

# 회화와 직조의 결합, 紙織畫 연구\*

김수연\*\*

- I. 머리말
- II. 지직화의 제작 기법
- III. 지직화의 기원과 전래
- IV. 지직화의 양식과 특징
- V. 맺음말

## I. 머리말

紙織畫는 종이로 만든 날실(經絲)과 씨실(緯絲)을 平織으로 織造하여 완성된 그림이다. 채색까지 마친 그림을 세로로 잘라 '날실'로, 날실과 같은 간격으로 자른 色紙를 '씨실'로 준비하여 직조하는 독특한 기법으로 제작한다. 날실과 씨실을 한 올씩 번갈아가면서 짜기 때문에 색감은 은은하며 화면의 질감은 직물 조직과 같은 느낌을 풍긴다.

지직화는 국내보다 일본에 많이 남아있었으며, 대부분 조선의 작품으로 알려져 왔다.

\* 본 논고는 2019년 12월 7일, 2019년 한국미술사학회 추계학술대회에서 발표한「회화와 직조의 결합, 紙織畫 연구」를 수정하고 보완한 것임을 밝혀둔다.

\*\* 한국학중앙연구원 한국학대학원 박사과정

여러 점의 지식화가 동시에 소개된 것은 『世界美術大全集-東洋編』(小学館, 1999)이다.<sup>1</sup> 여기에 소개된 지식화는 2008년 일본에서 열린 순회전시 “조선왕조의 회화와 일본: 소타쓰, 다이가, 자쿠추도 배운 이웃 나라의 미(朝鮮王朝の絵画と日本: 宗達, 大雅, 苦沖も學んだ隣國の美)”에도 출품되었는데 조선 후기 작품으로 보았다.<sup>2</sup>

국내에서는 국립중앙박물관 소장의 〈紙織花鳥圖〉 3점이 먼저 알려졌고,<sup>3</sup> 개인소장품은 최근 몇 년의 전시를 통해 공개되었을 뿐이다.<sup>4</sup> 그동안 지식화는 국공립박물관을 제외하고 소장처 확인조차 어려웠다. 그러다가 국내의 한 개인소장가가 다수의 지식화를 소장하고 있음을 확인하였고, 실사하였다.<sup>5</sup>

현재 소장처가 확인되는 국내외의 지식화는 33점이다(Table 1). 대부분 족자 형태이고 병풍은 2점 정도밖에 되지 않는다. 개인소장품이 많고 국적과 제작 시기도 혼재되어 있어서 현전하는 지식화를 모두 다루기보다는 대표작 몇 점을 선별하여 살펴보고자 한다.

〈Table 1〉 현전 지식화 수량[Amount of painting of woven paper]

Section	Institution in the possession		Volume	Note
Domestic	National and Public Museum	National Museum of Korea	3	
		National Folk Museum of Korea	2	
		Daegwallyeong Museum	1	
	Private collection		23	
Foreign	The Palace Museum in Beijing		1	Twelve panel folding screen
	Fukuoka City Museum		1	Six panel folding screen
	Private collection		2	
Total			33	

<sup>1</sup> 총 8점의 지식화가 소개되었다. 〈冬花小禽圖〉(도 257)만 朝鮮 또는 清末(18세기 후반경)로 보았고, 나머지 〈紙織畫屏風〉(도 69), 〈雲龍圖〉(도 251), 〈北斗七星圖〉(도 252), 〈山水圖〉(도 253), 〈山水圖〉(도 254), 〈蓮花圖〉(도 255), 〈唐畫人物圖〉(도 256)는 모두 조선 18세기 후기~19세기로 되어 있다. 『世界美術大全集東洋編』 11(小学館, 1999), pp. 74-75, 333-340.

<sup>2</sup> 『朝鮮王朝の絵画と日本』(読売新聞大阪本社, 2008), pp. 142-144.

<sup>3</sup> 지식화가 국내에서 처음으로 소개된 것은 1977년 국립중앙박물관 소장 미공개 회화 특별전시 “韓國繪畫”다. 여기에 〈紙織花鳥圖〉 1점이 출품되었으며, 동일한 작품이 『韓國의 美 18: 花鳥四君子』(中央日報社, 1985)와 2016년 국립중앙박물관 기획전시 “미술 속 도시, 도시 속 미술”을 통해 소개되었다.

<sup>4</sup> 2018년과 2019년 (사)한국고미술협회 종로지회가 주관한 전시 “고미술 진품명품”을 통해 〈雲龍圖〉, 〈北斗七星圖〉, 〈蓮花圖〉, 〈松下人物圖〉 4점이 공개되었다.

<sup>5</sup> 이 자리를 빌려 열람과 자료조사에 큰 도움을 주신 개인 소장가에게 감사의 마음을 전한다.

지금까지 지식화에 대한 연구는 국내외에서 거의 진행된 바가 없다. 국내에서는 문화재 보존 전문가 이상현이 일본 후쿠오카시립박물관 소장의 〈紙織畫屏風〉을 보존처리하는 과정에서 유기안료와 바탕재에 竹紙가 사용된 점을 밝히고, 제작 방법을 자세히 설명했다.<sup>6</sup> 그리고 미술사에서는 江戸時代(1603~1867)의 이토 자쿠추(伊藤若冲, 1716~1800)의 화풍과 조선의 지식화 사이의 영향 관계를 간략하게 언급한 정도다.<sup>7</sup>

중국은 지식화의 기원과 특징에 관한 연구가 있지만 간단하며 1950년대 이후 제작하는 지식화를 주로 다루고 있다.<sup>8</sup> 그리고 일본에서는 다수의 지식화를 조선의 것으로 보면서도 정확한 근거를 제시하지는 못하였다.<sup>9</sup>

그동안 알려진 지식화는 정확한 근거 없이 모두 조선의 작품으로 소개되어 왔고, 미술사적 접근이 거의 이루어지지 않았다. 한·중·일 삼국의 도상이 혼재되어 있음에도 전부 조선의 것으로만 알려졌기 때문에 이를 제대로 규명할 필요가 있다고 판단하였다. 그리고 회화와 직조 공예기법을 결합하여 색다른 시각적 효과를 만들어내는 지식화를 회화의 다양성이라는 점에서 조명하여 직조회화가 가지는 상징과 의미를 파악하고자 한다.

Ⅱ장에서는 지식화의 제작 기법을, Ⅲ장에서는 지식화의 기원과 전래 양상을 알아볼 것이다. 그리고 Ⅳ장에서는 현전하는 지식화의 양식과 특징을 일반 회화와 비교 분석하여 현재 조선의 지식화로만 알려진 직조회화의 국적을 포함한 회화적 특징에 대해서 구체적으로 밝혀볼 것이다.

## Ⅱ. 지식화의 제작 기법

지식화는 그림을 그린 다음 자르고, 직조와 補筆 과정까지 걸쳐 완성하는 것으로 제작 공정에는 상당한 공력이 필요하다(Fig. 1). 지식화의 제작 기법은 크게 3단계로 나눌 수 있다.<sup>10</sup>

<sup>6</sup> 이상현, 「조선 후기 직조회화織造繪畫 재현연구: 후쿠오카시립박물관[福岡市立博物館] 소장 '지식화병풍'을 중심으로」, 『전통문화논총』 16(한국전통문화대학교 한국전통문화연구소, 2015), pp. 115-150.

<sup>7</sup> 이중희, 「조선후기 화조화와 에도시대 伊藤若冲 화풍과의 연관성 연구」, 『동양예술』 18(한국동양예술학회, 2012), pp. 145-184.

<sup>8</sup> 黄永生, 「纸织画的独特表现语言」, 『集美大学学报』 14(哲学社会科学版, 2011); 黄文中, 「永春纸织画的起源及现状与存在问题」, 『重庆科技学院学报』(社会科学版, 2014) 등이 있다.

<sup>9</sup> 玉蟲玲子, 「紙織画小考」, 『世界美術全集東洋編』 11(小学館, 1999), pp. 333-340.

<sup>10</sup> 지식화 제작 과정은 이상현, 「조선 후기 직조회화織造繪畫 재현연구: 후쿠오카시립박물관[福岡市立博物館]



Fig. 1. 〈紙織花鳥圖〉, *Bird and Flower (of Paper Weaving)*, Chosŏn dynasty, 19th century, paper weaving, 117.5×35.0cm each, National Museum of Korea (photo from National Museum of Korea, *The City in Art, Art in the City*, Fig. 75)

첫 번째는 그림을 그리고 채색하는 과정, 두 번째는 다시 화면을 자르고 직조하는 과정, 그리고 세 번째는 부분적으로 彩色 또는 加筆을 추가하는 과정이다.

처음부터 살펴보면, 바탕지에 어느 정도 여백을 남기고 그림을 그린 다음 채색한다. 보통은 바로 채색으로 넘어가는데 자르고 직조해야 하는 지직화는 한지와 물만으로 가배접이 필요하다. 이를 생략하면 종이가 찢어지거나 주름이 생겨 재단에 어려움이 생기기 때문이다.<sup>11</sup>

다음은 화면을 세로로 가늘게 자르고, 직조하는 과정이다. 채색까지 마친 화면을 특수한 칼을 이용하여 평균 1.0~2.0mm 간격으로 잘라 날실을

만든다. 그런 다음 씨실로 사용할 색지를 날실과 비슷한 간격으로 잘라 준비한다.

씨실용 색지는 白紙가 대부분이지만 백지만을 사용하는 것은 아니다. 화면의 절반이 씨실로 가려지기 때문에 씨실의 색상은 매우 중요하다. 만약 바탕색과 같은 색 또는 비슷한 색상으로 짜게 되면, 바탕색이 변하는 것처럼 보이는 지직화만의 시각적 효과가 없어지게 된다. 따라서 씨실용 색지의 색상은 바탕색을 고려하여 차이가 분명한 색을 선택해야 한다.<sup>12</sup>

본격적인 직조 과정에 들어가면 화면을 상하로 당기면서 고정한다. 베틀을 사용하는 직물 직조법처럼 날실 전체를 당김으로써 발생하는 ‘장력(Tension)’으로 직조한다. 지직화의 재료인 종이는 실보다 강도와 탄력이 약하기 때문에 베틀을 사용하기는 어려우나 機織의 직조

소장 ‘지직화병풍’을 중심으로, 『전통문화논총』 16(한국전통문화대학교 한국전통문화연구소, 2015), pp. 128-145 참조. 해당 논문 p. 141에는 직조과정의 이해를 돕는 이미지가 수록되어 있다. 그리고 지직화의 제작 기법과 竹紙 등 선행연구자로서 큰 도움을 주신 이상현 교수님께 감사의 마음을 전한다.

<sup>11</sup> 이상현, 위의 논문, p. 128.

<sup>12</sup> 이상현, 위의 논문, pp. 136-137.

원리를 따른다.<sup>13</sup>

화면을 상하로 고정하면 날실이 팽팽하게 잡아 당겨진 상태이다. 그런 다음 날실을 한 줄씩 걸러 북(梭)을 가로 방향으로 통과시킨다.<sup>14</sup> 바늘구멍처럼 생긴 북의 구멍에 씨실용 색지를 넣고, 이를 잡아당겨 씨실이 좌우균등하게 오도록 한 뒤 색지를 북에서 빼다.

그리고 씨실을 위로 밀어 올리는데 이때는 두께나 폭이 넓은 도구를 사용하여 밀어 올린다. 베틀을 사용하면 '바다'에 의해 안팎에 동등한 힘이 가해지지만, 지식화는 화면의 안쪽까지 힘 전달이 어렵다.<sup>15</sup> 따라서 씨실이 일정하게 올라갈 수 있도록 최대한 화면과 닿는 면적이 넓은 도구를 사용해야 한다. 직조가 마무리되면 느슨해지거나 풀리는 것을 막기 위해 뒷면을 얇은 한지로 고정한다.

지식화 제작의 마지막 과정은 채색과 가필이다. 필요에 따라 꽃이나 새같이 강조하고 싶은 특정 모티프(Motif)와 직조 기법이 잘 드러나지 않는 부분은 채색과 가필로 명료한 표현 효과를 준다. 경우에 따라 보수와 별도로 특정 모티프의 일부분에 금분이나 먹, 호분 등을 칠함으로써 주제와 의미를 강조하기도 한다.<sup>16</sup> 직조 상태 그대로인 화면과 덧칠한 부분은 확실히 대비되는 효과가 있어서 강조하고 싶은 부분에는 채색작업이 추가된다.

직조의 가장 큰 효과는 색감의 변화이다. 보통 백지가 한 가닥씩 교차하기 때문에 시각적으로 원색과 흰색이 섞여 채도가 낮아진다. 이러한 은은한 색감은 지식화 고유의 서정적인 분위기를 만들어 내고, 가느다란 직조 간격은 공예 기술의 정교함을 보여준다.

이상현의 선행연구를 통해 현전하는 지식화의 바탕지는 대나무를 원료로 하는 竹紙로 밝혀졌다.<sup>17</sup> 죽지는 매우 얇고 섬유질이 짧은 탓에 자체품질은 낮으나 원재료인 대나무를 구하기 쉽다는 강점이 있다. 南宋代(1127~1279)에 들어서 다량의 인쇄물과 출판물이 필요했을 때 본격적으로 생산되었고, 낮은 가격으로 대량 유통되어 조선과 일본으로도 활발히

<sup>13</sup> 이상현, 앞의 논문, p. 142.

<sup>14</sup> 북(梭): 보통 베틀에서 실꾸리를 넣고 날실 사이로 오가면서 씨실을 넣어 베가 짜여 지도록 하는 배 모양의 통을 말하는데, 이상현의 연구에 의하면 지식화를 만들 때 사용하는 북은 대나무의 끝을 얇게 깎아서 가느다란 두께의 막대기에 씨실용 색지를 걸고 당길 수 있는 구멍이 있는 형태의 도구이다. 이상현, 위의 논문, pp. 139-140 참조.

<sup>15</sup> 바다: 날실을 정돈하고 짜여진 옷감을 촘촘히 다지는 기구.

<sup>16</sup> 玉蟲玲子, 앞의 책, pp. 339-340.

<sup>17</sup> 현전하는 지식화를 전수조사한 것은 아니지만 후쿠오카시립박물관 소장 〈지식화병풍〉, 국립중앙박물관 소장 〈지식화조도〉 3점 등을 비롯한 다수의 지식화의 바탕지는 죽지로 확인된다. 이상현, 위의 논문, pp. 117-127; 竹紙의 재현에 대해서는 이상현, 「명·청시대의 白竹紙 재현 연구: 지류문화재 補修紙와 紙織畫 재현을 중심으로」, 『보존과학회지』23(한국문화재보존과학회, 2008), pp. 39-51 참조.

전해졌다.<sup>18</sup>

죽지는 중국·조선·일본에서 모두 쉽게 구할 수 있었기 때문에 현전하는 지식화의 국적을 구분할 수 있는 단서로 보기는 어렵다. 그렇지만 죽지가 저렴한 가격으로 널리 보급된 것은 지식화 제작과 유통에 일련의 영향을 미쳤을 수 있다. 지식화의 제작 공정은 까다롭더라도 저렴하고 구하기 쉬운 바탕재료를 사용함으로써 제작 비용을 낮춘 것은 여러 사람이 지식화를 소장하거나 감상할 수 있도록 해주는 요소가 아니었을까.

즉 지식화는 특정 계급만이 소장하고 감상하는 것이 아니라 19세기 무렵 다양한 미술품을 접하고자 한 대중들의 미의식과 맞아떨어진 공예화의 일종으로 볼 수 있다. 자칫 밋밋할 수 있는 바탕 그림에 ‘자르고 짜는 과정’을 거쳐 사람들이 다시 한번 더 그림을 보게끔 만드는 매력이 있었고, 당대인들에게 이목을 끄는 독특한 미감의 그림으로 다가온 것은 확실하다.

### Ⅲ. 지식화의 기원과 전래

지식화 제작에서 직조의 기본 원리는 ‘平織’이다. 평직은 씨실과 날실이 각각 한 올씩 번갈아 교차하는 방법의 직조법으로 가장 간단하면서 교차점이 많고 짜임새가 단단하다. 이러한 평직의 특징은 다양한 분야에서 쉽게 활용되며, 지식화도 그 일례로 볼 수 있다. 지식화는 실보다 끊어지기 쉬운 종이를 짜기 때문에 단순하면서도 견고한 평직 직조법이 가장 적합했을 것이다.

평직은 동서양을 막론하고 가장 보편적인 기술로 발전하였다. 특히 서양에서는 평직의 변화조직으로 만든 태피스트리(Tapestry)가 널리 퍼졌다. 태피스트리는 지식화처럼 날실을 상하로 고정하여 팽팽하게 당긴 다음, 씨실을 무늬 색에 따라 짜는 방법으로 제작한다. 그리고 실생활에 직접 사용하는 직물보다는 벽을 장식하는 감상용의 성격이 강한 공예품의 일종으로 볼 수 있다.

중국에는 태피스트리를 짜는 평직에 착안한 通經斷緯 직조법으로 만든 비단 縹絲가 있다.<sup>19</sup> 일반적인 직물을 직조할 때 씨실은 반드시 날실 전체를 통과해야 한다. 그런데 통경단위

<sup>18</sup> 반지생 지음·조병목 옮김, 『중국제지기술사』(광일문화사, 2003), p. 137.

<sup>19</sup> 縹絲는 刻絲·克絲·剡絲로 부르기도 한다. 격사에 대해서는 황녕푸·천잔잔, 이희영 역, 『중국의 비단역사 칠천 년: 역대 직조와 자수품 연구』(한국학술정보, 2016); 阴建华·李向红, 『缂丝中的古今书画艺术』, 『武汉纺织大学学报』 27(河北科技大学纺织服装学院, 2014), pp. 30-34; 李斌, 『缂丝起源与传播的疑问』, 『丝绸』 53(武汉纺织大学学报

직조법은 작은 북(梭)을 이용하여 씨실이 ‘문양이 있는 부분’만 지나며 경계에 이르면 되돌아간다. 따라서 가까운 두 문양의 라인이 수직 모양을 나타낼 때, 두 문양 사이의 테두리에는 끊어진 흔적(Slit)이 남는다.<sup>20</sup> 즉 격사는 각종 색상의 씨실이 전체 폭을 관통하지 않고, 필요한 구간만 북을 통과시켜 직조한다.

그리고 보통의 직물은 한 개의 북을 사용하여 끝까지 직조하지만 격사는 여러 개의 북을 사용하여 서로 다른 색상의 씨실을 여러 차례 교체한다. 이처럼 격사는 고도로 숙달된 직조 기술이 필요하고, 제작 비용 또한 높아서 격사 1점을 제작하는 데 약 1년이 걸렸다는 기록이 있다.

“定州에서는 刻絲를 직조하는 데 큰 베틀을 사용하지 않고 熟色絲(색을 정제한 실)로 木杼(구식 직조기 부품) 위에서 날실을 짠 뒤에 만들고자 하는 화초나 금수의 모양에 따라 만든다. 작은 베틀 북으로 씨실을 짤 때는, 먼저 그 자리를 남겨 놓고 바야흐로 여러 가지 색실을 날실 위에 장식하고 나서 합쳐서 무늬를 만드는데, 마치 서로 이어져 있지 않은 듯하여, 허공에 뜬 것을 보면 조각한 형태와 같아 각사라고 부른다. 부녀자 옷 한 벌을 직조하려면 1년 내내 짜야 완성할 수 있었다. 비록 백화를 만든다 하더라도 서로 다른 종류로 만들어도 가능하다. 아마도 베틀 북을 통과시켜 짜는 것이 아닌 듯하다.”<sup>21</sup>

격사는 각종 색상의 씨실을 서로 교차하여 변화하는 방식으로 도상을 사실적으로 표현하는 데 알맞고, 날실 하단에 도안을 끼워 놓기 때문에 날실을 통하여 도안과 색상을 정확히 관찰할 수 있는 특징이 있다. 그래서 격사는 고급 수공예품으로 의복·생활용품·그림·종교용 물품 등 다양한 분야에서 제작되었다.

특히 격사 그림은 唐·宋代부터 본격적으로 제작되기 시작했으며, 글씨와 그림 등 역대 유명한 작품을 모방하거나 다양한 畫目으로 明·清代까지 활발하게 제작되었다(Fig. 2). 격사 그림은 지직화처럼 부분적으로 補筆이 들어가기 때문에 완성도 높은 서화 작품으로도 볼 수 있다. 청대에는 乾隆帝(1736~1796)가 제작을 주도하였고, 현재 상당한 양이 중국을 비롯한

学院, 2016), pp. 74-79 등을 참조.

<sup>20</sup> 황녕푸·천잔잔, 이희영 역, 앞의 책, pp. 194-196.

<sup>21</sup> 莊季裕, 『鷄肋編』上卷. “定州織刻絲, 不用大機, 以熟色絲經於木杼上, 隨所欲作花草禽獸狀, 以小梭織緯時, 先留其處, 方以雜色線綴於經線之上, 合以成文, 若不相連, 承空視之, 如彫鏤之象, 故名刻絲. 如婦人一衣, 終歲可就, 雖作百花, 使不相類亦可, 蓋非通梭所織也.”; 황녕푸·천잔잔, 이희영 역, 위의 책, pp. 194-195에서 재인용.



Fig. 2. 〈李白春夜宴桃李園圖〉, *Spring Festival Banquet*, Qing Dynasty, kesi, 135.8×70.8cm, Liaoning Provincial Museum (photo from *7000 Years of Silk History in China: a Study of Historical Weaving and Embroidery*, p. 403)

미국·영국 등 서양권에서도 전해지고 있다.<sup>22</sup>

지직화와 태피스트리, 격사는 공통적으로 평직법에 뿌리를 두고 있다. 현 단계에서 이들의 관계를 분명히 밝히지는 못하지만, 평직을 활용하여 만든 미술품이자 직물 공예품 그리고 공예 그림으로 묶을 수 있다. 이를 ‘회화와 공예’, 개별 장르의 단순한 결합이라는 단편적인 시각보다는 거시적인 관점으로 조명해 볼 필요가 있다.

지직화는 태피스트리나 격사처럼 유명하진 않지만 평직을 뿌리에 둔 미술품의 일종이며, 회화와 공예가 결합한 형태이다. 즉 직조회화는 두 장르가 결합한 형태로 회화와 공예 모두 일정 수준 이상이 되어야만 한다. 미의식의 수준이 성숙하고 또 평직 기술이 숙달된 다음 단계에서야 결합과 같은 활용이 가능하기 때문이다. 이 점을 고려하면서 지직화 제작의 기원과 전래 양상을 살펴보고자 한다.

지직화 제작은 중국 福建省 永春縣에서 시작되었다.<sup>23</sup> 『永春州志』(1787)에는 ‘織畫는 永春의 特産’이라는 기록이 남아있다.<sup>24</sup> 영춘의 지직화는 隋·唐代부터 현재까지 약 1,400여 년을 이어온 민간 수공예품이자 국가 무형문화유산이다.

영춘의 지직화는 오랜 전통을 가졌음에도 현재 전해지는 작품 대부분은 1950년대 이후에 제작한 것이며, 근현대 이전의 작품은 1745년에 제작된 北京故宮博物院 소장의 〈福建永春紙織字圖屏〉뿐이다.

지직화 제작이 청대 이후 끊어졌기 때문에 오랜 역사에 반해 관련 기록과 작품이 극히 드물다. 그러다가 1950년대 말부터 黃永源(1904~1987)과 그의 집안에서 다시 만들기 시작하였고, 2018년 국가급 무형문화유산 전승인으로 선정된 周文虎(1938~)가 활발한

<sup>22</sup> 緯絲의 영문명칭은 Kesi 또는 K'o-ssu이다. 北京 故宮博物院, 臺北 國立故宮博物院을 비롯하여 The Nelson-Atkins Museum of Art, The Cleveland Museum of Art, Victoria and Albert Museum 등 해외 유명 박물관에 남아있다.

<sup>23</sup> 지직화 관련 기록에는 閩中이라는 지역명이 나오는데 이것은 福建의 옛 지명이다.

<sup>24</sup> 『永春州志』卷11. “織畫此爲永春特産. 其法以佳紙作字或畫. 乃翦爲長條細縷而以純白之條縷經緯之. 然后加以彩色, 與古所謂罨畫及香筆記摺畫相類.”

작품활동을 통해 지금까지 영춘의 지식화 전통을 이어가고 있다(Fig. 3).

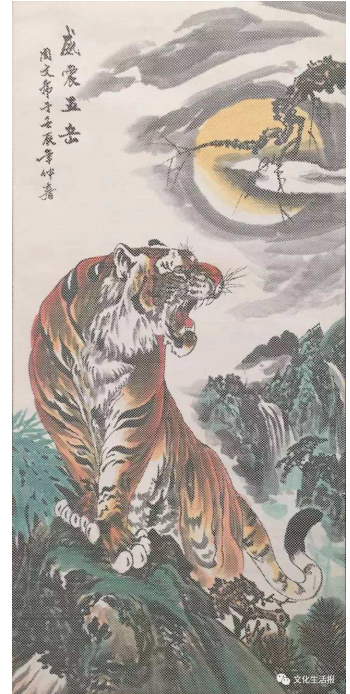
黃永源과 周文虎를 비롯한 현대의 지식화 장인들은 작품 제작 시 혼자서 전 과정을 수행하는 것으로 파악된다. 한 명이 밑바탕 그림을 그리고, 자르고, 직조하는 작업까지 진행한다. 지식화 제작이나 작가에 관한 기록이 거의 없기 때문에 화가와 직조 공인이 별개로 존재하고 협업의 유무를 확인하기는 어렵다.

근현대 지식화 장인들이 전통을 그대로 계승하고 있음을 고려해보면 근대 이전에도 한 사람이 전 과정을 담당했던 것으로 추정된다. 그렇지만 까다로운 제작 공정에서 작업의 효율성을 높이기 위해 여러 명이 협업했을 가능성도 아예 배제할 수는 없다.

근대 이전 영춘에서 만들어진 지식화가 실물로 전해지지 않아 상당히 아쉬운데, 관련 기록 가운데 청대 시인이었던 王士禎(1634~1711)의 『分甘餘話』가 있다.

“閩中の 지식화는 산수, 화훼, 영모가 모두 정교하고 색깔도 역시 아름답다. 어떤 자는 요즘에서야 이 기법이 시작되었다고 한다. 내가 『留青日札』을 살펴보기로는 명나라 嘉靖年間(1522~1566)에 嚴嵩 집안에서 소장하고 있던 刻絲·納紗·紙織 등의 그림 명칭이 있으니 그 유래가 오래된 것이다.<sup>25</sup>

왕사정의 기록을 통해 명대의 간신이었던 嚴嵩(1480~1567)의 집안에 격사를 비롯한 지식화가 있었음을 알 수 있다.<sup>26</sup> 당시 상당한 권력을 가졌던 엄승의 가계에서 격사와 지식화를



**Fig. 3.** 周文虎, 〈威震五岳〉, Zhōu-Wénhǔ, *Great five mountains*, before 2011, paper weaving, 1333.0×640.0cm, Fujian Strait Folk Art Museum (photo from [https://www.sohu.com/a/162464432\\_692927](https://www.sohu.com/a/162464432_692927))

<sup>25</sup> 王士禎, 『分甘餘話』卷三「紙織畫」, “閩中紙織畫, 山水·花卉·翎毛皆工, 設色亦佳. 或言近日始創為之. 余按『留青日札』, 嘉靖中沒入嚴嵩家貲, 有刻絲·納紗·紙織等畫之名, 則其來久矣.”

<sup>26</sup> 엄승은 명나라 江西 分宜 사람으로 자는 惟中이고, 호는 介溪이다. 弘治 18년(1505) 진사에 급제하여 編修에 올랐다. 가정 21년(1542) 武英殿大學士가 되고, 文淵閣에 입직했다. 이후 華蓋殿 대학사와 太子太師를 역임했다. 항상 황제의 비위를 맞추어 권력과 이익을 독점했으며, 20여 년 동안 정권을 장악했다. 그러나 만년에는 임금의 신뢰를

소장하고 있었다는 것은 지식화가 당대에 그만한 가치를 인정받은 정교한 예술품이었음을 알 수 있다.

현재까지 중국에서의 지식화 연구는 현대에 만들어지는 지식화에 초점이 맞추어져 있으며 영춘에서 지식화가 만들어진 배경조차도 분명히 밝히지 못하였다.<sup>27</sup> 따라서 지식화의 바탕지인 죽지에서부터 지식화의 제작 배경을 추정해보고자 한다.

영춘이 있는 복건성은 죽지의 주요 생산지이다. 예로부터 복건성은 대나무가 흔했고 대나무를 짜서 만든 생활용품과 공예품을 주로 만들어 사용한 곳이다.<sup>28</sup> 따라서 영춘은 구하기 쉬운 대나무로 만든 죽지를 바탕 종이로, 대나무를 짜듯이 가장 단단한 구조로 직조하는 평직과 회화를 결합하여 지식화라는 독특한 그림을 만들었다.

영춘은 지식화의 기원이자 출발점의 역할을 하였고, 18세기 무렵에 이르러서 조선과 일본으로 전파되었다. 먼저 조선인들은 燕行을 통해 중국의 지식화를 접했고 이후 지식화가 조선으로 유입된 것으로 보인다. 18세기 연행록을 살펴보면, 李宜顯(1669~1745)이 庚子年(1720) 연행에서 구매한 서화 중에는 ‘織文畫’, 즉 지식화가 있었다.

“우리가 산 책은 다음과 같다. …書畫로는 …神宗御畫 1족, 西洋國畫 1족, 織文畫 1장, 菘菜畫 1장, 北極寺庭碑 6건이다.”<sup>29</sup>

그리고 李正臣(1660~1727)은 辛丑年(1721) 연행에서 正使 趙泰采(1660~1722)가 중국에서 구매한 지식화를 함께 보며 그린 것이 아니라 직조한 것임을 깨닫고 기묘하게 생각했다.

“…上使(趙泰采)가 나에게 그림 한 폭을 보여주며, “이 그림이 어떻습니까?”라고 물었다. 내가 대답하기를 “畫格이 蕭洒하고 踈淡하여 매우 좋습니다.”라고 하니, 상사가 웃으며 말하기를 “畫格의 좋고 나쁨은 내가 알지 못하는 바이나, 그 織畫는 특이해서 인기가 좋다고

---

없이 파괴되었고 어사 林潤이 그의 비리를 탄핵해 평민으로 떨어지고 가산도 몰수당해 가난하게 죽었다.

<sup>27</sup> 黄文中, 「永春纸织画的起源及现状与存在问题」, 『重庆科技学院学报』(社会科学版, 2014) 참조.

<sup>28</sup> 田小杭, 『民间手工艺』(大象出版社, 2007), p. 42 「福建竹编」 참조.

<sup>29</sup> 李宜顯, 『庚子燕行雜識』, 『雜識』, 庚子燕行雜識 下. “…書畫 米元章書一帖, 顏魯公書家廟碑一件, 徐浩書三藏和尚碑一件, 趙孟頫書張真人碑一件, 董其昌書一件, 神宗御畫一簇, 西洋國畫一簇, 織文畫一張, 菘菜畫一張, 北極寺庭碑六件.”; 양수정, 『傳仁獻王后的 자수그림 〈신선도〉 연구』, 『東岳美術史學』20(동악미술사학회, 2016), p. 47 참조.

들었습니다. 내가 꼼꼼히 들여다보니, 筆寫한 것이 아니라, 과연 직조한 것이었습니다.”  
 이에 “織法이 기묘합니다.”라고 대답하니, 상사가 또 말하기를 “織本은 비단이 아니었습니다.  
 그림 가장자리를 손톱으로 잘라 풀어보니, 繭絲(고치에서 뽑은 실)가 아니라 紙絲였습니다.  
 紙絲로 그림을 짜다니, 얼마나 기묘합니까!”<sup>30</sup>

또한 李德懋(1741~1793)가 洪大容(1731~1783)의 집에서 지직 산수화를 감상했다는 기록을 보면 지직화를 개인적으로 소장하기도 했음을 알 수 있다.

“근년에 湛軒 洪大容(1731~1783)의 집에서 종이로 짠 산수화 병풍을 보았는데, 가늘게 짠  
 것이 藤자리 같아 매우 좋았다.”<sup>31</sup>

이상이 지금까지 확인되는 조선시대 지직화 관련 기록이다. 18세기 전반에 지직화는 조선으로 유입되었고, 주로 상층 인사들이 감상했던 그림으로 판단된다. 18세기 이후 문헌 기록은 없고 현전하는 작품은 대개 19세기에서 20세기 전반에 제작한 것으로 보이기 때문에 중국의 지직화 전래 이후 조선에서 지직화가 자체적으로 제작된 것은 일정 시간이 지난 다음에 이루어진 것으로 추정된다.

한편, 현전하는 지직화 33점 가운데 약 25점이 일본에 남아있었기 때문에 지직화의 최종 수용자이자 향유자는 일본이었던 것으로 보인다.<sup>32</sup> 일본에 다수의 지직화가 남아있었으나, 지직화 관련 기록은 일본에서도 극히 드물다.<sup>33</sup> 확인되는 기록은 지직화에 남아있는 題畫詩이다. 제화시가 있는 지직화는 2점으로 모두 18세기 말~19세기 전반의 에도시대(1603~1867)에 활동한 일본 문인들의 시가 전해진다.

하나는 〈冬花小禽圖〉로 대각선 구도에 나뭇가지를 잡고 마주 보는 새 두 마리와 근경의 바위와 화훼를 묘사한 작품이다(Fig. 4). 화면에는 에도시대의 유명한 유학자였던

<sup>30</sup> 李正臣, 『櫟翁遺稿』 卷8 「燕行錄」 辛丑五月. “... 上使笑曰. 畫格好不好. 則吾所不知. 而以其織畫異常. 故愛之耳. 吾細看之. 非以筆寫者. 果是織成者也. 遂對曰. 織法奇妙矣. 上使又曰. 織本非絹也. 畫傍邊. 以指爪斷以解之. 則非繭絲也. 乃紙絲也. 紙絲織畫. 尤豈非奇巧云.”

<sup>31</sup> 李德懋(1741~1793), 『靑莊館全書』 卷61 「益葉記」 學畫. “頃年余亦於洪湛軒大容家. 見紙織山水障. 細織如藤簾. 無毫髮憾.”

<sup>32</sup> 일본에 남아있었던 작품의 수량은 국내 개인소장가에게 입수 경위를 조사한 내용과 소장처별로 정리한 작품 수량을 더한 값이다.

<sup>33</sup> 玉蟲玲子, 앞의 책(1999), pp.337-340; 『朝鮮王朝の繪画と日本』(読売新聞大阪本社, 2008), p.253.

간차산(菅茶山, 1748~1827)을 비롯하여 가시와기조테(柏木如亭, 1763~1819)·키쿠치 오산(菊池五山, 1769~1853)·카메 호사이(龜田鵬斎, 1752~1826)·호조가테이(北条霞亭, 1780~1823)까지 모두 5인의 漢詩가 적혀있다. <동화소금도>의 보관 상자 뚜껑에는 “群賢競題珍織紙 茶山如亭五山鵬齋霞亭”이라고 묵서되어 있어서 이들이 함께 모여서 지직화를 감상하고 시를 지은 것으로 유추할 수 있다.<sup>34</sup>

그리고 나머지 하나는 <紙織人物圖>로 화면 중앙의 버드나무와 괴석에 기대어 담소를 나누고 있는 두 여인이 묘사되어 있다(Fig. 5). 마찬가지로 제화시가 남아있는데, 에도시대의 유명한 국학자 라이산요우(賴山陽, 1780~1832)의 시다. <동화소금도>, <지직인물도> 모두



Fig. 4. <冬花小禽圖>, Birds and Flowers in Winter, late 18th century, paper weaving, 106.2×49.0cm, Japan (photo from Shoakukan, World art complete works oriental edition 11, Fig. 257)



Fig. 5. <紙織人物圖>, Legendary Scene (of Paper Weaving), late 18th century, paper weaving, 93.0×44.6cm, private collection(photo from 23th Seoul Auction Hong Kong sale, no.90)

<sup>34</sup> 玉蟲玲子, 앞의 책(1999), p.339.

직조된 화면 위에 시를 쓴 것으로 일본 역시 18세기 후반 무렵에는 지식화를 직접 접하고 감상했음을 알 수 있다.

영춘의 지식화가 일본으로 전래된 경로는 에도시대 유일의 해외 무역항인 나가사키(長崎)를 통해서 유입된 것으로 추정된다. 나가사키는 국제 교역항으로서 서양과 중국, 동서양의 문화가 일본으로 들어오는 거점이었다.

이곳에는 1731년 청나라 화가 沈南蘋(생몰년 미상)이 머물며 청나라의 寫生派와 서양의 銅版畫風이 융합한 중서절충 양식의 南蘋派 화풍을 전파하기도 하였다.<sup>35</sup> 그리고 복건성과 절강성에서 출발한 商船이 자주 들어오며 중국의 민간연화가 대량으로 수입되기도 하였다. 이렇게 일본은 직접적으로 중국의 화적을 접할 기회가 많았으며, 여기에 지식화가 포함되었을 가능성은 충분하다.

한편, 일본에 전해진 지식화는 에도시대의 寫生畫派를 대표한 이토 자쿠추에게 영향을 주었을 가능성이 있다. 자쿠추는 <白象群獸圖>를 비롯하여 마스메카키(柵目描)라는 모자이크식 기법으로 독특한 작품을 남겼다(Fig.6).<sup>36</sup>

마스메카키 기법은 화면을 정사각형으로 분할하고 각각의 정사각형에 명암 처리를 하여 입체적인 효과를 나타내는 기법이다. 해당 기법의 시각적 효과는 직물 조직처럼 짜여있는 느낌을 내는 지식화와 유사하여 일련의 관련성을 짐작할 수 있다.

일본 학계에서도 자쿠추의 마스메카키 기법의 착안 배경을 교토 니시진(西陣)에서 만드는 고급 비단인 니시진오리(西陣織)의 도안, 쇼에(正繪)의



Fig. 6. 伊藤若冲, <白象群獸圖>, Itō Jakuchū, *White Elephant and Other Animals*, 18th century, ink and light color on paper, private collection in Japan (photo from Shoakukan, *World art complete works oriental edition* 11, Fig. 250)

<sup>35</sup> 이중희, 앞의 논문, pp. 159-161.

<sup>36</sup> 柵目描으로 제작한 작품은 <白象群獸圖>를 제외하고 시즈오카현립미술관 소장인 <樹花鳥獸圖屏風>, LA 카운티 미술관 소장인 <鳥獸草花圖屏風>까지 모두 3점이 전해진다. 이 가운데 <백상군수도>에는 이토 자쿠추가 70대에 주로 사용한 인장 '千畫絕筆'가 남아있어서 확실한 진작으로 판단된다.

영향과 더불어 조선의 지식화 형식과 유사성을 언급하기도 한다.<sup>37</sup>

이상과 같이 지식화는 중국 영춘에서 시작되었고, 18세기 무렵에 이르러 조선과 일본으로 전해졌다. 그리고 18세기 후반부터는 동아시아 삼국에서 모두 지식화를 독특한 기법의 회화로써 수용하고 향유하였으며, 제작과 감상 등에서 밀접한 관계를 맺고 있음을 살필 수 있다.

지식화의 바탕지인 죽지는 중국에서만 사용한 것이 아니며, 평직 역시 중국에서만 할 수 있는 직조법이 아니었다. 죽지는 쉽게 구할 수 있기 때문에 대량 생산되어 중국뿐 아니라 조선과 일본에서도 널리 사용된 종이다. 그리고 평직은 가장 보편적인 기술이었기 때문에 지식화의 제작지를 중국의 영춘 한 곳으로만 한정할 수는 없다.

지식화는 영춘에서 시작된 것이 분명하며 이를 접하고 감상한 조선과 일본에서도 자체 제작의 가능성은 충분하다. 그러나 뒷받침할 수 있는 기록이 없으며 현전 작품의 수도 많지 않다. 여러 상황을 고려해보면 지식화는 독특한 그림이지만 선풍적인 인기를 얻었거나 크게 유행한 정도의 수준은 아니라고 생각한다.

지식화 한 점을 제작하는 데 들어가는 공력에 비해 받았던 평가나 가치, 또는 가격이 낮았던 것은 아닐까. 그림을 그린 다음 다시 자르고 짜기까지 복잡한 과정을 통해 완성하는 직조회화가 가지는 특수성은 분명하다. 독특한 미감의 그림임은 틀림없으나 그에 상응하는 평가가 뒷받침되지 못했기 때문에 널리 제작되지는 못한 것으로 보인다.

즉 지식화는 중국 이외 조선에서는 한정적으로 제작되다 말았고 일본에서는 감상의 수준에 그쳤던 것으로 생각된다. 그리고 앞서 살펴본 왕사정의 『분감여화』와 조선 18세기 문인들의 기록을 통해 18세기와 그 이전 시기 지식화의 회화적 수준은 현재 전해지는 지식화 보다 더욱 높은 단계였던 것으로 추정된다.

그리고 18세기 후반부터 동아시아 삼국에서는 공통적으로 미술을 향유하는 대상이 특정한 계급만이 아니었으며, 미술시장도 확대되어 갔다. 붓으로 그리는 그림만 존재한 것이 아니라 불에 달군 인두로 그리는烙畫나 가죽 붓으로 그리는革筆畫처럼 다양한 기법을 활용한 회화가 등장하기도 했다.<sup>38</sup>

<sup>37</sup> 泉美穂, 「伊藤若冲」の「柘目画」作品を再考する-西陣織「正絵」との関係から, 『芸術学学報』6(金沢美術工芸大学芸術学研究室, 1999), pp. 3-24.

<sup>38</sup>烙畫에 대한 내용은 박정혜, 「19세기와 20세기 전반의烙畫 연구」, 『미술사연구』33(미술사연구회, 2017), pp. 73-102 참조.

이상의 변화 양상은 미술을 대중들이 쉽게 접할 수 있도록 만들었고, 지식화 역시 19세기 이후부터 상층의 인사들보다는 일반 민중을 중심으로 감상하고 소장한 그림으로 이해할 수 있다. 지식화는 상당히 이른 시기부터 제작되기 시작하였으나 본격적으로 향유된 시점은 19세기 후반이며 미술에 대한 인식이 변화한 시대에 회화와 공예를 결합하여 회화의 다양성을 살펴볼 수 있는 미술품 중 하나이다.

## IV. 지식화의 양식과 특징

현전하는 지식화는 山水畫, 花鳥翎毛畫, 人物畫 등 특정 畫目에 치중되지 않고 다양하게 남아있다. 도상과 화풍은 대개 19세기와 20세기 무렵의 民畫와 유사하며 조선·중국·일본의 색채가 혼재되어 있다.

그동안 지식화는 뚜렷한 근거 없이 조선의 작품으로만 알려져 왔기 때문에 이를 제대로 규명해 볼 필요가 있다. 따라서 현전 작품을 산수, 화조·영모, 인물로 구분하여 18세기 후반의 일반 회화와 비교하면서 지식화의 양식을 살펴보고, 제작 시기와 국적 등을 추정하고자 한다. 그리고 이를 종합하여 지식화의 회화적 특징을 알아보하고자 한다.

### 1. 山水

먼저 산수화로 구분되는 작품은 3점으로 2점은 개인소장이며, 나머지 1점은 국립민속 박물관 소장품이다. 세 점 모두 세로로 긴 화면에 近景·中景·遠景의 삼단 구도로 고즈넉한 물가의 풍경을 표현하고 있다.

우선 개인소장의 〈紙織山水圖〉는 바탕색과 씨실의 색상이 바랜 탓에 대비가 크지 않아 지식화가 아니라 일반 산수화처럼 보이기도 한다(Fig. 7). 화면 상단에 겹겹이 쌓인 산세의 표현이 시선을 끈다. 중앙에는 가옥과 마을 그리고 나무와 바위가 어우러져 있고 하단에는 나귀를 타고 가는 인물과 뒤를 따르는 하인, 아치형 돌다리과 누각이 위치한다. 각 경물과 담목으로 처리한 물가는 한데 어우러지며 한적한 모습의 산수풍경이 두드러진다.

나머지 개인소장의 〈紙織山水圖〉 역시 앞서 살펴본 작품과 유사하게 화면의 상단에는 완만한 산의 능선이 겹겹이 쌓여 있다(Fig. 8). 중앙부 좌측에는 화면의 무게중심을 잡아주는 듯한 묵직한 바위 절벽이 위치하며, 하단에는 커다란 나무와 건너편의 두 명의 高士가 서서



**Fig. 7.** 〈紙織山水圖〉, *Landscape (of Paper Weaving)*, Chosŏn dynasty, 19th century, paper weaving, 97.6×47.7cm, private collection



**Fig. 8.** 〈紙織山水圖〉, *Landscape (of Paper Weaving)*, Chosŏn dynasty, 19th century, paper weaving, 100.0×45.8cm, private collection (photo from 12th Kan Auction with Korean art, no. 47)



**Fig. 9.** 〈紙織山水圖〉, *Landscape (of Paper Weaving)*, Chosŏn dynasty, 19th century, paper weaving, 88.2×25.7cm, National Folk Museum of Korea (photo from National Folk Museum of Korea, Minsok 85264)

마주 보고 있다. 『芥子園畫傳』과 같은 화보의 영향과 더불어 皴法을 가느다랗게 쓰기보다는 흑백의 대비를 강하게 표현한 浙派畫風적인 요소가 관찰된다.

국립민속박물관 소장 의 〈紙織山水圖〉는 개인소장의 두 작품과 비슷한 분위기이면서도 제화시가 그림과 함께 직조된 상태로 있어서 주의 깊게 살펴볼 필요가 있다(Fig. 9). 제화시는 朱熹(1130~1200) 「武夷九曲歌」의 마지막 구절이다.

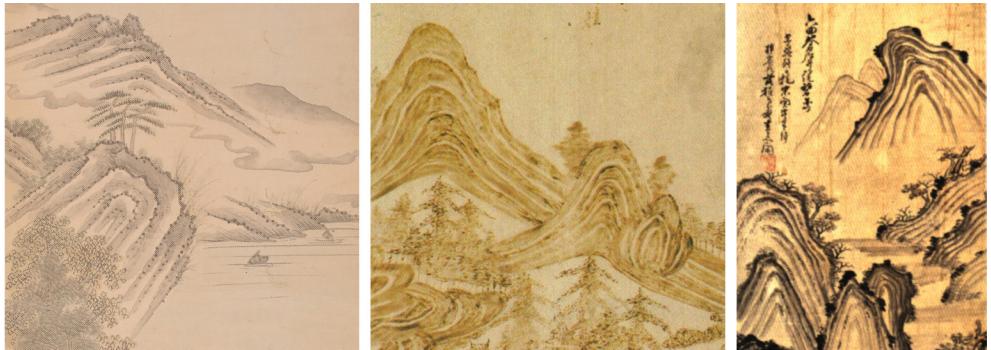
九曲將窮眼豁然	구곡에 이르니 눈앞이 탁 트이고
桑麻雨露見平川	뽕나무와 삼나무 이슬맞는 넓은 들 보여
漁郎更覓桃源路	어부는 다시 한 번 도원으로 가는 길 찾지만
除是人間別有天	여기가 바로 인간세상 별천지라네

武夷九曲圖는 중국 복건성의 武夷山에 있는 九曲을 그린 그림으로, 16세기 즈음 조선에 전래되었고 18세기 이후부터 자의적인 도상의 해석과 함께 형식화된 화풍을 보였다. 그러다가 19세기에 이르러서는 상업의 발달로 경제력을 지닌 중인들 사이에서 기존 양반만의 문화를 향유하고자 하는 과정에서 민화로 재탄생하였다.

이후 무이구곡도는 소비계층의 폭이 넓어짐과 동시에 수요도 증가하였고, 보관과 휴대가 수월한 족자 또는 병풍으로 제작되기 시작했다.<sup>39</sup> 따라서 국립민속박물관 소장의 <지직산수도>는 족자 형태의 민화 무이구곡도 종류로 보이며, 제작 시기를 조선 19세기 이후로 비정할 수 있다.

그리고 국립민속박물관 소장 <지직산수도>의 제화시는 앞서 언급했듯이 직조 이후에 쓴 것이 아니라 바탕 그림을 그릴 때 적었고, 그림과 함께 직조된 상태이다. 이러한 부분도 해당 작품의 국적과 제작 시기를 추정할 수 있는 중요한 단서가 된다.

세 점의 지직산수도는 공통적으로 겹겹이 쌓인 산세 표현과 苔點의 표현이 주목되며 준법의 사용이 두드러지지 않는다. 그리고 沒骨로 완만한 산의 능선을 짚은 먹으로 중첩하여 표현하였다. 반복되는 먹선의 사용으로 인한 흑백의 대비가 강한 산세와 바위의 질감감 표현 그리고 물결법의 사용은 직조를 위한 회화적 효과이기도 하다.



**Fig. 10.** <지직산수도>와 烙畫·民畫 山水畫 능선 비교, *Detailed comparison of the ridge in Fig. 8 and Scorched Painting·folk Painting.*

**(Left)** Detail of Fig. 8, **(Center)** <烙瀟湘十景圖> 부분, Detail of *Painting of Eight Views in the Xiao-Xiang Rivers (in Scorched Painting)*, early 20th Century, pyrography on paper, 100.0×32.5cm each, National Folk Museum of Korea (photo from National Folk Museum of Korea, *Korean Folk Painting and Screens*, Fig. 17), **(Right)** <武夷九曲圖> 부분, Detail of *Painting of the Nine Valleys at the Mt. Wuyi*, early 20th century, ink and color on paper, 91.0×38.7cm each, Gahoe Museum (photo from Chōng Pyōngmo, *Minhwa, the Most Popular and Korean*, Fig. 37)

<sup>39</sup> 정경숙, 「朝鮮時代 武夷九曲圖 研究」(명지대학교 대학원 미술사학과 박사학위논문, 2015), p. 174.

색지를 넣어 직조하게 되면 본래의 색상보다 옅어지고 윤곽선은 사라지기 때문에 직조 이후의 상황을 고려하여 이상의 묘법을 사용한 것으로 여겨진다. 그리고 이러한 묘법은 19세기 전반부터 20세기 전반까지 독립된 회화 장르로 자리 잡은 낙화의 산수 표현과 20세기 전반의 민화 산수화에서 찾아볼 수 있는 특징이다(Fig 10).

따라서 지식산수도 세 점 모두 조선 19세기에서 20세기 전반에 유행한 민화 종류의 산수화 양식과 화면 구성 그리고 묘법에서 비슷한 특징을 살필 수 있으므로 19세기 무렵 조선에서 제작한 작품으로 볼 수 있다.

## 2. 花鳥·翎毛

화조영모화 종류로는 국립중앙박물관 소장의 〈紙織花鳥圖〉 3점, 후쿠오카시립박물관 소장의 〈紙織畫屏風〉, 개인소장의 〈紙織蓮花圖〉 등이 있다.

국립중앙박물관 소장의 〈지직화조도〉 3점은 은은한 담채로 새·꽃·바위가 한 쌍으로 그려진 고담한 분위기의 화조도이다(Fig 1). 제1폭은 버드나무와 연꽃, 제2폭은 모란, 제3폭은 매화로 개별 폭마다 계절감을 나타내는 소재가 등장한다.<sup>40</sup> 소재와 세로로 긴 화면으로 미루어보아 화조도 병풍 종류로 제작되었던 것으로 짐작된다. 사실적인 경물의 묘사와 은은한 색감이 어우러졌으며 畫格이 상당한 작품이다.

해당 작품에서 가장 주목할 점은 새를 묘사한 필법인데, 몰골법을 사용했으며 寫生的인 성격이 강하다. 그리고 화면에서 중요 경물은 직조 이후 細筆로 보필하여 강조하였다. 새를 묘사한 필치는 19세기의 화조화를 대표하는 申命衍(1809~1886), 金瑛(1837~?), 張承業(1843~1897) 등의 작품과 비교했을 때 묘사와 채색법에서 신명연, 장승업 등 당대의 양식과 공통점을 관찰할 수 있다(Fig 11).

조선 19세기의 화조화는 폭이 좁은 화폭에 소재를 단출하게 구성하고 화려한 채색을 기반으로 하는 사실적인 묘사가 특징이다. 당시 조선에 유입된 명청대의 『十竹齋畫譜』, 『개자원화전』 등의 화보류와 청대의 화훼화가 惲壽平(1633~1690), 雛一桂(1686~1772) 등의 영향을 받은 것이며, 관찰을 통한 사생의 중요성이 강조됨에 따라 매우 사실적인 묘사가 이루어졌다.<sup>41</sup>

<sup>40</sup> 국립중앙박물관, 『미술속도시, 도시속미술』(2016), p.344 참조.

<sup>41</sup> 이태호, 『조선후기의 화조·화훼·초충·어해도·화폭에 담은 자연, 꽃과 새·풀·벌레·물고기 그림의 사실정신』, 『朝鮮



**Fig. 11.** <지직화조도>와 金瑛·申命衍 화훼 표현 비교, *Detailed comparison of the expression of flowers in Fig. 1 and paintings Kim Yŏng · Sin Myŏngyŏn*  
**(Left)** Detail of Fig. 1, **(Center)** 김영, <花卉圖> 부분, Kim Yŏng, detail of *Flowers*, ink and color on silk, 141.6×38.0cm, Sunmoon University Museum (photo from *Sunmoon University Museum Luxury Catalog 2*, Fig. 118), **(Right)** 신명연, <山水花卉圖帖>, Sin Myŏngyŏn, detail of *Album of Landscape flowers*, 1864, ink and color on silk, 32.0×25.0cm, National Museum of Korea (photo from National Museum of Korea, duk 1101)

이상의 양식은 국립중앙박물관 소장 <지직화조도>에서 고루 살필 수 있으며, 뾰족하게 솟아오른 바위와 새, 매화가 어우러진 구성과 묘법은 조선 19세기의 민화 화조도와 유사하다. 그러면서도 직조된 상태의 바탕 화면과 보필한 주요 경물의 조합은 지직화만의 특징을 살필 수 있는 요소다. 종합하면 국립중앙박물관 소장의 <지직화조도>는 19세기 무렵 조선에서 제작한 지직화로 추정할 수 있다.

다음은 후쿠오카시립박물관 소장 <지직화병풍>이다(Fig. 12). 현재 전해지는 지직화 가운데 유일한 병풍 형태이다. 총 6폭이며 松鶴·壽字·大樹·鹿·瓶花·月下虎圖·山水圖의 순서로



**Fig. 12.** <紙織畫屏風>, *Paintings of Woven Paper*, after 19th century, paper weaving, 88.5×45.4cm each, Fukuoka City Museum (photo from Shoakukan, *World art complete works oriental edition 11*, Fig. 69)

後期花鳥畫展 꽃과 새, 풀벌레, 물고기가 사는 세상, (동산방화랑, 2013), pp.112-113.

구성되어 있다.<sup>42</sup>

해당 작품은 지금까지 조선의 것으로 알려져 왔다. 각 화면의 주요 경물은 조선 후기의 민화 화조화에서 자주 그려진 소재이기도 하다. 그러나 경물의 구성과 필치에 있어서 조선의 작품으로 보기 어려운 부분이 많으므로 보다 면밀하게 살펴보고자 한다.

제1폭 ‘송학도’는 한 마리의 학이 괴석 위에 한 발로 서 있는 모습이다. 하단에는 괴석과 교차하는 방향으로 밤송이 모양의 솔잎이 그려진 소나무가 위치한다. 대각선 구도이며 화면 상단에 솔잎이 가득 차 있다. 바탕은 별다른 배경없이 화면의 주인공인 학이 정중앙에 위치한다.

해당 폭에서 주목되는 점은 학의 몸통 부분의 표현이다. 학의 몸통에는 가로줄이 반복적으로 들어가 있는데 매우 독특한 사례로 보인다. 조선의 학 그림과는 차이가 있으며 다른 그림에서도 찾아볼 수 없는 색다른 묘법이다.

제2폭 ‘수자도’는 장수를 상징하는 한자 ‘壽’를 그린 문자도이다. 壽자 한 글자만을 그렸으며 다른 수자도와 달리, 내부에 비스듬히 지면을 설정하고 괴석과 국화, 새가 어우러진 모습이다. 보통의 수자도는 楷書의 글자 안에 관련된 고사 인물화 또는 화훼화로 장식하는데, 후쿠오카시립박물관 소장본의 경우는 도안화되지 않고 여백이 있는 한 폭의 그림과 같은 구성을 보인다.

문자도는 문자를 소재로 한 민화로서 원래 한자의 상형성에 기인하며, 기원은 중국 蘇州 桃花塢에서 주로 그려진 民間年畵에서 찾아볼 수 있다. 조선에서는 18세기 이후 민화의 일종으로 문자도가 자주 그려졌으며, 중국에서는 볼 수 없는 특이한 형태로 다양하게 발전하였다.

우리나라의 민화 문자도는 유교적 윤리관을 중심으로 孝悌文字圖와 百壽百福圖가 주를 이룬다. 효제문자도는 孝, 悌, 忠, 信, 禮, 義, 廉, 恥 여덟 자를 소재로 하여 주로 8폭 병풍으로 그려졌다. 이 여덟 자는 유교의 핵심 윤리를 요약한 것으로 주희의 『小學』에서 유래한다. 주희의 성리학은 조선의 건국이념이었고, 『소학』 역시 조선시대에서 늘 중시되었기 때문에 효제문자도가 많이 그려졌다.

한편 백수백복도는 전서로 ‘壽’자와 ‘福’자를 화면에 행과 열을 맞추어 가득 써 주술적 염원을 담은 것으로 조선 후기에 많이 그려졌다. 또 ‘壽福’ ‘康寧’ ‘富貴’ ‘多男’ 등 각종 부귀와

<sup>42</sup> 2005년 후쿠오카시립박물관 소장 〈지직화병풍〉의 보존처리를 한 이상현 교수는 〈지직화병풍〉이 처음부터 6폭이 아니었을 가능성에 무게를 두었다. 다시 장황하는 과정에서 화면 일부가 손실되어 화면의 수량이 조정되었을 수 있다는 의견이 있으며 필자도 동의한다.

길상을 상징하는 문자도가 그려졌는데, 이들은 百子圖, 神仙圖, 牡丹圖, 蓮花圖 등과 결합하였다. 백수백복도는 그림 이외 각종 공예, 건축, 가구나 의복 등에서도 널리 사용되기도 하였다.<sup>43</sup>

이처럼 조선에서는 문자도를 그릴 때, 윤리성과 이념성이 두드러지며 수자를 단독으로 그리는 예는 드물었다. 이에 반해 중국은 장수를 강조하였기 때문에 수자를 단독으로 그리는 경우가 많았다. 따라서 제2폭 '수자도'는 조선보다 중국적 도상으로 볼 수 있다.

제3폭 '大樹鹿圖'는 제1폭 송학도와 구도가 유사하다. 화면의 전면이자 중앙에 수사슴 한 마리가 위치한다. 우측으로는 괴석과 나무가 함께 그려져 대각선 구도를 살필 수 있다. 사슴의 눈동자와 귀 그리고 사슴의 뿔 모양과 하얀 점으로 동글동글하게 찍은 사슴의 무늬가 주목된다. 이는 조선 19세기 민화 속 사슴 표현 양식과는 차이가 있으며 조선보다는 청대 텐진(天津)의 楊柳靑 민간연화의 화풍에 가까운 것으로 보인다(Fig. 13).

제4폭 '瓶花圖'는 텅 비어 있는 배경에 화병에 꽂힌 연꽃과 蜀葵花 그리고 불수감, 석류



**Fig. 13.** <지직화병풍> 제3폭 大樹鹿圖와 일반 회화 사슴 표현 비교 Comparing the expression of the deer in the third panel (Taesurokto) of Fig. 12 with other paintings

(Left) Detail of the third panel of Fig. 12 (Taesurokto), (Center) <花鳥翎毛圖> 부분, Detail of *Flowers and Animals*, late 19th century-early 20th century, ink and color on paper, Bona museum (photo from *Our Picture Story, from Folk Paintings to Royal Paintings*, Fig. 13), (Right) <東方朔> 부분, Detail of *Tongbangsak*, early Qing dynasty, 171.0×91.0cm, National Palace Museum in Taiwan (photo from *The Complete Works of Chinese Fine Arts: Painting Series 21-Folk New Year Pictures*, Fig. 193)

<sup>43</sup> 정병모, 『한국의 채색화』3(다할미디어, 2015), p. 382.

등 길상 의미의 경물이 함께 그려져 있다. 축구화는 『개자원화전』에서도 살펴볼 수 있으며, 제4폭과 유사한 그림이 여러 점 남아있어서 도상의 연원이 중국임을 뒷받침해 준다(Fig. 14).

먼저 개인소장의 〈紙織蓮花圖〉는 화면 왼쪽 상단에 ‘癸酉春二日 上官周’라는 내용이 적혀 있다. 계유년은 1873년으로 추정되며 청대 중기의 복건성 출신의 화가인 上官周(1665~1752)의 작품을 모사하고 직조한 것으로 보인다.

그리고 화병과 기복을 상징하는 다양한 기물을 한 화면에 그리는 도상은 郎世寧(1688~1766)의 〈聚瑞圖〉와도 유사하다. 이러한 그림은 길상을 염원하는 의미를 담은 중국의 節令畫라고 하는데, 제 4폭 연화도 역시 절령화의 일종으로 볼 수 있다.

제5폭 ‘虎圖’는 몸통을 앞으로 쪽 늘이고 있는 호랑이가 괴석과 난초 그리고 달과 함께 그려져 있다. 호랑이의 얼굴과 자세는 해학성이 높아지는 19세기 동아시아 호랑이와 공통되는 경향을 보인다. 그러나 조선의 호랑이는 대부분 소나무와 까치 혹은 대나무를 배경으로



Fig. 14. 〈지직화병풍〉 제4폭 瓶花圖와 일반 회화 비교, Detailed comparison the expression of the forth panel (Pyŏnghwado), in Fig. 12 and other paintings

(Left) Detail of the forth panel of Fig. 12 (Pyŏnghwado), (Center) 〈紙織蓮花圖〉, Lotus Flowers of Paper Weaving, paper weaving, 98.4×50.2cm, private collection(photo from Shoakukan, World art complete works oriental edition 11, Fig. 255), (Right) 郎世寧, 〈聚瑞圖〉, Lang Shining, Collecting Auspicious Things, color on silk, 173.0×86.1cm, National Palace Museum in Taiwan (photo from Liu Yucheng, Appreciation of famous chinese flowers and birds 4, p. 341)

그러지는 예가 많으며 후쿠오카시립박물관 소장본처럼 달과 난초를 함께 그리는 예는 상당히 이례적인 조합이다.

조선의 호랑이 그림은 19세기에 민중의식이 성장함에 따라 사대부층의 권위적이고 격식을 갖춘 도상을 민간 화가들이 변형시키면서 진솔하고도 재미있는 민화의 대표적인 유형이 되었다.<sup>44</sup> 이후 민간 양식으로 제작이 확산되면서 다양하게 변화된 화풍을 보이지만, 제5폭과 같은 구성은 찾아보기가 어렵다.

한편, 호랑이의 눈과 수염 그리고 호랑이의 등에서 이어진 짧은 가로줄은 제1폭의 '송학도'의 표현과 유사하다. 학과 호랑이의 눈동자는 직조 과정 이후 보필하여 해당 부분을 강조하고 있으며, 몸통에 들어간 가로줄은 매우 독특한 표현으로 판단된다.

제6폭 '山水圖'는 근경, 중경, 원경의 삼단구도로 근경의 가옥과 집안에 있는 인물, 중경의 험준한 산세 그리고 원경에는 담묵으로 처리된 물가와 원산의 형체가 보인다. 해당 화면의 산수 표현은 앞서 살펴본 조선 19~20세기의 산수화풍이 농후했던 지식산수화 3점과 차이가 분명하다. 나무의 수지법과 바위의 괴량감 표현법 그리고 짙은 먹을 중첩하여 완만한 산의 능선을 표현한 묘법이 보이지 않는다. 즉 조선의 양식과 다름을 확인할 수 있다.

종합하면 후쿠오카시립박물관 소장의 <지직화병풍>의 도상은 조선보다는 중국, 그 가운데서도 중국의 민간연화와 관련이 있는 것으로 판단된다. 중국의 연화는 辟邪와 吉祥이라는 구성요소와 예술성을 갖춘 吉祥畫로 중국의 일반 대중에게 가장 유행했던 민간미술이다.<sup>45</sup>

청대부터 민간을 중심으로 확산되었기 때문에 민간연화라고 부른다. 고사인물화, 풍속화, 길상화 등 주제와 내용이 다양해졌으며 활발한 교역이 가능한 天津의 楊柳青, 濰坊의 楊家埠, 蘇州의 桃花塢 등을 중심으로 제작되어 베트남, 조선, 일본의 민화에도 지대한 영향을 주었다.<sup>46</sup>

중국 민간연화의 화풍이 한국의 민화와 비슷한 까닭에 국적의 착오가 발생하기도 하는데, 후쿠오카시립박물관 <지직화병풍> 역시 같은 맥락으로 볼 수 있다.<sup>47</sup> 지금까지 국적은 조선, 18세기 또는 19세기의 작품으로 알려진 <지직화병풍>은 조선의 것으로 보기에 어렵고, 19세기 후반에서 20세기 전반의 중국 그림으로 보는 것이 더욱 타당하다고 생각한다.

44 국립중앙박물관, 『동아시아의 호랑이 미술: 韓國·日本·中國』(2018), pp. 28-29.

45 우영숙, 『중국 연화(年畫)의 형성과정』, 『미술사와 문화유산』4(명지대학교 문화유산연구소, 2016), p. 34.

46 정병모, 『민화, 가장 대중적인 그리고 한국적인』(돌베개, 2012), pp. 353-354.

47 정병모, 위의 책, p. 373.

### 3. 인물

현전 지식화 가운데 인물화로는 〈魁星點斗圖〉, 〈神仙圖〉 2점이 개인소장본과 국립민속박물관 소장본으로 전해진다(Figs. 15, 16). 동일한 작품으로 보이지만, 개인소장본이 국립민속박물관 소장본보다 직조 간격이 더 가늘고 정교하며, 필치도 깔끔하다.

작품 속 주인공은 도교의 신 가운데 文昌帝君 또는 魁星이라고 불리는 도상이다. 괴성은 ‘학문의 神’으로 과거를 치르는 사람들의 수호신으로 알려졌다. 北斗七星의 국자 머리 바깥쪽에 위치한 첫 번째 별부터 네 번째 별 사이에 있는 여섯 별을 신격화한 것으로 붓과 벼루를 들고 왼쪽 다리를 번쩍 치켜들고 있는 것이 특징이다.<sup>48</sup>

일반적으로 괴성은 용을 밟고, 손에는 붓과 벼루를 들고 한 쪽 다리를 번쩍 치켜들고 있는



(Left) Fig. 15. 〈魁星點斗圖〉, *The Great Dipper*, paper weaving, 171.0×64.0cm, private collection (photo from Shoakukan, *World art complete works oriental edition* 11, Fig. 252)



(Right) Fig. 16. 〈神仙圖〉, *Taoist Immortal*, paper weaving, 171.0×64cm, National Folk Museum of Korea (photo from National Folk Museum of Korea, Minsok 85264)

모습으로 묘사된다. 『三才圖會』(1607), 金德成(1729~1797)의 〈仙客圖〉, 安中植(1861~1919)·趙錫晉(1853~1920)의 〈海上群仙圖〉는 모두 붓과 벼루를 들고 있는 형상이다. 그런데 지식화 2점은 한 손에는 붓을, 다른 한 손에는 다른 지물을 든 채 벼루는 던져둔 모습으로 표현되어 조선의 양식과는 차이가 있다.

이상으로 현전하는 지식화를 일반 회화와 비교하며 자세히 살펴보았다. 이를 종합하여 지식화의 특징을 정리하면 첫째, 지금까지 알려진 지식화는 도록과 전시를 통해 모두 조선의 것으로 알려졌지만, 도상과 양식을 분석한 결과 조선의 것으로 판단되는 것은

<sup>48</sup> 玉蟲玲子, 앞의 책, p.337.

조선 말기 화단의 화풍이 반영된 개인소장과 국립민속박물관 소장의 <지직산수도> 3점과 국립중앙박물관 소장의 <지직화조도> 3점이다.

그렇다면 어떤 이유로 중국이 아니라 조선의 것으로만 알려졌을까. 그동안 전반적으로 지직화에 대한 연구가 부족했으며 한 번도 제대로 조명하지 못했기 때문이라고 생각한다. 또한 지직화 관련 문헌 기록이 극히 드문 탓도 있다. 지직화의 국적 착오는 중국의 민간연화처럼 중국과 조선의 화풍이 비슷한 탓에 발생한 것으로 짐작된다. 지직화에 대한 미술사적 접근이 처음 시도된 만큼, 지직화의 국적 규명은 앞으로도 계속 진행되어야 할 문제이다.

두 번째 특징은 지직화는 직조를 통한 회화적 효과로 색감의 변화를 느끼게 해주며, 평균적인 직조 간격은 1.0~2.0mm 정도다(Fig. 17). 바탕색과 대비되는 색지(보통은 白紙)를 씨실로 촘촘히 직조하는 과정을 통해 전체 화면의 채도가 낮아져 마치 색상이 변하는 것과 같은 회화적 효과를 가져온다.

지직화를 실사한 결과 직조 간격은 일률적이지 않지만 대개 평균적인 수치를 넘지 않았다. 간격의 차이는 중국과 조선 등 국적에 따라 달라지는 것이 아니라 제작자의 기술에서 나는 차이인 것으로 추정된다. 직조 간격이 너무 좁고 가늘어도 멀리서 볼 때 직조한 그림으로 보이지 않기 때문에 직조 간격의 편차를 크게 두지 않고 제작한 것으로 판단된다.

세 번째 특징은 지직화는 단순한 공예품이 아니라 회화로서의 성격이 분명하다는 점이다. 지직화는 물골법의 사용과 흑백의 대비가 강한 절파회풍적인 효과가 두드러진다. 직조 이후 윤곽선은 자연스럽게 없어지기 때문에 물골법을 주로 사용하였으며, 직조의 효과를 높이기 위해 흑백의 대비가 강해야 하므로 米點 또는 披麻皴처럼 가느다란 준법의 사용은 지양하였다.

마지막 네 번째 특징은, 필요한 부분은 보필하여 회화적 효과를 강조하고 완성도를

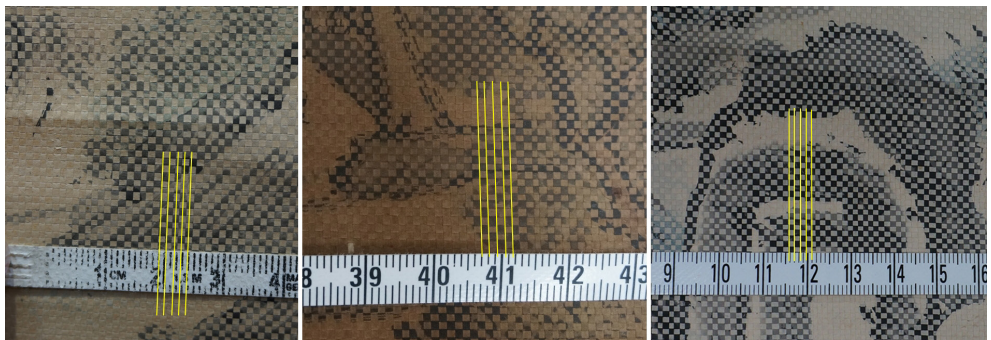


Fig. 17. 지직화 직조 간격 비교(직접 촬영), *Detail of the width between woven paper in Painting of Woven Paper* (photo by Kim Suyeon)

높였다는 점이다. 직조를 마친 뒤 바로 배접하는 것이 아니라 부분적으로 추가 채색작업을 통해 단순한 직조 공예품이 아닌 정교한 그림으로 완성하였다.

## V. 맺음말

본 연구는 미술사적인 시각에서 지식화를 조명한 첫 연구로서, 직조회화를 둘러싼 여러 의문점 가운데 두 가지를 해결하고자 했다. 하나는 정확한 근거 없이 조선의 작품으로 비정된 지식화의 국적을 규명해보는 것이며 다른 하나는 회화의 다양성이라는 측면에서 지식화의 특징을 조명하고자 했다.

지식화를 둘러싸고 있는 동아시아 삼국의 관계를 비정해보면 먼저 일본은 삼국 가운데 지식화를 가장 적극적으로 소비, 감상, 소장한 주체로 볼 수 있다. 현전하는 다수의 지식화는 일본에 남아있었으며, 일본 문인들의 제화시가 남은 그림에서 알 수 있듯이 지식화를 직접 감상하였다. 그렇지만 일본에서 자체 제작을 했다는 증거는 문헌에서도 찾을 수 없었으며 현전 작품에서 일본적인 요소가 뚜렷이 나타나지도 않았다.

일본 학계에서는 현전하는 지식화를 대부분 조선의 것으로 보았으나 도상과 화풍을 살펴본 결과 중국의 도상과 조선의 도상이 섞여 있음을 확인하였다. 어떤 연유로 일본에 다수의 지식화가 전해졌고, 중국이 아닌 조선의 지식화로 알려진 배경을 찾는 것은 앞으로 해결해야 할 과제이다.

중국은 북건성 영춘에서부터 지식화를 처음으로 제작하였으며 지금도 전통을 이어오고 있다. 역사에 비해 근대 이전의 작품이 전래되는 예가 없다. 그러나 현재 전해지는 지식화 가운데 조선의 작품으로 알려진 그림은 청대 텐진의 양류청과 소주의 도화오 등에서 제작한 민간연화의 도상과 유사한 작품이 많다. 따라서 19~20세기 전반 연화의 영향이 강하게 관찰되는 지식화 가운데는 중국에서 만들어진 작품이 섞여 있음을 알 수 있다.

중국에서부터 출발한 지식화는 조선과 일본으로 전래되었는데 일본보다는 조선에서 자체 제작의 가능성이 훨씬 높다. 조선의 경우는 19세기의 일반 회화와 비교했을 때, 조선의 양식과 상당히 비슷한 요소를 찾을 수 있었다. 따라서 조선은 자체적으로 지식화를 제작하긴 했으나 오랜 기간이 아니라 19세기에서 20세기 전반 무렵 제작되다가 말았던 것으로 보인다.

그리고 지식화를 회화의 다양성이라는 측면에서 조명하면 비슷한 경우로 낙화와 혁필화를 들 수 있다. 조선 말기에 이르면 붓으로 그리는 일반 회화에만 멈추지 않고, 색다른

기법을 활용하여 미술문화가 다양화되는 양상을 보여준다. 낙화와 혁필화는 19세기 무렵 저렴한 가격에 그림을 향유하고자 하는 바람과 미술시장의 확대 속에서 확산되었는데, 지직화도 비슷한 양상으로 이해할 수 있다.

비록 지직화가 낙화만큼 유행했다고 말할 수는 없지만 이상의 변화 가운데 전래된 독특하고도 이색적인 미감의 그림이자 동아시아 삼국이 향유한 회화 장르의 하나로 이해할 수 있다. 직조회화를 둘러싼 미치 해결하지 못한 문제들은 추후의 연구 과제로 삼을 것이며, 회화와 공예를 아우르는 넓은 범주의 후속 연구를 기대한다.

**\*주제어(key words)** \_지직화(紙織畫, Painting of Woven Paper), 직조회화(織造繪畫, Painting of Woven Paper), 직조 공예(織造工藝, Weaving Craft), 평직(平織, Plain Weave), 회화의 다양성(多樣性, Diversity of Painting), 공예그림(工藝畫, Crafts-style painting), 민화(民畫, Folk Painting), 태피스트리(綴織, Tapestry), 격사(縵絲, Silk Tapestry)

■ 투고일 2020년 2월 28일 | 심사개시일 2020년 4월 1일 | 심사완료일 2020년 4월 22일 ■

## 참고문헌

### 1. 한국어 문헌

국립민속박물관, 『민화와 장식병풍』, 2005.

국립중앙박물관, 『韓國繪畫: 國立中央博物館所藏未公開繪畫特別展』, 1977.

\_\_\_\_\_, 『미술 속 도시, 도시 속 미술』, 2016.

\_\_\_\_\_, 『동아시아의 호랑이 미술: 韓國·日本·中國』, 2018.

박정혜, 「19세기와 20세기 전반의 烙畫 연구」, 『미술사연구』 33, 미술사연구회, 2017.

배원정, 「한양대학교박물관 소장 〈海上群仙圖〉 연구」, 『고문화』 73, 한국대학박물관협회, 2009.

보나장신구박물관, 『(보나장신구박물관 소장)민화도록: 우리 그림 이야기, 민화(民畫)에서 궁중화(宮中畫)까지』, 2015.

선문대학교박물관, 『(鮮文大學校博物館)名品圖錄 2: 繪畫篇』, 2000.

양수정, 「傳仁獻王后의 자수그림 〈신선도〉 연구」, 『東岳美術史學』 20, 동악미술사학회, 2016.

우영숙, 「중국 연화(年畫)의 형성과정」, 『미술사와 문화유산』 4, 명지대학교 문화유산연구소, 2016.

이상현, 「명·청시대의 白竹紙 재현 연구: 지류문화재 補修紙와 紙織畫 재현을 중심으로」, 『보존과학회지』 23, 한국문화재보존과학회, 2008.

\_\_\_\_\_, 『문화재보존과 기법』, 소와당, 2014.

\_\_\_\_\_, 「조선 후기 직조회화(織造繪畫) 재현연구: 후쿠오카시립박물관[福岡市立博物館] 소장 ‘지직화병풍’을 중심으로」, 『전통문화논총』 16, 한국전통문화대학교 한국전통문화연구소, 2015.

이중희, 「조선후기 화조화와 에도시대 伊藤若冲 화풍과의 연관성 연구」, 『동양예술』 18, 한국동양예술학회, 2012.

이태호, 『朝鮮後期花鳥畫展: 꽃과 새, 풀벌레, 물고기가 사는 세상』, 동산방화랑, 2013.

정경숙, 「朝鮮時代 武夷九曲圖 研究」, 명지대학교 대학원 미술사학과 박사학위논문, 2015.

정병모, 「한국 민화와 중국 민간연화의 비교」, 『민속학연구』 19, 국립민속박물관, 2006.

\_\_\_\_\_, 『민화, 가장 대중적인 그리고 한국적인』, 돌베개, 2012.

\_\_\_\_\_, 『한국의 채색화』 3, 다할미디어, 2015.

정은주, 「강호시대(江戸時代) 장기(長崎) 당관(唐館)을 통해 유입된 중국화풍(中國畫風)의 영향」, 『동아시아문화연구』 66, 한양대학교 동아시아문화연구소, 2016.

中央日報社, 『韓國의美 18: 花鳥四君子』, 1985.

한양대학교박물관, 『神仙: 한양대학교박물관 춘계특별전』, 2010.

황녕푸·천잔잔, 이희영 역, 「중국의 비단역사 칠천 년: 역대 직조와 자수품 연구」, 한국학술정보, 2016.

## 2. 동양어 문헌

山口真理子, 「伊藤若冲の柘目描き鳥獸図屏風考察-異国趣味と博物学の観点から」, 『学習院大学人文科学論集』16, 学習院大学大学院人文科学研究科, 2007.

『世界美術全集東洋編』11, 小学館, 1999.

阴建华·李向红, 「缣丝中的古今书画艺术」, 『武汉纺织大学学报』27, 河北科技大学纺织服装学院, 2014.

李斌, 「缣丝起源与传播的疑问」, 『丝绸』53, 武汉纺织大学服装学院, 2016.

田小杭, 『民间手工艺』, 大象出版社, 2007.

『朝鮮王朝の絵画と日本』, 読売新聞大阪本社, 2008.

中國美術全集編輯委員會編, 『中國美術全集: 繪畫編 21: 民間年畫』, 1985.

泉美穂, 「伊藤若冲の「柘目画」作品を再考する-西陣織「正絵」との関係から」, 『芸術学学報』6, 金沢美術工芸大学芸術学研究室, 1999.

黄文中, 「永春纸织画的起源及现状与存在问题」, 『重庆科技学院学报』, 社会科学版, 2014.

黄永生, 「纸织画的独特表现语言」, 『集美大学学报』14, 哲学社会科学版, 2011.

## 3. 서양어 문헌

Watt, James C. Y. Wardwell, Anne E., *When silk was gold: Central Asian and Chinese textiles*, New York: Metropolitan Museum of Art, 1997.

## References

### I. Secondary Sources in Korean

- Bona Museum, *Urigürim iyagi minhwa esö Kungjunghwa kkagi* [Our Picture Story, from Folk Paintings to Royal Paintings], 2015.
- Chöng, Kyöngsuk (Chung, Kyungsook), “Chosön sidae Muigugokto yöngu [A study on painting of nine valleys at Mt. Wuyi]”, Ph.D. dissertation at the Myöngji University, 2015.
- Chöng, Pyöngmo (Jeong, Byeong-mo), “Hankuk minhwa wa Chungguk minkan yönhwa üi pigyo [Comparison between Korean folk paintings and Chinese folk nianhua]”, *Minsokhak yöngu* 19 (2006): 181-217.
- \_\_\_\_\_, *Minhwa, kajang taejungjökin kürigo hankukchökin* [Minhwa, the Most Popular and Korean], Tolbegae, 2012.
- \_\_\_\_\_, *Hankuk üi Chäsaekhwa 3* [Polychrome painting of Korea 3], Dahalmedia, 2015.
- Chöng, Ünchu (Jeong, Eun-joo), “Edo sitae Nagasaki Tokan ül t'onghae yuip toen Chungguk hwap'ung üi yöngnyang [The influence of Chinese painting styles introduced to Japan through Nagasaki Tokan in the Edo period]”, *Tongashia munhwayöngu* 66 (2016): 208-243.
- Chungangilbosa (JoongAng Ilbo), *Hankuk üi mi 18: Hwacho sakuncha* [The Beauty of the Country 18: Flower, Bird and Four Gentlemen], 1985.
- Hanyang University Museum, *Sinsön* [Immortals], *Hanyang University Museum Spring Special Exhibition*, 2010.
- Hwang, Shengfu and Chen, Shun, “*Chungguk üi pidanyöksa ch'ilch'önnyön: Yöktae chikcho wa Chasup'um yöngu* [7000 Years of Silk History in China: A Study of Historical Weaving and Embroidery]”, *Hankukhaksul chöngbo*, 2016.
- I, Junghüi (Lee, Jung-Hee), “Chosönhugi hwa chohwawa Edoshidae i t'ochak'uch'u hwa p'ungkwawüi yön'kwansöng yöngu [A study on the connectivity between the bird and flower paintings during Late Joseon and Ito Jakuchu's painting style during the Edo period]”, *Tongyang yesul* 18 (2012): 145-184.
- I, Sanghyön (Lee, Sanghyeon), “Myöng-Ch'öng sitae üi paekchukchi chaehyön yöngu: Chiryumunhwachae posuji wa chijihwa chaehyön ül chungshim üro [Research on reproduction of white bamboo papered painting during the Ming-Qing China]”, *Pojon'gwahak'oeji* 23 (2008): 39-51.
- \_\_\_\_\_, *Munhwajae bojon kwa kiböp* [Preservation of Cultural Properties and Technique], Sowatang, 2014.
- \_\_\_\_\_, “Chosönhugi chikchohoehwa chaehyön'yön'gu: Huk'uok'ashirippangmulgwan sojang Chi Chikhwapyöngp'ung ül chungshimüro [A study of reproduction about weaving painting in the Late Chosön — Focusing on *Folding Screen of Weaving Painting* at Hukuoka]”, *Chönt'ongmunhwa nonch'ong* 16 (2015): 115-150.
- I, T'aeho (Lee, Taeho), *Chosönhugi hwachohwa chön: Kkot kwa sae, p'ulbölle, mulgogi ga sanün sesang* [Flower,

Bird, Insect and Fish Paintings in the Late Chosŏn], Tongsanbang hwarang, 2013.

National Folk Museum of Korea, *Minhwawa changshikpyŏngp'ung* [Korean Folk Painting and Screens], 2005.

National Museum of Korea, *Han'guk'ŏehwa: Kuklipchungangpakmulkwon sochang Migonggaehŏehwat'ŭkpyŏlchŏn* [Korean paintings selected from the collection of the National Museum to be shown for the first time to the public], 1977.

\_\_\_\_\_, *Misul sok tosi, Tosi sok misul* [The city in art, art in the city], 2016.

\_\_\_\_\_, *Tongasiaü Holangi misul* [Tigers in east asian art], 2018.

Pae, Wŏnchŏng (Bae, Wonjung), “Hanyangdaehakkyo bagmulkwon sojang *Haesanggunsŏnto yŏngu* [A study on *Saints Crossing the Sea* at the Hanyang University Museum]”, *Komunhwa* 73 (2009): 87-110.

Pak, Chŏnghye (Park, Jeonghye), “19segi wa 20segi chŏnpan ũi nakhwa yŏngu [Scorched paintings of Korea during the nineteenth and the early twentieth centuries]”, *Misulsayŏngu* 33 (2017): 72-102.

Sunmoon University Museum, *Mŏngpum Torok of the Sunmoon University Museum 2* [Sunmoon University Museum Luxury Catalog 2], 2002.

U, Yŏngsuk (Woo, Young-Sook), “Chungguk yŏnhwa ũi hyŏngsŏng kwajŏng [Formation process of Chinese new-year painting]”, *Misulsa wa munhwayusan* 4 (2016): 33-69.

Yang, Sujŏng (Yang, Su-Jeang), “Chŏn inhŏnwanghu ũi chasugŭrim sinsŏnto yŏngu [A study on the embroidered *Painting of Daoist Immortals* attributed to Queen Inhŏn (1578~1626)]”, *Tongakmisulshak* 20 (2016): 39-70.

## 2. Secondary Sources in Chinese and Japanese

*Chŏsen ŏchŏ no kaiga to Nihon* [Painting of Korea's Joseon Dynasty and Japan], Yomiuri Shimbun Osaka Headquarters, 2008.

Huang, Yongsheng, “Zhizhijhua di dutebiaoxianyu [Unique ways of expression of yongchun paper-woven painting]”, *Jimeidaxue xuebao* 14 (2011): 11-16.

Huáng, Wénzhōng, “Yongchun zhizhijhua di qiyuan ji xianzhuang yu cunzai wenti [The origin, status and existing problems of Yongchun paper woven painting]”, *Zhong qing ke ji xue yuan xue bao* 1 (2014): 155-157.

Izumi, Miho, “Itō jakuchū no ‘masume-ga’ sakuhin o saikō suru - nishijin'ori ‘sei e’ to no kankei kara [Rethinking the works of Jakuchu Ito's “Masu-e”: From the relationship with Nishijin's “Maesa”]”, *Ye Sulhakhakpo* 6 (1999): 3-24.

Li, Bin, “Kesi qiyuan yu chuanbodi wenyi [Study on the origin and propagation of the K'o-ssu]” *Sa chu* 53 (2016): 74-79.

*Sekai bijutsu dai zenshū tōyō-hen* 11 [World Art Complete Works: Oriental Edition 11], Tokyo: Shoakukan, 1999.

Tian, Xiaohang ed., *Minjian shougongyi* [Folk Arts and Crafts], Zhengzhou: Daxiang chubanshe, 2007.

Yamaguchi, Mariko, “Itō jakuchū no masume kaki chōjū zubyōbu kōsatsu Ikoku shumi to hakubutsugaku no

kanten kara [A study of Ito Jakuchu's mosaic screens, birds, animals, and flowering plants: From the standpoints of exoticism and natural history]", *Gakushūindaigaku jinmonkagaku ronshū* 16 (2007): 1-33.

Yin, Jianhua-Li, Xianghong, "Kesi zhong di gu jin shuhua yishu [Modern and Ancient Calligraphy and Painting Works in Kesi]", *Wuhan fangzhi daxuexuebao*, no.27(2014): 30-34.

Zhongguo meishu quanji bianji weiyuanhui ed., *Zhongguo mei shu quan ji huihua bian 21: Minjianshuhua* [The Complete Works of Chinese Fine Arts: Painting Series 21-Folk New Year Pictures], Shanghai: Shanghai renmin meishu chubanshe, 1985.

### 3. Sources in Western (English)

Watt, James C. Y. Wardwell, Anne E., *When silk was gold: Central Asian and Chinese textiles*, New York: Metropolitan Museum of Art, 1997.

## 국문초록

紙織畫, 織造繪畫는 용어 그대로 회화와 직조가 결합한 형태의 그림을 의미한다. 붓으로 그려 완성하는 것이 아니라 회화와 平織이라는 직물 직조 방법을 더하여 색다른 미감을 표현한 그림이다. 그림을 그리는 다양한 방식, 회화의 다양성 측면에서 조명할 수 있는 지식화에 대한 미술사적 접근은 이루어지지 못했고, 연구도 진행된 바가 없었다. 그리고 현전하는 지식화의 국적을 모두 조선으로만 보고 있는 점에서 이를 제대로 고찰할 필요가 있다고 판단하였다.

지식화는 중국 福建省 永春에서 시작되었고, 18세기 이후 조선과 일본으로 전래되었다. 화풍은 민화와 유사한 양상으로 민간에서 더욱 쉽게 접할 수 있고 감상하는 그림으로 제작되었다. 자칫 심심할 수 있는 바탕 그림을 자르고 짜는 과정을 통해 은은한 색감으로 변하는 시각적 효과를 가져오고, 직조 이후 채색과 가필을 통해 회화로서 완성도를 높였다.

동아시아 삼국에서 함께 향유한 것으로 파악되는 지식화는 19세기~20세기 전반 다양한 기법을 활용하여 회화의 범주를 넓히고, 미술 문화가 다양화되는 양상을 살필 수 있는 회화 장르의 하나로 이해할 수 있다.

## Painting of Woven Paper: Marriage of Painting and Weaving

Kim, Su-Yeon\*

Painting of woven paper, or painting on weaving, refers to visual images that knit together painting and weaving. Without brushed finish, it displays distinct aesthetics by embracing a method of textile production—plain weaving—for producing painting. The noteworthy medium, which exemplifies not only various techniques of painting but also the diversity of painting on its own right, has unfortunately received scant scholarly attention, not to mention art-historical approaches. Given that all surviving paintings of woven paper are considered Korean without close examination, they requires a thorough study.

Born in Yongchun, Fujian province of China, the painting of woven paper made its way to Korea and Japan in and after the eighteenth century. Since the transmission the painting has gone through an assimilation into folk painting, the genre to which common people had easy access. Its pictorial qualities have reached maturity with the addition of visual effects, which include subdued colors the method of cutting and weaving entails, and of post-weaving retouches onto the first draft that would otherwise be too plain. Presumably its products have been favored across East Asia since then. In other words, the painting demonstrates a cultural course of the nineteenth to early twentieth century in which the introduction of various techniques has broadened conceptual boundaries of painting and eventually led to the diversity of visual culture.

---

\* The Academy of Korean Studies