

文學碩士 學位論文

朝鮮 後期 胡獵圖 研究

慶州大學校 大學院

文化財學科

李 相 國

2009년 6월

朝鮮 後期 胡獵圖 研究

指導教授 鄭 炳 模

이 論文을 碩士學位 論文으로 提出함

2009年 6月

慶州大學校 一般大學院

文化財學科

李 相 國

李 相 國의 碩士學位 論文을 認准함

審査委員長

印

審査委員

印

審査委員

印

慶州大學校 大學院

2009年 6月

목 차

I. 머리말	1
II. 胡獵圖의 연원과 명칭 문제	4
1. 文獻자료에 의거한 胡獵圖	
2. 畫跡에 나타난 胡獵圖	
III. 朝鮮 後期 胡獵圖와 중국 狩獵圖의 영향관계.....	17
1. 清代 以前의 狩獵圖	
2. 清代의 狩獵圖와 胡獵圖 비교 분석	
IV. 胡獵圖의 형식.....	27
1. I 형식(出獵場面 +사냥장면 +사냥후 장면)	
2. II 형식(出獵場面 +사냥장면)	
3. III형식(出獵場面 +사냥후 장면 +사냥장면)	
4. IV형식(出獵場面 +사냥후 장면)	
5. V 형식(사냥장면)	
V. 胡獵圖에 나타난 소재별 상징 분석.....	37
VI. 朝鮮 後期 胡獵圖의 樣式的 特徵.....	51
1. 金弘道 畫風	
2. 民畫 畫風	
VII. 맺음말.....	57

參考文獻.....59

圖版目錄64

參考圖版目錄68

圖版

參考圖版

Abstract

I. 머리말

胡獵圖는 오랑캐의 사냥으로 그림으로 그 내용과 구성은 대부분 화려한 복장을 한 왕궁일행이 말을 타고 출렵하는 장면과 사냥하는 장면, 사냥으로 포획한 짐승을 왕궁에게 바치는 장면으로 구성된 병풍형식으로 제작되어 있다<도1>. 이 원본은 民畫屏에 있어 狩獵圖는 예외 없이 胡服飾의 기마인물들이 무리지어 群像으로 등장하고 있어 俗稱 胡獵圖로 불리우고 있다.¹⁾고 하였다. 이로 미루어 현재 朝鮮 後期 狩獵圖를 胡獵圖로 호칭하는 이유로 胡服을 한 인물들에 초점을 두었다. 그러나 명칭에 대한 근거나 畫跡에 대한 연구는 미흡한 실정이다.

그간 朝鮮 後期 胡獵圖는 민화로서 분류되어 왔으며 민화연구가들에 의하여 몽고족의 영향을 받은 몽고풍의 그림으로 막연히 서술되어 왔을 뿐, 미술사에 있어서 하나의 연구 주제로 부각되지 못하였다.²⁾ 胡獵圖를 포함하여 朝鮮 後期에 유행한 민화는 서민들이 선호하였던 것으로 알려지고 연구되어 왔다.³⁾ 민화의 유행 시기에 대해서는 대체적으로 18세기에 나타나기 시작하여 19세기 말에서 20세기 초에 유행하였다는 것이 통설이다.⁴⁾ 이러한 민화의 한 畫題로서 그려진 胡獵圖는 일반적으로 민화가 조선후기에 유행하였던 것과 그 궤를 같이 한다.

지금까지 알려진 胡獵圖의 시초에 대한 견해는 胡獵圖가 고려시대 공민왕의 <天山大獵圖> 혹은 <陰山大獵圖><도2>로부터 시작되었다고 판단하고 있을 뿐만 아니라 胡獵圖에 등장하는 인물들의 복장을 보고 막연히 몽고족이 사냥하는 그림으로 보고 있다. 이러한 주장은 다음에서 열거하는 바와 같다.

1) 이원복, 「한국의 狩獵圖」, 『고고미술사론』 1, 충북대학교, 1990, 95쪽.

2) 민화에 대한 전반적인 이해 및 미술사의 위치에 대해서는 아래의 문헌을 참고하였다.

조자용, 『한국민화의 멋』, 브리टे니커, 1972. ; 김호연, 『한국민화』, 강미출판사, 1980; 동, 『한국의 민화』, 열화당, 1976; 조자용, 『민화』, 온양민속박물관, 1981, pp. 125-132. ; 안휘준, 「韓國民畫散考」, 『民畫傑作展』, 호암미술관, 1983. ; 동, 「우리민화의 이해」, 『꿈과 사랑 - 매혹의 우리민화』, 삼성문화재단, 1998. ; 동 『한국회화사연구』, 시공사, 2006. ;이태호, 「조선후기민화의 재검토-연구의 올바른 방향설정을 위한 시론」, 『月刊美術』, 1989. ; 윤열수, 『민화이야기』, 디자인하우스, 2007. ; 정병모, 『한국미술의 이해(1)-미술은 아름다운 생명체다』, 다할미디어, 2001. ; 허균, 『우리 민화 읽기』, 대한교과서(주), 2006, 참조.

3) 정병모, 「조선말기 불화와 민화의 관계」, 『강좌미술사』 20, 2003, 141쪽.

4) 안휘준, 「우리민화의 이해」, 『꿈과 사랑 : 매혹의 민화』, 호암미술관, 1984.4, 150-155쪽 ; 유홍준·이태호, 「민화 문자도의 내용과 형식」, 『민화 문자도』, 동산방화랑, 1998.9, 8-9쪽.

김호연은 胡服 차림은 중국이 아닌 몽고풍이라고 했고, 사냥그림 胡獵圖의 시초는 고려 31대 공민왕이 그렸다는 <陰山大獵圖>라고 하였으며, 胡獵圖가 원의 지배력을 상징하는 圖示로 성립되었다고 보았다.⁵⁾ 그리고 이우환은 胡獵圖를 몽고에서 전해진 그림으로 보았다.⁶⁾ 임두빈은 민화 사냥그림(胡獵圖를 지칭)은 호복을 입었는데 호복은 몽고풍으로 보았으며 그 직접적인 연원은 고려시대로 거슬러 올라간다고 하였을 뿐만 아니라 민화에서의 사냥그림은 원래 야만적 용맹성을 지녔던 몽고족에 의해 우리 국토가 짓밟혔던 사건을 풍자적으로 그린 그림이었다고 단정 짓는 견해를 가지고 있다.⁷⁾ 이영수는 원화풍(院畫風)의 狩獵圖와 민화 狩獵圖에는 모두 오랑캐들 즉, 청인들이 만주벌판에서 사냥하는 장면을 그렸고 왕이 인솔하는 수렵행사는 정치적 시위를 뜻하는 정치행동의 일종이며, 元史에는 무력을 과시하기 위한 수렵행사가 잦았다. 그러므로 사냥그림은 원의 지배력을 상징하는 도식으로 성립되었다. 그리고 그림의 성립동기와는 달리 무관의 거처 또는 집합장소를 장식하는 겨레그림의 한 유형으로 이용된 것으로 해석하고 고려시대 및 조선조를 통하여 끝까지 화풍이 흔들리지 않은 사냥그림의 고착은 겨레그림의 전승력을 보여주는 예가 된다고 하였다.⁸⁾ 그러나 성립동기와 겨레그림의 전승력에 대한 설명은 논리가 상충된다. 또한 경기대학교 및 경희대학교 박물관의 <胡獵圖>에 대한 그림 설명에서도 胡獵圖를 북방의 몽고족이 사냥하는 장면을 그린 민화를 뜻한다고 하였다.

지금까지 胡獵圖에 대한 연구는 朝鮮 後期 胡獵圖의 전래경로, 현 실태의 파악, 각 도상의 정확한 의미와 변화 과정에서 양식적 특징을 밝히는 것에는 관심이 소홀하여 오늘날까지 胡獵圖는 몽고족이 사냥하는 그림이라는 의견이 주류를 이루고 있는 현실이다. 이에 대해 이원복은 다른 견해를 가지고 있는데 다음과 같다.

“막연히 朝鮮 後期 狩獵圖의 성립시기를 원 지배하의 고려로 보는데 과연 병풍 규모 of 대작이 그때부터 있었는지는 단언하기 힘들다. 전술한 공민왕의 잔결이 두루마리였기에 규모는 제법 컸으리라 여겨져 일례로 제시되기도 하나 직접 연결은 무리한 면이 있다. 새로운 자료의 발굴로 시대가 올라가는 조선시대 그림의 공개가 이루어지거나 문헌상의

5) 김호연, 『한국민화』, 강미문화사, 1977, 67-68쪽 참조.

6) 이우환, 『이조의 민화』, 열화당 민술신서9, 1977, 26쪽 ; — 「李朝民畫類別考察」, 『李朝の民畫』, 講談社, 1982, 263쪽 참조

7) 임두빈, 『민화란 무엇인가』, 서문당, 1997.5, 199쪽 참조.

8) 이영수, 『새천년 한국의 민화 대전집 1』, 한일출판사, 2002, 9쪽 참조.

언급이라도 찾기 전에는 속단해서는 안 된다”⁹⁾

이러한 관점에서 선학들의 견해를 검증해 볼 필요성을 느끼게 되었다. 본 연구에서는 朝鮮 後期 胡獵圖에 대한 현재까지의 연구 성과를 비판적으로 검토하면서 다음 다섯 가지 논점을 중심으로 논지를 전개하고자 한다.

첫째, 胡獵圖란 명칭을 사용하게 된 근거에 대한 연구이다. 즉 지금까지 胡獵圖란 명칭과 여러 사냥그림에 대한 명칭이 혼재되어 사용되어 왔고 이에 대한 근거도 미흡하였다. 본 연구에서는 문헌기록과 화적, 역사적인 배경을 파악하여 胡獵圖라는 명칭에 대한 연원과 명칭의 적절한 사용에 대해서 제언하고자 한다.

둘째, 지금까지 胡獵圖의 시초를 공민왕의 <天山大獵圖>로 보았다. 그러나 본 논문에서는 청대 궁정 狩獵圖의 화적과 역사적 배경에 대한 연구를 통하여 胡獵圖는 청대 수렵도에서 구성과 소재의 영향을 받았다고 보았다.

셋째, 胡獵圖의 내용과 구성요소를 파악하여 형식을 분류하려고 한다.

넷째, 胡獵圖가 민화로 전개되면서 각 모티브가 원래 가지고 있던 의미에서 벽사나 길상을 뜻하는 상징물로 변화하게 되는데 이러한 소재별로 이러한 상징에 대해 살펴보고자 한다. 특히 호랑이, 六牙코끼리, 기린과 해태, 의장물 등이 상징하는 바에 대해서 유래와 종합적인 상징을 알아보려고 한다.

다섯째, 현존하는 胡獵圖에 대한 양식적 특징에 대하여 연구하고자 한다. 특히 김홍도의 화풍에 대해서 살펴보고자 하는데 그것은 김홍도가 胡獵圖를 가장 먼저 그렸다는 기록이 있고 현존하는 胡獵圖 여러 작품에 나타난 김홍도 화풍이 나타나고 있어 중요한 의미가 있다고 보인다.

9) 이원복, 앞의 논문, 96쪽.

II. 胡獵圖의 연원과 명칭 문제

조선시대 사냥관련 그림은 <蒐狩圖>, <四時蒐狩圖>, <蒐狩講武圖>, <天山大獵圖>, <陰山大獵圖>, <天山獵騎圖>, <大獵圖>, <出獵圖>, <騎馬鷹獵圖>, <豪貴鷹獵圖>, <胡獵圖>, <狩獵圖>등 여러 가지의 명칭을 사용하였다. 그러나 胡獵圖를 제외하고는 사냥그림의 畵跡은 소수가 전해지고 있다. 즉, 공민왕 전청 <天山大獵圖>가 잔결로 전해오고 있고, 朝鮮 後期에는 소폭 편화인 심사정의 <狩獵圖><도3>, 이인문의 <胡獵圖><도4>, 김홍도의 작품으로 매사냥그림인 <豪貴鷹獵圖><도5>, <騎馬鷹獵圖><도6>가 전해지고 있다.

지금까지는 朝鮮 後期 胡獵圖의 시초를 공민왕의 <陰山大獵圖>라는 주장이 당연한 것으로 받아들여진 상황이다. 그러나 본 논문에서는 이러한 견해의 근거가 미흡하다고 보고, ‘胡獵圖’라는 명칭이 사용된 시기와 ‘胡獵圖’라는 명칭을 사용하게 된 배경, ‘胡’라는 명칭의 사용례 연구, 근대에 있어서의 ‘胡獵圖’의 사용기록을 통하여 ‘胡獵圖’라는 명칭의 적절성 여부를 확인하여, 여타 狩獵圖에서 사용한 다양한 명칭과 구분을 시도하려 한다.

18세기까지는 狩獵圖에 대한 화적이 부족하기 때문에 이를 해결하기 위하여 조선시대 문헌에 나오는 狩獵圖의 기록과 현존하는 화적을 통하여 본 胡獵圖의 명칭문제를 살펴보고자 한다. 문헌기록은 『朝鮮王朝實錄』 『列聖御製』 『內閣日曆』 및 私家의 문헌 등을 중심으로 살펴볼 것이다.

1. 文獻자료에 의거한 胡獵圖

『朝鮮王朝實錄』에서 보이는 사냥그림에 대한 가장 이른 기록은 정도전이 태조에게 <四時蒐狩圖>를 그려 바쳤다는 것이다.¹⁰⁾ 또한 태조 4년 4월1일에는 “삼군부에 영을 내려 <蒐狩圖>와 <陳圖>를 간행하게 하다”¹¹⁾고 하였으며, 또 다

10) 『朝鮮王朝實錄』太祖 4卷, 2年(1393 癸酉 / 明 홍무(洪武) 26년) 8월20(癸巳), “贊成事鄭道傳作 《四時蒐狩圖》以獻”

11) 『朝鮮王朝實錄』太祖 7卷, 4年(1395 乙亥 / 明 홍무(洪武) 28년) 4월 1일(甲子) 3번째기사 “令三軍府刊行 《蒐狩圖》, 《陳圖》”

른 기사에서는 義興三軍府에서 강무제도와 관련한 상소를 올렸다는 내용이 있는데 다음과 같다.

“옛날 제도에다가 더하기도 하고 덜기도 하여 蒐狩講武圖를 만들어서, 서울에서는 사철의 끝달에 강무하여 짐승을 잡아서 宗廟와 社稷에 제물로 올리며, 외방에서는 봄·가을 양철에 강무하여 짐승을 잡아서 그 지방의 귀신에게 제사지내게 하면, 武事가 익숙해지고 神과 사람이 和할 것입니다. 강무할 때를 당해서는 御駕가 친히 거동하는 것과 대리로 행하는 儀式이며, 외방 관원들이 감독하고 성적을 매기는 법을 禮官으로 하여금 詳定하여 아뢰게 하소서.” 임금이 그대로 따랐다.¹²⁾

講武는 중국 고대로부터 시행된 군사훈련 제도를 따른 것이다. 사냥으로 강무를 한 것은 병사들이 무리를 지어 짐승을 따라가며 화살을 쏘거나 창으로 찌르는 등의 행동이 실전과 다름없었기 때문이고, 사냥하여 잡은 짐승으로 제물을 삼아 왕실과 종묘사직의 안녕을 위한 제사에 사용하였던 것이다. 이와 같이 조선시대 사냥의 목적은 武事を 익히고 신에게 제사를 지내서 신과 사람이 화목해지기 위한 것임을 알 수 있다.

군사적인 용도와는 다른 내용의 사냥그림에 대한 기록도 있는데 그 내용은 闕內에서 임금과 大獵圖 놀이를 하였다는 기록들인데 그 내용은 아래와 같다.

“임금의 玉體가 조금 편안하여서 정사를 보살폈다. 兪宗과 韓繼禧·盧思愼·內醫 全循義·金尙珍 등으로 하여금 闕內에 들어와서 大獵圖 노름을 하도록 하고는 이를 구경하였는데, 노사신이 노름에 이기니 말 1필을 下賜하였다.”¹³⁾

“임금이 명하여 內帑의 犀帶 3개를 내어 韓繼禧·盧思愼·姜希孟·任元濬으로 하여금 大獵圖의 노름을 하여 이를 내기하도록 하고는, 조금 후에 모두 品階를 더하고 犀帶를 띠도록 명하였다.”¹⁴⁾

12) 『朝鮮王朝實錄』太祖 5年 11월 30일

13) 『朝鮮王朝實錄』世祖 12年 9월 29일 “上體稍平, 視事。使兪宗及韓繼禧、盧思愼、內醫全循義·金尙珍等入內, 爲大獵圖戲觀之。思愼勝, 賜馬一匹”

『조선왕조실록』의 기록과는 다른 측면에서 狩獵圖 관련 기록이 궁중의 문헌 여러 곳에서 확인할 수 있다. 특히 공민왕의 <天山大獵圖>에 대한 기록과 <胡獵圖>에 대한 기록을 볼 수 있는데 다음과 같다.

공민왕의 <天山大獵圖>가 잘 그린 그림이고 필력이 굳센 신필이라고 하는 내용이 『列聖御製』¹⁵⁾ 권9, 肅宗題恭愍王天山大獵圖(숙종이 공민왕의 天山大獵圖를 제하다)에 있는데 다음과 같다.

天山獵騎暗風塵, (천산에 말타고 사냥하니 풍진일어 어둡네.)
 筆力堅精信有神, (필력이 굳세고 정밀하여 참으로 신필인 듯.)
 麗業成灰今幾歲, (고려의 유업이 재가 된지 지금 몇 해인가.)
 空餘黑跡完然新, (부질없이 남은 목적만 완전히 새롭네.)

또한 『弘齊全書』 제1권 春邸錄 1 시(詩)편에는 정조대왕이 <陰山大獵圖> 병풍을 옆에 두고 읊은 내용이 있어 이를 인용하면 다음과 같다.

대막의 남쪽엔 오랑캐의 조정 멀기도 한데[大漠之南曠虜庭]
 한 나라 천자가 위세와 명성 크게 떨쳤네[漢家天子振威聲]
 백등의 남은 치욕은 갚기가 용이했으나[白登餘恥酬容易]
 천공에 응당 독무의 이름을 길이 말하리[千古古應辭黷武名]

『弘齊全書』는 정조의 문집으로 세자시절 문화적 소양을 볼 수 있는데 이 문집의 제1권에 <陰山大獵圖> 병풍을 옆에 두고 시를 읊은 것으로 보아 궁중에 <陰山大獵圖>가 수장되어 있었다는 사실을 알 수 있다. 시의 내용에 '大漠의 남쪽'과 '백등산'이 나오는 등 지역적으로 천산일대의 지명임을 알 수 있다. 즉 시의 내용 중에 한나라의 천자(고조를 지칭함)가 일찍이 군대를 거느리고 흉노 목특을 치러 갔을 때 목특이 精兵 30여 만을 풀어 백등산에서 7일 동안 포위함으로서 한고조가 큰 곤욕을 치른 내용을 포함하고 있어 陰山이 한나라와 흉노의 접경

14) 『朝鮮王朝實錄』世祖 12年 10월 6일 “命出內厓帶三令, 韓繼禧, 盧思愼, 姜希孟, 任元濬作大獵圖戲賭之.”
 15) 列聖御製는 조선왕조 역대 임금들이 지은 시문을 모은 책으로 1631년(인조 9) 의창군 이광이 단종과 연산군을 제외한 태조에서 선조까지 12대의 임금들의 글을 편집하여 최초로 간행한 것을 1679년(숙종5)복창군 이정이 이것을 보완하고 인조·효종·현종의 글을 합하여 1책 목판본으로 간행하였다. 그 뒤로는 왕이 바뀔 때마다 선왕의 어제를 편집하여 앞 시기의 어제와 합쳐 간행하였다.

지대에 있었던 산을 지칭하는 것을 알 수 있다.¹⁶⁾

胡獵圖라는 명칭과 관련하여 가장 주목하여 볼 만한 기록이 내각일력(內閣日曆)이다.¹⁷⁾ 여기에 胡獵圖에 관한 기사가 3곳[순조12년(1812) 정월 26일자 및 27일자 기사와 순조 15년(1815) 4월 초일일]이 있는데 그 내용은 자비대령화원 녹취재 시험의 試題를 胡獵圖로 하였다는 것과 등위에 오른 화원의 명단이다.

“자비대령화원 올봄 녹취재 재차(2차)시험은 그림 종류를 인물, 胡獵圖로 하였고 성적은 삼중일에 이효빈, 삼중이에 김득신, 삼중삼에 이인문, 삼중사에 허용, 삼하일에 김건중, 삼중이에 김명원이었다.”¹⁸⁾

“자비대령화원 올 봄 녹취재 재차(2차)시험은 그림 종류를 胡獵圖로 하였고 성적은 삼중일에 화원 이효빈, 삼중이에 화원 김득신, 삼중삼에 화원이인문, 삼중사에 화원 허용, 삼하일에 화원 김건중, 삼중이에 화원 김명원이었다.”¹⁹⁾

“자비대령화원 올 여름 녹취재 재차(2차)시험은 그림 종류를 인물, 胡獵圖로 하였고 성적은 삼상일에 김명원, 삼상이에 오순, 삼중일에 허평, 삼중이에 김득신, 삼중삼에 김재공, 삼하일에 박인수, 삼하이에 장한중, 삼하삼에 이인문이였다.”²⁰⁾

자비대령화원의 녹취재중 胡獵圖와 관련해서는 김득신, 이인문, 김명원이 항상 등위에 올라 있어 이들이 대단한 화원이었음을 알 수 있다. 이들이 녹취재에

16) 司馬遷, 『史記』, 「匈奴列傳」 참조.

17) 조선시대 내각(內閣 : 규장각)의 일기. 1779년(정조3년)부터 1883년(고종 20년)까지 105년간의 일력으로, 규장각의 이문원(규장각 관원의 임직처)에 입직한 각신(閣臣)이 《승정원 일기(承政院日記)》의 예에 따라 매일 기록·수정하고 검서관이 편사(編寫)하였다. 내용은 규장각의 소관업무나 문화사업에 관련된 것이다. 매 1개월분을 1책으로 편찬하였는데, 1883년 3월부터 1894년 규장각이 폐기된 때까지의 기록은 전하지 않는다.

18) 『內閣日曆』 純祖12년(1812) 정월 26일자 “...差備待令畫員今春等祿取才再次傍人物胡獵圖三中一李孝彬三中二金得臣三中三李寅文三中四許容三下一金建鍾三中二金命遠”

19) 『內閣日曆』 純祖(1812) 정월 27일자 “...差備待令畫員今春等祿取才再次傍胡獵圖三中一畫員李孝彬三中二畫員金得臣三中三畫員李寅文三中四畫員許容三下一畫員金建鍾三中二畫員金命遠”

20) 『內閣日曆』 純祖15년(1815) 4월 초일일자“...差備待令畫員今夏等祿取才再次傍人物胡獵圖三上一金命遠三上二吳珣三中一許宏三中二金得臣三中三金在恭三下一朴寅秀三下二張漢宗三下三李寅文”

서 그림 종류를 胡獵圖로 하여 시험을 치렀다는 것은 시사하는 바가 크다.²¹⁾

위의 기록을 볼 때 胡獵圖라는 명칭은 19세기 전반에야 화제로 출제되었다. 유독 내각일력에서만 胡獵圖란 명칭이 나타나는 것은 의미가 있는 일이다. 그런데 자비대령화원의 녹취재에 관한 내각일력의 기록 중 胡獵圖라는 명칭 앞에 인물 胡獵圖라는 명칭이 있는 것으로 보아 인물화인 胡獵圖이거나 한 두 명의 인물 중심의 그림이었던 것으로 추측된다. 이와 관련하여 자비대령화원중 胡獵圖로 녹취재에 매번 등위에 올라있는 이인문과 관련하여 현재 국립중앙박물관에 그의 초년작으로 사료되는 화첩내에²²⁾ 산 모퉁이에서 호복차림의 기마인물 3인이 창과 활 등으로 호랑이를 공략하는 내용이 한 점 포함되어 있다. 이인문의 <胡獵圖><도4>를 이 분야 그림 중에서는 본격적인 화원그림으로 주목케 되고, 대작이 아니라 소품인 점에서 주목된다.²³⁾

私家의 문집에서도 狩獵圖에 대한 여러 가지 기록을 확인할 수 있다. 즉 공민왕의 <天山大獵圖>를 비롯하여 송대 진거중의 사냥그림에 대한 기록 등이 있어 조선시대 사냥그림의 면모를 짐작할 수 있다. 우선 공민왕의 天山大獵圖에 대한 기록들을 살펴보자.

“공민왕의 그림은 세상에 흔하지 않은데, 낭선공자의 소장인 陰山大獵圖
형폭은 더욱 신묘하여 진실로 기보가 될 수 있다. 공자가 죽자 그 집에
서는 (이 그림을) 그다지 애석해 하지 않으므로 호사자가 다투어 배어
갔는데, 이 폭이 그 중의 하나이다. 붉은 채색이 지워지기는 하였으
나 그 의태는 오히려 불만한 것이 있어 자못 李夫人이 병들었을 때에
그 형모는 몹시 초췌하나 신정은 오히려 완연하여 사랑스럽게 보이는
것과 같으니, 이것은 오직 아는 자라야 알게 될 것이다.”²⁴⁾

21) 자비대령(差備待令) 화원에게는 3개월마다(1,4,7,10월)마다 시험을 치루었다. 이를 春等祿取才, 夏等祿取才, 秋等祿取才, 冬等祿取才라 불렀다. 1, 2차 畫題는 규장각 신하 곧 내각의 신하인 각신이 내고, 3차는 임금이 3가지 畫題중 하나를 선택하여 내었는데 人物, 俗畫, 山水, 樓閣, 영모, 草蟲, 梅竹, 文房의 8과목이었다. 화제는 중국의 멋진 시문에서 뽑은 구절이었다. 특히 俗畫가 생겨나, 2번째 순서에 농임과 문방과목이 들어있음도 주목된다. 이는 당시의 현실적인 문화상의 변화와 위치를 알게 해 주며 나아가 오늘날 민화라는 틀의 화풍에 대한 재고 곧, 궁중회화와 민화의 관계와 거리 및 도상과 화격들을 앞으로 자세히 살펴야할 것이 된다.

姜寬植, 「奎章閣 差備待令畫員 研究」, 한국정신문화연구원, 박사학위논문, 2000, 11-99쪽 참조.

22) 국립중앙박물관 유물번호 德 4501.

23) 이원복, 앞의 논문, 94쪽 참조.

24) 『頭陀草』 책17, 恭愍王畫馬跋, 上方又有申範華女俠圖, 作障子; “恭愍王畫, 世不多見, 而郎善公子所藏陰山大獵圖橫卷尤神妙, 洵爲寄寶, 公子死, 其家不甚珍惜, 好事者爭割取以去, 此幅卽其一也, 丹彩已剝, 其義態猶可觀者, 頗似李婦人病時, 其形貌雖甚憔悴, 神精尙復婉變, 可念, 此惟知者知之爾, 上方申範華女俠圖用峯極不

“집에 소장되어 있는 공민왕의 天山大獵圖를 보았다.

찢어진 깃이 다 해진 나비의 날개 같은데, 거기에 다만 경가 두세 무리만 남았을 뿐이나 우사(연꽃줄기 속에 거기에 있는 가느다란 실)와 같이 섬세한 그림이 참으로 천인의 필치였다.”²⁵⁾

조선시대에 공민왕의 <天山大獵圖>를 낭선공자가 소장하였다는 내용으로 보아 조선시대에 공민왕의 <天山大獵圖>가 있었다는 것은 분명하다. 그 후의 행적은 알 수 없으나 현재 공민왕의 <天山大獵圖>로 전칭되는 畵跡이 殘缺로 국립중앙박물관에 현존하고 있어 본 연구와 관련하여 朝鮮 後期 胡獵圖와의 관계를 고찰해 볼 수 있는 유용한 기록이다.

그런데 잔결에 등장하는 인물들의 복식과 조선 후기 胡獵圖의 인물이 착용한 복식과는 차이가 있는데 胡獵圖의 복식은 청대 복식으로 보이고 공민왕 傳稱 <天山大獵圖> 잔편들의 복식은 원대 몽고족의 복장으로 보인다. 이로 미루어 공민왕 전칭 <天山大獵圖>를 胡獵圖의 시초로 주장한 선학들의 주장은 근본적인 차이가 있다. 즉 구성과 역사적 배경이 달라 시초로 본다는 것은 어렵다. 다만 중국 북쪽의 새외 기마수렵 민족이 호쾌하게 말을 타는 모습으로 사냥하는 장면과 수목담채의 그림이 아닌 채색화라는 점에서는 일부 영향을 배제할 수 없다. 하지만 공민왕의 <天山大獵圖>가 시초라고 한다면 Ⅲ장에서 기술할 청대이전의 狩獵圖 조차도 시초라고 보아야 하는 오류를 범하게 된다.

陳居中²⁶⁾의 狩獵圖인 <陰山大獵圖>와 <天山獵騎圖>에 대한 기록은 『小洲集』과 『燕巖集』에서 확인이 된다. 그 내용을 살펴보기로 하자

『小洲集』 권11, 題柳戚憲家藏, 陳居中陰山大獵圖 後, 有李成湖撰李惠寔用休曾王考豹菴先生題拔(류척헌의 집에 소장한 진거중의 陰山大獵圖 뒤에 읊은 시, 성호 이익과 혜환 이용휴 증왕고 표암선생제발이 있음)의 내용을 보면 진거중의 <陰山大獵圖>를 보고 나서 읊은 시인데 내용은 다음과 같다.²⁷⁾

草草, 足可鷹行, 仇實富世謂古今人不相及者, 殘墟言也.”

25) 『靑莊館全書』, 권54, 盡葉記1, 「恭愍王書」; “家藏恭愍王天山大獵圖, 破絹翩翩如壞○翅, 只餘糜麋數三, ○○如藕絲, 眞天人之筆也.”

26) 宋代 寧宗 嘉泰年間(1201-1204)에 화원의 대조였다.

27) 朝鮮 後期 문인 홍직영의 시문집. 서발이 없어 간행경위 등은 분명하지 않다. 58권 29책 필사본. 연세대학교 도서관소장.

陣居中是宋朝臣, (진거중은 송조의 신하)
 嘉泰今將七百春, (가태연간이 지금으로 7백년이네.)
 剛道丹青有偏藝, (힘써 붉고 푸른 그림에 치우친 기예라 하는데)
 冚能蕃馬與蕃人, (오랑캐 말과 오랑캐 사람들이 가장 잘하네.)
 遠磧回磴匝礪泉, (멀리 자갈밭 돌다리를 돌아 흐르는 시냇물)
 陰山一片隴頭連, (음산의 한 조각이 발머리에 이어져)
 黃榆白檟蕭蕭葉, (누른 느릅나무 흰 개오동나무잎이 지니)
 生色單于打獵天, (생기나는 선우가 사냥하는 날)
 星湖短句惠寔詩 (성호선생의 단구와 혜환의 시라)

『小洲集』에 나오는 <陰山大獵圖>는 가태년간(1201-1204)부터 19세기말에
 서 20세초까지 700여년 간이나 전해져 왔다. 시의 내용 중 ‘선우가 사냥하는 날’
 이란 구절이 있다. 선우는 흉노의 왕을 單于라 하기 때문에 <陰山大獵圖>는 흉노
 족의 왕이 사냥하는 그림이라는 것을 알 수 있다.

陳居中的 狩獵圖인 <獵騎圖>에 대한 내용을 살펴볼 수 있는 문헌으로 『燕
 巖集』卷7, 28)「天山獵騎圖跋」이 있는데 내용은 다음과 같다.

“獵騎圖가 우리나라에 들어온 것으로는 모두 다섯 軸이 있는데,
 陳居中이 그린 것이 가장 마음에 든다. 숲 밖에 구름 기운이 음침하게
 덮은 것은 바로 눈이 내릴 기세요, 꼬리가 긴 하얀 새가 갈 곳이 없어
 나뭇가지에 앉았는데 그 털과 깃이 더욱 하얗게 보이고, 그 새를 흘겨
 보며 화살을 뽑은 되놈의 눈알은 온통 흰자위만 보이며, 말 위에서
 비파를 절묘하게 타는 여인의 손가락도 하얗다. 이 그림만 보아도
 북방의 寒氣가 음침하게 몰려와 온 하늘이 곧 눈으로
 가득해지리라는 것을 잘 알 수 있다.”²⁹⁾

<獵騎圖> 5軸이 들어왔다고 하였는데 형식상 병풍이 아니고 軸 형식의 그림이

28) 조선(朝鮮) 후기(後期)의 실학자(實學者) 박지원(朴趾源, 1737~1805)의 시문집(詩文集). 자(字)는 중미(仲美), 호(號)는 연암(燕巖). 그의 아들 박종간(朴宗侃)이 편집(編輯)해 놓은 57권 18책의 필사본(筆寫本)을 1901년 김택영(金澤榮)이 일부(一部)만 발췌하여 9권 3책으로 간행(刊行)하였고, 1932년 박영철(朴榮喆)이 17권 6책으로 인간하였음.

29) “獵騎圖出東方者凡五軸, 而惟陳氏居中所畫, 最可, 樹外雲氣暗慘者乃雪意, 而長尾白鳥, 勢窮投枝, 毛羽益者, 流睨拔箭, 胡眼全白, 馬上琵琶, 彈指妙白, 益驗基朔氣陰澹, 滿天雪意也.”

었다는 것을 알 수 있다. 또한 跋의 내용에 주변 날씨를 구름과 음침, 한기 등의 용어로 천산일대의 황량하고 추운 북방의 모습을 그리고 있다.

趙在三(1808-1866)의 『松南雜誌』에는 김홍도가 처음으로 <胡獵圖>를 그려서 吳道子の 萬馬圖와 함께 명예를 날렸다는 내용으로 다음과 같다.

「오랑캐 사냥하는 그림(胡獵圖)」

“『倦游錄』에 이르기까지 馮端이 일찍이 유여경의 「塞上詩」를 적었는데,
‘우는 화살 곧게 위로 일천 척을 쏘구치니
하늘 고요하고 바람 없어 그 소리 참 메말랐네
푸른 눈의 오랑캐들 삼백 명 말 탄 병사
모두 금빛 재갈을 쥐고 구름 향해 바라보네’ 라 하였다.
객에게 일러 가로되 가히 병풍에 그려 넣을 만하니 이것은
金나라와 元나라가 세상에 화를 가져온 일이다. 우리나라에서는
김홍도가 처음으로 이러한 그림을 그려서 吳道子の 萬馬圖와 함께
명예를 드날렸다고 한다.”³⁰⁾

김홍도가 처음으로 <胡獵圖>를 그렸다는 사실로 보아 18세기 후반 이후에 그렸을 가능성이 있다. 또한 김홍도가 평생의 득의작인 <陰山大獵圖>를 그렸는데 8폭 병풍이었다는 사실이 서유구(1764-1845)의 『林園經濟志』에서 확인된다.

“우리 집에는 오래 전부터 김홍도가 그린 <陰山大獵圖>가 있다. 건본으로 여덟 폭 연결 병풍으로 되어 있다. 거칠고 누른 황야에서 활시위를 올리며 짐승을 쫓는 모습이 혁혁하여 마치 살아 있는 듯 생동감이 넘친다.
김홍도는 스스로 말하기를, ‘내 평생의 득의작이니 다른 사람들이 이것을 본떠서 그린 것이 있다면 밤의 어두움 속의 물고기 눈이라도 한눈에 구별할 수 있다’고 하였다.”³¹⁾

30) 오주석, 『단원 김홍도』, 열화당, 1998, 238쪽에서 재인용. 『松南雜誌』, “倦游錄曰 馮端嘗書柳如京塞上詩 鳴駝直上一千尺 天靜無風聲正乾 碧眼胡兒三百騎 盡提金勒向雲看 謂客曰 可圖屏障 率致金元之禍世 我國金弘道始爲圖 與吳道子萬馬圖 共馳譽云.”

31) 진준현, 『단원 김홍도 연구』, 일지사, 2002, 601쪽에서 재인용. 『林園經濟志』, “余家舊有 金弘道陰山大獵圖 絹本八幅 連作一屏 荒莽曠野 鳴駝馳逐之狀 奕奕餘生 弘道自云 平生得意筆 他人縱有仿放 魚目夜光一見可辯.”

『松南雜誌』와 『임원경제지』에서 김홍도가 <胡獵圖>와 <陰山大獵圖>를 그렸다는 사실을 밝히고 있다. 그림의 내용도 거친 황야에서 말을 타고 활을 쏘는 모습을 묘사하였고 연결식 병풍이었음을 알 수 있다. 또한 서유구의 『林園經濟志』에서는 김홍도의 <陰山大獵圖>를 다른 사람들이 본떠 그리고 있다는 내용으로 보아 김홍도 풍의 그림이 유행하였음을 알 수 있다.

胡獵圖의 용처와 관련하여 가장 주목할 만한 기록은 19세기 말에서 20세기 초에 생존했던 芮大畿(1845-1918)가 남긴 『筠谷遺稿』 卷之一, 題 胡獵圖가 있다.³²⁾ 이글에서 보면 민간에서 장식병풍으로 胡獵圖가 널리 유행하였고, 무인들은 이를 모임의 장소나 집안을 장식하는 병풍으로 선호하였던 것을 확인할 수 있다.³³⁾

2. 畫跡에 나타난 胡獵圖

숙종 때(1674-1720) 제주 목사 이형상이 畫工 金南吉로 하여금 그리게 한 『耽羅巡歷圖』³⁴⁾에 <橋來大獵圖>³⁵⁾라는 그림이 있는데 이는 1702년(숙종28) 10월11일 시행한 사냥 장면을 그린 그림이다<도7>.

胡人이 등장하는 朝鮮 後期 胡獵圖류³⁶⁾의 작품들이 있는데 심사정(1707-1769), 김후신과 강희언(1713-1791)의 그림이다.

그 중 김후신³⁷⁾ 筆 <胡獵圖><도8>의 화면에 있는 강세황이 쓴 화평에 ‘진거

32) 진홍섭, 『한국미술사자료집성(6)』, 일지사, 1998, 251쪽 참조. “田車輻湊馬行驕, 漠漠原頭放火燒, 長戟如霜驅走鹿, 強弓滿月落飛鵬,

章服殊非三代舊, 綱羅誰解四方遙, 定知此夜千垂象, 點點旄頭影動搖.”

33) 강관식, 앞의 논문, 211쪽 참조.

34) 이형상(李衡祥)이 제주 목사로 부임하여 1702년(숙종 28) 도내의 각 고을을 순시하며 거행하였던 여러 행사 장면을 화공(畫工) 김남길(金南吉)로 하여금 그리게 하여 꾸민 화첩이다. 여기에 수록된 40개의 그림은 18세기초 제주도의 관아 건물과 군사 시설, 지형, 풍물 등 갖가지 시각적인 정보를 제공하고 있어서 제주 역사 연구에 귀중한 자료가 되고 있다. 회화적으로는 실용적 목적을 띠고 제작된 기록화라는데 중요한 의의가 있다. 특히 순력도란 이름의 기록화로서는 전국 유일의 지방 순력도라 할 수 있다. 게다가 당시 수도인 한양과 가장 멀리 떨어져 있던 제주도 지방에서 제작되었다는 점에서 더욱 각별한 가치를 지닌다.

35) 교래 지경에서 진상을 위한 산짐승과 날짐승을 사냥하는 그림으로서 당일 사냥에 참여한 관원은 삼읍수령(三邑守令; 제주목사.대정현감.정의현감)과 감목관(監牧官)이며, 사냥에 동원된 인원은 말을 타고 사냥하는 마군(馬軍)200명, 걸어서 짐승을 일정한 장소로 모는 보졸(步卒)400여명, 포수(砲手)120명이다. 사냥을 통해 얻은 물건은 사슴 177마리, 돼지 11마리, 노루 101마리, 꿩 22수(首)이다. 그림에 의하면 리명(里名)으로 여운영아리(如雲永我里), 구두리(九斗里)의 명칭이 보이며, 산악명으로 대녹산(大鹿山), 판매동산(板埋同山), 흑악(黑岳), 봉라비악(峯羅非岳)등의 명칭이 보이고 있어 그 위치를 가늠해 볼 수 있다.

36) 胡人이 사냥하는 장면이 있는 그림을 胡獵圖류라 칭하려고 한다.

중의 <大獵圖>와 서로 대등하다'고 한 기록도 있다.³⁸⁾ 이 그림은 수목담채의 문인화 형식으로 되어 있는데 복식은 정확히 구분이 되지 않으나 변발을 한 것으로 보아 북방의 胡人을 그린 것으로 보인다. 그러나 진거중의 그림은 대렵도풍의 원채화인데 비하여 김후신의 그림은 공간구성이 뛰어나고 농담을 입체감 있게 그린 문인화에 가깝다. 강희언이 그린 <出獵圖>는 좌측 하단에 '辛丑仲夏澹拙寫'라고 되어 있어 1781년 음력 5월에 그림 작품임을 알 수 있다<도9>. 京山 李漢鎭이 대필한 김광국의 발문을 보면, 병신년인 1776년에 사행의 일원으로 연경에 가는 도중인 漁陽과 盧龍사이에서 보았던 민첩한 인마들이 다시 떠올라 완연히 그곳을 다시 밟는듯 하다고 감회를 밝히고 있고 강희언 필법의 정세함과 설색의 신교함이 남송의 화가인 진거중과 비교하여 뒤지지 않는다고 하였다.³⁹⁾

이 작품은 燕行에서 사절단들이 접한 胡人들의 사냥 풍속도의 한 장면으로 朝鮮後期 중국 현지에서 견문을 바탕으로 제작된 소재 중 하나로 조선과 다른 사냥 모습을 그림으로써 燕行에 다녀온 이들은 물론 이를 감상하는 이들에게 소재 면에서 淸의 이국적 흥미를 유발하기에 충분하였을 것이다.⁴⁰⁾

진거중의 <陰山大獵圖>와 <天山獵騎圖>가 조선에 전해졌다는 사실은 문헌 기록으로 확인하였다. 진거중의 <陰山大獵圖>를 위의 기록과 비교하여 그 화적을 찾아볼 수 있는데 그것이 <出獵圖>이다<도10>. <出獵圖>는 가태 원년(1201년)에 칙서를 받아 그린 것으로 臺北 古宮博物院에 소장되어 있다. 그 길이가 960cm가 넘는 긴 두루마리 그림이다. 『畫馬名品特別展』 도록에서는 "胡人이 말을 타고 치달리면서 혹은 활로 사슴을 쏘고, 혹은 채찍으로 여우를 치는 등, 긴장감이 도는 위렵 장면이 넓은 가을 벌판에 전개된다. 그림의 후반에는 한명이 엎드려서 사냥물을 바치고 이 사냥물을 받는 사람은 당연히 우두머리이고 두 명의 기사가 호위하고 한명이 가리개를 들고 따르고 있는데 모두 사냥을 하는 복장이다. 말안장은 간편하게 되어 있는데 이들은 당연히 遼金계통의 邊方 塞外民族이다."⁴¹⁾ 라고 설명하고 있다.

진거중의 <出獵圖>는 胡獵圖와 화면전개 방식이나 기마무사들의 호쾌한 사냥

37) 김후신은 영·정조年間에 화원으로 생몰연대는 정확한 기록이 없다.

38) “可與陣居中大獵圖相埒.”

39) “余丙申赴燕時，遇獵胡於漁陽盧龍之間，心歡其人馬之○捷，一何至此。今覽姜君熙彥景運之畫，令人恍然若再踏其地，況其筆法精細設色新巧，吾知陣居中不能擅譽於前也。”『朝鮮時代繪畫展』대립화랑, 1992, 128-129쪽 참조.

40) 강관식, 앞의 논문, 210-211쪽.

41) 『畫馬名品特別展圖錄』, 國立故宮博物院, 1979.6, 臺北, 89쪽 참조.

장면 등은 유사한 면이 있어 상호의 연관성을 부인할 수 없으나 송대 진거중의<出獵圖>가 민화 胡獵圖의 시초가 된다고 할 수는 없다. 그 이유는 본 논문에서 뒤에 밝히겠지만 복장과 역사적 배경이 다르기 때문이다.

이상에서 胡獵圖에 관한 문헌과 화적을 살펴볼 때 胡獵圖 명칭이 사용된 최초의 기록은 내각일력 순조12년(1812)이고, 내각일력이라는 기록의 중요성을 볼 때 胡獵圖의 명칭은 화원들이 그렸던 공식 畫題의 하나임을 알 수 있다.

문헌보다는 화적에서 볼 수 있는 朝鮮 後期 胡人이 사냥하는 그림은 심사정의 <狩獵圖>, 김후신의 <胡獵圖>, 강희언의 <出獵圖>, 이인문의 <胡獵圖>가 있는데 이들 그림은 胡獵圖의 일부 장면을 구성할 수 있는 소폭의 편화들이다. 이들 그림의 시기는 문헌기록보다 비교적 이른 시기에 그려진 것으로 보아 명확히 胡獵圖라는 명칭을 사용하지는 않았으나 호인의 사냥을 나가는 그림이라는 뜻의 명칭으로 사용된 것으로 보인다.

순조 12년(1812) 『內閣日曆』의 기록에 胡獵圖라는 명칭이 등장하는 것으로 보아 19세기 이후에는 胡獵圖라는 명칭이 있었음을 알 수 있다. 물론 김홍도가 <胡獵圖>를 그린 시기는 『松南雜誌』의 기록으로 미루어 18세기말이다. 그러나 『松南雜誌』의 기록은 저자인 조재삼의 생몰연대(1808-1866)를 기준으로 보면 『內閣日曆』보다 후에 기록되었기 때문에 19세기 초가 胡獵圖라는 명칭으로 사용된 최초 기록으로 보았다.

특히 강희언의 <出獵圖>에 쓴 김광국의 제발에서 使行 도중에 본 淸人들의 사냥하는 모습을 그린 것이라고 분명하게 밝히고 있다.

胡獵圖는 조선의 기록을 볼 때 胡人 즉, 오랑캐가 사냥하는 그림이라는 것은 알 수 있다. 이러한 오랑캐라는 용어를 궁중에서 기록하였다는 것은 중국과의 정치적 관계를 볼 때 사용하기에 어려운 용어로 생각할 여지도 있다.

그러나 ‘胡’라는 용어의 사용 용례를 살펴보면 중국에서 들어온 문화 문물에는 ‘胡’라는 말을 붙이기도 하였다. ‘오랑캐’라는 의미를 가진 이 말은 우리나라가 청나라를 오랑캐의 나라로 생각한 것과 관련된 것으로 보인다. ‘호고추, 호떡, 호배추, 호주머니, 호콩’이 예가 될 것이다. ‘唐麵’과 같은 말로 사전에 ‘胡麵’이 있는 것으로 보면 ‘唐’과 ‘胡’가 명확히 구분되었던 것은 아니다.⁴²⁾ 따라서 胡獵圖란 용어는 ‘중국에서 전래된 狩獵圖’란 뜻과 ‘오랑캐의 사냥하는 그림’이라는 의미가 복합적으로 함의된 것

42) 조남호, 「양(洋)-, 당(唐)-, 호(胡)-, 왜(倭)-」, 『새국어소식』 통권 제84호, 국립국어원, 2005.

이다. 조선에서 인식한 '胡'는 여진족을 가리키는 용어로 丙子胡亂이 그 예이다.

또한 최근에 正祖大王이 심환지에게 보낸 簡札<참고1>에서 “호로자식(胡種子)”라는 용어를 쓴 것으로 보아 임금조차도 ‘胡’를 좋지 않은 의미로 사용하였음을 알 수 있어 胡란 용어는 왕실이나 세간에서 흔히 사용되어진 용어임에는 분명하다. 청대의 문물을 급격히 수용하면서 오랑캐에 대한 인식의 변화가 있었다는 내용에 대해서 살펴보기로 한다.

병자호란이후 1637년부터 청나라에 사신을 파견하였는데 이를 ‘燕行’이라 하였다. 연행이라는 용어는 명나라 때의 사신을 ‘朝天’이라 하는 것에 비한다면 尊明排淸의식이 담겨있다고 할 수 있다. 이러한 의식 속에서 조선사회에서는 18세기 중엽이후 청과의 활발한 교섭이 이루어졌다. 그런가하면 청의 변영과 문물을 인정하지 않고 對明義理論을 고수한 선비들도 적지 않았다. 이를 보고 연암 박지원(1737-1805)은 『열하일기』에서 “청이 일어난지 140여 년이 되었지만 我東의 사대부들은 중국을 夷狄視하여 使行함을 수치스럽게 여기고 비록 할 수 없이 奉使하더라도 문서를 거래하고 사정의 허실을 알아보는 일은 일체 역관에게 맡겨왔다”고 하는 것만 보더라도 당시 사대부들의 일반적인 排淸정서를 짐작할 수 있다.⁴³⁾

순조 연간(1800-1834) 이후 왕실은 이전과 달리 적극적으로 중국서화를 수집, 완상, 수용하는 방향으로 나아갔다. 특히 궁중에서도 청나라 물류 문화에 대한 관심이 높아졌고, 금석고증학에 대한 지지도 뚜렷해졌다. 헌종은 서화에 대한 애호심이 매우 높아서 거대한 서화 수장고를 직접 운영하였다.⁴⁴⁾ 19세기 초에 이르러서는 중국서화에 대한 수집과 감상, 품평의 유행과 같이 하여 왕실 취향의 감상회화가 많이 유입되었음을 알 수 있다. 따라서 조선시대에는 북방 만주족의 청나라 풍물이 많이 전래되어 유행했던 정조대 이후에 다시 이국적이고 낭만적인 장식 그림으로서 애호가 있었던 듯⁴⁵⁾하다.

朝鮮 後期 赴燕使行에서 畫員의 활동은 지도와 같이 금지 품목을 모사하거나 구매하기 어려운 중국 그림을 모사하는데 동원되었던 것으로 보인다.⁴⁶⁾ 따라서 胡獵圖의

43) 박은순, 「조선 후반기 대중 회화교섭의 조건과 양상, 그리고 성과」, 『조선 후반기 미술의 대외교섭』 사단법인 한국미술사학회, 도서출판 예경, 2007, 33-43쪽 참조.

44) 박은순, 앞의 책, 57쪽 참조. 중국과의 회화교섭에 대해서는 다음의 논문을 참고하였다.

김문식, 「18세기 후반 서울 學人의 淸學認識과 淸文物 도입론」, 『奎章閣』 17, 서울대학교 규장각, 1994; 최경원, 「朝鮮 後期 대청회화교류와 청 회화양식의 수용」, 홍익대학교 석사학위논문, 1998; 한정희, 「朝鮮 後期회화에 미친 중국의 영향」, 『미술사학연구』 206호, 1995; 정은주, 『조선시대 명청사행 관련 회화 연구』, 한국학중앙연구원 박사학위논문, 2007.

45) 姜寬植, 앞의 논문, 149-150쪽.

유입경로는 赴燕使行에 참가한 화원들이 보고 듣고 모사한 그림을 기초로 하여 제작된 것은 분명하다. 胡獵圖가 청대의 狩獵圖에서 영향을 받았음을 보여주는 소재들은 그대로 남아 있지만, 조선의 화원들은 이를 받아들일 때 청의 狩獵圖에서 구성 요소와 양식을 참고하여 새로운 조선의 狩獵圖 양식을 만들어 낸 것으로 보인다.

胡獵圖에 내포된 胡의 사용례를 볼 때 중국에서 전래된 것이란 의미와 오랑캐라는 뜻이 복합된 명칭으로 보이고 『內閣日曆』과 조재삼의 『松南雜誌』, 예대기의 『筠谷遺稿』에서 보듯이 시기적으로 계속되어 사용되고 있으므로 朝鮮後期에 유행한 병풍형식의 胡獵圖 명칭은 호렵도라고 사용하는 것이 옳다고 판단된다. 소폭 편화의 작품들은 胡獵圖라는 명칭을 대신하여 <狩獵圖>, <回獵圖>, <歸獵圖>, <出獵圖>등 화제의 상황에 맞는 명칭을 사용하는 것이 바람직하다.

46) 姜寬植, 앞의 논문, 222쪽.

Ⅲ. 朝鮮 後期 胡獵圖와 중국 狩獵圖의 영향 관계

朝鮮 後期 胡獵圖와 관련된 회화사적 연원은 중국자료에서 찾는 것이 옳을 것이다. 그 이유는 조선시대의 호인이 사냥하는 그림의 명칭이 <陰山大獵圖> 혹은 <天山大獵圖>로 명칭하고 있고, 또한 胡獵圖류 그림은 중국 북쪽 塞外민족의 사냥하는 그림이거나 청대 복장을 한 인물들이 등장하기 때문이다.

그러나 중국의 전 시기에 걸쳐 이를 고찰해 보는 것은 너무나 방대하다. 張彥遠이 『歷代名畫記』 '그림의 흥기와 쇠퇴를 서술하다'(敍畫之興廢)에서 "그림의 오묘함은 진한 시대부터 기록될 수 있다." (圖書之妙 爰自秦漢 可得而記)⁴⁷⁾고 말했듯이 본 연구와 연관이 있는 시기의 상한을 10세기로 하여 청대까지 살펴보고자 한다.

1. 清代 以前の 狩獵圖

청대 이전 狩獵圖에서 본 연구와 관련하여 의미 있는 시기는 10세기 이후의 회화에서 그 모습을 볼 수 있다. 10세기에 나타나는 狩獵圖로는 後唐 李贊華의 <射騎圖><도11>와 胡壤의 <回獵圖><도12><出獵圖><도13>가 있는데 특징적인 것은 사냥개와 말을 대동하고 변발에 胡服風의 복장을 하고 있다. 이 그림들은 朝鮮 後期 민화 胡獵圖의 구성요소 중 일부 장면을 추정할 수 있는 자료로 참고할 수 있는 소품의 편화들이다.

宋代에는 진거중의 사냥그림인 <平原射鹿><도14>과 <出獵圖>가 있다<도10>. <平原射鹿>은 달리는 말위에서 사슴을 향해 활을 겨냥하는 장면을 그리고 있다. <出獵圖>는 긴 두루마리로 제작되어 있으며 전개되는 그림의 내용은 마차를 탄 왕공과 말을 탄 일단의 무리들이 출렵하는 장면과 사냥하는 장면, 사냥하는 장면을 말을 타고 내려다보고 있는 왕공에게 포획한 짐승을 바치는 화면이 있다.

본 연구와 관련해서 진거중의 <出獵圖>가 주목될 수 있다. 朝鮮 後期 胡獵圖와는 구성이나 화면의 전개 방식에서 유사성을 찾을 수 있기 때문이다.

원대에 전해지는 사냥그림으로 대표적인 것은 至元17년(1280년)에 劉貫道가 제작해 바친 <元世祖出獵圖>가 있다<도15>. 元世祖는 정기스칸의 손자인 쿠빌

47) 張彥遠, 조송식 옮김, 『歷代名畫記』 上 卷1, 시공사, 2008, 34쪽 참조.

라이 칸을 지칭하는데 화면에는 쿠빌라이 칸을 중심으로 주변에 말을 탄 신하들이 무리를 지어 등장하고, 그 중 한명이 하늘에 높이 날고 있는 새를 향해 활을 겨누는 장면이 있고 복장은 호복을 입었다.

明代에 와서는 仇英의 <秋獵圖>가 대표적인 그림이다<도16>. 형식은 긴 두루마리로 제작되어 있다. 화면의 내용은 좌에서 우로 말들이 달리면서 소나무와 바위 등이 연속적이면서 화면을 부분적으로 구성하고 있다. 8명의 인물이 사슴·호랑이·멧돼지·토끼 등을 향해 질주하는 모습으로 경쾌하고 박진감 넘치는 본격적인 사냥그림이다.

2. 清代의 狩獵圖와 胡獵圖 비교 분석

청대 狩獵圖중 胡獵圖와 관련해서 주목되는 작품은 張若澄(1745-1759)이 남긴 撤圍・待圍・合圍・罷圍의 4軸을 들 수 있다<도17,18,19>. 이 그림들은 청 고종이 1752년 벌인 수렵을 소재로 한 그림으로 每年 7,8월간에 滿蒙의 왕궁을 거느리고 목란(木蘭)에서 거행된 行獵을 다룬 기록화적인 성격을 지니고 있다.⁴⁸⁾

또한 건륭황제(청 고종 재위 1736-1795)가 木蘭圍場에서 수렵하는 모습을 그린 그림을 <木蘭狩獵圖>라 하는데, 이 그림은 4개의 장권(長卷 : 긴두루마리)에 그려져 있다. 4개의 장권화 명칭은 '목란 제1도 행궁' '목란 제2도 下宮, 목란 제3도 筵宴, 목란 제4도 合圍이다. 그림의 크기는 각각 길이 16m, 세로 49cm정도이며 표구를 한 네 그림의 전체 길이는 118m 정도이다.⁴⁹⁾

<木蘭圖>중 수렵을 하고 있는 장면인 제4권의 내용을 살펴보자. <木蘭圖> 제4권은 '合圍'라고 하는데 그 화면의 전개는 일단의 짐꾼, 차량, 낙타 등이 산중으로 가는 모습이 보인다. 그들은 숙궁구를 지나 다시 구릉지대로 들어가고 있다. 그 저쪽의 먼 곳에서는 본권의 고조된 부분인 圍獵 장면이 세밀하고 다채롭게 그려져 있다. 인마는 둥근 담처럼 둘러 서 있고 황제는 말을 타고 큰 사슴을 쫓으면서 활시위를 당기고 있다. 그림의 맨 끝은 駐蹕大宮의 모습을 묘사하였다.<도20>⁵⁰⁾

이러한 木蘭圍獵은 황가의 단순한 사냥놀이가 아니라 군사훈련·민속놀이·종교행사·황권강화행사 등이 총괄된 종합활동 이었고, 특히 건륭황제가 목란 위렵에 유별난 관

48) 이원복, 앞의 논문, 82쪽.

49) 허영환, 「木蘭圖 연구」, 『동양미의 탐구』, 학고재, 1999, 49쪽.

50) 허영환, 앞의 책, 53-55쪽.

심을 보이고 제위 59년 동안 40번이나 목란위장을 찾아갔으며, 11명의 궁정화가를 동원하여 여러 해에 걸쳐 중국회화 가운데 가장 긴 <木蘭圖>를 그리게 하였다. 木蘭圖는 청대 건륭황제시대에 그린 궁정기록화 중에서 가장 규모가 있고 세밀하며 서양적인 화법도 적용한 작품이다.⁵¹⁾

<木蘭圖> 뿐만 아니라 郎世寧의 <圍獵聚餐圖軸><도21>, 실명씨의 <乾隆叢薄行圍圖軸><도22>, 郎世寧의 <哨鹿圖軸><도23>, 錦億의 <獵騎圖冊><도24>, 정유의 <圍獵圖軸><도25>을 통해서 청대 궁정 狩獵圖의 모습을 알 수 있다. 중국 수도 박물관에 소장되어 있는 <打獵圖卷><도26>, <打獵圖>12폭 병풍<도27>, <行獵圖卷><도28>, <圍獵圖卷><도29>은 朝鮮 後期 胡獵圖와 유사한 양식과 전개방식을 가지고 있어 상당한 의미를 부여할 수 있다.

조선 전기에는 화적을 찾을 수 없던 胡獵圖가 18세기에 모습을 보이기 시작하여 19세기에서 20세기 초에 걸쳐 주로 그려진 것으로 보이는 이유는 청대의 시대상황과 연관 지어 생각해 볼 수 있다. <木蘭圖>를 위시한 청대 궁정 狩獵圖가 기록화로 그려진 역사적 배경을 살펴보자

누루하치에 의해 통일된 여진족이 만주족으로 개명하여 중원을 통일한 이후 국호를 大清으로 한 이후 중국은 18세기에 이르러서는 청조의 盛世期로서 강희제(1662-1722), 옹정제(1723-1735), 건륭제(1736-1795)가 통치했던 시기이다. 이시기에 청조는 변경지역의 소수민족들을 복속시켜 그 지역의 경제와 문화를 발전시켰을 뿐만 아니라 다민족 국가의 판도를 확고히 하였다. 이러한 대업의 기초를 세운 황제는 강희제였다. 소수민족인 만주족이 문화수준이 높고 인구가 많은 한족을 지배하기 위해서는 무력이 뛰어나고 광활한 지역에 분포되어 있는 몽고족을 제압하려면 騎射에 뛰어난 八旗軍을 유지해야 했다.⁵²⁾

만주족은 예부터 백두산 일대에서 수렵생활을 해 왔던 용맹스러운 민족이었다. 이들은 어렸을 때부터 騎射를 습득하고 長幼도 구분하지 않고 서로 앞을 다투어 기꺼이 출정과 사냥에 나섰다. 그러나 만주족이 통일을 한 후 滿洲八旗軍의 자제들이 안일한 생활에 도취, 문약하게 되어 출정거부를 하는 등 팔기병의 나약함이 강희제에게 경각심을 불러 일으켰다. 강희제는 선조들이 騎射에 의존하여 나라를 세웠으므로 ‘武備’에 소홀해서는 안된다는 것을 잘 알고 있었다. 그러므로

51) 허영환, 앞의 책, 55-56쪽.

52) 郭成康·成崇德의 4인 『乾隆皇帝全傳』, 學苑出版社, 1994, 北京, 478-479쪽.

만드시 만주팔기군의 전투력을 향상시켜 武를 존중하는 전통을 유지해야만 한다고 인식하였다. 그것을 실천하는 방법으로 강희제는 수렵을 통해 滿洲八旗軍의 騎射 技藝를 향상시켜 강력한 전투력을 보유하고자 노력했다.⁵³⁾

강희제는 수렵이 군사훈련상 대단히 중요한 활동이라고 인식하고 변경의 몽고부족들과 집회뿐만 아니라 수렵과 군사훈련을 할 수 있는 위장을 물색했다. 강희제는 중원의 안녕을 위해서 만리장성 이북지역인 해외에 거주하는 몽고족을 회유할 필요가 있다고 보았다. 그래서 단순한 회유만으로는 몽고부족들을 복속시킬 수 없음을 인식하고 만주 병사들을 훈련시킬 뿐만 아니라 몽고부족들에게 무력을 과시하기 위하여 수렵장인 木蘭圍場을 설립하였다.⁵⁴⁾

목란위장은 주위가 650km, 남북 100km, 동서 150km로 여러 위장 중에 가장 규모가 크고 자연환경이 좋은 사냥터이자 군사 훈련장이었다. 수렵장 4면의 울타리로는 버드나무를 심어 내외를 구분하고 八旗 營防을 주둔시켰다.⁵⁵⁾

강희제는 피서산장과 목란위장을 설치하고 北巡을 56회, 목란위장에서의 수렵을 40회 행하였을 정도로 거의 매번 목란위장으로 가서 수렵을 하였음을 알 수 있다.⁵⁶⁾ 조부 강희 황제의 성격과 통치방법을 더 본받은 건륭황제는 목란을 가장 좋아하는 수렵장으로 만들고 재위 60년 동안 40차례나 목란위장을 찾아갔다. 강희제때보다 수렵에 참가하는 인원수가 많아졌고 수렵 대축제를 위한 일련의 제도도 더욱 완비되어 가을 수렵축제의 규모가 전례 없이 더욱 성대해졌다.⁵⁷⁾ 목란위장은 황제와 만몽왕공 귀족들의 가을 수렵장이었으며 중요한 군사훈련장이기도 했다. 그리고 수렵을 통해 변경의 몽고부족들과 긴밀한 유대관계를 유지하여 북방을 강화했다. 그러므로 “習武煖遠”의 장소인 목란위장에서의 가을 수렵활동은 清代前期에서 정치적·군사적 의의가 크다고 할 수 있다.⁵⁸⁾

목란위장에서 거행되는 가을 수렵축제에는 황제를 따라 宗人府의 宗室親王, 내각의 六府와 각 院·司·寺의 관원들, 그리고 팔기관병은 물론 황제가 지정한

53) 임계순, 「18세기 清朝 제2의 政治中心地, 承德 避暑山莊」, 『明清史學會』 제21집, 2004. 4, 162-163쪽 참조.

54) 임계순, 앞의 논문, 155-156쪽 참조.

55) 『欽定熱河志』 卷45, 圍場 1, 5쪽 ; 『欽定熱河志』 卷46, 圍場 2, 1쪽, 임계순, 앞의 논문에서 재인용.

56) 安忠和 等 編著, 『承德之誌』, 中國旅遊出版社, 1991, 북경, 18-19쪽.

57) 허영환, 앞의 책, 40쪽 ; 王叔云, 『北巡御道和塞外行宮』, 中國環境科學出版社, 1989, 北京, 8-29쪽 참조.

58) 王叔云, 앞의 책, 29쪽, 임계순, 앞의 논문에서 재인용.

몽골부족의 백여 旗가 수행했다.⁵⁹⁾ 뿐만 아니라 주위의 여러 왕공귀족이 참여하여 매년 수렵 때마다 적게는 5-6천명이 참가하였으며 많을 때는 수만 명이 참가하기도 하였다. 100여기나 되는 위풍당당한 대군이 달리는 말발굽 소리와 수레바퀴 소리, 그리고 수많은 깃발이 바람에 나부끼는 소리를 내며 목란위장을 향하는 그 기세는 가히 짐작할 수 있다. 목란위장에 도착한 후 황제, 황자, 신하들은 72개의 사냥터에서 보름이상 수렵활동을 한 후 포획물을 가득 싣고 피서산장으로 돌아왔다.⁶⁰⁾

강희제는 만주족의 군사적 우월성이 청제국 경영에 초석이 된다는 깊은 신념을 지니고 있었으며 스스로 만주족의 가장 뛰어난 武士로 인식되기를 원하였다. 현재 북경 고궁박물관에 소장되어 있는 <康熙帝戎裝像軸><도30>은 갑옷과 투구를 걸치고 소나무 아래 앉아있는 청년 황제 강희제의 모습을 보여주고 있다. 만주족 시위들을 대동한 채 정면을 응시하고 있는 강희제는 활과 화살을 차고 있는 만주족 무사로 표현되어 있다.⁶¹⁾

강희제와 옹정제의 뒤를 이은 건륭제는 사냥을 나가서도 여러 번 분명하게 지적하기를 “국가의 武備는 절대로 해이해져서는 안 된다”라고 하면서 또 “짐이 매년 목란으로 수렵을 나가는 것은 바로 관병들이 기마와 궁술을 익히고 해이해지지 않도록 하고 기예를 수련시킬 필요가 있다. 이렇게 하지 않는다면 만주의 각 대신과 시위, 관병 등은 분명 기마와 활쏘기를 능히 해내지 못할 것이다.”라고 했다. 건륭제의 이러한 말 속에는 가을사냥에 대한 중요성이 계속해서 강조되고 있다.⁶²⁾ 이로 볼 때 강희제의 손자인 건륭제는 선조들이 힘들게 차지한 강토의 한 부분도 잃지 않고 보존하려면, 전쟁에 능한 군대가 있어야 하고 이를 위해서는 평소에 사냥을 통한 실전과 같은 훈련을 하여야 한다고 생각했던 것이다. 이것이 만주족의 가법을 잊지 않는 것이라고 생각했다.

이와 같이 만주족인 청의 조정은 오랫동안 청을 유지하기 위한 방법은 군사력으로 생각하였다. 그래서 군사력을 유지하고 변방을 튼튼하게 하기 위한 방법으로 사냥을 통한 훈련으로 군사력을 유지하려고 하였고 또한 이를 기록화로 남겨두었던 것이다.

59) 『欽定熱河志』卷47, 圍場 3, 「雜詠」, 임계순, 앞의 논문 15쪽에서 재인용.

60) 『欽定大清會典事例』, 卷708, 兵部167 行圍, 108쪽, 임계순, 앞의 논문에서 재인용.

61) 장진성, 「천하태평(天下太平)의 이상과 현실:<강희제남순도권(康熙帝南巡圖卷)>의 정치적 성격」, 『미술사학』 22, 한국미술사교육학회, 2008, 272쪽.

62) 등예권, 송하진 역, 『건륭 원전 평천하』, 아이템북스, 2007, 506쪽.

18세기 말에는 청나라 한족 인사들과의 직접적인 교섭을 통하여 청나라의 서화고동, 금석전각이 동시대적으로 교환되는 단계가 되었다. 청나라의 발전된 문류 문화에 대한 동경은 조선에 막대한 중국물자가 수입되는 배경으로 작용하였다. 중국서화에 대한 관심과 수장은 궁중까지 전파되어 서화고동, 금석, 전각에 대하여 깊은 애호심을 가졌던 헌종대에는 궁중수장품 가운데 방대한 분량의 청대 회화를 포함한 중국서화가 수집, 완상되었다. 이러한 배경에서 명대까지의 화가, 작품, 화풍뿐만 아니라 청나라 때 형성된 정통과 화풍, 궁중화풍, 민간의 개성적인 화풍 등 다양한 배경을 지닌 화가 및 화풍을 평가하고 수용하게 되었다.⁶³⁾

이와 같은 청나라와의 활발한 교섭으로 인하여 청대 궁정 기록화 중의 하나인 狩獵圖가 조선에 유입되었고, 당시 조선의 사회상을 반영하여 화원들에 의해 제작되어 궁중과 지도층의 수요에 맞게 그려지다가 민화의 유행과 더불어 현존하는 민화 胡獵圖로 제작된 것은 아닐까? 최초에는 胡獵圖의 용도가 임금의 감상용 그림 또는 무관들이 생활하는 공간을 장식하는 용도로 사용되었던 것으로 추정된다. 이러한 사실은 朝鮮 後期에 왕실에서 중국으로부터 수집한 서화는 감상용이 많았다는 사실이다.

청대 狩獵圖와 胡獵圖의 교섭을 확인하기 위하여 구체적으로 朝鮮 後期 胡獵圖에 영향을 주었을 중국 청대 작품들을 비교해 보기로 하겠다.⁶⁴⁾

청대 궁정 狩獵圖는 황실의 기록화이기 때문에 가장 사실적으로 정확하게 묘사하였을 것이다. 북경수도박물관 소장의 狩獵圖는 청대 궁정 狩獵圖를 본받아 그린 작품으로 추정되고 작품의 격에 있어서도 북경고궁박물관 소장의 그림은 청대 황제들의 사냥에 대한 기록인데 비하여 북경수도박물관 소장의 狩獵圖는 王公貴族級の 인물이 사냥하는 장면을 그린 것으로 확인된다. 朝鮮 後期 胡獵圖는 왕공귀족의 狩獵圖가 더 친연성이 있는 것으로 보인다.

胡獵圖와 중국 狩獵圖의 비교는 북경 수도박물관의 狩獵圖를 위주로 하고 황실 狩獵圖는 일정한 모티브를 참고하여 비교하려고 한다.

비교 방법은 우선 전체적인 구성의 비교와 모티브 및 각 소재를 비교하는 방법으로 하려한다. 우선 전체적인 구성상의 비교를 해 보기로 한다.

63) 박은순, 앞의 논문, 78쪽.

64) 청대 황실의 수렵장면을 묘사한 그림의 대표적인 木蘭圖인데 이 그림은 4개의 장권화(두루마리)로 되어 있다. 그 길이가 각각 16m에 달하여 표구를 한 전체 그림의 길이가 118m나 되는 방대한 그림전체를 본 연구자가 실견하기는 불가능하여 허영환의 논문을 참고로 하여 이를 살펴보았다. 이 木蘭圖는 프랑스 파리 기메박물관에 소장되어 있다.

첫째, 작품 전체의 화면이 하나의 스토리를 가진 이야기식의 그림이라는 점이다. 胡獵圖는 병풍형식으로 제작된 그림으로 왕공귀족의 사냥을 주제로 출렵장면, 사냥장면, 사냥후 사냥물을 바치는 장면으로 구성되어 있다.

둘째, 화면을 구성하는 배경화면은 험악한 지형이 아니고 사냥을 하기에 적당한 평원과 고원을 묘사하고 있다는 점이다. 그 이유는 황제와 왕공귀족이 사냥하는 지역은 사냥물이 풍부한 지역을 선택하여 군사훈련을 겸하였을 것이기 때문이다.

셋째, 색채의 사용에 있어서 화려한 진채의 사용이 유사하다.

넷째, 사냥과 군사훈련을 겸한 수렵행위이기 때문에 많은 병력의 동원이 표현되어 있다. 중국狩獵圖인 <乾隆叢薄行圍圖軸><도22>과 낭세녕이 그린 <哨鹿圖軸><도23>의 예를 보면 화면에 등장하는 사냥 참가자들의 수가 상당수에 이르고 있으며, 조선 후기 胡獵圖의 경우도 많은 인원이 사냥에 참가한 것을 볼 수 있는데 胡獵圖에서는 등장하는 병사 전체를 표현하지 못할 경우 산을 주위로 해서 창이나 깃발 등의 끝부분을 살짝 나타내면서 수많은 병사들이 있음을 표시하는 재치를 보이기도 한다<도31, 32>.

다섯째, 청대 狩獵圖와 胡獵圖에 등장하는 인물들의 표정이 거의 동일하게 무표정한 얼굴을 하고 있다. 특히 주인공의 표정은 북경고궁박물관소장의 <건륭조복상축>들에서 보듯이 청대 건륭황제의 무표정한 얼굴과 유사한 모습이다<도33, 34>.

다음은 朝鮮 後期 胡獵圖와 청대 狩獵圖의 장면을 비교하여 살펴보기로 한다.

첫째, 胡獵圖에서 왕공일행이 무리를 지어 기마무사들과 화려한 깃발과 의장 무기와 악기를 휴대하고 출렵하는 장면은 청대 궁정狩獵圖와 중국 북경수도박물관 소장의 <僧忠親王行獵圖卷>의 출렵장면<도35>과 <打獵圖>12폭 병풍의 출렵장면, 狩獵圖는 아니지만 <康熙 南巡圖>의 출행장면<도36>과 유사한 형식이다.

중국에서 황제가 거동할 때의 의장을 鹵簿라고 하는데 漢代 혹은 그 이전부터 있었고 唐代를 거쳐 宋代에 이르러 최대로 성했다. 심지어 宋 神宗의 노부는 이만이천여명이 동원되었다. 이러한 황제의 노부는 최초에는 호위용이었다가 후에는 황제의 위세를 나타내는 각종 장식을 하였다.

清대의 노부는 사용 장소에 따라 4가지의 명칭과 규격을 사용하였는데 그중 騎駕鹵簿<참고2>는 황제가 외지에 巡幸시 사용하였는데 그 회수가 무려 일백오십이회나 되었다.⁶⁵⁾ 이러한 노부에 사용된 의장물을 보면 먼저 各種旗<참고3>를 볼 수 있다. 旗에는 日, 月, 雲, 風, 雨, 列宿, 五星, 五岳등 일백이십오면이 있고,

65)萬依, 王樹卿, 陸燕貞, 『清代宮廷生活』, 三聯書店, 2006, 북경, 14쪽 참조.

旗는 노부중 최대로 수량이 많은 것 중의 하나였다. 그 다음에는 각종傘<참고4>과 黃龍華蓋<참고5>, 그리고 각종 幡, 麾, 旌 등<참고6>과 각종 兵器類<참고7> 즉, 豹尾槍, 戟, 戣, 星, 立瓜, 臥瓜, 鉞등이 있었다. 그 외에 각종 扇<참고8>으로는 紅, 黃色, 單, 黃龍, 方, 圓形등의 모양이 있었다.⁶⁶⁾ 북경수도박물관소장의 <打獵圖>12폭 병풍에 출렵하는 장면은 노부의 각종 의장이 묘사되었고, 胡獵圖에도 황제나 왕의 의장과 유사한 깃발과 무기 등 의장물이 그려져 있다.

둘째, 본격적인 사냥장면에서는 사냥의 대상이 되는 짐승의 종류와 사냥의 형태가 유사하다. 胡獵圖에서 보이는 사냥대상 짐승인 호랑이, 사슴, 여우, 멧돼지가 청대 狩獵圖에서 보이는 사냥 대상물과 유사하다. 각개 병사의 사냥장면은 일반적인 사냥모습이나 한 지역이나 동물을 포위해서 사냥하는 圍獵의 장면이 있다. 이러한 위렵을 그린 <圍獵圖>가 청대狩獵圖에서는 여러 곳에서 확인할 수 있다. 즉, 북경 수도박물관의 <圍獵圖권>, 정유의 <圍獵圖축>, 화정박물관 소장의 <郊獵圖>가 그 예이다<도37>. 청대 위렵의 형태가 胡獵圖에서는 명확하게 표현되어 있지는 않으나 산 뒤에 창끝과 깃발의 끝을 묘사하는 것은 산을 포위하여 사냥하는 방법은 위렵이다. 이러한 위렵이라는 사냥방법은 여진족의 대표적인 사냥법이면서 군사훈련의 일종이다. 둥글게 포위하여 사냥하는 위렵은 원래 수많은 군사가 동원되어 사냥하는 방법인데 건륭황제가 등장하는 궁중화와 북경 수도박물관 소장의 <圍獵圖권>에는 많은 군사가 표현되어 있으나, 胡獵圖에 위렵의 장면은 산을 포위하고 있는 병사들을 은유적으로 표시하였다.

셋째, 사냥물을 바치는 장면을 비교하면 <도21>의 몽고천막과 <도27>의 천막에 정좌한 왕공을 그렸다. 胡獵圖의 경우에는 가리개 형식과 천막 형식으로 그려진다.<도48, 49참조> 천막이나 가리개 부근에서는 사냥물을 조리하는 장면이 있는데 다른 시기의 사냥그림에서는 볼 수 없는 표현으로 중국 청대 狩獵圖와 胡獵圖에서 볼 수 있는 소재이다.

몽골포와 천막과 가리개 등이 구분되어 등장하는 것은 몽골포는 목란추선에서 황제가 주로 사용한 시설로 보인다. 따라서 황제와 왕공들은 신분의 차이로 구분된 상이한 형식의 천막을 사용해야 하는 것으로 추정된다.

넷째, 朝鮮 後期 胡獵圖는 원대의 복식이 아니고 청대의 복식이다. 胡獵圖의服飾과 관계있는 시대의 胡는 元(蒙古族), 淸(滿洲族)이라 할 수 있는데 몽골의 고대복식 기본형은 오른쪽으로 깊게 여며지는 텔(袍)과 바지로 알려져 있는데 크개는

66)萬依, 王樹卿, 陸燕貞, 앞의 책, 32-34쪽 참조.

산림에서 생활하는 몽골족의 비교적 짧은 텔, 초원에서 기마생활을 하던 유목 몽골족이 착용하던 긴 텔로 나눌 수 있다<도38>. 긴 텔은 말등 위에서 무릎과 소매 속으로 모아치는 차가운 바람을 막아주었고, 기마하기 편하게 허리에 주름을 넣은 것이 대부분이었다. 이러한 길고 소매가 좁은 텔과 바지는 칭기스칸이 빠르고 유동적인 기마 유목생활을 바탕으로 방대한 제국을 건설해 나가던 12-13C 무렵에 그 유용함을 발휘하던 의복 형태였다.⁶⁷⁾ 만족이 청을 건국하기 이전에 착용했던 복식 역시 이와 유사한 공통점을 지니고 있다. 세부는 달랐으나 만족 역시 길고 좁으며 남녀의 것이 비슷한 모양인 기마용 포를 착용했었고, 승마에 편한 좁은 바지, 허리띠에 필수품을 매달아 휴대하는 기마 유목풍의 공통점을 갖고 있었다. 따라서 현존하는 청과 몽골의 복식유물의 형태가 비슷하다는 점을 주목하더라도, 어느 쪽이 일방적으로 영향을 받기만 한 것이라고 보기는 어렵다.⁶⁸⁾

그렇지만 청대 복식과 원대 복식은 분명하게 구분된다. 남성들의 복식은 청대에는 길이가 허리를 넘지 않고 소매도 팔꿈치를 덮을 정도로 짧은 옷옷인 行褂이다. 이는 속칭 馬褂라 했는데 한복 마고자의 기원이기도 했다<도39>. 여름에는 비단, 겨울에는 모피를 사용해 만들었으며 긴 단추형태인 紐絆을 했다. 馬甲은 소매가 없는 짧은 조끼 형태로 背心, 坎肩이라고도 했으며 남녀 모두 입었는데 처음에는 속에 입었으나 만청에 이르러서는 겉에 착용했다<도40>.⁶⁹⁾

만주족과 몽고족의 복장이 호복계통으로 유사하지만 차이점은 청대 궁정회화 중 郎世寧 등이 그린 <塞宴四事圖橫軸>부분도를 보면 명백히 알 수 있다<도41>. 물론 일부의 모습이지만 <도41>을 참고로 하여 볼 때 청의 行服褂(윗옷)은 색깔로서 상하를 구분할 수 있다. 즉 황제로부터 왕공, 문무백관의 行服褂는 다 石靑色이다. 영시위대신, 어전대신, 시위반령, 호군통령의 行服褂는 다 明黃色이다. 마패도 동일한 황색이다. 八旗의 四正旗의 부도통, 호군참령, 정황기의 行服褂는 金黃色이다. 正藍旗는 모두 남색, 정홍기는 다 홍색이고, 四正旗의 行服褂는 부도통, 호군참령에서 화기간관을 제외하고는 본기의 깃발의 색깔과 동일하다.⁷⁰⁾

위의 내용에서 볼 때 윗옷의 색깔로서도 청대 狩獵圖에서 사냥인물의 신분을

67) 최해율, 「몽골 청 간섭기의 몽골족 복식과 청대 복식의 비교」, 『복식』 제55권 7호, 2005, 132쪽.

68) 최해율, 앞의 논문, 134쪽.

69) 중국어문학연구회, 『중국문화의 이해』, 도서출판 학고방, 2001, 467-468쪽.

70) 宗風英, 『清代宮廷服飾』, 紫禁城出版社, 2004, 151쪽 참조.

대략적으로 짐작할 수 있다. 따라서 청대 狩獵圖를 기원으로 하는 胡獵圖 복식은 청대 狩獵圖를 그대로 따른 것이다.

다섯째, 조총을 휴대한 장면은 청대 狩獵圖가 胡獵圖에 영향을 미쳤다. 필자가 확인하기에는 청대이전의 狩獵圖에서는 조총이 사용된 예가 없다. 따라서 胡獵圖와 청대 狩獵圖에 사용된 조총은 좋은 비교가 될 수 있다<도42, 43>.

여섯째, 조선적인 장면으로 알려진 담뱃대를 물고 있는 장면도 중국의 청대 狩獵圖에 등장한다<도44, 45>.

일곱째, 朝鮮 後期 胡獵圖에는 그림의 중심이 되는 부분에 소나무를 포치시키는 경우가 여러 곳이 있다. 중국 청대 狩獵圖의 대부분이 소나무를 포치시킴을 볼 수 있다<도46>.

이상과 같이 청대 狩獵圖와 朝鮮 後期 민화 <胡獵圖>를 비교해 본 결과, 胡獵圖는 청대의 <木蘭圖>를 위시한 사냥관련 궁중기록화와 북경수도박물관소장의 청대 狩獵圖인 <打獵圖軸>, <打獵圖>12폭 병풍, <行獵圖>, <圍獵圖>류의 그림에서 영향을 받은 것을 확인할 수 있다. 특히 복식의 유사성은 청대 狩獵圖와 胡獵圖가 동시대적인 교섭이 있었음을 알 수 있다.

胡獵圖와 청대 狩獵圖의 모티브나 구성이 유사하기는 하나 엄밀하게 살펴보면 약간의 차이점을 발견할 수 있다. 출렵장면에서 의장물을 세밀히 살펴보면 숫자나 화려함이 청대 狩獵圖보다는 조선 후기 胡獵圖가 더 화려하고 의장물이 다양함을 볼 수 있다. 등장하는 인마의 표현은 청대 狩獵圖가 더 정교하고 다양하게 표현하고 있다. 사냥을 하는 장면에 있어서도 청대 狩獵圖는 圍獵의 장면이 명확히 표현되어 있는데 비해 조선 후기 胡獵圖는 은유적인 표현을 하였거나 확인이 되지 않는 경우도 있다. 사냥 대상물도 조선 후기 胡獵圖가 더욱 다양할 뿐만 아니라 호랑이를 사냥하는 장면이 더 많으나 청대의 경우 사슴의 사냥이 빈도가 많다. 사냥물을 바치는 단계에서는 胡獵圖의 경우 포획한 호랑이를 주로 바치는 것으로 보이나 청대 狩獵圖는 사슴을 바치는 경우가 있다. 왕공이 좌정한 천막의 형태도 조선 후기 胡獵圖는 임시 천막의 형태인 격이 낮은 가리개나 좁은 천막의 형태이나 청대 狩獵圖의 경우는 사각이거나 게르 등 명확한 형태가 표현되어 있다.

따라서 청의 수렵도와 조선 후기 胡獵圖가 약간의 상이한 점이 내포된 것은 황제와 왕공귀족에 있어서의 격의 차이뿐만 아니라 胡獵圖가 청나라에서 전래되면서 조선의 화원이나 민화화가에 의한 지역적이고 개별적인 특징이 가미된 것으로 보인다.

IV. 胡獵圖의 형식

朝鮮 後期 胡獵圖 가운데 47점을 조사하였다. 물론 이외에도 수많은 개인소장이나 밝혀지지 않은 작품이 분명히 존재한다. 필자가 조사한 작품을 중심으로 분석하면 대부분의 작품이 병풍형식으로 그려진 작품이다. 그런데 1폭, 2폭, 4폭등의 편화로 이루어진 작품은 연결되는 장면들이 유실되었을 것으로 보인다. <표1>에 이를 정리하였다.

본 논문에서 형식 분류를 위한 고찰 대상으로 선택한 작품은 <표1>에서 완전한 작품인 28점을 대상으로 하였다. 이를 <표2>에 정리하였다.⁷¹⁾ <표2>의 작품들을 화면의 장면 구성요소, 즉 출렵장면, 사냥장면, 사냥후 장면으로 보고 3가지 구성요소의 조합여부에 따라 5가지 형식으로 분류하였다. 이를 <표3>에 정리하였다.

<표3>에서 분류한 각 형식별 작품이 청대 狩獵圖에 형식적 유사성이 있는 작품들이 존재하고 있었다. 즉 1형식의 작품은 북경 수도박물관 소장의 <打獵圖> 12폭 병풍과 유사하고, 2형식은 북경 수도박물관 소장 <打獵圖券>과 유사한 구성이고 5형식은 북경 고궁박물관에서 소장한 금역의 <獵騎圖冊>과 구성이 유사함을 발견하였다. 다만 3형식은 1형식과 조합순서만 변형된 변형으로 볼 수 있고 4형식은 중요한 사냥장면이 빠진 이형의 형식으로 볼 수 있다.

이러한 형식 분류의 의의는 胡獵圖가 <표3>에서 본 바와 같이 3가지 구성요소의 조합으로 이루어져 있다는 사실을 밝힌 것이다. 다음은 각 형식별 작품의 특징에 대해서 살펴보기로 한다.

<표1> 조사한 胡獵圖 목록⁷²⁾

번호	크기(cm)	형태	시대	채색	소장처
1	101×440	8폭 병풍	조선시대	지본채색	국립민속박물관
2	100×36.5(각)	8폭 병풍	조선시대	지본채색	국립민속박물관
3	109.4×36.6(각)	10폭 병풍	朝鮮後期		가천박물관
4	77×37(각)	8폭 병풍	조선시대	지본채색	가회박물관
5	88.8×33.6(각)	8폭 병풍	19C말	지본채색	건국대학교
6	92.2×27(각)	10폭 병풍	19C말	지본채색	건국대학교
7	107.3×422.4	8폭 병풍	조선시대	지본채색	경기대박물관

71) <표2>의 작품번호는 작품의 구분을 위해서 일련번호를 붙였고 작품의 제목은 모두 <胡獵圖>이다. 재질은 <표1>을 참고.

72) 작품의 시대구분은 소장처의 기록에 따른 것임.

8	129×36.5	10폭 병풍	조선시대	지본 채색	경기대박물관
9	69.2×74	극채1폭	조선시대	지본 채색	경기대박물관
10	68.6×75.2	극채1폭	조선시대	지본 채색	경기대박물관
11	77×36	8폭 병풍	조선시대	견본 채색	경기대박물관
12	32.7×57(각)	6폭 병풍	조선시대	지본 채색	경희대박물관
13	113×24(각)	12폭 병풍	19C 후반	지본 채색	계명대박물관
14	91×49(각)	8폭 병풍	19C 후반	지본 채색	계명대박물관
15	126×58(각)	8폭 병풍	20C	지본 채색	계명대박물관
16	108×40.5	1폭	19C	지본 채색	구라시킴민예관
17	116.7×42.1	8폭 병풍	19C	지본 채색	금곡박물관
18	102×36	8폭 병풍	시대미상	면직 채색	목아불교박물관
19	86.5×431.6	8폭 병풍	19세기	지본 채색	민속촌박물관
20	67.3×37.2	2폭	미상	지본 채색	선문대박물관
21	50.2×30.4	8매	19C	지본 채색	선문대박물관
22	46×42.3	1폭	조선시대	지본 채색	성신여대
23	78×254	6폭 병풍	19C	지본 채색	에밀레박물관
24	78×368.8	8폭 병풍	18C	지본 채색	에밀레박물관
25	64.5×33(각)	10폭 병풍	19C 전반	무명 채색	온양민속박물관
26	68.5×37(각)	6폭 병풍	19C 전반	양지	온양민속박물관
27	63×33.5	2폭	19C	지본 채색	일본민예관
28	72.5×36	7폭	조선시대	지본 채색	인천시립박물관
29	73×32(각)	8폭 병풍	조선시대	지본 채색	조선민화박물관
30	103×35(각)	8폭 병풍	20C 중반	지본 채색	조선민화박물관
31	80×35(각)	8폭 병풍	20C 중반	지본 채색	조선민화박물관
32	106.5×582	12폭 병풍	19C	지본 채색	삼성미술관리움
33	139×372	8폭 병풍	18C 후반	견본 채색	삼성미술관리움
34	121×60	2폭 병풍	19C	자수	한국자수박물관
35	43.1×28.4(각)	8폭 병풍	19C	지본 채색	개인
36	78.7×293.2	8폭 병풍	19C	지본 채색	개인
37	137×466	8폭 병풍	18세기	지본 채색	개인
38	125×75	4폭 병풍	18C 후반	지본 채색	개인(김향석)
39	113.4×430	8폭 병풍	18세기	지본 채색	개인
40	116×42(각)	8폭 병풍			개인(서울)
41	107×89(각)	10폭 병풍	조선시대	지본 채색	개인
42	76×45(각)	10폭 병풍	조선시대	지본 채색	개인
43	미상	10폭 병풍	미상	지본 채색	개인
44	미상	10폭 병풍	미상	지본 채색	개인
45	미상	4폭		지본 채색	개인(정찬우)
46	131.6×54.6	10폭 병풍	18C 후반	지본 채색	개인(박유선)
47	122×46(각)	10폭 병풍	19C 초	지본 채색	개인(현대화랑)

<표2>형식 분류 가능한 胡獵圖 목록

번호	크기(cm)	형태	시대	소장처
1	131.6×754.6	10폭 병풍	18세기 후반	(한국민화)
2	77×37(각)	8폭 병풍	조선시대	가회박물관
3	88.8×33.6(각)	8폭 병풍	19세기 말	건국대학교
4	92.2×27(각)	10폭 병풍	19세기 말	건국대학교
5	77×36	당채8폭 병풍	조선시대	경기대박물관
6	113×24(각)	12폭 병풍	19세기 후반	계명대박물관
7	91×49(각)	8폭 병풍	19세기 후반	계명대박물관
8	126×58(각)	8폭 병풍	20세기	계명대박물관
9	73×32(각)	8폭 병풍	조선시대	조선민화박물관
10	100×36.5(각)	8폭 병풍	20세기 전반	국립민속박물관
11	106.5×582	12폭 병풍	19세기	삼성미술관 리움
12	122×46	10폭 병풍	19세기 초	개인(현대화랑)
13	107.3×422.4	8폭 병풍	조선시대	경기대박물관
14	129×36.5	10폭 병풍	조선시대	경기대박물관
15	101×440	8폭 병풍	1825/1885	국립민속박물관
16	64.5×33(각)	10폭 병풍	19세기 전반	온양민속박물관
17	68.5×37(각)	6폭 병풍	19세기 전반	온양민속박물관
18	32.7×57(각)	6폭 병풍	조선시대	경희대박물관
19	103×35(각)	8폭 병풍	20세기 중반	조선민화박물관
20	80×35(각)	8폭 병풍	20세기 중반	조선민화박물관
21	107×89(각)	10폭 병풍	조선시대	(민화대전집2권)
22	76×45(각)	10폭 병풍	조선시대	(민화대전집2권)
23	미상	10폭 병풍	미상	(민화걸작집)
24	미상	10폭 병풍	미상	(민화걸작집)
25	116×42(각)	8폭 병풍	시대미상	(한국의 민화1)
26	102×36(각)	8폭 병풍	20세기 중반	목아불교박물관
27	109.4×36.6(각)	10폭 병풍	조선후기	가천박물관
28	50.2×30.4	8매	19세기	선문대박물관

<표3>

형식구분	구성요소 조합순서(우측에서 좌측 순)			비고
1형식	출렵장면	사냥장면	사냥 후 장면	典型構成
2형식	출렵장면	사냥장면		변형
3형식	출렵장면	사냥 후 장면	사냥장면	변형
4형식	출렵장면	사냥 후 장면		변형
5형식	사냥장면			화첩 식구성

1. I 형식

I 형식에서 기본적인 구성이 출립하는 장면, 본격적인 사냥장면, 사냥후 포획물을 주인공에게 바치는 장면으로 구성되어 있는 작품을 선정하여 이를 典型으로 보았다. I 형식의 작품과 유사한 중국 청대 작품은 북경 수도박물관 소장 <打獵圖> 12폭 병풍과 화정박물관 소장 <郊獵圖>가 있다.

이에 해당하는 작품으로는 국립민속박물관 소장의 8폭 병풍<도47>, 가회박물관 소장 8폭 병풍<도48>, 계명대 박물관 소장의 8폭 병풍<도49>, 건국대박물관 소장 8폭 병풍<도50>, 개인소장 10폭 병풍<도51>등이 있다.

I 형식의 작품은 국립민속박물관 소장 8폭 병풍을 통해 설명하고자 한다. 국립민속박물관 소장의 8폭 병풍<도47>은 전체적인 구성은 1-2폭에 출립장면을 묘사하였고, 3-6장면은 넓은 평원에서 사냥하는 장면으로 그렸고, 7폭에서는 사냥물을 가지고 이동하는 장면을, 마지막 8폭에서는 포획한 사냥물을 장수에게 바치는 장면으로 되어있다. 먼저 1-2폭의 출립장면은 그림의 중심부분에 일단의 기마인물들이 의장 깃발을 휴대하고 사냥터로 향하는 장면을 묘사하고 있다. 의장 깃발은 형태상으로는 金鼓旗로 보인다.⁷³⁾ 출립장면에 등장하는 일단의 무리들이 들고 있는 부채인 선(扇)은 녹색계통으로 왕의 행차시에 쓰이는 의장물이다.⁷⁴⁾ 또한 2폭에는 취타수들로 보이는 악대들이 태평소, 팽가리, 소북들을 연주하면서 이동하는 장면을 묘사하였고, 그림의 상단의 산수표현은 산이 가까울 경우는 피마준을 사용하였고 먼 산은 윤곽선과 푸른색의 담채를 사용하여 약간의 원근법을 사용하였다. 1폭의 하단부에는 매사냥을 하기 위해 매를 들고 있고, 사냥개가 출립하는 주인공 일행과 동행하고 있다.

본격적인 사냥장면을 보여주는 3-6폭은 넓은 개활지에 기마무사들이 말을 나는 듯이 타면서 사슴, 멧돼지, 염소, 곰, 호랑이, 여우들을 활과 창, 철퇴를 사용하여 사냥하는 장면을 박진감 있게 묘사하였다. 7-8폭에는 사냥에서 얻은 포획물을 마차에 싣고 가서 군대의 진영임을 나타내는 轅門에 있는 장수에게 바치는 장면을 묘사하였는데 사냥물을 실은 마차를 끌고 가는 것은 말이 아니라 당나귀이고, 천막속에

73) 금고기(金鼓旗)는 군기의 하나로 취타수의 진퇴와 앞음, 일어남을 지휘하던 기이다. 노란 사각바타에 검은 색 글씨를 붙여 만들었고 가장자리에 붉은 화염각을 잇대었다.

74) 선은 평의 깃털을 짜서 만든 부채로 중국의 무왕이 만들었다고 한다. 해를 가리거나 먼지를 막을 때, 바람을 일으키는데 사용했다.

앞아 있는 주인공은 의장기, 경호원과 선을 든 여인이 보좌하고 있다. 이때 사냥물 중 호랑이를 앞발을 묶어서 바치고 있고, 화면 하단에는 음식물을 조리하는 장면이 있는데 사냥터인 야외의 취사로는 어울리지 않는 화려한 궁중 도자기들이 보인다.

화면의 전체적인 구도는 도식적이며 인물중심으로 이루어져 있는데 배경산수는 화면 아래쪽에 약간의 산수를 표현하였고 화면 상단에 중첩된 산을 원근법으로 표현하여 이곳이 산과 산 사이의 개활지임을 나타내고자 한 것을 알 수 있다. 이와 같은 원근법은 한정된 지면을 효과적으로 표현하기 위하여 산수배경은 멀리 보내어 사냥하는 인물들의 활동공간을 넓혀주는 효과적인 방법이다. 또한 인물 배치는 1폭에서 8폭까지 2폭 단위로 배치한 것을 볼 수 있는데 4각형 혹은 약간 둥근 형태의 배치 구도를 엿볼 수 있다.

위 작품은 산수의 표현에서만 약간의 원근법의 사용했을 뿐 전체적인 구도와 인물과의 비례관계, 등장하는 사냥물과 인물, 말의 표현에 있어서는 사실성이 떨어진다.

2. II 형식

II형식은 구성요소 중 왕공에게 사냥물을 바치는 장면이 없는 작품들로서 형식 분류가 가능한 작품 중 빈도수가 가장 많은 경우에 해당하는 작품으로서 삼성미술관 리움 소장 8폭 병풍<도52>, 국립민속박물관 소장 8폭 병풍<도53>, 온양민속박물관 소장 10폭<도54>, 경희대박물관 소장 6폭 胡獵圖<도55> 등의 작품이 이에 해당한다. II형식의 작품과 구성요소가 유사한 작품으로 북경 수도박물관 소장인 <打獵圖券><도26>가 있다.

II형식의 대표적인 작품인 삼성미술관 소장 8폭 병풍과 국립민속박물관 소장 8폭 병풍을 통해 특징을 살펴보고자 한다.

삼성미술관 소장 8폭 병풍은 현존하는 조선시대 胡獵圖중에서 가장 이른 시기의 작품으로 보이고 화원이 그린 필력 있는 그림으로서의 의의가 있다고 볼 수 있다. 작품의 개괄적인 표현을 살펴보자. 화면의 전반부인 1폭에서 3폭에 걸쳐 출렵의 장면이 묘사되고 있는데 계곡을 지나 사냥터로 향하는 주인공을 중심으로 한 기마인물들의 무리가 보인다. 이 장면이 화면의 가장 중심 되는 곳으로 인물을 중심으로 이들의 배경이 된 바위로 된 산을 표현하였는데 이는 금강산 사군첩에 보이는 토산과 암산의 표현법과 유사하며 나무의 수지 표현이 구부러지고 비틀어진 잡목을 표현하였는데 이러한 표현은 단원의 화법에서 많이 보이는 수지법이다. 화면의 좌측인 5폭에서 8폭에서는 여백과 원근법을 사용하여 사냥터가 넓고 광활함을 나타내었

다. 원산의 표현은 윤곽선만을 사용한 구름법을 사용하였고 인물등 사물의 표현은 세밀하고 엄밀한 필치를 보이고 있다. 인물비례가 적당하고 세심하고 부드러운 필력은 분명 당시에 그림의 교육을 받은 화원수준의 그림으로 보인다.

작품에 등장하는 세부적인 구성요소로서 1폭과 2폭의 계곡을 표현한 것은 기마일행이 사냥을 위해 계곡을 지나온 것을 표현하였고 3폭의 주인공을 중심으로 2폭에는 매와 사냥개를 대동한 5명의 병사들이 등장하며 그중 한명은 기마자세에서 뒤를 돌아 나무위의 새를 겨누는 파르티안 샷의 자세를 취하고 있다. 주인공과 같이 등장하는 3폭에서는 주인공만 정면을 응시하는 모습이고 나머지 호위인물들은 시선을 다른 방향으로 두어 주인공을 강조하였다. 주인공을 호위하는 인물 중에는 여인이 3명 보이는데 한명은 가리개인 선을 들고 있고 한명은 비파를 들고 있다. 용도를 알 수 없는 고초기를 든 병사도 보인다. 주인공보다 앞선 4폭의 기마인물 중 한명은 사냥한 호랑이를 말에 싣고 있는 모습도 보인다. 6폭에서 7폭 사이에 호랑이 사냥장면은 수명의 병사가 호랑이를 포위하여 사냥하고 있어 중국 수렵도에서 보이는 위렵의 장면이 보인다. 이러한 모티브는 화정박물관 소장 <郊獵圖>에서 보이는 모티브와 유사한 장면으로 보인다.

좌측의 5폭에서 8폭은 전체적인 사냥방향이 결국은 주인공이 있는 3폭을 향하는 모습으로 묘사되어 결국 사냥이 주인공에게 귀속되는 모양을 취하고 있다. 날짐승을 사냥할 때는 긴장감이 해소되어 정지된 상태에서 활을 쏘는 자세로 되어 있고 땅 짐승을 사냥할 때는 질주하는 말을 표현하거나 긴장된 자세를 표현하였다.

이 작품은 북경수도박물관 소장 <打獵圖>보다는 긴장감 있게 사냥하는 장면을 묘사하였고, 작품의 크기가 상당한 규모로 되어 있어 이 작품의 용도는 적어도 관공서이상의 군사시설을 장식하는 그림으로 추정된다.

Ⅱ형식 작품 중에서 제작연대와 작자가 있는 작품으로 국립민속박물관 소장 8폭 병풍에 대해 살펴보자. 국립민속박물관 소장 8폭 병풍은 작품의 구성은 크게 출렵장면과 사냥장면으로만 그려져 있다. 이 작품은 자세히 보지 않으면 구분이 안 될 정도의 옅은 담묵으로 그려져 있다. 이 작품은 <打獵圖卷>과 같이 출렵의 장면이 전체화면의 중간에 해당하는 3-4폭에 나타나는 점과 진채보다는 담묵을 사용한 점이 유사하다. 이 작품의 1폭에는 간지가 있는데 그 내용이 ‘乙酉春王 杏園寫’ 즉 ‘乙酉년 춘왕(1월)에 杏園이라는 사람이 그렸다’고 되어있다.

전체적으로 작품은 원근법과 적당한 인물 비례를 사용하였고, 산수의 표현을

위해 8쪽에 부벽준이 일부 사용되었으나 다른 곳에서는 鈎勒法을 사용하여 산의 윤곽선만을 그렸고, 윤곽선을 따라서 一松法을 사용하였다. 나무는 잡목을 많이 그렸는데 잡목의 표현은 김홍도의 踏霜出市圖<참고9>, 秋聲賦圖<참고10>등에서 사용된 김홍도의 화풍이 많이 보인다. 채색은 담묵으로 표현하였고, 모자의 윗부분, 말의 안장, 말의 장식술에 붉은 색을 사용하여 강조하였다. 1폭에는 좌우로 높은 절벽과 좁은 길을 묘사하여 사냥터로 들어가는 곳이 계곡을 지나는 것임을 알리기 위한 심원법을 사용한 것으로 보인다. 2폭에는 하늘을 향해 활과 총을 겨누는 것으로 보아 새를 사냥하는 장면이다. 3-4폭은 출렵하는 장면인데 털로 만든 마패를 입은 지휘자를 주목하듯 시선이 뒤로 45도쯤 뒤돌아 보고 있다. 5-8폭에서 본격적인 사냥을 하고 있다. 사냥하는 장면은 특이하게도 2명이 조를 이루고 있다.

이 작품은 민화에서는 보기 드물게 오방색을 사용하지 않고 담묵으로 그린 작품이고 필자가 조사한 胡獵圖중 유일하게 연대와 작자명이 있는 특징이 있는 작품이다.

위에서 분석한 두 작품의 공통점은 화려한 채색보다는 담채를 많이 사용하였고 출렵장면에서 계곡을 지나온 듯한 표현, 암산에 잡목의 표현에 있어 유사한 면이 보이고 화면의 전체적인 시선이 주인공이 있는 곳을 향하고 있는 점, 여인들이 사냥에 동행한 점, 출렵장면에서 간편한 의장물 등에서 동일한 표현을 볼 수 있다.

3. Ⅲ형식

Ⅲ형식의 작품은 출렵장면과 사냥 후 장면이 우측에 동시에 위치하고 그 좌측으로 본격적인 사냥장면이 펼쳐지는 작품으로 구성요소의 배열이 변형되어 있는데 대표적인 작품이 삼성미술관 리움 소장 12폭 병풍<도56>을 살펴보기로 하자.

평지가 아닌 산야를 다양한 기마자세로 사냥을 벌이고 있다. 1폭에서 왕공이 앉아있는 곳은 약간의 평지를 느끼게 하는 곳에 머리 위만 둥글게 가린 임시천막이다. 천막의 규모에 비해서 호위하는 인물들의 숫자가 많고 의장무기들로 둘러친 느낌을 줄 정도로 의장무기들이 많이 묘사되었다. 그리고 시종들 중에는 여자가 상대적으로 많이 있다. 또한 특이한 것은 왕공이나 주인공 주변에 포치되는 나무가 소나무일 경우가 대부분인데 여기서는 잡목이 포치되어 있어 그림에 기본적인 소양이 없는 작가가 그린 것을 알 수 있다.

산수를 표현함에 있어 윤곽선을 그린 후 마른 풀을 유달리 많이 묘사하였다. 출렵하는 일단의 무리들은 깃발과 扇, 傘등의 의장물을 들고 있는데 등장하는 傘은 요

즈음 볼 수 있는 양산 같은 모양이다. 5쪽에 쉬고 있는 군사들의 있는 위치는 특이하다. 대개의 경우는 화면의 하단 쪽이나 한쪽에 비껴서 쉬는데 비해서 여기서는 한 가운데에서 쉬고 있다. 6-9쪽은 본격적인 사냥을 하고 있는데 붉은색, 흰색, 검은색 말이 꼬리를 휘날리면서 나는 듯이 산야를 오르내리며 사냥을 하고 있다. 7쪽에서는 호랑이를 맨손으로 잡기 위해서 말에서 내린 사냥꾼이 호랑이와 격투를 벌이고 있고 10-12쪽에 사냥한 짐승들을 손으로 운반하는 장면이다. 이 장면에서 주목되는 것은 잡은 호랑이를 메고 가는데 그 위에 사냥꾼이 타고 있는 해학적인 장면이 있다.

화면의 시점은 1쪽에서 4쪽까지는 정면에 그린 시점이고 본격적인 사냥하는 장면은 위에서 내려다 본 시점이고 화면의 상단에 자그마하게 그린 군사들이 있는 장면은 深遠法을 사용한 것으로 보인다. 이 작품도 민화가 가지는 표현, 구성의 자유로움이 돋보이고 있다.

4. IV형식

IV형식의 작품은 가천박물관 소장 10폭 병풍<도57>인데 사냥하는 장면은 보이지 않고 출렵하는 장면과 이동하는 장면이 있고 조리하는 장면이 있어 胡獵圖의 일종으로 보이나 복식에서 청나라의 복장이 아닌 것으로 보인다. 그러나 진채를 사용하였고, 소장처의 작품명이 胡獵圖로 되어 있는 것으로 보아 이형의 胡獵圖로 보인다.

<도57>은 본격적인 사냥장면은 보이지 않고 수렵을 위해 산속으로 들어오는 장면과 주인공이 휴식을 취하면서 순마 놀이를 구경하는 장면, 사냥 후에 먹을 음식을 준비하는 장면 등이 묘사되고 있다. 진채의 공필법으로 그린 화려한 채색의 황록산수 화풍의 그림이다. 갑옷을 입은 군인들이 이동하는 것으로 보아 군사 훈련을 위해 이동하는 장면과 취사를 위한 치중대의 역할을 하는 장면이 그림의 대부분을 차지하고 있고, 이때 등장하는 깃발은 청대 팔기군의 정황기와 정홍기로 보여 군사훈련을 겸한 사냥 장면으로 보인다. 화면에 등장하는 낙타와 말이 끄는 가마는 중국의 풍치를 느끼게 한다. 9쪽에 등장하는 마차에 여인들과 아이들은 왕공의 부인과 첩 및 그에 딸린 가족임을 짐작할 수 있다. 박지원의 『열하일기』 중 「還燕道中錄」에 황제의 친조카인 예왕이 아름답게 단장한 첩들을 화려한 태평차에 태우고 사냥에 동행하고 있는 장면을 묘사한 기록이 있다.⁷⁵⁾ 이를 볼 때 호렵도의 출렵장면이나 게르에 앉아서 사냥물을 받은 왕공 주위에 있는 여자들은 왕공의 부인

이나 첩 또는 이들을 시중드는 하인들로 보인다. 이들이 여인들을 데리고 사냥을 가는 것은 몇 달씩 걸리는 긴 여정이기 때문에 가족들을 동행한 것으로 보이고 이는 유목민들의 습관에서 비롯된 것이다.

5. V 형식

V 형식의 작품은 사냥장면만 있고 한 개의 화면에 하나의 사냥장면이 있는 독특한 작품으로 하나의 형식으로 분류 가능하다. 청대의 작품 중에서 1장면에서 1명의 사냥꾼과 단순화된 배경을 가진 사냥장면을 그린 胡獵圖의 소재는 북경고궁박물관에 소장한 錦億의 <獵騎圖冊>(도24)에서 볼 수 있는 구도이다. 현재 확인된 작품은 선문대 소장의 8매짜리 胡獵圖가 있다<도58>.

선문대 박물관소장 <胡獵圖> 8매는 배경이 많이 생략되고 1매의 화면에 1명의 사냥꾼이 말을 타고 사냥하는 장면이 표현되어 있다. 소재는 단순화 시키고 채색은 진채를 사용하여 세밀하게 표현하였다. 특히, 말 대신에 사슴이나 호랑이를 타고 사냥하는 장면을 그린 특이한 도상이 이색적이다. 그러나 소재를 도식적으로 표현하였지만, 당나귀를 탄 화면과 매사냥장면이 있는 화면에서는 피마준에 미점을 찍은 산수를 그렸고 그 외의 화면에서는 산의 표현을 윤곽선만 그리고 약간의 음영을 넣을 것을 볼 수 있다. 즉 鈎勒法을 사용하였다. 소나무의 표현도 사슴을 탄 화면의 그림에서는 부채살송법을 사용하였다.

胡獵圖를 5개의 형식으로 구분해 본 결과 다음과 같은 특징을 발견할 수 있었다.

첫째, 胡獵圖는 대부분 8폭 이상으로 ‘倭裝屏風’이다. 오른쪽에서 왼쪽으로 이야기가 전개된다. 조사한 바로는 <표1>의 47점중 22점이 8폭 병풍으로 약 절반을 차지하고 있고 10폭 이상의 병풍도 12점이나 된다.

이성미는 조선왕조의 가례시에 사용된 병풍에 대해서 조사하였다. 이를 장소와 용도에 따라 제작 사용된 병풍을 살펴볼 때, 1627년부터 18세기 중반에 이르기까지 사용된 병풍들은 대부분 10첩의 병풍이었으며 1802년 처음으로 <郭汾陽行樂圖>8첩 병풍이 등장한 것으로 보여진다. 이후부터 8첩과 10첩이 혼용되어 사용되고 있다.⁷⁵⁾

75) 박지원의 『열하일기』 8월 16일 (임술일)의 기록 참조

76) 이성미, 「장서각 소장 조선왕조 가례도감의례의 미술사적 고찰」 『장서각소장 가례도감의례』, 한국정신문화연구원, 1994, 87-88쪽 참조 ; 동 『가례도감의례와 미술사』, 소와당, 2008, 300-303쪽 참조.

이와 함께 1802년 嘉禮都監儀軌에서부터는 병풍의 형식을 倭裝屏風과 各裝屏風으로 나누어 기록하고 있어서, <郭汾陽行樂圖>처럼 여러 폭의 화면을 한가지 주제의 그림을 이어서 각 폭의 테두리가 따로 없이 한 화면처럼 표구하여 전체 경관을 파노라마처럼 볼 수 있게 하는 방식의 병풍과 전통적인 방식으로 병풍의 한폭 한 폭을 별개의 그림으로 표구하는 방식의 병풍을 구분하고 있다. 이상의 여러 가지 면에서 볼 때 18세기 후반에서 1800년대를 전후하여 즉 정조 시대를 지나면서 조선시대 병풍화에는 분명 커다란 변화가 있었음이 틀림없으며⁷⁷⁾ 朝鮮 後期 胡獵圖도 이러한 변화와 분명 관련이 있을 것이다.

둘째, 朝鮮 後期 胡獵圖 원형이 그대로 보존된 작품들은 대개 화면구성 장면, 즉, 출렵장면, 본격적인 사냥장면, 사냥 후 장면의 3부분으로 구분되어 있고 이들 구성요소를 이용하거나 조합된 형태로 각 형식의 작품을 그린 것을 확인하였다.

77) 정영미, 「朝鮮 後期 畵분양행락도 연구」, 한국학대학원 석사학위 청구논문, 1998, 47쪽.

V. 胡獵圖에 나타난 소재별 상징 분석

朝鮮 後期 胡獵圖는 언뜻 보면 사냥을 하는 긴박한 장면이라기보다는 오락과 유희를 하는 축제의 분위기를 느끼게 하는 요소들을 많이 볼 수 있다. 기마군사들의 화려한 복장은 청대 궁정회화에 등장하는 황실의 복식과 품위를 엿볼 수 있는 그림들이 대다수이다. 그러나 청대 狩獵圖에서 朝鮮 後期 민화 胡獵圖로 전개되면서 이 그림들은 매우 상징적인 의미를 담고 있다는 가정을 세울 수 있다. 그것은 민화는 장식적 필요에 의해 그린 그림, 토속신앙과 세계관이 반영된 그림, 주술적 신앙이 반영된 그림, 집단적 감수성이 표현된 그림⁷⁸⁾이기 때문이다.

민화가 가진 속성 중에 신앙과 주술을 통한 벽사의 기능과 장식적인 역할을 생각한다면 민화 胡獵圖의 화면 속에 표현된 경물들은 어느 것 한 가지 뜻 없이, 단순히 구성상의 미적 효과를 위해 배치된 것이 없고 그 하나 하나가 상징적이거나 의미가 부여되어 있다고 생각된다. 본장에서는 朝鮮 後期 胡獵圖를 구성하는 소재가 상징하는 내용을 살펴보고자 한다.

1. 호랑이 사냥

청대의 狩獵圖와는 달리 朝鮮 後期 민화 胡獵圖에는 유달리 호랑이 사냥장면이 많은데 예를 들면 경기대학교 박물관 소장 <胡獵圖> 8폭 병풍에서 각 짐승들의 사냥장면이 10곳이 있는데 호랑이를 사냥하는 장면이 5장면이다<도59>. 호랑이 사냥장면이 다른 짐승들의 숫자에 비해 많은 것은 두 가지 측면에서 이해할 수 있다.

첫 번째는 호랑이가 지니는 상징적 측면이다. 한국미술에서 호랑이 소재는 역사적으로 수렵시대의 암각화와 고구려 고분 벽화의 사신도에서 보여주듯 주술이나 신앙의 대상이 되었고 신라 왕릉의 십이지상과 석탑신에 새겨진 십이지상, 고려시대 강화의 가능(嘉陵)에 있는 석호상과 석관에 새겨진 사신상의 전통이 있다.⁷⁹⁾

78) 윤열수, 앞의책, 19-27쪽 참조.

79) 김호근·윤열수, 『한국의 호랑이』, 열화당, 1986, 25-27쪽, 공포스러운 호랑이에 대한 기록은 정연식, 『일상으로 본 조선시대 이야기2』, 청년사, 2001, 46쪽에 중국사람들조차 "조선사람들은 1년의 반은 범을 잡으러 다니고, 나머지 반은 범에게 물려 죽은 사람 문상을 다닌다."는 말을 남겼다고 한다. 반면에 친숙한 호랑이와 관련하여서는 조자용, 「한국호랑이」, 『한국호랑이 민화대전』, 서울올림픽 대회 조직위원

하지만 그림으로서 호랑이가 자유롭게 등장하는 것은 조선시대의 민화에서이다. 김홍도와 강세황이 합작한 〈松下猛虎圖〉 <참고11>처럼 사대부의 감상용 그림이 있지만 민화에 비하면 그 수가 많지 않다. 조선시대의 호랑이에 대한 상상력은 호랑이를 의인화하여 인간의 각종 심리를 반영한 호랑이의 이미지를 만들어냈다.

두 번째는 당시 호랑이가 우리나라 산천에 많이 살고 있었고 그로 인한 피해가 막심하여 많이 잡아야 될 이유가 있었다. 『조선왕조실록』의 호랑이 관련 기사는 모두 635건으로, 사람이나 짐짐승이 잡혀 먹힌 내용이 대부분이다. 호랑이의 폐해가 그칠 사이가 없었던 것이다. 호랑이가 먹고 남은 시신을 모아서 장례를 치르는 호식장(虎食葬)이나, 그 영혼을 위로하는 범굿이 생긴 것도 이와 연관이 깊다.

태종때는 “경상도에는 호랑이가 많아 지난해 겨울부터 금년 봄 까지 서너 달 사이에 수백 명을 물었다.”⁸⁰⁾거나 “밤에 호랑이가 경복궁 담을 넘어 들어와 근정전 뜰에 들어왔다.”⁸¹⁾ 이것뿐만 아니라 호랑이에 의한 피해는 이루 말할 수 없었다. 세조 때는 “임금이 백악산(白岳山)에 올라갔는데 호랑이가 낭떠러지 골짜기에 숨었으므로 쏘아서 잡았다.”⁸²⁾ 임금이 직접 호랑이를 잡는 일까지 있었다. 영조대에도 호랑이에게 물려 죽는 사람이 많아 식자들이 걱정을 하였다.⁸³⁾ 조선왕조는 일찍부터 호랑이 잡는 임무를 맡은 440명의 착호갑사(捉虎甲士)를 따로 두었다. 초기의 정원은 20명이었다. 세종 3년 3월 14일4번째 기사에 이와 같은 내용이 있다.

병조에서 계하기를

“범을 잡는 甲士는 현재의 당번자와 다음에 번을 설 사람의 수를 모두 20명으로 정하였으나, 다만 전번에 임명한 捉虎甲士는 일정한 정원이 없으니, 20명으로 정하여 주옵소서.”⁸⁴⁾

『經國大典』에 이들의 포상과 승진에 관한 규정도 마련하였다. 제일 먼저 활

회, 1984, 16쪽에 의하면 산행경 에는 "동방예의지국에서는 호랑이를 집안에서 키우고 있으며 거리에 나가보면 호랑이들이 사람들과 어울려 다닌다"고 하여 호랑이와 호랑이와 인간이 친숙하다고 하였다.

80) 『조선왕조실록』, 태종 2년 5월 3일, “慶尙道多虎, 自去年冬至今年春, 死於虎者幾百人.”

81) 『조선왕조실록』, 태종 5년 7월 25일, “夜, 虎入漢京勤政殿庭.”

82) 『조선왕조실록』, 세조 13년 11월 19일, “上登白岳山, 虎隱崖谷, 射殺之.”

83) 『조선왕조실록』, 영조 10년 1월 29일, “諸道虎噬死者甚多, 道臣啓聞而畿內尤甚, 識者憂之.”

84) 『조선왕조실록』, 세종 3년 3월 14일, 兵曹啓: “捉虎甲士當下番, 皆定爲二十, 獨前銜捉虎, 未有定額 乞以二十人爲定.”

을 쏘거나 창으로 찔러서 다섯 마리 이상을 잡으면 두 계급 올리고, 한 해 열 마리를 더 잡은 고을의 원은 품계를 돋우었다. 또 호랑이의 크기를 대·중·소 세 등급으로 나누고 선창·중창·후창의 순서에 따라 근무 일수를 더해 주었다.⁸⁵⁾ 이것으로 미루어 짐작할 때 조선시대는 왕실에서 백성에 이르기까지 호환에 대한 극심한 공포가 있어 심리적으로 주술 등 벽사의 기능에 의존하는 한편 현실적으로는 항상 긴장 속에서 철저히 경계하며 호랑이 사냥이 국가의 큰 임무였던 것이다.

호랑이를 회화한 장면들이 민화에 나타난 이유로 볼 수 있는 것은 호랑이 사냥으로 인한 일반 백성들이 관헌들에 의한 피해가 막심하였다. 즉 호랑이 사냥을 국가가 나서면서 백성들은 더욱 고달파지게 되었던 것이다. 정약용(1762-1836)의 『다산시문집』 제5권의 호랑이 사냥노래 《獵虎行》란 시에서 그 전모를 살펴볼 수 있다.

오월에 산 깊고 수풀 우거지면[五月山深暗草莽]
 호랑이가 새끼 치고 젖 먹여 기르네[於菟穀子須湏乳]
 여우 토기 다 잡아먹고 사람까지 덮치려고[已空孤兎行搏人]
 제 굴 벗어나 마을에서 도는 탓에[離棄掘穴橫村塢]
 나뭇길 다 끊기고 김도 못 매네[樵蘇路絕蕪停]
 산골 백성 대낮에도 방문 굳게 닫고[山氓白日深閉戶]
 홀어미 된 자 슬피울며 원수 갚을 생각하고[嫠婦悲啼思剗刃]
 용감한 자 분이 나서 활을 당겨 잡으려 드네[勇夫發憤謀張弩]
 그 소식들은 현관 불쌍한 마음이 들어[縣官聞之心惻然]
 줄개들 부려서 범 사냥에 내 세우지만[勅發小校催獵虎]
 앞 몰이꾼 나타나면 온 마을이 깜짝 놀라[前驅鑣出一村驚]
 장정들은 도망가 숨고 늙은이만 붙들리는데[丁男走藏翁被虜]
 문에 당도한 줄개들 무지개 같은 기세로[小校臨門氣如虹]
 호령하며 몽둥이질 빗발치듯하여[嘍囉亂棒紛似雨]
 닭 삶고 돼지 잡느라 온 마을이 떠들썩[烹雞殺猪喧四隣]
 방아 찼고 자리 깔고 야단법석이로세[舂糧設席走百堵]
 코가 꼬부라지도록 퍼마시고[討醉爭傾象鼻彎]
 군졸들 모아서 계루고를 쳐대는데[聚軍雜搗鷄婁鼓]

85) 『經國大典』 「兵典」 ‘守令一年捕十口以上加階 捕五口皆先中箭槍者超二階 三口先中二口次中者超一階’
 김광언, 『한·일·동시베리아의 사냥』, 민속원, 2007, 151-152쪽에서 재인용.

이정은 머리 싸매고 전정은 넘어지고[里正縛頭田正踣]
 주먹질 발길질에 붉은 피 토하네[拳飛踢落朱血吐]
 호랑이 가죽 들어오면 사또는 입 벌리고[斑皮入縣官啓齒]
 돈 한 푼 안 들이고 장사를 잘 한다네[不費一錢眞善賈]
 애당초 호랑이 피해 알린 자 누구더냐[原初虎害誰入告]
 주둥이로 까불다가 못사람 노여움 샀지[巧舌喋喋受衆怒]
 맹호에게 다쳐보았자 한두 사람 고작인데[猛虎傷人止一二]
 천백 명이 그 괴로움 당할 것이 무엇인가[豈必千百罹此苦]
 홍농에서 물 건너간 일 듣기나 했는가[弘農渡河那得聞]
 태산에서 자식 곡할 일 그대 못 보았나[泰山哭子君未覩]
 선왕들 사냥에는 제각기 때가 있어[先王蒐獮各有時]
 여름철은 안묘이지 군사훈련 아니었네[夏月安苗非習武]
 밤에도 문짝 치는 가증스런 그 관리들[生憎悍吏夜打門]
 남은 호랑이 두었다가 그들이나 막았으면[願留餘虎以禦侮]⁸⁶⁾

시의 마지막 행에 ‘가증스런 그 관리들 남은 호랑이 두었다가 그들이나 막아 주었으면’ 하는 바람을 시에서 표현한 것은 민화 胡獵圖에서 호랑이가 사냥꾼을 향해 달려드는 장면을 이해할 수 있는 것이다. 즉 호랑이 사냥을 한다는 명분으로 오히려 백성들을 괴롭히며 고혈을 짜는 관리들과 그 졸개들을 호랑이가 막아 주었으면 하는 내용이 민화에 등장하는 호랑이가 벌떡 일어서서 사냥하는 군졸들에 대항하는 모습으로 그려진 것으로도 해석이 가능하다.

다른 한편으로는 청의 狩獵圖에서 호랑이 사냥장면을 반영하였다고 볼 수 있다. 청의 황제인 강희황제는 1719년 8월, 木蘭秋獮을 마치고 열하로 돌아온 뒤 어전 시위들에게 자신의 수렵전과를 알렸다. 어려서 활을 잡아 한평생 잡은 짐승이 범 135, 곰 20, 표범 25, 이리 96, 멧돼지 132마리, 그리고 유인해 잡은 사슴이 수백 마리라 했다. 또한 건륭 17년(1752), 圍場에 있는 岳東圖泉溝에서 호랑이를 잡고 거기다 비석을 세우고 ‘虎神槍記’라는 비문을 남겨 강희의 석호천을 재현했다. 그도 마찬가지로 일생의 수렵, 그 수확을 발표한 바 있는데, 호랑이 53, 곰 8, 표범 3마리 등을 기록했다.⁸⁷⁾ 이를 볼 때 중국의 청대의 황제들이 즐겨 사냥한 짐승이

86) 정약용, 『다산시문집』 권5, 시, 한국고전번역원 번역문 참조.

87) 허세욱, 『속열하일기』, 동아일보사, 2008, p. 192-193 참조 ; 석호천이라는 용어는 강희대제가 등극한

호랑이, 표범이었으므로 이를 본받기 위해서 胡獵圖의 사냥장면에 호랑이 및 표범의 사냥장면이 상대적으로 많은 이유로 생각할 수 있다.

2. 六牙 코끼리

계명대박물관 소장 <胡獵圖>8폭 병풍 출립부분<도60>과 온양민속박물관 소장 <胡獵圖>10폭 병풍 출립부분<도61>, 경희대박물관 소장 <胡獵圖>6폭 출립부분<도62>, 개인소장 <胡獵圖>10폭 병풍 출립부분<도63>에 왕공이 흰 코끼리를 타고 호위하는 신하들과 깃발을 나부끼며 등장하는 장면이 있다. 자세히 보면 왕공이 탄 코끼리는 상아가 6개 있는 六牙 코끼리이다. 이러한 코끼리가 등장하는 특이한 화면 구성은 조선시대 후기의 불교와 연결시켜 생각해 볼 수 있다. 불교와 코끼리는 부처의 탄생설화를 그린 본생도에서 찾아볼 수 있다. 바르후트대탑 난순주(기원전 2세기)의 부조인 탁태영몽<참고12>을 보면 누워 있는 마야 부인 주위에 시녀들이 시봉하고 있는 가운데 싯달타 태자가 코끼리를 타고 도술천궁에서 마야부인의 태속으로 들어오는 태몽을 꾸는 광경을 그린 부조이다. 또한 인도의 산치 제1탑 북문 배면(기원전 2세기)에 있는 산치대탑 탑문에는 부처의 생애를 여러 가지 장면으로 나누어 탑문에 새겨 놓았는데 여기에 코끼리가 등장한다<참고13>.

우리나라에서도 八相圖중 兜率來儀相에 육아코끼리가 등장하는데 대표적인 예가 통도사 <八相圖><참고14>, 직지사 <八相圖>, 송광사 <八相圖>, 경국사 <八相圖><참고15>가 있다. 또한 보살그림이나 조각중에는 보현보살이 육아 코끼리를 타고 등장하는 경우가 많다. 보현보살은 부처의 이(理;이치)·정(定;명상)·행(行;실천)의 덕을 말아보는 보살로써 지식과 지혜와 깨달음을 말고 있는 文殊菩薩과 함께 부처님을 양쪽에서 모시고 있어 脇侍菩薩이라고 한다. 보현보살은 부처의 오른쪽에서 흰 코끼리를 타고 있는 모습으로 표현되며, 중생의 생을 연장하는 일도 하여 延命菩薩이라고도 부른다. 또 보현의 行願이라고 하여 부처의 본원력에 의지해 중생의 이익의 원을 세워 수행한다. 이 행원을 주제로 한 『普賢行願品』은 우리나라에서 가장 많이 보급된 경전 중의 하나이다.

보현보살이 흰 코끼리를 타고 있는 불화와 조각은 중국과 한국에서는 여러 예

지 20년이 지난 뒤에 오대산에 갔을 때, 숲속에서 출몰한 호랑이를 쏜 시내, 곧 석호천이라고 명하고, 호랑이 가죽은 대문수원에 보관했다고 한다.

를 볼 수 있다. 그중 <봉은사 쾌불><참고16>은 朝鮮 後期에 제작되어 현재 서울 봉은사에 봉안되어 있다. 영암 도갑사 해탈문안에 있는 목조 동자상<참고17>은 뒤쪽 좌우칸에 모셔져 있다. 왼쪽 동자상은 사자를 탄 모습이고, 오른쪽 동자상은 코끼리를 탄 모습이다. 높이 약 1.8m, 앞은 높이가 1.1m 안팎으로 크기도 비슷하고 조각기법도 똑같다. 다리를 나란히 모아서 사자, 코끼리 등 위에 옆으로 걸터앉은 모습의 동자상은 동물상과 따로 만들어 합쳤으며, 두 손은 동자상을 만들 때 함께 만들지 않고 나중에 따로 만들어 끼운 것으로 짐작된다. 머리를 묶은 모양새가 아주 화려하며, 이목구비가 원만하여 동자의 천진스런 모습을 잘 나타내고 있다. 두 동자상이 타고 있는 바하나(Vahana ; 乘, 獸座)가 사자와 코끼리라는 사실에서 미루어 두 동자상을 지혜의 상징인 문수보살과 실천의 상징인 보현보살의 화신이라고 짐작할 수 있다. 중국의 경우도 코끼리를 탄 보현보살을 볼 수 있다<참고18>. 따라서 코끼리를 탄 왕공이 등장하는 민화 胡獵圖의 경우는 그림의 출세를 상징하는 그림으로 보인다. 이를 나타내기 위해 불교의 도상을 차용한 것으로 보인다.

3. 멧돼지

胡獵圖에서 멧돼지는 사냥의 대상물이 아닌 경우는 없다<도64>. 고구려에서는 사냥으로 사슴이나 노루 외에 호랑이·표범·곰·승냥이·여우·토끼·살쾡이·수달·산닭·꿩 따위를 잡았다. 이 가운데 멧돼지는 초기부터 신의 계시를 알려주는 신성한 동물로 여겼다. 이를 제물로 쓴 것도 같은 이유이다.⁸⁸⁾ 멧돼지는 사슴과 더불어 하늘에 제사 지낼 대표적인 祭物(犧性獸)이고 靈性を 가진 神聖獸이다. 제사용 郊豕⁸⁹⁾를 신성시하는 내용과 신령성과 예지력을 보여주는 기록이 『三國史記』 고구려본기 유리왕조 19년과 21년에 잘 묘사되어 있는데 그 내용은 다음과 같다.

19년 8월에, 교시가 달아나니, 왕이 탁리와 사비란 자로 뒤를 쫓게 하였는데, 장옥택중에 이르러 발견하고 칼로 돼지의 脚筋을 끊었다. 왕이 듣고 노하여 말하기를, "제천할 희생을 어찌 함부로 상할 것이냐"하고, 드디어 두 사람을 구덩이 속에 넣어 죽였다.⁹⁰⁾

88) 김광언, 앞의 책, 49쪽.

89) 郊는 천자의 祭天所를 뜻하므로, 郊豕는 제천용 희생의 돼지를 뜻함.

21년 3월에 교시가 달아나니, 왕이 희생을 맡은 설지로 뒤를 쫓아가게 하여 국내 위나암에 이르러 잡았다. 그것을 국내 인가에 가두어 기르게 하고 돌아와 왕을 뵈고 말하기를, "신이 돼지를 쫓아 국내 위나암에 이르니 그 곳의 산수가 심험하고 땅은 오곡에 알맞고 또 미록·어별의 산이 많음을 보았나이다. 왕이 만일 거기로 국도를 옮기신다면 단지 민리가 무궁할 뿐만 아니라 또한 병란을 면할 수도 있습니다."고 하였다.⁹¹⁾

돼지는 하늘에 제사하는 영성을 지닌 희생수로서의 의미를 가지고 있었고 수도를 옮기는 징표로 삼을 만큼 신성성을 지닌 동물이었다.

4. 매사냥

胡獵圖에서는 매사냥을 하는 인물이 항상 사냥에 참여하고 있는 것을 볼 수 있다 <도65>. 우리나라에서 매사냥에 대한 기록은 삼국사기에서부터 확인할 수 있다. 『삼국사기』 고구려본기에는 "肅愼의 사신이 와서 紫狐의裘(皮衣)와 白鷹·白馬를 바치니 왕이 잔치하여 보냈다."⁹²⁾고 하여 매를 바쳤다는 기록이 있는데 이는 관상용 매가 아니라 사냥에 사용하는 매임을 알 수 있다.

『삼국유사』 제4 탐상편에 <靈鷲寺> 창건설화와 관련하여 매사냥에 대한 기록을 살펴보면 다음과 같다.

절에 있는 「고기」에 이렇게 기록되어 있다.

"신라 진골 제31대 신문왕 때인 영순 2년 계미(683)에 재상 충원공이 장산국 온천에서 목욕하고 성으로 돌아오는 길에 굴정역 동지야에 이르러

90) 金富軾, 『三國史記』 권13, 「高句麗本紀」 제1, 유리왕 19년조 「十九年,秋八月,郊豕逸,王使託利·斯卓追之,至長屋澤中得之,以刀斷其脚筋,王聞之怒日,祭天之牲,豈可傷也,축投二人坑中殺之」

91) 金富軾, 앞의 책, 유리왕 21년조 「二十一年,春三月,郊豕逸,王命掌牲薛之遂之,至國內尉那巖得志,拘於國內人家養之 返見王曰,臣逐豕至國內尉那巖,見其山水深險,地宜五穀,又多麋鹿魚鼈之產,王若移都,則不唯民利之無窮,又可免兵革之患也」

92) 金富軾, 앞의 책, 대조대왕 69년, 이병도 역주 삼국사기에서는 숙신(肅愼)은 勿吉·靺鞨·女眞의 前稱이라고 해석함

쉬었다. 갑자기 한 사람이 나타나 매를 놓아 꿩을 쫓았는데, 꿩이 금악으로 날아가다가 자취가 없어졌다. 방울소리를 듣고 찾아가다가 굴정현 관청 북쪽에 있는 우물가에 이르렀더니 매가 나무 위에 앉아 있었다. 꿩은 우물속에 있었는데, 우물물이 모두 핏빛이었다. 꿩은 두 날개를 펴고 두 새끼를 감싸 안았는데, 매도 측은히 여겨 감히 채가지 않고 있었다. 공이 그 모습을 보고 측은한 느낌이 들어 그 땅을 점쳐보았더니 절을 세울 만한 곳이라고 했다. 공이 서울로 돌아와 왕에게 아뢰니 다음 현의 관아를 다른 곳으로 옮기고 그곳에 절을 창건해 이름을 영취사라고 했다.”⁹³⁾ 는 내용에서 靈鷲는 신령스런 수리가 알려준 터라 하여 영취사라고 이름을 지었다는 것이다.

또한 백제의 아신왕이 매사냥과 말타기를 좋아했다는 기록이 『삼국사기』 백제 본기 제3 아신왕조에 기록되어 있다. 삼국시대 벽화에 등장하는 매사냥 장면은 4세기말에 축조된 안악 제1호분의 현실 서쪽 벽과 5세기 장천 1호분에 나타나고 있으며, 5세기에 축조된 삼실총 벽화 남쪽벽면 행렬도 아래<참고19>와 안악1호분에도 매사냥 장면<참고20>이 있다. 고려시대와 조선시대에는 응방을 설치하여 매사냥을 하였고, 특히 조선조 세종대에는 왕실 사냥에 소요되는 매를 관리하는 관서로 御鷹坊을 두었다.⁹⁴⁾

중국과 조선의 대표적인 매사냥그림으로 중국에는 호피의 <出獵圖><도13>가 있고, 조선에서는 김홍도의 <豪貴鷹獵圖>, <騎馬鷹獵圖>가 대표적인 매 그림이다 <도5, 6>. 매사냥에 있어서는 역시 사냥개가 동반되어야 한다. 이런 점에서 민화에서 매사냥과 사냥개가 일품의 조화를 이루는 작품도 있다. 이상에서 살펴 본 바와 같이 매사냥은 오래된 사냥의 화제이고 실제 사냥의 기록물임을 알 수 있다.

오늘날에도 매는 악귀를 물리치는 특별한 힘을 지닌 존재로 여긴다. 매를 그린 부적이 위험에서 보호해 주는 呪物이라고 여기는 것도 마찬가지이다. 매의 날카로운 발톱이 악운의 접근을 막아줄 것이라는 기대에서 나왔을 것이다. 근래까지도 매의 그림을 혼인의 선물로 삼은 것이 그 증거이다.⁹⁵⁾ 따라서 매의 상징은 사냥을 잘하는 날짐승으로 뿐만 아니라 수호신으로서도 그 상징성이 있는 것으로 보인다.

93) 일연, 이가원·허경진 옮김, 『삼국유사』, 한길사, 2006, 325쪽.

94) 정민, 『한시속의 새 그림속의 새』 돌재권, 효형출판, 2003, 14-16쪽 참조.

95) 김광언, 앞의 책, 299쪽.

5. 사냥개

특이한 것은 사냥개가 거의 모든 胡獵圖에 나타나고 있다. 예로부터 개는 집을 지키고, 사냥할 때 따라 다니며, 호신으로서 집 귀신과 병 도깨비, 요괴 등의 재앙을 물리치고 집안의 행복을 지키는 능력이 있다고 전해지고 중국에서는 개가 집에 들어오는 것을 미래의 富로 인식하였다.⁹⁶⁾ 사냥에서 개는 숨어있는 짐승을 찾아내고 달아나는 짐승을 추적하며, 때로는 이들과 맞서 싸워서 상대를 물어 죽인다. 이밖에 굴속에 숨은 짐승을 끌어내기도 한다. 개는 몇일씩 이어지는 추적사냥 때 사냥꾼의 동무가 되어주고, 사나운 짐승이 덤벼들 때 신변을 보호해주는 구실도 한다.⁹⁷⁾ 이와 같은 사냥개의 역할을 볼 때는 사냥개에 의한 사냥이나 사냥에 참여한 형태의 그림이 그려져야 하나 胡獵圖에서의 사냥개는 주로 왕궁의 주변에서 어슬렁거리는 팔자 좋은 개로 표현되고 있다.

조선시대에도 원래 사냥개의 인기가 매우 높아 궁중에서도 사냥개를 키우는 실정이었다. 또한 중국 사람들도 사냥개를 매우 좋아하였다. 중국 사신이 올 때마다 달라고 청한 것이 그 증거이다. 예컨대, 태종8년(1408) 10월27일 세자가 태평관에 가서 사신에게 한 마리씩 주었고, 이에 대해 『태종실록』은 “사신으로 왔던 황엄 등이 사냥개를 제 나라에 가져가서 값을 배나 받고 팔아서 이득을 챙긴 까닭에, 올 적마다 매우 간절히 청하였다”는 설명도 달았다. 조선시대에는 강무때 각 지방에서 임금에게 사냥개를 바치는 것이 관례였다. 태종은 12년에 두 번, 13년과 14년에 각 한 번 받았으며, 세종도 7년에 두 번, 8년과 14년에 각 한번씩 받는 외에, 11년에는 이례적으로 서울과 각 지방에 좋은 개를 바치라는 영을 내렸다.(5월7일) 연산군은 사냥개를 끄찍이 좋아하였다. 군사를 사열할 때 응방의 사냥개 열 마리를 열 명이 좌우로 나누어 御駕 앞에 끌고 가라는 명을 내린 것이다(7년[1476년] 8월 1일). 또 궁궐 안에 사냥개가 하도 많아서 조회 때 함부로 돌아다닐 정도였다(8년 2월 5일). 그럼에도 12년 8월 2일 각도에 파견한 試官들에게 매와 사냥개를 골라 바치라고 하였다.(12년 2월 26일)⁹⁸⁾

96) 허균, 『전통미술의 소재와 상징』, 교보문고, 1991, 참조.

97) 김광언, 앞의 책, 275쪽.

98) 김광언, 앞의 책, 277쪽 참조.

중국의 청대의 궁정회화 중에 艾啓蒙이 그린 <十駿犬圖冊>이 있는데 이 사냥개 들은 건륭황제가 사냥을 다닐 때 데리고 다니던 사냥개 10마리를 그린 것으로 모두 구미의 엽견이었다<참고21>.99)는 기록으로 볼 때 민화 胡獵圖에 등장하는 사냥개 <도66>는 황실의 준마와 버금가는 준견의 위치에 있었던 것을 보여주는 그림이다.

6. 사슴

사슴은 예로부터 장수와 관록, 명예, 학문을 통한 입신을 상징한다. 뿔은 대권, 정권, 또는 지위를 얻기 위해 서로 다투는 것을 의미한다. 십장생의 하나이며, 불로장생을 의미하고 도교에서는 신선의 심부름꾼의 역할을 하는 짐승으로 알려져 왔다.100) 또한 무용총의 사냥도에서 보듯이 사냥대상 동물 중 가장 큰 짐승으로 그린 것은 사슴이 사냥물 중의 가장 중요한 짐승임을 알 수 있다. 『삼국사기』의 고구려사냥에 대한 동물과 등장횟수는 <표4>과 같다.

<표4>

동물	사슴	멧돼지	범	노루	여우	개	표범	평
횟수	10	9	7	6	4	3	2	1

그리고 백제의 사슴사냥에 대한 기록은 『삼국사기』 「백제본기」의 사냥기록 중에 온조 5년(서기전 14) 10월에 북쪽 변방에 神鹿을 잡았고 온조 10년 9월에 잡은 사슴(神鹿)을 마한에 선물하였다는 기록이 있다. 또한 기루왕 27년(103년) 한산에서 신록을 잡았으며, 고이왕 3년(326년) 10월에는 서해의 큰섬에서 손수 사슴 40마리를 잡았다고 기록되어 있다. 이와 같이 삼국시대의 기록에 의하더라도 사슴은 중요한 사냥물의 하나이며 특히 신록이라 하여 신성스러운 동물로 취급하였다.

청대의 강희황제와 건륭황제는 그들의 조상인 여진족이 적어도 10세기부터 열하지구에서 哨鹿활동을 시작한 것을 알고 있었기 때문에101) 건륭황제가 목란추렵 기간 중 가장 좋아하는 것은 초록, 즉 물란(muran)이었다. 긴 뿔이 달린 사슴

99) 故宮博物院藏文物珍品大系『清代宮廷繪畫』, 上海科學技術出版社, 1999, 218쪽 참조.

100) 윤열수, 앞의 책, 328쪽 참조.

101) 후금량(侯錦郎)·필매설(畢梅雪), 「皇家森林的秋季大獵」, 『雄獅美術』 12월호, 1976, 23쪽.

머리를 자신의 머리위에 쓰고 사슴가죽옷을 입은 군사가 기다란 피리로 부드러운 암사슴 소리를 내어 수사슴을 부르고, 수사슴이 나타나면 황제 스스로 활을 쏘아 잡아서 그 자리에서 사슴피를 마시는 이 물란을 가장 즐거워 하였다.¹⁰²⁾ 따라서 사슴 사냥은 시대를 떠나서 귀한 사냥물이었음을 알 수 있고 이와 같은 사슴 사냥을 주제로 청대의 궁중화원인 낭세녕이 그린 <哨鹿圖軸>가 있다<도23>.

7. 麒麟과 해태

胡獵圖에서 기린을 사냥물로 표현한 장면이 있다<도67>. 여기서의 기린은 우리가 땅에서 볼 수 있는 기린이 아닌 상상의 동물이다. 땅 짐승을 대표하는 영수로 수컷을 ‘驥’라하고 암컷을 ‘麟’이라고 한다. 기린은 자비, 공정함을 상징하고 상서로운 기운을 나타낸다. 고대 중국에서는 기린이 나오면 聖人이 나타난다는 설이 있고 용, 거북, 봉황과 함께 네 가지 영물의 하나로 알려져 있다.¹⁰³⁾ 기린의 형태에 있어서는 기린은 이마에 뿔이 하나 돋아 있는데 그 끝에 살이 있어 다른 짐승을 해치지 않을 뿐 아니라 생물을 아껴서 풀도 밟지 않는다고 한다. 그래서 仁獸라 하고 百獸의 영장이라는 점에서 걸출한 인물에 비유되고 뛰어난 기품을 보이는 젊은이를 麒麟兒라고 했다.¹⁰⁴⁾

조선왕조에는 전 시대를 걸쳐 기린은 중앙집권적인 통치규범체계의 상징물로 등장한다. 당시 ‘기린’花樣의 사용을 계급적으로 제한하였다. 신분적 계급질서의 한 표현으로서 기린이 장식문양으로 사용된 경우인데, 물론 전통적인 의미의 麒麟은 우주 운행의 정화로서, 天地交通의 媒介體로서 기린의 역할과 이미지는 조선시대에도 계속 이어진다.¹⁰⁵⁾ 朝鮮 後期の 기린도상은 크게 궁중 미술과 불교미술, 마지막으로 서민문화의 대표적인 미술인 민화에 표현된다. 이 세 가지 미술은 외견상 별개의 독립된 분야이다. 그러나 朝鮮 後期에 들어가면 사회적인 복잡한 변화양상과 함께 이 세 가지 미술도 서로에게 영향을 미치며 혼재된 모습을 보여 준다. 이 가운데 朝鮮 後期の 상층문화의 상징인 기린이 서민 문화적 요소를 잘

102) 허영환, 앞의 책, 48쪽.

103) 윤열수, 앞의 책, 322쪽.

104) 윤열수, 앞의 책, 141쪽.

105) 이재중, 「朝鮮 後期 王室 · 上層문화의 세속화 과정」, 『역사민속학』 10호, 민속원, 2000, 295-305쪽 참조.

보여주고 있는 것이 불교미술과 서민미술인 민화이다. 민간미술에 표현된 기린은 그 상징성이 크게 세 가지로 나뉘게 된다. 辟邪의 성격과 자손번창의 의미, 마지막으로 출세상징의 의미이다.¹⁰⁶⁾ 따라서 민화 胡獵圖에 등장하는 기린은 벽사적 의미와 자손번창, 출세상징의 복합적 내용을 포함하는 것으로 해석할 수 있다.

해태를 사냥하는 장면<도68>이 있는데 해태는 해치(獬豸)라고도 하는데 해치는 요순시대에 이 세상에 태어났다는 상상의 동물이다. 상상의 동물인 만큼 이름도 여러 가지로 붙여졌는데 해치(獬廌), 식죄(識罪), 해타(獬駝) 등으로 불렸다. 그러므로 요즘 사용되고 있는 해태라는 말은 어원이 불분명한 것이다. 해치라는 짐승은 뿔을 하나 가진 동물로서 모습은 양을 닮았으며, 대단히 영물스럽고 사람의 시비곡직을 판단하는 신령스러운 재주가 있어 성군을 도와 현명한 일을 많이 하였고, 만일 잘못된 사람이 있으면 그 뿔로 덤벼어 받아넘기는 ‘정의의 동물’이라고 할 수 있다.¹⁰⁷⁾ 만약에 이러한 성격의 해태를 그렸다면 기린과 같이 벽사의 기능을 가진다고 할 수 있다. 따라서 기린과 해태라는 현실에 존재하지 않는 영물을 그림에 표현한 것은 민화 胡獵圖의 자유로운 상상력으로 볼 수 있다. 이렇듯 전통미술 속에 등장하는 상상, 현실의 모든 동물들은 표현 방법의 화려함과 소박함의 차이를 막론하고 우리 선조들의 원초적인 소망을 담은 吉祥의 의미를 담고 있다¹⁰⁸⁾고 볼 수 있다.

8. 원숭이

경기도 박물관 소장 <胡獵圖> 8폭 병풍에 원숭이가 등장하는 장면이 나오는 그림이 있다<도69>. 원숭이가 상징하는 것을 살펴보면 원숭이를 獼猴라 하기도 한다. 猴는 侯의 발음이 같은 것과 관련하여 諸侯의 의미를 지니게 되었으며 이것이 발전하여 관직 등용의 의미를 가지게 되었다. 일설에 원숭이는 피를 보면 슬퍼하고 염주를 보면 싫어하며 생을 즐거워하고 죽음을 싫어한다고하여 嘉儀之物로 여겨지기도 했다. 원숭이는 산신의 사자로 또는 벌(蜂), 박쥐, 사슴을 합하여 封侯 福祿을 의미하기도 한다.¹⁰⁹⁾

106) 이재중, 앞의 논문, 308-309쪽.

107) 허균, 『전통문양』, 대원사, 2007, 47쪽 참조.

108) 『상상과 길상의 동물』 전시도록, 호암미술관, 2006, 5쪽.

109) 허균, 앞의 책, 44쪽.

9. 소나무

胡獵圖에서 문인적인 경물을 꼽자면 소나무이다<도70>. 소나무는 품격이 느껴지도록 표현하였는데, 소나무는 오래전부터 각종 회화에 널리 애용된 소재로 가장 한국적인 이미지를 풍긴다. 선비나 지식인들의 입장에서 바라보는 소나무는 지조와 절개 등 유교적 윤리와 통하는 상징물이었고, 평범한 서민들에게는 장수의 상징물로 인식되었다.¹¹⁰⁾ 그리고 중국에서는 예부터 대나무·매화와 함께 세한삼우(歲寒三友)라 하였다. 『논어』에는 「益者三友 損者三友 …… 友直, 友諒, 友多聞, 益矣., 友便僻, 友善柔, 友便佞 損矣」라 하였다. 또한 군자와 비유되었으며, 북송(北宋)때 소동파의 시구중에는 「松竹三益友」라 했고, 『元次山丐論』에는 「古人鄉無君子, 則與山水爲友, 里無君子, 則以松竹爲友, 坐無君子, 則以琴酒爲友」라 하였다. 마원, 조맹부 등이 세한삼우를 소재로 많이 그렸다. 그러한 문인화의 경향은 각종 공예 의장문양에 많은 영향을 주었다. 이들 세한삼우라 일컬어지는 화목은 영구히 변하지 않는 우정과 절조를 뜻하였으며, 소나무는 “오래 푸르고 늙지 않는다.”고 하였다.¹¹¹⁾ 이러한 영향을 받은 중국의 그림에는 소나무 그린 경우가 많다. 그중에서 청대 狩獵圖에서도 대부분 소나무를 중앙에 포치시키거나 산수와는 별도로 소나무를 등장시키고 있다. 대표적인 경우를 보더라도 청대 狩獵圖인 북경수도박물관 소장 <打獵圖>와 북경고궁박물관 소장 狩獵圖인 <圍獵聚餐圖軸><도21>, <硝鹿圖軸><도23>, <康熙帝戎裝圖軸><도30>에서도 소나무를 황제나 왕공의 배경으로 포치한 것을 볼 수 있다.

10. 의장물

출렵하는 장면에 등장하는 의장물은 화려하고 권위적인 모습을 보여준다. 왕이 참석하는 공식행사에는 왕의 존재와 권위를 한껏 드높이기 위하여 대규모의 호위병사와 의장물을 동원하였다. 특히 왕이 궁 밖으로 나갈 때는 왕의 신변을 보호하고 행차를 장엄하게 꾸미기 위해 수많은 군사들과 깃발, 각종 의장물이 동

110) 허균, 「우리 문화 속의 소나무」, 『소나무와 한국인』, 국립춘천박물관, 2006, 126쪽. 또한 허균, 『뜻으로 풀어본 우리의 옛 그림』, 대한교과서, 1997, p. 26에서는 소나무를 神樹로도 보았다.

111) 임영주, 『傳統紋樣資料集』, 미진사, 2000, 45-46쪽 참조.

원되었다. 화려한 깃발과 무기, 장신구로 둘러싸인 채 늙은 병사들의 삼엄한 호위를 받으며 행차하는 왕의 모습은 백성들에게 신비감과 경외감을 불러일으켰다.¹¹²⁾ 胡獵圖에 등장하는 각종 깃발의 모습이 왕의 행차에 등장하는 깃발과 유사함은 경기대 박물관 소장 <胡獵圖>10폭 병풍의 출렵장면에서는 왕의 행차에 버금가는 모습을 보여주고 있다<도71>. <도71>에서 제시한 깃발을 기준으로 하더라도 왕의 행차에 동원되는 의장물과 거의 유사한 의장물이 그려져 있다. 왕의 행차시 의장물에는 크게 깃발류, 가리개, 무기류 등으로 구분되었다. 깃발류에는 旗·幢·旌·節·纛 등이 있고, 또한 해와 비등을 가리기 위한 가리개 종류에는 蓋 등이 있고, 무기류에는 왕을 호위하고 위엄을 드러내기 위한 것으로 斧·棒·瓜·鐙·罕·畢이 있다.¹¹³⁾

왕의 행차시에 의장물과는 별도로 군사적으로 깃발은 고대로부터 약속의 표시나 통신의 수단으로 이용되었다. 서로간의 약속에 따라 깃발의 색깔, 문양, 크기를 달리하여 의사소통을 하였는데 특히 군대에서 여러 사람을 지휘 통제해야 할 때 요긴하게 쓰였다. 깃발 하나만으로도 군대 전체를 전진, 후퇴시킬 수 있었다. 아울러 깃발로 명령하는 사람의 지위와 신분을 표시하기도 하였다. 즉, 등장하는 깃발은 군대의 행사시 보이는 일종의 군령전달의 신호체계 및 위계질서의 표현이다. 그 예로서 경기대 胡獵圖에서는 깃발에 습자가 표시되어 있다<도72>. 또한 후기로 갈수록 胡獵圖가 중국과 최초 도입기처럼 왕공의 사냥하는 그림에서 장수들을 위한 그림을 변하고 있음을 알 수 있다. 이것을 볼 수 있는 예로 국립민속박물관 소장의 8폭 병풍의 주인공이 있는 천막위의 깃발에 轅門을 표시하였 다든지<도73>, 건국대박물관소장의 8폭 병풍의 천막위에 帥자기가 있는 것<도74>은 주인공이 왕공에서 장군으로 바뀐 예로 볼 수 있다. 帥자기가 있는 그림은 육군박물관 소장 <釜山鎭殉節圖>와 <東萊府殉節圖>에서 볼 수 있다<참고22, 23>. 이 그림들에 帥자기가 가장 앞에 계양되어 있다. 이는 장군을 상징하는 기와 군문을 상징하는 轅門이라는 글자를 볼 때 벽사의 기능도 있음을 알 수 있다.

112) 신명호, 『조선왕실의 의례와 생활, 궁중문화』, 도서출판 돌베개, 2007, 47쪽. ; 김문식, 신병주, 『조선왕실문화의 꽃, 의례』, 도서출판 돌베개, 2005 참조.

113) 신명호, 앞의책 p.50 ; 『國朝五禮儀』 ; 박성훈편, 『한국삼재도회』, 시공사, 2002, 참조.

VI. 朝鮮 後期 胡獵圖의 양식적 특징

胡獵圖와 중국 청대 狩獵圖의 관계를 살펴본 결과 胡獵圖는 중국 청대 황실의 수렵행위를 기록한 궁정 기록화에서 영향을 받았을 뿐만 아니라 진거중의 <出獵圖>류의 그림과 공민왕의 <天山大獵圖>를 포함한 조선의 狩獵圖류의 그림에서도 청대 狩獵圖와 중복되는 모티브와 양식이 있어서는 이들 작품의 영향도 일부 받은 것으로 보인다.

조선에서는 김홍도가 가장 먼저 胡獵圖를 그렸을 가능성은 앞서 문헌을 통해서 살펴보았다. 따라서 조선의 胡獵圖에서는 김홍도의 화풍이 많이 남아 있는 것은 여러 학자들의 의견에서도 확인이 가능하고 본 연구를 통하여도 확인할 수 있었다.

본 장에서는 朝鮮 後期 胡獵圖에 남아있는 김홍도 화풍을 찾아내어 이를 정리함으로서 胡獵圖가 김홍도 화풍의 영향을 받은 것에 대해서 살펴보고 민화로 이행되면서 내포하게 된 민화 화풍의 양식적인 특징을 살펴보고자 한다.

1. 김홍도 화풍

朝鮮 後期에 김홍도에 의해서 狩獵圖가 그려졌던 것은 서유구의 『임원경제지』와 조재삼의 『松南雜誌』에 기록이 있음은 이미 언급하였다. 그러나 현재 김홍도가 그린 <胡獵圖>나 <陰山大獵圖>는 전해오는 작품이 없어 아쉽기는 하다.

오주석은 조재삼의 『松南雜誌』의 기록에서처럼 김홍도가 <胡獵圖>를 가장 먼저 그렸을 가능성이 있다고 그의 연구저서 『단원 김홍도』에서 주장하였다. 그는 김홍도의 행적을 편년식으로 확인한 후 1780년 서른여섯 살 때의 행적은 아무 것도 확인되지 않았는데 이때에 청나라 고종(건륭황제)의 칠십 壽를 축하하는 進賀 謁 謝恩使行의 수행화원으로 燕行했을 가능성이 있다면서 그 근거로 정약용의 『與猶堂全書補遺』에 나오는 「<거북탄 선인이 비를 내리는 그림>에 제하다(題乘龜仙人行雨圖)」라는 詩를 들고 있다. 이 시의 내용에 다음과 같은 내용이 있다.

거북 탄 신선이란 말 옛부터 듣지 못했으니
漢武帝 때 虞初의 道家 책에도 글이 없다네

燕巖) 박지원이 중국에서 돌아와 기이한 견문을 적었는데
 그런 이는 누군고 하니 단원 김홍도일세
 중 략
 사람이 귀신을 부림이 아니요 귀신이 사람을 부리는 것이니
 어리석은 못 사람 담에 둘러서서 속임수에 경탄하네

정약용은 이 흥미로운 주제의 그림을 ‘그린이가 김홍도(畫者爲誰金檀園)’라고 전하고 있다. 그런데 1780년 사행(使行)의 일원이었던 박지원의 『열하일기』에도 「승귀선인행우기(乘龜仙人行雨記)」라는 글이 보이는 것으로 보아 건륭황제의 70세 만수연에 수행화원으로 참여하여 견문 내용을 정확하고 실감나게 그려 오게 하였을 가능성을 제시하였다.¹¹⁴⁾

그러나 김홍도가 사행의 일원으로 연경에 다녀온 것이 확인된 기록은 오주석이 언급한 1780년이 아니라 1789년 6월이다. 동지정사인 이성원의 軍官으로 사행에 화원으로 참여하였던 것이다.¹¹⁵⁾ 이러한 사실로 볼 때 조재삼의 『松南雜誌』의 기록에서 김홍도가 胡獵圖를 가장 먼저 그렸을 가능성은 충분하다고 볼 수 있다. 김홍도의 화풍이 남아 있는 작품들의 분석을 통하여 이를 확인하고자 한다. 먼저 삼성미술관 소장의 胡獵圖 8폭 병풍인데 이 작품은 작품의 높이가 139cm가 되어 병풍으로 만들 경우 약 2m 가량 되는 대형 작품으로 일반 백성의 집에는 어울리지 않고 궁중이나 군사시설에 배치되었던 것으로 보이는 작품이다.

산과 들이 연결구도로 처리되어 있고 산야는 수목으로 윤곽만을 표현하였고, 호복차림의 등장인물과 동물들은 다채색으로 운동감 있게 묘사되어 있다. 능숙한 필치나 포치로 보아 화원의 솜씨임이 분명한 작품이다. 이 작품에는 김홍도의 화풍이 보이고 있는데 이에 대해서 진준현은 ‘현재 전하는 많은 胡獵圖 병풍 중 김홍도의 화풍과 연결되는 것 중 하나가 삼성미술관 소장 <胡獵圖> 8첩 병풍이다. 廣野를 배경으로 왕궁으로 보이는 한 인물을 중심으로 수십 명의 기마인들이 사냥하는 장면이 그려져 있다. 오른쪽에는 제법 높은 산이 있고 왼쪽에는 멀리 원근법이 적용된 들판이 펼쳐져 있다. 그런데 산수나 나무 표현, 인물의 자연스런 기마자세, 그리고 교차시킨 말의 늘씬한 다리는 분명히 김홍도의 화풍과 관련된다. 따라서 호암미

114) 오주석, 앞의 책, 113-116쪽 참조.

115) 『승정원일기』규장각, 111쪽 2면, 정조 13년 8월 14일 “性源曰, 金弘道李命祺, 今行堂率去, 而元窠無惟移 之道, 金弘道則以臣軍官加啓請, 李命祺則當次畫師外, 加定率去何如, 上曰, 依爲之.”

술관 소장 병풍은 김홍도의 화풍을 계승한 19세기 작품으로 볼 수 있다<도75>.¹¹⁶⁾

개인소장 <胡獵圖> 10폭 병풍 <도76>은 김홍도 화풍의 절정을 볼 수 있다. 조선 후기 호렵도 중 가장 이른 시기의 작품으로 보이고 화려한 채색과 정밀한 묘사는 그림의 전문적인 교육을 받은 사람이 그린 것을 한눈에 알 수 있는 작품이다. 작품의 크기도 대작이어서 일반 백성들의 용도로는 부적절하고 작품에 사용된 물감이나 金泥를 볼 때 화원의 작품으로 보인다. 대부분의 호렵도에 있어서 인물의 표정이 거의 동일한데 비해 이 작품에 등장하는 인물들의 표정이 다양하여 인물묘사에 있어서는 완전히 김홍도의 그림을 보는 듯하고 말의 표현이 너무 세밀하여 실제 살아 있는 말을 느끼게 하고 말의 자세나 표현에 있어서도 김홍도의 화풍이 보이고 수지법에 있어서는 완전한 김홍도의 화풍임을 알 수 있고 특히 잡목의 표현에 있어서는 <추성부도>에서 그와 같은 표현을 볼 수 있고 암석의 표현에는 금강산 사군첩에 보이는 표현을 읽을 수 있다. 전체적인 구도에 있어서도 공간의 배치와 화면 전개시 기마인물들의 정지자세에서도 단원의 화풍이 보인다. 그러나 이 작품은 단원의 작품으로 보기에는 19세기 초라는 시기적인 간격이 있다.

또한 경기대학교 소장 <胡獵圖> 8폭 병풍에 대해 정병모는 ‘그런데 흥미로운 점은 이 胡獵圖에 김홍도의 화풍이 역력하다는 것이다. 피마준을 따라 미점을 찍어 산의 모습을 표현한 점이나 나무의 가지 끝이 물오른 모습으로 그린 점에서 김홍도의 영향을 볼 수 있다<도77>.’¹¹⁷⁾고 하였다.

계명대학교박물관소장 <胡獵圖> 12폭 병풍에도 김홍도의 화풍이 보이는데 즉, 수지의 표현이나 산수의 표현에서 김홍도의 화풍이 보일 뿐만 아니라 매가 꿩을 낚아채 땅위에서 쫓아대고 있고 동행하던 사냥개가 날뛰고 짖어대며 사냥을 고조시키는 장면은 <豪貴鷹獵圖>에서 보이는 매사냥장면과 너무나 유사하여 김홍도의 그림을 보는 듯하다<도78>.

조선 후기 풍속화나 평생도, 평양도, 胡獵圖, 광자의행락도, 십장생도 등의 민화 병풍이나 신선도, 호랑이그림, 장식적 화조화 등에서는 김홍도의 영향이 아주 컸음을 알 수 있다. 요컨대, 민화에 끼친 김홍도의 영향은 특히 각종 병풍에서 드러나듯이 주제나 구도, 형식의 면에서 지대한 것이었다.¹¹⁸⁾

116) 진준현, 앞의 책, 일지사, 2002, 602쪽.

117) 정병모, 「정병모의 민화와 상상력」 55호, 싸이월드 페이퍼 참조.

118) 진준현, 앞의 책, 646쪽.

위 김홍도 화풍이 나타나는 작품에 다음과 같은 특징을 발견할 수 있었다.

첫째가 공간감각을 들 수 있는데 넓은 공간을 사용하는 구도로 화면을 사용하는 것이 나타남을 볼 수 있다. 여백을 적절히 남기면서 대상을 압축하는 밀도 있는 구도법과 형상을 집약해서 표현해 내는 묘사력, 그리고 운치 있는 혼염법 등으로 김홍도의 산수화는 진경산수와 남종문인화가 하나로 만나는 높은 예술적 경지를 보여주었다. 실경포착과 구도법은 김홍도의 화풍이 깊게 나타나는데 특히 <도52>삼성미술관 리움 소장 8폭 병풍과 <始興還御行列圖>에서 그 예를 볼 수 있다.

둘째, 기법도 서양에서 들어온 새로운 사조를 과감히 시도했는데 색채의 濃淡과 명암으로써 깊고 얇음과 원근감을 나타낸 暈染技法이 그것이다.

셋째, 전체적으로 나무 특히, 잡목의 표현은 어둡게 표현되어 있으며 출렁장면이나 사냥 후에 천막의 주위나 뒤편 배경을 산이나 언덕을 표현하여 主된 場面을 감싸는 듯한 표현과 불규칙하게 꺾여 올라가다가 갈라지는 나무 형태 등은 단원의 전형적인 화법이다.

넷째, 산수 배경은 당대에 유행하고 있던 남종화풍(南宗畫風)의 운치를 바탕으로 우리나라 산천의 아름다움과 함께 우리 산수풍속(山水風俗)의 서정을 잘 표현하고 있다. 그가 44세 되던 해에 정조의 명을 받고 복헌 김응황과 함께 금강산에 있는 4개군의 풍경을 그린 것을 계기로 하여 그의 독자적인 산수화를 확립한 것으로 생각된다. 이때 김홍도가 실제 경관을 사생(寫生)한 것이 금강산 사군첩(四郡帖)인데 여기에서 우리나라 화강암 돌산과 소나무가 있는 토산을 표현하는 적절한 묘사법을 터득하여 나뭇가지에 물이 오르는 모습을 경쾌하게 묘사한 수지법(樹枝法)이 완성되었다. 이러한 수지법이 胡獵圖에서 많이 보이고 있고 특히 <도77>경기대박물관 소장 8폭 병풍과 <도53>국립민속박물관 소장의 8폭 병풍에서 그 예를 볼 수 있다.

당대 최고의 화가이던 김홍도가 민화가 유행하던 시기에 민화에 영향을 미친 것은 당연한 귀결이다. 그러나 지금 남아 있는 胡獵圖 작품 중에는 몇 작품을 제외하고는 김홍도의 뛰어난 기량을 보여주는 필묵법과 공간감각, 서정성 등 전체적인 분위기는 찾아보기 어렵고 민화의 단순, 소박, 도식적인 면이 훨씬 많이 남아 있는 점은 아쉬운 일이다.

2. 민화 화풍

민화 胡獵圖는 민화에서 보이는 비현실적인 표현과 공간구성을 보인다. 즉, 민화는 전후·좌우·상하·고저에 대한 분명하고 일관된 시점이나 작법을 무시하고 그렸는데 이는 시점을 다양하고 자유롭게 전개할 수 있는 효과가 있다. 이는 一點遠近法과도 다르며 동양화의 원근법인 高遠, 平遠, 深遠의 삼원법과도 다르다. 그렇다고 자연 속에서 인간의 이동시점에 따라 그려지는 視點移動法과도 다르며 인간을 중심으로 사방을 둘러보는 원형시점과도 거리가 멀다. 어느 한 가지가 아닌 여러 시점이 뒤섞여 나타난다고 볼 수도 있지만 그 나름대로 하나의 원리를 갖고 있는데, 하나의 물체와 대상을 완전하게 표현하기 위해 화면에 전면을 동시에 배치해 놓는 것이 그것이다.¹¹⁹⁾

다시 말하면 현실적인 공간성을 무시하고 대상을 사실적으로 묘사하면서도 그리는 화가의 개인적인 생각을 크게 작용시켜 변화를 구한다. 따라서 원근이나 비례, 균형 등이 왜곡되고, 강한 흥미나 인상을 주는 장면을 크게 하거나 그렇지 않은 경우는 축소하거나 무시하여 그리는 경우와 공간 구성상 도저히 어울리지 않은 결합을 하는 경우가 있다.

민화 胡獵圖의 경우에 대부분이 사냥을 하는 인물들을 화면의 중간에 배치하면서 인물들의 중심으로 필요한 부분인 경우는 세밀하게 묘사하고 중요하지 않은 경우는 생략하거나 개략적으로 표현하였고, 산수 등의 기타 배경은 간단한 표현으로 그리면서 원근이나 거리관계는 전혀 무시하였다.

다음은 소박하고 익살스런 표현이 특징이다. 청의 狩獵圖나 우리나라 궁중 사대부의 狩獵圖에 비해서 그림이 소박하고 단순하게 표현된 것은 민화의 일반적인 특징이다. 산수와 수지의 처리가 단순하고 인물과 사냥물이 화면에 차지하는 비중이 山水나 樹枝보다 많은 면적을 차지하는 것은 그림을 단순하고 소박하게 표현한다는 것이다. 그것은 물론 무명의 작가 중에서 화격의 차이에서 오는 표현력 때문일 것이다.

민화 胡獵圖에서는 익살스러운 표현들이 있다. 호랑이 사냥에서 호랑이가 사냥꾼에게 덤비는 장면이나 기마 병사가 말위에 서서 채주 부리고 있는 모습과 호랑이를 말처럼 타고 있는 장면, 말을 탄 채로 사냥물인 사슴의 꼬리를 잡는 동작 등은 朝鮮 後期 민화 胡獵圖에서 볼 수 있는 諧謔的인 장면이다<도79, 80, 81, 82>.

119) 윤열수, 앞의 책, 38-39쪽.

그림의 내용에 걸맞지 않게 화면 상단 원산 위의 여백에 사냥이 실시되고 있는 계절과 아랑곳없이 포도·매화·석류·모란·국화·연꽃·봉황 등을 등장시킨 예가 있어 민화다움과 특징을 보여준다. 그러나 어찌된 일인지 이 작품을 대할 때 어색함은 찾기 힘들며 큰 거부감 없이 심중에 다가오기도 한다<도83>.120) 이 작품은 개인소장의 8폭 병풍인데 각 폭마다 상단에 계절과 상관없이 포도·매화·석류·모란·국화·연꽃·봉황 등을 그려 넣은 것은 현실성을 떠나 그림을 화려하게 장식시키려는 소박한 마음의 표현인 것이다.

평면성과 직선적인 표현으로 이루어져 있다. 특히 인마의 표현에 측면이 강조되었고, 측면을 강조하다보니 평면적으로 그리게 된 것으로 보인다. 말의 표현은 대부분이 철저하게 측면으로 그려 말의 표정이 거의 유사한 모습으로 보인다. 인물의 묘사는 院畫風에 가까운 그림일수록 다양한 자세를 취하나 화격이 떨어지는 작품은 45도 방향의 몸자세에 얼굴은 거의 정면을 바라보는 형태를 취하고 있다.

120) 이원복, 앞의 논문, 98쪽.

Ⅶ. 맺음말

본 논문에서 胡獵圖의 명칭은 문헌기록을 통하여 적어도 19세기 초부터는 조선에서 사용된 것으로 확인하였고 19세기 말에서 20세기 초에 생존했던 芮大畿의 『筠谷遺稿』에서 胡獵圖를 보고 시를 읊은 것을 볼 수 있었고 근년에는 1974년 조자용이 胡獵圖 명칭을 사용한 이후로 胡獵圖는 이미 정착된 명칭으로 보아야한다.¹²¹⁾

따라서 본 연구자는 胡獵圖의 명칭은 현재 대로 사용하는 것이 적절하나, 후대에 명칭을 붙인 소폭 편화들의 명칭은 그림의 내용에 따라 적절한 명칭을 사용하는 것이 胡獵圖에 대한 혼란을 해결할 수 있다고 본다.

胡獵圖의 중국기원 시기에 대해서 지금까지의 주론은 元代의 영향을 받았다고 하면서 그 근거로 오랑캐 복장(胡服)을 이야기 하였다. 그러나 본 연구를 통하여 胡獵圖는 진거중의 <出獵圖> <天山大獵圖>등의 사냥그림에서 구성이나 화면의 전개방식 중 출렵장면, 호쾌한 기마수렵 장면 등 일정한 모티브는 영향을 받았다고 보았으나 주된 영향은 조선 후기와 동시대인 청나라 황실이 목란위장에서 시행한 청대 狩獵圖와의 교섭의 결과로 보았다. 따라서 공민왕의 <天山大獵圖>가 시초라는 견해는 이를 증명하는 다른 근거가 나오기까지는 유보하여야 할 것이다.

胡獵圖는 조선에 전래된 초기에는 왕실의 감상이나 조선의 무관들이 거처하는 곳을 장식한 것으로 보인다. 이는 청나라 황실 狩獵圖의 화려함과 청조가 북경으로 천도하여 중원의 새로운 패자로 등장하는데 절대적인 역할을 한 팔기군의 용감성과 뛰어난 전투능력¹²²⁾에 대한 동경과 중국황실의 화려한 사냥축제에 대한 조선왕실의 동경으로 당시 중국의 고동서화에 대한 수집 붐과 맞물렸던 것으로 보인다. 일반적으로 민화는 그 후 화원들에 의해 궁중회화로 제작되던 것이 차츰 민간에 퍼져나가 士大夫, 경제적 향상을 이룬 工人, 商人들의 수요를 맞추기 위하여 생산이 계속되었던 것처럼 민간의 胡獵圖 또한 그러한 시정을 반영한 것으로 보인다.¹²³⁾

현존하는 胡獵圖는 화면 전개에 따른 구성요소인 출렵단계, 사냥단계, 사냥후 단계를 기준으로 이것의 존재유무와 배열에 따라 형식을 5가지로 분류하였다. 구성요

121) 조자용, 『한호의 미술』, 에밀레박물관, 1974, 95쪽 참조.

122) 임계순, 『淸史』, 도서출판 신서원, 2007, 83쪽 참조.

123) 정병모, 「민화와 민간연화-형성과정의 비교를 중심으로」, 『강좌미술사』 7, 한국불교미술사학회, 1995, 119-129쪽.

소 3단계를 다 갖추고 배열이 이와 같은 작품을 전형적인 형식으로 보고 이를 I 형식으로 하였다. 이를 기준으로 5가지 형식으로 구분하여 각 형식별 대표작에 대해서 그 특징을 기술하였다.

초기 胡獵圖(궁중이나 관아용)에서 민화로 이행되면서 원래의 상징이 변하거나 새로운 상징이 생기게 된다. 특히 길상과 벽사, 출세를 상징하는 징표들이 많이 나타났는데 대표적인 소재인 호랑이 사냥장면은 전통적인 의미와 당시의 시대상을 표현한 것으로 볼 수 있고 六牙코끼리의 등장은 출세를 상징하는 것으로 보았고, 서수 종류로는 상상의 동물인 麒麟과 해태가 胡獵圖에 등장하여 길상과 벽사를 상징하였고, 군대를 상징하는 징표 轅門, 帥, 令의 깃발이 나타나는 것은 장수를 상징하는 것으로 출세를 기원하는 그림의 역할을 한 것으로 보인다.

朝鮮 後期 胡獵圖의 양식적 특징은 김홍도 화풍을 주목하였다. 그 이유는 김홍도가 가장 먼저 胡獵圖를 그렸다는 조재삼의 『松南雜誌』의 기록과 현존하는 胡獵圖 중에서 화격이 높은 그림이나 화원풍의 작품에서는 김홍도 화풍이 예외 없이 나타나는 것을 보아 김홍도가 胡獵圖를 그렸다는 사실은 의심할 여지가 없다. 특히 삼성미술관소장 8폭 병풍<도52>, 국립민속박물관소장 8폭 병풍<도53>, 경기대박물관소장 8폭 병풍<도77>, 계명대박물관 소장 12폭 병풍<도78>에서는 김홍도 화풍이 강하게 나타나고 있었다. 또한 민화 胡獵圖가 되면서는 민화의 특징인 비현실적인 표현과 공간구성, 소박하고 익살스러운 표현, 평면성과 직선적인 표현이 강하게 나타남을 확인하였다.

본 논문은 지금까지 학계에서 주목받지 못했던 胡獵圖가 청대 궁정 狩獵圖와의 관련 속에서 제작된 것에 대해 사료적 가치와 미술사적 의의를 밝히는데 중점을 두었다. 朝鮮 後期 미술사의 민화 연구에 있어서 중국의 궁정회화와 도화서 화원들의 관련성에 대한 연구는 지금보다는 더욱 심도 있는 고찰이 필요할 것이다.

參考文獻

1. 史料 및 文集

『經國大典』, 兵典」
『國朝五禮儀』
『內閣日曆』
『史記』
『三國史記』
『三國遺事』
『承政院日記』
『六典條例』
『弘齊全書』
『朝鮮王朝實錄』
『列聖御製』
金憲基, 『初庵集』
朴趾源, 『燕巖集』
徐有渠, 『林園經濟志』
李夏坤, 『頭陀草』
李德懋, 『靑莊館全書』
丁若鏞, 『茶山詩文集』
趙在三, 『松南雜誌』
洪稷榮, 『小洲集』

2. 著書

김광언, 『한·일·동시베리아의 사냥』, 민속원, 2007.
김문식, 신병주, 『조선왕실문화의 꽃, 의궤』, 도서출판 돌베개, 2005.
김호근·윤열수, 『한국의 호랑이』, 열화당, 1986.

김호연, 『한국의 민화』, 열화당, 1976.
 등예권, 송하진 역, 『건륭원전 평천하』, 아이템박스, 2007.
 박성훈편, 『韓國三才圖會』, 시공사, 2002.
 박지원섬, 리상호 옮김, 『열하일기』 상, 보리, 2004.
 司馬遷, 강원중 옮김 『史記』, 민음사, 2007.
 신명호, 『조선왕실의 의례와 생활, 궁중문화』, 도서출판 돌베개, 2007.
 안희준, 『한국회화사연구』, 시공사, 2006.
 오주석, 『단원 김홍도』, 열화당미술책방, 2004.
 윤열수, 『민화이야기』, 디자인하우스, 1998.
 이성미, 『가례도감의궤와 미술사』, 소와당, 2008.
 이우환, 『이조의 민화』, 열화당, 1977.
 임계순, 『淸史』, 도서출판 신서원, 2007.
 임두빈, 『민화란 무엇인가』, 서문당, 1997.
 임영주, 『傳統紋樣資料集』, 미진사, 2000.
 장언원, 조송식 옮김, 『歷代名畫記』 上 卷1, 시공사, 2008.
 정민, 『한시속의 새 그림속의 새』 둘째권, 효형출판, 2003.
 정병모, 『한국미술의 이해(1)-미술은 아름다운 생명체다』, 다할미디어, 2001.
 정병삼, 『그림으로 보는 불교이야기』, 풀빛, 2004.
 정연식, 『일상으로 본 조선시대 이야기2』, 청년사, 2001,
 중국어문학연구회, 『중국문화의 이해』, 도서출판 학교방, 2001.
 조용진, 『책색화 기법』, 미진사, 1992.
 조자용, 『한국민화의 멋』, 브리टे니커, 1972.
 ———, 『민화』, 온양민속박물관, 1981
 진준현, 『단원 김홍도 연구』, 일지사, 2002.
 秦弘燮, 『韓國美術史資料集成(6)』, 일지사, 1998.
 허 군, 『전통미술의 소재와 상징』, 교보문고, 1991.
 ———, 『뜻으로 풀어 본 우리의 옛그림』, 대한교과서, 1997.
 ———, 『우리 민화 읽기』, 대한교과서(주), 2006.
 ———, 『전통문양』, 대원사, 2007.
 허세욱, 『속열하일기』, 동아일보사, 2008.

- 허영환, 「木蘭圖 연구」, 『동양미의 탐구』, 학고재, 1999.
- 홍선표, 『조선시대회화사론』, 문예출판사, 1999.
- 郭成康·成崇德의 4인, 『乾隆皇帝全傳』, 學苑出版社, 1994, 북경.
- 萬依, 王樹卿, 陸燕貞, 『清代宮廷生活』, 三聯書店, 2006, 북경.
- 安忠和等 編著, 『承德之誌』, 中國旅遊出版社, 1991, 북경.
- WILLIAM WATSON AND CHUIMEI HO, *THE ARTS OF CHINA AFTER 1620*, YALE UNIVERSITY PRESS, 2007.

3. 論文

- 姜寬植, 奎章閣 差備待令畫員 研究, 한국정신문화연구원, 박사학위논문, 2000.
- 김문식, 「18세기 후반 서울 學人의 淸學認識과 淸文物 도입론」, 『奎章閣』 17, 서울대학교 규장각, 1994.
- 박은순, 「조선 후반기 對中 繪畫交涉의 조건과 양상, 그리고 성과」, 『朝鮮後半期美術의 對外交渉』, 사단법인 한국미술사학회, 예경, 2007.
- 안휘준, 「韓國民畫散考」, 『民畫傑作展』, 호암미술관, 1983.
- , 「우리민화의 이해」, 『꿈과 사랑 - 매혹의 우리민화』, 삼성문화재단, 1998.
- 유홍준·이태호, 「민화 문자도의 내용과 형식」, 『민화 문자도』, 동산방화랑, 1998.
- 이성미, 「장서각소장 조선왕조 가례도감의궤의 미술사적 고찰」, 『장서각소장 가례도감의궤』, 한국정신문화연구원, 1994.
- 이원복, 「한국의 狩獵圖」, 『고고미술사론』 1-1, 충북대학교, 학연문화사, 1991.
- 이재중, 「조선 후기 왕실·상층문화의 세속화 과정」, 『역사민속학』 10호, 민속원, 2000.
- 이태호, 「조선 후기민화의 재검토-연구의 올바른 방향설정을 위한 시론」, 『月刊美術』, 1989.
- 임계순, 「18세기 淸朝 제2의 政治中心地, 承德 避暑山莊」, 『明清史學會』 제21집, 2004.
- 장진성, 「천하태평(天下太平)의 이상과 현실:<康熙帝南巡圖卷>의 정치적 성격」, 『미술사학』 22, 한국미술사교육학회, 2008.
- 정병모, 「조선말기 불화와 민화와의 관계」, 『강좌미술사』 20, 2003.
- , 「잡귀를 쫓는 용사들/민화와 상상력」, 인터넷사이트 싸이월드, 2007.
- , 「민화와 민간연화 - 형성과정의 비교를 중심으로」, 『강좌미술사』 7, 한국불교미술사학회, 1995.

정영미, 「조선 후기 객분양행락도 연구」, 한국학대학원 석사학위 청구논문, 1998.
 정은주, 『조선시대 명청사행 관련 회화 연구』, 한국학중앙연구원 박사학위논문, 2007.
 조남호, 「양(洋)-, 당(唐)-, 호(胡)- 왜(倭)-」 『새국어소식』 통권 제84호, 2005.
 조자용, 「한국호랑이」, 『한국호랑이 민화대전』, 서울올림픽 대회 조직위원회, 1984.
 최경원, 「조선 후기 대청회화교류와 청 회화양식의 수용」, 홍익대학교 석사학위 논문, 1996.
 최해율, 「몽골 청 간섭기의 몽골족 복식과 청대 복식의 비교」, 『복식』 제55권 7호, 2005.
 한정희, 「조선 후기회화에 미친 중국의 영향」, 『미술사학연구』 206호, 1995.
 허 균, 「우리문화 속의 소나무」, 『소나무와 한국인』, 국립춘천박물관, 2006.
 候錦郎・畢梅雪, 「皇家森林의秋季大獵」 『雄獅美術』 12월호, 1976, 臺北

4. 圖錄

『가회박물관초청 민화 특별전 익살과 채치』, 경기도 박물관, 2004.
 『간송문화 회화Ⅵ 풍속』 10, 한국민족미술연구소, 1976.
 『국립고궁박물관』 전시안내도록, 2007.
 『꿈과 사랑-매혹의 우리민화』, 호암미술관, 1998.
 『꿈과 현실의 아름다운 동행』, 온양민속박물관, 2008.
 『고구려고분벽화』 김리나 편저, 예맥출판사, 2005.
 『檀園 金弘道』 탄신 250주년 기념 특별전, 삼성문화재단, 1995.
 『명품도록』 III, 선문대학교 박물관 2003.
 『민화걸작전』, 호암미술관, 1983.
 『민화대전집』 2, 이영수, 한일출판사, 2002.
 『민화와 장식병풍』, 국립민속박물관, 2005.
 『반갑다 우리민화』, 서울역사박물관, 2005.
 『상상과 길상의 동물』, 호암미술관, 2007.
 『서울의 사찰불화』, 서울역사박물관, 2007.
 『육군박물관도록』, 육군사관학교, 1986.
 『일본소장한국문화재②』, 한국국제교류재단, 1995.
 『한국민화』, 김호연, 강미문화사, 1977.
 『한국민화걸작집』, 정찬우, 열화당, 1976.

『한국의 민화-특별기획전』, 건국대학교, 1995.
 『한국의 민화 I』, 임두빈, 서문당, 2004.
 『행복이 가득한 그림 민화』, 부산박물관, 2007.
 『회화』, 이원복, 솔출판사, 2005.
 『KOREAN ART BOOK 민화 I』, 윤열수, 예경, 2005.
 e 뮤지엄, 문화관광부.

『李朝の 民畫』, 講談社, 1982, 東京.
 『郎世寧』, 聶崇正, 河北教育出版社, 2006, 北京.
 『明清風俗畫-故宮博物院藏文物珍品大系』, 上海科學美術出版社, 2008, 上海.
 『清代宮廷服飾』, 宗風英 紫禁城出版社, 2004, 北京
 『清代宮庭繪畫-故宮博物院藏文物珍品大系』, 上海科學美術出版社, 2008, 上海.
 『清代宮庭生活』, 三聯書店, 2006, 北京.
 『畫馬名品特展圖錄』, 國立故宮博物院, 1979, 臺北.
 『佛菩薩圖說』, 禾三千, 黑龍江出版社, 2005, 黑龍江省.

MONGOL ZURAG, STATE PUBLISHING HOUSE, 1986, ULAN-BATOR.

THE MDNGDLS DIE MDNGDLEN, Staatliches Museum, 1989, ULAN-BATOR.

FORBIDDEN CITY, MAY HOLDSWORTH & CAROLINE COURTAULD, Odyssey & Publications, 2008, 홍콩.

圖版目錄

- <圖1> 작자미상, <胡獵圖>, 8폭병풍, 조선시대, 지본채색, 각폭77×36cm, 경기대박물관
- <圖2> 傳 恭愍王, <天山大獵圖>, 고려14세기, 견본채색, 22.5×25cm, 국립중앙박물관
- <圖3> 沈師正, <狩獵圖>, 18세기, 지본채색, 20×41cm, 국립중앙박물관
- <圖4> 李寅文, <胡獵圖>, 1745-1814년 이후, 지본채색, 38.2×28cm, 국립중앙박물관
- <圖5> 金弘道, <豪貴鷹獵圖>, 지본담채, 28×34.2cm, 간송미술관소장
- <圖6> 金弘道, <騎馬鷹獵圖>, 지본담채, 57.3×31.7cm, 간송미술관소장
- <圖7> 金南吉, <橋來大獵圖>, 1702, 지본채색, 55×35cm, 국립제주박물관
- <圖8> 金厚臣, <胡獵圖>, 조선19세기, 지본채색, 37.4×28.4cm, 동경국립박물관
- <圖9> 강희언, <出獵圖>, 조선 후기, 지본채색, 29.5×22cm, 개인소장
- <圖10> 陳居中, <出獵圖>, 宋代<1201>, 견본채색, 52.3×970.8cm, 대북고궁박물관
- <圖11> 李贊華, <射騎圖>, 五代後唐, 견본채색, 27.1×49.5cm, 대북고궁박물관
- <圖12> 胡壤, <回獵圖>, 五代後唐, 견본채색, 34.2×46.9cm, 대북고궁박물관
- <圖13> 胡壤, <出獵圖>, 五代後唐, 견본채색, 32.9×44.3cm, 대북고궁박물관
- <圖14> 陳居中, <平原射鹿>, 宋代, 견본채색, 36.8×54.9cm, 대북고궁박물관
- <圖15> 劉貫道, <元世祖出獵圖>, 元代<1280>, 견본채색, 182.9×104.1cm, 대북고궁박물관
- <圖16> 仇英, <秋獵圖>, 명, 지본채색, 30.8×277.9cm, 대북고궁박물관
- <圖17> 張若澄, <待圍圖>, 1745-1759, 지본수묵, 135.5×73.3cm, 대북고궁박물관
- <圖18> 張若澄, <合圍圖>, 1745-1759, 지본수묵, 135.5×73.3cm, 대북고궁박물관
- <圖19> 張若澄, <罷圍圖>, 1745-1759, 지본수묵, 135.5×73.3cm, 대북고궁박물관
- <圖20> 郎世寧등, <木蘭圖> 제4권 합위 부분, 견본채색, 프랑스 파리 기메박물관
- <圖21> 郎世寧, <圍獵聚餐圖軸>, 1749, 견본채색, 317.5×190cm, 북경고궁박물관
- <圖22> 작자미상, <乾隆叢薄行圍圖軸>, 청대, 견본채색, 424×348.5cm, 북경고궁박물관
- <圖23> 郎世寧, <哨鹿圖軸>, 1741, 견본채색, 267×319cm, 북경고궁박물관
- <圖24> 錦億, <獵騎圖冊>, 청대, 지본채색, 14.2×17.8cm, 북경고궁박물관
- <圖25> 丁裕, <圍獵圖軸>, 청, 견본채색, 125.5×70.8cm, 북경고궁박물관
- <圖26> 작자미상, <打獵圖卷>, 청대, 견본채색, 36.5×365.7cm, 북경수도박물관
- <圖27> 작자미상, <打獵圖> 12폭 병풍, 청대, 지본채색, 136.5×267.7cm, 북경수도박물관
- <圖28> 작자미상, <行獵圖卷>, 청대, 견본채색, 36.5×365.7cm, 북경수도박물관

- <圖29> 작자미상, <圍獵圖卷>, 청대, 견본채색, 94.2×175.3cm, 북경수도박물관
- <圖30> 작자미상, <康熙帝戎裝像軸>, 청대, 견본채색, 112.2×71.5cm, 북경수도박물관
- <圖31> 작자미상, <胡獵圖>6폭 병풍, 3폭 부분, 온양민속박물관
- <圖32> 작자미상, <胡獵圖>8폭 병풍, 6폭 부분, 가회박물관
- <圖33> 郎世寧, <乾隆朝服像軸>, 1736, 견본채색, 271×141cm, 북경고궁박물관
- <圖34> 작자미상, <乾隆朝服像軸>, 청대, 지본유화, 205×135.4cm, 북경고궁박물관
- <圖35> 작자미상, <僧忠親王行獵圖卷>출렁부분, 청대, 94.2×175.2cm, 북경수도박물관
- <圖36> 王翬等, <康熙南巡圖屏>, 청대, 견본채색, 32.9×26.5cm, 북경고궁박물관
- <圖37> 작자미상, <郊獵圖>, 청대, 40.7×367cm, 서울화정박물관
- <圖38> 몽고 복장 <텔>, 수채화, FINE ART MUSEUM
- <圖39> 마괘<馬褂> 또는 행괘<行褂> (도판출처:청대궁정복식)
- <圖40> 감견<坎肩> (도판출처:청대궁정복식)
- <圖41> 郎世寧등, <寒宴四事圖橫軸>부분, 청대, 견본채색, 316×551cm, 북경고궁박물관
- <圖42> <胡獵圖>10폭 병풍, 10폭 부분, 개인소장 (도판출처:민화대전집2)
- <圖43> <打獵圖>12폭 병풍, 5폭 부분, 북경수도박물관 (도판출처 : 필자촬영)
- <圖44> <胡獵圖>10폭 병풍, 6폭 부분, 개인소장 (도판출처:민화대전집2)
- <圖45> <打獵圖卷>부분, 북경수도박물관 (도판출처 : 필자촬영)
- <圖46> <胡獵圖>8폭 병풍, 8폭부분, 경기대박물관
- <圖47> 작자미상, <胡獵圖>8폭 병풍, 20세기초, 지본채색, 각100×36.5cm, 국립민속박물관
- <圖48> 작자미상, <胡獵圖>8폭 병풍, 조선시대, 지본채색, 각77×37cm, 가회박물관
- <圖49> 작자미상, <胡獵圖>8폭 병풍, 19세기말, 지본채색, 91×49cm, 계명대박물관
- <圖50> 작자미상, <胡獵圖>8폭 병풍, 19세기, 지본채색, 각88.8×36.5cm, 건국대박물관
- <圖51> 작자미상, <胡獵圖>10폭 병풍, 19세기후반, 지본채색, 각107×89cm, 개인소장
- <圖52> 작자미상, <胡獵圖>8폭 병풍, 18세기후반, 견본채색, 139×372cm, 삼성미술관 리움
- <圖53> 杏園, <胡獵圖>8폭병풍, 1885<乙酉>, 지본채색, 183.5×560cm, 국립민속박물관
- <圖54> 작자미상, <胡獵圖>10폭 병풍, 19세기말, 지본채색, 각64.5×33cm, 온양민속박물관
- <圖55> 작자미상, <胡獵圖>6폭, 19세기말, 지본채색, 각57×32.7cm, 경희대박물관
- <圖56> 작자미상, <胡獵圖>12폭 병풍, 19세기, 지본채색, 106.5×586.8cm, 삼성미술관 리움
- <圖57> 작자미상, <호렵도>10폭 병풍, 조선시대, 견본채색, 109.4×36.6cm, 가천박물관
- <圖58> 작자미상, <胡獵圖>8매, 20세기초, 지본채색, 각50.2×30.4cm, 선문대박물관
- <圖59> <胡獵圖> 8폭 병풍 호랑이 사냥5장면, 3-7폭 부분 경기대박물관

- <圖60> 작자미상, <胡獵圖>8폭 병풍, 출렵부분 코끼리 탄 장면, 계명대박물관
- <圖61> 작자미상, <胡獵圖>10폭 병풍, 출렵부분 코끼리 탄 장면, 온양민속박물관
- <圖62> 작자미상, <胡獵圖>6폭 부분, 출렵부분 코끼리 탄 장면, 경희대박물관
- <圖63> 개인소장, <胡獵圖>10폭 병풍, 출렵시 코끼리 탄 장면, 개인소장, 출처:민화대전집
- <圖64> <胡獵圖>6폭 병풍 부분, 온양민속박물관
- <圖65> <胡獵圖>부분, 정보당
- <圖66> <胡獵圖>부분, 경기대박물관 (도판출처:e뮤지엄)
- <圖67> <胡獵圖>8폭 병풍, 7폭 기린 사냥장면, 계명대박물관
- <圖68> <胡獵圖>10폭 병풍, 8폭 해태 사냥장면, (민화대전집2)
- <圖69> <胡獵圖>8폭 병풍, 1폭 원숭이 등장, 경기대박물관
- <圖70> <胡獵圖>8폭 병풍, 7-8폭 소나무 포치, 조선민화박물관
- <圖71> <胡獵圖>10폭 병풍 부분, 출렵장면의 각종깃발, 경기대박물관
- <圖72> 작자미상, 극채<胡獵圖>1폭, 지본채색, 69.2×74cm, 경기대박물관
- <圖73> 작자미상, <胡獵圖>8폭 병풍, 8폭 부분, 국립민속박물관
- <圖74> 작자미상, <胡獵圖>10폭 병풍, 10폭 부분, 건국대박물관
- <圖75> 작자미상, <胡獵圖>8폭 병풍, 1-4폭 부분, 삼성미술관 리움
- <圖76> 작자미상, <胡獵圖>10폭 병풍, 19세기 초, 지본채색, 각122×46cm, 개인소장
- <圖77> 작자미상, <胡獵圖>8폭 병풍, 1-3폭 부분, 경기대박물관
- <圖78> 작자미상, <胡獵圖>12폭 병풍, 19세기말, 지본채색, 113×24cm, 계명대박물관
- <圖79> <胡獵圖>8폭 병풍, 8폭부분, 개인소장 (도판출처:한국의 민화1)
- <圖80> <胡獵圖> 10폭 병풍, 5폭 부분, 개인소장 (도판출처:민화대전집2)
- <圖81> <胡獵圖>1매<사냥꾼이 호랑이를 탄 그림>, 선문대 박물관
- <圖82> <胡獵圖> 10폭 병풍, 4폭 부분, 개인소장 (도판출처:민화대전집2)
- <圖83> <胡獵圖> 8폭 병풍, 4폭 부분, 개인소장 (도판출처:한국의 민화1)

參考圖版目錄

- <참고1> 正祖가 심환지에게 보낸 簡札
- <참고2> 皇帝巡幸用의 <騎駕鹵簿圖>부분, (도판출처:清代宮廷生活)
- <참고3> 皇帝鹵簿時 各種旗, (도판출처:清代宮廷生活)
- <참고4> 皇帝鹵簿時 各種傘, (도판출처:清代宮廷生活)
- <참고5> 皇帝鹵簿時 黃龍華蓋, (도판출처:清代宮廷生活)
- <참고6> 皇帝鹵簿時 各種 幔<幡>, 휘<麾>, 정<旌>, (도판출처:清代宮廷生活)
- <참고7> 皇帝鹵簿時 各種兵器類<豹尾槍, 弓<戟>, 수<戣>, 星, 立瓜, 臥瓜, 월<鉞>,>
- <참고8> 皇帝鹵簿時 各種扇, (도판출처:清代宮廷生活)
- <참고9> 김홍도, <踏霜出市圖>부분, 견본수목, 개인소장(도판출처:단원 김홍도)
- <참고10> 김홍도, <秋聲賦圖>부분, 1805, 지본담채, 삼성미술관 리움
- <참고11> 김홍도, 강세황, <송하맹호도>, 비단에 담채, 90.4×43.8cm, 삼성미술관 리움
- <참고12> <탁대영몽>, 바르후트대답 난순주<기원전 2세기>의 부조(도판출처:불교이야기)
- <참고13> <산치대답답문>, 산치 제1탑북문 배면 불전도 (도판출처:불교이야기)
- <참고14> <八相圖> 중 도술래의상, 통도사
- <참고15> <八相圖> 중 도술래의상, 1887년, 견본채색, 182×164cm, 경국사
- <참고16> 대허체훈<大虛體訓>, <봉은사 괘불>, 1886년, 394.5×686cm, 봉은사 소장
- <참고17> <道岬寺所藏童子像>, 보물제1134호, 높이1.8m, 앉은높이1.1m, 영암도갑사
- <참고18> 코끼리를 탄 보현보살 (도판출처:불보살도설)
- <참고19> <삼실총 매사냥>, 5세기, (도판출처:한시 속의 새 그림속의 새)
- <참고20> <수렵도(鷹獵)>, 4세기말에서 5세기초, 안악1호분(도판출처:고구려고분벽화)
- <참고21> 艾啓蒙<十駿犬圖冊>부분, 1745, 지본채색, 각 24.5×29.3cm, 북경고궁박물원
- <참고22> 변박,<釜山鎭殉節圖>, 보물제391, 1760년, 96×145cm, 육군박물관소장
- <참고23> 변박,<東萊府殉節圖>, 보물제392, 1760년, 96×145cm, 육군박물관소장

圖 版



<도1> 작자미상 <胡獵圖>, 8폭 병풍, 조선시대, 지본채색, 각77×36cm, 경기대박물관



<도2> 전 공민왕, <天山大獵圖>, 14세기, 견본채색, 22.5×25, 국립중앙박물관



<도3> 심사정, <狩獵圖>, 18세기, 지본채색, 20×41cm, 국립중앙박물관



<도4> 이인문, <胡獵圖>, 1745-1814이후, 지본채색, 38.2×28cm, 국립중앙박물관



<도5> 김홍도, <豪貴鷹獵圖>, 지본담채, 28×34.2cm, 간송미술관



<도6> 김홍도, <騎馬鷹獵圖>, 지본담채, 57.3×31.7cm,
간송미술관



<도7> 김남길, <橋來大獵圖>, 1702,
국립제주박물관



<도8> 김후신, <胡獵圖>, 19세기, 지본채색,
37.4×28.4cm, 국립중앙박물관



<도9> 강희연, <出獵圖>, 조선후기, 지본채색,
29.5×22cm, 개인소장



<도10> 陣居中, <出獵圖>부분, 宋代(1201), 두루마리, 견본채색, 52.3×970.8, 臺北故宮博物院



<도11> 李贊華 <射騎圖>, 五代後唐, 견본채색,
27.1×49.5cm, 臺北故宮博物院



<도12> 胡瓌 <回獵圖>, 五代後唐, 견본채색,
34.2×46.9cm, 臺北故宮博物院



<도13> 胡瓌, <出獵圖>, 五代後唐, 견본채색,
32.9×44.3cm, 臺北故宮博物院



<도14> 陣居中, <平原射鹿>부분, 宋代, 견본채색,
6.8×54.9cm, 臺北故宮博物院



위 <도16> 仇英, <秋獵圖>부분, 명(1494-1552), 지본 채색, 30.8×277.9cm,臺北故宮博物院

좌 <도15> 劉貫道, <元世祖出獵圖>, 원(1280), 견본 채색, 182.9×104.1,臺北故宮博物院



<도17> 張若澄, <待圍圖>, 1745-1759, 지본 수묵, 35.5×73.3cm,臺北故宮博物院



<도18> 張若澄, <合圍圖>, 1745-1759, 지본 수묵, 135.5×73.3cm,臺北故宮博物院



<도19> 張若澄, <罷圍圖>, 1745-1759, 지본수묵, 135.5×73.3cm,臺北故宮博物院 (좌)



<도20> 郎世寧等 <木蘭圖>제4권 합위 부분, 건본채색, 프랑스 파리 기메박물관(우)



<도21> 郎世寧<圍獵聚餐圖軸>, 1749, 건본설색, 317.5×190cm, 북경고궁박물원



<도22> 실명,<乾隆叢薄行圍圖軸>, 청대, 건본채색, 424×348.5cm, 북경고궁박물원



<도23> 郎世寧, <哨鹿圖軸>, 1741년, 견본 채색, 267×319cm, 북경고궁박물관



<도24> 錦億, <獵騎圖冊>, 청대, 지본 채색, 각 14.2×17.8cm, 북경고궁박물관



<도25> 丁裕, <圍獵圖軸>, 청대, 견본채색, 125.5×70.8cm, 북경 고궁 박물관



<도26> 작자미상, <打獵圖卷>부분, 청대, 지본채색, 35.5×365.7cm, 북경수도박물관



<도27> 작자미상, <打獵圖> 12폭 병풍, 청대, 견본채색, 각 폭 168×52cm, 북경수도박물관



<도28> 작자미상, <行獵圖卷>, 청대, 지본채색, 136.5×267.7cm, 북경수도박물관



<도29> 작자미상, <圍獵圖卷>, 청대, 견본채색, 94.2×175.3cm, 북경수도박물관



<도30> 작자미상, <康熙帝戎裝圖軸>, 17세기 후반, 견본채색, 1122×71.5cm, 북경고궁박물관
<도31> <胡獵圖> 6쪽 병풍, 3쪽 부분
온양민속박물관



<도32> <胡獵圖>8폭 병풍, 6폭 부분, 가회박물관(좌)

<도33> 郎世寧, <乾隆朝服像軸>, 1736, 건본채색, 271×141cm, 북경고궁박물관(중)

<도34> 작자미상, <乾隆朝服像軸>, 청, 지본유화, 205×135.4cm, 북경고궁박물관(우)



<도35> 작자미상, <僧忠親王行獵圖卷>, 출렁부분, 청대, 94.2×175.2cm, 북경수도박물관(좌)

<도36> 王翬等, <康熙男巡圖屏>, 청대, 건본채색, 32.9×26.5cm, 북경고궁박물관(우)



<도37> 작자미상, <郊獵圖>, 청대, 40.7×367cm, 서울 화정박물관



<도38> 몽고복장 <멜>, 수채화,
FINE ART MUSEUM



<도39> 馬褂 (도판출처 : 清代宮廷服飾)



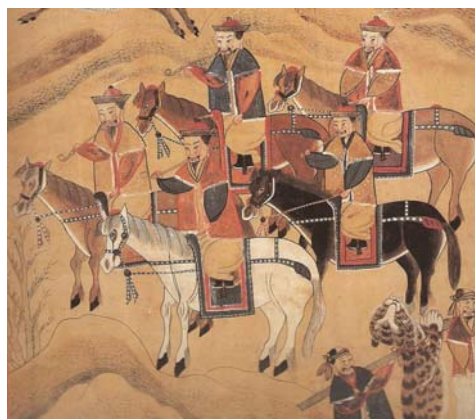
<도40> 감견,(도판출처:清代宮廷服飾)



<도41> 郎世寧等,<塞宴四事圖橫軸>부분,북경고궁박물관



<도42><胡獵圖> 10폭 병풍부분, 개인소장



<도43><타렵도> 12폭 병풍, 5폭부분, 북경수도박물관 <도44> <胡獵圖> 10폭 병풍 부분,개인소장



<도45> <打獵圖券>부분, 북경수도박물관 <도46><胡獵圖>8폭 병풍, 8폭 부분, 경기대박물관



<도47> 작자미상, <胡獵圖>8폭 병풍, 20세기초, 지본채색, 각100×36.5cm, 국립민속박물관



도48> 작자미상, <胡獵圖>8폭 병풍, 조선시대, 지본채색, 각77×37cm, 가회박물관



<도49> 작자미상, <胡獵圖>8폭 병풍, 19세기말, 지본채색, 각91×49cm, 계명대박물관



<도50> 작자미상, <胡獵圖>8폭 병풍, 19세기, 지본채색, 각88.8×33.6cm, 건국대박물관



<도51> 작자미상, <胡獵圖>10폭 병풍, 19세기말, 지본채색, 각107×89cm, 개인소장



<도52> 작자미상, <호렵도>8폭 병풍, 18세기후반, 견본채색, 139×372cm, 삼성미술관 리움



<도53> 杏園, <胡獵圖>8폭 병풍, 1885(乙酉), 지본채색, 183.5×560cm, 국립민속박물관



<도54> 작자미상, <胡獵圖>10폭 병풍, 19세기말, 지본채색, 각64.5×33cm, 온양민속박물관



<도55> 작자미상, <胡獵圖>6폭, 20세기초, 지본채색, 각57×32.7cm, 경희대박물관



<도56> 작자미상, <胡獵圖> 12폭 병풍, 19세기말, 지본채색, 106.5×586.8cm, 삼성미술관 리움



<도57> 작자미상, <호렵도> 10폭 병풍, 19세기, 각 109×36.6cm, 가천박물관



<도58> 작자미상, <胡獵圖>8매, 20세기초, 지본채색, 각50.2×30.4cm, 선문대박물관



<도59><胡獵圖>8폭 병풍, 3-7폭, 경기대학교 박물관



<도60>작자미상, <胡獵圖>8폭 병풍, 출렵부분, 계명대박물관



<도61>작자미상, <胡獵圖>10폭 병풍, 출렵부분, 온양민속박물관



<도62><胡獵圖>6폭 부분, 경희대박물관



<도63><胡獵圖>10폭 병풍, 출렵부분, 개인소장



<도64><胡獵圖>6폭 병풍 부분, 온양민속박물관



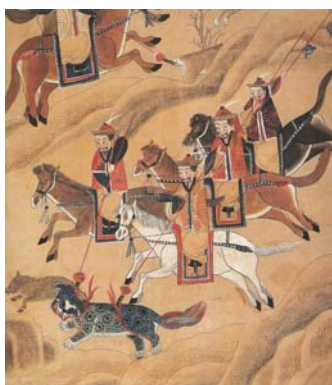
<도65><胡獵圖>4폭편화중 1부분, 성보당



<도66>작자미상, <胡獵圖>부분, 경기대박물관



<도67><胡獵圖>8폭 병풍, 8폭분, 계명대박물관



<도68><胡獵圖>10폭 병풍, 8폭부분, 개인소장



<도69><胡獵圖>8폭 병풍, 1폭부분, 경기대박물관



<도70><胡獵圖>8폭 병풍중 7-8폭, 조선민화박물관



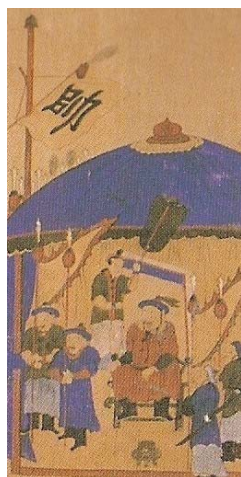
<도71><胡獵圖>10폭 병풍부분, 경기대박물관



<도72><胡獵圖>부분, 경기대박물관



<도73> 작자미상, <胡獵圖>8폭 병풍중 8폭, 국립민속박물관



<도74> 작자미상, <胡獵圖>10폭 병풍, 10폭, 건국대학교박물관



<도75> <胡獵圖> 8폭 병풍, 1-4폭 삼성미술관 리움



<도76> <胡獵圖> 10폭 병풍, 19세기 초, 122×46cm, 지본채색, 개인소장



<도77> <胡獵圖>8폭 병풍, 1-3폭부분, 경기도박물관



<도78> 작자미상, <胡獵圖>12폭 병풍, 19세기말, 지본채색, 113×24cm, 계명대박물관



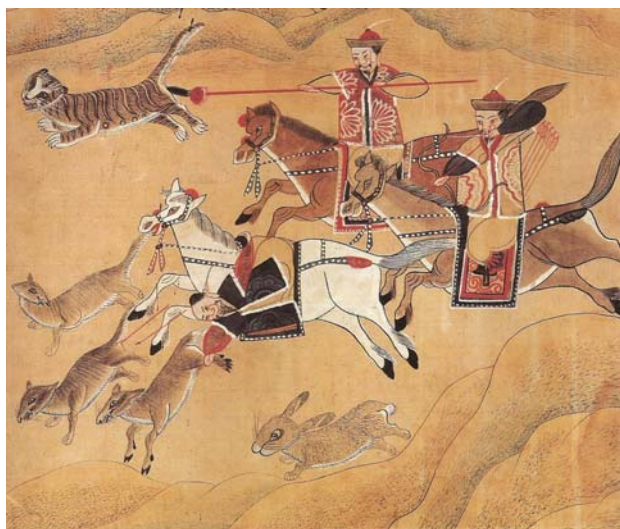
<도79><胡獵圖>8폭 병풍 부분, 개인소장



<도80><胡獵圖>10폭 병풍, 5폭부분, 개인소장



<도81><胡獵圖>1매, 지본채색,
50.2×30.4cm, 선문대박물관

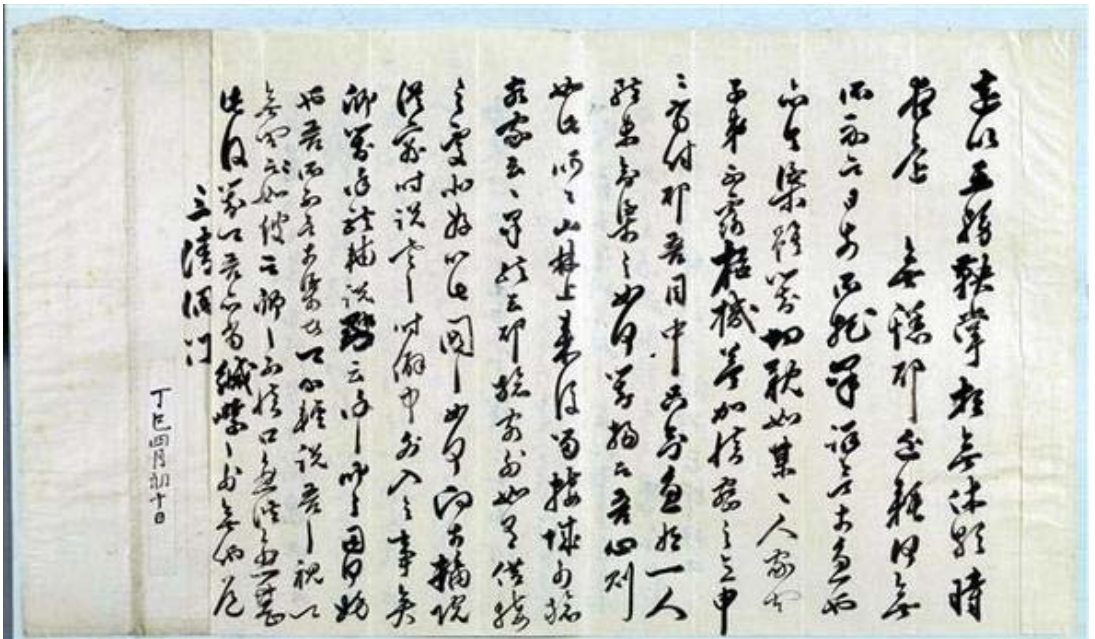


<도82><胡獵圖>10폭 병풍부분, 개인소장

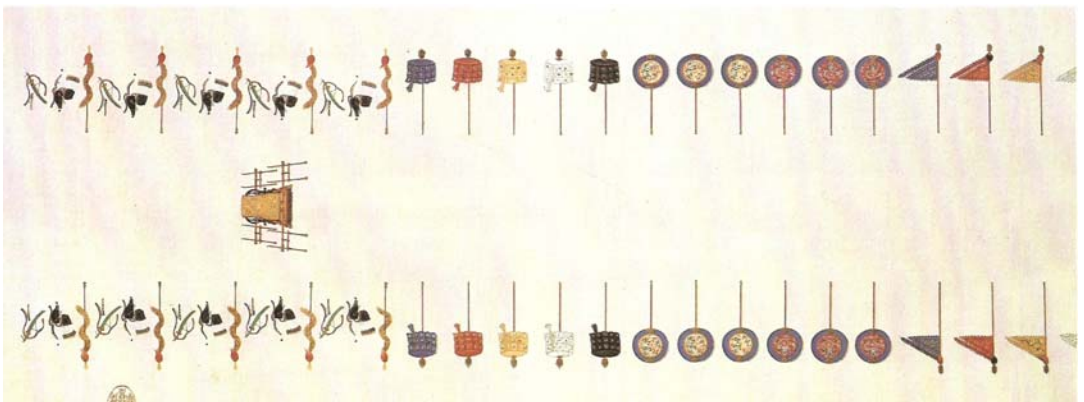


<도83><胡獵圖>8폭 병풍부분, 개인소장(도판출처:한국의 민화1)

參考圖版



<참고1> 正祖, 1797년 4월 10일 심환지에게 보낸 簡札



<참고2> 皇帝巡幸用의 <騎駕鹵簿圖>부분, (도판출처:清代宮廷生活)



<참고3>皇帝鹵簿時 各種旗



<참고4>皇帝鹵簿時各種傘, (도판출처:清代宮廷生活)



<참고5>皇帝鹵簿時 黃龍華蓋



<참고6>皇帝鹵簿時 各種 번(幡), 휘(麾), 정(旌), (도판출처:清代宮廷生活)



<참고7>皇帝鹵簿時 各種兵器類
(豹尾槍, 弓(戟), 傘(戈), 星, 立瓜, 臥瓜, 鐃(鉞),



<참고8>皇帝鹵簿時 各種扇, (도판출처:清代宮廷生活)



<참고9> 김홍도, <踏霜出市圖>부분, 건본수묵, 개인소장



<참고10> 김홍도, <秋聲賦圖>부분, 1805, 지본담채, 삼성미술관소장



<참고11> 金弘道·姜世晃, <松下猛虎圖>, 비단에 담채, 90.4×43.8cm, 삼성미술관 리움



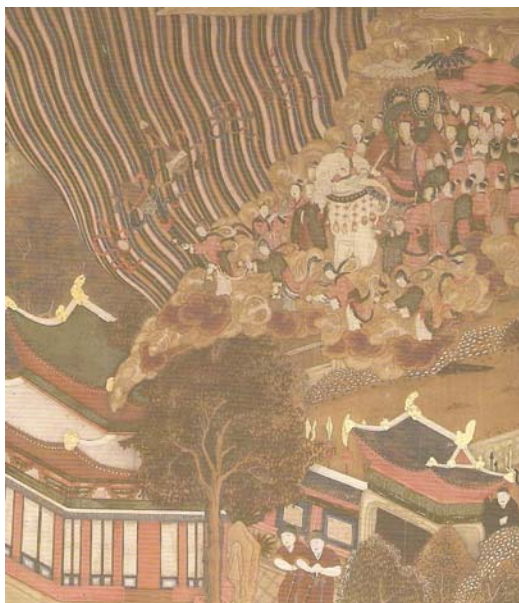
<참고12> <탁태영몽>, 바르후트대탑 난순주. (기원전 2세기)(도판출처:불교이야기)



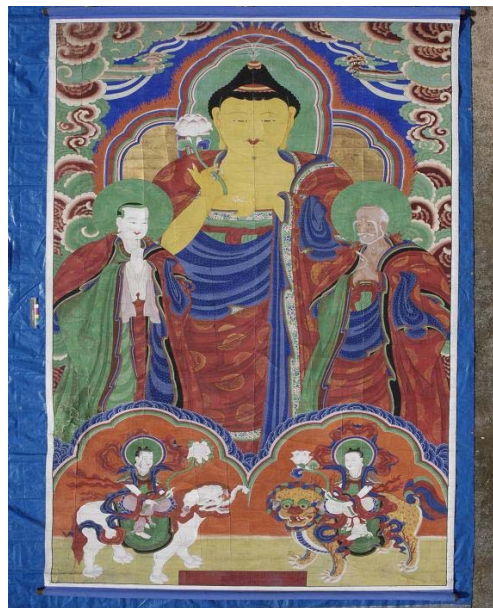
<참고13> <산치대탑답문>, 산치 제1탑문 배면 (도판출처:불교이야기)



<참고14> <八相圖>, 도솔래의상, 통도사 성보박물관



<참고15> <八相圖>, 도술래의상, 1887, 견본 채색, 182×164cm, 경국사(서울)



<참고16>大虛體訓, <봉은사 괘불>, 1886년, 94.5×686cm, 봉은사소장(서울)



<참고17><道岬寺所藏童子像>, 보물제1143호, 높이1.8m, 앞은높이 1.1m, 영암 도갑사



<참고18>코끼리를 탄 보현보살 (도판출처:佛菩薩圖說)



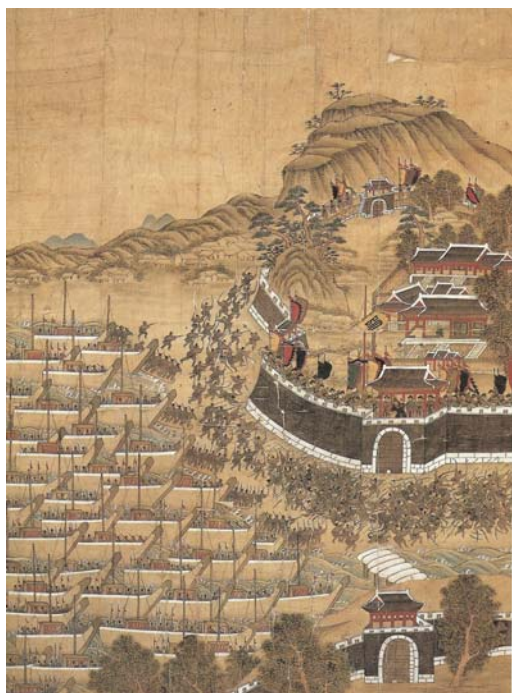
<참고19> 삼실총 벽화부분, 5세기, (도판출처:한시숙의 새 그림속의 새)



<참고20> 안악1호분 <수렵도>부분, 4세기말에서 5세기초, (도판출처:고구려고분벽화)



<참고21> 艾啓蒙, <十駿犬圖冊>부분, 1745년, 지본채색, 북경고궁박물원



〈참고22〉변박,〈鎭節圖〉, 보물제391,
1760년, 96×145cm, 육군박물관소장



〈참고23〉변박,〈東萊府鎭節圖〉, 보물제392,
1760년, 96×145cm, 육군박물관소장

A Study on Paintings of Hunting in the Second Half of Joseon Period

Lee Sang-kook

Department of Cultural Assets
Graduate School, Gyeongju University

Directed by Professor Chong Pyong-Mo

Paintings depicting hunting (*horyeopdo*) scenes produced in the second half of the Joseon period generally consist of either a group of mounted, ornately-clad nobles on a hunt, hunted animals or the offering of captured animals to the king. Such paintings, usually produced in the form of folding screens, feature mounted hunters clad in the attire of the barbarians.

In this study, the period in which the term *horyeopdo* (hunting painting) began to be used is defined on the basis of historical records and records of paintings. In the twelfth year of the reign of King Sunjo (1812), a painting depicting a hunt was presented as the title of a poem in a civil service examination, while a poem on this same theme was recorded in a posthumous manuscript of Ye Dae-gi (1845-1918), suggesting that such paintings were popular from the end of the 19th century to the early 20th century.

Paintings of hunts were referred to by various names (*chullyeopdo*, *hoeryeopdo*, *daeryeopdo*, and *yeopgido*). Of these, it was found that the name used for folding-screen-type paintings of hunting, i.e., *horyeopdo*, has continued to be used since the early 19th century.

Also, according to most research conducted on folk paintings, the painting of hunts began with the painting titled "A Hunt on Cheonsan Mountain", which was produced by King Gongminwang (31st king of Goryeo, 1351-1374). However, this view is thought to be incorrect, primarily because the costumes worn by the hunters in the painting appear to be of the type worn by nobles of the Qing dynasty, yet King Gongminwang ruled during the period when Mongolian influence prevailed in China. As such, the painting of "A Hunt on Cheonsan Mountain" is thought to have been influenced more

by paintings produced during the Qing period.

It is particularly noteworthy, in terms of painting style, that the paintings of hunts reflect Kim Hong-do's style to a considerable extent. Certain records state that Kim Hong-do travelled to Yeongyeong as a military officer in June 1789, while Jo Jae-sam's *Miscellaneous Records of Songnam* assert that Kim Hong-do was the first artist to produce paintings of hunt scenes (horyeopdo). Among the paintings which reflect Kim Hong-do's painting style are the 8-fold screen held by the Samsung Museum of Art (Leeum), the 8-fold screen held by the National Folk Museum of Korea, the 8-fold screen held by the museum of Kyonggi University, and the 12-fold screen held by the museum of Keimyung University.

As paintings depicting hunting scenes began to be produced as folk paintings, they served as auspicious symbols intended to ward off evil spirits and the like. In some of these paintings, the king, on his hunting tour, rides an elephant instead of a horse, symbolizing his pre-eminence in the world. The emergence of a giraffe also symbolizes the king's rising status in the world, while the appearance of the mythical unicorn-lion serves as another symbol aimed at repulsing evil spirits and so forth.

It is believed that such paintings, when they first began flowing into Goryeo from Qing China, were put on display in government offices or military facilities, and that later, as folk paintings, they were produced as decorative household works and as auspicious omens, as well as for symbols intended for the driving away of demons and evil spirits, etc.

Keywords: horyeopdo (painting depicting a hunt); Painting of "A Hunt on Cheonsan Mountain"; Painting of Hunting Tour; Jin Geo-jung; Yu Gwan-do; King Sejo's "Painting of a Hunt"; Gyeong; Painting of an Autumnal Hunt; Jang Yak-jing; Painting of a Magnolia; Nang Se-nyeong; Geumeok; Jeongyu; tiger; elephant with six ivories; giraffe; mythical unicorn-lion; repelling evil spirits; auspicious omen; Kim Hong-do's painting style

