

項聖謨의 招隱山水圖

朴 恩 和

차 례

- | | |
|--------------------|------------|
| I. 序 言 | 3. <後招隱圖> |
| II. 項聖謨의 生涯 | 4. <且聽寒響圖> |
| III. 招隱山水의 意味 | 5. <巖棲思訪圖> |
| IV. 招隱의 表現과 畫風의 形成 | V. 結 語 |
| 1. <招隱圖> | |
| 2. <松濤散仙圖> | |

I. 序 言

項聖謨는 明清 交替期인 17세기 전반기에 활약한 화가로 山水를 비롯 花卉, 水石, 草蟲등에 모두 능했던 詩·書·畫의 재능을 겸비한 文人畫家였다. 그는 유명한 書畫 收藏家였던 項元汴의 손자로 태어나 董其昌, 陳繼儒, 李日華 등을 중심으로한 江南지역의 문인들과 두터운 교분을 나누고 出仕하지 않는 明末 文人의 전형적인 삶을 영위하면서 매우 개성있는 화풍을 이루어내었다. 그러나 여태까지 項聖謨의 繪畫에 대한 연구는 몇몇 작품의 단편적인 소개에 그치고 좀 더 많은 작품에 대한 체계적이고 심층적인 연구가 행해지지않아 그의 畫家로서의 역량과 독자적인 畫風은 제대로 평가되지 못하여왔다.

項聖謨의 독특한 山水畫風과 예술적 성취는 그가 20여년의 세월을 두고 제작한, 隱逸을 주제로한 여섯 폭의 긴 두루마리 그림인 招隱山水圖를 통해 가장 잘 나타난다. 이들 작품속에서 항은 魏晉南北朝時代 이래 중국회화의 전통적인 주제가 되어온 隱逸思想을 상상력이 풍부하고 세밀한 형식의 독특한 畫風으로 표현해 내었다. 이 글에서는 먼저 項聖謨의 예술적 생애를 간단히 정리해 보고 현존하는 다섯 폭의 招隱山水圖를 통해 그가 그림에 표현하고자했던 은일 사상의 의미와 더불어 독자적인 산수화풍의 형성과정과 특징, 그리고 明末 中國繪畫史에서 차지하는 화가로서의 그의 위치에 대하여 살펴 보고자 한다.

* 이 글은 본인의 학위논문인 *The World of Idealized Reclusion: Landscape Painting of Hsiang Sheng-mo (1597~1658)*, The University of Michigan, 1992 중의 일부분을 다시 정리한 것이다.

政治, 社會, 經濟, 文化 등 모든면에서 극심한 변화를 초래했던 明代末期는 중국회화사상 가장 다양한 화가 계층의 출현과 함께 여러가지 畫風과 繪畫理論이 대두된 시대이다. 따라서 명말의 회화를 좀더 깊이 이해하기 위해서는 먼저 각 개인 화가들의 생애와 작품에 대한 다각적이고도 심층적인 연구가 선행되어야한다. 여태까지 명말 文人畫家들에 대한 연구는 새로운 繪畫樣式과 南北宗論등의 繪畫理論을 내세우며 당시 화단을 주도해가던 동기창의 그늘에 가리워져왔던 것이 사실이다. 강남의 가까운 지역에 살면서 동기창과 특별히 깊은 교분을 나누었던 항성모 역시 동기창의 화풍을 따라던 문인화가로만 막연히 인식되어왔다.¹⁾ 그러나 현존하는 여러 작품들을 통해 본 項聖謨는 문인화가이면서도 직업화가보다 뛰어난 기량을 지니고 어떤 한가지 양식이나 화풍의 추종에서 벗어나 여러가지 다양한 前代의 화풍을 섭렵하고 자신의 표현 요구에 맞는 기법과 양식을 구사하면서 독자적인 화풍을 이루어 간 화가로 나타난다. 또한 項聖謨가 자신의 은일사상을 추구한다는 뚜렷한 목적의식을 가지고 제작한 招隱山水圖는 明末이라는 특수한 시대를 살았던 문인 예술가의 사상과 의식세계를 극명하게 보여준다는 점에서도 매우 중요한 가치를 지니고 있다 하겠다.

II. 項聖謨의 生涯

項聖謨²⁾는 1597년(明 萬曆 25年) 8월 18일 浙江省 嘉興府 秀水縣에서 태어나 1658년(淸 順治 15年) 사망할때까지 평생동안 官職에 나가지않고 詩·書·畫를 벗삼는 文人畫家로 일생을 보냈다. 項의 정확한 生年月日是 현존하는 여러 작품의 題跋들에 명시되어있지만 文集이나 行狀, 墓地銘등이 전하지않아 그밖의 生涯의 면면은 주로 그가 직접 그림에 쓴 題文이나 同時代人들이 쓴 跋文, 또는 가까이 지내던 文人들의 文集에 보이는 단편적인 기록을 통해 추측해 보는 수 밖에 없다.³⁾

項聖謨는 中國繪畫史에서 유명한 所藏家였던 項元汴(1525~1590)의 孫子로 널리 알려져있다. 項氏 家門은 明代 嘉興地方의 望族으로 成化年間(1465~1487) 이래 많은 官吏, 學者들을 배출한 집안이었고⁴⁾ 項元汴은 중국역사상 개인으로는 가장 많은 수의 書畫, 骨董을 모았던 收藏家였다.⁵⁾ 聖謨는 項元汴의 여섯째 아들 項德達(?~1610)의 맏아들이었으나 德達은 그가

1) James Cahill, *Fantastics and Eccentrics in Chinese Painting*(New York: The Asia Society Galleries, 1967), p. 19. *The Distant Mountains: Chinese Paintings of the Late Ming Dynasty, 1570~1644*(New York: Weatherhill, 1982), pp. 130~131.

2) 字는 孔彰, 號는 易庵, 胥山樵, 存存居士, 醉風人, 大西山人, 松濤散仙, 蓮塘居士, 煙波釣徒 등 여러가지가 있다.

3) 항의 文集 『朗雲堂集』은 기록으로만 전한다. 항의 간단한 傳記는 俞劍華, 『中國美術家人名大辭典』(上海: 人民美術出版社, 1981), p. 1124. L. Carrington Goodrich, Chao-ying Fang, *Dictionary of Ming Biography 1368~1644*(New York and London: Columbia University Press, 1976), vol. I, pp. 538~539 참조.

4) 鄭銀淑, 『項元汴之書畫收藏與藝術』(臺北: 文史哲出版社, 1984) pp. 9~37.

5) 項元汴의 生涯와 所藏에 대해서는 鄭銀淑, 上揭書와 陳祖范, 「項墨林家系及書畫收藏考」, 『朵雲』 20/1(1989) pp. 79~86 참조.

열살 남짓할때 세상을 떠났고 역시 文人畫家였던 셋째 伯父 項德新(?~1623)과 가장 가까이 지내었던듯하다.⁶⁾ 聖謨가 태어났을때 項元汴은 이미 故人이 되었지만 그의 아들, 조카들이 상속한 書畫들은 聖謨의 수중에도 상당수 들어가 現存하는 유명한 中國書畫 作品중에는 項元汴과 項聖謨의 所藏印이 같이 찍혀져있는 것을 여러개 찾아볼수있다.⁷⁾ 따라서 項聖謨는 자신의 所藏品들과 또 여러 친척들이 가지고 있던 書畫도 자주 감상할 기회를 가짐으로써 鑑識眼을 넓히고 畫家로서의 技倆을 닦는데 당시의 다른 화가들이 쉽게 가질수 없었던 좋은 조건을 타고났다고 하겠다.

이렇게 좋은 환경속에서 태어난 項聖謨는 아주 어려서부터 畫業에 뜻을 두었음이 그림에 적힌 題文을 통해 밝혀진다. 미국 보스톤 미술관에 있는 <松濤散仙圖>(도 2 a-k)의 題文에 의하면 項은 아버지가 살아계실때에는 科學공부를 하라고 명하여 낮에는 經典을 공부하고 밤이면 등불아래서 昆蟲, 草木, 翎毛, 花竹 등을 열심히 摹寫하고 古畫를 臨摹하여 스스로 그림 공부를 하였다고 한다.⁸⁾ 記錄으로만 남아있는 畫帖인 <倣古山水帖>에는 項이 임모한 唐·宋·元·明代의 여러 화가들이 망라되어 있어 그가 前代의 다양한 화풍을 섭렵하고 익혔음을 알수있다.⁹⁾ 또 項은 江南地方의 각지를 자주 旅行하면서 아름다운 경치를 유람하며 寫生하고 그곳에서 받은 인상을 그림으로 표현하기도 하였다.¹⁰⁾

이러한 그림수업을 통해 項은 30세 이전에 이미 화가로서의 뛰어난 역량을 나타내었다. 董其昌은 1625년에 項聖謨가 그린 畫帖인 <畫聖冊>에 쓴 跋文에서 그의 그림을 평하여 樹石, 屋宇, 花卉, 人物은 宋人和 血戰을 하는듯하며 山水는 元人의 氣韻을 겸하고 있고, 타고난 재주에 노력을 더하여 文人畫家和 職業畫家の 장점을 모두 겸비하였다고 칭찬 하고 項元汴이 이렇게 훌륭한 孫子를 둔 것은 그가 평생동안 書畫를 수집하고 아꼈던 데에 대한 보답이라고 하면서 項聖謨가 젊은 나이에 이룬 藝術的 造詣를 칭찬하고있다.¹¹⁾

項聖謨는 어려서부터 그의 祖父, 伯父들과 交遊하던 當代의 유명한 文人, 畫家, 收藏家들과 자연스럽게 접촉하여 交分을 쌓으면서 강남의 문인사회에서 활동하게된다. 項元汴이 蘇州의 文徵明(1470~1559) 집안의 文人畫家들이나 陳淳(1483~1544), 仇英(1494~1552?), 王穀祥(1501~1568), 彭年(1505~1566) 등과 밀접한 관계를 맺고있었다는 것은 이미 잘 알려진 사

6) 胡藝, 「畫史析疑二題」 『學林漫錄』(1985) pp. 207~209.

7) 鄭銀淑, 上揭書, pp. 96~204 참조.

8) 이 題文은 李鏞晉, 「項聖謨之招隱詩畫」 『香港中文大學中國文化研究所學報』 8卷 2期(1978, 11) pp. 539~540에 수록되어 있다.

9) 陸心源, 『穰梨館過眼錄』(1891) 卷 31, pp. 1~3, 龐元濟, 『虛齋名畫錄』(1909) 卷 13, pp. 19~21.

10) <剪越江秋圖>는 항이 1634년 富春江을 따라 여행하며 그린 작품이며 <閩游圖>는 1654년 福建省을 여행하고 제작한 것이다. 楊新, 「項聖謨」 『中國畫家叢書』(上海:人民美術出版社, 1982), pp. 18~22, pp. 30~32 참조. 이밖에도 항이 여행하는 곳마다 그곳의 풍물을 그렸다는 기록이 많이 남아있다. 李日華, 「項孔彰遊草題辭」 『恆致堂集』(臺北:國立中央博物館, 1971) 卷 17 pp. 1628~30.

11) "...樹石屋宇, 花卉人物, 皆與宋人血戰. 就中山水, 又兼元人氣韻. 雖其天骨自合, 要亦功力深至, 所謂士氣作家兼備. 項子京有此文孫, 不負好古鑑賞百年食報之勝事矣." 현존하지 않는 이 화첩은 汪何玉, 「汪氏珊瑚網名畫題跋」(1793), 卷 22, pp. 1297~1302에 기록되어 있다.

실이며 松江의 董其昌(1555~1636), 陳繼儒(1558~1639), 嘉興의 李日華(1563~1635), 收藏
 家人 가흥의 汪繼美, 無錫의 華夏등과도 교분이 매우 두터웠다.¹²⁾ 특히 項元汴보다 젊었던 董
 其昌, 陳繼儒, 李日華 등은 元汴의 아들들과 가까이 지내며 수많은 서화를 감상할 기회를 가
 짐으로써 그들의 畫家로서의, 鑒識家로서의 眼目을 넓혔으며 項元汴의 사망후에도 그들과 項
 氏 家門과의 親分은 그의 아들, 손자대에까지 이어졌다. 項聖謨와 當代의 文化界를 주도하던
 이들 先輩文人들과의 가까운 관계는 項의 作品에 쓰여진 이들의 跋文을 통해 쉽게 짐작할수
 있고 또 後日 先輩文人들과의 交分을 추억하며 1652년에 人物畫家인 張琦와 項이 같이 그린
 초상화인 <尙友圖>에서도 확인된다.¹³⁾ 項은 특히 같은 가흥 출신으로 그의 妻叔父가 된 李
 日華와 매우 가까웠으며 李의 아들 李肇亨(1592~?), 그리고 墨竹畫家로 유명했던 魯得智
 (1585~1660 이후)와 가장 절친하게 지내며 평생동안 지속된 友誼를 나누었다. 이들 세 同年
 輩의 친구들은 모두 관직에 나가지않고 은거하는 文人으로서 항상 詩·書·畫를 벗하고 학문
 과 예술을 논하며 살았고 이들의 그러한 삶의 태도와 분위기는 項聖謨의 詩畫에 그대로 반영
 되었다.

이렇듯 모든면에서 부족함이 없는 환경에서 전형적인 文人의 삶을 영위하던 項聖謨의 일생
 은 1645년 淸軍이 江南地方에 침입함으로써 커다란 변화를 격게된다. 明의 멸망전에 사망했
 던 그의 先輩文人들과 달리 項의 世代는 나라의 멸망과 異民族 國家 淸의 성립이라는 쓰라린
 경험을 피할수 없었다. 1645년 嘉興이 함락되기 직전 官職에 있던 그의 동생 項嘉謨가 자살
 하였고 項은 가족을 이끌고 남쪽으로 피난을 가게되며 피난지에서 母親이 타계하는등 개인적
 인 비극을 겪는다. 피난지에서 다시 嘉興으로 돌아온 뒤에는 家財道具들과 所藏品들이 풍지
 박산되고 消失되는 불운을 접하게된다. 이러한 상황이 항성모의 삶과 정신세계, 나아가 작품
 에도 영향을 준 것은 사실이었다. 1645년 이후 그는 글과 시를 통하여 나라를 잃은 비통한
 심경을 토로하였고 淸에 동조하지 않는 明의 遺民으로의 의식을 그림에 반영하기도 하였다.¹⁴⁾
 그러나 이러한 비극 뒤에도 項聖謨는 예술가로서의 삶을 지속해갔으며 그후 13년간이나 끝
 임없이 작품을 제작하여 많은 그림이 현재까지도 전하고 있다.¹⁵⁾

1645년 이후 항의 삶과 작품에 대하여 지금까지는 그가 매우 가난해져서 직업화가로 생
 활을 하였고 따라서 화풍도 변화하였다고 하는 견해가 지배적이었다.¹⁶⁾ 그러나 여러면으로

12) Ellen Johnston Laing, "Ch'iu Ying's Three Patrons," *Ming Studies*, 8(Spring, 1989), pp. 155~158.
 Kwan S. Wong, "Hsiang Yüan-pien and Suchou Artists," *Artists and Patrons*(Lawrence: University of
 Kansas, 1989), pp. 155~158 참조.

13) 현재 上海博物館 소장인 이 작품에 대해서는 Chu-ting Li and James Watts, eds. *The Chinese Scholar's
 Studio: Artistic Life in the Late Ming Period*(New York: The Aisa Society Galleries, 1987). catalogue
 no. 1 참조.

14) 1645년 이후 項은 淸의 年號를 쓰지않고 干支로만 年紀를 표시하였고, 1644년 北京함락 소식을 듣고 그린 자신의
 초상화는 산수배경을 붉은색으로 칠해 朱氏姓을 가졌던 明 皇室에 대한 충성을 상징하기도 하였다. 李鑄晉, 上揭
 論文, p. 547.

15) 현재 전세계에 전하는 그의 작품은 160 여점을 헤아린다.

보아 古書畫等 所藏품을 잃어버린이외에 생활이 곤란해 그림을 팔아 생활해야할만큼 그의 家計가 경제적으로 완전히 몰락한것은 아니었다.¹⁷⁾ 그리고 畫風上에서도 1645년 이후의 작품에서 내용이나 양식면에서 커다란 변화를 찾아 볼 수 없는데 이는 아래에서 살펴볼 다섯 폭의 招隱山水圖를 통해서도 확인된다.

III. 招隱山水의 意味

項聖謨는 1625년에서 1648년에 걸쳐 招隱을 주제로한 여섯 폭의 긴 두루마리로된 산수화를 제작했으며 그중 현존하는 다섯 작품은 그의 繪畫觀, 作畫態度, 그리고 독자적인 山水畫風을 잘 드러내는 대표작들이다.¹⁸⁾ 여섯 작품중 1644년 1월에 그려진 <三招隱圖>는 그림부분은 없어지고 題跋부분만이 전하며¹⁹⁾ 현존하는 다섯 작품은 <招隱圖>(1625~26), <松濤散仙圖>(1628~29), <後招隱圖>(1644 이전), <且聽寒響圖>(1647), <巖棲思訪圖>(1648)이다.

항은 이들중 세 작품의 제목에 招隱이란 隱逸思想을 나타내는 단어를 사용하였고 다른 세 제목들도 역시 모두 세상을 피하여 隱遁한다는 뜻을 포함하고있다. 散仙은 어디에도 얽매지않은 자유로운 神仙을 일컫고 巖棲는 산속에 거한다는 말로 역시 은일사상을 상징하고 있으며,²⁰⁾ 且聽寒響은 어떠한 상황에서도 自適하며 산다는 의미를 나타낸다. 따라서 먼저 招隱이란 특별한 題目이 지니는 뜻과 項이 이들 작품속에서 일관적으로 추구하고 표현하고자했던 隱逸의 意味를 밝혀보는 것이 필요하다.

“招隱”이란 말은 魏晉南北朝時代(A. D. 220~426)의 詩人 張華(232~300), 陸機(261~303), 左思(ca. 250~305)등에 의해 유행되고 나중에는 山水詩로 발전된 “招隱詩”란 詩의 장르명에서 유래한다.²¹⁾ 한가지 흥미있는 사실은 이 말이 漢代 淮南王 劉安(?~122 B. C.)때의 무명시인이 쓴 『楚辭』의 편명인 「招隱士」와 비슷하다는 점이다.²²⁾ 두 시의 제목에서 “招”字는 모두 「招魂」에서 처럼 “부른다”는 의미를 가지나 사실 이들 두 시는 전혀 다른 내용을 노래하고있다. 「招隱士」에서는 “왕손이여 돌아오시오, 산중에는 오래 머물 수 없습니다(王孫兮歸來, 山中兮不可以久留).”라는 마지막 귀절에서 보듯 산중의 隱者에게 맹수가 사는 힘

16) 李鏞晉, 上揭論文, p. 547.

17) 이는 1651년 項이 여행길에서 沈周의 眞作을 巨금을 주고 구입했다는 沈周 그림에 적힌 跋文에서도 확인된다. Richard Edwards *The Field of Stones: A Study of Art of Shen Chou(1427~1509)* (Washington, D. C.: Freer Gallery of Art), pl. 45/A 참조.

18) 이들 다섯 작품은 李鏞晉 교수가 項聖謨의 隱逸思想을 지닌 작품들로 처음 소개하였다. 李鏞晉, 上揭論文 참조.

19) 徐邦達, 『古書畫偽託考辨』(南京: 江蘇古籍出版社, 1984), 下卷, pp. 161~162.

20) 諸橋徹次, 『大漢和辭典』(東京: 大修館書店, 1955~1960), 卷 5 p. 527, 卷 4, p. 323.

21) 招隱詩에 대하여는 劉翔飛, 「論招隱詩」 『中外文學』 7/12(1979, 5), pp. 98~115 참조.

22) David Hawkes, *Ch'u Tz'u: The Songs of the South* (Oxford: The Clarendon Press, 1959), pp. 119~120.

한 산속에서 나올 것을 권유하며 부르는 뜻으로 쓰였다. 그러나 魏晉時代 招隱詩의 경우는 당시 극심한 정치적, 사회적 혼란속에 처해있던 지식층이 佛教, 道教的 自然觀의 영향으로 산천 초목의 아름다움을 노래하며 그러한 자연속으로 은거하여 정신적 자유를 얻고자하는 의지를 표현하고 있다.²³⁾

項聖謨의 그림 제목 중의 招隱이 招隱詩에서 씌인것과 그 의미가 같음은 項 자신이 쓴 <招隱圖>의 題文에서 명백해진다. 이글에서 項은 陸機와 左思의 招隱詩를 읽고 感興이 일어 이 그림을 그렸다고 하고(因讀陸機左思招隱詩, 有興於懷, 將補是圖), “나 스스로를 불러 隱居하려한다. 이전에 朝廷과 市井에 隱居하고자 하였으나 하지 못하였고, 산림속에 은거하려던 뜻도 이루지 못하였으므로 이제는 시와 그림으로 은둔하겠다(自我招隱可也, 我將隱朝市而不得, 隱陵藪而不得, 將隱於詩畫)”라고 말하고있다.²⁴⁾ 즉, 향이 뜻한 招隱이란 위진시대 招隱詩에서와 마찬가지로 자신을 隱逸로 부른다는 의미로 해석되며 시와 그림속으로 隱遁하겠다는 것은 스스로 은일의 理想鄉을 詩畫 속에서 창조하겠다는 보다 적극적인 意志를 강하게 표현하는 것이라 하겠다.

魏晉時代부터 대두되기 시작한 隱逸思想이 중국 繪畫의 중요한 주제가 되어왔음은 이미 잘 알려진 사실이다. 『歷代名畫記』에는 顧愷之(ca. 345~406)가 이미 <招隱>이란 제목의, 招隱詩의 내용을 묘사했을 것으로 생각되는 그림을 그렸다는 기록이 있다.²⁵⁾ 은일사상을 대표하는 인물들인 許由와 巢父, 伯夷와 叔齊, 竹林七賢, 商山四皓, 陶淵明(365~427)과 그들에 관한 故事나 문학작품이 회화의 소재로 줄곧 다루어져왔고 唐代 王維의 <網川圖>, 盧鴻의 <草堂十志圖>이래, 李公麟(ca. 1041~1106)의 <龍眼山莊圖>, 趙孟頫(1254~1322)의 <幼輿丘壑圖>, 錢選(ca. 1235~1307)의 <浮玉山居圖>, 黃公望(1269~1354)의 <當春山居圖>, 王蒙(?~1385)의 <青卞隱居圖> 등은 모두 유명한 隱逸을 주제로한 산수화들로 중국회화사상 매우 중요한 위치를 차지하고 있다.²⁶⁾

項聖謨가 활동했던 明代末期는 정치, 경제, 사회, 문화 모든면에서 왕조말기적인 상황이 대두됨과 함께 隱逸思想이 다시 유행하게된 시기이다. 따라서 16세기말 17세기초 명대 文人들

23) Li Chi, "The Changing Concept of the Recluse in Chinese Literature," *Harvard Journal of Aisatic Studies*, 24(1963), p. 139.

24) 이 題文은 李鑄晉, 上揭論文 p. 537에 수록되어 있다.

25) 張彥遠, 『歷代名畫記』 『畫史叢書』(臺北: 文史哲出版社, 1974) 卷 1, p. 73. 이밖에도 李成(919~967)의 <江山招隱圖>, 黃公望의 <秋山招隱圖>, 董其昌의 <赤壁招隱圖>와 <荊谿招隱圖> 등에서도 초은이란 단어가 산수화의 제목에 자주 등장했음을 알 수 있다. 이들중 현존하는 작품은 董其昌의 <荊谿招隱圖> 뿐이나 기록으로 남아있는 작품에 화가나 후대인들이 쓴 제발에 의하면 이들은 모두 자연에 은거함을 주제로 하였다.

26) 이들 작품에 담긴 은일사상의 표현과 화풍에 대하여는 John Hay, *Huang Kung-wang's "Dwelling in the Fuch'un Mountains": Dimensions of a Landscape*, Ph. D. Dissertation, Princeton University, 1978; Richard Vinograd, *Wang Meng's "Pien Mountains": The Landscape of Eremitism in Later Fourteenth Century Chinese Painting*, Ph. D. Dissertation, The University of California, Berkeley, 1979; Shou-chien Shih, *Eremitism in Landscape Paintings by Ch'ien Hsüan(ca. 1235-before 1307)*, Ph. D. Dissertation, Princeton University, 1984; Robert Harrist, *A Scholar's Landscape: Shan-chuang t'u by Li Kung-lin*, Ph. D. Dissertation, Princeton University, 1989 참조.

간에는 佛敎와 道敎가 급속히 퍼졌으며 은일사상의 濫觴이 된 魏晉時代 문인, 사상가들의 행동이나 작품의 모방이 성행되었던 사실이 주목된다.²⁷⁾ 예를 들어 5세기에 씌여진 <世說新語>의 출판이 급격히 증가하였고 “竹林七賢”이 회화나 문학의 소재로 다시 유행하게 된 것등이다.²⁸⁾ 특히 萬曆년간(1573~1620)이래 극심한 과당정치와 魏忠賢(1568~1627)의 문인탄압등 불합리하고 불안한 정치상황에 식상한 강남출신 문인들은 대부분 관직보다는 은거를 동경하게 된다. 동기창, 진계유, 이일화, 이유방등 항성모와 가까웠던 문인들도 모두 평생동안 또는 기회 있을때마다 정계에 나가지않고 강남지역에 머물면서 예술을 벗하고 친구들과 어울리며 지내는 명말기의 독특한 사회적, 문화적 분위기가 형성되었던 것이다.²⁹⁾

項聖謨는 이러한 시대적 상황의 영향으로 또는 자신의 시에서 말한대로 “본래 세상과 부합하지 못하는 것을 스스로 알기 때문에 세속을 멀리하겠다(自知難合世, 寧與俗情違)”는 뜻을 일찌기 세워 평생을 은거하는 문인예술가로 지내며 그러한 자신의 의지를 시와 그림으로 표현하였다.³⁰⁾ 따라서 項聖謨가 그린 여섯 폭의 招隱山水는 모두 세속을 떠난 자신의 理想的인 隱逸世界를 그만의 독특한 화풍으로 표현해낸 작품들이다. 이들은 이전의 화가들이 실재하는 그들의 隱居地를 노래한 詩에 기초해 그린 작품들과는 달리 완전한 想像의 세계를 그려내었다는 점이 특이하다. 즉, 항은 現實에는 존재하지않는 隱逸의 理想郷을 그림과 시를 통해 창조하였고 이들 여섯 폭의 招隱山水를 그리고 시를 짓는 과정에서 자신을 스스로 은일로 부르고 그 안에 거한다는 이상의 실현을 추구하였던 것이다. 이러한 그의 독특한 은일사상은 그림에 적힌 題文들과 대부분 위진시대의 招隱詩들과 같은 五言詩의 형식을 취한 自作詩들에서 더욱 명백하게 드러난다. 따라서 항에게 은일이란 실제로 산중에 들어가 세상을 멀리하는 것이 아니라 자신의 시와 그림 속으로의 은둔이었고 그러한 목적을 위해 그려진 招隱山水들이 그의 예술생애를 대표하는 力作으로 남은 것은 매우 당연하다 하겠다.

IV. 招隱의 表現과 畫風의 形成

그러면 모두 긴 두루마리 그림인 현존하는 다섯 폭의 招隱山水圖의 면모를 간단히 살펴보면 項聖謨가 題文이나 詩외에 어떻게 이들 山水畫 자체에서 招隱의 의미를 표현하면서 동시에 그의 독자적인 山水畫風을 형성해갔나를 알아보겠다.

27) Araki Kengo, “Confucianism and Buddhism in the Late Ming” William Theodore deBary ed., *The Unfolding of Neo-Confucianism*(New York and London : Columbia University Press, 1975), p. 39.

28) Ellen Johnston Laing, “Neo-Taoism and the ‘Seven Sages of the Bamboo Grove’ in Chinese Painting,” *Artibus Asiae*, XXXVI(1974), pp. 49~54.

29) 이때에는 이미 산림에 들어가지 않고 시정에 머물면서 은거한다는 전통이 확립되었다. Wai-kam Ho, “Late Ming Literati : Their Social and Cultural Ambience,” *The Chinese Scholar’s Studio*, p. 35.

30) <招隱圖>에 적힌 시의 한 귀절로 이 시를 썼을때 항은 불과 29세였다.

1. <招隱圖> (도 1a-u)

항성모의 첫번째 招隱山水圖인 이 작품은 종이에 먹으로 그려졌으며 현재 미국의 Los Angeles County Museum of Art 소장이다.³¹⁾ 762 cm 에 달하는 긴 두루마리 그림으로 그림 앞에는 동기창이 쓴 제목 “招隱圖詠”과 項聖謨가 이 작품에서 詩畫 두 가지의 아름다움을 성취했다고 칭찬하는 글이 있다(도 1 a). 그림이 끝난 다음에는 항이 직접 쓴 제목 “招隱圖”와 落款이 있고 그 다음에는 매우 단정한 楷書로 씌인 自作 招隱詩 20 수와 함께 그림의 제작 동기와 과정을 밝힌 긴 題文이 있다(도 1 t-u). 그 뒤로는 동기창, 진계유, 이일화와 항의 친구 俞彥, 19 세기의 소장가 費念慈(1855~1905)의 跋文이 있는데 이들은 모두 항이 서른이던 젊은 나이에 이룩한 詩畫의 높은 기량을 칭찬하며 그의 그림을 중국 隱逸畫의 濫觴으로 추앙되는 王維와 盧鴻의 작품에 비길만하다고 말하고 있다.³²⁾

題文에는 이 작품이 1625년 가을 항성모가 배로 吳江에서 松江으로 여행하던중 남는 시간을 보내기 위해 그리기 시작했고 그리는 도중 동기창과 두번 만나 작품에 대한 이야기를 나누었으며 아홉달이 지난 다음 해에야 완성했다는 제작 과정을 소상히 적고있다. 이 작품은 현재 매우 잘 보존된 상태로 남아있으며 그림부분에 鑑賞印, 所藏印등이나 後代人의 跋文이 전혀 덧붙여있지 않아 화가가 작품을 끝낸 상태 그대로 남아있는 아주 보기드문 예라 하겠다.

그림은 나무들이 무성하게 자라고있는 강가의 풍경에서 시작된다. 긴 도포를 입고 지팡이를 든 隱士가 막 돌다리를 건너 왼쪽으로 이어지는 산속으로 가려하고있고 그의 뒤에는 보자기로 싹 틔울 든 童子가 따르고 있다(도 1 b). 이 첫 장면의 은사의 모습은 그림 다음에 씌어진 항의 招隱詩중 첫번째 시의 첫귀절, “산에 들어감은 세상을 피함이 아니요, 다만 세속의 헛된 명예를 멀리하려는 것뿐(入山非僻世, 端爲遠浮名)”의 詩意를 그림으로 표현한 것으로 산림, 즉 자신의 그림 속으로 은거하겠다는 작가의 의도를 명확히 보여준다 하겠다.

다음 장면은 커다란 바위산, 키 큰 나무들, 급류들이 화폭 전부를 채우며 시야를 가로막아 보는 이로 하여금 마치 隱者와 함께 깊은 산중에 들어간듯한 느낌을 주는 장면으로 이어진다(도 1 c-d). 그러나 다시 둥근 돌다리를 건너 다음 장면은 은사의 處所를 보여준다(도 1 e-f). 이 작품에서 자주 등장하는 여러 형태의 다리(橋)들은 두루마리가 오른쪽에서 왼쪽으로 펼쳐지며 그림이 진행되는 방향으로 보는 이의 시선을 인도하는 역할을 하고있다. 평화롭고 한가한 隱居地에는 앞서 보았던 隱者와 童子의 모습이 다시 나타난다. 특히 隱者의 모습은 이 작품 속에 계속 반복되어 나타나 그림속의 주인공으로 그림의 진행을 이끌어 가는듯한 역할을 하고있다.

31) Wai-kam Ho, *The Century of Tung Ch'i-ch'ang* 1555~1636(Kansas City: Nelson-Atkins Museum of Art, 1992), Plate 98에 그림 전체가 실려있다.

32) 이렇게 당시 강남의 문화계를 이끌어가던 유명한 문인들이 같이 발문을 쓴 예는 매우 드문 일이나 이들이 항의 작품에 같이 발문을 쓴 것은 상해박물관 소장의 <王維詩意圖>와 기록으로 전하는 <畫聖冊>에서도 찾아 볼 수 있다. 『中國古代書畫圖目』(北京:文物出版社, 1986~1990) 四, pp.102~105, 앞주 11 참조.

다음은 다시 험한 바위산들이 다양한 형태로 어우러지면서 화폭을 채우다가 동굴의 입구가 보이는 넓은 강가로 이어진다(도 1g-i). 여기서 화면은 수면과 하늘이 맞닿은 드넓은 공간을 처음으로 묘사하고 있어서 긴 그림의 진행중 休止部에 도달한듯한 느낌을 준다. 그러나 또 다시 바위산이 나타나면서 다른 동굴의 입구가 나타나고 동굴속에서 시작된 좁은 길이 이어지며 높은 산들을 돌아 강가의 다리까지 계속된다. 여기서 주인공인 隱者는 친구를 만나 그의 거처로 초대를 받는다(도 1i-1). 다시 깊은 계곡을 지나 깎아지른듯한 절벽 밑 급류 위에 세워진 정자에서 두 隱者는 이야기를 나누고 대나무밭에 둘러싸이고 앞으로는 논밭이 펼쳐진 초가집 안에는 두 侍子들의 모습이 보인다(도 1m-o). 이 장면을 왼쪽에서 감싸는듯한 굵이 친 산을 지나 화면은 다시 넓은 강가의 풍경으로 변한다. 안개 낀 近景 뒤로 遠山들이 아련히 나타나며 화면 앞쪽에는 솟아오른 바위 위에 세워진 조그만 정자가 보인다(도 1p-s). 이 부분에서부터 시야가 갑자기 넓어지면서 앞에서 보았던 높은 산, 깊은 골짜기들이 들어찬 모습과 완전한 대조를 이룬다가 다시 화면의 길이를 모두 채우는 암벽이 나타나면서 그림이 끝난다(도 1t).

이렇게 변화있는 옆으로 긴 화면의 구성은 보는 이로 하여금 마치 그림 속의 은자와 함께 산수화 속을 거니는 것과 같은 느낌을 갖게하며 이와 같은 화면구성은 다른 招隱山水圖에서도 계속 효과적으로 사용된다. 또 그림전체를 통하여 항은 題文과 詩의 단정한 楷書體와 같은 섬세하고 정련된 筆墨法을 보여주는데 이러한 그의 필묵법은 다른 招隱山水에서 더욱 그 개성을 발휘하며 점점 원숙한 기량의 독자적인 기법으로 발전해간다.

그러면 먼저 항성모가 그림에 적힌 題文과 詩와 더불어 山水畫에서 어떻게 招隱의 의미를 표현해 내었나를 살펴보겠다. 이 첫번째 <招隱圖>에서 주목되는 것은 招隱을 상징하는 모티프들의 효과적인 선택과 그들의 사용으로 일견 평범한듯 보이는 산수화의 장면들을 은일의 이상향으로 변화시킨 점이다. 이들 모티프들은 다른 초은산수에서도 되풀이해서 나타나 항이 특별한 의미를 부여하고 계속 사용하였음을 알 수 있다.

가장 먼저 눈에 띄는 것은 한가로운 隱者의 모습으로 이는 모든 招隱山水에 빠짐없이 등장한다. 은자의 모습은 자기가 그려나가는 은일세계에 존재하는, 스스로를 은둔으로 부르는 項聖謨 자신을 상징함으로써 그의 招隱思想을 표현함과 동시에 그림을 보는 사람으로 하여금 그려진 은일의 이상향을 함께 감상하게하는 길잡이와도 같은 역할을 하고 있다. 세속을 벗어난 곳에 존재하는듯한 은자의 평화롭고 청정한 처소는 소박한 초가집에 주인이 즐기는 책과 그림들이 가까이 있고 주인의 고상한 정신에 어울리는 탈속적인 분위기를 나타내고 있다(도 1e, 1n). 隱者와 그를 따르는 侍子 이외에 초은산수에 자주 등장하는 다른 인물들은 어부와 나뭇꾼이다. 함께 漁樵라고도 불리우는 이들은 『壯子』와 『楚辭』에서부터 속세를 떠나 자연에 은거하는 隱者를 상징하게 되었으며 項聖謨의 招隱山水에서도 크게 드러나지않는 點景人物이지만 역시 그러한 의미를 지니고 등장하고있다.³³⁾

33) 『壯子』(臺北:世界書局, 1968) 券下, pp.1023~1035, David Hawkes, 上掲書 pp.90~91 참조.

일견 심상한듯 보이는 짐승들도 隱逸의 의미를 불러일으키는 모티프로 해석된다. 이 그림의 중반부 동굴앞 수면위에 보이는 鶴은 잘 알려져있듯이 長壽와 고결한 인품의 상징이며 특히 蘇軾의 「後赤壁賦」에서 처럼 道教 神仙이 학으로 나타나는등 현세를 떠난 신선을 상징하게 되었다. 따라서 학은 모든 것을 떠나 속세를 초월한 은자의 적절한 반어로 초은산수에 나타난다고 하겠다.³⁴⁾ 은자의 처소에 자주 보이는 마당에서 모이를 쫓는 닭들과 한가롭게 낮잠자는 검둥개도 사실 『老子』의 80 장에 언급된 이후 陶淵明의 「桃花源記」를 비롯한 소박한 전원의 유토피아를 묘사하는 시와 그림의 중요한 모티프로 사용되어왔다.³⁵⁾ 따라서 이들은 향의 작품에서도 탈속적인 隱逸의 분위기를 은연중 강조하는 요소가 되었다.

좀 더 환상적인 景物인 洞窟은 향의 招隱山水에 거의 빠짐없이 등장한다. 현존하는 다섯 폭의 초은산수중 <且聽寒響圖>를 제외한 다른 네 작품들에서 모두 다양한 모양의 신비한 동굴입구가 보인다. 이미 밝혀진대로 中國語에서 동굴(洞)은 끝이 막힌 피난처가 아니라 어두운 굴을 지나 새로운 세계, 또는 신선의 경지에 이르는 통로를 의미하며 따라서 동굴 입구는 그곳을 지나 들어가 이르게되는 彼岸의 世界 또는 이상향을 상징하기도한다.³⁶⁾ 이렇게 세속을 떠나 理想郷으로 연결되는 통로로서의 동굴로 가장 유명한 것은 물론 陶淵明의 「桃花源記」에 나오는, 桃源으로 통하는 입구인 동굴이다. 「桃花源記」는 줄곧 중국 회화의 중요한 소재가 되어왔고 동굴 입구도 독립된 모티프로서 산수화에 자주 등장하게 되었다.³⁷⁾ 明代에는 특히 蘇州 근처 宜興에 있는 위로 향한 구멍이 뚫린 유명한 동굴 張公洞이 沈周를 비롯한 吳派 화가들에 의해 그려졌으며 鍾유석과 석순이 자라는 신비한 모습의 동굴 입구도 仇英, 文徵明, 陸治(1496~1576), 文嘉(1501~1583), 그리고 藍英(1585~1660 이후) 등의 산수화에 많이 그려지게 되었다.³⁸⁾ 項聖謨 역시 세속을 떠나 동굴 너머에 있는 은일의 이상향으로 가려는 그의 의지를 암시하는 모티프로서의 동굴 입구를 초은산수에 즐겨 사용한 것으로 보이며 招隱山水 이외의 다른 화첩 그림에서도 그러한 의미를 가진 독립된 모티프로 여러번 사용하였다.³⁹⁾

앞에서 말한대로 향성모는 唐代 이래 明初에 이르는 다양한 前代 화풍과 양식을 집안에 소장되어 있는 많은 작품들을 통하여 섭렵하였다. 다섯 폭의 현존하는 招隱山水에서도 여러가지 화풍의 영향이 감지되며 동시에 향이 어떻게 그들을 원용하여 자신의 독자적인 산수화풍을 이루어갔나를 이해할 수 있다.

향의 가장 중요한 초기작품인 이 첫번째 <招隱圖>는 화풍상으로 沈周, 文徵明에서 비롯된 吳派의 영향을 많이 반영하고 있어 清代의 비평가 張康(1685~1760)이 향이 처음에는 文

34) Richard Edwards, 上揭書, pp. 23~26.

35) Dorothy Chen-Courtin, *The Literary Theme of the Peach Blossom Spring in Pre-Ming and Ming Painting*, Ph. D. Dissertation, Columbia University, 1979, pp. 38~85 참조.

36) Wolfgang Bauer, *China and the Search for Happiness*(New York : Seabury Press, 1976), pp. 189~195.

37) 「도화원기」를 소재로한 회화 작품에 대하여는 Dorothy Chen-Courtin 上揭書 참조.

38) 명대 산수화에 보이는 동굴 모티프에 대해서는 Kiyohiko Munakata, *Sacred Mountains in Chinese Art* (Urbana and Chicago : University of Illinois Press, 1991) pp. 138~160 참조.

39) 『中國古代書畫圖目』四, pp. 99~100 참조.

徵明을 배웠다고 평한 것이 바른 지적이었음을 알 수 있다.⁴⁰⁾ 향은 당시 蘇州에서 활동하던 화가들보다도 沈周, 文徵明의 화풍을 더 많이 따르고 있어서 동기창을 중심으로한 문인화가들의 吳派에 대한 비판에도 아랑곳 하지않고 자신의 취향에 맞는 화풍을 선택하고 따른 그의 독립적인 繪畫觀을 알 수 있다.⁴¹⁾ 이 초기 작품에서 吳派의 영향이 많이 보이는 것은 향이 집안에 소장된 沈周, 文徵明의 작품들을 선호하여 많이 보고 임모한 결과로 추측된다.

이 <招隱圖>에서는 특히 전체적인 구도와 경물의 묘사와 배치에서 吳派의인 요소가 많이 보인다. 이 작품과 비교하기에 적합한, 역시 매우 긴 두루마리 그림인 <沈周·文徵明 合作山水圖>를 살펴보면 향의 작품과 유사한 부분을 여러군데 찾아 볼 수 있다.⁴²⁾ 도입부부터는 바위, 산등의 塊體와 공간이 번갈아가며 나타나다가 중간 부분에는 드넓은 水面이 보이고 끝은 화면을 채우는 암벽으로 끝나는 전체적인 구도의 유사성이 먼저 눈에 보인다. 景物의 배치에서도 향의 작품과 비슷한 부분을 여러군데서 찾아 볼 수 있다. 예를 들어 수면 위로 산, 육지들이 계속 연결되는 것이나 높은 암벽, 산 사이로 엿보이는 경치(도 1 n), 산등성이에 가지런히 선을 이루며 자라난 나무등이 그것이다(도 1 k, 1 m). 또 향의 작품에 자주 등장하는 마치 위에서 아래로 떨어진듯, 때로는 공중에 매달린듯한 암벽의 모습(도 1 c-d), 그리고 그러한 바위의 윗부분이나 아랫부분이 잘려서 그 크기가 더욱 강조되며 화면 앞으로 닦아올듯 클로즈업 되는 것은 두루마리 그림 형태에서 더욱 효과적으로 사용되는 경물로 역시 <沈周·文徵明合作山水圖>에서 여러번 나타나는 것이다(도 1 g-h, 1 k-l).⁴³⁾

산, 바위의 모습, 나무의 형태, 간략한 모양의 다리, 정자등 개별적인 경물의 묘사에도 吳派의인 요소가 많이 보인다. 특히 모가지게 각인 낮은 강둑의 모양은 물론 水郷으로 알려진, 운하와 양자강의 지류들로 둘러싸인 강남지역의 실제 산수의 모습에서 비롯되었겠지만 吳派山水圖의 전형적인 모티프가 된 것이며(도 1 b, 1 e-f)⁴⁴⁾ 여러가지 다른 모양으로 세밀하게 그려진 나뭇잎들도 文徵明, 仇英, 唐寅(1470~1523)등의 산수화에서 자주 볼 수 있는 특징들이다.⁴⁵⁾ 또 遠山들을 열은 渲染으로 묘사하는것 역시 여러 吳派의 작품에서 쉽게 볼 수 있는 표현법이다(도 1 p-q).⁴⁶⁾

吳波 이외에 明以前 元代 회화의 영향도 이 <招隱圖>에서 찾아 볼 수 있다. 물론 明代 전 기간을 통하여 元末四大家의 畫風이 계속 모방되어 元代的 화풍이 향의 작품에만 나타나

40) “初學文衡山，後擴於宋而取韻於元。”張康，『國朝畫徵錄』，『畫史叢書』，卷上，p. 4.

41) 당시 吳派에 대한 비판에 관해서는 James Cahill, *The Distant Mountains : Chinese Painting of the Late Ming Dynasty, 1570~1644*(New York : Weatherhill, 1982), pp. 27~30 참조.

42) 현재 미국 Metropolitan Museum of Art 에 소장되어 있는 이 작품에 대하여는 Richard Edwards, *The Art of Wen Cheng-ming(1470~1555)* (Ann Arbor : The University of Michigan, 1976), pp. 35~40 참조.

43) Edwards, 上揭書, p. 35.

44) Joan Stanley-Baker, “Repainting Wang Meng : Problems in Accretion,” *Artibus Asiae*, L, 3/4, p. 173.

45) Louise Yuhas, “Imaginary Journeys : Seventeenth-century Chinese Painting in the Los Angeles County Museum of Art,” *Orientalism*, vol. 20, no. 11(Nov., 1989), p. 80.

46) 1623년에 그린 山水軸 <秋林讀書圖>에도 이와 같은 여러가지 오판의 영향이 감지된다. 李鑄晉, 上揭論文, 圖 1 참조.

는 것이 아니며 또 이들이 반드시 원대 작품으로부터의 직접적인 영향이 아니라고 할 수도 있겠다. 그러나 향의 경우 집안에 소장된 많은 元代의 眞作들을 자주 보고 臨摹함으로써 그들 화풍에 대한 이해를 깊이하고 나아가 자신의 독특한 화풍을 이루는데 많은 도움을 받았을 가능성이 다른 명대 화가들을 통해 원대의 화풍을 이해했을 가능성보다 더욱 크다 하겠다.⁴⁷⁾

화면 끝부분에 보이는 혈벧은 나무밑의 빈 정자는 전형적인 倪瓚(1301~1374) 山水畵의 모티프이나 향은 유연하고도 섬세한 필치로 그려내어 예찬의 건조하고 모난 필선과는 매우 다른 느낌을 자아낸다(도 1 s). 중간부분의 갖가지 뒤틀린 모양의 바위들이 서로 부딪치며 솟아 오르고 엉켜있는 듯한 산의 모습, 그 사이로 세차게 흐르는 물줄기들의 묘사는(도 1 g-h) 향씨 집안의 소장품이었던 王蒙의 유명한 <清卞隱居圖>의 산의 모습과 비슷함을 알수있다.⁴⁸⁾ 이 <招隱圖>가 시기적으로 향이 왕몽의 그림에 심취하여 열심히 임모하던 동안이나 또는 그 직후에 그려진 것을 상기하면 그 직접적인 영향 관계를 확실히 알 수 있다.⁴⁹⁾ 그러나 향은 왕몽의 화풍중에서 뒤틀린 듯한 바위나 암벽의 형태, 화면을 꽉 채우는 듯한 복잡한 경물의 배치 등을 따랐지만 그들을 묘사해낸 정제되고 안정된, 꼼꼼한 필치는 역시 향 자신의 것으로 왕몽의 그림과는 다른 풍격을 드러낸다.

이러한 여러가지 前代 畵風의 영향에도 불구하고 이 <招隱圖>가 오직 항성모만이 그릴수 있는 그의 독특한 풍격을 강하게 나타내는 것은 무엇보다도 향이 사용한 변화감 있는 구도법과 그의 개성이 넘치는, 직업화가 못지않은 숙련된 기량의 필묵법이 어우러져 이루어낸 결과라 하겠다. 구도상으로는 옆으로 긴 화면 속에서 산이나 바위가 꼭 들어찬 부분 사이사이에 공간을 적절히 배치하여 왼쪽으로 진행되는 리듬감을 살리고 시점의 갑작스러운 변화, 멀고 가까운 경치의 대담한 대비등으로 시각적인 변화를 주면서도 어느 한 부분 어색한 장면이나 전체적인 진행의 무리없이 긴 화면이 자연스럽게 이어지면서 세속을 떠난 은일세계의 신비한 분위기까지 효과적으로 연출하고 있다. 때로는 바위나 절벽의 모습을 거의 비현실적인 형태로 만들고 그들을 사실적으로 묘사한 인물, 동물, 가옥, 나무들과 같이 배치시켜 실제와 상상의 세계간의 긴장감을 유발하는 효과를 내기도 한다. 즉, 화가의 풍부한 예술적 상상력에 의해 경물들을 배치함으로써 자신만의 이상향을 그림 속에 창조해낸 것이다.

향은 이 작품 전체를 통하여 線 하나, 點 하나 소홀이 그려진 것이 없는 섬세하고 정련된 필묵법을 보여준다. 여러가지 모습의 커다란 바위, 산의 괴량감과 질감을 나타낼 때나 또는 작은 풀포기, 나뭇잎, 새의 깃털, 인물들을 묘사할때나 그의 筆線과 墨法은 언제든지 신중하며 모든 대상을 섬세하고 명료하게 그리고 있다. 크기가 큰 물체의 묘사에도 매우 정교한 필

47) 향의 제문중에는 집안에 소장된 송·원대의 그림들중 특히 왕몽과 황공망의 작품을 보며 임모했다고하는 기록이 많이 보인다. 앞주 9 참조.

48) James Cahill, *Hills Beyond a River: Chinese Painting of the Yuan Dynasty, 1279~1368*(New York, Tokyo: Weatherhill, 1976), plate 53 참조.

49) 향은 자신이 1620년대초까지 왕몽의 그림을 자주 임모했음을 밝히고 있다. 龐元濟, 上揭書, 卷 13, pp.1~2, 참조.

선이 사용되었다. 바위는 먼저 물기가 많은 정제되고 천천히 그어진 윤곽선으로 그리고 바위의 내부 구조는 각이 지고 마른 붓으로 묘사한후 그위에 열은 선염을 가해 갈라지고 터진 거친 표면의 질감과 모난 덩어리의 부피감을 잘 나타내고 있다(도 1c-d). 土山은 먼저 부드러운 皮麻皴으로 그리고 그위에 열은 선염을 가했으며 능선은 가지런히 자란 나무들로 강조하고 있다(도 1k). 여러 종류의 나무기둥과 나무잎들의 묘사도 역시 섬세한 필선으로 다양하게 그려졌다. 향은 하나하나 다른 나무의 나뭇잎을 각각 모두 다른 모양으로 그려내어 한장면에서 같은 모양의 나뭇잎이 그려지는 경우가 거의 없다고 할 수 있을 정도이다(도 1b, 1e). 그러나 이러한 세밀한 묘사력을 지닌 향의 필선은 기운이 빠진 섬약한 선은 아니다. 아무리 가늘고 짧은 선이라도 힘이 있으며 대상을 정확히 포착해내는 필선은 같은 시대 어느 화가의 작품에서보다도 더욱 생동감이 넘치는 개성있는 필치로 뛰어난 묘사력을 구사하고 있다.

이러한 자세한 표현과 작은 부분 하나도 놓치지 않는 향의 筆墨法은 어린 시절 주위의 사물들을 닳을때까지 그렸다는 그의 그림 수업에서 비롯된 것이며 이는 또 깔끔하고 완벽을 추구하는 화가 자신의 성격을 그대로 반영하는 것이라고도 하겠다. <招隱圖> 다음에 씌여진 題文에 의하면 향은 그림을 그릴 때는 절대 술을 마시지 않았고 먼저 버루를 깨끗이 씻은후 송화가루로 만든 떡과 차만을 마시며 그림에 온 정신을 집중하였다 한다. 앞에서 살펴본대로 그림 그리는 작업 자체가 향성모에게는 은일의 이상을 추구하는 엄숙한 의식과도 같았기 때문에 그가 이와같이 섬세하고 정련된 筆墨法을 사용하게 된 것은 어쩌면 당연한 결과라고도 하겠다.

이렇게 향은 다양한 前代의 화풍을 섭렵하여 배우고 그것들을 자신만의 독특한 구도법, 필묵법과 조화시킴으로써 독특한 풍격을 이루어 갔으며 첫번째 招隱山水에 보이는 이러한 특징은 이후에 그려진 다른 초은산수에서도 계속 그대로 나타나면서 더욱 원숙하고 개성이 두드러지는 화풍으로 발전해 간다.

2. <松濤散仙圖>(도 2a-k)

현재 미국의 Museum of Fine Arts, Boston 소장인 이 작품은 689cm에 이르는 긴 두루마리 그림으로 1628년 가을 향성모가 이일화와 함께 北京에 갔을때 그리기 시작하여 그 이듬해 1월 가흥 집에 돌아와 완성한 대작이다. 이는 매우 단단하고 치밀한 조직의 윤기있고 흡수성이 적은 종이 위에 먹만으로 그려져 앞의 <招隱圖>에서 본 향의 세밀한 묘사력의 독특한 用筆法이 더욱 두드러지게 강조된다.⁵⁰⁾ 그림 다음에는 여덟 수의 자작 초은시와 앞에서 이미 언급한 향의 幼年期 그림수업과 이 작품의 제작과정에 얽힌 이야기를 쓴 긴 제문이 뒤따른다(도 2k). 題目과 落款은 특이하게 화면 도입부에 있는 깎아지른듯한 암벽 표면에 씌여있다(도 2a).

50) Wai-kam Ho, 上揭書 plate 99 참조.

그림 題目인 松濤散仙은 향이 1627년 자신의 書齋앞에 소나무를 심은 후부터 사용한 號이기도 하며 역시 은일의 의미를 나타낸다. 散仙은 어디에도 얽매이지않는 자유로운 神仙을 일컫는 말이고 松濤의 소나무는 향이 평생동안 사랑하고 그림으로 그린 나무로 이 작품에서 향은 은일의 이상향을 추구하는 자기 자신의 모습을 소나무숲의 脫俗한 神仙으로 그려낸 것임을 알 수 있다.⁵¹⁾

그림의 前半部에는 갖가지 나무들이 자라는 특이한 모양의 바위와 낮은 강둑, 높고 낮은 土山, 그리고 그 사이를 채우는 수면이 깊이있는 공간을 이루며 이어지다가 중반부에서는 마치 위에서 떨어진듯한 모습의 암벽이 형성하는 신비한 동굴 입구가 넓은 수면 위로 나타난다(도 2 a-f). 여기까지 비교적 완만하게 펼쳐진 경치와는 달리 다음에 이어지는 후반부는 물결치는듯 무성하게 자란 소나무 숲과 그위로 날카롭게 치솟은 바위가 병풍처럼 둘러쳐져있는 장면으로부터 전개된다(도 2 f-g). 北京에서 돌아와 고향집의 푸르른 소나무숲을 보고 감흥이 일어 곧 이 그림의 나머지 반을 완성하였다는 題文대로 바로 이 부분부터가 가흥에 돌아와 그려진 것이며 松濤散仙이란 제목에 부합하는 부분임을 알 수 있다. 환상적인 경치 속의 소나무숲에는 淸談을 나누고있는, 俗世를 완전히 떠난듯한 두 隱者의 모습이 보인다(도 2 g). 다음 장면에도 소나무숲은 험하고 깊은 산중에 계속 펼쳐지며 세차게 흐르는 급류를 지나 가파르고 뒤틀린 모습의 바위 밑으로 뚫린, 석순과 종유석이 자라는 신비한 모습의 동굴 입구가 나타난다(도 2 g-h). 왼쪽으로 깊은 계곡을 건너면 돌연 산꼭대기의 경사진 대지 위에 세워진 규모가 큰 家屋이 나타나고(도 2 i) 그 앞으로는 높고 낮은 산줄기들이 이어지다가 점점 낮아지며 끝없이 이어지는 먼 산봉우리들 위로 광활한 창공이 펼쳐지면서 그림이 끝나 앞서 본 <招隱圖>와는 매우 다른 결말을 보여준다(도 2 j-k).

홀연히 등장하는 정면을 향한 집의 모습은 (도 2i) 蘇軾의 「後赤壁賦」를 喬仲常(12세기 전반)이 白描法으로 묘사한 두루마리 그림에서도 찾아 볼 수 있다. 또한 이 <松濤散仙圖> 중간 부분의 비스듬히 깎아낸듯한 날카로운 암벽의 모습도(도 2 f-g) 喬仲常의 그림에 나오는 赤壁의 형태와 매우 비슷한 것이 주목된다.⁵²⁾ <後赤壁賦圖>에 나타난 집은 賦의 내용대로 그림을 진행시키면서 장면을 바꾸어주는 역할을 하지만 향의 그림중 산 꼭대기에 정면을 향해 서있는 건축물은 보는 이의 視點을 갑자기 산 위로 끌어올리며 마지막 장면이 마치 그 산 꼭대기에서 바라본 끝없는 전망처럼 보이게 하는 역할을 한다.⁵³⁾ 따라서 화면상의 진행에 극적인 반전의 효과를 내면서 세속을 완전히 초월한 隱逸의 高揚된 理想을 표현해 내었다.

51) 이렇게 자신과 소나무숲의 散仙을 동일시하는 것은 20여년후에 그려진 역시 <松濤散仙>이란 제목이 붙은, 자신이 소나무숲을 거니는 모습을 그린 초상화와 시에도 보인다. 『中國美術全集』 繪畫編 9, 清代繪畫, 上, 16 참조.

52) <後赤壁賦圖>는 *Chinese Calligraphy and Painting in the Collection of John M. Crawford, Jr.* (New York: The Pierpoint Morgan Library, 1962), pp. 72~75 참조.

53) 현재 그림의 마지막 부분 산봉우리 위로 펼쳐지는 하늘을 채우고 있는 글씨는 한때 이 작품을 소장했던 乾隆皇帝의 발문으로 향이 의도했던 공간감의 표현을 크게 손상시키고 있다.

이 <松濤散仙圖>중에는 역시 元末四大家중의 하나인 黃公望 화풍의 영향이 보인다. 전반부의 土山을 구성하는 방법, 즉 조그만 덩어리들을 쌓아올려 큰산의 모습을 이루는 기법은 <富春山居圖>로 대표되는 황공망 산수의 특징이다(도 2c-d).⁵⁴⁾ 완만히 뒤로 기울어지며 점차 높아지는 산의 모습, 능선을 따라 가지런히 자란 나무들, 그 사이사이에 낀 크고 작은 바위들중에는 앞면에 “Y”자가 그려진 황공망식의 三面體를 보여준다. 그러나 이들 하나하나의 요소들을 그려낸 섬세하고 신중한 묘사력의 필치는 역시 향의 것으로 황공망의 부드럽고 담담한 筆墨法과는 강한 대조를 이룬다.

1630년대 초에 향이 친구 魯得智에게 그려준 <林泉高逸圖>의 題文에서 집안의 소장품이었던 황공망의 <秋山蕭寺圖>와 <溪山雨意圖>를 보고 배운후 비로소 자신의 그림에 자신감을 갖게 되었다고 한 것으로 미루어 보아 1620년대말 이 <松濤散仙圖>를 그리며 시작된 황공망 산수에 대한 관심은 1630년대 초까지 계속되었음을 알 수 있다.⁵⁵⁾ <林泉高逸圖>도 전체적 구도나 경물의 배치에서는 현존하는 황공망의 <溪山雨意圖>와 유사한 점이 많이 보이지만 향은 자신의 독특한 筆墨法으로 각 경물들을 섬세하고 뚜렷하게 그려내어 독자적인 화풍을 만들어내었다.⁵⁶⁾

3. <後招隱圖>(도 3 a-o)

招隱山水들 중에서 유일하게 비단에 채색으로 그려진 이 작품은 年紀와 題跋은 없지만 <三招隱圖>가 그려진 1644년 1월 이전에 제작되었음이 확실하다.⁵⁷⁾ 현재 臺北 故宮博物院에 소장되어 있는, 774cm에 이르는 이 긴 山水畫의 특징은 靑綠山水에 가까운 정도로 짙은 彩色의 사용에 있다 하겠다.⁵⁸⁾ 당시 文人畫家들이 거의 彩色山水를 그리지 않았음에 비하여 項聖謨는 山水畫에도 다양한 채색법을 사용하여 독특한 효과를 얻고있다.⁵⁹⁾ 이 세번째 招隱山水에서 향은 비단에 짙은 색채를 사용하여 魏晉時代 이래 긴 세월을 두고 이어내려온 招隱의 의미를 靑綠山水라는 復古主義的인 양식으로 강조한 것으로 보인다.⁶⁰⁾

54) James Cahill, 上揭書, plates 41~43 참조.

55) <林泉高逸圖>는 『中國古代書畫圖目』 四, p. 106에 수록되어 있다.

56) 황공망의 그림은 현재 북경 고궁박물관에 소장되어 있다. James Cahill, *Hills Beyond a River*, plate 38~39 참조.

57) 현재 그림부분이 없어지고 題文만 남아있는 <三招隱圖>의 경우처럼 이 <後招隱圖>도 그림과 글씨 부분이 분리되어 제문이 실전된 것으로 여겨진다. <三招隱圖>의 제문에서 향은 자신이 이미 두 폭의 초은도를 그렸다고 밝히고 있다. 李鑄晉 上揭論文 p. 542.

58) 李鑄晉, 上揭書, 圖四 참조.

59) 향의 독특한 채색산수의 기법은 1649년에 그려진 <山水畫帖>에서 대표적으로 보여진다. James Cahill, *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting*(Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1982), plate 6 참조.

60) 위진시대의 인물들인 王羲之와 陶淵明을 그린 錢選의 작품, <蘭亭觀鵝圖>와 <歸去來辭>가 모두 청록산수로 그려진 것도 이러한 주제와 양식의 결합으로 이해할 수 있다. Richard Barnhart, *Peach Blossom Spring: Garden and Flowers in Chinese Painting*(New York: The Metropolitan Museum of Art, 1983), pp. 40~45 참조.

매우 치밀하게 짜여진 비단위에 그려졌기 때문에 향의 세심한 필치는 이 작품에서 더욱 두드러진다. 바위나 산의 윤곽선은 대부분 여러번 붓질을 가하여 각이 진 강한 필선으로 그리고 내부는 짙고 옅은 짙은 선과 綠, 赤, 黃色의 苔點을 찍어 묘사하여 입체감과 질감을 나타내었다. 여러가지 모양의 나무기둥과 나무잎들도 앞의 두 招隱山水들에서와 마찬가지로 하나하나 조심스럽게 그려졌다.

전체적인 구도는 앞의 두 작품과 비슷하지만 육중하고 거대한 바위와 물 위에 떠있는 듯한 太湖石이 서로 맞물린듯 나타나며 시작되는 도입부는 이 작품에서만 보이는 강렬한 느낌을 주는 장면이다(도 3 a). 그 다음은 넓은 수면위로 펼쳐지는 강가 마을의 풍경이 나타나다가(도 3 b-d) 화면을 꼭 채우며 앞으로 다가오면서 물위로 연결된 뒤틀린 모습의 암벽으로 이어진다(도 3 e-f). 끝이어 다시 화면의 세로를 모두 채우는 절벽이 나타나고 그 뒤로 이어지는 넓은 공간에 펼쳐지는 강가 마을의 풍경, 다양한 형태의 산과 계곡들이 있는 장면들이 번갈아가며 펼쳐지면서 변화무쌍한 화면을 구성하여 화가의 예술적 상상력의 성숙을 보여주고 마치 현실과 상상의 세계가 공존하는 듯한 느낌을 자아낸다(도 3 g-m). 후반부는 첫번째 <招隱圖>와 마찬가지로 광활한 水面을 지나 높은 암벽이 나타나면서 끝난다(도 3 n-o). 앞의 작품들에서 나타났던, 윗부분이나 밑이 잘려져 크기가 강조된 바위, 절벽의 모습, 갖가지 나무들이 자라는 土山, 신비한 동굴입구등이 여기서는 비현실적이고 환상적인 모습으로 그려졌으며 강한 필선과 강렬한 색채로 더욱 강조되었다.

이 작품에서 頂聖謨는 隱者나 童子, 어부, 나뭇군 이외의 다른 인물이 거의 등장하지않는 다른 招隱山水와는 달리 다양한 일상생활의 모습을 보여주는 강가 마을의 작은 點景人物들을 여러 곳에 배치하였다(도 3 c-d, 3 j-k). 환상적인 주위의 경관에 무관한듯 자신들의 일에 열중한 이 인물들은 화면에 생기를 불어넣어주면서 화가가 그려낸 은일의 이상향이 마치 인간세계에 실제로 존재하는 듯한 느낌을 주고 있다.⁶¹⁾

이들 작은 점경인물들과 대비되는 웅장한 산세, 바위나 산의 입체감의 표현, 자세히 묘사된 나무와 집들은 자연의 웅대함을 보여주는 北宋 大觀山水의 영향을 보여준다. 그렇지만 각진 암벽의 윤곽선, 바위 표면의 거친 질감 묘사는 남송의 李唐(ca. 1050~1130)에서 시작되어 明代의 화가 唐寅이나 仇英에까지 이어진 南宋山水畫의 영향을 반영하기도 한다(도 3 e-f). 그러나 향은 실제로 斧劈皴를 사용하지 않고 강한 필선과 색채로 그려진 작고 모가 진 面들을 수없이 겹쳐놓아 각여진 바위 표면의 질감과 입체감을 나타내는 독특한 효과를 내고있어 종래의 기법을 자신의 필묵법을 써서 새롭게 소화해내는 능력을 보여준다.

61) 신수화중 점경인물의 역할에 대하여는 Richard Barnhart, "Figures in Landscape," *Archives of Asian Art*, XL II (1989), p. 66 참조.

4. <且聽寒響圖>(도 4 a-e)

이 작품은 비교적 짧은(413.4cm) 두루마리 그림으로 부드러운 종이 위에 먹만으로 그려졌으며 현재 中國 天津藝術博物館에 소장되어있다.⁶²⁾ 이는 招隱山水圖중 유일하게 다른 사람에게 그려준 작품으로서 1647년 겨울, 향이 잃어버렸던 <三招隱圖>를 피난중에 되찾았다는 소식을 듣고 찾아온 친구 孫香王에게 그려준 것으로 향과 손 두 사람의 모습이 그림에 나타난다.⁶³⁾ 그림 앞 부분에는 향이 쓴 題文과 落款이 있고, 그림이 끝나면서는 긴 排律형식의 詩와 다른 題文이 시작된다(도 4a, 4e). 추운 겨울 바람소리를 들겠다는 뜻의 제목은 1645년 명의 멸망 이후에 닦쳐온 고통스러운 당시의 현실 상황을 비유한듯하며 그런중에도 自適하며 자신의 이상을 추구하는 향의 초연한 자세를 상징하고 있다.

1647년 겨울에 그려진 이 작품에는 화면 전체를 통하여 험벗은 나무, 마른 갈대, 기러기떼 등 적막한 겨울의 江南風景을 나타내는 계절적, 시간적 요소들이 보인다. 전체적인 구도나 경물의 배치는 앞의 작품들과 유사하고 세밀한 묘사력의 필치도 변함이 없지만 그림의 분위기는 다른 초은산수들에 비해 가라앉아있으며 환상적인 동굴의 모습이 유일하게 보이지 않는 작품이다.

그림은 <招隱圖>와 마찬가지로 강가의 돌다리를 건너 나무들이 자라고 조그만 정자의 지붕이 보이는 강둑으로 가고있는 隱者의 모습과 함께 시작된다(도 4a). 도입부 다음, 위에서 떨어진듯 화면 전체를 채우며 완고하게 버티고 선 암벽은 <後招隱圖>에서와 같이 화면의 시각적인 지속감을 유지하면서 그 뒤로 펼쳐지는 遠景과 왼쪽으로 나타나는 近景을 무리없이 연결시키는 역할을 하고있다(도 4b). 그림의 중간 부분 적요한 隱者의 處所위로 공중에 매달린듯 수면에 떠있는 절벽의 모습은 다른 招隱山水에서도 자주 나타나는 경물이지만 여기서는 마치 아래 쪽의 집으로 곧 떨어질듯 특히 불안하게 보여 마치 1645년 이후 아직도 근심스럽고 안정되지 못한 향의 심리상태를 반영하는 듯하다(도 4c). 그러나 화면의 끝까지 계속되는 드넓은 수면 위에 뒤로 점점 멀어져가는 부드러운 둥근 土山과 긴 모래톱들로 거리감과 공간감이 조성된 후반부는 (도 4d-e) 그림을 그리는 동안 현실의 괴로움에서 벗어나 다시 정신적 안정과 은일예의 이상을 되찾는 향의 심리변화를 상징하는 것으로 해석된다.⁶⁴⁾

앞의 세 招隱山水에서는 여러가지 前代 화풍의 영향을 찾아 볼 수 있으나 여기서는 향성모 자신의 독특한 화풍이 이미 완성되었음을 엿볼 수 있다. 특히 뿌리가 땅으로 뺏어나오고 웅이

62) 『天津藝術博物館藏畫集』(北京: 文物出版社, 1959), 圖 40~44 참조.

63) 손은 가홍출신의 문인으로 1643년 진사에 급제하였으나 관직에 나아가지 않고 은거하며 지냈다. 許瑤光 『嘉興府志』(臺北: 中文出版社, 1970) III, p. 1533. <三招隱圖>의 제목은 李鑄晉, 上揭論文, p. 542, p. 545에 수록되어 있다.

64) 그림에 적힌 시중 “...갓을 씌운 등불아래 그림을 그리는 동안 마치 꿈속을 거니는 듯 하였고 두루마리를 펼치며 소요하니 신선이 되는듯 하였다(篝燈點染疑夢遊, 展卷逍遙共神化)”는 귀절에서도 이러한 향의 심경 변화를 읽을 수 있다.

가 진 뒤틀린 가지, 짙은 윤곽선과 강렬한 명암의 대비로 마치 내부의 에너지가 분출되어 나오는 듯한 기동을 한 나무의 모습은 (도 4a) <後招隱圖>에서부터 나타나기 시작한 향의 개성있는 나무 표현이다.⁶⁵⁾ 또 세밀한 필치로 質感과 塊量感을 효과적으로 그려낸 암벽의 모습도 향의 독특한 산수경물로 완전히 자리를 잡았음을 보여준다.

5. <巖棲思訪圖> (도 5 a-c)

1648년 12월에 招隱山水圖중 마지막으로 그려진 이 작품은 가장 짧은(273cm) 길이의 부드러운 종이에 먹으로 그려졌고 지금은 미국의 Cleveland Museum of Art의 소장품이다.⁶⁶⁾ 그림이 시작되기 전에 향이 隸書體로 다른 종이에 쓴 제목이 붙어있고 끝에는 漢賦 형식의 긴 시와 낙관이 있다. 제목의 巖棲는 산속에 거한다는 뜻으로 역시 隱逸을 추구하는 의미를 강하게 담고있다.

첫번째 <招隱圖>가 그려진뒤 22년후에 제작된 이 마지막 招隱山水는 앞의 작품들에서 사용되었던 전체적인 구도나 경물의 배치를 응축하여 짧은 길이의 화면에 펼쳐놓은듯하다. 나무들이 자라는 강가의 풍경에서 시작되어(도 5a) 중간 부분은 거대한 바위산이 화면을 채우고(도 5b), 그림 전체를 연결하는 수면의 넓은 공간이 나타나다가 다시 암벽이 가로막는 전체적인 구도(도 5c), 近景과 遠景의 강렬한 대비, 視點의 갑작스런 변화를 보여주는 경물 배치는 모두 앞의 招隱山水들에서 한결같이 사용되었던 것이며 향의 筆墨法도 다름없이 정밀하고 섬세한 묘사력을 발휘하고 있다. 여러가지 모양의 나무잎이 달린 다양한 나무의 형태, 거친 표면의 바위등 향이 즐겨 사용하던 경물들과 招隱의 의미를 나타내는 隱居地, 동굴 입구, 어부와 나뭇꾼들등의 모티프들도 변함없이 등장한다.

그러나 한가지 이 작품에서 주목되는 것은 그림 끝부분에 보이는 隱者의 모습이다. 첫번째 <招隱圖>에 나타난 이후 여태까지 본 招隱山水에서 계속 왼쪽을 향하던 모습과는 달리 여기에서 隱者는 오른쪽을 향해 걸음을 옮기고 있다(도 5c). 이렇게 두루마리 그림의 진행에 역행하는 인물 모습의 原型은 그림의 주인공이 오른쪽을 향하여 앞부분을 바라보고 있는, 盧鴻의 <草堂十志圖>외 마지막 장면에서 찾아 볼 수 있다. 盧鴻 자신의 실재하는 은거지를 열 장면으로 나누어 그린 이 작품은 오른쪽을 바라보는 인물을 마지막에 배치함으로써 마치 화가가 앞의 장면들을 바라보고 서 있는듯한 느낌을 주고있다.⁶⁷⁾ 향은 집안의 소장품이었던 盧

65) 이러한 나무는 1640년대 이후 그려진 향의 다른 산수화에서도 그대로 나타난다. *The Chinese Scholar's Studio*, Catalogue no.18. 李鑄晉, 上揭書, 圖六 등 참조

66) *Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and The Cleveland Museum of Art*(Cleveland: The Cleveland Museum of Art, 1980), no. 195 참조.

67) <草堂十志圖>는 현재 臺北 故宮博物院 소장이다. Robert Harrist, *A Scholar's Landscape: Shan-chuang t'u by Li Kung-lin*, Ph.D. Dissertation, Princeton University, 1980, pp. 234~241 참조. 이 논문의 저자 Harrist는 南宋末·元初의 학자 周密의 기록에 따라 그림을 재편성한 후 이러한 결론을 내렸다.

鴻의 그림을 자주 임모하여 익히 알고 있었으며⁶⁸⁾ 이 마지막 招隱山水에서 여지껏 자신이 그려온 隱逸의 이상향을 바라보는 의미로 이러한 모습의 인물을 그려넣은 것으로 해석된다.⁶⁹⁾ 즉, 자신이 찾던 은일의 이상향은 이제 그의 그림 속에서 완성이 되었고 오랜 세월을 두고 추구하던 목적을 이룬 화가 자신은 이제까지 그려온 은일세계를 관조하는 모습으로 그려진 것이라 하겠다.

V. 結 語

자신의 詩畫속으로 隱居하여 隱逸의 理想郷을 창조하려 했던 項聖謨에게 그림은 文人 趣向의 단순한 여가활동이 아니었다. 그는 招隱이란 독특한 隱逸思想을 화폭에 표현하기 위한 노력을 이십여년이 넘는 세월동안 계속하였으며 이들 작품에 대한 진지하고 엄숙하기까지한 그의 作畫態度는 앞에서 살펴본 다섯 폭의 招隱山水로 대표되는 그의 개성있는 山水畫風의 형성에 많은 영향을 미쳤다.

향은 먼저 唐代에서 明初에 이르는 여러 山水 畫法을 臨摹를 통해 익히고 그들을 자기 나름대로 소화해내어 회화의 技倆을 쌓았으며 文人畫家이면서도 元末四大家, 吳派 등의 文人山水 畫風뿐 아니라 靑綠山水, 南宋山水와 같은 소위 北宗畫風까지도 섭렵하여 자신의 표현 요구에 맞는 技法과 樣式을 이루어 내는데 援用하였다. 더 나아가 그는 한결같이 신중하고 정련된, 뛰어난 描寫力의 筆墨法과 옆으로 긴 화면 속에 변화무쌍한 隱逸의 세계를 짜임새있게 엮어내는 참신한 구도를 사용하고 招隱을 상징하는 여러 모티프들을 산수 경물 속에 적절히 배치하여 想像속에서 창조된 은일의 이상향을 화면에 具現해 내었다. 따라서 項聖謨는 이들 招隱山水를 그리는 과정중에 17세기 전반기에 활약한 다른 文人畫家들의 작품과는 뚜렷하게 구별되는 독자적인 산수화풍을 완성하였고 동시에 그림 속으로 자신을 불러 은거하겠다는 이상의 실현을 이룰 수 있었던 것이다.

68) 1649년에 그려진 <山水畫帖>의 한 폭에는 어렸을때 <草堂十志圖>를 보고 배웠다는 제문이 적혀있다. 『中國名畫集』(東京:龍文書局, 1945), vo 1.4, plate 71 참조.

69) 李鑄晉은 이러한 인물의 모습이 1645년 이후 異民族에게 잃어버린 山河를 그리워하는 明 遺民으로서의 의식을 반영하는 것으로 해석하였다. 李鑄晉, 上揭論文, p. 559.

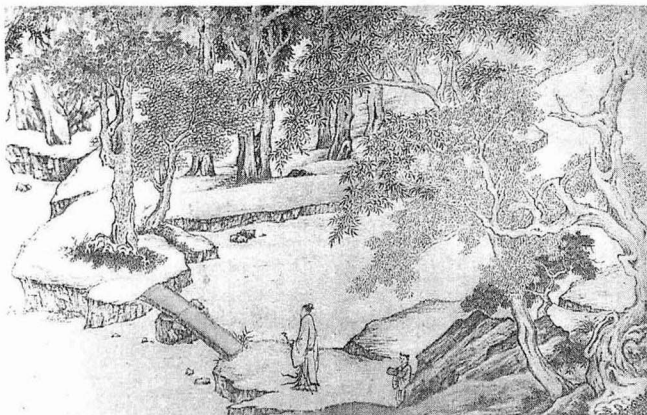
Chao-yin Landscape Painting by Hsiang Sheng-mo

Park Eun-wha

Hsiang Sheng-mo 項聖謨(1595~1658) was a literati painter from Chia-hsing, Che-chiang Province, a younger contemporary of Tung Ch'i-ch'ang(1555~1636). Hsiang is best known as a painter but was a fine calligrapher and poet as well. He excelled in landscape painting and was equally proficient in the painting of bamboo, trees, rocks, and flowers. He came from a prominent family of scholars and connoisseurs and was well trained in the literati tradition. However, he never held any official position, remaining a retired literatus devoting his life to art. His grandfather Hsiang Yüan-pien 項元汴(1525~1590) was one of the most famous art collectors in Chinese history, and Hsiang Sheng-mo benefited greatly from access to this superb family collection of painting and calligraphy.

In this article Hsiang Sheng-mo as one of the most intelligent and creative artist of his time is illuminated through the series of *Chao-yin* 招隱[*Calling for Reclusion*] landscape scrolls, which were created during a more than twenty-year period. Along with the accompanying inscription and poems, these scrolls embody Hsiang's artistic personality and expression, and also reveal how his distinctive painting style formed and developed.

The eremitic idea, with a long history behind it, became an important theme in Chinese painting. By the late Ming, reclusion was a complex idea which was far from meaning a simple retreat into the mountain wilderness. Hsiang Sheng-mo embraced the complexity of the idea and created his own reclusion in paintings and poems, where he found the ideal hermit world. Thus the *Chao-yin* landscapes became a kind of pictorial document through which Hsiang reflected his ideal of reclusion and the stages of his own intellectual and artistic development. Five extant *Chao-yin* scrolls are discussed in this article to examine Hsiang's relationship with past traditions and to trace the stylistic development of his landscape painting. The detailed study of these scrolls clearly shows Hsiang's personal artistic achievement and the significance of his art within the literati tradition.



(도 1b)

孔叡以所作招隱
詩繪此山水卷
遊其優美之
之 卷廿四

詠園隱招

(도 1a)



(도 1d)

(도 1c)

도 1 <招隱圖>, 1625~1626, 紙本水墨, 29.2×762 cm. Los Angeles County Museum of Art.



(도 1f)



(도 1e)

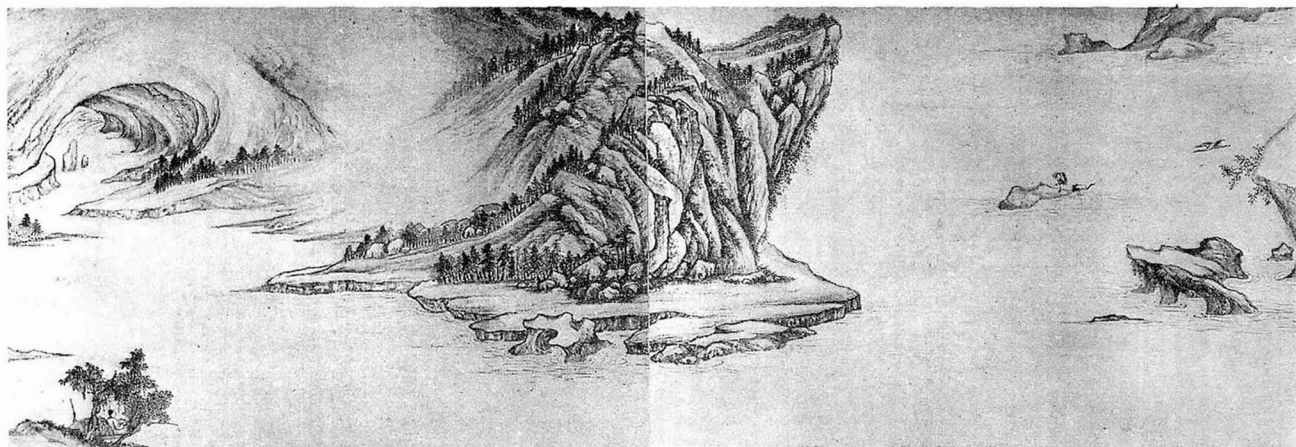


(도 1h)



(도 1g)

도 1 〈招隱圖〉, 1625~1626, 紙本水墨, 29.2×762cm. Los Angeles County Museum of Art.



(도 1j)

(도 1i)



(도 1l)

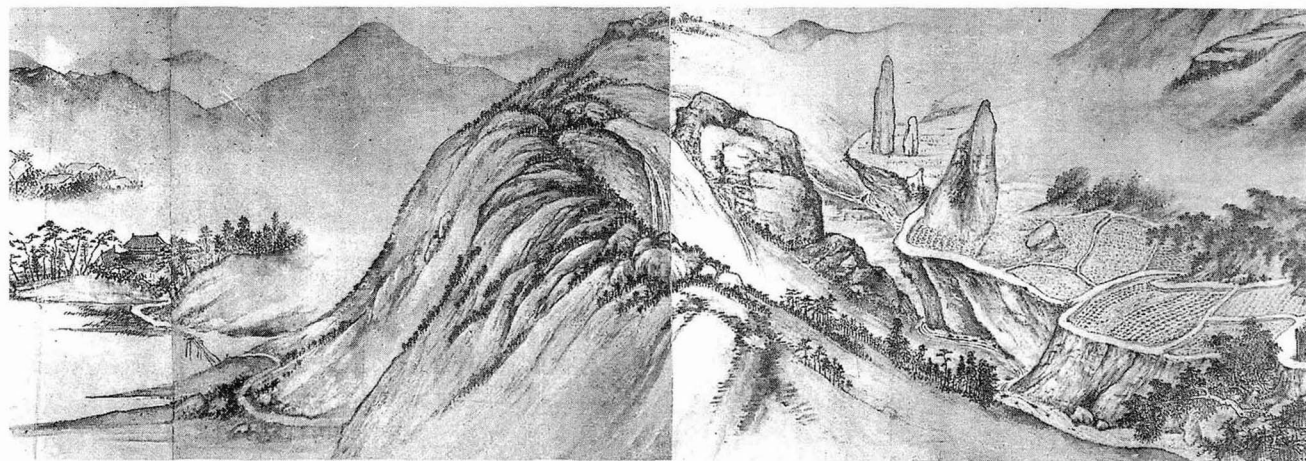
(도 1k)

도 1 〈招隱圖〉, 1625~1626, 紙本水墨, 29.2×762cm, Los Angeles County Museum of Art.



(도 1n)

(도 1m)



(도 1p)

(도 1o)

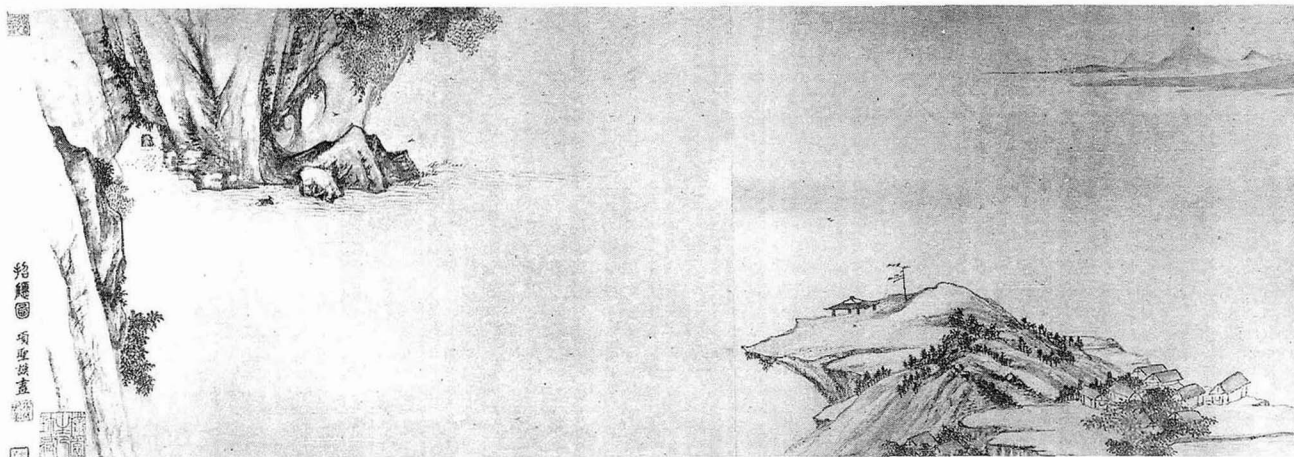
도 1 <招隱圖>, 1625~1626, 紙本水墨, 29.2×762cm. Los Angeles County Museum of Art.



(도 1r)



(도 1q)



(도 1t)

(도 1s)

도 1 〈招隱圖〉, 1625~1626, 紙本水墨, 29.2×762cm, Los Angeles County Museum of Art.



(图 1a)

图 1 《招隱圖》，1625~1626，紙本水墨，29.2×762cm，Los Angeles County Museum of Art.



(图 2a)

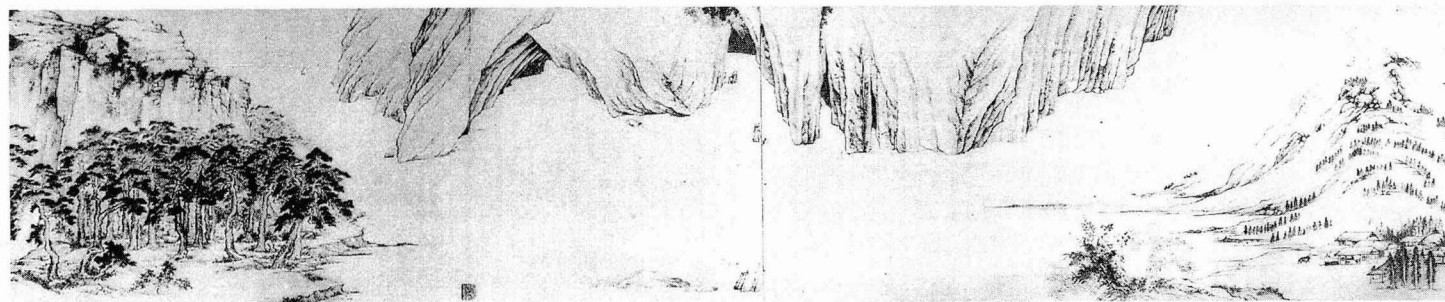
(图 2b)

图 2 《松濤散仙圖》，1628~1629，紙本水墨，28.3×689.5cm，Museum of Fine Arts, Boston.



(도 2d)

(도 2c)



(도 2f)

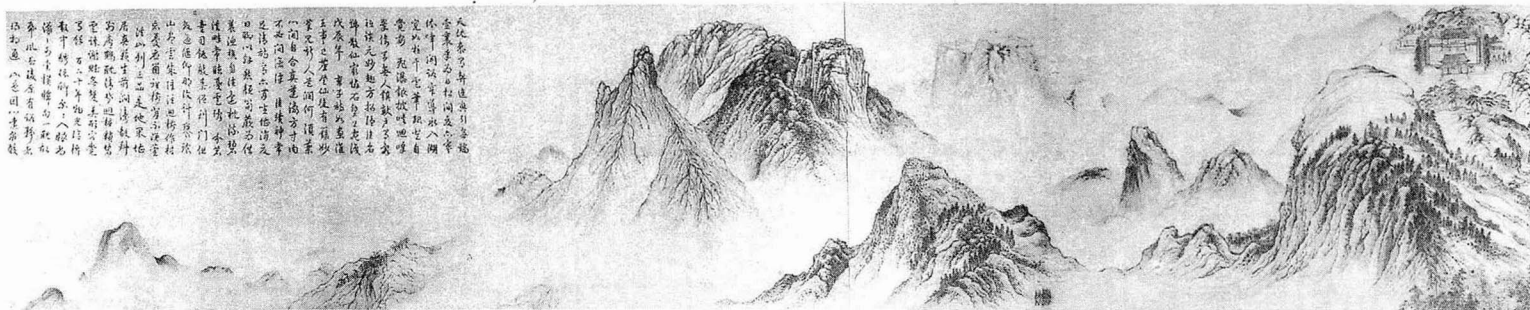
(도 2e)



(도 2h)

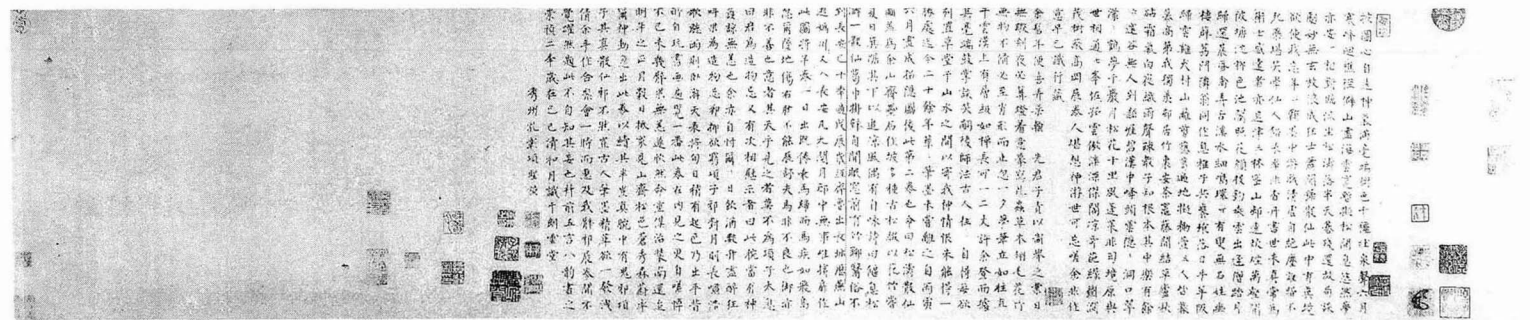
(도 2g)

도 2 <松濤散仙圖>, 1628~1629, 紙本水墨, 28.3×689.5cm, Museum of Fine Arts, Boston.



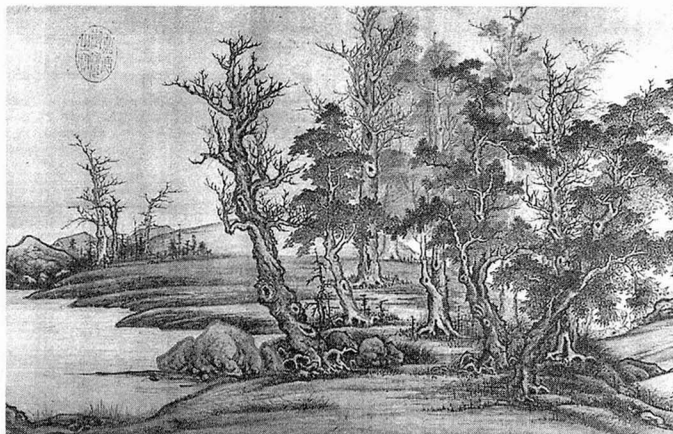
(도 2j)

(도 2i)



(도 2k)

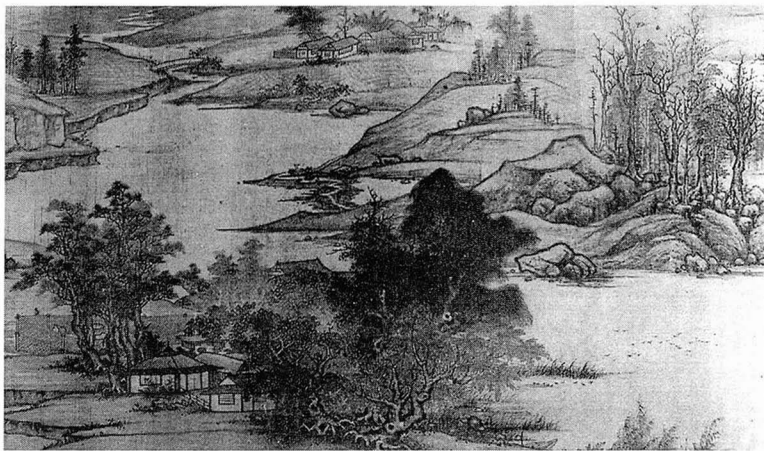
도 2 〈松濤散仙圖〉, 1628~1629, 紙本水墨, 28.3×689.5cm, Museum of Fine Arts, Boston.



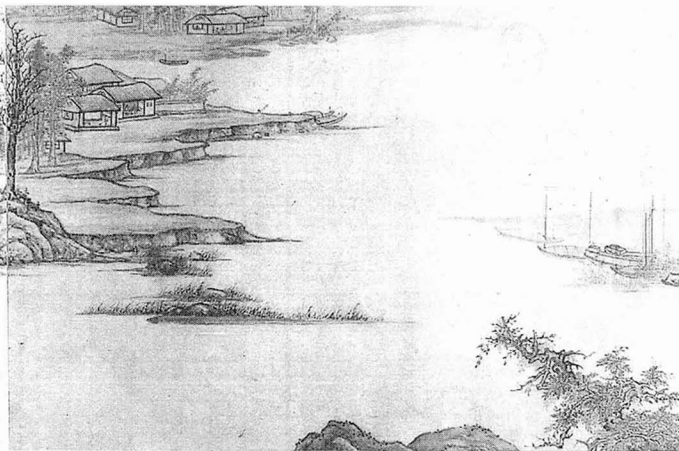
(도 3b)



(도 3a)



(도 3d)

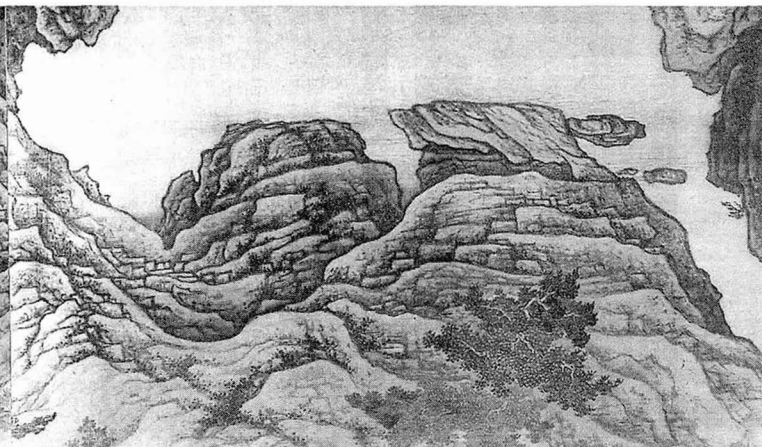


(도 3c)

도 3 <後招隱圖>, 1644년 이전. 絹本着色, 34.2×774 cm. 臺北故宮博物院.



(도 3f)



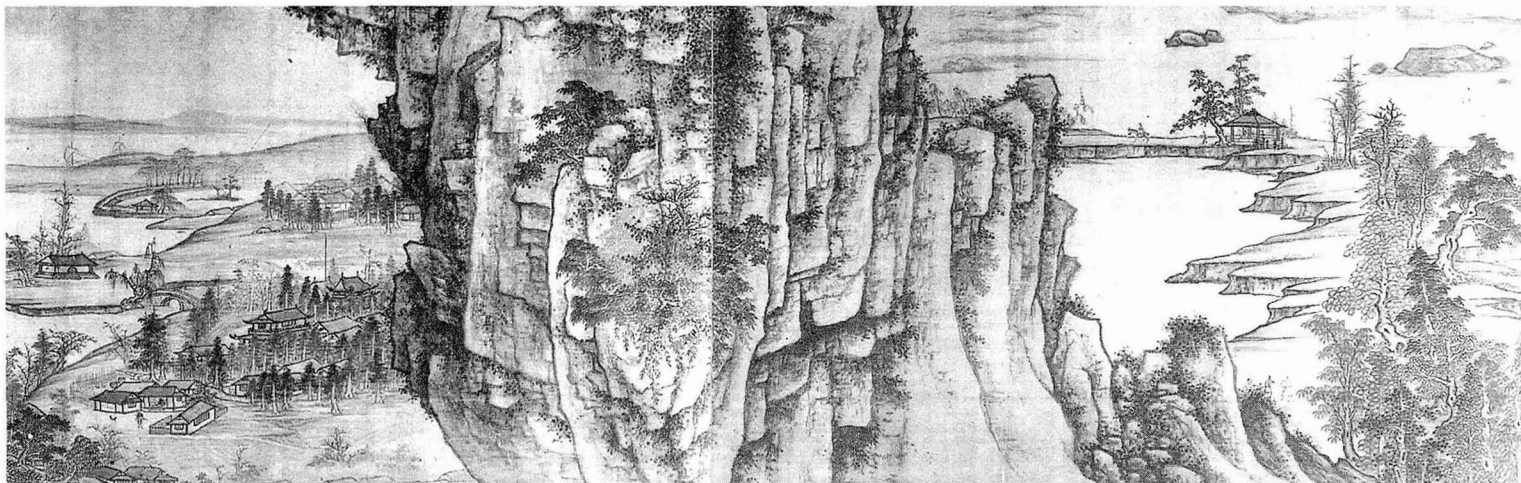
(도 3e)



(도 3h)

(도 3g)

도 3 〈後招隱圖〉, 1644년 이전. 絹本着色, 34.2×774cm. 臺北故宮博物院.



(도 3j)

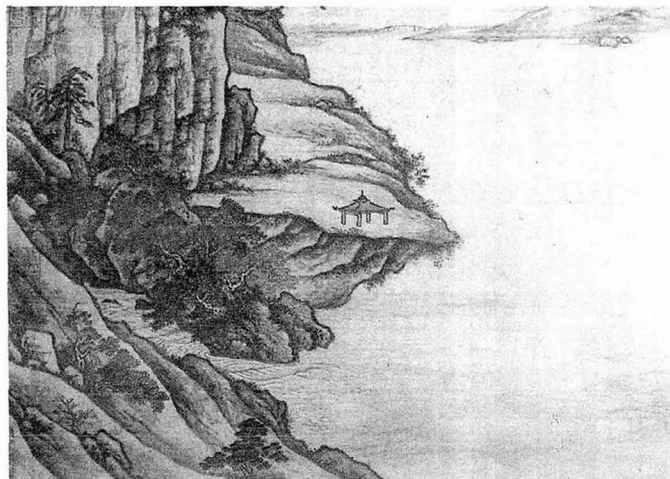
(도 3i)



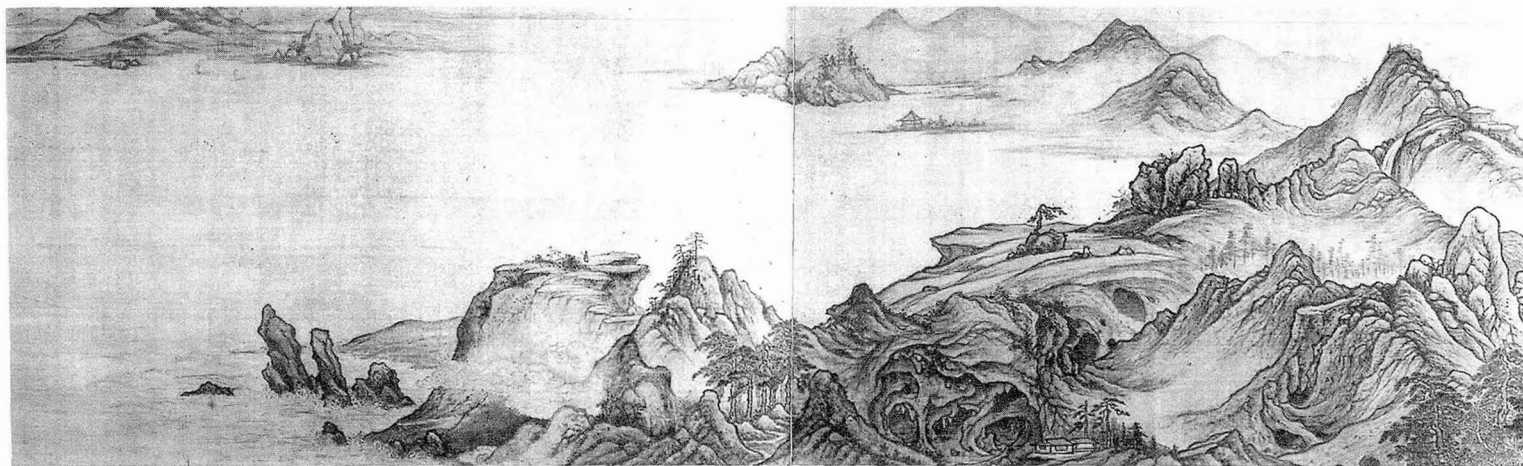
(도 3l)

(도 3k)

도 3 <後招隱圖>, 1644년 이전. 絹本着色, 34.2×774cm. 臺北故宮博物院.



(도 3o)



(도 3n)

(도 3m)

도 3 〈後招隱圖〉, 1644년 이전. 絹本着色, 34.2×774cm. 臺北故宮博物院.



(도 4b)



(도 4a)



(도 4d)



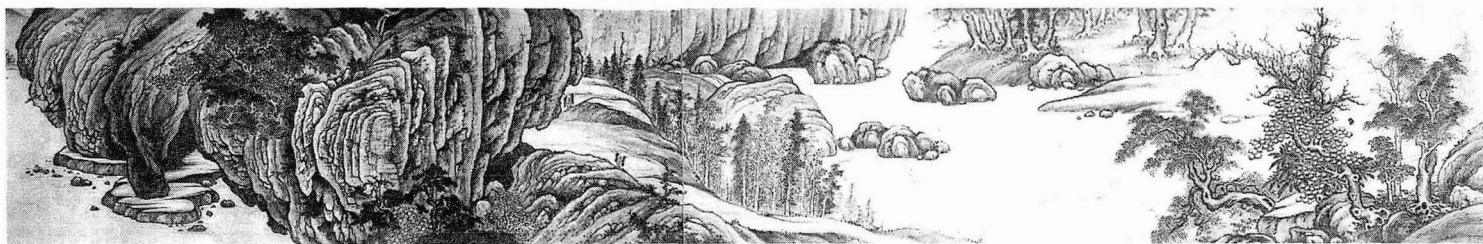
(도 4c)

刻蘇如雪淨無痕肝膽何人走聲價笑入林丘隨
 分過算陰晴酒圍些微憶思淡巖閣終南豈必聽
 秋登大率行者生者少揆轉來牙石乃委紳舍日
 派眾影若凝霜意到天涯欲命駕一似馳驅千嶺
 間直教頃刻分峰下白雲拂袖翠雲微紫氣含輝
 碧嶺碑泐。山河載出塵沉。日月彌長夜葉燈
 照染疑夢將底冬道通共神化禹珠為註抱不知
 是至是色難銜借因居快賞奕好之嗚管傾心歸
 郭祭
 古青山樵而幽澗之綠光庵時以筆硯
 自隨暇食道人樁李之際朝夕閑吟忽
 後得自畫三扣德園歌長卷亦是一段
 奇事里中有聞而觀者即聞之
 香王孫先主。因與結箱墨支趨而索觀
 適去以此帶微香時滄氣凜冽竹木蒼
 森乃為呵凍寫此命曰且聽寒響圖并
 題七言排律以贈魚床
 正之 香山德頂聖暮藏



(도 4e)

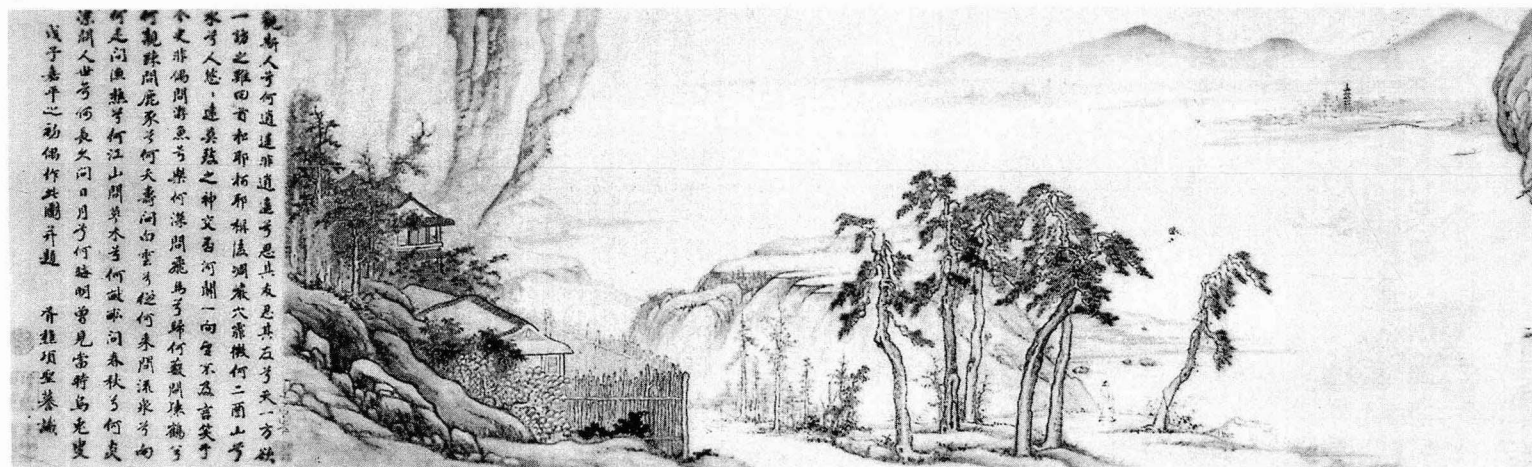
도 4 <且聽寒響圖>, 1647, 紙本水墨, 29.7×413.4 cm, 天津藝術博物館.



巖棲思訪圖錄

(图 5b)

(图 5a)



觀斯人子何適道非道遠乎思其友思其友天一方
 一語之難回首和耶拓耶解法洞兼穴靠樵何二爾山乎
 水乎人悠，遠莫愁之神交焉河關一向生不為言笑乎
 个更非偶問游魚若樂何深問飛鳥若歸何數問珠鶴若
 何觀珠問鹿若何天壽問而雲若從何來問深泉若向
 何走問漁樵若何江山問草木若何破冰問春秋若何處
 深湖人世若何長久問日月若何益明曾見雷時鳥克雙
 成于嘉平之初偶作此圖并題 齊桂項聖恭識

(图 5c)

图 5 《巖棲思訪圖》，1648，紙本水墨，30.5×273cm. The Cleveland Museum of Art.