

碩士學位請求論文

秋史 金正喜의 濟州流配 繪畫 研究

指導教授 夫 賢 一

濟州大學校 教育大學院

美術教育專攻

夫 順 暎

1994年 8月

秋史 金正喜의 濟州流配 繪畫 研究

指導教授 夫 賢 一

이 論文을 教育學 碩士學位 論文으로 提出함

1994年 6月 日


濟州大學校 教育大學院 美術教育專攻

提出者 夫 順 暎

夫順暎의 教育學 碩士學位 論文을 認准함

1994年 7月 日

審査委員長 梁 炳 善
審査委員 李 亨 均
審査委員 朴 鉉 立



〈抄 錄〉

秋史 金正喜의 濟州流配 繪畫 研究

夫 順 暎

濟州大學校 教育大學院 美術教育專攻

指導教授 夫 賢 一

秋史 金正喜는 어려서부터 천재적인 예술성을 인정받아 15세 때 朴齊家에게 사사한 후 그의 학문적인 토대로, 24세 때 燕行하여 그의 학문과 예술이 본 軌道에 이르렀다. 연경에서 翁方綱(1733-1818), 阮元(1764-1849) 二師에게 金石學, 經學, 書畫에 대한 전반적인 가르침을 받고 이로 胚胎된 金石考證의 안목으로 眞興王巡狩碑를 발견하고 禮堂金石過眼錄을 저술하는 등 역대 金石, 書, 畫寶의 섭렵을 통하여 書風과 畫風의 변천을 추구하는 學藝一致의 경지에까지 이른다.

그러나 그의 예술의 深化는 그의 나이 55세 때 제주도 대정현에 유배됨으로서 독자적인 화풍과 서풍을 이루어낼 수 있었던 것이다. 제주도에서 9년이라는 긴 유배는 학자이기 전에 예술가로서 삶을 지향했음을 알 수 있다.

이 기간에 중국 역대의 서화에 대한 이론과 실기를 집대성한 서화보를 통하여 터득된 서론과 화론을 바탕으로 秋史體를 창안했으며 서풍의 발전과 함께 그의 회화 또한 독특한 조형어법으로 「歲寒圖」와 「墨蘭畫」등을 유배지에서 이루어냈던 것이다. 그의 畫觀은 南宗畫를 思想的 배경으로 하는 詩, 書, 畫 一致를 철저히 따랐다. 따라서 그림에서도 書卷氣와 文字香을 주장하여 技法보다는 筆意를 중시하는 南宗文人畫風을 매우 존중하였다. 그러므로 그의 流配繪畫에 나타난 특징은 대상의 形似보다는 학식에서 우러나오는 心意 爲主의 정신성을 담고 있다. 이러한 그의 화풍은 조선왕조말기 남종문인화풍의 일변도로 藝苑을 풍미하였다. 더우기 그를 추종한 又峰 趙熙龍, 小痴 許維, 古藍 田琦 등의 많은 門下生들이 추사의 남종화에 대한 이론적 완성과 더불어 남종화를 발전시켜 나갈 기를 마련의 근거가 되기도 하였다.

目 次

〈抄 錄〉

I. 序 論	1
II. 朝鮮末期 畫壇의 諸特性	3
III. 秋史의 藝術 生涯	11
IV. 秋史의 濟州 流配 繪畫	20
1. 山水畫	21
1) 歲寒圖	22
2) 英英白雲	30
2. 墨蘭畫	31
V. 結 論	40
參考文獻	42
Summary	44
參考圖版	46

I. 序 論

秋史 金正喜는 일반에게 秋史體라고 하는 독특한 글씨를 창안한 書藝의 大家로 널리 알려져 있다. 그러나 그는 서예 뿐만 아니라 篆刻과 繪畫에 있어서도 상당한 기량을 갖춘 예술가이기도 하며 학자이기도 하다. 따라서 그에 대한 연구도 학문과 예술의 각 분야별로 국내외 학자들 사이에서 일찍부터 이루어져 왔다. 그런데 회화에 대하여는 단편적인 고찰만 보일 뿐 구체적인 연구가 미비한 실정이다.

秋史 金正喜는 당시 畫壇의 이론적 지도자이며 繪畫史的으로 볼 때 朝鮮 末期 南宗文人畫風을 화단에 이식시킨 장본인이다. 南宗文人畫는 중국 唐代的 王維 이후 文人墨客이 많이 나온 江南地方을 중심으로 발전하여 인접국인 우리나라에 영향을 끼쳐 조선조 후기에 정착된 것이다. 末期에 유행한 남종문인화풍은 당시 최대의 文士로 통하던 秋史 金正喜로 하여금 모처럼 일어난 國畫風인 眞景山水와 風俗畫를 경시하는 풍조를 가져오게 하였으며 화원과 사대부들을 막론하고 남종문인화풍의 그림을 즐겨 그리게 되었다.

특히 그의 회화는 濟州 流配期間에 크게 성숙되었으며 문인 취미의 範疇을 넘어서 회화에 있어서 獨自性을 이룩하였다.

본 연구는 濟州 유배시에 제작된 회화를 중심으로 그의 회화세계를 알아 보는 데 있다. 더욱이 제주도에서의 9년이라는 긴 유배는 그의 예술에 있어서 轉換과 創造의 길을 열게 해 준 중요한 시기라 볼 수 있다. 제주 유배기간에 제작된 그의 개성적이고 독창적인 회화 작품중의 하나인 歲寒圖는 長文의 題跋이 쓰여져있으며 絶海孤島라는 지리적 요인으로 인한 생의 쓸쓸함과 세속에서의 초월성을 담고 있다.

유배 동안에 전개되었던 그의 藝術生涯는 그의 著書와 文獻과 작품을 통하여 회화 사상과 창작태도를 파악할 수 있으며 이를 통해 그는 학자로서 뿐만 아니라 폭넓은 예술가로서의 삶을 보여주고 있다.

제주 유배시의 회화는 前期의 樣式과 큰 차이를 보이고 있으며 流配地라는 환경의 풍토에서 자신의 심의를 반영하고 있다. 따라서 성격상 濟州流配 繪畫라는 용어로 규정하였다.

본 논문의 전체적인 내용의 전개 과정으로 본론 첫째 章 “朝鮮末期 畫壇의 諸特性”에서는 남종문인화풍의 형성과정과 함께 추사 김정희를 중심으로 그의 회화 세계와 영향에 대해서 이해하고자 하였다.

둘째 章에서는 “秋史의 藝術生涯”에 있어서 그의 학문과 예술의 근원을 통하여 예술가로서의 삶을 조명하고자 하였다.

셋째 章에서는 추사의 “濟州流配 繪畫”에 있어서 그의 예술의 獨自性을 환경적 특성에 의해 살펴보고 회화의 조형적 분석을 歲寒圖를 중심으로 살펴 보았다.

本 論文은 국내의 문헌을 참조하여 추사의 제주 유배시에 제작된 작품을 중심으로 그 예술성을 밝히고자 하였으며, 아울러 그의 회화에 대한 새로운 인식을 갖도록 재 조명하고자 함이 이 論文의 목적이다.

II. 朝鮮末期 畫壇의 諸特性

秋史 金正喜가 활약했던 朝鮮 後期(19世紀)는 明, 清代의 繪畫를 바탕으로 하여 형성된 南宗文人畫風이 주된 위치를 차지하던 시대였다. 이 시대는 앞서 대두된 南宗畫의 전통이 바탕을 이루고 있었기 때문에 중국 역대의 南宗畫에 대한 이해가 넓게 이루어지고 있었던 것으로 추측된다.¹⁾

이 시대에 秋史 金正喜를 중심으로한 南宗文人畫風의 흐름은 보다 발전할 수 있었던 眞景山水畫(實景山水)와 風俗畫의 퇴조에 영향을 끼치면서 시대를 풍미하는 한 勢를 이루게 되었다. 이와같은 南宗文人畫風이 형성된 주된 요인은 朝鮮後期를 지배한 實學思想에서 연유한다고 볼 수 있다. 이에 대한 구체적인 시대배경을 살펴보면 다음과 같다.

朝鮮王朝 後期(약 1700 - 약 1850)²⁾ 英, 正祖 때는 정묘호란(1627), 병자호란(1637)의 國亂을 극복하고, 현실에 대한 反省과 새로운 자아의식을 바탕으로 하여 여러면에서 개혁을 추진하고 새 사회로의 전환을 모색하던 시기였다. 이러한 의식의 전환은 곧 實學思想을 낳게하는 원동력이 되었으며 이로 胚胎된 實學은 政治, 經濟, 文學, 藝術등 모든 영역에서 새 學風을 형성하였다.

實學者들은 性理學的 소양을 갖춘 儒學者들이었지만 性理學者들의 空理空論에서 벗어나 不合理한 모든 제도의 改革을 꾀하는 등 空理가 아닌 現實을 연구 대상으로 삼는 실리위주의 學風을 지닌 점이 그 특색이라 하겠다.³⁾

18세기 말엽 우리나라의 국내외 사정을 보면, 對內的으로는 黨爭으로 인한 사회

1) 安輝濬(1993), 「韓國繪畫의 傳統」, 문예출판사, p. 297.

2) 안휘준은 「韓國繪畫史」에서 樣式의 변천에 따라 초기(1392 - 1550), 중기(1550 - 1700), 후기(약 1770 - 약 1850), 말기(약 1850 - 약 1910)의 4시기로 구분하였으며, 김원룡의 견해는 전기를 (16 - 17), 후기를 (18 - 19)로 보았다. 이동주의 한국회화소사에서는 전기(1506 - 1674), 중기(1674 - 1720), 후기는 1720부터 구한말까지로 구분하고 있다.

3) 安輝濬(1985), 「조선 후기 회화의 신동향」, 「동양의 명화②, 조선후반기의 회화」, 삼성출판사, p. 130.

적 혼란을 바로 잡기 위해 英祖(1724 - 1776)의 蕩平策이 실시되었고 이러한 정책적인 노력이 正祖(1776 - 1800)에 까지 이어져 비교적 안정된 정국이 지속되었다.

對外的으로는 丙子胡亂 이후 淸에 대한 적대감이 오랫동안 가시지 않았으나, 表面上으로는 使臣들이 자주 왕래하는 등 文化, 經濟의 對淸 交流가 그 나름대로 전개되는 시기였다.

淸은 당시 明나라 末期때부터 西歐科學이 전래되고 考證學風이 일어나 學問과 藝術이 크게 융성하였다. 조선의 使臣일행은 淸에 다녀온 후 紀行文이나 報告書를 통하여 이와같은 淸의 소식을 전하고 각종 書籍을 구입해 오는 등 급속히 성장한 淸의 文化를 국내에 알렸다.

이 영향으로 국내에서는 종래와 다른 새로운 경향의 實學思想이 대두되었다. 實學은 朴趾源 계열의 利用厚生學派(北學派)와 金正喜를 중심으로 한 實事求是學派로 대표될 수 있는데 전자는 重商主義 입장을 취하여 先進國인 淸의 기술 도입과 상공업의 발전을 주장하였고 후자는 經書, 金石 등의 考證을 주된 문제로 삼았다.⁴⁾ 북학파의 실학자들은 청조의 문화, 경제면을 중심으로 폭 넓게 수용하였는데, 이들이 받아들인 청국문화는 천주교 사상, 과학적 신지식, 서양지식, 시문, 서화론 등 다방면에 걸쳐 방대하였다.

특히 使行으로 燕京을 다녀와 淸朝의 文化를 우선하여 배울 것을 주장한 洪大容, 朴趾源, 朴齊家, 李德懋등의 이른바 北學派의 영향은 後期 및 末期 美術의 발전과 더욱 밀접한 관계가 있다.⁵⁾ 北學은 英祖 40년(1764)대로부터 그 기미를 보이기 시작하는데 실은 金昌協의 燕行에서 싹이 텄다. 이후의 洪大容과 朴趾源등은 初期 주창자라 할 수 있다. 이들 北學派의 思想家들은 당시에 큰 반응을 얻지 못했고 李德懋, 朴齊家, 柳得恭, 南公轍, 李奎九등이 본 軌道에 이르러서야⁶⁾ 淸朝의 文化를 적극 받아들여 南宗畫의 도입에 기여를 하게 된다.

남종화풍의 도입은 북학파를 중심으로 연행하던 사신들에 의하여 그들의 견문, 사교, 교신 등으로 행하여졌는데, 당시 연행하던 사신 중에는 서화에 소양이 있는

4) 李潭周(1986), 「新韓國史」, 探究堂, P. 258.

5) 安輝濬(1985), 前掲書, P. 130.

6) 藤塚隣(1975), 「淸朝文化東傳の研究」, 國書刊行會 PP. 9~16.

박지원, 박제가, 유득공, 김정희 등이 끼어있는 경우가 많아서 그들의 새로운 지식이 당시 화단에 압도적인 영향을 주게 되었다. 또한 이에 못지않게 영조 연간에 들어서면 이미 芥子園畫傳, 佩文齋書畫譜가 도입되고 折枝 그림의 본이 되는 佩文齋廣群芳譜 등의 화보의 유입⁷⁾이 남종문인화풍을 정착시키는 데 크게 기여했다고 믿어진다.

이 시기에 전래된 畫譜와 眞作들은 주로 元末 四大家(黃公望, 吳鎮, 倪瓚, 王蒙)와 明代의 吳派(文徵明, 沈周등) 山水이며, 清代의 正統派인 四王·吳惲(王時敏, 王鑑, 王翬, 王原祁, 吳歷, 惲壽平등)으로 南宗畫風을 띤다.

이외에도 「唐詩畫譜」와 楊州八怪등의 혁신적인 화풍이 전래되어 南宗畫風의 本格的인 과급을 보였던 것으로 여겨진다. 그런데 여기서 前代의 米法山水畫風 이후 南宗山水畫風인 元末 四大家 및 明代의 吳派畫風의 전래가 매우 늦어졌던 점이 주목된다.

이에 대해 壬辰倭亂 및 丙子胡亂등의 전란으로 인한 文化活動의 침체 때문으로 보는 견해와 朝鮮時代 문인들의 생활의 빈곤으로 보는 의견이 있으며, 이외에 中國 南宗畫의 요람이었던 蘇州, 吳興등의 江南 지방도시와 우리나라의 해상을 통한 직접적인 교역이 元, 明, 清代의 오랜 기간동안 두절되었다는 점으로 보는 견해가 있다. 또한 중국의 대표적인 南宗畫家인 明代의 吳派와 清代의 四僧들이 강남지방을 무대로 은둔생활을 하며 그림을 그렸고, 반면에 국내는 北京의 궁정과 미술 교류가 있었던 관계로 南宗畫의 국내 유입에 오랜 시일이 걸렸다고 하는 견해도 있다.⁸⁾ 따라서 남종화의 도입은 조선과 청나라 관계가 점차로 안정이 되는 숙종의 후반기에 소개되기 시작하여 결정적인 영향을 주게 되었던 듯하다.

조선 후기에 유입된 남종화풍은 중기에 유행한 원체 화풍의 일변도에서 벗어나 새로운 국면을 맞이하게 된다.

7) 李東洲 (1972), 「韓國繪畫小史」, 서문당, PP. 160~161.

8) 南宗畫의 전래와 수용이 戰亂때문에 늦어졌다고 보는 견해로는 李東洲 「한국회화사」서문당, 1972, P. 160; 양반들의 생활 빈곤으로 보는 견해로는 김원룡, 「한국미술사」법문사, 1980, P. 9; 이외의 두가지 견해는 安輝濬 「한국회화의 전통」, 文藝出版社, 1993, P. 307 참조

초기에 유행한 남종화풍은 남종화법을 토대로 진경산수화와 풍속화의 유행을 보게 되었는데, 이 시기의 남종화풍은 남종화를 수용하고 있으면서도 寫意的인 측면에서보다는 外形的이고 形寫的인 측면에서 우리나라의 산천을 소재로 한 자연 경관을 담은 것이 주된 특징이라 할 수 있다. 이러한 남종화풍은 한국회화사적인 측면에서 볼 때 가장 한국적인 정서를 표출한 것으로 평가되고 있다. 즉, 남종화를 수용하고 있으면서도 중국화의 모방적 수준이 아니라 자아 주체의식에 따른 데 기인한다.

그러나 조선 후기 말엽에 이르러 對淸交流가 활발해짐에 따라 점차 중국적 취향이 고조되어 남종화를 사상적 배경으로 간명직결한 표현을 위주로 하는 남종문인화풍 일변도로 변하게 되었다.

한편 淸 화단의 대체적인 경향이 이입되어 화원에서도 南畫를 채용하게 되었고 그 결과 南北畫가 합쳐진 독특한 화법도 생겨나게 되었다.⁹⁾ 이와 더불어 주목할 만한 사실은 淸의 康熙(1662 - 1722), 雍正(1723 - 1735), 乾隆朝(1736 - 1795)의 회화와 그곳에 이미 전래되어 있던 서양화풍이 국내에 전해져 南宗畫 이외에 이색적인 화풍이 대두되었다는 것이다. 당시 화가들이 수용한 서양화법은 明暗이나 凹凸法, 透視圖法등을 가미하여 肖像畫에 폭넓게 채택되었으며 이러한 서양화법의 경향은 회화사적으로 중요한 의미를 지닌다.¹⁰⁾

이와같이 英, 正祖간에 밀려든 淸朝의 文化가 점차로 조선화단에 등장하여 회화에 대한 안목을 변하게 하였고 비로소 秋史 金正喜에 이르러 南宗畫風이 末期 畫壇의 한 勢로서 꽃피게 된 것이다.

金正喜의 南宗畫觀은 스승 朴齊家의 영향이 컸다고 볼 수 있는데, 淸과 접촉이 많았던 朴齊家は 4次에 걸쳐 入燕하여 그곳에서 士人 畫家를 비롯한 친교자가 102인에 달하였다.¹¹⁾ 이들은 淸의 화가 羅聘 그리고 士人 畫家 鐵保, 吳省蘭, 書畫收集家, 金石文의 大家인 翁方綱, 士人 畫家 阮元등으로 朴齊家は 많은 書畫家와 親交를 나누는 과정에서 朝鮮 正祖 23年(1799)에 入燕하였던 士人 畫家 申緯, 金正喜등과 그들

9) 金元龍(1980), 「韓國美術史」, 범문사, P. 350.

10) 金元龍(1973), 「韓國美術小史」, 三星文化文庫, P. 223.

11) 藤塚隣(1975), 前掲書, P. 45.

사이의 간접적인 가교 역할도 하였다.¹²⁾

따라서 김정희는 박제가를 통해 청조학예계에 대한 예비지식을 쌓을 수 있었으며, 그의 연행은 결과적으로 학문과 예술에 있어서 폭 넓은 식견을 갖출 수 있는 동기가 된다.

당시 中國 繪畫史의 방향은 金石考證에 심취한 翁方綱(1733 - 1818), 朱學年(1760 - 1834), 紀大復(1762 - 1831), 阮元(1764 - 1849), 趙之琛(1781 - 1860) 등의 작가들이 전시대 四王·吳惲의 文氣의 筆墨을 이어가고 있을 때였다.¹³⁾ 金正喜는 翁方綱을 중심으로 傳統的 南宗畫家들과 교류하게 되었는데 그들의 文氣 書卷氣至上的 畫觀에서 크게 감명을 받았다. 그러므로 그는 寫意와 文氣를 매우 존중하였으므로 그 직전까지 크게 유행하였던 眞景山水나 風俗畫를 자연 경시하게 되었다. 당시 김정희의 화관을 알 수 있는 소치실록에 기록된 내용에 의하면 다음과 같다.

"畫道라는 것은 참으로 어려운 것이다. 자네는 그림에 있어서 이미 畫格을 터득하였다고 생각하는가? 자네가 처음 배운 것은 바로 尹恭齋(尹斗緒)화첩인 줄 아네. 우리나라에서 옛 그림을 배우려면 곧 恭齋로부터 시작하여야 할 것이네. 그러나 神韻의 境地는 결핍되었네. 鄭謙齋(鄭散), 沈玄齋(沈師正)가 모두 이름을 떨치고 있지만 화첩에 전하는 것은 한갓 안목만 혼란하게 할 뿐이니 결코 들치어 보지 않도록 하게. 자네는 화가의 三昧에 있어서 겨우 세 걸음을 옮겨 놓은 것과 같네"¹⁴⁾ 라고 그의 제자인 허유에게 전하고 있다.

이와 같은 글로 미루어 보아 윤두서의 화첩이 당시 처음 배우는 자의 範本이 되고 있으며, 정선, 심사정이 이름을 떨치고 있었다는 사실과 함께 김정희의 眼目으로는 윤두서나 정선, 심사정의 화법이 바른 길에서 벗어난 화가들임을 알려 준다.

이러한 김정희의 화관은 당시 지배 계층에서 보편화되어 眞景山水와 風俗畫 퇴조의 직접적인 원인이었던 것으로 보아진다.

사실상 眞景山水와 風俗畫는 설득력있는 이론적 지도자가 없는 가운데 직업적, 혹은 반직업적 화가들이 단지 技藝者로서의 사회적 요청에만 따르던 상태였기 때문

12) 朴齊家(1961), 「貞蕤集」, 國史編纂委員會, PP. 131~151.

13) 崔炳植(1986), 「東方現代繪畫」, 美術年鑑社, P. 25.

14) 金泳鎬(1992), 「小菴實錄」, 서문당, PP. 47~48.

이다.

이에 반해 秋史가 적극 추진한 南宗畫는 고도의 교양과 날카로운 감상안을 가진 사람만이 지닐 수 있는 理念美의 세계이다. 즉 書卷氣와 文字香 (讀萬卷書 行萬里路)을 바탕으로 정신세계를 표출하는 어려운 그림의 세계였다.

그의 이러한 南宗畫觀은 제주 유배기간에 크게 성숙되었고, 그를 따르는 많은 문 하생에게는 물론 화원을 포함한 中人 출신까지도 그의 畫觀을 따르고 南宗畫를 그리는 것은 당연한 것으로 받아들여 졌다.

추사가 불우했던 後半生의 시절 그의 주변에서 그의 畫格에 充實해 보려던 화가들은 대개가 地位가 낮은 사람들로 萬卷의 書冊을 갖출 수도 없는 계층의 사람들이었다. 그러나 당시의 中人들은 자신들의 신분상승을 도모하면서, 士大夫의 전형인 金正喜를 존경하고 것처럼 詩, 書, 畫는 물론 교양에 있어서도 뛰어나고자 노력하였다.

이러한 노력의 결과로 金正喜의 회화가 그나마 격조를 유지할 수 있었고 또 이것이 어지럽던 朝鮮末期의 書畫를 지탱하는데 어느정도 기여하게 되었다고 여겨진다.¹⁵⁾

이와같이 秋史에 의해 主導된 南宗畫의 풍조는 權門勢家の 眼目까지 바꾸어 놓아 憲宗(1827 - 1849)을 비롯한 石坡 李昉應(1820 - 1898), 閔氏勢道の 中樞였던 閔泳翊(1860 - 1940) 그리고 丁學敎(1832 - 1914) 등도 南宗畫를 즐겨 그리게 되었으며, 秋史의 후학들인 趙熙龍(1787 - 1866), 許維(1809 - 1892), 田琦(1825 - 1854) 등에 의해 확산되어졌다.

이밖에도 南宗文人畫風이 朝鮮朝 末期 畫壇에 크나큰 영향을 미치게 된 데에는 董其昌의 尚南貶北論¹⁶⁾에 의한 南宗畫 우월사상의 유포에서 그 원인을 찾을 수 있다. 따라서 南宗畫의 詩, 書, 畫 一致思想은 前代에 비해 두드러지게 畫題의 長文化

15) 金元龍, 安輝濤(1993), 『新版 韓國美術史』, 서울대학교 출판부, P. 311.

16) 명말의 대가 동기창과 막시룡 등은 여지껏 유행하여 온 궁정 중심의 원체과화풍(北畫風)은 대상의 형태만을 중심으로 하는 기술 본위의 화공(畫工)들이 하는 것이므로 북화는 생동하는 기운과 문기같은 것을 찾아 볼 수 없으며 귀족의 취미에 맞춰야 하는 부자연한 예술이다. 반면에 남화는 시문서화를 중심으로 학식과 인품의 반영이 중요시하여 대상의 形似 보다는 내면의 철학적인 깊은 뜻에 더 가치가 있는 것이므로 결국 남화가 북화보다는 높은 예술이라는 것이다.

傾向을 가져오게 하였고, 이는 南宗畫가 특별히 강조하는 詩, 書, 畫 一致思想의 표시가 되기도 하였다. 또한 이 시기에 畫論에 가까운 文集인 朴齊家의 「北學議」, 趙熙龍의 「壺山外史」, 金正喜의 「阮堂集」, 田琦의 「藝林甲乙錄」등이 세상에 알려지면서 南宗畫가 지니고 있는 思想性의 이해를 도왔다. 그러나 유감스러운 것은 이러한 모든 화론이 중국 화론의 영향아래 이룩된 점을 들 수 있다. 반면에 영 정조 연간의 신평조인 진경산수와 풍속화에 대하여는 강세황을 위시한 소수 사람의 존평만이 남아 있다는 사실¹⁷⁾로 미루어 볼 때 이 시대의 시대적 미관이 남종문인화풍이었음을 대변 해 준다.

요컨대 朝鮮 末期의 繪畫는 이 시대 특유의 성격과 양상을 띠게 되었다. 그중에서도 특히 괄목할 만한 사실은 淸朝 南宗畫風의 자극을 받아 秋史 金正喜를 중심으로 文氣 또는 書券氣를 숭상하는 南宗畫風이 확고한 기반을 다지게 되었다는 점이다. 金正喜와 그를 추종한 又峰 趙熙龍, 小痴 許維, 古藍 田琦 등을 위시한 南宗畫家들은 寫意를 존중하고 形似를 경시하는 南宗文人畫를 크게 발전시켰으며 동시에 이의 여파는 朝鮮 後期의 토속적인 진경산수와 풍속화의 유행에 쐈기를 막는 결과를 초래하였다.¹⁸⁾

이 시대에는 또한 朝鮮 後期에 소개되기 시작했던 서양화법이 좀 더 널리 수용되어 宮闕圖, 器皿折枝圖, 民畫등에 그 영향이 나타나게 되었다.

이외에도 朝鮮 末期의 南宗畫와 관련하여 빼놓을 수 없는 것은 金秀哲과 石窓 洪世燮등에 의해 종래에 보기 드문 이색적인 화풍이 이루어졌다고 하는 사실이다. 그들의 화풍은 서양의 水彩畫를 연상시키는 산뜻하고 감각적이면서도 야하지 않은 색채 효과로 조용한 시각적 충격을 불러 일으킨다. 그런데 이러한 변화도 南宗畫의 토대위에서 이루어진 것임이 특별히 주목된다.¹⁹⁾

이상에서 살펴 본 바와 같이 朝鮮末期 화단에서 간취되는 諸特性을 정리해 보면 다음과 같다.

1. 正統 위축이 뚜렷하여 後期에 유행했던 眞景山水畫와 風俗畫가 퇴조하게 되었

17) 李東洲 (1972), 前掲書, P. 167.

18) 安輝濬(1987), 「韓國繪畫史」, 一志社, P. 288.

19) 安輝濬(1993), 前掲書, P. 301.

다.

2. 金正喜派를 중심으로 南宗畫풍이 크게 유행하였다.

3. 南宗畫를 바탕으로 하여 金秀哲, 洪世燮 등 일부 畫家들에 의해 異色畫風이 대두되었다.

당시의 시대적 배경을 안고 등장한 南宗畫는 士大夫 계층과 中人 계층의 여러 화가들에게 크나큰 영향을 미치게 되었다. 한편, 그 前代인 後期 畫壇에서 풍미되었던 眞景山水나 風俗畫는 이와는 큰 차이를 보이면서 퇴조하게 되었는데, 사실상 전통 회화의 계승과 발전이라는 차원에서 볼 때 후기 화단의 남종화 계통(眞景山水)을 계승하지 못한 이유는 당시 이념 주도층의 취향변화에 따른 시대적인 흐름의 여파로 보아야 할 것이다.

Ⅲ. 秋史의 藝術生涯

秋史 金正喜는 1786년(正祖10年) 6월 3일 忠淸南道 禮山郡 新岩面 龍宮里에서 출생하였다²⁰⁾

金正喜의 字는 元春이고 慶州 金氏이다. 別號는 秋史, 阮堂, 覃齋, 勝連老人, 果月, 老紅등 160²¹⁾여개에 이르렀으나 秋史와 阮堂을 가장 많이 사용하였다.

그의 부친은 月城尉의 막내 손자인 金魯敬(당시 21세)이었고, 母親은 金堤郡守 俞駿柱(1746 - 1793)의 따님인 杞溪 俞氏(당시 19세)²²⁾이며, 아우로는 命喜, 相喜가 있다.

秋史는 어려서부터 주변의 촉망을 받았던 신동으로서 그의 천재적 才能은 출생과 더불어 평생에 이르는 많은 일화를 남기고 있다.

그가 6세되던 해에 대문에 써 붙인 入春帖을 楚亭 朴齊家(1750 - 1815)가 그것을 보고 크게 경탄하여 吾將教而成之(내가 장차 가르쳐 성가 시키겠다)라고 하였다.²³⁾

그리고 그 다음해인 7세때 入春帖을 써서 다시 대문에 붙였는데, 이번에는 領議政을 지내던 宰相 蔡濟恭(1720 - 1799)이 글씨를 보고 말하기를 "이 아이가 반드시 명필로 세상에 이름을 떨치겠으나 만약 글씨를 잘 쓰면 운명이 기구할 터이니 글씨를 그만 둘 것이며, 만일 문장으로 세상을 올리면 반드시 貴하게 될 것이다"²⁴⁾라고 하였다 한다. 이러한 일화는 추사가 어릴적부터 書에 才能이 있었고 後에 그의 앞날에

20) 출생지에 관해서는 서울시 종로구 통의동에서 태어났다고 하는 兩說이 있으나, 문헌상으로 볼 때 추사가 30세 이후에 龍山書室, 龍山書堂등의 글을 많이 썼던 사실과 근래 학자들의 주장에 의거하여 龍宮里說이 지배적이다.

21) 추사의 호에 관해서는 수십여개, 혹은 백여개, 이백여개 등으로 수가 달리 기록되고 있으나 유복렬씨의 한국회화대관에서 그의 별호가 163개로 상세히 기록되어 있다. 본 논문은 편의상 160여개로 한정하였다.

22) 崔完秀 (1993), "추사실기" 「추사 김정희 한국의 미 17」, 중앙일보사, P. 194.

23) 梁淳秘, 梁鎭健 (1987), "추사의 제주 교학활동 연구" 「담라문화 제6호」, P. 57.

24) 姜敷錫(1926), 「大東奇聞」, 漢陽書院

「濟恭曰 是兒 必以名筆 擅名一世 然若能書 則必命道崎嶇 絕不使執筆 若以文章鳴世 則必得大貴矣」

대한 운명을 시사하기도 하였다.

秋史는 일지기 成童末滿에 百家書(여러학자들의 저서)에 달통했고 15세가 되던 해(正祖 24년, 1800) 약속대로 朴齊家에게 배우게 된다. 秋史가 朴齊家에게 師事했다는 文獻上 근거는 없으나 日本의 藤塚隣은 朴齊家の 師事說²⁵⁾을 강조하고 있으며 또한 朴齊家の [貞蕤集]에 秋史에게 보낸 편지가 수록되어 있어서 암암리에 영향이 있었을 것이라 추정된다.

朴齊家는 中國의 일급 화가에 속하는 羅聘, 張問陶, 張道渥등과 같이 詩, 書, 畫에 대한 談論을 벌일 정도로 상당한 識見을 가지고 있었기 때문에 이로서 秋史는 당대 지식인들의 영향을 직·간접적으로 받게 되었다.

秋史와 초정의 사사관계는 15세 때 42세의 초정을 첫 스승으로 맞이하여 본격적으로 이루어졌는데 초정의 제 4次 燕行 바로 직전해인 正祖 24年(1800)부터 시작하여 燕行을 다녀온 純祖 1年(1801)이전까지 약 1년 5개월동안이 절정이었다.²⁶⁾ 주지하다시피 秋史에게 있어서 一大 轉機를 이루고 있는 것은 그의 나이 24세때에 魯敬을 따라 燕行한 사실이다.

노경은 純祖 9年 9월에 이미 戶曹參判에 임명되었고 10月 28일에 冬至兼謝恩使副使가 되어 燕京으로 떠나게 되었다.²⁷⁾ 이때의 燕行은 1810年 3월에 돌아오는 長去였다. 당시 秋史는 子弟軍官으로 수행하게 된다.²⁸⁾

子弟軍官이란 본래 공적 사명을 띤 것이 아니라 父親을 시종들기 위해 따라가는 것이었으므로 그 행동도 공식적 제약을 받지 않고 매우 자유로운 활동을 할 수 있었다. 秋史가 燕京에 도착하자 이미 그 스승 朴齊家를 비롯하여 朝鮮 使臣으로 왔던 이들을 통해서 아는 이가 많았던 듯 曹江(1781 - ?)은 秋史가 使臣行次에 수행하여 왔다는 소식을 듣고 다음과 같이 同學들에게 秋史를 소개하였다. “동쪽나라에 金正

25) 藤塚隣(1975), 前掲書, P. 77.

26) 梁鎭健(1992), 「秋史 金正喜의 濟州流配 敎學思想研究」, 제주도 연구 제9집, P. 186.

27) 許英桓(1978), 「永遠한 墨香」, 능력개발사, P. 16.

28) 崔完秀(1986), “추사 탄신 200주년 기념호”, 「간송문화 30」, 한국민족미술연구소, P. 67.

홀 선생이란 분이 있으니 字는(號의잘못)秋史이다. 나이 이제 24세인데 엄연히 사방으로 知己를 찾아다닐 뜻이 있어서……, 심히 中國을 그리워하여 스스로 동쪽나라에는 사귄만한 人士가 없다 하는데 이제 바야흐로 使臣을 따라 왔으니 장차 天下의 名士들과 사귀어 옛사람들의 정의를 위해 죽던 의리를 본 받으려 한다”²⁹⁾고 하였다.

秋史는 燕京學界의 지극한 歡待를 받아 곧 名流들과 面交하여 교분이 두터워 짐은 물론 曹江을 통해 점차 많은 대가들을 만나 識見을 넓혀갔다. 그 중에서도 그가 제일 먼저 찾아 뵙기를 원했던 학자는 翁方綱이었다. 그가 翁方綱을 만난것은 翁方綱의 門人 徐松(字는 星伯)의 주선으로 만나게 되었다.

翁方綱은 이때 나이 78세의 고령으로 燕京學藝界를 대표하는 耆宿이었으므로 함부로 外人을 만나지 않는 처지에 있었으나 10年前에 만났던 朴齊家의 인연도 있고하여 秋史와의 面談을 허락하였다.³⁰⁾

翁方綱은 筆談을 통해 秋史의 學藝修練이 고도에 이르렀음을 간파하여 「經術文章 海東第一」³¹⁾이라고 즉석에서 휘호함은 물론 그를 인정하였고 자신의 學統을 전수해 줄 것을 다짐한다. 秋史는 翁方綱의 서재인 石墨書樓에 출입하면서 金石, 書畫의 眞蹟을 보게 되고 金石考證과 書畫鑑識 및 書法源流에 관해서 소상한 가르침을 받게 되었다.³²⁾

이 사사로 해서 그의 별호를 覃研齋로 삼고 못내는 그의 詩帖을 「覃研齋詩藁」로 붙이기도 했다.³³⁾

한편 秋史는 翁方綱의 제자 및 그 자제들과도 친교를 맺는다. 더우기 翁方綱의 두 아들인 樹培와 樹昆은 秋史와 知己를 許하고 그들 형제와 金石之交를 맺어 秋史가

29) 崔完秀(1993), 前掲書, PP. 196~197.

30) 崔完秀(1993), 上掲書, P. 197.

31) 藤塚隣(1975), 前掲書, P. 87.

32) 추사가 吳圭一에게 보낸 편지에서 “字劃이 가느다랑기가 金系와 같고 돌이 이그러지고 이끼가 끼어서 더욱 흐릿하게 되어 비록 눈 밝은 사람일지라도 갑자기 글줄을 찾아내고 자획을 판단하기 어려웠는데 다행히 옹방강께서 하나하나 지도하여 가르쳐 주셔서 그 大體를 알게 되었다”라고 기술하고 있다.

33) 梁淳秘, 梁鎮健(1987), 前掲書, P. 28.

귀국한 후에도 끊임없이 중국의 희귀한 금석자료를 보내 주는 등 극진한 정성을 베풀었다.³⁴⁾

이 밖에도 翁方綱의 제자로 吳蘭雪, 朱鶴年등인데 이들과의 서신 왕래와 書, 畫, 金石資料는 물론 書籍등의 교환이 끊이지 않는 사이가 되기도 하였다.³⁵⁾ 翁方綱 다음으로 秋史가 심취했던 사람은 阮元이다.

阮元은 秘藏하고 있던 金石資料를 비롯한 많은 經學, 金石學 관계 書冊및 詩文集을 보여주고 자신의 저서인 「經籍纂沽」 106권, 「擘經室文集」 6권, 「十三經注疏校勘記」 245권 등을 기증하였다. 이에 감복한 秋史는 阮元의 '阮'자를 따서 자신의 別號를 阮堂이라 하여³⁶⁾ 師弟 관계를 돈독케 하는 등 阮元으로부터 經學의 영향을 지대하게 받게 되었다.

秋史는 燕京에서 정신적으로 결정적인 전환을 경험하면서 학문과 예술에 있어서 새로운 취향을 형성해 나갈 수 있었던 것이었다.

入國할 시에는 阮元, 朱鶴年, 李林松등이 餞別宴을 베풀었다. 이때 朱鶴年은 餞別宴圖(圖1)를 그리고 阮元을 비롯한 諸名流들은 餞別詩를 써서 한 책을 만들고 劉華東이 餞別冊이라고 표지에 써서 秋史에게 寄贈하였다. 더구나 나이 어린 秋史를 전별하기 위해서 阮元을 비롯하여 주학년등 4, 50代の 淸祖學藝界의 중진들이 모여 秋史를 주빈으로 하는 餞別宴을 베풀었다는 것은 秋史가 저들에게 尊崇됨이 가히 어떠한가를 미루어 짐작할 수 있다.³⁷⁾

秋史는 비록 두어달의 체류였지만 당시 淸朝學界의 人士들과 폭 넓은 交流를 가질 수 있었으며, 특히 翁方綱과 그의 문하에게 면교할 기회를 얻을 수 있었다는 데 큰 의의를 지닌다. 이 시기의 燕京은 考證學이 최고 수준에 이르러 문자학과 서도사의 연구가 독립적인 진전을 보이고 있었다. 따라서 그림에 있어서도 새로운 화풍의 전

34) 崔完秀(1986), 前掲書, P. 69.

35) 추사의 나이 26세 때 주학년으로부터 「期秋山小幀」이 보내져 온 것을 비롯하여 용방강으로부터 「詩奩扁額」과 「蘇齋筆記」 16권 등 樹崑의 自作 贈詩帖을 전해 받았으며 그림으로는 주학년의 자필로 그린 구양수, 황정견, 용방강의 초상을 그리고 오난설로부터 그의 부인 蔣錦秋가 그린 梅花圖를 전해 받았다.

36) 崔完秀(1993), 前掲書, P. 197.

37) 崔完秀(1986), 前掲書, P. 69.

개보다는 宋, 元, 明의 書畫骨董에 대한 감식이 큰 발전을 이루고 있었는데 그 중심인물이 翁方綱이었다. 즉, 추사가 이들로부터 中國畫蹟에 대한 심미안을 높일 수 있었음이 중요하다고 보겠다.

당시로서는 여행사신이 청국 궁정에서 잠깐 볼 수 있는 기회를 제외하면 거의가 僞作이다. 따라서 그들의 감식이 실물에 어둡고 주로 문헌에 의한 지식에 의해서 그려졌었다.

이와같은 점으로 볼 때 추사가 옹방강 부자의 배려로 宋, 元, 明의 小畫幅을 모은 煙雲過眼帖의 名蹟을 직접 보고 감상할 기회를 가질 수 있었다는 것은 결과적으로 그의 감식안을 높일 수 있게 된 커다란 성과라 하겠다. 이밖에도 추사는 翁, 阮 二師에게 길러진 금석고증에 대한 안목을 형성한 후 순조 16년 그의 나이 31세 되던 해 7월에 金敬淵과 北韓山에 올라 碑峰에 있는 글자를 判讀한 결과 「無學大師碑」로 속전되어 오던 北韓山 「眞興王 巡狩碑」를 심정하였으며, 이듬해 6월에 趙寅永과 동행하여 그 碑文을 다시 조사하여 읽지 못하던 비문을 추가 판독함에 따라 당시 판독한 글자가 68자라고 碑側에 새겨놓기도 하였다.³⁸⁾ 이 碑에 대한 그의 연구저서인 「禮堂金石過眼錄」은 당시 燕京學界의 金石學 수준을 능가할 만큼 合理的이고 科學的인 것으로 평가되고 있다.

秋史가 34세 되던 해에는 文科에 급제하고 奎章閣 特敎, 成均館 大司成등을 거쳐 벼슬이 兵曹와 刑曹參判까지 이르렀는데 그가 귀양 가게 되는 55세까지는 비교적 官運도 순탄한 便이었다.

그러나 그가 41세 때에 충청남도 암행어사가 되어 암행 도중 59세에 縣監의 자리에 있는 金遇明을 罷職함으로써 이 원한이 장차 秋史의 불우한 후반생을 맞이하는 빌미가 된다. 즉, 純祖가 죽고 憲宗이 즉위하여 純元王后의 수렴청정기간 대권을 잡은 安東 金氏 세력은 그들의 政敵인 金正喜 一系를 제거하려고 음모를 조작하기 시작한다. 그리하여 純元王后의 再從인 金弘根의 疎攻으로 10년전의 尹尚度獄事件³⁹⁾

38) 金膺顯(1974), "古新羅書法考", 「書通」, 夏 東方研書會, PP.19 ~20.

39) 추사의 제주 유배는 나이 어린 헌종이 즉위하여 순원왕후 강씨가 수렴청정을 하게 되어 안동 김씨의 세도가 극에 이르자 헌종의 외가인 풍양 조씨에게 세도를 빼앗길 것을 염려하여 안동 김씨가 풍양 조씨의 기선을 제압하는 방책으로 풍양 조씨와 가

을 再論하여 金魯敬의 官職을 追奪하고 金正喜를 死地로 몰아 넣었으나 당시 우의정으로 있던 豐壤趙門의 首長이자 學友인 趙寅永의 도움으로 죽음을 모면하고 귀양가게 된 것이다.⁴⁰⁾

추사는 헌종 6년(1840) 8월에 운상도 옥사에 연루되어 絶島安置와 圍籬安置의 가혹한 형벌 앞에 선 종신 무기수로서 秋史는 9년이라는 중요한 後半生을 濟州道에서 보내게 되는 것이다.⁴¹⁾

秋史는 권문세가의 자손으로 태어나서 세상의 어려움같은 것은 몸소 겪어보지 않았던 그에게 이번 사건에서 받은 수모와 고통은 심한 정신적 충격을 받았던 듯하다.

당시의 정황을 秋史는 “行色이 욱된 것보다 더 추한 것이 없었고 그 다음은 나무에 꿰어 회초리를 맞는 욱을 당하는 고통인데 두가지를 다 당하였습니다. 40日동안 이와 같이 참혹하게 당한 일이古今에 어느 곳인들 어찌 있을 수 있겠습니까”⁴²⁾ 라고 그의 知友인 권돈인에게 편지로 알리고 있다.

그러나 이러한 혹독한 棍刑에도 불구하고 제주로 향하는 도중 전라남도 남원에서 「毫蓋圖」〈圖2〉⁴³⁾를 그려 태연자약한 일면을 보이기도 하였다.

秋史의 제주 유배지는 大靜縣인데, 이곳은 예로부터 死刑 또는 重罪者들의 配所로 三邑中에서도 유배인이 가장 많은 지역이었다. 대정현은 지리의 위치상으로도 육지 본토와의 연락과 교통이 곤란할 뿐만 아니라, 토지가 척박하고 惡風과 濕雨가 많아 생활과 건강에 좋지않은 惡址인 点과 인구가 희소한 殘邑이므로 凋殘을 막기위한 일종의 강제 이민과 같은 정책적인 배치에 의한 것이다.⁴⁴⁾

까운 추사 일문을 강타하게 되는데 이때 안동 김씨의 정치극의 일환으로 운상도옥 사건을 재론하여 자행된 것이다. 운상도옥사건에 대해서 구체적인 논의는 강주진(1987), “僻派가문 출생의 추사 김정희”, 「탐라문화」제 6호가 있다.

40) 金泳鎬 (1976), “추사 120주기 특집, 추사 김정희”, 「문학사상」50호, P. 319.

41) 梁淳秘, 梁鎮健(1987), 前掲書, P. 61.

42) 金正喜, 「阮堂先生 全集」, 卷3, 與權彝齊
「行模醜於辱先 其次關木索被箠 楚受辱而及兩兼之. 四十日之間 遭罹之如是參毒 古今往之宙 寧或有之那」

43) 모질도는 6.25전란 때 소실됐다고 알려져 있다.

44) 金泰能(1982), 「濟州道史 論攷」, 세기문화사, pp. 91~92.

특히 추사는 무기종신형이자 절도위리안치의 죄명으로서 배소를 가시울타리로 에워싸 그 안에 유폐시키는 형벌인데, 더구나 위리안치는 가족과의 동거를 허락하지 않았았기 때문에 대정현에 위리안치 된 추사는 가장 가혹한 형벌자였음을 짐작할 수 있다.

절도에 안치된 추사는 중죄자로서의 절망과 외로움 속에서 새로운 생활태도를 보여준다. 이것은 물론 제주도 유배자로서 추사가 더이상 조정으로 복귀할 수 없는 절도 위리안치의 중형을 받았음을 스스로가 잘 알고 있었던 탓도 있겠지만 추사의 강인한 성품 탓에도 기인하고 있다.

당시 추사의 유배 생활은 소치가 현종에게 대화한 내용을 적어보면 다음과 같다.

“圍籬 안의 벽에는 도배도 하지 않은 방에 北窓을 향해 꿇어 앉아 丁자 모양으로 坐杖에 몸을 의지하고 있습니다. 밤낮 마음 놓고 편히 자지도 못하여 밤에도 늘 등잔불을 끄지 않습니다. 숨이 경각에 달려 얼마 보전하지 못할 것 같이 생각이 됩니다.” “먹는 것은 어떠한가?” “생선같은 것이 없지 않사오나 비린내가 위를 상하게 하는 것은 싫어합니다. 혹 멀리 本家에서 반찬을 보내오지만 모두 너무 짜서 오래 두고 비워 맞출 수는 없습니다.” “무엇을하며 날을 보내는가?” “마을 아이들이 서넛 와서 배우므로 글씨도 가르쳐 줍니다. 만일 이런 것도 없으면 너무 적막하여 견디지 못할 것입니다.”⁴⁵⁾

이와같이 秋史는 適所에서 잤은 신병과 싸우면서도 그는 이곳 현지 주민들과 관계하면서 자신의 학통을 전수시키는 물론 人便을 利用해서 書冊들을 가져오게 하여 학문 연구와 藝道에 몰두하였다. 뿐만아니라 秋史의 배소에 내왕했던 小痴, 許維는 세차례 제주를 방문하여 詩, 書, 畫에 대한 가르침을 받았으며⁴⁶⁾ 또한 草衣大師, 姜瑋, 閔奎鎭, 權敦仁, 申觀浩, 白坡禪師등과 교분을 맺으면서 金石考證 및 書畫 등 각

45) 金泳鎭 (1992), 前掲書, PP. 22~23.

46) 허소치는 1841년 2월부터 6월초까지 4개월동안 스승의 수발을 들었고 1843년 7월부터 이듬해 봄까지 10여개월을 配所 내왕하며 가르침을 받았다. 초의에게 보낸 서간에 “허소치는 날마다 곁에 있어 고화와 명첩을 많이 보기 때문에 그런건지 지난 겨울에 비하면 또 몇 격이 자랐다네....., 허치와 더불어 나날이 마주 앉아 펴 보곤 하니 이 즐거움 어찌 다 하리오”

분야에 걸쳐 學理의 對論을 面談과 書信으로 주고 받았다.

이 가운데 草衣는 추사를 만나기 위해 다섯차례나 來島 했는데, 초의는 추사와 동갑으로 일찌기 丁茶山에게 유교경전을 비롯한 제반 학문을 배워 詩, 書, 畫 및 茶道에 까지 박통하였던 학예승이었다. 추사는 이러한 초의로부터 禪理와 文藝 및 茶道로 더욱 交情을 정교히 하였으며, 제주유배시 스스로 病居士라 자칭하고 사람들은 그를 維摩居士라 부를 정도로 불교학에도 심취하여 그의 나이 58세 때 白坡와의 禪理 왕복 토론을 벌이기도 하였다.

그가 濟州에 流配된지 4年째 되던 해인 1843년에 30여년 同居의 情이 있는 夫人 禮安 李氏가 돌아가서 生離 死別의 통한을 품게 되고 從兄 教喜와 사촌 누님의 訃音을 받기도 한⁴⁷⁾ 그는 絕海孤島에서 生의 挫折을 맛보기도 하였으나 生死의 이치에 통달한 秋史는 오히려 강한 의지가 점철되어 자신의 藝術 世界를 형상화 해 내고자 노력하였던 것이다.

이러한 노력으로 말미암아 그의 유배생활중 자신의 예술세계를 확장하는 계기를 갖게 되어 독보적인 위치에 서게 되었으며 회화에 있어서 老境의 경지에 이른 것이라 할 수 있다.

이 시기에 그 스스로도 독자적인 세계를 보여줬다고 하여 다음과 같이 피력하고 있다. 「翁方綱은 이르기를 '옛 經典을 좋아한다' 하고, 阮元은 이르기를 '남이 말하는 것을 그대로 말하는 것을 좋아하지 않는다'고 하였는데 두 분의 말씀이 내 평생을 모두 다 나타내었다. 어떻게 해서 바다 밖의 샷갓 쓴 한 사람이 되어 홀연히 원우 때의 죄인(蘇軾) 같이 되었는가⁴⁸⁾」라고 하듯이 그의 藝術은 古典을 통하여 옛것을 익히고 새로이 자기 世界를 구축한 자기 완성자였음을 알 수 있다.

秋史의 귀향살이는 9년에 달한다. 그 사이 글이나 書札을 참고하면 기후와 음식이 맞지 않는 심한 病苦의 생활속에서 학문과 예술 수련에 몰두하였다는 것을 알 수 있으며 중국 역대의 문집을 참고하여 서론과 화론을 執筆하기도 하였다. 이러한 그의

47) 崔完秀 (1993), 前掲書, P. 210.

48) 「阮堂先生全集」, 卷6, 自題小照

在濟州時, 「覃溪云嗜古經 芸臺云不肯人云亦云 兩公之言 盡吾平生 胡爲乎海天一笠 忽似元祐罪人」

유배생활은 憲宗 14年 63세로 유배지에서 放送되었으나 哲宗 2년 그의 나이 66세 때 眞宗祧禮論⁴⁹⁾의 背後 發說者로 함경도 北清에 流配되는 悲運을 다시 맛 보아야 했다. 秋史는 그 이듬해인 8월에 北清 유배지에서 풀려 경기도 枳川에서 칩거하며 후생들을 지도하는 생활을 보내다(이때의 그의 別號는 老果) 1856年 10月 10日 그의 나이 71세로 一生을 마치게 되었다.

秋史가 죽자 王朝實錄은 다음과 같이 기록하고 있다. 聰明強記하고 博洽群書 金石圖史 窮徹蘊奧하다고 했고 서예에 있어서 草書나 楷書나 篆書나 隸書가 모두 妙悟 眞境이라고 했다. 시문에 있어서는 남이 비평할 수 없이 뛰어나서 宋나라 蘇軾과 비교할 만 하였으며, 가히 예술에 있어서 대가라고 일컬어지고 있다.⁵⁰⁾

49) 眞宗祧禮論의 발단은 憲宗이 죽자 이른바 遷廟의 禮論이 나오게 되어 추사의 친우이며 전 영상인 권돈인이 진종 祧遷의 不可를 주장하였다. 이에 관하여 권력 투쟁에 이용되어 탄핵을 받게 되고 권돈인과 추사의 문하 우봉 조희룡도 절도로 귀양가게 되었다.

50) 「朝鮮王朝實錄」

「前參判金正喜卒. 正喜. 史判魯敬子. 聰明強記. 博洽群書. 金石圖史. 窮徹蘊奧. 草楷篆隸. 妙悟眞境. . . . 世或比之於有宋之蘇軾」

IV. 秋史의 濟州流配 繪畫

秋史 金正喜의 학문과 예술에 있어서 정신적인 심화는 제주도 유배시부터라 할 수 있다. 絶海孤島로 위리안치 되었음에도 그는 제주도로 귀양살이를 떠날 때 자신이 가지고 간 책도 적지 않았지만, 그 후 집에서 보내 준 책과 연경에서 온 책은 수백 권에 이른다.

그가 제주도에서 본 책 가운데 중요한 것으로는 「海國圖志」, 「御選唐宋詩醇」47권, 「瀛規律隨」49권, 「本草綱目」52권, 「佩文齋書畫譜」100권, 「御纂周易折中」22권, 「渤海藏眞帖」8권, 「楮遂良千字文」, 「鍾紹京書靈飛經」, 「周易指」, 「中庸說」5권, 「藝海珠塵」48책, 「岐亭詩帖」등이 그것이다. 이 중에서 「渤海藏眞帖」과 「楮遂良千字文」 및 「鍾書靈飛經」은 그것이 法帖임을 알 수 있고, 특히 「佩文齋書畫譜」는 淸나라 康熙(1662-1722)년간에 중국 역대 書畫의 이론과 실기를 집대성한 藝術叢書이다.⁵¹⁾

따라서 중년 이후 流配期間의 적막한 생활속에서 秋史가 예술수련에 끊임없이 정진하였던 사실임을 증명해주는 중요한 書目이라 볼 수 있다.

그러므로 이전의 政治家로서 政事에 급급하여 미처 보지 못하였던 많은 책들을 읽게 되고 익히지 못하였던 書畫의 諸體를 體得하여 一法을 이루어 내기에 이른다. 또한 인격 수양의 한 방편으로써 佛敎學에도 깊이 심취하였는 데 이러한 그의 일면은 예술세계에 더욱 구체적으로 표현되어 歲寒圖와 不二禪蘭을 비롯한 수많은 禪藝一致를 낳게 한 동기가 된다.

이와같이 그의 제주도에에서의 생활은 학문과 예술에 많은 도움을 주었다는 점에서 중요한 시기라고 볼 수 있다.

따라서 제주 유배시 그의 예술이 독자성을 이룩하였던 것은 다름아닌 그의 학문과 인격이 단계적인 수련에 의한 결과이기도 하며, 또한 제주도의 자연 환경에 따른 風土性에 기인한다고 볼 수 있다.

그의 회화에 있어서 제주도 風土美의 반영의 예를 들자면, 그가 대정읍 안성리에

51) 崔完秀 (1993), 前掲書, P.197.

있는 宋啓純의 집에 圍籬安置된 후 맨 처음 相喜에게 보낸 편지를 보면

“路程의 반쯤은 모두 돌길이라서 사람과 말이 발 붙이기가 어려웠고 밀림의 무성한 그늘 속을 지나는데 겨우 한가닥 햇빛이 통할 뿐이나, 모두 아름다운 나무들로써 겨울에도 푸르러서 시들지 않고 있었으며, 간혹 단풍 든 수풀이 있어도 새빨간 빛이라서 육지의 단풍잎과 매우 달랐네...”⁵²⁾

이와같이 제주도의 南國情趣에 취하여 자신의 처지를 잊은 채 그의 예술가다운 감수성을 보여주고 있는데 여기에서 제주의 자연환경, 이를테면 토지가 척박하고 구멍이 뚫린 현무암이라든가 가옥이나 수풀, 나무 등 원시 자연의 환경이 그의 예술에 있어서 새로운 변화를 예고한다고 볼 수 있다.

즉, 인간이 자신을 둘러싼 주변 환경에 대해 조형이라는 실천적 행위를 통해서 관계를 맺으려는 사고는 환경에 반응하는 인간의 속성이라고 볼 때 그의 예술에 있어서 서체의 변화와 그림의 변화를 주게 마련이다.

따라서 이 시기에 있어서 유배회화는 거친 필치에 의한 원시 자연의미를 반영하고 있으며, 추사 자신의 경험과 환경속에서 우러나온 정서는 어떠한 법식에도 구애받지 않는 필치로서 간명직결한 표현을 하고 있다.

1. 山水畫

秋史의 山水畫는 墨蘭畫에 비하여 많은 작품을 남기지 않았다. 그 당시 文人墨客들이 산수화보다는 四君子, 특히 蘭, 竹을 많이 그린 것처럼 蘭畫위주의 繪畫世界를 展開한 것 같다. 따라서 지금 전하는 추사의 산수화는 10여점에 이른다.

이 가운데 제주에서 제작된 작품은 歲寒圖가 전하나 그 제작 시기를 알 수 없는 「英英白雲」은 筆態와 표현양식에 있어서 歲寒圖와 유사한 것으로 보인다. 이에 관해서는 제주 유배 이전까지의 작품은 대개 중국 정통 남종화법을 토대로 그려진 것이다. 특히 그는 元末 四大家(黃公望, 吳鎮, 倪瓚, 王蒙) 중에서 黃公望, 倪瓚, 王蒙의 구도나 필법에 심취하였는데, 이들의 그림은 가로 보다는 세로로 긴 지면에 秋林圖 또는 寒林 등을 즐겨 그렸다.

52) 崔完秀 (1980), 「추사집」, 현암사, P. 263.

따라서 유배 전의 산수화의 특징은 그들의 영향이 다분히 나타나고 있으며 산의 형세에 있어서 중국의 산세를 보는 듯한 웅장함을 지니고 있다. <圖3, 4, 5>⁵³⁾

그러나 「歲寒圖」와 「英英白雲」은 이들의 영향에서 벗어나 이미 대가들의 영향이 라기 보다는 자신의 筆意가 담긴 것으로 필획이나 구도에서 자기화가 이루어진 것이라 할 수 있다. 구성또한 전과는 달리 여백을 많이 남기고 있으며, 서체의 필선에 따른 속필 위주의 심의에 치중하고 있다.

또한 이 시기의 그림의 변화도 그가 심취했던 원말 사대가의 취향에서 벗어나 八大山人의 취향과 연결된다. 권돈인이 보내 온 僞作의 八大山人의 작품에 대해서 八大山人의 그림은 본래 일정한 길을 따라 찾아가게 되어있지 않은데 어찌 이런 習氣가 있겠느냐⁵⁴⁾고 했는데 제주 유배시 그의 그림에서 느낄 수 있듯이 일정한 화법에 따른 그림이기 보다는 그의 特論인 서화를 구별하여 그리지 않는 독특한 조형으로 표현하고 있다.

본 장에서는 유배시에 제작된 「歲寒圖」와 「英英白雲」에 관하여 살펴보고자 한다.

1) 歲寒圖 : 歲寒圖(圖6)는 秋史의 나이 59세 되던 해에(1844年) 譯官으로 郡守를 거쳐 知中樞府事의 벼슬에 올랐던 藕船 李尚迪이 權勢를 따르는 世俗과는 달리 門下의 舊誼를 잊지않고 窮境에 처해있는 추사에게 情誼를 다하는데 감격해서 그려 준 그림이다.

李尚迪(1804-1865)은 詩文에 能하였으며 燕京에 使節로 수행한것이 12차에 달한다. 그는 中國의 많은 名士들과 詩文으로 交流하여 이름이 알려진 사람만 70餘名에 이른다.

1844年 10月 冬至使에 李晷應 일행과 함께 청나라에 갈 예정이던 이상적은 인편을 통하여 이 그림과 제발을 받고, 연경에서 표구를 하고, 1845年 1月 22日 親交가 이루어졌던 吳贊의 집에 招待되어, 그곳의 淸儒들에게 감상시켜 이것에 대한 讚詩가 16名에 달하였으며, 이들의 제발과 함께 그림에 이어붙인 것으로 더 유명하다.⁵⁵⁾

53) 피마준에 가까운 산의 묘사는 황공망이 즐겨 사용했던 피마준과 유사하며, 송림을 나타내는 듯한 側筆의 米點은 「枯林圖」의 근경의 수목에도 倪瓚의 영향으로 보아진다. 산수도(圖3)은 王蒙의 「추림만학도」의 산의 형세와 구도가 비슷하다.

54) 李東洲 (1975), 「우리나라의 옛 그림」, 박영사, P. 255.

55) 許英桓 (1977), 前揭書, P. 125.

여기 발제자 16명의 協書와 성함은 다음과 같다.

陽湖章岳鎮書
船尊兄大雅正之 梅虞吳贊呈稿
阮堂繪意 贈 藕船正之 南蘭陵趙振祚
藕船尊兄大雅正題 茶磨山人潘遵祁
藕船尊兄詞壇正定 吳縣潘希甫
藕船先生屬 潘曾璋稿
藕船先生是正 馮桂芬稿
藕船先生正政 汪藻初稿
卽奉藕船先生是正 吳縣曹楨堅良甫氏
卽奉藕船大雅是正 陳慶鏞稿
藕船大雅是正 南沙姚福增稿
藕船先生雅正 歸必吳淳韶甫稿
梁溪周翼墀 題
陽湖莊受祺題
藕船先生屬題 卽以奉簡 阮堂 平定張穆
陽湖張隴孫并記⁵⁶⁾

그중 吳贊의 글을 살펴보면

“숲속의 나무는 절개 높은것 같구나
소나무와 잣나무는 本性이 있나니
君子는 窮할수록 절개 더욱 굳게 갖도다.
용납되지 않기로니 무슨 탈이 되리요
영화와 困窮이 또한 우연한 일이니
어찌 여느 꽃들과 다를 것인가

56) 김봉호 (1988), “세기의 문인화 세한도”, 『예술계』, 한국예술문화단체 총연합회, P. 304.

때로 엄한 눈서리 만나나
 천지의 五氣를 얻도다
 훗날 시드는 마음을 傳習하여
 賢人과 賢人을 바라보고 살리라.

歲寒圖에 題한다. 請에 따라 藕船尊兄 大雅正之 悔虞吳贊呈稿⁵⁷⁾

이와같이 청나라 명사들의 많은 칭찬을 받은 세한도는 淸의 名流들의 題跋과 함께 추사의 門人이었던 小堂 金奭準 (1831-1915)의 贊과 葦滄 吳世昌 (1864-1953)의 題跋과 省齋 李始榮(1868-1953)의 拜觀이 추가되어⁵⁸⁾ 추사의 글과 함께 모두 20인의 글이 담긴 두루마리 그림으로 더욱 그 가치가 빛나고 있다. 그후 「歲寒圖」는 阮堂先生 研究로 博士學位를 받은 日本人 學者, 藤塚隣의 손에 들어갔는데 8.15해방전 孫在馨이 일본에 가서 藤塚隣을 만나 간곡한 요청으로 이를 다시 찾아 왔으며 1974년에 政府로부터 國寶 第180號로 지정되기에 이르렀다.

이 그림의 畫題는 孔子의 말씀인 “歲寒然後知松栢之後凋也”에 기인한 것으로 그 의미는 「추운 겨울을 당한 후에야 松伯 이 다른 나무보다 뒤에 시드는 것을 알게 되리라」라고 하듯 자기의 불우한 처지를 위로하는 뜻을 표현한 그림이라 하겠다.⁵⁹⁾

「歲寒圖」의 題文을 보면 “그대(李尚迪)가 지난해(1843)에 桂未谷(號는 晚學)의 晚學集 8券과 惲敬(號는 簡堂)의 大雲山房(8集)을 보내주고, 금년에 또 賀耕藕(名은 長齡)의 皇朝經世文編(120권)을 보내주니 이런일은 세상에 흔히 있는 일이 아닐세, 더구나 이것을 千萬리 먼 데서 구입하였고 그것도 몇년 걸쳐서 처음으로 얻었으니 한때의 일이 아닌 일일세. 또 세상 사람들은 도도하게 오직 權勢와 이익만 좇아가는데 이같은 마음과 힘을 다하여 권세와 이익 있는 자에게 보내지 않고 도리어 머나먼 데 있는 초췌하고 뻣뻣마른 나에게 보내니 세간의 권세와 이익만을 추종하는

57) 藤塚隣 (1975), 前掲書, p. 458.

「林木似名節 松栢有本性 君子窮益堅 不容復何病 榮枯亦偶然 豈與凡奔競 時遘 霜雪 嚴 氣得天地正 傳習後調心 希賢以希望」

58) 許英桓 (1977), 前掲書, p. 135.

59) 許英桓 (1977), 上掲書, PP. 124, 141.

이들은 太史公(司馬遷)의 말대로 「권세와 이익으로 합한 자는 권세와 이익이 다하면 사권이 멀어진다고 했다네 그대 또한 세상의 도도한 권리 중의 한 사람인데 초연하게 스스로 권세 이익 밖에 솟아남이 있으니, 권세와 이익의 대상으로 나를 보지 않음인가. 太史公의 말이 틀렸는가. 「공자가 추운 겨울을 당한 후에야 소나무와 잣나무가 다른 나무보다 뒤에 시든 것을 안다」하였으니 松柏은 四詩를 일관하여 시들지 않는다네. 추운 겨울 이전에도 또한 松柏이요, 추운 겨울이후에도 또한 松柏이거늘 공자가 특히 추운 겨울 이후의 松柏을 칭찬하였다네. 이제 그대와 나의 관계는 귀양전으로 보아 더함이 없었고 귀양 온 이후에도 변함이 없음을 알았네. 그러나 전날의 그대는 칭찬받을 만한 일이 없었는데 이제와서 그대는 또한 聖人에게 칭찬받을 만한 일이 아니겠는가. 聖人이 특별히 겨울의 소나무와 잣나무를 칭찬한 것은 한갓 다른 나무보다 뒤에 시든다는 貞操와 굳은 절개만을 위한 것이 아니요, 또한 추운 겨울을 당해야 홀로 칭찬한데 感發되기 때문이다. 아아! 前漢(西京)의 인심이 淳厚할 때 汲黯과 鄭當時⁶⁰⁾ 같은 현자도 권세에 따라 盛하게 오기도 하고 衰게 오기도 하였으며 漢代의 翟公(下邳人)⁶¹⁾이 大門에 榜을 붙인 것과 같은 것은 世間 인심이 迫切함이 극에 달한 것이 아니겠는가? 슬프도다! 阮堂老人이 書하노라⁶²⁾ 라고 하여

60) 司馬遷은 말하기를 급암같은 현인으로서도 노력이 있으면 빈객이 십배나 오고 노력이 없으면 오지 않았으니 하물며 일반 사람들이야 말할 것이 있겠는가 하여 급암과 정당시도 슬픈 일이라고 말하였다.

61) 翟公은 前漢 下邳의 사람으로 文帝時에 廷尉 벼슬을 했을 때는 빈객이 문을 채워왔으나 벼슬이 떨어짐에 아무도 오지 않아 門外에 다가 새그물(雀羅)을 칠만하였는데, 그가 다시 정위가 됨에 빈객들이 모여 들고자 했다. 그러나 그는 그 문에 크게 써 붙여 말하되 일사일생에 交情을 알겠고 一貧一富에 교태를 알겠으며 一貴一賤에 交情이 드러나 보이는도다 라고 하였다.

62) 「歲寒圖題文」

「去年以晚學大雲二書寄來 今年又以藕耕文編寄來 此皆非世之常有 購之千萬里之遠 積有年而得之 非一時之事也 且世之滔滔惟權利之是趨 爲之費必費力如此 而不以句之權利 乃歸之海外蕉萃枯槁之人 如世之趨權利者 太史公云 「以權利合者 權利盡而交疏」 君亦世之滔滔中一人 其有超然自拔於滔滔權利之外 不以利權利視我耶 太史公之言非也 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 今君之於我 由前而無加焉 由後而無損焉 然由前之君 無可稱 由後之君 亦可見稱於聖人也耶 聖人之特稱 非徒爲後凋之貞操勁節

자기의 처절한 심정과 藕船에 대하여 말할 수 없는 고마움을 나타내고 있다.

이 그림은 李尚迪의 權勢를 따르는 세속과는 달리 문하의 정을 잊지 않고 어려운 지경에 놓인 秋史에게 정성을 다하는 데 감격하여 그의 정성을 비유한것으로 그 화격이나 필의가 남종화의 높은 경지를 잘 반영하고 있다.

겨울 추위 속에 소나무가 서 있는 모습이 황량하고 적막한 가운데 고고한 風貌를 살린 이 그림은 마치 그의 인격을 대하는 듯 간결하며 배경을 대담하게 생략하고 표현하고자한 지조의 상징인 소나무만 극도로 압축하여 간결하게 그려내고 있어 어떤 감정이입의 실마리도 마련하지 않고 냉담하며, 고도의 추상화된 공간미는 일종의 詩的 언어 구실을 하고있다. 즉, 넓은 공간과 소나무와 초가는 그의 심경인 듯 이러한 것들이 유배의 외로움과 절망감을 초월한 무심의 토로이며⁶³⁾ 보는 이로 하여금 과묵한 열변을 듣고 있는듯한 느낌을 주고 있다.

이 그림을 題跋, 線과 表現, 餘白과 布置에 대하여 구체적으로 분석하면 다음과 같다.

題跋

秋史의 「歲寒圖」는 三百字에 달하는 題跋로서 그림에 대한 내력을 밝혀주고 있다. 여기에 쓰여진 글씨는 평소에 쓰이는 秋史體와는 달리 格紙에 一點一劃도 흐트러짐 없이 端正謹嚴한 筆致는 그림과 함께 더욱 굳세고 힘차서 보는 이로 하여금 숙연한 감을 느끼게 한다. 이글에서 추사는 李尚迪의 志操와 人格을 소나무와 비유한 것이지만 초라한 초가집과 그 앞에 서 있는 老松은 秋史 자신을 상징하고 있다.⁶⁴⁾

그림과 이 글에서 느낄 수 있듯이 I. Edman의 말대로 “예술가는 주제를 선택하고 소재를 선정하고 전체적인 의미를 기도함에 있어 그는 인생의 存在의 해설자이다.”⁶⁵⁾

而已 亦有所感發於歲寒之時者也 烏乎 西京淳厚之世 以汲鄭之賢 賓客與之盛衰 如下邳 接門迫切之極矣 悲夫 阮堂老人書」

63) 梁淳秘(1987), “추사 김정희의 학문과 예술”, 「백록어문」, 제주대학교 국어교육 연구회, P. 12.

64) 柳承國(1989), “秋史 金正喜의 藝術哲學에 관한 研究”, 「학술원 회보」, 제 30집, 대한민국학술원, P. 71.

65) 조요한(1990), 「예술철학」, 경문사, P. 11.

라고 하였듯이 秋史는 당시의 처절한 상황(絶海孤島)에서 비롯된 李尚迪의 정분에 감동하여 자기의 心意를 반영하고 있는 이 題跋은 스승과 제자간의 正道를 밝히고 있다. 題跋은 그림과 함께 문인화로서 보기드문 상징적 수법을 보여주고 있으며, 그림의 格을 높이는데 중요한 조형요소로 작용하고 있을 뿐만 아니라 그림의 勢를 높여주고 있다.

여기에서 題跋은 화면의 형식적인 美感을 증가시켜 주고 있으며, 그림의 내용을 보충하고 밝히는 작용을 하고 있다. 따라서 작품의 가치는 내재미로서 내용성과 함께 書, 畫가 돋보임을 알 수 있다. 이는 그가 화가 겸 시인으로서 문학적인 능력이 있었을 뿐만 아니라 또한 서예가이기도하여 각 방면의 예술적인 성과가 모두 화면위에 모일 수 있었기 때문이라 할 수 있다.

清代の 鄭績은 題跋을 할 때 가장 자연스러운 위치에 대해서 論하였는데 그중 일부를 간추리면 소나무가 우뚝 솟아서 그림이 한쪽에 치우쳐 한쪽에 빈곳이 남아 있으면 곧 한쪽의 빈곳에 곧게 長行을 써서 그림의 勢를 도와야 하며 글씨의 품격과 크기는 그림과 서로 맞아야 한다고 하였다.⁶⁶⁾

이와 견주어 볼 때, 長行으로 쓰여진 이 제발은 원래 글씨와 그림이 따로 제작되었으나 글씨와 그림의 상호관계의 조화로움을 보면 그림의 크기를 의식한 듯 제작되었음을 알 수 있으며, 글씨의 크기와 넓이가 그림과 매우 잘 呼應하고 있다. 그러므로 이 題跋은 화면의 군더더기처럼 느껴지지 않을 뿐만 아니라 오히려 생략할 수 없는 것처럼 느껴진다.

線과 表現

秋史의 歲寒圖는 草家和 志操의 상징인 소나무 네 그루만이 간결한 필치로서 표현되어 있으며, 필선은 먹의 사용을 억제하고 물기가 거의 없는 渴筆로서 白描되어 있다.

이러한 갈필의 사용은 超俗의인 선비의 기풍을 표현하는데 적합하여 중국의 원말 사대자들이 흔히 사용하는 필치로 명말 청초의 화가 석도의「人物山水梅花冊」중 “綠

66) 鄭績, 「夢幻居畫學簡明」卷1 論題款

「古松挺立, 畫偏一邊, 留空一邊, 則在邊空處, 斷不可齊, 直書長行, 以助畫勢」

楊村翁”의 그림에 다음과 같은 自題가 전한다. “붓이 말라야 品格이 높아진다. 붓이 젖으면 속해진다. 요즈음 雲間派의 筆墨에 이러한 병폐가 크다”⁶⁷⁾라고 하였으며 또한 秋史의 글에서 「題趙熙龍畫聯」에 요사이 乾筆과 儉墨으로서 억지로 원나라 사람들의 거칠고 간략한 것처럼 꾸며 내려고 하지만 모두 자기를 속임으로서 남을 속이는 것이다.라 題하고 있다. 이 글로 미루어 보아 건필의 사용은 元, 明, 清代에 크게 유행한 화법임을 알 수 있다. 세한도에 표현된 선은 渴筆 白描畫法으로 이는 品格을 높이기 위하여 사용된 것임을 알 수 있다.

이러한 갈필의 선은 제주의 거친 풍토와 부합하여 원시적인 느낌을 주고 있으며, 유배전의 그림과는 다른 더욱 거칠며 과격적이라 하겠다.

이 갈필로 표현된 선은 같은 기법내에서 다양한 변화와 속도를 주고 있으며 선의 굵기와 가늘기가 대상의 성격에 따라 각기 다른 특징을 주고 있다.

또한 그려 놓은 형태들은 화법으로 形似에 치중한 것도 아니고 또는 형태를 전혀 그리지 않으려한 것도 아니다. 다만 극도로 압축된 형태가 필요치 않은 설명을 배제하고 윤기 없는 필선으로 간일하게 그려진 대상은 고도의 사의적 세계를 지향하고 있음을 알 수 있다.

그리고 표현에 있어서 사물이 주는 특성을 老松과 草家の 형태에서 찾아 볼 수 있는데 대상을 극도로 단순화 시키기 위해서 老松은 樹冠部가 절제되어 있으며, 나무 그 자체의 질감이 아닌 나무가 지닌 성격을 파악하여 고목처럼 오래된 느낌을 주고 있다.

초가에서 보여지는 원형의 창은 빈 초가임을 암시하며, 禪의 지극한 일면을 반영하고 있다. 노승과 초가는 양감이나 투시법은 전혀 무시한 채 본래의 형태를 과격적이고 변형된 유연한 필선으로 즉흥적으로 묘사해 내고 있고 이같은 대상의 과격에 巧拙의 味가 있으며 俗氣를 떨쳐버린듯한 이러한 표현은 어떤 장식이나 꾸밈이 없이 그려져 있다.

67) 金容沃 (1993), 「石濤畫論」, 통나무, P. 135.

餘白과 布置

秋史의 歲寒圖는 모든 것이 생략된 空虛空間에 간결한 필치의 초가와 지조의 상징인 소나무 네 그루만이 白描되어 있다.

여기에서 가로 놓인 草家와 老松의 잔가지들이 공간을 적당히 메우고 있는 布置가 우선 눈길을 끈다. 이러한 布置는 확장된 화면을 효율적으로 연결 시켜 줄 뿐만 아니라 시선의 흐름을 자연스럽게 유도시키고 있음은 물론 그림 전체의 空間과 餘白을 잘 살려주고 있다.

그리고 오른쪽 나무와 왼쪽 나무를 비교해 보면 나무를 그리는데 있어서 좌우대칭에 의한 통일감을 주고 있다. 이러한 좌우대칭의 통일감은 동양화에서 중요한 의미를 지닌다. 즉, 서양화에서는 주로 대칭을 피하여 공간구성을 중시하는 반면 동양화에서는 좌우대칭의 호응을 절대적 미의 개념으로 인식하고 있는데 이는 편안함과 장중함을 지닌 정적인 미의 바탕으로 두고 있기 때문이라 할 수 있다. 또한, 草家와 소나무를 둘러싼 거친 土坡의 선 처리는 극도로 압축된 표현으로 생략되어 있어 표현되지 않은 나머지 부분을 공간속에 흡수시킴으로써 餘白空間을 극대화 시키고 있다. 그러므로 무한히 충만된 공간감을 느끼게 한다.

草家は 虛로서 표현되어 있는데 이 초가가 만일 단순한 윤곽선으로서 표현되지 않고 實로서(질감표현)묘사되어 있다면 이 작품이 주는 일기와 시정을 느낄 수 있었을까 하는 점이다. 따라서 비어 있는 공간은 묘사된 부분보다도 더 중요하게 작용하고 있으며 어떠한 회화적인 표현 보다도 응변적이라고 할 수 있다. 歲寒圖는 치밀한 계산에 의해서 제작 되었음을 알 수 있는데 글씨에 있어서도 歲寒圖, 藕船是賞, 阮堂이라는 畫題, 款識의 글씨크기와 방향 "正喜"와 "阮堂"이라는 검붉은 낙관 역시 엄격한 조형적 배려에 의해서 공간 구성이 되어 있으며 주제인 老松을 황금비⁶⁸⁾의 위

68) 동양의 회화에 있어서 황금비란 古代 동양의 문헌에서 天界, 地界, 人界인 三才라고 말하고 있으며 삼재를 통달하지 않고서는 결코 그림을 그릴 수가 없다고 단언하고 있다. 화론가인 張彦遠도 그림을 그리는 것은 자연의 이치를 궁리하는 것과 동일한 일이라고 말하며 산수화의 개념에 황금비의 뜻을 지니고 있음을 시사하고 있다. 서양에서는 단변과 장변의 비례가 1 : 1.618의 비율로서 3 : 5, 5 : 8, 8 : 13, 13 : 21, ... 등의 수학적인 질서에 의해 황금분할에 적용시키고 있다.

치에 布置시킴으로서 그림 전체의 생명력을 불어 넣고 있다.

이상 살펴 본 바와같이 추사의 세한도는 그의 친구 권돈인에게 반영되어 그의 歲寒圖에 잘 나타나 있다. 그는 秋史의 절친한 친구로서 벼슬이 영의정에 이른 士大夫였다. 그의 歲寒圖에는 秋史의 歲寒圖와는 달리 孔子의 세한인 松, 竹, 梅가 아니라 松, 竹, 石을 그린 歲寒三友圖 <圖7>이다.

결국 세한삼우도 역시 남종화의 격조어린 선비의 志操와 寫意를 중시한 것으로 추사의 세한도와는 다른 느낌을 주고 있다. 즉, 추사의 「歲寒圖」는 元人の 筆意인 갈필의 차갑고 싸늘한 맛이 풍기는 반면에 권돈인의 작품 「歲寒圖」는 潤墨의 점들이 강한 액센트를 주고 있다.⁶⁹ 이와 같이 표현이 다른 것은 각각 環境과 經驗에 따른 차이라고 볼 수 있다.

권돈인의 세한도는 작가의 현실적 경험이 아니라 觀照의 대상으로서 바라 본 非實在의 상징이라 할 수 있으며 추사의 세한도는 絶海孤島인 유배지에서 현실적 경험에 의한 것으로 공자의 세한을 빌어 표현한 즉자적 체험이 반영된 실제적 상징이라 할 수 있다.

2) 英英白雲 : 「英英白雲」<圖8>은 추사의 宗孫家에 전해 내려 오던 그림이다.

이 그림의 제작 연대는 없으나 역시 濟州 謫中에서 知己를 그리워한 심정으로 그린 것으로 보인다.⁷⁰

이 그림의 畫題는 다음과 같이 적고 있다.

“산천이 멀어서 옛적에는 나를 찾아주지 않더니 이제는 어떠한가? 아침 저녁으로 서로 대하기를 바란다.”⁷¹

이 그림은 추사 특유의 사물을 구별하여 그리지 않는 동일한 필치로 표현되어 있으며 필선은 변화와 속도로서 대상에 따라 특징을 나타내 주고 있다.

초가를 둘러싼 울타리와 土坡 그리고 근경의 세 그루의 나무는 하나의 덩어리고 화면을 응집시켜주고 있으며, 뒤로 보이는 낮은 산은 옅은 필선으로 원근감을 나타

69) 중앙일보사 (1985), “산수화 下”, 「한국의 미 12」, p. 258.

70) 任昌淳 (1993), “도판해설” 「추사 김정희 한국의 미 17」, 중앙일보사, P. 232.

71) 山川悠遠昔不我顧 今者何如庶幾朝暮

내주고 있다. 특징으로는 나무를 그리는데 있어서 제각기 다른 느낌을 주고 있다는 데 있다. 근경의 세 그루의 나무의 잎새는 대나무 잎새를 표현하는 八字形으로 반복하고 있으며 中景의 한 그루의 나무 잎새는 梅花의 꽃잎을 연상하는 동그란 형태로 표현되어 있다. 그리고 遠景의 나무는 소나무 필법으로 표현되어 있는데 이렇게 표현이 다른 나무 처리가 孔子의 세한인 松, 竹, 梅를 연상시키는 것과 畫題의 내용이 이와 비슷한 여운을 주고 있는 점이 특이하다고 볼 수 있다. 이 그림은 歲寒圖와 같이 거칠고 쓸쓸한 분위기를 드러내고 있으며 수목과 家屋, 토파가 모두 갈필의 어떤 법식에 구애됨이 없이 즉흥적으로 묘사하고 있다. 秋史의 산수화의 특색은 이상에서 살펴본 바와 같이 심의위주의 그림이며 유배지의 환경에서 우리나라의 절박한 시의를 담은 것이 특징이다.

산수화에 나타난 그의 필선은 草, 隸의 서체를 응용한 筆劃에 의해 물기가 거의 없는 동일한 필치의 用墨法으로 그려져 있으며, 書의 美에 연결된 骨氣있는 필선은 원시 자연의 순수한 미감을 나타내 주고 있다. 秋史는 주로 寒林이나 秋林등을 소재로 心意에 의탁해서 즐겨 그렸다. 그리고 이러한 심의는 제주의 풍토성이 가미되어 歲寒圖와 英英白雲에서 더욱 거칠며, 황량하고 고독하게 표현되었을 것이라고 볼 수 있다.

이상과 같이 秋史의 歲寒圖와 英英白雲은 기술의 경지(可視的 形象)보다는 형상을 넘어서(不可視的 境地) 함축적으로 표현된 그림이며 技巧美, 形式美보다는 風格美⁷²⁾로서 書卷氣와 文字香에 바탕을 둔 동양 선비가 지니는 맑은 경지를 표출하고 있다.

2. 墨蘭畫

秋史의 蘭畫는 기록상 30여점이 전하나 제주도 유배기간에 제작된 시기를 정확히 알 수 있는 것은 극히 드물다.

현재 기록상 남아 있는 많은 작품 가운데 그 제작시기를 蘭畫의 필치와 글씨체에 따라 제주 유배를 기점으로 前, 後期 작품으로 구별하고 있다.

72) 風格이란 화가의 氣質, 素質, 情思에 의하여 형성된 書卷氣, 士夫氣가 있는 고아한 회화 작품의 풍격을 의미한다.

이러한 시기 구별은 추사는 고증학적인 방법으로 중국의 역대 명화가들의 작품이나 화론을 익히고, 그것을 체계적으로 연구하여, 유배시에는 자기의 세계를 형성하였다. 따라서 유배전의 묵란화는 중국의 정소남, 조맹부, 정판교 등의 난화를 통하여, 그들의 특징을 습득하던 시기였다.

이 시기의 난화의 특징은 대체로 난잎은 매끄럽고 운택한 필선을 위주로의 사실이며, 유배시에 제작된 난화보다 난엽의 길이가 짧다. <圖9, 10, 11> ⁷³⁾

그러나 그가 제주 유배를 기점으로 이후에 제작된 墨蘭畫는 秋史體와 같은 서예적인 획감이 강조되며 形似보다 심의 위주로 표현하였으며 거친 필선이 특징이라 할 수 있다.

추사는 제주도에서 9년이라는 流配期間에 그의 아들 상우에게 난화에 대한 화법의 어려움과 법식에 대하여 언급한 글로 미루어보아 이 기간에 그의 깊은 난화정신을 알 수 있다. 또한, 이 시기에 제작된 묵란화는 앞서 전술한 바와 같이 전기에 제작된 난화보다 많은 차이를 드러내고 있다. 따라서 그의 독자적인 난화의 형성은 추사체와 함께 이 시기에 이루어진 것으로 보인다. 본 장에서는 그의 난화론에 대해서 알아보고 그의 대표작 不二禪蘭과 제주도에서 제작되었을 것이라고 보는 난화의 樣式上 構成的 手法과 畫題의 글로 미루어 보아 확연히 드러나는 작품에 한하여 살펴보고자 한다.

추사는 거의 난화만을 그렸다고 해도 과언이 아니며 서예 못지않게 많은 작품을 남겨 놓고 있다. 따라서 화론도 산수화보다는 난화론이 가장 많다. 추사의 蘭畫觀은 形似보다는 品格을 중요시 하였으며, 또 유가들의 회화정신인 後素思想과 禪家思想을 존중하였다. 그렇기에 추사의 난화는 사실보다는 영적인 형태를 더 중요시 하였다. 추사는 申孝忠씨의 소장품인 「不欺心蘭」에 난화 그리는 자세에 대하여 그의 아들 商佑에게 다음과 같은 내용이 전한다.

‘난초를 그리는 때에는 자기의 마음을 속이지 않는데서부터 시작해야 된다. 잎하

73) 그의 「蘭盟帖」에서 정판교의 시를 화제로 사용하고 있으며, 三轉法이라든가 봉안법 등의 화법이 조맹부의 난화에서 두드러진 특징이다. 또한 <圖10>에서 螳肚 (사마귀의 배 모양)가 강조되고 있는 데 정판교의 주된 특징이다. 「扇面墨蘭畫」는 露根蘭으로 鄭所南의 필의를 느끼게 해 준다.

나 꽃술 하나라도 마음속에 부끄러움이 없게 된 뒤에 남에게 보여야 한다. 모든 사람의 눈이 주시하고 모든 사람의 손이 다 지적하고 있으니 이또한 두렵지 아니한가? 이것이 작은 재주이지만 반드시 생각을 진실하게 하고 마음을 바르게 하는데에서 출발해야 비로소 손을 댈 수 있는 기본을 알게 될 것이다.”⁷⁴⁾라고 하여 그림을 그릴 때는 본 바탕이(素)이 그림을 그리는 것 보다 더 중요한 것이며 明心見性한 연후에 落筆을 할 수 있다는 것이다.

이 이론은 예술 창작에 있어서 무엇보다 작가의 정신 상태를 가장 근본적인 문제를 제시하고 있는데, 孔子의 “그림 그리는 일은 사람으로서 근본을 갖추고 학문과 덕을 쌓은 뒤에 한다(繪事後素)”⁷⁵⁾는 것과 “맑은 거울은 모습을 살피게 해 준다(明鏡察形)”⁷⁶⁾와 동일한 내용이라 할 수 있으며 이 모두가 예술가가 창작할 때 마땅히 지녀야 하는 정신상태를 천명한 것으로 藝의 道로서 첫 출발을 의미한다.

따라서 맑은 정신으로 자신을 속이지 않는 상태에서 그림을 그린다면 저절로 맑은 그림이 나온다는 뜻이 아울러 포함되어 있다.

그리고 난초 그리는 法式인 「題君子文情帖」에서 “난을 치는데는 마땅히 왼쪽으로 치는 法式을 익혀야 한다. 왼쪽으로 치는 것이 익숙하게 되면 오른쪽으로 치는 것은 따라가게 된다. 이것은 損卦(構想)의 먼저가 어렵고 나중에 쉽다는 뜻인 것이다. 봉안법과 상안법이니 하여 통행하는 규칙은 이것이 아니면 난을 칠 수가 없으니 비록 이것이 작은 법도이기는 하나 지키지 않으면 이를 수가 없다. 하물며 나아가서 이보다 큰 법도는 더욱 그러하다”⁷⁶⁾ 라고하여 秋史에게 있어 蘭畫를 蘭畫이기에 하는 規式이 있으며 이 規式을 따름에 작은 법식일지라도 철저히 수련에 의한 연후에 그려질 수 있다 라고 쓰고 있다. 따라서 그는 난화의 기본적인 법칙을 통달하지 않고서는 寫蘭은 더욱더 그리기가 어렵다라고 시사하고 있다. 또한, 그는 제주도에서 서울에 있는 그의 유일한 혈육인 商佑에게 보낸 편지에서 “난초를 치는 법은 역시 隸書

74) 「寫蘭 亦當自不欺心始 一撇 葉一點瓣 內省不疚可以示人 十目所視 十手所指 其嚴乎 雖此小藝 必自誠意正心中來 始得爲下手宗旨 書示佑兒」

75) 葛路著, 姜寬植譯 (1990), 「中國繪畫 理論史」, 미진사, P. 10.

76) 「阮堂先生 全集」卷6

「寫蘭 當先左筆一式 左筆爛熟 右筆隨順 此損卦先難後易之義也...此鳳眼象眼 通行之規 非此無以 爲蘭雖此小道 非規不成 況進而大於是者乎...」

를 쓰는 법과 가까우니 반드시 書券氣와 文字香이 있는 연후에야 얻을 수 있다. 또 난초를 치는 법은 그리는 법식을 가장 꺼리니 만약 화법이 있다면 그 화법대로 한 붓도 대지 않은 것이 좋다. 趙熙龍같은 사람들이 내 난초 그림을 배워서 치지만 끝내 화법이라는 한 테두리에서 벗어나지 못하는 것은 가슴에 文字氣가 없기 때문이다. 이제 여기서 많은 종이를 보내 온 것을 보니 너는 아직도 난초 치는 경지와 취미를 이해하지 못하는 모양이구나 이렇게 많이 그려 달라고 하지만 특별히 싹을 토해내어 난초를 그릴 수 있는 것은 서너 장의 종이를 지나칠 수 없다. 神氣가 모여들고 경우가 무르 녹아야 하는 것은 書, 畫가 모두 똑 같지만 난초를 치는 데는 더욱 심하거늘 어떻게 많이 얻을 수 있겠느냐. 만약 畫工과 같이 畫法에 따라서 치기도 한다면 비록 한 붓을 가지고서 천장의 종이에 친다 해도 가능할 것이다. 이와같이 치려면 안치는 것이 좋다. 이때문에 내가 많이 치는 것을 즐겨 하지 않았으니 이것은 너도 일찌기 보던 바이다. 이제 약간의 종이에 그려 보내고 죄다 그리지는 않으니 그 妙法을 깨달았으면 좋겠다. 난을 치는데는 三轉하는 것으로 妙法을 삼는데 이제 네가 친 것을 보니 붓을 한번 쪽 뽑고 끝내 버렸구나, 꼭 三轉하는 것을 힘써 익혔으면 좋겠다. 대체로 요사이 난을 친다는 사람들이 모두 이 三轉의 妙法을 알지 못하고 함부로 찍어 바르고 있을 뿐이니라”⁷⁷⁾

이 글의 핵심은 蘭法과 隸法이 한낱 畫工들과 같이 장이의 기술이 아니라 예술일 수 있기 위하여 필수적으로 요구되는것은 書券氣, 文字香이다.

書卷氣, 文字香이란 가슴 속에 萬券書가 있으면 그 기세가 자연 드러나게 되어 清高古雅한 人品이 반영이 되는 정신적 기세를 의미한다. 따라서 寫蘭은 정신적 경지의 表出을 필수적 요건으로 한다는 사실에 있으며 정신적 기세가 없이는 화법에 따

77) 『阮堂先生 全集』 卷2

「蘭法亦與隸近 必有文字香書卷氣 然後可得 且蘭法 最忌畫法 若有畫法 一筆不作可也 如趙熙龍輩 學者吾蘭 而終未免畫法 一路 此其胷中無文字 故也 今此多紙送來 汝尚不解蘭境趣味 有是多紙之求寫 殊可憤 苟寫蘭 不得過三四紙 神氣之相湊 境遇之相融 書畫同然 而寫蘭尤甚 何由多得也 若如畫工輩 酬應法爲 之雖一筆千紙 可也 如此作 不作可也 是以畫蘭 吾不肯多作 是汝所 當見也 今以略干紙寫法 無以盡了來紙 須領其妙可耳 寫蘭必三轉爲妙 今見汝所作 一抽筆即止 須於三轉處 用工爲佳 凡近日寫蘭者 皆不知此三轉之妙 妄加塗抹耳」

라 배워서 안된다는 것을 언급하고 있다. 이러한 정신성의 표출을 제대로 수행하기 위해서는 학문과 난화이게 하는 형상화 기법, 이를테면 봉안법⁷⁸⁾, 상안법⁷⁹⁾, 삼전화법⁸⁰⁾ 등의 수련을 통하여 얻어질 수 있다고 보고 있다. 이와 같이 그는 정신적 기세와 기술이 따로 독립된 존재가 아니라 양자가 겸비된 작화 정신을 강조하고 있다.

이상 진술한 바와 같이 그의 蘭畫論은 정신의 수양(학문과 예술의 일치)만 이루어지면 난화는 그에 따라 저절로 그려질 수 있다고 보고 있으며, 書券氣, 文字香이 없이는 淸高古雅한 필치가 있을 수 없다는 그의 蘭畫觀을 엿볼 수 있다.

다음은 그의 墨蘭畫를 분석해 보고자 한다. 추사의 난화중 대표작으로 불리우는 不二禪蘭(圖 12)은 제작 시기가 밝혀져 있지 않다.

그러나 崔順子의 秋史 金正喜의 墨蘭畫 研究(성신여대 대학원, 1985)에서 不二禪蘭은 9년간의 긴 세월을 제주도에서 쓸쓸히 지낸 끝에 그려진 그림으로 추정하고 있으며, 이외 다수의 논문이 유배말엽에 그려진 것으로 추정하고 있다.

그러나 流配 末葉에 제작된 贈樊上村莊墨蘭(圖13)과 비교했을 때 寫意的인 느낌이 짙으며, 그의 나이 59세에 제작된 歲寒圖와 비교하면 線의 造形美가 비슷한 느낌을 준다. 더욱이 이 작품은 維摩의 不二法門品에 있는 내용을 빌어 표현한 것인데 그가 제주도에서 쓴 글씨 끝에 維摩居士의 別號를 따서 자신의 별호를 病居士로 표기한 것이 많으며 또한 姜瑋가 대정에서 맞은 추사의 회갑 축하시에서 그를 유마거사⁸¹⁾로 부르고 있는 점으로 보아 제작 시기를 60세 이후로 추정된다.

(제주유배 이후 그의 별호가 老果로 많이 쓰였다는 데서 참고하게 한다)

78) 제1엽이 전개되어 제2엽이 교차함으로 인해 형성되는 공간이 봉황새의 눈 형태가 되는 법.

79) 난엽이 작고 그 모습이 코끼리의 눈 형태가 되게 하는 법

80) 三轉은 잎을 그릴 때 붓의 강, 약을 세번 굴리면서 표현하는 화법이다. 이와같은 화법은 조맹부가 그의 난화법에서 처음 말하였으며 이후 중국의 八大山人, 石濤와 鄭燮 등의 揚州八怪들이 많이 사용하였다.

81) 김영호(1976), "추사 120주기 특집, 추사 김정희", 「문학사상」50호, P. 323.

不二禪蘭은 形似보다 心意 위주의 표현을 위주로 서체와 그림의 필태가 혼연일치 되어 詩, 書, 畫 一致를 보여주고 있다. 그는 묵란의 表現에 書藝의 技法을 적용하였는데 이 그림은 그의 特論인 隸書와 견주어 “草, 隸, 奇字之法”으로 그린 그림으로서 난을 치는데 있어 격조 높은 文氣를 보여주는 작품이다. 이 그림에서 알 수 있듯이 寫意에 입각한 그의 화론을 여실히 드러나게 하여주는 畫題로 알 수 있다. 화제의 내용은 다음과 같다.

“不作蘭畫二十年 偶然寫出性中天 閉門覓覓尋尋處 此是維摩不二禪 若有人強要爲口實 又當以毘耶 無言謝之 曼香”이라 적었는데 이 뜻은 난초를 안그린지 20년만에 우연히 그려냈다. 마음속의 자연을 문을 닫고 생각을 거듭해 보니 이것이 바로 維摩의 不二禪이다. 어떤 사람이 그 이유를 설명하려고 한다면 또한 毘耶離城에 維摩의 말 없는 대답으로 응하겠다 라고 하고 있다. 維摩의 不二禪은「維摩經」‘不二法門品’에 있는 내용으로서, 모든 보살이 禪悅에 들어가는 상황을 말과 글을 통하여 설명하는데 維摩는 유독 아무 설명도 하지 않았으므로 다른 보살들이 이를 감탄하여 말과 글로 설명할 수 없는 것이 진정한 법이라고 깨달았다는 내용이다. 이러한 畫題로 미루어보아 秋史가 蘭의 실체를 그려 보다가 20년 만에야 깨달은 듯 실현된 것이 바로 이 그림이란 뜻이다. 또한 不二禪으로 난화를 설명한 것은 지면에다 난을 그리는 것보다 마음속으로 체득하는 것이 더욱 값진 藝術의 境地라는 뜻이 아울러 포함되어 있어 禪의 경지를 반영하고 있다.

그리고 오른쪽의 중앙 부분에는 다음과 같은 글이 적혀 있다. “以草隸奇字之法爲之也 世人 那得好之也 區竟又題”라고 하여 不二禪蘭은 草, 隸의 「奇」字 쓰는 법으로 만들었으며 세상 사람들이 어찌 알 것이며, 어찌 좋아할 수 있겠는가! 라고 스스로 이 그림을 그린 근거를 설명하였다. 그리고 왼쪽에는 始爲達俊放筆 兄可有一 不可有二 仙客老人 “吳小山見而豪奪可笑”라하여 처음으로 達俊에게 주려고 그린 것이다. 이런 그림은 한번이나 그럴 일이지 두번도 그러서는 안될 것이다. “吳小山이 이것을 보더니 억지로 빼앗아 가는 것을 보니 우습다”⁸²⁾ 라고 썼는데, 達俊은 누구인지 알 수 없다. 吳小山도 이름을 알 수 없으나 堂集에 吳昌烈(號는 大山)에게 보낸

82) 이 글에 대해서 임창순씨는 「達俊.....」을 쓴 것과 같은 시기가 아니고 후일에 쓴 것으로 보고 있다.

편지에 그 아우의 병세를 물은 구절이 있는 것으로 보아 小山은 大山의 아우일 듯하나 大山에 대한 사항도 잘 알 수 없다.

이 작품은 그의 知論인 隸法에 비유한 것으로 그러한 그의 견해를 입증해 주고 있다. 오른쪽 구석에서 꿈틀대듯 힘차게 솟아나 굽어진 蘭草의 굴곡진 모습은 그의 書體를 보는 듯 하며 난의 주변에 쓰여진 그의 글씨의 가는 획들은 서로 엇갈려 몹시 거칠고 또 지극히 힘차다. 마치 여러 해에 걸친 流配 生活에서 응축된 감정을 토해내는 듯한 느낌을 주고 있는 작품이라 하겠다.

바람을 마주보고 향해있는 蘭草의 大莖은 대담한 필획으로 운동감을 살려서 그려졌고 蘭心에 2점화법의 농묵으로 은은한 향기와 생기를 심어주고 있다. 그리고 뒤틀린 난 잎은 격한 필치와 함께 생동하는 어울림을 보여주고 있으며 난초잎은 부드럽다기 보다는 뽽뽽해 보이고 三轉之妙를 부리는 곳에서도 각도가 심하게 꺾여 있다. 또한, 大莖은 난잎과 같이 병행하다가 반대 방향으로 이어져 있어 불안정한 구도를 全體적으로 均衡을 이루게 하고 있다. 이 그림의 화면을 들여다 보면 먹의 색은 윤택하고 거친 필치에서 그림의 神氣가 열보이며 秋史體의 독특한 크고 작은 글씨가 넓은 공간을 차지하면서도 어색함을 느끼지 않도록 화면의 조형적 역할을 피하고 있다. 그래서 난은 그 글씨에 둘러싸여 가냘프고 섬세해 보이기도 하는데, 화제에 속하는 秋史體의 독특한 글씨가奇怪的 맛을 부릴대로 부려서 그의 文字香의 매력을 최대한으로 발산하고 있다. 따라서 기괴해 보이는 글씨가 蘭草의 부자연한 모습과도 상통하여 잘 어울리고 있다. 여기에서 畫題詩는 좌에서 우로 써내려 갔는데 대체로 畫題詩는 우에서 좌로 써가는 것이 상례이다. 이러한 畫題詩의 방향은 극히 보기드문 일이지만 秋史의 不二禪蘭을 비롯하여 몇점이 전한다. 이것은 그가 형식에 얽매이지않는 자유분방한 것으로 蘭畫의 空間性을 고려하여 그려진 것으로 볼 수 있다.

이외에 크고 작은 낙관을 찍은 위치에서도 그의 엄격한 造形感覺을 엿볼 수 있다. 秋史의 不二禪蘭은 蘭畫法에 따른 그림으로 보이나 法式에 얽매이지 않은 느낌을 주고 있다. 이는 그가 화법에 얽매어 벗어나지 못하면 문기가 없고 화공과 다를 바 없다고 하였듯이 이 작품은 외형에 얽매이기 보다는 자유로운 심상의 표현에 역점을 둔 작품으로 그의 난화 가운데 대표적이며 서체와 결부된 강한 유착성을 드러내고

있다.

다음으로 그가 제주에 있을 때 그려진「贈樊上村莊墨蘭」(圖13)이 있는데 이 작품은 그의 절친한 친구 權敦仁을 위하여 그린 그림이다. 畫題詩 옆에 戊甲仲秋라 적고 있어 戊甲은 1848년이다. 이때 추사의 나이는 63세로 이해 12월 6일 제주도 유배에서 풀려나게 되었다. 따라서 贈樊上村莊墨蘭은 유배 9년만에 그려진 것이 된다.

樊山村莊은 樊里에 있는 權敦仁의 書齋이름이다. 秋史는 그림에다 「樊上村莊勻供」이라고만 쓰고 따로 畫題가 없었는데 權敦仁이 畫題로 絕句 1首를 써 넣었다.⁸³⁾ 畫題詩의 내용은 다음과 같다.

“난초 꽃과 난초 잎이 산중 서재에 있는데 난데 없는 가을바람이 사람의 애를 태우게 하는가. 바람과 서리에 난초는 바로 꺾일 터이니 산중 書齋에 향기인들 어찌 영원히 남을 수 있겠는가”⁸⁴⁾라고 적고 있다. 이 작품은 가을바람이 소슬하게 부는 가을의 정취를 물씬 풍겨주는 느낌을 주고 있다. 난이 휘어질 듯 하면서도 기운이 서려 있고 난 옆은 좌, 우의 대칭으로 크고 작은 획들이 엇갈려 均衡을 이루고 있다. 난초의 花心과 난을 받쳐주고있는 크고 작은 토양의 묵점들이 농묵으로 화면의 생기를 불어넣어 주고 있다. 필선은 가늘고 여리며 힘차다. 또한 난잎이 교차하여 형성된 크고 작은 공간은 불안법을 지키고 있으며 메뚜기처럼 표현된 꽃과 필선의 느낌이 가을 들녘을 연상하게 한다. 마치 여러해의 유배기간에서 외로운 자신의 심의가 모든것이 달관된 듯한 느낌을 갖게 한다.

다음으로 증번상촌장묵란과 거의 같은 시기에 그려진 것으로 추정되는 「不欺心蘭」(圖14)이 있다. 이 작품은 추사가 권돈인에게 그려 준 난화와 상당히 유사한 수법을 보이고 있다. 이 묵란화는 그의 아들 상우에게 그려준 그림이다. 화제의 내용은 “란을 그릴 때는 자기의 마음을 속이지 않는데서부터 시작해야 한다. 잎하나 꽃술 하나라도 마음 속에 부끄러움이 없게 된 뒤에 남에게 보여야 한다. 모든 사람의 눈이 주시하고 모든 사람의 손이 다 지적하고 있으니 이 또한 두렵지 아니한가? 이것이 작은 재주이지만 반드시 생각을 진실하게 하고 마음을 바르게 하는 데에서 출

83) 임창순 (1993), 前掲書, P. 232.

84) 蘭花蘭葉在山房 何處秋風人斷腸 若道風霜易催折 山房那得長留香

발해야 비로서 손을 댈 수 있는 기본을 알게 될 것이다. 아들 상우에게 써 보인다”

이 墨蘭畫는 전체적으로 안정감을 나타내고 있으며 좌, 우로 펼쳐진 난잎과 지면에 찍은 점들의 표현은 농묵과 담묵으로 변화를 주고 있어 「贈樊上村莊墨蘭」과 거의 비슷한 느낌을 주고 있다. 다만 특이한 것은 가로 긴 지면에 그려 餘白의 묘미를 한층 더 강조되고 있으며 필선이 정리되어 보인다. 필선은 유연하고 부드러우며 난잎은 과장된 긴 필선으로 굵기와 가늘기의 변화를 살리면서 三轉과 四轉까지 시도한 흔적이 보인다.

이상과 같이 그의 墨蘭畫는 제주 유배시의 쓸쓸한 감정을 반영하고 있으며 그가 가장 중요하게 생각한 心意, 즉 대상으로서의 자연을 배제해 버린 寫意에 일관된 작품들이라 하겠다.

V. 結 論

지금까지 살펴 본 바와같이 추사 김정희는 清代의 예술 지향적인 학예일치의 남종문인화관을 받아들여 독창적인 조형언어로 그의 회화세계를 창조해 낸 예술가이다.

중년 이후 생애의 대부분이 유배로 인한 불운한 기간을 보냈으나 제주도에서의 9년이라는 긴 유배의 생활은 그의 예술에 있어서 중요한 계기가 되었다.

오랜 인고의 세월을 통해 그동안 연마하고 실험 해 오던 秋史體를 완성하였으며 또한 서예의 발전과 함께 회화의 발전에 진전을 보게 되어 독자적인 남종 문인화를 이루어 냈다. 따라서 제주 유배시의 회화는 전기의 회화와는 두드러진 변화를 보이고 있다.

이 시기의 회화의 특색으로는 간소한 표현을 위주로 하는 書의 造形美를 그림에 응용하여 隸書를 쓰듯이 寫意를 중시하였다. 따라서 자연 그의 회화는 글씨와 그림을 따로 구분하여 그리지 않았으며, 書卷氣, 文字香에 바탕을 둔 至高한 정신세계를 담고 있다.

이러한 그의 예술의 독창성은 翁方綱 一派의 正統 南畫를 一新하고 난 뒤부터 제주 유배기간에 더욱 극명하게 드러낸 점이기도 하다. 이것은 그 자신이 元, 明, 淸의 중국회화 전통에 관하여 정통했음은 물론이나, 그는 그러한 전통을 그대로 답습하지 않고 한국적 정서를 가미 시키고 있다는 점에서 중요한 의미를 지닌다.

歲寒圖나 不二禪蘭을 보면 한국적 線의 造形美를 지니고 있는데 이를 보면 중국의 대가들의 영향이라고는 찾아 볼 수 없다. 이는 중국 회화에서 보여지는 선은 치밀하고 완벽한 세련미를 지님과 동시에 기교성이 돌 보이나 추사의 작품에서는 인간적인 느낌이 강하게 배어나는 자연스러우면서도 骨氣를 띤 단아한 선과 거친 필선이 특색이라 할 수 있다.

그의 이러한 독창적인 회화세계를 형성하였던 것은 그의 학문과 인격이 단계적인 수련과 제주 자연환경에 따른 풍토성에 기인한다.

이상과 같이 그의 회화세계는 小痴 許維, 又峰 趙熙龍, 古藍 田琦, 石坡 李昉應 등에게 파급되어 조선말기 화단의 남종문인화풍의 맥을 이었다.

조선 말기에 유행한 남종문인화풍은 근대 화단까지 이어져 내려왔으나 창조적 역량을 발휘한 작가는 찾아보기 어렵다. 대개의 작가들은 전통의 존중이라는 미명하에 창조의 정신이 고갈된 전시대의 傳習에 머물고 말았다.

추사는 書. 畫에 있어서 이론과 실기를 두루 통달한 藝界의 名人으로서 우리에게 示唆하고 있다.

그는 그림을 그릴 때 작은 법을 지켜야 큰 법도 지킬 수 있다고 正法을 강조하면서 때로는 한 획도 굽지 말라고 역설을 펴고 있다. 이 말은 畫法에는 法없음이 법이라는 말과 상통한다. 무법의 경지란 모든 화법 위에 우뚝 선 達人의 경지인 것이다.

추사는 후학들에게 達人이 되라고 준엄한 요구를 하고 있다. 그러므로 추사의 회화 정신에 대한 올바른 이해를 통하여 회화 창작에 임한다면 진정한 예술이 이루어지리라 생각된다.

參 考 文 獻

* 國內書

- 갈로著, 강관식譯(1990), 「中國繪畫理論史」, 미진사.
- 강효석(1926), 「大東奇聞」 한양서원.
- 김영호(1992), 「小痴實錄」, 서문당.
- (1976), “추사 120주기 특집, 추사 김정희”, 「文學思想」 50호.
- 김용옥(1993), 「石濤畫論」, 통나무.
- 김원룡(1980), 「韓國美術史」, 범문사.
- (1973), 「韓國美術小史」, 삼성문화문고 출판부.
- 김원룡, 안휘준(1993), 「新版韓國美術史」, 서울대학교 출판부.
- 김정희(1972), 「阮堂先生 全集」 上·下, 신성문화사.
- 김태능(1982), 「濟州道史 論攷」, 세기문화사.
- 대한민국 학술원(1989), 「學術院會報」, 제30집.
- 동방연서회(1974), 「書通」, 여름호
- 박제가(1960), 「貞菴集」 국사편찬위원회.
- 안휘준(1993), 「韓國繪畫의 傳統」, 문예출판사.
- (1987), 「韓國繪畫史」, 일지사
- (1985), “조선후기 회화의 신동향”, 「東洋의 名畫②, 조선후반기의 회화」, 삼성출판사.
- 이담주(1986), 「新韓國史」, 탐구당.
- 이동주(1975), 「우리나라의 옛그림」, 박영사.
- (1972), 「韓國繪畫小史」, 범문사.
- 조요한(1990), 「藝術哲學」, 경문사.
- 제주대학교 국어교육연구회(1987), 「白鹿語文」.
- 제주대학교 탐라문화연구소(1987), 「濟州道 研究」, 제9집.
- 중앙일보사(1985), 「韓國의 美12, 산수화 下」.

-
- (1993), 「秋史 金正喜, 韓國의 美 17」.
최병식(1986), 「東方現代繪書」, 미술연감사.
최완수(1980), 「秋史集」, 현암사.
——(1986), "추사탄신 200주년 기념호 「間松文華」, 30. 한국민족미술연구소
한국예술문화단체 총연합회(1988), 「藝術界」.
허영환(1978), 「永遠한 墨香」, 능력개발사.

*資料

「朝鮮王朝實錄」

*外書

藤塚隣(1975), 「清朝文化 東傳의 研究」, 日本 國書刊行會
鄭績, 「夢幻居畫學簡明」, 書論叢刊

<Summary>

A STUDY ON CHU-SA'S PAINTINGS
IN HIS EXILE TO CHE-JU

Poo Soon-yung

Fine Art Education Major

Graduate School of Education, Che-ju National University

Che-ju, Korea

Supervised by Professor Poo Hyeon-yeel

Chesa Kim chong-hee, was born with a natural talent for art and he was under the influence of Park Che-ga at the age of 15. He went to Yeonkyeong and received the instruction from his two teachers, Ong Bang-Kang and wan-wun, in the areas of epigraphy, apocriphography, fine art and calligraphy at the age of 24. He, having an eye for epigraphy, discovered the tom of chin-hung king and wrot "YETANGKUMSEAKKAYANLOK" as an learned man who united art with learning.

But the ultimated step in his evolution of both painting and calligraphy was completed in his exile to che-ju, Dae-jong district for nine years. For the long period, he created Che-sa's writing style and painted SEHANDO, MOOKLANHWA and so forth on.

* A thesis submitted to the Committee of the Graduate School of Education, Cheju National University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Education in August, 1994.

His point of view on painting was to unite throughly three elements, poetry, writing and painting under the background of the southern school of Chinese painting. In his painting, therefore, he followed the style of the southern school of Chinese painting which makes much of meaning than method.

As a result, his exile paintings have not the discription of objects but the sprit which spring from the deepen learning. His painting style made the style of the southern school of Chinese painting popular in the last period of the Lee dynasty. Morevoer, his disciples such as Ubong Cho Hee-long, Sochi Hea-you, Kolam Chean-gi completed both the theory and practice on the southern school of Chinese painting based on Chusa's the theory and the practice.



〈圖 1〉秋史錢別圖(30×26cm) 朱鶴年



圖 2 모질圖 金正喜



〈圖 3〉山水圖 金正喜



〈圖 4〉 山水圖 (12.3×23.5cm) 金正喜



〈圖 5〉 枯林圖 (46.1×25.7cm) 金正喜



〈圖 6〉 歲寒圖 (22.3×108.3cm) 金正喜



〈圖 7〉歲寒三友圖(22.1×101cm) 權敦仁



〈圖 8〉英英白雲(38×23.5cm) 金正喜



〈圖 9〉 墨蘭畫 (27×22.9cm) 金正喜



〈圖 10〉 墨蘭畫 (27×22.9cm) 金正喜



〈圖 11〉 扇面墨蘭 金正喜



〈圖 12〉不二禪蘭 (30.6×55cm) 金正喜



〈圖 13〉贈吳上村莊墨蘭(32.2×41.8cm) 金正喜



〈圖 14〉不欺心蘭(22.8×85cm) 金正喜