

상촌(象村) 신흘(申欽)의 『장자(莊子)』 수용의 회화관

임희숙

명지대학교 강사, 한국미술사 전공

syin3@naver.com

- I. 머리말
 - II. 신흘의 서화 취향
 - III. 신흘의 회화관
 - IV. 맺음말
-

이 논문은 필자의 박사학위 논문인 『조선 중기 문인들의 회화관 연구』의 일부를 확장, 발전시킨 논문이다.

I. 머리말

상촌 신흠(申欽, 1566-1628)은 선조 대 높은 학식과 뛰어난 문장으로 명망을 얻었지만, 광해군 이후 정치적인 부침을 거쳤던 문인이었다. 조선 중기, 명나라로부터 새롭고 다변화된 문학이 수용되던 시기, 그 절충점을 모색하거나 기존의 문학관에서 이탈하는 면모를 가장 두드러지게 보인 문장가 중 한 사람이기도 했다.¹ 신흠은 주자학적 세계관에서 벗어나지 않으면서, 노장이나 불교, 양명학의 가치를 인정하는 다원적인 태도를 보였다.²

조선시대 문인들은 일반적으로 그림을 감상하는 일을 수양의 일종으로 받아들였다.³ 그림을 통한 '수양론'은 중국에서 비롯되어, 고려시대 회화인식을 거쳐 조선시대로 이어졌다.⁴ 많은 문인들이 산수유람 대신 그림을 바라보는 와유(臥遊)를 통해 우주자연과 물아일체(物我一體)에 이르는 경험

-
- 1 신승훈, 「조선 중기에 나타난 문학적 전범에 대한 논란에 관하여」, 『동양한문학연구』 제2집(2005), 134쪽. 신승훈은 절충적이거나 이탈적인 면모를 보인 대표적인 문인으로 신흠과 함께 유몽인, 이수광, 허균을 지목하였다.
 - 2 정종대, 「신흠의 시와 자연 지향」, 『선청어문』 제29호(2001), 98쪽.
 - 3 중국 회화사에서 성취를 이룬 화가들은 대부분 예술의 수양적인 면을 매우 중시하고 있다. 남북조시대 宗炳(375-443)의 「畫山水序」의 산수화론에 의하면 그림은 구도로서의 예술이라고 할 수 있다. 산수에 노는 것을 '도덕의 체득'에 있다고 하였는데, 정신을 자유롭게 하는 暢神의 획득, 당의 張彥遠(815-879)이 『歷代名畫記』에서 말했던 '어짚을 본받고 어리석음을 경계함으로써 성정을 기쁘게 하는 것[圖畫者所以鑑戒賢愚 怡悅性情]', 북송의 郭熙(11세기)가 「山水訓」의 서두에서 했던 '수양하여 도로 나아가는 것[以爲進修之道也那]'이라는 개념을 말하는 것이다.
 - 4 고려시대 화론은 중국의 화론을 수용하면서 수양적 효용론에서 출발하였는데, 회화의 본질을 禮道一致적 사유로 받아들였다. 조선에 이르러서는 그림을 道의 연속적 관계로 설정했고, 그림의 가치를 公利의이고 己已의인 면에서 높게 평가하는 것으로 발전되었다. 김대원, 『고려시대 화론 연구』, 고려대학교 박사학위논문(2012), 188-189쪽.

을 글로 남겼다. 성정을 함양하여 자연의 이치에 합일하고자 했던 회화감상에 있어서의 수양론은 조선시대 전반에 걸쳐 이어져갔다.⁵ 문인들의 회화감상은 사회적 처세나 개인의 성정에 따라 차이를 보였는데, 최립(崔瑬, 1539-1612)이나 정구(鄭誥, 1543-1620)의 경우, 자연과의 교감을 통한 수양적 사유가 주된 인식이었지만, 허균(許筠, 1569-1618)이나 신흠의 경우는 개인의 성정과 탈속을 지향하는 내면을 더 드러내는 특성을 보였다.⁶

신흠의 경우, 그림을 감상하면서 『장자』를 인용하거나 『장자』의 우화를 활용하여 회화를 인식하고 있는 개성을 보인다. 신흠은 장자의 사유라고 할 수 있는, 끊임없이 변화하는 천지사물의 본성과 조화 속에서 그림을 바라보았으며, 직접적으로 성정을 함양하기보다는 그림 안에서 현실초월의 이상적 공간을 찾았다.⁷

신흠의 문학에 관한 연구는 명대문학의 수용과 진한고문에 대한 연구가 많다. 또 여러 연구자들이 신흠의 문학에 나타나는 『장자』 수용에 대한 연구를 진행하여 왔다.⁸ 신흠의 『장자』 수용은 시와 산문뿐만 아니라 회화감

-
- 5 본고에서 수양론적 인식이라 함은 성리학적 회화관을 뜻하는 것은 아니며, 성리학이라는 큰 틀 안에서 행해졌던 그림감상이나 화평에 수양론적인 면이 드러난 경우를 말한다.
 - 6 특정인의 회화관이나 인식을 수양적으로 혹은 탈속적으로 한정 짓는 것은 아니다. 한 사람의 문인에 있어서도 여러 측면의 양상이 보이기 때문에, 특정인이 남긴 제발문이나 화평에서 보이는 주된 측면을 말하는 것이다. 임희숙, 「蛟山 許筠(1569-1618)의 도피와 치유로서의 회화인식」, 『민족문화』 제51집(2018), 147-178쪽 참고.
 - 7 안세현, 「조선 중기 한문 산문에서 『장자』 수용의 양상과 그 의미」, 『한국한문학연구』 제45집(2010), 467쪽. 안세현은 논문에서 장자적 사유의 특징으로 삼은 것으로 현실초월의 자유정신, 현실의 비판정신, 寓言이 노리는 권위에 대한 도전정신을 들었다. 안세현이 제시한 특징에 따르면, 신흠의 題畫詩나 문장에서 장자사유의 특징을 그대로 드러내고 있다.
 - 8 명대문학의 수용과 진한고문에 대해서는 강명관, 「16세기 및 17세기 초 의고문파의 수용과 진한고문파의 성립」, 『한국한문학연구』 제18집(1995), 289-305쪽; 김우정, 「신흠의 산문과 전후칠자」, 『대동문화연구』 제69집(2010), 9-34쪽; 오세

상에서도 뚜렷하게 보인다. 신흘은 그림을 감상하면서 화가의 그림을 품평하거나 화풍을 분석하기보다, 대부분 『장자』의 문장을 인용하여 그림을 감상했기 때문이다. 신흘이 그림을 감상하거나 평하는 글에서 『장자』가 지닌 방대한 사상과 인식을 수용하고 드러냈다고 볼 수는 없다. 신흘은 인간이라는 존재가 우주자연의 변화에 함께 하면서 한계를 초월하고 절대 자유를 얻으려한다는 장자적 태도를 유지하고 있는 것이다. 이 연구는 신흘의 『장자』 수용이 문학방면뿐 아니라, 회화감상과 회화인식에서도 드러나 있음을 확인하는데 의의를 두고자 한다.⁹

II. 신흘의 서화 취향

1. 『장자(莊子)』 수용과 서화취향

신흘은 1566년 신승서(申承緒, 1531-1572)를 부친으로, 송기수(宋麒壽, 1507-1581)의 딸을 모친으로 태어났다. 부친 승서는 구례 현감과 사헌부 감찰을 거쳐 개성부 도사를 역임한 인물이었다. 모친 송씨 부인은 신흘이 일곱 살이던 1572년 세상을 떠났고, 그해 8월에는 부친마저 세상을 떠나고

현, 「象村 申欽(1566-1628)의 道文觀과 思想的 특징」, 『조선시대사학보』 제66집(2013), 123-148쪽, 『장자』 수용에 대해서는 안세현(2010), 위의 논문, 『한국한문학연구』 제45집(2010), 437-471쪽; 전상모, 「조선중기 서화평론의 『장자』적 경향성에 관한 고찰」, 『서예학연구』 제27권(2015), 128-161쪽이 있다. 또 김광년은 박사학위논문 중 '題跋 산문의 세계' 부분에서 회화감상에 대한 신흘의 산문을 다루었다. 김광년, 『象村 申欽 散文 研究』, 고려대학교 박사학위논문(2014), 114-138쪽.

9 신흘이 남긴 방대한 저술의 양에 비해 그림에 대한 저술의 비율은 그리 높지 않다. 그러나 신흘이 그림을 감상하고 남긴 대부분의 글에서 『장자』를 인용하거나 활용하였다는 점에서 본 연구를 진행하였다.

말았다. 어린 나이에 부모를 잃은 신희는 결국 외조부인 송기수가 타계하기까지 10년 가까이 외가에서 성장했다.

송기수는 1531년 사마시를 거쳐 1534년 문과에 급제한 뒤 예문관에 들어갔으며 독서당에서 사가독서를 하였다. 송기수는 이조정랑을 거쳐 판서의 자리에 올랐고 사행을 다녀왔던 인물이었지만, 을사사화 때의 처신과 관련하여 오랫동안 이름이 거론되었다. 송기수는 장서가로 알려졌는데 집안의 여러 칸이 책으로 가득 찰 정도였다. 외가에서 살던 신희는 책에 파묻히면 문을 닫고 침식을 잇을 정도로 독서를 하여, 천문과 지리, 율력과 산수, 음양이나 의학 등 섭렵하지 않은 것이 없었다.¹⁰ 신희는 열네 살에 송나라 성리학자들의 글을 모두 섭렵했으며 불가와 노장까지 관심을 가져 그 뜻을 이해하지 못하는 게 없었다.¹¹ 신희는 외조부 송기수의 신도비명에서, 자신이 조정의 녹을 먹으며 오늘날이 있게 된 것이, 송기수의 음덕이라고 하였다.¹² 신도비에 쓰는 상투적 문장이라기보다는, 신희가 외가에서 독서에 빠져 지냈던 어린 시절 덕분에, 결국 학문과 관료의 길을 걷게 되었다는 의미로 이해된다.

신희는 1580년 봄 15살의 나이로 청강(淸江) 이제신(李濟臣, 1536-1583)의 사위가 되었고 그에게서 주역을 배웠다.¹³ 그러나 신희의 학문과 사상의 배경이 되어주었던 송기수와 이제신은 신희가 스무 살도 되기 전인 1581년

10 신익성, 『樂全堂集』 권13, 「先府君領議政文貞公行狀」. “參贊公家多藏書 籤軸滿數楹 府君常入其中閉戶觀之 至忘寢食 象緯堪輿 律歷算數 陰陽岐黃之書 無不涉獵”

11 신익성, 위의 문집 권13, 「先府君領議政文貞公行狀」. “十四悉取濂洛諸賢遺書 旁及佛老 無不推研領會其旨”

12 신희, 『象村集』 권28, 「右參贊宋公神道碑銘」. “若不肖孫欽之竊祿于朝 以有今日者 亦藉垂蔭之餘” 본고에서는 고전번역원의 국역 『상촌집』을 참조하였으며, 필요한 경우 필자의 수정을 거쳐 사용하였음을 밝힌다.

13 이제신은 『주역』에 밝다고 소문이 나서 신희가 스스로 배움을 청했다는 기록이 있다. 李廷龜(1564-1635), 『月沙集』 권44, 「領議政贈諡文貞申公神道碑銘」 참고.

과 1583년에 세상을 뜨고 말았다. 신희는 이제신이 세상을 떠난 다음, 이제신이 소장했던 그림과 글씨를 모아 첩으로 꾸몄는데, 산수와 인물, 새와 짐승, 벌레와 물고기 그리고 풀과 나무를 그린 그림 몇 점과 이제신의 글을 석봉(石峯) 한호(韓濩, 1543-1605)와 남창(南窓) 김현성(金玄成, 1542-1621)이 쓴 글씨가 포함되었다.¹⁴ 신희는 발문에서 이제신이 서화를 좋아했다고 하였는데, 이제신이 지녔던 서화취향의 영향을 받았을 것으로 생각된다.¹⁵

신희의 2남 5녀 중 큰 아들인 신익성(申翊聖, 1588-1644)은 1599년 선조의 딸 정숙옹주(貞淑翁主)와 결혼하여 동양위(東陽尉)에 봉해졌다. 신희는 아들 익성이 부마가 되자, 과거급제의 현달함을 얻을 수 없게 된 것은 안타깝지만, 한편으로는 속박 받을 바가 없이 마음껏 쓰고 싶은 대로 쓰게 되었으니 기쁜 일이라고 하였다.¹⁶ 신익성은 선조의 부마가 됨으로써 관료로서의 출세 대신, 시서화에 심취하면서 산수유람을 즐기는 등 다양한 문예활동을 경험하며 살았다.¹⁷ 신희는 아들 신익성이 그림을 그리는 취미를 매우 즐겁고 감개무량하게 받아들였다. 신희가 지닌 서화취향이 아들에게 이어져 직접 붓으로 그림을 그리는 데까지 이르렀음이 짐작된다.¹⁸

아들이 선조의 부마가 되었지만, 광해군이 집정하면서부터 신희의 관직 생활에는 위기가 시작되었다. 신희는 1613년 계축옥사와 관련되어 축출되

14 신희, 앞의 문집 권37, 「清江詩文帖跋 代台徵作」. “山水人物鳥獸蟲魚草木之爲畫者若干幅 先君所爲文 屬韓大夫金大夫而寫之者 若干篇”

15 신희, 위의 문집 권37, 「清江詩文帖跋 代台徵作」. “況書與畫 先君之所篤好者耶”

16 이의현(李宜顯, 1669-1745), 『陶谷集』 권28, 「도협총설(陶峽叢說)」. “以汝之才不得以文科顯 是雖可恨 然賴此而無所網縛 可以肆意文章 是則可喜也”

17 신익성의 부마로서의 삶에 대해서는 김은정, 「東陽尉 申翊聖의 부마로서의 삶과 문화활동」, 『열상고전연구』 26집(2007) 참고.

18 신익성이 남긴 소폭의 산수화는 간송미술관에 소장된 〈溪山閑居圖〉와 개인소장의 〈白雲樓圖〉이다. 이태호, 「17세기, 인조 시절의 새로운 회화경향」, 『강좌미술사』 제31호(2008), 103-145쪽 참고.

었고, 선영이 있는 김포로 내려가 은거했다. 1616년 가을, 유교칠신(遺敎七臣)에 대한 논쟁이 다시 대두되자 신흘은 노랑으로 거처를 옮겨 유배의 명을 기다렸는데, 노랑에 머물렀던 세 달 동안 신흘은 『장자』를 읽으며 지냈다고 하였다. 『장자』를 읽으면 가슴이 시원해지는 기분이 들었다고 하면서도 노장에 빠지는 것을 경계했다.¹⁹ 신흘은 이때까지 노장에 빠지는 것을 스스로 단속하고 있었음을 알 수 있다. 이후 신흘은 춘천에 유배되어 있는 5년 동안 『장자』를 읽는 데 많은 시간을 보낸 것으로 보인다. 회화감상에 있어서 신흘의 장자적 사유는 외조부와 장인의 영향도 일부 있었지만, 스스로 자득하고 얻은 결과였음을 이해할 수 있다. 노장에 대한 신흘의 관심은 지식인의 사상적 다양성에 기초하여, 성리학적 사고만이 유일한 지적 영역이 아니라는 점에 있었다.²⁰

2. 당대 화가와와 교류

신흘이 기록을 남긴 화가는 도화서 화원 이신흘(李信欽, 1570-1631)과 나옹(懶翁) 이정(李楨, 1578-1607), 허주(虛舟) 이징(李澄, 1581-?)을 들 수 있다. 다음은 이신흘이 보내온 <화학도(畫鶴圖)>에 쓴 시이다.

봉래산에서 처음 태어난 날부터
 현주에 노을을 흐트리며 날고 싶었으리
 바람 부는 일만 리 길
 너를 타고 구름 속으로 가보리²¹

19 신흘, 앞의 문집, 권50, 「江上錄」, “僑寓中無人事 唯靜坐度日 時取莊子文見之 胸次覺快活 先輩多爲 老莊所誤者以此也”

20 오세현(2013), 앞의 논문, 142쪽.

신흙의 기록만 보서는 이신흙과 어떤 교유가 있었는지 파악하기 힘들다. 다만, 관료이면서 서화취향을 지녔던 신흙이 화원인 이신흙을 알고 있었을 것이며, 간접적으로 아들 신익성과 연관되는 교유가 있었을 것이 추정된다.²²

1602년 신흙이 사은사(謝恩使)에 수행화원으로 떠나는 이정에게 준 글이 있다.²³ 신흙의 「증이화사정시서(贈李畫師楨詩序)」를 보면 신흙은 이정의 가계를 익히 알고 있었으며, 그림의 격조에 대해서 확신을 가질 정도로 화론에 대한 지식이 있었다.²⁴ 신흙은 그림의 격과 화가의 예술창작에 대한 안목을 지니고 있었음이 짐작된다.

신흙이 〈채녀도(綵女圖)〉라는 그림에 남긴 시가 있는데, 여기서 〈채녀도〉

-
- 21 신흙, 앞의 문집 권17, 「畫士李信欽送畫鶴圖一雙」, “蓬海初生日 玄洲欲散霞 長風一萬里 駕汝向雲阿”
- 22 이신흙은 화원으로 자가 敬立이었다. 白沙 李恒福(1556-1618)의 공신초상을 세 차례에 걸쳐 그렸으며, 임진왜란 때 조선에 왔던 명나라 장수들의 초상화를 그리기도 했다. 특히 摠兵官이었던 李如松(1549-1598)은 자신의 부친 초상화를 그려달라며 이신흙을 명나라로 데리고 간 일이 있었다. 이신흙은 어린 시절부터 朴應福(1530-1598)의 문하에 드나들어 박응복의 자제들은 그를 식구처럼 생각할 정도로 친분이 깊었다. 박미, 『汾西集』 권11, 「丙子亂後集舊藏屏障記」 其八 참고. 박응복의 넷째 아들 朴東亮(1569-1635)은 선조의 부마가 된 박미의 부친이었다. 박미는 1603년 貞安翁主와 결혼하여 금양위에 봉해졌으므로 신익성과는 동서지간이었다. 또 신익성은 어린 시절 박동량 문하에서 수학했으므로 이신흙과 교유가 있었을 것이다.
- 23 1602년 사은사 鄭賜湖(1553-1616)의 사행에 수행 화원으로 동참했다는 기록은 崔岬의 『簡易集』 권8, 「贈別李楨從鄭夢與令公赴京」에 있다. 또 허균의 『惺所覆瓿藁』 권18, 「西行記」 4월 19일자에서도 확인된다. 당시 이정은 도화서에 속한 화원은 아니었지만 추천에 의해서 수행화원이 되었을 것이다. 이후 이정은 1606년에도 명나라 주지번의 접반사절에도 수행화원으로 참여하였다.
- 24 신흙, 위의 문집 권22, 「贈李畫師楨詩序」, “李生楨世業畫 生亦以畫名于世 其赴燕也求余言 余告之以 畫之說曰 畫有絕品有妙品有神品 人工極則絕與妙 可能也 唯神也者 非人工可及 離乎色 脫乎境 然後 迺 可以語於神矣 其神全 故其天全 其天全 故能不離於物而爲物之主 蓋亦觀夫造化乎”. 구체적 내용은 다음 장에서 살피겠다.

는 이정의 그림일 가능성이 있다.

담황색 발을 걷어 올리니 달빛이 내리고
푸른 창가는 또한 황혼이구나
오나라의 미인은 상사곡을 새로 배우고
한가로이 공후를 안고 손을 사랑거리네 ²⁵

이정이 궁중의 여인을 의미하는 ‘채녀’를 잘 그렸다는 기록은 인흥군(仁興君) 이영(李瑛, 1604-1651)의 「월창야화(月窓夜話)」에 나온다.²⁶ 또 그보다 앞서 금양위(錦陽尉) 박미(朴瀾, 1592-1645)가 병자호란 후, 소장했던 서화를 병풍으로 제작하고 기록한 「병자난후집구장병장기(丙子亂後集舊藏屏障記)」에도 등장한다.²⁷ 이때 제작된 병풍에는 이정이 그린 채녀도 6폭이 있었다고 적혀있다. 단언할 수는 없지만 신희와 박미가 선조의 부마집안으로 서로 교류했던 것으로도, 신희가 제시를 남긴 <채녀도>는 이정의 그림일 가능성을 배제할 수 없다.²⁸

신희는 이정이 그렸던 <영국동임장도(寧國洞林庄圖)>에 제시를 썼다.²⁹

25 신희, 앞의 문집 권18, 「채녀도」, “鉤盡細簾月印痕 碧紗窓畔又黃昏 吳娃新學相思曲 閒把筵篋手自翻”

26 이영, 『先君遺卷』, 「月窓夜話」, “李楨畫士也 善畫綵女者”

27 박미, 앞의 문집 권11, 「병자난후구장병장기」其四 참고.

28 이정은 화원이었던 이흥효의 조카였고, 중종의 어진을 그린 이상좌의 손자였다. 이흥효는 허균의 부친 허엽의 집을 드나들었고, 최립이나 이항복 등 그림을 좋아하는 문인들과 교류하였다. 이정은 신희의 처남들과도 교류하였는데, 특히 친형제처럼 지냈다는 李耕俊(?-1613)은 이제신의 서자로 신희의 庶처남이었다. 허균, 『성소부부고』 권15, 「李楨哀辭」 참고.

29 <영국동임장도>는 도봉산 아래 있는 유희경의 별서를 그린 그림이다. 이정이 <영국동임장도>를 그렸다는 기록은 당시 李好閔(1553-1634)이 쓴 <영국동임장도>의 제영 중에 언급되었다. 洪世泰(1653-1725)가 쓴 묘지명과 南鶴鳴(1654-1722)의 행장에도 나와 있다. 유희경, 『村隱集』 권3, 「贈劉老人[五峯李公好閔]」;

유희경(劉希慶, 1545-1636)의 문집에 있는 「영국동임장도제영(寧國洞林庄圖題詠)」에는 열 두 사람의 시가 기록되어 있었고, 시축의 윗면에 별서의 그림이 있었다고 전한다.³⁰ 신흠이 쓴 제시는 다음과 같다.³¹

한 평생 한 골짜기에 있으니
작은 집은 흰 구름으로 막혀 있고
여든 살의 얼굴로도 노련하게
몸을 날려 바위산을 오르는구나

사람은 완적(阮籍)처럼 숨어 살고
시는 올바른 격을 따르니
그대의 그림 가운데 집을 바라보며
내 마음에 해산(海山)의 그리움이 이는구나³²

홍세대, 『柳下集』 권10, 「劉村隱墓誌銘」; 유희경, 위의 문집 권2, 「行錄」. 그러나 이후 후손이 <영국동임장도>를 잃어버리게 되었고, 유희경 후손의 청으로 謙齋 鄭敏(1676-1759)이 다시 그렸다고 한다. 조유수가 '次一原韻'이라고 첨언을 남겼으므로 당시 정선과 교유했던 李秉淵(1671-1751)도 정선이 그린 <영국동임장도>에 제시를 했었음이 짐작된다. 趙裕壽(1663-1741), 『后溪集』 권6, 「劉村隱林庄後圖」; 金時敏(1681-1747), 『東圃集』 권6, 「題劉村隱林庄圖 贈其後孫」 참고.

30 <영국동임장도>에 글을 쓴 이는 신흠 이외에 이호민, 이정구, 柳根(1549-1627), 尹昉(1563-1640), 韓浚謙(1557-1627), 金尙容(1561-1637), 鄭經世(1563-1633), 李晬光(1563-1628), 張維(1587-1638), 洪瑞鳳(1572-1645), 金尙憲(1570-1652), 南以恭(1565-1640)이다.

31 이후에도 신흠은 <영국동임장도>에 한 번 더 칠언절구를 남겼다. 신흠, 앞의 문집 권20, 「題劉希慶軸」. “車前八驪吾不管 兩府二事都悠悠 白雲長在水如玉 羨爾結廬溪上頭 十年放逐今始還 齒髮已空 腰脚頑 柱笏朝來有爽氣 詩成題爾畫中山”. 이 시는 유희경, 위의 문집 권3, 「영국동임장도제영」에도 있다.

32 유희경을 팔십 노인이라고 한 것으로 봐서 도봉산에 거처를 마련했던 시기이며, 그림 속에 집이 있다고 한 것으로 <영국동임장도>를 보고 쓴 시임을 알 수 있다. 신흠, 앞의 문집 권17, 「題劉希慶軸」. “生涯一壑在 小屋白雲封 八十顏如練 飛身上石峯 人似陳留隱 詩追正始聲 看君畫裡屋 起我海山情”

신흙과 이징의 교유는 특별하게 알려진 게 없지만, 이징이 종실이었던 이경윤(李慶胤, 1545-1611)의 서자인 점을 생각하면, 아들을 부마로 둔 신흙 으로서는 비교적 친밀한 교유가 있었을 것이 짐작된다. 신흙이 세상을 뜬 이후, 경기도 광주에서 살던 신익성이 이징에게 그림을 청했던 기록이 있다.³³

Ⅲ. 신흙의 회화관

1. 『장자』의 우화(寓話)를 활용한 회화관

우리나라에서 『장자』의 사유를 문장에 적극적으로 활용한 시대는 조선 중기부터였다. 15세기 후반부터 『장자』·『맹자』·『사기』·『한서』를 공부하는 풍조가 유행하였는데, 이는 선조와 인조 연간의 전시(展試)에서 『장자』나 『전국책(戰國策)』의 문체를 가져왔던 영향도 있었다.³⁴ 이러한 독서경향은 임진왜란과 정유재란을 겪으면서 『장자』가 많이 읽히는 분위기와 연결되었다. 『장자』는 성리학 내부로 수용되기도 하였지만, 우언(寓言)이 지닌 허구성으로 인해 배척되기도 하였다.³⁵

1602년 수행화원으로 사행을 떠나려는 이정에게 준 신흙의 글은 삼품론(三品論)과 회화관을 총체적으로 보여주는 글이다.

33 신익성, 앞의 문집 권1, 「余求李澄畫用故絹布裁爲數幅或謂李生國手遊貴家日掃好東絹豈肯澆此弊質余 遂題古風一首以勸之」 참고.

34 안세현, 「조선 중기 문풍의 변화와 科文」, 『대동문화연구』 제74집(2011), 225-227쪽.

35 안세현, 앞의 논문(2010), 440-441쪽.

이정은 그림을 업으로 삼는 집안에서 태어나 또한 세상에 화가로 이름을 날렸다. 그가 연경으로 가면서 내게 글을 청하니 나는 그림을 논하는 말을 주려 한다. 그림에는 절품(絶品)이 있고, 묘품(妙品)이 있으며 신품(神品)이 있다. 사람의 공이 최고에 달하면 절품이나 묘품이 되는 것이 가능하지만, 오직 신품이라는 것은 사람의 공력이 미칠 수 있는 것이 아니다. 색을 버리고 틀을 벗어나 초월한 연후에야 비로소 신품이라고 말할 수 있다. 정신을 온전하게 하면 천성이 온전하게 되고, 천성이 온전하면 사물로부터 분리되지 않고도 사물의 주인이 되는 것이니, 어찌 조화를 볼 수 있지 않겠는가. 세 치의 붓과 다섯 장 길이의 바탕에다 경계를 짓고 길을 그려 삼매의 경지에 이르려하는 것은 너무 먼 일이 아니겠는가.

내가 이생이 이번 사행에서 얻을 것이 있을 것이라는 것을 잘 알고 있다. 요산과 연경 들녘의 광활함, 모래벌에 있는 오랑캐의 망루와 봉화대의 황량함, 사람과 짐들이 모인 변화함, 도읍과 성시의 장엄함, 예악과 문물의 성대함, 법도와 품절의 엄숙함은 이생에게 조화로움이 되지 않음이 없을 것이다.

공손(公孫)의 칼이 오히려 다른 사람들의 기술을 더 좋게 만들었으니, 하물며 천하에 대단한 구경거리가 신명을 불러내는 것이 아니던가. 포정(庖丁)의 소와 재경(宰慶)의 악기처럼 하늘을 울려 감동시켜 깨달음을 얻는다면, 하늘도 땅도 그 같은 공력을 이루지 못할 정도일 것이다

내가 섬돌과 지도리를 정돈하고 붓과 먹을 갖추어 생이 돌아올 때를 살피려 한다. 허물어진 낭떠러지에 오래된 고목과 넘실대는 물 위에 뜬 외로운 배를, 생이 초탈하여 붓을 휘둘러 그린다면 나는 당연히 '신품이로다 신품이로다'라며 칭송할 것이다.

진귀한 말과 화려한 수레는 번잡한 길마다 먼지를 일으키고
 봄날 경치는 천 겹으로 성문에 다가오는구나
 통주의 서쪽에는 기방이 많으니
 누정 위 사람들의 애타는 봄은 그리지 말게나³⁶

신흠은 절품·묘품·신품으로 화격을 구분하였는데, 고려시대 이규보(李奎報, 1168-1241)가 글씨에 적용했던 구분과 매우 유사하다. 이규보는 통일신라 김생(金生, 711-791?)의 글씨를 신품 제1로, 승려 탄연(坦然, 1070-1159)을 신품 제2로, 진양공(晉陽公) 최우(崔瑀, ?-1249)를 신품 제3으로, 유신(柳伸, ?-1104)을 신품 제4로 삼았다. 그리고 신품의 다음 단계로는 묘품과 절품이 따른다고 하였다[亦可以妙品絕品次序焉].³⁷ 글씨와 그림의 격을 구분하는 삼품론은 중국에서부터 시작된 서화론으로 논하는 이에 따라 조금씩 차이를 보인다.³⁸

신흠은 글의 첫머리에서 신품의 경지에 달하는 것은 억지로 노력해서 되는 일이 아니며, 자연의 순리에 따라 몸과 마음을 맡기고 우주자연과 정신이 혼연일체가 되면 자연스럽게 이뤄진다고 했다. ‘본성을 온전하게 한다[其神全]’고 함으로써 어느 하나에 매이지 말고 최대한 자유스럽게

36 신흠, 앞의 문집 권22, 「贈李畫師楨詩序」, 「李生楨 世業畫 生亦以畫名于世 其赴燕也 求余言 余告之以畫之說曰 畫有絕品有妙品有神品 人工極則絕與妙 可能也 唯神也者 非人工可及 離乎色 脫乎境 然後酒可以語於神矣 其神全 故其天全 其天全 故能不離於物而爲物之主 盍亦觀夫造化乎 彼以三寸之管五丈之素 尋畦占逕 而求至乎三昧之域者 不其遠乎 吾知李生有得 於斯行也多矣 遼山燕野之曠邈 虜塚燧燼之荒涼 人物居聚之繁華 都邑城市之壯麗 禮樂文物之炳煥 法度品節之森嚴 莫不爲生之造化矣 公孫之劍 尚使人增技 況大觀於天下而發其神乎 殆猶丁之牛慶之鏹 天動神解 成一正覺 而兩儀不能成其功矣 吾將肅階祀戒筆研 候生之旋也 崩厓古樹, 積水孤舟 生其磐礴而掃之 吾當稱之曰神品神品 詩寶馬香車綺陌塵 煙花千疊接城闈 通州西畔多娼肆 莫畫傷春樓上人”

37 이규보, 『東國李相國集』 後集 권11, 「東國諸賢書訣評論序并贊」 참고.

38 중국에서는 당의 장희관(張懷瓘, 8세기 초·중기 활동)이 『書斷』에서 처음으로 신·묘·能으로 삼품의 명목을 세웠다. 이후 그림에 대해서도 삼품론을 그대로 적용한 것이다. 장희관의 『書斷』 원본은 전해지지 않으며, 현재의 『화단』은 『역대명화록』에 분산되어 수록된 것을 다시 엮은 것이다. 당의 周景玄(9세기중반 활동)은 『唐朝名畫錄序』에서 신·묘·능 이외에 逸品을 추가하였다. 송대에는 황휴복(黃休復)과 휘종이 일품의 순서를 바꾸면서 4품으로 나누었고, 원대 도종의(陶宗儀)는 신·묘·능의 3품으로 구별하여 비평하였다. 갈로 저, 강관식 역, 『중국회화이론사』(돌베개, 2013), 197-201쪽 참고.

인위적인 것을 초월하라고 한 것이다. 그렇게 하면 살아있는 물성이 있는 그대로 그림으로 옮겨진다고 이해할 수 있다. 화가는 그림 속 사물의 주인이 되어 신품이 이뤄내는 조화 속으로 들어가는 경지에 다다르게 된다는 것이다.

이어서 신흠은 네 가지의 고사를 인용하여 이정에게 덕담과 충고의 말을 해주었다. 가장 먼저는 장언원의 『역대명화기』에 나오는 공손대랑(公孫大娘)에 대한 고사를 인용하였다. 공손대랑은 『역대명화기』 중 <오도현(吳道玄)에 등장하는 인물이다.³⁹ 당의 유명한 초서가인 장욱(張旭, 7세기-8세기)이 공손대랑의 칼춤을 보고 초서의 묘를 터득했다는 이야기이다. 이 일을 당의 시인 두보(杜甫, 712-770)가 「관공손대랑제자무검기행(觀公孫大娘弟子舞劍器行)」이라는 시로 읊기도 했다. 신흠은 공손대랑의 칼이 장욱의 초서를 발전시켰듯이, 낯선 사행길이 이정의 솜씨를 더 좋아지는 기회가 되길 당부한 것이다.

신흠은 이어서 『장자』에 나온 포정과 재정의 우화를 들어 그림에 비유하였다. 『장자』에 의하면, 백정이었던 포정이 문혜군(文惠君)을 위해 소를 잡는 모습이 마치 가락에 맞춰 춤을 추는 듯 하였다고 했다. 즉, 손과 어깨, 발과 무릎이 자연의 리듬과 율동에 맞추어 한바탕 춤추듯이 움직이면 어느새 완전히 소의 각을 뜨게 되었다는 것이다.⁴⁰ 훌륭한 기술의 비법을 묻는 문혜군에게 포정은 이는 단순한 기술을 초월한 ‘도’라고 했다. 그러면서 포정이 말하기를, 처음 소의 뼈와 살을 갈라낼 때는 소 아닌 것이 없는 것처럼 소만 보였으나, 삼년이 지나니 전체로서의 소를 본 다음의 정도였고,

39 장언원 저, 조송식 역, 『역대명화기』(시공사, 2008), 305-308쪽. “開元中 將軍裴旻 善劍舞 道玄觀旻舞劍見出沒神怪 旣畢 揮毫益進 時又有公孫大娘 亦善舞劍器 張旭見之 因爲草書 杜甫歌行述其事 是知書畫之藝 皆須意氣而成 亦非儒夫所能作也”

40 오강남 역, 『장자』(현암사, 1998), 149쪽. 이하 인용하는 『장자』의 글은 같은 책에서 가져왔음을 밝힌다.

지금은 정신으로서 만날 뿐 눈으로 보지는 않는다고 했다. 일로서 아는 정도를 넘어 정신으로 나아가니 천리를 따르게 되었다는 대답이었다.⁴¹

신흠은 기술을 넘는 도의 단계를 그림 그리기에 비유하여 말하였다. 이것은 자연의 순리에 따라 몸과 마음을 맡기고 우주자연과 정신이 혼연일체가 되면 이뤄진다는 것과 동일한 의미이다. 즉 나 자신을 버리고 나와 사물의 경계를 잊고, 오직 정신으로 사물의 본질을 바라보고서야 비로소 천지와 합치되는 신품이 나온다는 것이다. 여기서 포정이 소의 살과 뼈를 가르면서 음악에 맞춰 춤을 추는 듯 했다는 『장자』의 이야기는, 그림 그리는 일은 자유와 초월의 정신으로 이루어야 한다는 생각을 보여준다.

다음으로 재경의 우화도 『장자』 외편에 나오는 이야기이다. 재경은 나무를 깎아서 악기를 만드는 목수였는데 모두 그의 재주를 귀신같다고 칭찬하였다. 그 기술을 묻는 노나라 임금에게 재경은 악기를 만들기 전에는 기(氣)를 함부로 쓰지 않고 자기 자신을 잊어버릴 만큼 재계를 한다고 했다. 재계를 시작한 지 7일이 되면 그때는 자신의 팔다리가 있다는 사실조차 잊어버리는 경지에 이르게 된다고 하였다. 그런 뒤에야 산에 들어가 나무의 본질을 살피고, 마음의 눈으로 나무를 만난 후에 비로소 나무의 결을 다듬어 악기를 만들기 시작한다는 것이다.⁴²

신흠이 서문의 말미에서 ‘생이 초탈하여 붓을 휘둘러 그린다면 나는

41 『장자』, 「養生主」. “庖丁爲文惠君解牛 手之所觸 肩之所倚 足之所履 膝之所踣 砉然騞然 奏刀騞然 莫不中音 合於桑林之舞 乃中經首之會 文惠君曰 譔善哉 技蓋至此乎 庖丁釋刀對曰 臣之所好者道也 進乎技矣 始臣之解牛之時 所見無非牛者 三年之後 嘗見全牛也 方今之時 臣以神遇 而不以目視 官知止而神欲行 依乎天理 批大郤 導大窾 因其固然 枝經肯綮之未嘗 而況大軀乎”

42 『장자』, 「達生」. “梓慶削木爲鐻 鐻成 見者驚猶鬼神 魯侯見而問焉曰子何術以爲焉 對曰 臣工人 何術 之有 雖然有一焉 臣將爲鐻 未嘗敢以耗氣也 必齊以靜心 齊三日 而不敢懷慶賞爵祿 齊五日 不敢懷非譽巧拙 齊七日 輒然忘吾有四肢形體也 當是時也 无公朝 其巧專而滑消 然後入山林 觀天性形軀至矣 然後成見鐻 然後加手焉 不然則已 則以天合天 器之所以疑神者 其由是與”

당연히 “신품이로다 신품이로다”라며 칭송할 것이다’라고 한 부분의 원문은 ‘生其磐礴而掃之 吾當稱之曰神品神品’이다. 여기서 반박(磐礴)이라는 단어는 『장자』 외편 「전자방(田子方)」에 나오는 ‘해의반박(解衣磐礴)’이 분명하다. 해의반박은 동양화론의 중심인 전신(傳神)에 관한 이야기이다.

송나라 원군이 그림을 그리게 하였는데, 많은 화사들이 모여들어 읊을 하고 붓을 적시거나 먹을 갈았다. 밖에 있는 자들도 그 반이나 되었다. 늦게 도착한 이가 한 사람 있었는데, 서두르지 않고 느긋하였다. 그러더니 읊하고서 있지도 않다가 나가버렸다. 원군이 사람을 시켜서 보게 하였는데 그 화사는 옷을 풀어헤친 채 다리를 뻗치고 앉아 있었다. 원군이 이르기를 ‘옳구나, 이 사람이 진정한 화가로다’라고 하였다.⁴³

신흠은 이정에게 자유로운 정신으로 초월에 이르는 그림을 그리기를 기대하고 있다. 즉, 사행을 통해 새로운 문물과 풍광을 접하면서 더 높은 경지의 품격에 이르기를 바라는 마음이 보인다. 이정이 신분이나 현실의 억압을 벗어나 자유로운 정신으로 포정과 재경이 지녔던 초월의 경지를 얻게 된다면 분명히 신품의 그림을 그려낼 것이라는 긍정적인 충고와 기대의 말이기도 하다.⁴⁴ 결국 신품을 얻기 위해서는 예술의 방향이 『장자』적 초월이어야 한다는 것을 주장하는 것이다.

43 『장자』, 「田子方」. “宋元君將畫圖 衆史皆至 受揖而立 舐筆和墨 在外者半 有一史後至者 價值 然不趨 受揖不立 因之舍 公使人視之 則解衣般礴 君曰 可矣 是真畫者矣”

44 『장자』의 ‘포정’ 우화나 ‘해의반박’ 우화는 조선시대 문인들의 예술론에 자주 인용되었다. 조선 후기 李德懋(1741-1793)의 경우에도 화가의 해의반박을 예술 행위의 시작단계로, 포정이 칼을 잘 보관하는 것을 예술가의 마무리 행동으로 표현하기도 했다. 이덕무, 『靑莊館全書』 권63, 「蟬橋堂濃笑」. “畫史之解衣盤礴 始條理也 庖丁之善刀以藏 終條理也”

2. 회화감상에서의 장자적 사유

조선시대의 화론은 논(論)의 형식을 갖춘 글보다는 감상과 비평 위주의 시와 문의 형식을 지닌 기(記)·서(序)·발(跋)이 대부분이다.⁴⁵ 조선 초기에는 신숙주(申叔舟, 1417-1475)의 「화기(畫記)」·강희맹(姜希孟, 1424-1483)의 「답이평중서(答李平仲書)」·성현(成俔, 1439-1504)의 「화론(畫論)」·김안로(金安老, 1481-1537)의 「용천담적기(龍泉談寂記)」 등이 대표적으로, 대부분의 문인들은 그림을 천기(天機)와性情(性情)으로 이해하려는 회화관을 보였다.

임진왜란 이후 신희와 동시대에 활동했던 문인들도 여러 편의 제화시와 화평 등을 남겼다. 서화취향을 가진 문인 중 최립의 「산수명서(山水屏序)」·김상헌의 「제윤세마경지소축고금명화후서(題尹洗馬敬之所蓄古今名畫後序)」·이수광의 『지봉유설(芝峯類說)』 중 「기예부(技藝部)」 등을 대표적으로 살펴보면 문인들의 회화관이 조선 초에 비해 다양화되었음을 알 수 있다.⁴⁶

조선의 문인들에게 산수유람과 은거는 어지러운 세속을 벗어나는 한 방법이었던, 현실적으로 유람이나 은거를 실행할 수 없는 이들은 그림이나 글씨를 제작하거나 감상하면서 탈속을 시도하기도 하였다. 성리학 사회였던 조선의 문인들은 그림 감상이나 시문을 통하여 간접적으로 자신의 내면세계를 표출했다고 할 수 있다.

신희의 경우에는 춘천에서의 유배 시절에 주된 독서의 대상이 『장자』였다. 신희가 『장자』에 기대고 있음은 춘천으로 유배를 오기까지 자신의 생을 돌아보는 글에서 잘 드러난다.

45 유희준, 『조선시대 화론 연구』(학고재, 1998), 24-25쪽.

46 임희숙, 『조선 중기 문인들의 회화관 연구』, 명지대학교 박사학위논문(2017) 참고.

세상에 두루 잘 맞지 않고 어긋나서
유연함을 지키면서 노자를 본받으려 했었네

.....

나는 천지가 물거품일 뿐이라 생각했으나
장자는 알지 못할 말을 했네
십이만 구천 육백년 동안
무엇이 이루어졌고(成) 무엇이 허물어졌던가(毀)⁴⁷

인용한 시는 마지막 구에서 성(成)과 훼(毀)라는 단어를 사용함으로써 『장자』의 「제물」편 ‘나누고 이루고 허물어뜨리고 모든 만물은 이루어지고 허물어지며 다시 하나로 통하는 것이다’라는 대목을 떠올리게 한다.⁴⁸

신흙은 자신을 노래한 자찬(自贊)에서도 『장자』를 인용하면서 세상 사물에는 고정된 실체나 그 본질은 없으며 다만 변화하는 자연의 조화에 자신을 맡기겠다는 의지를 보였다.⁴⁹ 유배를 당한 이후 자신이 세상사에서 소외된 심정과 자연 속에서 살아가면서 이치를 깨우치고 있는 스스로를 노래한 글이다.

현옹(玄翁)이라고 한다면 이는 빠지고 머리는 벗겨지고 얼굴은 야위고 몸은 약해져서 지난날의 현옹이 아니요, 현옹이 아니라고 한다면, 흙탕물에도 더러워지지 않고 곤경에는 더 험통해지니 바로 지난날의 현옹인 것이다. 아니라고 한 것이 옳은 것인가, 그렇다고 한 것이 아닌 것인가. 나는 또한 나를 잊었으나

47 신흙, 앞의 문집 권8, 「昭陽遷客行」. “方圓莫周柄鑿違 守雌將師柱下李 …… 我思天地浮漚然 漆園仙吏恢弔詭 十二萬九千六百 何者是成何者毀”

48 『장자』, 「齊物」. “其分也 其成也 毀也 凡物無成與毀 復通為一”

49 『장자』, 「齊物」. “以指喻指之非指 不若以非指喻指之非指也 以馬喻馬之非馬 不若以非馬喻馬之非馬也 天地一指也 萬物一馬也 可乎可 不可乎不可 道行之而成 物謂之而然 惡乎然 然於然 惡乎不然 不然於不然 物固有所然 物固有所可 無物不然 無物不可”

잃은 것은 아니므로 내가 지난날의 현옹이 아니라고 한 것이 어찌 지난날의 현옹인 것이 아니겠는가. 천지는 한 손가락이며 만물은 한 마리의 말이다. 비록 모든 것이 합하였다 해도 어느 것이 진실이며 어느 것이 거짓인가. 아 그대 현옹이여, 하늘의 일에는 능하고 사람의 일에는 능하지 못하던가. 하늘이여 사람이여 나는 커다란 우주자연의 조화 속으로 돌아가련다.⁵⁰

이러한 신희의 생각은 그림을 보면서 그림 속 풍경이나 인물을 주목하는 대신, 그림이라는 형식이나 그림이라는 행위에 대한 장자적 사유를 보여준다.

그림은 형상이 있음으로 그려지는데
 형상은 어떤 인연으로 생겨난 것인가
 그림이 닮았다 안 닮았다 여러 말이 떠돌지만
 하늘의 통소는 소리를 내지 않는다⁵¹

『장자』에서 가장 먼저 언급되는 것이 바로 우주자연의 생성과 변화이다.⁵² 우주에 대한 인식이 있어야만 인간 자신의 자리매김을 할 수 있기 때문이다. 하늘의 소리인 ‘천뢰(天籟)’는 끊임없이 변화하는 우주자연의 섭리이다.⁵³ 생성하고 변화하고 사라지는 만물에게 각기 소리를 부여하는

50 신희, 앞의 문집 권31, 「玄翁自贊」. “以爲玄翁也 則齒缺髮禿面瘦體削 非昔之玄翁 以爲非玄翁也 則泥而不滓 困而愈亨 是昔之玄翁 其非者是耶 其是者非耶 吾且忘吾 而不失其故 吾所謂非昔之玄翁者 豈非是昔之玄翁 天地一指 萬物一焉 四大雖合 孰眞孰假 噫爾玄翁 能於天而不能於人者耶 天耶人耶 吾將歸之大化”

51 신희, 위의 문집 권17, 「題畫」. “畫是因形起 形還緣底生 紛紛辨形似 天籟自無聲”

52 신희의 문예창작론은 철학과 문예가 한자리에서 만나고 있다. 특히 그의 철학적 사유는 易理와 노장이 결합되어 전개되는 것이 특징이다. 창작론의 중심은 장자의 自然之道인데, 우주만물의 本源일 뿐 아니라 우주만물을 변화시키는 원리이기도 하다. 이종호, 「상촌 신희의 산문저술과 문예의식」, 『민족문화』 제20집(1997), 90쪽.

53 『장자』, 「제물」편 참고.

주체를 ‘하늘의 통소 소리’로 비유하였다.

조선시대에 그림을 그린다는 것은 사물에 형상이 있고서야 가능한 일이었다. 사의(寫意)나 전신은 사물의 형상 속에 깃드는 것이지, 형상이 없는 정신을 추상적으로 그릴 수 있는 시대는 아니었기 때문이다. 신희는 그림의 대상인 형상이라는 것도 결국 어떤 섭리에 의해 생겨났으므로 사물의 실제와 ‘닭고 안 닭고’에 대해 알가알부하는 것에 관심을 두지 않으려는 모습을 보인다. 이는 위에서 예를 든 「현옹자찬」에서 ‘어느 것이 진실이며 어느 것이 거짓인가’라는 대목과 유사한 사유이다. 결국 눈에 보이는 것은 가상이며 사물에 감춰진 진리를 깨우치는 것이 중요하다고 여겼기 때문이다. 이런 사유는 장자의 ‘호접몽(蝴蝶夢)’처럼 나비꿈을 꾸는 장주(莊周)와 나비가 된 장주와 어느 것이 진실인지는 알 수 없기 때문이라는 해석과 통한다.⁵⁴

다음의 「제소화인물후(題小畫人物後)」는 신희가 생각하는 그림과 실제의 관계를 좀 더 분명하게 보여준다.

모양을 갖추고 몸을 갖추었으니 하나로구나. 실제와 그림을 구분하는 것은 지각(知覺)이 있고 없음이니, 지각이 있으면 항상 지각 때문에 죽지만, 지각이 없으니 죽을 일이 없다. 죽음이 흉하거나 길함이 있지만, 죽음이 없다는 것은 회한이 없거나 잘못이 없다는 것이다. 그러니 나는 실제와 그림 중에 어느 것이 더 나은지 알지 못하겠다. 그림은 원래 사람이 그린 것이어서, 지각 있음에서 시작되어 지각 없음으로 들어가는 것이다. 이는 지각이 있는 것이 능히 지각을 없게 하는 것이니, 그림과 실제 중 어느 것이 더 나은지 모르겠다. 그러면 그 실제는 참된 것인가, 그 그림은 그림인가. 나는 그 물상(物象)이

54 장주는 장자의 이름이다. 장주의 나비라고 한 것은 『장자』의 「제물」편에 나오는 이야기로, 장주가 나비가 된 꿈을 가리킨다.

아니며 또 능히 그 물상이 물상답지 않다는 것을 누가 깨달아 알 수 있겠는가.⁵⁵

이 글은 『장자』 외편 「재유(在宥)」편에 나오는 문장과 유사하다.⁵⁶ 신흠은 작은 인물화를 보면서 그림 속 인물이 형과 체를 갖추었으니 실제 인물과 마찬가지로 하나[一]라고 시작한다. 실제의 사물과 그림 속 사물이 어느 것이 참된 것인가에 대한 사유이다. 그러면서 신흠은 실재하는 대상과 그림 속 물상이 어느 것이 참인지 모르겠다는 질문을 스스로에게 던진다. 이 글은 그림을 그리는 화가의 지각이 그림 속으로 들어가 그림 속 대상에게 지각을 부여하는 전신에 관하여 말하고 있다. 또 「제물」편에 나오는 ‘사물은 저것 아닌 것이 없고 이것 아닌 것도 없으니, 스스로 저것이 되어 볼 수가 없고 스스로 깨달아 알게 된다. 그러므로 저것은 이것에서 나오고, 이것은 저것으로 인해 생긴다. 이것과 저것은 서로 생기게 한다는 말이다’의 의미를 포함하고 있다.⁵⁷

한편 신흠은 명나라 사행을 통해 오파화풍의 그림을 접했을 것으로 생각된다. 1594년 서장관으로 사행을 갔을 때 전숙화(田叔禾)가 엮은 『서호지』를 얻어 읽게 되었다고 했는데, 이는 전여성(田汝成)이 1547년 출간한 『서호유람지』를 말하는 것이다.⁵⁸ 신흠은 사행을 마치고 돌아올 때 소본을

55 신흠, 앞의 문집 권37, 「題小畫人物後」. “形具矣 體備矣 一也 分眞與畫者 以知覺有無也 有知覺者 恒戕於知覺 無知覺斯無戕 戕有凶有吉 無戕無悔無咎 吾不知眞與畫孰賢 畫固人之爲 而出於有知覺 入於無知覺 是有知覺者 能使之無知覺也 吾不知畫與眞孰賢 然則其眞眞歟 其畫畫歟 非不我物而能物物者 孰得以知之”

56 『장자』, 「외편」 〈재유〉. “有大物者 不可以物物 而不物故能物物 明乎物物者 之非物也” 참조.

57 『장자』, 「제물」. “物無非彼 物無非是 自彼則不見 自知則知之 故曰彼出於是 是亦因彼 彼是方生之說也”

58 叔禾는 전여성의 字이다. 『서호유람지』는 1547년 서호 일대의 명승지를 여덟 구역으로 나누어 관련된 사적이나 시문을 소개한 책이다. 신흠, 앞의 문집 권37, 「남전유벽발(藍田遺壁跋)」. “余昔奉使赴燕 得田禾叔西湖志 愛其事蹟備具 山川臨觀之

구입해서 가져온 짐 중에서도 이 책을 보물로 삼았다고 했다. 신희이 『서호 유람지』를 곁에 두고 읽었다고 한 것으로 봐도 당시 유행했던 서호에 관심을 둔 애호가임을 밝힌 것이다.⁵⁹ 당시 문인들에게 서호가 관심의 대상이 된 이유는 서호의 유토피아적 이미지 즉 탈속공간으로서의 서호를 은유화 하였다는 점과 당시(唐詩)의 낭만적인 배경이 되었던 서호에 대한 동경이 작용했기 때문이었다.⁶⁰ 그러나 신희는 그림의 구도와 배경, 채색이나 소재 등 화풍과 관련된 관심은 보이지 않았다. 그림을 통하여 자연산수 속에서의 철학적 사유를 서술하고 있을 뿐이다. 「서호경도발(西湖景圖跋)」에서도 마찬가지로 인식을 보인다.

소철(蘇轍, 1039-1112)이 일찍이 말하기를 “그림을 귀하게 여기는 것은 실제와 닮았기 때문이다. 실물과 닮았다는 것도 귀한 일인데, 하물며 그 실제라면 어떻겠는가. 내가 도시와 시골을 다니면서 모두가 나의 그림상자라는 생각이 들었는데, 또 어찌 그림이 필요하겠는가”라고 한 것은 진실로 정확한 생각이다. 나를 항주와 월주에서 태어나게 하여 양봉(兩峯)과 삼축(三竺)의 가운데에 집을 짓게 한다면, 마땅히 내호(內湖)와 외호(外湖) 사이에 배를 대고, 영은(靈隱)과 불국(佛國)의 절에서 선(禪)을 찾으며, 소제(蘇堤), 곡원(麴院), 유랑(柳浪), 화항(花港)에서 음풍영월로 가마우지, 앵무새와 함께 늘어갈 것이다. 내가 호수의 주인이 되었다면 사람들이 나를 그림으로 그리기에 바빴을 테니 어찌 그저 그림 한 폭이 필요하겠는가.

이러한 것을 얻을 수 없다면 차라리 종병의 와유를 따르겠다. 맑고 따스한

美 游戲詠歌之什 皆撫拾無一遺者 竣事東還遂購小木爲橐裏寶裝”

- 59 신희, 위의 문집 권37, 「書西湖游覽志後」, “西湖 固天下佳境 而非世平時康 則其何以得意於遊賞以成其樂也 彼生乎此地 而享太平之樂 以終其天年者 斯何人哉 余每覽此未嘗不掩卷長吁”
- 60 정민, 「16·7세기 조선 문인 지식인층의 강남열과 서호도」, 『고전문학연구』 제22집(2002), 297쪽.

날, 제비와 피꼬리가 지저귄 때 침낭에 몸을 숨긴 채 한 숨 자고나서, 책을 펴들어 마음을 모으면, 나비가 장주가 아닌 것을 참으로 알지 못할 것이니, 비록 소철이 다시 살아난다 하더라도 분명 내 말을 들으면 끄덕이며 웃을 것이다.⁶¹

이 글에서도 앞에서 서술한 「제소화인물후」에서처럼 그림이 좋은 평가를 받으려면 실제와 닮아야 한다는 것을 전제로 논리를 이어나간다. 소철의 말을 인용하면서, 산수유람을 하다보면 자연이 마치 그림상자 같다는 데에 공감을 표한다. 아름다운 산수에서 자연과 함께 음풍영월로 살아간다면 그것이 바로 하나의 그림이라는 말이다. 그러나 그러한 삶이 주어지지 않았으니 종병처럼 와유산수를 하면서 마음으로도 산수 속에 와 있는 듯 생각하겠다는 의지를 보인다.⁶²

신흠은 이 발문에서 그림에 보이는 현상을 실제로 생각하고, 현실 속의 실재를 그림으로 인식하는 등의 태도를 보였다. 아름다운 산수에 노닐고 싶은 것은 일반적인 그림감상이지만 물아일체를 뛰어넘어, 자기 자신이 장주인지 나비인지 알지 못하는 경지에 이를 것을 짐작했다.⁶³ 그림 속 풍광이 현실로 변할 수는 없지만, 인간의 정신적 측면에서는 언제나 가능한 일이다. 그래서 산수유람을 하고 있는 자신의 상황이 한 폭의 그림이라는 말은 단순히 감탄을 위한 비유가 아니라, 신흠의 사유가 그림과 실제,

61 신흠, 앞의 문집 권37, 「西湖景圖跋」. “蘇穎濱嘗言所貴於畫者 以其似也 似猶可貴 況其真耶 吾行都邑田野 所見皆吾畫筭 又安用畫 眞確論也 使我生乎杭越 卜築於兩峯三竺之中 則當泊舟內湖外湖之間 尋禪靈隱佛國之寺 蘇堤麴院 柳浪花港 抹月批風 送老於鷓鴣鸚鵡之伴 作湖上主人 人且畫吾之不暇 奚爲假片幅丹青哉 此不可得 則寧效少文臥遊 晴窓暖日 燕寢鶯慵 隱囊睡臥 展卷心會 則誠不知蝶之非周 穎濱雖復起 必於余言 一笑而印可”

62 종병이 젊은 시절 이곳저곳 많은 산수를 유람하였으나, 늙어서는 벽에 그림을 걸어두고 누워서 그림을 감상했다는 일화에서 와유산수가 유래되었다고 전한다.

63 『장자』, 「제물」편 참고.

꿈과 현실의 경계를 넘나드는 장자적 사유를 하고 있음을 보여준다.

IV. 맺음말

상촌 신희는 그림을 감상하고 제시나 제발, 화평이나 감상문을 남겼다. 그러나 그림의 화격이나 그림이 주는 정신적 교감, 또는 화가나 화풍에 대한 생각을 직접적으로 표현하지 않았다. 신희는 제화시나 제발에서 대부분 『장자』에 나오는 구절을 인용하거나 활용하여 자신의 생각을 간접적으로 드러냈다. 신희가 『장자』를 수용하여 자신의 사상과 감정을 표현한 회화감상은 개성적이고 독특하다. 이러한 면은 조선 중기 문인들의 회화관이 다양화되고, 개별화되는 시기적 특성 과도 연결된다. 신희는 이정이나 이정 등 조선중기의 대표적인 화가들과 교유했으며, 아들 신익성이 대를 이어 그 화가들에게 그림을 청하였고 제시와 제발을 남겼다. 조선시대 사대부 문인들의 서화취향과 관심은 당대의 문예경향에 영향을 준다는 점에서 의의가 있다.

신희는 이정에게 준 「증이화사정시서」에서 화품을 신품·절품·묘품으로 구분하였다. 그 중에서 최고의 화품인 신품에 이르기 위해서는 눈에 보이는 형상을 떠나 정신적 초월을 이루어야 한다고 했다. 그러면서 초월에 이르는 방법을 『장자』의 우화를 인용하여 포정의 소·재경의 악기·해의반박을 예로 들어 설명하였다.

신희의 화평이나 제발에는 『장자』에 등장하는 용어들이 대부분 인용되었다. 신희가 회화감상에서 장자 취향을 보이는 것에는 개인적 성향도 있었을 것이지만, 어린 시절 외조부 송기수의 장서를 두루 읽은 독서의

영향과 함께, 1613년 축출과 1617년 유배라는 은거의 삶을 보내는 동안 『장자』를 통하여 정신적인 위안을 받았기 때문일 수 있다.⁶⁴

신흠은 회화감상을 하면서도 주제나 화풍에 대한 관심보다는, 관념적으로 자신의 생각을 서술하는 태도를 보였다. 이 같은 신흠의 회화감상법은 그림을 수양의 방법이나 현실도피의 공간으로 여기지 않고, 자신의 사유 공간으로 이용하였음을 알 수 있다.

본고에서는 상촌 신흠이 문학뿐 아니라, 미술사의 측면에서도 『장자』를 수용했음을 기록을 통해 확인하였다. 신흠은 그림 속 공간을 장주와 나비처럼 주체와 객체가 경계를 허무는 사유의 공간으로 인식하였고, 실재와 그림의 참됨을 피시방생의 사유로 끌어올리며, 『장자』적 회화관으로 그림을 인식했던 문인이었다.

64 16-17세기 전쟁과 정치적인 시련을 당한 경우 도가의 신선사상에 관한 시문이 가장 활발하게 창작되었는데, 이는 비참한 현실로부터 초월하고자 하는 염원이 표현된 것이다. 강민경, 「한국 유선문학에 나타난 신선사상」, 『고전과 해석』 제14권(2013), 107쪽; 정민, 『초월의 상상』(휴머니스트, 2007), 119-122쪽. 참조. 그렇다면 신흠에 있어서 계속옥사로 인한 축출과 춘천 유배 시절 동안 『장자』를 읽고 『장자』적 사유를 했던 것은, 고통의 기간 중에 신선사상을 다룬 시문이 많이 창작된 배경과 서로 통한다고 볼 수 있다.

참고문헌

1. 1차 자료

- 金尙憲, 『淸陰集』.
金錫胄, 『息庵遺稿』.
朴瀾, 『汾西集』.
申欽, 『象村集』.
劉希慶, 『村隱集』.
李奎報, 『東國李相國集』.
李瑛, 『先君遺卷』.
李宜顯, 『陶谷集』.
李濟臣, 『淸江集』.
趙裕壽, 『后溪集』.
崔岙, 『簡易集』.
許筠, 『惺所覆瓿藁』.
洪世泰, 『柳下集』.

2. 단행본

- 갈로 저, 강관식 역, 『중국회화이론사』. 돌베개, 2013.
신병주, 『조선 중·후기 지성사 연구』. 새문사, 2007.
오강남 역, 『장자』. 현암사, 1998.
유홍준, 『조선시대 화론 연구』. 학고재, 1998.
장언원 저, 조송식 역, 『역대명화기』. 시공사, 2008.
정민, 『초월의 상상』. 휴머니스트, 2007.

3. 논문

- 강명관, 「16세기 및 17세기 초 의고문파의 수용과 진한고문파의 성립」. 『한국한문학연구』 제18집, 1995, 289-305쪽.
강민경, 「한국 유선문학에 나타난 신선사상」. 『고전과해석』 제14권, 2013, 101-132쪽.
김광년, 『象村 申欽 散文 研究』. 고려대학교 박사학위논문, 2014.

- 김대원, 『고려시대 화론 연구』. 고려대학교 박사학위논문, 2012.
- 김우정, 「신흙의 산문과 전후칠자」. 『대동문화연구』 제69집, 2010, 9-34쪽.
- 김은정, 「東陽尉 申翊聖의 부마로서의 삶과 문화활동」. 『열상고전연구』 제26집, 2007, 215-254쪽.
- 신승훈, 「조선 중기에 나타난 문학적 전범에 대한 논란에 관하여」. 『동양한문학연구』 제2집, 2005, 133-157쪽.
- 신영주, 「仁興君 李瑛의 일상과 『月窓夜話』」. 『동방한문학』 제32집, 2007, 93-216쪽.
- 안세현, 「조선 중기 한문 산문에서 『장자』 수용의 양상과 그 의미」. 『한국한문학연구』 제45집, 2010, 437-471쪽.
- _____, 「조선중기 문풍의 변화와 科文」. 『대동문화연구』 제74집, 2011, 225-227쪽.
- 오세현, 「象村 申欽(1566-1628)의 道文觀과 思想的 특징」. 『조선시대사학보』 제66집, 2013, 123-148쪽.
- 이근호, 「秋坡 宋麒壽의 사립과의 교유」. 『유학연구』 제14집, 2006, 259-278쪽.
- 이승준, 「申欽의 末世觀과 시조에 나타난 隱居의 두 양상」. 『고전과해석』 제20집, 2016, 27-62쪽.
- 이종호, 「상촌 신흙의 산문저술과 문예의식」. 『민족문화』 제20집, 1997, 51-99쪽.
- 이태호, 「17세기, 인조 시절의 새로운 회화경향」. 『강좌미술사』 제31호, 2008, 103-145쪽.
- 임희숙, 「蛟山 許筠(1569-1618)의 도피와 치유로서의 회화인식」. 『민족문화』 제51집, 2018, 147-178쪽.
- _____, 『조선 중기 문인들의 회화관 연구』. 명지대학교 박사학위논문, 2017.
- 전상모, 「상촌 신흙의 서화평론의 ‘玄’ 미학적 지향성에 관한 고찰」. 『도교문화연구』 제39집, 2013, 37-62쪽.
- _____, 「조선중기 서화평론의 『장자』적 경향성에 관한 고찰」. 『서예학연구』 제27권, 2015, 128-161쪽.
- 정민, 「16·17세기 조선 문인 지식인층의 강남열과 서호도」. 『고전문학연구』 제22집, 2002, 281-306쪽.
- 정중대, 「신흙의 시와 자연 지향」. 『선칭어문』 제29호, 2001, 91-123쪽.

국문초록

신흠은 조선 중기에 활동했던 대표적인 문인으로, 신흠에 관해서는 명대문학의 수용과 진한고문(秦漢古文)에 대한 관심 그리고 『장자(莊子)』 수용에 관한 연구자들의 선행연구가 있다. 신흠이 남긴 방대한 저술 안에는 회화감상을 통해 자신의 사상과 사유를 지속적으로 드러내는 글이 여러 편 있다. 본 연구는 문학에서의 『장자』 수용에 관한 연구에 주목하여, 신흠이 회화와 관련하여 남긴 글에 주목하였다.

본고에서는 신흠과 그 가계의 서화취향과 화가와의 교류 그리고 미술사와 관련된 기록을 살펴보았다. 회화와 관련한 글에서도 신흠은 『장자』의 문장을 차용하거나 활용하고 있음을 확인하였다.

신흠은 신품·절품·묘품으로 화품론을 펼치면서, 신품에 이르기 위해서는 해의반박(解衣磐礴)의 정신적 초월을 이루어야 한다고 했다. 또 초월에 이르는 방법을 『장자』에 등장하는 우화를 예로 들어 설명함으로써 한계를 초월하고 절대자유를 얻는 예술정신을 강조하였다. 회화감상에 있어서도 여러 차례 『장자』의 문장을 활용하였고, 피시방생(彼是方生)이나 호접몽(胡蝶夢)의 사유를 반복하며 서술하는 태도를 보였다.

신흠은 당대의 문인들이 지닌 성리학적 수양 또는 탈속과 은일의 수단하고는 다른 관점에서 회화감상을 이어갔다. 신흠이 현실초월의 공간으로 그림을 바라보면서, 『장자』를 활용하여 장자적 사유를 서술하고 있음이 신흠 회화관의 개성이자 특징이라고 할 수 있다.

투고일 2019. 3. 12.

심사일 2019. 4. 15.

게재 확정일 2019. 8. 13.

주제어(keyword) 신흠(Shin Heum), 장자(Chuang tzu), 회화관(view of paintings), 회화감상(appreciation of paintings), 화론(theories of paintings)

Abstracts

Sangchon(象村) Shin Heum(申欽)'s View of Paintings on Accepting 『Chuang tzu(莊子)』

Lim, Hee-sook

Shin Heum is a representative writer who worked in the middle of Joseon Dynasty. As for Shin Heum, there is previous research regarding the acceptance of Ming Dynasty literature, the interest on Qin-Han ancient literature(秦漢古文), and the acceptance of 『Chuang tzu』. There are several writings in Shin Heum's vast works that continuously reveal his thoughts through his appreciation of paintings. This study focuses on the study of the acceptance of 『Chuang tzu』 in the literature, and paid attention to the text that Shin Heum wrote about painting.

In this paper, the records related to the artistic sensibility of Shin Heum and his family, relationships with artists, and Art of history examined. In his writing about paintings, Shin Heum also borrows or uses the sentences of 『Chuang tzu』.

Shin Heum divided sacred works(神品), exquisite works(絕品), and mysterious works(妙品) as Hwapumnon(畫品論) and mentioned a spiritual transcendence of freedom in order to reach a sacred works as Haeuibanbak(解衣磐礴). He also emphasized the spirit of art that transcends limitations and obtains absolute freedom by explaining an example of fable appearing in 『Chuang tzu』. He used the sentences of 『Chuang tzu』 in his appreciation of paintings, and he repeatedly described thoughts of Phisibangsaeng(彼是方生) or Hojeopmong(胡蝶夢). Shin Heum continued his painting appreciation from a different perspective than the Neo-Confucianistic discipline or Unworldliness(脫俗) and Seclusion(隱逸) of the contemporary literators.

That Shin Heum looks at paintings as a transcendental space, and explains experienced thoughts by borrowing 『Chuang tzu』 is the personality of his viewpoints on paintings.

