

# 조선시대 열녀도의 양태와 〈烈女徐氏抱竹圖〉

신 수 경\*

- I. 머리말
- II. 朝鮮時代 열녀도의 전개
- III. 〈烈女徐氏抱竹圖〉의 내용과 작품분석
- IV. 맺음말

## I. 머리말

동아시아의 회화사에서 여성은 인물화로 쉽 없이 다루어져 왔지만 그 내면을 들여다보면 주로 주인공인 남성의 보조적 위치로서, 또는 남성의 욕망을 위한 성적 여성미의 표상으로 묘사되어 왔음을 알 수 있다. 즉 사녀도로 분류되는 아름다운 미인상이 여성이 등장하는 그림의 대부분을 차지하여 온 것이다. 그런데 이와는 대조적으로 성적 매력을 약화시킨 금욕적 여성을 묘사한 열녀도가 꾸준히 제작되었고, 여성을 주제로 한 그림의 또 다른 모습을 보여주어 주목된다.

우리나라의 열녀도는 朝鮮時代 이후의 작품만이 현전하고 있을 뿐 그 이전의 실물 예는

---

\* 한림대학교 · 수원대학교 강사

확인할 수 없다. 다만 문헌상의 기록으로 三國時代부터 高麗時代에 이르기까지 지속적으로 열녀에 대한 기록을 찾아볼 수 있고, 이를 통해 지배계층의 백성교화 의도를 읽을 수 있으며 열녀도 역시 그 맥을 같이 하여 제작되었을 것으로 짐작된다. 이러한 열녀도의 목적과 관련 하여, 작품을 확인할 수 있는 조선시대 이후 열녀도의 주된 형태는 대량 생산이 가능한 판화이다. 그러나 판화로 제작되던 열녀도의 일반적 형태와는 달리 星州都氏 문중에서 소장하고 있는 <烈女徐氏抱竹圖>는 열녀도가 판화로서 뿐 아니라 모필화로도 제작되었다는 점에서 기존에 알려진 열녀도 제작 형태와 다른 모습을 보여준다.

이 작품은 세종대에 <백죽도>로 도화된 열녀서씨 설화 그림을 嫗家 문중의 요청으로 18세기의 화원 李命基가 중모한 것인데, 국가적 사업으로 대량 복제된 열녀도 판화 외에 열녀를 배출한 가문에서 자체적으로 열녀도를 제작한 사실을 알려주는 자료로서 매우 중요하다고 생각되어 본고를 통해 분석해 보고자 한다. 그리고 이러한 분석에 앞서, 조선시대 열녀도의 전개 양상 및 특징을 개괄적으로 살펴보도록 하겠다.

## II. 朝鮮時代 열녀도의 전개

한국의 '열녀'에 대한 기원은 정확히 단정 짓기 어렵다. 다만 『三國史記』 「列傳」에 수록된 효녀 지은, 양처, 설씨의 딸과 도미의 처 등에 대한 기록으로, 삼국시대에도 이미 여성의 烈行에 대한 칭송과 권장이 이루어졌음을 짐작할 따름이다. 여성이 유형화되어 분류된 현존하는 자료는 『高麗史』에 수록된 「列傳」이다. 여기는 高麗時代 열녀 12명이 거론되며 이 중 9명은 왜적으로부터 정조를 지키려다 자결하고 3명은 남편을 구하려다 죽은 경우이다.<sup>1</sup> 고려시대에도 節婦나 烈婦는 유교 윤리 실천의 모범으로 국가에서 포상이 되었다.

儒教를 국가이념으로 택한 조선은 국가적 차원에서 유교이념의 대중화를 통한 체제정비와 안정을 꾀했으며 그 방편으로 朱子家禮와 小學을 교육하고 『삼강행실도』와 같은 윤리서를 간행하는 등의 노력을 기울였다. 또한 忠臣, 孝子, 烈女를 신분에 상관없이 포상하여 유교정신의 실천을 유도하면서, 여성의 활동을 법적으로 규제하여 여성에 대한 규범적 열녀상을 부각시켰다.<sup>2</sup> 조선의 열녀는 자발적인 열녀라기보다는 중국의 열녀담을 모본으로 한

<sup>1</sup> 『高麗史』, 「列傳」 제34 '烈女'.

<sup>2</sup> 『經濟六典』의 禮典에 양반부녀로 부모, 형제, 자매, 伯叔, 姑, 舅, 姨 외의 남자를 만나면 失行으로 규정하여 논죄

‘열녀도’와 같은 鑑戒의 교과서를 통해서 소위 ‘열녀규범’에 따라 열녀를 강요당했다고 보는 것이 옳을 것이다. 조선 전기는 교화 단계로 실제 자살까지 하는 순절 열녀는 일반화되어 있지 않았다. 주로 신흥 사대부의 新儒學的 윤리관에 따른 사회질서 유지와 家父長的 위계질서 확립을 위한 수단으로써 열녀를 강조했던 것이다. 이러한 규범적 여성상에 미치지 못하는 여성은 不德한 여성으로 비난받았고 지배체제의 효과적 운영을 위하여 여성의 정절은 점점 더 강조되었으며, 남편 死後 再嫁하는 것을 금지하여 여성의 再婚으로 비루되는 경제적, 혈통적 혼란을 미연에 방지하고자 하였다.<sup>3</sup>

中宗38년(1543년)에 유향의 『열녀전』이 번역되어 교육되기는 하였지만 조선에서는 이중 ‘情節’의 덕목에 집착하는 특징을 보이게 된다.<sup>4</sup> 이는 크고 작은 戰亂을 겪은 조선의 특수한 사회적 상황 탓으로 볼 수 있다. 여성이 性的 수탈을 당하기 쉬운 위기상황에서 죽음으로 저항하는 여성들이 많이 등장했고, 이 같은 사례들은 남성들에 의해 열녀전의 형태로 재구성되어 독려되었던 것이다. 글을 모르던 대부분의 여성들까지 교육하기 위해서는 시각 이미지를 통해 내용을 인식시키는 이미지의 활용이 적합했으며, 이에 따라 열녀전에는 이야기를 묘사하는 삽화가 함께 수록된다.<sup>5</sup>

17세기 중반 이후부터는 원론적인 유교가치관으로서의 ‘烈’ 개념으로 변하여 일상생활 속에서 ‘烈’을 실천하는 여성이 많아지게 된다. 즉 戰時와 같은 위기상황에서 어쩔 수 없이 죽음을 선택해야 했던 열녀의 유형과는 그 근본 성격이 달라진 것이다.

조선 후기에는 신분질서가 흔들리면서 위기의식을 가진 양반층과 향촌 사족들이 가문을 일으키고 지켜야 한다는 책임감이 강했으며 家門에서 忠, 孝, 烈의 유교이념을 실천한 가족 구성원을 배출시키고자 노력했다. 이러한 사회분위기는 수많은 과부 며느리의 자살을 부

했다고 『世宗實錄』에 기록되어 있다. 『世宗實錄』 권52, 世宗13년 6월 丁巳. 이밖에도 조선 전기의 열녀에 대한 기록은 『東國輿地勝覽』을 통해 확인이 가능하다.

<sup>3</sup> 高麗時代에는 공양왕 원년(1389)에 6품 이상 양반부녀의 再嫁를 금한 적은 있지만, 궁극적으로 再嫁禁止 규정은 없었다고 본다. 조선시대에도 太宗6년(1406)에 再嫁를 금지하기는 어렵다고 하여 세 번 혼인한 여자에 한하여 ‘妾女案’에 기록했다. 『太宗實錄』 권11, 太宗6년 6월 丁卯. 그러나 실제로는 成宗8년(1477)부터 비로소 婦女再嫁를 금했다. 『成宗實錄』 권82, 成宗8년(1477) 7월 癸未. 『經國大典』의 吏典 京官職과 禮典 制科에 再嫁하거나 失行한 여자의 자손이 文科, 生員, 進士試에 응시할 수 없게 하였다.

<sup>4</sup> 金台俊의 『增補 朝鮮 小說史』에 의하면 열녀전은 조선 太祖 때에 이미 전래되었고 중종 38년에 임금의 명으로 韓譯되었다고 한다. 金台俊 著, 박희명 譯, 『增補朝鮮小說史』(한길사, 1990), p.65.

<sup>5</sup> 『삼강행실도』의 열녀도에 그려진 여성 이미지와는 달리 전쟁을 치른 후 제작된 『동국신속삼강행실도』 속 여성의 모습이, 잔인하게 왜구들에게 살해되는 장면 혹은 스스로 목숨을 끊거나, 신체를 훼손시키는 모습들로 거칠지만 사실적으로 그려지고 있는 점은 위와 같은 사회적 배경에 기인한 것으로 보인다.

추겼고, 나라에서 열녀에게 내려주는 烈女門이 곳곳에 세워지게 되며 여성의 또 다른 굴레가 되었다. 이 같은 사회적 배경을 바탕으로 제작된 조선시대 열녀도의 양식적 변화상을 살펴보면 다음과 같다.

조선시대 열녀도는 世宗代의 『삼강행실도』를 첫 번째 단계로, 내용을 바꾸되 기존의 것을 활용한 중종대의 『속삼강행실도』 및 光海君代의 『동국신속삼강행실도』를 두 번째 단계로, 이후 변화된 화면의 正祖代의 『오륜행실도』를 세 번째 단계로 분류해 볼 수 있다.<sup>6</sup>

주로 감계적 내용인 교훈서의 삽화로서 판화의 방법으로 열녀도가 제작되었는데, 이는 중국과 한국 모두 여성들의 교육이 목적이었으며 대량 제작이 필요했기 때문이다. 한편 이 같은 판화 작품 외에도 궁중에서는 왕비와 궁중 여성들의 귀감이 될 만한 중국의 열녀왕후들의 설화를 선정하여 병풍으로 제작하였다는 사실을 기록으로 알 수 있는데, 작품은 현전하지 않는다.<sup>7</sup>

『삼강행실도』는 총 110명의 열녀 중 95명이 중국여인이며 처음 편찬시(세종 16년, 1434) 안견, 최경, 안귀생 등을 중심으로 한 화원들이 중국의 열녀도를 모본으로 하여 제작한 듯하다.<sup>8</sup> 『삼강행실도』는 조선 전기 최초로 나라에서 주관하여 펴낸 일종의 교과서였기 때문에 당시 여성의 사회적 위치나 생활상이 잘 나타나 있다. 물론 이 작품이 미인도 계열의 회화가 아니기 때문에 모필로 제작된 일반 감상용 회화와는 그 맥이 다르지만 조선 중기까지의 여성 이미지 표현양식을 짐작하기에는 무리가 없으리라고 생각된다. 또한 당시 화단의 최고 화원이 제작했을 것으로 추정되므로, 비록 판화이기는 하지만 조선 중기까지 畫風의 추이도 가늠할 수 있다. 『삼강행실도』는 『동국신속삼강행실도』에서 변화를 거쳐 『오륜행실도』에 이르면 다시 그 도상과 내용이 그대로 재현되는데, 『오륜행실도』가 『삼강행실도』의 표현양식보다 훨씬 더 회화성이 가미된 작품으로 평가되고 있다. 본 장에서는 각 시기별 작품

<sup>6</sup> 조선시대 열녀도의 단계별 구분은 고연희의 「조선시대 열녀도 고찰」, 『조선시대의 열녀담론』(월인, 2003)과 필자의 『동아시아 열녀도 연구』(이화여자대학교대학원 석사학위논문, 2003)에서 시도한 바 있으며, 이 같은 양식 변천은 열녀도와 함께 삽화로서 제작된 충신도와 효자도 역시 같은 변천단계를 보인다. 본 연구에서는 이 3단계 구분에 기초하되 연대기적 분류라기보다는 각 시대의 사회적 상황과 표현의 변화가 두드러지는 작품을 분석하여 크게 3단계로 분류한 것으로, 필자의 위 논문에서 조선시대 열녀도 전개양상 부분을 정리하여 수록하였다. 또한 구체적인 판화기법이나 판본의 분석은 생략한다.

<sup>7</sup> 『成宗實錄』 권71, 성종7년(1477) 9월 癸丑 13일: 박은순, 「명분인가 실체인가—조선 초기 궁중회화의 양상과 기능」, 『미술사의 정립과 확산—한국 및 동양의 미술』 1, 향산 안휘준교수 정년퇴임기념논총(사회평론, 2006), pp.155-156 참조.

<sup>8</sup> 『三綱行實圖』, 烈女篇(세종대왕기념사업회, 1982).



도 1 〈林氏斷足〉, 『三綱行實圖』,  
세종16년(1434), 26.5×16.5cm,  
세종대왕기념사업회



도 2 〈林氏斷足〉, 『東國新續三綱行實圖』,  
광해군9년(1617), 27.3×20.6cm, 서울대학교 규장각

의 비교를 통해 표현방식의 변화를 살펴보도록 하겠다.

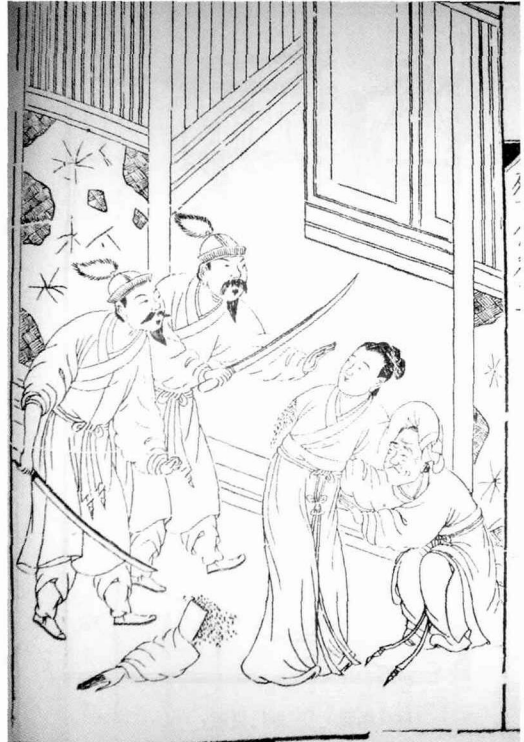
먼저 조선시대 열녀도에서 두드러지는 특징 중 하나인 '신체훼손'의 표현을 보면, 『삼강행실도』 〈林氏斷足〉의 열녀는 팔과 다리가 잘린 처참한 모습인데, 잘린 팔다리는 생명력이 없이 무심히 덩굴고 있다. 머리채를 쥐고 칼을 쳐든 남성의 표정은 치켜 올라간 눈에 입을 꼭 다물어 험상궂게 그려진다. 반면에 상처를 입은 여성은 다른 한 손을 땅에 짚은 채 무표정하다. 어떠한 고통도 감지되지 않는다도1.

『동국신속삼강행실도』 〈林氏斷足〉에서는 큰 변화 없이 화면이 재현되나 전 단계인 『삼강행실도』 근경에 살짝 배치되었던 낮은 구름을 강조하여 이후 제작되는 『오륜행실도』에서의 세밀한 배경묘사의 전조를 보여준다도2.

『오륜행실도』 〈林氏斷足〉을 보면 등장인물과 도상은 『삼강행실도』를 그대로 재현하고 있지만 표현방식은 확연히 다르다. 머리채를 잡힌 여성의 잘린 팔과 다리에서 피가 뿜어져 나오며 잘린 팔과 다리도 튀는 듯 생생하나 역시 여성은 무표정하다도3.



도 3 〈林氏斷足〉, 『五倫行實圖』, 정조21년(1796),  
21.5×14cm, 국립중앙도서관



도 4 『仇讎列女傳』, 明, 16세기(清代 再版本),  
31.5×20.7cm, 국립중앙도서관

중국의 경우 피의 묘사와 같은 직접적 표현방식은 明代에 와서야 나타난다<sup>도4</sup>. 그러나 신체가 심하게 훼손된 여성은 너무도 평온하고 아름답게 그려진다. 죽어가면서도 살짝 미소 띤 모습으로 義와 禮를 위해 기꺼이 죽어가는 여성의 자부심과 당위성을 강조하는 것이다. 조선시대 열녀도에서는 그 표현이 좀더 극렬하다. 죽어가는 여성들은 모두 무표정하고 신체의 표현까지 딱딱하게 굳어 있어 비현실적이다. 특히 2단계 『동국신속삼강행실도』 속 여성들은 주로 전쟁 중 왜적들에게 처참하게 살해당하거나 신체훼손을 당하는 모습인데 묘사가 거칠고 단조롭지만 잔인하기 그지없다. 이에 비해 여성들은 모두 죽음 앞에 무표정하다. 인간으로서 당연히 느껴야 할 처절한 고통이 열녀도에는 생략되어 있는 것이다. 고통의 측면에 대해서만 의도적으로 외면한 것은, 여성의 신체를 단순히 자녀 출산, 혹은 남성과 가문을 위한 도구로 비하하는 왜곡된 이미지로 해석할 수 있다. 그러나 다른 한편으로 고통스러운 표정의 생략이 당시의 회화 표현에서 관습적 표현방식이었을 가능성도 배제할 수는 없다.

이 두 가지 측면 모두에서 생각해 볼 때 좀더 객관적인 해석이 가능하리라 생각된다.<sup>9</sup>

한편 초기 열녀도의 화면구성이 교혼적 이야기의 전달 목적으로 스토리의 전개에 집중 한 점과는 달리 『오료행실도』의 단계에 와서는 烈行의 가장 핵심적인 한 장면만을 포착하여 한 화면에 회화적으로 그려내게 된다. 『동국신속삼강행실도』에서처럼 단순화된 배경묘사에 서부터 조선 후기 진경산수화에 가깝게 풍경을 배경으로 섬세하게 묘사하게 된 것이다. 이와 같은 변화 추이는 명대의 열녀도 변화양상과 같으며, 명대의 열녀도가 18세기의 조선 열녀도 양식에 영향을 미쳤음을 짐작하게 해준다.<sup>10</sup>

그 예로 <媛妾解柁>을 살펴보면, 『삼강행실도』에서의 전체 구도는 삼단으로, 하단에 여성이 남편과 아이를 탈출시키는 장면을 그리고 있고, 자신의 목에 큰 칼을 찬 채 남편 목에 채워진 칼을 벗기고 있다<sup>5</sup>. 화면 중반 우측에는 남편이 아이를 안고 뒤돌아보는 모습을 우측으로 휘어진 도식적인 산과 함께 배치하여 이미 멀리 도망갔음을 암시하고 있다. 이처럼 『삼강행실도』의 특징 중 하나인 다원적 화면구성이 『동국신속삼강행실도』에 와서는 많이 완화된 모습을 보인다.<sup>11</sup> 『삼강행실도』에서는 이야기의 거의 모든 장면이 한 화면 안에 구름이나 산을 통해 구획되어 표현되지만 『동국신속삼강행실도』에서는 대부분 두 장면 이상 한 화면에 그리지 않는다. 또한 前者의 경우 화면이 빈틈없이 뽁뽁하게 이야기로 채워져 있는 반면 後者에 와서는 점차 배경이 묘사되고 산의 묘사에도 거리감이 조금씩 나타나기 시작한다.

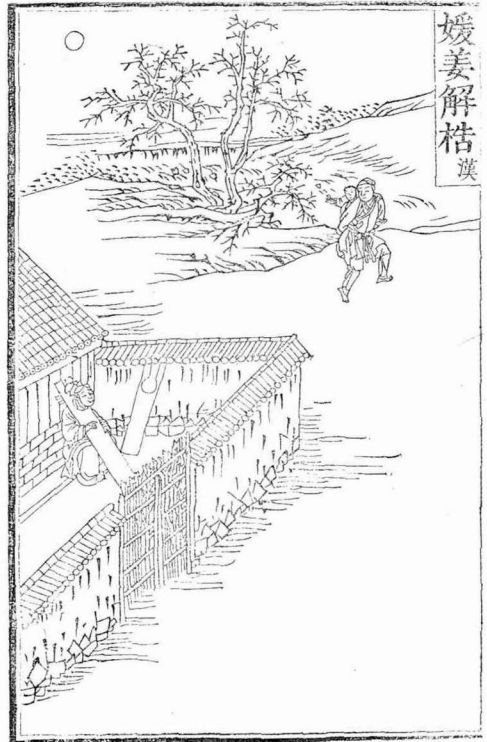
<sup>9</sup> 신수경, 『동아시아 열녀도 연구』(이화여자대학교대학원 석사학위논문, 2003), p.52.

<sup>10</sup> 중국의 경우 명대 이전까지의 열녀도에서는 교혼적인 면모를 강조하기 위해 열행의 순간에 집중하여 스토리의 흐름에 치중한 묘사를 주로 하였으나, 명대 이후부터는 소설 삽화의 형식을 따르는 방향으로 열녀도의 표현양식이 변하게 된다. 즉 주인공의 이름과 교혼적 내용을 인물 옆에 배치하는 고전적 양식, 혹은 上圖下文식의 특징에서 벗어나 장면 하나만을 한 화면에 가득차게 그려내되 그림 전체의 분위기와 섬세한 표현에 주력하여 부수적인 역할에서 벗어나, 마치 감상을 위한 독립된 작품과 같은 스타일로 변모하게 된 것이다. 명으로부터 당시 유행하던 회화나 판화 양식이 18세기 조선에 유입되어 영향을 미쳤음은 문학에서의 교류관계를 통해 입증할 수 있다. 조선시대의 문헌기록을 보면 『삼국지연의』, 『열국지』, 『홍루몽』 등 중국의 유명한 소설은 거의 다 조선에 소개되었음을 알 수 있다. 한정희, 「조선 후기 회화에 미친 중국의 영향」, 『한국과 중국의 회화』(학고재, 1999), p.228; 민판동, 「중국고전소설의 국내수용 방법에 대한 연구」, 『중국소설논총』 6집(1997) 참조. 이러한 중국의 소설류 중 삽화를 포함하고 있었던 작품도 유입되었을 가능성이 충분하므로 명대의 한 화면에 한 장면만을 회화적으로 그려내는 스타일의 열녀도가 18세기의 조선열녀도 양식에 영향을 미쳤음을 짐작할 수 있다. 또한 『조선왕조실록』의 열녀전 수입 관련 기록 등을 통해 열녀전이 꾸준히 수입되고 번역되었던 사실도 확인할 수 있고, 실제 서울대학교 규장각에 명대 만력본 『열녀전』이 현전하기 때문에 중국열녀도와 조선시대 열녀도의 연관성은 입증할 수 있다. 이밖에도 중국에서 전래된 소설 삽화와 조선 후기 회화와의 관련성에 대해서는 김상엽, 「김덕성의 『중국소설회본』과 조선 후기 회화」, 『미술사학연구』 207(한국미술사학회, 1995)를 통해 고찰된 바 있다.

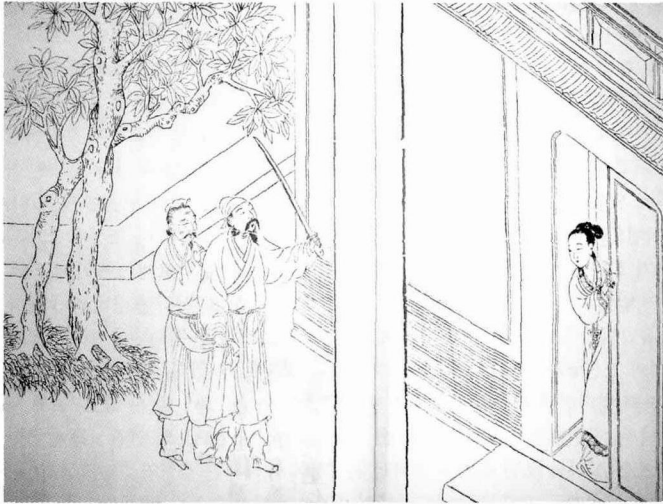
<sup>11</sup> '다원적 화면구성'이란 한 장면에 여러 이야기를 표현되되 구름이나 산 등의 매개물로 장면을 구획하는 기법이다. 정병모, 『한국의 풍속화』(한길아트, 2000), p.153.



도 5 <媛姜解楛>, 『三綱行實圖』



도 6 <媛姜解楛>, 『五倫行實圖』



도 7 <京師節女>, 『仇畫列女傳』

『오류행실도』의 〈원강해곡〉은 목에 큰 칼을 찬 여성이 감옥에 갇혀 도망가는 남편과 자식을 바라보고 있다<sup>6</sup>. 사건이 밤에 일어나고 있음을 암시하는 둥근 달이 하늘에 떠 있다. 남편은 아이를 업고 뒤돌아보지만 다리는 앞을 향해 달려가는 자세를 취하고 있으며 이때 업힌 아이는 가문을 상징한다고 볼 수 있다. 여성은 자신이 대신 감당해야 할 고통에도 불구하고 입가에 미소를 띠고 있는데 남편과 가문을 위해 기꺼이 희생한다는 심리의 표현일 것이다. 돌아보는 남편의 시선과 갇힌 아내의 시선을 맞닥뜨려 감상자의 시선을 열녀가 남편과 아이를 바라보는 방향으로 자연스럽게 인도한다. 『삼강행실도』가 스토리 전개 위주로 화면을 여러 장면으로 구성한 점과는 달리 『오류행실도』는 烈行의 한 장면을 포착하여 화면의 분위기를 중시하고 있다. 자세한 상황설명은 화면에 그려지지 않는다. 한 장면을 감상함으로써 모든 상황을 감지해 낼 수 있도록 감상자의 상상력을 유도하는 기법을 도입한 것이다. 이러한 기법은 명대 『仇畫列女傳』 중 〈京師節女〉의 화면구성법과 같은 효과이다<sup>7</sup>. 또 다른 예로 남편 사후 시부모 봉양과 제사를 돌보며 평생 수절하는 열녀의 모습을 들 수 있다.



도 8 〈柳氏同穴〉, 『三綱行實圖』



도 9 〈金氏節行〉, 『東國新續三綱行實圖』



도 10 <寧女情節>, 『五倫行實圖』

살펴본 바와 같이 기존의 열녀도와는 다르다. 도상의 특징은 초기 열녀도의 모습을 그대로 재현하고 있으나 표현양식은 명대 열녀도의 양식을 수용한 위에 18세기 조선의 진경화풍적 특성을 반영하고 있는 것이다.

이와 같이 비교를 통해 살펴본 조선시대 열녀도의 전개양상을 정리하자면, 1단계인 『삼강행실도』에서는 스토리 전개에 치중하여 다원적 화면구성법으로 열행의 교훈적 면모를 강조하고 사실적 표현은 자제한다. 2단계인 『동국신속삼강행실도』에서는 전쟁중 생겨난 조선의 열녀실화를 집중 부각시키며 묘사 또한 1단계와는 달리 잔인하고 노골적으로 표현하기 시작했으며, 마지막 3단계 『오륜행실도』의 표현방식은 앞서 살펴본 것처럼 烈行의 가장 핵심적인 한 장면만을 포착하여 한 화면에 회화적으로 그려내게 되는데 이 같은 변화는 명대의 열녀도 변화양상과 같다.

『삼강행실도』에서 남편의 제단 앞에 무릎을 꿇고 곡을 하는 여성은 온몸을 상복으로 휘감고 있다<sup>8</sup>. 상복의 표현을 과도하게 강조하여 여성의 모습이 기괴해 보일 정도이다. 이처럼 상복 입은 모습의 과장된 묘사는 『동국신속삼강행실도』에서 조금 완화된다<sup>9</sup>. 전자와 후자의 두 열녀의 모습에서 어떠한 美的 요소도 발견할 수 없는데, 여성을 묘사할 때 철저히 미적 요소를 배제하는 열녀도의 또 다른 특징적 모습이다. 반면 『오륜행실도』의 열녀 역시 상복을 입고 있지만 여성의 곡선이 두건과 굽힌 무릎, 반쯤 보이는 옆모습을 통해 부드럽게 드러나고 있다<sup>10</sup>. 구성 면에서도 화면 전경의 언덕이 양쪽에서 곡선을 만들며 마치 열녀의 집을 감상자가 엿보는 듯한 상황을 연출하고 있다. 『오륜행실도』의 열녀도는 앞서

### III. <烈女徐氏抱竹圖>의 내용과 작품분석

#### 1. 제작 경위

현재 성주 도씨 문중에 전하는 <열녀서씨포죽도>는 주로 판화와 같은 복제미술의 형태로 제작되던 열녀도가 열녀를 배출한 가문에서 자체적으로 이를 기리기 위해 모필화로 제작하여 문중에서 소장하기도 한 사실을 보여주는 중요한 자료이다<sup>11</sup>. 본 장에서는 먼저 작품의 제작 동기와 제작자에 대해 간략히 살펴본 뒤 이 작품에 대한 분석을 시도해 보고자 한다.<sup>12</sup>

열녀 서씨는 세종 때 사람인 도운봉(都雲峯)의 부인이다. 남편은 집 뒷동산에 대나무를 심어 기르며 완상하기를 즐겼는데, 젊은 나이에 죽자 부인 서씨는 17년 동안 하루도 거르지 않고 그가 기르던 대나무를 안고 애통해 했다. 그러던 어느 날 서씨가 눈물을 흘린 자리에 하얀 대나무가 돌아났고 이를 상서롭게 여긴 경상도 감사가 세종에게 아뢰니, 왕이 그 열행을 그림으로 그려 올리도록 명하였으며 그림을 본 후 어제시를 내리고 정려하여 치하하였다.<sup>13</sup> 그러나 세종에게 올려진 <백죽도>는 문중에 하사되어 전해지다가 임진왜란의 와중에 소실되어 현종 7년(1666년)에 다시 제작되었는데, 이후 너무



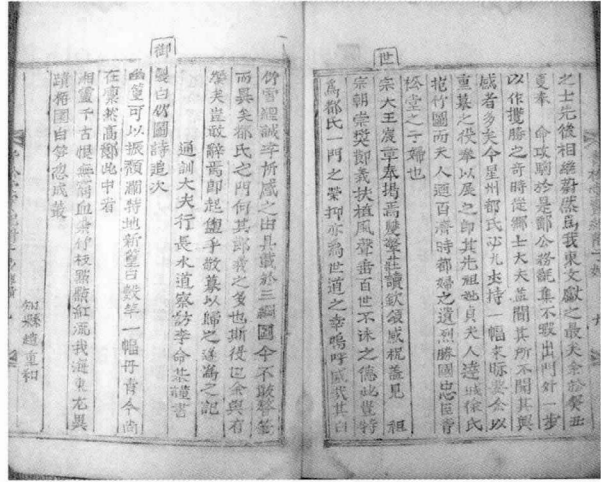
도 11 李命基, <烈女徐氏抱竹圖>, 정조19년(1795), 紙本彩色, 59×90cm, 星州都氏 문중

<sup>12</sup> 열녀 서씨에 대한 기록 및 해제, 사적은 성주 도씨 문중에서 자체적으로 발행한 『열녀서씨사적』과 문중에 전해 오다가 현재는 국립중앙도서관에 소장되어 있는 『靑松堂都先生實記』 및 『성주도씨대동보경모록』(발행처 불명, 1988), pp.908-909를 참고로 했으며, 이번 연구에 많은 도움을 주신 도재홍님께 감사드린다. 또한 <열녀서씨포죽도>에 관해서는 도병훈씨가 『성주도씨 대종친회 회지』 19(2004. 5)에서 『화산관 이명기의 <달성서씨포죽도>와 초상화에 대한 소고』라는 글을 통해 소개한 바 있으며 학계에서의 연구는 이루어지지 않았다.

<sup>13</sup> 이 같은 기록은 『世宗實錄』과 『新增東國輿地勝覽』의 균위현 편에 수록되어 있고 경상도 읍지에도 기록이 전한다. 『世宗實錄』 권82, 世宗20년(1448) 7월 17일; 『新增東國輿地勝覽』 권25, p.525; 『邑誌』 경상도 편 권3, 軍威縣, 人物(아세아문화사, 1982), p.491.



도 12 『青松堂都先生實』 권3,  
고종27년(1890), 국립중앙도서관



도 12-1 「抱竹圖重摹記」, 『青松堂都先生實』

남아 정조 때에 한 번 더 제작하여 지금에 이르고 있다. 정조 때에 중모된 그림이 바로 현존하는 <열녀서씨포죽도>인데, 당시 경상도 영천에 위치한 長水道 察訪으로 재직중이던 華山館 李命基가 그린 것으로 전하고 있다. 이 그림의 제작 경위 및 어제는 성주 도씨 문중의 『青松堂都先生實記』에 자세히 수록되어 있으며, 이 설화는 『속삼강행실도』와 『동국신속삼강행실도』에도 삽화와 함께 수록되어 있다.<sup>14</sup> 이명기가 쓴 「抱竹圖重摹記」도 이 문집에 수록되어 있어 제작자를 확인시켜주는데 그 내용은 다음과 같다<sup>도12, 도12-1</sup>.<sup>15</sup>

### 포죽도중모기

영남을 흔히 공맹이 태어난 곳으로 일컫는데, 자고로 저명한 벼슬아치와 도학과 충의절효를 지닌 선비가 이어져 배출되니 우리나라에서 문물제도의 으뜸이 된다. 나는 계축년(1793년) 여름, 나라의 명으로 역참을 관리하며 공무의 자료를 수집하기에 외출할 겨를이 없었으나, 기이한 일이 있을 때 마다 놓치지 않고 고을의 사대부를 통하여 듣지 못한 것을 익히 들어 감동을 받은 적이 많다. 이번 에 성주 도씨 문중의 도필구가 그림 한 폭을 가지고 와서 보이며 나에게 거듭 모사해 줄 것을 요청

<sup>14</sup> 『續三綱行實圖』 烈女圖(홍문각, 1988), p.125, <서씨포죽>: 『東國新續三綱行實圖』 열녀도 8권 8책(홍문각, 1992), p.139.

<sup>15</sup> 『青松堂都先生實記』 권3(국립중앙도서관 소장본, 고종27년(1890)).

하기에, 받들어 이를 펴보니 그 선조 정부인 달성서씨의 포죽도인데… 이 일을 하는 나에게도 영광 있으니 어찌 감히 사양하리오. 곧 손을 씻고 공손히 모사하여 돌려보내며 이렇게 글을 짓는 바이다.

통훈대부행장수도찰방 이명기 삼가 씀

### 抱竹圖重摹記

嶺南素稱鄒魯之邦自古名公鉅道學忠義節孝之士先後相繼蔚然爲我東文獻之最矣余於癸丑夏奉 命攻駒於是郵公務不暇出門外一步以作攬勝之寄時從鄉士大夫益聞其所不聞其興感者多矣今星州都氏必九丈持一幅來要余以重摹之役奉以展之卽其先祖貞夫人達城徐氏抱竹圖而夫人…斯役也余與有榮矣豈敢辭焉卽起盥手敬摹以歸之璿爲之記

通訓大夫行長水道察訪 李命基 謹書

이처럼 「포죽도중모기」는 이명기가 찰방을 지냈던 사실과 제작 시기, 포죽도 제작 의뢰자와 제작 경위까지도 확인할 수 있고, 무엇보다 성주 도씨 문중에 전하는 〈열녀서씨포죽도〉의 작자를 밝혀주는 근거가 되어 의미가 깊다.

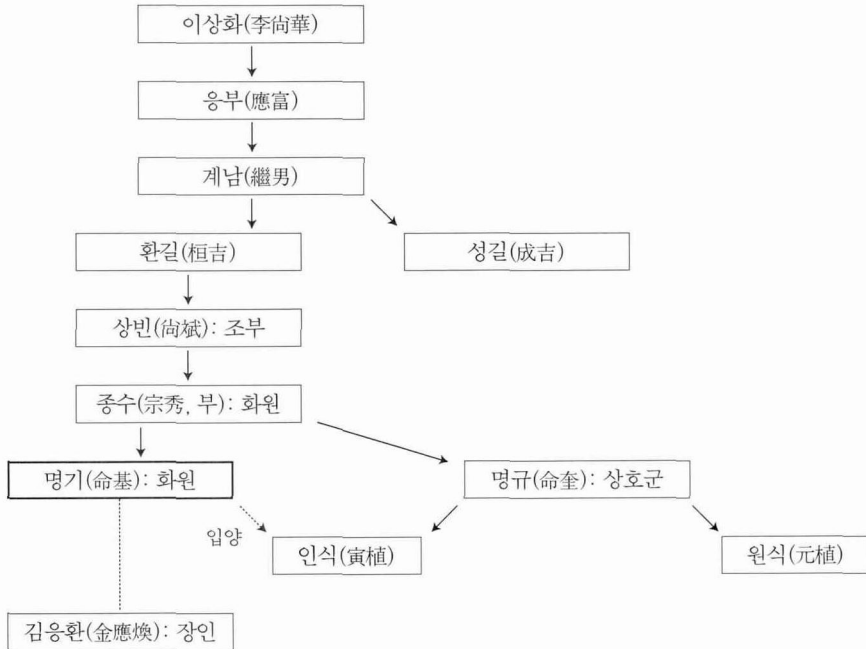
## 2. 작품분석

### 1) 화가 이명기

이명기는 正祖 때의 화원으로 특히 인물 초상에 능했던 것으로 전해진다. 그가 두 번이나 정조의 御眞 제작에 참여했던 것과 당시 저명인사들의 초상화도 상당수 그렸던 사실을 기록을 통해 확인할 수 있다.<sup>16</sup> 이명기가 제작에 참여한 정조어진은 전하지 않고 있으나 개인소장인 蔡濟恭 초상과 국립중앙박물관에 소장되어 있는 徐直修, 姜世晁의 초상 등을 통해 그 우수성을 가늠할 수 있다. 그의 인물화는 대상의 내면까지 있는 그대로 묘사하는 조선시대 초상화 제작양식을 따라 정교하며 치밀하다.

그의 생애에 대해서는 전하는 바가 거의 없지만 開城李氏로 찰방을 지냈고, 아버지 역시 도화서 화원을 지낸 李宗秀이며, 역시 화원이던 金應煥이 장인임이 알려져 있다. 그에겐은 아들이 없어 동생인 명규의 큰아들 寅植을 입양하였고 그 역시 화원으로 활동했다고 한다.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> "今此御眞圖寫時, 畫員以前司果李命基..." 『承政院日記』 1694책, 正祖15년 9월 22일. 이밖에도 『十友軒集抄』, 『與猶堂全書』, 『槿城書畫徵』 등에 이명기에 대한 기록이 남아 있다.



이처럼 화원 집안에서 자란 탓으로 어려서부터 그림을 접하여 수련했을 것으로 짐작된다. 그러나 정조의 御眞畫師로서 찰방직까지 제수받고, 당대의 저명한 문사들의 초상화를 그린 일류 화원에 대한 기록을 거의 찾아볼 수 없는 이유가 의아스러울 뿐이다. 아마도 김홍도처럼 인물뿐 아니라 풍경, 풍속 등의 다양한 장르에 걸쳐 탁월하기보다는 향유계층이 제한되어 있는 초상화라는 한 장르에서 두각을 드러냈기 때문은 아닐까 짐작해 본다. 현전하는 그의 작품이 초상화를 비롯하여 남아 있는 작품이 많지 않기 때문에 화풍을 엄밀히 분석하기에는 무리가 있지만 그의 산수 인물화를 보면 전형적인 화원풍의 단조로움으로 후대에까지 전해질 만한 창의성을 발견하기 힘든 반면, <열녀서씨포죽도>는 어진을 제작한 초상화가의 면모가 잘 드러나는 필치를 보여주고 있어서 더욱 주목된다.

이명기의 「포죽도중모기」 내용을 통해 보면, <열녀서씨포죽도>를 그릴 당시인 1793년부터 1795년 사이에 장수도 찰방이었다고 하였는데, 장수도는 지금의 영천 신령면에 있었던 長水驛에 근거한 명칭으로 생각된다. 『신증동국여지승람』 新寧縣 편을 보면, 長壽院이라고

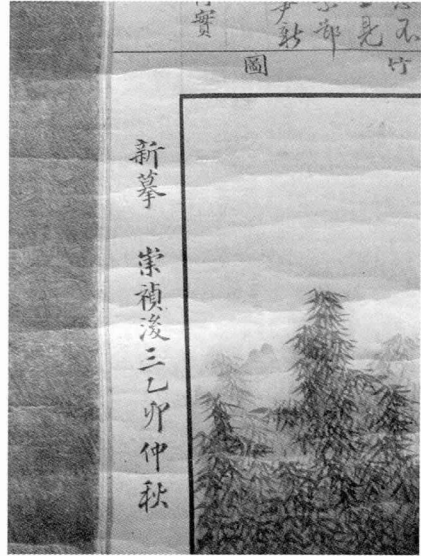
17 李昌鉉, 『姓源錄』, 고려대학교 중앙도서관 影印 제13호(晬晟社, 1985), pp.222-223 참조.

한자는 다르지만 음이 같은 지명을 찾을 수 있다.<sup>18</sup> 그러나 경상도 『邑誌』에는 신령현의 역원 소개에 長水驛이라고 기록하고 있어 앞의 기록에 착오가 있었던 듯하다. 또한 읍지에 이 지역으로 파견되는 관리의 직함이 '縣監'과 '長水察訪'이라고 기재되어 있는데, 장수찰방 옆에 '종6품 蔭職'이라는 보충설명이 있다.<sup>19</sup> 즉 어진화사로서 공로를 인정받아 명예직으로 장수지역의 찰방을 임명받았던 것으로 짐작된다.

그림 상단 좌측에 적혀 있는 “崇禎後三乙卯仲秋”라는 기록으로부터 추정하면, 明 숭정원년인 1628년을 기점으로 하여 세 번째 을묘년이므로 1795년(정조 19년)임을 알 수 있다<sup>20</sup>. 이로써 이 명기의 출생년인 1756년을 기준으로 봤을 때, 40세가을 이 작품을 완성한 것으로 보인다.<sup>20</sup> 또한 표암

강세황이 그에게 단섬이란 기생의 초상을 부탁한 기록을 『豹菴遺稿』에서 확인할 수 있어서 사적인 인물초상을 제작해 주기도 했던 정황을 추정해 볼 수 있지만 작품을 확인할 수는 없다.<sup>21</sup> 강세황과의 인연은 강세황의 초상화 제작에서부터 비롯되었을 것으로 짐작되지만 친밀한 관계로는 발전하지 못한 듯 별다른 기록은 찾아볼 수 없다.

한편, 이명기의 「포죽도중모기」 말미에 “通訓大夫行長水道察訪”이라고 자신을 밝힌 부



도 13 “新摹崇禎後三乙卯仲秋”,  
〈烈女徐氏抱竹圖〉 세부

<sup>18</sup> 『新增東國輿地勝覽』 권25, 군위현 편(서울대학교 규장각 원문 전자자료); 『邑誌』 경상도 편 권2, 新寧縣, p.711.

<sup>19</sup> 음직이란 음서제도에 따른 일종의 명예직함이다. 『邑誌』 경상도 편 권2, 新寧縣, p.707.

<sup>20</sup> 이명기의 출생년도는 지난 2003년 예술의전당에서 열린 ‘표암 강세황 특별전’의 준비 당시 발견된 『癸秋記事』를 통해 밝혀졌다. 이 기록에는 우리나라 초상화의 제작과 관련된 중요한 내용들이 담겨 있다. 강세황이 1756년 음력 4월부터 자신의 초상화 제작을 위하여 여러모로 노력을 했지만 흡족하지 않았던 상황에서, 1783년 耆社에 참여했다가 정조의 어명으로 이명기로부터 초상화를 그려 받게 된 경우, 이명기가 초상화로 “獨步一世하여 文武卿相들이 그에게 초상화를 구했다”는 사실과 丙子(1756)년에 태어나 당시 28세였다는 사실 등이 기록되어 있어서 그의 생년이 1756년임이 처음으로 밝혀지게 되었고 이미 20대에 최고의 초상화가로서 명성이 높았던 사실을 확연하게 되었다. 안휘준, 「표암 강세황전의 의의」, 『월간 예술의전당』(2003. 2).

<sup>21</sup> 강세황, 『豹菴遺稿』 卷5, 「題李命基所畫丹蟾小像」(韓國精神文化研究院 古典資料叢書 第2輯, 1979. 12). 이원복, 「신윤복의 <미인도>에 관한 고찰」, 『美術資料』 66(국립중앙박물관, 2001), p.49에서 재인용.



도 14 李命基, <체제공상>, 정조15년(1791),  
絹本彩色, 121×80.5cm, 개인 소장

분을 해석하자면 '통훈대부'란 문관의 정3품 품계를 이룸이며 '찰방'은 종6품의 관직이다. 이처럼 품계와 관직이 서로 어긋나는 것은 행수법에 따른 것으로 보인다.<sup>22</sup> 다시 말해 관직은 종6품의 낮은 관직이지만 임금의 어진화사로서 상당한 대우를 받고 있었음을 시사하는 대목이다.

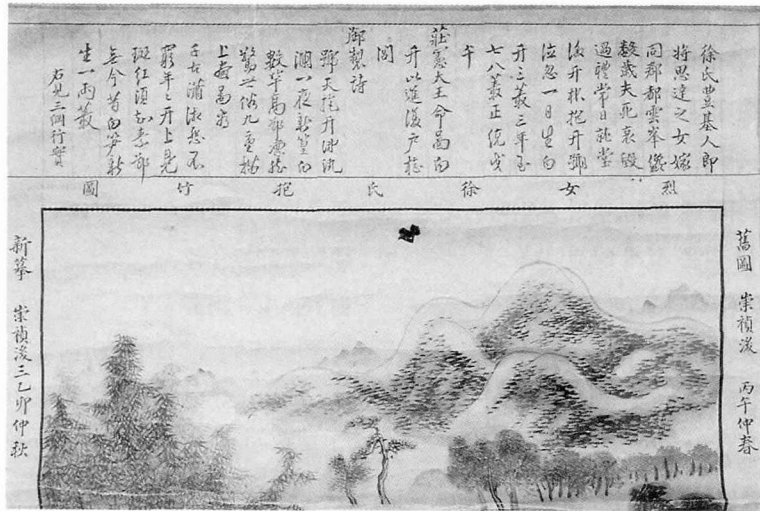
또한 복헌 김응환의 사위인 사실로 미루어 당시 김응환과 교유관계에 있던 김홍도, 이인문과 같은 일급화원들의 영향을 받았을 가능성도 충분하며 실제 그의 화풍에서 종종 김홍도의 분위기가 엿보이고 있다. 김홍도와는 서직수 초상이나 龍珠寺 大雄寶殿 후불탱화를 함께 제작하기도 하였다. 또한 1789년 이명기는 김홍도와 함께 청나라 동지사행에 참여하였을 가능성도 제기된다.<sup>23</sup> 이때의 사행을 통해 청나라에 유입되어 있던 서양화 기법을 익혔던 것이 아

닐까 생각되는데, 이듬해인 1790년 용주사 대웅보전의 탱화제작에 이들이 주관화사와 보조화사로 참여했으며 그 제작기법에서 서양화의 입체적인 명암법이 두드러지고 있기 때문이다.<sup>24</sup> 서양화법의 사용은 그가 제작한 초상화에서도 포착된다. 1792년 제작한 <체제공상>에

<sup>22</sup> 행수법은 중국 당나라의 제도로, 우리나라에서는 고려시대부터 있었고, 1442년(세종24) 처음으로 사용하고 후에 경국대전에 수록되어 법제화되었다. 行, 守란 품계와 관직이 상응하지 않은 관리에게 주던 칭호로 본시 모든 관직에는 그에 따르는 품계가 정해져 있지만 경우에 따라 관직 자체의 품계보다 더 높은 품계의 관원, 혹은 더 낮은 품계의 관원을 임명할 수 있다. 그 중 품계는 높으나 관직이 낮으면 '行'이라 칭하고, 품계는 낮으나 관직이 높으면 '守'자를 붙여 호칭했다.

<sup>23</sup> 이해 8월 14일 동지정사로 예정된 관중추부사 李性源(1725-1790)이 김홍도와 이명기를 데리고 가겠다고 주청한 내용이 『일성록』과 『승정원일기』에 기록되어 있다. 『日省錄』, 正祖十三年 己酉 八月十四日條 中 "... 性源以冬至正使啓言 金弘道 李命基 今當率去 元窠無推移之道 金弘道則請以臣軍官 加啓請 李命基則當次畫師外加定率去 從之"; 『承政院日記』, 乾隆五十四年己酉 八月 十四日丁卯 請·辰時. 오주석, 『단원 김홍도』(열화당, 1998), pp.170, 297, 주232 참조.

<sup>24</sup> 그러나 현재의 용주사 후불탱화 <삼세여래체탱>이 20세기 초에 제작되었을 것으로 추정하는 연구결과가 제시되기도 하여 논란의 여지가 남아 있다. 김경섭, 「용주사 대웅보전 삼불회도의 연구」(동국대학교대학원 석사학위논문, 1997).



도 15 세종의 어제시, <烈女徐氏抱竹圖> 세부

서도 얼굴에 약한 음영이 보이며, 특히 손의 표현에서 어색하기는 하지만 음영법이 시도되었다도14.

이처럼 궁중화사로서 활발히 활동하던 그의 행적은 1800년대 이후부터는 찾아보기 힘들다. 한편 김홍도와 함께 작업을 한 기록이 여러 건 발견되는 데 비해 그와 교유한 흔적은 찾기 힘든 점으로 미루어 그가 많은 사람과 어울리는 활달한 성격은 아니었던 것 같다. 궁중 기록이나 개인 문집 등을 통해 단편적으로나마 이명기가 정조연간에 인정받는 궁중화원으로서 활발히 활동하였던 흔적을 확인할 수는 있지만 그의 사생활과 인품, 알려지지 않은 미공개작에 대한 자료가 아쉬울 따름이다.

## 2) 작품의 내용과 화풍

이제 <열녀서씨포죽도>로 돌아가서 작품의 구성을 살펴보자면, 수묵담채로 종이에 그려졌으며 가로 59센티미터, 세로 90센티미터의 비교적 큰 작품이다. 그림의 장황이 어느 시점에 된 것인지는 분명하지 않지만 두꺼운 장지에 푸른색으로 물들인 卍字가 시문된 한지로 테두리를 둘렀으며 보존 상태는 양호하다. 그림 상단에 서씨설화와 그림의 내력 및 세종의 어제시가 적혀 있으며 그 내용은 다음과 같다도15.

대를 잡고 울부짖어 눈물 쏟아

號天抱竹涕渾瀾

어느 밤 흰 대나무 여러 폭 돋았네.	一夜新篁白數瀾
고고한 절개 세상사람 놀라니	高節凜然驚世俗
구중궁궐에서 그 그림을 본다.	九重描上畫圖看
옛날 소상에 맺힌 한 가이없어	千古瀟湘怨不窮
매년 대나무에 붉은 무늬 보인다.	年年竹上見斑紅
변함없는 맑은 절개 알겠나니	須知素節無今昔
한두 폭 흰 대나무 새로 돋네.	白茅新生一兩叢

또한 어제시를 쓰기 전 붉은색의 간찰선을 그은 흔적이 뚜렷한데 이 같은 간찰선은 <몽유도원도>와 같은 조선 전기 작품에도 볼 수 있어 古式을 따르고 있음을 알 수 있다. 또한 일반 회화에 첨부하는 제발과는 달리 임금이 어제시를 하사할 정도로 교훈적 성격의 회화이므로 글자 한 자까지 정성들여 쓰려 한 화가의 의지도 엿볼 수 있다.

‘열녀서씨설화’가 세종의 어명으로 처음 그려졌을 당시의 모습은 1514년 중종 9년에 제작된 『속삼강행실도』와 『동국신속삼강행실도』에 입전된 판화를 통해 추정할 수 있다.

판화는 전체적으로 삼단으로 장면을 구분하고 있는데, 최하단에는 서씨가 남편의 제단 앞에서 곡을 하는 장면을, 중간에는 서씨가 대나무를 안고 울고 있는 모습, 최상단에는 임금의 어좌로 보이는 빈 공간 앞에서 한 남자가 족자(백죽도)를 펼쳐 보이고 있는 장면이 그려져 있다<sup>16, 17</sup>. 다원적 화면구성법의 채용에서 2단계까지의 특징이 나타난다.<sup>25</sup> 몸 전체를 상복으로 감고 입을 가린 채 곡을 하는 장면은 앞서 살펴본 다른 열녀도 속 여성도상 표현방식과 같다. 임금 앞에 신하가 서씨설화의 그림을 헌상하는 장면이나 서씨가 대나무를 안고 울고 있는 모습, 대문 밖의 열녀문 등 ‘열녀서씨설화’의 핵심적인 모든 내용이 상세히 설명하듯 그려지고 있는 점 역시 2단계까지의 설명적인 열녀도 표현양식의 특징적 면모를 보여준다.

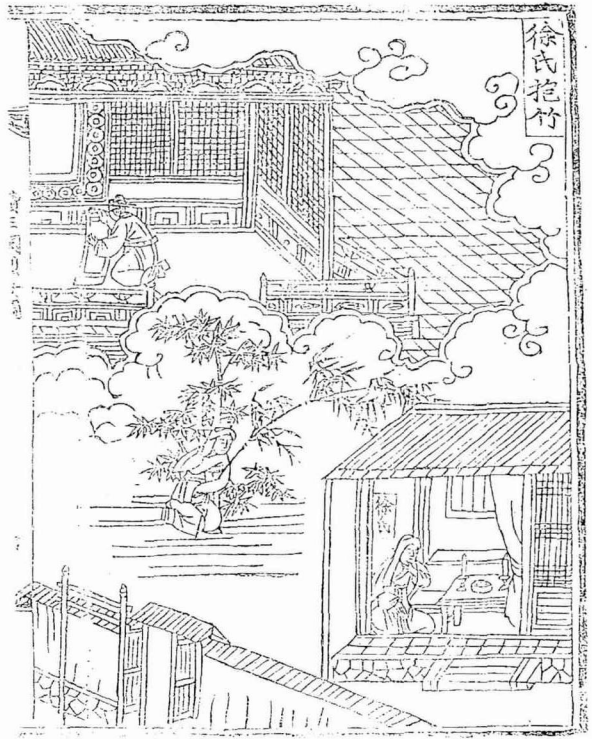
‘열녀서씨설화’가 입전된, 나라에서 제작했던 열녀도 판화와 이명기가 중모한 <열녀서씨포죽도>를 비교해 보면 가장 큰 차이는 전체적인 구도다.

최하단은 앞서 제작된 판화와 마찬가지로 제실이 우측 하단에 자리하고 있으며 중간에는 열녀 서씨가 뒷산 대나무밭에서 대나무를 부여잡고 있는 장면이, 상단에는 임금에게 그림을 헌상하는 장면 대신 안개 낀 산으로 표현하여 크게 삼단으로 구성하고 있다.

<sup>25</sup> 이는 앞에서 밝힌 바와 같이 조선시대 열녀도를 크게 3단계로 구분한 것에 기초하며 2단계의 『동국신속삼강행실도』까지 이 같은 다원적 화면구성과 구름에 의한 장면구분 방식을 사용하고 있다.



도 16 〈徐氏抱竹〉, 『續三綱行實圖』, 중종9년(1514), 25.8×16.4cm, 한국학중앙연구원 장서각



도 17 〈徐氏抱竹〉, 『東國新續三綱行實圖』

즉, 『오류행실도』가 제작된 3단계 열녀도의 화면구성 양식을 따르고 있는 것이다. 구구 절절 열행에 얽힌 이야기를 한 화면에 여러 장면으로 나타내기보다 한 화면에 핵심적인 장면만을 드라마틱하고 아름답게 포착해 내는 기법이 모필화인 〈열녀서씨포죽도〉에도 적용되고 있음이 흥미롭다. 〈열녀서씨포죽도〉는 전체적으로는 높은 곳에서 관망하는 시점으로 구성되어 있다. 근경은 부감시로 제실을 오른쪽으로 2/3 정도 실내가 들여다보이게 배치하는 평행사선투시도법으로 그리고 있으며, 중경의 대숲이 있는 언덕은 왼쪽으로 치우치게 그리되 대숲과 열녀가 서 있는 언덕의 묘사는 심원법을 사용하여 강조하였다. 또한 낮은 언덕 두 개를 높은 언덕의 아래쪽 좌우에 두어 변화와 깊이를 더해 주고 있다. 동시에 원경과의 사이에는 빈 공간을 두어 거리감을 자연스럽게 이끌어낸다.<sup>26</sup> 이 공간은 자칫 답답해질 수 있는 전체 구성에 한 박자 쉬어가는 심포와 같은 의도된 설정이다. 遠山은 고원법을 사용하여 높이를 강조하되 안개와 엷은 채색, 산 밑의 작은 수목 배치로 더욱 먼 거리를 환기시킨다.<sup>27</sup>



도 18 대숲의 열녀,  
〈烈女徐氏抱竹圖〉 세부

이로써 그림의 시점은 여전히 유동적인 동양의 전통 원근법을 사용하고 있음을 알 수 있다. 전체적으로는 近濃遠淡의 원칙을 적용한 대기원근법을 사용하여 아스라한 분위기를 연출하고 있다. 정리하자면, 근경은 문살 하나까지 세밀히 그려낸 정교한 묘사로 시작하여 점차 멀어지면서 중경에 감상자의 눈높이로 주인공인 열녀를 배치하고, 원산은 아스라한 조망으로 화면의 깊이와 거리를 길게 뽑아내면서 마무리하였다. 다양한 원근법의 구성으로 다이내믹한 화면을 연출하되 섬세하고 단정한 기법과 채색으로 작품의 완성도를 높이고 있다고 볼 수 있다.

주인공인 열녀 서씨는 그림 속에서 한 번만 등장하며 서씨설화 중 가장 하이라이트인 장면, 즉 남편을 그리며 대숲에서 울기를 몇 년, 하얀 백죽이 돌아났다는 바로 그 대목을 그림은 표현하고 있다. 그 표현방식을 보면 온몸을 상복으로 휘감은 서씨가 대나무를 부여잡은 장면이 작지만 사실적이다. 또한 놀랍게도 옷주름에 열은 명암법을 사용하고 있다. 상복을 입은 열녀인물상은 이명기의 창작이 아니라 중모하기 전 원작의 모습을 그대로 반복한 것으로 생각되지만 음영을 표현한 점은 이명기의 인물표현 스타일을 반영하고 있다<sup>26</sup>. 대나무를 붙잡고 있는 손도 단순하지만 다부지게 표현되어 있고 잡힌 대나무는 열녀가 부여잡고 흔드는 듯 탄력이 느껴진다. 열녀의 옷자락 또한 바람에 휘날리듯 방향감이 있으며 옷자

<sup>26</sup> 여기에서 남편의 거처가 常就堂이었음이 『읍지』에서 확인된다. 『邑誌』경상도 편 권3, 軍威縣, 人物, p.491.

<sup>27</sup> 이와 같은 삼원법을 적당히 섞어 감상자를 화면 속으로 끌어들이는 기법은 동아시아 회화전통에서 지속적으로 이어져온 전통기법으로 독창적인 것은 아니다. 또한 최근경의 잘린 나무는 전절파적 표현기법의 잔재로 볼 수도 있으며, 그림의 출발점으로 시선을 이끌어주는 포인트의 역할을 하기도 한다.



도 19 金弘道, <무동>, 《단원풍속화첩》,  
紙本淡彩, 27×22.7cm,  
국립중앙박물관

락의 꺾임이 자연스럽다. 열녀 이미지 자체는 이전 시기의 도상을 그대로 옮겨오되 표현기법에서는 그만의 개성을 드러내고 있는 것이다. 이처럼 구불구불하고 속도감 있는 필선은 김홍도의 만년 작품에서 자주 보이는 특징이기도 하여 김홍도의 영향을 받았음을 추정해 볼 수 있는 대목이기도 하다<sup>19</sup>.

한편 뾰뾰한 대숲은 전, 후의 대나무에 먹의 강약을 조절하여 거리감과 공간감을 나타내고 있고, 댓잎은 세 개의 잎을 아래로 향하게 한 전형적인 ‘六筆破介字’형 표현방식을 따르고 있다. 열녀의 좌우로 백죽이 희미하기는 하지만 분명히 묘사되어 있어 백죽설화의 내용을 보여준다. 섬세하면서도 정성들여 그린 작은 댓잎은 화원으로서의 정밀함이 돋보이는데, 이처럼 댓잎을 하나같이 땅을 향해 고개를 숙인 듯 그린 저의는 열녀의 극진한 슬픔을 감정이입한 것으로 해석할 수 있으며, 열녀의 슬픔은 여기에 그치지 않는다. 멀리 원경의 산 아래 자리한 남편의 무덤조차 희미하게 표현하여 눈물어린 열녀의 눈에 비친 남편의 무덤을 부영계 담아낸 듯 보이는 것이다. 대나무를 부여잡은 그녀의 시선이 남편의 무덤을 향하고 있음이 이를 설명해 주고 있다.<sup>28</sup> 나아가 화가는 열녀의 슬픔을 남편의 무덤가에 곳곳이 서 있는 한 그루의 소나무로 마무리하고 있다. 즉 절개와 인내의 상징인 소나무를 단 한 그루 남편 무덤가에 배치함으로써 남편 잃은 아픔을 절개로써 고고하게 이겨나간다는 절의를 확



도 20 원경과 중경,  
〈烈女徐氏抱竹圖〉세부

인시켜 주는 화가의 의도를 읽을 수 있는 것이다<sup>20</sup>.

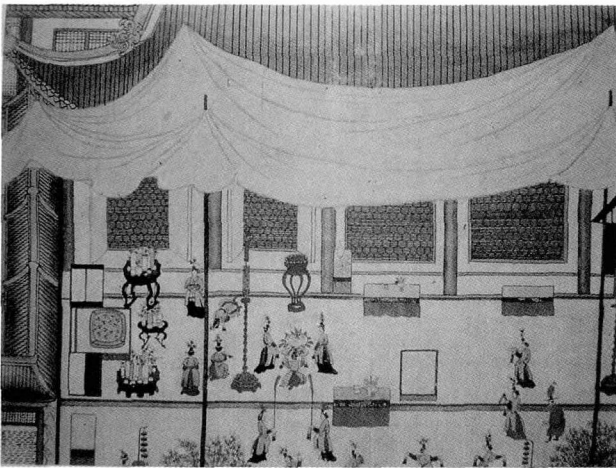
정밀한 표현은 근경의 제실 묘사에서도 다시 확인할 수 있다. 제실의 지붕과 문, 바닥을 궁중화원답게 단정하면서도 반듯한 界畵法으로 처리하였다. 건물의 표현기법은 약간 위에서 내려다보는 부감시로 이 같은 건물 표현기법은 넓은 공간과 시야의 확보를 위해 조선시대 기록화에서 19세기까지 지속되는 전통적인 표현방식이다. 그러나 실내의 바닥 묘사에서 미미하기는 하나 뒤로 갈수록 좁아지도록 사선을 그어 선투시도법을 시도하고 있으며 지붕의 기왓골 및 기둥과 실내공간에도 음영을 표현하여 조선회화에서 18세기 후반 건축물에 일부 적용하던 서양화법의 표현양식을 반영하고 있다. 특히 제실바닥의 뒷부분을 어둡게 처리하여 공간의 깊이를 표현하려 한 점은 같은 시기에 제작된 다른 건축물의 표현에서는 찾아보기 힘든 새로운 시도이다. 이 같은 건축물 그림에서의 명암법은 18세기 중엽까지도 찾아보기 힘들며 1760년경에 그려진 〈심양관도〉화첩의 〈산해관외도〉에서 보이기 시작하여 1795년의 〈화성능행도병〉에서 선투시법, 대기원근법과 함께 사용된 예로써 확인된다<sup>21</sup>.<sup>29</sup> 부분적 표현에 음영법을 사용하는 양식이, 같은 해 제작된 삼성미술관 리움 소장 《화성능행도병》 중 〈봉수당진찬도〉의 기둥에 나타난 음영표현과 같다는 사실을 통해 당시 회화에서의 건축 표현양상을 엿볼 수 있어 더욱 흥미롭다<sup>22</sup>.

<sup>28</sup> 물론 기법적으로 대기원근법에 기초하여 원경을 희미하게 표현한 것으로 해석하는 것이 우선이지만 이에 더해 열녀의 심상에 기초한 중의적 해석도 가능하리라고 생각한다.

<sup>29</sup> 박은순, 「조선후기 『심양관도』화첩과 서양화법」, 『美術資料』 58(국립중앙박물관, 1997), pp.40-54; 박정혜, 『조선시대 궁중기록화 연구』(일지사, 2000), pp.392-393 참조.



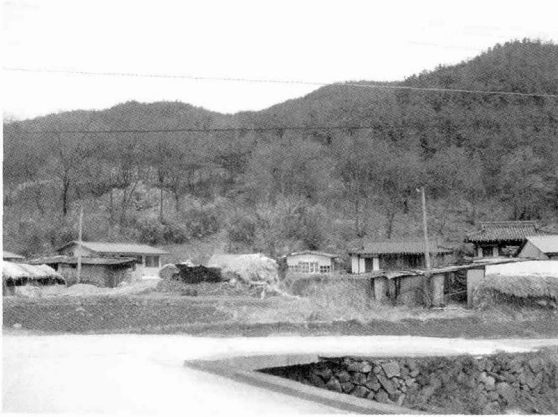
도 21 근경, 〈烈女徐氏抱竹圖〉 세부



도 22 필자 미상, 〈봉수당진찬도〉 부분, 《화성능행도병》中, 1795년경, 絹本彩色, 142×62cm, 삼성미술관 리움

자세히 보면 제실의 장막 옆에 잎이 돋은 대나무 지팡이가 하나 꽂혀 있다. 이는 서씨설화 중 열녀가 喪中에 짊었던 대나무 지팡이에서도 잎이 돋았다는 설화의 내용을 그대로 재현함과 동시에, 앞서 『동국신속삼강행실도』와 『속삼강행실도』에서 표현된 제실에서 곡하는 서씨의 모습을, 그녀가 짊었던 대나무 지팡이라는 상징물로 대체한 것으로도 볼 수 있다.

다시 그림의 전경을 훑어보면, 제실 옆에는 작은 개울이 흐르고 돌다리도 놓여 있다. 다리를 건너 희미한 오솔길은 서씨의 남편이 일군 대숲으로 이어진다. 그리고 멀리 산 아래에는 무덤이 보인다. 이 풍광은 성주 도씨의 제실이 있는 정경과 일치한다<sup>23</sup>. 비록 지금은 백 죽을 찾아볼 수 없으나 제실과 그 앞으로 흐르는 개울, 다리를 건너 뒷산으로 이어지는 오솔 길까지 고스란히 남아 있다.<sup>30</sup> 원경에 보이는 무덤은 남편의 무덤으로 사실은 제실에서 산을



도 23 실제 제실과 죽림풍경  
(필자 촬영)

몇 개 넘는 먼 거리에 있다고 하며 후에 서씨와 남편을 합장하였다.

이러한 실제 풍광의 묘사는 18세기 진경산수의 영향이 반영된 것으로 생각된다. 제실 뒤 짙은 녹색으로 시원스럽고 무성하게 그려진 수목, 뽁뽁하고 정교한 대숲의 표현에서는 단원 김홍도의 필치가, 원경의 미점으로 표현된 둥근 산에서는 겸재 정선의 영향이 감지된다. 원산의 표현은 남종화적 기법을 사용하며, 정밀한 제실과 대숲, 인물의 표현은 화원적인 기교를 결합한 것이다. 안개 낀 원산의 정경에서 담록색의 얇은 선염으로 바탕을 처리한 뒤 미점의 변주로 산의 부피를 표현한 모습은 정선의 미점을 사용한 토산 표현이 도식화되어 정착된 단계로 보여진다<sup>24</sup>. 이 같은 담록색은 조선 후기 화단에 큰 영향을 미친 『개자원화전』의 주류색으로 중국 화보류와의 관련 가능성도 무시할 수 없다고 생각되며 18세기 후반 활약한 심사정, 이인문, 김홍도 같은 화가들의 채색경향을 살펴볼 때 그 영향관계가 분명해 지리라 생각된다.

한편 정선 생전에는 그와 직접 접촉하여 그림을 배웠을 것으로 보이는 강희언, 김희겸 같은 지식인 중인계층에 의해 개성적 화풍으로 발전하다가, 정선 사후인 18세기 후반부터 19세기 전반까지는 정선의 화풍을 간접적으로 전수받은 세대들, 즉 김응환, 김홍도, 김득신 같은 화원들이 주축을 이루는데, 이명기의 <열녀서씨포죽도>에서도 정선의 영향이 확인되어 도화서 화원들을 중심으로 정선화풍을 계승, 정착해 나간 사실을 확인할 수 있다.

또한 열녀도라는 자체가 교훈적 성격의 감계화이지만 이명기는 원산의 처리에서 문인

<sup>30</sup> 현재의 제실은 6.25때 소실된 것을 전쟁 후 그 자리에 그대로 재건한 것이다.



도 24 원경의 산,  
〈烈女徐氏抱竹圖〉 세부

화적 아취를 담아내어 작품의 완성도를 높여 감상화로서도 손색이 없도록 승화시키고 있다 는 데 주목하고 싶다. 자연스러운 먹과 채색의 농담조절, 정밀하면서도 자신감 있는 필치 등에서 당대 최고 화원 중 한 사람이었던 이명기의 숙련된 필력을 재삼 확인할 수 있다. 현전 하는 그의 작품들이 대개 열린 담채를 사용한 사실로 미루어 그는 주로 담채의 사용을 즐겨 했던 듯 보인다. 초상화를 전문으로 그렸던 그가 채색에 관심을 가지고 담채를 즐겨 사용하였던 것은 어쩌면 당연한 결과였는지도 모르겠다. 이처럼 깨끗하면서도 담백한 채색에 꼼꼼한 필치의 화풍은 화산관 이명기 회화의 특징적 면모라고 생각된다. 비록 김홍도와 같은 창의적 개성이 결여된 평범한 화풍이라는 기존의 평가와, 초상화를 제외한 현전작이 많지 않은 현실에 〈열녀서씨포죽도〉와 같은 작품을 통해 이명기 회화의 새로운 면모를 살펴볼 수 있었다는 점에 또 하나의 의의를 두고 싶다.

#### IV. 맺음말

지금까지 조선시대의 열녀도 전개 양상에 대한 개괄적 고찰을 바탕으로, 열녀도의 주된 제작형태인 판화와는 다른 제작 목적과 형태 및 의미를 가지는, 모필화로 제작된 〈열녀서씨포죽도〉를 분석하여 보았다.

중국의 경우 명대 이전까지의 열녀도에서는 교훈적인 면모를 강조하기 위해 烈行의 순간에 집중하여 스토리의 흐름에 치중된 묘사를 주로 하였으나, 명대 이후부터는 소설 삽화의 형식을 따르는 방향으로 열녀도의 표현양식이 변화된다. 즉 주인공의 이름과 교훈적 내

용을 인물 옆에 배치하는 고전적 양식, 혹은 上圖下文式의 특징에서 벗어나 장면 하나만을 한 화면에 가득 차게 그려내되 그림 전체의 분위기와 섬세한 표현에 주력하여 부수적인 역할에서 벗어나, 마치 감상을 위한 독립된 작품과 같은 스타일로 변모하게 된 것이다.

중국 열녀도에 기원을 둔 한국의 열녀도는 조선시대 이후 본격적으로 제작되었으며 여기서는 『삼강행실도』, 『동국신속삼강행실도』, 『오륜행실도』를 중심으로 살펴보았다. 『삼강행실도』는 도상에서 중국 송대 열녀도와 『古今列女傳』의 영향을 받았다고 여겨지며 실제 그 표현 양식이 중국 명대 이전 열녀도의 특징과 마찬가지로 잔인하거나 사실적인 묘사는 생략하고 있다. 그러나 단순히 중국 열녀도를 그대로 모방한 데 그친 것이 아니라 중국 열녀도의 도상에 한국 열녀를 추가하여 재창조하게 된다. 2단계인 『동국신속삼강행실도』에 와서는 700여 명에 달하는 조선의 열녀를 묘사하되, 왜적에게 살해당하거나 정절수호를 위해 자살하는 모습을 여과 없이 직접적으로 표현하는 특징을 보인다. 3단계 『오륜행실도』에서는 『삼강행실도』의 도상을 답습하지만, 기존의 열녀도 표현양식과는 다르게 한 화면에 한 장면만을 묘사하는 새로운 형식을 보여주고 있다. 이는 명대의 열녀도 표현방식과 같아 상관관계를 짐작할 수 있다.

조선 후기에는 삽화관화의 양식으로 뿐 아니라 민간에서 자체적으로 열녀도를 제작했음을 성주 도씨 문중의 〈열녀서씨포죽도〉를 통해 확인하였다. 작품의 분석을 통해 초상화가로서 단편적으로만 전해지는 어진화사 이명기의 행적과 새로운 작품에 대한 이해를 한층 더 높일 수 있으며, 조선 초 지배계층의 성리학적 기반 마련을 위한 정치·윤리적 목적으로 시작된 열녀도가 조선 후기에 와서는 각 가문의 위상을 위해 자발적으로 제작될 정도로 큰 성과를 거둔 점도 확인된다. 이와 같은 모필 열녀도는 조선 후기에 병풍과 같은 다양한 방식으로 제작되었을 것으로 생각되며, 향후 새로운 작품의 발굴을 통하여 열녀도를 좀더 깊이 있게 연구할 수 있게 되기를 바란다.

\* 주제어(key words) \_\_ 열녀도(Paintings of Virtuous Women), 烈女徐氏抱竹圖(Virtuous Lady Seo Embracing Bamboos), 이명기(Yi Myeonggi), 三綱行實圖(samgangaengsildo), 東國新續三綱行實圖(New Tongguk samgangaengsildo), 五倫行實圖(Oryunhaengsildo)

▣ 투고일 2007년 1월 2일 | 심사일 2007년 1월 10일 | 심사완료일 2007년 2월 20일 ▣

## 국문초록

본고에서는 교훈적 목적을 지니고 복제미술의 형태인 판화로 제작되던 조선 후기 열녀도의 일반적 양상과는 달리, 모필화로 제작된 <열녀서씨포죽도>를 소개하고 분석하며, 이에 앞서 조선시대 열녀도의 전개에 대하여 개괄적으로 살펴본다.

우리나라 열녀도의 시원인 중국 열녀도의 경우 명대 이전까지는 교훈적인 면모를 강조하기 위해 烈行의 순간에 집중하여 스토리의 흐름에 따른 암시적 묘사를 주로 하였으나, 명대 이후부터는 소설 삽화의 형식을 따르는 방향으로 열녀도의 표현양식이 변화한다. 즉 주인공의 이름과 교훈적 내용을 인물 옆에 배치하는 고전적 양식, 혹은 上圖下文式의 특징에서 벗어나 핵심적인 한 장면만을 한 화면에 그려내되 그림 전체의 분위기와 섬세한 표현에 주력하여 부수적인 역할에서 벗어나, 마치 감상을 위한 독립된 작품과 같은 스타일로 변모하게 된 것이다.

한편 우리나라의 열녀도는 조선시대 이후의 작품만이 현전하고 있을 뿐 그 이전의 실물 예는 확인할 수 없다. 다만 문헌상의 기록으로 삼국시대부터 고려시대에 이르기까지 지속적으로 열녀에 대한 기록을 찾아볼 수 있고, 이를 통해 지배계층의 백성교화 의도를 읽을 수 있으며 열녀도 역시 그 맥을 같이 하여 제작되었을 것으로 짐작된다.

중국 열녀도에 기원을 둔 한국의 열녀도는 조선시대 이후 본격적으로 제작되었으며 여기서는 『삼강행실도』, 『동국신속삼강행실도』, 『오륜행실도』를 중심으로 살펴본다. 『삼강행실도』는 도상에서 중국 송대 열녀도와 『古今列女傳』의 영향을 받았다고 여겨지며 실제 그 표현 양식이 중국 명대 이전 열녀도의 특징과 마찬가지로 잔인하거나 사실적인 묘사는 생략하고 있다. 그러나 단순히 중국 열녀도를 그대로 모방한 데 그친 것이 아니라 중국 열녀도의 도상에 한국 열녀를 추가하여 재창조하게 된다. 2단계인 『동국신속삼강행실도』에 와서는 700여 명에 달하는 조선의 열녀를 묘사하되, 왜적에게 살해당하거나 정절수호를 위해 자살하는 모습을 여과 없이 직접적으로 표현하는 특징을 보인다. 3단계 『오륜행실도』에서는 『삼강행실도』의 도상을 답습하지만, 기존의 열녀도 표현양식과는 다르게 한 화면에 한 장면만을 묘사하는 새로운 형식을 보여주고 있다. 이러한 양식의 변화는 명대의 열녀도 표현양식의 흐름과 같아 상관관계를 짐작할 수 있다.

조선 후기에는 삽화판화의 양식으로 뿐 아니라 민간에서 자체적으로 열녀도를 제작했음을 성주 도씨 문중의 <열녀서씨포죽도>를 통해 확인할 수 있다. 이 작품은 조선 초 지배계층의 성리학적 기반 마련을 위한 정치·윤리적 목적으로 시작된 열녀도가 조선 후기에 와서는 각 가문의 위상을

위해 자발적으로 제작될 정도로 큰 성과를 거둔 점을 확인시켜준다. 삽화 외에도 열녀를 배출해 낸 가문에서 그 뜻을 기리기 위해 화가에게 모필 열녀도를 의뢰하여 소장했던 것이다. 이는 본고에서 소개한 성주 도씨 문중의 〈열녀서씨포죽도〉를 통해 그 면모를 살펴볼 수 있으며, 작품의 분석 과정에서 초상화가로서 단편적으로만 전해지는 華山官 李命基의 행적과 새로운 작품에 대한 이해를 한층 더 높일 수 있다.

Abstract

The Spread of Paintings of Virtuous Women in the Joseon Dynasty  
and *Virtuous Lady Seo Embracing Bamboos*

Shin Sookyoung\*

The theme of a virtuous woman (*lienu* in Chinese) was frequently painted in the form of print in the Joseon dynasty. This paper analyzes paintings of this theme treating *Samganghaengsildo* (三綱行實圖), the *New Tongguk samganghaengsildo* (東國新續三綱行實圖), *Oryunhaengsildo* (五倫行實圖).

*Samganghaengsildo* was affected by *lienu* pictures of the Song dynasty and *Gaojin lienu zhuan* (古今列女傳) in the picture composition. Even though *samganghaengsildo* imitated *lienu* picture made before the Ming dynasty in omitting the depictions of cruelty, it recreated new forms by adding Korean women to the Chinese-style composition. The *New Tongguk Samganghaengsildo* depicts more than seven hundred Korean virtuous women including those killed by Japanese invaders or killing themselves to keep faith. *Oryunhaengsildo* basically follows the format of *samganghaengsildo*. However, it shows a new type that places one scene in one page. *Oryunhaengsildo* was most probably associated with *lienu* pictures in the Ming dynasty.

*Lienu* pictures were also made in the form of an individual painting (not print) in the late Joseon dynasty such as the *Virtuous Lady Seo Embracing Bamboos* (烈女徐氏抱竹圖) of the

---

\* Lecturer, Hallym University, Suwon University

Seongju Do family. This work is important as evidence for the practice that some families invited painters to execute a painting and kept it as proud memorial for a virtuous women. In the late Joseon dynasty, *lienu* pictures were created to promote the status of some families. In addition, the analysis of this painting shows the achievement of its artistis, Yi Myeonggi (李命基), an academy painter who was famous for of portrait painting but otherwise little known.