creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

문학석사 학위논문

오진(吳鎭, 1280-1354)의 작화(作畵) 방식 연구

2022년 2월

서울대학교 대학원

고고미술사학과 미술사학 전공

권 지 영

오진(吳鎭, 1280-1354)의 작화(作畵) 방식 연구

지도교수 장 진 성

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함
2021년 11월

서울대학교 대학원
고고미술사학과 미술사학 전공
권 지 영

권지영의 석사 학위논문을 인준함
2021년 12월

위 원 장 박 정 호 (인)

부위원장 장 진 성 (인)

위 원 최 석 원 (인)

국문초록

본 논문은 오진(吳鎭, 1280-1354)의 작화(作畵) 방식에 대한 연구이다. 필자는 오진의 작품들과 문헌기록들을 살펴봄으로써 그가 어떻게 생활하고 작업했는지를 파악하고자 하였다.

오진은 명대(明代)에 황공망(黃公望, 1269-1354), 예찬(倪瓚, 1301-1374), 왕몽(王蒙, 1308년경-1385)과 함께 '원말사대가(元末四大家)'로 불렸다. 명(明) 후기에 원말사대가가 상찬(賞讚)을 받으면서 오진의 행적에 관해서도 많은 일화(逸話)들이 생겨났다. 대표적으로 동기창(董其昌, 1555-1636)은 오진과 성무(盛懋, 대략 1310-1360에 주로 활동)를 비교하였다. 그는 오진이 성무와 달리 화가로서의 명성에 연연하지 않았다는 사실을 높이 평가하였다. 그러나 손작(孫作, 1340년경-1424)과 유기(劉基, 1311-1375)의 기록을 통해 볼 때 오진은 당대(當代)에 이미 뛰어남을 인정받았던 화가였다.

오진이 작품을 제작하는 방식은 전통적으로 문인화가들이 취미로 자신을 수양하기 위해 그림을 그린 것과는 달랐다. 그는 그림의 상업적인 거래에 깊이 관여하였다. 손작은 「묵죽기(墨竹記)」(1346년경)에서 그가 그림을 그려주는 대가로 좋은 종이와 붓을 받았음을 암시하였다. 그림의 거래 과정에서 현금을 사용하는 것을 꺼려했던 문인화가들은 그림값으로 선물을 많이 받았다. 오진의 시문을 모아 편찬된 『매도인유묵(梅道人遺墨)』(17세기)에는 그가 더 이상 "묵희(墨戱)"로 그림을 그릴 수 없게 되었음이 언급되어 있다. <초정시의도(草亭詩意圖)>의 제시(題詩)에서 오진은 속세의 일들에서 자유로울 수 없었음을 말하고 있다. 오진은 화가로서 그림 주문에 대응하며 바쁜 일상을 보냈을 것으로 여겨진다.

오진이 그림을 제작하는 과정에서 사용한 형식(format)과 재료를 살펴보면 그의 그림이 상업적인 성격을 지닌 그림이었음을 확인할 수 있다. 현전하는 오진의 작품들은 대다수가 축(軸) 또는 수권(手卷, 두루마리) 그림이며 그 크기도 큰 편이다. 또한 현전하는 작품들 중 3분의 1 이상이 비

단에 그려졌다. 비단은 매끄럽고 흡수력이 약하기 때문에 비단에 그림을 그릴 때는 오랜 시간이 소요된다. 따라서 비단은 일반적으로 상업적, 공식적인 그림을 그릴 때 사용되었다. 문헌에만 기록되어 있는 오진의 작품들 또한 축 그림 또는 수권 그림이다. 재질을 확인할 수 있는 그의 그림들 중 절반 이상이 비단에 그려진 그림이다.

오진의 어부도(漁父圖)는 은일 생활을 하는 오진이 그의 자아를 표현한 작품으로 여겨져 왔다. 그러나 필자는 오진의 어부도를 상업적인 그림으로 해석하였다. 현존하는 어부를 주제로 한 오진의 작품들은 두 점을 제외하면 대형 축 그림이거나 긴 수권 그림이다. 이 그림들 중에서 절반은 비단 위에 그려졌다. 또한 어부 주제는 원(元)나라 후기 문학과 회화에서 성행하던 주제였다. 오진은 장지화(張志和, 732년경-810년경)와 같은 '은자형(隱者型) 어부'를 그림에 묘사하였다. 그림에 표현된 어부와 같이 벼슬에 나가지 않고 은둔하며 지냈던 문인들은 오진의 어부도를 감상하며 공감하였을 것으로 생각된다. 오진은 문인들의 요청에 응하여 어부도를 지속적으로 그렸을 것으로 판단된다.

본 논문은 오진이 그림의 상업적인 거래에 연루되었던 화가였음을 밝히고자 한 시도이다. 필자는 오진의 일상생활과 작화 방식에 대한 검토를 통해 그의 그림이 지닌 상업적인 성격을 규명하였다. 아울러 필자는 오진의 어부도가 문인들의 요청해 응하여 그려진 그림이었을 가능성을 제시하였다.

주요어 : 오진(吳鎭, 1280-1354), 작화(作畵) 방식, 문인화가, 묵희(墨戲), 어부도(漁父圖)

학 번 : 2016-25113

목 차

Ⅰ. 서론 ····· 1

Ⅱ. 오진(吳鎭)의 일상 ····· 6
1. 오씨 가문과 오진 ····· 6
2. 오진의 은일(隱逸) 생활 및 교유 ····· 10

Ⅲ. 오진에 대한 인식 ····· 14
1. 명말청초(明末淸初) 시기에 형성된 오진에 대한 인식 14
2. 오진의 화가로서의 위상 ····· 19

Ⅳ. 오진의 작화 방식 ····· 24
1. 문헌기록에 나타난 오진의 작화 방식 ····· 24
2. 오진의 회화작품이 지닌 상업적 성격 ····· 30
3. 오진의 어부도 ····· 39

Ⅴ. 결론 ····· 51

참고문헌 ····· 53
도판목록 ····· 62
도판 ····· 64
Abstract ····· 78

Ⅰ. 서론

오진(吳鎭, 1280-1354)은 절강성(浙江省) 가흥(嘉興) 위당진(魏塘鎭) 출신이다. 자는 중규(仲圭)이며 호는 매화도인(梅花道人), 매화암(梅花盦), 매도인(梅道人), 매사미(梅沙彌), 매화화상(梅花和尙) 등 다양하다. 오진은 황공망(黃公望, 1269-1354), 예찬(倪瓚, 1301-1374), 왕몽(王蒙, 1308년경-1385)과 함께 원말사대가(元末四大家)로 불린다. 이들은 중국 문인화의 성장에 중심적인 역할을 한 것으로 평가된다.[1] 오진에 관한 연구도 대부분 원말사대가에 대한 논의의 일부로 이루어졌다. 오진은 원말사대가 중에서도 사람들과 교유를 거의 하지 않고 높은 지위와 명성을 추구하지 않았다는 점에서 이상적인 은자(隱者)로 묘사되었다. 그의 시와 그림들, 특히 어부도는 그의 내면세계를 표현한 것으로 여겨져 왔다.[2] 오진에 관한 연구는 시, 서, 화 측면에서 제화시(題畫詩), 서예, 동원(董源, ?-962)과 거연(巨然, 대략 960-985에 주로 활동)을 계승한 화풍(畫風)에 대한 분석에 집중되었다. 그러나 오진이 어떠한 방식으로 회화작품을 제작하였으며 어떠한 목적으로 그림을 그렸는지에 대한 연구는 상대적으로 미진하였다. 본 논문에서는 오진의 작화 방식을 살펴봄으로써 그의 화가로서의 일상에 대해 고찰해 보고자 한다.

오진을 단독으로 다룬 연구는 1958년 제임스 케힐(James Cahill)에 의

---

1) 원대 회화 혁명에 관한 자세한 사항은 James Cahill, *Hills beyond a river: Chineses painting of the Yüan dynasty, 1279-1368* (New York: Weatherhill, 1976), pp. 3-6 참조.

2) 원말사대가와 문인화에 대한 연구로는 Wen C. Fong, *Beyond Representation: Early Chinese Painting and Calligraphy, 8th-14th Century* (New York and New Haven: The Metropolitan Museum of Art and Yale University Press, 1992), pp. 441-469; Maxwell K. Hearn, "The Artist As Hero", in *Possessing the Past: Treasures from the National Palace Museum, Taipei*, ed. Wen C. Fong and James Watt (New York; The Metropolitan Museum of Art, 1996), pp. 299-324; 國立故宮博物院 編,『元四大家』(臺北: 國立故宮博物院, 1975); 张万夫 编辑,『元四家画集: 黃公望, 吳鎮, 倪瓚, 王蒙』(天津: 天津人民美术出版社, 1994); 中央公論社 編,『文人畫粹編: 中国篇』3 (東京: 中央公論社, 1985); 石守謙,『從風格到畫意: 反思中国美術史』(臺北市: 石頭出版, 2010), pp. 167-204 등이 있다.

해 이루어졌다.[3] 그의 연구는 오진의 생애를 재구성하고 산재되어 있던 그의 작품들을 모아 분석하였다는 점에서 학술적인 의의가 있다. 케힐은 오진이 처음부터 화가로서 명성을 얻고자 노력하지는 않았으나 시간이 갈수록 그의 화가로서의 위상이 높아졌다고 설명하였다. 그는 오진이 화가로서 좋은 평판을 얻게 된 후, 즉 말년에는 그림을 팔아 생활하였다고 보았다. 그러나 이러한 오진의 상업적인 활동에 대해 케힐은 후대의 일부 문헌 기록에 대한 해석 외에 충분한 근거를 제시하지 않았다.

정빙샨(鄭秉珊)의 오진에 대한 연구도 같은 시기인 1958년에 이루어졌다.[4] 그는 오진의 작화 방식에 대해 점을 치는 생활을 하면서 한가한 시간에 그림을 그렸다고 서술하였다. 그는 오진이 만년에 그의 시, 서, 화가 유명해짐에 따라 점을 치는 것과 그림을 팔아 생활하는 것을 겸하였다고 설명하였다. 그러나 정빙샨의 연구는 오진의 그림에 대한 인기가 높아진 것에 대해 후대에 동기창이 오진과 성무를 비교한 일화만을 논거로 제시했다는 한계가 있다. 아울러 정빙샨은 오진의 일상에 대해 그가 집 안에서만 생활했다는 설명 이후에 때로 항주 지역을 유람하였을 뿐만 아니라 승려들과 교유하였다는 다소 모순되는 설명을 덧붙였다.

케힐과 정빙샨의 논저 이후 한동안 오진을 단독으로 다룬 연구는 이루어지지 않았다. 1970년대 후반에 윌리엄 루(William W. Lew)를 시작으로 오진에 대한 논의가 재개되었다.[5] 윌리엄 루는 중국 문학과 회화에서 오랜 역사를 가진 '어부' 주제에 주목하였다. 그는 어부를 중국의 은일(隱逸) 전통의 맥락에서 조명하였으며 어부가 은자의 상징으로서 오진의 작품 및 생애와도 연관이 있음을 밝혔다. 한편 그는 오진이 사람들과 거의 어울리지 않았다는 기존의 인식에 반론을 제기하였다. 오진은 원대 이전 시기 대가들의 작품을 감상할 수 있었으며 그들의 양식을 자신의 작품에 반영하

---

3) James Cahill, "Wu Chen, A Chinese Landscapist and Bamboo Painter of the Fourteenth Century" (Ph. D. dissertation, University of Michigan, 1958).

4) 鄭秉珊, 『吳鎭』(上海: 上海人民美术出版社, 1958).

5) William W. Lew, "The Fisherman in Yuan Painting and Literature as Reflected in Wu Chen's Yu-fu T'u in the Shanghai Museum" (Ph.D. dissertation, Ohio University, 1976).

였다. 루는 이러한 점으로 볼 때 오진이 분명 다른 문인들과도 교유하였을 것이라고 주장하였다. 그는 오진의 은일 생활이 물리적이라기보다 정신적인 것이라고 해석하였다. 또한 그는 오진의 <어부도권(漁父圖卷)>에 쓰인 발문과 오진과 왕국기와의 일화를 토대로 오진의 그림에 대한 수요가 많았음을 추론하였다.

이성미는 1983년에 오진의 <묵죽보(墨竹譜)>를 연구하였다.[6] 그는 오진의 작화 방식에 대해 오진이 직업화가로도 활동했을 가능성을 제시하였다. 그는 오진이 그의 이웃인 성무와 비교되며 높이 평가된 일화는 문인화의 우월론을 주장한 동기창이 기록하였기 때문에 신뢰할 수 없다고 주장하였다. 아울러 그는 이 일화가 역설적으로 오진도 성무처럼 그림의 상업적인 거래에 연루되어 있었음을 암시한다고 보았다. 그는 오진이 그림에 대한 대가를 받았다는 사실이 하문언이나 동기창과 같은 이들의 편향된 관점으로 인해 경시되었을 가능성을 제기하였다. 그러나 오진이 실제로 그림을 그리고 주고받은 과정에 대한 구체적인 논의는 없었다는 점에서 그의 연구는 한계를 지닌다.

1983년에 천칭광(陳擎光)은 오진의 생애와 작품을 다룬 단행본을 출간하였다.[7] 그의 연구는 원나라 시기 가흥의 지리적인 특징뿐만 아니라 가흥의 명원(名園)과 화단(畫壇)을 조명하였다. 특히 그의 연구는 그림의 제발문 및 문헌기록을 토대로 오진의 교유 관계를 인물별로 나누어 설명하였다는 점에서 이전의 연구들과 구별된다. 천칭광은 오진의 교유 관계에 대한 고찰을 통해 오진이 결코 오만한 태도로 사람들과의 왕래를 거부하며 심산유곡에서 은거한 인물이 아니었음을 밝혔다. 그러나 그의 연구는 오진의 교유 관계가 오진의 작업 방식에 미친 영향에 대한 논의까지 이어지지는 못하였다.

한편 석수겸(石守謙)과 성동타오(盛東濤)는 오진의 문인화가로서의 정체성을 규명하는 것에 초점을 두었다. 석수겸은 오진을 가장 이상적인 은사(隱士)라고 정의하였다. 그는 오진이 몽골족의 통치 하에서 한족 출신 사

---

6) Sungmii Lee Han, “Wu Chen’s “Mo-Chu P'u”: Literati Painter’s Manual on Ink Bamboo” (Ph. D. dissertation, Princeton University, 1983).

7) 陳擎光,『元代畫家吳鎮』(臺北: 國立故宮博物院, 1983).

대부가 겪었던 어려움을 해결하고자 하지도 않았으며 다른 강남 문인들과의 교유도 거의 없었다는 점을 그 근거로 들었다. 또한 그는 대나무와 어부를 주제로 한 그림들을 오진의 내면세계가 표현된 작품으로 해석하였다.[8] 셩동타오 또한 오진의 작품에 오진의 자아가 반영되어 있다고 보았다. 그는 오진이 그림을 통해 은사로서의 삶과 사대부로서의 절개 등을 표현하였다고 설명하였다. 또한 그는 오진이 묵희(墨戱)를 구사하는 데 뛰어났다는 점에서 다른 원말사대가와 다르다고 설명하였다.[9]

이처럼 선행연구에서는 오진의 작화 방식에 대한 논의는 부족하였다. 대부분의 연구는 오진이 문인화가로서 그의 내면 풍경을 보여 주는 그림을 그렸다고 해석하였다. 오진이 그림을 상업적으로 거래했다고 주장한 연구의 경우 그에 대한 충분한 근거를 제시하지 않았거나 오진의 직업화가로서의 가능성을 제시하는 것에 그쳤다. 따라서 본 논문은 오진의 생활 방식과 창작 활동의 양상을 살펴봄으로써 그가 어떻게 그림을 그려 생활하였는지를 중점적으로 파악하고자 한다.

Ⅱ장에서는 오진의 가계(家系)와 교유 관계를 재검토할 것이다. 1981년에 의문 오씨(義門吳氏) 가보(家譜)가 발견됨에 따라 오진의 가세(家世)에 대한 연구가 활발해졌다. 그러나 한편으로 가보를 완전히 신뢰할 수 있는가에 대한 문제도 존재하였다. 필자는 기존의 연구들에서 공통적으로 발견되는 오씨 가문에 관한 사실을 기반으로 하여 논의를 진행할 것이다. 오진의 선조 중에는 송(宋) 왕조 건국의 원훈(元勳), 훈척(勳戚), 중신(重臣) 등 송나라에 충성을 다한 인물이 적지 않았다. 오진은 이러한 가문의 배경 때문에 벼슬에 나가지 않고 은거를 택했을 것으로 판단된다. 오진의 숙부를 비롯하여 오씨 가문의 사람들은 오진이 화가로서 실력을 키우는 데 일조하였다. 이들은 오진이 교유 범위를 넓힐 수 있는 기회를 제공하기도 하였다. 필자는 이 장에서 오진이 오씨 가문의 인물 외에 교유하였던 다양한 부류의 사람들을 살펴볼 것이다. 오진은 사람들과 단절된 채로 연거하였던 은자(隱者)가 아니었다. 그는 교유 관계를 바탕으로 그림을 제작하기도 하

---

8) 石守謙, 앞의 책; 石守謙,「隱逸文人の內面世界－元末四大家の生涯と芸術－」, 海老根聰郎 等編,『世界美術大全集. 東洋編』7, 東京: 小學館, 1999, pp. 151-161.
9) 盛東濤,『吳鎭』(石家庄: 河北教育出版社, 2006).

였다.

Ⅲ장에서는 오진의 당대 화가로서의 위상이 후대의 오진에 대한 인식과는 차이가 있음을 밝히고자 한다. 오진, 황공망, 예찬, 왕몽이 원사대가로 불린 것은 대략 16세기 말 이후이다. 명 후기 원사대가의 위상이 높아지면서 오진에 관한 일화(逸話)도 많이 생겨났다. 원대와 명대의 문헌기록들을 비교해 보면 오진이 명 후기에 일생 동안 곤궁하였던 문인화가로 이상화되었음을 확인할 수 있다. 오진은 당대(當代)에 이미 화가로서 그 능력을 인정받았던 화가였다. 손작(孫作, 1340년경-1424)과 유기(劉基, 1311-1375)는 오진의 그림을 높이 평가하였다.

Ⅳ장에서는 오진의 작화 방식에 대해 논할 것이다. 오진이 그림에 남긴 제문(題文)은 그가 "묵희(墨戱)"로 그림을 그릴 수 없었음을 말하고 있다. 당대의 문헌기록은 오진이 그림값으로 선물을 받았음을 시사한다. 아울러 오진의 제문과 문헌기록을 통해 오진으로부터 그림을 얻고자 하는 사람이 많았음을 알 수 있다. 필자는 오진이 그린 그림의 형식 및 크기, 재질도 살펴볼 것이다. 논의의 대상은 오진의 현존하는 작품과 문헌에 기록된 작품이다. 오진의 그림은 대부분 큰 축(軸) 그림과 긴 수권(手卷) 그림이다. 비단에 그려진 그림도 적지 않다. 따라서 오진의 그림은 상업적인 성격을 지닌 그림으로 해석될 수 있다. 필자는 이 장에서 오진의 대표작이자 현전하는 작품 가운데 중요한 비중을 차지하는 어부도도 논하고자 한다. 오진의 어부도는 일반적으로 그의 자아가 반영된 작품으로 해석되어 왔다. 그러나 필자는 작품의 형식 및 재료, 그림 속 어부의 도상, 제화시 등을 살펴봄으로써 어부도 역시 상업적인 성격을 가졌음을 주장하고자 한다. 필자는 오진의 어부도가 몽골족 통치 하에서 벼슬에 나가지 않고 은거하던 문인들의 요청으로 그려진 그림이었을 가능성도 제시하고자 한다.

본 논문은 원나라 말기의 대표적인 문인화가인 오진이 그림의 상업적인 거래에 관여하였음을 밝히고자 하는 시도이다. 오진의 작화 방식은 고매한 인격의 소유자로 취미로 그림을 그리며 그림에 대가를 받지 않는 것을 이상으로 삼았던 문인화가와는 달랐다.

Ⅱ. 오진(吳鎭)의 일상

1. 오씨 가문과 오진

오진은 1296년경에 그의 조부를 따라 위당진으로 이주하였다. 그는 청년기에 항주(杭州), 오흥(吳興) 등지를 유람하였으며 노년에는 가흥에 매화암(梅花庵)을 짓고 연거(燕居)하다가 생을 마감하였다고 알려져 왔다.[10] 1981년에 절강성 평호현(平湖縣)에서 『의문오씨보(義門吳氏譜)』가 발견됨에 따라 오진에 관한 연구도 새로운 국면을 맞이하였다.[11] 오진의 가계와 출신 배경 등 이전에는 알지 못했던 사실들이 드러났다. 1980년대 이전에 진행된 대부분의 연구에서 오진은 평생 곤궁하였으며 매복(賣卜)을 통해 겨우 생계를 유지한 것으로 설명되어 왔다. 그러나 『의문오씨보』를 통해 의문 오씨 가문이 해운업(海運業)으로 번성했음이 밝혀졌다. 오진의 증조부인 오식(吳寔)은 이전에 수군(水軍) 생활을 했던 경력을 바탕으로 오씨 가족이 해운으로 생계를 이어 나갈 수 있도록 하였다. 오식의 장자인 오택(吳澤)은 부친의 해운 사업을 계승하여 사업의 기반을 다졌다. 1277년에는 원나라가 간푸(澉浦)에 시박사(市舶司)를 설치함에 따라 간푸에 대선(大船)을 정박해 놓았던 오씨 가문의 해운업도 번창하게 되었다. 오택의 장자인 오화(吳禾)는 아버지를 따라 항해에 나섰으며 오화가 가업을 책임진 이후로 집안은 거부가 되었다. 당시 사람들은 오씨 집안을 '대선오(大船吳)'라 불렀다. 이후 오화의 아들인 오진(吳瑱)과 오진(吳鎭) 모두 부친의 사업을 물려받지 않아 오진의 당형제인 오한영(吳漢英)이 가업을 계승하게 되었다. 『의문오씨보』는 최근까지 오진의 가문을 연구하는 데 활용되었던 유일한 가보였다. 1980년대 중반에 리더쉰(李德壎)을 시작으로 위훼이(余輝)와 우징캉(吳靜康) 모두 이 가보에 근거하여 오진의 생애와 가세(家世)를 연

---

10) 陳擎光, 앞의 책, pp. 21-22.

11) 『의문오씨보(義門吳氏譜)』는 오진(吳瑱, 字 原璋)의 후손인 오광요(吳光瑤)가 청(淸) 강희(康熙) 7년(1668년) 8월에 수정·집필하였다.

구하였다.[12] 그러나 『의문오씨보』에는 오진의 생애에 대한 기록이 적을 뿐만 아니라 오씨 가문과 관련하여 사실과 다른 이야기도 존재하여 그 신뢰도를 둘러싸고 학계에서 논란이 있어 왔다. 예를 들어 『의문오씨보』의 편자는 오진이 과거(科擧)에 급제할 수 있는 능력이 있었음을 부각시키기 위해 그가 과거에 합격하였으나 벼슬을 하지 않았다는 내용을 덧붙였다.[13] 『의문오씨보』에 대한 기존의 해석을 보완하기 위해 얀샤오쥔(顔曉軍)은 영국(寧國) 오씨의 가보를 비롯해 7종의 오씨 가보와 각종 문헌, 서신 등을 분석하였다. 그 결과 오씨 가족이 조맹부와 깊고 두터운 관계였음이 확인되었으며 가계도의 오류도 발견되었다.[14]

얀샤오쥔의 연구와 이전의 논의들에서 공통적으로 논하는 내용들은 오진과 그의 가문을 이해하는 데 도움이 된다. 의문 오씨와 영국 오씨는 본래 뿌리가 같다. 의문 오씨 3대조인 오정조(吳廷祚)는 북송(北宋, 960-1127)의 개국 공신이었으며 그의 아들인 오원의(吳元扆)는 송 태종(太宗, 재위 976～997)의 부마(駙馬)였다. 그 후손인 오근(吳近)의 장녀 또한 송나라 고종(高宗, 재위 1127-1162)인 조구(趙構)와 결혼하여 훈척(勳戚)이 되었다. 이 외에도 선조 가운데 나라를 지킨 명장, 애국심이 뛰어난 충신이 있었다. 오연(吳淵, 1191-1257)은 1214년에 진사(進士)가 되었으며 이후 병부상서(兵部尚書), 진단명전학사(進端明殿學士), 강동안무사(江東安撫使) 등의 관직을 역임하였다. 또한 오잠(吳潛, 1195-1262)은 과거에 급제한 후 승사랑(承事郎), 우승상(右丞相) 등을 수여받았다. 그는 1259년에 원나라 군대가 남쪽으로 했을 때 공을 세우기도 하였다.[15] 오진의 조부인 오택은 “송나라에 충성하여 벼슬을 하지 않는(忠宋不仕)” 정치

---

12) 자세한 내용은 李德壎, 「元代大画家吴镇考」, 『山东师范大学学报』 (1986), pp. 52-58; 余輝, 「吴镇世系与吴镇其人其画——也谈《义门吴氏谱》」, 『故宫博物院院刊』 (1995), pp. 51-67; 吳靜康, 「吴镇家世再探」, 『故宫博物院院刊』 97 (2001), pp. 7-12 참조.

13) 衣若芬, 「不繫之舟：吳鎮及其“漁父圖卷”題詞」, 『思與言』 45 (2007), pp. 124-125.

14) 顔曉軍, 「吳鎮家族與趙孟頫家族世交考——兼論《義門吳氏譜》的問題」, 『故宫博物院院刊』 214 (2020), pp. 24-41.

15) 송대에 활약했던 오정조, 오원의, 오연, 오잠 등에 대해서는 『송사(宋史)』에도 전기(傳記)가 기재되어 있다.

적 태도를 강조하기도 하였다. 이러한 가문의 역사와 정치적 신념은 오진이 원대에 벼슬할 것을 포기하고 은둔의 길을 선택하는 데 많은 영향을 끼쳤을 것으로 생각된다.[16]

또 다른 주목할 만한 사실은 오씨 가문이 조맹부(趙孟頫, 1254-1322)와 오랫동안 두터운 친분 관계를 유지하였다는 것이다. 특히 오진의 숙부인 오삼(吳森, 1250-1313)은 조맹부가 그의 사후에 묘지명(墓誌銘)을 써 줄 정도로 절친한 사이였다. 오삼 사후에 그의 아들인 오한영(吳漢英)이 조맹부에게 서신을 보내 부친을 위한 명문을 써줄 것을 부탁하였다. 조맹부는 이를 흔쾌히 수락하여 「의사오공묘명(義士吳公墓銘)」을 지었다. 「의사오공묘명」에 따르면 오삼은 옛 명화를 구입하는 데 천금을 아끼지 않을 정도로 서화 애호가였다.[17] 그는 조맹부에게 여러 점의 서화 작품을 보내면서 제발(題跋)과 제첨(題簽)을 써 달라고 부탁하기도 하였다. 이간(李衎, 1245-1320) 역시 오삼과 교유한 인물로 이들은 함께 교외로 나가 대나무를 감상하기도 하였다. 어린 시절부터 오삼을 따랐던 오진은 삼촌 덕분에 거연(巨然, 대략 960-985에 주로 활동)을 비롯한 대가들의 작품을 임모(臨摹)할 수 있었으며 조맹부, 이간 등과 만날 기회도 있었다.[18]

오씨 가문의 인물 중 오관(吳瓘, 14세기에 활동)은 특히 오진과 깊은 관련이 있다. 오관은 오삼의 손자로 조부에 이어 많은 법서(法書)와 명화를 소장하였다.[19] 따라서 오진은 오관의 집에 가서 작품을 감상할 기회가 있었을 것으로 판단된다. 오관은 천연 지형을 이용하여 매화가 가득한 개인 정원인 죽장(竹莊) 축조하였다.[20] 오관의 죽장은 당시 가흥의 명원(名園)으

---

16) 오씨 가족은 원조(元朝)에는 출사(出仕)하지 않고 명(明) 초에 들어서는 벼슬을 하는 행위를 통해 원 통치자에 대한 비교적 통일된 정치적 태도와 민족의식을 가지고 있었다. 따라서 원대에는 스스로 살 길을 모색하여 은일 생활의 길을 선택하였으며 이러한 가족성의 작은 환경이 오진의 사상이 형성되는 데 직접적으로 영향을 주었다. 이는 청대 강희 7년(1668년)에 이 족보가 수정·집필될 때 앞에 "義門" 두 글자를 붙인 이유이기도 하다. 余輝, 앞의 논문, p. 57.

17) 趙孟頫, 『趙孟頫集』, 任道斌 校點, 『兩浙作家文叢』 (杭州: 浙江古籍出版社, 1986), p. 184. "唯嗜古名畫, 購之千金不惜."

18) 吳静康, 앞의 논문, pp. 7-12.

19) 夏文彦, 『圖繪寶鑑』 卷5, 王雲五 主編, 『國學基本叢書』 151 (臺北: 臺灣商務印書館, 1968), p. 105. "吳瓘. 字瑩之. 嘉興人. 多藏法書名畫."

20) 吳仰賢 等纂, 『中國地方志集成: 浙江府縣志輯』 12 (上海: 上海書店, 1993), p.

로 문인들의 발길이 끊이지 않았다.[21] 원대에 강남(江南) 연해(沿海)의 해상 무역은 유례없는 발전을 이루었다. 해상무역이 활성화됨에 따라 부를 축적한 해상(海商)은 개인 정원[園林]을 조성하여 문인들을 초청하였다. 즉 원나라 말기에 부민(富民)의 사립 정원은 각지의 저명한 문사(文士)들이 모이는 장소이자 강남의 민간 문화가 조성되고 전파되는 중심지였다.[22] 오관의 죽장 역시 이러한 역할을 했을 가능성이 높다. 오관의 증조부이자 오진의 조부인 오택은 가흥으로 이주하여 오씨 가문의 해운업을 계승하였다.[23] 오관은 선조 때부터 해운업을 통해 축적한 부를 바탕으로 명화를 사들이고 개인 정원을 조성할 수 있었을 것으로 생각된다.

오진은 죽장에서 문인들 및 지방의 유명 인사들과 어울렸던 것으로 보인다. 일례로 당명원(唐明遠, 14세기 초·중반에 활동)은 1348년에 죽장을 찾아와 오관에게 매화를 그려줄 것을 청하였다. 이 자리에 함께 있던 오진은 오관의 요청으로 <묵매도권(墨梅圖卷)>(도 1)을 제작하였다. 현재 상해박물관(上海博物館)에 소장되어 있는 <어부도권(漁父圖卷)>(도 2) 역시 오진이 오관의 요청으로 그린 그림으로 여겨진다.[24] 이처럼 오진은 오씨 가문의 인물들을 통해 옛 서화 작품들을 감상할 수 있었을 뿐 아니라 조맹부의 작품 세계도 접할 수 있었다. 오관을 비롯한 오씨 가문의 인물들은 오진이 각지의 문사들과 교유할 수 있는 자리를 마련해 줌으로써 그가 교유의 폭을 넓히는 데 중요한 역할을 하였다.

---

399. “吳氏園. 在魏塘鎭後元時吳瓘所闢也. 名曰竹莊舊有池數十畝天然若湖瓘後欲置園偶得水殿圖因据圖搆亭水心瀟灑卓絶後懼譁訐易名三教堂塑像于中洊遭兵燹遂廢.”(밑줄은 필자).

21) 陳擎光, 위의 책, p. 32; Sandra Jean Wetzel, “Sheng Mou: The Coalescence of Professional and Literati Painting in Late Yuan China,” *Arbitus Asiae* 56 (1996), p. 278.

22) 王秀丽,「元末明初的海商与江南社会」,『南开学报』, 2016(2), pp. 142-151.

23) 顔曉軍, 앞의 논문, p. 33.

24) Cahill, 앞의 논문, pp. 159-161; Lew, 앞의 논문, p. 97.

2. 오진의 은일(隱逸) 생활 및 교유

오진은 평생 벼슬에 나가지 않고 은둔하며 그림, 글씨, 시에 몰두하였다. 특히 오진은 말년에 고향인 가흥의 춘파문(春波門) 밖에 매화암을 짓고 지냈다.[25] '매화암(梅花盦)' 인장이 1336년부터 그림에 등장하는 것으로 보아 오진은 50대 후반에 이미 가흥에 정착해 있었음을 알 수 있다.[26] 오진이 은거하며 지냈다는 사실은 당대(當代)의 기록들을 통해 확인할 수 있다. 손작(孫作, 1340년경-1424)은 「묵죽기(墨竹記)」에서 "내가 중규를 보니, 은자다. 그 취향과 즐거움이 항상 산과 바위, 삼림에 있다."라고 말하였다.[27] 예찬 역시 오진의 그림에 남긴 제문(題文 inscription)에서 그를 "오중규은군(吳仲圭隱君)"이라 칭하였으며 오진이 "은거하며 스스로 호를 매화도인이라 이른다(隱居自號梅花道人云)"라고 서술하였다.[28] 오진은 자신을 매화에 비유하였으며 집 주위에 매화나무를 두루 심어 그 안에서 한가로이 시간을 보냈다.[29]

그러나 오진이 말년에 가흥의 매화암 안에서만 한거하였다고 보기는 어렵다. 현전하는 오진의 작품들과 문헌에 기록된 그의 작품들에 쓰인 제발문을 통해 볼 때 그는 말년에도 곳곳을 유람하였던 것으로 판단된다. 오진은 1350년에 신정정사(新亭精舍)에서 <묵죽보(墨竹譜)>를 그렸으며 1352년 가을에는 서호우사(西湖寓舍)에서 <만봉유학도권(萬峰幽壑圖卷)>을 그렸다.[30] 같은 해 가을 9월에 오진은 자운승사(慈雲僧舍)에서 그가 그린

---

25) 张万夫 编辑,『元四家画集: 黃公望, 吳鎮, 倪瓚, 王蒙』(天津: 天津人民美术出版社, 1994), p. 7.

26) 陳擎光, 앞의 책, p. 21.

27) 孫作,「墨竹記」,『滄螺集』卷3; 陳高華 编著,『元代畵家史料彙編』(杭州: 杭州出版社, 2004), p. 609에서 재인용. "余觀仲圭, 隱者也, 其趣適常在山岩林薄之下, …."

28) 倪瓚,『淸閟閣集』卷2; 위의 책, p. 610에서 재인용.

29) 천촨시,『중국산수화사』2, 김병식 옮김 (심포니, 2014), p. 355; 卞永譽,『式古堂書畫彙考』, 『中國藝術文獻叢刊』 (杭州: 浙江人民美術出版社, 2012), p. 1887. "吳仲圭一代高士繞屋植梅花隱居讀易知元之將也." 이 때 고사(高士)는 인품이 고상하여 속세에 나오지 않고 은거하여 벼슬하지 않는 군자, 흔히 은거자를 가리킨다.

30) 우사(寓舍)는 임시로 거주하는 집을 뜻한다. 오진은 1346년에도 서호우사에서 <하산욕우도(夏山欲雨圖)>를 그렸다. <묵죽보>는 현재 대북 국립고궁박물원에 소장되

<방형호어부도권(倣荊浩漁父圖卷)>에 발문을 남겼다. 오진은 정사 또는 승사 등에서 그곳의 사람들과 교유하며 그림도 그려주었을 것으로 생각된다. 이때 오진의 그림값은 오진이 머무를 수 있는 장소를 제공해주는 것이었을 것으로 여겨진다.[31]

오진은 세상을 등지고 사람들과의 교류를 거부했던 인물은 아니었다. 오진에게 은거자로서의 삶은 벼슬에 나가지 않고 재야의 지식인으로 사는 것을 의미하였다. 오진은 시인, 화가, 도사(道士), 승려 등 다양한 부류의 사람들과 교유하였다. 그는 조맹부와 조옹(趙雍, 1289-1360년경)의 그림에 시문을 써 준 바 있다.[32] 오진이 황공망, 예찬, 왕몽과 직접적으로 왕래한 기록은 없으나 이들은 서로의 그림에 시를 써주며 상대방의 인품과 예술을 존경하는 마음을 드러내기도 하였다. 오진은 왕몽의 <산수화첩(山水畵帖)>에 쓴 발문(跋文)에서 그림의 고아하고 청일(淸逸)함을 상찬함과 동시에 그의 예술적 능력을 높이 평가하고 있다. 아울러 이 발문에서 오진은 왕몽을 "나의 벗"이라고 칭했다.[33] 왕몽의 아버지인 왕국기(王國器, 1285년경-1366년 이후) 역시 오진과 아는 사이였다. 왕국기는 시인이자 화가, 감정가였으며 황공망, 양유정(楊維楨, 1296-1370) 등과 같은 문인 모임에 속해 있었다.[34]

오진의 <중산도(中山圖)>는 그가 1336년에 갈건손(葛乾孫, 1305-1353)을 위해 그린 그림이다(도 3).[35] 갈건손은 부친인 갈응뢰(葛應雷, 1264-1323)로부터 의술을 전수받아 의학자로 활동하였다. 그는 예찬, 왕몽과도 교유하였다. 그는 예찬의 모친을 치료한 적이 있으며 왕몽과는 함

어 있으며 『石渠寶笈』에도 기록되어 있다. 張照, 『石渠寶笈續編』, 『秘殿珠林石渠寶笈合編』 3 (上海: 上海書店, 1988), p. 1973. <만봉유학도권>와 <하산욕우도>에 관해서도 각각 『石渠寶笈』 卷16, 『石渠寶笈』 卷24에 기록되어 있다.

31) 이에 대한 자세한 논의는 본고의 4장 참조.

32) 余輝, 앞의 논문, p. 56.

33) 鄭秉珊, 앞의 책, p. 3. "吾友王叔明爲太朴先生作此二十幅, 高古淸逸, 無不兼之, 人有謂其生平精力盡屬於此, 吾又謂其稍露一斑, 不僅止此而已也."

34) Maxwell K. Hearn, "Along the Riverbank," in *Along the Riverbank: Chinese Paintings from the C. C. Wang Family Collection*, ed. Maxwell K. Hearn and Wen C. Fong (New York: The Metropolitan Muesum of Art, 1999), p. 119.

35) "至元二年春二月. 奉為可久. 戲作中山圖. 梅花道人書."

께 호구(虎邱)를 유람하였다.[36] 오진은 1345년과 1346년에 고천강사(古泉講師)를 만나러 갔으며 고천의 요청으로 <사우도권(四友圖卷)>을 제작하였다.[37]

> 1346년 동지에 나는 고천(古泉)을 만나러 갔는데, 그가 이 두루마리를 꺼내 놓고, 나에게 매화 한 가지를 그리게 하여 우리가 겨울 추위에 모인 뜻을 기념하였다.[38]

오진은 도종의(陶宗儀, 1316년경-1369)와도 오랫동안 알고 지냈다.[39] 그는 도종의의 요청으로 1342년경에 도종의의 서재인 보진재연산을 주제로 하여 <보진재연산도(寶晉齋研山圖)>를 그려 주었으며 오맹사(吳孟思)가 여기에 글을 썼다. 이 그림은 후에 병화(兵禍)로 전소되었다. 1349년에 오진은 도종의를 위해 <야죽거도권(野竹居圖卷)>을 그려주었다. 도종의는 가흥의 정엄승사(精嚴僧舍)에서 지내는 동안 오진을 만나 이 그림을 요청하였으며 당시 이덕원(李德元)도 같은 자리에 있었다. 도종의는 조옹의 누이의 아들로 예찬과 왕몽으로부터 그림을 받기도 하였다. 오진이 소주(蘇州), 송강(松江), 곤산(崑山) 일대의 화가들의 소식을 듣고 교류했다면 도종의가 이들을 연결해 주는 매개자의 역할을 했을 가능성이 높다.[40]

---

36) 國立故宮博物院, 앞의 책, pp. 21-22.

37) 고천(古泉)이 어떤 사람이었는지는 확실히 알 수 없다. 그러나 오진이 <사우도>의 발문에서 언급하는 유란천(幽瀾泉)은 경덕교사(景德敎寺) 내의 유명한 천(泉)이다. 그는 1344년에 그린 <가화팔경(嘉禾八景)>의 제문에서도 유란천을 가화팔경 중 하나로 소개하면서 경덕교사의 산에 있는 스님을 언급하고 있다. 따라서 고천은 경덕교사의 주지(住持)였을 가능성이 높다. 陳擎光, 앞의 책, p. 41. 반면 수잔 부시는 고천이 문인관료 임몽정(林夢正)일 가능성을 제기하기도 하였다. Susan Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555-1636)* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2012), p. 132.

38) 卞永譽, 『式古堂書畫彙考』, 『中國藝術文獻叢刊』 (杭州: 浙江人民美術出版社, 2012), p. 1879. "至正六年冬至日來見古泉出此卷俾畫梅花一枝以續歲寒相對之意也."

39) 도종의는 원말명초 때 절강 황암(黃巖) 사람이다. 원나라 말기의 난리를 피해 송강(松江)의 남촌(南村)에 머물러 이를 호로 삼았다. 그는 여러 차례 천거를 받았으나 거절하였으며, 명나라가 들어선 이후 교관(敎官)이 되었다. 임종욱, 『중국역대인명사전』(이회문화사, 2010), p. 330.

40) 陳擎光, 앞의 책, p. 42.

도사 주원진(周元眞, 1328-?)은 가흥 사람으로 자는 원초(元初)이다. 예찬의 『청비각집(淸閟閣集)』에 쓰인 기록에 따르면 원초는 가화(嘉禾)의 자허관(紫虛觀)에 거주하였으며 오진과 함께 어울리는 것을 좋아하였다. 따라서 오진으로부터 시화(詩畵)도 많이 얻었다. 한편 주원진은 1361년 10월에 예찬을 알게 되었다. 그는 예찬에게 오진의 그림에 시를 써줄 것을 청하였다. 이에 예찬은 붓을 들어 그림 위에 제시(題詩)를 남겼다.[41] 이때 주원진이 예찬에게 보여준 그림은 오진의 <평림야수도(平林野水圖)>이다.[42] 이외에도 오진이 승려 송암(松巖)에게 대나무 그림을 그려주었다는 사실이 기록으로 남아 있다.[43] 발문에 따르면 오진과 송암은 오랜 친구 사이[故人]였다. 이처럼 오진은 문인들을 비롯하여 다양한 신분의 사람들과 교유하면서 이들을 위해 시를 써주거나 그림을 그려주었다. 이때 오진이 교유한 인물들은 대부분 벼슬하지 않고 은둔하며 지냈던 인물들이었다.

41) 倪瓚, 『淸閟閣集』 卷2; 陳高華, 앞의 책, p. 610에서 재인용. "元初眞士嘗居嘉禾紫虛觀, 好與吳仲圭隱君遊, 苦得其詩畵爲多. 今年十月, 余始識元初, 卽出示此幀, 命僕賦詩, 因走筆次吳隱君詩韻題于上. 隱君自號梅花道人云. 至正廿一年辛丑."

42) 卞永譽, 『式古堂書畫彙考』, 中國基本古籍庫 데이터베이스, p. 1736. "梅道人平林野水圖幷題."

43) 卞永譽, 『式古堂書畫彙考』, 앞의 책, p. 1881. "吳仲圭爲松巖和尙畵竹并題卷. … 梅沙彌奉爲松巖和尙助喜."

Ⅲ. 오진에 대한 인식

1. 명말청초(明末淸初) 시기에 형성된 오진에 대한 인식

오진은 명대(明代, 1368-1644)에 원말사대가 중 한 명으로 불렸으며 심주(沈周, 1427-1509)를 비롯하여 많은 명대의 화가들이 그의 양식을 계승하였다.[44] 명 후기 이래로 오진의 그림은 상찬(賞讚)을 받았으며 이러한 인식은 현재까지도 지속되고 있다. 본 장에서는 오진에 대한 후대의 인식을 논한 후 원대에 오진의 화가로서의 위상이 이와 어떠한 차이가 있는지에 대해 살펴보고자 한다.

명 중기 이후 원말사대가가 높은 평가를 받으면서 오진의 행적에 관해서도 점차 많은 일화와 전설들이 생겨났다. 대표적으로 동기창(董其昌, 1555-1636)은 오진과 성무(盛懋, 대략 1310-1360에 주로 활동)를 비교하면서 오진을 높이 평가하였다.

> 오중규는 본래 성자소[성무]와 가까운 곳에 살았다. 사방에서 사람들이 금과 비단을 들고 자소의 그림을 얻기 위해 왔다. 반면 중규의 대문 앞은 비어 있었다. 그의 아내와 아이들은 이에 대해 불평하였다. 그러나 중규는 "20년 후에는 달라질 것이다"라고 말했다. 그리고 그의 말대로 되었다. 비록 성무가 숙련되었지만 사실 그는 [단지] 붓과 먹의 지름길만을 찾았으며 중규 그림의 풍부함에 비할 바가 아니었다.[45]

그러나 이 일화를 기록한 동기창은 17세기에 직업화가를 천시하고 문인

---

44) Maxwell K. Hearn, *How to Read Chinese Paintings* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2008), p. 94.

45) 董其昌,「畵旨」,『容臺別集』卷4, 邵海清 点校,『中國歷代書畫家詩文集叢書』(杭州: 西泠印社出版社, 2012), p. 700. "吳仲圭本與子昭比門而居, 四方以金帛求子昭畵者甚衆, 而仲圭之閬然, 妻子顧笑之. 仲圭曰, "二十年後不復爾." 果如其言. 盛雖工, 實有筆墨畦徑, 非若仲圭之蒼蒼莽莽." 해석은 Cahill, 앞의 책, pp. 68-69 참조.

화가를 우위에 두는 남북종론(南北宗論)을 제기한 인물이다. 위의 일화 또한 동기창이 문인화의 우월론을 강조하기 위해 만들어낸 것으로 판단된다. 따라서 오진과 성무에 관한 동기창의 평가는 사실로 받아들여지기 어렵다.[46]

『도회보감(圖繪寶鑑)』에 수록된 오진에 관한 전기(傳記)는 그에 대한 인식이 시대에 따라 어떻게 변화하였는지를 보여준다. 하문언(夏文彦, 14세기 중·후반에 활동)이 편찬한 『도회보감』(서문(序文), 1365)은 현전하는 오진에 관한 사료 중 가장 이른 시기의 것으로 내용은 다음과 같다.

> 오진, 자 중규, 호 매화도인, 가흥 위당진 사람이다. 산수를 그리며 거연을 스승으로 삼았다. 임모와 합작한 것이 대단히 훌륭하다. 그러나 때때로 세상에 전해지는 것은 전심전력하지 않았으며, 그러므로 매우 꾸밈없고 간략하다. 또한 묵죽, 묵화에도 능했다.[47]

청나라 강희제(康熙帝, 재위 1661-1722) 때의 각본인 「차녹초당각본(借綠草堂刻本)」(1672)에는 하문언의 원나라 본(本)에는 없었던 내용이 추가되었을 뿐만 아니라 기존의 내용이 수정되기도 하였다.

> 오진, 자 중규, 호 매화도인, 가흥 위당진 사람이다. 산수에 뛰어났으며, 거연을 스승으로 삼았다. 가난한 성품과 버릇[性癖]에 빠지며, 견문이 넓고 학식이 풍부하다. 보잘 것 없는 공명, 변변치 못한 부귀, 시골 마을에 살면서 가르치고 배움으로써 스스로 즐기며, 점을 치는 데 참여하여 세상의 것들을 경시한다. 흥에 겨워 붓을 휘두르니 세간의 일반적인 방법에 대한 응대가 아닌 것이다. 따라서 그 붓끝이 호매(豪邁)하고, 먹이 흥건하고, 한 점의 조시(朝市)의 기운도 없다. 모사 및 합작한 것으로 말하자면 역시 매우 특별하지만 많을 수 없다. 지금 세상에 전해지는 것이 비록 그가 가장 전력을 다한 것은 아니지만 그 꾸밈없고 간략함은 아무도 이를 수 없다. 서

---

46) 이성미, 앞의 논문, p. 12.

47) 夏文彦, 『圖繪寶鑑』 卷5, 앞의 책, p. 102. “吳鎮字仲圭, 號梅花道人, 嘉興魏塘鎮人. 畵山水, 師巨然. 其臨模與合作者絶佳, 而往往傳于世者皆不專志, 故極率略. 亦能墨竹墨花.”

법 역시 훌륭하며, 즉 묵죽 묵화는 시를 짓고 읊음이 없지 않아야 산수가 뛰어남을 알 수 있다.[48]

원나라 본(本)과 청나라 본의 내용을 비교해 보면 오진의 그림에 대한 미학적 평가의 양상이 변화하였음을 확인할 수 있다. 하문언은 오진이 이전 시기의 작품들을 임모하는 데 뛰어났다고 평가하였다. 이에 반해 그는 빠르고 간략하게 그려진 작품들에 대해서는 전력을 다하지 않았다고 해석하였다. 하문언은 즉흥적으로 간결하게 그려진 그림들을 이해하기 어려웠던 것 같다.[49] 반면 청나라 본의 편자는 "세상에 전해지는 오진의 작품이 비록 그가 전력을 다하지는 않았지만 그 꾸밈없고 간략함의 경지에는 아무도 이를 수 없다"고 기존의 구절을 수정하였다. 후대에 오진의 그림에 나타난 간결함이 미학적으로 높은 평가를 받게 되었음을 알 수 있다. 오승(吳升, 1660?-1712년 이후)이 오진의 작품에 대해 남긴 평가 역시 이러한 사실을 뒷받침한다. 그는 <쌍송평원도(雙松平遠圖)>에 대해 "사람들이 말하길 중규의 필묵이 간략한 가운데 매우 뛰어나 고상하고 묘함이 그릇되지 않는다고 한다(人言仲圭筆墨率略中轉高妙良不謬云)"고 평가하였다.[50] 이뿐만 아니라 원나라 본의 "산수를 그렸다"는 청 각본에서 "산수에 뛰어났다"로 그의 산수화에 대한 평가가 바뀌었다. 또한 청나라 본의 편자는 오진의 그림과 서법 및 제시와의 관계를 부각시킴으로써 그의 예술적인 성취를 강조하였다.[51] 한편 청 각본에서 오진의 그림에 대해 "한 점의 조시(朝市)의 기운도 없다"고 평가한 구절은 주목할 필요가 있다. 이 구절은 오진의 그림이 상업적인 기운이 일체 없었다는 뜻으로 해석될 수 있다. 청

---

48) 近滕秀實·何慶先 編著, 『圖繪寶鑑校勘與研究』(南京: 江蘇古籍出版社, 1997), p. 219. "吳鎭字仲圭, 號梅花道人, 嘉興魏塘鎭人. 善山水, 師巨然. 躭貧性癖, 博學多聞. 渺功名, 薄富貴, 村居敎學以自娛, 參易卜卦以玩世. 遇興揮毫, 非酬應世法也者, 故其筆端豪邁, 墨汁淋漓, 無一點朝市氣. 至於臨模及合作者, 又迥然各別, 但不能多. 今傳世者, 雖不專意, 其率略人亦莫能到. 書法亦佳, 即墨竹墨花, 不無題詠, 山水蓋可知矣."

49) 國立故宮博物院, 앞의 책, p. 23.

50) 吳升, 『大觀錄』 卷17, 盧輔聖 主編, 『中國書畫全書』 8 (上海: 上海書畫出版社, 2009), p. 95. <쌍송평원도>는 현재 대북 국립고궁박물원에 소장되어 있는 <쌍송도>를 가리킨다.

51) 衣若芬, 앞의 논문, pp. 120-121.

각본에만 이러한 묘사가 추가된 것으로 보아 오진이 그림을 상업적인 대상으로 삼지 않았다는 인식이 후대에 확립된 것임을 알 수 있다.

청나라 본(本)에는 원 각본에는 기술되지 않았던 오진의 생활과 성품에 대해 묘사되어 있다. 오진이 평생 곤궁하였으며 공명을 떨치지 못했다는 내용이 추가되었다. 이를 통해 오진의 '빈사(貧士)' 이미지가 후대에 형성된 것임을 추론할 수 있다. 아울러 청 각본에는 오진이 점(占)을 치는 생활을 했다는 내용이 추가되어 있다. 명대 이후 많은 문헌들에 오진이 점을 쳐서 생계를 유지했다고 기술되어 있다. 벼슬에 나가지 않고 그림도 팔지 않아 생활이 어려웠던 오진이 매복(賣卜)을 했다는 것이다. 그러나 당대(當代)의 어느 사료에도 그가 생계를 위해 점을 쳤다는 기록은 없다. 이와 관련된 가장 이른 시기의 기록은 손무지(孫茂芝)가 17세기 초에 지은 『매화묘고(梅花墓考)』이다. 『매화묘고』에는 "세간에 전해지길 오진은 일찍이 위당에서 점을 쳤다(世言吳仲圭嘗賣卜魏塘)"라고 쓰여 있다.[52]

오진이 매복 생활을 했다는 기록이 쓰이기 시작한 것은 명 후기에 오진의 묘지가 중수(重修)된 것과 관련이 있다. 명대 만력(萬曆) 연간(1573-1620)에 오진의 명성이 높아짐에 따라 그의 무덤 및 매화암(梅花庵)이 중수되었다. 만력 35년(1607)에 당시 가선현령(嘉善縣令)이었던 사응상(謝應祥)이 묘를 개수하는 작업을 주관하였으며 이 시기에 손무지의 『매화묘고』도 쓰였다.[53] 이후 1620년에 가선현의 유력 인사였던 전사승(錢士升, 1575-1652)과 읍령(邑令)이었던 오욱여(吳旭如)의 경제적 후원으로 매화암이 다시 지어졌다. 같은 해에 동기창은 암자의 현판에 '매화암' 세 글자를 썼으며 진계유(陳繼儒, 1558-1639)는 「매화암기(梅花菴記)」를 지었다.[54] 「매화암기」에는 오진이 점술을 행하는 데 기반이 된 학문에 대해 설명되어 있다.

선생[오진]은 형 원장(元璋)과 함께 비릉(毗陵)의 유천기(柳天驥)로부터 성명

52) 吳鎭 纂, 「梅道人遺墨」, 『美術叢書: 後集第4集』 一 (上海: 國粹學報社, 乙卯12月), p. 19b.
53) 衣若芬, 위의 논문, p. 122.
54) 오진의 묘와 매화암의 중수에 관한 자세한 내용은 李德壎, 앞의 논문, pp. 56-57 참고.

학(性命學)을 배웠다. 선천역(先天易)의 이론을 깊이 알게 되었으며 [인간의 운명에 대한] 그의 예언들 중 많은 것들이 맞았다.[55]

진계유는 오진이 행한 점술의 기초가 선천역임을 언급하면서 그가 매복을 통해 생계를 이어 나갔다는 사실에 신빙성을 높이고자 했다. 오진과 동향인 이일화(李日華, 1565-1635)는 『육연재필기(六研齋筆記)』에서 오진이 춘파리(春波里)에 거주하였다고 기록하였다.[56] 또한 그는 『자도헌잡철(紫桃軒雜綴)』에서 오진이 고결한 성품을 가졌다고 묘사하였으며 곤궁한 생활을 하였다고 서술하였다.[57] 그의 아들인 이조형(李肇亨)은 오진이 1346년에 그린 <사우도권(四友圖卷)>의 발문에 "매화도인이 일찍이 춘파리에서 돈을 받고 점을 쳐주었다(梅花道人嘗賣卜於春波里)"라고 적었다.[58]

한편 이러한 후대의 기록들이 원대에 문인들이 처했던 시대적 상황을 반영한 결과라고 보는 시각도 존재한다.[59] 점술가는 몽골족의 지배하에 있던 한족 출신의 문인들이 보편적으로 택했던 직업 중 하나였다.[60] 마르코폴로(Marco Polo, 1254-1324)의 『동방견문록』에는 원대 당시 항주(杭州)의 거리에 의사와 점술가가 매우 많았다는 기록이 있다.[61]

오진은 16세기 말 이후에 황공망, 예찬, 왕몽과 함께 '원말사대가'로 불렸다. 동시에 그의 위상과 작품에 대한 관심도 높아졌다. 이러한 시대적 흐름과 함께 생겨난 오진에 관한 기록들은 그가 명나라 후기에 이르러서

---

55) 吳鎭 纂,「梅道人遺墨」, 앞의 책, p. 17a. "先生嘗與兄元璋師事毗陵柳天驥, 得其性命之學, 尤邃先天易, 言禨祥多中." 『의문오씨보』에도 오진과 그 형에 관하여 유사한 내용이 기록되어 있다. "聞毗陵柳天驥講天人性命之學, 與第仲圭往師之, 得孔明, 康節之秘, 精易理奇門之数." 余輝, 앞의 논문, p. 51.

56) 李日華,『六研齋筆記』; 李德壎, 앞의 논문, p. 58에서 재인용. "梅花道人嘗寓居春波里."

57) 李日華,『紫桃軒雜綴』, 四庫全書存目叢書編纂委員會 編 (濟南: 齊魯書社, 1995), p. 14a. "梅花道人吳仲圭爲人孤潔, 厲崖岸. 嘗寓吾里春波草閣, 食貧課子, 蕭然自居, 非類不得而干也."

58) 卞永譽, 앞의 책, p. 1733.

59) 이성미, 앞의 논문, pp. 9-10; 천촨시, 앞의 책, p. 357.

60) 몽골족의 지배 하에서 한족 문인들이 흔히 택한 두 직업은 점을 치는 것과 의술을 행하는 것이었다. 의사들은 몽골 지도자들로부터 좋은 대우를 받았으며 정기적인 세금과 부역도 면제받았다. 점술가의 경우 약간의 수입과 함께 비교적 근심 없는 삶을 즐겼다. 이성미, 위의 논문, pp. 9-10.

61) 천촨시, 위의 책, p. 357.

야 문인화가의 전형(典型)으로 이상화되었음을 보여준다.

2. 오진의 화가로서의 위상

명대의 기록 중 진계유의 『매화암기』에는 다음과 같은 내용이 쓰여 있다.

> 처음에는 명성을 얻는 것에 뜻이 없었으나 그의 작품들이 훌륭했기 때문에 명성과 가치가 올라가는 것을 막거나 혹은 다시 낮추기 위해 그가 할 수 있는 것은 아무 것도 없었다. 화원은 원사대가로 받들고, 틀림없이 굴지의 선생이다.[62]

진계유가 오진의 명성이 높아졌다고 말한 시기가 언제였는지는 정확히 알 수 없다. 그러나 위의 기록을 통해 오진이 그린 그림의 가치가 시간이 갈수록 점차 높아졌음을 추론할 수 있다.

오진과 동시대인이 남긴 기록들은 그가 당대에 이미 명성을 얻었던 화가였음을 증명한다. 손작은 근래에 오흥의 특출난 화가로 조맹부[趙文敏] 부자를 꼽으며 오진이 그에 버금간다고 평가하였다.[63] 원나라 말기의 정치가이자 작가였던 유기(劉基, 1311-1375) 역시 오진의 <괴음독서도(槐陰讀書圖)>에 쓴 서문에서 그의 그림을 높게 평가하였다.

> <괴음독서도>는 가흥의 오중규가 소주[姑蘇]의 왕행도(王行道)를 위해 그린 것이다. 왕씨의 조상은 세 그루의 홰나무를 마당에 심고 그 후에 반드시 삼공(三公)이 될 것을 기약하였으며 그 결과 그 말대로 송 현상(賢相)이 되었다.[64] 지금 중규가 이 그림을 그리니, 그것은 장차 행도를 격려하여 배움

---

62) 陳繼儒, 「梅花菴記」, 『美術叢書: 後集第4集』 一 (上海: 國粹學報社, 乙卯12月), p. 17b. "梅花菴記初誰意於噉名, 而品格旣眞, 則聲價自不能壓之使下, 畵苑推元四大家, 必屈指先生."

63) 孫作, 「墨竹記」, 『滄螺集』 卷3. "近世畵出吳中趙文敏父子外, 仲圭其流亞也."

에 힘써 선인의 품행을 취하게 하는구나! 무릇 훌륭한 품격과 큰 공적은 뜻이 있는 자가 이루는 것이다. 성현과 나 모두 인간이니, 이에 미치기를 바란다. 그러므로 사람과의 사귐은 반드시 보통 격려하는 자가 있으니, 친구의 극진한 마음이니라. 활동과 휴식을 보고 들으니 모두 닿을 만한 것이 있고, 틀림없이 경각심을 가질 수 있게 하며 나아가 바르고 착한 도리를 수양하게 한다. 그러한 즉 이 그림이 어찌 즐기는 것이라 이르겠는가!

그렇지만 나는 더욱 그를 격려하기를 원한다. …… 당신이 힘써 후대의 사람들이 이 그림을 따르게 하니 마치 지금의 사람들이 삼공[三槐]을 바라는 것과 같고, 곧 훌륭하다. 이에 말한다.[65]

이처럼 유기는 오진의 그림이 단순히 감상하는 대상에 그치지 않는다고 해석하였다. 오진의 그림은 보는 이로 하여금 학문에 진력하며 올바른 도리를 따르도록 하는 효과가 있는 그림으로 평가되었다.

유기의 문집보다 후대에 쓰인 가흥 지역에 관한 문헌기록을 통해서도 오진의 화가로서의 위상을 확인할 수 있다.

당시 오중규는 묵죽, 악언고는 초서, 장문무는 글씨, 성무는 산수화로 무당의 사대가(武塘四絶)로 칭송받았다.[66]

이 기록은 하문언이 『도회보감』에서 말한 "묵죽, 묵화에도 능했다(亦能墨竹墨花)"라는 내용과도 일치하여 신빙성이 있다. 그는 성무가 산수, 인물, 화조(花鳥) 모두를 잘 그렸으며 기량이 뛰어났다고 평가하였다.[67] 오진은

---

64) 주대(周代)에 '삼공(三公)'은 태사(太師), 태부(太傅), 태보(太保)를 의미하였으며 '삼괴(三槐)'라고도 불렀다. 송대(宋代)에 '삼공'은 태위(太尉), 사도(司徒), 사공(司空)을 가리킨다.

65) 劉基, 『誠意伯文集』 卷5; 陈高华, 앞의 책, p. 614에서 재인용. "槐陰讀書圖者, 嘉興吳仲圭所爲姑蘇王行道作也. 王氏之先, 有植三槐于庭而期其後必爲三公者, 後果如其言, 爲宋賢相. 今仲圭之作此也, 其將勖行道力學而履前人之發也乎! 夫盛德大業, 有志者成之. 聖賢與我皆人也, 企斯及之矣. 故與人交, 必常有所勖者, 朋友之盛心也. 觀聽動息, 凡有所接, 必使可以有所警者, 進修之善道也. 然則此圖豈玩好之云乎! 雖然, 吾愿益有以勖之. … 吾子勖之, 使後人之慕此圖如今人之慕三槐, 則偉矣. 于是乎言."

66) 「嘉興府志」 卷51:73. 吳仰賢 等纂, 『中國地方志集成: 浙江府縣志輯』 11(上海: 上海書店, 1993), p. 448. "時以吳仲圭墨竹岳彦高草書章文茂筆及懋山水稱武塘四絶."

원나라 말기에 성무와 함께 가흥 위당진에서 위상이 높았던 화가였던 것이다.

한편 후대의 기록에서 오진은 성무와 경쟁 관계로 묘사되었다. 앞 절에서 언급하였듯이 동기창은 오진과 성무를 비교하며 오진의 그림을 상찬하였다. 도목(都穆, 1459-1525)은 오진이 이웃인 성무와의 경쟁 속에서 스스로 그림의 가치를 높이기 위해 노력하였다는 일화를 남겼다.

> 가흥 오중규 가문은 매우 부유했으며 성무 자소와는 가까이 살았다. 당시 사람들은 성무의 그림을 좋아하였다. 오진은 종이나 비단을 들고 성무에게 가는 사람을 발견하면 자신의 그림이 돈을 받고 팔릴 수 있을 것이라며 자신에게 그림을 요청할 것을 권유하였다. 오진은 흔히 한 장의 종이에 절반 크기[半幅]의 그림을 그려 주었다. 이 사람이 떠난 후 오진은 비밀스럽게 사람을 보내 높은 가격을 주고 그 그림을 다시 사게 하였다. 그 결과 오진의 그림의 가격이 순식간에 올랐고 그의 집 앞에는 그림을 요청하러 온 사람들로 북적거렸다.[68]

도목이 남긴 일화는 오진이 자신의 명성을 높이기 위해 적극적으로 행동을 취한 것까지 서술하였다는 점에서 동기창이 남긴 기록과 차이가 있다. 기록은 후대에 쓰였기 때문에 오진이 실제로 자신의 그림에 대한 수요를 증가시키기 위해 노력한 내용에 대해서는 완전히 신뢰할 수 없다. 그러나 도목의 기록 역시 오진이 성무와 가까운 곳에 살면서 경쟁하는 관계였음을 암시한다.

성무는 가흥 위당진 출신으로 오진과 이웃이었다. 동시대인이었던 도종의가 그를 '가화회공(嘉禾繪工)'이라 칭한 것에서 알 수 있듯이 성무는 직업화가였다.[69] 원나라 사람들은 직업화가를 '화공(畫工)'이라 부르며 여기

---

67) 夏文彦,『圖絵寶鑑』卷5, 앞의 책, p. 102. "盛懋. 字子昭. 嘉興魏塘鎭人. … 善畫山水人物花鳥. … 精緻有餘. 特過於巧."

68) 都穆,『都公譚纂』, 陸采 編次,『叢書集成初編』2899 (北京: 中華書局, 1985), p. 4. "嘉興吳仲圭家甚富. 與盛懋子昭居密邇. 當時鄉人多愛子昭之畫. 仲圭每見人持紙絹過門. 必謂之曰. 吾畫能賣錢. 汝曷不求我. 往往與之作一紙半幅. 俟其去. 潛使人以重價購之. 由是其畫湧貴. 求者塞門. 子昭不能逮也."

69) 陶宗儀,『輟耕錄』 卷17 (維基文庫 데이터베이스). "因俾嘉禾繪工盛懋臨寫一軸,

(餘技)로 그림을 그렸던 문인화가와 구별하였다.[70] 오진과 성무는 분명히 서로의 존재를 인지하고 있었던 것으로 보인다. 성무는 오진이 그림에 사용한 양식을 파악하고 있었으며 이를 자신만의 방식으로 그림에 활용하였다. 대표적인 예로 메트로폴리탄박물관에 소장되어 있는 <추림어은도(秋林漁隱圖)>가 있다.[71] 성무는 문인들이 선호하였던 주제와 양식으로 그림을 그렸다.[72] 또한 성무의 그림에는 오진이 남긴 제문이 있어 이들이 교유하는 사이였음을 알 수 있다. <창산백운도(蒼山白雲圖)>(도 4)에는 다음과 같은 제문이 쓰여 있다.

> 그림을 보고 본받는다. 먼저 훌륭함[神]을 본다. 다음으로 뜻을 본다. …… 어찌 명성이 당시만 높으랴. 곧 후세에 본보기로 삼을 수 있다. 독자는 나의 말이 옳다고 여기는가. 매도인.[73]

이 제문을 통해 당대에 성무가 명성을 떨쳤으며 오진 또한 그가 그린 그림의 훌륭함을 인정하고 있었음을 알 수 있다. 성무와 오진은 서로의 그림을 감상하며 교유하는 관계였던 것이다. 또한 직업화가였던 성무의 그림을 보고 본받았다는 사실로 볼 때 오진 역시 당대에 화가로서 활발히 활동하며 위상을 높였을 것으로 추정된다. 실제로 오진과 동시대에 가흥 위당진에서 활동했던 주화옥(朱華玉, 14세기 초·중반에 활동)은 오진과 성무와의 경쟁을 피하기 위해 그림을 포기하고 금속공예에 전념했다고 한다.[74]

명대 이후 오진은 그림으로 생계를 유지할 수 없어 점을 치며 평생 곤궁한 생활을 했다고 인식되어 왔다. 그러나 실제로 그는 당대에 화가로서 활발히 활동하며 그 실력을 인정받았던 화가였다. 따라서 그의 그림을 원

… ."

70) 高木林,「吳鎭的力感藝術」,『故宮文物月刊』69 (1988), pp. 88-89.

71) 이 부분에 대해서는 추후 어부도와 관련된 논의에서 다시 설명하도록 하겠다.

72) Wetzel은 원나라 말기에 직업화가와 문인화가의 그림들이 서로 결합되고 영향을 주고받았음을 주장하였다. 성무는 문인 사회의 일원으로 받아들여졌을 뿐만 아니라 문인들이 선호하였던 주제로 그림을 많이 그렸다. 자세한 내용은 Wetzel, 앞의 논문, pp. 263-289 참조.

73) "觀畫之法. 先觀神. 次觀意. … 豈獨名重當時. 直可為後世師法. 讀者以予言為然否. 梅道人."

74)「嘉興府志」卷15:74 (1878); Wetzel, 앞의 논문, p. 268에서 재인용.

하는 자를 찾는 것도 어렵지 않았을 것으로 판단된다. 오진이 어떠한 방식으로 그림을 제작하였는지에 대해서는 다음 장에서 구체적으로 살펴볼 것이다.

Ⅳ. 오진의 작화 방식

1. 문헌기록에 나타난 오진의 작화 방식

전통적으로 문인화가들이 그림을 그리는 이유는 자신의 감정을 표현하고 자신을 수양(self-cultivation)하기 위해서라고 여겨졌다. 문인화가들은 자신의 작품을 팔아서는 안 되었으며 보통 가까운 친구에게 감상을 위한 선물로 주었다.[75] 제임스 케힐(James Cahill)은 문인화가 문인의 고결(高潔)한 정신세계를 보여 준다는 기존의 시각에서 벗어나 문인화를 상업적인 성격을 지닌 그림으로 새롭게 해석하였다. 이때 그림값을 지불하는 방식은 다양하였다. 그림의 거래 과정에서 현금을 사용하는 것을 꺼려했던 문인화가들은 그림값으로 물품을 많이 받았다. 그림을 주문한 자들은 화가들에게 종이, 비단, 붓, 먹과 같은 그림의 재료 및 도구를 비롯해 고옥, 청동기, 도자기, 고서화와 같은 골동품 등 다양한 종류의 물품을 선물로 주었다. 그림 주문자들은 화가에게 물품 대신에 호의(好意)를 베풀기도 하였다. 선물은 화가가 원하고 필요한 것이면 어떤 것도 가능하였다.[76]

손작의 「묵죽기(墨竹記)」(1346년경)는 오진 역시 그림을 그리고 주고받은 과정에서 선물을 받았음을 보여준다.

> 오진은 사람됨이 강경하고 대범하며 고고하고 호연하여 고상함이 절로 드러난다. 그로부터 그림을 얻으려고 하면 비록 세력가라 하여도 빼앗을 수 없었다. 오직 좋은 종이와 붓을 가져와 책상에 두면 필요할 때 그가 스스로 찾아와서 흔쾌히 그려주었는데, 하고자 하는 바에 따라주면 얻을 수 있었다. 그러므로 비단에 그린 것이 매우 적다.[77]

---

75) Cahill, 앞의 책, pp. 5-6.

76) 자세한 내용은 James Cahill, *The Painter's Practice: How Artists Lived and Worked in Traditional China* (New York: Columbia University Press, 1994), pp. 50-67 참조.

77) 孫作, 「墨竹記」, 『滄螺集』 卷3. "仲圭爲人抗簡孤浩高自標表, 號梅花道人. 從其取畵, 雖勢力不能奪, 惟以佳紙筆投之案格, 需其自至, 欣然就幾, 隨所欲為, 乃可得也.

황보(黃黼)가 1426년에 상해박물관 소장의 <어부도권(漁父圖卷)>에 쓴 발문에도 이와 유사한 내용이 쓰여 있다.

> 무당의 오중규는 산수, 대나무와 나무 그림을 잘 그렸다. 호는 매화도인이다. 성품은 고고하고 초연하며 완고하고 정직하였다. 그의 작품은 세력이 있어도 얻을 수 없었다. 그의 성격을 아는 이들은 그의 책상에 좋은 종이와 붓을 두고, 그가 도착하기를 기다리며 그가 하고자 하는 바에 따른다. 그때 비로소 그의 작품 중 하나를 얻을 수 있었다.[78]

이러한 기록을 통해 오진의 그림을 원하는 자들은 많았으나 오진으로부터 그림을 얻기는 어려웠음을 추론할 수 있다. 아울러 오진이 그림에 대한 대가로 좋은 종이와 붓을 받았음을 암시한다. 그림의 주문자는 오진이 하고자 하는 바에 따라야 했다. 이는 오진이 그림의 양식이나 기법 등을 구사하는 데 그림 주문자의 영향을 받지 않고 자유로웠음을 시사한다.

『석거보급(石渠寶笈)』에 기록되어 있는 <산수권(山水卷)>에는 왕국기(王國器)가 오진으로부터 그림을 얻는 과정이 설명되어 있다. 왕국기는 오진에게 그림을 그려줄 것을 부탁하며 오진의 집에 화첩용 종이를 두었으나 오진은 3년 동안 그의 요청에 응하지 않았다. 그는 계속해서 오진의 집에 찾아간 끝에 1351년에 열 두 장면의 산수로 이루어진 그림을 얻을 수 있었다.[79] 이 일화 역시 오진으로부터 그림을 얻기 어려웠음을 보여준다. 오진이 오랜 기간 동안 왕국기의 요청을 미루었다는 사실을 통해 그만큼 오

故仲圭於絹素畵絶少.”

78) “武塘吳仲圭善畫山水竹木號梅花道人性孤高抗簡片? 雖勢力不能取人知其性預置佳紙筆於几案需其自至隨所欲為乃可得耳.” 밑줄 친 부분은 손작의 「묵죽기」와 같은 구절이다. 해석은 Lew, 앞의 논문, p. 207 참조.

79) 『石渠寶笈』(四庫全書本) 卷 33. “王君國器索拙筆幾三載, 余未有以應也. 一日, 持此冊致之几上, 且訴云:『索久而報遲, 得非吾子有意拒我乎?』余不答. 遂援筆作疏木片石, 竟日稍就一幅. 越數日始周其冊之半. 國器復持去, 以期後會畢焉. 逾月, 國器又持之來. 比前, 辭甚和, 色甚夷, 蓋有知繪事之不易, 而憐余之爲苦也. 又十日方輟筆, 因識其所勞如此. 觀者當因其勞而不計其拙矣. 時至正十一年春二月望後二日, 梅花道人吳鎮識. 兼試郭玘墨.” 해석은 國立故宮博物院 編, 『元四大家』(臺北: 國立故宮博物院, 1975), p. 18 참조.

진의 그림에 대한 수요가 높았음을 추론할 수 있다.

<산수권>의 발문에 쓰인 일화는 오진이 그림을 그리는 방식에 대해서도 설명하고 있다. 오진은 “마침내 붓을 잡고 나무 몇 그루와 바위를 그리니, 놀랍게도 그림을 대략 그렸다. 수일 후에 나는 그의 화첩[冊]의 절반 정도를 완성했다”고 서술하였다.[80] 그가 붓을 든 후 단시간에 그림을 완성하였음을 알 수 있다. 이러한 오진의 방식은 하문언이 『도회보감』에서 오진의 그림에 대해 묘사한 내용과도 유사하다. 하문언은 오진의 작품에 대해 “세상에 전해지는 것은 전심전력하지 않았으며, 그러므로 매우 꾸밈없고 간략하다(往往傳于世者皆不專志, 故極率略)”고 평가하였다. 이때 ‘率略’은 대략 성의 없다는 뜻으로 해석될 수도 있다.[81] 오진은 그림을 요청하는 많은 사람들의 요구에 응하면서 빠른 시간에 대략적으로 그림을 그렸던 것으로 판단된다.

한편 오진은 작품의 관지(款識)에 “매화도인희묵(梅花道人戲墨)” 혹은 “매도인희묵(梅道人戲墨)”이라고 적은 경우가 많다. 그는 송, 원 화가들의 작품이 포함된 두루마리 그림[合卷]의 제문에서 “묵희(墨戲)”에 대한 그의 생각을 드러냈다.

> 묵희(墨戲)의 제작은 대체로 사대부들이 학문(學文)의 여가에 일시적인 흥취(興趣)에 빠졌을 때 행해진다. 직업화가들과 비교하여 그들은 매우 관습에 얽매이지 않는다.[82]

오진에 따르면 묵희는 문인들이 그림을 그리는 방식을 지칭하는 말이었다. 북송대의 문인화가였던 미불(米芾, 1051-1107)과 미우인(米友仁,

---

80) 위와 같음.

81) 하문언은 예찬에 대해서도 “만년에 많은 사람들의 요구에 응하여 대략 성의 없이 그려준 그림들이 있는데, 이 그림들은 마치 다른 사람이 그린 것과 같았다(晚年率略應酬, 似出二手)”고 기록하였다. 장진성, 「예찬(倪瓚, 1301-1374): 신화와 진실」, 『미술사와 시각문화』 17(2016), p. 209 참조.

82) 卞永譽, 『式古堂書畫彙考』, 앞의 책, p. 1776. “宋楊補之徐禹功元吳瑩之吳仲圭四梅圖合卷. …… 第四段仲圭老梅幷題. 墨戲之作蓋士大夫詞翰之餘適一時之興趣與夫評畫之流大有寥廓.” 이 권에는 송나라의 양보지(楊補之, 1097-1191)와 서우공(徐禹功, 1141-?), 원나라의 오관[吳瑩之]와 오중규의 글과 그림이 포함되어 있다. 해석은 Bush, 앞의 책, p. 131; Cahill, 앞의 논문, p. 81 참조.

1090-1170)은 그들의 작품에 장난삼아 그렸다는 뜻의 “희작(戱作)”, 또는 “묵희”라고 적었다. 오진 역시 관지에 그의 작품들이 “묵희”로 그려졌음을 밝히기도 하였다. 이때 “戱”는 어떠한 실질적인 목적이 없는 활동을 묘사하는 용어였던 것으로 판단된다. 오진은 그림을 그릴 당시에 그의 작품이 뛰어난 작품으로 평가받는 것이 그의 당면한 관심사가 아니었다. 학자들은 “묵희”가 문인화가 기본적으로 추구했던 이상과도 부합한다고 설명하였다.[83]

그러나 『매도인유묵(梅道人遺墨)』에 쓰여 있는 제시의 시구(詩句)는 오진의 작화 방식이 변화하였음을 시사한다.[84]

> 나는 먹을 유희(遊戱)하는 것이라 생각했는데 도리어 먹의 노예가 되었네.[85]

이 구절은 오진이 더 이상 즐겁게 “묵희”로 그림을 그릴 수 없게 되었음을 말하고 있다. “먹의 노예가 되었다”는 구절은 오진에게 그림을 요청하는 자들이 많아짐에 따라 그의 작화 방식 또한 변화하였음을 시사한다. 오진은 여기(餘技)로 그림을 그리지 않았다.

오진이 <사우도권(四友圖卷)>의 발문에 쓴 내용에서도 그의 작화 방식을 추론할 수 있다. <사우도권>은 오진이 승려 고천(古泉)의 요청으로 그려 준 수응화(酬應畵)이다. 1345년에 오진은 고천을 보러 갔으며 고천의 요청에 부응하여 차례대로 소나무, 대나무, 난초, 그리고 다시 대나무를 그렸다. 이듬해 동지 오진은 다시 고천을 찾아갔다. 고천은 다시 권을 가져와서 겨울 추위에 이들이 모인 뜻을 기념하기 위해 오진에게 매화 한 가지를 그리게 하였다. 이때 오진은 고천의 요구로 그림을 그리는 심경을

---

83) Cahill, 위의 논문, pp. 80-81; Bush, 위의 책, pp. 131-132.

84) 전분(錢棻)은 전사승(錢士升, 1575-1652)의 아들로 1642년에 오진의 시문(詩文)을 모아 『매도인유묵』을 편찬하였다. 『매화도인유묵(梅花道人遺墨)』이라고도 한다.

85) 吳鎭, 앞의 책, p. 5b. “吾以墨爲戱翻因墨作奴.” 해석은 Bush, 위의 책, p. 133; Ernst Aschwin Lippe-Biesterfeld, “Li K’an und seine “Ausführliche Beschreibung des Bambus: Beiträge zur Bambusmalerei der Yüan-Zeit” (Ph. D. dissertation, Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin, 1942), p. 57 참조.

표현하였다.

> 고천 선생[古泉老師]이 매번 종이를 가져와 묵희(墨戲)를 만들 것을 요구하니 마지못해 그것을 한다. 하루는 이 권을 꺼내어 이어서 뒤를 더하고자 하니 …… .[86]

이 구절을 통해 오진이 그림을 그리는 방식이 그가 원할 때에 일시적인 흥취로 그리는 방식이 아니었음을 알 수 있다. 오진이 1347년에 그린 <죽석도(竹石圖)>(도 5)의 제문에서도 위의 구절과 같이 그림을 제작한 상황을 찾아볼 수 있다. 그는 제문에서 "친구가 이 종이를 꺼내어 그림을 그려줄 것을 요구하니 그것을 한다(友人出此紙索勉為之)"라고 말하였다. 이 구절의 앞 내용을 보면 오진은 자신의 필력이 부족하여 문동(文同, 1018-1079)과 소식(蘇軾, 1036-1101)의 만 분의 일에도 미치지 못함을 한탄하고 있다.[87] 오진은 벗의 요청에 응해 마지못해 그림을 그려주었던 것으로 판단된다.

오진은 속세에서 완전히 벗어나 유유자적하며 그림을 그리는 화가가 아니었다. 그는 말년에 그린 <초정시의도(草亭詩意圖)>(도 6)의 제시에서 그의 화가로서의 일상이 결코 여유롭고 편안한 생활이 아니었음을 말하고 있다. <초정시의도>는 오진이 1347년에 원택(元澤)을 위해 그린 그림이다.[88] 그림에는 숲 속의 정자와 그 안에서 담소를 나누는 듯한 인물들이 묘사되어 있다. 그림에 그려진 풍경은 오진이 쓴 제시의 내용과도 일치한다. 제시의 내용은 다음과 같다.

---

86) 吳升, 『大觀錄』 卷17, 앞의 책, p. 93; 卞永譽, 『式古堂書畫彙考』, 앞의 책, p. 1880. "古泉老師每以紙索作墨戲勉而爲之. 一日出此卷屬之欲補于後 …… ."

87) "梅花道人學竹半生. 今老矣. 歷觀文蘇之作. 至于真蹟未易得. 獨錢唐鮮于家藏脫堵一枝. 非俗習之比. 力追萬一之不及. 何哉. 蓋筆力未熟之故也如此. 友人出此紙索勉為之. … 至正七年丁亥初冬. 作于檇李春波之客舍."

88) 원택이 누구인지는 알려져 있지 않다. 쓰총 주(Sichong Zhu)는 원택이 정자를 지은 인물일 가능성이 있다고 말하였다. 이 경우 원택이 새로이 정자를 지은 후 오진이 이를 기념하는 그림을 그려주었던 것으로 해석될 수 있다. Sicong Zhu, "Poetic Feeling in a Thatched Pavilion Attributed to the Chinese Yuan Artist Wu Zhen" (M.A. dissertation, The University of Iowa, 2013), pp. 14-15.

마을의 옆에 초정(草亭)을 세우니
단정하고 반듯하여 그 의장(意匠)이 넓네.
숲이 깊어 새들이 즐거워하고
속세와 멀어지니 송죽(松竹)이 맑네.
시내와 바위는 오래도록 감상할 수 있고
거문고와 책은 성정(性情)을 기쁘게 하네.
그러나 언제 내가 속세에서 벗어나
마음이 가는대로 평생을 위안할까
지정 7년 정해 겨울의 10월, 원택을 위해 초정시의를 희작(戱作)하다.[89]

제시의 마지막 두 행은 오진이 여전히 속세의 일들에서 벗어나지 못하였음을 말하고 있다. 그림에 묘사된 풍경은 오진이 향유하였던 생활이 아니었으며 그림의 요청자인 원택이 누리던 생활이었을 것으로 생각된다. 오진은 그림 주문자들의 요청에 응하여 그림을 그려주며 바쁘게 생활하였을 것으로 판단된다. 즉 그는 자연 속에서 은거하며 취미 삼아 그림을 그리는 화가가 아니었다.

원대의 문헌과 오진이 그린 그림의 제발문에는 오진의 작화 방식이 나타나 있다. 오진은 그림 주문에 대응하기 위해 분주한 일상을 보냈던 것으로 여겨진다. 오진은 여기(餘技)로 그림을 그리기보다 직업적으로 활동하는 화가에 가까웠다. 또한 그는 전통적인 문인화가에 대한 기존의 인식과는 달리 그림을 그려주는 것에 대한 대가도 받았을 것으로 판단된다.

---

89) “依村構草亭, 端方意匠宏. 林深禽鳥樂, 塵遠竹松輕. 泉石俱延賞, 琴書悅性情. 何當謝凡近, 任適慰平生. 至正七年丁亥冬十月, 爲元澤戲作草亭詩意.” 해석은 Tzi-Cheng Wang, “Wu Zhen’s Poetic Inscriptions on Paintings,” *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 64 (2001), p. 216; Sherman E. Lee and Wai-kam Ho, 앞의 책, catalogue no. 252 참조.

2. 오진의 회화작품이 지닌 상업적 성격

오진이 회화작품은 상업적인 성격을 지닌 그림이었다. 그가 그림을 제작하는 과정에서 사용한 형식(format)과 재료를 살펴보면 그가 상업적인 활동을 했던 화가였음을 확인할 수 있다. 우선 오진의 현재 전해지는 작품들을 정리하면 다음의 표와 같다.

<표 1> 오진의 현전 작품 목록

제작시기	작품명	형식	재질(상태)	작품크기	소장처
1328	<쌍송도(雙松圖)>[90]	축(軸)	견본수묵(絹本水墨)	180.1×111.4cm	대북(臺北) 국립고궁박물원(國立故宮博物院)
1334년경	<추강어은도(秋江漁隱圖)>	축	견본수묵	189.1×88.5cm	대북 국립고궁박물원
1336	<중산도(中山圖)>	권(卷)	지본수묵(紙本水墨)	26.4×90.7cm	대북 국립고궁박물원
1336	<어부도(漁父圖)>	축	견본수묵	84.7×29.7cm	북경(北京) 고궁박물원(故宮博物院)
1336년경	<노화한안도(蘆花寒雁圖)>	축	견본수묵	83.3×27.8cm	북경 고궁박물원
1338	<송천도(松泉圖)>	축	지본수묵	105.6×31.7cm	남경박물관(南京博物馆)
1338	<고절능운도(高節凌雲圖)>	축	견본수묵	166.7×97.8cm	메트로폴리탄박물관(The Metropolitan Museum of Art)
1341	<동정어은도(洞庭漁隱圖)>	축	지본수묵	146.4×58cm	대북 국립고궁박물원
1341년경	<방형호어부도권	권	지본수묵	32.5×565.6cm	워싱턴 프리어갤러리

	(倣荊浩漁父圖卷)>				(The Freer Gallery of Art, Washington, D.C.)
1342	<어부도(漁父圖)>	축	견본수묵	176.1×95.6cm	대북 국립고궁박물원
1342	<계류귀정도(溪流歸艇圖)>	책(冊)의 일엽(一葉)	지본수묵	44×26.7cm	대북 국립고궁박물원
1344	<원왕면오진매죽쌍청합권(元王冕吳鎮梅竹雙清合卷)>	권	지본수묵	幅一 22.4×81.4cm 幅二 22.4×89.1cm	대북 국립고궁박물원
1344	<송석도(松石圖)>	축	견본수묵	101×45.8cm	북경 고궁박물원
1344	<가화팔경도(嘉禾八景圖)>	권	지본수묵	37.5×566cm	대북 국립고궁박물원
1345	<어부도권(漁父圖卷)>	권	지본수묵	33×651.6cm	상해박물관(上海博物館)
1347	<초정시의도(草亭詩意圖)>	권	지본수묵	23.8×99.4cm	클리블랜드미술관(The Cleveland Museum of Art)
1347	<죽석도(竹石圖)>	축	지본수묵	90.6×42.5cm	대북 국립고궁박물원
1348	<묵매도권(墨梅圖卷)>	권	지본수묵	30.5×926cm	요녕성박물관(遼寧省博物館)
1348	<묵죽책(墨竹冊)	책	지본수묵	34.3×44.3cm	대북 국립고궁박물원
1350	<묵죽보(墨竹譜)[91]	책	지본수묵	本幅(一·二) 41.1×51.5cm 本幅(三-二十) 40.3×52cm	대북 국립고궁박물원
1350	<운당청영도	축	지본수묵	106.2×32.7cm	대북 국립고

	(篔簹清影圖)>				궁박물원
1350	<죽보도(竹譜圖)>	권	지본수묵	36×539.3cm	상해박물관
1350	<계산고은도(溪山高隱圖)>	축	견본수묵	160.5×73.4cm	북경 고궁박물원
1350	<방소문충묵죽도(倣蘇文忠墨竹圖)>	축	지본수묵	109×32.6cm	워싱턴 프리어갤러리
1350	<묵죽보(墨竹譜)>	권	견본수묵	세로 29.5cm 가로 71.8-124.4cm	대북 국립고궁박물원
1350년경	<노탄조정도(蘆灘釣艇圖)>	권	지본수묵	31.1×53.8cm	메트로폴리탄박물관
1351	<청강열수도(晴江列岫圖)>	권	견본수묵	59.8×1065.4cm	대북 국립고궁박물원
14세기	<계산어은도(溪山漁隱圖)>[92]	축	견본담채(絹本淡彩)	87.2×42.8cm	클리블랜드미술관
미상	<청강춘효도(清江春曉圖)>	축	견본담채	114.7×100.6cm	대북 국립고궁박물원
미상	<다복도(多福圖)>	축	지본수묵	96×28.5cm	천진박물관(天津博物館)
미상	<묵죽파석도(墨竹坡石圖)>	축	지본수묵	103.4×33cm	북경 고궁박물원
미상	<고목죽석도(枯木竹石圖)>	축	지본수묵	53×69.8cm	북경 고궁박물원
미상	<추산도(秋山圖)>[93]	축	견본수묵	150.9×103.8cm	대북 국립고궁박물원

90) 이 작품의 경우 『大觀錄』에는 <쌍송평원도(雙松平遠圖)>, 『墨緣彙觀』에는 <쌍회도(雙檜圖)>, 『石渠寶笈』에는 <쌍회평원도(雙檜平遠圖)>, 대북 국립고궁박물원 사이트 및 도록에는 <쌍송도(雙松圖)>로 표기되어 있다. 존 스탠리 베이커는 그림에 그려진 나무의 품종이 소나무가 아니라 전나무이므로 안기(安岐)가 문헌에 기록한

현전하는 오진의 작품들을 살펴보면 대부분의 그림이 축(軸) 또는 수권(手卷)의 형식이다. 그림의 크기 또한 큰 편이다. 총 19점의 축 그림 중 세로가 1m가 넘는 작품이 12점이다. 나머지 7점의 축화 역시 세로의 길이가 100cm에 가깝다. 오진의 대표작인 <쌍송도(雙松圖)>(도 7)는 세로가 180.1cm, 가로가 111.4cm에 이르는 대형 축 그림이다. <추강어은도(秋江漁隱圖)>(도 8)는 세로로 가장 긴 축화로 그 길이가 189cm에 달한다. 동시대에 활동한 예찬과 비교해 보면 오진의 그림이 확실히 큰 편이다. 예찬의 대표작인 <용슬재도(容膝齋圖)>(도 9)와 <우산임학도(虞山林壑圖)>(도 10) 역시 축 그림이지만 세로가 각각 74.7cm, 94.3cm이다. 예찬의 축 그림 가운데 세로로 1m가 넘는 작품은 찾아보기 어렵다. 수권 그림 역시 다른 화가의 그림과 함께 표구되었거나 그림이 한 폭씩 독립적으로 표구된 권을 제외하면 일곱 점의 두루마리 그림 가운데 여섯 점이 가로 길이가 5m가 넘는다. 그림의 형식과 크기로 볼 때 오진이 그림을 통해 이득을 얻고자 했음을 알 수 있다.

오진이 그림을 제작한 목적은 그림의 재질에서도 드러난다. 오진이 그렸다고 전해지는 33점의 작품 중 비단에 그려진 그림은 13점이다. 비단은 매끄럽고 흡수력이 약한 특성을 가지고 있다. 비단에 그림을 그리는 과정은 일반적으로 느리고 조심스러운 방식으로 이루어졌다. 따라서 비단은 공식적이고 상업적인 그림들에 사용되었다. 원대 이후 문인화가들은 간결하고 즉흥적인 필법을 구사하는 데 적합한 재질인 종이를 선호하였다. 그러나 이 시기에도 보다 “중요한” 그림에는 종이가 아닌 비단이 사용되었

것과 같이 <쌍회도>라 칭해야 한다고 주장하였다. Stanley-Baker, 앞의 책, p. 95. 필자는 대북 국립고궁박물원의 표기에 따라 본 논문에서 <쌍송도>라 칭한다.

91) 오진이 아들 불노(佛奴)를 위해 그렸다고 전해지는 이 작품은 존 스탠리 베이커를 비롯한 대부분의 학자들이 위작으로 보고 있다.

92) <계산어은도(溪山漁隱圖)>(도 11)는 본래 조옹(趙雍, 1289년경-1362년경)의 작품으로 알려졌으나 최근에 오진의 작품으로 다시 전칭되었다.

93) <추산도(秋山圖)>(도 12)는 본래 거연의 작품으로 전칭되었다. 동기창은 제발문에서 오진이 이 작품을 소장했었다고 적었는데 아마 그림에 찍혀 있는 오진의 인장을 근거로 삼은 것 같다. 그러나 제임스 케힐을 비롯한 학자들은 그림의 구성과 양식 등에 대한 해석을 통해 이 작품을 오진의 것으로 보고 있다. 오진의 인장 또한 그가 그림을 그렸음을 나타낸다. 자세한 내용은 Cahill, 앞의 논문, pp. 140-142; 石守謙, 앞의 책(2010), pp. 188-189 참조.

다.[94] 오진은 비단 바탕에 그림을 자주 그렸다. 그가 비단에 그린 그림들은 이른바 '묵희(墨戲)'를 행한 그림이 아니었다.

비단 위에 축 형식으로 제작된 오진의 작품들 중 일부 작품에는 그림을 그려준 대상이 명시되어 있다. 이 경우 오진이 누구를 위하여 어떠한 목적으로 그림을 제작했는지를 보다 분명히 알 수 있다. <쌍송도>는 비단에 그려진 대형 축 그림으로 청명절(清明節)에 뇌소존사(雷所尊師)를 위해 그려진 그림이다.[95] 뇌소존사가 누구인지에 대해서는 의견이 나뉜다. 천칭광은 뇌소존사가 뇌사제(雷思齊, 1230-1301)를 지칭한다고 주장하였다.[96] 석수겸은 뇌소존사가 장선연(張善淵, 1206-1275)을 지칭한다고 해석하였다.[97] 뇌소존사가 누구인지는 확실하지 않으나 그는 도사(道士)였던 것으로 보인다. 한편 학자들이 지칭한 인물들 모두 오진이 <쌍송도>를 그릴 당시 이미 사망한 상태였다. 따라서 <쌍송도>는 뇌소존사를 추모하는 의미로 그려졌을 것으로 추정된다. 그림이 청명절에 제작되었다는 점도 이러한 사실을 뒷받침한다. 앞 장에서 살펴보았듯이 오진은 도사들과 교유하였으며 스스로 호를 '매화도인' 또는 '매도인'이라 부를 정도로 도교에 관심이 있었다. 이 그림은 청명절에 저명한 도사를 추모하기 위한 목적으로 그림을 제작해줄 것을 요청받아 그려졌을 것으로 여겨진다. 오진의 또 다른 대표작인 <어부도(漁父圖)>(도 13) 역시 그가 1342년에 요자경(姚子敬, 13세기 후반-14세기 중반)을 위해 비단에 그린 대형 축 그림이다.[98] 이외에도 오진은 특정한 인물의 요청에 응해 수응화를 다수 제작하였다. 수응화의 경우 대부분 대형 축이나 권의 형식으로 비단에 그려졌다.

현재는 전해지지 않지만 명·청대의 문헌에 기록되어 있는 오진의 작품들 또한 상업적인 성격을 나타낸다.[99] 필자는 문헌에 기록되어 있는 오진의

---

94) 그림의 재료로써 비단과 종이에 관한 설명은 Jerome Silbergeld, *Chinese Painting Style: Media, Methods, and Principles of Form* (Seattle : University of Washington Press, 1982), pp. 8-9 참조.

95) 그림의 관지(款識)에 "泰定五年春二月清明節. 為雷所尊師作. 吳鎮."이라 쓰여 있다.

96) 陳擎光, 앞의 책, p. 51.

97) 石守謙, 앞의 책(2010), p. 155.

98) "至正二年春二月爲子敬戲作漁父意. 梅花道人書."

99) 李德壎은 명·청 이래 27종의 문헌기록에서 126제(題)의 그림을 확인할 수 있으며

작품들 가운데 그의 생몰년과 일치하면서 작품이 제작된 시기를 확인할 수 있는 작품들을 다음과 같이 정리하였다. 다른 화가 또는 다른 시기의 작품과 함께 표구된 경우는 제외하였다.

<표 2> 문헌에 기록된 오진 작품 목록

제작시기	작품명	형식	재질(상태)	작품크기	문헌명
1315	<停驂讀碑圖>	축(軸)	견본(絹本)	약 135×54.9cm	『몽원서화록(夢園書畫錄)』(서문(序文), 1875)
1336	<一葉竹圖>	축	지본수묵(紙本水墨)	약 90×30cm	『산호망(珊瑚網)』(서문(序文), 1643), 『식고당서화휘고(式古堂書畫彙考)』(1682)
1339	<蒼松古柏圖>	축	견본	약 141×39cm	『대관록(大觀錄)』, (서문(序文), 1712)
1339	<釣隱圖>	축	지본수묵	약 129×51cm	『묵연휘관(墨緣彙觀』(서문(序文), 1742)
1342	<赤壁圖>	축	지본수묵	약 101.4×41.7 cm[100]	『대관록』, 『석거보급(石渠寶笈)』(1745)
1342	<山水真迹卷>	권(卷)	견본수묵(絹本水墨)	약 30.9×100.5cm	『몽원서화록』
1342	<墨竹卷>	권(4段)	견본	약 43.2cm×1段170.4cm, 2段169.2cm, 3段136.8cm, 4段133.5cm	『몽원서화록』
1342	<淸溪垂釣圖>	권	지본수묵	약 47.4×390cm	『석거보급』

이 중 연대를 알 수 있는 작품이 96점이라 하였다. 그가 정리한 오진의 작품은 李德壎, 「吴镇诗画丛考」, 『齐鲁艺苑: 山东艺术学院学报』, 1986(1), pp. 20-24 참조. 필자는 오진의 현전하는 작품과 문헌에만 기록되어 있는 작품을 구분하였으며 문헌에서 직접 확인한 작품들을 표로 정리하였다.

100) 『大觀錄』에는 작품의 크기가 약 93×37.5cm로 기록되어 있다.

1343	<枯木竹石畫>	축	견본수묵	미상	『십백재서화록(十百齋書畫錄)』
1343	<江山漁樂畫>	축	견본수묵	미상	『십백재서화록』
1343	<墨竹明王履吉草書合璧卷(爲若虛作墨竹卷)>	권	견본수묵	약 28.5×189cm	『몽원서화록』
1344	<着色江村漁樂圖>	축	견본채색(絹本彩色)	약 84×45cm	『대관록』
1345	<梅花翁山水幷題>	축	견본	미상	『산호망』, 『식고당서화휘고』
1345-1346	<四友圖卷>	권	지본수묵	약 30×420cm[101]	『묵연휘관』, 『대관록』, 『식고당서화휘고』
1346	<夏山欲雨圖>	권	견본수묵	약 44.1×424.5cm	『석거보급』
1348	<秋江濯足圖(秋溪濯足圖)>	축	지본수묵	약 113.4×51.3cm	『석거보급』
1348	<水竹山居圖>	미상	미상	미상	『식고당서화휘고』
1349	<廣與可筆幷題>	-	-	-	『식고당서화휘고』
1349	<墨菜圖幷題卷>	권	미상	미상	『식고당서화휘고』
1349	<竹石軸>	축	견본수묵	미상	『과운루서화기(過雲樓書畫記)』(서문(序文), 1882)
1350	<爲松岩和尚畫竹卷>	권	지본수묵	약 22.5×100.5cm	『산호망』, 『묵연휘관』, 『식고당서화휘고』
1350	<臨東坡風竹圖(官奴執燭圖)>	축	지본수묵	약 90×30cm	『식고당서화휘고』(『대관록』)
1350	<倣巨然江雨泊舟圖>	축	견본수묵	약 109.2×100.5cm[102]	『대관록』, 『묵연휘관』
1350	<梅老竹譜幷	권	미상	미상	『식고당서화휘

	題卷>				고』
1350	<墨竹卷>	권	견본수묵	미상	『십백재서화록』
1351	<山水>	권 (12段)	지본수묵	약 24.6cm×각 폭의 너비 40.8-41.7cm	『석거보급』
1352	<萬峰幽壑圖卷>	권	지본수묵	미상	『석거보급』
1352	<臨荊浩漁父圖幷題卷>	권	미상	미상	『산호망』, 『식고당서화휘고』
1352	<倣荊浩漁父圖幷題卷>	권	견본수묵	약 24×270cm	『식고당서화휘고』

문헌에 기록된 오진의 작품들 역시 축 또는 수권의 형식이며 그 크기 또한 대체로 큰 편이다. 재질을 확인할 수 있는 24점의 작품들 가운데 14점이 비단에 그려졌다. 작품들 중에서 관지 또는 제문에 오진이 그림을 그린 장소가 언급되어 있는 경우에도 주목할 필요가 있다. 앞서 제임스 케힐의 주장을 살펴보았듯이 화가는 현금 외에 그림을 그려주는 대가로 각종 호의를 제공받기도 하였다. 또한 화가가 그림을 그려주는 대가로 누군가의 환대를 받는 것도 그림값을 지불하는 보편적인 방식이었다.[103] 관지에 작품을 제작한 장소가 명시된 그림의 경우 그림값은 곧 오진이 그 장소에 머무르는 것이었을 것으로 판단된다. 원나라 말기에 승려들과 도사들은 문인들과 교유하면서 문인들로부터 작품을 받았다. 사대부들은 유람 중에 승려들이 지냈던 사찰에 묵었다. 또한 승려들은 사찰에서 창작 활동을 위한 모임을 주관하기도 하였다.[104] 현재 소실된 오진의 작품 중에서 <죽석축(竹石軸)>은 오진이 1349년에 무릉객사(武陵客舍)에서 그린 작품이다.[105]

101) 『式古堂書畫彙考』의 기록에 따르면 약 30×450cm 크기의 그림이다.
102) 『墨緣彙觀』에 기록된 크기를 기준으로 하였다. 『大觀錄』에는 작품의 크기가 약 102×90cm로 기록되어 있다.
103) Cahill, 앞의 책(1994), p. 65.
104) Craig Clunas, *Art in China* (Oxford and New York: Oxford University Press, 2009), p. 153.
105) 顧文彬·顧麟士, 『過雲樓書畫記·續記』, 顧榮木·汪葆楫 點校, 『江蘇地方文獻叢書』 (南京: 江蘇古籍出版社, 1999), p. 71. “至正九年冬十月, 梅花道人戲墨於武陵客舍.”

1350년에 오진은 신정정사(新亭精舍)에서 <묵죽보(墨竹譜)>를 그렸다. 이 그림이 비단 바탕에 여섯 폭으로 이루어진 수권 그림인 것으로 볼 때 오진이 신정정사에서 지내는 대가로 그려준 그림이었을 가능성이 높다.

오진의 작품들을 전체적으로 살펴보면 가장 이른 시기의 작품은 『몽원서화록(夢園書畫錄)』(서문(序文), 1875)에 기록되어 있는 <정참독비도(停驂讀碑圖)>이다. 현전하는 작품 중에는 1328년에 제작된 <쌍송도>가 오진이 그린 가장 이른 시기의 작품이다. 이 두 작품을 제외하면 오진의 작품들은 그가 50대 중반을 넘었을 때 제작된 작품들이다. 특히 오진은 60세 이후부터 사망하기 2년 전인 73세까지 화가로서 활발히 활동하였다. 그가 활동한 방식과 관련하여 1349년, 그가 70세일 당시에 남긴 제시는 주목할 필요가 있다. 오진의 <매도인광여가필병제(梅道人廣與可筆幷題)>에는 그의 제시 몇 수가 함께 쓰여 있다. 이 중 앞서 『매도인유묵』에도 기록되어 있었던 "나는 먹을 유희하는 것이라 생각했는데 도리어 먹의 노예가 되었네(吾以墨爲戲, 翻因墨作奴)"라는 구절이 있다. 관지에는 "지정9년 3월 29일 매도인이 상림정사에서 쓰다(至正九年三月廿九日梅道人廣與可筆于橡林精舍)"라고 적혀 있다.[106] 상림정사는 오진이 그의 집안에 지은 일종의 별채로 그의 집 주변에 커다란 상수리나무가 있어 지은 명칭이다.[107] 오진은 상림정사에 앉아 그동안의 창작 활동에 대한 소회를 솔직하게 남긴 것으로 보인다. 그의 화가로서의 작업 방식은 요청에 응하여 그림을 그려주는 방식이었으며 먹의 노예가 될 만큼 그림을 요청하는 자들이 많았을 것으로 생각된다.

오진의 그림은 형식 및 크기, 재질을 고려해 보았을 때 상업적인 성격을 지닌 그림이었다. 그는 대형 축화 또는 긴 두루마리 그림을 주로 제작하였으며 비단 바탕에도 그림을 적지 않게 그렸다. 그림을 요청한 대상 또는 그림을 받는 대상이 명시된 작품은 오진이 마음속 풍경을 드러내기 위해 그림을 그리지 않았음을 분명히 보여준다. 또한 승사(僧舍), 객사(客舍) 등 특정한 장소에서 그린 그림은 오진이 그 곳에 머무르는 대가로 그림을 그려주었음을 추론해볼 수 있다.

---

106) 卞永譽, 『式古堂書畫彙考』, 앞의 책, p. 1882.
107) 천촨시, 앞의 책, p. 355.

3. 오진의 어부도

오진은 원나라 말기 어부도로 대표되는 화가이다. 그의 작품 가운데 어부도는 높은 비중을 차지한다. 오진과 어부도에 관련된 연구들은 대체로 오진의 은둔 생활과 어부 도상을 관련지어 설명하는 데 초점을 두고 있다. 즉 어부는 은일 생활을 하는 오진 자신의 형상(self-image)이며 어부도는 그의 자아를 표현한 작품으로 여겨져 왔다.[108] 필자는 어부도의 형식 및 재료, 그림에 그려진 어부 도상, 제화시(題畵詩) 등을 살펴봄으로써 오진이 그린 어부도의 성격을 재고해 보고자 한다.

중국의 문학과 회화에서 어부는 명리에 욕심이 없으며 자적(自適)하며 살아가는 은자(隱者)를 뜻하는 경우가 많다. 어부의 이미지는 오랜 역사에 걸쳐 상징성이 형성되고 변화되었다. 기원전 11세기에 강상(姜尙), 즉 강태공(姜太公)은 위수(渭水) 강가에서 낚시를 하며 처사(處士)로 지내는 와중에 주(周)나라 문왕(文王)을 만나 벼슬에 임명되었다. 이후 강태공은 출사(出仕)를 염원하며 현군(賢君)을 기다리는 은자의 상징이 되었다.[109] 『장자(莊子)』의 「어부」편에서 어부는 산림에 은거하는 덕행이 있는 자로 형상화되었다. 굴원(屈原, 기원전 343년경-기원전 278년경)이 저술한 『초사(楚辭)』의 「어부」편에는 그와 어부의 문답 내용이 실려 있다. 굴원과 어부의 대화에서 어부는 명리를 추구하지 않으며 쓸쓸하고 적적한 생활에 만족해하는 은거자로 묘사되어 있다. 이외에도 동한(東漢) 시대의 엄광(嚴光, 기원전 39년-기원후 41년)은 권위와 이익을 위해 행동하지 않는 선비로 평생을 절강성 동려현(桐廬縣)에서 낚시하며 은거하였다. 당대(唐代,

108) Fong, 앞의 책, p. 446; Hearn, 앞의 책(1996), pp. 306-311; 盛东涛, 앞의 책, pp. 51-59; 林莉娜, 「元 吳鎮 漁父圖軸」, 『故宮文物月刊』 200 (1999), pp. 50-51; 张万夫 编辑, 앞의 책, pp. 7-9.

109) 강상(姜尙)은 문인과 정치적 포부와 처지가 같았기에 문인들에게 전설적인 인물로 추앙받았다. 강상에게 물고기를 낚는 것은 중요하지 않았으며 그는 현군을 기다렸다. 강상이 당시 부유하지 않았음에도 불구하고 그의 방식이 결과적으로 현군의 총애를 얻게 됨에 따라 낚시는 현군의 신임을 기다리며 왕조를 위해 봉사하기를 바라는 일종의 표현 방식이 되었다. 谢军, 「隐逸-中国古代文人的矛盾世界」, 『美术教育研究』, 2014(16), p. 31.

618-907)에는 어부의 생활을 주제로 한 시들이 많이 제작되었으며 어부는 자연 속에서 은일을 즐기는 모습으로 표현되었다. 그중에서도 장지화(張志和, 732년경-810년경)의 「어부사(漁父詞)」에는 벼슬하지 않고 은둔하는 어부의 전형이 묘사되어 있다. 장지화는 남포위(南浦尉)로 좌천되었다가 사면된 후에 고향으로 되돌아갔다. 그러나 부모를 잃은 후 벼슬하려는 뜻을 접고 호주(湖州)에 은거하였다. 그는 배를 타고 강호(江湖)를 유랑하면서 낚시를 즐겼으며 자호(自號)를 연파조도(烟波釣徒)라 하였다. 그는 대력(大曆) 8년(773)에 당시 호주자사(湖州刺史)였던 안진경(顔真卿)과 알게 되어 함께 시를 읊으며 막역한 사이가 되었다.

중국회화사에서 어부 그림은 위진남북조(魏晉南北朝) 시기부터 존재하였다. 동진(東晉) 시대의 화가였던 대규(戴逵)와 남북조 시기의 송(宋)나라(420-479) 때 화가였던 사예(史藝)가 그린 <어부도>가 기록으로 남아 있다. 당대(唐代)에는 한황(韓滉, 723-787)의 <어부도>, 왕유(王維, 699년경-759)의 <포어도(捕漁圖)>, 왕흡(王洽, ?-804)의 <엄광조뢰도(嚴光釣瀨圖)> 등이 『선화화보(宣和畫譜)』에 기록되어 있다. 이러한 그림들은 어부가 고기를 잡는 모습이나 엄광이 물가의 바위에서 낚시를 하는 형상을 묘사하였다. 장지화는 "스스로 어가를 지어 그림으로 그렸다(自爲漁歌便畫之)"고 전해진다.[110] 장지화 때에 이르러 사(詞)의 내용이 그림을 통해 묘사되었으며 어부도에도 명확한 어은(漁隱)의 함의가 부여되었다. 이때부터 어부는 은일의 상징으로서 중국회화의 전통적인 제재가 되었다. 문인들은 그들이 추구하는 이상적인 생활과 성격을 어부로 형상화하였다. 즉 그들은 어부의 형상을 통해 속세를 떠나 술을 마시며 즐기는 생활과 명리를 추구하지 않는 고결함을 나타내고자 하였다.[111]

원대에는 어부도가 많이 그려졌다. 특히 14세기 이후 문인화가 발전함에 따라 문인들이 선호했던 주제들이 인기를 끌었는데 어부는 그 중 하나

---

110) 張彦遠, 『歷代名畫記』 卷十, 中國書畫硏究資料史 編, 『畫史叢書』 一 (臺北: 文史哲, 1983), p. 124.

111) 중국의 문학예술에서 어부가 가지는 함의와 어부도에 관해서는 李杰荣, 「江南渔隐与元代吴镇的渔父词画」, 『阅江学刊』 (2015), pp. 135-138; 김주연, 「朝鮮時代漁父圖에 대한 硏究」, 『미술사학연구』 230 (2001), pp. 69-75; 中央公論社 編, 『文人畫粹編: 中国篇』 3 (東京: 中央公論社, 1985), pp. 60-83 참조.

였다. 원대 어부 모티프의 유행은 몽골족의 지배와 그에 따른 한족의 지위 변화라는 시대적 상황과 관련이 있다. 전통적으로 문인들은 벼슬을 지내며 자신의 정치적인 포부를 실현하는 것을 이상으로 삼았다. 그러나 원대에 들어 과거제가 폐지됨에 따라 문인들이 벼슬에 나아가는 길이 막혔다. 1315년 인종(仁宗) 때 과거제가 재개되었으나 몽골족의 엄격한 민족 차별 정책이 과거제에도 적용되었다. 원 왕조는 신분을 몽골인·색목인(色目人)·한인(漢人)·남인(南人)으로 나누었으며 민족에 따라 과거시험에 합격할 수 있는 인원을 규정하였다. 인원수 배분뿐만 아니라 관직의 배분에도 차별이 존재하여 한인이나 남인으로서 등용될 수 있는 관직에 제한이 있었다. 이들은 중앙 고관은 고사하고 지방관 자리도 부주현관(附州縣官) 정도만 할 수 있었다. 따라서 한족 출신, 특히 강남 지역의 지식인들은 의학, 과학, 예술 등 다른 분야로 관심을 돌렸다. 대부분의 강남 문인들은 벼슬할 것을 단념하고 은거를 택하였다.[112] 이처럼 사인(士人)들이 고향으로 돌아가 은거하는 시대적 흐름으로 인해 원대의 예술작품에서 은일은 보편적이고 공통적인 주제가 되었다.[113] 어부 그림은 당시 문인들의 처지를 대변하면서 이들 사이에서 선호되었던 그림이었던 것이다.

원대에 어부 주제가 성행하던 주제였음은 당대의 문학을 통해서도 확인할 수 있다. 어부를 주제로 한 예술 작품에는 문인들의 은일관(隱逸觀)이 반영되어 있다. 어부는 원대의 문학 작품에서도 자주 다루어지는 주제였다. 원대에는 산곡(散曲)이 송대의 사(詞)를 이어 새로운 운문형식으로 유행하였다. 문인들은 산곡을 통해 자신의 내면세계를 표현하였다.[114] 원나

---

112) 원대 사회와 과거제 및 당시 한족 출신 문인의 상황에 대한 자세한 내용은 Sherman E. Lee and Wai-kam Ho, *Chinese Art Under the Mongols: The Yüan Dynasty, 1279-1368* (Cleveland: Cleveland Museum of Art, 1996), pp. 73-77; 배숙희, 「元代 科擧制와 高麗進士의 應擧 및 授官」, 『동양사학연구』 104 (2008), pp. 121-154; 오금성, 「중국의 과거제」, 『한국사시민강좌』 46 (2010), pp. 250-254; Morris Rossabi, "The Mongol Empire and Its Impact on the Arts of China," in *Nomads as Agents of Cultural Change: The Mongols and Their Eurasian Predecessors*, ed. Reuven Amitai and Michal Biran (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2015), pp. 218-219; 蕭啓慶, 「元代蒙古色目進士背景的分析」, 『漢學研究』 18 (2000), pp. 101-128 참조.

113) 李杰荣, 앞의 논문, p. 138.

114) 원대의 어부사와 어부를 주제로 한 산곡 작품에 대한 자세한 논의는 김덕환,

라 후기의 대표적인 산곡 작가인 교길(喬吉, 1280-1345)은 그의 작품에서 은거하는 문인을 어부로 형상화하였다.

「中宮」滿庭芳: 漁父詞
낚싯대에 노경(老境)을 의탁한다.
술독의 푸른 곰팡이를 거른다.
살찐 붉은 게 껍질을 벗겨낸다.
흥이 솟구치면 스스로 노를 잡고 저어간다.
한없이 넓고 푸른 바다 저 멀리로 흰구름이 가득 피어오른다.
이 못난 늙은이를 풍월 속에서 살아가게 한다.
강호에서 초객(楚客)의 <離騷>를 노래한다.
시냇가의 아이[溪童]가 말한다.
비록 풀잎으로 만든 도롱이긴 하지만,
궁중의 비단옷과 바꾸지 않겠다고.[115)]

이 어부사는 강호에서 유유자적하는 은자의 모습을 묘사하고 있다. 작품에 등장하는 인물은 은거하여 낚시를 하고 노를 저으며 살아간다. 교길은 시의 마지막 구절에서 벼슬길에 나아가 공명을 추구하지 않겠다는 뜻도 밝히고 있다. 교길의 또 다른 어부사 한 수에서도 그가 지향하는 삶의 태도가 나타나 있다.

일엽편주 작은 노에 여생을 건다.
명리 따위는 입 밖으로 꺼내지도 말라.
나는 관직에 매인 몸이 아니다.
처자식이 부르는 소리에 뱃머리에서 술이 깬다.
가족들과 단란하게 담소를 나누며 살아간다.

「白樸의 散曲 硏究」,『중국문학연구』40(2010), pp. 149-179; 하경심,「散曲을 통해 본 元代 文人의 자화상」,『중국어문학논집』26(2004), pp. 573-596; 윤수영,「喬吉의 散曲硏究(二)-漁父詞를 중심으로」,『인문과학연구』5(1997), pp. 81-105; 카와이 코오조오,『중국의 자전문학』, 심경호 옮김(소명, 2002); 趙桂芬,「元詞隱逸思想初探」,『淸雲學報』30(2010), pp. 113-130 참조.

115) 隋樹森 編,『全元散曲』(北京: 中華書局, 1964), p. 581. 해석은 윤수영, 위의 논문, pp. 85-86 참조.

扁舟棹短. 名休掛齒. 身不屬官. 船頭酒醒妻兒喚. 笑語團欒.[116]

시에 묘사된 인물은 명예와 이익을 추구하지 않으며 청빈하지만 안락한 어부의 삶을 택하였다. 교길은 그의 작품에서 문인으로서의 자부심과 속세에서 벗어나 자연과 술에 의지하며 자적하는 문인의 모습을 그렸다.[117] 이처럼 어은(漁隱)은 원대 문학에서도 문인들 사이에서 인기 있는 주제였다.

가흥의 지리적인 특징 또한 원나라 말기에 이 지역에서 어부도가 유행하는 데 일조(一助)하였다. 가흥은 강, 하천, 호수로 둘러싸여 있어 습지가 많았으며 평원에 위치해 있었다. 따라서 배는 이 지역의 가장 중요한 교통수단이었다. 가흥 지역의 화가였던 오진과 성무 등이 어부와 배를 주제로 린 그림들은 은둔자의 생활을 상징적으로 나타낸 작품이었을 뿐만 아니라 지역의 생활 환경을 묘사한 것이기도 했다. 이들은 굽이진 강과 시내 사이에 있는 언덕들을 그리며 가흥 지역의 자연의 아름다움을 보여주었다. 한편 가흥은 비옥한 토지와 바다로 나갈 수 있는 수로가 갖추어진 환경 덕분에 많은 사람들이 모여들었다.[118] 실제로 원나라 때 가흥 지역의 인구는 송나라 때에 비하여 거의 두 배가 증가하였다. 부유한 상인들뿐만 아니라 서화 수장가 및 감정가, 사대부, 시인, 화가들이 번화한 도시였던 가흥으로 모여들었다.[119] 가흥은 그림을 비롯한 예술 활동에 적합한 환경이 조성된 도시였다.

현전하는 오진의 작품들 중에서 어부를 주제로 한 그림은 총 12점이다. <계류귀정도(溪流歸艇圖)>(도 14)와 <노탄조정도(蘆灘釣艇圖)>(도 15)를 제외하면 모두 큰 크기의 축 그림 또는 긴 수권 그림이다.[120] 어부도 가운

116) 위의 책, p. 580. 해석은 위의 논문, pp. 91-92 참조.

117) 하경심, 앞의 논문, pp. 581-582.

118) 원나라 말기에는 여러 지방에서 폭동이 일어나는 등 정치적 부패가 만연했을 뿐만 아니라 기근, 전염병, 가뭄으로 인해 나라 전체가 황폐하였다. 그러나 강남 지역은 여전히 경제적으로 가장 부유하며 농업적으로도 가장 생산성이 높은 지역이었다. 따라서 문화에 있어서도 중심지로서의 지위를 유지하였다. 회화에 있어 새로운 움직임은 특히 현재 절강성 북쪽에 해당하는 가흥과 오흥을 중심으로 이루어졌다. Cahill, 앞의 책(1976), p. 47.

119) Wetzel, 앞의 논문, pp. 277-278; 陳擎光, 앞의 논문, pp. 22-23.

120) <노탄조정도>가 두루마리 그림의 일부였는지 아니면 독립된 그림으로 다른 그림들과 함께 두루마리로 표구되었는지는 확실하지 않다. 『매도인유묵』과 『식고당서화

데 비단에 그려진 그림들도 여섯 점에 이른다. 문헌에 기록된 작품들까지 합하면 축 또는 수권의 형식으로 비단에 그려진 그림의 수는 더 많다. 후대의 문헌에 기록된 작품들 중에서 어부를 주제로 하였음이 확실시되는 그림은 8점이다. 여덟 점의 작품 모두 대형 축 또는 긴 수권 형식의 그림이다. 이 중 세 작품은 비단에 그려졌다. 따라서 오진의 어부도는 상업적인 성격을 지닌 그림이었을 것으로 판단된다. 어부라는 주제가 원 후기 문인들 사이에서 선호되었던 주제였다는 점에서 오진이 그린 어부도의 수요층은 문인이었을 것으로 판단된다.

오진의 그림 속 어부 도상을 통해 그가 누구를 위해 그림을 제작했는지에 대해서 파악해볼 수 있다. 어부도에 그려진 어부는 대부분 당나라 때의 의복 차림에 관모를 쓰고 있다. 어부는 고기를 낚는 것에는 관심이 없으며 낮잠을 자거나 경치를 감상하는 등 여유로운 생활을 즐기는 모습으로 묘사되어 있다. 이러한 모습으로 볼 때 그의 작품 속 어부는 일정한 생활 기반을 갖춘 문인이자 은사였다. 즉 오진의 그림에 등장하는 어부는 어업으로 생계를 유지하는 어민이 아니었다. 이와 관련하여 이일화가 17세기에 오진이 그린 것으로 전해지는 어부 그림들을 본 후 어부의 특징에 관해 정리한 기록이 있다.

> 손님이 '梅道人臨荊浩漁樂圖' 한 권을 가져왔다. 이를 살펴보니 열네 척의 배가 있다. 몇몇은 시내의 가운데에 있고, 몇몇은 모래로 된 사주(沙際) 또는 나무들 옆에 있으며 일부는 나아가고 있고 다른 것들은 정박해 있다. 배들은 모두 소박하고 간단하며 네모지고 넓다. 그것들은 모두 위에 창이 있는 구조로 되어 있다. 모든 어부(漁者)는 당모자(唐帽)를 쓰고 도사의 복장을 하고 있다. 따라서 나는 이것이 관중(關中) 웨이강[渭川]에 사대부들이 그들 스스로 울타리[-갇혀 있는 듯한 느낌]에서 벗어나 푸른 물결의 한없이 넓고 아득함에 방랑하는 곳에서의 풍습임을 안다. [반면,] 강남의 진짜 어부는 조각배를 타고 대나무 잎으로 만든 삿갓(箬笠)을 썼다. 그것들은 어떤 꾸밈이 없다. 이 [오래된 묘사]가 홍곡(형호)의 개념에서 나왔다는 것

휘고』에는 <노탄조정도>에 쓰인 제시 외에도 두 수의 시가 더 적혀 있다. 이는 본래 최소한 세 장면의 그림과 세 수의 시가 함께 표구되었음을 시사한다. 케힐은 그림의 나무, 어부, 어선의 표현 방식이 오진의 어부도권 그림들과 유사하다는 점에서 어부도권의 한 부분일 것이라고 추측하기도 하였다. Cahill, 앞의 논문, p. 165.

은 의심의 여지가 없어 보인다.[121]

오진이 그림에서 어부를 묘사한 방식은 장지화 혹은 형호(荊浩, 855년경-915)를 따랐다. <방형호어부도권(倣荊浩漁父圖卷)>(도 16)의 제문에서 오진은 형호가 그린 <당인어부도(唐人漁父圖)>를 보았으며 그의 구성 및 양식을 모방하였음을 밝혔다. 형호는 원대에 몽골족에 저항하며 은거를 택한 이들과 마찬가지로 당나라 말기의 혼란 상황을 피해 속세를 떠나 태행산(太行山)에 은거하였던 인물이다.[122] 상해박물관본(本) <어부도권>의 경우 제문에 장지화의 <어부도>가 언급되어 있다. 장지화의 <어부도>는 송 후기까지 전해졌을 것으로 추정된다. 이 그림이나 형호가 이를 모사한 그림이 오진 회화의 원형이었을 것으로 생각된다. 아울러 이러한 구성은 14세기까지 많은 화가들에 의해 차용되었다.[123] <방형호어부도권>과 <어부도권>은 그림의 구성과 양식이 매우 유사하다.[124] 그림의 어부들은 배에서 다양한 어부와 관련된 활동들을 즐기는 모습으로 묘사되어 있다.[125] 두 <어부도권>에 그려진 인물들은 예복을 입고 당모(唐帽)를 쓰고 있어 이들의 목적이 고기를 낚는 것이 아님을 알 수 있다.[126] 어부의 옆 또는 위에

---

121) 李日華, 『六研齋筆記』; Stanley-Baker, 앞의 책, pp. 258-259에서 재인용. "有客携梅道人臨荊浩漁樂圖一卷, 見視凡作漁舫十四, 中流傍岸, 沙際樹坳, 或駕或泊舫. 皆樸厚方闊, 上具軒窻. 漁者皆唐帽道裝, 知爲關中渭川風物. 士大夫脫樊籠, 以自放於滄波浩渺者. 江南眞漁葉舟箬笠, 無是布置也, 其出洪谷所營, 似可無疑." (밑줄은 필자).

122) Lew, 앞의 논문, pp. 77-78.

123) Cahill, 앞의 논문, pp. 161-162.

124) 오진의 대표적인 작품인 <어부도권>에 대해서는 그 진작 여부를 둘러싸고 논란이 있어왔다. 대부분의 학자들은 최소한 한 권(卷) 이상이 오진의 진작이라고 여겼다. 그러나 스탠리 베이커는 두 <어부도권> 모두 오진의 작품이 아니며 명대의 모본이라고 주장하였다. 자세한 내용은 Stanley-Baker, 앞의 책, pp. 235-295; 衣若芬, 앞의 논문, p. 133 참조.

125) Joan Stanley-Baker, "Accrued Perceptions of Wu Zhen: The Fisherman Theme." *Bulletin of the Oriental Ceramic Society of Hong Kong* 8 (1986), pp. 36-39.

126) 제임스 케힐은 오진의 그림에 보이는 어부들이 물고기를 잡는 것이 목적이 아니었다는 점에서 장지화와 같은 이상적인 은거자의 부류에 속한다고 하였다. <방형호어부도권>의 인물들은 오직 네 명만이 낚시하는 척을 하고 있으며 13명 모두 관모를 쓰고 있어 그들이 벼슬에서 도피한 은거자임을 드러낸다. 각각의 <어부도권>에 등장하는 인물들에 대한 자세한 묘사는 Cahill, 앞의 논문, pp. 162-163; 盛东涛,

시가 한 수 씩 쓰여 있으며 그림에는 총 열여섯 수의 「어부사(漁父詞)」가 쓰여 있다. 두 <어부도권>의 제시는 배치된 순서는 다르지만 내용은 사소하게 변형된 부분을 제외하고 동일하다. 또한 제시들은 모두 총 27자의 '7-7-3-3-7' 형식으로 구성되어 있어 장지화의 「어부사」와 형식이 동일하다.

이일화가 묘사한 오진의 그림에 등장하는 어부의 모습은 <어부도(漁父圖)>에 잘 나타나 있다. 배에는 두 명의 인물이 앉아 있다. 이 중 긴 에복을 입은 문인은 배에 비스듬히 기대어 노를 젓거나 낚시를 하는 행위에는 전혀 관여하지 않고 있다. 반대편의 배 끝에 앉아 있는 인물이 노를 잡고 있다. 사대부는 자신의 정체성을 버린 것이 아니며 어부만이 볼 수 있는 풍경을 즐기기 위해 어부의 배를 잠시 '빌린' 것뿐이다. 그림에 쓰여 있는 제시는 그림과 더불어 그림의 감상자로 하여금 고요하고 평온한 밤 풍경을 떠올리게 한다.

> 나뭇잎들이 서쪽 바람의 아우성에 반응하여 떨어지고,
> 강변의 푸른 산은 근심이 만 겹이다.
> 한 해 동안 그는 불안하고 행복하게 낚싯대와 줄을 잡고,
> 도롱이와 삿갓은 몇 차례 비와 바람으로부터 보호한다.
> 어부 소년은 노를 다루고, 방향을 잃으면서,
> 그의 노래는 갈대와 꽃 사이로 바람을 일으키며 울려퍼진다.
> 옥으로 된 술병이 깊지만, 오랜 후에도 노래는 끝나지 않는다.
> 고개를 들어 윤이 나는 청동빛이 나는 달을 본다.
> 밤이 깊어지면서, 물고기가 배 주위에서 춤춘다.
> 구름은 빈 하늘에 흩어지고, 안개 낀 수면은 광활하다.[127]

그림 속 어부 이미지와 제시 모두 물고기를 잡기 위해 애쓰는 모습을 표현하지 않았으며 어떠한 권력이나 명성에 대한 언급도 없다.[128]

앞의 책, pp. 82-83 참고.

127) "西風瀟瀟下木葉. 江上青山愁萬疊. 長年悠優樂竿線. 簑笠幾番風雨歇. 漁童鼓枻忘西東. 放歌蕩漾蘆花風. 玉壺聲長曲未終. 舉頭明月磨青銅. 夜深船尾魚撥刺. 雲散天空煙水闊." 해석은 國立故宮博物院 編, 앞의 책, p. 53; Stanley-Baker, 앞의 책, p. 110 참조.

오진이 남긴 제화시는 그가 장지화의 영향을 받아 어부도를 그렸음을 보여준다. <동정어은도(洞庭漁隱圖)>의 제화시는 오진이 서새산(西塞山)에 은거하였던 장지화로부터 영감을 받아 지은 「어부사」의 한 부분이다. <방형호어부도권>에도 <동정어은도>와 동일한 제시가 적혀 있다.[129] 그중 "단지 농어를 낚을 뿐 명성을 낚지 않는다(只釣鱸魚不釣名)"는 구절은 장지화가 추구하였던 은거 생활과도 부합한다. 장지화는 앞서 언급했듯이 편주(扁舟)를 타고 강호(江湖)를 정처 없이 유랑하며 낚시도 즐기는 은둔자이자 어부(hermit-fisherman)였다. 그는 벼슬을 하거나 명성을 얻는 것을 지향하지 않았다.[130] 오진의 제화시는 장지화를 연상시키면서 그와 같이 벼슬할 것을 포기하고 은둔을 택한 문인들이 추구했던 은일 생활을 대변했을 것으로 생각된다.

오진뿐만 아니라 그의 이웃이자 직업화가였던 성무도 어부를 주제로 한 그림을 많이 그렸다. 그는 오진과 마찬가지로 강남의 문인 후원자들이 좋아하였던 동거파 양식으로 그림을 그리기도 하였다. 대표적으로 부채 그림인 <추림어은도(秋林漁隱圖)>(1349)에는 둥근 획들, 불룩한 점태(點苔)들과 함께 동거파의 피마준(披麻皴)이 사용되었다(도 17). 성무가 1350년에 죽계(竹溪)를 위해 작은 축 형식으로 그린 <추림어은도(秋林漁隱圖)>(도 18)는 주제 및 표현 방식에 있어 오진의 어부도와 특히 유사하다.[131] 그림의 등장인물은 사대부의 예복을 입고 고대의 두건을 쓴 우아한 모습으로 줄이 없는 낚싯대를 잡고 있다.[132] 원나라의 멸망 이후에 쓰인 두 발문은 은

128) <어부도>에 대한 설명은 Stanley-Baker, 앞의 책, pp. 107-115 참조.

129) "洞庭湖上晚風生, 風觸湖心一葉橫, 蘭棹穩, 草衣輕, 只釣鱸魚不釣名."

130) 장지화에 관한 자세한 설명은 Hellmut Wilhelm, "The Fisherman without Bait." *Asiatische Studien* 18 (1965), pp. 92-95; 이동향, 「張志和와 漁父詞」, 『중국어문논총』 28 (2005), pp. 220-223 참조. Wilhelm은 장지화가 뚜렷한 생계 수단이 없이 은사의 생활을 했던 것으로 볼 때 어느 정도 부유한 가문 출신일 것이라고 추정하였다. 이동향은 장지화가 당대의 명사들과도 교유하였으며 따라서 은거자임에도 지인의 범위가 넓었음을 밝혔다. 장지화는 자연 속에서 시를 읊고 그림을 그리면서 세상과 적당한 거리를 두고 은일 생활을 하였다.

131) 그림의 관지에 "至正庚寅五月望日武塘盛懋子昭為竹溪作穭林漁隱"라고 적혀 있다.

132) 웬퐁은 <추림어은도(秋林漁隱圖)>가 원나라 관료의 모자와 의복을 입은 어부를 묘사하였다고 해석하였다. 따라서 어부가 초상(肖像)이며 주문을 받아 그려진 그림임을 암시한다고 주장하였다. Fong, 앞의 책, p. 451.

거하며 지내던 생활에 대한 그리움을 표현하여 오진의 은거하는 어부의 주제를 더욱 상기시킨다.[133] 이 작품은 성무가 오진의 양식을 인지하고 있었으며 이를 본인만의 방식으로 활용했음을 시사한다.

이 외에도 추가청소도(秋舸淸嘯圖)>(도 19), <추강대도도(秋江待渡圖)>(도 20), <추림고사도(秋林高士圖)>(도 21) 등 작품은 오진의 어부를 주제로 한 축 그림과 주제와 구성이 유사하다. 전경에는 강기슭 위에 나무들이 위로 뻗어 있으며 강 위에는 배에 탄 인물들이 보인다. 광활한 강 풍경 뒤로 안개 낀 하늘과 산이 그려져 있다. 특히 <추강대도도>는 오진의 <동정어은도>(도 22)와 같은 일하양안(一河兩岸)식 구도가 뚜렷하게 나타나 있다. 일하양안 구도는 14세기 이후 원말사대가를 중심으로 문인화에 나타나기 시작한 특징이다. 성무가 원나라 후기에 강남 사대부들이 좋아했던 문인화의 요소를 반영하여 그림을 그렸음을 알 수 있다. 아울러 그림의 윗부분에 여섯 수의 제시가 쓰인 점도 문인화의 특성이다. 원대의 문인화에서 나타나는 뚜렷한 변화 중 한 가지는 뜻이 같은 개인들의 시, 서, 화를 하나의 그림에 담아내는 것이었다. 이 그림은 특정한 개인인 “노백(鹵白)”을 위해 그려진 그림이다.[134] 그림의 주제와 구성을 고려할 때 노백은 문인이었을 것으로 생각된다.[135]

성무는 특정한 모티프, 즉 어부 모티프를 약간씩만 바꾸어 반복해서 그렸다. 그는 직업화가로서 대중을 위한 그림을 그렸으며 어떻게 하면 이들을 만족시킬 수 있는지 알았다.[136] 성무가 오진과 같이 어부를 주제로 문인화의 양식을 차용한 그림을 많이 그렸다는 것은 그 주제와 양식을 원하는 수요층이 분명히 있었음을 반증한다.

성무의 어부도는 오진의 어부도와 차이점이 분명히 존재한다. 그의 그림 속 인물들은 오진에 비해 사실적인 묘사가 두드러지며 표정도 풍부하여

---

133) 발문의 원문 및 해석은 메트로폴리탄박물관 홈페이지의 Sheng Mao| Recluse Fishing by Autumn Trees | China | Yuan dynasty (1271-1368) | The Metropolitan Museum of Art (metmuseum.org) 참조.

134) 그림에는 “至正辛卯歲三月十又六日 , 武唐盛懋子昭爲鹵白作秋江待渡”라는 성무의 관지가 적혀 있다.

135) Wetzel, 앞의 논문, pp. 285-286.

136) Osvald Sirén, *Chinese Painting: Leading Masters and Principles IV* (New York: Hacker Art Books, 1973), pp. 76-77.

개성이 있다. 인물의 복장 또한 다양하다. <추림어은도>축과 <추가청소도>의 어부는 얼굴 묘사, 의복, 자세 모두 확연히 다르다. 성무는 오진과 달리 인물화에 뛰어났다. 하문언은 『도회보감』에서 "성무가 산수, 인물, 화조 그림에 뛰어났다(善畫山水人物花鳥)"고 서술한 바 있다.[137] 원나라 후기의 문인화가들 중에 이전 세대의 조맹부와 같이 인물을 그리는 데 기교가 뛰어났던 화가는 거의 없었다. 성무의 어부도에 묘사된 개성 있는 인물들로 보아 그림의 주문자들이 특정한 인물의 초상을 원할 경우 성무에게 그림을 요청했을 것으로 생각된다.

반면 오진의 어부도는 벼슬하지 않고 재야에서 은거하던 문인들을 대상으로 그린 그림이었을 것으로 판단된다. 일례로 <어부도>(1342)는 은둔 시인이자 서예가였던 요자경(姚子敬, 13세기 후반-14세기 중반)을 위해 그린 그림이다.[138] 그림은 비단에 그려진 축 그림이다. 상해박물관본 <어부도권>은 오관의 요청으로 그려진 그림으로 여겨진다. <어부도권>은 가로가 6m가 넘는 수권(手卷)이다. 또한 오진은 <방형호어부도권>의 발문에 "하루는 유중(維中)이 이 권을 가져와 나에게 글을 써 줄 것을 요청하였다. 아! 오래 전에 그린 그림에 지금 글을 쓰다니, 십여 년이 지났구나!"라고 적었다. 이 글을 쓸 당시 오진은 무당의 자운승사(慈雲僧舍)에 있었다.[139] 이를 통해 이 어부도는 오진이 유중 혹은 다른 누군가를 위해 그려준 그림이며 그가 소장하지 않았음을 유추할 수 있다.

오진의 어부도는 그의 자아 또는 내면세계를 시각적으로 보여 주는 그림이 아니었다. 현전하는 오진의 어부를 주제로 한 작품들은 거의 대부분이 대형 축 또는 긴 수권 그림이며 이중에서도 절반은 비단에 그려졌다. 따라서 오진의 어부도가 상업적인 그림이었음을 시사한다. 또한 그가 그린 어부도에는 대체로 문인들이 선호하였던 동거파 양식, 즉 피마준과 반두

---

137) 夏文彦, 『圖絵寶鑑』 卷5, 앞의 책, p. 102.

138) "至正二年春二月爲子敬戲作漁父意. 梅花道人書." 요자경은 원대의 시인, 서예가, 은사이다. 오흥(지금의 절강성 호주) 사람이며 인품이 높고 훌륭했다고 전해진다. 글씨를 잘 썼는데, 양응식과 왕헌지의 글씨를 비난하고 세속적 양식의 바깥에서 서풍을 갖추었다. 천촨시, 앞의 책, p. 365.

139) "一日維中持此卷來命識之. 吁, 昔之畫, 今之題, 殆十餘年矣. 至正十二年壬辰秋九月廿一日, 梅花道人書於武塘慈雲之僧舍."

등이 사용되었다. 구도에 있어서도 그림들 간에 공통적인 특징이 발견된다. 축 그림의 경우 그 뚜렷함의 차이는 있지만 일하양안식 구도가 사용되었다. 수권의 경우 배에 앉아 있는 어부 옆에 제시 한 수씩을 쓰는 방식으로 구성되었다. 아울러 장지화를 연상시키는 어부의 모습과 제시의 형식 및 내용은 그와 같이 은자의 처지에 있던 문인들의 공감을 불러일으키기에 충분했을 것으로 여겨진다.

Ⅴ. 결론

오진(吳鎭)은 명나라 후기부터 황공망(黃公望), 예찬(倪瓚), 왕몽(王蒙)과 함께 원말사대가(元末四大家)로 불렸다. 이들은 문인화(文人畵)의 성장에 중심적인 역할을 하였다. 아울러 오진이 그린 어부도(漁父圖)는 자아를 표현한 그림으로 해석되어 왔다. 오진이 실제로 어떤 방식으로 그림을 제작하였는지에 대한 연구는 상대적으로 미진하였다. 따라서 필자는 본 논문에서 오진의 작화 방식을 중점적으로 살펴보고자 하였다.

오진은 원나라 후기에 벼슬에 나가지 않고 고향인 가흥(嘉興)에 은거하여 시와 그림에 몰두하였다. 그는 숙부인 오삼(吳森)의 영향으로 옛 명화들을 감상하고 임모(臨摹)할 수 있었으며 조맹부(趙孟頫), 이간(李衎) 등 당대의 화가들을 직접 만날 기회도 있었다. 또한 오삼의 손자인 오관(吳瓘)이 축조한 개인 정원은 오진이 각지의 저명한 문사들을 만나 교유할 수 있는 장소였던 것으로 여겨진다. 오진의 은거는 사람들과 완전히 단절된 삶을 사는 것을 의미하지 않았다. 그림에 쓰인 제시(題詩), 발문(跋文), 당대의 문집 등의 기록을 통해 볼 때 오진은 속세를 떠나 은거했던 문인들, 승려, 도사 등 다양한 부류의 사람들과 교유하였다.

명 후기에 원말사대가가 높은 평가를 받기 시작함에 따라 오진과 관련된 일화(逸話)와 전설들도 많이 생겨났다. 원(元)나라 때 하문언(夏文彦)이 출간한 『도회보감(圖繪寶鑑)』(서문(序文), 1365)에는 오진의 그림에 관하여 소략하게 기록되어 있다. 반면 청나라 강희제(康熙帝) 때 출간된 『도회보감』의 각본(刻本)에는 원나라 본(本)에 대한 해석이 수정되었으며 새로운 내용도 추가되었다. 청 각본에서는 원나라 본과 달리 오진의 그림에 나타난 간결함이 미학적으로 매우 우수하다고 평가되었다. 오진의 그림에는 상업적인 기운이 전혀 없다는 내용도 추가되었다. 또한 오진이 곤궁한 생활을 했으며 공명(功名)을 떨치지 못했다는 내용이 더해졌다. 그러나 오진은 당대(當代)에 이미 화가로서 위상이 높았다. 대표적으로 손작(孫作)과 유기(劉基)는 오진의 그림을 상찬(賞讚)하였다.

오진이 그림을 그리고 거래하는 과정은 상업적이었을 것으로 여겨진다.

그는 그림을 그려주는 대가로 그림의 주문자들로부터 좋은 종이와 붓을 선물로 받았던 것으로 보인다. 또한 그가 쓴 제시들은 그의 그림을 원하는 사람들이 많았으며 그가 '묵희(墨戱)'로 그림을 그릴 수 없었음을 시사한다. 오진이 그림을 제작하는 과정에서 사용한 형식(format)과 재료를 통해 그가 그림의 상업적인 거래에 관여하였음을 확인할 수 있다. 오진의 현존하는 작품들과 소실된 작품들을 살펴보면 대형 축(軸) 그림과 긴 수권(手卷, 두루마리) 그림이 주를 이룬다. 오진의 전체 작품 가운데 비단에 그려진 그림도 적지 않다. 이 중에서도 그림을 요청한 인물이나 그림을 그린 장소가 명시된 그림들은 오진의 그림이 본인을 위해 그려진 것이 아니었다는 사실을 분명히 보여준다.

오진이 그린 다수의 어부도 역시 상업적인 목적으로 그려졌을 것으로 판단된다. 현전하는 오진의 어부도는 한 점을 제외하면 모두 축 또는 수권 그림이며 그림의 크기도 큰 편이다. 어부도 중 절반 이상이 비단에 그려졌다. 어은(漁隱)의 주제는 원대(元代)의 문학 작품에서도 자주 다루어질 만큼 원대에 인기 있는 주제였다. 오진의 어부도는 벼슬을 하지 않고 은거하던 강남(江南) 문인들을 대변하면서 이들 사이에서 인기를 끌었을 것으로 생각된다.

본 논문은 오진이 실제로 어떻게 그림을 그려 생활했는지를 밝히고자 한 시도이다. 필자는 오진의 작품들과 오진과 관련된 문헌기록들을 검토하여 그의 그림이 지닌 상업적인 성격을 조명하였다. 본 연구는 문인화의 발전에 핵심적인 역할을 했던 인물로 오진을 이해했던 기존의 관점에서 벗어나 새로운 시각에서 그의 그림을 해석한 글이다.

참 고 문 헌

1. 문헌자료

顧文彬·顧麟士,『過雲樓書畫記·續記』, 顧榮木·汪葆楫 點校,『江蘇地方文獻叢書』, 南京: 江蘇古籍出版社, 1999.

顧復,『平生壯觀』, 盧輔聖 主編,『中國書畫全書』4, 上海: 上海書畫出版社, 2009.

孔廣陶,『嶽雪樓書畫錄』,《續修四庫全書》編纂委員會 編,『續修四庫全書』1085, 上海: 上海古籍出版社, 1995.

都穆,『都公譚纂』, 陸采 編次,『叢書集成初編』2899, 北京: 中華書局, 1985.

陶宗儀,『書史會要』, 徐美潔 點校,『中國藝術文獻叢刊』, 杭州: 浙江人民美術出版社, 2012.

董其昌,『容臺集』, 邵海清 点校,『中國歷代書畫家詩文集叢書』, 杭州: 西泠印社出版社, 2012.

方濬頤,『夢園書畫錄』, 盧輔聖 主編,『中國書畫全書』17, 上海: 上海書畫出版社, 2009.

卞永譽,『式古堂書畫彙考』,『中國藝術文獻叢刊』, 杭州: 浙江人民美術出版社, 2012.

孫作,『滄螺集』, 中國基本古籍庫 데이터베이스.

『十百齋書畫錄』, 盧輔聖 主編,『中國書畫全書』10, 上海: 上海書畫出版社, 2009.

安岐,『墨緣彙觀』, 盧輔聖 主編,『中國書畫全書』14, 上海: 上海書畫出版社, 2009.

吳鎮,「梅道人遺墨」,『美術叢書: 後集第4集』一, 上海: 國粹學報社, 乙卯12月.

吳升,『大觀錄』卷17, 盧輔聖 主編,『中國書畫全書』8, 上海: 上海書畫出版社, 2009.

汪珂玉,『珊瑚網: 音錄. 1-12』, 臺北: 臺灣商務印書館, 1968.
張照,『石渠寶笈』,『秘殿珠林石渠寶笈合編』1-4, 上海: 上海書店, 1988.
張丑,『清河書畫舫』, 盧輔聖 主編,『中國書畫全書』5, 上海: 上海書畫出版社, 2009.
趙孟頫,『松雪齋集』, 中國基本古籍庫 데이터베이스.
_____,『趙孟頫集』, 任道斌 校點,『兩浙作家文叢』, 杭州: 浙江古籍出版社, 1986.
夏文彦,『圖繪寶鑑』, 王雲五 主編,『國學基本叢書』151, 臺北: 臺灣商務印書館, 1968.

2. 국문논저

김덕환,「白樸의 散曲 研究」,『중국문학연구』40, 2010, pp. 149-179.
김주연,「朝鮮時代 漁父圖에 대한 研究」,『미술사학연구』230, 2001, pp. 69-98.
미야자키 이치사다,『중국의 시험지옥: 科擧』, 박근칠·이근명 옮김, 청년사, 1993.
배숙희,「元代 科擧制와 高麗進士의 應擧 및 授官」,『동양사학연구』104, 2008, pp. 121-154.
오금성,「중국의 과거제」,『한국사시민강좌』46, 2010, pp. 244-262.
윤수영,「喬吉의 散曲研究(二)-漁父詞를 중심으로」,『인문과학연구』5, 1997, pp. 81-105.
이동향,「張志和와 漁父詞」,『중국어문논총』28, 2005, pp. 219-240.
임종욱,『중국역대 인명사전』, 이회문화사, 2010.
장진성,「양식과 페르소나(Persona): 이인상의 자아의식과 작품세계」,『서양미술사학회 논문집』36, 2012, pp. 149-175.
_____,「예찬(倪瓚, 1301-1374): 신화와 진실」,『미술사와 시각문화』17, 2016, pp. 208-229.
_____,「정선의 그림 수요 대응 및 작화 방식」,『동악미술사학』11,

2010, pp. 221-236.
제임스 케힐,『중국회화사』, 조선미 옮김, 열화당, 2002.
제임스 케힐,『화가의 일상: 전통시대 중국의 예술가들은 어떻게 생활하고 작업했는가』, 장진성 옮김, 사회평론아카데미, 2019.
천촨시,『중국산수화사』2, 김병식 옮김, 심포니, 2014.
하경심,「散曲을 통해 본 元代 文人의 자화상」,『중국어문학논집』26, 2004, pp. 573-596.

3. 중문논저

高木森,「吳鎭的力感藝術」,『故宮文物月刊』69, 1988, pp. 84-95.
國立故宮博物院 編,『故宮名畵選萃』, 臺北: 國立故宮博物院, 1970-73.
_____,『元四大家』, 臺北: 國立故宮博物院, 1975.
近滕秀實·何慶先 編著, 『圖繪寶鑑校勘與研究』, 南京: 江蘇古籍出版社, 1997.
谢军, 「隐逸-中国古代文人的矛盾世界」, 『美术教育研究』, 2014(16), pp. 31-32.
石守謙,『從風格到畫意: 反思中国美術史』, 臺北市: 石頭出版, 2010.
盛東濤,『吳鎭』, 石家庄: 河北教育出版社, 2006.
蕭啓慶, 「元代蒙古色目進士背景的分析」, 『漢學研究』 18, 2000, pp. 101-128.
隋樹森 編,『全元散曲』, 北京: 中華書局, 1964.
颜晓军, 「吴镇家族与赵孟頫家族世交考——兼论《义门吴氏谱》的问题」, 『故宫博物院院刊』214, 2020, pp. 24-41.
余輝, 「吴镇世系与吴镇其人其画——也谈《义门吴氏谱》」, 『故宫博物院院刊』, 1995(4), pp. 51-67.
吳仰賢 等纂,『中國地方志集成: 浙江府縣志輯』, 上海: 上海書店, 1993.
吳靜康,「吳鎭家世再探」,『故宮博物院院刊』97, 2001, pp. 7-12.
王秀丽, 「元末明初的海商与江南社会」, 『南开学报』, 2016(2), pp.

142-151.
『元四家畫集 上』, 北京: 北京工藝美術出版社, 2005.
刘琰,「元代隐士书法的离俗指向及入世审美」,『中国书法』272, 2015, pp. 180-181.
衣若芬,「不繫之舟 : 吳鎮及其“漁父圖卷”題詞」,『思與言』 45, 2007, pp. 117-186.
李杰荣, 「江南渔隐与元代吴镇的渔父词画」, 『阅江学刊』, 2015(4), pp. 135-143.
李德壎,「吴镇诗画丛考」,『齐鲁艺苑: 山东艺术学院学报』, 1986(1), pp. 20-24.
_____,「元代大画家吴镇考」,『山东师范大学学报』, 1986(2), pp. 52-58.
李霖燦,『中國名畫研究』, 臺北: 藝文印書館, 1973.
林莉娜,「元 吳鎮 漁父圖 軸」,『故宮文物月刊』200, 臺北: 國立故宮博物院出版組, 1999, pp. 50-51.
張光賓,『元朝書畫史研究論集』, 臺北: 國立故宮博物院, 1979.
张万夫 编辑,『元四家画集: 黄公望, 吳鎮, 倪瓚, 王蒙』, 天津: 天津人民美术出版社, 1994.
鄭秉珊,『吳鎮』, 上海: 上海人民美术出版社, 1958.
趙桂芬,「元詞隱逸思想初探」,『淸雲學報』30, 2010, pp. 113-130.
陳擎光,『元代畫家吳鎮』, 臺北: 國立故宮博物院, 1983.
陳高華 编著,『元代畫家史料彙編』, 杭州: 杭州出版社, 2004.
陈波,「元代海运与滨海豪族」,『清华元史』1, 2011, pp. 217-224.

4. 일문논저

大和文華館,『元時代の繪畫 : モンゴル世界帝國の一世紀』, 東京: 大和文華館, 1998.
大阪市立美術館 編,『宋元の絵画 : mountains and stream』, 大阪: 大阪市立美術館, 2001.

石守謙, 「隱逸文人の內面世界ー元末四大家の生涯と芸術ー」, 海老根聰郎等編, 『世界美術大全集. 東洋編』 7, 東京: 小學館, 1999, pp. 151-161.

中央公論社 編,『文人畫粹編: 中国篇』3, 東京: 中央公論社, 1985.

5. 영문논저

Barnhart, Richard M. *Marriage of the Lord of the River: A Lost Landscape by Tung Yüan*. Ascona: Artibus Asiae, 1970.

_____, "Yao Yen-ch'ing, T'ing-mei, of Wu-hsing," *Arbitus Asiae* 39 (1977), pp. 105-123.

Bush, Susan. *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555-1636)*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2012.

Cahill, James. "Wu Chen, A Chinese Landscapist and Bamboo Painter of the Fourteenth Century." Ph.D. dissertation, University of Michigan, 1958.

_____. *Chinese Painting*. Lausanne: Skira, 1960.

_____. *Hills beyond a river: Chineses painting of the Yüan dynasty, 1279-1368*. New York: Weatherhill, 1976.

_____. *Three Alternative Histories of Chinese Painting*. Lawrence: Spencer Museum of Art and University of Kansas, 1988.

_____. *The Painter's Practice: How Artists Lived and Worked in Traditional China.* New York: Columbia University Press, 1994.

_____. *An Index of Early Chinese Painters and Paintings: T'ang, Sung, and Yüan*. Berkeley: University of California Press, 2003.

Clunas, Craig. *Art in China*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2009.

Fong, Wen C. *Beyond Representation: Early Chinese Painting and Calligraphy, 8th-14th Century*. New York and New Haven: The Metropolitan Museum of Art and Yale University Press, 1992.

Fong, Wen C. and James Watt, eds. *Possessing the Past: Treasures from the National Palace Museum*. *Taipei*, New York; The Metropolitan Museum of Art, 1996.

Han, Sungmii Lee, "Wu Chen's "Mo-Chu P'u": Literati Painter's Manual on Ink Bamboo." Ph. D. dissertation, Princeton University, 1983.

Hearn, Maxwell K. *How to Read Chinese Paintings*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2008.

Hearn, Maxwell K. and Judith G. Smith, eds. *Arts of the Sung and Yüan*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1996.

Hearn, Maxwell K. and Wen C. Fong. *Along the Riverbank: Chinese Paintings from the C. C. Wang Family Collection*. New York: The Metropolitan Muesum of Art, 1999.

Lee, Sherman E. *Chinese Landscape Painting*. Cleveland: Cleveland Museum of Art, 1954.

Lee, Sherman E. and Wai-kam Ho, *Chinese Art Under the Mongols: The Yüan Dynasty, 1279-1368*. Cleveland: Cleveland Museum of Art, 1996.

Lew, William W. "The Fisherman in Yuan Painting and Literature as Reflected in Wu Chen's Yu-fu T'u in the Shanghai Museum." Ph. D. dissertation, Ohio University, 1976.

Li, Chu-tsing, ed. *Artists and Patrons: Some Social and Economic Aspects of Chinese Painting*. Lawrence, Kansas, and Seattle:

Kress Foundation Department of Art History, University of Kansas, the Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City in association with University of Washington Press, 1989.

Murck, Alfreda, and Wen C. Fong, eds. *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting*, New York and Princeton: The Metropolitan Museum of Art and Princeton University Press, 1991.

National Palace Museum. *Chinese Cultural Art Treasures : National Palace Museum : Illustrated Handbook*. Taipei: National Palace Museum, 1965.

Rossabi, Morris. "The Mongol Empire and Its Impact on the Arts of China." In Reuven Amitai and Michal Biran eds., *Nomads as Agents of Cultural Change: The Mongols and Their Eurasian Predecessors*, pp. 214-227. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2015.

Shen, Chuang. *The Chinese on the Art of Painting: Translations and Comments*. New York: Schocken Books, 1963.

_____. "The Hermit Angler by Sheng Mao and Some Related Problems." *National Palace Museum Bulletin* 4 (1969), pp. 3-12.

Silbergeld, Jerome. *Chinese Painting Style: Media, Methods, and Principles of Form.* Seattle: University of Washington Press, 1982.

Sirén, Osvald. *Chinese Painting: Leading Masters and Principles IV*. New York: Hacker Art Books, 1973.

Shen, Chuang. *The Chinese on the Art of Painting: Translations and Comments*. New York: Schocken Books, 1963.

_____. "The Hermit Angler by Sheng Mao and Some Related Problems." *National Palace Museum Bulletin* 4

(1969), pp. 3-12.

Stanley-Baker, Joan. "Accrued Perceptions of Wu Zhen: The Fisherman Theme." *Bulletin of the Oriental Ceramic Society of Hong Kong* 8 (1986), pp. 36-46.

_____. *Old masters repainted: Wu Zhen (1280-1354), Prime Objects and Accretions*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 1995.

Sullivan, Michael. *The Three Perfections: Chinese Painting, Poetry, and Calligraphy*. New York: G. Braziller, 1980.

Wang, Tzi-Cheng. "Wu Zhen's Poetic Inscriptions on Paintings." *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 64 (2001), pp. 208-239.

Watt, James C.Y. et al. *The World of Khubilai Khan: Chinese Art in the Yuan Dynasty*. New York and New Haven: The Metropolitan Museum of Art and Yale University Press, 2010.

Wetzel, Sandra Jean. "Sheng Mou: The Coalescence of Professional and Literati Painting in Late Yuan China." *Arbitus Asiae* 56 (1996), pp. 263-289.

Wilhelm, Hellmut. "The Fisherman without Bait." *Asiatische Studien* 18 (1965), pp. 90-104.

Wright, Arthur F. ed. *The Confucian Persuasion*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1960.

Zhu, Sicong. "Poetic Feeling in a Thatched Pavilion Attributed to the Chinese Yuan Artist Wu Zhen." M.A. dissertation, The University of Iowa, 2013.

6. 독문논저

Ernst Aschwin Lippe-Biesterfeld, “Li K’an und seine “Ausführliche Beschreibung des Bambus: Beiträge zur Bambusmalerei der Yüan-Zeit.” Ph. D. dissertation, Friedrich-Wilhelms-Universi tät zu Berlin,

도판목록

도 1. 오진(吳鎭), <묵매도권(墨梅圖卷)>, 1348, 지본수묵(紙本水墨), 30.5×926cm, 요녕성박물관(遼寧省博物館)
도 2. 오진(吳鎭), <어부도권(漁父圖卷)>, 1345, 지본수묵, 33×651.6cm, 상해박물관(上海博物館)
도 3. 오진(吳鎭), <중산도(中山圖)>, 권(卷), 1336, 지본수묵, 26.4×90.7 cm, 대북 국립고궁박물원
도 4. 성무(盛懋), <창산백운도(蒼山白雲圖)>, 축(軸), 지본담채(紙本淡彩), 51.4×26.3cm, 대북 국립고궁박물원
도 5. 오진(吳鎭), <죽석도(竹石圖)>, 축, 1347, 지본수묵, 90.6×42.5cm, 대북 국립고궁박물원
도 6. 오진(吳鎭), <초정시의도(草亭詩意圖)>, 권, 1347, 지본수묵, 23.8×99.4 cm, The Cleveland Museum of Art
도 7. 오진(吳鎭), <쌍송도(雙松圖)>, 축, 1328, 견본수묵(絹本水墨), 180.1×111.4cm, 대북 국립고궁박물원
도 8. 오진(吳鎭), <추강어은도(秋江漁隱圖)>, 축, 견본수묵, 189.1×88.5 cm, 대북 국립고궁박물원
도 9. 예찬(倪瓚), <용슬재도(容膝齊圖)>, 축, 1372, 지본수묵, 74.7×34.5 cm, 대북 국립고궁박물원
도 10. 예찬(倪瓚), <우산임학도(虞山林壑圖)>, 축, 1372, 지본수묵, 94.3×35.9cm, The Metropolitan Museum of Art
도 11. 오진(吳鎭), <계산어은도(溪山漁隱圖), 축, 14세기, 견본담채(絹本淡彩), 87.2×42.8cm, The Cleveland Museum of Art
도 12. 오진(吳鎭), <추산도(秋山圖)>, 축, 견본수묵, 150.9×103.8cm, 대북 국립고궁박물원
도 13. 오진(吳鎭), <어부도(漁父圖)>, 축, 1342, 견본수묵, 176.1×95.6cm , 대북 국립고궁박물원
도 14. 오진(吳鎭), <계류귀정도(溪流歸艇圖)>, 책(冊), 지본수묵, 44×26.7

cm, 대북 국립고궁박물원

도 15. 오진(吳鎭), <노탄조정도(蘆灘釣艇圖)>, 권, 1350년경, 지본수묵, 31.1×53.8cm, The Metropolitan Museum of Art

도 16. 오진(吳鎭), <방형호어부도권(倣荊浩漁父圖卷)>, 1341년경, 지본수묵, 32.5×565.6cm, The Freer Gallery of Art, Washington, D.C.

도 17. 성무(盛懋), <추림어은도(秋林漁隱圖)>, 단선(團扇), 1349, 견본담채, 27×25.8cm, The Metropolitan Museum of Art

도 18. 성무(盛懋), <추림어은도(秋林漁隱圖)>, 축, 1350, 지본수묵, 102.6×33.3cm, The Metropolitan Museum of Art

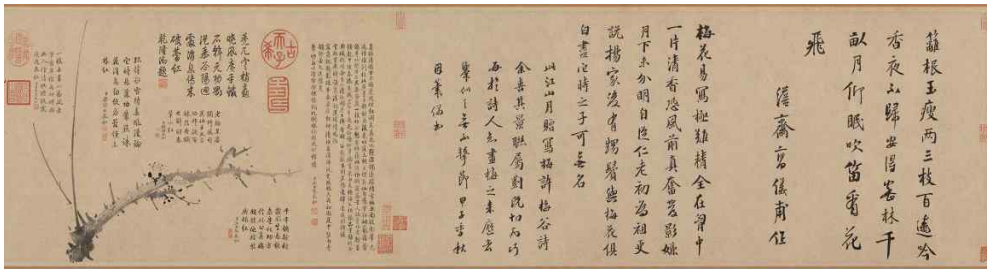
도 19. 성무(盛懋), <추가청소도(秋舸淸嘯圖)>, 축, 견본채색(絹本彩色), 167.5×102.4cm, 상해박물관

도 20. 성무(盛懋), <추강대도도(秋江待渡圖)>, 축, 1351, 지본수묵, 112.5×46.3 cm, 북경(北京) 고궁박물원(故宮博物院)

도 21. 성무(盛懋), <추림고사도(秋林高士圖)>, 축, 견본채색, 135.3×59cm, 대북 국립고궁박물원

도 22. 오진(吳鎭), <동정어은도(洞庭漁隱圖)>, 축, 1341, 지본수묵, 146.4×58cm, 대북 국립고궁박물원

도 판



도 1. 오진(吳鎭), <묵매도권(墨梅圖卷)>, 1348, 지본수묵(紙本水墨), 30.5×926cm, 요녕성박물관(遼寧省博物館)

도 2. 오진(吳鎭), <어부도권(漁父圖卷)>, 1345, 지본수묵, 33×651.6cm, 상해박물관(上海博物館)

도 3. 오진(吳鎭), <중산도(中山圖)>, 권(卷), 1336, 지본수묵, 26.4×90.7 26.4×90.7cm, 대북(臺北) 국립고궁박물원(國立故宮博物院)

도 4. 성무(盛懋), <창산백운도(蒼山白雲圖)>, 축(軸), 지본담채(紙本淡彩), 51.4×26.3cm, 대북 국립고궁박물원

도 5. 오진(吳鎭), <죽석도(竹石圖)>, 축, 1347, 지본수묵, 90.6×42.5 cm, 대북 국립고궁박물원

도 6. 오진(吳鎭), <초정시의도(草亭詩意圖)>, 권, 1347, 지본수묵, 23.8×99.4 cm, The Cleveland Museum of Art

도 7. 오진(吳鎭), <쌍송도(雙松圖)>, 축, 1328, 견본수묵(絹本水墨), 180.1×111.4cm, 대북 국립고궁박물원

도 8. 오진(吳鎭), <추강어은도(秋江漁隱圖)>, 축, 견본수묵, 189.1×88.5cm, 대북 국립고궁박물원

도 9. 예찬(倪瓚), <용슬재도(容膝齊圖)>, 축, 1372, 지본수묵, 74.7×34.5cm, 대북국립고궁박물원

도 10. 예찬(倪瓚), <우산임학도(虞山林壑圖)>, 축, 1372, 지본수묵, 94.3×35.9cm, The Metropolitan Museum of Art

도 11. 오진(吳鎭), <계산어은도(溪山漁隱圖), 축, 14세기, 견본담채(絹本淡彩), 87.2×42.8 cm, The Cleveland Museum of Art

도 12. 오진(吳鎭), <추산도(秋山圖)>, 축, 견본수묵, 150.9×103.8cm, 대북 국립고궁박물원

도 13. 오진(吳鎭), <어부도(漁父圖)>, 축, 1342, 견본수묵, 176.1×95.6cm, 대북 국립고궁박물원

도 14. 오진(吳鎭), <계류귀정도(溪流歸艇圖)>, 책(冊), 지본수묵, 44×26.7cm, 대북 국립고궁박물원

도 15. 오진(吳鎭), <노탄조정도(蘆灘釣艇圖)>, 권, 1350년경, 지본수묵, 31.1×53.8 cm, The Metropolitan Museum of Art

도 16. 오진(吳鎭), <방형호어부도권(倣荊浩漁父圖卷)>, 1341년경, 지본수묵, 32.5×565.6cm, The Freer Gallery of Art, Washington, D.C.

도 17. 성무(盛懋), <추림어은도(秋林漁隱圖)>, 단선(團扇), 1349, 견본담채(絹本淡彩), 27×25.8cm, The Metropolitan Museum of Art

도 18. 성무(盛懋), <추림어은도(秋林漁隱圖)>, 축, 1350, 지본수묵, 102.6×33.3cm, The Metropolitan Museum of Art

도 19. 성무(盛懋), <추가청소도(秋舸清嘯圖)>, 축, 견본채색(絹本彩色), 167.5×102.4cm, 상해박물관

도 20. 성무(盛懋), <추강대도도 (秋江待渡圖)>, 축, 지본수묵, 112.5×46.3cm, 북경(北京) 고궁박물원(故宮博物院)

도 21. 성무(盛懋), <추림고사도(秋林高士圖)>, 축, 견본채색, 135.3×59cm, 대북 국립고궁박물원

도 22. 오진(吳鎭), <동정어은도(洞庭漁隱圖)>, 축, 1341, 지본수묵, 146.4×58cm, 대북 국립고궁박물원

Abstract

A Study of Wu Zhen's (1280-1354) Practice

Jiyoung Kwon

Department of Archaeology and Art History

The Graduate School

Seoul National University

This study explores the life of Wu Zhen (1280-1354) and the ways Wu produced works of art. Unlike the widespread view which regards him as a typical literati painter, Wu Zhen was a painter who was deeply engaged in commercial transactions.

Wu Zhen was designated as one of the "Four Great Masters" of the late Yuan dynasty in the Ming period (1368-1644). Since the Four Great Masters were highly venerated in the late Ming, there exist numerous apocryphal anecdotes about Wu. For instance, Dong Qichang (1555-1636) appreciated Wu Zhen for conforming to the literati ideal compared with Sheng Mao (active ca. 1310-1360), who lived near Wu Zhen in the town of Weitang but produced paintings for commercial purpose. However, in fact, Wu Zhen's motivation and creation of painting were different from those of literati painters who traditionally painted for self-cultivation and never sold paintings.

Sun zuo's (ca. 1340-1424) *Mozhuji* (ca. 1346) suggests that Wu Zhen might have accepted good paper and brushes in return for his painting.

Back then, it was customary to give a gift instead of cash to the literati painters who wished to avoid cash payment in transaction of painting. In his poem in the *Meidaoren yimo* (17th century), Wu Zhen professed that he could no longer pursue "ink-plays" which were perceived as an ideal of literati painting. Moreover, the poem implies that the demand on Wu's paintings had increased over time. Indeed, his everyday life as a painter was not solely aloof from the secular world like a recluse. He could not be detached from worldly concerns as stated in his inscription on *Poetic Feeling in a Thatched Pavilion*, dated 1347, now in the Cleveland Museum of Art.

The commercial aspects of Wu Zhen's paintings can also be revealed by examining the format and material of his paintings. Most of his surviving works in the format of a hanging scroll or handscroll, are considerable in size. These marketable sized paintings imply that Wu did not refuse to create paintings for commercial purpose. Furthermore, more than one-third of his paintings was painted on silk. Due to its slick and less absorbent attributes, silk makes the production of a painting time-consuming. Therefore, silk was generally chosen for commercial or formal paintings, while paper was normally used for informal "ink-play" paintings. Even Wu's now lost paintings show the same tendency in format and material as his surviving paintings.

Paintings on the theme of fisherman constitute a large part of Wu Zhen's oeuvre. Scholars have considered the fisherman in Wu's *Yufu tu* (*Fisherman*) to be his self-image as a true recluse. On the contrary, his fisherman paintings can be interpreted as commercial works. Wu's surviving paintings of fisherman are mostly large hanging scrolls or long handscrolls, half of which are painted on silk. In addition, the hermit-fisherman portrayed in Wu's *Yufu tu*, symbolic of an unemployed scholar, was a preferred motif by the literati class who were forced to give up becoming a scholar-official or

governing class under the rule of Mongols at the time especially in the Jiangnan region. Considering such historical and geographical backgrounds, Wu might have repeatedly created *Yufu tu* in response to his literati clients' requests, not for self-expression.

keywords : Wu Zhen, practice, literati painter, ink-plays, *Fisherman*
***Student Number* : 2016-25113**