

청 후기 蘇六朋과 蘇仁山の 사회비판적 회화 연구

은 영*

- I. 머리말
- II. 청 후기 광저우 화단과 사회비판적 회화의 형성
- III. 소육붕과 소인산의 생애
- IV. 소육붕과 소인산의 사회비판적 회화
- V. 맺음말

I. 머리말

청 후기 광저우에서 활동한 소육붕(1796?~1862이전)과 소인산(1814~약 1850)은 중국 회화사에서 드물게 보이는 사회비판적 회화를 그린 개성적인 화가이다. 활동 시기와 지역이 겹치고 유사한 주제를 그렸을 뿐만 아니라 직설적인 표현 방식을 구사한 두 화가를 함께 다루어 보는 것은 미술사적으로 큰 의미가 있다.

중국 회화사에서는 전통적으로 사회에 대한 불만을 시각적으로 풀어내는 것이 적절하지 못한 것으로 여겼기 때문에 전하는 사회비판적 회화도 많지 않으며, 있다 하더라도 소극적, 은유적인 경향이 있었다. 이러한 상황에서 소육붕과 소인산은 전례 없는 도상을 선택하거나 급진적인 제발을 남기는 등 ‘발상의 착안’에 주안점을 두어 개성적인 사회비판적 회화를 그린 예로

* 국립고궁박물관 연구원

주목된다. 회화성을 잃지 않으면서 통렬한 비판이 담긴 두 화가의 작품들은 시대에 따른 사회비판적 회화의 변모 과정 속에서도 파악할 수 있어 주의 깊게 살펴볼만 하다.

소육붕과 소인산을 다룬 선행 연구는 그들의 그림이 수집된 1920년대부터 현재까지 홍콩, 미국 그리고 중국을 중심으로 진행되었다. 광저우 회화사 속에서 간략하게 다룬 연구에서부터 각 화가에 대한 일부 깊이 있는 연구와 전시가 지속되었다.¹ 하지만 처음 연구가 시작 되었을 때 그 목적이 화가나 작품의 소개나 분석에 있는 것이 아닌, 1940년대 광저우의 문화 정체성을 확립하는데 있었기 때문에 대부분의 연구는 전기적 생애 및 작품에 대한 추상적인 분석에 머무르는 경향이 짙었다. 또한 두 화가를 함께 다루면서도 각자의 개성을 설명하지 못하여 청대 회화사에서 그들의 미술사적 위치를 고려하는 구체적인 접근은 다소 미진한 면이 있었다.

본 연구에서는 소육붕과 소인산의 사회비판적 회화를 정치·사회·경제적인 측면에서 분석하여 화가의 개성을 파악하는데 초점을 둘 것이다. 이를 위해 두 화가가 사회비판적 회화를 그리게 된 배경으로 청 후기 광저우 화단의 분위기, 사회비판적 회화의 형성 과정, 그리고 작가의 생애도 파악해 볼 것이다. 이러한 시도는 기존 연구에서 한 걸음 더 나아가 청대 회화사에서 두 화가가 차지하는 위상과 의미를 종합적으로 살펴보는 기회가 될 수 있을 것이라 기대한다.

II. 청 후기 광저우 화단과 사회비판적 회화의 형성

19세기 중반 작화 활동을 한 소육붕과 소인산을 이해하기 위해서는 광저우의 번영기에 해당하는 18세기 중반 사회, 경제적인 상황에 대해 먼저 알아볼 필요가 있다. 광저우는 1757년 중국 내 대외무역을 합법적으로 허가받은 유일한 항구로 지정 되면서 前代未聞의 경제적 번영을 누렸다. 다종다양한 물자와 부가 집중되면서 서화수장 문화가 발달하는 데에도 영향을 끼쳤으며 이는 곧 화단에 다양한 화풍이 수용되는 계기가 되었다. 광저우에서 활동한 화가들은 다양성이 존중되는 화단의 분위기에 힘입어 자신의 생각을 자유롭게 화폭에 펼칠 수 있었다.²

¹ 주요 논저를 시대순으로 나열하면 다음과 같다. 李鑄晉, “蘇仁山(1814-1849), The Rediscovery and Reappraisal of a Tragic Cantonese Genius” *Oriental Art*, Vol. IV, Winter (1970); 簡又文, 『畫壇怪杰 蘇仁山』(香港簡氏猛進書屋, 1970); 高美慶, 『蘇六朋·蘇仁山書畫』(廣州美術館·香港中文對學文物館, 1990); Yeewan Koon, “Literati Iconoclasm: Violence and Estrangement in the Art of Su Renshan,” (Ph. D. diss., New York University, 2006); 萬青力, 『並非衰落的百年:19世紀中國繪畫史』(廣西師範大學出版, 2008)

² 광저우에서 활동한 화가들은 元末四大家, 明四大家, 清初正統畫派를 따르는 경향 뿐만 아니라 개성적인 石濤

하지만 한 세기도 지나지 않아 서구 열강에 의한 개항의 압박이 아편전쟁으로 이어지면서 광저우는 급작스러운 위기를 맞았다. 화단을 좌우했던 巨商들이 광저우를 떠났고 화단 또한 활력을 잃어갔다. 창작 환경의 급격한 변화는 화가들의 작화 태도와 생활 기반에 영향을 끼쳤다. 실제로 아편전쟁 이전까지 회화 수장과 창작의 중심 화목이었던 산수화는 줄어들고 인물화, 화조화가 늘어났다. 아마도 우아한 풍류를 담고 자연을 향유한 기존의 산수화로는 시대의 비통한 심정을 담기 어려웠을 것이다. 지속적으로 산수화를 그린 화가들은 명대 吳派, 청대 정통화와 스타일을 맹목적으로 답습하는 등 매너리즘적인 대응 방식을 보여주었지만 소육봉과 소인산은 갑작스런 변화를 민감하게 받아들여 그림에 직접적인 형태로 구현했다. 이렇듯 청 후기 광저우가 처한 특수한 환경과 화단의 변화는 이후 두 화가가 사회비판적 회화를 제작하는 배경이 되었다.

다음으로 사회비판적 회화의 형성 과정을 주제적인 측면에서 살펴보고자 한다. 최초의 사회비판적 회화는 신하가 ‘고통 받는 백성들’의 생활상을 묘사하여 통치자에게 보고한 형태에서 비롯되었다. 宋代 鄭俠(1041~1119)의 〈流民圖〉는 기록으로 전하는 가장 이른 시기의 예이다. 『宋史』『王安石傳』에 따르면, 〈유민도〉는 神宗때 관료인 정협이 王安石의 新法으로 고통 받는 백성들을 그려 그 법을 폐지하기 위한 목적으로 그린 것이다. 이로부터 ‘고통 받는 백성’, 구체적으로는 ‘사회 하층민’ 혹은 여타의 이유로 일정한 처처를 마련하지 못하고 ‘떠돌이 생활하는 자들’을 사회비판적 회화의 도상으로 삼기 시작한 것으로 보인다. 明代 楊東明(1548~1624)이 萬曆帝(1563~1620)에게 보고한 『飢民圖說』도 신하가 통치자에게 바친 것이다. 『기민도설』은 1593년 河南에서 있었던 수해 피해의 참상을 그린 14편의 삽화로 상소문과 함께 진상되었다. 그중 ‘全家縊死’는 생활고로 온 가족이 목매어 죽는 장면, ‘刮食人肉’은 먹을 것이 없어 인육을 먹는 장면, ‘賣兒活命’, ‘弃子逃生’, ‘杀二岁女’에는 자식을 버리고 생명을 부지하는 모습 등 백성들의 참혹한 상황이 거친 필치로 표현되어었다.

명대에 제작된 사회비판적 회화 중에는 통치자가 아닌, 불특정 다수를 겨냥하고 서사적인 스토리가 가미된 그림도 전한다. 周臣(1460~1535)과 傅 吳偉(1459~1508)의 작품들이 이에 해

(1642~1707) 산수화에도 관심이 많았다. 광저우를 대표하는 문인화가 黎簡(1747~1799)과 謝蘭生(1760~1831)은 실제로 석도의 筆意를 작품에 반영하고자 노력했다. 개성 있는 석도의 산수화를 추종한 경향이 문화의 중심지였던 강남이 아닌 광저우 화단에서 먼저 시작된 것만 보아도 광저우 화단의 배타적이지 않은 분위기를 짐작할 수 있다. 참고로 석도의 화조화에 대한 관심은 이보다 이른 시기인 17세기 중반 강남 지역 수장가, 18세기 양주화파 화가들에게서 확인할 수 있다. 자세한 내용은 은 영, 『淸後期 廣東지역의 社會批判的 繪畫 研究: 蘇六朋, 蘇仁山을 중심으로』, 홍익대학교 석사학위논문 (2017), pp. 22-26.

당된다. 주신의 〈乞人圖〉는 現傳하는 가장 이른 시기의 그림이며 사실적으로 묘사된 걸인들과 아래 화가의 제발을 통해 세상에 경고, 훈계하기 위해 그렸음을 확인할 수 있다.

“...순수하게 즐거움만을 위해 그린 것은 아니므로 세상에 대한 경고와 훈계로 삼아야 할 것이다...”

이 그림을 본 사람들의 제발을 통해서도 사회를 비판하기 위해 그려진 그림으로 통용된 것을 알 수 있다.³ 다양한 모습의 걸인을 사실적으로 묘사하여 파급력 또한 상당했던 것으로 보인다. 누더기 차림의 남녀노소, 맹인과 절름발이, 구걸하는 광대 등 사회 하층민을 세밀하게 표현한 것은 시각적으로 충분한 자극이 되었을 것이다. 이로써 주신의 〈걸인도〉는 사회비판적 성격을 지닌 회화의 도상이 걸인으로 자리 잡는데 결정적인 역할을 했다. 회화와 제발을 통해 사회비판적 성격을 파악할 수 있는 작품이 있는가 하면 온전히 그림을 통해 의도를 간취할 수 있는 경우도 있다. 전 오위의 〈流民圖〉는 걸인 집단의 이동을 6m에 달하는 두루마리에 재치있게 묘사한 그림으로 하층민의 모습을 통해 관료들의 모습을 풍자하고 있다.⁴ 뱀으로 묘기를 부리는 광대, 이동하거나 나무 밑에서 쉬는 걸인, 싸우거나 싸움을 구경하는 걸인 등이 그려져 있고, 인물의 행동에 집중할 수 있게 구도와 구성이 치밀하다. 특정한 서사적인 흐름을 회화적으로 풀어낸 것 같은 인상을 주어 한 순간도 흥미를 잃지 않게 한다.

청대에는 市井風俗에 바탕을 둔 사회비판적 회화들이 제작되었다. 다시 말해 풍속화를 그리던 직업화가들이 세대 풍자적 요소를 새롭게 반영하였고 그 결과 수요층의 지분이 이전보다 확대되는 양상을 보인다. 걸인 외에도 비유의 대상과 회화 표현이 다양해져 재치 있는 것도 특징이다. 주로 黃慎, 羅聘, 華嶽, 金農 등 18세기 양주화파 화가들의 작품에서 확인되는데 나뭇은 귀신을, 화암은 우화 스타일의 동물들을, 금농은 鍾馗 등을 그려 사회비판적인 내용을 시각

³ 세 개의 제발 중 黃姬水(1509~1574)는 ‘요즘 사람들은...부자와 고관이 되고자하는 자신들의 욕망을 구걸하고 통곡한다고 했다. 張鳳翼(1527~1613)은 정협의 〈유민도〉와 같은 목적을 가지고 있으며 황실에 대한 축구를 의미하는 것이라고 하였다. 文嘉(1501~1583)도 제발을 남겼는데 앞서 적은 두 사람의 의견이 일리가 있다고 하며 주신에 대한 존경을 표했다. James Cahill, *Parting at the Shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty, 1368-1580* (New York: Weatherhill, 1978), pp. 191-193.

⁴ Richard M. Barnhart, Mary Ann Rogers, Richard Stanley Baker, *Painters of the Great Ming: the Imperial Court and the Zhe School* (Dallas Museum of Art, 1993), pp. 236-239; Craig Clunas, *Empire of Great Brightness: Visual and Material cultures of Ming China, 1368-1644* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2007), p. 182.



도 1 황신, 〈群盲聚訟圖〉, 1744, 蘇州博物館

적으로 드러냈다. 특히 황신의 〈群盲聚訟圖〉는 앞서 언급한 주신과 전 오위가 그린 걸인 도상이 어떠한 방식으로 이어졌는지를 보여주는 주요한 작품으로 이후 살펴볼 소유봉의 그림과도 연관성을 갖는다(도 1). 황신은 걸인 중에서도 맹인들을 선택해 특유의 草書 필치로 싸움에 집중한 맹인들을 그렸다. 제발에는

“서로 시비를 하여 결말이 나지 않는데 무엇을 알 수 있겠는가?

하늘과 땅이 부패한 유생들을 비웃을 따름이다”⁵

라고 적어 맹인을 그렸지만 실상은 부패한 관료에 비판적인 태도를 보였다. 맹인들이 싸우는 모습을 그린 그림으로는 대만 고궁박물관 소장 《風俗人物圖冊》 7면에도 있다(도 2). 모자와 신발이 벗겨진 상태로 다리를 들어 올리며 싸움에 전념한 모습은 필치만 다를 뿐 황신의 그림과도 상적으로 일치한다. 이해보아 청대에는 맹인이 사회비판적 회화의 대상으로서 자리 잡은 것으

⁵ “…聚訟知何事 乾坤笑腐儒…” 丘幼宣, 『一代画圣黄慎研究』(福建教育出版社, 2002), p. 642.

로 짐작된다.

‘고통 받는 백성’ 혹은 걸인 중에서도 맹인 이미지를 사용한 사회비판적 회화는 송, 명, 청대를 거쳐 꾸준히 그려졌다. 산수화가 주류를 차지하던 중국 회화사에서 이러한 그림들이 지속적으로 명맥을 이어 온 것은 주목할 만한 현상이며 그 이면에는 걸인에 대한 긍정적인 인식이 내재하고 있었음을 알 수 있다.⁶

소육붕과 소인산의 사회비판적 회화는 급변했던 광저우의 사회, 경제적인 분위기와 그로 인한 화단의 변화 및 꾸준히 명맥을 이어온 사회비판적 회화사 속에서 창작된 산물이다. 표현 방식은 양주화파 화가들과 유사하지만, 그들이 강하게 담지 못했던 사회 비판적 의식을 제발을 활용해 개성을 살리면서 표현했다.



도 2 작자미상, 《風俗人物圖冊》, 7면 부분, 臺北故宮博物院

⁶ 어린 시절 혹은 한시적으로 걸인 생활을 했던 공자, 석가모니, 쑤이(晉文公, 宋太祖趙匡胤, 韓信, 明朱元璋) 등을 역경을 극복한 아이콘으로 인식하면서 거지를 신선, 철인, 재상, 왕, 황제등과 마찬가지로 여기는 경우가 많았다. 이러한 거지에 대한 사회적 인식은 그들에게 적선을 하면 복을 받고 재앙을 이길 수 있다고 까지 믿는 민속 전통으로까지 이어졌다. 한차오루, 김상훈 역, 『중국 거지의 문화사』 (성균관대학교 출판부 秀subook, 2009), pp. 100-114, 116, 213-224 참고.

Ⅲ. 소육붕과 소인산의 생애

소육붕과 소인산의 생애는 명확한 것이 거의 없다. 1차 자료의 부족으로 연구자들 사이에서도 화가의 이름과 字, 생졸년에 대해 논란이 있으며 작품에 의존해 추측이 가능한 정도이다. 두 화가는 혈연관계나 어떠한 交遊의 흔적도 확인 되지 않지만 공통적으로 청 후기, 광저우에서 활동하였고, 蘇氏 性을 가졌으며 사회비판적인 회화를 그렸다. 해당 주제를 택하게 된 계기와 표현 방식은 서로 달랐으며 여기에서 각자의 개성이 드러난다.

광저우 順德 南水村 출신인 소육붕은 1796년경에 태어났다. 字는 沈琴, 號는 怎道人, 別署 羅浮道人 등이 있다. 어린 시절 아버지 蘇奕舒로부터 그림을 처음 배우고 10~20대 즈음 羅浮山에서 만난 寶積寺 선승화가 德堃(1769~1820)을 스승으로 모셨다.⁷ 현전하는 그림으로 보아 인물화와 산수 인물화를 주로 그린 직업화가로 판단되며 광저우의 변화한 곳에 개인 화실을 소유하고 있었다.⁸ 광저우 주요 문화계 인사인 張維屏(1780~1859)과 黃培芳(1778~1859)의 修禊에 초대되어 그림을 그린 것으로 보아⁹ 직업화가로서 비교적 안정적인 생활을 한 것 같다. 판매용 외에도 소량의 사회비판적인 그림도 꾸준히 그렸는데 그가 직접 느끼고 경험한 사회 분위기를 반영한 것이다.¹⁰

소인산은 그의 평생과 내면세계를 적은 그림 네 점이 전하여 대략의 생애 파악은 가능하지만 명확하지 않은 편이다. 이름과 字, 號도 학자들 사이에서 논란이 있지만 이름은 仁山, 자는 靜甫, 호는 長春으로 통용된다. 소인산이 자신이 주요한 사건들을 선택적으로 적은 『攷文衡山畫意跋』과 〈自畫像〉의 제발, 족보인 『東溪宗派』에 따르면 그는 광저우 杏壇鄉 출신으로 1814년에 태어났다(도 3). 10대 초반 그림을 익혔으나 餘技로 그린 것이었고, 과거 시험에 합격하기 위해 유학 공부에 매진하며 立身揚名을 꿈꾸는 평범한 유생으로 교육받으며 자랐다. 그는 과거시험에서 두 번 떨어지자 출사를 포기하고 집을 떠나 직업화가 생활을 했는데, 장남으로서 든든한 버팀목

7 香港中文大學文物館 소장 소육붕의 〈羅浮山水圖〉의 제발에 관련 내용이 있다. 李鑄晉, 「目錄」, 『明清廣東名家山水畫展』(香港中文大學文物館, 1973), 圖101.

8 현재 광저우 越秀區 文德北路의 끝에 위치한 城隍廟 근처에서 그림을 팔았다고 전해진다. 이곳은 후일 그의 화실이 있었던 雅荷塢 石亭巷과 멀지 않은 곳으로 광저우 구시가지의 심장부이다. 謝文勇, 「形神具備生動活潑—蘇六朋作品略述」, 『蘇六朋蘇仁山書畫』(廣州美術館, 1990), p. 20.

9 道光間張維屏黃培芳諸人修禊多屬六朋繪圖. 汪兆鏞, 『嶺南畫征略』(廣東人民出版社, 2011), p. 176.

10 소육붕의 〈梅花雅集圖〉에는 '난을 피해 산속으로 들어간다'는 내용이 적혀한다. 구체적인 상황을 알 수 없지만 광저우에서 겪었을 사건들에 대한 간접적인 기록이다.



도 3 소인산, 〈自畫像〉, 1842, 廣州美術館

이 되기를 바라던 부모와 큰 갈등을 겪는다. 이 갈등은 일반적인父子간의 갈등을 넘어선 것으로 보인다. 아버지가 소인산을 관아에 고발하여 투옥시켰다고 전하며 얼마 지나지 않아 37세의 나이로 감옥에서 생을 마감하기 때문이다. 더 이상의 구체적인 내용은 알 수 없으나 과거 시험에서 낙방 후 그가 남긴 반유교적이고 청 황실을 비판하는 서화들로 미루어 보면, 평소 '어긋난 사고와 행동'으로 가문을 위협했을 가능성도 있다. 결혼은 했지만 자식이 없었고 아버지와의 관계 악화로 답답하고 외로웠을 심정을 반영하듯, 그의 그림은 白描의 거친 필선을 과감하게 사용하여 표현주의적인 작품이 다수 전한다.

소육붕이 그림을 판매하면서 시대 분위기를 회화에 반영했던 것과는 달리 소인산은 한 개인의 성장 과정과 가정의 불화에서 비롯된 사회에 대한 불만이 회화에 고스란히 투영된 것으로 보인다.



도 4 소육붕, 《戒煙圖冊》, 1854, 香港藝術館

IV. 소육붕과 소인산의 사회비판적 회화

소육붕과 소인산의 사회비판적 회화는 전례 없는 도상을 선택하거나 급진적인 내용의 제발을 남기는 등 '발상'의 착안에 주안점을 둔 것이 특징이다. 소육붕은 자신이 주로 활동하던 시장에서 볼 수 있는 풍경에서 영감을 받아 畫材로 삼았고 정치·사회·경제적인 측면에서 비판했다. 소인산은 자신의 생각을 효과적으로 시각화하기 위해 상당히 고민한 흔적이 보이는 작품들

을 그렸으며 정치·사회적인 측면에서 비판하고 자신이 생각하는 이상사회를 제시하는 방식으로 까지 발전시켜 개성을 드러냈다.

먼저 정치적인 측면에서, 소옥봉은 《戒烟圖冊》을 통해 청 후기 사회 혼란에 대한 관료들의 무책임한 태도를 고발하였다(도 4). 1854년에 제작된 《계연도책》은 아편 중독자의 참상을 사실적으로 묘사한 화첩이다. 아편에 중독된 남편을 뒤로하고 울고 있는 부인의 모습, 남편의 煙臺를 칼로 썰어버리려는 부인의 모습 그리고 아편 중독으로 몸이 쇠약해진 사내를 관료들이 조롱하듯 방관자적인 자세로 바라보는 모습을 그렸다. 특히 마지막 장면에는 관료들 뒤로 강직함과 청렴함의 상징인 소나무가 그려져 있어 아이러니한 상황을 연출한다. 아편의 피해가 무고한 시민의 삶에 깊숙이 침투하였음에도 그 결과를 개인의 탓으로 돌리는 무책임한 태도를 시각적으로 극대화한 것이다.

사회적인 측면에서 소옥봉은 盲人을 주제로 그린 네 작품을 통해 아편전쟁에 의한 일반인 삶의 황폐화를 지적했다. 그 중에서 《群盲評古圖》와 《群盲聚唱圖》는 비판의 대상을 명확하게 지칭하고 있지는 않지만 앞이 보이지 않는다는 점에 주목하여 맹인이 능히 해내기 힘든 골동품 감정, 합주하는 모습을 처참하고 답답한 당시의 사회현실에 빚대어 고발한 그림이다(도 5, 6). 《군맹평고도》의 의미를 짐작할 수 있는 袁枚(1716~1797)의 『隨園詩話』속「군맹평고도」에는

“7~8명의 맹인들이 각각 악기, 도자기, 서화 등을 잡아들고 논쟁을 하는 그림을 군맹평고도라 부른다. 그것은 세상을 비웃고 깊이 조롱하는 그림이다.”¹¹



도 5 소옥봉, 《群盲評古圖》, 1834이전, 廣東省博物館

도 6 소옥봉, 《群盲聚唱圖》, 1834, 廣州美術館

¹¹ 有人畫七八瞽者, 各執圭, 璧, 銅, 磁, 書, 畫等物, 作张口爭論狀, 號群盲評古圖. 其諷世也深矣. 袁枚著, 王英志編, 『隨園詩話卷十二』, 『袁枚全集新編 第9冊』(浙江古籍出版社, 2015), 四二六面

라고 했다. 이로 보아 당시 통용되던 ‘군맹평고도’를 묘사한 것으로 보인다. 게다가 〈군맹취창도〉 제발에는 〈군맹평고도〉를 제작한 이유로 ‘세태를 비판하기 위함’이라고 적었다. 알면서도 모르는 척하여 세상 사람들을 속이고 명예를 흠치는 것을 규탄하여 세태를 비꼰 것이다. 〈군맹취창도〉는 앞서 그린 〈군맹평고도〉가 비판을 받자 맹인들을 직접 관찰하여 새로 그린 그림으로, 이후에는 비난받지 않았다고 한다(도 6).¹² 당시 사람들이 가한 비판의 구체적인 내용과 이유에 대해서는 알 수 없지만 아마도 맹인이 골동품을 감상하는 것보다 합주를 하는 모습이 좀 더 비현실적으로 인식되어 사회를 비판하고자 한 취지에 부합한다고 여겨진 듯하다.



도 7 소옥봉, 〈盲人打鬪圖〉, 1856, 廣州美術館

앞서 살펴본 두 그림들은 맹인이 앞을 보지 못하는 점에 주목한 그림이라면 〈盲人打鬪圖〉와 《人物故事》 11면은 맹인들이 격렬하게 몸싸움 하는 행위에 집중한 그림이다.¹³ 〈맹인타투도〉는 두 사람의 싸움을 한 사람이 말리고 있으며 그 뒤로 아이를 안고 있는 부인이 손가락질 하고 있는 광경을 묘사한 그림이다(도 7). 주목할 점은 문인 관료들을 향한 소옥봉의 생각이 담긴 제발인데 내용은 다음과 같다.

“그림 속 사람들처럼 사람들이 어지럽게 널려 있으나, 둘 중 어느 쪽도 서로가 서로를 생각하지 않으니 같은 하늘에는 절대 뜨지 않는 삼성과 상성과 같구나. 근래 세상일은 어찌 감히 듣고 견디리오. 같은 부류의 문인이 서로 욕하고 상처주네.”¹⁴(밑줄은 필자)

이전에 그려진 맹인 그림들에 비해서 비판의 대상을 명

¹² 余前曾作群盲評古圖，見者叱咤余讥世，今日隱樵拉余出北門，登錦石山，樹下有數盲者，老少相聚，弦索參錯而歌，隱樵謂此可作群盲聚唱圖，夜歸燈邊談次愆修兄以紙促筆成之，覺與評古又別一趣也，世人當不復嗤余矣，因竝記之，時漏已三下，甲午十月二十有二夜，南溪漁者蘇六朋。

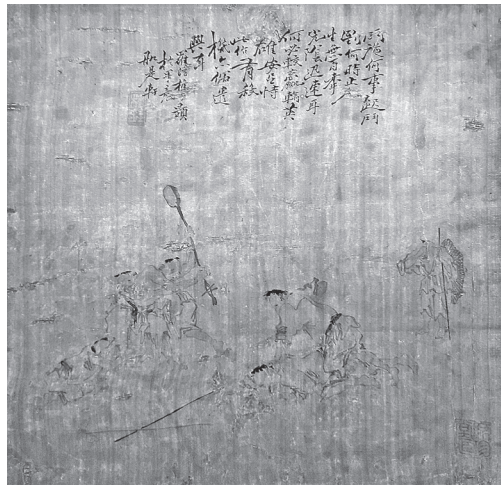
¹³ 《人物故事》는 澳門藝術博物館《館藏蘇六朋繪畫展(2016. 5. 1.~2016. 5. 29.》특별전에서 공개 된 화첩이다. 관자에 소옥봉이 1842년 이후에 머물렀던 화실인 ‘畢竟如是軒’이 적혀 있어 대략의 연대를 추정하였다.

¹⁴ 狼藉如他亦異常，兩無調護變參商，近來世事何堪聞，同類文人各詆傷。

확히 지칭하고 당시 사회 분위기를 유추할 수 있는 내용을 담아서 비판의 수위를 높인 것으로 보아 소육봉의 관점이 시정 풍속에만 국한 된 것이 아님을 알 수 있다. <맹인타투도>의 속편처럼 보이는 《人物故事》 11면에도 비슷한 도상과 내용이 확인된다(도 8). 두 사람의 싸움을 세 사람이 말리고 그 뒤로는 싸움과 관계없는 아이가 울고 있다. 제발에는

“싸움은 무슨 일로 부터 시작되었을까? 언제가 되어 그칠 것인가? 사람은 태어나 살 때 100년을 살지 못한다. 시간이란 얼마나 빠른 것인가 어찌 꼭 이기고 짐을 비교해야할 필요가 있겠는가? 영웅이라 해서 말릴 수 있을까? 이 작품에는 누군가를 죽이려는 살기가 있다. 가끔이라도 흥미를 느끼게 하는 것이 없구나.”¹⁵(밑줄은 필자)

라고 쓰여 있는데 싸움의 시작과 끝도 모른 채 殺氣있는 다툼만이 존재 하는 것으로 보아 단순한 싸움이 아니라는 것을 알 수 있다. 두 그림의 제발에서 언급된 “近來世事何堪聞”, “此作有殺”(밑줄 친 부분)는 표현은 이전 시대 맹인을 그린 그림에서 찾아볼 수 없었던 특정 대상에 분노를 표출하고 있으며 시대 분위기 또한 확인할 수 있다. 이러한 사실로 미루어 볼 때 소육봉의 그림이 작가 자신의 의견을 개진하는 장치로 활용되었음을 알 수 있다. 만약 동시대 인들과 함께 공유하였다면 묘한 쾌감과 공감대를 형성 할 수 있을 만큼, 현대의 풍자 만화와 같은 성격을 지니고 있었던 것은 아닐지 생각한다. 소육봉이 그린 걸인 그림들은 시정풍속을 그린 그림에서 시작된 것이나 청 후기에 광저우의 시대적인 분위기와 어우러져 이전 시대에 비해 도상과 제발이 급진적으로 변했고 소육봉의 개성이 담긴 맹인 주제의 회화들로 탄생될 수 있었다.¹⁶



한편 소인산은 반유교적인 태도를 글

도 8 소육봉, 《人物故事》, 11면, 1842년 이후, 澳門藝術博物館

¹⁵ 鬪從何事起, 鬪到何時止, 人生無百年, 光陰迅速耳, 何必較贏輸, 英雄女足恃, 此作有殺機, 忘偶遣興耳.

¹⁶ 소육봉의 그림들은 대부분 시정풍속을 그린 반면 소수의 작품만이 사회비판적인 내용을 담고 있어 주목된다. 또한 일반적인 그의 그림은 주문자의 이름이 적혀있는데 사회비판적 회화에는 적혀있지 않으며, 이러한 종류의 회화

과 그림에 담아 당시의 정치·사회상을 가감없이 묘사하고 비판하였다. 예를 들어 공자를 가부장적인 이미지의 대표로 그린 〈伏羲, 女禍, 孔子肖像〉는 신화와 고사를 혼합하고 상상한 독특한 그림이다(도 9). 이 그림에 활용된 고사 ‘董狐直筆’은 史官인 동호가 권세에 아부하지 않고 올곧은 사관 정신을 발휘한 것을 두고 공자가 칭찬한 데서 유래한 말이다. 하지만 소인산은 아래 제발에서처럼 동호의 사관정신에 초점을 두지 않았다.

“…趙穿이 영공을 살해 했으나 공자는 趙盾이 죽인 것이라 했다. 하지만 조순이 아니라 조천이 영공을 죽인 것이다. 공자가 司寇일때 사리분별을 제대로 하지 못했다. 내 생각에 복희는 陰陽으로 문명 세계를 만들고 天堂에서 地獄을 분리했다. 공자의 『춘추』에서는 좋은 사람을 비난하고 천당을 지옥으로 바꾼다…”¹⁷

소인산은 동호의 사관정신보다 공자가 조순의 억울함을 풀어주지 않았다는 것에 주목했다. ‘동호직필’은 소인산이 그저 예로 든 것일 뿐 본래의 의도는 공자를 비판하기 위함이었다. 도상적으로 보았을 때 공자는 儒巾을 쓴 뒷모습의 선비로 그렸다. 이에 맞서는 듯 깃털 달린 옷을 입은 농사의 신 복희가 그의 등 뒤에 이복동생인 여와와 형화를 보호하는 자세를 취하고 있다. 그림 속에 반유교적인 태도를 투영하고자한 소인산은 의도적으로 신화 속 인물들을 선택하고 그림에 배치했기 때문에 도상과 구도가 낯설면서도 참신하다. 그는 권력(공자)에 대항하여 복희와 여와가 용기 있게 맞서며 남매의 끈끈한 정을 보여주고 있다고 칭찬했다. 즉, 가족들이 어떻게 뭉치고 저항해 나가야 하는지에 대한 올바른 예로 동생들을 지키는 복희를 들고 있는 것이다.¹⁸ 아마도 그의 반유



도 9 소인산, 〈伏羲, 女禍, 孔子肖像〉, 약 1842~1850, 廣州藝術博物館

는 특정 시기에 국한되어 있지 않고 작화 활동하는 1834년 이전부터 1856년 이후까지 널리 분포해있다. 이로보아 소옥봉은 직업화가였지만 주문에 의한 것이 아닌, 자신의 관점에 따라 사회비판적 회화를 그렸음을 알 수 있다.

¹⁷ …趙穿殺君仲尼書之日趙盾傳日非趙盾也趙穿也而仲尼職在司寇倒置是非余日使地獄出天堂伏羲以陰陽開文明之世界也使天堂爲地獄仲尼作春秋而責備賢者也…高美慶, 앞의 책 (1990), p. 274.

¹⁸ Yeewan Koon, *A Defiant Brush: Su Renshan and the Politics of Painting in Early 19th century Guangdong* (Hong Kong: Hong

교적인 태도는 공자에 대한 반감으로, 여와와 형화는 가족으로부터 느낀 소외감이 반영된 것으로 해석된다. 이와 같은 소인산의 반유교적인 태도는 〈臨李思訓山水圖〉 제발에서 더 잘 드러난다. 유교가 현실의 문제를 제대로 해결하지 못한다고 여겨 비판을 하는데, 유교의 수난사에 대해 하나씩 나열한다.

“유학을 공부 하는 사람들이 패거리를 만드는 것은 귀신들 중의 하나와 같다.¹⁹ …역사적인 대인, 성인의 족적과는 다르다… 유교가 세력이 커지고 나서는 춘추전국시대 제후들에 의해 고생하게 된다. 진나라 때는 분서갱유, 한나라 때는 함부로 온갖 비난을 들었다. 당나라 때는 안정되지 않았다. 송나라 때는 유교에 너무 심취한 나머지 지나치게 빠져들었다. 明太祖에 이르러서는 때려잡았다. 그리고 復社에 의해 내던져 졌다. 유교 공부한 이들은 이미 모욕을 받은 지 오래 되었다. 또 어찌 천지의 명을 빌려 백성을 욕보이게 할 수 있겠는가. 유교를 공부하면 사람을 죽이고 물건을 없앤다.”²⁰

‘춘추전국시대..고생하게 된다’는 구절은 공자가 자신을 알아주는 제후를 찾지 못해 방랑의 세월을 보낸 것을 언급한 것으로 보인다. ‘한나라 때의 비난’은 경전에 대한 태도 및 방법론 차이로 인해 생긴 고문학파와 금문학파간의 논쟁을, ‘송대에는’ 지나치게 철학적이거나 실용적이지 못했던 측면을 지적한 듯하다. 명 태조에 관한 언급은 주원장이 승려 출신으로 유교에 대한 이야기를 꺼내면 몽둥이로 때려서 탄압했다는 것을 지칭한 것으로 보인다. 밑줄 친 마지막 세 줄은 유교가 물건을 없애고 사람을 해하는 것으로 인식하고 있음을 알 수 있다. 소인산의 다른 작품 《山水冊》 22면에서는 네 가지를 지적하는데 공자와 유교에 대한 비판이 대부분이고 당시 과거 시험의 문제점도 함께 고발한다. 제발을 보면 다음과 같다.

“혹자가 유학을 숭상하는 선비의 품성에 대해 소인산에게 물어보자 답하길, 첫째, 중니가 유학의 여러 행실에 대해 말했지만 이미 돌아가신 조상에서 사라져버렸다. 仲尼, 伯魚, 孔伋, 삼대는 모두 부인을 쫓아내서 이미 조상대에서부터 예의가 사라졌다. 그 문하의 曾子, 孟子에 이르러서도

Kong University Press, 2014), pp. 148-150.

¹⁹ 유교에서 장례 절차 등을 심도 있게 다루는 것을 가리켜 실용적인 것과는 답을 쌓았다는 뜻으로 보인다.

²⁰ 儒之爲類, 等於靈祇中一物, 生於易之下繫, 異乎大人足跡, 故不識龍馬庖犧五穀周棄. 及其長也, 困於列國諸侯, 火於秦, 婁罵於漢, 不安於唐, 陷溺於宋, 杖於明太祖, 擲於復社. 儒之爲類, 所辱已甚, 又安能假天子命以辱民哉? 六藝之文, 殺人殺物.

모두 그 공자의 나쁜 버릇을 따랐으니 화가 깊어졌다. 둘째, 王安石이 유교의 제도에 대해 말했지만 唐詩에서 말하는 정을 표현하지는 못했다. 셋째, '명대의 제도는 국내 정치에 실패 했다'고 말한 유학의 관점이 옳지 않다. 넷째, 乾隆帝는 搭截題를 좋아했다. 백성이 한을 가지게 된 까닭이 이 때문이다.²¹

첫 번째로 지적한 내용은 공자의 일화가 담긴 『孔子家語』 「後序」에 언급된 내용이다. 학계에서는 野說을 모은 문헌으로 여기기 때문에 소인산이 지적한 공자에 대한 언급은 사실과 상당 부분 다를 가능성이 크다. 공자에 대한 불만이 직설적으로 표현되어 있고 죽기 전에 마지막으로 남긴 그림이라는 특수한 배경을 고려하는 것이 화첩의 해석을 더욱 풍부하게 할 것이다. 소인산이 네 번째로 지적한 '탐절제'는 당시 과거 제도의 실상을 정확하게 지적하고 있어 눈길을 끈다. '탐절제'란 청대에 과거 시험을 출제하는 방식 중 하나로 『四書』의 완전한 문장을 시험 문제로 출제 하는 것이 아니라 완전한 문장의 첫 부분과 마지막 부분을 잘라내거나 혹은 서로 상관이 없는 몇 구절을 하나로 합쳐 출제하는 것이다. 따라서 경전을 완벽하게 암기하지 않으면 알아보기 힘들었으며 아무런 의미나 이치도 없는 시험 문제였기 때문에 상당히 비판을 받았다. 과거제도가 지속된 기간에 비해 출제 되는 문헌이 한정적이라 발생하는 필연적인 결과이기도 했다.²² 당시에는 소인산 뿐만 아니라 과거제도 자체에 불만을 품은 유생이 상당히 많았다. 시험 방식에 대한 불만은 다양한 방식으로 표출되었으나 소인산처럼 황제를 직접적으로 지목한 사례는 없었다. 또한 이러한 출제 방식으로 '백성들이 건륜제에 한을 품게 되었다'는 말은 상당히 위험한 수준의 언사로 생각된다. 정치·사회적인 측면에서 현실을 고발한 소인산의 그림들은 그의 생각이 상당히 집적되고 난 후에 화폭에 표현되었음을 알 수 있고 그 속에서 깊이 있는 개성이 묻어난다.

경제적인 측면에서, 소육봉은 〈通寶圖〉에서 물신숭배 풍조로 인해 도덕성이 상실된 사회를 비판했다(도 10). 그림의 중앙에는 雲南에서 주조된 동전임을 뜻하는 만주어 [yvnboo]가 쓰여 있고 동전 주위에 다양한 직종과 신분을 가진 사람들이 몰려있다. 어떤 이들은 물질적으로 풍요롭기를 간절히 바라는 듯 보이고, 어떤 이들은 이미 축적된 부를 누리는 모습이다. 이러한 인물 군상의

²¹ 或問土品於仁山, 仁山曰仲尼制行, 已廢於文考, 一也, 文考和其內, 而仲尼, 伯魚, 孔伋三代皆出其妻, 故廢於文考, 況及門曾, 孟, 皆踵其陋, 故其禍日深, 臨川(王安石)創制義, 不如唐代詩聲之見情二也, 明制失內治, 三也, 乾隆好搭截題, 四也, 此生民所以恨, 謝文勇, 『中國畫家叢書蘇仁山蘇六朋』(上海人民美術出版社, 1986), p. 9.

²² 진정, 김효민 역, 『중국 과거 문화사』(동아시아, 2002), pp. 275-276.

묘사는 해학적으로 보이거나 물신 숭배하는 자들을 경고하는 제발을 다음과 같이 남겼다.

“넉 사(四)자처럼 생긴 네모난 구멍을 가진 녀석, 나이는 노인부터 나이 얼마 되지 않은 어린아이, 세상 모든 종교가와 학자마저도 이놈에 농락당하는구나. 관직에 있는 몸은 공정하지 못 하게 되고, 불문에 있는 중은 마음을 비우지 못 하게 되네. 이 그림의 돈 안이 바로 신선 동굴이로구나. 구린 황동향이 콧구멍을 뿜 뚫고 지나가면, 마음은 시커멓게 변하고 눈동자는 핏발이 서서 빨개진다네. 그 해악이 몸을 마비되게 하고, 정신을 미치게 만들고 말지. 엽전의 바깥에서는 엽전의 네모난 안으로 들어가기 어려우니, 집집마다 엽전이 좀 적으면 창피해 하고, 엽전이 좀 많으면 통하기 어렵다네. 겨울에는 돈으로 따뜻하게 지내야 하고, 봄에는 돈을 사용해야 하는데, 능력 있는 물주는 온갖 돈을 굴리지만 돈 없는 일반 백성들은 답답해 죽게 될 뿐이라네.”²³(밑줄은 필자)



도 10 소육봉, 〈通寶圖〉, 廣東省博物館

밑줄 친 부분을 중점적으로 보면, 男女老少, 지식인, 종교인을 불문하고 '돈에 현혹'되는 과정을 상상력이 넘치는 묘사로 실감나게 설명하고 있으며, 이러한 상황에 공감하면서도 백성들의 피해가 극심하다는 것을 글과 그림으로 표현했다. 이 독특한 도상과 의미 부여에 실마리를 제공할 대만고궁박물관 소장의 《風俗人物圖冊》 7면에는 엽전을 던져 길흉을 점치던 풍습인 '打金錢眼'을 묘사하고 있다(도 11). 주로 사찰이나 시장 등 사람이 많이 모이는 높은 곳 어딘가에 나무로 만든 모형 엽전을 걸어두고 구멍 안에 실제 엽전을 넣는 것인데 소육봉은 이 풍습에 착안하여

²³ 지금까지 본 도판의 제발은 朱萬章의 글어 읽기와 해석을 맹목적으로 사용해 왔다. 연구자가 그림과 비교해본 결과 '此中便是神僊洞'은 '此中便是神僊洞', '害成痛'은 '害成癱', '悶熱'은 '悶煞'이 원문에 가깝기 때문에 새로운 글어 읽기와 해석을 시도하였다. 또한 청 후기의 광저우 사투리가 빈번하게 쓰여 완역을 하기에는 무리가 있었음을 미리 알린다. 원문은 다음과 같다. 肆字孔方兄, 老兒翁, 少兒童, 九流三教憑他弄, 公門不公, 空門不空, 此中便是神僊洞. 臭黃銅香穿鼻孔, 心黑眼睛紅, 害成癱, 氣成瘋, 外邊難進中, 工工, 少些廉恥, 多些難通, 冬要烘, 春要用, 好財東, 經營萬種, 悶煞丁頭蟲.



도 11 작자미상, 《風俗人物圖冊》, 7면, 臺北故宮博物院



도 12 소인산, 《仕女讀詩圖》, 부분(허난설현을 뜻하는 “許景樊” 표시), 香港中文大學文物館

〈통보도〉를 그렸고 당시의 세태를 비판하는데 활용했다. 그래서 두 그림은 유사한 도상과 스타일이 감지된다. 《풍속인물도책》 7면에 나무 동전을 주조하는 사람들을 앞에 두고 스님과 고위 관료가 동전을 향해 절하며 무언가를 기원하는 모습과 〈통보도〉에 동전 주위로 다양한 직종의 사람들이 묘사되어 있는 모습들이 일치한다. 구리 동전을 자르려는 〈통보도〉 속 인물이 목재를 다루는데 쓰이는 칼과 톱을 사용한 것은 《풍속인물도책》 7면에 목재용 칼과 톱이 그려진 것처럼 ‘타금전안’ 풍습과 관련된 그림의 연원을 밝힌 것은 아닐지 짐작케 한다.

소인산 작품 중에는 단순히 비판하는 것을 넘어 자신이 생각하는 이상사회의 모습인 ‘여성 중심 사회’를 그린 작품이 전해 주목된다. 이에 해당하는 〈仕女讀詩圖〉, 〈人物〉, 〈百職圖〉는 그의 상상력과 시각화 능력의 절정을 보여주는 개성 넘치는 작품들로 반유교적인 태도를 견지하고 있다. 〈사녀독시도〉는 두 여성이 두루마리를 펼쳐 보는 장면을 그렸는데 시를 읽으려고 팔을 건어붙인 모양이 꽤 적극적이다(도 12). 중국 회화에서 팔을 건어붙인 여성은 주로 가녀린 팔목을 강조하여 에로틱한 의미를 담은 도상인 경우가 많은데, 이 작품에서는 책을 읽기 위한 실질적인 동작으로 묘사되었다. 두루마리에는 적극적으로 자신의 운명을 개척한 여성들을 칭송하고 역으로 유교사회에서 여성에게 요구되는 가치관에 반기를 들었다.²⁴ 두루마리에 언급된 열두 명의 인물 중에는 탁월한 지혜와 판단력을 지녀 여장부로도 불렸던 당태종의 부인 長孫皇后(600~636), 명대 시인이면서 말 타기와 활쏘기로 유명한 薛素素(1564~1652이전), 詩·書·畫에

두루 능했지만 생전에는 제대로 평가 받지 못했던 조선의 작가 許蘭雪軒(1563~1589)등이 있다. 허난설현이 소인산의 작품에 언급된 것은 흥미로운데 당시 중국에서 그녀의 명성을 실감하게 한다.

〈인물〉은 소인산의 여성관을 보여주는 중요한 작품으로 기존에 ‘福祿壽圖’ 혹은 ‘三星圖’의 신선을 여성으로 바꾸어 그린 그림이다(도 13). 시종과 품에 안긴 아이를 제외한 세 인물들은 각각 복, 록, 수를 상징한다.²⁴ 중앙에 키 큰 인물이 ‘祿’을 나타내며 청대 황후들이 쓰던 봉황 장식의 달린 관을 착용했다. 소인산은 묘사한 인물이 여성임을 나타내기 위해 의도적으로 그린 것으로 보인다. 왼편에는 壽老人을 대신하여 그린 老母의 도상이, 오른편에는 多福의 상징인 아이를 안고 있는 인물이 묘사되었다. 제발에는 학식이 있고 서화에 안목이 있는 소인산 여동생과의 일화도 소개했다. 그녀가 바느질과 같이 당시 ‘여성의 의무’로 인식되던 것에 얽매이지 않고 ‘매처럼 날아갔다’는 표현을 쓰는가 하면 王羲之(303~361), 왕희지의 스승인 偉夫人(273~349)의 글씨는 씩 좋아 보이지 않고, 당태종의 글씨나 글이 수작이라 칭찬할 만큼 주관이 있고 주체적인 여성임을 강조했다. 이를 통해 소인산의 여성관과 이에 바탕을 둔 이상사회의 일면을 제시하고자 했다. 인물들의 과장된 의습선과 힘 있는 글씨는 이러한 그의 관점에 무게를 실어주는 인상을 준다.

여성 중심의 이상사회를 시각적으로 가장 잘 표현한 〈百職圖〉는 다수의 여성을 2m가 넘는 긴 화폭에 그려 〈한궁춘효도〉 스타일의 전통적인 미인 그림을 연상시킨다(도 14). 그러나 다양한 연령대와 신분을 가진 인물들이 각자 자신들의 일에 집중하는 모습을 동적이고 세밀하게 묘사하여 유학자 집단을 그린 〈香壇百賢圖〉의 정적이고 단순한



도 13 소인산, 〈人物〉, 1848, 廣州美術館

²⁴ Yeewan Koon, 앞의 책, p. 168.

²⁵ 위의 책, p. 177.



도 14 소인산, 〈百職圖〉, 부분, 廣州藝術博物館



도 15 소인산, 〈杏壇百賢圖〉, 1843, 香港中文大學文物館

인물 묘사와는 대조를 이룬다(도 15).²⁶ 소인산의 이상사회는 현실에 대한 강한 불만이 강렬하고 압축적인 방식으로 시각화된 것이며 이야기를 풀어내는 방식이 상당히 수준 높다. 소인산의 이러한 접근법은 자신의 삶을 적극적으로 개척해 나가는 인물을 그린 풍자소설, 이여진의 『鏡花緣』과도 유사해 보인다.

²⁶ 위의 책, p. 175.

V. 맺음말

이상에서 본 바와 같이 소육붕과 소인산의 사회비판적 회화는 다양한 비유와 급진적인 제발을 통해 정치·사회·경제적 현실을 비판하고 이상사회를 제시했다. 소육붕은 일상생활에서 쉽게 볼 수 있는 풍경과 대상을 그려 사회비판적 회화의 변화와 발전을 보여주었다. 하지만 '유민도'에서 파생된 전통적인 맹인 도상을 활용한 점은 한계로 생각된다. 반면, 소인산은 성장 과정에서의 갈등과 고난을 예술로 승화시켰으며 참신한 도상과 스토리텔링으로 상당히 위험한 수준의 사회비판적 의식을 회화에 구현해냈다. 이로보아 소인산은 청대 회화사에서 근대적인 면모를 갖춘 화가 중 하나라고 언급할 만하다고 생각한다. 즉, 두 화가는 표현 방식과 참신성에서 차이가 있으며 두 화가의 작품을 향유하는 계층과 목적이 구분 되었을 가능성도 상정해 볼 수 있을 것이다. 이와 동시에 그들을 단순히 청대 후기 광저우의 직업화가로 명명하는 것을 넘어서 자신의 의견을 개진하고 자의식을 표출한 화가라고도 말할 수 있겠다.

청 후기 광저우에서 이와 같은 화가들이 탄생한 원인으로는 급변한 정치·사회·경제적 상황과 미술사적 요인을 들 수 있다. 특히 중국 근대사에서 광저우가 차지하는 역사적 상징성과 두 화가의 사회비판적 회화는 접점이 있다고 생각한다. 예로부터 광저우는 反淸운동의 본거지이자 태평천국운동이 시작된 곳이었으며 19세기 중반 이후부터 사회비판적 좌익 지식인들을 양산한 곳이기 때문이다.

본 연구는 근대 상해 화단 이전에 흥성했던 광저우 화단에 대한 관심을 불러 일으키고 청 후기 회화사를 보다 다양한 관점에서 바라보는데 기여할 것이다. 앞으로 소육붕과 소인산에 대한 새로운 문헌자료의 발굴되어 동시대 동아시아의 사회비판적 회화연구에도 도움이 되기를 기대한다.

***주제어(key words)** _ 소육붕(蘇六朋, Su Liupeng), 소인산(蘇仁山, Su Renshan), 사회비판적 회화(社會批判的 繪畫, Social Commentary Paintings), 사회비판(社會批判, Social Criticism), 청(淸, Qing), 광저우(廣州, Guangzhou), 19세기 중반(十九世紀 中半, middle of the 19th century), 유민도(流民圖, Beggars and Street Characters, Strolling Village Entertainers), 걸인(乞人, Beggars), 맹인(盲人, the Blind)

■ 투고일 2019년 3월 1일 | 심사개시일 2019년 4월 6일 | 심사완료일 2019년 4월 22일 ■

참고문헌

1. 사료

廣東文物展覽會編, 『廣東文物』上, 中, 下冊, 廣東人民出版社, 2013.
潘正煒等編, 『聽颿樓書畫記』, 世界書房, 2008.

2. 한국어문헌

정미보, 정진선의 역, 『지역문화와 국가의식: 근대광동문화관의 형성』, 심산출판사, 2014.
진정, 김효민 역, 『중국 과거 문화사』, 동아시아, 2002.
한차오루, 김상훈, 『중국 거지의 문화사』, 성균관대학교출판부 秀subook, 2009.

3. 동양어문헌

高美慶, 『蘇仁山·蘇六朋書畫』, 廣州美術館·香港中文對學文物館, 1990.
『廣東繪畫』, 澳門藝術博物館, 2009.
丘幼宣, 『一代画圣黄慎研究』, 福建教育出版社, 2002.
『黎簡謝蘭生書畫』, 廣東省博物館: 廣州美術館; 香港中文大學文物館, 1993.
萬青力, 『並非衰落的百年: 19世紀中國繪畫史』, 雄獅圖書股份有限公司, 2005.
『名家翰墨3—蘇六朋, 蘇仁山專輯』, 翰墨軒, 1990.
『明清廣東繪畫: 香港藝術館藏品選粹』, 香港藝術館編, 康樂及文化事務署, 2000.
『明清風俗畫 故宮博物院藏文物珍品全集』, 商務印書館(香港)有限公司, 2008.
謝文勇, 『形神具備生動活潑—蘇六朋作品略述』, 『蘇六朋蘇仁山書畫』, 廣州美術館, 1990.
謝文勇, 『中國畫家叢書蘇仁山蘇六朋』, 上海人民美術出版社, 1986.
『石濤書畫集上卷』, 北京: 榮寶齋出版社, 2003.
『石濤書畫集下卷』, 北京: 榮寶齋出版社, 2003.
『揚州畫派書畫全集·黃慎』, 天津人民美術出版社, 1998.
汪兆鏞, 『嶺南畫征略』, 廣東人民出版社, 2011.
袁枚著, 王英志編, 『袁枚全集新編 第9冊』, 浙江古籍出版社, 2015.
李鑄晉, 『明清廣東名家山水畫展』, 香港中文大學文物館, 1973.
李志綱, 『蘇仁山』, 嶺南美術出版社, 2011.
『華岳書畫集上, 下卷』, 中國民族攝影藝術出版社, 2003.

『黃慎書畫集上,下卷』,中國民族攝影藝術出版社, 2003.

4. 서양어문헌

Barnhart, Richard M., Mary Ann Rogers, and Richard Stanley-Baker. *Painters of the Great Ming: The Imperial Court and the Zhe School*, Dallas Museum of Art, 1993.

Cahill, James. *Parting at the Shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty, 1368-1580*, New York: Weatherhill, 1978.

Clunas, Craig. *Empire of Great Brightness: Visual and Material cultures of Ming China, 1368-1644*, Honolulu: University of Hawaii press, 2007.

Koon, Yeewan. *A Defiant Brush: Su Renshan and the Politics of Painting in Early 19th century Guangdong*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2014.

국문초록

청 후기 광저우에서 활동한 소육봉(1796?~1862이전)과 소인산(1814~약 1850)은 중국 회화사에서 드물게 보이는 사회비판적 회화를 그린 개성적인 화가들이다. 이들은 혈연 관계나 交遊 흔적이 확인 되지 않음에도 활동 시기와 지역이 겹치고 회화성을 잃지 않으면서 통렬한 사회비판적 회화를 그렸다는 공통점이 있다.

광저우에서 이러한 화가들이 탄생하게 된 배경으로는 청 후기 광저우의 정치, 경제적 상황으로 인한 화단의 변화와 개인의 성장 과정을 들 수 있다. 그 중에서도 성장 과정의 차이는 사회비판적 회화를 구현하는 방식과 관점의 차이를 낳았다. 소육봉은 맹인이나 시장 풍경 등 주변 환경에서 영감을 받아 畫材로 삼았으며 정치, 사회, 경제적인 측면에서 비판했다. 주로 '유민도' 도상에서 파생된 전통적인 맹인 도상을 활용했다는 한계가 있지만 이전까지 볼 수 없었던 사회비판적인 제발을 곁들였다. 소인산은 연이은 과거 시험 낙방과 가정의 불화에서 비롯된 사회에 대한 불만을 회화에 투영하였다. 이로 인해 反유교적인 사상을 기본으로 역사 인물을 재평가하거나 여성 중심의 이상사회를 표현했으며 이전까지 없었던 도상을 그려 새로운 의미를 부여하는 등 개성 있는 사회비판적 회화를 그렸다.

즉, 두 화가는 구현 방식과 참신성에 차이가 있으며, 회화를 통해 자신의 의견을 개진하고 회화를 자의식 표출의 도구로 사용했다는 점에서 근대적이라 언급할 만하다고 생각한다. 뿐만 아니라 소육봉과 소인산이 사회비판적 지식인을 양산한 근대기 광저우에서 활동했다는 점은 시사하는 바가 크다.

Social Commentary Paintings by Su Liupeng and Su Renshan in the Late Qing Period

Eun, Young*

Active in Guangzhou in the late Qing dynasty, Su Liupeng (蘇六朋, ca. 1796~before 1862) and Su Renshan (蘇仁山, 1814~ca.1850) are among the rare artists in Chinese painting history to have produced social commentary paintings with distinct individuality. Despite no evidence of blood and social relationship, the two painters are comparable in that their periods and region of activity overlap and that both painted poignant social criticism without sacrificing visual qualities.

The emergence of painters like the two Sus in Guangzhou is credited to a shift in the artworld of the city due to general political and economic changes of the late Qing dynasty. It is equally important that different personal backgrounds gave birth to differing approaches to, and perspectives on, visually realizing social critiques. Su Liupeng made commentaries on politics, society, and economics, taking inspirations from a neighborhood including the blind and marketplaces that he has often chose as subject-matters. Although a limited repertoire of conventional motifs, he holds an unprecedented position with his straightforward social-critical inscriptions on paintings. On the other hand, Su Renshan imparted into his paintings social dissatisfaction that has grown from personal failures in civil examinations and family discord. Relying on counter-Confucian ideas, he has reappraised historic figures, expressed ideal worlds, and created a pool of unheard-of motifs.

The two Sus differ in terms of pictorial modes and originality; and yet both are modernists alike in that they saw painting as a vehicle to express one's opinion and identity. In addition, it deserves attention that Su Liupeng and Su Renshan were active in modern Guangzhou, the place which has witnessed a rise of liberal intellectuals.

* Researcher, National Palace Museum of Korea