

추사 일파의 초상 제찬(題贊) 운문 연구 (2)

— 외모기술과 초상화관(肖像畫觀)을 중심으로*

김기완**

<차 례>

1. 들어가며
2. 대립(戴笠) 의장(衣裝)의 부각: 소동파상(蘇東坡像)의 환기
3. 상징적 초상화관의 연원: 특정한 초상간(肖像間) 상사(相似) 담론
4. 19세기 한중묵연(韓中墨緣)과 초상화관의 확장: 자호(字號)의 표상화
5. 나가며

<국문초록>

본고는 김정희, 신위 등의 초상 제찬(題贊) 운문이 외모기술과 초상화관에서 보이는 특징적 양상을 분석함으로써, 이들의 작품이 초상 제찬사(題贊史) 내에서 차지하는 특이점을 드러내고자 하였다. 이런 특성은 청 옹방강(翁方綱)·오송량(吳嵩梁) 등 동시대 청 문인들과의 교류 및 영향 관계 내에서 성립된 것이다. 추사 일파의 초상 제찬(題贊)에서 대립(戴笠) 의장(衣裝)의 부각을 통해 소동파상(蘇東坡像)의 이미지와 관련 텍스트를 환기시키려는 의도는 강한 반면, 조선인 초상인물의 구체적 외모 묘사에 대한 관심은 두드러지지 않는다. 또한 추사 일파의 초상 제찬(題贊)은 초상을 매개로 “정신적 닮음”, “문예적 인연”이라는 화두를 제기하고 지향의 합치를 암시하며 상징적 의취를 불러넣는 특징을 보이는데, 이는 동시대 청 옹방강의 시학과 문예에서 중요한 연원을 확인할 수 있는 것이다. 한편으로 도상 및 시문에서의 자호(字號)의 시각화 등까지 포함하는 본고 내의 작품 사례들은, 인물화 내지 초상화에서 외모보다는 상징, 표상을 중시했던 김정희, 신위 식의

* 이 논문은 2018년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2018S1A5B5A07072732).

** 고려대학교 박사후국내연수

초상관이 한중목연의 현장에 제적용되면서 변용, 극대화된 한 양상을 보여준다.

초상화찬, 소동파상(蘇東坡像), 김정희, 신위, 응방강, 자호(字號)의 시각화

1. 들어가며

19세기 한중교류 과정에서 제작된 초상들로부터 충실한 형상 재현보다 ‘사의성(寫意性)’의 강화를 읽어내려는 경향은 기존 미술사 연구에서의 기본적인 시각인 듯 보인다.¹⁾ 초상의 도상 면에서 일종의 사의성이 강화되었다면, 19세기 한중교류의 주역이었던 추사(秋史) 김정희(金正喜, 1786~1856), 자하(紫霞) 신위(申緯, 1769~1847) 등의 초상 제찬(題贊) 운문은 어떤 향방을 보였을까? 필자는 최근 연구²⁾에서 “추사 일파의 초상 제찬

1) 일례로 정석범은 19세기에 중국 사대부 계층에서 선호되었던 초상화가 극사실적 묘사와는 거리가 먼 선묘 위주의 ‘사의적 경향성’을 드러냈고, 19세기에 중국과의 교류가 활발해지면서 조선 초상 역시 그 영향을 받아 18세기 말과 비교하여 회화기법상 변모했을 가능성을 지적하였다(『19-20세기 사대부 초상화』에 대한 질의 및 답변-질의 정석범·답변 진준현, 국립문화재연구소 발행, 『다시보는 우리 초상의 세계: 조선시대 초상화 학술논문집』, 국립문화재연구소, 2007, 141쪽).

조선후기 한중교류와 관련된 초상을 다룬 미술사 방면의 연구로는, 조선미, 『중국 초상화의 유입 및 한국적 변용』·『명·청대 초상화와의 비교를 통해 본 조선 시대 초상화의 성격』, 『초상화 연구』, 문예출판사, 2007 ; 김현권, 『박제가의 對淸회화교류와 청 회화의 인식』, 『동국사학』 52, 동국사학회, 2012 등 참조.

2) 줄고, 『추사 일파의 초상 題贊 운문 연구』, 『열상고전연구』 72, 열상고전연구회, 2020. 여기서 ‘추사 일파’라든가 ‘초상 題贊 운문’이라는 용어에 관해서는 줄고, 위 논문의 서론을 참조할 것. 위 줄고에서의 선행연구사 정리도 서술상의 중복을 피하기 위해 여기에는 옮겨 오지 않았다.

다만 이하에는 본고의 내용과 연관되는 주요 선행연구 일부에 관해서 약술해 본다. 목란화, 문인화론 등의 방면에서 추사 김정희의 예술론과 주요 용어를 검토하는 작업으로는, 정혜린, 『추사 김정희의 예술론』, 신구문화사, 2008 ; 고연희, 『문자향 ‘서권기’, 그 함의와 형상화 문제』, 『미술사학연구』 237, 한국미술사학회, 2003 외 다수의 연구 참조. 19세기 회화사의 관점에서 화조, 산수, 인물(특히 미인도) 등 다양한 화목

(題贊) 운문”이라는 용어와 범주를 제안하고, 그 특성을 개괄, 분석하려는 시도를 한 바 있다. 그 연구에서는 초상 제찬 내의 공간 관련 언술, 초상의 공간(서재 등) 내 재배치의 문제와 같은 공간성의 문제를 우선적으로 탐색한 바 있다. 본고는 그때의 선행연구에서 지면 관계상 미처 다루지 못했던 초상의 복식과 외모로 초점을 돌리면서 추사 일파 초상 제찬에 내재된 초상화관의 성격을 아울러 진단하고자 한다. 청 옹방강(翁方綱)의 초상 인식과 김정희, 신위의 글에 나타나는 초상 관련 담론을 연계, 분석하려는 시도는 물론 선행연구에서도 선례가 있었다.³⁾ 본고는 그런 관점을 이어받아 재론하는 가운데 이러한 초상관의 성격을 부연 설명함으로써 향후 논의에 필요한 한 단초를 마련하고자 한다.

본고와 같은 작업은 한국 초상 제찬사(題贊史)에서 가장 이채로운 대상 중의 하나인 추사 일파의 사례를 바라보고 해명하는 한 시각을 마련해 줄 수 있을 것으로 기대된다. 한국의 전대 초상 관련 문예사에서 의관, 복식 면에서의 독특한 의장(衣裝)이 새로운 시각적 화두가 되거나⁴⁾, 외모의 닮

별로 세분화하여 신위의 회화관을 검토하는 작업은, 고연희, 『신위의 회화관과 19세기 회화』, 한양대학교 한국학연구소 편, 『19세기 조선 지식인의 문화지형도』, 한양대학교 출판부, 2006에서 이루어졌다. 고연희의 이 논문에서 다양한 부류의 인물도에 대한 신위의 시문 등이 더 검토되어야 한다는 과제가 제기된 이래, 김정희, 신위 등을 포함한 한중 문인들의 소동파상 향유에 대한 종합적인 최근의 연구인 김울림, 『18·19세기 동아시아의 소동파상 연구: 청조 고증학과 관련을 중심으로』, 홍익대학교 박사학위논문, 2018이 제출되었다. 도상과 시문이 태생부터 병존하는 한중 소동파상 연구와 같은 주제에서 두 가지를 변별해내어 다루는 것은 애당초 가능하지 않지만, 본고는 한국한문학 연구자의 입장에서 초상 題贊 운문이라는 문학 장르의 특성과 19세기 조선·청 문인들의 초상을 다룬 시문의 내용, 수사, 표상 등에 보다 초점을 맞추고자 한다.

- 3) 김정희, 신위가 활동했던 시대에 중국에서는 王士禛(1634~1711)이 소동파의 초상과 닮았다거나, 翁方綱이 소동파와 닮아서 동파의 後身이라는 등의 말들이 유행이었으며, 김정희와 신위 역시 金昌翁(1653~1722) 초상 및 신위의 초상화를 두고 유사한 논의를 주고받은 일이 있다. 이 내용은 이현일, 『紫霞에 관한 몇 가지 일화』, 『문헌과 해석』 44, 문헌과해석사, 2008, 189~192쪽 참조.

음보다 정신이 상통하는 상징적 도상을 중시한 일⁵⁾이 없었던 바는 아니다. 다만 추사 일파와 옹방강의 사례는 이러한 초상화관의 단초가 국경을 넘어 확장되고, 수많은 차원과 이모(移摹), 2차 예술품의 재창작 등으로 이어진 사례로서 다시 주목할 필요가 있다고 본다.

한편 전통시대 한국 문인들의 소식(蘇軾)에 대한 관심과 애호는 추사 일파 이전에 꾸준히 있어 왔던 경향이기도 해서, 옹방강과의 교류로 숭소열(崇蘇熱)이 재점화되기 이전에 조선 문단에 형성되어 있었던 내적 분위기와 수용의 토대를 짐작해볼 수 있다.⁶⁾ 다만 소동파 애호 및 추승이 여타 일반 시문(詩文)에서 등장하는 현상과, 초상 제찬 장르 내에서 언급되는 경우는 상당한 차이 혹은 반영의 시차가 있다고 보아야 할 것이다. 초상 제찬은 정해진 내용 요소를, 정해진 법식과 구조에 따라 배열하는 관습문

-
- 4) 오사모와 야복이라는 독특한 복식의 병치를 통해 완성된 1782년작 강세황 자화상과 그의 초상 자찬이 대표적인 사례이다. 강관식, 『진경시대 초상화 양식의 이념적 기반』, 최완수 외 지음, 『진경시대 2』, 돌베개, 2000, 303쪽에서는 이 강세황 자화상에 대해 전 시기와는 달리 “이제 의관을 초상화의 핵심적 요소로 이용하는 새로운 초상관을 엿볼 수 있”는 작품으로 평가하였다.
- 5) 일례로 조영석, 『觀我齋稿』, 권3 『跋』, 〈題畫〉(원문은 조영석, 『觀我齋稿』, 한국정신문화연구원, 1984, 144~145쪽 참조)를 보면, 지팡이 짚고 山澤에 노니는 인물상을 그린 조영석의 그림이 주변인들에게 槎川(이병연)과 닮은 초상으로 받아들여진 일이 있다. 가까운 지인들끼리 유희조로 서로 이에 대한 찬을 짓고, 외모의 닮음보다 풍모를 드러내는 것을 중시하는 일종의 상징적 초상화관을 볼 수 있다. 다만 이 〈題畫〉와 여기에 포함된 찬에서 일반 인물상과 槎川 초상의 겹쳐짐은 뜻하지 않은 우연처럼 기술되고 있기에, 題贊과 도상 양 방면에 걸쳐 소동파 초상-조선 인물상 간의 조직적·의도적 합치를 추구하고자 한 추사 주변 인물들의 사례와는 차별화된다고 보았다. 즉 추사 일파만큼 집단적이고 선체험적인 심상으로서의 戴笠像 및 동파입극도 이미지를 특정 교유집단 내에서 본인들의 초상 題贊 안에 적극적으로 도입한 것은 전례가 드문 일로 생각된다.
- 6) 조규백, 『한국 한문학에 끼친 소동파의 영향』, 명문당, 2016 ; 최일영, 『恕菴 申靖夏의 蘇軾 애호 양상 및 문학적 영향 관계』, 『동양한문학연구』 52, 동양한문학회, 2019 ; 송혁기, 『17-18세기 조선 문인의 蘇軾 산문 批評』, 『동아한학연구』 2, 고려대학교 한자한문연구소, 2006 ; 김민학, 『東谿 趙龜命의 蘇軾 문학 수용과 변용 양상 연구』, 『대동한문학』 55, 대동한문학회, 2018 등 참조.

학으로서의 성격이 강하며 산문에 비하면 편폭의 제한도 크기에, 일반 시문에서의 경향이나 기호가 민감하게 반영되기는 어려운 점이 있는 장르이다. 그래서인지 초상 제찬 내에서 소동파 초상 관련 이미지나 그런 내용이 본격적으로 표면화되는 경우를, 추사 일파의 사례 이전에는 쉽게 보기 어려운 듯하다.

즉 소동파 애호와 같은 문화적 기류·기호가 저변에 이미 마련되어 있다 할지라도, 그것이 초상 제찬의 제한된 지면과 범식 안으로 들어오는 데에는 더 많은 시간이 소요되며, 보다 결정적인 어떤 계기가 필요했다고 보인다. 본고에서는 그 결정적인 계기, 추사 일파의 사례와 가장 높은 유사성이 검출되는 비교대상이 옹방강과의 한중교류임을 짐작하게 하는 초상 제찬 운문 사례들을 주된 대상 자료로 삼고자 한다.

2. 대립(戴笠) 의장(衣裝)의 부각

: 소동파상(蘇東坡像)의 환기

추사 일파의 고동서화 관련 시문을 다룬 선행연구들을 통해 익히 알려져 왔고 충분히 예상 가능하듯이, 추사 일파의 초상 제찬에서 대립(戴笠) 의장(衣裝)의 부각을 통해 소동파상(蘇東坡像)의 이미지와 관련 텍스트를 환기시키려는 의도는 상당히 강하다. 그런 반면 추사 일파의 초상 제찬 운문에서 초상인물의 외모에 대한 관심은 현저하지 않기에, 때로는 대립 의장과 같은 소동파상의 도상이 외모기술을 일정 부분 대체하는 것처럼 보이기도 한다.

자기(慈記)의 대립상(戴笠像)에 희제(戲題)하다 戲題慈記戴笠像

(제1수)

古鬚眉不合時粧 예스러운 수염 눈썹 시속 꾸밈과 맞지 않아
 權作坡公海外裝 동파공의 바다 밖 의장을 임시로 만들었네.
 笠下瞭然兩眸子 사립 아래 또렷한 두 눈동자는
 攝回七百年前光 칠백년전 안광(眼光)이 이끌려 돌아온 듯⁷⁾

김정희의 동생 산천(山泉) 김명희(金命喜)가 김정희의 제주 유배 시기 제자인 강위(姜瑋, 1820~1884, 호 자기慈記)의 대립상(戴笠像)에 부쳐 쓴 위 시에서 가장 핵심이 되는 것은 “파공해외장(坡公海外裝)”, 즉 소동파의 유배 시기 모습을 그린 동파입극도(東坡笠履圖)의 도상이다. 제3구에서 언급되는 사립 아래의 밝은 눈동자 같은 것은 기실 개성적인 외모 특징이라 하기 어렵고, 19세기 조선 문사인 강위의 초상에서 “칠백년전” 소동파의 풍모를 소환해내려는 의도가 이 시의 출발점이자 귀결점이다. “희제(戲題)”라는 표제에 걸맞게 초상을 상대로 농을 걸거나 초상인물의 정체성을 다각도로 탐색하는 언술은, 가까운 지인 간에 지어진 조선후기의 초상화찬의 계보와 접맥되는 요소이다.⁸⁾ 이렇듯 전대 초상화찬의 내용 요

7) 金命喜, 『山泉詩』(서울대학교 규장각 소장), 〈戲題慈記戴笠像〉.

8) “그대여 본래 面目 물어나 보자 / 붓이 적셔지지 않았던 때가 있었는지 없었는지(憑君試問本來面, 未染毫時有也無 - 金命喜, 〈戲題慈記戴笠像〉 제4수)”

규장각본 『山泉詩』 〈戲題慈記戴笠像〉 제4수에서는 이 글자가 ‘豪’로 되어 있으나, 金正喜·金命喜, 『秋史·山泉詩초』(筆寫本, 刊寫者未詳 / 고려대학교 한적실 소장) 소재 동일 작품(〈戲題慈記戴笠像〉)에는 ‘毫’로 되어 있고 의미상 ‘毫’로 바로잡았다.

예컨대 본 각주의 위 부분에서는 초상 속 인물을 대화 상대로 간주하면서 그려지기 전의 상태를 기억하는지 물어봄으로써 회화적인 어조를 조성하고 있다. 이는 태어나기 전을 기억하는지와 같은 불가능한 질문이면서, 실상은 무생물인 그림 뒤의 실제 초상인물을 상대로 던지는 농담에 가깝다.

또한 같은 작품의 제2수 중 “번뜩이는 일천 偈頌 어찌 佛者 아니라만 / 못 경서들 묵수하니 또한 儒者이기도 하다네(瀾翻千偈寧非釋, 墨守羣經亦是儒)” 같은 표현에서는 佛者와 儒者 사이를 오가며 초상인물의 이중자아를 드러냈다. 조선후기에

소 및 수사를 이어받는 면이 있으나, 총 4수로 되어 있는 이 시에서 대립 의장의 돈을새김에 비해 구체적 외모 묘사에 대한 관심은 두드러지지 않는다.

강위의 대립상은 김명희뿐 아니라 추사와 그 지인들 사이에서 화제가 되었던 듯, 추사를 비롯한 많은 이들이 그에 대한 제시(題詩)를 지었다. 문인화가인 이건필(李健弼, 1830년생, 호 석범石帆)과 박소취(朴小翠)⁹⁾는 강위의 초상을 그렸고, 김정희가 이 두 강위 초상에 제화시를 남겼다. 김정희를 비롯한 지인들의 제시를 받은 이 두 초상은 다른 지인에게 빌려 주었다가 그의 죽음 후 강위의 생전에 이미 유실되고 초본만 남은 상태였다고 한다.¹⁰⁾ 강위 본인뿐 아니라 그 주변인물들에게도 대립상이라는 한국 초상사상(肖像史上) 독특한 양식의 초상¹¹⁾이 회자되고 열람되었던 것이다. 추사의 인가 속에서 제작된 강위의 대립상 사례는, 입극도(笠屐圖)나 대립상 형식의 초상이 추사 일파의 영수인 김정희만의 독점적 전유물은 아니었음을 보여준다.

①

觀影漫從燈影摹 일렁이는 광대뼈 윤곽 등불 그림자 따라 그려내니
瞳中碧已具眉鬚 눈동자 속 푸른 빛에 눈썹 수염 갖춰졌네

가까운 지인들끼리 지어준 초상화찬에서 초상을 상대로 농담조의 연술을 건네거나 초상 속 인물의 정체를 탐색하는 형식으로 글을 전개해나간 사례들은, 김기완, 『조선 후기 사대부 초상화찬 연구』, 연세대학교 석사학위논문, 2009, 57~60쪽 참조.

- 9) 이건필과 박소취에 관해서는, 오세창 편저, 동양고전학회 역, 『국역 근역서화정 하』, 시공사, 1998, 959·1009쪽 참조.
- 10) 강위, 『古歡堂收艸』 권3 『西笑集』, 〈李石帆朴小翠二公, 俱曾戲寫余像, 並辱衆先生屬題, 借在鄭六書 基軾 書齋, 六書物後, 竟不知所在, 敝筒僅有鈔本, 愴然援筆志懷〉.
- 11) 물론 김정희의 戴笠 초상들이 이 방면에서 특히 유명하지만(小痴 許鍊(1809~1892) 작 〈阮堂先生海天一笠像〉, 허련 작 〈阮堂先生眞影〉(『阮堂拓墨』 소재), 安中植(1861~1919) 작 〈阮堂先生小像〉), 문헌으로만 남아 있는 강위의 초상 사례도 조선 후기의 戴笠像 제작과 인식을 보여주는 사례로서 중요하다.

揀無風雨行藏足 비바람 없을 때 가리면 드나들기 충분한데도
 依樣還仍戴笠圖 대립도(戴笠圖)를 따라서 그대로 그려냈네.¹²⁾

②

長吉通眉攝後身 이장길의 맞닿은 눈썹¹³⁾ 후신(後身) 된 자 지냈으며
 坡公瘦觀作前因 동파공의 수척한 광대뼈와 전인(前因)이 맺어졌네.
 匠心若較蘭亭面 그린 이의 마음을 난정첩(蘭亭帖)에 비긴다면
 定武神龍孰是真 정무본 신통본 중 무엇이 참일러나.¹⁴⁾

위 시들은 추사 일파가 교유인물의 초상을 그리거나 제시(題詩)를 쓸 때, 그들의 심상에 자연히 대립상 혹은 동파입극상(東坡笠屐像)의 이미지가 겹쳐 보이는 현상을 보여준다.¹⁵⁾ ① 시의 경우 표제와 내용에서 “대립

12) 김정희, 『阮堂全集』 권10 「詩」, 〈和題石帆本慈記戴笠小像〉 총 4수 중 제 4수. (원문과 작품 제목은 한국고전번역원 고전번역서 『阮堂全集』에 따름.)

한국고전번역원 고전번역서 『阮堂全集』, 신호열 역주(1986)에서, 『阮堂先生全集』에 실린 이 시의 제목을 바로잡은 바 있다(“[주-D001] 和題石帆本慈記戴笠小像: 『阮堂先生全集』본의 ‘和題石帆本威堂戴笠小像’은 ‘和題石帆本慈記戴笠小像’의 잘못임. 자기는 姜瑋임” - 본 각주는 “한국고전종합DB” 홈페이지를 통해 접함).

13) 자가 長吉인 李賀가 눈썹이 길게 붙은 “通眉”였다는 표현은, 李商殷, 〈李賀小傳〉에서 유래하였다. (심경호, 『한문산문의 미학』, 고려대학교 출판부, 1998, 196쪽 〈李賀小傳〉 원문과 번역문 참조)

14) 김정희, 『阮堂全集』 권10 「詩」, 〈又題小翠寫慈記像〉 총 2수 중 제 1수. (원문과 작품 제목은 위 각주와 마찬가지로 한국고전번역원 고전번역서 『阮堂全集』에 따름. 이 시는 강위, 『古歡堂收艸』, 권3 「西笑集」 내에 〈附阮堂先生題小翠寫慈記像〉이라는 제목으로 附記되어 있다.

다만 고려대학교 한적실 소장 金正喜·金命喜, 『秋史·山泉詩초』에는 이 시의 제목이 〈又題朴景元寫威堂像〉으로 되어 있다. 추사의 주변인물 중 威堂이란 자호를 쓴 인물로는 申觀浩가 있다.)

15) 정후수, 『추사 김정희 논고』, 한성대학교 출판부, 2008, 151~152쪽에서는 김정희의 위 두 시에서 “그림을 그릴 때 원래 모습을 그대로 그려야 한다는 실증적인 태도”, “비도 오지 않는데 소동파의 경우를 흉내내서 샷샷 그림을 그린 당시 풍조의 모순”을 꼬집은 점을 읽어내고자 하였다. 필자의 생각으로는 이 두 시에서 “실증적인 태도”,

소상(戴笠小像)”, “대립도(戴笠圖)”를 언급했는데, 초상 속의 삿갓 자체가 이미 소동파의 상징물일뿐더러¹⁶⁾, 소식 초상과 관련된 유명한 일화를 포함하는 소식 작 <전신기(傳神記)>의 차용을 포함(① 시의 제 1구), 전반적으로 소동파와 동파입극상을 연상시키는 시어들을 동원하고 있다. 김정희의 ① 시는 강위의 시문집에도 실려 있으며 다만 그 자구(字句)는 다소 차이가 있는데, 강위가 부기(附記)한 추사의 시에서는 제4구에서 아예 “입극도(笠履圖)”까지 명시하여 본인의 초상 제시가 동파입극도의 도상을 염두에 두고 그려진 것임을 명확히 한다.¹⁷⁾

위의 시들에서 청 옹방강-김정희로 이어지는 학맥의 계보에 대한 구체적인 언급은 없지만, 많은 시구들이 추사 일파의 소동파 초상 애호에 지대한 영향을 끼친 옹방강의 그림자를 은연중에 가리키고 있다.¹⁸⁾ 우선 후신(後身)과 전인(前因) 등 초상을 매개로 한 선인과의 정신적 닮음을 논하는

“논리적으로 살피는 태도”(정후수(2008), 위의 책, 149·151쪽)를 찾기보다도, 실제 인물의 외모 이전에 선체험적으로 주어진 대립상 및 동파입극상의 무게감과 의미에 분석의 초점을 둘 필요가 있다.

- 16) 삿갓과 소동파 초상의 상관성에 관해서는, 김울림, 『옹방강의 금석고증학과 소동파상』, 『미술사논단』 18, 한국미술연구소, 2004, 107~108쪽 참조.
- 17) 강위, 『古歡堂收艸』, 권3 『西笑集』, <附阮堂先生戲題慈妃小眞像>, “靚影燈光謾描臺, 瞳中碧已具眉須, 揀無風雨行藏足, 愁絕千秋笠履圖”
- 18) 이런 부분들을 더 잘 보여주는 것은, 李根洙가 강위 초상에 부친 다음 시이다. 강위, 『古歡堂收艸』, 권3 『西笑集』, <附李桐人 根洙 上舍戲題髯像>, “燈前靚類任模糊, 硯背鬚眉不妨癡, 耐想尋師千里外, 海天一笠近髯蘇”
제2구의 “硯背”라는 표현은 김정희가 지속적으로 관심을 가지고 그 모본을 소장했던 옹방강 소장 소동파상 중 하나인 <硯背笠履像>, 소위 “趙子固硯背本”을 연상시킨다(벼루 뒤에 새겨진 소동파 초상에 대한 각종 정보는, 최완수, 『추사묵연기』, 한국민족미술연구소, 『간송문화 제48호: 추사를 통해 본 한중묵연』, 1995, 73·78~79쪽). 또한 “海天一笠近髯蘇”라는 마지막 구절은, 유명한 허련 작 <阮堂先生海天一笠像>의 도상을 상기시키면서 소동파-옹방강-김정희-강위로까지 이어지는 학연의 맥락을 암시한다. 또한 김정희는 ‘髯’이라는 자호 내지 인장을 쓴 일이 있다(고재식, 『추사 김정희의 인장 자료 개관』, 김상엽 외 저, (추사박물관 학술총서1) 『추사의 삶과 교유』, 과천시 추사박물관, 2013, 216쪽 참조).

언술이 그렇다.¹⁹⁾ 또한 옹방강이야말로 역대 소동파상을 세세하게 계열화하여 분류하고 자신이 그 진본을 소장하고 있다고 자부하던 인물이었으며, 김정희는 옹방강이 난정첩(蘭亭帖) 글씨의 “진의(眞意)”와 “비체(秘諦)”를 알고 있다고 믿었다²⁰⁾. 이런 부류의 옹방강을 진원지로 하는 고동서화 담론을 은연중 소환하고 인물상(人物像)을 대상으로 한 시어로 변환하면서 지어진 것이 김정희의 위 작품들인 것이다.

문제의 소재는 정작 초상을 대상으로 한 제시임에도, 위의 시들에서 특정인물의 외모적 개성에 대한 관심은 썩 희박하다는 데 있다.²¹⁾ 예컨대 위 ① 시의 제1, 2구는 등불 아래 뺨 그림자를 따라그리는 것만으로도 이미 완성된 <전신기>식 소동파 초상의 익숙한 윤곽선 안에, 눈, 눈썹, 수염 등의 부가적인 세목을 채워넣은 것이다.²²⁾ 즉 소식 <전신기>의 유명한 텍스트적 골조는 뚜렷한 반면, 그 안에서 실제 조선 문사의 외모 자질을 변별해나가는 어렵다. ② 시에서의 “장길통미(長吉通眉)”나 “과공수관(坡公瘦顴)”이니 하는 표현도 텍스트적 관용구의 차용에 가까운 만큼 실제 인물과의 외모적 일치도는 보장하기 힘들다. 요컨대 고동서화와 그것의 ‘진본성’ 및 각종 모본이라는 수많은 담론의 거품 속에서, 실제 조선인 지인의 모습이 나 그에 대한 구체적인 내용은 오히려 아스라이 숨겨져 버린다. 그런 의미

19) 이런 언술의 양상과 연원에 관해서는 본고에서 선행연구에 이어 후술하고자 한다.

20) 김정희, <送紫霞入燕十首○並序> 제 3수 (註) “先生云見化度寺碑, 益覺蘭亭眞意, 嵩陽帖君字, 是蘭亭群字上頭, 此皆蘇齋秘諦也.”

21) 이런 향방은 옹방강과 김정희, 신위가 주고받은 초상 題贊에서부터 이미 예고된 것이 아닌가 싶다. 예컨대 청 화가 왕여한이 그린 <紫霞小照>에 부처진 옹방강 父子와 김정희의 題詩 안에 정작 신위의 외모에 대한 언급은 없다시피 하다. 소동파-옹방강-신위·김정희로 이어지는 한중목연의 맥락이 전면화된 결과 특정인의 외모에 대한 서술비중은 자연히 약화되는 것이다. 왕여한, <紫霞小照>에 쓰여진 題詩 전문과 그 번역문은, 한국민족미술연구소, 『간송문화 제71호: 秋史百五十周忌紀念號』, 2006, 180~181쪽 참조.

22) 소식 <傳神記> 원문과 번역은, 소동파 지음, 김병에 옮김, 『마음속의 대나무』(태학산 문선 202), 태학사, 2001, 123~126·245쪽 참조.

에서 추사 일파의 초상화관은, 사실주의적이라기보다는 신사적(神似的)이며 옹방강 일파와 긴밀하게 당대적 교신을 주고받으면서 형성된 표상과 기호의 체계이다.

다만 강위의 대립상에 부친 김정희와 김명희의 시에서, 소식 초상의 도상-강위 초상을 병치시키는 언술은 많지만, 소식과 조선 문사들의 사이에 있었던 동파상(東坡像) 애호가(愛好家) 청 옹방강-강위 간의 학맥에 대한 서술의도는 뚜렷하지 않다. 이는 강위가 김정희에게 수학하기는 했지만, 김정희, 신위처럼 연행에서 옹방강과 직접 교류하고 그 문도를 자처한 처지는 아니었기 때문일 것이다. 다만 옹방강에 대한 뚜렷한 존모와 추수(追隨) 의식 없이도, 추사 다음 세대의 조선 문사들 사이에서 대립상 형식의 초상 제작과 그에 대한 제찬 행위가 거리낌 없이(즉 소동파-옹방강 존숭의 무게감에 억눌림 없이, 비교적 ‘가볍게’) 이루어졌다는 점에 주목할 필요가 있다.²³⁾ “대립상”과 “희제(戲題)”의 서술태도가 병존할 수 있는 이런 부분은 동파초상 도상의 조선화 단계에서 일어날 수 있는 조선적 변주의 징표로 읽히기 때문이다.

23) 이 시기 조선과 청의 소동파 송양 풍조를 선두에서 이끌다시피 한 옹방강은 정작 소동파를 모방해서 戴笠像 그리는 것을 사양하는 조심스러운 태도를 보이는 시문을 남겼고, 도리어 관 자체를 쓰지 않고 변발의 맨머리를 노출한 초상을 남겨 戴笠像의 무게를 감당할 수 없음을 도상적으로 표현하였다(이를 보여주는 옹방강 관련 자료는, 최완수(1995), 앞의 논문, 78쪽 ; 『간송문화 제48호: 추사를 통해 본 한중목연』 10쪽 도판 참조). 필자는 19세기 한·중 소동파상 애호의 중요 진원지라도 같았던 옹방강의 위 경우와의 비교 결과, “이와 비교한다면 추사뿐만 아니라 그 제자들까지도 별다른 거리낌 없이 戴笠像 형식을 자신들의 초상에 차용함으로써 저마다 또 다른 소동파를 자처하고 尊慕 이상의 동일시를 도모하는 양상은 상당히 적극적인 것으로 비친다. 대체로 東坡笠履像에 대한 관심이 지대했던 추사 일파의 문사들은 笠履像이나 戴笠像 형식을 자기 초상에 차용하고 이를 통해 소동파와의 동질감을 공유함으로써 교류집단 내의 문예적 결속을 다졌던 것이다”라고 서술했던 바 있다(김기완(2009), 앞의 논문, 129~130쪽 참조).

소동파상의 조선 내 확산 변용을 가능케 한 동파 인식으로서의 ‘百東坡觀’에 대해서는, 김울림(2018), 앞의 논문, 169~192쪽.

한편 강위의 세대 이전에 김정희, 신위, 이상적(李尙迪, 1803~1865)처럼 옹방강 일파와의 한중교류를 선도한 추사 일파의 문인들에게 있어서, 소동파-옹방강으로 이어지는 묵연(墨緣)의 징표로서의 동파입극도상 이미지는 더욱 각별했던 듯하다.

笠履圖中見替人	입극도(笠履圖) 안에 사람만 바뀌지니
蘇齋題句補前因	소재(蘇齋, 옹방강)의 재구(題句)가 전인(前因)을 보충하네.
文章一代開生面	문장으론 일대에 새 면모를 열었고
邱壑千秋借置身	구학(邱壑)에는 천추토록 몸을 빌려 두었네.
詩佛曾參聞綺語	시불(詩佛)계선 일찍이 아름다운 말씀 듣는 데 참여하셨고
畫師更妙得天眞	화가는 다시금 천진(天真)을 묘하게 체득했도다.
及門亦有苔岑卷	문에 미쳐 또한 태잠권(苔岑卷)이 있으니
肯許風流與結鄰	풍류로 이웃되기를 기꺼이 허락하셨네. ²⁴⁾

이상적은 “입극도(笠履圖) 안에 사람만 바뀌어졌다”는 제1구의 선언적 언표로, 동파입극도 형식과 개별인물의 얼굴을 콜라주해 붙인 듯 병치시키는 텍스트적 표상화를 시도한다. 이런 텍스트적 콜라주 작업은, 바로 다음의 제2구에서 옹방강 작 자하소조(紫霞小照, 중국인 화가가 그려준 신위 초상) 제시의 권위를 빌어 신위가 소동파와 맺은 ‘전인(前因)’이 한중 문예그룹 내에서 공식 인증되는 절차로 이어진다. 이상적은 위 시에서 신위와 청 옹방강 일파 사이에서 맺어진 학연뿐 아니라, ‘태잠권(苔岑卷)’과 같이 작자인 이상적 자신-신위-청 문사들 간의 교류를 동시에 반영하는 서화도 함께 언급한다. 작시의 직접적인 출발점이 된 것은 “자하시랑대립소조(紫霞侍郎戴笠小照)”이며 초상의 주인공이자 시의 수신자는 자하 신위이지만, 이 시기 한중교류의 동시 수혜자이자 공유자인 이상적 본인의

24) 이상적, 『恩誦堂集』, 詩 권3, 〈題申紫霞侍郎戴笠小照 圖爲汪載青作, 有翁覃溪題句〉.

한중묵연 체험도 누락할 수 없는 요소가 되었다.²⁵⁾ 이상적의 이 작품은 위에서 살펴본 강위의 대립상 제시들에 비하면 소(蘇)-옹(翁) 학통의 인증과 한중묵연을 부각 서술하려는 의도가 강하며, 강위의 사례와 마찬가지로 여전히 입극도 의장이 아닌 개별인물의 외모에 대한 관심은 덜하다.

이상적은 위 시에서 청 화가 왕재청(汪載靑) 작(作) 자하소조를 “자하시랑대립소조(紫霞侍郎戴笠小照)”로 명명했을 뿐 아니라, 본인의 초상에 대한 자찬에서도 <임하대립상자찬(林下戴笠像自贊)>²⁶⁾이라는 제목을 취했다. 과연 신위나 이상적의 해당 초상이 얼마나 대립상 양식과 도상적으로 일치할 것이며 화가가 과연 초상 제작시 그것을 실제로 참조했는지는 미지수이다. 다만 이들이 자신들의 한중교유 체험과 연관된 초상을 굳이 동파 초상을 환기시키는 “대립상”²⁷⁾으로 규정하고 싶어했던 점은 제시의 제목으로 짐작하건대 분명해 보인다.

아울러 동파입극도의 도상과 초상인물의 존재감을 병치시킨다는 발상을 보여주는 시어(詩語)는, 이 시기 신위, 김정희 등과 친분이 있었던 인물들의 시에서 종종 보인다. 심상규(沈象奎), <화운신자하자제소조, 서성원

25) 이상적의 본 시와 차운 관계에 있는 신위, 『警修堂全藁』, 冊19「養硯山房藁」3, 〈瀟船見余戴笠小照汪載靑所寫於蘓齋者, 有詩故次韻爲答〉을 보면 마지막 구가 “攀納亦我苔岑帖, 同寶蘓菴喜結鄰 (自註) 瀟船有苔岑雅契圖”로 되어 있다. 여기서 이상적의 紫霞戴笠小照 題詩에 호응, 화답하여 ‘苔岑卷’ 내지 ‘苔岑帖’을 매개로 서로가 옹방강을 위시한 청 문인들에 대해 공유하고 있는 인연을 공유하고자 하는 신위의 서술의도를 확인할 수 있다.

이상적과 신위 사이에서 청 의극중이 그린 <苔岑雅契圖>를 매개로 시가 지어진 정황은, 이춘희, 『19세기 한·중 문학교류: 이상적을 중심으로』, 새문사, 2009, 131쪽 참조.

26) 이상적, 『恩誦堂集』, 續集 文 권2, 〈林下戴笠像自贊〉.

27) 김울림은 한중 회화 모두를 대상으로 삼아 논하는 가운데, 초기 소동파상의 전통적 특징이 희미해진 채로 18세기 말에 소식상이 대량 확산되는 외중에서도 簑笠은 소식의 상징으로서 확고한 위치를 굳혀 갔음을 밝힌 바 있다(김울림(2004), 앞의 논문, 107~108쪽). 이런 논의는 ‘戴笠像’ 형식과 소동파 초상 이미지가 시종일관 갖는 강한 연합성을 뒷받침해 준다.

첩(和韻申紫霞自題小照, 書星原帖) 중의 시구 “籠燈影下惟雙頰, 笠屐圖中又一身”²⁸⁾에서는 등불 아래 뺨 그림자와 같이 소동파 <전신기>를 염두에 둔 표현에 이어, 이상적이 그러했듯 자하소조와 입극도 안 또 다른 주인공의 존재감을 겹쳐 놓고자 했다. 한편 초상 제찬 운문의 범위를 벗어났을 때에도, 입극도 도상 안에 과감하게 자기 자신을 재위치시켜 소동파와의 동일시를 도모하는 시적 기도(企圖)는 역시 추사의 문인인 조면호(趙冕鎬)²⁹⁾에게서 나타난다. 조선인물의 개별 초상에 앞서는 선체험적 심상으로서 이들 사이에 공유되고 있었던 동파입극상 이미지를 재확인할 수 있는 사례들이다.

이 외에 대립상 형태의 초상은 아니지만, 청 문사 오곤전(吳昆田)은 동파관(東坡冠)을 쓴 이상적의 반신상에 부친 화상찬에서 이상적을 상기시키는 대표적 상징물 중 하나로 동파립(東坡笠)을 언급하기도 하였다.³⁰⁾ 동파‘관(冠)’과 동파‘립(笠)’이 서로 다른 모사이기는 하지만, 초상의 의관 표상을 통하여 이 시기 한중문인들의 공유 모델이었던 동파와 초상인물 간의 내적 합치를 기도하려는 서술의도가 보인다고 할 수 있다. 이채(李采, 1745~1820)가 실제 초상 안에서는 동파관을 쓰고서도³¹⁾ 정작 그에 부친 자찬에서는 정자관(程子冠)을 명시³²⁾하면서 유학자의 의관 표상을 앞세웠던 것에 비한다면, 비로소 19세기 한중교류의 현장에 이르러 초상인물의 한 전범(典範)으로서의 동파가 전면화되었다는 인상이다.

28) 심상규, 『斗室存稿』, 권1 『詩』, 〈和韻申紫霞自題小照, 書星原帖〉.

29) 조면호, 『玉垂集』, 권8 『詩』, 〈金陵舟遊 并序〉, “笠屐圖中添一我, 還如坡老在黃州”

30) 『恩誦堂集』 卷首 畫像, 附畫像贊~吳昆田, “...(전략)… 伊川巾東坡笠, 吾以想先生”

31) 李采 초상이 東坡冠을 쓰고 있다는 점은, 국립중앙박물관 미술부 편저, 『조선시대 초상화 I』, 국립중앙박물관, 2007, 도판 및 작품해설 참조.

32) 국립중앙박물관 소장 李采(1745~1820) 초상 배경에 적힌 이채 자찬: “彼冠程子冠 / 衣文公深衣 / 巖然危坐者 誰也歟? …(후략)…” (이상의 원문은 국립중앙박물관 미술부 편저(2007), 위의 책, 210쪽에서 재인용)

초상 담론에서 ‘형(形)’보다 ‘신(神)’을 중시하고 변치 않는 ‘신(神)’을 찾다 보니, 초상에 부친 시문임에도 초상 주인공의 외모보다 그 사람의 ‘글씨’라는 의외적 인자에 주목하는 현상이 나타나기도 한다. 다음에 살펴볼 김정희의 〈제소당소영(題小棠小影)〉³³⁾은 그 대표적인 예이다.

옛날에 공산(空山)의 한 노고추(老古錐)가 그 소조(小照)에 스스로 제하기를 “꿈 속의 꿈, 몸 밖의 몸”이라 했고, 황산곡(黃山谷, 황정건黃庭堅)이 또 끌어와서 자기 초상의 찬으로 삼았다. 지금 소당(小棠, 김석준金奭準)의 소영(小影)은 곧 한 “꿈 속의 꿈, 몸 밖의 몸”인데, 거듭 의서(倚書)하는 방식으로 손수 썼으니 꿈 속과 몸 밖에 한 경지를 더 얻은 것이다. 꿈과 몸은 모두 물거품이고 환영이지만 글씨만은 진여(眞如)³⁴⁾의 법신(法身)³⁵⁾이니, 만일 소당을 찾다면 그 몸과 꿈에 있지 않고 글씨에 있다. 게다가 소당이 머리는 하얗게 세고 얼굴엔 주름이 저 칠십·팔십세 이후가 되면 이 초상은 초상이 아닐 것이나, 글씨는 한결같이 그대로 있을 것이다.³⁶⁾

위 글에 인용된 바 “공산일노고추(空山一老古錐)”와 황정건(黃庭堅) 초상 자찬의 “몽중몽, 신외신(夢中夢, 身外身)”이란 표현은, 기본적으로 불가적 성향의 초상화찬³⁷⁾과 깊이 접맥된다. 즉 일체의 인생사와 현상계

33) 김기완(2009), 앞의 논문, 48~49쪽 각주에서는 이 작품을 찬한 교류인사 간에 지어진 ‘사적 타찬’의 일례로서 분석한 바 있는데, 여기서는 변치 않는 ‘神’의 추구에 방점을 두는 초상화찬의 측면에서 재론하고자 한다.

34) 眞如: 영원히 恒存하는 萬有의 眞性 혹은 本體를 의미하는 불교용어.

35) 法身: 불법을 깨달아 不生不滅하고 無形이면서도 어디서든 현존하는 경지에 이른 몸.

36) 김정희, 『阮堂全集』, 권6 『題跋』, 〈題小棠小影〉, “昔空山一老古錐, 自題其小照云: ‘夢中夢, 身外身’ 黃山谷又引以爲自像贊. 今小棠小影, 卽一夢中夢身外身, 重之以倚書手書, 夢中身外, 添得一境. 夢與身皆滉幻, 書獨爲眞如法身, 如求小棠, 不於其身夢, 而在於書. 況小棠髮白面皺, 七十八十以後, 此照非照, 書固自在.”

37) 불가취를 담은 초상화찬의 언술에 관해서는, 신대현, 『진영과 찬문: 참 아닌 참의 세계』, 해안, 2006; 강관식, 『조선시대 초상화의 圖像과 心像: 조선 중후기 선비 초상

(現象界)를 허상으로 보는 관점에서 보자면, 헛된 외형을 또 다시 복제한 이차적 재현물인 초상 이미지는 이중의 환영에 불과한 것이다. 다만 이런 불가적 성향의 초상화관이, 초상 이미지 대신 ‘글씨’에서 대안을 찾는 전개 방향에 특히 주목할 필요가 있다. 김정희는 위 글에서 부동의 재현물인 초상이 수십 년 후 실제 인간의 외적 변화상을 따라잡을 수 없을 때, 변치 않는 글씨가 오히려 ‘그 사람’을 보여주기엔 더 적합할 것이라고 서술하였다. 변하기 쉬운 외형의 유한성을 넘어서 변치 않는 본질을 찾으려는 경향이 글씨로 눈을 돌리게 하였고, 이는 ‘형(形)’보다 ‘신(神)’을 앞세우는 초상관의 한 극단을 보여준다 하겠다. 물론 다른 한편으로는 김정희 본인이 당대의 뛰어난 서가(書家)이고 소당(小堂) 김석준의 글씨를 지도했다³⁸⁾는 배경적 맥락이 <제소당소영>의 내용에 영향을 주고 있으나, 초상에 부친 글에서 초상보다 도리어 글씨를 앞세우게 하는 초상관의 내용과 근저(根底)가 무엇인지를 재론할 필요가 있는 것이다. 소동과 서론(書論)에서의 구절로 인물평을 대신하고, 이런 서가(書家)의 문구를 초상인물의 외모기술부보다 오히려 앞에 배치하면서 서두를 여는 초상 제시의 사례는 김정희 작 <제옹성원소영(題翁星原小影)>³⁹⁾에서도 확인된다.

화의 修己의 의미를 통해서 본 再現의 圖像의 實存의 의미와 기능에 대한 성찰, 『미술사학』 15, 한국미술사교육학회, 2001 ; 김기완, 「초상화찬, 옛 문인들의 문학적 초상」, 『한국학, 그림을 그리다』, 태학사, 2013 참조.

38) 김정희, 『阮堂全集』, 권7 「雜著」, 〈書示金君爽準〉 참조.

39) 김정희, 『阮堂全集』, 권9 「詩」, 〈題翁星原小影〉, “端莊雜流麗, 剛健含婀娜, 坡公論書句, 以之評君可, 此圖十之七, 莊健則未果, 弗妨百千光, 都攝牟珠顆 …(후략)…”

3. 상징적 초상화관의 연원

: 특정인 초상간(肖像間) 상사(相似) 담론

김정희, 신위 등의 초상 제찬 운문에서 가장 특징적인 국면은, 초상 제찬류(題贊類) 문학의 관습적 언술 요소와 이들 특유의 초상 담론이 습합되는 지점이다. 초상 제찬류 문학의 익숙한 내용·언술 요소들도 일부 눈에 띄지만⁴⁰, 다른 한편 김정희, 신위의 초상 제찬 안에서 지속적으로 검출되는 것은 서로 다른 인물들 간의 “정신적 닮음”이라는 새로운 화두이다. 예컨대 허련 작 <완당선생해천일립상(阮堂先生海天一笠像)>의 도상에는 자연히 김정희의 취향과 의도가 어느 정도 반영되어 있을 것인데, 바닷가로 귀양 온 처지를 매개삼아 소동파와 자신을 동일시하고⁴¹ 동파입극상과 자신의 이미지를 겹쳐 놓는 의식의 기저에는 소동파와 자신 간의 “정신적 닮음”을 부각시키려는 서술의도가 보인다.

이런 의식은 필연적으로 의관·복식 등을 포함하는 초상의 도상 및 초상 제찬에 일종의 상징적 의미를 불어넣는다. 이런 류의 초상관은 김정희의 다른 초상화찬인 <백파상찬(白坡像贊)>⁴²에서도 선취(禪趣)의 의태를 입고 재점화된다. 김정희는 <백파상찬 병서(白坡像贊 竝序)>(『완당전집阮堂全集』, 권6 「제발題跋」)의 서(序)에서 자신이 가진 달마상(達摩像)을 보는 사람들마다 승려 백파(白坡)의 초상으로 오인하는 일화를 소개한 후,

40) 종결부 언술의 변주 등 초상 題贊類 문학 관습의 의식과 변용에 초점을 맞추어 추사 일파의 사례를 분석하는 작업은, 김기완(2020), 앞의 논문 참조

41) 김정희, 『阮堂全集』, 권6 「題跋」, <自題小照 又 在濟洲時>, “胡爲乎海天一笠, 忽似元祐罪人”

42) 초상화찬의 관용구와 변주라는 측면에서 이 작품을 분석하는 작업은, 김기완, 「초상화찬의 자기 타자화와 관용구 활용」, 『민족문화연구』 82, 고려대학교 민족문화연구원, 2019, 109~110쪽 참조. 신대현(2006), 앞의 책, 57쪽에서는 김정희가 백파의 진영에 지어준 찬문이 “진영의 예술적 가치보다는 정신적 의미를 강조한 예”라고 분석하였다.

송(宋) 황정견이 도연명(陶淵明)의 초상을 보고 자신과 똑같다면서 스스로의 초상으로 삼았던 고사를 서술한다. 여기서 백파와 달마, 황정견과 도연명의 닮음이란 단순히 외모상의 유사성 자체라기보다는, 지향의 합치와 내적 친연성을 포괄한다. 서(序)에서의 초상화관을 압축한 이 작품의 찬(贊)⁴³⁾은 서로 다른 두 사람의 초상을 가지고서 다르면서도 또 같은 “불이문(不二門)”을 논하고 초상인물의 “전신(前身)”을 운운한다. 본고에서 후술할 옹방강 식의 초상 담론 - 초상을 매개로 인물들 간의 전신(前身)-후신(後身) 관계를 논하는 이 불가 용어로 변안된 성격을 띠는 초상화찬이다.

한 인물을 다른 인물로 치환시키면서 상호간의 “정신적 닮음”을 논하는 초상화관은, <자하소조(紫霞小照)>를 사이에 두고 신위가 옹방강의 원운시(原韻詩)에 이어 지은 초상 자제시(自題詩)에서도 나타난다.

제2수 其二

我應是子瞻之那 나는 옹당 자침(子瞻, 소식蘇軾)에 있어서의 주빈(周邠)
이려니와

公與子瞻孰幻眞 공(公)과 자침(子瞻) 중에서는 누가 환(幻)이고 진(眞)일
런지.

是幻是眞方未定 무엇이 환(幻)이고 진(眞)인지 바야흐로 정해지지 않음은
淸風無迹本無人 청풍(淸風)엔 자취 없고 본디 사람도 없어서라네.⁴⁴⁾

신위가 소동파의 <답주장관시(答周長官詩)> 가운데 “청풍오백간(淸風五百間)”이라는 시구를 취해 옹방강의 글씨로 편액을 얻어 자신의 재명(齋名)으로 삼자, 옹방강은 이러한 정황을 시구(詩句)로 변환하여 청 화가 왕여한이 그려준 신위의 초상에 제시를 써주었다.⁴⁵⁾ 이런 정황을 배면에

43) “遠望似達磨, 近看卽白坡. 以有差別, 入不二門. 流水今日, 明月前身.”

44) 신위, 『警修堂全藁』, 冊1 『奏請行卷』, <次韻翁覃溪 方綱 題余小照 汪載青畫> 제2수.

45) 왕여한, <紫霞小照>에 쓰여진 題詩 전문 및 번역문은, 한국민족미술연구소, 『간송문

깔고 지어진 위 신위의 시에서 진환론(眞幻論)⁴⁶⁾의 개진이라는 내용 유형적 골조 자체는 초상 제찬류 문학전통 내에서 익숙히 보아 온 것이다. 특이 점은 이 진환론 전개와 향방이 초상과 실제 인물 간의 거리를 채는 대신, 소동파-옹방강-신위 자신으로 이어지는 계승 관계를 재확인시키는 작업에 복무한다는 점이다. 옹방강이 곧 소동파라고 직설적으로 말하지는 않고 “청풍오백간(淸風五百間)”이라는 시적 언어의 모호성에 기댄 채 ‘진(眞)’과 ‘환(幻)’ 안에 섞어놓아 짐짓 다시 변별하려는 듯한 포즈를 취하지만, 이 시가 옹방강-신위 간의 증답시라는 정황에 대입해 보면 기실 답은 정해져 있다. 즉 송 소식(蘇軾)-주빈(周邠) 간의 관계는 다시 옹방강-신위 간의 관계로 대치되는 것이다. 이런 류의 소(蘇)-옹(翁) 시학 전수라는 한중 교유적 맥락이 중요해진 결과, 신위의 이 〈자하소조〉 자체시(自題詩) 연작이 그려내는 의미 자장 내에서 정작 신위 본인의 외모⁴⁷⁾는 중요 요소가 아니게 된다.

신위가 〈차운옹담계 방강 제여소조 왕재청화(次韻翁覃溪 方綱 題余小照 汪載靑畫)〉에 이어 다시 지은 〈재제소조, 정담계노인(再題小照, 呈覃溪老人)〉의 결미에서는, 아예 이 〈자하소조〉가 “소재화(蘇齋畫)”라는 선언이 등장한다.⁴⁸⁾ 신위 초상이 옹방강의 이미지 내지 존재감으로 적극 치환되

화 제71호: 秋史百五十周忌紀念號』, 2006, 180~181쪽 참조.

46) 고려와 조선시대 자찬 중의 초상화 ‘眞幻論’에 관해서는, 김기완(2009), 앞의 논문, 88~100쪽 참조. 산수화 방면에서의 “眞幻論” 개념과 그 전개상에 관해서는, 고연희, 『조선시대 眞幻論의 전개: 山水美와 山水畫에 대한 담론』, 한국한문학회 편, 『한국한문학과 미학』, 태학사, 2003 참조.

47) 왕여한, 〈紫霞小照〉에 그려진 자신의 외모가 실제와 닮지 않았다는 불평 섞인 토로는 이후 다른 시에서 이루어진다(이현일(2008), 앞의 논문, 189~190쪽 참조). 여기서는 비로소 다른 맥락에서 신위 자신의 외모가 운위되는 셈이지만, 옹방강 부자와의 차운을 통해 성립된 왕여한, 〈紫霞小照〉 화폭 내의 일차적 의미 磁場 내에서는 아직 초상의 외모에 집중할 겨를이 없었다.

48) 김현권은 “此圖便是蘇齋畫”이라는 구절을 토대로 신위의 이 시가 옹방강 小照에 부친 시라고 서술했으나(김현권, 『김정희파의 한중회화교류와 19세기 조선의 화단』,

면서 초상을 매개로 한 “정신적 닮음”의 문제가 다시 제기되는 것이다.

秋史寶覃何所寶 추사(秋史)의 ‘보담(寶覃)’⁴⁹은 무엇을 보배 삼은 것인지
 苦心吾亦寶覃人 고심하는 나 또한 ‘보담인(寶覃人)’일세⁵⁰.
 烏雲紅日當時夢 ‘오운(烏雲)·‘홍일(紅日)’⁵¹은 당시의 꿈이요,
 戴笠携筇再世身 사립 쓰고 대지팡이 들은 재세(再世)의 몸이라.
 淨界三千無半偈 정계(淨界) 삼천에 반계(半偈)도 없지만
 淸風五百訂前因 “청풍오백(淸風五百)”으로 ‘전인(前因)’이 맺어졌네.
 此圖便是蕪齋畫 이 그림은 곧 소재(蕪齋) 그림이니
 無盡先生杖屨春 선생의 지팡이와 나막신 안 봄⁵²은 끝이 없으랴.⁵³

“차도번시소재화(此圖便是蕪齋畫)”라는 구절은 이 제시의 대상이 된 그림이 누구의 초상인지를 떠나, <자하소조>를 매개로 한 옹방강과 신위

고려대학교 박사학위논문, 2010, 230쪽), 『警修堂全藁』의 편제상 이 <再題小照, 呈覃溪老人> 바로 앞에 있는 시가 예의 그 <次韻翁覃溪 方綱 題余小照 汪載靑畫>임을 감안한다면, <再題小照, 呈覃溪老人> 역시 기본적으로는 汪載靑 작 <紫霞小照>에 대한 題詩가 아닌가 한다.

- 49) 김정희가 자신의 서재를 寶覃이라 이름지은 일은, 김정희, 『阮堂全集』, 권9 「詩」, <覃溪書藏之北移, 扁其齋曰寶覃, 仍次覃溪寶蘇齋韻> 등 참조.
- 50) 이우원, 『林下筆記』, 권34 「華東玉糝編」, <寶覃>에서는 신위가 蘇齋(옹방강)와 처음 인연을 맺던 때에 신위 자신의 거처를 ‘蘇齋’라 하고 ‘寶覃’이라고도 명명했다고 기록하였다.
- 51) 송 蔡襄이 꿈속에서 짓고 소식이 쓴 글씨첩인 『天際烏雲帖』에 “天際烏雲含雨重樓前紅日照山明”이라는 구절이 있다. 『天際烏雲帖』 역주 및 조선에 유입된 옹방강의 『天際烏雲帖』 관련 사항으로는, 신위 저, 신일권 역주, 『자하묵수』, 다운샘, 2011, 83~92쪽 참조 신위 등의 조선 문인들에게 인지된 옹방강 소장 『천제오운첩』에 관해서는 박현규, 「청 옹방강 소장 소식 『천제오운첩』과 조선 신위의 결연」, 『한중인문학연구』 12, 한중인문학회, 2004 참조.
- 52) 蘇軾의 <藏春賦>에 “年拋造化陶甄外 春在先生杖屨中”이라 한 표현을 차용해서 쓴 구절이다. (出典 파악 및 <藏春賦> 원문은, “한국고전종합DB - 고전번역서 각주 정보” 검색 기능에서 도움 받음.)
- 53) 신위, 『警修堂全藁』, 冊1 「奏請行卷」, <再題小照, 呈覃溪老人>.

자신의 묵연으로 제화시의 시상을 귀결짓는 일이 중요 관심사가 됨을 보여 준다. 이런 과정에서 옹방강의 거처 소재(蘓齋)의 소동과 관련 고동서화 컬렉션이라든가, 옹방강의 송소열(崇蘇熱), 소동파의 문예에 대한 신위 자신의 이해가 충분함을 보여주는 것이 서술방식의 요체가 되었다. 즉 이 시는 『천제오운첩(天際烏雲帖)』, 소동파 초상처럼 옹방강의 소재에 수장되어 있었던 소동과 관련 고동서화 담론들⁵⁴⁾ 중에서 시어를 취했으며, 마지막 구 또한 소식(蘇軾)의 작품에서 차용한 것이다. 초상을 매개로 소동과 신위 본인 간의 문예적 환생과 인연을 논하는 “재세(再世)”, “전인(前因)” 등의 시어도 근본적으로는 “정신적 닮음”이란 화두의 연장선상에 있다.

한중 문인간 결연(結緣) 과정에서 지어진 초상 제찬시(題贊詩)에서 소동파-옹방강이 전신(前身)-후신(後身) 관계임을 언표하는 경우는 신위 <제옹성원소조(題翁星原小照)>(성원星原은 옹방강의 아들 옹수공翁樹崑)에서도 확인된다(“坡翁轉世得覃老(自註) 海內稱覃溪爲東坡後身 / 後五百年無此人”⁵⁵⁾). 특히 이 신위 <제옹성원소조(題翁星原小照)>는 신위 <재제소조, 정담계노인(再題小照, 呈覃溪老人)>와 동일한 운자를 쓰고 있어, 초상 제찬시의 형식이라는 경첩을 사이에 두고 신위와 옹방강 부자(父子) 간의 묵연을 데칼코마니하듯 상호 반영하여 입증하고자 한 거울 관계의 글이기도 하다. 초상 제찬시가 상징하는 한 인간의 표상, 존재감과 미덕이 차운의 형태로 다른 시에 복제될 때, 한중 결연 과정에서 제작된 특수한 초상들의 의미 맥락이 연결, 확장되고 이런 묵연을 가능케 한 옹방강과 그의 거처 소재의 아우라가 재확인된다.

이렇듯 초상을 매개로 “정신적 닮음”을 논하고 ‘형(形)’보다 ‘신(神)’을 중시하는 초상화관⁵⁶⁾은, 물론 동시대 청 옹방강 및 그 교유인사들⁵⁷⁾의 시

54) 대지팡이를 짚고 반석 위에 걸터앉는 등의 여러 소동파 초상의 도상적 특징에 관해서는, 김현권(2010), 앞의 논문 참조.

55) 신위, 『警修堂全藁』, 冊2 『清水芙蓉集』, <題翁星原小照>.

학과 문예에서도 그 중요한 연원을 확인할 수 있는 것이다.⁵⁸⁾ 소동파의 유

56) 물론 전통시대에 초상을 지칭하는 기본적인 표현이 ‘傳神’이었고, 문인들의 화론 자체가 ‘形’보다 ‘神’을 중시하는 경향이 있었음을 상기해보면, 궁극적 도달지점임에 이점이 없는 ‘神’이라는 용어로 다양한 초상화관의 층차를 나누는 것이 적절치 않을 수 있다. 하지만 최종 목표인 ‘神’에 도달하기 위한 수단으로서 ‘形’의 비중을 어느 정도 인정할 것인가 등과 같이, 전통시대 문예이론 내에서도 ‘형’과 ‘신’의 비중 내지 관계성을 재론하는 여러 예술적 양상이 나타날 수 있다.

‘形似’와 ‘神似’라는 용어를 초상관을 살펴보는 데 적용시킨 조선시대 초상화 방면의 선행연구와 그 용례로는 다음과 같은 사례가 있다. 일찍이 초상의 양식 변화와 초상화관의 변화 문제를 함께 살펴본 강관식, 『진경시대 초상화 양식의 이념적 기반』에서, 18세기 전만 초상이 외형의 사실적 표현보다 내적인 정신 표현에 주력한 반면(“神似的 초상관”), 18세기 후반부터는 외적 용모의 사실적 묘사에 강한 관심을 기울이며 이를 상세히 묘사하는 새로운 경향을 보인다(“形似的 초상관”)고 대별해 보인 바 있다(강관식(2000), 앞의 책, 261~318쪽). 이 밖에 19세기 조선 시론을 주된 대상으로 삼아 ‘形’과 ‘神’, ‘形神論’, ‘神似’ 등의 용어를 다룬 경우로는 정우봉, 『19세기 시론 연구』, 고려대학교 박사학위논문, 1992 참조.

본고의 아래에서 보일 옹방강의 초상 題贊 운문에서는 “모습의 닮음[貌似]”과 “정신의 닮음[神似]”이 모두 등장하는데, 결국에는 단순한 외형적 닮음을 넘어선 초상인물 간 내적 지향의 합치와 시학 계승을 암시하는 초상의 상징적 쪽에 담론의 무게중심이 기운다는 점에서 상대적으로 ‘形’보다 ‘神’을 중시하는 초상화관이라는 표현을 써보았다. 다만 이는 아직 임시적인 표현이고, 옹방강과 추사 일파의 초상화관을 정의할 만한 보다 적절한 용어는 이후에 공부를 더 진행해나가면서 다시 고민해보려 한다.

57) 옹방강의 교유인사인 청 吳嵩梁이 유람 중에 도사 白玉蟾像을 보고 그 化身임을 스스로 깨달았다는 일화가 신위 시 안의 註에 보인다(신위, 『警修堂全藁』, 冊13 『紅蠶集』 5, 〈寄謝吳蘭雪〉, “(自註)蘭雪舊遊武夷, 至白雲洞, 見白玉蟾像, 自悟化身”). 이런 것은 한중교유 과정에서 신위 등의 조선 문인들에게 유입, 인지되고 있었던 당시 청 문단 내 초상 담론의 일례이다.

58) ‘형’보다 ‘신’을 중시하는 옹방강의 초상관과 연관되는 일례로 김정희와 그 아들 金商佑에게도 잘 알려져 있던 옹방강의 東坡像 관련 담론을 보면, 등불 아래 얼굴 그림자를 따라그리는 방식으로 이목구비를 완성하지 않고도 초상을 그렸다는 소동파 〈전신기〉의 일화를 인용한 후 그 뒤에 “知外間所摹像, 皆非真耳”라는 옹방강 나름의 판단을 덧붙이고 있기도 하다(해당 자료의 원문은 한국민족미술연구소, 『간송문화 제 48호: 추사를 통해 본 한중묵연』, 1995, 7쪽 金商佑, 〈東坡像〉 도판 옆 원문 판독 참조; 이 자료에 옹방강의 시가 인용된 양상에 관해서는, 김현권(2010), 앞의 논문, 175쪽 참조).

사실 소동파 〈전신기〉의 해당 부분 전후 맥락을 보면, 이 일화는 광대뼈, 뺨과 같이

명한 초상(〈동파금산상(東坡金山像)〉)이 있는 금산(金山)에서 소동파 초상과 청 어양(漁洋) 왕사정(王士禎) 초상이 함께 있는 모습을 본 경험⁵⁹⁾은, 옹방강으로 하여금 둘의 초상에 대한 “신사(神似)”의 화두를 제기하도록 유도하였다.⁶⁰⁾ 소동파의 대립상(戴笠像), 왕사정의 대립상⁶¹⁾에 이어 두보의 대립상을 의미롭게 발견해냈던 옹방강의 다음 찬에서도 “정신적 닮음”을 탐색하는 초상화관의 문제는 지속적으로 제기되고 환기된다.

옹방강, 〈두보의 대립상에 부친 찬〉 翁方綱, 〈杜少陵戴笠像贊〉

飯顛之詩, 반과산⁶²⁾의 시,

초상의 닮음에서 가장 관건이 되는 부분을 적시하여 흡사하게 잘 그리는 일의 요체를 탐색하려는 이론과 맥을 같이하고 있다. 요컨대 어떻게 하면 효과적으로 잘 그릴 것인가의 문제이지, 외형 묘사 자체를 무시하지는 말은 아닌 것이다. 소동파의 “成竹於胸中”론과 같이 形似보다 傳神을 중시하는 문인화론이 대나무 그림뿐 아니라 인물화 등의 모든 화목에 동등하게 일괄 적용되는 것은 아닌데도, 옹방강은 소동파 초상론의 핵심에서 ‘形似’의 부분은 걸러내었고, 이런 내용을 담은 옹방강의 제화시와 그에 부기된 序, 自註 등의 내용이 조선 문사들에게 읽히고 인지되었던 것이다.

59) 옹방강, 〈漁洋先生像贊〉, “昔瞻遺像, 金山坡像之前; 今摹斯軸, 蘇齋筍脯之筵。竊聞先生於坡像有似焉, 貌似耶? 神似耶? 吾惡知其所以然。請下轉語, 印此畫禪。” (원문은 沈津, 『翁方綱年譜』, 臺北: 中央研究院 中國文哲研究所, 2002, 420쪽 참조)

60) 옹방강은 다른 시문에서도 소동파와 청 어양 왕사정이 닮았다는 담론을 의미깊게 거론한 바 있다. 옹방강, 『復初齋詩集』, 권60, 〈漁洋先生五七言詩鈔重訂本 …(중략)… 寄粵東葉花谿十二首〉에는 옹방강의 거처에 〈추림독서도〉와 소동파 관련 그림이 함께 진열되고 생일 기념으로 이 그림들을 두고 제사지내는 정황이 보이며, “일찍이 들으니 제남 사람들은 왕사정의 모습이 소동파와 닮았다고들 말한다고 한다”는 옹방강의 자주가 달려 있다.

옹방강이 〈추림독서도〉와 왕사정의 戴笠像을 포함해서 각종 왕사정 관련 회화들을 수집해간 양상과 그 의미는, 김기완, 「옹방강과 추사 일파를 통해 본 학통의 시각적 계보화: 〈秋林讀書圖〉를 중심으로」, 『한국한문학연구』 64, 한국한문학회, 2016 참조

61) 翁方綱, 『復初齋文集』 권34, 〈題漁洋先生戴笠像〉.

62) 飯顛山: 李白的 〈戲贈杜甫〉에, “飯顛山頭逢杜甫, 頭戴筍子日卓午, 借問別來太瘦生, 總爲從前作詩苦”라고 하였다. 〈戲贈杜甫〉의 원문은 文淵閣 四庫全書 CD

傳其戴笠 그 대립 초상을 남겼네.
 太瘦之神, 매우 수척한 풍신,
 萬古獨立. 만고에 홀로 우뚝하도다.
 其瘦似耶, 그 수척함이 닮았을까,
 其笠似耶? 그 삿갓 쓴 형상이 닮았을까?
 則吾何敢執! 내 어찌 감히 잡으리오(자처하리오)!⁶³⁾

두보의 대립상(戴笠像)에 제시(題詩)를 짓고 그와 관련된 당시(唐詩)에서 두보 대립(戴笠) 이미지의 흔적을 찾는 옹방강의 눈은, 기실 두보 대립상 자체에 머무르지 않는다. 옹방강은 즉각 대립상의 상징인 소동파까지도 은연중 염두에 두고 “기수사야, 기립사야(其瘦似耶, 其笠似耶)?”와 같은 표현으로 서로 간의 ‘닮음’의 문제를 제기하려는 듯하다. 그런데 이 ‘닮음’이라는 화두는 두보-소동파 사이의 줄긋기로만 끝나지 않고 필연적으로 그들을 닮고자 하는 후대의 학인인 옹방강 자신을 암묵적으로 가리킬 수밖에 없다.

여기서 옹방강은 “나는 감히 자처할 수 없다”며 짐짓 경모로 남겨두고 동일시는 회피하는 포즈의 최종 결론을 내리는데, 그런 선택의 결과를 신위와 김정희에게 보내진 <담계선생상(覃溪先生像)>(간송미술관 소장)에서 확인할 수 있다. 이 <담계선생상> 제시에서 옹방강은 소동파를 모방해 대립상 형태로 옹방강 초상을 그리자는 주변의 제안을 사양하며 도리어 관을 쓰지 않고 변발을 노출한 맨머리로 그려서 소동파의 일꾼에 불과함을 나타낸다고 밝혔고⁶⁴⁾, 실제 <담계선생상>(간송미술관 소장)의 도상도 그

- 『李太白集注』 권30 참조. 본 작품의 出典 파악은, “한국고전종합DB - 고전번역서각주정보” 검색 기능에서 도움 받음.)

63) 翁方綱, 『復初齋文集』(續修四庫全書 1455, 上海: 上海古籍出版社), 476쪽 <杜少陵戴笠像贊>.

64) “簞笠焉能效寫眞, 瓣香未敢許知津, 只應月照松窓影, 蘇像筵前執役人” 小註 “或

와 일치한다. 그러나 “삿갓이 없다”는 의관상의 특징은 역설적으로 “삿갓이 있어야 할 자리”를 더 강하게 환기시키는, 다분히 의도된 결과를 가져온다. 옹방강의 <담계선생상> 자제시(自題詩)야말로 지워진 삿갓의 기시감과 그 의미를 표면화하는, 가장 강력한 도상의 보충 형식이자 소거된 삿갓 이미지의 대립쌍이다. 옹방강이라는 대립상 계보의 탐색자에게 있어, 실선뿐 아니라 점선으로도 시학적(詩學的) 계보도(系譜圖)⁶⁵의 형식은 완성될 수 있는 것이었다.

4. 19세기 한중묵연(韓中墨緣)과 초상화관의 확장 : 자호(字號)의 표상화

위 장에서 살펴보았듯 김정희, 신위와 그 교유인사들의 초상 제찬 운문에서는 외모 묘사보다 대립 의장과 같은 복식에 더 비중을 두어 서술하거나 초상화관 측면에서 ‘형’보다 ‘신’을 중시하는 사례가 다수 확인된다. 인물을 표현하는 도상과 그에 부친 시문에서, 시각성보다 상징성에 더 강하게 견인되는 경향은 기실 추사 일파가 선도한 19세기 한중묵연(韓中墨緣) 현장에서 빈번하게 보이는 것이다. 이 중에서도 특히 본고와 관련하여 비상한 관심을 끄는 것은, 인물상(人物像)이 아닌 식물, 풍경 등의 경물(景物) 이미지가 ‘사조(寫照)’·‘사진(寫眞)’ 등 초상을 가리키는 시어(詩語)

欲仿坡公，作戴笠像，予謝不敢也。第作科頭服役者耳”(본 자료와 관련 도판은, 최완수(1995), 앞의 논문, 78쪽; 『간송문화 제48호: 추사를 통해 본 한중묵연』 10쪽 도판 참조)

65) 戴笠像의 음악적 표상화, 점선의 계보도라는 발상은 翁方綱, 『復初齋文集』 권34, <題漁洋先生戴笠像>에서 착안한 것으로(이 글에는 戴笠像이 없는 韓愈까지도 소동파, 왕사정 등 여타 戴笠人들과 묶어버릴 수 있는 시학이론이 개진된다), 그 자세 한 원문 번역 및 분석은 김기완(2016), 앞의 논문, 430~435쪽을 참조할 것.

를 동반하면서 19세기 한중(韓中) 문인의 존재감의 표상으로 부각되는 대목이다. 이런 경향은 이 시기의 회화와 시에서 동시에 발견되는 것인데, 확장된 초상화관의 변주태(變奏態) 내지 초상 개념의 확장으로 볼 수 있는 여지가 있기에 이하에 일부 사례를 통해 그 양상을 개괄해 본다.

蓮花博士氣如蘭 연화박사(蓮花博士, 오승량吳嵩梁)의 난초 같은 기운
 旁有佳人袖手看 곁에 있는 가인의 소매 속 손에서 보도다.⁶⁶⁾
 此是蘭花眞畫稿 이것은 난초꽃의 진짜 화고(畫稿)로
 爲君寫照定無難 그대의 초상 삼기에 정히 어려움 없네.⁶⁷⁾

신위 등의 조선 문인과 교유가 있었던 청 추음(秋吟) 장시(蔣詩)가, 옹방강의 교유인사 난설(蘭雪) 오승량(吳嵩梁)의 부탁으로 난화책(蘭花冊)에 부쳐 지은 시이다. 오승량은 난(蘭)과 같은 기질을 가졌기에 난화책이 그의 초상이 될 만하다고 읊었다. 시의 제1구에 오승량의 첫 소개로 등장하는 ‘연화박사(蓮花博士)’란 오승량의 또 다른 자호로, 이처럼 난(蘭), 연(蓮), 매(梅) 등의 화초 표상에 자신을 비기길 즐긴 오승량의 취향은 19세기 한중묵연의 현장에서 화초류 화제(畫題)가 서식하기 쉬운 환경을 만드는 데 기여한다. 일례로 김정희는 <난설도(蘭雪圖)>를 그려 ‘난설(蘭雪)’ 자호를 지닌 오승량에게 보낸 일이 있다.⁶⁸⁾ 조선의 중인 화가로 연꽃 그림에 능했던 방희용(方羲鏞)이 이상적에게 “연화일정(蓮花一幀)”을 그려 주고 거기에 <우선묵연(蕩船墨緣)>이란 제목을 붙인 일도 있었다. 이상적

66) 오승량의 부인 琴香閣과 소실 綠春 岳筠은 김정희, 신위 등의 조선 문인들에게도 알려진 여성화가였으며, 특히 岳綠春은 난초를 잘 그린 것으로 유명하다.

67) 蔣詩, 『榆西僊館初稟』, <吳國博 蘭雪 以蘭花冊索題>. (《清代詩文集彙編》編纂委員會 編, 『清代詩文集彙編』 488, 上海: 上海古籍出版社, 2010, 487쪽)

68) <蘭雪圖>의 실물을 현재 확인하기는 어렵지만, 김현권은 이 그림의 표제에 기반하여 눈 맞은 겨울 난초 [雪蘭] 를 그려서 오승량의 자 ‘蘭雪’을 시각적으로 형상화한 그림이었을 가능성을 제기하였다(김현권(2010), 앞의 논문, 257쪽 참조).

은 이를 읊은 시에서 “군작연화화, 아작연화시(君作蓮花畫, 我作蓮花詩)”라는 말로 포문을 열고 이 시(詩)·화(畫)를 누가 읽어줄 것인가 하는 질문을 던진 후[此詩此畫堪誰讀], 이를 알아줄 청 문인들로 오승량과 청 문인이자 화가인 묵농(墨農) 의극중(儀克中)을 들었다. 특히 오승량은 난(蘭), 연(蓮)과 관련된 자호(字號)를 지닌 만큼 “연화일정(蓮花一幀)” 그림과도 더없이 어울리는 인물이어서 이상적인 “십장화리체묵연(十丈花裏締墨緣)”이라며 열 길⁶⁹⁾ 꽃 속에 맺어진 묵연을 천명한다.⁷⁰⁾

이처럼 한·중 지인을 인간이 아닌 다른 대상으로 치환하는 수법⁷¹⁾은 19세기의 한중묵연(韓中墨緣)에서 빈번하게 확인된다. 문인 혹은 문인화가 화초나 사군자에 자신을 비기는 방식은, 일견 오랜 연원을 지니는 전통적인 방식처럼 비칠 수도 있다. 하지만 위에서 살펴본 오승량, 이상적, 김정희 등의 예는 그와는 결이 다른 면이 있다. 이를테면 사군자 문화에서 매화 애호는 일반적일 수 있지만, 오승량의 표상이 되고 추사 일파에게도 잘 알려진 “삼십만 그루” ‘구리매화촌사(九里梅花村舍)’와 흐드러진 만매(萬梅)의 이미지는 분명 19세기적인 것이다.⁷²⁾ 송 주돈이(周敦頤, 1017~

69) 韓愈 〈古意〉에 “太華峯頭玉井蓮, 開花十丈藕如船”이란 시구가 있으며, ‘藕船’이라는 표현이 여기서 유래하였다. (〈古意〉의 원문은 文淵閣 四庫全書 CD - 『御定全唐詩』 권338 참조. 본 작품의 出典 파악 및 관련 정보 파악은, “한국고전종합DB - 고전번역서 각주정보” 검색 기능에서 도움 받음.)

70) 이상적, 『恩誦堂集』, 『詩』 권4, 〈方蘭生爲余作蓮花一幀, 題曰藕船墨緣, 卽賦長句志懷〉.

71) 毛文芳의 연구에서는 “4. 인생을 사물에 비유하는 상징 수법”이라는 항목명 하에, 〈歲寒圖〉·〈阮堂先生海天一笠像〉을 중심으로 상징적·비유적 형상인 소나무와 삿갓, 나막신을 중국 문인과의 “翰墨因緣의 심화와 연속”으로 보고자 하였다(毛文芳, 『禮物: 金正喜與燕京文友의 畫像交誼及相涉問題』, 근역한문학회 2015년 하계 학술대회 발표자료집, 2015, 40~41쪽 번역문 참조; 毛文芳, 『禮物: 金正喜與燕京文友의 畫像交誼及相涉問題』, 『한문학논집』 42, 근역한문학회, 2015 함께 참조). 필자는 이러한 문제의식에 동의하며, 보다 많은 작품 사례와 논증, 유형화를 거쳐 19세기 한중교유와 이러한 문예적 표상화 간의 상관관계를 밝히는 작업이 향후 더 진행될 여지가 있다고 본다.

1073)가 연꽃을 군자에 비기면서 애호를 표한 <애련설(愛蓮說)>은 물론 문인들 공통의 일반적 레퍼런스이지만, 유독 19세기 특정 한·중 문인의 상징물로 의미위진 연꽃이 이들 사이에서 거듭 그려지고 읊어지는 것은 다소간 다른 차원의 현상이다.

물론 여기서 “성죽어흉중(成竹於胸中)”론의 창시자인 소동파, 그리고 그 절친 문동(文同, 文與可)의 대나무 그림에 대한 소동파의 화평, 화론⁷²⁾에 연원을 둔 시구들의 기시감이 느껴질 수도 있을 것이다. 일찍이 이황(李滉) 역시 <제영천 신잠 화죽(題靈川 申潛 畫竹)>과 같은 유명한 대나무 그림 제화사에서, “대나무와 영천은 본디 한 몸(竹與靈川本一身)”, “(영천의 대나무 그림은) 아마도 영천이 자기 모습을 그린 것일 테지(疑是靈川自寫眞)”와 같은 표현을 쓴 바 있었다.⁷⁴⁾ 다만 위에서 거론한 19세기 오승량, 이상적, 김정희 등의 사례는 이황 제화사의 사례와 근본적인 표현 원리는 유사할 수 있으나, 한 인간의 표상성이 자호(字號)에 기반을 두고 한(韓)·중(中) 국경을 넘어서까지 그 효력과 파생력이 지속되었다는 점에 새로운 의미를 부여해볼 수 있다. 즉 청 문사들 사이에서 자호에 기초하여 이미 형성된 오승량의 표상이, 조선 문사들의 그림과 시문 속에서도 활발하게 재생되면서 조청묵연(朝淸墨緣)이라는 또 다른 상징화 단계로 나아가는 것이다.⁷⁵⁾

72) 金正喜家, 신위와 청 吳嵩梁 간의 한중교류에 초점을 맞추어 19세기 조선에서 유행한 ‘萬梅書屋圖’류 매화서옥도의 기원을 파악하는 작업은, 김현권, 『19세기 韓中 墨緣의 상징, 梅龕圖』, 『文化財』 45, 국립문화재연구소, 2012 참조. 위 논문에 따르면 오승량은 수십만 그루의 매화나무가 있는 九里洲에 은거하기를 원하고 그런 은거지 풍경을 그림으로 그렸으며, 이런 류의 일화와 그림은 김정희, 신위 등의 조선 문인과 예단에도 잘 알려져 새로운 유형의 화제와 관련 시문들을 탄생시켰다.

73) 蘇軾, <文與可畫篔簹谷偃竹記> 등 참조. (<文與可畫篔簹谷偃竹記>의 원문 및 번역문은, 소동파 지음, 김병에 옮김(2001), 앞의 책, 65~72쪽 · 225~226쪽 참조)

74) 이황, 『退溪集』, 退溪先生文集別集 권1 『詩』, “竹與靈川本一身, 一身變化儘通神, 可憐滿幅淸虛影, 疑是靈川自寫眞”

詩境詩龕又詩舫 **시경(詩境)**과 **시감(詩龕)**, 또 **시방(詩舫)**
 千川一月孰前身 천 개의 내 한 개 달 중 무엇이 전신(前身)인지.
 石溪萬樹梅花影 **석계(石溪)**의 만 그루 매화 그림자
 箇是秋空爲寫眞 이것이 가을 하늘에 **사진(寫眞)**이 되었다네.⁷⁶⁾

옹방강과 그 지인들 사이에서 향유된 〈추림독서도(秋林讀書圖)〉⁷⁷⁾와 관련하여 옹방강이 오승량에게 지어준 시이다. 이 시에서 두드러지는 것은 자호(字號)에서 부연된 이미지로 동시대 지인들의 존재감과 지향을 표상하고, 그것을 옹방강 일파의 문예담론 안에 재위치시키는 수법이다. ‘시(詩)’자로 두운(頭韻)을 맞춘 ‘시감(詩龕, 청 법식선法式善), ‘시방(詩舫, 오승량⁷⁸⁾’은 옹방강의 “시학적 화두”로 송 육유(陸游, 1125~1210)에서

75) 한 인격에 대한 기호-상징-물질성의 접합면에 존재했던 字號는 인장, 편액, 시어 등으로 계속 변환되고 서화, 서적 등에 그 흔적을 남기게 된다. 이런 일련의 문예행위들은 이국 지인들 간의 공간적·심리적 거리를 좁히는 데 기여할 수 있기에, 19세기 활발한 한중목연의 현장에서 字號의 활용 및 주제화가 한층 중요해졌던 것은 일견 자연스러운 일이다. 이 시기 조·청 문사들이 지인의 거처를 재현하면서 그 인격을 표상하고자 할 때 別號圖 형식을 종종 선택했던 일도 볼 수 있다. 이러한 추정에 바탕을 두고 한 인간의 존재감을 상징하는 그림이 초상 아닌 집 그림, 거주지 재현 예술의 형식으로 나타나는 19세기적 정황을 탐색한 작업으로는, 김기완, 『한중교유와 19세기 거주지 재현 예술』, 『한국한문학연구』 51, 한국한문학회, 2013. ; 김기완, 『목연 속에 지은 집, 이국의 벚을 향한 그리움』, 최기숙·소영현·이하나 외, 『감성사회』, 글항아리, 2014 참조.

요컨대 19세기 한중교유의 현장에서는 인장, 집 그림을 포함한 각종 서화 등 초상 외에도 상호 회역을 위한 매체가 활발하게 산생되었다. 이런 과정에서 단순히 전형적인 인물상에 그치지 않고 특정 인물, 이국의 벚의 표상화된 존재감에서 우정을 재확인하고 유희를 느끼는 경향이 발달했다고 보이는데, 이 부분을 논증하는 작업은 향후 연구에서 더 시도해보고자 한다.

76) 옹방강, 『復初齋外集』, 『詩』 권24 〈又題蘭雪石溪詩舫倩友摹秋林讀書圖 二首〉 중 제 1수 (中國基本古籍庫 DB 검색으로 접함)

77) 〈秋林讀書圖〉는 옹방강이 청 王士禎(王漁洋) 관련 유물 및 서화를 수집해가는 과정에서 중요하게 등장하는 회화이다. 이와 관련된 상세한 내용은 김기완(2016), 앞의 논문 참조.

부터 이어진 ‘시경(詩境)⁷⁹⁾’과 연합된다. 또 ‘시방(詩舫)’, ‘석계(石溪)’라는 오승량의 자호에서 비롯된 배와 강이 있는 경물 이미지는, 다시 오승량의 꿈의 은거지 풍경이었던 “만매(萬梅)”와 결합되며, 최종적으로는 이 제시가 부쳐진 <추림독서도>의 풍경인 “추공(秋空)”으로 수렴된다. 용방강의 시학이론에서 중시되었던 육유와 왕사정(王士禎), 그리고 용방강의 지인인 법식선, 오승량은 이 시 안에서 실제 인물이라기보다는 자호의 변환을 거쳐 증류(蒸溜)된 표상 내지 시적 이미지의 차원에서 조우한다.

우연의 일치일지 모르지만, 용방강·오승량과 교류했던 조선 문사로서 시경(詩境)과 시감(詩龕), ‘시령(詩舫)’-오승량의 ‘시방(詩舫)’과 의미상 매우 유사한-이 함께 하는 풍경을 꿈꾼 이로 신위가 있었다. 신위가 아들 신명준(申命準), 신명연(申命衍, 1809~1886)에게 합작(合作)시킨 <시령도(詩舫圖)> 축(軸)(현 국립중앙박물관 소장)에 부쳤던 다음 시를 보자.

시령도(詩舫圖)에 쓰다. 이경소(李景蓀)를 위해 지었다.

題詩舫圖，爲李景蓀作

萬古風騷竟孰臻 만고(萬古)에 풍소(風騷)에서 끝내 누가 이르렀는지
多慚認我略知津 내가 대략 나루를 안다 알아주니 부끄러움 크도다.

拈來詩境詩龕義 시경(詩境)과 시감(詩龕)의 뜻을 들어내서
補一蓀齋蓀室人 소재(蓀齋)·소실(蓀室)의 사람을 또 하나 더하네.

東去大江悲瞬息 동쪽으로 흐르는 큰 강물에 가는 세월 슬퍼지고

西飛孤鶴瘦精神 서쪽으로 나는 외로운 학에 정신이 수척해지네.

78) 오승량의 자호로는 蓮花博士·石溪老漁·石溪舫 등이 있음.

79) 용방강의 탐구 대상인 동시에 김정희, 신위 등의 조선 문사들에게도 일종의 시학적 화두처럼 인식되면서 시문, 석각, 그림 등의 소재가 되었던 ‘詩境’에 관해서는, 이현일, 『자하시 연구』, 성균관대학교 박사학위논문, 2006, 102~122쪽 참조. 용방강의 ‘詩境’과 관련되는 자료 및 내용은 후지즈카 치카시 저, 후지즈카 아키나오 편, 윤철규·이충구·김규선 역, 『추사 김정희 연구: 청조문화 동전의 연구』, 과천문화원, 2009, 172쪽 참조.

微言只在憑船得 은미한 말 단지 시령(詩齡)에 기대 채득하니
顧影山高月小身 산 높고 달 작은데 제 몸의 그림자 돌아보네.⁸⁰⁾

시령(詩齡)은 신위가 이씨 성을 가진 한 문인에게 지어준 자(字)이며, 따라서 이 〈시령도(詩齡圖)〉는 특정 인물을 상징하는 별호도(別號圖)⁸¹⁾와도 같은 그림이다. 국립중앙박물관 소장 〈시령도〉에는 강과 배, 배 위의 인물이 작게 그려져 있으며, 소동파 〈후적벽부(後赤壁賦)〉의 “산고월소, 고향서비(山高月小, 孤鶴西飛)”와 같은 표현을 경물의 포치(布置) 과정과 제찬 창작시 염두에 두었다.⁸²⁾

자호(字號)의 의미를 경물 이미지로 변주하는 시적 형상화 방식은 바로 위에서 살펴본 옹방강의 시(〈又題蘭雪石溪詩訪倩友摹秋林讀書圖〉)와 상통한다. 다만 옹방강이 ‘시갑(詩龕, 청 법식선法式善)’, ‘시방(詩舫, 오송량)’과 같은 칭 지인들과 그림을 그리고 시를 부쳐던 때와 비교한다면, 목연의 범위가 국경을 넘어 확장된 만큼 신위의 〈시령도〉 제시 쪽에서 학연의 계보를 드러내려는 서술의도가 한층 강하다. 송 육유·소동파 → 옹방강 일파(법식선法式善 등) → 김정희·신위 → 신위의 문인 이시령(李詩

80) 신위, 『警修堂全藁』 冊22 『山房紀恩集』2, 〈題詩齡圖, 爲李景蕪作〉.

81) 〈詩齡圖〉의 別號圖의 성격 및 옹방강과의 학연·목연을 포함하는 한중교유적 맥락에 관한 논의로는, 김기완(2014), 앞의 논문, 253·347쪽 참조 ‘別號圖’의 개념, 연원, 사례들에 관해서는, 이경화, 『姜世晁의 〈清供圖〉와 文房清玩』, 『미술사학연구』 271·272, 한국미술사학회, 2011 ; 이경화, 『초상에 담지 못한 사대부의 삶-이명기와 김홍도의 〈徐直修肖像〉』, 『미술사논단』 34, 한국미술연구소, 2012, 156쪽 ; 조규희, 『朝鮮時代 別墅圖 研究』, 서울대 고고미술사학과 박사학위논문, 2006, 31쪽 참조.

82) 〈詩齡圖〉에 부쳐진 시와 題跋(申命準, 申命衍 작) 원문을 소개, 번역하는 작업은 이현일 교수의 최근 연구에서 이루어졌기에 필자 또한 신위 작 〈題詩齡圖, 爲李景蕪作〉의 이해에 크게 도움받았다. 또한 본 연구를 통해 〈後赤壁賦〉의 인용 양상이라는 가, 신위가 소동파 송모의 의미를 담아 景蘇라는 字를 지어 주고 동일인에게 詩齡이라는 別字도 내린 경위를 알 수 있다(이현일, 『자하 신위의 한시시적 위상과 문예관』, 『한국한문학연구』 75, 한국한문학회, 2019, 43~46쪽).

舩, 이경소李景蓀)으로까지 이어지는 학맥·시맥(詩脈)의 함의를 현시하려는 문구가 <시령도> 제찬에서 확인된다. <시령도>는 옹방강에 대해 알고 있고, 그를 숭모하는 조선의 교유인사들 내에서만 해독 가능한, 특정인의 자호(字號)가 풍경 이미지로 변환된 일종의 시각적 수수께끼와도 같다. 그림만 보면 언뜻 무심하고 평이해 보이는 강가 풍경과 배 등의 경물 이미지가, 제찬까지 확인하고 나면 불현듯 소동파-옹방강에게서 이어받은 조(朝)·청간(淸間) 학통적 계보도로 변환되는 것이다.

다시 초상 제찬의 범주로 논의의 향방을 돌려 보자면, 소재학맥(蘇齋學脈)의 한 현시 매체로서 초상 제찬 운문을 활용하는 양상은 김정희, 신위 주변의 문사들에게서 종종 나타나는 일이다. 김정희와 신위가 옹방강의 아들 응수곤(翁樹崑)의 초상에 부쳐 쓴 글은, 애초에 옹방강-김정희·신위의 특별한 관계 속에서만 쓰여질 수 있는 글이었다. 특히 신위 <제옹성원소조(題翁星原小照)>는 신위 <재제소조, 정담계노인(再題小照, 呈覃溪老人)>와 동일한 운자를 썼다. 이는 응성원(翁星原)이 신위의 초상에 시를 써준 일이 있어서이기도 하지만, 한편으로 초상을 사이에 두고 거듭되는 차운과 화운, 동형(同形) 리듬의 재반복은 응성원-신위의 존재감을 효과적으로 포개면서 옹방강 부자와 신위 자신의 특별한 관계를 재확인, 인증하는 절차가 될 수 있었다.⁸³⁾ 중국인 화가에게 그려받아 온 독특한 양식의 특별한 초상을 서로 보이면서 제시를 청하고 모으는 일도 애당초 신위, 이상적과 같이 연행(燕行) 체험이 있는 극소수의 이들에게만 가능한 일이었다. 아예 신위가 홍현주(洪顯周)에게 써준 초상 제시는 편액, 글씨, 서적, 각종 고동서화들을 아울러 한중교유 체험이 끼친 온갖 유형적·무형적 자산을 은연중 드러내려는 듯한 인상을 준다.⁸⁴⁾ 김정희와 신위 및 그 주변인

83) 이런 면이 신위 본인뿐 아니라 그 교유인사들 내에서도 인증되고 의미를 가졌다는 점은, 沈象奎, 『斗室存稿』, 권1 「詩」, <和韻申紫霞自題小照, 書星原帖> 등을 통해 확인할 수 있다.

물들의 시문에 나타나는 이러한 특징이 설령 일국(一國)의 특정 당색 내에 머무르는 과도적인 것은 아니었을지라도, 여기에 속하지 않은 조선의 다른 이들에게 이해할 수 없는 영역, 혹은 문예적 특권이나 문화자본⁸⁵⁾처럼 인식되었을 소지가 없지 않다.

문제는 직접 연행하여 옹방강의 소재(蘇齋)에 초대받고, 그곳을 실견하며 동과입극상 등의 수장품에 대한 설명을 들을 수 있는 체험이 아무에게나 개방되어 있지는 않았다는 점이다. 이런 면에서 소재의 소위 ‘진본(眞本)’을 실견하고 왔다는 것은, 독점적 특권인 만큼 당대 문단 및 예단에서 모종의 배타성과 권력성을 동반하게 될 위험소지도 가지고 있었을 법하다.⁸⁶⁾ 이런 맥락에서 익히 알려지고 인용되어 온 신위의 다음 시를 다시 보자.

84) 신위, 『警修堂全藁』, 冊11 『花徑騰墨』, 9, 〈題海道人小照行看子 五首〉에는 직·간접적 한중교유 체험의 공유에 기반한 동류의식과 집단적 자부심이 두드러진다.

85) 프랑스 사회학자 부르디외의 “문화자본” 개념을, 서인-노론계 학인들 간의 신사임당 그림 감상 행위에 적용시킨 분석은, 박지현, 『화가에서 어머니로: 신사임당을 둘러싼 담론의 역사』, 『동양한문학연구』 25, 동양한문학회, 2007, 155~156쪽 참조.

86) 이현일, 『육교 이조목 시 연구』, 『동양학』 55, 단국대학교 동양학연구원, 2014, 95~96쪽에 번역된 이조목의 〈생묘표〉 번역문 중 일부를 옮겨 본다. “... 문은 육경을 배웠고, 시는 이상을 배웠고, 글씨는 왕희지를 배웠고, 그림은 황공망을 배웠다. 마음을 다 하고 자고 먹는 것까지 폐해 가면서 최고의 경지에 오르는 데 힘을 기울였으나 괴로움을 몰랐다. 금석을 고증하는 것을 몹시 좋아하여 옹담계 선생에게 가르침을 청하였다. 답계는 편지에서 “죽히는 이 삼절을 터득했으니, 훗날 소재의 등불과 의발은 실로 육교 한 사람에게 있을 것이오”라 하였으니, 선배의 추증이 이와 같았다. 그러므로 원수인 申 아무개가 질투하는 마음이 차츰 치솟아 갈수록 시기심을 품어 유언비어를 퍼트려 헐뜯으며 가지가지로 모해하려 하였다. 말을 삼가고 문을 닫고 수졸하며, 본디 과실이 없었기에 끝내 화를 피할 수 있었으나, 마음은 항상 불평이 가득하였다. ...” 자세한 정황은 다 알 수 없으나, 청조 최신의 금석 고증·서화 향유의 전수와 그에 따른 옹방강의 학맥 승인을 조선 문인들 내부에서 열망하고 경쟁하는 모종의 긴장관계가 엿보인다. 김정희와 신위의 시문 곳곳에 보이는, 고동서화 ‘진본’과 ‘모본’에 대한 각종 지식과 감별법들의 나열이 그 근거에 어떤 의미를 갖고 있는지 더 생각해볼 필요가 있다.

天際烏雲第二無 천제오운첩에 두 번째란 없으니
 墨緣萬里寶覃蘓 만리 묵연으로 옹방강과 소식을 보배삼네.
 星秋霞碧如星散 응수곤, 김정희, 신위, 유취관이 별처럼 흩어지니
 腸斷蘓齋笠屐圖 소재의 입극상에 애가 끊어지네.
 東坡笠屐像, 秋史得於覃溪, 今在秋史處. 동파입극상은 추사가 담계에게서 얻은 것인데 지금 추사의 거처에 있다.⁸⁷⁾

“천제오운제이무(天際烏雲第二無)”라는 선언은, 소재(蘇齋) 수장본 천제오운첩이 제1의 유일무이한 진본임을 천명하는 것이고, 천제오운첩 및 소재수장본 동파입극상 같은 고동서화의 실견과 원본에 충실한 모본의 구득은 곧 옹방강으로부터의 학맥의 공인과 그에 따른 각종 문화예술적 수혜를 보증하는 지표가 된다. 그런데 “天際烏雲第二無”는 어찌 보면 모순적인 말로 보인다. 두 번째 또 다른 천제오운첩이 없다지만, 추사 일파 내에서 재생산된 입극상, 이를테면 추사가 소치(小癡) 허유(許維) 같은 중인 제자들에게 임모하게 한 동파입극상은 진본에 버금가는 품격을 가진 것으로 인정받는다.⁸⁸⁾ 이런 ‘두 번째 등급의 본’을 소유, 임모, 재생산하고 그로써 소재학맥을 현시할 기회가, 누구에게나 열려 있는 것은 아니었다. 앞서 살펴보았듯 김정희나 그 주변인물들의 초상 제찬 운문에서 때로는 실제 초상 주인공의 구체적인 외모기술을 희생하면서까지 부각되곤 하던 소동파 초상의 각종 이미지들은, 소재학맥(蘇齋學脈)의 기회와 무게를 알고 그 후계자를 자처했던 이들의 마음 속에 자리잡고 있었던 심상(心像)이었다.

87) 신위, 『警修堂全藁』, 冊2, 〈十二月十九日, 重摹趙松雪畫東坡遺像, 仍以星原舊贈蜀石二十三枚, 新溪紗羅江石四十枚, 沉水銅盆, 作東坡生日有詩〉

88) 김정희, 『阮堂全集』, 권3 『書牘』, 〈二十四〉, “痴之筆力, 雖非自出機杼, 下真跡一等, 不減唐摹晉帖, 懸之座隅, 日侍其旁, 如西陂故事”

5. 나가며

본고는 김정희, 신위 등의 초상 제찬 운문이 외모기술과 초상화관에서 보이는 특징적 양상을 분석함으로써, 이들의 작품이 초상 제찬사(題贊史) 내에서 차지하는 특이점을 드러내고자 하였다. 이런 특성은 청 옹방강·오승량 등 동시대 청 문인들과의 교류 및 영향 관계 내에서 성립된 것이다. 한편으로 도상 및 시문에서의 자호의 시각화 등까지 포함하는 본고 내의 작품 사례들은, 인물화 내지 초상화에서 외모보다는 상징, 표상을 중시했던 김정희, 신위 식의 초상관이 한중목연의 현장에 재적용되면서 변용, 극대화된 한 양상을 보여준다. 이런 내용은 향후 기존 선행연구들⁸⁹⁾에 이어 “조선후기 문화예술에 미친 옹방강의 영향” 내지 “19세기 조선의 옹방강 수용사”, “옹방강·오승량 관련 문화예술의 조선적 전변”, “한중교류와 19세기 조선 예단의 동향”과 같은 방향의 후속연구로 이어질 수 있으며, 19세기의 풍성한 한중교유 과정에서 탄생한 조선후기 국제적 감각의 각종 예술양식과 문화현상들의 의미를 밝히는 연구로서 가치를 지닐 것이라고 기대한다.

남은 과제들을 살펴보자면 본고에서 살펴본 추사 일파의 초상화관을 그들의 문예이론 전반 내에 재위치시키고, 다른 한편으로는 한국의 전통시대 초상 제찬사 내에 정식으로 자리매김하는 작업이 향후 추가되어야 한다. 또한 신위와 그 주변인물들의 사례를 중심으로 19세기 조선에서 별호도(別號圖)이자 시의도(詩意圖)의 성격을 겸한 그림이 그려지고 거기에 한중교유적 학맥·시맥(詩脈)의 함의가 부가되는 양상에 관해서는 추후 별고를 준비하고자 한다.

89) 이런 문제의식을 담은 한문학 분야의 연구들로는, 이철희, 『19세기 초 한중 문학 교류와 오승량』, 『대동문화연구』 73, 성균관대학교 대동문화연구원, 2011. ; 금지아, 『朝鮮申緯의『奏請行卷』研究: 燕行과 翁方綱과의 文墨緣을 중심으로』, 『열상고전연구』 21, 열상고전연구회, 2005 등 참조.

참고문헌

1. 자료

* 국외문헌

翁方綱, 『復初齋詩集』(續修四庫全書 1454·1455, 上海: 上海古籍出版社, 361~691쪽(續修四庫全書 1454))

翁方綱, 『復初齋文集』(續修四庫全書 1455, 上海: 上海古籍出版社, 1~686쪽(續修四庫全書 1455)).

蔣詩, 『榆西僊館初稟』(《清代詩文集彙編》 編纂委員會 編, 『清代詩文集彙編』 488, 上海: 上海古籍出版社, 2010), 281~757쪽.

中國基本古籍庫 DB(북경)

文淵閣 四庫全書 CD

* 국내문헌

- 이하 문헌들 중 '한국문집총간' 소재 문헌자료들과 한국고전번역원 고전번역서들은 "한국고전종합DB" 홈페이지를 통해 접함. 본고의 각주에서 특별히 구체적인 출처(접근 경로)가 명시되어 있지 않은 조선 문헌 자료들의 원문은, 모두 "한국고전종합DB"를 통해서 접한 것임.

- 한국문집총간:

姜瑋, 『古歡堂收艸』; 김정희, 『阮堂全集』; 신위, 『警修堂全藁』; 沈象奎, 『斗室存稿』; 李尙迪, 『恩誦堂集』; 이황, 『退溪集』; 趙冕鎬, 『玉垂集』

- 한국고전번역원 고전번역서:

김정희, 『阮堂全集』; 李裕元, 『林下筆記』

한국고전종합DB - 고전번역서 각주정보 (<http://db.itkc.or.kr/kakju/>)

金命喜, 『山泉詩』, (서울대학교 규장각 소장)

金正喜·金命喜, 『秋史·山泉詩초』(筆寫本, 刊寫者未詳) (고려대학교 한적실 소장)

조영석, 『觀我齋稿』, 한국정신문화연구원, 1984.

2. 논저 및 역서

강관식, 『진경시대 초상화 양식의 이념적 기반』, 최완수 외 지음, 『진경시대 2』, 돌베개, 2000, 261~318쪽.

- 강관식, 『조선시대 초상화의 圖像과 心像: 조선 중후기 선비 초상화의 修己의 의미를 통해서 본 再現의 圖像의 實存의 의미와 기능에 대한 성찰』, 『미술사학』 15, 한국미술사교육학회, 2001, 7~55쪽.
- 고연희, 『조선시대 眞幻論의 전개: 山水美와 山水畵에 대한 담론』, 한국한문학회 편, 『한국한문학과 미학』, 태학사, 2003, 105~130쪽.
- 고연희, 『“문자향” ‘서권기’, 그 함의와 형상화 문제』, 『미술사학연구』 237, 한국미술사학회, 2003, 165~199쪽.
- 고연희, 『신위의 회화관과 19세기 회화』, 한양대학교 한국학연구소 편, 『19세기 조선 지식인의 문화지형도』, 한양대학교 출판부, 2006, 193~223쪽.
- 고재식, 『추사 김정희의 인장 자료 개관』, 김상엽 외 저, (추사박물관 학술총서 1) 『추사의 삶과 교유』, 과천시 추사박물관, 2013, 171~243쪽.
- 국립중앙박물관 미술부 편저, 『조선시대 초상화 I』, 국립중앙박물관, 2007, 1~283쪽.
- 금지아, 『朝鮮 申緯의 『奏請行卷』 研究: 燕行과 翁方綱과의 文墨緣을 중심으로』, 『열상고전연구』 21, 열상고전연구회, 2005, 5~29쪽.
- 김기완, 『조선후기 사대부 초상화찬 연구』, 연세대학교 석사학위논문, 2009, 1~192쪽.
- 김기완, 『초상화찬, 옛 문인들의 문학적 초상』, 『한국학, 그림을 그리다』, 태학사, 2013, 321~335쪽.
- 김기완, 『한중교유와 19세기 거주지 재현 예술』, 『한국한문학회연구』 51, 한국한문학회, 2013, 535~574쪽.
- 김기완, 『묵연 속에 지은 집, 이국의 벼를 향한 그리움』, 최기숙 · 소영현 · 이하나 외, 『감성사회』, 글항아리, 2014, 227~260쪽 · 346~348쪽(주) · 362~363(참고문헌)쪽.
- 김기완, 『옹방강과 추사 일파를 통해 본 학통의 시각적 계보화: <秋林讀書圖>를 중심으로』, 『한국한문학회연구』 64, 한국한문학회, 2016, 401~443쪽.
- 김기완, 『초상화찬의 자기 타자화와 관용구 활용』, 『민족문화연구』 82, 고려대학교 민족문화연구원, 2019, 91~116쪽.
- 김기완, 『추사 일파의 초상 題贊 운문 연구』, 『열상고전연구』 72, 열상고전연구회, 2020, 247~289쪽.
- 김민학, 『東谿 趙龜命의 蘇軾 문학 수용과 변용 양상 연구』, 『대동한문학』 55, 대동한문학회, 2018, 97~136쪽.

- 김울림, 『옹방강의 금석고증학과 소동파상』, 『미술사논단』 18, 한국미술연구소, 2004, 89~113쪽.
- 김울림, 『18·19세기 동아시아의 소동파상 연구: 청조 고증학과 관련을 중심으로』, 홍익대학교 박사학위논문, 2018, 1~414쪽.
- 김정희 저, 홍찬유 감수·정후수 역, 『추사 김정희 시 전집』, 풀빛, 1999, 1~788쪽.
- 김현권, 『김정희파의 한중회화교류와 19세기 조선의 화단』, 고려대학교 박사학위논문, 2010, 1~659쪽.
- 김현권, 『19세기 韓中 墨緣의 상징, 梅龕圖』, 『文化財』 45, 국립문화재연구소, 2012, 16~33쪽.
- 毛文芳, 『禮物: 金正喜與燕京文友의 畫像交誼及相涉問題』(번역문 포함), 근역한문학회 2015년 하계 학술대회 발표자료집, 2015, 4~50쪽.
- 毛文芳, 『禮物: 金正喜與燕京文友의 畫像交誼及相涉問題』, 『한문학논집』 42, 근역한문학회, 2015, 9~40쪽.
- 박지현, 『화가에서 어머니로: 신사임당을 둘러싼 담론의 역사』, 『동양한문학연구』 25, 동양한문학회, 2007, 141~167쪽.
- 박현규, 『청 옹방강 소장 소식 『천제오운첩』과 조선 신위의 결연』, 『한중인문학연구』 12, 한중인문학회, 2004, 259~280쪽.
- 소동파 지음, 김병애 옮김, 『마음속의 대나무』(태학산문선 202), 태학사, 2001, 1~278쪽.
- 송혁기, 『17-18세기 조선 문인의 蘇軾 산문 批評』, 『동아한학연구』 2, 고려대학교 한자한문연구소, 2006, 73~97쪽.
- 신대현, 『진영과 찬문: 참 아닌 참의 세계』, 혜안, 2006, 1~313쪽.
- 신위 저, 신일권 역주, 『자하목수』, 다운샘, 2011, 1~92쪽, 부록 1~115쪽.
- 심경호, 『한문산문의 미학』, 고려대학교 출판부, 1998, 1~417쪽.
- 오세창 편저, 동양고전학회 역, 『국역 근역서화징 하』, 시공사, 1998, 559~1144쪽.
- 이경화, 『姜世晁의 <清供圖>와 文房清玩』, 『미술사학연구』 271·272, 한국미술사학회, 2011, 113~144쪽.
- 이경화, 『초상에 담지 못한 사대부의 삶-이명기와 김홍도의 <徐直修肖像>』, 『미술사논단』 34, 한국미술연구소, 2012, 140~165쪽.
- 이철희, 『19세기 초 한중 문학 교류와 오승량』, 『대동문화연구』 73, 성균관대학교 대동문화연구원, 2011, 101~137쪽.
- 이춘희, 『19세기 한·중 문학교류: 이상적을 중심으로』, 새문사, 2009, 1~355쪽.

- 이현일, 『자하시 연구』, 성균관대학교 박사학위논문, 2006, 1~249쪽.
- 이현일, 『紫霞에 관한 몇 가지 일화』, 『문헌과 해석』 44, 문헌과해석사, 2008, 186~215쪽.
- 이현일, 『육교 이조목 시 연구』, 『동양학』 55, 단국대학교 동양학연구원, 2014, 89~117쪽.
- 이현일, 『자하 신위의 한시사적 위상과 문예관』, 『한국한문학회연구』 75, 한국한문학회, 2019, 7~61쪽.
- 정석범 질의·진준현 답변, 『19-20세기 사대부 초상화』에 대한 질의 및 답변, 국립문화재연구소 발행, 『다시보는 우리 초상의 세계: 조선시대 초상화 학술논문집』, 국립문화재연구소, 2007, 140~143쪽.
- 정우봉, 『19세기 시론 연구』, 고려대학교 박사학위논문, 1992, 1~268쪽.
- 정후수, 『추사 김정희 논고』, 한성대학교 출판부, 2008, 1~217쪽.
- 정혜린, 『추사 김정희의 예술론』, 신구문화사, 2008, 1~288쪽.
- 조규백, 『한국 한문학에 끼친 소동파의 영향』, 명문당, 2016, 1~455쪽.
- 조규희, 『朝鮮時代 別墅圖 研究』, 서울대 고고미술사학과 박사학위논문, 2006, 1~366쪽.
- 조선미, 『중국 초상화의 유입 및 한국적 변용』·『명·청대 초상화와의 비교를 통해 본 조선 시대 초상화의 성격』, 『초상화 연구』, 문예출판사, 2007.
- 최완수, 『추사묵연기』, 한국민족미술연구소, 『간송문화 제48호: 추사를 통해 본 한중묵연』, 1995, 49~79쪽.
- 최일영, 『恕菴 申靖夏의 蘇軾 애호 양상 및 문학적 영향 관계』, 『동양한문학회연구』 52, 동양한문학회, 2019, 207~236쪽.
- 한국민족미술연구소, 『간송문화 제48호: 추사를 통해 본 한중묵연』, 1995, 1~80쪽.
- 한국민족미술연구소, 『간송문화 제71호: 秋史百五十周忌紀念號』, 2006, 1~208쪽.
- 후지즈카 치카시 저, 후지즈카 아키나오 편, 윤철규·이충구·김규선 역, 『추사 김정희 연구: 청조문화 동전의 연구』, 과천문화원, 2009, 1~974쪽.
- 沈津, 『翁方綱年譜』, 臺北: 中央研究院 中國文哲研究所, 2002, 1~552쪽.

ABSTRACT

A study on portrait panegyrics and related poetry of Chusa school (2)
- Focusing on the description of appearance and the View on portrait*

Kim, Ki-wan**

This paper attempts to reveal the characteristics of portrait panegyrics such as Kim Jong-hui and Shin Wi in the history of the portrait panegyrics. It does this by analyzing the description of appearance and the View on portrait. Such characteristics were established in the context of friendship and influence of Qing literary figures such as Weng Fang-gang and Oh Seung-lyang, during the same era. While there was a strong intention to evoke the image and text related to Su Shi's portrait, there was little interest in the specific description about the appearance of the portrait of the Korean literary men. In addition, Chusa Kim Jeong-hui school's portraits brought forward specific themes such as "spiritual resemblance" and "literary connection," through the portraits. These show their significant origins based on the poetry and literature of Weng Fang-gang in the Qing Dynasty. Meanwhile, examples of works in this article, including the visualization of other names in painting and poetry, show that their View on portrait, which emphasizes symbols over appearance, had been simultaneously readopted and recreated in other ways in the Korean - Chinese literary world.

Key Words portrait panegyrics, portrait of Su Shi, Kim Jeong-hui, Shin Wi, Weng Fang-gang, visualization of another names

논문투고일 : 2021.01.26

심사완료일 : 2021.02.08

게재확정일 : 2021.02.09

* This work was supported by the Ministry of Education of the Republic of Korea and the National Research Foundation of Korea (NRF-2018S1A5B5A0702732)

** Korea University Post-Doctor