

남성의 붓[筆] 아래 놓인 唐代 女性*

－ 再現 양상 및 생산과 소비 측면에서 본 당대 仕女畫 －

소현숙**

- I. 머리말
- II. 당대 사녀화의 재현 양상
 - 1. 무덤 속 ‘여성공간’과 사녀화
 - 2. ‘婦德을 갖춘 窈窕淑女’: 재현된 여성 이미지
- III. 당대 사녀화의 생산과 소비
 - 1. 남성의 붓끝에서 탄생한 사녀화
 - 2. 사녀화의 주문자와 감상자: 士人과 妓女
 - 3. 教化와 鑑戒: 사녀화의 또 다른 소비 방식
- IV. 맺음말

I. 머리말

“佛道, 인물, 士女,¹ 牛馬는 지금이 옛날[당대를 지칭한다]만 못하지만, 산수와 林石,

* 이 연구는 아모레퍼시픽재단의 학술연구비 지원을 받아 수행되었음.

** 덕성여대 연구교수

¹ 單國強의 연구에 의하면, ‘사녀’에 대한 정의는 시대마다 달랐다. 고대 ‘仕女’는 ‘士女’와 통용되었는데, 秦漢 이전

花竹, 禽魚 등은 옛날이 오늘날에 미치지 못한다.”²

11세기 중후기에 활동한 郭若虛가 당대 회화의 큰 특색으로 꼽은 것처럼, 仕女畫의 유행은 당대(618~907) 회화문화의 가장 큰 특징이다. 사녀화란 귀부인, 시녀, 女官, 宮娥, 伎樂, 舞女 등 아름다운 여성을 묘사한 그림을 통칭한다. 비록 당대에 사녀화가 유행했지만, 현존하는 기록을 살펴보면 감상을 위한 미인도는 이미 6세기부터 출현했다. 梁의 徐陵(507~583)이 찬집한 『玉臺新詠』에는 미인과 미인도를 읊은 시가 다수 출현하고, 畫史類 저작에서도 사녀화를 잘 그린 인물로 남조의 沈粲, 수대의 鄭法士, 袁子昂, 孫尙子 등을 꼽고 있다.³ 그림에도 불구하고 사녀화가 정식 畫題로 등장하고, 주방의 사례에서 보듯 사녀화가의 師承 관계가 확인되는 것은 당대에 이르러서이다. 현존하는 실물자료도 당대에 집중되어 있다.

당대 사녀화에 대한 높은 관심으로 연구 성과 역시 풍부한 편이다.⁴ 연구는 대략 세 측면에서 진행되었다. 첫째, 당대 사녀화의 화가와 화풍을 천착한 회화사 연구로, 주로 傳世 회화나 당대 고분벽화 속 사녀화의 화풍을 분석하고 이를 화사류 저작 속 기록과 비교하는 것이다. 둘째, 사녀화에 나타난 복식, 머리 형태, 장식물 등을 탐구하는 물질문화 연구이다. 셋째, 사녀화를 당대 사회의 특정 산물로 보고, 출현과 유행의 배경, 그리고 그 성격을 당대 사회의 환경 속에서 찾아보는 사회문화사적 연구이다.

사회문화사적 연구의 경우, 크게 두 종류의 상반된 관점이 존재한다. 첫째, 사녀화가 여성을 타자화한 남성의 시각을 반영한 것이라 보는 것이다.⁵ 아름답게 치장한 당대 사녀화 속 여성이 남성 士人들의 문학작품 속에 묘사된 妓女의 모습과 매우 흡사하며 실제 기녀들이 모델이 되었던 점, 그리고 송대 이후 미인도의 역사적 전개 등을 고려할 때, 미인도가 남성의

에는 각각 ‘士’와 ‘女’, 즉 남자를 지칭했으며, 진한 이후에는 여자를 지칭하였다. 당대에도 아직 사녀란 명칭이 고정적으로 사용된 것은 아니며, ‘婦女’, ‘綺羅’, ‘嬪嬙’ 등이 사녀라는 단어를 대신하기도 했다. ‘사녀’가 보편적 용어로서 아름다운 여성을 지칭하고, 나아가 회화의 한 분야로 지칭된 것은 송대 중기부터이다(『古代仕女畫概論』, 『故宮博物院院刊』1995년 제1기, pp. 31-32).

² [宋]郭若虛, 『圖畫見聞志』 권1, 『論古今優劣』, 『文淵閣四庫全書 卷812冊·子部119(藝術類)』(臺北: 臺灣商務印書館, 1983), p. 518.

³ 李星明, 『唐代墓室壁畫研究』(西安: 陝西人民美術出版社, 2005), p. 260.

⁴ 邵康鋒의 통계에 의하면, 1980년대 이래 2015년까지 중국에서 당대 사녀화를 주제로 한 연구 성과는 모두 244편이다. 이 가운데 학위논문 30편, 정기간행물 게재 논문 214편이다(『近卅年來唐代仕女畫研究綜述』, 『陝西教育』2015년 8기, p. 17).

⁵ 揚之水, 『有美一人: 歷代美人圖散記』, 『紫禁城』2013년 5기, p. 522; 徐書城, 『從《紈扇仕女圖》, 《簪花仕女圖》略談唐人仕女畫』, 『文物』1980년 7기, p. 74.

시선을 투영한 것임은 부정하기 어렵다. 둘째, 사녀화 유행의 사회적 배경으로 당대 사회의 개방성과 여성에 대한 유교적 속박의 느슨함을 들고, 사녀화가 여성에 대한 긍정적 시선과 가치를 부여한 것이라고 보는 관점이다.⁶

상반된 두 견해의 존재는 역으로 당대 사녀화의 성격이나 유행 배경이 상당히 복잡하고 다층적임을 의미한다. 전자의 관점을 견지하던 미국의 미술사학자 우홍(巫鴻)은 최근 기존의 견해를 약간 수정했는데,⁷ 당대 사녀화의 다층적 성격을 고려한다면 충분히 수긍할 만하다. 당대 사녀화는 남성의 전유물은 아니었으며, 여성들도 어엿한 주문자이자 감상자였다.

감상용 사녀화가 궁중을 벗어나 민간에서 본격적으로 유행하는 것은 武則天과 그의 딸 태평공주, 그리고 韋皇后 등 여성들의 적극적인 정치 활동이 종료하는 현종 때부터이다. 이후 張萱와 周昉으로 대표되는 유명 사녀화가가가 등장하고 사승관계가 형성되었다. 周家樣으로 표현되는 8세기 후반의 사녀화 양식은 신라와 일본까지 전해져 일종의 국제양식을 만들어내기도 했다. 사녀화의 동아시아적 유행에는 ‘당나라의 특수한 사회 환경’ 이상의 어떤 이데올로기가 있었음이 확실한데, 이는 사녀화를 바라보는 ‘공통의 시각’이 있었음을 의미한다.

본 연구는 기존 연구를 기반으로 하면서도, 당대 사녀화가 가지는 다층적인 성격에 주목하여 그 성격을 재검토해보고자 한다. 먼저 사녀화가 재현되는 양상과 그 변화를 공간과 이미지 등 두 면으로부터 살펴보고, 여기에 투영된 시선을 분석해보고자 한다. 고분 이외에

6 당대 여성의 개방성, 높은 사회적 지위에 대해서는 많은 학자들이 이론해 왔다. 이런 입장에서 사녀화를 바라본 대표적인 한글 논문으로는 강희정, 「唐代 여성 이미지의 再現-남북조시대 미술 속 여성상과의 비교를 중심으로-」(『중국사연구』47, 2007.4)가 있다. 한편, 당대 여성이 높은 사회적 지위를 가졌던 배경에 대해서는 주로 당대 집권층의 출신과 관련해 설명한다. 즉 북방 변진 출신 지배자의 영향으로 사회 전반이 유교적 예속에서 벗어나 비교적 자유로운 분위기를 가질 수 있었다는 것이다. 高世瑜는 “청대 편찬된 『古今圖書集成』에서 ‘閨節’과 ‘閨烈’의 兩部 가운데 포함된 열녀절부의 숫자가 당대 51명, 송대 267명, 명대 36,000명으로, 당대가 다른 시대에 비해 여성에 대한 禮敎의 속박이 엄격하지 않았다”라고 했다(『唐代婦女』, 西安: 三秦出版社, 2011, p. 3). 이는 당대를 그 후와 비교했을 때이다. 비록 당대 여성들이 송대 이후 여성들과 비교해 자유로웠다 하더라도, 여전히 유교적 이념에 구속되어 있었다. 한편, 顏之推(531~591 이후)가 ‘북제 도성 鄴의 여성들은 아들을 대신해 관직을 구하며, 남편을 위해 소송을 한다’(『顏氏家訓』 제5, 「治家」)라고 언급한 것처럼, 북조 여성들도 당대 여성 못지않게 전통적인 예속에서 크게 벗어나 있었다.

7 「그림 속의 그림」(이산, 1999)에서는 엿보기 심리와 관련한 남성적 시선에 대해 주로 언급했지만, 『中國繪畫中的 “女性空間”』에서는 기존의 견해를 다음과 같이 수정했다. “당대 미녀화 가운데 일반적으로 숨겨진 엿보기[偷窺] 심리가 있다. 일반적으로 그 주체는 남성이라고 생각한다. 그러나 이런 견해는 조심할 필요가 있다. 많은 논거들이 내실과 麗人 형상의 그림이 가정하는 관람자와 사용자, 심지어는 창작자마저 여성 자신을 포함한다. 문헌 속에서 당대 여성의 그림 감상에 대한 기록이 있다”(北京: 生活·讀書·新知三聯書店, 2019, p. 187).

현존하는 전세 사녀화는 모두 8세기 이후의 것이며, 이보다 이른 7세기 사녀화는 무덤 속 벽화나 棺槨의 선각화로 출현한다. 본 연구는 먼저 무덤이라는 특정 공간에서 사녀화의 재현 체계가 어떻게 性別的 차별성을 띠는가에 주목한다. 그리고 고분벽화와 전세 사녀화에서 재현된 여성의 이미지 분석을 통해 여기에 투영된 남성적 시선을 조명할 것이다. 마지막으로 당대 사녀화가 생산되고 소비되는 사회문화적 양상을 당대 詩文과 傳奇小說, 그리고 문인들의 관련 기록을 통해 분석함으로써, 당대 사녀화가 현실의 복사일 뿐 아니라, 남성적 이데올로기의 투영이라는 성격도 강하게 지녔음을 밝히고자 한다.

II. 당대 사녀화의 재현 양상

1. 무덤 속 ‘여성공간’과 사녀화

당대 무덤의 가장 큰 특징은 사녀화의 대거 등장 및 여성들의 활동 구역으로 설정된 이른바 ‘여성공간’의 창출이다. 사녀화는 도성 長安 인근 關中 지역과 新疆 투루판 지역 무덤의 묘실 벽화나 병풍화로,⁸ 석제 棺槨의 선각화로, 그리고 묘실과 甬道の 행렬도 등으로 표현되었다.

관중지역에는 唐初부터 조성된 황족 및 귀족의 고분이 집중적으로 분포하는데, 7세기 중반부터 ‘특정’ 공간에서 다량의 사녀화가 출현한다. 이른바 ‘여성공간’의 창출이다. 초당기 관중지역의 대형 무덤은 墓道, 過洞, 天井, 甬道, 묘실 등으로 구성되며(Fig. 1),⁹ 묘도는

⁸ 초당기 장안지역에서 사녀병풍화가 출현하는 것은 대부분 皇親貴戚의 무덤이며, 대신들의 무덤에서는 주로 樹下人物圖가 출현한다(安婷, 「唐代屏風畫墓分期與相關問題」, 北京大學碩士論文, 2012, p. 23 표 1; 沈睿文, 「太原金勝村唐墓再研究」, 『絲綢之路研究集刊』제2집, 北京: 商務印書館, 2018, p. 29에서 재인용). 투루판 지역의 경우, 1972년 아스타나에서 발굴된 張禮臣(665~702) 부부 합장묘(230호묘)에서 6폭의 〈사녀무악도〉 목제 병풍이, 744년을 하한으로 하는 아스타나 187호묘에서 〈圍棋仕女圖〉 실물 병풍이 출토되었다. 두 병풍은 당대 중앙양식의 西傳을 잘 보여주는 사례로 꼽히는데, 이에 대한 자세한 논의와 복원 연구는 白適銘, 「盛世文化表象-盛唐時期“子女畫”之出現及其美術史意義之解讀」, 『藝術史研究』9(廣州: 中山大學出版社, 2007), pp. 8-11, 16-21을 참조.

⁹ 730년대 이후 장안지역 무덤은 구조가 간소화하여 묘도, 용도, 묘실 등이 주요 구성 요소가 된다. 특히 묘도가 대폭 짧아졌는데, 그 결과 의장과 공공활동의 장면이 감소한다. 반면, 묘문 내부 공간에는 무악, 연음, 산수, 화조, 동물 등 다양한 소재들이 모두 출현한다. 그 결과 여성공간으로서 내택의 의미가 점점 열려진다(李星明, 앞의 책, p. 85; 巫鴻, 앞의 책, 2019, pp. 154-155).

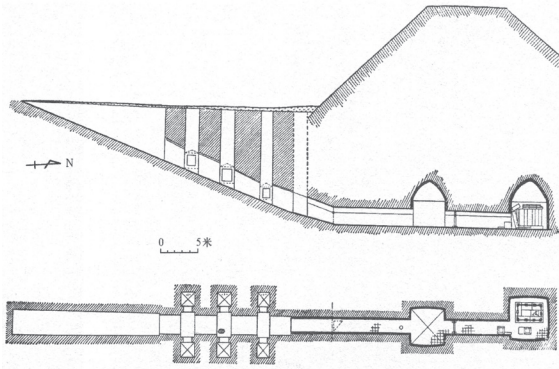


Fig. 1. <장회태자묘 평면도>, *Ground Plan of Zhanghuaitaizi Mu*, Qian County, Shaanxi Province, 706 CE, Tang Dynasty, from *Tangdai mushi bihua yanjiu*, p. 63, pl. 1-147

立柱, 두공, 난액, 撩檐枋 등 목조 건축 형상을 그려 내부공간을 만든 다음 시녀와 무악여성 등을 배치했다.¹² 그리고 피장자의 유체가 안치되는 가장 안쪽 공간인 묘실에는 궁중여성과 내시, 기악과 무녀, 사녀화 병풍 등을 묘사했다. 이는 부부의 墓主圖를 축으로 그 좌우에 남녀의 출행장면을 배치하던 남북조시대 묘실 벽화 구성과는 확연히 다르다. 당대 고분에서 나타나는 여성공간의 출현은 “남성은 바깥을 주관하고 여성은 안쪽을 주관한다(南主外, 女主內)”는, ‘內外有別’로 대표되는 전통적 유교 이념의 투영이다.¹³

공간의 젠더적 특성은 피장자의 유체를 안치한 석곽의 선각화에서도 재현되었다. 황실 종친의 무덤인 李壽墓(631)와 韋洞墓(708)의 석곽에서 보듯,¹⁴ 남장여성을 포함해 여성은 석곽의 안쪽면에, 남성은 그 바깥쪽에 표현했다(Figs. 2-1, 2). 8세기 초에 조성된 영태공주묘, 의덕태자묘, 그리고 장회태자묘의 석곽에는 남성성을 탈각한 환관과 여성(남장여성 포함)들만 묘사함으로써 공간의 내밀성을 더욱 강화하였다.¹⁵

현종 이전의 당대는 역사상 어느 시기보다 여성의 사회적 활동이 활발했다. 역사상 전례 없는 여성 황제가 출현했으며, 上官昭容(664~710) 같은 여성이 궁중에서 관료로서 능력을

宅院이나 宮苑 대문의 바깥쪽을, 과동은 廊道를, 천정은 院落을, 용도는 內宅의 회랑을, 묘실은 주인이 기거 하는 공간을 상징한다.¹⁰ 복잡한 무덤 공간은 크게 ‘안과 밖’으로 나뉘며, 그 경계는 제1과동의 상부에 그려진 門樓이다.¹¹

문루를 중심으로 그 바깥에는 예의와 수렵 등의 활동을 담당하는 남성들을 묘사하며, 문루 안쪽에는

¹⁰ 李星明, 앞의 책, p. 56.

¹¹ 巫鴻, 앞의 책(2019), p. 49.

¹² 巫鴻, 앞의 책(2019), p. 49.

¹³ 李星明, 앞의 책, p. 159.

¹⁴ 李星明, 앞의 책, pp. 32-37; 李星明, 앞의 책, p. 66

¹⁵ 세 구의 무덤 석곽에 대해서는 李星明, 앞의 책, pp. 59-63를 참조.



Fig. 2-1. <남성인물도>, *Male Figure at the Sarcophagus of Li Shou Mu*, Sanyuan County, Shaanxi Province, 631 CE, Tang Dynasty, Ink rubbing, from *Tangdai mushi bihua yanjiu*, p. 33



Fig. 2-2. <악무 여성도>, *Women Playing Musical Instrument and Dancing at the Sarcophagus of Li Shou Mu*, Sanyuan County, Shaanxi Province, 631 CE, Tang Dynasty, from *Tangdai mushi bihua yanjiu*, p. 33

발휘했다. 그럼에도 불구하고 무덤 속에서 내외유별의 이원 관념이 관철되는 것은, 당대 사회가 여전히 유교적 이데올로기에 강하게 속박되어 있음을 보여주는 것이다.

2. ‘婦德을 갖춘 窈窕淑女’: 재현된 여성 이미지

문헌과 실물에서 확인 가능한 당대 사녀화의 존재 양상은 매우 다양하다. 두루마리나 屏障의 형식으로, 혹은 무덤이나 공공건물의 벽화로도 제작되었으며, 투루판 발견 종이 사녀화에서 보듯 소형의 선물용으로도 만들어졌다(Fig. 3).¹⁶ 심지어 금은기나 사찰 돌확(石槽) 표면에 묘사되기도 했으며,¹⁷ 쇼소인(正倉院) 헌납보물 人勝의 도안이나 완함의 捍撥에서 보듯 장식화로도 출현했다. 사녀화는 당대인의 일상 전반에 존재하지 않는 곳이 없을 정도로 8세기 이후 당대를 풍미했던 것이다. 다양한 媒材에 단독으로, 혹은 군상으로 묘사된 사녀화 속 여성은 대략 몇 가지로 유형화가 가능하다.¹⁸



Fig. 3. <사녀도>, *Female Painting from Turfan*, 8th c. CE, Tang Dynasty, Ink and colors on hemp paper; l. 40cm, w. 23.5cm, National Ethnographic Museum of Sweden, Stockholm, from Zhang Gong, *Wenwu*, no. 7 (2003), inside cover

¹⁶ 주39참조.

¹⁷ 금은기의 사례는 齊東方, 『唐代金銀器研究』(北京: 中國社會科學出版社, 1995), p. 49를 참조.

¹⁸ 본 논문에서 활용한 사녀화 자료는 세계 각 박물관 소장 전세품, 중국 당대 고분 출토 벽화와 출토품, 일본 쇼소인

가장 이른 시기 사녀화의 주인공은 고분 속 묘주를 받드는 시녀, 또는 宮人이다. 7세기 무덤 속 시녀들은 피장자의 일상생활에 필요한 물건을 손에 들고 피장자를 위요하고 있거나, 그가 안치된 묘실로 행진하는 모습으로 출현한다. 8세기에 이르면 물건을 든 인물은 주로 남장여성이 대신하며, 시녀나 궁인들은 우아한 귀부인의 모습으로 변화했다. 장회태자묘에서 가장 전형적으로 표현되었는데,¹⁹ 그들은 원래의 직분과 무관하게 나른한 표정을 한 채 돌과 나무, 그리고 새들이 있는 정원을 한가로이 소요하는 ‘미인’으로 轉化했다(Fig. 4).

악기를 들고 연주하거나 춤을 추는, 이른바 악무 여성도 비교적 이른 시기부터 출현한다. 무덤에서 그들은 墓主의 유희과 오락을 위한 존재였기 때문에 묘주의 棺 받침대 맞은편 벽에 배치되었으며, 주로 군상으로 묘사되었다. 그러나 상술한 아스타나 張禮臣 부부 합장묘 출토 <사녀 무악도> 병풍(Fig. 5), 관중 지역 執失奉節墓(658)에서 보듯 단폭의 미인도 형식으로 그려지기도 했다.



Fig. 4. <시녀도>, *Women Painted on the Wall of Zhanghuaitaizi Mu*, 706 CE, Tang Dynasty, h. 175cm, w. 180cm, Shaanxi History Museum, Xi'an, from *Sekai bijutsu dai zenshū: tōyōhen 4-Sui and Tang*, p. 10, pl. 4



Fig. 5. <무녀도>, (<사녀무악도> 병풍의 일부), *Dancing Woman*, (A Panel of the *Women Playing Musical Instrument and Dancing Screen*), Excavated from Tomb 230, Astana, Turfan, 8th c. CE, Tang Dynasty, Colors on silk; h. 51.5cm w. 25cm, Xinjiang Uygur Autonomous Region Museum, Urumqi City, from *Zhongguo huihua quanji vol. 1: Zhanguo-Tang*, pl. 57

소장 당대 병풍과 기물, 그리고 『宣和畫譜』 등에 기록된 당대 화가들의 사녀화 제목 등을 참조했다.

¹⁹ 李星明, 앞의 책, p. 160.



Fig. 6. <사녀도>, Wall Paintings at Weijia Tomb, Chang'an County, Shaanxi Province, 8th c. CE, Tang Dynasty, from *Sekai bijutsu dai zenshū: tōyōhen 4-Sui and Tang*, p. 93, pl. 33

병풍 및 두루마리 속 女侍나 무악여성은 귀부인과 세트를 이루는 경우가 많다. 귀부인은 盛裝을 하고 시녀를 대동한 채 나무를 배경으로 앉거나 서서 어딘가를 응시하기도 하며, 정원에서 꽃을 따 향기를 맡고 나비를 지켜보기도 한다(Fig. 6). 그리고 악기를 들고 스스로 연주하거나 악무를 감상하기도 하며, 정원에서 바둑을 두고 머리를 손질하기도 한다. 이는 궁정이나 저택의 내부에서 한껏 치장한 채 오락을 즐기는 소비적인 여성의 모습이다.²⁰

8세기에 이르면 귀부인 옆에 아이들이 출현했다. 이런 그림은 통상 ‘자녀화’로 불렸다. 張彥遠(815~907)의 『歷代名畫記』(835년경)에 의하면 장훤은 ‘부녀와 어린이[婦女嬰兒]’를, 주방을 사사한 趙博文과 王肅은 자녀화를 잘 그렸다고 한다.²¹ 여성과 아이를 주제로 한 자녀화 형식의 출토품은 개원 6년(718) 韋頊墓 석곽의 線畫 이래 陶俑으로, 혹은 병풍화나 금은기 등에 지속적으로 출현하고 있다(Figs. 7-1, 2).²² 장훤이 개원 연간 활동했고, 현존 자녀화 역시 동시기부터 출현하여, 이 시기 자녀화 장르가 새롭게 출현했음을 알 수 있다. 白適銘은 현종이 안록산에게 자녀화 병풍을 사여한 점, 쇼소인 현납보물 가운데 자녀화 병풍 및 아이와 여성이 함께 묘사된 人勝이 존재하는 점을 근거로 자녀화가 吉祥을 상징하며, 나아가 太平盛世의 표상으로 기능했다는 설득력 있는 주장을 내놓았다.²³ 이 견해의 수용 여부와 별개로, 자녀화가 여성의 母性과

²⁰ 巫鴻, 앞의 책(2019), p. 17.

²¹ 『歷代名畫記』 권9·권10(穀口鐵雄編, 『校本歷代名畫記』, 東京: 中央公論出版, 1981, pp. 112, 123). 『역대명화기』를 분석해보면, 수당대에는 열녀도를 잘 그린 유명화가의 이름이 나오지 않는다. 열녀도는 더 이상 중시되지 않은 듯 하며, 사녀화와 자녀화가 그 자리를 대신했을 것이다.

²² 白適銘, 앞의 논문, pp. 23-24.

²³ 白適銘, 앞의 논문, pp. 26-42.



Fig. 7-1. <鎏金仕女狩獵八瓣銀杯>, *Eight-Lobed Cup with Dancing and Hunting Scenes*, Excavated at Hejiacun, Xi'an, Shaanxi Province, 8th c. CE, Tang Dynasty, Silver with parcel gilding: h. 5.4cm, mouth rim 9.2cm, Shaanxi History Museum, from *Huawu da Tang chun: Hejia cun yibao jingcui*, p. 67



Fig. 7-2. <鎏金仕女狩獵八瓣銀杯-자녀화>(부분), *A Child and Ladies*, Detail of *Eight-Lobed Cup with Dancing and Hunting Scenes*, from *Huawu da Tang chun: Hejia cun yibao jingcui*, p. 70

婦德을 강조하고 있는 것만은 확실하다.

노동하는 여성을 그린 사녀화도 출현했다. 전통적 여성 노동인 방아 찧고 실을 잣고 베를 만드는 과정을 묘사한 搗練圖가 대표적이다. 장훤의 <도련도> 이외에, 西安 興教寺 유지의 돌화에도 도련도가 선각되어 이 화제가 상당히 유행했음을 시사한다(Fig. 8).²⁴ ‘도련’은 예부터 ‘여성의 德’을 찬양하는 매우 유교적인 주제였다. 게다가 도련을 표현한 시는 남성 청중들



Fig. 8. <흥교사 돌화 도련도> 모본, *Copy of Ladies Preparing Newly Woven Silk*, Xingjiao Temple, Xi'an, Tang Dynasty, Drawing: l. 98cm, w. 33cm, from Liu Hexin, *Wenwu*, no. 4 (2006), p. 71

²⁴ 劉合心, 「陝西長安興教寺發現唐代石刻線畫“搗練圖”」, 『文物』2006년 제4기, pp. 69-72.

앞에서 여성 가수가 읊었을, 매우 농염한 정서를 가진 것이다. 다시 말해 도련도 속의 ‘도련’은 여성의 실제 노동을 재현한 것이 아니며,²⁵ 남성들의 성적 몽상에 대한 은유로서 제시되고 있다.²⁶

상술한 사녀화들과 결을 달리하는 것은 장훤의 그림으로 전하는 〈虢國夫人遊春圖〉(중국 遼寧省 박물관 소장)이다. 얼굴을 가리지 않고 당당하게 말 위에 올라 도로를 활보하는 꾀국부인과 그 자매의 모습은 杜甫(712~770)의 〈麗人行〉에 묘사될 정도로 세간의 뜨거운 이야깃거리였다. ‘기마여성’의 이미지는 당대라는 특수한 환경 속에서 지속적으로 재생산 되었지만, 그 이질성으로 인하여 역사적 생명은 짧았다. 여성 고유의 노동을 다룬 도련도가 전통적 주제로서 명대 이후 미인도로 계승된 반면, 말을 타고 당당하게 거리를 활보했던 여성상은 후대의 회화사에서 사라져버렸다.²⁷

비록 기마사녀도와 같은 예외가 있었지만, 당대 사녀화 속 여성은 전통적인 이상형 여성에 근접해 있다. ‘아름다운’ 여성들은 내밀한 사적 공간에서 전통적인 여성 노동에 참여하거나, 아이들과 함께 출현하여 화목한 가정의 공헌자로서 婦德을 강조하는 역할을 하고 있다. 이는 『詩經』 ‘關雎’편의 “군자의 좋은 짝으로서, 얼굴이 아름답고 정숙한 요조숙녀(窈窕淑女, 君子好逑)”라는, 전통적인 여성 이미지에 다름 아니다.

부언해두고 싶은 것은, ‘부덕을 갖춘 요조숙녀’가 그림에서만 재현된 여성 이미지가 아니라는 점이다. 남성 士人들의 붓끝에서 나온 당대 문학 속 여성 역시 유교적 이데올로기에서 크게 벗어나지 못했다. 唐詩에서 남성은 소나무로, 여성은 여기에 기생하는 더부살이 풀(綠羅), 즉 남성에 부속하는 존재로 묘사했다.²⁸ 소설 속에서도 남성은 언제나 주도적 위치를 차지하였으며, 여성들은 아름답고 총명했지만 남성의 도움을 통해 비로소 억압된 지위로부터 벗어날 수 있는 피동적 존재였으며, 결혼해서는 유순하고 헌신적인 아내와 며느리가 되었다.²⁹

²⁵ 이는 도련도 속의 배경에도 드러난다. 연구에 의하면 도련은 원래 가을밤에 행해지지만, 〈홍교사 도련도〉 속의 계절은 파초, 활짝 핀 꽃, 죽순 등으로 미루어 봄이 거의 확실하다(劉合心, 앞의 논문, pp. 76-77). ‘봄’ 역시 성적 환상에 매우 잘 부합하는 계절이다.

²⁶ 도련도에 대한 논의는 Lara C. W. Blanchard, *Song Dynasty Figures of Longing and Desire: Gender and Interiority in Chinese Painting and Poetry* (Leiden: Brill, 2018), pp. 164-167을 참고했다.

²⁷ 宮崎法子, 「中國における女性描寫の展開」, 仲町 啓子 編, 『仕女圖から唐美人圖へ: 實踐女子學園學術·教育研究叢書17』(東京: 實踐女子學園, 2009), p. 190.

²⁸ 李白的 〈古風〉: 元稹의 〈夢游七十韻〉; 志怪小説 〈虬髯傳〉. 이에 대해서는 段王靜, 「敦煌變文中的女性形象研究」(揚州大學碩士論文, 2014), pp. 46-47을 참조.

²⁹ 楊清媚, 「唐人小說中的女性及唐代士人心態分析」, 『廣西民族學院學報(哲學社會科學版)』(2003. 11), pp. 192-195.

물론 기마사녀도의 여성처럼 당당하게 자신의 삶을 주도적으로 이끌었던 女俠과 같은 인물도 간혹 출현했지만 말이다.³⁰ 어느 시대건 예외는 있는 법이다.

Ⅲ. 당대 사녀화의 생산과 소비

당대 사녀화는 궁중에서 먼저 제작되었으며, 8세기 이후 민간으로 급속히 확산되었다. 사녀화의 유행은 당대 중기 사회문화적 환경의 변화와 밀접한 관련이 있다. 과거제도의 발전으로 문학적 소양을 갖춘 士人層이 증가했으며,³¹ 대도시의 발달과 경제 번영 등으로 부를 축적한 시민 계층이 생겨났다. 그리하여 오락성 문학과 예술 형식에 대한 기호가 뚜렷하게 나타나고,³² 이에 수반하여 妓樓文化가 발달했다. 이런 분위기 속에서 元稹(779~931), 白居易(772~846), 溫庭筠(약 812~약 870) 등의 붓에서 나온 남녀 연정문학이 널리 유포되었고, 궁중에서 발원한 귀족적 성격의 사녀화도 사인들과 부유한 시민들, 그리고 기녀들의 환영을 받으며 크게 유행했다.

1. 남성의 붓끝에서 탄생한 사녀화

화사류 저작에 이름이 전하는 당대의 유명 사녀화가 장훤, 李湊, 談皎, 陳闕, 주방,³³ 그리고 주방을 배운 高雲, 衛憲, 程伯儀, 程修己,³⁴ 趙博文, 王朏³⁵ 등이다. 이들은

『昆侖奴』와 『柳氏傳』이 전자에 해당하며, 自行簡의 『李娃傳』은 후자를 대표한다.

³⁰ 楊清媚, 앞의 논문, pp. 196-197.

³¹ 崔宰榮, 「唐後期 長安의 進士層과 妓館 形成-北里志를 중심으로-」, 『中國學報』 45(2002.8), p. 260.

³² 李星明, 앞의 책, p. 313.

³³ 장훤, 이주, 담교는 『歷代名畫記』 권9에, 장훤은 同書 권10에, 그리고 진굉은 朱景玄의 『唐朝名畫錄·妙品中』에 기록이 있다(『文淵閣四庫全書 第812冊·子部119(藝術類)』, 臺北: 臺灣商務印書館, 1983, p. 369). 『선화화보』에 수록된 장훤의 47건 작품 가운데 30여 건이 여성을 표현하고 있으며, 주방의 72건 작품 가운데 약 50%가 여성 제재이다(巫鴻, 앞의 책, 2019, p. 171).

³⁴ 『唐朝名畫錄·妙品中』, pp. 369-370. 정백의와 정수기는 부자 간이다. 주경현은 이 책에서 정수기가 직접 주방을 사사했다고 기록했으나, 정수기의 墓誌에 의하면 그는 주방에게 직접 배우지 않고 부친 정백의를 통해 간접적으로 사사했다. 한편, 정수기는 묘지에서 주경현의 견해와 달리 주방보다 한간의 그림을 더 높이 평가했다. 정수기에 대해서는 倪志雲, 『唐畫家周昉生平事跡考』, 『藝術史研究』 17(廣州: 中山大學出版社, 2015), p. 365를 참조.

³⁵ 高雲, 衛憲, 程伯儀는 『唐朝名畫錄·能品上』(p. 372)을, 趙博文과 王朏은 『歷代名畫記』 권10을 참조.

현종의 集賢院에 소속되어 궁중화가[畫直]로 활동하며 궁중 사녀화를 다수 제작했으며, 민간에서도 사녀화나 초상화 등을 다수 제작했다. 越州長史를 지냈던 주방의 그림은 강남에서 신라인들에게 다수 매매되었고,³⁶ 주방과 이주의 그림은 민간에서 감상되며 시의 소재가 되었다.³⁷

당대 進士 趙顏이 神筆의 畫工에게 사녀화를 얻은 후 벌어지는 흥미진진한 이야기가 전하는데,³⁸ 이처럼 민간에는 많은 무명화가들이 존재했으며, 그들은 다양한 媒材에 사녀화를 담아냈다. 그런데 현존하는 문자자료로 볼 때, 당대 사녀화의 제작자는 대부분 남성이었다.³⁹ 남녀의 경계가 약해지고, 사회적으로 성적 제약이 완화되어 중국 최초의 女帝가 출현하고, 상관소용이나 薛濤(768~831) 같은 유명 문장가들이 남성과 당당하게 文才를 겨루었음에도 여성화가의 존재는 찾기 어렵다.⁴⁰ 반면 악무 방면에서 여성의 활약은 두드러져,⁴¹ 후술하는 『北里誌』와 『教坊記』 같은 작품에 그들의 이름과 활약이 남아 있다. 심지어 여성 이야기가 많이 수록된 『唐語林』에는 여성 배우와 발명가의 이름까지 나오지만 여성화가는 없다.⁴² 당대 여성의 사회적 성역할은 문장과 악무에 한정되어 있었던 것이다.

³⁶ 『唐朝名畫錄』, p. 365.

³⁷ 杜牧(803~852)의 〈屏風絕句〉, 『全唐詩』 권522(16冊), pp. 5975-5976(이하 『全唐詩』는 모두 北京: 中華書局(1960)본을 사용했다); 劉長卿(726?~790?)의 〈觀李湊所畫美人障子〉, 『全唐詩』 권149(5冊), p. 1532.

³⁸ [宋]李昉等編, 『太平廣記』 권286, 『幻術·畫工』(北京: 中華書局, 2003년 제7판), p. 2283. 『태평광기』는 이 고사의 출전을 天寶 연간에 활동한 于濂의 『聞奇錄』으로 적고 있다. 杜荀鶴(약 846~약 906)의 『松窗雜記』에도 동일한 내용의 고사가 실려 있다(揚之水, 『唐宋家具尋微』, 北京: 人民美術出版社, 2015, p. 96).

³⁹ 揚之水와 우홍은 여성도 사녀화를 제작했다고 추정하며 그 근거로 투루판에서 나온 지본 사녀화를 들었다(도3). 이 그림은 헤딘이 1927년 겨울~1928년 초 투루판에서 입수한 것으로, 현재 스웨덴 국립 민족학박물관에 소장되어 있다. 종이에는 “九娘語 四姉兒初學畫 四姉憶念兒即看”이라는 문자와 함께 한 명의 盛唐風 사녀가 묘사되어 있다. 揚之水는 이 문자를 “九娘語 四姉, 兒初學畫, 四姉憶念兒, 即看.”으로 풀어 읽었다. 즉 이 그림을 구량의 자화상으로 보고, 최초의 여성 자화상으로 평가한 것이다(앞의 논문, p. 52). 우홍도 이 견해를 따랐다(앞의 책, 2019, p. 187). 그러나 이 그림을 처음 보고한 張弓은 돈황 寫本이나 刊本의 사례를 따라 “九娘이 이 사녀도에 대해 말한다. 四姉의 아들이 처음 그림을 배울 때의 작품이다. 四姉가 아들이 생각날 때 이 그림을 본다”라고 해석하였다(『瑞典藏唐紙本水墨淡彩〈仕女圖〉初探』, 『文物』 2003년 제7기, p. 86). 나아가 이 그림은 아들이 엄마에게 자신의 기념물로서 선물한 것으로 추정했는데, 필자는 張弓의 해석이 더 타당하다고 생각하여, 이 사녀화의 작가를 여성이 아니라 남성으로 보고자 한다.

⁴⁰ 『全唐詩』에는 여성 113명의 시가 수록되어 있다(王燿納, 『唐代女子教育研究—以《全唐詩》爲中心』, 『法制與社會』 2017년 제6기, p. 285).

⁴¹ 당대 궁중에서 宮人에게 악무 교육을 실시했고, 현종이 개원 12년(724) 전후 이들을 궁 밖으로 방출함으로써 궁중 악무가 민간에서 크게 유행하기 시작하였다(김종섭, 『唐宮中文化의 民間化—平康坊 北里 妓女 文化의 형성을 중심으로』, 『동양사학연구』 145(2018.12), p. 80).

⁴² 楊梅芳, 『〈唐語林〉與唐代女性研究』(四川師範大學碩士論文, 2012), pp. 51-56.

물론, 당대에 여성 화가가 전혀 없었던 것은 아니다. 薛媛은 타지에 있는 남편에게 자신을 잊지 말라고 自畫像을 그려 보냈으며,⁴³ 개원 3년(715) 아스타나에 매장된 麴仙妃는 鶴 그림을 잘 그렸다.⁴⁴ 겨우 이름만 확인되는 이 여성들은 결코 직업화가가 아니었다. 그림에 재능이 있었지만 이를 개인적 목적으로, 혹은 수를 놓기 위한 밑그림을 그리는데 사용한 것에 불과했다. 즉, 당대 미술계는 남성의 무대였으며, 사녀화는 그들의 붓끝에서 탄생했다고 해도 과언이 아니다.

문학이나 악무와 달리 미술에서 여성이 소외되었던 것은 당시 궁중과 민간에서 행해진 여성 교육과 관계가 있다. 『新唐書·百官志』에 의하면 武則天 치세기에 궁인들에게 유교 및 도가 경전, 역사, 문학, 서예, 율령, 시가, 飛白書, 산술, 바둑 등을 교습했다. 또한 『舊唐書·職官志』에 “무덕(618~626) 이래로 궁중에서 아악을 익히게 하였다”고 했으므로 악무교육도 행해졌음을 알 수 있다.⁴⁵ 민간의 부녀 교육은 기본적으로 가정에서 이루어졌는데, 주로 婦德을 강조하였다.⁴⁶ 백거이의 〈簡簡吟〉에는 蘇氏 집안 딸인 어린 간간의 학습 내용이 나오는데, 화장, 바느질, 그리고 악무 등만 언급되었을 뿐, 그림은 없다.⁴⁷

변화는 송대에 일어났다. 궁중의 여성이 윗사람을 즐겁게 하기 위해 배워야 할 것으로 琴·棋·書·畫가 거론되기 시작했다. 高宗(1107~1187)은 스스로 이 네 가지를 즐겼으며, 당시 궁정에서 어린 여아에게 금·기·서·화 교육을 했다. 이런 풍조가 민간에도 확대되어 도성에서는 금·기·서·화를 여아에게 교육시켜 사대부에게 시중드는 아이로 채택되기를 원했다고 한다.⁴⁸ 비로소 회화가 여성 교육의 항목으로 채택된 것인데, 이로부터 당대 사녀화와 달리 그림을 감상하는 여성이 회화속에 등장할 수 있었다.⁴⁹

2. 사녀화의 주문자와 감상자: 士人과 妓女

제임스 캐힐은 유교적 윤리규범과 거리가 멀고 서사적 내용을 가지지 못한, 현실생활의

⁴³ 〈寫真寄夫〉, 『全唐詩』 권799(23冊), p. 8991.

⁴⁴ “晨搖彩筆, 鶴態生於綠箋, 晚弄琮梭, 鴛紋出於紅樓.” 李星明, 앞의 책, p. 288. 부부합장묘인 아스타나 188호묘에 서출토된 국선비의 묘지 글이다.

⁴⁵ 궁인과 민간의 여성 교육은 김중섭, 앞의 논문, p. 76; 王燿納, 앞의 논문, pp. 284-285를 참조.

⁴⁶ 王燿納, 앞의 논문, pp. 284-285.

⁴⁷ 『全唐詩』 권435(13冊), p. 4822.

⁴⁸ 揚之水, 『“琴棋書畫”圖演變小史』, 『物中看畫』(北京: 金城出版社, 2012), pp. 3, 43.

⁴⁹ 揚之水, 앞의 논문(2012), pp. 3-38.

소쇄한 가사나 평범한 일상에 참여하는 여성을 사실적인 형상으로 표현한 여성화를 ‘平民體’ 회화의 범주에 놓고, 이 그림의 소비자로서 여성을 주목했다.⁵⁰ 그러나 당대 민간의 사녀화 유행은 사인층의 확대 및 기루문화의 발전과 밀접하게 연동되어 있는 만큼,⁵¹ 당대 사녀화의 주요 소비층으로 두 집단을 상정할 필요가 있다.

사녀화는 어떤 방식으로 소비되었는가. 이는 사녀화를 담아내는 방식, 즉 회화의 형식과 밀접하게 연동되어 있으며, 그 감상의 양태를 분석함으로써 사녀화의 소비 양상을 확인할 수 있다. 앞서 언급했듯이, 사녀화는 다양한 형식으로 출현했다. 현존 전세품을 고려하고, 신라인들이 구매했던 주방의 그림이 ‘수십 쉼’이었다는 기록을 참고해보면, 사녀화는 이동이 용이한 두루마리로 제작되었다. 그러나 <簪花仕女圖>(중국 遼寧省 박물관 소장)가 원래 병풍화란 점,⁵² 9세기 전기에 활동한 朱景玄이 장원의 사녀화를 ‘屏幃’으로 묘사한 점,⁵³ 그리고 고분벽화 및 당대 문학에 나타나는 ‘사녀화 병장’의 사례를 볼 때,⁵⁴ 대다수 사녀화는 ‘병풍과 畫障[이 둘을 합해 ‘병장’이라 한다]’형식으로 만들어졌던 것 같다.

병풍은 커다란 실내 공간을 나누는 역할을 했으며, 고분벽화에서 보듯 내실의 牀榻 주위에 놓아 폐쇄적인 공간을 형성해 주었다. 화장은 障子, 畫障, 軟障(Fig. 9), 圖障 등으로도 불리며,



Fig. 9. <軟障>, Soft Barrier, Illustration of “The story of the seventy-two Dynasties”, Ming Dynasty, National Library of China, Beijing, from *Tang Song jiaju xunwei*, p. 96, pl. 4, 8

⁵⁰ 高居翰(James Cahill) 著, 林英·崔亞男 譯, 洪再新·李清泉 審校, 『明清時期爲女性而作的繪畫?』, 『藝術史研究』7(廣州: 中山大學出版社, 2005), pp. 8-9.

⁵¹ 李星明, 앞의 책, p. 313.

⁵² 徐書城, 앞의 논문, p. 74. 그는 현존 <簪花仕女圖>의 접합 방식 등을 면밀히 관찰하여, 원래 한 폭에 두 명의 인물이 등장하는 연폭 병풍화였을 가능성을 제시했는데, 설득력이 있다.

⁵³ 『唐朝名畫錄妙品中』, p. 369.

⁵⁴ 上官儀의 <詠畫障>, 『全唐詩』 권40(2冊), p. 508; 劉長卿의 <觀李湊所畫美人障子>, 『全唐詩』 권149(5冊), p. 1532; 元稹의 <白衣裳二首>, 『全唐詩』 권422(12冊), p. 4641; 白居易의 <春老>, 『全唐詩』 권446(13冊), p. 5015; 李商隱(813~약 858)의 <病中聞河東公樂營置酒口占寄上>, 『全唐詩』 권541(16冊), pp. 6250-6251; 杜牧(803~852)의 <屏風絕句>, 『全唐詩』 권522(16冊), pp. 5975-5976. 이밖에 [唐]段成式撰, 『酉陽雜俎前集』 권14; 『太平廣記』 권286, 『幻術三畫工』; [元]辛文房撰, 『唐才子傳』 권8, 『曹唐』 등에 사녀 병풍과 화장에 대한 기록이 있다.

전통 가구였던 병풍과 달리 수대~당대 사이에 만들어진 새로운 형식으로,⁵⁵ 丁자형 막대기에 화폭을 걸고 이를 아래 대좌에 고정하는 것이다. 나들이 갈 때 그림을 휴대하고 적당한 장소에서 펴서 걸고 감상하는 게 가능했기 때문에 行障으로 불리기도 했다. 실내에서도 필요에 따라 걸거나 혹은 병풍화처럼 고정하여 사용했다.⁵⁶ 즉 휴대가 용이한 그림으로서 화장의 유행은 당시 野遊 등의 연회문화발전과 밀접한 관련을 갖고 있다.

『全唐詩』와 『역대명화기』 등을 분석해보면, 병장에는 산수, 화훼, 鳥獸, 말, 사녀화 등 당대 유행한 모든 화제들이 묘사되었다.⁵⁷ 그중에서도 산수, 화조, 사녀가 가장 사랑받았다. 고분 벽화에서 보듯, 사녀화 병풍은 주로 주택의 가장 안쪽 공간인 내실의 상탑을 둘러싸고 배치되었다. 그러나 같은 내실일지라도, 그곳이 여염집인지, 아니면 기루인지에 따라 그 의미와 성격은 달랐을 것이다. 전자에 대한 논의는 다음 장으로 미루고, 여기서는 妓樓 속 사녀화 병장의 성격과 기능을 통해 그 소비양상을 살펴보고자 한다.

당대에 기루가 뚜렷하게 등장하는 것은 중기 이후이다.⁵⁸ 장안성 기루에서의 경험을 기록한 孫棨의 『북리지』(884년)에 의하면, 기루들은 平康坊 북리에 몰려 있었다. 이곳의 주 고객은 진사 및 과거 수험생들이었다. 당대에는 과거제의 발전으로 인해 개원 연간 진사과에 응시하는 수험생이 연간 5천~6천 명이었으며, 이후에는 만 명을 넘었다고 한다. 만 명 이상의 진사 수험생들이 매년 각 지방에서 장안으로 상경하여 시험을 치렀는데, 대부분 기녀들이 집중된 평강방 근처에 머물렀다. 그들은 기루에서 같은 처지의 사인들과 교류하거나, 기녀들과 함께 연회를 즐겼다.⁵⁹

기루는 仙女나 美女, 혹은 洛神⁶⁰ 등으로 비유되던 기녀와 사인의 교류 공간이었다. 당대 초기 애정류 傳奇 작품인 張鷟의 『遊仙窟』에서 ‘선녀’로 표현된 여주인공의 침실에 “12폭의 병풍과 화장 53장이 놓여 있었다”라고 한 데서 보듯,⁶¹ 기루나 기녀들의 내실에는 병장들이 다수 배치되었다. 산수나 화훼 병장도 있었겠지만, 공간의 특성상 사녀화 병장이 다수를 차지하고

⁵⁵ 『校本歷代名畫記』 권2, p. 33.

⁵⁶ 화장에 대한 설명은 揚之水, 앞의 책, pp. 87-95를 참조.

⁵⁷ 당대 병풍화의 제재에 대해서는 楊泓, 『屏風周昉畫纖腰漫話唐代六曲屏風』, 『逝去的風韻: 楊泓談文物』(北京: 中華書局, 2007), pp. 39-45를 참조.

⁵⁸ 최재영, 앞의 논문, p. 256.

⁵⁹ 기루와 사인들의 관계에 대해서는 최재영, 앞의 논문, pp. 254-256을 참조.

⁶⁰ 上官儀의 <詠畫障>, 『全唐詩』 권40(2册), p. 508.

⁶¹ [唐]張文成撰, 李時人·詹緒左校注, 『遊仙窟校注』(北京: 中華書局, 2010), p. 28.

있었을 것이다. 그들은 주방과 이주의 사녀도 병장을 놓고 사인들과 함께 감상했으며,⁶² 심지어 ‘문을 걸어 잠근 채’ 무악사녀도 화장을 펴놓고 함께 들여다보기도 했다.⁶³

사인들도 사녀화의 주요한 향유자였다. 그들은 혼자서, 또는 기녀와 함께, 혹은 동료 문인들과 함께 그림을 품평하고 그 소회를 글로 남겼다. 劉長卿(약 726~약 790)은 기루의 내실에서 이주가 그린 미인도 화장을 본 후 감회를 시로 읊었으며, 羅隱(833~910)과 曹唐은 미인도 그림을 보고 쓴 시를 서로 품평하였다.⁶⁴ 『酉陽雜俎』의 저자인 段成式(약 803~863)은 鄭符와 張希復 등과 함께 齊公의 家妓였던 小小의 초상화를 보고 합작 시를 남기기도 했다.⁶⁵ 상술했듯이 진사 조안은 화공에게서 얻은 사녀화를 집에서 밤낮으로 보았는데, 이런 이야기는 사인들이 사녀화의 주요 고객이었음을 시사한다.

장훤의 그림 가운데 〈妓女圖〉의 이름이 전하고,⁶⁶ 제공의 가기 소소가 장안성 道政坊 寶應寺의 제석천과 범천상의 모델이 되었던 것처럼,⁶⁷ 기녀들은 사녀화의 주인공이기도 했다. 李涉의 시 〈寄荊娘寫眞〉에서 보듯, 그들은 절세의 화공을 불러 자신의 모습을 병장에 담도록 했다.⁶⁸ 韓偓(844~923)이 당대 妓樓의 관능적인 정경을 화려하고 직설적으로 묘사한 『香奩集』에도 나이든 기녀가 ‘주방을 만나 자신의 어여뻐던 모습을 병풍에 담고자 하는 願望’을 드러내는 대목이 있다.⁶⁹ 당대 기녀문화와 회화문화의 발전으로 미루어 기녀의 초상화 제작은 매우 보편적이었을 것이다. 方幹(836~903)은 〈贈美人四首〉에서 화공을 불러 기녀의 아름다운

⁶² “屏風周昉畫纖腰，歲久丹青色半銷。斜倚玉窗鸞發女，拂塵猶自妒嬌嬈。” 杜牧의 〈屏風絕句〉, 『全唐詩』 권522(16冊), pp. 5975-5976; “愛爾含天姿，丹青有殊智。無間已得象，象外更生意。西子不可見，千載無重還。空令流沙態，猶在含毫間。一笑豈易得，雙蛾如有情。窗風不舉袖，但覺羅衣輕。華堂翠幕春風來，內閣金屏曙色開。此中一見亂人目，只疑行到雲陽臺。” 劉長卿의 〈觀李湊所畫美人障子〉, 『全唐詩』 권149(5冊), p. 1532.

⁶³ “鎖門金了鳥，展障玉鴉叉。舞妙從兼楚，歌能莫雜巴。” 李商隱의 〈病中聞河東公樂營置酒口占寄上〉(부분), 『全唐詩』 권541(16冊), p. 6250.

⁶⁴ 임동석 해제·역주, 『당재자전(唐才子傳)』 권8, No. 214(김영사, 2004), pp. 819-824. 나은이 조당의 〈遊仙〉을 품평하자, 조당은 나은의 〈牡丹詩〉에 대해 ‘이 시는 화장 속 미인을 읊은 것(詠女子障)이다’라고 하였다. 여기서 언급한 〈모란시〉는 『全唐詩』 권655(19冊)에 수록된 〈牡丹花〉이다(p. 7532).

⁶⁵ 〈小小寫眞聯句〉, 『全唐詩』 권792(22冊), pp. 8920-8921.

⁶⁶ 『校本歷代名畫記』 권9, p. 112.

⁶⁷ 『酉陽雜俎·續集』 권5, 「寺塔記上」, p. 508. 이시다 미키노스케는 ‘齊公’을 양귀비의 부친으로서 제국공에 봉해진 楊元琰으로 추정하였다(이동철·박은희 옮김, 『장안의 봄』, 이산, 2004, p. 396 주3).

⁶⁸ 李涉의 〈寄荊娘寫眞〉, 『全唐詩』 권477(14冊), pp. 5424-5425.

⁶⁹ 서연주, 『《香奩集》에 나타난 애정 표현의 양상』(서울대학교 석사논문, 2011), p. 96에서 재인용. 〈荷花〉의 마지막 구절 “何由見周昉，移入畫屏中”으로, 여기서 연꽃(荷花)은 화자 자신을 가리킨다. 화자는 지나간 아름다움이 돌아오지 않는 것에 씁쓸해하며, 주방이라던 옛날의 모습을 재현해주지 않을까 아쉬워하고 있다.

모습을 그림으로 남겨야 한다고 읊었다.⁷⁰ 남성 사인들의 이와 같은 욕망은 기녀들에게 투사되어 그녀들의 미인도 초상 제작을 부추겼을 것이다.

기녀들은 사녀화의 주요 향유자임과 동시에 주문자이며 모델이었으므로, 당대 사녀화 속에는 그들의 욕망이 투영되었음이 확실하다. 그러나 기루의 주요 고객이 사인들이었으며, 사인들 역시 사녀화의 주요한 감상자이자 구매자였다. 즉, 사녀화에는 남성과 여성의 욕망이 복잡하게 뒤엉켜 있었을 것이다. 당시 기녀들에 대한 평가 기준은 미모가 아니라 文才, 말솜씨, 춤과 노래 등의 기예였지만,⁷¹ 막상 사인들의 詩句 속에서 기녀들은 모두 ‘출중한 용모를 지닌 전통적 미인형’에서 벗어나지 않았다. 당대 사녀화 역시 이런 ‘미인’의 틀을 벗어나지 않았던 점을 상기하면, 사녀화 속에 투사된 것은 남성의 욕망이 아니었을까.

3. 教化와 鑑戒: 사녀화의 또 다른 소비 방식

“그림이란 교화를 이루고, 인륜을 돕는 것이다(夫畫者, 成教化, 助人倫).” 장언원은 『역대명화기』 첫머리에서 그림의 기능을 이렇게 적었다.⁷² 비록 당시 사녀화가 ‘여성의 아름다움을 묘사하는 데만 치중하여 사람들의 눈을 즐겁게 하려는 방향으로 흐른 감은 있었지만’,⁷³ 장언원에게 사녀화란 ‘교화를 이루고 인륜을 돕는 것’이었다. 아마도 이런 관념은 장언원 개인만의 생각은 아니었을 것이다. 漢代 이래 실내의 床 주위에 펼쳐진 병풍화는 열녀도 같은 유교적 서사를 가진 그림이었다. 비록 당대에 이런 서사성은 사라지고 아름다운 모습의 여성만 남았지만, 당대인들은 사녀화에서 ‘교화’, 혹은 ‘감계’라는 전통적 관념을 벗겨내지 않았다.⁷⁴

모순되는 관념의 충돌은 문학에서 비교적 선명하게 표출되었다. 8세기 후반 이래 당대 사인들은 아름다운 여성에 대한 艷情과 여성을 향한 남성의 욕망을 강하게 드러낸 전기소설을

70 方幹(836~903)의 〈贈美人四首〉, 『全唐詩』 권651(19冊), p. 7478.

71 高世瑜, 앞의 책, pp. 71-72. 손계의 『北里誌』에 당시 기녀의 품평을 자세히 서술하고 있다.

72 『校本歷代名畫記』 권1, p. 9.

73 『圖畫見聞志』 권1, 「論婦人形相」, p. 516.

74 沈睿文은 관중지역 황친귀척의 무덤에서 주로 사녀병풍화가 출현하는 현상에 대해 ‘당대 통치자의 漢代 『열녀전』에 대한 중시에서 기원하며, 그의 의의는 황친 및 외척의 정치 불간섭을 목표로 한 것으로 이로부터 황친귀척이 스스로 성찰하기 위한 혹은 신분을 드러내는 정치적 표지로서 사용되었다’라고 추론하였다(『太原金勝村唐墓再研究』, 『絲綢之路研究集刊』 제2집, 北京: 商務印書館, 2018, p. 29). 그는 당대 통치자의 漢代 『열녀전』 중시에 대해서는 그 근거를 명확히 밝히지는 않았다. 필자가 보기에 아마도 당 태종의 『열녀전』 병풍 제작을 토대로 한 추론 같은데, 이에 대해서는 추후 심층적인 연구가 진행되어야 할 것으로 생각한다.

다수 창작했다.⁷⁵ 앞서 언급한 『북리지』가 대표적이다. 최계는 자신이 젊은 날 북리에서 기녀들과 함께 한 경험을 토대로 이 책을 썼는데, 집필 목적을 “풍류를 논하고자 한 것이 아니며, 좋은 것을 권하고 나쁜 것을 경계하기 위해서”라고 했다.⁷⁶ 실제 책의 내용은 감계와 전혀 무관하며, 자신이 북리에서 경험한 기녀들의 성격과 일화를 묘사한 데 불과하다.⁷⁷

崔令欽의 『교방기』 역시 마찬가지이다. 이 책은 현종 때 궁중 악무 교육기관이었던 敎坊에서 일어난 일을 경험자의 입장에서 기록한 글로, 저자는 ‘後序’에서 ‘음악과 여색에 빠지면 반드시 나쁜 결과가 있음을 알리기 위해 이 책을 저술했다’고 하였다.⁷⁸ 그럼에도 불구하고 교방과 관련한 재미난 일화만 소개하고 있을 뿐, 음란한 소리와 女色에 대한 경고는 찾기 어렵다.⁷⁹ 염정시를 즐겨 썼던 시인들의 태도 역시 유사하여, 중당기의 대표 시인 원진과 백거이는 애정시 창작의 목적을 ‘교화’라는 이름으로 포장하였다.⁸⁰

그림도 문학과 별반 다르지 않았다고 봐야 한다. 특히 공적인 공간에 놓인 사녀화는 그것을 보는 감상자의 실제 의식과 달리, 표면적으로는 교화와 감계를 목적으로 했을 것이다. 『유양잡조』에 수록된 사녀화 병풍 고사는 이와 관련하여 주목할 만하다. ‘元和(806~820) 초년, 한 시인이 취하여 廳堂에 누워 잠이 들었다가 깨어보니 옛 병풍에 있던 부인들이 모두 牀 앞에서 踏歌를 하고 있었다’는 내용이다.⁸¹ 사무를 처리하는 공적 공간인 ‘청당’에 놓인 무악사녀화 병풍은 심미적인 감상을 위해 배치했다고 보기 어렵다.

답가는 한대부터 시작된 전통 무용으로 당대에 매우 성행하였다.睿宗은 先天 2년(713) 1월 15일 원소절 밤에 安福門 밖에서 백료들과 함께 여성들이 참여하는 성대한 踏歌舞회를 밤새 거행했다.⁸² 황제에 의한 답가회, 혹은 무악연회의 성격과 관련해서 참고할 만한 병풍은 일본 쇼무(聖武) 천황의 유품인 〈大唐勤政樓前觀樂圖〉이다. 이 6폭 병풍은 756년 천황이 사망하자

75 崔真娥, 「唐代愛情類傳奇的 형성배경 탐색-에로티즘적 서사를 중심으로」, 『중국어문학논집』 19(2002.2), p. 474.

76 “其所志是不獨爲風流之談, 亦可垂誠勸之旨也.” 『北里誌』 19. 北里不測堪戒二事, 최진아 역주, 『北里誌·敎坊記』 (소명출판, 2009), p. 144.

77 崔真娥, 앞의 논문, p. 245.

78 “음악과 여색에 빠지면 반드시 수명이 줄어드는 데도 그 점을 생각하지 않는다. 이 얼마나 개탄할 일인가?…… 귀감이 되지 않는 일이 없어서 사람의 행동이 저절로 거울이 되는 것이다. 따라서 나는 이 짧은 글을 써서 후대의 현인에게 알리고자 한다.” (최진아 역주, 앞의 책, pp. 267-270).

79 최진아 역주, 앞의 책, pp. 156-157.

80 서연주, 앞의 논문, p. 28.

81 『西陽雜俎·前集』 권 14, p. 283.

82 “上元日夜, 上皇御安福門觀燈, 出內人連袂踏歌, 縱百僚觀之, 一夜方罷.” 『舊唐書』 권 7, 『睿宗本紀』, (北京: 中華書局, 1975), p. 161.

光明皇后가 그의 명복을 빌기 위해 東大寺 노사나불에 헌납한 병풍 가운데 하나이다.⁸³ 제목을 통해 당나라 근정루 앞에서 거행되는 악무를 관람하는 내용임을 알 수 있는데, 『舊唐書·音樂志』에 의하면 ‘현종이 음악을 좋아하여 재위 기간 동안 근정루에서 자주 연회를 베풀었으며, 이때 궁녀들이 나와 가무를 했다.’⁸⁴ 황제의 가무대회는 ‘치세의 번영을 축하’하는 ‘盛世의 표상’이었다.⁸⁵ 특히 근정루의 연악은 동서남북의 네 문을 열고 賢俊을 모으고 민중의 뜻을 받아들이는 것을 의미했으며, 그런 의미에서 <대당근정루전관악도>는 일종의 권계화였다.⁸⁶ 그렇다면 상술한, 청당에 있던 사녀화 병풍 역시 성세의 표상으로서, 혹은 민중의 뜻을 받아들이고 안다는 의미에서 교화를 목적으로 설치되었을 가능성이 크다.

일본 쇼무천황의 유품 가운데는 이밖에도 <수하사녀도> 6폭 병풍 한 점(Fig. 10), <자녀화> 6폭 병풍 두 점, 새털로 글자를 만든 6폭 글자 병풍 두 점 등이 있다. 이 병풍들은 ‘쇼무천황을 중심으로 하는, 혹은 그를 위요하는 공간에 존재했던 물품’이었으므로(Fig. 11),⁸⁷ <수하사녀도> 병풍과 <자녀화> 병풍 역시 <대당근정루전관악도>와 같은 기능과 의미를 가지고 있었을 것이다. 특히 글자 병풍의 내용이



Fig. 10. <수하사녀도 병풍-제2 폭> (부분), Part of Beauty under the Tree (panel 2), 8th c. CE, Screen; h. 135.7~136.5cm, w. 56.0~56.5cm, Nara National Museum, Japan, from *Shōsōin-ten*, p. 16

⁸³ 당시 헌납한 물품을 기록한 『國家珍寶帳』이 현존하는데, 여기에 6폭의 <대당근정루전관악도> 병풍이 언급되어 있다. 이것은 높이 약 180cm(6척), 한 폭의 너비 약 66cm(2척2촌)에 이르는 대형 병풍으로, 『국가진보장』에 기록된 100점 병풍 가운데 두 번째로 크기가 크다(長岡龍作, 『蓮華藏世界と正倉院の屏風』, 長岡龍作編, 『仏教美術論集 第5巻機能論』, 東京: 竹林舎, 2014, p. 207 表 2).

⁸⁴ 『舊唐書』 권28, 『音樂志』1, pp. 1051-1052. 白適銘은 이 병풍의 내용을 8월 5일 현종의 생일인 千秋節에 행해지던 근정루 앞 연회를 묘사한 것으로 추정했지만(白適銘, 앞의 논문, p. 30), 근정루에서 이와 같은 악무연회가 열린 것은 꼭 천추절만은 아니었다.

⁸⁵ 白適銘, 앞의 논문, p. 30.

⁸⁶ 増記隆介, 『第一章 正倉院から蓮華王院寶藏へ: 古代天皇をめぐる繪畫世界』, 増記隆介·皿井舞佐々木守俊, 『天皇の美術史 1: 古代国家と仏教美術—奈良·平安時代』, 東京: 吉川弘文館, 2018, p. 31.

⁸⁷ 長岡龍作, 앞의 논문, p. 206. 헌납보물의 목록인 『국가진보장』 卷末의 願文에는 “헌납보물들은 모두 先帝가 翫弄 하던 珍寶이며, 內시가 공봉한 물건”이라고 기록되어 있다. ‘내사가 공봉한 물건’이란 쇼무천황의 사후 그 수유에



Fig. 11. <글자 병풍이 놓인 쇼무천황의 사무공간 추정 복원>, *Public Office Space of Shōmu Ten'nō (Restoration)*, from *Zhengcang yuan*, p. 48, pl. 66-1

부터 차용한 것이라 할 수 있다. 다시 말해, 당대의 사녀화 중 일부는 일본의 사례처럼 ‘교화와 감계’라는 목적을 위해 공공의 공간에 배치되었음이 틀림없다.

濫庭筠은 驛站에서 양귀비의 그림을 보고 <龍尾驛婦人圖>란 시를 남겼다.⁹⁰ 양귀비와 현종의 사랑은 많은 문인과 화가들의 손끝에서 낭만적으로 소비되었다. 그러나 官에서 운영하는 역참 같은 공공 영역에서 단지 사람들의 눈을 즐겁게 하기 위해 양귀비의 미인도를 그려놓았다고 보기는 어렵다. 한대 이래로 여성화는 감계와 교화를 위한 목적으로 그려진 경우가 많았으며,⁹¹ 이를 대표하는 열녀도는 내실의 상탑 주위에, 혹은 황제의 어좌 뒤에 배치되곤 했다. 전한 成帝(재위 기원전 33~기원전 7)의 장막 속 병풍에 그려진 紉와 姐己가 사랑을 나누는 장면,⁹² 후한 광무제의 어좌 뒤에 놓인 병풍 속 수려한 용모의 열녀는 그

‘군주의 올바른 귀감이라고 할 만한 좌우명을 나타낸 것’이고,⁸⁸ 이 병풍들이 당시 ‘천황의 문화적 권위, 혹은 정치적 우위성을 드러내는 唐風文物의 하나로 기능’했으며,⁸⁹ 자녀도가 성세의 표상을 드러내는 길상물이었다는 점을 상기할 때 <수하사녀도> 병풍은 결코 심미적 소비를 위한 기물이 될 수 없다.

8세기 중반 동아시아의 국제적 성격을 고려할 때, 일본 쇼무천황의 병풍에 보이는 성격과 기능은 중국으로

응하여 측근이 제작하여 바친 물품을 의미한다. 『국가진보장』에 기록된 100첩의 병풍 가운데 75첩이 문양풍의 도안을 가진 夾縑 병풍과 縑縑 병풍이다. 두 종류의 병풍은 모형 틀이 있어 짧은 시간에 대량생산이 가능하다. 그러므로 이 병풍들은 천황의 49재 기간 동안 제작되었으며, 나머지는 천황 생전의 공간을 위요하던 물품으로 추정하고 있다(p. 220).

⁸⁸ 글자의 내용은 각각 다음과 같다. “諛辭之語多悅會情，正直之言倒心逆耳。”：“父母不愛不孝之子，明君不納不益之臣。”(楊泓, 앞의 글, p. 41).

⁸⁹ 仲町 啓子, 「日本における「唐美人」の繪畫化とその意味」, 仲町 啓子 編, 『仕女圖から唐美人圖へ: 實踐女子學園學術・教育研究叢書17』(東京: 實踐女子學園, 2009), p. 19.

⁹⁰ “慢笑開元有幸臣，直教天子到蒙塵。今來看畫猶如此，何況親逢絕世人。” 『全唐詩』 권583(17冊), pp. 6761-6762.

⁹¹ 劉向에 의하면 ‘열녀도는 禍福과 榮辱의 효과 및 是非와 得失의 구분을 위한 그림’, 즉 감계와 교화를 위한 그림이었다(揚之水, 앞의 책, p. 78).

⁹² [漢]班固撰, 『漢書』 권100上, 『列傳・敘傳第70上』(北京: 中華書局, 1997), p. 4201.

심미성과는 무관하게 감계를 위한 것이었다.⁹³ 비록 과거의 열녀도와 같은 서사는 사라졌지만, 당대 묘실 속 사녀화 병풍, 용미역에 그려진 양귀비 그림 등은 전통적인 유교적 이데올로기를 관철하는 도구였다. 설령, 감상자가 여성의 아름다움만 주목했더라도 말이다.

IV. 맺음말

궁중에서 발원한 사녀화는 8세기 이래 당대 사회를 풍미했다. 전통적인 회화 창작 방식인 두루마리, 병풍, 벽화는 물론, 기물이나 악기의 표면을 장식하는 장식화까지, 매우 다양한 형식으로 당대인의 일상에 스며들었다. 폭넓은 스펙트럼을 가진 만큼 사녀화의 성격과 기능도 복잡했을 것이다. 본 연구는 사녀화의 유행을 사녀화가 재현되는 공간과 이미지, 그리고 생산과 소비 양상을 통해 분석함으로써 당대 사녀화에 투영된 관념을 읽어보고자 했다.

중국 역사상 어느 시대보다 여성의 제약이 완화되고 성적으로 개방된 唐代였지만, 사녀화속의 여성 이미지는 여전히 ‘부덕을 갖춘 요조숙녀’였다. 비록 사녀화의 주문자와 주요 소비층 가운데 하나가 기녀, 즉 여성이었음에도 불구하고, 거기에는 여성을 소비하는 남성, 즉 사인들의 전통적인 이데올로기가 강하게 반영되었다. 게다가 그 위에는 여전히 ‘감계와 교화’라는 전통적 회화 이념이 두껍게 드리워져 있었다.

그럼에도 불구하고 여성의 목소리와 자각을 드러내는 ‘기마사녀도’의 출현과 유행은 당대 사녀화가 가지는 다양성을 보여주는 것이며, 당대 사녀화가 또 다른 측면에서도 연구되어야 함을 시사한다.

***주제어(key words)**_당대(唐代, Tang Dynasty), 사녀화(仕女畫, Painting of Court Ladies), 여성공간(女性空間, Space of Women), 요조숙녀(窈窕淑女, *Yaotiao Shunü*), 사인(士人, Literati)과 기녀(妓女, Courtesan), 감계와 교화(鑑戒·教化, Didactic and Edifying Painting)

■ 투고일 2020년 2월 28일 | 심사개시일 2020년 4월 1일 | 심사완료일 2020년 4월 30일 ■

⁹³ [晉]範曄撰, 『後漢書』권16, 『列傳16宋弘傳』(北京: 中華書局, 1997), p. 904.

참고문헌

1. 사료 및 도록

- [漢]班固撰, 『漢書』, 北京: 中華書局, 1997.
- [晉]範曄撰, 『後漢書』, 北京: 中華書局, 1997.
- [後晉]劉昫等撰, 『舊唐書』, 北京: 中華書局, 1975.
- [梁]서릉 편, 권혁석 역, 『옥대신영(玉臺新詠)』, 소명출판, 2006.
- [北齊]顏之推, 王利器撰, 『顏氏家訓集解』, 北京: 中華書局, 1993.
- [唐]張鷟撰, 李時人·詹緒左校注, 『遊仙窟校注』, 北京: 中華書局, 2010.
- [唐]段成式撰, 許逸民·許桁點校, 『酉陽雜俎』(上·下), 北京: 中華書局, 2018.
- [唐]張彥遠撰, 穀口鐵雄編, 『校本 歷代名畫記』, 東京: 中央公論出版, 1981.
- [唐]朱景玄撰, 『唐朝名畫錄』, 『文淵閣四庫全書 卷812册·子部119(藝術類)』, 臺北: 臺灣商務印書館, 1983.
- [宋]郭若虛, 『圖畫見聞志』, 『文淵閣四庫全書 卷812册·子部119(藝術類)』, 臺北: 臺灣商務印書館, 1983.
- [宋]李昉等編, 『太平廣記』, 北京: 中華書局, 2003년 제7印.
- [宋]『宣和畫譜』, 『文淵閣四庫全書 卷812册·子部119(藝術類)』, 臺北: 臺灣商務印書館, 1983.
- [宋]歐陽脩·宋祁撰, 『新唐書』, 北京: 中華書局, 1975.
- [清]彭定求等編, 『全唐詩』(全25冊), 北京: 中華書局, 1960.
- 奈良國立博物館, 『正倉院展』, 1988.
- 陝西省考古研究所, 『陝西新出土唐墓壁畫』, 重慶: 重慶出版社, 1998.
- 陝西省考古研究所·富平縣文物管理委員會編著, 『唐節潛太子墓發掘報告』, 北京: 科學出版社, 2004.
- 陝西省考古研究所·陝西歷史博物館·醴泉縣昭陵博物館編著, 『唐新城長公主墓發掘報告』, 北京: 科學出版社, 2004.
- 陝西歷史博物館等編, 『花舞大唐春: 何家村遺寶精粹』, 北京: 文物出版社, 2003.
- 陝西歷史博物館編, 『皇后的天堂: 唐敬陵貞順皇后石槨研究』, 北京: 文物出版社, 2015.
- 『世界美術大全集 東洋編4·隋唐』, 東京: 小學館, 1997.
- 昭陵博物館編, 『昭陵唐墓壁畫』, 北京: 文物出版社, 2006.
- 임동석 해제·역주, 『당재자전(唐才子傳)』, 김영사, 2004.
- 中國社會科學院考古研究所編著, 『唐長安城郊隋唐墓』, 北京: 文物出版社, 1980.
- 『中國墓室壁畫全集』全3冊, 石家莊: 河北教育出版社, 2011.
- 『中國出土壁畫全集』全10卷, 北京: 科學出版社, 2012.
- 『中國繪畫全集 第1卷 戰國·唐』, 紹興: 浙江人民美術出版社, 1997.
- 최진아 역주, 『北里誌·教坊記』, 소명출판, 2009.

2. 한국어 문헌

- 강희정, 「唐代 여성 이미지의 再現-남북조시대 미술 속 여성상과의 비교를 중심으로-」, 『중국사연구』 47, 2007.4.
- 김종섭, 「唐 宮中 文化의 民間化-平康坊 北里 妓女 文化의 형성을 중심으로」, 『동양사학연구』 145, 2018.12.
- 서연주, 「《香奩集》에 나타난 애정 표현의 양상」, 서울대학교 석사논문, 2011.
- 우홍 지음, 서성 옮김, 『그림 속의 그림』, 이산, 1999.
- 이시다 미키노스케 지음, 이동철·박은희 옮김, 『장안의 봄』, 이산, 2004.
- 崔宰榮, 「唐後期 長安의 進士層과 妓館 形成-北里志를 중심으로-」, 『中國學報』 45, 2002.8.
- 崔眞娥, 「唐代 愛情類 傳奇의 형성배경 탐색-에로티즘적 서사를 중심으로」, 『중국어문학논집』 19, 2002.2.

3. 동양어 문헌

- 葛承雍, 「唐代宮廷女性畫像與外來藝術手法—以新見唐武惠妃石槨女性線刻畫爲典型」, 『故宮博物院院刊』 2012년 제4기(第162期).
- 高居翰(James Cahill) 著, 林英·崔亞男 譯, 洪再新·李清泉 審校, 「明清時期爲女性而作的繪畫?」, 『藝術史研究』 7, 廣州: 中山大學出版社, 2005.
- 高世瑜, 『唐代婦女』, 西安: 三秦出版社, 2011.
- 宮崎法子, 「中國における女性描寫の展開」, 仲町 啓子 編, 『仕女圖から唐美人圖へ: 實踐女子學園學術教育研究叢書17』, 東京: 實踐女子學園, 2009.
- 段王靜, 「敦煌變文中的女性形象研究」, 揚州大學 碩士論文, 2014.
- 巫鴻, 『中國繪畫中的“女性空間”』, 北京: 生活·讀書·新知三聯書店, 2019.
- 白適銘, 「盛世文化表象-盛唐時期“子女畫”之出現及其美術史意義之解讀」, 『藝術史研究』 9, 廣州: 中山大學出版社, 2007.
- 徐書城, 「從《紈扇仕女圖》, 《簪花仕女圖》略談唐人仕女畫」, 『文物』 1980년 제7기.
- 沈睿文, 「太原金勝村唐墓再研究」, 『絲綢之路研究集刊』 제2집, 北京: 商務印書館, 2018.
- 單國強, 「古代仕女畫概論」, 『故宮博物院院刊』 1995년 제1기.
- 楊梅芳, 「〈唐語林〉與唐代女性研究」, 四川師範大學 碩士論文, 2012.
- 揚之水, 「“琴棋書畫”圖演變小史」, 『物中看畫』, 北京: 金城出版社, 2012.
- , 「有美一人: 歷代美人圖散記」, 『紫禁城』 2013년 제5기.
- , 『唐宋家具尋微』, 北京: 人民美術出版社, 2015.
- 楊清媚, 「唐人小說中的女性及唐代士人心態分析」, 『廣西民族學院學報(哲學社會科學版)』, 2003. 11.

- 楊泓, 「屏風周昉畫纖腰-漫話唐代六曲屏風」, 『逝去的風韻: 楊泓談文物』, 北京: 中華書局, 2007.
- 榮新江, 『隋唐長安: 性別·記憶及其他』, 香港: 三聯書店, 2009.
- 倪志雲, 「唐畫家周昉生平事跡考」, 『藝術史研究』 17, 廣州: 中山大學出版社, 2015.
- 王熠納, 「唐代女子教育研究一以《全唐詩》爲中心」, 『法制與社會』 2017년 제6기.
- [美]姚平, 『唐代的社會與性別文化』, 北京: 北京大學出版社, 2018.
- 劉合心, 「陝西長安興教寺發現唐代石刻線畫“搗練圖”」, 『文物』 2006년 제4기.
- 李星明, 『唐代墓室壁畫研究』, 西安: 陝西人民美術出版社, 2005.
- 長岡龍作, 「蓮華藏世界と正倉院の屏風」, 長岡龍作編, 『仏教美術論集 第5卷機能論』, 東京: 竹林舎, 2014.
- 張弓, 「瑞典藏唐紙本水墨淡彩〈仕女圖〉初探」, 『文物』 2003년 제7기.
- 齊東方, 『唐代金銀器研究』, 北京: 中國社會科學出版社, 1995.
- 齋藤茂, 『妓女與文人』, 北京: 商務印書館, 2011.
- 仲町啓子, 「日本における「唐美人」の繪畫化とその意味」, 仲町啓子編, 『仕女圖から唐美人圖へ: 實踐女子學園學術·教育研究叢書17』, 東京: 實踐女子學園, 2009.
- 增記隆介, 「第一章 正倉院から蓮華王院寶藏へ: 古代天皇をめぐる繪畫世界」, 增記隆介·皿井舞·佐々木守俊, 『天皇の美術史 1: 古代国家と仏教美術—奈良·平安時代』, 東京: 吉川弘文館, 2018.
- 邵康鋒, 「近卅年來唐代仕女畫研究綜述」, 『陝西教育』 2015년 제8기.
- 韓昇, 『正倉院』, 上海: 上海人民出版社, 2007.

4. 서양어 문헌

- Lara C. W. Blanchard, *Song Dynasty Figures of Longing and Desire: Gender and Interiority in Chinese Painting and Poetry*, Leiden: Brill, 2018.

References

1. Primary Sources

Beilizhi [Records on Beili] by Sun Qi of the Tang Dynasty.

Hanshu [History of the Han Dynasty], compiled by Ban Gu (32-92).

Hou Hanshu [History of the Eastern Han Dynasty], compiled by Fan Ye (398-445).

Jiaofangji [Records in Teaching Workshop] by Cui Lingqin of the Tang Dynasty.

Jiu Tangshu [Old History of the Tang Dynasty], compiled by Liu Xu (887-946).

Lidaiminghuaqi [Record of Famous Paintings through the Ages] by Zhang Yanyuan (815-907).

Quantangshi [Tang Poems], compiled by Peng Dingqiu (1645-1719).

Taipingguangji [Collection of Ancient Novels Compiled in Taiping Period], compiled by Li Fang, Hu Meng and Xu Xuan etc. of the Song Dynasty.

Tangcaizizhuan [Biography of the Gifted Scholars in Tang Dynasty] by Xin Wenfang of the Yuan Dynasty.

Tangchaominghua lu [Famous Painters of the Tang Dynasty] by Zhu Jingxuan of the Tang Dynasty.

Tiuhuaqianwenzhi [Record of Knowledge of Paintings] by Guo Ruoxu of the Song Dynasty.

Xin Tangshu [New History of the Tang Dynasty], compiled by Ou Yangxiu (1007-1072).

Xuanhehua pu [A Collection of Paintings in Xuanhe Period], compiled by the imperial court in Xuanhe period of the Song Dynasty.

Yanshijiaxun [Family Instructions of Yan Clan] by Yan Zhitui (531-591) of the Northern Qi Dynasty.

Yutaixinyong [New Songs of the Jade Terrace], compiled by Xu Ling (507-583).

Youxianku [Youxian Cave] by Zhang Zhuo of the Tang Dynasty.

Youyangzazu [Miscellaneous Morsels from Youyang] by Duan Chengshi (803?-863).

2. Secondary Sources in Korean

Ch'oe, Chaeyöng (Choi, Jaeyoung), "Tang hugi Chang'an üi chinsach'üng gwa kigwan hyöngsöng [The Jinshi class and the aggregation of a Jiguan in Chang'an during the second half of Tang Dynasty]", *Chungguk hakpo* 45 (2002): 253-273.

Ch'oe, China (Choi, Jin-a), "Tangdae aejönglyu chön'gi üi hyöngsöng paegyöng t'amsaek [A Study on the formation of Romantic Chuanqi of Tang Dynasty]", *Chungguk munhwa nonjip* 19 (2002): 473-490.

Ishida, Mikinosuke, translated by Lee Tongch'öl and Pak Ünhüi, *Chang'an üi pom* [Spring in Chang'an City], Yisan, 2004.

- Kang, Hūichōng (Kang, Heejung), “Tangdae yōsōng imiji ūi chaehyōn [Representations of women images in the Tang Dynasty]”, *Chungguksa yōn’gu* 47 (2007): 77-103.
- Kim, Chongsōp (Kim, Jongseob), “Tang kungjung munhwa ūi min’ganhwa [The folkization of palace culture in Tang Dynasty]”, *Tongyang sahang yōn’gu* 145 (2018): 69-108.
- Sō, Yōnchu (Seo, Yeonju), “*Xianglianji* e nat’anan aejōng p’yohyōn ūi yangsang” [Aspects of affection expressed in *Xianglian ji*], Seoul National University Master’s Thesis, 2011.
- Wu, Hung, translated by Seo Seong, *Kūrim sog ūi kūrim* [Double Screens], Yisan, 1999.

3. Secondary Sources in Chinese, Japanese and English

- Bai, Shiming, “Shengshi wenhua biaoxiang-Sheng Tang shiqi “zinü hua” zhi chuxian ji qi meishushi yiyi zhi jiedu [Cultural expressions of a prosperous world: Decoding the appearance and art historical significance of “paintings of children and ladies” in eighth-century China]”, *Yishushi yanjiu*, no. 9 (2007), Guangzhou: Zhongshan daxue chubanshe: 1-62.
- Donohashi, Akio and Nakano, Tōru ed., *Sekai bijutsu dai zenshū: tōyōhen 4-Sui and Tang* [Complete Collection of World Art: Oriental Edition 4-Sui and Tang Dynasty], Tokyo: Shōgakukan, 1997.
- Gao, Shiyu, *Tangdai funü* [Women in the Tang Dynasty], Xi’an: Sanqin chubanshe, 2011.
- Ge, Chengyong, “Tangdai gongting nüxing huaxiang yu wailai yishu shoufa-yi xinjian Tang Wuhufei shiguo nüxing xiankehua wei dianxing [Palace women’s paintings and exotic artistic techniques in Tang Dynasty]”, *Gugong bowuyuan yuankan*, no. 4 (2012): 93-102.
- Han, Sheng, *Zhengcangyuan* [Shōsōin], Shanghai: Shanghai renmin chubanshe, 2007.
- James Cahill, “MingQing shiqi wei nüxing er zuo de huihua? [Paintings done for women in Ming-Qing China?]”, translated by Lin Ying and Cui Yanan. *Yishushi yanjiu*, no. 7 (2005), Guangzhou: Zhongshan daxue chubanshe: 1-38.
- Lara C. W. Blanchard, *Song Dynasty Figures of Longing and Desire: Gender and Interiority in Chinese Painting and Poetry*, Leiden: Brill, 2018.
- Li, Xingming, *Tangdai mushi bihua yanjiu* [A Study of the Mural Paintings in the Tomb of the Tang Dynasty], Xi’an: Shaanxi renmin meishu chubanshe, 2005.
- Liu, Hexin, “Shaanxi Chang’an Xingjiao si faxian Tangdai shike xianhua “Daolian tu” [Tang Dynasty stone carving “Ladies preparing newly woven silk”, found in Xingjiao Temple, Chang’an, Shaanxi]”, *Wenwu*, no. 4 (2006): 69-77.
- Luo, Shiping, ed., *Zhongguo mushi bihua quan ji* vol. 2 [Complete Works of the Wall Paintings of the Chinese Tomb vol. 2], Shijiazhuang: Hebei jiaoyu chubanshe, 2011.
- Miyazaki, Noriko, “Chūkoku ni okeru josei byōsha no tenkai [Changes in depicting women in China]”, in *Shijozu kara Karabijinzu e: Jissen joshi gaku-en gaku-jutsu . kyōiku kenkyū sōsho*, no. 17), [From Shijozu to

- Karabijinzu: Jissen Women's University Academy, Education and Research Series, no. 17], edited by Nakamachi Keiko. 177-196. Tokyo: Jissen Women's University Press, 2009.
- Nagaoka, Ryūsaku, “Rengezō sekai to Shōsōin no byōbu [Rengezō world and screens of Shōsōin]”, in *Bukkyō bijutsu ronshū dai 5 kan: Kinō-ron* [Buddhist Art Theory vol. 5: Functional Theory], edited by Nagaoka Ryūsaku 200-223. Tokyo: Chikurinsha, 2014.
- Nakamachi, Keiko, “Nihon ni okeru ‘Karabijin’ no kaigaka to sono yimi [The act of drawing a beautiful Tang woman in Japan and its meaning]”, in *Shijozu kara Karabijinzu e (Jissen joshi gaku-en gaku-jutsu . kyōiku kenkyū sōsho*, no. 17), [From Shijozu to Karabijinzu: Jissen Women's University Academy, Education and Research Series, no. 17], edited by Nakamachi, Keiko. 15-47. Tokyo: Jissen Women's University Press, 2009.
- Nara kokuritsu hakubutsukan, ed., *Shōsōin-ten* [Shōsōin Exhibition], Nara: Nara National Museum, 1988.
- Ni, Zhiyun, “Tang hujia Zhou Fang shengping shiji kao [Notes on life of Zhou Fang]”, *Yishushi yanjiu*, no. 17 (2015), Guangzhou: Zhongshan daxue chubanshe: 361-403.
- Qi, Dongfang, *Tangdai jinyinqi yanjiu* [A Study of Gold and Silverware in the Tang Dynasty], Beijing: Zhongguo shehui kexue chubanshe, 1995.
- Rong, Xinjiang, *Sui Tang Chang'an: Xingbie · jiyi ji qita* [Chang'an in the Sui and Tang Dynasties: Gender, Memory and Others], Hongkong: Sanlian shudian, 2009.
- Saito, Shigeru, *Jinū yu wenren* [Jinū and Literati], Beijing: Shangwu yinshuguan, 2011.
- Shaanxi lishi bowuguan, ed., *Huawu da Tang chun: Hejia cun yibao jingcui* [Essence of Hejia cun Relics], Beijing: Wenwu chubanshe, 2003.
- Shaanxi lishi bowuguan, ed., *Huanghou de tiantang: Tang Jingling Zhensun huanghou shiguo yanjiu* [Queen's Paradise: Study on the Stone Sarcophagus of the Queen Zhensun in Tang Dynasty], Beijing: Wenwu chubanshe, 2015.
- Shaanxi sheng kaogu yanjiusuo, ed., *Shaanxi xin chutu Tangmu bihua* [Tang Dynasty Tomb Walls Unearthed in Shaanxi], Chongqing: Chongqing chubanshe, 1998.
- Shaanxi sheng kaogu yanjiusuo and Fuping xian wenwu guanliweiyuanhui, ed., *Tang Jiein taizi mu fajue baogao* [Excavation Report on the Tomb of Prince Jiein in Tang Dynasty], Beijing: Kexue chubanshe, 2004.
- Shaanxi sheng kaogu yanjiusuo, Shaanxi lishi bowuguan and Liquan xian Zhaoling bowuguan, ed., *Tang Xincheng zhangongzhu mu fajue baogao* [Excavation Report on the Tomb of the Eldest Princess Xincheng in Tang Dynasty], Beijing: Kexue chubanshe, 2004.
- Shan, Guoqiang, “Gudai shinü hua gailun [Introduction to ancient ladies' paintings]”, *Gugong bowuyuan yuankan*, no. 1 (1995): 31-45.
- Shen, Ruiwen, “Taiyuan Jinsheng cun Tang mu zaiyanjiu [Re-examination of Tang Dynasty tombs in Jinsheng village, Taiyuan]”, *Sichou zhi lu yanjiu jikan*, no. 2 (2018). Beijing: Shangwu yinshuguan: 13-38.
- Tai, Kangfeng, *Jin sanshi nian lai Tangdai shinühua yanjiu zongshu* [A summary of the study on the women in Tang

- Dynasty in the past 30 years], *Shaanxi jiaoyu*, no. 8 (2015): 17-18.
- Wang, Yina, “Tangdai nüzi jiaoyu yanjiu-yi *Quantangshi* wei zhongxin [Research on the Women’s Education in the Tang Dynasty-Focusing on *Quantangshi*]”, *Fazhi yu shehui*, no. 6 (2017): 284-285.
- Wu, Hung, “*Zhongguo huihua zhong de “nuxing kongjian”* [Femine Space in Chinese Painting]”, Beijing: Shenghuo-dushu · xinzhì sanlian shudian, 2019.
- Xu, Guangji, ed., *Zhongguo chutu bihua quanji* [Complete Works of Chinese Unearthed Wall Paintings], Beijing: Kexue chubanshe, 2012.
- Xu, Shucheng, “Cong 《Wanshan shinü tu》, 《Zanhua shinü tu》 lüetan Tangren shinü hua [A brief talk on the portraits of ladies in Tang Dynasty from “Painting of woman holding silk debt” and “Painting of women with flowers in their hair”]”, *Wenwu*, no. 7 (1980): 71-75.
- Yang, Zhishui, *Wu zhong kan hua* [See Paintings in Objects], Beijing: Jincheng chubanshe, 2012.
- _____, “You mei yi ren: Lidai meiren tu sanji [There is a beauty: Figures of Chinese beauties]”, *Zi jin cheng*, no. 5 (2013): 42-55.
- _____, *Tang Song jiaju xunwei* [Research on Tang and Song Times Furniture], Beijing: Renmin meishu chubanshe, 2015.
- Yang, Hong, *Shiqi de fengyun: Yang Hong tan wenwun* [The Charm of the Past: Yang Hong Talks about Cultural Relics], Beijing: Zhonghua shuju, 2007.
- Zhang, Gong, “Ruidian cang Tang zhiben shuimo dancai 《Shinü tu》 chutan [A preliminary study on the “Painting on beautiful woman” in Tang Dynasty collected in Sweden]”, *Wenwu* 7 (2003): 85-91.
- Zhaoling bowuguan, ed., *Zhaoling Tangmu bihua* [The wall paintings of Zhao tomb in Tang Dynasty], Beijing: Wenwu chubanshe, 2006.
- Zhongguo gudai shuhua jianding group, ed., *Zhongguo huihua quanji vol. 1: Zhanguo-Tang* [Complete Works of Chinese Painting vol. 1: From Warring States Period to Tang Dynasty], Shaoxing: Zhejiang renmin chubanshe, 1997.
- Zhongguo shehui kexueyuan kaogu yanjiusuo, ed., *Tang Chang’an chengjiao Sui Tang mu* [Tombs Sited at Chang’an City Suburb in Sui and Tang Dynasty], Beijing: Wenwu chubanshe, 1980.
- Zōki, Ryūsuke, “Shōsōin kara Rengeōin Hōzō e: Kodai ten’nō o meguru kaiga sekai [From Shōsōin to Rengeōin Hōzō: The painting world surrounding the ancient emperor]”, in *Ten’nō no bijutsu-shi 1: Kodai kokka to bukkyō bijutsu-Nara . Heian jidai* [Emperor’s Art History vol. 1: Ancient Nation and Buddhist Art in Nara and Heian Periods], edited by Zōki Ryūsuke, Sarai Mai, and Sasaki moritoshi, 7-97. Tokyo: Yoshikawakōbunkan, 2018.

4. Sources in Western (English)

- Lara C. W. Blanchard, *Song Dynasty Figures of Longing and Desire: Gender and Interiority in Chinese Painting and Poetry*, Leiden: Brill, 2018.

국문초록

본고는 당대 사녀화를 재현된 공간, 이미지의 재현 양상, 그리고 생산과 소비 등의 세 측면으로부터 고찰하였다. 특히 사녀화가 민간에서 성행하는 8세기 중반 이후에 주목하고, 이 시기 사인층과 기녀의 사녀화 감상 및 소비 양상을 집중적으로 분석했다. 나아가 공적 공간에 놓이는 사녀화의 성격과 기능을 분석하여 여기에 관철되는 이데올로기를 구명했다.

고분벽화 속 사녀화는 유교의 ‘남녀유별’ 관념을 반영하고 있으며, 사녀화 속 여성 이미지는 대부분 전통적인 ‘婦德’을 갖춘 요조숙녀였다. 비록 騎馬仕女畫 같은 예외가 존재했지만, 당대 사녀화 전반에는 남성적 시선과 욕망이 깊이 관철되고 있었던 것이다.

경제 발달로 인한 도시의 성장과 함께 번성한 妓樓文化 및 과거제의 발전으로 인한 사인층의 급격한 증대는 사녀화 발전의 동력이었다. 기녀와 사인들은 병풍과 畫障의 형태로 제작된 사녀화의 주요 소비자였다. 그러므로 사녀화에는 두 계층, 즉 여성과 남성의 욕망이 혼재되어 있었을 것이다. 그럼에도 불구하고 직업의 속성상 기녀의 욕망은 사인들의 그것에 속박되었을 것이다. 한편, 공공 공간에 출현하는 사녀화는 비록 美人의 모습으로 재현되었다 하더라도, 여전히 ‘鑑戒’와 ‘教化’라는 열녀도의 전통적 성격을 갖고 있었다.

Women under Men's Brushes: Representation, Production, and Cultural Consumption of Painting of Court Ladies in the Tang Dynasty

So, Hyunsook*

This paper explores painting of court ladies from the Tang dynasty, closely examining its pictorial space, mode of representation, and production and cultural consumption. Particular attention will be paid to the mid-eighth century and subsequent decades, the period which witnessed a full-fledged popularity of the genre, and to a thorough analysis of how men of letter and women of entertainment viewed and enjoyed it. A further analysis will be on characteristics and functions of the painting of ladies that was on public display, aiming to illuminate underlying ideologies.

Female figures of tomb paintings, for example, were placed in an inner space of a house, which reflects a dominant Confucian doctrine of “distinction between genders” that demarcates the inner/outer or woman/man boundaries. Even though the Tang dynasty is referred to as an open society having imposed less confinements on women than any other periods, the images of women cling to a conservative prototype *Yaotiao shunü* or lady of grace and virtues. It is true that a painting like *Court Ladies of Guo on a Spring Excursion*, which portrays women sitting astride horses, is extant. However, the scroll should be considered an exception; Rather many other surviving examples of the genre embody men's gaze and desire.

In the Tang dynasty, economic prosperity led cities to grow and a culture of entertainment and banquets to flourish. A sub-culture of courtesan's chambers also thrived in the cosmopolitan milieu, forming a liaison with the literati class that had been surging to elite status since the establishment of the civil service examination. The bond served as a

* Research Professor of Duksung Women's University

powerhouse in the development of the painting of court ladies. The professional ladies and the lettered elite were main audiences, together appreciating or commenting on the noble ladies—depicted on screens or banners—in an open space such as a courtesan chamber or a banquet hall. It seems plausible therefore that male and female desires were embedded alike in the painting; Given the nature of the latter's profession, however, the desires of courtesans would have been subordinate to those of men.

Interestingly, the painting of court ladies carries didactic and edifying functions even when it merely represents a beauty. Since the moralistic denotation was in line with a Han dynasty tradition of painting chaste ladies, it should be assessed that the painting of court ladies from the Tang dynasty was not able to go outside the purview of Confucian ideologies. Nor was it even when a viewer saw nobody but a Chinese belle.