

조선후기 小照의 제작과 북학파의 역할

김현권*

- I. 머리말
- II. '小照'의 의미와 발생
- III. 북학파의 연행과 淸 소조 화풍의 유입
- IV. 소조의 변화
- V. 맺음말

I. 머리말

회화는 특정한 사상이나 종교, 신념을 표현하기 위해 효과적인 미술이다. 그중에 초상화는 다른 종류의 회화보다도 '祭儀'적 기능이 강한 화목이기에 대상이 되는 인물의 꺾진한 묘사는 기본적인 창작 조건이었다. 이러한 기능에 속하는 대표적인 초상화는 공신상과 상당수의 사대부상 등이다.¹ 그리고 역사적인 명현을 추송하기 위한 諸賢畫像이나 기로도상 등의 기념적 기능의 초상화가 있다.

* 문화재청 문화재감정관실(인칭항) 문화재감정위원.

¹ 초상화의 구분은 조선미의 견해를 따랐다. 趙善美, 『韓國肖像畫 研究』, 서울: 열화당, 1983; 동저, 「한국초상화의 사적 개관」, 『위대한 얼굴-한중일 초상화대전』(아주문물학회, 2003), pp.163-172 참조.

이러한 두 기능 외에도 초상에서는 감상적 기능을 갖는 부류가 있다. 이에 해당되는 초상화는 대부분의 야외초상과 일부의 자화상 및 인물화법을 이용해 그린 반신상 등이다. 그러므로 이 상들은 사대부상의 일부로 분류됨에도 감상적 기능이 강하다는 특징 때문에 구별되어 논의할 필요가 있다.² 본 글에서는 이러한 유형을 ‘小照’로 명명하였고³ 조선후기, 특히 18세기의 소조 제작에 대한 흐름을 구체적으로 파악하고자 한다.

한편 소조는 제작이후 감상자의 의도에 따라 기념용으로 이용되는 예가 상당하며 간혹 제의적 기능이 부가되기도 한다. 이는 제의용, 기념용, 감상용 초상화 각각이 어느 한 가지 기능만을 갖기 보다는 다른 기능이 가미되거나 병립되기도 하는 특성 때문이다. 그러므로 감상적 기능이 미비한 초상화에서도 소조의 형식이 가미되기도 한다. 그러므로 이 부분 역시 조선후기 소조의 이해를 위해 함께 검토할 것이다.

II. ‘小照’의 의미와 발생

‘小照’는 사전적 의미상 ‘초상’과 구별되지 않으나 조선후기와 清代에 이르러서는 특정한 초상의 종류를 구분하는 용어로 빈번하게 사용하였다. 이 대다수를 분석하면 몇 가지 특징이 드러나는데, 그 가운데에는 감상적 기능이 공통적으로 포함되어 있다.

조선의 문인과 화가는 17세기부터 소조로 구분되는 형식의 초상화에 대해 알고 있었으나 소조의 개념을 제대로 이해하고 있지는 않았다. 이후 18세기 전반에는 소조가 그려졌다. 이후 후반에 이르면 소조에 대한 개념이 정확히 이해되고 관련된 초상화가 본격적으로 제작되었다. 그렇다면 18세기에 소조가 제작될 수 있었던 이유는 무엇인가. 분명 조선의 초상화에 어떤 변화가 있었기에 가능하다. 그 변화는 복인을 포함한 남인과 소론의 사상적, 정치적 성격에 기인한 면이 크다.

² 소조와 관련된 선행연구는 다음과 같다. 조선미, 「朝鮮 後期 中國 肖像畫의 流入과 韓國的 變用」, 『미술사논단』 14(서울: 한국미술연구소, 2002, 9), pp. 125-152; 金潤貞, 「朝鮮後期 文人士大夫肖像畫 研究」, 동국대학교 석사학위논문, 2002; 鄭恩主, 「赴京使行에서 제작된 朝鮮使臣의 肖像」, 『明清史研究』33, 明清史學會, 2010.4; 김현권, 「김정희파의 한중회화교류와 19세기 조선의 화단」, 고려대학교 대학원 박사학위논문, 2010. 이 중에 김윤정의 논문은 조선후기 소조에 해당되는 초상에 대해 본격적으로 논의한 글이다.

³ 소조에 대한 용어와 기본적인 개념은 조선미에 의해 友衣 용도로서 처음 언급되었다. 조선미, 앞 논문, 2002, p. 146 참조.

1. 소조의 의미

‘小照’는 초상을 의미하는 ‘照’에 ‘小’가 가미된 용어로, 해석하면 ‘眞’에 대비되는 ‘가벼운 초상’이라고 할 수 있다.⁴ 동아시아에서 ‘소조’라는 용어를 처음 사용한 예는 明末의 서화가 汪硯玉(1587~?)이 간행한 『珊瑚網』에 보인다. 汪硯玉은 뜻씨 성을 가진 화가가 그린 자신과 부친의 소조를 평하면서, 吳越의 태조 錢鏐와 관련된 고사를 들었다. 錢鏐는 북방의 현인을 기용하기 위해서 그들이 松江지방에 건너오면 화원을 시켜 그리게 한 후, 그 초상을 보고 현인을 등용하고자 만났다.⁵ 그러므로 吳越의 화가들이 그린 초상은 진영이나 공신상처럼 정교한 필법이 사용된 제의용 초상화가 아닌 인물의 특징을 요점적으로 묘사한 작품일 것이다. 汪硯玉은 이러한 초상을 ‘소조’라고 한 것이다.

이후 ‘소조’는 18세기에 초상화의 한 부류를 통칭하는 용어로 일반화 되었다. 다음은 청 후기의 성령파 시인 袁枚(1716~1797)가 남긴 글이다.

옛날에는 小照가 없었으나 한나라 武梁祠에 옛 賢者·烈女의 상을 그린 것에서 시작되었다. 그러나 지금은 평범한 사람들도 모두 行樂圖 하나쯤은 가지고 있다.⁶

이 글의 문맥상 袁枚가 소조라는 용어를 사용한 의도는 특정한 초상화 유형에 대해 정의하기 위한 것이 아니라 당시의 통상적인 용례에 따른 것이다. 그렇다면 그 용례가 어떠한가를 알기 위해 위 인용문의 내용을 좀더 분석할 필요가 있다. 袁枚는 소조에 대해 한나라 이전에는 없었고 그 시작으로 무량사 석각내의 현자상과 열녀상을 꼽았다. 그가 기록상으로 전하는 前漢대의 麒麟閣에 걸은 공신상을 꼽을 수 있음에도 굳이 後漢대의 무량사화상석을 언급한 것은 현자상과 열녀상 등이 특정 인물을 비롯해 관련된 이야기가 도해된 초상이라는 점 때문

⁴ ‘소조’와 비슷한 예는 문학상의 장르인 ‘小説’이 있다. 소설은 大說에 반대개념으로 민간의 떠돌아다니는 하찮은 이야기라는 의미이다. 즉 일종의 격을 낮추기 위해 ‘說’앞에 ‘小’를 붙인 것이다. 필자에게 이러한 의견을 내준 유승민 선생께 고마움을 전한다.

⁵ 汪硯玉, 『珊瑚網』卷四十二(文淵閣四庫全書 전자판, 香蒲: 中文大學出版社·迪志出版社, 2002), 「吳中翰寫自韻子小影[萬曆庚申花朝筆]」, “昔錢鏐鎮吳越尊賢渴士, 使名畫工二三十人在松江, 號鸞手校尉, 伺北方士子, 流移來者, 咸寫貌, 以聞擇清俊富厚者, 用之, 胡岳方渡江, 畫工以貌奏, 鏐見之, 歎曰, 面有銀光奇士也, 即時召見, 今武英秘史吳君東生為先公及余傳小照, 真三毫妙技當今鸞尉也, …”

⁶ 袁枚, 『隨園詩話』卷七(續修四庫全書1701, 上海: 上海古籍出版社, 1995)二十b, “古無小照, 起於漢武梁祠畫古賢烈女之像, 而今則勇夫俗子, 皆有一行樂圖矣, …”

문이다.⁷ 袁枚의 의도는 두 번째 문장을 통해 보다 명확해 진다. 그는 당시의 평범한 사람들도 <행락도> 하나쯤은 가지고 있다고 하였으므로, 문맥상 즐기며 노는 장면을 그린 <행락도>를 무량사의 초상과 동일한 부류로 본 것이다. 이는 袁枚가 소조를 그림의 주인공만을 묘사한 초상이 아니라 주인공과 아울러 그와 관련된 이야기가 어우러져 그려진 초상화를 일컬을 때 사용하였음을 확인시켜 준다.

조선에서 소조라는 용어는 1777년경에 李德懋(1741~1793)가 潘庭筠에게 小照를 보내달라고 한 기록을 통해 18세기 후반에 사용되기 시작한 것으로 판단할 수 있다.⁸ 이때는 그가 洪大容을 통해 청대에 유행한 소조를 인지한 뒤이므로, 그가 언급한 소조는 아직 만나보지 못한 潘庭筠의 용모를 보고자 함이었다. 즉, 일종의 감상적 기능이 강한 초상이다.

이상의 汪硯玉와 袁枚, 그리고 李德懋가 남긴 기록은 또 다른 중요한 사실을 내포하고 있다. 즉, 소조가 초상의 畫題에 사용하는 용어가 아니라는 점이다. 소조의 화제는 자화상같은 일부 작품에서 '소조'를 겸칭으로 사용하는 경우를 제외하고는 대부분 공신상이나 사대부상에서 사용되는 '小像' 혹은 '像' 등과 산수화의 화제처럼 '圖'를 사용하여 그림 속의 주인공과 경물, 그리고 배경을 함축하는 화제를 적는 경우가 일반적이다. 그러므로 '소조'는 오늘날의 '초상'이라는 용어가 초상화 전반을 가리키는 것처럼 감상용 기능을 갖춘 초상화를 통칭할 때 쓰는 용어이다.

소조는 감상적 기능을 갖기 위해 다양한 양식과 제작상의 특징 등을 보여주므로 일정한 형식이 정해진 것은 아니다. 이를 감안하여 정리하면 소조의 범주에 들어가는 초상화는 대부분의 야외초상화와 자화상, 그리고 인물화식으로 그린 일부 초상이다. 화법은 인물화법과 산수화법이 적극적으로 활용되며, 초상화법 역시 얼굴의 표현에 이용되기도 한다. 구성은 반신상과 전신상 같은 기존의 초상화 구성법이 이용되기도 하지만 인물의 주위에 해당 인물을 상징하거나 "寓意"의 표현으로서 경물이 묘사되며, 배경은 빈 공간이나 산수나 가옥 등의 경치가 그려지기도 하는 경향이 강하다. 구체적인 용도는 한 인물의 자의식을 적극적으로 표상하고자 할 때, 특정한 상황을 표현하여 남기고자 할 때, 인적 교류가 이루어진 후에 그 징표를 남기거나 서로를 잊지 않기 위할 때, 그리고 만나지 못한 인물의 용모를 확인할 때 등에 이용된다.

7 중국 초상화의 개관은 조선미, 「중국 초상화에 대한 사전 개관」, 『中國學研究』8·9(숙명여대 중국문화연구원, 1994.6), pp. 231-269 참조.

8 이덕무 저, 신호열 등 역, 『국역청장관전서』 Ⅲ(서울: 민족문화추진회, 1978), p. 215; 李德懋, 『靑莊館全書』卷十九, 「潘秋[庭筠]」, p. 263 하.

2. 조선 소조의 발생과 그 배경

조선의 문인과 화가가 소조에 대한 개념을 정확하게 파악하면서 관련 작품을 제작한 때는 18세기이다. 그렇지만 1637년에 청 화가 胡炳이 그린 〈潛谷金文貞公小像〉과 같은 소조가 조선에 유입되어 있었으므로, 그들은 17세기부터 소조라는 종류의 초상화에 대해 이미 알고 있었을 것이다.⁹ 그러나 정작 작품의 주인공인 金堉(1580~1658)은 자신의 초상화를 '小眞'이라고 하였다.¹⁰ 이는 조선에서 소조에 대한 개념이 정립되지 않았음을 방증한다.

17세기부터 18세기 전반까지는 尹喜孫(1547~1579)을 그린 〈靜齋府君遺像〉, 李森(1677~1735)을 그린 〈李將軍像〉, 그리고 田日祥을 그린 〈石泉公閑遊圖〉처럼 조선에서 소조의 범주에 속하거나 형식을 따는 작품이 제작되었다.¹¹ 그런데 이 세 작품은 17세기에 유입된 청대의 소조와는 큰 관련이 없다. 〈정재부군유상〉에는 화제 등, 제의용 초상 형식이 이용되었으나 주인공은 마치 인물화를 보는 듯한 화법으로 묘사되었다.¹² 그리고 〈이삼장군상〉에는 소나무와 암석 등이 표현된 배경에 화면 가득히 인물을 배치하는 방식이 사용되었는데, 이 구성방식은 청대의 소조와 비교가 쉽지 않다. 주인공의 내면과 바람을 담아내고자 그린 위의 두 작품과는 달리 金喜謙(18세기 활동)이 그렸다고 전하는 1748년작 〈석천공한유도〉에는 조선후기에 성행한 풍속화의 구성 방식을 이용하여 田日祥의 행락장면이 표현되어 있다.

위의 분석을 통해 다음의 결론을 내릴 수 있다. 세 점의 초상화는 구성 등으로 볼 때, 〈정재부군유상〉을 제외하면 감상적 기능이 부여된 초상화로 판단된다. 그리고 17세기에 유입된 청대 소조가 조선에서 소조의 발생에 분위기를 조성하였을 수 있으나, 곧바로 화풍으로 수용되지 않았다는 점이다. 18세기 전반의 조선화가들은 조선내의 회화경향에 기반한 소조를 제작하였던 것이다. 그렇다면 이러한 소조의 발생의 원인은 조선 내부에서 찾아야 한다.

상기 초상의 주인공을 살펴보면, 무관 전일상을 제외하면 윤의손은 남인 許穆(1595~1682)의 제자인 尹鏞(1617~1680)의 조부이고, 이삼은 소론의 영수 尹拯(1629~1714)의 제자이

⁹ 김육의 초상에 대해서는 조선미, 앞 논문(2002), pp. 145-146 참조.

¹⁰ 김육 저, 김선영 역, 『국역 잠곡유고』3(민족문화추진회, 1998)pp.148~149; 金堉, 『潛谷先生遺稿』卷十四(韓國文集叢刊86, 서울: 민족문화추진회, 1988), 四十四b~四十五a.

¹¹ 세 상의 도판과 자세한 설명은 조선미, 『한국의 초상화』(서울: 돌베개, 2009), pp. 224-231, pp. 246-253, pp. 260-265 참조.

¹² 〈정재부군유상〉의 제작 시기와 화풍 등은 보다 자세한 분석이 필요하다. 본고에서는 현재 논의된 견해를 준용하였다. 문화재청 편, 『한국의 초상화』(서울: 놀와, 2007), pp. 250-252 참조.

다. 흥미로운 점은 청대 소조 화풍을 수용한 18세기 후반의 소조도 주로 이들 내에서 제작되었다는 점이다. 이는 양식상으로 연결되기 힘든 두 시기의 소조가 모종의 상관관계가 있다는 점을 시사한다. 그 관계는 사상적, 정치적인 맥락에서 살필 필요가 있다.

우선 노론은 18세기 내내 표면적으로 조선의 학문과 사상을 이끈 부류였으며 정치를 주도한 세력이었다. 이들은 정주학의 계승자라는 학맥을 강하게 표상하면서 정치적 결속을 추구하고자 자신들의 표상이미지가 필요하였다. 그러기에 노론내에서는 사대부상 속에 주회를 상징화하고자 하여, 몇몇 상을 제외하면 <權尙夏像>처럼 심의와 복건을 착용한 상을 집중적으로 제작하였다.¹³ 특히 노론내의 호론이 이러한 흐름을 주도하였다. 이는 서인의 스승이었던 李珣(1536~1584)가 家廟에 예를 올릴 때 深衣와 幅巾, 그리고 方履를 갖추어야 한다고 한 점과 연결된다.¹⁴ 특히 심의는 주자가 예복으로 정한 것과 관련된다.¹⁵

반면 다른 색목에서는 노론의 경우와 같은 흐름이 강하게 드러나지 않는다. 다만 成渾(1535~1598)의 문하로 이루어진 소론내의 사대부상에서는 다른 이유로 인해 어느 정도 일관된 경향이 보인다. 그들은 경종대에 집권세력이 된 경우를 제외하면 18세기 내내 정계에서 밀려나 있었으므로 徵士, 혹은 處士로서 삶을 살아야 했다. 이러한 측면은 사대부상에 도포라는 장치를 이용해 이미지화 한 것으로 논의되었다.¹⁶ 그렇지만 그들은 정주학에 기초한 노론의 실리 없는 대명의를 비판하고 현실성 있는 유학 본연의 실학을 강조하였으며, 이후에 양명학을 수용하고 불교와 도교까지 받아들인 강화학파로 이어졌다. 이같은 측면으로 인해 소론내의 초상화는 노론에 비해 상당히 자유로울 수밖에 없었다.

남인은 육경학을 중심으로 주자학에 대한 새로운 해석을 꾀하였으며 양명학 등을 수용하였다. 이들은 숙종대에 정권을 잡았으나 서인 세력에 비해 열세였다. 이같은 학문적 정치적 성향으로 인해 남인은 자신들 학통의 종주였던 李滉(1501~1570)이 복건은 승건과 같으니 쓰지 말 것을 언급하였고 제실에서 심의와 정자관을 착용하는 등, 의관에 대한 견해를 피력했음에도 이를 초상화에 적극적으로 반영하지 않았던 것이다.¹⁷ 그리고 경신환국 등을 거치면서 붕

¹³ 노론 문인의 초상화에 그려진 심의의 의미에 관해서는 심초룡, 「尹拯 肖像 研究」, 서울대학교 대학원 석사학위논문(2010), pp. 16-18 참조.

¹⁴ 이이, 『국역 율곡집』2(서울: 민족문화추진회, 1966) p. 465; 『栗谷全書』卷之二十六(韓國文集叢刊45, 서울: 민족문화추진회, 1988), p. 741.

¹⁵ 주희 저, 임민혁 옮김, 『주자가례』(서울: 예문서원, 1999), pp. 81-95.

¹⁶ 심초룡, 앞 논문, pp. 18-26.

¹⁷ 金成一; 『국역학봉전집』2(서울: 민족문화추진회, 2009), p. 377; 金成一, 『鶴峯集』續集 卷五, 「退溪先生言行錄」, 二十六a.



도 1 미상, 〈英宗大王國恤服喪圖〉, 1776년. 함안박물관 보관. (『한국의 초상화』)

당을 유지할 수 없었던 曹植(1501~1572)계열의 상당수 북인은 남인에 흡수되어 이른바 북인계 남인으로 활동하였다.¹⁸ 이는 18세기에도 북인 출신들이 남인과 함께 사상과 학문, 그리고 예술을 공유하는 바탕이 되었다. 강세황의 집안이 李瀾(1681~1763)의 문하와 어울린 것은 그러한 흐름에 기인한 측면이 강하다. 결국 이들은 봉당이 소멸된 부류였기에 자신들을 결속할 일관된 표상 이미지에 큰 관심을 보이지 않았다고 할 수 있다.

이상을 정리하면 비노론계에는 경중의 차이는 있으나 사상적 유연함과 탈주자학적인 성향이라는 일정 정도의 공통 지점이 형성되어 있었던 것이다. 이들은 신임사화 때 연잉군을 지지하는 노론을 몰아내고자 연합을 하는 등, 대체로 정치적 협력 관계를 가졌으며 나이가 당색을 넘나드는 통혼과 교류로 이어졌다. 이같은 성향은 노론에서 상상하기 힘든 다양한 상을 출현하게 하였다. 그러므로 앞서 논의한 〈정재부군유상〉이나 〈이삼장군상〉 등의 소조가 출현할 수 있었고 나아

가 청대 소조화풍을 수용한 새로운 유형의 소조가 이들 내에서 시작될 수 있는 기반으로 작용하였던 것이다. 이와 관련하여 〈英宗大王國恤服喪圖〉(도 1)는 주목해야 할 작품이다. 이 초상화는 영조의 서거를 애도하였던 영남 남인 周道復(1709~1784)의 행적을 표현한 작품이다. 그런데 이 그림에는 그의 행적을 표현하기 위해 여러 경물들이 묘사되어 있다. 더구나 산수도처럼 그림 속 주제를 함축하는 화제를 사용하였다. 이러한 점은 바로 청 소조의 방식과 동일하다. 이 작품은 비록 감상용으로 제작되지는 않았으나 조선에서 청대 소조의 수용을 알리는 첫 단서를 제공한다. 공교롭게도 〈영종대왕국홀복상도〉가 그려진 1776년은 홍대용이 연행하여 〈조선육공소상〉이 그려진지 만 10년만이고 이 그림의 중모본과 〈엄성유상〉이 유입되기 2년 전이다. 그러기에 북학파의 연행을 통해 청대 소조가 조선에 유입되는 상황을 면밀하게 살펴볼 필요가 있다.

¹⁸ 고영진, 「17세기 후반 근기남인학자의 사상」, 『역사와 현실』13(한국역사연구회, 1994.9), pp. 162-166.

III. 북학파의 연행과 淸 소조 화풍의 유입

청대 초상화는 다양한 경로를 통해서 조선에 유입되었지만 특히 연행을 통한 유입은 가장 손쉽고 주요한 경로였다. 그러나 대부분의 사행원들은 청대 서화의 수용에 큰 관심을 보이지 않았던 반면 북학파는 청 문사 및 화가들과 활발히 교류하면서 청대의 서화를 접하였고 시간이 지속될수록 한층 더 적극적인 행보를 보여주었다. 그러므로 북학파의 역할을 주목해야 한다.¹⁹ 북학파의 등장은 탕평책을 써서 봉당이 아닌 名節에 따라 다양한 당색의 문인을 등용시켰던 정조의 정책에 힘입은 바 있다. 이들 중에 선배 격에 해당하는 洪大容(1731~1783)과 朴趾源(1737~1805)은 노론 가문의 후손이었기에 당색에서 자유롭지는 못하였으나 사상적으로 낙론을 계승한 문인답게 정주학을 신봉하였던 노론의 추상적이며 비현실적인 측면을 직시하고 새로운 모색을 시작하였으며 양명학을 비롯하여 서학 등에 관심을 보였다. 그러한 학문적 성향이 이들의 문우이자 後四家로 세분되기도 하는 북학파 일원에게 계승되었다. 후사가는 노론 집안의 후손인 이덕무를 비롯해 후대에 노론 벽파로 의심받았던 李書九(1754~1825), 소북계 남인인 柳得恭(1749~?), 집안이 북인인 朴齊家(1750~1805) 등, 다양한 당색을 가진 인물들이다.²⁰ 그럼에도 이들을 결속시킨 주요한 이유는 이서구를 제외하면 서얼 출신이라는 점이다. 그들은 신분상 동류인 서얼, 북인을 포함한 남인, 그리고 소론 문인과 주로 어울리면서도 때로는 당색을 넘나들며 교류하였다. 그러한 교류 속에서 자신들이 이룬 한중회화교류의 성과가 공유되었다. 특히 사상적으로 비교적 유연하였으며 정치적 결속이 상대적으로 덜 필요하였던 비노론계 문인이 관심을 보였다.

1. 浙西지역 문사와 교류

북학파가 만나 회화교류를 한 청 문사들은 대개 절서지역의 문인이다. 중국회화에서 杭州와 蘇州 등의 절서지역은 명대 문화에 대한 향수가 짙게 깔려 있기에 관련된 화풍이 지속되기도 하였다.²¹ 또한 이 지역에서는 청대에 들어 董其昌과 같은 명대의 산수화풍을 계승한 四王畫

¹⁹ 본문에서 북학파와 연암파라는 용어는 역사학계에서 통용되는 의미로 사용하였다.

²⁰ 가계에 대해서는 아래의 논문을 참조하였다.

崔英撰, 「아정 이덕무의 학문과 사상 연구」, 『인문논총』17(전북대학교 인문학연구소, 1987.6), pp. 128-132.

김형찬, 「박제가 실학 사상의 철학적 기반」, 『철학연구』20(고려대학교 철학연구소, 1997.12), p. 90.

김영진, 「유득공의 생애, 年譜」, 『대동한문화』27(대동한문화회, 2007.12), pp. 8-10.

派와 이를 이은 婁東畫派 등이 개창되었고, 石濤와 八大山人 등의 화풍을 계승한 揚州畫派가 逸格에 가까운 화풍을 선보였다.²²

특히 소조와 관련해서는 揚州畫派와 波臣畫派를 주목해야 한다. 우선 양주화파가 남긴 초상의 경우는 주인공을 초상화법을 이용하여 묘사하기보다는 인물화법을 이용하여 대상 인물의 특징을 요점적으로 표현하였다. 이러한 화풍은 청대 소조의 한 축이었다. 파신화파는 명말의 초상화가 曾鯨(1565~1647)의 화풍을 계승한 화파이다. 曾鯨은 직관이 福建의 莆田이지만 南京에 주로 거주하였고, 절서지역에서 활동하며 湯一龍(1657~1640)과 張遂長 등의 초상 주문에 응하였다. 그러면서 그는 이 일대에서 沈韶(1605~?)와 謝彬(1602~1680 이후) 등의 제자를 배출하였다. 이후 그의 화풍은 禹之鼎(1647~1716)과 徐璋(1694~1755 이후)으로 계승되어 절서지역의 초상화풍을 이끌었다. 曾鯨은 주로 화면 내에 배경을 모호하게 처리하고 선묘로 얼굴의 윤곽을 잡은 후 淡彩法과 暈染法으로 색을 입히거나 몰골법을 사용하여 이목구비의 양감에 따른 변화를 표현하는 방식을 선호하였다.²³ 특히 그는 초상화에 감상적 기능을 부가하는데 기여를 한 화가로 평가된다.²⁴ 이후 파신화파는 번잡한 배경과 서양화법을 적극 사용하는 청 후기의 초상화풍에 영향을 받으면서도 曾鯨의 화풍을 지속하였다.²⁵ 이들 두 화파가 제작한 초상화는 성격상 대개 소조의 범주에 속한다.²⁶

북학파 중에 청대의 소조 화풍을 조선에 처음 소개한 문인은 홍대용이다. 1765년 11월 2일에 연행한 그는 우연한 기회로 인해 杭州의 문사 嚴誠(1733~1768)과 潘庭筠, 그리고 陸飛와 교류를 갖게 되었다.²⁷ 그 교류 속에는 서로를 잊지 않기 위해 소조의 제작이 시작되었다. 아래의 기록은 홍대용이 귀국하기 전날인 1766년 2월 29일에 杭州의 문사들에게 보낸 使者의 말 중 일부로, 소조 제작이 이루어진 상황을 알려준다.

21 18세기 소조와 양주지방의 학예 기반에 대한 소개는 Frederick Mote, "The Intellectual Climate in Eighteenth-Century China : Glimpses of Beijing, Suzhou and Yangzhou in the Qianlong Period", *Chinese Painting under the Qianlong Emperor*(Arizona: Arizona State University, 1988), pp. 31-43 참조.

22 18~19세기 강남지역 회화에 대해서는 박은화, 「전두(錢杜)(1763~1844)의 산수화 연구」, 『講座美術史』26-Ⅱ(한국미술사연구소, 2006.6), pp. 1104-1108 참조.

23 인물묘사에 관해서는 정석범, 「명말 曾鯨 양식의 형성과 문인적 미의식」, 『美術史學研究』269(한국미술사학회, 2011.3), pp. 123-126 참조.

24 單國強 편저, 유미경 외 옮김, 『中國美術史』(서울: 다른생각, 2011), p. 294.

25 楊新, 「曾鯨和明清肖像畫」, 『故宮博物院院刊』62期, (臺北: 故宮博物院, 1993.4), pp. 5-10.

26 본고의 논의와 직접적으로 연관되지는 않으나 17~18세기 청대 소조에 대해서는 Richard Vinograd Ellis의 글을 참고할만하다. Richard Vinograd Ellis, *Boundaries of the Self Chinese Portraits 1600-1900* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), pp. 68-73 참조.

27 좀 더 자세한 내용은 김현권, 「湛軒 洪大容과 淸 문사 간의 회화교류」, 『동아시아미술문화』창간호 (고려대학교 동아시아미술문화연구소, 2010.12), pp. 127-153 참조.

돌아오는 길에 종의 말을 들으니, ‘일찍이 乾淨術에 가니 그 종들이 화첩 하나를 내보이는데, 화첩 가운데에 우리들의 像이 그려져 있더라는 것이다. ‘그 모습이 대단히 닳아서 얼핏 보아도 누가 누구인지를 알아볼 수 있었다’ 한다. 그런데 그린 까닭을 물어 보았더니, 종들이 대답하기를, “두 분 주인어른께서 이것을 만들어 (홍대용 일행이) 귀국하신 후에 그들을 생각하기 위한 것이라고 하더라”고 하였다.²⁸

이 기록에 따르면 홍대용은 귀국 시점에 자신과 일행을 그린 상을 직접 확인하지 못하였지만 제작한 사실만은 알게 되었다. 기록 속의 초상은 이어서 서술할 《朝鮮六公小像》으로, 이는 북학파로 인한 청대 소조화풍의 제작과 유입을 알리는 신호와 같았다.

홍대용은 10여년 뒤인 1778년 3월에 박제가와 함께 연행하였던 이덕무를 통해 『鐵橋全集』을 받으면서 그 속에 수록된 《조선육공소상》(도 2)의 증모본을 보게 되었다. 아래 글은 소상 중 〈金基成像〉에 있는 청 문사 朱文藻의 제인데, 위의 제는 조선 사신의 초상이 1770년에 편간된 『철교전집』卷四의 『日下題襟集』에 수록되면서 병서된 것으로, 홍대용이 종을 통해 들었던



도 2 미상, 《朝鮮六公小像》, 1770년.
『鐵橋全集』 중. (국사편찬위원회
유리필름자료)
위쪽 인편부터 李基成像, 李恒
像, 金善行像, 洪櫨像, 金在行
像, 洪大容像.

²⁸ 홍대용 저, 민족문화추진회 역, 『국역담헌서』Ⅱ(서울: 민족문화추진회, 1974), pp. 342-343; 洪大容 著, 『濼軒書』外集 卷三, 「乾淨術筆談 [續]」三六a.

소조가 嚴誠의 작품이라는 점 등을 확인할 수 있다.

《조선육공소상》은 모두 鐵橋(嚴誠)가 北京에서 고향(杭州)으로 돌아오는 때에 그린 상으로, 정해년(1767년) 봄에 손수 한 본을 임모하였다. 지금 또 정해본을 따라 거듭 임모하였는데 신기를 잃어버렸다. 경인년(1770년) 子月(12월) 朱文藻가 병기하다.²⁹⁾

이 제에 따르면 嚴誠은 홍대용 일행이 귀국한 해인 1766년에 고향 향주로 내려갔고 다음해에 《조선육공소상》이 한번 임모되었으며 1770년에 중모되어 『일하제금집』에 실렸다. 嚴誠은 화가이며 특히 백묘인물을 잘 그렸다고 하므로,³⁰⁾ 상당히 홍대용 일행의 모습을 적절하게 표현하였을 것이다. 그러나 중모본(정해본)은 원본이 아니고 신기를 잃어버렸다고 하므로 嚴誠의 필묵법이나 개개 인물의 용모를 구체적으로 살피기는 힘들다. 또한 문집에 실린 본이므로 원본에 색이 사용되었는지, 묘법은 어떠한지 등은 확인이 불가능하다. 다만 대강의 구성 정도는 알 수 있다.

중모본 속 인물의 자세로 보아 金在行과 李基成 초상 외의 상은 실내에 있는 모습을 그린



도 3 曾鯨, 〈葛一龍像〉, 종이에 색, 30.6×78cm, 北京故宮博物院. (『중국회화사삼천년』)

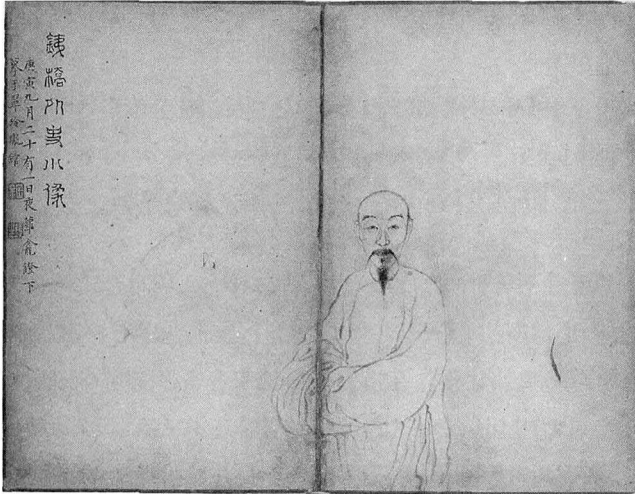
것으로 볼 수 있다. 그러므로 청 후기 화가들이 소조에 곧잘 구사하였던 가옥이나 산수가 묘사되었다고 판단하기에는 무리가 따른다. 유추하건데 이 소상들은 杭州를 비롯한 절서지역의 화풍에 기초하였을 것으로 생각된다. 그 추정은 다음의 정황으로 가능하다.

嚴誠은 杭州의 문사이

²⁹⁾ “朝鮮六公小像, 皆鐵橋自京歸里日所畫. 丁亥歲春手摹一過, 今又從丁亥本重摹, 神氣失矣. 庚寅子月, 朱文藻并記.”

³⁰⁾ 《鐵橋遺像帖》, 3~4면, “... 好作畫, 善白描人物. ...”, 『후지즈카 기증 추사자료전 Ⅲ: 후지즈카의 추사연구자료』 (과천: 과천문화원, 2008), p. 92 참조.

³¹⁾ 김현권, 앞 논문, pp. 81-82 참조.



도 4 奚岡, 〈鐵橋遺像〉, 1770년, 종이에 먹, 21.9×28.2cm, 개인. (『후지즈카기 증 추사자료전 Ⅲ: 후지즈카의 추사연구자료』)

상에 주변 경물이 묘사되어 있으면서도 배경처리가 모호한 점은 曾鯨의 〈葛一龍像〉(도 3)과 유사하다. 이러한 비교를 통해 《조선육공소상》은 절서지역화풍, 특히 曾鯨이 개창한 파신화파의 화풍과 연관된다고 할 수 있다.

절서지역의 소조화풍이 조선에 유입된 사실을 확인할 수 있는 보다 분명한 예는 奚岡이 그린 〈鐵橋遺像〉(도 4)이다. 이 작품의 제작은 1767년에 嚴誠이 사망하자, 洪대용이 潘庭筠과 陸飛에게 嚴誠을 비롯한 그들의 상을 갖고 싶다는 바람을 전하면서 시작되었다.

洪대용은 이덕무가 『철교전집』을 전하였을 때 《鐵橋遺像帖》도 함께 받았다. 그는 감격해 하며 嚴誠의 형인 嚴果(1723~1780)에게 장문의 편지를 보냈다. 그 내용 중에는 〈철교유상〉에 대한 칭송과 이를 그린 奚岡(1746~1803)에 관한 부분이 있다.³² 《철교유상첩》에 있는 제와 여러 말에 따르면, 嚴誠이 병환 중일 때 그의 집안 사람들은 지역 화가에게 부탁하여 그의 상을 제작하였지만 닳지 않았었다. 嚴誠의 사망 이후 奚岡이 경진년(1770년) 9월 12일 밤에 蘇州 園林

다. 그를 비롯해 潘庭筠과 陸飛 등의 산수화에는 절서지역에 유존되어 오는 여러 화풍상의 요소가 보이고 있다.³¹ 그렇다면 嚴誠이 그린 원본과 杭州에서 제작된 중모본 역시 그 지역의 소조화풍과 관련이 있을 수 있다. 《조선육공소상》의 중모본 중 이항상, 홍역상, 그리고 洪대용상에 배경과 경물이 없다는 점은 曾鯨의 〈張卿子小像〉(도 5)과 비교가능하고, 김선행

32 洪대용 저, 민족문화추진회 역, 앞의 책 Ⅱ, pp. 100~101; 洪大容 著, 앞의 책 外集 卷一, 「與嚴九峰書」, 三十八b~三十九a.

33 “庚寅九月二十有一日夜, 蘿龕鏡下翠玲瓏館.”

《鐵橋遺像帖》, 3~4면, “…疾草之頃, 家人招待畫者至圖衣冠坐像, 弟語之曰, 吾平日豐腴勿似此羸瘦, 畫者隨手鉤一墨本, 弟見而首頷之, 畫成絕不類, 此冊爲友人奚君蘿龕重摹, 卽本之, 當時畫者所傳, 然友朋之, 念鐵橋者, 見之, 無不以爲鐵橋在目前也, …”



도 5 曾鯨, 〈張卿子小像〉, 비단에
· 색, 111.4×36.2cm, 浙江省博
物館, 『중국회화사삼천년』

의 翠玲瓏館에서 그의 상을 그렸는데, 嚴誠을 기억하는 친구들이 이 상을 보고 그가 눈앞에 있다고 할 정도로 뽀진하였음을 알 수 있다.³³ 奚岡은 蘇州와 杭州 일대에서 활동한 서화가로, 산수는 四王의 화풍을, 화훼와 화조는 惲壽平을 따랐다고 한다.³⁴ 그러나 그는 초상화가가 아니었기에 〈철교유상〉에서는 그만의 화풍보다는 당시의 절서지역에서 성행한 화풍이 좀 더 가미되었다고 보는 편이 적당하다.

〈철교유상〉은 曾鯨의 〈張卿子小像〉(도 5)처럼 배경이 설정되어 있지 않다. 또한 인물은 우측으로 약간 튼 채 정면을 바라보며 시립해 있는 정적인 모습이나 가름한 자세, 그리고 완연하지는 않으나 운염법을 사용한 점 등에서 曾鯨의 유풍이 느껴진다. 다만 청대 초상화가들이 사용한 운염법을 사용하지 않았으며 인물화에서 흔히 사용되는 고고유사모로 옷주름을 표현한 점은 파신화파와 차이가 나는데, 마치 양주화파의 소조에서 쉽게 볼 수 있는 의습선과 비슷하다. 그러므로 이 상은 파신화파와 양주화파 등의 화법이 지속되어 온 절서지역의 소조 경향에 기반을 둔 작품이다.

1778년 3월의 연행을 통해 위의 두 상을 홍대용에게 전한 이덕무는 북경 체류기간 중에 박제가와 함께 여러 청 문사를 만났다. 사실 조선의 두 문인이 그 같은 교류를 할 수 있었던 것은 이전에 유득공의 숙부 柳擘의 연행이 있었기 때문이다. 유금은 1776년 11월에 연행 길에 올랐을 때, 後四家의 시가 실린 『韓客巾衍集』을 가져가 李調元의 서문을 받았다. 유금의 귀국 후 이를 본 이덕무와 박제가 등은 李調元에게 서신을 건네며 한묵 교류를 시작하였고 나아가 그의 일가 및 벗들과도 교분을 나누게 되었던 것이다.

특히 박제가와 이덕무는 李調元(1734~1803)을 상면하였고 그의 종제인 李鼎元과 친구인 祝德麟(1742~1798)을 만나 교류하면서 소조와 관련된 교류가 이루어졌다. 祝德麟은 귀국하는

³⁴ 蔣寶齡, 蔣苕生 撰, 『墨林今話』卷五(中國歷代畫史匯編 6, 天津: 天津古籍出版社, 1997), 「奚徵鐵生」, 二a.

³⁵ 朴長毓 編, 『縞紵集』下卷一(栖碧外史海外蒐佚本 21 下, 서울: 亞細亞文化社, 1992), 「自題小照」, p. 216.

박제가에게 이별의 기념으로 1774년에 제작된 자신의 소조 한 점을 선사하였다.³⁵ 그리고 이덕무는 祝德麟에게 소조를 청하였다. 기록상으로 그의 요청에 祝德麟이 건넨 그림은 다름 아닌 자신이 거문고를 타고 있는 소조이다. 이덕무는 祝德麟과 함께 표현된 미인을 특정인물로 판단하고 어떤 사람이냐고 묻자, 그는 한 참 후에 寓意일 뿐이라고 하였다.³⁶ 이러한 답변에 대해 이덕무는 그가 부인喪 중이었기 때문이라고 하였다. 陝西學政에 이른 학자 출신 관료인 祝德麟이 상중에 특정 여인이 그려진 작품을 이덕무에게 건네지는 않았을 것이다. 그림에 미인이 표현된 이유는 바로 소조의 제작의도에 따른 것으로, 소조에 사물과 경치를 그려 넣는 것과 마찬가지로, 즉, 이 소조 역시 문인으로서 祝德麟 자신이 표현되어 있으며 나머지 사물과 인물은 그를 표상하기 위한 이미지 장치이다. 그래서 그는 거문고를 타는 여인을 두고 寓意라고 한 것이다. 이덕무가 우의의 개념을 몰랐을 리는 없으나 적어도 그가 소조에서 표현되는 사물이나 다른 인물에 뜻을 기탁하는 방식에 낯설어 했던 것만은 확실하다. 그렇지만 북학파는 여러 차례에 걸친 연행을 통해 청대 소조에 점점 익숙해져 갔다.

2. 양주화파 羅聘 및 파신화파 陳森과의 교류

북학파는 계속되는 연행을 통해 북경 화단의 흐름을 파악해 갔으며 1790년을 넘어서게 되면 청대 소조에 대해 이전과는 확연하게 다른 인식을 가지게 되었다. 그들은 양주화파 羅聘으로부터 자신들의 소조를 선물 받았고 陳森이라는 파신화파 화가에게 자신들의 소조를 부탁하기도 하였다. 또한 소조를 잘 그리는 화가에 대해 물어 보는 등, 이전과는 달리 소조에 대해 좀 더 적극적인 관심을 보였다. 이러한 증대된 인식은 이덕무가 祝德麟의 소조를 보고 판단한 근거였던 조선의 전통적인 초상화관과 다른 층위에 해당된다.

당시 북경 화단에서 성행한 초상화풍에는 파신화파가 상당한 비중을 차지하였다. 당시 궁정내에서는 서양화법의 영향이 강한 가운데, 채색을 질게 쓰는 전통적인 인물화법과 파신화파의 화풍이 이용되었다.³⁷ 특히 徐璋(1694~1755이후)이 잠시 궁정화원의 화가로 활동함으로써 궁정에 파신화파의 화풍이 보다 소개되었다.³⁸ 강소 婁縣人인 그는 曾鯨의 嫡傳을 이은 沈韶의

³⁶ 이덕무 저, 신호열 등 역, 앞의 책 II, p.255; 李德懋 저, 앞의 책 卷六十七, p. 102 하.

³⁷ She Cheng, "An Overview of Stylistic Development in the Qianlong Painting Academy", *Chinese Painting under the Qianlong Emperor*(Arizona: Arizona State University, 1988), p. 79.

³⁸ 徐璋의 소개는 양신 외 저, 정형민 옮김, 『중국회화사 삼천년』(서울: 학고재, 1999), p. 271.

제자로, 曾鯨의 초상화풍을 계승하는 가운데 당시에 성행한 서양화법을 좀 더 이용하였다. 그의 제자 중에는 문사들과 어울리며 소조를 제작하였고 조선 문인의 초상을 그렸던 陳森이 있다. 이처럼 파신화과는 궁정화원뿐만 아니라 북경의 민간 화단에서도 초상의 제작을 주도하였다.

한편 양주의 화가들은 쇠락한 양주화단을 떠나 북경에 진출하여 자신들의 화풍을 소개하였다. 그 중에 羅聘(1733~1799)과 그의 아들 羅允纘, 그리고 篠衫은 조선 문인과 교류하였다.³⁹ 그 중에 羅聘은 주목할 화가이다.

박제가와 유득공은 1790년 5월에 시작된 여행을 통해 羅聘을 만났다. 이 교류 속에서는 어느 교류와 마찬가지로 소조의 제작을 비롯한 회화교류가 이루어졌으며, 羅聘은 박제가에게 〈박제가상〉(도 6)을 그려 주었다.⁴⁰ 작품 속 박제가의 얼굴은 운염법을 사용하지 않았으며 얼굴의 외곽과 이목구비를 표현한 선 역시 정교하고 조심스러운 묘법이 아니다. 옷의 표현도 조선의 복장을 표현하였지만 옷 주름을 강조한 점은 고사인물화 등에서 주로 쓰였던 방식이다. 흥미로운 사실은 그림 속 박제가의 용모 중에 두툼한 아랫볼과 살짝 올라간 눈썹 등, 이목구비가 羅聘의 〈濟公像〉(도 7)과 유사하다는 점이다. 이 점은 羅聘이 박제가를 자세히 관찰하면서 소조를



도 6 羅聘, 〈박제가상〉사진, 1790년, 과천시, (개인 촬영)



도 7 羅聘, 〈濟公像〉부분, 종이에 먹, 전체 85.2×36.5cm, 四川省博物館, (揚州畫派書畫全集：羅聘)

³⁹ 김현권, 앞의 논문, pp. 90-94, pp. 120-127.

⁴⁰ 朴長菴編, 앞의 책 下卷二, 「既作墨梅奉贈, 又復爲之寫照, 因作是二絕, 以誌別云」, p. 233.

제작한 것이 아니라는 해석을 가능하게 한다. 羅聘은 자신의 초상화 제작 방식으로 박제가라는 인물의 특징을 얼굴보다는 그의 군관 복장과 전립같은 복식이미지를 통해 나타냈던 것이다. 또한 羅聘은 유득공에게도 소조를 그려주었으나⁴¹ 관련 기록에서 화풍이나 구성 등이 확인되지 않는다. 아마도 〈박제가상〉과 동시에 그려졌기에 유사한 화풍이었을 것이다.

북학파의 연행은 1801년 2월에 있었던 박제가와 유득공의 연행을 끝으로 막이 내린다. 이 때에 파신화파 陳森이 그린 소조가 조선에 유입되었는데, 이는 파신화파 화풍의 조선 유입을 알 수 있는 명확한 예이며 소조에 대한 북학파의 변화된 인식 역시 확인할 수 있다.

박제가 일행은 북경에서 여러 청 문사와 화가를 만났는데, 이때 박제가는 화가 黃成을 통해 陳森에게 자신의 소조를 의뢰하였다. 박제가와 黃成은 아래와 같은 필담을 주고받았다.

(박제가) 귀 국에는 畫像의 묘수가 있는지요.

(黃成) 曾波臣(曾鯨) 부류가 있는데 陳兄(陳森)이 傳神(초상)에 뛰어납니다. ...⁴²

위 글은 박제가가 黃成에게 북경에서 초상을 잘 그리는 화가가 있는지 물으면서 시작된 필담의 일부로, 이덕무가 祝德麟의 소조를 이해하지 못한지 12년 만에 조선에서 소조에 대한 인식과 관심이 증대되었음을 알려준다. 陳森은 인물화에서 曾鯨의 제자인 徐璋과 운수평의 제자인 陸燦의 법을 계승하여 曾鯨을 뛰어넘을 정도였다고 한다.⁴³ 그는 이윽고 박제가의 소조를 제작하였다.⁴⁴ 이 작품은 현전하지 않아 화풍을 확인할 수 없지만 이어서 논의할 유득공의 소조와 같은 시기에 제작되었으므로 크게 다르지 않을 것이다.

박제가가 黃成을 통해 자신의 소조를 의뢰하였다면 유득공은 유리창의 고서점 주인인 崔琦를 통해 陳森을 소개받았다.⁴⁵ 다음은 관련 기록이다.

... 며칠 후에 陳公(陳森)이 와서 나에게 하는 말이,

(陳森) 공은 귀 국에서 공의 상(照)을 그리게 해본 적이 있는지요?

⁴¹ 柳得恭輯, 『並世集』卷二(『冷齋書種』一, 국립중앙도서관 소장본), 「題冷齋小照三絕送歸」, p. 85.

⁴² 朴長範編, 앞 책 上卷三, 「黃成」, pp. 125-126. “貴國有畫像之妙手否.[先君]有曾波臣者流, 陳吾兄乃傳神妙筆. [黃]...” 원문에서 구분한 話者 및 글자의 오류가 있어서 수정하였다.

⁴³ 馮金伯, 『墨香居畫識』卷四(國家圖書館藏古籍藝術類編21, 北京: 北京圖書館出版社, 2004), 「陳森」, 十四b~十五a.

⁴⁴ 朴長範編, 앞 책 上卷三, 「陳森」, p. 127. “字簡修, 號一亭. 寫贈先君像. 江南鎮江人.”

⁴⁵ 유득공과 陳森 간의 교유 및 〈매화거석산서도〉에 대한 논의는 김윤정에 의해 처음으로 이루어졌다. 김윤정, 앞의 논문, pp. 31-32 참조.

(유득공) 그런 일은 없었습니다. 우리나라의 畫師가 말하기를, '사람이 麻痺, 鬚髭, 觀骨이 특이한 데가 있으면 傳神이 용이하다.'고 했는데 나는 외모가 평범하므로 어렵겠다고 생각한 것이지요.

(陳森) 그림 솜씨의 高下는 논할 수 있을망정, 얼굴이 어찌 쉽고 어려울 게 있겠습니까. 마땅히 공을 위하여 시험 삼아 붓을 잡아 보겠습니다.

... 이윽고 陳生의 어깨 뒤에서 보고 있던 여러 사람들의 입에서 틀림없다는 말이 나오는 사이에 (소조는) 이미 완성 되었다. 거울을 끌어당겨 비추어 보니, 자못 神韻을 얻은 것으로서, 이것이 正本이 (바로) 되는데, 우리나라의 畫師들이 두세 번 고친 본과는 같지 않았다.

(陳森) 이것은 웃으려고 하면서 아직 웃지 않는 상이지요. 다시 배경을 보충해야 할 텐데, 대의 樓屋은 어떤 모양입니까?

(유득공) 가옥 제도가 중국과는 약간 다르지요. 나의 집에 오래된 매화 한 그루가 있으니, 이로써 배경을 했으면 하는데 할 수 있겠습니까?

(陳森) 좋습니다.

드디어 매화 아래에서 돌에 걸터앉아 글을 보는 《梅花踞石看書圖》를 만들었다. 그것을 가지고 사관으로 돌아오니, 정사(趙尙鎭)와 부사(申獻朝)가 보고는 高手라고 탄복하며, 기필코 나를 시켜서 초청해 오고자 하였으나, 진생은 날마다 王, 貝勒 및 여러 귀인의 집에 노닐어서 다시 볼 수가 없었다.⁴⁶

이 글에는 조선 사행원이 북경에서 소조를 제작 의뢰한 정황을 알 수 있는 내용이 있다. 위의 글에서 陳森이 그린 유득공의 상은 현재 뮌헨 민족학박물관에 소장되어 있는 《매화 거석간서도》(도 8)이다. 이 그림에서 부드러운 옷 주름을 묘사하고 몸은 약간 우향하였지만 얼굴을 정면으로 향한 유득공의 모습, 그리고 비록 유득공의 요구에 의하였지만 간소한 경물 묘사는 陳森이 파신화파의 일원으로 해당 화파의 화풍을 지속하고 있음을 알려준다. 그러면서 몰골법을 사용하는 가운데 서양화법을 적극적으로 이용한 얼굴 표현으로 인해 의습과 주위 경물간의 이질감이 드러나는 등, 19세기 화가다운 화풍을 보여준다.



도 8 陳森, 《梅花踞石看書圖》 부분, 1801년, 종이, 독일 뮌헨 민족학박물관. (『Geschichte Der Koreanischen Kunst』)

⁴⁶ 柳得恭 저, 신호열 역, 앞의 책 VII, pp. 448-449; 柳得恭撰, 앞의 책, p. 247상-하.

한편 위의 인용문은 조선 내에서 소조에 대한 변화된 인식과 상황을 알려 준다. 유득공은 陳森이 그린 <매화거석간서도>를 보고는 초본을 시작으로 몇 번의 과정을 거쳐 완성되는 조선의 초상화와 달리 필묵으로 통상적인 인물화를 그리듯 하되 대상의 특징을 정확하게 묘사하여 바로 정본을 완성하는 방식을 언급하였다. 즉, 그는 이러한 방식이 인상적이었으며 청대 소조의 제작 방식을 파악하였던 것이다. 그리고 趙尙鎭과 申獻朝가 陳森을 초대하여 초상 제작을 의뢰하려고 한 점은 당시 조선에서 이러한 유형의 소조가 어느 정도 알려져 있었음을 확인시켜 준다.

이상의 검토를 통해, 청대 소조 화풍은 조선의 18세기 후반에 북학파가 중심이 되어 지속적으로 유입되었다고 보는 것이 타당하다. 그리고 유입된 청대의 소조 화풍은 그들과 교분을 가졌던 주위의 문인과 화가들에게 소개되고 화풍으로 이용되기 시작하였다.

IV. 소조의 변화

북학파가 중심이 되어 조선에 유입된 청대 소조 화풍은 탈주자학적 성향으로 인해 이미 다양한 형식의 초상을 출현시켰던 북인을 포함한 남인과 소론의 문인, 그리고 이들과 교유한 화가를 중심으로 수용되기 시작함으로써, 조선의 소조화풍에 변화를 발생시켰다. 대표적인 예는 강세황이 중심이 된 부류와 정약용일가의 작품이다.

강세황은 박제가 및 그의 문우와 친밀한 교류를 하였던 문인서화가이다. 박제가는 자신과 교류하였던 인물들을 읊은 회인시에 강세황의 회화 재주를 칭찬하였다.⁴⁷ 이덕무는 관직 생활을 하였던 노년기에 강세황의 紅葉樓에서 글과 그림을 보면서 더위를 피하였다.⁴⁸ 이런 기록으로 미루어, 강세황은 이들과 단순한 면식 정도가 아니라 꽤 친분이 있었으므로 이들이 소장하고 있던 청대의 서화전적을 열람하였을 것이다. 또한 그의 청 문화에 대한 갈증 역시 한 몫 하였을 것인데, 연행을 가는 인물에게 준 시에 그같은 자신의 바람을 밝혔다.⁴⁹ 이 시는 내용상 그가 연행한 1784년 이전에 쓴 것으로, 당시는 소조와 관련된 한중회화교류가 한창인 때였다. 강

⁴⁷ 朴齊家, 『貞蕤閣集』 初集(韓國文集叢刊 261, 서울: 민족문화추진회, 2001), 『戲傲王漁洋歲暮懷人 [六十首○并小序]』, p. 469하, “[姜豹菴 世覓], 緗素填門日日催, 磨人萬墨白頭來. 會心書畫無多子, 莫向時人抵襪材.”

⁴⁸ 이덕무 저, 신호열 등 역, 앞의 책 Ⅲ, p. 66; 이덕무, 앞의 책 卷十二, 『姜判書[世覓]紅葉樓避暑』, p. 203 상-하.

⁴⁹ 『權墨』 下(영인본; 서울: 成均館大學校博物館 編纂, 1981), 도 883; 『權墨』 下卷 附錄, p. 37.



도 9 한중유, 〈豹菴姜公六十九歲小像〉, 1781년, 종이
에 열은 색, 22.4×55.6cm, 강홍선. (필자촬영)



도 10 徐璋, 〈李鏜獨樹圖〉, 1750년, 종이에 색, 33.7×
57cm, 북경 고궁박물관. (『중국회화사삼천년』)



도 11 강세황, 〈자화상〉 부분, 『靜春
樓帖』중, 종이에 열은 색, 28.6
×19.8. 개인. (『표암강세황연
구』)

세황이 이러한 흐름에 영향을 받은 사실은 1780년에 韓宗裕(1737~?)에게 부탁하여 이루어진 〈豹菴姜公六十九歲小像〉(도 9)에서 확인된다.⁵⁰ 초상이기에 주인공의 의도가 반영되어 있을 것인데, 소나무아래 쉬고 있는 구도와 인물의 자세는 徐璋의 〈李鏜獨樹圖〉(도 10)같은 파신화파가 가장 애용한 방식이다. 얼굴 주름의 표현에는 徐璋의 작품처럼 완전하지는 않지만 서양화법이 이용되었고 인물화의 묘법을 이용한 의습 등을 통해 청 소조 화풍을 체득하려는 노력을 엿 볼 수 있다. 그러므로 이 작품은 청대 소조의 구성방식을 수용하는 시작 단계에 해당된다.

강세황은 1784년에 여행하게 되어 편지에 적은 자신의 바람을 이룰 수 있었다. 李裕元(1814~1888)의 기록에 따르면 그는 북경에서 서예뿐만 아니라 시인 및 화가로도 활동하였다.⁵¹ 그러므로 그는 북경에서 자신의 그림을 청의 문사들에게 선사

⁵⁰ 〈표암강공육십구세소상〉은 흑백도판으로만 알려져 있었다. 필자는 2011년 초에 천안박물관의 이영미 학예사를 통해 컬러 이미지를 접하였다. 이후 소장자인 강홍선 선생님께서 작품의 조사를 허락하여 작품을 실견하고 촬영하게 되었다. 지면을 빌어 두 분께 감사함을 전한다.

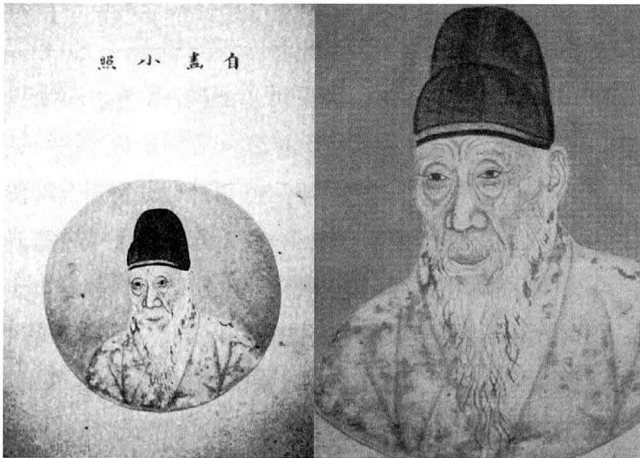
⁵¹ 이유원 저, 안정 등 역, 『국역입하필기』7(서울: 민족문화추진회, 2000); 李裕元, 『林下筆記』卷三十四, 「扇子樓」, p. 53.

⁵² 金亮均, 「豹菴 姜世晃 山水畫의 題畫詩 研究 - 書寫樣相을 中心으로 -」, 동국대학교 대학원 석사학위논문(2005), p. 101.

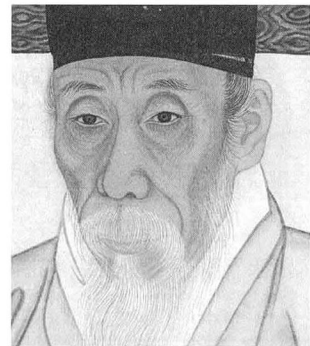
하였을 것이다. 또한 자신의 화풍에 변화를 갖게 할 북경의 회화 경향을 목도하였다. 그 판단은 작품 분석을 통해 가능하다. 현재 강세황의 작품 중에 1789년 작 〈披襟亭圖〉에는 이전의 작품과는 현저하게 다른 사왕화풍의 구도가 사용되었다.⁵²

이러한 변화는 그가 남긴 小照에서도 확인된다. 강세황이 56세(1766년) 때에 이루어진 『靜春樓帖』의 첫 장에는 〈자화상〉(도 11)이 있고 그 왼쪽에 〈自畫小照〉(도 12)가 있다. 이 중에 〈자화소조〉는 『정춘루첩』이 성첩되었을 당시에 그려진 것이 아니라 이후에 오려 붙인 것이다.⁵³ 두 작품 속의 강세황 얼굴을 보면 〈자화상〉보다는 〈자화소조〉의 얼굴 주름과 흰 수염이 한층 더 표현되어 있으므로, 제작시기가 상당히 차이가 있음을 확인할 수 있다. 그 차이는 1782년작 〈七十歲自畫像〉(도 13)과 비교하면 좀 더 확연해진다. 묘사된 인물의 모습 중에 왼쪽 눈 주위의 주름을 비교하면 〈자화상〉이 보다 〈칠십세자화상〉에 가까우며, 〈자화소조〉가 두 작품보다 훨씬 노쇠한 모습을 보여준다. 그러므로 〈자화소조〉는 적어도 1782년 이후의 작품이며 그 모습을 감안하면 보다 상당히 후대에 제작된 작품으로 볼 수 있다.

〈자화소조〉는 원형의 틀에 그린 것인데, 이 작품이 원래부터 그런 틀에 그린 것인지, 아니면 오린 뒤에 붙인 것인지는 알 수 없으나, 그가 의도적으로 원형 틀을 갖추려 했다는 것만

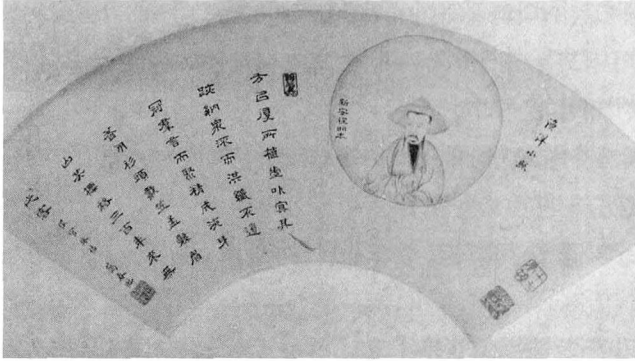


도 12 강세황, 〈自畫小照〉, 종이에 열은 색, 직경 14.9cm, 개인. (『표암강세황연구』)



도 13 강세황, 〈칠십세자화상〉 부분, 1782년, 종이에 열은 색, 88.7×51cm, 개인. (『표암강세황』)

⁵³ 변영섭, 『豹菴姜世晃繪畵研究』(서울: 일지사, 1988), pp. 31-32.



도 14 신명연, 〈王漁洋小照〉, 미상. (『朝鮮名寶展覽會』)

은 분명하다. 이같은 방식은 청대 소조의 형식 중 하나이다. 이 시기 즈음에 이같은 청대 소조가 조선에 유입된 사례를 申命衍(1809~?)의 작품을 통해 확인된다. 흑백도판 상으로만 전하는 신명연의 〈漁洋小照〉(도 14)에는 “新安程昉本”이라는 제가 쓰여 있다. 적관이 신안인 程

昉과 조선 문인이 교류하였는가는 확인되지 않으나, 안회지역의 歙縣과 休寧에 세거하였던 程씨 가문과 조선 문인 간의 교류는 趙秀三(1762~1849)에 의해 이루어졌다. 그는 1789년 10월에 처음 연행하여 북경에 체류할 당시에 서화가이면서도 수장가로 보다 알려져 있는 翁縣 출신 程振甲을 만나 교류하였으며 그로부터 《天際烏雲帖》 刻本 등을 선물 받았다.⁵⁴ 신명연은 부친 신위의 지시에 따라 조선에 유입된 청의 회화를 자주 임모하였던 점을 감안하면 이 그림은 王士禎의 시를 경모하였던 신위의 경향이 반영된 것으로 판단할 수 있다.⁵⁵ 그러므로 〈어양소조〉는 신위가 활동하였을 당시, 조선 문인과 신안 정씨 가문간의 교류를 통해서나 혹은 여타의 경로로 신안 정씨 집안의 수장품이 유입된 것으로 판단하는 것이 적당하다. 강세황은 이러한 형식의 청대 소조를 참고하였던 것이다.

한편 강세황은 이 자화상에 ‘자화소조’라는 제를 하였다. 이는 조선에서 처음으로 ‘소조’라는 용어를 화제에 사용한 예에 해당된다. 이상을 통해 강세황은 새로운 화풍에 민첩하게 반응하는 자신의 성향에 따라 청 소조의 방식을 적극적으로 수용한 문인화가였다.

청대 소조 화풍이 가미된 소조는 丁若鏞(1762~1836) 집안의 초상화에서도 확인할 수 있다. 정약용은 정조의 즉위로 남인이 등용될 때에 부친 丁載遠(1730~1792)이 戶曹佐郎에 임명

54 자세한 내용은 김현권, 앞의 논문, pp. 97-98 참조.

55 금지아, 『신운의 전통과 변용: 王士禎·申緯의 시학 관계성과 비교론』(파주: 태학사, 2008), pp. 142-195.

56 강세황과 정약용의 교류 관계는 구체적으로 확인되지 않으나 1788년에 정약용이 權永錫의 水亭에서 벗들과 어울리며 강세황과 許佖(1709~1761)의 서화를 감상하는 등, 여러 기록에서 언급되어 있다. 정약용 저, 『국역다산시문집』1(서울: 민족문화추진회, 1996), pp. 127-128; 丁若鏞, 『茶山詩文集』卷一, 『冬日權純百水亭同諸公集』, 三十一 a~b.

됨에 따라 상경하게 되었다. 이때에 그는 이익의 문하이며 천주교도인 李家煥(1742~1801)과 李承薰(1756~1801) 등을 통해 이익의 유고를 접하였다. 이렇게 그는 이익계열의 문인들을 통해 정세학에 대한 안목을 갖게 되었던 것이다. 이러한 관계는 정약용과 강세황이 교류하게 되는 계기 중 하나였을 것이다.⁵⁶ 한편 박제가는 1800년에 정약용의 집을 방문하여 1799년에 연행한 李基讓이 귀국하면서 가져온 『種痘方』을 함께 보는 등, 두 문인은 상당한 친분을 나누었다.⁵⁷ 이러한 교류 관계는 이들 사이에 모종의 공통된 회화적 성향을 발생시켰을 것이고, 그중 하나가 청대 소조 화풍에 대한 이해이다.

정약용은 인물화를 남기지 않아 청대 소조화풍이 그의 작품에 어떻게 적용되었는가는 알 수 없지만 집안의 소장품이었으며 그를 비롯한 주위 문인이나 화가에 의해 추진되었을 〈丁若鍾像〉(도 15)은 청대 소조의 영향이 보이는 작품이다. 그중에서도 나무 아래 인물을 배치하



도 15 전 이희영, <정약중상>, 61.5×29cm, 종이에 엮은 색, 숭실대 한국기독교박물관. (『초상화의 비밀』)



도 16 미상, <抱壘子六十三歲小景>, 1874년, 미상. (『金石家珍藏書畫集』下)



도 17 김희겸, <국화와 벌>, 종이에 엮은 색, 25.1×18.8cm, 국립중앙박물관. (『가을, 秋: 유물 속 가을 이야기』)

⁵⁷ 정약용 저, 앞의 책5, pp. 11~12; 丁若鏞, 앞의 책 卷十, 「種痘說」, 十一b~十二a.

는 방식은 <잠곡김문정공소상>을 비롯해 전각가 吳雲(1811~1883)의 63세(1874년) 모습을 그린 <抱壘子六十三歲小景>(도 16)처럼 청대 소조에서 흔히 애용되는 구성 방식이다. 그리고 나뭇잎이 열은 담채로 처리되면서도 아교를 섞어 색에 농담의 변화를 내는 방식은 金喜謙의 <국화와 별>(도 17)에서 볼 수 있듯이 18세기 후반부터 조금씩 나타나 19세기에는 보편화된 기법이다. 그러므로 이 작품의 작가가 李喜英(?~1801)으로 전함에도 후대에 그려졌을 수 있다. 그러나 천주교의 탄압이 극심하였던 19세기에 신유박해 때 순교한 정약종(1760~1801)을 초상으로 남긴다는 것은 여러 무리가 따른다. 보다 정확한 제작 시기는 용모를 통해 추정할 수 있다. 얼굴에 거뭇거뭇하게 난 짧은 수염은 영조의 21세 때의 모습을 그린 <연잉군초상>의 경우와 비슷하다.⁵⁸ 그러므로 이 그림은 1880년을 전후하였을 가능성이 높다. 한편 <정약종상>이 나타내고자 하는 의미는 바로 인물의 자세와 지물을 통해 확인된다. 그 모습은 마치 주교의 상을 연상시키는데, 이 그림이 그가 1786년 3월에 천주교에 입교한 것과 어떤 관련이 있지 않을까 한다.⁵⁹

청대 소조화풍과 관련이 되는 또 다른 작품은 金弘道(1745~?)가 그린 것으로 전해지는 <士人肖像>(도 18)이다. 김홍도는 강세황과 서화로 교감을 나누었던 화가답게 청 소조 화풍을 수용하였다. <사인초상>은 1778년 작이나⁶⁰ 1795년 작 <행려풍속도병>(도 19)의 경우처럼 김홍



도 18 전 김홍도, <사인초상>, 종이에 열은 색, 27.4×42.9cm. 평양 조선미술관. (『화인열전』2)



도 19 김홍도, <행려풍속도병> 중 9면 부분, 1795년, 종이에 열은 색, 각 폭 100.6×34.8cm. 국립중앙박물관. (『朝鮮時代風俗畫』)

⁵⁸ <연잉군초상>은 『초상화의 비밀』(서울: 국립중앙박물관, 2011), 도 3 참조.

⁵⁹ 정약종의 생애에 대해서는 이덕일, 『정약종과 그의 형제들』(파주: 김영사, 2004), pp. 44-71 참조.

⁶⁰ 『朝鮮時代風俗畫』(서울: 국립중앙박물관, 2002), 도 40.



도 20 김윤겸, 《胡兵圖》부분, 종이에 엮은 색, 미상. (필자 촬영)

도 특유의 다소 굵으면서 기필과 수필 부분이 뭉뚱하게 마무리되는 선묘가 보이므로 진작의 요소를 갖추고 있다.

문방구를 비롯해 여러 기물을 통해 주인공이 문인인 점을 강조한 이 작품에는 청대 소조 화풍이 강하게 반영되어 있다. 그림 속 인물에는 서양화법을 적극적으로 사용하여 얼굴의 양감이 드러나 있다 이러한 화법은 金允謙(1711~1775)의 《胡兵圖》(도 20)처럼 이미 18세기 후반의 인물화에서 확인된다. 그렇지만 얼굴은 자세히 묘사한 반면 의습은 비수가 없는 필선으로 간단하게 처리하여 얼굴과 신체가 괴리된 듯하다. 이 같은 부자연스러운 효과는 청대 소조에 나타나며, 특히 앞서 논의한 陳森의 《梅花踞石看書圖》처럼 19세기 청의 직업화가들이 그린 소조에 흔히 보인다.

김홍도가 이렇게 사실적인 묘사를 하였던 시기가 언제 부터인지는 정확하게 확인되지 않으나 다음의 신위가 남긴 글을 통해서 대략 가늠할 수 있다.

… [어용화사 李命基, 金弘道, 溟人 李八龍이 나의 상(賤照)을 그렸는데, 모두 아쉽게도 닳지 않았다. 근년에 翁方綱은 汪載靑(汪汝瀚)에게 부탁하여 초상화권을 그리게 하였다. 역시 대략 동국의 의상만 방불할 뿐이었다. …]⁶¹

위 글에 따르면 어용화사인 李命基와 김홍도, 그리고 李八龍이 신위의 요청에 의해 그의 소조를 그렸지만 그 소조는 신위와 닳지 않았던 것이다. 그런데 《사인초상》 속의 정교한 인물 묘사는 이러한 신위의 평가와 어울리지 않는다. 1818년에 쓴 이 글에는 1812년 10월에 그려진 汪汝瀚의 《紫霞小照》를 언급하면서 근년이라고 하였다. 그렇다면 이명기, 이팔용, 김홍도가 그린 신위의 초상은 그 이전이 된다. 그리고 신위의 생년이 1769년인 점을 감안하여 소조가 신위의 20세 이후 모습을 그린 것이라면 신위가 이들에게 초상화를 부탁한 시기는 빠르게는 그의 나이가 55세 때인 1789년이며 늦게는 1812년 보다 조금은 이른 시기이다. 이러한 추론은 《사인초상》이 김홍도의 자화상일 가능성을 희박하게 한다. 왜냐하면 작품 속의 인물 모습은 너무 젊

⁶¹ 申緯, 『警修堂全藁』冊五(韓國文集叢刊 291, 서울: 민족문화추진회, 2002), 「自余來莅壽春, 谷雲雪嶽之間, 淵翁舊躅, 疑有宿因. 曾聞秋史言, 石室書院淵翁畫幀, 神情氣味, 都欲似公. 公像藍本在此. 追思此言, 仍成四篇, 以爲他日一笑.」, p. 94 상, “…[御容畫師李命基·金弘道·溟人李八龍寫賤照, 皆患不似. 頃年單翁溪瀾汪載靑, 寫照行看子, 亦畧彷彿東國衣冠而已.] …”

기 때문이다. 거뭇하게 나고 길지 않은 얼굴의 수염을 <연잉군초상>의 경우와 비교하면 초상의 주인공은 20세를 넘지 않았을 것인데, 김홍도의 나이가 20세 때는 1765년이다.

한중유와 강세황이 그린 소조에서 시작해 <정약종상>과 <사인초상>으로 이어지는 소조의 경향을 통해 18세기 후반은 전반과 달리 기능과 화풍상으로 완전한 소조가 나타났으며, 청대 소조화풍의 수용이 상당한 역할을 하였다는 점을 확인할 수 있었다. 이러한 흐름은 19세기에 다시금 변화를 맞이한다. 특히 김정희의 출현은 18세기의 소조화풍이 蘇軾 같은 명현의 이미지를 소조에 투영하는 19세기 전반의 경향 속에 융합되게끔 하였다.

V. 맺음말

조선의 초상화는 중국과 일본의 초상화와 확연하게 구분될 정도로 독자적인 전통을 강하게 유지하였던 화목이었다. 그러나 18세기에 이르면 초상화에서도 새로운 변화가 일어났다. 그것은 바로 감상적 기능의 초상화인 소조의 발생이다. 그 시작은 18세기 전반에 <이삼장군상>를 비롯해 조선 고유의 소조가 발생되면서 부터이며 이를 주도한 부류는 사상적으로 유연하고 정치적 결속이라는 현실적 필요가 상대적으로 덜하였던 복인을 포함한 남인과 소론이다. 그러므로 북학파가 유입시켰던 파신화파와 양주화파같은 청대 소조화풍 역시 강세황을 비롯한 이 부류를 중심으로 진행되어 18세기 후반에 소조의 변화를 이끌었다.

소조 개념에 대한 인식 역시 위의 흐름과 함께 하였는데, 이에 대한 완전한 인식은 18세기 말엽에 이루어졌다. 이 점은 1778년에 연행한 이덕무가 소조의 구성 방식을 이해하지 못했던 것과는 달리 1800년에 연행한 박제가 등이 청 소조에 대해 관심을 적극적으로 표명한 점을 통해 확인할 수 있었다.

소조는 초상화의 제작까지 억제하기도 한 一毫不似論이라는 조선의 초상화관으로 인해 전반적으로 제작이 원활하지 않았으므로 공신상이나 사대부상에 비해 수적으로 미약한 편이다.⁶² 그럼에도 조선후기에 소조 출현이 갖는 의미는 이렇게 정리할 수 있다. 우선 공신상 등에는 초상화가 주인공 그 자체라는 당시의 인식 때문에 주인공과 관련된 어떠한 다른 의미가 부여되기 힘들었다. 그리고 소조와 많은 관련이 있는 사대부상의 경우에는 이보다는 덜하지만 사

⁶² 一毫不似론이 조선시대 초상화 제작에 어떻게 영향을 주었는가에 대해서는 강관식, 「털과 눈 조선시대 초상화의 祭儀의 命題와 造型的 課題」, 『美術史學研究』248(한국미술사학회, 2005.12), pp. 103-124 참조.

상적 배경과 정치적 의미가 주인공의 외형으로 이미지화 되었다. 이렇게 확고한 초상화관 덕택에 조선의 초상화에는 주인공의 자의식 같은 내면을 나타내기 위한 이미지의 적극적인 표현이 지극히 제한되어 버렸다. 조선 초상화를 보면 마치 종교적 성상을 보는 듯하다. 이러한 상황 속에서 18세기에 나타난 소조는 주인공의 자의식 같은 내면세계나, 아주 사적인 사건을 표현하여 이를 간직하고자 하는 개인적 바람을 형상화시키기에 적당한 초상화였던 것이다.

*주제어(key words)_강세황(姜世晃, Kang Sehwan), 북학파(北學派, Bukhakpa), 소조(小照, Sojo-Portraits), 초상화(肖像畫, Portrait Paintings), 曾鯨(Zeng Jing), 波臣畫派(Bochen School)

■ 투고일 2011년 8월 23일 | 심사개시일 2011년 9월 24일 | 심사완료일 2011년 10월 17일 ■

참고문헌

1. 문헌

- 金成一 著, 정선용 역, 『국역학봉전집』2, 서울: 민족문화추진회, 2009.
- 김육 저, 김선영 역, 『국역 잠곡유고』3, 서울: 민족문화추진회, 1998.
- 朴長菴 編, 『縞紵集』(栖碧外史海外蒐佚本 21 下, 서울: 亞細亞文化社, 1992).
- 朴齊家, 『貞菴閣集』(韓國文集叢刊 261, 서울: 민족문화추진회, 2001).
- 申緯, 『警修堂全藁』(韓國文集叢刊 291, 서울: 민족문화추진회, 2002).
- 柳得恭 著, 신호열 역, 『연대재유록』(국역연행록선집 VII, 서울: 민족문화추진위원회, 1976).
- 柳得恭 輯, 『並世集』(『冷齋書種』一, 국립중앙도서관 소장본).
- 이덕무 저, 신호열 등 역, 『국역청장관전서』III, 서울: 민족문화추진회, 1978.
- 이유원 저, 안정 등 역, 『국역임하필기』7, 서울: 민족문화추진회, 2000.
- 이이, 『국역 율곡집』2, 서울: 민족문화추진회, 1977.
- 정약용 저, 『국역다산시문집』1, 서울: 민족문화추진회, 1996.
- 홍대용 저, 민족문화추진회 역, 『국역담헌서』II, 서울: 민족문화추진회, 1974.
- 한국고전종합DB (<http://db.itkc.or.kr/itkcdb/>)
- 汪何玉, 『珊瑚網』(文淵閣四庫全書 전자판, 香蒲: 中文大學出版社·迪志出版社, 2002).
- 袁枚, 『隨園詩話』卷七(續修四庫全書 1701, 上海: 上海古籍出版社, 1995).
- 蔣寶麟, 蔣茁生 撰, 『墨林今話』(中國歷代畫史匯編 6, 天津: 天津古籍出版社, 1997).
- 주희 저, 임민혁 옮김, 『주자가례』, 서울: 예문서원, 1999.
- 馮金伯, 『墨香居畫識』卷四(國家圖書館藏古籍藝術類編 21, 北京: 北京圖書館出版社, 2004).

2. 저서 및 논문

- 강관식, 「털과 눈 조선시대 초상화의 祭儀的 命題와 造型的 課題」, 『美術史學研究』248, 한국미술사학회, 2005.12.
- 고영진, 「17세기 후반 근기남인학자의 사상」, 『역사와 현실』13, 한국역사연구회, 1994. 9.
- 금지아, 『신운의 전통과 변용 : 王士禎·申緯의 시학 관계성과 비교론』, 파주: 태학사, 2008.

- 김영진, 「유득공의 생애와 교유, 年譜」, 『대동한문학』27, 대동한문학회, 2007.12.
- 김형찬, 「박제가 실학 사상의 철학적 기반」, 『철학연구』20, 고려대학교 철학연구소, 1997.12.
- 金亮均, 「豹菴 姜世晃 山水畫의 題畫詩 研究 - 書寫樣相을 中心으로 -」, 동국대학교 대학원 석사학위논문, 2005.
- 金潤貞, 「朝鮮後期 文人士大夫肖像畫 研究」, 동국대학교 대학원 석사학위논문, 2002.
- 김현권, 「김정희파의 한중회화교류와 19세기 조선의 화단」, 고려대학교 대학원 박사학위논문, 2010.
- _____, 「湛軒 洪大容과 淸 문사 간의 회화교류」, 『동아시아미술문화』창간호, 고려대 동아시아미술문화연구소, 2010.12.
- 박은화, 「전두(錢杜)(1763~1844)의 산수화 연구」, 『講座美術史』26-II, 한국미술사연구소, 2006.6.
- 변영섭, 『豹菴姜世晃繪畫研究』, 서울: 일지사, 1988.
- 심초롱, 「尹拯 肖像 研究」, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 2010.
- 유홍준, 『화인열전』2, 서울: 역사비평사, 2001.
- 이덕일, 『정약용과 그의 형제들』, 파주: 김영사, 2004.
- 이승혜, 「회승 색민이 그린 이의경상李毅敬像」, 안휘준·민길홍 엮음, 『역사와 사상이 담긴 조선시대 인물화』, 서울: 학고재, 2009.
- 정석범, 「명말 曾鯨 양식의 형성과 문인적 미의식」, 『美術史學研究』269, 한국미술사학회, 2011.3.
- 鄭恩主, 「赴京使行에서 제작된 朝鮮使臣의 肖像」, 『明清史研究』33, 明清史學會, 2010.4.
- 조선미, 『한국의 초상화』, 서울: 돌베개, 2009.
- _____, 「한국초상화의 사적 개관」, 『위대한 얼굴-한중일 초상화대전』, 아주문물학회, 2003.
- _____, 「朝鮮 後期 中國 肖像畫의 流入과 韓國的 變用」, 『미술사논단』, 한국미술연구소, 2002.9.
- _____, 「중국 초상화에 대한 사전 개관」, 『中國學研究』8·9, 숙명여대 중국문화연구소, 1994.6.
- _____, 『韓國肖像畫 研究』, 서울: 열화당, 1983.
- 崔英撰, 「아정 이덕무의 학문과 사상 연구」, 『인문논총』17, 전북대 인문학연구소, 1987.1.
- 양신 외 저, 정형민 옮김, 『중국회화사 삼천년』, 서울: 학고재, 1999.
- 單國強 편저, 유미경 외 옮김, 『中國美術史』, 서울: 다른생각, 2011.
- 楊新, 「曾鯨和明清肖像畫」, 『故宮博物院院刊』期, 臺北: 故宮博物院, 1993.4.
- Eckardt, P. Andreas, 『Geschichte Der Koreanischen Kunst』, Leipzig : Karl W. Hiersemann, 1929 (고려대학교 도서관 소장본).
- Frederick Mote, "The Intellectual Climate in Eighteenth-Century China : Glimpses of Beijing, Suzhou and Yangzhou in the Qianlong Period", *Chinese Painting under the Qianlong Emperor*, Arizona; Arizona State University, 1988.
- Richard Vinograd Ellis, *Boundaries of the Self Chinese Portraits 1600-1900*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

She Cheng, "An Overview of Stylistic Development in the Qianlong Painting Academy", *Chinese Painting under the Qianlong Emperor*, Arizona; Arizona State University, 1988.

3. 도록

『가을, 秋: 유물 속 가을 이야기』, 서울: 국립중앙박물관, 2008.

『槿墨』下(영인본: 서울: 成均館大學校博物館 編纂, 1981).

『朝鮮名寶展覽會圖錄』書畫篇, 京城: 朝鮮美術館, 1938(고려대학교도서관 소장본).

『朝鮮時代風俗畫』, 서울: 국립중앙박물관, 2002.

『초상화의 비밀』, 서울: 국립중앙박물관, 2002.

문화재청 편, 『한국의 초상화』, 서울: 놀와, 2007.

『후지즈카 기증 추사자료전 Ⅲ: 후지즈카의 추사연구자료』, 과천: 과천문화원, 2008.

孔昭明 編, 『金石家珍藏書畫集』下, 臺北: 大通書局, 1977.

『揚州畫派書畫全集: 羅聘』, 天津: 天津人民美術出版社, 1999.

국문초록

小照는 功臣像같은 제의적 기능의 초상화와는 달리, 감상적 기능이 강한 초상화를 구분하는 용어이다. 소조 역시 초상의 일종이므로 주인공의 모습을 정확하게 묘사하고자 초상화법이 기본적으로 이용되었다. 그러나 소조가 갖는 기능으로 인해 일반적인 인물화의 구성과 화법이 적극적으로 사용되었다.

조선에서 소조는 18세기 전반에 주로 복인을 포함한 남인과 소론 내에서 시작되었다. 그 이유는 그들이 사상적으로 유연하였으며 정치적 결속이라는 현실적 요구가 덜하였다는 점 때문이다. 즉, 기존과는 다른 형식의 사대부상이 제작되게끔 하였고 나아가 훨씬 자유로운 형식을 띠는 소조의 출현으로 이어졌다.

이같은 흐름에 더하여 18세기 후반에는 북학파가 연행을 하여 청 소조를 조선에 소개함으로써 다양한 소조의 제작이 촉진되었다. 북학파는 청의 초상화풍을 주도했던 波臣畫派를 비롯하여 揚州畫派의 화풍을 조선에 처음으로 소개한 부류이다. 그렇지만 이덕무가 祝德麟의 소조를 잘못 이해하였듯이 그들이 처음부터 소조의 의미와 용도를 숙지하고 있었던 것은 아니다. 그러나 북학파는 시간이 흐를수록 소조에 대한 이해에 기반하여 적극적인 관심을 보였다. 이 점은 박제가 및 유득공과 陳森간의 교류에서 확인된다. 청 초상화풍이 조선 소조에 적용되는 과정 역시 그러한 이해의 정도에 비례하는데, 韓宗裕의 〈豹菴姜公六十九歲小像〉부터 김홍도가 그랬다는 〈사인초상〉까지의 화풍 상 변화를 통해 확인된다.

사실 소조는 一毫不似라는 강고한 조선의 초상화관으로 인해 전반적으로 제작이 원활하지는 않았다. 그럼에도 소조는 다른 초상화에서 찾기 힘든 의미를 부여할 수 있다. 마치 종교적 성상과 같은 공신상과는 달리, 소조는 寓意의 표현을 비롯해 주인공의 자의식 같은 내면세계, 사적인 사건의 기념, 그리고 지극히 개인적 바람을 적극적으로 형상화하기에 효과적인 초상화였던 것이다.

Abstract

Sojo-Portrait Paintings of the Late Joseon Dynasty and the Role of the Bukhakpa in the Development of This Genre

Kim Hyunkwon *

'Sojo(小照),' meaning literally small-size portraits, are distinct from ceremonial portraits like official court portraits not just in their size. Sojo laid greater emphasis on personal and emotional aspects of the portrayed subject than did the latter. Basic portrait techniques for accurately depicting the subject have been used also for sojo portraits. At the same time, sojo portraits tend to actively integrate compositions and techniques of general figure paintings; something which cannot be found for official portraits.

Sojo portrait painting began in Joseon, during the early 18th century, among members of its literati class, including those belonging to the political parties of Buggin (Northerners), Namin (Southerners), and Soron (Young Doctrine). This is in part because these people were flexible thinkers and were less dictated by imperatives of the real world. Most members of those political parties were politically unsuccessful and marginalized, devoting their lives to classical studies and literature. The emergence of sojo heralded a new liberal style of portraiture of scholar-officials, and the style of sojo, in time, became further liberal.

Later toward the late 18th century, members of the Bukhakpa (a group who advocated to learn from China) who traveled to Beijing brought back Qing-dynasty sojo portraits,

* Cultural heritage appraisal committee member at the Cultural Heritage Administration (Dept. of Cultural Heritage Appraisal, Incheon Port)

galvanizing the production of sojo in Joseon and played an important role in introducing diverse forms of sojo. It is also people of the Bukhakpa who introduced paintings by the Bochen school and the Yangzhou school that led Qing-dynasty portrait paintings to Joseon. But, as demonstrated by how Lee Deokmu misunderstood the sojo portraits by Zhu Delin(祝德麟), Bukhakpa people were not, from the outset, well-versed in this genre of painting. That being said, members of the Bukhakpa eventually developed a discerning eye for sojo portraiture and showed an increasingly keen interest in this genre, in time. This is confirmed by the exchange that Park Jega and Yu Deukgong had with Chen Sen(陳森) as well. The incorporation of the style of Qing sojo paintings into Joseon sojo paintings, therefore, took place in a manner proportional to the progress in understanding of this new painting style. When one compares early sojo works like the portrait of Kang Sehwang by Han Jongyu (*Portrait of Pyoam at the Age of Sixty-nine*) with later ones like *Portrait of a Scholar*, one easily realizes that a major change took place in the style of sojo in Joseon, over time.

The production of sojo, meanwhile, was far from widespread in Joseon which, as a society, held a highly dogmatic view on the art of portraiture in which the resemblance of a portrait to the painted subject was of paramount importance. Yet, sojo injected meaning into a portrait in a way other portrait painting genres could not. Unlike in the official court portraits of so-called meritorious retainers in which the subject is represented in a hieratic attitude like a religious icon, sojo was a genre capable of endowing paintings with metaphorical or symbolic expressions, which offered insights into the inner world of a subject, captured the gist of a historical event and gave concrete shapes to personal hopes and dreams.