

# 任熊의 《姚大梅詩意圖冊》 연구

박용선\*

- I. 머리말
- II. 해상화파 화가 임응과 후원자 요섭
- III. 《姚大梅詩意圖冊》의 주요 내용과 특징
- IV. 맺음말

## I. 머리말

《姚大梅詩意圖冊》은 任熊(1823-1857)이 1851년 후원자 姚燮(1805-1864)을 위해 그린 작품으로 19세기 중국회화의 정수를 보여 주면서 여전히 문학과 회화의 교류가 활발했음을 알려 주는 자료이다. 이 화첩은 임응이 요섭의 『復莊詩問』에 실린 시를 도해한 것으로 당대 유행했던 도석인물화, 고사인물화 외에 화조화, 박고도 등의 그림이 포함되어 있으며, 중국에서 제작된 다른 화책에 비해 시대성을 보여 주는 주제를 다양하게 망라하고 있어 차별성을 갖는다. 또한 그는 동시대의 화가들에 비해 화려한 색채를 사용하여 기존에 자주 그리지 않던 주제를 개성 있는 화법으로 시각화하고, 근대적 화풍을 시도하는 등 19세기 중국회화사의 변화를 잘 보여 주는 화가로 살펴볼 필요가 있다.

---

\* 홍익대학교 미술사학과

임옹의 회화에 관한 기존 연구를 살펴보면 서양에서는 해상화파를 다루면서 임옹 회화의 독특한 개성을 〈自畫像〉을 중심으로 연구했고, 1990년 후반에서야 〈范湖草堂圖〉, 《姚大梅詩意圖冊》과 같은 후원자의 요청을 받고 그린 작품에 대한 분석이 이루어지기 시작했다. 특히, 2001년 상해에서 해상화파를 주제로 한 국제학술대회가 열려 다양한 측면에서 비교 분석한 연구 성과가 많이 나왔다.<sup>1</sup> 국내에서는 2000년 이후에 해상화파의 초기 수장 조지겸, 후기 수장 임백년과 오창석을 중심으로 그들이 해상화파 성립에 미친 영향과 예술적 성과에 대하여 살펴보았으며 19세기 말 화보를 통해 해상화파가 조선 화단에 끼친 영향을 다각적으로 조명한 연구가 진행되었다.<sup>2</sup> 임옹은 훗날 해상화파가 진흥수풍의 도석인물화, 고사인물화를 주로 그리게 하는 데 결정적인 역할을 했음에도 불구하고, 국내에서 임옹이 중국회화사에서 차지하는 비중에 비해 그에 대한 연구가 미진한 편이다. 그리고 《姚大梅詩意圖冊》에는 19세기 중엽 전통화단에서 근대화단으로 넘어가는 과도기적인 성격을 보여 주는 작품이 다수 수록되어 있어 이 화책을 살펴보는 것은 미술사적으로 중요한 의의가 있다.

<sup>1</sup> 丁義元, 萬靑力, 羅靑, 單國強, 薛永年和 같은 중국 출신의 학자가 참여했을 뿐 아니라, Lisa Claypool과 Erickson Britta Lee 같은 서양 출신의 학자도 참여한 학술대회로 海上畫派의 대표적인 인물인 임옹, 임백년, 조지겸 등을 다루면서, 아울러 海上畫派의 博古圖, 당시 상해의 정치·경제와의 관계, 해상화파와 浙派의 관계, 蔡元培와 海上畫派, 양주화파와 海上畫派의 관계 등을 입체적으로 조망했다.

<sup>2</sup> 김현경, 「중국 근대 海上畫派의 초상화 연구」, 홍익대학교 미술사학과 석사학위 논문(2001.12); 오지영, 「趙之謙(1829-1884)과 19世紀 中國의 海派畫壇」, 홍익대학교 미술사학과 석사학위 논문(2006.2); 오지영, 「清末 趙之謙(1829-1884)의 화회화와 그 영향」, 『美術史學研究』 261(2009), pp.149-183; 이주현, 「吳昌碩의 藝術論」, 『美術史論壇』 11(2000), pp.279-299; 이주현, 「繪畫, 篆刻의 合一- 上海의 金石派 畫家 吳昌碩의 花卉畫」, 『美術史學研究』 233-234(2012), pp.267-295; 이주현, 「中國 近現代 繪畫史 研究動向」, 『中國史研究』 30(2004), pp.333-362; 최경현, 「朝鮮 末期와 近代 初期 山水畫에 보이는 海上畫派의 영향: 上海에서 발간된 畫譜를 중심으로」, 『美術史論壇』 15(2002), pp.211-255; 최경현, 「六橋詩社를 통해 본 開化期 畫壇의 一面」, 『韓國近現代美術史學』 12(2004), pp.215-253; 최경현, 「19세기 후반 20세기 초 상해 지역 화단과 한국 화단과의 교류 연구」, 홍익대학교 미술사학과 박사학위 논문(2006); 최경현, 「19세기 후반과 20세기 초 韓國 人物畫에 보이는 海上畫派 畫風」, 『美術史學研究』 256(2007), pp.43-75; 최경현, 「19세기 후반 上海에서 발간된 畫譜들과 韓國 畫壇」, 『韓國近現代美術史學』 19(2008), pp.7-28; 한정희, 「朝鮮後期 繪畫에 미친 中國의 영향」, 『美術史學研究』 206(1995), pp.67-97.

<sup>3</sup> 清末의 顧鶴逸(1811-1889)은 江蘇省 蘇州 출신으로 號는 文彬이다. 그는 1841년 進士가 되었는데, 清末 同治·光緒 연간(1862-1908)에 '태평천국운동'을 진압한 관료 중 한 사람이다. 권석환 외, 『중국문화답사기 1- 오월지역의 水郷을 찾아서』 (다락원, 2002), pp.52-57; 그리고 顧文彬은 임옹의 동생인 임훈을 1860년대 후원한 것으로 알려졌다. Claudia Brown and Ju-his Chou, *Transcending Turmoil: Painting at the Close of China's Empire 1796-1911*(Phoenix: Phoenix Art Museum, 1992), pp.170-171; "癸酉(1873)之冬, 先生伯子摺伯來郡訪予, 以舊藏白紫清(白玉蟾)墨寶相. 予爲重付手民, 以慰先生于地下"; 羅靑·龐志英, 『任熊研究』(羅靑哲, 2005), p.6 재인용.

《姚大梅詩意圖冊》은 ‘大梅山館詩意圖’, ‘任熊姚燮詩意圖冊’, ‘詩中有畫冊’, ‘大梅意圖冊’, ‘大梅山民詩中畫’ 등 여러 명칭으로 불리고 있으며, 아직까지 통일된 명칭이 없다. 본고에서는 北京故宮博物院에서 사용한 《姚大梅詩意圖冊》을 《姚大梅詩意圖冊》으로 사용하고자 한다. 이 화첩의 소장자인 요섭 사후, 큰 아들은 아버지의 문집의 출판 비용을 마련하기 위하여 《姚大梅詩意圖冊》을 顧文彬에게 매매했다고 한다.<sup>3</sup> 현재 어떠한 연유인지는 밝혀지지 않았지만 《姚大梅詩意圖冊》은 吳昌碩의 제발이 있고 120엽이 똑같이 수록되어 있는 화책이 한 권 더 존재한다.<sup>4</sup> 하지만 본고는 楊新의 견해를 따라 北京 故宮博物院 소장본을 진본으로 여기고, 《姚大梅詩意圖冊》에 실린 작품을 중심으로 분석해 보고자 한다.<sup>5</sup> 본고에서는 먼저 《姚大梅詩意圖冊》을 그린 임웅과 작품을 의뢰한 후원자 요섭을 살펴본 후, 《姚大梅詩意圖冊》에 속해 있는 120엽 중에서 후원자 요섭이 주제 선정에 영향을 미친 주제를 현실 비판적인 주제, 문학적인 주제, 설화와 도교적인 주제로 나누어 고찰하고자 한다. 마지막으로 《姚大梅詩意圖冊》이 19세기 중국회화사에서 차지하는 의미를 다루고, 당대 회화와 판화에 미친 영향을 살펴보고자 한다.

## II. 해상화파 화가 임웅과 후원자 요섭

임웅은 청 말기에 활동한 해상화파의 대표적인 화가로 회화사뿐 아니라 판화사에서도 큰 족적을 남긴 것으로 알려져 있고, 대표작으로는 〈自畫像〉, 〈范湖草堂圖〉, 『列仙酒牌』, 『高士傳』 등이 있다. 그는 상당히 기괴한 모습의 인물을 즐겨 그렸으며, 제1차 阿片戰爭(1840-1842)과 太平天國運動(1851-1864)으로 불안정한 정치적 배경 하에 정신적 가치보다 물질적 가치를 중시 여기는 근대 초기 무렵에 활약했다.

그의 생애는 크게 세 시기로 나눌 수 있는데, 初期(1823-1846)에는 父親 任儉의 사망 전까지 고향 蕭山에서 그림을 배우며 가족과 함께 지냈다. 中期(1846-1853)에는 생계를 위하여 소산을 떠나 후원자 주한과 요섭의 도움으로 회화관을 정립하고 예술세계를 확장시켰으며, 末期(1853-1857)에는 〈自畫像〉을 비롯한 회화 작품의 정수를 보여 주고, 판화 작품 제작에 몰두하던 시기로 나누어 볼 수 있다.

<sup>4</sup> 羅青·龐志英, 앞의 책, pp. 6-11.

<sup>5</sup> 楊新은 1959년 徐那達, 劉九庵, 王以坤 등이 《姚大梅詩意圖冊》을 감정하여 1級藏品으로 평가내린 것을 근거로 삼아 北京 故宮博物院 소장본 《姚大梅詩意圖冊》을 진본으로 여겼다. 楊新, 〈序〉, 『故宮藏 姚大梅詩意圖』(故宮出版社, 2013), pp. 1-9.

임응은 요섭보다 후원자 周閑을 먼저 알았는데, 1848년 초부터 약 3년 동안 范湖草堂에 머물면서 그가 소장하고 있던 서화를 임모하고 장서를 접했다. 동시에 그를 통하여 강남 지역의 문인들과 폭넓게 교류했고 그들의 모임에 자연스럽게 참여했다.<sup>6</sup> 1950년 4월에서 8월 사이 임응은 周閑의 范湖草堂에서 요섭의 大梅山館으로 이동하여 약 1년 동안 거주했는데, 이때 그는 요섭의 소장품과 많은 서적을 접하면서 화가로서의 기량이 한 단계 도약하는 계기가 되었다.

임응은 당시 진홍수의 그림에 천착했다고 알려져 있고, 이 시기에 120엽, 총 6책으로 구성된 《姚大梅詩意圖冊》을 완성했다. 그는 발문에서 직접 밝히길 두 달 동안 『復莊詩問』에 실린 시문 중에서 119수를 120엽으로 시각화하였다고 했다.<sup>7</sup> 그리고 같은 해에 그는 요섭의 장자 姚小復을 위하여 송원대의 시를 회화화한 12엽의 화첩을 완성하는 등 임응이 대매산관에 머물렀던 기간에 비하여 상당히 많은 그림을 제작했다.<sup>8</sup> 앞서 언급했지만 《姚大梅詩意圖冊》은 1851년 임응이 요섭의 대매산관에서 두 달 동안 120엽이라는 그림을 그린다는 것은 상당히 어려운 작업이었고 하루에 적어도 2엽 이상을 그려야 채울 수 있는 분량이다. 상당한 체력이 요구되는 일이지만 직업화가인 임응 입장에서 생각하면 강남 지역의 저명인사인 요섭의 제안을 거절하는 것은 상당히 어려웠을 것으로 보인다.

화책을 의뢰한 姚燮은 문학비평가, 시인이자 화가로 寧波와 상해를 오가며 문학 활동을 전개하여 당대 강남 지역의 저명한 문학가들과 교류관계가 있었다. 그는 10,000수가 넘는 시를 남겼는데, 그중에서 본인이 3,488수를 뽑아 『復莊詩問』이란 이름으로 책을 편찬했고 『四庫全書繼續』에 실릴 만큼 詩作에 뛰어났다.<sup>9</sup> 또한 그는 문학에만 천부적인 재능을 보인 것이 아니라 특히 사녀화, 화조화, 매화도에도 뛰어났는데 담묵으로 힘차게 그린 〈梅石圖〉가 전하고 있다(도 1).

특히 그는 자신의 그림에 자부심이 강하여 ‘萬古中間漂一我’라는 인장을 찍기도 하였다. 영파, 상해, 소주, 남경 등지에서 그림을 팔면서 시장 사정을 잘 알게 되어 그림 소유가 곧 재산임을 알게 되었고, 그리고 서적과 그림을 대량으로 구매하여 만 권이 넘는 장서를 소유한 大梅山館을

<sup>6</sup> 周閑은 해상화파가 형성되는 시기에 중요한 역할을 했던 萍花社書畫會 활동을 하면서 강소성 출신의 吳大澂, 절강성 출신의 陶洪, 朱熊, 朱稱 등과 함께 교류를 했다. 최경현(2006), 앞의 논문, p. 70.

<sup>7</sup> “豪筆明州, 下榻姚氏大梅山館, 與主人復莊訂金石交, 余愛復莊詩與復莊之愛余畫, 若水乳之交融也。假時復莊自摘其句, 屬予爲之圖。燈下構稿, 晨起賦色, 閱二月余得百有二十葉” Erickson Britta Lee, “Patronage and Production in the Nineteenth-Century Shanghai Region: Ren Xiong(1823-1857) and His Sponsors,”(Ph. D. diss., Stanford University, 1997), 각주 39면 재인용.

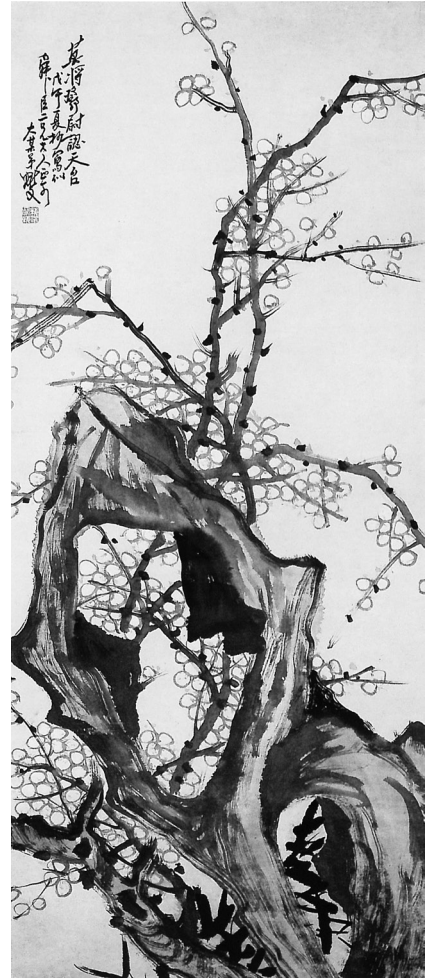
<sup>8</sup> Claudia Brown and Ju-his Chou, 앞의 책, pp. 164-166.

<sup>9</sup> 馬季文, 『海派中堅—任氏家族』(石頭出版股份有限公司, 2010), pp. 63-68.

지었다.<sup>10</sup> 大梅山館에 소장되었던 장서는 『大梅山館藏書目』이라는 이름으로 정리되어 있다.<sup>11</sup>

요섭은 『墨林今話』를 남긴 蔣寶齡(1781-1840)이 주도한 상해를 중심으로 활동한 서화가들의 모임인 小蓬萊書畫會에 참석하여 시서화에 대하여 담론을 나누면서 상해에서 문예 활동이 자리 잡는데 일조했다.<sup>12</sup> 그는 1831년에 蔣寶齡을 알게 되어 함께 소주를 유람하면서 시서화에 대해 의견을 공유하고 꾸준히 교류관계를 유지하였다. 그리고 蔣寶齡이 세상을 떠난 때에는 그를 추모하는 글을 남기기도 했다.<sup>13</sup> 요섭과 교류관계가 있었던 송강 출신 李筠嘉는 6천 종류가 넘는 장서를 수장하고 있었고, 그는 소봉래서화회가 결성되기 이전 1803년 상해 구 도시 서남 지역에서 결성되었던 棼園書畫集會를 발기·주관한 것으로 알려져 있다.<sup>14</sup>

소봉래서화회에 참여한 費丹旭(1801-1850)은 1839년 요섭이 아름다운 여인들과 동산에서 한가로이 시간을 보내는 <姚大梅織綺圖>를 그린 것으로 보아 교류관계가 두터웠던 것으로 보인다. <姚大梅織綺圖> 속의 여인들은 비단옥이 자주 그리던 사녀화의 풍격을 유지하면서 전통적인 방식으로 표현하



도 1 姚燮, <梅石圖>, 1858, 紙本設色, 126×54cm, 朶雲軒

<sup>10</sup> 馬季戈, 앞의 책, p. 64.

<sup>11</sup> 『大梅山館藏書目』은 卷1, 經部: 卷2-3, 史部: 卷4-6, 子部: 卷7-11, 集部: 卷12-13, 小説: 卷14, 三藏: 卷15, 道藏: 卷16, 古今雜劇으로 총 16권이다. 汪超宏, 『姚燮年譜』(中國社會科學出版社, 2011), p. 17. 卷15와 16이 도교와 불교의 책으로 구성되었다는 것은 요섭이 다양한 방면에 관심을 갖고 있었다는 것을 보여 준다. 요섭의 다방면에 대한 관심은 뒤에서 살펴볼 <姚大梅詩意圖冊>에서 다룬 다양한 주제와 관련지어서 생각해 볼 수 있다.

<sup>12</sup> 함께한 이들은 李筠嘉, 喬重禧, 王壽康, 徐渭仁, 馬昂, 印延寶, 毛祥麟, 候徭, 沈維裕, 改琦, 孫坤, 費丹旭, 平疇, 錢元章 등이 있다. 최경현(2006), 앞의 논문, pp. 65-66. 그리고 소봉래서화회 멤버 중에 錢元章, 費丹旭 등은 해상 묵림에 실려 있다.

<sup>13</sup> 汪超宏, 위의 책, p. 54, p. 159, p. 173.

<sup>14</sup> 이만재, 유미경(譯), 『海上畫派』(미술문화, 2005), p. 69.



도 2 費丹旭, 〈姚大梅織綺圖〉(部分), 1839, 紙本設色, 31×128.6cm, 北京 故宮博物院

였는데, 요섭의 얼굴만 서양화법으로 채색하여 그림 속의 주인공을 돋보이는 방식을 취한 것이 흥미롭다(도 2).

요섭은 임응만이 아니라 임응의 숙부 任淇와도 만남을 가졌는데, 이는 요섭의 『復莊文酌』 下篇《湘湖遊記》 1851년 10월 소산에서 曹岫, 임기, 임응 등과 함께 호수를 유람하였다고 한 사실에 의해 뒷받침된다.<sup>15</sup> 그리고 요섭은 해상화와 삼웅 중 한 명인 朱熊의 〈花草合幅〉에 제시를 남겨 교류가 있음을 추정해 볼 수 있다.<sup>16</sup> 요섭과 친분이 있는 이 중에서 조순은 임응과 서화회를 결성하여 함께 유람을 떠나기도 하였다. 齊學裘(1803-?)는 〈姚大梅織綺圖〉, 《姚大梅詩意圖冊》에 제발을 남긴 점, 임응이 제학구의 50세 생일을 기념하여 〈艷禪圖〉를 그린 것으로 보아<sup>17</sup> 요섭이나 임응과 친밀하였던 것으로 보인다.<sup>18</sup>

앞서 요섭과 친분관계가 두터웠던 소봉래서화회 구성원들은 상해를 중심으로 한 강남 지역의 저명인사였음을 알 수 있고 그의 지인들은 요섭의 문학관과 예술관을 확장하는 데에 적지 않

<sup>15</sup> 『復莊文酌』 下篇《湘湖遊記》“今年余客其地, 識曹君子嶠, 爲貫舟具酒嗑。先期中約, 招同輩者三。(중략) 遊之日, 咸豐元年辛亥十月十有五日也。遊之人, 曹君與余外, 陳君仲叻, 任君竹君, 謂長也” 1862년 요섭의 차남 姚景夔의 《小復詩文日記稿》에 실린 기록을 보면 姚景夔 또한 임기와 접점이 있었을 것으로 추정할 수 있다. “咸豐壬戌冬之十月, 子因避寇氛, 寄居淞上, 假榻楊氏玉海樓。復翁于秋中已先子至, 老友重逢, 茗談心” 汪超宏, 앞의 책, p. 273, p. 337.

<sup>16</sup> 위의 책, p. 147.

<sup>17</sup> “我五十年生辰。渭長畫〈艷禪圖〉立軸為壽” 羅青·龐志英, 앞의 책, p. 4, 재인용.

<sup>18</sup> “曾見其為梅伯變畫梅伯詩詞百幀, 人物鬼神, 山海奇獸, 花鳥蟲魚, 仙山樓閣, 無不出神入化。真不愧月山(任仁發 13-14世紀)之後裔也。梅伯無錢刻文鈔, 有富人出千金, 構百帖妙繪而去” 羅青·龐志英, 위의 책, pp. 4-6.

은 역할을 했음을 추정해 볼 수 있다. 그리고 소봉래서화회와 같은 모임은 훗날 해상화파가 형성 되는 배경을 마련했다. 또한 요섭은 임응뿐 아니라 임기, 비단욱, 주옹 등과도 교류관계를 맺으면서 폭넓은 인맥을 통하여 이들이 서로 교류할 수 있는 기회를 제공하였으며, 아편전쟁 이후 문예의 중심이 북경에서 상해로 이동하여 자리를 잡는 데에 적지 않은 공헌을 했다고 볼 수 있다.

### Ⅲ. 《姚大梅詩意圖冊》의 주요 내용과 특징

임응이 남긴 《姚大梅詩意圖冊》 제발에서 요섭과 매일같이 이 화첩의 구성이나 내용에 대해 이야기하며 예술적 세계를 공유하였다고 밝혔다. 이는 서로의 문학관과 회화관을 확장시키는 데 영향을 미쳤겠지만, 임응은 후원자가 선택한 시를 시각화하는 화책을 그렸기 때문에 자유로운 예술활동을 펼치는 데에는 제약이 있었을 것이다. 따라서 이 화책은 후원자 요섭이 선호하는 화풍과 주제들로 구성될 가능성이 높다고 생각한다. 그러나 요섭이 『復莊詩問』 3,488수에서 어떠한 기준으로 119수를 선별하여 이 화책을 제작하게 했는지에 대해서는 전래되는 사료가 없다. 하지만 화책에는 전쟁으로 인해 피폐한 현실을 비판하고 조롱하는 시, 존경하는 문학과 관련된 고사가 삽입된 시, 도교적인 색채가 강한 시 등이 다수 삽입되어 있다. 따라서 『復莊詩問』에는 19세기 중반, 강남지역의 문인이 전쟁으로 인하여 현실로부터 도피하여 이상향으로 떠나고 싶어하는 심리, 무능한 정부에 대한 한탄 등이 주로 실려 있으며 상당히 도교적인 색채가 강한 시가 실려 있다고 볼 수 있다.

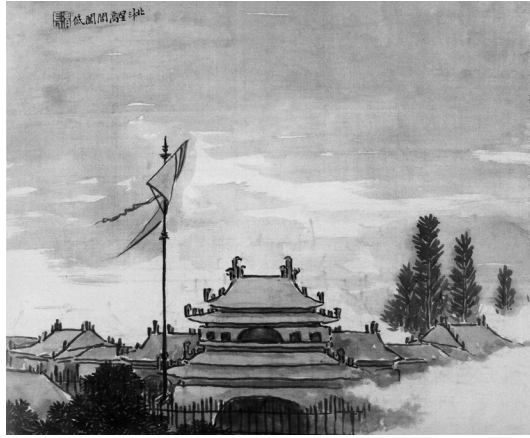
화책에는 여러 가지 주제들이 망라되어 있으나 본고에서는 후원자 요섭의 인생과 현실 인식 등이 주제 선정에 영향을 미친 것으로 보이는 그림을 현실 비판적인 주제, 문학적인 주제, 설화와 도교적인 주제로 나누어 살펴보겠다.<sup>19</sup> 《姚大梅詩意圖冊》에 실린 그림들은 별도로 붙여진 작품 제목이 없고, 인용한 문학작품의 부분을 畫題로 하였기 때문에 본고에서는 龐志英, 楊新 같은 임응 연구자처럼 畫題로 작품명을 지칭하겠다.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> 지면이 충분하지 않은 관계로 《姚大梅詩意圖冊》 120엽 중에서 일부분만 선별하여 살펴보는 관계로 필자의 석사 논문 「清末期 任熊의 《姚大梅詩意圖冊》研究」의 IV장을 참고하길 바란다.

<sup>20</sup> 문학작품의 일부분을 畫題로 삼았다는 것을 확연하게 보여 주기 위해 회화작품에 사용하는 〈〉 대신 「」를 사용하여 설명하고자 한다.

## 1. 현실 비판적인 주제

1840년 제1차 아편전쟁으로 피폐해진 현실을 비롯해 부패한 청 황실에 관한 것이나 요섭의 개인적인 인생사를 보여 주는 것들이 현실 비판적인 주제에 포함된다. 먼저 제1차 아편전쟁 당시, 영국군은 浙江에서 定海, 鎮海, 寧波, 乍浦, 吳淞 등으로 진격하여 요섭의 고향 鎮海와 대매산관이 있는 寧波에 직접적인 피해를 입혔다. 요섭은 부패한 과거제도의 문턱을 넘지 못하여 조정에서 그의 뜻을 펼치지 못했고, 『復莊詩問』에는 과거제도에 대한 비판과 청 황실에 대한 원망 등이 나타나 있다.



도 3 任熊, 「北斗星高閭闔低」, 《姚大梅詩意圖冊》, 1851, 紙本設色, 27.3×32.5cm, 北京 故宮博物院

「北斗星高閭闔低(북두성은 높고 閭闔은 낮구나)」를 살펴보면 아무도 없는 쇠락한 궁궐 앞에 흰색 깃발과 나무가 그려져 있는데, 이는 청나라 황실이 대내외적으로 커다란 도전에 직면해 있음을 은유적으로 표현한 것으로 볼 수 있다(도 3). 그림의 해석을 돕는 시의 내용은 아래와 같다.

평소 칠 층 樓臺를 上天梯로 생각하였으나 북두성은 높고 閭闔은 낮구나.

손에 과명주살로 과거 급제의 명예를 얻으려고 큰 사냥감을 만났는데 역량과 자질을 보장하려면 長堤에 의지해야겠지. 제비를 머물게 하는 곳은 구중궁궐만이 아니고 복숭아 물주고 심어 키우면 새로운 길 있게 된다네.

또 杖頭錢을 풀어 조금 취하기도 하고, 녹음 우거진 남쪽 성곽에서 扶犁를 듣는다네.<sup>21</sup>

왼쪽 상단에 “北斗星高閭闔低”라는 시의 일부분이 쓰여 있다. 북두칠성은 인간의 길흉화복을 주관한다고 알려져 있고, 북두성이 高遠하여 미칠 수 없다는 것은 요섭이 과거에 실패하여 관

<sup>21</sup> 『復莊詩問』 卷19 「都門春感雜詩二十章 寓崇文門試邸作(其四)」 “平量七級上天梯, 北斗星高閭闔低。手弋科名逢大獵, 力資保障據長堤。勾留燕子無深院, 灌種桃花有別蹊。且脫杖頭謀小醉, 綠陰南郭看扶犁”(밑줄은 필자, 이하 동일)

리가 되지 못하였음을 보여 주는 것으로 해석해 볼 수 있다.<sup>22</sup> 따라서 「北斗星高閻闔低」는 요섭의 개인사, 시대인식, 그의 고뇌가 표출된 그림이라 평가할 수 있다.

다음으로 살펴볼 그림은 「水府靈官蒼玉佩(水府의 靈官은 푸른 옥을 내려주고)」로 앞서 살펴본 「北斗星高閻闔低」의 연장선상에서 해석할 수 있다(도 4).<sup>23</sup> 「水府靈官蒼玉佩」는 會試에 떨어져 결국은 정치에 발을 들이지 못한 요섭이 오랫동안 벼슬을 하는 것을 기원하는 마음으로 꿈에서 보았던 장면을 圖解한 것이다. 화폭에는 그가 불합리한 현실에서 겪었던 고뇌와 고충을 사후에는 잊고, 그토록 원하던 벼슬길에 오르기를 바라는 내용이 담겨 있다. 임웅은 “水府靈官蒼玉佩(水府의 靈官은 푸른 옥을 내려주고)”라는 시구를 화폭에 충실히 표현하였다. 따라서 오른쪽에 옥편을 들고 있는 이는 水府의 관리이고, 파란 관모를 쓰고 있는 이는 요섭을 상징한다고 할 수 있다.<sup>24</sup>

기괴한 요괴와 조금 모자른 듯한 느낌을 주는 이들이 관모를 들고 축하해 주고 있는데, 이는 임웅이 인물을 그릴 때 즐겨 그리던 방식이다. 임웅은 관모를 들고 있는 문어, 머리에 꽃을 꽂고 연꽃을 들고 있는 요괴, 수정구슬 장식 이 달린 깃발을 들고 있는 요괴 등을 그림으로써 화면에 상상력을 불어넣었다. 또한 관리 복장을 한 인물들은 물 위에 떠 있고, 그들을 둘러싼 요괴들은 상반신만 물 위로 내밀고 있는 것을 통하여 신분의 차이를 간접적으로 보여 주고 있다. 그리고 관복을 선명한 붉은색, 파란색 등을 사용하여 눈에 띄게 그린 것과는 대조적으로 바다 세계를 어두운 먹색으로 하여 대비시켜 시선을 끈다.



도 4 任熊, 「水府靈官蒼玉佩」, 《姚大梅詩意圖冊》, 1851, 紙本設色, 27.3×32.5cm, 北京 故宮博物院

<sup>22</sup> 龐志英 외, 『姚大梅詩意圖冊』(上海人民美術出版社, 2010. 7), p. 35.

<sup>23</sup> 『復莊詩問』卷11 「紀夢」 해와 달이 뜨고 집에 구름은 오색 영롱하여 봉황과 사자는 자유로이 뛰노니 東海의 三神山이라네. 하늘은 形象이 없이 太初와 접해 있고, 靑土는 산언덕 같으나 바로 온 세상이라네. 水府의 靈官은 푸른 옥을 내려주고, 天魔와 淫女는 신묘한 천마와 형클어진 머리요. 물려주고 이어받은 지 千億年 경과한 것도 모르고, 아녀자들은 붉은 구슬을 九還으로 여겨 삼키려 하네. (“日月吐納雲五色, 鳳獅翔舞海三山. 玄穹無象接太始, 靑土如坯是大寰. 水府靈官蒼玉佩, 天魔姪女妙華髮. 不知禪繼經千億, 嬰姪丹珠餌九還”)

<sup>24</sup> 龐志英 외, 위의 책, p. 273.



도 5 任熊, 「天斧搜崖出秘魔」, 《姚大梅詩意圖冊》, 1851, 紙本設色, 27.3×32.5cm, 北京 故宮博物院



도 6 〈二郎神〉, 『新說西遊記圖上』, 1834

「天斧搜崖出秘魔(天斧로 벼랑을 뒤지니 숨어 있던 마귀가 나오고)」는 天斧를 들고 빠른 속도로 바위 틈으로 향하는 요괴와 그를 따르는 군사들이 마귀를 벌하러 내려오는 장면이 그려져 있다(도 5).<sup>25</sup> 그림의 이해를 돕는 시의 내용은 다음과 같다.

天斧로 벼랑을 뒤지니 숨어 있던 마귀가 나오고, 앞쪽으로 우레를 몰며 여섯 장정이 고향을 치네.

단향나무 자줏빛 연기에 좋은 향기 피어오르고 연꽃의 마음 맑아 죽은 혼백을 불러 모으네.

地上에선 飛戶神이 구름을 일으키니 연꽃은 어두컴컴 비 내릴까 걱정하며 해가 다시 비추이기를 바라네.

문수보살은 무생법을 말하지 않았으나 하늘의 정기 사라짐은 근래에 이미 많다네.<sup>26</sup>

맨 앞에 天斧를 든 요상하게 생긴 요괴는 돌이 많이 쌓여 있어도 투시할 수 있는 능력이 있는 二郎神이라고 전해진다.<sup>27</sup> 二郎神은 인간에게 도움을 주는 신으로 북송대부터 시작하여 민간

<sup>25</sup> 煙霞洞은 중국 浙江省 杭縣 서쪽 16리 南高峯 밑에 있는 마을로 仙을 닮는 장소로 유명하다고 한다. 『도교사상사전』.

<sup>26</sup> 『復莊詩問』 卷18 「煙霞洞二章(其一)」 「天斧搜崖山秘魔, 靄驅前部六丁呵. 旃檀煙紫真香裊, 菡萏心青古魄羅. 地上飛戶雲茁角, 潭陰愁雨日迴戈. 文殊不說無生法, 消蝕元精近已多」

<sup>27</sup> 二郎神은 趙昱과 관련된 이야기가 전해 온다. 그는 道士 李珣을 따라 青城山에 은거하였는데, 수나라 煬帝가 그의 어짐을 알고 嘉州太守로 기용하였다. 會郡 왼쪽 강 속에 蛟龍이 있어 근심이 되었는데, 조옥은 배를 만들어 壯士를 데리고 칼을 가지고 물에 들어가서 교룡을 처치하였다. 그뒤 벼슬을 버리고 숨어 버렸다고 한다. 훗날 嘉州의 물이 불었을 때 조옥이 안개 속에서 백마를 타고 물을 건너가는 것을 보았다고 한다. 『도교사상사전』; 龐志英 외, 앞의 책, p. 103.



도 7 <天理發見>, 『聖諭像解』, 1681



도 8 『鐫像古本西遊証道書』,  
1644-1661

에서 매우 숭배하던 신 중 하나로 알려져 있다.<sup>28</sup> 光緒14年(1834)에 간행된 『新說西遊記圖上』의 二郎神을 나타낸 도상을 보면 풍채가 좋고 충성심이 강한 장군으로 나타나 있다(도 6). 그러나 임웅은 『天斧搜崖出秘魔』에서 二郎神을 기괴한 요괴로 나타내어 당시 만연하였던 관료들의 부패를 풍자하여, 결국 이들이 벌을 받아야 하는 대상과 다를 바 없음을 보여 준다. 임웅이 요괴로 나타낸 二郎神의 도상은 康熙20年(1681) 간행된 『聖諭像解』의 『天理發見』에서 보이는 요괴 도상을 참고한 것으로 보인다(도 7). 한쪽 손에는 정을 들고 다른 한쪽 손에는 못을 들고 있는 구도를 참조한 것으로 보인다. 그리고 二郎神 뒤에는 고탈을 치면서 벌하러 내려오는 여섯 장정과 바람의 여신이 그려져 있는데, 이는 順治年間(公元 1644-1661)에 간행된 『鐫像古本西遊証道書』에서 보이는 구도와 상당 부분 흡사하다(도 8).<sup>29</sup> 二郎神은 연두색 개로 보이는 것을 이끌고 오는데, 이는 시 속에 언급한 우레라고 해석할 수 있다. 그는 목판화의 도상을 수용하면서도 기존 회화에 없었던 화면을 재구성하고 다양한 색채를 사용하여 전통회화에서 근대화화로 변모하는 과도기의 모습을 보여 준다.

임웅은 『防汛兵閑醉博臬(防汛하는 병영이 한가로우니 술 취한 올빼미들 도박을 하네.)』는 청 시기에 무수히 많은 악행을 저지른 官兵들이 해안에서 쉬고 있는 모습을 담담한 필치로 그

<sup>28</sup> 古原宏伸, 『搜山圖』, 『中國畫卷の研究』(東京: 中央公論美術出版, 2005), pp.451-455.

<sup>29</sup> 『鐫像古本西遊証道書』는 청나라 때 간행된 가장 이른 『西遊記』 판본으로 알려져 있다.

려냈다(도 9).<sup>30</sup> 작품의 이해를 돕는 시의 해석은 다음과 같다.

삭풍은 물결을 일으켜 하늘을 칠 듯이 매섭고 넓디넓은 모든 산에 瘴毒은 사라지지 않았네.  
 나그네 배 關門을 지키니 시장이 닫혔고 가난한 어부 바다에서 노략질하며 관료들에게 저항하네.  
 소금 묻은 움이 차가우니 배고픈 참새는 달아나고 防汛하는 병영이 한가로우니 술 취한 올빼미들 도박을 하네.  
 홀로 성문에 서서 멀리 바라보며 장래에는 옛 문물을 받아들여 풍요로워질 것을 말하네.

防汛은 明清시대에 군대가 주둔하여 방어하던 지역이라고 한다. 임웅은 시의 내용대로 새가 한 마리도 없고 防汛에서 무리를 지어 술을 마시거나 화투에 열중하고 있는 군인들을 시각화했다.<sup>31</sup> 그는 “旅舶守關停市易(나그네 배 關門을 지키니 시장이 닫혔고)”을 배가 오가지 않는 쓸쓸한 풍경으로 그렸다. 방파제 왼쪽에 그려져 있는 감시대가 『芥子園畫傳』卷4 初集의 「斥候式」에 실린 감시대(도 10)와 비슷한 형태를 하고 있는 것으로 보아 임웅이 『芥子園畫傳』을 인지하고 있고, 익숙하다는 것을 알 수 있다.



도 9 任熊, 「防汛兵閑醉博桌」, 《姚大梅詩意圖冊》, 1851, 紙本設色, 27.3×32cm, 北京 故宮博物院



도 10 〈斥候式〉, 『芥子園畫傳』, 1679, 木刻板畫

<sup>30</sup> 『復莊詩問』卷5 「歲暮四章(其四)」 “朔風吹浪拍天驕, 浩漭千山瘴未消。旅舶守關停市易, 貧漁掠海抗官僚。埋鹽窖冷飢逃雀, 防汛兵閑醉博桌。獨立城闌移遠目, 忍將舊事說安饒”

<sup>31</sup> 龐志英 외, 앞의 책, p. 129.

앞서 다룬 그림들은 당대 지식인으로 부패한 현실 속에 좌절하여 뜻을 펼치지 못한 요섭의 개인사와 현실 인식을 반영하여 제작한 것으로 볼 수 있다. 임웅은 직업화가로 후원자와 원활한 관계를 유지해야 잠재적 후원자를 소개받고 그들의 커뮤니티에 편입될 수 있기 때문에 후원자의 취향을 고려하여 화책을 제작해야 하는 입장이었다. 따라서 그는 요섭이 원하는 주제를 보다 효과적으로 표현하기 위해 다양한 화보에서 도상을 차용하여 재구성하는 방법으로 독특한 장면을 그려내었다고 할 수 있다.

## 2. 문학적인 주제

《姚大梅詩意圖冊》에는 굴원을 비롯한 유학자와 그들의 작품을 다룬 그림, 「團扇歌」처럼 전승하는 고사가 있는 그림, 당시 문학작품에서 바뀐 여와의 역할 등을 반영한 그림 등이 있다. 먼저 굴원과 관련 있는 「紉蘭攝意楚臣騷」(난초를 몸에 두르고 헤란을 딴 것은 굴원의 이소라네.)를 살펴보면 굴원의 상반신이 무배경의 중앙에 크게 부각되어 있다. 이는 요섭이 굴원의 삶의 궤적이 자신과 비슷하다고 생각하여 임웅에게 요청했거나 임웅이 굴원과 동일시하고 싶은 요섭의 바람을 파악하여 상반신을 부각하고 나라의 현실을 걱정하는 표정으로 도해했을 가능성이 있다(도 11). 작품의 이해를 돕는 시의 해석은 다음과 같다.



도 11 任熊, 「紉蘭攝意楚臣騷」, 《姚大梅詩意圖冊》, 1851, 紙本設色, 27.3×32.5cm, 北京 故宮博物院

푸른 비단 몸에 두르니 金獸袍요.  
 황갈색으로 이마에 점찍은 것은 玉龍膏라네  
 속 타서 내쉬는 숨 소리 독한 술에 취한 것 같고  
 눈부신 광채는 寶刀와 같다네.  
 달을 가리는 회오리 안개는 齊나라 여인의 원망이요.  
난초를 몸에 두르고 헤란을 딴 것은 굴원의 이소라네.

자못 화려한 문장을 생각하면서 張敞을 데려와

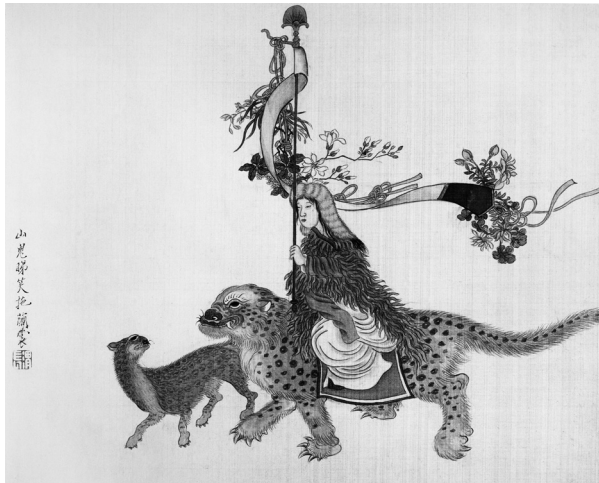
마침내 回文을 지어서 竇滔에 보낸다.<sup>32</sup>

그리고 임웅이 존경하는 진홍수 또한 굴원의 그림을 남겼다. 진홍수의 〈屈子行吟圖〉를 보면 배경을 단순화하고 굴원의 全身을 도해했는데, 임웅은 진홍수의 인물화풍을 습득했지만 의습선을 각이 두드러지게 표현한 것이나 하관을 부각시켜서 표현한 것 등을 통하여 그의 독자적 화풍을 엿볼 수 있다(도 12). 그리고 얼굴과 옷주름을 윤곽선으로 표현한 뒤에 명암법으로 나타낸 것으로 보아 그가 전통적인 방식인 선묘로 그린 후 서양화법을 시도한 것으로 해석할 수 있다. 하지만 윤곽선이 두드러진 것으로 보아 그가 서양화법을 완벽하게 구사하지 못했음을 알 수 있다.

「山鬼睇笑拖蘭裳(산귀는 결눈질로 웃으며 난초 치마 들어올리고)」은 굴원의 「九歌」의 〈山鬼〉를 형상화한 작품으로 한 화책에 굴원에 관한 그림이 두 엽이나 있다는 것은 요섭이 굴원을 상당히 흠모한 것에서 비롯된 것이라고 추정할 수 있다(도 13). 작품의 해석을 돕는 시의 내용은 다음과 같다.



도 12 陳洪綬,〈屈子行吟圖〉,「九歌圖」, 1616, 木刻版畫, 20×13.2cm, 上海博物館



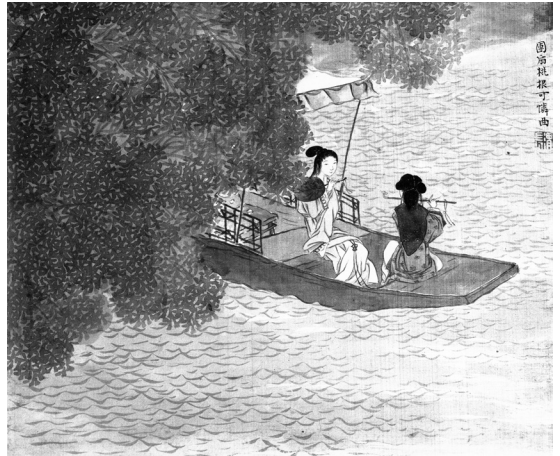
도 13 任熊,「山鬼睇笑拖蘭裳」,《姚大梅詩意圖冊》, 1851, 紙本設色, 27.3×32.5cm, 北京故宮博物院

<sup>32</sup> 『復莊詩問』卷21「綺碧四章示從軍諸友(其一)」“綺碧纏身金獸袍, 流黃點額玉龍膏。薰心氣息如醇酒, 逼眼光輝似寶刀。抱月飄煙齊女怨, 紉蘭擷蕙楚臣騷。頗思彩筆攜張敞, 竟製回文寄竇滔”

<sup>33</sup> 『復莊詩問』卷12「華筵曲」“華筵雲暖聚香麝, 紫樹青蕪春入畫。天魔八隊奏霓裳, 鳳語吹笙極媽姪。(중략) 山鬼睇笑拖蘭裳, 水仙瑟瑟明月璫。芙蓉神女窈窕妝, 各抱神意矜頡頏(중략)”

화려한 연희 성대하고 화려하니 사향노루 모이고 자주빛 亭子에 푸른 풀 우거지니 봄이 그림 속으로 들어왔네.  
天魔舞를 추는 미녀는 八陳으로 늘어서니 霓裳을 연주하고 아름다운 노래 생황 부는 이 모두 미인들이네.  
(중략) 산귀는 결혼길로 웃으며 난초 치마 들어올리고 水仙은 푸르고 푸르니 명월이 구슬되네.  
부용 같은 선녀들은 요조숙녀처럼 화장하고서 각각 신비한 뜻을 품고 서로 자랑하네. (중략)<sup>33</sup>

화면 중앙에는 목련 꽃이 걸려 있는 계수나무 가지 깃발을 들고 풀로 된 옷을 입은 산귀가 붉은 표범을 타고 가는 모습이 그려져 있는데, 산귀가 입고 있는 상의와 치마의 일부는 입체감을 느낄 수 있게 명암법으로 표현하였다. 임웅은 붉은 표범의 얼굴을 해태와 닮게, 발톱과 이는 과장되게, 얼룩너구리는 푸른색으로 형상화한 것으로 상상 속의 동물임을 강조하였다. 이처럼 화려한 채색으로 화면을 구성한 것은 시대에 흐름에 맞추어 새로운 미감을 반영한 것으로 볼 수 있다.



도 14 任熊, 「團扇桃根可憐曲」, 《姚大梅詩意圖冊》, 1851, 紙本設色, 27.3×32.5cm, 北京 故宮博物院

「團扇桃根可憐曲」<sup>34</sup>의 모티브가 되는 「團扇歌」는 王珣이 中書令이라는 관직에 있을 때 형수의 여종과 정을 통하여, 형수가 여종을 매질하는 등 상당히 괴롭혔다는 내용이다(도 14).<sup>35</sup> 그 여종은 노래를 잘 불렀다고 하는데, 白團扇을 잡고 「團扇歌」를 불렀다는 고사가 전해지고 있다.<sup>36</sup> 임웅은 「團扇桃根可憐曲」에서 여종과 그녀의 맞은편에서 통소를 불고 있는 여인이 배를 타고 있는 모습으로 도해하였는데, 그림을 자세히 보면 여종의 앞날에 닥칠 시련을 암시하는 요소가 상당히 많다.

<sup>34</sup> 『復莊詩問』卷11 「秋日城北鷗槃園故池看荷花」“(중략) 煙絲自翠人衫綠, 四岸茶棚間簾局。畫闌柳角誰家樓, 團扇桃根可憐曲。去年花開六月過, 今年七月花猶多”(중략)”

<sup>35</sup> 王珣(351-388)은 東晉 瑯邪 臨沂 출신이다. 子는 季琰이고, 王珣의 동생이다. 才藝가 있었고, 行書를 잘 썼으며, 명성이 형보다 높았다. 官리가 되어 著作과 散騎郎, 國子博士, 侍中 등을 역임했다. 王獻之를 이어 中書令이 되었다. 두 사람이 평소 이름을 나란히 해 왕헌지를 大書, 그를 小書이라 하였다. 『중국역대인명사전』; 龐志英 외, 앞의 책, p. 193.

<sup>36</sup> 『중국역대인명사전』.

예를 들면 해가 뜨지 않고 어두컴컴한 하늘로 묘사한 것, 화면의 1/3 이상을 차지하는 綠陰, 그녀가 잡고 있는 부채가 白團扇이 아니라 黑團扇인 것 등을 통하여 여중에게 다가올 운명을 보여 주고 있다.

이번에 살펴볼 「混沌上瀉媧鑪鉛(혼돈 속에서 여와가 태어난다.)」은 혼란스런 세계를 구하기 위하여 불 속으로 오색의 돌을 던지고 있는 女媧를 어린 소녀처럼 표현한 작품이다(도 15). 여와가 소녀처럼 표현된 것은 더 이상 우주의 기원과 같은 추상적인 문제에 관심을 갖지 않고 현실적인 문제를 해결하는 데에 급박해진 세태와 관련이 있다.<sup>37</sup> 임웅은 「混沌上瀉媧鑪鉛」에서 여와를 어린 아이처럼 그려 그가 문학작품에 친숙하다는 것을 간접적으로 보여 준다. 「天斧搜崖出秘魔」, 「團扇桃根可憐曲」처럼 인물은 머리카락 한 올까지 섬세하게 그린 반면, 나머지 배경은 과감하게 그려 시각적인 대비 효과를 극대화시키고 있다.

앞서 다른 문학작품과 관련된 그림은 후원자 요섭이 흠모하는 굴원과 「九歌」의 〈山鬼〉, 대중적으로 많이 읽힌 「團扇歌」, 명청대 문학에서 바뀐 여와의 역할 등이 속해 있다. 이를 통하여 요섭이 한쪽으로 치우치지 않고 다양한 종류의 책을 가까이 했다는 것을 가늠해 볼 수 있다. 그리고 임웅은 어릴 때 빈곤하여 교육을 제대로 받지 못하였지만 친척 임기, 후원자와 주변 지인의 영향으로 문학적 소양을 쌓을 수 있었다. 임웅이 문학작품을 멀리하며 생활하였다면 요섭의 『復莊詩問』을 이해하는 것이 어려워 이러한 그림들을 남기지 못하였을 것이다. 그리고 임웅이 명암법, 다양



도 15 任熊, 「混沌上瀉媧鑪鉛」, 《姚大梅詩意圖冊》, 1851, 紙本設色, 27.3×32.5cm, 北京 故宮博物院

<sup>37</sup> 여와는 본래의 창조신, 남매신을 상징하였는데, 명청시대 소설에서 주로 사건 발단의 원인을 만드는 것으로 역할이 바뀌게 된다. 예를 들어 명대의 『封神演義』의 제1회 「주왕이 여와궁에서 향을 올리다(紂王女媧宮進香)」에는 주왕이 여와에게 제를 지내기 위해 여와 사당에 간 이야기가 실려 있다. 그러나 주왕이 아름다운 여와 신상에 음란한 마음을 품어, 분노한 여와는 狐狸精으로 하여금 妲己로 변신시켜 주왕을 파멸에 이르게 하고 은나라를 멸망하게 한다. 그리고 청대의 『紅樓夢』에서 보이는 여와는 이야기의 시작에서 앞으로의 내용을 암시해 주는 楔子 역할을 한다. 『紅樓夢』의 여주인공 賈寶玉의 전신인 通靈寶玉도 여와가 하늘을 메우고 남은 돌이 변한 것으로 알려져 있다. 송정화, 『중국여신연구』(민음사, 2007), pp. 261-272.

한 색채로 화폭을 구성한 것은 그가 전통화법만 고집한 것이 아니라 새로운 화풍을 적극적으로 수용했다고 할 수 있다. 따라서 그의 화풍은 전통회화에서 근대화화로 변모하는 과도기에 해상 화파 형성에 큰 영향을 미쳤다고 평가할 수 있다.

### 3. 설화와 도교적인 주제

《姚大梅詩意圖冊》에서 많은 비중을 차지하는 주제는 설화와 도교적 성격이 강한 주제로 이는 동 시기 사회적 혼란으로 인하여 도석인물화가 해상화파의 주요 화목이었던 것과 밀접한 관련이 있다. 그리고 요섭의 장서 『大梅山館藏書目』 卷16이 道藏으로 구성된 점, 1844년 그가 사경을 헤멜 당시 道觀에서 『玉樞經』 등의 도교 경전을 암송하면서 병이 나았다는 일화가 전해지고 있는 점 등을 통하여 《姚大梅詩意圖冊》에 도교적 성격이 강한 그림이 많은 것을 가늠해 볼 수 있다.<sup>38</sup>



도 16 任熊, 「生龍活虎木公鼎」, 《姚大梅詩意圖冊》, 1851, 紙本設色, 27.3×32.5cm, 北京 故宮博物院

먼저 목공과 축룡을 도해한 것을 살펴보겠다.<sup>39</sup> 「生龍活虎木公鼎(木公의 술에는 용이 날고 범이 뛰며)」은 『復莊詩問』 제16권에 있는 「梅花庵祭畫歌(매화도인이 사당에 제사를 지내고 그림과 시를 짓다)」를 도해한 그림이다(도 16).<sup>40</sup> 작품의 이해를 돕는 시의 내용은 다음과 같다.

<sup>38</sup> 최용철, 「『紅樓夢』評點批評의 研究」, 『人文論叢』 21(1991), 각주 36 재인용.

<sup>39</sup> 원시시대의 태양신으로 나중에 道教神이 되었다. 木公 東華帝君이라 일컫기도 한다. 『仙傳拾遺』에 “木公은 東王父·東王公이라고도 하는데, 대개 靑陽의 元氣이며 百物에 앞서는 것이다.”라고 하였다. 『神異經』에는 “東荒山 가 운테에 大室이 있는데 동왕공이 거기에 산다. 키는 1丈이고, 머리털은 희며, 사람 모습에 새의 얼굴에다 범의 꼬리를 하고 있으며, 한 마리의 검은 곰을 싣고 있고, 좌우를 돌아보면서, 언제나 한 玉女와 더불어 投壺를 한다.”라고 하였다. 『도교사상사전』.

<sup>40</sup> 龐志英 외, 앞의 책, p.39.

(중략) 木公의 술에는 용이 날고 범이 뛰며 瑤臺의 선녀는 翠旒와 孔蓋로 꾸몄네.

마음을 가라앉혀 눈을 비비고 畫法을 살펴보니 옷깃과 더불어 대략 모두 피부색이라네. (중략)<sup>41</sup>

이 작품은 19세기 화단에서 전례를 찾아볼 수 없는 독창적인 그림이다. 그는 목공의 피부를 푸른색으로 표현했을 뿐 아니라 머리카락·눈썹·턱수염까지 모두 푸른색으로 나타냈다. 얼굴과 팔은 피골이 상접한 것처럼 골격이 보인다. 그리고 옷은 피부보다는 진하지만 비슷한 계열의 색상이다. 따라서 목공의 피부와 의복은 “可與頷略皆皮膚(옷깃과 더불어 대략 모두 피부색이라네.)”를 반영하여 그림에 묘사했다고 생각할 수 있다. 그리고 목공의 얼굴과 의복을 보면 미숙하지만 명암 법으로 입체감을 주려고 한 흔적을 찾아볼 수 있다.

古銅器 위를 면밀하게 살펴보면 호랑이 하단부에는 물을 상징하는 여신이 있고 용의 하단부에는 불을 상징하는 남신이 있는데, 여신은 물에 둘러싸여 있고, 남신은 불에 둘러싸여 있다. 古銅器 위에서 여신과 호랑이와 남신과 용이 대칭적으로 있는 도상은 『性命雙修萬神圭指』(1615)의 〈龍虎交媾圖〉에서도 볼 수 있는 구도인데, 임응은 기존의 화보에서 볼 수 있는 도상을 그대로 화폭에 옮긴 것이 아니라 재구성하여 지금까지 볼 수 없었던 새로운 화면으로 구성하였다(도 17).

물을 상징하는 여신과 불을 상징하는 남신 모두 그림에는 상반신이 나체로 그려져 있다. 특히 여신의 몸을 나체로 그린 것과 입체감을 나타내기 위하여 명암 법으로 표현하려고 노력한 흔적은 주의해서 봐야 한다. 여성의 나체를 그린 그림이 19세기 중엽부터 등장한 것은 중국



도 17 〈龍虎交媾圖〉, 『性命雙修萬神圭指』, 1615

<sup>41</sup> 『復莊詩問』卷16「梅花庵祭畫歌」(중략) 生龍活虎木公鼎, 翠於孔蓋瑤臺妹. 沉心刻目相其筆, 可與頷略皆皮膚 (중략)

내부에 서양화가 들어와서 퍼지고 있음을 말하는데, 이는 점차 변해 가는 사회상을 반영한 하나의 예라고 할 수 있다.

《姚大梅詩意圖冊》에는 『山海經』에 등장하는 인물을 그린 것이 많은데, 예를 들면 「燭龍出入寡娥怒, 散髮吹笙召煙霧(燭龍이 드나드니 寡娥가 화가 나서 산발하고 笙篳을 불면서 煙霧를 불러 모으네.)」<sup>42</sup>에서는 축룡을, 「上搗仙掌漿, 嘯聚狐魅(위에 있는 仙掌의 물을 퍼내어 여우 요괴를 불러 모아 물 따르게 하네.)」에서는 요괴들을 도해하였다(도 18). 『山海經』에서는 축룡이 사람 얼굴에 뱀의 몸을 하고 있고 온몸이 새빨강다고 표현되고 있지만, 임웅은 「燭龍出入寡娥怒, 散髮吹笙召煙霧」에서 용의 모습으로 표현한 것으로 보아, 임웅이 일상적 통념을 깨는 작가적 재량을 발휘한 것이라 할 수 있다. 또한 이 작품에서 보이는 불 표현은 《於越先賢像傳贊》의 〈阮裕〉에서도 볼 수 있는 것으로 보아 《姚大梅詩意圖冊》에 나오는 이미지가 그의 판화에서 재현되는 것을 알 수 있다(도 19).



도 18 任熊, 「燭龍出入寡娥怒, 散髮吹笙召煙霧」, 《姚大梅詩意圖冊》, 1851, 紙本設色, 27.3×32.5cm, 北京 故宮博物院



도 19 任熊, 〈阮裕〉, 「於越先賢像傳贊」, 1857, 木刻版畫, 29.5×17.5cm

<sup>42</sup> 『復莊詩問』卷20 「作放歌行七章(其六)」(중략) 燭龍이 드나드니 寡娥가 화가 나서 산발하고 笙篳을 불면서 煙霧를 불러 모으네. 蒼頡이 황제가 되니 眞諦가 근심하고 우레로 마른하늘에 벼락을 쳐서 사다리 길 끊어 버리네. 德으로 치세를 도우면 군신이 화합할 텐데. 后夔는 아이들의 비관적인 노래를 알겠는가. 南風歌를 부르며 매일 술을 마시니 얼굴은 늘 불그레하고 벼슬살이하는 과거시험을 준비할 겨를이 없다네. (중략) “(중략) 燭龍出入寡娥怒, 散髮吹笙召煙霧. 蒼頡作帝真宰愁, 雷劈青天斷梯路. 以德翼世君臣和, 后夔何知阿子歌. 薰風日飲顏常甞, 出身不假唐六科 (중략)”

임웅은 仙掌에 있는 甘露를 마시면 長壽한다는 故事를 인용하여 「上挹仙掌漿, 嘯聚狐魅」에서 仙掌을 둘러싸고 이를 탐내는 요괴와 반인반수 등을 함께 표현해 놓았다.<sup>43</sup> 그림의 해석을 돕는 시의 내용은 다음과 같다.

(중략) 支巫가 엄하게 지켜야 할 것을 잃으니 천지가 낮에도 어두움을 이루네.

세상을 어지럽히는 저들은 馬奴를 길러서 맨손으로 萬금을 뺏아가네.

위에 있는 仙掌의 물을 퍼내어 여우 요괴를 불러 모아 물 따르게 하네.

土石를 순식간에 쌓으니 맞은편에는 험준한 봉우리를 이루었네.

이미 형들을 버리고 모여드니 仁義를 어찌 금할 수 있겠는가. (중략)<sup>44</sup>



도 20 任熊, 「上挹仙掌漿, 嘯聚狐魅」, 《姚大梅詩意圖冊》, 1851, 紙本設色, 27.3×32.5cm, 北京 故宮博物院

이는 청대에 유행하였던 고증학풍 영향, 판화의 발달과 더불어 이루어진 출판사업의 확장으로 『山海經』이 널리 퍼져 있었음을 보여주는 간접적인 증거라 할 수 있다(도 20).<sup>45</sup> 유년 시절부터 요괴와 기괴한 그림에 관심이 많았던 임웅이 『산해경』을 자연스럽게 접했을 가능성이 높고, 요섭 역시 도교적 색채가 강한 『산해경』에 관심이 있었기 때문에 이러한 그림이 나올 수 있는 배경으로 작용한 것으로 해석할 수 있다.

「白猿如老人, 倒騎三足龜(흰 원숭이가 노인처럼 三足龜를 거꾸로 타고 가네.)」의 흰 원숭이는 본디부터 장수의 상징으로 알려져 있고, 三足龜는 『山海經』 「中山經-中次7經」에 앞발이 두 개이고 뒷발이 하나인 三足龜를 먹으면 큰 병을 앓지 않으며 종기도 낫는다는 고사가 전해져 온다(도 21).<sup>46</sup> 특히 이 시는 요섭이 생사가 위태로울 때 寧波 玉清道院에서 쓴 것으로 알려져 있고,

<sup>43</sup> 龐志英 외, 앞의 책, p. 101.

<sup>44</sup> 『復莊詩問』 卷24 「酬陳布衣尚煦奉化山居三十韻」“(중략) 支巫失嚴守, 六合遂午甦。憤彼豸馬奴, 赤手拏萬金。上挹仙掌漿, 嘯聚狐魅。土石積瞬息, 對面成危岑。已拼刀鋸從, 仁義胡能禁 (중략)”

<sup>45</sup> 정재서, 『중국신화의 세계』(돌베개, 2011), pp. 76-77.

<sup>46</sup> 정재서 역주, 『山海經』, pp. 183-184.

작품의 이해를 돕는 시의 해석은 다음과 같다.

흰 원숭이가 노인처럼 三足龜를 거꾸로 타고 가네.

王屋山 仙界의 문 닫으니 무지개는 다리 되고 안개는 문이 되네.

密林에는 흰 꽃이 어지러이 피어 있고 밤새도록 유리 등불이 반짝거리네.

비록 靑鸞의 울음소리 없으나 玉音은 고요 속에 차례로 울려 퍼지네.

혹 方回子에게 가서 松朮을 얻어 먹으면 얼굴이 환해지겠지.

西那國에서 직무를 맡아 보며 趙昇期를 스승으로 섬겨 볼까.

우연히 오랜 세월 겪어서 還生하여 인간 세상에 산다면,

마르고 말라 木石의 모습으로 피곤하게 의심이나 조롱을 받겠지.<sup>47</sup>

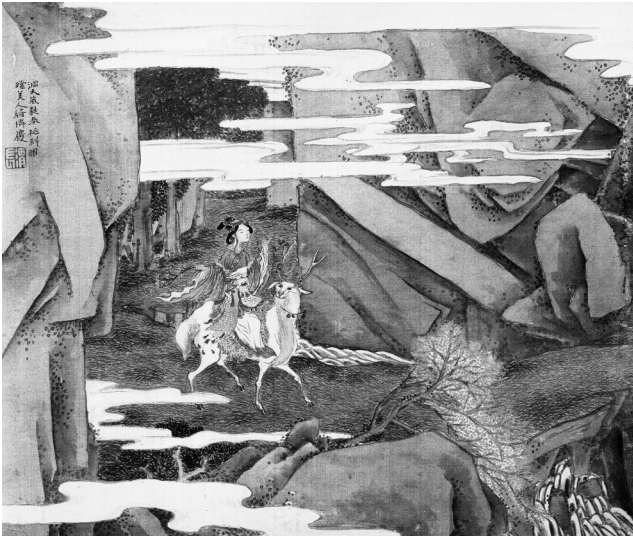
인적이 드문 산속의 계류에서 三足龜는 자못 진지한 표정으로 흰 원숭이를 태우고 물살을 거슬러 올라가고 있는 반면에 흰 원숭이는 입에 미소를 머금은 채 여유 있는 모습이다. “玉音靜相霏(玉音은 고요 속에 차례로 울려 퍼지네.)”는 물소리가 산속에 울려 퍼지는 것이라고 생각할 수 있는데, 임응은 흘러 내려오는 물살을 선을 중복하여 표현함으로써 시각 표현으로 청각, 속도감까지 느낄 수 있게 하였다. 그리고 시의 후반부의 “偶然閱塵劫, 換形世間棲. 枯槁木石容, 茶然遭疑嗤(우연히 오랜 세월 겪어서 還生하여 인간 세상에 산다면, 마르고 말라 木石의 모습으로 피곤하게 의심이나 조롱을 받겠지.)”라고 쓴 부분을 통하여 요섭이 현세에 염세적인 태도를 보였음을 알 수 있다.



도 21 任熊, 「白猿如老人, 倒騎三足龜」, 《姚大梅詩意圖冊》, 1851, 紙本設色, 27.3×32.5cm, 北京 故宮博物院

<sup>47</sup> 『復莊詩問』卷26 「游詩仙十四章不必擬郭弘農也(其六)」 「白猿如老人, 倒騎三足龜. 結洞王屋山, 虹梁霧為扉. 密林紛素葩, 徹夜光琉璃. 雖無靑鸞鳴, 玉音靜相霏. 或即方回子, 服朮面有輝. 供職西那國, 師事趙昇期. 偶然閱塵劫, 換形世間棲. 枯槁木石容, 茶然遭疑嗤」

그리고 임웅이 시를 썼을 무렵 후원자의 상황을 이해하여 현실세계 너머에 있는 이상향의 세계, 신선의 세계를 화폭에 담아낸 작품으로 「洞天蕨蕪春桃斜, 明璫美人騎仙麈(洞天은 아름답고 봄 복사꽃 기울었고 주옥으로 장식한 미인은 仙麈을 타고 가네.)」를 뽑을 수 있다(도 22).<sup>48</sup> 화폭에는 무릉도원과 같은 곳에서 선녀가 흰 수사슴을 타고 자연 속에 동화된 것처럼 어디론가 향하고 있고, 화면 상단에 좌우로 긴 구름은 몽환적인 느낌을 주는 동시에 독자의 시선을 왼쪽에서 오른쪽으로 움직이도록 유도한다. 「洞天蕨蕪春桃斜, 明璫美人騎仙麈」의 배경 역시 주목할 필요가 있는데, 이는 『정씨묵원』에서 이상향, 무릉도원을 찾아 떠나는 도상의 배경과 상당히 유사하다는 것을 알 수 있다(도 23). 하지만 그는 전쟁에서 벗어나고 싶어 했던 요섭을 위하여 화려한 채색으로 이상향을 도해하여 잠시나마 괴로운 현실 세계를 벗어나게 해 준 것이 아닐까 추측해 볼 수 있다.



도 22 任熊, 「洞天蕨蕪春桃斜, 明璫美人騎仙麈」, 《姚大梅詩意圖冊》, 1851, 紙本設色, 27.3×32.5cm, 北京 故宮博物院



도 23 「程氏墨苑」, 1606, 木刻板畫

<sup>48</sup> 『復莊詩問』卷29 「葉二十六元坊招飲城東酒爐賞菊」(중략) 青鸞는 사나우나 원숭이 울음소리 이어지고 중랑의 여인은 피리를 연주하네. 洞天은 아름답고 봄 복사꽃 기울었고 주옥으로 장식한 미인은 仙麈을 타고 가네. 惱公은 이별을 원망하고 망아지는 들판에서 있고 나는 취하여 그 사이에 눈물을 뿌리네. (중략) (중략) 青鸞厲漢猿啼巴. 中郎之女工胡笳. 洞天蕨蕪春桃斜, 明璫美人騎仙麈. 惱公怨別駒在野. 我醉其間清淚灑 (중략.)」龐志英 외, 앞의 책, p. 133.

앞에서 임웅이 도교적 주제를 도해한 그림을 살펴보았는데 아편전쟁으로 불안한 현실뿐 아니라 요섭이 도교문학에 심취했던 것, 산해경 도상의 유행 등이 도교적 주제를 다룬 도상이 화책에 많이 수록되어 있는 것과 연관이 있다고 볼 수 있다. 나아가 그는 산해경에 수록된 도상을 그대로 차용한 것이 아니라 본인의 시각으로 재구성하여 기존에 없었던 모공이나 축룡을 구현하여 통념을 깨고 새로운 화면을 만들었다. 시의 내용을 도해하면서 자신의 언어로 표현하는 것은 쉽지 않은 일인데, 그는 한계를 뛰어넘어 작가적 역량을 보여 주었다. 또한 판화의 발달로 출판사업이 확장되어 산해경 이미지가 유행하였던 것은 훗날 해상화파에서 도석인물화가 주요 화목으로 자리잡는 데에 영향을 미친 것으로 해석할 수 있다.

#### IV. 맺음말

임웅이 후원자 요섭의 『復莊詩間』을 시각화한 《姚大梅詩意圖冊》은 총 6책 120엽으로 구성되어 기존에 중국에서 제작된 화첩 중에서 규모가 가장 크다. 《姚大梅詩意圖冊》이 다른 그림은 당대 선호되었던 화조화나 도석인물화만이 아니라 산수인물화, 영모화, 청공도 등 다양한 화목을 포함한다. 19세기 중엽, 상업적인 성격이 짙어지는 상황에서도 임웅은 《姚大梅詩意圖冊》에서 특유의 개성을 견지하면서 각각의 그림을 그렸다고 평가 내릴 수 있다.

지금까지 요섭은 해상화파가 상해에 뿌리내리고, 해상화파 화가들이 서로 교유관계를 맺을 수 있게 많이 노력한 만큼 알려지지 않는으나, 이번 《姚大梅詩意圖冊》 연구를 통하여 해상화파 형성에 많은 공헌한 것을 알 수 있었다.

《姚大梅詩意圖冊》은 후원자 요섭에게 받은 경제적 후원에 대한 답례로 후원자의 시를 이미지로 구현하였다. 다시 말해 주제나 제재 선택에서 자유롭지 못한 측면이 있지만, 한편으로는 화가가 기존에 다루지 않았던 주제를 다룰 수 있는 기회를 가질 수 있었다고 평가할 수 있다. 그리고 국한된 주제와 제재 속에서 화가가 자신의 상상력을 발휘하여 새로운 화면을 구성한 것은 직업화가 임웅의 역량을 측정할 수 있는 좌표이기도 하다.

《姚大梅詩意圖冊》은 다양한 주제를 다룬 화책이지만 본고에서는 후원자 요섭이 주제 선정에 영향에 미친 주제를 현실 비판적인 주제, 문학적인 주제, 설화와 도교적인 주제로 나누어 살펴 보았다. 먼저 현실 비판적인 주제를 살펴보면 과거제도가 부패하여 요섭이 관리가 되지 못하여 생긴 한을 달래 주는 듯한 그림들이 많이 속해 있다. 임웅은 후원자의 처지를 위로하면서 현실을 풍자하는 그림을 도해하는 것을 잊지 않았다. 그리고 문학적인 주제에서는 굴원과 그의 대표적인

문학작품인 산귀, 청대 문학작품 속에서 바뀐 여와의 역할이 그림 속에서도 시각화되는 작품 등을 살펴보면서 요섭의 문학적 취향을 파악할 수 있었다. 임웅은 직업화가이지만 요섭의 지인들과 서화회를 결성하여 활동할 정도로 문학에 대한 이해도가 높았는데, 문학적인 주제를 도해한 작품에서 그가 신분적 한계를 뛰어넘었음을 보여 준다. 마지막으로 설화와 도교적인 주제는 판화의 발달과 더불어 이루어진 『산해경』이 널리 퍼져 있음을 알 수 있었으며 화책에 도교적인 색이 강한 작품이 많이 수록된 데에는 전쟁으로 인한 불안한 현실, 임웅과 요섭이 모두 도교문학을 즐긴 것에서 비롯된 것이 아닌지 추정해 본다.

임웅은 《姚大梅詩意圖冊》을 제작할 때, 명청시대에 간행되어 유통했던 여러 화보를 참고하였는데, 이를 통해 《姚大梅詩意圖冊》이 19세기 중엽 회화와 판화의 경계가 거의 없을 정도로 긴밀하게 연계된 시각 이미지였다는 것을 보여 준다. 또한 그는 시각적 효과를 위하여 『程氏墨苑』, 『芥子園畫傳』 등의 화보를 참고하면서도 기존에는 없던 화면을 재구성하였다. 더불어 「山鬼睇笑拖蘭裳」에서는 윤곽선을 그린 후 명암법을 사용하여 옷주름을 표현했으며, 「生龍活虎木公鼎」에서는 반나체의 여성이 서양화법으로 도해된 것으로 보아 그가 전통화풍 바탕 위에 서양화풍을 시도한 것은 주목할 만하다. 그리고 기존 회화에서는 자주 볼 수 없던 강렬한 색채를 사용한 점 역시 그가 새로운 시대에 맞는 회화를 그리고자 노력했다고 평가할 수 있다. 나아가 화책에서 볼 수 있는 화려한 색채, 미숙한 서양화법 수용, 여성의 나체 표현 등은 전통회화에서 근대화화로 넘어가는 중간 단계의 모습을 보여 주기 때문에 19세기 중엽 미술사의 변화의 흐름을 보여 주는 중요한 사료라고 할 수 있다.

임웅은 《姚大梅詩意圖冊》을 제작함으로써 본인의 회화세계를 확장하여 훗날 〈자화상〉과 같은 작품이 나올 수 있는 토대를 만들었다고 볼 수 있다. 또한 화책에 수록된 그림들은 그의 《於越先賢像傳贊》과 같은 판화에서 변용되어 재구성되었을 뿐 아니라 이 화책에서 다른 독창적이고 개성적인 주제는 해상화파 화가 陸恢, 吳谷祥 등의 작품에 영향을 미쳤다. 이를 통하여 《姚大梅詩意圖冊》이 전통화단과 근대화단을 연결하는 가교 역할을 했다고 평가할 수 있다. 따라서 《姚大梅詩意圖冊》은 화가가 후원자를 위하여 그린 단순한 화책이 아니라 19세기 중엽 중국의 정치·경제·사회·문화 등을 보여 주는 창과 같은 역할을 한다고 할 수 있다.

\*주제어(key words)\_임웅(任熊, Ren Xiong), 요섭(姚燮, Yao Xie), 해상화파(海上畫派, Shanghai School), 《요대매시의 도책》(《姚大梅詩意圖冊》, *The album after Poems by Yao Xie*), 『복장시문』(『復莊詩問』, *Fu Zhuang Shi Wen*)

■ 투고일 2016년 2월 29일 | 심사개시일 2016년 3월 22일 | 심사완료일 2016년 4월 18일 ■

## 참고문헌

### 1. 문헌자료

楊逸, 『海上墨林』, 臺北: 文史哲出版社, 1975.

周閑, 『范湖草堂遺稿』卷1, 杭州, 1875.

### 2. 참고자료

#### 【國文】

고바야시 히로미쓰, 김명선(譯), 『중국의 전통판화』, 시공사, 2002.

권석환, 『중국의 강남 예술가와 그 패트론들』, 이담 Books, 2009.

\_\_\_\_\_, 『중국 강남 지역 雅會文化의 전개과정에 대한 고찰』, 『中國文學研究』32, 2006, pp. 143-166.

\_\_\_\_\_, 『강남지역 문화후원(Patronage)의 개념과 특징』, 『中國語文學論集』53, 2008, pp. 421-442.

\_\_\_\_\_, 『명청대 강남지역의 문화후원의 전개과정-황실후원에서 상업적 후원으로의 변화 과정』, 『中國文學研究』37, 2008, pp. 149-176.

\_\_\_\_\_, 『명청대 장강 하류 문예부흥의 두 가지 표상: 소주(蘇州)의 패트로니지(patronage)와 물길을 중심으로』, 『동아시아고대학』24, 2011, pp. 147-173.

권석환 외, 『중국문화답사기 1-오월지역의 水郷을 찾아서』, 다락원, 2002.

김재선, 『아편과 근대중국』, 한국학술정보, 2010.

김현경, 『중국 근대 海上畫派의 초상화 연구』, 홍익대학교 미술사학과 석사학위 논문, 2001.12.

김현권, 『清末 上海地域 畫風이 朝鮮末·近代繪畫에 미친 影響』, 동국대학교 미술사학과 석사학위 논문, 1997. 2.

\_\_\_\_\_, 『청대 해파화풍의 수용과 변천』, 『美術史學研究』217·218, 1998, pp. 93-124.

김홍남, 『美術後援研究의 方法論에 대한 小考』, 『西洋美術史學會論文集』6(1994), pp. 79-93.

낭소군, 김상철(譯), 『중국 근현대 미술』, 시공아트, 2005.

大木康, 노경희(譯), 『명말 강남의 출판문화』, 소명출판, 2007.

로이드 E. 이스트만, 이승휘(譯), 『중국 사회의 지속과 변화』, 돌베개, 1990.

박계화, 『명청대 출판문화』, 이담Books, 2009.

선정규, 『九歌山鬼 小考』, 『學生生活研究』15, 1993, pp. 29-35.

송정화, 『중국여신연구』, 민음사, 2007.

王曉秋, 『근대 중국과 일본: 타산지석의 역사』, 고려대학교 출판부, 2002.

- 에테일·전발평, 서경호·김영지(譯), 『山海經』, 안티쿠스, 2008.
- 오금성 외, 『명청시대 사회경제사』, 이산, 2007.
- 오지영, 「趙之謙(1829-1884)과 19世紀 中國의 海派畫壇」, 홍익대학교 미술사학과 석사학위 논문, 2006.2.
- \_\_\_\_\_, 「清末 趙之謙(1829-1884)의 花卉畫와 그 영향」, 『美術史學研究』61, 2009, pp.149-183.
- 윤 순, 「楚辭九歌「山鬼」의 무의적 고찰」, 『中國語文學』11, 1986, pp.1-22.
- 이만재, 유미경(譯), 『海上畫派』, 미술문화, 2005.9.
- 이주현, 「吳昌碩의 藝術論」, 『美術史論壇』11, 2000, pp.279-299.
- \_\_\_\_\_, 「繪畫, 篆刻의 合一—上海의 金石派 畫家 吳昌碩의 花卉畫」, 『美術史學研究』233·234, 2012, pp.267-295.
- \_\_\_\_\_, 「中國 近現代 繪畫史 研究動向」, 『中國史研究』30, 2004, pp.333-362.
- 송정화, 『중국여신연구』, 민음사, 2007.
- 장준구, 「진홍수의 생애와 회화」, 홍익대학교 미술사학과 석사학위 논문, 2005.12.
- 정재서, 『도교와 문학 그리고 상상력』, 도서출판 푸른숲, 2000.
- \_\_\_\_\_, 『사라진 신들과의 교신을 위하여 : 동아시아 이미지의 계보학』, 문학동네, 2007.
- 정재서 역주, 『山海經』, 민음사, 1985.
- 조너던 D. 스펜스, 김희교(譯), 『현대 중국을 찾아서』1-2, 이산, 2001.
- 최경현, 「朝鮮 末期와 近代 初期 山水畫에 보이는 海上畫派의 영향 : 上海에서 발간된 畫譜를 중심으로」, 『美術史論壇』15, 2002, pp.211-255.
- \_\_\_\_\_, 「19세기 후반 20세기 초 상해 지역 화단과 한국 화단과의 교류 연구」, 홍익대학교 미술사학과 박사학위 논문, 2006.6.
- \_\_\_\_\_, 「19세기 후반과 20세기 초 韓國 人物畫에 보이는 海上畫派 畫風」, 『美術史學研究』256, 2007, pp.43-75.
- \_\_\_\_\_, 「19세기 후반 上海에서 발간된 畫譜들과 韓國 畫壇」, 『韓國近現代美術史學』19, 2008, pp.7-28.
- 최용철, 「紅樓夢 評點批評의 研究」, 『人文論叢』21, 1991, pp.277-297.
- 프레드릭 웨이크만, 김의경(譯), 『중국 제국의 몰락』, 예전사, 1987.
- 한정희, 『한국과 중국의 회화』, 학고재, 1999.
- \_\_\_\_\_, 「中國 近代繪畫의 성격」, 『美術史學』9, 1995, pp.57-76.
- \_\_\_\_\_, 「朝鮮後期 繪畫에 미친 中國의 영향」, 『美術史學研究』206, 1995, pp.67-97.
- 한정희·이주현 외, 『근대를 만난 동아시아 회화』, 사회평론, 2011.

## 【中文】

- 顧偉璽, 『“前海派”繪畫研究』, 上海大學出版社, 2009.
- 龔產興, 「任渭長生平事略考」, 『美術研究』4, 1981, pp.86-88.
- 羅青·龐志英, 『任熊研究』, 羅青哲, 2005.

- 萬青力,『並悲哀落的百年』,廣西師範大學出版社,2008.
- 聶崇正,「任熊及其十萬圖冊」,『故宮博物院院刊(北京)』,1983.1, pp. 61-64, 97-99.
- 汪超宏,『姚燮年譜』,中國社會科學出版社,2011.
- 楊新,「序文」,『故宮藏姚大梅詩意圖』,故宮出版社,2013, pp. 1-10.
- 李鑄晉·萬青力,『中國現代繪畫史 1-2-3』,浙江大學出版社,2012.
- 任姝,「姚大梅詩意圖冊考釋」,『故宮藏姚大梅詩意圖』,故宮出版社,2013, pp. 11-43.
- \_\_\_\_\_,『海派繪畫研究文集』,上海:上海書畫出版社,2001.

#### 【日文】

- 古原宏伸,「搜山圖」,『中國畫卷の研究』,東京:中央公論美術出版,2005, pp. 451-482.
- 瀧本弘之,『中國神話·傳説人物圖鑑』,東京:遊子館,2010.
- \_\_\_\_\_,『中國歷史·文學人物圖鑑』,東京:遊子館,2010.
- 小林宏光,「任熊の版畫活動—『列仙酒牌』(一八五四)人物像の特質と制作意圖に関する試論」,『ビブリア天理圖書館報』130,2008, pp. 43-64.
- 小川裕充,『臥遊,中國山水畫—その世界』,東京:中央公論美術出版,2008.
- 松村茂樹,「海上畫派の國録類と學畫法をめぐって」,『漢文學會會報』57,1980, pp. 30-39.

#### 【英文】

- Britta Lee, Erickson,「題材與風格的創新」,『海派繪畫研究文集』,上海:上海書畫出版社,2001, pp. 868-899.
- Britta Lee, Erickson. "Patronage and Production in the Nineteenth-Century Shanghai Region: Ren Xiong(1823-1857) and His Sponsors," Ph.D. diss., Stanford University, 1997.
- Brown, Claudia and Ju-his Chou. *Transcending Turmoil: Painting at the Close of China's Empire 1796-1911*, Phoenix: Phoenix Art Museum, 1992.
- Cahill, James. "The Shanghai School in Later Chinese Painting," *Twentieth-century Chinese painting*, Mayching Kao ed. New York: Oxford University Press, 1988, pp. 54-77.
- \_\_\_\_\_. "Ren Xiong and his Self-Portrait," *Ars Orientalis* No. 25, 1995, pp. 119-132.
- Fong, Wen C.. *Between Two Cultures: Late-Nineteenth and Twentieth-Century Chinese Paintings from the Robert H. Ellsworth collection in the Metropolitan Museum of Art*. New Haven: Yale University Press, 2001.
- Julia F. Andrews. *Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949-1979*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Julia F. Andrews and Kuiyi Shen, *A Century in Crisis: Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-century China*. New York: Guggenheim Museum, 1998.
- Lee, Stella Yu. "The Art Patronage of Shanghai in the Nineteenth Century," *Artists and Patrons: Some Social*

*and Economic Aspects of Chinese Painting*, Lawrence, Kan. : Kress Foundation Dept. of Art History, University of Kansas, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City in association with University of Washington Press, 1989, pp. 223-231.

Kao, Mayching. *Twentieth-century Chinese Painting*, New York: Oxford University Press, 1988.

Shan, Guolin. "Painting of China's New Metropolis: the Shanghai School, 1850-1900," *A Century in Crisis: Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-century China*, New York: Guggenheim Museum, 1998, pp. 20-63.

Soong, James Han-hsi. "A Visual Experience in Nineteenth-Century China: Jen Po-nien(1840-1895) and the Shanghai School of Painting," Ph.D. diss., Stanford University, 1977.

Vinograd, Richard. *Boundaries of the Self: Chinese Portraits, 1600-1900*, Cambridge: Cambridge University, 1992.

#### 【圖錄】

賀寶銀 責任編輯,『海上四任精品—故宮博物院藏 任熊、任薰、任預 繪畫選』,香港:河北美術出版社·亞洲藝術出版社, 1992.

盧輔聖 主編,『海上繪畫全集 1-5』,上海:上海書畫出版社, 2001.

潘深亮 主編,『海上名家繪畫』,上海:上海科學技術出版社, 1997.

任熊,『榮寶齋畫譜S6(古代部分)』,榮寶齋出版社, 2004. 9.

任熊(插圖作者)·吳昌碩(合著者)·龐志英(作者),『姚大梅詩意圖冊』,上海人民美術出版社, 2010. 7.

任熊(插圖作者)·故宮博物院(編者),『故宮藏姚大梅詩意圖』,故宮出版社, 2013. 8.

陣傳席,『任熊版畫』,河南大學出版社, 2007. 3.

周心慧 主編,『新編中國版畫史圖錄 1-11』,北京:學苑出版社, 2000.

\_\_\_\_\_,『中國古版畫通史』北京:學苑出版社, 2000.

夏于全,『(傳世藏本)芥子園畫傳』,長春:吉林攝影出版社, 2003.

『中國古畫譜集成 1-22』,濟南:山東美術出版社, 2000.

『中國美術全集』9, 12, 21, 上海:上海人民美術出版社, 1998.

『도교사상사전』

『두산동아백과사전』

『중국역대인명사전』

『한시어사전』

## 국문초록

임응은 청 말기에 활동한 예술가로 繪畫史뿐 아니라 版畫史에도 큰 족적을 남겼고, 근대 초기에 활약한 해상화가파가 형성되는 데 중요한 역할을 하였음에도 불구하고 국내에서는 대표작 〈自畫像〉을 제외한 나머지 회화 세계에 대한 분석적이고 종합적인 고찰이 거의 이루어지지 않았다. 또한 《姚大梅詩意圖冊》은 19세기 중엽 전통화단이 근대화단으로 넘어가는 과도기적인 성격을 보여주는 작품이 다수 수록되어 있어 이 화책을 살펴보는 것은 중요한 의미가 있다. 따라서 본고에서는 임응이 후원자 요섭의 『復莊詩問』을 바탕으로 그린 《姚大梅詩意圖冊》 연구를 통하여 화가와 후원자의 관계 속에서 제작된 詩意圖를 고찰해 보고자 한다.

《姚大梅詩意圖冊》은 권당 12엽씩, 총 10권으로 구성된 120엽의 규모로, 종래 중국에서 그려진 화첩 중에서 가장 규모가 크고, 후원자의 시를 선택하여 임응이 그것을 圖解했다는 점에서 기존의 화첩과는 뚜렷이 구별된다. 또한 화책은 하나의 주제만을 다룬 것이 아니라 인기가 많았던 花鳥畫, 仕女畫, 山水畫, 人物畫를 비롯하여 淸供圖와 西洋畫法의 영향을 받은 그림까지 실려 있어 상당히 다양한 그림이 실려 있음을 알 수 있다. 본고에서는 《姚大梅詩意圖冊》의 다양한 畫題 중에서 후원자 요섭이 주제 선정에 영향을 미친 주제를 현실 비판적 주제, 문화적인 주제, 설화와 도교적인 주제로 분류하여 고찰하겠다.

먼저 현실 비판적인 주제를 보여 주는 그림은 제1차 아편전쟁으로 피해를 입은 현실, 부패한 청 왕조와 관련 있을 뿐 아니라 요섭의 인생사를 전반적으로 이해하는 것이 작품 분석에서 주요한 근간이 된다. 그는 부패한 과거제도의 문턱을 넘지 못하여 조정에서 뜻을 펼치지 못했고, 『復莊詩問』에는 과거제도에 대한 비판과 청 황실에 대한 원망 등이 나타나 있다. 문화적인 주제는 다양한 유학자의 작품이 실려 있지만 그중에서 요섭이 흥미하던 굴원을 위시하여 「九歌」, 대중적으로 읽힌 「團扇歌」를 도해한 그림, 명칭 시기 소설에서 보이는 여와의 역할 등을 다룬 작품 등을 선별하여 살펴본다. 마지막으로 설화와 도교적인 주제는 당시 혼란스러운 정치적 상황 속에서 현실의 어려움을 극복하기 위하여 도석인물화를 즐겨 그리던 풍조와 동일한 맥락에서 생각해 볼 수 있다. 『山海經』과 같은 지리서에 등장하는 내용을 도해한 것과 목공과 같은 창조 신화에 등장하는 신을 회화화한 것 등을 포함하고 있다. 작품 전반적으로 화려한 색채를 사용한 것, 서양 화법을 부분적으로 수용한 것은 새 시대에 맞는 미감을 표현하고자 시도한 것으로 해석할 수 있다.

임응은 화책을 제작할 때, 명청시대에 간행되어 유통되던 여러 화보를 참고하면서도 새로운 화면을 구성하였는데 이는 19세기 중엽 회화와 판화의 경계가 거의 없을 정도로 긴밀했음을 보여준다. 또한 전통

회화에서 볼 수 없는 화려한 색감과 서양화법의 수용 등을 통하여 전통회화에서 근대회화로 변모하는 중간 단계의 모습을 보여주기 때문에 19세기 중엽 미술사의 변모양상을 파악할 수 있는 중요한 사료로 볼 수 있다. 화책은 급격히 변화하는 세대 속에서 전통화단과 근대화단을 연결하는 가교와 같은 역할을 하면서 해상화파가 태동할 수 있었던 배경을 제공하는 역할을 한다.

## Abstract

### Study on *The Album after Poems by Yao Xie* by Ren Xiong

Yongsun, Park<sup>\*</sup>

Besides the renowned *Self-portrait*, little comprehensive analysis has been done in Korea of other paintings by Ren Xiong (1823-1857), although the artist of the late Qing period played a pivotal role in the formation of the Shanghai School and left a significant legacy in the history not only of painting but also of wood-block print. Among the understudied works stands *The Album after Poems by Yao Xie*, the historical significance of which lies in the fact that the painting album contains a number of leaves displaying transitional traits of the mid-nineteenth century when paintings went through transformation from the traditional to the modern. Bearing these issues in mind, this essay explores the album that Ren produced drawing upon *Fu zhuang shi wen* (The Poetry of Fuzhuang) by the major patron Yao Xie (1805-1864), aiming to illuminate the artist-patron relationship out of which the painting album after poems grew.

The 120-leaf *The Album after Poems by Yao Xie* stands out for the unprecedented scale—consisting of ten volumes of twelve leaves each—and for the fact that Ren Xiong made his own selection from many poems by the patron for illustration. Moreover, rather than being consistent on a single subject, the album shows Ren's broad range of thematic and stylistic interests as it includes paintings of flowers and birds, beautiful ladies, landscape, figures, still life, and even works influenced by Western paintings. This essay focuses on the leaves where

---

<sup>\*</sup> Hongik University

Yao's involvement remains strong and categorizes them thematically into three groups: of social criticisms, literary themes, and Daoist folktales.

A convincing analysis of the first group that presents social commentary needs a contextual understanding of Yao Xie's personal and public life, the corrupt Qing regime, and the social distress that was further raked by the First Opium War (1840-1842). Having gained no opportunity to serve the government owing to the corrupt civil service examination, Yao expresses his criticism on the examination system and resentment against the Qing court in *Fu zhuang shi wen*. The second group of literary themes ranges from classical ones, "The Nine Songs" composed by Qu Yuan (ca. 340-278 BCE) with whom Yao aligned himself or "Song of the Round Fan" that revived its popularity in Yao's time, to the popular novels of the Ming and Qing periods, especially works that assign a mythological goddess Nüwa a different narrative role. The last category, paintings of folktale and Daoism, should be analyzed within the context that the political turmoil of the time contributed to the increasing popularity of Daoist and Buddhist figure painting as a means to find religious solace in. Of particular interest are illustrations of passages from the *Classic of Mountains and Seas* (or *Shanhai jing*), an ancient book of mythic geographies, and the portrayal of Lord of Tree, one of the gods in mythic folktales that later entered the Daoist pantheon. It is also notable that Ren's wide use of bright and splendid colors and partial adoption of Western painting techniques in this album demonstrate his pictorial efforts to embody the aesthetic values of the new era.

Ren Xiong creates a new composition for this album while referring to various woodblock painting manuals widely circulated in the Ming and Qing periods, which suggests that the line between painting and print has already been blurred in the middle of the nineteenth century. In addition, the album can be considered an important historical source of the dynamic transition toward a new, modern, art in China over the course of the nineteenth century as the new color scheme and foreign techniques anticipate subsequent painting trends. This album is one of the key examples that bridge the great heritage of Chinese painting with its modern era, thereby paving the foundation for the Shanghai School.