

# 秋史 金正喜의 산수화

김 현 권\*

- I. 머리말
- II. 燕京 화가들과의 교류와 기록상의 산수화
- III. 제주 유배시기
- IV. 서울·과천 거주시기
- V. 맺음말

## I. 머리말

秋史 金正喜(1786-1856)는 19세기 전반에 활동했던 대학자이자 서화이론가이며, 조선은 물론 청조에서도 유례를 찾기 힘든 독창적인 서풍과 묵난화풍을 이룩한 대가로 알려져 있다. 그렇기 때문에 김정희 관련 연구는 사상과 문학 그리고 미술 등 전반에 걸쳐 이루어져 왔다. 그 중 미술사학계에서 그와 관련된 연구는 서예와 묵난화에 집중되어 있었는데, 그의 서예와 묵난화가 당시 서화계에 큰 반향을 일으키는 등 그만큼 중요한 위치를 차지하고 있었기 때문이다. 그런 연유로 김정희의 산수화는 상대적으로 가려져 <세한도> 외에는 좀처럼

---

\* 고려대학교 대학원 문화재학협동과정 미술사학 박사과정.

면모가 드러나지 않았다. 그러나 그의 산수화 역시 당시 화가들이 배워야 할 善本의 역할을 하였다고 할 수 있다.<sup>1</sup>

김정희는 청조의 翁方綱(1733-1813)과 阮元(1764-1849)으로 대표되는 실증적이고 귀납적인 문헌고증학으로부터 영향을 받았다.<sup>2</sup> 이러한 김정희의 사상에 의해 화론 역시 미술양식의 변천을 파악하고 고증하는 학문적인 경향을 보였으며 또한 그는 화론을 실제 창작물로 표현하고자 하는 태도를 가졌다.<sup>3</sup> 그러므로 우리는 김정희의 화론을 통해 산수화의 전반적인 성격과 특징을 알아 볼 수 있다. 그의 화론은 문예론이라는 범주 속에서 형성되었는데, 특히 그의 시론은 서화론과 깊은 관련을 가지고 있다.

김정희가 말하는 詩란 작가의 고양된 감정과 정서, 즉 性靈을 기초로 하고 있지만 이것이 분출되는 대로 언어화된 것이 아니라 格調라는 일정한 언어형상화 방식에 의해 정비된 언어 구조라는 것이다.<sup>4</sup> 그는 고양된 감정과 정서에서 비롯된 격렬함을 淫放鬼怪로 정의하였고, 이를 제정하는 격조는 형식과 운율을 의미하는 格律聲調로 보았다.<sup>5</sup> 이같은 논리는 書論에도 적용되고 있다.

대개 隸書의 법은 차라리 拙할 망정 奇가 없고 古해도 怪하지는 아니하며 비록 戚伯·羊甯의 거침으로도 역시 奇하지 않고 怪하지 않으니 奇와 怪의 두 가지 뜻은 특별히 서법에만 아니라 일체에 있어 경계하는 게 좋을 거외다.<sup>6</sup>

奇怪는 서예뿐만 아니라 모든 경우에서 경계해야 한다고 논하고 있으므로 회화 역시 해

1 김정희와 관련된 연구서와 논문은 그 양이 방대하기 때문에 열거하기 힘들다. 김정희와 관련된 미술사 논저 중 산수화가 포함된 경우는 崔筍垞, 『秋史 金正喜의 書畫』(圓光大學校 出版局, 1994); 강관식, 「추사 그림의 법고창신의 묘경」, 『추사와 그의 시대』(돌베개, 2002)가 있다. 김정희에 관한 전반적인 연구는 藤塚鄰 著·朴熙永 譯, 『추사 김정희 또 다른 얼굴』(아카데미하우스, 1994); 藤塚鄰 著·藤塚明直 編, 『清朝文化東傳の研究: 嘉慶·道光學壇と李朝의 金阮堂』(東京: 國書刊行會, 1975)가 있다. 그리고 김정희에 대해 이해를 도울 수 있는 책으로 유홍준, 『완당평전』 1·2·3(학고재, 2002)을 들 수 있다. 이 책의 권3 자료·해제편, pp. 283-298에는 김정희 관련 논저목록이 수록되어 있다.

2 정재훈, 「청조 학술과 조선성리학」, 『추사와 그의 시대』, pp. 140-156.

3 崔完秀, 「추사(秋史) 일파(一派)의 글씨와 그림」, 『淵松文華』 60(韓國民族美術研究所, 2001), pp. 90-91.

4 김정희의 성령과 격조의 조화에 관한 언급은 金正喜, 『阮堂先生 全集』 卷六, 題跋, 「題彝齋東南二詩後」, 八a; 김정희 저·신호열 역, 『국역완당전집』 2(민족문화추진회, 1996), p. 234 참조.

5 金惠淑, 「金正喜의 詩文學 研究」(서울大學校 大學院 國語國文學科 博士學位論文, 1989), pp. 33-43.

6 金正喜, 앞의 책 卷四, 書牘, 「與沈桐庵熙淳 三十」, 十六b; 김정희 저·신호열 역, 앞의 책 2, pp. 44-45.

당될 수 있다. 더 나아가 시론을 회화에 적용한다면 奇怪를 경계하기 위해서 격조의 구비가 요구된다고 볼 수 있다. 김정희는 산수화에서 격조의 제정을 위한 방법으로 古法의 연구를 주장하였다. 이에 대한 구체적인 이론은 그의 연행과 연경의 문사 및 화가와 교류하면서 수용한 청대화단의 경향에 기초하고 있다. 그런 과정을 통해 김정희의 산수화론은 문인화에 이르기 위한 嫡傳과 祖印이라는 단계론으로 발전하면서 보다 체계적인 성격을 띠게 되었다.

대개 唐宋은 이미 멀어져서 접할 수가 없습니다. 그래서 근래 사람들은 그림을 그리는 데 있어 太倉一派를 南宗의 嫡傳으로 삼고 黃子久(黃公望)를 祖印으로 삼은 다음 荊蠻民(倪瓚)의 荒寒함과 神韻을 참작하는데 모두 먹을 퇴적시켜서 합니다.<sup>7</sup>

黃公望은 祖印 즉, 先代의 畫趣를 계승한 자이며, 그를 통하면 당송대 화가들이 이론 경지에 도달할 수 있음을 언급한 글이다. 김정희에게 있어서 당송대 화가는 궁극적으로 추구해야 할 이상적 경지이며, 그는 이런 추구를 위해 黃公望과 倪瓚을 현실적인 최고의 단계로 꼽았다. 그리고 이에 다다르기 위한 과정으로 南宗의 嫡傳, 즉 黃公望과 倪瓚을 적통으로 계승한 四王畫派를 설정하고 있다. 이외에도 董其昌·石濤 등의 명말청초 화가들 역시 적전으로 파악하고 있다. 그리고 김정희는 산수화에서 倪瓚의 荒寒(소슬)함과 神韻(고상한 운치)을 추구하였으며 구체적인 기법론으로는 적묵법과 갈필담묵의 필법에 주목하였고, 이를 화법의 요체로 삼았다.

사실상 그의 산수화는 위에서 언급한 이론의 구현과정을 보여준다고 할 수 있으며, 그 과정 속에서 김정희는 자신의 산수화풍을 이룩하였다. 그러므로 이 논문은 그의 산수화를 시기별로 분석하고자 하였다.<sup>8</sup> 필자는 현존작품 외에도 그의 산수화를 전반적으로 조망하기 위해 산수화와 관련된 행적 및 연경의 화가들과 교류한 기록 등을 살펴보았으며, 필요에 따라 대략적인 산수화론을 살펴보하고자 하였다.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> 金正喜, 앞의 책 卷三, 書牘, 「與權彝齋敦仁 三十五」 四十一ab; 김정희 저·신호열 역, 앞의 책 1, p. 303.

<sup>8</sup> 현재 김정희의 산수화로 전해지는 작품은 약 22점에 이르고 있다. 그 중에는 김정희의 제자들이 그렸던 작품이 섞여 있으며 贋作 역시 포함되어 있기 때문에 주의를 요한다. 필자는 김정희 작품 중 실견하였거나 확실시되는 작품을 위주로 다루었다.

<sup>9</sup> 필자는 김정희의 산수화를 연구하면서 많은 어려움에 부딪치곤 했다. 우선 김정희의 산수화를 연구하기 위해 그의 서체에 대한 검토는 필수적이었으며 필자를 괴롭히는 문제였다. 이런 문제를 해결하는데 많은 도움을 주신 이완우 선생님께 감사드린다. 필자는 이 연구를 진행하면서 김정희와 관련된 많은 문헌기록에 직면하였다. 이

## II. 燕京 화가들과의 교류와 기록상의 산수화

김정희는 1809년 10월 燕行을 통해 翁方綱과 대면하는 등 많은 문사들과 교류를 하였다. 그는 이런 교류를 통해서 중국 회화작품을 실견하였고 혹은 선사받기도 하였는데, 이런 작품들은 중국 회화에 대한 김정희의 안목을 넓혀주었으며 동시에 자신의 회화세계를 형성해 가는데 밑거름이 되었다. 이후 1825년, 40세에 들어서면서 김정희는 이전과 달리 작품을 직접 그려 연경의 문인들에게 선사하는 등 왕성한 회화교류를 하였다. 즉 이 시기는 회화교류라는 측면에서 정점이라고 할 만하다. 이들 사이에 오고간 작품들은 문헌을 통한 판단이 지만 대개 문사적 취향이 강한 서옥도류의 작품들이다. 이 장은 1825년을 기준으로 전후시기에 해당되는 기록을 통해 그의 산수화풍을 살펴보고자 하였다. 그러한 고찰은 제주 유배시기에 그린 <세한도> 같은 작품의 성격을 규명하는데 일조할 것이다.

### 1. 김정희의 燕行

김정희가 연경에서 중국의 화적을 처음 접한 곳은 翁方綱의 서실인 石墨書樓였다. 그는 이곳에서 많은 서화와 고서를 보았는데 그 중에 산수화로는 文徵明의 玄孫으로 家風을 계승한 文點(1633-1704)의 <汪漁洋秋林讀書圖>가 있었다. 또한 李鼎元을 방문하여 黃易(1744-1803)이 그린 <登岱圖>를 보았다.<sup>10</sup> 黃易은 밝고 감각적인 색감을 구사하였으며 倪瓚풍의 조용한 분위기의 산수화풍을 보여주는 화가였다.<sup>11</sup> 실제 작품을 보면 당시 청대의 전통주의적 화풍을 따르거나 혹은 필선으로만 표현한 간소한 화풍이 보이고 있어서 <登岱圖> 역시 비슷한 유의 작품으로 추정된다. 이렇듯 김정희는 연행 중에 여러 산수화를 실견함으로써 그의

---

글에는 산수화에 관한 기록 중 전후맥락이 확실한 경우에 한해 수록하였다. 이러한 과정은 필자의 능력만으로 역부족이었다. 이런 어려움에 많은 도움을 준 서울역사박물관의 김양균 학예연구사와 同學 유승민께 감사드린다. 특히 작품의 선정 등 여러 문제까지 함께 토론해 준 김양균께 다시 한번 고마움을 전한다.

<sup>10</sup> 藤塚鄰 著 · 朴熙永 譯, 앞의 책, pp. 143-144.

<sup>11</sup> 黃易에 관한 개략적인 소개는 Jung Ying Tsoo, *Chinese Paintings of The Middle Qing Dynasty* (San Francisco: San Francisco Graphic Society, 1987), pp. 132-136 참조.

안목은 넓어져 갔다.

김정희의 회화세계에 누구보다도 많은 영향을 주었던 인물은 翁方綱의 문하 朱鶴年(1760-1834)이다. 그는 石濤의 산수화풍을 따랐다고 하는데 실제 작품에서도 石濤의 굵이치는 필법을 자주 구사하였으며, 한편으로는 四王화풍의 작품도 보이고 있다.<sup>12</sup> 朱鶴年이 김정희에게 건넨 작품은 〈古木寒雅圖〉·〈秋山小幀〉·〈秋景山水圖〉를 꼽을 수 있다.<sup>13</sup> 〈고목한아도〉도<sup>4</sup>는 그가 김정희와 헤어질 무렵에 그려준 작품으로, 다음과 같이 柳得恭(1749-1807)의 詩情을 곁들인 題가 있다.

이전에 조선 柳冷菴(柳得恭)의 글을 보니 시구가 있는데, 고목만 우뚝하니 갈가마귀 날아간 뒤요, 석양빛 아득한데 손님이 처음 든다고 하였다. 그 詩 속에 그림이 있는 것을 사랑하여 읊조리며 입 속에서 버릴 수가 없었는데 嘉慶 庚午 정월 29일에 추사 선생이 흰 부채를 내놓으며 그림을 그려 달라고 하니 곧 이 詩意로 그림을 그려 기증한다. 揚州 朱鶴年이 아울러 쓰다.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> 俞劍華, 『中國美術家人名辭典』(上海: 上海人民美術出版社, 1981), p. 231.

<sup>13</sup> 藤塚鄰는 자신의 박사학위논문에서 김정희에게 전해진 朱鶴年의 작품을 〈추경산수도〉와 〈추산소정〉으로 판단하였다(藤塚鄰 著·朴熙永 譯, 앞의 책, pp. 138-140). 그러나 그가 1841년 『書苑』에 기고한 글에는 〈고목한아도〉를 새롭게 거론하면서 박사학위논문에서 〈추경산수도〉를 설명할 때 인용한 김정희의 두 번째 시 「寄野雲居士」를 〈고목한아도〉와 관련된 제시로 수정하였다. 반면 첫 번째 시 「題朱野雲畫」는 구체적인 제목을 언급하지 않은 작품과 관련된 것으로 설명하였는데, 이 작품이 〈추경산수도〉인지는 언급하지 않았다(藤塚鄰, 『朱野雲と金阮堂の墨錄(中)』, 『書苑』 第5卷 第4號(三省堂, 1841.4), pp. 51-52). 藤塚鄰가 언급한 〈추경산수도〉는 1932년 京城 三越 갤러리에서 전시된 〈추경산수도〉와 동일한 작품으로 보인다. 이런 판단은 藤塚鄰가 언급한 〈추경산수도〉와 위의 전시 팜플렛인 『阮堂金正喜先生遺墨遺品展覽會目錄』(유홍준, 앞의 책 3, pp. 247-261 전제)에 소개된 〈추경산수도〉의 소장자가 모두 鮎貝房之進이기 때문이다. 〈추경산수도〉에 대한 전시목록의 기재 내용을 보면 김정희의 제시인 「題朱野雲畫」를 인용하고 있지만 작품의 제시가 아니라 작품에 대한 설명으로 인용하고 있을 뿐이다. 즉 이 그림은 제발이 없거나 제발이 있다 하더라도 그림의 경위를 알 수 있는 내용이 없다고 볼 수 있다. 이 전시가 1932년에 개최되었고 藤塚鄰의 박사학위 논문은 1936년에 완성되었으므로 그가 이 전시를 보고 〈고목한아도〉와 관련된 제시를 〈추경산수도〉 관련 제시로 판단했을 가능성이 있지만 정확한 것은 알 수 없다. 전람회목록의 설명에 따르면 朱鶴年의 〈추경산수도〉에 김정희의 鑑定印이 찍혀 있다고 하므로 필자는 이 그림을 일단 김정희에게 전해진 또 다른 작품으로 보고자 한다. 좀더 자세한 내막은 작품이 소개되어야 파악할 수 있다. 그밖에 1956년에 열렸던 阮堂金正喜先生百周忌追念遺作展覽會에 朱鶴年의 〈秋景山水幀〉이 출품되었지만 위 작품과의 동일 여부는 확인할 수 없다(『阮堂金正喜先生百周忌追念遺作展覽會』(國立博物館·震樓學會, 1956), p. 46).

<sup>14</sup> “向見朝鮮柳冷菴, 有句云, 古木崢嶸雅去後, 夕陽迢遞客來初. 愛其詩中有畫, 諷咏不能去口. 嘉慶庚午正月廿九日, 秋史先生出素婁索畫, 即用詩意作圖, 爲贈. 揚州 朱鶴年 并識.” 원문은 藤塚鄰, 앞의 논문, p. 51 인용. 번역은 崔完秀, 『秋史墨緣記』, 『濶松文華』 48(韓國民族美術研究所, 1995), pp. 72-73 인용.

이 제문을 통해 <고목한아도>는 김정희가 朱鶴年에게 부탁한 扇面그림이며 제작시기는 그가 연경을 떠나기 직전인 1810년 1월 29일임을 알 수 있다.<sup>15</sup> 한편 김정희는 朱鶴年이 인용한 유득공의 시구를 사용하여 화답하였다.<sup>16</sup> 그는 이 그림을 가지고 귀국하였고 종종 작품을 보면서 연경에서 보낸 시간을 회상했을 것이다. 또한 그는 <고목한아도>를 주위의 벗과 제자들에게 보여주었으며, 그런 연유로 허련에 의해 倣作되는 등 조선 말기의 화단에서 회자되었다.<sup>17</sup>

<고목한아도>를 보면 전경 하단에는 몇 그루 나무와 바로 뒤의 옥우가 있으며, 중경에는 수면이 있지만 수평선 너머의 원경에는 아무런 경물을 배치하지 않은 채 빈 공간으로 남겨져 있다. 이런 원경의 생략과 전경의 茅屋 주변은 <세한도>도3와 유사한 방식을 띠고 있어서, 이런 식의 소슬한 구성방식이 이후의 김정희 화풍 성립에 영향을 주었다고 할 수 있다. 이밖에도 그는 김정희와 헤어질 때 <秋史餞別圖>를 그려주어 이별의 아쉬움을 달래기도 했는데, 瓦家를 중심으로 주변에 괴석과 몇 그루의 고목을 배치하여 정연한 아취를 느끼게 해준다.<sup>18</sup>

朱鶴年과의 교유는 김정희가 귀국한 이후에도 지속되었다. 1811년 朱鶴年이 김정희에게 보낸 <秋山小幀>에 翁方綱의 제시가 있다.

멀리 푸르른 습윤한 숲은 담담히 우거지고, 그리지 못한 山居는 몇 굽이나 깊은 곳일까.  
 문혀 흘러가는 구름은 강 건너 오고, 사람이 있어 함께 가을날 정취를 이야기 하네.<sup>19</sup>

이 시는 주학년이 김정희에게 그림을 보내기 전 翁方綱에게 부탁한 것이다.<sup>20</sup> 시의 내용으로 볼 때 이 작품은 중경에 강을 두었고 원경에 습윤한 푸른 산이 있는 고즈넉한 그림으로

<sup>15</sup> 藤塚鄰, 앞의 논문, pp. 51-52.

<sup>16</sup> 金正喜, 앞의 책 卷十, 詩, 「寄野雲居士」, 五b; 김정희 저·신호열 역, 앞의 책 3, p. 183. 이 시는 유득공의 시를 사용한 서예 대련의 傍書 속에 있다. 서예 대련은 崔完秀, 앞의 논문, p. 73 삽도 18 참조.

<sup>17</sup> 『潤松文華』 48, 도판 45. 허련이 朱鶴年의 <秋景山水圖>를 망했다는 사실은 崔完秀, 앞의 논문, p. 73 참조.

<sup>18</sup> <秋史餞別圖>는 『潤松文華』 48, p. 69 삽도 참조.

<sup>19</sup> 翁方綱, 『復初齋詩集』 卷六十四, 「野雲寫秋山小幀, 寄贈金秋史進士」, 二, “遙青濕翠澹重林, 不寫山居幾曲深. 一般橫雲來隔岸, 有人相對話秋心.”(『續修四庫全書』 集部 別集類 1455(上海: 上海古籍出版社, 1995), p. 269).

<sup>20</sup> 藤塚鄰는 <추산소정>을 翁方綱이 김정희에게 준 것으로 파악하였다(藤塚鄰 著·朴熙永 譯, 앞의 책, pp. 167-168). 그러나 제시 제목상(註19 참조) 朱鶴年이 김정희에게 그림을 보내기 전에 翁方綱에게 제시를 부탁한 것으로 보아야 한다.

여겨진다. 또한 김정희는 朱鶴年의 또 다른 그림을 받고 그의 회화를 극찬하는 화답시를 보냈다.<sup>21</sup>

십 년이라 가슴속에 가득한 山水의 정취, 朱野雲(朱鶴年)이 그린 그림의 아름다움은 하늘에서 타고난 것이네.

거문고 하나 학 한 마리도 도리어 번다스러워, 다섯 마리 말에는 (朱鶴年의) 그림만 신고 가네.<sup>22</sup>

이처럼 김정희는 朱鶴年의 여러 그림을 소장하고 있었으며, 또한 그의 여러 작품이 조선에 전해졌음을 阮元의 기록에서 확인할 수 있다.

조선인들이 그의 그림을 좋아하였으며, 또한 그의 인품을 소중히 여겨서 그의 像을 걸어 놓고 숭배하는 이가 있었다.<sup>23</sup>

위 글은 다소 과장된 측면이 있지만 朱鶴年의 작품이 조선에서 꽤 유명하였으며, 그가 19세기 對淸 회화교류 측면에서 중요한 인물이었음을 알려주는 대목이다.

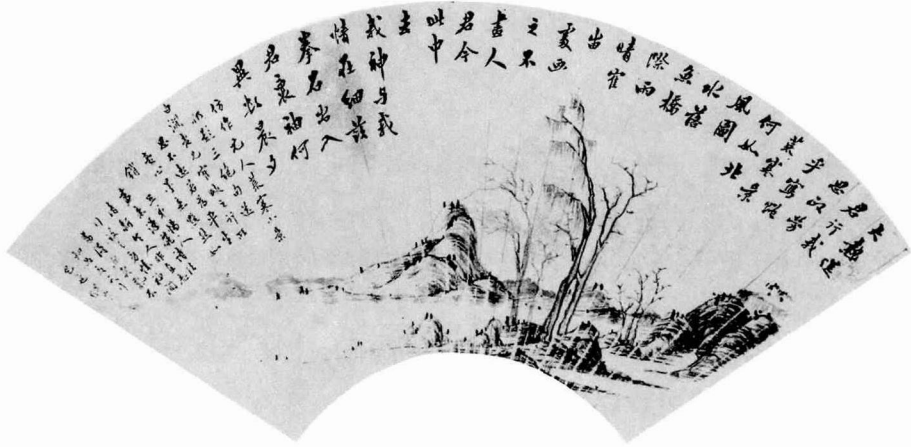
이상의 기록으로 볼 때, 김정희는 연경의 문사나 朱鶴年 같은 화가를 통해 중국의 여러 그림을 감상하고 선사받았다고 볼 수 있다. 그러나 그가 이 시기에 직접 그림을 그려서 연경의 문사들에게 건네준 기록은 현재로서는 찾을 수 없다. 이런 사실은 아직 김정희가 회화적 기량이 충분히 쌓여 있지 않았기 때문에 자신의 작품을 선사하지 않은 것이라고 생각된다. 다만 어떤 식으로든 자신의 작품을 그렸을 것인데, 특히 연경에서 돌아온 이후는 자신이 경험했던 연경의 회화적 경향을 숙지하며 작품을 제작하였을 것이다. 이러한 추정은 다음 글을 통해서 가능하다.

雲林(倪瓚)과 大癡(黃公望) 이래로부터 積墨의 한 법이 전하지 않는 비밀로 되어 요즈음의 중국 사람도 능히 이를 아는 이가 적다고 하더군요. …… 화가의 最上乘이오 最貴品은 積墨 같은 것이

<sup>21</sup> 藤塚鄰, 앞의 논문, pp. 52-53.

<sup>22</sup> 金正喜, 앞의 책 卷十, 詩, 「題朱野雲畫」, 十八b-十九a; 김정희 저·신호열 역, 앞의 책 3, p. 226.

<sup>23</sup> 阮元, 『擘經室集』續集 卷二下, 「野雲山人傳」, 三十四a, “朝鮮人喜山人畫 且重其人品 有縣山人之像而拜之者.”; 『續修四庫全書』集部 別集類 1479(上海: 上海古籍出版社, 1995), p. 488.



도1 傅金正喜, 〈荒寒小景圖〉, 紙本水墨, 22.7×60.0cm, 개인소장

없는데 일찍이 이 말을 朱野雲(朱鶴年)에게 들었던 것으로, 지금 이 그림을 보니 바로 심분 부합 되는 곳이 있습니다.<sup>24</sup>

위 글은 김정희가 과천시절에 쓴 서신에 포함되어 있지만, 일찍부터 朱鶴年을 통해 청조의 회화적 경향을 파악하였음을 알려주는 대목으로 볼 수 있다. 黃公望과 倪瓚의 화법에 대한 김정희의 인식은 자신의 회화세계를 펼쳐나가기 시작하는데 밑거름이 되었을 것이지만 현존하는 초기 작품이 희귀하기 때문에 정확한 화풍의 전개과정을 확인할 수 없다. 다만 그가 그렸다고 전해지는 〈荒寒小景圖〉도1가 있어서 초기 화풍을 대강이나마 유추할 수 있을 뿐이다.<sup>25</sup>

〈황한소경도〉는 김정희의 초기작으로 알려져 있는데, 제발의 글씨가 그의 초기 서체의

<sup>24</sup> 金正喜, 앞의 책 卷五, 書牘, 「與人」, 二十一a-二十二b; 김정희 저·신호열 역, 앞의 책 2, p. 196. 글의 내용 중 “북녘에서 돌아온 뒤”라는 표현이 있으므로, 김정희가 이 글을 쓴 시기는 북청 유배에서 풀려난 1852년 8월 이후로 판단된다.

<sup>25</sup> 이 작품에는 두 개의 인장이 찍혀 있는데, 김정희 제시 말미에 있는 인장은 확인이 어려우며 우측 상단의 인장은 희미하지만 “長毋相忘”이라는 詩句印을 확인할 수 있다. 그 시구는 吳慶錫의 인장과(『權域印藪』(國會圖書館, 1968), p. 86), 劉在韶의 인장에도 보이고 있다(『權域印藪』, p. 448). 그리고 吳世昌이 “長毋相忘”이라는 구절을 와당 모양 속에 전서체로 쓰고 그에 대한 의미를 적어 놓기도 하였다(『華滄 吳世昌』(예술의 전당, 1996), 도판 15).

특징인 획이 두툽한 翁方綱이나 그의 아들 翁樹崑(1786-1815)의 서풍을 띠고 있기 때문이다.<sup>26</sup> 이러한 제발의 서체는 김정희가 1812년에 신위의 入燕을 축하하기 위해 지은 「透紫霞先生入燕詩」의 서체와 비교할 수 있다.<sup>27</sup> 이 그림의 사연에 대해서는 김정희가 쓴 제시와 발문, 그리고 金迪根(1785-1840)의 찬을 통해 어느 정도 파악할 수 있다.

큰 더위에 그대를 보내니, 나는 정사의 노고를 생각합니다.

소슬한 경치를 그려드리니, 어찌 북풍도와 같겠습니까.

물이 魚橋에 떨어질 때에, 비는 鶴岫에서 맑게 개입니다.

그림에는 사람을 그려넣지 않았으니, 군께서는 지금 이 속에서 가고 있습니다.

나의 神과 나의 情은 세세하여, 주먹만한 돌에 떨어지고.

바라건대 군의 소매 속에 들락거리고자 하니, 아침저녁에 조아리는 것과 어찌 다르겠습니까.

元代人의 荒寒小景을 倣作하고 이어서 세 개의 절구를 적어 白澗老兄이 鶴峽 가는 길에 보낸다.

생각한 바와 멀지 않아서 평생을 호방한 마음으로 산다면 墨意가 黯然而 다하는 것 같을 것이다. 우둔한 아우가 당신을 걱정하다.

畫意가 瀟灑하고 詩法이 清新하여 (가지고 있는) 사람이 부임의 노고를 잊게 할 뿐만 아니라 소매 속에 품으니 선선한 기운이 돌아 여름인줄 모른다. 黃山(金迪根)이 제하다.<sup>28</sup>

위의 제발을 분석하면 그림에 관한 몇 가지 정보를 얻을 수 있다. 제시와 찬에 鶴岫과 鶴峽라는 동일한 지명을 은유하는 시구가 있는 것으로 볼 때, 白澗老兄이 공직을 받고 鶴山 등의 지명이 있는 지방으로 가기 전에 그린 餞別圖임을 알 수 있다.

〈荒寒小景圖〉는 『顧氏畫譜』의 〈倪瓚本〉에 기초한 작품으로, 화보를 향한 이유는 아직 자신의 회화세계가 정립되지 않은 탓도 있지만 元代人의 荒寒小景을 倣했다고 하는 제발의

<sup>26</sup> 이 작품은 필자가 실견하지 못하였다. 그리고 이 산수도와 상대 비교할 만한 유배 이전의 작품이 없기 때문에 진위의 판별 등 여러 문제를 구체적으로 검토하기가 힘들다. 그러나 임창순 선생이 제발의 서체를 통해 김정희 초기작으로 파악하였으므로, 필자는 이 의견에 따라 본고에서 다루었다(『秋史 金正喜』 韓國의 美 17, 中央日報社, 1985, 도판 116 해설).

<sup>27</sup> 『秋史金正喜名作展』(예술의 전당, 1992), p. 84 도판.

<sup>28</sup> “大熱送君行, 我思政勞乎。寫贈荒寒景, 何如北風圖。水落魚橋際, 雨晴鶴岫處。畫之不畫人, 君今此中去。我神與我情, 在細落拳石。出入君裏袖, 何異頓晨夕。” “仿作元人荒寒小景, 仍題三絕句, 透白澗老兄鶴峽之行。所思不遠, 若爲平生, 豪心墨意, 黯然而銷·愚弟揚人。” “畫意瀟灑, 詩法清新, 令人非直忘行役之勞, 懷袖間, 當得涼爽氣, 不知爲夏天行色也。黃山題。” 원문은 『秋史 金正喜』 韓國의 美 17, 도판 116 해설을 참조했으며 일부를 수정하였다.

내용을 볼 때 倪瓚과 黃公望의 화법을 실현하기 위한 시도의 일환으로 해석할 수 있다.<sup>29</sup> 비록 畫譜를 底本으로 삼았지만 제시와 찬을 고려하여 좌측 봉우리를 우측으로 이동시켰으며, 그런 경물의 이동과 생략을 통해 확보된 공간 속에 제발과 찬을 써 내려갔다. 즉 그림과 제시가 동시에 이루어졌으며 치밀한 계산하에 제작되었기 때문에 화면이 한쪽 면으로 치우치지 않는 균형 잡힌 구성을 보여준다.

이 작품에는 몇 가지 특징적인 면이 관찰된다. 그 중 화보에서 보이지 않는 立苔의 표현은 김정희의 작품 전반에 걸쳐 나타나는 화풍 중 하나로, 胡椒點이나 苔點보다 좀더 굵고 거칠게 찍혀 있다. 이같은 표현은 四王계열에서 나타나며 홍대용과 교류했던 嚴誠(1733-?)의 〈秋水釣人圖〉에서도 보이고 있어서 당시 청대 화풍의 특징 중 하나였던 것으로 보인다.<sup>30</sup> 또한 피마준 역시 화보의 표현과는 달리 좀더 굵은 필치로 산의 곁을 묘사하였다. 이 작품은 전체적으로 정연하게 구사된 필묵법이 보이지만 필묵의 운용이 원활하지 못하고 갈필법과 적묵법의 사용이 소극적인 것으로 볼 때, 이 시기에는 김정희가 자신의 회화적 이상을 구현하는 단계에 이르지 못한 것으로 보인다.

## 2. 기록상의 산수화

김정희는 여행을 통해 얻은 교분을 바탕으로 많은 청조의 명사들과 서신을 교환하며 친분을 쌓아 나갔다. 그 중 회화교류와 관련하여 주목할 만한 인물로는 翁方綱의 문하 吳嵩梁과 張深 등을 꼽을 수 있다. 김정희는 자신이 그린 산수화를 이들에게 선사하며 교류하였기 때문에 吳嵩梁이나 張深과 관련된 기록은 김정희의 산수화를 파악하는데 중요한 자료가 된다. 吳嵩梁(1766-1834)은 김정희와 직접 만난 적이 없으나 김정희의 아우 金命禧(1788-1857)를 통해 매화와 관련된 그림과 시를 주고 받았다. 그는 張深에게 부탁하여 〈九里梅花村舍圖〉를 그려받은 후 주변의 친구들에게 제시를 부탁하였고, 이런 내용을 서찰로 秋史 형제에게 알렸으며 김정희는 이 그림에 대한 제시를 지어 화답하였다.<sup>31</sup> 그러나 吳嵩梁은 스스로 그림

<sup>29</sup> 顧炳 摹輯, 『顧氏畫譜』(文物出版社, 1983, 영인본), 第三冊, 「倪瓚」, 十.

<sup>30</sup> 嚴誠의 작품은 『澗松文華』 28(韓國民族美術研究所, 1985), 도판 36 참조. 김정희의 작품에 보이는 두툼한 입태의 표현은 청대 四王계열에서 자주 나타나는 특징으로 당시 연경의 화단 역시 四王계열의 영향을 받았기 때문에 嚴誠의 작품에서도 보이는 것으로 판단된다.

을 그리지 않았기 때문에 그가 김정희 일가에게 보내준 산수화는 대개 張深의 작품이었다.

張深은 吳嵩梁을 통한 교류 외에도 추사 형제와 직접 회화를 주고 받았다. 특히 김정희는 그의 그림을 좋아하여 자주 후한 값을 주고 샀다고 하므로 그의 여러 작품이 조선의 화단에 소개되었던 것으로 보인다.<sup>32</sup> 張深과 김정희 간의 서화교류는 吳嵩梁과의 교류 경우처럼 金명희를 통해 시작되었다. 1826년, 張深은 金명희에게 〈梅龕小圖〉를 그려보냈으며 金명희에게 부채그림을 전해주도록 부탁하였다. 張深이 건넨 선면화가 어떤 화풍의 작품인지 현재 확인되지 않지만 張深과 金정희 간의 첫 회화교류로 볼 수 있다.<sup>33</sup> 1827년, 張深은 金명희를 통해 金정희에게 자신의 서실인 槐根小築의 편액 휘호를 金정희에게 부탁하였으며 또한 〈槐根小築圖〉를 그려보내 조선 문사들의 題詠을 부탁했다.<sup>34</sup> 다음은 그가 金명희에게 보낸 편지의 내용이다.

작은 그림을 그려보내 두루 名流의 題詠을 구하니 海東의 명사가 시와 문장으로 지체를 보여주지 않는다면 그림이 퇴색됨을 면치 못할 것입니다. 지금 빈 책 하나를 드리니 번갈아 돌려가면서 (제 영을) 구해줄 것을 간청합니다. 많을수록 좋으니, 冊이 부족하다면 종이를 이어도 무방합니다.<sup>35</sup>

이 글을 보면 張深이 인편에 부친 〈괴근소축도〉는 畫冊 형식으로, 앞쪽에 자신의 서실을 그려넣고 나머지는 조선 명류들이 제영을 쓸 수 있도록 남겨 놓은 것으로 보인다. 張深은 沈周를 따랐다는 父 張崑의 화풍을 계승하고 惲壽平(1633-1690)의 화회화를 방불하는 그림을 그렸다고 알려져 있다.<sup>36</sup> 그의 현존하는 작품을 보면 대개 청대 四王계통의 화법을 강하게 보여주고 있으므로 〈괴근소축도〉 역시 유사한 계통의 그림이었을 것이다. 이 작품은 현재 전해지지 않지만 李尙迪과 교류했던 潘曾綬(1810·1813-1883)가 관련 글을 남기고 있어서 그

31 藤塚鄰 著·朴熙永 譯, 앞의 책, pp. 253-254.

32 蔣寶齡, 『墨林今畫』 卷十六, 「舟徒張茶農深」, 一b, “…… 朝鮮公使金秋史特重其蹟 每以厚價購之……”(于玉安 編輯, 『中國歷代畫史匯編』 6, 天津: 天津古籍出版社, 1997, p. 448).

33 藤塚鄰 著·朴熙永 譯, 앞의 책, pp. 451-452.

34 藤塚鄰 著·朴熙永 譯, 앞의 책, pp. 453-454. 張深은 그해 겨울 張深은 金명희가 부탁한 〈梅龕圖〉와 〈富春山圖〉를 완성하여 그에게 보냈다. 이에 대해서는 藤塚鄰 著·朴熙永 譯, 앞의 책, pp. 259-260, 273-274, 454-456 참조.

35 “曾繪小圖, 徧乞名流題詠, 而海東諸大名士無一詩章見惠, 未免畫圖減色. 今寄上素冊一本, 懇代轉求, 多多益善, 冊如不足, 不妨以紙繼之.” 원문은 藤塚鄰 著·朴熙永 譯, 앞의 책, p. 454 인용.

36 俞劍華 編, 앞의 책, p. 849.

림의 구성을 짐작할 수 있다.

한 권의 槐根은 예전에 그린 그림으로, 작은 창 사이로 두세 그루가 한가로이 비치고 있네.

넓고 평평한 고을 안에 꽃이 핀 후라면, 봄빛 밝은 2월은 없다고 할 수 있으리.

潑墨으로 축축하게 (張深의 그림을) 모방해서 바치니, 높은 재에 한가로운 賦와 백 편의 詩가 있는 듯 하구나.

세상 사람들은 張平予(張深)를 알지 못하고, 이 사람이 江南의 老畫師라고만 하는구나.<sup>37</sup>

潘曾綬는 張深의 〈괴근소축도〉를 한가로운 경치를 보여주는 작품으로 묘사하고 있으며, 자신 역시 潑墨으로 원 그림을 모방한 〈괴근소축도〉를 그려 張深에게 건넸다. 『墨林今畫』에는 槐根小築에 대해 琉璃廠에 있는 張深의 書室로 담장 옆에 있어서 마차소리와 사람들의 발 딛는 소리 때문에 시끄러웠다고 설명하고 있으며, 그렇지만 장심은 그곳에서 아랑곳하지 않고 그림을 그렸다고 기록하고 있다.<sup>38</sup> 이상의 두 기록을 통해 〈槐根小築圖〉는 담장이 보이는 전경에 회화나무가 있으며 작은 창이 달린 瓦家가 그 곁에 있는 소담스러운 분위기의 작품으로 판단된다.

이같은 張深의 〈槐根小築圖〉는 김명희를 통해 조선에 들어 왔고 조선의 문사들이 감상하고 冊의 나머지 장에 제영을 썼다. 김정희 역시 제영을 썼으며 張深이 부탁하지 않은 〈괴근소축도〉를 직접 그려보았다. 다음은 김정희가 그린 〈괴근소축도〉의 제시이다.

槐根小築圖를 그려서 張茶農(張深)에게 보내니, 雪意를 나타내려 한 것이다.

작은 집 옆 우뚝우뚝한 백 척이나 되는 회화나무, 만리 밖에서 붓을 들었다가 다시 머뭇거리곤 하네. 질푸름은 여름에 꼭 맞는다는 것을 알고 있지만, 海客은 오직 눈 속에 왔던 것만 기억하고 있소.<sup>39</sup>

김정희가 그린 〈槐根小築圖〉는 현재 전하지 않기 때문에 작품의 구체적인 특징을 언급

<sup>37</sup> 潘曾綬, 『陔蘭書屋詩集』(서울대학교 도서관 소장본, 3442, 107, 1) 卷三, 題詞, 「題張茶農大令自畫槐根小築圖, 十一b-十二a, “一卷槐根舊畫圖, 小窗閒映兩三株. 博平縣裏花開後, 能似春明二月無. 潑墨淋漓擬獻之, 高齋閒賦百篇詩. 世人未識張平予, 道是江南老畫師.”

<sup>38</sup> 蔣寶齡, 앞의 책 卷十六, 「舟徒張茶農深, 一b, “……王鷺客自京師返, 嘗謂余曰. 茶農所寓琉璃廠, 曰槐根小築. 其室臨街, 車聲雜沓, 恆於簾下作畫, 至更深無倦. ……”(于玉安編輯, 앞의 책, p. 448).

하기 힘들지만 위의 제시를 통해 대략적이거나 짐작할 수 있다. 김정희의 작품은 潘曾綬가 언급한 張深의 <괴근소축도>처럼 전경에 커다란 회화나무가 솟아 있고 그 곁에 작은 집이 있는 구도이며, 전체적으로 조용한 운치를 보이는 서옥도류로 판단된다. 하지만 김정희의 작품은 張深의 <괴근소축도>처럼 푸르른 여름 풍경이 아니라, 1810년 겨울에 있었던 연경에서의 귀국길을 생각하며 설경을 그렸던 것으로, 지난 날 연경에서의 시간을 그리워하는 심정을 담아내고자 하는 의도였다. 이런 사실은 張深의 답장을 통해 좀더 확인할 수 있다.

추사 선생께. 제가 당신과의 교류를 받들어서 마음은 선생의 곁으로 달려가는 것이 오늘에 이르렀습니다만, 편지 한 통 올려서 살아가는 것을 알려드리지 않은 것은 어른께서 맡으신 일이 중요한 것이어서 하찮은 글로 인해 보고 들으시는 것을 더럽히지 않으려 한 것 때문입니다. (그러나) 얼마 뒤 작은 은혜도 버리지 않고 멀리서 손수 편지를 주시어 격려해주시고도 거듭 가르침을 입으니 감사의 마음을 어찌할지 모르겠습니다. 고상하게 그린 <雪屋圖> 한 폭은 원나라 화가들의 정수를 다 얻은 것이며, 《元靈畫冊》은 참으로 뛰어난 名賢을 만나는 것입니다. 거듭 절하며 인사드립니다.<sup>40</sup>

張深은 부탁하지 않은 그림을 받은 것에 대한 고마움과 함께 편지를 한 번도 못한 것에 대한 죄송스러움을 간곡한 어조로 밝히고 있다. 이런 내용을 볼 때 이 편지 이전에는 張深과 김정희 간에 직접적인 서신 왕래가 없었다고 할 수 있다. 위 편지 글에서 언급한 설옥도 한 폭은 바로 김정희가 그린 <괴근소축도>로서 눈 내리는 풍경 속의 張深의 서실을 표현한 것이다. 비록 수사적인 어구이지만 張深이 김정희의 설옥도에 대해 원대 화풍의 정수를 얻었다고 하였다. 또한 설옥의 풍경이므로 앞서의 <황한소경도>처럼 원대 화풍의 소슬함을 추구했을 가능성이 있다. 이상의 기록을 종합하면 즉 김정희가 張深에게 건넨 <설옥도>는 張深의

<sup>39</sup> 金正喜, 앞의 책 卷四, 詩, 「作槐根小築圖寄張茶農」, 五a; 김정희 저·신호열 역, 앞의 책 3, p. 181.

<sup>40</sup> “秋史先生執事, 啓者僕自奉交阿仲. 心馳左右者至今, 然未致一緘上訊記居者, 緣閣下典司攸重, 不欲以樵蕪之詞, 瓊瀆聞見. 己爾頃荷不棄, 遠惠手牋, 獎借之餘, 重夢教宥, 感何如之. 妙繪雪屋一圖, 極得元人神體, 元靈畫冊, 絕邁名賢, 拜謝拜謝.” 원문은 藤塚鄰, 앞의 책, p. 456 인용. 藤塚鄰은 이 서신을 張深이 김정희에게 처음으로 보낸 편지로만 파악하였다. 그러나 이 서신은 내용상 김정희가 <괴근소축도>에 대한 題詠과 눈 오는 풍경의 괴근소축, 즉 <雪屋圖>를 보낸 것에 대한 張深의 답장으로 판단된다. 그리고 이 글에서 언급된 《元靈畫冊》은 李麟祥의 화책으로 추정된다. 김정희는 이인상에 대해 隸法이나 畫法이 모두 文字氣가 있다고 평한 점을 볼 때(金正喜, 앞의 책 卷七, 詩, 「書示佑兒」, 二十二b; 김정희 저·신호열 역, 앞의 책 2, p. 338) 그는 자신이 선호한 이인상의 화책을 張深에게 선사했을 가능성이 있다.

〈괴근소축도〉 같은 구도에 雪屋의 풍경으로, 그가 추구한 荒寒한 분위기를 보여주었던 작품으로 판단된다.

김정희는 張深을 통해 그의 친구이자 阮元의 문하생인 朱爲弼(1771-1840)과도 회화교류를 하였다.<sup>41</sup> 朱爲弼이 김정희에게 보낸 편지의 내용을 살펴보면 김정희는 〈松陰鑑古圖〉를 그려서 張深을 통해 朱爲弼에게 주었으며, 이에 대한 화답으로 朱爲弼은 답시와 〈詩境圖〉를 그려서 張深을 통해 김정희에게 전했다.<sup>42</sup> 김정희의 〈송음감고도〉는 현재 전하지 않지만 제목과 朱爲弼의 「謝繪松陰鑑古圖詩」의 내용을 통해 볼 때 長松 그늘 아래 書屋이 있으며 그 안에 김정희와 朱爲弼이 마주 앉아 서화고동을 감상하는 장면을 그린 것으로 판단할 수 있다. 즉 이 그림은 朱鶴年이나 張深의 그림 혹은 김정희의 〈雪屋圖〉와 유사한 구성을 가진 작품으로 여겨진다.<sup>43</sup>

한편 1830년대에 들어서도 김정희는 朱鶴年과 서신을 주고 받으면서 두터운 교분을 지속해 나갔다. 朱鶴年은 김정희의 생일인 6월 3일이면 술을 따라 축하하였고 그런 모습을 그림으로 그려보냈는데 그는 이 작품을 그리고 1834년 6월에 사망하였다.<sup>44</sup> 이후 그 그림을 전해받은 김정희는 지나온 그와의 교분을 그리워하며 시를 지었다.<sup>45</sup> 이 작품 역시 전하지 않지만 그림의 주제상 朱鶴年이 그린 서옥도류와 크게 다르지 않았을 것이다.

이상과 같이 김정희는 朱鶴年, 吳嵩梁, 張深, 朱爲弼 등과 회화교류를 하면서 서옥도류의 작품을 주고 받았다. 현재 그 작품들이 남아 있지 않아서 구체적인 화풍을 설명할 수 없지만, 기록을 통해서 그가 그린 산수화가 黃公望과 倪瓚의 화풍을 추구하였으며, 소슬한 정경과 고상한 운치를 보이곤 하였을 것으로 판단된다. 아마도 이런 작품들은 제주 유배시기에 그려진 〈세한도〉 같은 명작을 그리기 위한 시작으로 판단할 수 있다.

41 藤塚鄰 著·朴熙永 譯, 앞의 책, p. 456-460.

42 “茶農先生我師, 廿六日欣悉榮補花封. 是日入閣, 未及走賀. 昨出閣接手書, 並海東金秋史學士各件已領到. 詩境圖寫就, 別書詩境大篆額, 並謝繪松陰鑑古圖詩一幅, 富春詩扇一握, 唐雲廳將軍李秀全碑篆額, 全乞轉致秋史先生.” 원문은 藤塚鄰·朴熙永 譯, 앞의 책, p. 458 인용.

43 朱爲弼, 『焦聲館詩集』補遺 卷三, 「謝繪松陰鑑古圖詩」“……舊句久忘卻, 新圖乃惠然. 開縑清颯發, 長松蔭清泉. 主客坐鑿古, 鼎彝羅長筵. 恍然憶舊事, 裝軸高堂懸. ……” 원문은 藤塚鄰 著·朴熙永 譯, 앞의 책, p. 459 재인용.

44 藤塚鄰 著·朴熙永 譯, 앞의 책, p. 140.

45 金正喜, 앞의 책 卷十, 詩, 「朱野雲約於六月初三, 瀝酒作余生朝, 當此日, 不禁黯然, 率成一詩」, 十六b: 김정희 저·신호열 역, 앞의 책 3, p. 219.

### III. 제주 유배시기

김정희는 55세인 1840년 6월에 冬至副使로 임명되어 두 번째 연경길에 오를 수 있는 기회가 주어졌다. 그러나 金弘根이 尹尙度 사건을 재론하면서 시작된 安東金氏 세력들의 정치적 모함으로 인해 김정희는 제주도 유배길을 떠나게 되었고 그의 연경행은 수포로 돌아갔다. 만일 김정희가 다시 연경을 밟았다면 조선과 청대의 교류는 일변하였을 것이며 그의 사상과 예술은 더욱 심연한 세계로 들어갔을 것이다. 1848년 김정희가 유배에서 풀려나기까지의 기간은 그에게 고통의 세월이었으나 예술적인 방면에서는 <세한도>라는 불후의 명작이 탄생하게 되는 시기였다. 유배 후반에 들어서면 김정희는 黃公望과 倪瓚의 화풍에 이르고자 張庚같은 청대 화가의 작품을 참작하여 자신의 산수화 세계를 넓혀갔다. 김정희의 제주 유배기간을 <세한도>의 제작시기인 1844년을 기점으로 전반과 후반으로 나누어 검토하고자 하였다.

김정희가 제주 유배 때에 받은 형벌은 圍籬安置로, 당쟁으로 인해 유배를 당한 죄인이 달아나지 못하도록 유배거처에 가시나무를 이용해 울타리를 두르고 가두는 중형이었다. 이러한 상황은 그에게 고독과 괴로움을 한층 가중시켰을 것이다. 그런 자신의 상황을 보여주는 듯한 작품으로 <英英白雲圖>도2를 들 수 있다.<sup>46</sup> 특히 날카로운 가지를 가진 잣목이 가옥 주변에 둘러진 모습은 가시울타리가 처진 '橘中屋'을 연상시킨다. 그의 불편한 심사를 보여 주듯 거친 필치로 그린 그림이지만 제시는 벗을 만나는 반가움을 표현하고 있다.<sup>47</sup>

아름다운 흰 구름, 저 가을 나무를 휘감고 있네.  
수레를 타고 허름한 곳 찾아오니, 이 누구의 연고이던가.  
산천이 멀어서, 옛적에는 나를 찾아주지 않더니.  
이제는 어떠한가, 아침저녁으로 대하기를 바라네.<sup>48</sup>

<sup>46</sup> 김정희는 자신의 유배 거처를 橘中屋이라고 불렀다. 이에 관해서는 金正喜, 앞의 책 卷六, 序, 「橘中屋序」, -b: 김정희 저·신호열 역, 앞의 책 2, p. 222 참조.

<sup>47</sup> 任昌淳 선생은 이 작품이 김정희의 종손가에 내려오는 것이라고 설명하였고 제주시절에 그려진 것으로 판단하였다(『秋史 金正喜』 韓國의 美 17, 도판 109 설명). 그리고 유홍준은 이 그림이 제주시절 김정희의 거처인 橘中屋을 표현한 것이며 벗들이 오는 기쁨으로 추측하였다(유홍준, 『완당평전』 2, pp. 478-149). 필자는 작품의 모티프 속에 그 같은 단서를 찾고자 하였다.



도2 金正喜, 〈英英白雲圖〉, 紙本水墨, 23.5×38.0cm, 개인소장

위의 글은 그가 벗과 대면하기를 바라는 내용으로 1843년 여름 艸衣禪師(본명 張意恂, 1786-1865)와 許鍊(1809-1892)의 방문이 한꺼번에 있자 기쁜 감정을 나타낸 것이 아닌가하는 추측이 든다.<sup>49</sup>

〈영영백운도〉의 필묵법은 〈耄耋圖〉와 비교할 수 있다. 〈모질도〉는 김정희가 제주로 가는 도중 南原에서 그린 것이기 때문에 1840년이라는 절대연대를 가진 작품으로, 비록 산수화는 아니지만 김정희의 산수화 편년을 설정하는데 중요한 기준작이 될 수 있다. 머나먼 孤島로 떠나는 김정희의 심정을 대신 보여주는 듯 웅크린 고양이를 표현한 이 작품은 禿筆을 사용하여 焦墨으로 거칠게만 그려졌는데 그런 필법은 〈영영백운도〉로 계승되어 유배 전반기의 화풍을 만들어 냈다고 할 수 있다.<sup>50</sup> 필선은 그가 유배지에서 겪는 외로움과 고통을 이겨내고자 하는 의지가 담겨 있는 듯, 윤기 없이 자못 강건하고 힘이 들어가 있지만 필선이 고

48 “英英白雲，繞彼秋樹。從車衡門，伊誰之故。山川悠邈，昔不我顧。今者何如，庶幾朝暮。” 원문과 해석은 『秋史 金正喜』 韓國의 美 17, 도판 109 설명 및 유홍준, 앞의 책 2, p. 479 참조.

49 초의선사가 1843년에 김정희를 만나고자 제주로 간 사실은 林鍾旭 譯, 『艸衣選集』(東文選, 1993), p. 277 참조. 허련의 경우는 許維 著·金泳鎬 編譯, 『小癡實錄』(瑞文堂, 1976), p. 55 참조.

50 상대가 좋은 〈耄耋圖〉 도판은 유홍준, 앞의 책 2, p. 333의 도 178 참조.



도3 金正喜, 〈歲寒圖〉, 1844년, 紙本水墨, 27.2×70.2cm, 개인소장

르지 못하고 불안해 보여 여전히 안정되지 못한 심리적 상태를 읽을 수 있다.<sup>51</sup> 이렇듯 유배 전반의 김정희는 자신의 불편한 심사를 보여주는 작품을 그렸지만 이후 제시의 내용처럼 벗들의 연이은 방문으로 인해 어느 정도 안정을 찾은 듯, 제주 후반에는 정적인 구도와 문기 넘치는 필묵법을 사용하여 〈세한도〉와 같은 명작을 선보였다.

〈歲寒圖〉도3는 김정희가 제자 李尙迪(1804-1865)에게 선사한 작품으로, 김정희 산수화 중 걸작이면서도 제주 후반을 시작하는 작품이기도 하다. 이상적은 그에게 연경의 새로운 서적과 동향을 알려주는 등 유배 중인 김정희에게 변함 없는 弟子의 예를 다하였다. 김정희는 자신의 고마움을 이상적에게 전하기 위해 1844년 여름 무렵 서찰에 〈歲寒圖〉를 그리고 이를 한번 감상하라는 관서를 써서 주었다. 그의 서찰에서 이상적에 대한 자신의 변하지 않는 마음을 엿볼 수 있다.<sup>52</sup>

공자가 이르기를, “날씨가 추워진 뒤에야 소나무와 잣나무가 늦게 시드는 것을 안다”라고 하였네. 소나무와 잣나무는 사계절 내내 시들지 않는 것이어서 날씨가 추워지기 전에도 한결같이 푸른 소나무와 잣나무요, 날씨가 추워진 뒤에도 한결같이 푸른 소나무와 잣나무이지만, 성인은 특별히 날씨가 추워진 뒤에 이를 일컬었네.<sup>53</sup>

<sup>51</sup> 이 작품은 후대인의 손을 거친 흔적이 보인다. 『秋史遺墨圖錄』(文化財管理局, 1977), 도판 73에는 제시 끝단에 白文方印 “正喜”와 朱文方印 “秋史”가 찍혀 있지만 『秋史 金正喜』 한국의 美 17, 도판 109에는 지워진 채 그 흔적만 보이고 있다는 점을 통해서 확인할 수 있다.

<sup>52</sup> 〈세한도〉에 대한 상세한 연구는 강관식, 앞의 논문, pp. 216-217 참조.

김정희는 소나무와 잣나무의 한결같은 푸르름을 이상적에 비유하고 자신을 성인에 빗대어, 추운 날씨에 비유되는 자신의 귀양시절에도 변치 않는 이상적에 대해 고마움을 내보이고 있다. 이 글과 〈세한도〉를 받은 이상적은 다음의 글로 자신의 복받쳐 오르는 감정을 표현하였다.

歲寒圖 한 폭을 엮드려 읽으니 눈물이 흘러내림도 깨닫지 못하였습니다. 어찌 그다지도 분수에 넘치게 칭찬해주셨는지 감개가 진실로 절실했습니다.<sup>54</sup>

위의 두 글은 사제 간의 뜨거운 정을 느끼게 해주는 대목이다. 이상적은 그해 10월에 〈세한도〉를 연경에 가져가서 청대 문사들에게 제발과 시문을 청했다. 그런 연유로 〈세한도〉는 연경 학계에 선보이게 되어 커다란 화제로 떠올랐으며 이 그림에 연경 문사들의 찬문이 연이어졌다. 그 중 張穆(1805-1849)은 〈세한도〉에 쓴 찬문을 다음과 같은 서문과 함께 자신의 문집에 수록하였다.

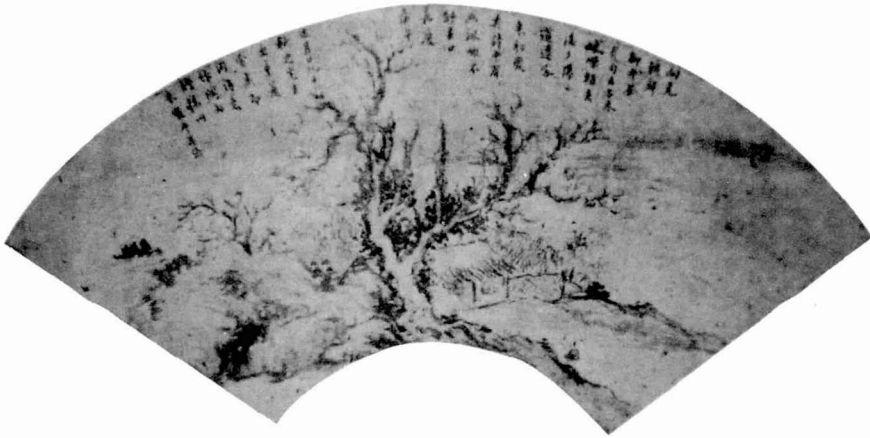
朝鮮貢使 藕船 船尙迪을 위해 그의 스승 秋史 金正喜께서 그린 歲寒圖에 제를 하니 곧 秋史에게 글을 바치는 것이다. 추사 김정희는 (고증학의) 中祖인 儀徵縣 相公(阮元)의 학문을 사모하였고 그래서 別署를 阮堂이라고 하였다. 1845년 1월 25일<sup>55</sup>

張穆은 자신이 쓴 찬문을 김정희에게 바치는 것이라며 사뭇 존경의 예를 보여주고 있음과 동시에, 김정희가 阮元을 사모하여 스스로 阮堂이라는 號를 지었음을 밝히고 있다. 위의 張穆의 서문처럼 16명의 청조의 명사들은 한 번도 보지 못한 고결한 김정희를 떠올리며 그에게 직접 바치듯 〈세한도〉에 찬문을 썼을 것이다. 그 중 潘遵祁(1808-1892)를 보필했던 子

53 “……孔子曰, 歲寒然後知松柏之後凋。松柏是貫四時而不凋者, 歲寒以前一松柏也, 歲寒以後一松柏也, 聖人特稱之於歲寒之後。……” 원문도판은 『朝鮮後期國寶展』(호암미술관, 1998), 도판 38 참조. 원문은 藤塚鄰 著·朴熙永 譯, 앞의 책, p. 472 인용. 해석은 金泳鎬, 「歲寒圖를 보는 10개의 視點」, 『文學思想』 2호(삼성출판사, 1972.11) 참조.

54 “歲寒圖一幀, 伏而讀之, 不覺涕淚交迸。何其推挹之逾分, 而感慨之真切也。……” 원문 도판은 金泳鎬, 앞의 글, p. 363 참조. 원문의 판독은 강관식, 앞의 논문, p. 215 인용. 해석은 金泳鎬, 앞의 글, p. 361 참조.

55 張穆, 『月齋詩集』(서울대학교 도서관 소장본, 3424, 90, 1) 卷三, 「爲朝鮮貢使李藕船尙迪, 題其師金秋史正喜所畫歲寒圖, 卽奉簡秋史, 秋史慕中祖儀徵相公之學, 故別署阮堂云。乙巳正月二十五日」, 四b-5a.



도 4 朱鶴年,〈古木寒雅圖〉미상, 1810년, 廉廷權 舊藏

弟 潘希甫의 글을 통해 그들의 눈에 비친 〈세한도〉가 어떠했는지를 알 수 있다.<sup>56</sup>

한 폭의 雲林(倪瓚)의 그림, 만리 배길 따라 건너왔네.  
 고매한 정취는 高士의 이야기고, 신묘한 경물은 태평세월이네.  
 바위 골짜기에 묻혀 있는 材木 버리기 어려우니, 찬 시절을 맞아 절개 더욱 굳어지네.  
 音樂(세한도)을 감상하는 것은 弦(形似)의 바깥에 두는 것이니,  
 진귀하고 소중한 海山の 산마루라네.<sup>57</sup>

潘希甫는 〈세한도〉를 보고 그림에 대한 함축된 의미를 인지하였으며 더 이상 形似에 얽매이지 않는 상징화된 작품으로 극찬하고 있다. 그리고 그가 〈세한도〉를 보고 倪瓚의 필치와 비교한 점은 김정희의 그림이 소슬한 분위기와 갈필법을 보여주고 있기 때문이었을 것이다.

〈세한도〉는 옥우 한 채와 주변의 키 큰 나무를 포치시키는 방식에서 朱鶴年이 김정희에

<sup>56</sup> 潘希甫에 대해 다른 문헌에서는 찾을 수 없고 다만 李尙迪이 지은 潘遵祿 관련 시의 제목을 통해 그가 潘遵祿의子弟라는 사실을 알 수 있다. 李尙迪, 『恩誦堂集』續卷四, 「順之潘太史遵祿之舍人希甫」, 十b(林焚澤編, 『李朝後期閩巷文學叢書』5(驪江出版社, 1986), p. 191) 참조.

<sup>57</sup> “尺幅雲林筆, 來從萬里船. 冬心高士傳, 神物太平年. 岩壑材難棄, 氷霜節愈堅. 賞音寄弦外, 珍重海山顛.” 원문은 藤塚鄰 著·朴熙永 譯, 앞의 책, p. 477 인용.

계 선물한 <고목한아도>도4와 유사한 면이 보인다. 그리고 길죽한 옥우의 표현은 董其昌의 작품도12에서도 보이지만 四王계열의 산수화도13에서는 자주 등장하는 모티프이다. 그렇지만 김정희가 택한 경물들은 상징적 함의를 품고 있다. 김정희 자신의 극한 처지를 말해주는 듯 뒤틀어져 버린 옥우는 이상적을 상징하는 세월의 고단함을 견뎌온 노송과 청정한 소나무, 그리고 잣나무로 인해 감싸져 있다. 그러나 그의 다른 작품에서 보였던 원산의 배치라든지 여러 종류의 나무가 전경에 배치되는 방식을 의도적으로 지양하였는데, 이는 자신과 이상적을 은유하는 최소한의 핵심적인 경물을 부각시키기 위한 선택이었다. 이처럼 <세한도>는 청대 화풍과 유사한 면이 보이지만 전반적인 구성은 조선과 중국에서도 유례를 찾기 힘든 독특한 방식을 보여주고 있다고 할 만하다.

<세한도>는 이전의 작품과는 다른 중요한 변화가 필법에서 보이기 시작한다. 유배 초반에 사용했던 秃筆의 사용을 자제하고 갈필담묵으로 대상을 묘사하였다. 이런 필묵법은 앞서 언급한 경물의 생략과 함께 그가 그토록 추구하고자 했던 ‘荒寒’ 함, 즉 소슬함이 어떤 것인가를 알게 해주며, 동시에 선비의 청정한 지조 이외에 여타의 생각조차 끼어들 수 없는 결벽에 가까운 미감을 보여주고 있다.

김정희는 <세한도>를 그린 1844년 이후 여러 산수화를 제작한 것으로 판단되지만 현존하는 작품이 남아 있지 않다. 그러나 허련이 김정희 작품을 임모한 <葫蘆帖> 내의 臨阮堂山水圖류를 통해서 김정희의 제주 유배 후반의 화풍을 어느 정도 파악할 수 있다.<sup>58</sup>

<호로첩>에 있는 臨阮堂繪畫 6점은 개개 작품마다 “阮堂”이라는 표식이 있어서 김정희의 작품을 임모한 것임을 알 수 있다.<sup>59</sup> 특히 이 글에서 언급하고자 하는 <호로첩> 내의 <臨阮

<sup>58</sup> 허련의 <호로첩> 내에 있는 <臨阮堂茅亭圖>와 <臨阮堂茅屋圖>는 화첩의 성격상 허련이 김정희의 작품을 그대로 임모한 그림으로, 김정희 작으로 알려져 있는 작품들에서 그 원본을 구한다면 서울대학교박물관 소장의 <茅亭圖>(『韓國傳統繪畫』(서울대학교博物館, 1993), 도판 101)와 <茅屋圖>(『韓國傳統繪畫』, 도판 102)를 꼽을 수 있다. 이들 각각의 작품에 보이는 필획의 위치, 경물의 포치 등이 모두 동일하여 어느 한 작품이 다른 한 작품을 화본으로 삼고 본을 따듯이 그린 것으로 볼 수 있다. 그러나 서울대학교박물관에 소장된 2점의 김정희 작품은 위작일 가능성이 높다. 서울대학교박물관 소장 <모정도>와 <임완당모정도>의 현 상태를 비교 분석함으로써 그러한 결론을 내릴 수 있다. 두 작품들 가운데 있는 활엽수의 둥근 나뭇잎 표현이 주목되는데, 현재 김정희의 유배 이후 작품에는 모두 정연하고 원형에 가까운 잎 묘사를 보이고 있다. 그러한 특징은 허련의 <임완당모정도>가 좀더 충실히 따르고 있는 반면 서울대학교박물관 소장 <모정도>는 잎이 자유롭게 그려져 있다. 만일 허련의 <임완당모정도>가 서울대학교박물관 소장 <모정도>의 임모작이라면 정연하고 동그란 잎을 그리지 않고 <모정도>처럼 분방하게 표현했어야 될 것이다. 그러므로 김정희 작품에 가장 충실한 작품은 허련의 <임완당모정도>이고, 기존에 김정희작으로 알려진 서울대학교박물관 소장 <모정도>는 후대 누군가 의해 제작되었을 가능성이 높다.

堂茅亭圖》 및 《臨阮堂茅屋圖》는 허련이 즐겨 그렸던 유형으로, 이와 거의 유사한 그림들이 허련의 작품들에서 많이 등장하며, 그런 작품들은 제발에 김정희를 방했다는 내용을 남기거나 元人의 筆意를 따랐다고 밝히고 있다. 그러므로 위 두 작품은 김정희 산수화를 근거로 제작되었다고 할 수 있다. 더구나 이 화첩의 제목인 '葫蘆'는 허련이 남의 그림을 임모하여 그린 것으로 풀이된다고 하므로 화첩에 있는 작품들이 임모작으로 판단할 수 있다.<sup>60</sup> 이처럼 《호로첩》의 성격으로 볼 때 허련 작품과 원본인 김정희 작품은 화취라든지 필묵법의 숙련 정도에서 차이가 있을 뿐, 구도나 기본적인 필묵의 운용은 유사하였을 것이다. 허련의 <임완당

또한 서울대학교박물관 소장 <모정도>와 허련의 마지막 작품이라고 전해지는 <山水圖>(許鍊 著·金泳鎬 譯, 앞의 책, pp. 130-140 삽도)와 비교해보아도 동일한 결론이 나온다. 서울대학교박물관 소장 <모정도>의 우측에는 그림이 접혀진 흔적이 있는데 이를 그림의 중앙으로 삼을 때 좌우측의 크기가 일치하려면 우측의 1/4부분이 더 있어야 한다. 즉 그림의 일부가 切片된 것으로 보인다. 잘려진 오른쪽 부분은 허련의 <산수도> 우측을 통해서 짐작할 수 있다. 두 작품은 필묵법에서 차이를 보이지만 경물의 위치나 화면 전체의 비례가 같으며 서울대학교박물관 소장 <모정도>의 접힌 위치가 허련의 <산수도>의 중앙과 정확하게 일치하고 있으므로 서울대학교박물관 소장 <모정도>의 오른쪽은 허련의 <산수도>와 같을 것이다. 이런 분석을 통해 다음의 결론이 가능하다. 우측으로 좀더 확장되었을 서울대학교박물관 소장 <모정도>를 본으로 허련의 <임완당모정도>가 제작된 것이라면 <임완당모정도>의 우측 부분이 좀더 확장되어야 한다. 그러나 <임완당모정도>는 우측 상단에 '阮堂'이라는 글씨의 위치나 산세가 마무리되는 점으로 볼 때 잘려지지 않은 온전한 상태의 작품으로 보여진다. 그러므로 <임완당모정도>는 서울대학교박물관 소장 <모정도>를 본으로 하지 않은 것이다.

이상의 분석 외에도 좌측 하단에 있는 '秋史' 印章을 통해서도 동일한 결론을 내릴 수 있다. 현재 이런 印章은 전해지지 않는데, 굳이 유사한 것을 찾자면 《無量壽殿》 현판의 印章이지만 글씨가 세로이다. 오히려 이와 좀더 유사한 印章이 《호로첩》 내에 김정희를 임모한 작품(소치연구회 간·김상엽 저, 『소치 허련』(학연문화사, 2002), p. 251)에 보이긴 하지만 자획과 각법에서 차이를 보이고 있어서 서울대학교박물관 소장 <모정도>의 인장은 이와 유사한 인장을 의도적으로 만들어서 낙관했을 가능성이 있다. 그리고 印章의 위치는 김정희가 말했듯이 그림의 모자라는 부분을 채워주어야 하는데 이 작품에 찍힌 印章의 위치는 필획이 가득 들어찬 곳에 찍혀 있어 그의 인장론에 위배되고 있다. 서울대학교박물관 소장 <茅屋圖> 역시 동일한 印章을 사용하고 있으며, 나뭇잎의 묘사에서 김정희 특유의 정연한 아취가 느껴지지 않고 있기 때문에 김정희 작품이라고 하는 데는 무리가 따른다. 이와 관련하여 필자의 질의에 여러 조언을 해주신 안희준 선생님께 감사드린다.

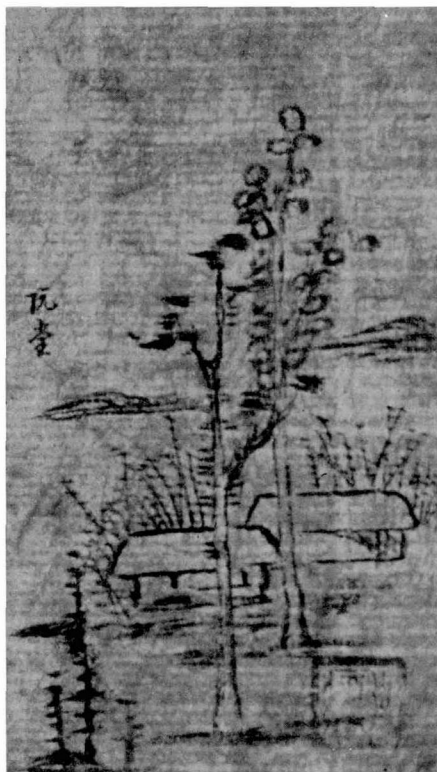
<sup>59</sup> 《호로첩》 내의 臨阮堂 회화류는 한때 김정희 작품으로 공개된 적이 있다(『文學思想』 2호(1972.11), 秋史의 山水 畫 부분 참조). 이후 김상엽에 의해 허련 작품으로 소개되었다(金相燁, 『소치 허련의 《葫蘆帖》』, 『미술사논단』 13(韓國美術研究所, 2001), pp. 305-317). 《호로첩》의 전체 작품은 김상엽, 앞의 책, pp. 225-258 부록 참조. 필자가 이 논문을 발표했던 2002년 11월에는 《호로첩》에 있는 臨阮堂류 회화의 일부만이 공개되었던 상태로, 필자의 연구를 위해 미공개 작품들의 사진을 제공해주신 소치연구회와 김상엽 선생께 감사드린다. 또한 이와 관련하여 여러 조언을 해주신 『小癡實錄』의 역자인 경복대학교 金泳鎬 선생님께 감사드린다. 아울러 『小癡實錄』에 수록된 허련의 작품 사진자료를 제공해주신 瑞文堂 사장님께 감사드린다.

<sup>60</sup> 《호로첩》의 의미에 대해서는 김상엽, 앞의 논문, p. 309 참조. 그리고 《호로첩》에 있는 <山水圖>(소치연구회 간·김상엽 저, 앞의 책, p. 252)를 보면 『顧氏畫譜』의 <倪瓚>본을 선의 위치까지 그대로 임모하고 있어서 이 화첩의 성격을 명확히 할 수 있다.

모옥도)와 <임완당모정도>의 양식적 분석을 통해 김정희 원작품의 제작시기를 파악한다면 제주 말엽에 그려졌을 것으로 판단된다.<sup>61</sup>

우선 허련의 <臨阮堂茅屋圖>도5를 통해 김정희의 작품을 추정해 보면 다음과 같다. 전경의 높이 솟은 나무와 뒤쪽에 두 채의 옥우를 위치시키는 구성방식은 기록상이지만 김정희가 유배 이전부터 즐겼던 방식으로 세한도를 거쳐 이 작품에까지 이르고 있으며, 경물구성에서 불필요한 요소를 생략하여 소슬한 화취를 보인 점은 허련이 임모한 김정희 작품이 <세한도>가 이루었던 문인화의 경지를 계승하고 있다고 할 수 있다. 그리고 이 작품에서 유배 초반에 사용했던 독필과 초묵이 보이지 않고 갈필담묵법이 사용된 점은 1843년경의 김정희 작품인 <영영백운도>도2보다는 1844년 작 <세한도>도3의 필법과 비교할 수 있다. 반면 활엽수의 잎을 동그랗게 그리고 있는 점은 해배 이후의 작품에 보이는 수지법이다. 그러므로 허련 작품의 원작인 김정희 그림에 대한 편년은 <세한도>와 서울시절의 작품인 <소림모옥도>도1 등 해배기의 작품 사이로 볼 수 있다.

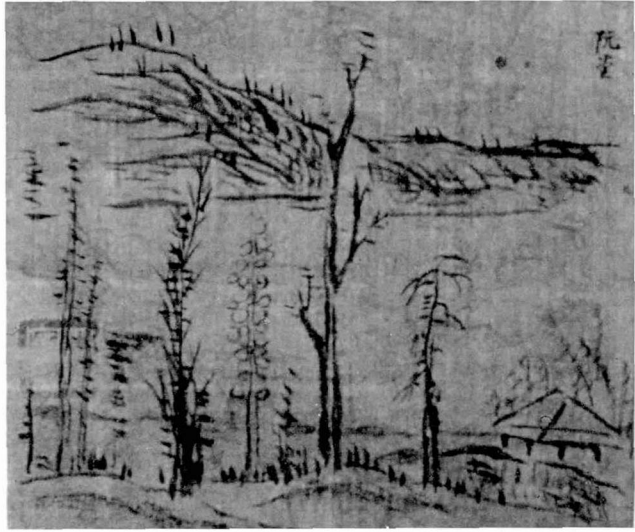
다음으로 허련의 <臨阮堂茅亭圖>도6는 김정희가 유배 말년에 실견한 張庚의 <山水畫冊> 중 <江山清遠圖>도7와 화풍상 유사한 면이 관찰된다. 그러한 현상에 대해서는 김정희가 張庚의 <산수화책>에 시기를 달리하여 쓴 두 편의 제문을 살펴봄으로써 그 연유를 알 수 있다.



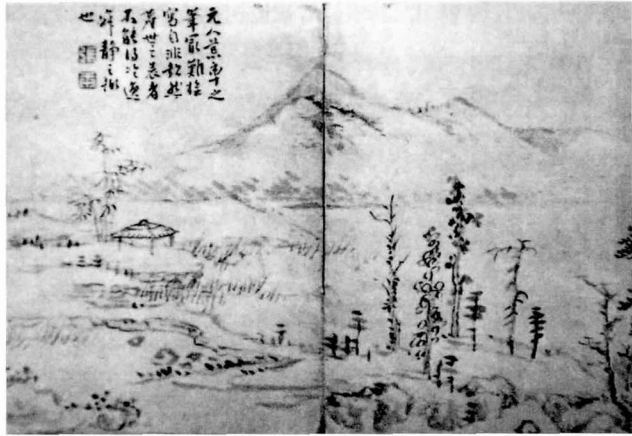
도 5 許鍊, 《葫蘆帖》5葉 <臨阮堂茅屋圖>, 紙本水墨, 14.5×8.2cm, 개인소장

<sup>61</sup> 김정희 원작품의 편년은 유배 말년으로 판단되지만 이를 임모한 허련의 작품은 김정희 작품과는 시기가 다를 가능성이 있다. 그러나 <호로첩>의 서문에서 합침시기를 1868년으로 밝히고 있는 것 때문에 본문에서 다룬 허련의 임모작이 그 시기에 제작되었다고 결론지을 수는 없다. <호로첩> 내의 임모작들은 필묵법과 종이 재질에서 차이가 나므로 이 화첩은 여러 시기에 걸쳐 제작된 작품을 모아서 1868년에 합침했을 가능성이 있다. 보다 정확한 편년은 허련 화풍의 변화 속에서 살펴야 할 것이다.

도 6 許鍊, 《葫蘆帖》  
6葉 《臨阮堂茅亭圖》,  
紙本水墨, 7.9×15.7cm, 개인소장



도 7 張庚, 《山水畫冊》 중  
《江山清遠圖》, 紙本水墨,  
18.0×25.4cm, 澗松美術館



이 그림은 倪黃(倪瓚과 黃公望) 이후의 진실된 이치이며 정수이니, 함부로 남에게 보여줄 수 없다. 게다가 천금으로도 (그 그림에) 맞는 사람이 아닌 자에게 넘기지 말라. 동해의 瓊孃(전설 속의 신선이 사는 곳)에서 평생 가지고 즐기리라.

이 제문은 내가 제주시절 앓아 누웠을 때에 써서 家人에게 맡겨 부탁한 사람에게 준 것이다. 이제 비로소 돌아와 죽을 고비를 넘기고 다시 보니, 예전 달빛이 전과 다름없으니 나뭇가지에 금빛 달이 평소처럼 걸려 있다. 지금 또 앓아 누워 하루살이 같이 쓰러짐을 한탄하며 구름의 변화에 마음을 담았다. 다시금 이 그림에 제를 하나 비록 수많은 사람이 볼 수 없지만 다만 그것을 彝齋에게

는 보여줄 수 있다. 나의 아우와 아들은 이 그림을 반드시 알아볼 것이다. 1849년 4월 20일 완당이 龍山の 묘 움막에서 제하다.<sup>62</sup>

위 글의 내용을 보면 김정희는 제주 유배시절에 家人이 가지고 온 張庚의 《산수화책》을 보았으며 이 화첩이 倪瓚과 黃公望의 정수를 담은 그림이니 함부로 남에게 줄 수 없으며 평생 간직할 것이라고 하였다. 그리고 제주 유배에서 풀려난 후 충남 예산군 龍山の 향저에서 다시금 이 화첩을 보고 追題하였는데, 그 내용은 유배시절에 쓴 글이 후세에 전해져야 할 귀한 그림임을 집안사람에게 당부한 것이라며 함부로 보여줄 수 없는 화첩임을 재차 강조하고 있다.

김정희가 쓴 두 제문의 서체를 살펴보면 제주 유배 이후의 서체가 더 강건한 기운이 느껴질 뿐 그외에는 거의 유사한 서풍을 띠고 있으므로, 전자의 제문을 쓴 시기는 후자의 제문을 쓴 시기와 크게 차이가 나지 않는다고 할 수 있다. 즉 후자의 제문 시기는 해배된 직후 예산 향저에 있던 때이므로 김정희가 張庚의 《산수화책》을 보고 전자의 제문을 적은 시기는 제주 말엽이 된다. 김정희는 이 화첩을 보고 家人이 다시 가져가기 전에 화첩 중 가장 元人の筆意를 가졌다고 판단한 산수도를 참작하여 그림을 그렸던 것으로 보인다. 그런 추정은 김정희 작품을 임모한 〈임완당모정도〉가 수지법 및 구도에서 張庚의 《산수화책》 중의 〈강산청원도〉와 강한 유사성을 띠고 있기 때문이다. 즉 김정희는 張庚의 산수도를 참작하여 어떤 작품을 제작하였으며, 허련은 그런 김정희의 작품을 임모하여 〈임완당모정도〉를 그린 것이라고 할 수 있다.

우선 구도에 대해 살펴보면 張庚의 〈강산청원도〉에 보이는 茅亭을 화면 우측 하단으로 옮기고 좌측 중의 반 정도를 생략한 나머지 부분은 〈임완당모정도〉와 거의 유사하다. 아마도 김정희는 이런식으로 張庚의 작품을 참고했을 가능성이 있다. 그리고 허련의 작품에서 전경에 아무렇게나 세워 놓은 듯한 여러 종류의 나무 위치나 표현은 張庚의 〈강산청원도〉의 수지법과 일치하고 있다. 이러한 점을 통해 허련이 張庚의 산수도를 참작하여 그린 김정희의 작품을 임모하였다고 결론내릴 수 있다.

62 “此是倪黃以後眞諦神髓，不可妄示人，且千金勿傳非其人，東海琅嬛平生珍玩。” “此余在海中病甚時，書付家人以遺託者，今迺還歸，重見於萬死之餘，舊時月色依然，故在樹中金環，宛若平生。今又病，歎蜉蝣之靡，托感煙云之變幻。又題於此，雖千萬人不可示，只可以一證之於彝齋。吾弟若子其識之，己酉四月廿日，阮堂題于龍山之墓田丙舍。” 원문은 『潤松文華』 48, 도판 42·41 인용.

도 8 李流芳,  
 〈山水圖〉(부분),  
 1618년, 紙本水墨,  
 42.7×430.1cm(전체),  
 上海博物館



이 작품에는 김정희 특유의 화풍 역시 찾을 수 있다. 활엽수 잎을 張庚의 묘사보다도 훨씬 동그랗게 표현하여 정연함을 보여주는 방식은 앞서의 〈임완당모옥도〉도5에서도 발견할 수 있으며, 그런 표현방법은 산과 지면에 표현된立苔와 함께 다음 장에 살펴볼 〈疏林茅亭圖〉도14에서 보이고 있으므로 이 작품을 유배 이후의 작품과 양식적으로 연결시킬 수 있다. 그리고 〈임완당모정도〉는 소슬한 분위기를 좀더 내기 위해 강하고 빠른 필법을 사용하였다. 그런 필법은 吳偉業에 의해 董其昌과 함께 九友 중 한 사람으로 칭해졌던 李流芳(1575-1629)의 1618년 작 〈산수도〉도8와 비교할 수 있다.<sup>63</sup> 결국 이 작품은 김정희가 유배 이전과 초반에 활용했던 당시 청대 화풍의 구성방식에서 명말청초 화풍을 참작하여 자신의 산수화에 대한 다양함을 꾀하는 중간 단계의 화풍을 보여준다고 할 수 있다. 그런 현상은 제주에서 풀려난 이후에 보다 다양해지는 산수화의 시작을 알려준다고 할 수 있다.

<sup>63</sup> 李流芳에 관해서는 James Cahill, *The Distant Mountain: Chinese Painting of the Late Ming Dynasty, 1570-1644* (New York: Weatherhill, 1982), pp. 133-134 참조. 김정희는 李流芳의 묵난에 대해 언급한 바 있다(金正喜, 앞의 책 卷二, 書牘, 「與石坡興宣大院君 五」, 三十a: 김정희 저·신호열 역, 앞의 책 1, p. 171).

## IV. 서울·과천 거주시기

김정희는 1848년 12월 6일 제주 유배에서 풀려난 후 충남 禮山 향저를 거쳐 대략 4개월 후인 5월 초 전후로 서울 龍山에 거처를 잡았다.<sup>64</sup> 이 시기는 서론에서도 언급했었던 黃公望을 조인으로 삼고 倪瓚의 황한함과 고상한 운치를 참작하였으며 기법상으로는 갈필담묵과 적묵법을 완전히 실현하는 단계에 이른다. 특히 적묵법은 이 시기 작품의 기법 중 하나였다. 1851년 7월 김정희는 憲宗의 사당을 옮기는 문제에 휘말린 權敦仁(1783-1859)의 배후 인물로 지목되어 함경 北靑으로 유배를 가게 되었다. 그는 1852년 8월에 해배된 후 경기 果川에 칩거를 하게 되었으며 더욱 불교에 심취하였다. 그의 불교로의 傾倒는 자신의 산수화관에 심대한 영향을 미치게 되어 이윽고 ‘畫禪一致’를 피하였으며, 이를 기초로 청대의 필묵이론을 禪家의 득도와 연결시켜 자신만의 필묵이론을 정립하였다. 이처럼 과천시절은 화론에 한하여 서울 용산시절과 구분되지만 화풍은 절대 기준작이 없기 때문에 명확하게 구분할 수 없다. 그러므로 이 논문에서는 별도의 시기구분을 하지 않고 서술하였다.

김정희의 서울 상경은 주위의 많은 수장가나 서화가들 사이에서 화제가 되었을 것이다. 그들은 김정희에게 자신이 수장한 작품에 대한 감평의 글을 요구했고 자신들이 제작한 서화에 대해 평가를 부탁했다. 그러한 감평 기록에서 김정희의 산수화론을 살펴볼 수 있다. 다음은 권돈인의 玉笛山房에서 蕭雲從(1596-1673)의 산수화를 평한 글 중 일부이다.

董香光(董其昌) 이래로 王烟客(王時敏)·麓臺(王原祁)·石谷(王翬) 여러 사람에게 이르기까지 모두 大癡(黃公望)의 門徑(문간)에서 심오한 곳까지 들어가는 하였다. 그러나 자기만이 가진 풍치로써 약간 모양을 고쳐 일가를 이루었을 뿐이다.<sup>65</sup>

<sup>64</sup> 김정희가 제주 유배에서 풀려나면서 제일 먼저 거쳐 한 곳은 忠南 禮山에 있는 고향집으로, 그가 張庚의 《산수 화책》에 한 제문을 통해 4월 20일까지는 향저에 묵었다고 볼 수 있다. 또한 洪顯普에게 보낸 세 번째 편지에 三湖(龍山)에 작은 집을 마련했다는 내용이 나오고 있으며, 이 편지에 매실 익는 비 많은 계절이라는 표현이 있어서 대략의 시기를 파악할 수 있다(金正喜, 앞의 책 卷四, 書牘, 「與洪君顯普三」, 四十二a; 김정희 저·신호열 역, 앞의 책 2, pp. 112-113). 매실의 수확시기는 음력으로 4월 말경에서 5월 초에 해당된다. 그러므로 김정희가 예산 향저에 있었던 시기는 1849년 1월에서 5월 전후 사이로 볼 수 있다. 김정희의 용산시절에 관해서는 유홍준, 앞의 책 2, pp. 528-530 참조.

위 글의 의미는 黃公望에 이르기 위해서 董其昌과 四王을 거쳐야 한다는 것으로, 김정희 작품에서 黃公望과 倪瓚의 화풍이 보이는 것과 동시에 董其昌과 四王 등의 명말청초의 특징 역시 보일 수 있다는 의미로 해석할 수 있다. 사실상 이런 이론은 앞서 살펴보았듯이 당시 연경화단의 회화적 경향이였다. 그러한 이론이 정확하게 적용될 수 있는 김정희 작품으로 『書員嶠筆訣後』에 합쳐되어 있었던 〈高士逍遙圖〉·〈疏林茅屋圖〉·〈疏林茅亭圖〉를 꼽을 수 있다.<sup>66</sup> 세 작품은 화법 면에서 서로 유관하기 때문에 비슷한 시기에 제작된 것으로 볼 수 있다. 그리고 작품의 편년을 유배 이후로 설정한 이유는 그 시기의 산수화론과 가장 일치하는 작품들이기 때문이며, 이전의 작품과는 여러 면에서 차이를 보이고 있고 필묵법 등의 기량 면에서도 가장 뛰어난 작품이기 때문이다.

〈高士逍遙圖〉도<sup>9</sup>는 한적한 숲속을 유유자적하게 걷고 있는 지조 있는 고사의 모습을 통해 자신의 평온하고 초탈한 심사를 표현한 작품으로 보인다. 이 그림은 〈세한도〉와 마찬가지로 적묵법을 사용하지 않은 채 갈필담묵으로 경물들을 묘사하고 있어서 제주 유배 후반의 화풍과 관련된다. 그러나 숙련된 필치로 하단의 지면을 之자형으로 그어나가는 표현은 〈소림모옥도〉와 유사하고, 수지법은 〈소림모정도〉와 비교할 수 있으므로 양식상 이들 작품에 보다 가깝다고 할 수 있다.<sup>67</sup> 그러므로 작품의 편년은 제주 유배에서 풀려난 시기를 전후할 수 있지만 양식상 해배 이후에 가까우므로 이 시기에서 서술하였다.

이 작품의 전체적인 구도와 모티프의 설정은 명말청초 산수화풍과 유사한 면이 보인다. 즉 董其昌과 밀접한 관련이 인물이며 초기시절 松江지역에서 회화를 배운 楊文驄(1597-1645)의 〈秋霖策杖圖〉와 비교할 수 있다<sup>도10</sup>.<sup>68</sup> 두 작품의 전경에는 소슬한 분위기를 돋아

<sup>65</sup> 金正喜, 앞의 책 卷六, 題跋, 「題彝齋所藏雲從山水幀」, 十六b; 김정희 저·신호열 역, 앞의 책 2, p. 257; 金正喜 著·崔完秀 譯, 『秋史集』(玄岩社, 1970), pp. 166-167. 이 글에는 玉笛山房에서 重九日에 제한다는 내용이 있어서 김정희가 1850년 9월 9일에 권돈인의 도봉산 및 樊里산장인 옥적산방에서 권돈인 소장의 蕭雲從 산수화를 감평한 글로 판단된다. 이런 편년의 확증은 다음과 같은 추론을 통해 가능하다. 권돈인은 1846년 9월에 樊里산장으로 들어갔고 권돈인이 현종 승하일인 1849년 6월 6일 이후 어느 시점에 퇴촌으로 은거하였으므로 적어도 1850년은 퇴촌시절이다(許維 著·金泳鎬 編譯, 앞의 책, pp. 38-40 참조). 김정희가 옥적산방을 방문할 수 있는 시기는 유배기간을 제외하면 1849년에 해당된다. 그러므로 김정희가 옥적산방에서 감평할 수 있는 시기는 1849년 9월 9일이 되며 아울러 권돈인의 옥적산방 시절은 적어도 1849년 9월 9일까지 계속되었다고 볼 수 있다.

<sup>66</sup> 김정희에 대한 전반적인 이해를 위해 조안을 해주신 최완수 선생님께 깊이 감사드립니다.

<sup>67</sup> 〈고사소요도〉가 〈세한도〉와 양식적 유사성을 가지고 있기 때문에 유배 후반에 그려졌을 가능성이 있지만 현재 허련의 임모작과 〈고사소요도〉를 비교하면 많은 양식적 차이가 있어서 동시기에 그려졌다고 보기에는 힘든 측면이 있다. 양식을 통한 편년은 필묵 운용의 측면에 많이 좌우되기 때문에 제주 유배 후반에 해당되는 김정희의 진작이 출현하기 전에는 더 이상의 분석은 힘들다.



도 9 金正喜, 〈高士逍遙圖〉,  
紙本水墨, 24.9×29.7cm,  
澗松美術館



도 10 楊文聰,  
《龍友墨描帖》2葉,  
〈秋霖策杖圖〉, 1638년,  
미상, 개인소장

주는 倪瓚풍의 황한 나무가 있으며 화면의 좌우측에는 입체적인 바위를 배치하였는데 특히 우측의 바위는 黃公望의 Y자형이 보이고 있다.<sup>69</sup> 이러한 경물구성과 아울러 사색에 잠겨 바위와 숲 사이를 逍遙하고 있는 고사의 모습에서 두 작품 간의 양식적 유사성을 엿볼 수 있다. 이러한 비교를 통해 해배 이후 김정희는 초반의 서옥도풍에서 벗어나 명말청초의 다양



도 11 金正喜, 〈疏林茅屋圖〉,  
紙本水墨, 12.3×23.5cm, 瀟松美術館

도 12 董其昌, 《唐宋詩意畫冊》16葉 〈山水圖〉,  
1617년, 紙本水墨, 26.0×25.3cm, 上海博物館



한 화풍을 수용하여 자신의 화풍을 좀더 넓혀나갔다고 말할 수 있다.

〈疏林茅屋圖〉도11는 몇 그루의 나무와 단출한 초가집 몇 채를 근경에 배치하고, 큰 산을 원경에 두는 방식을 띠고 있다. 이런 구도는 倪瓚과 黃公望의 화풍이 명대의 吳派를 거치면서 변화되어 나타나는 것으로, 이는 董其昌의 1617년 작 《唐宋詩意畫冊》 중 16葉인 〈山水

<sup>68</sup> 楊文驄의 화풍에 관해서는 Osvald Siren, *A History of Later Chinese Painting II: From the End of the Ming Period to the End of the Ch'ien Lung Reign c. 1620-1796* (New York: Hacker Art Books, 1978), pp. 36-37 참조. 도판 10의 楊文驄 작품은 Osvald Siren에 의해 소개된 것으로 1920년 오사카 博文庫(?)에서 출간한 화첩을 다시 소개한 것이다.

<sup>69</sup> 조선 후기에 보이는 黃公望의 Y자형 바위 표현에 대해서는 崔耕苑, 「朝鮮後期 對淸 회화교류와 淸회화양식의 수용」(弘益大學校 大學院 美術史學科 碩士學位論文, 1996) 참조.

圖)도12와 비교할 수 있다.<sup>70</sup> 이 두 작품은 倪瓚의 근경과 黃公望의 원경을 사용하는 명말청초의 倪黃식 구성방식을 띠고 있다.<sup>71</sup> 김정희는 이러한 화풍에 기초하여 <소림모옥도>를 그린 것이다.

그러나 필묵법에서는 두 작품 간에 여러 차이점이 발견된다. 각각의 작품에 표현된 원산을 보면, 董其昌은 피마준을 비교적 규칙적으로 사용하여 黃公望의 산처럼 구축적인 모습을 보여주고 있지만 김정희의 작품에서는 거친 갈필의 峻擦을 山面에 사용하여 입체감을 찾아보기 힘든 절벽 같은 산을 그렸으며 그 산은 갑작스레 일어나 원경을 채우고 있다. 이와 같은 상이한 표현법은 두 화가가 인식한 필묵개념의 차이에서 비롯된 것이다. 중국 회화에서 물상을 그리는데 준수해야 할 기본 법칙이었던 필묵법이 董其昌에 의해 독립적으로 논의되기 시작했으며<sup>72</sup> 四王에 와서는 산수화를 규정하는 중요한 요건이 되었다.<sup>73</sup> 이후 婁東派의 계승자 王學浩(1754-1832)는 “그림을 그릴 때는 필묵을 제일로 논해야 한다.”고 하는 등 四王계열의 추종자들 사이에 필묵의 중요성은 점차 거처 갔다.<sup>74</sup> 김정희가 존경해 마지않던 阮元 역시 “筆이 있고 墨이 있어야 그림이다.”라는 惲壽平의 自題를 인용하여 자신의 생각을 내보였듯이, 당시 연경의 화단 역시 필묵을 산수화의 가장 중요한 요소로 인식하고 있었다.<sup>75</sup>

김정희는 그러한 四王계통의 청대 필묵이론을 수용함으로써 구조적이고 괴량감이 돋보

<sup>70</sup> 《唐宋詩意畫冊》은 董其昌이 자신의 제자인 王時敏에게 준 작품으로, 董其昌의 산수화 중 사왕화풍과 밀접한 관련이 있는 작품이다. 이에 관해서는 James Cahill, “Tung Ch’i-ch’ang’s Painting Style: Its sources and Transformations,” *The Century of Tung Ch’i-ch’ang 1555-1636* (KansasCity: The Nelson-Atkins Museum of Art, 1992), Vol. 1, pp.64-65 참조.

<sup>71</sup> 沈周의 작품에서 예를 든다면 Richard Edwards, *The Field of Stones: A Study of the Art of Shen Chou (1427-1509)* (Washington, D. C: Smithsonian Institution, 1962), Plate 7, 8, 7-B, 35 참조. 이런 특징이 후기 吳派에 이르러서는 원산의 준이 생략되며 담묵으로 선연하는 특징을 보이고 있으며 거친 갈필이라든지 적묵법을 소홀히 하는 경향을 보였다. 이에 관해서는 James Cahill, *Parting at the Shore: Chinese Painting of Early and Middle Ming Dynasty* (New York: Weatherhill, 1978), pp. 212-213 참조. 그리고 이러한 경향은 安徽派에서 보다 확대된다. 安徽派의 큰 산이나 준법의 생략 등의 특징에 대해서는 한정희, 「朝鮮後期 繪畫에 미친 中國의 영향」, 『美術史學研究』 206(한국미술사학회, 1995.6), pp. 78-79 참조.

<sup>72</sup> 董其昌은 蘇州 화가들의 유약하고 감미로운 화풍 대해 비판을 하며 좀더 黃公望과 倪瓚의 화풍을 추구하여 경물을 구조적으로 묘사하였다. 이에 관해서는 James Cahill, *The Distant*, pp. 27-30 참조.

<sup>73</sup> 李公明, 「清初 四王 繪畫思想研究」, 『清初四王畫派研究』(上海: 上海書畫出版社, 1993), p. 59.

<sup>74</sup> 王學浩, 『山南論畫』, “作畫第一論畫筆墨, ……”(俞崑 編著, 『中國畫論類編』上(臺北: 華正書局有限公司), p. 248).

<sup>75</sup> 阮元, 『石渠隨筆』卷七, 「惲壽平載鶴圖卷絕似唐寅筆意」, 四a-五b, “……其論畫有云, 有筆有墨謂之畫, ……”(『續修四庫全書』子部·藝術類 108(上海: 上海古籍出版社, 1995), p. 473).

도 13 王原祁,  
《傲古山水畫冊》5葉  
〈倪高士筆意圖〉, 1696년,  
紙本水墨, 29.5×35.9cm,  
南京博物院



이는 董其昌풍의 산보다는 王原祁가 그린 1696년 작 《傲古山水畫冊》 중 5葉 〈倪高士筆意圖〉의 원산처럼 도13 갈필로 준찰한 산의 묘사를 선호하였다. 그런 결과로 김정희 작품에 보이는 산은 구조적인 묘사가 소홀해진 채 필의 운용에 의해 형성된 개념적인 산으로서만 존재하게 되었다.

이같은 청대 회화적 경향을 수용하면서 나타난 필묵의 강조는 비단 산의 표현뿐만 아니라 산수화 전반에 걸쳐 나타나는 현상으로, 그가 갈필담묵과 적묵법을 논한 대목에서도 확연하게 보이고 있다.

시작하는 곳은 매번 枯筆에 淡墨으로 하고 점차 거듭 쌓아가니, 山의 멀고 가까움과 언덕 및 골짜기의 깊고 얕음과 수목 빛의 맑고 진함이 바로 묵법의 변함이 예측할 수 없는데서 나옵니다. 그러므로 만일 묵법이 아니면 하나의 인쇄된 판본일 뿐이니, 무슨 멀고 가까움과 깊고 얕음과 진하고 맑음을 말할 수 있겠습니까. …… 일찍이 金代의 한 명수가 하나의 단폭 소경을 그리는 것을 보니 卯詩·辰時 사이에 시작하여 마침내 등잔불을 켜고서야 이에 먹을 거두었는데, 이는 積墨하여 더디고 또 더디게 하는 것입니다.<sup>76</sup>

이 글은 김정희가 유배에서 풀려난 이후 서울의 용산시절에 권돈인의 소장품을 감평한

글로, 張庚이 논한 바와 유사한 청대의 필묵이론에 기초하여 자신의 필묵법에 대해 설명하고 있는 부분이다.<sup>77</sup> 글의 내용처럼 <소림모옥도>는 원산의 절벽을 비롯해 곳곳에서 갈필로 우선 넓게 칠하고 오랜 시간 동안 적묵하여 완성해 갔음을 알 수 있다. 또한 근경의 지면은 강한 농묵으로 시작하였고 중경을 거쳐 원경의 산에 이르면서 점차 먹의 농담을 열게 함으로써, 위 글의 내용처럼 山의 멀고 가까움과 산수의 깊고 얕음을 효과적으로 묘사해내고 있다. 결과적으로 이 그림은 몇 번의 붓질로 이루어진 것이 아니라 많은 시간과 공을 들여 적묵한 작품으로 볼 수 있다.

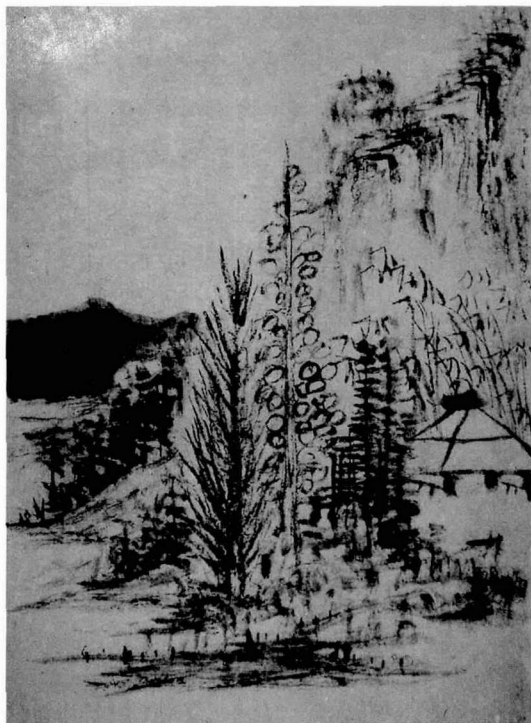
수지법에서는 董其昌 등의 명말청초 화풍이 보이지만 김정희의 기법 역시 가미되어 있다. 좌측에 단아하게 처리된 활엽수의 둥근 잎은 유배 후반부터 나타나는 대표적인 특징 중의 하나로 고아함마저 느껴진다. 반면 앞쪽에 있는 두 그루의 성긴 가지 표현은 마치 서예의 획을 굿듯이 머뭇거림이라고는 찾을 수 없는 경쾌함을 보여주고 있으며 이러한 경쾌한 필법은 <疏林茅亭圖>에 이르면 확연해진다. 결과적으로 김정희의 <소림모옥도>는 명말청초의 倪黃식 구성법에 四王계열의 필묵법을 수용한 경향을 보여주면서도 자신의 화풍을 보여주는 작품이라고 할 수 있다.

<疏林茅亭圖>도<sup>14</sup>의 수지법은 앞서 살펴보았던 <소림모옥도>처럼 混點을 사용하였으며 명말의 작품에 보이는 나무 묘사를 보여주고 있다. 그리고 활엽수 잎의 묘사방식, 빠른 필치를 사용해 지그재그로 뺏어나간 지면, 그리고 기본적인 구도 등에서 <소림모옥도>와 연결되고 있다. 그러나 거침없이 가해진 필치의 숙련도로 보아 양식적으로 보다 진전된 작품이라고 판단된다.

이 작품은 중경에 보이는 여러 채의 옥우를 단조로운 초가 정자로 대체함으로써 倪瓚

<sup>76</sup> 金正喜, 앞의 책 卷三, 書牘, 「與權彝齋敦仁 三十五」, 四十-b; 김정희 저·신호열 역, 앞의 책 1, pp. 303-306. 이 글은 충남 예산의 향저에서 서울로 올라온 1849년 5월 초를 전후한 이후에 쓰여졌다. 서간의 내용 중 권돈인에게 樊南文 한 통을 써서 주면서 “내가 청소년시절부터 지금 백발의 늙그막에 이르기까지 이 글을 독송하면서 대단히 좋아한 지가 이미 40여 년이 되었다.”는 구절이 있다. 靑少라는 용어는 20대에서 30대 초를 의미하므로 이에 40여 년을 더하면 1845년에서 1855년경이 된다. 이 서간에는 10여 점의 서화와 서적에 대한 감평의 글이 있는데, 권돈인이 자신의 수장품을 제주도까지 보내 감평했다고 보기에는 무리가 따른다. 김정희가 권돈인의 변리산장에서 그의 수장품을 집중적으로 감평한 용산시절 이후로 보는 것이 타당하다.

<sup>77</sup> 김정희의 위 기록의 내용과 유사한 글들이 청대 화론에서 자주 보이고 있다. 그 한 예를 들면 張庚(1685-1760)이 王原祁의 작화 방식에 관해 설명한 대목을 꼽을 수 있다. 이 글에는 김정희가 언급한 갈필과 담묵, 그리고 오랜 시간을 들여 적묵해야 한다는 이론이 그대로 보이고 있다. 張庚, 『國朝畫徵錄』 卷下, 「王原祁」, 3a-3b (『續修四庫全書』 子部·藝術類·1067(上海: 上海古籍出版社, 1995), p. 131) 참조.



도 14 金正喜, 〈疏林茅亭圖〉,  
紙本水墨, 19.8×14.2, 澗松美術館



도 15 董其昌《做古山水畫冊》  
9葉〈嚴居高士圖〉, 1617년, 紙本水墨,  
26.0×25.3cm, 上海博物館

화풍에 좀더 접근하고 있다. 또한 중경이 생략되고 관람자의 시점이 지면에 가까워지는 특징을 보이는데, 董其昌의 《唐宋詩意畫冊》 중 9葉 〈嚴居高士圖〉도15에서도 보이고 있다. 근경에는 나무들이 들어서 있으며 중경에는 정자와 주봉, 그리고 원경에는 산을 배치하고 있는 등 여러 면에서 〈소림모정도〉의 구성방식을 방불케 한다. 또한 이런 식의 구도는 石濤 (1642-1720?)같은 개성주의자들의 做倪瓚山水圖류에서도 엿볼 수 있다.<sup>78</sup>

이렇듯 〈소림모정도〉는 명말청초의 구성법을 참작하여 제작되었지만 무엇보다도 그에게 중요한 것은 필묵의 운용이었다. 이 그림에 보이는 갈필의 효과는 〈소림모옥도〉도11를 계승하고 있으며 王原祁의 《倪高士筆意山水圖》에 보이는 원산 표현과도 비교할 수 있지만

<sup>78</sup> 그 예로 石濤의 〈做倪瓚山水圖〉(Wen Fong, *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy, 8th-14th Century* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992), Fig. 200)를 꼽을 수 있다.

훨씬 더 거침없이 구사되고 있다. 작품에 보이는 머뭇거림 없이 빠른 필치로 표현한 나무와 원산의 준법, 산의 정상과 하단 지면의 스스럼없는 호름, 그리고 분방하게 처리된 토파의 표현을 통해 마치 군선 筆의 신묘한 움직임은 느낄 수 있다. 또한 경물마다의 적절한 필법을 찾기 위한 노력 속에서 얻어진 작품이라기보다는 붓이 나아가는 즉시 경물들이 형성되는 묘경의 상태를 보여주는 듯하다. 결과적으로 이 작품을 통해 노년에 이른 김정희의 강건해지고 난숙해진 필법을 느낄 수 있다고 할 만하다. 김정희는 그런 자신의 필력에 대해 ‘金剛杵’라는 불교용어를 빌어서 정의하였다.

내가 가만히 그림을 연구한 지 30년 만에 元人の 필치로 唐人の 기운을 활용하여 宋人の 산수를 그렸으니, 붓 끝에는 금강저가 있어서 천마가 공중을 나는 듯 天衣가 꿰매이 없는 듯 神龍이 머리만 보이고 꼬리는 보이지 않는 듯하다.<sup>79</sup>

실상 김정희가 말한 ‘금강저’라는 용어는 張庚의 필묵이론에서 차용한 것으로 보인다. 실제로 김정희가 張庚의 『國朝畫徵錄』을 소장하였던 점은 이와 같은 추정에 신뢰감을 더해 준다.<sup>80</sup>

일찍이 王麓臺(王原祁)가 스스로 제한 것을 간략히 말하자면 고법에도 없고 내 손에도 없으며 또한 고법과 내 손에서 나오지 않으니 붓 끝의 금강저는 습기를 완전히 벗어났다.<sup>81</sup>

김정희의 금강저 이론은 張庚의 이론을 차용하였지만 張庚이 중후하다는 의미로 사용한 ‘금강저’라는 용어와는 다른 의미를 내포하고 있다.<sup>82</sup> 김정희가 말한 붓 끝의 금강저는 굳세고 강건하며 더 이상의 머뭇거림을 찾을 수 없는 禪家の 득도와 같은 묘경의 順筆을 의미하는 것으로, 실상 이같은 김정희의 필묵이론은 그의 畫禪一致로 인해 얻어지는 결과이다.

<sup>79</sup> 金正喜, 앞의 책, 卷八, 「雜識」, 二十一b-二十二a; 김정희 저·신호열 역, 앞의 책 2, p. 408. 번역은 吳世昌 편저·東洋古典學會 국역, 『국역 근역서화징』(시공사, 1998), p. 879를 따랐다. 이 글의 편년은 과천시절로 판단된다. 김정희의 글에서 금강저라는 용어를 사용하는 시기는 대체로 과천시절에 집중되고 있다.

<sup>80</sup> 김정희가 소장했던 서책의 목록에 대해서는 藤塚鄰 著·朴熙永 譯, 앞의 책, p. 529-557.

<sup>81</sup> 張庚, 『國朝畫徵錄』卷下, 「王原祁」, 二a, “嘗自題秋山晴爽圖卷畧云, 不在古法, 不在吾手, 而又不出古法吾手之外, 筆端金剛杵, 在脫盡習氣.”(『續修四庫全書』子部·藝術類·1067, p. 130).

畫理가 禪에 통하는 것은 王摩詰(王維)의 그림이 三昧에 들어간 것과 같다. 盧楞伽(慧能) · 巨然 · 貫休 같은 무리들은 모두 신이 통하여 유희하였다. 그 訣에 “길은 끊기려다 끊기지 아니하고 물은 흐르려다 흐르지 않는다”는 것은 바로 禪의 뜻과 통하는 妙이며, …… 境이 神과 더불어 융화되어 詩理 · 畫理 · 禪理가 머리 머리 어울려 있으며 華嚴樓閣이 한 손가락을 통기어 솟아나고 海印의 그림자가 나타나는 것도 그림의 이치가 互現이 아님이 없다.<sup>83</sup>

이 글은 시와 그림이 김정희 예술의 중심 이론이었던 성령과 격조의 조화마저도 넘어서 선의 득도와 같은 논변이 불가능한 경지에 도달하게 됨을 설명한 대목이다.<sup>84</sup> 즉 선가의 경지에 오른 자가 행하는 붓질은 고된 수련과 학습을 통해 黃公望과 倪瓚의 화취를 체득함과 동시에 이를 넘어서, 금강저가 휘둘러지는 것같이 더 이상 거침없는 상태가 되는 것이다.

불교적 사상과 결합된 그의 화론은 주로 과천 말년시절에 집중되어 있으며, 김정희가 1809년 10월에 연경을 다녀온 이후 형성해온 회화관의 결정체라고 부를 수 있을 것이다. 그런 그의 예술사상을 창작물로 표현한 작품으로 <不二禪蘭>을 들 수 있으나 현재 산수화에서는 적절한 작품을 찾을 수 없다. 다만 <불이선난>에서 느껴지는 강건하고 엄중하지만 거침이

<sup>82</sup> 張庚의 『國朝畫徵錄』에 실려 있는 금강저에 관한 내용은 『浦山論畫』에 좀더 자세히 실려 있다(張庚 『浦山論畫』, 「論筆」; 于玉安 編輯, 『中國歷代畫史懷編』 3, p. 191). 이 글은 1833년에 간행된 『昭代叢書』 庚集, 畫論 卷第三十九에 『畫論』이라는 冊題로 소개된 것이다. 이 글에 의하면 금강저란 용어는 王原祁에서 비롯된 것이며, 張庚에 이르러서는 錢陣羣의 문학적 개념인 重과 결합하여 중후한 필력을 칭하는 용어로 정의하였다. 그리고 張庚은 중후한 필법을 섬세하고 유연한 필법과 비교하면서 필법이 중후함에만 있지 않다고 하였다. 張庚은 다만 중후한 필법은 입문하는 자가 따라야 할 것으로 언급하였다. 이런 張庚의 ‘금강저’는 김정희가 언급한 ‘금강저’와는 의미가 다르다. 만일 김정희가 『浦山論畫』를 보았다면 이렇게 전혀 다른 의미로 차용하지 않았을 것이다. 그러므로 김정희는 張庚의 『國朝畫徵錄』을 참고하였으며 ‘금강저’라는 용어를 새롭게 해석한 것으로 볼 수 있다. 張庚의 금강저 이론이 조선에 수용된 좀더 확실한 예는 조희룡의 『漢瓦軒題畫雜存』(實是學舍 古典文學硏究會 譯註, 『趙熙龍全集』 3(한길아트, 1998), p. 171)를 꼽을 수 있다. 조희룡은 張庚의 『國朝畫徵錄』의 내용 일부를 그대로 인용했지만 王原祁의 회화를 임제종 개조 義玄(?-867)의 一喝하는 모습과 비교하고 있다. 이는 금강저를 선종적인 요소와 결합시킨 김정희의 영향을 받은 것으로 판단된다. 조희룡의 원문은 『趙熙龍全集』 3에 수록된 원문 페이지 순으로 p. 75 참조.

<sup>83</sup> 金正喜, 앞의 책 卷七, 雜著, 「示雲句」, 二十七b; 김정희 저 · 신호열 역, 앞의 책 2, pp. 347-348. 이 글의 편년은 적어도 1851년 이후이다. 이 서신은 僧侶 雲句에게 보낸 것인데, 김정희가 운구를 만난 시기는 다음의 사실을 통해 알 수 있다. 1852년 8월 북청에서 해배되어 돌아온 며칠 후 권돈인에게 보낸 21번째 편지에 작년에 운구가 내방했다고 적고 있다(金正喜, 앞의 책 卷三 書牘, 「與權彝齋敦仁 二十一」, 二十二b; 김정희 저 · 신호열 역, 앞의 책 1, p. 255). 그러므로 운구를 처음 만난 시기는 1851년으로 볼 수 있고, 위의 글 역시 그 이후의 글이다.

<sup>84</sup> 국문학계에서 詩書畫禪一致에 관해 논의된 바가 있다. 鄭雨峰, 「19세기 詩論 硏究」(高麗大學校 大學院 國語國文學科 博士學位論文, 1992), pp. 201-210 참조.

없는 필세를 <소림모정도>에서 조금이나마 엿볼 수 있을 뿐이다.<sup>85</sup> 화선일치가 산수화에 어떻게 적용되었는지에 대한 보다 정확한 연구는 김정희의 산수화가 좀더 소개되어야 해결될 수 있을 것이기에 다음의 과제로 미룬다.

## V. 맺음말

지금까지 김정희의 산수화에 대해 시기별로 살펴보았다. 그의 산수화를 정의한다면奇怪를 경계하였으며 줄곧 黃公望과 倪瓚의 화풍에 이르고자 하였다고 할 수 있다. 특히 그는 자신의 산수화 전반에 걸쳐 倪瓚의 ‘荒寒’ 즉 소슬한 기운과 ‘神韻’ 즉 고상한 운치를 표현하고자 끊임없이 노력하였다. 이는 당시 청조의 회화적 경향이었으며 김정희는 그러한 경향을 체득하였다고 볼 수 있다. 또한 이런 정의는 문인화를 실현하고자 하는 그의 원칙이었으며 동시에 자신의 회화적 취향이 결합되어 있다고 볼 수 있다. 그의 산수화에 대한 양식적 변화과정을 정리하면 다음과 같다.

김정희는 1810년대에 倪瓚의 소슬함을 표현하려는 의도로 『顧氏畫譜』의 <倪瓚>本을 참작하였다. 이후 1825년 즉 40세에 들어서면 그는 연경의 문사들과 회화교류를 본격적으로 시작하면서 스스로 서옥도류의 작품을 그려서 선물하기도 하였다. 제주 유배 직전까지 김정희의 산수화를 살펴보면 소슬한 정경이 보이고 있지만 그가 黃公望과 倪瓚의 화격에 이르기 위해 제시했던 갈필담묵과 적묵법은 실현되지 못하였다. 이후 제주 유배 전반에는 <英英白雲圖>와 같은 秃筆과 焦墨으로만 경물을 표현하였지만, 유배 후반부터는 갈필담묵법이 그의 화법으로 자리잡아 <歲寒圖>라는 명작을 탄생시켰다. 이 작품은 朱鶴年이나 張深 등과 주고 받은 산거도 계통의 구성방식에 기초하고 있지만 절제된 필묵법과 경물의 생략 등을 통해 결벽에 가까운 선비의 지조를 표현하고 있다. <세한도>를 그린 1844년 이후 김정희는 갈필담묵기법을 사용하여 여러 작품을 남겼을 것으로 판단되며, 허련이 이런 작품을 임모하였다. 허련의 임모작을 통해 김정희 산수화풍을 살펴보면 <세한도>풍과 함께 張庚의 산수화를 참작하는 동시에 李流芳의 필법으로 보다 소슬한 분위기의 작품을 제작하였다고 할 수 있다.

<sup>85</sup> <불이선난>의 제작편년의 추정과 화선일치이론과의 관련은 강관식, 앞의 논문, pp. 234-259 참조.

1849년 제주 유배에서 풀려난 김정희는 당시의 청대 이론을 토대로 명말청초의 여러 화풍을 섭렵하여 자신의 작품 속에 응용하고 있으며 또한 갈필담묵과 적묵법을 작품 속에 완전히 실현하고 있다. 더 나아가 김정희는 禪家의 득도와 비유하여 “팔뚝 아래 금강저”라는 강건하고 거침없는 妙筆을 거론하였는데, 그러한 필묵이론은 김정희가 이룩한 畫禪一致로 인한 것이다. 이처럼 그는 과천시절에 이르러서는 자신의 독자적인 화론이 보이고 있다.

이렇듯 김정희의 산수화풍은 당시 연경의 회화적 경향과 명말청초의 화풍을 참작하여 자신의 독자적인 화풍을 이룩하였다. 이러한 그의 산수화는 추사일파뿐만 아니라 당시 화단의 準則과 같은 것이었으며 특히 허련에게 그대로 전승되어 許鍊派를 중심으로 19세기 후반에 유행한 荒寒小景圖류의 근간이 되는 등 많은 추종자를 만들었으며 19세기 화단에 절대적인 영향을 주었다.<sup>86</sup>

끝으로 추사 김정희의 산수화를 연구함에 있어서 좀더 고찰이 필요한 부분을 언급하면서 이 논문을 마무리 하고자 한다. 즉 김정희의 산수화가 조선 후기 문인화와 어떻게 관련될 수 있는지에 대한 문제이다. 김정희가 거론한 조선의 화가는 여러 명이지만 문인화와 관련된 인물은 趙榮祐(1686-1761) · 沈師正(1707-1769) · 李麟祥(1710-1760) · 李胤永(1714-1759) · 姜世晁(1713-1791) 등을 꼽을 수 있다. 그리고 北學 사상가들의 회화 인식과 어떻게 연관되는지에 대한 문제이다. 이들에 대한 김정희의 평가와 회화사적 관련 정도가 연구된다면 추사 김정희의 산수화가 갖는 미술사적 위치는 더욱 명료해질 것이다.<sup>87</sup>

\* 주제어(key words): 추사(秋史, Chusa), 완당(阮堂, Wandang), 김정희(金正喜, Kim Jeong-hee), 사왕(四王, Four Wang), 왕원기(王原祁, Wang Yuanqi), 동기창(董其昌, Dong Qichang), 황공망(黃公望, Huang Gongwang), 예찬(倪瓚, Ni Tsan), 세한도(歲寒圖, Sae Han Do)

<sup>86</sup> 19세기 화단에 미친 김정희의 영향에 대해서는 金鉉權, 「근대기 秋史화풍의 계승과 淸 회화의 수용」, 『潤松文華』 64 (韓國民族美術研究所, 2003), pp. 81-106 참조.

<sup>87</sup> 강세황과 김정희와의 관계에 대한 언급은 邊英燮, 『豹菴姜世晁繪畫研究』(一志社, 1988), p. 49 참조. 이인상에 대한 김정희의 평가는 註40 참조.

## ABSTRACT

# The Landscape Painting of Kim Jeong-hee

**Kim Hyun-kwon**

Kim Jeong-hee (金正喜) was a leading painter of the nineteenth century, during the Chosun Dynasty (朝鮮). His unique calligraphy and ink orchid paintings are considered inventive even in view of its Chinese (Qing Dynasty: 清) sources. Although his landscape painting is not as renowned as his calligraphy and orchid painting, it also served as a standard model for other painters to follow.

We can understand the characteristics of his landscape painting through the investigation of his Essay on Painting (畫論). His research into the treatises of the Qing scholars Weng Fanggang (翁方綱) and Ruan Yuan (阮元), in the Qing Bibliographical Study (考證學), influenced his concepts of representation. In this academic attitude, he expressed the theory by creating a concrete work.

His artistic views are the unifying theme as well of his Essay on Poetry (詩論) and Essay on Calligraphy-Painting (書畫論). He judges that poetry is derived from 'emotional sensibility (性靈)', but he believes that excessive exaltation of sensitivity and emotions will result in 'strangeness and deviation from universality (奇怪)', thus, advocates 'figuration (格調)' to guard against it. He applied this to his painting theory, as is exhibited in his 'orthodox style (古法)'. It is a literati painting style of Yuan (元), Ming (明), and early Qing (清) Dynasty.

The influence—the desolate but noble atmosphere of Huang Gongwang (黃公望) and Ni Zan (倪瓚), and the linearity of the Four Wangs (四王) and Dong Qichang (董其昌) as

followers of them—are evident in his work which apply both ‘dry brushstroke–light ink (渴筆淡墨)’ and ‘accumulated ink (積墨)’.

In 1809 in Beijing (北京) he met painters such as Weng Fanggang and viewed many fine Chinese paintings. Particularly through his exchanges with Zhu Henian (朱鶴年) did he garner knowledge of Beijing painting trends. It is after 1825 and *〈Reading gentlemen in cottage (書屋圖)〉* type of painting that he began exchanging works with Qing painters including Zhang Shen (張深). That served as a basis for his master piece *〈A Cottage Under Evergreen Tree (Sae Han Do, 歲寒圖)〉* during his period of exile to Cheju Island (濟州島). About the late period of exile, he borrowed the styles of Zhang Geng (張庚) to attain the painting styles of Huang Gongwang, and Ni Zan.

In Seoul, after his release from exile, during a period of positive critical assessment of painting work, he perfected his theory on painting. During this period he consulted the works of Dong Qichang, Wang Yuanqi (王原祁), and Shitao (石濤), and executed paintings in ‘dry brushstroke–light ink’ and ‘accumulated ink’ techniques, developing his own style through this process. In 1851 he was exiled to Buk Chuang (北靑), and was released the next year. Following this, he developed a devotion to Buddhism, and the concepts of phenomenon and mind as explored in that religion began to inform his landscape paintings in a conflation of Painting and Zen, that is to say ‘hua-son ilchi (畫禪一致)’.

In conclusion, his paintings fall into the school of Huang Gongwang and Ni Zan, particularly in terms of their dry, desolate, but noble air. Ultimately, he developed his own and unique painting style as can be seen in the work *〈Sae Han Do〉* and attained the ‘hua-son ilchi’. His style of painting was succeeded to the Chusa school (秋史派) of Chosun dynasty painters.