

國難期 遺民의 초상:

19세기 후반·20세기 초 亡國·망명 체험과 초상찬의 轉變*

김기완**

<차 례>

1. 들어가며: 시대상의 역습과 초상찬
2. 유민의 외모
 - 1) 시대의 상흔
 - 2) 유민의 복식
3. 유민의 거처
 - 1) 공간 표상의 동요와 無거처의 응시 - 초상찬과 공간성
 - 2) 거처 내 초상의 재배치 - 역대 유명인의 초상
4. 나가며

<국문초록>

본고에서는 기존 이미지 및 서술방식의 프레임을 위협하거나 대체하는 시대상의 침투에 초점을 두고, 19세기 후반~20세기 초반의 초상화, 초상사진과 관련된 문학작품을 재독하였다. 그 결과 이 시기의 초상 관련 문학이 전통과 근대의 경계에서 갈등하는 이미지 및 텍스트로 재탄생되었음을 확인하였고, 사진 촬영의 순간성 역시 초상찬류의 문학에 시대상의 도입을 촉발하는 한 인자가 되었다고 보았다. 이 시기의 초상 자찬들이 전통적 초상 자찬 장르의 성격과 風致를 보유하려 애쓰는 와중에도, 별 수 없이 복식 등의 변화된 문물·풍속이나 망명 체험 같은 격변하는 당대의 시대상, 그리고 이로 인해 변화된 자아상, 외모나 공간 표상의 특이점 등이 초상 자찬 속으로 시시때때 개입하고 간섭해 들어왔다. 이러한 사항들이 종래 초상 자찬의 문법에서 탈피하여 새로운 찬을 지으려는 지식인층 작가들의 의식적

* 이 논문은 2019년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2019S1A5B5A01047049)

** 고려대학교 박사 후 국내 연수

인 시도 내지 의도적인 변형이라고 할 수는 없으나, 이 시기의 역동적 사회상이 자찬 내용상의 변화와 다양성을 추동했다는 점에서 결과적인 의미를 부여할 수 있다.

□ 초상찬, 자찬, 초상화, 초상사진, 망명

1. 들어가며: 시대상의 역습과 초상찬

伊貌無過一楚農	그 용모 일개 농사꾼에 지나지 않으면서
爲卿爲將是何功	신료 되고 장수 됨이 무슨 공이겠는가?
誤參名器家聲墮	國政에 그릇 참여하여 집안 명성 실추시키고
敢用清朝理百工	감히 밝은 조정에 등용되어 百工을 다스리는가? ¹⁾

閔泳煥(1861~1905)이 1896년 러시아 황제 니콜라이 2세의 대관식에 참여하기 위해 사절단으로 갔을 때 러시아 사진관에서 사진을 찍고 그 배경에 친필로 써 넣었다는 自題詩이다. 러시아 사진관에서 찍혔다는 정황도 특이하거나와 사진의 관복 안에도 어깨에 두른 견장이나 훈장같이 근대전환기 관료 복식상의 새로운 시각적 세목이 첨가되어 있다. 그러나 정작 시의 작가인 민영환에 눈에는 ‘관복’이라는 전체적 상²⁾이 가장 중요해

1) 이 시가 적힌 민영환 사진과 간략한 관련 정보는, 민영환 저·조재곤 편역, 『海天秋帆: 1896년 민영환의 세계일주』, 책과함께, 2007, 88쪽 참조.

이 사진 여백에 적힌 민영환의 自題詩(자신이 지은 시)는, 민영환의 문집(민영환, 『민충정공유고』, 권3 『海天秋帆 使行詩集』; 원문은 민영환 저·민홍기 편·이민수 역, 『민충정공 유고(전)』, 일조각, 2000, 141쪽을 참조함)에도 수록되어 있으나 위 역서에서 일부 오류가 있어 사진 안의 초서 글씨를 보고 바로잡았다.

2) 게슈탈트 심리학자들이 말하는 시지각의 법칙에 따르면, 어떤 자극 패턴이든 되도록 단순하고 즉각적인 형태를 따르게 된다고 한다. 우리는 어떤 대상을 볼 때 그것의 전체 모습, 즉 게슈탈트를 보려고 하며 이 전체는 총체적 성격을 지니고, 전체적 일관성, 형태의 정향성이나 단순성 같은 질서의 패턴이 산출된다(루돌프 아르하임 지음, 김춘일 옮김, 『미술과 시지각』, 미진사, 1995, 58·452쪽 ‘역자 해설’ 참조).

서, 이 자제시의 내용은 철저히 조선후기 관복본 초상 자찬의 문법 내부에 머무른다. 즉 현실적으로 관복을 입고 관직에 있으나, 실제 내면적으로 지향하는 것은 야인의 삶이라는 메시지가 뚜렷한 초상 자찬들은 조선후기(17~18세기)에 흔히 보이는 것이었다.³⁾ 위에 인용한 민영환의 시에서는 자신이 고관의 지위에 걸맞지 않는 村夫 같은 위인임을 사뭇 겸손한 어조로 서술했는데, 자신감 없는 어조를 써서 자신이 관료라기보다 본연적으로 야인에 적합한 處士風 인물임을 호소하는 태도 역시 종래 초상 자찬의 전통과 맥이 닿아 있다.⁴⁾

야인 지향 관료상에서 벗어나 관료로서의 자아를 강조하며 비로소 관복본에 걸맞는 자세를 보이는 초상 자찬은, 외세의 침입과 국난 상황이 더 가까이 다가오는 시국에 나타났다. 이를테면 崔益鉉(1833~1906)의 경우 <畫像自贊>(최익현, 『勉菴集』, 권24 『贊』)에서 “때를 알고 형편을 알아서 / 백성과 나라 위한 좋은 계책이 있는 건 아니지만 / 義를 끌어다 道에 맞게 하여 / 맹세코 芹曝의 충정 저버리지 않으리라(知時識勢, 雖未有民國長筭, 引義當道, 誓不負芹曝彝衷)”라 하여, 국가를 향한 사명감을 잊지 않겠다고 다짐하였다. 이는 일견 우국충정의 뜻을 표현하는 사대부들의 일반적인 목소리처럼 보일 수 있으나, 조선말기의 혼란스러운 시대상이라든지, 항일의병 등 애국활동에 투신했던 최익현의 생애 및 현실 인식과 맞물리는 면이 있다. 기실 17~18세기의 사대부 초상 자찬까지는, 작가 자신이 관료의 위치에 있다 할지라도 실상은 자연 속에서의 한적한 삶을 꿈꾸는 野人風 인물임을 변명하는 식의 작품들이 주류를 이루었기에, 자찬 속에서 관료로서의 자아(내지 經世의 사명과 책임을 지닌

3) 초상 자찬에 나타나는 이런 부류의 전형적 자아상에 관해서는, 줄고, 『조선후기 사대부 초상화찬 연구』, 연세대학교 석사학위논문, 2009, 66~71쪽에서 상술함.

4) 이러한 작품 사례로는, 줄고(2009), 위의 논문, 68쪽 각주 215번 해당 작품, 70쪽 각주 224번 해당 작품, 107쪽 각주 358번 해당 작품 등을 참조할 수 있음.

지식인으로서의 자아)나 국가·사회적인 현안 문제에 관해서는 많은 지면을 할애하지 않는 성향이 있었다. 이에 비추어 보면, 최익현의 <畫像自贊>에서 다소 경직되기도 노골적인 목소리로 충성을 다짐하는 것은 한일 합병 직전의 위태로운 시국을 의식한 발언이며, 종래 초상 자찬의 전통에서도 이례적이라고 보인다.⁵⁾

민영환과 최익현의 초상 자찬 비교에서 가설적으로나마 추정해볼 수 있는 것은, 19세기 후반·20세기초에 이르러 더 이상 초상찬류 내용상의 몇 가지 전형을 유지할 수 없도록 하는 국난기 시대상의 침투가 이루어지고 있다는 점이다. 이런 것은 시대상의 밀도가 종래 초상 자찬의 장르 문법보다 더 높은 데서 비롯된 삼투압 현상이라고도 할 수 있다. 또한 이러한 측면은 초상찬류 문학과 시대적 변화상을 서술함에 있어 이 시기를 주목하게 하는 이유가 된다.

본고에서는 초상화찬 문법의 ‘프레임(frame)’⁶⁾이라는 개념을 염두에 두면서, 기존 프레임의 변동, 즉 그것에 대한 위협이나 대체, 확장이라는 차원에서 초상화찬 텍스트 및 초상에 부친 한시를 재독해하고자 한다. 전통시대 초상화찬의 장르 문법상 동양 문인들이 그림을 인지·독해하는 방식에는 일정한 틀이 존재해서 결코 자유로운 방향으로 생각과 서술이 진행되지 않는 경우가 많다. 그런 의미에서 초상화찬의 프레임(frame) 안

5) 뒤에서 살펴볼 李沂의 <自眞贊>에서 국운이 기울어 가는 나라를 위해 국외로 나가 동문서주하는 현실 참여적인 지식인으로서의 자아가 강조되는 것 역시, 이러한 맥락에서 이색적인 유형의 자찬이라고 평가할 수 있다.

6) 다양한 예술 텍스트의 경계, 즉 틀(frame)의 문제의 중요성에 대한 환기는 보리스 우스펜스키, 『소설구성의 시학: 예술 텍스트의 구조와 구성적 형식의 유형학』, 현대소설사, 1992, 236~243쪽 참조. 이 책에 따르면 “실제세계로부터 재현된 세계로의 전이는 특히 예술적 재현의 ‘틀’의 창조에서 빛어지는 현상 중의 하나(236쪽)”이며, “종종 관습적인 예술적 공간의 경계들은, 전적으로 파괴되지는 않고 동요하기도 한다(241쪽).” 그러나 이 경계들은 “삶이 예술 안으로 침입하는” 특정 상황에서는 파괴될 수도 있다(241쪽).

에 들어올 수 있는 것은 본디 제한적이었다고 할 수 있다.

그러나 19세기 후반·20세기초의 초상화찬에서는 프레임의 안팎 모두에서 변화의 기미가 간취된다.⁷⁾ 즉 이 시기의 초상화찬은 종종 전통적 초상화찬 문법에서의 복식 표상이 비워지거나 대체된 자리, 공간 표상이 동요되거나 상실된 불시착의 지점에 가닿는다. 이런 측면은 초상화찬의 기존 프레임이 문화심리학적 윤곽으로는 남아 있으나, 급격한 시대상과 가치관의 변화, 국가의 상실과 같은 외부적 요건들을 따라잡지 못하는 데서 초래되는 잔상과 실상 사이의 낙차를 암시한다.

다음으로는 그러한 프레임의 변동을 보여주는 논의 대상 작품의 범위 한정이라는 문제가 있다. 초상이 놓인 공간적 배경의 확장이라든가, 복식의 의미에 대한 재음미 등이 가장 두드러지는 국면은 역시 국망 이후 망명한 문인들의 초상화찬에서 찾아볼 수 있다. 그러나 나라를 잃은 존재로서의 유민의식은 국내의 조선 문사들에게도 나타날 수 있고, 이런 관점에서 보면 망명 문사의 경우 망명 이후 시기의 작품으로만 분석 범위를 한정시킬 필요 또한 없다고 생각된다. 본고는 이상과 같은 문제의식 위에서 초상 및 초상사진과 관련된 한문학 자료들을 중심으로 國難期 遺民의 형상에 다가서는 방법을 실험하고자 한다. 초상에 부친 한시 역시 전통적으로 초상화찬과 내용 요소, 주제, 발상과 착안점 등을 공유하는 경우가 많았으므로 논의에 포함시킬 것이다. 다만 신규식 망명지 거처 및 그와 관련된 그림에 부친 시의 경우는 초상화찬의 전통과는 무관하나, 이 시기 초상찬

7) 이 시기 초상찬류 문학의 '변화'라는 것은, 물론 그 이전 시기인 고려~조선 후기 초상찬에 건주어 도출된 것이다. 전통시대 사대부 초상찬류 문학을 다룬 한문학 방면의 대표적인 연구로는, 임준철, 『畫像自贊類 문학의 존재양상과 자아형상화 방식의 특징』, 『고전문학연구』 36, 한국고전문학회, 2009; 임준철, 『한국 화상자찬의 전형과 변주』, 『전형과 변주』, 글항아리, 2013; 고연희, 『화상찬으로 읽는 사대부의 초상화』, 한국학중앙연구원출판부, 2015; 줄고, 『조선 후기 사대부 초상화찬 연구』, 연세대학교 석사학위논문, 2009; 줄고, 『초상화찬, 옛 문인들의 문학적 초상』, 『한국학, 그림을 그리다』, 태학사, 2013 외 다수의 관련 논문 등을 들 수 있다.

의 공간 표상을 보충하는 타 장르의 작품으로서 함께 살펴보고자 한다.

본고가 ‘프레임(frame)’ 개념의 적용을 통해 19세기 후반·20세기초 초상찬의 특징을 재조명하고 그 변화상에 보다 적극적으로 장르史的 의미를 부여하며⁸⁾, 이 시기 한문학의 전변과 한문학 속 자아상·인간상의 변모를 기능케 하는 시고가 되기를 기대한다. 특히 본고의 몇몇 사례에서는 동 시기 유사한 세계사적 변화에 직면해 있었던 중국·한국 근대 지식인의 대응상을 초상찬이라는 동아시아 공유 문예 양식에 비추어 살펴봄으로써, 초상찬류 문학의 비교문학적 시도를 부분적으로나마 수행해보고자 한다.

2. 유민의 외모

1) 시대의 상흔

식민지시기의 초상화 관련 문학에서 외형적인 國難의 상흔을 찾는 작업은 과연 가능할까? 여기에 그 陰畫와 陽畫로서의 두 사례가 있다. 각각은 金昌淑(1879~1962)과 申圭植(1879~1922)의 예이다.

爾貌何寢也, 爾心何愚也 네 모습 어찌 그리 못났으며 / 네 맘은 왜 그리 어리석은지.

其寢可寫照也, 其愚不可摹也 그 못남은 그려낼 수 있지만 / 그 어리석음 그릴 수 없어라.

8) 사진을 보고 쓴 19세기 후반 이후 자찬에 대한 연구로는, 임준철, 『畫像自贊類 문학의 존재양상과 자아형상화 방식의 특징』, 『고전문학연구』 36, 한국고전문학회, 2009, 265~266쪽; 김기완, 『20세기 초 망명 문인의 시각적 자기 표상: 초상화, 초상사진, 초상 자찬』, 『한국한문학연구』 69, 한국한문학회, 2018 참조. 다만 초상사진과 초상화라는 신구 매체가 병존하는 이 시기 초상찬류 문학의 특수성에 대한 연구는 향후 더 정밀하게 진행될 필요가 있다.

丁丑元月望日, 心山金愚五十九歲翁書 丁丑 元月 望日에 / 心山 金愚
59세 늙은이 쓰다.⁹⁾

위 김창숙의 <畫像自贊>은 초상화가 인물의 외모는 그려내지만 정신과 기상, 진면목은 그리지 못한다는 종래 초상 자찬의 오랜 종결부 언술¹⁰⁾을 기본 윤곽으로 삼고 있다. 초상 속의 자신을 2인칭으로 대상화하여 모습과 행동거지, 인간됨이 왜 그렇게 못났는지를 짐짓 반문하는 연표로 시작하는 도입부도 초상 자찬의 전통 속에서 전혀 새로운 것은 없다.¹¹⁾

도입부와 종결부의 익숙한 골조 안에서, 저자인 김창숙을 보여줄 수 있는 표식은 외모와 마음의 상태로 선택된 ‘寢’과 ‘愚’이다. 각각은 김창숙의 자호와 대응된다. 김창숙은 일제의 고문으로 다리가 마비되고 거동이 불편해져 ‘심산’이란 아호 대신 ‘覽翁’이란 별호를 사용했으며, 일제 감시 하에 칩거하면서 본명인 창숙을 ‘愚’로 개칭한 일이 있다.¹²⁾ 국내외를 오가며 독립운동에 헌신한 과란 많은 인생 역정이 ‘愚’ 한 글자로 대체된 것보다 더 놀라운 생략은 ‘寢’ 자에 있다. 이 <畫像自贊>이 지어진 때는 오랜 감옥생활로 김창숙의 병세가 심해져 형집행정지로 출감, 요양중이던 시기¹³⁾였지만, 작가의 개인사를 알기 전까지는 ‘覽’ 자보다 훨씬 희석된 ‘寢’ 자에서 마비와 고통의 흔적을 읽어내기 어렵다.

김창숙이 감옥에서도 일제에 대한 울분을 담은 시와 말을 전혀 자제하

9) 김창숙, 『心山遺稿』, 권5 『雜著』, <畫像自贊>(김창숙 저·국사편찬위원회 편, 『心山遺稿』, 국사편찬위원회, 1973, 388쪽)

10) 北宋 姚鉉, 『唐文粹』, 권23 『贊』, 唐 裴度 <自題寫真贊>, “…(전략)… 一片靈臺 한 조각 마음 / 丹青莫狀 초상으로는 못그리네.”

11) 여러 예가 있지만 여기서는 하나만 들어 본다. 趙觀彬(1691~1757)의 <畫像自贊 并序>, 『悔軒集』, 권15 『贊』, <畫像自贊 并序>, “爾貌何瘦, 爾儀何拙 …”

12) 김창숙 저·심산사상연구회 편, 『김창숙 문존』, 성균관대학교 출판부, 2001, 426쪽.

13) 김창숙 저·심산사상연구회 편(2001), 위의 책, 438~439쪽 ‘김창숙 연보’ 참조.

지 않아 간수의 걱정을 샀던 일¹⁴⁾을 생각한다면, 그의 <畫像自贊>이 보여주는 담담한 생략이 일체의 검열을 의식한 자기검열이라고 보기는 어려울 듯하다. 외형적 國難 체험이 이처럼 陰刻되는 데 그친 것은, 외모상의 완정성을 파기하는 데 조심스러웠던 사대부 초상화찬의 전통과 더욱 친연하다고 생각되기 때문이다. 못나거나 초라한 외모, 여윈 외모 등이 초상 자찬 특유의 겸사와 함께 등장할 수야 있지만, ‘못난 외모’와 신체상의 결함 사이에는 여전히 간극이 있다. 더욱이 초상 자찬 속 自警하는 유자의 형상을 다룬 유형의 작품군에서는, 나면서부터 완정함과 바름을 부여 받은 生來의 외모가 더욱 강조된다.

“네 머리는 둥글고 발은 모났으니 / 천지의 바른 기를 받았구나. / 네 삶은 곧으니 / 또한 천지가 준 것이구나(爾頭圓足方 受天地之正氣 爾之生也直 亦天地之所畀)”¹⁵⁾

“좌우에 공정함 쥐고 / 가슴엔 곧음을 품다. / 곧은데다 공정하니 / 큰 덕을 이루리라(左右握公 方寸蘊直 既直且公 宜成大德)”¹⁶⁾

懼而頎, 凹頂而鬚眉 마르고 흰칠하며(키가 크며) / 오목한 정수리에 긴 눈썹.

握文履井, 恬而熙 文을 쥐고 井을 밟고 / 평온하고 화락하도록.

手有文 足有井 故云 손에는 ‘文’ 자, 발에는 ‘井’ 자 무늬가 있으므로 이렇게 쓴 것이다.¹⁷⁾

14) 김창숙 저·심산사상연구회 편(2001), 위의 책, 359~365쪽 ‘자서전’ 참조.

15) 尹鳳九(1681~1767), 『屏溪集』, 권44 『贊』, <書畫像自警>

16) 田愚(1841~1922), 『艮齋集IV』(한국문집총간 335집), 後編 권14 雜著, <畫像自警>. “좌우 손바닥에 모두 ‘公’ 字 무늬가 있다(左右掌紋, 皆有公字)”는 自註가 달려 있다.

17) 許穆(1595~1682), 『記言』, 권9 上篇 圖像, <又自贊>.

위 윤봉구와 전우의 초상 자찬들에서 볼 수 있는 것은 天地의 조화가 구현되고 道를 수행하는 주체이자 小宇宙로서의 신체 이미지이다. 허목의 자찬은 직설적인 自警 주제의 작품은 아니나, 자의식의 징표인 손과 발의 무늬는 역시 生來의인 속성을 띤다. 성공이 예정된 인물이 출생할 때 손바닥에 ‘友’ 자 무늬가 있어 ‘友’로 이름 삼았다는 일화는 『春秋左氏傳』 소재 成季의 사례¹⁸⁾에서부터 보인다.

이런 것들이 오랜 문화적·텍스트적 관습의 체화로 생긴 ‘몸의 문자’라면, 19세기말·20세기초에는 드물게 폭력의 압박이 낳은 또 다른 몸의 문자¹⁹⁾가 나타나기도 한다. 기존 초상화찬류 장르 내부에 구축된 질서 안에서 장애 형상이 전면화되는 일이 좀체 드문 일이지는 했지만, 신규식이 초상에 부친 다음 시는 시대의 변화가 초래한 새로운 가능성을 보여준다. 신규식은 을사늑약 이후 독약을 마셨으나 가족들에 의해 구명된 후 오른 쪽 눈의 시신경을 다쳐 애꾸가 되었다고 하며, ‘睨觀’이라는 호는 이 이후에 지은 것이다. 신규식은 중국 망명 이후 계속되던 도피와 불안정한 생활 속에서, “오래된 상자를 점검하다가 지난해의 검은 안경을 쓴 小影과 지난 겨울 두 사람이 함께한 모습을 발견하고 일어나는 슬픔을 금할 길 없었다[點檢舊篋, 得昔年(辛亥)黑鏡小影, 及去冬(甲寅)兩人合相, 不禁悵觸 - 아래 시의 序 내용]”고 홍명희에게 술회한다. 여기서 말하는 ‘小影’이 초상화인지 혹은 사진인지를 완전히 단언하기는 어렵지만, 序에서 서술된 것처럼 은신처가 누차 바뀌는 불안정한 망명 상황 속에서 정식

18) 『춘추좌씨전』 제4권 『魯閔公』 참조. (정대현 역주, 『역주 춘추좌씨전 1』, 전통문화연구회, 2001, 488~489쪽 참조)

19) 몸의 문자가 지닌 두 가지 속성에 관해서는, 알라이다 아스만 지음, 변학수·채연숙 옮김, 『기억의 공간: 문화적 기억의 형식과 변천』, 그린비, 2011, 328쪽에서 시사점을 얻었다. “몸의 문자는 오랜 습관이나 무의식적인 저장으로 생기거나 폭력이나 압박 하에 생기는 것이다. 이렇게 하여 생긴 몸의 문자는 안정성과 조작 불가라는 공통점을 가지게 된다.”

으로 초상화를 제작하기는 어려웠을 것으로 짐작된다.

街兒呼四八	거리 아이 사팔이라 부를라치면
我輒而笑噀	나는 매번 웃으며 화를 냈었지.
悔認尋常事	심상한 그 일들 후회스럽고
愧當三二春	서른들 이 봄 맞아 부끄럽다네.
睨觀惟本相	睨觀이 오직 내 本相이고
色鏡眩其眞	색안경은 그 眞을 어지럽힐 뿐.
顧影蒼茫立	影을 돌아보며 창망히 서있자니
不知何許人	어떤 사람인지 알 수가 없네.

又 (제3수)

彼何二人者	저 둘은 어떤 사람들인가
相對寫其眞	상대하여 그 眞을 그려본다면
額豁云英器	이마 흰칠 영웅 자질 있다할 한 이
月斜稱病身	기운 달에 병신이라 칭해질 한 이
世情多取貌	세간 정서 다들 외모 취한다지만
吾道在交神	우리의 도는 神交에 있다네
諸子來相指	사람들 와서 가리키는 이
可人與恨人	可人과 恨人 ²⁰⁾ 이라네. ²¹⁾

20) 恨人은 신규식의 호 가운데 하나이기도 하다.

21) <可人我弟大吟壇郢政又乞和之(可人-洪命燾)>. 원문은 신규식, 『韓國魂；兒目淚』, 臺北: 睨觀先生紀念會, 檀紀4288[1955], 40쪽.

본고에서 신규식의 작품을 인용할 경우 원문은 신규식(檀紀4288[1955]), 위의 책에 따랐고, 번역은 아래의 두 책을 참조하면서 필자 식으로 수정하였다. 신규식 저, 김동훈 외 편역, 『신규식 시문집』, 한국문화사, 1999. ; 연변대학교 조선문학연구소, 김동훈, 허경진, 허휘훈 주편, (연세국학총서 73 중국조선민족문학대계 1) 『류린식·신규식 외』, 보고서, 2007.

초상과 실상 사이에서 무엇이 ‘眞’이고 ‘幻’인지를 탐색하는 담론은 전통시대 초상 자찬이나 초상 自題詩의 오랜 내용 유형 중의 하나였다.²²⁾ 이 탐색의 과정에서 통상은 그려진 허상과 ‘나’의 실제 존재상, 전에 그린 초상 속의 ‘나’와 현재의 ‘나’ 사이의 거리를 재계 마련이지만, 신규식의 위 시에서는 초상과 ‘나’, 시간성의 문제 사이에 ‘睨觀’이라는 장애 형상의 의외적 인자가 하나 더 끼어든다. 睨觀 신규식은 여기서 ‘睨觀’이 오히려 ‘本相’이고 자신의 참모습[其眞]이라고 표현한다. 초상 자찬식 진환론의 전통적 어법 위에 시대상이 남긴 상흔의 음영이 얼핏 드리워지는 순간이다.

신규식의 사례가 특히 흥미로운 것은, 사진이라는 신매체의 등장이 기존 초상 자찬 및 自題詩類 문법의 질서를 미묘하게 교란시키는 데에 있다. 인간의 한평생을 집약하고 사후에까지 그 인간을 대표할 불멸의 이미지가 되는 전통시대 초상화 제작의 전례 내에서라면, ‘睨觀’의 형상이나 이를 가리기 위한 색안경을 쓴 모습이 하필 선택될 수 있었을지 장담하기 어렵다. 그러나 사진기 앞에 색안경을 쓸 수밖에 없는 ‘현재’의 단면은 무방비하게 노출되어 찍혀진 ‘현실’에 대한 응시와 의미화를 추구한다. 그리고 그렇게 해서 드러난 신규식의 눈은 더 이상 종래 초상 자찬식의 신체 의미화 표상²³⁾으로 덮일 수 있는 그런 성질의 것이 아니라, 저잣거리 아이들의 놀림을 피해갈 수 없는 신체적 트라우마의 속성을 선연히 지니고 있다.

신규식의 위의 시 제3수에서 친구인 홍명희와 자신의 이미지를 시종일

22) 고려~조선시대 자찬 중의 이러한 내용 유형에 관해서는, 졸고(2009), 앞의 논문, 88~100쪽에서 초상화 ‘眞幻論’이라 명명하고 그 양상을 상세히 보였다.

23) 이를테면 李德壽(1673~1744)의 다음 자찬은 현전하는 초상화상으로도 확인되는 양쪽 눈의 다른 모양새조차도, 초상화찬 식의 외모 수사 안에서는 완정하고 균형잡힌 인격의 比定에 기여하는 양상을 보여준다. 반면 신규식의 위 시에서의 눈은 그야말로 신체상의 결함이자 결핍의 환기에 가깝다.

이덕수, 『西堂集』, <畫像贊>(원문은 『한국미술사자료집성 6』, 677쪽에서 재인용), “一眼 韓쪽 눈은 위엄 있고 / 一眼 慈 韓쪽 눈은 자애로우니 / 有殺有活 죽이기도 하고 살리기도 한다. …(후략)…”

관 대등한 비중으로 그려나가는 것 역시, 비단 홍명희에게 부친 시라는 창작 배경 때문만은 아니다. 즉 이는 이 시를 촉발시킨 사진이 본디 두 사람이 함께 있는 모습[去冬(甲寅)兩人合相]으로 찍혀 있었던 데 힘입은 바 크며, 집단 초상의 형식이 희소한 한국 초상화의 전통을 생각해 보면 2인 초상의 형식은 사진이 가능케 했던 새로운 프레임이었다. 두 사람이 함께 있는 지난 겨울의 사진은 존재 증명인 동시에 부재 증명이 되어, 지금은 곁에 없는 벗의 기억과 벗이 없기에 더욱 힘겨운 망명지의 현실을 생생하게 소환시킨다.

2) 유민의 복식

(1) 새로운 복식과 유민의식 - 실상과 잔상의 길항

19세기 후반·20세기초의 초상화찬에서 기존 프레임에 대한 위협 내지 침투가 가장 두드러지는 요소는 복식의 문제이다. 전통시대 초상화찬 복식 선택상의 양대 축이 관복과 野服이었다면, 이 시기에는 양복과 외국 복장, 의관 제도의 불완정성 같은 것들이 초상과 초상화찬 안에 들어오는 시기이다. 흥미로운 것은 시각적 부유물로서의 양복과 외국 복식 등이 눈 앞의 초상에 언표되고 있다 할지라도, 초상화찬의 작가는 시각적 침전물 과도 같은 전통 복식의 잔영감을 느끼고 그 빈 자리를 의미화한다는 점이다. 이것은 초상과 초상화찬이라는 전통적인 문화양식 안에 새로운 요소가 도입될 때의 심리적 저항감을 보여주는 지표일 수 있다. 일례로 양복과 짧은 머리라는 새로운 형태의 차림새를 응시하면서 쓰여진 李沂(1848~1909)의 다음 자찬을 보자.

其眼細, 其眉疎也, 是前日李沂 눈은 가늘고 / 눈썹 듬성하 것은 / 전날의 李沂인데,

其髮薙, 其服洋, 前日李沂也非 머리는 깎고 / 양복 입은 것은 / 전날의
李沂가 아니로구나.

是與非姑勿論 시비는 우선 논할 것 없고
但看現今天下 단지 지금의 천하만 보고서
六十翁萬里行 육십세 노인이 만릿길 가니
此豈吾所樂者 이 어찌 내가 좋아서 하는 일이라.

(其二:) 爾髮則薙, 爾服則洋 네 머리는 깎았고 / 네 옷은 양복이니
薙髮洋服, 爾心則傷 깎은 머리, 서양옷에 / 네 마음 상하는구나.
萬里東來, 其意何居 만릿길 동쪽으로 왔으니 / 그 뜻이 어디에 있는가.
果以天下, 爲己任歟 과연 천하를 / 자기 책임으로 여기는 건가.

(其三:) 六十老髡, 今讀何書 머리깎은 육십 노인 / 지금 읽는 건 무슨 책인가.
其歐亞人, 憲政史歟 그것은 歐亞인의 / 憲政史인가.²⁴⁾

1905년 일본 정부에 항의차 도일했을 때 단발하고 양복을 입은 자신의 사진을 보고 지은 글이라고 알려져 있는데,²⁵⁾ 자찬에서 자신의 서양식 복장을 그다지 탐탁지 않게 바라보았다(其二: “깎은 머리, 서양옷에 네 마음 상한다薙髮洋服 爾心則傷”)는 점에서도 화가를 불러 정식으로 제작한 초상이라기보다는 사진이었을 가능성이 높아 보인다. 특히 단발과 양복 차림이 “전날의 李沂”와 다르고, 마음 상하게 한다는 표현을 눈여겨보자. 눈앞의 양복과 단발 차림을 보면서 그것을 입지 않은 상태, 예전 복식을 입은 모습을 떠올린다는 것은, 새 복식에 대한 방비가 되어 있지 않아 구복식의 잔상이 침투되는 현상을 보여준다.

그러나 서양식 행색에 기분이 언짢다는 언표의 표면적 억압과는 별도

24) 李沂(1848~1909), 『李海鶴遺書』, 권9 「雜著」, <自眞贊>.

25) 한국문집총간 『李海鶴遺書』 해제 참조.

로, 신식 사진술에 대한 호기심과 사진 안에 담기게 된 새로운 문물(단발한 머리, 양복, 손에 들린 책 등)에 관심을 두고서 하나하나 글로 옮기고자 하는 의도가 공존하고 있다. 자찬의 편수가 늘어나고 복식뿐 아니라 책에까지 고루 시선을 주는 것은 이 때문이다. 사진기에 포착된 복식과 지물은 언짢음의 대상으로 침전되는 데 그치지 않고, 국난에 대응하는 행동적 지식인으로서의 자아 조형에 일조하는 요소가 된다. 우선 이렇듯 서구식 복장을 한 자아상 이미지 자체가, 역사적 격변기를 통과하는 구한말 지식인의 혼란스러운 심사와 나름대로 의지적인 자세를 동시에 보여주는 자기 표상이 된다. 즉 양복과 단발은 한때 전통적 의미에서의 조선 지식인으로 살았던 과거의 관점에서 보면 납득하기 어려운 행색이면서도, 이에 대한 是是非非는 우선 접어두고 시대의 변화를 받아들이면서 국가의 당면 문제를 해결하기 위해 해외로 나선 大韓帝國期 지식인으로서의 公的 복장이다(위 인용문 제 1수와 其二의 내용).

자찬 ‘其三’에서 초상 속 인물이 읽고 있는 책으로 등장한 “歐亞人の憲政史” 역시, 신식 정치 제도를 배워 조국의 근대화에 일조하겠다는 개화기 지식인으로서의 적극적인 포부를 암시하는 시각적 표상이다. 종래의 조선시대 초상화찬 속에서도 독서하는 모습을 표현한 사례들이 있었고, 조선후기의 몇몇 초상화에서 인물 주변에 책을 배치하여 학자로서의 풍모를 암시하는 방식이 있어 오긴 했지만, 연출적 소품과도 같은 책은 이제 더 이상 전통적인 漢籍이 아니라 “歐亞人の憲政史”라는 새로운 모습으로 등장하게 된다. 손에 책을 든 모습으로 촬영한 黃玹(1855~1910) 사진에서도 보듯 책자를 촬영 소도구로 이용하여 독서하는 모습을 연출하는 것은 당시의 사진관에서 흔히 쓰던 방식이었는데,²⁶⁾ 이기 자찬 속에 등장한 책 역시 이러한 정황과 연관되는 것이 아닌가 한다.

26) 최인진, 『한국사진사』, 눈빛, 1999, 174쪽 참조.

요컨대 이기의 자찬에는 사진 속의 단발하고 양복 입은 모습이라든지, 당시 사진 촬영 포즈의 하나였던 책을 지닌 인물 도상 같은 것들이 들어와 있으면서도, 전통시대 초상 자찬의 서술 윤곽²⁷⁾이나 독서하는 유자의 형상화 같은 내용 요소는 유지된다. 구복식의 잔상이 서술상·심리상의 긴장을 유발하기는 하지만, 사진이라는 신문물에 대한 호기심도 공존하는 만큼 옛것의 잔영감이 결핍으로 귀결되지는 않았다. 그러나 수년 후 한일 합병조약이 강행되고 망명길에 오른 문사들에게 있어, 초상 프레임 안에 있던 구복식의 급작스런 상실과 불가피한 대체는 더욱 절실한 문제일 수밖에 없었다.

도사의 상투에	道士之髻
육합의 두건 (김택영 주) 명대에 쓰던 관의 종류이다	六合之巾 明代所襲之冠類
성인도 아니고 광인도 아니니	非聖非狂
이는 어떤 사람인가.	是乃何人
“공화의 신민 되는 건 원치 않고	曰不願爲共和之新民
황제의 유민 되기만 원한다”네. ²⁸⁾	但願爲黃帝之遺民

신·구, 한·중 사이에 선 “경계인”으로서의 표상을 이보다 더 선연하게 시각화한 작품은 일찍이 없었을 것이다. 중국 복장[華裝]을 입은 자신이 “非聖非狂”의 괴이한 존재로 형상화되는 준거는, 망명인으로서의 이국 복식이 전통시대 초상화의 시각 질서 안에 포착된 적이 없다는 데에

27) 이기 자찬 내용의 전통 계승적 요소에 관해서는, 즐고(2009), 앞의 논문, 114쪽 각주 375번 마지막 부분 참조. 이기 자찬 분석 내용이 상기 논문의 해당 각주 부분과 겹치기는 하지만, 여기서는 전통 복식의 잔상이 유발하는 긴장이라는 맥락에서 재서술해 보았다.

28) 金澤榮, 『紹渡堂集』, 文集 권5 「贊」, <華裝寫真自贊 壬子(1912, 김택영 63세)>.

있다. 이와 관련하여 김택영과 친밀하게 교유했던 曹兢燮(1873~1933)이 김택영의 “斷髮西裝”을 비판하는 흑자의 견해에 관해, 김택영의 이 <華裝寫眞自贊>을 예로 들어 그 생경한 복식과 권도를 잡은 처신을 옹호한 것은 매우 시사적이다.

머리를 깎고 서구식 복장을 입었다는 것[斷髮西裝]은 꼭 그렇게 했는지는 모르겠지만, 전에 그가 스스로 贊한 글에 ‘道士의 상투’라는 말이 나오는 것을 본 적이 있으니, 머리털이 여전히 남아 있었음을 알 수 있습니다. 만약 신식 복장이라면 지금은 서양식이 아니라 중국식일 것이니, 몸이 중국 백성이 되어 중국 복장을 입는 것이 어찌 도리에 크게 해가 되겠습니까? … 창옹이 나라를 떠나 만리 먼 길을 가느라 두 번이나 세찬 파도가 치는 바다를 건넜으니, 그 강건하고 고결함이 이미 저와 같으며, 그가 滿洲國의 국적을 갖지 않으면 上海 사회에 들어가지 못했을 것임을 본다면, 그가 의리로 처신하는데도 또한 정밀하게 살폈으니, 오늘날의 맑음과 권도를 얻은 사람이라고 할 수 있는데, 세상의 학식 없는 선비들이 形迹을 잡고서 그 뒷날을 논의하려고 하니, 그것 또한 천박하고도 속 좁은 일이라고 하겠습니다.²⁹⁾

‘문인의 올바른 복장’의 헤게모니를 두고 서구와 동양, 신식과 구식 복식이 쟁투를 벌이는 가운데, 김택영 초상 자찬의 프레임 안에 어떤 복식이 포착되었는지가 문제된다. 그 안에서 최소한 상투는 보존되고, 서양 복장은 아니었던 점이 양해의 근거가 된다. 구한말 지식인의 복식과 처신 문제가 가장 예각화되었던 시기에, 초상화찬 역시 비단 문학 장르의 영역 내에 머무를 수만은 없었음을 알 수 있다.

김택영과 위에서 살펴본 이기 모두 사진 혹은 초상화 속의 자신이 조선

29) 이상의 번역문은, 부산대학교 점필재연구소, 정석태 (역)의 역주(2014)를 그대로 옮김(다만 번역문의 ‘행적’만 원문을 살려 ‘形迹’으로 바꿈). (曹兢燮, 『巖樓集』, 권15 『書』, <答成一汝 純永○丙辰>)

사대부의 모범적인 복식을 입고 있지 않다는 것 때문에, 그러한 모양새가 생경하거나 괴이한 타자처럼 느껴진다는 의아함의 假裝에서 출발하여 내용 전개에 동력을 얻었다. 초상 속의 자기 이미지를 짐짓 생경한 존재인양 표현하는 ‘자기타자화’는 초상 자찬의 오랜 수사적 전통³⁰⁾이었지만, 19세기 이후에야 초상 이미지의 무대에 등장할 수 있었던 망명인의 복식과 양복이 자기타자화를 심화시키는 동인이 된다는 데 의미를 둘 만하다. 기존 초상화찬 프레임 안의 복식이 대체되면서 생기는 상실감조차도 종래 초상 자찬의 오랜 서술적 전통 안에서 소화되었다.

한편 초상화찬 내의 복식에서 유민성을 추출해내는 것이, 김택영과 같이 거처를 국외로 옮겼던 문인들만의 전유물은 아니었다. 국내에서 독립운동을 펼치거나 일제에 항거했던 문인들 역시, 자신들의 복식에서 유민의 낙인을 발견해냈다. 金甯漢이 宋柱憲(1872~1950)의 초상에 부쳐 쓴 다음 초상화찬을 보자.

明末有畫網巾先生 명말에 ‘그림 망건선생’ 있었고

韓季有脫網巾先生 구한말엔 ‘벗은 망건선생’ 있도다.

脫與畫雖殊, 其志則未嘗不同 벗음과 그림은 달라도 / 그 뜻은 같지 않은 적이 없네.

顧此七分, 足以千秋 이 칠분 초상 돌아보면 / 천추에 전해지기 족하리라.

時庚午重陽上澣安東金甯漢書³¹⁾

“畫網巾先生”이란 중국 崇禎 末의 한 선비로 만주족의 변발을 거부하다 억지로 머리를 깎이자 깎인 머리에 망건을 그려넣고 그 위에 관을 쓰

30) 초상 자찬 특유의 수사 기법인 ‘자기타자화’의 양상과 의미에 관해서는, 김기완, 『초상화찬의 자기 타자화와 관용구 활용』, 『민족문화연구』 82, 고려대학교 민족문화연구원, 2019에서 다루었다.

31) 宋柱憲, 『三乎齋集』(국립중앙도서관 소장본) 권5, 『附錄』, 『畫像贊』.

는 복식을 죽을 때까지 지켰다는 인물이다.³²⁾ 이 畫網巾先生의 일화는 조선후기에도 이미 잘 알려져 있었지만³³⁾, 특히 단발령을 비롯한 복식 제도의 강제적 급변을 경험한 구한말의 문사들에게는 지조 있는 처신의 상징으로서 더욱 절실한 의미를 띠게 되었다.

위 찬의 작가인 김영한은 송주현의 ‘망건 없음’에서 역설적으로 ‘망건 있음’을 떠올린다. 옛 복식과 의관 제도의 완비된 像은 구한말의 문사들에게 선형적으로 존재하는 것이었기에, 망건의 빈 자리는 결국 망건이 있어야 할 자리를 응시하게 하였다. 다만 ‘망건을 벗다’라는 것과 ‘망건을 그려넣다’라는 것은 일견 망건의 유무가 다른 것처럼 보여도, 결국 모두 실제 망건이 없다는 점에서 망건의 부재를 동일 속성으로 공유한다. 이런 연결성은 明末 遺民과 구한말 유민의 존재를 포개놓는 효과적인 시각 표상이 된다. 이런 작품에서 망건은 유민의 신산한 삶을 상징할 뿐만 아니라, 자발적 고난의 선택 결과로서 얻어지는 지조와 영광의 징표이기도 하다.

또한 위 작품은 이 시기 초상화찬에서 ‘국난의 주제화’라 할 만한 내용적 비중의 증대가 이루어지고 있음을 보여준다. 김택영의 위 자찬에서도 그러한 기미가 보였지만, 자찬의 영역뿐 아니라 이 화상찬에서도 국난기

32) 畫網巾先生에 대한 이상의 내용은, 柳重教(1832~1893), 『省齋集』, 권14 『往復雜稿』, <答申景弼[泰懋○甲申七月]>의 내용에 따름. 유중교의 이 글에서는 지인과 편지에서 “영원히 망건을 벗어 버리자[長脫網]”며 체념적인 우스갯소리를 주고 받는 정황이 나오지만, 실상 이 글의 뜻은 복식을 훼손하는 변괴[毀服之變]로 인해 하루 아침에 오랑캐의 후예가 되는[一朝化爲裔戎] 당대 현실을 환탄한 것이며 이런 맥락에서 畫網巾先生의 절조를 부각시키고 있다(<答申景弼[泰懋○甲申七月]>의 본 내용은 한국고전번역원 고전번역서 유중교, 『省齋集』 - 한림대학교 대동고전연구소, 박해당·노재준 공역의 역주-2013-와 교감표점원문-2015-을 함께 참조함).

33) 명말 청초의 학자 李世熊(1602~1686)의 <畫網巾先生傳>에 대한 조선 문인들의 관심을 보여주는 자료로는, 李德懋(1741~1793), 『靑莊館全書』, 권45 磊磊落落書 [十], <畫網巾先生>; 朴珪壽(1807~1877), 『蠟齋集』, 권9 『書牘』, <與尹士淵 30 [又]> 등 참조(한국고전번역원 고전번역서 『蠟齋集』 원문과 성균관대학교 대동문화연구원, 이성민 (역)의 역주-2017-를 함께 참조함).

지식인의 대응과 저항이 작품의 주조를 이루고 있다.³⁴⁾ 『三平齋集』(국립중앙도서관 소장본) 권5 「附錄」에 실린 傳, 묘지명·묘갈명의 序 부분을 보면 위 김영한 作 화상찬과 여기에서 비롯된 「脫網巾先生」의 상상이 송주헌을 대표하는 이미지로 부각되고 있다.³⁵⁾ 초상화찬은 본디 문집의 권수나 부록에 실리는 여러 장르의 문장들과 함께 한 인간의 일생을 압축하는 글로 기능하기도 했는데, 이 시기에는 국난기 유민을 형상화한 초상화찬이 자타 공인의 대표적 인간 표상이 되기도 했음을 확인할 수 있다.

(2) 전통 복식의 재의미화 - 중·한 지인 대상 초상찬

이상에서는 초상화찬의 프레임 안에 담기는 복식이 양복이나 망명자의 복식 표상으로 대체되는 경우를 살펴보았다. 한편 이 시기 초상화찬의 프레임 안에 전통 복식이 여전히 고수될 때조차, 프레임의 외부에 존재하는 서구 복식의 압력과 위협으로부터 자유로운 것은 아니다.

碩兮儀兮

크도다, 위의 있도다!

端爾冕高爾鞞

단정한 너의 관, 높이 묶은 네 머리³⁶⁾

34) 김택영이 황현의 초상에 부친 다음과 같은 찬 역시 ‘국난의 주제화’가 두드러지는 타인 대상 초상화찬의 예라 할 만하다.

한국고전번역원 고전번역서 『매천집』, 권수, <黃梅泉先生像贊> [金澤榮], (이하 원문과, 한국고전번역원, 임정기(역)의 역주-2010-를 함께 참조함) “其貌寢而其氣也抗 / 其視矇而其中也朗 / 其尙文詞而其終也與尹穀爲黨 / 豈惟平魯曼膚顏如濕丹者之愧也 / 可以泚世之粉飾道德者之類”

35) 송주헌 저·송수경 역주, 『국역 삼호재집』, 고흥문화원, 2010, 243·247·250·449~450쪽의 번역문 및 원문 참조. 위의 책, 위의 곳들을 보면 유영선의 묘지명에서는 송주헌이 나라에 변고가 생긴 뒤 망건을 쓰지 않고 폐인으로 자처하였기에 탈망건선생이라 한 것이라고 설명하였고, 송재직의 傳에서는 망건을 쓰지 않은 송주헌의 모습에서 옛 화망건선생의 고상한 기풍을 떠올리고 있으며, 권순명의 묘갈명에서는 김영한 作 화상찬이 송주헌을 남김없이 묘사한 문장 중 하나라고 하였다.

36) ‘鞞’에는 ‘바퀴통, 수레, 수레바퀴’의 뜻이 있지만 한편으로는 ‘聚束’을 비유하는 의미

時乎長跪之蠹魚之屋	이 때에 길이 책벌레의 집에 꿇어앉았네.
天付爾雙眸子	하늘이 너의 두 눈동자엔
經三百儀三千	經 삼백, 儀 삼천을 부쳐주고
背上百十斤主理擔子	등에는 백십근 主理의 짐을 얹었으니
千古以周旋	천고토록 주선하시게. ³⁷⁾

구한말의 망명 문사로 중국에서도 국권 회복과 유교 진흥에 일생을 바친 李承熙(1847~1916)가 지인인 張錫英의 초상에 부친 찬이다. 평생을 건 유가적 도의 실천을 다짐하는 목소리는 일견 새로운 것이 없어 보이나, 의관과 상투에 대한 어김없고도 새삼스러운 강조는 단발령의 시대를 경험한 결과 힘을 얻은 것이다. 유가사상의 꾸준한 수호를 자임하는 신체 이미지의 암시 역시 송 주희 <書畫象自警>에서의 오랜 전형³⁸⁾과 다르지 않아 보이지만, 거기에 ‘삼백’, ‘삼천’, ‘백십근’의 과도한 무게감이 없어지는 이유는 전과 달리 ‘主理’의 가치 자체가 심각하게 위협받는 현실에 있다.

전통적 유가 질서의 수호 방면으로 노선을 함께하는 지인들의 초상에 찬을 쓸 때 복식의 의미가 재음미되는 것은 중국인 대상 초상화찬에서도 보여지는 지점이다. 이승희가 중국인 지인 李文治의 초상에 부친 다음 찬을 보자.

休然如有容	너그러워 관용이 있는 듯,
儼乎若有思	의젓하니 생각이 있는 듯.
紋爾額	네 이마의 주름,

도 있다. 초상화찬의 서두부에는 통상 초상인물의 외모, 복식 등에 대한 서술이 오히려 ‘聚束’을 모아 묶은 머리(상투)로 추정해보았다.

37) 이승희, 『大溪集』, 권32 『贊』, <張舜華畫像贊>.

李承熙, 『大溪集』의 원문은 한국고전종합DB - ‘원문이미지’와 “남명학고문헌시스템” 홈페이지를 동시에 참조함.

38) 주희, 『晦庵集』, 권85, <書畫象自警>.

孰知憂世之一念 누가 세상 근심하는 일념을 알아줄까.
 冠爾首 네 머리의 관,
 我愛尊華之大義 나는 중화를 존숭하는 대의를 아낀다네.³⁹⁾

이 작품에서는 별도의 종결부 언술 없이 머리 위 관에 시선을 머물러두며 ‘尊華之大義’의 기치를 읽어낸다. 옛 의관과 복식의 전시가 갖는 의미가 심대해져서 초상화찬의 종결부 서식을 밀어내고 대미를 장식한다. 미간의 주름에서 속 깊은 심사와 憂世의 근심을 읽어내는 독법은 종래 초상화찬에서 익히 보아왔던 것이지만, 이 작품의 맥락에서는 기울어져가는 구시대의 가치를 붙들려는 이들의 고심과 특히 관련이 있다.⁴⁰⁾ 앞선 작품에서 살펴보았던 張錫英 역시 이승희와 마찬가지로 중국인 李文治와 교유가 있었는데, 장석영이 쓴 李文治와 이승희의 초상화찬에서 主理의 짐을 자임한 이들 간의 독점적·배타적 지우와 번민의 공유는 국적을 불문하고 공통적인 화두였음을 다시 확인할 수 있다.

...(전략)...

孰謂爾憂道之志主理之學 누가 생각해 주랴, 너의 도를 근심하는 뜻, 主理의 학문,
 而終壹鬱而不宣 끝내 한결같이 울적한 채로 마음이 트이지 않았던 것.
 惟其心法之所受 오직 그 心法⁴¹⁾의 전수받은 비는

39) 이승희, 『大溪集』, 권32, <李文治畫像贊>. (원문은 『한국미술사자료집성 6』 676쪽에서 재인용)

40) 이승희가 북경에서 밀접히 교류했던 이문치 등의 인사들은, 모두 공자 존숭과 경전 읽기 전통의 유지를 주장하는 보수적 경향의 지식인이었다(왕원주, 『1910년대 전반기 한계 이승희의 중화사상과 민족인식: 신해혁명에 대한 중국인 이문치와의 논쟁을 중심으로』, 『역사교육』 103, 역사교육연구회, 2007, 220~221쪽).

41) 心法: 불교용어로는 경전의 문자 외에 마음으로 전수하는 佛法이란 뜻이고, 넓게는 유학의 경우에도 적용되어 쓰인다. 宋 朱熹 『中庸』 章句에 “此篇乃孔門傳授心法, 子思恐其久而差也, 故筆之於書, 以授孟子”라 하였다.

百世以俟後人傳 백대 이후의 뒷사람을 기다려서 전해지리.⁴²⁾

어김없이 다시 등장하는 “主理”의 기치는 장석영이 쓴李文治 초상화 찬의 종결부에도 각인되어 있다.

...(전략)...

觀於此者尙可以七分其貌 이 초상 보는 이들 칠분의 그 모습을 알 수가 있겠지만

惟其一赤團主理心畫不效 오직 그 主理의 일편단심 그림으로는 본뜰 수 없다네.⁴³⁾

요컨대 초상이 그릴 수 있는 것과 없는 것을 가늠하는 전형적 초상화찬 종결부의 투식 안에, 主理의 일편단심이 한 인간의 요체로서 자리잡는다. 이문치는 1914년과 1915년에 한국을 여행하면서 이승희의 지인인 郭鍾錫(1846~1919) 등의 한국 학자들과 교류한 바 있는데⁴⁴⁾, 장석영은李文治 초상화찬의 序에서 그의 한국행을 主理書와 理學을 찾기 위한 여정으로 의미부여하였다.⁴⁵⁾ 요컨대 이들간에 쓰여진 초상화찬으로 볼 때 중국인 이문치와 이승희, 장석영은 역사의 뒀안길로 사라져가는 主理를 붙들려 노력하는 비슷한 인간형으로 서로를 파악하고 있었음을 짐작하게 된다. 또한 主理를 온존하려는 이의 외형에서 중요한 것은 옛 의관 제도와 상투를 튼 머리모양이었다. 초상과 초상화찬 프레임 안에 있는 野服

42) 張錫英(1851~1929), 『晦堂集』, 권30 「贊」, <李啓道畫像贊>. 여기서 啓道는 이승희의 자이다.

43) 장석영, 『晦堂集』, 권30 「贊」, <李南彬畫像贊>. 여기서 李南彬은 곧李文治이다.

44) 왕원주(2007), 앞의 논문, 222~224쪽 참조.

45) 장석영, 『晦堂集』, 권30 「贊」, <李南彬畫像贊>, “(序) 南彬中華溼人也, 聞東方多理學來遊, 漢陽書肆中, 買取先賢主理書, 南至嶺表, 訪余寒棲, 慷慨論當世事. 既歸, 惠遺其小像一本, 要替萬里之面, 感其意作詞而贊之.”

차림은 종전과 같지만, 프레임 바깥의 시대상이 변화한 결과, 야복의 유지에 전통 질서의 수호라는 새로운 의미가 덧입혀진다.

중국인 지인의 초상을 바라보며 전통 복식 고수의 의미를 찾아내고자 한 또 다른 작가로는 김택영이 있었다. 김택영 <華裝寫眞自贊>에서의 ‘華裝’과 거울 관계 내지는 안팎을 이루는 타인의 복장으로서 ‘漢裝’이 한 편에 존재했다. 김택영은 중국인 지인인 李翁子梅의 漢裝 차림에 의미를 두면서 서구 근대화에 맞서는 대응 논리를 구시대 漢族의 의관 제도에서 찾고자 한다.

自髮而薙, 自薙而髡	머리가 있는 데서 깎고 / 깎은 데서 또 깎아내니
神州盛衰, 繫於此焉	중국의 성쇠가 / 여기에 달려 있네
特特若人, 一髻獨存	우뚝한 이 사람 / 한 상투를 홀로 지켜
力保其盛, 爲天下伸	그 성대함 힘껏 보존 / 천하 위해 펼쳤도다
願天下衆, 枕戈臥薪	원컨대 천하 사람들아 / 창을 베고 쉴에 누워
去厓爲壯, 回沔爲春	절름발이 버리고 씩씩해지며 / 추운 데서 돌아 봄이
되도록	
髮之復之, 一息之間	머리털이 회복됨은 / 숨 한번 쉴 사이이니
而今而後, 始知若人	지금 이후에야 / 비로소 이 사람 알게 되리46)

김택영은 이 작품에서 신해혁명 이후 서구 복식을 따르는 풍조 속에서 도, 남들의 손가락질에 아랑곳하지 않고 상투와 관을 갖춘 옛 의관·복식 제도를 유지하는 중국인 李子梅의 처신에 찬사를 보내고 있다. 특히 贊

46) 김택영, 『韶濩堂集』 定本(한국문집총간), 권6 『贊』, <李翁子梅漢裝贊 癸丑>, “(序) 南通李翁子梅者, 讀書人也. 辛亥中國既復, 去前清兜制而從西裝, 翁乃獨爲古制, 長髮而髻之, 幅巾飾玉, 袍而加帶, 行于塗中, 見者無不環顧以駭, 而不之恤焉. 噫! 夫以中國土地之大·人物之衆, 不能冠帶衣履人, 而乃爲人所冠帶衣履者弱也, 然則翁之爲此, 豈苟爲異衆, 實天下之至發憤也. 易之象, 一陽生於衆陰之下, 名之曰復, 願我中國二十二州之衆男子, 其以翁之復之象, 而思所以脫弱而之于強者乎. 贊曰”

의 序에서 강한 국력의 회복과 옛 복식 제도의 회복을 병행시키는 논리는, 중국의 魯迅이 머리를 짧게 자른 사진에 부쳐 고국의 어려움을 극복하고자 하는 의지를 피력한 自題詩⁴⁷⁾와는 대조를 이룬다. 요컨대 魯迅의 사례는 외세에 맞선 국력 회복에의 열망이 초상에 부친 한문학의 오랜 형식 안에 담기면서도, 옛 의관과 두발의 취사 면에서 김택영, 이승희, 장석영 등 조선 문사들과는 다른 선택을 보이는 사례라고 할 수 있다.

그러나 초상화찬 텍스트 프레임 안에서 종종 벌어지는 옛 의관의 임시적 승리와 전시란, 실상은 프레임 바깥 현실의 복식 쟁투에서 패배하여 밀려난 결과 얻어지는 것이었다. 요컨대 복식 선택과 처신의 문제는 초상화찬의 판도를 넘어서는 문제이기도 했다. 예컨대 망명지에서 신해혁명을 경험하며 공화제의 새로운 질서를 받아들이지 못했던 柳麟錫(1842~1915)의 시에서 두드러지는 것은 옛 의관 질서의 회복이다. 중화의 자임을 천명하는 유인석의 <中華歌>라든지, 중화의 존엄을 재확인하는 그의 <歎中華民國>이 중화의 의관과 머리 모양에 대한 언급으로 시작하는 것⁴⁸⁾은 우연이 아니다. 유인석이 중국인들에게 써준 시들에서 강경한 어조에 담겨 반복적으로 요구되는 것도 단발 풍조에 대한 경계와 옛 의관

47) 魯迅, <自題小像>(21歲時作), “마음은 신의 화살 피할 길 없고 / 풍우는 너럭바위처럼 고향에 어둡게 깔렸네 / 찬 별에 부친 뜻을 님께서 몰라주도 / 나는 내 피를 軒轅氏께 바치노라(靈臺無計逃神矢, 風雨如磐暗故園, 寄意寒星荃不察, 我以我血薦軒轅)”

루원은 변발을 자르고 사진을 찍어 기념한 후 사진 뒷면에 <自題小像>이라는 시를 지어 지인에게 보냈다고 한다(왕시룡 저, 이보경 역, 『루원 그림전기』, 그린비, 2014, 72·119쪽 <自題小像> 원고 사진의 원문 참조). 초상 및 사진에 나타난 전통 복식 중에서도 한족의 복식과 변발을 포함한 淸朝 만주족의 복식 표상 사이에 간극이 존재함을 확인할 수 있어, 향후 근대기 한·중 초상화찬류 문학의 비교연구를 요한다.

48) 유인석, 『毅菴集』, 권3 『詩』, <中華歌>, “中華衣冠我着服, 中華詩書我誦讀, 我三師尊中華義諦聞亦多, 白首常我中華歌, 天下人傾耳聽我中華歌, 中華是如何大…” 유인석, 『毅菴集』, 권3 『詩』, <歎中華民國>, “中國之尊大人會, 禿頭相對自看何, 衣冠萬國冕旒拜, 古昔威儀可想多…”

제도의 유지였다.⁴⁹⁾ 유인석은 상투를 튼 중국 인사들의 소식에 중화의 운수를 감지하며 기뻐하고, 공자 제사 때 深衣를 입었다는 중국인의 소문에 옛 문명의 서광을 회복했다며 감격한다.⁵⁰⁾ 이런 정황은 역으로 상투와 深衣 같은 옛 의관 제도의 입지가 좁아져 일상 밖으로 밀려나다시피 한 당대 중국의 현실을 보여준다.

지금까지 지인의 초상을 보면서 전통 복식의 유지가 갖는 의미를 재음미하는 이 시기의 초상화찬들을 살펴보았다. 옛 의관을 보존한 지인의 초상에 찬사를 보내는 초상화찬들은, 거울관계에 있는 타자의 모습에 자아를 투영시킨 결과물이기도 하다. 특히 망명지에서 중국 지인들의 전통적 복식에 찬사를 보낸 작품들은 초상 이미지를 둘러싼 한·중 공유의 근대사 투영과 상호 연대의식이라 할 만한 것을 보여준다.

3. 유민의 거처

1) 공간 표상의 동요와 無거처의 응시 - 초상찬과 공간성

초상화찬 내부의 공간 표상이 복식이나 외모처럼 뚜렷하다고 말하기는

49) 다음 작품들이 그러한 예이다.

유인석, 『毅菴集』, 권3 『詩』, <示華人劉汝則>, “…若使人皆無孝時, 有治天下可能期, 莫言一髮干何事, 宇宙重輕還係斯”

유인석, 『毅菴集』, 권3 『詩』, <示華人張世炳>, “貴夏賤夷何最關, 先看此髮有無間…”

유인석, 『毅菴集』, 권3 『詩』, <示華人李紹棠>, “髮身頭上君人上 / 這理元來定自天 / 國無元首頭無髮 / 今日中華大可憐”

50) 유인석, 『毅菴集』, 권3 『詩』, <太原商人言其府人士作髻者屢千>, “太原髻影屢千高, 一色齊州想動搖, 直使老夫踊三百, 清明華運此將朝”

유인석, 『毅菴集』, 권3 『詩』, <聞中國祀孔子, 祭班有服深衣>, “大聖祀儀殊昔觀, 文明影子古周還, 是知陽脉新昭著, 幾日朱光九宇間”

어려우나, 초상화찬 내에서 초상화 혹은 초상인물이 거처하기 적합한 공간을 언급하여 그 자의식과 지향을 암시하는 언술들이 종종 등장해왔다. 동진의 대화가 고개지가 사곤의 초상화를 그릴 때 바위 속에 있는 모습으로 그리고 “이 사람은 의당 丘壑 속에 두어야 한다”고 답했다는 고사가 초상화찬 내 공간 표현 언술의 대표적인 원천이 된다.⁵¹⁾ 문제는 19세기말·20세기초의 초상 자찬에 등장하는 ‘丘壑’ 표상에까지 시대상이 침투하고 안정감이 파기된 사례가 나타난다는 점이다. 구한말의 우국지사로서 을사조약 이후 자결을 택한 宋秉璿(1836~1905) 초상 자찬에서의 丘壑을 통해 이를 확인해보자.

大袖方領, 欲學程氏 큰 소매에 각진 옷깃으로 / 程氏를 배우고자 했네.
 貌臞視靜, 質魯惟爾 모습 여위고 눈매가 맑으니 / 기질의 노둔함, 이게 바로 너로구나.
 早服庭訓, 恒念寡過 일찍이 집안의 가르침 입은 것 / 한결같이 생각하면 과실이 적으리.
 爾學既疎, 爾言孔大 네 학문 공소한데다 / 네 말은 헛되이 크다.
 慕古違時, 畢命丘壑 옛 것 그리워하다 시속과 어긋나 / 丘壑에서 수명을 마치니
 凡今之人, 爾志誰識 요즘 사람들 가운데 / 네 뜻을 누가 알리.⁵²⁾

송병선은 송시열의 9대손으로 家學을 계승하였고 고종의 여러 차례 부름에도 이를 모두 사양하고 벼슬길에 나가지 않았다. 또한 1905년 을사조약이 체결되자 이를 반대하는 상소를 올리고 고종을 직접 면대하여 乙巳五賊을 처단하고 조약을 폐기할 것을 주장했으나, 뜻을 이루지 못하게 되자 고종에게 올리는 遺疏를 남기고 자결했다고 한다.⁵³⁾ 송병선의 동시대

51) 임준철(2013), 앞의 책, 170~171쪽과 한국 화상자찬 작품 사례들 참조.

52) 宋秉璿(1836~1905), 『淵齋集』 II(한국문집총간 330집), 권29 「贊」, <書畫像自警>.

인이 남긴 몇몇 글들은, 송병선의 은거가 시국 및 세상과의 갈등에서 기인한 면이 크다는 점을 재확인시켜 준다.⁵⁴⁾ “畢命丘壑” 자체는 조선 전기부터 관용구로 쓰여 온 표현이지만, 송병선의 경우 丘壑에서의 삶에 비탄과 불만족의 음영이 짙은 것을 우선 특기할 만하다.

그 선조인 송시열 <書畫像自警> 표제작의 선례를 이은 작품임에도 정작 전형적인 自警 요소의 비중은 줄어든 이 작품에서, 自警의 줄어든 자리를 채우는 것은 자부심과 자기연민, 비탄의 정서이다. 이는 개인 나름의 구체적인 인생 역정은 얼마간 덜어내고 유학자의 전형에 자신을 포괄으로써 안정감을 얻는 조선시대 사대부 초상 자찬, 특히 <書畫像自警> 류 자찬과 차별화되는 면모이다. 그리고 여기서 주목해야 할 것이 공간 표상의 불안정성이다. 송병선의 <書畫像自警>은 복식과 그러한 복식으로 거처하는 공간 표상 모두에서 초상 자찬의 프레임이 유지되면서도 동시에 파괴되는 순간의 미묘한 균열을 보여준다. 송찬류와 장르상 인접한 잠명류 문체로 쓰여진 송병선의 다음 작품에서도 그러한 시공간적 불시착의 느낌은 여전히 생생하다.

東方一士, 文正後人 東方一士는 / 송문정공(宋時烈)의 후손
 義理庭訓, 早自服身 의리는 집안의 유훈으로 / 일찍부터 제 스스로 몸에
 지녔지만
 志學無成, 經濟奚論 뜻과 학문 이룬 것 없으니 / 경제제민을 어찌 논할까
 마는

53) 송병선의 행적에 대한 이상의 정보는, 한국문집총간 『淵齋集』 해제(김은정, 2005)에 따름.

54) 韓章錫(1832~1894), 『眉山集』, 권8 『記』, <棲碧堂記>, “祭酒淵齋宋公紹述家學, 道尊德邵, 弓旌屢加, 而東岡愈逸, 既而見時事大變, 抗疏極言不諱, 絮家入沃川山中. 士以是知公未嘗果於忘世, 身則不出而道可以行焉.” (연세대학교 국학연구원, 이지양 (역)의 <棲碧堂記> 역주(2015)를 함께 참조함.)

邪說熾行, 時值純坤 邪說이 불 일 듯 횡행하는 / 純坤의 때를 만나
 華夷同處, 蹄跡交錯 중화와 이적이 함께 처하며 / 금수의 자취만 뒤섞여서
 累犯微分, 天聽愈邈 미천한 내 분수까지 누차 범하여 / 하늘의 들으심은
 더욱 멀어지고
 時務變舊, 章制顛覆 시무는 이전과 달라져 / 전장 제도 전복되었네
 短袖薙髮, 轉入胡俗 짧은 소매 깎은 머리 / 오랑캐 습속으로 변해버리니
 箕狂魯蹈, 可悲百世 箕子は 거짓 미치고 魯仲連은 바다를 밟으려 했듯
 / 百世토록 슬퍼할 일이다
 我亦不辰, 何地駕稅 나 또한 이 좋지 못한 때를 만나 / 어디서나 명에 벗고
 질 수 있을까
 含忍入山, 獻靖先王 인내심 품고 산에 들어가 / 선왕께 충정을 바칠밖에
 以此矢心, 無愧彼蒼 이것을 마음에 맹세하여 / 저 창생들에게 부끄럼 없기를
 壁立萬仞, 孰奪志矣 만 길 절벽 우뚝하니 / 누가 내 뜻 뺏을소나
 所學可驗, 惕念不已 배운 바를 증험할 만한지 / 두려이 유념하길 그치지
 않네⁵⁵⁾

銘의 제1구를 이루는 ‘東方一士’ 네 글자는 송병선의 호 가운데 하나
 이다. 이런 자호와 작품의 도입부는, 자연히 쥘 陶淵明의 유명한 <擬古>
 시 9수 가운데 제5수가 ‘東方有一士’라는 첫 구절로 시작하는 것⁵⁶⁾을 상
 기시킨다. 그러나 정작 위 <山齋銘>의 세계는 도연명 八韻詩가 그리는
 평온하고 담담한 처사적 미의식과는 전연 달라서, 격변기의 전투적 시대
 인식을 담고 있다.

예의 송병선 <書畫像自警>의 첫머리가 “大袖方領 큰 소매에 각진
 옷깃으로 / 欲學程氏 程氏를 배우고자 했네.”와 같은 선언적인 언포로
 시작되는 것은, 야복 차림의 명시를 통해 유자적 형상을 재확인시키고자

55) 송병선, 『淵齋集』, 권29 『銘』, <山齋銘>.

56) 이 도연명의 八韻詩와 이를 차용한 李瀼의 <東方一士傳>에 관해서는, 심경호, 『나는 어떤 사람인가』, 이가서, 2010, 382~386쪽 참조.

했던 종전 초상화찬의 문법⁵⁷⁾과 일견 같아 보일 수 있다. 문제는 언표되는 문구가 같을지라도, 프레임 바깥의 상황이 달라짐으로써 결국 다른 의미의 결을 띠게 된다는 것이다. 본인의 거처에 부친 銘인 위 송병선의 <山齋銘>은 <書畫像自警> 바깥에 존재했던 사회문화적 위협의 실체를 보다 분명하게 보여준다. 단발과 짧은 소매, ‘胡俗’이 성행하고 전통시대의 각종 제도가 전복되는 상황 속에서, 작가는 이를 피하여 만 길 절벽이 우뚝한 산 속으로 들어가기로 결단한다.

한편 국망 이후 망명지에서 생을 마친 이승희의 경우는, 더 이상 도피할 여지도 없는 ‘無거처의 응시’라 할 만한 공간 표상을 보여준다.

爾生而豐, 晚何羸 너는 나면서는 통통했지만 / 만년엔 얼마나 말랐는가.
爾志于道, 行何庸 네 뜻이야 道에 두었건만 / 실행은 얼마나 용렬했느냐.

天錫爾以此理, 欲窮之而未能達 하늘이 너에게 이 理를 주시어 / 궁구하고자 했지만 통달하지 못했다.

天命爾以此職, 欲修之而不可終 하늘이 너에게 이 직분을 명하시어 / 수행하고자 했지만 끝마치질 못했구나.

今置爾無地, 且付諸宇宙之中 이제 너를 둘 땅이 없으니 / 장차 우주 안에 부쳐 두겠노라.⁵⁸⁾

57) 이를테면 다음과 같은 작품들이 예시가 된다.

국립중앙박물관 소장 李采(1745~1820) 초상의 배경에 쓰여진 이체 자찬(원문은 국립중앙박물관 미술부 편저, 『조선시대 초상화 I』, 그래픽네트, 2007, 210쪽에서 재인용): “彼冠程子冠 / 衣文公深衣 / 巖然危坐者 誰也歟 / 眉蒼而鬚白 / 耳高而眼朗 / 子真是李季亮者歟 …(후략)…”

申大羽(1735~1809), 『宛丘遺集』, 권1 『雜著』, <俞曼倩眞贊>, “深衣幅巾 遂服之初” 權燮(1671~1759), 『玉所稿』 堤川本, 『雜著』1, <陋像自贊> 제 5수(원문은 권섭 저, 이창희·장정수·최호석 편, 『玉所稿 八』, 다운샘, 2007, 67~68쪽 참조), “有人於此 傲骨瘦顏 華陽鶴鬢 松石之間”

58) 이승희, 『大溪集』, 권32, <影像自贊>. (원문은 『한국미술사자료집성 6』 684면에서 재인용)

“이제 너를 ~에 두겠다[今置爾 ~之中]”는 초상 자찬식의 관용구가 회구하는 것은 존재의 안착이지만, 구체적인 거처의 입지를 허락지 않는 광대한 宇宙의 시공간은 그러한 희망을 배반한다. 그러나 이 초상 자찬의 종결부는 자신을 용납할 아무런 땅도 없는[無地] 철저한 불시착의 공간에서조차 안착의 희망을 찾고자 해서, 자신을 “宇宙之中”에 부친다는 불가능한 표현을 통해 심리적 자기 위안의 몸짓을 보인다.

설령 구체적인 공간 표상이 아닐지라도, 초상화 프레임의 ‘바깥’을 강하게 환기시킴으로써 초상과 자신을 역사적 맥락 안으로 끌어오는 모습⁵⁹⁾은 19세기 후반·20세기초의 초상 자찬들에서 종종 간취되는 것이다.

“저 키 크고 여윈 모습 / 나와 다름 없으나 / 이 뼈죽 튀어 나오고 마음 울적한 / (진짜) 나는 어디에서 볼 수 있을까(彼頑而癯, 與吾不殊, 此踈礪而輪困, 於何見吾)”⁶⁰⁾

‘저기’ 있는 초상 속의 나와, ‘여기’ 있는 실제 나의 심정 사이에는 좁힐 수 없는 간극이 자리한다. 만주와 상하이에서 독립운동을 펼치며 임시정부 제2대 대통령을 지냈던 박은식이 이승만에게 보낸 편지에서 토로했다는 다음의 말들은, 망명 지식인들에게 있어 ‘참 나’의 탐색이 문학 장르를 불문하고 절실한 문제였음을 암시해준다.

“사지 육신은 빌려서 가지고 있는데, 돌아보면 萬象은 허허롭기만 합니다.

59) 다음과 같은 작품도 그 한 예이다.

류인식, 『東山文稿 大東詩史 合編(東山全集 下)』, 동산선생기념사업회, 1978, 7쪽, “...(전략)… 值此二十世紀劇烈風潮 / 胡爾貌之妍弱 / 踈眉瑟縮 / 端坐長嘯 / 如有隱憂”

60) 사진 뒷면에 적혀 있다는 이견승의 자찬 전문(원문은 박용만, 『한말 江華學人들의 시 몇 수』, 『문헌과 해석』 21, 문헌과해석사, 2002, 20쪽을 통해 접함)이다.

진짜의 나는 과연 어디 있는 걸까요?” … “古書を 옆에 끼고 옛 은거지로 돌아가면, 진짜의 나를 찾을 수 있을는지요.”⁶¹⁾

2) 거처 내 초상의 재배치 - 역대 유명인의 초상

여기서는 초상화찬 안에 명시되는 공간 표상과는 거리가 있으나, 초상이 배치되는 거처 공간의 문제에 주목하면서 망명자의 초상과 공간성의 문제를 살펴보고자 한다. 특정인의 초상을 자신의 거처에 배치하고 본인의 취향과 지향을 드러내는 양상은 동양의 문인 문화에서 오랜 전통이 있다. 그렇다면 국난기 유민의 거처에 재배치되고 그 정신세계의 일부를 이루었던 초상으로는 어떤 것들이 있었을까?

초상 자찬에서 宇宙 내적 존재로서의 자기 승화를 도모했던 이승희가, “宇宙間”에서 분투하고 恨과 죽적을 함께 남긴 역사인물로서 공경하고 초상을 그려두었던 인물이 있다. 이승희의 諸葛亮 畫像贊⁶²⁾에서 그러한 정황을 엿볼 수 있다. 이 畫像贊이 쓰여진 辛丑年(1901년)은 이승희가 망명하기 전이므로 제갈량의 초상이 걸린 방을 그의 망명지 거처라 할 수는 없으나, 국권침탈기를 통과했던 한 지식인의 정신세계의 일단과 向路

61) 함규진, 『최후의 선비들: 광기와 극단의 시대를 살다』, 인물과사상사, 2017, 185~186 쪽에서 재인용.

62) 이승희, 『大溪集』, 續 권6 「贊」, <諸葛忠武侯畫像贊>, (이하는 序 내용, 원문 중 밑줄과 진한 글씨 강조는 필자 표시, 본문 중의 분석과 직결되는 내용을 발췌, 제시함) “… 異哉! 承熙每尙論古人, 以爲生宇宙間, 無所藉而興, 無所爲而爲, 乘時乃行, 如神龍如瑞鳳, 卒能展其志於天下, 道與身亨, 名以業大, 以垂諸萬古者, 帝王而有三人焉, 曰虞帝·漢高祖·明太祖皇帝, 人臣而有三人焉, 曰商伊尹·周姜太公·漢諸葛武侯. 虞帝·伊呂至矣, 漢·明二祖, 有姿而未學, 於帝王之道有愧焉, 武侯遭時艱虞, 竭忠盡瘁而不能大施, 此又宇宙間三恨也. 承於侯又有一恨焉, 世之論侯者, 曰忠義曰智略曰經綸, 皆極其至, 而未嘗及公之學焉, 承熙嘗求侯平生心法, 皆自學間來 … 夫侯豈爲是後世尋章摘句曲拳令色之學哉? 惟其所學者大, 故能立乎其大者, 朱子論孔明無愧爲大人者是也. …”

를 예고하는 초상화찬 작품이라는 점에서 함께 검토할 필요가 있다. <諸葛忠武侯畫像贊> 序의 도입부 및 끝부분의 초상 제작 배경과 贊 내용을 살펴보면 다음과 같다.

辛丑 6월 초하루 乙未 새벽 꿈에 한 장부가 의관이 매우 선연한 모습으로 봉해진 꾸러미 하나를 들고 승희의 방에 들어와 읊하며 또 湖西로부터 그 스승의 명을 받들고 왔다면서 안석 아래에 이르러 세 겹으로 봉해진 것을 푸니 비단으로 장황한 축 하나가 나왔는데 곧 옛적 漢 諸葛忠武侯의 그림 족자였다. 승희가 송연함을 느끼며 일어나 말했다.

“승희가 일평생 이 노인을 오매불망 그려 마치 그 정신과 풍채를 직접 본 것처럼 여겼었는데, 이제 비로소 그 초상을 살펴보게 되었구나!”

이어서 두 손으로 공손히 받들었다. 어느덧 잠에서 깨니 숙연히 위에 있는 것 같았다. 신기하기도 해라! …(중략)… 승희가 이미 그 꿈을 기이하게 여겼기에 마침내 사람을 시켜 무후의 유상을 그리게 하고 그 평소 느꼈던 바를 취해 贊을 짓는다.⁶³⁾

敬義之學, 文武之韜 경·의의 학문이요 / 문·무를 갈무리했네.

伯仲伊呂, 犬彘孫曹 伊尹·呂尙과 백중간이요 / 孫權·曹操를 하찮게 만들었네.

三顧許馳, 六征盡瘁 세 번 돌아본 은혜에 몸 바칠 것 허락하고 / 여섯 번 정벌에 죽도록 진력⁶⁴⁾하였네.

二表有言, 終古無愧 두 출사표에 말씀 있으니 / 영원토록 부끄럽지 않으리라.

63) 이승희, 『大溪集』, 續 권6 「贊」, <諸葛忠武侯畫像贊>, (序 내용) “辛丑六月初吉乙未曉, 夢一丈夫衣冠甚鮮, 擎一裏封, 入承熙之室揖之, 且道自湖西奉其師命致几下, 凡發封三重, 見錦粧一軸, 乃古漢諸葛忠武侯畫幀也. 承熙竦然作曰: “承熙一生寤寐此老, 如見其神彩, 今乃審其眞也.” 仍雙手敬受, 居然而寤, 肅然如在上也, 異哉! … 承熙既異其夢, 遂倩人模侯遺像, 撮其所感於平生者以贊之.”

64) 제갈량의 <後出師表>에 “臣鞠躬盡瘁, 死而後已, 至於成敗利鈍, 非臣之明所能逆觀也”라 하였다.

비록 이승희가 꿈 속에서 제갈량과 직접 만나 대화한 것은 아니지만, 제갈량과 관련된 꿈을 꾸다는 설정 자체는 동시대 劉元杓의 『夢見諸葛亮』(1908년 ‘광학서포’에서 발간)⁶⁵와 통하는 면이 있다. 서구 열강과 일제가 난립하고 국운이 위태로운 구한말의 정세는, 당시 지식인들에게 위·촉·오가 쟁투하며 난세를 구할 영웅을 필요로 하던 옛 시대를 떠올리게 했다. 혼란한 시대상 속에서 비록 최후의 승자가 되지는 못했지만, 蜀漢의 劉備와 後主 劉禪에게 대를 이어 충성과 능력을 다한 제갈량에게 많은 유자들이 감정 이입했고, 이승희도 그 중 한명이었다. 제갈량에 대한 이승희의 견해가 특별히 새롭다 하기는 어렵고, 이승희가 제갈량에 대한 세간의 견해에 아쉬움이 있다면서 朱熹의 말을 빌어 그 학문을 재평가하는 대목(序 내용)도 기실 조선후기 제갈량 담론⁶⁶의 연장선상에 있다.

다만 목표의 달성에는 실패했으나 宇宙 안에서 끊임없이 분투하고 패배가 예정된 불리한 상황에서도 포기하지 않는 인간상을 초상화찬의 형

65) 유원표 지음, 이성혜 역주, 『제갈량과 20세기 동양적 혁명을 논하다: 역주 몽견제갈량』, 산지니, 2015 참조.

66) 일례로 洪翰周(1798~1868)의 『智水拈筆』 권4 ‘諸葛武侯’를 보면 程子를 비롯한 중국 논자들의 제갈량에 대한 견해와 함께 金昌翁(1653~1722)과 洪爽周(1774~1842)가 제갈량을 상당히 고평가한 내용을 기록하고 있다(홍한주 저, 김윤조·진재교 역, 임완혁 운문, 『19세기 건문지식의 축적과 지식의 탄생: 지수염필』 상, 소명출판, 2013, 351~354쪽 원문과 번역문 참조).

한편 ‘明之遺民’으로서의 자기인식 위에서 제갈량 초상을 매개로 對明義理와 북벌을 천명한 초상화찬으로는, 安錫徽(1718~1774)의 다음 작품이 대표적인 한 예이다. 안석경, 『雪橋集』, 권5 ‘贊’, <諸葛孔明眞贊 并序>, (序) “孔明漢人也, 以復漢報讎爲事, 其心炯然爲萬世之師. 今以我明之遺民, 而或不思興王室而討讎虜, 尙可以爲人耶? 偶披孔明之書, 見其畫像, 不覺竦然而發汗, 遂爲之贊.”

조선후기~19세기말·20세기초의 제갈량 담론과 관련 초상 향유에 관해서는 향후의 연구과제로 남겨둔다. 즉 朱熹·程頤 등 송대 학자들의 글과 시대상에 의거해 제갈량을 고평가하는 바탕 위에서, 제갈량을 對明義理와 북벌의 상징, 혹은 은거의 상징 등으로 의미화하는 담론을 만들어가고 그 초상을 제작하여 거처를 꾸미거나 때로는 여타 한·중 문인초상과의 연계적 맥락 안에서 合祀·향유하는 사례들을 앞으로 살펴보고자 한다.

식을 빌어 그렸다는 점에서 이 작품은 그의 <影像自贊>과 상통한다. 이 승희가 <諸葛忠武侯畫像贊> 序에 서술한 바 꿈 속에서 제갈량에 대해 한평생 오매불망 그려왔던 존재라고 밝히고 깨고 난 후 제갈량의 초상을 제작해두어 꿈의 우연을 필연으로 의미화한 것도 눈여겨 볼 만하다. 즉 예정된 패배를 향한 역사의 旅路 속에 존재 가치가 있는 인간 유형의 승고미를 이승희가 평소 존모해왔음을 보여주고, 이는 후일 遺民의 自警이라 할 <影像自贊>의 주제로 이어지기 때문이다.

구한말의 망명 지식인이면서, 제갈량을 극호(67)했다는 점에서 이승희와 접점을 지니는 申圭植(1880~1922)⁶⁸의 망명지 거처에는 누구의 초상화가 걸려 있었을까.

<집 안의 풍경을 읊다(廬中卽景)>

天真在上晨昏拜 天真은 위에 있어 새벽 저녁 예배하고

祖績懸中外內描 조상 업적 가운데 걸려 안팎에 그려두었네.

(누대 위에는 단군신상을 봉안하고, 집 안에는 광개토왕 비석 글자의 두루마리와 충무공이 남긴 對聯을 걸었다.

樓上奉案檀祖神像, 堂中掛置廣開土王碑字中軸, 及忠武公遺之對聯)

瓶梅落水聽浮動 꽃병의 매화 물에 떨어져 떠다니는 소리 들리고

盆柏經霜見後凋 화분의 측백 서리 겪어도 나중에 시늬를 보도다.⁶⁹)

67) 閔石麟, <睨觀·申圭植先生傳記>에 따르면 신규식이 한국 역사상 가장 존모했던 인물은 이순신이고 중국역사상에서는 제갈량으로 그가 지은 전·후출사표를 자주 암송했다고 한다. (원문은 신규식(檀紀4288[1955]), 앞의 책, 66쪽 참조.)

68) '디아스포라적 문화활동'으로서 신규식의 한시를 읽는 작업은, 전은주, 「신규식 한문 시의 디아스포라 특성 연구(申圭植漢詩的离散特征研究)」, 중국 연변대학교 석사 학위논문, 2012에서 이루어졌다. 본고에서는 신규식의 망명지 거처 및 관련 그림이 등장하는 시를 중심으로 분석하고자 한다.

69) 이 시에 붙은 序는 다음과 같다. “同謙老滄宗朝餐, 瓶有梅落於水碗, 余吹飲, 忽得“瓶梅落水聽浮動”七字, 看階前盆柏寒後依然本色, 感構一對仍題室內, 卽景補成四律一首.”

隨陽三影含蘆集 햇빛 따라 세 그림자 갈대 물고 모여들고
震嶽一聲獅虎咆 산 흔들는 소리 하나 獅虎가 으르렁대네.

(有正書局에서 <三雁圖>를 얻고 또 <虎嘯圖>를 증정받아 나란히 벽에 걸었다.

於有正書局, 得三雁圖, 及見贈虎嘯圖, 並掛壁)

寤寐起居歌哭裡 지나깨나 기거하며 노래하고 곡하는 중에
東窗紅日似前朝 동쪽 창문 붉은 해는 전 왕조와 같구나.70)

고국과 공간적으로 단절되고 매화와 측백나무도 꺾여져 화병과 화분에 담겨 있는 망명지 신규식의 집은, 모든 뿌리뽑힌 것들의 집합소와도 같다. 그리고 그러한 통분의 집[寤寐起居歌哭裡]을 고국의 移植地로 재생시켜 주는 것이 집에 걸린 단군 초상화와 민족의 정기를 상징하는 글씨들이다. 신규식이 떠도는 생활 중에도 늘 지니고 다니며 새벽·저녁으로 마주하고 기도를 올렸던 것이 한 폭의 단군초상⁷¹⁾과 한국지도 한 본[一本韓國地圖]이었다는 증언⁷²⁾을 보면, 그에게 있어 고국을 상징하는 이미지들이야말로 이국땅의 거처에서 모국을 臥遊하는 가장 용이한 방편이었음을 짐작할 수 있다.

전통시대 문인의 문화와 문학 안에서 ‘나’와 ‘거처’ 간의 상관성은 워낙 긴밀한 것이었지만, 위 <廬中卽景>에서 짐작되듯 신규식은 ‘나’-‘집’-‘나라’로 이어지는 동심원적 확산 구도를 하나 더 덧붙인다. 신규식이 자신의 망명지 거처와 이를 그린 그림에 부친 시들 역시 이를 덧붙임해준다.

70) 원문은 신규식(檀紀4288[1955]), 앞의 책, 52쪽 참조.

71) 신규식의 단군 영정 앞에서의 경배와 기도를, 국조 단군을 신봉하는 대중교 신앙의 일환으로 분석하고 대중교가 당시 망명 디아스포라 공간의 한국인들에게 가상적 민족 정체성을 부여했던 양상에 주목한 연구로는, 샷사 미즈야키, 『예관 신규식의 종교 사상과 민족독립운동: 디아스포라 공간에서 종교성의 표출』, 『국학연구』 10, 국학연구소, 2005 참조.

72) 閔石麟, <靛觀·申圭植先生傳記>. (원문은 신규식, 앞의 책, 65~66쪽 참조.)

〈愛吾汕廬〉⁷³⁾ 「내 집에 스스로 쓰다(自題吾廬)」
 吾愛吾廬廬愛吾 나는 내 집 사랑하고 집은 나를 사랑하니
 吾山吾水可容吾 나의 산 나의 물은 나를 포용할 만하구나.
 恢恢無恙吾方寸 넓디넓어 탈이 없는 내 마음 가지고서
 一日吾生一日吾 하루를 내가 살면 또 하루가 생기는 것⁷⁴⁾

“나의 산 나의 물[吾山吾水]”은 일차적으로 망명지 거처의 주변 경관을 가리키는 표현이다. 다만 ‘山’과 ‘水’ 앞에서 어김없이 나의 것[吾]임이 강조되며 오갈 데 없는 나를 받아줄 공간임이 명시되는 것은, 떠나오고 상실된 모국의 빈 자리와 무관치 않다.⁷⁵⁾ 이런 면에서 ‘이 곳’의 산수는 한편으로 조국의 국토와 산수강산을 은연중 환기시킨다. 다른 시에서 신규식은,

無國無家客 나라 없고 집도 없는 나그네
 經新經舊年 신년을 보내고 구년도 보내네.
 有年宜有國 해 있다면 응당 나라도 있어야지
 無國亦無年 나라가 없다면 해도 없는 것.⁷⁶⁾

73) 신규식이 중국 망명 이후에 지은 <韓國魂>의 말미에 “撰于愛吾汕廬”라고 쓰여 있는 것을 보면(해당 원문은 신규식, 위의 책, 20쪽 참조), <愛吾汕廬>는 신규식의 망명지 거처를 읊은 시임을 알 수 있다.

74) <愛吾汕廬「自題吾廬」>. (원문은 신규식, 위의 책, 51~52쪽 참조.)

75) ‘愛吾廬’는 陶淵明이 <讀山海經> 시에서 “衆鳥欣有托, 吾亦愛吾廬”라 쓴 이후로 洪大容(1731~1783)을 비롯한 많은 문인들이 흔하게 빌려 쓰는 표현이 되었으며, 문인마다 경우가 조금씩 다르긴 하지만 ‘애오려’는 자신이 처한 상황, 공간, 자의식 등을 설명할 때 유용한 말이 되었다고 한다(백진우, <나는 내 집이 좋아라>, 한국고전번역원 홈페이지 「고전산책」 - 고전산문 오백스물여덟 번째 이야기, 2020년 4월 22일(수)). 이러한 관점을 이어받아 신규식 <愛吾汕廬「自題吾廬」>가 관용구화된 ‘愛吾廬’의 연장선상에 있으면서도 나[吾]의 것, 나의 존재를 각 구마다 의식적으로 각인시킴으로써 망국의 실항민이 잃어버린 것들과 자아정체감을 동시에 환기시키는 시라고 분석해보고 싶다.

76) <高麗寺楹聯 又>. (원문은 신규식, 위의 책, 51쪽 참조.)

이라 하여 ‘年’과 ‘國’, ‘家’로 상징되는 미래와 터전을 모두 잃은 ‘客’의 처지를 노래한 바 있다. 그렇다면 매일 최선을 다해 살 것을 다짐하는 <愛吾廬>의 제 3·4구는, 망명객이 “一日”씩이나마 잃어진 시공간의 점차적 탈환을 기도하는 몸짓으로 읽힌다. 신규식은 <題油廬圖>에서도 신령한 인삼과 보배로운 무궁화가 영원한 조국의 치환물로서 자신의 집을 그리고 있으며, 그런 “吾廬의 主翁”은 일개인이 아니라 많고 많은 同好者 들임을 명시⁷⁷⁾함으로써 망명객의 고립감에서 벗어나려는 노력을 보인다.

‘집’이 “개인으로서, 그리고 한 공동체의 구성원으로서의 정체성의 토대, 즉 존재의 거주 장소”⁷⁸⁾라는 관점에서 보자면, 그의 시집 『兒目淚』에 실린 신규식의 많은 시들이 ‘배 안’, 혹은 ‘바다 위’에서 지어졌다는 점은 의미심장하다. 이는 이 시들이 실제로 해상의 망명길에서의 심사를 읊은 정황에 일차적으로 연유하기도 하지만, 한편으로는 존재의 “뿌리뽑힘”⁷⁹⁾을 경험한 집 없는 자의 심리 상태를 표상하는 것이기도 하다. 존재의 표류를 거친 후 신규식은 위의 시들에서 보았듯 망명지 임시 거처의 조선했을 기도하고, 그러한 작업에 단군초상과 그가 좋아했던 각종 서화들⁸⁰⁾이 동원된다. 이는 일제 강점기 실향민의 거처 안에 초상이 재배치되고 이를 한문으로 작품화한 사례로서 의미가 있다.

77) <題油廬圖>, “... 靈參春不老, 寶槿壽無窮 ... 濟濟諸同好, 吾廬之主翁” (원문은 신규식, 위의 책, 52쪽 참조.)

78) 에드워드 렐프 지음, 김덕현·김현주·심승희 옮김, 『장소와 장소상실』, 논형, 2005, 97쪽, “집은 단순히 당신이 어쩌다 우연히 살게 된 가옥이 아니다. 그것은 어디에든 있는 것이거나 교환될 수 있는 것이 아니라, 무엇으로도 대체될 수 없는 의미의 중심인 것이다.”

79) 에드워드 렐프(2005), 위의 책, 93~96쪽 “뿌리뽑힘과 장소에 대한 관심” 참조.

80) 閔石麟, <睨觀·申圭植先生傳記>에서는 신규식이 담배, 술, 바둑 같은 세속의 오락에는 전혀 관심이 없었고 그나마 좋아했던 것은 山水와 詩畫임을 말하면서 예의 그 ‘一幅檀君肖像’과 ‘一本韓國地圖’를 언급하고 있다. (원문은 신규식, 앞의 책, 65쪽 참조.)

4. 나가며

지금까지 초상화찬의 복식 표상과 그 안팎의 공간적 입지가 이전에 비해 불안정해지는 변화의 양상을 살펴보았다. 그렇다면 사진이 갖는 순간성 내지 사진 촬영의 찰나적 속성은, 시대상의 침투를 가속화시키는 데 어떤 영향을 주었을까? 일제 치하 피흘리는 현실의 생생한 단면인 장애 형상까지 프레임 안으로 가감 없이 끌고 들어오으로써, 작가가 이를 반추하는 시를 남기도록 촉구한 신규식 앞의 사진기를 떠올려보자. 그러한 사진 촬영의 순간성은, 초상화찬 텍스트의 판도 안에 시대상이 불시에 투입하는 균열을 벌려 놓았다. 초상화란 본디 제작일정과 비용⁸¹⁾ 면에서 큰 부담이었기에 문인들의 평생에 걸쳐진 숙원이었고, 제작과 보존, 후대적 기념의 측면에서 자손, 문중뿐 아니라 제자, 학과 차원의 도모가 뒤따르는 사업이었다. 사진은 그에 비하면 더 우연히 여러 번 찍힐 수 있다는 점에서 상대적으로 가벼운 매체이고, 사진에 부친 찬이나 자제시는 사진 속에 담긴 ‘현재’에 대한 찰나적 단상에 가까워지는 면이 있었다.

이상에서 살펴본 바, 필자는 기존 이미지 및 서술방식의 프레임을 위협하거나 대체하는 시대상의 침투에 초점을 두고, 19세기 후반~20세기 초반의 초상화, 초상사진과 관련된 문학작품을 재독하였다. 그 결과 이 시기의 초상 관련 문학이 전통과 근대의 경계에서 갈등하는 이미지/텍스트로 재탄생되었음을 확인하였고, 사진 촬영의 순간성 역시 초상화찬류의 문학에 시대성의 도입을 촉발하는 한 인자가 되었다. 이 시기의 초상 자찬들이 전통적 초상 자찬 장르의 성격과 風致를 보유하려 애쓰는 와중에도, 별 수 없이 복식 등의 변화된 문물·풍속이나, 격변하는 당대의 시대상,

81) 조선시대 초상화의 제작일정과 비용을 알 수 있는 논저로는, 이태호, 『조선후기 초상화의 제작공정과 그 비용: 이명기 작 <姜世晁七十一歲像>에 대한 <癸秋記事>를 중심으로』, 예술의전당 주최 전시도록, 『표암 강세황: 푸른 숲은 늙지 않는다』, 예술의전당, 2003 참조.

그리고 이로 인해 변화된 자아상의 표정이 초상 자찬 속으로 시시때때 개입하고 간섭해 들어왔다. 이러한 사항들이 종래 초상 자찬의 문법에서 탈피하여 새로운 찬⁸²⁾을 지으려는 지식인층 작가들의 의식적인 시도 내지 의도적인 변형이라고 할 수는 없으나, 이 시기의 역동적 사회상이 자찬 내용상의 변화와 다양성을 추동했다는 점에서 결과적인 의미를 부여할 수 있다. 다만 시대상의 반영이라는 측면 외에, 사진이나 서양 유희 기법으로 그려진 초상과 같은 신매체에 대한 반응(신기함, 거부감 등)을 담은 초상화찬, 시, 記 등의 산문을 본고의 논지 안에 모두 담기는 어려웠다. 이러한 자료들까지 포함된 근대 초상화찬의 전변과 전체상에 대한 논의는 별고를 기약한다.

82) 초상화찬의 전통이 새로운 시대의 문학으로 거듭나기 위해서는 현대시의 영역을 기다려야 했다. 한학에 대한 소양이 있었던 카프(KAPF) 출신의 작가 조명희(1894~1938)의 <인간초상찬(人間肖像讚)> 같은 작품이 한 예이다.

참고문헌

1. 자료

- 김창숙 저·국사편찬위원회 편, 『心山遺稿』, 국사편찬위원회, 1973, 1~405쪽.
- 김창숙 저·심산사상연구회 편, 『김창숙 문존』, 성균관대학교 출판부, 2001, 1~445쪽.
- 류인식, 『東山文稿 大東詩史 合編(東山全集 下)』, 동산선생기념사업회, 1978, 1~129쪽.
- 민영환 저·민홍기 편·이민수 역, 『민충정공 유고(전)』, 일조각, 2000, 1~312쪽.
- 민영환 저·조계곤 편역, 『海天秋帆: 1896년 민영환의 세계일주』, 책과함께, 2007, 1~225쪽.
- 송수현 저·송수경 역주, 『국역 삼호재집』, 고흥문화원, 2010, 1~485쪽.
- 신규식, 『韓國魂 ; 兒目淚』, 臺北: 睨觀先生紀念會, 檀紀4288[1955], 1~120쪽.
- 신규식 저, 김동훈 외 편역, 『신규식 시문집』, 한국문화사, 1999, 1~226쪽.
- 연변대학교 조선문학연구소, 김동훈, 허경진, 허휘훈 주편, (연세국학총서 73 중국 조선민족문학대계 1) 『류린석·신규식 외』, 보고서, 2007, 1~680쪽.
- 유원표 지음, 이성혜 역주, 『제갈량과 20세기 동양적 혁명을 논하다: 역주 몽견제갈량』, 산지니, 2015, 1~300쪽.
- 정태현 역주, 『역주 춘추좌씨전 1』, 전통문화연구회, 2001, 1~502쪽.
- 진홍섭 외 편저, 『한국미술사자료집성 6』, 일지사, 1998, 1~1021쪽.
- 홍한주 저, 김운조·진재교 역, 임완혁 윤문, 『19세기 견문지식의 축적과 지식의 탄생: 지수염필』 상, 소명출판, 2013, 1~442쪽.

- 한국고전번역원 한국고전종합DB로 원문 확인(각주 중에 별도의 구체적인 출처 표기가 되어 있지 않는 문헌들은 모두 ‘한국고전종합DB’를 통하여 접함): 柳麟錫, 『毅菴集』 / 安錫徽, 『雪橋集』 / 李德懋, 『靑莊館全書』 / 趙觀彬, 『悔軒集』 朴珪壽, 『獻齋集』: 성균관대학교 대동문화연구원, 이성민(역)의 역주(2017)를 함께 참조함.

宋秉璿, 『淵齋集』 및 한국문집총간 『淵齋集』 해제(김은정, 2005)

柳重教, 『省齋集』: 한림대학교 태동고전연구소, 박해당·노재준(공역)의 역주(2013)와 교감표점원문(2015)을 함께 참조함.

李承熙, 『大溪集』: 한국고전종합DB - ‘원문이미지’와 ‘남명학교문헌시스템’ 홈페이지

이지를 동시에 참조함.

曹兢燮, 『巖棲集』: 부산대학교 점필재연구소, 정석태 (역)의 역주(2014)와 교감표
점원문(2015)을 함께 참조함.

韓章錫, 『眉山集』: 연세대학교 국학연구원, 이지양 (역)의 역주(2015)를 함께 참조함.

文淵閣 四庫全書(CD): 姚鉉, 『唐文粹』

2. 논저

고연희, 『화상찬으로 읽는 사대부의 초상화』, 한국학중앙연구원출판부, 2015, 1~
153쪽.

김기완, 『조선후기 사대부 초상화찬 연구』, 연세대학교 석사학위논문, 2009, 1~192
쪽.

김기완, 『초상화찬, 옛 문인들의 문학적 초상』, 『한국학, 그림을 그리다』, 태학사,
2013, 321~335쪽.

김기완, 『20세기 초 망명 문인의 시각적 자기 표상: 초상화, 초상사진, 초상 자찬』,
『한국한문학연구』 69, 한국한문학회, 2018, 257~290쪽.

김기완, 『초상화찬의 자기 타자화와 관용구 활용』, 『민족문화연구』 82, 고려대학교
민족문화연구원, 2019, 91~116쪽.

루돌프 아르하임 지음, 김춘일 옮김, 『미술과 시지각』, 미진사, 1995, 1~463쪽.

박용만, 『한말 江華學人들의 시 몇 수』, 『문헌과 해석』 21, 문헌과해석사, 2002.

백진우, <나는 내 집이 좋아라>, 한국고전번역원 홈페이지 「고전산책」 - 고전산
문 오백스물여덟 번째 이야기, 2020년 4월 22일(수).

보리스 우스펜스키, 『소설구성의 시학: 예술 텍스트의 구조와 구성적 형식의 유형
학』, 현대소설사, 1992, 1~296쪽.

삿사 미츠아키, 『예관 신규식의 종교사상과 민족독립운동: 디아스포라 공간에서 종
교성의 표출』, 『국학연구』 10, 국학연구소, 2005, 45~84쪽.

심경호, 『나는 어떤 사람인가』, 이가서, 2010, 1~663쪽.

알라이다 아스만 지음, 변학수·채연숙 옮김, 『기억의 공간: 문화적 기억의 형식과
변천』, 그린비, 2011, 1~583쪽.

에드워드 렐프 지음, 김덕현·김현주·심승희 옮김, 『장소와 장소상실』, 논형, 2005,
1~352쪽.

- 왕시룽 저, 이보경 역, 『루쉰 그림전기』, 그린비, 2014, 1~414쪽.
- 왕원주, 「1910년대 전반기 한계 이승희의 중화사상과 민족인식: 신해혁명에 대한 중국인 이문치와의 논쟁을 중심으로」, 『역사교육』 103, 역사교육연구회, 2007, 211~244쪽.
- 이태호, 「조선후기 초상화의 제작공정과 그 비용: 이명기 작 <姜世晁七十一歲像>에 대한 ‘癸秋記事’를 중심으로」, 예술의전당 주최 전시도록, 『표암 강세황: 푸른 숲은 늙지 않는다』, 예술의전당, 2003.
- 임준철, 「畫像自贊類 문학의 존재양상과 자아형상화 방식의 특징」, 『고전문학연구』 36, 한국고전문학회, 2009, 259~300쪽.
- 임준철, 「한국 화상자찬의 전형과 변주」, 『전형과 변주』, 글항아리, 2013, 159~200쪽.
- 전은주, 「신규식 한문시의 디아스포라 특성 연구(申圭植漢詩的离散特征研究)」, 중국 연변대학교 석사학위논문, 2012, 1~54쪽.
- 함규진, 『최후의 선비들: 광기와 극단의 시대를 살다』, 인물과사상사, 2017, 1~367쪽.

ABSTRACT

Portrait of Diaspora in the Era of National Crisis:
An experience including national decay · exile in the late 19th and
early 20th centuries and a change of portrait panegyrics

Kim, Ki-wan

This article rereads the works of literature related to portraits of the late 19th and early 20th centuries, focusing on the penetration of the times that threatened and replaced traditional images and descriptive frames. As a result, it has been confirmed that portrait-related literature of this period had been reborn as a conflicting image between tradition and modern boundaries, and the instantity of photography was thought to contribute to the introduction of modernity into portrait literature. Even though the characters and words of the genre of traditional portrait self-praise during this period were maintained, there were interfered in the self-praise of the portrait by the changing culture and customs, the changing aspect of the times like an exile experience, and the uniqueness of the ego, appearance, and spatial representation. This was not a conscious attempt or a deliberate transformation by intellectual writers who were trying to break away from the existing self-praise grammar, but it could be meaningful that the dynamic social image of this time had fueled changes and diversity in the content of self-praise.

Key Words

Portrait Panegyrics, Jachan(Self-praise), Portrait, Photographic Portrait, Exile

논문투고일 : 2020.04.22
심사완료일 : 2020.05.13
게재확정일 : 2020.05.17