

명말 曾鯨양식의 형성과 문인적 미의식

정석범*

- I. 머리말
- II. 증경과 江南 문인계층의 교유
- III. 명말 강남 문인의 미의식
- IV. 증경 양식의 형성
- V. 맺음말

I. 머리말

명말의 초상화가었던 曾鯨(1565-1647)만큼 중국회화사에서 자주 언급되면서 동시에 가장 베일에 싸인 화가도 드물 것이다. 초상화로서는 유일하게 波臣派라는 화파를 이룰 만큼 한 시대를 풍미했지만 정작 증경에 대한 연구는 상대적으로 빈곤한 편이다. 그에 대한 기존의 연구는 서양화법의 영향을 받아 사실적인 초상화를 그렸다는 다분히 기법적인 측면에 집중되었을 뿐 작가의 생애라든가, 화풍의 형성배경, 명말의 사상 및 미의식과의 상관관계, 후대에 미친 영향 등에 대해서는 상대적으로 소홀한 감이 있었다.¹ 그런 가운데 최근의 몇몇 연구는 보다 다각적인

* 홍익대학교 강사

¹ 曾鯨에 대해서는 초기에는 주로 서구학자들에 의해 단편적으로 언급되어 왔으나 점차 중국 및 일본 학자들에 의한 본격

접근을 시도하고 있어 주목된다. 먼저 近藤秀實은 기법상의 분석을 넘어 증경의 생애를 문헌자료를 통해 체계적으로 밝혔을 뿐만 아니라 증경화풍의 波臣派로의 발전, 나아가 일본으로의 전파과정을 입체적으로 구명하였다.² 또 馬季戈의 연구는 파신파를 명대초상화의 발전과정 속에서 파악하려 했고, 증경 및 파신파의 새로운 작품들을 발굴했다는 점에서는 주목할 만하지만 개론적 서술에 그쳐 한계성을 지닌다.³ 뒤이어 나온 方小壯의 저서는 〈嚴用晦像〉 한 작품에 대한 연구서이긴 하지만 像主의 전기, 상주와 화가 및 제발을 남긴 인사들과의 관계를 문헌자료를 토대로 상세히 밝혔을 뿐만 아니라, 제발의 내용, 서체 등까지 치밀하게 고증하여 증경 연구의 수준을 한 단계 격상시킨 것으로 평가된다.⁴

그러나 이 연구들은 대체로 증경이 강남문인들과 교유한 사실에는 주목했지만 정작 그의 작품에 투영된 명말 문인들의 미의식에 대한 분석에까지는 미치지 못했다는 점에서 아쉬움을 남긴다. 그가 묘사한 인물들이 거의 대부분 명말 강남을 대표하는 문인사대부, 혹은 우국지사들이었고 그의 초상화에 제발을 남긴 인사들 역시 明末의 사상계, 문화계를 대표하는 인물들이었다는 점은 고려할 때 양자 간에는 긴밀한 관계가 있었음은 미루어 짐작할 수 있다. 본 연구의 목적은 바로 이러한 명말 강남 문인들의 미의식이 증경의 초상화풍 형성에 어떠한 영향을 미쳤는지를 검토하고 이를 통해 증경 양식의 실체를 새롭게 정의해보려는 데 있다.

물론 여기에는 문헌사료의 부족이라는 하나의 난점이 존재한다. 따라서 본 연구는 이러한 약점을 극복하기 위한 방식으로 초상화 주인공(곧 주문자)과 초상화에 제발을 남긴 사람들의 계층적, 사상적 성향과 제발의 내용을 검토하고 이를 바탕으로 이들 계층의 미의식을 추적하는 방식을 취할 것이다.

적인 연구가 늘어나는 추세다. 주요 연구를 간추리면 다음과 같다. 宮崎英誠, 「曾鯨筆蘇軾採芝圖」, 『國華』963(1973); 周積寅, 『曾鯨의肖像畫』, 北京, 人民美術出版社, 1981; 劉道廣, 「曾鯨의肖像畫技法分析」, 『美術研究』, 1984년 第2期; 楊新, 「曾鯨和明代的肖像畫」, 『故宮博物院院刊』, 1993년 第4期; 聶崇正編, 『曾鯨』, 臺北, 錦綉出版公司, 1995.

² 近藤秀實, 「曾鯨與黃檗畫像—中日繪畫交流之一端」, 『故宮博物院院刊』2000년 第5期; 近藤秀實, 「肖像畫家曾鯨: 精神의眞實」, 『多摩美術大學研究紀要』15(2001.3); 近藤秀實, 『波臣畫派』, 中國畫派研究叢書(長春: 吉林美術出版社, 2002).

³ 馬季戈, 「曾鯨與“波臣派”的形成本」, 『故宮博物院院刊』2003년 第4期; 馬季戈, 『曾鯨與波臣派』(濟南: 山東美術出版社, 2004).

⁴ 方小壯, 『曾鯨 嚴用晦像長卷考評』, 中國書畫家經典作品集(石家莊: 河北教育出版社, 2005). 이상의 논저 중 馬季戈와 方小壯의 저서는 명시대 이주현 교수님의 호의로 접할 수 있었다. 귀중한 자료를 빌려주신 데 대해 진심으로 감사 드린다.

II. 증경과 江南 문인계층의 교류

증경의 생애에 대해서는 姜紹書의 『無聲詩史』와 徐沁의 『明畫錄』에 간략하게 언급되어 있다.⁵ 증경은 자가 波臣으로 복건성의 蒲田 태생이다. 기록에 따라 蒲陽(蒲田의 옛이름)人, 閩人(明畫錄) 혹은 閩晉江人(圖繪寶鑑續錄)으로 언급되기도 한다.⁶ 그러나 대부분의 기록들은 그가 포전 출신이라는 점만을 알려줄 뿐 그의 가계나 금릉으로 이주하기 전까지의 포전에서의 화기의 습득과정에 대해서는 전혀 언급하고 있지 않다. 포전은 중국 동남부 福州와 廈門 사이에 위치한 해양 도시로 明代에는 페르시아 상인들이 드나들던 개방적인 도시였다. 또 포전 인근의 黃檗山은 黃檗禪宗의 발상지로 포전을 포함한 복건성 일대는 황벽선종의 중심지였다.⁷ 증경은 자신의 고향에서 사실적인 정상을 사자사승의 징표로 남기는 선종 초상화의 전통과 자연스럽게 접했을 것이다.

1. 曹學佺과 공안파, 경릉과 문인들

증경이 고향인 포전을 떠나 당시 중국 최대의 도시인 金陵으로 이주한 것은 아마도 20대 초반이 아니었나 추측된다. 張庚(1685-1760)의 『國朝畫徵錄』에 따르면 증경은 남경의 대수장가이자 서화 감식의 명인이었던 項元汴(1525-90)의 초상화를 그렸다고 한다.⁸ 항원번이 죽은 해가 증경이 26세 되던 해인 1590년이었으니까 이 초상화는 그 이전에 그려졌음이 분명하다.⁹ 까다로운 감식안을 지닌 예원의 영수가 자신의 초상화를 약관의 화사인 증경에게 맡겼다는 것은 증경의 명성이 이미 20대 중반 이전에 확고해졌음을 의미한다. 그리고 당대 강남지방의 문화적 후원자였던 항원번의 눈에 들었다는 것은 그가 강남의 문화적 네트워크에 줄을 대고 있었음을 의미하

⁵ 姜紹書, 『無聲詩史』卷4, 「曾鯨」條, 續修四庫全書 1065(上海: 上海古籍出版社, 2000), p. 540; 徐沁, 『明畫錄』卷1, 「曾鯨」條, 續修四庫全書 1065(上海: 上海古籍出版社, 2000), p. 146.

⁶ 蒲田은 浦口, 荔城으로도 불렸다. 方小壯, 위의 책, p. 34.

⁷ 황벽종은 唐 貞元5년(789) 황벽산에 건립된 萬福寺에서 발원하였다. 『中國古今地名大詞典』, 下卷, (上海: 上海辭書出版社, 2005), p. 2646.

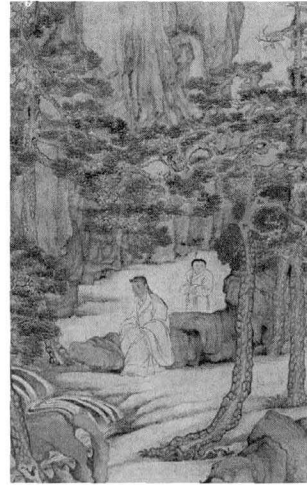
⁸ 張庚, 『國朝畫徵錄』, 卷中, 「顧銘顧見龍...」, 續修四庫全書 1067(上海: 上海古籍出版社, 2000), p. 124. “余曾見波臣所寫 項子京水墨小照, 神氣與設色者同.”

⁹ Marchall Wu, “Portrait of P’an Ch’in-t’ai”, *The Orchid Pavilion Gathering: Chinese Painting from the University of Michigan Museum of Art*, (Ann Arbor: University of Michigan Museum, 2000), vol. I, p. 120.

며 앞날이 탄탄대로에 들어섰음을 예고하는 것이다.¹⁰

증경에 대한 기록은 이후 20여년의 오랜 공백을 보이다가 44세 때(1607년) 제작된 〈吳允兆像〉을 통해서 다시 그 궤적을 접할 수 있다(도 1). 명말 문인화가인 胡宗信(胡宗仁의 동생)이 배경을 그린 이 초상의 주인공 吳夢暘(字 允兆)은 명말의 저명한 민중 희곡작가로 ‘湖州四子’의 한 사람으로 일컬어진 인물이었다.¹¹ 그는 남경의 관리였던 曹學佺(1573-1646), 謝肇淛(1567-1624), 저명 비평가였던 張懋楨 등과 시·서·화를 함께 즐기며 노닐었는데 주목할 만한 사실은 조학전과 사조제가 모두 福建省의 福州과 長樂 출신으로 증경과 동향이라는 점이다. 이 중 조학전은 사조제, 徐燦 형제와 함께 閩中詩派라는 시사를 조직하기도 했는데 증경이 일부 제발에서 스스로를 閩人이라 칭한 점을 감안할 때 이들과 증경의 관계가 상당히 밀접했음을 추측할 수 있다(표 1). 이러한 기록들을 감안할 때 증경이 이 시기 문인계층과 접촉하는 데는 동향인 조학전과 사조제가 커다란 역할을 했음을 추측할 수 있다. 이들과의 친밀한 관계는 증경이 사조제의 초상(1609년 이전)을 그려준 데서도 잘 드러난다.¹²

이 시기 조학전은 南京戶部郎中(1609년까지 재임)으로 재직하고 있었고, 사조제는 南京刑部(1605-9년 재임)에 근무하고 있었다. 당시 조학전 그룹의 문인들은 공안파와 경릉파를 중심으로 한 반복고주의 문학운동의 중심적 인물들과 雅會를 함께 하는 등 밀접한 교유를 맺고 있었다. 이점은 후일 조학전이 편찬한 『金陵草稿』, 『金陵集』 등에 公安派 문인인 袁宏道, 袁中道, 竟陵派의 영수인 鍾惺 및 譚元春과 주고받은 시문이 다수 수록되어 있다는 점에서 여실히 드러나



도 1 曾鯨·胡宗信 합작,
〈吳允兆像〉, 부분, 1607년,
絹本彩色, 147×82cm,
北京 故宮博物院

¹⁰ 項元汴의 서화 후원활동에 대해서는 Kwan S. Wong, "Hsiang Yüan-Pien and Suchou Artists," in *Artists and Patrons: Some Social and Economic Aspects of Chinese Painting*, edited by Chu-ting Li, James Cahill & Wai-Kam Ho (Seattle: University of Washington Press, 1991), pp. 155-175 참조.

¹¹ 方小洲, 앞의 책, p. 34.

¹² 위의 책, p. 40. 〈謝肇淛像〉은 전해지지 않지만 그 대체적인 모습은 〈吳允兆像〉의 경우처럼 行樂圖 유형으로 그려졌음을 기록을 통해 추정할 수 있다. 鄭方坤, 『全閩詩話』, 卷8 『榕蔭詩話』, 續修四庫全書 1072 (上海: 上海古籍出版社, 2002), "謝在杭小影一幀, 予得見于鬻峰坊薛士玉家. 豐邸隆準, 粹容允悅. 姬人桃葉就其所執之卷而舒之. 流觀盼睐, 翩若燕翔. 童子煮茶, 石鼎沸聲與松籟互答. 蓋曾鯨寫也."

¹³ 위의 책, p. 40.

¹⁴ 기록상으로는만 전하는 작품은 현재까지 확인된 것만 〈俞安期像〉 등 모두 25점이다. 위의 책, p. 80.

표 1 증경의 금릉지역 교유 인사(1616년 이전)

	성명	출신지	주요 사항
閩中詩派	曹學佺	福建 侯官(현 福州)	시인, 관료, 공안, 경릉파와 교류, 南京戶部郎中(?-1609).
	謝肇淛	福建 長樂	시인, 관료, 南京工部(1605-9), 광서우포정사.
	徐燻	福建 閩縣(현 福州)	시인
	徐燾	福建 閩縣(현 福州)	시인, 徐燻의 동생, 경릉파와 친교.
曹學佺의 문인들	吳夢陽	浙江 歸安(현 湖州)	시인, 민가 작곡가, 화가(산수).
	臧懋循	湖州 長興(현 浙江)	관료, 방탕하여 탄핵, 명말 저명 희곡가.
	柳應芳	福建 海門(현 福清)	시인
	吳兆	安徽 休寧	傳奇, 희곡작가.
	姚旅	福建 莆田	시인
	胡宗信	上元(현 南京)	시인, 화가(산수), 화가 胡宗仁의 동생.
	盛時泰	上元(현 南京)	시인으로 명성, 왕세정이 높이 평가.
公安派	袁宏道	湖廣 公安 (현 湖北 公安)	三袁 중 둘째, 실질적 지도자.
	袁宗道	湖廣 公安	三袁 중 맏형, 요절.
	袁中道	湖廣 公安	三袁 중 셋째, 원광도 승계.
竟陵派	鍾惺	湖北 竟陵(현 天門)	시인, 문장가
	譚元春	湖北 竟陵(현 天門)	시인, 문장가
기타	項元汴	浙江 嘉興	남경의 저명 수집가, 감식가
	顧起元	江寧(현 南京)	관료, 『客座贅語』저자
	姜紹書	江蘇 丹陽	관료, 화가, 『無聲詩史』저자

며 이 점은 錢謙益의 『列朝詩集』을 통해서도 확인된다.¹³ 이 시기 증경을 둘러싼 인물들은 대부분 명말 양명좌파의 영향을 받은 반복고파 문인들이었음을 짐작할 수 있다.

2. 진계유와 松江, 吳門 일대 문인들

현존하는 증경의 유전작은 진작 24점, 이모본 2점 등 모두 26점인데 이중 <오운조상>을 제외하면 모두 50대 이후에 제작된 것들이다.¹⁴ 가장 이른 것은 <왕시민상>으로 1616년(52세)에 제작되었고 가장 늦은 것이 80세 되던 해(1644년)에 그려진 <黃道周像>이다. 그러나 황종희의 『吾悔集』에 따르면 1647년에 牛首(寺) 81代 祖師의 초상을 그린 것으로 되어있어 타계 직전인 84세 때가

지 붓을 놓지 않은 듯하다.¹⁵

〈왕시민상〉 이후의 작품들에 나타나는 주목할 만한 점은 작품의 주인공들이 남경에만 국한되지 않고 상해, 소주, 항주 등 강남 일대에 거주하는 인물들을 망라하고 있다는 점이다. 게다가 이 시기 작품의 주인공들 중 상당수는 陳繼儒와 관계를 맺고 있는 인물들이라는 점이다. 진계유는 과거에 실패한 후 향리에 은둔하며 시·서·화를 벗 삼아 살았던 은둔 山人의 전형적 인물로 평가되지만 한편으론 각종 서적 출판을 통해 부와 명예를 거머쥐고 이를 바탕으로 커다란 영향력을 행사했던 세속적인 인물로서 山中宰相으로 불리기도 했다.¹⁶ 그는 董其昌과는 평생지기로 사상적 동반자였으며 함께 회화의 南北宗論을 제창하기도 하였다. 진계유와 증경의 밀접한 관계는 1616년부터 1624년 사이에 제작된 증경 초상화 10점 중 진계유와 직·간접으로 관련이 있는 작품이 무려 7점이라는 데 잘 드러나 있다.¹⁷ 진계유는 이중 〈市然像〉, 〈潘琴台像〉(미시간대 박물관본), 〈嚴用晦像〉, 〈徐明伯像〉에 직접 제발을 남겼다. 王時敏의 경우 그의 아버지인 王衡과 막역한 사이였고, 董其昌과는 평생지기였다는 점은 잘 알려져 있다. 의사 겸 시인이었던 張卿子에 대해서는 동기창과 함께 奇才라고 높이 평가했음이 기록에 남아있다. 1624년 이후에 제작된 초상화에도 진계유는 음으로 양으로 관련되어 있어 〈倪元璐像〉과 〈范景文像〉에는 제발을 남기고 있다¹⁸ (표 2).

松江에 거주하던 진계유는 1617년 金陵에 가서 竟陵派 영수인 鍾惺과 그의 문인이었던 葛一龍과 친교를 맺는다.¹⁹ 이로 보아 진계유는 금릉에도 자주 왕래했던 것으로 보이며 금릉의 명사들로부터 증경을 소개받은 것으로 보인다. 강남의 '문화적 허브'였던 진계유를 알게 된 것은 증경에게 커다란 행운으로 작용한 듯하다. 〈왕시민상〉 이후 증경이 남경을 거점으로 송강, 소주, 항주 등 강남 일대를 유력하며 작품을 주문 제작하게 된 데는 진계유라는 강남 문화계의 거물이 자리하고 있었던 것이며 따라서 증경이 제작한 초상의 주인공들은 곧 진계유의 교유 범위를 보

¹⁵ 黃宗羲, 『吾悔集』, 卷2, 「題張子遊卷」, 沈善洪 主編, 『黃宗羲全集』第10冊 (杭州: 浙江古籍出版社, 2005), p. 39.

¹⁶ 진계유의 이중적 품모에 대해선 오오키 야스시 지음, 노경희 옮김, 『명말 강남의 출판문화』(소명출판, 2004), pp. 183-193 참조. 진계유 문학에 대해선 姜昉範, 『陳繼儒 清言小品考』, 『中國文學研究』27집(2003. 12), pp. 223-243 참조.

¹⁷ 馬季戈는 이 시기에 제작된 증경의 초상화 10점 중 진계유와 관련 있는 초상화를 6점이라고 했으나 실제로는 〈반금태상〉(미시간대 박물관본)에도 제발을 남겼으므로 7점으로 바로잡아야 한다. 현전하는 〈반금태상〉은 크기와 상용이 거의 같은 작품이 上海博物館과 미국 미시간대학 박물관에 각각 소장되어 있는데 저자는 上海博物館본만 확인하고 미시간대학본의 판지를 확인하지 않은 것으로 보인다. 馬季戈, 앞의 책, p. 46 참조.

¹⁸ 方小壯, 앞의 책, p. 46.

¹⁹ 위의 책, p. 46.

표 2 증경 초상화와 진계유의 관계(1616-1624년)

초상화명	제작년도	진계유와의 관련 사항
王時敏상	1616	진계유, 왕시민의 父 왕형과 막역한 사이. 왕시민에 서화 전수.
沛然상	1619	진계유, 제발 남김.
董其昌상	1620	동기창, 진계유의 지기며 사상적 동반자.
潘琴臺상(미시간대 박물관본)	1621	진계유, 제발 남김.
張卿子상	1622	진계유, 동기창과 함께 張卿子를 '奇才'라 상찬.
嚴用晦상	1623	진계유, 제발 남김.
徐明伯상	1624	진계유, 제발 남김.

여주는 것이라 해도 과언이 아니다.

증경이 그린 초상화의 주인공들을 정리해보면 李醉鷗는 동기창과 뜻을 같이했던 李日華(1565-1635)의 아들이고, 趙士鏗은 魏忠賢에 반대하다 투옥됐던 관료였다. 沛然, 潘琴臺, 顧夢游, 嚴宗顯(자 用晦), 趙廣과 徐明伯은 은둔 문인, '嘉慶四先生'의 한 사람으로 일컬어졌던 婁堅은 반복고주익적 시인이었고, 黃道周, 倪元璐, 侯峒曾은 강남의 문인관료들로서 반청저항운동을 벌였던 우국지사들이었다. 제발을 남긴 사람들의 면면을 보면, 먼저 태주학파에 공명하면서 명말 예원을 호령하던 동기창은 <倪元璐像>과 <范景文像>에 제발을 남기고 있고, 그와 서화 방면에서 명성을 다툰 米萬鐘과 소품문의 대가인 王思任은 <葛一龍像>에, 문징명의 후손으로 오파의 계승자인 文震亨은 <侯峒曾像>(1637)에, 진계유의 후배로 은사이자 저명 희곡가였던 李漁는 <顧夢游像>에 각각 제발을 남기고 있다. 또 陳元素와 沈顯은 오파 계열의 은둔 문인이자 서화가로서 <패연상>과 <엄용회상>에 각각 제발을 남기고 있다. 이를 통해서 확인되는 증경 초상화 관련 인사들의 전반적인 성격은 강남지방을 근거지로 한 은둔 문인들과 양명 좌파인 태주학파에서 발원한 반복고파 문학가가 다수를 차지하고 있음을 알 수 있다.

3. 증경과 문인아회

증경은 단지 초상화사로서 문인들에게 불러가기만 했던 것은 아니었고 문인 아회의 일원으로 당당히 참석하기도 하였다. 명말 小品文의 대가였던 張岱의 『陶庵夢憶』에 따르면 증경은 70

세 때인 1634년 趙純卿, 彭天錫, 陳章侯, 楊與民, 陸九, 羅三과 함께 蘇州에서 열린 문인 아회에 참석하였다.²⁰ 西湖에 띄운 不繫園이라는 대형의 배 위에서 열린 이 아회에서 陸九는 통소를 불고, 羅三은 창을 하였으며, 楊與民은 삼현금을 탄 후 北朝說로 『金瓶梅』 한 마당을 불렀다고 한다. 한쪽에선 진홍수가 (아마도 이 아회의 좌장인 듯한) 趙純卿을 위해 古佛을 그렸고 증경 역시 조순경을 위해 초상화를 그렸다고 한다. 아회는 밤늦도록 계속되었는데 이날 모임의 클라이맥스는 진홍수가 부른 촌락의 민가였다. 진홍수의 노래에 신이 난 장대는 삼현금으로 반주를 넣었고 조순경은 한바탕 胡旋舞를 추었다고 한다.²¹ 장대가 기록한 이 에피소드는 명말 강남 문인 아회의 한 단면을 보여줌과 동시에 직업화가로만 인식되었던 증경의 위치를 재고하게끔 만든다.

실제로 증경은 문인다운 풍모를 지녔던 것으로 보인다. 강소서는 증경이 “외모가 단정했으며 위엄 있는 풍채를 지녔다”라고 기록하였다²²(도 2). 또 黃宗羲는 “題張子游卷”을 통해 증경이 서화고동 취미를 가지고 있었음을 알려주고 있다. 그는 1641년 금릉에 갔을 때 증경의 거처가 있는 鷲鳳寺 부근에 유숙하고 있었는데 매일 저녁 증경이 자신을 거처로 초대하여 수집한 각종의 서화와 古董을 보여주었다고 기록하였다.²³ 이를 통해 보건대 증경은 고아한 풍모의 문인사대부들처럼 서화고동을 즐겨 완상했음을 알 수 있다. 청 嘉慶연간에 활동했던 石渠가 재임모한 증경의 자화상은 증경의 이와 같은 풍모를 짐작하는데 하나의 참고가 된다. 현재 미시간대학 박물관에 소장되어 있는 이 초상화는 費丹旭(1801-50)의 제발을 통해서도 알 수 있듯이 당시 향원변의 후손가에 보관되어 있던 것으로 1769년 莘季張이 이모



도 2 石渠, 〈曾波臣先生像〉, 莘季張의 증경자화상 이모본(1769년)을 토대 1797년 재차 이모, 紙本彩色, 46.8×22.9cm, 미국 미시간대학 박물관

²⁰ 馬季戈, 앞의 책, p. 8. 張岱의 문학세계에 대해선 潘運告, 『沖決名教的羈絡—陽明心學與明清文藝思潮』(출판지 불명: 湖南教育出版社, 1999), pp. 162-180 참조.

²¹ 張岱 『陶庵夢憶』卷4, 「不繫園」, 續修四庫全書 1260(上海: 上海古籍出版社, 2000), p. 343. “甲戌十月, 携楚生往不繫園看紅葉, 至定香橋, 客不期至者八人: 南京曾波臣, 東陽趙純卿, 金壇彭天錫, 諸暨陳章侯, 杭州楊與民, 陸九, 羅三, 女伶陳素芝. 章侯携絹素爲純卿書古佛, 波臣爲純卿寫照, 楊與民彈三弦子, 羅三唱曲, 陸九吹簫, 興民復出寸許紫檀界尺, 據小梧, 用北調說金瓶梅一劇, 使人絕倒...”

²² 姜紹書, 『無聲詩史』, 卷4, 「曾鯨」, “曾鯨, 字波臣, 蒲田人. 流寓金陵, 風神修整, 儀觀偉然.”

한 것을 1797년 석거가 재임모한 것이긴 하지만 증경의 필법을 충실히 따르고 있다는 점에서 원래의 모습과 큰 차이는 없는 것으로 추정된다.²⁴ 전형적 문인사대부인 강소서와 유안기가 증경과 지우를 나누었다는 사실도 그가 어느 직업화가와는 달리 문인적 교양을 갖춘 인격의 소유자였음을 말해준다.²⁵

이상의 내용을 통해 알 수 있는 것은 증경은 비록 태생은 미천했던 것으로 추정되지만 문인적 소양을 지닌 교양인으로서 강남의 문인 명사, 그 중에서도 사상적으로는 양명좌파계열, 문학적으로는 공안·경릉 등 반복고주의계열의 인사들과 교유했음을 알 수 있으며 진계유가 그 가교 역할을 했음을 확인할 수 있었다.

III. 명말 강남 문인의 미의식

증경의 초상화가 명말 강남의 문인계층, 그 중에서도 양명 좌파인 泰州學派 계열의 사상이 및 반복고주의 문학가의 지지를 받았다면 과연 그 이유는 무엇이였을까? 그것은 아마도 증경의 초상화가 그들의 사상적 지향점, 혹은 미의식과 부합되었기 때문이 아니었을까? 그 점을 확인하기 위해 우리는 명말 사상계의 동향과 문단의 상황, 그리고 문인들이 가졌던 미의식에 대해 검토해야 할 것이다.

1. 태주학파와 문단의 반복고주의

明代 전기의 사상적, 문화적 특징을 한마디로 요약한다면 '復古主義'라고 할 수 있을 것이다. 이민족 왕조인 元의 지배로 인해 흐트러진 문화적 정체성을 추슬러 宋代로 돌아가려던 이 움직임

²³ 黃宗羲, 『吾悔集』, 『題張子遊卷』, 沈善洪 主編, 『黃宗羲全集』第10冊—南雷詩文集[上](杭州: 浙江古籍出版社, 2005), p. 39. “戊寅波臣來姚江, 寫先忠端公像. 辛巳余至南京, 寓鷺峰寺, 與波臣之居相近. 每至薄暮, 波臣過我寓中, 邀往書室. 余不能酒, 黃花綠茗, 雜以果餌, 出其所蓄書畫古奇器觀之.”

²⁴ Marchall Wu, “Portrait of Tseng Ching”, *The Orchid Pavilion Gathering: Chinese Painting from the University of Michigan Museum of Art*, (Ann Arbor: University of Michigan Museum, 2000), vol. I, p. 261.

²⁵ 姜紹書는 『無聲詩史』에서 증경을 친구(“友人曾波臣”)라고 호칭하고 있다. 姜紹書, 『無聲詩史』, 卷7, 『姜彥初』, 續修四庫全書 1065(上海: 上海古籍出版社, 2000), p. 578; 近藤秀實, 『波臣畫派』, 中國畫派研究叢書(長春: 吉林美術出版社, 2002), p. 48.

직임은 무엇보다도 유가 경전의 정리와 집대성으로 나타났다. 永樂帝(成祖)는 송대 신유가의 해석을 바탕으로 『四書大全』, 『性理大全』 등을 편찬케 하여 사상과 교육을 통제해나갔다. 과거에서는 大畵의 해석(주자)만 용인되었고 여기서 벗어난 새로운 학설은 일체 허용되지 않았다.²⁶ 사상이 국가의 통제를 받게 됨에 따라 문학은 황실의 공덕을 찬양하고 태평성세를 노래하는 고위관료들의 臺閣體를 낳았고 그 뒤를 이어 秦漢의 문장과 盛唐의 시를 본받아야 한다는 前·後七자가 등장하여 복고주의가 대세를 이루었다.²⁷ 따라서 창의적인 문장은 기대하기 어려웠고 고문의 모방과 짜깁기가 판을 치게 된다.

이와 같은 움직임에 대한 반발은 반주자학, 반복고주의적 움직임으로 표출된다. 주자학 내부에서는 陳白沙(獻章, 1428-1500)에 의해 理를 깨우치는 방법으로서 독서가 아닌 靜坐에 의해 心을 고요하고 투명하게 함으로써 理를 직관하려는 방법이 등장한다. 禪宗에서 비롯된 정좌법은 分別智를 버리고 절대적 경지에 몰입하는 것으로 사색을 멈추고 황홀경 속에서 우주와 일체감을 획득하는 것을 목적으로 한다.²⁸ 마음에 대한 중시는 王陽明(守仁, 1472-1528)에 의해 좀 더 분명해진다. 그는 인간 정신(즉 心)의 깊숙한 곳에는 선천적 판단력, 예리한 윤리적 감수성, 행위의 자율적 규범과 같은 良知가 존재한다고 보고 이러한 양지를 실현할 것을 주장하는 致良知說을 제시하였다. 양지를 모든 인간의 마음속에 내재하는 것으로 파악하였기 때문에 聖人は 노력 여하에 따라 누구나 될 수 있는 것이었으며 이는 자연스럽게 四民平等論으로 발전한다.²⁹ 그러나 心 속에는 理와 함께 인간적인 욕망도 포함되어 있었기 때문에 心 우위론은 윤리적 방종으로 흐를 수 있는 약점을 지니고 있었다.³⁰

왕양명의 사후 그의 사상은 우파와 좌파로 분열되는데 우파(정통파)는 心보다는 理를 강조하고 마음의 수양보다는 독서를 강조함으로써 전통 주자학 쪽으로 회귀했고 좌파는 心의 절대성을 주장하는 극단으로 치닫는다.³¹ 좌파의 중심인 泰州學派를 창시한 王艮(心齋, 1483-1540)

²⁶ 林金樹, 『中國古代思想史: 明清卷』(南寧: 廣西人民出版社, 2006), pp. 254-258; 金谷治 외, 조성을 옮김, 『중국사상사』 (이론과실천, 1886), pp. 266-267.

²⁷ 游國恩 외 주編, 『中國文學史』卷4 (北京: 人民文學出版社, 2004), pp. 59-62, 141-144; 郭杰·秋芙等 주編, 『中國文學史』 第7卷-明代文學 (長春: 吉林文史出版社, 2008), pp. 109-111, 182-185.

²⁸ 金谷治 외 지음, 앞의 책, pp. 268-269. 심학의 禪宗化 경향에 대해서는 易聞曉, 『公安派的文化闡釋』 (濟南: 齊魯書社, 2003), pp. 39-61 참조.

²⁹ 韋政通, 『中國思想史』, 下卷 (上海: 上海書店出版社, 2003), pp. 867-872; 金谷治 외 지음, 앞의 책, pp. 276-278.

³⁰ 동경대 중국철학연구실 지음, 조경란 옮김, 『중국사상사』(동녘, 1992), p. 207.

³¹ 양명학의 형성과정과 좌우 분열 현상에 대해서는 林金樹, 앞의 책, pp. 265-277 참조.

은 모든 사람에게 良知가 있다는 왕양명의 주장을 토대로 서민교육에 매진하였다.³² 또 다른 좌파의 중심인물인 王畿(龍溪, 1498-1583)는 心의 본체인 良知의 자연적 발현을 존중하는 한편 인간의 마음을 구속하는 유교적·경전적 규범에서 자유롭고자 했다. 왕양명이 心과 함께 理에 주목한 데 비해 왕용계는 理보다는 氣에 주목하였다. 인간 마음속의 氣는 곧 情이고 人慾이다. 왕용계는 소극적이긴 하지만 人慾이 인간에게 본질적이라고 보고 이를 악으로 간주하는 유교적·주자학적 윤리관에 의문을 제기하였다.³³ 그의 생각은 태주학파의 후진이었던 李贄(卓吾, 1527-1602)에 이르러 인욕을 적극 긍정하는 방향으로 발전하는데 이는 당시의 유가적 집권층의 부패에 대한 반발이기도 했다. 그는 心을 童心이라는 말로 대체하였는데 이는 모든 후천적인 지식과 전통적 관습에 오염되지 않은 최초의 마음을 의미한다. 동심은 자연 그대로의 마음이며, 본능적인 성격이 강한 것으로 이로부터 인간적인 욕망의 자연스런 분출, 본성의 자유로운 표현이 고무되었던 것이다.³⁴ 그러나 이러한 양명좌파의 사상은 유교전통의 허위를 폭로함으로써 당대에 상당한 공감을 불러일으키기는 했지만 새로운 사상적 대안을 제시하는 데까지는 나아가지 못해 그 한계성 또한 뚜렷한 것이었다.³⁵

태주학파와 이지의 사상에 자극받은 袁宏道 등 이른바 公安派 三袁은 양명학의 논리에 입각하여 고문의 격식을 답습하는 복고주의 문학을 비판하고 인간 내부의 마음에서 우러나오는 규준에 따를 것을 주장하였다.³⁶ 원평도는 “오직 性靈을 독자적으로 쏟아내며 격식에 구애되지 않으며 가슴에서 흘러나온 것이 아니면 붓을 대지 않는다”는 개성적 문학창작론을 제창하였으며 그 주요한 표현 매체로서 소설과 희곡 및 민요에 주목하였다.³⁷ 그러나 이들의 실제 작품은 성령의 표현에는 충실하였으나 현실 문제는 외면한 채 은둔의 삶이나 사적인 감정을 가볍게 표현하는 등 경박화의 경향을 보여 이에 대해 비판적 입장을 취한 竟陵派가 출현한다. 鍾惺과 譚元春이 주도한 이 움직임은 깊고 빼어난 표현으로 높은 품격의 문장을 지향했다. 그러나 그 문학이

³² 북경대학교 철학과연구실 지음, 홍원식 옮김, 『중국철학사III-송·명·청편』(간디서원, 2005), pp. 289-293.

³³ 鍾泰, 『中國哲學史』, 下卷(北京: 東方出版社, 2008), pp. 290-292; 金谷治 외 지음, 앞의 책, pp. 282-284.

³⁴ 潘運告, 앞의 책, pp. 88-91.

³⁵ 張法은 이지의 사상이 실체가 없는 情만 강조하고 理·法을 부인, 근본적인 결함을 지녔다고 주장하였다. 張法, 『中國美學史』(成都: 四川人民出版社, 2006), pp. 214-215.

³⁶ 游國恩 外 主編, 앞의 책, 卷4, pp. 152-154; 강명관, 『공안파와 조선 후기 한문학』(소명출판, 2007) 제2장 「공안파의 성립 과정과 비평의 특징적 성격」, pp. 13-63 참조.

³⁷ 袁宏道, 『敍小修詩』, 『袁宏道集箋校』, 上卷, (上海: 上海古籍出版社, 1981)p. 188. “大都獨抒性靈, 不拘格套, 非從自己胸臆流出, 不肯下筆”; 宋克·韓曉, 『心學與文學論稿』(北京: 中國社會科學出版社, 2002), pp. 211-212.

론의 근간은 공안파의 그것을 이어받은 것이었다.³⁸ 이밖에 張岱와 王思任은 공안파와 경릉파의 장점을 취하여 아름다운 小品文들을 창작하였다. 그러나 명말 문단의 반복고주의적 움직임은 새로운 형식을 지지해줄 견고한 사상적 배경을 획득하지 못했기 때문에 좌파 양명학의 퇴조와 그 운명을 함께하게 된다.

2. 강남의 문인적 미의식

양명 좌파에 공명한 명말 강남의 문인들은 곧 서화가이기도 했다. 따라서 公安派, 竟陵派 및 小品派의 문학적 입장은 그들의 회화에 대한 입장과의 일맥상통하는 것이었다. “오직 性靈을 쏟아내며 가슴에서 흘러나온 것이 아니면 붓을 대지 않는다”는 문학적 모토는 그대로 회화 창작의 모토가 되었다. 우리는 그와 같은 입장을 동기창, 원굉도, 이일화의 회화론을 통해서 확인할 수 있다.

동기창이 선종과 심학(태주학파)의 영향을 받았다는 사실은 何惠鑾(Ho, Wai-Kam)과 方聞(Fong, Wen)에 의해 이미 지적된 바 있다.³⁹ 그는 젊은 시절 진사 동기생인 焦竑, 陶望齡과 지기를 맺었는데 이 둘은 모두 태주학파의 신진으로서 심학과 선종을 융합하는데 관심을 쏟고 있었다. 특히 동기창은 등제와 동시에 이 두 사람과 함께 翰林院庶吉士로 배속되어 자연스럽게 의기투합하였다.⁴⁰ 그는 1598년(44세) 이지를 만나기도 하였는데 그와 곧바로 의기가 통하였다는 점을 밝힌 바 있어 당시 동기창의 좌파 양명학에 대한 경도를 엿볼 수 있다.⁴¹

남북종론을 비롯한 그의 화론 전반에 작동하는 두 개의 중요한 원리는 마음(心)과 깨우침(悟)을 중시한다는 점이다.⁴² 心을 화학의 중심으로 삼는 태도는 동기창의 창안이라기보다는 心

³⁸ 錢基博, 『中國文學史』, 下卷, (上海: 東方出版中心, 2008), pp. 712-715.

³⁹ Wai-Kam Ho, “Tung Ch’i-Ch’ang’s New Orthodoxy and the Southern School Theory” in *Artists and Traditions: Uses of the Past in Chinese Culture*, edited by Christian Murck (Princeton University Press, 1984); Wen C. Fong, *Images of the Mind* (Princeton University Press, 1984), p. 167. 동기창의 畫論에 대해서는 Wai-Kam Ho ed., *The Century of Tung Ch’i-Ch’ang*, 2 vols. (The Nelson-Atkins Museum of Art, 1992); 한정희, 「董其昌論」, 『美術史論壇』창간호(1995); 한정희, 「董其昌의 회화이론과 『畫旨』」, 『미술사학보』11(1998); 조송식, 「해제: 동기창(董其昌)과 『화안(畫眼)』」, 董其昌 지음, 변영섭·안영길·박은화·조송식 옮김, 『董其昌의 화론: 畫眼』(시공사, 2004) 등 참조. 동기창에 대한 대표적인 논문에 대해서는 조송식, 위의 논문, pp. 280-284 참조.

⁴⁰ 朱良志, 『扁舟一葉—理學與中國畫學研究』, 修訂版(合肥: 安徽教育出版社, 1999), p. 238.

⁴¹ 朱良志, 앞의 책, pp. 239-242.

⁴² 陳中浙, 『一起直入如來地—董其昌書畫中的禪意』(北京: 中華書局, 2008), p. 81.

學의 창시자인 진백사에서 시작되어 吳門畫派의 沈周와 文徵明을 거쳐 지속적으로 그 명맥이 이어진 것이다.⁴³ 잘 알려져 있듯이 동기창은 화가가 본받아야 할 대상으로 古人, 자연의 조화, 마음(心)의 세 가지를 꼽았는데 그 중에서도 師心, 즉 마음을 본받는 것을 화가가 도달해야 하는 궁극적인 경지로 보았다.⁴⁴ 자연을 마음으로 관조함으로써 마음과 대상이 하나로 합치되면 최후에 心靈의 神(본질)이 산수에 의탁하여 표출된다는 것이다. 이와 관련하여 “그림의 도로 말하면 우주가 (화가의) 손안에 있으며 (따라서) 눈앞에 펼쳐지는 것은 생기가 아닌 것이 없다(畫之道, 宇宙在乎手者, 眼前無非生機)”는 그의 주장은 진백사의 “천지는 내가 구축하며, 만물의 조화는 내게서 나오며, 우주는 내 안에 있다(天地我立, 萬化我出, 宇宙在我)”라는 입장과 “우주 만물과 만가지 이치 중 내 마음에서 근원하지 않은 것은 아무것도 없다(萬物萬理無不根于吾心)”고 본왕양명의 心卽理說의 입장을 회화창작론으로 확장시킨 것이다.⁴⁵

동기창은 또 회화창작에 있어서 깨우침(悟)의 경지를 중시하였다. 그가 남종선의 頓悟와 북종선의 漸悟를 회화의 남종과 북종을 가르는 기준으로 삼은 것은 잘 알려진 사실이다. 그는 仇英일파를 점수에, 동원·거연·미불을 단번에 깨우쳐 선정에 든 돈오에 비정하고 전자를 배워서 안된다는 입장을 취했다.⁴⁶ 그는 회화 창작의 최고 경지를 삼라만상을 한 점의 티끌도 없이 비추는 大圓鏡知의 경계, 곧 一切圓融의 경계로 보았는데 그는 이와 같은 경지에 도달하기 위해 평소 친구인 陶望齡, 焦竑, 公安 三袁, 진계유, 이일화 등과 함께 좌선을 통해 頓悟의 경지에 들려고 노력했다.⁴⁷

그는 이러한 깨우침의 경지를 회화창작의 근본적인 도정으로 보고 그와 같은 경지에 이르기 위해서는 放心과 靜의 경지가 중요하다고 역설하였다.⁴⁸ 마음을 자유롭게 풀어놓은 상태인 방심은 우주만물의 이치(理)를 몸으로 體認하기 위한 것으로서 양명 심학은 물론 태주학파에서도 중요시되었다.⁴⁹ 동기창은 방심을 靜으로 나아가기 위한 바탕으로 삼았다. 그는 靜에는 세 가지

⁴³ 心學과 陳白沙, 沈周, 文徵明 회화의 관계에 대해서는 朱良志, 앞의 책, pp. 201-230 참조.

⁴⁴ 위의 책, p. 245.

⁴⁵ 위의 책, p. 246.

⁴⁶ 董其昌, 『畫眼』, 앞의 책, 46항, p. 83; 陳中浙, 앞의 책, pp. 81-84; 朱良志, 앞의 책, p. 249.

⁴⁷ 동기창은 북경 재임시절 都門結社와 蒲桃社에 참여, 친구들과 시문을 교환하고 禪談을 나누는 한편 함께 坐禪에 들기도 했다. 何宗美, 『公安派結社考論』(重慶: 重慶出版社, 2005), pp. 87-95, 125-127; 朱良志, 앞의 책, p. 250; 陳中浙, 앞의 책, pp. 44, 46 등 참조.

⁴⁸ 중국 문인화가들의 '虛靜'의 경계에 대한 추구에 대해서는 陳滯冬, 『中國書畫與文人意識』(成都: 四川美術出版社, 2006), pp. 101-104 참조.

⁴⁹ 朱良志, 앞의 책, pp. 252-253.

단계가 있는데 첫째 우리를 둘러싼 외재적 환경의 고요함, 둘째 정좌하여 움직이지 않음과 같은 신체적 고요함, 셋째 내면적 평화의 경지인 心靈의 고요함이 그것이며 궁극적인 목적은 심령의 고요함에 있다고 주장하였다. 이와 같은 심령의 靜은 밖에서 구할 수 있는 것이 아니며 오로지 수양을 통해서 도달할 수 있다고 보았다.⁵⁰ 이와 같은 고요함 속에서 靜坐하여 우주의 이치를 궁리하는 방식은 심학의 수양방식과 통한다.

동기창과 두터운 친분을 유지했던 공안파의 영수 원굉도는 문학론에서 보여줬던 반복고주의적 입장을 회화에서도 반복한다. 그는 문징명, 심주 등 근대의 고수들이 고인의 외양만 흉내냈을 뿐 그 정신을 닮지는 못했다(近代高手, 無一筆不肖古人畫, 夫無不肖, 既無肖也)는 동기창의 지적에 공감하며 “그림을 잘 그리는 자는 자연을 본받지 사람을 본받지 않으며 잘 배우는 자는 마음과 자연을 본받지 선배를 본받지 않는다(善畫者師物不師人, 善學者師心不師道)”고 응수한다. 그는 南唐의 徐熙를 그와 같은 고법과 격식에 구애됨이 없이 자신의 성정에 따라 일가를 이룬 화가로 평가하였다.⁵¹

역시 동기창의 지우로서 명말의 대표적 문인관료였던 李日華도 동기창과 미의식을 상당 부분 공유하였다. 그는 “그림 그리는 일은 반드시 어둡침침하고 쓸쓸함으로 묘경을 삼으니, 정신이 웅하니 통한 자가 아니면 쉽사리 증입할 수 없다(繪事必以微茫慘澹爲妙境, 非性靈廓徹者, 未易證入.)”고 하여 동기창이 주장한 放心과 靜의 경지에서 頓悟에 이른 자가 아니면 쉽사리 터득할 수 없다고 보았다.⁵² 또한 “그림 그리는 일은 반드시 기이한 것을 구할 것은 없고, 반드시 격식을 따를 것도 없다”면서 “중요한 것은 가슴 속에 실재로 가지고 있는 것을 토해내면 된다”⁵³고 하여 원굉도가 내세운 공안파의 입장을 회화 창작론에 그대로 적용하고 있다.

이 밖에 陳繼儒와 沈顥 역시 동기창의 회화관에 동조하는 입장을 취하고 있다. 물론 동기창의 미의식은 “오직 性靈을 펴내며 가슴에서 흘러나온 것이 아니면 붓을 대지 않는다”는 입장을 반영한 것이지만 그것은 정신성을 지향하는 문인화를 옹호하기 위한 것이었지 사적인 情과 세속적인 욕망의 무분별한 분출을 두둔하는 것은 아니었다.⁵⁴ 동기창이 양명좌파와 반복고파 계열의 문인들에 동조했던 것은 당대에 만연한 전통에 대한 무분별한 답습 움직임에 반기를 든 것

⁵⁰ 위의 책, pp. 253-254.

⁵¹ 袁宏道, 「瓶花齋論畫」, 俞劍華編, 『中國古代畫論類編(修訂本) 上卷』(北京: 人民美術出版社, 2007), p. 129.

⁵² 李日華, 「竹嬾論畫」, 俞劍華編, 위의 책, 上卷, p. 132.

⁵³ 李日華, 「竹嬾論畫」, 위의 책, p. 132. “繪事不必求奇, 不必循格, 要在胸中實有吐出, 便是矣.”

⁵⁴ 동기창 회화이론의 보수성에 대해서는 한정희, 「董其昌論」, 『美術史論壇』장간호(1995), pp. 225-229.

이지 그것이 반전통을 의미하는 것은 아니었다.⁵⁵ 이 점에서 동기창의 미의식은 보수와 진보의 양 면성을 지녔음이 분명하다.

IV. 증경 양식의 형성

그러면 증경은 명말 강남 문인들의 전폭적인 지지를 받은 양명학과 및 반북고파 문인들의 가치와 미의식을 자신의 초상화에 어떻게 구현했을까? 그것은 곧 증경의 성공 비결임과 동시에 증경양식의 실체를 밝히는 것이기도 하다.



도 3 曾鯨·張風 합작, 〈顧夢游像〉, 紙本彩色, 105×45cm, 南京博物院

이를 위해 먼저 도상적 측면을 검토하고 이어서 기법적 측면에 대해 살펴보겠다. 앞서 살펴본 대로 명말 강남 문인들은 양명 심학에 공감, 고요한 가운데 靜坐함으로써 우주의 이치를 직관하려 했다. 이와 같은 태도는 자연히 은둔적 삶에 대한 예찬과 동경으로 이어졌고 이 점은 명대에 폭발적으로 늘어난 은사의 존재와 이들의 세습 직업화 경향(沈周의 집안이 대표적이다)에 잘 드러나 있다. 진계유가 『太平清話』같은 혼자서 즐기는 문인취미에 대한 책을 펴낸 것은 이와 같은 시대적 추세를 반영함과 함께 광범한 은둔 산인의 존재와 은둔적 삶을 동



도 4 曾鯨, 沈查鯁 합작, 〈徐明伯像〉, 1624년, 絹本水墨彩色, 25.5×68.2cm, 廣東省博物館

⁵⁵ 연구자들은 이와 같은 동기창의 '亦儒亦禪' 태도를 명대 유학의 불교와의 원용 과정에 따른 것으로 파악하는 한편 개인적으로는 관직과 재야라는 상반된 상황을 오가는 데서 발생한 모순으로 파악하였다. 朱良志, 앞의 책, pp. 256-260; 陳中浙, pp. 54-65 참조.



도 5 曾鯨, 〈市然像〉, 1619년,
絹本彩色, 120.4×46.6cm,
上海博物館



도 6 曾鯨, 〈趙廣像〉, 1624년, 紙本彩色, 52×68.5cm, 廣東省博物館

경하는 문인취미의 대중적 확산을 의미한다. 증경 초상화 속의 주인공의 모습은 그러한 명말 강남 문인사회의 실상과 여망을 반영하고 있는 것이다. 실제로 증경 초상화 속 주인공의 상당수는 은둔자였고 적어도 은둔적 삶을 지향하던 사람들이었다. 은둔을 지향하는 강남 문인들의 염원은 증경의 초상화 속에서 두 가지 방식으로 나타난다. 하나는 화가 자신에 의한 것으로 초상화의 주인공을 은둔자의 모습으로 그리는 것인데 현전하는 증경 초상화 속 인물들이 한결같이 평상복 차림인 것은 이러한 지향과 무관하지 않을 것이다.

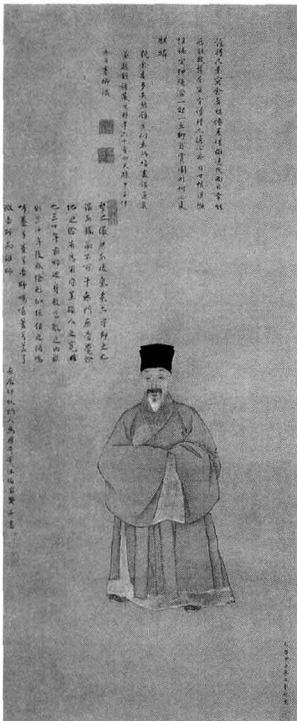
은둔자로서의 주인공은 자연(深山幽谷) 속에 자재하는 모습으로, 혹은 자신만의 내밀한 공간에서 사색하거나 독서하는 모습으로 나타난다. 후자의 경우 은둔자를 표상하기 위해 배경에 茶器, 향피우는 모습 등이 그려지고 편안한 복장에 해의반박의 거리낌 없는 자세로 그려진다. 증경의 유전 초상화 26점 중 현재 확인이 가능한 23점 중 자연 속에 자재하는 모습으로 그려

⁵⁶ Richard Vinograd, *Boundaries of the Self: Chinese Portraits, 1600–1900*(Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1992), pp. 45–46; 羅一平, 『歷史與敘事—中國美術史中的人物圖像』(廣州: 嶺南美術出版社, 2006), pp. 306–307.

⁵⁷ 方小壯, 앞의 책, p. 46.

표 3 증경 초상화 주인공의 유형별 분류

유형		작품수		해당 작품
		진작	이모본	
有배경	자연 속에 은둔한 모습	9		吳夢暘像(1607), 董其昌像(1620), 徐明柏像(1624), 胡尔慄像(1627), 侯峒曾像(1637), 居士像(1639), 柳敬亭像(1640), 葑林子像, 顧夢游像
	실내에 은둔한 모습	4		沛然像(1619), 嚴用晦像(1623), 趙廣像(1624), 葛一龍像
無배경	은둔자 복장	1	1	潘琴台像(2점)
	문인사대부 입상	3		張景子像(1622), 趙士鏗像(1624), 李醉鷗像(1627)
	문인사대부 좌상	1		王時敏像(1616)
기타		3	1	倪元璐像(2점), 黃道周像(복건성박물관 소장), 蘇軾采芝圖(1644)
미확인		3		婁堅像(1624), 范景文像, 黃道周像(개인소장)
계		24	2	총 26점



도 7 曾鯨, 〈趙士鏗像〉, 1624년,
紙本彩色, 126.1×50.9cm,
上海博物館

진 작품은 〈董其昌像〉, 〈顧夢游像〉(도 3), 〈徐明柏像〉(도 4) 등 9점이고, 실내에 은둔한 모습으로 묘사된 것이 〈沛然像〉(도 5), 〈趙廣像〉(도 6) 등 4점, 배경은 없지만 은둔자의 복장을 한 것이 〈潘琴台像〉 1점(이모본 포함 2점), 그 밖에 문인 복장의 입상이 3점, 문인복장의 좌상이 1점 등이다(표 3). 주목할 만한 점은 관복본 초상화가 단 한점도 존재하지 않는다는 점이다. 倪元璐, 范景文, 侯峒曾, 董其昌, 趙士鏗(도 7) 등 관직을 역임했던 사람들조차 모두 은둔자, 혹은 유복을 입은 아인의 모습으로 그려졌다. 여기에는 초상화 주문 당사자의 염원이 크게 작용했음은 물론이다.

한편 배경을 묘사한 경우 산수 자연은 증경이 그리지 않고 대부분 산수화가와의 합작 형태로 그려졌다. 인물-배경 습벽의 전통은 증경의 독자적인 시도라기보다 王繹과 倪瓚이 함께 그린 〈楊竹西像〉(도 8)에서 볼 수 있듯이 元代 이래의 합벽의 전통을 계승한 것이다.⁵⁶ 胡宗信, 項聖謀, 沈士鯁, 張羽中, 曹熙志, 張風은 명말 강남지역에서 이름을 날린 대표적 문인화가들로서 이들과의 합작은 증경 초상화의 품격을 높였음은 물



도 8 王穉·倪瓚 합작, 〈楊竹西像〉, 元, 絹本彩色, 27,7×86,8cm, 北京 故宮博物院



도 9 曾鯨, 〈張卿子像〉, 부분,
1622년, 絹本彩色,
111,4×36,2cm,
浙江省博物館



도 10 曾鯨, 沈查鯁 합작,
〈徐明伯像〉, 부분



도 11 曾鯨, 〈嚴用晦像〉, 부분,
1623년, 紙本水墨彩色, 개인소장

론 증경의 명성을 높이는 데에도 기여했을 것으로 추측된다.⁵⁷ 일급 화가들이 증경과의 합작을 마다하지 않았다는 것은 그만큼 증경의 명성이 그들에 못지않았으며 그의 화격이 일반 직업화가의 그것과는 달랐음을 반증하는 것이다.

증경의 창작태도도 양명학과 공안파의 지향과 무관하지 않다. 종전의 초상화가들이 부동 자세의 인물을 보고 그리는 방식을 취했던 데 비해 증경은 모델과 자연스럽게 담소하면서 이들의 자연스러운 성정을 이끌어내려고 하였다. 그가 묘사한 인물들의 마치 순간을 포착한 듯한 생동하는 얼굴 표정은 그러한 의도로부터 얻어진 산물이다. 張卿子(도 9), 顧夢游, 徐明伯(도 10)은 만면에 미소를 띠고 있고, 趙廣, 李醉鷗, 嚴用晦(도 11), 는 사색에 빠진 모습이다. 격식에 얽매이지 않은 반박의 자세도 모델의 자연스러운 성정을 드러내는 데 기여하고 있다. 갈일룡(도 12)은



도 12 曾鯨, 〈葛一龍像〉, 紙本彩色, 32.5×77.5cm, 北京 故宮博物院

책에 옆으로 기대는 모습으로, 패연은 한 손에는 책을 들고 한 손은 가슴 속에 넣어 속살을 긁고 있는 듯 한 모습으로, 엄용회는 책상다리를 한 모습으로 각각 묘사되었다. 이것은 “인물을 그리면 (인물이) 돌아보고 이야기하는 듯 해야”한다고 한 동기창의 주장과 일치한다.⁵⁸ 증경의 초상은 모델의 자연스러운 성격과 화가의 자연스러운 성정이 교감하며 만들어낸 산물인 것이다. 이와 유사한 창작 태도는 元末의 초상화가인 王繹의 『寫像秘訣』에서 이미 제시된 것이지만⁵⁹ 한편으로 “오직 性靈을 펴내며 가슴에서 흘러나온 것이 아니면 붓을 대지 않는다”는 양명학 계열 문인들의 예술 창작관이 반영됐다고 봐야 할 것이다.

은둔을 꿈꾸는 강남문인들의 염원은 모델의 외모를 은둔자로 묘사하는 한편 감상자들이 남긴 초상화 속의 제발을 통해 더욱 강화된다. 초상화 주인공의 지인 혹은 작품을 감상한 사람들이 서술한 이 글들은 대개의 경우 주인공의 은사로서의 풍모를 예찬하고 있다. 〈潘琴台像〉(도 13)의 경우 진계유, 李流芳 등 7인이 제발을 남기고 있는데 진계유는 주인공이 고독을 좋아하며(潘先生, 好幽獨), 마음이 흐르지 않는 물처럼 고요하다(心止水)고 평했고 이유방은 주인공이 세상과 동떨어져 정원을 가꾸며(閉門營水石), 그의 옷깃은 눈처럼 하얗다(素領初疑雪)며 은둔자적 풍모를 찬양하고 있다.⁶⁰ 갈일룡 등 무려 18명이 제발을 남긴 〈嚴用晦像〉에서 倪鯤은 대나무상과 나무 탑상에 올라 악기를 타고, 콩밭에 은거하여 꽃과 새를 손님으로 맞이하는 주인공의 은



도 13 曾鯨, 〈潘琴台像〉, 1621년, 紙本彩色, 116.5×58.5cm, 미국 미시간대학 박물관

⁵⁸ 董其昌, 『畫眼』42, “畫人物, 須顧盼語言...”

⁵⁹ 王繹, 『寫像秘訣』, 俞劍華編, 『中國古代畫論類編』修訂本上卷(北京: 人民美術出版社, 2007), pp. 485-489; 元代 궁정 초상화에 대해선 尙剛, 『蒙, 元御容』, 『古宮博物院院刊』2004年 第4期 참조.

⁶⁰ 미시간대학 박물관 소장 〈반금태상〉의 제발 원문은 Marchall Wu, 앞의 책, pp. 116-117 참조.

둔적 삶을 예찬하고 있다.⁶¹ 董其昌, 陳繼儒, 顧起元, 陸應陽, 陳元素 등 다섯 명사가 제관을 쓴 <패연상>에서도 제발자들은 한결같이 주인공의 학식과 은둔자적 풍모를 예찬하고 있다. 진 계유는 그를 “마음은 높이 나는 기러기 같고 골격은 외로운 학과 같네(心類冥鴻, 骨如孤鶴)”라며 은자에 비유하고 있고 고기 원은 그를 經史와 術解에 달통한 인물이라 상찬하고 그가 신선(赤松子)이 되기를 기원하고 있다.⁶²

趙廣의 경우 자신의 초상에 직접 제발을 썼는데 은둔적 삶에 자족하는 내용을 담고 있다.

어리석음을 하찮다고 말하지 말라. 그것에 거한지 사십년. 세태를 눈살을 찌푸리며 싫어하고 무릎을 꺾안은 채 천성에 따르네. 그때 그때 마음의 평화를 얻어 뜻과 말을 세속으로부터 보전하네. 눈앞에 궤타이 있어 앓고 누움이 가히 인연이로세.⁶³

한편 증경의 초상화들은 기존의 초상화에서는 찾아볼 수 없는 제발을 위한 널찍한 공간을 배치하여 눈길을 끈다. 화폭 속에서 인물은 약간의 차이는 있지만 화면 가로 혹은 세로 길이의 3분의 1에서 4분의 1정도를 차지할 정도로 비중이 작으며 여백이 절대적인 비중을 차지한다. 이 여백엔 <柳敬亭像>의 경우



도 14 曾鯨, <李醉鵬像>, 1627년, 絹本彩色, 91.7×28.1cm, 上海博物館

61 <엄용회상>의 제발 원문은 方小壯, 앞의 책, pp. 88-117 참조.

62 <패연상>의 제발 원문은 馬季戈, 앞의 책, p. 23 도판 참조.

63 “莫道頑猶少, 居諸四十年. 攢眉羞世態, 抱膝任天然. 安素隨時得, 志言與俗全. 眼前有几榻, 坐臥可爲緣.”

64 沈顛, 『畫塵』, 『落款』, 俞劍華編, 『中國古代畫論類編』, 修訂本, 下卷, (北京: 人民美術出版社, 2007년), p. 777. “一幅中有天然候款處, 失之則傷局”

65 張庚, 『國朝畫徵錄』, 卷中, 『顧銘顧見龍...』續修四庫全書, 1065(上海: 上海古籍出版社, 2000), p. 124. “寫真有二派. 一重墨骨 墨骨既成 然後傅彩 以取氣色之老少 其精神 早傳於墨骨中矣 此閩中曾波臣之學也 一略用淡墨 鉤出五官部位之大意 全用粉彩渲染 此江南畫家之傳法 而曾氏善矣” 이상의 내용은 1930년 向達에 의해 처음으로 소개되었고, 1976년에 영문으로 번역되었다. 向達, 『明清之際中國美術所受西洋之影響』, 『東方雜誌』, 27卷1期, (1930, 1, 10); Hsiang Ta, “European Influences on Chinese Art in the Later Ming and Early Ch'ing Period” in *Rendition*(Center for Translation Projects, The Chinese University of Hong Kong), No. 6(1976), pp. 152-178.

17인이, <괘연상>에는 5인이, <반금태상>에는 7인, <갈일룡상>에는 6인이 각각 제발을 남겨 초상화의 문인화적 아취를 북돋우고 있다. 제발이 문인화의 주요한 구성요소로 자리잡은 것은 명대에 들어와서이며 증경은 이를 초상화라는 장르로 확장시킨 장본인이다. 결국 증경의 초상화는 제발이 여백에 자리를 잡아야만 비로소 완성을 보게 되는 것이다. 이 점에서 <이취구상>(도 14)이나 <장경자상> 처럼 지나치게 넓은 여백을 남기고 있는 작품은 미완성작인 셈이다. 한 가지 특기할만한 사실은 <엄용희상>에 제발을 남긴 沈顥는 그림을 그릴 때 제발을 위한 공간을 염두에 둘 것을 중국회화사상 처음으로 제창한 인물이라는 점이다.⁶⁴ 증경의 제발 공간 안배가 그로부터 영향을 받았는지는 확실하지 않다.

증경의 초상화는 도상 면에서 뿐만 아니라 기법면에서도 문인들의 미의식을 반영한다. 張庚은 『國朝畫徵錄』에서 초상화의 제작기법에는 두 가지가 있는데 첫째는 墨骨, 즉 선묘를 중시하는 경향으로 윤곽선을 먼저 두른 후 채색을 가하는 것으로 복건 출신의 증경이 배운 화법이고, 둘째는 淡墨으로 五官을 대충 그린 후 채색과 선염을 가하는 채색 중시의 화법으로 강남지방에 그 뿌리를 두고 있는데 증경은 이 화법에도 능하다고 지적한 바 있다.⁶⁵ 실제로 현재 남아있



도 15 曾鯨, <王時敏像>, 1616년, 絹本彩色, 64×42.3cm, 天津市藝術博物館



도 16 趙孟頫, <蘇軾像>, 元, 紙本水墨, 27.2×10.8cm, 臺北故宮博物院



도 17 필자 미상, <王鏊像>, 明, 絹本彩色, 40.5×23cm

는 작품들을 보면 안면을 제외한 모든 부분은 선묘로 처리되어 있고 얼굴부분조차도 비교적 초기에 그려진 것들은 선묘가 중심이 되고 있다. 〈王時敏像〉(1616)의 안면 묘사를 보면 바림질조차 극히 절제된 모습이다(도 15). 이 점은 〈패연상〉(1619), 〈동기창상〉(1620), 〈엄용회상〉(1623) 등에서도 마찬가지로 발견된다. 물론 강소서의 지적대로 烘染(바림질)을 수십 차례 가한 경우도 있는데 〈趙士鏐像〉(1624), 〈徐明伯像〉(1624, 도 10) 등 주로 1624년 이후에 제작된 작품들에서 두드러진다. 그러나 이 경우에도 얼굴의 윤곽선은 선명하게 살아있다. 채색은 극도로 억제되었다. 의복의 묘사는 먹선이 주조가 되고 이따금 담채가 가미되는 정도였다. 이 점에서 증경의 초상화는 조맹부의 〈蘇軾像〉(도 16)에서 비롯되어, 왕역과 예찬이 합작한 〈楊竹書小像〉(도 8), 필자 미상의 〈王鑑像〉(도 17)으로 이어지는 문인초상화의 전통을 나름대로 계승하고 있었던 것이다.

증경 초상화의 사실성은 일정한 光源을 전제로 한 서양의 명암법과는 일정한 차이가 있는 것으로 그와 같은 사실적 효과는 인물의 특징을 간략하게 포착해내는 증경의 탁월한 사생력에 힘입은 바 더 크다고 할 수 있다. 이 점은 친구인 姜紹書가 증경의 사실적인 묘사력을 서양화법과 연관 짓지 않고 전통의 연장선 속에서 파악한 데서도 잘 드러난다.⁶⁶ 물론 증경의 탁월한 묘사력은 明代에 들어와 증소지주층이 성장하면서 초상화의 수요가 폭발적으로 증가한데 따른 초상화 기법의 비약적인 발전이라는 시대적인 조건도 한몫했다.⁶⁷

그렇다고 해서 증경이 서양화법과 접촉했을 가능성을 전적으로 부인하기는 어렵다. 후기에 제작된 〈居士像〉(1939)을 보면 얼굴에 명암이 두드러지며 윤곽선 없이 몰골법으로 묘사되어 있기 때문이다. 증경은 아마도 마테오 리치와 접촉했을 가능성이 높다. 마테오 리치가 南京에 머문 기간은 1599년 6월부터 1600년 5월까지니까 대략 1년 정도였다. 만남이 이루어졌다면 그것은 아마도 리치와 친분을 유지했던 顧起元이나 李日華를 통해서였을 것이다. 고기원은 증경의 〈패연상〉에 제발을 남겼고, 이일화는 증경이 초상을 그려준 이취구의 아버지이기 때문



도 18 필자 미상, 〈李日華像〉,
名人畫帖, 紙本彩色,
41.6×26.7cm, 南京博物院

⁶⁶ 方小壯은 姜紹書의 『無聲詩史』에 보이는 “烘染數十層”은 서양화법이 아니라 『사상비결』에서 말하는 “彩繪法”과 같은 것이라고 주장하였다. 方小壯, 앞의 책, p. 46.

⁶⁷ Marchall Wu, 앞의 책, p. 119.

이다. 더구나 금릉의 명사와 두루 친분을 나누고 있던 증경이 당시 세간의 이목을 집중시키고 있던 이 기묘한 이방인과 한번쯤이라도 마주치지 않았을 것 같지는 않다.

실제로 서양화법은 명말 초상화에 일정한 영향을 남긴 것으로 여겨진다. 浙江 일대 유명 문인과 관료들의 초상을 한데 모은 『名人畫帖』(남경박물관 소장)에 수



도 19 필자 미상, 〈文官像〉, 浙江 婁氏家傳畫帖, 紙本彩色, 25.9×20.7cm, 파리 기메박물관



도 20 필자 미상, 〈文官像〉, 浙江 婁氏家傳畫帖, 紙本彩色, 28.9×22.4cm, 파리 기메박물관

록된 필자 미상의 〈劉伯淵像〉이나 〈李日華像〉(도 18)에 보이는 명암 묘사방식은 증경의 경우 보다는 훨씬 정밀하며 몰골법으로 그려져 서양화법에 보다 가까운 느낌이다. 특히 찡그린 순간을 포착한 듯한 모습이나 얼굴 좌우의 비대칭적 묘사는 증경의 초상화에서는 찾아보기 어려운 특징이다.

한편 파리 기메박물관에 소장된 婁氏家초상화첩 속의 명말 관료상은 전통적인 선묘와 반복적인 바림질에 바탕을 두고 있지만 서양화법으로 그려진 초상화 못지않은 생생한 묘사력과 입체감을 보여주고 있어 주목된다⁶⁸(도 19, 20). 이것은 곧 전통적인 墨骨法에 채색과 선염을 중시하는 강남의 화법을 결합한 것으로서 증경의 후기 화법은 이와 유사한 계통으로 여겨진다. 물론 증경의 후기 작품들은 초기보다 명암대비를 뚜렷이 함으로써 서양화법의 요체인 입체감을 강조했다는 점에서 부분적이나마 서양화법의 영향을 부인하기는 어려우리라 본다.

그러나 명암대비를 강화할수록 안면의 사실성은 강화되지만 얼굴과 옷차림, 인물과 배경 사이의 괴리감은 깊어갈 수밖에 없다. 그러한 조형적 불일치는 자연히 화면의 격조를 떨어뜨릴 수밖에 없다. 명말에 강남의 대표적 예술후원자였던 周亮工이 증경의 제자인 郭恂과 謝彬에

⁶⁸ 婁氏家 초상화첩은 2003년 11월 28일부터 2004년 2월 29일까지 열린 파리 기메박물관의 '공자: 인본주의의 여명' 특별전 도록에 수록되었다. *Confucius, À l'aube de l'humanisme chinois*, Exh. Cat.(Paris: Musée national des Arts asiatique-Guimet, 2003), pp. 124-135. 이 초상화첩은 1914년 에두아르 샤반느에 의해 처음 소개되었다. Edouard Chavannes, "Leou Ki et sa famille", in *T'oung Po*, vol. XV (1914), pp. 192-202.

대해 필치는 빼어나지만 작가로서의 격조가 없다고 평한 것은 그와 같은 인식을 반영한 것이라고 할 수 있다.⁶⁹

V. 맺음말

이상으로 증경의 초상화가 명말 문인들의 미의식과 어떠한 관계를 맺고 있는가를 증경초상화의 주인공과 제발을 남긴 자들의 사상적 성향과 미의식을 중심으로 살펴보았다. 그리고 그로부터 도출된 미의식이 증경의 초상화에 어떻게 반영되었고 증경양식의 형성에 어떠한 영향을 미쳤는지 살펴보았다. 그 결과 증경 초상화의 지지층은 양명학 좌파 계열의 인물과 그 영향을 받아 문학에 있어 반복고주의의 가치를 내건 공안파와 경릉파 문인, 그리고 이들에 공명하던 강남의 은둔 문인계층이 주축이었음을 알 수 있었고 미의식 또한 과거의 전범에서 탈피, 放心과 靜의 경지에서 마음의 자연스러운 분출에 따를 것을 역설했음을 확인할 수 있었다. 따라서 증경이 그들의 지지를 받을 수 있었던 것은 그들의 미의식을 성공적으로 반영했던 데서 기인한 것으로 보인다. 명말 강남의 문인사대부들은 증경의 초상화 속에서 은둔지향적 삶과 개성적 성령의 자연스러운 발현, 제발 공간 안배의 총화 속에서 피어나는 문인적 아취를 발견했던 것이다. 이 점에서 증경의 초상화 양식은 명말에 새롭게 대두된 문인의식과 문인미학의 시각적 기념비라고 할 수 있다. 따라서 증경의 초상화 양식은 단순히 사실적 묘사력의 발전이라는 기법적 차원으로만 한정짓기 보다는 명말의 시대정신이라는 내용과 그것을 담는 그릇인 기법을 포괄한 총체로서 새롭게 정의하는 것이 바람직할 것이다.

*주제어(key words)_ 증경(Zeng Jing), 파신파(the Bochen School), 공안파(the Gong'an School), 명대 초상화(Ming-dynasty Portrait Paintings), 문인적 미의식(Literati aesthetic)

■ 투고일 2010년 11월 26일 | 심사개시일 2010년 12월 4일 | 심사완료일 2011년 1월 12일 ■

⁶⁹ 周亮工, 『因樹屋書影(上海: 上海古籍出版社, 1996), 卷1, “近則推莆田郭無繩恐, 虎林謝文侯彬, 兩生筆致秀婉, 無作家氣, 不獨曲肖神情已也.”

참고문헌

1. 사료·문집·사전

- 姜紹書, 『無聲詩史』, 卷4, 「曾鯨」, 續修四庫全書 1065, 上海: 上海古籍出版社, 2000.
- 姜紹書, 『無聲詩史』, 卷7, 「姜彥初」, 續修四庫全書 1065, 上海: 上海古籍出版社, 2000.
- 徐沁, 『明畫錄』卷1, 「曾鯨」, 續修四庫全書 1065, 上海: 上海古籍出版社, 2000.
- 沈顥, 『畫塵』, 「落款」, 俞劍華編, 『中國古代畫論類編』, 修訂本, 下卷, 北京: 人民美術出版社, 2007.
- 王繹, 『寫像秘訣』, 俞劍華編, 『中國古代畫論類編』, 修訂本, 上卷, 北京: 人民美術出版社, 2007.
- 袁宏道, 「瓶花齋論畫」, 俞劍華編, 『中國古代畫論類編』, 修訂本, 上卷, 北京: 人民美術出版社, 2007.
- 袁宏道, 「敍小修詩」, 『元宏道集箋校』, 上卷, 上海: 上海古籍出版社, 1981.
- 李日華, 「竹懶論畫」, 俞劍華編, 『中國古代畫論類編』, 修訂本, 上卷, 北京: 人民美術出版社, 2007.
- 張庚, 『國朝畫徵錄』, 卷中, 「顧銘顧見龍...」, 續修四庫全書 1067, 上海: 上海古籍出版社, 2000.
- 張岱, 『陶庵夢憶』卷4, 「不繫園」, 續修四庫全書 1260, 上海: 上海古籍出版社, 2000.
- 鄭方坤, 『全閩詩話』, 卷8, 「榕蔭詩話」, 續修四庫全書 1072, 上海: 上海古籍出版社, 2002.
- 周亮工, 『因樹屋書影』, 卷1, 上海: 上海古籍出版社, 1996.
- 黃宗羲, 『吾悔集』, 卷4, 「題張子遊卷」, 沈善洪主編, 『黃宗羲全集』, 第10冊, 杭州: 浙江古籍出版社, 2005.
- 『中國古今地名大詞典』, 下卷, 上海: 上海辭書出版社, 2005.

2. 국문 논저

- 姜昉範, 「陳繼儒 清言小品考」, 『中國文學研究』, 27집, 2003. 12.
- 강명관, 『공안파와 조선 후기 한문학』, 소명출판, 2007.
- 金谷治 외, 조성을 옮김, 『중국사상사』, 이론과실천, 1986.
- 니시고리 료스케, 정우택 옮김, 「禪宗 黃檗派의 肖像畫家」, 『美術史論壇』14, 2002년 상반기.
- 동경대 중국철학연구실 지음, 조경란 옮김, 『중국사상사』, 동녘, 1992.
- 북경대학교 철학과연구실 지음, 홍원식 옮김, 『중국철학사III-송·명·청편』, 간디서원, 2005.
- 오오키 야스시 지음, 노경희 옮김, 『명말 강남의 출판문화』, 소명출판, 2004.
- 조송식, 「해제: 동기창(董其昌)과 「화안(畫眼)」」, 변영섭·안영길·박은화·조송식 옮김, 『董其昌의 화문: 畫眼』, 시공사, 2004.
- 한정희, 「董其昌論」, 『美術史論壇』, 창간호, 1995.

- _____, 『董其昌의 회화이론과 『畫旨』』, 『미술사학보』11, 1998.
- _____, 『한국과 중국의 회화-관계성과 비교론』, 학고재, 1999.

3. 중문 및 일문 논저

- 葛路, 『中國繪畫美學範疇體系』, 北京: 北京大學出版社, 2009.
- 郭杰·秋芙等主編, 『中國文學史』第7卷-明代文學, 長春: 吉林文史出版社, 2008.
- 宮崎英誠, 『曾鯨筆蘇軾採芝圖』, 『國華』963, 1973.
- 近藤秀實, 『曾鯨與黃檗畫像-中日繪畫交流之一端』, 『故宮博物院院刊』2000年 第5期.
- _____, 『肖像畫家曾鯨: 精神의 眞實』, 『多摩美術大學研究紀要』15, 2001.3.
- _____, 『波臣畫派』, 中國畫派研究叢書, 長春: 吉林美術出版社, 2002.
- 羅一平, 『歷史與敘事-中國美術史中的人物圖像』, 廣州: 嶺南美術出版社, 2006.
- 馬季戈, 『曾鯨與波臣派』, 濟南: 山東美術出版社, 2004.
- _____, 『曾鯨與“波臣派”的形成』, 『故宮博物院院刊』, 2003年 第4期.
- 方小壯, 『曾鯨嚴用晦像長卷考評』, 中國書畫家經典作品集, 石家莊: 河北教育出版社, 2005.
- 潘運告, 『冲決名教的羈絡-陽明心學與明清文藝思潮』, 출판지 불명: 湖南教育出版社, 1999.
- 尙剛, 『蒙, 元御容』, 『故宮博物院院刊』2004年 第4期.
- 聶崇正 編, 『曾鯨』, 臺北: 錦綉出版公司, 1995.
- 宋克·韓曉, 『心學與文學論稿』, 北京: 中國社會科學出版社, 2002.
- 楊國榮, 『心學之思-王陽明哲學的闡釋』, 上海: 華東師範大學出版社, 2009.
- 楊新, 『曾鯨和明代的肖像畫』, 『故宮博物院院刊』, 1993年 第4期.
- 易聞曉, 『公安派的文化闡釋』, 濟南: 齊魯書社, 2003.
- 游國恩 外主編, 『中國文學史』, 卷4, 北京: 人民文學出版社, 2004.
- 劉道廣, 『曾鯨的肖像畫技法分析』, 『美術研究』, 1984年 第2期.
- 韋政通, 『中國思想史』, 下卷, 上海: 上海書店出版社, 2003.
- 林金樹, 『中國古代思想史: 明清卷』, 南寧: 廣西人民出版社, 2006.
- 張法, 『中國美學史』, 成都: 四川人民出版社, 2006.
- 張節末, 『禪宗美學』, 北京: 北京大學出版社, 2006.
- 鍾泰, 『中國哲學史』, 下卷, 北京: 東方出版社, 2008.
- 錢基博, 『中國文學史』, 下卷, 上海: 東方出版中心, 2008.
- 周群, 『袁宏道評傳』, 中國思想家評傳叢書, 南京: 南京大學出版社, 1999.
- 朱良志, 『扁舟一葉-理學與中國畫學研究』, 修訂版, 合肥: 安徽教育出版社, 1999.
- 周積寅, 『曾鯨的肖像畫』, 北京, 人民美術出版社, 1981.

- 趙伯陶 編選,『袁宏道集』,南京:鳳凰出版社,2009.
- 陳中浙,『一超直入如來地—董其昌書畫中的禪意』,北京:中華書局,2008.
- 陳滯冬,『中國書畫與文人意識』,成都:四川美術出版社,2006.
- 何宗美,『公安派結社考論』,重慶:重慶出版社,2005.

4. 영문 및 불문 논저

- Chavannes, Édouard. "Leou Ki et sa famille", in *T'oung Po*, vol.XV, 1914.
- Confucius, À l'aube de l'humanisme chinois*, Exh. Cat., Paris: Musée national des Arts asiatique—Guimet, 2003.
- Fong, Wen C. *Images of the Mind*. Princeton: Princeton University Press, 1984.
- Ho, Wai-Kam. "Tung Ch'i-Ch'ang's New Orthodoxy and the Southern School Theory" in *Artists and Traditions: Uses of the Past in Chinese Culture*, edited by Christian Murck. Princeton: Princeton University Press, 1984.
- Ho, Wai-Kam ed., *The Century of Tung Ch'i-Ch'ang*, 2 vols., Kansas City: The Nelson-Atkins Museum of Art, 1992.
- Hsiang, Ta. "European Influences on Chinese Art in the Later Ming and Early Ch'ing Period" in *Rendition*, Hong Kong: Center for Translation Projects, The Chinese University of Hong Kong, No. 6, 1976.
- Vinograd, Richard, *Boundaries of the Self: Chinese Portraits, 1600-1900*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1992.
- Wong, Kwan S., "Hsiang Yüan-Pien and Suchou Artists," in *Artists and Patrons: Some Social and Economic Aspects of Chinese Painting*, edited by Chu-tsing Li, James Cahill&Wai-Kam Ho, Seattle: University of Washington Press, 1991.
- Wu, Marchall, "Portrait of P'an Ch'in-t'ai," in *The Orchid Pavilion Gathering: Chinese Painting from the University of Michigan Museum of Art*, vol. 1, Ann Arbor: University of Michigan Museum, 2000.
- _____. "Portrait of Tseng Ching", in *The Orchid Pavilion Gathering: Chinese Painting from he University of Michigan Museum of Art*, vol. 1, Ann Arbor: University of Michigan Museum, 2000.

국문초록

이 논문은 그간 명말의 직업적 초상화가로 인식되었던 曾鯨(1565-1647)의 회화 양식이 명말에 새롭게 대두된 강남의 문인적 미의식과 어떠한 상관관계를 갖고 있는지 밝히는 데 그 목적이 있다. 증경이 그린 초상 속의 인물들은 대부분 명말 金陵, 吳門, 華亭 등 강남지방을 대표하는 문인사대부, 은둔 문인, 혹은 우국지사들이었고 그의 초상화에 제말을 남긴 인사들은 한결같이 명말의 사상계, 문화계를 대표하는 인물들이었다는 점에서 증경의 초상 양식이 갖는 의의에 대한 재고가 요청된다.

증경 초상화의 지지계층은 주자학의 교조적 가치판단을 거부하고 마음의 주관적 판단에 따를 것을 주장한 王龍溪, 李漬 등 양명학 좌파 계열의 인물들과 그들의 영향을 받아 문학에 있어 반복고주의의 가치를 내건 元龍도·원종도·원중도 등 公安派 三袁, 종성·담원춘등 竟陵派 문인들, 그리고 이들에게 공명하던 강남의 은둔 및 재야 문인계층을 주축으로 한다. 이들은 과거 문학·예술 규범의 맹목적인 답습에서 탈피, 放心과 靜의 경지에서 性靈의 자연스러운 분출에 따라 창작할 것을 역설하였다. 이와 같은 강남문인들의 태도는 자연히 은둔적 삶에 대한 예찬과 동경으로 이어졌고 이 점은 명대에 폭발적으로 늘어난 隱士의 존재와 이들의 세습 직업화 경향에 잘 드러나 있다.

증경의 초상화 속의 인물들은 그러한 명말 강남 문인사회의 실상과 여망을 반영, 대부분 은둔적 삶을 지향하는 인물로 묘사되어 있다. 그들은 심산유곡에서 安貧樂道하는 모습으로, 혹은 세상과 담을 쌓고 실내에서 내밀한 자신만의 기쁨을 만끽하는 존재로 나타난다. 이처럼 증경의 초상화는 양명학적 세계관과 문인적 이취를 형상화함으로써 이들 계층의 적극적인 지지를 얻게 된다.

증경의 초상화는 기법적인 측면에서도 문인들의 미의식을 반영하였는데 이 점은 인물을 묘사함에 있어 선묘를 주조로 하고 채색을 절제한 데서 잘 드러난다. 이러한 사실들은 증경의 초상화가 元代的 〈楊竹西像〉, 〈蘇軾像〉, 明代의 〈王鑾像〉으로 이어지는 전통적인 초상화 제작 기법의 맥을 계승하고 있음을 보여준다. 물론 증경의 초상화에서는 변화의 기운도 감지된다. 〈王時敏像〉, 〈沛然像〉과 같은 초기의 초상화가 선묘 중심으로 얼굴을 묘사하고 있는데 비해 〈徐明伯像〉, 〈居士像〉 등 일부 후기 초상화에서는 명암의 대비를 통한 입체감의 강화와 몰골법의 도입 등 서양화법의 영향이 나타나기 때문이다. 그러나 증경은 자신의 제자들과는 달리 상대적으로 강한 명암 대비를 절제함으로써 문인적 미의식을 거스르지 않았다. 그 결과 증경의 초상화는 강남 문인들로부터 지속적인 후원을 받을 수 있었던 것이다. 이점에서 증경의 초상화 양식은 단순한 사실적 묘사력의 제고라는 기법적 차원으로만 한정짓기 보다는 명말의 시대정신이라는 내용과 그것을 담는 그릇인 기법을 포괄한 총체로서 새롭게 정의하는 것이 바람직할 것이다.

Abstract

The Style of Zeng Jing and the Literati Aesthetic of the Late Ming Period

Jung Sukbum *

This paper explores whether the style of Zeng Jing (1565-1647), a painter of the late Ming known primarily as a professional portraitist, is related to the literati aesthetic developed during his active years in southern China, and if so, what the exact correlation is. People featured in portraits by Zeng Jing were mostly eminent literati, active in such southern cities as Jinling, Wumen, and Huating, or men of letters living in seclusion, or social and political thinkers of his time. Meanwhile, those who wrote postscripts to his portrait works were also prominent thinkers or cultural personalities of the late Ming period. His ties to the intellectuals of his time show that the traditional view of Zeng Jing as a simple portraitist appears both reductive and misleading. The significance of his portrait works, therefore, has to be reassessed.

Those who were supporters of Zeng Jing and appreciated his portraits were such figures belonging to the left wing of the Wang Yangming school as Wang Longxi and Li Zhi who rejected dogmatic thinking in favor of subjective and intuitive judgment. Men of letters belonging to the so-called Gong'an school, influenced by the left wing of the Wang Yangming school, such as the Yuan brothers known for their quasi-retrograde literary ideals,

* Lecturer at Hongik University

those adhering to the Jingling school such as Zhong Xing, and Tan Yuanchun, and members of the southern Chinese literati who led reclusive lives away from the political, social and cultural scene of the capital city and who sympathized with the latter's view were also among Zeng Jing's admirers and patrons. These people shared the ideal of literature as the spontaneous expression of the mind and spirit, which is not a passive adherence to literary and artistic norms passed down from the past. This stance naturally led these southern Chinese men of letters to the praise and idealization of a bucolic existence removed from the mundane world. This is well attested to by the explosive increase of numbers of 'hermits' seen during the Ming dynasty. Many men of letters came to adopt a reclusive lifestyle. Eremitism gained popularity among late-Ming literati and, in some cases, became even a family tradition, handed down through subsequent generations.

Subjects featured in Zeng Jing's portraits reflect such ideals and aspirations of the literary circle of southern China. Zeng's sitters were famous for shunning the 'rat-race' of the mundane world and enjoying their reclusive lifestyles. They are portrayed most often against the background of deep mountain valleys, enjoying the serenity of nature and the spiritual peace it affords, or shown in an indoor setting, immersed in an inner universe of their own, oblivious of the world outside. Zeng Jing's portrait paintings, therefore, actively visualized the world view of the Wang Yangming school at the same time as catering to the tastes and aspirations of men of letters of his time, earning, in the process, fervent support from these people.

Zeng Jing's portrait paintings reflected the aesthetic of the literati class of his time in their technical aspects as well. Subjects are portrayed, for example, using mainly contour lines, and the use of color is kept to a minimum. These technical aspects, meanwhile, are in continuity with an existing stylistic tradition exemplified by *Portrait of Yang Zhuxi* and *Portrait of Su Shi* from the Yuan dynasty and *Portrait of Wang Jian* from the Ming dynasty. This is not to suggest that there was no stylistic evolution in Zeng Jing's paintings. For example, his later works such as *Portrait of Xu Mingbai* or *Portrait of a Hermit* are quite distinct from his early works such as *Portrait of Wang Shimin* or *Portrait of Pei Ran* that are primarily line-depicted portraits. In these later works of his, Zeng Jing attempted to render depth using light and shade, or avoided contour lines entirely; thereby showing a degree of

Western influence. But, unlike his own disciples, Zeng Jing used the contrast of light and shade with moderation, in a manner not to run counter to the literati aesthetic of his time. This helped ensure a steady base of followers among Southern Chinese literati members. That is one reason why the significance of Zeng Jing's portrait paintings should not be reduced to their technical quality, namely a highly realistic mode of depiction. His portrait paintings should be reassessed as works that embody the zeitgeist of the late Ming dynasty, and his techniques as the vehicles of the worldview of his time.