

高麗時代의 人物像

安 輝 潛

(서울대 人文大 考古美術史學科)

〈目 次〉

I. 序 言	4. 傳恭愍王 筆 「圀碁圖」中の 人物
II. 肖像畫	IV. 古墳壁畫속의 人物
1. 記錄을 통해 본 肖像畫	1. 水落岩洞古墳壁畫의 十二支神像
2. 安珣像	2. 恭愍王陵壁畫의 十二支神像
III. 一般人物畫	3. 居昌屯馬里古墳壁畫의 人物
1. 記錄上의 一般人物畫	V. 佛教繪畫 속의 人物
2. 李齊賢 筆 「騎馬渡江圖」中の 人物	VI. 結 語
3. 傳恭愍王 筆 「陰山大獵圖」中の 人物	

I. 序 言

高麗時代에는, 實用的 目的을 위주로 하던 古代 繪畫의 古拙性을 벗어나 순수한 鑑賞을 위한 繪畫 즉 鑑賞畫가 크게 발전하였다. 이처럼 이 시대의 회화는 實用畫와 鑑賞畫가 병존하며 발달하였고 이러한 전통은 朝鮮王朝時代로 이어졌던 것이다. 따라서 이 시대의 繪畫는 古代와 近世를 잇는 中世의 位置를 점하고 있다고 볼 수 있다.

또한 이미 주지되어 있듯이 이 시대에는 王公貴族, 畫員, 禪僧畫家 등 세 계층의 화가들이 활동하면서 人物, 山水, 翎毛, 花鳥, 宮中樓閣, 墨竹, 墨梅 등 다양한 분야와 소재의 회화를 발전시켰던 것이다.¹⁾ 이러한 배경에는 儒敎의 文治主義가 크게 작용하였음은 물론이다. 이와 함께 佛敎의 융성에 따른 佛敎繪畫의 수준 높은 발전이 이루어졌음도 특기할만한 사항이다.²⁾ 이 밖에도 이 시대의 회화는 五代, 北宋, 南宋, 遼, 金, 元, 明 등 中國 歷代王朝와의 긴밀하고 폭넓은 교섭을 통하여 많은 자극을 받아 자체 발전의 활력소로 삼기도 하였다.³⁾ 이처럼 고려시대의 회화는

1) 高麗時代 繪畫의 全般의인 경향에 관하여는 安輝潛, 『韓國繪畫史』(一志社, 1980), pp. 51~89; 洪善杓, “고려시대의 미술: 회화”, 『韓國美術史』(藝術院, 1984), pp. 271~287; 鄭柄模, “東文選과 高麗時代의 美術: 一般繪畫”, 『講座 美術史』第1號(1988, 10), pp. 85~113. 참조.

2) 文明大, 『韓國의 佛畫』(悅話堂, 1977); 李東洲, 『高麗佛畫』(中央日報·季刊美術, 1981); 洪潤植, 『高麗佛畫의 研究』(同和出版社, 1984); 菊竹淳一·吉田宏志, 『高麗佛畫』(東京: 朝日新聞社, 1981) 참조.

3) 高裕燮, “高麗時代 繪畫의 外國과의 交涉”, 『韓國美術史及美學論攻』(通文館, 1972), pp. 69~81; 安輝潛, “高麗 및 朝鮮王朝初期의 對中 繪畫交涉”, 『亞細亞學報』第13輯(1979, 11), pp. 141~170 참조.

여러가지 다양하고 복합적인 성격을 지니고 있다. 이 시대의 人物畫도 예외가 아님은 물론이다.

高麗時代에 다양하게 발전하였던 繪畫 중에서 무엇보다도 활발하게 제작되었던 것은 人物畫였음이 여러가지 기록들에 의해 확인된다. 王公貴族들의 肖像畫, 契會圖, 風俗人物畫, 山水人物畫, 道釋人物畫 등이 폭넓게 그려졌다. 그러나 文獻記錄上에 보이는 수다한 예들에도 불구하고 현재 전해지고 있는 작품들은 지극히 희소하며 그것도 高麗 前半期의 것은 全無하다시피 하고 後半期의 것들만 약간 남아 있는 실정이다. 그나마 고려시대 人物畫의 眞髓를 보여 주는 것이기 보다는 대체적인 傾向과 特性을 드러내는 정도의 작품들이 주로 남아 있는 형편이다.

高麗時代 繪畫의 全般的인 樣相에 대한 포괄적이고 객관적인 논의는 간혹 이루어진 바 있으나⁴⁾ 人物畫를 위시한 分野 또는 主題에 따른 구체적인 검토는 별로 이루어진 바 없다. 이는 이 시대의 遺存作品이 워낙 희소하고 또 우리나라 繪畫史 연구가 日淺한데 일차적인 원인이 있다고 볼 수 있다. 이에 筆者는 고려시대의 人物畫만을 중점적으로 살펴보고자 한다. 현재까지 알려져 있는 작품들을 함께 묶어서 살펴보되 그 작품들이 보여주는 樣式的 特性을 고찰해 봄으로써 고려시대 一般人物畫의 몇가지 樣相을 알아 보고자 한다.

이 시대의 佛敎繪畫도 넓은 의미에서는 人物畫의 범주에 넣어서 살펴볼 수도 있겠지만 信仰의 대상으로서의 佛菩薩을 神聖化, 理想化시켜서 표현한 것이므로 通常의인 人物의 그림과는 다르고 또 별도의 연구를 필요로 하므로 一般人物畫의 이해를 위하여 꼭 參考를 요하는 경우에 한하여 약간만 다루겠다. 그리고 肖像畫에 관해서는 이미 훌륭한 업적들이 나와 있으므로⁵⁾ 인물화를 종합적으로 다루는 입장에서 되도록 간략하게 소개하는데 그치고자 한다. 이밖에 十二支神像을 비롯한 古墳壁畫도 간단히 소개하고자 한다. 12지신상은 통상적인 인물은 아니지만 고려시대 인물의 모습을 반영하고 있어서 이곳에서 짚고 넘어갈 필요가 있다고 보기 때문이다.

초상화를 제외한 이 시대의 人物畫에 대한 연구가 별로 이루어지지 않았고, 遺存하는 作品들도 지극히 한정되어 있으며, 또 인물화에 대한 필자의 연구가 깊지 못하여 本稿의 내용이 하나의 기초적 성격을 띠 수밖에 없을 것임을 미리 밝혀 둔다.

II. 肖像畫

1. 記錄을 통해 본 肖像畫

肖像畫는 어느 特定한 人物의 모습을 정확하게 묘사할 뿐만 아니라 그 被寫人物의 性格, 人品, 敎養, 情氣 등 精神의 측면이 얼굴에 배어나도록 氣韻生動하게 표현하는 이른바 “傳神寫照”를 指向했던 관계로 단연 人物畫의 核을 이룬다고 볼 수 있다. 그러나 반면에 被寫人物側의 주문과 格式을 갖추어 닮게 그려야 하는 寫實的 제약때문에, 아무것에도 매이지 않은 화가의 자유분방한

4) 本稿의 註 1) 참조.

5) 李庚七, 『韓國名人肖像大鑑』(探求堂, 1972); 趙善美, 『韓國의 肖像畫』(悅話堂, 1983) 참조.

필치를 기대하기 어려운 점을 처음부터 지니고 있기도 하다.

高麗時代에는 가히 肖像畫의 전성기라 불리울만치 수다한 작품들이 제작되었다. 초상화가 우리나라에서 제작되기 시작한 것은 高句麗의 安岳3號墳, 德興里壁畫古墳, 藥水里壁畫古墳 등의 主人公肖像이나 百濟의 阿佐太子가 그렸다고 전해지는 日本 聖德太子像의 예들에서 볼 수 있듯이 三國時代부터이다.⁶⁾ 이러한 전통이 고려시대에 이르러 꽃을 피었다고 믿어진다.

高麗는 顯宗22年(1031)이전에 중국의 제도를 본받아 闕內에 景靈殿이라는 眞殿을 짓고 太祖皇考와 四大歷祖, 肅宗, 睿宗, 仁宗, 明宗, 康宗, 高宗, 元宗, 忠烈王, 忠惠王 등의 御眞을 奉安하였을 뿐만 아니라 闕外의 여러 寺刹이나 陵墓에도 御眞과 王妃眞을 봉안하기 위한 影殿을 설치하였다.⁷⁾ 본래 고려의 역대 왕들은 각기 願刹을 두고 그 寺刹 안에 眞殿을 설치하는 것이 상례였으므로, 眞殿을 지닌 寺刹의 수요가 크게 늘어날 수밖에 없었다.⁸⁾ 이처럼 都城 안의 名刹에는 물론 都城부근의 수많은 寺刹들에 王과 王妃, 公主의 眞影들이 봉안되었던 것을 알 수 있다. 이것은 결국 고려시대에 佛敎가 극도로 융성하였고 또 王室과 佛敎界가 밀착되어 있었으며, 王室의 祈福的 佛事가 절에서 빈번하게 이루어졌었음을 반영하는 것이라 하겠다.

이렇듯 활발한 眞影의 유행은 國初부터 자리잡히기 시작한 것으로 王家에 한정되지 않았다. 功臣이나 名臣의 肖像은 물론이고 一般士大夫 및 百姓들의 祭祀用 肖像畫도 활발하게 제작되었다. 太祖23年(940)에 新興寺를 重修하고 功臣堂을 지어 東西壁에 三韓功臣像을 그려 넣었던 일, 鳳進寺 太祖影殿의 東西壁에 37功臣像과 12將軍像을 그렸던 일, 그리고 求禮縣民 孫順興이 成宗9年(990)에 母의 形相을 그려 놓고 祭祀한 일 등은 특히 주목된다.⁹⁾ 이처럼 이 시대의 초상화는 記錄的 目的이외에 儒敎의 文治에 따른 祖上崇拜 및 祭祀를 위해 더욱 성행하였던 것이다.

高麗時代에 歷代의 諸王과 王妃, 公主, 功臣 및 名臣 등의 초상화가 수다하게 그려졌음은 秦弘燮先生이 조사하여 묶어 놓은 資料集에 보이는 이시대 초상화에 관한 수많은 기록들을 통하여 누구나 쉽게 짐작할 수 있다.¹⁰⁾ 이러한 기록들을 이곳에서 일일이 거론할 여유가 없어 아쉽다. 다만 특별히 유념할 필요가 있는 사항 한두가지만 거론하기로 하겠다.

먼저 고려시대의 초상화는 주로 직업적인 畫員들에 의해 그려졌다. 의종때에 활약한 李琪는 특히 초상화가로 유명했다. 그러나 간혹 王公貴族에 의해서도 초상화가 제작되었으리라 믿어진다. 그 대표적인 예는 잘 알려져 있는 恭愍王(在位: 1351~1374)이다. 恭愍王은 거울에 비친 자신이 모습을 담은 自畫像을 그렸고, 그의 妃인 魯國大長公主의 眞을 비롯하여 李褒, 柳爰廷, 尹佺, 廉悌臣, 尹澤, 李岡, 孫洪亮 등의 초상화를 그렸다.¹¹⁾ 또한 墨竹畫家였던 丁鴻進은 李奎報에게 그

6) 安輝潛, “韓國古代 繪畫의 特性和 意義—人物畫를 中心으로—”, 『美術資料』 第41號(1988, 6), pp. 32~56 및 第42號(1988, 12), pp. 24~55 참조.

7) 高裕燮, “高麗畫跡에 對하여”, 『韓國美術文化史論叢』(通文館, 1966), pp. 236~239.

8) 趙善美, 前揭書, pp. 64~73 참조.

9) 高裕燮, “高麗畫跡에 對하여”, pp. 239~241 참조.

10) 秦弘燮, 『韓國美術史資料集成(1)』(一志社, 1987), pp. 377~469 참조.

11) 高裕燮, “高麗畫跡에 對하여”, pp. 238~241 참조.

의 70歲眞을 그려주기도 하였다.¹²⁾ 이러한 사례들은 國初부터의 초상화 전통이 時代의 흐름에 따라 더욱 확산되고 유행했음을 말해 준다고 하겠다.

고려시대의 초상화는 全身像과 半身像이 함께 제작되었으나 全身像에 비하여 半身像이 格式이 낮은 것으로 간주되었던 듯하다. 이와 관련하여 『高麗史』에 보이는 杜景升像에 관한 기록이 주목을 끈다. 杜景升이 平章事에 오르고 三韓後壁上功臣에 봉해졌을 때 王이 畫工 李光弼을 시켜 그의 圖形을 그리도록 했는데, 이때 李光弼이 말하기를 “畫法에서 生時에는 半(身)像을 그립니다”라고 하였는 바 杜景升이 노하여 몸을 갖추어 그리게 하였던 것이다.¹³⁾ 이 기록으로 보면 고려시대에는 生時의 초상은 半身像을 원칙으로 하였던 것으로 보이지만 杜景升이 굳이 全身像을 그리게 한 것으로 보면 반드시 지켜졌던 것은 아닌 듯하고 또 半身像은 格式이 높지 못한 것으로 여겨지기도 했던 모양이다.

고려시대에 제작되었던 御眞을 비롯한 초상화들은 그 일부가 朝鮮初期까지만 해도 전해지고 있었음이 분명하다. 世宗9年(1427)에 당시 전해지고 있던 高麗太祖影幀3, 行兵幀2, 六功臣像6, 鑄像1점 등을 太祖陵 옆에 묻었으며 다시 同王15年(1433)에는 麻田縣에 있는 高麗諸王影18폭을 屏處潔地에 묻도록 하였던 사례들은 이를 잘 입증해 준다. 또한 이러한 사례를 적은 기록들로 보면 御影, 功臣像 등의 초상화만이 아니라 鑄造한 彫像도 제작되었음이 주목된다. 그리고 恭愍王影像是 조선초기 中宗때 까지 圖畫署에 소장되어 있다가 華藏寺로 보내졌음이 「中宗實錄」의 기록에 의해 확인된다.¹⁵⁾

2. 安珣像

高麗時代의 人物을 그린 초상화로는 京畿道 蓮川郡 崇義殿址에 있는 高麗太祖像, 宗廟 恭愍王影殿에 걸려 있는 傳恭愍王及魯國公主像, 安珣像, 李齊賢像, 李穡像, 鄭夢周像, 吉再像 李長庚像, 李兆年像, 李褒像, 李仁敏像, 李崇仁像, 李穆像, 李師厚像 등이 전해지고 있으나,¹⁶⁾ 대부분 朝鮮時代에 重模되었거나, 高麗太祖像과 傳恭愍王及魯國公主像처럼 본래의 모습을 간직 하고 있다고 보기 어렵거나, 李齊賢像처럼 中國人의 作品임이 확실하거나 하여 高麗 초상화의 標準作으로 간주할만한 作品이 稀貴하다. 그러므로 고려시대에 제작된 것이 확실하게 밝혀져 있는 安珣像만을 중점적으로 살펴보기로 하겠다.

安珣像은 筆者는 未詳이지만¹⁷⁾ 1318년에 제작되었고 國寶111號로 지정되어 있다(圖 1). 絹本에 設彩하여 그려져 있는데 半身像이며 그림의 윗쪽 여백에는 嗣子 安于器의 다음과 같은 長文의

12) 趙善美, 前掲書, p. 80 참조.

13) 「高麗史」卷100(列傳 卷13), 杜景升條. “……進平章事 封三韓後壁上功臣 勅畫工李光弼圖形 光弼曰 畫法生時畫半像耳 景升怒 使具體…”.

14) 「世宗實錄」卷37, 9年丁未(1427) 8月 乙丑條(『朝鮮王朝實錄』3卷, p. 86上左).

15) 「中宗實錄」卷94, 35年庚子(1540) 10月 甲戌條(『朝鮮王朝實錄』18卷, pp. 419下左~420上右) 참조.

16) 趙善美, 前掲書, pp. 73~107 참조.

17) 元人이 그렸다는 설이 있으나 뚜렷한 근거는 없으며, 화풍으로 보아 우리 나라 화가의 작품으로 믿어진다.

贊文이 적혀 있다.¹⁸⁾

宣授高麗國儒學提學 都僉議中 贊修文殿大學士 贈諡文成公 安珣眞

越延祐五年二月 日 降宥旨 其目云「都僉議中贊修文殿大學士 安珣 有崇設學校之功 亦於夫子廟庭 圖形致祭」 桑鄉興州守 朝散郎 崔琳 依其目 摸寫一軀 將安之于鄉校 時嗣子 于器 適承之鎮邊 崔君 送以示之 於是 焚香拜手 乃爲之贊曰

先君當年振儒風 上命圖形文廟中
一幅丹青昭桑梓 四時邊豆答膚功

是年秋 九月 日 贊

慶尙全羅巡撫鎮使 匡靖大夫 檢校僉議評理 兼判典儀寺事 上護軍 安于器拜題

이 題贊에 의해 이 安珣像 제작의 연유를 알 수 있다. 즉 본래 安珣이 死去한지 12년 후인 1318년에 忠肅王이 安珣의 學校 崇設의 공을 인정하여 形像을 그려서 文廟에 모시고 致祭케 한 바 이를 興州守인 崔琳이 都目에 의거 모사케 하여 鎮邊의 職에 있던 安于器에게 보냈던 것이다.

이 像은 현재 順興의 紹修書院에 보관되어 있는데, 右顔九分面の 半身像이다. 紅袍를 입고 平頂巾을 쓴 모습인데 얼굴에는 우리 나라에 朱子學을 최초로 전래한 학자다운 풍모가 서려 있다. 가늘고 연한 붉은 선으로 얼굴의 윤곽을 나타냈으며 얼굴 전체를 보다 연한 붉은 색으로 칠하였다. 이러한 얼굴 묘사는 조선시대의 초상화들과 다른 점이다. 비교적 작고 선해 보이는 뚜렷한 눈매, 가느다란 눈썹, 코뿌리가 약간 넓은 아담한 코, 작고 단아한 입, 곱게 다듬어진 부드러운 수염 등이 학자다운 모습을 돋보이게 한다. 傳神寫照의 경지가 잘 드러나 있다. 그리고 紅袍에 가해진 衣褶線은 太細와 肥瘦의 차이가 거의 없고 곡선적이면서도 힘과 氣가 배어 있다. 일종의 高古遊絲描로 볼 수 있는 이 衣褶線들은 성공적인 顔面描寫와 함께 이 작품 전체를 기운생동하게 만들고 있다.

安珣像의 朝鮮時代 重模本이 國立中央博物館과 忠南 燕岐郡 合湖書院에 소장되어 있는데 대체로 紹修書院의 原本에 유사하나 衣褶線 등에 약간의 차이가 보인다.¹⁹⁾ 또한 國立中央博物館 소장의 重模本에서 보듯이 顔面의 묘사에도 耳目口鼻 등 세부를 자세하게 살펴보면 移模에 따른 약간의 形式化 현상이 보이며 精氣가 감퇴된 것을 엿볼 수 있다(圖 2). 이는 重模本이 지닌 性格이나 限界性을 보여 주는 좋은 예가 된다고 하겠다.

18) 번역문은 劉復烈, 『韓國繪畫大觀』(文教院, 1979), p.1058 참조.

19) 合湖書院本은 趙善美, 前掲書, 圖 19 참조.

Ⅲ. 一般人物畫

1. 記錄上의 一般人物畫

고려시대에는 초상화 이외에도 다양한 주제의 人物畫들이 제작되었음이 기록들과 현존하는 약간의 작품들에 의하여 밝혀진다. 肖像畫 및 佛敎, 道敎 등의 宗敎畫를 제외한 一般人物畫를 이 장에서는 다루어 보고자 한다.

고려에서는 國初부터 善政을 위하여 繪畫를 활용하였던 것으로 믿어진다. 高麗太祖가 남긴 十訓要의 마지막 十條에서 『書經』의 「無逸篇」을 그림으로 그려 붙여 出入할 때마다 보고 반성하도록 한 사례는 그 좋은 예이다.²⁰⁾ 無逸篇을 圖示한 無逸圖는 나라를 다스리는 王에게 백성들의 생업의 어려움을 깨우치게 하고 바른 정치를 하도록 하기 위하여 中國의 宋代부터 활발하게 그려졌고 우리 나라에서도 조선시대에는 더욱 적극적으로 그려졌다.²¹⁾ 政敎的이면서 爲民的인 목적을 지닌 이러한 그림은 그 내용상 風俗畫의 성격을 강하게 띠고 또 人物이 주가 될 수밖에 없다. 그러므로 人物畫가 고려에서 國初부터 政敎的 목적으로 활용되기 시작했음을 엿볼 수 있다.

고려시대 인물화의 한가지 양상은 李存夫의 아들인 李佺이 그렸던 「海東耆老會圖」를 통해 엿볼 수 있다. 李仁老(1152~1220)가 지은 「題李佺海東耆老圖後」라는 글 중에 다음과 같은 내용이 보인다.²²⁾

지금 李佺이 그린 「海東耆老圖」를 보니 아원 얼굴, 흰 머리칼, 홀가분한 옷차림, 가야금 뜯고 바둑 두며, 시 짓고 술 마시며, 하품하고 기지개 켜며 자유롭게 쉬는 모습 등 그 묘함을 얻지 않은 곳이 없도다. 비록 標誌를 보지 않고도 누구인지를 알겠으니 이름을 영원히 전하기에 족하겠다.

음악과 바둑, 시와 술을 즐기며 아무 것에도 매이지 않은 채 자유롭게 행동하는 老人들의 모습이 개개인의 특징에 따라 능숙하고도 정확하게 묘사되었음을 알 수 있다. 또한 李佺이 뛰어난 人物畫家였음과 함께 13세기초의 고려 인물화가 높은 수준으로 발전했음을 엿보게 된다.

이러한 단편적인 기록들로만 미루어 보아도 고려시대에 일반 인물화가 크게 풍미하고 높은 수준으로 발전했을 것으로 믿어지지만 남아 있는 작품은 극히 드물다. 현재 전해지고 있는 그림들 중에서 李齊賢의 「騎馬渡江圖」, 恭愍王의 傳稱作品인 狩獵圖 殘片들이 山水人物畫로서 주목이 되는 정도이다(圖 3~6). 이밖에 恭愍王 작품으로 전해지는 「圍碁圖」(在日 泗川子所藏)(圖 7~8)와 筆者未詳의 「蓮池美人圖」(日本 奈良 國立博物館所藏)가 검토를 요하는 작품들이다.

20) 『高麗史』卷2, 「世家」卷2, “太祖2”; 洪善杓, 前揭論文, pp. 272~273 참조.

21) 조선시대의 無逸圖 관계의 기록은 安輝濬, 『朝鮮王朝實錄의 書畫史料』(韓國精神文化研究院, 1983), p. 18, 22, 83, 110, 114, 115 참조. 그리고 이와 관계가 깊은 幽風圖에 관하여는 鄭炳模, “幽風七月圖流 繪畫와 朝鮮後期 俗畫”, 『考古美術』, 174號(1987. 6), pp. 15~38 참조.

22) 『東文選』卷102, 「題李佺海東耆老圖後」 참조. 契會圖에 관하여는, 安輝濬, “韓國의 文人契會와 契會圖”, 『韓國繪畫의 傳統』(文藝出版社, 1988), pp. 368~392 참조.

이 밖에도 李齊賢의 작품으로 傳稱되는 「唐賢后實蹟圖」를 비롯한 中國故事圖들이 국립중앙박물관에 전해지고 있으나 과연 고려시대의 작품으로 보아야 할는지 자신이 없다. 또한 中國人物을 그린 것이어서 굳이 이곳에서 다룰 필요가 없다고 생각된다.

2. 李齊賢 筆 「騎馬渡江圖」中の 人物

李齊賢(1287~1367)筆의 「騎馬渡江圖」는 山水人物畫의 범주에 든다고 볼 수 있다(圖 3). 그림의 右側上端에 「益齋」라는 款署와 「李齊賢印」이라는 白文方印이 찍혀 있다. 얼어붙은 강을 騎馬人物들이 건너고 있는 모습을 담고 있다. 그림 전체가 원만한 布置에도 불구하고 다소 유약해 보이고 아마추어적인 어설피름을 보여주지만 일반적으로 山水보다는 人物에 좀더 솜씨가 발휘되어 있다고 하겠다. 胡服을 입고 병거지를 쓴 다섯명의 인물들이 각각 白, 黑, 褐, 黃色의 말들을 타고 左側을 향하여 강을 건너거나 건너려고 하고 있다. 앞의 두 인물들은 천천히 말을 몰면서 몸을 뒤로 틀어 뒷편에 처진 세명의 동료들을 돌아다 보고 있다. 이 다섯명의 인물들은 대체로 몸이 가늘고 허리가 약간 길며 눈들은 비교적 큰 편이다. 인물들이 주변의 산수와 마찬가지로 섬약하게 묘사되어 있지만 그들의 동작은 오히려 자연스러운 모습을 띠고 있다.

전반적으로 볼 때 인물들 보다는 말의 표현이 더 정확하고 세련되어 있다. 이 점은 매우 시사적이다. 아마도 李齊賢이 燕京의 萬卷堂에서 忠宣王을 모시고 있으면서 당시 中國의 대표적 詩書畫三絶이자 말그림에 뛰어났던 趙孟頫와 親交하였던 것과 관계가 있지 않을까 생각된다.²³⁾ 인물들이 胡服 차림을 하고 있는 것도 당시의 蒙古風과 관련이 깊다고 볼 수 있다. 그리고 인물들의 차림새나 활을 옆에 차고 있는 모습으로 보아 이들은 사냥을 하러 산으로 향하고 있는 듯하다. 桃騎馬人物들을 자연 속에 적절하고 자연스럽게 布置한 구성, 인물과 말들의 동작을 효율적으로 표현한 솜씨, 말들의 정확한 묘사 등에서 李齊賢의 다소 어설피름 듯하면서도 人物과 말에 대한 정확한 이해와 표현능력을 엿보게 된다.

3. 傳恭愍王筆 「陰山大獵圖」中の 人物

李齊賢의 「騎馬渡江圖」와 유사한 범주의 그림들이 恭愍王(1330~1374)의 작품으로 전칭되고 있는 「天山大獵圖」 또는 「陰山大獵圖」라고 하는 殘幅들이다(圖 4~6). 이 殘幅들은 國立中央博物館에 세폭이 전해지고 있는데 모두 비단에 채색으로 수렵 장면을 묘사하였고 크기도 엇비슷하여 같은 작품에서 조각난 것들이라고 믿어진다. 이점은 또한 18세기에 활약하면서 尹斗緒, 鄭膺 등과 친교를 맺었던 澹軒 李夏坤의 다음과 같은 언급에 의하여 더욱 신빙성 있게 느껴진다.²⁴⁾

恭愍王의 그림은 세상에 흔하지 않은데, 朗善公子의 소장인 「陰山大獵圖」橫卷은 더욱 神妙하여

23) 本稿의 註 3) 참조.

24) 劉復烈, 前掲書, p.47의 번역문 참조.

진실로 奇寶가 될 수 있다. 公子가 죽으니 그 집에서 그다지 애석해 하지 않으므로 好事者가 다투어 비어 갔는데 이 幅이 그 중의 하나이다. 붉은 채색이 지워지기는 하였으나 그 意態는 오히려 불만한 것이 있어, 자못 李夫人이 병들었을 때에 그 形貌는 비록 몹시 초췌하나 新情은 오히려 婉媚하여 사랑스럽게 보이는 것과 같으니, 이것은 오직 아는 자라야 알게 될 것이다.

李夏坤의 이 기록에 의하면 공민왕의 「陰山大獵圖」는 본래 王室出身의 17世紀 書畫家이자 수장가였던 朗善君 李悛(1637~1693)의 소장품이었으며 그의 死後에 호사가들에 의해 조각난 것임을 알 수 있다. 이렇게 볼 때 이 세폭의 殘幅들이 畫風, 材料, 크기 면에서 서로 거의 같은 것이 우연한 일로만 보기 어렵다.

이 세폭의 殘幅들은 사실상 서로 연결이 된다고 볼 수 있다(圖 4~6). 먼저 두명의 騎馬人物들이 그려져 있는 것이 세폭 중에서는 맨 앞에(圖 4), 한명의 기마인물이 그려져 있는 것이 그 다음에(圖 5), 그리고 네마리의 말들이 표현되어 있는 것(圖 6)이 맨 마지막에 놓일 수 있다고 본다. 즉, 이 세폭을 오른쪽에서 왼쪽으로 이어 붙여 간다면 어느정도 순서가 잡히리라고 본다. 특히 첫번째 것과 두 번째 것은 더욱 잘 들어맞는다고 생각된다. 첫번째 폭의 왼쪽 하단부 구석에 있는 언덕과 두번째 폭의 오른쪽 하단부 구석에 있는 언덕이 서로 대충 연결이 됨을 확인할 수 있다. 이렇게 연결시켜서 보면 첫번째 폭에 보이는 두명의 말을 몰아 달리고 있는 인물들의 바로 뒤를, 두번째 폭의 기마인물이 이어서 달리고 있음을 알게 된다. 그러나 두번째 폭과 세번째 폭 사이에는 직접 연결이 되지 않아 그 사이에 또 다른 殘缺部分이 있었으리라 믿어진다. 세번째 폭에는 쉬고 있는 말들만이 보이는데 모두 머리를 오른쪽으로 향하고 있어 순서상 세폭 중 끝에 놓는 것이 자연스럽게 느껴진다. 키작은 잡목과 풀이 나 있는 낮은 언덕과 산 사이의 平地를 세차게 말을 몰아 사냥물을 추적하는 장면을 묘사한 것으로 보이나 쫓기는 동물들의 모습은 보이지 않는다. 분명히 현재의 첫째 幅 앞부분에 그려졌었을 것이나 현재는 그 부분이 전하지 않아 어떤 동물들을 사냥하고 있는 장면인지 알 길이 없다. 어쨌든 德興里壁畫古墳과 舞踊塚의 符獵圖 등에서 볼 수 있었던 高句麗 이래의 수렵장면이 수세기 후에 공민왕에 의해 재현된 듯한 느낌이 든다. 앞에서 본 李齊賢의 「騎馬渡江圖」와 비슷한 주제를 다룬 것임에도 불구하고 이 잔폭의 그림들이 말과 인물의 묘사에 있어서 훨씬 능숙함을 보여 준다. 말을 세차게 몰면서 추적하는 인물들의 재빠른 동작, 모든 힘을 다하여 질주하는 말들의 동태와 표정에 다급함이 잘 드러나 보인다.

첫째 幅의 앞에 있는 인물은 말을 달리면서 활을 쏘기 위하여 오른손으로 화살을 뽑고 있는 모습이며, 그 뒤를 따르는 인물은 털옷을 입고 있는데 질주하는 속도 때문에 머리에 쓰고 있던 雙羽장식의 모자가 뒤로 벗겨져 나가고 있다(圖 4). 비교적 剝落의 피해를 덜 받은 이 두번째 인물에서 이 작품의 참된 면모를 엿볼 수 있다. 가늘고 섬세하면서도 힘찬 선으로 인물과 말이 정의되어 있는데 인물의 얼굴 윤곽은 安瑠像의 경우에서 보았 듯이 가늘고 붉은 선으로 잡혀 있다. 그리고 무엇보다도 이 인물의 호방한 표정이 얼굴에 생생하게 나타나 있으며, 또 말의 氣가 눈동자에 살아 있다는 점이 특히 괄목할만 하다. 말의 힘찬 동작과 속도가 앞뒤로 세차게 뻗은 발과, 바람에 날리는 갈기와 꼬리에 잘 드러나 있음도 주목된다. 한마디로 말해서 인물과 말은 모두 氣韻生動하

게 표현되어 있어 화가의 뛰어난 역량을 엿보게 된다. 인물들의 옷과 말 장식들에 가해진 색채의 감각 또한 훌륭하다.

두번째 폭의 인물이나 말의 표현도 첫째 폭의 것들과 유사하여 별다른 설명을 요하지 않는다. 다만 이 인물이 쓰고 있는 모자에는 새의 깃털이 두개가 아닌 보다 많은 5개로 장식이 되어 있어 좀더 지체가 높은 사람이 아닐까 추측된다(圖 5).

세번째 폭에는 자유로운 모습의 말 네필이 보이는데 모두 살아서 꿈틀대는 활력에 넘치는 모습이다(圖 6). 오른쪽 두마리의 등에는 안장이 올려져 있고 나머지 두마리에는 아무것도 부착되어 있지 않다. 이 말들은 대부분 高古遊絲描로 윤곽이 잡혀 있는데, 이러한 線描는 이미 살펴 본 安珣像의 衣褶描寫에서 본 바 있어 주목된다. 아마도 이 高古遊絲描가 고려 후반기에 人物이나 動物의 표현에 있어서 가장 널리 사용되었던 것이 아닐까 생각된다.²⁵⁾

고려시대의 말 그림의 양식적 연원을 현재 규명하기는 어려우나, 당시에는 北宋代 李公麟의 白描畫계통의 말그림과 함께 元代의 趙孟頫와 趙雍父子의 말그림, 그리고 任仁發의 馬圖 등이 널리 알려져 있었음이 참고를 요한다.²⁶⁾ 앞으로 이들의 말그림들과의 비교 연구가 요망된다고 하겠다.

4. 傳恭愍王筆「圍碁圖」中の 人物

이 時代의 人物畫와 관련하여 검토를 요하는 작품 중에 恭愍王의 筆로 전해지는 「圍碁圖」가 있다(圖 7~8).²⁷⁾ 在日僑胞 泗川子의 소장품인 이 작품은 絹本에 아름다운 색채와 먹으로 묘사되어 있는데 공민왕의 작품으로 전칭되고 있고 또 大院君 李暉應의 藏이었다는 箱書가 있으나 國籍과 製作年代를 확단하기 어려운 측면을 지니고 있다. 그러나 高麗時代의 작품일 가능성을 완전히 배제할 수 없는 요소들이 또한 많아서 일단 논의의 대상으로 삼지 않을 수 없다. 적어도 현재의 필자의 줄건으로는 종래의 傳稱을 부인할만한 충분한 근거를 가지고 있지 못하며 오히려 그 傳稱을 수긍하는 편이 그것을 부인하는 것보다 여러가지 면에서 합리적이라는 생각을 지니고 있기 때문이다. 그 줄건들을 간단하게 피력해 보고자 한다.

먼저 이 그림의 오른쪽 상단부에는 세개의 方印들이 縱으로 찍혀 있는데 가운데 찍힌 白文方印은 剝落과 훼손때문에 判讀이 어려우나 첫째와 셋째의 朱文方印은 각각 “趙子昂印”과 “孟兆頫”로 보여(古原宏申教授判讀·吉田宏志氏提報) 元代의 趙孟頫를 시사해 주나 後代의 僞印으로 판단된다.

기이한 형태의 절벽을 이룬 산을 배경으로 하여 서 있는 화려한 기와집의 室內에서 바둑에 몰

25) 高裕燮, “高麗畫跡에 對하여”, p. 241 참조.

26) 李齊賢과 朱德潤은 燕京에서 함께 당시의 中國 그림들을 감상하면서 任仁發(月山)의 畫馬圖는 骨을 그리지 않고 李衍(息齋)과 趙孟頫(松雪)만이 丹青의 習俗을 없이 하여 좋다고 평한 바 있다. 安輝濬, “高麗 및 朝鮮王朝初期의 對中 繪畫交涉”, p. 153 참조.

27) 『特別展 李朝の繪畫：泗川子コレクション』(日本 奈良：大和文華館, 1986), 圖 2 참조. 筆者는 1988年 渡日時 大和文華館 學藝部 吉田宏志次長の 안내로 泗川子宅에서 이 작품을 면밀히 조사할 수 있었다. 두분의 협조에 감사한다. 이 작품의 사진들도 吉田宏志次長이 제공해 주었다.

두하고 있는 네명의 선비들을 주제로 표현하였다. 산은 가늘고 평행을 이루는 곡선들로 묘사되어 있어 어떻게 보면 16세기전반기에 유행한 安堅派의 소위 短線點皴이 연상되기도 하나²⁸⁾ 직접적인 연관이 있는 것으로 단정하기가 곤란하다. 이와는 대조적으로 근경의 왼편에는 두그루의 소나무들이 높이 솟아 있는데 이 나무들의 형태는 물론, 동체를 휘감고 올라가는 덩굴의 모습이나 용이의 모양 등이 대체로 日本 西福寺에 소장되어 있는 14세기 高麗 佛教繪畫 「觀經序品變相圖」에 그려져 있는 소나무들과 유사하다.²⁹⁾ 소나무들이 그려져 있는 위치도 서로 같아서 흥미롭다. 이처럼 두 작품들 사이에는 어떤 시대적 공통성이 엿보인다. 그리고 이 「圍碁圖」의 소나무들 사이로 뒤쪽에 보이는 格子文 창살은 전형적인 우리 나라 창호의 모습이다. 또한 바둑판 뒷편 탁자 위에는 책더미와 함께 綠釉靑磁瓜形瓶과 뚜껑 덮인 純靑磁瓶이 놓여 있는 모습이 그려져 있는데 이 청자들과 역시 우리 나라 고려시대 것으로 보인다. 이점은 다른 예에서도 확인된다. 즉 오른쪽 첫째 인물은 唐草文樣이 施文된 靑磁墩을 깔고 앉아 있는데 이 墩도 우리 나라 고려시대 것으로 볼 수 있다. 또한 근경의 계단에 소년이 항아리에서 무엇인가 따라내고 있는데 그 옆에 놓인 잔도 형태로 보아 고려 것으로 믿어진다. 이처럼 소나무, 창살, 청자그릇들과 청자墩이 모두 고려의 것으로 보이며 기와집의 형태와 丹青, 옷칠이 된 바둑판, 그리고 실내의 바닥처리도 고려시대의 것들로 판단된다. 이러한 여러가지 사항들을 종합하여 볼 때 이 「圍碁圖」는 역시 고려의 그림으로 보아야 할 것 같다.

바둑판을 가운데 놓고 좌우로 나누어 앉아 있는 네명의 선비들은 대국에 몰두하고 있는데 표정이 모두 진지하다. 이들의 얼굴에는 표정이 있으며 氣가 들어 있다. 이들은 모두 靑色襪이 달린 훌륭한 袍를 입고 있다. 靑磁墩 위에 앉아 있는 선비는 紅袍를 입고 있는데 그 안에 또 하나의 옷을 받쳐 입고 있다. 이 인물과 왼편 童子의 뒤에 앉아서 대국중인 인물은 머리에 紗帽를 쓰고 있는데 좌우의 뿔이 밑으로 길게 늘어져 있어 고려시대 冠帽의 모습을 보여 준다. 그리고 이 두 인물의 뒷편에 있는 사람들은 儒巾을 쓰고 있다. 바둑판을 중심으로 적절히 人物들을 布置한 구성, 인물들의 동작과 감정을 정확하게 옮긴 뛰어난 묘사력, 대국중의 팽팽한 긴장감의 표현 등이 돋보인다. 이러한 점들은 이 그림의 작가인 화가가 뛰어난 솜씨의 소유자였음을 분명히 해준다. 그리고 人物들의 衣褶의 표현은 일종의 釘頭鼠尾描로 되어 있어 더욱 그림을 생기있게 해 준다.

또한 이 그림에서 눈에 띄는 것은 아름다운 색채감각이다. 연두색을 위주로 하면서, 청색, 홍색, 담홍색 등이 조화를 이루도록 표현되어 있어 차분하면서도 산뜻한 느낌을 자아낸다. 이밖에 바둑판은 각기 18줄로 되어 있고 바둑알은 청색과 홍색으로 되어 있음이 주목된다. 전반적으로 보아 이 작품은 14세기 고려시대의 것으로 보아도 무방하지 않을까 믿어진다. 그리고 당시의 人物畫가 상당히 높은 수준에 이르렀을 것으로 판단된다. 그러나 이 작품은 화풍으로 볼 때 傳 恭愍王筆의 「陰山大獵圖」殘片들과는 차이를 드러내고 있어 同一人의 작품으로 간주하기가 어렵다. 그러나 두 작품들이 모두 貴族의 生活의 면모를 묘사하고 있는 점에서는 상통한다.

28) 安輝潛, “16世紀 朝鮮王朝의 繪畫와 短線點皴”, 『雲檀學報』 제46·47號(1979, 6), pp.217~239 참조.

29) 李東洲, 『高麗佛畫』, 圖 2의 하단부분 참조.

이 「圍碁圖」이외에도 日本 奈良國立博物館에는 筆者未詳의 「蓮池美人圖」가 고려시대 人物畫라고 전해지고 있어 주목된다. 화려한 옷을 입은 한 미인이 어린 아이들 셋을 데리고 연못 앞을 걸어가는 모습을 묘사하였다.³⁰⁾ 화면 전체에 두드러져 있는 연두색, 연못의 모습과 蓮花의 모양, 怪石의 형태, 女人의 자태와 옷주름 등에서는 어딘지 고려 회화의 취향이 느껴지지만 앞으로 좀 더 신중한 검토를 요하는 상태이므로 이곳에서의 보다 구체적인 논의는 보류하고자 한다.

IV. 古墳壁畫 속의 人物

고려시대 人物畫의 또 다른 측면은 이시대의 古墳壁畫에 보이는 十二支神像과 人物像을 통해서 엿볼 수 있다. 十二支神像은 통상적인 人物과 다른 方位神이지만 이것들이 통일신라시대의 人身獸面의 모습을 한 것들과는 달리 사람의 얼굴과 몸의 모습을 따르고 있고 冠帽에만 동물의 모양이 나타나 있어 당시의 人物畫의 이해에도 참고가 된다.

고려시대의 고분벽화 중에서 12지신상을 담고 있는 것은 1916년에 발견된 京畿道 開豐郡 靑郊面 陽陵里 水落岩洞第1號墳, 1947년에 국립박물관이 발굴한 京畿道 長湍郡 津西面 法堂坊 第2號墳, 京畿道開城市 開豐郡 解線里 소재의 恭愍王陵 등이 알려져 있다. 이것들 중에서 水落岩洞의 것은 報告書는 나오지 않았지만 模寫畫를 통하여 그 내용을 알 수 있고, 法堂坊의 것은 故李弘植 博士가 略報를 냈으나³¹⁾ 그 벽화의 모습을 소개할만한 良質의 도판이 없으며, 恭愍王陵의 것은 한장의 도판만을 접할 수 있을 뿐 그 자세한 내용을 알 길이 없다. 水落岩洞古墳과 法堂坊古墳의 경우에는 네벽의 下部에는 四神을 그리고, 벽면의 위쪽에는 12지신상을 표현했으며, 천정에는 日月星辰을 그렸던 모양이다. 또 12지신상은 北壁의 右側에서 子로 부터 시작하여 東壁에 丑, 寅, 卯, 辰을, 南壁에 巳, 午를, 西壁에 未, 辛, 酉, 戌을, 그리고 北壁의 左側에는 亥를 그렸음이 분명하다. 이러한 12지신상은 唐의 영향을 받아 統一新羅時代부터 王陵의 護石에서 수용되기 시작하여 고려시대로 이어진 것임은 물론이다.³²⁾ 다만 이 고려 고분들에서는 四神과 十二支神像이 같은 벽면에서 결합이 되었던 것이 주목된다. 마치 4벽에 四神을 주로 그렸던 고구려 후기 고분벽화의 전통과 통일신라시대의 12지신상의 전통이 결합된 것으로 보여 흥미롭다. 그거야 어떻든 이러한 12지신상들의 그림들은 고려시대 인물화를 이해하는 데에 다소 참고가 된다.

法堂坊古墳에서 수습된 銅錢들로 미루어 보면 이 고분들은 대체로 高麗中期이후,³³⁾ 또는 13세기 중엽이후에 축조된 것일 가능성이 높다.

30) 『朝鮮의 繪畫』(大和文華館, 1973), 圖 13. 참조. 필자는 이 작품을 1988년 11월 30일 日本의 奈良國立博物館에서 梶谷亮治氏의 호의로 吉田宏志氏와 함께 자세히 조사할 수 있었다. 梶谷氏의 호의에 감사한다.

31) 李弘植, “高麗壁畫古墳 發掘記—長湍郡 津西面 法堂坊—”, 『韓國古文化論攷』(乙酉文化社, 1954), pp. 3~36 참조.

32) 統一新羅時代의 十二支神像에 관하여는 姜友邦, “新羅十二支像의 分析과 解釋”, 『佛教美術』第1號(1974), pp. 25~75 참조.

33) 李弘植, 上揭書, p. 31 참조.

1. 水落岩洞古墳壁畫의 十二支神像

水落岩洞 第1號墳의 벽화는 현재까지 알려진 十二支神像 그림들 중에서는 제일 연대가 올라간다고 믿어지는데, 대체로 윤곽이 과약되어 있으며 대개가 서로 대단히 유사하여 모두 이곳에서 거론할 필요는 없겠다.³⁴⁾ 비교적 상태가 좋은 像만을 참고로 소개하고자 한다. 다만, 모든 像들은 한결같이 도포 비슷한 團領의 官服을 입고 官帽를 썼으며 笏을 두손으로 받쳐 든 文官의 모습을 하고 있음을 지적해 둔다(圖 9~11).

우선 북벽의 우측(東側)에 그려진 子像을 예로 보면 人面人身의 모습을 하고 있는데 오직 冠帽의 윗쪽에 쥐모양이 그려져 있어 子像임을 나타내고 있다(圖 9). 笏을 두손으로 받쳐 들고 오른편을 향하여 걷고 있는 형상이나 얼굴만은 약간 뒤로 돌려 앞을 바라보고 있다. 마치 玄室의 中央軸을 응시하는 듯한 자세이다. 눈매가 날카로와 생명과 정기가 깃들어 있는 느낌을 준다. 몸 전체는 완만한 곡선을 이루고 있어 제법 유연한 자태를 느끼게 한다. 머리부터 발끝까지 高古遊絲描로 그려져 있다. 약간의 가벼운 채색이 칠해졌던 모양이나 매우 희미하여 전체적으로 볼 때 李公麟系의 白描畫의인 경향이 두드러져 보인다. 이는 李公麟의 白描畫法이 고려에 전래되어 구사되고 있었음을 보여 주는 좋은 증거라 하겠다. 앞에 살펴본 人物畫들에서 볼 수 없던 새로운 사실로 매우 중요하다.

子像에서 본 대부분의 특징들은 辰像에서도 그대로 나타난다(圖 10). 다만 辰像의 얼굴이 좀더 둥글고 온화하며, 관모의 위에 그려진 동물의 모양이 웬일인지 용보다는 소모양 비슷하게 표현되어 있는 것이 차이로 하겠다. 또한 笏은 왼손으로만 들고 오른손은 소매자락 속에 숨겨져 있는 점에서도 차이가 난다. 몸은 좀더 유연한 모습을 하고 있다. 이처럼 各像마다 약간씩 변화를 주고 있는 점이 주목된다.

이 水落岩洞 第1號墳의 벽화가 지닌 線描의 특징은 卯像의 頭部에서 잘 드러난다(圖 11). 눈매가 날카롭게 묘사되어 있어 인상적인데 눈섭은 釘頭鼠尾描로 표현되어 있으나 그밖의 다른 부분들은 비교적 太細가 고른 高古遊絲描로 그려져 있어 주목된다. 이 선들은 유연하면서도 강한 느낌을 준다. 이러한 선묘들은 13세기 전후한 시대의 인물화에서 보편적으로 사용되었을 가능성이 높다고 생각된다.

2. 恭愍王陵壁畫의 十二支神像

十二支神像은 14세기에 이르러 좀더 투박해지고 형식화되었던 듯하다. 이점은 恭愍王陵의 十二支神像에서 잘 드러난다(圖 12). 공민왕릉의 12지신상도 水落岩洞이나 法堂坊의 고분들에서처럼 배치가 되어 있고 天井에는 日月星辰이 묘사되어 있다.³⁵⁾ 이곳의 12지신상들은 벽면의 하부로부

34) 金元龍, 『壁畫』, 韓國美術全集4(同和出版公社, 1974), 圖 109~115 참조.

35) 『朝鮮의文化財』, 圖 112 참조.

터 피어오르는 구름 위에 서 있는 모습을 하고 있다. 이점이 앞에서 본 12지신상들과 다른 점이라 하겠다. 12지신상들은笏을 두손으로 가슴에 받들고 한결같이 정면을 응시하고 있는데 복식과 관모가 색깔만 다를뿐 다 같다. 관모 위에, 나타내고자 하는 동물의 머리가 그려져 있다. 눈들은 모두 크게 그려져 있다. 12지 인물들의 일률적이고 변화없는 자세, 둔탁한 衣褶線, 칙칙한 색채, 圖式화된 雲文 등은 이미 종래의 유연성을 잃고 있어 당시의 陵墓에 설치된 石造物의 둔탁한 성격을 연상시켜 준다.

또한 恭愍王陵의 內部에 그려진 十二支神像과는 대조적으로 外部의 護石에는 統一新羅式 人身獸面의 十二支神像이 새겨져 있어 統一新羅以來의 傳統과 高麗末의 樣相이 이 陵의 造形物에 결합되어 있음을 알 수 있다.

3. 居昌 屯馬里古墳壁畫의 人物

고려시대에 고분벽화가 꽤 널리 유행하였을 가능성과 지방에 있어서의 벽화의 일부 양상은 慶南 居昌郡 大下面 屯馬里의 고분 벽화에서 찾아볼 수 있다(圖 13~14).³⁶⁾ 東室과 西室이 中間壁을 경계로 축조되어 있는 이 특이한 작은 고분은 1972년에 발견되었는데 벽면에 奏樂天女像들이 그려져 있다.

이 고분의 東室 西壁 北部에 그려진 그림을 예로 보면 花冠을 쓴 天女가 구름을 무릎 꿇어 타고 앉은 채 오른손으로는 피리를 불들고 불고 있으며 왼손에는 과일이 담긴 그릇을 받쳐들고 있다(圖 13). 치마와 저고리를 입은 듯한 이 여인은 얼굴이 둥글넓적하고 매우 크며 이목구비가 짜임새가 없다. 느슨하고 치졸한 모습이어서 民俗의인 소박함을 두드러지게 보여 준다. 아마도 이 지역의 佛敎, 道敎, 巫俗이 혼합되어 나타난 것이 아닐까 추측된다.³⁷⁾

이와 별 차이 없는 그림이 東室 東壁에도 그려져 있다(圖 14). 다만 이 경우에는 피리를 불면서 동시에 작은 장고를 가슴 앞에서 치고 있는 점이 다른 점이라 하겠다. 이처럼 音樂性이 강하게 나타나고 있는 점이 주목된다.

이곳의 벽화들은 어설픈 표현, 단순한 선묘, 황갈색과 청색의 단조로운 색채 등이 눈에 띈다. 이러한 모든 점들은 당시의 수도였던 개성에서 멀리 떨어진 시골의 地方樣式을 보여주고 있다는 점에서 주목된다. 또한 이 고분에서 象嵌靑磁가 나온 것으로 미루어 12~13세기경에 축조된 것으로 믿어지는 바³⁸⁾ 당시의 土俗의인 地方樣式의 일면을 엿볼 수 있는 것이다.

36) 『居昌屯馬里壁畫古墳 및 石槨墓 發掘調査報告』(文化財管理局, 1974); 金元龍, 前掲書, 圖 116~118 참조.

37) 金元龍, 上掲書, pp. 149~150의 圖版解説 참조.

38) 上同.

V. 佛敎繪畫 속의 人物

고려시대에는 이미 주지되어 있듯이 佛敎繪畫가 대단히 수준 높게 발달하였다. 日本에 주로 전해지는 수십여점의 고려시대 불교회화를 보면 극도로 화려하고 정교하며 귀족적 취향을 강하게 드러낸다. 주로 14세기 것들이기는 하지만 불교회화의 극치를 이룬 것들로 東洋三國中 최고의 위치를 점한 것으로 평가할 수 있을 것이다. 이러한 불교회화의 주제와 내용은 佛菩薩을 다룬 것이며 이것들이 넓은 의미에서 人物畫의 범주에 드는 것들임은 부인할 수 없다. 그러나 앞서서도 지적하였 듯이 佛菩薩은 통상적인 인간의 모습보다 더 숭고하고 더 이상화시켜 표현한 것임을 염두에 두어야 하겠다.

아름다운 고려시대, 특히 14세기의 불교회화에 표현된 佛菩薩들의 모습은 1323년에 徐九方이 그린 「楊柳觀音半伽像」에서 전형적으로 볼 수 있듯이 균형잡힌 몸매, 우아하고 곡선적인 자세, 자비로운 얼굴, 섬세하고 유려한 女性的인 손 등이 정교한 문양의 화려한 衣裳 및 보석같은 주변의 배경과 어울려 아름다움의 극치를 이룬다(圖 15). 아마도 이러한 佛菩薩像들은 고려시대 佛敎畫家들이 추구하고 지향하던 숭고한 예배대상이자 이상적인 인물 모습의 한 전형을 보여 주는 것이라 하겠다.

그럼에도 불구하고 고려시대 인물화의 시대적 양식적 특징을 이 불보살상들이 또한 지니고 있음을 부인할 수 없다. 가늘고 긴 눈, 얼굴에 비하여 현저하게 작은 입 등은 그 단적인 예들이다. 따라서 이 시대 佛菩薩像들의 모습은 당시 一般繪畫에서 다를 수 있었던 통상적인 인물들의 모습을 보다 숭고하고 이상적인 경지로 끌어 올린 것이라고 볼 수 있다. 이것은 바꾸어서 말하면 이러한 佛菩薩들에서도 당시 人物畫의 특성을 다소간 마찬가지로 찾아 볼 수 있음을 의미한다. 그러므로 이러한 佛敎繪畫도 앞으로의 人物畫의 연구에 있어서 똑같이 적극적으로 참고되어야 할 것이다. 특히 佛敎繪畫에 등장하는 世俗人들의 모습은 더욱 더 중요시되어야 할 것으로 본다. 왜냐하면 이러한 世俗人들의 모습은 당시 고려 사람들의 이모저모를 충실하게 반영하고 있기 때문이다. 이것들은 앞으로 별도의 연구를 필요로 한다고 본다. 이와 함께 당시의 羅漢像, 祖師像 등에 대한 人物畫의 입장에서 보다 적극적인 고찰도 요구된다고 하겠다.³⁹⁾

여기에서는 고려시대 人物畫의 또 다른 측면을 이해하는데 꼭 필요하다고 믿어지는 魯英의 「地藏菩薩圖」 한점만 간략하게 살펴보는 것으로 우선 책임을 면해 볼까 한다. 黑漆金泥小屏의 형태를 띤 이 그림은 반대편에 그려진 「阿彌陀八大菩薩圖」와 함께 魯英이 1307년에 筆供養으로 그린 것인데 여타의 불교회화들과는 다른 필법을 보여 준다(圖 16).

이 「地藏菩薩圖」에서 근경에 半伽坐한채 寶珠를 들고 있는 것은 地藏菩薩, 뒤에 서 있는 것은 曇無竭菩薩, 배경의 尖峰을 이룬 산들은 金剛山, 그리고 산의 平地에 엮드려 절하고 있는 人物은

39) 고려시대의 羅漢像에 관하여는 柳麻里, “高麗時代 五百羅漢圖의 研究”, 『韓國佛敎美術史論』(民族社, 1987), pp. 249~288 참조.

高麗太祖라고 하는 사실은 이미 文明大교수가 밝힌 바 있다.⁴⁰⁾

그런데 이곳의 보살상들이나 그 뒷편의 아미타와 8대보살상들의 衣褶은 모두 길고 가느다란 구불구불한 描線들로 표현되어 있다. 이 선들은 또한 평행을 이루는 경우가 대부분이다. 이러한 線描는 行雲流水描라고 하는데 우리 나라에서는 별로 作例가 많지 않다. 半伽坐한 이 지장보살의 의습 중에서도 왼팔(향하여 오른쪽)과 오른쪽 무릎(향하여 왼쪽)의 구부러진 부분에는 다른 부분과는 달리 비교적 짧은 釘頭鼠尾描로 묘사되어 있어 주목된다. 기다란 行雲流水描로 우선 그리고, 그 나머지 공간에는 짧은 釘頭鼠尾描를 가하여 채워 그리는 식을 취하고 있는 것이다. 이처럼 두가지 상이한 線描가 필요에 따라 편리하게 혼용되었음을 알 수 있다. 이것은 용도와 예상되는 효과에 따라 당시의 인물화가들이 線描를 선택하여 구사하고 있었음을 보여 준다.

그런데 이 「지장보살도」에 구사된 국수가락 같은 行雲流水描는 唐代의 西域出身畫家 尉遲乙僧의 작품으로 전해지는 그림들에서 자주 찾아볼 수 있다.⁴¹⁾ 이와 관련하여 元代 湯垕의 『古今畫鑑』이나 夏文彥의 『圖繪寶鑑』 등에서 高麗의 佛敎繪畫에 대하여 “고려의 관음상들이 매우 공교한데, 이것은 당나라 때의 尉遲乙僧의 筆意에서 나와 纖麗함에 이르른 것이다.”⁴²⁾라고 평한 것이 관심을 끈다. 지금 남아 있는 대부분의 고려 불교회화에서는 실제로 위지을승의 영향을 엿보기 어려운 것이 사실이나 魯英의 작품에서는 中國人들의 그러한 평가가 사실무근이 아니었음을 확인하게 된다.

VI. 結 語

이제까지 고려시대의 人物畫를 肖像畫, 一般人物畫, 古墳壁畫에 나타나 있는 人物畫, 佛敎繪畫 속에 보이는 人物畫 등으로 구분하여 대충 살펴보았다. 남아 있는 작품도 희소하고 빈약하며, 연구도 별로 안되어 있고, 필자의 능력도 부족하여 결국 몇점 안되는 작품들을 한 자리에 모아 놓고 종류별로 훑어보는 수준을 면치 못하는 결과를 맞게 되었다. 또한 이곳에서 살펴본 작품들의 대부분이 고려시대 후기의 것으로 절대연대를 결여하고 있고 종류나 분야에 따른 성격 차이도 있어 이것들을 시대적인 縱軸에 놓고 시대의 변천에 따른 樣式의 變化를 추적해 보는 일도 어려웠다.

그러나 이 고찰을 통하여 고려시대에는 초상화를 위시하여 人物畫가 크게 유행하였고 그 수준도 現存 作品들에서 볼 수 있는 것 이상으로 높았으며, 氣韻生動하도록 표현하였음이 엿보인다. 또한 人物畫가 儒, 佛, 仙과 밀접한 관계를 지니며 유행했고 中央만이 아니라 地方에 까지 그 영향이 파급되어 底邊化되고 土俗化되었을 가능성이 높았던 것으로 보인다. 이러한 현상은 恭愍王

40) 文明大, “魯英의 阿彌陀·地藏佛畫에 對한 考察”, 『美術資料』第25號(1979, 12), pp.47~57 및 “魯英筆 阿彌陀九尊圖 뒷면 佛畫의 再檢討”, 『古文化』第18輯(1980, 6), pp.2~12 참조.

41) Osvald Sirén, *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*, Vol. III, (New York: The Ronald Press Company, 1956), pls.42~46 참조.

42) 湯垕, 『古今畫鑑』의 「外國畫」條에 “高麗畫觀音像甚工 其源出唐尉遲乙僧筆意 流而至于纖麗”라는 기록이 보이며 이와 같은 내용이 夏文彥의 『圖繪寶鑑』卷6, 「外國」條에도 적혀 있다.

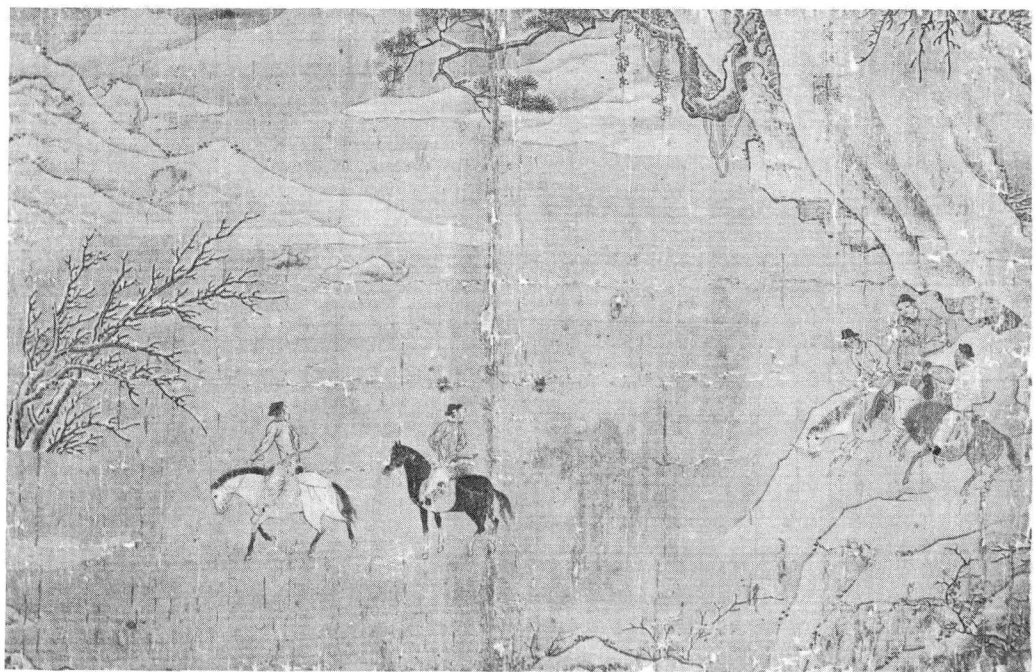
陵이나 居昌 屯馬里古墳의 벽화에서 볼 수 있듯이 古墳美術에서 더 두드러졌던 듯하다. 그리고 技法的인 측면에서 보면 李公麟系의 白描畫法이 소개되어 있었음이 확인되고, 高古遊絲描, 釘頭鼠尾描, 行雲流水描 등이 人物의 衣褶 表現에 구사되고 있었음이 주목된다. 이러한 단편적인 사실들은 이미 고려시대에는 실질적으로 中國人物畫의 거의 대부분의 기법이 수용되어 참고되고 있었을 가능성이 높음을 시사해 준다. 앞으로 보다 면밀한 고찰이 시도되어야 할 것으로 본다.



〈圖 1〉 筆者未詳，「安珣像」。1318年。絹本彩色。
37×29cm。順興 紹修書院所藏。



〈圖 2〉 筆者未詳，「安珣像」。朝鮮後期の重模本，
絹本彩色。88.8×53.3cm。國立中央博物館所藏。



〈圖 3〉 李齊賢，「騎馬渡江圖」。14世紀。絹本彩色。28.8×43.9cm。國立中央博物館所藏。



〈圖 4〉 傳恭愍王，「陰山大獵圖」(殘缺 1)。14世紀。
絹本彩色。24.5×21.8cm。國立中央博物館所藏。



〈圖 5〉 傳恭愍王，「陰山大獵圖」(殘缺2)。14世紀。
絹本彩色。24.9×20.9cm。國立中央博物館所藏。



〈圖 6〉 傳恭愍王，「陰山大獵圖」(殘缺3)。14世紀。絹本彩色。
26.1×24cm。國立中央博物館所藏。



〈圖 7〉 傳恭愍王，「圍碁圖」。14世紀。
絹本彩色。137.2×65.0cm。
日本 泗川子所藏。



〈圖 8〉 圖 7의 部分.



〈圖 9〉 水落岩洞第1號墳 玄室 北壁 子像.
13世紀以前. 京畿道 開豐郡 水落岩洞.



〈圖 10〉 水落岩洞第1號墳. 玄室 東壁 辰像.



〈圖 11〉 水落岩洞第1號墳. 玄室 東壁 卯像.



〈圖 12〉 恭愍王陵壁畫. 十二支神像. 14世紀後半. 開城市 開豐郡 解線里.



〈圖 13〉 居昌 屯馬里壁畫古墳 東室 西壁 北部 秦落天女像. 12~13世紀(?). 慶南 居昌郡 大下面 屯馬里.



〈圖 14〉 居昌屯馬里壁畫古墳 東室 東壁. 奏樂天女像.

〈圖 15〉 徐九方，「楊柳觀音半跏像」。
1323年。絹本彩色。165.5×101.5cm。
日本 高野山 金剛三昧院藏。



〈圖 16〉 魯英，「地藏菩薩圖」。1307年。
黑漆金泥小屏。21×13cm。
國立中央博物館所藏。