

중국 〈文姬歸漢圖〉와 〈明妃出塞圖〉의 조선유입과 수용의 의미

문 선 주 *

- I. 머리말
- II. 〈文姬歸漢圖〉와 〈明妃出塞圖〉의 조선유입
- III. 조선시대 〈文姬歸漢圖〉 수용의 의미
- IV. 조선시대 〈明妃出塞圖〉 수용의 의미
- V. 맺음말

I. 머리말

〈文姬歸漢圖〉와 〈明妃出塞圖〉는 역사, 문학속의 인물을 그렸다는 점에서 故事人物畫에 속하며 여성을 주제로 하는 점에서 故事女人圖라 할 수 있다. 故事는 사마천이 처음으로 사용한 말로 故事畫는 ‘옛날 일의 그림, 이야기 그림’을 의미한다.¹ 고사여인도에 표현된 대표적인 여성들은 王昭君, 蔡文姬, 楊貴妃, 西施, 梅妃 등을 들 수 있는데 고사여인도가 양귀비, 서시 등 미인을 그렸기 때문에 미인도로 다루어지기도 했다.² 그러나 송대 孫紹遠이 찬한 唐宋題畫詩集인 『聲畫集』(1187)에 “故事”편과 “美人”편으로 분류된 이래(도 1) 청대 강희제가 명하여 陳邦彥(1678-1752)이 송대부터 명대까지의 제화시를 모은 『御定歷

* 홍익대학교 강사

* 이 논문은 2014년 국사편찬위원회의 연구지원비에 의하여 연구되었다.

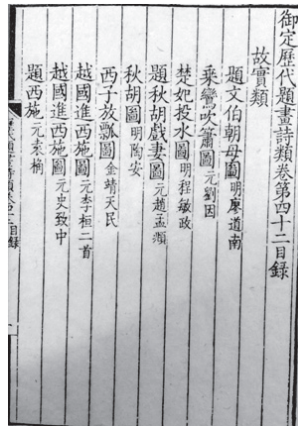
* 이 논문은 2015년 필자의 박사논문 중 일부를 수정, 보완한 것이다.

1 Julia K. Murray, “What is “Chinese Narrative Illustration”?”, *The Art Bulletin* vol. 80 No.4(1998), p. 602.

2 高連姬, 「美人圖의 감상코드」, 『대동문화연구』 58(2007), pp. 303-338.



도 1 孫紹遠撰, 『聲道館』卷一, 1187 (奎中 5305)



도 2 陳邦彥編, 『御定歷代題畫詩類』권 42-44, 1662-1722 (奎中 5239)

代題畫詩類』(1707)에도 “故實”과 “仕女”로 구분하여 제작, 감상되었기 때문에 (도 2)³ 조선시대에도 이와 동일하게 고사여인과 미인을 구분하여 인식하였을 것이다. 따라서 고사속의 여성을 그린 ‘고사여인도’는 고사인물화, 미인도와와는 다른 성격을 가진 ‘역사, 문학속의 여성인물을 표현한 그림’으로 별도의 용어가 필요하리라 생각된다.

〈文姬歸漢圖〉와 〈明妃出塞圖〉는 조선시대에 유입, 제작된 대표적인 고사여인도이다. 〈文姬歸漢圖〉는 흉노땅에 잡혀가 결혼한 채문희가 曹操(155-220)의 환속금에 의해 한으로 돌아오는 사건을 다룬 작품이다. 한나라로 돌아가게 된 채문희가 좌현왕과 두명의 아들과 이별하는 장면을 그린 것이 주를 이루는데 이 장면 때문에 〈文姬歸漢圖〉는 〈文姬別子圖〉라고도 불린다(도 3). 〈문희귀한도〉는 〈胡笳十八

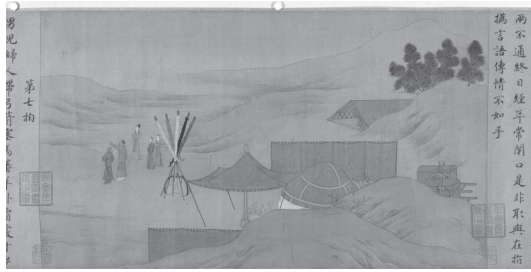


도 3 陳居中, 〈文姬歸漢圖〉, 南宋, 絹本彩色, 147.4×107.7cm, 臺北國立故宮博物院.



도 4 作者未詳, 〈胡笳十八拍圖〉1박 부분, 明代模作, 絹本彩色, 32.8×1207.5cm, The Metropolitan Museum of Art.

3 홍선표, 「화용윤택의 표상: 한국 미인화의 신체 이미지」, 『한국문화연구』 6(2004), p. 35.



도 5 作者未詳, 〈胡笳十八拍圖〉6박 부분, 明代模作, 絹本彩色, 32.8×1207.5cm, The Metropolitan Museum of Art.

拍圖)로도 제작되었는데 이는 문희에 대한 이야기를 담은 胡笳十八拍的 시와 그림이 18장면으로 구성되어 있는 두루마리나 화첩 그림으로 채문희가 잡힌 1박(도 4), 흉노에서 생활하는 6박(도 5), 자식들과 이별하는 장면인 13박(도 6)이 대표적인 장면이다.⁴ 〈明妃出塞圖〉는 한 대 왕소군이



도 6 作者未詳, 〈胡笳十八拍圖〉13박 부분, 絹本채색, 30.6×770.0cm, 보스톤박물관

⁴ 보스턴본 〈호가십팔박도〉의 복송대 제작설은 심중문에 의해 주장되었고 Rorex는 그림 속 건물과 복식이 12세기 전반을 반영한 점, 그림에 표현된 흉노족 삶의 세부도 10-11세기에 중국북서쪽, 만주에서 흥기한 거란, 요와 동일한 점을 들어 이 그림이 1141년 송나라와 금나라가 화의를 맺은 이후 남송화원에 의해 제작되었다고 주장하였다. Irene Leung은 호가십팔박도에 오랑캐인 흉노가 인간적 감정을 존재로 긍정적으로 표현한 점에 주목하여 이 그림이 1127년 금나라에 의해 개봉 함락이후 그려진 것이 아니라 1090-1120년 사이에 변경과 평화를 지속하자는 정책이 등장하였을 때 그려졌을 것이라 추정하였다. Wu Tong은 보스턴 본을 복송말, 남송초로 연대를 확정하지 않았고 메트로본은 명대 전기본이며, 대북 이당본 〈호가십팔박도〉는 명대후기것으로 추정하였다. 彭慧萍은 류상의 호가십팔박이 있는 본 중 말 영당이에 있는 印記의 국적과, 금의 글씨인가, 요의 글씨인가를 통해 대북 고궁박물관 본을 가장 이른 시기의 작품으로 판정하기도 하였다. R. A. Rorex, "Eighteen Songs of a Nomad Flute: The Story of Ts'ai Wen-chi" (Ph.D. dissertation Princeton University, 1974); Irene S. Leung, "The Frontier Imaginary in the Song dynasty(960-1279): Revisiting Cai Yan's "Barbarian Captivity" and Return," Ph. D. dissertation, The University of Michigan(2001); Julia K. Murray, *Mirror of Morality: Chinese Narrative Illustration and Confucian Ideology* (University of Hawai'i Press, 2007), pp. 81-83; 沈从文, 「談談“文姬归汉图”」, 『文物』第6期(1959), pp. 32-35; 王去非, 「关于明摹胡笳十八拍图的一些问题」, 『文物』第6期(1959), pp. 35-37; 彭慧萍, 「臺北故宮本 胡笳十八拍圖冊之 馬臀燙印考」(國立臺灣師範大學美術史研究所 碩士論文, 2000); 同著, 「錯綜的血亲: 对波士顿本《胡笳十八拍图》册作为刘商谱系祖本质疑」, 『故宫博物院院刊』第1期(2004), pp. 12-27; 同著, 「燙印的破绽 由马臀燙印质疑波士顿本胡笳十八拍 册之版本年代」, 『故宫博物院院刊』第2期(2004), pp. 77-91; 同著, 「大都会博物馆藏《胡笳十八拍图》卷“官”字燙印之断代研究」, 『中国历史文物』第4刊(2004), pp. 36-46. 등이 있다.



도 7 宮素然, 〈明妃出塞圖〉卷, 金, 紙本水墨, 30.2×160.2 cm, 日本 大阪市立美術館

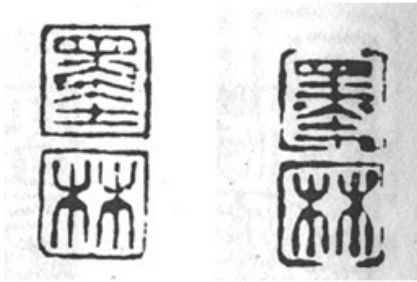
흉노에게出嫁하는 사건을 그린 작품으로 왕소군이 한나라 궁궐을 떠나 흉노 땅으로 가는 모습을 그린 것이다(도 7). 두 그림의 주인공인 왕소군과 채문희의 경우 한 여인은 漢을 떠나고, 한 여인은 漢으로 돌아오는 인물로서 서로 연결되면서도 상반된 상징성을 가질 수 있다.

이들 그림에 대한 국외의 활발한 연구와 달리 국내에서의 연구는 그다지 활발하지 않다. 〈文姬歸漢圖〉와 〈明妃出塞圖〉를 인물풍속도로 보며 두 종류의 그림이 정파에 따라 애호의 차이가 있었을 가능성을 제기한 이래 최근 〈文姬歸漢圖〉를 조선 문인들이 어떻게 인식했나하는 연구가 진행되었을 뿐이다.⁵ 이는 고사인물 중 여성에 대한 관심이 적었고 현전하는 작품이 많지 않다는 한계 때문이었다. 본고에서는 〈文姬歸漢圖〉와 〈明妃出塞圖〉에 대한 기록을 중심으로 역사 속 두 여인의 상반된 운명을 그린 그림의 정치적 해석과 여성관을 통해 대표적인 여성주제 인물화인 미인도, 열녀도와 고사여인도의 관계를 살펴보고자 한다. 이를 통해 고사여인도의 복합적 성격이 드러나리라 생각한다.

II. 〈文姬歸漢圖〉와 〈明妃出塞圖〉의 조선유입

조선에 유입된 〈文姬歸漢圖〉와 〈明妃出塞圖〉는 주로 기록으로만 전해졌고 현전하는

5 두 그림이 정파에 따라 애호의 차이를 보인다는 제기는 강관식, 「진경시대 인물화 -진경시대 인물풍속의 조선적 풍격을 중심으로」, 『潤松文華 -풍속인물』 52(2011), pp. 107-134에서 이루어졌다. 유미나, 「오랑캐의 포로 그리고 실절(失節) -〈문희별자도(文姬別子圖)〉를 보는 조선 후기 문사들의 시각」, 『石堂論叢』 52(2012), pp. 1-38에서 〈文姬別子圖〉를 조선 문인들이 어떻게 수용했는지 송시열과 성해옹의 기록을 중심으로 살폈고 현실의 “채문희”들에 대한 문인들의 인식에 관해 분석하였다. 문학쪽에서는 손대현, 「채문희 관련 문학적 형상화와 그 의미」, 『국어국문학』 164(2013), pp. 305-332에서 채문희와 왕소군의 문학과 그림을 함께 다루어졌다. 그러나 그림에 대한 이해와 분석에 있어서는 오류가 많아 논리적 한계를 보인다.



도 8 退密印, 墨林印(鄭銀淑, 『項元汴之書畫收藏與藝術』(文史哲出版社, 1984), No. 67, 18, 19, 20)



도 9 子孫世昌印(鄭銀淑, 『項元汴之書畫收藏與藝術』(文史哲出版社, 1984), No. 87)

작품 수량도 적다.⁶ 이는 중국의 〈文姬歸漢圖〉와 〈明妃出塞圖〉가 전칭작이거나 연대가 불분명한 작품이 많은 것과 유사하다. 따라서 조선에 유입되었던 〈문희귀한도〉와 〈명비출새도〉 역시 작가, 시대가 명확하지 않은 작품들이 있었을 것으로 생각된다. 가령 金正喜(1786-1856)가 보았다는 錢選(1239-1299)의 〈문희귀계도〉⁷의 경우 제발문에 언급된 退密印, 墨林印은 項元汴(1525-1590)의 所藏印이고⁸(도 8) 김정희가 漢代의 인장으로 잘못 파악한 “子孫世昌印” 역시 항원변의 소장인인 것을 고려하면(도 9) 항원변의 소장품일 가능성이 높다. 그러나 현재까지 밝혀진 항원변의 소장품 중 전선의 〈문희귀계도〉는 확인되지 않아 후대에 제작된 모본일 가능성도 배제할 수 없다.⁹

6 현재 전해지는 중국의 〈文姬歸漢圖〉와 〈明妃出塞圖〉는 전칭작이거나 후대 모사작들이 많다. 이러한 현실을 감안할 때 조선에 유입, 수용된 중국작품도 전칭작이나 모사작일 가능성이 높다. 현전하는 〈文姬歸漢圖〉와 〈明妃出塞圖〉는 拙著, 『朝鮮時代 女性主題 人物畫 研究』, 홍익대학교 박사학위논문(2015), pp. 43-56 표 1, 표 4참조. 또한 조선에 유입된 여성인물화 중 후대모사본이나 위작으로 추정되는 작품들에 대해서는 拙著, 앞의 논문, pp. 32-42 참조.

7 “文姬歸漢圖”는 文姬歸漢圖의 誤字로 생각된다. 중국이나 조선측의 기록에 ‘문희귀계도’는 없고 ‘문희귀한도’가 일반적이기 때문이다. 이는 문집을 필사 또는 간행하면서 생긴 오류로 보인다.

8 退密印은 項元汴이 사용했던 인장으로 鄭銀淑의 『項元汴之書畫收藏與藝術』(文史哲出版社, 1984) 附表 Aa, 『項元汴使用印』중 No. 67, 墨林印은 No. 18, 19, 20, 子孫世昌印은 No. 87에서 확인할 수 있다. 鄭銀淑, 앞의 논문, pp. 67-80 참조. 墨林印은 揚無咎四梅花卷藏印이고, 退密印과 子孫世昌印은 조맹부 行書 送秦少章序卷藏印이다. 上海博物館 編, 『中國書畫家印鑑款識』(文物出版社, 1982), pp. 1108-1112.

9 項元汴의 명화 소장품 목록은 鄭銀淑의 논문 중 附表 Cb 참조. 鄭銀淑, 앞의 논문, pp. 140-192; 박효은, 『石農畫苑』을 통해 본 韓·中 繪畫後援 研究』, 홍익대학교 박사학위논문(2013), pp. 124-143 참조.

이러한 상황을 고려하면 연대나 작가가 불명확한 중국 작품이 조선에 유입되었을 가능성은 있다. 하지만 조선 문인들이 그러한 작품들을 진작으로 인식하고 수용하였기 때문에 두 작품의 유입과 그 의미에 대한 검토는 필요하리라 생각한다.

표 1 조선시대 유입된 <文姬歸漢圖>

작가	시대	그림명	근거 자료	비고
趙孟頫 (1254-1322)	元	蔡文姬別子圖 (1675년 배관)	宋時烈(1607-1689), 『宋子大全』卷 147	김상헌이 심양에서 구한 것, 조세걸에게 모사 요청
趙孟頫	元	文姬別子圖	成海應(1760-1830), 『研經齋全集』卷之三十一 風泉錄一 皇朝故物記	김상헌가의 문희별자도
錢選 (1239-1299)	元	文姬歸漢圖	金正喜(1786-1856), 『阮堂集』卷三	



도 10 傳 조맹부(1254~1322), <문희귀한도>부분, 견본채색, 129,0×91cm, Del Drago Collection(Ludwig Bachhofer, *A Short History of Chinese Art*(pantheon, 1944), pp. 116-117; 유미나, 「오랑캐의 포로 그리고 실절(失節) -<문희별자도(文姬別子圖)>를 보는 조선후기 문사들의 시각」, 『石堂論叢』 52(2012), p. 7에 수록

조선전기 <문희귀한도>가 유입된 기록은 확인되지 않는다. 다만 『增訂古畫備考』에 최경이 劉松年(ca.1155-1218)화풍으로 그렸다는 <蔡嬉歸漢圖>가 있어 유송년의 작품이 유입되었을 가능성을 보여준다.¹⁰ 이후 작품의 유입 기록이 없다가 17세기 이후에야 표1에 제시된 바와 같이 조선에 趙孟頫(1254-1322)의 <문희별자도>가 유입되었다는 기록을 발견할 수 있다. 成海應(1760-1830)의 기록에 이 그림은 “한나라 관리가 앞에 가고 문희는 뒤따르니 몹시 슬픈 기색이”있으며 “두 아들은 옷

¹⁰ 『增訂古畫備考』, “崔涇의 <蔡嬉歸漢圖>는 가로로 펼쳐 그렸는데 비단에 채색으로 그린 것이 劉松年과 같았다. 낙관은 ‘耽津崔涇待教’라 하고 쇠도장은 ‘耽津崔氏’, ‘思淸’이란 두 도장을 찍었다”, 『국역 근역서화징』(시공사, 1998) 崔涇 관련기사, pp. 217-219; 홍선표, 「<夢遊桃源圖>의 창작세계: 선경의 재현과 고전 산수화의 확립」, 『미술사논단』 31(2010), p. 39. 홍선표는 이 글에서 조선 초 崔涇의 <蔡嬉歸漢圖>도 <몽유도원도>와 동일한 ‘황피의 채색견본’이라고 『古畫備考』, 『조선서화전』에 기록된 것을 제시하며 이러한 형식이 꽤 성행했던 것이라고 하였다.



도 11 仇英, <文姬別子圖>, 絹本彩色, 27.2×25.5cm, 상해박물관(『中國古代繪畫名作輯珍-仇英』(天津人民美術出版社, 2001), 도 122).

을 끌어당기며 헤어지지 않으려 하고, 좌현왕은 눈을 흘기며 즐거워하지 않으니 그 모습이 뽀진하다”라고 하였으니¹¹ 선행연구에서 검토되었듯이 조맹부의 작품으로 전칭되는 <문희별자도>나(도 10) 仇英(ca.1498-1552)의 <문희별자도>와(도 11) 같이 문희가 자식과 헤어지는 장면으로 추정된다.¹² 또한 앞서 살펴본 김정희의 기록과 같이 조맹부의 친구였던 錢選(1239-1299)의 <문희별자도>도 19세기 조선에 유입되었다.

표 2 조선시대 유입된 <明妃出塞圖>

작가	시대	그림명	근거 자료	비고
李公麟	宋	明妃出塞圖	李敬輿(1585-1657), 『白江集』卷四	최명길과 같은 작품을 보고 쓴 것
李公麟	宋	次白江明妃出塞圖	崔鳴吉(1586-1647), 『遲川先生集』卷之五	
趙孟頫	元	題子昂明妃出塞圖	任守幹(1665-1721), 『遜窩遺稿』卷3	

조선에 유입된 <명비출새도>는 17-18세기 기록에서 발견된다. 17세기 문인 崔鳴吉(1586-1647)과 李敬輿(1585-1657)의 제시에는 宋代 李公麟(1049-1106)이 그렸던 <왕소군도>의 모습이 묘사되었다. “새로 한 화장新粧”, “말위의 비파馬上琵琶”, “비단수건은.. 젖어있고羅巾尚濕”, “말에 탄 왕소군의 몸을 그렸더니馬上明妃畫裏身” 등의 기록에 따르면 이 작품은 왕소군이 한나라를 떠나 눈물지며 말을 타고 흉노로 향하는 장면을 그린 것으로 생각된다.¹³

¹¹ 成海應(1760-1830), 『研經齋全集』卷之三十一, 『風泉錄』一, 『皇朝故物記』, “(전략)漢使者前行 文姬後 而有酸楚悽黯之色 兩子牽衣不欲離 左賢王睨視不樂 其狀貌逼絕(후략).”(고전종합DB) 조선시대 <文姬歸漢圖>와 <明妃出塞圖>에 대한 기록은 秦弘燮 編, 『韓國美術史資料集成』2, 4, 6, 8(一志社)을 주로 참고하였으며 이 기록과 고전번역원의 한국고전종합DB와 대조하였다. 이하 <文姬歸漢圖>와 <明妃出塞圖>의 기록 중 『韓國美術史資料集成』에 수록된 것은 “집성”이라 표기하고 한국고전종합DB에서 인용한 것은 “고전종합DB”라 표시하겠다.

¹² 유미나, 앞의 논문, pp. 6-9.

¹³ 崔鳴吉(1586-1647), 『遲川先生集』卷之五, 『詩○北扉酬唱錄續稿, 次白江明妃出塞圖韻』, “畫手何人妙入神 故教衣帶減腰身. 新粧豈爲單于喜 絕艷還添西子頰. 馬上琵琶秦塞月 夢中花柳漢宮春. 和親正誤當年事 不獨黃金枉寫眞.”; 李敬輿(1585-1657), 『白江集』卷四, 『詠明妃出塞圖』, “龍眠筆下巧傳神 馬上明妃畫裏身. 毳幕謾誇供帳盛 愁容還入翠眉頰. 羅巾尚濕昭陽淚 青草終留紫塞春. 黃金枉却毛延壽 千載丹青此是真.”(집성 4, p. 488)

이공린의 <명비출새도>는 현재 전하지 않고 기록만이 남아있다. 송대 『宣和畫譜』에 이공린이 그린 <昭君出塞圖>가 수록되었고¹⁴ 題畫詩 모음집인 『성화집』, 『어정역대제화시류』, 왕소군에 대한 각종 기록을 모은 『靑冢志』에 공통적으로 수록된 송나라 韓駒(1080-1135)의 「題李白詩畫昭君圖序」나 王庭圭(1079-1171)의 「題羅疇老家明妃辭漢圖李伯時作」을 보면 송대 李公麟의 <明妃圖>가 제작되었음을 알 수 있다. 한구는 “요염하고 풍만하게 화장함은 또한 어떤 마음인가? 아직도 군왕이 한번 돌아봐주기를 바라는 것이네.”라며 이공린의 그림이 화장하고 한나라 궁궐을 떠나는 명비의 모습을 그린 것으로 묘사했다.¹⁵ 왕정규는 시의 제목이나 본문에 “명비는 화장하고 화려하게 차려입고 가야하지만 차마 가지 못하는 모습”, “명비가 한나라에 인사하고 궁문을 나가는데 아름다운 용모로 황제에게 조회하네.”, “한나라 달이 갖옷에 비추는 것을 보니 눈물이 비파와 비단 팔안장을 적시네. 공린이 때마침 그림을 그리니 당시의 근심을 잘 표현했네.”라고 기록하였다.¹⁶ 그는 이백의 「王昭君」 시부터 등장한 한나라의 저녁달과 그 달빛에 비친 왕소군이 눈물로 비파와 팔안장을 적시는 모습을 언급하며 한나라 수도를 떠나는 왕소군의 화려한 자태와 근심어린 명비의 모습을 표현하였다고 평가하였다. 이 두 기록을 보면 이공린이 그린 <명비출새도>는 봄날 왕소군이 한나라를 떠나 흉노로 향하는 出塞의 순간을 포착하여 그녀의 슬픔을 극대화한 것으로 보인다. 중국 문인들이 본 이공린의 <명비출새도>와 조선의 이경여, 최명길 이 묘사한 이공린의 작품이 동일한 것인지 확인할 수 없지만 제발문의 내용으로 보면 유사한 그림이었을 것이다.

18세기 조맹부의 <명비출새도>도 조선에 유입되었다. 任守幹(1665-1721)이 기록한 제발문에는 그림의 형상이 자세히 묘사되었다. 이는 현재 錢選(1239-1299)의 작품으로 전칭되나 명대화풍을 보여 후대 摹寫作으로 생각되는 <명비출새도>와 화면묘사가 거의 동일하다¹⁷(도 12). 예를 들면 “명비가 머리를 숙이고 앞을 주시하고 고삐를 당기며 천천히 간다... 말을 이끌고 깃발을 잡고 앞장선 자는 한사람이고 女史가 탄 말과 시종들은 세 사람

¹⁴ 岳人 譯註, 『宣和畫譜』 卷七, 「人物」三, 「李公麟」(湖南美術出版社, 2004), p. 158.

¹⁵ 『靑冢志』 卷十, 韓駒(1080-1135), 「題李白時畫昭君圖」, “(전략)豐容靚飾亦何心 尚欲君王一回顧(후략).”

¹⁶ 『靑冢志』 卷十, 王庭圭(1079-1171), 「題羅疇老家明妃辭漢圖李伯時作 明妃豐容靚飾 欲去不忍之狀」, “明妃辭漢出宮門 豐容靚飾朝至尊. 至尊左右皆動色 明妃欲語咽複吞(중략). 忽看漢月照氈裘 淚濕彈絲錦臂鞞. 龍眠會作無聲句 寫得當時一段愁.”, 尹浩鎭, 「韓中日 漢詩에 나타난 人物形像에 관한 比較研究 - 王昭君 詩에 나타난 王昭君 形像을 中心으로」, 『남명학연구』 13(2002), p. 303.

¹⁷ 이 그림은 비록 元代 錢選의 작품으로 전해지지만 개별 인물들의 복식, 얼굴 묘사 등은 명대복식과 인물묘사의 특징을 반영하고 있어 명대의 模寫作으로 생각된다. 그러나 화면의 구성 등은 원대의 특징을 가지고 있으리라 추정된다.



도 12 錢選, 〈明妃出塞圖〉, 元(후대모본), 紙本彩色, 28,1×148,7 cm, The British Museum.



도 13 錢選, 〈明妃出塞圖〉부분, 元(후대모본), 紙本彩色, 28,1×148,7 cm, The British Museum.

이다. 그 중 한명은 비파를 안고 있는데 明妃가 말위에서 출세지곡을 연주하는 것을 듣고 있는 듯하다.”라는 장면도 그림 묘사와 유사하고(도 13) “오랑캐 중에 행렬을 따르는 사람은 십여 기인데 함께 끌고 가는 말은 여러 필이요 전대낙타는 한 마리이다. 오랑캐의 말들은 모두 끌어도 앞으로 나가지 않고 천천히 가니 (왕소군의) 그 신산함을 걱정하는 듯하고 그 뜻을 슬퍼하는 것 같다. 말 또한 머리를 늘어뜨리고 발을 구부려 주저하여 앞으로 나가지 않으니”라고 한 부분도 그림의 흉노족 행렬, 여러 필의 말, 한 마리 낙타를 그린 내용과 거의 유사하다¹⁸(도 14). 조맹부의 작품도 이와 유사했으리라 생각된다.



도 14 錢選, 〈明妃出塞圖〉부분, 元(후대모본), 紙本彩色, 28,1×148,7 cm, The British Museum.

¹⁸ 任守幹(1665-1721), 『遜窩遺稿』卷3, 「題子昂明妃出塞圖跋」, “(전략)明妃低鬟凝睇 按轡徐征 (중략)導騎之執旌而先者一人 女史之騎而從者三人 其一則抱琵琶 想聞明妃馬上奏出塞之曲也. 胡人之從行者凡十餘騎 副馬數匹 蒙駝一頭 胡騎皆控馬踟躕 有若憫其苦而憐其意者 馬亦垂頭踈足 蹣跚不前(하략).”(집성 4, p. 487)

趙孟頫(1254-1322)의 <명비출새도>는 현재 전하지 않지만 명대까지 전해졌던 모양이다. 이는 『靑冢志』에 수록된 명대 張寧(1426-1496)의 「趙松雪昭君圖」, 葉向高(1559-1627)의 「題趙子昂明妃出塞圖」로 알 수 있다.¹⁹ 그러나 장녕의 시에서 “누가 말했는가? 미인이 나라를 무너뜨릴 수 있다고. 정숙한 여인은 원래 아첨하는 기색이 없었네. 말위에서 비파를 연주하지 말고”라는 기록과 섭향고의 시에 “삼천명의 미인이 장문에서 우니 선우에게 시집간 것도 황제의 은혜네. 모습은 흥안을 취했으나 한은 끝이 없고 집현학사(조맹부)는 송나라의 왕손이네.”라는 기록으로 보아 조맹부의 <명비출새도>는 말위에서 비파를 연주하는 장면으로 추정될 뿐이다. 金의 궁소연이 그린 <명비출새도>(도 7)역시 조맹부의 작품의 내용과 유사한 것을 보면 금, 송, 원대 이러한 유형의 <명비출새도>가 많이 제작되었고 이러한 그림들이 조선에 유입되었을 것이라 짐작된다.

이처럼 17세기 이후 조선에 유입된 <문희별자도>, <명비출새도>는 이공린, 조맹부, 전선 등 송원대 작가들의 작품이 주를 이루었다. 이는 당시 조선 문인들의 취향이 반영된 것이고 명청대 서화시장에서 주로 유통되었던 그림들이 송원대 작품들로 이들 작품이 조선에 쉽게 유입되었기 때문으로 보인다.²⁰

Ⅲ. 조선시대 <文姬歸漢圖> 수용의 의미

<문희귀한도>에 대한 조선 문인들의 제시를 보면 채문희의 고사를 정치적으로 해석하거나 자신들의 여성관을 투영하여 감상하였음을 알 수 있다. 이는 한 대이래 중국에서 채문희를 통해 북방 유목 민족에 대한 관점과 그에 대한 외교정책을 투영하여 해석한 것과 궤를 같이한다. 더군다나 17세기초반 조선이 청과의 전쟁에서 패한 후 오랑캐, 즉 청에 대한 입장을 둘러싼 논란이 동시대 제시에 반영되었을 것이다.

조맹부의 <문희귀한도>에 대한 최초의 언급은 송시열에 의해서 이루어졌다. 다소 길지만 全文을 살펴보자.

¹⁹ 『靑冢志』卷十, 張寧(1426-1496), 「趙松雪昭君圖」, “(전략)誰言粉黛能傾國 淑女從來無媚色. 琵琶馬上莫舉弦 畫圖莫怪毛生筆(후략).”; 葉向高(1559-1627), 「題趙子昂明妃出塞圖」, “三千粉黛泣長門 嫁得單于亦主恩. 貌取紅顏無限恨 集賢學士宋王孫. 洽南詩藏.”

²⁰ 박효은, 앞의 논문, p. 136.

이는 신종황제가 애완하던 簇子로서, 陪臣 文正公 金尙憲이 瀋館에서 얻은 것이다. 승정 갑신년(1644, 인조22)에 燕京이 함락되고, 御府(황제의 府庫)의 진귀한 소장품들이 모두 없어졌으나, 이 족자만은 오랑캐의 손에 들어가지 않고 공의 손에 들어오게 되었음은, 실로 上帝의 바른 명령인 것이다. 다른 사람이야 어찌 잠시인들 구경할 수 있는 것이겠는가. 무릇 천하의 물건은 반드시 그 주인이 있게 마련이니, 이 족자가 공의 집에 보존되었음은 아무리 공교로운 말을 잘하는 자라도 그 주인이 아니라고는 하지 못할 것이다.

그 족자의 사실에 대하여는 주자가 《楚辭後語》에 자세히 논하였고, 書畫한 조맹부에 대하여는 西涯 李公(명 나라 李東陽)의 樂府에 깊이 비난하였으니, 모두 문정공에게 得罪한 자들이므로 先皇(신종)이 애완하던 것이라 하여 그대로 취할 수는 없다. 하지만 아홉 군데에 찍힌 御印이 해와 별처럼 찬란하여, 사람이 감히 가까이할 수 없으니, 참으로 하늘에서 떨어진 것이라고 할 만하다. 아, 『春秋』의 大義는 온 천지에 세워져 있다. 明皇의 恩德이 있고 없음은 감히 말할 바 아니지만, 삼가 생각건대 本朝 임진년 변란에 신종황제의 지극한 仁德을 입어 초목과 티끌까지도 모두 雨露에 젖었거든, 하물며 血氣가 있는 무리들이야 뼈에 새기고 마음에 새긴 느낌이 어떠하랴. 불행히 時運에 꺾박되어 차마 말할 수 없는 지경에 이르렀으니, 수천 리 동쪽 나라에 사는 백성들이 어찌 하늘과 땅 사이에 얼굴을 들 수 있겠는가. 다행히도 공이 7척의 몸으로 천하의 綱常을 유지하여, 동쪽 나라의 군신 부자의 本性이 있는 이로 하여금 깊이 천하 후세에 변명할 말이 있도록 하였는데, 도리어 李娃·柳碩·李道長의 무리가 원수로 여기게 되었으니, 어찌 하늘에 있는 신종황제의 영령이 이를 굽어 살피고 말없이 이 족자를 주어서 褒獎하는 뜻을 보인 것이 아니겠는가. 아, 세속 사람과는 말하기 어려운 일이다. 공이 임종시에 이를 嗣孫 壽增에게 전하였으니 이는 예사로 얻을 수 없는 보배를 후세의 수많은 자손들이 遺失하지 않도록 하려는 것이었다. 萬曆 경신 후 56년 을묘년(1675, 숙종1) 元日に 陪臣 송시열은 삼가 절하고 쓴다.²¹

宋時烈(1607-1689)은 효종과 북벌론을 도모했고 존주대위의 상징으로 화양동에 萬

²¹ 宋時烈(1607-1689), 『宋子大全』卷 147, 「趙孟頫 蔡文姬別子圖跋」, “右神宗皇帝所玩之簇 而陪臣文正公金尙憲得於瀋館者也 崇禎甲申 燕京破陷 御府珍藏 散落無餘 此簇不入於腥臭之藪 而必爲公所得者 實惟上帝之正令也 他人則雖欲一嘗時奉玩 其可得乎 凡天下物 必自有相宜者 此簇之藏於公家 雖巧言如簧者 亦不可不謂之相宜也 若其簇中事實 則楚辭後語 朱子論之詳矣 其書畫之人 則西涯樂府李公評之深矣 皆得罪於公者也 不可以先皇之所玩而並取之也 惟九道印章 炳若日星 人自有不敢嚮邇者 眞可謂有隕自天也 嗚呼 春秋大義 建諸天地 天王恩德之有無 非所敢言 而第竊伏惟念本朝壬辰之變 實蒙神皇之至仁 草木塵芥 皆被雨露之沾濡 況在血氣之倫者 鏤骨銘心之感 爲如何哉 不幸時運所迫 乃有所不忍言者 環東土數千里民人 烏得舉顏於覆載之間哉 惟幸公以七尺之軀 撐拄天下之綱常 使東土有君臣父子之性者 永有辭於天下後世 而乃反爲娃碩 道長輩所仇疾 豈神皇陟降之靈鑑臨於茲 默畀以此簇 以示褒獎之意耶 噫 難與今人語也 公末命傳與嗣孫壽增 固將與不可傳者而萬子孫毋失也 萬曆庚申後五十六年乙卯元日(1675, 숙종1년)陪臣宋時烈拜手稽首謹識.”(집성 4, p. 477)

東廟를 세워 왜란 때 조선을 도와준 명의 황제 신종과 명의 마지막 황제 의종을 제사지냈던 인물이었다.²² 대명의리론을 주장하였던 송시열은 김상헌가의 〈문희별자도〉가 임진왜란시기 명군을 파병함으로써 再造之恩의 은혜를 베푼 신종의 소장품이었던 점과²³ 그림의 작가가 조맹부라는 점을 주목하였다. 그는 이 작품이 주전론자 金尙憲(1570-1652)이 심양으로 잡혀갔을 때 얻었던 것이라는 점 등 작품을 둘러싼 이야기를 자신의 정치적 입장에 의거하여 해석하고 있다.

이 작품을 구입했던 金尙憲(1570-1652)의 문집에는 이 작품에 대한 기록이 없는데²⁴ 다만 그가 심양에서 지은 시에 채문희를 언급한 바 있어 참고할 만하다.²⁵ 그는 이 시에서 “달빛 陰山에 가득하고 눈 그친 새벽녘에, 되놈 아이 높은 성에 기대서서 피리를 부네. 文姬 지은 옛날 악보 여전히 남아있는데, 이런 날 한나라 객의 마음 더욱 아파오네”라며 호가를 부는 청나라 아이와 호가십팔박을 지은 채문희를 비교하며 자신을 한나라 객으로 투영시켜 읊었다.²⁶ 이를 보면 김상헌에게 채문희는 한문화, 즉 중화를 상징하는 인물이었

22 송시열과 조선중화주의, 대명의리론에 대해서는 다음의 논문 참조. 정재훈, 「17세기 우암(尤庵) 송시열(宋時烈)의 정치사상(政治思想)」, 『韓國思想과 文化』 42(2008); 우경섭, 「朝鮮中華主義에 대한 학설사적 검토」, 『한국사연구』 159(2012); 조성산, 「18세기 낙론계 천기론의 사회적기능」, 『역사와현실』 44(2002); 同著, 「17세기말 18세기초 낙론계 문풍의형성과 주자학적 의리론」, 『한국사상사학』 21(2003); 同著, 「조선후기 소론계의 고대사 연구와 중화주의의 변용」, 『歷史學報』 202(2009), pp. 49-90; 同著, 「18세기후반19세기전반 대청의식변화와 새로운 중화관념」, 『한국사연구』 145(2009), pp. 67-110.

23 신종의 소장품이 명청대 서화시장에 유통되고 있었음을 알려주는 다음과 같은 기록이 있다. 李宜顯(1669-1745), 『更子燕行雜識』, 『國譯 燕行錄選集』, “神宗의 御書인 障子是 값이 비싸서, 사기 어렵겠다고 생각했더니 역관 중에 序班과 서로 친한 자가 있어 그로 하여금 흥정을 붙이게 해서, 부채, 火鐵, 魚物 등 잡물을 주고서 살수가 있었다. 이로써 더욱 그것이 고의로 위조해서 값을 받으려는 계획이 아님을 알 수 있다.” 文德熙, 『南公轍의 書畫觀』, 홍익대학교 석사학위논문(1994), p. 10 재인용. 그러나 이 기록은 당시 신종소장품으로 위조된 작품들이 유통되고 있었다는 반증으로도 읽힌다.

24 김상헌이 심양에 있으면서 보았던 작품의 대다수는 『雪窖集』에 수록되었던 것과 달리 신종의 소장품이었던 〈문희별자도〉가 문집기록에 빠진 것은 이 작품에 대한 이야기를 송시열이 창작했을 가능성을 높여준다. 그러나 이 발문은 원래 김수증이 부탁했던 것이었고 이 기록이외에도 송시열이 김수증에게 보낸 답장 편지에서 이 작품을 평양화가 조세걸에게 모사를 부탁하고 김수증에게 발문을 모사해달라고 부탁한 기록이 있어 〈문희별자도〉를 둘러싼 이야기가 송시열이 창작한 시나리오라고 단언할 수만은 없다. 宋時烈(1607-1689), 『宋子大全』 卷五十一, 書「答金延之 乙卯六月二十日(1675) 別紙」, “箕城畫手, 尙在門否. 文姬別子圖, 付此手摸取一本, 而以執事八分寫其拍, 仍並寫跋語而見投之. 則何幸何幸. 深企深企.”

25 고전종합DB에 수록된 『청음집』 해제에 의하면 김상헌은 심양에서 돌아온 후 1645년 석실서원에서 지내면서 『雪窖集』과 『雪窖後集』, 『雪窖別集』으로 자신의 시문을 自編, 刪定하였다고 한다.

26 金尙憲(1570-1652), 『淸陰集』 卷 11, 『雪窖集』, 『審獄八景 次曹侍御韻』, “月滿陰山曉雪晴 胡兒調拍倚高城 文姬故譜今猶在此日 偏傷漢客情(右城頭曉筍)”, 황만기, 『淸陰 金尙憲 詩文學에 나타난 義理精神』, 성균관대학교 한문학과 박사학위논문(2010), p. 126 재인용.

다.²⁷ 한편 이 시는 김상헌이 심양에서 지은 시를 모은 『雪窟集』에 수록되었는데 “설교”는 한나라 장수 蘇武가 흉노에 억류되었지만 19년동안 한에 대한 충성을 지키며 지냈던 흑한의 흉노 땅인 北海를 지칭하는 말로²⁸ 병자호란이후 심양에 끌려갔던 김상헌이 자신을 흉노에 억류되었던 소무와 동일시한 것이다. 김상헌은 채문희를 통해 한나라, 명나라로 대표되는 중화에 대한 절의를 드러내고자 한 것이다.

김상헌과 인척관계였던 성해응은 <문희별자도>에 대한 해석을 보완 강화하였다. 성해응은 「皇朝故物記」에 명 신종의 소장품을 정리하면서 김상헌가의 <문희별자도>의 그림 내용과 내력을 소개하였다.

조맹부의 문희별자도 축이다. 신종황제가 진기하게 감상하던 것인데 문정공 김상헌이 심양관에서 얻은 것으로 조맹부가 그린 것이다. 한나라 관리가 앞에 가고 문희는 뒤따르니 몹시 슬픈 기색이 있다. 두 아들은 옷을 끌어당기며 헤어지지 않으려 하고, 좌현왕은 눈을 흘기며 즐거워하지 않으니 그 형상과 모양이 잘 드러나고 빼어나다. 그러나 그 그림 자나 그려진 자나 모두 오랑캐에게 절개를 잃었는데 신종황제가 어찌서 그것을 취하여 감상하였을까? 동탁의 난을 당하여 중국의 사녀들이 이적에게 끌려간 것이 오직 문희만이 아니었고 끝내 돌아올 수 있는 사람은 그 얼마였는가? 관대문물이 함양한 바(문희)를 흉노족의 누추함에 위탁한 것은 참으로 중국의 깊은 부끄러움이다. 당현 황제때 섬 오랑캐가 조선을 침략하고 초화, 엄담의 무리가 동북의 변경을 침범하여 들어올 때 상계서 필부의 미약함이 문희가 오랑캐땅에 떨어진 것과 같을까 염려되어 항상 이 그림을 걸어서 그것을 경계한 것이다. 지극하도다, 성인의 마음이어.²⁹

이 기록에서 성해응은 오랑캐인 원의 관리로 복무하였던 조맹부와 흉노에게 시집간

²⁷ 채문희의 悲憤詩에는 중원문화와 흉노문화를 비교하면서 “변방의 황폐함은 중원의 화려함과 다르니, 사람의 풍속에는 의리가 없었다. 邊荒與華異 人俗少義理”는 내용이 있다. 채문희의 비분시는 당시 중국 문인들이 흉노와 중원문화를 바라보며 가졌던 인식을 반영하였다. 이 시를 읽었던 수많은 조선문인에게도 이러한 인식은 영향을 미쳤으며 김상헌, 송시열도 그 영향하에 있었을 것으로 보인다.

²⁸ 『薊山紀程』卷之一 「出城〇十一月 初九日」의 기록에는 김상헌과 김상용의 제사를 지내는 봉명서원을 설명하며 김상헌이 雪窟之節에 이 지역을 지났다고 기록하였다.

²⁹ 주 11에 부분 인용되었는데 전체원문은 다음과 같다. 成海應(1760-1830), 『研經齋全集』卷之三十一, 『風泉錄』一, 「皇朝故物記」, “趙孟頫文姬別子圖一軸, 神宗顯皇帝所珍玩, 而金文正尙憲得之於瀋館, 孟頫爲寫, 漢使者前行, 文姬後, 而有酸楚淒黯之色, 兩子牽衣不欲離, 左賢王睨視不樂, 其狀貌逼絕, 然其畫者與所畫者, 皆失節於胡虜, 先皇帝何所取而賞之哉, 當董卓之亂, 中國士女化離夷狄者, 非惟文姬, 而卒能得還者幾人哉, 以冠帶文物之所涵養, 委之於羯之陋者, 誠中國之深恥也, 當顯皇帝時, 島夷侵擾朝鮮, 妙花俺答之種, 入犯東北邊界, 上恐匹夫之微如文姬之陷虜, 常挂此圖而警之, 至矣哉, 聖人之心也.”

채문희를 가리켜, ‘그림을 그린 사람이나 그려진 인물 모두 절개를 잃었다’고 적시하였다. 그는 명황제인 신종이 <문희별자도>를 감상한 이유가 국력이 약해져서 오랑캐에게 납치되는 문희 같은 이가 나오지 않도록 경계하기 위한 것으로 추정하였다. 성해응은 규장각의 검서관으로서 정조가 대명의리론을 앞세워 존주론을 정리한 『尊周彙編』의 편찬을 마무리하였던 인물이다.³⁰ 그가 송시열의 화양동을 지나면서 남긴 「華陽洞記」, 정조대 대명의리론의 이론적 종합서인 『존주회편』에 대한 내용인 「尊周彙編叙」, 청대 명의 유민들의 모아 놓은 전기에 대한 서문 「皇朝遺民傳序」, 명 신종, 의종의 어제서화에 대한 기록인 「皇朝御書畫記」 등 가학의 전통으로 내려오던 尊周論과 대명의리론에 입각하여 작성된 글을 모은 『풍천록』에 <문희별자도>를 수록하며 이 작품을 華夷論적으로 수용하고 있다.

이와 같이 명 신종의 소장품이었던 조맹부의 <문희별자도>는 송시열, 성해응이 각자의 정치적 입장에 근거하여 수용하고 있다. 즉 <문희별자도>가 담고 있는 채문희의 고사내용뿐 아니라 이 작품이 재조지은의 은혜를 입었던 명 신종의 소장품이었다는 점, 주전론자 김상헌이 심양으로 잡혀갔을 때 얻었던 작품이었다는 점 등 작품을 둘러싼 이야기를 신화화하고 있다.

조선시대 채문희를 다룬 그림은 그렇게 많이 유입되거나 애호되지 않은 듯하다. 이는 조선시대 문인들이 그림의 주인공이었던 채문희를 ‘정절’이라는 도덕적 잣대를 적용하여 失節의 여인으로 인식하였기 때문으로 보인다. 역사적으로 채문희를 실절의 여인으로 인식한 것은 송대 朱熹(1130-1200)의 『楚辭後語』에서였다. 주희는 채문희의 悲憤詩를 실으면서 채문희가 “스스로 失節을 가슴아파하면서도 두 아들을 잊지 못해 비분시를 지었다”고 하였다. 또한 그는 胡笳를 실으면서 “채문희가 오랑캐에게 절개를 잃었는데 義를 위해 죽지 못한 것은 더할 말이 없지만 오히려 채문희가 그것이 부끄러운 일임을 알았으니 한대 문장가 揚雄이 王莽에게 투항한 것과 같지만 약간의 차이가 있”으며 호가를 신는 이유가 “채염을 용서해서가 아니라 양웅이 몹시 악함을 말하기 위한 것”이라고 채문희의 失節을 다시 언급하였다.³¹ 채문희가 처음 기록된 『후한서』에는 그녀가 “박학하고 재변이 있으며 음률도 잘하는” 인물로 표현되었다.³² 그러나 오대 이래로 채문희의 지적, 예술적 능력

30 정옥자, 「正祖代 對明義理論의 整理作業-尊周彙編을 中心으로」, 『韓國學報』 69(1992), pp. 75-117; 김문식, 「成海應의 經學觀과 對中國 認識」, 『韓國學報』 19(1993), p. 115-119.

31 朱熹, 『楚辭後語』 卷三 第十九, 「悲憤詩」, “(전략)琰自傷失節, 而不能忘其二子, 為作此辭”; 『楚辭後語』 卷二十, 「胡笳」, “(전략)琰失身胡虜 不能死義 固無可言 然猶能知其可恥 則與揚雄反騷之意又有間矣 今錄此詞, 非怨琰也, 亦以甚雄之惡云爾.”

32 『後漢書』 卷 84, 「列女傳 董祀妻傳」, “(전략)博學有才辯 又妙於音律(후략).”

은 사라지고 흥노에게 잡혀가 결혼하여 아이를 낳고 살다가 아들과 이별하고 한으로 돌아오는 슬픈 여인으로 그려지기 시작했다.

채문희가 포로가 되어 흥노땅에 끌려간 것은 한과 흥노가 국경을 둘러싼 갈등에서 유발된 전쟁의 소산이었다. 따라서 포로가 된 채문희가 흥노왕과 결혼하게 된 것과 두 아이를 낳은 것은 도덕적으로 비난받을 여지는 없다. 그럼에도 송 성리학자였던 주희는 그녀가 오랑캐와 결혼하느니 의를 위해서 죽음을 선택해야했고 그렇지 못했으니 失節한 것으로 단정한 것이다. 이는 주희가 程頤(1033-1107)의 “죽는 것은 사소한 일이고 절개를 잃는 것은 큰 일이다”라는 언급을 『近思錄』에 수록한 것과 같은 맥락이다.³³ 정이와 주희 모두 여인의 절개를 목숨보다 중요시하였다.

주희의 『近思錄』은 조선 문인들에게 소학과 함께 성리학의 원전으로 읽혔던 책이다. 주희와 程頤로 대표되는 송대 성리학의 영향을 받은 조선후기 문인들도 채문희를 失節의 여인이라 비판하였다.³⁴ 앞서 본 바와 같이 송시열은 주희의 『초사후어』를 언급하며 채문희의 실절을 지적하였고 성해응 역시 그림에 그려진 사람이나 그림을 그린 사람이나 모두 절개를 잃었다며 채문희를 실절녀로 단언했다. 조선후기 문인 金相鳳(조선후기)과 李德懋(1741-1793), 李圭景(1788-1856) 역시 <문희별자도>를 감상하면서 채문희가 재주가 높고 학식이 있으나 절개가 없다고 지적하였다.³⁵

이러한 조선 문인들의 태도는 중국 문인들이 채문희를 다양한 관점에서 바라보았던 것과 차이를 드러낸다. 가령 송대 주희는 채문희를 실절의 여인으로 인식한 반면, 같은 시

³³ 주희·여조겸 편, 『근사록 집해』 제 6권 家道, “또 물었다. ‘혹 외로운 과부가 빈궁하고 의탁할 곳이 없다면 재혼해도 됩니까?’ 말했다. ‘단지 후세사람들이 추위와 굶주림으로 죽는 것을 두려워해서 이런 말이 있게 되었다. 그러나 굶어 죽는 것은 지극히 작은 것이고 절개를 잃는 것은 지극히 큰 일이다.’”

³⁴ 유미나는 앞의 논문에서 조선 문인들이 채문희에 대해서는 안타까움을 표했으나, 실제 조선의 채문희였던 ‘還鄉女’를 失節女라 치부했던 이중적 태도를 지적하였다. 그러나 성해응이 조맹부의 <문희별자도>를 보며 조맹부나 채문희 모두 절개를 잃은 자들이라고 한데서 알 수 있듯이 조선시대 문인들은 채문희에 대한 안타까워하기보다 실절한 여인이라 치부하였고 동일한 관점으로 전쟁의 피해자였던 현실의 여인들을 바라보았다고 생각된다.

³⁵ 金相鳳(조선후기), 『芝涯遺稿』 卷一, 「文姬別子圖」, “邊山崔崔風雨淒 黃河有梁狐綏綏 身隨漢使今還樂 泣別胡兒舊情悲 十八拍上哀無限 千萬里外會難期 高才雖讀三百篇 不識相鼠與墻茨.”(집성 6, p. 309); 李德懋(1741-1793), 『국역청장관전서』 제2권, 「嬰處詩稿」, 「春閨曲」, “봄이 고달파 차츰 자수 공부를 줄이고 웃으며 文姬別子圖를 본다. 부끄러워라 그가 박명해 되놈에 잡혀갔으면 죽음을 당할망정 왜 두 아이를 낳았던가. 惱春稍減繡工夫 笑着文姬別子圖. 羞渠薄命胡中沒 抵死那能生二雛.”(고전종합DB); 李圭景(1788-1856), 『국역오주연문장전산고』 經史編 4 史籍類 1, 「史籍總說」, 「二十三代史와 東國正史에 대한 변증설」, “... 蔡琰을 烈女에 넣었으며 王喬의 부석 鳧鳴과 左慈의 羊鳴은 기록하면서도 藝文志는 또한 빠뜨렸다. 그러므로 晁氏는 ‘그 사형이 어그러지거나 거짓됨이 많고 贊辭 또한 경박하여 역사의 체재를 잃었다’하였고, 陳氏 역시 ‘그 전후에 있는 찬사가 군더더기이다’하였다...”(고전종합DB)

대 王安石(1021-1086)은 채문희를 자신의 아들을 그리워하는 어머니로 표현하였다.³⁶ 또한 중국에서는 역사적 격랑 속의 채문희를 보여주는 <호가십팔박도>가 <문희귀한도>와 함께 그려진 것도 다른 점이다. 이것은 조선 문인들이 주희의 사상에 경도되면서 중국 문인들보다 유교적 여성관에 더 충실하려 했음을 보여준다. 19세기가 되면 청에 대한 인정과 북학의 열풍으로 대명의리론도 그 의미를 상실하게 되면서 “失節女の 표상”이자 대명의리론의 표상으로써 <문희귀한도>가 감상되지 않은 것으로 보인다. 앞서 김정희가 전선의 <문희귀제도>를 감상하면서 채문희를 둘러싼 사상 또는 여성관에 주목하기보다 그림의 인장을 확인하고 제작시기를 판별하는 등 그는 <문희귀한도>를 예술품의 하나로 감상하는 태도를 드러냈다. 이렇게 19세기에 이르러 <문희귀한도> 수용에 있어서 정치, 사상적 색채는 퇴색되면서 감상 수요가 감소하였던 것으로 보인다.

IV. 조선시대 <明妃出塞圖> 수용의 의미

채문희가 흉노에서 한으로 돌아왔다면 한나라에서 흉노로 간 여인이 있으니 바로 王昭君이다. 왕소군을 오랑캐인 흉노와의 화친을 위한 정치적 희생양이었는데 왕소군을 둘러싼 이러한 역사적 배경은 조선 문인들이 자신들의 정치적 견해를 표명하는데 좋은 수단이었다. 그래서인지 조선시대에는 왕소군을 그린 그림과 함께 시가 활발하게 제작, 소비되었다. 조선시대 왕소군의 그림에 대한 제시는 16세기부터 등장하여 19세기까지 이어졌다(표 3 참조).

<명비출새도>에 제시를 쓴 이들은 崔演(1503-1549), 李洪男(1515-?),³⁷ 尹根壽(1537-

³⁶ 왕안석은 집구 <호가십팔박>제 14박에서 “아이 낳고 기르고 하며 수치심도 잊었건만 사랑으로야 제 자식만 한 것이 어디 있으랴. 차가운 날 저무는 햇살 계곡 속에서 애간장 끓이는 것은 농두를 흐르는 물때문이 아니라오. 어미 부르며 우는 아이 울음소리 자지러지는데 이별하려니 머뭇머뭇 마음 가눌 길 없네. 피눈물뿌리며 고개 들어 푸른 하늘에 호소하노니, 내 이럴 줄 알았거든 아예 자식 주지 마실 것을”이라고 하며 채문희가 흉노 좌현왕과 결혼한 것에 대해 절개를 잃었다며 수치심을 느꼈음을 암시하고 있고 이 수치심을 아이를 낳고 어머니가 되면서 잊게 되었노라 하였다. Irene S. leung, 앞의 논문(2001), pp. 79-87.

³⁷ 李洪男(1515-1572?), 『汲古遺稿』, 『明妃出塞圖』二首, “(전략)천한 몸은 아주 하찮고 오랑캐와 화친은 중요하니 백등산의 7일은 참으로 두려워할 만하네. 이제 저 그림 속의 사람을 위로한다면 한나라가 망한 것은 오랑캐 때문이 아니었네. 妾身至輕和戎重 白登七日誠可怕 如今慰彼畫中人 漢亡不在夷手下(중략) 그림 속의 붉은 뺨에 흐르는 눈물 분명하고 오랑캐땅은 점점 가까워지고 한나라 궁전은 멀어지네. 오랑캐와 화친하는 것은 하책이니 어찌 호한야의 머리를 잘라 바칠 수 있겠는가? 畫中分明紅顏啼 胡地漸近漢宮遠 和戎下策豎我髮 安得呼韓斬頭獻.”(집성 2, p. 285)

표 3 조선시대 기록에 전하거나 현전하는 〈明妃出塞圖〉

작가	시대	그림명	근거 자료	비고
미상	미상	明妃出塞圖	周世鵬(1495-1554), 『武陵雜稿』卷4 別集	
미상	미상	題王昭君圖	崔演(1503-1546), 『良齋集』卷10 詩『西征錄』	
미상	미상	明妃出塞圖	李洪男(1515~?), 『汲古遺稿』	
미상	미상	昭君按琵琶圖	白光勳(1537-1582), 『五峯集』卷一	
미상	미상	昭君出塞圖	金興國(1557-1623), 『水北亭集』	
미상	미상	昭君西子相對圖	鄭文孚(1565-1624), 『農圃集』卷一	
미상	미상	王嬙圖	肅宗(1661-1720) 『列聖御製』(主 1803)	
姜熙彦 (1710-1781)	조선 18세기	昭君出塞圖	姜世晃(1713-1791) 題文	
미상	미상	明妃出塞圖	申緯(1769-1845), 『警修堂全藁』冊四 『蘓齋續筆』	
申命衍 (1808-?)	조선 19세기	白描王嬙圖	申緯(1769-1845), 『警修堂全藁』冊二十二, 「題十二名媛圖 命衍白描」	12名媛 중 1인

1616), 李好閔(1553-1634),³⁸ 金興國(1557-1623),³⁹ 鄭文孚(1565-1624),⁴⁰ 崔鳴吉(1586-1647),⁴¹ 李敬輿(1585-1657),⁴² 任守幹(1665-1721)을 들 수 있다. 이들 중 최연, 임수간을 비롯하여

³⁸ 李好閔(1553-1634), 『五峯集』卷一, 「沙河舖人家壁上 有昭君按琵琶圖, “그림 속의 비파 든 여인 한나라 소군임을 알겠네. 다행인 것은 그림이 소리 없음이니 소리가 있었다면 어찌 (연주)듣는 것을 참을 수 있었으랴. 琵琶畫中女 知是漢昭君 所幸畫無聲 有聲那忍聞.”(집성 4, p. 507)

³⁹ 金興國(1557-1623), 『水北亭集』, 「昭君出塞圖, “궁궐에 한번 인사하고 왕정으로 향하니 무정한 하늘과 땅은 나를 듣지 못하네. 천고의 사막에 옥골을 묻고 지금 외로운 무덤은 풀이 자라 푸르르네. 一辭金闕向王庭 天地無情莫我聽 千古沙場埋玉骨 祇今孤塚草長青.”(집성 4, p. 488)

⁴⁰ 鄭文孚(1565-1624) 『農圃集』卷一, 「昭君西子相對圖, “소군이 서시를 마주하는 그림을 얻었는데 누구의 필법인지 천연의 솜씨를 얻었네. 당시에 모연수가 없었다면 응당 흉노군을 越兵이 되게 했으리. 畫得昭君對西子 誰將筆法奪天成 當年不有毛延壽 應使胡兵作越兵.”(고전종합DB)

⁴¹ 崔鳴吉(1586-1647), 『暹川先生集』卷之五, 「詩○北扉酬唱錄續稿, 次白江明妃出塞圖韻, “화가가 누구인지 교묘함이 신품에 들어서 일부러 웃과 띠로 허리를 줄이게 하였네. 새로 한 화장은 어찌 선우를 기쁘게 하기 위한 것이겠는가. 빼어난 용모에 다시 서시의 썩그림을 더했네. 말위의 비파는 변방의 달을 연주하고 꿈속의 꽃과 버드나무는 한나라 궁전의 봄이다. 화친은 당대의 일을 그르쳤으니 돈을 주지 않는 것이 초상을 잘못 그려낸 것이 아니네. 畫手何人妙入神 故教衣帶減腰身 新粧豈爲單于喜 絕艷還添西子嘆 馬上琵琶奏塞月 夢中花柳漢宮春 和親正誤當年事 不獨黃金枉寫眞.”(집성 4, p. 488)

⁴² 李敬輿(1585-1657), 『白江集』卷四, 「詠明妃出塞圖, “이공린의 그림은 전신이 뛰어나서 말 위 왕소군의 속마음을 그렸네. 털 달린 장막은 성대함을 과시하니 근심어린 얼굴에 푸른 눈썹의 썩그림이 다시 지어지네. 비단 수건은 아직도 소양궁의 눈물에 젖어 있고 푸른 풀은 끝내 변방의 봄에 머무르네. 뇌물 때문에 모연수를 쫓아냈으나 천년동안의 그림은 이것이 본래 모습이네. 原韻:龍眠筆下巧傳神. 馬上明妃畫裏身 靄幕謾誇供帳盛 愁容還入翠眉顚 羅巾尙濕昭陽淚 青草終留紫塞春 黃金枉却毛延壽 千載丹青此是真.”(집성 4, p. 488)

이흥남, 최명길 등은 왕소군을 出塞에 이르게 한 한나라의 화친책을 비판하였고, 이호민, 정문부, 김홍국, 최명길은 왕소군의 삶과 미모에 주목하였다.

조선 문인들은 王昭君圖를 조선왕실의 정책 비판을 위한 일상적 수단으로 사용했으며 이들의 정책 비판은 한나라의 대외정책, 화친책에 대한 비판을 통해 간접적으로 이루어졌다. 이는 主戰과 主和의 논의가 시작되는 1636년 병자호란 이전에도 왕소군에 대한 시와 題畫詩가 지어졌기 때문이다. 왕소군을 일반적인 정책비판의 상징으로 사용한 것은 16세기 崔演(1503-1546)의 <명비출새도>에 대한 시를 통해서 확인할 수 있다. 그는 “한나라의 용맹한 군사들이 있으니” 흉노와의 전쟁에서 승리할 수 있는데 “한나라의 공녀를 보내 명령되어 화친을 맺”고, “공연히 약체를 들어 화맹을 주장”하였다며 한나라의 화친책을 비판하였다.⁴³ 尹根壽(1537-1616)는 왕세정이 왕소군 그림을 보면서 흉노의 풍영왕에 대해 비판적 입장을 취하지 않은 점이나, 왕안석의 명비곡을 인용하면서 왕안석을 비판하지 않은 점을 석연치 않게 생각하였다.⁴⁴ 왕안석은 명비곡에서 한의 외교적 실책으로 왕소군을 출가시켰으면서 공연히 화가 모연수를 죽인 점이나 시집가서 살게 되면 왕소군을 사랑해 준 흉노왕이 왕소군을 알아주지 못한 한 황제보다 더 나을 거라며 한나라 외교 정책과 황실을 비판하였다.⁴⁵ 이처럼 최연, 윤근수의 경우는 왕안석의 논조를 비판하면서도 왕안석처럼 한대 황실의 정책을 비판하고 있다.

任守幹(1665-1721)은 <명비출새도>의 작가인 조맹부를 화가가 아닌 정치인으로서 평가하였다. 그는 조맹부가 비록 그림을 잘 그렸긴 하지만, 송 황실인 조씨 집안사람으로서 오랑캐인 원나라의 관리가 되어 영화를 누렸다는 점을 비난하였다. 게다가 조맹부가 <명비출새도>를 그려 자신이 원나라에 출사한 것을 왕소군이 오랑캐에게 시집가는 것에 비교했다면 후인의 웃음거리가 될 것이라고 지적하였다.⁴⁶ 조선 문인들이 정치인 조맹부에 대

⁴³ 崔演(1503-1549), 『良齋集』 卷十, 『西征錄』, 「題王昭君圖/再用前韻」, “漢庭貔虎列屯營 誰遣宮娥妄結盟 (중략)空將弱質主和盟 (후략).” (집성 8, p. 303). 이 시는 여운필, 『韓國漢詩의 王昭君 故事 受容樣相』, 『韓國漢詩研究』 9(韓國漢詩學會, 2001), p. 6 참조.

⁴⁴ 尹根壽(1537-1616), 『月汀漫筆』, 『大東野乘』 卷之五十七.(고전종합DB)

⁴⁵ 王安石(1021-1087), 『王臨川集』 妖嬈, 「明妃曲」, “(전략)한나라 은혜는 알아지고 오랑캐 은혜는 깊어질 것이니 인생의 즐거움이란 마음을 서로 알아주는 데 있는 법이라네. 漢恩自淺胡恩深, 人生樂在相知心.(중략) 돌아와 부질없이 화가의 그림솜씨를 이상히 여겼는데 눈에 드는 미인은 평생에 얼마나 있었던가. 마음과 태도는 예부터 그림으로 그릴 수는 없으니 당시에 모연수만 잘못 죽었다네. 歸來卻怪丹青手 入眼平生幾曾有, 意態由來畫不成 當時枉殺毛延壽(중략). 그대는 보지 못했는가, 지척의 장문에 간혀있는 아교의 일을. 사람이 뜻을 잃으면 흉노의 塞北이나 한나라의 塞南이나 다를 바 없네. 君不見咫尺長門閉阿嬌, 人生失意無南北(하략).” 번역은 여운필, 앞의 논문, p. 13 참조.

⁴⁶ 任守幹(1665-1721), 『遜窩遺稿』 卷3 「題子昂明妃出塞圖跋」, “(전략)噫, 子昂以趙氏之宗 事胡元之朝 榮寵極矣. 王介甫所謂人生得意無異南北者 殆乎近之. 若自擬於明君之嫁胡 則適足以來後人之笑矣(후략).” (집성 4, p. 487)

해 가진 비판적 견해는 송시열, 성해응의 <문희별자도>에 대한 기록에서도 확인되는데 任守幹(1665-1721)도 조맹부의 <명비출새도>를 보고 그의 정치적 행보에 대해 비판적인 의견을 표명한 것이다. 또한 그는 조맹부의 <명비출새도>를 보면서 옛날부터 시인들이 명비를 특별히 안쓰러워 한 이유가 “뜻있는 선비가 세상을 잘못 만나 중상모략으로 멀리 귀양가는 것을 명군의 일에 뜻을 빌어” 시를 썼기 때문이라고 해석하였다.⁴⁷ 아름다운 미모를 가진 왕소군이 그 아름다움을 알아주지 못하는 황제에게 버림받아 흉노로 가게 된 상황을 자신들의 처지에 투영시켜 해석한 것이다. 이러한 조선 문인들의 해석은 왕안석 등 송대 문인들이 가지고 있던 왕소군에 대한 인식에 영향을 받은 바 크다.

시문학에 드러난 왕소군의 형상은 흉노에게 시집가는 등 비극적 삶에 대한 비평과 고사에 대한 해석, 주장, 비판으로 분류될 수 있다. 문인들은 시를 통해 왕소군이 흉노로 시집간 일에 대해 자신과 왕소군을 동일시하며 감회를 드러내거나, 일반적 입장에서 화친책의 비판뿐 아니라 왕소군이 흉노로 시집간 후의 모습이나 죽음을 드러냈다.⁴⁸ 왕소군에 대한 詩가 왕소군의 출생, 황실에서의 생활, 흉노로 간 배경, 胡地에서의 생활, 죽음까지 상대적으로 풍부한 내용을 담고 있는 것과 달리 왕소군에 대한 題畫詩에는 주로 왕소군의 出塞장면을 위주로 군주에게 인정받지 못하고 잘못된 정책으로 버려진 왕소군의 심정을 주로 담고 있다.

선행연구에서 지적되었던 것처럼 제화시를 썼던 문인들이 정치적 기호에 따라 채문희나 왕소군을 선택하여 감상하였을 가능성을 검토하기 위해 제시를 쓴 인물들의 정치적 입장을 확인할 필요가 있다. 이들의 당색을 거칠게 정리해보면 최연은 문정왕후 측인 小尹, 이홍남은 大尹, 윤근수는 西人으로 김상헌을 가르쳤고, 이호민, 김홍국은 대북이었고 정문부는 광해군대 북인의 난정을 통탄하였으나 인조반정에는 참가하지 않았다. 최명길은 주화파의 대표로서 김상헌과 정책적으로 대립한 인물이며 이경여는 배척친명파로 심양에 억류되어 있다가 귀국하였다. 임수간은 남인으로 분류된다. 이와 같이 <명비출새도>의 제시를 쓴 문인들의 다양한 당색과 정치적 입장을 보면 조선시대 문인들이 당색에 따라 채문희와 왕소군에 대한 애호가 달라졌을 것으로 보이지 않는다. <소군출새도>를

⁴⁷ 任守幹(1665-1721), 『遜窩遺稿』 卷3 「題子昂明妃出塞圖跋」, “(전략)自古詩人偏傷明妃之怨者 其意安在 蓋明妃以絕代之姿 丹青之下 妍媸反覆 誤嫁絕域 有足悲者 而志士之不遇於世 權譏遠放者 託意明君之事 發爲歌詠者 不知幾人 而若子昂之形於繪素者 亦欲自託於此耶.”(집성 4, p. 487)

⁴⁸ 왕소군 문학에 형상화된 왕소군의 다양한 모습에 대해서는 다음의 논문 참조. 여운필, 앞의 논문, pp. 15-44; 尹浩鎭, 『韓中日 漢詩에 나타난 人物形象에 관한 比較研究 : 王昭君 詩에 드러난 王昭君 形象을 中心으로』, 『南冥學研究』 13(2002), pp. 279-321; 이택동, 『朝鮮後期 政治現實과 王昭君 素材 咏史詩』, 『한국고전연구』 9(2003), pp. 309-334.



도 15 姜熙彦, 〈昭君出塞圖〉, 18세기, 紙本淡彩 23.1×26cm, 個人(『去華趨實』(공아트스페이스, 2010), p. 64)

(도 15) 그린 姜熙彦(1710-1781)까지 포함한다면⁴⁹ 이들이 모두 〈명비출새도〉의 주인공인 왕소군에 의탁하여 정치적, 신분적으로 소외되었던 자신들의 정체성을 드러내려 한 것으로 보인다.

16세기 조선 문인들은 왕소군의 미모에도 관심을 나타냈는데 그들은 그녀의 入胡의 원인을 ‘미인박명’ 때문으로 해석하였다. 이 역시 송대 歐陽脩(1007-1072)의 왕소군에 대한 관점으로 조선 문인들의 〈명비출새도〉에 대한 인식에는 송대 문인들의 영향이

강한 것을 알 수 있다.⁵⁰

“한나라 공녀”, “새로 한 화장”, “빼어난 외모” 등으로 표현되었던 왕소군은 19세기가 되면 직접적으로 “미인”이라는 표현을 쓰기 시작했다. 申緯(1769-1845)는 〈명비출새도〉를 감상하면서 명비를 미인으로 인식하여 “흉노가 미인을 구했던 때”, “하늘에서 내려준 아름다움 스스로 팔리기 어렵고 운명을 만드는 것은 도리어 화공의 손에 있으니”, “떠날 때에 아름다운 모습은 아미반을 덮었고”라고 표현하였다.⁵¹ 신위가 작성한 제시는 왕소군이 모연수에게 뇌물을 주지 않아 못생기게 그려진 초상화를 보고 황제가 흉노왕의 신부

⁴⁹ 강희연의 〈소군출새도〉에 대해서는 李順末, 『濼拙 姜熙彦의 繪畫 研究』, 『미술사연구』 12(1998), pp. 157-158 참조.

⁵⁰ 歐陽脩(1007-1072), 『歐陽脩全集』 卷九, 「明妃曲和王介甫」, “(전략)비록 화공을 죽일 수는 있었으나 그 일에 결국 무슨 이익이 되랴? 견문의 미치는 바가 아직도 이와 같다면 만리 밖의 이적을 어찌 제압할 수 있으랴. 한 나라의 계획은 정말 졸렬했으니 여색이 자기과시하기 어려우리라. 명비가 떠나갈 때의 눈물이 나뭇가지 꽃 위에 뿌려지니 훔날려 누구네 집에 떨어질까? 고운 얼굴 뛰어나면 대체로 박명하니 봄바람 원망 말고 자신을 한탄하리라. 雖能殺畫工 於事竟何益. 耳目所及尚如此 萬里安能制夷敵. 漢計誠已拙 女色難自諉...” 번역은 홍인표, 앞의 논문, pp. 521-523 참조.

⁵¹ 申緯(1769-1845), 『警修堂全藁』 冊四 「蕪齋續筆」, 「毛延壽 并序 明妃出塞圖」, “(전략)非匈奴求美人時(중략)天生佳麗難自售 造命反在工之手(중략)臨行色掩蛾眉班(후략).”(고전종합DB)



도 16 費丹旭, <昭君出塞圖>부분, 1843, 絹本彩色, 144×41.8cm, 북경고궁박물원(『中國歷代仕女畫集』(天津人民美術出版社, 2007), p. 186)

로 왕소군을 선택하였다는 남북조시대의 기록인 『西京雜記』의 기록을 중심으로⁵² 흉노왕이 신부를 구하자 황제가 왕소군을 그에게 하사하였다는 『漢書』의 내용이 혼재된 것이다.⁵³ 그러나 신위 역시 왕소군과 그 그림에 대해 『서경잡기』, 『역대명화기』, 『일지록』 등 근거 문헌을 들어 설명한 것을 보면 그가 왕소군 그림의 고사적 성격을 의식했음을 알 수 있다. 신위가 본 <명비출새도>는 제시의 “말 위에서 비파는 돌아올 날이 없고”라는 언급을 통해 비파를 안고 말위에 타고 있는 왕소군을 그린 그림임을 알 수 있다.

신위의 아들 申命衍(1808-?)도 왕소군을 미인으로 의식한 듯하다. 신명연은 백묘법으로 중국 12명의 미인을 모은 <十二名媛>을 제작하였는데 그 중 왕소군을 그렸다.⁵⁴ 12명의 名媛은 송대 『樂府詩集』의 내용을 참고하여 작성한 것이다.⁵⁵ 名媛은 일반적으로 재주 있고

⁵² 劉歆 지음, 葛洪 엮음, 김장환 옮김, 『西京雜記』(예문서원, 1998), pp. 107-108, “元帝는 후궁이 너무 많아 늘 만나 볼 수가 없었다. 그래서 화공에게 (후궁들의) 초상화를 그리게 해서 초상화를 보고 불러들여 총애했다. 여러 궁인들이 모두 화공에게 뇌물을 바쳤는데 많이 준 자는 10만이고 적게 준 자도 5만을 내려가지 않았다. 왕장만은 그렇게 하지 않아 결국 (원제를) 만나 볼 수 없었다. 흉노가 입조했을 때 미인을 구해 알씨로 삼으려 하자 황제는 초상화를 보고 소군을 보내게 했다. 떠나게 되었을 때 불러서 보았더니, 용모가 후궁에서 제일 이었고 응대에도 뛰어났으며 행동거지도 우아하고 고상했다. 원제는 크게 후회했지만 명단이 이미 확정된 뒤였고 게다가 황제는 외국에 대한 신의를 중시했으므로 사람을 바꾸지 못했다. 그래서 그 일을 철저히 조사하여 화공을 모두 저갓거리에서 처형했으며, 그 가산을 몰수했더니 모두 엄청난 액수였다. 화공 중에 杜陵의 毛延壽는 초상화를 그림에 醜, 好, 老, 少를 막론하고 반드시 찡찡하게 그렸다(후략).”

⁵³ 『漢書』 卷九十四, “單于自言願婚漢氏以自親 元帝以後宮良家子王牆字昭君賜單于.”

⁵⁴ 申緯(1769-1845), 『警修堂全彙』 冊二十二 『山房紀恩集』 三, 「題十二名媛圖」(命衍白描), “王嬙(字昭君, 備元帝後宮, 帝嘗命畫工各圖形貌, 按圖召幸, 宮人爭賂畫者, 昭君獨不與, 工匠匿其美, 凶奴求關氏, 帝檢圖以賜, 及昭君入辭, 光彩異常, 帝悚動, 時方重信外國, 不能易, 妬寵爭妍, 充滿曲房, 失意丹青, (四字昭君上書中語,) 淪跡西羌, 琵琶冤恨, 萬古彌長, 由今視昔, 誰在誰亡.”(고전종합DB)

⁵⁵ 본문에는 12명의 명원 중 10명만 수록하였는데 唐山夫人, 王昭君, 班婕妤, 桃葉, 綠珠, 謝芳姿, 子夜, 青溪小姑, 莫愁, 蕪小小이다. 10인에 대한 구체적인 내용은 拙著, 앞의 논문(2015), pp. 161-163.

외모가 뛰어난 여인을 가리킨다. 제시에는 그림 설명 없이 인물에 대한 설명만 있지만 “서쪽 오랑캐에게 떨어졌다”는 표현, “비파”를 언급한 것으로 보아 姜熙彦(1710-1781)의 <소군출새도>와 같이 비파를 안고 있는 왕소군만 그려진, 청대화풍의 그림으로 생각된다(도 16).

이처럼 18-19세기에 그려진 <명비출새도>는 정치적, 문화적 상황을 보여주던 배경과 기타 인물이 생략된 왕소군 단독 인물도로 보인다. 이는 고사여인과 미인의 이중적 성격을 가졌던 왕소군을 그린 그림이 이 시기에 전통적인 고사여인도의 성격 뿐 아니라 미인도의 성격도 띠게 되었음을 시사한다.

조선시대 문인들이 <문희별자도>보다 <명비출새도>를 애호했던 이유는 오랑캐에게 잡혀갔지만 죽음으로써 절의를 보이지 않고 한으로 귀국하여 다시 결혼한 채문희보다 한 나라 국경의 안정을 위해서, 한에 대한 절의, 중화를 지키고자 거친 오랑캐땅 흉노로 갔던 왕소군이 더 매력적이었기 때문이라 생각된다. 또한 왕소군의 드라마틱한 삶과 아름다운 미모가 조선 문인들이 자신의 뜻을 의탁하기에 좋은 소재였기 때문일 것이다.

V. 맺음말

지금까지 살펴본 것처럼 조선시대 유입 제작된 <명비출새도>, <문희별자도>는 송원대의 작품이 많았고 작품에 대한 인식도 송원대 사상의 영향이 많이 드러났다. 이러한 경향은 18세기 중국 서화시장에 송원대 그림이 많이 유통되었던 현실적인 이유도 있지만 조선 사회가 다양한 사상이 출현했던 명청대와 달리 양란이후 송대 성리학을 중심으로 체제를 강화시키고자 했던 상황이 반영된 것으로 보인다.

<문희별자도>, <명비출새도>는 고사여인도가 가지는 복합적 성격, 즉 “여인”과 “고사”라는 이중의 소재가 지니는 특징을 드러냈다. 조선 문인들은 두 “여인” 그림을 보며 중국과 달리 정절을 중시하는 보수적, 유교적 여성관을 드러냈다. 그러나 동일하게 흉노에게 시집갔던 두 여인 중 채문희는 정절을 기준으로, 왕소군은 미모를 중심으로 판단하는 이중적인 면모도 드러냈다. 조선 문인들은 <명비출새도> 고사를 통해 황제가 알아주지 않는 왕소군의 “미모”를 왕이 알아주지 않는 자신들의 “능력”으로 치환시켜 자신들의 정치적, 신분적 소위를 투영시켰다. 화이론적으로 해석되었던 <문희별자도>는 18세기 이후 북학의 확산으로 그 의미가 희석되어 작품의 제작 및 감상이 거의 중단된 듯하고, <명비

출새도)는 왕소군의 미모와 운명에 매혹된 조선 문인들에 의해 전시기에 걸쳐 수용, 감상되었다.

“고사”의 측면에서 특별한 시기 정치를 반영하여 정치적으로 해석되었던 <문희별자도>는 현실정치의 변화에 따라 작품의 운명도 함께 사라졌다. 반면에 포괄적인 의미에서 정책비판의 용도로 활용되었던 <명비출새도>는 조선 전시대에 걸쳐 생명력을 지녔다. 이처럼 고사여인도는 정절과 미모를 다루기 때문에 열녀도와 미인도의 중간적 성격을 지니면서도 당대의 정치적 현실을 반영하는 복합적 성격을 드러냈다.

*주제어(Key Words)_고사여인도(故事女人圖, paintings of women in old tales), 미인도(美人圖, paintings of a woman of beauty), 고사여인(故事女人, woman in old tales), 왕소군(王昭君, Wang Zhaojun), 왕장(王嬙, Wang Qiang), 채문희(蔡文姬, Cai Wenji), 채염(蔡琰, Cai Yan)

■ 투고일 2015년 6월 23일 | 심사개시일 2015년 6월 27일 | 심사완료일 2015년 8월 16일 | 게재확정일 2015년 9월 2일 ■

참고문헌

1. 사료

孫紹遠 撰, 『聲畫集』 卷一, 1187, 奎중 5305.

유흥지음, 김장환 옮김, 『서경잡기』, 예문서원, 1998

이덕무, 『국역청장관전서』 1-13, 솔출판사, 1997

秦弘燮 編, 『韓國美術史資料集成』 2, 4, 6, 7, 8, 一志社, 1991·1996·1998·1998·2002

陳邦彥 編, 『御定歷代題畫詩類』 권 42-44, 1662~1722, 奎중 5239.

한국 고전종합DB, <http://db.itkc.or.kr/>

사고전서DB, <http://skqs.snu.ac.kr>

2. 단행본 및 논문

高連姬, 「美人圖의 감상코드」, 『대동문화연구』 58, 2007, pp. 303-338.

김용흠, 「병자호란기(丙子胡亂期)의 주화·척화 논쟁」, 『동방학지』 135, 2006, pp. 91-131.

노대환, 「숙종·영조대 對明義理論의 정치·사회적 기능」, 『한국문화』 32, 2003, pp. 153-179.

박효은, 「〈石農畫苑〉을 통해 본 韓·中 繪畫後援 研究」, 홍익대학교 미술사학과 박사학위논문, 2013.

소향원, 「채문희(蔡文姬) 소재 작품에 나타난 이민족관과 ‘귀한(歸漢)’의 의미 분석」, 전북대학교 중어중문학과 석사학위논문, 2011.

손대현, 「채문희 관련 문학적 형상화와 그 의미」, 『국어국문학』 164, 2013, pp. 305-332.

손애리, 「문명과 제국 사이 : 병자호란 전후시기 주화·척화논쟁을 통해 본 조선 지식관료층의 國표상」, 『동양정치사상사』 10.2, 2011, pp. 45-67.

송희경, 「청음(淸陰) 김상헌(金尙憲)의 역사(歷史) 의식(意識)-시문학(詩文學)을 중심으로」, 『漢文古典研究』 29, 2014, pp. 181-217.

呂運弼, 「韓國漢詩의 王昭君 故事 受容樣相」, 『韓國漢詩研究』 9, 2001, pp. 5-44.

유미나, 「오랑캐의 포로 그리고 실절(失節) -〈문희별자도(文姬別子圖)〉를 보는 조선후기 문사들의 시각」, 『石堂論叢』 52, 2012, pp. 1-38.

柳瑩杓, 「王安石의 集句〈胡笳十八拍〉考」, 『石堂論叢』 18, 1992, pp. 245-277.

俞泰揆, 「王昭君 出嫁 和親의 主要 原因」, 『중국문화연구』 9, 2006, pp. 307-324.

尹浩鎭, 「韓中日 漢詩에 나타난 人物形象에 관한 比較研究: 王昭君 詩에 드러난 王昭君 形象을 中心으로」, 『南冥學研究』 13, 2002, pp. 279-321.

이소현, 「王昭君 故事의 변천과정 研究」, 동국대학교 교육대학원 석사학위논문, 2005.

- 李順未, 「澹拙 姜熙彦의 繪畫 研究」, 『미술사연구』 12, 1998, pp. 141-168.
- 이택동, 「朝鮮後期の 政治現實과 王昭君 素材 咏史詩」, 『한국고전연구』 9, 2003, pp. 309-334.
- 林東春, 「胡笳十八拍小考」, 『중국인문과학』 7, 1988, pp. 259-292.
- 전보옥, 「중국 고전 서사시의 고사 성립 배경(IV) - 「長恨歌」로 본 唐代 서사시의 발전 양상 -」, 『중국어 문학논집』 28, 2004, pp. 323-357.
- _____, 「중국 고사시의 고사 성립 배경 고찰(II) - 소군출새 고사를 중심으로」, 『중국어문학논집』 15, 2000, pp. 29-53.
- 정성식, 「17세기 초 金尙憲과 崔鳴吉의 양면적 역사인식」, 『東洋古典研究』 45, 2011, pp. 277-306.
- 정옥자, 「正祖代 對明義理論의 整理作業-尊周彙編을 中心으로」, 『韓國學報』 69, 1992, pp. 75-117.
- 정재훈, 「17세기 우암(尤庵) 송시열(宋時烈)의 정치사상(政治思想)」, 『韓國思想과 文化』 42, 2008, pp. 173-196.
- 최석원, 「〈胡笳十八拍〉 그 비애에 대한 기억의 역사 : 王安石, 李綱 그리고 文天祥 集句詩를 중심으로」, 『中國文學』 74, 2013, pp. 157-173
- 허태구, 「崔鳴吉의 主和論과 對明義理」, 『한국사연구』 162, 2013, pp. 87-112.
- 허태용, 「영(英), 정조대(正祖代) 중화계승의식(中華繼承意識)의 강화와 송(宋), 명(明) 역사서의 편찬」, 『朝鮮時代史學報』 41, 2007, pp. 237-269.
- _____, 「17세기 말~18세기 초 中華繼承意識의 형성과 正統論의 강화」, 『진단학보』 103, 2007, pp. 59-85.
- 홍선표, 「화용월태의 표상: 한국 미인화의 신체 이미지」, 『한국문화연구』 6, 2004, pp. 33-62.
- 洪瑛欽, 「漢宮女 王昭君에 대한 中國人의 情感」, 『여성문제연구』 13, 1987, pp. 85-101.
- 洪寅杓, 「王昭君 故事의 發展과 그 詩論」, 『鶴山 趙鍾業博士 華甲紀念論叢』, 太學社, 1990.
- 鄭銀淑, 『項元汴之書畫收藏與藝術』, 文史哲出版社, 1984.
- Leung, Irene S. "The Frontier Imaginary in the Song dynasty(960-1279): Revisiting Cai Yan's "Barbarian Captivity" and Return," Ph. D. dissertation, The University of Michigan, 2001.
- Murray, Julia K. "What is "Chinese Narrative illustration"?" *The Art Bulletin* 80, No.4, 1998, pp. 602-615.
- Rorex, Robert A. and Wen C. Fong, *Eighteen songs of a Nomad Flute: The Story of Lady Wen-chi*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1974.

국문초록

이 논문은 조선시대 고사여인도인 〈文姬歸漢圖〉와 〈明妃出塞圖〉가 중국으로부터 어떠한 작품들이 유입되었고 이를 조선 문인들이 어떻게 수용했는지 파악하는 데 목적이 있다. 이를 통해 시각적 이미지가 정치, 사회적으로 어떻게 이용되는지 파악하고 열녀도와 미인도의 성격을 동시에 가지는 고사여인도의 특징을 밝히려 한다.

〈文姬歸漢圖〉, 〈明妃出塞圖〉의 주인공인 채문희와 왕소군의 경우 한 여인은 漢을 떠나고, 한 여인은 漢으로 돌아오는 인물로서 서로 연결되면서도 상반된 상징성을 가질 수 있다. 조선시대 유입 제작된 〈문희별자도〉, 〈명비출새도〉는 송원대의 작품이 많았고 작품에 대한 인식도 송원대 사상의 영향이 많이 드러났다. 예를 들어 조선 문인들은 〈문희별자도〉를 화이론에 근거하여 수용하였고 생명보다 소중하게 정절을 지켜야한다는 송대 주희, 정이의 정절관을 따라 채문희를 평가하였다. 또한 조선 문인들은 〈명비출새도〉의 왕소군을 송대 구양수가 해석한 것과 같이 그녀를 정치적 희생양이자 박명한 미인으로 해석하였다. 그들은 왕소군을 통해 황제가 알아주지 않는 그녀의 "미모"를 왕이 알아주지 않는 자신들의 "능력"으로 치환시켜 자신들의 정치적, 신분적 소외를 투영시켰다. 화이론적으로 해석되었던 〈문희별자도〉는 18세기 이후 북학의 확산으로 그 의미가 희석되어 작품의 제작 및 감상이 거의 중단된 듯하고, 〈명비출새도〉는 왕소군의 미모와 운명에 매혹된 조선 문인들에 의해 전시기에 걸쳐 수용, 감상되었다.

고사여인도 수용에 드러난 송대사상의 영향은 18세기 중국 서화시장에 송원대 그림이 많이 유통되었던 현실적인 이유도 있지만 조선 사회가 다양한 사상이 출현했던 명청대와 달리 양란이후 송대 성리학이라는 단일한 사상을 중심으로 체제를 강화시키고자 했던 경향이 반영된 것으로 보인다.

“고사”의 측면에서 특별한 시기 정치를 반영하여 정치적으로 해석되었던 〈문희별자도〉는 현실정치의 변화에 따라 작품의 운명도 함께 사라졌다. 반면에 포괄적인 의미에서 정책비판의 용도로 활용되었던 〈명비출새도〉는 조선 전시대에 걸쳐 생명력을 지녔다. 이처럼 고사여인도는 정절과 미모를 다루기 때문에 열녀도와 미인도의 중간적 성격을 지니면서도 당대의 정치적 현실을 반영하는 복합적 성격을 드러냈다.

Abstract

Korean Reception of Chinese Paintings *Lady Wenji's Return to China* and *Lady Mingfei Leaving the Country* in the Joseon Dynasty

Moon Sun-joo *

The purpose of this paper is to identify the way in which two painting themes of women in old tales, titled *Lady Wenji's Return to China* (文姬歸漢圖) and *Lady Mingfei Leaving the Country* (明妃出塞圖), were introduced into Joseon from China and came to be accepted by the literati of Joseon. This paper also aims to examine the use of visual imagery for political and social purposes, and the characteristics of paintings of old tales, which combine the genre traits of paintings of a woman of virtue and paintings of a woman of beauty.

Cai Wenji (蔡文姬), heroine of *Lady Wenji's Return to China*, returns to Han, While Wang Zhaojun (王昭君), heroine of *Lady Mingfei Leaving the Country*, leaves the Han Dynasty of China. Therefore, these two women are connected but symbolize contrary values. Most works of *Lady Wenji's Return to China* and *Lady Mingfei Leaving the Country* introduced during the Joseon period were painted in the Song and Yuan periods, while their interpretations also reflected the thoughts of the two periods. For instance, literati of Joseon received *Lady Wenji's Return to China* in relation to the principle of "Distinction between China and the Barbarians," and assessed Cai Wenji following the idea of Song-period philosophers Zhu Xi and Cheng Yi that wives should value chastity over life. Furthermore, the literati of the Joseon period regarded Wang Zhaojun as a political victim and a beautiful court lady who died young, which was the same interpretation as Ouyang Xiu's in the Song period. Through the character of Wang Zhaojun, they projected their political and class-based ostracization using the said character's beauty, which was ignored by the emperor,

* Lecturer, Hongik University

as an allegory for their own “competence,” which was ignored by the king. On the other hand, while *Lady Wenji’s Return to China* had been interpreted based on the principle of “Distinction between China and the Barbarians,” the spread of the Practical Learning in the 18th century diluted the meaning of such interpretation and almost ended the production and appreciation of *Lady Wenji’s Return to China*. In contrast, and *Lady Mingfei Leaving the Country* was embraced and appreciated throughout the Joseon period by the literati who were attracted to Wang Zhaojun’s great beauty and tragic fate.

The reception of paintings of women in old tales in Joseon reflected the influence of Song-period ideas, which appeared partly due to the practical reason that paintings made in the Song and Yuan periods were distributed in large part through markets of 18th-century China, but mostly due to the tendency of Joseon society following the two wars of foreign invasion to reinforce the social structure based on the single philosophy of Neo-Confucianism of the Song period.

Lady Wenji’s Return to China, which had been interpreted in a political perspective to reflect the politics of a specific era through the theme of “old tales,” faced the same fate of extinction in line with changes in actual politics. In contrast, *Lady Mingfei Leaving the Country*, which was used to criticize political policies in a broad sense, prevailed throughout the whole period of the Joseon Dynasty. Therefore, this type of paintings features a middle-ground nature between paintings of a woman of virtue and of beauty and also represents complex ideas reflecting the political reality of that time.