

원대(元代)의 왕역(王繹) · 예찬(倪瓚) 합작 〈양죽서소상(楊竹西小像)〉 연구

장준구

이천시립월전미술관 학예연구실장

국/문/초/록

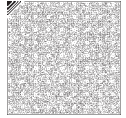
〈양죽서소상〉은 1363년이라는 분명한 연대를 지닌 원대의 희소한 초상화라는 점에서 유의미하다. 또 최초의 초상화 이론인 『사상비결(寫像秘訣)』의 저자이자 중요한 초상화가인 왕역(王繹)의 유일한 현존 작이라는 점, 대표적인 산수화가인 예찬(倪瓚)과의 합작이라는 점, 그리고 산수인물화 형식 초상화의 이른 사례라는 점에서도 주목된다. 그림의 주인공은 본래 원대의 고관대작 양우로 알려져 있었으나, 이는 명대 이일화(李日華)의 오인에서 비롯된 것이다. 실제 피사인물은 송강지역의 은거 문인으로 강남의 문인 사회에서 명망이 높았던 양경이다.

〈양죽서소상〉은 소식(蘇軾)과 같은 은자의 도상으로 묘사되었는데, 이는 은거 문인 양경을 표현하는데 있어 적절한 선택이었다. 또 예찬이 그린 바위와 소나무는 군자, 문인이라는 전통적 상징성과 맞물려 작품의 의미를 강화시켜 주었다. 양식적으로는 백묘법을 사용하였다는 점에서 동시기의 여타 초상화들과 차별화된다. 그러나 안면 표현의 경우 채색이 배제되었음에도 오히려 뛰어난 사실성을 보여준다. 반면 신체의 표현에 있어서는 단아하고 절제된 서예적인 선묘를 구사함으로써 작품의 격조를 높이고자 하였다.

〈양죽서소상〉은 기능이라는 측면에서 보았을 때, 제의적 성격이 강한 여타 초상화들과 달리 감상적 성격이 강하다. 피사인물 자신과 친구들의 열람, 감상 목적으로 제작된 것으로 서로간의 교류적인 측면에서도 의미가 컸다. 그러나 여기에는 단순한 감상의 차원을 넘어서서 피사인물 자신과 친구들의 심회를 담고자 하는 의도가 컸다.

주제어 양죽서소상, 양경, 왕역, 예찬, 사상비결

투고일자 : 2014. 03. 28 | 심사일자 : 2014. 04. 14 | 게재확정일자 : 2014. 05. 09



머리말

원대의 회화는 현재까지 많은 연구 성과가 누적되어 있지만, 대부분 조맹부(趙孟頫 1254~1322)와 원사대가(元四大家)를 중심으로 한 산수화에 초점이 맞추어져 왔으며, 상대적으로 다른 분야의 연구는 상당히 미진한 편이다. 이는 초상화에서 더욱 두드러지는데, 실제로 일본에 전해지는 고승의 진영을 제외하면 현재까지 초상화를 독자적으로 다룬 연구는 거의 찾아보기 어렵다.⁰¹ 이는 원대의 초상화 실물과 자료의 부족 등에 기인하는 것이다.

〈양죽서소상〉은 원대의 희소한 초상화라는 점에서 뿐만 아니라, 1363년이라는 분명한 연대를 지니고 있는 기년명(紀年銘) 회화로서 중요한 의의를 지니고 있다. 또 최초의 초상화론인 『사상비결(寫像秘訣)』의 저자로 원대의 중요한 초상화가인 왕역(王穉)의 유일한 현존 작이라는 점, 또 원사대가 중 한 명인 예찬(倪瓚 1301~1374)과의 합작이라는 점에서도 주목된다. 뿐만 아니라, 17세기에 크게 유행하는 산수인물화(山水人物畫) 형식 초상화의 이른 사례라는 점에서도 의미가 크다.

〈양죽서소상〉에 대한 미술사적 고찰은 이루어지지 않았지만, 불분명했던 작품의 피사인물(被寫人物, sitter) '양죽서(楊竹西)'의 정체(正體)가 서방달(徐邦達)과 손향군(孫向群)에 의해 밝혀짐으로써 본격적 분석을 위한 발판이 마련되었다.⁰² 이를 토대로 본고에서는 먼저 작품의 주인공 양죽서가 어떠한 인물인가를 구체적으로 되짚어볼 것이다. 이후 동시기 그림들과의 비교를 통해 〈양죽서소상〉이 어떠한 특징적인 표현방식을 지니고 있는지 확인할 것이다. 마지막으로 이 작품이 당시의 사회적 맥락 속에서 어떠한 기능을 하였는지 살펴보고자 한다.

〈양죽서소상〉의 피사인물

〈양죽서소상〉(그림 1)은 소나무와 바위가 있는 들판에 서있는 양죽서라는 인물의 모습이 담겨진 그림이다. 그는 머리에 동과건을, 몸에는 학창의를 입고 손에는 죽장(竹杖)을 들고 있다. 한 인물의 모습을 그려낸 초상화임에 분명하지만 마치 산수인물화와 같은 구성을 보여준다.

〈양죽서소상〉은 '양죽서 고사의 초상, 엄릉의 왕역이 그리고, 구오의 예찬이 소나무와 바위를 그렸다'라는 화면 좌측 상단에 있는 예찬의 발문을 통해 피사인물이 양죽서라는 점, 왕역이 초상을 그리고 예찬이 배경의 산수를 그렸다는 점, 계묘년인 1363년에 제작되었다는 점 등을 알 수 있다.⁰³ 또 작품에는 정원우(鄭元祐 1292~1364), 소대년(蘇大年 1296~1364), 양유정(楊維禎 1296~1370), 마완(馬琬 ?~1378), 장우(張雨 1283~1350), 왕봉(王逢 1319~1388), 모의(茅毅), 고순(高淳), 정혜(靜慧) 등 당시 명사들의 찬문 9편이 이어져 있다. 이 밖에 항원변(項元汴 1525~1590), 오원혜(伍元蕙 1824~1865), 하봉석(賀逢錫) 등의 수장인(收藏印) 총 48개가 찍혀져 있어 복잡다단한 현재로의 유전과정을 보여준다.

주지하다시피 예찬은 갈필과 절대준의 깔끔한 화풍으로 유명한 화가이며, 왕역은 원후반기 강남지역의 저명한 초상 화가로 최초의 초상화 이론인 『사상비결』을 저술한 인물이다. 반면 작품의 주인공인 양죽서라는 인물의 정체는 명확하지 않다. 그렇다면 원말을 풍미했던 산수화가 예찬과 강남지역의 걸출한 초상화가 왕역이 힘을 모아 그린 〈양죽서소상〉의 주인공은 어떠한 인물일까? 이 장에서는 손향군의 선행연구를 토대로 작품의 피사인물 양죽서가 어떠한 인물이었는지 구체적으로 되짚어 보고자 한다.

양죽서는 최근까지도 양우(楊瑀 1285~1361)라는 인물

01 일본에 전래된 원대의 고승진영에 대해서는 다음을 참조. 井手誠之輔, 1986, 「萬歲寺の以亨得謙像」, 『佛教藝術』 166, 毎日新聞社, pp.50~64; 井手誠之輔, 1989, 「中峰明本自贊像をめぐって」, 『美術研究』 343, 東京國立文化財研, pp.19~36; 井手誠之輔, 2005, 「頂相たおける像主の表象」, 『佛教藝術』 282, 毎日新聞社, pp.13~33.

02 徐邦達, 1981, 『中國繪畫史圖錄』 上, 上海: 上海人民美術出版社, p.433; 孫向群, 2001, 「竹西草堂主人考」, 『收藏家』 8, 北京市文物局, pp.41~43.

03 楊竹西高士像, 嚴陵王穉寫, 吳倪瓚補作松石, 癸卯二月.

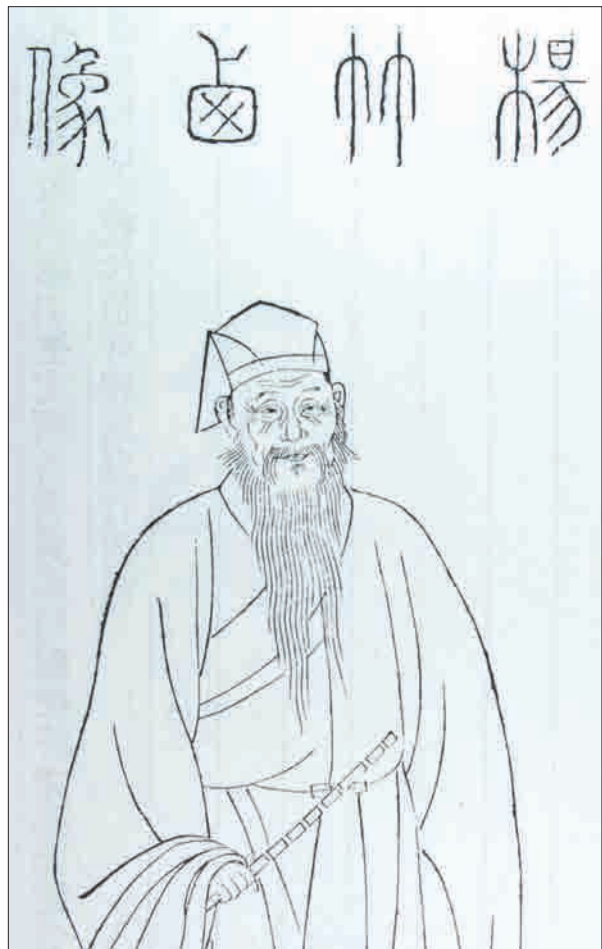


【그림 1】王繹·倪瓚, 〈楊竹西小像〉, 1363년, 종이에 수묵, 27.7×86.8cm, 北京故宮博物院

로 오인되어 왔다. 이는 이일화(李日華 1565~1635)의 『육연재필기(六研齋筆記)』, 『송강부지(松江府志)』 등의 후대 기록에서 죽서(竹西)라는 인물로 양우를 지칭하고 있었기 때문이다. 그래서 청 후기 고원(顧沅 1799~1851)이 편찬한 『고성현상전략(古聖賢像傳略)』에 수록되어 있는 양우의 초상(그림 2)의 경우에도 〈양죽서소상〉의 이미지를 그대로 옮겨오는 오류를 범했다.

양우는 현재 항주인 전당(錢唐)지역 출신으로 건덕로총관(建德路總管)을 역임하였던 인물이다. 그는 규장각의 책임자로 활동한 바 있고, 전서(篆書)에도 능하였다고 전해진다. 『원사(元史)』에 양우의 전기(傳記)가 따로 실려 있진 않지만, 『원사』의 「탈탈전(脫脫傳)」에는 양우에 대한 신상이 기재되어 있다. 이에 따르면 양우는 잠저(潛邸)의 일을 맡아 보다가 규장각 광성국 부사가 되었으며, 이후 황제의 신임을 통해 궁중 출입의 권한을 얻었고, 황제가 매사를 그와 의논할 정도였다고 한다.⁰⁴

이밖에 『신원사(新元史)』, 『송강부지』 그리고 양유정의 『동유자집(東維子集)』 등에도 대동소이한 내용이 실려 있는데, 다만 말년에 송강의 학사(鶴沙)라는 지역에 은거하였다는 내용이 추가로 기재되어 있다. 문헌기록을 통해 양우가



【그림 2】〈楊瑀肖像〉, 『古聖賢像傳略』, 1830년

04 孫向群, 앞의 논문 p.41.



황제의 신임을 받았던 한족(漢族)출신의 고관대작이었다는 점이 확인된다. 실제로 그의 호인 ‘산거도인(山居道人)’은 황제가 하사한 ‘산거(山居)’라는 어구를 바탕으로 한 것으로 알려져 있다.⁰⁵

〈양죽서소상〉의 피사인물이 양우가 아니라는 점은 우선 양우의 사망 시점과 작품의 제작시점, 찬문 내용 등을 통해 드러난다. 제발과 찬문을 살펴보면, 예찬의 제발은 1363년에, 가장 연대가 빠른 정원우의 찬문은 1362년에 쓰여진 것이다. 그런데, 이 시점은 양우가 세상을 떠난 1361년으로부터 1~2년이 경과한 때이다. 보통 죽은 이의 초상화에 제발이나 찬문을 남길 경우, 죽은 사람의 초상화라는 의미의 ‘유상(遺像)’ 혹은 그에 상응하는 단어가 흔히 사용되지만, 〈양죽서소상〉의 제발이나 찬문에서는 이러한 언급을 전혀 찾아볼 수 없다. 이는 작품의 피사인물이 양우가 아니라는 점을 시사해준다.⁰⁶

사실 죽서라는 호를 사용하였던 인물은 원말 송강지역의 은거 문인 양겸(楊謙 1283~?)이었다. 양겸에 관한 자료는 매우 희소하다. 청대(清代) 만사동(萬斯同)의 『송계충의록(宋季忠義錄)』에는 “양겸의 별호는 죽서로, 학문 연마에 힘쓰고

출사하지 않았다”라는 짧은 내용이 기록되어 있다.⁰⁷ 이 기사는 양겸과 직접 교류하였던 양유정과 패경(貝瓊 1314~1379)의 글을 재수록 한 것이다. 양유정과 패경은 양겸의 호가 죽서이며, 그가 관직에 나아가지 않고, 초야에 묻혀 학문에 전념하는 인물이라는 점을 명확히 밝히고 있다.

사실 〈양죽서소상〉의 주인공이 양우로 오인되었던 것은 명대의 이일화로부터 비롯된 것이다. 이일화의 『육연재필기』를 살펴보면 그는 장악(張渥 ?~약1356)이 양죽서의 주거를 그린 〈죽서초당도(竹西草堂圖)〉(그림 3)를 통해 양죽서에 대해 인식하였던 것으로 보이는데 죽서거사를 양우로, 그린 이를 조옹(趙雍 1289~?)으로 착오를 일으켰다.⁰⁸ 〈죽서초당도〉의 좌측 상단에는 다름 아닌 양우의 제시가 남겨져 있는데, 이 때문에 이일화가 〈죽서초당도〉와 〈양죽서소상〉의 주인공을 양우로 착각한 것으로 보인다.⁰⁹

또한 이일화가 〈죽서초당도〉의 제작자를 장악이 아닌 조옹으로 인식한 것은 〈죽서초당도〉와 함께 장황되어있는 조옹의 〈묵죽도(墨竹圖)〉(그림 4) 때문이었던 것 같다. 청대의 미술 주장가이자 감식가였던 고사기(高士奇 1645~1704)도 〈죽서초당도〉에 직접 찬문을 적었는데, 이일화의 영향을



【 그림 3 】張握, 〈竹西草堂圖〉, 종이에 수묵, 1355년, 27.4×81.2cm, 遼寧省博物館

05 위의 논문, p.42.

06 위와 같음.

07 위의 논문, p.42에서 재인용.

08 위의 논문, p.43; 〈죽서초당도〉에 대한 자세한 사항은 David Ake Sensabaugh, 2009, “Fashioning Identities in Yuan-Dynasty Painting: Images of the Men of Culture” *Ars Orientalis*, 37, pp.120~122; 최여훈, 2013, 「明代 中期 別號圖 研究」, 서울대학교 고고미술사학과 석사학위논문, pp.31~40 참조.

09 양우의 제시는 다음과 같다. “집 동쪽 옥 주렴 소소히 나부끼네, 주인은 호를 죽서옹이라 한다. 양주몽 품평은 접어두고, 두루마리 속 구름 사이에 한 자 적어보는 것이 나으리라(翠玉蕭簾在屋東, 主人號作竹西翁, 品題莫說揚州夢, 好寫雲間入卷中).”

받았던 듯 그 역시 양죽서를 양우로, <죽서초당도>의 제작자를 조옹으로 파악한 채 찬문을 썼다.¹⁰ 이러한 정황을 살펴보면 <양죽서소상>의 주인공이 양우로 오인된 것은 이일화 이후의 일임을 짐작할 수 있다.

그렇다면 양겸은 구체적으로 어떠한 인물일까? 앞서 살펴본 것처럼 자료가 매우 한정적이기 때문에, 양겸의 실체를 파악하는 데에는 한계가 있다. 이러한 상황에서 양겸에 대해 가장 자세히 기술하고 있는 텍스트는 작품에 딸린 찬문이라고 볼 수 있다. 물론 찬문의 특성상 피사인물을 부풀려 칭찬하는 경우가 많긴 하지만, 그것이 완전히 현실과 동떨어진 내용들은 아니므로, 양겸이 어떠한 인물이었는가를 어느 정도 유추하게 해준다. 정원우가 <양죽서소상>에 쓴 찬문의 일부를 살펴보자.

세 줄기의 물이 동쪽으로 흐르고, 아홉 개의 봉우리가 우뚝하다.
여기에 깊이 은거한 이가 바로 양후이다.
양후의 삶을 보면, 제주와 소질이 모두 아름다웠다.
능히 사방에 가르침을 전할 수 있고, 시례에 밝았다.
수양을 행하니, 문사의 재주가 변치 않았다.
스스로를 죽서지라 부르고, 갈천민을 따르고자 했다.
사람들이 말하기를 풀의 한량이라 하는데, 그의 출처진퇴

에는 막힘이 없었다.
이처럼 가난함을 근심하지 않고, 부귀에 얽매이지 않았다.
이미 공의 빼어남에 모자람 없고, 또한 더함도 없다.
강해라 불리는 곳에서 스스로 농사지를 땅을 찾는다.
그리고 높아지는 아름다운 이름을 자랑하지 않는다.¹¹

정원우는 양겸의 재능이 매우 뛰어나고, 사리에 밝다고 언급하며 갈천민(葛天民)과 같은 은자의 모습을 따르고자 한다고 적고 있다. 또 세속에 얽매이지 않고 은거하였음을 강조하며 존경심을 드러내고 있다. 이 외에 다른 이들이 쓴 찬문도 내용 자체는 정원우의 그것과 대동소이하다.

<양죽서소상>과 <죽서초당도>에 있는 찬문들은 양겸이 당시 강남지역의 문인사회에서 영향력 있던 인물이었음을 느끼게 해준다. 찬문의 작성자인 양유정, 정원우, 소대년, 마완 등이 모두 원 후반기의 대표적인 명사들이라는 점도 의미심장하다. 또 <죽서초당도>에 남겨져있는 양우의 찬문을 통해서 보았을 때, 명대 이후 이일화, 고사기 등에 의해 양겸으로 오인되었던 양우 역시 양겸과 교류하고 있었던 점도 확인되어 흥미롭다. 또한 앞서 살펴본 <묵죽도> <그림 4>는 조맹부의 아들로 당시 명성이 높았던 조옹이 양겸을 위하여 그린 것이므로 주목된다.¹² 한편 명대 하량준(何良俊 1506~1573)은 『사우재총설(四友齋叢說)』에서 양겸을 송강의 재력가가

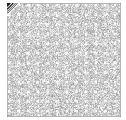


【그림 4】趙雍, <墨竹圖>, 종이에 수묵, 14세기, 27.4×125cm, 遼寧省博物館

10 위와 같음.

11 三流之水東流 九峰之支高浮 篤生隱人 是爲楊侯 楊侯之生 才質具美 能濟之以方來之講學 兼本之以夙聞之詩禮 此所以行修 而文辭豐而醇 及自號竹西子 欲追從乎葛天民 人謂其草玄之暇齋 而不滯于其出處進退 此所以不戚戚于賤貧 不汲汲于富貴 既無慚于次公之穎脫 亦無添于大年之秀發 此所以江海之名 而賦求躬耕 夸匪溢美.

12 장우의 문집에는 조옹이 그리고, 장우가 찬시를 적은 <죽서도(竹西圖)>라는 작품에 대해서도 언급되어있다. 陳高華, 2004, 『元代畫家史料匯編』, 杭州: 杭州出版社, p.276; 조옹에 대한 자세한 사항은 Jerome Silbergeld, 1985, "In Praise of Government: Chao Yung's Painting Noble Steeds, and Late Yuan Politics", *Artibus Asiae* 45, pp.159~202; 高木森, 1994, 「趙雍-水晶宮裡佳公子: 談趙雍院體畫的本質兼論父子傳承的問題」, 『故宮文物』, 145, 國立故宮博物院, pp.72~91 참조.



운데 한 명으로 언급하고 있어, 그가 재부(財富)까지 갖추었던 인물이었음을 짐작케 한다.¹³

종합해보면 〈양죽서소상〉의 주인공 양겸은 송강지역의 존경받던 은거 문인으로 당시 강남지역의 문인들과 광범위하게 교류하던 인물이었음을 알 수 있다. 초상화가 왕역이 재력이 양겸을 위하여 초상을 그린 것은 의뢰와 수탁에 의한 것일 가능성이 높아 보이지만,¹⁴ 예찬이 배경의 산수를 그리고, 발문까지 썼던 사실은 시사하는 바가 크다. 매우 결백한 인품의 소유자로 알려진 예찬이 양겸을 위한 그림에 소나무와 바위를 그려 넣었다는 점은 양겸과 예찬의 관계, 그리고 더 나아가서 양겸이 어떠한 인물이었는지 까지도 간접적으로 말해준다.¹⁵ 예찬과 같은 화가로 하여금 초상화의 배경을 그리도록 한 것은 양겸 자신의 인격, 교양을 높은 수준으로 끌어올리는 의미와 효과가 있었을 것이다. 다소 후대의 사례이긴 하지만 “양자강 이남에서 예찬의 그림을 가지고 있는지 아닌지에 따라서 청속(淸俗)을 판별할 수 있다”는 심주(沈周, 1427~1509)의 언급은 이러한 면을 단적으로 보여준다.¹⁶

〈양죽서소상〉의 표현방식

1. 〈양죽서소상〉의 도상(圖像)

〈양죽서소상〉은 일반적인 제의용 초상화와 달리 산수 속에 배치된 초상화로 산수인물화와 도상적, 양식적으로 공유하는 부분이 많다. 또 초상화로는 드물게 세로 27.7cm, 가로

86.8cm의 작은 사이즈라는 점도 주목된다. 화면 속 인물의 크기도 15~16cm 정도에 불과하며, 얼굴은 2~3cm 정도밖에 되지 않을 정도로 작다. 흔히 1m를 훌쩍 넘기는 제의용 초상화와는 사이즈에서부터 큰 차이를 보여준다. 이는 그림 자체의 용도 차이에서 기인하는 것이다. 뒤에 상세히 살펴볼 것지만 〈양죽서소상〉은 ‘제의’를 목적으로 하는 초상화들과 달리, 감상화의 성격을 지니고 있는 특수한 초상화의 범주에 포함된다.

원대 유민중(劉敏中 1243~1316)의 『중암집(中庵集)』에 따르면 “왕황화(왕정균)가 두루마리에 그 아버지 동해(東海)가 야복을 입고 있는 모습을 그렸는데, 암석이 있고 샘이 흐르는 키 큰 소나무 아래에 앉아있는데, 그 운치가 빼어나다 (王黃華以橫幅畫其父東海道中野服坐長松下巖石流泉韻致殊絕)”라는 내용이 있다.¹⁷ 왕정균(王庭筠 1151~1202)은 〈유죽고차도(幽竹枯槎圖)〉와 같은 묵죽화와 산수화를 주로 그린 문인화가였으므로 정밀한 제작 프로세스(process)를 요구하는 초상화에서 그가 부친 동해, 즉 왕준고(王遵古 ?~1197)의 모습을 얼마나 사실적으로 그렸을지는 미지수이나 어쨌든 원대 이전에 이미 산수인물화 형식 초상화의 선례가 존재했음이 확인된다.¹⁸

사실 산수인물화 형식의 초상화는 훨씬 후대인 17세기에 증경(曾鯨 1565~1647)을 필두로 한 파신파(波臣派)에 의해 크게 유행하는 방식으로, 원대에는 일반적이지 않았다. 원대에 명성이 높았던 도사(道士) 오전절(吳全節 1269~1346)의 모습을 14장면에 걸쳐 그려낸 〈오전절소상(吳全節小像)〉의 경우 〈양죽서소상〉과 동일한 범주에서 살펴볼 수 있는 작

13 David Ake Sensabaugh, 앞의 논문, p.120에서 재인용.

14 데이비드 센서바우(David Sensabaugh)는 〈죽서초당도〉에 찬문을 쓰기도 한 도종의(陶宗儀 ?~1369)가 자신의 『철경록(鐵耕錄)』에 왕역의 『사상비결』을 수록한 점, 왕역을 ‘망년우(忘年友)’로 지칭한 점 등을 근거로, 그가 〈양죽서소상〉을 그리는 데에 있어서 양겸에게 왕역을 추천하였을 가능성을 제시하였다. 또 양겸이 자신의 팔순을 기념하기 위하여 〈양죽서소상〉을 제작하였을 것으로 추정했다. 위의 논문, p.123.

15 예찬에 대한 자세한 사항은 James Cahill, 1978, *Hills beyond a River: Chinese Painting of the Yuan Dynasty, 1279-1368*, New York: Weatherhill, pp.114~120; 盛東濤, 2006, 『中國名畫家全集·倪瓚』, 石家莊: 河北教育出版社 참조.

16 張光賓, 1975, 『元四大家』, 臺北: 臺北故宮博物院, p.33.

17 華國強, 2000, 『中國美術圖典·肖像畫』, 廣州: 嶺南美術出版社, pp.17~18에서 재인용.

18 왕정균에 대해서는 鄧喬彬, 2006, 『宋代繪畫研究』, 開封: 河南大學出版社, pp.534~535 참조.



【그림 5】傳 陳芝田, 〈吳全節小像〉부분, 金紙에 채색 14세기, 전체 51.4×834.8cm, Museum of Fine Arts, Boston



【그림 6】필자미상, 〈中峰明本像〉, 14세기, 비단에 채색, 京都 慈照院

품이다.¹⁹ 오전절이 절벽에 서서 구름을 바라보는 장면(그림 5)이나, 북경 교외 언덕에 오른 모습을 담은 장면 등은 산수를 배경으로 한 초상화라는 점에서 〈양죽서소상〉과 상통한다. 또 원대에는 〈중봉명본상(中峰明本像)〉(그림 6)의 예처럼 전통적 방식과 다른 산수배경 속에 앉아있는 고승의 초상도 제작된 바 있다. 이는 기존의 초상화에 인물화의 전통과 함께 문인 혹은 탈속(脫俗)의 상징물이라고 할 수 있는 고목, 대나무, 바위 등의 자연 경물과 산수 등의 요소를 결합시킨 것이다.²⁰ 이러한 면에서 〈양죽서소상〉도 산수를 배경으로 한 초상화가 점차 등장하던 당시의 추세를 수용한 것이라 볼 수 있다.

다만 〈양죽서소상〉의 경우에는 처음 제작 당시에는 산수가 그려져 있지 않았던 것으로 생각된다. 작품에 있는 최초의 찬문인 정원우의 글이 1362년에 쓰여진 반면, 배경의 산수를 그린 예찬이 남긴 작품 좌측 상단의 제발은 1363년에 쓰여졌기 때문이다. 아마도 정원우가 찬문을 쓸 당시에는 예찬의 그림이나 제발은 없고, 왕역이 그린 양경의 초상만 있었던 것 같다. 최초에는 작품 자체가 배경이 없는 초상화를 의도하였을 가능성도 제시해 볼 수 있을 것이다. 그러나 전체 화면과 인물의 비율, 왕역이 그린 초상과 예찬이 그린 산수의 짜임새 있는 구도 등은 비록 배경의 산수가 나중에 그려졌지만, 이를 처음부터 염두에 두고 제작되었으리라는 점을 시사해준다.

왕역은 자신의 초상화론인 『사상비결』에서 “상대방이 큰 소리로 떠들고 대화하는 중에 그의 본성과 진짜 성격이 드러나게 마련이니 이를 조용히 관찰하고 마음 속 깊이 기억하여야 한다. 눈을 감아도 그 사람이 익숙해진 후에 붓을 들면 붓끝에서 저절로 그 대상의 면모가 표출되기 마련이다…… 근래의 화공들은 융통성이 없어 사람이 마치 인형처럼 엄숙하게 앉아있어야만 모습을 그려내기 때문에 진정한 모습을 담지 못한다”고 하여 자신의 ‘전신(傳神)’에 대한 견해를 피력

19 朱存理(1444~1513)의 『珊瑚木難』에 따르면 본래 〈오전절초상〉은 총 17개의 장면을 담고 있었던 것으로 기재되어있다. 현재는 14장면만 남아있기 때문에 후대에 3장면이 누락된 것으로 보인다. 〈오전절초상〉에 대한 자세한 사항은 Stephen Little, 2000, *Taoism and Arts of China*, Chicago: Art Institute of Chicago, pp.221~223 참조; 〈오전절초상〉을 14세기의 원작이 아니라, 17세기의 모사본으로 추정하는 견해도 있다. Birgitta Augustin, 2010, “The Daoist Image: Portrait of the Immortal”, *The World of Kubilai Khan: the Chinese Art in the Yuan Dynasty*, New York: The Metropolitan Museum of Art, p.146.

20 산수를 배경으로 한 고승진영에 대해서는 Helmut Brinker, 1973·1974, “Ch’an Portraits in a Landscape”, *Archives of Asian Art* 27, pp.8~25 참조.



하였는데, 이는 소식(蘇軾 1037~1101)의 초상화론을 계승한 것으로 생각된다.²¹ 다음은 소식의 「전신기(傳神記)」의 일부이다.

정신을 그려내는 것과 형상을 그려내는 것은 다를 바가 없다. 누군가의 참모습을 그리고자 한다면 마땅히 사람들 속에 숨어 은밀히 살펴야 한다. 그런데 의관을 갖추고 있어서 무엇인가를 응시하고 앉아 있게 하여, 스스로를 자제하도록 한다면, 어찌 그 참모습을 다시 볼 수 있겠는가.²²

물론 표현 자체에는 차이가 있지만, '전신'에 대한 소식과 왕역의 태도는 크게 다르지 않다. 아마도 왕역이 이러한 소식의 '전신론'을 계승하였던 것으로 보이며, 이를 작품으로 구체화시켰던 것 같다.²³ 확실히 피사인물 양점의 얼굴은 일반적인 제의용 초상화와 달리 딱딱하거나 경직되어 있지 않으며 은은한 미소까지 띠우고 있다. 더군다나 산수인물화와 유사한 초상화의 형식 자체가 이미 왕역 자신의 이론과 잘 결부되는 부분이라고 볼 수 있다.

머리에는 동파건을 쓰고, 몸에는 학창의를 입고, 손에 죽장을 든 양점의 모습(그림 7)은 조맹부의 〈소식상(蘇軾像)〉(그림 8)에서도 발견된다. 다음은 소식의 사(詞) 「정풍파(定風波)」이다.

숲을 지나며 나뭇잎 때리는 비바람소리 듣지 마라.

노래를 흥얼대며 천천히 간들 어떠하리.

죽장에 갇힌이 말보다 경쾌한데

무엇이 두려우라



【그림 7】〈그림 1〉의 부분

한평생의 비바람에도 도롱이 하나로 버티리라.²⁴ (밑줄은 필자)

조맹부의 〈소식상〉은 이러한 소식의 은자적인 모습을 시각화한 것으로 왕역도 은거 문인 양점의 모습을 소동파 혹은 그와 유사한 은사, 고사의 이미지로 재현하였다.²⁵ 양점의 좌우에 배치된 소나무와 바위는 '군자, 은자, 문인' 등과 비유되는 전통적 상징물로 그 의미를 강화하는데 기여하고 있다.²⁶ 리차드 비노그라드(Richard Vinograd)가 지적했듯이 단순히 외모를 사실적으로 표현함으로써 피사인물을 표현하는데

21 潘運告, 2002, 『元代書畫論』, 長沙: 湖南美術出版社, p.260; 그러나 실제 왕역이 「사상비결」에 서술한 내용들은 얼굴의 묘사법, 의복이나 기물을 묘사하는 데 필수적인 채색의 혼합법 등 대부분 제의적 용도를 위한 정형화된 초상화의 제작방법이다. 이 내용들은 근래까지도 초상화 공방의 지침으로 활용되고 있다. 따라서 왕역 역시 제의 용의 초상화를 많이 그렸을 것으로 추정된다. Jan Stuart, 2001, *Worshipping the Ancestors: Chinese Commemorative Portraits*, Washington DC: Freer Gallery of Art, p. 81. 왕역의 경우에도 초기에는 제의용의 초상화를 제작하는 무명의 화가로 살았으나, 점차 초상화가로서의 명성이 높아지면서 감상적 성격의 문인 초상화를 제작하게 되었던 것으로 생각된다.

22 潘運告, 2002, 『宋人畫評』, 長沙: 湖南美術出版社, p.223.

23 소식의 화론에 대해서는 Susan Bush, 1971, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih to Tung Chi-ch'ang*, Cambridge: Harvard University Press, pp.29~43.

24 上疆村民, 諸葛憶兵 注, 2006, 『宋詞三百首』, 石家莊: 河北人民出版社, pp.104~105.

25 조맹부의 〈소식상〉에 대해서는 김울림, 2004, 「翁方綱의 金石考證學과 蘇東坡像」 『미술사논단』 18, 한국미술연구소, pp.95~97 참조.

26 소나무와 바위의 상징성에 대해서는 다음을 참조. 정형민, 1993, 「中國 古木圖의 象徵性과 樣式變遷」 『미술사학연구』 198, 한국미술사학회, pp.59~89; Patricia Bjaaland Welch, 2008, *Chinese Art: A Guide to Motifs and Visual Imagery*, Hong Kong: Tuttle Publishing, 2008, pp.36~37, p.64.



【그림 8】趙孟頫,〈蘇軾像〉,1301년,종이에수묵,27.2×10.8cm,臺北故宮博物院



【그림 9】盛懋,〈松石圖〉, 종이에 수묵채색, 1359년, 77.4×27.2cm, 北京故宮博物院

그치지 않고 이렇게 소나무, 바위 등의 상징물을 이용하여 인물의 정체성을 나타내는 방법은 송대 문인화의 발전으로 인한 미의식의 변화가 초상화에 영향을 준 결과로 등장한 것이라 볼 수 있다.²⁷

한편 예찬이 그린 바위, 소나무의 의미와 관련하여 동시기의 직업화가 성무(盛懋 1305~?)의 〈송석도(松石圖)〉

〈그림 9〉를 살펴볼 필요가 있다.²⁸ 작품 위에는 “1359년 음력 8월 22일 무당의 성무가 우정(祐禎)의 장수를 위해 그리다(至正己亥仲秋廿二日, 武當盛懋子昭作此圖爲祐禎壽)”라는 제발이 있다. 성무가 장수를 기원하기 위한 제재로 바위와 소나무를 선택하였음을 알 수 있다. 즉 늦어도 원 후반기에는 소나무와 바위가 장수의 상징으로 여겨졌음을 알 수 있

27 Richard Vinograd, 1993, *Boundaries of the Self: Chinese Portraits, 1600-1900*, Cambridge: Cambridge University Press, p.23.

28 성무에 대해서는 James Cahill, 앞의 책, pp.50~68; 王振德, 1998, 「盛懋」, 『中國歷代畫家大觀: 宋元』, 上海: 上海人民美術出版社, pp.629~656 참조.



다. 이러한 동시기 사례를 통해서 볼 때 〈양죽서소상〉에 예찬이 그린 소나무와 바위에도 축수적 의미가 중첩되어있을 가능성이 있다.

2. 〈양죽서소상〉의 양식(樣式)

왕역은 동시기의 다른 초상화에서는 볼 수 없는 차별화된 안면 표현법을 보여주고 있어 주목된다. 〈양죽서소상〉의 얼굴(그림 10)은 채색 없이 백묘법으로 그려졌다. 진감여(陳鑑如)의 〈이제현초상(李齊賢肖像)〉(1319)이나 〈고봉원묘상(高峰原妙像)〉, 〈원세조상(元世祖像)〉, 〈원세조후상(元世祖后像)〉 등 원대의 여타 채색 초상화들과는 근본적인 제작기법에서부터 차이를 보여준다. 제임스 케힐(James Cahill), 리차드 비노그라드의 경우처럼 〈양죽서소상〉을 사실성이 감소된 초상화로 평가하는 견해도 있지만, 채색이 없음에도 오히려 사실성은 증가하였다고 생각된다.²⁹



【그림 10】〈그림 1〉의 부분



【그림 11】傳 趙雍, 〈高峯圓妙像〉 부분, 비단에 채색, 14세기, 전체 114.7.2×46.7cm, Museum of Fine Arts, Boston



【그림 12】〈元世祖像〉부분, 비단에 채색, 元, 전체 59.4×47cm, 臺北故宮博物院

〈고봉원묘상〉(그림 11)의 경우 피사인물 얼굴의 이목구비를 그려낸 윤곽선의 표현이 확연하다. 또 〈이제현초상〉, 〈원세조상〉(그림 12), 〈원세조후상〉의 경우에도 이목구비의 윤곽선이 부드러워져 훨씬 덜 도드라져 보이긴 하지만 오

29 제임스 케힐과 리차드 비노그라드의 견해에 대해서는 제임스 캐힐 외, 정형민 역, 1999, 『중국회화사 삼천년』, 학고재, p.154; Richard Vinograd, 앞의 책, p.23 참조.

히려 다소 평면화된 느낌을 강하게 준다.³⁰ 반면 〈양죽서소상〉의 경우 백묘만으로 그렸음에도 불구하고, 이목구비를 그려낸 윤곽선 부위에 여러 차례 붓질을 가하였기 때문에 그 흔적이 크게 드러나 있지 않다. 이로 인해 채색을 사용하지 않았음에도 오히려 입체감이 뚜렷하다. 불과 이마의 경우에도 주름을 묘사함으로써 얼굴의 요철(凹凸)이 비교적 효과적으로 표현되었다.

또 여타 다른 초상화들의 표현이 좌우 대칭적인 반면 〈양죽서소상〉은 다른 형태, 크기의 눈과 눈썹 등을 비롯한 얼굴 표현 전반에서 좌우를 대칭시키고자 하는 의지가 보이지 않는다. 또한 원대까지의 초상화에서 정면상이 아닌 7분면의 좌측면상 혹은 우측면상으로 제작할 때 양쪽 귀가 보이는 경우는 거의 찾아볼 수 없는데, 〈양죽서소상〉의 경우 오른쪽 귀가 표현되어 있다는 점도 주목된다. 이는 보다 박진감 넘치게 피사인물을 묘사하고자 한 왕역의 노력의 결과였던 것 같다. 비록 이 작품 외에 왕역의 다른 초상화는 남아있지 않지만 기타 다른 작품들과의 비교를 통해서 볼 때 왕역이 이 시기 초상화의 사실성을 한 단계 끌어올렸다고 생각된다.

반면 〈양죽서소상〉의 신체 표현은 얼굴의 사실적 표현과는 사뭇 대조적이다. 물론 동아시아 초상화에 있어서 얼굴의 사실적 표현과 신체의 관념적 표현의 이질적 공존은 오랜 전통이지만 〈양죽서소상〉의 경우 그러한 부분이 더욱 부각되었다. 특히 왕역은 이공린(李公麟 1049~1106), 조맹부 계열의 백묘법 전통을 계승하였는데, 이는 조맹부의 〈소식상〉, 장악의 〈구가도(九歌圖)〉, 위구정(衛九鼎)의 〈낙신도(洛神圖)〉(그림 13) 등에서 보이듯 원대 문인들이 선호하였던 인물화 양식이었다.³¹

특히 가장 관련이 깊은 것은 도상적으로도 관련성이 큰 조맹부의 〈소식상〉(그림 8)이다. 이 그림은 현존하는 가장 오래된 소식의 초상으로 이공린을 계승한 것으로 추정된



【그림 13】衛九鼎, 〈洛神圖〉부분, 14세기, 종이에 수묵, 전체 90.8×31.8cm, 臺北故宮博物院

다.³² 장악이나 위구정 등이 고개지(顧愷之 약346~407)와 오도자(吳道子 683~759이후)의 전통이 융합된 역동적이면서도 탄력적이고, 율동감 있는 선묘로 인물의 의습을 그려낸 데 반해, 왕역은 조맹부를 계승하여 비수(肥瘦)의 차이가 거의 없는 서예적이면서 다소 투박한 선묘를 사용하여, 지극히 절제된 표현을 하였다. 왕역에게 있어서 이러한 절제되고 단아한 필선의 문인적 인물화 양식은 은거 문인 양겸의 모습을 나타내는 데 있어서 가장 효과적인 선택이었을 것이다.

한편 예찬은 왕역이 그린 양겸의 초상에 어울리게 자신

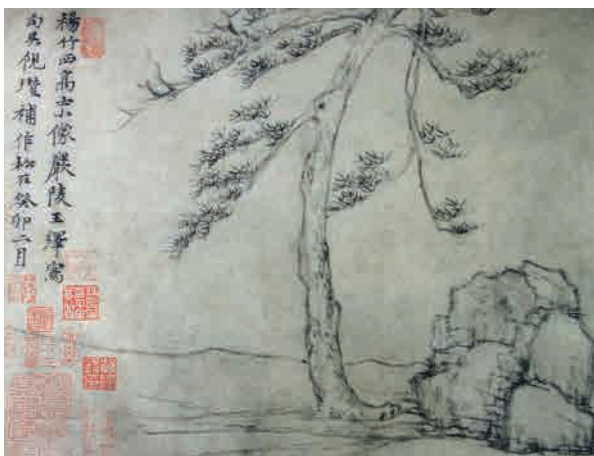
30 〈고봉원묘상〉, 〈이제현상〉, 〈원세조상〉, 〈원세조후상〉에 대해서는 각각 다음을 참조, Wu Tung, 1997, *Tales from Land of Dragon: 1000 Years of Chinese Painting*, Boston: Boston Museum of Fine Arts, p.214; 국립중앙박물관, 2008, 『조선시대 초상화』 2, 그래픽네트, pp.256~258; 單國強, 앞의 책, pp.54~55.

31 원대의 백묘 인물화에 대해서는 高木森, 1995, 『用筆近龍眠: 論元朝文人畫家的人物、鞍馬』, 『故宮文物』 154, 國立故宮博物院, pp.80~93 참조.

32 김울림, 앞의 논문, pp.95~97.



【그림 14】倪瓚, 〈容膝齋圖〉, 1372년, 종이에 수묵, 74.7×35.5cm, 臺北故宮博物院



【그림 15】〈그림 1〉의 부분

의 〈용슬재도(容膝齋圖)〉(그림 14)에서 사용된 것과 같은 특유의 양식인 절대준과 갈필을 이용하여 소나무와 바위(그림 15)를 정갈하게 그려냈다. 초상의 배경을 예찬이 담당하였다는 사실은 피사인물이 당시 강남 문인 사회에서 존경받던 양겸이라는 점, 그 초상이 문인 인물화 양식인 백묘법으로 묘사되었다는 점을 통해서 보았을 때 가장 적절했던 것 같다. 사실 초상화의 경우 피사인물이 생존해 있는 경우 최종 결과물인 작품에 영향을 주는 것은 불가피한 일이라 볼 수 있는데,³³ 〈양죽서소상〉의 표현상의 특징들 역시 양겸의 선호도가 반영된 결과일 가능성이 있다.

원 후반기의 회화에 있어서 '사의성(寫意性)'과 '서화동원론(書畫同源論)'은 문인들이 예술적으로 지향하던 중요한 부분이었다. 이 때문에 왕역도 얼굴의 묘사에서조차 채색을 배제하였고, 신체의 표현에 있어서는 문인적이라고 할 만한 이공린, 조맹부 스타일의 백묘법을 구사하여 그림을 완성하였던 것이다.³⁴ 다만 초상화의 경우 '진신사조(傳神寫照)'라는 초상화의 기본적인 목표와 항상 피사인물의 핏진성이 가장 핵심인 초상화 자체의 속성 때문에 얼굴에 있어서 만큼은 사실성을 추구한 것이다. 이러한 면에서 〈양죽서소상〉은 당시 문인들에게 선호되었을 문인 초상화의 대표적인 사례로 볼 수 있으리라 생각된다.

〈양죽서소상〉의 성격

〈양죽서소상〉의 도상과 양식이 비단 우연이 아니라, 상당부분 은거 문인 양겸의 모습을 효과적으로 표현하기 위한 적절한 선택이었을 가능성이 높았음을 살펴보았다. 그렇다면 〈양죽서소상〉을 제작한 궁극적인 목적은 무엇이었으며, 또 당시의 사회적 맥락 속에서 어떻게 기능하였던 것일까.

33 Joan Honby, 2000, "Chinese Ancestral Portraits: Some Late Ming and Ming Style Ancestral Paintings in Scandinavian Museums", *Bulletin of Far Eastern Antiquities*, 70, p.184.

34 원대 문인화의 성격과 표현에 대해서는 Wen C. Fong, 1992, *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy 8th-14th Century*, New York: The Metropolitan Museum of Art, pp.431~497 참조.



【그림 16】Nicholas Hilliard, 〈Walter Hilliard〉, 1585년, 종이에 수채, 4.8x3.8cm, National Portrait Gallery of Art, London

〈양죽서소상〉이 제의용이 아닌 감상용 그림이라는 점은 앞서 언급한 바 있다. 이는 두루마리라는 〈양죽서소상〉의 장황 형태에서부터 잘 드러난다. 소규모, 작은 두루마리 형식의 초상화는 감상자의 규모가 제한되므로 관람자가 은밀하게 보기에 적합한 형태였다.³⁵ 작은 두루마리 그림은 큰 두루마리와 달리 혼자서도 펴볼 수 있으므로 책을 읽는 것과 유사한 태도를 갖게 한다. 이러한 면에서 두루마리는 시각예술에 있어서 ‘사적(私的)’인 매체의 극단적인 형식이라고 볼 수 있다.

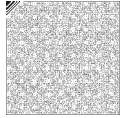
1차적으로 〈양죽서소상〉은 양겸 자신이 문인의 전범인 소식과 같은 은자의 모습으로 재현된 스스로의 모습을 때때

로 감상하기 위한 목적의 그림이었을 것이다. 서양 초상화의 경우 동아시아의 초상화에 비해 감상적인 성격이 보다 일반적이었다.³⁶ 특히 미니어처(miniature) 초상은 피사인물과 작품의 소유주, 감상자 사이의 사적인 측면이 극대화된 형태로 니콜라스 힐리어드(Nicholas Hilliard 1574~1619)의 〈월터 힐리어드(Walter Hilliard)〉(1585)(그림 16)와 같은 작품은 대표적인 예라고 볼 수 있다.³⁷ 즉 〈양죽서소상〉의 경우 어느 정도 서양 초상화의 성격에 가까워진 셈이다.

그러나 〈양죽서소상〉은 비단 양겸 개인의 감상물 만은 아니었다. 이는 작품에 남아있는 양겸과 교유하던 인물들의 찬문 9편이 말해준다. 문인화가 미술의 하나의 형식일 뿐 만 아니라 사회적 교유의 한 형태라는 점에서 〈양죽서소상〉은 비록 초상화가인 왕역이 그린 그림이지만, 문인화의 영역에 포함시킬 수 있는 작품이라 생각된다.³⁸ 즉 〈양죽서소상〉은 단순히 양겸의 모습을 담았다는 점에서 뿐 만 아니라, 당시 강남지역 문인들의 상호교류와 네트워크를 시각화한 집성체라는 점에서도 중요하다.

〈예찬초상(倪瓚肖像)〉(그림 17) 역시 이와 유사한 성격을 지니고 있는 작품으로서 주목된다. 〈예찬초상〉은 〈양죽서소상〉과 달리 산수를 배경으로 하고 있진 않지만, 초상화로서는 작은 세로 28.2cm, 가로 60.9cm의 사이즈나 일상 속의 모습을 포착한 화면이라는 점에서 통한다. 다만 그 장소를 실내로 옮겨왔을 뿐이다. 또한 묘사에 있어서도 채색이 되긴 했지만, 제한적으로 사용하여 필선이 그대로 드러나 백묘화에 근접해 있다. 또 예찬 초상 뒤편 병풍에 예찬 양식의 산수화가 그려져 있다는 점도 주목된다.³⁹ 〈양죽서소상〉에 찬문을 썼던 장우는 〈예찬초상〉에도 다음과 같은 찬문을 남겼다.⁴⁰

35 두루마리 형식 회화의 일반적인 특징에 대해서는 Jerome Silbergeld, 1997, *Chinese Painting Style: Media, Methods, and Principles of Form*, Seattle and London: University of Washington Press, pp.12~13 참조.
 36 동아시아 초상화와 서양 초상화에 대한 비교는 조인수, 2006, 「한국·중국·일본의 초상화」 『미술로 본 동아시아의 문화교류』, 서경, pp.202~205 참조.
 37 Shearer West, 2004, *Portraiture*, Oxford: Oxford University Press, pp.59~60.
 38 Craig Clunas, 1997, *Art in China*, Oxford: Oxford University Press, p.149.
 39 제임스 케일은 예찬의 초상과 시종, 기타 경물은 다른 화가가 그렸겠지만, 병풍 위의 산수화는 예찬이 직접 그렸을 것이라고 추정했다. James Cahill, 앞의 책, pp.116~117.
 40 장우에 대해서는 肖燕翼, 2005, 「張雨生卒年考: 兼談三件元人作品的辨偽」 『古書畫史論鑑定文集』, 北京: 紫禁城出版社, pp.225~237 참조.



【그림 17】 필자미상, 〈倪瓚肖像〉 부분, 종이에 채색, 14세기, 전체 28.2×60.9cm, 臺北故宮博物院

강남에서 태어난 그는 운림(雲林)이라 한다.
 그의 눈은 하얗고, 푸르며, 음성은 금옥(金玉)과 같다.
 열흘 동안 물결을, 닷새 동안 바위를 그린다. 이것이 그가 세
 세히 살펴보는 방식이다.
 세 걸음 걷고 뒤를 돌아보고, 다섯 걸음 걷고 앉는 등 시간을
 보낸다.

 무례한 사람이 수건을 사용하지 않고 손을 닦는다면 그는 더
 이상 그 사람과 말을 섞지 않을 것이다.

 그는 세상을 깔보는 것 같지만, 사실 그는 현명하다.
 그는 마힐(摩詰)을 따르고자 하며, 해악(海嶽)과 친구가 되고
 자 한다.
 그의 삶은 즐기는 것이며, 유머로 가득 차 있다.

 나는 그가 금마문(金馬門)의 동방삭(東方朔)보다 현명하다
 고 생각한다.⁴¹

장우의 글은 예찬의 외모와 음성 등의 외형적 특성부터
 그의 그림, 기벽, 결벽성, 취향 등을 망라하고 있으며, 마지막
 에는 신선 동방삭보다 더욱 현명한 인물로 예찬을 평가하고
 있다. 〈양죽서소상〉의 찬문 가운데 전정(錢鼎)도 양겸을 ‘그
 신선과 같은 면모가 유해섭 같다(其仙趣若劉海蟾)’고 하여
 신선 유해섭에 비유하고 있다. 이렇듯 은거의 삶을 찬양하는
 한편 자신을, 혹은 친구의 모습을 신선에 비유하는 것은 비
 단 양겸이나, 예찬에 국한된 것은 아니었다.

원 말 강남지역의 대표적 산곡작가 교길(喬吉 1280~1345)
 도 양겸, 예찬과 마찬가지로 관직에 나아가지 않고 초야에
 문혀 문학과 풍류에 심취했던 인물이다.⁴² 그의 산곡 「녹요편
 (綠幺遍)」과 「절계령(折桂令)」을 살펴보자.

장원을 차지하지도, 명현전에 들지도 못했지만 언제든 술로
 성인이요, 어디서든 시로 선승, 안개 노을 속 장원이요, 강호
 의 취한 신선, 웃으며 얘기하면 한림학사, 아쉬워 머무르며
 음풍농월로 40년⁴³

41 Wen C. Fong and James C. Y. Watt, 1996, *Possessing the Past: Treasures from the National Palace Museum of Art, Taipei*, New York: The Metropolitan Museum of Art, pp.312~313.

42 교길에 대해서는 윤수영, 1986, 「喬吉의 散曲 研究」, 『中國文學研究』 4, 강원대학교 인문과학연구소, pp.101~127 참조.

43 河炘心, 2004, 「散曲을 통해 본 元代 文人의 자화상」, 『中國語文論集』 26, 중국어문학연구회, p.581에서 재인용.

화양건에 학창의 입고 훨훨, 쇠피리로 구름 불고, 죽장으로 하늘 떠받치네. 기이한 버들, 요염한 꽃, 상서로운 기린, 봉황 벗 삼고, 술의 성인이요, 시의 선승, 응시 않는 강호의 장원, 세속 미련 없는 풍월 신선, 군데군데 빠진 글이나 읽고, 먹 묻혀 붓 휘두르면 그 향 산천에 가득⁴⁴

관직에 나아가지 못한 것에 대한 아쉬움, 스스로에 대한 위안이 엿보이긴 하지만 교길은 스스로를 '강호의 취한 신선', '깃털 도포 입고 대 지팡이 짚고 기린 봉황과 벗하는 신선'으로 노래하였다. <양죽서소상>에 찬문을 남긴 인물 가운데 한 명인 양유정 역시 신선이나仙境(仙境)을 묘사한 유선시(遊仙詩)를 많이 지었다.⁴⁵ 이처럼 은거를 지향하고, 자신들 스스로를 신선에 빗대는 모습은 원 말기 강남 문인들에게 있어서 하나의 행동 양식이었던 것 같다.

사실 원말 당시 소주, 항주, 송강 등의 강남지역은 이민족인 몽고족의 지배라는 어려움 뿐만 아니라, 주원장(朱元璋 1328~1398), 장사성(張士誠 1321~1367), 진우량(陳友諒 1316~1363) 등 군벌의 쟁패의 중심지로, 1350년대와 1360년대에 걸쳐 지극히 불안정한 상황에 있었다.⁴⁶ 이러한 어지러운 상황에서 당시 이 지역 문인들의 심리적 갈등이 컸으리라는 점은 짐작하기 어렵지 않다. 이러한 때에 <양죽서소상>이나 <예찬초상>은 피사인물 자신과 친구들의 심정을 표현하고, 기탁하는 하나의 상징물이었을 것이다.

비록 초상화는 아니지만 장악이 양겸의 주거를 그린 산수화인 <죽서초당도> <그림 3>도 본질적으로는 양겸의 고결한 모습을 간접적으로 드러내주는 초상화적 산수화로 볼 수 있다. 이러한 면에서 <양죽서소상>, <예찬초상>, <죽서초당도>는 본질적으로 동일한 성격을 지니고 있는 작품들이라고 볼 수 있다.

맺음말

지금까지 원말의 희소한 초상화로써 단편적으로만 언급되어 왔던 <양죽서소상>에 대해서 피사인물이 누구인지, 어떠한 도상적, 양식적 특징을 지니고 있는지, 또 당시 사회적 맥락 속에서 어떻게 기능하였는지 등을 살펴보았다.

<양죽서소상>의 피사인물은 본래 원대의 고관대작 양우로 알려져 있었으나, 이는 후대 이일화의 착오에서 비롯된 것으로, 사실 그 정체는 송강지역의 은거 문인인 양겸이다. 양겸은 당시 강남 문인 네트워크의 명망이 높았던 핵심 인물 가운데 한 명이었다.

<양죽서소상>은 소식과 같은 은자의 도상을 차용하여 묘사되었는데, 이는 은거 문인 양겸을 표현하는데 있어 적절한 선택이었다. 또 예찬이 그린 배정의 바위와 소나무는 군자, 문인이라는 전통적 상징성 그리고, 화가의 명성과 맞물려 작품의 의미를 더욱 강화시켜 주었다.

<양죽서소상>은 백묘법을 이용하였다는 점에서 양식적으로 동시기의 초상화들과 차별화된다. 그러나 채색을 배제하였음에도 안면에서는 오히려 뛰어난 사실성을 엿볼 수 있다. 반면 신체의 표현에 있어서는 단아하고 절제된 이공린, 조맹부 스타일의 백묘법을 구사함으로써 작품의 격조를 높이고자 했다.

마지막으로 <양죽서소상>의 성격에 대해서 살펴보았는데, 제의적 성격의 초상화들과 달리 감상적 성격이 강하다는 점에 주목하였다. <양죽서소상>은 피사인물 자신과 친구들의 열람, 감상을 목적으로 제작된 것이었다. 그러나 이는 단순한 감상이라기보다는 피사인물 자신과 친구들의 심회를 담고자 하는 의도가 컸다.

44 위의 논문, p.582에서 재인용.

45 양유정의 유선시에 대해서는 김지영, 2008, 『楊維禎 詩 연구』 『중국학보』 58, 한국중국학회, pp.117~119 참조.

46 원말 주원장과 장사성, 진우량의 쟁패 과정에 대해서는 전영진, 1996, 『朱元璋과 張士誠의 爭覇』 『中國史研究』 1, 중국사학회, pp.1~30; 전영진, 1996, 『朱元璋과 陳友諒의 爭패과정』 『慶北史學』 19, 경북사학회, pp.369~384 참조.



참고문헌

- 국립중앙박물관, 2008, 『조선시대 초상화』 2, 그라픽네트
- 김울림, 2004, 「翁方綱의 金石考證學과 蘇東坡像」 『미술사논단』 18, 한국미술연구소
- 김지영, 2008, 「楊維禎 詩 연구」 『중국학보』 58, 한국중국학회
- 윤수영, 1986, 「喬吉의 散曲 研究」 『中國文學研究』 4, 강원대학교 인문과학연구소
- 전영진, 1996, 「朱元璋과 張士誠의 爭霸」 『中國史研究』 1, 중국사학회
- 전영진, 1996, 「朱元璋과 陳友諒의 쟁패과정」 『慶北史學』 19, 경북사학회
- 정형민, 1993, 「中國 古木圖의 象徵성과 樣式變遷」 『미술사학연구』 198, 한국미술사학회
- 제임스 캐힐 외, 정형민 역, 1999, 『중국회화사 삼천년』, 학고재
- 조인수, 2006, 「한국·중국·일본의 초상화」 『미술로 본 동아시아의 문화교류』, 서경
- 최여훈, 2013, 「明代 中期 別號圖 研究」, 서울대학교 고고미술사학과 석사학위논문
- 河炘心, 2004, 「散曲을 통해 본 元代 文인의 자화상」 『中國語文論集』 26, 중국어문학연구회
- 高木森, 1995, 「用筆近龍眠: 論元朝文人畫家의 人物, 鞍馬」 『故宮文物』 154, 國立故宮博物院
- 高木森, 1994, 「趙雍-水晶宮裡佳公子: 談趙雍院體畫의 本質兼論父子傳承의 問題」 『故宮文物』 145, 國立故宮博物院
- 單國強, 2000, 『中國美術圖典: 肖像畫』, 廣州: 嶺南美術出版社
- 鄧喬彬, 2006, 『宋代繪畫研究』, 開封: 河南大學出版社
- 潘運告, 2002, 『元代書畫論』, 長沙: 湖南美術出版社
- 潘運告, 2002, 『宋人畫評』, 長沙: 湖南美術出版社
- 徐邦達, 1981, 『中國繪畫史圖錄』 上, 上海: 上海人民美術出版社
- 上疆村民, 諸葛憶兵 注, 2006, 『宋詞三百首』, 石家莊: 河北人民出版社
- 盛東濤, 2006, 『中國名畫家全集: 倪瓚』, 石家莊: 河北教育出版社
- 孫向群, 2001, 「竹西草堂主人考」 『收藏家』 8, 北京市文物局
- 王振德, 1998, 「盛懋」 『中國歷代畫家大觀: 宋元』, 上海: 上海人民美術出版社
- 張光賓, 1975, 『元四大家』, 臺北: 臺北故宮博物院
- 陳高華, 2004, 『元代畫家史料匯編』, 杭州: 杭州出版社
- 肖燕翼, 2005, 「張雨生卒年考: 兼談三件元人作品的辨偽」 『古書畫史論鑑定文集』, 北京: 紫禁城出版社
- 井手誠之輔, 2005, 「頂相たおける像主の表象」 『佛教藝術』 282, 毎日新聞社
- 井手誠之輔, 1989, 「中峰明本自贊像をめぐって」 『美術研究』 343, 東京國立文化財研
- 井手誠之輔, 1986, 「萬歲寺の以亨得謙像」 『佛教藝術』 166, 毎日新聞社
- Birgitta Augustin, 2010, "The Daoist Image: Portrait of the Immortal", *The World of Kubilai Khan: the Chinese Art in the Yuan Dynasty*, New York: The Metropolitan Museum of Art
- Brinker, Helmut. 1973 · 1974, "Ch'an Portraits in a Landscape", *Archives of Asian Art* 27
- Bush, Susan. 1971, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih to Tung Ch'i-ch'ang*. Cambridge: Harvard University Press
- Cahll, James. 1978, *Hills beyond a River: Chinese Painting of the Yuan Dynasty, 1279~1368*. New York: Weatherhill
- Clunas, Craig. 1997, *Art in China*. Oxford: Oxford University Press
- Fong, Wen C. 1992, *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy 8th-14th Century*. New York: The Metropolitan

Museum of Art

- Fong Wen C. and Watt, James C. Y. 1996, *Possessing the Past: Treasures from the National Palace Museum of Art, Taipei*. New York: The Metropolitan Museum of Art
- Honby, Joan. 2000, "Chinese Ancestral Portraits: Some Late Ming and Ming Style Ancestral Paintings in Scandinavian Museums", *Bulletin of Far Eastern Antiquities*. 70
- Little, Stephen. 2000, *Taoism and Arts of China*. Chicago: Art Institute of Chicago
- Sensabaugh, David Ake. 2009, "Fashioning Identities in Yuan–Dynasty Painting: Images of the Men of Culture," *Ars Orientalis*. 37
- Silbergeld, Jerome. 1997, *Chinese Painting Style: Media, Methods, and Principles of Form*. Seattle and London: University of Washington Press
- Silbergeld, Jerome. 1985, "In Praise of Government: Chao Yung's Painting Noble Steeds, and Late Yuan Politics", *Artibus Asiae* 45
- Stuart, Jan. 2001, *Worshiping the Ancestors: Chinese Commemorative Portraits*. Washington DC: Freer Gallery of Art
- Tung, Wu. 1997, *Tales from Land of Dragon: 1000 Years of Chinese Painting*. Boston: Boston Museum of Fine Arts
- Vinograd, Richard. 1993, *Boundaries of the Self: Chinese Portraits, 1600–1900*. Cambridge: Cambridge University Press
- West, Shearer. 2004, *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press
- Welch, Patricia Bjaaland. 2008, *Chinese Art: A Guide to Motifs and Visual Imagery*. Hong Kong: Tuttle Publishing



A Study of Portrait of Yang Zhuxi housed in the Palace Museum in Beijing

Chang June-gu

Chief Curator, Woljeon Museum of Art Icheon

Abstract

The *Portrait of Yang Zhuxi*(楊竹西小像) at the Palace Museum in Beijing holds important significance as one of the rare portraits from Yuan Period and as a painting with a definite year of creation in 1363. It is also noteworthy in that it is the only remaining work of Wang Yi(王穉), who was one of the critical portrait painters during the second half of Yuan Period and the author of *Xiexiang Mijue*(寫像秘訣), the first book on the portrait theories, that it was created in conjunction with Ni Zan(倪瓚), one of the utmost landscape painters of the times, and that it was an early case of landscape and figure painting-format portraits.

The figure in *Portrait of Yang Zhuxi* was originally known as Yang Wu(楊瑀), a high official during Yuan Period, but it was a misunderstanding on the part of Li Rihua(李日華), a literary figure from Ming Dynasty. The actual model was Yang Qian(楊謙), a reclusive literary figure in the Songjiang(松江) region. Yang Qian is estimated as one of the central figures with a high reputation in the literary community of Jiangnan those days.

Portrait of Yang Zhuxi was depicted by borrowing the icon of such hermits as Su Shih(蘇軾), which seems like a proper choice to express Yang Zhuxi, a reclusive literary figure. Furthermore, the rocks and pine trees described by Ni Zan reinforced the significance of the portrait through their traditional symbolism of man of virtue and man of letters, respectively. *Portrait of Yang Zhuxi* used the Baimiao Manner(白描法), thus being differentiated from other portraits from the same period. Even though there is no coloring in the painting, it boasts more excellent realism than colored portraits. It expressed the body with the graceful and controlled Li Gonglin(李公麟) and Zhao Mengfu(趙孟頫) style Baimiao Manner, raising its dignity further.

In terms of functions, *Portrait of Yang Zhuxi* is strongly characterized by the appreciative function unlike other portraits focused on the ceremonial function. Being created to be viewed and appreciated by the model himself and his friends, the portrait was very significant to promote their friendship. However, there was a great intention to reflect the emotions of the model himself and his friends in the painting beyond the simple appreciation level.

Key Words *Portrait of Yang Zhuxi, Yang Qian, Wang Yi, Xiexiang Mijue, Ni Zan*