

震溟 權擣의 회화관과 문학론 비교 고찰

崔 有 鎮 *

<目 次>

- | | |
|---------------------------|--------------------|
| I. 머리말 | IV. 문학론과 회화론의 관련양상 |
| II. 傳神의 방법과 요건 | V. 맺음말 |
| III. 形과 神의 합일로서의 趣의
추구 | |

<국문 초록>

震溟 권헌은 조선후기 서울의 서화를 수장하고 감상하는 인물들과의 교류를 통해서 자연스럽게 회화에 대한 비평 감식안을 기르게 되었다. 그는 대상의 외면에 치중하는 形似 보다는 내면을 곡진히 표현하는 傳神을 더욱 중시하였다. 傳神을 강조한 이유는 남들과는 다른 개인의 고유한 본성을 전달해야 하는 점을 강조하고자 했기 때문이다. 그러나 전신을 강조한다고 해서 외형에 대한 기교적 측면을 전혀 무시했던 것이 아니라 외형에 대한 배려가 있고 난 뒤에 傳神을 논할 수 있다고 하여, 形과 神의 변증법적이고 통일적인 조화가 선행적으로 요구될 것을 제시하였다. 또한 傳神의 조건으로 대상을 관찰하는 사람의 심적 태도 및 수양의 양상에 대해서도 언급하였다. 즉 대상의 내재된 정신을 파악하여 그것과 간극이 없도록 하는 것인데, 이를 위해서는 심적 상태가 순수하고 깨끗해야 하는 조건이 충족되어야 한다고 하였다.

또한 권헌은 傳神을 이루는 과정에서 趣를 얻을 것을 강조하였다. 권헌이 사용하는 趣의 용례를 검출해본 결과, 산수의 趣, 莊子의 사유를 통해 불안을

* 고려대 민족문화연구원 연구원 / naaren@korea.ac.kr

해소하는데서 오는 趣, 物我相忘의 경지에서 느끼는 趣 등 다양한 의미 범주를 지니고 있음을 알 수 있었다. 회화론에서도 중요한 의미를 갖는 趣는 興, 樂, 快라는 정서적 반응과 그것의 고양이라는 속성을 지니고 있다. 즉 神은 회화에서 담아내야 할 사물의 본질적 면모라 한다면 趣는 감상자에게 느껴지는 미적 울림 내지 심리적 쾌감이라고 볼 수 있다.

회화와 문학의 관계에 대해서는 장르는 다르지만 각기 글과 색채를 매개로 주제내용을 형상화한다는 점에서는 동일한 역할을 한다고 보면서도, 차이점 또한 명확히 인식하고 있었다. 즉 회화와 달리 詩는 같은 주제를 형상화하면서도 표현의 곡진성, 情調, 분위기, 여운, 상징성, 서사성 등의 요소를 지니고 있다는 인식 아래 일정하게 詩의 역할을 더욱 인정하고 있는 것으로 보인다.

【주제어】 傳神, 形似, 趣, 個性, 精神, 山水美, 天機, 題畫詩

I. 머리말

震溟 權攄(1713~1770)은 영·정조 시절 재능을 지녔으나 제대로 뜻을 펴보지 못했던 사대부의 한 사람으로 문학사상 18세기 현실주의적 시풍을 선도한 인물이다.¹⁾ 그는 安東 權氏 權近(1352~1409)의 후손으로, 시인으로 유명했던 習齋 權擘(1520~1593)이 그의 6대조이며 石州 權驥(1569~1612)은 그의 종5세조에 해당한다. 조부인 權忭(1651~1726)이 인현왕후폐위사건을 모르고 시험장에 들어갔다가 廢出된 사실을 알고는 통곡하고 그날로 韓山으로 내려와 杜門不出하였다. 권헌은 조선후기 실

1) 권헌은 임형택 교수의 『이조시대 서사시』, 창작과비평사, 1992.에서 처음 소개되었고, 그의 문집 초고본이 한국한문학회를 통해 상·중·하 세 권으로 영인 출판되었다. 그 뒤 洪性秀, 「震溟 權攄 文學論과 漢詩 研究」, 영남대대학원 석사학위논문, 1993.; 金東鉉, 「震溟 權攄의 文學論과 漢詩 研究」, 경북대대학원 석사학위논문, 1997.; 李知洋, 「震溟 權攄의 ‘眞’추구와 社會詩」, 성균관대대학원 박사학위논문, 2001. 등의 일련의 연구에 의해 그의 현실주의적 시풍이 다루어진 바 있다.

학자이자 국어학자인 李思質(1705~1776) 등의 韓山 李氏들과 인척관계를 이루었으며, 1735년(영조 11년) 생원시에 오른 뒤 서울 蓮池洞의 처가에서 과거를 준비하게 된다. 서울생활에서 그는 자연스럽게 처가 쪽의 李宅輔, 李國輔, 李敏輔, 李天輔 등과 교유하게 되는데 이들은 月沙 李廷龜의 자손들이다. 그 밖에 申光洙, 徐有隣, 徐有防, 吳瑗, 南有容 등과도 교유하는데, 주로 노론계열의 경화사족들이 교유대상의 다수를 차지하고 있다. 그 가운데서도 凌壺觀 李麟祥(1710~1760)과는 매우 가까운 사이였으며, 그를 통해서 회화에 관한 생각들을 글로 표현하는 계기를 얻기도 하였다. 또한 권헌이 교유했던 인물 가운데 화가였던 이인상은 물론이고 남유용 비롯한 교유인물들은 예술품의 소장가들이기도 하였다.²⁾ 고동서화를 감상하고 품평하는 분위기 속에서 권헌은 자연스럽게 회화에 대한 안목을 기르게 되고 회화론에 관계된 글을 여러 편 남기게 된다.³⁾

특히 초상화를 중심으로 하는 그의 회화관은 顧愷之(345~406)와 蘇軾(1036~1101) 이래 전통적인 傳神論을 계승하면서도, 조선후기 문인들의 趣에 대한 새로운 인식을 그대로 반영하는 독특한 이론을 세우고 있다. 또한 일정하게 개인적인 성향에 의해 회화가 갖는 한계까지도 인식하고 있었던 것으로 보인다. 그가 남긴 글을 통해 회화에 대한 생각과 문학작품과의 관련 양상에 대해 고찰해 보도록 하겠다.

II. 傳神의 방법과 요건

회화에 있어 대상의 외면에 치중하는 形似論과 내면에 치중하는 傳神論은 形과 神으로 구분되어 어느 한쪽을 강조하느냐에 따라 다양한 이

2) 강명관, 「조선후기 경화세족과 고동서화 취미」, 『조선시대 문학 예술의 생성 공간』, 소명출판, 1999, pp.277-316. 참조.

3) 권헌의 회화 자료들은 유홍준·안영길의 「한국회화사의 새 자료(3)」, 『가나아트』, 11·12월호, 1991.에 소개되어 있다.

론이 주장되어왔다. 이러한 이론의 차이점은 실제 회화 창작에도 영향을 미치게 되었고 어느 쪽을 중시하는가에 따라 形似的 전신론과 寫意的 전신론으로 구별되기도 한다.⁴⁾ 전자는 현상을 본체의 실질적 모습으로 보고 사물에 내재되어 있는 神을 그 대상물의 형체를 통해 자세하고 정확하게 그려내어 간접적으로 표현하는 것이고, 후자는 현상을 虛幻한 假相으로 보고 대상물의 형체를 생략하여 묘사하면서 창작주체의 마음을 통해 神을 직접적으로 표현하는 것이었다.⁵⁾ 그러나 어느 회화 작품을 막론하고 시각적 이미지에 호소하지 않는 것은 있을 수 없는 일이므로, 대상을 그려내는데 있어 외면적 형체를 무시할 수는 없을 것이다. 실제 창작에 있어 대상과 얼마나 닮게 그리는가는 화가마다 다를 수 있지만 대상의 정신을 무시한 채 형체의 묘사에만 치중하는 태도에 대해 전신론은 경계하고 있는 것이다. 권현의 경우도 顧愷之 이래 북송 문인 화풍을 주도한 蘇軾의 전신론을 계승하면서, 그것이 권현 자신의 개인적 성향에 따라 변용되고 있음을 볼 수 있다. 우선 회화 창작에 있어 傳神의 중요함을 강조한 글을 보도록 한다.

진무기(陳師道)가 말하기를 “육일거사(歐陽脩)의 화상 가운데 家本은 形似에 뛰어나나 眉山本(蘇洵 소장본)은 氣韻이 형사보다 뛰어나다. 형사만 이루어지고 기운이 제대로 갖춰지지 못한 것은 형상을 그린 것일 뿐이지 傳神을 해낸 것이라고 할 수 없다”⁶⁾라 하였다. 傳神의 오묘함은 형상을 얻음이 어려운 것이 아니라 神韻을 표현해내는 것이 더욱 어려운 것이다. 이목구비는 사람들이 본디 모두 지니고 있는 것이다. 구렛나루와 머리카락, 눈썹과 눈언저리는 대개 서로

-
- 4) 조선후기 形과 神의 개념 및 관련양상에 대해서는 정우봉, 「조선후기 문예 이론에 있어 形과 神의 문제」, 『민족문화사연구』 4, 민족문화사학회, 1993.; 이태호, 『조선후기 회화의 사실정신』, 학고재, 1996.; 유홍준, 『조선시대 화론 연구』, 학고재, 1998. 등을 참조.
- 5) 洪宣杓, 「조선후기 회화의 傳神論」, 『한국학논집』 27, 계명대학교 한국학연구소, 2000.
- 6) 陳師道, 『後山集』 卷18, “歐陽公像, 公家與蘇眉山, 皆有之, 而各自是也. 蓋蘇本韻勝而失形, 家本形似而失韻. 夫形而不韻, 乃所畫影爾, 非傳神也.”

(사람마다) 비슷하지 않음이 없다. 오직 부여받은 천성만을 신묘하고 빼어난 기운이라 할 수 있는데, 말하고 웃는 등의 행동거지나, 뛰어나고 빼어남, 호쾌하고 상쾌함은 반드시 신묘하고 빼어난 기운에서 벗어나지 않는 것은 사람마다 각기 다른 점이 있기 때문이다. 그런데 저 초상화를 그리는 자들은 그 방법도 제대로 알지 못하고, 毛髮을 본뜨거나 눈썹과 눈을 형상화하여 대략 그 形似를 얻고는 스스로 대상 인물을 온전히 그려냈다고 여기고 있는데, 이것이 어찌 그 정신을 전한 것이라고 할 수 있겠는가?)

권현 자신도 대상을 곡진히 표현하는 形似 보다는 傳神을 더욱 중시하고 있는 점을 볼 수 있는 글이다. 여기서 傳神이 강조되는 이유는 남들과는 다른 개인의 고유한 본성을 전달하는 것이 회화 본연의 기능이라는 사실을 말하고자 했기 때문이다. 사람의 이목구비와 수염, 눈썹 등은 그 대략적인 형태에 있어서 누구나 다 지니고 있어서 비슷하다고 할 수 있다. 그러나 누구나 다 지니고 있는 얼굴 형태에 개성을 부여해주고 독특한 가치를 발견하도록 해주는 것은 하늘로부터 부여받은 천성에 있다. 이 천성만이 신묘하고 빼어난 기운으로서, 사람마다 고유하게 지니고 행동으로 드러나는 ‘言笑運爲’의 외면과 超逸하고 豪爽한 정신의 내적·외적인 개성은 바로 그 神秀의 기운에서 근거를 얻게 된다는 것이다. 그러므로 한 사람의 개성의 표현인 행동과 정신은 그 사람의 일체를 이루는 神秀한 기운에서 말미암는다는 것이며, 이러한 기운은 또한 天으로부터 부여받게 되었다는 논리적 귀결을 보인다. 화가가 모발을 본뜨고 眉目을 형상화하기만 하는 것은 초상화의 가치 우위에 있어 傳神에 미치지 못한다는 생각이다.

결국 권현에게 있어 傳神이 강조되는 이유는 남과는 다른 자신의 독

7) 權搢, 『震溟集』 下, 「畫像說」, p.1306. “陳無已曰, “六一畫像, 家本形似, 而眉山本韻勝形. 形而不韻, 乃所謂畫非傳神也.” 傳神之妙, 非得其形像之爲難, 而狀其神韻之爲尤難也. 耳目口鼻, 人固所同有也, 鬢髮眉睫, 舉無不相似者. 惟其賦與之天, 必謂神秀之氣, 而言笑運爲, 超逸豪爽, 必不出於神秀之氣者, 各有不同耳. 彼傳神者, 不知其術, 或模其毛髮, 或形其眉目, 略得其形似, 自以謂盡其人, 豈復傳其神乎?”

특한 개성을 전달하는 것이 회화에 있어 무엇보다도 중요한 가치라는 생각을 반영한 것이다. 그러므로 그는 “나의 좁은 얼굴과 누런 얼굴빛, 찡그린 이마와 짧은 눈썹이 본디 남과 다를 바가 없으나, 머리카락 하나 터럭 하나에서 풍겨 나오는 늠름한 기운이 남과 다른 이유는 눈에 병이 생기더라도 神氣가 넘치고 온축되어 있어서 또한 남과 다른 점을 지니고 있기 때문이다”⁸⁾라고 하여 개개인이 지닌 차별성을 구현하는 것이 이상적 회화의 요건이라고 보았다.

그렇다면 전신의 구체적인 방법 혹은 요건이 무엇인가 하는 것이 문제가 될 수 있다. 形을 무시하거나 소략히 하고 傳神만을 강조하는 것은 이치에 합당하지 않다고 할 수 있다. 여기서 외물의 형체에 대한 묘사는 기교적인 차원에 속하지만 傳神을 위해 기본적으로 구비되지 않으면 안 될 조건이 된다. 권현도 또한 일방적인 전신만을 강조했다고는 할 수 없다.

沈子猷는 이 그림에서 취한 사람과 마시지 않는 사람을 구별하여, 각각 그 모습을 닮게 그려내고 있을 뿐 아니라 그 意態도 전할 수 있어, 비록 그림을 알지 못하는 자라 하더라도 더듬어 살펴보기만 하면 거의 깨달아 이해할 수 있을 정도다. 그렇다면 심자유의 이 그림에서 옛 사람들이 말하지 않았던 오묘한 숨씨를 터득하여古今의 能事를 완벽하게 이뤄냈다고 할 수 있을 것이다.⁹⁾

여기서 심자유의 그림의 완성도는 ‘肖其形’하고 ‘傳意態’하는 두 가지 요건이 구비되었을 때 더욱 높아진다고 평가하고 있다. 결국 形에 대한 기교적 측면이 전혀 무시되는 것이 아니라 形에 대한 배려가 있는 뒤에 傳神을 논할 수 있게 되는 것이다. 形과 神의 변증법적이고 통일적 조화가 선행적으로 요구된 뒤에 비로소 傳神이 가능해질 수 있게 되는 것이다.

8) 權搵, 『震溟集』 下, 「畫像說」, p.1306. “是吾狹面黃色, 蹙額短眉, 固無自異於人, 而一髮一毛, 不啻竦凜自異者, 眼雖有疾, 而神溢精蘊, 亦且有異於人者.”

9) 權搵, 『震溟集』 下, 「園丘圖跋」, p.1263. “沈子之於是圖也, 別其醉與不飲者, 而各肖其形. 不惟各肖其形而能傳意態, 雖不知畫者, 庶幾摸索而得之. 則沈子於是得前人不言之妙技, 古今之能事畢矣.”

지운은 세속을 떠난 사람으로 항상 수척한 모습에 맑고 특 트인 곳에서 지내며 티끌 세상을 벗어난 곳에 홀로 우뚝 서 있었다. 대개 사물에 얽매이지 않으면서 홀로 매화의 정신을 얻어 그 趣를 표현해 내었다. 일찍이 창문 아래에 매화를 심고 붓과 벼루를 두는 날마다 그 사이에서 읊조렸다. 술에 취하면 미친 듯이 부르짖으며 긴 머리카락을 쥐고 먹에 적서 종이를 펼치고는 마음 내키는 대로 곧장 그려내어 매화의 형상을 온전히 표현하였다. 서리와 눈이 어지러이 흩어져 있는 모습은 그 높은 절개를 장하게 여긴 것이고, 이끼가 여기저기 벗겨져 있는 모습은 그 용모를 기이하게 표현한 것이다. 가지와 잎만을 위주로 하지 않고 오로지 精華가 모이는 바를 추구했으며, 꽃술이나 꽃받침에 연연하지 않고 오로지 의태와 성정에서 취하려 했다. 우뚝하면서도 뒤틀린 모습과 아래로 처져 굴곡된 모습과 산의 바위가 무게를 못 이겨 갈라진 형상이 마음속에 온축된 바와 함께 종이 위에 옮겨진 것이다. 탁 트임과 즐렬함, 가벼움과 쇄쇄함을 따지지 않더라도 風神이 필묵에 드러나, 마치 도사나 도인이 산수간을 훨훨 날아다니며 가래짐 벨고 웃고 해학질하는 소리를 듣지 아니하여 유독 그 神光을 소동파의 傳神에 비견할 수 있게 된 것이 이미 오래이다.¹⁰⁾

앞 시대의 화가인 趙之耘(1637~1691, 號 梅窓)의 묵매도에 대해 평가하고 있는 글이다. 여기에서도 중요시되고 있는 것은 매화의 精華가 모이는 바와 의태성정을 구현하는 것이다. 그러나 한편 매화의 내면적 정신을 그리는 것은 형태에 대한 묘사를 통해 이루어지므로 정신을 드러내는 표현기고 또한 아울러 논의되고 있다. 즉 ‘우뚝하면서도 뒤틀린 모습과 아래로 처져 굴곡된 모습과 산의 바위가 무게를 못 이겨 갈라진 형상’이 매화의 정신을 외적으로 형상화한 모습이라고 할 수 있는데, 여기서 매화의 정신과 형상이 통일적으로 표현됨을 말해주고 있는 것이다.

10) 權搥, 『震溟集』 下, 「墨梅記」, pp.1202-1203. “之耘方外士也. 恒居癯瘦清曠, 獨立塵壒之外. 蓋於物無所累者, 而獨能得梅之神, 而發其趣焉. 嘗植梅牕下, 置筆硯, 日吟哦其間. 醉輒狂叫, 握頭髮數丈, 濡墨展紙, 率意直遂, 而盡梅之狀. 霜雪披離, 壯其高節, 蘚苔剝落, 奇其容貌. 不爲枝葉, 獨求其精華所聚, 不苟蘂萼, 獨取於意態性情. 幅錯之形, 偃蹇之容, 山石壓折之狀, 與心之所蘊, 寫之於紙. 不較其跡拙輕碎, 而風神現於筆墨, 有若羽士道釋, 翩翩水石, 不聞咳唾笑謔之聲, 而獨望其神光, 其於東坡之傳神, 既矣.”

한편 傳神의 조건은 관찰하는 사람의 심적 태도 및 수양의 양상에 따라 달라지게 됨을 권현은 강조하고 있다.

精神은 매화에 깃들어 있는 것이지만 趣를 감수하는 것은 나에게 달려있다. 物으로써 物을 본다면 매화와 나는 처음부터 같은 것이 아니다. 그러나 理으로써 物을 본다면 나와 매화는 처음부터 다른 것이 아니다. 나는 이러한 이치에 대해 이해할 줄은 알았지만 그 趣는 얻지 못한 자라고 할 수 있다. 그러나 내가 세상에 대해 한 티끌의 구차함을 마음속을 더럽히지 않게 한다면, 매화가 지닌 정신의 맑고 빼어남을 통해 나의 趣를 돕는데 족할 것이다. 그 趣를 얻었다면 그것을 일러 神解¹¹⁾라고 할 수 있다. 매화의 정신을 체득한 자는 붓을 잡는 일을 기다리지 않고서도 해낼 수 있는 것이거늘 하물며 그 가지와 잎을 따지겠는가?¹²⁾

여기서 강조되고 있는 것은 ‘以物觀物’과 ‘以理觀物’의 관찰태도 가운데 대상의 본질과 정신을 읽기 위해서는 理으로써 사물을 보아야한다는 것이다. 物으로써 사물을 관찰하는 것[以物觀物]은 사물을 내재한 원리에 따라 보지 않고 외형적 모습으로 파악하는 태도를 말한다. 그렇게 된다면 대상의 정신을 읽지 못하고 대상과 관찰 주체 사이에는 물질 층위의 간격이 생기게 된다. 理으로써 사물을 관찰한다는 것은 외면적 형태를 넘어서 내재적인 원리와 정신에 參入하는 것이라고 할 수 있다. 이 때 비로소 관찰자와 대상 사이에는 외형적 간격을 넘어서 대상의 본질에 다가설 수 있다는 것이다. 이 때 얻어지는 것이 바로 趣라고 할 수 있고, 趣를 얻은 단계가 바로 神解라고 설명하고 있다. 趣에 대해서는 다음 장에 서술하겠지만, 일단은 매화의 심미적 속성을 획득한 작자의 내면적 정신의 고양상태라고 말할 수 있겠다. 神解란 대상에 대해 언어나 회화

11) 神解는 언어를 매개로 하지 않고 마음으로 통함을 말한다. 『晉書』「劉伶傳」“(伶)與阮籍·嵇康相遇, 欣然神解, 攜手入竹林.”

12) 權搢, 『震溟集』 下, 「墨梅記」, pp.1201-1202. “神在於梅者, 而趣在我者也. 以物觀物, 梅與我未嘗不殊也. 以理觀物, 我與梅未始不同也. 我獨知其解, 而不得其趣者也. 然吾於世, 一塵之累, 不使污其胸, 則其於梅神爽秀澈, 足以助吾趣. 其於趣既得, 則謂之神解. 神解者之於梅, 不待握筆而後能, 況其枝葉乎?”

등의 매개를 넘어서 직접적으로 상통하는 상태를 말한다. 神解를 이루었을 때 비로소 대상과 주체는 物我의 간격을 넘어 혼연히 하나가 되는 체험을 얻을 수 있게 되고 회화 창작의 요건이 구비되는 것이라고 할 수 있다. 이 때 관찰자의 심적 상태는 한 티끌의 구차함[一塵之累]도 마음을 더럽히지 않는 순수하고 깨끗하게 될 것이 요구된다. 권헌의 전신론은 형상적 차원을 넘어서서 대상의 정신에 참입할 때 비로소 이루어지는 것이라고 할 수 있다. “傳神이란 거울에 비친 꽃이나 물에 비친 달과 같아서 마음으로 얻을 수는 있지만 色相으로는 구할 수 없는 것이다”¹³⁾라고 언명적으로 말한 것이 그의 전신론이라고 결론지을 수 있겠다.

권헌은 사물에 내재한 원리나 정신을 얻는 경지를 몰아일체가 실현된 것으로 보았다. 즉 사물과 자아가 혼연히 일체가 될 것을 주장하였는데, 雪上人이 그린 「鷗鶴圖」에 그러한 경지를 다음과 같이 묘사하고 있다.

나는 우두커니 서서 돌아보며 즐거운 마음이 되었는데, 아득하고 드넓어 거의 먼 하늘을 거슬러 올라가고 함께 물에 등등 떠다닐 수 있게 되었다. 그리하여 白鷗가 나인지 내가 백구인지 내가 학인지도 알지 못하게 되었다. 혹은 백구는 백구이고 학은 학이며 나는 나인지도 알지 못하게 되었다. 物我의 사이는 서로 거리가 본디 매우 멀다할 수 있다. 그러나 이들을 둘러보며 서로 통하는 바가 있게 되면 그 즐거움은 거의 서로 간극이 없게 된다. 열자가 말하기를 海客이 있어 機心을 잊자 白鷗가 그에게로 날아들었다고 말하였고, 林漣은 본성이 길들여진 학을 좋아하여 마침내 학과 함께 그 몸을 마쳤다고 한다. 무릇 사람이 하늘로부터 얻은 것과 하늘이 사람에게 부여한 것은 物我 사이에 간격이 없는 것이다. 그리하여 事理와 機關에 마음을 빼앗기지 않고 塵僞와 私慾에 흐려지지 않으면 서로 더불어 즐기는 바에는 또한 物我의 간극이 없게 되는 것이다. 지금 나는 집에 거함에 아내가 없고 밖에 나갈 때는 나귀가 없는 신세이다. 밖에 나가서 함께 노니는 것은 한 조각 배요, 들어와 함께 듣는 것은 물과 대나무 일 뿐이다. 그러나 시냇물과 백구와 학을 돌아보고는 일찍이 기뻐하며 서로 상통하고 망연히 서로 부합하지 않은 적이 없었다. 서로 꺼리는 바가 없으므로 物

13) 權攄, 『震溟集』 下, 「傳神論」, p.1276, “凡傳神, 如鏡花水月, 可以意得, 而不可以色相求也.”

我的 사이에 있어 그 즐거움은 거의 간격이 없다고 할 수 있다. 나는 지금부터 학을 아내로 삼고 백구를 객으로 삼아 朝夕으로 좌우에 두며 物도 없고 我也 없이 마음과 자취가 혼연히 융합되어 다른 사람이 이에 간여함이 없게 되면, 거의 私僞와 機關이 나의 천성을 흐리게 하지 못할 것이니 海客과 林逋 가운데 누구와 그 득실을 따져야할지 알 수 없다. 백구도 나를 저버리지 않고 나도 학을 저버리는 일 없이 나의 천성을 온전히 마친다면, 이것 또한 좋은 일이다.¹⁴⁾

물아일체의 경지는 인위나 거짓, 속세의 번뇌가 개입되지 않는 상태에서 이루어질 수 있다는 내용의 글이다. 白鷗나 학과 자신 사이를 구분하고 차별을 두어 사고하는 생각으로는 대상의 본질을 획득할 수 없다는 것이다. 대상과 자아 사이에 구분이 없고 대상과 자신을 어떠한 실체로서 고집하지 않는 齊物論의 심적 상태에서만 비로소 마음과 形迹이 혼연히 일체가 되며 서로 어울리는 즐거움을 얻게 된다. 이러한 즐거움의 획득은 결국 자신의 천성을 온전히 보존하는 결과에 이를 수 있게 되는 것이다. 이러한 맥락이 앞서 살펴본 회화론에서 ‘以理觀物’하는 대상 관찰법의 궁극적인 경지라고 할 수 있다. 蘇軾은 일찍이 회화의 대상이 되는 사물을 고정된 형상[常形]과 일정한 규율[常理]이 있는 것으로 나누어 논한 적이 있다. 고정된 형상은 묘사하기 쉽지만 일정한 규율에 부합하게 그리는 것은 쉬운 일이 아니라고 하였다. 주로 山石과 대나무, 물결과 안개 등으로 대표되는 常理를 지닌 사물은 그 변화하는 규율을

14) 權摠, 『震溟集』 下, 「題雪上人鷗鶴圖後」, pp.1524-1526. “予佇立, 顧而樂之, 窅窅浩浩, 幾乎澗寥廓, 而參遊泳, 不知鷗爲吾乎, 吾爲鷗乎, 吾非鶴乎, 抑不知鷗自鷗鶴自鶴, 而吾自吾乎. 物我之間, 相去固甚遠, 而顧與之相得, 則其樂也, 固無幾矣. 列子曰, 有海客者, 忘其機. 鷗鳥翔集. 林和靖, 性好馴鷗, 遂與鶴終其身. 夫人之得於天, 而天之所賦於人者, 無間乎物我之間, 而事理機關之不相奪, 塵僞私慾之不相汨, 其所以相與之樂, 亦無分於物我之間. 今吾居無妻也, 出無驢也, 出而所與遊者, 扁舟也, 入而所與聽者, 水竹也. 而顧潤與鷗與鶴者, 未嘗不權然相得也, 沕然相合也. 無所忌忤, 則物我無間, 其爲樂也, 固無幾矣. 吾自今以後, 鶴爲妻鷗爲客, 朝夕左右, 無物無我, 心跡混融. 人莫得問焉, 則庶幾私僞機關之不得汨吾天, 而不知海客和靖之誰可以得失也. 鷗無負吾, 吾無負鶴, 以終吾天, 斯亦可也.”

포착하기 어렵기 때문에 그리기도 어렵다고 하였다. 여기서 소식이 강조하는 것도 사물에 내재하는 정신이나 원리를 표현하기 어려움을 말하면서 그것의 체득을 특히 중요시 했다고 할 수 있다.¹⁵⁾ 권헌도 이러한 논리의 연장선상에서 전신의 방법은 대상의 내재된 정신을 파악하며 그것과의 간극을 없게 하는 데에 있다고 여기고 있다. 또한 그것을 위한 심적 상태의 준비 조건은 순수하고 깨끗할 것이 요구되었다.

III. 形과 神의 합일로서의 趣의 추구

1. 趣의 함의와 범주

권헌은 傳神을 이루는 과정에서 趣를 얻을 것을 강조하였다. 趣의 개념에 대해서는 예전부터 뚜렷하게 정의된 바가 없고 시대의 흐름에 따라 다양한 함의와 층차를 지니고 있었다. 조선에서는 18세기에 들어 문인사대부들 사이에 서화고동을 비롯한 갖가지 趣를 추구하는 경향이 나타나기 시작하였다.¹⁶⁾ 특히 趣를 추구하는 경향을 문인사대부들의 ‘개성의 추구’이자 ‘음악 미술에 대한 애호가 심화되어 유교 도덕주의적 효용론을 배제하고 새로운 미학으로 나아가는 경향’이라고 보기도 한다.¹⁷⁾ 趣에 대해 정의를 내리기 어려운 점은 또한 원경도가 다음과 같이 말한 것으로부터 알 수 있다. “세상 사람이 얻기 어려운 것은 오직 趣이다. 趣는 산의 색, 물의 맛, 꽃의 빛, 여자의 자태와 같은 것이어서 비록 말을

15) 蕪軾, 『東坡集』, 「淨因院畫記」 “余嘗論畫, 以爲人禽宮室器用皆有常形. 至於山石竹木, 水波煙雲, 雖無常形, 而有常理. 常形之失, 人皆知之. 常理之不當, 雖曉畫者有不知. 故凡可以欺世而取名者, 必託於無常形者也. 雖然, 常形之失, 止於所失, 而不能病其全, 若常理之不當, 則舉廢之矣. 以其形之無常, 是以其理不可不謹也. 世之工人, 或能曲盡其形, 而至於其理, 非高人逸才不能辨.”

16) 이우성, 「실학파의 서화고동론」, 『書通』 6집, 동방연서회, 1975.

17) 임형택, 「18~9세기 예술사의 성격」, 『한국학연구』 7집, 고려대한국학연구소, 1995.

잘하는 사람이라도 능히 한 마디로 할 수 없으니, 오직 마음으로 이해하는 자가 그것을 알 것이다”¹⁸⁾라고 하여 언어 등의 매개를 통해 설명할 수 없는 심미적 정취라고 말하였다. 또한 趣 가운데에서도 “자연에서 얻는 것이 깊고, 학문에서 얻는 것은 얕다”¹⁹⁾라고 하여 이지적 사고를 통해 얻기 보다는 객관 대상의 자연스러운 상태를 관찰하고 체득하는 것이 가치상 우위에 있다고 하였다. 요컨대 예술의 영역에서 말하는 趣는 物我が 교유된 상태의 意趣를 말한다고 할 수 있다. 이것은 또한 두 가지 방면에서 생각해 볼 수 있는데 하나는 造化의 원리를 체현하고 있는 사물의 趣로써 意態가 왕성하며 생기가 넘치는 측면을 말하는 것이며, 또 하나는 이것을 체현한 작자의 주관적인 情趣라고 할 수 있겠다.²⁰⁾

권현은 여러 곳에서 趣에 대해 말하고 있으니, 그만큼 趣에 대해서 관심을 기울이고 중요성을 인식한 사람도 드물다고 할 수 있다. 그에게 있어 趣는 서화 예술의 감상을 비롯하여, 산수미의 완상에서부터 인생의 철리를 깨달을 때 오는 정신적 자유로움에 이르기까지 다양한 층차와 의미 범주를 지니고 있다. 본 절에서는 권현이 생각한 趣의 의미를 다양한 각도에서 살펴보기로 한다.

(前略)

彭殤固殊倫	장수와 요절 본디 다르다지만
一任天所爲	하늘의 처분에 달린 건 매양 한 가지.
犁然鶩達觀	애써서 달관에 힘쓰고
復欲生死遺	생사의 집착도 버려보고자 하네.
壽者未爲存	장수라 해서 언제나 사는 것도 아니요
夭亦至今施	요절하는 이는 지금도 있는 법.
脩短係不朽	길고 짧음이란 언제까지고 상대적 개념일 뿐

18) 袁宏道, 『叙陳正甫會心集』, p.121. “世人之所難得者唯趣, 趣如山上之色·水中之味·花中之光·女中之態, 雖善說者, 不能下一語, 唯會心者知之.”

19) 袁宏道, 『叙陳正甫會心集』, p.121. “夫趣, 得之自然者深, 得之學問者淺.”

20) 成復旺 主編, 『中國美學範疇辭典』, 中國人民大學出版社, 1995, p.294.

何用强辨之	어찌 억지로 분별하라.
要知徒老壽	부질없이 늙어 오래 사는 것
不過作醜羸	비쩍 말라 추하게 되는 꼴임을 알겠네.
念此心不怡	이런 생각에 마음도 편치 않은데
憂患况相支	우환이 또한 겹쳐 일어나네.
游目視天宇	멀리 하늘을 바라보니
庭樹凝寒颺	뜨락의 나무에 차가운 바람이 이네.
寒蟬無遺響	늦가을 매미 울음소리 그치고
歸鷺辭舊帷	돌아가는 제비 옛집을 작별하네.
時物日蕭條	온갖 사물들 날로 쓸쓸해지는 이 때
落葉亦紛披	낙엽 또한 어지러이 떨어지네.
觀化登古丘	만물의 변화를 보고 옛 언덕에 올라
按策散我悲	책적을 권 채 이내 시름 흩어보네.
齊物要一趣	萬物齊同 또한 하나의 趣이니
莊蒙眞吾師	莊子야말로 참으로 나의 스승이라네. ²¹⁾

「不佞自略編」²²⁾에 따르면 권헌은 23세에 생원시에 순조롭게 올랐으나 당시 背講이라는 암기시험이 부과되어 번번이 낙방하였으며 이후 30년 동안 榜에 이름이 오르지 못하였다고 하였다. 그는 落拓한 처지를 면치 못하고 蔭職으로 1759년 47세의 나이로 顯陵郎에 임명되어 1763년 7월에서야 長水縣監에 나아가게 된다. 미관말직에 머물 수밖에 없었던 그는 여러 詩에서 자주 莊子의 사유를 통해 자신의 비관적 처지를 해소하고자 하였다. 위의 시도 그러한 장자적 사유의 일단을 표현한 시라고 할 수 있다.

장자적 사유는 모든 상대적 사유에서 오는 불안감과 절망감을 해소하는데 큰 역할을 해주고 있다. 是非와 夭壽, 貧賤과 窮達 등 인생사에서 누구나 겪게 되고 그로부터 자유로울 수 없는 운명을 떨쳐내고자 하는 생각을 담고 있다. 이러한 상대적인 개념들은 인간이 理智로서 판단하

21) 權攄, 『震溟集』上, 「感懷和寄徐元德(有隣)」, pp.160-161.

22) 權攄, 『震溟集』下, p.1632.

는 것일 뿐 유구하게 生滅變化하는 만물의 理法 차원에서 본다면 하등의 분별이 있을 수 없다는 것이다. 그렇기에 권현은 자신의 늙고 병들어 오서 오는 비애감과 무력감을 장자적 사유를 통해 해소하고자 하였던 것이다.

작품의 후반부에서 이러한 깨달음은 자신이 실제 눈앞에서 목도하고 있는 사물의 推移에서 직관적으로 경험하고 있다. 늦가을이 되자 매미는 울기를 멈추고 제비는 따뜻한 곳을 찾아 떠나며 낙엽은 어지러이 지는 상황이 바로 ‘物化’ 즉 萬物의 生滅變化하는 理法 그 자체라고 할 수 있다. 권현은 바로 이 지점에서 夭壽라는 불안감을 떨쳐버리고 심리적 안정감 나아가 愉悅感을 느끼게 된다. 이것은 言語와 理智를 초탈한 萬物齊同의 차원에서 이루어지는 것이기 때문에 정서적 고양감을 가져다 주는 동시에 일종의 趣로써 감수하게 되는 것이다. 결국 여기서 권현이 생각하는 趣는 인생사에서 겪는 다양한 상대적 사유와 事象들로부터 해방되어, 자연의 섭리를 몸소 체험하여 얻은 심리적 쾌감이라고 할 수 있다.

또한 권현에게 있어 趣는 산수미의 체험을 통해 얻는 興의 고취와 관련을 맺고 있다.

중국인들은 대양 우리 고향의 산수에 대해 이야기할 때면 “鵝湖는 동방의 빼어난 지방이다”라고 하는데, 이는 대개 牧隱에게 “우리 고향산천은 백구주에 있으니, 어느 때에나 일광봉에 올라보라”라는 시구가 알려져서 그러하다. 산수가 스스로 빼어난 것이 아니라 반드시 사람을 통해서 알려지는 것이 이와같다. 그러나 산수에 등급을 매기는 것 또한 어려운 일이다. (中略) 이제 여기 鵝湖의 지역은 산이 다하고 물이 안고 있는 형세로서 좌우로 은은히 비추는 景概를 갖추고 있다. 자줏빛 대나무가 벼랑에 서 있고 흰 갈매기가 여울물에 휘돌아 노닌다. 三江의 물이 굽이돌아 들판을 에워싸고 누각이 모여 서 있으며 돛단배들이 무리 짓는다. 혹은 늘어선 술집에서 술을 팔고 혹은 짓대를 잡고 물가 바위에서 발을 씻는 등 안개 낀 곳에 살면서 농사와 고기잡이로 생활하는 즐거움을 이루다 열거할 수 없을 정도이다. 산수의 趣가 이에 완전히 실현되는 것이다. 이른

바 빼어나고 깨끗하여 勝景으로 꼽히고도 유감이 없는 것 가운데 과연 이곳과 다를 만한 곳이 있겠는가²³⁾

산수의 品格에 대해 논한 글이다. 일반적으로 산수는 대개 완전한 아름다움을 온전히 갖추기는 어렵다고 전제한 뒤에, 자신의 고향 산천이 衆美를 갖추고 있다고 하였다. 여기서 주목할 것은 산수의 경계가 아름답다고 하는데서 그치는 것이 아니라 산수의 감상자가 그 속으로 들어가 산수의미를 만끽한다는 것이다. 즉 산수의미는 고정되어 있거나 일방적 감수의 대상이 아니라는 것이다. 인용문에서는 배를 타고 술을 마시며 돛대를 붙고 낚시를 하는 등 구체적 행위가 묘사되고 있는데, 이는 자연과 인간 사이에 이루어지는 미적 소통을 말한다. 일방적인 미적 감수가 아니라 쌍방향의 조화를 통해 자연과 일체를 이루고, 이에 따라 興이라는 정서적 반응을 일으키는데 이것이 바로 趣라는 미적 정서로 언명됨을 볼 수 있다. 이 글을 통해서도 趣란 산수를 바라보는 것에서 나아가 그 속에서 자신이 직접 행동하고 즐기며 눈으로 보는데서 오는 흥취 일반을 가리키고 있다고 할 수 있다. 또한 산수의 아름다움을 느끼고 그것에 조화를 이루며 화해로움을 얻으려는 행위가 趣라는 미적 범주로 인식되고 있는 점이 중요하다.

達士가 세상에 노닐 때에는 외물에서 즐거움을 얻지만 마음에 구애됨이 있어서는 안 된다. 즐기면서 趣를 얻는 것은 일반사람이라도 다 알 수 있는 것이다. 그러나 외물로부터 마음이 꺾이지 않고 탐닉하지 않는 것은 道를 깊이 체득하지 못한 자는 할 수 없는 일이다. 道란 어딜 가든 합당하지 않은 바가 없으나,

23) 權攄, 『震溟集』 下, 「中臺重九詩帖序」, pp.1178-1180. “中州人每譚吾鄉山水曰, ‘鵝湖東方之勝區’, 蓋以牧隱有‘吾家知在白鷗洲, 何時重上日光峯’之句而云爾. 山水不能以自勝, 而必待人而傳者如是夫. 然而山水之爲品, 亦難矣. (中略) 今茲鵝湖之地, 山盡水抱, 有左右映帶之槩, 而紫玉以標崖, 白鷗以匯灘, 環三江之水以匝野, 而樓閣之所簇立, 帆檣之所倚欹, 或列帘而賒酒, 或捻笛而濯磯, 棲烟霞而業耕釣之樂者, 不可殫記, 山水之趣, 於是乎盡矣, 所謂秀爽且選而無憾者, 果有是與茲之相爭者歟?”

마음에는 반드시 이끌리는 바가 있기 마련이다. 자신에게 만족스럽고 외물에 사사로운 생각이 없으며, 즐기면서도 마음에 담아 두지 않는다면 세상에 노닐 되 담박한 경지에 나아갈 수 있는 것이다. 예를 들어 魏公子牟가 강해에 있을 때와 사령운이 산수에 노닐 때와 혜강이 거문고를 탈 때와 같은 것으로, 그들은 모두 산뜻하게 외물과 접촉하는 바가 없는 것 같았으나, 이욕에 이끌리고 형적을 초탈하지 못하였으니 그들이 얻은 바는 道에 가까운 것이 아니었다. 그러나 열자가 바람을 타고 다녔던 것과 장자가 변화에 원리 속에 노닐었던 것과 남곽 자기가 天籟를 들었던 것은 소리와 빛깔, 냄새와 맛의 즐거움을 잊었던 것으로 거리낌 없이 만물을 초탈한 경지에 노닐었으니, 그 아득하고 유유자적한 즐거움은 일반사람들이 형언할 수 있는 것이 아니다. 이와 같지 않다면 모두 그 즐거움 속에 노니는 것이 아니며 또한 그 趣를 다했다고 할 수 없다.²⁴⁾

外物을 즐기는 방식에 따라 진정한 趣를 얻는 방법에 대해 논한 글이다. 達士와 中人이라는 감수자의 심적 자세를 구분한 뒤에 논의를 전개하고 있다. 외물을 즐기되 거기에 마음을 집착해서는 안 된다는 것이 중요한 전제이다. 일반적으로 사람들은 外物을 즐기면서도 그 속에서 趣를 얻는 방법은 다 알고 있다. 그러나 외물에 의해 자신의 의지가 꺾이거나 거기에 탐닉한 나머지 집착하는 마음을 일으키는 것은 진정한 趣를 얻는 방법이 아니다. 여기서 중요한 것은 道와 形, 본체와 현상이라는 이원적 관계를 분명히 이해한 뒤에, 자아를 고집하지 않고 道라는 거대한 변화의 원리에 순응하면서, 形物에 구애받거나 집착하지 않는 物我相忘의 경지를 통해서 趣를 얻어야 한다는 것이다. 이때에도 세속적 이욕에 얽매인다는가 하는 趣를 얻는데 방해가 되는 외부적 조건은 경계대상이 된다.

24) 權摠, 『震溟集』 下, 「負暄窩記」, p.1231. “達士之遊於世者, 可使樂於物, 而不可使泥於心, 樂而得之於趣者, 中人之可能而知焉, 而不撓不溺, 非深得乎道者, 不能也. 以謂道無所不適, 而心必有所係 足乎己 無私於物, 并其所樂而忘之, 可以遊世而造於淡泊, 若子牟之於江, 謝傳之於山, 嵇康之於琴, 彼皆爽然若不與物接, 而外利所投, 不能超於形跡, 其所得不足以幾於道矣. 至於列子之禦風, 莊周之玩化, 子綦之聽天籟, 無聲色臭味之娛, 而肆然萬物之表, 其樂悅洋, 人不可以形言, 不若是, 皆不遊其樂, 不盡其趣者也.”

이상으로 살펴본 바와 같이 권헌이 사용하는 趣의 용례는 산수의 趣, 장자적 사유를 통해 불안을 해소하는데서 오는 趣, 物我相忘의 경지에서 느끼는 趣 등 다양한 의미 범주와 층차를 지니고 있다. 권헌이 이렇듯 趣에 관심을 표명하고 있다고 해서 이것이 권헌만의 특이한 점이라고는 할 수 없다. 이미 전시기인 17세기 문인들은 문예 취미에 관심을 갖고 서화나 금석에 비평을 가하는 등 趣를 추구하는 경향을 뚜렷하게 보이기 시작하였다.²⁵⁾ 게다가 李夏坤(1677~1724)과 같은 경우에는 산수에서의 趣를 거듭 강조하면서 興이라는 정서적 내용과 연결을 언급한 점에서 권헌의 생각과 유사하다.²⁶⁾ 또한 金昌協과 金昌翁 그룹이 산수 유람을 통해 추구하는 趣 혹은 天機는 興과 快의 추구하고 표리 관계에 있었다.²⁷⁾ 마찬가지로 권헌이 산수의 유람과 문예활동을 통해 추구하는 趣는 다양한 미적 범주를 지니면서도 興, 樂, 快라는 정서적 반응과 그것의 고양이라는 측면과 밀접한 관련이 있다. 이로써 趣의 추구가 회화 창작의 내적 규율 가운데서도 큰 의미를 가지는 미적 범주라는 사실을 예측해 볼 수 있다.

2. 회화론에서의 趣의 역할

회화에서 趣를 강조하는 것은 李麟祥과도 교유를 맺었던 黃景源(1709~1787, 號 江漢)의 글에서도 보인다. 황경원은 沙斤驛 察訪으로 부

25) 17세기 문인들의 문예 취미와 서화금석의 수집 및 비평 양상에 대해서는 辛泳周, 「17세기 문인들의 趣의 구현과 서화금석에 대한 관심」, 성균관대대학원 박사학위논문, 2006.을 참조.

26) 李夏坤, 『頭陀草』 冊14, 「悅雲亭記」 p.478. “此唯高舉遐蹈, 超然萬物之表者, 可以深解其間遠幽澹之趣而以爲己樂, 又非酣豢富貴者可得以有也.”; 李夏坤, 『頭陀草』 冊16, 「清暉亭記」 “蓋山水之間, 自有一種清冷秀異之氣, 令人觸之, 如冰雪沁入心腑, 不覺爽然, 此非深於山水之趣者不知也.”; 李夏坤, 『頭陀草』 冊16, 「題沈叔平楓岳錄後」 “凡槎牙肺腑者, 無非木石也, 噓吸口鼻者, 無非烟嵐也, 夫如是然後方可謂之深得山水之趣也.”

27) 고연희, 『조선후기 산수기행예술 연구』, 일지사, 2001. pp.129-138.

임하는 이인상에게 산수화를 말의 기세에 비유하여, 그림으로써 趣를 극진하게 드러낼 수 있다고 위로하였다.²⁸⁾ 또한 이인상의 묘지명에서는 그림에 있어서의 趣가 심오했다고[濶] 하여 이인상이 평생 이룬 회화의 총평을 짧은 글로 표현하기도 하였다.²⁹⁾ 권현의 경우에 趣는 傳神을 이루는 과정 중의 한 단계이면서 趣의 획득이 곧 전신의 이상적 상태인 神解라고 보았다.

옛날 나의 친구 李子野가 등불 아래에서 벽을 따라 매화 그림자를 그린 적이 있었다. 그 모습이 구불구불하고 기이하여 매화인줄은 몰랐으나 風神을 옮겨낼 수 있었으니 평범한 화제가 아님을 알 수 있었다. 내가 손뼉을 치고 웃자 자야는 싫은 기색을 하며 말하였다. “이것이 동파가 등불을 대하고 그림자를 그린 것보다 낫지 않은가? 나는 의도함이 없이 이를 그려냈으니 天趣가 있는 그대로 표현된 것일세.” 내가 말하였다. “그렇네. 나는 그림을 그릴 줄 모르니 어찌 매화의 天趣를 알겠는가? 天趣도 모르면서 어찌 매화의 精神을 알겠는가?”³⁰⁾

친구인 李思質(1705~1776, 號 翁齋³¹⁾)과의 일화를 그린 것으로 趣의

28) 黃景源, 『江漢集』 卷7, 「送李元靈麟祥序」 p.148. “景源友人李元靈, 喜畫山水, 日執筆揮灑不厭, 及爲察訪沙斤驛, 盡出其畫而焚之, 恐害於政也. 然畫山水與牧馬, 未嘗異也. 其爲山突然而高, 猶逸馬脫其鞅絆, 軒昂而特立. 其爲水激然而長, 猶奔馬舒耳揚鬣, 馳騁千里之外. 其爲古木倒垂於山巔, 猶臥馬瘦背曲骸, 而饑骨不勝其羶. 其爲峭巖爲怒石, 稜稜焉錯出山中, 猶躍馬之飄忽, 鼓斷舞驟, 左足揚之, 右足扑之, 不可羈絆. 若乃嶢峴屢屨, 洲渚谿谷雲霞之光, 煙雨之氣, 開合百變, 而畫者各極其趣, 譬則衆馬延布於丘陵川澤之間, 接類相摩, 交鼻相嗅, 或飲或浴, 或蹏或齧, 而牧者能馴其性, 則不待王良而馭也.”

29) 黃景源, 『江漢集』 卷17, 「李元靈墓誌銘」, p.364. “聲於詩爲逸, 書於篆爲神, 趣於畫爲濶, 言於理爲馴, 匪直也藝, 惟義之循.”

30) 權摠, 『震溟集』 下, 「墨梅記」, p.1201. “昔吾友李子野, 燈下就壁, 模梅影. 其狀擁腫崛奇, 不知爲梅而風神可推移, 知非凡卉也. 予拊掌而笑, 子野不悅曰, ‘是不愈東坡之對燈寫影乎? 吾以無意發之, 天趣自在也.’ 余曰, ‘然. 余不能畫, 安知梅之趣乎? 趣猶不知而安知梅之神乎?’”

31) 이사질은 권현의 가까운 벗이기도 하지만 권현의 큰아버지인 權膺(1675~1743)의 사위이기도 하다. 이사질은 李奎象, 李奎景의 아버지이며, 그의 문집에 쓴 다섯째 아들 李奎禔의 발문에 의하면, 그는 經禮, 象數, 天文,

획득이 전신의 요건이 됨을 드러낸 글이다. 우선 여기서 趣와 神은 ‘梅之趣’, ‘梅之神’이라고 한 것으로 보아 각각 매화에 내재한 속성으로 볼 수 있다. 趣는 旨趣, 情趣, 風趣, 意趣 등과 같이 다른 글자와 결합하여 쓰이는 경우가 많은데, 이로 본다면 여기서 말하는 天趣는 자연스러운 본성[天真]이 발로되어 나온 매화의 심미적 속성을 가리키고 있는 것으로 생각된다. 또한 “神은 매화에 깃들여 있는 것이지만, 趣는 나에게 달려 있다”³²⁾라는 말을 통해 볼 때 대상의 趣를 체득하는 것은 전적으로 심미 주관에 달려 있다고 할 수 있다. 또한 “그 趣를 얻었다면 그것을 일러 神解라고 할 수 있다”³³⁾라는 말에서 趣가 傳神의 요건이 되기도 하지만, 趣의 체득이 곧 전신을 완전하게 이룬 神解라는 경지와 같다는 말로 이해할 수도 있게 된다. 즉 趣는 대상의 정신을 전달하는 과정에서 부가적으로 얻어지는 심미적 감수의 측면을 말한다고 할 수 있다. 그것은 대상과 혼연히 일체가 되어 개성적 측면을 얻었을 때 느낄 수 있는 심미적 愉悅感이기도 하며 혹은 심미 愉悅을 일으키는 특징이나 지취를 말한다고 하겠다. 권헌은 단순히 전신만을 강조하는 데에서 나아가, 전신의 과정을 이루려면 반드시 필요한 요건이기도 하며, 한편으로 전신의 과정 중에 자연스럽게 형성되는 심미 정감인 趣의 획득을 강조하였다. 그래서 권헌에게 있어서 회화는 “대상의 정신을 얻으면서도 그것의 趣가 동시에 발현되어야”³⁴⁾ 하는 두 가지 요건이 동시에 충족되어야 한

地理, 錢穀, 甲兵, 醫藥, 卜筮 등 다양한 분야에 박학하였다 한다. 또한 『訓音宗編』이라는 훈민정음을 대상으로 한 본격적인 연구를 남기고 있어 국어사에서도 주목받는 인물이다. 저서로는 『韓山世稿』에 수록된 『翁齋稿』가 전하는데 권헌과 주고 받은 시가 남아있으며, 권헌의 아버지인 權耆를 통해 검제 정선의 「東海日出圖」를 얻어 보는 등 교유를 통한 서화감상의 분위기를 엿볼 수 있다. (李思質, 『韓山世稿』 卷8, 「東海日出圖障子歌呈權參奉耆丈」)

32) 權攄, 『震溟集』 下, 「墨梅記」, p.1201. “神在於梅者, 而趣在我者也.”

33) 權攄, 『震溟集』 下, 「墨梅記」, p.1201. “其於趣既得, 則謂之神解.”

34) 權攄, 『震溟集』 下, 「墨梅記」, p.1201. “獨能得梅之神, 而發其趣焉”

다고 생각한 것이다.

한편 趣와 神의 관계에 대한 趙璣(1727~1789)의 글이 있어 비교하기에 참조가 되고 있다. 조경은 산수를 관람하는데 있어 三品으로 각각 차등을 두어 구분하고 있는데 즉, 形, 趣, 神이 그것이다. 이 세 가지 관람의 기준은 각기 산수를 눈[目], 마음[心], 천(天)으로 보는 것에 따라 달라진다. 산수의 관람은 비록 같지만 산수의 본질을 체득하는 것은 각기 보는 방식에 의해 차별화되고 있는 것이다.³⁵⁾ 권헌에게는 趣와 神의 관계가 서로 상보적이고 동시적인 것이어서 조경의 생각과는 뚜렷하게 구분되지만, 조선 후기 趣의 생각이 잘 반영된 것이라고 할 수 있다. 요컨대 神은 회화에서 담아내야 할 사물의 본질적 면모라 한다면 趣는 감상자에게 느껴지는 미적 울림 내지 심리적 쾌감이라 할 수 있겠다.

IV. 문학과 회화론의 관련양상

1. 그림과 시의 변별점

권헌은 회화가 지닌 가치에 대해서 누구보다도 절실하게 인식하고 있었다. 즉 권헌이 서울에서 벼슬을 구하며 지내던 시절 병이 들었을 때 의원을 청해 치료하고자 하였으나 낫지 않다가, 자신의 고향인 충남 한산 지역을 그린 「匡廬白雲圖」 세 폭을 보고는 씻은 듯이 나았다고 하였다.³⁶⁾ 여기서 그는 그림이 약보다도 낫다고 과장된 표현을 써서 말하고

35) 趙璣, 『荷棲集』 卷6, 「送申師中李季浩遊金剛序」 p.335. “觀山水, 有三品, 一曰得其形, 二曰得其趣, 三曰得其神. 言某山如此, 某水如此, 峰壑曲折之詳, 路蹊險易之熟, 此得山水之形者, 衆人之遊是也. 俯仰跌宕, 逍遙自適, 玩心於流峙之賞, 暢懷於嘯詠之樂, 此得山水之趣者, 古之向子平謝康樂諸人是也. 至其境有所愜, 意有所會, 吻然若相得, 悠然若相忘, 形融而心解, 與之俱化, 此得山水之神者, 而余未見其人矣. 夫山水之觀一也, 三者殊焉. 蓋觀之以目, 斯得其形, 觀之以心, 斯得其趣, 觀之以天, 斯得其神. 記曰天則神, 莊周曰神動而天隨, 此豈無所徵而言哉!”

있지만, 실제 체험을 통해서 그림의 가치를 인식한 하나의 일화라고도 할 수 있다.

고인들도 근심스러운 병이 들면 거금고 타는 법을 배워 병을 다스렸다. 聲音이란 사람에게 있어서 빠르기도 하고 완만하기도 하여 혹 사람의 동작에 관여하기도 하므로 스스로 감흥하고 그 꼭 막힌 곳을 소통시켜 주기도 하는 것이다. 지금 이 그림의 공이 어찌 다만 거문고로써 하는 것뿐이겠는가? 이 그림을 만나고보니 고향이 천리라 하지만 멀지 않고 한 손에 쥐고 완상하니 넉넉함이 있어 보아도 끝이 없다. 비록 이 그림이 나를 기다렸다고는 할 수 없으나 반드시 본디 趣를 지니고 있었을 터이니, 상쾌한 기운이 돌게 하지 않는다면 곧 맑은 물에 발을 씻어 꿈속의 혼이 상쾌하게 깨는 것 같다. 그러하니 나의 병이 어찌 낫지 않겠는가?³⁷⁾

그림의 효용은 비단 傳神에만 있는 것이 아니라 권현에게 있어서는 병든 몸, 우울한 마음을 치유할 수 있는 가치를 지니고 있었다. 또한 그림은 여타 예술장르인 문학, 음악과도 동등한 효용을 지니고 있다는 생각으로 이어진다.³⁸⁾ 글의 문면만 놓고 볼 때는 회화와 문학, 음악 등은 매개는 각기 다르지만 내용을 전달하고 감흥을 일으키게 하는데 있어서는 유사한 효용을 지닌 것으로 파악된다.

권현은 문학론에 있어서도 표현형식인 文의 문제에 대해 견해를 표명한 적이 있는데 다음 글을 기반으로 문학론과 회화론의 문제에 대해 살

-
- 36) 權攄, 『震溟集』 下, 「匡廬圖幅題詠序」, p.1495. “遂取元卿所謂匡廬白雲圖三幅, 以示之, 卽吾鄉之山也. 始得之灑然而起, 旋又油然而動, 遂不知疾之去吾體也.”
- 37) 權攄, 『震溟集』 下, 「匡廬圖幅題詠序」, p.1495. “古人有幽憂之疾, 學敲琴以治之, 聲音之於人, 奮舒疾慢, 或關人之動作, 則自其感興, 而疏其滯塞者有矣. 今茲畫之功, 奚啻琴之爲乎? 其邂逅也, 論千里而不遠, 玩一握而有餘, 覽之不窮, 雖若無待於我, 亦必素有其趣, 非爽氣之發, 則澄波之濯, 而魂夢之快醒也. 余之疾, 豈無已乎?”
- 38) 權攄, 『震溟集』 下, 「匡廬圖幅題詠序」, p.1495. “又足以慰吾之思焉. 惟其踈爽之可愛, 而煩紆之可療, 并其文與琴, 而藥無亦爲之先也.”

펴보도록 한다.

내 듣기로 글은 내용을 전달하는 데 그치면 족할 뿐이라고 한다. 그러나 말에 있어서 문체가 없으면 멀리 전달할 수 없다. 그런 까닭에 옛날의 군자는 글이 이미 내용을 전달할 만하면 반드시 문체가 있도록 하고자 했다. 이는 모두 天機에서 발한 것으로 문체를 일삼는 것이 없어도 또한 문체가 생기지 않을 수 없게 된다. 문체가 나도록 일삼지 않기 때문에 그 말에 하나의 거짓도 없고 또한 문체가 생기지 않을 수 없게 되므로 그 글은 일찍이 문체나지 않음이 없었던 것이다. 대개 글이 내용을 전달하기에 족하면 반드시 문체가 나기 마련이어서 문체를 바라지 않아도 문체가 이에 생기는 것이다. 이와 같지 않다면 과연 멀리 전달할 수 있겠는가?³⁹⁾

권현의 문학론을 원론적인 차원에서 보여주는 글이다. 그가 생각하는 글이란 내용을 전달하면 그만이라는 유가 고유의 문학관을 그대로 계승하고 있다. 글이 그 내용에 있어 근거를 얻고 있는 것이 바로 天機이다. 천기의 자연스러운 流露가 글이 담당하고 있는 본연의 역할이라고 보는 것이다. 그렇다고 해서 글이 충실한 내용만을 담고 있는 질박한 것이어야 한다고는 생각하지 않고 있다. 글이 먼 후대까지 전해지려면 내용을 담고 있는 형식의 아름다움이 구비되어야 한다는 것이다. 여기에서 일정하게 美文에 대한 의식을 표명하고 있으며, 이는 의도함이 없는 상태에서 자연스럽게 내용과 형식 두 가지를 겸비할 수 있다는 생각을 담고 있다. 이러한 문학론과 비교하여 그가 지니고 있던 회화의 역할을 함께 검토해보기로 한다.

고인이 말하기를 詩로써 그 사람의 性情을 볼 수 있다고 하였다. 시와 그림은 같이 기교적 차원의 것이지만 영역을 달리 하는 것이니, 그림에서도 과연 그 사

39) 權攄, 『震溟集』中, 「上內舅觀察公書」, p.1052. “吾聞辭止於達足矣. 然而言之不文, 不可以傳遠, 故古之君子辭既達矣, 必欲文之. 此皆發於天機, 無所事文, 而亦無所不文也. 無所事文, 故其言一無僞, 而亦無所不文, 故其辭未嘗不綯也. 蓋辭達者, 必文焉, 不蘄乎文而文在茲矣. 不如是, 而其果有以傳遠乎?”

람의 성정을 볼 수 있겠는가? 내가 신부인[申師任堂]을 보건대, 주나라 때 妊姒의 덕을 사모하여 스스로 師妊이라고 칭하고, 문성공[李珣]을 가르치고 길러 마침내 성취한 바가 있게 하였으니 이는 그의 어짊이다. 어려서는 조정암[趙光祖]이 자신의 집을 방문한 것을 보고는 그가 덕을 이룬 사람으로, 큰 현인이 될 것이지만 마침내 목숨을 온전히 보전하지 못할 것을 알아보았으니 이는 그의 지혜로움이다. 이미 어질고 지혜로우며 또한 그림에도 조예가 있어, 그림에 있어 공교롭지 않음이 없었다. 옛날 장강과 허목부인의 詩가 『시경』 삼백편에 실려 있었는데, 군자들은 대부분 그 말이 정숙한 데서 나왔다고 여겼다. 그러나 신부인은 그렇지 않았으니, 山水·草木·蟲魚·鳥獸·雲霞 등의 모습을 본뜨지 않은 것이 없었고, 그림은 그윽하고 한가로운 가운데에서 나왔으며 거기에 감정을 깃들였다. 그러니 풀 한포기 물건 하나에 이르기까지 性情의 표현이 아닌 것이 없었다. 내가 장강과 허목부인 등과 견주어 또한 어찌 차례를 매길 수 있겠는가? 그런데 이 화첩은 세월이 오래되고 더럽혀져 그것이 眞跡인지는 구별할 수 없다. 그러나 이 그림의 簡淡과 爽澹함이 필획에 드러난 것을 봄에 미쳐서는 비록 그 이름을 물을 수는 없으나 그 사람이 어질고 지혜롭다는 사실은 알 수 있다. 그림에서도 역시 그 사람의 성정을 볼 수 있다는 사실이 이와 같다.⁴⁰⁾

그림이 어떤 사람의 본질적인 내면을 보여주기에 합당한 장르라는 것을 강조한 글이다. 신사임당의 그림을 보고는 거기에 한 인물의 性情을 볼 수 있다는 것이다. 그림의 내용이 되는 것은 사임당의 賢과 智라는 고유의 성품이다. 여기서 앞의 글과 비교하여 보았을 때 문학과 회화가 가진 동일한 효용을 드러낸다고 생각된다. 즉 문학과 회화는 장르는 다르지만 각기 글과 색채를 매개로 주제내용을 형상화한다는 동일한 역할을 지니는 것으로 볼 수 있다. 그러므로 각기 표현형식은 文-形, 그리고

40) 權攄, 『震溟集』 下, 「題師妊堂畫帖」, pp.1259-1261. “古人云詩可以觀性情. 詩畫同工, 而異域, 畫不可以觀其性乎? 余觀申夫人, 慕周妊姒之德, 自稱師妊, 教育文成公, 卒有所成就, 賢也. 少見趙靜菴, 過家知其成德, 爲大賢而終不能考終, 智也. 旣賢且智, 而又善於畫, 畫無不工也. 昔莊姜·許穆夫人, 其詩著於三百篇. 君子多其語出於淑特, 而夫人則不然. 山水草木蟲魚鳥獸雲霞之狀類, 無所不摸, 畫發幽閑, 而寓其情. 一草一物, 無非性情也. 吾於莊姜許穆夫人, 又何次第焉? 然是帖也, 歲久漫漶, 眞跡或不可下, 而至於簡淡爽澹, 見諸筆畫者, 雖不問其名, 而可得其賢且智焉. 畫亦可以觀性情者, 如是夫.”

주제내용은 天機—神으로 연결 지을 수 있게 된다. 권현이 회화의 가치와 역할을 이처럼 중요시했다는 것은 이미 살펴본 바와 같다. 그러나 한편 문학의 한 장르인 한시와 회화를 비교했을 때 과연 권현이 이 두 가지 장르를 동일한 가치 위에서 파악하고 있었는가 하는 것이 문제가 될 수 있다. 논의를 더욱 진전시켜 시와 그림을 두고 어떠한 장르가 주제내용을 더욱 곡진하고 분위기 있게 담아낼 수 있다고 보았는지 살펴보기로 한다.

나의 형사를 얻어 남에게 전해주고자 청한다면 내가 사람들에게 괴이하게 여김을 받는 것이 지금 시대에만 그치는 것이 아닐 것이다. 후세에도 나를 괴이하게 여기는 것은 지금의 괴이한 모습으로 말미암게 될 것이니, 어찌 고금을 통해 괴이하게 여겨지는 사람이 되겠는가? 神采가 은연중에 깃들어 있는 부분은 아마도 그림으로 그려낼 수 있는 바가 아닐 것이다. 두자미의 「꿈에 이백을 보고 [夢李白]」라는 시에 ‘지는 달 빈 들보를 비추니, 그대 얼굴이 비춘 것인가 생각하네’라는 구절은 단지 몇 마디에 지나지 않지만, 이백의 精神을 필묵 너머로 전하도록 하고 있다. 그대가 나를 그리고자 한다면 그대의 詩에서도 또한 (傳神하여) 읊을 수 있어야 할 것이다. 이와 같이 하지 않고 구구하게 그림 그리는 데에만 매달린다면 어찌 다만 精神을 전할 수 없을 뿐이리오. 또한 형상을 그려 내기도 어렵게 될 것이니 그대는 그만 두는 것이 좋을 것이다.⁴¹⁾

卞相璧(18세기, 號 和齋)이라는 화사가 자신의 외모가 특이하다하여 그리고자 청하였을 때 거절하며 지은 글이다. 권현 자신은 외모에 콤플렉스가 있어 그림의 대상이 되는 것을 꺼려하여 이러한 생각을 표명하였을 것을 감안한다하더라도, 그가 생각하기에는 도저히 그림으로는 한 인물의 정신을 온전히 담아내는 것은 어려운 일이라고 생각하고 있었던

41) 權摠, 『震溟集』 下, 「畫像說」, pp.1308-1309. “請吾之形似而傳於人, 則吾之見怪於人者, 不獨今也. 後之怪我者, 由今之怪我, 奚可爲古今之怪人乎? 至於神采隱約, 恐非丹青之所可狀也. 杜子美, ‘落月滿空樑, 猶疑照顏色.’ 不過數句語也, 能使李白傳神於筆墨之外. 子欲寫我, 則子之詩, 亦必有諷詠者. 不此之爲, 而區區於丹青, 則奚特不能傳之? 又必有難形者, 子其休矣.”

모양이다.⁴²⁾ 그리하여 “神采가 은연중에 깃들어 있는 부분은 아마도 그림으로 그려낼 수 있는 바가 아닐 것이다”라고 강조하고 있다. 이에 비해 杜甫가 李白을 꿈에 보고 그리운 감정을 표현한 시구는 몇 마디 말 속에 이백의 정신을 필묵 너머로 전하고 있다고 하였다. 여기에 권현이 생각한 시와 그림이 가지는 차별점을 생각해 볼 수 있다. 시와 그림은 주제내용을 형상화하는 역할은 같다고 할 수 있지만 결국은 서로 다른 장르에 속하는 것[同工而異域]임을 밝힌 바 있다. 또한 평범한 화공은 대상의 정신을 온전히 담아낼 수 없음을 누차 강조하였다.⁴³⁾ 시와 그림을 차별적으로 생각한 것은 똑같은 주제를 형상화하면서도 詩는 표현의 곡진성, 정조, 분위기, 여운 등을 갖추고 있었기 때문으로 생각된다. 서로 다른 매체를 통한 예술이기는 하나 분위기의 형상화나 서사성을 갖는다는 점에서 일정하게 詩의 역할을 더욱 인정하고 있는 것으로 보인다. 물론 권현 자신은 그림을 그릴 줄 몰랐기에 자신의 長處인 詩의 효용을 더 높이 평가하고 있는 것인지도 모른다.

2. 神의 획득을 통한 기세의 표현

한편 권현은 문집에 여러 편의 제화시를 남겨두고 있는데, 제화시의

-
- 42) 여러 글을 통해 자신의 초상화를 그리는 것에 대해 꺼려하는 내용을 적고 있는데, 결국은 자신의 초상화를 그리도록 한 것으로 보인다. 權攄, 『震溟集』 下, 「自己畫像草本贊」, p.1301. 이라는 글에서는 자기 외모에 대한 콤플렉스를 반영하고 있는데, 자신의 외모[形]와 정신[神]이 서로 일치하지 않는 사실에 대해 의구심을 가지고 있었다. “너의 외모가 졸렬하고 어리석으니 그 모습을 보면 그 의지를 의심하게 되고, 너의 의지가 웅대하니 그 의지에 즉해서 보면 그 용모가 의심스럽구나. 爾貌拙憤, 見其貌而疑其志也. 爾志(缺)雄, 卽其志而疑其容也.”
- 43) 權攄, 『震溟集』 下, 「傳神論」, p.1276. “耳目口鼻, 無以異人, 而惟其精神, 隱約自在, 此又非丹青者所可形容, 則豈復見有異乎? 凡傳神, 如鏡花水月, 可以意得, 而不可以色相求也.”; 權攄, 『震溟集』 上, 「尹節度赤驃馬歌」, p.416. “古來一日行千里, 前有八駿今赤驃. 奇姿不須論色相, 畫圖莫能狀神妙.”

검토를 통해서도 이러한 생각을 확인해 볼 수 있을 것으로 생각된다. 권현은 鄭澈의 그림에 題한 시 3편과 魚夢龍의 그림에 제한 시 2편, 그 밖에 書畫에 관련된 한시를 다수 남기고 있다. 그 가운데에서도 권현은 주로 龍이나 말, 소나무 등과 같은 소재를 취하여 대상이 지닌 정신의 획득을 통해 자유분방하고 곡진한 묘사를 위주로 한 기세를 표현하고자 하였다. 이렇듯 그림을 많이 감상하고 품평하게 된 것도 서울 생활시에 교류관계를 통해 이루어진 것으로 볼 수 있다. 제화시는 그림의 예술성을 품평하는 것과 그림의 내용을 다시 한 번 부연하여 시로 형상화하는 것으로 크게 나누어 볼 수 있다.

鄭君能畫不能詩 鄭君은 그림에 능하지만 시에는 능하지 못하여
 槎川老子來相賦 槎川 노인이 찾아와 시로 지었네.
 丹青不必盡神妙 그림으로 신묘함 다 할 필요 없으니
 新詩數吟多態度 새로 지은 詩 거듭 읊음에 기세가 넘치네.⁴⁴⁾

위의 시가 鄭澈의 실력을 폄하하는 것은 아니다. 그러나 槎川 李秉淵(1671~1751)이 시로 지은 것이 오히려 그림의 내용을 더욱 다채롭게 하고 여운이 남도록 해준다는 말은 戲作이라는 성격을 감안한다 해도 그림보다는 詩의 형상화에 중점을 두고 있다는 사실을 알게 해준다.⁴⁵⁾ 그러나 정선의 그림이 대상의 정신을 잘 표현하고 있다는 평가는 다른 시에서도 줄곧 표명되고 있다. 즉 “세상 사람들 산을 그리되 바위는 그리지 않았으나, 오직 鄭澈만이 오묘한 경지 펼쳤네. 붓을 들어 온 산을 그릴 필요 없으니, 한 사물로도 수많은 봉우리의 기세 전해지네 世人畫山不畫石, 獨有鄭澈發三昧. 拈筆不須驅全山, 一物能輸千嶂勢.”⁴⁶⁾라고 하여

44) 權攄, 『震溟集』上, 「戲作鄭河陽爲鶴岩枯木歌」, p.405.

45) 정선과 이병연은 김창흡의 그룹에 속하는 白岳詞壇의 중심인물로서 서로 山水畫와 山水詩를 지어 바꾸어보며 예술세계를 꾸려간 平生知己였다. (고연희, 「金昌翁·李秉淵의 山水詩와 鄭澈의 山水畫 비교 고찰」, 『한국한문학연구』 20, 한국한문학회, 1997. 참조.)

화폭 가득 산을 그려 넣기 위해 대상의 정신을 감소시키기 보다는 바위의 정신을 제대로 표현함으로써 산의 전체적 기세가 부각되게 하였던 정신의 솜씨를 높이 평가하였다. 정신이 회화에 있어 이러한 경지에 오르게 된 이유를 권현은 화가의 안목이 대상의 정신에 융입되었기 때문이라고 하였는데, 즉 “정선은 마음과 눈이 神과 통하여, 나이 들수록 그림에 솜씨가 있네. 鄭侯心目與神通, 老去丹青能爲爾.”⁴⁷⁾라고 하였다.

그러나 「戲作鄭河陽爲鶴岩枯木歌」에서는 인용 부분에 이어서 ‘鶴巖의 고목’에 대해 정취를 더욱 곡진하게 읊고 나서, 마지막 구절에서는 “오호, 鄭公이여. 붓을 놀리되 곧게 줄기를 그려,蒼茫함을 표현하지 못하여 神이 성을 내게 하지 말게나. 嗚呼鄭公, 且莫放筆爲直幹, 得不蒼茫神爲怒.”라고 하여 고목이 구불구불 굴곡을 이루지 못하고 밋밋하고 곧게 뻗은 모습에 아쉬움을 표현하고 있다. 시의 중간에 묘사된 부분에서는 仙鶴이 등장하고 飛瀑이 정신을 격동시키며 雲氣가 漠漠하게 피어나는 계곡의 그윽한 분위기가 묘사되어 있다. 주변정경과 분위기가 고즈넉하고 속태가 없는 가운데, 중심 소재가 되는 枯木이 밋밋하게 표현된다면 대상의 정신을 충분히 살리기 어렵다는 것이다. 여기에서 시적인 묘사나 분위기의 조성이 그림이 미치지 못하는 부분까지 섬세하게 살려내고 있다는 것을 알 수 있다.

이러한 생각은 魚夢龍(1566~1607)⁴⁸⁾의 그림에 지은 시에서도 읽어볼

46) 權攄, 『震溟集』上, 「戲作鄭河陽畫月嶽兩大石歌」, p.326.

47) 權攄, 『震溟集』上, 「戲作鄭河陽畫月嶽兩大石歌」, p.326.

48) 어몽룡의 자는 見甫이며, 호는 雪谷, 雪川이고 본관은 咸從이다. 판서 魚季瑄의 손자이며 雲浦 李緯國의 妹婿이다. 벼슬은 현감을 지냈으며, 매화를 잘 그리는 것으로 세상에 이름을 떨쳐서 한가지[一枝]라고 일컬어졌다고 한다. (吳世昌, 『權域書畫徵』, p.115.); 권현은 또다른 시에서 어몽룡의 그림인 「月岳臨海圖」에 붙인 시에서 神物로부터 재주를 얻어 眞形을 그려냈다고 극찬하기도 했다. “咸從夢龍降, 自稱魚夢龍. 溟嶽聽驅使, 神物與其功. 風雷所未到, 巨筆爲之雄. 高秋見月嶽, 巨石凌青穹. 遙峯極飛動, 海色正空濛. 初謂是眞形, 直欲探穹崇. (後略)”(權攄, 『震溟集』上, 「滄溟宅詠月岳臨海圖」, p.103.); 어몽룡에 대한 종합적인 고찰은 白仁山, 「宣祖年間 文人畫 三絶-黃執中, 李

수 있다.

行年十五藝夙成	나이 열 다섯에 기예가 이미 성숙하였는데
尤工丹青古莫爭	그림에 더욱 재주를 맡하여 옛사람도 다룰 수 없었네.
魚侯下筆傳龍神	어몽룡이 붓을 대어 용의 정신을 전하니
一朝能得變化親	하루 아침에 변화의 이치를 몸소 얻었네.
僧繇畫法子能就	장승요의 화법을 그대는 능히 얻었으니
不用鱗甲累其身	비늘을 용의 몸에 겹겹이 그릴 필요 없겠지. ⁴⁹⁾

張僧繇는 육조시대 화가로 불상이나 인물화에 능했으며 龍의 그림도 또한 잘 그렸다. 그는 ‘畫龍點睛’이라는 고사를 낳은 인물로, 용의 눈에 점을 찍자 하늘로 날아가 버렸다는 이야기가 전하고 있다. 이 시의 첫 구에서도 “장승요는 용을 그리기를 인물 그리듯 하여, 일생의 변화의 원리가 눈을 찍는데 있었네. 僧繇畫龍如畫人, 一生變化在點睛.”라고 하여 장승요가 눈을 그리는 것을 통해 용의 정신을 전하였다고 하였다. 어몽룡도 또한 용의 그림에 탁월했는데, 권현이 강조하고 싶은 것은 그림의 효용은 용의 정신을 전하는데 있는 것이지 비늘을 얼마나 촘촘하고 자세하게 그리는가에 달려있지 않다는 것이다. 傳神에 대한 권현의 생각을 그대로 시로 읊긴 것이면서, 동시에 회화가 지닌 미흡한 점을 보충하여 드러낸 것으로 생각된다.

君不見	그대 보지 못하였는가
摩詰詩有畫畫有詩	왕유의 시 속에 그림 있고 그림 속에 시 있는 것을
落筆風流掩今昔	붓 끝의 풍류가 고금의 으뜸이네.
元靈自是此輩人	원령은 본디 이런 부류의 사람이라
嗜畫愛詩成癩癖	그림과 시를 좋아해 고질병이 되었네.
乘興但解寫奇趣	흥이 일면 奇趣를 표현해낼 줄 알았지
有如相馬遺牝牡	말을 감식함에 암수 따위의 구분은 하지 않네.

靈, 魚夢龍, 『潤松文華』 65, 한국민족미술연구소, 2003. 참조.

49) 權摠, 『震溟集』 上, 「魚夢龍畫兩大龍圖歌」, pp.316-317.

願逢逸士或傳神 逸士를 만나면 정신을 그려내고자 할 뿐
餘外俗子不復顧 그 밖에 속세인이야 돌아보지도 않네.⁵⁰⁾

李麟祥이 王維와 같이 시와 그림에 조예가 있고 그림에 奇趣를 잘 담아내고 있음을 말하고 있다. 이 시에서 중요한 점은 대상을 파악하는 화가의 자세에 대해 『列子』에 나오는 伯樂의 고사를 차용한 것에 있다. 흥이 일어나 奇趣를 표현하되, 그것이 相馬法에 뛰어났던 伯樂이 암수를 구분하지 않은 것과 같은 작용으로 그림을 그렸다는 것이다. 『열자』에 인용된 相馬法은 말의 털빛이나 암수 등의 외면적 것에는 눈길을 주지 않고 天機 즉 말이 본래적으로 갖추고 있는 작용에만 집중하여 대상의 본질적인 정신을 파악하되 말초적인 외형은 중요시하지 않는 것이다. 여기서 중요한 점은 대상을 묘사할 때 대상이 갖추고 있는 개성 및 정신을 세밀하게 관찰하여 감수의 주체가 되는 화가의 정신 속에 장애 없이 參入되도록 하는 화가의 자세이다.

권현은 또 다른 시에서 李繼才⁵¹⁾라는 사람이 임금의 眞容을 그리고 공신들의 모습을 그릴 때, 다른 여러 화가들의 긴장되고 부자연스러운 작화 태도와는 다른 점을 부각시키며, “그 밖에 공신들의 모습 또한 그리니, 흰 비단 위의 준결스런 수염에 바람이 이는 듯. 못 신하들 이를 보매 얼굴이 흠뻑으로 변하는데, 옷을 풀어 헤치고 털썩 주저앉아 재주를 발휘하네. 其餘功臣亦貌得, 英髦颯爽生素練. 衆史觀之色如土, 解衣磐礴才始見.”⁵²⁾라고 하였다. 『莊子』·「田子方」편에 보이는 宋 元君과 어느 화사의 일화에 기반을 두고 있는 ‘解衣磐礴’은 예술의 본질이 적나라한 인간성의 표현이며 상식에의 거부와 외형에 사로잡히지 않는 정신의 자유로움에 있다는 것을 상징적으로 이야기해주고 있다. 다른 화가들이

50) 權攄, 『震溟集』上, 「戲贈古友子」, p.319.

51) 李繼才라는 인물에 대해서는 미상이나 權攄, 『震溟集』下, 「送李僉樞序」, pp.1139-1142.에 의하면 임진왜란 당시 조선에 출병한 李如松이 조선 여인 사이에서 낳은 후손이라고 한다.

52) 權攄, 『震溟集』上, 「送李僉樞」, p.288.

그림을 대할 때 엄숙하고 긴장된 태도로 임하여 대상의 정신과 구애됨이 없이 소통하지 못하는 것과는 달리, 이치재는 외재적 功利나 지위로부터 ‘自然’의 정신으로 회귀하여 고도의 예술정신을 발휘하였다는 것이다. 이는 회화를 창작함에 있어서 규율에 구애되거나 工拙을 따지지 않고, 정신의 편안함을 유지할 수 있는 平常心을 얻어 自然에 맡겨가는 정신의 자유로움이야말로 화가가 지녀야 하는 第一義的인 자세라고 강조하는 것이다.

권현의 회화 관련 한시가 가지는 의미는 대상이 지니고 있는 개성을 세밀하게 관찰하여 작가의 개성 속에 융입시키려 묘사하였다는 점과 조선 후기 예능인들의 인간적 면모와 예술가로서 겪는 고뇌를 형상화하였다는 점에서 의의가 인정된다.⁵³⁾ 덧붙여 권현의 제화시는 회화와 문학의 기능 및 매체적 특성을 분명히 인식한 뒤에 이루어진 산물이라는 것이다. 즉 회화와 시는 모두 대상의 神을 전달하는 기능을 지니고 있지만, 회화 보다는 시에 長處가 있던 그는 한시의 기능을 우선시하여 회화가 담아내지 못하는 物象의 구체적 상징성 및 서사성 등을 부가적이고 설명적으로 표현하려 하였던 것이다.

V. 맺음말

震溟 權攄은 고개지와 소식 이래의 전신론을 그대로 계승하면서도 神과 趣의 조화로운 체득을 중시하는 독특한 이론을 내세웠다. 이는 조선 후기 趣의 향유가 문인들의 전반적인 성향이었다는 사실을 반영하는 것이라고 할 수 있다. 또한 대상의 정신을 전달하는 것이 무엇보다도 회화의 일차적인 요건이었음을 강조하였지만, 한편으로 그림에 나타난 形似에 대해서도 소홀히 하지 않는 태도를 가지고 있었다. 形과 神의 통일적인 추구가 회화가 이상적으로 도달해야 할 목표라고 인식하고 있었던

53) 洪性秀, 앞의 논문, pp94-107.

것이다. 그리고 개인적 성향으로 인해 그는 자신의 모습을 초상화로 남기기를 꺼려하였는데, 외모에 대한 콤플렉스 때문에 회화는 주제내용을 온전히 표현해 낼 수 없을 것이란 생각으로 이어지게 하였다. 그리하여 문학의 한 장르인 詩에 비해서 회화는 내용을 곡진하고 여운 있게 드러내지 못할 것이란 생각을 막연하나마 가지고 있었던 것으로 생각된다. 그의 주변에는 이인상이나 변상벽 등과 같이 당대에 뛰어난 화가들이 있었다. 그는 그림을 그릴 줄은 몰랐지만 주위에 이러한 화가들이 있었으므로 그들과 교류하는 가운데 그의 회화관이 자연스럽게 형성된 것으로 보인다. 권헌의 이러한 예술론 관련 언급들은 조선후기 다채롭게 전개되고 확산되는 예술의 창작과 품평 분위기의 일면을 볼 수 있다는 점에서 일정 정도 의의가 있다고 하겠다.

<參考 文獻>

- 權 攄, 『震溟集』(草稿本) 上·中·下, 韓國漢文學會編, 1994.
 吳世昌, 『槿域書畫徵』, 普文書店, 1975.
 李思質, 『翁齋稿』(『韓山世稿』所收), 국립중앙도서관.
 李夏坤, 『頭陀草』, 『韓國文集叢刊』 191, 民族文化推進黨, 1997.
 趙 璈, 『荷棲集』, 『韓國文集叢刊』 245, 民族文化推進黨, 2000.
 黃景源, 『江漢集』, 『韓國文集叢刊』 224, 民族文化推進黨, 1999.
- 강명관, 「조선후기 경화세족과 고동서화 취미」, 『조선시대 문학 예술의 생성 공간』, 소명출판, 1999.
 고연희, 「金昌翁·李秉淵의 山水詩와 鄭敬의 山水畫 비교 고찰」, 『한국한문학연구』 20, 한국한문학회, 1997.
 ———, 『조선후기 산수기행예술 연구』, 일지사, 2001.
 金東鉉, 「震溟 權攄의 文學論과 漢詩 研究」, 경북대대학원 석사학위논문, 1997.
 白仁山, 「宣祖年間 文人畫 三絶-黃執中, 李霆, 魚夢龍」, 『潤松文華』 65, 한국

- 민족미술연구소, 2003.
- 辛泳周, 「17세기 문인들의 趣의 구현과 서화금석에 대한 관심」, 성균관대대학원 박사학위논문, 2006.
- 유홍준, 『조선시대 화론 연구』, 학고재, 1998.
- 유홍준·안영길, 「한국회화사의 새 자료(3)」, 『가나아트』 11·12월호, 1991.
- 이우성, 「실학과의 서화고동론」, 『書通』 6집, 동방연서회, 1975.
- 李知洋, 「震溟 權攄의 ‘眞’추구와 社會詩」, 성균관대대학원 박사학위논문, 2001.
- 이태호, 『조선후기 회화의 사실정신』, 학고재, 1996.
- 임형택, 『이조시대 서사시』, 창작과비평사, 1992.
- , 「18~9세기 예술사의 성격」, 『한국학연구』 7집, 고려대한국학연구소, 1995.
- 정우봉, 「조선후기 문예이론에 있어 形과 神의 문제」, 『민족문학사연구』 4, 민족문학사학회, 1993.
- 洪宣杓, 「조선후기 회화의 傳神論」, 『한국학논집』 27, 계명대학교 한국학연구소, 2000.
- 洪性秀, 「震溟 權攄 文學論과 漢詩 研究」, 영남대대학원 석사학위논문, 1993.
- 郭紹虞 主編, 『中國歷代文論選』 3, 上海古籍出版社, 1979.
- 成復旺 主編, 『中國美學範疇辭典』, 中國人民大學出版社, 1995.

Abstract

*Comparative study between Jin Myeong(震溟) Kwon Heon(權攄)'s theory
of printing and literature / Choi Yoo Jin**

Kwon Heon(權攄) naturally developed artistic judgment of painting through association with them who garnered paintings and calligraphic works in Seoul during the latter part of the Chosun period and appreciated them. He attached importance to Junshin(傳神; conveying the true spirit of the subject portrayed) to express the inside detail by detail rather than Hyungsa(形似; similarity) to attach importance to outside. The reason why he layed emphasis on Junshin(傳神) is that the painters have to convey an individual characteristic to be different from those of the others. He did not ignore all of them in technique for the outside only because he layed emphasis on Junshin(傳神), but he said that they could not discuss Junshin(傳神) without consideration for the outside and he proposed that it precedently have to require the harmony dialectical and unificative of Hyung(形; Shape) and Shin(神; spirit). Also, he referred to the aspect of moral culture and the mental attitude of the person to observe the object on condition of Junshin(傳神). That is, it has to be performed so as not to be difference from them by grasping the intrinsic mind of an object, therefore it has to meet conditions to be pure and clear.

He, Kwon Heon gave emphasis to gain Chi(趣; interest) in the process of Junshin(傳神). As a result of investigating the examples of Chi(趣) which he made use of is as follows, Chi(趣) in its scenic beauty[山水美], Chi from getting rid of stress through thought of the Jangja(莊子). Chi to feel in a

* Researcher of KU Institute of Koean Culture / naaren@korea.ac.kr

state of perfect selflessness in Mulhsangmang(物我相忘) and so on. We could understand that it had a category of various meaning. The Chi which has an important meaning in a theory of paintings has a property of its enhancement as well as an emotional response of Heung(興; excitement), Rhak(樂; pleasure), and Kwae(快; enjoyment). Namely, the Shin(神) is an essential part of things to express through paintings, while the Chi(趣) is that an appreciator has a psychological pleasant feeling and esthetical sound.

Although the relation to paintings and literature is different from each genre, yet it plays a same role in the point that it is of figuration for content of theme through writing and color, and also he have a clear understanding of their difference. That is, it seems to be acknowledged as the role of a poetry under such understandings that the poetry to be different from paintings has a factor of detailed description, mood, atmosphere, suggestiveness, symbolization and narration and so on, in expression as well as figuration for a same theme.

【Key words】 Junshin(傳神; conveying the true spirit), Hyungsa(形似; similarity), Chi(趣; interest), personality[個性], spirit[精神], scenic beauty[山水美], heaven's inspiration[天機], poems on paintings[題畫詩]

투고일 : 5월 10일, 심사일 : 5월 19일, 게재확정일 : 6월 5일