

文學博士 學位論文

太平天國 시기의 楊柳靑 年畵 연구

慶州大學校 大學院

文化財學科

金 憲 柱

2019年 6月

太平天國 시기의 楊柳靑 年畵 연구

指導教授 鄭 炳 模

이 論文을 博士學位 論文으로 提出함

2019年 6月

慶州大學校 大學院

文化財學科

金 憲 柱

金憲柱의 博士學位論文을 認准함

審査委員長

印

審査委員

印

審査委員

印

審査委員

印

審査委員

印

慶州大學校 大學院

2019年 6月

목 차

I. 서론	1
1. 연구 목적	1
2. 선행 연구	5
3. 연구 방법	10
II. 양류청(楊柳靑) 연화(年畵)의 시작과 전개	12
1. 양류청 연화의 발전 배경과 화점(畵店)의 활동	12
1) 운하를 배경으로 발전한 양류청 연화	12
2) 양류청 연화 화점의 활동과 연화의 발전	23
3) 연화 집산지 초미점(炒米店)의 부상	38
2. 양류청 연화의 종류와 특색	47
3. 양류청 연화의 생산, 유통, 소비	55
1) 분업적 생산 관계	55
2) 연화의 유통로와 소비시기	61
3) 조선 사신의 연화 접촉	65
III. 태평천국(太平天國)과 양류청 연화의 변화	71
1. 태평천국의 통치 이념과 정책	71
2. 태평천국 시기 회화의 특색	83
1) 관서의 표장(標章)과 관리의 복식문양	83
2) 인물 표현의 억제	96
3) 인물 불묘사 규칙의 완화	106
3. 태평천국의 영향을 받은 양류청 연화 화조화	109
IV. 양류청 연화 화조화의 조선 전래 가능성	121

1. 조선에 전래된 양류청 연화의 양상	121
2. 조선 전래 양상	135
V. 결론	151
인용 문헌	155
참고 도판	166
국문 초록	189
영문 초록	191

〈표 목차〉

<표 1> 인쇄기술과 楊柳靑 年畵의 발전단계	32
<표 2> 楊柳靑 畵店의 주요 分店 등장 시기	39
<표 3> 楊柳靑 年畵 크기별 분류	50
<표 4> 楊柳靑 年畵의 분업적 생산 체계	58
<표 5> 기록에 나타난 太平天國 판서 대문그림과 壁畵	87
<표 6> 官等과 대문그림	90
<표 7> 太平天國 官帽 문양	95
<표 8> 현존하는 太平天國 壁畵 현황	98
<표 9> 太平天國 시기 楊柳靑 年畵	113
<표 10> 朝鮮에 전래된 楊柳靑 年畵	132

〈도판 목차〉

도 1. 1980년대 楊柳靑 약도	166
도 2. 楊柳靑 주변 運河圖	166
도 3. 何璧校, <北西廂記> 삽화, 17세기, 『中國美術全集』	167
도 4. 美利畵店, <花鳥圖>, 淸, 종이 半印半畵 35×51cm, 고관화박물관, 필자촬영 2016년	167
도 5. 美利畵店, <自強傳學堂圖>, 淸, 종이 半印半畵 60×102cm, 러시아 國家東方民族藝術博物館, 『蘇聯藏中國民間年畵珍品集』	167
도 6. 1980년대 楊柳靑 시가도, 『天津市西郊區地名彙』	167
도 7. 胡正言, 「十竹齋箋譜」, 逗版, 17세기, 『中國美術全集』 繪畵篇 版畵	168
도 8. <山水圖>, 淸, 다색 판화, 龍谷大學校, 『芥子園畵傳』 卷五	168
도 9. <四藝雅聚>, 淸, 종이 半印半畵 60×107cm, 『楊柳靑年畵資料集』	168
도 10. <辛安驛>, 淸, 종이 半印半畵 60×107cm, 『楊柳靑年畵資料集』	168
도 11. 彩色 작업용 畵門, 楊柳靑 玉成號畵店, 필자촬영 2016. 6	169
도 12. 戴廉增畵店 광고지, 『민화 가장 대중적인 그리고 한국적인』: 『中國工藝美術大辭典』	169

도 13. 北京의 楊柳靑 年畫書店 위치도	169
도 14. <西域樓閣圖>, 淸, 종이 103×237.5cm, 『中國美術全集』	169
도 15. <多寶格景>, 淸, 종이 103×222.8cm, 『中國美術全集』	169
도 16. 新疆 카펫문양, 『新疆民族民間美術』	170
도 17. 新疆 카펫문양, 『新疆民族民間美術』	170
도 18. 戴廉增, <洪洋同>, 淸, 33.2×58.8cm, 종이 半印半畫, 天津博物館, 『中國木版年畫集成』	170
도 19. 楊柳靑 年畫 규격 비교도	170
도 20. <盜仙草>, 淸, 종이 半印半畫 61×109cm, 天津楊柳靑博物館, 『中國木版年畫集成』	171
도 21. <完璧歸趙> 부분, 淸, 종이 半印半畫 70.7×118.8cm, 天津博物館, 『中國木版年畫集成』	171
도 22. 高桐軒, <文姬歸漢>, 淸, 종이 半印半畫 62×110cm, 天津博物館, 『中國木版年畫集成』	171
도 23. 戴廉增, <劉海戲蟾>, 淸, 종이 半印半畫 58×33.9cm, 天津博物館, 『中國木版年畫集成』	171
도 24. 李盛興書店, <美人圖>, 淸, 종이 半印半畫 102.5×60cm, 天津博物館, 『中國木版年畫集成』	172
도 25. <連生貴子>, 淸, 종이 半印半畫 46×46cm, 개인, 『中國木版年畫集成』	172
도 26. 李盛興老書店, <打龍袍>, 淸, 종이 半印半畫, 36×64cm, 中央美術學院圖書館, 「楊柳靑年畫中的打龍袍」	172
도 27. <天官賜福>, 淸, 종이 半印半畫 31×59cm, 개인, 『中國木版年畫集成』	172
도 28. <文財神>, 淸, 종이 半印半畫 48cm, 개인, 『中國木版年畫集成』	173
도 29. <博古花卉>, 淸, 종이 半印半畫 30×31cm, 楊柳靑年畫館, 『中國木版年畫集成』	173
도 30. 高桐軒, <庄家忙>, 淸, 종이 半印半畫 61.5×111cm, 天津博物館, 『中國木版年畫集成』	173
도 31. 楊柳靑 年畫 유통도	173

도 32. 帽額圖, 『賊情彙纂』	174
도 33. 號帽圖, 『賊情彙纂』	174
도 34. <江防望樓圖> 模本, 淸, 벽에 彩色 277×211.8cm, 南京 堂子家王府, 『太平天國壁畫全集』	174
도 35. <山亭瀑布圖> 模本, 淸, 벽에 彩色 279.5×199.2cm, 南京 堂子家王府, 『太平天國壁畫全集』	174
도 36. <鶴壽圖>, 淸, 벽에 彩色 212.5×98cm, 南京 堂子家王府, 『太平天國壁畫全集』	175
도 37. <鹿鶴同春圖>, 淸, 벽에 彩色 232×85.2cm, 南京 堂子家王府, 『太平天國壁畫全集』	175
도 38. <鴛鴦荷花圖>, 淸, 벽에 彩色 229.3×86cm, 南京 堂子家王府, 『太平天國壁畫全集』	175
도 39. <孔雀牡丹圖>, 淸, 벽에 彩色 233.7×336.4cm, 南京 堂子家王府, 『太平天國壁畫全集』	175
도 40. <文房四寶圖>, 淸, 벽에 彩色 88.6×71.2cm, 南京 堂子家王府, 『太平天國壁畫全集』	176
도 41. <守城圖>, 淸, 벽에 墨筆 231×170cm, 南京 樂村, 『太平天國壁畫全集』	176
도 42. <棕石鷄樂圖>, 淸, 벽에 彩色 176×104cm, 南京 竺橋, 『太平天國壁畫全集』	176
도 43. <溪亭歸犢圖>, 淸, 벽에 彩色 144×137cm, 蘇州 忠王府, 『太平天國壁畫全集』	176
도 44. <花鳥小猫圖>, 淸, 벽에 彩色 143×137cm, 蘇州 忠王府, 『太平天國壁畫全集』	177
도 45. <樵夫挑刺圖>, 淸, 벽에 彩色 213.5×145cm, 金華 侍王府, 『太平天國壁畫全集』	177
도 46. <松鶴靈芝圖>, 淸, 벽에 彩色 177.5×113.5cm, 金華 侍王府, 『太平天國壁畫全集』	177
도 47. <玉蘭牡丹圖>, 淸, 벽에 彩色 190×132.3cm, 金華 侍王府, 『太平天國壁畫全集』	177

도 48. 齊建隆, <寒塘六雁>, 淸, 종이 半印半畫, 33×57cm, 太平天國博物館, 『太平天國板畫』	178
도 49. 齊建隆, <雪燕梨花>, 淸, 종이 반인반화, 33×57cm, 太平天國博物館, 『太平天國板畫』	178
도 50. 齊建隆, <雜卉圖>, 淸, 종이 半印半畫, 33×57cm, 太平天國博物館, 『太平天國板畫』	178
도 51. 齊建隆, <母子圖>, 淸, 종이 半印半畫, 33×57cm, 太平天國博物館, 『太平天國板畫』	178
도 52. 齊建隆, <秋景圖>, 淸, 종이 半印半畫, 33×57cm, 太平天國博物館, 『太平天國板畫』	179
도 53. 齊建隆, <田園風趣>, 淸, 종이 半印半畫, 33×57cm, 太平天國博物館, 『太平天國板畫』	179
도 54. 齊建隆, <落花彩蝶>, 淸, 종이 半印半畫, 33×57cm, 太平天國博物館, 『太平天國板畫』	179
도 55. 齊建隆, <魚樂圖>, 淸, 종이 半印半畫, 33×57cm, 太平天國博物館, 『太平天國板畫』	179
도 56. 齊建隆, <猴拉馬>, 淸, 종이 半印半畫, 33×57cm, 太平天國博物館, 『太平天國板畫』	180
도 57. 齊建隆, <燕子磯>, 淸, 종이 半印半畫, 33×57cm, 太平天國博物館, 『太平天國板畫』	180
도 58. 齊建隆, <英雄會>, 淸, 종이 半印半畫, 33×57cm, 太平天國博物館, 『太平天國板畫』	180
도 59. <安居樂業>, 淸, 종이 半印半畫, 31×53cm, 天津楊柳青博物館, 『中國木版年畫集成』	180
도 60. <蘆塘落雁>, 淸, 종이 半印半畫, 33×58cm, 『中國民間年畫史圖錄』	181
도 61. <西山勝景>, 종이 半印半畫, 『楊柳青青話年畫』	181
도 62. 齊建隆, <景山>, 民國, 33.2×59cm, 종이 半印半畫, 天津博物館, 『中國木版年畫集成』	181
도 63. <民國花卉> 2쪽, 民國, 종이 半印半畫, 각 108×61cm, 天津博物館, 『中國木版年畫集成』	181

도 64. <鳳戲牡丹>, 民國, 종이 半印半畫, 111×62cm, 楊柳青年畫館, 『中國木版年畫集成』	181
도 65. 《화조목판화》 중 <연과 물새>, 19세기, 종이 半印半畫, 104×56cm, 개인, 『목석으로 찍은 우리의 옛 그림』	182
도 66. <연과 물새>, 19세기, 종이 半印半畫, 96.2×52.5cm, 芹澤介美術館, 「朝鮮庶民欣賞的中國年畫」	182
도 67. 戴廉增, 《花鳥魚樂圖》 중 <연과 새>, 19세기, 종이 半印半畫, 94.5×48.3cm, 리움미술관, 『꿈과 사랑』	182
도 68. 戴廉增, <富貴圖>, 19세기, 종이 半印半畫, 100.4×50.6cm, 일본개인, 『李朝の民畫』	182
도 69. 戴廉增, <山在居士>, 19세기, 종이 半印半畫, 100.4×50.6cm, 일본개인, 『李朝の民畫』	183
도 70. 戴廉增, <山在居士>, 19세기, 종이 半印半畫, 99.0×53.0cm, 고판화박물관, 『옛 아시아 판화전』	183
도 71. 戴廉增, <山在居士>, 19세기, 종이 半印半畫, 104×56cm, 개인, 『목석으로 찍은 우리의 옛 그림』	183
도 72. 戴廉增, <玉堂富貴>, 19세기, 종이 半印半畫, 100.4×50.6cm, 일본개인, 『李朝の民畫』	183
도 73. <佛手秋菊>, 19세기, 종이 半印半畫, 100.4×50.6cm, 일본개인, 『李朝の民畫』	184
도 74. 戴廉增, <喜祿加官>, 19세기, 종이 半印半畫, 100.4×50.6cm, 일본개인, 『李朝の民畫』	184
도 75. 戴廉增, <喜祿加冠>, 19세기, 종이 半印半畫, 芹澤銑介美術館, 『中國木版年畫集成』	184
도 76. <福壽綿長>, 19세기, 종이 半印半畫, 100.4×50.6cm, Guimet Musée, <i>Nostalgies Coréennes</i>	184
도 77. 《화조목판화》 중 <福壽綿長>. 19세기, 종이 半印半畫, 104×56cm, 개인, 『목석으로 찍은 우리의 옛 그림』	185
도 78. <草蟲圖>, 19세기, 종이 半印半畫, 70×121.5cm, Guimet Musée, <i>Nostalgies Coréennes</i>	185

도 79. 戴廉增, <種種得魁>, 19세기, 종이 半印半畫, 102.2×54cm, 일본개인, 『中國木版年畫集成』	185
도 80. 戴廉增, <種種得魁>, 19세기, 종이 半印半畫, 94.5×48.3cm, 리움미술관, 『꿈과 사랑』	185
도 81. 戴廉增, <連登三甲>, 19세기, 종이 半印半畫, 86.5×45.9cm, 高麗美術館, 『中國木版年畫集成』	186
도 82. <鯉魚登龍圖>, 19세기, 종이 半印半畫, 86.5×45.9cm, 芹澤銑介美術館, 『中國木版年畫集成』	186
도 83. 戴廉增, 《화조목관화》중 <竹鵲圖>, 19세기, 종이 半印半畫, 104×56cm, 개 인, 『목석으로 찍은 우리의 옛 그림』	186
도 84. 《화조목관화》중 <鳳凰牡丹>, 19세기, 종이 半印半畫, 104×56cm, 개 인, 『목석으로 찍은 우리의 옛 그림』	186
도 85. 《화조목관화》중 <歲寒三友>, 19세기, 종이 半印半畫, 104×56cm, 개 인, 『목석으로 찍은 우리의 옛 그림』	187
도 86. 戴廉增, <雙花瓶圖>, 19세기, 종이 半印半畫, 99×53cm, 개인, 『목석으 로 찍은 우리의 옛 그림』	187
도 87. <花瓶圖>, 19세기, 종이 半印半畫, 99×53cm, 개인, 『목석으로 찍은 우 리의 옛 그림』	187
도 88. <花瓶牡丹圖>, 19세기, 종이 半印半畫, 94.5×48.3cm, 리움미술관, 『꿈 과 사랑』	187
도 89. <화집초충도>, 19-20세기, 종이 彩色, 37.0×61.0cm, 보나 장신구박물 관, 『우리그림이야기』	188
도 90. <백목련쌍조도>, 19-20세기, 종이 彩色, 139.5×77.0cm, 경기대학교박 물관, 『우리민화도록』	188

I. 서론

1. 연구 목적

본 연구의 목적은 중국 천진(天津) 양류청(楊柳靑) 연화(年畵)의 역사에서 태평천국(太平天國, 1851~1864)이 미친 영향을 규명하는 것이다. 이를 위해서 양류청 연화의 발전 배경과 전개 과정을 정리하며, 태평천국 시기 양류청 연화 화조화(花鳥畵)의 등장 배경과 양상을 고찰하고자 한다. 아울러 양류청 연화가 조선으로 전래되는 양상을 검토할 것이다.

19세기 중국에서 일어난 반만청(反滿淸) 반봉건 민중혁명인 태평천국은 짧은 기간에 중국 남부를 장악하고 민중의 지지를 받으면서 북경의 청 조정까지 위협하였지만 기의(起義)를 선포한지 14년 만에 실패하고 말았다. 그렇지만 태평천국의 근대 지향적인 이념과 정책은 이후 신해혁명(辛亥革命, 1911) 등 중국 혁명의 사상적 뿌리가 되었으며 지식인과 민중들의 혁명정신을 고양하는 역할을 하였다. 쑨원(孫文, 1866~1925)도 태평천국의 영향을 받았으며 마오쩌둥(毛澤東, 1893~1976) 역시 중국 역사 발전의 원동력을 태평천국 혁명에서 찾았다.¹⁾

중국의 전통문화를 배척하고 우상숭배를 금지하였으며 평등주의와 민중화 정책을 실현하려고 한 태평천국의 이념과 정책은 예술 활동에도 영향을 미쳤다. 태평천국군(太平天國軍, 이하 ‘천군’이라 함)은 북벌 과정에서 연화 산지인 천진 양류청을 점거하였고 민중을 위한 각종 개혁 정책을 실시하면서 연화 제작에도 관여하였다. 그들이 예술에 미친 영향은 태평천국이 종결되어서도 중국에서 그들의 근대 지향적 이념과 함께 이어졌다.

한편 우리나라에는 민화와 화풍이 비슷하지만 좀 더 섬세하고 사실적인 목판 화조화가 전해 오고 있었다. 한동안 이 작품들을 민화로 취급하여 민화 전시회와 도록에도 실렸다.²⁾ 일부 작품에는 ‘대염증(戴廉增)’이라고

1) 박기수, 「19세기 중반 중국의 태평천국 농민전쟁」, 『역사비평』 24 (역사문제연구소, 1994), pp. 65-66.

2) 연화를 민화로 취급하여 실린 도록과 도서 자료는 李禹煥, 『李朝의 民畵』 (悅話堂, 1977); 志和池 昭一郎·龜昌雄策, 『李朝の民畵』 (講談社 東京, 1982); 호암미술관, 『꿈과 사랑』 (삼성문화재단, 1998); Guimet Musée, *Nostalgies Coréennes* (Béatrice Foulon: Paris, 2001); 한선학, 『옛 아시

낙관이 있었지만 이우환은 ‘대염증’을 우수한 판화 작품을 창작한 중국에서 온 민화 작가로 평가하였다.³⁾

‘대염증’이 중국 양류청에서 연화를 제작하는 화점이라는 사실이 알려진 것은 그리 오래되지 않는다. 1999년 다도코로 마사에(田所政江)는 조선 민화로 알려진 작품에 표기된 ‘대염증’이 양류청에서 연화를 제작하던 화점이라고 하였다.⁴⁾ 이어서 정병모도 호암 미술관이 1998년 전시한 한국 민화전 ‘꿈과 사랑’과 2002년 파리 국립 기메 동양박물관(Guimet Musée National des Arts Asiatiques: 이하 ‘기메 박물관’이라 함)에서 열린 한국 민화 ‘한국의 향수(*Nostalgies Coréennes*)’전에 대염증이 표기된 연화를 민화로 전시한 오류를 지적하였다.⁵⁾ 일본에서도 다도코로의 발표 이전에는 한국에서 민화로 알고 수집한 연화를 민화와 함께 『이조 민화(李朝民畵)』, 『이조의 민화(李朝の民畵)』⁶⁾ 등 도록에 실기도 하였다. 다도코로와 정병모의 지적 이후 한국에서는 조선에 전래된 양류청 연화를 민화의 범주에서 제외시키기 시작하였고 일본에서도 연화로 재분류하였다. 중국의 연화 화조화가 민화와 구별이 쉽지 않은 이유는 “중국 민간 연화의 화풍이 민화와 비슷하기 때문”이었다.⁷⁾ 또 그때까지 중국 연화에 대한 정보가 없었기 때문이기도 하였다.

중국의 연화는 주로 설날에 집안 곳곳을 장식하는 민간 회화의 일종으로 전문 화가가 그린 상류층 회화와 달리 민간에서 소비하고 향유하던 세시 민속성 회화 형식이다. 사악함을 막고 가족의 안전과 행복을 기원하기 위해 대문에 붙이는 문신(門神)⁸⁾ 같은 연화는 오래전에 출현하였지만 목판 인쇄기술의 진보에 힘입어 명대 말부터 일반화되기 시작하였다. 경제가 발전하고 사회가 안정되면서 연화는 세시성(歲時性)을 넘어 감상용으로까지 변모하였다.

아 판화전』(청원군립 대청호미술관, 2008); 이승일, 『목석으로 적은 우리의 옛 그림』(gana art, 2012) 등이 있다.

3) 李禹煥, 『李朝의 民畵』(悅話堂, 1977), p. 32.

4) 다도코로 마사에(田所政江), 「東아시아의 民間畵」, 『미술사 논단』 9 (한국 미술연구소, 1999), pp. 29-31.

5) 정병모, 『민화, 가장 대중적인 그리고 한국적인』(돌베개, 2012), p. 373.

6) 志和池昭一郎·亀昌雄策, 『李朝の民畵』(講談社 東京, 1982), pp. 91-92.

7) 정병모, 『민화, 가장 대중적인 그리고 한국적인』, p. 373.

8) ‘문신(門神)’은 세모(歲暮)에 대문에 붙이는 연화의 일종이며 신도(神荼), 울루(鬱壘), 진경(秦琼), 위지공(尉遲恭) 등의 신화 또는 역사적 인물이 소재가 된다.

조선 민화는 중국 연화와 마찬가지로 18~19세기 서민 계층의 사회적 지위 향상과 경제적 성장이 계기가 되어 성행하였다가 19세기 말부터 쇠퇴의 길로 접어들게 된 민간 회화이다.⁹⁾ 민화와 연화는 사대부나 전문 화가의 예술품이기보다는 대중들의 취향에 부합하는 회화 작품이었다는 점에서 공통점을 가지고 있다.

민화가 연화와 구별되는 점도 있다. 연화는 비교적 대형 화점에서 목판 인쇄로 제작되어 일반적으로 특정한 절기에 구매하고 소비되는 세시성을 가진 반면, 민화는 이름과 신분이 알려지지 않은 무명 화가들이 손으로 직접 그린 작품이 대부분이다. 민화는 세해를 맞이하여 사용하는 문배나 세화(歲畵)를 제외하면 특정 절기에 사용하기보다는 언제든지 집안을 꾸미는 장식화의 기능을 하면서 벽사 기복의 소망을 담은 민간 회화이다.

중국 천진시 서청구(西青區) 양류청진은 천진시 중심가에서 서쪽으로 약 15km 떨어진 곳에 있다(도 1). 대운하가 지나고 주위에 많은 하천이 운하 역할을 하여서 일찍부터 수로교통의 요지가 되었고 상업이 흥성하였으며 예술인과 문인들도 많이 모여들던 곳이었다. 양류청은 산둥 양가부(楊家阜), 하남 주선진(朱仙鎭), 하북 무강(武强)과 함께 중국 4대 연화 산지 중 한 곳으로 손꼽힌다.¹⁰⁾

대부분 연화는 다색 목판인쇄로 대량 제작되어 대중들에게 유통되지만 양류청 연화는 일부 목판으로 인쇄한 그림에 직접 손으로 채색하는 과정을 추가하는 반인반화(半印半畵) 연화로 제작되어 그림이 더 정교하며 사실적이고 화려해질 수 있었다. 18세기 연화업이 발달하면서 양류청을 관통하는 대운하의 구간인 남운하(南運河)변에는 많은 연화 화점이 들어섰다. 화점 중에서 가장 대표적이며 양류청 연화를 주도한 화점이 ‘대염증화점(戴廉增畵店)’이므로 양류청 연화 역사는 바로 ‘대염증화점’의 역사라고 해도 과언이 아니다.

양류청 연화점들은 북경을 비롯한 각지에 분점을 설립하고, 하북성(河

9) 정병모, 「한국 민화와 중국 민간 연화의 비교」, 『민속학 연구』 19 (국립 민속박물관, 2006), pp. 188-217.

10) 중국 4대 연화 산지를 주선진 연화를 대체하여 사천성 면죽(綿竹) 연화를 말하기도 한다. 연화 연구자들의 연구 방향에 따라서 주요 연화 산지에 대한 이견이 존재하지만 천진 양류청 연화는 어느 연구자도 4대 연화 산지에서 누락시키지 않았다.

北省), 동북삼성(東北三省), 내몽고, 신장(新疆)까지 유통망을 확장해 나갔다. 청이 몰락해 가던 19세기 말까지 목판 연화는 유지되었으나 경제의 침체와 서양에서 도입된 석판 인쇄기술로 연화를 제작하면서 양류청 반인 반화 연화도 점차 쇠퇴하였다.

우리나라에서 발견된 양류청 연화는 대부분 화조화(花鳥畵)이다. ‘화조화’는 한자의 뜻대로 하면 꽃과 새를 위주로 그린 그림이지만 화훼, 초충 그리고 새와 짐승 그림을 뜻하는 영모화(翎毛畵)가 모두 포함되는 그림을 말하기도 한다.¹¹⁾ 중국에서도 지금은 화조화를 화훼와 새 이외에도 가축, 짐승, 곤충, 어류, 나무, 소과(蔬果) 등을 포함한 넓은 개념으로 사용하고 있다.¹²⁾ ‘화조화’ 용어 대신 조선시대 왕실문화 속에서 구획되고 설정된 명칭을 따라 영모 화조화(翎毛花草畵)를 사용하기도 한다.¹³⁾ 본 논문에서도 꽃과 새는 물론이고 짐승, 곤충, 어류, 나무까지 포함한 넓은 의미의 화조화를 사용할 것이며 화조화의 형식을 구분하기 위해 ‘연화 화조화’, ‘민화 화조화’로 부르겠다.

민화와 달리 일부 연화에는 화점의 이름과 제작시기가 표시되어 있다. 우리나라에서 관찰된 연화에도 화점명을 확인할 수 있는데 대부분은 양류청의 ‘대염증화점’이다. 화점명은 표시되어 있지 않지만 소재, 구도, 화풍으로 보아 대염증의 연화로 볼 수 있는 작품도 많이 존재한다. 또 같은 판본으로 동일하게 인쇄된 연화와, 동일한 판본에 채색 작업을 달리 한 연화도 관찰되고 소재와 구도가 닮은 판본의 연화도 확인하였다. 이러한 점들은 양류청 연화가 일정 기간 반복해서 조선에 비교적 많은 양이 전래되었음을 암시한다. 또 연화의 소재와 구도를 차용하여 조선에서 민화로 다시 그려지는 등 일부 민화 화가의 관심을 끌기도 하였다.

민화로 분류되던 목판 연화 화조화가 양류청 연화로 밝혀지고 다양한 사례들이 관찰되고 있지만 아직 그 제작 배경과 전래 양상, 그리고 그 영향에 대해서는 논의되지 않았다. 그 결과 정병모의 지적이 있었음에도 불구하고 지금도 일부 민화 전시장에서 연화를 목격할 수 있고 작품의 제작

11) 李成美·金延禧, 『한국 회화사 용어집』 (다솔미디어, 2003), p. 242.

12) 纪红红 编, 『中国转世花鸟画』 上 (北京出版社, 2004), 前言.

13) 고연희, 「韓·中 翎毛花草畵의 政治的 性格」 (이화여자대학교 미술사학과 박사학위논문, 2012), p.

시기에 대해 바르게 고증하지 못하고 있다. 작품 해석에 대한 오류는 중국에서도 마찬가지인데 이는 양류청 연화 화조화의 등장 배경과 양류청 연화 특히 ‘대염증화점’에 대한 통찰이 미흡했기 때문이라고 본다.

양류청 연화 화조화의 조선 전래는 그의 성격과 수용자로서 조선의 시대정신과 사회적 배경이 만나는 접점이 있었기 때문이다. 조선에 전래된 연화는 대부분 화조화이고 그의 전래 양상을 규명하는 것은 중국의 화조화 연화를 수용한 당시 조선 민화의 성격을 또 다른 측면에서 파악하는 실마리가 될 수 있을 것이다. 본 연구는 19세기 중국에서 연화 화조화가 등장한 배경을 통해서 같은 시기 조선에서 화조화가 유행한 경제, 사회, 역사적 동인을 찾아가는 데 필요한 연구라고 생각한다.

2. 선행 연구

국내에서 중국 연화에 대한 연구는 다수 있지만 아직 양류청 연화에 대한 전문적인 연구 실적은 미약하다. 하물며 ‘대염증화점’과 조선 전래에 대한 연구는 말할 필요도 없다. 대부분 양류청 연화를 소개하는 개요 수준이고 단편적인 연구에 머물러 있는 실정이다.

대염증을 가장 먼저 언급한 이우환은 1977년 대염증을 화점명으로 보지 않고 우수한 판화 작품을 창작한 중국에서 온 작가로 추정하고 평가하였다.¹⁴⁾ 아직 중국 연화와 대염증화점에 대해 알려지지 않은 시기임에도 불구하고 대염증과 중국을 연결할 수 있었던 이우환의 높은 혜안(慧眼)을 알 수 있다. 그는 대염증의 작품을 18세기 말~19세기 말에 제작된 것으로 설명하였다. 이후 한동안 대염증이 표시된 작품은 민화로 취급되었다.

일본에서 1982년 시와이케(志和池昭一郎)¹⁵⁾는 민화 도록 『이조의 민화(李朝の民畫)』를 편찬하면서 ‘대염증’이 명기된 연화를 민화로 취급하여 실었고 이들을 18세기 작품으로 해설하였다. 1998년 호암 미술관¹⁶⁾도 <종종득괴(種種得魁)>를 포함한 대염증 연화를 우리 민화전에 전시하고 도록

14) 李禹煥, 앞의 책, p. 32.

15) 志和池昭一郎·亀昌雄策, 앞의 책, p. 270.

16) 호암 미술관, 『꿈과 사랑』(삼성문화재단, 1998), pp. 46-47.

에 실었다. 이 전시품 중의 하나인 <종종득괴>에는 대염증화점 이름과 간지가 표기되어 있어서 전래시기와 경로를 규명하는 데 중요한 단서를 제공할 것이다. 2001년 파리 기메박물관¹⁷⁾은 민화전을 열면서 대염증이 표기된 연화도 민화로 전시하였다. 기메박물관은 이 작품들이 17세기~18세기에 제작된 것으로 설명하였다.

1999년 다도코로 마사에(田所政江)는 양류청 연화 화점명인 ‘대염증’이 표기된 <부귀도(富貴圖)>(도 68), <옥당부귀(玉堂富貴)>(도 72), <희록가관(禧祿加官)>(도 74), <종종득괴(種種得魁)>(도 79, 80) 등의 중국 연화가 조선 민화로 알려져 왔다고 하였고 ‘대염증’ 표기가 없는 <화병모란도(花瓶牡丹圖)>(도 88) 같은 작품도 양류청 연화로 추정하였다.¹⁸⁾ 또 양류청에서 전래된 연화가 조선 민화로 알고 있었듯이 조선 화조화에 많은 영향을 주었다고 하였다. 그러나 양류청 연화가 조선에 어떤 영향을 주었는지, 조선으로의 전래 시기와 경로, 양류청에서 연화 화조화가 등장한 배경 등에 대해서는 언급하지 않았다.

2006년 우리나라에 양류청 연화를 비교적 소상하게 소개한 뽀송니엔(薄松年)은 양류청 연화의 발전 배경과 양상, 제재와 제작과정 그리고 현황을 소개하는 가운데 양류청의 대표적인 화점으로 대염증화점을 소개하였으며, 대염증(1735~95)의 생몰연도를 기초로 그의 조상이 명대 말부터 양류청에서 연화업을 시작한 정황을 논증하였다.¹⁹⁾ 그러나 이 연구는 양류청과 남향 촌락과의 생산관계를 설명하였지만 확장과 유통에 대해서는 언급을 하지 않았고, 양류청 연화가 조선에 전래된 사실과 민화와의 교류관계는 다루지 않았다. 또 태평천국 시기 양류청에서 등장한 연화 화조화는 청대 초기에 ‘제건륭화점(齊健隆畫店)’에서 제작한 <종종득괴>와 같은 민간풍이 짙은 화조화의 정수를 이어받은 것이라고 하였다.²⁰⁾ 이에 대한 반론을 뒤에서 제시할 것이다.

2010년 조정래는 양류청 연화를 중심으로 연화의 예술 조형과 미의식을

17) Guimet Musée, *Nostalgies Coréennes* (Béatrice Foulon: Paris, 2001), pp. 141-143.

18) 다도코로 마사에(田所政江), 앞의 논문, pp. 29-31.

19) 뽀송니엔(薄松年)·문정희, 「精工富麗한 楊柳靑 年畵」, 『미술사 논단』 24 (한국미술 연구소, 2007), p. 201.

20) 薄松年, 『中国年画艺术史』 (湖南美术出版社: 长沙, 2008), p. 159.

고찰하였다.²¹⁾ 북경과 근거리에 위치한 양류청 연화는 타 지역에 비해 문인의 심미정취가 더욱 반영되었고 장식성이 강한 풍격과 화려한 색채가 특징이며, 아(雅)와 속(俗)을 겸비한 미의식을 표현하였다고 하였다. 그러나 이 연구는 ‘대염증’이 국내에 알려진 때였지만 조선에 전래된 양류청 연화에 대한 언급은 하지 않았고 양류청 화점에 관해서는 중국 자료를 인용하였다.

2011년 김승연은 한·중·일 삼국의 18~19세기 화조 목판화는 공통적으로 상품과 화폐경제의 발달과 봉건적 가치의 변화과정에서 융성하였지만 문화적 배경에 따라서 형식과 내용이 차별된다고 하면서, 중국의 민간 목판 연화는 한국에 비해 동양의 전통회화 양식을 유지하려는 성향을 강하게 보이고 있다고 하였다.²²⁾ 그러나 국가 단위의 목판화 특성이 지역적 편차가 많은 중국과 같은 큰 나라 안에서도 일반화될 수가 있다고 생각한다. 양류청 연화에 대한 부분은 아주 간략하게 언급하였다.

정병모는 2012년 조선에 전래된 ‘대염증’이 표기된 양류청 연화를 민화전에 전시하는 오류를 지적하면서 대염증의 작품을 소개하였고 양류청 연화의 주제가 고사 인물화, 미인도, 동자도, 풍속화 등 인물화가 중심이 되었다고 하였다.²³⁾

대염증이 양류청에서 연화를 제작하던 화점이라는 사실이 알려지면서 민화로 취급되어 오던 연화를 새롭게 분류하게 된 것 이외에 더 이상의 진전은 미미하다. 우리나라에서 발견된 연화의 제작 시기와 내용 그리고 성격에 대해 이견이 분분한 것은 양류청 연화의 역사와 전래에 대한 연구가 소홀했기 때문이다. 심지어는 아직도 중국 연화를 민화 전시장에서 볼 수 있다.

중국에서는 양류청 연화에 대한 연구는 많이 있지만 대염증화점에 대한 연구는 단편적 자료를 나열하는 정도이며 조선 전래에 대해 관심을 갖고 언급한 사례는 전무하다. 중국에서 양류청 연화와 대염증화점에 대한 연

21) 조정래, 「청대 풍속년화(風俗年畫)의 예술조형(藝術造型)과 미의식(美意識)-친진 양류청(楊柳靑) 연화를 중심으로」, 『아시아문화』 26 (한림대학교 아시아문화연구소, 2010), p. 37.

22) 김승연·조향숙, 「근대 동북아의 목판화 연구-한, 중, 일의 18-19세기 화조목판화를 중심으로」, 『기초조형학 연구』 12권 3호 (한국기초조형학회, 2011), pp. 91-102.

23) 정병모, 『민화, 가장 대중적인 그리고 한국적인』, pp. 367-374.

구 성과는 아래와 같다.

양류청 연화 연구가 시작되던 무렵인 1954년 아잉(阿英)은 양류청 연화의 발전 과정을 논하면서 명대 승정시기(崇禎, 1628~44) 대염증화점과 제건륭화점(齊健隆書店)이 개점한 후 혜룡(惠隆), 미립(美立), 헌장(憲章) 등의 화점이 뒤를 이어 문을 열었다고 하였다.²⁴⁾ 송, 원, 명의 회화 전통과 청의 화원(畫院) 목각화와 투시화법의 영향을 받아 발전한 양류청 연화의 발전 시기별 출현한 작품과 그의 특징을 설명하였으나 양류청 연화의 확장고 유통 그리고 태평천국 시기의 연화에 대해서는 언급하지 않았다.

이어서 왕수춘(王樹村)은 양류청 연화사를 좀 더 구체적이고 광범위하게 기술하였다.²⁵⁾ 대염증 이전 대씨의 연화 역사와 대염증 계열의 ‘염증(廉增)’, ‘미려(美麗)’, ‘염증리(廉增利)’ 화점을 언급하였고 양류청 연화의 발전을 시기별로 나누어 작품을 설명하면서 태평천국 시기 양류청에서 인물 묘사가 없는 화조화가 등장하였다고 하였다. 그러나 ‘대염증화점’에 대한 내용은 단편적이며 연화의 생산과 유통에 대해서도 초보적인 서술에 머물렀고 연화 화조화가 등장한 구체적인 배경은 설명하지 않았다.

1957년 마오짜이생(毛再生)은 건륭(乾隆, 1736~95) 시기 이전에 대염증화점이 설립되고 가경(嘉慶, 1796~1820) 시기에 양류청에 8개의 화점과 북경, 동풍대, 수원(綏遠)에 분점을 개설하고 확장하는 과정을 설명하였다.²⁶⁾ 또 양류청 연화의 제재, 구도, 형식, 규격과 색채의 특징을 논하였지만 태평천국의 연화는 취급하지 않았다.

2008년 저우홍(周泓)은 건륭 시기에 대염증화점이 개설되었고 북경, 동풍대(東豐臺), 내몽고 분점을 설치하였다고 하며, ‘염증’, ‘미려(美麗)’ ‘염증리(廉增利)’, ‘공기(公記)’, ‘경기(敬記)’ 등 대염증에서 분재(分財)된 화점을 언급하였고, 양류청 연화의 발전 배경으로 신상(紳商)²⁷⁾층의 영향을 들어서 설명하였다.²⁸⁾ 선행 연구 중에서 화점의 발전 과정을 가장 구체적으로

24) 阿英, 「中国年画发展史略, 杨柳青年画部分」, 『杨柳青年画研究』(天津杨柳青画社, 1986), pp. 1-11.

25) 王树村, 「杨柳青年画史概要」, 『杨柳青年画研究』(天津杨柳青画社, 1986. 6), pp. 1-11.

26) 毛再生, 『杨柳青年画』(朝花美术出版社: 北京, 1957), pp. 1-3.

27) ‘신상(紳商)’은 학문적 소양을 가진 상인 집단을 말하며 상행위에서도 유교적 덕목을 중요시하였다.

28) 周泓, 『群团与圈层』(上海人民出版社, 2008), pp. 222-234.

설명하였지만 생산 유통과 관련된 내용은 소략하며 태평천국 시기는 건너뛰었다.

핑지차이(冯骥才)는 2009년에 19세기 이후를 중심으로 양류청을 포함하여 남향(南鄉), 동풍대 그리고 천진 시내를 아우르는 천진 연화사를 서술하였다.²⁹⁾ 이 시기 연화 제작에 참여한 고동헌(高棟軒), 길생(吉生), 전해안(錢惠安) 같은 화가와 작품의 특징을 설명하였고 서양의 인쇄기술로 새로운 연화를 제작한 상황도 언급하였지만 19세기 대사건인 태평천국과 그 시기 연화에 대해서는 다루지 않았다.

일본의 미야마(三山陵)는 2011년 조선 민화로 알고 한국에서 수집했다가 일본으로 간 대염증화점의 작품들을 중국 양류청 연화로 분류하면서 이 작품들이 청초기에 제작된 작품이라고 설명하였다.³⁰⁾ 그리고 일부 작품성이 떨어지고 판각이 거친 <연과 물새>(도 65)는 대염증 연화를 모방하여 조선에서 판각하고 인쇄한 판화 민화라고 하였다.³¹⁾ 이에 대해 본문에서 반론을 제시할 것이다.

2013년 대씨의 후손인 다이징원(戴敬勳)은 건륭 시기에 ‘대염증화점’에서 ‘북경선화점(北京扇畫店)’과 ‘미려화점(美麗畫店)’이 분리되었다고 하였다.³²⁾ 그리고 목판 연화 쇠퇴기에 화점 운영과 화점을 함께 경영하던 친족들의 상황을 구술하였다. 그러나 대염증화점의 북경 외 지역으로의 확장 과정과 태평천국 연화에 대해서는 언급하지 못했다.

양류청 연화에 대한 자료와 현존하는 작품은 1950년대부터 시작한 보존과 구술 자료의 수집으로 인해 정리된 것들이며 이를 넘어서는 새로운 자료의 발굴은 미미하다. 최근의 연구는 주로 화사(畫師), 상업화, 보존과 전승, 문화유산 방면에 치중되는 듯하다. 대염증화점에 대한 자료는 단편적이며 연구자마다 상이한 자료를 인용하고 있으며 자료 간의 검증은 제대로 이루어지지 않고 있다. 양류청 연화가 조선으로 전래된 사실을 알려주

29) 冯骥才, 「天津年画史述略」, 『民间文化论坛』 2009年 1期 (中国民间文艺家协会: 北京, 2009), pp. 4-8.

30) 三山陵 编, 『中国木版年画集成-日本藏品卷』 (中华书局: 北京, 2011), pp. 184-187.

31) 三山陵, 「朝鮮庶民欣赏的中国年画」, 冯骥才 编 『年画研究』 (中国戏剧出版社: 北京, 2016), pp. 80-81.

32) 戴敬勳 口述·冯立 整理, 「戴廉增世家」, 『今晚报』 (2013. 9. 11), p. 21.

는 자료도 한산하고 연구는 이루어지지 않았다.

3. 연구 방법

본 연구를 위한 기초 조사 단계에서 조선에 전래된 연화 화조화의 대부분이 양류청 대염증화점에서 제작되었다는 것을 알게 되었다. 마침 대염증화점은 양류청에서도 대표적인 화점이고 비교적 많은 자료가 남아 있어서 다행이 아닐 수 없었다. 이에 양류청 연화사와 연화의 확장 및 유통 과정을 대염증화점을 중심으로 하는 본 연구에 착수하게 되었다.

조선에 전래된 연화는 태평천국 시기에 등장한 양류청 연화 화조화와 소재, 구도, 그림에 담긴 함의가 유사하다. 이 때문에 본 연구는 태평천국의 통치 이념 및 정책의 영향 하에 제작된 벽화를 포함한 회화의 특징을 파악하고 양류청에서 이 시기 등장하기 시작한 연화 화조화의 양상과 특징을 살펴봄으로써 그의 등장 배경을 고찰할 것이다. 나아가서 양류청 연화가 조선에 전래된 상황을 밝혀줄 단서를 찾기 위해 연화의 생산 및 유통과정과 『연행록(燕行錄)』에 기록된 조선사신이 연화를 목격하고 접촉한 사실, 그리고 개항 후 천진에서 조선인의 활동 상황과 조청 교역양상을 대비해 볼 것이다.

서론에 이어서 II장에서는 양류청 연화의 역사와 전개 과정, 종류와 특색 그리고 생산과 유통에 대해 고찰한다. 조선에 전래된 양류청 연화는 대부분 화조화이고 소재, 구도, 내용면에서 공통점을 갖고 있어서 특정 시기를 전후해서 전래된 것으로 보인다. 전래 상황을 규명하기 위해서는 양류청 연화의 시작부터 쇠퇴까지의 역사와 전개 과정을 살펴볼 필요가 있다. 특히 전래된 연화가 대부분 대염증화점의 연화이기에 대염증화점을 중심으로 양류청 연화사를 정리할 것이다. 조선 전래의 실마리를 찾기 위해 양류청 연화가 생산, 유통, 소비되는 양상을 살펴볼 것이다. 조선 사신이 연행록에 남긴 연화를 목격한 단편적인 기록을 토대로 연화가 유통되는 장에서 연화를 접촉할 가능성을 살펴보기 위함이다.

III장에서는 태평천국의 영향을 받은 양류청 연화의 양상과 특징에 대해 고찰할 것이다. 그전에 먼저 양류청 연화 화조화의 등장 배경이 된 태평

천국의 통치 이념과 정책을 살펴보고 그 영향으로 제작된 인물상을 그리지 않은 벽화, 동물 소재로 구성된 대문그림, 화조화를 닮은 복식 문양의 양상과 특징을 알아보겠다. 인물을 묘사하지 않은 규칙이 나온 배경과 규칙의 완화 과정 그리고 연화 화조화가 등장한 양상을 논할 것이다.

IV장에서는 양류청 연화 화조화의 조선 전래를 고찰한다. 먼저 대부분 화조화인 조선에 전래된 양류청 연화의 양상과 특징을 살펴보고 조선 전래 시기와 경로를 찾아갈 것이다. 구입 주체와 소비 주체를 밝히는 것은 조선 전래의 성격을 알려주는 단서가 될 것이다. 근세기 천진에서 활동하였던 조선인의 활동 상황을 통해 연화 접촉의 가능성을 살펴보고 마지막으로 전래된 양류청 연화 화조화가 조선에서 어떻게 작용했는지를 논할 것이다.

근세기 조선과 중국은 제국주의의 침탈, 전통적 문화와 가치의 붕괴, 경제 사회적 혼란, 민중혁명 등의 공통적인 역사를 경험하였다. 19세기 중국에서 연화 화조화가 등장하였듯이 조선에서도 민화 화조화가 대종을 이루었다. 본 연구가 19세기 조선 민화 화조화의 양상을 중국과 유사한 역사적 배경과 연화 화조화의 전래 양상을 통해 새롭게 볼 수 있는 계기가 되고, 나아가 중국 연화와 우리 민화와의 관계를 규명하는 데 실마리를 제공할 것을 기대한다. 더불어 화점과 지역 연화의 흥망사를 통해 우리 민화가 걸어온 발전 과정을 돌아보고 민화의 발전 동력과 쇠퇴의 원인을 모색함으로써 향후 민화의 발전 방향을 찾을 수 있는 기초 자료가 되기를 희망한다.

II. 양류청(楊柳靑) 연화(年畵)의 시작과 전개

명대(明代) 말부터 시작하는 양류청 연화는 운하가 통과하는 유리한 입지적 조건을 배경으로 사실적이고 부려한 반인반화 연화로 발전하였다. 양류청의 대표적 화점인 ‘대염증화점’은 시대적 변화에 적절히 대응하면서 북경을 필두로 각지에 설립한 분점을 통해서 유통로를 확장해 갔다. 하지만 청대 말 경제의 쇠락과 서양에서 들어온 석판인쇄가 도입되면서 양류청 목판 연화는 쇠퇴하기 시작하였다.

일반적으로 양류청 연화는 고사 인물, 사녀 동자, 희곡 소설, 신상(神像)을 제재로 하였기 때문에 인물상과 인격화된 신상이 소재로 늘 등장하였다. 반면 화훼, 초충, 영모(翎毛)만으로 구성된 연화는 작은 크기로 제작되어 부수적인 공간을 장식하는 데 불과했다. 반면에 조선에 전래된 연화는 대부분 공침(貢尖) 크기의 화조화로서 집안의 중심을 장식할 수 있는 가장 큰 규격의 연화이다.

이 장에서는 ‘대염증화점’을 중심으로 양류청 연화의 역사와 전개 과정, 종류와 특색, 생산, 유통, 소비양상을 살펴보고 조선 사신의 연화 목격 기록을 통해 조선 전래에 대한 실마리를 찾아볼 것이다. 왜냐하면 대염증화점이 양류청에서 대표적 연화 화점이면서 작품과 기록이 가장 많이 남아 있고 조선에 전래된 연화 대부분은 대염증화점에서 제작되었기 때문이다.

1. 양류청 연화의 발전 배경과 화점(畵店)의 활동

1) 운하를 배경으로 발전한 양류청 연화

천진 서쪽 교외에 있는 양류청은 ‘북방의 강남’으로 불려졌듯이 운하와 숲이 어우러져 풍광이 아름다운 고장이었다. 날씨는 북경보다 온화하였고 수도 북경을 왕래하기도 용이하였으며 운하를 통해 각지에서 온 상인, 수공업자, 문학 예술인들이 체류하고 활동하기 유리한 입지적 조건을 구비하고 있었다.

양류청은 남운하가 관통하고 있고 운하를 중심으로 남북으로 나누어져

있다(도 1). 남쪽을 하남(河南)이라고 불렀고 주로 농업을 위주로 하는 촌락들로 이루어졌다. 운하의 북쪽인 하북(河北)은 상업이 흥성하던 곳으로 가로가 정비되고 상가들이 밀집하면서 시장도 형성되었다. 운하 주변은 대체로 저지대였지만 하북은 지대가 높아서 홍수나 범람의 피해도 적고 배를 정박하기도 용이했다. 연화 화점은 주로 하북에서 활동하였다.

이곳은 자아하(子牙河)와 대청하(大清河)가 양류청의 서쪽 삼각정(三角淀)에서 합류하여 바다로 유입된다고 하여 송대에는 유구(流口)라고 불렀고, 그 후 하천과 운하의 제방 붕괴를 방지하기 위해 버드나무를 많이 심으면서 이름이 유구(柳口)가 되었다. 금대(金代)에 유구진이 공식 행정명칭이 되었다가 명초에 양류청진으로 바뀌어 오늘날까지 이르렀다.³³⁾ 역대에 주변 여러 현에 번갈아 속하였다가 청말 천진현의 관할이 되었다.

양류청이 속한 천진이 관심을 받고 성장한 것은 명 연왕(燕王) 주체(朱棣) 때부터다.³⁴⁾ 북경에 있던 연왕은 군대를 이끌고 삼차하(三岔河)를 건너 남하하여 남경을 함락하면서 정변(政變)에 성공하였다. 이 과정에서 연왕은 천진의 전략적 중요성을 인식하였고 제위에 오른 후 수도를 북경으로 옮기면서 수도 방어 기지로써 천진위(天津衛)를 설치하였고 천진을 요새화하기 위해 남방 사람들을 대거 이주시켰다. 그래서 청대에 천진 인구의 대부분은 연왕의 이민 정책에 의해 타지에서 이주해온 사람들로 구성되었으며 이들과 함께 다양한 문화도 유입되었다.³⁵⁾

강남 지역은 남송 이래 중국의 문화 중심지였다. 당시 강남은 경제뿐만 아니라 미술과 문학예술을 비롯하여 인쇄 출판업이 북방보다 더 발전하였다. 1415년 대운하가 재개통되면서 강남과 북방 간의 교통이 편리해지자 교역이 증가하고 연화업과 관련된 인재들도 전문 지식과 기술을 가지고 양류청으로 이주할 수 있었다. 양류청에서 연화업을 시작한 대염증의 조상도 이때 운하를 따라 소주(蘇州) 도화오(桃花塢)에서 양류청으로 와서 정착하였다. 도화오 역시 연화가 일찍 발달한 지역이었다.

33) 陈灿文 主编, 『天津市地名志』 11 西青区 (天津人民出版社, 1884), pp. 18-19.

34) 연왕 주체(1360~1424)는 명의 제3대 황제인 성조(成祖)이며 연호는 영락(永樂)이다.

35) 천진박물관 게시 자료에 의하면 당시 천진위에 거주한 약 6만 명의 군호(軍戶) 중 대부분은 안휘성(28.5%), 강소성(18.3%), 산둥성(12.9%)과 기타 지역(28.5%) 출신이고 토박이인 하북성 출신은 10.5%에 지나지 않았다고 한다.

양류청은 수로 교통망이 발달하여 인적 물적 교류가 활발했으며 양질의 연화 관각재인 두리목이 풍부하게 자생하고 있었다. 청의 황제는 천진을 자주 왕래하면서 민간문화에도 관심을 나타내었고 상업이 발달하면서 상인층이 두터워졌고 이들은 독특한 예술취향을 추구하였다. 이러한 여러 요인들이 양류청 연화가 발달한 배경이 되었다.

고대에는 운하가 가장 편리하고 경제적인 운송 수단이었다. 양류청에게도 운하가 연화 생산을 위한 재료와 인력의 공급로였고 제작된 연화의 주유통로였다. 수로와 육로로 이어지면서 확장된 유통로는 조선 사신들의 연행 경로와 만나는 지점이 있어서 연화와 접촉이 가능하였다. 양류청에는 남운하와 자아하 두 하천이 지나고 인근에 대청하, 북운하, 해하(海河), 계운하(薊運河), 환향하(還鄉河), 노대운하(蘆臺運河)가 거미줄처럼 운하망을 형성하였다(도 2).

남운하(南運河)는 산둥성 임청현(臨淸縣)부터 북운하와 연결되는 천진 삼차하까지의 대운하 구간을 가리키며 위하(衛河)라고도 한다. 양류청을 관통한 남운하는 남으로 항주까지 배로 갈 수 있고 천진에서 북운하를 통해 북경까지 수로가 연결되며 해하를 통해서도 천진항으로 나갈 수 있다. 그래서 양류청은 강남과 북경을 연결하는 운하 교통의 경유지가 되는 곳이다. 물살이 완만하여 바람이 불어도 선박이 운항하는 데 어려움이 없는 가장 안전한 수운로여서 원대(元代)부터 남방의 풍부한 식량과 물자를 북으로 옮기는 역할을 하였다.³⁶⁾

자아하(子牙河)는 염하(鹽河)라고도 불렀다. 대창하와 합류한 자아하는 해하를 거쳐 바다로 통할 수 있고 북운하로 북경까지 갈 수 있다. 물살이 급해서 큰 바람이 불면 범선이 좌초되거나 전복되는 일이 많았고 큰비가 오면 수해를 입기도 하였지만 그래도 상선들이 많이 드나들었다.³⁷⁾ 자아하 지류인 호타하(滹沱河)를 거쳐서 상류에 있는 하북성 석가장(石家庄), 정정(正定)까지 선박이 통행할 수 있었다.³⁸⁾ 또 다른 지류인 부양하(滏陽

36) 张江裁, 「杨柳青小志」, 中国地方志集成编辑工作委员会 编 『中国方志集成乡镇志专集』 28卷 (上海书店出版社, 1992), p. 1.

37) 张江裁, 위의 책, pp. 1-4.

38) 石超艺, 「明以降滹沱河平原段河道变迁研究」, 『中国历史地理论丛』 2005年 3期 (陕西师范大学: 西安, 2005), pp. 61-72.

河)는 한단(邯鄲), 무강(武强)과 천진을 잇는 주요 교통로가 되었다.³⁹⁾ 무강 역시 연화 생산지였기 때문에 수로를 통해 무강과 양류청 간 연화가 서로 영향을 주고받을 수 있었다.

대청하(大清河)는 태행산맥(太行山脈)에서 발원하여 자아하와 합류해서 천진만으로 유입한다. 남쪽 지류인 부하(府河)는 하북성 보정(保定)의 주요 수운로였다.⁴⁰⁾ 송대부터 배가 다닐 수 있어 보정은 하북성과 산서성의 공미, 농산물, 특산물을 천진과 북경으로 운반하는 조운의 중심지가 되었다. 대청하는 수량이 풍부하여 큰 배도 왕래할 수 있으며 보정에서 천진에 이르는 길은 약 190km가 되고 4-6일이 소요되었다. 자아하와 대청하는 하북성을 거쳐 산서성 등 중국 내륙으로 가는 육로와 연결된다.

북운하(北運河)는 백하(白河), 어하(御河)라고도 하며 대운하 중 천진에서 북경의 관문인 통주(通州)까지의 구간을 말한다. 작은 배는 통주에서 다시 대통하(大通河)를 통해 북경성까지 들어갈 수 있었다.⁴¹⁾ 그러나 강수량이 적고 수원이 풍부하지 않은 북운하는 만곡이 많고 유속이 느려 퇴적물이 쉽게 쌓여 하상이 자주 높아졌다.⁴²⁾ 이 때문에 준설과 치수에 많은 재정을 투입하여 운하를 유지하였으나 관리가 제대로 되지 않을 때는 대형 선박의 통행에 지장을 받았다. 이때는 강남에서 온 대형 선박의 화물은 천진에서 다시 작은 배인 평저선(平底船)으로 옮겨서 운반해야 했다. 이것은 천진이 물류 중심지가 된 이유 중 하나이기도 하다. 조선 사신의 최종 목적지는 북경이었다. 공식 수행원과 상인들은 유리창과 시장을 돌아보고 문물을 견학하고 서적과 상품을 구매하면서 북운하를 통해 북경에 유통된 양류청 연화를 목격할 수도 있었다.

해하(海河)는 고하(沽河)또는 직고하(直沽河)라고도 하며 천진에서 남으로 흘러 천진만에 이른다. 대원군이 1882년 임오군란이 종결되고 청에 압송될 때 천진항에서 항내선으로 갈아타고 해하를 거슬러 올라와 천진부에도착하였다. 그 후 북운하를 이용해 북경으로 갔다가 대청하를 통해 보정

39) 罗亚蒙, 『中国历史文化名城大辞典』(人民日报出版社: 北京, 1995), p. 101.

40) 陈卫卫, 「论水运与清代保定商品经济的发展」 2010年 12期, 『安徽文学』(安徽省文联: 合肥, 2010), pp. 149-151.

41) 朱契, 『中國運河史料選集』(中華書局: 北京, 1962), p. 93.

42) 李文治·江太新, 『清代漕运』(社会科学文献出版社: 北京, 2008), p. 198.

에 유폐되었다.⁴³⁾ 또 아편전쟁과 1900년 8국 연합군이 중국을 침략할 때도 천진항에서 해하를 통해 병력과 물자를 운반했다.

계운하(薊運河)는 계주(薊州)에서 시작하여 남쪽으로 내려오면서 동풍대(東豐臺)와 노대(蘆臺)를 거치고 천진만에 이른다. 원대부터 하북성 북쪽 지방으로 양곡을 운반하던 수로였다가 명대에 수도를 북경으로 옮기면서 계주가 동북 변방의 전초 방어 기지로서 중요성이 인식되자 계주에 군량과 물자를 보내기 위해 계운하를 정비하였다. 계주는 청 건륭의 행궁이 있던 곳이었고 조선 사신단도 계주를 거쳐서 북경으로 갔다.

환향하(還鄉河)는 영하현(寧河縣) 동풍대에서 계운하와 분류하여 옥전(玉田)을 거쳐 하북성 풍운(豐潤)까지 수로로 연결된다. 동풍대는 계운하가 개착되던 명대부터 교통의 요충지가 되었고 경제가 발전하면서 연화를 제작하던 곳이었다. 지금의 환향하는 운하의 기능이 상실되었고 강 양편을 메우고 주택이 들어서서 강폭도 좁아졌으며 더 이상 준설도 하지 않는다. 아직 동풍대의 환향하변에는 동북 지역으로 연화를 보내기 위해 화물을 모아둔 창고 겸 연화 상인들의 숙소로 사용하던 건물인 항발화잔(恒發貨棧)이 2016년 필자가 방문할 때까지도 남아 있었다. 이곳에 모인 연화는 바로 앞 부두를 통해 풍운을 거쳐 하북성과 동북 지역으로 보내졌다.

환향하 수로의 종착지이며 동시에 수로와 육로가 만나는 풍운은 동북 지방에서 심양을 거쳐 북경으로 연결되는 육로교통의 요지이기도 하였다.⁴⁴⁾ 1127년 북송 휘종(徽宗)이 금나라에 패망 후 오국성(五國城: 현 黑龍江省 依蘭縣)으로 압송되어갈 때 환향하로 호송되었다. 수로로 풍운에 당도한 휘종은 남은 여정을 가기 위해 마차에 올라 돌아올 수 없는 자신의 처지를 한탄하면서 끌려갔다. 이런 연유로 해서 원래 강 이름인 경수(溇水)를 ‘환향하’라고 고쳐 불렀다.⁴⁵⁾ 조선의 사행단 역시 심양에서 북경을 오갈 때 반드시 풍운을 거쳐서 왕래했다. 연행단에 참여했던 김창업은

43) 李壽滢 著·李秉垠 譯, 『白雲來鴻帖·愁州日記』(曉山亭, 2001), pp. 97-137.

44) 唐執(淸), 『津梁』, 『畿輔通誌』 卷42 (1735). “還鄉橋在豐潤縣西還鄉河上, 自昔高麗遼東往來要路也”

45) 英廉(淸), 『欽定日下舊聞考』 四冊 卷一白四十四 (北京古籍出版社, 1983), p. 2316. “原溇水源出崖兒口, 經豐潤玉田由運河入海, 凡水皆自西而東此水獨西故俗呼爲還鄉河, 宋徽宗過河橋駐馬四顧淒然曰, 過此漸近大漠吾安得似此水還鄉乎, 不食而去, 人因謂其橋爲思鄉橋”

풍운과 멀지 않은 별산점(別山店)에서 목판으로 인쇄된 문신(門神)이 쌓여있는 가게를 목격하기도 했다.⁴⁶⁾

노대운하(蘆臺運河)는 금종하(金鐘河)라고도 하며 해하에서 영하현 노대까지 연결되었다.⁴⁷⁾ 거기서 계운하와 만나 동풍대를 거쳐 계주까지 연결되고 동풍대에서 환향하로 들어서면 풍운까지 수로로 갈 수 있다. 노대운하를 이용하면 천진에서 바다를 나가지 않고도 계운하와 연결될 수 있지만,⁴⁸⁾ 규모가 작은 하천으로 소규모 선박의 통행에 사용되었고 지금은 복개되어 금종하대가(金鐘河大街)가 되었다.

운하는 겨울에 결빙이 되면 배가 운행할 수 없는데 천진은 북경보다 남쪽이고 기온이 온화하여 결빙 일수가 적었다. 수심이 얕은 북운하는 더 자주 결빙이 되었고 결빙이 되면 북경까지 사람과 화물이 육로로 이동해야 한다. 천진은 운하가 결빙되거나 제방의 붕괴로 배가 운행할 수 없더라도 바다를 통해 남쪽의 물자를 수송할 수 있었기 때문에 청 정부는 급하게 사용할 식량을 천진에 비축하였다. 이렇게 천진은 남북 간 교역의 중간 집산지 역할을 하였다.

천진과 양류청은 수로를 통해 사방으로 통하였지만 북쪽은 강수량이 적고 수량이 부족해 운하를 개작하기가 곤란하였다. 정작 수도인 북경은 북운하 말고는 운하가 없어서 북경에서 서부 내륙으로 가려면 수로를 이용할 수 없을 뿐만 아니라 남북으로 흐르는 하천은 오히려 장애물이 되었다. 내륙으로 대량의 화물을 운반하는 데는 천진과 양류청을 거치는 방법이 유리했다. 청 후기 신장(新疆)의 반란을 진압하기 위한 물자를 보낼 때도 양류청을 거쳐야 했으므로 대규모 종군상인 집단인 ‘간대영(趕大營)’은 양류청 상인이 주축이 되어 구성되었고 이들에 의해 신장에 양류청 연화가 유통되었다.

양류청은 천진으로 통하는 대운하의 관문 역할을 하면서 강남 지역과 직접 통행할 수 있었고 산동성과 하북성에서 오는 선박도 양류청을 반드시 거쳐야 했다. 수운은 특히 연화 판각재인 두리목(杜梨木) 같은 무거운

46) 金昌業, 「老稼齋燕行日記」, 『燕行錄全集』 卷三十二 (東國大學校出版部, 2001), pp. 525-526.

47) Drake, N. F., *Map of Tiensin* (Tiensin Provisional Government, 1900).

48) 張利民, 「略論近代天津城市與周邊集市之間交通方式的演變」, 郭登浩·周俊旗 編 『天津史研究論文選集』 續輯 (天津古籍出版社, 2016), p. 1270.

화물의 운반에 유리하였으며 운송비용이 육로 운송에 비해 아주 저렴하였다.⁴⁹⁾ 운하는 북방보다 앞선 강남의 문물과 문화를 쉽게 받아들이고 연화 제작에 필요한 재료와 전문 인력의 공급을 용이하게 했다. 운하는 양류청에서 우수한 연화를 제작하는 데 일조하였으며 양류청 연화가 주변 지역으로 널리 유통될 수 있었던 주요한 배경이 되었다.

양류청에서는 연화를 판각하는 판재로 두리목(杜梨木)을 가장 선호하여 사용하였다.⁵⁰⁾ 두리목은 양류청 인근에 많이 자생하고 있어서 판각재를 쉽게 확보하여 운하를 통해 옮길 수 있었다. 중국에서 목판 연화 판각재로 사용할 수 있는 목재로 두리목 이외에 배나무와 대추나무〔棗木〕도 많이 사용하였고, 양질의 판재가 없는 곳에서는 적송(赤松)과 가래나무〔楸木〕 그리고 녹나무〔樟木〕를 사용하기도 하였다.⁵¹⁾

두리목(杜梨木)은 장미과에 속하는 낙엽 교목으로 두목(杜木), 당리(棠梨)라고도 한다. 수고는 10m 이상 자라고 가지에 가시 같은 돌기가 나 있으며 잎은 긴 계란꼴 형으로 햇볕을 좋아하고 추위와 가뭄에 견디는 성질이 강하다. 중국에서는 주로 북부 지방인 동북 삼성과 내몽고 지역에 특히 많고 황하와 장강 유역에도 자생하는 곳이 있다.

나무가 크고 등치가 굽은 두리목은 큰 폭의 연화를 한 장의 목판으로 만들 수 있다. 목질이 섬세하면서도 견고하고 섬유소가 치밀하며 나무의 중심 부분과 수피 부분의 질이 비교적 균일하고 웅이가 적다. 칼을 여러 방향에서 자유자재로 움직여도 결에 걸리지 않아서 판각한 선이 깨끗하고 고르게 표현될 수 있었다.⁵²⁾ 그래서 두리목으로 판각하면 선이 정교하면서도 대량으로 인쇄해도 목판 재질이 틀어지거나 손상되지 않아 완성도가 높은 연화를 제작할 수 있었다. 두리목으로 판각한 목판은 이만 장을 인쇄해도 판재가 변형 되거나 선이 마모되지 않는다고 한다.

49) 1934년 각종 운반 수단의 운송비를 조사한 바에 의하면 수운은 1톤의 화물이 1km를 운반하는 데 평균 1.2분(分)이 드는 데 비해서, 철도 운송은 2.4분, 자동차는 3분이 필요했다. 철도와 육로가 없는 곳에서는 마차(18분), 수레(19분)를 이용해야 했으며, 인력으로 34분을 들어서 운반해야 했다. 张利民, 「略论近代天津城市与周边集市之间交通方式的演变」, 郭登浩·周俊旗 编『天津史研究论文选集』续辑(天津古籍出版社, 2016), p. 866.

50) 张国庆·周家彪 编, 『中国木版年画集成-杨柳青卷』(中华书局: 北京, 2007), p. 538.

51) 张秉伦, 『造纸与印刷』(大象出版社: 郑州, 2005), p. 257.

52) 冯鹏生, 『中国木版水印概说』(北京大学出版社, 1999), p. 120.

배나무(梨木) 역시 장미과의 교목으로 분포지역이 넓으며 현재 남쪽 지방인 장강 유역과 회화 유역에는 서양종이 많이 분포하고 있지만 중국 고유종은 하북, 산둥, 요녕성에 집중되어 있다. 배나무는 두리목과 닮아 나무가 크고 꺾어서 큰 폭의 판재를 얻을 수 있으며 섬유질이 섬세하고 치밀하며 결이 골라서 두리목에 버금가는 연화 판각재였다.

대추나무〔棗木〕는 목질이 치밀하고 견고한 교목이며 생장속도가 느려서 판재로 사용하기 위해서는 수십 년 이상 자라야 한다. 강도가 높아 방망이 같은 기구를 제작하는 데도 사용하였으며 내부식성과 내마모성이 강하다.⁵³⁾ 대추나무는 고대부터 서적을 출판하는 데 많이 사용하였는데 인쇄하면 종이에 나무의 결이 보일 수도 있다. 등치가 크고 꺾어서 큰 판재로 쓰일 수 있지만 오래되어 건조되면 판재가 쉽게 갈라지는 성질이 있어서 큰 폭의 연화 제작에는 잘 사용하지 않았다.

적송(赤松)은 내한성이 강하고 바람에도 잘 견디며 척박한 산성 토양에서도 잘 자란다. 나무에는 수지가 많고 목질은 질긴 편이며 조직은 비교적 세밀하다. 내부식성이 있으며 건축용 및 가구용으로도 많이 사용하였다. 가래나무〔楸木〕는 내한성이 강하고 토양에 습기가 있어도 잘 자란다. 목질이 치밀하고 질기며 수축률이 적어 건조해도 많이 뒤틀리지 않는다. 녹나무는 녹나무과의 상록교목으로 향장목(香樟木)이라고도 하며 수고가 높고 둘레기 매우 크다. 중국에서는 장강 이남과 서남부의 사천, 운남 등지에서 많이 자생한다. 목질은 무겁고 단단하며 내수성이 있어 배를 제작하는 데 많이 사용했으며 방충성이 있는 장뇌향(樟腦香)을 분비하여 해충의 침입을 방지할 수 있고 변형이 잘 되지 않아서 가구를 제작하는 데도 많이 사용하였다.

양류청 인근에는 연화 제작에 사용할 수 있는 판재로 두리목과 대추나무가 많이 산출되고 있었다. 건륭(乾隆, 1736~95) 시기에 편찬된 『천진현지(天津縣志)』⁵⁴⁾와 청말 광서(光緒, 1875~1908) 시기에 편찬된 『중수천진부지(重修天津府志)』⁵⁵⁾의 두 시기 천진지에는 천진 지역의 물산으로

53) 冯鹏生, 위의 책, p. 120.

54) 朱奎揚(清), 『天津縣志』 卷13 物産 (1739).

55) 沈家本(清), 『重修天津府志』 卷13 物産 (1899).

두리목과 대추나무 그리고 가래나무를 항상 나열하고 있다. 대염증의 조상이 양류청에 정착한 이유 중 하나도 연화 판각재로 사용할 수 있는 두리목과 대추나무가 많았기 때문이었다.⁵⁶⁾

양류청 연화는 사실적인 표현을 위해 아주 섬세한 선각을 요구한다. 이러한 요구를 충족하기 위해서는 목재가 너무 단단하거나 물러서도 안된다. 칼로 자유롭게 판각을 할 정도로 판재의 재질이 물러야 하는 동시에 많은 인쇄 작업을 해도 각판의 선이 마모가 되지 않는 판재를 선택해야 하며 섬유소의 밀도가 치밀해야 한다. 이런 점을 고려할 때 가장 좋은 판재는 두리목이었다. 가래나무와 적송은 재질이 비교적 약하고 반대로 대추나무는 강도는 강하지만 시간이 경과하면 갈라지는 성질 때문에 두리목보다는 연화 제작에 많이 사용하지 않았다. 운남(雲南)에서는 지마(紙馬)를 제작하는 목재로 가래나무와 소나무를 사용하기도 하였다.⁵⁷⁾ 양류청에서도 두리목을 구할 수 없거나 간단하고 작은 작품에는 두리목 이외의 목재도 사용했을 것으로 추측하지만 양류청에서 두리목 외의 판재로 연화를 제작한 예는 아직 찾을 수 없었다.

양류청 연화 발전의 또 다른 배경으로 건륭제의 잦은 천진 방문과 민간 문화에 대한 관심을 들 수 있다. 강희제와 건륭제는 남순(南巡)을 통해서 운하를 관리하였고 강남지역의 반청 감정을 완화시켰다. 이 결과 남북 간 문화와 인적 교류를 촉진시켰고 운하 주변 도시들은 더욱 발달하게 되었다. 특히 천진은 건륭제와 청 정부로서는 지나칠 수 없는 경제적, 전략적으로 중요한 의미를 가진 곳이었고, 치세 기간 총 150여 회의 외유 중 천진을 10차례나 방문할 정도로 관심이 많았다. 천진에 자주 간 이유는 북경의 관문을 지키며 조운(漕運)과 염업(鹽業)의 중심지인 천진의 민심을 관리하는 데 있었다. 때로는 미복잠행(微服潛行)으로 서민문화를 접촉하고 관찰하였으며 양류청에서는 대염증화점을 찾았다. 조선에서도 사신들의 보고를 통해 건륭제의 천진 순행에 대한 정보를 알고 있었지만 천진의 발전상과 입지의 중요성에 대한 조선의 인식 수준은 미약했다. 조선인이 공

56) 戴敬勛 口述·馮立 整理, 앞의 기사. p. 21.

57) 丁达贤, 『白族甲马』(云南民族出版社: 昆明, 2013), p. 494. 지마는 신상을 그린 작은 종이 그림으로 신불(神佛)을 제사지내고 태워 버린다.

식적으로 천진을 직접 왕래한 것은 1881년 이후의 일이다.

건륭은 천진 지역 상인들과 우호적인 관계를 유지할 필요가 있었다. 건륭제가 천진 순행 기간 중 머물렀던 행궁은 남운하변에 자리잡은 천진 염상(鹽商) 사일건(查日乾)의 별장인 서수장(西水庄)과 염상들이 자금을 각출(釀出)하여 조성한 해하변의 유서행궁(柳墅行宮)이었다.⁵⁸⁾ 천진은 소금 생산지이자 집산지였으며 각지에서 염상들이 모여들었고 관리들과 결탁하여 특권을 받은 염상들은 부를 축적하여 거상이 되었다. 청 조정은 각종 재해를 복구하고 변방에 군대를 파견하기 위한 자금이 필요했고, 염상의 관리를 통해 많은 자금을 받을 수 있었다. 건륭제는 치세 중 천진 염상들로부터 총 160만 냥의 각종 의연금을 접수하였다.⁵⁹⁾ 황제와 상인간의 관계 형성은 천진에서 상인 계급의 지위를 향상시켰으며 그들 특유의 독자적인 문화를 형성하게 하였다.

건륭제의 천진행은 연화를 포함한 민간문화가 발전하는 데 공헌을 하였다. 양류청에서는 미복으로 대염증화점을 찾은 후 양류청 연화의 비약적인 발전이 이루어졌고, 삼차하구(三岔河口)에서 전병을 팔던 ‘장기전병포(張記煎餅鋪)’를 찾은 뒤 ‘뛰빠차이(鍋巴菜)’가 천진의 특산 음식이 되어 아직까지 명성을 유지하고 있다.⁶⁰⁾

이와 같이 민간문화를 대하는 지도자의 행보는 정치적으로 의도된 행위 여부를 떠나 상당한 파급 효과를 가져 온다. 새로운 중국이 들어서자 양류청에서는 휘위탕(霍玉棠, ?~1982)을 중심으로 양류청 연화의 전통을 복원하려는 움직임이 있었다. 1958년 저우언라이(周恩來, 1898~1976) 총리는 직접 양류청에 가서 ‘양류청연화사(楊柳青年畫社)’를 참관하고 요구 사항을 청취하였다.⁶¹⁾ 저우 총리의 방문은 오늘날 양류청 연화가 옛 모습을 회복하게 된 중요한 동력이 되었다. 현재도 중국의 지도자는 왕왕 민간예술에 대한 관심을 표시하곤 한다. 2015년 절강성 주산(舟山)을 방문한 시

58) 叶修成, 「清代天津西水庄考论」, 『天津师范大学学报』社会科学版 2015年 4期(天津师范大学, 2015), pp. 44-50.

59) 芮和林, 「浅析乾隆时期长芦盐商走向衰落的原因」, 『盐业史研究』1994年 4期(中国盐业协会: 自贡, 1994), pp. 22-26.

60) 汪宝树, 「津味小吃锅巴菜」, 『美食』2005年 5期(江苏苏豪传媒有限公司: 南京, 2005), p. 45.

61) 李思思, 「从古一张画店作坊杨柳青年画的传承」(中央民族大学 考古学及博物馆学系 硕士学位论文: 北京, 2011), p. 15.

진핑(習近平) 주석은 어민화(漁民畫) 전시를 관람하였다. 이 소식이 보도되면서 어민화에 대한 관심이 고조되었고 주산을 찾는 국내외 많은 관광객은 어민화를 구입하였다.

상업의 발달과 상인층의 형성은 양류청에서 고품격의 영화를 제작하는 또 다른 배경이 되었다. 운하가 통과하는 양류청과 천진이 상업이 발달할 수 있는 조건이 되자 천진 토착민뿐만 아니라 다른 지역 상인들도 모여들었는데 그 중에서도 가장 영향력이 큰 상인집단은 양상(糧商)과 염상(鹽商)이었다.

양곡을 운반하는 조운업(漕運業)은 명이 북경으로 천도한 후부터 발달하였다. 공물의 일부는 천진의 창고에 보관하여 응급상황 때 필요한 곳으로 신속하게 운반하기 위해 강희 건륭 시기에 약 10만 석의 식량을 천진에 보관하였다. 바다 항해를 엄격히 금하고 있을 당시에 조운만은 예외가 될 수 있어서 특혜로써 통해권(通海權)이 주어진 특정 선주와 상인들은 막대한 이윤을 남길 수 있었다. 양상(糧商)은 조운과 해운을 통해 공미(貢米)와 남방의 물자를 수송 중개함으로써 막대한 자본을 축적할 수 있었다.⁶²⁾ 양류청의 석원사(石元士: 1849~1919)도 양상으로 천진 10대 거부가 되었으며 현존하는 석가대원(石家大院)을 통해서 당시의 영화를 짐작할 수 있다.

천진을 중심으로 발해만은 예부터 소금 생산지로 이름난 곳이었다. 이곳에서 생산되는 양질의 소금을 장로염(長蘆鹽)이라 하였고 중국 전체 소금 생산량의 4분의 1을 차지하였다. 장로염의 관리 기구가 창주(滄州)에서 천진으로 옮겨지면서 천진은 바야흐로 소금의 생산지이자 유통의 중심지가 되었다.⁶³⁾ 염상들 역시 많은 자본을 축적할 수 있었다.

조운과 염업이 발달하고 상업이 번성하자 천진 지역에는 많은 상인이 활동하면서 상업 자본을 중심으로 하는 새로운 계층이 형성되어 갔으며 그들의 지위도 상승하였다. 천진 지역에서 고관을 지낸 관리는 퇴직 후 염업에 관여하였으며 부유한 상인은 재력으로 자녀를 교육시켜 관리로 양

62) 原祖杰, 「清代的天津商人与社会认同」, 郭登浩·周俊旗 编『天津史研究论文选集』续辑 上编(天津古籍出版社, 2016), p. 100.

63) 韩嘉谷, 『天津古史寻绎』(天津古籍出版社, 2006), pp. 308-310.

성하였다. 이 결과 관료와 상인은 지방 권력과 자본의 결탁 관계로 연결되었고 농단(壟斷)은 염상들에게 더욱 많은 부를 안겨주었다. 막대한 재력을 가진 상인들은 호화로운 원림(園林)을 조성해두고 명인의 서화를 수집하고 고관들과 교류하면서 술과 노래로 세월을 보냈다.⁶⁴⁾ 한편 문인과 교유(交遊)하고 그들을 찬조(贊助)하면서 문화 소양을 키워가며 사회 활동에도 참여하는 등 지위를 형성해 나갔다. 이와 같이 교양과 재산을 겸비한 상인을 신상(紳商)이라고 한다.

상인을 중심으로 한 도시 시민의 문화 예술적 취향은 전통적으로 유지되어 왔던 양극단의 문화인 궁정 문인관료 집단 그리고 농업을 주로 하던 향촌사회의 문화적 취향과는 차별성을 가졌다. 상인 계층은 아무리 재력이 많아도 궁중의 장엄함은 신분상 모방할 수 없었고 문인관료의 전아한 취향을 따라 할 소양을 가지지 못했다. 향촌 농민의 속된 운치 역시 거부했다. 이들은 궁중 귀족의 아(雅)와 향촌의 속(俗)을 조화해 나갔다.⁶⁵⁾

상인들은 문인들의 예술 취향을 흉내내면서도 그들 고유의 문화적 욕구를 포기할 수 없었고 전통 귀족문화와 민간문화 사이에서 중간적 문화적 취향을 추구했으며 회화에서 그것은 연화로 나타났다. 양류청에서 궁정회화를 모방하여 제작한 수준 높은 반인반화 연화가 가지는 사실적인 묘사와 아름다운 색채, 그에 걸맞은 표구는 귀족 미술을 닮았지만 세속적이면서 길상을 담은 그림은 그들의 문화적 욕구를 충족시킬 수 있는 회화 형식이 되었다.

2) 양류청 연화 화점의 활동과 연화의 발전

소주 도화오에서 출판과 초상화에 종사하던 대염증의 9대조는 명(明) 만력(萬曆, 1573~1620) 시기 운하를 통해 양류청으로 이주해 왔다. 만력 시기 강남지역은 북경 천진을 포함한 북방지역보다 출판과 판화기술이 앞서 있었다. 대씨는 경쟁력 있는 강남지역의 인쇄기술과 미술적 소양을 가지고 양류청에서 연화업을 시작하였다. ‘대염증화점’과 쌍벽을 이루었던

64) 张仲, 『天津卫掌故』(天津人民出版社, 2000), pp. 197-199.

65) 장파(張法) 저·백승도 역, 『中國美術史』(푸른 숲, 2012), p. 850.

제건룡화점(齊健隆畫店)의 제씨 조상도 강희(康熙, 1662~1722) 시기 산둥에서 천진으로 이주해 와서 표구업을 시작하였다.

대염증의 9대조 성명과 생몰연도, 양류청에 정착한 동기와 구체적 시기, 그리고 양류청에서 대를 이으면서 연화업을 한 대씨들에 대한 기록은 매우 드물다. 대씨가에서 가보(家譜)를 기록하기 시작한 것은 대염증의 5대조부터라고 하지만 그 가보도 문화대혁명(文化大革命, 1966~76) 기간 중 잃어버렸다. 대염증 이전 시기에 대한 자료는 대염증의 10세 손인 다이징선(戴敬勳)의 구술을 정리한 「대염증세가(戴廉增世家)」가 유일하다.⁶⁶⁾

「대염증세가」에 의하면 대염증 9대조의 원적은 소주 도화오이며 그곳에서 소설을 인쇄하고 초상화를 그리면서 생활하였다고 한다. 도화오는 바로 소주의 대표적인 연화 산지이며, 소주는 강남 지역 문화의 중심지로서 출판업과 연화가 발달한 곳이었다. 대염증의 생몰연도(1735~1795)로 역산하면 9대조의 양류청 이주는 명 만력 시기로 추정된다.⁶⁷⁾

만력 시기는 인쇄와 판화가 한창 발전하던 때였다. 명 중엽 정치적 안정과 경제적 발전은 시민계급을 발달시켰고 공적 출판과 함께 희곡, 소설을 중심으로 상업용의 민간 출판도 성행하게 하였다. 출판과 판화는 중국 전역에서 이루어졌지만 그 중심지는 남경(南京), 항주(杭州), 소주, 건안(健安, 현 福建省 建甌), 그리고 회주(徽州) 등 강남 지역이었다.

대씨가 살았던 소주 역시 명대 출판과 판화의 중심지였다. 명이 남경에서 북경으로 천도하고부터는 소주는 창문(閭門), 도화오, 산당가(山唐街) 일대를 중심으로 인쇄 출판업이 남경보다 더 발전하였다. 만력 시기 전에 소주에서 출판된 도서는 『편민도찬(便民圖纂)』, 『석호지(石湖志)』를 포함한 177종으로 이미 남경을 추월하고 있었다. 1596년에는 강남의 명승지를 시와 도판으로 엮은 『백영도보(百咏圖譜)』를 출간하였고, 1602년에는 여신선(女神仙)의 행적을 기록한 글과 함께 삽화를 넣은 『신전선원기사(新鐫仙媛記事)』를 출판하였다. 1615년에는 삽화가 실린 소설 『신전진미공선생 비평춘추열국지전新鐫陳眉公先生批評春秋列國志傳』을 발간하였으며, 하벽교(何璧校) 간(刊) 『북서상기(北西廂記)』(도 3), 『오흠취아(吳歙

66) 戴敬勳 口述·馮立 整理, 앞의 기사, p. 21.

67) 薄松年, 앞의 책, p. 38.

萃雅)』, 『당시선(唐詩選)』 등 삽화를 넣은 많은 소설과 희곡물들을 출판하였다.⁶⁸⁾

명의 4가로 불리는 당인(唐寅), 구영(仇英), 심주(沈周), 문진명(文徵明) 등 대화가들도 삽화를 그렸으며 이름난 각수 650여 명도 소주에서 활동하였다. 유명 화가들이 출판에 참여한 사실은 명대 소주의 출판이 상당한 수준에 도달했다는 것을 알려준다. 만력 시기 소주 판화 중에서 삽화는 표현면에서 인물이 사실적이고 내용에 어울리도록 정신을 나타내는 데 진력하였으며 표현력이 풍부하였다.⁶⁹⁾ 각수들은 섬세하면서도 대담하게 조각도를 움직여 판각하였으며 이렇게 제작된 삽화를 통해서 독자들은 생생한 현실감을 느끼며 책을 읽을 수 있었다. 양류청에 정착한 대씨는 북방보다 앞서 있었던 출판 인쇄기술로 북방의 연화 수요에 응할 수 있었다.

중국에서 절기에 문신과 신상을 문과 벽에 붙이고, 제사를 지낸 후 지마(紙馬)를 불로 태우는 풍속은 오래 전부터 시작되었다.⁷⁰⁾ 청명절(清明節)이 되면 거리에 많은 지마포에서 지마를 팔았다.⁷¹⁾ 조왕(寵王)⁷²⁾에게 제사를 지내고 문신을 붙이는 풍속은 판화 기술이 발달하면서 명말(明末)에는 민간에까지 널리 파급되었다.

양류청에 정착한 대씨도 연화업을 시작한 후 문신, 조왕 같은 지마를 판각하고 단색으로 인쇄하거나 일부 연화는 간단하게 채색해서 제작하였다. 문신과 조왕은 순수한 민간 민속품으로 절기에 사용하는 일회성 용품에 지나지 않았으며 제조 형태는 가내 수공업 수준에 머물렀다. 제작 과정이 단순하여 인쇄된 문신과 신상도 도상이 간단 소박하고 채색 수준도 단순했다.⁷³⁾ 아직까지 체계적인 유통단계를 갖추지 못했고 인근의 주민과 민간신앙을 신봉하는 농촌지역이 주 소비층이었다. 명말 양류청에서 제작

68) 周心慧, 『中国古版画通史』(学苑出版社: 北京, 2000), pp. 183-185.

69) 李春霞, 「明代苏州版画探微」, 『淮北煤炭师范学院学报』哲学社会科学版 2007年 3期(淮北煤炭师范学院 2007), pp. 144-146.

70) ‘지마(紙馬)’는 각종 절기의 제사를 위해 종이에 신상을 그린 것을 말하며 제사 과정의 마지막에 태운다.

71) 幽蘭居士, 『東京夢華錄』 卷之七 清明節. “紙馬鋪皆于當街, 用紙裱疊成樓閣之狀, 四野如市”

72) ‘조왕(寵王)’은 ‘조군(寵君)’이라고도 하며 음력 12월 23일 하늘로 가서 상제에게 인간의 선악을 보고하고 정월 4일(혹은 정월 초하루) 돌아온다고 한다.

73) 지마는 신상에 걸맞은 채색을 하더라도 단색으로 간단하고 조약하게 처리하였다.

한 목판 연화는 주로 묵색만으로 인쇄하였고 자획이 정교하고 판각한 선이 섬세하며 유연하지만 아직 삽화 수준을 벗어나지 못하였다.⁷⁴⁾ 명말·청초에는 인쇄기술의 발달과 발을 맞추어 연화도 발전하였다.⁷⁵⁾

대씨의 후손들이 가업인 연화업을 이어오던 중 건륭 시기에 걸출한 ‘대염증화점’이 등장한다. ‘대염증화점’의 비약적인 발전상은 후술하겠지만 명말부터 대염증화점 설립 전까지의 화점 상황은 지금까지 공백기로 남겨둘 수밖에 없었다. 대염증화점의 전신에 대해 아직 본격적인 연구가 없기 때문이었다.

대염증화점이 발달한 것은 대씨가에서 대를 이어 연화업을 하면서 자본과 기술을 축적하고 명말·청초에 상당한 수준으로 발달한 인쇄기술을 연화에 도입한 결과이다. 대염증화점의 도약적 발전과 연결할 수 있는 전신이 되는 화점의 존재에 대한 추론이 가능하며 연화의 발전 단계를 보더라도 단순한 연화에서 반인반화의 수준 높은 연화로 발전하는 과정의 중간 단계를 설정하지 않을 수 없다. 필자는 강희 시기에 등장한 ‘미리화점(美利畫店)’이 대염증화점의 전신으로 보고 논의를 진행하며 그의 실체부터 확인하겠다.

전송되어 온 자료에는 미리(美利), 미립(美立), 미려(美麗)의 세 가지 ‘메이리(Měilì)화점’이 등장한다. 이 삼자는 한자는 다르지만 중국어 발음과 성조가 완전히 일치한다. ‘메이리화점’에 대해 연구자들은 각자 다른 자료를 인용하고 있다. 1932년과 1936년 『익세보(益世報)』에서는 ‘미리화점’이라고 하였고,⁷⁶⁾ 77) 아잉(阿英)은 ‘미립화점’을 말하였으며,⁷⁸⁾ 뽀송니엔,⁷⁹⁾ 저우홍(周泓),⁸⁰⁾ 다이정선(戴敬勛),⁸¹⁾ 장귀칭(張國慶)⁸²⁾은 ‘미려화점’이라고 하였다. 이 세 화점이 모두 실재했다고 생각할 수 없다. 동일한 지역에 구

74) 王樹村, 「楊柳青年畫史概要」, 『中國民間年畫史論集』(天津楊柳青畫社, 1991), p. 9.

75) 뽀송니엔(薄松年)·문정희, 앞의 논문, p. 199.

76) 偉, 「河北各縣特產調查」, 『益世報』(1932. 11. 7), p. 4.

77) 齊時系, 「關於年畫」, 『益世報』(1936. 1. 20), p. 4.

78) 阿英, 「앞의 논문」, p. 1.

79) 뽀송니엔(薄松年)·문정희, 앞의 논문, p. 201.

80) 周泓, 앞의 책, p. 223.

81) 戴敬勛 口述·馮立 整理, 앞의 기사, p. 21.

82) 張國慶·周家彪 編, 앞의 책, p. 544.

매자들이 혼돈할 수 있는 발음이 같은 이름의 화점이 존재할 수는 없는 것이다. 이것은 기록이 없어지고 구전으로 내려오던 화점명이 한자로 다시 기록되면서 각각 다르게 표기된 것이다.

이 중에서 ‘미리화점’의 실체를 알려주는 작품이 세 점 있다. 19세기 말 작품이라고 명시한 강원도 고관화박물관 소장의 <화조도(花鳥圖)>(도 4)에는 ‘미리화점’이 표시되어 있다. 큰 석류나무에 앉은 두 마리의 수대조와 날아오는 찌꼬리, 가지에 앉은 참자리, 버드나무, 모란, 수선화, 바위를 표현하였다. 석류는 다자(多子)를 상징하고 수선화는 신선을 상징한다. 찌꼬리 [鶯]가 우정을 상징하듯이 그림에는 새와 나무도 친구라는 의미의 화제가 쓰여 있고 화제를 쓴 사람의 이름도 표기하였다.⁸³⁾ 크기는 삼재(三裁)에 해당하며 대염증화점의 작품이 주로 담채로 표현한 데 비해 미리화점의 <화조도>는 좀 더 진하고 현란한 색을 사용하였다. 어떤 경로로 한국에 존재하게 되었는지는 아직 알 수 없지만 이 작품은 ‘미리화점’의 실체를 알려주는 귀중한 작품이다.

역시 19세기 말 작품으로 보이는 러시아 성페테스부르크(Saint Petersburg) 국가도서관 소장의 <이십팔수(二十八宿)>에도 ‘미리화점’이 명시되어 있고,⁸⁴⁾ 남녀 구별 없이 공부하고 체력을 단련하면서 서양의 신문명을 받아들여 중국의 부국강병을 도모하자는 내용을 표현한 러시아 국가 동방민족 예술박물관(The State Museum of Oriental Art) 소장의 <자강전학당도(自強傳學堂圖)>(도 5)⁸⁵⁾에도 ‘경도대미리제(京都戴美利製)’라고 화점명을 밝히고 있다. ‘대미리(戴美利)’라고 한 것은 미리화점이 대씨 계열의 화점임을 알려주는 것이고 경도(京都)는 북경을 말하고 있어서 이것을 통해서 ‘미리화점’이 ‘대염증’ 계열의 화점인 것과 북경에 분점을 설립한 사실도 확인된다.

이와 같이 ‘미리화점’의 실체는 남아있는 작품으로 실증이 되지만 ‘미립화점’과 ‘미려화점’의 존재는 확인할 수 없다. 이것은 ‘미리’가 구전 과정에서 ‘미려’와 ‘미립’으로 와전된 것이라고 본다. 결과적으로 하북성의 특산

83) “好鳥枝頭亦朋友 菱荷書”

84) 王樹村, 『苏联藏中国民间年画珍品集』(中国人民美术出版社: 北京, 1989), 图. 53.

85) 王樹村, 『苏联藏中国民间年画珍品集』, 图. 199.

물인 양류청 연화를 기사로 쓰면서 ‘미리화점’을 소개한 1932년 『익세보』가 정확하게 기술한 것이다. 그러므로 양류청의 가로를 설명한 『천진시서교구지명록(天津市西郊區地名錄)』 등 지명지(地名志)에서 ‘미려실호동(美麗實胡同)’이라고 한 부분도 ‘미리실(美利實)’로 정정해야 한다.⁸⁶⁾ 이 ‘미리화점’은 건륭 시기 등장한 ‘대염증화점’의 전신이라고 생각한다.

미리화점의 등장 과정에 대해서, 1936년 『익세보(益世報)』에서는 가경(嘉慶, 1796~1820) 시기에 설립된 ‘미리화점’이 양류청 연화의 비조(鼻祖)라고 하였다. 미리화점이 대염증화점의 전신임을 암시한 점은 동의하지만 미리화점의 설립이 가경 시기라고 한다면 ‘대염증화점’은 그 이후에나 등장해야 하는데 건륭 시기에 살았던 대염증의 생몰연도와 모순된다. ‘미리화점’은 적어도 대염증이 활동했던 건륭 시기 이전에 등장해야 한다.

「대염증세가」에서는 대염증의 동생이 ‘미려화점(美麗畫店)’을 설립하였다고 하였고, 장귀칭(張國慶)은 가경 시기 ‘대염증화점’의 자산을 나누어 ‘미려’ 등 9개의 화점이 설립되었다고 하였다.⁸⁷⁾ 이들은 ‘미려화점’이 ‘대염증화점’에서 파생된 화점으로 보고 있지만 ‘미려화점’은 실체가 없다는 것을 앞에서 논하였다. 이런 오류는 세 종류의 ‘메이리화점’에 대한 검증이 되지 않았기 때문에 발생한 착오라고 생각한다.

『천진시서교구지명록』에는 대씨가에서 화점을 경영한 가로명을 ‘미려실호동(美麗實胡同)’이라고 표기하였다.⁸⁸⁾ 물론 이 명칭도 ‘미리실호동’으로 정정해야 한다. 1980년대까지만 하더라도 양류청 중심부에는 ‘대가실호동(戴家實胡同)’과 함께 ‘미리실호동’이 존재했다.⁸⁹⁾ 대염증화점에 필적하는 또 다른 화점인 ‘제건륭화점’이 있었던 ‘건륭호동(建隆胡同)’도 있었다(도 6). 『천진시지명지』에 의하면 ‘대가실호동’에는 건륭 시기 대씨의 화점이 있었다고 하였는데, 이것은 이곳에 대염증화점이 있었다는 「대염증세가」의 내용과 일치한다. 그리고 ‘미려실호동’은 ‘대가실호동’보다 빠른 강희 시기에 대씨가 경영하는 화점이 있었다고 지명의 유래를 설명하고 있다.⁹⁰⁾ 이것은 대염증 이전 그의 전신인 ‘미리화점’의 존재를 말한 것이

86) 天津市西郊區人民政府, 『天津市西郊區地名錄』(西郊區人民政府, 1986), 삼도<楊柳青地名圖>.

87) 張國慶·周家彪 編, 앞의 책, p. 544.

88) 天津市西郊區人民政府, 앞의 책, 삼도<楊柳青地名圖>.

89) 호동(胡同)은 주 도로 사이의 작은 도로를 말한다.

다. 물론 『천진시지명지』에서 말하는 ‘미려(美麗)’도 ‘미리(美利)’로 정정해야 한다.

대염증 이전에 이미 9대에 걸쳐 연화업을 이어오고 있었고 ‘대염증화점’에 필적하는 ‘제건룽화점’ 역시 강회 시기에 산둥에서 이주해 와서 표구업을 시작하였다. 양류청 연화에서 수준 높고 감상의 가치가 높은 그림은 표구까지 하는 게 일반적이었다. 즉 대염증 이전 강회 시기에 이미 양류청에서는 표구를 할 만한 연화가 생산되고 있었고 연화업이 상당한 수준으로 발전해 있었다는 것을 말해준다.⁹¹⁾ 이 시기 대염증의 전신으로 ‘미리화점’이 있었던 것이다.

1980년대 도시 개발을 하기 전 양류청 시가도를 보면 대씨 화점의 발전 과정과 부합하는 것을 볼 수 있다.⁹²⁾ 양류청에서 가장 변화가였으며 문화상품이 판매되는 중심지는 ‘하연대가(河沿大街)’였다. 운하에서 가장 가까워서 사람과 물자가 접근하기가 용이한 이곳에는 식료품, 문화용품, 신발, 약방과 잡화를 파는 상점이 있었고 노점상이 모이는 장소였다. 연하대가에서 좀 더 안쪽으로 난 가로는 ‘고의가(估衣街)’였으며 이곳도 변화한 곳으로 중고 의류를 파는 곳이 많았다. 여기에서 좀 더 안쪽으로 난 길이 ‘저시대가(猪市大街)’이며 이름 그대로 돼지와 가축을 팔던 곳이었다.⁹³⁾ 운하에서 가까운 순서대로 ‘하연대가’, ‘고의가’, ‘저시대가’가 있으며, ‘하연대가’와 접한 ‘대가실호동’에 ‘대염증화점’이 있었고 ‘제건룽화점’ 역시 ‘하연대가’에 화점을 내고 있었다. ‘미리실호동’은 ‘하연대가’에서 안쪽으로 들어간 ‘저시대가’에 있었다.

중국 전통사회에서는 농업은 물론이고 상공업까지도 친족 단위로 경영하는 경우가 일반적이어서 이들은 도심의 가로〔胡同〕를 점유하고 대대로 생업을 영위하였다. 구성원이 많아지고 자산이 늘어나면 인원과 자산을 나누고 새로운 곳으로 내보낸다. 강회 시기에 미리화점은 미리실호동에서 연화 화점을 경영하다가 건룽 시기에 자산을 분리하여 일부가 ‘대가실호동’으로 이동하면서 ‘하연대가’에 ‘대염증화점’을 열게 된 것이다. 운하

90) 陈灿文 主编, 앞의 책, pp. 48-52.

91) 薄松年, 앞의 책, p. 38.

92) 天津市西郊区人民政府, 앞의 책, 삽도 <杨柳青地名图>.

93) 怀禹, 앞의 책, pp. 28.

와 가까운 가로일수록 상업 활동의 중심지이기 때문에 ‘저시대’보다는 ‘하연대’의 화점이 더 좋은 입지라고 할 수 있다. ‘하연대’에서 개점한 대염증화점은 대씨 집안 화점의 발전과정은 물론이고 양류청 연화업의 발전상을 시사한다.

혹자는 대염증화점의 시작을 명대 말부터라고 주장하지만⁹⁴⁾ 대염증의 생물연도가 건륭 시기이기에 이 주장은 받아들일 수 없다. 이와 같은 오류가 나온 것은 건륭 이전에 이미 수준 높은 연화의 존재를 인식하였고 그 기간을 설명하기 위해 대염증화점의 설립을 앞당긴 결과이다. 실제로 다 앞당겨진 시기는 ‘대염증’이 아니라 ‘미리화점’의 시대였다.

양류청 연화의 발전은 다색 판화기술이 자극제가 되었다. 최초의 다색 판화 삽화는 1594년 안휘성 흠현(歙縣)에서 정대약(程大約)이 펴낸 『정씨묵원(程氏墨苑)』의 일부 판본부터다.⁹⁵⁾ 이때의 인쇄 방식은 한 장의 목판에 소재와 상응하는 수 종의 색을 칠한 후에 종이에 인쇄하는 번거로운 방법이었다. 뒤를 이어서 『풍류절창도(風流絕唱圖)』, 『화사(花史)』 등도 『정씨묵원』과 같은 방식으로 인쇄하였지만 이러한 방식은 대량으로 제작해야 하는 연화에 적용하기는 힘들었을 것이다.

본격적인 다색 판화는 1644년 호정언(胡正言)이 펴낸 『십죽재서화보(十竹齋書畫譜)』와 『십죽재전보(十竹齋箋譜)』부터다(도 7). 호정언이 채택한 새로운 인쇄법을 ‘두판(逗版)’이라고 한다. 두판은 화고의 색상을 분석한 후에 각각의 색상별로 크기가 다른 7-8조각에서 수십 조각 목판을 판각한다. 이것들을 조합하여 한 폭의 그림을 형성하고 각각의 판에 다른 안료를 칠하여 한 조각씩 인쇄하는 방법으로 아주 정교하고 아름다우며 사실적인 그림이 인쇄되었다. 청초에도 『은씨전보(殷氏箋譜)』(1650년대), 『몽헌변고전보(夢軒變古箋譜)』(1670년대) 등이 두판인쇄 방식으로 출판되었다.

두판인쇄는 수십 개의 조각에 판각하는 과정을 거쳐야 하고 인쇄공 역시 화고를 분석하여 인쇄 순서를 결정해야 하는 복잡하고 전문적인 과정

94) 阿英, 앞의 논문, p. 1 ; 毛再生, 앞의 책, p. 1 ; 단구오치양(單國強) 저·유미경 외 3인 역, 『중국 미술사』 4 (다른생각, 2011), p. 514.

95) 郑振铎, 『中國木刻書史略』(上海書店出版社: 上海, 2006), pp. 151-152.

이다. 이 인쇄 방법 역시 손쉬운 방법이 아니며 연화에 적용하기는 힘들었다. 그러나 『십죽재화보』의 등장은 목판화가 도달할 수 있는 정점으로 흑백 일색의 목판화만 보아왔던 사람들에게 새로운 심미 의식을 자극하는 계기가 되었고 이후 채색 판화기술을 발전시키는 기초가 되었다.

‘미리화점’이 등장한 강희 시기에는 새로운 다색 판화기법이 출현하였다. 항주 명승을 모은 화집인 『호산승개(湖山勝概)』를 인쇄하는 데 흑색과 각 색상별로 목판을 만들고 이것을 차례로 인쇄하였다. 1675년에 출판된 『서호가화(西湖佳話)』에서는 좀 더 발전하여 ‘몰골화법(沒骨畫法)’을 적용하여 더욱 아름다운 삽화를 만들 수 있었다. 이와 같은 방법을 계승하여 1679년에는 『개자원화보(芥子園畫譜)』가, 1701년에는 『개자원화전』 2집과 3집이 출판되면서 다색 목판화는 점차 발전하였다(도 8).⁹⁶⁾

강희 시기에 등장하기 시작한 다색판화는 이전 시기 두판 방식보다는 간편하고 단순한 방식이다. 화고를 그리고 판각하는 과정은 비교적 전문적이고 숙련된 기술이 필요하지만 인쇄는 그다지 숙련을 필요하지 않는다. 따라서 다색판화는 연화를 대량 제작하는 데 적용 가능한 방법이었다. 그러나 강희 시기에 양류청에서 제작된 다색판화 연화는 많이 존재하지 않는다. 다색판화 연화는 민속 세시성으로 반인반화 연화보다 정밀하지 않게 제작되었고 지마는 불로 태워버리기 때문에 장기간 보존할 수 없었다. 이 시기 양류청에서는 다색판화 연화와 함께 반인반화 연화도 함께 제작한 것으로 보인다.

왕수춘은 <사예아취(四藝雅聚)>(도 9),⁹⁷⁾ <금옥만당(金玉滿堂)> 등을 강희 시기의 양류청 반인반화 연화로 들고 있다. 그는 강희 시기 연화는 내용면에서 인물의 성격을 묘사한 고사화와 현실 생활에서 행복한 생활과 자손 번창을 기원하는 부녀자 어린이 그림이 주를 이루고 있으며, 주제 인물을 부각시키고 배경을 간단하게 처리하는 대폭의 연화가 일반화되었다고 하였다.⁹⁸⁾ 강희 시기에 이미 양류청 연화는 상당한 수준으로 발전하였던 것이다.

96) 郑振铎, 앞의 책, pp. 157-159.

97) 王树村, 『杨柳青年画资料集』(人民美术出版社: 北京, 1959), 图. 1.

98) 王树村, 『杨柳青年画史概要』, 앞의 책, p. 10.

다색판화 연화와 반인반화 연화 중에서 어느 쪽이 더 진화된 연화인지 단정할 수 없다. 연화 제작은 경제적 활동이기 때문에 시장의 규모와 생산 사이 균형을 맞추어야 한다. 연화를 제작할 때 각판 당 약 이천 장 이상 소비되어야 화점의 수익이 보장되고 5색 판화일 경우에는 만 장 이상이 팔려야 한다. 소비시장이 이보다 넓지 않을 경우에는 판각의 노력이 덜한 반인반화 연화가 더 경제적일 수도 있다. 또 다색 판화로 만든 연화는 아무리 정교하게 인쇄해도 손으로 그린 그림보다 사실성이 떨어질 수밖에 없다. 양류청에서는 이러한 점들을 고려하였기 때문에 다색판화 연화와 함께 반인반화 연화를 제작했을 것으로 판단한다. 양류청 연화의 발전 단계를 요약하면 <표 1>과 같다.

<표 1> 인쇄기술과 楊柳靑 年畫의 발전단계

대표 화점	시기	판화 발전 단계	楊柳靑年畫 발전 단계	年畫 작품
9代祖	明 萬曆 (1573~1620)	초보적 多色版畫 『程氏墨苑』	-單色 民俗年畫	紙馬, 門神, 消寒圖
	明 崇禎 (1628~44)	逗版版畫, 『十竹齋書畫譜』	-插畫수준 單色年畫	<四十八藝祖神像>, <金仙菩薩>, <金剛帝君聖衆>, <孝行圖> ⁹⁹⁾
美利齊健隆	淸 康熙 (1662~1722)	多色版畫, 『芥子園畫譜』	-多色版畫 -半印半畫	<四藝雅聚> ¹⁰⁰⁾ , <金玉滿堂>, <醉太白>, <四季平安>
戴廉增	淸 乾隆 (1736~95)		-半印半畫	<辛安驛>, <瑞草園>, <桂序昇平>, <五福三星> ¹⁰¹⁾

양류청 연화는 건륭 시기에 비약적인 발전을 한다. 대염증은 화점을 새로 설립하고 더욱 세련된 반인반화 연화를 제작하여 상인이 중심이 된 도시 시민계층의 문화 욕구에 부응하였다. 화점 이름이자 자신의 이름을 연화에 표기하기 시작한 것은 연화업이 광고와 유통체계가 필요할 만큼 확장되어 갔다는 점을 말해준다.

99) 王樹村, 『楊柳靑年畫史概要』, p. 9.

100) 王樹村, 『楊柳靑年畫資料集』 (人民美術出版社: 北京, 1959), 도. 1.

101) 王樹村, 『楊柳靑年畫資料集』, 도. 5-9.

1980년대 도시가 정비되기 전까지만 해도 양류청에 존재했던 ‘대가실호동’은 대대로 물려온 세거지이자 화방(畵坊)이며 고객을 맞이하던 곳이었다. 대가실의 남쪽 입구인 ‘하연대가’에는 남운하변을 중심으로 많은 화점이 들어선 가운데 대염증의 화점도 있었다. 당시는 ‘건륭성세’라 불렸듯이 정치와 사회는 안정되었고 경제도 발전하였다. 대염증은 반인반화 연화를 발전시켜 한층 사실적이고 부려한 연화로 제작하였다. 이러한 연화는 상인을 중심으로 확장된 도시 시민계층의 취향에 부합하였으며 그들을 주 소비층으로 형성하였다

반인반화 연화는 이미 강희 시기에 등장하였지만 대염증은 손으로 하는 채색을 더욱 정교하고 세련되게 하여 연화의 품격을 높였다. 반인반화 연화는 흑색의 윤곽선과 배경을 판화로 인쇄하거나 일부를 다색판화 방법으로 인쇄한 뒤에 다시 수공으로 채색하여 완성하는 방법을 말한다. 판화로만 인쇄된 연화는 입체감과 그라데이션 효과, 인물의 감정 표현과 미묘한 옷 주름, 그리고 섬세한 이목구비를 사실적으로 표현하기에는 한계가 있었다. 이러한 점을 보완하고 더욱 현실감 있고 생동감 있는 표현을 위해서 손으로 직접 채색하는 방법을 채용하였다.

흑색 묵판과 일부 색판으로 종이에 인출된 것을 ‘화배자(畵坯子)’라고 한다. 화배자에 각종 안료를 가지고 손으로 직접 채색을 하면 반인반화 연화가 완성된다. 특히 부녀자와 어린이가 소재인 인물의 안면부를 묘사하는 데는 복잡하고 힘든 채색 과정을 진행해야 된다.¹⁰²⁾ 화공은 한 작품씩 채색하지 않고 화문(畵門)(도 11)이라고 불리는 일종의 캔버스에 여러 장의 화배자를 부착하고 한 색씩 칠해 나간다. 건륭 시기 양류청 연화로 <신안역(辛安驛)>(도 10), <서초원(瑞草園)>, <계서승평(桂序昇平)>, <오복삼성(五福三星)> 등이 알려져 있다.¹⁰³⁾

양류청 연화의 획기적인 발전은 건륭이 대염증화점을 방문한 데서 시작하였다. 1761년 여름 대염증이 화점을 지키고 있을 때, 두 사람이 화점에 들어섰다. 대염증은 그들을 성실하게 응대하면서 화점에 있던 많은 작품을 하나하나 내어 보여주고 친절하게 설명하였다. 두 사람이 그림에 몰두

102) 蕭放, 『中国民俗史-明清卷』(人民出版社: 北京, 2008), pp. 498-499.

103) 王树村, 『杨柳青年画资料集』, 도. 5-9.

하다가 화점을 나간 후에야 그들이 건륭제와 유용대인(劉墉大人)이란 사실을 알게 되었다. 다음날 아침 남운하에는 관선이, 운하의 양안에는 수많은 관원들이 용선을 배웅하는 장관이 목격되었다.¹⁰⁴⁾

1761년에 건륭제가 천진을 방문한 공식적인 기록은 찾을 수 없다. 가장 가까운 시기인 1762년에 남순을 하기 위해 남운하를 지나간 기록은 있다. 천진은 북경에서 왕래가 용이한 곳이며 외유가 많았던 건륭제의 행적을 보면 기록에 남지 않은 방문도 있었을 가능성도 있다. 이 인연으로 대염증 연화가 궁에 납품하는 공품(貢品)으로 지정받았고 무상으로 진상된 대신 궁에서 용표(龍票)를 받아오면 세금을 면제받았다.¹⁰⁵⁾ 황제가 대염증화점에 들러 연화를 보았다는 소문이 나면서 대염증화점은 일약 명성이 높아졌고 많은 사람들이 건륭제가 본 그림을 사려고 왔다.

화점에서 대염증과 나눈 대화에서 작품의 규격에 대해서 언급하기도 하였다. 원래 양류청에서는 작품의 규격을 일도(一刀), 이도, 삼도라고 불렀다. 일도는 전지 크기, 이도는 이절지, 삼도는 삼절지를 말한다. 도는 칼의 뜻으로 황제 앞에서 사용할 수 있는 용어로 적절하지 못하였다. 수행원인 유용대인은 이것을 공첨(貢尖), 이재(二裁), 삼재로 부르도록 하였고 이 명칭을 지금까지 사용하고 있다.

대염증 연화는 궁정회화의 화풍을 모방해서 정교하고 세련된 작품으로 만들어졌기 때문에 황실과 귀족들이 선호할 수 있었다. 북경과 화북 지역의 귀족문화는 황실문화를 모방하는 데서 시작한다. 궁정화풍의 취향은 북경과 주위 지역에 영향을 미쳤으며 대염증 연화도 이러한 취향에 맞추어 제작되었다. 이렇게 생산된 연화는 북경이 가장 큰 소비처가 되었고 1785년 분점을 개설하는 계기가 되었다.¹⁰⁶⁾

건륭 시기 양류청 연화가 비약적인 발전을 하면서 연화에 화점명을 표기하기 시작하였다. 대염증화점이 먼저 그림과 함께 목판에 화점명을 세기자 이어서 다른 화점들도 따라하였다. 연화에 화점명을 표기하는 것은 화점 간 경쟁을 통해 연화업이 한층 더 발전하였다는 것을 의미한다. 화

104) 三山陵 编, 『中国木版年画集成-杨柳青卷』 (中华书局, 2004), pp. 577-579.

105) 戴敬勋 口述·冯立 整理, 앞의 기사, p. 21.

106) 张国庆·周家彪 编, 앞의 책, p. 578.

점들 간의 경쟁이 발생하면서 화점들은 좀 더 대중에 부합하는 연화를 만들고 소비를 확대해서 수익을 올리기에 고심하였다. 유능한 화사와 각수를 고용해서 창작한 연화에 화점명을 표기하는 것은 자신의 화점을 알리는 광고 효과를 내었으며 연화의 판매 촉진에도 도움이 되었다.

양류청 연화는 도시인들의 기호에 맞추어 더욱 정교하게 묘사되고 색조는 담아(淡雅)하고 풍격이 부려(富麗)해지면서 본래 연화가 가졌던 세시민속성을 넘어 감상용으로까지 발전하게 되었다. 연화 소비가 확장되면서 많은 사람들이 앞을 다투어 화점을 열어 연화업에 진출하였고 양류청 운하면 도로에는 수많은 화점들이 들어서게 되었다.

양류청 화점은 판매와 소비를 촉진하기 위해서 분점과 분호(分號) 그리고 판매점을 통해 유통 영역을 넓혀나갔다. 당시 양류청 연화는 수로와 육로로 하북성, 북경, 내몽고 그리고 관동지방 등으로 유통되었다. 그러나 천진 이북의 운하는 겨울이 되면 자주 결빙되어 배로 화물운송을 할 수 없게 된다. 연화가 한창 판매되는 시기는 한해의 마지막인 음력 12월경이다. 연화를 북쪽 지방으로 판매하기 위해서는 운하가 결빙되기 전에 화물을 보내야 하기에 안정적인 판매를 위해서는 각지에 분점을 설치할 필요가 있었다. 확장되는 분점에 대한 자료는 다음과 같다.

1932년 <익세보(益世報)>에는 건륭 시기 양류청 연화 화점으로 대염증 화점에서 분리된 ‘염증(廉增)’, ‘미리(美利)’, ‘염증리(廉增利)’와 제건륭계열의 ‘건륭(健隆)’, ‘혜륭(惠隆)’, ‘건혜륭(健惠隆)’이 있었다고 하였다.¹⁰⁷⁾ 1936년 <익세보>에서는 함풍(咸豐, 1851~61) 시기 대염증 계열의 분점과 제건륭화점이 설립되었고 그 후 신장까지 판로가 확장되었다고 하였다.¹⁰⁸⁾ 마오짜이성(毛再生)은 명대 말부터 대염증과 제건륭이 화점을 시작하였으며 건륭 시기에는 ‘동염증(東廉增)’, ‘염증리’가 증설되고 북경, 동풍대, 수원(綏遠)에 분점을 개설하였다고 하였다.¹⁰⁹⁾ 『대염증세가』에서는 대염증과 건륭제가 대면한 후 북경에 ‘대염증선화점(扇畫店)’을 설립하였다고 하였다.

107) 倬, 앞의 기사, p. 4.

108) 齊時糸, 앞의 기사, p. 4.

109) 毛再生, 앞의 책, p.1.

장국칭(張國慶)은 건륭 후기 북경 융선호동(絨線胡同)에 분점을 설립하고, 가경 시기에는 동풍대(東豐臺)에, 광서(光緒, 1875~1908) 시기에는 내몽고 호화호특(呼和浩特)에 분점을 설립했다고 하고, 가경 시기에는 대염증화점의 자산을 나누어 ‘미려’, ‘염증리’, ‘대염증노점(老店)’ 등 9개의 화점을 설립하였다고 하였다.¹¹⁰⁾ 뽕송니엔은 1932년 <익세보>의 내용을 인용하였다.¹¹¹⁾ 저우홍(周泓)은 북경 융선호동에 대염증의 분점을 설치하자 양류청 연화는 북경을 통해서 탁주(涿州), 역주(易州), 통주(通州), 양향(良鄉), 난수(灤水), 평곡(平谷), 창평(昌平), 순의(順義), 고북구(古北口), 연경(延慶), 적봉(赤峰) 등지로 소비되었으며, 가경 시기에는 동풍대에 분점을 설치하고 여기에서 제작된 연화는 당산(唐山), 난양(灤陽), 옥전(玉田), 악정(樂亭) 등지로 팔렸고 심양(沈陽)에도 판매점을 설치하고 화북과 동북 삼성을 담당하였으며, 도광시기(道光, 1821~50)에는 대염증화점의 재산을 나누어 ‘미려’, ‘염증리’가 분리되어 나갔다고 하였다.¹¹²⁾

익세보에서 말하는 ‘미리화점’은 이미 앞에서 논했듯이 대염증화점의 전신이면서 강희 시기부터 청대 말까지 계속 존재하였으며 북경에 분점까지 운영하였다는 것은 남아 있는 작품을 통해 실증이 되고 있다. 「대염증세가」에서 말하는 ‘대염증선화점’은 북경 분점의 상호이기보다는 대씨 계열의 분호(分號)들이 모여서 작업하는 공간을 통칭해서 이르는 말이다. 분호는 같은 공간이나 다른 공간에서 작업하면서 자본과 기술을 공유하지만 제작 주체별로 자신의 상호를 사용하는 것을 말한다. 이것은 화점내의 분호들이 친족들로 구성되었기에 가능한 것이다.

북경 분점에서 제작하여 물건을 포장하는 종이에 인쇄된 광고지가 두 점 전해지고 있다. 하나는 ‘대염증경기(戴廉增敬記)’이고 다른 하나는 ‘경도대염증(京都戴廉增)’이라는 상호가 적혀있다(도 12). 모두 주소지를 타모창가(打磨廠街)라고 하였기 때문에 두 상호는 같은 ‘대염증선화점’을 가리킨다. 이것을 통해 북경의 ‘대염증선화점’에서도 다수의 분호가 같은 공간에서 작업하였다는 것을 알 수 있다. 대염증화점의 규모가 커지고 친족이

110) 張國慶·周家彪 編, 앞의 책, p. 544.

111) 뽕송니엔(薄松年)·문정희, 앞의 논문, p. 201.

112) 周泓, 앞의 책, pp. 222-226.

분화함에 따라 본격적인 분점 설립 시기는 가경 시기가 유력하다고 본다. 건륭 시기는 대염증이 북경에 분점을 설치하고 판매에 집중하던 시기였고, 또 대염증의 생전에 후손들이 분재하여 다른 화점을 설립하는 것은 쉽지 않았을 것이다.

북경 융선호동(絨線衚衕)의 분점과 선화점이 따로 떨어져 있었다고는 보지 않는다. 연화점과 선화점은 계절성이 서로 보완되어 있다. 즉 연화는 가을에서 시작하여 새해가 되기 전인 12월까지가 영업과 생산기인 반면 선화점은 여름철에 판매와 생산에 주력하게 된다. 계절적 보완성을 지닌 두 제품의 생산과 영업을 별도의 장소에서 수행했을 리는 없다(도 13).

융선호동은 선무문 내의 가도로써 당시 북경 외성 안쪽에 해당하며 여기에는 율공부(霽公府)가 있었다. 율공은 부율패자(溥霽貝子)를 말하며 강희제의 아들인 성각친왕(誠恪親王) 윤비의 6세손이자 패자 면훈(綿勳)의 증손이다. 친왕과 패자는 황족에게 주어지는 작위로 제후를 의미한다¹¹³⁾. 이 외에도 황족의 교육기관인 우익종학(右翼宗學)과 패록(貝勒) 두도(杜度?-1642)의 저택인 광공택(光公宅)도 있었다.¹¹⁴⁾

만주족이 지배하고부터 한족들은 성안에서 상업 활동을 할 수 없게 되었다. ‘융선호동’도 상인들의 상업 활동에 제약을 받았고 화점의 영업 행위도 활발하게 전개할 수 없는 곳이었다. 건륭과의 인연으로 설사 성안에 분점을 설치하였다 하더라도 왕족이 터를 잡은 이곳에서 영업을 하기에 불편했을 것이다. 그러나 대염증화점의 연화가 궁중에 진상되고 궁중에서 필요한 연화 작업을 위해서는 관리들과 연락이 쉬운 이곳에 자리 잡은 것으로 보인다. 초기에 선화점을 포함한 대염증 분점이 융선호동에 설치되었지만 그 후 수공업자들이 모여들었던 타모창가로 옮겨서 영업을 하였을 것이다. 북경지명전(北京地名典)에 의하면 선면화점들은 모두 타모창가의 동쪽 끝자락에 있었고 여름에는 접부채를 겨울에는 연화를 팔았다고 한다.¹¹⁵⁾ 이것은 초기에 융선호동에 있었던 화점과 선화점이 타모창가로 이전해 왔음을 말해 준다.

113) 王彬·徐秀珊, 『北京地名典』(中国文联出版社: 北京, 2001), pp. 212-213.

114) 朱一新(清), 『京師坊巷志稿』(北京古籍出版社, 1982), pp. 66-67.

115) 王彬·徐秀珊, 『北京地名典』(中国文联出版社, 2001), p. 231.

타모창가는 외성의 밖이다. 명대 초 방산(房山)에서 이주해 온 석공들이 돌을 갈아 맷돌과 솥돌을 만들기 시작하여 타모창가로 불려지게 되었다¹¹⁶⁾. 청대에는 남성이목서(南城吏目署) 등의 관공서와 사당이 들어섰고 강서공소(江西公所)를 비롯하여 월동(粵東: 광둥성 동부), 조주(潮郡: 광둥성), 산서성 임분(臨汾), 영포(寧浦: 상해지역), 호북성 응산(應山)과 종상(鍾祥)회관이 있어서 지역 간 교역이 활발하게 이루어지던 곳이었다.¹¹⁷⁾

북경성의 정양문(正陽門) 밖 전문가(前門街)의 서쪽은 유리창으로 주로 서화와 골동품과 같은 고급 문화상품을 취급하였다. 중국에 사행을 갔던 조선 지식인들이 유리창에서 중국 인사들과 교류하면서 서화와 골동품을 보고 구매했던 곳이다. 반면 조선 사신들이 기록으로 남긴 ‘연행록’에는 유리창 바로 옆 타모창가에 관한 내용은 보이지 않는다.

타모창가에는 주로 수공업자들이 입주하여 연화와 부채를 제작하는 점포가 들어선 가운데에 대염증 분점과 선화점도 있었다. 청대 말에는 양류청 남향에서 창립한 의성영(義成永)화점의 분점인 ‘양정기화점(楊正記畫店)’도 이곳에서 활동을 하였다. 또 노이유당(老二酉堂), 보문당(寶文堂), 문성당(文成堂), 태산당(泰山堂), 학고당(學古堂) 같은 서점이 들어섰다. 이들 서점은 인쇄공장을 갖추고 목판으로 삼자경(三字經), 백가성(百家姓), 제자규(弟子規) 같은 학생들이 필독해야 하는 초보 수준의 책을 찍어내었다. 서점과 연화 그리고 선면화는 모두 목판인쇄라는 공통점을 갖고 있어서 이들 상호간 제작과 판매에서 상승효과를 가져왔을 것이다. 양류청 화점의 분점, 분호, 판매점의 등장 시기를 <표 2>와 같이 정리하였다.

3) 연화 집산지 초미점(炒米店)의 부상

19세기에 청은 관리들의 부정부패와 사회 생산력의 약화 그리고 외세의 침탈을 겪으면서 통치력을 상실해 가는 와중에 태평천국 혁명이 발생한다. 태평천국 시기 양류청에서는 전시대 연화와는 다른 연화 화조화가 출

116) 王彬·徐秀珊, 앞의 책, p. 231.

117) 朱一新(淸), 앞의 책, p. 208.

118) 刘建超, 『杨柳青木版年画』(天津杨柳青画社, 2015), p. 11.

<표 2> 楊柳靑 畫店의 주요 分店 등장 시기

시기 지역	康熙 1662~1722	乾隆 1736~95	嘉慶 1796~1820	咸豐·同治 1851~74	光緒 1875~1908
楊柳靑	美利	戴廉增 齊健隆	廉增利 廉增, 健隆 惠隆, 健惠隆	廉增戴 廉增戴顯記	
北京		扇書店 (戴廉增敬記) (京都戴廉增) 絨線胡同 分店			美利分店 廉增戴分店 楊正記
기타 지역			東豐臺分店 綏遠分店 豐潤 ¹¹⁸⁾	新疆販賣店	呼和浩特分店 沈陽分店

현한다. 이에 대해서는 다음 장에서 논할 것이다.

19세기 중반 아편전쟁과 태평천국의 혼란기를 거치면서 청정부의 세력이 약화된 틈을 타 신장(新疆)에서는 반청 위구르족 무력집단들이 활거하면서 세력을 다투고 있었다. 이때 중앙아시아 호한한국(浩罕汗國)의 군벌인 아고백(阿古柏: Mohammad Yaqub Beg, 1820~1877)이 군대를 이끌고 개입하면서 신장 전역을 위태롭게 하였다. 1875년 서쪽 변방이 불안해지자 청 조정은 섬서성(陝西省) 총독 좌종당(左宗棠, 1812~85)을 파견하여 반란세력을 진압하게 하고 이어서 군대에 보급품을 조달하고 운반할 상인과 노동자들을 모집하였다. 군수 보급로의 경유지였으며 상업 종사자가 많았던 양류청에서도 수백 명이 무리를 지어 군대를 따라 신장으로 향했다.

이들은 초기에는 군대와 함께 이동하면서 생활용품과 식량, 의약품 등 필수품을 조달하였다. 상황이 안정되면서 신장에 주둔지가 형성되어 그곳에 정착하는 상인들도 늘어나게 되었다. 이들을 간대영(趕大營)이라고 부른다.迪化(迪化, 현 우루무치)의 서하파(西河壩)에는 양류청인들이 모여들면서 소양류청으로 불리는 곳이 생겼고 천진 상방(商幫)을 형성하였다. 그중에서 문풍태(文豐泰)상점을 열었던 안문충(安文忠)은 대상인(大商人)이 되었으며 신장 전 지역의 상품 유통에 영향을 미쳤다.

이들 상인들 중에는 새해가 되면 향수에 젖은 군인과 한인들을 위해 양

류청 연화를 가져와서 보급하다가 후에는 위구르족(維吾爾族)의 정서에 부합한 연화를 양류청에서 제작하여 갖고 와서 판매하였다. 이때 유통된 연화는 이전의 양류청 연화와는 소재가 다른 그림으로 각각 ‘상림화(詳林畫)’와 ‘격경화(格景畫)’라고 불렸다. 상림화는 인물과 동물이 소재로써 그려지지 않고 정대와 누각 같은 이슬람교를 상징하는 사원 건축물과 정원을 표현하였다(도 14). 격경화 역시 인물과 동물을 그리지 않았으며 다보격(多寶閣)에 박고품, 화분, 차호, 차반, 책 등을 그려서 우리나라 책가도를 연상하게 한다(도 15).¹¹⁹⁾

이러한 연화는 중국 내지의 한족 지역에서는 소비층이 없었다. 상림화와 격경화는 신장 외에도 하북, 동북, 동부 내몽고 지역〔綏遠〕의 소수민족 지역도 소비처가 되었다. 티화에서 신장 각지로 유통되었고 허티엔(和田)을 넘어 터키까지 넘어갔다고도 한다. ‘간대영’은 20세기 초반까지도 활동하였으며 이들에 의해 양류청과 신장 간 연화 교역이 꾸준히 이루어졌다.¹²⁰⁾

상림화의 이슬람 건축물은 양류청에서 연화의 소재로 사용하게 되었지만 이미 그전부터 신장에서는 카펫의 문양으로 표현되고 있었다(도 16). 이슬람 교도들은 성전 건축물을 카펫에 묘사하고 기도할 때 메카를 향하게 걸어두고 그림 아래에 꿇어앉아 기도하였다. 이와 같이 이슬람 종교의식에 사용하는 카펫을 ‘배숙담(拜塾毯)’이라고 하였다.¹²¹⁾ 격경화에 사용한 소재와 양식 역시 신장에서는 카펫 문양으로 이미 사용하고 있었다(도 17). 이런 종류의 카펫은 주로 실내의 벽에 걸어서 장식하거나 주택의 바닥에 깔고 생활하는 데 사용하였다.

양류청에서 새롭게 제작된 연화인 상림화와 격경화는 신장 위구르족의 취향과 용도에 맞추어 제작하여 유통한 것이다. 카펫을 제작하는 데는 많은 노력과 시간이 들고 가격도 고가여서 쉽게 살 수 없었기 때문에 경제적 여건이 안 되는 위구르족은 비싼 카펫 대신에 종이에 인쇄된 연화를

119) 李燕, 『杨柳青年画在新疆地区的流传影响与发展研究』(西北师范大学 美术学系 硕士学位论文: 兰州, 2009), p. 29.

120) 张映姝, 「杨柳青年画和“赶大营”的杨柳青人」, 『新疆艺术』2001年 1期 (新疆维吾尔自治区文联 乌鲁木齐, 2001), pp. 34-35.

121) 莫合德尔·亚森 主编, 『新疆民族民间工艺美术鉴赏』(新疆人民出版社: 乌鲁木齐, 2015), p. 104.

구입하여 집을 장식하거나 예배에 사용하였다.

19세기 후반이 되면 양류청 연화는 사회적 불안과 경제의 퇴락으로 소비가 정체된다. 한편 양류청 초미점(炒米店)을 중심으로 하는 남향에서 저하된 소비력에 대응하여 새로운 연화 생산 및 집산지가 형성된다. 양류청의 남쪽 일대는 전통적으로 농업을 주업으로 삼던 36개의 촌락이 있었다. 19세기 말부터 연화업이 쇠락하는 가운데 양류청에서 연화 제작기술을 익힌 촌민들에 의해서 많은 화점이 생기면서 이 지역이 양류청을 이어 새로운 연화 생산지로 부상하게 되었다.

초미점이 새로운 연화 생산지가 된 배경은 첫째, 운하를 비롯한 수운에 의지해 경제가 번창하였던 양류청이 운하 관리가 부실해지자 수운교통 중심지로서의 위상을 잃게 되면서 상대적으로 초미점이 육상교통의 중심지로 대두되었고, 둘째, 양류청과의 분업적 생산관계를 통해서 오랫동안 연화 제작기술을 습득할 수 있었으며, 셋째, 경제 침체기 연화 구매력이 저하되던 시기에 생산가를 낮춘 조열한 품격의 연화를 제작할 수 있었기 때문이었다. 이러한 배경 하에서 양류청을 대신하여 연화의 새로운 생산 집산지가 초미점을 중심으로 하는 남향에서 형성되었다(도 1).

초미점은 명대 초부터 촌락을 이루어 사람들이 거주하였으며 남쪽으로 통하는 공로인 ‘구성관도(九省官途)’가 관통하였다. 명 연왕도 이 길을 통해 북경을 왕래하면서 숙영하던 곳이었으며, 교통의 요지로서 많은 상점과 노점이 있었고 상업이 발달하여 인적 물적 자원이 집산되던 곳이었다.¹²²⁾ 청대에도 천진과 산동을 잇는 공로인 ‘관마대도(官馬大道)’가 초미점을 통과하면서 양류청에는 ‘역(驛)’이, 초미점에는 ‘포(鋪)’가 설치되었다. 역과 포는 조선시대의 ‘역참(驛站)’처럼 관도를 통한 교통체계를 말한다. 초미점에는 ‘역’보다는 하위에 해당하는 ‘포’가 있었지만 이 역시 교통의 요지로서 관용물 이외에도 물자와 인원이 집결될 수 있었다.

이 관도는 천진 서문에서 운하를 따라 양류청에 도달하고 방향을 바꾸어 초미점을 지나 정해현(靜海縣)을 거쳐 남쪽으로 가는 길, 또 양류청을 거치지 않고 천진에서 바로 초미점을 지나는 길도 있었기 때문에 천진에서 남쪽 지역으로 가기 위해 양류청을 꼭 경유할 필요는 없었다.¹²³⁾ 후에

122) 陈灿文 主編 앞의 책, pp. 149-150.

는 천진과 보정(保定)을 잇는 도로가 생기면서 양류청을 거치지 않고 초미점을 지나 하북성으로도 갈 수 있었다.¹²⁴⁾ 이와 같이 육상교통이 발달하면서 하북과 산둥에서 연화를 구입하려고 오는 상인들이 초미점에 쉽게 접근할 수 있게 되었다.

화배자에 손으로 채색한 양류청 반인반화 연화는 그림이 사실적이고 섬세하였으며 채색도 궁중화처럼 정교하고 화려하였다. 당연히 목판으로만 인쇄한 연화보다 생산가가 높을 수밖에 없었다. 북경과 천진은 대도시로서 상공업의 발전에 힘입어 고가 고품질의 연화를 소비할 수 있었기 때문에 양류청 연화의 주요한 소비처가 되었다. 청 중기까지만 하더라도 상공업의 발전은 물론 농촌경제까지 개선되면서 양류청 연화는 도시인들과 농촌지역까지 넓은 소비층을 확보할 수 있었다.

그러나 청말 경제가 위축되면서 연화의 구매력도 저하되었다. 그러자 남향에서는 구매력이 떨어진 소비층을 겨냥하여 생산가를 낮춘 연화를 제작하였다. 생산가의 많은 부분이 채색 과정의 노동력과 안료에 달려있기 때문에 남향의 화점들은 채색을 단순하게 하면서 수입한 서양의 값싼 안료와 종이를 사용하였다. 남향에서 만든 연화는 양류청 연화에 비해서 세심하게 채색하지 않고 큰 붓으로 대충 칠하면서 조악해졌고 색상은 담아했던 양류청에 비해서 선명하고 눈이 부실 정도로 밝아졌다. 이러한 연화를 ‘위말자(衛抹子)’라고 불렀다(도 18).¹²⁵⁾ 이것은 고품질 양류청 연화가 북경에서 ‘위화(衛畵)’라고 불리었던 것과 대조적이다.

초미점 촌민들이 ‘상화순(祥和順)’, ‘보화순(寶和順)’, ‘화평순(和平順)’, ‘만흥룡(萬興隆)’ 등의 화점을 열고 연화를 판매하자 각지의 상인들이 와서 구매하면서 호황을 누리게 되었다. 새로운 연화 생산 및 집산지가 형성되면서 다른 지역에서 이주해 오는 화점들도 생기기 시작했다. 무강(武强)과 동풍대(東豐臺)에서 특히 많은 화점들이 이주해 왔는데 이들을 각각 무강방(武强幫), 풍대방(豐臺幫)이라고 불렀다. 풍대와 무강은 이미 오래 전부터 지방색이 짙은 연화를 생산하던 곳이었다.

123) 郭风岐, 『西青区志』(天津社会科学院出版社, 2003), pp. 739-740.

124) 张茂之, 「杨柳青南三十六村画业兴衰史略」, 『津西文史资料选编』五册(文史工作委员会, 1991), p. 15.

125) 薄松年, 앞의 책, p. 40.

당시 화점의 이주 현상이 빈번한 것은 연화업이 소비의 위축으로 한계를 맞으면서 활로를 찾아 나선 결과이다. 이미 오랜 역사와 명성을 가진 무강과 동풍대의 연화 화점들이 남향으로 이주한 것은 그만큼 남향의 연화업이 한 때 번창하였다는 점을 말해준다. 이 외에도 인근의 정해현과 영진현(寧晉縣)에서 이주해 와서 화점을 경영하기도 하였다.¹²⁶⁾

천진은 1860년 천진항이 개항되자 외국의 증기선이 들어오고 각국 조계지가 형성되면서 국제적인 도시로 탈바꿈하고 있었다. 예로부터 발달된 해운과 운하, 그리고 새롭게 건설되는 육로로 인해 교통은 더욱 편리해졌다. 천진 시내의 화점들은 양류청과 남향에서 제작한 연화를 유통 판매하는 역할을 하였고, 연화가 구미 각국, 동남아, 일본으로 진출하는 통로가 되었다.

초미점 화점들은 영업의 확대에 따라 천진에 화점을 개설하기도 하였다. 현재 알려진 화점으로는 강제규(江濟奎)가 대화항(大伙巷)에 설립한 ‘영흥화점(永興畫店)’과 한진충(韓振忠)이 소화항(小伙巷)에 설립한 ‘원화화점(元和畫店)’을 들 수 있다. ‘덕성상화점(德盛祥畫店)’은 생산보다는 주로 구매와 판매를 담당하였다. ‘덕유궁화점(德裕宮畫店)’은 광서 시기에 남향의 36개 촌으로부터 화본(畫本)을 받아서 인쇄하였다. 이 연화는 계절에 관계없이 인쇄되어 판매됨으로써 남향의 연화점은 일 년 내내 작업을 하고 수익을 낼 수 있었다. 초미점에서 천진에 진출한 화점들은 남향뿐만 아니라 양류청의 연화도 판매하였다.

천진에서는 지점(紙店)에서도 연화를 취급하였다. 천진 ‘성기지행(成記紙行)’은 천후궁(天后宮)앞에서 향촉과 지마를 판매하였다. 인근 촌에서 수공으로 만든 회지(灰紙:재생종이)를 구매하여 소지(燒紙)로 가공해서 팔았는데 특히 많은 이윤이 지마를 판매하고 발생한 것이었다.¹²⁷⁾ 지마의 대부분은 설날을 중심으로 거래가 급증하는 연화(年貨)의 일종이었고 이때 연화(年畫)도 판매되었다.

남향에서 연화가 성행했던 또 다른 곳인 남조장(南趙庄)에도 ‘화홍룡(華

126) 张茂之, 앞의 논문, p. 15.

127) 王甘霖, 「天津成记纸行概述」, 『天津文史资料选辑』四十三辑 (天津人民出版社, 1979), pp. 182-184.

興隆), ‘복흥룡(福興隆)’, ‘의성영(義成永)’ 등 대표적인 화점이 있었다. 복흥룡화점은 후에 산둥 유현(濰縣)에도 화점을 열었으며 매년 동짓달이 되면 천진에 사람을 보내어 연화 영업을 하였다. ‘의성영화점’은 매년 춘절(정월 초하루)이 되면 북경성 각 문마다 종지와 판재를 연결하여 가로 5척 세로 8척이나 되는 거대한 문신을 제작하여 걸었다.¹²⁸⁾ 연화의 중심이 청대 말기에 양류청에서 남향으로 이동하였다는 사실을 뒷받침하는 이러한 성과는 이전에 황궁과 인연을 맺었던 대염증화점을 능가하는 일이었다. 의성영화점의 후손 양극근(楊克勤)은 북경의 타모창가 동쪽 입구에 ‘양정기화점(楊正記畫店)’을 따로 설립하였다. 이곳은 이미 대염증의 북경분점을 비롯한 많은 연화점과 선화점이 개설되어 영업을 하던 곳이었다. 이 밖에도 남향에는 연화를 제작하거나 가공하는 많은 촌락이 있었다. 이곳에서 연화를 직접 제작하기도 하고, 양류청이나 이웃마을에서 가져온 화배자에 채색하기도 하고, 제작을 마친 연화를 천진과 양류청에 납품하기도 하였다.¹²⁹⁾

화점마다 특히 잘 만드는 작품이 있었고 연화 구매자들은 선호하는 화점과 작품을 찾아 다녔다. 소전자촌(小甸子村)의 왕수인(王樹仁)은 ‘항어(缸魚)’를 잘 그렸다. 염장자촌(閻庄子村)의 탁장청(翟長靑)은 문신, 신불, 불상으로 이름이 났으며 그의 작품은 초미점의 화점을 통해 밀운(密雲)으로 많이 팔려나갔다. 궁장자(宮庄子)의 왕귀은(王貴銀)은 대과신년(大過新年), 합가환락(合家歡樂), 장가망(庄家忙), 삼협오의(三俠五義), 설인귀정동(薛仁貴征東), 용생호내(龍生虎奶)와 같은 작품을 잘 만들었다. 하신구촌(下辛口村)에서는 화초와 희곡류를, 중신구촌(中辛口村)의 화점들은 미인과 문신 연화를 특별히 잘 제작하였다.¹³⁰⁾

청말 경제가 위축되면서 연화의 구매력이 더욱 저하되었다. 연화는 경제 상황에 대단히 민감한 상품으로 경제가 정체하는 시기에는 연화와 같은 문화 상품의 구매력이 가장 먼저 타격을 받았다. 화점은 연화제작 비용을 줄이기 위해서 인쇄 종이를 부드러우면서도 질긴 중국산 면련지(綿

128) 張茂之, 앞의 논문, p. 19.

129) 卞松年(薄松年)·문정희, 앞의 논문, p. 202.

130) 張茂之, 앞의 논문, p. 26.

連紙) 대신 잘 찢어지고 퇴색이 빠른 일본산 양분연지(洋粉連紙)로 대체하였고 안료도 중국 천연안료를 서양 화학안료로 바꾸었다. 대표적 서양 안료는 프러시안블루〔普魯士藍〕로, 종지와 안료의 변화는 색이 쉽게 퇴색하고 화면을 조악하게 만들었다. 제작비의 저렴화는 그만큼 전통 목판 연화의 쇠퇴를 촉진시켰다.

전통 목판연화가 쇠퇴하는 청대 말에 양류청의 화점들이 어떻게 대처하고 활동했는지에 대한 직접적인 기록은 발견되지 않고 있다. 남향이 새로운 집산지가 되었을 때 이곳에 분점이나 판매점을 내었다는 기록이 없는 것을 보면 상당히 소극적인 대응을 했던 것으로 보인다. 그러나 초미점은 양류청에서 불과 5km 정도 떨어진 가까운 곳이기에 어떠한 방식으로든 양류청 화점의 연화도 이곳에서 거래가 되었을 가능성은 있다. 실제로 산동성 유현, 하북성 무강과 같은 연화 생산지에 양류청 연화인들이 직접 가서 활동한 것을 보면 남향에도 진출했을 것으로 추측은 되나 구체적인 활동 상황은 보이지 않는다.¹³¹⁾

「대염증세가」에서 청말 대씨 집안의 인사에 대한 기록을 보면 타이징원의 전대부터 다른 직업으로 전환하고 연화업을 떠나는 사람들이 많았다. 타이징원의 종조부인 대아천(戴雅泉)과 부친은 화가로서 천진에서 명사가 되었으며 작품도 비교적 비싼 값으로 팔렸고 천진시내에 화점도 보유하였지만 연화업에는 종사하지 않았다. 대적신(戴績臣)도 서예가의 길을 갔고 연화업을 하지 않았다. 당시 남향의 화점들이 천진시에 화점을 개설하거나 큰 화점에 납품하는 상황으로 본다면 천진에 있었던 대씨 인사들이 대염증 연화를 판매하였을 수도 있었다. 대영산(戴榮山)은 신장에 연화를 공급하다가 그만두고 연화업을 떠났다. 이 외에도 많은 대씨의 인사들은 북경대학, 남개대학, 청화대학 등의 명문대학을 수학하고 연화업과는 관계가 없는 방면에 진출하여 사업을 하기도 하고 교육방면과 당료로 진출하기도 하였다.

대염증화점은 오랜 기간 명성을 날리면서 화점을 경영해 왔다. 양류청 연화가 탄생하고 번창하던 시기에 주도권을 가지고 발전시켰으며, 여러 곳에 분점과 분호, 그리고 판매점을 열면서 확장해 갔다. 이 과정에서 자

131) 张国庆·周家彪, 앞의 책, p. 548.

본을 축적하여 후손들에게 고등교육을 시킬 수 있었고 다른 사업으로의 전환도 가능했다. 즉 연화업 외에도 다른 생업과 진로를 선택할 수 있는 여력이 있었다. 줄어드는 소비와 새로운 인쇄기술의 도입을 보면서 치열해지는 다른 화점들과의 경쟁에 합류할 필요성을 느끼지 못했을 것이다.

반면에 남향은 농업을 중심으로 생계를 이어오고 있었다. 농업만으로는 부를 축적할 수 없었던 이곳에서는 후손을 교육하거나 다른 기술을 익혀서 새로운 직업으로 전환하기가 힘들었다. 오래전부터 양류청을 통해서 배우고 경험했던 연화업 이외에 별다른 수입원이 없었던 남향의 촌락들은 청말 경제가 위축되고 고급 연화의 수요가 줄어드는 시점에 양류청을 이어서 새로운 연화 집산지와 생산지가 되었다.

새로운 인쇄기술인 석판인쇄가 등장함으로써 양류청을 비롯한 중국의 전통 목판연화는 몰락을 면하지 못했다. 중국에서 석판인쇄는 1876년 상해 천주교당에서 처음 사용하였다. 천진에서는 영국 국적의 독일인 Detring Gustav von(중국명 德璫琳, 1842~1913)이 1886년 영자신문인 『중국시보(中國時報)』를 석인판으로 발행하였으며 1897년에는 중국인 엄복(嚴復)이 『국문보(國聞報)』를 같은 방법으로 발행하였다. 그 뒤 약 10년 만에 천진에 56개의 석인본 신문잡지가 생겨났다. 석판인쇄는 전통 목판인쇄와 비교하면 속도가 빠르면서도 정교하고 그림이 더욱 사실적이었다. 게다가 가격까지 저렴하여 석인판의 보급이 급속하게 이루어졌다.¹³²⁾ 청말 석인판 그림을 본 사람들은 새로운 미감과 신기함을 이기지 못하였고 이것을 양화(洋畵), 그리고 석인판 그림을 파는 곳을 양화점이라고 불렀다. 목판연화는 색상 수만큼 여러 번 목판으로 찍거나 목선판을 인쇄하고 손으로 채색을 하는 데 비해 석판인쇄는 모든 것을 한 번에 인쇄할 수 있었다.

천진에서 가장 먼저 석인으로 연화를 인쇄하기 시작한 곳은 ‘임기(霖記)’였으며 뒤를 이어 크고 작은 인쇄점들이 석인으로 연화를 제작하였다. 그중에서도 규모가 가장 크고 장옥성(張鈺生)이 설립한 ‘부화인쇄국(富華印刷局)’은 양류청과 남향 지역에 남아있던 연화를 수집하고 석인판으로 다시 인쇄하여 화북, 동북, 서북, 몽고까지 유통시키면서 양류청 연화의

132) 馮驥才, 앞의 논문, p. 6.

고객들을 석판으로 흡수하였다. 석판인쇄에 이어서 옅은색으로 인쇄기술이 진보하고 연화도 더욱 사실적인 그림이 되자 목판연화 화사들은 붓을 던져버렸고 각판(刻版)들은 창고로 밀려났으며 대대로 전승되어 오던 화결(畫訣)도 잊혀졌다.

양류청 연화의 경쟁력은 더욱 떨어졌다. 연화업을 접고 폐업하는가 하면 일부는 영세한 가내수공업으로 문신, 조왕, 동자, 미녀, 항어(缸魚), 종규상을 목판으로 찍어내면서 생계를 유지해 갔다. 이후 연화업은 더욱 피폐해져 갔다. 1932년 <익세보>는 양류청에 유일하게 남아 있던 화점으로 대서문(戴書文)이 경영하는 ‘염증(廉增)’을 소개하였다.¹³³⁾

2. 양류청 연화의 종류와 특색

양류청 연화의 종류는 규격별, 기능별, 제재별 등으로 분류할 수 있다. 연화를 규격별로 나눈 왕수춘¹³⁴⁾의 분류방법을 장귀청도 그대로 답습하였다.¹³⁵⁾ 그러나 왕수춘의 분류법은 연화의 규격뿐 아니라 용도와 제재의 범주까지 포함되어 있어 혼란스럽다. 이에 왕수춘의 분류를 토대로 하여 ‘공침’, ‘병대’, ‘삼재’, ‘등화’, ‘두방’, ‘창화지’로 다시 정리하였다.

공침(貢尖)은 가로 112cm 세로 63cm인 전지 크기의 연화를 말하며 양류청 연화에서 목판으로 인쇄할 수 있는 최대 크기이다. 공침이라는 말은 건륭 시기에 양류청 연화를 궁(宮)에 납품하게 된 데서 비롯하였다. 양류청에서는 연말에 새로운 연화를 제작하면서 가장 완벽하게 인쇄된 작품을 궁에 납품하였는데, 이때 납품하는 연화 규격이 공침이다. 궁인들과 귀족들은 궁정회화를 닮은 양류청 공침 연화를 좋아하여 위화(衛畵)라는 별칭으로도 불렀다.¹³⁶⁾

공침은 가장 큰 연화인 만큼 집안 공간의 중심이 되는 거실의 한가운데에 걸거나 부착을 하여 단순한 시각적 장식을 넘어서 집안의 분위기를 좌

133) 倬, 앞의 기사, p. 4.

134) 王树村, 「民间年画的体裁」, 『艺林拓荒广记』(天津杨柳青画社, 2008), pp. 631-634.

135) 张国庆·周家彪 编, 앞의 책, pp. 521-524.

136) 董惠宁, 「清代木版年画遗珍-杨柳青《红楼梦》年画」, 『南京艺术学院学报(美术与设计)』2015年 5期(南京艺术学院 2015), p. 133.

우한다. 구입하는 소비자 입장에서조차 재재를 선택하는 데 많은 신경을 쓰고 화점에서도 화고 작성 등 제작과정에서 가장 공을 들이는 연화다. 재재의 종류도 다양하고 가장 많이 제작되어 유통되는 규격으로 같은 크기이지만 세로로 세우는 ‘수공첨(豎貢尖)’과 옆으로 하는 ‘횡공첨(橫貢尖)’ 두 종류가 있지만 횡공첨에 비해 수공첨이 많이 제작되었다. 조선에 전래된 양류청 연화의 규격은 대부분 공첨 규격이다.

병대(屏對)는 공첨과 어울리도록 공첨의 양 옆에 부착하며 길이는 공첨과 같지만 폭이 좁다. 병대는 공첨의 그림과 관련된 내용을 글씨나 문양으로 표현하여 공첨을 돋보이게 하는 역할을 한다.

삼재(三裁)는 전지를 3 등분한 규격으로 공첨 다음으로 많이 제작되며 거실보다는 침실이나 문 위 같은 공간에 부착한다. 삼재에도 가로로 된 ‘수삼재’와 세로로 된 ‘횡삼재’가 있지만 횡삼재가 대부분이다. 원래 삼도(三刀)라는 용어를 사용하였지만 궁정에서 사용하기에 적합한 용어로 변경된 것이다. 삼재 중에서 온돌방에 부착하는 항위(炕圍)는 횡삼재로 주로 제작하였다. 중국의 북방 가옥에는 침실에 구들로 된 침상을 놓고 그 위에서 생활을 한다. 노인들은 역사고사를 내용으로 하는 항위 그림 앞에서 아이들에게 그림과 관련된 고사를 이야기하면서 훈육하였다.

수삼재 규격인 창방(窓旁)은 창문의 양쪽에 서로 호응하는 내용으로 한 장씩 부착하며 주로 사녀미인(仕女美人), 어린이, 진재동자(進材童子) 등이 소재로 등장한다. 수삼재의 규격으로 문화(門畫)도 제작한다. 문화의 소재로는 문신(門神)과 문동(門童)이 있다. 문신은 문에 붙여서 사악함이 집안으로 들어오는 것을 방지하기 위한 것이며, 외부 대문에는 무문신(武門神)을, 내부 문에는 문문신(文門神)을, 실내 문에는 주로 기린동자(麒麟童子)가 소재가 되는 문동을 부착하며,¹³⁷⁾ 문짝이 양쪽일 때는 문신도 한 쌍으로 부착한다. 수삼재 크기인 역화(曆畫)는 일종의 책력으로 주로 농가에서 농사일을 위해 실용적인 목적으로 사용하였으며 많은 수량이 제작되었다. 근대 기상 관측시설이 없었던 시대에 농가에서는 책력에 나오는 절기에 맞추어 농사일을 하였다.

등화(燈畫)는 그림을 광창(光窓)에 붙여 불빛이 그림을 통해 비치게 하

137) 薄松年, 앞의 책, 2008), p. 120.

여 등(燈)을 장식하는 연화이며 높이 30cm 폭20cm 크기가 많다. 4폭이 한 조로 제작되며 내용은 주로 고사를 위주로 한다. 등화로 장식한 등은 평상시 밤에 인가나 상점에서 사용하기도 하지만 주로 명절에 상점 앞에 많이 걸어두며 특히 정월 보름의 등절(燈節)에 많이 사용하였다.¹³⁸⁾ 등화에는 그림뿐 아니라 민간에서 구전되는 속담과 수수께끼 등도 적어서 감상자들의 호기심과 흥미를 유발하기도 하였다.

두방(斗方)은 한변이 63cm인 마름모꼴의 규격으로 주로 바람벽에 부착하며 복(福) 자, 동자상, 복록수삼성(福祿壽三星)을 소재로 많이 사용한다. 특히 복 자는 거꾸로 부착하는 경우가 있는데 거꾸로는 한자로 도(倒)이며 ‘이르다’인 도(到)와 발음이 같아서 ‘복이 집으로 들어온다’의 뜻을 해음방식으로 표현한 것이다.

창화지(窓花紙)는 한 변이 약 10cm가 되는 작은 규격으로 격자 창에 맞게 제작되어 창문을 장식하는 용도로 사용하였다. 채색으로 인쇄하여 바로 창문에 부착하는 것과 단색으로 인쇄하여 전지(剪紙)로 잘라서 부착하는 두 종류가 있다. 주로 길상의 의미가 있는 모란과 잉어 같은 동식물을 소재로 많이 사용하였다. 태평천국 시기 이전에는 양류청에서 화조화는 주로 창화지 같은 작은 규격의 연화로 제작되었다. 양류청 연화의 규격별 종류를 <표 3>과 (도 19)로 정리하였다.

양류청 연화를 기능별로는 세속연화, 종교연화, 농사연화, 정치연화, 직업연화, 교화연화, 예술연화, 희곡연화, 상업연화로 구분할 수 있다.¹³⁹⁾ 세속 연화는 평상시 집 안팎을 장식하는 길상용 연화와 제사에 사용하는 연화를 말하며, 종교연화는 불교 도교 등 특정 종교 행사에서 사용하는 연화이다. 농사연화는 농민들이 즐겨 사용하는 실용적인 연화로서 소한도(消寒圖), 역화(曆畵) 등이 포함된다. 소한도는 ‘구구소한도(九九消寒圖)’라고도 하며 동짓날 부착해서 길고 지루한 겨울에 매일 81개의 글자 획수나 81편의 꽃잎을 하루에 한 개씩 색칠해 나가면서 봄을 기다리는 마음을 담은 연화다.¹⁴⁰⁾

138) 殷偉·殷斐然, 『节令年画』(清华大学出版社, 2016), pp. 71-72.

139) 张国庆·周家彪 编, 앞의 책, p. 524.

140) 沈泓, 『春分冬至,民间美术中的二十四节气』(中国广播电视出版社: 北京, 2011), p. 263.

<표 3> 楊柳青 年畫 크기별 분류

규격	크기 (단위: cm)	종류
貢尖	112 × 63	豎貢尖, 橫貢尖
屏對	112 × 10-30	文字, 紋樣
三裁	63 × 37	豎三裁, 橫三裁, 炕圍 窓旁, 門畫, 曆畫
燈畫	30 × 20	故事畫, 謎語
斗方	63 × 63	福字, 童子, 三星
窓花紙	10 × 10	彩色, 單色(剪紙)

청대 말기에 등장하기 시작한 정치연화는 현실 정치와 시류를 풍자하고 제국주의 침략에 대한 중국인들을 각성시키기 위해 제작되었다. 앞에서 말한 미리화점의 <자강전학당도>(도 5)가 대표적이다. 직업연화는 직업을 창시한 신들을 경배하기 위해 제작된 것이며, 교화연화는 24효도, 성현인물이 주 소재가 되어 도덕규범을 전파할 목적으로 제작되었다. 예술연화는 전문 화가에 의해 화고가 작성되어 제작된 것으로 산수화, 선면화(扇面畫), 등화 등이 포함된다. 희곡연화는 경극과 같은 희곡의 연출 장면을 묘사하였고 상업연화는 광고를 위한 목적으로 제작되었다.

양류청 연화를 제재별로 다시 분류하면 신화고사, 역사고사, 소설전기(小說傳奇), 사조신마(師祖神馬), 사녀(仕女), 동자, 희곡(戲曲), 길상화, 재신(財神), 산수 화훼, 시사 등으로 구분할 수 있다.¹⁴¹⁾

신화고사 연화는 민간에 전승되어 오던 고사나 전설을 소재로 하였다. 민간 전설인 『백사전(白蛇傳)』 고사의 한 장면을 묘사한 <도선초(盜仙草)>(도 20)에서 백낭자(白娘子)와 소청(小青)이 허선(許仙)을 구하기 위해 곤륜산에서 영지선초(靈芝仙草)를 훔치다가 산을 지키는 학동(鶴童)과 결투를 하고 있다. 화난 표정으로 검을 들고 달려드는 홍의(紅衣)의 학동과 검을 막 뺏으려는 소청의 여유있는 표정을 생동감있게 묘사하였으며 의상의 표현도 세밀하고 화려하게 표현하였다. 왕수춘은 <도선초>를 건륭 시기에 제작한 우수한 작품으로 평가하였다.¹⁴²⁾

141) 張國慶·周家彪 編, 앞의 책, p. 520.

역사적 사실과 전고를 가지고 창작한 역사고사 연화의 대표적인 작품에는 <완벽귀조(完璧歸趙)>(도 21), <맹모단기(孟母斷機)>, <문왕애련(文王愛蓮)> 등이 있다. ‘완벽귀조’의 고사는 사마천의 『사기』 「인상여열전(蔣相如列傳)」에 등장한다. 조왕(趙王)은 인상여를 시켜 화씨벽을 진왕(秦王)에게 바치게 하였으나 인상여는 진왕의 속임수를 알아차리고 화씨벽을 조나라로 다시 가지고 온다는 고사이다. <완벽귀조>에는 진왕의 위세 앞에서도 당당하게 담판을 벌이는 인상여의 모습을 묘사하였다.

소설전기 연화는 소설에서 인물과 장면을 창작해서 구성한 내용을 제재로 삼아 만든 연화이다. <문희귀한(文姬歸漢)>(도 22), <송태조형종제급(宋太祖兄終弟及)>, <축가장(祝家庄)> 등의 작품이 있다. 미모와 재능이 출중한 문희는 흉노의 왕비가 되었다가 조조의 도움으로 한나라로 돌아온다는 고사가 <문희귀한>으로 표현하였다. 흉노에서 낳은 자식들과 헤어지는 장면을 황량한 겨울 풍경을 배경으로 전개시켰다.

신마(神馬)는 민간신앙에서 제사로 경배하는 신상을 그린 그림이며 사조(師祖)는 직업의 창업자를 신격화하여 조형화한 신상이다. 후에 신마와 사조는 통합되고 함께 재부(財富)의 상징이 되어서 민간에 유포되었다. <유해희섬(劉海戲蟾)>(도 23), <헌원황제(軒轅皇帝)>, <노랑신당명왕(老郎神唐明王)> 등이 이에 해당한다. 유해는 침선업자가 창업신으로 경배하는 신선이며 유해를 통해 부를 기원하였다.

사녀(仕女)는 아름다운 용모와 고상한 인품의 궁녀나 귀족 부인을 의미하며 회화에서 제재로 많이 등장하였다. 사녀도는 고전 복장의 미인과 당대(當代) 복장의 미인으로 구분한다. 고대 사회에서 여성은 성적인 도구가 아니라 자녀를 많이 낳아 가세를 흥하게 하려는 염원을 상징하였다. 대표적 작품인 <미인도>(도 24)에는 비파를 켜고 있는 여인과 탁상 위에 놓인 화병, 모란, 여의, 화병에 그려진 게를 표현하였으며, 이들 소재들은 ‘부귀평안’을 상징한다.¹⁴³⁾ 이 연화는 여인의 두발 형태와 복장 그리고 발의 노출 상태 등을 보아 청대 말의 작품으로 추정된다.

양류청 연화에서 종류와 인체 양이 많은 연화 중에 속하는 동자연화는

142) 姜彦文, 「口述史中的杨柳青年画」, 『天津美术学院学报』2011年 1期 (2011), p. 64.

143) 张国庆·周家彪 编, 앞의 책, p. 87.

미래 집안의 주인이며 생산력의 중심에 있는 어린이를 그린 연화이다. 집 안에서 어린 자녀들의 능력과 운명은 가세의 성쇠를 좌우한다고 믿었고 동자를 그린 연화는 자손번창과 가운의 흥성을 기원하는 상징을 담았다. 손에 쥐고 있는 기물과 배경으로 배치된 연(蓮), 박쥐〔蝠〕, 사슴〔鹿〕, 복숭아〔桃〕, 물고기〔魚〕, 극(戟) 등은 해음방식으로 길상을 상징한다. 대표작으로는 <연생귀자(連生貴子)>(도 25), <연년유여(連年有餘)>, <백자도>가 있다. <연생귀자>에는 어린 동자를 중심으로 나비, 박쥐, 연꽃, 복숭아, 동전, 생황(笙簧)을 배치하였다.¹⁴⁴⁾ 연(蓮)은 잇다(連)라는 의미로, 생황은 낳다(生)를 의미하여 귀한 자손을 많이 낳기를 기원하는 길상의 의미가 있다. 그 외에 나비와 복숭아는 장수와 건강을, 박쥐와 동전은 복과 재물을 상징한다.

희곡(戲曲)은 고대부터 중국인 모두가 좋아하는 연희 형식이었다. 문자를 모르는 백성은 읽고 해독해야 하는 소설보다 보고 듣고 즐기는 희곡을 더 좋아하였다. 북경 지역에서 발생한 경극(京劇)은 천진에서도 인기리에 공연되었으며 경극 배우는 당시의 유명인이었다. 사람들은 연화에 표현된 배우의 동작을 보면서 고사를 상기하곤 하였다. 경극의 내용은 문상(文相)과 무상(武相)이 있어서 연화에도 적용되었다. <타룡포(打龍袍)>(도 26)는 포청천(包青天)의 고사를 연출하는 포공희(包公戲)의 한 장면으로 불효를 저지른 잘못을 간언하는 포청천에게 크게 노한 송 인종과 주위에서 만류하는 사람들을 묘사하였다.¹⁴⁵⁾

길상화는 각종 길일에 선물로 주고받는 연화로서 <천관사복(天官賜福)>(도 27), <천선송자(天仙送子)>, <팔선경수(八仙慶壽)>등이 해당된다. <천관사복>은 천관이 적선을 한 집을 다니면서 복(福), 녹(祿), 수(壽), 재(財), 희(喜)의 오복을 내려주는 모습을 담았다.¹⁴⁶⁾ 이런 종류의 연화는 상점을 개점하였거나 이사를 한 집에 선물로 주고받았다. 재신(財神) 연화는 재산을 모으고 부자가 되기를 기원하기 위해 사용하였으며 <문재신(文財神)>(도 28),¹⁴⁷⁾ <무재신(武財神)>, <요전수(搖錢樹)> 등이 있다.

144) 张国庆·周家彪 编, 앞의 책, p. 135.

145) 姜彦文, 「杨柳青年画中的“打龙袍”细读」, 冯骥才 编『年画研究』(中国戏剧出版社: 北京, 2015), p. 80.

146) 张国庆·周家彪 编, 앞의 책, p. 345.

산수 화훼연화(도 29)는 명산과 길상의 의미가 있는 화훼를 묘사하였다. 꽃을 담은 화병의 병(瓶)은 평(平)자와 해음방식으로 통하고, 매화, 모란, 연, 국화는 4계절을 대표하면서 길상을 상징하였다.¹⁴⁸⁾ 화훼연화는 주로 창문을 장식하는 용도로 사용하는 작은 크기로 제작되다가 태평천국 시기 이후에는 삼재나 공첩 크기의 화조화가 등장하였다. 시사류 연화는 사회에서 일어나는 시사성 사건과 명절의 풍경을 소재로 제작되었다. <장가망(庄家忙)>(도 30)은 보리 수확철에 남녀노소가 동원되어 밭에서 일하는 장면을 묘사하였다.¹⁴⁹⁾

북경과 천진 같은 대도시를 가까이에 두고 있는 양류청 연화는 다른 지역의 연화에 비해 다음과 같은 특징을 갖고 있다. 첫째, 양류청 연화는 민속성 연화보다는 감상용 연화를 많이 제작하였다. 양류청에서도 초기에는 민간신앙에 기초를 둔 세시성과 민속성 연화를 제작하였고 농촌에서 절기에 따라 각종 신상을 벽에 붙이고 제사를 지낸 후 태우는 지마를 만들었다. 이러한 연화는 일회성 실용품이어서 저질의 종이와 안료를 사용하여 간단하게 제작하였다. 그러나 연화업이 발달하면서 연화의 소비는 농촌과 지역을 넘어 경제력이 있는 대도시인 천진과 북경으로 진출하게 되었다. 대도시의 시민들은 세시성의 단순한 연화보다는 감상용의 새로운 연화를 요구하였다. 이와 같은 배경과 수요로 인해 양류청에서 부려하고 사실적인 반인반화 연화가 발전하였다.

둘째, 양류청 연화는 필법이 세밀하고 담아한 색채를 주로 사용하였다. 양류청은 북경과 근거리에 있고 분점이 북경에 진출해 있으면서 북경 소비자의 미술적 취향에 호응해야 했다. 북경은 색채가 화려하지 않고 채도가 낮은 색을 많이 사용하는 궁정회화의 영향을 받았고 관료 문인뿐만 아니라 시민들 역시 궁정화풍을 선호하고 있었다. 그러나 민간회화는 특성상 노동력을 절감하고 사용 안료의 종류와 양을 줄이면서 적절한 색상을 대비하여 간결하면서도 선명하고 수려한 품격을 나타내야 했다. 주로 홍색, 녹색, 황색을 주색으로 사용하고 자색, 청색을 보조색으로 사용하였다.

147) 张国庆·周家彪 编 앞의 책, p. 336.

148) 张国庆·周家彪 编 앞의 책, p. 409.

149) 张国庆·周家彪 编 앞의 책, p. 376.

홍색과 남색으로 강력한 색상대비를 이루고 부분적으로 죽녹(竹綠)색, 분홍색, 자황색과 묵선을 삽입하였다.¹⁵⁰⁾

셋째, 양류청 연화의 제재는 인물이 묘사되는 역사고사, 문학, 희곡 등이 많은 비중을 차지한다. 명·청시기는 소설 출판 희곡과 같은 대중 예술 활동이 활발하였는데 양류청 연화에서 명작 소설의 내용과 희곡의 장면을 특히 많이 사용한 점은 다른 지역의 연화와 비교되는 점이다. 청대에 와서 경극이 유행하면서 희곡 소재의 대부분은 경극의 내용과 장면을 채용하였다.¹⁵¹⁾ 양류청 연화는 희곡 제재의 작품을 제작하면서도 구도면에서 복잡하지 않고 단순하다. 후기에 제작된 연화일수록 경극 무대에 설치된 기물과 장막도 생략한 채 연기자들의 동작과 표정만을 묘사하였다. 소설과 희곡제재의 연화 다음으로 많은 것은 사녀 동자도이다. 양류청 연화의 미녀는 고아한 자태를 나타내며 귀부녀의 고상한 인품을 표현하였다. 이 역시 궁정회화와 상업도시로 발달한 북경 시민들 예술 취향의 영향을 받은 것이다. 동자는 가정의 대를 잇는 자손으로 매우 소중한 존재이므로 사람들은 다자다복을 기원하면서 자손들이 총명하고 건강하게 자라기를 항상 기원하였다. 양류청 연화에 등장하는 동자는 살집이 풍만하고 건강하며 수려한 모습으로 표현하였으며, 길상을 나타내기 위해 동자의 손이나 배경에 연꽃이나 물고기를 표현하였다.

넷째, 양류청 연화는 다색판화 연화보다는 반인반화 연화를 더 많이 제작하였다. 반인반화 연화는 묵선판과 일부 색판으로 인쇄한 후 나머지는 손으로 채색하는 것을 말한다. 반인반화 연화는 다색판화보다 판각의 과정을 줄여주는 효과도 있지만, 그 결과 더욱 세련되고 정밀하게 묘사한 연화를 제작할 수 있게 하였다. 특히 얼굴은 복잡한 채색 과정을 거쳐서 그림의 인물이 화장을 한 것처럼 표현하였다. 반인반화 연화는 화공의 노력이 많이 들어갔지만 소비성과 경제력이 높은 북경과 천진에서 환영받았다.

150) 韩冰, 「浅析杨柳青年画的色彩特征」, 『艺术教育』2010年 9期(中国文化传媒集团: 北京, 2010. 9), p. 132.

151) 卞崇尼엔(薄松年)·문정희, 앞의 논문, p. 207.

3. 양류청 연화의 생산, 유통, 소비

양류청 연화의 생산과 유통 그리고 소비 과정과 양상을 알아보려고 한다. 특히 대염증화점 연화의 생산과정에서 ‘고려지(高麗紙)’를 사용한 사실에 주목하고 중국에서 고려지를 생산한 연원과 사용 양상을 살펴 볼 것이다. 또 양류청 연화의 유통로 상에서 북경을 오가면서 ‘연행록’에 기록을 남긴 조선 사신들이 목격하고 접촉한 연화의 성격을 고찰해 보고 유통경로 및 확대과정과 대비하면서 조선 전래의 가능성을 알아볼 것이다.

1) 분업적 생산 관계

양류청 연화는 양류청 화점과 남향 촌락들과의 분업적 생산관계를 통해 제작되었다. 양류청 화점들은 대형 화점으로 발전하였고 반인반화 연화를 효과적으로 제작하기 위해 친족으로 구성된 화점과 외부와 분업하는 생산체계를 형성하였다.

연화의 생산 공정은 화점 내 공정과 화점 밖 공정으로 구분할 수 있다. 화점 내에서는 자본과 기술 집약적인 작업을 담당하였으며 화점 밖에서는 노동 집약적인 작업을 담당하였다. 화점 내에는 친족들이 중심이 되어 각 분야별로 업무를 맡아서 진행하였으며 고도의 경륜과 기술을 요구하는 화사와 판각수는 친족이 담당하는 경우도 있지만 고품질의 연화를 제작하기 위해서는 외부 전문가를 초빙하는 경우도 많았다.

화점은 시장 조사를 하고 제작을 기획하며, 안료와 지류, 판각재 등을 점검하고 준비한다. 화고(畫稿) 작업은 양류청 연화의 초기나 영세한 화점에서는 친족 구성원이 직접 그린 경우가 있지만 양류청 연화가 본궤도로 발전하고 화점이 대형화하면서 이름난 전문 화사를 초빙하는 경우가 많아졌다. 근세기에 유명 화사로선 천진 사람인 도자량(陶子良, 1796~1820), 고동헌(高桐軒, 1835~1906)과 상해에서 초빙된 전혜안(錢慧安, 1833~1911), 오유여(吳友如, ?~1893) 같은 화사가 활동하였다.¹⁵²⁾ 판각은 화고 작업보다는 덜 기술 집약적이지만 외부에서 전문가를 고용하는 경우가 많

152) 崔錦, 『天津民間美術』, (天津人民美術出版社, 2015), pp. 14-15.

왔으며 청말 장장충(張長忠), 우성림(牛盛林) 등이 연화 판각수로 이름이 남아 있다.

인쇄 공정은 연화에 표현되는 색상별로 색판을 만들어 인쇄하는 다색판 화법과 묵선과 일부 색판을 인쇄하고 나머지는 손으로 직접 채색하는 반인반화 연화로 구분된다. 다색판화로만 이루어진 연화의 인쇄는 화점 내에서 친족이나 숙련공을 고용해서 작업을 한다. 인쇄 작업은 화고와 판각 작업보다는 덜 기술 집약적이어서 친족이 직접 작업을 할 수 있고 약간의 경험이 있는 사람이라면 외부에서도 인쇄공을 쉽게 찾아서 고용할 수 있었다. 다색판화 연화의 제작은 외부와 분업이 필요하지 않았다.

반인반화 연화 제작을 위해 흑색 묵판(墨版)과 일부 색판으로 종이에 인출된 것을 ‘화배자(畫坯子)’라고 한다. 반인반화 연화는 화배자에 손과 붓으로 직접 채색을 하여 완성한다. 채색 과정은 시간이 많이 걸리고 넓은 공간도 필요하다. 대형 화점이라고 하지만 아직까지 친족 경영형태를 유지하고 있던 화점 내에 많은 화공의 작업실을 마련하기 힘들고 화공들이 매일 작업장으로 오고가는 시간과 노력을 줄일 필요가 있었다. 이 때문에 화점은 채색 작업을 위해서 화배자를 외부로 보내어 작업을 완성하는 방법을 택했다. 이와 같은 화점의 요구를 충족한 곳이 양류청 남쪽 초미점을 비롯한 남향의 농촌 지역이었다.

채색은 매우 세밀한 작업을 거치는데 특히 부너자와 어린이의 안면부를 묘사하는 데는 홍염(烘染), 조검(罩臉), 타청두피(打靑頭皮), 점안정(點眼睛), 개강안(開絳眼), 박안(薄眼), 타수판(打水瓣), 출상자(出像子), 구금(勾金), 혼분(訓粉)의 복잡한 과정을 순서대로 진행해야 한다.¹⁵³⁾ ‘홍염’은 얼굴 표면을 자색(赭色)으로 선염(渲染)하는 과정으로 물을 묻힌 것과 안료를 묻힌 두 자루 붓을 동시에 사용한다. ‘홍염’한 안면부를 다듬기 위해 다시 자색을 칠하는 것을 ‘조검’이라 한다. ‘타청두피’는 회청색 안료로 두 부에서 두발이 없는 부분을 칠하는 과정으로 주로 동자의 안면부 표현에 사용한다. ‘점안정’은 동공을 그리는 과정으로 흰자위를 백색으로 칠한 후 상반부는 옅은 청색을 칠한다. ‘개강안’은 진한 먹으로 눈꺼풀과 동공을 그리는 과정이고 ‘박안’은 담먹으로 홍채 부분과 눈꺼풀을 칠하고, ‘타수

153) 蕭放, 앞의 책, pp. 498-499.

관’은 모발을 그리는 과정이다. ‘출상자’에서는 자색과 주표(朱標)를 섞어서 얼굴과 손발의 윤곽을 그리며, ‘구금’은 금분을 사용하고, ‘훈분’은 백분을 가지고 얼굴을 화장하는 과정이다.

화배자에 손으로 일일이 순차적인 과정을 거쳐 채색하는 일은 대단히 복잡하고 힘든 과정이기 때문에 어느 정도 숙련도를 요구하지만 화사나 각수와 같은 장기간 교육과 경험을 요구하지 않는다. 윤곽선이 그려진 화배자가 이미 인쇄되어 있고 화공은 단지 윤곽선 안에 색을 채우거나 정해진 순서에 따라 채색 작업을 하면 된다. 일정 기간 경험을 쌓으면 일반적인 사람은 누구나 할 수 있으며 창작 과정이 없고 독창적 작업도 필요하지 않아서 기술 집약적이라기보다는 노동 집약적 작업이라고 할 수 있다.

양류청에 반인반화 연화가 정착되면서 대형 화점과 남운하 남쪽의 농촌 부락 사이에는 연화 제작을 위한 분업적 관계가 이렇게 형성되었다. 당시 양류청 남쪽에는 농사를 생업으로 하는 촌락들이 산재해 있었다. 초미점(炒米店)을 중심으로 한 이 지역을 남향(南鄉)이라고 불렀다. 농업으로 얻는 소득이 수공업과 상업에 비해서 미미한 것은 예나 지금이나 크게 다르지 않다. 남향의 소농들은 농한기가 되면 부녀자들에게 농사를 맡기고 행상을 가거나 단순 수공업으로 생업을 이어갔다. 양류청 화점은 이와 같은 남향의 유희 인력을 연화 제작으로 끌어들이었다.

남향의 농민들에게 채색 작업을 교육하고 화배자를 제공하면 농민들은 자기 집에서 화배자에 채색을 하여 화점에 납품하였다. 양류청 연화업이 번창할수록 남향 역시 채색 작업을 하는 집들이 늘어났다. 화공들은 가족들에게 기술을 전수하기도 하고 일부는 양류청 화점에 직접 고용되기도 했다. 이러한 양류청과 남향의 관계는 양류청 연화가 쇠퇴하는 청대 말까지 이어지면서 그동안 남향의 촌민들은 연화 제작 과정에 대한 지식과 기술을 익힐 수 있었다. 양류청과 남향과의 분업 관계는 결국 양류청의 반인반화 연화가 쇠퇴할 즈음 초미점을 중심으로 남향에서 연화가 다시 한번 성행하는 계기가 되었다. 양류청 연화의 분업적 생산 체계를 정리하면 <표 4>와 같다.

양류청 연화의 생산 시기는 춘기와 추기 두 시기로 구분한다. 춘기는 주로 감상용의 고품질의 연화를, 추기는 수준이 다소 떨어지는 세시용 연

<표 4> 楊柳靑 年畵의 분업적 생산 체계

지역 \ 성격	지역특성	제작과정	작업성격
楊柳靑	商業지역	시장조사, 기획	技術 및 資本 集約的
		畵稿작성	
		版刻	
		畵坯子인쇄	
南鄉	農業지역	彩色	勞動 集約的

화를 생산하였다.¹⁵⁴⁾ 춘기 연화는 정초가 지난 후 농번기가 시작되기 전에 생산하는 연화로서 연화의 소비가 추기보다 소량이지만 이때가 감상 수준의 고품질 연화를 생산할 수 있는 적기였다. 소비에 맞추어 생산을 서두를 필요가 없고 화사나 각수 그리고 인쇄공과 화공들은 여유를 가지고 섬세하게 작업을 할 수 있었다. 세화(細畵)라고 부르는 정교한 연화는 도시인들의 기호와 구매력에 부합하였고 북경과 천진 등에서 환영받았다.

반면에 추기 연화는 추수기의 가장 바쁜 농번기를 막 지나는 음력 9월과 11월 사이에 생산 작업을 모두 마쳐야 한다. 정초 전에 소비자들에게 연화를 판매하기 위해 12월은 생산된 연화의 유통과 판매에 시간을 할애해야 하기 때문이다. 이때는 대량의 연화를 생산하기에는 화사, 각수, 인쇄공, 화공들 모두가 여유가 없을 때이므로 섬세한 작업을 할 수 없었다. 또 추기 연화는 세시용의 연화가 많이 공급되므로 감상용의 고품격 연화로 제작할 필요가 덜했다.

대염증화점에서는 일부 연화를 ‘고려지’를 사용하여 제작하였다. 건륭시기 북경 타모창가(打磨廠街)에 설립된 대염증의 북경 분점인 ‘대염증경기(敬記)’에서는 고려지에 그림과 글을 목판으로 인쇄한 선면(扇面)을 제작하여 부채를 만들었고 화점은 이 점을 내세워 우수한 부채로 광고하였다(도 12).¹⁵⁵⁾ 고려지는 원래 조선에서 생산된 한지를 말한다. 한지는 고

154) 冯骥才, 앞의 논문, p. 4.

155) 정병모, 『민화, 가장 대중적인 그리고 한국적인』, p. 374, 도21. “本齋監製高麗紙花素扇面, 精工細畵山水人物, 豐潤細畵各樣團扇蘇杭摺扇一概”

려 때부터 중국의 송, 원, 명에 수출하고 좋은 평가를 받았기 때문에 조선에서 생산된 종이를 민간과 궁중에서 ‘고려지’라고 불렀다. 최근까지도 중국에서는 민간 가옥에서 ‘고려지’라고 부르는 지류를 사용하였다.

우리나라는 삼국시대부터 종이를 만들기 시작했지만 당시의 종이 품질에 대해서는 알려지지 않았다. 고려시대에 와서는 제지술이 발달하면서 종이의 질이 개량되고 종류도 많아졌다. 『보만재총서(保晩齋叢書)』에는 “송인들이 각지의 종이를 평가할 때 고려지를 상품(上品)으로 여겼다”고 하였고,¹⁵⁶⁾ 『임원경제지(林園經濟志)』에서도 “고려의 금견지는 색이 비단처럼 희고 질기면서 글을 쓸 때 발묵(發墨)이 좋다”고 호평하였다.¹⁵⁷⁾ 그러나 『열하일기』에서는 “고려지는 불필요하게 질기고 매끄러워서 운필을 잘 할 수 없다”고 질긴 고려지의 부정적인 면을 언급하였다.¹⁵⁸⁾

중국에서도 고려지를 평가한 기록이 있다. 송대의 『부환야록(負喧野錄)』에서는 “고려지는 면, 견으로 만들어서 비단처럼 희고 질기며 글을 쓰는데 발묵이 좋은 진기한 물건이다”라고 평하였고,¹⁵⁹⁾ 명대 『지묵필연전(紙墨筆硯箋)』에서도 이와 비슷하게 평가하였다.¹⁶⁰⁾ 고려지를 제작하는 원료로 목화솜과 견을 사용한다고 하였지만 이러한 인식은 종이의 질을 비단에 비유한 데서부터 사실이 와전된 것이다.¹⁶¹⁾ 고려지는 그만큼 중국에서 진기한 물건으로 취급되었으며 서사(書寫)에 많이 사용되었다.

조선과 중국에서 고려지의 내마모성과 내인장성을 공통적으로 언급하면서 주요한 특징 중 하나로 지적하였다. 고려지가 질긴 것은 초지과정에서 외벌식 초지법을 사용하여 닥나무의 섬유소가 가로와 세로로 얹혀서 종이

156) 徐命膺, 『保晩齋叢書攷事』 12集 卷10 紙品高下. “宋人論諸國紙品, 必以高麗紙爲上, 此特見當時貢幣之紙而云然也”

157) 徐有集, 『林園經濟志』 怡雲志 4 文房雅製 下. “高麗有錦繡紙色白如綾堅韌如帛, 用以書寫發墨可愛”

158) 朴趾源, 『熱河日記』, 林基中 編 『燕行錄全集』 卷五十四 (東國大學校出版部, 2001), pp. 15-16. “不必以堅韌不裂爲德, 徐謂謂高麗紙, 不宜畫, ---滑不留筆, 堅不受墨, 所以紙不如中國也”

159) 陳槿(北宋), 『負喧野錄』. “高麗紙以棉繭造成, 色白如綾, 堅韌如帛, 用以書寫發墨可愛 此中國掃畝亦奇品也”

160) 屠隆(明), 『紙墨筆硯箋』, 黃賓虹·鄧實 編 『美術叢書』 二集 九輯 (浙江人民美術出版社: 杭州, 2013), p. 137. “高麗紙以綿繭造成色白如綾堅韌如帛, 用以書寫發墨可愛, 此中國掃畝亦奇品也”

161) 刘仁庆, 「关与高丽纸的奇闻及评论」, 『纸和造纸』 29卷 9期 (中国造纸学会: 都江堰, 2010), pp. 69-73.

로 만들기 때문이다. 이 장점을 이용해서 고려지는 책을 제작하는 데 많이 사용되었다. 중요한 책은 보존성을 높이기 위해서 고려지 같은 질긴 재질의 종이를 선호하였다. 또 고려지는 목판이나 필사를 할 때 과도한 먹을 사용하더라도 뒷면의 글과 그림이 전면에 인쇄한 내용과 겹쳐 보이지 않게 깊이 베어들면서도 뒷면까지 침투가 되지 않았다.

중국에서 질긴 고려지는 옷으로 제작되기도 하였다. 명대 말에 나온 소설에는 고려지에 붉은 비단을 댄 도포를 입고 다니는 사람을 묘사하였다.¹⁶²⁾ 청의 궁정 화원들은 고려지를 유화를 그리는 캔버스로도 사용하였다. 이탈리아 전도사 마테오 리빠(Matteo Ripa, 1682~1746)는 궁중 화원들이 유화를 그릴 때 직물로 만든 캔버스를 대신해서 질기고 미끄러운 고려지에 명반을 입혀서 사용하는 것을 목격하였다.¹⁶³⁾ 또 서화의 표구와 궁중의 문신화(門神畵)를 표구하는 데도 사용하였다.¹⁶⁴⁾ 청의 궁중에서 사용한 고려지는 조선 사절단과 상인에 의해서 전해진 것으로 보인다.

중국에서는 건륭 시기부터 고려지를 모방하여 만들기 시작하여 질긴 재질이 필요한 곳에 사용하였다.¹⁶⁵⁾ 서화를 그리는 바탕 재료와 표구뿐 아니라 중국 민가에서도 사용하였다. 1980년대까지 가옥의 창과 방안 장막으로 ‘고려지’라고 부르는 두겹고 질긴 종이를 사용하였다고 한다.¹⁶⁶⁾ 건륭 시기 중국인이 어떻게 고려지 제지 기술을 익혔는지, 중국에서 제조한 고려지가 조선의 한지와 어떤 차이가 있는지는 알 수 없지만 고려지에 대한 수요는 청 말까지 계속 이어졌다.

하북성 천안현(遷安縣) 출신 이현정(李顯庭)은 1893년 어느 곳에서 깨끗하면서도 질긴 고려지를 보게 되었다. 그는 조선으로 와서 평양의 제지소에서 5년 동안 제지술을 익힌 후 귀향하여 1904년부터 ‘현기고려지(顯記

162) 西周生(明), 『醒世姻緣傳』二十六回(亞東圖書館: 上海, 1933), P. 6. “有時穿一領高麗紙面紅杭綢里子的道袍”

163) 王耀庭, 「康熙朝宮廷繪畫三題: 舉臺北故宮藏畫為例」, 『兩岸故宮第三屆學術研討會』(故宮博物院, 2012), p. 117.

164) 王世襄, 『清代匠作則例彙編』佛作·門神作(北京古籍出版社, 2001), pp. 193-233.

165) 陈紫君, 「高丽纸变迁及性能变化研究」, 『档案与建设』2016年 7期(江苏省档案局: 苏州, 2016), p. 26.

166) 양류청 ‘玉成號’ 화점의 전승자 霍慶順, 천진미술대학 姜彦文, 薊縣 別山店 주민의 말을 청취한 사실임.

高麗紙)’라는 이름으로 고려지를 만들어 팔기 시작하였다. 당시 중국인들은 이현정이 만든 고려지를 ‘홍신지(紅辛紙)’라고도 불렀으며 지질이 조선에서 만든 것보다 우수하다고 하였다.

이현정이 고려지를 만들기 시작하면서 천안현에는 고려지를 제작하는 집이 700호를 넘어서고 매일 16만 장의 종이를 만들었다. 이들은 북경, 천진, 당산(唐山) 등지에 분점을 열어 고려지를 팔았으며 동남아 등지로 수출까지 하였다. 당시에 고려지가 얼마나 애호를 받았는지 알 수 있으며 천안에서 만든 고려지는 중국의 서비홍(徐悲鴻) 등 대화가들도 서화를 그리는 데 사용하였다.¹⁶⁷⁾

‘대염증경기’에서는 선골(仙骨)에 연화로 제작한 선면(扇面)을 붙여서 판매하였다. 선골의 양면에 모두 선면을 붙이는데, 앞면은 중국의 선지를, 뒷면은 길긴 고려지를 붙여서 접었다 폈다 하는 접부채가 잘 찢기지 않도록 하였고 그림이 반대쪽에서 겹쳐 보이지 않고 선명하게 내용을 볼 수 있게 하였다.

대염증에서 사용한 고려지는 조선에서 수입된 게 아니라 중국에서 만든 고려지였으며 광고지에서도 자신들이 직접 제작하였다고 하였다. 조선의 종이는 조공용으로 사용하였지만 연행단의 인원들이 사사로이 가져가서 다른 상품과 교환도 하고 선물로도 증정하였으며 상단에서도 취급하였기 때문에 어느 시기에 직접 수입된 고려지를 사용했을 가능성은 있겠지만 연화 화점에서 상품으로 부채를 만들 만큼 많은 양은 아니었을 것이다.

2) 연화의 유통로와 소비시기

양류청 연화는 건륭 시기부터 비약적으로 발전하여 북경을 필두로 내몽고, 신장, 동풍대, 요녕성 등에 분점을 설치하면서 유통망이 확대되고 소비가 촉진되었다.

건륭제가 양류청의 대염증화점을 방문한 일을 계기로 대염증 연화는 북경과 황궁으로 진출할 수 있었다. 대염증 연화가 북경에 알려지면서 대염

167) 魯愚·郭武, 「徐悲鴻與遷安高麗紙」, 『文史精華』1994年 2期(河北省政協文史資料委員會: 石家莊, 1994), p. 31.

증은 북경의 융선호동에 분점을 내고 타모창가에 선화점을 열었다가 융선호동의 분점은 얼마 후 타모창가로 옮겨왔다. 가경 시기에는 동풍대, 풍운, 내몽고 지역에 분점을 열었고, 동치(同治, 1862~74) 시기에는 ‘간대영’을 따라가서 신장에 분점을 개설하였으며, 광서(光緒, 1875~1908) 시기에 이르러 내몽고의 호화호특(呼和浩特)과 심양(沈陽)에도 분점을 내었다.

양류청에서 제작된 연화는 운하를 통해 북경 분점까지 도달하고 그곳에서 다시 북경 인근의 연경(延慶), 고북구(古北口), 평곡(平谷), 하북성의 난수(灤水), 순의(順義), 창평(昌平), 통주(通州), 탁주(涿州), 역주(易州), 양향(良鄉) 그리고 내몽고 적봉(赤峰)까지 유통되었으며 호화호특 분점도 북경을 지나 도달할 수 있었다.¹⁶⁸⁾ 동풍대 분점은 양류청에서 남운하, 노대운하, 계운하 그리고 환향하를 통해 도달하고 다시 육로로 심양 분점까지 갈 수 있었다. 또 동풍대 분점을 통해서는 하북성 옥전(玉田), 난양(灤陽), 당산(唐山), 악정(樂亭)과 현재 내몽고 동부지역인 수원(綏遠)까지 판매되었으며, 심양 분점은 동북 삼성의 판로를 담당하였다. 양류청 연화의 유통로를 (도 31)로 정리하였다.

양류청 화점에서는 인쇄와 채색까지 마친 완성된 연화를 포장해서 분점과 판매점으로 보내기도 하였으며, 판각한 목판을 가져가서 분점에서 인쇄하고 채색하기도 하였으나 분점에서 직접 화고를 그리고 판각하는 경우는 드물었다. 그것은 유능한 화가와 판각수들이 주로 양류청에서 활동하고 있었고 판각재인 두리목을 양류청과 주변에서 손쉽게 획득할 수 있었기 때문이었다.

양류청 연화는 분점을 통한 판매 이외 각 지역의 판매상으로부터 주문을 받아 화물로 보내기도 했다. 화점은 멀리 신장까지 연화가 정초 전에도착하기 위해서는 운송 기간을 고려해서 몇 개월 전부터 연화를 발송하기 시작하였다.¹⁶⁹⁾ 멀리서 온 구매상을 위해서 숙식을 제공하면서 고객을 유치하고 주문을 받아 화고를 그리고 판각을 하기도 하였다.¹⁷⁰⁾

연화는 소상인과 행상도 판매하였다. 연말이 되면 사람들이 몰리는 시

168) 周泓, 앞의 책, pp. 222-226.

169) 經濟討論處 編, 「楊柳青畫業之現狀」, 『經濟半月刊』一卷 三期 (1927), p. 30.

170) 王嫻嫻, 「清代楊家埠年畫的營銷之道」, 『文化藝術研究』2015年 4期 (浙江省文化藝術研究院 杭州, 2015). p. 2.

장에 가판대가 만들어지고 연화 상가(商街)가 형성되었다. 북경에서 만물이 모이는 곳인 정양문가(正陽門街), 지안문가(地安門街), 동서안문(東西安門) 밖, 동서사패루(東西四牌樓) 등에서는 정월에 등(燈)시장을 시작으로 12월에는 연화(年畫) 시장이 열렸다.¹⁷¹⁾ 12월 10일부터는 연말 세시 풍속물과 함께 양류청 연화도 판매하였다.¹⁷²⁾ 이때 고품격 양류청 연화를 다른 연화와 구별하여 위화(衛畫)라고 불렀다.

품질이 낮은 양류청 연화는 주로 행상들이 팔았다. 이들은 천진의 도매상과 화점에서 값싼 연화를 사와서 북경 거리에서 그림의 내용을 노래로 부르거나 소리치면서 호객하여 팔다가 15일 이후에는 시장과 거리의 빈 공간에 연화를 걸어두고 팔았다.¹⁷³⁾ 북경의 가난한 집 아이들은 조악하게 만든 재산(財神)을 수십 장 사서 무리를 지어 상점과 집을 돌면서 강매하다 사지 않거나 돈을 주지 않으면 욕을 하고 달아났다.¹⁷⁴⁾

천진에서는 연말이 되면 천후궁(天后宮) 앞 상점과 노점에서 세시용품을 팔았다. 이곳에는 사원에서 필요한 공양물과 집안 장식용품, 그리고 각종 연화가 나오는데 그 중에서도 양류청 연화는 가장 환영받는 물건이었다.¹⁷⁵⁾ 시장과 떨어진 곳에서는 연화를 훑어지고 다니면서 파는 행상도 등장했다. 이들은 연화와 관련된 고사를 익히고 노래로 만들어 호객을 하다가 부유한 집들이 모여 있는 동네나 상가에서는 강매까지 하였다.

소비자에게 판매된 양류청 연화는 다양한 형태로 사용되었다. 연화는 세시에 집안 장식품으로 연말에 가장 많이 소비되었다. 12월부터 시장에 연화가 보이고 가판대를 설치한 소상공인과 행상들이 등장하면서 품질이 좋고 값이 싼 연화는 앞다투어 사서 집안을 장식하였다. 12월 23일 조왕신을 제사지내는 날 대문에는 가족의 안녕과 벽사를 위해 문신을 붙이고 정

171) 震鈞(清), 「天咫偶聞」 十, 『近代中國史料叢刊』 二十二輯 (文海出版社, 1966), p. 644. “京師百貨所聚, 惟正陽門街、地安門街、東西安門外、東西四牌樓、東西單牌樓暨外城之菜市、花市。自正月鏡市始 --- 十二月之印板畫”

172) 潘榮陞(清), 『帝京歲時紀勝』 十二月 市賣 (北京古籍出版社, 2000), p. 38. “初十外則賣衛畫、門神、挂錢”

173) 張江裁, 『北平歲時志』 卷十二 國立北京大學中國民俗學會民俗叢書 86 (東方文化書局: 臺北, 1973), p. 14.

174) 張江裁, 위의 책, p. 10.

175) 魏克晶, 「娘娘宮的年畫市場」, 天津市文史研究館 編 『沽上藝文』 (中華書局, 2005), p. 156.

원의 바람벽에는 마름모꼴 두방(斗方)의 ‘복(福)’ 자(字)를 붙였다.¹⁷⁶⁾

집안에서 활동의 중심 공간인 거실에는 공첩 규격의 화려한 <삼성高照>, <복수장경(福壽長慶)>을 붙여서 가업과 가족의 흥성(興盛)함과 풍족한 생활을 기원하였다. 방문에는 길상을 상징하는 <기린송자(麒麟送子)>를 붙이고 안방 북벽에는 <삼국지>, <열녀전>을 붙여놓고 교훈을 얻도록 하였다. 사랑방에는 삼재 크기의 <만문복경(滿門福慶)>, <금옥만당(金玉滿堂)>을 붙여서 가정이 화목하고 평안하기를 기원하였다. 창문틀 양쪽에는 <삼미인도>, <와와희(娃娃戲)>로 장식하였고 침실에는 <복수연생(福壽蓮笙)>, <금기서화(琴棋書畫)> 같은 사녀 동자도를 붙여서 다자다복과 현모양처를 소망하였다. 온돌 위에는 고사화를 붙여서 노인들이 아이들에게 고사와 관련된 이야기를 들려주었다.

부엌 물항아리 위에는 양류청 연화 중에서도 독특한 ‘항어(缸魚)’를 붙여서 물맛을 유지하고 집안에 재물(財物)이 왕성하기를 기원하였다. ‘항어’를 큰 항아리 위에 붙여 놓으면 잉어가 물결에 어리어 헤엄치는 것처럼 보인다. ‘조왕(寵王)’은 조왕신을 제사지내는 12월 23일 혹은 24일에 지난 해 것을 떼어내고 집안 식구들의 선과(善果)를 염라대왕에게 고하기 위해 하늘로 갔다가 돌아오는 1월 5일 새 조왕을 붙여서 맞이하였다.¹⁷⁷⁾

연말에 많은 연화를 소비하고 사용하지만 다른 절기에도 연화를 붙이는 절령 풍속이 있었다. 입춘에 붙이는 <춘우도(春牛圖)>는 월력 형태로 만들어졌다. 위에는 24절기를 표시하고 아래에는 소와 목동을 그렸다. 목동은 실제로는 만물의 생장을 담당하는 망신(芒神)이다. 이 그림에는 다양한 일력에 대한 정보를 담고 있어서 농사의 각 단계를 수행하는 데 도움을 주었다. 입춘일이 전년도 납월(臘月)에 들면 망신은 소의 앞에 서있고 신년 정월에 들면 소의 뒤에 서있다. 이런 정보는 아직 현대식 기상 관측이 없던 시절 농사일을 하는 데 기준이 되었다. 또 망신이 바지를 위로 걷고 신발을 벗으면 그 해 비가 많이 온다고 하고, 신을 신고 바지를 내리면 비가 적게 온다고 예측하였다.¹⁷⁸⁾

176) 震鈞(淸), 앞의 책, p. 641.

177) 英廉(淸), 『欽定日下舊聞考』 卷一百四十八 (北京古籍出版社, 1983), p. 2367.

178) 沈泓, 앞의 책, p. 66.

정월 25일은 ‘진창일(填倉日)’이라고 하여 <노서취친(老鼠娶親)>을 붙여서 창고 곡식이 쥐로부터 피해를 입지 않도록 기원하였다. 5월 5일 단오에는 악귀와 질병을 물리치기 위해 <천사부(天師符)>, <종구(鐘馗)>, <오독부(五毒符)> 등을 붙였다. 중추절에는 <월궁부상(月宮符像)>을 붙이고 달을 제사지냈고, 동지에는 <구구소한도(九九消寒圖)>를 붙이고 81개의 글자 획이나 매화 꽃잎을 지우면서 봄을 기다렸다.¹⁷⁹⁾

3) 조선 사신의 연화 접촉

조선은 수시로 중국에 사절을 보내어 북경을 다녀오게 하였다. 사행단에는 문인 관료뿐만 아니라 통역관과 하급관리 그리고 상인과 잡역들이 참여하였다. 북경을 간 문인관료들은 철리(哲理)를 다룬 서적과 문인이나 전문 작가의 서화에 관심을 갖고 구매하면서 상황을 상세하게 묘사하였다. 북경에 도착하면 정양문 밖 유리창 서점가는 빠짐없이 둘러보고 책을 사던 곳이었으며 목격한 서점과 책명까지도 자세하게 기록에 남겼다. 많은 양류청 화점들이 건륭 시기 이후부터 북경의 유리창과 가까운 ‘타모창가’에 자리잡기 시작하였고 양류청 연화가 북경에서 많이 소비되고 있었다. 이와 같은 상황에서 조선인이 타모창가를 방문했을 수도 있고 북경 곳곳에서 연화를 접촉할 가능성도 있었다.(도 13).

그리고 양류청 본점과 분점을 잇는 연화의 유통로와 압록강을 건너 심양을 거쳐 북경에 이르는 조선 사행단의 노정과 겹치는 부분에서 연화가 유통 소비되는 현장을 목격할 소지도 충분했다. 특히 사행 중에서도 정초 전에 북경에 도착해야 하는 동지사(冬至使)는 설달에 시정에서 한창 연화를 팔고 사는 광경과 집과 궁전을 장식한 연화를 목격했을 것이다. 사행에 참여했던 인사들이 연화를 목격한 기록이 실제로 ‘연행록’에 남아 있다. 방대한 연행록에 비하면 연화에 대한 기록은 소략하지만 그래도 이 간단한 기록이나마 당시 연화의 상황을 암시하는 바가 있어서 다행이 아닐 수 없다. 이 밖에도 중인, 상인, 양인, 노비들이 동행하면서 연화에 더 관심이 있었다고 추측하지만 그들의 기록은 아직 발견하지 못하고 있다.

179) 林紅, 『北京風物志』中國風物志叢書(北京旅遊出版社, 1984), p. 251.

일반적인 조선 사행단의 노정은 의주에서 압록강을 건너 책문(柵門)에 이르고 심양을 거쳐서 금주(錦州)와 산해관(山海關)을 지나 옥전(玉田), 풍윤(豐潤), 계주(薊州)를 지나 북경에 다다랐다. 심양은 대염증화점의 분점이 있었고 옥전과 풍윤은 동풍대로 보내진 양류청 연화가 판매되던 곳이었다. 계주와 가까운 곳에 동풍대가 계운하를 통해 연결되어 있었고 북경은 건륭 시기부터 양류청 연화의 주 소비처였다.

김창업(金昌業, 1658~1721)은 1712년 사행단에 합류하여 북경을 가던 중 계주(薊州) 오산점(鰲山店)에서 문신을 목격한 사실을 기록하였다. 오산점은 1791년 이곳을 지난 김정중(金正中)의 여행록에서는 별산점(鰲山店)이라고 기록하였고 지금의 행정 명칭은 천진시 계현(薊縣) 별산진(別山鎮)이다. 鰲(오)와 鰲(별)은 비슷한 의미이고 한자의 형태가 유사하여 조선 사행단에 전승된 과정에서 착오가 발생한 것이다. 김창업은 12월 24일 별산점을 지나다가 지물(紙物) 등을 판매하는 가게 한 쪽에 쌓여있는 다색판화로 인쇄된 문신을 목격했다.

“가게에 들어가 보니 그림을 그린 종이가 많이 쌓여 있었다. 내가 필담으로 물었다. “어디에 쓰는 것입니까?” 주인도 글로 답했다. “문신(門神)” 아마 설날에 쓰는 모양이다. 그가 물었다. “그대 나라도 이것을 사용합니까?” 해서 “그대 나라와 같습니다.”라고 대답했다.¹⁸⁰⁾

김창업이 목격한 별산점의 문신은 설날에 사용하기 위해 ‘동풍대(東豐臺)’에서 다색판화로 제작한 연화다. ‘동풍대’는 별산점에서 40km 남쪽에 있고 계운하로 연결되어 교통이 편리한 곳으로 당시 ‘양류청’, ‘무강’과 비견될 만큼 주요 연화 생산지였다. 이 시기 양류청 연화는 아직 본격적인 반인반화 연화로 발전하지 않았고 대염증이 북경에 분점을 내기 전이다. 이 기록을 보면 조선에서도 문신을 사용하였다는 것을 알 수 있다.

‘동풍대’의 현재 행정명은 천진시 영하(寧河)현 풍대진이다. ‘동풍대’는 속명으로 북경의 ‘풍대’와 구별하기 위해 붙여진 이름이며 산물이 풍부하고 교통의 요지로서 일찍이 경제가 발달하여 ‘경동제일진(京東第一鎮)’으로

180) 金昌業, 「老稼齋燕行日記」, pp. 525-526. “十二月二十四日, 入一店坐凳上, 見店中積紙畫無數, 書問何用, 店主書門神二字, 蓋元朝所用也, 其人仍問曰, 府上亦用此否, 余答曰, 與大國一樣”

불려졌다. 동풍대 역시 교통이 발달하고 두리목을 구하기 쉬워 명대부터 목판 연화를 생산하였으며 청대 말에 이르면 기동(冀東) 지역에서 중요한 연화 생산지이자 집산지로 발전하였다. 동풍대 연화는 양류청에서 보내온 연화와 함께 동북, 화북, 내몽고 지역으로 유통되었다.¹⁸¹⁾

최덕중(崔德中, ?~?)은 1712년 12월 2일 사행가도의 인가에 관우상과 불상이 걸린 것을 목격하고 “송참(松站)을 지나 골짜기에 인가(人家)가 한 둘이 나오는데 집 앞에는 신당(神堂)을 지어서 관공(關公)의 화상이나 불상 탕화(幀畫)를 걸었다”고 기록하였다.¹⁸²⁾ 시골 민가의 신당마다 걸려있는 관우상과 불상은 화가가 그린 것이기보다는 목판으로 인쇄한 것으로 보인다. 그림의 색상에 대해서는 언급이 없지만 탕화라고 한 것을 보면 다색 판화일 것이다. 아직 대염증화점이 이곳까지 진출하기 전이어서 이 그림 역시 동풍대 연화로 판단된다.

이의현(李宜顯, 1669~1745)은 1720년 북경 고관의 집 문에 걸린 문신을 언급하였다. 그가 동지사 정사로 북경에 체류할 때 청의 고관 도납(圖納)의 집을 방문한 비장(裨將)은 “그 집은 사면에 회로 담을 쳤고, 대문 좌우에는 채색으로 그린 그림이 걸려 있다”라고 하였다.¹⁸³⁾ 대문에 걸린 채색화는 방문객의 눈에 띄는 정도로 봐서 꽤 크고 화려한 문신으로 보인다. 양류청 연화가 아직 북경에 진출하지 않은 때여서 이 문신은 북경의 화가가 그린 것으로 보이며 당시 북경의 고관과 부호의 집 문에는 화려한 채색 문신을 걸었다는 것을 알 수 있다.

이의현은 또 시골에서 가당도(家堂圖)를 붙이고 제사지내는 광경을 보고 “시골에서 조상을 제사 지낼 때는 신주 없이 종이에 초상을 그려서 대들보나 벽에 붙이고 그 앞 판자 위에 향로, 향합 등을 차려놓고 향을 피울 뿐이다”라고 하였다.¹⁸⁴⁾ 그가 관찰한 곳의 위치는 알 수 없지만 북경에 이르기 전 하북성 혹은 요녕성의 어느 시골 마을일 것이다. 한벽한 시

181) 吕殿增, 『天津市宁河县非物质文化遗产图典』(天津社会科学院出版社, 2014), p. 80.

182) 崔德中, 「燕行錄」, 林基中 편 『燕行錄全集』 卷三十九 (東國大學校出版部, 2001), p. 453. “自松站以後山谷之間幸有一二人家, 而家之前必構神堂掛幀, 而或以關公之像, 或以佛像矣”

183) 李宜顯, 「庚子燕行雜識」 上, 林基中 편 『燕行錄全集』 卷三十五 (東國大學校出版部, 2001), p. 400. “歸築當中設大門而門之左右掛彩畫”

184) 李宜顯, 「庚子燕行雜識」 下, 林基中 편 『燕行錄全集』 卷三十五 (東國大學校出版部, 2001) p. 463. “見村落間祭先之處, 無神主只畫像於片紙貼於樑壁之間, 前置一板列排爐盒之屬以時焚香而已”

골에서 사실적인 조상의 초상화를 그리기는 어려우며 이는 목판으로 인쇄한 가당도의 일종으로 보인다.

가당도와 관련된 기록은 1777년 동지사 부사로 사행을 갔던 이압(李押, 1737~95)의 여행기사에도 있다. 이압은 사당이 없는 서민의 거실에 감실을 만들어 가당도를 걸고 제사를 지내는 모습을 목격하였다. 그림에는 조상의 모습과 함께 제사용 기물과 동물들이 함께 그려져 있어서 전형적인 가당도로 보인다.

“사당(祠堂)은 중당(中堂) 들보에 감실을 만들고 3, 4대의 조상 초상과 함께 기명(器皿), 축물(畜物)도 그렸다.---내가 그것을 가리키며 물었다. “여기가 그대의 사당인가? 나귀, 말, 닭, 개가 사람과 같이 있는데 이들도 그대의 조상인가?”¹⁸⁵⁾

기록의 표현만 본다면 50년 전 이의현이 목격한 가당도에 비해 조상의 초상뿐만 아니라 기물과 가축이 더해져서 지금 전해지는 가당도처럼 정형화되었다. 이러한 가당도가 보편화된 것으로 보이나 더 이상의 추가 정보가 없어 이것을 본 지역과 제작지에 대해서는 알 수 없다. 이때 양류청에서 제작된 가당도에는 기명과 동물이 그려졌고 조상의 이름을 적을 공간은 표시되었지만 조상의 모습까지 표현한 가당도는 발견하지 못했다. 그리고 아직 양류청 연화가 북경을 넘어 확장된 시기도 아니었다.

서유문(徐有聞, 1762~?)은 1798년 11월 27일 사은사의 서정관으로 북경을 가던 중 심양 부근의 가정집 방 바람벽에 “음담패설(淫談悖說)을 그림으로 그리고 남녀가 희학(戲謔)하는”¹⁸⁶⁾ 그림을 보았다. 조선의 선비들에게 이런 그림은 충격적이었을 것이다. 방 벽의 그림은 남녀 간 성적 묘사를 다룬 ‘춘화(春畵)’의 일종으로 양류청에서는 ‘피화도(避火圖)’라고 하였다. 이 그림은 한자의 뜻대로 화재를 방지한다는 속설이 있었다. 이러한 그림이 북경에 이르는 길에서 많이 목격된 것은 목판으로 인쇄된 연화(

185) 李押, 「燕行記事」聞見雜記 上, 林基中 편 『燕行錄全集』卷五十三 (東國大學校出版部, 2001), p. 89. “祠堂渠之中堂樑間設一龕, 畫其三代或四代之像而並繪器皿及畜物--余嘗指而問於舍館人曰, 此果汝之祠堂則驢馬鷄犬與人並列, 誰是汝之父祖耶”

186) 徐有聞, 「戊午燕行錄」, 林基中 편 『燕行錄全集』卷六十二 (東國大學校出版部, 2001), p. 542. (한글 필사본)

기 때문이다. 서유문이 북경에 간 때는 양류청 화점이 북경에 분점을 설치하였으나 아직 동북 방면으로는 진출하지 않았다. 만약 북경에서 이 그림을 보았다면 양류청 연화일 가능성이 있다.

서유문은 또 1799년 2월 7일 북경에서 문자도를 받고 “종이 네 장에 ‘수복강녕(壽福康寧)’을 한 글자씩 쓴 것을 보내왔는데 글자는 획마다 신선(神仙)과 물상(物象), 그리고 기이한 곳과 이상한 풀을 그렸다”¹⁸⁷⁾고 하였다. 이 문자도가 손으로 그린 것인지 연화인지는 말하지 않았지만 전형적인 문자도이다. 신선과 각종 물건으로 글자 획을 장식한 것은 조선이나 중국의 연화 문자도와 매우 닮았다. 당시 양류청에서도 이와 같은 목판 문자도를 제작하였으며 양류청 화점 분점이 북경에 진출하여 있었으나 이 문자도는 청의 고관에게서 받은 것으로 보아 목판으로 인쇄한 문자도는 아닌 것 같다.

김정중(金正中, ?~?)은 1791년 정초 북경의 부호 집에서 ‘곽분양행락도(郭汾陽行樂圖)’를 목격했다.¹⁸⁸⁾ 곽분양은 당(唐)의 장군으로 안록산의 난을 평정하여 높은 관직과 부를 누리다가 만년을 많은 자손들과 함께 행복하게 지낸 사람으로 복록수뿐만 아니라 다자, 부, 건강 등 많은 복을 일생 동안 향유한 사람을 상징한다. 이때는 대염증화점이 북경에서 활동을 하던 시기이기는 하나 부호의 집에서 곽분양행락도를 판화로 제작한 그림을 걸지는 않았을 것이다.

1828년 박사호(朴思浩, 1784~1854)는 요양 영수사(迎水寺) 관우 사당에서 팽조(彭祖), 석송(石崇), 곽분양을 한 폭에 그린 <수복록도(壽福祿圖)>를 목격하였다.¹⁸⁹⁾ 팽조는 위(魏) 문제의 아들로 연왕에 봉해진 사람이며 800년을 살았다고 전해져서 장수를 상징한다. 석송은 서진시대 관직을 이용해서 부를 이룬 사람으로 녹(祿)을 상징하며, 곽분양은 많은 복을 누리면서 만년까지 행복하게 지낸 사람이다. <수복록도>는 연화의 소재로도 자주 등장하지만 이 그림이 목판 인쇄본인지 손 그림인지는 알 수 없다.

187) 徐有聞, 위의 기사, pp. 188-189. (한글 필사본)

188) 金正中, 「燕行錄」, 林基中 편 『燕行錄全集』 卷七十五 (東國大學校出版部, 2001), pp. 164. “四壁皆古人書畫, 疏窓繡戶, 玲瓏灑漾之中, 掛郭汾陽行樂圖, 其意隱然有自比之心也”

189) 朴思浩, 「燕薊紀程」, 林基中 편 『燕行錄全集』 卷八十五 (東國大學校出版部, 2001), p. 260. “壁上畫彭祖, 石崇, 郭汾陽於一幅, 若合席對坐, 祈其三人壽富福而然耶”

그러나 이 시기는 양류청에서 다색 판화뿐만 아니라 반인반화 연화 역시 많이 제작되고 있던 때이며 양류청 연화의 유통로도 이 지역을 지나고 있어서 양류청 연화일 가능성을 배제할 수 없다.

연행록에는 연화를 접촉한 사실을 단편적으로 기록하고 있고 기록자는 대부분 문인 관료였다. 이러한 기록을 보아서 양류청 화점의 분점과 유통로가 단계적으로 확장되는 시기에 접촉한 연화는 양류청 연화일 가능성이 있고 사행단의 누군가에 의해 조선으로 전래되었을 수도 있다. 이에 다음장에서 계속해서 19세기 후반 개항된 천진에서 활동하던 조선인을 중심으로 전래에 대한 구체적인 정황을 찾을 것이다.

이상에서 양류청 연화의 역사와 전개과정을 정리하면서 논란의 대상이었던 ‘미리화점’의 실체를 확인하였고, 강희 시기에 등장한 ‘미리화점’이 ‘대염증화점’의 전신이었음을 밝혔다. 양류청 연화는 운하라는 유리한 입지 조건과 상인이 중심이 된 시민사회를 배경으로 반인반화의 고품격 연화를 제작하여 상업이 발달한 북경과 천진 등에서 소비층을 형성하였다. 양류청 연화 중 일부는 고려지를 사용하여 제작되었으며 양류청 연화의 유통로에서 조선사신에 의해 연화가 목격되기도 하였다.

양류청 연화의 대부분은 인물상과 인격화된 신상이 등장하는 제재의 연화가 대부분이며 영모, 초충, 화훼는 창문을 장식하는 작은 크기 연화의 소재로 등장하였다. 그러나 태평천국 시기를 지나면서 양류청에서는 초충 화훼가 주 소재가 되는 큰 폭의 화조화가 등장한다. 이에 대해서는 다음장에서 논할 것이다.

Ⅲ. 태평천국(太平天國)과 양류청 연화의 변화

기독교 신앙을 배경으로 봉기한 태평천국의 이념과 정책은 회화 활동에 영향을 주어서 이때 제작된 벽화에는 인물상이 없는 민간풍의 화조화가 많이 그려졌으며, 인물이 묘사되지 않은 산수화와 전쟁도도 등장하였다. 관서의 대문에는 동물을 주 소재로 한 그림을 그려서 관서장의 신분과 관서의 성격을 나타내었고, 관복식에도 화조화 소재를 다양하게 이용한 문양을 사용하여 관리들의 신분을 구별하였다. 북벌과정에서 천군이 점거했던 양류청에서도 인물상이 없는 산수화와 영모, 화훼, 초충이 주 소재가 되는 큰 폭의 연화 화조화가 출현하였다.

이 장에서는 예술 활동에 영향을 준 태평천국의 이념과 정책을 살펴보고 그의 영향 하에서 제작한 관서의 대문그림과 관복식 문양, 그리고 관서 벽화의 양상과 특징을 알아보겠다. 그리고 천군의 통제 하에서 제작한 양류청 연화의 양상과 등장 배경을 살펴볼 것이다.

1. 태평천국의 통치 이념과 정책

반만청(反滿清), 반봉건, 반외세를 지향하고 기의한 태평천국은 중국의 전통문화를 배척하고 우상숭배를 금지하였으며 성별, 지역, 신분 간 차별이 없는 평등주의 이념으로 백성을 통치하였다. 또 태평천국의 주 세력인 농민과 소시민을 주체로 여기는 정책의 민중성을 띄었다.

강화·건륭 성세를 지나면서 청은 점차 통치의 무능력과 경제적 모순을 드러내기 시작하였다. 19세기에 들어서자 강대국의 정치적, 경제적 압박을 받으면서 결국 아편전쟁(1839~42)이 발발하였고 패배를 한 청은 굴욕적인 조약을 맺을 수밖에 없었다. 백성들의 삶은 경제적 고통과 아편으로 피폐해 갔고, 영국에게 거액의 배상금을 물기 위해 증세를 하는 등 사회적 불만 요인을 키워나갔다.

집권세력은 내치면에서도 대외개방과 근대화로 전환되는 새로운 변화에 적응하지 못하고 무능함을 보이면서 관리와 지방 토착세력의 부정과 부패를 척결하지 못하였다. 소수에게 토지가 집중되어 농민층이 몰락하면서

사회적 불안 요인이 되었고 급격히 늘어난 인구에 비해 식량 생산은 따라가지 못했다. 줄어든 재정 수입은 남북 문화교류의 통로이자 경제의 근간이 되었던 운하의 관리를 부실하게 하였다.

태평천국의 천왕(天王)인 홍수전(洪秀全, 1814~64)과 그 세력의 주요 사상적 기초는 기독교 신앙이었다. 홍수전은 하나님인 상제(上帝)를 만나는 환상 체험을 경험하고 기독교 서적을 읽으면서 교조적이면서도 자의적인 기독교 신앙을 형성하였다. 그들의 신앙은 유일신인 하나님을 제외한 모든 우상숭배를 금지하였을 뿐만 아니라 중국의 전통문화를 철저히 부정하는 극단적인 형태의 신앙으로 발전하였다.

홍수전은 광동성 화현(花縣)의 궁벽한 농촌에서 객가인(客家人)으로 태어났다. 객가인은 원래 북쪽 지방에 거주하다가 서진(西晉) ‘영가(永嘉)의 난’ 이후부터 당·송대에 이르기까지 잦은 전화를 피해 남으로 내려와 토착민들 사이에 거주하던 사람들을 말한다. 경작하는 토지도 없어서 주로 산지(山地)에 거주하며 궁핍한 생활을 하였다. 홍수전이 봉기를 할 초기에는 객가인들이 혁명의 주축이 되었다.

어릴 때부터 경전, 사서, 문학을 섭렵한 홍수전은 탁월한 재능으로 주위의 촉망을 받았고, 청년기에는 마을 훈장을 맡아 근근이 생활하면서 과거 준비를 하였다. 수재(秀才)를 뽑는 과거시험인 현고(縣考)에 수차례 응시하였지만 1차 시험에서는 늘 우수한 성적으로 통과했다가도 다음 시험에는 밀으로 밀려나 낙방을 거듭하였다. 몇 차례의 좌절 끝에 1837년 열병을 앓고 병석에 누웠다.

40일 간의 병상에서 그는 금발의 흑의(黑衣) 노인을 만나는 환상을 체험했다. 환상 속에서 노인은 자기가 만물의 주재자인 상제임에도 불구하고 사람들은 악마만을 숭배한다고 하면서 홍수전에게 왕을 상징하는 칼과 인수(印綬)를 주고 이 세상의 악마를 척결할 것을 당부하였다. 이 경험을 통해서 상제가 자기에게 왕이 되어 세상의 악을 없애고 고통 받는 백성을 구할 것을 명령하였다고 믿게 되었다.¹⁹⁰⁾

홍수전은 1843년 서양 선교사에 의해 기독교로 개종한 최초의 중국인 목사 양발(梁發, 1789~1855)이 기독교 교리에 관한 논문과 성경의 구절을

190) 햄버그(Hamberg, T) 저·노태구 역, 『太平天國亂의 기원』 (중원문화, 1979), p. 43.

모아 쉽게 해설한 『권세양언(勸世良言)』을 읽었다. 이 책에서는 유일신을 믿지 않고 우상을 숭배한 인간들이 벌을 받게 되었고 하나님의 은혜로 예수를 보내어 인류를 불사의 나라로 인도한다는 내용과 최후의 심판 등 기독교 교리에 대해 말하고 있었다.

기독교 성경의 심오한 본의를 알기 위해서는 교리에 대한 더 많은 연구가 있어야 했지만 홍수전은 이 책이 하나님이 자기에게 내린 책이라고 규정하고 자의적이며 신비주의적으로 왜곡하였다. 책에 등장하는 ‘전세계(全世界)’는 바로 홍수전(全)의 세계로 해석하였다. 그럼에도 불구하고 많은 동조자들이 생겨났는데 이것은 만주족이 건설한 청조(淸朝)와 중국적 전통 질서에 대한 반감이 기층 민중들에게 보편화되었다는 것을 말해 준다.

『권세양언』을 읽은 홍수전은 지난날 환상으로 보았던 노인이 바로 상제 즉 하나님임을 생각해내고 하나님의 명령대로 살면서 세상의 악을 멸할 것을 결심한 후 바로 자신의 서당에서 공자 상을 치워버렸다. 공자를 부정하는 것은 중국에서 사회적 통합을 견고하게 유지해 온 전통 질서에 반기를 든다는 의미이다. 중국문화에서 어느 것 하나 공자의 유교와 결부되지 않은 것은 없다고 해도 과언이 아니다. 통치 질서와 제도, 윤리규범, 인간관계와 사회생활에까지 파고들었던 유교적 질서를 부정한 것은 수천년 이어져 온 중국문화 자체를 부정한 것과 같다.

홍수전에게 만주족이 지배하는 중국은 지금의 비참한 현실을 만든 악마의 소굴이었고 청산해야 할 대상이었다. 그는 진실한 신을 숭배하는 새로운 중국을 재건할 것을 결심하고 동조자들을 규합하고 세례를 주고받으며 세력을 넓혀 나갔다. 1843년 태평천국의 모태가 된 종교단체 ‘배상제회(拜上帝會)’를 결성하였다. 몇 년 후 홍수전이 2000명이 넘는 배상제회 신자를 확보하고 본격적으로 포교를 시작하자 많은 수재(秀才)와 거인(擧人)¹⁹¹ 등 지식층도 가담하였다. 그들은 우상숭배의 대상이 되었던 사당과 신상을 파괴하면서 교세를 확장해 갔다. 홍수전의 이름이 널리 알려지고 세력도 공고해지면서 농민을 괴롭히는 관리를 사사로이 징벌하기도 했다. 도처에 전염병이 돌자 홍수전의 신통한 능력에 의지해서 재난을 피하고자

191) 수재와 거인은 지방시인 원시(院試)와 향시(鄉試)에 합격한 사람을 말하며 비록 관직은 없지만 사회적 지위는 높다.

오는 사람도 많았다.

배상제회의 규율은 엄격했다. 우상을 금지하고 상제만을 섬기는 것 이외에도 생활면에서 아편을 금지하고 술을 절제하게 하였으며 만주족의 풍습인 남자의 변발을 금지하고 머리를 기르게 하였다. 이 때문에 청 정부는 태평천국 세력을 가리켜 ‘장모적(長毛賊)’이라고도 하였으며 천군의 지배하에 제작한 양류청 연화는 ‘장모연화’로도 불렸다.¹⁹²⁾

홍수전은 광서성 금전촌(金田村)에서 봉기를 시작하고 남경을 향해 진군하면서 1851년 천왕에 추대되었고 국호를 ‘태평천국’이라고 하였다. 봉기가 시작되자 농민과 피압박 민중, 그리고 개혁 의지를 갖고 있던 지식인의 지지를 받으면서 영향력을 넓혀갔다. 가장 강성하던 시기에 태평천국군(이하 ‘천군’이라 함)은 호남, 호북, 강서, 안휘, 강소성 등 장강 유역 이남과 서남 지역의 많은 부분을 점령했다. 1853년에는 남경을 점령하고 청군에 의해 패퇴(1864년)할 때까지 수도로 삼았다. 이 기간 전란의 와중에 약 2000만 명 이상이 사망할 정도로 혁명은 격렬했고 참혹했다.

태평천국은 수천 년 중국 사회에서 질서의 근간이 되었던 유교, 불교, 도교 및 민간신앙을 비롯한 전통문화를 철저히 부정하고 척결하고자 하였으며 기독교 상제 이외 다른 어떤 신상도 우상으로 규정하여 숭배하지 말 것을 강요하였다. 천군은 가는 곳마다 사찰, 도관, 그리고 사당을 파괴하고 신상을 훼손했으며 승려와 도사들을 살해했다. 그들이 반포한 『영결귀진(英傑歸眞)』에서도 “구름이 걷혀야 달이 맑아지고 봄이 와야 산이 수려해지며 옷을 깨끗이 빨아 때를 지우듯이 만물이 개혁되기 위해서는 반드시 새롭게 되어야하는 것이 자연의 이치인 것과 같이 새로운 세상의 도래를 위해 중국의 모든 전통문화를 혁신해야 한다”고 강조하였다.¹⁹³⁾

홍수전은 기독교 교리를 여유를 가지고 충분히 탐구하지 않았다. 당시의 시대상황과 자신의 처지를 바탕으로 자의적인 교리를 형성하였다. 원죄와 구속과 같은 기독교의 원리와 겸손과 친절의 덕목은 무시한 반면 구약성서에 등장하는 성난 하나님을 특별히 강조하였다. 그들은 세상을

192) 姜彦文, 「口述史中的杨柳青年画」, p. 65.

193) 洪仁玕, 『英傑歸眞』. “倘我天朝之人, 仍依妖之俗例, 拜邪魔信邪說一切妖樣而行, 又何敢自稱爲新乎, 夫雲淨而明月, 春來而山麗, 衣必洗而垢去, 物必改而更新, 理之自然者也”. 朱謙之, 『太平天國革命文化史』(中華正氣出版社: 義縣, 1944), p. 67에서 재인용.

혼란스럽게 만든 마귀를 소탕하여 모든 사회악을 일소해야 한다고 주장하고, 이 가르침을 추종하는 사람들에게 보상을 약속하였다. 대신 법규를 어긴 자들에게 내리는 형벌은 가혹했다. 서방의 기독교인들이 보기에 태평천국의 기독교는 독특하면서 편협되고 기괴한 신앙 형태였다. 남경을 방문한 영국 외교관은 “홍수전의 신앙은 신성을 모독하고 더럽히는 광인의 신앙으로서 가소롭고 희극적이다. 홍수전은 완고하여 선교사들이 정도(正道)를 설명하려 했지만 듣지 않았다”라고 평하였다.¹⁹⁴⁾

『권세양언』에서 가장 비중 있게 다루는 내용 중 하나는 유일신인 상제만을 믿을 것과 우상숭배를 삼가라는 내용이다.¹⁹⁵⁾ 양발(梁發)은 이 세상을 창조하고 주재하는 분은 오직 상제밖에 없으며 그 외의 신상은 모두 우매한 인간이 작위적으로 만든 것으로 죽어버린 허망한 것이라 하였다. 우상은 중국 문화의 근간이 되어왔던 유교, 불교, 도교와 민간신앙에서 경배하는 모든 신상을 말한다.

중국인에게는 과거에 합격해서 관리가 되는 길이 삶의 최고의 경지였다. 유생들에게는 문창(文昌)과 괴성(魁星) 앞으로 나아가 기도하면서 합격을 기원하는 관습이 있었다.¹⁹⁶⁾ 그러나 과거 지망생 중 진사(進仕)와 한림(翰林)을 거쳐서 최종 목표인 관직으로 나아가는 수는 극히 소수에 불과했다. 소년기부터 과거를 위해 유가 경전을 가지고 공부를 하지만 7·80대의 노년이 되기까지 꿈을 이루지 못하는 사람들이 허다했다. 양발은 노년이 된 이들도 계속해서 문창과 괴성이 모셔진 사당에 가서 절을 하고 기원하는 것을 허망한 일이라고 비판하였다.¹⁹⁷⁾ 또 이 우상숭배 현상과 함께 맹목적으로 답습하는 과거제도까지 비판한 것이다.

『권세양언』에서는 불교 승려와 도교의 도사 역시 허망한 일만 벌이는 집단으로 비판하였다. 승려 자신들은 좋은 일을 하지 않고 사람들이 염불

194) Blakiston(富禮賜) 著·簡又文 譯, 「天京遊記」, 簡又文 主編 『太平天國雜記』 中國學術叢書 三編 64 (商務印書館, 1935), pp. 143-144.

195) 梁發, 『勸世良言』 (中華書局, 1979), p. 3.

196) 문창은 28수 중의 하나이다. 도교에서 천신으로 신격화하여 문창제군(文昌帝君), 또는 제동제군(梓潼帝君)으로 부르며 명예와 작록(爵祿)을 주관한다고 믿고 있다. 괴성 역시 고대 천문학에서 말하는 28수 중의 한 별이다. 역시 도교에서 신봉하는 신으로 문장(文章)을 주관한다. 따라서 이들을 봉안한 문창각과 괴성루는 유자(儒者) 독서인들이 많이 찾는다.

197) 梁發, 앞의 책, p. 4.

을 외우고 불상을 숭상하기만 하면 죽어서 극락에 갈 수 있다고 유혹한다고 하였다. 도사들은 신선이 되고자 삼청(三淸)과 삼원(三元)의 신상 앞에서 기도하지만 누구도 승천하는 사람이 없었으며 그들 자신은 비루한 생활을 계속한다고 하였다.¹⁹⁸⁾

천군이 진주하는 곳에서는 불교 사찰과 도교 사원 그리고 각종 신들을 안치하고 입신출세와 발복을 기원하는 사당을 파괴하고 안치된 신상을 훼손하거나 소각하였으며 동상은 녹여서 무기와 동전으로 다시 주조하였다.¹⁹⁹⁾ 중국의 정신적 버팀목인 공자를 모시던 문묘 역시 파괴하고 공자상을 훼손하였으며 대성전 같은 큰 건물은 천군 지도부의 거처로 삼았다.

혁명 초기에 홍수전은 광서성 상주(象州)에서 오랫동안 민간 무속신을 모신 감왕묘(甘王廟)와 대동묘(大洞廟)를 파괴하고 신상을 없애버렸다.²⁰⁰⁾ 강소성 진강(鎭江) 금산(金山)에 있던 화려하고 웅장한 신묘(神廟)를 파괴하고 신상은 양자강으로 던져 버렸다.²⁰¹⁾ 감로사(甘露寺)는 불에 타버렸고 유물로 가득한 만세루(萬歲樓)도 초토화되었으며, 승려와 도사는 닥치는 대로 죽이고 불상의 배를 갈라 금은보화를 탈취하였다. 성황묘에서는 신상의 머리를 잘라 문 밖으로 던지는 모욕을 가하였다.²⁰²⁾

강소성 금단(金壇)에서는 문묘에 안치된 대규모 공자상을 끌어내리다가 넘어지는 바람에 천군에서 상해자가 생기기도 하였다.²⁰³⁾ 동화궁(彤華宮)에 들어가 화신(火神)의 코를 태웠는데 저주를 받아 천군들이 불에 타 죽었다고 전해진다.²⁰⁴⁾ 호북성 무창(武昌) 한양문(漢陽門) 밖에 있었던 관음

198) 梁發, 앞의 책, p. 4.

199) Cornaby, W. A., 「太平兒」, 簡又文 主編『太平天國雜記』中國學術叢書 三編 64 (商務印書館, 1935), pp. 166-167.

200) 洪仁玕 口述·韓山文 著, 「太平天國起義記」, 簡又文 主編『太平天國雜記』中國學術叢書 三編 64 (商務印書館, 1935), pp. 43-46.

201) 雅芝, 「太平軍紀事」, 簡又文 主編『太平天國雜記』中國學術叢書 三編 64 (商務印書館, 1935), p. 79.

202) 海虞學釣翁, 「粵氛紀事詩」, 『太平天國叢書十三種』三輯 近代中國史料叢刊 三十輯 (文海出版社, 1966), p. 326. “賊所過之處見僧道即殺, 將佛像剖腹取其金寶, 金山北固山梵宇甘露寺俱付一炬, 萬歲樓爲列朝遺蹟亦成焦土--賊於神像無不毀壞--鎭江府城隍神, 士民以祀信附會實之 賊至決其首擲諸門外”

203) 于桓, 「金壇圍城紀事詩」, 『太平天國叢書十三種』三輯 近代中國史料叢刊 三十輯 (文海出版社, 1966), p. 397. “他郡邑文廟多供牌位, 金邑獨聖像巍峨, 令數十人背負繩索, 盡力曳之, 忽轟然而僕傷三人”

각 보살상을 파괴할 수 없어서 붉은 천을 불상의 머리에 씌우고 참배하지 못하게 하다가 결국 톱으로 절단하고 녹여서 다른 물건으로 주조하였다.²⁰⁵⁾ 청군이 남경을 포위하면서 천군은 명 태조의 효릉(孝陵)에 사용하였던 비석과 석재를 가지고 방어선을 축조하였다. 명 성조 때 축조된 대보은사 탑(大報恩寺塔)을 폭파해 폐허로 만들었고, 남경에 남아있던 유일한 사당은 충왕(忠王) 이수성(李秀成)의 왕부로 사용하였다.²⁰⁶⁾

산동군 임청(臨淸)에서는 북진하는 천군에 의해 사당과 문묘 대성전이 불타버렸으며 위패가 없어지고 신상의 목과 수족이 잘렸나갔다.²⁰⁷⁾ 소주를 함락한 천군 역시 관제묘(關帝廟)를 포함한 묘우와 신상을 파괴했다.²⁰⁸⁾ 회계(會稽)에서도 홍광사(弘光寺), 미타사(彌陀寺), 대선사(大善寺) 등 사찰과 사당에 방화하여 그 불빛으로 며칠 밤 성중(城中)을 밝혔다.²⁰⁹⁾ 월주(越州, 지금의 절강성 紹興)에서도 도관과 사찰을 개조하여 천군의 거처로 사용하였으며, 동불(銅佛)과 종은 녹여서 무기와 태평천국 전(錢)으로 다시 주조하였다.²¹⁰⁾ 절강성 화계(花溪)에서도 묘우와 공자를 포함한 신상을 파괴하였다.²¹¹⁾

그에 비해 천군의 군율은 엄격하였다. 점령지에서 관군과 관리는 무참하게 살해하였고 전투에 필요한 식량과 가축을 징발하였지만 일반 백성과

204) 周長森, 「六合紀事」, 『太平天國』5 中國近代史資料叢刊(上海人民出版社, 1954), p. 165. “敵屯南關入彤華宮, 毀諸神像削火神之鼻”

205) 杜文瀾, 「平定與匪紀略」, 沈雲龍 編『近代中國史料叢刊』五輯(文海出版社: 臺北, 2015), pp. 1082-1083. “賊過大廟宇必焚燬--見土木偶目爲死妖”

206) 吳士禮, 「太平天國天京觀察記」, 簡又文 主編『太平天國雜記』中國學術叢書 三編 64(商務印書館, 1935), pp. 130-131.

207) 馬振文, 「粵匪陷臨淸紀略」, 『太平天國』5 中國近代史資料叢刊(上海人民出版社, 1954), p. 182. “各廟神像皆毀, 文廟大聖殿焚, 聖像及兩廡木主無存者, 松柏多數百年物亦被焚枯死, 各廟神像或腕木斫手足及首無一全者”

208) 潘鍾瑞, 「蘇臺臺鹿記」, 中國史學會 編『太平天國』5 中國近代史資料叢刊(上海人民出版社, 1954), p. 273.

209) 會稽楊德榮華庭, 「夏蟲自語」, 『太平天國』5 中國近代史資料叢刊(上海人民出版社, 1954), p. 781. “寇之入也專以燒燬廟宇耀耳目, 故柯鎮之弘光寺, 梅市之彌陀寺, 俱於二十八日被燬, 至是城中大善寺及各寺亦被焚如, 夜間城外望之照耀如晝”

210) 古越隱明氏, 「越州紀略」, 『太平天國』5 中國近代史資料叢刊(上海人民出版社, 1954), p. 768. “圻寺觀廬舍爲偽宮, 徵工匠窮繪事, ---毀銅佛鍾磬之類作戎器---鑄太平天國錢”

211) 海寧馮氏, 「花溪日記」, 『太平天國』5 中國近代史資料叢刊(上海人民出版社, 1954), p. 690. “盡毀廟觀中泥塑神像, 并擄神案箋筒等物, 排列館中”

부녀자는 함부로 죽이지 않았으며 여자가 있는 집에는 출입도 자제하였다.²¹²⁾ 천군에게 하달된 명령인 「행영규구(行營規矩)」에서도 마을에 들어가서 취사하거나 민가를 파괴하고 재물을 약탈하는 것을 금지하였다.²¹³⁾ 홍수전도 함부로 사람을 죽이고 여자를 욕보이고 노략질하지 말 것을 지시했다.²¹⁴⁾ 그렇다면 도처에서 벌어진 우상 파괴 활동과 종교인을 살상한 행위는 결코 적에 대한 단순하고 우발적인 적개심으로 발생한 것이 아니라 우상과 중국 전통문화를 배격하려는 신념에 따라 계획적이고 의도적으로 실행한 것으로 보아야 한다.

천군은 사찰과 사당 그리고 우상을 파괴하였을 뿐만 아니라 중국 전통문화를 담고 있는 수많은 서적, 회화작품, 필적도 훼손하였다. 계림 독수봉(獨秀峰)에 새긴 제벽시(題壁詩)에는 집집마다 소장되어온 서적과 명화들이 소실되는 모습을 묘사하였다.²¹⁵⁾ 남경을 점령하면서 금은보화와 비단옷은 약탈하고 조상의 관복과 위패, 초상화, 명인들의 그림과 글씨는 버리고 불질렀으며,²¹⁶⁾ 청조의 연호가 있는 동전은 던져 버렸다.²¹⁷⁾ 소주의 민가에 있던 영련(楹聯)과 병풍 등이 찢겨져 나가고 소장가의 법서 명화 같은 유물도 훼손되었다. 큰 폭의 채색화는 창호지로 사용하였고 송대(宋代)의 회귀본은 낱장으로 분리되어 길거리 가게에서 음식물을 싸는 포장지로 전락하였다.²¹⁸⁾

이렇게 태평천국이 우상숭배 금지와 전통문화를 배척하는 경향은 연화

212) 佚名, 「粵匪犯湖南紀略」, 『太平天國』五 中國近代史資料叢刊續編 (廣西師範大學出版社: 桂林, 2004), p. 9. “賊不甚淫殺, 惟與官兵爲仇目之爲妖. 遇衙門幕丁書役, 及有頂帽皂靴之人不問即殺, 其遇工賈平民亦不肆虐”

213) 太平天國, 「行營規矩」, 謝興堯·鄧之誠 編『太平天國資料』一 近代中國史料叢刊續編第三十六輯 (文海出版社: 臺北, 1970), p. 156. “五令軍兵男婦不得入鄉造飯取食, 毀壞民房擄掠財物”

214) 太平天國, 「天條書」, 『太平天國』一 中國近代史資料叢刊續編 (廣西師範大學出版社: 桂林), p. 6. “不好殺人害人, 奸邪淫亂, 偷竊劫搶”

215) 簡又文, 「獨秀峰題壁詩題詩之作者問題」, 『金田之遊及其他』中國學術叢書 三編 64 (商務印書館, 1944), pp. 191-192. “荊棘能荒蘭芷庭, 況氏群書空縹素, 廖家名畫失丹青, 蕭然四壁張明府”

216) 謝介鶴, 「金陵癸甲揆談補」, 『太平天國叢書十三種』(文海出版社, 1938), p. 219. “賊人入家搜掠什物, 最愛金銀首飾及綢緞上色衣服, 其餘布衣及舊細衣, 皆拋棄滿地, 至古器古畫名人字畫皆不識或擲破或撕毀較秦火尤甚, 殊堪痛恨--人家冠帶影像, 目爲妖拋擲滿街, 祖先木主則燬之, 可惡已極”

217) 潘鍾瑞, 「蘇臺麋鹿記」, 앞의 책, p. 283.

218) 潘鍾瑞, 「蘇臺麋鹿記」, 앞의 책, p. 285. “人家楹聯屏幅補壁之具, 盡行扯碎, 此猶近人手筆也. 至鑑賞家所藏法書---買糖豆者, 以舊書作包紙---有宋版書近百頁”

에 등장하는 소재에 대해서도 마찬가지로 배척하였다. 연초에 집안 곳곳을 장식하면서 초재진복(招財進福)을 기원하기 위해 걸거나 붙이는 재산(財神)과 동자 그리고 집안으로 사악함이 들어오지 못하게 문에 붙이는 문신 등 연화 소재가 되는 신상과 인물상 역시 『권세양언』은 우상으로 비판하고 있다.²¹⁹⁾

한편 태평천국은 평등주의를 내세우고 제도로 실천하였다. 『권세양언』에서는 평등사상과 하층민에 대한 존중감을 다음과 같이 표현하였다.

“신은 현명한 자를 부끄럽게 하시려고 세상의 어리석은 자를 택하셨고, 강한 자를 부끄럽게 하시려고 약한 자를 택하셨고, 유력한 자를 무력하게 하시려고 세상의 천한 사람들과 경멸받는 자들, 곧 아무것도 아닌 자를 택하셨습니다.”²²⁰⁾

홍수전도 “천하의 남자는 모두 형제이고 천하의 여자는 모두 자매”라고 하여 신분 성별과 관계없이 하나님 앞에서 모두가 평등하다고 하였다.²²¹⁾ 이러한 평등주의 이념을 태평천국은 「천조전무제도(天朝田畝制度)」를 통해 제도화하고 실천하고자 하였다. 홍수전은 토지를 평등하게 배분하는 방법을 하교하면서 모든 백성이 같이 일하고 생활하며 재화를 나누어 쓰되 불평등하거나 혜택을 받지 못하는 백성이 없도록 지시하였으며 재화의 사유를 금지하였다.²²²⁾ 이러한 점은 사회주의적 성격에 가깝고 실제로 중국 공산주의 혁명을 성공시킨 마오쩌둥도 태평천국의 혁명 정신을 높이 평가하였다.²²³⁾

태평천국에서는 남녀 구분 없이 누구나 교육을 받을 수 있었고 과거와 천거를 통해 관직에 나가서 능력과 전공(戰功)을 인정받으면 출신 신분과 관계없이 요직에 등용되었다. 전통사회의 남성 위주 사회적 구조에서 여성의 권리를 향상시키면서 일부다처제를 금지하고 전족(纏足)을 폐기하였

219) 梁發, 앞의 책, p. 5.

220) 햄버그(Hamberg, T) 저·노태구 역, 앞의 책, p. 65.

221) 李海紅·邢戰國, 「太平天國平等思想述要」, 『洛陽工學院學報』 2002年 4期 (洛陽工學院, 2002), p. 20.

222) 洪秀全, 「天朝田畝制度」, 沈雲龍 編 『近代中國史料叢刊』 十一輯 (文海出版社, 1966), p. 100.

223) 박기수, 앞의 논문, pp. 65-66.

으며 관직에 나갈 수 없었던 여자도 교육을 받고 과거에 합격하면 관직에 등용되어 남자와 동일한 대우를 받았다. 이 시기 여자에게 준 가장 높은 관직은 2500명의 병사를 관리하는 9등급 군수(軍帥)였으며 책임과 임무도 동일하여 전투복을 입고 남자와 함께 전투에도 참여했다.²²⁴⁾ 태평천국의 평등주의 이념은 양류청 연화에서 이전 시기 연화에서는 잘 그려지지 않던 소재가 등장하고 많은 종류의 화조화 소재들이 한 화면에 표현된 배경이 된 것으로 판단한다.

농민과 소시민 등 일반 백성들이 주 세력으로 구성된 태평천국은 이들을 위주로 한 민중화 정책을 펴나갔다. 농민들은 중국의 고전과 한자에 대한 지식이 미천하였으며 대부분 문맹이었기 때문에 오랜 기간 소양을 쌓아야 하는 문인화 같은 사대부 예술에 접근하고 감상할 수 없었다. 태평천국은 이들을 위해 관서(官署)의 대문에 편액과 함께 그림을 그려서 관서장의 신분과 관서의 성격을 나타내었고 권축화(卷軸畫)보다는 많은 사람이 볼 수 있게 공공건물 벽에 그림을 그리게 하였으며 그 소재도 일상생활에서 쉽게 접할 수 있는 것들이었다.

벽화 제작에는 예술 감독 부서인 수금아(繡錦衙)의 통제 하에 많은 민간 화가들이 참가하여 민간풍의 그림을 그릴 수 있었다. 소수의 전문 화사(畫士)와 다수의 민간 화공이 주축이 되어 벽화를 제작하였으며 이 결과 붓과 먹을 능숙하게 사용하여 형신을 검비하고 기운이 호방한 그림을 그리기보다는 졸박하고 현란한 색을 사용하여 현실적 소재를 사실적으로 표현하는 데 더 주력하였다.

태평천국 벽화 제작에 참여한 소수의 문인 화가와 전문적인 화가는 화사(畫士)로 분류하였고 나머지는 민간풍의 그림을 그리던 화공(畫工)들로 충당하였다.²²⁵⁾ 그러고도 부족한 인력은 그림에 대해 조금이라도 소양과 경험이 있는 자들을 징집하여 작업에 참여시켰다. 이들은 처음부터 혁명에 참여한 사람도 있지만 천군의 점령지에서 임시로 차출하여 회화 작업

224) 朱小宝, 「浅论太平天国女官制度」, 『陇东学院学报』2012年 6期 (陇东学院: 庆阳, 2012), pp. 38-39.

225) 滌浮道人, 「金陵雜記」, 謝興堯·鄧之誠 編『太平天國資料』三 近代中國史料叢刊續編第三十六輯 (文海出版社: 臺北, 1970), p. 619. “兩湖賊有知畫者, 爲偽綉錦, 擄脅各處并省中畫士, 爲之畫旗、畫傘、畫轎衣, 各賊首巢穴門扇牆壁, 无一不畫, 登高上壁勉爲設色, 筆墨遭難矣”

에 투입된 사람도 많았다.

태평천국 벽화에 동원된 전문적인 화가인 화사로는 오섬(吳蟾), 진송광(陳崇光), 나기(羅琪), 주이(朱彝) 등이 알려져 있다.²²⁶⁾ 이들은 출신이 비루하고 빈곤한 가정 출신으로서 태평천국의 평등사상을 수용하고 그림으로 자신의 소망을 표현하고자 하였다. 오섬은 양주 벽촌 출신으로 양주에서 활동하다가 68세가 되던 1853년 양주를 점거한 천군에 의해 남경으로 소집되어 벽화 작업에 참여하던 중 남경 당자가(堂子街) 왕부 벽화에 있는 산수화 <산정폭포도(山亭瀑布圖)>(도 35)를 그렸다고 한다.²²⁷⁾

도시 빈민 출신이며 오섬의 제자인 진송광(1843~96)은 화조화를 특히 잘 그렸으며 화풍은 당자가 벽화의 <공작모란도(孔雀牡丹圖)>(도 39)를 닮아서 그가 직접 참여한 작품으로 전해지고 있다.²²⁸⁾ 그는 혁명 실패 후 개항후 도시화된 상해를 오가며 그림을 팔아 생계를 유지했다. 황빈홍(黃賓虹)은 1887년 양주에 와서 그에게 직접 화조화를 배웠고, 진송광의 영향을 받은 오창석(吳昌碩)은 필법이 엄정한 그의 그림을 높이 평가하였다.²²⁹⁾ 혁명은 실패했지만 태평천국에 참가했던 화가들의 예술세계는 회화를 민간의 취향과 결합하는 경향이 많았던 해상화파(海上畫派) 화가들에게 영향을 미치고 있었다.²³⁰⁾ 나기는 안휘성 흡현(歙縣) 출신으로 천군이 안휘성을 점령한 후 그의 주도로 화조화 벽화를 그렸다고 한다. 황빈홍도 그의 저서 『홍로화담(虹廬畫談)』에서 나기의 화조화가 뛰어나다고 하였다. 김화에서 활동 중 천군의 청으로 벽화를 그린 주이는 화훼영모화를 주로 그린 것으로 알려져 있다.²³¹⁾

이들은 모두가 강소성, 안휘성, 절강성 사람들로써 사회적으로 그다지 풍요롭지 못한 생활을 하였으며 신분 역시 미천하였기 때문에 평등사상을 주장하는 태평천국 활동에 호의적이었으며 강제로 동원되기 보다는 자발적이거나 초청을 받아 태평천국에서 활동을 하였다. 그들이 그린 그림은

226) 林樹中, 「參加太平天國革命的畫家及其作品」, 『南京藝術學院學報-音樂與表演版』(1980), pp. 86-91.

227) 朱泚, 「太平天國與早期海上畫派」, 『東南文化』(南京博物院 2008), p. 67.

228) 淦生, 「晚清揚州平民畫家陳崇光」, 『揚州師院學報』社會科學版(1981), p. 142.

229) 朱泚, 앞의 논문, p. 67.

230) 김현권, 「清代 海派화풍의 수용과 변천」, 『미술사학연구』(한국미술사학회, 1998), p. 94.

231) 林樹中, 앞의 논문, p. 91.

대부분 산수화와 화조화이며 화조화가 더 많다. 이것은 당시 산수화가 퇴조하고 화조화가 유행하는 세대를 반영한 결과이다.

전문화가 이외에 많은 현지의 민간 화가들도 태평천국의 벽화 작업에 참여하였다. 영안(永安)의 임시 천조궁 벽화는 현지의 화공들이 그렸으며, 소주 충왕부 벽화를 그린 사람은 소주에서 활동한 화공들이었고, 소흥 벽화를 그린 사람은 선박에 그림을 그리던 민간 화공 장보경(張寶慶)이었다.

양주에서 사당 벽화를 그리던 민간 화공인 이광제(李匡濟), 정장춘(鄭長春), 홍복상(洪福祥) 등은 남경으로 동원되어 천왕부와 왕부에서 벽화를 그렸다. 이광제는 닭을 잘 그렸다고 하며, 정장춘은 양주 성황묘에서 24쪽의 벽화를 그렸으며, 홍복상 역시 양주에서 사당 그림을 그리다가 남경으로 와서 벽화 작업에도 참여했다.²³²⁾ 이외에도 가흥, 김화, 상숙(常熟), 무석(無錫) 등에서 벽화를 그린 사람들은 대부분 현지에서 활동하던 민간 화공이었다.²³³⁾ 태평천국에서 그림을 그리지는 않았지만 민간화가 출신인 임백년(任伯年, 1840~96)도 혁명에 가담하여 직접 전투에도 참여하였다가 혁명 실패 후 상해에서 해상화파 화가로 활동하였다.²³⁴⁾

이들 진보적인 화사와 민간 화공들이 벽화에 참여하였기 때문에 벽화에는 민간에 잘 알려지고 친숙한 소재들을 사용할 수 있었다. 화풍도 형식을 겸비한 사의적인 표현보다 사실적이면서도 줄박하게 표현하였다. 벽화를 그리면서도 액자처럼 테두리와 고리를 그려서 고급 회화 작품처럼 보이게 하는 민간 회화방식을 구사하였다. 이들은 태평천국의 전통문화 배척과 우상숭배 금지 그리고 평등주의를 받아들였고 그대로 그림에 표현하려고 노력한 듯하다.

태평천국은 그들의 이념과 정책을 조형예술로 표현하려고 하였다. “항상 위정자들은 그들의 권위 혹은 권력을 백성들에게 보여주고, 정치적 권력의 행사를 효과적으로 이해시키고 권력의 유지를 미화하고 정당화시키고자 조형이미지를 활용하곤 하였다.”²³⁵⁾ 또 통치자들은 정치적 목적을

232) 林樹中, 앞의 논문, p. 86.

233) 林樹中, 앞의 논문, pp. 86-87.

234) 河榮坡, 「海上畫派花鳥畫의 造形性研究 - 任伯年・盧谷・吳昌碩을 중심으로」, 『한국사상과 문화』 59 (한국사상문화학회, 2011), p. 419.

235) 고연희, 「韓·中 翎毛花草畫의 政治的 性格」, p. 12.

위해 예술을 제약하고 간섭하기도 하였다. 영국의 청교도혁명(1641~60)을 주도한 크롬웰(Oliver Cromwell, 1599~1658)은 세속적 상상력이 인간을 육욕적이고 관능적인 세계로 유혹하고, 종교적 신념과 믿음이라는 청결한 정신을 오염시키거나 약화시킨다고 생각하였으며, 그리하여 금욕적 생활에 반하는 조형예술과 문학을 부정하는가 하면 동상이나 조각된 우상들을 배척하였던 것이다.²³⁶⁾ 이와 마찬가지로 태평천국도 짧은 혁명 기간이었지만 그 이념과 정책을 반영한 대문그림과 벽화를 그리게 하였고 복식문양을 사용하였으며 이념과 배치되는 예술행위를 통제하였다.

2. 태평천국 시기 회화의 특색

태평천국의 각급 관서(官署)의 대문에는 관서의 성격과 신분을 알리기 위해 각종 동물을 그렸으며 벽화에는 민간풍의 화조화를 많이 그렸다. 관복식에는 화조화를 연상하게 하는 다양한 문양을 사용하여 관리의 신분을 구별하였다. 태평천국 시기 회화는 인물 묘사를 억제하였으며 심지어 병사가 없는 전쟁도까지 그려졌다. 태평천국의 이념과 정책의 영향을 받은 이 시기 회화의 양상과 특징을 알아본다.

1) 관서의 표장(標章)과 관리의 복식문양

태평천국 시기의 회화는 대부분 사람들의 왕래가 많은 관공서의 벽과 대문에 그려졌다. 태평천국의 구성원 대부분은 문화 수준이 낮은 농민들이었으며 이들이 그림을 감상할 수 있었던 곳은 대중이 쉽게 드나들 수 있었던 사찰과 도관 같은 공공기관의 벽화뿐이었다. 많은 양의 벽화가 관서 건물의 벽과 문에 그려진 점은 태평천국의 주 담당자인 농민 대중들을 위한 조치였으며, 그려진 그림도 누구나 쉽게 이해할 수 있고 공감하는 소재를 가지고 민간풍으로 그려졌다.

태평천국 시기 벽화와 문 그림을 목격한 기록에 의하면 남경만 하더라

236) Abrams, M. H. et al. ed, *The Norton Anthology of English Literature*, 4th ed, Vol. 1 (New York & London: W. W. Norton & Company, 1979), p. 1053.

도 천조궁(天朝宮)을 포함하여 천여 곳에 이르는 왕부(王府) 및 각 관서의 벽과 대문에 그림이 없는 곳이 없다고 하였다.²³⁷⁾ 그러나 지금은 양측의 공방전 사이에서 자행된 방화와 파괴를 겨우 면한 몇 군데의 벽화만 볼 수 있을 뿐이다. 기록과 실물 모두 태평천국 시대의 회화를 설명하기에는 한계가 있지만 먼저 단편적인 기록을 정리한다.

『홍양유사(洪楊遺事)』에서 오지(五知)는 홍수전의 거처인 천경(天京, 남경) “천조궁(天朝宮)의 남쪽 문을 천조문(天朝門)이라고 하는데 문에 황색 비단을 붙이고 쌍룡 쌍봉을 그렸고 금으로 도금한 문고리 등이 오색찬란하여 화려하기가 그지없다”고 하였다.²³⁸⁾ 정수존(丁守存)은 『종군일기(從軍日記)』에서 홍수전이 남경에 입성하기 전에 거주하였던 영안(永安)의 천조궁 문에는 황색바탕에 용과 호랑이를 그렸다고 하였다.²³⁹⁾

태평천국 시기 남경을 목격한 척부도인(滌浮道人)은 『금릉잡기(金陵雜記)』에서 “그들의 제도에 의하면 홍수전의 (천조궁) 문에는 쌍봉을 그리고 봉문(鳳門)이라고 불렀으며, 양수청(楊秀清, 東王)과 위창휘(韋昌輝, 北王)의 왕부(王府) 문에는 용과 호랑이를, 승상(丞相)의 문에는 코끼리를 그리고 이하 관서에는 사자, 표범, 사슴, 토끼를 그렸으며, 벽에는 기러기, 거위, 오리 등을 그렸으나 사람은 그리지 못하게 하였다”고 하였다.²⁴⁰⁾ 또 익왕(翼王) 석달개(石達開)의 거처 문 그림 역시 위창휘와 같으며, 진일강(秦日綱)이 천관승상(天官丞相)이었을 때의 관부 “대문에는 쌍코끼리가 그려졌고, 천관승상 진승용(陳承瑑)의 관아 대문에도 쌍코끼리를 그리고 청당 결방 문에는 용이 그려져 있으며 좌우에는 황색 바탕에 꽃, 새, 물고기, 기러기가 그려져 있고 네 벽은 모두 붉은 색인데 그 위에 닭, 물고기, 거위, 봉황이 그려져 있다”고 하였다. 또 “하관승상(夏官丞相) 황옥곤(黃玉崑)의 관서 문과 전당의 문은 진승용의 관서와 같다”고 하였다.²⁴¹⁾

237) 滌浮道人, 앞의 문서, p. 619. “各賊首巢穴門扇牆壁, 无一不畫”

238) 蜀北五知, 「洪楊遺事」, 王有立 編『太平天國叢書十三種』中華文史叢書之六十(華文書局, 1938), p. 123. “向南開門曰天朝門, 門扇以黃緞裱糊繪雙龍雙鳳金湍獸環五色繽紛侈麗無匹”

239) 丁守存, 『從軍日記』. “入縣署, 則黃紙裱牆, 並有懸額二三四朝門字樣. 門內塗黃對畫龍虎”. 張鐵寶·范文南, 『太平天國壁畫全集』上(遼寧美術出版社: 沈陽, 2011), p. 14에서 재인용.

240) 滌浮道人, 앞의 문서, p. 619. “畫亦有偽制如洪逆之門畫雙鳳謂之鳳門, 楊韋之門畫龍虎偽丞相之門畫象, 以下畫獅豹鹿兔牆壁畫雁鵝鴨等類, 不准繪人物”

241) 滌浮道人, 앞의 문서, pp. 629-631. “(天官丞相陳承瑑衙)門上畫双象大堂暖閣門繪龍, 兩傍塗黃色

태평천국의 주요 인물, 관제, 군제, 예제를 포함하여 태평천국에 대한 광범위한 정보를 수집한 호북성 군관 장덕건(張德堅)이 편찬한 『적정회찬(賊情彙纂)』에서도 “천조궁 남문인 천조문에는 황색비단으로 표구하여 그 위에 쌍룡과 쌍봉을 그렸고, 금 문고리로 치장하는 등 사치스럽기 이를 데가 없다”고 하고, “동왕 양수청과 서왕(西王) 소조귀(蕭朝貴)의 문은 동환(銅環)으로 장식한 대문에 용과 봉황을 한 마리씩 그렸으며, 나머지 왕인 남왕(南王), 북왕(北王), 익왕(翼王), 연왕(燕王), 예왕(豫王)의 대문에는 용과 호랑이가 한 마리씩 그려져 있다”고 하였다.²⁴²⁾ 또 “국백(國伯) 국종(國宗)과 각 후(侯)들의 대문에도 용과 호랑이를 그렸고, 승상(丞相)은 호랑이를, 점검(點檢)과 지휘(指揮)부터 총제(總制)까지는 사슴을, 감군(監軍)에서 양사마(兩司馬)까지는 표범을 그리는데 감군과 군수(軍帥)는 구름을 밟고 선 표범을, 사수(師帥) 이하 양사마까지는 산 언덕(山岡)을 밟고 있는 표범을 그렸으며, 승상 이하 군수의 공당에는 용을 그렸고, 사수에서 양사마까지 공당에는 호랑이를 그렸다”고 하였다.²⁴³⁾

『금릉계갑기사략(金陵癸甲紀事略)』에서 사개학(謝介鶴)은 “남경 각 왕부의 대문에는 금으로 용과 호랑이를 그리고, 조벽(照壁)에는 오채색으로 된 용과 호랑이를 그렸으며, 관아에는 관등에 따라 후(侯)는 봉황을 상(相)은 코끼리를 그렸다”고 하였고,²⁴⁴⁾ 『금릉성잡기략(金陵省雜紀略)』에서는 “금릉 동왕부의 천정에 용과 봉황이 그려져 있다”고 하였다.²⁴⁵⁾

영국인 Blakiston(중국어명: 福禮賜)이 기록한 『천경유기(天京遊記)』에서

繪花鳥魚雁四壁紅色亦繪鷄鵝魚鳳---(夏官丞相黃玉崑衙)頭二門暖閣彩繪陳設亦如陳承塔處--(天京各府衙壁畫)門扇牆壁無一不畫”

242) 張德堅, 「賊情彙纂」, 謝興堯·鄧之誠 編『太平天國資料』三 近代中國史料叢刊續編 三十六輯(文海出版社, 1970), pp. 164-165. “(偽宮室)向南開門, 門扇以黃緞裱糊繪雙龍雙鳳, 金滙獸環五色繽粉侈麗無匹, (東王楊秀清)大門亦糊黃緞并用銅環, 彩畫則止一龍一鳳, (西王府)門畫一龍一鳳東王同, (他如南北翼及燕豫五偽王)則畫一龍一虎”

243) 張德堅, 앞의 문서, pp. 164-165. “(國伯國宗及各偽侯)亦畫龍虎而所據之第則又謂之衙. (丞相)書象, (檢點指揮至總制)俱畫鹿, (監軍下至兩司馬)則畫豹但監軍軍帥畫豹踏雲, 師帥至兩司馬雖亦畫豹則踏山岡, (丞相至軍帥公堂)畫龍, (師帥至兩司馬公堂)一概畫虎”

244) 謝介鶴, 「金陵癸甲紀事略」, 謝興堯 編『太平天國叢書十三種』二輯 近代中國史料叢刊 三十輯(文海出版社, 1966), pp. 186-187. “賊之偽府衙, 如賊王居偽各府, 賊官居偽各衙, 偽府大門用金描龍虎--照壁以五彩繪龍虎--偽衙偽侯畫鳳偽相畫象”

245) 張汝南, 「金陵省雜紀略」, 謝興堯·鄧之誠 編『太平天國資料』三 近代中國史料叢刊續編第三十六輯(文海出版社: 臺北, 1970), p. 705. “窗檻塗黃油, 望板畫龍鳳”

는 “(천조궁)의 긴 황색 조벽에는 황색 바탕에 괴이한 용들이 그려져 있으며” 홍인간 간왕부(洪仁玕 干王府)에는 “큰 조벽에 용, 봉황, 당나귀, 물고기의 형상이 그려져 있다”고 하였다.²⁴⁶⁾ 오소기(吳紹箕)는 『사몽회담(四夢彙談)』에서 남경 천조궁의 벽화에는 “새와 화초를 그렸는데 색을 아주 정교하게 칠했다”고 하였으며,²⁴⁷⁾ 『갑자동위부금릉서견(甲子冬闈赴金陵書見)』에서 모상린(毛祥麟)은 “남경 천조궁의 전당은 넓고 높았으며 들보와 마룻대마다 붉은색 금을 칠했고 용과 봉황으로 장식하였으며 네 벽면에는 용, 호랑이, 사자, 코끼리를 채색으로 화려하게 그렸다”고 하였다. 또 금릉(金陵, 남경)에 있는 각 관서마다 새와 동물을 벽에 그렸다고 하였다.²⁴⁸⁾

천경(남경)을 벗어난 지역에서도 유사한 기록들이 존재한다. 유공무(俞功懋)가 절강성 가흥(嘉興)에서 벽화를 보고 기록한 『탐혈기략(探穴紀略)』에서는 “네 벽은 온통 용과 코끼리를 그렸는데 절묘하고 화려하다”라고 하였다.²⁴⁹⁾ 『피구일기(避寇日記)』에서 심재(沈梓)는 청군이 수복한 가흥에 있는 태평천국 관서의 문과 건물에 “용과 호랑이를 그렸고 청당 양쪽에는 용, 표범, 사자, 코끼리를 화려한 채색으로 그렸다”고 하였다.²⁵⁰⁾ 『미충세계(微蟲世界)』를 기록한 장대야(張大野)는 절강성 소흥(紹興)이 청군에 의해 수복된 후 자신의 집이 소흥을 통치한 여광전(余光前)의 저택으로 사용되었다는 것을 알았다. 자신의 집 벽에 사자, 코끼리, 용, 호랑이 등이 그려져 있는 것을 보고 꼭 사당 같다고 하였다.²⁵¹⁾ 기록에 등장하는 관서의 대문그림과 벽화의 소재와 그려진 장소를 도표로 정리하면 <표 5>와 같다.

먼저 대문그림에 관한 기록을 정리해 보면 대문그림은 관서장의 신분에

246) Blakiston(富禮賜) 著·簡又文 譯, 앞의 책, pp. 948-954. “(天朝宮壁)在宮之前門有黃色大照壁長約三百碼上圖醜怪不堪之龍多條, (干王府)中有一大照壁上繪龍鳳驢魚等形”,

247) 吳紹箕, 『四夢彙談』. “四壁畫禽鳥花草設色極工”. 張鐵寶·范文南, 앞의 책, p. 15에서 재인용.

248) 毛祥麟, 『甲子冬闈赴金陵書見』. “(天朝宮殿)殿尤高廣梁棟俱塗赤金文以龍鳳光耀射目, 四壁彩畫龍虎獅象, (官署)門內牆壁皆彩畫獸鳥”. 張鐵寶·范文南, 앞의 책, p. 15에서 재인용.

249) 俞功懋, 『探穴紀略』. “四壁龍象塗飾絕華”. 張鐵寶·范文南, 앞의 책, p. 15에서 재인용.

250) 沈梓, 「避寇日記」, 罗儿纲·王庆成 编『太平天国』八 中国近代史资料丛刊续编(广西师范大学出版社·桂林, 2004), pp. 249-250. “善后總局在徐誦畬宅內, 大畫龍虎, 門廳屋皆畫龍虎, 廳室兩旁畫龍豹獅象---廳上亦各畫五彩”

251) 張大野, 『微蟲世界』. “四壁彩畫皆獅象龍虎若祠廟”. 張鐵寶·范文南, 앞의 책, p. 16에서 재인용.

<표 5> 기록에 나타난 太平天國 관서 대문그림과 壁畫

	지역	장소	출전	장소) 소재
1	南京	天朝宮	洪楊遺事	大門) 雙龍, 雙鳳
2	廣西永安	天朝宮	從軍日記	大門) 龍, 虎
3	南京	天朝宮	金陵雜記	大門) 雙鳳
4	南京	東王 楊秀清 北王 韋昌輝 翼王 石達介	金陵雜記	大門) 龍, 虎
5	南京	天官丞相 夏官丞相	金陵雜記	大門) 雙象 殿堂門) 龍 門壁) 花, 鳥, 魚, 雁 壁) 鷄, 鵝, 魚 鳳
6	南京	一般官府	金陵雜記	壁) 魚, 雁, 鵝, 鴨
7	南京	下級官衙	金陵雜記	大門) 獅, 豹, 鹿, 兔
8	南京	天朝宮	賊情彙纂	大門) 雙龍, 雙鳳
9	南京	東王, 西王	賊情彙纂	大門) 一龍, 一鳳
10	南京	南王, 北王, 翼王, 燕王, 豫王, 國伯, 國宗, 侯	賊情彙纂	大門) 一龍, 一鳳
11	南京	丞相	賊情彙纂	大門) 象
12	南京	檢點, 指揮, 總制	賊情彙纂	大門) 鹿
13	南京	監軍-兩司馬	賊情彙纂	大門) 豹(踏雲); 監軍-軍帥 豹(踏山岡); 師帥-兩司馬
14	南京	丞相-軍帥	賊情彙纂	公堂) 龍
15	南京	師帥-兩司馬	賊情彙纂	公堂) 虎
16	南京	王府	金陵癸甲記事略	大門) 龍, 虎 (金色) 照壁) 龍, 虎 (彩色)

17	南京	侯, 相	金陵癸甲記事略	大門) 鳳(侯), 象(相)
18	南京	東王府	金陵省雜記略	望板) 龍, 鳳
19	南京	天朝宮	天京遊記	照壁) 龍
20	南京	千王府	天京遊記	照壁) 龍, 鳳, 驢, 魚
21	南京	天朝宮	四夢彙談	宮壁) 鳥, 花草
22	南京	天朝宮	甲子冬闈赴金陵 書見	梁棟) 龍, 鳳凰 宮壁) 龍, 虎, 獅, 象
23	南京	官衙	甲子冬闈赴金陵 書見	牆壁) 禽獸
24	浙江嘉興	官衙	探穴紀略	照壁) 龍, 象
25	浙江嘉興	官衙	避寇日記	大門) 龍, 虎 廳堂壁) 龍, 豹, 獅, 象
26	浙江紹興	官衙	微蟲世界	照壁) 獅, 象, 龍, 虎

따라 소재가 정해진 것을 알 수 있다. 아직 천왕으로 등극하기 전인 영안주의 천조궁(天朝宮)에는 용과 호랑이를 그렸으나 천왕이 된 홍수전의 남경 거처인 천조궁의 문에는 쌍룡 쌍봉(雙龍雙鳳)을 그렸다. 용과 호랑이는 남경에서는 동왕(東王), 서왕(西王)을 제외한 각 왕부(王符)의 대문에 그렸고 동왕과 서왕의 문에는 용과 봉황을 그렸다.

관찰자에 따라서 그림의 소재가 다소 차이가 난다. 『홍양유사』와 『적정회찬』에서는 천조궁의 대문 그림이 쌍봉과 쌍룡으로 그려졌다고 하였는데 『금릉잡기』에는 쌍봉만 기록되어 있다. 이것은 큰 건물의 문짝이 두 짝인 집에 비추어 보아서 쌍봉만 언급한 것은 문의 한 쪽만 보고 기록한 『금릉잡기』 저자의 오류로 보인다.

왕부(王府)는 천왕이 임명한 왕들이 거처하는 건물로서 초기에는 7명에게 왕 작위를 주었지만 후기에는 홍수전의 친족을 포함하여 십여 명에게 추가로 수여하였다. 왕 작위를 받았지만 관등에 따라서 서열에 차이가 난다. 최상위 서열의 왕은 동왕과 서왕으로 이들의 문에는 용과 봉황을 한

마리씩 그렸고 나머지 왕들과 국백(國伯), 국종(國宗) 그리고 후(侯)까지는 용과 호랑이를 그렸다.

태평천국의 관료 계급 체계는 천왕 아래 모두 13개 관급과 16개의 관등으로 구성되었다<표 6>. 16관등 중 6등인 승상(丞相)의 문에는 쌍 코끼리를 그렸고, 그 이하 관등에 따라 관서의 대문에는 사자, 표범, 사슴, 토끼를 그렸다. 그러나 관등과 대문 그림을 대응하는 방식에서 『금릉잡기』와 『적정회찬』 간 다소 다르게 기록하였다. 『금릉잡기』에서는 7등급인 점검(點檢) 이하에서 마지막 16등급인 양사마(兩司馬)까지 관등의 구분 없이 사자, 표범, 사슴, 토끼라고 하였다. 이에 비해 『적정회찬』에서는 7등급인 점검 이하 10등급인 총제까지 사슴을, 그 이하 등급에는 표범을 그렸다고 하였다.

관등의 고하에 따라서 동물 속성상 상위 관등일수록 전설상의 서수(瑞獸)이거나 위력이 강한 동물을 배치하는 것이 자연스럽다. 명·청 시대 무관 복장의 흉배문양에는 1등부터 기린, 사자, 표범, 호랑이, 곰, 표(彪), 물소, 해마(海馬) 순서로 표현하였다. 해마를 제외하면 모두 육상 동물이며 상위부터 서수로 시작하여 위력이 강한 동물부터 적용하였다. 『적정회찬』과 같이 사슴이나 토끼보다 더 위력이 강한 표범을 하위 관등에 배치한 것은 이러한 경향에 어긋난 배열법이며 관행상 납득할 수 없다. 따라서 점검 이하 하위 관등의 관서 대문 그림은 『적정회찬』보다 『금릉잡기』의 기록이 더 신뢰할 만하다.

단순하게 동물만 사용하지 않고 자연 요소를 부가하여 관등을 표현한 것도 알 수 있다. 『적정회찬』에서 표범을 그리는 방법을 두 가지로 나누었는데 감군(監軍)과 군수(軍帥)는 구름을 밟고 있는 표범을 그렸고 그 이하 양사마까지는 산언덕을 밟고 선 표범을 그렸다. 같은 동물을 그리면서도 다른 배경과 소재를 조합하여 세분화된 관등을 구별한 것으로 보아 표범 말고도 사자, 사슴, 토끼 역시 산과 구름 같은 자연 요소를 부가하여 관등을 표시했을 것이다. 자료를 통해 본 관등과 대문그림 내용을 정리하면 <표 6>과 같다.

이상 관서 대문그림을 정리하면, 대문그림은 신분에 따라 소재를 구별하고 있어서 대문에 그려진 동물은 그 관서장의 신분을 표시하고 있다.

<표 6> 官等과 대문그림

官等	관명(왕위)	대문그림 소재	
		金陵雜記 ²⁵²⁾	賊情彙纂 ²⁵³⁾
	天王	鳳凰	雙龍雙鳳
1	又正軍師(東王, 西王)	龍 虎	一龍一鳳
2	又副軍師(南王, 北王)		一龍一虎
3	主將(翼王, 天德王)		
4	天燕(燕王), 天豫(豫王), 國宗		
5	天侯		
6	丞相	象	象
7	點檢	獅 豹 鹿 兔	鹿
8	指揮		
9	將軍		
10	總制		
11	監軍		豹踏雲
12	軍師		
13	師帥		豹踏山岡
14	旅帥		
15	卒長		
16	兩司馬		

그림을 대문에 그린 것은 건물마다 한자를 적은 편액을 문에 걸어 놓았겠지만 문자를 모르는 대다수의 사람들을 위해서 동물을 소재로 한 그림으

252) 滌浮道人, 앞의 문서, p. 619-631.

253) 張德堅, 앞의 문서, pp. 164-165.

로 관서의 성격을 표현한 것이다. 문자를 모르는 사람들은 대문만 봐도 해당 관서가 어떤 업무를 어느 수준에서 처리할 수 있는지 개략적이지만 용이하게 파악할 수 있게 된다.

또 동물을 관서장의 상징물로 사용하면서도 민간에서 친숙한 동물을 사용하였다. 중국 전통 왕조나 조선시대의 관복식 문양에는 민간에서 잘 알 수 없는 서수들이 등장한다. 서수 중에서 용과 봉황은 민간에서도 잘 알려진 동물이지만 기린, 해치, 이무기〔鱗〕 같이 민간에서 잘 접할 수 없거나 알려지지 않은 동물은 태평천국에서는 사용하지 않았다. 태평천국 혁명의 주 세력이 식자층이 아닌 일반 백성이었기 때문이었다.

태평천국 제왕과 관리들의 신분 구별을 위해 복식에도 다양한 동식물 문양으로 장식하였고, 동일한 동물을 소재로 사용하면서도 다른 소재와의 배합을 달리하여 신분을 구별하였다. 다양한 동식물 소재와 배경은 마치 화조화나 산수화를 연상하게 한다. 태평천국의 복식 문양은 대문 그림처럼 화조화 소재를 실용적으로 사용한 면을 보여주고 있다.

태평천국 천왕과 관리의 복장은 전포아(典袍衙)와 수금아에서 제작하였다.²⁵⁴⁾ 수금아는 또한 벽화 제작을 책임지는 부서였다. 벽화 제작과 복식 제조의 두 영역이 동일한 부서에 속한 것이다. 청 조정에서 황제를 포함한 궁내인들의 복장은 내무부(內務府)와 상의감(尙衣監)으로 분리해 제작하였다. 즉 내무부에서는 화사를 시켜 문양을 그리게 하고 황제의 인가를 받아 상의원에서 옷을 제작하는 것이 일반적이었으나 태평천국에서는 이 두 과정이 동일한 기관에서 이루어졌다. 이러한 점은 복식 문양과 벽화 그림의 소재가 동일한 의미와 상징성을 가지는 것이 아닌지 생각하게 한다. 이에 대한 구체적인 언급은 없으나 한 공간에서 화공과 수공(繡工) 간에 문양 소재와 상징하는 바를 공유했을 가능성이 있다.

태평천국의 관복식에 대한 기록은 두 가지가 전하며 실물은 거의 남아 있지 않다. 기록의 하나는 청군의 관료인 장덕견(張德堅)이 순포관(巡捕官)으로 복무하면서 천군의 정보를 방대하게 수집한 「적정회찬(賊情彙纂)」이며 다른 하나는 생원인 사개학(謝介鶴)이 천군에게 잡혀 포로로 남경에서 지내다가 탈출한 후 겪었던 일들을 기록한 「금릉계갑기사략(金

254) 張德堅, 앞의 문서, p. 177. “如帽之制皆由各典袍衙繡錦衙, 製造此僞服之制也”

陵癸甲紀事略)」이다.

천군이 남경에 입성하기 전 초기에는 모두 옷에 황색 천을 꿰매어 청군과 구별하였으며 신분을 구별하기 위해 두건의 색을 달리하였을 뿐이었다. 신병은 자홍색 포(布)로, 여수(旅帥) 이하는 황색 포, 그 이상은 황색 비단으로 두건을 사용하였으며 일반인은 남색 포만 사용하게 하였다. 제왕들은 홍포(紅袍)와 홍색 풍모(風帽)만 갖추어 신분을 표시하다가 전투 시에는 간편한 짧은 옷을 입었다.

「적정회찬」에 의하면 태평천국의 관복제는 황룡포(黃龍袍)와 홍포(紅袍), 그리고 황마괘(黃馬褂)²⁵⁵⁾로 단순하게 구성되었다. 포는 소매가 좁고 홀깃의 원령(圓領)으로 되었으며 천왕 홍수전의 황단포(黃緞袍)에는 용 9조(條)를 수놓았다. 동왕 양수청(楊秀清)의 황포에는 8조, 익왕 석달개(石達開)는 7조, 연왕 진일강(秦日綱)과 예왕 호이황(胡以晃), 그리고 국종은 5조, 천후와 승상은 4조의 용을 수놓았으며 점검은 용 문양이 없는 황포만 입었고 지휘 이하 양사마는 모두 문양 없는 홍포만 입었다. 구별이 되지 않는 등급 간은 다시 마괘의 색과 문양으로 분별하였다.

천왕의 황마괘에는 8개의 단룡(團龍)과 가운데 다시 용 한조를 넣어 총 9조의 용을 수놓았다. 동왕은 8 단룡을, 기타 왕과 국종은 4 단룡을, 천후 이하 지휘까지는 황마괘에 양(兩) 단룡을 표시하였다. 장군, 총제, 감군은 황마괘의 앞뒤로 각각 모란을 이단(二團) 수놓았다. 군수, 사수, 여수는 홍마괘에 모란을, 졸장과 양사마의 홍마괘에는 원안에 관명만 기재하였다. 즉 관등과 관급을 구분하는 복식 중 포와 마괘는 주로 용의 수를 가지고 분별하였으며, 하위 관등에서는 용 대신에 모란으로 표시하였다.²⁵⁶⁾

모자는 직급이 복잡하게 분화되기 전에는 풍모(風帽)로만 신분을 구별하였다. 풍모는 원래 겨울에 쓰는 모자이지만 당시에는 계절에 관계없이 착용하였다. 왕은 금홍색의 풍모를 썼고 그 이하는 홍색 풍모만 쓰게 하였으며 모액(帽額)에 관명을 문자로 수를 놓아 표시하였고 직급이 없으면 풍모를 쓰지 못하게 하였다.

남경에 입성하고 관모제도를 구체적으로 정비하였다. 포(袍)와 마괘 복

255) 마괘(馬褂)는 허리보다 짧은 옷옷을 말하며 우리나라 마고자와 비슷하다.

256) 張德堅, 앞의 문서, p. 177.

식에 비해 관모(冠帽)의 표현은 더욱 다양한 화조화 소재를 사용하였다. 연회와 조회에 착용하는 관모를 각모(角帽)라고 하였다. 제왕(諸王)들의 각모를 금관이라고 불렀고, 이하 관원들의 각모는 조모(朝帽)라고 하였다. 금관은 종이로 골을 세우고 형체를 만들어 용과 봉황을 오려 붙이고 금박을 입혀 경극 배우의 복장처럼 화려하게 장식하였다.²⁵⁷⁾

천왕의 금관에는 쌍룡 쌍봉의 형상을 붙이고 구슬을 물고 있는 봉황의 입에서 끈이 나오도록 하였다. 전면에 두르는 모액(帽額)에도 쌍룡 쌍봉을 수놓았고 그 아래위로 ‘만천성두(滿天星斗)’와 ‘일통산하(一統山河)’를 수놓았고 가운데는 금색으로 ‘천왕(天王)’ 두 자를 넣었다(도 32). 만천성두는 밤하늘에 가득한 별을 말하며 천하 지존임을 상징한다. 일통산하는 천하를 통일한다는 뜻이며 태평천국이 전 중국을 지배하고자 하는 바람이 담겨있다. 천왕의 모액은 그림을 보는 듯한 느낌을 준다.²⁵⁸⁾

동왕 양수청의 금관에는 두 마리의 용과 봉황 한 마리를 부착하였고 모액에는 쌍룡과 단봉(單鳳)을 수놓았으며 그 가운데에 글자로 관명을 표시하였다. 북왕 위창휘와 익왕 석달개의 금관과 모액 역시 동왕과 같은 쌍룡 단봉이다. 그러나 봉황을 수놓았지만 세 사람 왕의 모액은 관등에 따라 조금 다르다. 동왕의 봉황은 구름을 배경으로 하고 있으며, 북왕은 산, 익왕은 나비와 모란을 배경으로 하고 있다. 동일한 왕이지만 관등의 서열을 구별하기 위해 봉황의 배경을 달리한 것이다.

국종의 조모는 제왕들의 금관과 같은 형식으로 되었고 천후와 승상의 조모 역시 쌍룡 단봉을 부착하였지만 용의 머리가 아래로 향하고 있어서 왕들의 용과 구별된다. 모액에는 많은 나비가 구름 속에서 날고 있는 모습〔百蝶穿雲中〕을 표현하였다.

점검 이하 양사마의 조모 상부에는 동물의 머리 모양을 부착하였다. 점검과 지휘의 조모에는 사자가 있고 좌우에 용 한 마리씩을 배치하였으며 그 사이에 봉황 한 마리를 넣었고, 모액에는 꽃 사이에서 날아다니는 많은 나비〔百蝶穿花〕를 표현하였다. 장군과 총제의 조모에는 봉황이 사라지고 모정에 기린을 넣었으며 용은 반룡(蟠龍)으로 변하였다. 모액에는 박

257) 王文濡, 『太平天國野史』二 (江蘇廣陵古籍刻印社, 1993), p. 192.

258) 張德堅, 앞의 문서, p. 175.

쥐들이 구름 사이를 나는 모습〔百蝠穿雲〕을 수놓았다. 감군과 군수의 조모에는 기린 대신에 호랑이로 대체되었으며, 모액에는 꽃들을 배경으로 날아다니는 많은 박쥐〔百蝠穿花〕를 수놓았다.

사수 조모의 쌍룡은 5조의 발톱이 4조로 변한다. 모정에는 표범이 부착되고 모액에는 채운(彩雲)이 자리 잡았다. 여수 조모에는 용이 사라지고 모정에 곶을 부착하였으며 모액에는 모란을 수놓았다. 졸장의 조모에는 점호랑이〔彪〕가 있고 모액에는 연꽃을 표현하였다. 양사마의 모정에는 물소를 붙이고 모액에는 국화를 수놓았다.²⁵⁹⁾

추울 때 착용하는 풍모와 여름에 쓰는 양모(涼帽)에도 각모와 같은 문양을 사용하였다. 천왕의 풍모에는 쌍룡 쌍봉과 위와 아래에 각각 ‘만천성두’와 ‘일통산하’를 표현하였다. 왕과 관원들의 풍모에도 각모에서 사용한 문양을 그대로 사용하였다. 전투를 할 때는 머리를 보호하기 위해 대나무로 제작한 호모(號帽)를 착용하였다. 호모가 관등에 따라 어떻게 복제(服制)를 적용했는지는 알 수 없지만 「적정휘찬」의 저자가 호모를 보고 그린 그림을 보면 ‘태평천국’ 네 글자의 배경에는 꽃과 구름이 보인다(도 33).²⁶⁰⁾ 전투를 할 때 착용하는 호모에서조차 화조화나 산수화풍과 닮은 그림을 표현한 것을 보면 이들이 화조화 소재들을 얼마나 적극적으로 활용하려고 했는지를 알 수 있으며 동식물 소재 속에 상징성이 있었을 것이란 추측을 하게 한다. 복식제에 대한 또 다른 자료인 「금릉계갑기사략」에서는 관모의 동물문양도 기린과 사자의 서열이 바뀌어 있고 학이 등장한다.²⁶¹⁾ 이 두 자료를 토대로 하여 신분별 모자에 사용한 문양을 <표 7>로 정리하였다.

이와 같이 태평천국의 복식 문양에도 대문그림처럼 다양한 동식물이 등장하며 모자, 포, 마괘(馬褂) 그리고 신발에까지 색과 무늬를 규정하였다. 옷을 장식하는 것은 주로 용, 봉황, 모란 등으로 비교적 단순한데 비해 관

259) 張德堅, 앞의 문서, pp. 172-178.

260) 張德堅, 앞의 문서, p. 148.

261) 謝介鶴, 「金陵癸甲紀事略」, 『太平天國資料』(文海出版社: 臺北, 1970), p. 657. “賊之偽服色, 如偽王帽用龍鳳, 馬褂袍靴繡龍鳳不拘, 偽侯相帽用鳳, 偽檢指帽用麟, 袍帶俱黃色, 雜職紅色, 馬褂均黃色靴皆紅色, 偽將軍偽總制帽爲獅, 偽監軍爲軍帥帽用虎均紅袍黃馬褂靴黑色, 偽師帥偽旅帥帽用彪均藍袍紅馬褂, 偽司馬帽用鶴”

<표 7> 太平天國 官帽 문양

관등	관직명	角帽(賊情彙纂)	帽額(賊情彙纂)	冠帽(金陵癸甲紀事略)
	天王	雙龍雙鳳	雙龍雙鳳, 滿天星斗, 一統山河	
1	東王, 西王	雙龍單鳳	雙龍單鳳(雲中)	龍, 鳳
2	南王, 北王	雙龍單鳳	雙龍單鳳(山岡石)	龍, 鳳
3	翼王, 天德王	雙龍單鳳	雙龍單鳳(一蝶牡丹)	龍, 鳳
4	燕王, 豫王, 國宗	雙龍單鳳	雙龍單鳳	龍, 鳳
5, 6	天侯, 丞相	雙龍單鳳 (龍頭向下)	百蝶穿雲	鳳
7, 8	點檢, 指揮	獅, 雙龍, 單鳳	百蝶穿花	麟
9, 10	將軍, 總制	麒麟, 雙龍	百蝠穿雲	獅
11, 12	監軍, 軍帥	虎, 雙龍	百蝠穿花	虎
13	師帥	豹, 雙龍	雲彩	彪
14	旅帥	熊	牡丹	彪
15	卒長	彪	荷花	鶴
16	兩司馬	犀牛	菊花	

모에는 다양한 동식물이 등장하여 신분을 구별해 주고 있다. 관모에 사용한 동물 문양으로는 용, 봉황, 사자, 기린, 호랑이, 표범, 곰, 점호랑이〔彪〕 그리고 물소가 관등의 순서에 따라 배치되었다. 용은 발톱의 수와 마디로 다시 세분하였고, 봉황은 배경이 구름, 산, 모란으로 나누어져서 신분이 구별되었다. 모액에는 용과 봉황, 나비, 박쥐, 구름, 모란, 연, 국화가 관등에 따라 등장한다. 나비와 박쥐는 다시 구름과 꽃을 배경으로 하는 장면으로 세분하였다.

여관의 복식은 남자에 준하였고 비교적 단순하였다. 왕의 부인과 여 내관의 흉배(補子)에는 달(月)이 등장하고 정궁(正宮)은 쌍봉(雙鳳), 부궁(副宮)은 단봉(單鳳)으로 장식하였으며, 그 외 월조사해(月照四海), 월조오호

(月照五湖), 월조량정(月照涼亭), 월조수각(月照水閣) 등과 같은 산수화 분위기가 풍기는 그림을 자수로 표현하였다.²⁶²⁾

태평천국의 관복 복식에 사용된 문양의 특징은 첫째, 관서 대문에 그려진 동식물 문양과 대동소이하다. 신분의 위계질서를 나타내는 복식에 사용된 문양과 관서 대문에 그려진 문양이 같다는 것은 관서 대문의 그림 역시 관서장의 신분을 나타내고 있다는 것을 말한다. 둘째, 복식에 사용한 화조화 소재는 상상의 동물보다 대중이 평소에 접촉하거나 잘 알려진 동물과 식물들이 대부분이다. 용, 봉황, 기린은 비록 상상의 동물이지만 대중들에게도 많이 알려진 동물이어서 낯설지가 않고 그 의미도 잘 알고 있다. 그 외의 동식물들은 직접 접할 수 있고 대중들에게 친숙한 소재들이다. 셋째, 동물 소재와 배경을 다양하게 조합하여 문양을 구성하였다. 천왕의 모액에는 하늘의 별자리와 산수를 배경으로 용과 봉황을 표현하였다. 구름, 산, 모란을 배경으로 한 봉황은 왕들의 서열을 구분하게 하였다. 나비와 박쥐는 구름과 꽃들로 배경을 달리하여 등급을 표시하였다. 여관의 복식에도 산수화 분위기가 드는 문양을 사용하였으며 전투시 착용하는 호모에도 산수와 화조 문양으로 장식하였다.

2) 인물 표현의 억제

기록에 의하면 태평천국 시기 벽화에는 인물을 묘사하지 못한다고 하였다.²⁶³⁾ 이 기록의 내용을 반영하듯이 현존하는 태평천국 벽화에는 인물상을 묘사하지 않으려고 한 노력을 엿볼 수 있으며 당연히 인물이 있어야 할 자리에 인물이 없는 부자연스러운 장면들이 나타나 있다. 그러나 태평천국 후기에 제작된 것으로 보이는 일부 벽화에는 인물상이 나타난다. 또 기록에는 벽화가 대부분 화조화로 구성되었다고 하였지만 현존하는 벽화를 보면 전쟁도를 포함한 산수화가 차지하는 비중도 적지 않다.

태평천국은 남경에 도읍을 정하고 관제를 제정하면서 동시에 각종 장인

262) 謝介鶴, 「金陵癸甲紀事略」, p. 714. “賊渠僞王嬪衣多繡月於中爲補子, 僞正宮繡雙鳳僞副宮單鳳, 有月照四海, 月照五湖, 月照涼亭, 月照水閣等名色”

263) 滌浮道人, 앞의 문서, p. 619. “不准繪人物”

들의 생산과 창작을 담당하는 기구인 백공아(百工衙)를 설치하였다. 그 아래 벽화를 비롯한 각종 회화를 담당하는 수금아(繡錦衙)를 두어 예술 창작과 발전에 관한 업무를 담당하게 함과 동시에 태평천국의 이념과 부합하지 않는 예술 형식과 소재, 그리고 풍격에 대해서는 통제를 하였다.²⁶⁴⁾ 수금아를 책임지는 관리는 전수금(典繡錦)이라고 불렀는데 이는 16등급의 관제 중 7등인 지휘(指揮)와 동급에 해당하는 관리로서 중국의 다른 왕조의 예술 관리직에 비해 고위직에 해당한다.²⁶⁵⁾ 이를 통해서 태평천국은 예술의 중요성과 통치수단으로써 예술의 유용성을 인식하고 있었다는 점을 시사한다.

태평천국 시기의 벽화는 강소성과 절강성에 집중적으로 남아 있다. 기록에 의하면 남경만 하더라도 천여 곳에 이르는 왕부 및 관서마다 벽화가 그려져 있었다고 하였지만 현재 볼 수 있는 벽화는 진화(戰禍)에서 살아남은 극히 일부분에 지나지 않는다.²⁶⁶⁾ 광서성 영안부(永安府)에 천조궁을 건설하고 벽화를 그린 기록은 있지만 지금은 남아있지 않다. 현존하는 벽화는 강소성에 10곳, 안휘성 2곳, 절강성에 6곳 모두 18곳에서 발견되었다. 강소성 중에서도 태평천국의 수도인 남경에 왕부와 관서를 포함한 모두 6곳에 벽화가 있어서 가장 많이 밀집해 있다. 지역별 현존하는 벽화의 현황은 <표 8>과 같다.

벽화의 수량으로 보면 강소성에 73폭이 있는데 남경에 집중되어 있으며 특히 당자가(堂子街) 왕부에 많이 남아 있다. 안휘성에는 7폭의 벽화가 남아 있어서 비교적 적은 양이 보존되고 있다. 이것은 벽화 작업이 다른 곳보다 미약했음을 말해준다. 안휘성 일대는 청군과 교전이 심하였고 점령과 철수를 반복하는 불안정한 상태였기 때문에 벽화제작을 많이 할 수 없었고 훼손도 심했을 것이다. 절강성에는 모두 86폭이 남아 있으며 대부분은 김화(金華) 시왕부(侍王府)에 남아 있다.

남경 당자가에서 1952년 발견된 모왕부(某王府)내에는 19폭의 벽화가

264) 于安记, 「论太平天国壁画艺术的民间化倾向」, 『东南文化』 2013年 3期 (南京博物院 2013), p. 121.

265) 張鐵寶·范文南, 『太平天國壁畫全集』 (遼寧美術出版社: 沈陽, 2011), p. 9.

266) 毛祥麟, 『甲子冬聞赴金陵書見』, “天京內各府衙不下千餘處--門內牆壁皆彩畫”. 張鐵寶·范文南, 앞의 책, p. 15에서 재인용.

<표 8> 현존하는 太平天國 壁畫 현황

省	지역	장소 (벽화 수량 : 화조화/전체)
江蘇省	南京	堂子街王府 (12/19), 如意里衙署 (5/5), 羅廊巷衙署 (2/2) 樂村衙署 (0/1), 黃泥崗衙署 (2/3), 竺橋衙署 (4/6)
	蘇州	忠王李秀成王府 (8/9)
	宜興	和平街衙署 (5/10)
	常州	金壇戴王黃呈忠王府 (0/2), 營田廟 (12/16)
安徽省	宣城	績溪旺川曹氏支祠 (0/4)
	安慶	英王陳玉成王府 (3/3)
浙江省	金華	侍王李世賢王府 (39/59)
	嘉興	中山中路衙署 (1/3)
	嘉善	榮壽堂 (3/10)
	紹興	來王陸順得王府 (1/1), 李家臺門 (3/8), 探花臺門 (1/5)

남아있다. 그 중에는 산수화로 분류되는 것이 6폭이고 나머지 12폭은 화조화이며 민간풍의 면모를 보여주고 있다. 강을 건너 침공하는 적을 막기 위한 방어시설을 묘사한 <강방망루도(江防望樓圖)>(도 34)에는 강변에 세워진 망루, 강 위의 전선(戰船), 산 위의 누각과 건물, 세워진 군기(軍旗)와 창들이 보이지만 정작 망루와 배에서 강을 지키는 병사는 그리지 않았다. 전쟁도는 인물화로 분류해야 하지만 인물이 없는 전쟁도는 산수화로 취급할 수밖에 없다.

오섬이 제작에 참여한 <산정폭포도(山亭瀑布圖)>(도 35)에도 사방이 트인 정자 안에 의자까지 표현하였고 웅혼한 기상을 풍기는 산봉을 그렸지만 정작 사람은 그리지 않았다. 산수화에 등장하는 망루, 선박, 정자와 건물에는 걸맞은 인물을 그려서 정경을 자연스럽고 풍부하게 하는 것이 일반적인 산수화가 추구하는 방식이다. 있어야 할 곳에 인물이 없는 그림은

감상자에게는 공허한 느낌을 줄 수 있고 분위기 또한 황량하다.

화조화인 <학수도(鶴壽圖)>(도 36)에는 복숭아가 달린 키 큰 나무가 우측에 서서 가지를 좌측으로 뻗었고, 그 아래에 암수 한 쌍의 학이 바위 위에서 복숭아 나무를 보고 있는 듯한 광경과 하늘을 나는 제비와 바위 사이로 자란 대나무도 표현하였다. 바위와 복숭아는 장수를, 학은 고귀함과 장구(長久)함을 상징하며 제비와 대나무 역시 길상의 의미가 있다. <녹학동춘도(鹿鶴同春圖)>(도 37) 역시 좌측에서 가지를 우측으로 뻗은 키 큰 소나무 가지 아래 바위에서 사슴 한 쌍이 각각 아래 위를 보고 있고, 주위에 대나무와 영지가 자라고 있다. 소나무는 장수와 변함없는 충정을, 영지는 건강과 장수를 의미하며 사슴〔鹿〕의 한자는 녹(祿)과 발음이 같아서 관직을 상징한다.

<원앙화도(鴛鴦荷花圖)>(도 38)에도 가지가 한쪽으로 뻗은 큰 나무를 배경으로 아래에는 연꽃이 핀 연못에서 유영하는 원앙새 한 쌍을 표현하였다. 원앙새는 부부화합을 상징하며 연은 행복이 늘 이어지기를 바라는 기원을 담고 있다. 진승광이 제작에 참여한 <공작모란도>(도 39)에는 큰 소나무 가지 아래에 바위가 놓여있고 주위에 만개한 모란이 피어있으며 바위 위에서 날개를 펴고 곧 비상하려는 듯한 공작을 표현하였다. <문방사보도>(도 40)는 탁자에 놓인 책과 문방구를 표현하였다. 책이 벽화 소재로 등장한 것은 태평천국이 교육에 관심이 많았다는 것을 대변한다.

당자가 벽화의 화조화에는 복숭아, 소나무, 측백나무 같은 키 큰 교목이 한 쪽에 서서 반대쪽으로 가지를 뻗어 있고, 그 아래에 키 낮은 식물과 학, 사슴, 말 같은 동물을 배치하고, 바위나 수석이 가운데를 차지하는 구도를 보이고 있다. 이와 같은 구도 방식은 태평천국 벽화 화조화에서 일반적으로 보이는 구도 방식이며 조선에 전래된 양류청 연화 화조화에서도 많이 관찰된다.

태평천국 시기 벽화 중에서 가장 대표적인 남경 당자가 벽화가 나타내고자 하는 상징성을 다음 네 가지로 나누어 볼 수 있다. 첫째, 태평천국의 치세가 안정되고 오래도록 지속되기를 염원하는 뜻을 담고 있다. <학수도>와 <녹학동춘도> 등에서 보이는 학은 장수를, 사슴은 권력을, 영지는 변함없는 건강함을, 복숭아는 불로를 뜻한다. 이 벽화들은 보는 이들의 장

수와 건강을 축원하는 뜻과 함께 태평천국의 영원한 지속과 안정된 치세가 되기를 바라는 의미도 있다. 둘째, 태평천국이 관할하는 지역 백성들이 즐겁게 생활을 즐기면서 직업에 종사하고 부부가 중심이 되어 화목한 가정을 이루도록 하는 바람은 산수화와 화조화의 원앙을 통해서 표현하고 있다. 셋째, <문방사보도>를 통해서 태평천국은 문화 교육의 중요성을 말하고 있다. 태평천국은 『삼자경(三字經)』, 『유학시(幼學詩)』 같은 도서를 출판하여 신분의 차별 없이 소년들부터 문맹을 해소하려 하였다. 남경에는 학교를 설립하여 누구나 입학하여 공부하게 하였으며 이들 중에서 과거와 천거를 통해 인재를 선발하였다. 넷째, 태평천국을 보위하고자 하는 결의를 표현하였다. 태평천국을 지키려는 의지를 백수의 왕으로 불리는 사자와 적정을 살피는 망루, 강상의 전선, 휘날리는 깃발과 무수한 창검으로 표현하고 있다.²⁶⁷⁾

남경 천조궁의 부속 관서로 보이는 여의리(如意里) 벽화에는 화조화 5폭이 남아 있다.²⁶⁸⁾ 당자가 벽화처럼 길상을 상징하는 동식물을 통해 개인과 태평천국의 무궁한 지속과 발전을 기원하고 있고 구도 또한 당자가 벽화와 유사하다. 나낭항(羅廊巷) 벽화는 태평천국 전기 동왕 양수청(楊秀淸) 왕부의 부속 건물로 추정하고 있다. 현재 두 폭의 벽화 화조화가 남아있으며 소재나 구도는 당자가 벽화와 유사하고 당자가와 가까운 거리여서 동일한 화공 집단이 작업했을 가능성이 있다.²⁶⁹⁾ 주요 소재로 개, 학, 소나무가 등장한다.

남경 강녕방산(江寧方山) 아래 낙촌(樂村)에는 <수성도(守城圖)>(도 41) 한 폭만 보존되고 있다.²⁷⁰⁾ 이 벽화는 성을 방어하는 형세를 그림으로 표현하면서 묵필(墨筆)로 낙서를 하듯이 거친 선묘로 이루어져 있고 형태도 대충 그린 것으로 보아 화공이나 화사의 작품이기보다는 이곳에 주둔하던 이름 없는 병사가 그린 것으로 보인다. 성위에 많은 창과 깃발들이 휘날리지만 정작 병사들의 모습은 보이지 않아서 그림에서 인물을 그리지 않

267) 沈奇磊, 「太平天国艺术档案-堂子街壁画」, 『档案与建设』1999年 8期(江苏省档案局: 南京, 1999), pp. 33-34.

268) 張鐵寶·范文南, 앞의 책, pp. 44-48.

269) 張鐵寶·范文南, 앞의 책, pp. 50-51.

270) 張鐵寶·范文南, 앞의 책, p. 52.

는다는 규칙이 철저하게 지켜지고 있는 것을 알 수 있다. 공중에 다른 동물보다 비교적 큰 나비 한 마리가 날고 있는 것이 독특한 점이다. 전쟁 장면에서 나비를 그린 목적은 알 수 없다. 나비는 장수를 상징하기도 하고 또 두 마리의 나비는 부부를 상징하기도 한다. 어쩌면 전쟁터에서 살아남기를 기원하는 의미도 있을 것이고, 가족과 기약 없이 이별한 섭섭한 마음을 표현한 것일지도 모르겠다. 벽화의 오른쪽 끝에 큰 글씨로 ‘태평천자(太平天子)’라고 쓰여 있다.

남경 황니강(黃泥崗) 벽화 <태평군작전도>는 병기와 깃발을 들고 전투를 하는 장면을 묘사하였으며 여기에는 실제로 병사들의 모습을 표현하였다.²⁷¹⁾ 남경의 벽화에서 잘 등장하지 않는 인물이 그려진 것은 인물을 그리지 못하는 규칙이 느슨해진 태평천국 후기에 제작하였기 때문인 것으로 추측한다. 또한 황니강의 <독각수도(獨角獸圖)>²⁷²⁾에 그려진 동물은 상상의 동물이며 ‘독각수’는 동물의 이름이 아니라 머리에 뿔이 하나가 있어서 붙여진 이름이다. 용과 비슷한 거대하고 불룩한 머리와 푹 튀어나온 눈, 크고 처진 귀, 함몰된 코, 돌출된 날카로운 어금니, 권운문 같이 돌돌말린 등의 털과 길고 가는 복부의 털, 이러한 모습을 보면 사자의 도상과도 닮았지만 두드러진 외뿔로 보아 독각수는 해치(獬豸)일 가능성이 크다.²⁷³⁾ 해치는 사람의 선을 선양하고 악을 징벌하는 기능을 가진 서수로 정의를 수호하는 의미가 있어서 사법기관의 건물에 종종 묘사되었다. 황니강 관서의 기능을 이 그림을 통해 나타낸 것으로 보인다.

남경 축교(竺橋)에는 네 폭의 화조화와 두 폭의 산수화가 있다.²⁷⁴⁾ 산수화 <호산범주도(湖山泛舟圖)>에는 강변에 정박한 배 위에 서 있는 사람을 표현하였지만 호수 주변의 건물 안에는 사람이 그려지지 않았다. <희임성원도(喜臨城苑圖)>의 성곽, 성루, 성문과 정자는 사람 없이 텅 비어있다. 화조화 <종석계락도(棕石鷄樂圖)>(도 42)에는 큰 종려나무 두 그루가 가지를 오른쪽으로 무성하게 뻗어있고, 그 아래에 놓인 큰 태호석과 서로

271) 張鐵寶·范文南, 앞의 책, p. 53.

272) 張鐵寶·范文南, 앞의 책, p. 55.

273) 임수영, 「조선후기 사자상의 도상적 변화 : 사자와 해치의 관계성」, (경주대학교대학원 문화재학과 박사학위논문, 2018. 2), pp. 153-160.

274) 張鐵寶·范文南, 앞의 책, pp. 60-70.

마주보고 있는 암수 두 마리의 닭을 표현하였으며, 앞에서 본 당자기 화조화와 비슷한 구도를 하고 있다. 축교 벽화에는 모든 그림마다 네 번에 홍색 테두리를 하고 위쪽에는 걸쇠를 그려서 마치 그림을 표구해서 벽에 건 듯한 효과를 내고 있다. 고급 회화 작품은 대부분 표구하여 벽에 걸거나 권축화로 만들어 펼쳐서 볼 수 있도록 하였으나 벽화는 대중들이 많이 찾는 사찰, 도관 및 사당의 벽에 직접그리기 때문에 표구할 필요가 없다. 주로 민간화가가 그리는 벽화는 그다지 고급스럽지 못한 작품들이 대부분이나 이곳에 벽화를 그리던 화공은 감상자들에게 전아하고 고급스러운 느낌이 들도록 연출하였다.

테두리와 걸쇠를 표현하는 것은 연화 같은 민간회화에서도 많이 사용하는 방법이다. 연화는 주로 연초에 집안을 장식하는 그림으로 당해에 사용하고 장기간 보존하는 작품이 아니어서 대문이나 집안에 붙였다가 자연 훼손이 되어도 새해까지 새로 붙이지 않는다. 그렇지만 처음 연화를 부착할 때 고급 회화 작품을 흉내 내어 표구를 한 것처럼 테두리를 그리는 것은 민간회화의 특징이다.

남경에 있는 태평천국의 벽화는 산수화보다 화조화가 주축을 이룬다. 산수화는 전투와 수호의지를 담고 있고 웅혼(雄渾)한 기상을 풍기지만 <태평군작전도>와 <호산범주도>외에는 인물이 그려지지 않았다. 망루나 전투 장면에서 당연히 등장하여야 할 군사들은 보이지 않고 빈 망루와 정자 그리고 밀집한 군기와 창검만 묘사하였다. 남경의 벽화는 인물 불묘사 규칙이 강하게 작용한 초기에 그려졌고 태평천국의 도읍인 관계로 규칙이 혼란스러웠던 다른 곳보다 강하게 영향을 미쳤을 것이다. 화조화에는 민간에 잘 알려지고 일상생활에서 접하기 쉬우면서 길상을 의미하는 소재들이 많이 그려졌다.

소주 충왕부(忠王府)는 1860년 천군이 소주를 점령하면서 충왕(忠王) 이수성(李秀成)이 거처하던 곳이다. 충왕부 벽화는 묘사가 정교하면서도 치밀하며 수려한 풍격을 보이고 있어 남경 벽화가 웅혼한 기상을 풍기는 것과 대비된다. 소주의 화공 석성림(石成霖)이 설계하고 감독한 것으로 알려져 있는 충왕부 벽화는 ‘소식채회(蘇式彩繪)’라고 알려진 소주지역의 예술 특성을 보이고 있다.²⁷⁵⁾ ‘소식채회’는 소주를 중심으로 하는 강남 지역에

서 원림과 주택인 사합원(四合院)에 그림을 그려서 장식하는 양식을 말하며 다양한 소재를 사용하여 화면을 풍부하게 만들고 묘사가 정교하며 정밀하게 채색을 하는 것이 특징이다.

소주 충왕부는 모두 9폭의 벽화 중 단 1폭만 산수화이고 나머지 모두 화조화이다.²⁷⁶⁾ 산수화인 <계정귀독도(溪亭歸犢圖)>(도 43)에는 높이 솟은 산 아래에 지어진 정자 안에는 사람이 없이 텅 비어 있고 고삐가 차여 있는 송아지는 목동도 없이 혼자 집으로 돌아가고 있다. 화조화 <화조소묘도(花鳥小貓圖)>(도 44)에는 굴곡진 복숭아나무 가지 아래에 수석, 고양이, 축규화(蜀葵花)가 남경의 벽화와 비슷한 구도로 배치되어 있다.²⁷⁷⁾ 고양이가 역시 장수를 상징하며 축규화는 충성(忠誠)을 뜻하는 비유로 널리 사용되던 소재였다.²⁷⁸⁾

충왕부 벽화 화조화에 사용된 소재 역시 남경 당자가 벽화와 거의 비슷하며 사슴과 학은 태평천국의 영구한 지속과 개인의 장수와 복록을 기원하는 것이고, 호랑이, 표범, 사자, 코끼리는 용맹스러운 위엄을 나타낸다. 이러한 동물은 관서 대문그림에도 보이고 있어서 벽화에서도 소재를 이용해서 관서의 성격과 관서장의 신분을 표현했을 수도 있다. 구기자, 촉백, 영지, 남천(南天), 토끼, 수대조, 고양이, 나비, 원앙은 복수(福壽), 길상, 행복을 상징하며, 구도 역시 남경과 비슷한 방식을 하고 있다.

의흥 화평가(和平街) 벽화는 1860년 보왕(輔王) 양보청(楊輔淸)의 왕부가 들어서면서 그려졌다. 왕부 대문에는 청룡과 잉어가 용문과 해를 향해 도약하는 <용리약용문병문도(龍鯉躍龍門屏門圖)>가 남아있다.²⁷⁹⁾ 기록에 의하면 모든 왕부의 대문은 용과 호랑이가 그려졌다고 하였지만 보왕부의 대문에는 화조화풍의 용과 잉어가 그려져 있어서 기록과 약간 상이하다. 금단(金壇)에 있는 대왕(戴王) 황정충(黃呈忠) 왕부에는 인물이 등장하는 삼국지 고사 내용을 그린 두 폭의 벽화가 있고,²⁸⁰⁾ 상주 영전묘 벽화에는

275) 王潤元, 「苏州忠王府彩绘壁画」, 『东南文化』 2001年 2期(南京博物院 2001), pp. 36-37.

276) 張鐵寶·范文南, 앞의 책, pp. 77-100.

277) 張鐵寶·范文南, 앞의 책, p. 388.

278) 고연희, 「충(忠)을 상징한 영모화초(翎毛花草)-규화(葵花)를 중심으로」, 『한국문학과 예술』

21 (숭실대학교 한국문학과 예술연구소, 2017), p. 115.

279) 張鐵寶·范文南, 앞의 책, p. 104.

280) 張鐵寶·范文南, 앞의 책, pp. 269-270.

16폭의 벽화 중 대다수인 12폭은 화조화이며 단 4폭만이 산수화이다.

적계왕천 조씨지사(績溪旺川曹氏支祠) 벽화는 안휘성 선성(宣城)시 적계현의 조씨 사당에서 1950년 발견되었다.²⁸¹⁾ 전투에서 승리하는 모습을 묘사한 <공성도(攻城圖)>와 <진군도(進軍圖)>에는 전투하는 병사의 모습을 그렸다. <서유기 고사도>에도 인물을 그렸고 <보탑도(寶塔圖)>에는 신상이 그려졌다. 이곳의 벽화에는 모두 인물과 신상이 그려져 있어서 인물을 그리지 않는 규칙을 벗어나고 있다.

안경(安慶) 영왕(英王) 진옥성(陳玉成) 왕부에 있는 세 폭의 벽화는 모두 화조화이며 박, 오동나무, 사자, 봉황, 말 등을 소재로 하였다.²⁸²⁾ 박넝쿨이 서로 엉키면서 늘어지는 모습은 자손과 가계가 끊어지지 않고 대대로 이어지는 것을 상징한다. 말 등에는 안장이 올려 있고 입에는 고삐가 차여져 있어서 누군가를 태우고 달리는 모습을 그렸지만 사람은 그리지 않았다.

절강성 김화시(金華市) 주방항(酒坊巷)에 있는 시왕(侍王) 이세현(李世賢) 왕부는 태평천국 후기인 1861년 건립되어 군사지휘소 역할을 하였다. 화조화가 대부분을 차지하며 남경의 벽화처럼 길상을 의미하고 일반 대중들과 친숙한 소재를 사용하였다. 시왕부에는 다수의 벽화에 인물이 그려져 있다. 전투 장면을 묘사한 <망루도>에는 정작 인물이 없지만 일부 산수화와 고사화에는 인물을 묘사하였다. <초부도극도(樵夫挑刺圖)>(도 45)에는 깊은 산에서 나무꾼 두 명이 나무를 하고 내려오다 한 사람이 다친 동료의 다리에 침을 놓아주는 장면을 묘사하였다. 두 사람의 친밀한 동료애를 표현한 듯한 이 그림에서 사람을 표현하지 않는다면 아무 의미도 없는 그림이 되고 말 것이다. 이 외에도 4 폭의 <사계포어도(四季捕魚圖)>와 <초부문작도(樵夫問釣圖)> 등에는 인물이, <팔선부회도(八僕赴會圖)> 등에는 신선을 표현하였다.

남경에서 잘 등장하지 않는 인물이 시왕부 벽화에서는 비교적 많이 등장하고 있다는 게 특징이다. 이 때문에 일부 연구자들은 이 벽화가 태평천국 시기를 지나서 그려졌다고 주장하기도 하지만 인물이 포함된 그림

281) 張鐵寶·范文南, 앞의 책, pp. 127-132.

282) 張鐵寶·范文南, 앞의 책, pp. 134-138.

이외 화조화에 등장하는 소재와 구도는 남경 벽화와 유사한 점이 많아서 태평천국 시기에 제작된 벽화로 판단한다. <송학영지도(松鶴靈芝圖)>(도 46)에는 오른쪽으로 뺀 소나무 가지 아래 큰 바위 위에서 두 마리 학이 쉬는 모습을 표현하였다. <옥란모란도(玉蘭牡丹圖)>(도 47) 역시 우측에 선 목련의 가지가 왼쪽으로 뻗어있고 그 아래에 수석과 모란을 배치하였다. 이러한 구도는 태평천국 벽화에서 보이는 일반적인 방식이기도 하고, 우리나라에 전래된 양류청 연화 <옥당부귀>(도 72)와도 소재와 구도가 아주 유사하다.

김화에서 벽화에 인물이 다수 그려질 수 있었던 이유는 시왕부 벽화는 인물 그림을 완강하게 거부하던 전기와 달리 규칙이 완화된 후기에 그려졌고, 또 김화는 남경과 200km 이상 떨어져 있어서 규칙의 영향력이 적게 미칠 수 있었기 때문이기도 하였다. 수도 남경에 있는 천군은 후기의 수 세적 상황에서 장강을 사이에 두고 청군과 대치하고 있어서 멀리 있는 김화까지 벽화 제작을 감독할 여유가 없었을 것이다. 가흥(嘉興) 중산중로(中山中路) 관서 벽화에 인물이 그려진 배경도 김화의 경우와 같이 완고하게 유지되던 인물 불묘사 규칙이 태평천국 후기에 완화된 것이므로 본다. 삼국지를 그림으로 많이 표현하는 이유는 삼국지 고사를 통해서 집단에 충성하고 단결을 강조하기 위해서일 것이다.

현존하는 태평천국 시기 벽화의 내용, 소재, 구도를 중심으로 살펴본 결과 다음과 같이 특징을 정리하였다. 대부분 벽화에는 인물상이 표현되지 않아서 기록의 내용과 일치한다. 그러나 태평천국 후기에 제작된 벽화는 인물상 출현이 지역적 편차를 보여서 인물 불묘사의 규칙이 후기에는 일부 완화된 것을 알 수 있다. 벽화의 내용은 화조화가 전체 벽화에서 차지하는 비율이 2/3 가량 되어 대종을 이루고 있다.

화조화의 소재를 보면 왕부와 관서의 차이를 볼 수 있다. 왕부의 벽화에는 일반 관서의 벽화에 잘 등장하지 않는 용, 기린, 사자, 호랑이, 표범 등 서수와 맹수류가 소재로 많이 사용되었으며 모란도 왕부 벽화에서 많이 보인다. 전체 벽화에서 동물 소재로 학과 사슴의 출현 빈도가 가장 많으며 대부분 바위나 수석이 주요 소재로 등장한다. 이러한 상황을 보면 소재들이 길상의 의미도 가지지만 벽화를 관서의 성격과 신분을 나타내는

수단으로 사용했을 수도 있다.

화조화에서 가장 많이 사용한 구도는 소나무, 버드나무, 복숭아나무, 종려나무 같은 큰 나무 아래 모란, 영지, 대나무 등의 초본류와 사슴, 학 등의 동물을, 그리고 수석이나 바위가 자리 잡고 있는 방식을 채용했다. 이와 같은 구도는 조선에 전래된 양류청 연화 화조화에서도 많이 관찰되고 있어서 벽화와 연화의 관련성을 시사하는 듯하다.

3) 인물 불묘사 규칙의 완화

태평천국은 중국의 전통문화를 배척하고 우상숭배 금지 정책으로 인하여 벽화와 연화 등 회화 작품에 인물을 묘사하지 않았다. 기독교 이외의 유교, 불교, 도교와 민간 신앙을 부정하고 가는 곳마다 문묘, 사찰, 도관과 사당을 파괴하고 우상으로 규정한 공자상과 신상을 훼손하였다. 더구나 그들이 최고의 신으로 섬기는 상제(上帝)마저 형상화하는 것을 금지하였다. 그러나 철저히 지켜오던 인물 불묘사 규칙은 태평천국 후기에 을수록, 그리고 남경과 멀어질수록 완화되는 경향을 보인다.

남경에 입성한 천군은 민가를 수색하면서 고서와 명인들의 글과 그림은 태워버렸고 관대를 차려입은 사람의 초상과 조상의 신주도 훼손하였으며 채색된 그림은 집안의 창호지로 사용하였다.²⁸³⁾ 서적에 담긴 전통적 사상 철학과 함께 인물화, 산수화, 고사화에 등장하는 왕공 귀족, 관리는 물론이고 성현들조차 중국을 비참하게 만든 주역들이고 백성을 착취한 인물이라고 인식하였기 때문이다.

태평천국은 또 우상에 대한 강한 거부감을 가지고 지나는 곳마다 신상을 훼손하였다. 홍수전은 교지에서 “상제만이 신이며 상제 이외는 신이 아니다”라고 선언하여 상제만이 유일무이한 진정한 신이라고 선언하였다.²⁸⁴⁾ 또 “상제는 모르는 것이 없고 하지 못하는 것이 없으며 존재하지

283) 謝介鶴, 「金陵癸甲摭談補」, 謝興堯 編『太平天國叢書十三種』近代中國史料叢刊 三十輯(文海出版社, 1966), p. 219. “賊人入家收掠什物, 最愛金銀首飾, 及綢緞上色衣服. 其餘布衣及舊細衣皆拋棄滿地. 至古器古書名人字畫皆不識, 或擲破或撕毀, 較秦火尤甚殊堪痛恨. 人家冠帶影像, 目爲妖, 拋擲滿街. 祖先木主則燬之, 可惡已極”

284) 洪秀全, 「天命詔旨書」, 沈雲龍 編『近代中國史料叢刊』十一輯(文海出版社, 1966), p. 63. “上帝

않는 곳이 없으며 모든 사물에 앞서며 그분 위에 누구도 없고 태어남과 키워짐이 없어야 비로소 상제라고 할 수 있다.”라고 하여 상제가 절대 능력을 가진 유일한 신임을 강조하였다.²⁸⁵⁾

그럼에도 불구하고 태평천국은 상제의 형상조차도 인간의 손으로 형상화하는 것을 금지하였다. 상제 형상에 대한 태도는 『권세양언』에서 볼 수 있다. 『사도행전』 17장 24절²⁸⁶⁾의 구절을 인용하면서 “천지와 인간 그리고 만물의 주인이시며 무소불능, 무소부지, 무소부재하며 영원히 세상 사람을 관리하며 만국의 백성을 다스리는 신은 결코 사람의 손으로 만든 사당에 계시지 않기 때문에 사람이 상제의 형상을 만들 필요 없고 다만 마음으로 진실되게 경배할 뿐”이라고 하였다.²⁸⁷⁾

홍수전도 상제의 모습을 형상화하지 말라고 하였다. 영국 전도사인 Joseph Edkins(중국어명: 艾約瑟, 1823~1905)는 홍수전에게 자신이 쓴 「상제유형위유무형내실론(上帝有形爲喻無形乃實論)」을 주었다. 이 글은 ‘하나님의 형상은 단지 비유이며 진실된 모습은 형이 없다’는 명제를 논하고 있다. 이 글을 보고 홍수전은 “상제의 형상을 사람들에게 보이지 말라”고 하였다.²⁸⁸⁾ 다른 신은 물론이고 상제의 형상을 만들어 숭배하는 것에도 부정적인 입장을 취하였고 다만 마음으로만 진실로 믿도록 하였다. 신상을 제한된 장소에 안치하는 것은 신의 무소부재성과 모순되고 조형화된 상제의 신상을 또 다른 우상으로 섬기는 것을 염려했기 때문일 것이다.

홍수전의 이러한 인물 불묘사에 대한 태도는 그림을 그리는 화공 등에 게도 영향을 미쳤을 것이다. 그러나 상제의 조형화를 반대한 외에는 구체적으로 무엇을 그리고 무엇을 그리지 못한다는 것을 언급한 자료는 아직 발견하지 못했다. 벽화에 인물을 묘사하지 않는다는 남경을 전문한 기록과 실제로 전쟁도조차 인물이 없는 부자연스러운 그림을 보면 분명 인물

纔是真神，上帝以外皆非神也”

285) 洪秀全, 「天命詔旨書」, p. 64. “上帝無所不知, 無所不能, 無所不在. 樣樣上又無一人非其所生所養, 纔是上纔是帝”

286) 대한성공회, 「사도행전」 제17장 24절, 『관주 신약전서 개역 한글판』 (1962), p. 218. “우주와 그 가운데 있는 만유를 지으신 신께서는 천지의 주재시니 손으로 지은 전에 계시지 아니하시요”

287) 梁發, 앞의 책, p. 65.

288) 宾长初, 「太平天国对上帝形相的创造」, 『广西师范大学学报』哲学社会科学版 42卷 2期 (2006), p. 120.

불묘사에 대한 규칙은 존재한 것으로 보인다. 다만 단시간에 종결된 태평천국 기간에 구체적인 규율로써 정착되지 못했을 뿐이다. 화사나 화공, 그리고 그림을 그리도록 지시한 관리 모두 우상이나 반혁명적이며 봉건사회의 상징으로 여겨질 수 있는 인물의 묘사에 대해서 상당히 난감했을 것이다. 원래 인물을 그리지 않는 화조화는 작품의 완성도와 인물 불묘사 규칙 사이에서 고민할 필요가 없다. 그러나 후기의 일부 벽화에는 인물을 묘사하였고 그에 대한 비평이나 비난의 기록은 보이지 않는다.²⁸⁹⁾

태평천국 초기에 철저하게 인물을 그리지 않는다는 규칙이 준수되었지만 후기로 갈수록 이 규칙은 완화되었다. 태평천국을 전기와 후기로 나누다면 1856년 내분이 발생하여 많은 희생자가 난 천경사변(天京事變)이 그 기점이 될 것이다.²⁹⁰⁾ 이 사건을 계기로 내부 갈등이 노출되고 최고조에 달했던 태평천국의 기세는 점점 약화되었으며 권력의 누수현상도 생기면서 전기에 수립하였던 여러 제도나 규칙이 후기에 완화되는 결과도 초래되었다. 초기의 강력하게 규제하던 법제나 관습이 실제 상황과 괴리될 수 있으며 계속 실행할 경우 부작용을 야기할 우려가 있었기 때문이다. 처음 강력하게 시행되었던 규칙들이 후기에 오면 완화되는 현상은 ‘여관제도(女館制度)’와 같은 정책의 변화에서도 볼 수 있다.

태평천국은 가정제도를 개혁하여 부부나 모자일지라도 남녀를 격리하여 집단생활을 하면서 자주 상봉하지 못하게 하였다. 집단주의적 사고에서 나온 이 정책은 남경에 4000곳 여관(女館)을 건립해서 23만여 명의 부녀자들을 수용하여 집단생활을 하게 하였다.²⁹¹⁾ 인류까지도 부정한 듯한 이 제도는 가족의 기능을 마비시켰을 뿐만 아니라 경제와 군사면에서도 그다지 긍정적인 작용을 하지 못하였다. 초기에 이 제도는 엄격하게 시행되어 위반하는 부부를 사형에 처하기까지 하였으나 제도의 부작용과 폐단을 인식한 태평천국은 엄격한 시행을 완화하였고 여관의 일부를 철폐하기에 이르렀다.²⁹²⁾

인물을 그리지 못하는 원칙 역시 점점 모순과 불합리한 결과를 초래할

289) 于安记, 앞의 논문, pp. 121-122.

290) 徐涛, 「太平天国运动分期论」, 『阜阳师范学院学报』2009年 1期(阜阳师范学院, 2009), p. 142.

291) 朱小宝, 앞의 논문, p. 39.

292) 李亚云, 「太平天国女营女馆制度变迁分析」, 『沧桑』(山西省史志研究院, 2006), pp. 11-12.

수밖에 없었다. 화조화에는 인물이 없어도 무난하게 표현할 수 있지만 산수화나 고사화 그리고 전쟁도조차 인물을 그리지 않으면 그림이 의도하는 뜻을 제대로 전할 수 없고, 그러다 보면 아예 산수화나 고사화를 그리지 않는 경향이 생기게 된다. 이 시기에 인물이 등장할 필요가 없는 화조화가 많이 그려지게 된 원인 중의 하나이기도 하다.

전쟁도를 통해서 전쟁의 승리나 수성의 의지를 그림으로 표현하여 대중들에게 선전할 필요가 있는데 인물이 없는 그림은 공허한 그림이 되고 만다. 전투 장면에서 인물이 없으면 전쟁도가 아니라 한 장의 정물화에 불과할 것이다. 그런데 태평천국은 벽화를 통해서 전쟁 의지 표명과 정책 선전을 할 필요가 있고, 또 대중의 의식 향상과 학문을 권장하기 위한 벽화를 그려야 했다. 이러한 목적을 위해서는 어느 정도 인물의 묘사가 필요 불가결한 요소가 된다. 이러한 점들이 태평천국 후기에 제작된 벽화에 인물이 등장하는 배경이 된 것으로 생각한다.

그러나 태평천국은 인물을 그리지 않는 규칙을 결코 포기한 적은 없었다.²⁹³⁾ 태평천국 전기에 일사분란하게 지켜졌던 인물 불묘사의 규칙은 후기의 분열상과 수세적으로 전환된 전세 하에서 지역적 편차를 보이게 되었을 뿐이다. 1861년 건립된 김화 시왕부 벽화에는 인물이 다수 묘사된 반면 1860년 비슷한 시기에 건립된 소주 충왕부에는 전혀 인물이 그려지지 않았다. 이것은 같은 후기이지만 김화가 소주보다 남경으로부터 멀리 떨어져 있어서 벽화제작에 대한 남경 정부의 통제력이 미치지 않았기 때문인 것으로 보인다.

3. 태평천국의 영향을 받은 양류청 연화 화조화

양류청에서는 태평천국 시기 점거한 천군의 통제를 받으면서 이전 시기와 달리 초충화훼(草蟲花卉)가 주 소재가 되는 큰 폭의 연화 화조화가 새롭게 등장하였다. 태평천국 이전 양류청에서는 규격이 작고 소재와 구도가 단순한 창화지(窓花紙)를 화조화로 제작하였지만 삼재(三裁)나 공첨(貢

293) 罗尔纲, 「关于太平天国不准绘人物的问题」, 『文物』 1985年 7期 (文物出版社: 北京, 1985), pp. 4-7.

尖) 크기의 화조화는 제작하지 않았다. 화조화가 연화의 중요한 제재로 자리 잡은 것은 태평천국 시기부터다.

중국 남부를 장악한 태평천국은 1853년 북벌을 시작하였다. 북경을 향해 진격하던 천군은 10월 이개방(李開芳)과 임봉상(林鳳祥)의 지휘 하에 양류청을 지나 천진을 위협할 수 있는 거리인 초직구(稍直口)까지 선봉대가 다다랐고 정해현(靜海縣)에 근거지를 구축하였다.²⁹⁴⁾ 이때는 태평천국의 세력이 가장 강성하던 시기로서 중국 남부의 많은 지역들이 이미 천군의 수중에 들어가 있었고 양류청의 천군 역시 천진을 위협하고 있었다, 같은 해 11월 23일 전투에서는 청군 쪽에서 몽고 부도통지현(副都統知縣謝子澄知縣)이 전사하는 사태가 발생하기까지 하였고, 12월에 정부군이 조정 에 올린 보고에서도 천군의 위세가 가히 위협적이라고 하였다.²⁹⁵⁾

그러나 해가 바뀌면서 청 정부군의 조직적인 반격과 대부분 남쪽에서 올라온 천군들이 주위를 이겨내지 못하고 양류청에서 퇴각한다. 1854년 1월 초에 정부군이 독류성(獨流城)을 회복하자 천군의 정해현 본진은 주위 지역으로 분거하면서 저항하였다. 이어서 남쪽으로 밀려난 천군은 속성(束城)을 점거하고 항거하였으나 결국 1855년 직례(直隸)와 산둥에서 완전히 궤멸되어 장강 이남으로 퇴각하였다.²⁹⁶⁾

천군이 양류청을 주둔한 기간은 비록 수 개월여에 불과하지만 초기에 정부군에 비해 우세한 군사력을 바탕으로 점령지에서 개혁적인 정책을 안정적으로 실시할 수 있었다. 지주의 토지를 균등하게 농민들에게 분배하고, 지방 관리와 토호의 악행을 징벌함으로써 그들의 영향력을 제거하였으며, 농민들로부터 부당한 이익을 취해 왔던 전당포와 고리 대금업자의 재산을 몰수하였다. 이러한 정책은 농민과 소시민들의 광범위한 지지를 받을 수 있었으며 이들은 퇴각하는 천군에게 식량을 공급하기도 했다.²⁹⁷⁾ 특히 양류청은 정해현에 본소를 둔 천군의 주요 분거지 역할을 하였다.²⁹⁸⁾ 이것은 천군의 영향력이 양류청에 비교적 강하게 작용하였음을 말

294) 杜文瀾, 앞의 책, p. 99. “十月逆黨撓天津踞靜海縣”

295) 杜文瀾, 앞의 책, pp. 104-105. “天津大營失利蒙古副都統修鑑知縣謝子澄陣亡 -- 十一月二十三日”

296) 杜文瀾, 앞의 책, p. 113. “四年正月初八日大破獨流賊巢, 餘匪由靜海紛竄占踞”

297) 黃玲, 「太平天國年畫淺談」, 『四川文物』1994年 6期, (四川省文物局: 成都, 1994), pp. 33-34.

한다. 천군이 양류청에 들어온 것은 10월이며 양류청에서 언제 퇴거하였는지는 분명하지 않지만 연화가 한창 제작되던 연말에 양류청 연화 화점에 영향력을 행사할 수 있었던 것은 분명하다.

태평천국은 문화 정책면에서 유불도(儒佛道)의 신상과 사당을 훼손하고 귀족 예술은 통제한 반면 민간 예술은 장려하고 보호하는 정책을 실시하였다. 즉 연화 화점에 대한 보호를 강화하고 연화의 인쇄와 교역을 자유롭게 한 반면 과도한 간섭을 하지 않았다.²⁹⁹⁾ 이와 같은 정책 역시 천군이 양류청의 많은 연화 화점과 화가들로부터 지지를 받았고, 이들이 태평천국의 이념과 정책에 동조하는 연화를 제작하며 그들의 예술 정책을 준수하게 하는 동력이 되었다.

이와 같이 태평천국 시기를 거치면서 양류청 연화에 변화가 생겼다. 이전 시기 양류청 연화는 고사 인물화, 미인도, 동자도, 풍속화 등 인물화가 중심이 되었으며 그 중에서 고사 인물화가 가장 많이 다루어졌고 동자도도 다양하게 제작되었다.³⁰⁰⁾ 대다수 연화에는 반드시 인물이 묘사되었던 반면 초충화화는 주요한 소재로 등장하지 못하였다³⁰¹⁾. 일부 화조화가 연화로 제작된 경우에도 아주 작은 편폭으로 창문을 장식하던 창화지는 있었지만 동식물이 주 소재가 되는 큰 폭의 연화는 태평천국 이전에는 제작되지 않았다. 양류청 연화에서 초충화화를 그린 큰 폭의 화조화는 태평천국 시기를 지나면서 비로소 출현하기 시작하였다.³⁰²⁾

연화 화조화는 천군을 따라온 예술인과 양류청 현장의 화사, 각수, 화공들이 합작하여 창작한 결과물로서 화고는 천군 측의 화사가 주도하였거나 현지의 화사와 합작하였고, 판각과 인쇄 그리고 채색 과정은 양류청 현지인들이 주로 담당하였다.³⁰³⁾ 태평천국이 종결된 후에도 청대 말과 민국 초까지 연화 화조화가 계속 제작된 것을 보면 연화 화조화가 대중들이 좋아하게 된 연화의 한 부분으로 자리 잡은 것으로 보이며, 이후 조선으로

298) 杜文瀾, 앞의 책, pp. 99-100. ‘十月逆黨擾天津踞靜海縣---分屯獨流楊柳青等處’

299) 王樹村, 「太平天國時期的民間年畫」, 『中國民間年畫史論集』(天津楊柳青畫社, 1991), p. 26.

300) 정병모, 『무명화가들의 반란, 민화』(다할미디어, 2011), pp. 368-369.

301) 王樹村, 「太平天國時期的民間年畫」, p. 26.

302) 崔錦, 『天津民間美術』(天津人民美術出版社, 2015), p. 13.

303) 劉民山, 「試論北征太平軍與直隸地區的羣衆關係」, 河北, 北京, 天津歷史學會 編『太平天國北伐史論文集』(河北人民出版社: 石家莊, 1986), p. 144.

까지 전래되었다.

태평천국 시기의 양류청 연화로 전해지는 작품은 모두 13점으로 대부분 1950년대 왕수춘이 제건룡화점에서 수습하였다고 한다. 지금까지 전해져 오는 작품을 <표 9>로 정리하였다. 이 밖에도 두 폭의 <초충화훼도>와 <백조조봉(百鳥朝鳳)>, <투후창초모(鬪猴搶草帽)> 등 작품이 있었으나 내란과 외환의 혼란기를 거치는 동안 일실되어 버리고 지금은 찾을 수 없게 되었다.³⁰⁴⁾

<한당육안(寒塘六雁)>(도 48)은 기러기 여섯 마리가 갈대〔葦〕와 패랭이〔石竹〕로 보이는 꽃이 핀 물가에서 군거하는 정경을 그렸다. 기러기 한 마리는 하늘을 순시하듯이 날고 있고 다른 기러기들은 땅에서 하늘을 올려다보고 우는가 하면 수면을 헤엄치기도 한다. 화면은 녹, 청, 자색, 회색으로 구성되었다. 겨울 연못이라고 하였듯이 계절이 바뀌어 곧 겨울이 오는 풍경을 말하고 있으나 패랭이와 민들레 등의 꽃이 만개한 것을 보면 겨울이라고 할 수 없으며 계절성을 무시하였다. 기러기는 계절성 조류로 계절의 변화와 좋은 소식을 전하고 유대관계가 좋은 길조로 여졌다. 갈대는 과거에 합격하여 관직에 등용되는 것을 상징하며 패랭이는 장수를 의미한다. 오른쪽 물가에 핀 분홍색 꽃과 깃꼴 잎의 화초는 자귀나무와 닮았다. 자귀나무는 한자로 합환수(合歡樹)라고 하는데 남녀가 함께 짝짓기 하면서 즐긴다는 상징으로 중국에서는 길상의 의미로 받아들인다.³⁰⁵⁾

배꽃이 만개한 배나무를 배경으로 가지에 앉아 있는 흰색 제비와 공중에서 날아오는 또 다른 흰 제비를 표현한 <설연이화(雪燕梨花)>(도 49)의 우측 상단에 쓰인 화제에는 새하얀 제비와 배꽃의 어울림을 묘사하였다.³⁰⁶⁾ 배나무는 장수를 의미하기도 하지만 배의 한자 이(梨)가 이별의 이(離)와 같은 음가를 가져서 이별을 의미하기도 하고 반대로 이별을 예방하는 액막이로도 사용하였다.³⁰⁷⁾ 제비 역시 길조로서 봄을 알리며 제비집

304) 王树村, 「太平天国时期的民间年画」, p. 30.

305) 김중원, 『한국 식물 생태보감』 1 (자연과 생태, 2013), p. 675.

306) 张国庆·周家彪 编, 앞의 책, p. 412.

307) 王树村, 『中国民间年画史图录』 (上海人民美术出版社, 1991), p. 597.

308) “斜飛雪燕形難比惟有梨花一色同”, “비껴 나는 흰 제비 그 모습 형용하기 어려우니 오직 이화와 같은 색일 뿐”

309) W. 爱伯哈德(Eberhard, W) 著·陈建宪 译, 『中国文化象徵辞典』 (湖南文艺出版社·长沙, 1990),

<표 9> 太平天國 시기 楊柳青 年畵

연번	작품명	분류	소 재
1	寒塘六雁	화조	갈대, 패랭이, 자귀나무, 민들레, 기러기
2	雪燕梨花	화조	배꽃, 제비
3	雜卉圖	화조	황국, 자국, 나팔꽃, 원추리, 매화, 잠자리, 나비, 벌
4	母子圖	화조	들국화, 갈대, 닭, 병아리, 메뚜기, 나비, 거미
5	秋景圖	화조	바랭이, 민들레, 남천, 갈대, 매화가지, 무, 수대조, 말뚥구리, 여치, 나비, 전갈
6	田園風趣 (螳螂捕蚱蜢)	화조	배추, 무, 민들레, 매화, 바랭이, 강아지풀, 무당벌레, 하늘소, 귀뚜라미, 메뚜기, 사마귀, 찌꼬리
7	落花彩蝶	화조	복숭아나무, 나비
8	魚樂圖	화조	마름, 갈대, 부평초, 금붕어, 구름
9	猴拉馬	화조	수양버들, 원숭이, 말, 산, 정자, 난간
10	燕子磯	산수	건물, 다리, 성벽, 성문, 깃발
11	英雄會	화조	수양버들, 곰, 앵무새
12	安居樂業 ³⁰⁶⁾	화조	국화, 봉선화, 메추라기, 나비, 바위
13	蘆塘落雁 ³⁰⁷⁾	화조	연, 갈대, 기러기
14-17	草蟲花卉圖 2 점 百鳥朝鳳 鬪猴搶草帽		일실되었음

을 지은 집은 행운이 오거나 혼인을 하게 된다고 한다. 그림의 윤곽에 액자와 같은 효과가 나게 테두리를 그린 것은 민간회화에서 많이 사용하는

방법이다.

<잡훼도(雜卉圖)>(도 50)는 황국, 자국, 원추리, 매화, 나팔꽃이 어우러진 곳에 꽃을 향해 나는 잠자리와 나비, 그리고 원추리 잎 뒤에 매달려 있는 벌을 묘사하였다. 나팔꽃 바로 옆에 ‘제건륭(齊建隆)’이라고 화점명을 표기하였다. 한 화면에 많은 소재를 현란하게 묘사한 이 그림 역시 소재로 채택한 동식물의 계절성을 무시하였다. 계절성의 무시는 사실적인 그림을 그리려는 의도보다는 상징성을 나타내기 위해서다. 국화는安居(安居)를 상징하며 원추리는 망우초(忘憂草)라고 불리듯이 걱정과 불안감을 잊게 해준다고 한다. 나팔꽃은 견우화(牽牛花)라고도 하며 애정을, 잠자리는 아름다우면서도 순박하고 성실한 사람을 상징하고, 벌〔蜂〕은 봉(封)하다와 발음이 같다.

갈대와 들국화 등 화초 주위로 나비가 날아다니는 정원을 배경으로 한 <모자도(母子圖)>(도 51)에는 암탉 한 마리와 병아리 다섯 마리를 묘사하였다. 흑, 백, 황, 자(赭), 홍색 등 각각 다른 색으로 표현한 다섯 마리의 병아리는 어미 닭 곁에서 메뚜기〔蚱蜢〕와 거미〔蜘蛛〕를 보고 있지만 쪼아 먹으려고 하기보다는 벌레와 함께 한적한 시간을 즐기는 것 같다. 어미와 자식 간의 사랑을 표현한 작품으로 보이지만 의미를 확대하면 태평천국이 다른 색의 병아리, 거미, 나비 그리고 메뚜기로 표현한 각계각층의 백성을 보호한다는 암시를 주는 듯하다. 거미는 이전 연화에서는 잘 등장하지 않은 길상의 상징성이 열은 소재였다.

다양한 소재들이 한 화면에 등장하는 <추경도(秋景圖)>(도 52)에는 무릎을 중심으로 민들레〔蒲公英〕³¹⁰⁾, 남천(南天竺), 갈대〔芦葦〕, 매화나 무가지, 바랭이〔牛筋草〕를 배치하였으며, 땅에서 똥을 굴리는 말뚝구리〔蜣螂〕와 전갈, 무릎 앞의 여치〔螻蛄〕, 나비, 수대조(壽帶鳥)를 표현하였다. 민들레는 끊임없는 애정을, 남천과 수대조는 장수를, 무는 국태민안을, 여치는 자손번창을 상징한다. 말뚝구리와 전갈은 이전 시기 연화에는 잘 등장하지 않던 소재였다. 특히 전갈은 단오가 되면 문 위에 붙이는 오독부(五毒符)에도 등장하는 길상과는 상반되는 소재였다. 오독부(五毒符)는

310) 왕수춘은 이 그림에 등장하는 식물을 민들레라고 하였으나 꽃의 형태로 보아 민들레보다는 엉겅퀴에 가깝다. 그러나 잎의 모양을 보아서는 결코 엉겅퀴라고도 할 수 없다.

해로운 동물로부터 보호하기 위해 뱀, 두꺼비, 전갈, 도마뱀, 지네 등의 동물을 그려서 집에 부착하는 일종의 액막이 부적이다.³¹¹⁾ 시대와 지역에 따라서 거미도 오독에 포함하였다.³¹²⁾ 바랭이 역시 이전 시기 연화에 잘 등장하지 않던 소재였다.

이전 연화에 잘 등장하지 않던 소재들이 태평천국 시기에 등장하는 현상이 흥미롭다. 태평천국은 모든 백성이 평등하다고 선포하였고 농민과 천민도 실력으로 동등하게 대우받게 하였다. 새롭게 등장하는 소재는 소외받던 계층이 태평천국의 당당한 일원으로 등장하는 바를 상징한 것으로 보인다. 수대조가 여치를 향해 날아오는 모습은 <전원풍취>와 유사하다.

<전원풍취(田園風趣)>(도 53)에는 더욱 많은 소재가 한 화폭에 담겨 있다. 큼직한 배추 한포기가 가운데에 심어져 있고 앞에는 무당벌레가 붙어 있다. 주위에 매화나무, 무, 민들레, 바랭이, 강아지풀〔莠〕이 자라고 있으며, 서로 마주보고 싸우는 듯한 두 마리 귀뚜라미〔蟋蟀〕 곁에서 하늘소〔天牛〕가 풀을 갉아먹고 있다. 강아지풀은 충성을 상징하며 배추는 재산증식을, 무당벌레는 행운을, 하늘소는 사업의 왕성을 상징한다. <추경도>에서 보이는 것 같이 공중에 피꼬리 한 마리가 무 앞에 있는 사마귀〔螳螂〕를 향해 날아오고 있고 사마귀는 메뚜기를 주시하고 있다. 왕수춘은 이 정경을 ‘당랑포선(螳螂捕蟬)’의 고사로 설명하였다.

장자(莊子) 산목(山木) 편에 등장하는 ‘당랑포선’은 사냥꾼이 피꼬리를 향해 활을 겨누고 있는 사이, 피꼬리는 사냥꾼의 위협을 눈치 채지 못하고 사마귀를 잡으려 집중하고 있고, 또 사마귀도 매미에 집중하는 바람에 자기를 잡아먹기 위해 노리고 있는 피꼬리의 위협을 감지하지 못하고 있다는 고사이다. 즉 목전의 이익에 마음이 쏠려 정작 자신이 어떤 위험에 처한 지를 모르는 상황을 우의적으로 묘사하였다.

그러나 이 연화에서는 고사에서 풍기는 먹이사슬과 같은 분위기의 긴박하고 긴장된 느낌과는 거리가 멀고 오히려 평화롭기만 하다. 날아오는 피꼬리의 입은 이미 먹이를 물고 있고, 사마귀는 메뚜기 쪽을 향해서 뒤를 보는 자세를 하고 있어서 포획하려는 의도를 엿볼 수가 없다. 게다가 이

311) 蕭放, 앞의 책, p. 305.

312) 顧祿(清), 『清嘉錄』清代史料筆記(中華書局, 2008), p. 120.

고사가 묘사된 곳은 화면의 일부분에 한하여서 고사가 그림 전체의 주제가 아님을 알 수 있다. 고사와 관련된 소재도 다 등장하지 않고 있으며 관련 없는 많은 동식물 소재도 표현되어 있다.

연화 화고를 그린 화사는 고사에 대한 지식을 갖고 있었지만 장자가 말한 본의를 변형한 것으로 보인다. 즉 서로 천적관계의 동물들이 태평천국의 새로운 시대에는 화해하고 공생할 수 있다는 암시를 주고 있으며, 인간사회에서도 신분 간 계층 간 억압과 저항을 지양하고 화합하고 상생하는 새로운 평등주의 사회관을 보인 것으로 판단한다. 비슷한 함의를 가진 연화는 19세기 말에 양류청 대염증화점에서 제작되어 조선에 전래된 <중종득괴(種種得魁)>(도 79)에서도 보이고 있다. <추경도>, <전원풍취>, <중종득괴> 세 작품의 소재와 구성이 유사한 점으로 보아 태평천국 이후에도 이러한 제재의 연화가 양류청에서 계속 제작된 것을 알 수 있다. 이 연화에 등장하는 배추의 모습은 우리나라에서 그려진 민화 <화접초충도>(도. 89)의 배추의 모습과 닮았다.

<낙화채접(落花彩蝶)>(도 54)은 복숭아나무에서 떨어진 꽃잎이 땅에 널부러져 있는 광경을 배경으로 크고 작은 여러 종류의 나비들이 생동감 있게 날아다니는 모습을 묘사하였다. 이 연화는 태평천국 복식에 사용한 문양 중에서 나비 무리가 구름과 꽃 사이를 날아다니는 모습 [百蝶穿雲中, 百蝶穿花] 을 연상하게 한다. 또 나비가 군집해서 비상하는 모습은 우리 민화 <화접초충도>에 등장하는 나비들의 모습과 유사하다.

마름 [菱], 갈대, 부평초(浮萍) 등의 수초가 가득한 연못 안에서 유영하는 금붕어들을 <어락도(魚樂圖)>(도 55)에 표현하였다. 장강 이남에서 자연 서식하고 있는 금붕어는 재운과 사업의 왕성을 상징하며 오래 전부터 길상어로 여겼고 완상용으로 사육되었다. 야생의 금붕어가 없는 북쪽 지방에서는 매우 귀한 어종이며 연화의 소재로도 많이 등장하였다.

<후랍마(猴拉馬)>(도 56)에는 누각이 있는 산과 난간이 설치된 강변을 배경으로 버드나무 위에서 원숭이가 백마(白馬)의 고삐 줄을 당기는 모습을 표현하였다. 버드나무는 변함없는 충정을 의미하며, 원숭이는 후(侯)와 한자음이 같아서 입신출세를 상징하고, 말은 한자음에서 ‘곧 [馬上]’이란 의미와 상통한다. 그래서 전체적으로 곧 높은 관직에 등용되어 입신양명

한다는 내용이다. 뒤에 보이는 산 가운데의 건물에는 깃발은 보이지만 사람의 모습은 보이지 않는다.

유일한 산수화인 <연자기(燕子磯)>(도 57)는 남경 교외의 명승인 연자기를 그렸다. 버섯처럼 솟아오른 바위산 위에 정자와 누각이 자리 잡고 바위 사이로 아슬아슬하게 계단을 설치하였다. 강에는 아치형 다리가 놓였으며 건너편 강변을 따라 성벽을 축조하였고 가운데 성문도 보인다. 깃대에서 깃발이 휘날리고 있는 건축물도 있지만 이 정경에도 역시 사람은 없고 공허한 풍경만 있을 뿐이다. 양류청은 수도 남경과 멀리 떨어져 있었지만 천군이 점거할 당시는 아직 태평천국 전기에 해당하여 중앙의 영향력이 강하게 작용함으로써 인물 불묘사 규칙이 지켜진 것으로 보인다.

그림에 제명이 있는 <영웅회(英雄會)>(도 58)는 수양버들에 앉은 앵무새(鸚鵡) 한 마리와 곰을 표현하였으며 천군의 지도자인 이개방(李開芳)이 직접 쓴 것으로 알려진 ‘영웅회(英雄會)’ 세 글자가 해서로 단정하게 적혀있다. 앵무의 앵(鸚)은 영(英)과 음이 같고, 곰〔熊〕은 웅(雄)과 음이 같다. 이 그림은 양류청에 진입한 천군의 지휘관들이 회합하는 모습을 해음방식을 거쳐서 화조화로 표현한 것이다. 산수화인 <연자기>에도 사람을 그리지 않았을 뿐만 아니라 <영웅회>에서 천군 간부들을 굳이 동물로써 표현한 것만 보더라도 양류청에서 그림에 인물을 그리지 않는 규칙을 지키려고 노력한 점을 엿볼 수 있다. 왕수춘은 이 그림에서 영웅을 앵무새와 곰의 조합으로 설명하였지만, 매〔鷹〕와 곰이 함께 그려진 <웅웅도(鷹熊圖)> 역시 영웅을 상징하며 원대부터 널리 유포되었던 화조화이다.³¹³⁾ 웅(鷹) 역시 영(英)과 중국어 발음이 같다.

<안거낙업(安居樂業)>(도 59)은 화점이 알려지지 않은 양류청 태평천국 시기 연화이다.³¹⁴⁾ 수석 사이로 국화와 봉선화가 피어있고 나비가 나는 정원에 여섯 마리의 메추라기〔鶉鴒〕가 놀고 있는 장면을 묘사하였다. 국화(菊)는 거(居)하다와 발음이 같고, 메추라기는 평안하다는 뜻인 안(安)과 음이 같으며, 나비는 사랑과 장수를, 바위는 장수를 의미한다. 숫자 육(六)은 업(業)과 발음이 유사하다. 이 연화는 나이가 들어 평안하게 일

313) 고연희, 「韓·中 翎毛花草畫의 政治的 性格」, pp. 83-90.

314) 張國慶·周家彪 編 앞의 책, p. 412

하면서 생활하기를 기원하는 뜻이 담겨있다.

<노당낙안(蘆塘落雁)>(도 60)에서는 연실방과 연꽃이 피어있고 갈대가 바람에 날리는 늦가을 연못을 배경으로 기러기가 평화롭게 서식하는 모습을 그렸다.³¹⁵⁾ 하늘에서 두 마리가 연못으로 날아오고 연못에 있던 다른 기러기는 막 날개를 펴고 날아오른다. 이 연화는 <한당노안>과 소재와 구도가 유사하고 역시 계절성을 무시하였다. 상부의 화제가 그림의 내용을 설명하고 있다.³¹⁶⁾

태평천국 시기에 양류청에서 제작한 연화는 대부분 화조화이다. 그에 비해 이전 시기 양류청 연화는 신화, 역사, 소설, 희곡 내용을 그림으로 표현한 것들이 대부분이고 여기에는 반드시 인물이나 인격화된 신의 모습이 묘사되지 않을 수 없었다. 특히 미인도, 동자도, 문신도처럼 인물로만 구성된 연화도 있었다. 조선에 전래된 양류청 연화가 모두 화조화인 점이 이 연화의 유입 시기에 대해 시사하는 바가 크다.

태평천국 양류청 연화도 벽화처럼 길상을 주제로 하는 소재들을 사용하였다. 길상을 상징하는 방법은 한자의 원 발음과 유사한 길상자의 발음을 연결하는 해음(諧音)방식을 주로 사용하였다. 해음은 사물에 해당하는 한자의 본음과 발음이 같거나 근사한 경우 원래의 의미를 대체하여 새로운 뜻을 나타내는 방법이다. 해음방식으로 특정 사물을 길상과 연결하는 방식은 민간회화에서 많이 사용하였다.

양류청 화조화 연화에는 한 화면에 많은 소재가 등장하며 그때까지 길상물로 여겨지지 않은 동식물까지 등장한다. <추경도>와 <전원풍취>에는 10개 이상의 소재가 동시에 등장하며 길상물로 연화에 잘 등장하지 않던 채소류와 전갈, 말뚝구리, 바랭이풀, 강아지풀도 등장한다. 태평천국은 평등주의를 내세워 신분의 구별 없이 모든 세력을 통합하고자 하였다. 이전 시기 연화에서 관심이 없었던 소재는 바로 봉건사회에서 천시 받던 천민계층으로 연상이 된다. 태평천국은 이들도 혁명의 주역으로 동등하게 대우하고자 하였으며 이런 의도가 연화에서 생소한 소재가 등장하게 된 배경이라고 생각한다.

315) 王树村, 『中国民间年画史图录』, p. 597.

316) “雲飛海外意落塘, 鳴喊展翅起水浪, 眼眠地岸不覺曉, 深淵金魚到口香, 偶題”

연화 화조화와 인물상이 없는 연화 산수화는 태평천국이 종결된 이후에도 계속해서 소비자들이 받아들이면서 양류청에서 제작되었다. 혁명은 실패했지만 새로운 양식의 연화는 그들이 남긴 근대 지향적이고 혁신적인 이념과 함께 영향력을 이어갔던 것이다. 연화 화조화가 태평천국의 이념과 정책의 영향을 받고 등장했다는 것은 화조화에 그들의 이념과 사상을 담고 있음을 암시한다.

정치를 국가와 정부의 공적인 행위만이 아니라 사적 영역에까지 범주를 확대한다면 정치집단의 위정자가 아니더라도 사회계급과 계층의 정치적 욕구를 표현하기 위한 수단으로 조형이미지를 이용할 수 있다. 특히 고연희의 연구처럼 화조화는 “회화에서 차지하는 위상은 비록 낮지만 오히려 다양한 정치적 의도로 활용되었다”고 할 수 있다.³¹⁷⁾ 중국을 개혁하려던 혁명은 실패하였지만 태평천국이 지향하였던 평등주의와 민중성에 대한 중국인들의 열망을 화조화를 통해 표현하고 싶었을 것이다.

태평천국 이후에 연화로 제작한 <서산승경(西山勝景)>(도 61)은 북경 교외의 명승을 묘사하였다. 왕수춘은 이 작품을 청대 초기 작품으로 설명하였으나³¹⁸⁾ 필자는 태평천국 시기 <연자기>의 영향으로 태평천국 이후에 제작된 것으로 판단한다. 강변에 솟아오른 버섯을 닮은 암산을 중심으로 많은 건물과 정자, 깃발이 나무끼는 모습, 좌측 강변의 성문과 성벽, 강 위에 놓인 아치형 다리 등의 모습에서 <연자기>와 소재 및 구도가 유사한 점을 알 수 있다. 태평천국이 종결되고서도 양류청에서 인물 없는 연화 산수화를 계속해서 제작한 것이다. 북경성의 풍경을 그린 <경산(景山)>(도 62)³¹⁹⁾에도 아치형 다리가 걸려있는 해자(壕字)가에 자금성의 높은 누각들과 반대편에 건물과 함께 경산의 모습은 표현하였지만 인물을 묘사하지 않아 적막한 느낌을 준다.

연화 화조화도 태평천국 이후 계속 제작되었다. 민국 시기에 제작된 <민국화훼(民國花卉)> 2폭은 색이 현란해졌다. 키 큰 매화나무 가지 밑으로 수석, 동백, 남천, 수선화를 배치한 것과(도 63 좌), 역시 키 큰 초본류

317) 고연희, 「韓·中 翎毛花草畫의 政治的 性格」, pp. 24-25.

318) 王樹村, 『楊柳青青話年畫』(三民書局: 臺北, 2006), pp. 109-110.

319) 張國慶·周家彪 編, 앞의 책, p. 402.

아래 연못에 연과 수석을 배치한 구도는(도 63 우) 태평천국의 벽화 화조화 구도와 닮아 있다. <봉희모란(鳳戲牡丹)>(도 64) 역시 모란 밑에 수석을 두고 선 봉황과 모란의 배치가 앞의 <민국화훼>와 유사한 구도를 하고 있다.

이상에서 회화활동에 영향을 준 태평천국의 이념과 정책을 알아보았다. 전통문화 배척과 우상숭배 금지 정책은 인물의 조형화를 억제하였고, 그 결과 벽화에는 인물이 없는 산수화와 병사들이 없는 전쟁도까지 등장하였다. 그러나 태평천국 후기에 제작된 일부 산수화, 고사화, 전쟁도에는 인물이 묘사되어 있어서 인물 불묘사의 규칙이 완화된 것을 알 수 있다. 인물 불묘사의 규칙은 인물을 그릴 필요가 없고 상징성이 풍부한 화조화가 많이 그려진 원인이 되기도 하였다.

평등주의는 한 화면에 다양한 소재가 등장하는가 하면 이전에 길상의 의미와 거리가 있었던 소재들까지 등장하는 계기가 된 것으로 설명할 수 있고, 민중 지향성은 관서의 벽과 대문에 그림을 그려서 많은 사람이 감상할 수 있게 하면서 관서의 성격과 신분을 알리는 역할도 하였다. 또 여기에는 많은 민간화가와 화공이 참여하였으며 이들은 주로 일반 백성들이 접하는 친숙한 소재를 이용하여 민간풍의 화조화를 많이 그렸다.

북벌과정에서 천군의 통제를 받은 양류청에서는 인물이 없는 산수화와 큰 폭의 연화 화조화가 새롭게 등장하였다. 화조화에는 민간에서 친숙한 다양하고 많은 소재가 한 화면에 담겨있고 이전 시기에 잘 등장하지 않던 소재도 등장하였다. 이러한 화조화는 태평천국이 끝난 뒤에도 양류청에서 계속해서 제작되었고 이후 조선으로도 전래되었다.

IV. 양류청 연화 화조화의 조선 전래 가능성

중국 양류청에서는 태평천국 시기를 거치면서 이전 시기와는 다른 인물상이 없는 연화 산수화와 초충화훼가 주 소재가 되는 삼재와 공침 크기의 연화 화조화가 새롭게 등장하였다. 이러한 연화는 태평천국이 끝나서도 다른 제재의 연화와 함께 양류청에서 계속 제작되었고 연화 화조화는 조선으로까지 전래가 되었다. 이 장에서는 조선에 전래된 양류청 연화 화조화의 양상과 특징을 살펴보고 조선 전래 과정을 고찰할 것이다.

1. 조선에 전래된 양류청 연화의 양상

중국 민간연화가 알려지기 전까지는 우리나라에 중국의 양류청 연화가 전래되어 있으리라고는 누구도 생각할 수 없었다. 목판으로 인쇄된 연화는 민화로 취급되어 전시되기까지도 하였고, 그 결과 조선시대 목판 민화에 대한 오해를 낳기도 했다. 조선에 전래된 양류청 연화는 아직 따로 정리되지 않아서 민화 도록과 민화 전시장에서밖에 볼 수 없었다. 그러나 지금은 조선 민화로 알고 수집한 양류청 연화를 일본에서는 양류청 연화로 정리했고 한국 고판화박물관에서도 연화로 취급하게 되었다.

개인소장의 <연과 물새>(도 65)는 연못에 가득한 연꽃과 수초를 배경으로 연실방 위 물총새 [翡翠鳥], 물에서 유영하는 오리와 게 세 마리와 그리고 물고기를 표현하였으며 ‘연등삼갑(連登三甲)’의 화제(畫題)가 있다.³²⁰⁾ 게는 갑각류(甲殼類) 동물로서 등딱지를 갑(甲)이라고 하며 첫째라는 뜻과 통하여 과거 합격을 의미한다.³²¹⁾ ‘삼갑(三甲)’은 세 마리의 게를 의미하며 세 단계 과거시험을 우수한 성적으로 통과하고 관리로 등용되기를 기원하는 뜻이 담겨있다.³²²⁾ 오리 [鴨]의 한자에도 갑(甲)자가 들어있고 연실을 한자로 연과(蓮顆)라고도 하며 연과(連科)와 발음이 같아서 모두 과거 합격을 상징한다.³²³⁾ 물총새의 한자명인 ‘비취’는 귀한 보석으로

320) 이승일, 『목석으로 찍은 우리의 옛 그림』 (gana art, 2012), p. 17.

321) 조용진, 『東洋畵 읽는 법』 (집문당, 2004), p. 51.

322) 청대의 과거 시험은 향시(鄕試), 회시(會試), 전시(殿試) 세 단계로 구성되었다.

323) 三山陵, 앞의 논문, p. 78.

부귀를 상징한다.

화면 아래 1/3 지점에 각판을 이은 분판(分版) 흔적이 보인다. 묵색판과 남색판으로 인쇄한 화배자(畵坯子)에 홍, 황, 남색 안료 또는 이들을 배합하여 채색하기도 하고 바림법도 사용하였다. 이 작품처럼 전래된 연화 화조화에서 잎과 줄기를 특이하게 남색 안료로 인쇄한 경우가 다수 있는데 이들 작품들은 같은 화점에서 제작했을 가능성을 암시한다. 판화 민화로 알고 있었던 이우환은 『이조의 민화』에 같은 판본의 도판을 실으면서 18세기 말에 제작한 것으로 설명하였다.³²⁴⁾

이 작품과 동일한 판본이 일본 시즈오카시(靜岡市) 세리자와 케이스케 미술관(芹澤銑介美術館)(이하 ‘세리자와미술관’으로 함)에도 있다(도 66).³²⁵⁾ 미술관을 설립한 세리자와(1895~1984)는 생전에 한국에서 이 작품과 <이어등용도(鯉魚登龍圖)>(도 82)를 수집하였다.³²⁶⁾ 세리자와미술관의 <연과 물새>는 개인소장에 비해 남색 꽃잎과 줄기 색이 남흑색으로 변했고 좌측의 큰 홍색 연꽃과 상부의 담남색의 연꽃 색이 황색으로만 보인다. 탈색이 더 진행된 듯하며 표구 과정에서 변두리를 잘라내어 길이가 더 작아졌다.

<연과 물새>와 같은 동일 판본이 남아 있는 것은 이 연화가 비교적 많은 양이 조선에 전래되었고 조선인들이 선호했다는 점을 말해준다. 또 이 <연과 물새>는 ‘대염점’ 명이 있는 일본 고려미술관 소장의 <연등삼갑>(도 81)과 소재와 구도 등이 유사하여 <연과 물새>도 대염증화점의 연화이거나 적어도 양류청에서 제작된 것으로 판단된다. 같은 화제(畵題), 연실방 위의 물총새, 연못에 핀 연꽃과 잎의 모습, 세 마리 게의 위치와 모습이 서로 닮았으나 <연등삼갑>에는 오리가 등장하지 않는다.

대염증을 간파한 이승일은 <연과 물새>를 판화로 제작한 조선 민화로 설명하였고,³²⁷⁾ 미야마(三山陵)도 <연과 물새>를 고려미술관의 <연등삼갑>을 모방하여 조선에서 판화로 제작한 조선 민화라고 하였다. 미야마는 선각이 거칠고 필법이 치졸하며 그림에 등장하는 오리의 모습이 조선의

324) 李禹煥, 앞의 책, 도판.

325) 三山陵, 앞의 논문, p. 80.

326) 三山陵, 앞의 논문, p. 79.

327) 이승일, 앞의 책, p. 17.

목각 오리와 비슷한 점, 그리고 색판의 조합이 부자연스러운 점을 들어서 조선에서 제작한 판화로 규정하였다.³²⁸⁾

그러나 필자는 미야마의 견해에 동의할 수 없다. 이 작품이 다른 양류청 연화에 비해서 선묘와 색상 배합이 비교적 조악한 것은 사실이지만 기본적인 수요를 고려해서 제작해야 하는 민간 목판화의 성격상 당시 조선에서 제작하기는 다소 부적합하였다고 본다. 이 작품은 양류청 화점에서 저가의 연화를 구입하면서 값싼 안료를 사용하여 급속하게 조악한 작품을 제작한 것이거나 오래되어 마모된 각판으로 인쇄했을 것으로 판단한다. 또 오리의 모습이 조선의 목각 오리와 닮았다고 한 점은 지나치게 주관적인 견해라고 생각한다.

리움미술관의 <연과 새>(도 67)³²⁹⁾는 좌측에 선 수양버들이 바람에 오른쪽으로 날리는 가지를 중심으로 비상하는 학, 연실방에 앉은 물총새 그리고 오리를 표현하였다. 큰 나무 가지를 배경으로 아래에 동물과 키 낮은 식물 그리고 수석이나 바위를 배치하는 구도는 태평천국 벽화에서 많이 보이던 방식이며, 크기는 <연과 물새>와 같이 공첨(貢尖)에 해당한다. 지금은 탈색되어 화점명이 보이지 않지만 작품을 직접 살펴본 미야마는 좌측 채단선에 물려 ‘대염증’이 표기되었을 가능성이 있다고 하였다.³³⁰⁾ 물총새, 연잎, 연꽃, 연실 같은 소재의 상징성, 그리고 화풍이 <연과 물새>, 고려미술관 <연등삼갑>(도 81)과 비슷하여 적어도 양류청 화점의 작품으로 판단한다. 수양버들과 학도 과거를 통한 입신양명을 상징한다. 이우환은 제작 시기를 19세기 말이라고 추정하였고 필자도 동의한다.

일본 개인소장으로 알려진 <부귀도(富貴圖)>(도 68), <산재거사(山在居士)>(도 69), <옥당부귀(玉堂富貴)>(도 72), <불수추국(佛手秋菊)>(도 73), <희록가관(喜祿加官)>(도 74)은 『이조의 민화(李朝の民畫)』에 함께 실려 있으며 각각의 작품에 화제가 있다.³³¹⁾ 모두 일부 목판으로 인쇄한 후 담색으로 채색한 반인반화 연화이며 바위, 나무, 화초, 곤충, 새들이 소재가 되어 화면을 가득 채우고 있다. 태평천국 시기 벽화 화조화에서 많이 관

328) 三山陵, 앞의 논문, pp. 80-81.

329) 호암미술관, 앞의 책, p. 47.

330) 三山陵, 앞의 논문, p. 75.

331) 志和池昭一郎·亀昌雄策, 앞의 책, pp. 91-92.

찰되는 것처럼 대체로 중앙에는 수석이 놓여있고 한쪽에 선 교목이나 큰 화초의 가지가 반대편 쪽으로 뻗어있는 아래에 작은 식물이 배치된 구도를 하고 있다. 이 도록이 출판되기 전해인 1981년 사고로 사망한 저자 시와이케(志和池昭一郎)는 이 작품들을 18세기 작품으로 설명하였다.³³²⁾

다섯 작품이 서로 비슷한 구도와 화풍에다가 <불수추국>을 제외한 네 작품에 ‘대염증’ 명이 있는 것으로 보아 모두 대염증 연화로 판단한다. 그러나 이우환은 ‘대염증’이 표기된 일련의 작품들을 목판 민화로 분류하고 ‘대염증’을 중국에서 건너와서 많은 목판 민화를 남긴 작가로 추정하면서 “그 이름은 물론이거니와 대상에 박진하는 그 기백, 대담한 터치와 스타일 등은 도저히 이조 작가의 것으로는 생각되지 않는다.”라고 호평하였다.³³³⁾

부귀를 상징하는 모란이 가득한 <부귀도>(도 68)에는 화제와 함께 ‘대염증’이 표기되어 있고 가운데 수석의 모양이 매듭의 일종인 ‘생쪽매듭 [酢漿草結]’을 닮았다. 생쪽매듭은 희망을 의미하며 수석은 장수를 상징한다.³³⁴⁾ <연과 물새>처럼 모란의 잎을 남색으로 표현하였으며, 묵선과 남색으로 인쇄하고 붓으로 다른 색을 채색하는 동일한 양상을 보이고 있다. 수석 바로 위 부분에서 두 판을 이은 흔적을 찾을 수 있다.

<산재거사>(도 69)에도 ‘대염증’이 표기되었고 화면에 가득한 국화를 중심으로 조 이삭에 앉은 여치 [蝸蟷]와 공중에 나는 나비, 그리고 지면에 민들레 같은 작은 초본류를 그렸다. 국화의 국(菊)은 중국어로 거(居)와 발음이 같으며, 조 [粟, 黃粱]는 인생의 부귀영화가 덧없다는 고사 <황량몽(黃粱夢)>에 등장한다.³³⁵⁾ 이 그림은 세속을 초탈한 고상한 인품의 선비가 산에 은거한다는 내용을 말하고 있는 듯하다. 이 작품은 세 개의 판을 접합한 흔적이 있다.

<산재거사>는 같은 판본이 ‘고판화박물관’에도 있다. ‘고판화박물관’의 <산재거사>(도 70)는 퇴색이 많이 진행되어 있고 화점명도 거의 지워져 잘 보이지 않는다. 그 이유는 우리나라에서 벽장에 폴로 붙이고 해가 바뀌어 그 위에 다시 다른 그림을 붙이는 식으로 몇 겹을 붙여 퇴색과 손상이 빨랐기 때문이다. 많은 민화가 표구하여 보존되고 있는 반면 대체로 연화는 조선에서 일회용의 장식 그림

332) 志和池昭一郎·亀昌雄策, 앞의 책, p. 270.

333) 李禹煥, 앞의 책, p. 32.

334) W. 爱伯哈德(Eberhard, W) 著·陈建宪 译, 앞의 책), p. 168.

335) W. 爱伯哈德(Eberhard, W) 著·陈建宪 译, 앞의 책, p. 206.

으로 취급받는 경향이 있었던 것 같다. 고판화박물관에서는 이 작품을 19세기 말 작품으로 규정하고 있다. <산재거사>는 고판화박물관 소장본 말고 한국 개인소장의 또 다른 동일 판본이 존재한다(도 71).³³⁶⁾ 동일 판본이지만 인쇄된 화배자에 손으로 채색하는 과정에서 화공의 개성과 사용하는 안료가 상이함으로써 작품의 색채가 차이가 날 뿐이다. <산재거사>는 같은 판본 세 장이 확인된 셈이다.³³⁷⁾

꽃이 만개한 목련나무 가지 밑에 화면을 가득 채운 모란과 중앙에 수석이 자리 잡고 있는 <옥당부귀>(도 72)에는 재단(裁斷)을 하여 좌측 하단에 대염증화점 명이 거의 잘려나갈 듯이 위태롭게 남아 있다. 구도, 소재, 색채 등이 앞에 설명한 대염증 연화와 비슷하다. 목련은 옥란(玉蘭)이라고도 하며 모란은 부귀를 뜻하므로 화제처럼 ‘옥당부귀(玉堂富貴)’가 되는 것이다. 이 상장을 만들기 위해 개화시기가 다른 목련과 모란을 동시에 등장시켰다. 작품은 네 장의 판을 연결하여 인쇄하였고, 김화 시왕부에 있는 태평천국 벽화 화조화인 <옥란모란도(玉蘭牡丹圖)>(도 47)와도 구도와 소재의 배치 형태가 유사하다. 굴곡진 목련의 줄기에서 왼쪽으로 뻗은 가지 아래에 모란과 수석을 배치한 점이 <옥당부귀>와 닮아 있고 수석의 위치와 형태도 유사하다.

<불수추국>(도 73)에는 화점명은 없지만 대염증 연화일 가능성이 있다. 원래 있었던 ‘대염증’ 화점명이 조선에서 표구로 제작하기 위해 재단하는 과정에서 잘렸을 것으로 추정한다. 화제인 ‘불수추국’을 살리기 위해서 그림과 별 상관없이 보이는 화점명을 희생시킨 것 같다. 오른쪽으로 뻗은 불수(佛手)나무 가지에는 다 익은 불수가 달려있고 그 밑에 국화가 가득 하며 남근처럼 보이는 큼직한 수석이 자리하고 있고 나비와 수국도 보인다. 불수는 다자(多子)를 상징하기도 하고 또 해음(諧音)방식으로 ‘복수(福壽)’를 나타내기도 한다. 이 그림 역시 아들을 많이 낳아 가업을 일으키고 장수하면서 안거(安居)하기를 바라는 기원이 담겨있다. 아래 위 두 군데에 분판 흔적을 발견할 수 있다.

맨드라미가 주 소재인 <회록가관>(도 74)에도 화제와 화점명이 보이며 두 군데의 분판 흔적이 남아 있다. 산다(山茶) 나뭇가지 밑에 맨드라미가

336) 이승일, 앞의 책, p. 17.

337) 이승일, 위의 책, p. 17.

크게 자리 잡고 있고 대나무와 국화가 배치되었으며 바랭이풀〔牛筋草〕과 흙과 같은 색으로 처리한 수석도 보인다. 나무에 앉은 까치 한 마리를 향해 다른 까치가 짝을 향해 날고 있다. 맨드라미는 계관화(鷄冠花)라고도 하여 관직을 나타내며, 까치는 한자로 희작(喜鵲)이고, 대나무〔竹〕는 축(祝)과 발음이 같다. 이 그림도 임신출세한 후 노년에 편안하게 살기를 바라는 기원이 담겨 있다. 이 작품도 동일한 판본이 존재하며³³⁸⁾ 산다의 가지는 묵색으로, 대나무와 맨드라미의 줄기와 잎은 남색으로 인쇄한 후 나머지 손으로 직접 채색하였다.

<희록가관>(도 74)과 다른 판본이지만 ‘대엄증’ 화점명이 있고 화제가 동일한 연화가 ‘세리자와미술관’에도 있다(도 75).³³⁹⁾ 화면에 각종 소재로 가득찬 구성과 담채, 그리고 키 큰 대나무를 배경으로 까치, 맨드라미, 바랭이풀을 배치한 구도와 소재가 서로 많이 닮았다. 다만 세리자와미술관 <희록가관>에는 산다와 국화가 없고 두 마리 까치는 모두 공중을 날고 있다. 화제의 글자체는 유사하지만 관(官)이 관(冠)으로 바뀌었다. 관(冠) 역시 관(官)과 발음도 같고 관직을 상징한다. 이처럼 비슷한 판본의 연화가 발견되는 현상은 양류청 화점에서 제작한 같은 주제나 소재의 화조화가 조선으로 일정 기간 반복해서 전래되었을 가능성을 말해준다. 이 작품은 분판 흔적을 찾을 수 없는 완성도가 높은 작품이다.

기메박물관에 있는 <복수면장(福壽綿長)>(도 76)에는 화점명은 없지만 우측에 선 복숭아나무의 가지가 반대로 뻗은 형태와 위치, 수석의 존재 등 구도와 소재가 앞의 작품들과 유사하여 양류청 연화로 판단한다. 크게 불거져 나온 수석과 만개한 모란 위로 박쥐가 날고 있다. 아래에 덩굴이 뻗어나가면서 주렁주렁 달린 참외는 덩굴처럼 끝없이 운이 뻗어나가라는 길상의 상징을 갖고 있고, 박쥐〔蝙蝠〕의 한자와 복(福)은 발음이 같다. 두 군데 분판 흔적이 있으며 기메박물관에서는 이 작품을 17~18세기 작품으로 명시하였다.³⁴⁰⁾

이 작품도 동일 판본의 개인소장 <복수면장>(도 77)이 존재한다.³⁴¹⁾ 두

338) 이승일, 앞의 책, p. 17.

339) 三山陵, 앞의 책, p. 185.

340) Guimet Musée, 앞의 책, p. 142.

341) 이승일, 앞의 책, p. 15.

작품은 묵색(墨色)과 남색으로 인쇄하고 나머지는 손으로 채색을 하여 완성하였지만 두 작품 간 색채가 다른 것은 각각 다른 작업장에서 다른 안료를 사용했기 때문이며 이러한 점이 바로 반인반화 연화의 특징 중의 하나이다. 반인반화 연화는 목판으로 일부 인쇄를 하고 양류청에서 떨어진 남향의 채색공들에게 넘긴다. 채색공들은 각자의 집에서 채색 작업을 하는데 배합하는 안료와 숙련도의 개인차로 인해서 이런 현상이 발생하는 것이다.

기메박물관 <초충도>(도 78)³⁴²⁾는 일찍이 이우환이 소장했던 작품으로 양류청 화조화 중 유일하게 황으로 된 공첩화다.³⁴³⁾ 많은 식물과 곤충들이 화면을 가득 채우는 구도, 땅에 반쯤 박혀있는 순무의 형태와 잎 모양, 앞에 붙어 있는 무당벌레와 당근의 모습이 대염증이 표기된 <종종득괴(種種得魁)>(도 79)와 많이 닮아 있어서 적어도 양류청 연화로 볼 수 있다.³⁴⁴⁾ 나뭇가지와 조를 이용하여 쳐놓은 거미줄에는 이미 여러 곤충이 붙어 있고, 화면의 앞쪽에는 무, 고추, 파, 가지, 호박, 당근 등 채소가 나열되어 있으며 땅에는 민들레와 바랭이가 자라고 공중에는 잠자리와 벌이 날고 있다. 거미는 단오에 사용하는 오독부(五毒符)에 그려지기도 하는 등 길상과는 거리가 먼 소재이기 때문에 태평천국 시기 이전 연화의 소재로 등장하는 경우는 매우 드물었다. 거미줄의 우측에 두 개의 판을 연결한 흔적이 보이며 기메박물관은 이 작품도 17~18세기에 제작된 것으로 명시하였다.

일본 개인소장의 <종종득괴>(도 79)³⁴⁵⁾는 소재로 무, 당근, 갈대, 바랭이, 찌꼬리, 나비, 메뚜기, 무당벌레, 하늘소, 잠자리, 여치, 귀뚜라미 등 많은 종류의 동식물이 등장하여 화면을 구성한다. 바랭이풀에 의지해 올라가는 애벌레의 모습이 이채롭다. 많은 소재로 화면을 구성하는 것은 태평천국 양류청 연화에서도 볼 수 있다.

곤충과 소과(蔬果)와 같은 미물에 대한 관심은 조선시대 진보적 학자들의 집단인 연암 일파의 회화론에서도 볼 수 있다. 이들은 ‘인성물성동론

342) Guimet Musée, 앞의 책, p. 141.

343) 三山陵, 앞의 논문, p. 75.

344) 三山陵, 앞의 논문, pp. 74-75.

345) 三山陵, 앞의 책, p. 184.

(人性物性同論)’과 맥락을 같이하면서 하찮은 미물에게도 나름의 존재가치가 있다는 점을 인정하고 시문이나 그림으로 형상화시켜야 된다고 생각하였다.³⁴⁶⁾ 미물에게까지 존재가치를 인정하고 적극적으로 형상화하려는 태도는 인간 사회에 적용하면 근대 지향적인 평등사상과 맥을 같이하며, 다양한 초충, 화훼, 채소류 등의 소재가 등장하고 길상과 관계없는 동식물까지 형상화시키는 태평천국의 회화와 공통점을 갖고 있다.

<종종득괴>에는 ‘대염증’ 화점명, 화제, 간지가 있어서 양류청 연화가 조선에 전래된 시기를 알려주는 중요한 단서를 제공한다. 미야마는 화제에 있는 ‘갑신년(甲申年)’을 근거로 이 작품의 제작시기를 1704년으로 규정하였으나 이 견해는 필자와는 차이가 있으며 이후 논의를 진행하겠다.

미야마는 또 <종종득괴>의 내용을 태평천국 시기 양류청 연화인 <전원취충>(도 53)처럼 ‘당랑포선(螳螂捕蟬)’의 고사를 들어 설명하고 있다.³⁴⁷⁾ 그러나 여기에는 고사에서 풍기는 긴장감이나 긴박감은 보이지 않고 오히려 평화롭기만 하다. 고사에 등장하는 사냥꾼의 활과 사마귀가 없고 고사와 관계없는 소재들도 많이 등장한다. 화제인 ‘종종득괴’도 이 고사와는 전혀 다른 의미를 갖고 있다. 이것은 미야마의 설명과 달리 모든 존재들이 평등하게 존귀하다는 뜻을 가지며 상생과 공존의 분위기를 풍겨서 이 작품의 내용 역시 태평천국의 평등주의 이념을 표현한 작품으로 판단한다. 리움미술관에도 있는 동일한 판본의 <종종득괴>(도 80)는 개인 소장보다 퇴색이 더 진행되었고 길어도 짧아졌다.³⁴⁸⁾

일본 교토(京都) 고려미술관의 <연등삼갑>(도 81)은 <연과 물새>와 화제가 같고 소재와 구도가 닮은 작품이다. 넓은 연잎과 만개한 연꽃을 중심으로 위로는 물총새를 아래 연꽃에는 게를 배치한 점은 비슷하나 <연과 물새>에서 보이는 물 위를 유영하는 오리는 <연등삼갑>에는 표현하지 않았다. ‘대염증’ 화점명이 있어서 이를 통해 <연과 물새>(도 65, 66)

346) 고연희, 「연암 일파의 회화론-화조화를 중심으로」, 『미술사학보』 17 (미술사학연구회, 2002), pp. 187-191.

347) 『장자』 ‘신목’ 편에 등장하는 이 고사는 이슬을 마시는 데 열중한 매미는 뒤에 사마귀의 위협을 모르고, 사마귀 역시 피꼬리가 자기를 잡으려는 것을 모르고 있으며, 피꼬리도 사냥꾼의 위협을 망각한다는 내용이다. 즉 목전의 이익과 상황에만 치중하면 정작 자신이 위대한 상황인 것을 모른다는 내용이다.

348) 호암 미술관, 앞의 책, p. 47

도 대염증 연화로 추측할 수 있는 근거가 된다. 고려미술관의 설립자인 정소문(鄭詔文, 1918~89)은 손상이 심하고 퇴색도 많이 진행된 <연등삼갑>을 수집할 당시 조선식으로 표구가 되어 있어서 조선 민화로 알고 구입하였다.³⁴⁹⁾

중앙의 요직에 등용되기를 바라는 의미가 담긴 세리자와미술관의 <이 어등용도(鯉魚登龍圖)>(도 82)는 수초와 갈대가 자란 물속에서 유명하던 다섯 마리의 잉어 중 한 마리가 수면을 박차고 위로 튀어오르는 작품으로 역시 공침 규격이다. 갈대 [蘆葦]는 임금이 과거에 급제한 사람에게 내리는 음식인 여(臚)와 발음이 같고, 도약하는 잉어는 입신출세나 벼슬길에 오르는 것을 의미한다.³⁵⁰⁾ 이 작품에 화점명과 화제는 없으나 구성과 채색 등을 감안하면 역시 대염증화점의 작품일 가능성이 매우 높고, 미야마³⁵¹⁾와 장웨이웨이(張偉偉)³⁵²⁾도 양류청 연화라고 판단하였다. 이 작품 역시 개인소장의 동일 판본이 존재한다.³⁵³⁾

묵색과 남색으로 인쇄한 후 손과 붓으로 채색하여 완성한 <죽작도(竹鵲圖)>(도 83)는 까치가 앉은 매화와 대나무 가지가 옆으로 뻗어있고 그 아래에 수석, 산다, 국화를 배치한 구도를 하고 있다. 친숙한 소재를 등장시켰으며 모두 길상의 의미를 담고 있다. 소재와 구도 그리고 남색 안료로 잎사귀를 인쇄한 점은 앞에서 언급한 작품들과 비슷하다. 작품의 원편에 ‘대염증’ 화점명이 남아 있다.

<봉황모란>(도 84)은 화점명은 없지만 양류청 연화일 가능성이 크며 꽃이 만개한 모란을 중심으로 두 마리 봉황 중 한 마리는 바위 위에서 쉬고 있고 한 마리는 하늘을 비상하고 있으며 하늘에는 구름에 반쯤 가린 해가 떠 있다. 봉황과 모란은 각각 새와 꽃의 왕으로 부귀와 상서(祥瑞)를 나타내는 최고의 길상물로 여겨진 소재이다. 다른 양류청 연화에 비해서 붉은 색을 많이 사용하여 색이 현란하지만 양류청 연화일 가능성은 크다고 본다. 이 작품도 동일 판본을 ‘고판화박물관’에서 소장하고 있으나 퇴

349) 三山陵, 앞의 논문, p. 78.

350) 조용진, 앞의 책, p. 52.

351) 三山陵, 위의 책, p. 187.

352) 张伟伟, 『年画·五记日课』(青岛出版社, 2015).

353) 이승일, 『木石으로 짠 우리의 옛그림』(gana art, 2012), p. 19.

색과 손상이 많이 진행되어 있다.³⁵⁴⁾ 이 역시 한국의 고옥에서 여러 겹으로 붙여져 있던 것을 떼어내어 복원했기 때문이라고 한다.

변하지 않는 우정을 표현한 <세한삼우(歲寒三友)>(도 85)는 소나무, 대나무, 매화를 배경으로 아래에 초본류와 수석을 배치하여 양류청 연화 화조화에서 많이 보이는 소재와 구도 그리고 색채를 보이고 있다. 소나무, 대나무, 매화는 겨울에도 꽃이 피고 잎이 푸른 식물로서 추운 겨울로 상징되는 역경과 고난에도 불구하고 변함없이 우정과 충절을 지킨다는 의미를 갖고 있다.³⁵⁵⁾

두 개의 화병에 화초가 가득 꽂혀있는 <쌍화병도>(도 86)는 묵선과 남색 안료로 인쇄하고 나머지는 손으로 채색하였으며 화병에 비해서 다양한 꽃들이 넘치듯이 가득 담겨 있는 양식을 보여준다. 손잡이가 달린 두 화병 모두 몸통은 달항아리처럼 둥글고 목이 좁고 길며 화병에도 용과 여의주, 목련, 수파문, 구름 등으로 화려하게 장식하였다. 여기서도 화초의 잎색을 남색으로 인쇄하였다.

왼쪽 화병에는 불수가 달린 큰 가지와 국화, 장미를 꽂았고 오른쪽에는 꽃이 달린 굵은 목련 가지와 산다. 모란 등을 꽂았다. 교목 아래에 키 작은 화초를 배치한 방식은 비록 화병이지만 태평천국의 화조화 벽화의 구도를 연상하게 한다. 화병의 병(瓶)은 평(平)과 발음이 같으며 전체적으로 ‘옥당부귀(玉堂富貴)’, ‘복수(福壽)’, ‘안거(安居)’를 기원하는 내용이다. 화병도 중 유일하게 ‘대염증’ 명이 있어서 다른 화병도의 제작지를 알려주는 기준이 될 수 있다. 양류청에서는 일반적으로 길이가 긴 화병도 한 장씩을 거실의 한가운데를 장식한 ‘공침’의 양쪽에 부수적으로 장식하는 병대(屏對)로 제작했지만 쌍화병도가 공침으로 제작된 것이 특이하며 이는 화조화가 연화의 중요한 제재로 올라섰다는 점을 재차 말해주고 있다.

<화병도>(도 87)에는 비단으로 감아 장식한 화병에 목련 가지를 중심으로 모란, 연, 맨드라미, 국화, 남천 등이 넘치듯이 담겨있고 화병 주위에 길상물인 여의와 감이 놓여 있다. 앞의 <쌍화병도>처럼 화초의 잎을 남색으로 인쇄하였으며 소재, 구도, 색채가 비슷하여 대염증화점의 연화일

354) 한선학, 『옛 아시아 판화전』 (청원군립 대청호미술관, 2008), p. 43.

355) 郭廉夫·丁涛·诸葛铠, 『中国文样辞典』 (天津教育出版社, 1998), p. 331.

가능성이 크다. 감 [柿] 은 일 [事] 과 통하고 여의(如意)와 함께 ‘만사여의(萬事如意)’의 뜻이 만들어진 다. 왼쪽 아래 결실된 부분에 <쌍화병도>와 비슷한 위치에 ‘대염증’ 화점명이 있었을지도 모른다. 이 작품과 동일 판본의 작품이 ○○박물관에서 아직 민화로 분류되어 전시되고 있다.

리움미술관의 <화병모란도(花瓶牡丹圖)>(도 88)는 공침 크기이며 리움미술관에서는 수묵담채로 그린 것으로 설명하고 있지만 판화로 제작된 작품으로 판단하며 다도코로도 양류청 연화로 보았다.³⁵⁶⁾ 묵색과 남색으로 인쇄하고 손으로 채색하였으며 화초의 잎도 대염증의 화병도처럼 남색으로 표현하였다. 화병의 둥근 몸체와 좁고 긴 목에 연과 연실을 중심으로 국화, 불수, 산다, 남천을 포함한 많은 화초가 가득 꽂혀 있는 모습이 대염증 화병도와 닮아 있다. 이 외에도 극(戟), 경쇠(磬), 여의(如意), 감과 문방구가 화병 옆에 놓여있거나 걸려있다. 화병에도 수파문(水波紋) 위에 봉황, 모란, 영지를 그려서 장식하였다. 처서 소리를 내는 경쇠는 경하(慶賀)와 발음이 같고 창 의 일종인 극은 권력과 남성을 상징한다. 이상 조선에 전래되어 우리나라에서 발견된 연화를 <표 10>으로 정리하였다.

이상의 작품 대부분은 우리나라에서 한중수교 이전 70~80년대부터 수집가에 의해 소장되어 한동안 민화로 소개된 작품들이다. <연과 물새>(도 65, 66)와 <연과 새>(도 67)는 1977년 이우환(1936~)의 『이조의 민화』에 도판으로 실린 작품이다. 시와치 쇼오이치로(志和池昭一郎, 1942~81)는 양류청 연화를 실은 『李朝의 民畵』출판을 준비하던 중 1981년 사고로 사망하였다. 세리자와 케이스케(芹澤銑介, 1895~84)는 생전에 한국에서 <희록가관>(도 75)과 <이어등용도>(도 82)를 수집하였고, 고려미술관의 정조문(鄭詔文, 1918~89)은 오래되어 헤어진 조선식 표구가 된 <연등삼갑>(도 81)을 일본에서 민화로 알고 수집하였다.³⁵⁷⁾ <복수면장>(도 76)과 초충도(도 78)는 이우환이 소장했다가 기메박물관에 기증한 작품이며 <초충도> 도판은 1975년 이타미 준(伊丹潤, 1937~2011)의 『이조 민화(李朝民畵)』에도 실렸다.³⁵⁸⁾ (도 65, 71, 77, 83-87)의 연화는 판화가인 소장

356) 다도코로 마사에(田所政江), 앞의 논문, p. 30.

357) 三山陵, 앞의 논문, pp. 78-79.

358) 三山陵, 위의 논문, p. 74.

<표 10> 朝鮮에 전래된 楊柳靑 年畵

번	작품명	수량	제작지	화제	소재	소장처
1	<蓮과 물새>	2	楊柳靑	‘連登三甲’	연, 조, 물총새, 게, 오리, 물고기	-한국개인 -芹澤鉉미술관
2	<蓮과 새>	1	戴廉增	‘戴廉增’	수양버들, 연, 오리, 학, 물총새	-리움미술관
3	<富貴圖>	1	戴廉增	‘富貴圖’ ‘戴廉增’	모란, 수석	-일본개인
4	<山在居士>	3	戴廉增	‘山在居士’ ‘戴廉增’	국화, 조, 민들레, 나비, 여치, 수석	-일본개인 -고관화박물관 -한국개인
5	<玉堂富貴>	2	戴廉增	‘玉堂富貴’ ‘戴廉增’	목련, 모란, 수석	-일본개인 -한국개인
6	<佛手秋菊>	1	楊柳靑	‘佛手秋菊’	불수, 국화, 수국, 나비, 수석	-일본개인
7	<喜祿加官>	2	戴廉增	‘喜祿加官’ ‘戴廉增’	산다, 대나무, 맨드라미, 국화, 바랭이, 까치, 수석	-일본개인 -한국개인
8	<喜祿加冠>	1	戴廉增	‘喜祿加冠’ ‘戴廉增’	대나무, 맨드라미, 바랭이, 까치, 수석	-芹澤鉉미술관
9	<福壽綿長>	2	楊柳靑	‘福壽綿長’	복숭아나무, 모란, 산다, 참외, 박쥐, 수석	-기메박물관 -한국개인
10	<草蟲圖>	1	楊柳靑		나무가지, 무, 순무, 갈대, 당근, 고추, 가지, 호박, 파, 조, 바랭이, 민들레, 거미, 무당벌레, 잠자리, 벌, 여치	-기메박물관
11	<種種得魁>	2	戴廉增	‘種種得魁’ ‘歲次甲申并題’ ‘戴廉增’	순무, 당근, 무, 갈대, 바랭이, 피꼬리, 매미, 여치, 잠자리, 나비, 애벌레, 하늘소, 메뚜기, 귀뚜라미	-일본개인 -리움미술관

12	<連登三甲>	1	戴廉增	‘連登三甲’ ‘戴廉增’	연, 게, 물총새, 구 름	-고려미술관
13	<鯉魚登龍 圖>	2	楊柳青		잉어, 갈대, 수초	-芹澤鉉介미술관 -한국개인
14	<竹鵲圖>	1	戴廉增	‘戴廉增’	대나무, 매화, 산다, 국화, 까치, 수석	-한국개인
15	<鳳凰牡丹>	2	楊柳青		모란, 봉황, 해, 구 름, 수석	-한국개인 -고판화 박물관
16	<歲寒三友>	1	楊柳青		소나무, 대나무, 매 화, 수석	-한국개인
17	<雙花瓶圖>	1	戴廉增	‘戴廉增’	화병, 불수, 국화, 장미, 목련, 모란, 산다	-한국개인
18	<花瓶圖>	2	楊柳青		화병, 목련, 모란, 연꽃, 맨드라미, 국 화, 남천, 여의, 감	-한국개인 -○○박물관
19	<花瓶牡丹 圖>	1	楊柳青		화병, 필통, 붓, 부 채, 경, 여의, 국, 필 산(筆山), 책, 먹, 국 연, 불수, 산다, 국 화, 남천, 봉황	-리움 미술관

자(1919~97)가 70년대에 판화 민화로 알고 수집한 것이고, 고판화박물관의 <산재거사>(도 70)와 <봉황모란>은 우리나라 고택에서 수집된 것이라고 한다.

대량 제작되어 유통되는 연화는 중국에서 연초에 일회성으로 집안을 장식하는 경우가 많았다. 일반적으로 연화는 손으로 그려서 병풍으로 표구하는 민화와 달리 집안의 문과 거실에 걸거나 붙여 두었다가 자연 훼손되는 것과 관계없이 다음해 다시 새 것으로 바꾸기도 하고 그 위에 새 그림을 붙이기도 한다. 이 때문에 연화는 민화나 전통 서화 작품과 달리 오랫동안 보존되지 못하였다. 조선에서도 전래된 연화를 이에 준하여 취급하였다면 현재까지 남아 있는 양류청 연화는 전체 전래된 연화에 비해 극히 일부분에 지나지 않을 것이다. 그러나 중국에서는 각판이 남아 있으면 언제든지 인쇄와 채색을 하여 동일한 연화를 제작할 수 있다.

그럼에도 불구하고 전래된 연화 중에서 동일한 판본의 연화가 남아 있

는 것은 일회성으로 소량 구입한 것이 아니라 상인에 의해 비교적 많은 양을 구매하여 조선에 전래되었을 가능성을 말한다. 또 유사한 제재의 연화가 존재하는 것은 전래가 어느 정도 반복되었음을 말해준다. 연화 화점은 미리 연화를 제작하는 수도 있고, 또 화점을 찾은 구매 상인의 주문에 응해서도 제작하였다. 전년도에 구입했던 연화가 대중의 인기를 받아 판매가 잘 되면 다음 기회에 다시 화점을 찾아 그와 유사한 연화를 찾거나 주문해서 구입할 수도 있다. 비슷한 내용과 제재의 연화가 동시에 전래되었을 가능성은 적다고 보아야 한다.

조선시대 전래된 연화의 특징을 다음과 같이 정리한다. 첫째, 전래된 연화는 대부분 ‘대염증’ 연화이거나 대염증 연화로 추정할 수 있는 작품들이다. 또 동일한 판본의 작품과 유사한 판본의 작품이 관찰되는 것은 어느 시기에 대염증 연화가 꽤 많은 양이 일정 기간 반복해서 조선에 유입되었다는 것을 말해준다. 둘째, 규격은 대부분 공첩이다. 공첩은 거실의 중앙에 걸거나 붙이는 작품으로 집안에서 가장 중요한 의미를 가진다. 대략 폭 63cm 높이 112cm에 가까운 크기로 연화에서 가장 크게 인쇄할 수 있는 규격이다. 셋째, 모든 작품이 화조화이며 다양한 소재들이 등장하여 화면을 가득 채우는 구성을 하고 있다. 소재 중에는 이전 시기 연화에서 잘 등장하지 않던 소재들도 있다. 또 큰 나무를 중심으로 그 아래에 수석과 초본류를 배치하는 구도가 많이 관찰되며 이러한 구도는 태평천국 벽화에서도 많이 보이는 형식이다. 넷째, 대부분 묵선판과 한두 색을 먼저 인쇄하고 다음에 손으로 채색을 한 반인반화 연화이다. 많은 작품에서 묵색과 남색으로 먼저 인쇄하고 다시 붓으로 채색을 완성한 것을 볼 수 있으며 식물의 잎도 남색으로 표현한 경우가 많았다. 작품 전체의 조형은 선묘위주로 사실적이고 정밀하게 묘사하였지만 담채를 사용한 채색은 정교한 편이 아니다.

우리나라에서 발견된 연화가 태평천국 시기 다양한 소재와 규격으로 화조화를 제작하였을 것으로 보이는 양류청 연화사를 보완하는 역할을 할 수 있다는 데 이 연구의 의의가 있다. 연화는 보존성이 약한 회화 형식으로 양류청에 남아 있는 태평천국 시기 연화는 기적적으로 보존된 13점에 불과하다. 그것도 모두 ‘제건릉화점’에서 제작한 것이고 크기는 ‘삼재’ 규

격이다. 그런데 조선에 전래된 양류청 연화는 대부분 ‘대염증화점’에서 제작한 ‘공침’ 크기이다. 큰 나무 아래에 수석이나 바위 그리고 작은 초목이 배치된 모습은 태평천국의 벽화와 닮아 있다. 이러한 연화 화조화도 태평천국 시기 양류청에서 제작되었을 것으로 보이며 일실된 양류청 연화사의 한 부분을 보완해 줄 것이다.

2. 조선 전래 양상

앞장에서 태평천국 이전 양류청 연화의 생산 유통과정과 연행록에 기록된 연화 접촉 사실을 대비해 본 결과, 양류청 연화가 조선으로 전래되었을 가능성을 추정할 수 있는 여지는 있었지만 전래 양상을 밝혀줄 구체적인 정황은 확인할 수 없었다. 조선에 전래된 양류청 연화는 대부분 공침 크기의 화조화이고, 태평천국 시기를 지나면서 양류청에서 큰 폭의 화조화가 등장한 상황을 고려할 때 조선 전래는 태평천국 이후로 보는 것이 타당할 것이다. 이에 19세기 천진이 개항될 무렵 조선인들의 활동과 조·청 간 교역 형태를 중심으로 전래 양상을 고찰할 것이다.

19세기 전반까지만 해도 조선에서 천진에 관한 정보는 표류해 온 중국인과 북경에 간 사행단을 통해서 얻을 수밖에 없었다. 천진은 조·중 간 공식적 교역로 상에도 없었고, 조선으로서는 전략적, 경제적으로 중요한 곳으로 여기지 않았기 때문에 천진에 대한 인식도는 미미했다.

정조시대에는 표류해 온 중국 상선에 관한 기사가 『일성록(日省錄)』에 실려 있다.³⁵⁹⁾ 천진을 왕래하다가 바다에서 표류해 온 중국인들에 관한 기사가 여러 군데 등장하지만 그들로부터 천진에 관한 실정을 심문한 기록은 없다. 천진에 관한 좀 더 구체적인 정보는 건륭이 천진에서 일종의 물놀이인 수위(水圍)를 구경하고 하공(河工)을 시찰한 정보를 사행단이 정조에게 보고한 내용이 있다.³⁶⁰⁾ 중국 황제에 대한 정보는 조선의 조정

359) 『日省錄』 正祖 元年(1777) 丁酉 11月 16日 戊子, 正祖 8年(1784) 甲辰 9月 17日 己巳, 正祖 22年 戊午(1798) 1月 14日 己卯.

360) 『日省錄』 正祖 5年 辛丑(1781) 3月 2日 乙亥, 正祖 12年 戊申(1788) 3月 13日 乙亥, 正祖 12年 戊申(1788) 3月 26日 戊子, 同年 8月 12日 辛丑, 正祖 18年 甲寅(1794) 3月 10日 丁酉, 同年 3月 24日 辛亥.

에서도 중요시하였지만 더 이상의 의미를 두지 않았다. 그러나 이때는 건륭제가 천진의 전략적, 경제적 중요성을 인식하고 자주 왕래하면서 운하와 민정을 시찰하던 시기였다.

1860년 ‘북경조약’에 의해 천진이 개항되면서 열강들의 조차지가 형성되고 교역의 중심지로 부상하자 천진은 비로소 조선인의 관심을 끌게 되었다. 조·청 간 근대적 외교 통상관계가 수립되고 양국 간 증기선이 취항하면서 공적 또는 사적으로 천진을 왕래하는 조선인들의 활동도 증대되었다. 그렇지만 이 시기 이전 이미 조선인들은 천진 이외 중국의 다른 지역에서도 활동하고 있었다.

1881년 어윤중(魚允重, 1848~96)이 신사유람단(紳士遊覽團)을 인솔하여 일본으로 가던 길에 방문한 상해에는 이미 다수의 조선인들이 활동하고 있었다. 그 중에는 상해에 여러 차례 다녀간 사람도 있었으며 장기간 거주하는 사람도 있었다.³⁶¹⁾ 1882년 ‘조청상민 수륙무역장정(朝淸商民水陸貿易章程)’(이하 ‘무역장정’이라 함)이 체결되기 이전에 상해에 조선 상인이 등장한 것을 보면 이미 많은 조선 상인의 중국 진출입이 이루어지고 있었던 것으로 보인다.

조선인이 공식적 절차를 거쳐 중국으로 입국하는 경우도 있었지만 불법 월경하여 중국에서 활동한 상인들도 있었다. 입출국 절차가 까다롭지 않았던 당시에는 밀입국자도 많이 발생하였다. 상해에 밀항한 조선인의 귀환 요청에 대한 공문을 보면 당시 배를 이용해서 상해에 갈 때 승선과 하선 과정에서 여권과 비자를 검사하는 제도가 없었다고 한다.³⁶²⁾ 이후 무역장정이 체결되고 입출국 절차를 정하였지만 입국증서를 받는 등 절차를 아는 상인들이 많지 않았고, 이들은 공적인 절차 없이 수시로 중국 내지를 들락거렸다.³⁶³⁾ 이들 중 중국 당국에 적발이 되어 외교 사안이 된 것만이 기록에 남아있다. 1883년 10월 상해에서 불법체류하고 있던 조선인 11명을 적발하였는데 이들 중 북경에서 온 전계윤(田季崙)은 천진에서 증

361) 权赫秀, 「韩国人眼中的近代上海-以1881年韩国使臣鱼允重中的记录为中心」, 『韩国研究论丛』 2002년 0期(复旦大学韩国研究中心: 上海, 2002), pp. 383-388.

362) 고려대학교 아세아문제연구소 편, 『구한국외교문서』 8권(고려대학교 출판부, 2010), pp. 8-28.

363) 韓哲昊, 「한국 근대 주진대원의 파견과 운영(1883~1894)」, 『동학연구』 23 (한국동학학회, 2007), p 55.

기선을 타고 온 것으로 보인다.³⁶⁴⁾ 같은 해 11월 사천성에서 입국서류 없이 활동 중인 조선 상인을 적발하여 압송하면서 청 정부는 천진과 상해에 주재(駐在)하는 상무위원들이 조선상인의 불법 입국과 체류를 방지해 줄 것을 요구하였다.³⁶⁵⁾ 1884년 4월에는 호북성 의창(宜昌)에서도 밀입국한 조선상인을 체포하였다.³⁶⁶⁾ 1885년 7월에는 북경에 사행단을 따라간 관리가 공무를 이탈하여 4년 동안 중국 내지를 떠돌다 운남에서 체포되어 압송되었다.³⁶⁷⁾ 비슷한 사안은 계속 이어졌고 강서성, 사천성, 감숙성 등의 내지 깊숙이 들어가서 상업 활동을 하던 상인들이 청 관리에 의해 적발되어 외교 문제가 되었다.

천진-상해 간 중국 초상국(招商局)의 증기선이 1873년부터 취항하면서 천진은 조선인이 상해로 가기 위한 경유지가 되기도 하였다. 1879년 북경에 갔던 사행단 중 일부가 상해에 와서 해관(海關)을 방문하고 갖고 온 인삼을 매매한 후 천진으로 돌아갔다.³⁶⁸⁾ 이들은 천진에서 증기선을 타고 상해를 왕래하였다. 이때는 조·청 간 증기선이 취항하기 전이어서 선박으로 조선을 왕래하기 위해서는 일본을 거쳐야 했다. 중국과 일본은 19세기 70년대부터 나가사키(長崎)를 중심으로 중국의 개항장인 상해와 천진 등을 잇는 증기선이 취항하고 있어서 조선인과 화물은 인천에서 일본을 거쳐야만 상해와 천진으로 갈 수 있었다.³⁶⁹⁾ 천진은 해로뿐 아니라 압록강을 건너 육로로도 갈 수 있는 곳이어서 천진에도 이미 다수의 조선인들이 활동하고 있었다고 생각한다.

1884년 ‘무역장정’이 개정되어 양국의 내지에서도 공식적인 무역이 이루어질 수 있었다. 조선 상인은 관상(官商)과 사상(私商)으로 나누어지는데 관상은 궁중이나 정부의 청부를 받아서 필요한 물건을 교역하기 위해 중국을 왕래하였다. 관상은 대부분 상해에서 구매활동을 하였고 사상은 인

364) 고려대학교 아세아문제연구소, 앞의 책, pp. 16-17.

365) 고려대학교 아세아문제연구소, 앞의 책, pp. 40-41.

366) 고려대학교 아세아문제연구소, 앞의 책, pp. 67-68.

367) 고려대학교 아세아문제연구소, 앞의 책, pp. 266-267.

368) 孙科志·刘牧琳, 「晚清时期上海的朝鲜人研究」, 『史林』 2016年 5期(上海社会科学院历史研究所, 2016), p. 19.

369) 朱荫贵, 「从中日两国近代航运业发展状况的不同看国家政权在近代化过程中的作用」, 『教学与研究』 1994年 2期, (中国人民大学 北京, 1994), p. 67.

삼을 교역하기 위해 중국에 오는 경우가 많았다.

국제적 개항지였던 천진은 조선에서 육로로도 비교적 가까운 거리여서 조선 상인들이 지나치지 않고 활동했을 것으로 추정된다. 그러나 이때 설사 그들이 연화를 목격했다고 하더라도 마땅한 교통수단을 이용할 수 없었던 이들에게 연화는 교역의 대상이 될 수 없었다. 육로를 통한 무역에 종사하는 상인들은 대부분 휴대하기가 용이하고 이윤이 많은 인삼을 휴대하고 중국 각지를 다니면서 팔았다.

조선인이 공식적으로 천진을 왕래한 것은 고종 18년인 1881년 청나라의 신식 병기와 제조 방법을 배우기 위해 유학생을 파견한 데서부터 시작한다. 이들을 인솔하기 위해서 김윤식(金允植, 1835~1922)을 영선사(領選使)로 임명하였다. 영선사는 천진에서 유학생을 관리하면서 미국과의 조약 체결을 위한 사전 교섭 임무까지 부여받았다. 파견된 유학생은 학도(學徒)와 공장(工匠)으로 구분하였는데 총 38명 가운데 학도는 20명, 공장은 18명으로 구성되어서 천진에 있는 병기 공장에 흠어져서 교육을 받았다. 학도는 화학, 전기, 제도, 외국어 등 이론적인 것을 배웠고, 공장은 제련, 기계조작과 기계모형의 제조 등 기술을 익혔다. 그러나 유학생들의 중도 귀국과 경비 부족 등으로 어려움을 겪던 중 1882년 임오군란이 일어나자 교육을 중단하고 철수하였다. 이들의 영향으로 조선은 1883년 한국 최초의 기기창(機器廠)을 서울에 설치하였다.

임오군란(1882)이 발발하고 대원군이 청군에 의해 중국으로 압송되었다. 대원군은 청의 군함으로 천진에 도착하여 북경을 거쳐 보정(保定)에 억류되면서 이후 조선의 사절단은 외교 업무를 마치고 천진과 보정도 왕래하였다.³⁷⁰⁾ 이 시기에 천진은 조선에게 중국뿐 아니라 서양 각국과의 외교 통상 교섭 장소로도 그 중요성이 부각되었다. 1882년 이후의 일부 중국 사행은 중국 측에서 제공한 군함을 이용해 천진을 경유하였으며 조선은 사행단이 천진에서 세관 업무를 관찰하고 연대(烟臺)와 상해도 둘러서 교역 관리체계를 시찰하고 오도록 하였다.³⁷¹⁾

370) 李壽滢 著, 李秉根 譯, 앞의 책, pp. 97-137.

371) 『承政院日記』 高宗 19年 壬午(1882) 11月 6日 戊子, 同年 12月 14日 丙寅, 高宗 20年 癸未 (1883) 1月 6日 戊子, 高宗 21年 甲申(1884) 11月 2日 壬寅, 高宗 22年 乙酉(1885) 4月 4日 壬申,

조·청 ‘무역장정’이 체결될 때 양국 간의 통상 문제를 다루기 위한 최초의 상주 외교사절이 천진에 주재하고 개항장에 상무위원을 파견하도록 결정하였다. 천진에 주재하는 조선 외교관들을 ‘주진대원(駐津大員)’이라고 불렀고 독리(督理), 종사관(從事官), 서기관, 번역관 등 7명과 수행원으로 구성되어 영사업무를 수행하였다.³⁷²⁾

조선의 주진대원이 상주하는 주진공관은 중국의 기록에도 나타난다. 천진의 민정 풍속과 통상에 대한 기사를 모은 『진문잡기(津門雜記)』에는 풍신묘(風神廟) 옆에 세워진 ‘고려관’을 소개하고 있다. 여기서는 조청 교역을 관장하며 각국과의 통상 업무를 위해 조선의 상무위원이 상주한다고 하였다.³⁷³⁾ 앞에서 말한 주진대원의 공관을 말한 것이다. 또 『천진부지(天津府志)』에서도 1882년에 청과 조선 상민의 수로 무역과 상무 업무를 위해 조선에서 관리를 파견하여 천진에 상주할 것을 결정하였으며 다음해 풍신묘 옆에 공관을 세우고 자금을 조선에서 부담했다고 기록하였다.³⁷⁴⁾

주진대원은 천진에 상주하면서 외교 문제와 함께 개항장에서 교역을 담당하는 상무위원을 관리하도록 하였다. 그러므로 이 당시 천진과 상해를 비롯한 개항장에는 공상이나 사상을 포함하여 이미 조선 상인들이 활동하고 있었고 그들을 관리하는 상무위원들이 파견되어 있었던 것이다. 그러나 주진대원의 파견이 지연되어 초대 주진대원이 천진으로 출발한 것은 1884년 3월이 되어서다. 그렇다고 해서 그전에 천진에 조선인이 없었다는 것은 아니다.³⁷⁵⁾ 이미 천진에는 상무위원과 조선 상인들이 활동하고 있었고 주진대원의 파견과 공관의 마련을 위해 실무자들이 파견되어 활동하고 있었다.

주진대원에게는 외교와 교역문제를 처리하는 것 이외에도 천진을 비롯한 개항장과 북경에서 벌어지는 각종 사안에 대한 정보를 수집해서 조선

372) 韓哲昊, 앞의 논문, pp. 52-69.

373) 張燾, 「津門雜記」下, 『近代中國史料叢刊』57 (文海出版社: 臺北, 1884), pp. 259-260. “朝鮮公館建於關口下風神廟旁, 不獨朝貢往來藉停車馬, 又因朝鮮現與各國換約通商, 必須常務委員常川住此, 遇有與各國交涉重大事件, 可與中朝官憲會商籌辦云”.

374) 沈家本(清), 『重修天津府志』(1899). “朝鮮公所, 光緒八年奏定中國朝鮮商民水路貿易章程, 准朝鮮遴派大員駐紮天津經理事務, 九年七月, 由津海關道代爲擇地建館, 因於風神廟下牌沿河官地修蓋公所一區, 適當郡城紫竹林通道之中, 其工料各費均由朝鮮自行籌備”

375) 韓哲昊, 앞의 논문, p. 76.

의 조정에 보고하는 것을 임무로 부여받았다.³⁷⁶⁾ 그래서 이들은 천진의 공관에만 머물러 있지 않고 각지를 방문하면서 정보를 획득하였으며 천진에서 활동하던 조선 상인들과도 정보를 교환하였을 것이다. 양류청은 천진에서도 멀지 않은 명소였고, 연화뿐만 아니라 상업과 교역이 활발하게 이루어지던 곳이었으므로 천진의 주진대원과 상인들이 이곳을 찾았고 연화도 접촉하였을 것이다. 천진 시내의 화점에서도 양류청과 남향에서 제작된 연화를 받아서 유통시키고 있었기 때문에 천진 시내에서도 양류청 연화를 목격하고 접촉할 가능성은 충분히 있었다.

양류청 연화의 조선 전래시기를 규명하는 데는 간지가 표시된 양류청 연화 <종종득괴>(도 79, 80)가 중요한 자료가 된다. 간지의 연도에 대해서 뽕송니엔은 “태평천국 시기의 연화 화조화는 청대 초기 민간 회화인 <종종득괴>와 같은 화조화의 전통을 계승한 것”이라고 하여서 <종종득괴>를 청 초기의 작품으로 설정하였다.³⁷⁷⁾ 미야마도 뽕송니엔에 이어서 <종종득괴>의 갑신년을 강희 43년인 1704년 청대 초기의 작품이라고 구체적으로 규정하였고, 이것을 바탕으로 다른 유사한 양류청 연화 화조화들도 청초에 제작한 것이라고 하였다.³⁷⁸⁾ 이렇게 되면 당연히 조선으로의 전래는 18세기 초반이 되는 것이다.

그러나 <종종득괴>에는 분명히 ‘대염증화점’ 명이 있다. 대염증은 자신의 이름을 화점명으로 사용한 역사적 인물로서 1735년에 출생하여 1795년에 사망하였다.³⁷⁹⁾ 1704년은 아직 대염증의 존재조차도 없었던 시기이다. 그렇다면 갑신년은 다음 간지가 도래하는 1764년, 1824년, 1884년 중의 어느 해가 되어야 한다.

그러나 판화 작품에 남아있는 간지만 가지고 제작과 전래 연도를 판단하기에는 고려해야 할 점이 있다. 연화를 인쇄한 종이는 재사용이 불가능하지만 목판은 판각한 해에 인쇄를 마치고 화점의 창고에 보관하다가 후에 다시 인쇄할 수 있기 때문에 판각한 시기와 인쇄 시기가 다를 수도 있다. 뽕송니엔에 의하면 두리목으로 잘 만들어진 연화 목판은 이만 장 이

376) 韓哲昊, 앞의 논문, p. 60.

377) 薄松年, 앞의 책, p. 159.

378) 三山陵, 앞의 책, p. 184.

379) 戴敬勛 口述·馮立 整理, 앞의 기사, p. 21.

상을 인쇄해도 마모되지 않는다고 한다.³⁸⁰⁾ 더구나 마모되는 정도는 시간이 아니라 얼마나 인쇄를 했는가에 달려있다. 이러한 점을 보면 제작과 인쇄시기를 결정하기 위해서는 판각한 선의 마모 정도와 안료와 지질에 대한 것뿐만 아니라 작품이 제작된 시기의 역사, 경제, 사회적 배경도 고려할 필요가 있다. 그렇다고 하더라도 대염증의 출생보다 앞서 ‘대염증화점’에서 제작한 연화의 존재를 언급한 점은 성급한 판단이었다.

<종종득괴>를 청 초기의 작품으로 보기 힘든 점을 또 하나 지적하겠다. 양류청 연화의 핵심은 손으로 직접 하는 채색에 있다. 양류청은 전성기에 접어들면서 반인반화 연화를 제작하였는데 묵선판과 한두 색은 목판으로 인쇄 후 나머지는 손으로 직접 채색〔手繪〕하는 과정을 거쳐서 완성한다. 채색 과정은 세밀하고 정교하여 특히 인물의 얼굴을 채색하는 데는 실제 화장을 하듯이 십여 과정을 거치는 복잡한 작업을 통해 사실적으로 표현하였다.

중국 경제의 침체와 함께 양류청 연화의 쇠퇴기인 19세기 중반을 지나면 생산가를 낮추기 위해 노동집약적인 채색 작업은 거칠고 소략하게 변한다. 연화의 품질은 소비 능력과 비례하기 때문이다. <종종득괴>는 정교한 채색 작업을 했다고 보기 힘들다. 화조화는 정교한 채색 작업을 하지 않아도 무리가 없는 이유이기도 하지만, 채색 작업만 본다면 <종종득괴>와 다른 전래된 양류청 연화는 양류청 연화 발전 단계의 후기인 19세기 후반기에 해당한다.

태평천국 시기의 양류청 연화에 대해서, 뤼얼강(羅爾綱)은 전 시대 인물과 신상이 주로 등장하는 연화에서 태평천국 시기에는 인물을 그리지 않은 연화가 등장하였다고 하였고,³⁸¹⁾ 왕수춘(王樹村)도 양류청에서 천군의 통제를 받으면서 인물상 위주의 연화에서 태평천국 벽화처럼 인물이 없는 화조화와 산수화가 등장하였다고 하였다.³⁸²⁾ 이와 같이 양류청 연화 역사에서 큰 폭의 연화 화조화가 출현한 때는 태평천국 시기가 되므로 갑신년

380) 2017년 5월 27일 ‘고판화박물관’에서 주최한 ‘제7회 원주 세계 고판화 문화제 국제학술대회’ 토론회에서 뽐송니엔에게 질문을 하고 받은 답변 내용이다.

381) 罗尔纲, 「杨柳青发现的太平天国年画考证」, 『文物』 1959年 5期 (文物出版社: 北京, 1959), pp. 23-27.

382) 王树村, 「太平天国时期的民周年画」, 『中国民间年画史论集』 (天津杨柳青画社, 1991), p. 26.

은 태평천국 이후인 1884년이 될 수밖에 없다. 그러므로 양류청 연화 <중종득과>가 조선으로 전래된 시기는 연화에 표시된 1884년 갑신년 정초에 사용하기 위해 1883년 연말에 제작되어 조선에 전래되었다고 보는 것이 가장 타당하며 다른 연화 화조화도 이때를 전후한 시기에 전래된 것이라고 판단한다. 이때는 마침 조·청 간 정기항로가 개설되고 중국의 증기선이 취항하는 시기이기도 하다. 양류청 연화 화조화는 이 시기를 중심으로 조선에 전래되었다.

양류청 연화의 전래 경로는 천진에서 증기선을 이용하여 상해를 거쳐 인천으로 들어온 것이다. 앞에서도 언급했듯이 상품으로의 연화는 근대적 교통수단이 발달하지 않은 시기에 육로로는 운송하기 힘들었다. 수상 운송비는 육로 인력 운송보다 1/30 수준으로 저렴하다.³⁸³⁾ 연화는 전통 회화 작품에 비해 고가의 물품일 수 없고 값싼 상품을 유통하기에는 운송비가 싼 해운 운송이 적합하다. 근대 해운 운송 항로가 개설되기 전에는 중국과 교역은 대부분 육로를 이용하였고 이 교역에서는 운송의 어려움 때문에 이윤이 많으면서 부피와 무게가 작은 고가의 물건이 교역 대상이 되었다. 육로 운송으로는 연화가 국제적 교역 대상이 되기 힘들었다.

운송비를 절감할 수 있는 해운운송이 등장하고서야 연화 같은 비고급 비고가의 상품도 조·청 간 교역상품으로 등장할 수 있었다. 조·청 간 증기선의 취항은 양국의 교역에서 운송비를 획기적으로 줄이면서 교역대상 상품의 영역이 넓어진 계기가 되었다. 조·청 간 증기선이 정기 항로로 개설된 것은 1883년이다. 1882년 ‘무역장정’의 체결을 계기로 조·청간 정기 항로를 승인하고 중국 초상국(招商局)의 증기선으로 매월 1회 왕래하기로 합의하였다.³⁸⁴⁾

그러나 정기 항로는 이루어지지 않다가 1883년 11월 조선의 ‘조선통리각국사무아문(朝鮮統理各國事務衙門)’과 청의 ‘상해운선 초상국총국(上海輪船招商局總局)’간에 다시 <윤선왕래 상해조선공도합약장정(輪船往來上海朝鮮公道合約章程)>이 체결되고 그 달 바로 상해-인천 간 한 차례 증

383) 張利民, 앞의 논문, p. 866.

384) 高秉希, 「晚清中朝定期航线的开设背景及其影响」, 『史学月刊』 2005년 8期 (河南大学: 开封, 2005), pp. 42-47.

기선 ‘부유호(富有號)’가 왕래하였다. 12월에는 다시 양국 간 합의하에 ‘상해-인천’ 노선을 ‘상해-연대(煙臺)-나가사키(長崎)-부산-인천’으로 확대하였다. 그러나 이 노선도 1883년 12월과 1884년 1월 두 차례 왕복 후 폐지되었다가 1884년 미국 기창양행(旗昌洋行)에 팔렸다. 후에 이화양행(怡和洋行)의 남승호(南升號)가 운행하다가 1885년 1월 폐지되고 1885년 3월에는 독일의 세창양행(世昌洋行)이 상해-인천 노선을 개설하였으나 6개월 뒤 폐지되었다. 그 이후에는 일본 ‘산마이(三麥)공사’의 증기선이 운행하였다. 1888년 3월에는 당시 초상국의 증기선인 광제호(廣濟號)를 ‘상해-연대-인천’ 노선에 투입했다. 이후 우여곡절이 있었지만 증기선 운항은 청일 전쟁이 발발한 1894년까지 지속되었다.

이와 같이 갑신년 간지가 있는<중종득괴>는 1883년 가을부터 양류청에서 제작되어 갑신년 정초 전에 조선에 들어와야 했다. 조선으로 가기 위해 천진에서 연화를 싣고 중국 연안 항로를 거쳐 상해에 이르고 다시 ‘부유호(富有號)’로 인천항에 들어왔다. 구체적인 시기는 ‘부유호’가 한 달에 한 차례 인천에 들어오는 1883년 11월과 12월이다.

양류청 연화 화조화는 천진에서 활동하던 조선 상인이 조선인들의 취향에 맞는 연화를 구입해서 전래되었다. 구입 상인과 소비층으로 나누어 살펴해보겠다. 천진이 조청 교역에서 중요한 지점이 되고 공식적으로 왕래한 것은 1881년부터다. 이 시기부터 천진에는 조선인들의 활동이 더욱 많아졌고 얼마 후 영사 업무를 위한 공판도 설립되었다. 영사업무가 시작되었다는 것은 천진에 상당히 많은 조선인들이 활동하고 있었다는 것을 말하며 또한 조선인의 활동을 촉진시킬 수 있었고, 조선인이 천진과 양류청에서 연화를 접촉할 가능성도 많아졌다. 이에 비해서 천진의 중국인 상인이 조선에서 활동한 정황은 미미하다. 1883년 11월부터 증기선이 취항하면서 본격적으로 청국 상인이 조선에서 활동하게 되었다. 이 해 11월과 12월 인천에서 활동한 청상 수는 총 33인이며 대부분 남방 상인이고 천진 출신의 상인은 이름이 ‘석영덕’으로 단 1명에 불과하며 12월에 인천으로 들어왔으나 그 이후 기록에는 찾을 수 없다.³⁸⁵⁾ 이 천진 상인은 1회성 방문에 그친 것이다.

385) 이옥련, 『인천 화교사회의 형성과 전개』 (인천문화재단, 2008), pp. 122-128.

조선과 청국 상인들의 활동 상황을 대비해 보면 양류청 연화의 유입 주체는 중국 상인보다는 천진에서 활동한 조선 상인으로 판단한다. 또 조선에 거주하는 중국인을 위해 연화를 구입했다고 한다면 많은 제재의 연화 중에서 화조화만을 취급하지는 않았을 것이다. 예나 지금이나 세모에 중국인들이 가장 선호하는 연화는 재산과 복을 기원하고 집안에 사악한 기운이 들어오는 것을 막는 재신(財神), 동자(童子), 문신(門神)을 제재로 하는 연화와 새해를 경축하는 분위기를 표현한 연화인 것이다. 이런 종류의 양류청 연화는 아직 조선에 전래된 사례가 발견된 적이 없다.

양류청에서 천군이 물러난 뒤에는 다시 이전 시기의 연화로 복귀하였지만 태평천국 시기에 등장한 연화 화조화는 사라지지 않고 양류청 연화 중에서 일부분으로 자리 잡게 되었다. 양류청 연화의 주 제재인 역사와 고사, 희곡, 소설은 조선의 대중들에 잘 알려지지 않았고 정서에도 맞지 않았다. 더구나 그림으로 표현된 인물상은 조선인들이 받아들일 수 없는 이질적인 모습이었다. 반면 연화 화조화에 등장하는 대부분 소재는 조선에서도 친숙한 것이었고 중국에서처럼 길상적 상징물로 여기고 있었다.

또 그 시기에 양류청 연화에 간지가 표기되는 경우는 드문 일인데 전래된 연화가 중국인을 위한 연화였다면 간지와 연호를 병기했을 가능성이 있다. 19세기 이전의 연화에서 세차간지(歲次干支)나 연호를 사용하는 예는 매우 드물지만 연호와 간지를 병기하는 예는 가끔 있었다. 천진 ‘영경합(永庆合)’에서 제작한 <공부자 주유열국(孔夫子周游列國)>³⁸⁶⁾의 긴 제화 뒤에는 ‘광서을사(光緒乙巳, 1905)’라고 연호와 간지를 병기하였다. 천진은 아니지만 상해에서 1894년 제작된 근대 풍속화인 <부인좌교 남인주(婦人坐轎男人走)>³⁸⁷⁾에도 연호와 함께 간지를 병기하여 ‘광서갑오(光緒甲午)’라고 표기하였다.

19세기 말~20세기 초에는 유명 화사들을 중심으로 간지만으로 제작 시기를 표시한 연화가 출현하였다. 고동헌(高桐軒, 1835~1906)이 화고를 그린 일부 연화에는 길게 쓴 제화 말미에 간지를 표기하였다. 간지가 확인되는 고동헌의 작품은 1902년(癸卯), 1903년(壬寅), 1904년(甲辰), 1906년

386) 王树村, 『苏联藏中国民间年画珍品集』, 앞의 책, p. 48.

387) 王树村, 『苏联藏中国民间年画珍品集』, 앞의 책, p. 127.

(丙午)에 집중되어 있다.³⁸⁸⁾ <중중득괴>가 제작되던 1884년을 전후한 시기에 간지만 있는 작품은 <중중득괴> 외의 예는 찾을 수 없으나 아직은 간지만 가지고 조선인을 위한 연화라고 단정할 수는 없다. 그렇지만 조선인을 대상으로 한 연화에는 적어도 중국 왕조의 연호는 표기하지 않았을 것이다. 이상에서 보면 양류청 연화 화조화의 구입 주체는 천진에서 활동한 조선상인이며 소비 주체 역시 조선인으로 조선인들의 정서에 부합하는 연화 화조화를 선택하여 구입한 것이다.

양류청 연화 화조화가 전래된 19세기 말은 조선에서도 민화 화조화가 다른 화목에 비해 수요가 증대했고 실제로 많이 그려졌다. 그렇지만 민화는 생산성과 가격 때문에 저변으로의 확대가 제한될 수밖에 없었다. 이 시기에 목판으로 인쇄되어 제작된 양류청 연화 화조화가 조선으로 꽤 많은 양이 전래되었다. 양류청 연화 화조화가 조선에 비교적 많은 양이 전래된 것은 동일한 판본이나 유사한 판본의 연화가 발견된 사례를 통해 알 수 있다.

동일한 판본의 연화를 보면 일본 개인소장의 <중중득괴>(도 79)는 리움미술관의 <중중득괴>(도 80)와 동일한 판본이다. 개인소장이 리움미술관보다 더 온전하게 보존되었고 원래 크기에 가깝다. 일본 개인소장의 <산재거사>(도 69)와 고관화박물관의 <산재거사>(도 70) 그리고 한국 개인소장의 <산재거사>(도 71) 역시 동일한 판본이다. 같은 판본의 연화가 3 장이나 발견된 셈이다. 같은 판본이라 하더라도 인쇄를 마치고 채색작업을 하는 화공과 안료가 차이가 나면 그림의 채색도 차이가 나는 것은 양류청 특유의 반인반화 연화의 생산체계에서 기인한 것이다. 개인소장의 <연과 물새>(도 65) 역시 세리자와미술관에 같은 판본이 있다(도 66). 이외에도 <옥당부귀>(도 72), <희룩가관>(도 74), <복수면장>(도 76), <이 어등용도>(도 82), <봉황모란>(도 84), <화병도>(도 87)도 동일한 판본의 연화 작품을 확인하였다.

유사한 판본의 연화는 개인소장의 <희룩가관>(도 74)과 세리자와미술관 <희룩가관>(도 75)에서 볼 수 있다. 화제가 동일하고 소재와 구도가 닮은 다른 판본의 연화로서 양 작품 모두 가운데 맨드라미를 중심으로 원

388) 王拓, 『晚清杨柳青画师高桐轩研究』(天津大学 城乡规划学系 博士学位论文, 2015), pp. 75-116.

편의 나무가 오른쪽으로 가지를 뻗어있고 까치 두 마리를 표현하였다. <연과 물새>(도 65, 66)는 고려미술관 <연등삼갑>(도 81)과 유사한 판본이다. 두 작품 모두 같은 화제가 있고 연못에 가득 핀 연과 연실방에 앉은 물총새 그리고 물위에 게 세 마리를 공통으로 표현하였지만 <연과 물새>에 있는 오리가 <연등삼갑>에는 없다. 여백이 많은 <연등삼갑>의 하늘에는 구름을 표현하였다.

양류청에서 제작한 연화를 장거리 운송을 위해 포장할 때는 한 꾸러미당 공침(貢尖)의 경우는 3000 장을, 삼재(三裁)는 만 장을 한 단위로 포장을 하였다.³⁸⁹⁾ 이렇게 포장을 하면 꾸러미당 무게가 거의 100kg에 달하였다.³⁹⁰⁾ 이것은 인력으로 화물을 다룰 수 있는 무게이고 운송비 등을 고려한 가장 합리적인 포장 방법이었다. 조선으로 오는 연화도 이런 방식으로 포장을 했는지 알 수 없지만 상품으로서 화물을 보냈다고 한다면 상당히 많은 양을 한 단위로 포장했을 것이다.

전래된 연화 화조화는 화조화 위주의 민화가 자리 잡고 있던 조선의 민화 시장에서 소비의 일부를 차지하게 되었다. 인쇄되어 제작되는 목판화인 연화는 대부분 손으로 직접 그리는 민화에 비해서 생산가가 상대적으로 저렴하기 때문에 상인들에 의해 전래되었다고 본다. 비슷한 판본의 연화는 같은 시기에 구입했다기보다는 전에 구입했던 연화가 소비층의 인기를 끌자 유사한 내용이나 제재의 연화를 다음 기회에 다시 주문하거나 찾아서 구입한 것이다. 양류청 연화는 1회성으로 전래된 것이 아니라 일정기간 반복해서 전래되었을 가능성이 크다.

연화 화조화는 일부 민화 화가들의 눈을 끌었으며 소재와 구도를 차용하여 민화로 그려지기도 하였다. 보나 장신구박물관에 있는 민화 <화접초충도>(도 89)에는 구절초가 피어있는 정원 한쪽에 큰 배추 한 포기가 심어져 있고 땅에 박혀있는 순무는 홍색 뿌리의 일부를 밖으로 드러내고 있다. 배추와 조의 잎과 이삭에는 벌, 무당벌레, 여치, 사마귀가 붙어 있으며 나비는 화폭의 오른쪽에서 생동감있게 날고 있다. 한 화면에 소재가 많이

389) 經濟討論處 編, 앞의 기사, p. 30.

390) 楊永智, 「滄桑顏色幸猶存: 論東丰台木版年畫遺珍研究」, 『民間文化論壇』 2015年 1期 (中國民間文藝家協會: 北京, 2015), p. 110.

등장하는 양류청 연화와 유사한 양상을 보인다.

이 작품에서 배추의 위치 및 형태와 색채, 잎이 펼쳐진 모습, 잎에 붙은 무당벌레와 순무의 위치가 태평천국 시기의 양류청 연화 <전원풍취>(도 53)와 닮았다. 배추 뒤에 서 있는 바랭이가 조로 바뀌었고 마당의 민들레는 구절초로, 순무가 두 개로 변했을 뿐이다. 나비들이 화면의 좌상에서 우하로 분포되어 날고 있는 모습과 나비의 수는 <낙화채접>(도 54)과도 유사하다. 이 민화 <화접초충도>를 보면 태평천국 시기 양류청 연화의 두 작품을 화가가 직접 보고 사생한 듯하며 <전원풍취>, <낙화채접>과 같은 연화도 조선으로의 전래 가능성을 엿볼 수 있다.

경기대학교 박물관의 <백목련쌍조도>(도 90)는 조선에 전래된 연화 <옥당부귀>(도 72)와 소재와 구도가 유사하다. 양 작품에는 모두 목련, 수석, 모란이 자리 잡고 있고 만개한 모란의 수와 배치도 유사하다. 우측에 선 목련의 가지가 좌측으로 뻗어 있고 그 아래에 모란과 수석을 배치한 것은 태평천국의 벽화 화조화에서도 많이 볼 수 있는 구도이다. 단 연화 <옥당부귀>의 목련은 좀 굴곡진 데 비해 <백목련쌍조도>의 목련은 직선으로 위로 뻗으면서 우측으로 뻗은 가지 위에 새가 앉아있다. <옥당부귀>는 선묘 위주로 목선판으로 인쇄하고 나머지는 담색을 주로 사용하여 손으로 채색을 한 데 비해 <백목련쌍조도>는 선묘보다는 화려하고 정교한 채색 위주로 완성하였다. <옥당부귀>가 태평천국 시기에 제작된 <옥란모란도(玉蘭牡丹圖)>(도 47)와 닮은 점에 대해서는 이미 앞에서 언급하였다.

조선에 전래된 양류청 연화 화조화가 일부 민화 화가들의 관심을 불러일으킨 것은 사실이지만 많은 사례가 발견되기 전까지는 더 이상 조선 민화에 대한 영향을 논하기에는 이르다고 생각하며 차후 더 많은 사례의 발굴과 분석 및 연구가 따라야 할 것으로 생각한다.

연화 화조화는 목판으로 인쇄하여 선묘가 정밀하고 사실적이며 손으로 한 채색은 주로 담채를 하였으나 채색은 정교하지 않은 편이다. 반면 19세기 말 조선의 민화 화조화는 선묘보다는 채색 위주이며 한 화면에 들어가는 소재가 제한되었고 구도도 비교적 단순하다. 특히 조형상 “연화는 사실성을 추구하지만 민화는 자유롭고 구상적인 구성을 추구하는” 경향을

보이며,³⁹¹⁾ 소재가 재해석되어 변형되고 추상화처럼 비현실적이다. 이러한 민화의 전통은 지금까지 유지되어 오고 있다. 또 군왕과 사대부 선비의 위엄과 권위를 상징하는 봉황, 용, 호랑이, 기린과 같은 서수를 우스꽝스러운 모습으로 변형하는 해학과 풍자력은 중국의 민간연화가 흉내 낼 수 없는 조선 민화의 특징으로 자리 잡고 있다.³⁹²⁾

연화 화조화와 조선 민화의 조형상 영향관계를 아직 단언할 수 없다고 하더라도 민화 소비시장의 측면에서는 영향을 일부 가늠해 볼 수 있다. 민화는 대부분 화가가 직접 그린 그림이기 때문에 작품의 가격은 목판으로 인쇄한 것보다 비쌀 수밖에 없다. 종이와 안료가 보편화 되었을지라도 서양의 인쇄술이 도입되기 전까지는 화가의 노력만큼은 민화의 가격에 포함되어야 했다. 화가는 민화 병풍을 그리기 위해서 발주자의 집에서 기거하면서 지내기도 했다. 당시에 병풍으로 표구한 민화는 누구나 구입해서 소장할 수 있는 물건이 아니었고, 많은 민화가 병풍으로 제작되어 행사 때 서로 빌려 주고 받은 것을 보아도 민화가 상대적으로 비교적 고가였음을 말해준다.

19세기 후반기에 도시화와 시민계층의 발달로 인해 민화 역시 많이 그려진 가운데 부유층은 주로 장식성이 강한 그림을 병풍으로 표구하여 사용한 데 반해 상민(常民)들은 단 폭(單幅)의 길상 민화를 주로 소비하였다.³⁹³⁾ 일반 백성은 여러 장의 민화를 구입하고 병풍으로 제작하여 소지하기가 경제력으로 힘들었을 것이다. 주로 단 폭으로 제작되어 조선의 민화 시장에 들어온 연화는 상민들의 구매력에 부응할 수 있었을 것이다.

양류청 연화 화조화가 유입되던 19세기 말은 조선에서도 민화 화조화가 많이 그려지던 시대였다. 조선에서 화조화가 유행하던 현상은 일본인의 눈에 도 비쳤다. 구한말 조선에 왔던 인사는 “명절에 상인이 고객에게 판 축성 선물로 주는 채색 꽃그림을 한국인들은 매우 좋아한다-한국인은 인물화보다는 화조화, 금수화를 좋아한다”고 하였다.³⁹⁴⁾

391) 정병모, 「한국 민화와 중국 민간연화의 비교」, 『민속학연구』 19 (국립 민속박물관, 2006), pp. 213-214.

392) 정병모, 『민화는 민화다』 (다할미디어, 2017), p. 200.

393) 윤진영, 「조선말기 민화의 시장성」, 『민화, 어제와 오늘의 좌표』 (월간 민화, 2016), pp. 212-213.

이런 정경은 최근까지만 해도 세모가 되면 가게에서 단골들에게 달력을 나누어 주던 관습을 상기하게 한다. 1960년 및 1970년대에는 한 장에 12달이 모두 인쇄되고 그림이 있는 달력은 벽에 풀로 바르고 다음 해 다시 그 위에 새 달력을 붙이곤 했다. 19세기의 연화 화조화도 신년 치례를 위해 벽장이나 벽에 풀로 붙여서 장식했을 것이다. 실제로 한국에서 발견된 일부 연화 화조화는 벽장 안에 풀로 여러 겹 붙여 있던 것을 수집한 것들이다. 그러나 손으로 그린 민화는 그렇게 값싼 물건으로 취급해서 풀로 붙여서 벽을 장식할 수 없었다.

화조화의 유행은 석판 인쇄가 도입된 뒤에도 계속되었다. 우리나라 석판인쇄는 19세기 말 정부차원에서 도입한 후 1920년대에는 인쇄소에서 산수, 초충, 영모, 화조, 기명절지 및 각침기용(刻針器用) 등 다양한 인쇄그림을 제작하였는데 그 중에서도 대량으로 인쇄하여 보급된 것은 화조화였다.³⁹⁵⁾ 이는 민화에서 영모화조화의 그림이 많은 비중을 차지하는 것과 같은 현상이다.

중국에서 목판으로 대량 인쇄되어 비교적 값이 싼 양류청의 연화 화조화를 접촉한 조선 상인은 관심을 가지지 않을 수 없었다. 조선에서도 화조화에 대한 수요가 증대되고 있었다. 양류청 연화 화조화의 유입은 조선에서 화조화에 대한 수요를 일부 충족시킬 수 있었다.

초충화훼가 주 소재가 되는 큰 폭의 연화 화조화는 태평천국 시기에 양류청에서 등장하기 시작하였고 천군이 물러난 뒤에도 계속 제작되다가 조선에까지 전래되었다. 우리나라에서 발견된 양류청 연화 화조화는 대부분 대염증화점에서 제작한 공첨화이다. 한 화면에 다양한 소재가 그려지고 이전 시기 연화에 잘 그려지지 않던 소재도 표현된 것은 태평천국 시기 양류청 화조화와 많이 닮았다. 민간에 친숙한 소재가 등장하고 교목과 작은 동식물, 그리고 수석을 배치한 구도는 태평천국 벽화 화조화와 공통점

394) 竹中政一·堀内泰吉, 『韓國旅行報告』(神戸高等商業學校: 兵庫, 1906), p. 35. “節季等ニ商人ヨリ華客ニ配付スル廣告の進物ノ如キモノ畫ケル丹青花ヤカナル繪畫ハ韓人ノ最モ愛スル所ニシテ一韓人ノ宅ヲ訪問スルトキハ之レヲ見ルリ韓人ハ人物ヲ好マズ寧ロ花鳥”

395) 박근아, 「20세기 인쇄 병풍화의 유행과 민화에의 영향: 翎毛·花鳥畫를 중심으로」 『미술사 논단』 42 (한국미술연구소, 2016. 6), p. 83.

이 있다. 그러므로 조선에 전래된 양류청 연화 화조화 역시 태평천국의 정책과 이념을 배경으로 등장한 것으로서 우리나라에서 발견된 양류청 연화 화조화는 양류청에서 일실된 태평천국 시기 연화사를 보완할 귀중한 자료가 될 것이다.

양류청 연화 화조화의 조선 전래는 <종종득괴>에 표시된 간지 갑신년인 1884년을 중심으로 일정기간 반복해서 전래되었으며 마침 취향하기 시작한 조·청 간 증기선인 ‘부유호’에 의해 인천으로 들어온 것으로 판단한다. 또한 천진에서 활동한 조선상인이 조선인의 정서에 맞는 화조화만을 구입하여 전래하였다. 조선으로 전래된 연화 화조화는 일부 민화화가의 관심을 끌어 소재와 구도를 차용하여 민화로 그려지기도 하였다. 당시 조선에서도 화조화에 대한 수요가 증대했고 실제로 많이 그려지던 시기에 목판으로 인쇄된 단 폭의 연화 화조화는 상민(常民)들이 민화보다는 쉽게 구입할 수 있었을 것이다.

V. 결론

명대(明代) 말부터 시작한 양류청(楊柳靑) 연화(年畵)의 역사 중에서 태평천국(太平天國, 1851~1864) 시기 천군(天軍)이 점거했던 양류청에서는 연화에 인물상이 없는 산수화와 화훼초충(花卉草蟲)이 주 소재가 되는 큰 규격의 화조화(花鳥畵)가 등장하기 시작하였다. 이러한 연화는 태평천국이 종결된 뒤에도 양류청에서 연화 제재의 한 부분으로 계속 제작되다가 연화 화조화는 조선에까지 전래되었다.

우리나라에는 민화(民畵)와 비슷하지만 좀 더 사실적이고 섬세한 중국 연화 화조화가 전래되어 있었고 많은 작품에 ‘대염증(戴廉增)’이 표기되어 있었다. 이들 작품들은 최근까지 조선 민화로 취급되다가 대염증이 양류청에서 연화를 제작하던 화점(畵店)으로 알려진 뒤부터 연화로 새롭게 인식하게 되었지만 지금까지 그 등장 배경과 전래 양상, 그리고 민화와의 관계성에 대해서는 연구되지 않고 있었다. 이에 본 연구에서는 태평천국이 양류청 연화에 미친 영향을 규명하고자 ‘대염증화점’을 중심으로 양류청 연화의 역사를 정리하고, 연화 화조화의 등장 배경과 양상을 살펴보았으며, 조선으로의 전래 과정 및 양상을 알아보았다.

양류청 연화는 북경을 비롯한 각 지역과 운하(運河)로 연결되는 유리한 입지적 배경 하에서 사실적이고 부려한 반인반화(半印半畵) 연화로 제작되어 상업이 발달한 북경(北京)과 천진(天津) 등 대도시를 중심으로 소비층을 형성하였다. 양류청 화점의 전개 과정에서 논란이 되었던 세 종류의 ‘메이리(měilì)화점’ 중에서 ‘미리화점(美利畵店)’의 실체를 확인하였고, 강희(康熙, 1662~1722) 시기에 설립된 ‘미리화점’이 건륭(乾隆, 1736~95) 시기에 등장한 ‘대염증화점’의 전신이었음을 밝혔다. 청대(清代) 말기 중국 경제의 침체와 함께 연화의 소비력이 저하되었을 때 ‘초미점(炒米店)’을 비롯한 남향(南鄉)에서 채색 과정을 소략하게 하고, 서양에서 수입한 종이와 안료를 사용하여 생산가를 낮춘 연화를 생산함으로써 새로운 생산 및 집산지가 되기도 하였다. 그러던 중 19세기 말 서양에서 도입된 석판(石版) 인쇄기술로 연화를 제작하면서 양류청 반인반화 연화는 쇠락의 길로 접어들게 되었다.

반인반화 연화를 제작하기 위해 양류청 연화 화점은 남향의 농촌지역과 분업적 생산관계를 형성하고 연화를 제작하여 북경, 내몽고(內蒙古), 동북삼성(東北三省), 신장(新疆) 등으로까지 유통로를 점차 확대하여 나갔다. 대염증 화점에서는 일부 연화를 중국에서 생산한 ‘고려지(高麗紙)’로 제작하였으며 우리나라 ‘연행록(燕行錄)’에는 조선 사신들이 연화의 유통로 상에서 양류청 연화로 추정되는 사례를 포함하여 중국 연화를 목격하고 접촉한 기록이 남아 있어서 조선 전래까지 짐작할 수도 있었지만 ‘연행록’에 남아있는 단편적인 자료만으로는 전래에 대한 구체적인 정황을 찾아볼 수 없었다. 그러나 이후 19세기 후반 천진이 개항한 후 조선인들의 활동상황과 조·청 간 교역 형태를 살펴보고 우리나라에 전래된 양류청 연화를 분석한 결과 전래에 대한 몇 가지 양상을 도출할 수 있었다.

양류청 연화 역사를 정리하는 과정에서 태평천국 시기를 거치면서 양류청에서는 전 시기와 구별되는 연화 화조화가 등장한 사실을 인지하였으며 이에 그 배경을 규명하고자 태평천국 시기 예술에 미친 정책과 이념을 찾아보았다. 태평천국의 ‘전통문화 배척과 우상숭배 금지’ 정책은 당시 제작된 벽화에서 인물상을 묘사하는 것을 억제하였고, 실제로 현존하는 벽화에는 병사가 없는 전쟁도까지 관찰되었다. 이 시기 벽화에는 상징성이 풍부하고 인물을 묘사할 필요가 없는 화조화가 많이 그려졌다. 그러나 태평천국 후기에는 인물 불묘사의 규칙이 완화되어 일부 산수화와 고사화에 인물이 등장한다. 평등주의 이념과 정책의 민중성은 한자 소양과 문화 수준이 낮은 대중들이 편리하게 볼 수 있도록 관서의 대문과 벽에 그림을 그리도록 하였으며, 많은 민간화가와 화공이 참여하여 민간에 잘 알려지고 친숙한 소재를 사용한 민간풍의 화조화를 많이 그리게 하였다. 태평천국 관리의 복식에도 화조화 소재를 다양하게 사용한 문양으로 세분화된 관등을 구별하였다.

태평천국 시기 양류청 연화에 미친 영향에 대해서 정리하면, 태평천국 시기 이전의 양류청 연화는 대부분 인물이나 인격화된 신상이 소재로 등장하였으며, 화조화는 단순한 소재와 도상으로 제작되어 집안의 부수적인 곳을 장식하는 작은 규격의 ‘창화지(窓花紙)’에 등장하는 정도였다. 그러던 중 태평천국 이념과 정책의 영향으로 인물이 묘사되지 않은 산수화와 화

화폐충이 주 소재가 되는 연화 화조화가 천군이 점거한 양류청에서 새롭게 등장하기 시작하였으며 그 중에서도 화조화가 대부분을 차지하였다. 태평천국의 ‘평등주의’ 이념은 연화에서 다양한 화조화 소재가 한 화면에 등장하고, 이전에 잘 등장하지 않던 길상의 의미가 약한 소재들도 그려지게 된 배경이 되었다. ‘민중화’ 정책은 태평천국의 이념에 부응한 양류청 연화의 제작과 유통을 보호받게 하였다. 태평천국의 근대 지향적 이념과 함께 인물상 없는 산수화와 화조화는 태평천국이 종결되어서도 양류청에서 계속 제작되다가 그 중 화조화는 조선에까지 전래되었다.

우리나라에서 관찰된 양류청 연화는 대부분 ‘대염증화점’에서 제작한 ‘공침(貢失)’ 크기의 화조화이다. 민간에 친숙한 다양한 소재가 한 화면에 등장하고 이전 시기 길상의 의미와 거리가 있어서 연화에 잘 등장하지 않던 동식물 소재도 그려진 점은 태평천국 시기 양류청에서 제작된 연화 화조화와 많이 닮았다. 그리고 큰 교목이나 키 큰 화초의 가지 아래 동물과 키 낮은 식물 그리고 수석이나 바위를 배치한 구도는 태평천국 벽화 화조화와 공통점을 갖고 있다. 이런 점들로 미루어 우리나라에 전래된 양류청 연화 역시 태평천국의 이념과 정책을 배경으로 등장한 것으로 판단한다. 같은 판본의 연화도 발견되고 비슷한 제재이면서 다른 판본의 연화가 관찰되는 것으로 보아 양류청 연화는 한동안 꽤 많은 양이 반복해서 조선에 전래된 것으로 보인다.

태평천국의 영향으로 등장한 양류청 연화 화조화의 조선 전래는 <종종득괴(種種得魁)>에 표기된 간지 ‘갑신(甲申)’년을 중심으로 전래되었으며 갑신년은 1884년임을 확인하였다. 전래 경로는 천진을 출발하여 중국 연안항로로 상해에 도착하고 때마침 조·청 간 취향하기 시작한 증기선 ‘부유호(富有號)’에 의해 인천으로 들어왔다고 판단한다. 증기선의 취향은 운송비를 절감하여 연화가 국제 교역품이 되는 중요한 계기가 되었을 것이다. 구입 주체는 천진이 개항된 19세기 후반부터 천진을 무대로 활동하던 조선 상인이며 소비층 역시 조선인으로 조선인의 취향과 정서에 부합하는 화조화만을 선택한 것이고 이질적인 문화로 여겨졌던 다른 제재의 연화는 전래되지 않았다.

대량 인쇄되어 생산가가 낮은 연화는 손으로 직접 그리는 민화보다 값

이 저렴하여 일반 백성들이 단(單)폭의 연화를 쉽게 구입할 수 있었을 것이다. 또 민화 화가의 관심을 끌어서 연화 화조화의 소재와 구도를 차용하여 민화로 다시 그려진 작품을 통해 조형상 민화에 미친 영향을 생각할 수 있지만 구체적인 영향관계를 규명하기 위해서는 더 많은 사례를 발굴하여 분석을 할 필요가 있다.

19세기는 조선과 중국 모두 제국주의 국가들의 침탈과 국세의 쇠퇴 그리고 민중봉기라는 유사한 역사적 과정을 겪었다. 중국에서는 전통의 가치와 문화를 철저하게 배척하고 상제 이외의 모든 신상을 우상으로 숭배하지 말 것을 강요한 태평천국 혁명이 발발했다. 그 결과 인물상이 없는 벽화가 등장하였으며 양류청에서는 초충화훼가 주 소재가 되는 큰 폭의 연화 화조화가 출현하게 되었다. 같은 시기 조선도 빈번한 민란으로 소요되다가 결국 동학혁명(東學革命, 1894)이 발발하였다. 조선에서도 민화 화조화가 대중을 이루던 시기였다.

동학과 태평천국은 전통과 구체제를 혁신하고 평등한 새로운 세상으로 개혁하려는 이상(理想)에 공통점이 있었다. 태평천국의 이념과 정책의 영향을 받아 양류청 연화 화조화가 등장했듯이 조선에서도 유사한 역사적 상황 하에서 화조화가 유행한 사실은 19세기 민화 화조화를 바라보는 또 다른 시각을 제공할 것이라고 생각하며 앞으로의 연구를 기대한다.

【인용 문헌】

(국내 도서)

- 고려대학교 아세아문제연구소, 『舊韓國外交文書』 8권 淸案 (고려대학교 출판부, 1970).
- 김종원, 『한국 식물 생태보감』 1 (자연과 생태, 2013).
- 대한성공회, 『관주 신약전서 개역 한글판』 (1962),
- 단구오치양(單國強) 저·유미경 외 3인 역, 『중국 미술사』 4 (다른생각, 2011).
- 李成美·金延禧, 『한국 회화사 용어집』 (다흐미디어, 2003).
- 李壽澄 저·李秉垠 역, 『白雲來鴻帖·愁州日記』 (曉山亭, 2001).
- 이승일, 『묵석으로 찍은 우리의 옛 그림』 (gana art, 2012).
- 이옥련, 『인천 화교사회의 형성과 전개』 (인천문화재단, 2008).
- 李禹煥, 『李朝의 民畫』 (悅話堂, 1977).
- 장파(張法) 저·백승도 역, 『中國美學史』 (푸른 숲, 2012).
- 정병모, 『무명화가들의 반란, 민화』 (다흐미디어, 2011).
- _____, 『민화, 가장 대중적인 그리고 한국적인』 (돌베개, 2012).
- _____, 『민화는 민화다』 (다흐미디어, 2017).
- 조용진, 『東洋畵 읽는 법』 (집문당, 2004).
- 한선학, 『옛 아시아 관화전』 (청원군립 대청호미술관, 2008).
- 햄버그(Hamberg, T.) 저·노태구 역, 『太平天國亂의 기원』 (중원문화, 1979).
- 호암미술관, 『꿈과 사랑』 (삼성문화재단, 1998).

(국내 고문)

- 『承政院日記』 .
- 『日省錄』 .
- 金正中, 「燕行錄」, 林基中 편 『燕行錄全集』 卷七十五 (東國大學校出版部, 2001).

金昌業, 「老稼齋燕行日記」, 林基中 편 『燕行錄全集』 卷三十二 (東國大學校出版部, 2001).

朴思浩, 「燕薊紀程」, 林基中 편 『燕行錄全集』 卷八十五 (東國大學校出版部, 2001).

朴趾源, 「熱河日記」, 林基中 편 『燕行錄全集』 卷五十四 (東國大學校出版部, 2001).

徐命膺, 『保晚齋叢書攷事』.

徐有渠, 『林園經濟志』.

徐有聞, 「戊午燕行錄」, 林基中 편 『燕行錄全集』 卷六十二 (東國大學校出版部, 2001).

李押, 「燕行記事」, 林基中 편 『燕行錄全集』 卷五十三 (東國大學校出版部, 2001).

李宜顯, 「庚子燕行雜識」, 林基中 편 『燕行錄全集』 卷三十五 (東國大學校出版部, 2001).

崔德中, 「燕行錄」, 林基中 편 『燕行錄全集』 卷三十九 (東國大學校出版部, 2001).

(국내 논문)

고연희(高蓮姬), 「연암 일파의 회화론-화조화를 중심으로」, 『미술사학보』 17 (미술사학연구회, 2002).

_____, 「韓·中 翎毛花草畵의 政治的 性格」 (이화여자대학교대학원 미술사학과 박사학위논문, 2012).

_____, 「충(忠)을 상징한 영모화초(翎毛花草)-궤화(葵花)를 중심으로」, 『한국문학과 예술』 21 (숭실대학교 한국문학과 예술연구소, 2017).

김승연·조향숙, 「근대 동북아의 목판화 연구-한, 중, 일의 18-19세기 화조목판화를 중심으로」, 『기초조형학 연구』 12권 3호 (한국기초조형학회, 2011).

김현권, 「清代 海派화풍의 수용과 변천」, 『미술사학연구』 (한국미술사학회, 1998).

다도코로 마사에(田所政江), 「東아시아의 民間畵」, 『미술사 논문』 9 (한국 미술연구소, 1999).

- 박근아, 「20세기 인쇄 병풍화의 유행과 民畫에의 영향 : 翎毛·花鳥畫를 중심으로」 『미술사 논단』 42 (한국미술연구소, 2016).
- 박기수, 「19세기 중반 중국의 태평천국 농민전쟁」, 『역사비평』 24 (역사문제연구소, 1994).
- 뽀송니엔(薄松年)·문정희, 「精工富麗한 楊柳靑 年畫」, 『미술사 논단』 24 (한국미술 연구소, 2007).
- 윤진영, 「조선말기 민화의 시장성」, 『민화, 어제와 오늘의 좌표』 (월간민화, 2016).
- 임수영, 「조선시대 사자상의 도상적 변화 : 사자와 해치의 관계성」 (경주대학교대학원 문화재학과 박사학위논문, 2018).
- 정병모, 「한국 민화와 중국 민간연화의 비교」, 『민속학연구』 19 (국립민속박물관, 2006).
- 조정래, 「청대 풍속년화(風俗年畫)의 예술조형(藝術造型)과 미의식(美意識)-천진 양류청(楊柳靑) 연화를 중심으로」, 『아시아문화』 26 (한림대학교 아시아문화연구소, 2010).
- 河榮竣, 「海上畫派花鳥畫의 造形性研究 - 任伯年·虛谷·吳昌碩을 중심으로」, 『한국사상과 문화』 59 (한국 사상문화학회, 2011).
- 韓哲昊, 「한국 근대 주진대원의 파견과 운영(1883~1894)」, 『동학연구』 23 (한국동학학회, 2007).

(중국 도서)

- 薄松年, 『中国年画艺术史』 (湖南美术出版社: 长沙, 2008).
- 陈灿文 主编, 『天津市地名志』 11 西青区 (天津人民出版社, 1994).
- 崔锦, 『天津民间美术』 (天津人民美术出版社, 2015).
- 丁达贤, 『白族甲马』 (云南民族出版社: 昆明, 2013).
- 郭风岐, 『西青区志』 (天津社会科学院出版社, 2003).
- 郭廉夫·丁涛·诸葛铠, 『中国文样辞典』 (天津教育出版社, 1998).
- 韩嘉谷, 『天津古史寻绎』 (天津古籍出版社, 2006).
- 纪红红 编, 『中国转世花鸟画』 上 (北京出版社, 2004).

黄宾虹·邓实 编,『美术丛书』二集 九辑(浙江人民美术出版社:杭州,2013).

刘建超,『杨柳青木版年画』(天津杨柳青画社,2015).

毛再生,『杨柳青年画』(造花美术出版社:北京,1957).

莫合德尔·亚森,『新疆民族民间工艺美术鉴赏』(新疆人民出版社:乌鲁木齐,2015).

李文治·江太新,『清代漕运』(社会科学文献出版社:北京,2008).

梁发,『劝世良言』(中华书局:北京,1979).

林红,『北京风物志』中国风物志丛书(北京旅游出版社,1984).

吕殿增,『天津市宁河县非物质文化遗产图典』(天津社会科学院出版社,2014).

罗亚蒙,『中国历史文化名城大辞典』(人民日报出版社:北京,1998).

冯鹏生,『中国木版水印概说』(北京大学出版社,1999).

三山陵 编,『中国木版年画集成-日本藏品卷』(中华书局:北京,2011).

沈泓,『春分冬至,民间美术中的二十四节气』(中国广播电视出版社:北京,2011).

萧放,『中国民俗史』明清卷(人民出版社:北京,2008.3).

天津市西郊区人民政府,『天津市西郊区地名录』(西郊区人民政府,1986).

王彬·徐秀珊,『北京地名典』(中国文联出版社:北京,2001).

王世襄,『清代匠作则例彙編』佛作·門神作(北京古籍出版社,2001).

王树村,『杨柳青年画资料集』(人民美术出版社:北京,1959).

_____,『太平天国板畫』(江苏人民出版社:南京,1959).

_____,『苏联藏中国民间年画珍品集』(中国人民美术出版社:北京,1989).

_____,『中国民间年画史论集』(天津杨柳青画社,1991).

_____,『中国民间年画史图录』(上海人民美术出版社,1991).

_____,『楊柳青青話年畫』(三民書局:臺北,2006).

_____,『艺林拓荒广记』(天津杨柳青画社,2008).

王文濡,『太平天国野史』二(江苏广陵古籍刻印社,1993).

西青区编纂委员会,『天津市地名志』,11 西青区(天津人民出版社,1884).

殷伟·殷斐然,『节令年画』(清华大学出版社:北京,2016).

张秉伦,『造纸与印刷』(大象出版社:郑州,2005).

张仲,『天津卫掌故』(天津人民出版社,2000).

张国庆·周家彪 编,『中国木版年画集成-杨柳青卷』(中华书局:北京,2007).

張江裁,『北平歲時志』(東方文化書局:臺北,1973).

張鐵寶·范文南,『太平天國壁畫全集』(遼寧美術出版社:沈陽,2011).

張偉偉,『年画·五记日课』(青島出版社,2015).

鄭振鐸,『中國木刻畫史略』(上海書店出版社,2006).

周泓,『群团与圈层』(上海人民出版社,2008).

周心慧,『中国古版画通史』(学苑出版社:北京,2000).

朱謙之,『太平天國革命文化史』(中華正氣出版社:義縣,1944).

朱契,『中國運河史料選集』(中華書局:北京,1962).

W. 爱伯哈德(Eberhard, W.) 著·陈建宪 译,『中国文化象徵辞典』(湖南文艺出版社:长沙,1990).

(중국 고문)

顧祿(清),『清嘉錄』清代史料笔记(中华书局,2008).

唐執(清),『畿輔通誌』.

孟元老(宋),『東京夢華錄』.

潘榮陞(清),『帝京歲時紀勝』(北京古籍出版社,2000).

西周生(明),『醒世姻緣傳』(亞東圖書館:上海,1933).

沈家本(清),『重修天津府志』.

英廉(清),『欽定日下舊聞考』卷一百四十八(北京古籍出版社,1983).

張燾(清),「津門雜記」下,『近代中國史料叢刊』57(文海出版社:臺北,1884).

莊子(周),『莊子』.

朱奎揚(清),『天津縣志』.

朱一新(清),『京師坊巷志稿』(北京古籍出版社,1982).

陳樞(宋),『負暄野錄』.

震鈞(清),「天咫偶聞」十,『近代中國史料叢刊』二十二輯(文海出版社,1966).

(태평천국 문서)

- 簡又文,「獨秀峰題壁詩題詩之作者問題」,『金田之遊及其他』中國學術叢書 三編 64 (商務印書館, 1944).
- 古越隱明氏,「越州紀略」,『太平天國』5 中國近代史資料叢刊 (上海人民出版社, 1954).
- 杜文瀾,「平定奧匪紀略」,沈雲龍 編『近代中國史料叢刊』五輯 (文海出版社: 臺北, 1966).
- 馬振文,「粵匪陷臨清紀略」,『太平天國』5 中國近代史資料叢刊 (上海人民出版社, 1954).
- 潘鍾瑞,「蘇臺麋鹿記」,中國史學會 編『太平天國』5 中國近代史資料叢刊 (上海人民出版社, 1954).
- 謝介鶴,「金陵癸甲記事略」,謝興堯 編『太平天國叢書十三種』二輯 近代中國史料叢刊 三十輯 (文海出版社: 臺北, 1966).
- ,「金陵癸甲撫談補」,謝興堯 編『太平天國叢書十三種』二輯 近代中國史料叢刊 三十輯 (文海出版社: 臺北, 1966).
- 沈梓,「避寇日記」,羅兒綱·王慶成 編『太平天國』八 中國近代史資料叢刊續編 (廣西師範大學出版社: 桂林, 2004).
- 雅芝,「太平軍紀事」,『太平天國雜記』,中國學術叢書 三編 64 (商務印書館: 北京, 1935).
- 吳士禮,「太平天國天京觀察記」,簡又文 主編『太平天國雜記』中國學術叢書 三編 64 (商務印書館: 北京, 1935).
- 于桓,「金壇圍城紀事詩」,『太平天國叢書十三種』三輯 近代中國史料叢刊 三十輯 (文海出版社: 臺北, 1966).
- 佚名,「粵匪犯湖南紀略」,羅兒綱·王慶成 編『太平天國』五 中國近代史資料叢刊續編 (廣西師範大學出版社: 桂林, 2004).
- 滌浮道人,「金陵雜記」,謝興堯·鄧之誠 編『太平天國資料』三 近代中國史料叢刊續編第三十六輯 (文海出版社: 臺北, 1970).
- 蜀北五知,「洪楊遺事」,王有立 編『太平天國叢書十三種』中華文史叢書之六十 (華文書局: 臺北, 1938).
- 海寧馮氏,「花溪日記」,『太平天國』5 中國近代史資料叢刊 (上海人民出版社, 1954).

海虞學鈞翁,「粵氛紀事詩」,『太平天國叢書十三種』三輯 近代中國史料叢刊 三十輯 (文海出版社: 臺北, 1966).

洪秀全,「天朝田畝制度」,沈雲龍 編『近代中國史料叢刊』十一輯 (文海出版社: 臺北, 1966).

——,「天命詔旨書」,沈雲龍 編『近代中國史料叢刊』十一輯 (文海出版社: 臺北, 1966).

洪仁玕 口述·韓山文 著,「太平天國起義記」,簡又文 主編『太平天國雜記』中國學術叢書 三編 64 (商務印書館: 北京, 1935).

會稽楊德榮華庭,「夏蟲自語」,『太平天國』5 中國近代史資料叢刊 (上海人民出版社, 1954).

張德堅,「賊情彙纂」,謝興堯·鄧之誠 編『太平天國資料』三 近代中國史料叢刊續編三十六輯 (文海出版社: 臺北, 1970).

張汝南,「金陵省雜記略」,謝興堯·鄧之誠 編『太平天國資料』三 近代中國史料叢刊續編第三十六輯 (文海出版社: 臺北, 1970).

周長森,「六合紀事」,『太平天國』5 中國近代史資料叢刊 (上海人民出版社, 1954).

Blakiston(富禮賜) 著·簡又文 譯,「天京遊記」,簡又文 主編『太平天國雜記』中國學術叢書 三編 64 (商務印書館: 北京, 1935).

Cornaby, W. A.,「太平兒」,簡又文 主編『太平天國雜記』中國學術叢書 三編 64 (商務印書館: 北京, 1935).

(중국 논문 및 기사)

阿英,「中国年画发展史略, 杨柳青年画部分」, 刘见 编『杨柳青年画研究』 (天津杨柳青画社, 1986).

宾长初,「太平天国对上帝形相的创造」,『广西师范大学学报』42卷 2期 (2006).

陈卫卫,「论水运与清代保定商品经济的发展」2010年 12期,『安徽文学』(安徽省文联: 合肥, 2010).

陈紫君,「高丽纸变迁及性能变化研究」,『档案与建设』2016年 7期 (江苏省档案局: 苏州, 2016).

戴敬勋 口述·冯立 整理,「戴廉增世家」,『今晚报』(2013. 9. 11).

- 董惠宁,「清代木版年画遗珍-杨柳青《红楼梦》年画」,『南京艺术学院学报(美术与设计)』2015年 5期(南京艺术学院, 2015).
- 方博,「杨柳青美利画店」,『今晚报』(2013. 11. 12).
- 冯骥才,「天津年画史述略」,『民间文化论坛』2009年 1期(中国民间文艺家协会: 北京, 2009).
- 高秉希,「晚清中朝定期航线的开设背景及其影响」,『史学月刊』2005年 8期(河南大学: 开封, 2005).
- 韩冰,「浅析杨柳青年画的色彩特征」,『艺术教育』2010年 9期(中国文化传媒集团: 北京, 2010).
- 黄玲,「太平天国年画浅谈」,『四川文物』1994年 6期(四川省文物局: 成都, 1994).
- 姜彦文,「口述史中的杨柳青年画」,『天津美术学院学报』2011年 1期(2011).
- ,「杨柳青年画中的“打龙袍”细读」, 冯骥才 编『年画研究』(中国戏剧出版社: 北京, 2015).
- 經濟討論處 編,「楊柳青畫業之現狀」,『經濟半月刊』一卷 三期(1927).
- 李春霞,「明代苏州版画探微」,『淮北煤炭师范学院学报』哲学社会科学版 2007年 3期(淮北煤炭师范学院, 2007).
- 李海红·邢战国,「太平天国平等思想述要」,『洛阳工学院学报』2002年 4期(洛阳工学院, 2002).
- 李思思,「从古一张画店作坊杨柳青年画的传承」(中央民族大学 考古学及博物馆学系 硕士学位论文: 北京, 2011).
- 李燕,『杨柳青年画在新疆地区的流传影响与发展研究』(西北师范大学 美术学系 硕士学位论文: 兰州, 2009).
- 林树中,「参加太平天国革命的画家及其作品」,『南京艺术学院学报』1980年 2期(南京艺术学院, 1980).
- 刘民山,「试论北征太平军与直隶地区的群众关系」, 河北·北京·天津历史学会 编『太平天国北伐史论文集』(河北人民出版社: 石家庄, 1986).
- 刘仁庆,「关与高丽纸的“奇闻”及评论」,『纸和造纸』29卷 9期(中国造纸学会: 都江堰, 2010).

- 魯愚·郭武,「徐悲鴻與遷安高麗紙」,『文史精華』1994年 2期(河北省政協文史資料委員會:石家莊,1994).
- 羅爾綱,「楊柳青發現的太平天國年畫考證」,『文物』1959年 5期(文物出版社:北京,1959).
- ,「關於太平天國不准繪人物的問題」,『文物』1985年 7期(文物出版社:北京,1985. 7).
- 齊時系,「關於年畫」,『益世報』(1936. 1. 20).
- 權赫秀,「韓國人眼中的近代上海-以1881年韓國使臣魚允中的記錄為中心」,『韓國研究論叢』(夏旦大學韓國研究中心:上海,2002).
- 芮和林,「淺析乾隆時期長蘆鹽商走向衰落的原因」,『鹽業史研究』1994年 4期(中國鹽業協會:自貢,1994).
- 三山陵,「朝鮮庶民欣賞的中國年畫」,馮驥才 編『年畫研究』(中國戲劇出版社:北京,2016).
- 沈奇磊,「太平天國藝術檔案-堂子街壁畫」,『檔案與建設』1999年 8期(江蘇省檔案局:南京,1999).
- 孫科志·劉牧琳,「晚清時期上海的朝鮮人研究」,『史林』 2016年 5期(上海社會科學院歷史研究所,2016).
- 石超藝,「明以降滬沱河平原段河道變遷研究」,『中國歷史地理論叢』2005年 3期(陝西師範大學:西安,2005).
- 王甘霖,「天津成記紙行概述」,『天津文史資料選輯』四十三輯(天津人民出版社,1979).
- 王潤元,「蘇州忠王府彩繪壁畫」,『東南文化』2001年 2期(南京博物院,2001).
- 王樹村,「太平天國時期的民間年畫」,『中國民間年畫史論集』(天津楊柳青畫社,1991).
- 王拓,『晚清楊柳青畫師高桐軒研究』(天津大學 城鄉規劃學系 博士學位論文,2015).
- 王耀庭,「康熙朝宮廷繪畫三題:舉臺北故宮藏畫為例」,『兩岸故宮第三屆學術研討會』(故宮博物院:臺北,2012).

- 王嫒嫒,「清代杨家埠年画的营销之道」,『文化艺术研究』,2015年 4期(浙江省文化艺术研究院:杭州,2015).
- 汪宝树,「津味小吃锅巴菜」,『美食』2005年 5期(江苏苏豪传媒有限公司:南京,2005).
- 魏克晶,「娘娘宫的年画市场」,天津市文史研究馆 编『沽上艺文』(中华书局:北京,2005).
- 徐涛,「太平天国运动分期论」,『阜阳师范学院学报』2009年 1期(阜阳师范学院,2009).
- 杨永智,「沧桑颜色幸犹存:论东丰台木版年画遗珍研究」,『民间文化论坛』2015年 1期(中国民间文艺家协会:北京,2015).
- 叶修成,「清代天津西水庄考论」,『天津师范大学学报』社会科学版 2015年 4期(天津师范大学,2015).
- 于安记,「论太平天国壁画艺术的民间化倾向」,『东南文化』2013年 3期(南京博物院,2013).
- 原祖杰「清代的天津商人与社会认同」,郭登浩·周俊旗 编『天津史研究论文选集』续辑 上编(天津古籍出版社,2016).
- 张江裁,「杨柳青小志」,中国地方志集成编辑工作委员会 编『中国方志集成乡镇志专辑』28卷(上海书店出版社,1992).
- 张利民,「略论近代天津城市与周边集市之间交通方式的演变」,郭登浩·周俊旗 编『天津史研究论文选集』续辑(天津古籍出版社,2016).
- 张茂之,「杨柳青南三十六村画业兴衰史略」,『津西文史资料选编』五册(文史资料工作委员会:天津,1991).
- 张映姝,「杨柳青年画和“赶大营”的杨柳青人」,『新疆艺术』2001年 1期(新疆维吾尔自治区文联:乌鲁木齐,2001).
- 朱小宝,「浅论太平天国女官制度」,『陇东学院学报』2012年 6期(陇东学院:庆阳,2012).
- 朱荫贵,「从中日两国近代航运业发展状况的不同看国家政权在近代化过程中的作用」,『教学与研究』1994年 2期(中国人民大学:北京,1994).
- 倬,「河北各縣特產調查」,『益世報』(1932. 11. 7).

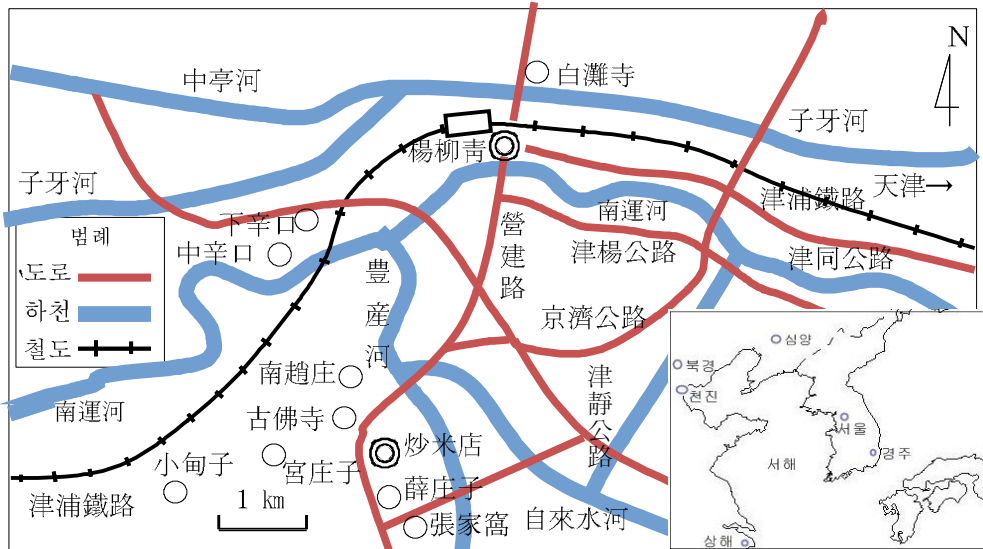
(일본 도서)

竹中政一·堀内泰吉, 『韓國旅行報告』 (神戸高等商業學校: 兵庫, 1906).
志和池昭一郎·亀昌雄策, 『李朝の民画』 (講談社: 東京, 1982).

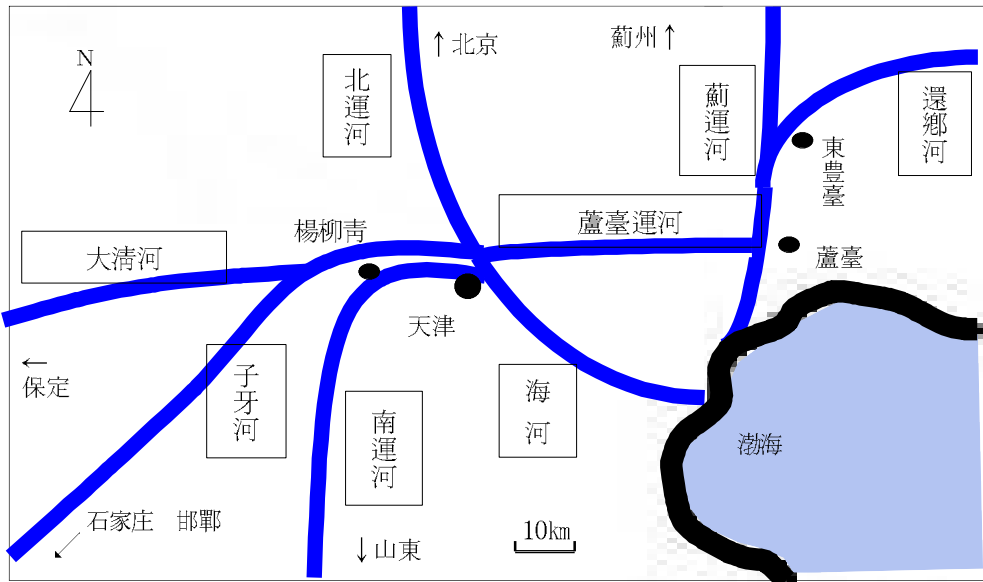
(서양 도서)

Abrams, M. H., Christ, Carol T., Greenblatt, Stephen J. ed, *The Norton Anthology of English Literature*, 4th ed, Vol. 1 (New York & London: W. W. Norton & Company, 1979).
Drake, N. F., *Map of Tiensin* (Tiensin Provisional Government, 1900).
Guimet Musée, *Nostalgies Corèennes* (Béatrice Foulon: Paris, 2001).

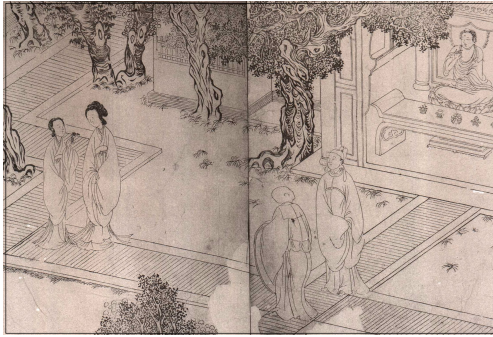
【참고 도판】



도 1. 1980년대 楊柳青 약도



도 2. 楊柳青 주변 運河圖



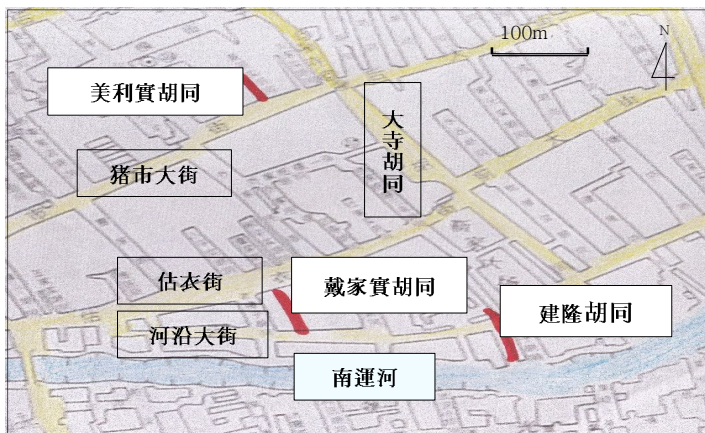
도 3. 何璧校, <北西廂記> 삽화, 17 세기, 『中國美術全集』



도 4. 美利書店, <花鳥圖>, 淸, 종이 半印半畫 35×51cm, 고관화박물관, 필자촬영 2016년



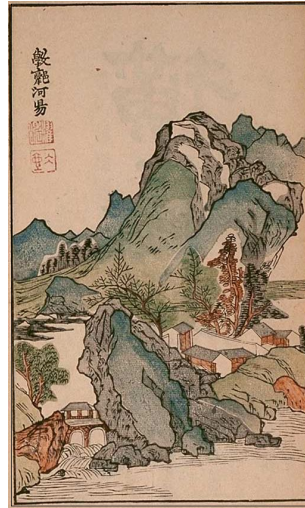
도 5. 美利書店, <自強傳學堂圖>, 淸, 종이 半印半畫 60×102 cm, 러시아 國家東方民族藝術博物館, 『蘇聯藏中國民間年畫珍品集』



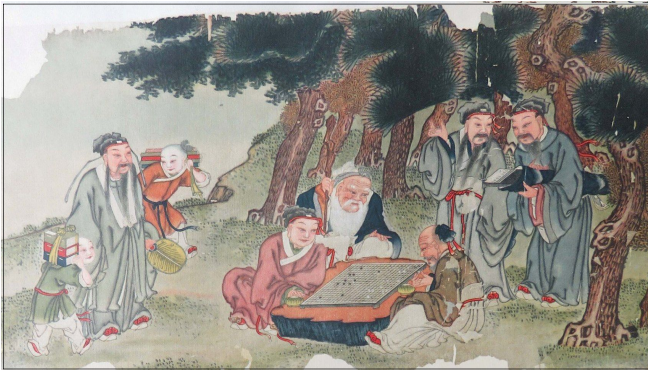
도 6. 1980년대 楊柳青 시가도, 『天津市西郊區地名彙』



도 7. 胡正言, 「十竹齋箋譜」, 逗版, 17세기, 『中國美術全集』 繪畫篇 版畫



도 8. <山水圖>, 淸, 다색 판화, 龍谷大學校, 『芥子園畫傳』 卷五



도 9. <四藝雅聚>, 淸, 종이 半印半畫 60×107cm, 『楊柳青年畫資料集』



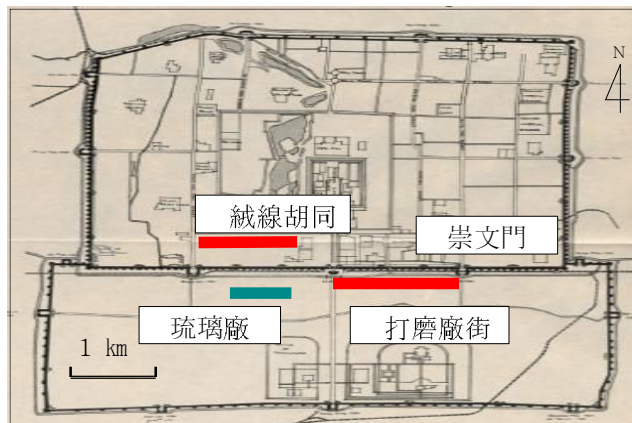
도 10. <辛安驛>, 淸, 종이 半印半畫 60×107cm, 『楊柳青年畫資料集』



도 11. 彩色 작업용 畫門, 楊柳青 玉成號書店, 필자촬영 2016. 6



도 12. 戴廉增書店 광고지, 『민화 가장 대중적인 그리고 한국적인』: 『中國工藝美術大辭典』



도 13. 北京의 楊柳青 年畫書店 위치도



9 도 14. <西域樓閣圖>, 淸, 중이 103×237.5cm, 『中國美術全集』



도 15. <多寶格景>, 淸, 중이 103×222.8cm, 『中國美術全集』



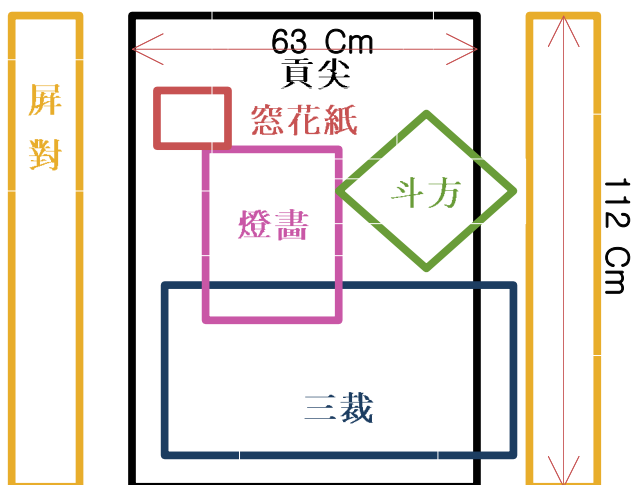
도 16. 新疆 카펫문양, 『新疆民族民間美術』



도 17. 新疆 카펫문양, 『新疆民族民間美術』



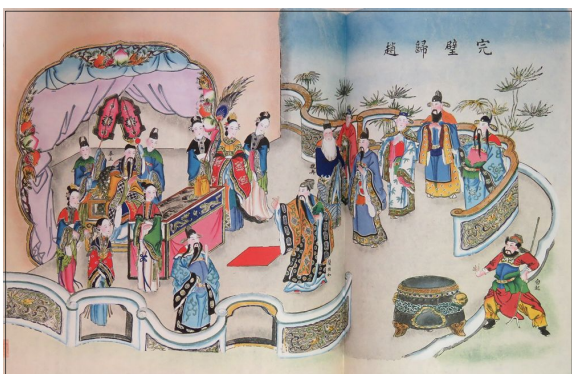
도 18. 戴廉增, <洪洋洞>, 淸, 33.2×58.8cm, 종이 半印半畫, 天津博物館, 『中國木版年畫集成』



도 19. 楊柳青 年畫
규격 비교도



도 20. <盜仙草>, 淸, 종이 半印半畫
61×109cm, 天津楊柳青博物館, 『中國木版年畫集成』



도 21. <完璧歸趙> 부분, 淸, 종이 半印半畫
70.7×118.8cm, 天津博物館, 『中國木版年畫集成』



도 22. 高桐軒, <文姬歸漢>, 淸, 종이 半印半畫
62×110cm, 天津博物館, 『中國木版年畫集成』



도 23. 戴廉增, <劉海戲蟾>, 淸, 종이 半印半畫
58×33.9cm, 天津博物館, 『中國木版年畫集成』



도 24. 李盛興書店, <美人圖>, 淸, 종이 半印半畫
102.5×60cm, 天津博物館,
『中國木版年畫集成』



도 25. <連生貴子>, 淸, 종이 半印半畫
46×46cm, 개인, 『中國木版年畫集成』



도 26. 李盛興老書店,
<打龍袍>, 淸, 종이 半
印半畫, 64×36cm, 中央
美術學院圖書館, 「楊柳青
年畫中的打龍袍」



도 27. <天官賜福>, 淸, 종이 半印半畫 31×59
cm, 개인, 『中國木版年畫集成』



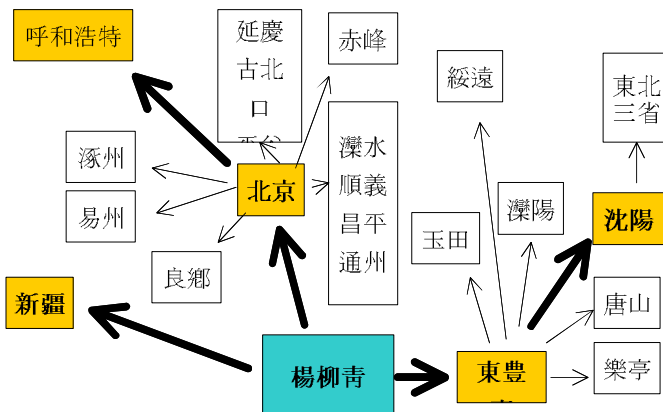
도 28. <文財神>, 淸, 종이 半印半畫 48cm, 개인, 『中國木版年畫集成』



도 29. <博古花卉>, 淸, 종이 半印半畫 30×31cm, 楊柳青年畫館, 『中國木版年畫集成』



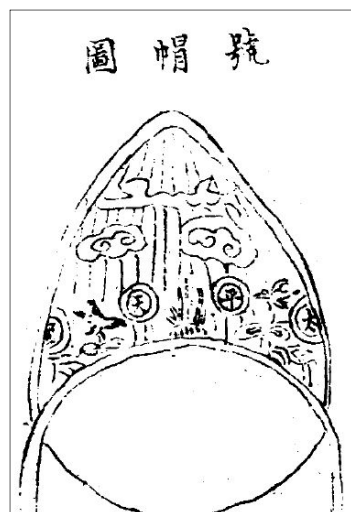
도 30. 高桐軒, <庄家忙>, 淸, 종이 半印半畫 61.5×111cm, 天津博物館, 『中國木版年畫集成』



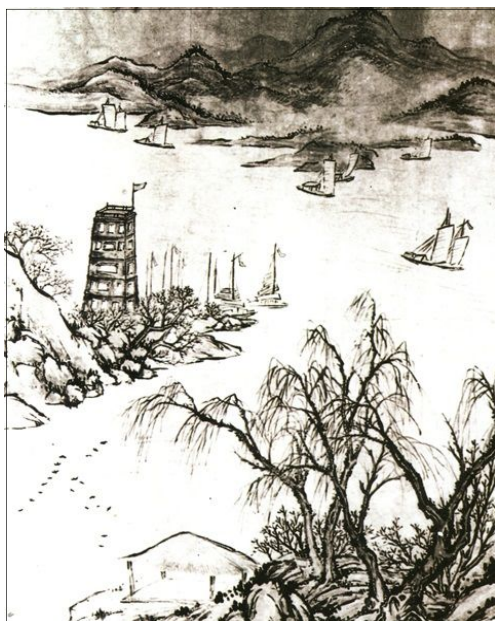
도 31. 楊柳青 年畫 유통도



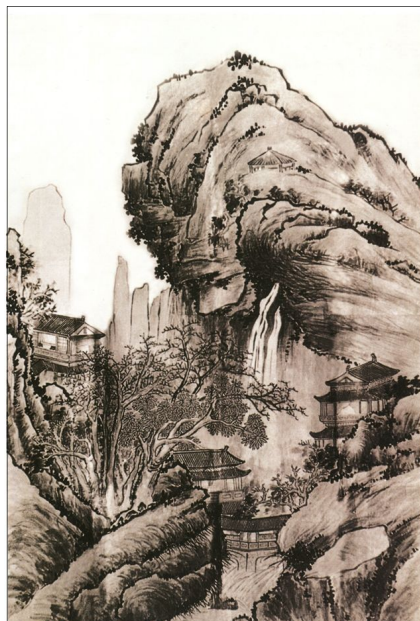
도 32. 帽額圖, 『賊情彙纂』



도 33. 號帽圖, 『賊情彙纂』



도 34. <江防望樓圖> 模本, 淸, 벽에 彩色 277×211.8cm, 南京 堂子家王府, 『太平天國壁畫全集』



도 35. <山亭瀑布圖> 模本, 淸, 벽에 彩色 279.5×199.2cm, 南京 堂子家王府, 『太平天國壁畫全集』



도 36. <鶴壽圖>, 淸, 벽에
彩色 212.5×98cm, 南京 堂子
家王府, 『太平天國壁畫全
集』



도 37. <鹿鶴同春圖>, 淸,
벽에 彩色 232×85.2cm, 南京
堂子家王府, 『太平天國壁畫
全集』



도 38. <鴛鴦荷花圖>, 淸,
벽에 彩色 229.3×86
cm, 南京 堂子家王府, 『太
平天國壁畫全集』



도 39. <孔雀牡丹圖>, 淸, 벽에 彩色
233.7×336.4cm, 南京 堂子家王府, 『太平天國
壁畫全集』



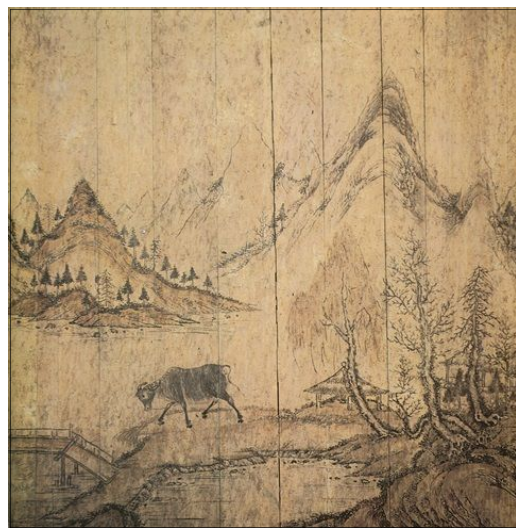
도 40. <文房四寶圖>, 淸, 벽에 彩色 88.6×71.2cm, 南京 堂子家王府, 『太平天國壁畫全集』



도 41. <守城圖>, 淸, 벽에 墨筆 231×170cm, 南京 樂村, 『太平天國壁畫全集』



도 42. <棕石鷄樂圖>, 淸, 벽에 彩色 176×104cm, 南京 竺橋, 『太平天國壁畫全集』



도 43. <溪亭歸犢圖>, 淸, 벽에 彩色 144×137cm, 蘇州 忠王府, 『太平天國壁畫全集』



도 44. <花鳥小猫圖>, 淸, 벽에 彩色 143×137cm, 蘇州 忠王府, 『太平天國壁畫全集』



도 45. <樵夫挑刺圖>, 淸, 벽에 彩色 213.5×145cm, 金華 侍王府, 『太平天國壁畫全集』



도 46. <松鶴靈芝圖>, 淸, 벽에 彩色 177.5×113.5cm, 金華 侍王府, 『太平天國壁畫全集』



도 47. <玉蘭牡丹圖>, 淸, 벽에 彩色 190×132.3cm, 金華 侍王府, 『太平天國壁畫全集』



도 48. 齊建隆, <寒塘六雁>, 淸, 종이 半印半畫, 33×57cm, 太平天國博物館, 『太平天國板畫』



도 49. 齊建隆, <雪燕梨花>, 淸, 종이 반인반화, 33×57cm, 太平天國博物館, 『太平天國板畫』



도 50. 齊建隆, <雜卉圖>, 淸, 종이 半印半畫, 33×57cm, 太平天國博物館, 『太平天國板畫』



도 51. 齊建隆, <母子圖>, 淸, 종이 半印半畫, 33×57cm, 太平天國博物館, 『太平天國板畫』



도 52. 齊建隆, <秋景圖>, 淸, 중이 半印半畫, 33×57cm, 太平天國博物館, 『太平天國板畫』



도 53. 齊建隆, <田園風趣>, 淸, 중이 半印半畫, 33×57cm, 太平天國博物館, 『太平天國板畫』



도 54. 齊建隆, <落花彩蝶>, 淸, 중이 半印半畫, 33×57cm, 太平天國博物館, 『太平天國板畫』



도 55. 齊建隆, <魚樂圖>, 淸, 중이 半印半畫, 33×57cm, 太平天國博物館, 『太平天國板畫』



도 56. 齊建隆, <猴拉馬>, 淸, 종이 半印半畫, 33×57cm, 太平天國博物館, 『太平天國板畫』



도 57. 齊建隆, <燕子磯>, 淸, 종이 半印半畫, 33×57cm, 太平天國博物館, 『太平天國板畫』



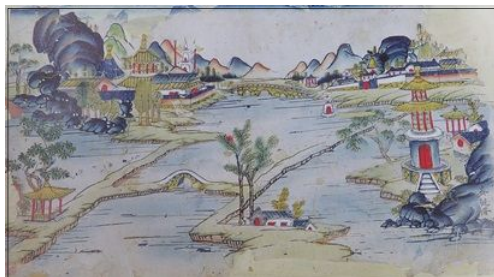
도 58. 齊建隆, <英雄會>, 淸, 종이 半印半畫, 33×57cm, 太平天國博物館, 『太平天國板畫』



도 59. <安居樂業>, 淸, 종이 半印半畫, 31×53cm, 天津楊柳青博物館, 『中國木版年畫集成』



도 60. <蘆塘落雁>, 淸, 종이 半印半畫, 33×58cm, 『中國民間年畫史圖錄』



도 61. <西山勝景>, 종이 半印半畫, 『楊柳青青話年畫』



도 62. 齊建隆, <景山>, 民國, 33.2×59cm, 종이 半印半畫, 天津博物館, 『中國木版年畫集成』



도 63. <民國花卉> 2쪽, 民國, 종이 半印半畫, 108×61cm, 天津博物館, 『中國木版年畫集成』



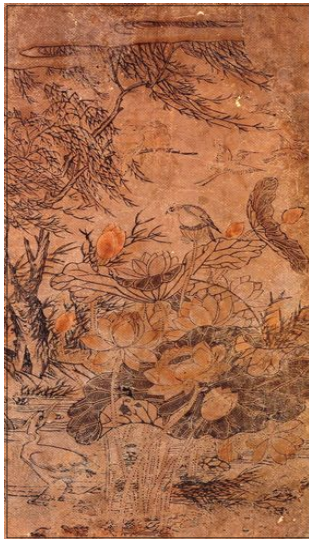
도 64. <鳳戲牡丹>, 民國, 종이 半印半畫, 111×62cm, 楊柳青年畫館, 『中國木版年畫集成』



도 65. 《화조목관화》 중
 <연과 물새>, 19세기, 종
 이 半印半畫, 104×56cm,
 개인, 『목석으로 찍은 우
 리의 옛 그림』



도 66. <연과 물새>, 19
 세기, 종이 半印半畫,
 96.2×52.5cm, 芹澤介美術
 館, 「朝鮮庶民欣賞的中
 國年畫」



도 67. 戴廉增, 《花鳥魚樂圖》 중
 <연과 새>, 19세
 기, 종이 半印半畫,
 94.5×48.3cm, 리움미술관,
 『꿈과 사랑』



도 68. 戴廉增, <富貴
 圖>, 19세기, 종이 半印
 半畫, 100.4×50.6cm, 일본
 개인, 『李朝の民畫』



도 69. 戴廉增, <山在居士>, 19세기, 종이 半印半畫, 100.4×50.6cm, 일본개인, 『李朝の民畫』



도 70. 戴廉增, <山在居士>, 19세기, 종이 半印半畫, 99.0×53.0cm, 고관화박물관, 『옛 아시아 판화전』



도 71. 戴廉增, <山在居士>, 19세기, 종이 半印半畫, 104×56cm, 개인, 『목석으로 찍은 우리의 옛 그림』



도 72. 戴廉增, <玉堂富貴>, 19세기, 종이 半印半畫, 100.4×50.6cm, 일본개인, 『李朝の民畫』



도 73. <佛手秋菊>, 19세기, 종이 半印半畫, 100.4×50.6cm, 일본개인, 『李朝の民畫』



도 74. 戴廉增, <喜祿加官>, 19세기, 종이 半印半畫, 100.4×50.6cm, 일본개인, 『李朝の民畫』



도 75. 戴廉增, <喜祿加冠>, 19세기, 종이 半印半畫, 100.4×50.6cm, 芹澤鉉介美術館, 『中國木版年畫集成』



도 76. <福壽綿長>, 19세기, 종이 半印半畫, 100.4×50.6cm, Guimet Musée, *Nostalgies Coréennes*



도 77. 《화조목관화》
중 <福壽綿長>. 19세기, 종이 半印半畫, 104×56cm, 개인, 『목석으로 찍은 우리의 옛 그림』



도 78. <草蟲圖>, 19세기, 종이 半印半畫, 70×121.5cm, Guimet Musèe, *Nostalgies Coréennes*



도 79. 戴廉增, <種種得魁>, 19세기, 종이 半印半畫, 102.2×54cm, 일본개인, 『中國木版年畫集成』



도 80. 戴廉增, <種種得魁>, 19세기, 종이 半印半畫, 94.5×48.3cm, 리움미술관, 『꿈과 사랑』



도 81. 戴廉增, <連登三甲>, 19세기, 종이 半印半畫, 86.5×45.9cm, 高麗美術館, 『中國木版年畫集成』



도 82. <鯉魚登龍圖>, 19세기, 종이 半印半畫, 86.5×45.9cm, 芹澤鈺介美術館, 『中國木版年畫集成』



도 83. 戴廉增, 《화조목관화》중 <竹鵲圖>, 19세기, 종이 半印半畫, 104×56cm, 개인, 『목석으로 찍은 우리의 옛 그림』



도 84. 《화조목관화》중 <鳳凰牡丹>, 19세기, 종이 半印半畫, 104×56cm, 개인, 『목석으로 찍은 우리의 옛 그림』



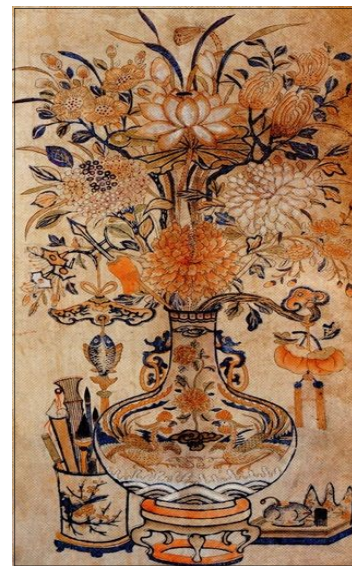
도 85. 《화조목판화》 중
〈歲寒三友〉, 19세기,
종이 半印半畫, 104×56
cm, 개인, 『목석으로 찍
은 우리의 옛 그림』



도 86. 戴廉增, 〈雙花瓶圖〉,
19세기, 종이 半印半畫,
99×53cm, 개인, 『목석으로
찍은 우리의 옛 그림』



도 87. 〈花瓶圖〉, 19세기,
종이 半印半畫, 99×53cm, 개
인, 『목석으로 찍은 우리
의 옛 그림』



도 88. 〈花瓶牡丹圖〉, 19세
기, 종이 半印半畫,
94.5×48.3cm, 리움미술관,
『꿈과 사랑』



도 89. <화접초충도>, 19-20세기, 종이 彩色, 37.0×61.0cm, 보나 장
 친구박물관, 『우리그림이야기』



도 90. <백목련쌍조도>, 19-20세기, 종이 彩色, 139.5×77.0cm, 경기
 대학교박물관, 『우리민화도록』

太平天國 시기의 楊柳青 年畫 연구

金 憲 柱

慶州大學校 大學院

文化財學科

指導教授 鄭 炳 模

(초록)

중국 천진 양류청(楊柳靑) 연화(年畫)의 역사에서 태평천국(太平天國, 1851~1864)이 미친 영향을 규명하기 위해 양류청 연화의 전개 과정을 정리하고, 양류청 연화 화조화(花鳥畫)의 등장 배경과 양상을 고찰하며, 조선으로의 전래 과정을 알아보았다.

양류청 연화는 운하가 통과하는 유리한 입지적 조건에서 남향의 농촌지역과 분업적 생산관계를 형성하고 반인반화 연화로 제작되어 상업이 발달한 북경과 천진에서 소비층을 형성하는 등 유통로를 확대해 나갔다. 양류청 화점의 전개과정에서 논란이 되었던 ‘미리화점(美利畫店)’의 실체를 확인하였고 강희 시기에 설립된 미리화점이 건륭 시기에 등장한 ‘대염증화점(戴廉增畫店)’의 전신임을 밝혔다.

태평천국의 이념과 정책은 벽화에 인물상을 그리는 것을 억제하였으며 이 시기에 화조화가 많이 그려졌다. 화조화에는 민간에 친숙한 소재를 사용하여 민간 풍의 그림이 그려졌으며 관서의 벽과 대문에 그림을 그려서 일반 백성들이 쉽게 그림을 감상하게 하였고 관서의 성격과 신분을 나타내었다. 관리들의 복식에는 다양한 화조화 소재로 된 문양을 사용하여 신분을 구별하였다.

태평천국의 영향으로 양류청에서는 이전과는 달리 인물이 묘사되지 않은 산수화와 화훼초충이 주 소재가 되는 큰 폭의 연화 화조화가 새롭게 제작되었다. 연화 화조화에는 길상의 의미가 담긴 많은 동식물 소재들이 한 화면에 등장하게

되었으며 이전 연화에서 잘 보이지 않던 소재들도 그려졌다. 연화 화조화는 태평천국이 종결되고서도 양류청에서 계속 제작되다가 조선에까지 전래되었다.

양류청 연화의 조선 전래는 <종종득귀(種種得魁)>에 표시된 간지 ‘갑신(甲申)’년을 중심으로 전래되었으며 갑신년은 1884년으로 확인하였다. 전래 경로는 조·청 간 취항하기 시작한 증기선 ‘부유호(富有號)’에 의해 인천으로 들어왔다. 구입 주체는 천진에서 활동하던 조선 상인이며 소비층 역시 조선인으로서 조선인의 취향과 정서에 부합하는 화조화만을 선택한 것이다. 양류청에서 목판으로 인쇄하여 단 폭으로 제작된 연화 화조화는 화조화가 유행하던 당시 조선의 민화 화조화 시장에서 병풍으로 표구한 민화 화조화보다는 일반 백성들이 쉽게 구입할 수 있었다. 일부 민화 화가는 연화 화조화의 소재와 구도를 차용하여 민화로 그리기도 하였다.

주제어 : 태평천국, 양류청, 대염증, 연화, 민화, 조선 전래, 화조화

A Study of Chinese New Year's Folk Paintings “Nian Hua” of the Yangliuqing Area in the Taiping Heavenly Kingdom Period

KIM, Hun-Ju

A dissertation submitted in fulfillment
of the degree of Ph.D.
at the Department of Cultural Assets,
The Graduate School,
Gyeongju University

(Written under the supervision of Prof. CHUNG, Byung-Mo)

(Abstract)

Chinese New Year's Folk Paintings 'Nian Hua'(年畫) emerged in the Song Dynasty and took shaped and prevailed in the Ming Dynasty. They are the most popular folk art among the Chinese people. They are pasted on doors, windows and walls as decorations mainly during the Chinese new year's days to wish a propitious year. Interestingly, they are produced in the technique of 'half engraving and half painting' by a lot of studios at the Yangliuqing(楊柳青) area, near Tianjin(天津), southeast of Beijing(北京), China.

The purpose of this dissertation is to shed light on the process of development of Chinese 'Nian Hua' in China, on the impacts of the policies of the Taiping Heavenly Kingdom(太平天國, 1851-64) on the production of 'Nian Hua' including flower and bird folk paintings especially produced by a lot of studios at the Yangliuqing area, and lastly on the transfer of those flower & bird folk paintings to Korea [the late Joseon Dynasty]. It is

expected that this dissertation will provide a new opportunity to look at the relationship between Chinese 'Nian Hua' and Korean folk paintings 'Min Hwa'(民畫) from a different point of view.

Yangliuqing 'Nian Hua' was produced by a lot of large studios including Studio Meili(美利), its branch Studio 'Dailianzeng(戴廉增), and Studio Qijianlong(齊建隆). This dissertation reveals that Studio Meili was established during the Emperor Kangxi(康熙) period and the name of its branch was Studio 'Dailianzeng. Yangliuqing 'Nian Hua' was produced mostly with the help of folk painters from the nearby rural areas called Nan-xiang(南鄉), mainly in the technique of 'half engraving and half painting' and was gradually disseminated in large mostly to the large cities of Tianjin and Beijing(北京) and to the Chinese Northeast Provinces(東北三省) and as far as to Inner Mongolia(內蒙古) and Xinjiang(新疆). under the favorable geographical condition of the canal running from the Yangliuqing(楊柳青) area to the capital city of Beijing and to other areas.

But Yangliuqing 'Nian Hua' had to go through some changes due to the policies and ideologies of the Taiping Heavenly Kingdom in the middle of the Chinese 19th century China. The radical government of the Kingdom stood up for egalitarianism in China. The Government even tried its hardest to ban idolization and traditional Chinese culture in almost all sectors. Most interestingly, the Government even took drastic measures to force Chinese painters not to draw human figures in their paintings and asked them to draw or paste their folk paintings related to its policies and ideologies on the doors to governmental offices or on the walls of the offices to propagandize those official policies and ideologies. They thus had to try to explore some new motifs for their paintings. They were naturally inclined to draw mostly 'flower & bird folk paintings' just with no human figures in them because such drawing materials as flowers, plants, animals especially including birds, worms, and insects were very easy for them to find outdoors. Those folk paintings on which those drawing materials are drawn are categorized into 'flower & bird folk paintings.'

Those kinds of Chinese 'flower & bird folk paintings' were actively drawn by Chinese folk painters even after the Taiping Heavenly Kingdom had come

to an end. Chinese 'flower & bird folk paintings' especially produced at the Yangliuqing area were gradually introduced to Korea [the late Joseon Dynasty] especially in the year of 'Gapsin(甲申)'(1884) which was shown in 'Nian Hua' "Zhongzhong Dekui"(種種得魁). From this year on, Chinese 'flower & bird folk paintings' from the Yangliuqing area were introduced to the Korean peninsular through Incheon by the Chinese ship 'Fuyouhao(富有號)' which ran between the two countries when some Korean merchants bought and sent them to Korea. Chinese 'flower & bird folk paintings' from the Yangliuqing area were most popular among a lot of Koreans from low classes at that time because they were so easy for Koreans to purchase and were comparatively cheaper than any other painting, because the emotions and the feels of the Chinese people revealed in Chinese 'flower & bird folk paintings' were very similar to those of the Korean people, and because some of Korean folk painters at that time were much attracted by the Chinese paintings and they tried to follow some of motifs and composition taken from the Chinese folk paintings in their own paintings. But it seems that the influence of those Korean folk painters on another Korean folk painters was limited.

Keywords: The Taiping Heavenly Kingdom(太平天國), Yangliuqing(楊柳青), Studio Dailianzeng(戴廉增), Nian Hua(年畫, Chinese New Year's Folk Paintings), Korean Folk Paintings(朝鮮民畫), The Transfer of Yangliuqing Nian Hua to Korea [the late Joseon Dynasty], Flower & Bird Folk Paintings (花鳥畫)