

‘문자향’ ‘서권기’, 그 함의와 형상화 문제

고 연 희*

- I. 머리말
- II. 용어의 출현과 그 함의
- III. 회화로의 형상화 고안
- IV. 清代와의 관련 양상과 그 의미
- V. 맺음말

I. 머리말

조선시대 19세기의 회화사에서 金正喜(1786-1856)는 주요한 인물로 제시되고 있으며, 김정희의 예술적 특성은 김정희 자신이 언명한 ‘文字香’과 ‘書卷氣’라는 일종의 미학적 언술로 명시되고 있다.

문자향과 서권기라는 두 용어는 그 용어들 자체로 내용을 명확하게 혹은 구체적으로 제시해주지 않는다는 점에서 논하기 어려운 추상적 개념으로 들린다. 그런 한편 두 용어가 어울려 풍기는 정신적, 학문적 분위기는 김정희의 서화와 적절하게 부합되는 듯이 보이고, 또

* 이화여자대학교 강사

한 두 용어에서 느껴지는 묵직한 무게감은 김정희로부터 유행했다는 남종문인회풍으로의 회화사 추이를 의심 없이 수용하도록 견인해준다. 아마도 지금까지 회화사 연구자들이 문자향과 서권기에 대하여 구체적으로 논의해 볼 필요를 느끼지 않았던 이유는 이 용어들이 풍기는 추상성 및 이러한 분위기와 무게감 때문이 아니었을까 생각된다.

본고에서는 이 두 용어의 개념과 활용에 대한 구체적 고찰을 시도해 보고자 한다. 본고의 이러한 고찰은 이 두 용어가 19세기 회화사 서술에서 중요하게 거론되어 왔다는 사실을 전제로 한다는 점에서 미술사적 논의로 간주하며, 다음과 같은 의문사항들로 논의의 출발점을 삼을 것이다. 첫째, 이 두 용어는 김정희의 독창적 개념인가. 둘째, 이 두 용어는 같은 내용을 지향하는 표현의 차이인가 아니면 각각 다른 내용을 지시하는 차별적 개념들인가. 셋째, 이 두 용어는 회화 창작의 실천과 구체적 연관성이 있는 개념인가. 있다면 무엇일까. 넷째, 동시대 다른 화가나 문인들은 이 개념들을 어떠한 내용으로 받아들이고 소화하였을까 등이다.

본 논의에서는 김정희뿐 아니라 김정희와 동시대에 활동한 趙熙龍(1789-1866)을 함께 중시하여 다루고자 한다. 오늘날 회화사 기술에서 많은 경우 김정희는 문자향·서권기를 제시하여 그 효과를 드러내는 그림을 그렸던 반면 조희룡은 문자향·서권기와 거리가 먼 회화를 남긴 화가로 부각되면서 두 사람의 차별성이 강조되고 있지만,¹ 정작 조희룡의 글을 보면 그 또한 김정희 못지 않게 문자와 서권을 중심적 미학개념으로 삼았고 나름대로 그 개념을 창작의 기반으로 삼고자 노력한 화가였음을 알 수 있다. 조희룡 또한 19세기 '한 시대 서화계의 지도자(一代墨場領袖)'라 불린² 영향력 있는 화가였다. 이에 조희룡을 함께 다루는 것은 문자향과 서권기라는 개념의 소통양상 및 창작의 실천적 구현에 대한 이해에 보다 효과적 접근이 되리라 본다.

1 김정희와 조희룡의 이러한 대비상은 李東洲, 『韓國繪畫小史』(1972, 서문당), pp. 280-281에서 제시된 후 鄭玉子, 「壺山 趙熙龍의 詩書畫論과 歷史著述」, 『朝鮮後期 知性史』(일지사, 1991), pp. 287-289에서는 도식적 대조관계로 설정되었다. 정옥자의 견해에 대하여 洪善杓, 『朝鮮時代 繪畫史論』(문예출판사, 1999), p. 347가 우려를 표명한 바 있다.

2 吳世昌, 『藝林甲乙錄』의 상단, “趙熙龍, ……能文章, 善書畫 爲一代墨場領袖.”

II. 용어의 출현과 그 함의

1. 文字香과 書卷氣의 출현

논의에 앞서 문자향과 서권기의 제시로 잘 알려진 김정희의 글 두 편과 그에 버금가는 주장을 보여주는 조희룡의 글을 제시하고자 한다. ①과 ②는 김정희의 글이고, ③과 ④는 조희룡의 글이다.

① 난 치는 법(蘭法)은 예서(隸)와 가장 가까우니, 반드시 '문자향'과 '서권기'를 갖춘 다음에야 얻을 수 있다. 또한 난 치는 법을 書法으로 해서는 절대 안 되니, 만약 화법으로 한다면 한번의 붓질도 하지 않는 편이 낫다. 조희룡 등의 무리들이 내 난초를 배워 난을 치지만 끝내 화법이라는 한 가지 길에서 벗어나지 못하니 이는 그들의 가슴 속에 '문자기'가 없기 때문이다.³

② 예서 쓰는 법(隸法)은 가슴 속에 맑고 높고 예스러움(淸高古雅)이 없으면 쓸 수 없다. 가슴 속의 맑고 높고 예스러움이 있어도 또한 가슴 속에 '문자향'과 '서권기'가 없으면 팔 아래 손끝에서 발휘되지 못한다.⁴

③ 시와 그림을 어찌 쉽게 말할 수 있겠는가. '책(書卷)'이 뱃속에 가득차 넘쳐 나와 詩가 되고, '문자의 기운(字氣)'이 손가락에 들어가 펼쳐져 그림이 된다.⁵

④ 난을 그리려면 '책 萬卷'을 다 읽고 '文字之氣'가 뱃속에서 뻗쳐 나와 열 손가락에 넘쳐 나온 뒤라야 가능하다. 내가 아직 천하의 책을 다 읽지 않았으니 어찌 그 경지를 얻겠느냐마는 단

³ 金正喜, 「與佑兒」, 『阮堂先生全集』卷2(鷄林書院, 1972 영인본), “蘭法亦與隸近. 必有文字香書卷氣然後可得, 且蘭法最忌書法. 若有書法, 一筆不作可也. 如趙熙龍輩學作吾蘭而終未免書法一路, 此其胸中無文字氣故也.”

⁴ 김정희, 「書示商佑」, 『阮堂全集』卷7, “隸法, 非有胸中淸高古雅之意, 無以出手. 有胸中淸高古雅之意, 又文字香書卷氣, 不能現發於腕下指頭.”

⁵ 趙熙龍, 『又峰尺牘』제26글, “詩畫豈易言哉. 書卷滿腹溢而爲詩, 字氣入指發以爲畫.”

畫師의 마계에 빠진 것은 아니다.⁶

김정희와 조희룡은 이와 같이 '문자향'과 '서권기' 혹은 '자기', '문자지기', '서권', '만권' 등을 주장하며, 그것들을 시·서·화에 관련된 핵심적 조건이라고 제시하였다. 김정희 글 ①은 조희룡에 대한 불만족을 표시하고 있지만, 조희룡의 글 ③, ④에서 볼 수 있듯이 조희룡은 나름대로 이 개념들을 중시하였다. 특히 조희룡의 글 ④는 자신의 부족함을 겸허하게 인정하는 듯하지만 그럼에도 자신이 화법에 빠진 화사 따위는 아니라며 완곡하게 자신의 입장을 표명하고 있어 김정희의 글 ①을 염두에 둔 듯하다.

김정희와 조희룡이 남긴 위의 글들은 문자향과 서권기가 매우 중요한 지침임을 제시할 뿐 그것이 무엇인지 구체적으로 정의해주지 않고 있지만, 다음과 같은 몇 가지 사실을 읽어 낼 수 있다. 첫째, 김정희의 글 ①에 보이듯이, 문자향과 서권기는 내면의 정신적 어떤 경지(청고고아한 뜻)에 머무는 단계가 아니다. 위의 예문들 모두는 한결같이 문자향(문자기)과 서권기는 손끝으로 발현되며 창작에 직접 개입하는 단계의 상태임을 알려준다. 또한 그것은 화법에 얽매인 화사의 작품에 반대적 위치를 가지는 것이다. 조희룡의 글 ③에서 볼 수 있듯이, 서권과 문자기(자기)는 분리되어 서술될 수 있다. 이들이 분리될 때 서권보다는 문자가 조형예술인 그림에 연관된다.⁷ 셋째, 김정희의 문자향과 서권기 연술은 예서와 난 그림에 집중되었는데 조희룡은 이를 그림의 세계에 두루 적용한 점에서 이들은 그림에 화법을 적용하는 것보다는 '문자향과 서권기'라는 것으로 표현되는 새로운 무엇을 그림에 적용시키고자 하는 의지가 통용되고 있었던 점을 읽을 수 있다.

2. 文字香, (文)字氣의 함의

'문자향'이나 '문자기'의 의미를 살피기 위하여 '文字'라는 말의 뜻을 먼저 보아야 할 것이다. 문자란, 말 그대로 문자 혹은 글자(字)를 뜻하지만, 이미 오래 전부터 문자는 문자들

⁶ 조희룡, 『漢瓦軒題畫雜存』 제3글, 實事求是, 古典文學硏究會 국역, 『趙熙龍全集』 3(한길아트, 1999), p. 32 참조. “欲寫蘭, 讀破萬卷, 文字之氣, 撐腸拄腹, 溢出十指間, 然後可辦. 余未讀天下書, 何以得之, 但畫師魔界則未耳.”

⁷ 조희룡의 이러한 입장은 일관적이다. “옛날 시를 짓는 사람은 서권이 배에 가득하여 넘쳐서 시가 된다(古之爲詩者, 書卷滿腹, 溢而爲詩).”고 하여 詩와 書卷을 연관시켰다. 조희룡, 『又峰尺牘』 제8글, 『趙熙龍全集』 5, p. 122 참조.

의 모임인 文章을 뜻하고 있었다. 그래서인지 부지불식간 문자향은 문학적이고 내용적인 무엇으로 받아들여져 온 경향이 있었다. 그러나 김정희와 조희룡이 문자를 말할 때 대개는 문학적이고 내용적인 측면을 의미하기보다는, 문자라는 조형물이 지니는 시각적 측면을 의미하는 경우가 많다.

김정희가 남긴 글들 속에서 '문자' 혹은 '자'는 다음과 같이 사용되고 있다.

오늘날의 文字로 썼으므로 『금문상서』라 한다 …… 공벽서에는 科斗古字로 쓰여 있으므로 구별된다. 금문이 되는 것은 文字가 오늘날의 체이기 때문이다.⁸

문자(字)의 소리나는 것은 다른 것과 달라 형체(形)로 소리(聲)를 겸한다. 그러므로 형체를 떠나서 소리를 말할 수 없다. 형체를 떠나서 소리를 말한다면 이는 문자의 소리가 아니다.⁹

위의 예문들에서 문자란 어떤 형상으로 쓰여졌는가 하는 점과 또한 문자란 소리에 앞서 형상을 가졌다는 점에 그 초점이 주어진다. 김정희가 수없이 따지고 살피며 논한 답본의 문자들, 옛 법서첩 속 고졸한 문자들, 나아가 그가 심혈을 기울여 쓴 예서·전서 등이 모두 그가 말하는 문자들이다. 다시 말하여 김정희가 말하는 문자란 그 내용보다는 그 시각적인 특성, 형체가 더욱 중시된다. 김정희가 문자의 시각성을 중시한 것은 그 스스로 서법을 연구하고 자신의 서체를 세상에 내놓을 만한 서예가였으며 옛 법첩들의 특성을 언술하고 진위를 가려낼 줄 아는 文字學의 대가였기 때문이다. 김정희가 교류한 청나라 문인들 翁方綱(1733-1818), 阮元(1764-1849) 등도 모두 청대 문자학자들이었다.¹⁰ 옹방강과 완원은 고금의 비문, 옛 법첩들에 대하여 글자체, 글자수, 글자크기에 대하여 상세하게 논하였다. 완원이 엮은 『續古篆韻』, 『集篆古文韻海』 등을 보면, 전서체 글자들 하나하나를 살펴 그 내역을 밝혀 놓은 것이 실로 치밀하고 방대하다. 이들과 교류하며 김정희는 고무되었고 문자에 대한 고증학을 그 평생의 업으로 삼았다.

⁸ 김정희, 「尙書今古文辨 上」, 『阮堂先生全集』 卷1, “以今文字書之, 故爲今文尙書也.”; 「尙書今古文辨 下」, 앞의 책, “以孔壁書之爲科斗古字爲別之. 爲今文以文字之爲今體也.”

⁹ 김정희, 「聲均辨」, 『阮堂先生全集』 卷1, 34面, “字之爲聲, 與他特異, 以形兼聲, 故不可離形而言聲也. 離形而言聲, 便非字之聲也.”

¹⁰ 清代의 文字學에 대하여는, 양계초 지음, 이기동·최일범 공역, 『清代學術概論』(여강출판사, 1987).

그러면 ‘文字’와 ‘좁’이 조합된 ‘문자향’이란 말은 무엇일까. 다음은 김정희의 시이다.

근원을 거슬러 삼창(옛 籀書)을 알고
진본을 본뜨고 여러 비석을 익히라.
평평하고 곧고 고르고 뾰뾰한 사이로
문자 밖 기이함이 빛나느니라.¹¹

이 시는 옛 글자첩의 글체들을 두루 익히라고 지시하고 있으며 문자들의 형체 너머로 풍기는 기이함에 대하여 읊고 있다. 이 시에서 제시된 ‘평평하고 곧고(平·直)’, ‘고르고 뾰뾰한(均·密)’ 형상들은 문자의 시각적 측면에 대한 함축적 언술이며, 곧 문자의 조형적 요소들이다. 이 시에서 추구하는 것은 이러한 문자의 조형적 특성들 사이로 풍겨 나오는 기이한 풍취이다. 김정희는 문자에서 풍겨 나오는 ‘기이함’과 ‘상서로움’에 대하여 줄곧 시로 읊었다.

文字의 기이한 빛(奇光), 벼루에서 상서로움(祥) 일어나니,
붉은 색 푸른색이 혼연하구나.
온 집안 근래에 가득 꽃,
향로머리에 한가로이 한 줄기 좁이 오르네.¹²

김정희의 시에서는 ‘文字祥’이란 말도 자주 만나게 된다. 좋은 벼루를 보고, “만리길 행장 속 벼루, 절로 ‘문자상’을 가져다 주리(萬里囊中硯, 自呈文字祥)”라 읊었고,¹³ 翁鉞에게서 기증 받은 전서와 예서의 첩본을 펼쳐놓고 “문자상을 일으키니 허실생백이 여기로다(拈起文字祥, 一室生虛白)라 하였다.¹⁴ 그가 말하는 ‘문자상’이란 문자에서 일어나는 상서로운 기운을 의미할 것이다. 김정희는 문자의 형상에 관심이 컸고 문자의 형상에서 일어나는 기

11 김정희, 「아무개 모씨가 시중에서 졸서를 구입하여 수장했다는 말을 듣고…… 書道를 약술하고 또 이로써 권면하노라(聞某從市中得拙書流落者購藏之…… 略敘書道又以勉之)」, 『阮堂先生全集』 卷9, “溯源譜三著, 摹眞學衆碑, 平直均密間, 煥乎字外奇.”

12 김정희, 「枕頭, 漫次吉祥室原韻, 示文晞并令和之」, 『阮堂先生全集』 卷10, “文字奇光研發祥, 裁紅暈碧莫相忘, 全家近日皆花氣, 開却爐頭一炷香.”

13 김정희, 「寄趙君趙秀三催硯」, 『阮堂先生全集』 卷9.

이한 기운 혹은 상서로운 기운에 민감하였다. 그가 “문자에는 정수의 혼령이 응집되어 있다(文字聚精靈)”고 한 것은 이를 말한다.¹⁵

또한 위의 시 마지막 구절을 보면 김정희가 문자를 흠상하며 香(瓣香)을 피워 놓은 것을 볼 수 있다. 향을 피우고 문자를 감상하노라는 그의 시 여러 수를 읽고 있노라면,¹⁶ ‘문자향’이란 말이 혹시 이러한 문자와 향의 조합이 아닐까 하는 의혹이 들기도 한다. 문자 앞에 판향을 피우는 것은 문자에 대한 깊은 숭앙의 자세를 의미하므로, 여기서 문자향이란 용어가 나왔다면, 옛 법서의 문자들, 그 형상들의 풍취에 대한 깊은 崇仰과 熟知를 뜻하게 될 것이다. 그러나 단정할 수 있는 일이 아니다. 다만 문자향이란 말이 문자의 조형성에서 풍기는 풍취 혹은 기운이며 이것이 가슴 속에 있어야 한다는 지적에 의거하여 곧 문자 조형의 풍취를 실제적으로 알고 느끼는 일이라 하겠다.

조희룡은 ‘문자향’이라는 표현 대신 ‘文字之氣’ 혹은 ‘字氣’라는 말을 사용하였다. 조희룡에게 문자향과 문자기는 유사한 의미로 소화되었던 것이며, 조희룡의 이러한 표현에서 문자향의 소통의미는 문자에서 풍기는 기운에 대한 감지라는 점을 알려준다.

조희룡의 경우 문자의 조형성에 대한 관심은 더욱 명료하게 드러난다. 조희룡이 북송대 시서화를 겸하였던 蘇軾에 대하여 말하며, 소식이 ‘文章’을 하고 남은 여력으로 ‘文字遊戲’를 하였다고 함으로써 문장과 문자를 구별하여 사용한 예를 보여준 바 있다.¹⁷ 흥미로운 예라면, 그의 꿈속에 도사가 나타나 詩 한 수 남겨준 일을 기록하며 “그 자획이 기이하고 옛스러우니 인간세상 文字가 아니로구나(字畫奇古 不類人間字)”라는 한 줄의 글로 詩評을 다한 일이다.¹⁸ 시의 내용에 대한 평은 한 마디도 없고 꿈에서 본 그 자획의 기고함 즉 문자의 형

14 김정희, 「中秋夜戲拈」, 『阮堂先生全集』卷9, ‘허실생백’이라 함은 『莊子』에서 유래한 말로, 빈 고요한 방에서 상서로운 기운이 일어나는 것을 의미한다.

15 김정희, 「題翁星原小影」, 『阮堂先生全集』卷9.

16 예컨대 다음과 같은 시이다. 김정희, 「傲懷人詩體 歷敘舊聞……」, 『阮堂先生全集』卷9, “문자 중 지지분한 것들 모두 떨어버리고, 판향을 피워 팔가첩을 숭앙하노라(解脫文字附, 瓣香八家帖)”; 同著, 「題梁左田鉞書」, 앞의 책, “붓과 머루 상서로운 빛 발하니…… 공경하는 마음으로 판향을 사르노라(筆硯發瑞光, 敬爲瓣香熱)”; 同著, 「送紫霞入燕」, 앞의 책 卷10, “元氣 자욱하게 唐에서 楮帖을 따르니, 篆字의 기세가 창망하게 붓 끝에 옮겨들었네. 웅선사 탑이랑 宋양첩의 한 가지 뜻, 모두 판향 피워 난정첩을 숭앙하고 계승한 것이로다(混崙元氣唐沿晉, 篆勢蒼茫到筆尖 邕塔嵩陽拈一義, 都從楮帖瓣香添)”; 조희룡, 『畫鷓鴣瀾墨』 제15글의 詩 중에서, “문 닫고 향을 사르며 옛 예서를 배우노라(閣闌焚香學古隸)” 등이다. ‘瓣香’이란 꽃잎이나 오이씨 모양의 향으로 禪僧이 인간을 축복해줄 때 피우던 것이었는데 이후 공경하고 흠상한다는 의미로 쓰인다.

17 조희룡, 『石友忘年錄』 제136글, 『趙熙龍全集』1, p. 177 참조.

18 조희룡, 앞의 책, 제92글, 『趙熙龍全集』1, p. 133 참조.

상만을 말한 점이 실로 특이하다. 문자의 시각적 요소에 대한 조희룡의 관심이 매우 컸음을 극단적으로 보여주는 일이라 할 수 있다. 조희룡은 문자를 물질적 형상으로 보기도 하였다. “먹(墨)이란 그을음(烟煤)이고, 먹(墨)에서 文字가 나오고 또한 그림(畫圖)이 나왔다”고 하였으며, 또한 文字는 먹물(墨瀋)인데 그 가운데 소리(聲)를 듣노라 하여,¹⁹ 앞서 예시한 김정희의 문자의 형체와 소리에 대한 언급을 연상케 한다. 조희룡은 또한 金石에 새겨진 文字 앞에서 스스로 천 년 세월을 대하노라고 읊음으로써,²⁰ 물질로 만들어진 시각적 문자에 대한 관심을 보여주었다. 조희룡은 禹 임금의 정신은 물에 있었기에 우 임금의 전서체(篆體)가 흐르는 물의 형상이라는 옛 말을 거듭 인용하기도 하였는데,²¹ 문자의 형상화 속에 작자의 내면이 이미지화된다는 점을 말한 것이다.

이 외에도 김정희나 조희룡이 모두 ‘전서의 글씨체(篆字) 모양으로 피어오르는 향의 연기’라는 뜻의 ‘篆煙’을 시어로 거듭 거듭 사용하였고, 조희룡은 壽字 모양으로 나무를 그린다고 하였다. 또한 壽字香을 피어놓고 어떤 문자가 향으로 떠오를까 기다린다고 읊기도 하였다.

壽字香 몇 자루 가져와
연산에 꽃꽂이 세워 꽃으니
구불구불 흰 연기 무슨 文字 이룰지 모르지만
한가로이 손주놈들 위하여 길상을 축원하노라.²²

조희룡의 문자형상에 대한 관심은 문자의 상서로운 기운을 추구한다는 점에서도 김정희와 공통적이다.²³ 수자향을 꽃아 놓고 占이라도 치듯 마주 앉아 들여다보며 상서로운 기운의 문자가 향연기와 함께 떠오르길 기다리고 있다. 또한 조희룡은 “옛 전자 막 돌아 피어오

19 조희룡, 앞의 책, 제83글, “墨者, 煙煤也 …….”; 『漢瓦軒題畫雜存』 제185글, “墨之一氣, 既生文字, 轉生畫圖.”; 앞의 책, 제139글, “古人文字, 卽一墨瀋, 而其聲如淵淵, 金石圖書之上, 古未聞言聲, 而吾則求聲於此中.”

20 조희룡, 『又海岳庵稿』, 「辛亥八月二十日 ……」中, “携持金石閒文字, 自對千秋上下間.”

21 조희룡, 『畫鵝齋講墨』 제57글, 『趙熙龍全集』 2, p. 86 참조.

22 조희룡, 『又海岳庵稿』, 「辛亥八月二十日 ……」中; 『조희룡전집』 4, p. 79 참조. “多少携來壽字香 亭亭閒插研山長, 不知蟠結成何字, 漫爲兒孫祝吉祥.”

23 조희룡, 『漢瓦軒題畫雜存』, 조희룡의 文字祥에 대한 언급은 이외에도 『漢瓦軒題畫雜存』 제207글에서도 읽을 수 있다.

르니 칼기운이 이루어져(古篆纒廻成劍氣)”라고 하여²⁴ 그가 말한 字氣의 일례로 劍氣를 제시하였다. 문자의 형상과 함께 그 문자 속에서 느낄 수 있는 구체적 느낌과 힘은 ‘문자’에서 주요한 것이었다. 그가 굳이 뜻깊은 식구를 들어 그것이 言語文字 안에 있지 않고 書畫 또한 그 자취와 형상(跡象)안에 있는 것은 아니라고 하였으니,²⁵ 즉 언어문자가 가지는 형상의 성질을 제시하여 준 것이며 또한 그 형적 너머의 기운과 뜻에서 서화의 가치를 언급한 것이었다.

한 가지 첨기할 점이라면 김정희나 조희룡이 禪宗의 세계에 심취하였다는 점과 그들이 관심을 둔 문자와의 관계 문제이다. 김정희가 선종의 세계를 지향한 시인이었으며, 조희룡도 선적인 경지를 추구하였다는 사실은,²⁶ 文字에 대한 이들의 관심과 상충되는 듯이 보이기도 할 것이다. 선종에서는 ‘文字’를 표피적인 것이라 보아 不立文字가 주장되기 때문이다. 이에 대하여는 이들 자신도 잘 알고 있었다. 김정희는 선종의 불립문자론에 대하여 긴 글을 남기며 문자의 필요성을 역설하였다.²⁷

3. 서권기의 유래와 개념

‘書卷氣’란 우선 청대 문적에서 중요하게 지목되어 온 미학개념이라는 점을 먼저 소개해야 할 것이다.²⁸

“서법과 시문은 서로 통한다. 반드시 서권기를 갖춘 다음이라야 그림을 말할 수 있다.”—王原祁(1642-1715)²⁹

“속(俗)을 물리치는 데는 다른 법이 없다. 독서를 많이 하면 서권의 기가 상승하고 시속의 기는

24 조희룡, 「李平仲有一梅以詩易之」其一, 『古今詠物近體詩抄』, 『趙熙龍全集』 4, p. 206 참조.

25 조희룡, 『畫鶴齋墨墨』 제28항, “空梁燕泥, 春草池塘, 其神理, 豈在言語文字間. 書畫亦然, 原不在跡象之內.”

26 김정희의 문예가 궁극적으로 禪을 지향한 점에 대한 연구로는 愿承喜, 「秋史의 藝術論」, 『韓國漢文學研究』 8호(한국한문학회, 1985), pp. 131-151; 鄭雨峰, 「19세기 詩論 연구」(고려대학교 박사학위논문, 1992) 등이 있다.

27 김정희, 「與白坡」, 『阮堂先生全集』 卷5; 간송미술관 소장의 김정희 글 “且將文字入菩提”는 문자로 보리에 든다는 뜻이다. 이 글에 대한 『추사와 그의 세계』(돌베개, 2002), p. 157의 해석은 오류이다.

28 청대 書卷氣의 용례를 찾는 데는 郭因, 『中國近代繪畫美學』(臺灣: 金楓出版社, 1987), pp. 9-157의 도움이 컸다. 郭因은 서권기의 용례를 따로 정리하지는 않았지만 청대 회화론을 각 이론가별로 정리하는 과정에서 서권기가 나오면 대개 표기해 주었다. 氣韻에 대한 해석의 하나로 서권기란 개념을 중시하였기 때문으로 보인다.

29 王原祁, 『麓臺題畫稿』, “畫法與詩文相通 必有書卷氣 而後可以言畫.”

하강한다.”-王蓍(1649-1734)³⁰

“인품이 높고 학문이 깊으면 붓을 내려 그림에 자연스레 서권기가 있게 된다. 서권기가 있으면 곧 기운이 있게 된다.”-張驥(1700 이후-)³¹

“무릇 그림을 그리는 데 서권기가 있어야 바야흐로 아름다워 진다.”-查禮(1716-1783)³²

“서권을 많이 하여 발휘하고, 견문을 넓혀 확충하라”-方薰(1736-1799)³³

“서권기로 속을 면할 수 있다.”-錢杜(1763-1844)³⁴

서권기를 중시한 위의 언술들은 모두 김정희보다는 이른 시기에 나온 청대의 글이다. 그 중에서 왕시의 글은 이미 『개자원화전』을 통하여 조선에 들어와 일찍이 趙榮祐에 의해 인용된 바 있다. 당시 조영석은 이를 어떻게 구분하는가를 물었으며 서권기의 현현을 위한 특별한 회화적 시도를 구하지는 않았다.

이상의 청대 예문들을 통하여 알 수 있는 점은 서권기는 첫째, 독서와 학문을 통하여 얻을 수 있는 것이고 또한 인품을 바탕으로 한다는 점이다. 독서를 통하여 '서권기'라는 일종의 기운을 획득할 수 있다는 점에서는 '讀書萬卷'으로 주장되어 온 중국 문인화론에 일정한 연관이 있는 내용으로 보인다.³⁵ 둘째, 좀더 유의해야 할 점으로, 서권기의 반대항목이 독서·학문·문장을 아닌 無知나 無識이 아니라는 점이다. 위의 예문들이 한결같이 서권기의 반대항목으로 市俗, 혹은 俗을 설정하였다. 여기서 서권기가 추구하는 중요한 실상이 드러난다고 본다. 서권기는 단순히 학문적 배경을 우선시하는 데서 벗어나고 있다. 단순히 학문한 태가 풍기는 것은 청대 문인들도 '學堂氣'라 하여 좋지 않게 보았다. 서권기가 시속기의 반대개념으로 예술의 최고 덕목으로 떠오른 점은 여러 가지 정황과 관련 있을 것이다. 무엇보다 명대 회화론에서 부각된 俗에 대한 우려와 연관이 클 것이며,³⁶ 명청대 상업의 발달로 시속의 기운이 번성해지는 사회적 분위기가 예술로 스며드는 양상에 대한 역설적 반영이

30 王蓍 및 王槩, 『芥子園畫傳』, “去俗無他法, 多讀書則書卷之氣上昇, 市俗之氣下降矣.”

31 張驥, 『讀書紀聞』, “人品高 學問深 下筆自然有書卷氣, 有書卷氣 卽有氣韻.”

32 查禮, 『畫梅題記』, “凡作畫 須有書卷氣方佳.”

33 方薰, “多書卷以發之 廣聞見以廓之.”

34 錢杜, 『松壺畫憶』, “佐以書卷氣 方免俗.”

35 독서만권의 문인화론은 송대의 趙希鵠 이래 명대 말기의 董其昌으로 계승되었다. 동기창은 독서를 통하여 기운을 얻을 수 있다고 하였다. 이에 대하여는 韓正熙, 「董其昌의 繪畫理論과 畫旨」, 『미술사학보』 11집(미술사학연구회, 1998) 참조.

36 명대 俗에 대한 우려에 대하여는 葛路 저, 강관식 역, 『中國繪畫理論史』(미진사, 1989) 참조.

기도 할 것이다.

이러한 두 가지 특성은 김정희와 조희룡이 서권기의 개념을 말할 때도 적용되는 것으로 보인다. 서권기가 독서와 관련된 것이기에 조희룡은 서권기에 보다 민감하게 반응하였던 듯 앞장의 예문 ④에서 보았듯이 만 권의 책을 읽어야 한다고 직접적으로 표현하며, 독서의 불충함에 대한 내심의 불편한 심사를 굳이 털어놓기도 했던 것이다. 그 외에도 조희룡은 “그림에는 문장과 학문의 기운이, 붓에는 金石鼎彝(옛 비석의 문자와 옛 골동품에 새겨진 문자들)의 기운이 있어야 한다”고 하여,³⁷ ‘문장과 학문의 기운’이란 말로 ‘서권기’를 말하고, ‘금석정’로 ‘문자기운’을 따로 말하기도 하였다.

그러나 중요한 실상을 보여주는 것은 두 번째의 특성 즉 서권기의 추구 방향이 脫俗의 경지로 초점이 맞추어지는 양상이다. 이는 김정희와 조희룡이 말하는 서권기를 보다 실천적으로 이해하고 나아가 그들의 서화를 이해하는 데 필요하다. 이들은 모두 속에 대하여 대단한 우려를 표명하였다. 이 글의 첫 장에서 예시한 김정희 글 ②는 서체의 화미한 기운이나 시속의 기운에 대한 염려에서 이어졌고, 조희룡 또한 俗으로 빠져드는 것을 거듭 주의시켰다.

蜀道の 여러 각이 심히 고아하니, 반드시 먼저 이로 들어가야만 속된 예서(俗隸)나 보통의 팔분체(凡分)의 기름진 태(膩態)와 시속의 기운(市氣)이 없어질 수 있다. (앞의 글② 문자향, 서권기의 주장으로 이어짐)³⁸

시문과 서화의 격이 무너지는 것은 俗氣라는 두 글자에 그친다. 이 두 글자의 무거움은 대단한 신의 힘이 아니고선 들어낼 수 없다.³⁹

이러한 俗에 대한 우려는 말하자면 서권기의 또 다른 표현이었다. 요컨대 서권기는 학식과 인품에 바탕을 두는 것이지만 실제로는 脫俗을 지향하는 것으로 그 의미와 덕목이 방향 지어져 있었다.

³⁷ 조희룡, 『漢瓦軒題畫雜論』 제48글, 『趙熙龍全集』 3, p. 60 참조. “畫有文章學問之氣, 筆有金石鼎彝之氣.”

³⁸ 김정희, 『書示商佑』, 『阮堂先生全集』 卷7. “蜀道諸刻甚古. 必先從此入. 然後可無俗隸凡分膩態市氣.”

³⁹ 조희룡, 『漢瓦軒題畫雜存』 제138글, “詩文書畫之壞, 至俗氣二字而止. 二字之重, 非大神力, 無以舉之.”; 이 밖에 『石友忘年錄』 제114글, “詩文書畫之壞, 在俗一字, 一字之重, 非大氣力, 不可拔. 人品亦然, 人之俗, 將以何物醫之.”도 동일한 내용이다.

여기서 첨기해 둘 것이 있다면, 문자향과 서권기는 하나로 통합되어 사용되기도 하였다. 이는 점이다. 이상에서 살핀 바 문자향은 문자 형상과 필치의 온숙을 통한 조형적 기운이며, 서권기는 독서 학문을 바탕으로 한 탈속의 경지인데 이 기운과 경지가 합하여져 하나의 능력으로 인지되고 언술된 경우 두 용어는 하나로 범주화된다. 김정희가 조희룡에게 문자기가 부족하다고 불평하였을 때나,⁴⁰ 한편 李麟祥에게는 문자기가 있다고 칭송하였을 때,⁴¹ 또한 담계노인의 글에는 팔만 권 금석의 기운이 팔목 아래로 쏟아졌노라고 극찬하였을 때,⁴² 대개 김정희는 문자향과 서권기가 합치된 일정한 단계를 언급하고 있는 것으로 보이기 때문이다. 말하자면 문자향과 서권기는 나름의 의미 범주를 가지면서 추구하는 지향의 방향에서, 혹은 두 가지를 모두 갖추어야 한다는 김정희의 요구 속에서 한 범주의 통합된 개념으로 사용되었다고 할 수 있다.

III. 회화로의 형상화 고안

1. 文字的 조형

김정희가 지칭한 문자향 즉 문자의 형체에서 풍기는 기운에의 온숙을 실제 회화에 적용하는 것은 무엇을 의미할까. 김정희는 그것이 정신성 그 자체에 머무는 것이 아니라 손끝으로 드러나는 것이라 하였다. 그렇다면 그것은 화면으로 드러나는 시각화와의 관련성을 의미한다.

화면으로의 시각화에는 어떤 방식으로든 나름의 조형적 고안이 요구된다. 여기서는 김정희의 대표작인 <不二禪蘭>도1을 통하여 숨겨진 조형 고안을 살펴보도록 하겠다. 김정희는 난 그림에 그의 심혈을 기울였고 <불이선난>은 그 중에서도 자신 있게 내놓은 득의작이라는 점에서 그가 거듭 주장한 문자향이 담겨져 있는 작품임에 틀림없다.⁴³

40 김정희, 앞의 글 (註3 글), 제II장 (1)의 글 ①.

41 김정희, 「書示佑兒」, 『阮堂先生全集』卷7, “李元靈隸法書法皆有文字氣, ……”

42 김정희, 「고동상서 소장의 담계 정서 족자에 쓰다」, 『국역완당전집』Ⅱ(민족문화추진회, 1988), pp. 339-340.



도1 김정희, 〈不二禪蘭〉,
종이에 수묵, 55×31.5cm, 개인소장

우선 〈불이선난〉의 표현기법을 보자면, 문자향이 문자의 조형과 관련되는 것이라는 점에서 이 그림의 화면 위에 그 자신이 써넣은 글, “초서와 예서의 기이한 글자 쓰는 법으로 그렸으니 세상사람들이 어찌 알며 어찌 좋아하랴(以草隸奇字之法爲之, 世人那得知, 那得好之)”는 구절은 주목할 만하다. 그가 문자향을 구현한 한 가지 방법을 알려주는 귀절임직하기 때문이다. 서예의 방법으로 그림을 그린다는 것은 문자가 그림에서 나왔다고 한 唐代 張彥遠의 글을 멀리 기원에 두며, 여러 가지 서체를 그림에 활용한다고 선언한 元代 趙孟頫의 글과 제법 가까운 의미이며, 이후 董其昌을 비롯한 명·청대 화가들에게 지속적으로 언급되면서 다양한 시도가 이루어진 수묵화의 전통이다. 그림에도 김정희가 굳이 말한 것은 다른 사람이 쉽게 알아채지 못할 만한 초서와 예서의 기법이다.

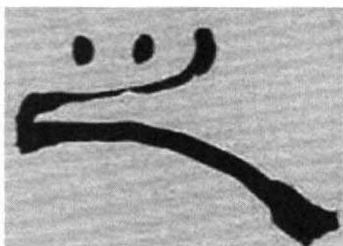
날아오르는 듯한 기세(飄颻)와 씻어낸 듯한 깨끗함(灑落)은 장초(章草)와 같고, …… 무성하게(鬱杖) 이러 저리 뻗는 것(縱橫)은 고예(古隸)와 같다 ……⁴⁴

난을 칠 때는 반드시 三轉으로 묘법을 삼아야 한다. 지금 네가 그린 것을 보니 한 번에 붓을 뽑은 후 그쳤구나. 모름지기 삼전을 잘 하여야 아름답게(佳) 된다.⁴⁵

43 이 그림의 제작경위 및 작품에 대한 해설은 姜寬植, 「추사그림의 법고창신의 묘경」, 『추사와 그의 시대』(2002, 돌베개), pp. 234-159가 가장 상세하다.

44 김정희, 「雜誌」, 『阮堂先生全集』 卷8, 『국역완당전집』 II, p. 384 참조.

45 김정희, 「與佑兒」, 『阮堂先生全集』 卷2, “寫蘭必三轉爲妙, 今見汝所作一抽筆卽止 須於三轉處用工爲佳.”



도2 김정희, <臨漢鏡銘>, 종이에 묵서, 26×17cm 중에서, 호암미술관

김정희의 문집 속에서 찾아볼 수 있는 위와 같은 글들은 <불이선난>의 필획을 이해하는데 근거가 될 듯하다. 첫 번째 예문에서는 초서와 예서의 필법을 회화에 사용함으로써 표현하고자 의도한 내용을 읽을 수 있다. 즉 '날아오르는 듯한 기세(풍양)'의 '씻어낸 듯한 깨끗함(쇄락)'은 초서적 필치에서 얻어내고, '무성하게(울장)', '이러 저리 뻗어나가는 기세(중횡)'는 예서적인 필치에서 얻어낼 수 있다고 보았던 것이다. 그가 초서와 예서의 기세에 대하여 간략히 지적한 이러한 언술은 곧 <불이선난>의 분위기를 그대로 대변한다.

두 번째의 예문은 김정희가 난 그림의 필획법을 구체적으로 언술한 귀절이다. 여기서 말하는 '三轉'에서, '三'이란 선종에서의 三傳이 그러하듯 세 번의 수치를 기필하는 것은 아니며, 또한 '轉'이란 이른바 은밀한 필법(隱筆, 혹은 隱術) 중 한 가지로 붓의 힘을 난앞의 시작에서 끝까지 유지시키는 기법이다.⁴⁶ 김정희는 삼전의 출처를 원대 조맹부의 난 그림 및 서법에서 찾았다고 하였다. <불이선난>의 무수한 난 앞들은 곧 전의 필법을 회화적으로 실현한 필선들이다. 즉 이 난앞들은 붓의 방향과 기운이 끊임없이 바뀌는 듯 역동적 힘이 응축된 필선들이다.

다음으로 <불이선난>의 구도의 측면을 보도록 하겠다. 김정희는 글씨를 쓸에 있어서도 필목법뿐 아니라 글자들 간 줄을 나누는 分行, 疏密, 포치(布白) 등 구도의 측면에 깊이 유의하였다.⁴⁷ <불이선난>의 난앞들은 난앞의 필선들 간의 기묘한 균형을 보여주고 있다. 한편으

⁴⁶ 김정희, 「雜誌」, 『阮堂先生全集』卷8, 『국역완당전집』II, p. 388. "붓질(筆)에는 숨은 술법(隱術)으로 십여 가지 법이 있으니. 遲, 疾, 順, 逆, 倒, 澁, 轉, 渦, 電, 啄, 提, 趨 등으로 …… 이는 짧아서 완속한 경지에 도달하지 못한 자는 뛰어 넘어 갈 수 없는 것이며 삼십 년의 노련한 공력이 없다면 함부로 행할 수 없는 것이라."



도3 도1의 부분

로 뻗은 가늘고 힘있는 꽃대와 꽃은 오른쪽으로 솟아 뻗은 굵은 잎대와 함께 난의 중심부에서 서로의 균형을 잡아주고, 나머지 잎들은 가늘게 오른쪽으로 쓸려 가는 듯 하지만 중심부의 균형이 견고하여 안정적이다. 이러한 난의 구도는 그가 쓴 예서의 한 글자 之자와 비교할 수 있다. 이 之자를 시계방향으로 90도 돌려놓고 보면 도2, 문자에 적용된 조형감각이 다시 이 〈불이선난〉의 난에도3 적용되고 있음을 확인할 수 있다. 이 글자는 왼편으로 가늘게 오른편으로 굵게 중심선을 그리고 있다. 왼편 가는 선 옆으로 짙은 질은 두 개의 점은 〈불이선도〉의 꽃대에 메달린 꽃에 찍힌 점을 연상케 한다. 김정희는 문자 구도상의 조성원리를 다음과 같이 말한 바 있다.

47 김정희, 「雜誌」, 『阮堂先生全集』卷8, 『국역완당전집』Ⅱ, p. 391 참조; 이 글의 註11의 詩.



도4 도1에 가필

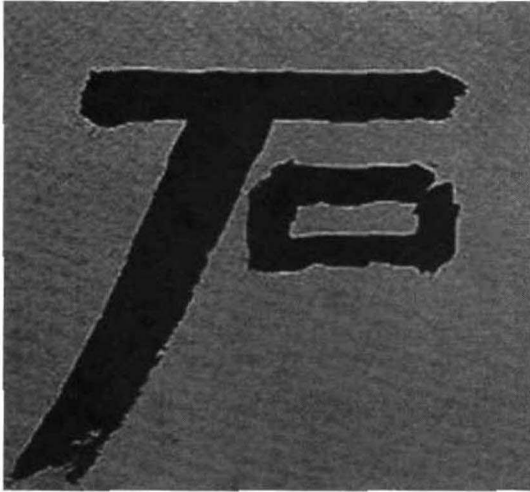
무릇 글자 중에 두 개의 끝은 획이 있다면 원편의 획은 가늘게 오른편 획은 굵게 한다. 글자 속에 기둥이 되는 부분은 굵어야 하고 나머지는 가늘어야 한다. 이는 음양의 나뉘는 법이다.⁴⁸

위에서 살펴본 之자의 자획구성과 <불이선난>의 구도는 바로 이러한 음양원리가 적용된 것임을 알 수 있다. 이 외에도 그의 예서들을 살펴보면 중심을 잡아주는 부분을 제외하고는 모든 필획이 한 방향으로 쏠려 가는 듯 쓰는 경우들이 종종 있어, 그가 <불이선난>의 난잎을 쏠려가듯 그리며 균형감과 리듬감을 그려낸 배경을 이해할 수 있게 한다.

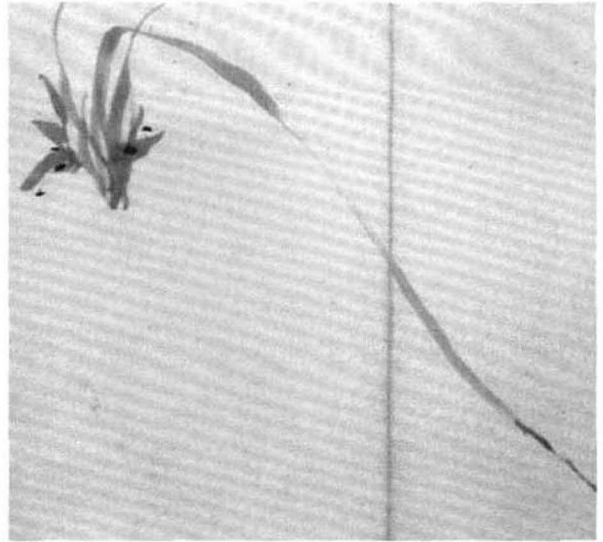
<불이선난> 화면 전체구도는 난 그림뿐 아니라 그 주변을 가득 메운 畫題들이 어울리면서 화면의 독특한 분위기를 조성해준다. 이 화면 속 발문들은 방향을 달리하여 적혀 있어 흥미롭다. 화면 상단 왼편에서 시작하는 발문은 좌에서 우로, 화면 상단 오른편의 발문은 위에서 좌로 적혀 있다⁴⁴. 이렇게 방향을

달리 하여 발문을 적어 넣는 일은 이전의 우리 회화에서 보기 힘든 특이한 양상이다. 그런데 김정희가 문자의 조형감각으로 난을 그리고 화면을 만들었다는 점을 고려한다면 그가 무리없이 방향을 바꾸어 발문을 쓴 연유를 이해해 볼 수 있다. 이 발문의 방향감은 글자를 쓸 적에 바깥에서 안으로 필획이 나가고 다시 좌에서 우로 추스르는 방식을 연상케 하기 때문이다. 예컨대 흔하게 쓰이는 글자 '也'의 경우 글자의 처음 획이 좌에서 우로 가고 다시 상에서 하로 그리고 마지막 획이 다시 좌에서 우로 가게 된다. <불이선난>의 특징 중 하나인 발문의 방향감 및 그 구도 또한 문자조형의 구성과 방향감에서 비롯된 것이라 볼 수 있다.

⁴⁸ 김정희, 『雜誌』, 『阮堂先生全集』卷8, 『국역완당전집』II, p. 386 참조.



도 5 김정희, 〈夏鼎商彝周石鼓〉,
종이에 묵서, 전체 27.2×128.7cm, 간송미술관



도 6 도 12의 부분

이 외에도 김정희의 문자조형과 난그림의 연관성을 볼 수 있는 예로는, 《蘭亭帖》의 제 폭에서와 같이 필의 삐침(ノ)과 파임(ㄴ) 및 점들로 조합된 듯한 난, 한 획 만을 길게 빼치는 방식 등이 그의 예서와 난 그림에도 함께 시도되는 점 등 여러 측면에서 들 수 있겠다도5-6.

조희룡 또한 화법과 서법의 연관적 이해로 그의 회화이론의 골자를 이룬다. 조희룡은

내가 말하노니 그림 그리는 것(作圖)은 글자 쓰는 것(寫字)과 같다.⁴⁹

내가 말하노니 대나무 그리는 것(寫竹)은 초서(草書)와 같다.⁵⁰

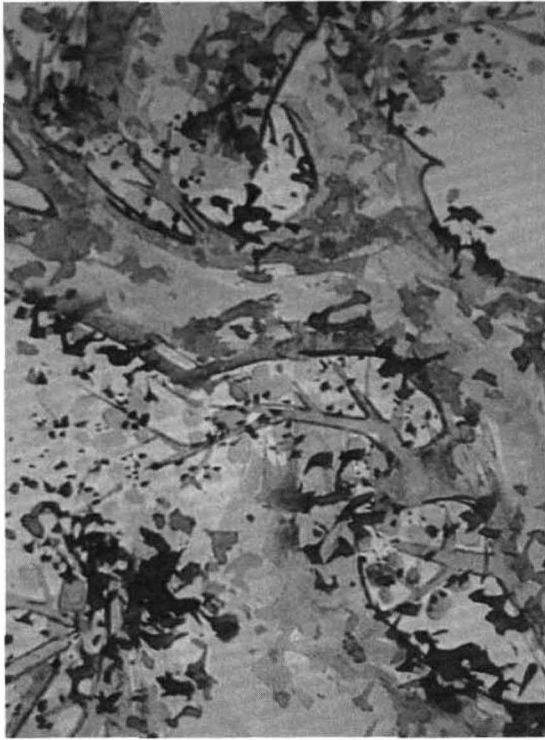
文字를 가지고 그림을 논하노라.⁵¹

고 하며 회화 창작 및 평가에서 문자와의 직접적이고 실제적인 관련성을 말하였다. 필획의 측면에서 조희룡 또한 김정희가 주장한 三轉을 중시하여, 이는 조맹부에게서 전해진 비결이

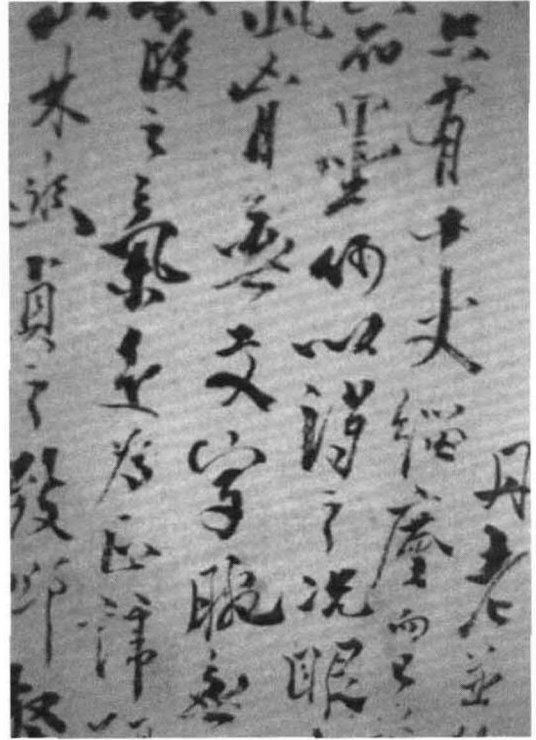
49 조희룡, 『論畫-贈海南許維』, 『古今詠物近體詩抄』, 『趙熙龍全集』 4, p. 199 참조. “我說作圖與寫字.”

50 조희룡, 『畫鷓鴣潭墨』 제14글. “我說寫竹如草書.”

51 조희룡, 『漢瓦軒題畫雜存』 제125글, 『趙熙龍全集』 3, p. 102 참조. “以文字論畫.”



도7 조희룡, <홍매대련> 부분,
종이에 담채, 전체 127×30.2cm, 호암미술관



도8 조희룡, <四君子> 중 <蘭>의 화제,
종이에 수묵, 전체 35×60cm, 개인소장

라 한 錢載의 글을 인용하며 난 그림의 금과옥조로 여겼고,⁵² 나아가 陳繼儒가 말했다는 서법의 '十轉'을 들어 유사한 그림의 이치(畫理)라 하였다.⁵³

조희룡은 매화 그림으로 그의 회화적 역량을 발휘하였는데 그의 매화 그림은 김정희의 난 그림 못지 않게 문자적 조형원리를 적용한 것이었다.

篆書·籀書·草書 등이 그 가운데 섞이어 나오니 홀연히 거대한 매화가 이루어졌구나.⁵⁴

52 조희룡, 『漢瓦軒題畫雜存』 제44글, 『趙熙龍全集』 3, p. 58 참조, “錢搢石云, 寫蘭每三轉而妙, 得之松雪訣傳, 是畫蘭金針.”

53 조희룡, 『漢瓦軒題畫雜存』 제134글, “陳眉公云……論書……要訣在提得筆起十轉處着力, 余於畫理亦云.”

조희룡이 그 자신의 독특하고 거대한 매화(丈六梅花) 그림을 각종 서예의 기법으로 그려내었음을 스스로 밝힌 글이다. 이와 함께 그는 『개자원화전』에 제시된 각종 매화 그리는 畫法들은 가볍게 무시한다는 언술을 덧붙였다.⁵⁵ 그가 자신의 〈묵매도〉 화제에 ‘文字와 꽃이 한 부류(字花同盟)’라 적어 넣은 것은⁵⁶ 문자 쓰는 그 재료와 그 방식으로 매화를 그린다는 그의 뜻을 표현한 것이다. 이에 조희룡의 거대한 매화 그림 속에서 초서와 전서 등의 서예적 필치를 찾아보는 것은 그의 조형적 특성 및 그의 매화 그림이 의도한 내용을 바로 이해하는 온전한 방법임을 알 수 있다. 그의 그림 속 매화꽃에 그리고 나무기둥에 가해진 필치들, 붓질에서 힘을 주었다가는 순식간에 빼면서 이를 연결시키며 운치를 남기는 기법들은^{도7} 그의 서체나 필치에서도^{도8} 유사하게 찾아볼 수 있다.

2. 脫俗의 현현

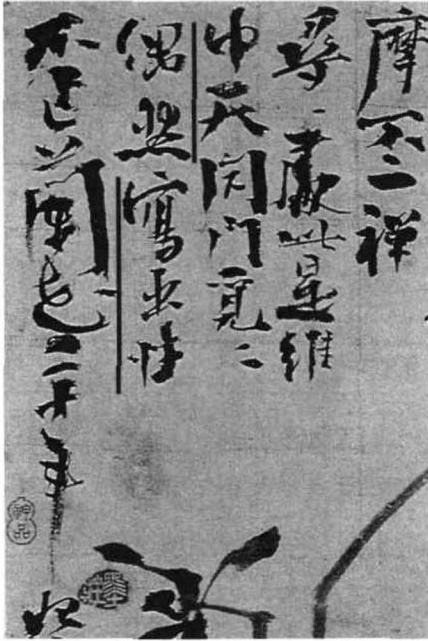
앞에서 살핀 바, 서권기란 청대 문헌들에서나 김정희·조희룡의 글에서나 탈속의 경지를 지향하는 것으로 방향지어져 있었다. 본 장에서는 이것이 그들의 회화에 어떻게 구현되었는지에 대하여 살피고자 한다. 물론 서권기 곧 탈속의 경지가 그림으로 명시될 수 있는 것인가 혹은 그것이 표현된 그림이 있다면 그 구현 양상을 지적하여 말할 수 있는 것일까 하는 점에서 볼 때, 이는 간단히 논하기 어려운 문제라 생각되지만, 여기서는 김정희와 조희룡이 나름의 탈속 구현을 그들의 회화에 실현하였으리라는 전제 아래 그들의 작품 속에서 그 내용을 살피고자 한다. 아울러 그들이 남긴 관련 기록이나 시문은 좋은 근거가 되어줄 것이라 본다.

앞장에서 문자향을 살피본 김정희의 특의작 〈불이선난〉은 문자향뿐 아니라 그가 주장한 서권기도 구현된 그림이라 할 수 있다. 무엇보다 〈불이선난〉은 화면 위의 自題詩가 있어 김정희 스스로 이 그림에 담아내고자 한 정신적 경지의 내용을 알려주고 있다^{도9}.

⁵⁴ 조희룡, 『漢瓦軒題畫雜存』 제215글, “……篆籀草書之法, 雜出其間, 忽得丈六梅花.”

⁵⁵ 조희룡, (위의 글에 이어짐), “……至夫鶴膝鹿角椒珠蟹眼, 非爲我輩設也. 龍蟠鳳舞, 何暇論耶.” 여기서 학술, 녹각, 초주 등은 모두 『개자원화전』에서 매화 그리는 방법으로 소개된 화법들이다.

⁵⁶ 조희룡, 〈墨梅圖〉 중앙국립박물관 소장(『趙熙龍全集』 4, 4번째 도판)의 화제, “金壺之墨, 可以成字. 玉管之墨, 可以成花 字花同盟.”



도9 도1의 화제, “寫出性中天”(밑줄)

蘭을 그리지 않은 지 스무 해(不作蘭花二十年),
우연히 性 가운데 天을 베껴 냈노라(偶然寫出性中天),
문을 닫고 찾고 또 찾으니(閉門覓覓尋尋處),
이는 유마거사의 不二禪이로다(此是維摩不二禪)(김
정희, 「題蘭」)⁵⁷

난을 그리지 못한 이십 년의 시간 동안 그의
내면에서는 난의 이미지가 자라왔을 것이다. 이
제야 난을 그려냈다. 그가 난을 그려낸 공간은
외부와 문을 닫은 깊은 내면의 공간이다. 이는
현실과 절연한 탈속의 시공이다. 김정희는 자신
이 그린 난이 ‘性中天’이라 하고 또한 ‘不二禪’
이라 하였다. ‘性中天’이란 하늘(天)을 반영하
는 본성(性)이니 속세적인 것과 거리가 멀다. 난
을 그려 ‘性과 天’을 담아내노라고 화제를 쓴 경
우라면 청대 화가 鄭變이 있었다도10.⁵⁸ 그러나

김정희는 이에 그치지 않고 나아가 그것은 다시 ‘불이선’이라 표명하였다. 불이선이란 지고
하여 언어로 표현되지 못하는 선의 세계며, 속세의 것들과 절연이 단절된 정신의 세계다. 즉
김정희는 <불이선난>을 통하여 지고한 탈속경을 그려내고자 한 것이다.

이렇게 화훼 이미지를 통하여 탈속적 정신경을 추구한 경향은 김정희의 다양한 花卉詩
들에서도 볼 수 있는 바이다. 청순하게 빼어난 水仙의 해탈경을 읊은 예는 그 대표적 경우
다. 그밖에 김정희는 각종 화훼의 아름다움과 향기를 상서로운 기운이라 읊어내곤 하였다.
모란의 부귀함, 호접화의 아리따움, 각종 국화의 다양한 색상 등 그가 추구하는 화훼 이미지
는 화미한 단계로 나아갔으며, 또한 천만 떨기의 수선, 만 떨기의 연꽃, 산 가득한 매화, 백

57 이 글의 圖1 <불이선난>의 원편 상단 제화시, 『阮堂先生全集』 卷10 所收.

58 깊은 산 속 난과 영지를 격지말고 두면 그 性을 온전히 하고 그 天을 온전히 하리라는 내용의 화제가 정섭의 난
그림에 있으며(圖10) 이가 정섭 회화예술의 핵심적 내면요소라고 해석된 바도 있다. 單國強, 『鄭變生平與藝術』,
『揚州畫派畫家全集』(天津: 人民美術出版社, 1998) 참조. 이 점에서 <불이선난>은 정섭의 난그림과 깊은 연관을
가지는데, 김정희가 나아가 不二禪을 명시하고 지향한 점은 정섭과는 다른 점이다. 이러한 상황에 대한 자세한
내용은 고연희, 「19세기에 꽃 핀 花卉의 詩·畫」, 『韓國詩歌研究』(2002.2), pp. 104-107 참조.



도 10 정섭, <묵난도> 화제,
“各適其天, 各全其性”(밑줄),
상해박물관

떨기 국화 등 풍요로운 이미지로도 나타났다. 이러한 화훼 이미지는 현실의 화훼라기보다는 다분히 비현실적이고 지고한 단계의 색과 향기의 향연이며, 『유마경』, 『화엄경』의 꽃 이미지와도 연관된다는 점에서 禪家의 종교적 경지를 반영한다. 그 가운데 송대 蘇軾의 시에 의거한 羅浮山 가득 만발한 매화꽃, 청대 吳崇梁의 시에 의거한 富春山 가득한 매화꽃의 이미지를 노래한 김정희의 시는 조희룡의 매화 그림에 결정적인 정신적 이미지를 제공하게 된다.

조희룡은 매화를 잘 그렸다. 조희룡은 “매화와 난초는 하나의 화초에 불과하지만 마치 고아한 사람이나 맑은 선비와 같아 더불어 명리를 만하지 못하노라”고 하여 화훼 이미지의 탈속상을 말하였다.⁵⁹ 또한 그 스스로 자신이 그린 매화는 나부산의 매화라 하였으니 이는 그의 매화 그림이 비현실적이고 상상적인 매화 이미지임을 말해주며, 또한 김정희가 시에서 읊은 매화 이미지와 상통한다는 사실을 명시해준다. 이러한 조희룡의 매화도 단순히 문학적 환상경에 그치는 것은 아니었다. 조희룡은 산 가득 혹은 나무 가득 만발하게 피어나 색과 향을 풍기는 매화를 그려놓고 “언뜻 色卽是空을 깨달았노라”며 만족하였고, “한 송이 꽃에 하나의 부처로다(一花一佛)”라는 화제를 그림 위에 얹으며, 매화 그림으로 공양을 올리듯이 하였다. 조희룡은 매화 그림을 통하여 나름의 선적

인 탈속을 구현하고자 한 것이다. 조희룡은 또한 대 그림을 그리면서도 “이는 문수보살의 불이문이로다(此是文殊不二門)”라 읊은 바 있으니, 이는 위 김정희 <불이선난> 제시의 마지막 구 ‘이는 유마거사의 불이선이로다’를 그대로 연상시킨다.⁶⁰

정리하자면 김정희나 조희룡은 난이나 매화 등의 화훼를 소재로 하여 탈속의 경지를 지

⁵⁹ 조희룡, 『漢瓦軒題畫雜存』 제138글, “梅蘭不過草木之一, 而對之如高人朗士, 不敢言名利事, 第思其不敢言者.”

극한 경지에서 그려내고자 하였다. 그들의 화훼 그림은 현실의 꽃을 그려내고자 한 것이 아니라 문학적 종교적 정신적 경지를 보여주고자 한 것이라는 점에서 탈속적 주제였으며, 그리하여 이 화훼 그림들은 문자적 조형원리와 기운으로 그려내는 것이 가능하였을 것이다. 바꾸어 말하자면, 김정희와 조희룡은 탈속의 구체화로 가장 비현실적이고 정신적인 화훼 이미지를 택하였다. 따라서 김정희의 난과 조희룡의 매화 그림이, 오늘날 우리의 눈에 한편 완고해 보이고 또 한편으론 화려하고 장식적으로 보일지라도, 그것들은 실상 그들이 도달하고자 주장한 탈속, 말하자면 서권기의 이미지화였다는 점에서 공통적 지향성을 가졌던 그림들이다.

IV. 清代와의 관련 양상과 그 의미

지금까지 문자향과 서권기의 의미범주와 그것들의 회화적 구현상에 대하여 알아보았다. 이제 이들이 주장한 미학적 추구하고 또 그 회화적 실현에 대한 좀더 거시적인 자리매김을 위하여 중국 청대 화론과 화풍과의 관련 양상을 살피고자 한다.

먼저 회화이론의 측면에서 보자면, 김정희와 조희룡의 청대 화론에 대한 수용상의 첫 번째 특성으로 청대 중반기의 이론을 수용하고 있다는 점에서의 첨단성을 꼽을 수 있다.

근래에 마른 필(乾筆)과 절약하는 먹(儉墨)으로 억지로 元나라 화가의 거칠고 쓸쓸하고 간소한 그림을 그리려는 사람은 모두 스스로를 속이고 그것으로 다른 사람마저 속이는 것이다. 王維나 李思訓 부자나 趙令穰, 趙孟頫 등이 모두 靑綠山水로 그림을 잘 그렸다. 대개 품격의 높고 낮음은 그 그림의 붓 흔적에 있는 것이 아니라 그 뜻에 있다. 그 뜻을 아는 사람은 비록 靑綠이나 泥金으로 그려도 좋을 것이다.⁶¹

⁶⁰ 김정희와 조희룡의 난 매화 등의 화훼 그림에 공통된 超俗의 정신성 및 禪의 주제에 대한 자세한 내용은 고연희, 앞의 글 참조.

⁶¹ 김정희, 「題趙熙龍畫聯」, 『阮堂先生全集』卷6, 15面, “近以乾筆儉墨, 強作元人荒寒簡率者, 皆自欺以欺人也. 如王右丞·大小李將軍·趙令穰·趙承旨, 皆以靑綠見長. 蓋品格之高下, 不在跡而在意. 知其意者 雖靑綠泥金亦可書道同然.”

이는 김정희의 글이다. 김정희는 원대 말기 문인화가인 黃公望의 깊고 윤기 있는 기운(深潤之氣)이나 倪瓚의 간술하면서 고아한 화풍(簡古爲勝)의 운치를 좋아하여 이를 배워 그릴 것을 권하였다.⁶² 그런데 위 글은 당시 화가들이 그러한 권유에 매몰되어 지나친 간필과 검묵의 화법으로 황량한 그림을 일삼는 풍조에 대한 우려를 보여주고 있다. 이는 예찬과 황공망의 화풍이 인기를 누렸던 청대 초반부에 제기되었던 우려와 유사하다.

후세의 화가들이 헛되이 그 (예찬의) 枯索寒儉만을 흉내내어 이는 그림에 신격이 없게 된 까닭이라.⁶³

청대 초반부에 예찬과 황공망은 절대적인 인기를 누렸다. 이른바 정통파로 불리는 四王만이 그들을 방하는 데 골몰했던 것이 아니라 이른바 개성파라 불리는 많은 화가들도 황공망과 예찬을 좋아하여 그 필의를 방하려고 노력하였다. 예컨대 弘仁(1610-1664)이라는 개성파 화가가 탄생되고 칭송된 이유는 다름 아니라 예찬을 잘 방하였고 또한 황공망을 겸하였다고 높이 평가되었기 때문이었다. 조희룡이 우리 식의 저술을 갈망했던 清代 張庚의 『國朝畫徵錄』을 보면, 당시 거칠고 황량한 화법으로 그리며 뜻 높은 문사라 자칭하는 일반의 무리를 지적하며 그와 다른 흥인을 칭송함으로써 당시 풍조를 우려하는 일면을 보여주었다.⁶⁴ 이러한 양상이 조선 후기에 들어와 예황의 화풍이 인기를 누리게 되었으며 이에 청대 초기의 그 유사한 우려가 김정희에게서도 나오게 된 것이다.

김정희와 조희룡의 글에서 거듭 표명되는 畫法에 대한 부정적 태도 또한 청대 중반부의 회화론을 반영하고 있다. 청대의 석도가 '無法', '一畫', '我法' 등을 제기하며 화법에 대한 부정적 태도를 보여주었는데, 석도의 이러한 주장 배경에는 이미 그 이전의 戴本孝와 같은 이론가의 六法에 대한 부정이 있었다.⁶⁵ 화법에 대한 부정 및 육법에 대한 부정은 명청대 회

⁶² 김정희가 예찬과 황공망의 화풍을 높이 칭송하고 이를 본받을 것을 권한 점에 대하여는 최근에 나온 강관식, 앞의 글에 자세하니 여기서 상술하지 않고자 한다. 다만 본고에서는 이 점이 단순히 董其昌과 四王의 정통과 화론을 반영하는 것만은 아니라는 점을 말하고자 한다.

⁶³ 石濤, 『大滌子題畫詩跋』卷1, 「跋畫」, “倪古士畫……後世徒摹其枯索寒儉處, 此畫之所以無遠神也.”

⁶⁴ 張庚, 『國朝畫徵錄』卷下, 「釋弘仁」, 『畫史叢書』三, “余嘗見漸師手迹, 層巒陟壑, 偉峻沈厚, 非若世之疏竹枯株自謂高士者比也.”; 조희룡이 張庚의 『畫徵錄』을 본떠 책을 쓰고 싶다고 한 말은 『石友忘年錄』 제154글, 『趙熙龍全集』 1, p. 193 참조.

⁶⁵ 陳傳席, 『中國山水畫史』(江蘇省美術出版社, 1986); 본 장에서 논하는 청대 화론 양상에 대하여는 고연희, 「安徽派的 黃山圖 研究」(홍익대학교 석사학위논문, 1996) 참조.

화론의 특징적 양상 중 하나이며 이가 김정희와 조희룡의 글에 강하게 반영되어 나타났다고 하겠다. 김정희가 “묘한 法은 원래 無法에서 찾아야 하나니(妙法還尋無法處)”라 하여 무법을 말하였고,⁶⁶ 조희룡도 “一畫에 모든 이치(衆理)가 함유되어 있다”고 하며 ‘古속에 없매이지 말’ 것과 ‘我法으로 그린다’는 등의 언명을 남겼다.⁶⁷ 이들은 모두 석도화론의 핵심과 닿아 있는 개념들이다. 한편 조희룡은 “화가의 六法이 어찌 우리를 위하여 존재하겠는가”라고 하여 法에서 자유로운 필묵법을 주장하였으며,⁶⁸ 실제로 매화를 그릴 때 화법을 무시하노라 하고 대나무를 그릴 때도 화법을 무시한다고 분명히 말하였다.⁶⁹ 이는 모두 김정희가 거듭난 그리는 데 있어서 화법을 부정한 점과 상통하는 일이다.

김정희와 조희룡의 난과 매화 그림에 관한 한 화법을 부정하는 청대 중반의 회화론을 수용하였으며, 화법을 부정한 그 자리를 문자조형과 서예적 필치를 적용하는 개념과 고안을 두었던 것이라 볼 수 있다. 이는 김정희가 청대 발달하는 금석학, 문자학을 전폭적으로 수용한 문자학자였기에 가능한 일이었다고 본다.

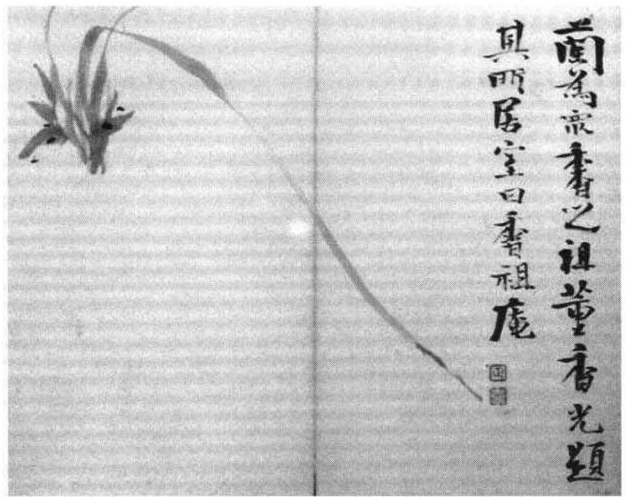
김정희와 조희룡의 청대 화론에 대한 수용의 두 번째 특징은 그 수용상이 포괄적이라는 점이다. 그들은 董其昌, 王原祁, 石濤, 그리고 정섭에 이르기까지 청대의 회화론을 두루 접하였는데 어느 쪽에 치우치거나 어느 쪽을 배척하지 않았다. 다시 말하자면 동기창이나 사왕에 대한 부정적 태도로 석도와 정섭을 받아들인 것은 아니라는 뜻이다. 이 점은 김정희 이전의 조선 후기 즉 18세기에 동기창의 남북종론이 수용될 때 우리 문인들이 북종화에 대한 배타적 태도로 남종화를 인식하지 않았던 점, 실제로 청대의 이른바 많은 개성과 화가들이 사왕과는 다른 방향으로 동기창을 배워 자신들의 화풍을 개진하였던 점 등을 고려한다면, 김정희와 조희룡의 이러한 포괄적 수용자세는 자연스런 측면도 있는 것이다. 김정희와 조희룡은 이러한 포괄적 자세를 기반으로 청대의 회화론에 두루 나타나는 공통된 지향점으로서의 서권기를 중시하여 포착할 수 있었을 것이다.

⁶⁶ 김정희, 「走題黃山墨竹小幀」, 其三 中. 이는 石濤, 『孤苦和尚畫語錄』, 「變化章 第三」, “至人無法, 無法也. 無法而法 乃爲至法.”과 상통한다.

⁶⁷ 조희룡, 『漢瓦軒題畫雜存』 제6글, “一畫可成 惟蘭而已 他物則不能 此乃義圖空白之義 一畫之中 衆理涵焉 蘭之一畫 爲吾平生受容足矣”; 이는 石濤, 앞의 책, 「皴法章第九」의 “審一畫之來去, 達衆理之範圍”과 상통한다. 古속에 대하여는 조희룡, 앞의 책, 제133글, 我法에 대하여는 조희룡, 앞의 책, 제171글 참조.

⁶⁸ 조희룡, 〈荒山冷雲圖〉의 화제, 『19세기 文人들의 書畫』(학고재, 1988), p. 51 참조.

⁶⁹ 조희룡의 매화 그림 화법 부정은 조희룡, 앞의 글(본고의 註55) 참조. 조희룡의 대 그림 화법 부정은, 조희룡, 『畫鵝齋讀墨』序 및 제14글에서 대(竹)를 그릴 때도 草書 쓰듯이 해야 하며 『개자원화전』에 소개된 攢三取五의 화법에 없매이지 말아야 한다고 하였다.



도 12 김정희, 〈香祖庵蘭〉, 종이에 수묵, 22.7×33.2cm, 개인소장

도 11 정섭, 〈묵난도〉, 종이에 수묵, 102×45cm, 廣東省博物館

이렇듯 문자향과 서권기의 주장이 김정희와 조희룡의 청대 회화이론에 대한 침단의 이해와 폭넓은 수용을 기반으로 하고 있었다는 점에 비추어 보면, 그들이 회화작품의 수용 측면에서 청대 최신의 화풍이었던 揚州畫派를 활용한 사정을 이해할 수 있다.

김정희와 조희룡은 청대 화가들의 작품을 두루 감상하고 있었다.⁷⁰ 八大山人을 높이 평가하여 김정희는 팔대산인의 고양이(猫) 그림을 유사하게 그려보기도 하였고⁷¹ 고기패의 지두화에 대하여도 말하였고, 석도의 작품도 보았으며, 양주화파의 김농, 나빙, 정섭 등의 회

70 김정희 문집에 나오는 청대 화가들은 王原祁, 恽壽平, 八大山人, 石濤, 高其佩, 吳昌碩, 董誥, 錢載, 羅聘, 鄭燮, 金農 등이 있고, 조희룡이 유배지에 들고 간 중국 작품은 羅聘의 홍매, 吳照의 죽석, 羅聘의 산수, 陳嵩의 화취 등 모두 청대 화가의 작품들이었다. 『畫鷗齋譚墨』 제62항, 『조희룡전집』 2, p. 95 참조.

71 崔荀垞, 『秋史 金正喜의 繪畫世界』, 『空間』 232호(1986)의 도판 20, 21 참조.



도 13 조희룡,
〈紅梅〉대련 중 한 폭,
종이에 담채,
127×30.2cm, 개인소장

도 14 나빙, 〈매화도〉,
1758, 종이에 수묵,
163.7×75.2cm, 상해박물관

화작품 및 수많은 청대의 회화작품들을 애호하여 감상하였다.

그 중에서 김정희와 조희룡이 특히 좋아한 작품은 정섭의 난 그림과 대나무 그림 그리고 나빙의 매화 그림이었다. 특히 정섭의 난과 나빙의 매화는 김정희의 난과 조희룡의 매화 그림의 화풍 형성에 결정적인 영향을 주었다. 예컨대 정섭의 난 그림과 김정희의 난 그림도 11-12, 나빙의 매화 그림과 조희룡의 매화 그림도 13-14, 정섭의 대나무 그림과 조희룡의 대나무 그림의 비교도 15-16는 한 눈에 그 유사성을 보여준다.

그러면 이제 이러한 화풍상의 관련 양상이 그들의 문자향, 서권기 주장과 어떻게 연관을 가지는지 따져보아야 할 것이다. 자칫 잘못 보면 김정희와 조희룡이 양주화파의 화풍을 활용한 점은, 탈속을 주장하는 이론을 가지고 시속에 부응한 상업적 직업화가 화풍을 활용

도 15 조희룡, 〈墨竹〉,
종이에 수묵, 128.2×44.7cm,
국립중앙박물관

도 16 정섭, 〈蘭竹圖〉,
종이에 수묵, 190×105cm,
상해인민미술출판부



하였다는 측면에서, 다소 아이러니컬하게 보일 수 있는 일이기 때문이다.

결론부터 말하자면, 김정희와 조희룡은 정섭의 난 그림과 대나무 그림, 그리고 나병의 매화 그림의 화법에 대하여 심도 있는 탐색과 해석을 거쳤으며 그 탐색과 선택은 그들이 주장한 문자향과 서권기의 내용에 철저히 기반하고 있었다. 여기서는 김정희와 조희룡의 정섭과 나병의 화풍에 대한 탐색의 예를 몇 가지 살핍으로써 그들이 추구한 미학 이념과 작품 실천의 연관 양상을 제시해 보겠다.

김정희와 조희룡은 모두 정섭이 난 그림에서 ‘삐침(撇)’을 중시했다고 말하였다. 이는 정섭의 난 치는 법에 대한 그들의 고찰내용을 보여준다.

정섭의 난 그림은 撇法으로 하였으니 이는 그의 평생 뛰어난 바라 다른 사람이 접근할 수 없다.⁷² 난꽃은 돌에 가장 어울리고 일획으로도 그려낼 수 있으니 撇剔은 머리에도 배에도 혹은 발에도 있을 뿐이다.⁷³

앞에서 본 김정희와 정섭의 난 그림의 유사성의 근거를 여기서 찾을 수 있다. 김정희는 정섭의 빼침을 방향을 달리한 파임으로 시도하였다^{도11-12}.

조희룡의 경우에도 매화 그림에 있어서 청대의 동옥과 나빙의 것을 좋아하였는데 기고 문자의 특징으로 동옥의 매화 그림을 특징지운 것은 그 나빔의 파악방식이었다. 조희룡은 그러한 파악의 기반 위에서 청대 매화도를 그의 그림에 활용하였다^{도13-14}. 또한 조희룡은 대그림에 있어서 '정섭의 법(鄭板橋法)'을 칭송하고 활용하였는데 정섭의 다음 글을 그가 애송하여 옮겨 적은 점은 정섭의 그림에 대한 그의 파악방식을 잘 보여준다.

書法에 行款이 있으니, 대나무 그림에도 향관이 필요하고, 서법에 濃淡이 있으니 대나무 그림에 농담이 필요하고, 서법에 疏密이 있으니, 대나무 그림에도 소밀이 필요하다. 이것이 정섭의 대나무 그림에 대한 三昧의 말이다.⁷⁴

조희룡의 위 글은 정섭의 문집 속 글과 동일하다. 조희룡과 정섭의 대그림을 비교하면 ^{도15-16}, 그 가늘고 성긴 대줄기 몇 가닥 위에 무성한 대잎이 유사하고 이 대줄기와 대잎들의 선명한 濃淡의 차, 화제를 넣는 방식 등이 모두 유사하다. 조희룡은 그 소밀과 농담의 양상을 잘 활용하여 화면의 묘미를 더하였다. 조희룡은 이렇게 대그림의 앞면을 질게 하고 뒷면을 열게 하는 처리방식에 대하여 文同과 柯九思에서 그 기원을 찾아 언급하고 있다는 점에서,⁷⁵ 필묵법에 대한 탐색과 선택의 과정을 엿볼 수 있다. 나아가 정섭의 재능을 자신의 재능과 비교하기도 하여⁷⁶ 그의 정섭 화풍 활용이 매우 의식적이었음을 알 수 있다.

⁷² 김정희, 『阮堂先生全集』卷3, 38面, “鄭板橋蘭幀……尋覓純以撇法爲之。此是其平生長於人 人不得以近似。”

⁷³ 조희룡, 〈蘭石圖〉(국립중앙박물관 소장), “蘭蕙最宜於石, 可以一筆成之。撇剔或在頭, 或在腹, 或在足而已……” 『조희룡전집』 1의 다섯 번째 도판; 『漢瓦軒題畫雜存』 제104글에 동일내용 게재.

⁷⁴ 조희룡, 『畫鷗齋調墨』 제15글, 『趙熙龍全集』 2, p. 39 참조.

⁷⁵ 조희룡, 『漢瓦軒題畫雜存』 제170글, 『趙熙龍全集』 3, p. 128 참조.

⁷⁶ 조희룡, 위의 책, 제171글, “吾無板橋之才力, 雖學之未能, 寧任吾才力所及處, 作一我法而已.” 및 『畫鷗齋調墨』, 제15글.



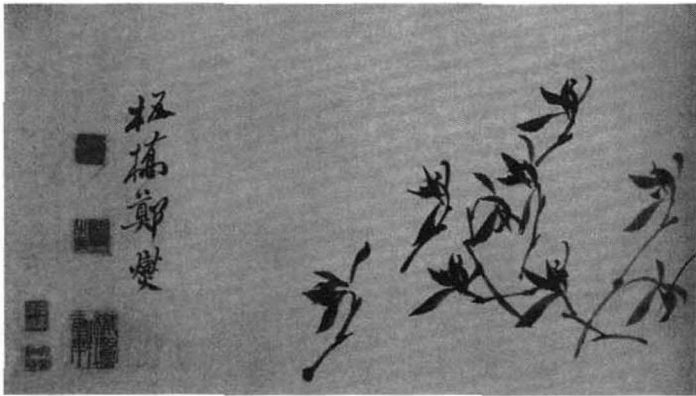
도 17 석도, 《花卉冊》의 7엽,
종이에 수묵, 크기미상, 榮寶齋
“采采淵明去後思”라는 시구의 화제를 좌에서 우로 썼다.



도 18 정섭, 〈죽석도〉, 종이에 수묵

이들은 정섭의 시문을 대폭적으로 그들의 화제로 사용하였으며⁷⁷ 화제를 화면 위에 배치하는 방식에서도 정섭의 시도를 기반으로 하였다. 화면 상단에 두 글자씩 혹은 한 글자씩

⁷⁷ 김정희와 조희룡이 정섭의 시문집 속의 글, 혹은 그림 위의 글을 자신의 그림 위에 얹어 쓴 예들에 대하여는 李仁淑, 『板橋 鄭燮의 繪畫世界와 우리나라 書畫界에 끼친 영향』(영남대학교 석사학위논문, 1996)의 연구가 있으며, 실제로는 더욱 많다고 할 수 있다. 앞서의 김정희의 〈불이선난〉이 그러하고, 조희룡, 〈墨蘭圖〉의 화제 “忽得十日五日之暇 對芳蘭 啜苦茗 時有微風細雨 潤澤于疏籬仄徑之間. 俗客不來 良友輒至 適然自驚 今日之難得 凡畫蘭畫石 用以慰天下之勞人”은 鄭燮의 『新秋田索畫』 뒷부분에서 몇 구를 제외하고 그대로 옮긴 것이다. 정섭의 글은 “忽得十日五日之暇 閉柴扉 掃竹徑 對芳蘭 啜苦茗 時有微風細雨 潤澤于疏籬仄徑之間. 俗客不來 良朋輒至 亦適適然自驚爲 此日之難得 凡吾畫蘭畫竹畫石 用以慰天下之勞人 非以供天下之安享人也.” 『板橋題畫』(『美術叢書』 영인), 『明清人題跋』 下(臺北: 世界書局印行, 1976).



도 19 정섭, <蘭花竹石圖>의 부분들, 종이에 수묵, 30.9×828.2cm, 상해박물관

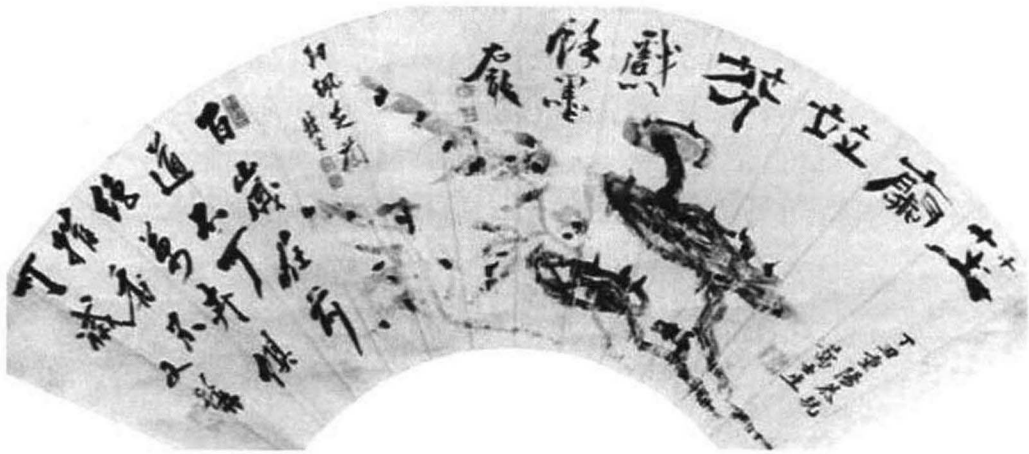
화제를 넣는다든지, 앞에서 살핀 <불이선난>의 방향을 달리한 화제도 그 출발은 정섭의 그림이다. 화제를 좌에서 우로 쓰는 방식은 明代에서도 그 예를 찾아볼 수 있고 석도의 그림에서도 볼 수 있으나¹⁷ 정섭이 누구보다도 널리 사용하며 조형성을 의도한 시도를 취하였기 때문이다¹⁸.

이렇듯 청대 양주화파의 화풍을 활용하였지만 김정희와 조희룡은 자신들이 주장하는 문자향과 서권기의 실현으로 간주하였다. 예컨대 정섭의 蘭芝 혹은 꽃대만을 그린 그림을 김정희가 다시 자신의 화폭에 담아내었던 것을 볼 수 있는데¹⁹⁻²⁰,⁷⁸ 정섭이 어느 부호의 요구에 의해 난의 꽃대만을 떼어 그렸다는 일화가 무색할 만큼, 김정희는 화훼 이미지로 선의 경지를 추구하여 꽃대 그림을 그렸다. 이 그림에 이하응, 권돈인, 홍우길 등의 발문이 적혀 있으며 그 내용은 멀하지 않는 짚을 묵희로 그려냈다는 칭송이다.⁷⁹ 조희룡 또한 나빙이나 김농의 묵매를 화면에 활용하고 그 화제의 일부도 정섭의 문구를 활용하였지만 『유마경』의 천녀 이미지를 화제로 올리며 화면의 분위기를 탈속의 정신적 경지로 끌어갔다.

그들이 접한 그 많은 청대 화가들 중 정섭을 유난히 즐겨 활용하였던 데는 김정희와 교류한 청대 문인들이 정섭을 높이 평가한 점과도 관련이 없지 않을 것이지만,⁸⁰ 그들 나름대

⁷⁸ 조희룡, 『한와헌제화잡존』 제204, 205, 212항을 보면, 蘭과 芝의 어울림에 대한 논의가 거듭된다.

⁷⁹ 정섭의 난꽃대그림 일화에 대하여는 金貞淑, 「石坡 李昉應 墨蘭畫風の 형성」, 『美術史學研究』 233·234(한국미술사학회, 2002), pp.233-265 참조; 김정희 그림(도20)의 발문내용에 대하여는 『秋史金正喜』 한국의 미(중앙일보사, 1981), 任昌淳, 도판 111의 해설 참조.



도 20 김정희, 〈芝蘭並芬〉, 종이에 수묵, 17.6×67cm, 간송미술관

로 그들의 이념에 충실한 탐색과 선택을 거친 결과로 보인다. 요컨대, 김정희와 조희룡이 문자향과 서권기를 한 묶음의 항목으로 설정하여 서화의 지침으로 제시하고 그에 활용할 만한 가장 적합한 화가로 양주화파 화가들의 작품을 선정하는 과정에 관한 한 화론과 화풍의 독자적 구축과정이 진행되었다고 할 수 있다.

V. 맺음말

이상으로 문자향과 서권기의 내용과 유래, 회화와의 연관성, 청대 회화와 화론 수용의 양상을 살펴 전후 배경을 이해해 보고자 하였다. 고찰의 내용을 정리하자면 첫째, 문자향은 문자의 조형요소에 대한 온축된 이해를 말하며 이는 문자학이자 서예가였던 김정희의 학문 세계와 예술세계를 배경으로 한 것이다. 서권기는 독서와 인격을 바탕으로 하며 궁극적으로 탈속의 경지를 추구하는 것이며 이는 청대 문예사상에서 지속적으로 중시된 개념이다. 둘째

⁸⁰ 옹방강과 완원의 정십 문예에 대한 예찬 및 정십의 글들이 조선 후기 화가들의 그림과 글에 활용된 예들에 대하여는 李仁淑, 앞의 글 참조.

이들의 회화적 형상화와 관련시켜 보았을 때, 문자향은 서예적 필치나 문자적 구도의 조형 감각을 화면에 도입하는 과정으로 구체화되었고, 서권기는 속세의 현실을 벗어난 지고한 정신성의 추구 속에서 비사실적 비현실적인 화제와 선불교의 지향성을 제시하는 양상으로 실현되었는데, 주로 난이나 매화와 같은 화훼 이미지로 구현되었다. 셋째, 김정희와 조희룡이 실제적으로 활용한 화풍은 청대 중기 양주화파의 화가들 정섭과 나빙의 작품들인데 이들이 이러한 청대 중기의 화풍을 수용한 배경에는 석도와 양주화파 등의 청대 회화이론을 폭넓게 수용하고 첨단 화론과 화풍을 수렴하고 있었기에 가능하였다. 그 가운데 청대의 화법을 부정하는 이론의 수용과 문자적, 서예적 적용의 접맥, 청대 회화론의 포괄적 수용 속에서 청대 지속적으로 추구된 서권기의 포착이 가능하였던 점, 문자향과 서권기의 조합, 이 개념들의 실천상을 양주화파 화가들 중 일부의 작품에서 찾아나간 모색작업 등은 청대의 양상과는 다른 조선 후기 19세기의 독특한 측면을 구축하여 준다.

이러한 고찰에 입각하여 19세기 회화사 해석에 대한 몇 가지 제안을 더하고자 한다. 첫째, 김정희를 통하여 남종문인화가 정착되었다는 점에 회화사 서술의 초점이 맞추어지는 것은 재고되어야 한다. 남종문인화란, 명대 말기 동기창이 오랜 중국 회화의 역사를 南北宗으로 나눈 후 남종을 배워야 한다고 주장한 이론에 근거하여 그려지게 된 남종화 양식의 회화를 말하며 그 내용은 철저하게 山水畵에 해당한다. 무엇보다 김정희와 조희룡을 기점으로 하여 일구어진 회화에서 중심 화목은 花卉였다.⁸¹ 김정희와 조희룡이 문자향과 서권기를 주장하며 이를 실현하고자 난과 매화를 그려내기까지는 청대 개성화파의 회화론과 청대 중기 양주화파의 화풍을 그들 나름의 안목과 태도로 수용해낸 과정이 있었다. 그런데 남종문인화를 정착시켰다는 점이 김정희의 회화사적 영향력으로 부각되면서, 김정희란 고당적 문화를 파급시킨 인물로 인식되어온 경향이 강하였다. 이는 김정희 예술세계의 실상을 이해하는 데 작지 않은 걸림돌이 되었다고 본다.

둘째, 김정희가 18세기 현실 주제의 회화들을 중단시켰다는 해석은 두 가지 측면에서 다시 생각해야 한다. 하나는 四王에 대한 인식과 청대 倪·黃 산수화에 대한 애호경향은 이미 18세기 후반 실학자들 박지원, 박제가, 이서구, 이덕무 등에 소개되고 수용되어 18세기 후반 실학자들은 산수화가 산수 실경을 닮을 것을 요구하지 않았으며 남종적 문인화풍의 산

⁸¹ 여기서는 山水畵을 다루지 않았지만 김정희와 조희룡 자신의 회화세계에서 산수화는 그 비중이 지금껏 소략하다. 이후 秋史派라고 지칭되는 이들에게서 그려지는 남종문인화 경향의 산수화는 실험적인 청대의 산수화풍이 활용되었다. 이에 대하여는 韓正熙, 「조선후기 화단에 끼친 중국의 영향」, 『미술사학연구』 206호(1995) 참조.

수화를 더욱 좋아하였던 점에 비추어 볼 때, 김정희의 회화론은 18세기 후반 실학자들의 회화론에 일정한 기반을 두고 있다고 할 수 있다.⁸² 또 하나는 해석의 문제인데, 우리 회화사에서 18세기의 진경산수화나 풍속화가 우리의 현실을 반영한다는 점에서 바람직한 양상으로 해석되고 있는 반면 19세기 김정희의 비현실적 회화 작업은 다소 부정적 양상으로 해석되어 온 경향이 있다. 그러나 18세기 경제와 정치의 성장 속에서 산수유람의 문화가 일부 문인집단에서 일어나면서 그들의 요구 아래 그들의 유람대상이었던 산수명승지 기록으로 정선의 그림이 활발히 제작되었으며, 金弘道 풍속화의 대부분은 태평성세의 구현 이미지를 요구하는 왕조의 정책 속에서 제작되었다는 점을 염두에 둔다면,⁸³ 즉 화가가 주변의 요구 속에서 작품을 만들었던 상황과 제작의 과정을 염두에 둔다면, 화가 스스로 회화이론을 구축하고 이를 기반으로 작품을 모색한 19세기의 양상은 커다란 변화로 주목될 수 있기 때문이다. 김정희와 조희룡이 추구한 문자향과 서권기, 특히 서권기라는 탈속의 추구 속에서 현실(속세)을 주제로 하는 산수나 풍속을 화제로 택하지 않은 것은 당연한 이치이다.

나아가 19세기에 화훼화가 새로운 화목으로 크게 부상하는 점은 18세기와 다른 19세기의 특성으로 더욱 인정되고 조명받아야 한다고 본다. 이는 청대 화훼화의 부상이나 에도 시대 화훼화의 성행과 동행하는 동아시아 전반의 흐름을 반영하면서, 우리나라 19세기의 화훼화가 청대 양주화파의 그것과 달랐듯이 우리 회화의 특성 반영이 기대되는 장르이기에 그러하며, 또한 이후 근대화단으로 이어지며 전통의 대명사처럼 인식된다는 장르라는 점에서 또 다른 중요성을 담보하고 있기에 그러하다.

*** 주제어: 문자향, 서권기, 19세기, 김정희, 조희룡, 양주화파, 석도, 화훼**

⁸² 李東洲가 일찍이 김정희의 완당바람이 진경산수화에 썩기를 박았다고 단정한 이래, 이는 지속적으로 복인되어 왔다. 근래에 安權濬, 『한국회화의 이해』(시공사, 2000), pp. 288-289. "김정희 일파의 대두만으로 진경산수화와 풍속화의 전통에 썩기를 박은 유력한 원인이었는지 아니면 그밖에 다른 어떤 시대적·사회적 요인이 작용하였던 것인지 좀더 구체적인 연구가 이루어져야 할 것으로 믿어진다"며 의문을 제기하고 있다. 洪善杓, 「조선말기 여항문인들의 회화활동과 창작성향」, 『미술사논단』 1호(한국미술연구소, 1995), 앞의 책(문예출판사, 1999), pp. 324-361 所收에서 그러한 배경적 상황으로 조선 후기 여항문인 및 연암일파의 역할을 명료하게 지적한 바 있다. 필자는 이에 관련하여 진경산수화에 대한 인기는 18세기 전반의 문화 속에서 이루어진 것이며 이미 18세기 후반 북학파들에 의하여 그 인기는 쇠퇴하여 있었으며, 이는 그들의 예술인식에 기반한 것임을 논하였다. 고연희, 「조선시대 眞幻論 연구」, 『韓國漢文學研究』 29집(한국한문학회, 2002), pp. 119-148 참조.

⁸³ 정선의 회화에 관하여는 고연희, 『조선후기 산수기행예술연구』(일지사, 2002). 김홍도의 회화에 관하여는 洪善杓, 「朝鮮後期 風俗畫 發達の 理念的 背景」, 『한국의 미』 19 風俗畫(중앙일보사, 1985); 강관식, 『조선후기 궁중화원 연구』(돌베개, 2002) 참조.

ABSTRACT

The Meaning of Wenzixiang (文字香) and Shujuanqi (書卷氣), and the Relationship to Paintings

Kho Youen-hee

The two terms, wenzixiang and shujuanqi, were suggested as the essential factors of art by Kim Jung-hee (金正喜) and Cho hee-ryong (趙熙龍), the painters of early nineteenth century of Choson period. Although the two terms had been said as a proper expression for the character of the paintings of nineteenth century of Choson by Korean art historians by now, the meaning of the two terms were not examined. Now the purpose of this thesis is to look into the meanings of the two terms and to find the relationship of the terms and their paintings.

The two terms are too abstract to discuss, and Kim and Cho's suggestions are so suggestive. "The way to draw orchids is most difficult and very near to the calligraphies style of li (隸). It must be equipped with wenzixiang and shujuanqi. The painters of orchid should avoid the conventional method to paint," said Kim. "How can we talk about poetry and paintings easily? Poem could be poem in that Shujuan overflows from the inside of the poet, paintings could be paintings in that the spirit of wenzi expands to the ten fingers' tips of the painter," said Cho. But they've never showed the concrete idea of wenzixiang or shujuanqi.

However literature records are useful to offer some facts about the meanings of the two terms. According to the records, the term 'wenzi' was uttered by Kim and Cho frequently as chinese letters in visual aspect. It let us know that the term 'wenzixiang',

literally meaning 'fragrance of wenzi', must mean the realization of the visual letters written by the famous ancient calligraphers. On the other hand, the 'shujuanqi' was emphasized by many Chinese writers through all the Qing dynasty, meaning a kind of personality made through reading thousands of books and rising above the world. The Chinese said that the opposition to shujuanqi was vulgar sense. Kim and Cho seems to have received the Chinese term and the meaning as one principle of painting and calligraphy.

In this thesis, their paintings were treated as the evidences of their abstract words, wenzixiang and shujuanqi, because Kim must try to visualize the two terms as a painter of orchid, and Cho, too, as a good painter of plum. First, they applied the compositions of letters to those of their paintings, and used the same brushwork to their own calligraphy style. So the paintings of orchid and plum by Kim and Cho looks non-realistic. Second they expressed the literature symbol and the spirit of Zen Buddhism with a superior air, painting flowering plants with such non-real images.

It could be look ironical that they used practically the style of paintings of by painters of eighteenth century at Yangzhou in China, especially Zheng-xie (鄭燮) and Luo-pin (羅聘), who painted to sell their works for money. The ironical situation was possible because Kim and Cho admitted the styles of paintings by Yangzhou's painters as good samples for their concept of the two terms.

In conclusion, Kim Jung-hee and Cho hee-ryong tried to work in pursuit to realize their suggestion the spirit of wenzi and shujuan, with the broad knowledge and their own judgements about Chinese paintings and theories.