

조선 말기 조희룡을 통해 살펴본 근대적 회화인식

장 은 영 *

1. 들어가며
2. 새로운 가치의 인식
 - 1) 畫派에 대한 논의
 - 2) 四君子를 바라보는 시각의 변화
3. 사람들을 위로하기 위하여
 - 1) 眞率함을 바탕으로 하는 我法
 - 2) 手藝: 창작의 완성
4. 마치며

1. 들어가며

한국미술사를 살펴보면, 근대시기에 미술이라는 개념이 서양과 일본을 통해서 조선에 들어오게 되면서, 회화는 이전과 다른 가치를 부여받게 되고, 근대적 미술개념이 확립되어 가기 시작하였다. 하지만 이러한 근대적 회화인식은 식민지 시대 일본을 통한 서양의 미술개념이 전래되기 이전에 이미 조선 후기를 지나며 한국 화단 내부에서 자생적으로 썩트고 있었다고 할 수 있다. 특히 조선 말기에 활동하였던 趙熙龍(1789~1866)은, 비록 金正喜(1786~1856)의 門下에서 그림을 배웠지만, 士大夫 文人으로서 유학적인 가치들을 강조하며 董其昌(1555~1636)이 주장하였던 南宗 文人畫의 정통성을 회복하고자 노력하였던 김정희와는 다른

* 중앙대학교 한국화과 강사.

시각으로 회화를 바라보기 시작하였다. 그 결과 張彥遠(815~875)이 주장하였던 書畫同源論 이후 ‘畫’라는 장르가 가치를 인정받기 위해 ‘書’와 떼어놓고 생각할 수 없었던 문화적 배경 속에서 畫를 書와 분리시켜서 인식하기 시작하였으며,¹⁾ 조선 후기에 전해진 동기창의 南北宗論의 영향으로 조선 사회에 형성된 남북종 두 畫派의 구분을 통한 신분차별적인 문화 속에서 화파의 구분을 넘어선 회화 자체의 독특함을 부각시키며 이전과는 다른 예술적 가치를 찾고자 노력하였다. 그 결과 사대부 여기화가와도 다르고 畫工과도 다른, 창작자로서 전문가라는 의미를 담아 ‘畫家’라는 용어를 사용하였고,²⁾ 天倪를 언급하며³⁾ 타고난 품성으로부터 자연스럽게 형성되는 마음속 기운이⁴⁾ 나의 용광로⁵⁾ 안에서 我法으로 내재화되어 손끝에서 마무리된다는 手藝論을⁶⁾ 이야기하며 화가의 창작 활동에 의미를 부여하였다. 이러한 조희룡의 회화에 대한 새로운 예술적 가치의 인식은 조선

- 1) 본 논문에서 인용하는 趙熙龍의 글들은 모두 實是學舍 古典文學研究會 譯註, 『趙熙龍全集』 1~5권(1999, 한길아트)에서 인용하였음을 먼저 밝혀둔다. 趙熙龍, 『石友忘年錄』 103항 “畫家老穉工拙, 偶屬第二義. 文章學問之氣, 浮動于楮墨之間, 乃可爲珍. 書家有金石鼎彝之氣, 是爲上乘也.” ; 『漢瓦軒題畫雜存』 48항 “畫有文章學問之氣; 書有金石鼎彝之氣, 是爲上乘. 蘭亦畫, 而文章學問之外, 又有山林幽貞之致, 邱壑煙霞之氣, 是爲正譜. 胸中有一副邱壑, 然後可以語蘭也.” ; 248항 “畫與字, 各有門庭. 字可生, 畫不可不熟, 字須熟外生, 畫須熟外熟. 此義得之於古人, 不敢自私, 徧告世之爲字畫者, 竊期爲金科玉條.”
- 2) 趙熙龍, 『石友忘年錄』 46항 “畫圖之事, 在山林鐘鼎之外. 管領自有其人, 非衆史所可得.” ; 『漢瓦軒題畫雜存』 200항 “畫家寫生之法, 非吾輩所可與者. 蘭石梅竹, 聊以寫其意, 祇可遊戲也. 詈題梅云, ‘能事不須空着力, 龍眠枉送滿川花.’”
- 3) 趙熙龍, 『畫鷗廬諷墨』 12항 “坡公論畫竹, 胸有成竹, 是說余嘗疑之. 胸雖有成, 手或不應, 奈何? 余則以爲不在胸不在手, 任其天倪而已. 其神理所到, 自不知其所以然. 山高月小, 水流花開, 試問公, 得之胸乎, 得之手乎? 妄下一轉語, 發千秋一笑.”
- 4) 趙熙龍, 『石友忘年錄』 181항 “不在古, 不在今, 心香一縷, 出於非古非今之間, 自作古, 自作今, 可也. 是豈易言哉?” ; 趙熙龍, 『漢瓦軒題畫雜存』 133항 “不在古不在今, 心香一縷, 出於非古非今之間, 自作古自作今也. 偶成此語, 不覺如服. 笑矣乎!” ; 249항 “不在我手, 不在古法, 又不在古法, 我手之外. 筆端金剛杵, 在脫盡習氣. 此王麓臺, 自題秋山清爽圖卷語也. 麓臺得於心, 發之於口, 如臨濟一喝, 其聲如雷. 其於耳食者, 亦無如之何也已.”
- 5) 趙熙龍, 『漢瓦軒題畫雜存』 239항 “非謂鑿空架虛用世外之語也. 雖經人千百道者, 入於陶鎔之內, 便是不經道者. 可與知者道也.”
- 6) 趙熙龍, 『石友忘年錄』 169항 “書與畫, 俱屬手藝, 無其藝, 雖聰明之人, 終身學之, 不能. 故曰, ‘在於手頭, 不在胸中.’”

전기부터 강하게 자리 잡고 있었던 회화를 향한 末藝라는 인식이 극복되는 과정을 거치며⁷⁾ 형성된 것이라 할 수 있다. 창작자의 신분을 배제시켜 놓고 회화 자체를 논하거나 혹은 더 나아가 회화만의 가치를 생각하고 예술로 바라보기에는 한계가 많았던 당시의 회화사 흐름 속에서, 조희룡은 김정희의 문하에서 함께 활동을 하였던 文人 許維(1807~1892)와 함께 밤을 지새우며 畵派에 대한 고민을 나누기도 하였다.⁸⁾ 그렇다면 당시 中人이라는 신분으로 사대부 문화를 접하고 익혀갔던 그의 시선에 비춰지는 畵派에 대한 고민은 무엇이었을까.

- 7) 조선 초기에는 회화를 性情論과 天機論을 바탕으로 이해하려던 노력에도 불구하고, 회화를 末藝라고 인식하였으며, 이러한 시각은 조선 중기까지도 이어져 회화 감상 또한 雜技 혹은 玩物喪志의 시선으로 바라보곤 하였다. 이러한 인식은 조선 후기에 董其昌의 南北宗論이 조선에 전해지면서 문인 사대부들의 그림이 예술적 가치를 부여받게 되는 일련의 과정을 거치면서 극복될 수 있었다. 동기창은 唐代에 禪佛教의 남북종 분파가 생긴 것처럼, 화가의 신분, 회화의 이념과 양식이 선종과 같은 구분이 이루어진다고 여기고, 南宗과 北宗의 구분을 하며 남북종화의 창작과정 또한 불교의 수행법인 頓悟와 漸修에 연결시켰다. 화가의 인격과 학문을 통한 내적 진리의 추구를 중요시하는 문인화 이론은 남종선의 돈오와 연결되며, 화면 위에 드러나는 형식적인 기법을 중시하는 화공들의 그림은 북종선의 점수로 연결되었다. 동기창은 점수의 수행법으로 부처의 경지에 들어가는 것은 돈오보다 못한 것이라고 언급하며 尚南貶北을 주장하였고, 이를 바탕으로 북종화파의 그림은 문인들이 배워서는 안 되는 것이라고 강조하였다. 이로 인해 북종으로 분류되었던 원체화는 본격적으로 폄하되어 설 자리를 잃게 되었고 남종화의 우월성만이 논해지게 되었다. 사대부 문인이라는 신분을 바탕으로 문인화의 상대적 우월성을 증명하고자 주장되었던 동기창의 남북종론은 조선 후기에 전해져 사대부들의 회화에 대한 인식의 변화를 초래하였고, 사대부들의 그림은 말예가 아닌 뜻을 담아내는 의미 있는 활동으로서 차별화 될 수 있다는 가능성을 부여해 주었다. 그 결과 조선 후기에 이르면 회화에 대한 관심이 증가하면서, 사대부들의 회화 창작도 늘어나고, 회화 관련 담론들도 활발히 이루어졌다. 그 중 남북종론의 직접적인 영향을 살펴 볼 수 있는 화론은 李圭象의 儒法院法論과 沈鏗의 畵寫區分論으로, 이들은 모두 동기창이 문인과 화공의 그림을 구분했던 것처럼 화가를 두 파로 나누어 인식하였다. 이러한 조선 후기의 신분에 따른 화파의 구분은, 문인들에게 상위 계층 문화로서의 정체성을 확고히 부여하였고, 비록 문인화라는 장르에 제한된 것이었지만 회화는 말예라는 인식에서 벗어날 수 있었다. 곧 상남편북론을 바탕으로 하는 남북종론은 조선 후기 사대부들에게 문인화와 화공의 그림을 구분 지을 수 있는 잣대가 되어 주었으며, 그로 인해 사대부 문인들의 창작행위는 말예의 영역에서 벗어날 수 있는 발판을 마련하게 되었다. 자세한 내용은 졸고, 2014 「조선 후기 사대부들의 회화 인식」『奎章閣』 44 참조.
- 8) 趙熙龍, 『又峰尺牘』, 「論畫贈海南許生詩序」 “許生，癡於畫。涉海濤至京師，訪余於一石山房，留作一夜話。探討畫派，自唐宋元明諸家，以及近人，上下千年之間，筆墨丹青之千彙萬狀，錯布幻現於譚屑之中。十載論畫，未有如今宵之盛。”

더불어 매화를 그리다가 흰머리가 되었을 만큼 벽에 이른다고 말했듯이, 조희룡은 매화를 몹시 좋아하여 매화를 그린 큰 병풍을 눕는 곳에 둘러놓고, 벼루는 梅花詩境硯을, 먹은 梅花書屋藏煙을 쓰며,⁹⁾ 술 마시지 않고 莼菜 먹는 것도 끊기까지 보고자 하는 것은 오직 매화뿐이었기에,¹⁰⁾ 감실을 만들어 놓고 매화꽃을 즐기기도 하였다.¹¹⁾ 또한 청묘한 산수 한 자락에 별관을 세워 梅花樓라는 편액을 걸고 梅花叟라고 자호하며 입으로는 梅花詩를 읊고 손으로는 梅花圖를 그리면서 그 속에서 老境을 보내고자 하는 마음을 표현하기도 하였다.¹²⁾ 또한 매화를 사랑하는 마음이 있어도 이생에서 이미 羅浮, 大庾, 銅坑, 鄧尉, 玄墓 등의 香雪海에 이를 수 없고 또 吳蘭雪이 富春山 속에서 밭이랑을 헤아려 매화 삼십만 그루를 심었던 것처럼 할 수도 없기에 매화를 그림으로 그려 회포를 풀어낸다고 하며, 지난 날 그렸던 수많은 매화도를 떠올리며 세상에 본인보다 매화를 많이 소유한 사람은 없을 것이라고 말하고 있다.¹³⁾ 이렇듯 그림으로라도 매화를 주변에 가득 지니고 있고 싶어 했던 조희룡이 수많은 매화그림을 통해 하고 싶었던 말은 무엇이었을까. 또한 군자를 대표하는 사군자의 하나인 난을 그리며 기존의 사대부들이 난에 부여했던 의미와는 달리, “세상의 수고로운 사람들을 위로하기 위하여”라는 題畫詩를 남긴 것은 어떤 의미가 있는 것일까.

이와 같은 의문점에서 시작한 이 논문의 목적은 조희룡의 작업들과 제화시를 비롯한 많은 기록들을 통해서, 조선 말기에 화단 내부로부터 근대적 회화 인식이 짹트고 있었음을 살펴보려는 것이다. 곧 조희룡이라는 화가가 새로운 시각으

9) 趙熙龍, 『石友忘年錄』 106항 “余癖於梅，自寫梅花大屏，圍之臥所，研用‘梅花詩境研’。墨用‘梅花書屋藏煙’。方擬梅花百詠，詩成，可扁吾居曰‘梅花百詠樓’。快酬我好梅之意，而不可造次成之，苦吟消渴，飲梅花片茶澆之。今先成者，七言律五十首，更覺文思竭矣。正欲聽一部鼓吹潤思耳。”

10) 趙熙龍, 『漢瓦軒題畫雜存』 136항 “吾不飲酒，斷茹葷，欲見者何？梅花而已也。”

11) 趙熙龍, 『漢瓦軒題畫雜存』 82항 “梅在龕內，紅白交映，古香冷韻，在堂滿堂。時於此間，得少佳趣，眼孔鼻孔，應接不暇，而猶使老中書有事，所以影妙于形，所從來尙矣。”

12) 趙熙龍, 『漢瓦軒題畫雜存』 213항 “好梅，如有孤山處士者，當以畫梅，易山水清妙一曲，起別館，顏之曰‘梅花樓’，自號‘梅花叟’，口唸梅花詩，手寫梅花圖，以送老於其間，何如。”

13) 趙熙龍, 『漢瓦軒題畫雜存』 1항 “此生，既不得到羅浮、大庾、銅坑、鄧尉、玄墓、香雪海，又不得如吳蘭雪富春山中，計畝種得三十萬樹，寧攝之指端，以瀉幽懷。非徒自好，可供世人攬攬，天下蓄梅，莫富於我。聞此，能絕到者，是可人。”

로 바라본 회화에 대한 예술로서의 가치 인식과 회화라는 장르에 부여된 이전 시대와 다른 개념에 대해서 살펴보려고 한다.¹⁴⁾ 먼저 2장에서는 조희룡이 주변 사람들과 함께 나누었던 화파에 대한 논의는 무엇에서 연유한 것이었는지, 또 조선 시대를 통해 유교적인 군자의 상징으로 여겨졌던 매화를 불교와 도교의 이미지로 새로이 화폭에 담아내었던 조희룡이 말하고 싶었던 것은 무엇인지 살펴보려고 한다. 다음으로 3장에서는 스스로를 창작주체로 인식하며 眞率함과 天倪를 바탕으로 한 화가의 ‘我法’을 언급하고, 창작의 완성으로서 ‘手藝’를 강조하였던 이유는 무엇인지 고찰해 보려고 한다.

2. 새로운 가치의 인식

1) 畫派에 대한 논의

동기창의 남북종론이 조선에 전해지면서 문인화와 원체화의 구분이 점차 명확해 지고, 문인화라는 장르가 상층 문화로 자리 잡게 되면서, 조선 화단 내부에서도 李圭象(1727~1799)의 ‘儒法院法論’과 沈鐸(1722~1784)의 ‘畫寫區分論’을 통해 문인화와 원체화라는 개념의 정리가 이루어지게 되었다. 이러한 후기의 畫派 구분은 조선 말기에도 이어져 화가들에게 논의의 대상이 되었다. 특히 實景을 추구하는 眞景山水畫와 正祖(재위 1776~1800)의 영향 아래 풍속화가 봄을 이루었던 당시 화단의 흐름에 아쉬움이 많았던 김정희를 중심으로 남종 문인화론이 다시금 강조되었고, 그러한 상황에서 화파의 구분에 대한 새로운 고찰은 그림 그리는 사람에게는 피할 수 없는 과정이었을 것이다. 동기창의 화론을 수용하였던 김정희는 인격과 학문이라는 창작의 전제, 寫意와 筆墨의 중요성, 法과 그 너

14) 물론 이 부분에 대해서는 조희룡의 신분이 中人이었다는 점과 함께 조선 후기부터 활발히 이루어진 서양문물과 서양화법의 전래, 상업의 발달과 그로 인한 그림을 즐기는 계층의 확대, 중인 등 직업 화가들의 활동이 활발해짐으로 인한 廣通橋로 대표되는 미술시장의 형성, 양반계층의 몰락과 신분계층의 변화와 이동, 농민 운동의 영향 등 사회 전반에 걸쳐 다양한 원인을 찾아볼 수 있다. 하지만, 본 논문을 통해서는 지면관계상 조희룡이 언급하고 있는 화론을 통해서 당시의 회화에 대한 인식이 이전 시대와 어떻게 달라져 가고 있었는지에 대해서 살펴보려고 한다.

미의 조화에 대한 요구를 통해, 문인 문화의 정통성을 확립하려고 노력하며, 文字香, 書卷氣 등 학문의 축적을 강조하였다.¹⁵⁾ 그러나 조희룡은 김정희의 문하에 서 그림을 배웠지만, 그가 강조하는 것과는 다른 회화 이론들을 말하고 있다.

조희룡이 회화에 대해서 언급한 기록들 중 기존의 문인화론과 가장 다른 부분은 화파를 구분해서 바라보고 있지 않다는 것이다. 대개 문인화의 전통에서 사대부 여기화가들은 高位高官으로 대표되는 사람들이거나, 혹은 은둔해 사는 隱逸處士로 여겨졌다. 그러나 조희룡은 그림을 그리는 일은 山林과 鐘鼎의 밖에 있는 것이며,¹⁶⁾ 은일처사나 고위고관의 일이 아닌 전문적인 화가의 일이라 여기고, 그림을 그리는 것은 산림처사나 귀족고관의 생활 밖에 있는 것으로 그림을 그릴 수 있는 사람은 따로 있기 때문에 보통 사람들이 할 수 있는 것이 아니라 고¹⁷⁾ 말하였다. 여기서 조희룡은 화가에 대한 새로운 인식을 하고 있음을 알 수 있다. 곧 화가는 사대부 여기화가도 아닌, 도화서 소속의 화원화가들도 아닌, 새로운 가치를 지닌 존재였다. 다음의 구절을 보면, 그가 새롭게 인식한 화가에 대해서 조금 더 구체적으로 살펴볼 수 있다.

나에게는 金馬石渠의 相이 없고, 一邱一壑의 相도 없다. 흐리고 어둡고 안절부절 초조한 가운데 하루의 한가함을 얻으면, 한 심지의 향을 사르고 한 편의 글을 읽으며, 몇 줄의 글자를 쓰고 몇 폭의 난을 그린다. 이것은 곧 노년을 보내는 經濟이니, 또한 山林과 鐘鼎의 밖에 있는 것이다.¹⁸⁾

여기서 조희룡이 말하고자 하는 것은 본인은 벼슬할 상도 아니고, 은둔할 상도 아니지만, 일상 속에서 한가한 시간이 생기면 그림을 그리는 것을 업으로 삼

15) 金正喜, 『阮堂全集』卷2, 「與佑兒」“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，學作吾蘭，而終未免畫法一路。此其胸中無文字氣故也。”

16) 趙熙龍, 『漢瓦軒題畫雜存』191항 “畫圖之事，在於山林鐘鼎之外。管領自有其人。試問其人誰也?”

17) 趙熙龍, 『石友忘年錄』46항 “畫圖之事，在於山林鐘鼎之外。管領自有其人，非衆史所可得。”

18) 趙熙龍, 『漢瓦軒題畫雜存』9항 “吾無金馬石渠相：無一邱一壑相。懵懵墨墨波波憧憧之中，得一日之暇，燔一炷香，讀一編書，作字數行，寫蘭數幅。此乃送老之經濟，又在山林鐘鼎之外。” 번역문은 實是學舍 古典文學研究會 譯註, 『趙熙龍全集』3권 참조. 필자가 필요에 따라 부분 수정하였다.

아 노년을 보내고 있다는 것이다. 이는 곧 회화창작은 문인들만의 전유물이 아니라는 것을 말하고자 했던 것으로, “노년을 보내는 경제이니, 또한 산림과 종정의 밖에 있는 것이다”라는 구절은 조희룡 스스로 회화를 사대부 문인들의 여기로 여겼던 것도 아니며, 동시에 화공들의 천한 기예로 여겼던 것도 아니라는 것을 말해준다. 곧 그림을 그리는 일이 산림과 종정의 밖에 있다는 것은 회화라는 장르가 이전 시대에 인격이 높다고 여겨지던 ‘산림처사’나 혹은 ‘고위고관’으로 대표되는 사람들만이 누릴 수 있는 상층 문화가 아님을 나타낸다. 이것은 김정희의 영향으로 당시에 다시 중요시되고 있었던 동기창의 남북종론을 바탕으로 하는 남종 문인화론에 대한 재고찰이 필요함을 내포하고 있는 말이며, 동시에 회화의 구분에 대해서도 새로운 성찰이 시작되었다는 것이다. 또한 ‘노년을 보내는 經濟’라는 말은 조희룡에게 회화창작은 단순한 여기가 아니었음을 말해준다. 이것은 당시에 미술시장이 이미 형성되어 있었다는 것을 생각해 봤을 때, 그럼 이 경제적인 상품으로 여겨졌음을 짐작해 볼 수 있다.¹⁹⁾

또한 조희룡은 紀昀(1724~1805)이 蘇軾(1037~1101)을 비판했던 것을 언급하기도 하고,²⁰⁾ 허유와 함께 밤을 지새우며 회화에 대한 논의를 한 뒤,²¹⁾ 그에 대

19) 趙熙龍, 『漢瓦軒題畫雜存』 69항 “圖畫結習, 非關正覺, 而鐘鼎山林之外, 作此送老之經濟, 是爲第一義.” 조희룡의 문집에는 노년을 보내는 경제라는 표현이 반복해서 나오고 있다. 이 부분은 조선 사회에 형성된 미술시장에 대한 고찰을 바탕으로 다시 심도 있게 살펴보아야 할 것이다. 김성립은 그의 논문 *From Middlemen to Center Stage: The Chungin Contribution to 19th-Century Korean Painting*(2009, U.C. Berkeley)에서 조선 시대에 언제 어떻게 그림을 공공연히 사고팔게 되었는지에 대해서 정확하게 알 수 없다 하더라도, 18세기에 이르러 회화 작품들은 사람들이 화가로부터 구매하였던 경제 상품이 되었다고 말하며 정선의 예를 들고 있다. 19세기에는 이미 廣通橋와 같은 상업화된 미술시장이 전문적으로 형성되어 있었다는 것을 이야기 하며 조희룡도 직업 화가로 활동했음을 강조하고 있다. 또한 김취정은 그의 논문 『韓國近代期의 畫壇과 書畫需要研究』(2014, 고려대학교 고고미술사학과 박사학위논문)과 「개화기 서울의 문화 유통 공간」(2013, 『서울학연구』 53)에서 근대 화단의 모습과 당시 광통교를 중심으로 형성되어 있던 미술시장에 대해서 자세히 다루고 있다. 필자는 조희룡이 직업 화가로서 적극적으로 상업적인 창작활동을 했다고 생각하지는 않지만, 김성립이 그의 논문을 통해 이루어 놓은 작업들에 대해서 한편으로는 긍정적으로 생각한다. 이러한 점에서 조희룡이 經濟라는 표현을 쓴 것은 그림이 전문적인 화가의 일로 여겨지고 있었고, 또 그림은 이미 서화시장 속에서 상품화되어 가고 있었음을 보여준다고 생각한다.

20) 趙熙龍, 『石友忘年錄』 47항 “紀曉嵐批評蘇詩. 以坡公山海崇深之學, 往往有見詆於後學者, 杜老所云前賢畏後生是耳. 然蘇詩見重於世, 遷來八百年之間, 自有定論. 雖有一二疵瑕, 以

한 감회를 시로 짓고,²²⁾ 다음과 같은 序를 남겼다.

一曉嵐之駁正，何有損於千秋大名？曉嵐真多事哉！”

- 21) 조희룡은 한국 회화사에 등장하는 이름 난 여러 화가들을 언급하며, 화가로서 기록할 만한 사람들이 수백 명에 이르지만, 상세한 자료가 남아있지 않는 화가들이 많아서 책을 쓰지 못했다며 다음과 같이 이야기를 하고 있다. 『石友忘年錄』 154항 “自新羅至于本朝，畫家可記者，何限？新羅，僧率居；高麗，尹泙·顧泙·金瑞·南汲·裴連·崔渚·石玲；本朝，安堅·崔涇·李興孝·魚夢龍·金湜·李澄·李禎之徒，至于近人，彙集之，當不下數十百人。但以畫名傳，而其人之鄉貫行蹟，無處可徵。竊欲仿張庚『畫徵錄』，著成一書，而未果者，以此故耳。可歎” 그리고 『畫鷗盦譜墨』 68항에서는 바람이 잔잔하고 맑은 날씨가 드문 바다 산 속은 비바람 치고 어두울 때가 많아서, 지게문을 닫고 외로이 古畫들을 마음 속에 떠올릴 때만이 마음이 즐거워지고 감정이 호탕해지기에, 천년의 세월을 오르내리며 약간의 화폭을 더듬어 본다라고 말하며吳나라 조불홍의 인물화부터 시작해서 중국의 많은 화가들과 그들의 그림들을 떠올리며 다음과 같이 언급하고 있다. “海山之中，風日晴美之時少，風雨晦暝之時多，掩戶孤棲，從目不到之畫裡遊，集古畫於方寸之內，怡神蕩情，應接不暇，上下千秋，得略于幅。吳曹不興之人物，晉衛協之人物，顧愷之人物，六朝陸探微之仙佛，展子虔之山水，唐閻立本之人物，吳道子之人物，王右丞之山水，周昉之士女，李思訓之金碧山水，曹霸之人馬，韋偃之松石與馬，韓幹之馬，戴嵩之牛，韓滉之人物牛馬，陳閔之人物，邊鸞之花鳥，李昇之山水，薛稷之鶴，孫位之龍水，易元吉之花菓禽魚獐猿，尉遲乙僧之佛像，盧楞伽之人物，楊庭光之佛像，裴寬之山水與馬，張璪之松石，翟琰之佛像，周古言之士女，王洽之潑墨山水，湯子昇之人物，范長壽之人物，荊浩之山水，陸滉之人物，五代關仝之山水，董元之山水，徐熙之花鳥，阮郜之士女，黃筌之花禽，衛賢之口畫，貫休之羅漢，郭軒暉之鷹鳥，郝澄之人馬，陸瑾之溪山，厲歸眞之人物，曹仲玄之觀音，孫曼卿之松石，傅古之龍，劉宋之龍魚，僧運能之佛像，宋武宗元之人物，李成范寬郭熙許道寧王詵之山水，李伯時之佛馬，石恪之人物武岳天神星象，王士元之山水宮室，高克明之山水，趙幹之山水，王濟翰之神仙花鳥，燕文貴之山水，孫太古之水石，徽宗之人物花鳥，鄆王之墨花，張敦禮之人物，文與可之墨竹，蘇長公之竹石，米元章之山水，米友仁米友知之山水，李景元之禽鳥，趙千里趙希遠之人物墨雁，宋迪之山水，劉涇之枯木，崔白之蘆雁，花光長老之墨梅，馬和之之人物，楊補之湯叔雅之墨梅，趙孟堅之蘭梅水仙，廉布之枯木叢竹之外，元明諸家不暇勝錄，明龔聖予開自畫瘦馬，題詩云，‘一從雲霧降天闕，空進先朝十二闈。今日有誰憐駿骨，夕陽沙岸影如山’清絕可誦。竊有所感者，特錄之。” 또한 조희룡은 『漢瓦軒題畫雜存』에서 錢撣石(44항), 趙孟堅과 羅聘(45항), 陶賡(46항), 顧愷之(84항), 趙孟頫(121항), 黃庭堅(137항), 米芾과 王維(147항), 陸龜蒙(152항), 董源·范寬·李思訓·李唐·巨然·夏圭·米友仁·倪瓈(153항), 王維·蘇軾·米芾·黃庭堅·范成大·趙孟頫(155항), 倪瓈(167항), 文同(170항), 鄭燮(171항), 惠洪(172항), 屈原·張雨·趙孟頫의 아들(173항), 王墨(224항) 등 중국의 여러 화가들에 대해서도 다양한 방면에서 언급을 하고 있다. 이렇듯 조희룡이 남긴 문헌에서 언급하는 화가들을 살펴보면, 문인화가 뿐 아니라 화원화가 혹은 직업 화가들까지도 다양하게 관심을 갖고 있었다는 것을 알 수 있다. 이러한 평소 조희룡의 관심을 생각해 보면, 허유와 화파에 대한 논의를 하게 되었던 것도 조희룡 스스로 오랜 기간 다양하고 많은 계층의 화가에 대해서 고민했던 결과였던 것이다.

許生은 그림에 몰두한 사람이다. 바다의 큰 파도를 건너 서울에 와서 一石山房으로 나를 방문하여, 머물면서 하룻밤 이야기를 나누었다. 畵派에 대해 깊이 토론하였는데, 唐, 宋, 元, 明의 여러 화가로부터 요즘 사람에 이르기까지 위아래 천년 사이, 筆墨, 丹青의 친태만상이 이야기 하는 중에 이리저리 펼쳐지고 환상처럼 나타나곤 하였다. 십 년 동안 그림을 논해 봤지만 이날 밤과 같이 성했던 적은 없었다. 책이 떠나자 무료하여 어젯밤의 이야기를 생각하고 풀어내어 장난삼아 시를 지어 보았다. 옛 꿈을 정리하는 것처럼 반쯤은 거의 잊어, 말이 문장이 되지는 못했다. 비록 중얼거리는 잠꼬대 소리 같기도 하지만, 자세히 들어보면 오히려 이것은 文字語일 뿐이다. 허생의 이름은 유이다. 멀리 왕마힐을 사모하여 그의 이름으로 자신의 이름을 삼았는데, 왕마힐이 유마힐을 사모하여 유마힐의 이름으로 그의 이름을 삼은 것과 같은 것이다. 왕마힐이 禪으로 詩에 들고, 시를 통하여 畵에 들었으니, 허생은 유독 그림으로 시에 들고 시를 통하여 선에 들지 못하겠는가. 선의 이치는 同鄉의 草衣禪師에게 물어보면 될 것이다.²³⁾

조희룡은 허유와 함께 왕유로부터 청대까지의 화가들에 대해서 이야기하며 화파에 대한 깊은 토론을 했다는 것을 언급하고 있다. 여기서 말하는 화파는 곧 동기창의 남북종론으로 인한 남종화파와 북종화파의 구분을 의미한다. 조희룡은 ‘필묵’과 ‘단청’을 남종화와 북종화의 대표적인 특징으로 꼽아서 이야기 하며 허유와 함께 남북종화파에 속한 화가들과 그들의 그림에 대해서 논의하였던 것이다. 또한 序의 후반부에서 왕유에 대해 이야기하며 소식의 詩畫一律을 언급하고 있는 것을 볼 때, 조희룡은 소식의 문인화론을 통해 드러나는 회화의 정신적 가

22) 趙熙龍, 『古今詠物近體詩 抄』(劉在建 編), 「論畫, 贈海南許維, 五首」.

我說作圖如寫字, 臨池孰不學鍾王, 名家畢竟不相涉, 誰道鵠鵠似鳳凰?

生平低首王摩詰, 一派煙雲自有詩. 行到水窮雲起處, 試看空翠濕人衣.

坡老竹枝天下稀, 文章餘液攬光輝. 令人千載真警倒, 況復先生潑墨時!

郭老草蟲方躍躍, 滕王蛱蝶自蘧蘧. 翩翩五色邊鸞雀, 燥爍趙昌花發初.

閉戶焚香此靜坐, 胸涵今古畫圖情. 龍吟虎嘯還多事, 是道聊能學養生.

23) 趙熙龍, 『壽鏡齋海外赤牘』, 「論畫贈海南許生詩序」“許生, 癡於畫. 涉海濤至京師, 訪余於一石山房, 留作一夜話. 探討畫派, 自唐宋元明諸家, 以及近人, 上下千年之間, 筆墨丹青之千彙萬狀, 鏽布幻現於譚屑之中. 十載論畫, 未有如今宵之盛. 客去無聊, 乃尋繹昨宵語, 戲啜成詩. 如理舊夢, 殆忘其半, 而語不成章. 雖如呻嘆之喃喃, 細而聽之, 猶是文字語耳. 生名維, 遠慕王摩詰而名其名, 如王摩詰之慕維摩詰而名其名. 摩詰, 以禪入詩, 以詩入畫, 生獨可不以畫入詩, 以詩入禪乎? 禪理可證之於同鄉之草衣上人.” 번역문은 實是學舍 古典文學研究會譯註, 『趙熙龍全集』 5권 참조. 필자가 필요에 따라 부분 수정하였다.

치들에 대해서는 긍정적으로 받아들이고 있음을 알 수 있다. 그러나 함께 이야기했던 화가들 중 기억나는 화가 몇몇에 대해 짚은 시인 「論畫, 贈海南許維, 五首」에서²⁴⁾ 볼 수 있듯이 조희룡은 화파에 관계없이 화가들을 논하고 있다. 곧 화파를 뛰어넘어 화가라는 존재를 살펴보려 했고, 또 남종화와 북종화가 아닌 둘을 아우를 수 있는 회화 자체를 논하고자 했던 조희룡의 모습을 볼 수 있다. 그가 산수화에 대해서 이야기할 때, 화원화가였던 郭熙(1023~1085)를 언급하며 “곽희가 나의 손을 이끌고 그림을 그릴 수 있다면, 산과 물짜기의 맑고 참됨 가운데서 한번 증명해 보고 싶다.”라고²⁵⁾ 시를 썼던 것을 통해서도 그러한 모습을 찾아 볼 수 있다.

또한 조희룡의 다음과 같은 언급을 살펴보면, 동기창이 頓悟와 漸修로 남종화와 북종화를 설명하며 화파를 구분했던 것에 대해 비판적인 시선으로 바라보고 있음을 알 수 있다.

『화엄경』의 요지는 돈오와 점수 두 가지 의의(義)가 있다. 혹 점수로 얻고, 혹 돈오로써 얻는 것이니, 각자 天分으로 얻어 마침내 하나의 문에 귀착하게 된다. 화가는 반드시 돈오와 점수 둘을 함께 행해야 한다. 점수를 하였으나 돈오를 얻지 못하면 끝내 평범하거나 출렬하게 될 뿐이다.²⁶⁾

24) 주22) 참조, 『槿域書畫徵』(오세창 편, 1928, 계명구락부, 237면)에서 「論畫贈海南許生詩序」를 소개하며 언급한 것을 보면, 원래 조희룡이 지었던 시는 七言絕句 30首가 있었음을 알 수 있다. 또한 한영규의 「조희룡의 『論畫截句』 창작과 그 비평적 특징」(2007, 『漢文學報』 第17輯)에서 자세히 밝히고 있듯이, 국립중앙도서관에 필자미상으로 분류되어 있는 『논화질구』라는 문헌이 조희룡의 것이며, 조희룡이 남종 문인화가들뿐만 아니라 다양한 화가들을 논하는 30편의 시와 회화의 효능에 대해서 논한 마지막 편의 내용에 대해서 자세히 설명을 하고 있다. 그리고 조희룡과 함께 화파에 대한 논의를 한 후, 조희룡이 보낸 시를 받았던 허유는 다시 50수의 시를 지어 화답하였다고 한다. 이처럼 조희룡은 허유와 많은 화가들에 대해서 논의를 하였고, 그들의 논의는 『논화질구』에서 볼 수 있는 것처럼 남종화파에 속하는 문인화가들뿐만 아니라, 북종화파의 화가들까지도 아우르는 것이었음을 짐작해 볼 수 있다. 그러나 지면관계상 본 논문에서는 조희룡이 언급했던 화가 개인에 대한 자세한 논의에 대해서는 다루지 않기로 한다.

25) 趙熙龍, 『石友忘年錄』 7항 “郭老可作携手, 一證於邱壑 清真之中.” 번역문은 實是學舍 古典文學研究會 譯註, 『趙熙龍全集』 1권 참조. 필자가 필요에 따라 부분 수정하였다.

26) 趙熙龍, 『漢瓦軒題畫雜存』 250항 “華嚴一部, 要是頓漸二義, 或得漸, 或得頓, 各以天分所得, 終歸一門. 至於畫家, 必以頓漸雙行, 得漸不得頓, 畢竟凡劣而已.” 번역문은 實是學舍

여기서 조희룡이 말하고자 했던 것은, 동기창에 의해 문인화가들의 작업과정에 비유되어 가치 있게 여겨졌던 ‘돈오’뿐만 아니라, 화원화가 혹은 직업 화가들의 작업으로 대변되어 화사의 마계로 여겨졌던 ‘점수’의 과정도 모두 중요하다는 것이다. 이것은 남북종론으로 인한 화파의 구분을 통합해 보려던 조희룡의 시도로 볼 수 있다. 곧 문인들의 인격과 정신성을 강조하는 회화 이론과 화원화가 혹은 직업 화가들의 손재주를 통합함으로 인해, 근대적인 화가의 정체성을 새롭게 모색하였던 것이라 생각해 볼 수 있다. 이러한 조희룡의 화파에 대한 깊은 고민을 살펴보면, 당시에 남종 문인화만의 가치를 추구하던 화단의 흐름을 극복해 보려는 노력이 시작되었다는 것을 알 수 있다. 또 그로 인해 이전과는 달리 회화에 대한 말에 혹은 천기라는 뿌리 깊은 선입견에서 벗어나 보다 긍정적이고 솔직한 시각으로 문인들의 그림뿐만 아니라 직업 화가들이나 화원화가들의 그림까지도 새로운 가치의 인식을 바탕으로 통합적으로 바라보려고 노력했음을 살펴 볼 수 있다.

2) 四君子를 바라보는 시각의 변화

앞에서 살펴보았던 畵派의 구분에 따른 남종 문인화에 대한 부분적인 가치의 인정을 극복하며 이루어진 회화라는 장르에 대한 조희룡의 화파 통합적인 예술적 가치 인식은 그가 즐겨 그렸던 매화도에 담긴 의미를 통해서도 살펴볼 수 있다. 화파를 뛰어넘는 새로운 시각으로 회화를 바라보려던 조희룡의 시도는 정통 문인으로서의 자부심을 강하게 가지고 있었던 김정희의 문하에서 배웠던 그림과는 다른 것이었으며, 그 결과 유학을 배경으로 하는 기존의 사군자의 의미가 조희룡을 통해서 다른 의미로 바뀌게 되었다.

梅, 蘭, 菊, 竹으로 구성된 四君子는 조선시대 문인들이 즐겨 삼던 소재로, 그 중 매화는 오랜 기간 사회 전반에 걸쳐 다양한 모습으로 사랑을 받아왔다. 특히 17세기를 통해서 매화는 사대부 문인들에게 유교적인 군자로서의 상징성을 지닌 존재로 강하게 받아들여지게 되었고, 많은 사대부들이 시를 짓고, 그림을 그리며 향유하였던 소재였다. 조선의 문인들은 추위가 가시지 않은 이른 봄에 꽃을 피

우는 매화를 통해 유교적 덕목을 갖춘 이상적인 인간상인 고결한 군자를 떠올렸으며, 고난에 굴하지 않는 절개를 느꼈다. 곧고 거센 가지에서 강직한 기개를 보았고, 고아하고 담백한 꽃에서 文士의 雅趣를 찾았으며, 그윽하고 맑은 향기에서 고고한 은자의 초탈함을 떠올렸다. 이렇듯 매화는 윤리적 가치를 지닌 여러 덕성을 담고 있었으며, 또한 은거하는 선비에 비유되어 은일을 상징하기도 하였다. 그러나, 조희룡은 기준의 문인들이 매화에 부여했던 유교적 의미와는 달리, 매화를 불교와 도교의 사상을 바탕으로 바라보았다. 곧 조희룡의 매화는 유교적인 의미로는 설명되어지지 않으며, 사대부들의 그것과는 분명히 다른 의미를 가진 것으로, 조희룡은 매화를 그리는 창작과정을 불교의 習禪으로 인식하였고 즐겨 그렸던 홍매의 붉은 색은 도교의 丹藥에 비유하였다.

먼저 조희룡의 매화도에 담긴 불교적인 의미를 살펴보면 다음과 같다. 조희룡은 스스로를 ‘梅畫頭陀’라²⁷⁾ 부르며, ‘在家梅花頭陀’라는 도장을 쓰기도 하고,²⁸⁾ 낙엽이 지는 낡은 초가집에서 行禪도 하지 않고, 立禪도 하지 않고, 坐禪도 하지 않고, 다만 臥禪을²⁹⁾ 하며 세상일을 생각하지 않았다라고 말하고 있다.³⁰⁾ 이는 곧 매화그림을 직접 그리기도 하고, 감상하기도 하며 매화를 통해 참선하는 모습인 것이다. 특히 〈紅梅圖對聯〉의 題畫文 중 한 단락을 살펴보면, 조희룡은 매화 그림을 그리는 것 자체를 佛事を 이루는 것이라 여기며, 매화에 불교적인 의미를 부여하였다.³¹⁾ 또한 친구들과 함께 사찰에 유람을 다니기도 했던³²⁾ 조희룡

27) 매화 그림을 그리는 것을 통해, 번뇌와 탐욕을 버리고 깨끗하게 불도를 닦는 수행을 하며, 山野를 다니면서 밥을 빌어먹고 露宿하면서 온갖 쓰라림과 괴로움을 무릅쓰고 불도를 닦는 僧侶와 같은 수행을 하고 있음을 나타내는 것이다.

28) 趙熙龍, 『漢瓦軒題畫雜存』 167항 “倪雲林, 凡作畫, 罕用圖書, 余多用圖書, 而獨罕用者, 在家梅花頭陀一印.”

29) 조희룡이 말하는 ‘臥禪’은 중국 남북조 시대 宗炳(375~443)의 臥遊사상을 염두에 두고 언급하였던 것이라 생각한다. 그가 논하는 많은 화가들과 화론들을 떠올려 봤을 때, 조희룡은 종병의 「畫山水序」를 포함한 다른 여러 화론에 대해서도 해박하였고, 많은 화가들에 대한 깊은 고민과 고찰을 바탕으로 화파에 얹매이지 않는 그 자신만의 회화관을 형성해 나갔던 것임을 알 수 있다.

30) 趙熙龍, 『畫鷗廬講墨』 88항 “黃葉老屋之中, 不作行禪, 不作立禪, 不作坐禪, 只作臥禪, 昏昏漭漭, 不省人間事.”

31) 趙熙龍, 『漢瓦軒題畫雜存』 68항(〈紅梅圖對聯〉 題畫文 부분) “研池春生, 萬花迸現, 一花一

은 당나라 吳道子(680~759)의 三十二相 觀世音菩薩 수목화첩을 언급하면서, 불화에 뛰어났던 오도자의 그림들이 세상에 많은 영향을 주었던 것처럼, 본인의 매화 그림 또한 오도자의 불화와 같은 작용을 하리라 기대하였고, 꽃송이 하나 하나를 그려나갔던 마음에 대해서 이야기 하며,³³⁾ 다음과 같이 “매화에게 공양을 드린다”라는 말을 하였다.

蘇晉이 오래도록 繡佛에게 불공을 드린 것은 이 부처가 쌀즙 마시기를 좋아했기 때문이다. 나는 술을 마시지 않으니, 집 안의 세 술잔과 술 다섯 병[三雅五經]은 한갓 매화를 공양하기 위한 것으로, 짙은 술기운이 처음 오르면 뿐어내는 기운이 노을처럼 순전히 丹砂의 빛깔이다.³⁴⁾

내가 홍로주 한 잔이 있어, 七分은 매화에게 공양하고 三分은 남겨 『한서』를 읽어 내려갈 거리로 삼았으니, 책을 펴면 먼저 「매복전」을 읽기로 한다.³⁵⁾

요즘 일반적으로는 供養에 대해서 불전에 공양하고 그 공덕에 의한 불보살의 加被를 기원하는 것으로 공양의 의미를 생각하는 경우가 많지만, 佛殿에서 공양 의식을 행할 때는 香·燈·茶·花·果 등의 다섯 가지 공양물을 갖추고, 五供養偈 또는 運心供養眞言·運心偈 등을 독송하면서 공양의 뜻을 고하게 된다. 이때의 공양은 運心供養이 되어야 하는데, 운심공양은 마음을 돌려 참회하고 진실된 참회를 불전에 고하는 것을 의미한다. 이러한 공양의 참된 정신은, 대승불교의 여섯 가지 修行德目으로 한국 불교에서 가장 중요시하는 보살의 실천행이라 할

佛，使人如參龍華會上。可知其香火情深，以圖畫作佛事，自我始也。”

32) 趙熙龍, 『石友忘年錄』 55항 “頃年，與諸益，遊山寺。”

33) 趙熙龍, 『漢瓦軒題畫雜存』 74항 “吳道子三十二相觀音水墨卷，爲千古影響，寫梅時，每當點花，箇箇着相，輒存此想。”

34) 趙熙龍, 『漢瓦軒題畫雜存』 78항 “蘇晉長齋繡佛，爲此佛好飲米汁故也。余不解飲，堂中三雅五經，徒爲梅花供之，濃薰初上，吹氣如霞，純是丹砂之色。” 번역문은 實是學舍 古典文學研究會 譯註, 『趙熙龍全集』 3권 참조. 필자가 필요에 따라 부분 수정하였다.

35) 趙熙龍, 『漢瓦軒題畫雜存』 115항(〈紅梅圖對聯〉題畫文 부분) “我有紅露一勺，七分供之梅花，三分留作下漢書物，開卷，先讀梅福傳。” 번역문은 實是學舍 古典文學研究會 譯註, 『趙熙龍全集』 3권 참조. 필자가 필요에 따라 부분 수정하였다.

수 있는 六波羅蜜³⁶⁾ 가운데 布施波羅蜜과 깊은 관계가 있다. 조희룡이 육바라밀을 유가의 正心修身에 비유하며 언급하고 있는 글을 보면,³⁷⁾ 조희룡이 매화에게 공양을 드린다고 했을 때, 분명 육바라밀 중 하나의 덕목인 보시바라밀을 염두에 두었음을 짐작할 수 있다. 이러한 점을 생각해 볼 때, 조희룡이 “매화에게 공양을 드린다”라고 했던 것은 매화를 대하는 마음이 곧 習禪의 마음이었고, 이로 인해 매화 그림을 그릴 때에도 창작행위 자체를 불교적인 수행의 하나로 여겼다는 것을 알 수 있다. 또한 조희룡은 대매를 그리며, 석가의 키가 일장육척이었다는 전설에서 유래된 불상인 일장육척의 대금불상을 머릿속으로 생각하며 그린 후, 그가 그린 대매를 丈六梅花라 표현하였는데, 이 명칭을 통해서도 조희룡이 매화그림을 불화와 동일하게 생각하며 그렸음을 짐작해 볼 수 있다.³⁸⁾

다음으로는 흥매에 담긴 도교적인 의미에 대해 살펴보겠다. 조희룡의 〈紅梅圖對聯〉을 보면, 흥매의 꽃잎은 붉은 점으로, 꽃받침과 꽃술은 떡점을 찍어 나타냈으며, 제화문에서는³⁹⁾ 화가의 창작활동을 아래와 같이 도교의 붉은 단약과 연관지어 표현하였다.

36) 六波羅蜜은 布施·持戒·忍辱·精進·禪定·般若波羅蜜 등의 여섯 가지로 구성되어 있다. 대승불교는 개인의 인격완성에 만족하지 않고 보살의 수행법으로 원시불교의 四諦와 八正道를 채택하지 않고 육바라밀이라는 수행법을 강조하였다. 팔정도는 개인을 위한 수행일 뿐이기에 보시와 인욕과 같은 사회적인 항목이 포함된 육바라밀이 보살의 수행법으로 적합하다고 생각했기 때문이다. 육바라밀에서 보시를 제일 앞에 둔 것도 모든 사람이 함께 보시자선을 행하는 것이 가장 중요하다고 생각했기 때문이다. 곧 육바라밀에는 팔정도와 더불어 보시와 인욕이 포함되어 있기에 대승불교의 특질을 잘 보여준다. 이렇듯 개인의 수행뿐만 아니라 대중의 수행을 함께 중시했던 대승불교는 뒤에서 살펴볼 조희룡이 〈慰勞人蘭〉을 통해서 말하고 있는 ‘세상 사람들을 위로하기 위해 그림을 그린다’는 그의 예술관에 영향을 주었음을 짐작해 볼 수 있다.

37) 趙熙龍, 『石友忘年錄』 12항 “般若蜜多之於正心修身 : ‘如是我聞’之於‘曰若稽古’, 岳有異義耶?”

38) 趙熙龍, 『漢瓦軒題畫雜存』 219항 “佛有丈六金身, 余稱大梅, 爲丈六鐵身, 盖丈六梅花, 自我始也.”

39) 趙熙龍, 〈紅梅圖對聯〉題畫文(『漢瓦軒題畫雜存』 61항, 68항, 115항에 나누어져 수록되어 있다) “日魄, 月華, 玄珠, 白膏, 五金, 四黃, 皆仙家之丹也. 博山文火, 古瓷清水, 胭脂玉管, 此畫家成丹之法, 盖如是. 小香雪館春日, 丹蓬道人. 我有紅露一勺, 七分供之梅花, 三分留作下漢書物, 開卷, 先讀梅福傳. 研池春生, 萬花迸現, 一花一佛, 使人如參龍華會上. 可知其香火情深, 以圖畫作佛事, 自我始也.”

일백, 월화, 현주, 백고, 오금, 사황은 선가의 단약이다. 박산문화, 고자청수, 연지 옥관은 화가가 단을 이루는 법이니 대개 이와 같다.⁴⁰⁾

여기서 ‘박산문화’는 그림을 그릴 때 피웠던 향이 박산향로에서부터 은은하게 풍겨 나오는 것을 말하며, ‘고자청수’는 연적의 맑은 물을 말하며, ‘연지옥관’은 벼루에 담겨져 있는 붉은 먹을 갈아놓은 먹물과 붓을 말하는 것이다. 화가는 마치 종교적인 예배를 드리듯이 향을 피우고 연적의 맑은 물로 붉은 먹을 갈아, 붉은 먹점을 찍어 홍매 그림을 그린다. 조희룡은 그러한 과정을 ‘화가가 단을 이루는 법’이라 말하며 ‘화가가 그림을 그림으로써 단약을 만들어낸다’는 의미를 담아 〈홍매도대련〉의 화제를 썼던 것이다.

또한 서울대박물관 소장의 〈홍매도〉의 제화문을 보면, 조희룡은 다음과 같이 단약을 이야기 하며 매화를 언급하고 있다.

막고야산의 신선은 큰 단약 한 알이 있는데, 혼자 먹기가 부끄러워 세상 사람들의壽를 위해 주려하였지만 모두 비린내 나는 창자이므로 삼키지 못하였다. 천하의 만물을 살펴보니, 이렇게 큰 약을 함께 할 대상이 없었다. 다시 명산을 찾으니 오직 매화가 있을 뿐이구나.⁴¹⁾

여기서 조희룡은 신선이 가지고 있는 단약은 아무나 쉽게 먹을 수 없으며, 단약을 함께 이야기 할 수 있는 것은 매화뿐이라 말하며, 매화를 도교의 단약과 연관시키면서 신선사상을 바탕으로 하는壽에 대한 의미 또한 매화에 부여하고 있다. 장수와 관련해서 또 “향은 사람을 그윽하게 하고, 술은 사람을 초연하게 하고 (중략) 꽃은 사람을 운치 있게 하고, 金石鼎彝는 사람을 예스럽게 하는데, 매화와 난은 거기에 참여하지 않는다. 옛사람이 어찌 아끼고 소중하게 여길 줄

40) 趙熙龍, 『漢瓦軒題畫雜存』 61항(〈紅梅圖對聯〉題畫文 부분) “日魄月華, 玄珠白膏, 五金四黃, 皆仙家之丹也。博山文火, 古瓷清水, 腫脂玉管, 此畫家成丹之法, 蓋如是。” 번역문은 實是學舍 古典文學研究會 譯註, 『趙熙龍全集』 3권 참조. 필자가 필요에 따라 부분 수정하였다.

41) 趙熙龍, 『漢瓦軒題畫雜存』 15항 “藐姑射之仙, 有大丹一粒, 獨享爲愧, 欲爲世人壽, 皆腥羶腸, 不可下。相天下萬物, 無與共此大藥。更訪之名山, 惟梅花在耳。” 번역문은 實是學舍 古典文學研究會 譯註, 『趙熙龍全集』 3권 참조. 필자가 필요에 따라 부분 수정하였다.

알지 못했겠는가. 평범한 꽃에 운치를 비할 수 없고 특히 한 글자로써 적당히 표현할 수 없으므로 거기에서 빠뜨린 것이다. 나는 한 글자를 뽑아내어 그것에 해당시키기를 壽라고 한다. 수의 뜻은 눈을 감고 한 번 생각해 볼만하다.”라고⁴²⁾ 말하며 매화와 난초에 특별히 부여한 장수의 의미를 언급하고 있다. 이렇듯 홍매의 붉음을 통해 단약을 떠올리고 장수를 생각하였던 조희룡은 붉은 매화 병풍을 잠자리에 둘러놓은 후, 방 안의 크고 작은 매화들이 그림 속의 매화와 함께 섞여 있는 모습에, “장수할 상이 아닌데 노경에 머무름은, 매화를 사랑하기 위해 백발에 도달함이라”라는 시를 써서 벽에 붙여놓았다고 한다.⁴³⁾ 실제로 조희룡은 요절할 것이라는 이유로 혼담이 오가던 집안으로부터 파혼당한 적도 있었다.⁴⁴⁾ 이런 경험 속에서 조희룡은 스스로의 나이를 생각하며 ‘매화벽으로 인해 장수하게 된 것은 아닐까’라는 생각으로, 붉은 홍매를 바라보며 단약을 떠올리고 壽라는 글자를 생각해보게 된 것이라 짐작된다.

조희룡은 이와 같이 매화에 당시의 사대부 문인들이 중시했던 것과는 다른 새로운 의미를 적극적으로 부여했다. 매화 그림을 그리는 행위 자체는 불교의 習禪의 행위와 같다고 여기고, 매화를 부처로 바라보아 매화에게 공양하며 선을 행하기도 하였던 것이다. 또한 홍매의 붉은 색을 단약의 상징으로 여기기도 하여, 매화를 바라보며 장수를 떠올리기도 하였다. 이러한 조희룡의 사군자에 대한 이단적인 의미 부여는 당시 김정희가 진경산수화와 풍속화 일색인 화단의 흐름을 개선하고자 다시금 강조하였던 남종화풍에 반하는 것이었다는 점에서, 어느

42) 趙熙龍, 『漢瓦軒題畫雜存』 116항 “香令人幽, 酒令人遠 (중략) 花令人韻, 金石鼎彝令人古, 梅蘭不與焉. 古人豈不知愛之重之, 不可比韻於凡花, 特無一字可當, 故漏之. 吾則拈出一字, 當之曰壽. 壽之義, 可閉目一想.” 번역문은 實是學舍 古典文學研究會 譯註, 『趙熙龍全集』 3권 참조. 필자가 필요에 따라 부분 수정하였다.

43) 趙熙龍, 『漢瓦軒題畫雜存』 30항 “手寫絳梅大屏, 圍之臥所, 爪內大梅小梅, 與畫梅, 互相鬪發. 研用梅花詩境研, 墨用梅花書屋藏煙. 自書一聯, 懸之于壁云 : ‘自非壽相留頽景, 爲愛梅花到白頭.’”

44) 趙熙龍, 『石友忘年錄』 59항 “世之議婚者, 必使日者推命, 非壽富貴多男五字, 則勿論. 而壽天窮達, 若是不齊, 何哉? 余幼時, 頑而羸, 弱不勝衣, 自知非壽相, 何況他人? 十三歲時, 與某家議婚, 以其必天, 見退, 與他家結姻. 不數年, 其女寡, 余今年七十餘, 有子, 有女, 孫曾侁侁. 從今可大聲稱老, 而自號壽道人.”

정도 조희룡의 의도적인 노력이 가미된 논의라고 할 수 있다. 비록 김정희 문하에서 그림을 배웠지만 중인이라는 정체성과 자기 인식이 그로 하여금 상층 문화를 대표하던 남종화파와 기술인으로 여겨졌던 화원 혹은 직업 화가들을 대표하던 북종화파에 대한 솔직한 시각을 가질 수 있게 해주었던 것이다.

이러한 조희룡의 회화관은 〈慰勞人蘭〉의 화제에서도⁴⁵⁾ 확인해 볼 수 있다. 대개 사대부 문인들은 회화에 개인적인 수양, 혹은 힘양의 의미를 부여하였고 그러한 회화 이상을 사군자를 통해 나타내곤 하였다. 그러나 문인화의 한 제목이었던 난을 통해, “세상의 수고로운 사람들을 위로하기 위하여” 그런 그림이라는 조희룡의 언급은 기존 사대부들의 문화에서는 쉽게 받아들여지지 않을 이질적인 회화의 가치였던 것이다. 이것은 조희룡의 또 다른 난 그림인 〈芝蘭圖〉를 통해서도 살펴볼 수 있다. 이 난 그림에서 조희룡은 ‘世外僊香’이라는 화제를 써놓았다. 곧 난은 세상 밖 신선의 향기를 지닌 존재로서, 사람들의 性靈을 치유해 주고⁴⁶⁾ 세상 사람들을 위로해 줄 수 있다고 여겼던 것이다. 이러한 조희룡의 그림에 대한 새로운 인식은 당시 중국에서 이름난 화가로 활동하고 있었던 鄭燮 (1693~1765)에게서 영향을 받은 것이다. 정섭은 그림이란 특권 지식층을 위한 상층 문화만이 아닌, 세상 사람들을 위로할 수 있는 것이라 여겼다. 이러한 정섭의 회화 이론은, 조희룡이 유배지에서 여유가 날 때마다 그림을 그리며 노년의 경제로 삼고, 본인의 외로운 마음과 고된 일상을 스스로 위로하고 또 주변의 이웃을 위해서도 그림을 그려주던 때, 그러한 경험들을 통해서 또 본인이 그린 그림에 대한 세상 사람들의 반응을 보면서, 그림이 얼마나 사람들의 성정을 一比德說을 바탕으로 하는 교화와는 다르게— 변화시킬 수 있는지, 또 그림은 상층 문화로서만 가치가 있는 것이 아님을 조희룡 스스로 깨달을 수 있게 해주었던 것이다.

45) 趙熙龍, 〈慰勞人蘭〉題畫文 “忽得十日五日之暇, 對芳蘭, 啜苦茗, 時有微風細雨, 潤澤于疎籬仄徑之間, 俗客不來, 良友輒至, 適然自驚, 今日之難得, 凡畫蘭畫石, 用以慰天下之勞人.”

46) 趙熙龍, 『漢瓦軒題畫雜存』 95항 “草木之醫人何限, 而能醫人之性靈, 梅也蘭也. 神農, 何嘗有云耶?”

3. 사람들을 위로하기 위하여

1) 眞率함을 바탕으로 하는 我法

앞에서 살펴보았듯이 조희룡은 이전 시대에 화파의 구분을 통해 이루어 졌던 상층 문화로서의 남종 문인화의 예술적 가치에 대해서, 유학을 근본으로 하는 사대부 문인들의 신분에 따른 시각으로부터 벗어나 바라보았다. 또한 화파의 경계선을 무너뜨리고 화가라는 용어를 사용하며 남종화뿐만 아니라, 북종화까지도 아우르는 그림 자체에 대한 새로운 인식을 시도하였다. 이것은 조희룡이 역사 속의 화가들과 그림들, 또 화파에 대해 오랜 기간 고민하며 주변 동료들과 논의하고, 문인들이 강조해왔던 군자에 대한 유학적 의미보다는 도가와 불가적인 의미를 사군자에 새롭게 부여했던 것에서 살펴볼 수 있었다. 특히 “세상의 수고로운 사람들을 위하여”라는 〈慰勞人蘭〉의 제화문을 통해서는 조희룡이 품은 새로운 회화 이상을 엿볼 수 있었다. 그렇다면 조희룡은 화가들이 어떠한 자세로 어떤 그림을 그려야 한다고 생각했을까. 먼저 〈위로인란〉과 함께 생각해 볼 수 있는 것은 그가 다음과 같이 언급했던 진솔함이다. 누군가를 위로하려면 진심어린 마음이 있어야 하는 것처럼, 그림을 통해서 다른 사람을 감동시키고 위로할 수 있기 위해서는 화가의 진솔함이 먼저 필요할 것이다.

도연명과 위응물은 하나같이 진솔한 사람들이다. ‘진솔’ 두 글자는 시든 산문이든 어디에 간들 좋지 않겠는가만 그림에 가장 적합하다. 文이 없는 가운데 지극한 문이 생겨나기 때문이다.⁴⁷⁾

여기서 조희룡은 진실함을 그림에 가장 적합한 덕목으로 꼽으며, 진솔함이 그림에 가장 적합한 이유는 그림은 글이 없음에도 지극한 글이 생겨나기 때문이라고 하였다. 곧 글이 없는 그림이지만 진솔함을 바탕으로 그려진 그림은 지극한 글이 생겨난다는 것으로, 진솔함을 회화의 중요한 가치임을 언급하며 동시에 문

47) 趙熙龍, 『漢瓦軒題畫雜存』 128항 “陶淵明·韋蘇州, 一眞率人也。眞率二字, 以詩以文, 何往不可, 而最宜於畫。所以無文之中至文生。” 번역문은 實是學舍 古典文學研究會 譯註, 『趙熙龍全集』 3권 참조. 필자가 필요에 따라 부분 수정하였다.

학의 가치를 회화에 덧붙이고 있다. 이것은 그만큼 회화 자체를 지극한 문장과 나란히 놓고 생각할 수 있다는 것이며, 또한 말로 표현되는 시나 문장보다 회화가 더욱더 진솔함이 필요하다는 것이다. 그렇다면 여기서 조희룡이 말하는 진솔함이란 무엇을 의미하는 것인가. 그의 『석우망년록』을 보면 다음과 같이 설명하고 있다.

도연명과 위응물은 진솔한 사람들이다. 진솔 두 글자는 시나 산문 어디에 간들 마땅하지 않겠는가? 문이 없는 가운데에 지극한 문이 나오는 까닭은 의도함이 없다는 것을 말하는 것이다. 만약 반드시 문이 없고자 한다면 도리어 문이 아름다운 것만 못한 것이다.⁴⁸⁾

조희룡이 말하는 진솔함이란 의도함이 없는 것으로 본인의 내면 그대로의 모습을 담아내는 것을 의미한다. 여기서 내면 그대로의 모습이란 조희룡이 자주 언급했던 ‘天倪’와 연관되는 것으로, 그의 『석우망년록』에서⁴⁹⁾ 볼 수 있듯이 조희룡은 하늘이 인간에게 품부해 준 본성에 맙기고, 인위적인 것을 벗어나 타고난 본연의 성질을 따르는 것이 중요하다고 여겼다. 이러한 천예를 바탕으로 하는 진솔함은 조희룡이 언급한 인격과도 함께 생각해 볼 수 있다. 신분을 바탕으로 한 人品이 아닌, 개인이 하늘로부터 부여받은 천예를 근본으로 하는 내면의 진솔함에서 오는 인격을 말했던 조희룡은 “가슴 속에 높고 맑은 기운이 있으면 그림을 그릴 때 또한 이 기운이 있게 된다. 이것은 남의 것을 답습해서 취할 수 있는 것이 아니며, 내가 ‘인품이 높으면 필력 또한 높다’라고 말한 것이다.”라고⁵⁰⁾ 하였다. 곧 ‘가슴 속의 높고 맑은 기운’이 인품의 높고 낮음을 판단하는 기준이 되는 것이며, 이러한 높고 맑은 기운은 하늘로부터 품부 받은 본성인 천예와 동

48) 趙熙龍, 『石友忘年錄』 182항 “陶淵明·韋蘇州, 一眞率人也。眞率二字, 以詩以文, 何往不可? 所以無文之中, 至文生, 此以無意言。若必欲無文, 則反不如文之爲佳。” 번역문은 實是學舍 古典文學研究會 譯註, 『趙熙龍全集』 1권 참조. 필자가 필요에 따라 부분 수정하였다.

49) 趙熙龍, 『石友忘年錄』 85항 “昨年春, 程少卿恭壽, 致書於余, 兼寄檻聯。筆墨, 未可謂大作家, 而任其天倪, 少無經意者。非徒是書, 中原人書, 類皆如是。”

50) 趙熙龍, 『漢瓦軒題畫雜存』 253항 “胸有嶸蕭瑟之氣, 下筆亦有是氣。此不可襲而取之。吾所云: ‘人品高, 筆亦高。’”

일한 것이었다. 그러나 조희룡이 강조했던 인품은 분명 張彥遠,⁵¹⁾ 郭若虛,⁵²⁾ 董其昌이⁵³⁾ 말했던 ‘기운은 배울 수 없고 타고난 것으로, 高位高官의 신분이 높은 사람들만이 소유한 것’은 아니었다.

천예를 바탕으로 하는 진솔함을 중요시 했던 조희룡의 화론은 그가 강조한 我法으로 이어진다. 아법이란 곧 그림을 그릴 때, 관습이 되어버린 표현을 벗어나는 것이 중요하며, 화가의 마음에서 법을 얻어야 한다는 것이다.⁵⁴⁾ 이에 대해서 조희룡은 參禪을 가르치는 방법을 예로 들며, 서화를 배우는 방법에 대해 다음과 같이 이야기 하고 있다.

옛사람이 말하기를, “사람들에게 참선을 가르칠 때에는 먼저 반드시 막하고 끊어서 그(渠)가 문이 은울타리와 철벽같다는 것을 깨달아 그로 하여금 스스로 출로를 찾게 해야 한다.”고 하였다. 이 말이 그렇다는 것은 알겠으나 그 까닭은 알지 못하였는데, 나는 산에 들어가서 그것을 깨달았다. 작년에 산사를 찾아갔다가 길을 잃고 혼자 되었다. 험한 계곡에 들어가 가시덤불을 헤치고 등넝쿨을 더위 잡아 산이 다하고 물이 다한 곳에 이르니, 다만 흰 구름만이 일어나고 있었다. 흐트러진 옷차림으로 정처 없이 방황하고 있는데, 훌연히 종소리가 구름 위로 들리면서 나를 이끄는導師가 되었다. 힘을 다해 다시 한 산등성이를 넘어서니 푸른 사원이 솟아 있었다. 어떤 시에 “산에 올라 길 잃음을 한하지 말라, 미처 보지 못한 무수한 산을 보게 되리.”라 하였다. 그러므로 이르기를, “어긋난 지름길로 잘못 들어가 어려움을 두루 거친 연후에, 바야흐로 바른 길이 있음을 알게 된다.”고 말한 것이다. 참선뿐만 아니라, 시문과 서화도 또한 그러하다.⁵⁵⁾

51) 張彥遠, 『歷代名畫記』「敍論」‘論畫六法’ “自古善畫者, 莫匪衣冠貴胄, 逸士高人, 振妙一時, 傳芳千祀, 非閨闥鄙賤之所能爲也。”

52) 郭若虛, 『圖畫見聞志』, 「敍論」 제7장 論氣韻非師 “如其氣韻 必在生知。”

53) 董其昌, 「畫旨」 卷上 “氣韻不可學 此生而知之 自然天授. 然亦有學得處 讀萬卷書 行萬里路。”

54) 趙熙龍, 『漢瓦軒題畫雜存』 249항 “不在我手, 不在古法, 又不在古法, 我手之外. 筆端金剛杵, 在脫盡習氣.’此王麓臺, 自題秋山清爽圖卷語也. 麓臺得於心, 發之於口, 如臨濟一喝, 其聲如雷. 其於耳食者, 亦無如之何也已.”

55) 趙熙龍, 『漢瓦軒題畫雜存』 254항 “古人云, ‘教人參禪, 先須塞斷, 渠悟門, 如銀盞鐵壁, 令渠自尋出路.’是說知其然, 而不知其所以然. 余於入山得之. 昨年遊山寺, 迷失路, 入絕壑, 披棘攀藤, 到山盡水窮處, 但有白雲起矣. 散衣彷徨, 無處進步, 忽有鐘聲來自雲上, 作我導師, 極力更上越一崗, 而碧殿出矣. 有詩云: ‘莫恨入山迷失路, 好看無數未看山.’故云: ‘誤入邪徑, 備歷難險然後, 方知有正路.’非直參禪, 詩文書畫亦然.” 번역문은 實是學舍 古典文學研究

조희룡은 스스로 고민하며 깨우치게 되는 과정을 중요시 하고 있다. 이것은
古法에 얹매여서도 안되는 것이며, 다른 이름난 화가의 화법에 얹매여서도 안되
는 것임을 말하는 것이다. 곧 나의 마음으로부터 나와서 고가 되고 금이 되는
것으로, 조희룡은 “고에 있지 않으면 금에도 있지 않고 心香 한 가닥은 고도 아
니고 금도 아닌 사이에서 나와서 저절로 고가 되고 저절로 금이 된다.”라고⁵⁶⁾
말하며 마음을 강조하고 있다. 또한 이와 연관해서 조희룡은 “시문과 그림은 오직
그 造詣가 어떠한가를 볼 것이요, 반드시 古今에 얹매이지 말아야 한다.”라고⁵⁷⁾
하며, 작가의 시와 그림에 대한 조예가 얼마나 깊은지가 중요한 것이기에 고금
의 법칙에 얹매이지 말아야 한다고 강조하였다. 여기서 말하는 조예란 위에서
살펴본 것처럼 스스로 출로를 찾으며 넓어지고 깊어진 본인만의 경지를 말하는
것이라 할 수 있다.

또한 조희룡은 시문과 서화에는 새로움과 기이함이 있어야 한다고 말하며, 다
른 사람이 말하지 않은 곳에 뜻을 두게 된다면 비록 제대로 되지 않더라도 볼
만한 것이 있다고 하였다. 그러나 조희룡이 새로움을 강조한 것은 현실과 관련
없는 듯한 세상 바깥의 말을 하라는 것이 아니었다. 비록 다른 사람들이 백 번
천 번 말했던 것이라 하더라도 나의 용광로 속에 들어오면 곧 사람들이 말한 것
과는 다른 것이 된다는 것이었다.⁵⁸⁾ 여기서 ‘나의 용광로’란 조희룡이 “두보는
마음의 근원을 곧바로 말하였고 왕유는 시 속에 그림이 있다고 하였다. 시 속의
그림을 끄집어낼 수 있어야 그림 속의 시를 지을 수 있으며, 한 잔 마음의 근원

會譯註, 『趙熙龍全集』3권 참조. 필자가 필요에 따라 부분 수정하였다.

56) 趙熙龍, 『漢瓦軒題畫雜存』133항 “不在古不在今, 心香一縷, 出於非古非今之間, 自作古自
作今也. 偶成此語, 不覺如服. 笑矣乎!”(번역문은 實是學舍 古典文學研究會 譯註, 『趙熙
龍全集』3권 참조. 필자가 필요에 따라 부분 수정하였다). 『石友忘年錄』181항에서도 다
음과 같이 心香에 대해 언급하며 古도 아니고 今도 아닌 곳에서 나와 스스로 만들어 내
는 것이 중요함을 강조하고 있다. “不在古, 不在今, 心香一縷, 出於非古非今之間, 自作古,
自作今, 何也, 是豈易言哉?”

57) 趙熙龍, 『漢瓦軒題畫雜存』106항 “詩文畫圖, 惟觀其造詣之如何, 未必泥於古今.” 번역문은
實是學舍 古典文學研究會 譯註, 『趙熙龍全集』3권 참조. 필자가 필요에 따라 부분 수
정하였다.

58) 趙熙龍, 『漢瓦軒題畫雜存』239항 “落筆, 意在人不經道處, 雖未得, 亦有可觀者在. 非謂鑿空
架虛用世外之語也. 雖經人千百道者, 入於陶鎔之內, 便是不經道者.”

이 쌓여야 그것을 이를 수 있다.”라고⁵⁹⁾ 말한 것처럼, 마음의 근원이라고 할 수 있다. 곧 나의 용광로 속에서 마음으로 나를 찾고 진솔하게 대상을 바라봄으로써 각자 타고난 재주에 따라 형성된 아법에 바탕한⁶⁰⁾ 나의 그림을 그려야 한다는⁶¹⁾ 것이다. 또한 새로움과 기이함은 모두 나로부터 나오는 것이며, 의도함이 없는 천예를 바탕으로 한 진솔함에서 나오는 것이라는 점에서, 아법은⁶²⁾ 화가의 개성과도 연결시켜 생각해 볼 수 있다. 이것은 근대적인 회화 인식의 시작이라 볼 수 있는 것으로, 회화를 논하면서 화파의 구분과 유학적 바탕의 比德說에서 벗어나, 각자의 성령을 바탕으로 한 개성에 대한 가치를 인식하고,⁶³⁾ 자기만의 세계를 만들어야 함을 강조하며,⁶⁴⁾ 진정한 예술로서의 가치를 바라보려 했던 조희룡의 새로운 시각이었다. 이러한 화가 개인에 대한 자각과 개성에 대한 가치의 인식은 근대적 회화 인식이 시작되었음을 말해준다.

-
- 59) 趙熙龍, 『漢瓦軒題畫雜存』 122항 “少陵直道心源, 摩詰詩中有畫. 拄出詩中之畫, 可作畫中之詩, 心源一勾, 積以成之.” 번역문은 實是學舍 古典文學研究會 譯註, 『趙熙龍全集』 3 권 참조. 필자가 필요에 따라 부분 수정하였다.
- 60) 趙熙龍, 『漢瓦軒題畫雜存』 171항 “余寫竹, 居蘭梅十之一, 而蓋學鄭板橋. 板橋豈易學哉. 板橋有板橋之才力, 吾無板橋之才力, 雖學之, 未能. 寧任吾才力所及處, 作一我法而已.” 여기서 조희룡은 정섭에게는 정섭의 才力이 있는 것처럼 나는 나의 재력에 따라 나의 법을 만드는 것이 중요하다는 말을 하고 있다. 이러한 조희룡의 생각은 『石友忘年錄』 137항에서도 보인다. “文學畫圖, 孰不欲之, 而其才力所限, 學而未能. 所以呴此自護耳. 至以文章畫圖, 名家者, 今古何限, 而此果貧賤已乎?”
- 61) 趙熙龍, 『漢瓦軒題畫雜存』 187항 “梅蘭, 是何大題目, 而每爲人所躊躇. 必要題, 必要多, 又不要古, 要自作. 不要詩, 只要語. 一畫, 不易得. 況一語, 又不易得耶. 然要之不欲應, 不要便欲應, 自不知所以然. 一笑.” 여기서 조희룡은 화가인 ‘나’를 강조하며, 사람들이 옛 그림을倣作한 것을 요구하지 않고, 조희룡 스스로 그린 그림을 요구한다는 사실을 언급하고 있다. 당시에는 이미 옛 그림을 방작한 작품에 대한 수요가 줄어들었으며, 이는 곧 사람들의 회화에 대한 인식이 변해가고 있었다는 것을 말해준다.
- 62) 趙熙龍, 『漢瓦軒題畫雜存』 17항 “千花萬藥一法, 自王會稽始, 至近人錢擇石·童二樹·羅兩峰而極矣. 余梅, 在二樹·兩峰之間, 而究竟終是我法也.”
- 63) 趙熙龍, 『石友忘年錄』 74항 “曾遊丹陽, 玉筍島潭舍人三仙諸勝, 不必以優劣品第. 各俱奇致, 皆可人意. 古人詩文, 亦復如是. 各俱手眼, 未必以此較彼. 只觀其人之性靈所在, 使我眼界寬矣. 余老矣, 不復作遊事, 追憶舊遊, 看山之法與看文之法, 無二致. 可與同心人共之.”
- 64) 趙熙龍, 『石友忘年錄』 42항 “爲詩之法, 博綜諸家, 得古人神髓, 自出機杼, 儻成一家, 使人看之, 不知源流之所自來. 試觀古詩家, 豈有一家相似者乎?”

2) 手藝: 창작의 완성

앞에서 살펴본 것처럼, 조희룡은 마음에서 나오는 진솔함을 바탕으로 하는 화가 개인의 아법을 강조하였다. 그렇다면 이러한 창작의 법칙은 화폭 위에서 어떻게 완성되는가. 조희룡은 이전의 사대부들이 중요시하던 ‘胸中成竹’이라는 회화 창작이론과는 다르게 조금 더 실질적이고 구체적인 이야기들을 하고 있다. 아무리 가슴 속에 그리려는 대상이 이루어져 있다 하더라도 손에서 완성되지 못한다면 그림이 그려질 수 없다며, ‘手藝’를 강조하였다. 이러한 수예의 강조는 화가를 ‘장이’가 아닌 창작활동을 하는 예술가로서 바라보려는 조희룡의 시도로 연결되어 근대적 회화인식의 단초를 제공하고 있다고 할 수 있다. 조희룡은 다음과 같이 수예에 대해서 언급하였다.

글씨와 그림은 모두 수예에 속하는 것이니, 그 기예가 없으면 비록 총명한 사람이 종신토록 그것을 배울지라도 할 수 없는 것이다. 그러므로 “손끝에 있는 것이지, 가슴 속에 있는 것이 아니다.”라고 말하는 것이다.⁶⁵⁾

조희룡은 그림은 기예에 속하는 것이라고 언급하면서, 가슴 속에서 이루어지는 것이 아님을 말하고 있다. 그러나 ‘가슴 속에 있는 것이 아니다’라는 말은 ‘胸中成竹’에 대한 새로운 고찰로서, 단순히 그림의 완성은 손재주만으로 이루어진다는 의미는 아니었다. 이전 시대에 500년이 넘도록 강조되어 왔던, 대나무를 그리기 전에 먼저 화가의 가슴 속에 대나무가 이루어져 있어야 한다는 ‘흉중성죽’을 화폭 위에 완성해 주는 것은 손이기 때문에, 그만큼 손의 역할 또한 중요하다는 것이다. 곧 그림은 만권의 책을 읽는 것에서부터 시작하더라도, 분명 손으로 완성되는 것이었다. 이에 대해서 조희룡은 다음과 같이 ‘솜씨’와 ‘안목’으로 구분하여 설명하였다.

65) 趙熙龍, 『石友忘年錄』 169항 “書與畫，俱屬手藝，無其藝，雖聰明之人，終身學之，不能。故曰：‘在於手頭，不在胸中。’” 번역문은 實是學舍 古典文學研究會 譯註, 『趙熙龍全集』 1 권 참조. 필자가 필요에 따라 부분 수정하였다.

글씨를 쓰고 그림을 그리는 것은 독서의 안목(眼)이 아니면 그것을 얻을 수 없으며, 뛰어난 것을 이루는 솜씨(手)가 아니면 그것을 이룰 수 없다. 이 눈 그 빛이 횃불과 같으며 이 손은 그 힘이 큰 솔을 들 만한 것으로, 이러한 솜씨와 안목이 미치는 곳에서 하나의 세계가 주조된다.⁶⁶⁾

여기서 조희룡이 생각했던 그림은, 독서를 통해 형성된 안목이 화가의 솜씨가 드러나는 손끝에서 완성되는 순간 화폭 위에 만들어진 하나의 새로운 세계였음을 알 수 있다. 그림이란 곧 진솔한 마음과 나라는 용광로를 거쳐 형성된 아법을 화폭에 담아내는 손에 의해 마무리 되는 것이다. 이것은 마음과 손이 상응하는 때에 묘한 경지의 그림이 이루어진다는 조희룡의 말과 상통한다.⁶⁷⁾

이처럼 수예론은 첫째로 화파의 극복을 의미하기도 하고, 두 번째로는 화가 개인의 마음 속 진솔함이 아법을 통해 손끝에서 완성된다는 것을 의미한다는 점에서 조희룡의 화론을 총결하는 이론이라고 할 수 있다. 이러한 점에서 조희룡의 화론은 화가 개인의 타고난 재주와 전문성을 인정하는 새로운 시각을 바탕으로 하는 근대적 회화 인식의 시작이라고 할 수 있다. 그러나 비록 조희룡이 손끝에서 이루어지는 화가의 솜씨를 강조하고 있지만, 이전의 남종 문인화에서 강조해왔던 文字氣에 대한 부분을 완전히 배제했던 것은 아니다. 수예와 함께 ‘독서의 안목’을 강조했던 것을 생각해 보면, 남종 문인화 정신을 계승한 수예론이었다고 할 수 있다. 조희룡은 문자향 서권기 또한 중요하게 생각하며,⁶⁸⁾ 인품을 강조하기도 하였다.⁶⁹⁾ 그러나 그가 말하는 인품은 분명 고위고관의 신분이 높은 사람들만이 소유한 것이 아니었다. 또한 조희룡이 蘇軾으로부터 회화에 부여되

66) 趙熙龍, 『漢瓦軒題畫雜存』 123항 “作書作畫，非讀書眼，無以得之，非濟勝手，無以成之。此眼其光如炬，此手其力扛鼎，手眼所及，鑄一乾坤。” 번역문은 實是學舍 古典文學研究會 譯註, 『趙熙龍全集』 3권 참조. 필자가 필요에 따라 부분 수정하였다.

67) 趙熙龍, 『漢瓦軒題畫雜存』 40항 “心手相應之候，不可日日得之，或得一蘭入妙，亦一日之福也。”

68) 趙熙龍, 『又峰尺牘』 26항 “詩畫豈易言哉。書卷滿腔溢而爲詩，字氣入指發以爲畫，而近來年少輩，不解少微通鑑半部，而輒作七律，不能作楷一行，而輒畫蘭竹，自以爲雅人深致。七字押韻，詩云乎哉？墨瀋縱橫，畫云乎哉？”

69) 趙熙龍, 『漢瓦軒題畫雜存』 253항 “胸有崢嶸蕭瑟之氣，下筆亦有是氣。此不可襲而取之。吾所云：人品高，筆亦高。”

었던 정신성을 계승하는 동시에 수예를 강조하였던 것을, 만약 수예를 중시했던 그의 회화관을 形似 또한 강조하는 것으로 생각해 볼 수 있다면, 조희룡이 수예를 강조하였던 것은 송대 이후 문인사대부들이 나름 확고부동한 가치를 부여해온 문인화론의 神似만을 강조하는 寫意畫에 대한 발전적 계승으로 바라볼 수 있을 것이다. 다시 말하자면, 조희룡은 김정희가 당시의 조선 화단에 다시금 남종 문인화의 정통성을 새롭게 정비하며 정착시키려던 것을 배격하려던 것이 아니라, 남북종 양쪽 화파의 적절한 수용과 발전을 꾀했던 것이었다. 이것은 俗氣에 대해서 언급하고 있는 다음의 구절을 통해서도 살펴볼 수 있다.

시문과 서화의 무너짐은 俗氣라는 두 글자에 이르러 그치는 것이다. 이 두 글자의 무거움은 큰 神力이⁷⁰⁾ 아니고서는 들 수가 없다. 그렇지 않으면 비유컨대 산귀와 수괴가 부처의 바리때를 들려고 해도 들 수 없는 것과 같다.⁷¹⁾

여기서 조희룡은 속기의 배격을 주장하고 있다. 그러나 속기를 배격해야 한다고 말하고 있지만, 이것은 雅와 俗에 대한 과거 화단 내에서의 논의를 떠올려 봤을 때, 남종 문인화론에서 중요시하였던 雅에 대한 강조로 볼 수 있다. 조희룡은 여전히 雅로 대표되는 남종 문인화의 정신성을 인정하고, 文字氣를 논하며 그 기운이 열 손가락 사이로 표현되어야 가능하다는 수예론을 이야기 하면서도 만 권의 서적을 읽어야 문자기가 생겨남을 빠뜨리지 않고 언급하고 있다.⁷²⁾ 그

70) 여기서 말하는 神力이란 조희룡이 “동파공이 대나무 그리는 것을 논하며 ‘가슴 속에 대나무가 이루어져 있어야 한다.’고 하였는데, 이 말을 나는 일찍이 의심하였다. 가슴 속에 비록 이루어져 있더라도 손이 혹 응하지 못한다면 어찌하겠는가? 나는 가슴 속에도 있지 않고 손에도 있지 않으며 천예에 맡길 뿐이라고 여긴다. 그 神理가 이른 곳은 스스로 그것이 그렇게 된 까닭을 알 수 없다. ‘산은 높고 달은 작다’, ‘물은 흐르고 꽃은 피었다.’는 것을 시험삼아 동파공에게 묻는다. 가슴에서 얻어지는 것인가, 손에서 얻어지는 것인가? 망령되이 한 마디 말을 하여 천추의 일소를 자아낸다[원문은 주3) 참조].”라고 말하며 언급했던 ‘神理’와 함께 생각해 볼 수 있으며, 또한 조희룡이 『又海岳庵稿』 28항과 『畫鷗盦譏墨』 51항에서 말하고 있는 ‘傳神寫照’와도 함께 다시 살펴보아야 할 것으로 본 논문에서는 지면관계상 생략하기로 한다.

71) 趙熙龍, 『漢瓦軒題畫雜存』 56항 “詩文書畫之壞, 至俗氣二字而止。二字之重, 非大神力, 無以舉之。不爾, 則譬如山鬼水怪, 揭驛迦鉢, 不得。” 번역문은 實是學舍 古典文學研究會 譯註, 『趙熙龍全集』 3권 참조. 필자가 필요에 따라 부분 수정하였다.

리면서 동시에 만권의 서적을 읽어야 문자의 기운이 생기고 그것이 손에서 완성되는 것인데, 본인 스스로는 천하의 서적을 읽지 못했음에도 그림을 그리고 있다는 점을 언급하며 반드시 그림은 독서로 형성된 내면의 문자기만으로 이루어지는 것이 아님을 말하고 있다. 또 그렇다고 해서 동기창이 비판했던 북종화파의 ‘화사의 마계’는 아니라고 이야기 하며, 남종화풍의 그림도 북종화풍의 그림도 예술로서의 온전한 가치를 지닌 그림은 아니며 반쪽짜리 일 뿐임을 넘지시 비추고 있다. 이러한 언급을 통해, 회화가 신분을 초월한 예술로서의 독자적인 의미와 가치를 지니기 위해서는 새로운 접근이 필요하다는 것을 조희룡 스스로 자각하고 있었다는 것을 짐작해 볼 수 있다. 이러한 그림에 대한 새로운 인식은 다음의 글에서도 찾아볼 수 있다.

“글씨 쓰는 붓으로 눈썹을 그린다.”는 이 말은 참으로 고움이 천고에 뛰어나다. 집안에서 쌀과 소금 같은 잡물을 계산하고 기록하던 붓으로 때때로 난과 혜를 그리곤 하는데, 다만 고움이 뛰어나지는 못하더라도 文雅함은 그것보다 낫지 않을까 염려된다.⁷³⁾

여기서 조희룡은 기존의 문인들이 주장하던 것과는 다른 文雅함을 이야기 하고 있다. 그림은 반드시 글씨를 쓰는 사대부들의 전유물이 아님을 ‘글씨 쓰는 붓으로 그린 그림’과 ‘잡물을 계산하고 기록하던 붓으로 그린 그림’에 대해서 언급 함으로써 후자의 경우가 문아함이 더 뛰어남을 조심스럽게 말하고 있다. 조희룡

72) 趙熙龍, 『漢瓦軒題畫雜存』 3항 “欲寫蘭, 讀破萬卷, 文字之氣, 撰腸挂腹, 溢出十指間然後, 可辦。余未讀天下書, 何以得之? 但畫師魔界則未耳。”

73) 趙熙龍, 『漢瓦軒題畫雜存』 130항 “書筆畫眉, 此語眞艷絕千古, 以家中米鹽凌雜筭錄之筆, 時畫蘭蕙, 但恐艷絕不及而文雅過之。”(번역문은 實是學舍 古典文學研究會 譯註, 『趙熙龍全集』 3권 참조, 필자가 필요에 따라 부분 수정하였다). 같은 책 138항에서는 “梅蘭不過草木之一, 而對之如高人朗士, 不敢言名利事。第思其不敢言者, 何也?”라고 말하며 사군자를 놓고 名利의 일을 말하지 못하는 것은 왜인가에 대해 질문하고 있으며, 『石友忘年錄』 96항에서는 “人有兒孫, 莫不願富貴福澤, 而獨於詩文, 不喜有恬俗氣。此分其道, 而各極其欲也.”라고 말하며 현실 속에서는 부귀복택을 원하는 사람들이 유독 시와 문장에서는 속기가 없는 것을 좋아한다며 그들의 모순된 모습을 지적하고 있다. 여기서 시와 문장을 말하고 있지만, 남종 문인화의 경우에는 그림까지 확대해서 생각해 볼 수 있는 것으로, 회화에 대한 솔직하고 새로운 인식이 내면에 짜트고 있었다는 것을 보여준다.

의 이러한 모습 속에서 그가 기존 화단에 형성되어 있던 상층 문화로서의 매너리즘에 빠져 있던 문인화론에 대해서 조금씩 솔직한 시각으로 바라보려 노력했음을 볼 수 있다.

그렇다면 조희룡의 노력은 남종 문인화에서 강조하는 정신성과 더불어 수예의 강조를 통해 화파간의 간극을 통합해 보려는 시도가 아니었을까. 또한 조희룡의 『壺山外史』와 劉在建(1793~1880)의 『里鄉見聞錄』 등의 글이 써진 배경을 생각해 볼 때, 신분제도가 흔들리게 되면서 상대적으로 부를 축적하고 학식을 갖추게 된 중인들의 목소리가 커지게 되었다는 시대적 흐름 속에서, 신분의 제약으로 인해 느꼈을 답답함으로부터의 사회비판, 현실비판의 모습이 회화를 바라보는 마음에도 작용을 하게 된 것은 아닐까. 곧 조희룡이 매화에 불교와 도교적인 의미를 부여한 것을 비주류의 모습으로 규정하였던 선행연구들의 결과와는 달리, 그의 불교와 도교적 해석 또한 사대부들의 전유물이었던 사군자에 대한 기존의 틀에 반하는 다른 해석과 의미 부여를 통해 비판적인 시각으로 화파의 통합을 꾀했던 시도는 아니었을까. 조희룡이 허유와 밤을 새며 화파에 대한 고민을 했던 모습을 떠올려 보면, 당시에 화가들이 회화라는 장르에 대해서 이전의 상남평북을 바탕으로 한 남북종 분파로 인한 폐해 또한 극복하고자 노력했으며, 그러한 노력으로 인해 이전과는 달리 회화에 대해 긍정적이고 솔직한 시각으로 회화를 인식할 수 있었음을 알 수 있다. 곧 진정한 회화에 대한 깊은 고민을 통해 그림 자체가 가지고 있는 가치에 주목할 수 있었던 것이다.

이는 김정희가 그린 난과 조희룡의 난을 비교해 보면 쉽게 알 수 있다. 김정희는 아들 상우에게 난을 그리는 법에 대해서 다음과 같이 말하고 있다.

난을 치는 법은 또한 隸書와 가까우며, 반드시 文字香과 書卷氣가 있어야 가능하다. 또 난을 치는 법은 畵法을 가장 금기시하니, 화법과 같은 것으로는 한 획도 긁지 않는 것이 좋다. 조희룡과 같은 무리는 나의 난 치는 법을 배우면서 끝내 화법 일색을 면치 못하였으니, 이는 그의 가슴 속에 文字氣가 없었기 때문이다. 지금 이렇게 많은 종이를 보내오니 너는 아직도 난 치는 경계의 趣味를 모르는 것이다. 이 많은 종이로 〈난을〉 치기를 구하니, 자못 실소를 금치 못하겠다. 난을 치는 것은 서너 종 이를 넘지 않는다. 神과 氣가 서로 모이고 대상(境)과 만남이 서로 융합하는 것은 글씨와 그림이 마찬가지이나 난을 치는 것이 더욱 심하다. 어찌 종이가 많이 있다고

될 것인가. 만약 화공의 무리처럼 대웅법으로 한다면 한 번에 천 장이라도 그릴 수 있다. 이와 같이 그릴 바에야 그리지 않는 것이 낫다. 그래서 난을 그리는 것을 나는 많이 하지 않는다. 이는 네가 일찍이 본 바이다. 지금 약간의 종이에 그려 보내고 보내 준 종이를 다 쓰지 않았다. 모름지기 그 묘를 깨달으면 될 뿐이다. 난을 치는 데는 반드시 세 번 붓을 돌리는 것[三轉]을⁷⁴⁾ 묘로 삼는다. 지금 네가 그린 것을 보니 한번 봇을 뽑아내고는 그쳤다. 반드시 세 번 봇을 돌리는 곳에 공을 들여야 아름다워진다. 요즘 난을 치는 사람들은 모두 이 세 번 봇을 돌리는 묘를 모르고 함부로 칠해 버릴 뿐이다.⁷⁵⁾

이처럼 김정희는 문자향, 서권기, 문자기 등을 언급하며 사대부들의 학문을 바탕으로 한 소양의 중요성을 부각시키며, 난을 치는 방법은 예서를 쓰는 법과 비슷하기 때문에 서예를 쓰는 사람만이 난을 제대로 칠 수 있다고 강조하였다. 또한 화원화가들은 화법에 매인 사람들로서 그들의 그림은 배울 점이 없을 뿐만 아니라, 그들의 화법을 따르는 그림은 아예 그리지 않는 것이 낫다며 화공들의 그림을 비하시켰다.

그러나 조희룡이 난 그림을 통해서 말하고자 했던 것은 김정희가 중요하게 여겼던 것과는 많은 차이가 있다. 조희룡이 강조하였던 “무릇 난초를 그리고 둘을 그리는 것은 천하의 수고로운 사람들을 위로하기 위함이다”라는 제화문을⁷⁶⁾ 살펴보면 김정희와의 차이점이 두드러진다. 조희룡은 사군자를 통해 기준의 사대부 문인들이 강조하여 왔던 유학적 가치인 절개나 지조를 나타내려는 것이 아닌, 그림을 통해 표현되는 본인의 정감으로 ‘수고로운 세상 사람들을 위로하는

74) 三轉은 서예의 획법 중 하나인 ‘一派三折’을 차용한 것으로 이해된다. 일파삼절은 과의 한 획에 세 번 곡절을 만드는 것으로 王羲之, 「題衛夫人筆陣圖後」 아래 서예의 중요한 기법이 되었다.

75) 金正喜, 『阮堂全集』, 「與佑兒」 “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, 學作吾蘭, 而終未免畫法一路, 此其胸中, 無文字氣故也. 今此多紙送來, 汝尚不解蘭境趣味, 有是多紙之求寫, 殊可憤筭. 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. 是汝所嘗見也. 今以略干紙寫去, 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.” 번역문은 한국고전번역원 참조. 필자가 필요에 따라 부분 수정하였다.

76) 주45) 참조.

역할'을 강조하였던 것이다. 이것은 정섭이 그림을 통해서 사람들의 성정을 위로하고 그들의 괴로움을 덜어주고자 했던 예술창작의 정신에 영향을 받은 것으로, 회화를 인격의 수양 혹은 학문을 닦는데 도움이 되는 수단으로 여겼던 유교적인 예술관과는 다른 새로운 회화관이었다.⁷⁷⁾ 이러한 새로운 시각의 회화 인식이 가능했던 것은, 조희룡이 즐겨 그렸던 매화에 부여했던 도가적 불가적 가치들을 생각해 볼 때, 이미 당시의 조선 사회는 신분제가 무너지기 시작한 혼란기였으며 조희룡 스스로 사회적 혼란기 속에서 중인이라는 신분의 영향으로 사대부들과는 다른 시선으로 그림에 대한 고민을 할 수 있었기 때문은 아니었을까. 또 좀 더 나아가서 조희룡의 이러한 시도는 이전 시대에 강하게 형성된 남북종론으로 인한 신분차별적인 회화 장르의 구분으로 인해 조선 사회에 저변화되어 있던 문인 문화의 틀에서부터 회화를 독립시켜 바라보려는 의도적인 노력은 아니었을까.

이러한 점은 화가로서 그림 그리는 일을 경제로 여겼던 조희룡의 모습 속에서도 살펴볼 수 있다. 그의 “그림에 맺힌 습관은 正覺에 관계되는 일이 아니며, 鐘鼎과 산림 밖에서 노년을 보내는 경제로 삼는 것이다. 이것이 첫 번째이다.”라는⁷⁸⁾ 말을 보면, 깨달음을 위한 활동 혹은 여기로서의 창작활동을 하는 것이 아닌, 전문성을 가진 화가로서의 개념이 당시에 이미 사회적으로 형성되어가고 있었음을 추측해 볼 수 있다. 당시의 이러한 분위기는 이미 중국에 형성되어 있던 화단의 모습에 영향을 받은 것으로, 청대 사대부 문인이었음에도 불구하고 잠시 벼슬살이를 하다가 관두고, 양주에서 그림을 업으로 삼아 작품 활동을 하였던 揚州八怪 중 한명이었던 정섭을 그 예로 들 수 있다. 또한 중국의 영향으로 19세기의 조선은 왕족, 양반사대부, 중인 등 계층에 상관없이 서화 수장에 대한 관심과 열풍이 정점에 달했던 시기였고, 특히 중국으로부터 유입된 동시대의 서화들은 조선의 화단에 끊임없이 영향을 주었다. 학식과 경제력이 뒷받침되는 양반층과 중인층들 사이에 예술품을 완상하고 구입하는 것은 보편화된 일이었다. 특히 조선 말기에는 양반사대부와 중인들 중 경제력을 이용하여 값비싼 서화 골동

77) 이선우, 2006 「우봉 조희룡」, 안휘준 외, 『한국의 미술가』, 사회평론, 262-265면.

78) 趙熙龍, 『漢瓦軒題畫雜存』 69항 “圖畫結習，非關正覺，而鐘鼎山林之外，作此送老之經濟，是爲第一義。” 번역문은 實是學舍 古典文學研究會 譯註, 『趙熙龍全集』 3권 참조. 필자가 필요에 따라 부분 수정하였다.

품을 구입하여 많은 수장품을 가지고 있었던 사람들이 많았으며, 역대 명현들의 필적과 그림, 중국서화, 역대 금석문 탁본 등 서화작품이 주된 수집의 대상이었던 이전 시기 경향에서 나아가 일본화, 서양화를 비롯하여 중국제 골동품, 인장, 옛 동전[古錢], 문구류에 이르기까지 수장품의 범주가 확장되었다. 이는 궁중과 양반사대부, 중인층에서 고루 나타난 폭넓은 현상이었다.⁷⁹⁾

이와 같은 상황 속에서 조희룡은 그림을 그리며 사는 본인의 삶에 대해서 돌아보며 그림이라는 존재에 대해서 끊임없이 고민하며 본인의 새로운 생각들을 조율해 나갔던 것이다. 그러한 과정 속에서 중인이라는 자기 인식을 바탕으로 조희룡은 사대부 문인들보다는 회화 혹은 창작활동에 대해서 진솔하게 바라볼 수 있었기에, 회화는 신분을 벗어나 논해져야 하는 것이며 또한 단순히 말예 혹은 천기로 여겨질 기술만도 아닌 회화 자체만의 고유한 가치를 지닌 역할이 있다는 것을 깨달을 수 있었다. 그 결과 조희룡은 세상의 수고로운 사람들이 위로 받을 수 있는 정감어린 그림을 그리는 것이 회화의 목표가 되어야 함을 말하고자 했던 것이다.

4. 마치며

조선 초기를 통해 살펴볼 수 있는 회화를 향한 말예라는 인식은 동기창의 남북종론이 조선에 전해지면서 문인 사대부들이 즐겨 그리던 남종 문인화를 통해 그림에 대한 예술적 가치의 인식이 이루어지기 시작하면서 극복될 수 있었다. 이러한 과정 속에서 회화에 대한 인식이 변해가며 조선 사회저변에 형성된 사대부 문인문화는 조선 말기에 이르러 중인층이었던 조희룡에게 어떻게 비추어졌는지, 또 그로 인해 조희룡은 회화에 어떠한 새로운 가치를 부여했는지 살펴보았다. 그 결과 그가 회화라는 창작활동을 어떻게 해석해 내고 어떤 의미를 부여했

79) 19세기 조선에 유입된 중국의 문화와 당시 조선의 수장가들을 대표하던 양반과 중인의 취향에 대해서는 황정연의 「19세기 조선의 서화수장과 중국서화의 유입」(규장각한국학 연구원 주관 인문한국사업단학술워크샵 발표, 2011.2.7)에서 자세히 다루고 있다.

는지에 대한 고찰을 통해서, 회화를 사대부들만의 소유물이 아닌 화파를 뛰어넘는 진정한 예술로서 바라보려는 그의 시선을 찾아볼 수 있었다. 중인이었던 조희룡은 회화에 대해 좀더 진솔한 자세로 다가갈 수 있었기에 사군자를 통해 표현되었던 문인화의 근간이 되는 유학적인 가치들도 불교와 도교의 색채로 바꾸어 나갔으며, 손재주를 하찮게 여기고 천하게 여겼던 문인들의 모습에 대해서 수예를 언급하며 조심스럽고 예리하게 회화의 진정성에 대한 모색을 하였다. 그러나 조희룡이 수예론을 주장하였던 것은 단순히 남종 문인화에서 추구하는 문인 정신을 부정하려던 것은 아니었으며, 문인들이 중요시하던 정신성과 더불어 화원들이나 직업 화가들의 손재주 또한 회화창작의 중요한 요소임을 말하고자 했던 것이었다. 조희룡은 진정한 예술로서의 회화가 갖추어야 할 모습은 무엇인지, 또 그러한 회화를 그려내는 화가는 어떠한 사람이어야 하는지에 대한 깊은 고민을 통해 그림 자체가 가지고 있는 가치에 주목할 수 있었다. 곧 이전 시대에 강하게 자리 잡은 신분차별적인 회화 장르의 구분으로 인한 남종 문인화의 틀에서부터 회화를 독립시켜 바라보려고 노력했던 것이다.

물론 소식으로부터 강조되어온 문인정신을 바탕으로 하는 남종 문인화론으로 인해, 이전에는 생각할 수 없었던 가치가 회화에 부여되었다는 사실은 간과할 수 없는 중요한 부분이지만, 신분을 바탕으로 회화를 이분법적으로 바라보다보면 동기창이 ‘화사의 마계’라 불렀던 것처럼 화원화가들, 혹은 직업 화가들의 작업을 극단적으로 바라보는 시선을 해결 할 수가 없기에, 진정한 예술로서의 회화를 생각해 볼 수 없다는 커다란 한계에 부딪히게 된다. 그러한 한계 지점에서 조희룡은 화파에 대한 고민과 논의를 통해서, 그림에 대한 새로운 가치를 찾고, 상남평북을 바탕으로 논해지는 회화가 아닌, 어떤 신분을 가진 누가 그린 그림이던 간에 회화적인 가치를 논할 수 있기를 바랬다는 점에서, 비록 단편적이기는 하지만, 조희룡의 회화에 대한 논의들에는 분명 근대를 준비하는 단초가 담겨져 있음을 알 수 있다. 여기서 근대를 준비한다 함은 회화라는 장르가 단순한 기예가 아닌 예술로서 한 단계 더 발전할 수 있는 계기가 조선 시대 화가들 사이에서 자생적으로 형성되고 있었으며, 그러한 과정을 조희룡의 회화관에서 찾을 수 있다는 것을 의미한다.

한국 화단의 흐름을 살펴보면, 19세기 말에 서양 및 일본의 근대 문명이 전해지고 20세기 초에 이르러 일제 식민지시대를 겪으며 ‘미술’이라는 용어가 새로이 사용되기 시작하였다. 미술이라는 장르가 독립적으로 분리되기 위해서는 미술 그 자체만의 고유한 가치를 찾아야 했으며, ‘장이’가 아닌 ‘예술가’로서의 화가가 탄생하기 위해서는 과거의 시서화를 함께 생각하던 인식으로부터 벗어나 독자적인 미술 개념이 형성되어야 했다. 필자는 20세기 초 형성되었던 미술에 대한 근대적 담론들 이전에 조희룡에게서 이미 회화를 향한 독자적인 인식들이 싹트고 있었다고 생각한다. 또한 화가라는 용어를 이미 사용하였던 조희룡의 문헌들을 볼 때, 분명 그는 사대부와 화공의 개념과는 다른, 그림을 그리는 화가에 대한 새로운 인식을 했음을 알 수 있으며, 그림 또한 사대부들의 여기 혹은 화공들의 기예와는 다른 새로운 지평에서 바라보고 정의해 내려고 노력했다는 것을 알 수 있다. 그로 인해 조희룡은 천예와 진솔함을 바탕으로 하는 아법을 강조하고, 그림의 완성은 손끝에서 이루어진다는 수예론을 주장하며 새로운 창작이론들을 논하였던 것이다.

주제어 : 조희룡의 회화인식, 중인, 문인화, 원체화, 남북종화파의 구분, 아법, 천예, 수예

투고일(2015. 5. 27), 심사시작일(2015. 6. 3), 심사완료일(2015. 6. 29)

참고문헌

- 고연희, 『조선시대 산수화, 아름다운 필묵의 정신사』, 돌베개, 2007.
- 김지선, 「우봉 조희룡의 매화도 연구」, 홍익대학교 석사학위논문, 2004.
- 김홍남, 『중국 한국 미술사』, 학고재, 2009.
- 서복관(권덕주 외 옮김), 『중국예술정신』, 동문선, 1990.
- 안휘준, 『한국회화사』, 일지사, 1980
- _____, 『朝鮮王朝實錄의 書畫史料』, 韓國精神文化研究院, 1983.
- _____, 「朝鮮末期 畵壇과 近代繪畫로의 移行」, 『韓國近代繪畫名品』(국립광주박물관·광주비엔날레조직위원회 공편), 1995.
- _____, 『한국 미술사 연구』, 사회평론, 2012.
- 유홍준, 「이규상 '일몽고'의 화론미적 의의」, 『미술사학』 4, 미술사학연구회, 1992.
- _____, 『조선시대 화론 연구』, 학고재, 1998.
- 윤세진, 「近代의 美術談論의 形成과 美術家에 대한 認識」, 『美術史論壇』 12, 한국미술연구소, 2001.
- 이경자, 『壺山 趙熙龍 文人畫의 雅·俗 美學 研究』, 성균관대학교 박사학위논문, 2010.
- 이선옥, 『조선시대 매화도 연구』, 한국정신문화연구원 한국학대학원 박사학위논문, 2004.
- _____, 「붓 끝에 쏟아낸 울분: 여항문인화가 조희룡의 삶과 예술」, 『한국인물사연구』 19, 2013.
- 이성혜, 『조선의 화가 조희룡』, 한길아트, 2005.
- 이수미, 「조희룡 회화의 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 1991.
- 이인숙, 「鄭板橋 題畫 研究」, 『中國語文學』 34, 1999.
- 이중희, 『한국 근대미술사 심층연구』, 예경, 2008.
- 이혜원, 「朝鮮末期 梅畫書屋圖 研究」, 이화여자대학교 석사학위논문, 1999.
- 임승연, 「조희룡 예술론 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 2001.
- 장진성, 「건륭제 시기 궁정회화의 정치적 성격」, 서울대학교 중국연구소 2010년 2학기 1차 중국포럼 발표, 2010.
- 조민환, 「朝鮮朝 儒學者들의 朝鮮朝 後期 繪畫認識에 관한 연구」, 『동양철학연구』 61, 2010.
- 조희룡, 『매화 삼매경: 조희룡 산문집』(한영규 편), 태학사, 2003.
- 한경애, 「朝鮮 後期 文人們의 中國繪畫 認識에 관한 연구: 董其昌의 美意識을 중심으로」, 『동양예술』 22, 2013.
- 한국근현대미술연구회, 『한국근대미술과 시각문화』(김영나 편), 조형교육, 2002.

한영규, 『조희룡의 예술정신과 문예성향』, 성균관대학교 박사학위논문, 2000.

_____, 『조희룡과 추사파 중인의 시대』, 학자원, 2012.

한정희, 「董其昌과 朝鮮後期 畵壇」, 『미술사학연구』 193, 1992.

_____, 『한국과 중국의 회화』, 학고재, 1999.

_____, 『동아시아 회화 교류사』, 사회평론, 2012.

홍선표, 「조선후기의 회화 애호풍조와 鑑評活動」, 『미술사논단』 5, 1997.

_____, 『한국 근대미술사』, 시공사, 2009.

吳樹平 編, 『中國歷代畫譜匯編』 1, 天津古籍出版社, 1997.

俞劍華 編著, 『中國畫論類編』, 中華書局香港分局, 1973.

陳辭 編著, 『董其昌全集』, 河北教育出版社, 2007.

黃賓虹, 鄧實 編, 『美術叢書』, 南京: 江蘇古籍出版社, 1997.

James Cahill, *The distant mountains: Chinese painting of the late Ming dynasty, 1570-1644*, Weatherhill, 1982.

Susan Bush, *The Chinese Literati on Painting*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1971.

〈Abstract〉

Cho Hee-ryong's point of view on painting
in the late Joseon Dynasty

Chang Eun Young*

This paper examined Cho Hee-ryong(趙熙龍, 1789-1866)'s point of view on painting in the 19th century. He learned how to draw the Four Gracious Plants(四君子) under Kim Jeong-hee(金正喜, 1786-1856) who tried to secure the legitimacy of the south school literati painting(南宗 文人畫) as the literati. However, Cho Hee-ryong, who belonged to the commoners, could see works of art from a new perspective ; he thought that painting was neither the literati's own work nor the court painter's. He began to consider that the discrimination between the south and the north school should be resolved. He finally maintained that it was important to draw according to an artist's own way of painting(我法) formed by nature(天倪), and painting was completed by handcrafting skill(手藝).

Key Words : Cho Hee-ryong's point of view on painting, commoners, literati painting, court painting, the discrimination between the south and the north school, an artist's own way of painting(我法), nature(天倪), handcrafting skill(手藝)

* Lecturer, Department of Korean Painting, Chung-ang University.