회: 진남포의 도미타 기사쿠』(국학자료원, 2013); 김상엽, 「경성의 미술시장과 일본인 수장가」, 『한국근현대미술사학』27 (2014), pp. 164-171.

이처럼 곤도 사고로나 도미타 기사쿠는 처음부터 골동상으로 활동한 것은 아니었고 조선에서 골동업과는 전혀 관련 없는 사업을 일제의 보호 아래 성공적으로 일구었고 이후 안정된 재력과 인맥을 바탕으로 골동업에 참여하였다. 당시 조선에서의 골동업이 큰 수익을 남기는 사업이었던 것은 분명하다.

2. 신윤복 회화의 일본 전래와 그 의미

그렇다면 19세기 우리나라 기록에 나타나지 않았던 화가인 신윤복의 풍속화를 일본인 골동상인들은 어떻게 매매 대상으로 보았던 것일까. 1996년 일본으로부터 입수한 〈기마절류도(騎馬折柳圖)〉, 〈서원아집도(西園雅集圖)〉, 〈당현종상마도(唐玄宗賞馬圖)〉에는 ‘조선국혜원사 신미신행(朝鮮國蕙園寫 辛未信行)’이라는 관서와 1811년 신미사행의 사자관(寫字官)으로 도일했던 동강(東岡) 피종정(皮宗鼎, 1763~?)의 제시가 적혀 있다.²⁷ 1811년 신미사행의 화원은 이의양(李義養, 1768~?)이었기 때문에, 신윤복의 그림은 사자관 피종정이 선물용으로 준비해간 것으로 여겨진다. 피종정은 신윤복의 모친 홍천피씨(洪川皮氏)와 본관·성이 같기 때문에 신윤복과 인척간이었을 가능성이 있다.

2015년 고궁박물관 ‘그림으로 본 조선통신사’전에서 공개된 〈고사인물도〉에도 제시와 함께 ‘조선 동강제 신미○○(朝鮮東岡題 辛未○○)’와 ‘조선국 혜원사 경사화원(朝鮮國蕙園寫京師畫員)’이라는 관서가 있다. ‘신미년’이라는 연도, ‘조선’이라는 국호, 그리고 피종정과 신윤복이 각각 쓰고 그렸음을 언급한 것으로 보아, 이 그림 역시 앞의 그림들과 마찬가지로 신윤복이 그리고 피종정이 제시와 관서를 써서 1811년 신미사행 때 일본에 가져간 것임을 알 수 있다. 또한 ‘경사화원(京師畫員)’이라는 언급을 통해 신윤복이 조선의 수도 한양에서 활동한 화가라는 사실을 확인할 수 있다.

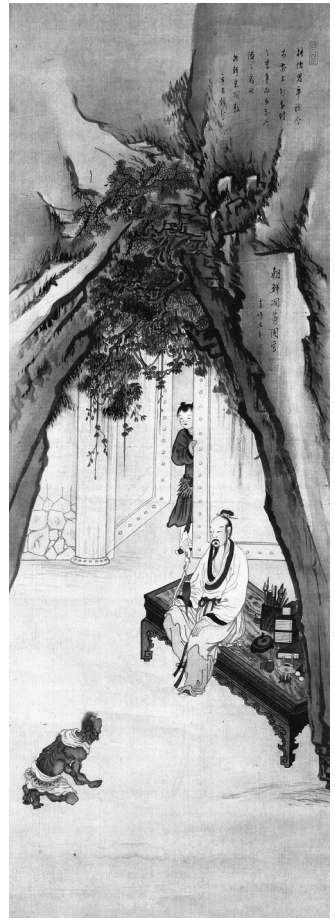
〈고사인물도〉는 제갈량(諸葛亮)이 맹획(孟獲)을 일곱 번 잡았다 놓아주어 심복으로 만들었다는 『삼국지연의(三國志演義)』의 칠종칠금(七縱七擒)을 그린 것으로, 제갈량 앞에 악귀처럼 묘사된 맹획(孟獲)이 무릎을 꿇고 있는 장면이 신윤복의 섬세한 필치로 묘사되었다(도 6). 피종정은 이 그림에 대해 “(맹획이) 마침내 (제갈량) 앞에서 명령을 듣고 있다는 것은 알겠으나 (제갈

²⁷ 「180여년만에 되돌아온 신윤복 3폭 족자」 『한국일보』 (한국일보사, 1996. 4. 2.); 홍선표, 「조선후기 한일간 화적의 교류」, 『미술사연구』 제11호 (1997), pp. 4-5. 〈기마절류도〉, 〈서원아집도〉, 〈당현종상마도〉는 1996년 대동문화재단 연구소가 일본에서 구입한 그림들이다.

량이) 무슨 분부를 하는지 모른다. 그렇지만 (제갈량의) 도덕이 매우 높음을 알 수 있다(能使思卒聽令於前 未知分付之甚事 而可知道德之高也)”라고 적고 있다.²⁸

피중정이 일본에 전한 신윤복의 <기마절류도>, <서원아집도>, <당현종상마도>, <고사인물도> 등을 통해 요시다 에이자부로(吉田英三郎)가 앞에서 언급한 것처럼 일본인들에게는 신윤복이 순조연간에 활동한 화가로 알려졌을 것으로 여겨진다. 그리고 백마를 탄 선비가 다리를 건너면서 버드나무 가지를 꺾는 모습을 묘사한 풍속도인 <기마절류도>를 포함하여, 고사인물도인 <서원아집도>, <당현종상마도>, <고사인물도>는 모두 여속을 주제로 한 풍속도는 아니지만 신윤복이 섬세한 인물 묘사에 능한 화가로, 더욱이 외교사절단이 선물로 가져올 만큼 수준이 높은 조선 화가로 일본인에게 알려지는데 큰 역할을 했을 것으로 보인다.

한편 피중정이 신미사행 때 신윤복의 그림을 일본에 전래시켰던 상황으로 미루어 피중정이 일본의 여속을 표현한 우키요에를 조선에 가져왔을 가능성과 신윤복이 이를 감상했을 가능성을 상정할 수 있다. 조선 통신사가 일본의 여속을 표현한 우키요에를 알고 있었다는 사실은 1719년 통신사 홍치중(洪致中, 1667~1732)을 따라 일본을 다녀온 제술관(製術官) 신유한(申維翰, 1681~1753)의 『해유록부문견잡록(海游錄附聞見雜錄)』에 언급된 일본 춘화, 즉 우키요에에 대한 언급을 통해서 알 수 있다.²⁹ 그는 일본인들이 ‘춘화도를 품속에 지니고 다녔다’고 이야기하면서 그 행태를 비난하는 글을 썼다. 그러던 것이 1785년 이후에 제작된 것으로 추정되는 일본의 <미인도>가 조선의 대표적 서화 수장가인 김광국(金光國, 1727~1797)의 <석농화원>에 포함되



도 6 신윤복, <고사인물도>, 1811년경, 견본담채, 118.5×43.0cm, 개인 소장

²⁸ 피중정 제시의 원문 탈초와 번역은 한국고전번역원 한문고전자문서서비스에서 도움을 주셨다. 지면으로나마 감사의 뜻을 전한다.

²⁹ 정병모, 『한국의 풍속화』(한길아트, 2000), pp. 355-356.



도 7 작자미상, <미인도>, 18세기, 지본채색, 31.0×45.5cm, 개인소장

었다(도 7).³⁰ 따라서 피중정, 혹은 피중정이 아니더라도 조선인 통신사를 통해 들어온 일본 우키요에를 신윤복이 접했을 가능성이 있다.

신윤복의 《혜원전신첩》에서 그림의 중심이 된 ‘기녀’라는 소재, 밝고 다채로운 채색, 인물 묘사 등 새로운 소재와 양식은 일본 우키요에와의 친연성을 부인할 수 없다. 특히 《석농화원》에 포함된 우키요에 <미인도>에 나타난 표정 없는 하얀 얼굴에 치켜 올라간 눈, 작은 입 등의 인물 묘사는 신윤복의 기녀 묘사에서 주로 나타나는 특징이어서 일본 우키요에와의 영향 관계의 가능성을 가늠케 한다. 세키노 다다시가 자신의 저서에서 신윤복의 그림을 ‘우키요에풍’이라 서술한 것은 정치적 의도를 다분히 반영한 것이지만 또 한편으로는 양식상의 유사성을 감지했던 것으로 보인다.

18세기 후반 김광국이 자신이 소장한 일본 우키요에 <미인도>에 대해 “일본인의 정교한 기술이 서화에 미치지 못했다”고 평가한 사실에서도 알 수 있듯이 조선 후기에는 일본 우키요에에 대한 인식이 아직 보편화되지 않았다. 따라서 같은 시기 ‘우키요에풍’ 신윤복의 여속도 역시 당시에는 좋은 평가를 받지 못했을 것이고 음성적으로 제작되었을 것으로 보인다. 그러던 것이 1910년 전후 이왕가박물관의 수집품에 신윤복의 여속도가 포함되는 변화가 나타났고, 그러한 변화는 앞의 기록에서 볼 수 있듯이 일제강점기 지식인들의 신윤복 인식에 영향을 주었다.

³⁰ 박효은, 「김광국의 《석농화원》과 18세기 후반 조선 화단」, 『遊戯三昧—선비의 예술과 선비취미』(학고재, 2003), pp. 137-139; 국립중앙박물관편, 『미술 속 도시, 도시 속 미술』(국립중앙박물관, 2016), pp. 136-139.

IV. 일제강점기 신윤복 풍속화의 모방과 재평가

일제강점기 이왕가박물관에서 수집한 신윤복 여속도는 조선시대 왕실의 서화 취미와는 다른 이례적인 것으로 볼 수 있다. 최근 연구에 의하면 이왕가박물관의 풍속화 수집에 대해 '풍속화에 대한 관심이 곧 일반인들의 생활사에 관심을 갖는 근대적 감식안의 부각'이라고 보았다.³¹ 그러나 조선 후기 자비대령화원 녹취재 화문에서 드러나듯이 조선 왕실에서도 풍속화에 대한 관심은 영조연간 이후 계속 유지되었음을 알 수 있다.³² 반면에 여속, 특히 기녀 소재는 자비대령화원 녹취재 화문에도 보이지 않다가 일제강점기 이왕가박물관에서 신윤복의 여속도를 수집한 것이다. 이는 시대의 변화에 따른 새로운 현상이다.

이왕가박물관이 수집한 신윤복의 여속도는 <표1>을 통해 알 수 있듯이 일반 부녀자는 물론이고 기녀의 생활 풍속 장면들이 포함되어 있다. 특히 신윤복의 <연당의 여인>, <거문고 즐고르는 여인>(덕수 1103) 등은 기녀들이 궁중이나 사가 행사도 등의 부수적인 존재로 묘사되었던 것과도 달리 그림의 주인공으로 묘사되었다. 또한 기녀가 주인공으로 묘사된 미인도 계열의 그림처럼 성적(性的) 이미지를 부각시키는 것이 아니라 기녀들의 심리 상태나 생활 풍속을 묘사하는데 중점을 두었다(도 8).

<연당의 여인> 등과 같은 그림을 통해 이제까지 그림 속에서 소외되었던 여성, 특히 '기녀'를 남성의 소유물이 아닌 주체적 인물로 부각시킴으로써 봉건적 성 윤리에서 벗어나고자 하였고 나아가 <해원전신첩>처럼 기녀를 통해 양반 사회의 부조리를 풍자하려 했다는 점에서 신윤복의 여속도는 근대성을 띠고 있다. 이러한 신윤복의 여속도가 일제강점기 이왕가박물관의 감식안의 근대적 변화를 맞이하여 수준 높은 감상품으로서, 가치 있는 수집품으로서 공식적으로 받아들여졌던 것이다.

그런데 신윤복의 그림은 이왕가박물관이 수집하기 시작한 시기보다 조금 앞서 19세기 말 저변화된



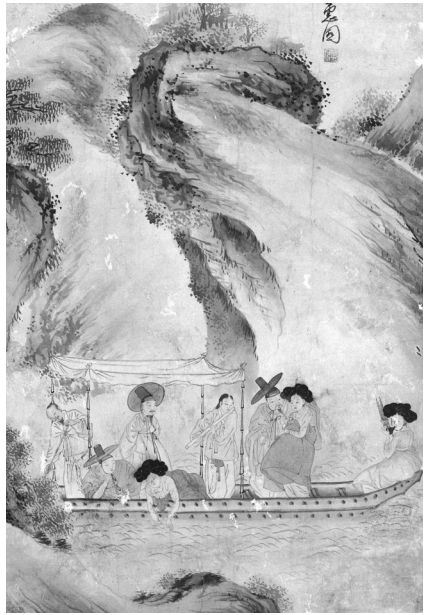
도 8 신윤복, 《여속도첩》〈연당의 여인〉, 견본 채색, 26.2×19.1cm, 국립중앙박물관

³¹ 박계리, 앞의 논문, p. 87.

³² 강관식, 『조선후기 궁중화원 연구』 상 (돌베개, 2001), pp. 243-334 참조.

수요자들의 취향에 부응하며 그림을 제작했던 화가들에 의해 적극적으로 받아들여졌다. 그림 수준은 낮지만 신윤복의 《혜원전신첩》을 모티프로 한 모방 그림들이 다수 전해지기 때문이다. 이왕가박물관이 1908년 스즈키 게타로부터 구입한 《풍속산수화》(덕수 939) 중 2점도 그 중 하나이다. 이 두 점의 그림은 신윤복의 《혜원전신첩》 중 〈주유청강(舟遊淸江)〉과 〈휴기담풍(携妓踏楓)〉을 각각 모방한 것이다. 〈주유청강〉을 모방한 그림은 앞에서 언급한 『조선명화전람회목록』(1931년 간행)에 이왕가박물관 소장 신윤복의 〈풍속도(風俗圖)〉라는 이름으로도 게재되었다(도9).³³ ‘혜원(蕙園)’이라는 관서가 쓰인 〈풍속도〉에 묘사된 산수 표현은 《혜원전신첩》 〈주유청강〉에서보다 위로 확장되었고 필법이 짧고 불안하게 흔들려 신윤복의 진작으로 보기 어렵다. 또한 배 오른쪽에 앉아 있는 여성의 치마나 배 왼쪽에 뒷짐을 지고 있는 선비의 도포에 뚜렷이 나타난 이중윤곽선묘법은 이 그림이 19세기 말 20세기 초 즈음에 제작되었음을 짐작케 한다.

19세기 말 이후 신윤복의 《혜원전신첩》을 모방한 그림들은 신윤복이 여속화가·춘화가로서의 이미지를 강화시키는 결과를 가져왔다. 대표적인 예로 《혜원전신첩》 중 〈이부탐춘(嫠婦耽春)〉은 시대를 이어서 여러 화가들에 의해 지속적으로 모방되었다(도 10). 그 중 하나는 독일 군인이었던 헤르만 산더(Hermann Gustav Theodor Sander, 1868~1945)가 1907년 2~3월에 조선을 방문해서 2권의 《풍속화첩》을 구입했는데, 그 안에 포함되어 있다(도 11).³⁴ 《혜원전신첩》 〈이부탐춘〉이 가로가



도 9 작자미상, 《풍속산수화》 중, 지본채색, 47.0×32.1cm, 국립중앙박물관



도 10 신윤복, 《혜원전신첩》 〈이부탐춘〉, 지본채색, 28.2×35.6cm, 간송미술관

³³ 石井柏亭 編, 앞의 책, 도153; 김상엽·황정수 편저, 『경매된 서화』 (시공사, 2005), p. 158 참조.

³⁴ 국립민속박물관편, 『독일인 헤르만 산더의 여행』 (국립민속박물관, 2006)



(左)도 11 운하, 《풍속화첩》〈소년과부하고 과년한 색시하고 개흘레 구경하는 것〉, 1907년, 마본채색, 24.0×18.5cm, 국립민속박물관



(右)도 12 《풍속화첩》〈매화와 동백〉, 1907년, 마본채색, 24.0×18.5cm, 국립민속박물관

긴 화면에 담 너머 흐드러지게 핀 꽃나무를 배경으로 여인들의 수줍은 모습을 서정적으로 담아 냈는데 비해, 헤르만 산더가 구입한 《풍속화첩》 중의 장면에는 교미하는 개의 모습을 바라보는 무표정한 두 여인에 초점을 맞추어 그려냈다. 화제도 “소년과부하고 과년한 색시하고 개흘레하는 구경하는 것”(이하 <소년과부하고 과년한 색시>로 지칭)이라 길게 직설적으로 쓰여 있다.

헤르만 산더의 《풍속화첩》〈소년과부하고 과년한 색시>에는 오른쪽 상단에 “운하(雲荷)”라고 쓰여 있고 그 밑에 두 개의 인장이 있는데, 하나는 ‘영수신전(永守信傳)’, 또 하나는 ‘황종구인(黃鍾九印)’이다. 이 화첩의 첫 장 그림에도 역시 ‘대한정삼품황종구사(大韓正三品黃鍾九寫)’라 관서와 함께 ‘해은도인(解隱道人)’, ‘유곡선생(幽谷先生)’, ‘화산동중(華山洞中)’이 나란히 쓰여 있고 제작연도인 1907년 여름인 ‘정미중하(丁未仲夏)’로 마무리하였다(도 12). 관서로 보면 황종구가 이 화첩을 그린 화가일 가능성이 있으나 각 장면마다 각기 다른 이름이 쓰여 있는 것으로 보아, 함께 언급된 ‘해은도인’과 ‘유곡선생’을 비롯한 14명의 인물이 화가로 여겨진다. 즉 정삼품 관리였던 황종구가 운영하는 공방에 소속된 화가들이 그린 것으로, ‘운하’는 그 중 한 명으로 여겨진다.³⁵

³⁵ 황종구에 대해서는 『승정원일기』에 기록이 보인다. 즉 ‘황종구를 假監役官으로 삼았다’, ‘본원의 吏文學官 黃鍾九와 尹泰榮이 탈이 있으니’ 등의 내용으로 미루어 화첩 속의 황종구와 일치한다면 황종구는 土木과 營繕을 담당

이 화첩은 서양인 수요자의 요청에 의해 다양한 조선인들의 생활 모습과 풍속을 묘사한 그림들을 모아 묶은 것으로, <소년과부하고 과년한 색시>는 서양인 수요자에게 <혜원전신첩> <이부탐춘>이 갖는 에로티시즘적 의미보다는 <풍속화첩>의 맥락에서 조선 여인들의 복식과 머리 모양 등에 초점을 두었을 것으로 보인다.

이러한 신윤복 <이부탐춘> 도상의 유통은 비록 이를 모방한 화가가 신윤복이나 <혜원전신첩>을 인지했는지 알 수 없으나, 신윤복이 춘화를 그리는 화가라는 이미지를 부가하는 결과를 낳았다. 그 대표적인 예는 춘화첩인 <무산쾌우첩>이다. 이 화첩은 신윤복의 전칭 작품으로 알려졌지만 양식상 이중윤곽선묘법이나 야광 빛의 화학 안료로 채색된 점 등은 헤르만 산더 <풍속화첩>과 유사한 모습을 보여 19세기 말에서 20세기 초 즈음에 제작되었을 것으로 보인다. 특히 <혜원전신첩> <이부탐춘> 중 머리를 땅아 내린 소녀가 옆의 여인을 슬며시 잡고 있는 모습과 달리, 이를 모방한 <무산쾌우첩>과 헤르만 산더 <풍속화첩>의 각 장면에서는 소녀가 한 손으로 입을 가리고 있어 당시 같은 도상이 유통되고 있었던 것으로 보인다(도 13).

<혜원전신첩> <이부탐춘> 도상은 일제강점기의 화가 최우석(崔禹錫, 1899~1964)의 춘화첩인 <운우도첩>으로 이어진다(도 14). 일제강점기 주류 화가로 활동했던 김은호(金殷鎬, 1892~1979)가 경제적으로 어려웠던 젊은 시절에 부호(富豪)의 주문으로 춘화첩을 그린 일화를



도 13 작자미상, 《무산쾌우첩》, 19세기 말 20세기 초, 지본채색, 26.0×48.0cm, 국립중앙박물관



도 14 최우석, 《운우도첩》, 지본채색, 20.6×27.1cm, 국립중앙박물관

했던 선공감의 종9품 임시관직인 가감역관이나 承文院에 속하여 외교 문서를 처리하는 일을 맡아보던 벼슬인이 이 문학관으로서 관직을 역임하였던 것으로 여겨진다. 더욱이 가감역관으로서 오를 수 있는 최고 품계가 정3품이었던 것으로 보아 헤르만 산더가 1907년 화첩을 구입할 당시에 황종구는 자신이 오를 수 있는 최고의 관직에 올랐던 것으로 보인다. 황종구는 외교문서를 처리하는 이문학관으로서 외국 사정에 밝았기 때문에 외국인들이 선호했던 그림 제작에도 관여하였던 것으로 여겨진다. 『承政院日記』 丁卯年(1867년) 5월 1일(癸丑); 戊辰年(1868년) 12월 21일(甲子); 신선영, 『箕山 金俊根 繪畫 研究』, 한국학중앙연구원 박사학위논문 (2012), pp. 169-173.

언급하였는데, 이로 보아 예술 작품을 그렸던 중앙 화단의 화가들도 종종 주문에 의해 춘화를 제작했던 것으로 보인다.³⁶ 《혜원전신첩》 〈이부탐춘〉을 모방한 최우석의 《운우도첩》 그림에서는 과부와 소녀가 쪽을 진 기혼 여성 둘로 대체되지만 전체적인 구성은 《혜원전신첩》 〈이부탐춘〉과 유사하다. 이렇게 《혜원전신첩》의 장면은 춘화첩을 그리는 화가들에게 차용되었고 이후 대개의 춘화첩들은 혜원이라는 이름으로 《혜원전신첩》의 장면들을 광범위하게 활용하여 유통되기에 이른다.

그 중에는 1994년 일본으로부터 입수된 《속화첩(俗畫帖)》이 있다.³⁷ 《속화첩》은 10면으로 이루어졌으며 그 중 5면은 《혜원전신첩》, 그리고 3면은 신윤복 전칭의 춘화첩의 장면들과 유사하다. 《속화첩》을 처음 소개한 일본의 미술사학자 요시다 히로시(吉田宏志)의 《속화첩》과 《혜원전신첩》의 비교는 주목할 만하다. 그는 《혜원전신첩》의 경우 화면의 관(款)·인(印)·명문(銘文)이 일정치 않고 관과 명문의 서체, 그리고 화풍의 차이가 있어 《혜원전신첩》의 제작 시기에 대해서는 몇 년인가의 폭을 상정할 수 있는데 반하여 《속화첩》의 경우는 관·인, 그리고 작품의 양식이 동일하여 10면의 제작이 단기간에 이루어졌을 것으로 보았다. 또한 《혜원전신첩》이 철선묘에 가까운 선으로 묘사되고 있는데 반해 《속화첩》은 단속적(斷續的)인 단선(短線)을 사용하고 있고, 인물 묘사에서 《혜원전신첩》의 경우 눈초리가 가늘고 길게 치켜 올라가 있는 것에 비해 《속화첩》은 원점(圓點)으로 표현되고 있어 김홍도의 인물 표현과 유사하다고 언급하였다. 이러한 차이에도 불구하고 요시다는 《속화첩》이 신윤복이 아닌 다른 화가에 의해 그려졌을 가능성보다는 《속화첩》의 조방하고 엉성한 표현이 신윤복에 의해 《혜원전신첩》보다 먼저 그려졌을 단서라고 결론을 내리고 있다.³⁸ 그러나 이와 같은 요시다는 상세한 비교는 두 화첩의 제작 시기의 선후 문제나 《속화첩》의 작자에 대해 달리 해석할 여지를 준다.

《속화첩》에는 역시 《혜원전신첩》의 〈이부탐춘(嫠婦耽春)〉을 모방한 〈유하관희구도(柳下觀戲狗圖)〉가 있다(도 15).³⁹ 그런데 《속화첩》 〈유하관희구도〉는 《혜원전신첩》 〈이부탐춘(嫠婦

³⁶ 김은호, 『書畫百年』(中央日報 東洋放送, 1977), p. 62.

³⁷ 이진환, 「蕙園『俗畫帖』眞僞로 바라본 고미술품의 眞贋問題」, 『미술세계』 116 (1994. 7), pp. 66-69.

³⁸ 吉田宏志, 「新出『蕙園風俗畫帖』에 관하여」(1994.6). 許英桓, 「혜원 신윤복의 작품세계」, 『미술사학』 7 (1995), pp. 298-301 참조. 허영환 역시 요시다는 마찬가지로 《俗畫帖》이 물감의 질, 구도와 기법의 미숙, 인물의 묘사, 옷주름과 신발 등의 묘사 등에 있어서 《蕙園傳神帖》보다 수준이 떨어지기 때문에 신윤복이 속화를 그리기 시작한 30대 초반에 《蕙園傳神帖》보다 먼저 그려졌을 것으로 보았다. 許英桓, 「혜원 신윤복의 작품세계」, 『미술사학』 7 (1995), pp. 285-286.

³⁹ 仁友會編, 『秘玩古美術精品展』(영창서림, 1994), pp. 75-79 참조.



도 15 전 신윤복, 《속화첩》 〈유하관희구도(柳下觀戲狗圖)〉,
지본채색, 28.2×35.2cm, 개인소장

耽春)과 달리 좌우가 바뀌어 여성들이 왼쪽에서 오른쪽으로 향해 서있다. 그리고 헤르만 산더의 《풍속화첩》〈소년과부하고 과년한 색시〉에서처럼 연못이 표현되어 있고 소녀가 한 손으로 입을 가리고 있다. 과부로 묘사되었던 소복을 입은 여성은 최우석의 《운우도첩》에서처럼 색깔 옷을 입은 기혼자로 묘사되었다. 《속화첩》 그림들이 짧게 끊어지면서도 거친 필치는 차치하고서라도 〈유하관희구도〉의 도상적 특징은 앞에서 언급한

19세기 말 이후 유통되었을 것으로 추정되는 〈이부탐춘〉 모방작들과 유사하다.

이렇게 《무산쾌우첩》이나 《운우도첩》이 《혜원전신첩》 〈이부탐춘〉을 포함함으로써 신윤복의 춘화가로서의 이미지를 예고하였다면, 《속화첩》은 춘화가로서의 이미지가 정착되었음을 의미한다는 점에서 자료적 가치가 있다. 《속화첩》의 화가는 ‘혜원’이라는 이름을 인지하고 있었고 또한 〈이부탐춘〉 뿐만 아니라 《혜원전신첩》의 다양한 장면을 활용하여 《속화첩》을 구성하였으며 이를 춘화들과 뒤섞어 놓았다. 이렇게 여속화가·춘화가로의 신윤복에 대한 이미지는 《혜원전신첩》의 모방작들이 춘화로 진행되는 과정에서 더욱 강화되었던 것이다.

V. 결론

19세기 초에 활동했던 신윤복과 그의 풍속화는 일제강점기에 이르러서야 본격적으로 기록되면서 주목받기 시작했다. 1910~20년대 간행된 『조선서화가열전』, 『근역서화징』에서는 신윤복의 약력과 풍속화에 능했다는 사실을 서술하였고, 1930년대 간행된 『조선명화전람회목록』, 『조선중앙일보』 등에서는 신윤복의 풍속화에 대해 ‘조선풍속화계의 백미와 ‘부세회풍(浮世繪風)’이라는 해석이 이루어졌다. 하층민들의 생활 풍속을 그린 신윤복의 풍속화에 대해 ‘조선풍속화계의 백미’라는 평가는 1938년 『문장』에서 김용준의 ‘가장 위대하고 혁명적 정신이 풍부한 작가’라는 신윤복 극찬으로 이어졌다. 또 신윤복의 풍속화의 ‘부세회풍’이라는 해석은 여속을 그린 신윤복을 주목케 하였고, 1939년 문일평의 『호암전집』에서 언급한 신윤복이 “너무 비속한 것을 그리다가 도화서를 쫓겨났다”라는 언급은 ‘여속화가 신윤복’을 공고케 하였다.

이러한 기록들은 신윤복의 풍속화가 일제강점기 정치·사회적 요구와 대중들의 심미 취향에 맞추어 선택되면서 나타난 결과였다. 특히 1930년대 《혜원전신첩》이 공개되면서 신윤복에 대한 당대 지식인들의 평가와 해석이 활발히 이루어졌던 것이다. 그리고 신윤복의 풍속화는 조선 전통에의 향수로서, 에로티시즘적 이미지로서 일반에 소비되었다.

특히 신윤복의 풍속화에서 에로티시즘적 이미지의 부각은 신윤복 풍속화의 모방작들을 통해 더욱 분명하게 드러났다. 《혜원전신첩》 〈이부탐춘〉을 모방한 그림이 포함된 헤르만 산더의 《풍속화첩》, 《무산쾌우첩》, 최우석의 《운우도첩》, 《속화첩》 등의 예처럼 《혜원전신첩》 도상의 유통은 19세기 말 20세기 초부터 이루어졌고 춘화첩의 모티브로도 활용되었다. 그리고 일제강점기에 이르러 신윤복과 《혜원전신첩》이 일반 대중에게 알려지자 ‘신윤복’ 또는 ‘혜원’이라는 이름으로 제작된 춘화첩이 나타났다. 이로 인해 신윤복 풍속화의 에로티시즘적 이미지는 더욱 강화되었고 지금에 이르러 신윤복이 여속화가·춘화가로서의 평가를 얻게 되는데 큰 역할을 했다.

이와 같이 19세기 초에 활동했던 신윤복과 그의 풍속화가 일제강점기에 조명을 받았다는 사실에 초점을 맞추어, 화가와 작품이 시대의 흐름에 따라 어떻게 조응하여 평가와 해석이 이루어지는지 그 과정을 살펴보았다. 19세기 말 민간의 미술시장에서 활동했던 무명 화가들은 에로티시즘적 요소가 있는 신윤복의 풍속화를 활용하여 춘화첩을 제작함으로써 신윤복의 풍속화는 생명력을 유지하고 있었고, 일제강점기에 이르러 새로운 미술 제도인 박물관과 지식인들은 신윤복의 풍속화를 잊혀가는 조선의 풍속을 묘사한 그림으로, 혹은 우키요에풍의 그림으로 평가하면서 신윤복은 김홍도에 버금가는 풍속화가로 자리매김하였다. 신윤복의 풍속화는 예술적 가치뿐 아니라 시대의 변화에 따른 미술 환경에 맞추어 선택된 대표적 예로서 중요한 의미를 지닌다.

***주제어(key words)** 신윤복(申潤福, Sin Yun-bok), 혜원전신첩(蕙園風俗畫帖, the album Genre Paintings by Hyewon), 이부탐춘(嫠婦耽春, A Widow's Lust in Spring), 근역서화징(楹域書畫徵, Geunyeok seohwa jing: Biographical Records of Korean Painters and Calligraphers), 조선명화전람회목록(朝鮮名畫展覽會目錄, Chosen meiga tenrankai mokuroku: Exhibition Catalogue of Joseon Fine Paintings), 조선고적도보(朝鮮古蹟圖譜, Illustrated Catalogue of Joseon Historic Places and Remains), 오세창(吳世昌, Oh Sechang), 문일평(文一平, Mun Ilpyeong), 김용준(金瑢俊, Gim Yong-jun), 이왕가박물관(李王家博物館, Museum of the Yi Royal Family), 도미타 기사쿠(富田儀作, Tomita Gisaku), 우키요에(浮世繪, Ukiyo-e), 춘화(春畫, Pornographic painting)

▣ 투고일 2018년 9월 11일 | 심사개시일 2018년 9월 17일 | 심사완료일 2018년 11월 11일 ▣

참고문헌

1. 단행본

- 강관식, 『조선후기 궁중화원 연구』 상, 돌베개, 2001.
- 関野貞, 『朝鮮の建築と藝術』, 岩波書店, 1941.
- 吉田英三郎, 『朝鮮書畫家列傳』, 京城日報社, 1915.
- 김상엽·황정수 편저, 『경매된 서화-일제시대 경매도록 수록의 고서화』, 시공아트, 2005.
- 김은호, 『書畫百年』, 中央日報 東洋放送, 1977.
- 도미타 세이이치/우정미·오미일 역, 『식민지 조선의 이주일본인과 지역사회: 진남포의 도미타 기사쿠』, 국학자료원, 2013.
- 文一平, 『湖岩全集』第二卷 文化風俗篇, 朝鮮日報社出版部, 1939.
- 芳賀登 編集, 『日本人物情報大系』72, 朝鮮編2, 東京: 皓星社, 2001.
- 石井柏亭 編, 『朝鮮名畫展覽會目』, 東京: 國民美術協會, 1931.
- 吳世昌/東洋古典學會 譯, 『국역 근역서화징』 하, 시공사, 1998.
- 이태호, 『조선후기 회화의 사실정신』, 학고재, 2002.
- 정규홍, 『우리 문화재 반출사』, 학연문화사, 2012.
- 정병모, 『한국의 풍속화』, 한길아트, 2000.
- 朝鮮總督府 編, 『朝鮮古蹟圖譜』14, 京城: 朝鮮總督府, 1915.
- 崔淳雨, 『崔淳雨全集』3, 학고재, 1992.

2. 논문

- 권행가, 「1930년대 古書畫展覽會와 경성의 미술 시장-吳鳳彬의 朝鮮美術館을 중심으로」, 『한국근현대미술사학』19, 2008.
- 吉田宏志, 「新出「蕙園風俗畫帖」에 관하여」, 1994.6; 許英桓, 「혜원 신윤복의 작품세계」, 『미술사학』7, 1995에 수록
- 김상엽, 「경성의 미술시장과 일본인 수집가」, 『한국근현대미술사학』27, 2014.
- _____, 「일제강점기의 고미술품 유통과 거래」, 『근대미술연구』, 국립현대미술관, 2006.
- 金瑢俊, 「李朝時代の 人物畫-主로 申潤福·金弘度를 論함」, 『문장』, 1939.
- 박계리, 「20世紀 韓國繪畫에서의 傳統論」, 이화여자대학교 대학원 박사학위논문, 2006.
- 박효은, 「김광국의 《석농화원》과 18세기 후반 조선 화단」, 『遊戯三昧-선비의 예술과 선비취미』, 학고재, 2003.
- 신선영, 『箕山 金俊根 繪畫 研究』, 한국학중앙연구원 박사학위논문, 2012.

- 柳喜卿, 『한국복식사연구』, 이화여자대학교 출판부, 1977.
- 이건환, 『蕙園『俗畫帖』眞僞로 바라본 고미술품의 眞贋問題』, 『미술세계』 116, (주)미술세계, 1994.
- 이순자, 『일제강점기 고적조사사업 연구』, 숙명여자대학교 대학원 박사학위논문, 2007.
- 이양재, 『혜원 신윤복을 찾아서-그의 부친 일제 신한평과 더불어-』, 『미술세계』 10, (주)미술세계, 1993.
- 李源福, 『蕙園 申潤福의 書畫』, 『潤松文華』 59, 2000.
- _____, 『蕙園 申潤福의 畫境』, 『미술사연구』 11, 1997.
- 이태호, 『19세기 풍속화의 흐름주도한 김득신과 신윤복』, 『월간미술』, 1993년 10월호.
- 이태호·양숙향, 『간송미술관 소장 <혜원풍속화첩>을 통해 본 19세기 (순조~고종년간) 민간의 복식과 생활상』, 『강좌미술사』 15, 한국불교미술사학회, 2000.
- 홍선표, 『吳世昌과 『權域書畫徵』: 『국역 근역서화징』, 시공사(1998)』, 『미술사논단』 7, 1998.
- _____, 『조선후기 한일간 화적의 교류』, 『미술사연구』 제11호, 1997.

3. 도록

- 국립민속박물관 편, 『독일인 헤르만 산더의 여행』, 국립민속박물관, 2006.
- 국립박물관 편, 『國立博物館所藏品目錄-舊德壽宮美術館』, 국립박물관, 1971.
- 국립중앙박물관 편, 『미술 속 도시, 도시 속 미술』, 국립중앙박물관, 2016.
- 국립중앙박물관 편, 『조선시대 풍속화』, 국립중앙박물관, 2002.
- 仁友會 編, 『秘玩古美術精品展』, 영창서림, 1994.
- 『蕙園傳神帖』, 探求堂, 1974.

국문초록

19세기 초에 활동했던 신윤복과 그의 풍속화는 일제강점기에 이르러야 본격적으로 기록되면서 주목을 받기 시작했다. 1910~20년대 간행된 『조선서화가열전』, 『근역서화징』에서는 신윤복의 약력과 풍속화에 능했다는 사실을 서술하였고, 1930년대 간행된 『조선명화전람회목록』, 『조선중앙일보』 등에서는 신윤복의 풍속화에 대해 ‘조선풍속화계의 백미’와 ‘부세회풍(浮世繪風)’이라는 해석이 이루어졌다. 하층민들의 생활 풍속을 그린 신윤복의 풍속화에 대해 ‘조선풍속화계의 백미’라는 평가는 1938년 『문장』에서 김용준의 ‘가장 위대하고 혁명적 정신이 풍부한 작가’라는 신윤복 극찬으로 이어졌다. 또 신윤복의 풍속화의 ‘부세회풍’이라는 해석은 ‘여속을 그린 신윤복’을 주목케 하였고, 1939년 문일평의 『호암전집』에서 언급한 신윤복이 “너무 비속한 것을 그리다가 도화서를 쫓겨났다”라는 언급은 ‘여속화가 신윤복’을 더욱 공고케 했다.

이러한 기록들은 신윤복의 풍속화가 일제강점기 정치·사회적 요구와 대중들의 심미 취향에 맞추어 선택되면서 나타난 결과였다. 특히 1930년대 《혜원전신첩》이 공개되면서 신윤복에 대한 당대 지식인들의 평가와 해석이 활발히 이루어졌던 것이다. 그리고 신윤복의 풍속화는 조선 전통에의 향수로서, 에로티시즘적 이미지로서 일반에 소비되었다.

특히 신윤복의 풍속화에서 에로티시즘적 이미지의 부각은 신윤복 풍속화의 모방자들을 통해 더욱 분명하게 드러났다. 《혜원전신첩》 〈이부탐춘〉을 모방한 그림이 포함된 헤르만 산더의 《풍속화첩》, 《무산괘우첩》, 최우석의 《운우도첩》, 《속화첩》 등의 예처럼 《혜원전신첩》 도상의 유통은 19세기 말 20세기 초부터 이루어졌고 급기야 춘화첩의 모티브로 활용되었다. 그리고 일제강점기에 이르러 신윤복과 《혜원전신첩》이 일반 대중에게 알려지자 ‘신윤복’ 또는 ‘혜원’이라는 이름으로 춘화첩이 본격적으로 나타났다. 이로 인해 신윤복 풍속화의 에로티시즘적 이미지는 더욱 강화되었고 지금에 이르러 신윤복이 여속화가·춘화가로서의 평가를 얻게 되는데 큰 역할을 했다.

Rise and Reappraisal of Genre Paintings by Sin Yun-bok in the Japanese Colonial Period

Shin, Sun-young*

It was not until critiques began to seriously make written remarks in the Japanese Colonial period that Sin Yun-bok (act. fl. the early nineteenth century) and his genre paintings received due attention. For example, *Chōsen shogaka retsuden* (Lives of Eminent Painters and Calligraphers of Joseon) and *Geunyeok seohwa jing* (Biographical Records of Korean Painters and Calligraphers), published in the 1910s and 20s, are the earliest ones to provide short accounts on Sin's life and virtuosity in genre paintings. Publications of the 1930s—including *Chōsen meiga tenrankai mukuroku* (Exhibition Catalogue of Joseon Fine Paintings) and *Joseon Joongang Ilbo*—assess that Sin's works are the Korean genre painting par excellence or, from a different perspective, Ukiyoesque. The recognition of Sin's depictions of commoner's daily lives as tours de force extended to an encomium by Gim Yongjun (1904~1967) who saw the painter “the greatest artist with revolutionary spirits.” On the other hand, the stylistic interpretation associating the paintings of everyday life to Japanese Ukiyo-e prints brought to mind his pejorative epithet as a painter of *yeosok* (lit. lives of common women; or girly things), the reputation which Mun Il-pyeong (1888~1939) consolidated with a comment in *Hoam jeonjip* (Complete Collection of Hoam's [Mun's] Writings) that “[Sin] was ousted from the Royal Painting Academy while painting overly vulgar things.”

These written accounts resulted from the growing popularity of Sin Yun-bok's genre paintings as they met both socio-political demands of the Colonial rule and aesthetic preferences

* Connoisseur of Cultural Heritage, Cultural Heritage Administration

of the public in those days. Particularly in the 1930s, the disclosure of *Hyewon jeonsin cheop* album (*Genre Paintings* by *Hyewon* [Sin Yun-bok]) has prodded the then intellectuals into reviewing and critiquing the painter. Meanwhile, the general audience saw Sin's works as nostalgia for Joseon traditions or intuitively as erotic images.

The eroticism of Sin's genre paintings was thrown into bold relief by later epigones. An album *Genre Paintings* purchased by Hermann Sander (1868-1945) contains a leaf that imitates *A Widow's Lust in Spring* in the *Hyewon* album; and similar imitations are discovered in an anonymous album *Musan kwaeu cheop*, the *Unu docheop* by Choe Useok, and another anonymous album *Sokwacheop*. The repetition suggests that the images from the *Hyewon* album have been so widely circulated since the late nineteenth or early twentieth century as to be used for the pornographic painting albums. When Sin Yun-bok and the *Hyewon* album reached an even wider audience in the colonial period, pornographic albums under the false authorship of Sin Yun-bok or *Hyewon* came out in considerable numbers. These phenomena have further enhanced the erotic aspects of Sin's paintings, eventually contributing to a current notion that Sin Yun-bok is reckoned with a painter of yeosok or of pornographic images.