

雪窓 普明의 ‘雪窓蘭’과 「畫蘭法」 연구

강 영 주 *

I. 머리말
II. 설창의 생애
III. ‘雪窓蘭’과 「畫蘭法」
IV. 설창의 회화관
V. 맺음말

I. 머리말

雪窓 普明(?-약 1352)은 중국 원대 묵란화만을 전문으로 그린 선승화가로 원대 묵란화의 전형을 만들고 조선과 일본 묵란화 형성에 지대한 영향을 미친 인물이다.¹

설창에 대해서는 “그림을 잘 그렸고, 지금 그의 난 그림이 왕왕 海東에 있다”, “집집마다 설창의 난이다...”²라고 높이 평가하였다. 또한 그는 국가적인 대장경 서사 작업에도 참

* 문화재청 평택향 문화재감정관

* 본 논문은 2014년 6월 28일 한국미술사학회 제195회 월례연구발표회에서 발표한 내용을 정리·보완한 글이다.

¹ 설창 보명에 대한 연구는 島田修二郎, 「雪窓に 就いて」, 『寶雲』 15(1935), pp. 49-64(『中國繪畫史研究』島田修二郎著作集 (東京: 中央公論美術出版, 1993) 재수록); Chu-tsing Li, “The Oberlin Orchid and the Problem of P'u-ming,” *Archives of the Chinese Art Society of America*, Vol 16(1962), pp. 49-76; Kim, Wondong, 「P'u-ming's Ink Orchids」, 『研究論文集』 29(1984), pp. 91-118 가 있다. 설창난과 조선시대 묵란화와 관련해서는 이원복, 「조선 중기 묵란도에 대한 고찰」, 『동서의 예술과 미학』(술, 2007), pp. 343-386; 강영주, 「조선 전반기 墨蘭畫 연구」, 『강좌미술사』 36(2011), pp. 537-567가 있으며, 설창난과 일본 묵란화와 관련된 논문은 海老根聰郎, 「頂雲靈峰について-禪宗畫僧と文人墨戲-」, 『中國繪畫史論集』-鈴木敬先生還曆記念會編-(東京: 吉川弘文館, 1981), pp. 244-268; 小林忠, 「玉畹梵芳小傳」, 『墨繪の譜』(東京: ぺりかん社, 1991-1992), pp. 72-89 가 있다.

² “惟肖雲, 雪窓能作畫, 今其墨蘭, 往往在海東/柏子庭雲, 家家恕齋字, 戶戶雪窓蘭...” 島田修二郎, 위의 논문, p. 52.

여해 그림뿐만 아니라 글씨에도 조예가 깊었음을 알 수 있다.

‘설창난’은 묵란화의 전설로 알려진 鄭思肖(1241-1318), 趙孟堅(1199-1267 추정), 趙孟頫(1254-1322) 등의 묵란화와는 다른 특색이 있다. 그리고 설창은 현존하는 최초의 난화 보를 만들었다. 죽화보나 매화보가 원대에 이미 상용되어 현재까지 활발한 연구가 진행되고 있는 것과 달리 난화보로서는 송, 원대본이 전해지지 않아 난화의 원류 연구가 공백으로 남아있다. 설창의 「화란법」은 비록 텍스트 화보이기는 하지만 최초의 난화보라 매우 귀중한 연구 사료로 판단된다. 그럼에도 불구하고 「화란법」은 물론 그의 생애나 작품에 대한 연구가 충분히 이루어지지 못하였다.

본 논문에서는 선행들의 연구를 바탕으로 알려지지 않았던 설창의 생애를 살펴보고, 설창이 저술한 「화란법」을 통해 이론과 실제 ‘설창난’을 비교 분석해 설창회화의 특징을 파악해보겠다. 끝으로 자술기록이 전무해 알 수 없었던 설창 보명의 회화지향을 그림 속 款識의 내용을 통해 고찰해 보겠다. 중국은 물론 조선과 일본 묵란화의 흐름을 주도했던 설창난의 연구는 동아시아 묵란화 역사에서 설창과 ‘설창난’의 가치와 위치를 재정립할 수 있는 계기가 될 것으로 생각된다.

II. 설창의 생애

현재까지 설창의 생애에 대해서는 구체적으로 알려져 있지 않다. 다만 단편적인 기록을 통해 설창은 字가 雪窓, 법휘는 普明, 俗姓이 曹이고 松江³ 사람으로 平江 圓覺寺에서 출가하였으며, 이후 晦機元熙(1238-1319)에게 법사하고, 雲巖寺를 거쳐 최종적으로 承天寺에 머물렀음을 알 수 있을 뿐이었다.⁴ 그러나 그의 기년이 있는 작품과 島田修二郎의 연구 및 설창의 동료 선승인 笑隱大訴(1284-1344)⁵의 『蒲室集』, 『蒲室疏』 등의 기록으로 설창의 묵란화와 「화란법」, 작품의 제작 동기와 제작 시기, 작품에 영향을 미친 화가나 문인들과의 교유관계 등에 이르기까지 설창 생애에 대한 입체적 조명이 가능하게 되었다(표 1).

먼저 설창에 대한 이른 기록은 “설창이 연경에 가서 帝師 法宗을 배알하고 圓覺寺에

³ 송강은 지금의 上海市이다.

⁴ 『中國美術家人名辭典』(上海: 上海人民美術出版社, 1981), p. 1075; 夏文彥, 『圖繪寶鑑』 卷59『畫史叢書』第2篇(上海: 上海人民美術出版社, 1982), p. 141.

⁵ 笑隱大訴은 江州(江西 九江) 사람으로, 俗姓은 陳씨며, 자는 笑隱이다. 원대 臨濟宗 大慧派의 禪僧으로 내외의 학문에 정통했으며 百丈山의 晦機元熙를 參謁하고 그 법을 이었다.

표 1 설창 연보

연 보		
지원(至元)16/1269	↑天台宗의 僧 若芬, 芬玉澗(宋末활동) 寂 ↑西湖 淨慈寺 禪僧 光瑩, 瑩玉礪(元代활동) 寂 ↑趙孟堅(1199-1264) 卒 ↑法常牧溪(1225-1265) 寂 八合思波 寂 *玉澗은 난그림을 그렸다고 전해지는 화승 임	
원정(元貞)2/1296	↑松江(今屬上海市) 出生	晦機元熙出世百丈山
대덕(大德)1/1297		↑日觀 寂
대덕(大德)3/1299		李衍(1244-1320) 『竹譜詳錄』 간행
지대(至大)1/1308	↑雪窓 圓覺寺 出世	李衍 <四清圖>
황경(皇慶)1/1312	↑雪窓(嘉定) 菩提寺	栢子庭講台教于赤城
연우(延祐)6/1319	↑雪窓參晦機元熙(설창35세 가정)	晦機元熙(1238-1319) 寂82
지치(至治)2/1322		趙孟頫 (1254-1322) 卒69
지치(至治)3/1323	雪窓書寫金字經於燕京	
천역(天歷)1/1328	↓	
천역(天歷)2/1329	笑隱與雪窓書	笑隱大訴(1284-1344) 住龍翔集慶寺
지원(至元)2/1336	↑笑隱與雪窓書	栢子庭譏方士詩 栢子庭諷謠言詩
지원(至元)3/1337		
지원(至元)4/1338	雪窓(蘇州)雲巖寺 住持	
지정(至正)1/1341	↑雪窓 「畫蘭筆法記」	*『靜齊至正直記』 卷2 「畫蘭法」 ‘予記至正辛巳(1341)得明雪窓筆法…’
지정(至正)2/1342	<蘭竹圖>, <蘭圖>	
지정(至正)3/1343	<御物雪畫蘭> 4폭	
지정(至正)4/1344	雪窓遷(吳興)承天寺 住持	笑隱 寂61 默菴 寂
지정(至正)5/1345	<光風轉蕙>, <蘭石圖>	
지정(至正)6/1326		黃潛撰「雲巖寺興造記」
지정(至正)7/1347	雪窓退休于雲巖	
지정(至正)8/1348	전 雪窓 <墨蘭圖>, 頂雲靈峰 題撰	虞集(1272-1348) 卒77
지정(至正)9/1349	雪窓 再 承天寺 住持(復職)	
지정(至正)10/1350		吳太素 『松齋梅譜』 간행
지정(至正)17/1357		李祜 卒71 『雲養集』
黃潛(1277-1357) 卒81		
지정(至正)19/1359		王冕(1287-1359) 卒73
지정(至正)25/1365		『圖繪寶鑑』 간행

본 표는 島田修二郎의 앞 논문들과 『蒲室集』, 『神僧傳』 및 설창의 기년 있는 작품을 참조.

머물렀다”는 기록과 소은이 지은 ‘雪窓圓覺寺江湖疏’, 그리고 그 시기에 난초그림으로 이름이 났다는 기록이다. 이는 그가 원각사에서 출가했음과 비교적 이른 나이에 난초그림을 그렸을 가능성을 시사해 주는 기록이다.

특히 “설창이 언젠가 燕京에 가서 巴合思波(1235-1280)가 御前에서 蘭을 그리고 公文을 얻어 돌아가는 것을 본 적이 있었다. 뒤에 회기가 파합사과의 난을 계승한다”라는 언술은 파합사과의 활동시기를 고려할 때 설창과의 교유나 사사관계 여부를 판단하기는 어렵다. 또한 이 기록 외에 회기의 난초그림에 대한 기록이 없어 이 또한 사실인지 알 수 없다.⁶ 다만 ‘난을 그리는 공문’과 회기가 ‘파합사과의 난을 계승했다’는 글을 유추해 보면 당시 선승의 목란화 제작의 예시를 보여주는 기록으로 볼 수 있겠다. 불교에서 출가가 보통 10대 때 이루어지는 정황으로 본다면 설창의 목란화가 비교적 이른 시기부터 즉 원각사 출가시기부터 제작되었을 가능성이 높다.

설창은 목란화도 잘 그렸지만 글씨도 잘 썼다. 至治 3년(1323) 2월 合尊大師 즉 故宋의 幼主 瀛國公(1271-1323)⁷을 위하여 金字藏經書寫가 계획되어서 江南 能書의 승려를 골라서 燕都에 모아서 서사를 시켰고 설창도 그 일원에 들어간 것을 알 수 있다.

설창이 연경에서 조서를 기초하고 금자장경을 썼다…大元은 합존대사를 위해 一切經을 썼는데 설창은 그 직임을 맡은 관원의 한 사람으로 연경에 간 것이다…蕭菴이 말하기를 “연경에 가서 金字經을 쓰느라 여러 승려들이 텅 비다시피 안 보이는 것이 마치 뛰어난 말이 발탁되어 무리가 텅 빈 것과 같다.”⁸

당시 금자장경서사를 발원한 英宗(재위 1320-1323)⁹이 죽어 서사가 미완성으로 끝났지만 이 기록은 설창이 능서가였음을 보여주는 좋은 예이다.

설창은 당시의 난화풍을 수용해 목란화를 제작했을 것이다. 그 이전 목란화로 이름 났던 조맹견, 정사초, 李至規, 王英孫, 釋道隱 등은 동시대 생존했던 인물이기는 하나 설창과 같은 연배였던 당시 문인화단의 대표주자로 활약하던 조맹부, 趙雍(1289-미상) 등과

6 “明雪窓嘗往燕都 見巴合思波 於其御前畫蘭 得公文而飯 后嗣晦機.” 島田修二郎, 앞의 논문, p. 53.

7 南宋의 7대 황제로 포로가 된 후 원나라에서 영국공으로 봉해졌고, 불교로 귀의하여 승려가 되었다.

8 “雪窓起詔於燕都. 書金字藏經. …大元爲合尊大師書一切經, 雪窓備其員, 赴燕京… 蕭菴: 赴燕山書金字經, 以空群納, 如馬駿者空群也.” 島田修二郎, 위의 논문, p. 54.

9 元나라 제5대 황제로 중국 문화를 보호하여 중국의 역사 기록에서는 높게 평가되고 있다.

직접적 교분이 있었을 가능성이 더 크다.¹⁰ 그리고 후자의 난화에 더 많은 영향을 받았을 것이다. 이는 설창의 동료선승이며 설창에 대한 개인적 회화적 기록을 남긴 소은의 교유 관계를 통해 짐작된다.

소은은 시문이 우수하고 문원의 여러 명사들과 한묵을 즐기고 왕실과도 가까웠으며 당시 조맹부, 조옹을 비롯 虞集(1272-1348), 鄧文原(1259-1329), 仇遠(1247-1326), 黃潛(1277-1357) 등과 넓게 교류했다. 때문에 설창 역시 당대 여러 문인들과 난초를 즐겨 그린 당대 화가들과 교유하였을 것으로 추측된다. 이들과의 교유는 그의 저서 『포실집』에 전하는 편지글을 통해 파악된다. 특히 1342년 제작된 일본 群馬縣立歷史博物館 소장 <난도>에 柯九思(1290-1343), 우집, 朱石, 楊彝 등의 문인서화가들이 제를 남겨 이들 역시 설창과 직접적으로 교유했을 가능성은 농후해 보인다.

李祜는 『雲陽集』에 설창과의 회화교유를 자세히 밝히고 있다.

내가 姑蘇寺에 머물러 있을 때, 雪窓翁이 승천사의 주지로 있으면서 날마다 나와 서로 왕래 하였다. 당시 현달한 관리와 주요 인사들이 왕왕 설창옹에게 蘭石을 그려 달라 청하면 설창옹이 부답스러워하였다. 그러나 나는 설창옹에게 얻은 작품이 여러 폭 된다. 혹 이따금 서로 방문하여 종유할 적에 향을 피우고 차를 달이고는 번번이 雪色紙를 꺼내어 나를 위해 그림을 그려주었는데 기이한 잎을 뽑아내고 향기로운 꽃을 모아내었다.¹¹ 작은 폭은 오직 극히 깨끗하여 사랑스러웠다...¹²

이 언술은 이기가 말년의 설창과 왕래하고, 묵란화로 교유했다는 내용이다. 특히 “만 날 때마다 향을 피우고 차를 달이고 번번이 오색지를 꺼내어 나를 위해 그림을 그려주었다”는 말은 당시 그림의 제작이 선승이 머무는 사찰의 정적인 장소에서 이루어져, 난초의 식물적 특징 및 상징적인 의미와 함께 ‘설창난’에서 느껴지는 선가의 분위기를 가늠하게 한다.

이기가 설창과 왕래한 시기는 설창이 승천사에 주지로 있던 시기인데, 실제 설창의

¹⁰ 戶田禎佑, 「懸崖雙清圖 仲默筆」, 『美術史』 65(1968), p. 30.

¹¹ 난의 잎과 꽃 부분 등 세밀한 부분에 정성을 들여 그렸다는 의미이다.

¹² “予留姑蘇時, 雪窓(窓)翁住承天寺, 日與予相往來, 時達官要人往往求翁爲寫蘭石, 翁恒苦之, 而余所得于翁者凡數幅, 或時相過從焚香煮茶, 輒取色紙爲予作, 摘奇綴芳小幅尤極瀟灑可愛…” 李祜, 「元釋雪窓畫蘭卷」, 『雲陽集』; 『佩文齋書畫譜』 卷86, 歷代名人畫跋 6, p. 2087.

대표작인 1343년 제작 일본 궁내청 소장 <난죽도>나 1345년 작 <光風轉蕙>, <懸崖幽芳> 등은 운암사, 승천사 거주시에 그려진 그림들이다. 설창 난법의 이론서인 『화란필법기』도 1341년 이전에 제작 된 것으로 파악되어 운암사, 승천사 시절 회화적 기량이 발휘되어 많은 작품이 집중적으로 그려졌음을 알 수 있다.

그는 1338년 운암사 주지가 되고 1344년 승천사 주지가 되었다. 그러나 1326년 黃潛이 撰한 [雲巖寺興造記]로 1347년 운암에서 퇴휴하였음을 알 수 있고, 1349년 다시 승천사의 주지가 되어 운암사와 승천사를 번갈아가며 머물렀음을 알 수 있다. 그의 입적 시기는 정확히 알 수 없지만 기년명 작품과 기타 기록을 통해 승천사에서 약 1352년경에 생을 마감했을 것으로 추정된다.

즉 설창은 이른 나이 원각사에서 출가, 이 시기부터 난 그림을 그렸고, 회기원희에게 법사, 당시 문인서화가들과 친밀했던 동료선승 소은대흔과의 교류를 통해 당시 화단과 문단에서 활동하던 많은 인물들과 직간접적으로 교류하며 자신의 화업을 이어나갔음을 알 수 있었다. 운암사 시절 『화란필법기』를 짓고 많은 묵란화를 그렸던 시기로 판단되며, 승천사 주지로 지낼 때는 묵란화에서 최고의 기량을 발휘하며 많은 당대 문인들과 중국, 일본의 선승들에게 직간접적으로 영향을 미쳤을 것으로 보인다.

Ⅲ. ‘雪窓蘭’과 「畫蘭法」

1. ‘설창난’

묵란화만을 전문으로 그린 선승설창의 작품은 현재까지 약 20여 점이 전한다(표 2).¹³ 전술한 바와 같이 설창은 송원 선승화가인 仲仁, 玉澗, 牧谿처럼 당시 문인군자화의 유행에 힘입어 문인의 그림주제를 문인보다 더 문인적으로 그린 인물이다.

당대인들은 설창의 난이 ‘오홍의 두 조씨’ 즉 조맹건, 조맹부의 풍을 이어 받았다고 했다. 笑隱은 <雪窓蘭詩>에서 ‘조가의 삼매를 오승이 얻었으니...’라고 했는데, 조맹건, 조맹부의 신필을 설창이 얻었다는 말로 해석된다. 또한 묵매로 명성이 있고 또는 난초도 잘 한 王冕(1287-1359)도 <명상인¹⁴의 난 그림>이란 시에서 ‘오홍의 두 조씨는 모두 죽고 설창

¹³ 묵란화 이외에 고고한 문인의 절개를 상징하는 수선화 한 점이 Brooklyn Museum에 소장되어 있다.

¹⁴ 上人은 승려라는 뜻이다.

표 2 설창 난그림 작품목록

	작 품 명	년 도	관 서	재 질	크 기	소 장 처
1	〈光風轉蕙〉	1342	雪窓作光風轉蕙 주문-雪窓, 백문-物外清樂	지본수묵	40.0× 64.0	Brooklyn Museum
2	〈난도〉	1342	至正~? 雪窓/백문-? *柯九思, 慮集, 朱石, 楊彝 미상 3인의 贊이 있음	견본수묵	125.4× 35.5	群馬縣立歴史博物館
3	〈난죽도〉	1343	雪窓 주문-雪窓, 백문-物外清樂	견본저색	106× 45.5	日本 宮内廳
4	〈九畹餘芬〉	1343	雪窓作九畹餘芬 주문-雪窓, 백문-物外清樂	견본저색	106× 45.5	日本 宮内廳
5	〈光風轉蕙〉	1343	雪窓作光風轉蕙 주문-雪窓, 백문-物外清樂	견본저색	106× 45.5	日本 宮内廳
6	〈懸崖幽芳圖〉	1343	至正昭陽協洽八月望作 着色懸崖幽芳圖 雪窓 주문-雪窓, 백문-物外清樂	견본저색	106× 45.5	日本 宮内廳
7	〈난석도〉	14세기	雪窓/?	견본수묵	118.9× 83.1	京都國立博物館
8	〈光風轉蕙〉	1345	至正旃蒙昨噩夏五爲通甫作 光風轉蕙 雪窓 주문-雪窓, 백문-物外清樂	견본수묵	77.2× 45.5	Seattle Art Museum
9	〈풍란죽도〉	14세기	雪窓/주문-雪窓	견본수묵	76.2× 44.8	Cleveland Museum of Art
10	〈光風轉蕙〉	14세기	雪窓作光風轉蕙/?	지본수묵	115.6× 51.2	九州國立博物館
11	〈懸崖雙淸〉	14세기	雪窓作懸崖雙淸/?	지본수묵	115.6× 51.2	九州國立博物館
12	〈난석도〉	1345	至正旃蒙昨噩夏五爲息菴作 雪窓/ 주문-雪窓, 백문-物外清樂	견본수묵	97.2× 54.5	개인소장
13	〈光風轉蕙〉	14세기	雪窓作光風轉蕙 주문-雪窓, 백문-物外清樂	견본수묵	70.0× 37.0	개인소장
14	〈묵란도〉	14세기		지본수묵	32.9× 36.0	東京國立博物館
15	〈懸崖雙淸〉	14세기	雪窓作懸崖雙淸/?	견본수묵	112.3× 52.7	根津美術館
16	〈묵란도〉	14세기	雪窓/?	견본수묵	112.3× 52.7	根津美術館
17	〈난석도〉	14세기	雪窓作 주문-雪窓, 백문-物外清樂	견본수묵	42.4× 84.8	The Asano Collection
18	〈난석도〉	14세기	雪窓作 주문-雪窓, 백문-物外清樂	견본담묵		개인소장
19	〈난석도〉	14세기		견본목화		山梨縣立博物館 (중요미술품)
20	〈난도〉	14세기	崔植 等16人 題	견본목화		일본 개인소장
21	〈난도〉	14세기	約之崇裕 題	견본목화		일본 개인소장



도 1 설창, <난석도>, 1345, 견본수묵, 97.2×54.5cm, 개인소장



도 2 조맹부, <난석도>, 지본수묵, 44.6×33.5cm, 상해박물관

이 뒤를 이어 명성을 독차지 하네¹⁵라고 하며 설창을 조맹견, 조맹부 이후의 대표작가로 칭하였다. 즉 조맹견, 조맹부가 설창보다 이른 시기에 활동해 설창이 그들의 화풍에 영향을 받았을 것이다. 그러나 설창은 최초의 「화란법」을 만들고 설창만의 특징적인 ‘설창난’을 탄생시켰다.

먼저 그의 묵란화 양식을 살펴보면 대체적으로 종이와 비단을 사용하여 종폭, 횡폭에 구성하였으며, 수묵이 많으나 경우에 따라서는 꽃과 줄기는 담채를 사용하기도 하고, 꽃술은 호분을 사용하기도 하였다. 난초 꽃에 호분을 사용하는 경우는 설창뿐만 아니라 조맹부, 조종의 난 그림에서도 찾을 수 있어 원대 난 그림에 채색 사용이 빈번했음을 알 수 있다(도 1, 2).¹⁶

15 『蒲室集』, 「雪窓蘭」“…趙家三昧吳僧得, 未覺山人鶴帳空.”; 王冕, 『竹齋集』, 「明上人畫蘭」“吳興二趙俱已矣, 雪窓因以專其美…” 島田修二郎, 앞의 논문, p. 61.

16 원대 난 그림 중에 난 그림 전체를 채색으로 표현한 그림은 드물고, 부분적으로 채색을 사용한 예는 많으며, 대부분은 종이나 비단 바탕에 수묵을 사용한 묵란화가 주류를 이룬다.



도 3 <석창포 사진>



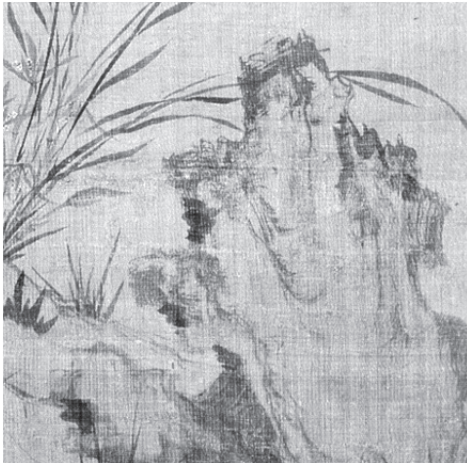
도 4 설창, <난죽도> 석창포부분, 1343년, 絹本著色, 106×45.5cm, 일본 宮内廳

그림의 소재는 난초와 가시나무, 대나무, 암석, 고목, 석창포 등인데 기록에도 전하듯 이런 구성은 당시 조맹부, 조옹 등도 즐겨 사용했던 요소다. 난초가 상징적인 성격을 지닌 여러 물상과 조합되는 건 상징적 효과를 증대시키려는 의도로 보인다. 설창은 먼저 화면 안에 암석을 배치해 중심을 잡고, 암석 주위에 난초와 가시나무 대나무 등 주요 소재를 비중 있게 배치하고, 하단의 토파에는 석창포를 그려 넣었다. 실제로 소은이나 왕면의 ‘설창이 조가의 양식을 이어받았다’는 말처럼 설창과 이들의 작품은 소재와 구성 등이 유사한 면이 있다. 특히 하단의 톱니나 이빨의 뾰족한 모양인 거치상의 석창포 등이 비슷하다(도 3, 4). 『詩經』, 『禮記』 등에 등장하는 석창포는 난초와 같이 독을 제거하고, 암석 위에 뿌리를 내리는 강인함과 푸른 잎으로 대나무, 난초 등과 함께 문인 시화의 주된 소재였다. 『시경』 ‘택피’의 ‘연못가 저 언덕에 창포와 난초가 있네’라는 시구는 난초와 석창포가 같이 그려지는 양식의 시원적 자료로 판단된다. 특히 설창과 조맹부의 석창포가 실제 석창포와 유사해 흥미롭다.¹⁷

그러나 조가와 설창의 난법을 구체적으로 살펴보면 설창난은 조가 난법과의 유사점보다는 여러 가지 차이점이 많다. 차이점은 구도와 소재조합, 난잎과 꽃과 꽃술로 분류해 볼 수 있다.

먼저 구도에서 조맹견은 정사초의 난처럼 난의 상징성만을 부각시키듯 엄정한 운필로 화면 중앙에 난초만을 그렸다. 설창은 조맹견, 정사초의 관념적인 난이 아니라 깊은 골

¹⁷ 『詩經』 「澤陂」 “彼澤之陂，有蒲與荷…彼澤之陂，有蒲與蘭[蘭]…” 이기동 역해, 『시경강설』(성균관대학교출판부, 2004), pp. 326-327; 『禮記』 「月令」-第六- “蒲葦之屬，生於澤中而爲用器…” 宋明鑄譯, 『禮記集說』(높은밭, 2006), p. 336.



도 5 설창, <난죽도> 바위부분, 1343년, 絹本着色, 106×45.5cm, 일본 宮内廳



도 6 조맹부, <난석도> 바위부분, 지본수묵, 44.6×33.5cm, 상해박물관

짜기나 언덕, 바위틈이나 물이 있는 벼랑에 대나무나 고목, 가시나무 등을 조합해 사생하듯 그렸다.

묵란화의 특징을 가장 잘 부각시켜주는 난 잎 표현은 조맹견의 경우 얇고 가는 필선으로 비수 없이 길게 빼고 끝을 둥글게 말아 표현한다.¹⁸ 그러나 설창은 조맹견처럼 끝을 말아 둥글게 하지 않고 순반향으로 가늘게 빼고 끝을 뾰족하게 마무리 하였고, 글씨를 쓰듯 붓을 세 번 꺾어 삼과필로 난 잎의 꺾임을 포물선을 그리듯 부드럽고 자연스럽게 묘사하였다.

꽃과 꽃술의 경우 조맹견은 담묵으로 소담하게 꽃송이를 그리고, 초묵으로 물고기 알 모양의 ‘漁卵形’ 꽃술을 그려 넣었다. 설창은 전반기 조맹견, 조맹부의 꽃과 꽃술 그리는 법을 사용하지만 후반기 꽃잎은 그 꺾임이 마치 기러기의 날개깃처럼 보이며 바람에 날리는 듯한 표현으로 생동감을 더해주고 있다(표 3).

암석과 토파도 조맹부는 갈필의 거친 비백으로 속도감 있게 처리하지만, 설창은 찰필로 암석의 형태와 명암을 표현한다(도 5, 6). 대나무 역시 댓잎을 아래로 활짝 펼친 하엽식의 조맹부 죽법보다는 이간의 『죽보상록』에 있는 죽법과 가까운 것을 알 수 있다(도 7, 8). 담묵의 화엽과 농묵으로 그린 물고기 알모양 즉 어란형태의 꽃술은 조가의 법과 유사한 면도 있지만 힘과 절도가 있는 노련한 필치는 설창난의 특징으로 보는 것이 타당하다. 즉

¹⁸ 강영주, 앞의 논문, pp. 541-547. (도판 1) 및 내용 참조.



도 7 <난죽도> 대나무부분, 1343년, 絹本著色, 106
×45.5cm, 일본 宮内廳



도 8 이간, 『죽보상록』

설창은 초기에 조가의 영향을 받았겠지만 이렇듯 현존작을 분석해 보면 구도, 포치, 잎, 꽃 등 설창난만의 특징을 발견 할 수 있다(표 3).

즉 설창은 조가와 같은 동시대 문인화가의 난법을 익히고 응용하여 자신만의 난화법을 만들었으며, 이를 바탕으로 난초 그리는 방법을 「화란법」이란 이론으로 체계화시켰다. 그리고 다시 「화란법」을 「설창난」으로 승화시켰음을 알 수 있다.

2. 「화란법」

설창의 『화란필법기』는 현재 전하지 않는다. 그러나 설창과 동시대에 살았던 孔齊¹⁹는 그의 저서 『靜齊至正直記』에 설창의 『화란필법기』내용을 「화란법」으로 요약해서 수록하였다. 즉 「화란법」이 곧 『화란필법기』임을 알 수 있다. 설창의 「화란법」 내용이 중요한 이유는 묵란화 역사상 난 그리는 법을 구체적으로 제시한 가장 오래된 기록이고 최초의

¹⁹ 약 1341에서 1367년 전후 활동, 자 行素, 호 靜齊, 曲阜人이다. 저서로는 원나라 말기에 공제가 원나라의 여러 제도를 적은 책으로 당시의 제도·풍습 등을 연구하는 데 귀중한 사료인 『靜齊至正直記』 4권이 전한다.

난화보이기 때문이다.²⁰ 그리고 설창의 「화란법」에 의해 현재까지의 난 그림이 일정한 형식을 갖추고 그려져 왔다는 사실은 주목할 만하다. 물론 작품에 드러나는 기품과 양식적 특징, 작품의 의미 등은 각 시대, 작가 개개인에 따라 다를 수 있지만 설창의 「화란법」과 난 그림의 계통을 역사적으로 살펴보면 시대를 관통하는 고정된 난화의 형식은 설창의 「화란법」과 밀접한 관련이 있음을 부인하기 어렵다. 즉 설창이 대가의 난화법을 체득하고 ‘설창난’을 만든 것에서 끝나지 않고, 난초 그리는 법을 이론화시켰기 때문에 ‘설창난’의 깊이와 생명력이 중국은 물론, 우리나라나 일본에 이르기까지 큰 영향을 미쳤던 것이다. 그리고 그의 「화란법」은 ‘설창난’으로 다시 구현되었다. 어떤 장르에서건 형식과 법, 틀 즉 전범을 만든다는 것은 그 분야에 몰두하고 지난한 노력으로 심오한 경지에 이르지 않으면 안 되는 일이기 때문에 설창의 「화란법」과 ‘설창난’은 연구 가치가 크다.

다음 『정제지정직기』에 기록된 설창의 「화란법」 원문을 해석하며 ‘설창난’과 비교 고찰하겠다(표 3).²¹

① 난초를 그릴 때 꽃을 그리기는 쉬우나 잎을 그리기가 어려우니, 반드시 전당 황우문²²이 소개거하는 모양의 필법을 얻어야 난초를 그릴 수 있다.

여기서 ‘소개거’는 닭의 머느리발톱으로 짧고 강한 필의 형태를 일컫는다.²³ 唐대 시인白居易는 「계거필부」에 “토호필이 없으면 명문의 초안을 작성하기 어렵듯이, 계거필이 아니면 입목 공력²⁴의 필법을 나타낼 수 없다”고 하였는데, 여기서 계거필은 붓 끝이 닭의 머느리발톱처럼 뾰족하게 튀어 나온 모양의 붓을 뜻한다. 계거필을 토호필에 비유하여 계거필이 그만큼 필력을 표현하는데 좋은 붓이라고 말하고 있다. 즉 ‘소개거하는 모양의 필법’

²⁰ 강영주, 앞의 논문, pp. 561-563. 필자는 앞 논문에서 조선전반기 묵란화를 설창 묵란화와 양식비교를 통해 살펴보았고, 공제의 『정제지정직기』 「화란법」을 언급하였다. 그리고 본 논문에서 「화란법」이 곧 설창의 유실된 蘭譜인 「화란필법기」임을 ‘설창난’과 「화란법」을 비교 분석하여 보았다. 아래 (각주 21) 참조.



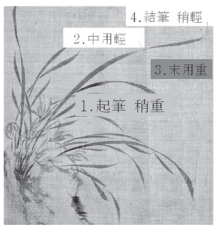

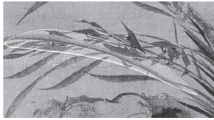


²¹ “予記. 至正辛巳秋, 洮湖上. 忽隣人郎玄隱來訪. 玄隱幼爲黃冠于三茅山, 善畫蘭, 得明雪隱筆法, 因授于予, 曰: 畫蘭畫花易, ①畫葉難, 必得錢塘黃于文小雞距樣筆, 方可作蘭. ②用食指擒定筆, 以中指無名托起, 乃小拇指劃紙, 襯托筆法揮之. ③起筆稍重, 中用輕, 末用重, 結筆稍輕, 則葉反側斜正如生, 有三過筆, 有四過筆. ④葉有大乘釣竿, 小乘釣竿, 皆葉勢也. ⑤花或上或下, 葉白下而上, 花幹自上而下, 蓋取筆勢之便也. ⑥須破毫水墨, 則葉中色淺, 而兩旁稍濃也. ⑦忌似雞籠, 忌似井字, 忌向背不分. ⑧花有大小驢耳判官平沙落雁(平沙落雁勢, 畫薄花也.) ⑨大翹楚小翹楚諸形, ⑩茅有其穎發箭諸體, 蓋蘭譜也. 壬辰燬于寇, 今略記比, 彷彿于上云.” 「畫蘭法」, 『靜齋至正直記』 卷2, 『續四庫全書』子部 雜家類, p. 301.


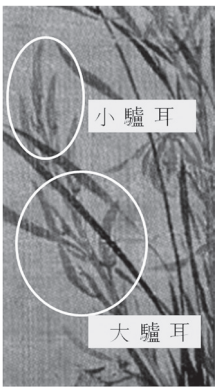

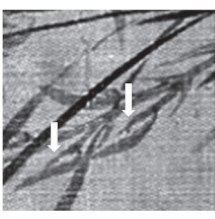


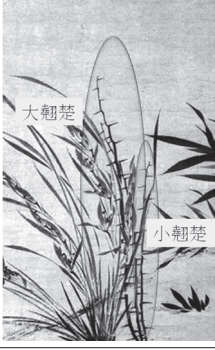
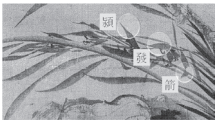
²² 黃于文은 元代 錢塘(지금의 杭州市) 사람으로 계거필을 잘 만들기로 이름난 장인이다.

²³ 白居易, 「鷄距筆賦」 “足之健兮有雞足, 毛之勁兮有兔毛…不得兔毫, 無以成起草之. 不名鷄距, 無以表入木之功.”

²⁴ ‘入木三分’은 왕희지의 강한 필력을 평가한 말로 왕희지가 썼던 축판을 대패로 밀고 다시 쓰려고 하는데 먹 자국이 삼분 두께까지 먹혀 들어갔다는 고사이다.

표 3 설창의 「화란법」과 '설창난'

	화란법	설창난
난요법	<p>소계거</p>  <p>① 畫葉難，必得錢塘黃于文小雞距樣筆，方可作蘭。</p>	
난요법	<p>삼과필 / 사과필</p> <p>③ 起筆稍重，中用輕，末用重，結筆稍輕，則葉反側斜正如生，有三過筆，有四過筆。</p>	
난요법	<p>대승조간 / 소승조간</p> <p>④ 葉有大乘釣竿，小乘釣竿，皆葉勢也。</p>	
난요법	<p>앞의 농담</p> <p>⑥ 須破毫水墨，則葉中色淺，而兩旁稍濃也。</p>	
난요법	<p>앞의 배치</p>  <p>⑦ 忌似雞籠，忌似井字，忌向背不分。</p>	

	화란법	설창난
화염법	<p>크고작은 나귀 귀 9</p>  <p>⑧ 花有大小驢耳</p>	
화염법	<p>관관머리</p>  <p>判宜</p>	
화염법	<p>평사낙안</p>  <p>平沙落雁(平沙落雁勢，畫薄花也。)</p>	
구성요소	<p>가시나무대교초소교초</p> <p>⑨ 大翹楚小翹楚諸形</p>	
난요법	<p>난요법</p> <p>⑩ 茅有其穎發箭諸體，蓋蘭譜也。</p>	

은 닭의 머느리발톱처럼 생긴 붓의 모양처럼 끝을 뾰족하게 하는 수법으로 필력을 내어 난 잎을 묘사해야 한다는 뜻으로 풀이된다. 설창은 ‘계거필’을 그림에 사용했으니, 글씨에 사용하는 필을 그림에 운용했다고 볼 수 있다. 즉 그는 ①의 내용을 통해 난초의 어느 부분 보다도 난 잎 표현에 주의를 기울였으며, 난 잎을 그릴 때 붓의 필치가 고스란히 드러나게 하여 ‘설창난’의 가장 큰 특징으로 삼았음을 알 수 있다(표 3-①).

② 식지로 붓을 쥐어 붓대를 고정시키고 중지와 무명지로 붓을 받쳐 세운 뒤에 새끼손가락을 종이에 대고 필법에 맞게 붓을 움직인다.

새끼손가락을 종이에 대는 것은 작은 글씨를 쓸 때 글씨가 흔들리지 않게 하기 위한 집필법으로, 묵란화도 서예에서 작은 글씨를 쓰듯이 심혈을 기울여야 한다는 뜻으로 보인다.

③ 기필은 조금 무겁게, 중간에는 가볍게, 끝에는 무겁게 하고, 마무리를 조금 가볍게 하면, 잎이 뒤집히고 모로 서고 기울고 반듯한 것이 살아있는 듯하게 되는데, 삼과필과 사과필이 있다.

이는 운필법으로 붓을 3번, 혹은 4번 쉬거나 꺾으며 필획을 그어나가는 필법이다. 현대에 흔히들 일컫는 한 획에서 붓을 3번 꺾는 삼전법[삼절법]의 이른 예로 보인다. 일필에서 삼과 사과는 선의 기운과 생동함 즉 살아있는 얇고 긴 난엽이 아래로 늘어지며 꺾이는 현상과 같아 보이게 하려는 의도인데, 삼과필, 사과필은 후에 난의 잎을 표현하는 방법으로 난화의 양식을 파악하는 대표적인 기준 요소가 되었다(표 3-③).

④ 앞에는 크게 드리운 낙숫대 모양의 대승조간과 작게 드리운 낙숫대 모양의 소승조간이 있는데 모두 잎의 형세이다.

여기서 대승조간은 낙숫대를 크게 드리운 것 같이 난잎을 멀리 치는 것이고, 소승조간은 낙숫대를 작게 드리운 것 같이 잎을 가깝게 치는 방식이다(표 3-④).

⑤ 꽃은 흑 위에서 흑 아래에서 치고, 잎은 아래에서 시작해 위로 가고, 꽃줄기는 위에서 아래로 친다. 대개 필세는 편하게 한다.

이는 잎과 꽃의 필의 순서나 방향을 말하는 것인데, 역시 현재의 꽃잎을 그리는 방법

과 유사해 설창의 「화란법」이 원대의 난 그리는 법식을 요약한 것이고, 이것이 현대까지 이어져 내려오고 있음을 알 수 있다.

⑥ 다음 붓으로 수묵을 다 운용해야 하니 앞 가운데는 색을 열게 하고 양쪽 가에는 조금 진하게 해야 한다.

이런 표현은 담묵의 붓 양쪽 측면에 농묵을 대었다가 붓을 운용하면 나오는 것인데, 설창의 난앞에 잘 표현되어 있다. 난 앞의 앞 뒤 배치도 농묵과 담묵의 난앞을 적절히 사용해 앞쪽의 난앞은 농묵으로 묘사하고, 뒤쪽으로 멀리 펼쳐진 난앞은 담묵으로 표현하여 난초 한 포기에도 변화를 주려고 하였다. 붓으로 수묵을 다 운용해야 한다는 말은 단란을 그리며 자칫 단조로워질 수 있는 상황을 고려한 것으로 보여진다(표 3-⑥).

⑦ 닭장처럼 일률적으로 그려서도 안 되고 우물 정자처럼 반듯반듯해서도 안 되며 향세와 배세가 구분되지 않아서도 안 된다.

이 말은 기계적인 필세를 우려한 말로 바로 봉안이나 파봉안과 같은, 후대 자연스럽게 난앞을 교차하여 치는 교탑법의 기원으로 보아도 되겠다(표 3-⑦).

⑧ 꽃에는 크고 작은 나귀의 귀, 판관, 평사낙안(평사낙안의 형세는 열은 꽃을 그릴 때이다)이 있다.

‘려이’는 나귀의 귀로 끝을 뽕족하게 하고, 가운데를 희게 묘사하는 꽃의 묘사법이고, ‘판관’은 중국의 점혈용 무기로 끝이 붓 모양인데, 꽃의 봉오리표현에 유용한 모양이다. 또 평사낙안은 꽃잎의 형태를 일컫는다. 즉 멀리 기러기 무리가 평평한 모래밭에 사뿐히 내려앉는 모양인데, 하나의 꽃대에 꽃송이가 여러 개 달려 있는 ‘혜란’을 담묵으로 그린 크고 작은 꽃잎들과 중간에 한 번 꺾인 꽃잎들이 기러기의 날개 짓처럼 보인다(표 3-⑧).

⑨ 대교초·소교초 등 여러 형태가 있다.

여기서 ‘교초’는 가시나무로 대교초는 높게 솟은 가시나무이고, 소교초는 낮게 솟은 가시나무를 뜻한다. 가시나무는 본디 난과 짝으로 그려지는 식물로 난은 대인[군자]을 가시나무는 소인을 상징적으로 나타낸다. 즉 청대 대표적 서화가 鄭燮(1693-1765)은 <荊棘叢蘭圖卷>에 ‘동파가 난초를 그릴 때 늘 주위에 가시를 둘러 군자가 소인을 용납한다는 것

을 보여 주었네²⁵라고 하여 난초와 가시나무가 송대부터 의미를 지닌 조합으로 그려졌음을 알 수 있다(표 3-⑨).

⑩ 마지막으로 잎 끝의 모양은 영, 발, 전 등 여러 체가 있다.

‘영’은 까끄라기로 끝을 가늘고 길게 빼는 것이고, ‘발’은 모아지는 형상이며, ‘전’은 화살과 같은 형태를 이르는 것으로 설창의 묵란화에 잘 표현되어 있다. 뿐만 아니라 앞서 언급한 난법들은 실제 설창난의 소재, 구성요소, 배치, 운필법 등을 비롯해서 난잎이나 꽃잎에서 모두 보이는 표현이다(표 3-⑩).

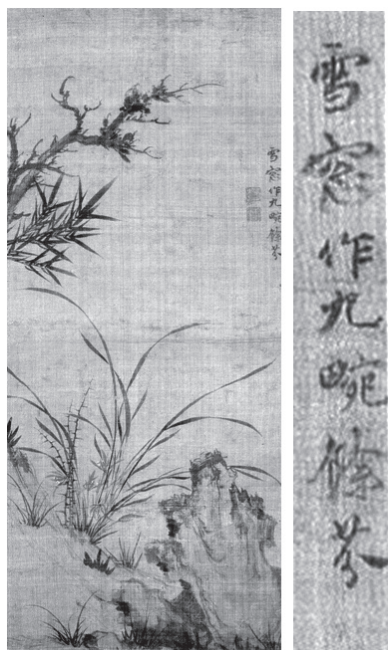
이상 『정제지정직기』에 수록된 설창의 「화란법」은 설창의 유실된 『화란필법기』의 내용을 요약한 기록으로 「화란법」이 곧 『화란필법기』임을 알았다. 「화란법」에는 집필법, 운필법, 화염법 등 난 그리는 법식이 매죽 등의 고화보와 똑같이 현존하는 최초의 난화보임도 알 수 있었다. 문인군자화의 대표적인 소재인 매화나 대나무 그리는 방법을 묘사해 놓은 화보가 원대에 이미 상용화되어 유행을 일으켰지만, 당시 제작된 난화보의 존재가 알려지지 않아 현재까지 난화연구에 한계가 있었다. 그러나 설창의 「화란법」을 통해 당시 화란법을 정리하고, 세부적인 제작방법의 규칙을 만들었으니, 비록 텍스트 화보이긴 해도 난초 그림이 있는 화보에 버금가는 가치를 지닌다고 할 수 있겠다.

IV. 설창의 회화관

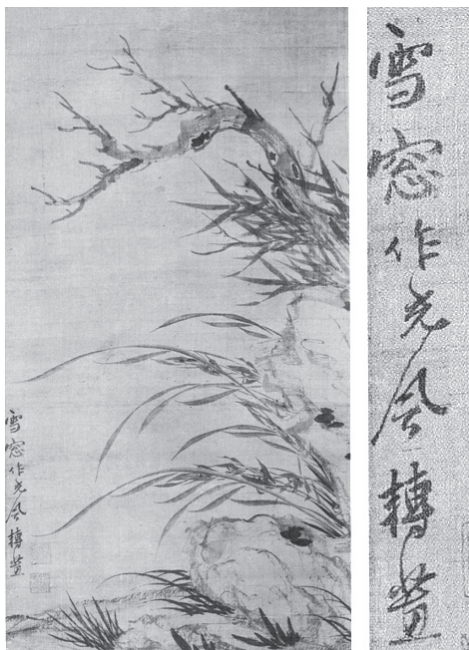
설창은 자신의 작품에 대한 어떤 기록도 남기지 않아 묵란화에 대한 그의 생각을 읽을 수 없다. 그러나 설창 묵란화의 관서와 입장을 주목해 보면 유사한 내용을 반복해서 썼던 것을 알 수 있고, 이를 통해 그의 회화 지향을 읽을 수 있다. 특히 당시 대나무나 매화만을 전문으로 그린 화가나 문인 소재를 다양하게 표현하는 화가는 있었지만 선승신분으로 문인사대부 회화의 화제인 난화만을 몰입하여 그린 선승은 없었기에 설창이 묵란화에 투영했던 것이 무엇이고 어떤 의미를 가지는지를 파악해 볼 필요가 있다.

난초는 孔子(기원전551-479), 屈原(기원전340-278), 정사초에 의해 상징성이 확립된

25 <題詩> 東坡畫蘭，常帶荊棘，見君子能容小人也。 <跋文> 滿幅皆君子，其後以棘終之，何也，蓋君子能納小人，無小人亦不能成君子，故棘中之蘭，其花更碩茂矣。板橋 鄭燮，〈荊棘叢蘭圖卷〉(31.5cm×508cm，紙本水墨，南京博物院所藏)，『鄭燮』(人民美術出版社，2004)，pp. 184-185.



도 9 설창, <난죽도> 4폭 중 1폭, 1343년, 絹本著色, 106×45.5cm, 일본 宮内廳



도 10 설창, <광풍전혜>, 견본묵화, 70.0×37.0cm, 일본 개인소장

다. 즉 난초는 공자가 읊은 『猗蘭操』에 의해 ‘도덕’과 ‘군자’, 굴원이 읊은 『離騷』에 의해 ‘충정’, 정사초의 나라 잃은 슬픔을 뿌리 내릴 땅이 없이 그린 <목란도>에 의해 ‘충절’의 상징으로 고착화 되었다.²⁶

설창은 이 가운데 공자와 굴원이 읊고 노래한 난초의 상징을 그림으로 구현하였다. 이는 그의 작품 관서에 오류이 드러난다. 그 중 ‘九畹餘芬’은 ‘아홉 마지기 밭에 난초 향기가 가득하네’라는 뜻으로 『楚辭』에서 가장 유명한 굴원의 「이소」에 나오는 글귀이다(도 9, 표 2 관서).²⁷ 굴원은 전국시대 楚나라의 시인이자 정치가이며 楚王의 일족으로 박학다식하고 辯論에 뛰어나 懷王의 신임을 얻어 높은 벼슬에 올랐으나, 모략을 받아 두 번씩이나 江南으로 쫓겨나는 수모를 당한 뒤 죽어서 이 세상의 모범이 되고 자살로써 諫하겠다고 결의를 밝히고 長沙의 汨羅水에 투신하여 죽음으로 충정의 아이콘이 되었다.²⁸ 곧고 굳은 절개

²⁶ 강영주, 앞의 논문, pp. 537-541.

²⁷ 서성, 「『離騷』의 주석과 번역」(1), 『중국학논총』 17(2004), pp. 235-269; 「『離騷』의 주석과 번역」(2), 『중국학논총』 19(2006), pp. 183-202.

²⁸ 『史記』에는 굴원의 絶命의 노래인 <懷沙賦> 최종 악장의 노래에 이와 같은 결연한 심정을 담고있다.

로 충정의 상징이 된 굴원, 그가 심어 재배하고 읊었던 난초와 혜초도 마찬가지로 충정의 상징이 되었다. 곧 선승 설창은 난초에 깃든 뜻을 연역하고 묵란화에 투영해 자기화시켰던 것이다.

다음은 설창의 현존하는 20여점의 작품 중 바람에 날리는 혜초를 그린 5점의 관서로 등장하는 ‘光風轉蕙’이다(도 10, 표 2 관서). 이 역시 굴원의 작품으로 전해지는 〈招魂〉에 나오는 글귀로 ‘光風轉蕙, 汎崇蘭些’ ‘비개인 맑은 바람 혜초를 흔들고, 물가에는 난초가 무리지어 피어있네’라고 해석된다.²⁹ 여기서 혜초와 난초는 맑고 고고한 품성을 지닌 군자, 대부, 충신 등으로 비유된다. 특히 ‘광풍전혜’라는 글귀가 있는 작품은 하나의 줄기에 여러 꽃송이를 달고 있는 혜초를 표현해, 한 줄기에 하나의 꽃을 달고 있는 난초와 구분하였다. 난초는 ‘君子’, 혜초는 ‘大夫’로의 인식은 춘추시대 굴원이 읊은 난혜의 상징적 의미에서 파생된 것이고, 이후 그 의미가 고착, 강화되는 면이 있다. 난초가 식물적 효용성과 형상을 초월하는 정신성 때문에 관념, 이념화되고 표상이 되었던 것은 대나무나 매화와 다름 아니다. 원대 나라 잃고 울분에 쌓인 유민들이 시대상황을 반영하여 제작하여 노래하고 읊었던 상징적 회화 소재들이 이 시대에 집중되어 묘사되는 것이 이를 방증한다.

아울러 ‘懸崖雙淸’도 3점이 전하는데 모두 같은 양식을 보여주고 있다(표2 관서). 여기서 현애의 난초는 어려운 환경과 고난에서도 지조와 절조를 지켜야한다는 공자의 〈의란조〉를 이미지화 해, 낭떠러지 벼랑에 고고하게 홀로 향기를 내뿜이 그렸다. 또한 난초와 대나무를 쌍청으로 묘사해 군자의 면모를 부각시켰다(도 11). 쌍청 역시 ‘덕은 외롭지 않다’는 『論語』의 ‘德不孤, 必有隣’의 이미지화로 보인다.³⁰ 즉 공자는 “덕이 있으면 따르는 사람이 있으므로 외롭지 않다” 라고 하며 좋은 이웃을 얻을 수 있는 방법을 제시한다. 『周易』에도 ‘군자가 敬으로써 안을 곧게 하고 義로써 밖을 방정하게 하면 경과 의가 확립되어 德이 외롭지 않게 된다’³¹고 해 공자가 진중히 여겨 받든 『주역』의 언술을 ‘덕불고 필유린’으로 해석했음을 알 수 있다. 즉 난초와 대나무는 쌍청으로 ‘좋은 이웃’과 ‘공경과 의로움’으로 풀이되고 ‘덕’을 갖춘 인간에 비유할 수 있다.

양식적으로 살펴보면 화면 좌측 상단 현애에 바위를 돌출시키고 위쪽에 대나무를 아래쪽 물가에 늘어진 난초를 그리는 형식은 설창식 구도이며 설창의 중국, 일본 선승제자들

29 『楚辭』「招魂」“…光風轉蕙, 汎崇蘭些, 經堂入奧, 朱塵筵些…” 주건충 역해, 『楚辭』(南京: 鳳凰出版社, 2009), pp. 189-210.

30 『論語』「里仁」“子曰德不孤, 必有隣.” 배병삼 주석, 『論語』(문학동네, 2002), p. 222.

31 『周易』「坤」初六 “…文言曰 積善之家, 必有餘慶…六二…君子敬以直內, 義以方外, 敬義立而德不孤…” 이기동 역해, 『주역강설』(성균관대학교출판부, 2006), pp. 106-111.



도 11 설창, 〈懸崖幽芳〉4폭 중 1
폭, 1343년, 絹本著色,
106×45.5cm, 일본 宮内廳



도 12 중목영중, 〈현애쌍청도〉,
지본묵화, 75.1×34.3cm,
東京 개인소장



도 13 설창, 〈난죽도〉 중 백
문방인 ‘물의청락’,
1342년, 지본묵화, 40
×64cm, Brooklyn
Museum

이 애호했던 형식이다
(도 12).³²

마지막으로 그의
작품에 빠짐없이 등장
하는 인장 ‘物外清樂’
이 있다(도 13, 표
2 관서). 이는 ‘세속을

벗어난 맑은 즐거움’란 뜻인데 선승 설창의 그림에 대한 자세와 태도로 그의 회화의지를 살필 수 있는 중요한 어구이다. 즉 본 인장의 내용은 그림을 그리고 완상하는 설창 자신의 정신 자세가 내포되어 있다고 볼 수 있다.

이와 같이 구원여분, 광풍전해, 현애쌍청, 현애유방, 물외청락의 함의는 설창자신이 그림을 왜 그리는지, 그림을 어떻게 생각하는지 등의 회화관을 우회적으로 나타낸 어구들임을 알 수 있다. 그는 난초에 깃든 뜻을 앞의 말로 연역했지만, 거기에서 그치지 않고 정신화, 인간화, 내면화 시켰는데, 난초를 단지 식물로 보는 것이 아니라 공자나 굴원과 같이 고결한 품성을 가지고 있는 또 하나의 인간 즉 자기 자신으로 본 것이다. 즉 그는 유가, 불가적 삶을 즐겼으며, 난의 상징이 갖는 정신적 경지에 도달하고자 했던 것이다.

³² 중국의 仲默宗瑩, 郎玄隱, 無詰 등과 일본의 鐵舟德濟, 頂雲靈峰, 玉腕梵芳 등의 묵란화는 작품의 전체적인 구도나 구성이 설창의 묵란화와 유사하다.

V. 맺음말

설창은 중국 원대 묵란화만을 전문으로 그린 선승화가로 원대 묵란화의 전형을 만들고 조선과 일본 묵란화 형성에 지대한 영향을 미친 인물임에도 그에 대한 연구가 없었다. 따라서 본 논문은 선학연구를 바탕으로 설창의 생애를 살피고, 동아시아 묵란화의 흐름을 주도했던 '설창난'과 최초의 난화보인 「화란법」의 비교 분석을 통해 설창회화의 특징을 파악하고 조선과 일본 묵란화의 시원을 밝히는 초석으로 삼고자 하였다.

먼저 그의 생애에서는 범우 회기원회를 비롯해 조맹부, 가구사, 이기 등 당시 문인 및 서화가들과 넓게 교류관계를 살펴보았다. 또한 그의 회화 제작은 원각사 출가시기에 시작되었으며, 운암사 거주 시기에 최초 난화보인 『화란필법기』를 짓고 왕성한 회화활동을 하였고, 마지막은 승천사 주지로 있었음이 확인되었다. 기년 있는 작품들이 운암사, 승천사 시기에 몰려 있어 이 시기에 회화적 역량을 발휘해 많은 작품을 제작하였음도 알았다.

당대의 문인들은 설창의 묵란화가 조맹견과 조맹부의 난법을 이어 받았다고 하며 '설창난'을 높이 평가 하였다. 실제 조가의 난법과 설창난과는 구도나 소재면에서 유사성이 존재한다. 다만 묵란화 양식의 기준이 되는 난잎이나 꽃잎, 꽃술이나 돌의 표현, 대나무, 석창포 등의 여러 가지 요소가 조가의 난법과 다른 '설창난'만의 특징적인 면모를 보여준다.

『화란필법기』는 설창이 난 그리는 방법을 적은 기록이지만 현존하지 않는다. 그러나 『정제지정지기』에 수록되어 있는 「화란법」이 설창의 유실된 『화란필법기』의 내용을 담고 있어, 현존하는 최초의 蘭譜임을 알 수 있었다. 송원대에는 매화나 대나무를 그리는 화보가 상용화되었으며, 고화보를 토대로 현재까지 매죽에 대해서는 폭 넓은 연구가 진행되어 왔다. 그러나 묵란화 연구는 난화보의 부재로 진척이 없었다. 때문에 운필법, 집필법, 난초를 그리는 세세한 설명을 담은 설창의 「화란법」은 중요한 연구 사료임을 알 수 있었다.

묵란화는 난초가 가지는 식물적 효능과 공자, 굴원에 의해 고착된 '군자', '충절', '지조' '절개' 등의 상징적 의미들로 왕공, 문인뿐만 아니라 선승들이 애호하던 회화주제였다. 설창 역시 회화제작의 동기와 의미를 난초의 상징성에 두었으며, 작품의 款識 즉 '구원여분', '광풍전혜', '현애쌍청', '현애유방', '물외청락'를 통해 난초의 정신성을 자신에게 대입하고 그 상징성을 추구하는 인생지향을 보여주었다.

이상 본 논문에서는 '설창난'과 최초의 난화보인 「화란법」을 분석하고 설창회화의 특징을 파악하여 동아시아 난 그림에서 설창이 차지하는 위치와 '설창난'의 가치를 재정립

해보았다. ‘설창난’이 당시 문인들과 선승을 비롯해서 일본과 조선의 묵란화에 미친 영향에 대한 연구는 향후 연구과제로 남긴다.

*주제어(Key Words)_보명(普明, Bo Myeong), 설창(雪窓, Seol Chang), 묵란화(墨蘭畫, Ink Orchids), 설창난(雪窓蘭, Seol-Chang’s Orchids), 화란법(畫蘭法, Method of drawing Ink Orchids), 화란필법기(畫蘭筆法記, *Records of how to drawing an Ink Orchids*)

■ 투고일 2015년 8월 31일 | 심사개시일 2015년 9월 15일 | 심사완료일 2015년 10월 23일 | 게재확정일 2015년 11월 25일 ■

참고문헌

1. 사료

- 『中國美術家人名辭典』, 上海: 上海人民美術出版社, 1981.
李祁, 「元釋雪窗畫蘭卷」, 『雲陽集』
李祁, 『佩文齋書畫譜』卷86, 歷代名人畫跋 6.
夏文彥, 『圖繪寶鑑』卷59, 『畫史叢書』제2편, 上海人民美術出版社, 1982.
『畫蘭法』, 『靜齋至正直記』卷2, 『續四庫全書』子部 雜家類.

2. 단행본

- 명법, 『선종과 송대사대부의 예술정신』, 씨아이알, 2009.
배병삼 주석, 『論語』, 문학동네, 2002.
변영섭, 『문인화, 그 이상과 보편성』, 북성재, 2013.
宋明鎬 譯, 『禮記集說』, 높은밭, 2006.
안휘준, 『한국회화사연구』, 시공사, 2000.
이기동 역해, 『시경강설』, 성균관대학교출판부, 2004.
이기동 역해, 『주역강설』, 성균관대학교출판부, 2006.
이어령 감수, 『난초』, 종이나라, 2006.
伊吹敦 著, 최연식 옮김, 『중국 禪의 역사』, 대숲바람, 2005.
周建忠 譯해, 『楚辭』, 南京: 鳳凰出版社, 2009.
『鄭變』, 人民美術出版社, 2004.

3. 논문

국문

- 고연희, 「王이 그린 蘭, 竹의 의미와 기능」, 『대동문화연구』 76, 2011, pp. 237-266.
강영주, 「조선 전반기 墨蘭畫 연구」, 『강좌미술사』 36, 2011, pp. 537-567.
서 성, 「《離騷》의 주석과 번역」(1), 『중국학논총』 17, 2004, pp. 235-269.
서 성, 「《離騷》의 주석과 번역」(2), 『중국학논총』 19, 2006, pp. 183-202.
안휘준, 「조선초기의 회화와 일본 무로마치시기의 수묵화」, 『한국학보』 3, 1979(『한국회화사연구』, 시공사, 2000, 재수록).
이원복, 「조선 중기 묵란도에 대한 고찰」, 『동서의 예술과 미학』, 숲, 2007, pp. 343-386.

중문

單國霖, 「元代繪畫 序論-君子畫之盛行-」, 『中國繪畫全集』7, 北京: 文物出版社, 1999, pp. 30-34.

嚴雅美, 「宋元禪宗繪畫」, 『中華佛學研究』4期, 2000, pp. 207-260.

周建忠, 「神奇的夢幻般的花朵」, 『蘭文化』, 北京: 中國農業出版社出版, 2009, pp. 2-46.

일문

島田修二郎, 「雪窓に 就いて」, 『寶雲』15, 1935, pp. 49-64(島田修二郎, 『中國繪畫史研究』島田修二郎著作集, 東京: 中央公論美術出版, 1993 재수록).

小林忠, 「玉腕梵芳小傳」, 『墨繪の譜』日本の水墨畫家たら, 東京: 베리칸社, 1991-1992, pp. 72-89.

海老根聰郎, 「頂雲靈峰について-禪宗畫僧と文人墨戲-」, 『中國繪畫史論集』-鈴木敬先生還曆記念會編-, 東京: 吉川弘文館, 1981, pp. 244-268.

戶田禎佑, 「懸崖雙清圖 仲默筆」, 『美術史』65, 1968, p. 30.

玉村竹二, 「僧傳小考三題-頂雲靈峯が日本禪僧なる事-」, 『禪學研究』57, 1969, pp. 115-142.

영문

Kim, Wondong. 「P'u-ming's Ink Orchids」, 『研究論文集』29, 1984, pp. 91-118.

Li, Chu-ting. "The Oberlin Orchid and the Problem of P'u-ming," *Archives of the Chinese Art Society of America*, Vol 16, 1962, pp. 49-76.

국문초록

元代는 군자를 상징하는 회화주제가 유난히 발달하였다. 당시 출사가 불가능했던 문인들은 ‘淸高’를 추구하며 은거하고 그림과 시로 자족하였다. 선승인 雪窓 普明(?-약 1352)도 문인사대부들의 전유물이었던 묵란화를 그려 이러한 시대의식을 표출하였다.

설창은 묵란화에 공자, 굴원이 의해 고착된 ‘군자’, ‘충절’, ‘지조’, ‘절개’ 등의 난초의 상징적 의미를 투영하였다. 때문에 설창이 만든 묵란화의 전형은 조선의 왕과 문인사대부, 일본의 선승들의 묵란화 형성에 지대한 영향을 미쳤다.

설창은 원각사 출가 시기부터 그림을 그리기 시작하였으며, 운암사 거주 시기에는 최초의 난화보인 『화란필법기』를 지었다. 특히 운암사, 승천사 시절에는 회화적 기량을 발휘해 묵란화를 활발히 제작하였고, 선승동료 회기원희를 비롯해 조맹부, 조용, 우집, 가구사, 이기 등 많은 인물들과 서화로 교류하였다.

당대의 문인들은 설창의 묵란화가 조맹건과 조맹부의 난법을 이어 받았다고 하며 ‘설창난’을 높이 평가하였다. 실제 조가의 난법과 설창난과는 구도나 소재가 유사하다. 다만 묵란화 양식의 기준이 되는 난잎이나 꽃잎, 꽃술이나 돌의 표현, 대나무 등의 요소가 조가의 난법과 다른 설창만의 특징적인 면모를 보여준다. 때문에 설창의 난 그림을 ‘설창난’이라고 특별히 이름 지어 부르는 것이다.

『화란필법기』는 설창이 난 그리는 방법을 적은 기록이지만 현존하지 않는다. 그러나 『정제지정지기』 「화란법」이 설창의 유실된 『화란필법기』의 내용을 요약해서 기록해 놓은 것으로 확인되어 현존하는 최초의 蘭譜임을 알 수 있다. 송원대에는 매화나 대나무를 그리는 화보가 상용화되었으며, 이러한 고화보를 토대로 현재까지 매죽에 대해서는 폭 넓은 연구가 진행되어 왔다. 그러나 묵란화 연구는 난화보의 부재로 진척이 없었다. 때문에 운필법, 집필법, 난초를 그리는 세세한 설명을 기록한 설창의 「화란법」은 최초의 난화보로 난 그림 연구에 중요한 1차 사료임을 알았다.

설창은 자신의 작품에 대한 기록을 남기지 않아 그의 회화지향을 알 수 없었다. 그러나 그의 작품에 반복적으로 나타나는 款識 즉 ‘구원여분’, ‘광풍전혜’, ‘현애쌍청’, ‘현애유방’, ‘물외청락’을 통해 그의 회화관을 엿 볼 수 있었다. 즉 그는 공자, 굴원이 읊고 노래한 난초와 혜초의 상징성을 자신의 삶에 대입하고자 했다. 설창은 식물적 형상을 초월하는 난초의 정신성을 자기화 내면화 했고, 묵란화로 그 상징성을 추구하는 인생지향을 보여주었다.

Abstract

Orchid Paintings by Xuechuang and his Method

Kang Yeong-ju *

During the Yuan dynasty (1271-1368) in China, there were pronounced developments in painting themes symbolizing principled and moral gentlemen. At that time, members of the literati who failed to retain government posts retired from public life to live in seclusion, dedicating their time instead to painting and writing poems in pursuit of purity and loftiness of heart. Chan monk Xuechuang Puming (雪窓 普明, unknown-c.1352) also expressed the spirit of the time through ink paintings of orchids, which was the preserve of literary noblemen. In his ink paintings of orchids, Xuechuang reflected the symbolic connotations of orchids such as “gentlemen,” “loyalty,” and “fidelity,” which were propagated by Confucius and Qu Yuan. Thus, the archetype of Xuechuang’s ink orchids had a profound effect on the creation of ink orchid paintings not only by the kings and literary noblemen in the Joseon dynasty, but also by Zen monk-painters in Japan.

Xuechuang began painting after having entered into monkhood at Yuanjuesi. During his stay at Yunyansi Temple, he compiled the first collection of ink paintings of orchids titled *Hualan bifa ji* (畫蘭筆法記, Notes on brush techniques for painting orchids). In particular, his sojourn at Yunyansi and Shengtiansi Temples saw the artist exerting his outstanding talents to produce prolific paintings of ink orchids. Xuechuang also exchanged paintings and letters with a number of his peers including Huiji Yuanxi (晦機元熙), Zhao Mengfu (趙孟頫), Zhao Yong (趙雍), Yu Ji (虞集), Ke Jiushi (柯九思) and Li Qi (李祁).

The literati of this era were highly appreciative of “Xuechuang’s orchids” in recognition of Xuechuang’s stylistic influences from Zhao Mengfu and Zhao Mengjian (趙孟堅).

* Cultural Heritage Appraiser at Pyeongtaek Port, Cultural Heritage Administration

Indeed, Xuechuang shared similarities with the Zhao family in terms of the composition and materials used. However, Xuechuang made himself distinct from the Zhao family's painting styles in his depiction of the leaves, petals or pistils that define ink orchid paintings, and other elements such as rocks and bamboo. This earned his ink paintings the exclusive title "Xuechuang's Orchids."

The collection *Hualan bifa ji* is Xuechuang's treatise on composing ink paintings of orchids, which no longer has any extant copies. However, *Hualanfa* (畫蘭法, Techniques for painting orchids), which was included in the book titled *Jingzhai Zhizheng zhi ji* (靜齋至正直記, Records on various systems of the Yuan Dynasty), was later confirmed as the abridged version of *Hualan bifa ji* and eventually became recognized as the first collection of ink orchid paintings. During the Song and Yuan dynasties, compilations of ink paintings portraying plum blossoms and bamboo became commonplace, which has allowed in-depth research on the said genres of ink paintings to the present day based on historical painting collections. In contrast, the research on ink paintings of orchids has made little progress due to the absence of such materials. For this reason, Xuechuang's *Hualanfa*, which contains meticulous descriptions on how to draw ink orchids, is considered a crucial primary historical source as the first collection of its kind in the study of ink orchids.

Since Xuechuang left no records of his artwork, it is difficult to discern the artist's intentions behind his paintings. However, it is possible to gain a glimpse into his philosophy on paintings through recurring inscriptions in his works such as 'Jiuwan yufen (九畹餘芬, Lingering fragrance in Jiuwan),' 'Guangfeng shuanhui (光風轉蕙, Orchids bending in the wind),' 'Xuanya shuangqing (懸崖雙淸, Orchids on a cliff in shared harmony), 'Xuanya youfang (懸崖幽芳, Enchanting fragrance of orchids on a cliff), as well a phrase he used as his seal 'Wuwai qingle (物外淸樂, Standing aloof from worldly affairs and enjoying purity in life)'. In short, he aimed to apply the symbolism of orchids as once sung and praised by Confucius and Qu Yuan into his own life. He internalized the spirituality of orchids beyond their botanical form, while depicting his intent to promote the symbolic aspects of orchids in his life through ink paintings of orchids.