

國立中央博物館所藏〈八駿圖〉

鄭 炳 模

(東國大學校)

〈목 차〉

- | | |
|----------------|------------|
| I. 머리말 | IV. 화풍의 특징 |
| II. 조성배경 | V. 양식의 비교 |
| III. 태조괄준도의 계보 | VI. 맺음말 |

I. 머리말

그림속의 말은 상징성이 강하다. 건장하고 힘센 말은 천자나 군주의 권력을 과시하고, 기름지고 살찐 말은 부패한 관리를 의미하며, 반대로 갈비뼈가 두드러질 정도로 마른 말은 청렴한 선비를 대변한다. 말그림은 단지 형상의 묘사에 그치는 것이 아니라 말에 관계된 사람의 권위나 인격 등을 寓意的으로 표현하는 경우가 많다.¹⁾

이 가운데 말과 天子를 연관짓는 사상은 말이 태양을 움직이기 위하여 태양의 수레를 끄는 天馬思想에서 유래한다. 이것은 그리스, 바빌로니아, 유대, 아르메니아, 페르시아, 인도, 그리고 중국에 이르기까지 세계의 여러 민족이 신봉하였다.²⁾ 중국에서는 태양을 끄는 말이 천자를 끄는 말로 전이되면서, 말이 곧 하늘을 의미하게 된다. 『易經』에서는 “乾은 말이 되고, 坤은 소가 된다.” 고 하였다.³⁾ 『宣和畫譜』에서는 이를 풀어서 “건은 하늘을 상징하고 하늘이 군세계 운행하니 이것은 말이 된다. 곤은 땅을 상징하고 땅이 무거움을 받들고 순응하니 이것은 소가 된다.” 고 설명하였다.⁴⁾ 여기에는 말이 하늘에 필적한다는 配天思想이 내포되어 있다. 세상을 평정한 전승담에서 종종 준마의 활약을 강조하는 까닭은 전쟁의 승리가 하늘의 도움을 받은 천자의 명분있는 행위였음을 과시하기 위함이다.

1) 말그림의 상징성에 관한 논문으로는 Chu-Tsing Li, “The Freer Sheep and Goat and Chao meng-Fu’s Horse Painting, *Artibus Asiae*, Vol. X X X (1968), pp. 279~326와 “Three Horses by Three Members of The Chao Family”, *Word and Images* (The metropolitan Museum of art, 1985) pp.1~26, Jerome Silbergeld, “In Prase of Government : Chao Yung’s Painting, *Noble Steeds*, and Late Yüan Politics”, *Artibus Asiae*, Vol. XLVI,3(1985), pp. 159~202 참조.

2) 天馬思想에 관해서는 洪淳昶, <天馬考>, 『歷史와 文化』, (瑩雪出版社, 1982), pp. 47~63 참조.

3) “乾爲馬 坤爲牛”, 『易經』說卦傳.

4) “乾象天, 天行健, 故爲馬. 坤像地, 地任重而順, 故爲牛兪崑”, 『宣和畫譜』卷 第 13 畜獸敘.

지금까지 尹斗緒가 그린 것으로 전칭된 國立中央博物館所藏 〈八駿圖〉(德 2236, 이하 “국박소장 팔준도”로 표기함).는 이러한 성격의 준마도이다. 국박소장 팔준도는 숙종 때에 太祖가 조선을 건국할 당시 공을 세운 여덟마리의 준마를 표현한 太祖八駿圖로서, 八駿馬의 공덕을 치하하여 조선의 건국이 하늘의 뜻에 의하여 이루어졌음을 세상에 알리기 위하여 제작한 것이다. 이 그림은 원래 1446년(세종 28) 화원인 安堅이 그리고, 집현전 학사들을 비롯한 문신들이 贊을 썼다. 아쉽게도 안견이 그린 작품은 현재 남아 있지 않고 역사의 기록속에서만 그 명성을 전할 뿐이다.⁵⁾ 국박소장 팔준도는 이러한 태조팔준도의 영향 및 의의를 살피고 조선전반기 駿馬圖의 변천 및 숙종 때 말그림의 양식을 밝힐 수 있다는 점에서 주목되는 작품이다.

II. 조성배경

太祖八駿圖는 당대 최고의 화가인 안견의 그림과 집현전 학사들을 비롯한 최고의 학자들의 글로 꾸며졌다. 또한 이듬해 다시 작은 그림으로 제작되었고,⁶⁾ 文臣의 重試를 〈擬集賢殿八駿圖箋〉이라는 제목으로 치루었으며,⁷⁾ 후대에도 종종 이 내용을 기록하여 그 의미를 되살렸다. 이것은 그만큼 정책적으로 큰 의미와 비중이 있는 행사였음을 시사한다. 그 의도는 집현전 학사의 글들에 잘 나타나 있는데, 그 가운데 申叔舟의 〈八駿圖賦〉에서 몇 귀절을 발췌하여 검토하기로 하자.

“그 때가 고려의 말기라 衰亂이 이미 극도에 달했사운데, 하늘이 동방을 돌보사 우리 太祖康獻大王을 내시어, 대왕께서 조상의 업을 이어 백성을 편안케 하고 구제하시려 마음을 두사 분연히 몸을 돌보지 않으셨나이다.

그리하여 萬死一生으로 위난을 무릅쓰고 마침내 도적을 평정하고 백성을 도탄에서 건지시니, 天命과 人心이 임금께 돌아와 마침내 큰 업을 세우시고 덕택을 후세에 길이 끼쳤사옵나이다. 그런데 적을 무절러 함락시키고 나라를 깨끗하게 한 공적은 실로 말 위에서 얻었사오니, 말의 공을 영원히 잊을 수 없음이 마땅하오이다. 그중의 가장 준마로서 공이 있는 말이 여덟이 있는즉 이제 우리 전하께서 명령을 내려 그림을 그리고 찬을 붙여 오래 전하게 하옵시니, 그 선대의 공적을 추모하고 편안 중에서도 위험했던 일을 잊지않으시와 후손을 위하여 교훈을 끼쳐 주시는 뜻이 참으로 간절하옵나이다.

대개 하늘이 성인을 내어 어려운 시국을 구하려면 반드시 영웅호걸들을 내어 그를 좇게 하고, 또한 반드시 상서롭고 신령한 물건을 내어 그로 하여금 쓰게 하신다. 이것은 여덟 준마가 난 것이 바로 하늘

5) 태조팔준도에 관한 기록으로는 다음과 같은 것들이 있다. 朴彭年의 〈八駿圖頌并序〉(『朴先生遺稿』), 申叔舟의 〈八駿圖賦〉(『保閑齋集』), 成三問의 〈八駿圖銘并引〉(『東文選』)나 〈集賢殿進八駿圖箋〉(『東文選』), 徐居正의 〈八駿圖〉(『徐四佳全集』), 李石亨의 〈八駿圖詩并序〉(『樗軒集』), 李季甸의 〈八駿圖贊并序〉, 〈八駿圖應製〉(『晉山世稿』), 『世宗實錄』卷 117 29年 丁卯 8月 丁丑條, 『東閣雜記』上 本朝瑤源補錄, 『海東雜錄』卷1 安堅條 등이다.

6) “世宗 二十八年丙寅, 命護軍安堅畫之, 集賢殿大提學鄭麟趾等贊之. 明年丁卯又作小圖, 聯爲卷軸, 大小文臣爭相歌詠, 甚盛事也.”, 『朴先生遺稿』, (『槿域書畫徵』卷 3 安堅條 참조.)

7) 『世宗實錄』卷 117, 丁卯 29年 8月 丁丑條.

의 뜻이요, 모두 우리 태조께서 홍함을 도운 것이다.”⁸⁾

태조는 국운이 쇠한 고려말 피폐한 상황을 구원하기 위하여 조선을 건국하였다고 한다. 더우기 하늘을 상징하는 말들이 조선의 건국을 도왔다는 사실은 조선의 건국이 하늘의 뜻에 의한 마땅한 조처임을 응변하여 준다. 이것은 天命思想에 근거한 논리로, 원래 이 사상은 제후국인 周나라 武王이 무력으로 殷왕조 紂王을 치고 周왕조를 창업한 행위를 합리화하기 위한 명분으로 내세운 것이다.⁹⁾ 태조팔준도는 이 사상에 의거하여 이성계의 역성혁명을 정당화하기 위한 목적으로 제작된 그림이다.

이 그림은 『龍飛御天歌』를 전거로 삼았다. 이 책은 集賢殿에서 1442년(세종 24)에 착수하여 1447년(세종 29)에 간행하였는데, 왕조 창업의 위대성과 太祖를 비롯한 창업 조종들의 영웅적인 행위를 찬양한 詩歌集이다. 이 책을 편찬하는 기간중인 1446년(세종 28)에 핵심부분이라 할 수 있는 제 69장의 내용을 회화로 그렸는데, 그것이 바로 太祖八駿圖인 것이다. 제 69장에서는 다음과 같이 서두를 시작하면서 태조팔준도와 唐太宗六駿圖에 관해서 비교 설명하였다.

天挺英奇 亨 亨 安民 爲 亨 實 實 六駿이 應期 亨 亨 亨 亨 亨 亨
天錫勇智 亨 亨 靖國 爲 亨 實 實 八駿이 應時 亨 亨 亨 亨 亨 亨¹⁰⁾

太宗이 唐왕조를 세우듯이, 태조가 조선을 창업하였다는 것을 보여주고 있다. 唐太宗六駿圖를 앞서 두고 太祖八駿圖와 목적이 서로 유사함을 건주어 창업의 명분을 세운 것이다. 특히 말의 활약을 내세워 당왕조의 건국과 더욱 밀접함을 나타내었다. 즉, 태조팔준도는 『용비어천가』의 핵심 부분인 제 69장을 형상화하고, 唐太宗六駿圖를 모범으로 삼은 것이다.

다음으로 이 태조팔준도를 도상으로 속종 때 제작된 국박소장 팔준도에 관한 제작배경에 대하여 살펴보자. 이 그림과 함께 실린 〈肅廟御製八駿圖贊 竝小序〉에 제작연대, 제작동기, 작자 등의 정보가 자세하다.

乙酉年에 내가 우연히 옛그림 한 軸을 얻어 보니 吳興 趙孟頫의 〈八駿圖〉인데, 진실로 그 아름다움이 부러워하고 감탄할 만하다. 문득 스스로 생각하여 ‘저것이다. 저것이야.’라고 말했다. 그것은 수목의 공고함으로 인하여 古蹟과는 다른 것에 불과할 뿐인데 어찌 귀하지 않을 것인가. 생각컨대, 우리 태조 대왕이 타시던 준마는 여덟 필로 橫雲鶴, 游麟青, 追風烏, 發雲騮, 龍騰紫, 凝霜白, 獅子黃, 玄豹가 바

8) “于時高麗之季，衰亂已極，天眷東方，生我太祖康獻大王，克紹先業，心存康濟，奮不顧身，————出萬死犯艱危，卒夷寇亂，拯民塗炭，天命人心，歸于真主，遂建大業，澤流後世，然其摧陷廓清之功，實於馬上得之，馬之功，宜沒世亦當與之爲不可忘矣，————蓋天之生聖人，以救時艱也，必生英雄豪傑，以爲之從，亦必生休祥神物，以濟其用，此八駿之生，乃天意也，而非所以佑我，太祖之興者也”〈八駿圖賦并序〉，『東文選』卷3賦。(번역문은 『국역 동문선』, 민족문화추진회, 1982. 7, pp. 107~116 참조.)

9) 天命思想에 관해서는 金承惠, 『原始儒敎』(民音社, 1990. 12), pp. 51~57 참조.

10) 『龍飛御天歌』(亞細亞文化社, 1973. 3), p. 787, 788 참조.

로 이것이다. 이것은 <八駿圖誌>에서 이른바 '하늘이 낳은 용과 같은 종류로 사람과 더불어 한마음이 되어 생사를 맡기고 대업을 이루었구나'라고 한 것과 어찌 다르리오. 옛날에 護軍 安堅의 그림이 있었으나 전쟁 끝에 없어져 전하지 않으나 사대부의 집에 오히려 소장한 것이 있으니 어찌 그 형상을 다시 그리고 갖추어 觀省함을 생각하지 아니하겠는가. 그러한즉 그것은 우리 聖祖가 創業한 어려움을 잊지 아니하고 守成이 쉽지 않음을 생각한 까닭이다. 이에 특별히 저 이름난 그림에 힘써서 그 마음과 눈을 즐겁게 하였고, 화공에게 명하여 短軸으로 그려서 각각 말의 형상의 왼쪽에 용비어천가에 실린 註釋과 贊을 기록하였다.

고려말 정치는 포악해지고 도적이 많아 백성들이 흩어지니 聖祖가 하늘의 명을 받아 세상을 구하고 혼란을 다스리니 충성을 보내고 의를 떨치는 것이 어찌 사람에만 있으리오. 가축의 미미한 존재도 때에 응하여 역시 이르러 전쟁하고 사냥할 때는 나는 것과 같고 귀신과 같으니 힘을 다하지 아니함이 없다. 妖氣를 없애고 깨끗이 하지 아니함이 없다. 오직 무엇이 이 凝霜白의 공보다 크겠는가. 한번의 채택질로 回軍을 하니 임금의 대업이 밝게 열리는 구나.¹¹⁾

위 글의 내용으로 보아 이 그림은 첫 귀절에 쓰인 “歲乙酉”에 만든 것이다. 이 글을 숙종(재위기간 1674-1720)이 지었으므로 제작연도는 1705년(숙종 31)가 된다. 제작동기는 숙종이 우연히 趙孟頫의 <八駿圖>를 얻자 태조의 팔준도가 생각이 나서 그 뜻을 되새기며 화공을 시켜 단축에 그리고 왼쪽에 『용비어천가』에 실려 있는 註釋 및 贊을 기록하게 하였다고 한다. 또한 안건의 그림은 전쟁으로 없어져 전하지 않으나, 사대부의 집에는 오히려 소장하는 것이 있어 이 그림 제작의 필요성을 더욱 느꼈다고 한다. 趙孟頫의 <八駿圖>는 이보다 50년내지 100년 앞서 조선에 전래된다. 金尙憲(1570-1652)이 지은 <題李使君爛 所藏趙子昂八駿圖>를 보면, 제목에서도 나타나듯이 李爛이 趙孟頫의 <八駿圖>를 소장하고 있었음을 알 수 있다.¹²⁾ 숙종이 우연히 얻은 趙孟頫의 <八駿圖>는 이 그림일 가능성이 크다.

그런데 문제는 이 그림의 작자이다. 과연 알려진대로 尹斗緒가 그린 것일까? 국립중앙박물관의 카드에는 “傳 尹斗緒”로 기록되어 있다.¹³⁾ 화풍은 분명히 윤두서에 가깝고, 1705년 무렵에 활약한 화가들 중에 말그림을 잘그린 화가는 단연 윤두서이다. 이 점들 때문에 국박소장 팔준도는 윤두서라는 증거가 없음에도 불구하고 윤두서의 그림으로 분류되었다. 그러나 위 글을 보면, 肅宗이 “畫工”에게 명하여 그렸다고 하였다. 과연 進士까지 급제한 사대부 尹斗緒를 畫工이라고 칭할 수 있는 것일까? 御

11) “歲乙酉子偶得古畫一軸，乃吳興趙子昂八駿圖也，固歆艶而歎美矣。忽自思曰彼彼哉，不過爲其水墨之工古蹟之異而已，曷足貴哉。惟我太祖大王所御駿馬八，曰橫雲鶴，曰遊麟青，曰追風鳥，曰發電騶，曰龍騰紫，曰凝霜白，曰獅子黃，曰玄豹，是也。斯豈非八駿圖誌所謂，天產龍種與人一心託死生，而成大業者乎。舊有護軍安堅之圖，而兵燹之餘泯而無傳，士大夫家抑有所藏耶，蓋思重圖其形以備觀省乎。然則其所以不忘我聖祖創業之艱難，而念守成之不易者，奚特彼名圖之務，悅其心目哉，爰命畫工描作短軸，各於馬像之左，盡錄龍飛御天歌所載註釋及贊，仍麗季政虐寇多民散，聖祖受命濟世撥亂，輸忠舊義，豈但在人。畜物之微，應時亦臻臨陳馳獵，若飛若神，莫不效力廓清妖氣。惟此凝霜功，孰大哉一策回旗，鴻業光開”，〈肅廟御製八駿贊 並小序〉，《列聖御製》。

12) “八龍矯矯眞天駟，穆王騎之三萬里，天生神物必待駕，亦有當時造父者，瑤池舞散黃竹枯，零落祇今歸畫圖，圖畫何人擅妙技，吳興學士世無二，況吟繹思驅造化，風雨颯爽鬼神咤，乾坤萬事百變後，誰遣此圖傳不朽，李侯得之重雙壁，慙慙我徒毫墨，古來殊產啓逸豫，蒲梢渥注歌漢世，君不聞武王牧野，既克商如雲萬匹，華山陽雖有駿馬，但使服車箱”，『清陰集』卷 13，七言長篇，題李使君爛 所藏趙子昂八駿圖。(高裕燮，『韓國畫論集成』上，p. 150 참조.)

13) 李英淑씨가 1984년 6월에 恭齋 尹斗緒의 繪畫 研究. 라는 제목의 홍익대학교석사학위논문에서 윤두서의 그림으로 분류한 이후, 1987년 국립광주박물관에서 개최한 “호남의 전통회화전”에서도 윤두서의 그림으로 소개하는 등 윤두서의 전칭작에서 윤두서의 진작으로 바뀌었다.

眞制作과 같은 중대한 일도 아닌데 세종 때의 그림을 되살려 그리는 작업에 굳이 士人畫師를 동원할 이유도 없을 뿐더러 그런 유례도 없다. 趙榮福은 어진제작조차 거부하였는데, 궁정 수요의 회화제작에 윤두서와 같은 사대부가 참가한다는 것은 상상하기 어려운 일이다. 아마 윤두서가 아닌 당시 임금의 촉망을 받은 畫員이 그렸을 것이다. 世宗 때 궁정의 중요한 그림은 安堅이 도맡았고 成宗 때에는 崔溼과 安貴生이 그렸듯이, 팔준도도 그 중요성에 비추어 1705년에 크게 활약한 화원인 曹世杰(1695년 肅宗御眞圖寫)이나 秦再奚(1702년 『肅宗仁元后嘉禮都監儀軌』, 1713년 肅宗御眞圖寫 主管畫師) 정도의 수준에 상당하는 화원이 그렸을 것이다.¹⁴⁾ 그러나 이들이 남긴 작품이 적고 기록상으로도 아직 말그림을 잘 그린다는 사항이 알려지지 않아 누구의 작품이라고 단정하기는 매우 어렵다.

Ⅲ. 태조팔준도의 계보

태조팔준도의 연원은 앞서 『용비어천가』에서 살펴보았듯이 唐太宗六駿圖를 모범으로 삼아 그린 것이다. 唐太宗六駿圖는 李世民이 등극한 뒤 자신의 능원인 昭陵을 조성하면서 636년에 唐나라를 건국할 당시 맹활약을 한 여섯필 말의 영웅적 자태를 昭陵의 石屏에 새기게 한 부조이다.¹⁵⁾ 이 昭陵의 공사는 閻立德이 총책임을 맡고, 唐太宗六駿圖는 閻立本이 밑그림을 그리고 조각하였다고 한다.¹⁶⁾ 현재 이 昭陵의 부조(그림 11, 12)는 모두 6점인데, 中國 陝西省博物館에 4점, 미국 펜실바니아대학교박물관에 2점이 소장되어 있다.¹⁷⁾ 이 부조를 보고 金의 趙霖이 그린 (圖 2-1, 2-2, 北京 古宮博物院 소장) 〈唐太宗六馬圖〉가 남아 있다.¹⁸⁾ 이 그림은 비단에 채색을 하여 두루마리로 꾸몄다.¹⁹⁾ 이 그림이 부조와 다른 점은 갈기의 모양인데, 부조에서는 황제를 상징하는 三花 모양의 갈기로 조각되었으나 그림에서는 털이 수북한 일반적인 갈기로 바뀌었다. 육준도는 각기 特勒驃, 颯露紫, 靑騅, 拳毛, 什伐赤, 白蹄烏라고 불린다.

唐太宗六駿圖는 고려말에 우리나라에 수용된다.²⁰⁾ 이 그림이 언제 어떠한 경로를 통해서 고려에 전

-
- 14) 曹世杰은 1695년 肅宗御眞圖寫에 참가하였고, 秦再奚은 1702년에는 『肅宗仁元后嘉禮都監儀軌』, 1713년에는 肅宗御眞圖寫의 主管畫員으로 참가하였다. 趙善美의 한국 肖像畫의 성격적 특성. (『人物畫』, 韓國의 美 20, 中央日報社, 1985. 7)에 실린 “朝鮮王朝 시대의 御眞製作圖表”와 劉頌玉의 朝鮮時代 宮中儀軌에 나타난 班次圖. (『風俗畫』 韓國의 美 19, 中央日報社, 1985. 9)에 실린 “朝鮮時代 嘉禮班次圖 製作畫員 一覽表” 참조.
- 15) “太宗葬文德皇后於昭陵, 刻石文并六馬像贊皆立於陵後, 後人遂摹寫作圖傳之至今.”, 『龍飛御天歌』 第 69章.
- 16) 王伯敏 主編, 『中國美術通史』(山東: 山東教育出版社., 1987. 11), pp. 244~248 참조.
- 17) 이 조각에 대한 설명은 王伯敏 主編, 앞의 책 및 『中國美術全集』 雕塑編 4 隋唐雕塑(北京: 人民美術出版社, 1988. 8), 도판 101~106 참조.
- 18) 趙霖은 金의 熙宗(재위기간 1135~1149) 때 화가라는 사실외에 생애에 관해서는 알려진 바가 없다. 『中國美術家人名辭典』(上海人民美術出版社, 1981). p.1297, 『畫史會要』卷三 참조.
- 19) 이 그림에 관해서는 『中華五千年文物集刊』 宋畫篇 三(臺北: 中華五千年文物集刊編輯委員會, 1985. 12), pp. 200~202 참조.
- 20) “汴河錦纜人方厭, 秦王順天提寶劍, 風行電邁掃羶腥, 所向金湯隨手陷, 周衰千載一貞觀, 功業赫然超兩漢, 當時所乘有六駿, 揮戈恢恢有餘刃, 寫真刻石手自贊, 片石屹與凌煙峻, 昭陵秋草夕陽邊, 行人指點多愴然, 君不見轍迹紛紛王道缺, 八駿會到崑崙巔, 又不見拔山力盡雕不逝, 烏江煙月漢家天, 功成自古在知己, 豈在蹄高并銳耳.”, 唐太宗六駿圖., 『稼亭集』 卷 14, 古詩, 『東文選』 卷 7, 七言古詩.

래되었고 누구의 그림인지는 알 수 없으나 李穀(1298-1351)의 <唐太宗六駿圖>라는 시를 통해서 적어도 14세기 전반부터는 이 그림이 존재하였다는 것을 확인할 수 있다. 이후 약 100년 뒤 안견이 팔준도를 제작할 때 이 그림이 참조되었는지는 알 수 없으나 생소한 그림은 아니었을 것으로 짐작된다.

그러나 태조팔준도는 唐太宗六駿圖에서 직접 영향을 받았지만, 六駿, 八駿 등 群馬 형식의 준마도는 穆王八駿圖에서 기원한다. 직접적인 관계는 아니지만 국박소장 팔준도의 제작동기가 된 趙孟頫 <八駿圖>의 도상 역시 穆王八駿圖이다.²¹⁾ 穆王八駿圖는 周왕조 穆王이 천하를 유람할 때 타고다녔던 여덟마리의 말을 그린 준마도이다. 穆王은 원래 천성적으로 놀기를 좋아하는데 서방에서 온 化人이라는 마술사의 신력에 의하여 신신세계를 다녀온 뒤로는 국사를 관리에게 맡기고 八駿馬가 끄는 수레를 타고 천하를 주유하였다. 이 말들은 周나라 武王이 紂를 쳐서 천하를 평정할 때 동원하였던 말의 후손으로 전쟁이 끝나자 이들을 華山에 풀어 놓았는데 이들이 번식하여 자라난 것이다. 유명한 마부 造父가 이 말들을 길들여 穆王에게 바쳤고, 이 일을 계기로 穆王의 유람에 마부로 동행한다. 여정중에 崑崙山까지 가서 평소 사모하던 西王母를 만나기도 하였다. 穆王은 西王母에게 각종 보물을 바치고 이튿날에는 瑤池에서 성대한 잔치를 베풀었다. 瑤池宴圖는 바로 이 잔치를 묘사한 그림이다.²²⁾ 이렇게 穆王이 몇년씩 유람을 즐기고 돌아오지 않아 周왕조의 국정이 엉망이 되자 이 틈을 타서 이웃 徐나라의 偃王이 천자자리를 빼앗기 위하여 침공하였다. 이 소식을 접하고 서둘러 귀국길에 오른 穆王은 명마인 팔준마에 다 유능한 마부 造父의 도움을 받아 하루에 1천리 길을 달려와 偃王을 패퇴시켰다.²³⁾ 이 신화에 의하면 穆王八駿圖는 化人이 보여준 신신세계나 西王母와의 관련 때문에 장수를 상징하는 吉祥의 의미가 강하다. 그러나 팔준마는 武王이 천하를 평정할 때 사용했던 말의 훌륭한 혈통을 받았다는 점에서는 건국신화와 무관하지 않으나 태조팔준도와는 직접적인 관련은 없다.

郭若虛의 『圖畫見聞志』를 보면, 穆王 당시의 그림이 晉武帝 때 수습되었지만 너무 낡아 史道碩이 傳寫하였다고 기록되어 있다. 그리하여 南朝에서는 이 그림을 나라의 보물로 삼았고, 隋文帝가 陳을 멸망시켰을 때 흩어졌다가 賀若弼이 소장하게 되었으며, 齊王이 다시 이를 후한 답례를 하고 구하여 隋煬帝에게 바쳤고, 唐太宗 때 魏王에게 빌려주어 세상에 傳模하게 되었다고 한다.²⁴⁾ 穆王八駿圖의 명칭은 『圖畫見聞志』와 『拾遺記』에 근거하여 두 종류로 불린다.²⁵⁾

21) 金尙憲의 題李使君爛所藏趙子昂八駿圖.의 첫 귀절이 “八龍矯矯眞天駟, 穆王騎之三萬里”로 시작한다. 주 12) 참조.
 22) 瑤池宴圖에 관해서는 朴銀順, 純廟朝 王世子誕降稷屏.에 대한 圖像의 考察., 『考古美術』 174, (韓國美術史學會, 1987. 6), pp. 39~75 참조.
 23) 袁珂 지음, 鄭錫元 옮김, 『中國의 古代神話』, (文藝出版社, 1987. 11), pp. 351~361 참조.
 24) “舊稱周穆王八駿日馳三萬里, 晉武帝時所得古本, 乃穆王時畫, 黃素上爲之, 腐敗昏潰, 而骨氣宛在, 逸狀奇形, 實亦龍之類也, 遂令史道碩模寫之, 宋齊梁陳以爲國寶, 隋文帝滅陳圖書散逸, 此畫爲賀若弼所得, 齊王暕知而求得之, 答以駿馬四十蹄美錦五十段, 後得進獻煬帝, 至唐貞觀中, 勅借魏王泰, 因而傳摹於世, ~~~~~”, 郭若虛, 『圖畫見聞志』 <八駿圖>.
 25) 『拾遺記』에 관한 기록은 野崎誠近 著, 古亭書屋 編譯, 『中國吉祥圖案』(臺北: 衆文圖書股份有限公司, 1981. 7), p. 613, 614 참조. 이 책에서는 『圖畫見聞志』의 팔준도 명칭을 『玉堂叢書』에서 인용하였다.

『圖畫見聞志』: 渠黃, 山子, 盜驪, 綠耳, 赤驥, 驊騮, 踰輪, 白渠.

『拾遺記』: 絕地, 翻羽, 奔霄, 超影, 逾輝, 超光, 騰霧, 挾翼.

이처럼 중국 준마도의 전통속에서 파생된 태조의 팔준도는 이후 조선시대 준마도의 고전이 되어 이후 준마도에 많은 영향을 미친다. 이것은 정치적인 의미가 심대하고 규모가 큰 국가 사업에 의하여 제작되었고, 또한 이 그림의 의미가 후대에 지속되기를 바라는 세종의 유지도 어느 정도 작용하였기 때문이다. 世祖十二駿圖가 그 대표적인 예로서 태조팔준도를 모범으로 하여 제작된 준마도이다. 세조는 1463년(세조 9) 韓繼禧, 任元濬 등에 다음과 같이 동의를 구한 뒤 십이준도를 그리도록 지시하였다.

예로부터 집을 일으켜 세운 人主는 사방에 전쟁을 할 때 함께 死地를 겪으면서 재주와 힘으로 서로 도와준 것이 말이기 때문에 잊지 못하고, 劉備의 的盧, 唐太宗의 六駿, 우리 太祖의 八駿이라고 일컫는 까닭이다. 나는 전쟁한 땅은 없으나 세종의 盛時에 말 달리고 활을 쏘아 승부를 겨루는 날에 남보다 10배나 빨랐으므로, 三軍이 우러러보고 복종하였던 것이 어찌 말의 힘에 서로 도움이 없었겠느냐? 掛釜의 절따말은 비록 마음에 걸리지만 靖難의 부루말은 더욱 잊지 못하겠다. 또 弓馬의 재주는 참으로 공업을 일으킨 것이니, 이제 이것이 병을 얻어 더욱 옛일이 생각나서 그려 보려고 하는데 어떻겠느냐?²⁶⁾

세조십이준도는 태조의 팔준도를 본따서 동궁시절에 끌고 다녔던 열두마리의 준마를 그린 말그림이다. 十二駿馬는 靖世驃, 流霞騮, 梨花驪, 玉英虬, 凌空鵠, 遂風駒, 箭雲螭, 騰霧豹, 軼驚鴻, 翼飛龍, 戴房麟, 照夜聰이다.²⁷⁾ 세조는 나라의 기틀을 공고히 하기 위하여 공훈을 세운 말을 기리는 의미에서 이 그림을 제작케 한 것이다. 이 그림은 팔준도와 비슷한 성격으로 태조의 창업정신을 이어받고 이를 다 시금 후대에 물려주려는 목적에서 비롯되었다.

그뒤의 사정은 앞서 <肅廟御製八駿圖贊 並小>에서 살펴 본 바와 같이 안건의 그림은 전쟁통에 없어졌고 사대부가를 중심으로 태조팔준도가 지속되어 국박소장 팔준도를 제작하는 데에 이른다. 태조팔준도는 조선초기에서 후기에 이르기까지 조선시대 준마도의 전통적 맥락을 형성한 것이다.

IV. 화풍의 특징

국박소장 팔준도는 畫帖으로 장정되어 앞뒤 표지를 제외하고 모두 16개의 화면으로 구성되어 있다. 겹표지는 나무판을 육각형문양으로 짠 비단으로 감싸서 화려하게 장정을 하였고, 그림은 비단바탕으

26) “自古起家之主, 征戰四方, 借經死地, 才力相資者馬, 故所以不忘, 而稱劉備的盧, 唐宗六駿, 我太祖之八駿者也. 予無征戰之地, 而方世宗盛時, 馳射角勝之日, 十倍於他, 三軍仰服者, 豈無馬力相資耶. 掛釜之驃, 雖快於心, 靖難之驃, 尤所不忘. 且弓馬之藝, 實是功業之所起, 今茲得疾, 益以思舊, 欲圖觀之若何.” 『世祖實錄』卷 30, 癸未 9年 1月 壬辰條.

27) 十二駿圖에 관한 찬문으로는 崔恒의 十二駿圖贊并序(『大虛亭集』卷二 贊類)가 있다.

로 그 주변을 장지로 둘러 고정시켰다. 앞표지에는 왼쪽에 전서로 “八駿圖 元軒珍藏”라고 쓴 표지가 붙어 있고 첫장의 화면에는 오른쪽 아래에 元軒이라고 쓴 朱文方印이 찍혀 있다. 元軒은 憲宗(재위기간 1827-1849)의 號이므로 이 화첩은 현종이 소장한 것으로 현종 때 장정한 것임을 알 수 있다. 그러나 그림은 앞서 검토한 바와 같이 숙종 때인 1705년에 그린 것이다.

화첩을 펼치면 오른쪽 화면에는 八駿圖가 橫雲鵞, 游麟青, 追風鳥, 發雲楛, 龍騰紫, 凝霜白, 獅子黃, 玄豹의 순으로 한 필씩 8쪽에 그렸고, 왼쪽 화면에는 行書로 쓴 <肅廟御製八駿圖贊 竝小序>(『列聖御製』), 成三問이 撰한 <八駿圖銘竝引>(『東文選』), 李季甸이 撰한 <八駿圖贊 竝序>(『東文選』), <八駿圖誌 竝贊>(『龍飛御天歌』)을 8쪽에 나누어 실었다. 말그림을 담은 화폭을 살펴보면, 초원을 배경으로 한필의 말을 배치하였고 화면의 왼쪽 위에는 말이름을 비롯하여 빛깔, 출산지, 공로 등의 제발을 행서로 적었다. 그러면 여덟 폭 그림의 화풍상 특징에 대하여 각각 살펴보기로 하자.

橫雲鵞(圖 1-1)은 걷다가 뒤를 돌아다보는 옆모습을 표현한 백색의 말이다.²⁸⁾ 맞바람을 받아 갈기와 꼬리가 심하게 휘날리고 있어 강한 동세를 표현하였다. 가늘지만 단단한 선묘로 구름을 치고, 담묵으로 선묘 주위에 약간의 음영을 넣어 입체감을 내고, 그 위에 호분을 칠하였다. 얼굴에는 근육의 표현이 뚜렷하고 눈동자는 살아있는 듯하다. 섬세한 필선으로 생동감이 충분한 형상을 묘사하였다.

遊麟青(圖 1-2)은 앞을 바라보는 청색의 말로,²⁹⁾ 그림에서는 담묵으로 말의 빛깔을 내었다. 여덟마리의 말가운데 가장 건장하고 강건한 풍채를 가졌다. 정면을 응시하는 모습이 강렬한데다 옆으로 뻗치고 덩수룩한 갈기가 더욱 그 위용을 돋보이게 한다. 이러한 묵직한 자세에서 뒷다리를 약간 들어준 여유는 오히려 긴장감을 느끼게 하여준다. 이처럼 굳센 기상을 표현한 이유는 제발에 훈장처럼 길게 쓴 공적때문일 것이다.

追風鳥(圖 1-3)는 풀밭에 두리누운 흑색의 말이다.³⁰⁾ 먹의 농담으로 얼굴과 등부분은 말의 빛깔과 무늬를 그렸고 배 부분은 하얗게 남겼다. 바람질에 의한 먹빛의 변화와 흰 바탕의 대비에 의하여 입체적 팽창감이 돋보인다. 이 말의 자세는 준마도에서는 드물게 풀밭위에서 뒹굴고 있는 모습이다. 이러한 자세는 金埴(1579-1662)의 <樹下繫馬>(개인소장) 중에서 부터 찾아 볼 수 있다.³¹⁾ 또한 명대에 간행된 『本草綱目』이나 『芥子園畫傳』 등에서도 이 자세의 말그림을 확인할 수 있다. 특히 『芥子園畫傳』에서는 이 모습을 ‘春郊滾馬式’이라 하였다.³²⁾ 이것은 春情에 못이겨하는 모습이라기 보다는 만물이 소생하는 봄을 맞이하여 말의 기운이 분출하는 모습이라는 의미일 것이다. 풀밭은 말주변을 중심으로 위에서 바라본 형상의 點葉法에 농담의 변화를 주어 묘사하였다.

28) 이 그림의 제발은 다음과 같다. “純白色。烏鬣，烏眼，烏臀，烏蹄。產於女眞之地。獨木橋僅容人行，此馬驟過如平地避豹。走納氏，平紅賊時御。”

29) 이 그림의 제발은 다음과 같다. “青色。產於咸興，取兀刺，戰海州，捷雲峰時御，膺右中一箭，項左中一箭，右臀中一箭，馬齒六歲始御，每當戰陣，御此馬爲多。齒三十一而死，國人哀之，備石槽埋之。”

30) 이 그림의 제발은 다음과 같다. “純黑色，產於女眞之地。後右腿中一箭。”

31) 이 그림에 대한 도판과 설명은 李源福, <조선시대 말그림의 전통과 발전>, 『月刊美術』(中央日報社, 1990. 2), pp. 85~95 참조.

32) 『芥子園畫傳』人物屋宇譜 占景鳥獸 참조.

發電楮(圖 1-4)는 뒷모습에 뒤를 돌아다 보는 독특한 자세의 말이다.³³⁾ 제발에는 적색에 흰 코와 흰 발을 가졌다고 하나 자색의 말인 龍騰紫와 색체에 있어서는 큰 차이가 없다. 몸을 틀었기 때문에 뒤 틀린 근육의 표현이 탄력적인 모습을 보여주고 있다. 머리와 반대 방향으로 휘날리는 말꼬리와 뒷쪽윈 발의 살짝 든 모습에서 적절히 균형감있는 동감을 느낄 수 있다.

龍騰紫(圖 1-5)는 풀밭에 멈추어 서있는 자색의 말이다.³⁴⁾ 말의 형상은 준수하고 정적인 자세를 취하였다. 말갈퀴는 아래로 늘어지고 말꼬리는 너무 길어 중간에 매듭을 지어 장식의 효과를 내었다. 등줄기에서 가슴과 배로 가까이 갈수록 점차 밝게 바림질하였고, 다리는 앞쪽을 어둡게 하고 궁둥이 부분을 밝게 처리하였다. 선염에 의한 입체의 표현이 잘 정리되어 있다.

凝霜白(圖 1-6)은 앞을 보며 터덕터덕 걷고 있는 순백색의 말이다.³⁵⁾ 황운골과 같이 흰 말이지만 음영이 없이 가는 선묘에 호분으로 채색하여 깨끗하고 섬약한 인상을 풍긴다. 배경의 풀밭은 수평방향으로 전개된 땅의 율동적인 흐름속에서 수직방향의 풀을 세밀히 묘사하여 대비를 통한 조화를 꾀하였다.

獅子黃(圖 1-7)은 한가하게 풀을 뜯고 있는 황색의 얼룩말이다.³⁶⁾ 더우기 눈가에 흰 띠가 둘러져 있고 말갈키가 목 주위를 휘감아 내려와 다른 말에 비하여 다채롭다. 풀을 뜯느라 고개 숙인 모습에 수평 방향으로 배열된 풀밭의 표현이 가세하여 적막감마저 느끼게 한다.

玄豹(圖 1-8)는 천천히 걷고 있는 얼룩말이다.³⁷⁾ 다리가 몸집에 비하여 짧아 보이고, 앞다리에 비하여 뒷다리의 운동감이 강하여 다소 엉거주춤한 모습이다. 담묵으로 바림질하여 입체감을 낸 뒤 두툼한 문치같은 것으로 먹을 묻혀 얼룩을 표시하였다.

이상 살펴 보았듯이 국박소장 팔준도는 8폭의 화면에 각각 한필의 말을 풀밭을 배경으로 그린 화첩 그림이다. 표현기법은 섬세하면서도 단단한 선묘로 말의 형상을 그리고 담묵과 색채의 바림질로 말의 문양과 몸집을 표현한 鈎勒渲染法을 사용하였다. 각 준마는 개성적인 용모와 다양한 자세를 통하여 그 위용을 한껏 과시하였고, 잔잔하게 깔린 녹색의 초원속에서 싱그럽게 노니는 준마의 자세를 그렸다.

V. 양식의 비교

국박소장 팔준도가 성격상 중국의 준마도와 밀접한 관련을 맺고 있기 때문에 형식 및 화풍상에서도 그 영향을 받았을 것이라는 점을 쉽게 예상할 수 있다. 그러면서도 세종 때부터 숙종 때까지 260여년 간의 역사적 전개와 숙종 무렵 말그림의 양식이 반영되어 독특한 특징을 보여주는 복잡한 양상을 띠고 있다. 이들 특징의 성격 및 의미를 밝히기 위해서 형식의 의미를 파악하고 중국의 준마도로부터 그 양

33) 이 그림의 제발은 다음과 같다. “赤色, 白鼻, 白足. 産於安邊. 長湍之獵所 御.”

34) 이 그림의 제발은 다음과 같다. “紫色, 黑鬣, 黑尾. 産於端川. 海州平倭時 御. 後左腿中一箭.”

35) 이 그림의 제발은 다음과 같다. “純白色. 烏鬣, 烏眼, 烏臀, 烏蹄. 産於濟州. 回軍時 御.”

36) 이 그림의 제발은 다음과 같다. “黃色. 烏鬣. 産於江華之煤島. 智異山平倭時 御.”

37) 이 그림의 제발은 다음과 같다. “黑色. 豹臀. 産於咸興. 潛邸兎兒洞, 平倭時 御.”

식적 전통을 살피며 숙종조 말그림과의 비교하는 순으로 분석하고자 한다.

첫째, 국박소장 팔준도는 한쪽에 한필의 말을 배치하고 화면의 왼쪽 위에 제발을 적은 형식을 취하였다. 이 형식은 안건의 태조팔준도에서부터 비롯되었을 것이나 이 그림이 남아 있지 않으므로 직접적인 영향을 미친 唐太宗六馬圖로 부터 검토하여야 할 것이다.

趙森이 그린 〈唐太宗六馬圖〉(圖 3-1, 3-2)의 형식을 살펴 보면, 왼쪽 첫머리에 唐太宗六馬圖라는 제목과 함께 간략한 소개글을 실었고 이어 말그림과 그 특성에 관한 글을 번갈아 배치하였다. 첫번째 말그림은 唐太宗 수하의 勇將인 丘行恭이 颯露紫의 몸에 박힌 화살을 뽑아주는 장면이고, 나머지 다섯 그림은 걸어가거나 달리는 모습을 아무런 배경없이 표현하였다. 이러한 형식의 전통은 北宋 李公麟(1049-1106)의 〈五馬圖〉(전 일본소장, 圖 4)에 연원한다. 이 그림은 1086년 宋朝 天驕監에 있는 西域의 명마 다섯 필을 묘사한 두루마리 그림이다. 아무런 배경없이 馬官이 말을 끄는 모습을 다섯 장면에 나누어 그렸고, 끝의 장면을 제외한 나머지 네 장면에서는 黃庭堅의 제발을 붙였다.

이러한 그림들로 미루어 본다면, 원래 안건이 그린 태조팔준도는 두루마리 그림에 오른쪽 부터 배경이 없는 말그림과 제발을 교대로 배치하였을 것이다. 『世宗實錄』의 기록을 보면, 이 그림에 이어 문신들의 찬문을 붙였음을 알 수 있다.

팔준은 태조가 潛邸시절 정전 때 물던 말이다. 임금이 文臣에게 명령을 내려 그들의 시와 함께 軸을 만들어 集賢殿에 소장하게 하였다.³⁸⁾

여기서 문신은 집현전 학사를 중심으로 하는 문신들은 가리키고, 이 그림이 그들의 연구에 의한 결과이므로 집현전에 걸어 두게 한 것으로 보인다. 그림에 이들의 시를 붙여 축으로 만든 형식은 이보다 일년 뒤인 1447년에 제작한 〈夢遊桃園圖〉와 유사하다.³⁹⁾ 이 그림은 두루마리에 왼편부터 안건의 그림에 집현전 학사, 고승 등의 찬문을 덧붙인 점으로 볼 때, 팔준도도 역시 왼편부터 안건의 그림에 집현전 학사들을 비롯한 문사들의 贊文을 이어 붙여 두루마리로 꾸밈을 것으로 짐작된다.

또한 국박소장 팔준도의 제작동기가 된 趙孟頫의 〈八駿圖〉는 『佩文齋書畫譜』에 실려 있는 〈元趙孟頫八駿圖〉라는 제발중에 이 그림을 “此卷”이라고 지칭하였고⁴⁰⁾, 일본소장 趙孟頫 〈八駿圖〉(그림 16)도 두루마리 형식으로 되어 있다.

그러면 국박소장 팔준도는 왜 두루마리가 아닌 화첩으로 제작되었는지 의문이 떠오른다. 다행히 『光海君日記』에서 그것에 관한 중요한 단서를 찾아 볼 수 있다.

38) “八駿乃太祖潛邸征戰時所御馬也。上命文臣和其詩作軸。藏于集賢殿。” 『世宗實錄』 卷 117, 丁卯 29年 7月 丁丑條。

39) 몽유도원도에 관하여 종합적으로 고찰한 책으로는 安輝濬, 李炳漢, 『夢遊桃園圖』 (藝耕産業社, 1987. 10)를 참조.

40) 文敏性喜畫馬, 自云, 少時見片紙, 輒畫而後棄去, 蓋其神駿英逸之氣, 暗相流注, 遂擅此好耳, 予友戴升之, 曾携一馬, 相示圜官洗刷, 持漿飲馬, 馬雄矯頓擊, 意態慾絕, 後有宋景濂, 小楷數字往來, 予懷久矣。今茂紱復以公八駿圖, 向予評賞, 筆意圓潔, 秀整視戴所携, 又爲一格, 豈天閔之選, 雖脫衡散牧時, 亦自馴雅絕去羣駕, 蹄齧之習耶, 茂紱負材繕行, 稱名家, 千里血駒, 此卷適落其手, 不可謂非遭也, 題而歸之。 『佩文齋書畫譜』 卷 85, 〈元趙孟頫八駿圖〉。

1617년 前 敎官이었던 崔衍이 상소하여 태조가 타셨던 준마도 8폭을 바쳤다.⁴¹⁾

한폭의 두루마리로 그려진 안건의 팔준도가 광해군 때에는 8폭의 그림으로 바뀌었다. 이 8폭이 화첩인지 아니면 족자인지 자세히 알 수 없지만 팔준이 한필씩 따로 그려진 것만은 틀림없다. 앞서 살펴 보았듯이 〈肅廟御製八駿圖贊 竝小〉에 안건의 그림은 전쟁으로 없어져 전하지 않으나 사대부의 집에는 오히려 소장하는 것이 있어 그 그림의 의미를 깊이 새겼다고 기록되어 있는데, 바로 崔衍이 바친 그림이 그러한 종류의 것일 것으로 추정된다. 아마 임진왜란이후 전쟁중에 궁실에서 보관하였던 팔준도가 없어짐에 따라 사대부의 집에 소장된 것을 바치게 하였을 가능성이 있다. 사대부의 집에 소장된 팔준도는 축의 형식이 아니라 8폭으로 나누어서 화첩이나 족자로 보관하였을 것이다. 그것은 아마 그림 뒤에 문사들의 시가 없고 집의 구조상 긴 축의 그림을 걸기에 부적당하기 때문에 화첩이나 족자의 형태로 바꾸었을 것으로 짐작된다.

그리고 제발의 내용도 전통적인 방식에 따라 구성하였다. 국박소장 팔준도의 제발을 穆王八駿圖, 李公麟의 〈五馬圖〉, 趙霖의 〈唐太宗六馬圖〉 등의 중국 준마도의 것들과 비교하면 아래의 표와 같이 그 성격을 쉽게 파악할 수 있다.

[표] 주요 준마도 제발 비교표

종 류	제 발 내 용	구 성
穆王八駿圖	渠黃：身青，鬃尾赤，項下至肚紅，而蹄黑.	이름, 빛깔
李公麟〈五馬圖〉	右一匹，元祐元年十二月十六日，左馭驥院，收于園國進到，鳳頭驄，八歲五尺四寸.	이름, 빛깔, 산지, 나이, 크기
趙霖〈唐太宗六馬圖〉	颯露紫：平東都時乘，驕前中一箭，西第一紫駑，氣膽三川，威凌八陳，紫駑超躍，骨騰神駿.	이름, 공적, 부상, 명성, 빛깔, 贊文
국박소장 팔준도	龍騰紫：紫色，黑鬣，黑尾。產於端川，海州平倭時御。後左腿中一箭.	이름, 빛깔, 산지, 공적, 부상

穆王八駿圖의 제발은 말이름에 각 부위의 빛깔을 적어 가장 간단한 내용을 보여주었다. 이름과 빛깔은 이후 준마도의 제발에는 반드시 포함되는 내용이다. 李公麟의 〈五馬圖〉에서는 여기에 산지, 나이, 크기 등이 추가되었다. 이것은 서역으로부터 들어온 말의 제원과 이를 관리하는 관청을 중심으로 기록하였다. 趙霖의 〈唐太宗六馬圖〉에서는 산지와 나이 크기가 빠지고 대신 명성, 공적, 부상의 정도 등 戰馬에 관한 사항이 보장되었고 뒤에 贊을 붙였다. 그리고 국박소장 팔준도는 〈唐太宗六馬圖〉와 거의 비슷한데, 명성이 빠지고 산지가 포함되었으며 찬은 생략하였다. 이 그림은 唐太宗六駿圖를 본판데다 전마라는 점에서 성격이 유사하기 때문에 제발의 내용이 비슷하다. 즉, 각 제발은 말그림의 성격에 따

41) “癸亥 前敎官崔衍上疏 進太祖朝所御駿馬圖八幅”, 『光海君日記』卷121, 丁巳 9年 11月 癸亥條.

라 필요한 내용을 축약하여 적은 것이다. 따라서 국박소장 팔준도는 제발의 위치나 내용을 준마도의 전통에 따랐고, 다만 두루마리가 아닌 화첩의 형태이기 때문에 이에 걸맞게 제발을 화면의 윗부분에 배치한 것으로 파악할 수 있다.

둘째, 국박소장 팔준도의 양식적 특징에 관하여 검토하여 보자. 이미 살펴 본 〈肅廟御製八駿圖贊 並小序〉에서 이 그림이 趙孟頫의 〈八駿圖〉가 계기가 되어 그렸다고 하였으므로 그것과의 양식 비교를 하는 것이 중요하다.

숙종이 본 趙孟頫의 〈八駿圖〉는 지금 남아 있지 않다. 그러나 일본소장의 趙孟頫 〈八駿圖〉⁴²⁾ (圖 5)와 玉順이 趙孟頫의 〈八駿圖〉를 임모한 그림이 남아 있어 그 대략의 모습을 추정해 볼 수 있다. 玉順 그림은 申緯가 〈硯山用石墨書樓韻〉(喪吉基 소장, 圖 6)을 쓸 때 바탕으로 사용한 詩箋紙에 압인되어 있어 채색은 알 수 없고 대략의 형상만 볼 수 있다.⁴³⁾ 두 그림 모두 안장이 없는 말이 나무를 배경으로 자유롭게 노니는 모습을 그렸다. 원래 전통적인 준마도는 엄격하게 옆모습을 그리는 것이 상례이다. 그 옆모습 속에서 걷고 서고 뛰는 정도의 변화만을 허용한다. 자유로운 자세의 말은 대개 한쪽에 여러 필의 말들이 노니는 장면을 묘사하는 그림에 표현되고, 한쪽 또는 한 장면에 한필의 말을 배치할 경우에는 전통적인 옆모습을 고수한다. 이에 비한다면 玉順의 그림에서는 한쪽에 한필의 말을 그렸음에도 불구하고 자유스러운 모습을 그렸는데, 이것은 아마 일본소장 그림처럼 원래 두루마리 그림이었으나 임모할 때 시전지의 형식에 맞추어 한필씩 나누어 그렸기 때문이 아닌가 생각한다.

국박소장 팔준도도 趙孟頫 〈八駿圖〉의 영향을 받아 말들의 자세가 자연스럽고 다양하다. 옆모습을 취한 말이 4필로 가장 많고 뒤를 돌아다 보는 모습, 앞모습, 뒹구는 모습 등이 각각 한필씩 그려졌다. 또한 옆모습은 각각 걷는 모습, 서있는 모습, 풀을 뜯는 모습, 땅을 바라다 보며 걷는 모습 등 각기 다르다.

또한 趙孟頫 〈八駿圖〉의 영향은 표현기법에서도 찾아 볼 수 있다. 국박소장 팔준도는 표현기법에 있어서 준마도의 鈎勒渲染法을 사용하였다. 이 기법은 당나라 韓幹의 작품에서부터 연원한다. 韓幹의 말그림은 비대한 말로 비난을 받을 만큼,⁴⁴⁾ 긴장한 체격에 가늘지만 굳센 선묘로 형상을 그리고 선 주위에 약간의 음영을 넣는 鈎勒法을 사용하였다. 北宋의 李公麟은 유연한 선묘로 간략하게 구름을 치고 담묵으로 문양을 표현하는 白描法의 말그림에 능하였다. 이 양식적 전통을 元의 趙孟頫가 계승하여 鈎勒渲染法을 준마도의 전형적인 화풍으로 정착시켰다.⁴⁵⁾ 이 기법은 가늘면서도 필세가 힘찬 선묘로 구

42) Osvald Sirén, *Chinese Painting : Leading Masters and Principles* Vol. IV (New York : Hacker, 1973), pp. 20, 21와 같은 책 Vol. III, Plate 15 참조.

43) 이 그림은 신위가 북경을 다녀왔을 때 가져온 것이거나 아니면 북경을 다녀온 사람이 선물한 것으로 추정되며, 玉順은 아직 확인되지 아니하나 아마 청나라 화가로 짐작된다. 이 그림은 제발에 “八頁彷彿擬之”라고 적혀 한 폭에 한 마리씩 배치되어 있어 원래는 8폭으로 되어 있는 것이 분명한데, 아쉽게도 3폭만 각각 2장씩 잇대어 붙어 있어 나머지 5폭은 알 수 없다.

44) “弟子韓幹早入室，亦能畫馬窮殊相。幹惟畫肉不畫骨，忍使驪駟氣凋喪。” 杜甫，『杜少陵集詳註』卷 13，丹青引，〈贈曹將軍霸〉。이 杜甫의 글귀는 『歷代名畫記』卷 9 韓幹條에도 실려 있다.

45) 중국 준마도의 전통적 화풍에 관해서는 (Chu-Tsing Li 주1)의 논문들 참조.

를 치고 먹의 농담으로 입체감과 질감을 낸 뒤 여기에 색채로 바림질하는 것이다.⁴⁶⁾

그런데 趙孟頫의 구름선염법은 고려말 이후 조선시대 준마도의 전통으로서 계승되었을 가능성이 크다. 기록을 통해서 보면 조선초기에는 말그림의 경우 원나라 화가들의 영향이 컸던 것으로 추정된다. 안견의 태조팔준도의 제작연도보다 1년 앞선 1445년에 申叔舟가 쓴 〈畫記〉에 기록된 安平大君의 소장 품목록을 살펴보면, 元의 화가인 周朗의 〈戲馬圖〉와 〈牧馬圖〉, 任賢能의 〈牽馬圖〉 등이 기록되어 있다.⁴⁷⁾ 周朗이나 任賢能이 어떠한 화가이고 그들의 화풍이 어떠한지는 자세히 알 길이 없으나 元시대 말 그림으로 유명한 화가인 趙孟頫와 趙雍 형제, 그리고 任仁發(1255-1328) 등의 화풍에 크게 벗어나지 않을 것으로 생각된다. 또한 趙孟頫는 고려 忠宣王 때 李齊賢이 北京에서 이미 접촉한 바 있고, 〈畫記〉에도 말그림은 아니지만 그의 글씨와 墨竹이 전하는 등 조선초기에는 어느정도 그의 영향을 받았을 것이다.⁴⁸⁾ 이러한 정황으로 볼 때, 안견의 팔준도는 元시대 말그림의 화풍과 관련이 깊을 것으로 짐작된다. 그리고 세조십이준도도 이러한 준마도의 화풍에 의하여 제작되고, 〈속묘어제팔준도찬 병소서〉에서 안견의 그림이 사대부의 집에는 소장되어 전한다고 했으니 이 그림들을 통해서 이 화풍이 숙종 때까지 계승되었을 것으로 볼 수 있다.

국박소장 팔준도는 趙孟頫의 구름선염법을 바탕으로 하였지만 다음과 같은 독특한 특성을 발현하였다. 먼저 국박소장 팔준도는 조맹부의 준마도와 비교하여 보면 필선 및 묘사가 훨씬 섬세하다. 이보다 8년 전인 1697년(숙종 23)에 제작된 傳 秦再奚筆 〈耕織圖〉(국립중앙박물관 소장, 덕 4917)도 매우 섬세한 선묘에 청록산수풍으로 그린 점으로 보아, 이러한 특징은 숙종 때 도화서 화풍의 양식인 것으로 생각된다. 또한 풀밭을 배경으로 삼은 점이 특이하다. 이 그림에서는 點葉法으로 풀밭을 세필로 정밀하게 표현하였고 농담 및 원근의 변화를 주었다. 마치 에칭과 같이 명료하면서도 상쾌한 분위기를 조성하였다. 이것은 어딘지 준마의 위엄있고 무거운 분위기에는 어울리지 않는다.

셋째, 국박소장 팔준도를 숙종 무렵 말그림의 양식과 비교하여 보기로 하자. 조선시대 전반기 말그림을 화풍으로 분류하면, 크게 두가지로 나눌 수 있다. 하나는 駿馬圖의 화풍이고, 다른 하나는 鄉馬圖의 화풍이다. 고려의 문인 李穡은 〈王大妃陳情表〉에서 우리나라의 말의 종류를 胡馬와 鄉馬로 구분하였는데, 필자는 이 기록에서 용어를 취한 것이다.⁴⁹⁾ 다만 호마는 대개 준마라고 부르는 범주의 말에 속하기 때문에 전통회화에서 일반적으로 사용하는 준마도로 부른 것이다. 준마도의 화풍은 구름선염법을 기반으로 건장하고 힘센 준마의 형상에 섬세하고 단단한 선묘로 구름을 치고 바림질을 하는 것이고, 향마도의 화풍은 몸집이 작고 날쌔 토산종을 대상으로 부드럽고 무른 선묘로 구름을 치고 담묵의

46) 말그림의 기법에 관해서는 馬晉, 怎樣畫馬., 『中國書法繪畫藝術欣賞全集』(臺北: 莊嚴出版社, 1989. 6) 참조. 이 글에서는 중국 말그림의 기법을 鈎勒法, 鈎勒渲染法, 渲染法으로 나누어 설명하였다.

47) 이 기록은 申叔舟의 『保閑齋集』卷 14에 실려있다. 安輝濬, 『韓國繪畫史』(一志社, 1980. 6), pp. 93~121 참조.

48) 조선초기 회화에 미친 趙孟頫의 영향에 관해서는 崔完秀, 〈朝鮮王朝翎毛畫稿〉(『濶松文華』 17. 1979. 10.), pp. 43~56, 金起弘, 〈朝鮮中期畫風成立의 淵源의 考察〉(『濶松文華』 26, 韓國民族美術研究所, 1984. 5), pp. 39~56 참조.

49) “我東方馬有二種 曰胡馬 北方來者也 曰鄉馬 國中所出也”, 『牧隱集』卷11 表箋, 〈王大妃陳情表〉.

로 말의 문양 및 몸집을 표현하는 것이다. 향마도는 준마도보다 토속적인 특징이 강하게 풍긴다. 대부분 전칭작들이라 확실하지 않지만 조선중기에 활약한 李英胤(1501-1611), 李慶胤(1545-?), 金埴, 李澄(1581-?) 등 주로 사인화사들이 향마도를 그렸는데, 아마 말그림이당시에 사인들이 여기서 그린 회화의 하나였던 것 같다.⁵⁰⁾ 중국의 경우도 말그림이 송대부터 원대까지 사인들이 즐겨 그리는 주제의 하나였었다.⁵¹⁾ 그런데 숙종조에 와서는 윤두서가 준마도에 능통하였다. 李夏坤은 尹斗緒의 말그림을 韓幹과 趙孟頫에 비유하였다.⁵²⁾ 이전에 사인화사가 즐겨 그린 향마도는 그렇게 큰 기량을 필요로 하지 않았으나 준마도는 뛰어난 감각과 오랜동안의 숙련이 요구되는 것이기에 아마추어인 사인화사들이 쉽게 접근할 수 있는 부류의 것은 아니다. 이런 점에서 볼 때 사인화사인 윤두서가 준마도의 정통 기법을 유감없이 구사하여 조선시대 말그림의 새로운 자극과 전환을 가져온 것이다. 사실 지금 남아 있는 작품으로 보면 조선중기의 향마도는 한국적인 화풍에서는 긍정적이나 소그림에서와 같은 정감이 부족하고 작품성이 떨어진 점으로 보아 기량이 뛰어난 윤두서로 하여금 새로운 모색을 시도하게끔 자극을 준 것으로 짐작된다. 그리하여 숙종조에는 화원뿐만 아니라 사인화사에 의해서 준마도의 화풍이 유행하게 되었다.

숙종무렵에 제작된 그림 가운데 〈牛馬圖〉(국립중앙박물관 소장, 덕 2266, 圖 7)가 국박소장 팔준도와 가장 관련이 깊다.⁵³⁾ 이 그림에서 주목되는 점은 팔준도처럼 여덟 필의 말이 등장한 것이다. 국박소장 팔준도 중 추풍오와 같이 드러누운 말의 자세도 보이고 말의 형상 및 근육의 표현도 비슷하다. 아마 숙종이 본 趙孟頫의 〈八駿圖〉(圖 5)가 이러한 구도와 형상이 아니었나 생각된다. 나무를 배경으로 말들이 자유롭게 노니는 구성은 일본소장 趙孟頫 〈八駿圖〉와 비슷하여 더욱 그러한 추정을 뒷받침하여 준다. 그런데 말의 표현을 보면, 수목을 위주로 보다 부드러운 필선으로 구름을 치고 담묵으로 문양이나 약간의 음영을 넣은 향마도의 기법이 두드러지고, 함께 그려진 소의 경우도 조선중기의 한국적 화풍이 역력하다. 도상은 趙孟頫의 팔준도에 근간을 두되, 표현기법은 향마도의 화풍을 적용한 것이다.

윤두서가 18세기 초에 그린 〈柳下白馬〉(尹泳善 소장, 圖 8)는 바람에 가볍게 휘날리는 버드나무 아래 서 있는 말그림이다. 말은 가는 선묘로 형상을 그리고 호분을 칠하여 빛깔을 낸 뒤 구름 주변에 열은 명암을 넣었다. 이러한 표현기법은 趙孟頫보다 오히려 唐의 韓幹에 가깝다. 韓幹의 〈照夜白圖〉⁵⁴⁾

50) 조선중기에는 사인화사의 활동이 두드러진다. 이동주선생의 분석에 따르면, 『權域書畫徵』에 이름을 남긴 사인화사의 수효를 화원과 대조하면 대략 3대 1로 사인화사가 더 많다고 한다. 李東洲, 『韓國繪畫小史』, 瑞文堂, 1982. 4, p. 161, 162 참조.

51) Chu-Tsing Li, "Three Horses by Three Members of The Chao Family" p. 20 참조.

52) 李夏坤, 『頭陀草』, 〈書尹孝彥畫馬〉, 李英淑, 〈尹斗緒의 繪畫世界〉, 『미술사연구』 창간호(홍익미술사연구회, 1987), pp. 86~88 참조.

53) 이 그림은 원래 윤두서의 그림으로 전칭되었으나 지금은 윤두서의 진작으로 분류되고 있다. 그러나 이 그림은 아직 윤두서의 그림이라고 확증할 만한 증거가 없으므로 윤두서의 전칭작으로 부르는 것이 옳다고 본다. 이 그림의 全圖는 『湖南의 傳統繪畫』(國立光州博物館, 1984) 圖14에 소개되어 있다.

54) 이 그림에 관해서는 Osvald Sirén의 앞의 책 Vol. I, pp. 136~139의 설명과 Vol. III, Plate 99, 100의 도판을 참조.

처럼 말뚝 대신에 나무에 말을 맨 말상도 그렇거니와 특히 명암법에서 그의 영향이 짙다.⁵⁵⁾ 나무등치는 갈필로 가로방향을 따라 쓸듯이 입체감을 내었고, 땅에는 세필로 군데군데 풀을 묘사하여 현장감을 충실하게 나타내었다. 이 점은 국박소장 팔준도에서도 확인하였듯이 한필의 말그림임에도 불구하고 배경을 충실히 표현하는 당시의 경향을 엿볼 수 있다.

윤두서의 그림이라고 전칭되는 〈馬上處士〉(국립중앙박물관 소장, 덕 2683, 圖 9)는 처사가 말을 타고 가는 장면을 그린 준마도이다. 화면 위에 드리워진 나무, 아래를 막은 바위와 초목, 빈 공간으로 남겨 둔 뒷 배경 등은 윤두서의 〈짚신삼기〉에서 볼 수 있는 공간개념이다. 그러나 나뭇잎은 구름전체로 그려 화원풍의 도식적인 냄새가 짙다. 말은 긴장한 풍채에 가는 선묘로 울동적인 근육을 표현하였다. 백마인 탓인지 호분으로 칠하고 선염의 변화를 주지 않았다. 인물이나 말의 묘법을 보면, 날카롭고 강한 선묘를 사용하였다. 수염은 말의 진행방향으로 보아 뒤로 휘날리는 것이 마땅한데 조선중기 산수인 물화에서 흔히 보듯이 앞을 세웠다. 묵법보다 필법이 두드러진 준마도이다.

이처럼 숙종 무렵에는 준마도의 그림이 유행하였다. 사인화사인 윤두서까지 준마도의 화풍을 즐겨 그릴 정도이다. 그러나 화풍은 보다 복잡한 양상을 띠고 있다. 준마도의 소재에 향마도의 화풍을 혼용한 그림이 있고, 준마도의 경우는 趙孟頫 뿐만아니라 韓幹의 화풍도 보인다. 이 가운데 국박소장 팔준도는 태조팔준도의 전통을 계승한 궁중 준마도를 대표하는 그림인 것이다.

VI. 맺음말

安堅이 그린 太祖의 八駿圖는 {龍飛御天歌} 제 69장의 내용을 형상화한 것으로, 조선 건국의 당위성을 강조하는 목적에서 제작되었다. 이 그림은 유사한 목적으로 만든 唐太宗의 八駿圖를 모범으로 삼았고, 이후 世祖의 十二駿圖로 계승되면서 조선시대 준마도의 고전이 되었다. 뿐만아니라 전쟁으로 안건의 팔준도가 없어졌는데도 사대부의 집에는 이 그림이 각자 제작되어 보관될 정도로 강한 전통성을 보였다.

국박소장 팔준도는 1705년에 태조팔준도를 다시 제작한 그림이고, 이 그림의 작자는 알려진 것 처럼 尹斗緒가 아니고 숙종 때 활약한 畫員이다. 화풍은 元의 趙孟頫식 구름선염법을 근간으로 하되 보다 섬세한 필치를 사용하였고 초원의 배경을 그린 점이 독특하다. 구름선염법은 긴장한 풍채를 가늠지만 힘찬 선묘로 그리고 담묵과 채색으로 바림질하는 중국 준마도의 정통 기법이다. 이 표현기법은 원대 화풍의 영향을 받은 것으로 여겨지는 안건의 팔준도에서도 사용되고, 조선 전반기 준마도의 기본 화법으로 정착되었을 것으로 보인다.

이상의 고찰을 통해서 볼 때, 안건이 그린 태조의 팔준도로 부터 시작하여 세종의 십이준도를 거쳐

55) 이 그림의 구도는 『顧氏歷代名人畫譜』에 실린 韓幹의 말그림과 흡사하다. 그러나 입체를 표현하는 방식은 다른 자료를 참고하였을 가능성이 크다.

숙종 때 그린 팔준도에 이르는 전통이 궁정에서 형성된 준마도의 중요한 맥락임을 확인하였다. 국박소장 팔준도는 세종 때부터 숙종 때에 이르는 260년 가량의 전통을 계승하였을 뿐더러 그간의 변모양상을 함축하고 있는 유일한 작품이라는 점에서 회화사적 의의를 찾을 수 있다.

* 작품을 자세히 조사할 수 있는 기회를 주신 국립중앙박물관 유물과 관계자 여러분들과 裴吉基 선생님께 감사를 드리고, 귀한 정보를 알려주신 安輝濬선생님과 韓正熙교수님, 그리고 한문해석에 도움을 주신 鄭斗燮선생님께 감사한 마음을 전한다.

橫雲鶴



純白色烏鬚烏眼烏腎烏蹄產於女真之地欄木橋僅容人行此馬驟
過如平地遊韻是納氏平江賦時 御左臂中一箭右肩頭中一箭

圖 1-1. 〈八駿圖〉畫帖 卷第 1 葉〈橫雲鶴〉, 1705年, 絹本彩色, 42×35cm, 국립중앙박물관 소장.

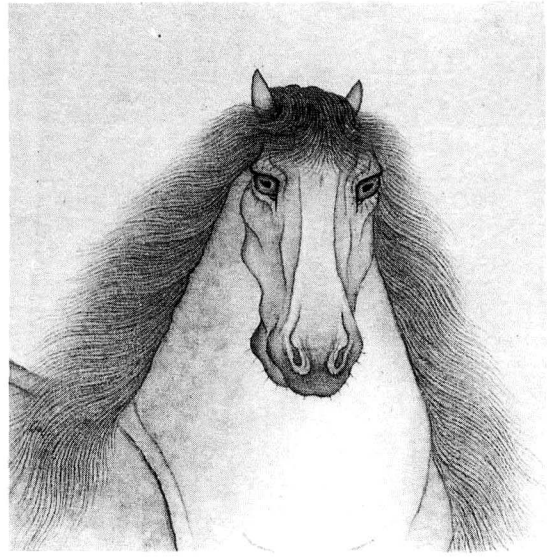


圖 1-2. 〈八駿圖〉畫帖卷第 2 葉〈遊麟青〉과 부분.



圖 1-3. 〈八駿圖〉畫帖卷第 3 葉〈追風鳥〉



圖 1-4. 〈八駿圖〉畫帖卷第 4 葉〈發電緒〉

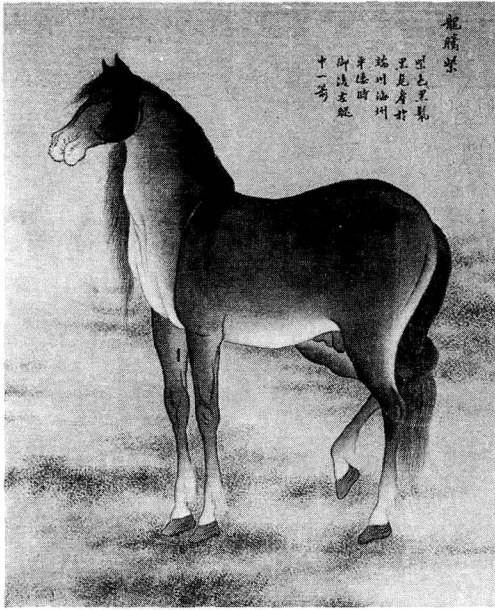


圖 1-5.〈八駿圖〉畫帖卷第 5 葉〈龍騰紫〉



圖 1-6.〈八駿圖〉畫帖卷第 6 葉〈凝霜白〉

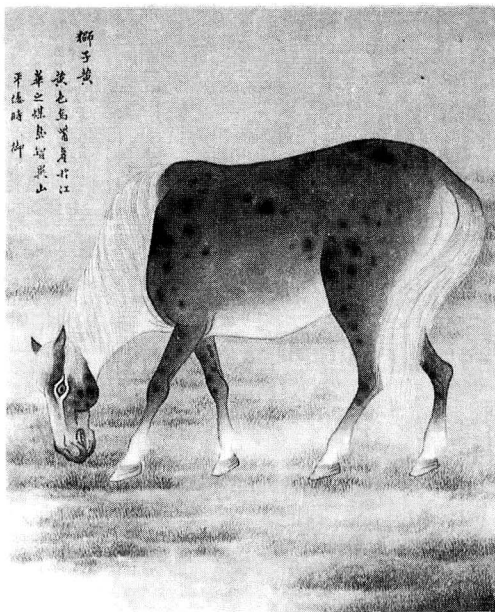


圖 1-7.〈八駿圖〉畫帖卷第 7 葉〈獅子黃〉

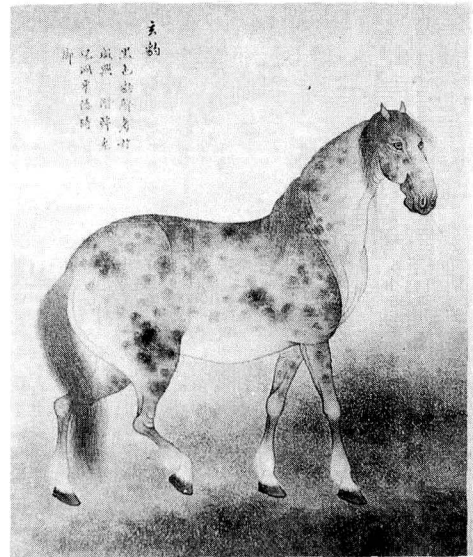


圖 1-8.〈八駿圖〉畫帖卷第 8 葉〈玄豹〉

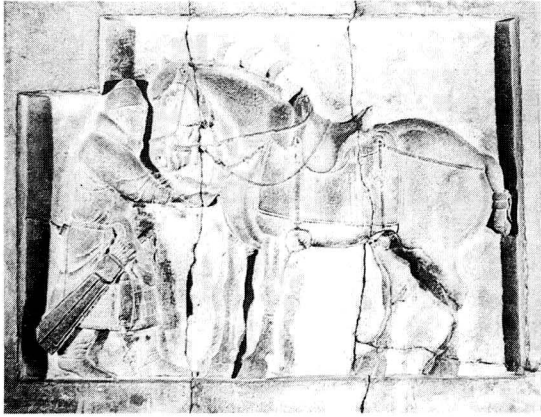


圖 2-1. 〈昭陵六駿〉중 〈颯露紫〉, 唐, 석조, 176×207cm, 펜실바니아대학교박물관소장.

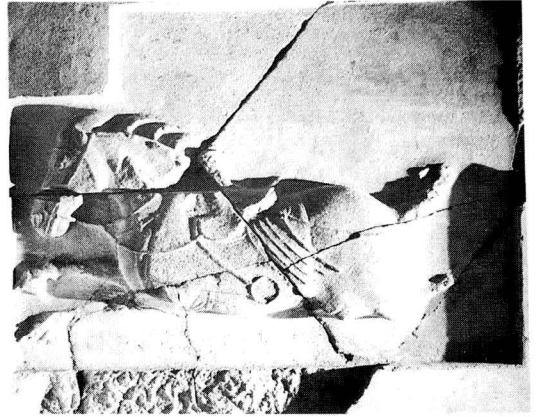


圖 2-2. 〈昭陵六駿〉중 〈白蹄烏〉, 172×204cm, 陝西省博物館소장.

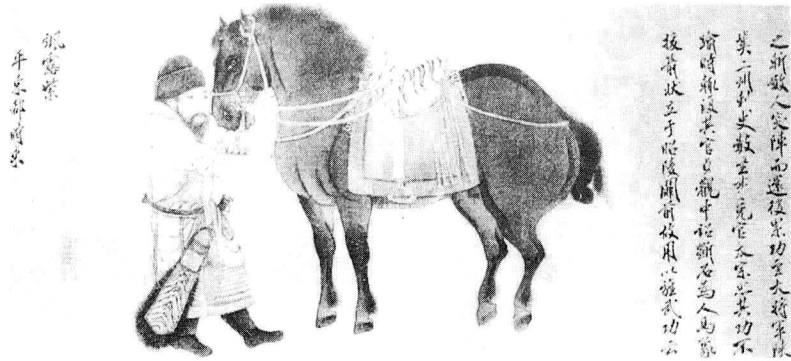


圖 3-1. 趙霖, 〈唐太宗六馬圖〉중 〈颯露紫〉, 金, 絹本彩色, 北京 故宮博物院소장.

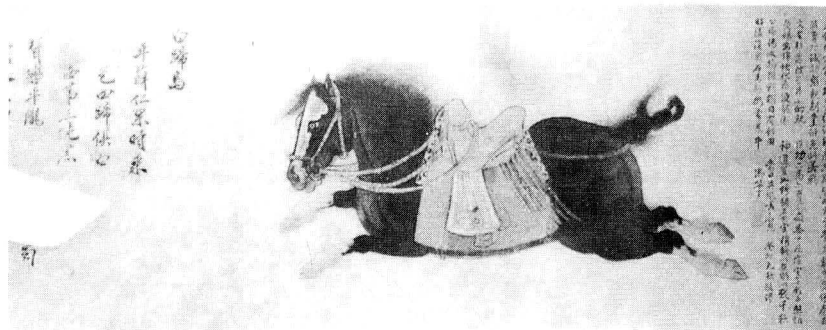


圖 3-2. 趙霖, 〈唐太宗六馬圖〉중 〈白蹄烏〉

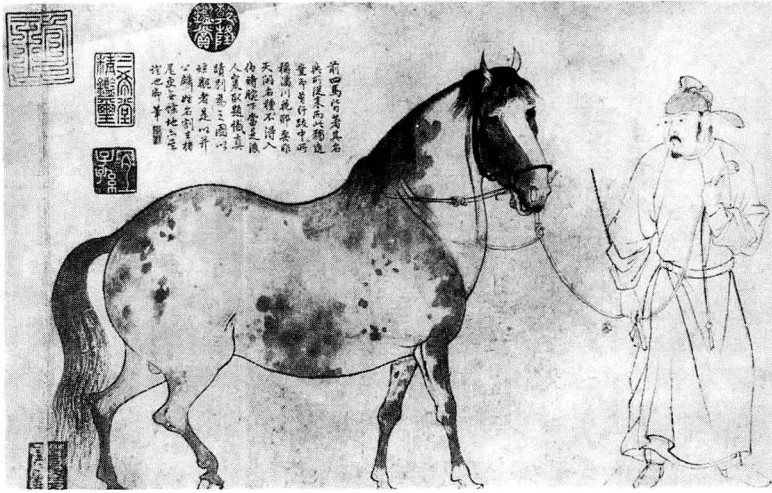


圖 4. 李公麟, 〈五馬圖〉, 北宋, 紙本水墨, 前 日本所藏.

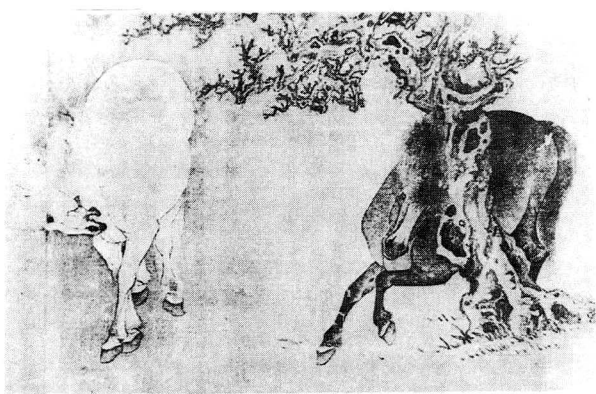


圖 5. 趙孟頫 〈八駿圖〉 부분, 元, 日本所藏.

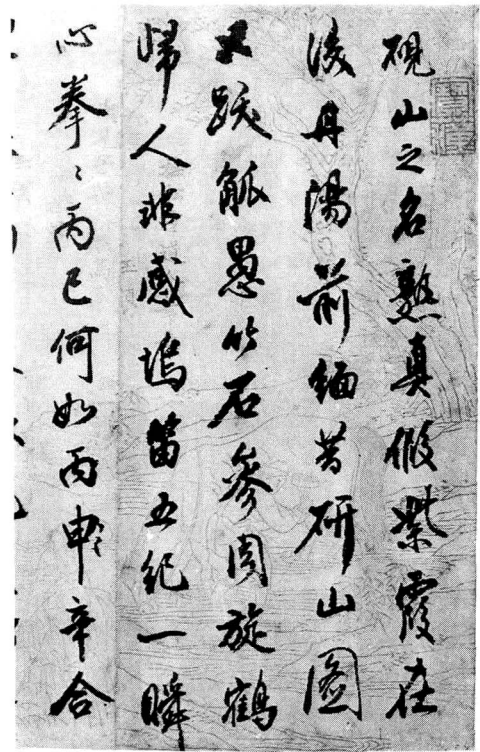


圖 6. 申緯, 〈硯山用石墨書樓韻〉 부분, 19세기, 襄吉基 소장.

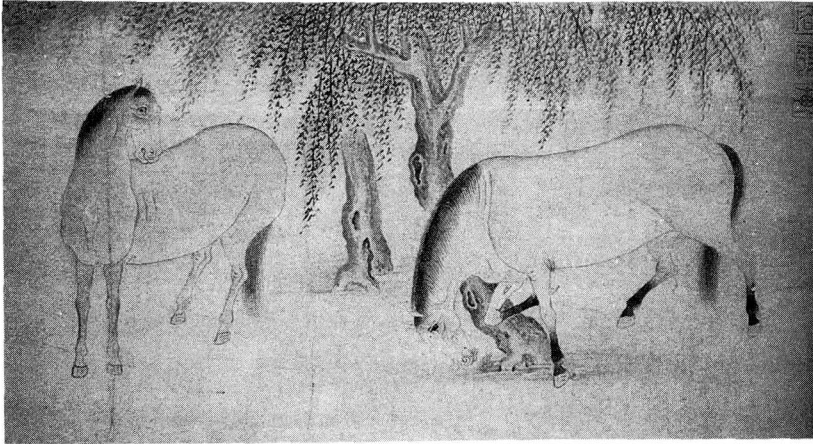


圖 7. 〈牛馬圖〉부분, 紙本淡彩, 국립중앙박물관 소장.

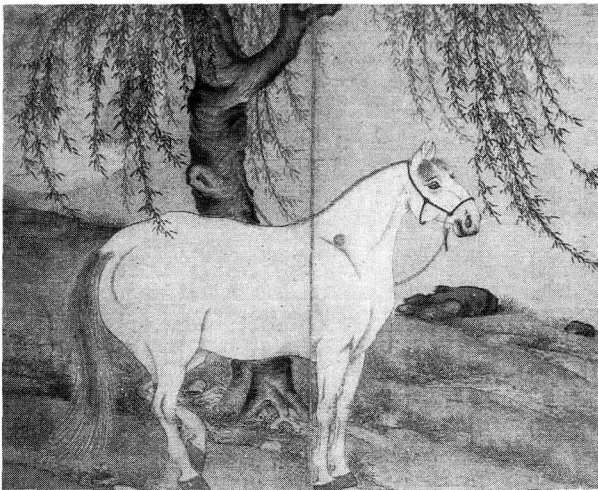


圖 8. 尹斗緒, 〈柳下白馬〉, 絹本彩色, 34.3×44.3cm, 尹泳善소장.

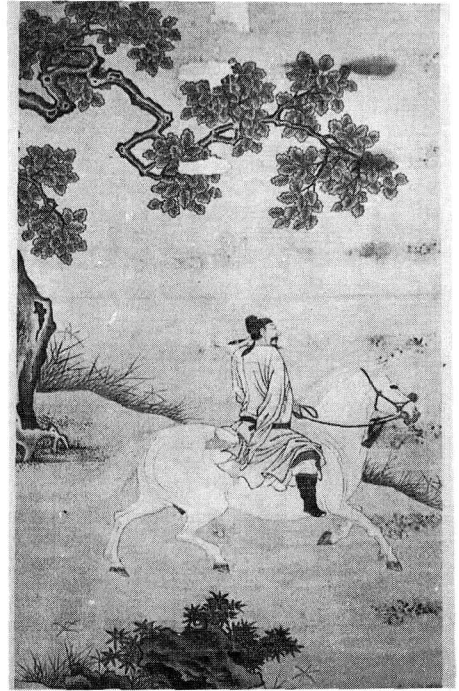


圖 9. 傳 尹斗緒, 〈馬上處士〉, 絹本彩色, 98.2×57.7cm, 국립중앙박물관소장.

[ABSTRACT]

Eight Steeds (八駿圖) in the National Museum of Korea

Chŏng Byŏng-mo *

In the National Museum of Korea, there is an eight-leaf album of horse painting entitled *Eight Steeds* attributed to Yun Tu-sŏ (尹斗緒). The subject matter of this album is the *Eight Steeds of King T'aejo* (太祖八駿圖). It was believed that the eight horses made contribution to the founding of Chosŏn by the will of Heaven. This album painting is said to have based on the handscroll painting of the same theme by An Kyŏn (安堅) in 1446. From the inscription written by King Sukjong (肅宗) at the left of this album, we learn that *Eight Steeds* of Chao Meng-fu (趙孟頫) which Sukjong had obtained one day reminded him of the handscroll by An Kyŏn lost during military disaster, and he ordered an academic painter to reproduce it in 1705.

The story of the *Eight Steeds of King T'aejo* took its shape in Chapter 61 of the *Yongbiŏch'ŏnga* (龍飛御天歌) in which the legitimacy of the founding of the Chosŏn Dynasty was emphasized. This painting was modelled after *Six Steeds of Tang T'ai-tsung* (唐太宗六駿圖), a series of 6 stone-relief sculpture still in existence (2 in the University of Pennsylvania Museum, 4 in the Shensi Museum). An Kyŏn's painting presumably served as a model for the *Twelve Steeds of King Sejo* (世祖十二駿圖) in 1463.

The style of the horse painting of Chosŏn may be classified largely into two: (1) the depiction of domestic breed usually done in ink line and light shade and preferred by literati painters of the 16th and 17th century. (2) the depiction of Chinese breed usually in the style of Chao Meng-fu's horse painting which is drawn with fine outlines and color with shading. This album is painted in the latter style. But unlike the typical Chinese tradition of steed painting, the horses of this album were depicted not in strict profile but in free poses in bucolic setting which was depicted with the delicate lines. Horse paintings in this manner was popular during the late 17th and early 18th century among scholar painters and academic painter. Yun Tu-sŏ was especially famous for the steed painting, and for this

* Chŏng Pyŏng-mo is a doctoral student in Dept. of Art History, Dongguk University.

reason, the album of *Eight Steeds* has been attributed to him. But we find by the inscription of King Sukjong that this album was painted by an academic painter, not Yun Tu-sŏ.

In this paper, the writer attempted to establish a line of development of steed painting in the early Chosŏn period from the now lost painting by An Kyŏn, to the *Twelve Steeds of King Sejo*, and finally to the album of *Eight Steeds* by an academic painter. This album painting succeeded to the tradition of steed painting about 260 years since 1446 and implied the style changes during that time.