

정약용의 회화론 — 현실에 대한 소박한 재현

정혜린 | 경상국립대학교 인문학연구소 학술연구교수

목차

1. 머리말
2. 진眞—일상의 현실과 의리
3. 뵈진—소박한 재현론
4. 정약용의 ‘뵈진’의 회화론사적 의미
5. 맺음말

1. 머리말

정약용(丁若鏞)(1762~1836)은 19세기를 전후하여 조선에서 가장 주목할 만한 인물 중 한 명이다. 그는 경학經學, 경세치용經世致用, 수사학洙泗學, 고증학考證學, 천주교天主教, 서학西學, 남인南人, 탕평책蕩平策, 문체반正文體反正 등 이 시기를 가로지르는 주요 어휘들과 모두 밀접한 관련이 있다. 이에 그의 저술들은 일찍이 19세기 후반부터 주목받기 시작했고, 최남선崔南善(1890~1957), 정인보鄭寅普(1893~1950)를 이어 문일평文一平(1888~1939), 안재홍安在鴻(1891~1965) 등은 그를 ‘경제지사經濟之士’, 실학의 집대성자, 국학의 대표로 꼽으면서 『여유당전서與猶堂全書』(1928刊)를 간행하였다.¹⁾ 정약용의 예술론 연구 역시 문예론을 필두로 하여 회화론, 서예론으로 확장되었다. 정약용의 문예론에 대한 연구는 실학實學, 사회시社會詩, 사실주의 등을 중심키워드로 하여 진행되었으며,²⁾ 후술하는 것처럼 회화론에서도 사실성은 논의의 중심에 놓여 있다.

본 논문은 선행연구를 바탕으로 정약용에게 회화란 무엇이었는가를 다시 질문하고자 한다. 선행연구에서 지속적으로 언급했듯이 ‘사실성’은 정약용의 회화론에서 주목할 만한 창작·감상 기준이다. 그런데 회화론에서의 위상에도 불구하고 사실성의 의미는 아직 면밀하게 정리된 적이 없다. 정약용의 회화론에서 사실성을 구성하는 기본 개념은 형形

1) 고동환, 「19세기 후반 지식세계의 변화와 다산(茶山) 호출(呼出)의 성격」, 『다산과 현대』 4 · 5, 2012; 이경구, 「다산 정약용의 저술에서 해석과 용어활용의 의미」, 『태동고전연구』 46, 2021; 김보름, 「정약용 저작집(著作集) 체제(體制) 연구」, 『儒學研究』 52, 2020.

2) 김지용, 「정다산의 시론」, 『어문논집』 20, 1977; 송재소, 「다산시 연구」, 창작사, 1986; 박무영, 『정약용의 시와 사유방식』, 태학사, 2002; 김용태, 「茶山學團 시문학의 실학적 성격에 대하여」, 『韓國實學研究』 14, 2007; 이강욱, 「다산 정약용 시의 시각적 상상력과 청각적 상상력」, 『漢文學報』 18, 2008 등.

과 신神인데 이들은 무엇을 의미하며 어떤 관계를 가지고 있는가? 이 개념들은 전통 회화론들의 그것과 동일한 것인가? 정약용이 사실성을 중시하면서 회화작품을 감상·비평했을 때 그는 예술작품을 감상·비평했을까? 선행연구들이 사실성을 중시한 정약용의 회화론을 거론할 때 예술론을 다룬 것인가, 아니면 기술론을 다룬 것인가? 이 질문들은 이제까지 본격적으로 제기된 적이 없지만, 정약용 회화론 연구의 토대에 관한 것이다. 본 논문은 위와 같은 질문에 대한 답변을 모색하면서, 2장에서는 우선 사실성, 사실성을 구성하는 형·신의 의미와 관계를 해명하고, 중국과 조선 후기 회화론사에서 그의 회화론이 지니는 특수성과 그 의미를 살펴볼 것이다.³⁾

2. 眞眞 —일상의 현실과 의리

선행연구들도 지적했다시피 정약용의 회화 감상·비평 시문이 사실성을 중시한다는 점은 여타 회화론들과 비교해 볼 때 분명 눈에 띄는 사항이다. 사실성을 중시하는 경향은 대체로 정약용 이전 윤두서尹斗緒(1668~1715)·이익李穡(1681~1763)·강세황姜世晃(1713~1791) 등 남인南人 내지 남인과 가까운 근기近畿 지역 인물들에게서 상당히 뚜렷하게 드러난다. 윤두서는 정약용의 사실 중시 경향의 뿌리로 지목된다. 윤두서가 조선화가 20명을 비평한 『기줄記拙』을 살펴보면, 주요 회화 비평 기준은 크게 문인화 기풍·기술(사생 포함)·구도·필묵법으로 나눌 수 있으며 이 기준들이 화가 비평에 적용된 사례는 각각 8회, 11회, 8회, 8회 발견된

3) 본 연구는 다산학술문화재단에서 펴낸 『정본定本 여유당전서與猶堂全書』(한국고전종합 DB 제공), 그리고 실물 회화작품 화면 속의 감상·비평 시문을 대상으로 한다.

다. 기술이 윤두서가 중시한 비평기준이라는 점은 분명해 보인다.⁴⁾ 정약용이 그 학통을 이었다고 밝힌 이익⁵⁾ 역시 정신적 향유를 위한 회화 외에 실용적 회화에 대해서 형사를 강조했고 진형眞形을 드러내는 서양화 기법에도 깊은 관심을 보였다.⁶⁾ 정약용은 사실을 창작 원칙으로 중시한 8편의 시문을 남겼고, 또한 회화 감상·비평 시문 총 74편 중⁷⁾ 대다수에서 주된 내용은 화면 속 대상에 대한 사실적 묘사와 고증이다.⁸⁾ 이들 글에서 정약용이 중시한 사실성의 의미를 살펴본다.

선행연구들은 정약용이 발언한 사실성에 대해 “실제와 닮게 그려서 사실성과 현장감이 있어야 한다고 요구했다.”⁹⁾, “세밀한 관찰에서 얻어질 수 있는 객관적 사실성을 중시했다.”¹⁰⁾, “사실주의”를 추구하여 “사물을 객관적으로 관찰하고 가장 사물의 모습에 근사近似的, 즉 ‘뵈진뵈

4) 정혜린, 「공재(恭齋) 윤두서(尹斗緒)의 문인화관 연구」, 『한국실학연구』 13, 2007, 344-347쪽.

5) 남인의 학통이 이익에서 확립되고 정약용으로 이어지는 점에 대해서는 鄭寅普, 『椒園遺藁』, 『朝鮮古書解題』(『園鄭寅普全集』 2, 延世大出版部, 1983, 28쪽 재수록); 洪以燮, 『朝鮮科學史』(『洪以燮全書』 1, 延世大出版部, 1994, 263쪽 재수록); 원재린, 「朝鮮後期星湖學派의 形成과 學風」, 延世大學校大學院 史學科 박사학위논문, 2001, 2쪽 등.

6) 洪善杓, 「朝鮮後期の 繪畫觀」, 『韓國의 美/山水畫(下)』, 중앙일보사, 1982, 221-226쪽; 金南馨, 「朝鮮後期近畿實學派의 藝術論研究」, 고려대학교대학원, 1989; 고연희, 「星湖李瀼의 繪畫觀」, 『은지논총』 36, 2013; 장진성, 「사실주의의 시대: 조선 후기 회화와 ‘즉물사진(卽物寫眞)」, 『미술사와 시각문화』 14, 2014 등.

7) 74편이라는 숫자는 장진엽, 「다산 정약용의 제화시 연구」, 『東洋學』 84, 2021에서 『定本與猶堂全書』(한국고전종합DB 제공)와 그 외 실물 회화작품의 제화시, 『茶山詩·雅亭詩』(이동환 소장)를 대상으로 조사·정리한 53題 62首에다가, 본 연구가 동일한 자료를 토대로 조사한 제화시 이외의 회화 관련 시문 21편(논문 말미에 있는 표 참조)을 더한 숫자이다.

8) 장진엽, 위의 논문.

9) 李延原, 「丁若鏞의 회화와 회화관」, 西江大學校 大學院史學科 석사학위논문, 2004.

10) 윤종일, 「다산 정약용 예술론의 문화운동사적 위치」, 『한국사상과 문화』 36, 2007, 266-267쪽.

眞한' 형상을 얻으려는 과학적 태도"를 지녔다고 해석했다.¹¹⁾ 한편 "세심한 사실寫實적 사생寫生을 중시했으며 이는 세밀히 그려내는 것을 의미하지 인간의 눈에 보이는 대로 그린다는 의미는 아니다."라고,¹²⁾ 정약용이 사용하는 사실이라는 용어에 대상과의 닮음, 그리고 이를 추구하는 묘사력 내지 기술의 훌륭함이라는 두 가지 의미가 있음을 지적한 연구도 있었다.

위의 연구 사례들로부터 짐작할 수 있듯이 정약용의 논의에서 '사실'의 의미는 단일하지 않다. '사실'은 "사실(실제)와의 닮음"의 용례에서는 작품이 재현할 '대상'을 가리키지만 "형사, 사실적 표현", "사생寫生"의 용례에서는 재현 방법, 즉 '표현'을 가리킨다. 나아가 첫 번째의 의미에서 사실이 대상과 관련된 경우도 후술하듯이 감상자가 감각적 지적으로 파악한 대상의 습관적 행위를 지시하는 용례도 있고, 현실적으로 경험 불가능한 상상적 존재자를 가리키는 용례도 있다.

이러한 '사실'의 다의성은 구상 회화가 대상의 '재현(representation)'이라는 점에서 비롯된다. 회화의 재현이란 플라톤이 말한 '거울로 대상을 비추는 것과 같은 자연적이고 물리적인 과정'이 아니다. 회화는 실재에 존재하는(present) 대상을 화면에 다시 구현한(re-present) 것이다.¹³⁾ 4장에서 자세히 논하겠지만 동양화론의 기초 개념인 형사形似 또한 그리고자 하는 실제 대상의 외형에 대한 생략·삽입·변형을 허용하는 만큼, 화면 속 형상과 실제 대상 간의 '자연적 닮음'과 함께 '재현된 닮음'이라는 의미를 함축한다고 할 것이다. 재현의 속성에 근거하여 회화에서 사실의 다의성은 크게 재현 대상과 재현 방법의 측면으로 나누

11) 장진성, 앞의 논문, 6-7쪽.

12) 고연희, 「정약용의 花卉에 대한 관심과 花卉詩 고찰」, 『동방학』 제7집, 2001, 55쪽.

13) 오종환 외, 『미학이 재현을 논하다』, 서울대학교출판문화원, 2019, 5-6쪽.

어 볼 수 있다. 먼저 재현 대상은 화가의 선택에 따라 그 국면(aspect)이 화면 위에 다양하게 드러난다.¹⁴⁾ 예컨대 채색화는 대상의 색채 정보에 관여하지만(commit) 수묵화는 그렇지 않다. 또한 조선 18~19세기 초상화처럼 피부의 반점, 천연두 자국과 같은 피부 상태까지 관여할 수도 있고 몇 개의 필선으로 대강의 윤곽만 관여할 수도 있다. 재현 방법도 매체와 형식에 따라 다양해진다. 채색과 수묵이라는 매체의 구별이 있고, 소체疎體와 밀체密體, 서화용필동론書畫用筆同論, 원근법 등 재현 형식도 다양하다. 정약용의 회화론에 대한 선행연구가 ‘사실’이라는 용어를 통해 재현의 대상과 그 국면을 논하기도 하고 재현 방법을 논하기도 하는 것은 이런 맥락에서 이해할 수 있다. 이제 정약용의 회화론에서 사실성이 지시하는 재현의 대상을 분석해본다.

*

1

그(윤용)가 그린 꽃과 나무, 날짐승과 길짐승, 벌레류는 모두가 그 찰진함이 오묘함에 이르렀다. 모든 것이 섬세하고 살아 움직이니, 거칠고 조잡한 이들이 몽당붓에 먹을 적서놓고는 기괴함에 대해 뜻을 그린 것이지 형태를 그린 것이 아니라고 스스로 착각하는 것과 비교할 수 없다. 윤공은 일찍이 호랑나비와 잠자리류를 잡아서 수염과 분가루 같은 미세한 것까지도 세밀히 관찰하고, 그 형태를 묘사할 때는 (원래의 형태와) 닮아야만 마쳤다. 이로

14) 최도빈, 「회화적 재현의 사실성과 로페스의 국면—재인이론」, 『미학이 재현을 논하다』, 서울대학교출판문화원, 95-97쪽.

부터 그가 매우 정밀하고 각고의 노력을 했음을 알 수 있다.¹⁵⁾

2

앞의 묵죽도 한 폭은 명나라 신종이 손수 그린 그림이다. 대나무 그림의 오묘함은 많은 잎이 교차하고 겹쳐 있지만 살펴보면 모두 조리條理가 그 안에 있어 (잎들이) 서로 떨어지지도 않고 무질서하지도 않게 하는 데 있다. 서로 떨어짐은 그 형태(形)의 진眞이 아니고 무질서함은 그 바탕(體)의 진이 아니다. 형태와 바탕이 그 진실함(眞)을 잃지 않아야 신神을 얻을 수 있다. 근래 강세황은 대나무를 그리는데 가지가 한두 줄기에 그치고 각 줄기의 나뭇잎도 서너 장에 그칠 뿐이다. 이는 단지 대나무 그림일 뿐 어찌 대나무를 그렸다고 할 수 있겠는가.¹⁶⁾

3

하물며 말 그림은 옛날에도 쉽지 않았고
요즘은 낙서만이 자못 도道を 깨달았다.
지금 공의 말 그림은 그가 남긴 뜻을 구현하여
특특 불거진 야원 뼈 자연의 솜씨에 가깝다(遍天造).

15) 『文集』 권14, 「跋翠羽帖」(『定本』 제3책, 130쪽). “所作花木翎毛蟲多之屬, 皆逼臻其妙, 森細活動, 非粗夫笨生把秃筆瀟水墨, 謬爲奇怪, 以畫意不畫形自命者, 所能譬比者也, 尹公嘗取蛺蝶蜻蛉之屬, 細視其鬚毛粉澤之微, 而描其形, 期於肖而後已, 卽此而其精深刻苦可知也.”

16) 『文集』 권14, 「跋神宗皇帝墨竹圖障子」(『定本』 제3책, 126쪽). “右墨竹一本, 大明萬曆皇帝之手蹟也. 畫竹之妙, 在衆葉交加, 而尋之皆有條理, 令不相離而不相亂也, 相離非其形之眞, 相亂非其體之眞, 形與體不失其眞而後, 其神可得也. 近世姜豹菴畫竹, 止畫一二枝, 分个各三四枚而已, 此只是竹畫, 安足謂畫竹哉.”

다만 안타까운 건 네 복사뼈가 부풀어 오른 것이며
 둥근 눈에 꿇긋한 귀는 모두 좋구나.
 기전은 신선 좋아해 날아가는 신선 그리니
 구름 타고 허공 걷는 것이 얼마나 가벼운지.
 화양건과 백우선 법도대로 되었고
 피리 부는 수행 동자 더욱 자연스럽네.
 신선의 모습이 속인에 가까워 탄식하노니
 벼슬 생각 여색 욕심이 배에 가득한 듯.
 오사는 지략으로(智思) 사람 놀라게 하니
 특히 호랑이 그림이 뽕진하도다(恰如眞).
 바람 소리 싸늘해 털이 쭈뼛하고
 번갯불이 번쩍 눈을 부릅뜨고 있다.¹⁷⁾

위 인용문들은 순서대로 윤용-尹容(1684~1764)의 영모화훼도, 명나라
 신종神宗(재위 1568~1572)의 묵죽도, 윤필병尹弼秉(1730~1810)·채홍리蔡弘
 履(1737~1806)·이정운李鼎運(1743~?) 합작 영모화와 신선도를 정약용이
 감상·비평한 시문이다. 이 글 모두에서 비평의 핵심어는 ‘뽕진眞眞’이
 다. 이 어휘는 선행연구들이 정약용이 사실성을 중시했다고 할 때 그 중
 심에 있는 개념이기도 하다. 우선 진眞의 용례로부터 그 의미를 다음과
 같이 정리해 본다.

첫째 진眞은 재현하고자 하는 대상에서 얻은 여러 감각 정보를 포함

17) 『詩集』 권2, 「大陵三老學畫歌」(『定本』 제1책, 275~276쪽). “況復畫馬古所難, 近惟駱西頗悟
 道, 今公畫馬得遺意, 瘦骨稜稜遍天造, 但恨四蹠如擁腫, 鈴焚竹批餘皆好, 岐川好仙畫飛
 仙, 乘雲步虛何翩翩, 華陽白羽俱如法, 道童吹笛尤天然, 所嗟仙人貌近俗, 宦情色慾猶滿
 腹, 五沙運智思驚人, 特畫於菟恰如眞, 風聲凜冽毛皆竦, 電光閃爍睛方瞋.”

한다. 예문 1에서는 나비의 수염과 털, 가루 같은 형태 등 미세한 감각 자료를 지시하며, 예문 3에서는 말의 살진 정도와 복숭아뼈, 귀의 모습을 가리킨다. 그 외 변상벽의 <모계영자도母鷄領子圖> 제화시에서 진은 닭의 외형, 예컨대 부리에서 색과 강도(蠟嘴軟初凝), 뺏뺏이 선 털(頸毛逆如蝟)과 병아리의 복슬복슬하고 열은 털(茸茸嫩黃褐)을 가리킨다.¹⁸⁾

둘째 진은 대상의 습관적 행위와 천성天性을 포함한다. 정약용은 진이라는 개념으로 <모계영자도> 제화시에서는 병아리를 보호하고 양육하는 어미 닭의 천성(天賦)을 가리켰고, 김홍도金弘道의 풍속화에 대해서 사건, 상황(風俗物態)을 가리켰다.¹⁹⁾

셋째 진은 감각 경험에 의지하지 않는 허구의 존재, 용이나 신선에 대해서도 사용된다. 신선은 실제에서 경험되지 않는 존재이지만 정약용은 예문 3에서 신선이 구름을 타고 허공을 걸으며 탈속적인 인품을 갖출 것을 요구했다. 그는 정철조鄭詰祚(1730~1781)의 그림에 대해서 용이라는 허구적 존재의 사실성을 상당히 상세하게 서술했다. 용은 실제 동물들의 제 특징, 사슴의 뿔, 뱀의 몸통, 물고기 비늘, 소의 귀 형태 등을 종합하여 구성한 것,²⁰⁾ 즉 실제 지각경험으로부터 유추해 낸 것이지만,

18) 『詩集』 권6, 「題卡尚壁母鷄領子圖」(『定本』 제1책, 543쪽). “卡以卡貓稱，畫貓名四達，今復繪鷄雛，箇箇毫毛活，母鷄無故怒，顏色猛峭嶮，頸毛逆如蝟，觸者遭噴喝，煩攘與確廊，爬地恒如壤，得粒佯啄之，苦心忍飢渴，瞿瞿視無形，鷗影度林末，嗟哉慈愛性，天賦誰能拔？群雛繞母行，茸茸嫩黃褐，蠟嘴軟初凝，朱冠淡如抹，二雛方追尋，急急何佻達？前者味有垂，後者意欲奪，二雛爭一蚓，雙銜兩不脫，一雛乘母背，癢處方自撥，一雛獨不至，菜苗方自掙，形形細逼真，滔滔氣莫遏。”

19) 『文集』 권14, 「題家藏畫帖」(『定本』 제3책, 175쪽). “金弘道，號檀園，善畫風俗物態，亦善花草鳥雁。”

20) 용의 모습에 대해서는 고전 문헌마다 다소 상이한데 『廣雅』에는 날개가 있는 용(應龍), 뿔이 있는 용, 뿔 없고 붉은 빛을 띤 새끼용(虯龍), 뿔이 없는 용(螭龍), 비늘 있는 용(蛟龍) 등을 열거한다. 『本草綱目』, 「鱗部/龍」, “머리는 낙타 같고 뿔은 사슴 같고 눈은 토끼 같고 귀는 소와 같으며 목은 뱀과 같고 배는 신과 같고 비늘은 잉어와 같고 발톱은 매와 같으며 발바닥은 범과 같다. 그리고 등에는 81개의 비늘이 있어 九九의 양수를 갖추었으며 그의

용 자체는 지각경험이 불가능한 허구의 존재, 관념이다. 그림에도 정약용은 용의 얼굴을 함부로 방상시 귀신의 얼굴로 대체하면 찰진眞眞하지 않다고 서술했다.²¹⁾ 그는 감각경험한 대상이나 허구적 대상 모두 진실이라고 서술했다. 몇몇 연구도 정약용이 찰진, 즉 실제와 닮음을 실제 대상과 관련해 감상자/창작자가 경험한 대상 외에 상상한 허구적 의태에도 적용했다고 언급했다. 정약용이 상상 초상화인 도연명 초상화에 대해서도 “사진寫眞”이라는 단어를 사용하는 만큼, ‘사진寫眞’에서의 진眞은 ‘상상과 추정의 진’도²²⁾ 포함한다는 것이다.

넷째 진은 추상적 관념에도 쓰인다. 예문 2에서 형태(形)의 진은 잎들이 제각각 떨어져 앉음을 말하고 체體의 진은 무질서하지 않음을 가리킨다. 정약용이 이 체를 ‘조리條理’라고도 표현하는 것으로 보아, 체는 자연의 규범, 대나무의 성장원리를 의미하는 것으로 짐작된다. 이 경우 진은 감각된 외형뿐 아니라 자연의 법칙과 같은 추상적 관념까지 포괄한다.

다섯째 진은 대상 생명체의 외형에 전달되는 기운(氣), 신神, 생명력을 포괄한다. 그는 예문 2에서 대나무의 형태와 바탕이 진을 얻어야 신을 얻을 수 있다고 했고, 예문 3에서는 이정운의 호랑이 그림에서 노려보는 호랑이의 눈이 번갯불이 치는 것 같아 바람 소리마저 서늘하다고 상상하게 될 만큼 무서운 생명력을 뿜어내어 찰진에 성공한 것이라고 평

소리는 구리관을 때리는 것 같고 입가에는 수염이 있으며 턱 밑에는 구슬이 달리고 목 아래에는 거슬 비늘이 있으며 머리에는 博山이 있는데 이는 尺木이라고도 한다. 용에게 이 척목이 없으면 하늘에 오를 수 없다. 기운을 토하면 구름이 된다.”

21) 『詩集』 권1, 「題鄭石癡畫龍小障子(名詰祚, 官正言)」(『定本』 제1책, 202쪽). “時師畫龍如畫鬼, 任作魑頭與蛇尾, 人稀見龍信其然, 茫洋眩惑雲氣環, 鄭公發憤思逼真, 一鱗一睛皆傳神, 夭矯直愁仰衡屋, 奮發常疑橫觸人, 此畫難得如珠玉, 密室潛描避人目, 戒我勿洩我發之, 丹青小數要矯俗.”

22) 이성미, 『어진의례와 미술사』, 소와당, 2012; 장진성, 앞의 논문; 고연희, 앞의 논문, 2013.

했다. 그는 정철조의 화룡병풍에 대해서도 神이 용의 몸체 세부까지 존재하여 용이 몸을 움직이는 생명력(仰衝屋, 奮發)을 잘 드러내니 꺾임에 성공했다고 평가했다.²³⁾

이상의 논의를 통해 정약용에게서 우리가 사실이라고 표현해 온 진은 실재하거나 실재하지 않는 존재자의 외형과 같은 감각 정보의 국면, 그리고 외형에 내재한 자연의 이치 혹은 생명력 등 재현 대상의 비감각적 관념적 국면을 포괄하며, 이는 감상자·제작자가 감각과 지성, 상상력을 통해 구성한 것이라고 정리할 수 있다. 이 진 개념이 화론상의 그것으로서 두드러지는 점은 그 지시 범위가 역대 동양화론이 제시한 것과 다르다는 데 있다. 그의 진 개념 용례에서는 감상자가 신묘하다 혹은 황홀하다고 느끼거나 일상적인 인식능력으로는 파악이 불가능하고 그래서 언어로 전달하기 어려운 감성적 차원이 언급되지 않았다. 이는 그의 회화론 자료가 부족하거나 혹은 그가 감상한 회화작품들이 하필이면 신묘하거나 신운이 넘친다고 할 만한 진의 특성을 지니지 않아서일까. 아래에서 살펴보듯이 그가 회화론에서 언급한 진의 두 구성 요소인 신과 형은 그의 심성론心性論에서 서술하는 양자의 기능, 범주, 상호 관계와 어긋남이 없다. 그의 진 개념이 일상을 떠나지 않는다는 점을 자료의 편향성 문제로 해석하는 것은 보류할 필요가 있다.

神과 形이 오묘하게 결합하여 사람을 이룬다. 그래서 옛 경전에서는 둘을 합해서 ‘신身’이라고 부르고 ‘기己’라고 부르기도 했는데 그 허령하게 지각함(虛靈知覺)에 대해서는 단독으로 지칭할 만한 글자가 없었다. 후대에 단독으로 분리시켜 부르는 사람들

23) 각주 21) 참조.

은 글자를 빌려오거나 여러 글자를 연속시켜 ‘심心’, ‘신神’, ‘영靈’, ‘혼魂’이라고 불렀는데 모두 빌려서 말한 것이다. 맹자는 형이 없는 것을 대체大體라고 부르고 형이 있는 것을 소체小體라고 불렀다. …… 옛 경전에서 말하는 심心은 대체만 가리키는 명칭이 아니다. 안에 함축하다가 밖에서 운용하는 것을 심이라고 말했다. 진실로 오장 중에서 혈기를 주관하는 것은 심이다. 신과 형은 오묘하게 결합하며 발용할 때 늘 혈기와 서로 의존한다.²⁴⁾

신神과 형形의 의미 및 관계는 정약용이 심성론에서 힘주어 설명하는 부분이다. 형신론은 그가 불교 및 일부 성리학의 오류를 지적하고 상제의 존재를 증명함으로써 자신의 사상적 정체성을 구축하는 핵심에 있기 때문이다. 그에 의하면 인간은 형과 신으로 구성되어 있으며, 이들이 구성한 인간 개체는 신身 혹은 기기라고 불리기도 한다. 그런데 인간 개체가 외부 대상을 받아들여 영활하게 인식하는 능력 내지 활동을 단독으로 지칭하는 글자는 없었다. 심心, 신神은 이미 다른 것을 지칭하던 글자를 빌려온 것이다. 그중 신은 ‘귀신鬼神’이라는 단어에서 빌려온 것으로서 형상 없음을 가리킨다.²⁵⁾ 『맹자』의 대체와 소체는 각각 형태가 없음과 형태 있음을 의미하며 아울러 대체가 소체를 주재한다는 점도 설정되어 있다. 정약용은 이러한 기존의 형신론을 토대로 다음과 같이

24) 『心經密驗』, 「心性總義」, 『定本』 제6책, 195쪽). “神形妙合, 乃成爲人. 故其在古經, 總名曰身, 亦名曰己. 而其所謂虛靈知覺者, 未有一字之專稱, 後世欲分而言之者, 或假借他字, 或連屬數字, 曰心曰神, 曰靈曰魂, 皆假借之言也. 孟子以無形者爲大體, 有形者爲小體 …… 若古經言心, 非大體之專名. 惟其含蓄在內, 運用向外者謂之心. 誠以五臟之中, 其主管血氣者心也, 神形妙合, 其發用處, 皆與血氣相須.”

25) 『孟子要義』, 「滕文公」第三, 『定本』 제7책, 89쪽). “鋪案神形妙合, 乃成爲人. 神則無形, 亦尙無名. 以其無形, 故借名曰神. [借鬼神之神]”

형신론을 재정리했다. 신은 형과 떨어질 수는 없지만 형과 속성이 섞인 다든가 형에 구속되지 않은 채 형을 주재할 수 있다. 구체적으로 말하자면, 힘(力)이 몸을 움직이게 하여 맥을 진찰하는 의원의 손가락에 전달 되는 것이라면, 신神은 몸을 조화롭게 할 수 있고 살아 있게 하는 기저(機)이다.²⁶⁾ 인간의 신은 형을 떠나지 않으면서 형을 주재한다.

회화론과 관련해 주목되는 신의 특징은 두 가지이다. 첫째 신이 형을 떠나지 않고 언제나 형을 활동하게 한다는 점이다. 정약용은 의가 작동하지 않는 미발未發의 상태에서도 신은 활동한다고 강조했다. 신은 미발의 상황에서 계신공구戒愼恐懼, 즉 신을 섬기는 데 신중하고 과오를 두려워하는 활동을 지속한다. 미발은 감정이 일어나지 않았다는 것이지, 불승이나 일부 성리학자들이 주장하듯이 사려가 없는 상태가 아니라는 것이다.²⁷⁾ 둘째 신은 욕망의 원천인 형이 아니므로 그 자체 선하다는 주장은 옳지 않다. 형이 없는 채로 신만 활동하는 악귀나 교만한 마음이 그 단적인 사례이다. 신神이나 성性은 순선純善하지 않으며 사람이 스스로 주관하는 권리(自主之權)를 행사하여 선으로 나아가도록 제어해야 한다.²⁸⁾

26) 『文集』 권2, 「脈論」 二(『定本』 제2책, 285쪽). “夫能動能勝指之謂力, 能和能有生活之機之謂神, 能往來作止, 有法不亂之謂度.”

27) 『中庸自箴』 권1, 「喜怒哀樂之未發, 謂之中, 發而皆中節, 謂之和, 中也者, 天下之大本也, 和也者, 天下之達道也.」(『定本』 제6책, 235쪽). “愼獨之能致中和何也. 未發者喜怒哀樂之未發, 非心知思慮之未發. 當此之時, 小心翼翼, 昭事上帝, 常若神明照臨屋漏, 戒愼恐懼, 惟恐有過, 矯激之行, 偏倚之情, 惟恐有犯, 惟恐有萌. 持其心至平, 處其心至正, 以待外物之至, 豈非天下之至中乎.”; 『文集』 권16, 「自撰墓誌銘」【集中本】(『定本』 제3책, 276쪽). “曰喜怒哀樂之未發, 平居之恒境, 非心知思慮之未發也.”; 『心經密驗』(『定本』 제6책, 204쪽). “靜坐無事, 無所嚮往, 何以用敬. 惟敬天敬神, 可爲靜坐之工, 然亦必默運心思, 或想天道, 或窮神理, 或省舊愆, 或紬新義, 方爲實心敬天. 若絕思絕慮, 不戒不懼, 惟務方塘一面, 湛然不波, 則此靜也, 非敬也.”

28) 『孟子要義』, 「滕文公」 第三(『定本』 제7책, 94쪽). “故天之於人, 予之以自主之權, 使其欲善則爲善, 欲惡則爲惡, 游移不定. 其權在己, 不似禽獸之有定心, 故爲善則實爲己功, 爲惡則

신이 형을 떠날 수 없고 또한 통제되어야 한다는 원칙은, 신이 윤리가 적용되는 일상을 떠나 자유·즐거움을 목표로 활동하는 경우에도 어김 없이 적용된다. 그는 이황李滉(1501~1570)이 언급한 서화의 즐거움에 대해 다음과 같은 단서 조항을 명시했다. 이황은 남시보南時甫에게 보내는 편지에 “한가하고 깨끗하며 조용하고 평온한 가운데 도서圖書와 화초花草를 유희하고 자연·동물을 즐기는 것이 늘 뜻과 정을 만족시키고 기쁘게 하니, 심기가 대상에 어그러짐이 없이 늘 순응해서 가능하다.”라고 언급했다. 정약용은 이 언급에 대해 이황이 말한 마음을 유유자적하게 만드는 방법은 극히 신묘하기는 하지만 마음이 흠어졌을 때도 실천하면 마음을 단정히 하는 데 방해가 된다고 경고했다.²⁹⁾ 정약용은 자신의 학맥의 뿌리라고 간주하는 이황에 대해서도 즐거움에 대한 긴장의 끈을 늦추지 않았다. 역대 회화론이 재현의 주된 대상으로 삼는 ‘형으로부터 자유로운 신’은 정약용의 경학뿐 아니라 예술론에서도 그 자체 추구할 만한 것이 아니라 경계의 대상임을 확인할 수 있다.

정약용에게서 의미 있는 신의 활동 범위는 사려思慮가 격물치지格物致知하는 영역이다. 『대학』에서 말한 격물치지格物致知는 실제 어떤 대상을 만나 바로잡고 앎을 다하는 것일 뿐이다. 이것이 성인의 도이다. 사람이 인식할 수 있는 현실 영역을 뛰어넘어 세상의 물리物理의 안팎

實爲己罪，此心之權也。……今人以純乎虛靈者爲義理之性，以由乎形氣者爲氣質之性，千罪萬惡，皆由於食色安逸。故凡惡皆歸之於形氣，而虛靈不昧之體，認之爲但具衆美，都無纖惡，殊不然也。虛靈之物，不能爲惡，則彼無形之鬼神，又何以有神惡鬼哉。食色安逸之欲，皆由形氣，而凡驕傲自尊之罪，是從虛靈邊出來，不可曰虛靈之體，無可惡之理也。人有以道學文章自尊者，譽之則喜，毀之則怒，是於形氣有甚關係。凡以虛靈之體，謂純善無可惡之理者，拂氏之論也，惟性純善，餘不然也。”

29) 『文集』 권22, 『陶山私淑錄』(『定本』 제4책, 320쪽). “又其書曰，凡日用之間，少酬酢節嗜慾，虛閒恬愉，至如圖書花草之玩，溪山魚鳥之樂，苟可以娛意適情者，不厭其常接，使心氣常在順境中，無拂亂以生嗔恚，是爲要法。……先生此語，其于優游涵泳之方，極是神妙。然若於放蕩宴佚之時，亦用此法，則全無檢束收斂之益。”

과 정조精粗를 두루 통달하는 것은 불가능하다. 요순 같은 성인이 무궁하게 세상을 산다한들 아마 불가능할 것이다.³⁰⁾ 정약용은 인간의 인식 영역을 소체와 대체가 발휘되는 일상생활의 도덕 실천의 장, 당위적 인륜을 어떻게 실천할지 마음속에서 헤아리고 계획을 세우는 공부의 장으로 제한했다.³¹⁾ 일상적인 감각·지성 너머의 사유로 나아가 황홀함이나 오묘함을 추구하는 것은 유가의 정체성을 벗어날 위험이 있다.³²⁾

*

정약용의 회화론의 핵심 개념인 진이 일상의 인식 영역이자 유가 윤리에 의해 규제되는 영역으로 제한되므로, 진의 성격을 재확인하는 데 충실한 그의 감상·비평은 다음과 같은 특징을 갖는다. 그의 감상·비평 시문은 거의 예외없이 그리고 전문全文 전체에 걸쳐 재현 대상의 외형·상황에 대한 관찰 기록, 역사적 고증, 그리고 대상으로부터 얻은 감상자의 소회·윤리적 역사적 사회적 의리義理를 밝히는 데 집중한다.

해당화 들녘에 두 마리 나비

교묘하게 꽃술 안고 바짝 서로 붙었다.

30) 『大學公議』二, 「自天子以至於庶人, 壹是皆以修身爲本, 其本亂而末治者否矣, 其所厚者薄, 而其所薄者厚, 未之有也, 此謂知本, 此謂知之至也.」(『定本』 제6책, 102쪽). “或問曰學問之法, 知行而已, 格物致知者知也, 誠意正心者行也, 窮天下之物理, 通表裏之精粗, 卽大學之始事, 而子以誠意爲首功可乎. 答曰天下之物, 浩穰汗滿, 巧歷不能窮其數, 博物不能通其理. 雖以堯舜之聖, 予之以彭錢之壽, 必不能悉知其故. 欲待此物之格, 此知之至而后, 始乃誠意. …… 先聖先王之道, 本自如此.”

31) 임부연, 「다산 정약용의 '천리(天理)' 관념」, 『민족문화연구』 84, 2019, 431~432쪽.

32) 『文集』 권22, 「陶山私淑錄」(『定本』 제4책, 312쪽). “凡高妙恍惚神變靈通者, 都非此邊氣味, 擇術者不可不知.” 유학에서 신이 형으로부터 자유롭고 그래서 형을 주재할 수 있다는 점은 굳이 힘주어 논증할 필요가 없는바 수양, 선행의 가능성에 관한 공리이다. 그러나 정약용이 보기에 여기서 나아가 신이 형을 떠나 활동함을 긍정하면 불교, 그리고 불교에 영향을 받은 성리학적 견해에 이르게 된다.

가녀린 꽃술 버터내지 못하니
 하늘하늘 거꾸러져 떨어질 듯 위태하다.
 〈원문 4구 빠짐〉
 분날개 너울너울 점점 힘을 주고선
 고운 허리 구부렸다 폈다 먹을 것을 노린다.
 꽃향기 짙고 풀향도 강하여
 꽃 가지에 무성한 가시를 보지 못하네.
 가시는 창끝처럼 예리하고 방패처럼 덮고 있고
 꽃과 함께 자라나 더욱 촘촘해진다.
 살갗 파고 살을 찢러 독성을 남기는 것
 잎사귀 밑 꽃심에 그 계락을 숨겨두네.
 나비야, 나비야, 너는 무엇을 믿느냐?
 본래부터 전갈이나 벌의 뾰족한 침도 없으면서.
 다만 꽃 밖에서 훨훨 날아다니는 건 좋지만
 꽃술을 사모하여 맴돌 때는 신중하여라.³³⁾

위의 제화시는 우선 정약용의 섬세한 관찰력을 보여준다. 2~3행에서 나비와 나비 사이에서 보이는 꽃술의 형태뿐 아니라 꽃술이 나비 때문에 위태롭게 늘어진 상황을, 6행에서는 나비의 날개는 물론 몸체의 굽은 모습, 9~12행에서는 해당화와 잎사귀 아래 감추어진 가시들의 모습까지 묘사했다. 그리고 마지막 여섯 행에서는 감각적 욕구의 무분별한

33) 『詩集』 권2, 「題蛺蝶圖」(『定本』 제1책, 271쪽). “野棠花畔雙蛺蝶, 巧抱花鬚密相貼, 花鬚纖弱不能支, 倒挂裊裊危欲跣, 〈缺四句〉粉翅栩栩愈用力, 玉腰翁翁方貪食, 花香馥郁暈薰醺, 不見花枝森萬棘, 棘刺如戟復如矛, 與花俱生還更稠, 抓膚斫肉含毒楚, 葉底花心潛蓄謀, 蛺蝶蛺蝶爾何恃? 本無蠶尖與蜂尾, 但可翩翩花外行, 慎莫遲徊戀花葉.”

추구가 자신의 생명을 앗아갈 수도 있다고 ‘육구에 대한 경계’라는 의리義理를 밝히는 것으로 끝맺는다. 「제변상백모계령자도」의 경우도 유사하다. 작품 전체는 오언시 40행에 이른다. 그중 앞쪽 4행과 뒤쪽 10행을 제외한 나머지 26행은 작품 속 어미 닭과 병아리들의 외모와 행태를 침착하고 자세하게 관찰하고, 어미 닭이 천성으로 받은 자애라는 자연의 도의를 명시했다.

그리고 그는 〈향음주례도鄉飲酒禮圖〉가 향음주례를 후대에 전달하는 기능을 지녔고 〈안사고왕회도顔師古王會圖〉는 중국과 중국에 조화하는 여러 민족의 관계를 알려주고, 중국의 역사로부터 왕조의 흥망성쇠를 깨닫게 한다고 칭송했다. 또한 〈서호부전도西湖浮田圖〉는 행정문서에 도 기록되지 않은 서호 지역의 뛰어난 치수 상황과 방법을 농민에게 쉽게 알려 준다.³⁴⁾ 『정본여유당전서』 내에서 권2의 「제화題畫」, 권5의 「제동시효빈도題東施效顰圖」, 권6의 「제영명위화첩사절구題永明尉畫帖四絕句」 등 일일이 열거하기 어려울 만큼 정약용의 감상·비평 시문 대부분은 재현 대상에 대한 자세한 묘사, 대상에 담긴 의리, 그리고 이를 전달하는 회화의 효용성을 명시하는 것을 내용으로 한다.

회화작품에 대한 고증에 글의 대부분을 할애한 경우도 상당하다. 「제김영장심하사적도題金營將深河射敵圖」는 좌영장左營將 김응하가 요동

34) 『補遺』, 『眞珠船』, 「題鄉飲酒禮圖後[本題云 教之鄉飲酒之禮而孝弟之行立]」(『定本』 제35책, 164~165쪽). “此圖整飭誰所作, 聊示兒孫掛中堂.”; 같은 책, 「題顔師古王會圖」(『定本』 제35책, 184~186쪽). “吾人足跡限封疆, 醢雞井蛙各一方, 廣輪所函何茫茫, 濃鉛無棟誰能詳. 赤縣關國自義黃, 舜禹之盛南涉湘, 北極出地南極藏, 鄒衍大瀛非荒唐, 哀哉漢隋濫殺傷服遠終讓唐文皇, 爲描奇珍與詭裝, 丹鉛繪? 思不忘, 粲粲玉躔展中堂, 愕如河伯來望洋.”; 『詩集』 권5, 「題〈西湖浮田圖〉」(『定本』 제1책, 477~478쪽). “下田多水常苦雨, 高田高燥旱更苦, 西湖浮田兩無憂, 歲歲金穰積高庾, 縛木爲筏竹爲艫, 上載叟叟尺許土, 不用犁耙撥春泥, 但將糲斗播早秬, 水高則昂低則低, 苗根常與水面齊, 暴氈無聞枯棹響 …… 我向野農披丹青, 冷齒不肯虛心聽.”

遼東 심하진深河鎭에서 후금後金과 벌인 전투를 고증하고, 최북의 〈조룡대〉에 대한 제화시도 그림 속 소정방과 그 주변 소재들의 움직임과 외모, 조룡대와 소정방의 일화만 읊었다. 「발황명종실익왕소각정무본 난정진적跋皇明宗室益王所刻定武本蘭亭眞蹟」를 비롯한 권14에 수록된 대부분의 서화 관련 제발문도 마찬가지이다. 「보유補遺/진주선眞珠船」에 수록된바 궁중 회화를 대상으로 한 응제시應製詩로 추정되는 제화시 6편과 「보유補遺/동원수초桐園手鈔」의 제화시 14편은 대부분이 역사적 인물을 그린 고사인물도를 대상으로 하며, 자연스럽게 재현 대상에 대한 자세한 관찰과 고증에 내용의 대부분을 할애했다.³⁵⁾

심지어 사실과 의리의 명시라는 그의 회화 독법은 역사적 사실에 근거하지 않은 작품에 대해서도 종종 적용된다. 예컨대 「발석양정죽보跋石陽正竹譜」의 경우 작품에 대한 기술은 “문동과 소식의 필력이니, 마치 토끼가 일어나는데 송골매가 떨어지는 것과 같다.”(洋州端明筆力, 如兔起鶻落.)라는 인용구절에³⁶⁾ 그치고 나머지 부분에서는 작품의 유전과정을 서술했다.³⁷⁾ 「제강표암도화원도題姜豹菴桃花源圖」는 화면에 대한 서술이 없이 무릉도원을 고증하고 유가적 이념으로부터 도원의 의미를 서술한다.

재현 대상의 사실과 의리가 감상비평의 주된 주제라는 점은 문예론

35) 장진엽, 앞의 논문, 6, 9-20쪽.

36) 蘇軾, 『東坡全集』 卷36, 「文與可畫篋當谷偃竹記」. “故畫竹必先成竹於胸中, 執筆熟視, 乃見其所欲畫者, 急起從之, 振筆直遂以追其所見, 如兔起鶻落少縱則逝矣.”

37) 『文集』 권14, 「跋石陽正竹譜」(『定本』 제3책, 149-150쪽). “右石陽正竹譜共二十二張, 余之高祖之弟篤行丁公之藏也. 本三十張, 中逸其七. 後數世篤行之孫載述氏流落海南, 窟匱遂甚, 此畫爲寶巖尹氏有, 後爲勢家有. 尹要余賞鑒, 余知其本末, 不勝感慨, 乞留一張, 以存其跡, 唯二十二張覽而還之. 前跋不知誰作, 然此譜婁經兵燹, 幸而獲存, 可見至寶未易泯也. 鐘皮旅人書, 篤行者, 星湖先生所私謚也, 洋州端明筆力, 如兔起鶻落. 今觀公子所作, 脆軟或甚, 是其別也, 卷崙所寫蜻蜓一蛺蝶三, 是兒子學圃所作云, 庚午首秋再觀.”

에서도 반복된다. 그는 문장이란 창작자가 덕을 쌓고 두루 학식을 쌓은 후에 현실의 모순을 발견하고 비판하는 생각들을 축적하다가 창작 자체를 목적으로 하지 않은 채 ‘저절로’(弗能以遏之·不得不一吐其所欲出) 표출할 때만 그 창작이 정당하다고 본다. 올바른 문장가는 현실을 반영하고 의리를 천명하는 것을 목표로 할 뿐, 도와 독립된 문장의 독자적 가치를 추구해서는 안 된다.³⁸⁾ 시 역시 그 목적은 문장의 것과 다름이 없다. 시의 모범인 “『시경』의 시들은 모두 충신·효자·열부·훌륭한 친구들이 슬픔과 충실함을 말로 드러낸 것이다. 군주를 사랑하고 나라를 걱정하지 않으면 시가 아니며, 시속을 마음 아파하고 분노하지 않으면 시가 아니며, 높은 덕을 찬미하고 나쁜 행실을 풍자하여 선을 권하고 악을 징계한 것이 아니라면 시가 아니다.”³⁹⁾ 그가 용사用事를 시의 필수적 요소로 주장하는 것 역시 현실·의리와 관련이 있다. 그는 “시에서 용사를 전혀 쓰지 않고 음풍농월하고 바둑·음주를 이야기한다면 압운에 능하다고 해도 촌부의 시일 뿐이다. 앞으로는 반드시 용사를 위주로 하라.”⁴⁰⁾ 고 아들 정학연丁學淵(1783~1859)에게 당부했다. 주지하듯이 용사는 시에서

38) 『文集』 권17, 「爲李仁榮贈言」(『定本』 제3책, 403~405쪽). “夫文章何物, 學識之積於中, 而文章之發於外也 …… 養心以和中之德, 繕性以孝友之行, 敬以持之, 誠以貫之, 庸而不變, 勉勉望道, 以四書居吾之身, 以六經廣吾之識, 以諸史達古今之變, 禮樂刑政之具, 典章法度之故, 森羅胸次之中, 而與物相遇, 與事相值, 與是非相觸, 與利害相形, 卽吾之所蓄積壹鬱於中者, 洋溢動盪, 思欲一出於世, 爲天下萬世之觀, 而其勢有弗能以遏之, 則我不得不一吐其所欲言, 而人之見之者相謂曰, 文章, 斯之謂文章.”

39) 『文集』 권21, 「寄淵兒戊辰冬」(『定本』 제4책, 255~256쪽). “三百篇者, 皆忠臣孝子烈婦良友惻惻忠厚之發, 不愛君愛國非詩也, 不傷時憤俗非詩也, 非有美刺勸懲之義非詩也, 故志不立學不醇, 不聞大道, 不能有致君澤民之心者, 不能作詩, 汝其勉之.”; 같은 책, 卷16, 「自撰墓誌銘」【集中本】(『定本』 제3책, 269쪽). “其爲詩則曰詩者諫林也 …… 使王者聞其善而感發, 聞其惡而懲創, 故詩之褒貶嚴於春秋, 人主畏之, 故曰詩亡而春秋作也. 風賦比興, 所以諷也, 小雅大雅, 正言以諫之也.”

40) 『文集』 卷21, 「寄淵兒戊辰冬」(『定本』 제4책, 256쪽). “然全不用事. 吟風詠月, 譚棋說酒, 苟能押韻者, 此三家村裏村夫子之詩也. 此後所作, 須以用事爲主.”

경서經書나 사서史書 또는 여러 사람의 시문에서 특징적인 관념이나 사적事迹을 인용하는 것을 말한다. 문예론의 상황을 둘러보고 나면, 정약옹이 회화론에서 대상에 대한 사실과 의리를 밝히는 데 집중한 것은 그의 회화관을 명료하게 드러낸 것이라고 추론해 볼 수 있다.

3. 핍진 —소박한 재현론

그렇다면 정약옹의 회화론에서 핍진, 즉 '사실성'을 구현하는 재현의 방법은 무엇인가. 2장 인용문에서 공히 주목된 것은 대상의 다양한 측면을 두루(森·形形) 표현하고 미세한 것(微)까지 정교하게(細·精) 표현하는 묘사력이었다. 그는 예문 1에서 나비의 수염과 털, 가루의 미묘함까지 묘사할 수 있는 미세하고 정확한 묘사를 칭송했다. 〈모계영자도〉에서 그가 주목하는 재현 방법도 비슷하다. 닭과 병아리의 외형에 대한 섬세한 묘사, 예컨대 닭의 목털이 뺏뺏이 서 있다거나 병아리의 닭이 방금 굳기 시작한 밀랍처럼 색이 반투명하고 질감이 무른 것, 털은 복슬복슬하고 옅은 노란색이라는 점, 그리고 본성(性, 天賦)이 드러난 습관적 행동, 예컨대 흙을 습관적으로 파내거나 적을 사주경계하는 모습, 모이를 얻어다 병아리에게 주는 행위까지 대상의 형태, 색, 질감 모두에 대해 두루 미세하고 정확한 묘사를 높이 평가했다.⁴¹⁾ 심지어 〈도원도팔첩병풍桃源圖八疊屏風〉과 같은 관념산수화의 경우에도 닭·개와 같은 부수적인 소재들까지 모두 그리고 미세한 털도 셀 수 있을 만큼 하나하나 정교하게 표현하는 묘사력은 중요했다.⁴²⁾

41) 각주 15) 참조

42) 『文集』 권14, 「題家藏畫帖」(『定本』 제3책, 175쪽). “姜豹菴蘭竹最善, 然竹只作數葉, 以示意而已, 山水非所長, 然嘗爲一權臣作桃源圖八疊屏風, 鷄犬畢具, 毫毛可數, 亦妙藝也.”

그리고 정약용은 그 ‘두루 정밀한 표현력’에 관해 전통적인 일모불사론一毛不似論으로부터 나아가 서양화의 기술들도 주목했다. 원근법 내지 투시도법, 명암법, 읍스큐라를 이용한 형상 표현이 그것이다. 이와 관련하여 「제도림자와좌우장랑도題陶林子左右長廊圖」는 주목할 만하다.

웅장한 조각 용마루 저 멀리 있고
드넓은 궁문 깊이 들어앉았네.
음양은 면에 따라 바뀌고
집칸 구조는 중심 향해 작아지네.
염립본과 고개지의 업적 거두고
공수반과 공공의 오묘한 구상에 의탁했네.
이제야 알겠노라 법도의 밖에
진실한 경치(眞境) 찾기 어렵다는 길.⁴³⁾

정약용은 아마도 궁궐의 좌우에 늘어선 긴 회랑을 그린 그림을 감상한 듯하다. 1~2행은 그림의 전체적인 구도를 읊으니, 궁궐 지붕이 원경에 있고 그 아래 궁궐문까지 공간이 깊이감 있게 재현된 듯하다. 〈장랑도〉는 중심으로 갈수록 형태가 작아지는 투시도법과 음영법을 적용하여 건물의 3차원성을 잘 표현했고(3~4행), 그래서 3차원적 회화의 기술뿐 아니라 공수반公輸般과 공공共工과 같은 전설적 건축가의 기술을 재현했다고 할 만하다.(5~6행) 음영법과 투시도법은 18세기 초 청나라로부터 조선에 수입된 서양 회화의 기법으로서 이익이 먼저 언급했고, 이후 강세황이 〈송도기행첩松都紀行帖〉 제작에 적용했다고 알려져 있

43) 『文集』 권1, 「題陶林子左右長廊圖」(『定本』 제1책, 234쪽). “翼翼雕甍遠, 潭潭獸闥深, 陰陽標轉面, 間架縮趨心, 閭闔收陳蹟, 般倕托妙襟, 始知繩墨外, 眞境却難尋.”

다.⁴⁴⁾ 정약용 역시 이 기법들을 팝진을 향한 최선의 방법론으로 적극 환영했다. 위 인용문에서 그는 원근법, 음영법, 투시도법을 모두 회화상의 객관적 규범, 법칙(繩墨)이라고 간주하며 이 기술을 통해서만 진실한 경지(眞境)가 재현될 수 있다고 확신했다.

그는 잘 알려져 있다시피 이전 세대에서 언급하지 않았던 새로운 서양 광학기구 카메라 옵스큐라(camera obscura)를 팝진과 관련해 주목했다. 실제 형사에 얼마나 직접적인 도움이 되는지 분명치 않지만 정약용은 카메라 옵스큐라를 초상화를 그리는 최고의 기술로 기대했다.⁴⁵⁾ 「칠실관화설(漆室觀畫說)」에 의하면 카메라 옵스큐라는 사물의 색과 형태, 심지어 색의 짙고 옅음까지 모두 그려낼 수 있게 하여 회화에 짜임새를 더 분명하게 하고 밀도를 부여한다. 카메라 옵스큐라는 초상화로 하여금 터럭 하나까지 세밀하고 한 치의 오차도 없게 하는 최상의 기술이 될 것이다.⁴⁶⁾ 그가 실제와 터럭 하나만큼도 차이 나지 않는 정교한 형사의 기술을 중시했다는 점을 다시 한번 확인할 수 있다.

정약용에게서 ‘대상의 형태에 대한 두루 정밀한 묘사’의 의미를 정리하자면, 첫째 그 묘사법은 대상의 신, 기운을 얻는 효과적 재현 방법으로서 관찰에 근거하지 않은 관념적 주제에 이르기까지 범장르적으로

44) 장진성, 앞의 논문. 서양화의 유입은 李宜顯(1669~1745)이 1720년 동지사 행정사로 갔을 때 매입해 왔던 ‘西洋國畫’로부터 시작되었다고 알려져 있다. 한정희, 「영·정조대 회화의 대중교섭」, 『한국과 중국의 회화』, 학고재, 1999, 282쪽; 홍선표, 『朝鮮時代 繪畫史論』, 문예출판사, 1999, 292쪽; 이성미, 『조선시대 그림 속의 서양화법』, 대원사, 2000, 87쪽.

45) 장진성, 「조선 후기 회화와 카메라 옵스큐라—西洋異物에 대한 문화적 호기심의 양상」, 『동양미술사학』 15, 2013.

46) 『文集』 권10, 「漆室觀畫說」(『定本』 제2책, 210쪽). “於是取紙版雪皚者, 離璣璣數尺 隨璣璣之平突, 其距度不同, 而受之映, 於是洲渚巖巒之麗, 與夫竹樹花石之叢疊, 樓閣藩籬之遞進者, 皆來落版上, 深青淺綠如其色, 疎柯密葉如其形, 間架昭森, 位置齊整, 天成一幅, 細如絲髮, 遂非顧陸之所能爲, 蓋天下之奇觀也, 所嗟風梢活動, 描寫崎嶇也, 物形倒植, 覽賞恍忽也, 今有人欲謀寫真, 而求一髮之不差, 捨此再無良法.”

유효하다. 그가 자주 사용하는 관용 어구인 ‘털 하나하나까지 그리는’ 이른바 일모불사(一毫不似)의 두루 미세하고 정확한 묘사는 애초 『회남자 淮南子』의 ‘근모실모謹毛失貌’에서 언급된 이래 정이(程頤)의 일모불사(一毫不似) 논의를 통해 정밀한 형사를 중시하는 관용어로서 전환되어 유통되었다.⁴⁷⁾ 다만 연구에 의하면 일모불사론은 실제 창작상의 원칙은 아니었고 초상화에 관해 제의적 상징적 의미를 가지고 있었다.⁴⁸⁾ 그런데 정약용의 감상·비평에서는 핏진이 초상화 외에 여러 화목畫目에 걸쳐 적용된다. 둘째 두루 정밀한 표현력은 재현의 필수 규범이다. 그는 〈모자계영도〉에 구현된 기운에 대해 사람은 아니더라도 동물이라면 그림 속 형상을 실물로 착각할 만큼 실물의 생명력(滔滔氣)에 버금간다는 칭송했다.⁴⁹⁾ 회화가 실제 사물의 생명력을 부활시킨다는 고전적 주술적 관념을 끌어올 만큼 그는 그 표현법의 힘을 찬미했고, 인용문 3에서 언급한 대로 그 표현법을 ‘법法’이고 ‘도道’라고 할 만큼 반드시 준수해야 하는 규범으로 삼았다. 셋째 유문상으로 그 묘사법은 정약용이 거의 유일하게 거론한 회화의 재현 방법이다. 그의 문예론을 결눈질해 보자면, 정약용의 회화적 재현 방법에 대한 편향성이 두루 정밀한 묘사력이 두드러지는 작품만 감상한 데 따른 착시효과인 것 같지는 않다.

정약용은 시언어의 규범화된 조형성-격률格律을 배격하는 의견을

47) 『회남자』의 ‘근모실모’는 한 터럭에 신경 쓰다가 형상이 어긋나게 된다고 섬세한 묘사를 경계하는 의미이지만, 이후 程頤의 “(초상화에서) 한 터럭이라도 닮지 않으면 다른 사람이 되어 버린다.”라고 하여 섬세한 묘사를 중시하는 의미로 쓰였다. 『二程遺書』卷二十二, 「上·伊川語錄, “大凡影不可用祭, 若用影祭, 須無一毫差方可, 若多一莖鬚, 便是別人.”

48) 강관식, 「털과 눈 - 조선시대 초상화의 祭儀의 命題와 造形的 課題」, 『미술사학연구』 248, 2015.

49) 『文集』 권6, 「題卡尚壁母鷄領子圖」(『定本』 제1책, 543쪽). “滔滔氣莫遏, 傳聞新繪時, 雄鷄誤喧聒, 亦其鳥圓圖, 可以群鼠媿.”

여러 차례 피력했다.⁵⁰⁾ 그는 시언어의 조형미에 관해 간략簡約한 것이 아름답다는(美) 기준을 내세우면서 「단궁檀弓」이 『예기』 내에서 최고의 문장이라고 꼽았다. 「단궁」처럼 시언어는 의리가 순수하고 분명하게 드러나는 것을 방해하지 않게끔 간략하고 소박해야 한다.⁵¹⁾ 이러한 정약용의 문학관에 대해 강명관은 문학을 경세치용과 연동시켜 경세치용과 관련 없는 언어를 무용한 것으로 치부하니 채도론의 극단에 있다고 평가한 바 있다.⁵²⁾ 정약용의 문예론은 그의 회화론에서 치세를 위한 사실과 의리를 밝히는 것과 직접적 관련이 없는 재현 대상과 이를 구현할 재현 형식을 언급 하지 않은 것이 자신의 회화에 대한 견해를 분명히 드러낸 것이라는 추측에 다시 한번 힘을 실어준다.

정약용이 제시한 필진은 진 개념만큼이나 역대 회화론의 흐름에서 벗어나 있다. 단적으로 투시도법과 명암법이 명말 처음 선보였을 때 당시 중국 문인화가들은 이 새로운 묘사법에 별다른 흥미를 보이지 않았다. 클루나스는 서양화법이 문인들 사이에서는 장인화가의 영역인 기술에 관한 것으로 이해되었기 때문이라고 해석했다. 이 기법들을 환영한 부류는 그 흥미로움과 이국성에서 상품 가치를 발견한 직업화가와 출판인들이었다.⁵³⁾

클루나스가 지적한바 중국문인들의 서양화법에 대한 태도의 대표적인 사례가 추일계鄒一桂(1686~1772)의 『소산화보小山畫譜』일 것이다. 그

50) 『文集』 권6, 「老人一快事六首, 效香山體」其五(『定本』 제1책, 567쪽). “卿當用卿法, 迂哉議者誰, 區區格與律, 遠人何得知.”

51) 『文集』 권14, 「題檀弓箴誤」(『定本』 제3책, 155쪽). “檀弓二篇, 於禮記諸篇之中, 其義理特精, 其文詞特美, 余故最悅之. 古禮繁縟, 不能無浮文, 而檀弓所言, 概從簡約.”

52) 강명관, 「茶山과 明清文學」, 『東洋漢文學研究』 36, 2013, 18쪽.

53) Craig Clunas, *Pictures and Visuality in Early Modern China*, Reaktion Books: London, 1997, pp. 172~184.

렇지만 추일계는 정약용의 회화론을 떠올릴 만큼 청대에 사생, 정밀한 묘사를 중시한 대표적인 인물이기도 하다. 그의 견해에 의하면 “옛 사람의 그림은 터럭 하나까지 세세했기 때문에 정신이 통하여 성인의 경지에 들어갔다.” 마찬가지로 “지금의 화가들은 만물을 스승으로 삼아 생기生機를 따라야 한다. 꽃 한 송이, 꽃받침 하나를 볼 때도 자세히 그리고 무르익도록 관찰하여 (대상의) 원리를 터득하면 운치와 문체가 저절로 생동하여 만물의 창조가 나에게 있게 된다. 사람을 그릴 때 귀·눈·입·코·수염·눈썹을 하나하나 모두 닮게 그리면 신기神氣가 저절로 나타나는 것처럼, 형태에 결여가 있는데도 신이 온전한 적은 없었다.”⁵⁴⁾ 그는 사물 하나하나를 자세히 관찰하여 그 생리를 터득하고 자세히 완벽하게 그린다면 사물의 신기와 운치가 재현될 수 있다고 확신했다.

그러나 그에게서 두루 정밀한 표현력은 재현의 유일한 방법이 아니다. 책의 맨 앞에서 사생이 서문 격으로 등장하고 끝이어 장법章法, 필법筆法, 묵법墨法 등 팔법八法이 뒤따른다. 화면 전체에는 중심과 주변(主客), 소밀疏密, 허실虛實 등의 구성이 있어야 하며, 이 조형미의 구현 방법은 화면 속 각각의 형상에 대해서도 적용되어야 한다. 이 구성법이 회화 제작의 첫 번째 고려 요소이며, 그다음이 필법이다. 예컨대 나무와 돌을 그릴 때는 반드시 해조묘蟹爪描를 써야 하며 짧은 줄기나 가지를 그릴 때는 낭호묘狼毫描를 써야 한다. 또한, 용필법으로는 현침懸針, 수로垂露 등 여러 서예의 용필법을 사용해야 한다. 서예의 필법은 회화의 필법과 은근히 맞아떨어지는데, 회화가 서예의 육법六法 중 하나인 상

54) 鄒一桂, 『小山畫譜』 卷下. “古人之畫, 細入毫髮, 故能通靈入聖.”; 같은 책, 卷上. “今以萬物為師以生機為運, 見一花一萼, 諦視而熟察之, 以得其所已然, 則韻致丰采自然生動, 而造物在我矣. 譬如畫人耳目口鼻鬚眉, 一一俱肖, 則神氣自出, 未有形缺而神全者也.”

형象形에 기원한 데서 알 수 있듯이 글씨와 그림이 근원이 같기 때문이다.⁵⁵⁾

요컨대 추일계가 제시하는 회화적 재현의 방법은 두루 정밀한 표현법을 토대로 화면 구성법, 서예의 필법을 차용한 필법과 같은 조형 형식을 필수로 삼는다. 그는 서양화에 대해 음양, 원근의 기술이 매우 뛰어나서 그림 속 대상을 실물인양 착각하게 하지만, 필법이 없는 이상 그 화품畫品을 거론할 수 없는, 다시 말해 회화가 못 되는 장匠에 속한다고 평가하였다.(但筆法全無, 雖工, 亦匠, 故不入畫品,)

기술과 회화를 구분하는 데서 짐작되지만, 추일계는 ‘기술과 다르고 더 우월한 회화’라는 관념을 가지고 있었다. 필법 외에 운치도 기술과 회화를 가르는 조건 중 하나이다. 작품이 솜씨만 있을 뿐 운치가 없으면(工而無韻) 속기俗氣가 발생하는데 이는 회화 창작에서 금기시하는 여섯 기운(畫忌六氣) 중 하나이다. 그리고 그가 말하는 조형미와 감성적 특징은 문인화와 긴밀한 관계를 갖는다. 『소산화보』 하권에는 그가 중요시하는 여러 역대 회화론이 항목별로 인용되어 있는데, 형사形似, 사생寫生도 선별되었지만, 사대부화의 고상함, 문인화의 서권기 조향도 채록되어 있다. 문인화의 기운이 있어야만 회화는 기예(藝)에 떨어지지 않을 수 있다.⁵⁶⁾

이상의 청대 서양화법에 대한 사례가 지시하는 바는 중국 회화론사에서 두루 정밀한 묘사력이 중시된다 하더라도 신, 기운을 전달하는 유

55) 鄒一桂, 위의 책, 卷上, “樹石必須蟹爪, 短梗則用狼毫 …… 用筆則懸針垂露鐵鏹浮鵝鬚頭鼠尾諸法, 隱隱有合. 蓋繪事起於象形, 又書畫一源之理也.”

56) 鄒一桂, 위의 책, 卷下, “士大夫畫, …… 王維李成徐熙李伯時, 皆士大夫之高尚者, 所畫能與物傳神, 盡其妙也.”; “文人畫, 畫者, 文之極也, 故古今文人頗多著意. 張彥遠所次歷代畫人冠裳, 大半必其人胸中有畫, 故畫來有書卷氣 …… 然則畫者豈獨藝之云乎. 宋鄧椿論畫.”

일한 방법론으로 거론되는 경우는 찾아보기 힘들다는 점이다. 애초 중국에서 회화론이 감각·지성으로 인식할 수 있는 形과 감각·지성의 인식영역 밖에 있는 神 사이의 불연속성을 긍정하는 데서 출발했기 때문이다. 전통 회화론의 문제의식과 방법론을 염두에 두자면, 정약용은 두루 정밀한 묘사력을 사용하여 대상의 신을 화면에 전달하는 데서 발생하는 한계나 위험성을 고려하지 않는 소박한 재현론을 전개했다고 할 만하다. 그리고 그의 회화관에는 동양 회화론으로서 주목되는 또 하나의 큰 특징이 있다. 그의 감상·비평에는 송대 이래 동양화론의 두드러진 전통인 재현 주체-화가에 대한 논의가 보이지 않는다는 점이다.⁵⁷⁾

4. 정약용의 ‘핍진’의 회화론사적 의미

정약용의 회화 감상·비평문이 동양화론의 흐름에서 두드러지는 점은 미세하고 정확한 형사形似와 전신傳神의 불연속성을 의심하지 않고 감상비평이 자연스럽게 재현 대상, 특히 사실과 의리에 집중된다는 데 있다. 이에 그의 회화론에는 동양화론의 근간을 이루는 세 테마, 즉 형과 신의 괴리를 극복하기 위한 여러 재현의 방법론, 동양화론 특유의 서술 영역인 작가의 인격·학식·서예의 필력·작시 능력, 그리고 작가의 정신과 재현 형식을 통해 실현되는 바 회화의 기술에 대한 우월성이 실종되었다. 요컨대 그는 우리가 현재 ‘전통 회화론이 추구한 예술(미)’라고 부

57) 『여유당전서』 전체를 통해 작가의 인성과 작품을 연계시킨 유일한 사례가 장천용이다. 『詩集』 권3, 「天慵子歌」(『定本』 제1책, 357쪽); 『文集』 卷17, 「張天慵傳」(『定本』 제4책, 378쪽).

르는 것에 관한 대부분을 언급하지 않았다.

동양화론은 (정밀한) 형사形似와 전신傳神 간의 괴리를 인식하고 그 해결책을 모색하는 데서 출발했다. 형은 감각·지성으로 파악할 수 있고 (有形·有名) 따라서 형상·언어로 전달가능한 데 비해, 신은 감각적 지적 이해가 불가능하고(無形·無名) 그래서 형상·언어로 전달 불가능하기 때문이다. 위진남북조 문인들은 형을 통해 신을 전달하자면 특별한 전략이 필요하다는 점을 자각했다. 신의 형태화 개념화가 불가능한 이상 형을 그대로 혹은 정밀하게 묘사하는 것이 신을 전달하는 데 효과적이지 않기 때문이다.

현존하는 최고最古의 화론으로 꼽히는 고개지顧愷之(약344~약406)의 화론에서부터 신을 효과적으로 전달하기 위해서는 실제 대상의 형태를 두루 정밀하게 묘사하는 것이 아니라 작가의 구상(裁, 精思)을 통해 그 형태를 변형하거나 원근법, 음양의 원리 등 본래 없던 것들을 첨가하여 사물을 실제와 달리 임의로 배치하는 것(置陳布勢)이 필수적이었다.⁵⁸⁾ 비슷한 시기 왕미王微(415~443)는 지도와 달리 회화는 사람이 눈으로 볼 수 있는 것 너머에 존재하는 것(目有所極, 故見不周)을 재현해야 한다고 주장했다.⁵⁹⁾ 그는 감각을 넘을 수 있는지 여부를 기준으로 기술(藝)과 다른 회화의 우월성을 구분했다. 위진 시기에 감각과 지성으로 파악할 수 있는 대상을 묘사하는 기술과 감각과 지성을 넘는 신을 전달하는 회화는 가치론상에서 구별되었으며 우리는 현재 후자를 예술

58) 張彥遠, 『歷代名畫記』 권5, 「顧愷之·論畫」, “孫武, 大荀首也, 骨趣甚奇, 二婕以憐美之體, 有驚據之則, 著以臨見妙裁, 尋其置陳布勢, 是達畫之變也. …… 北風詩, 亦衛手, 恐密於精思名作. 然未離南中, 南中像與, 即形布施之象, 轉不可同年而語矣. 美麗之形, 尺寸之制, 陰陽之數, 纖妙之跡, 世所並貴.”

59) 王微, 「敘畫」, “以圖畫非止藝 …… 夫言繪畫者, 竟求容勢而已. 且古人之作畫也, 非以案城域, 辨方州, 標鎮阜, 劃浸流, 目有所極, 故見不周. 於是乎一管之筆, 擬太極之體, 以判驅之狀, 盡寸眸之明.”(張彥遠, 앞의 책, 卷6)

이라고 부르고 있다.

이후에도 대상에 대한 정교하고 정확한 묘사를 통해 신·기운을 전달한다는 논의는 회화론에서 거의 등장한 적이 없다. 오히려 공교한 기술을 경계하는 경우가 종종 발견된다. 정교한 솜씨를 의미하는 ‘공工’, ‘근세謹細’ 등은 화품畫品 중 가장 낮은 품등급等을 의미했고 장언원張彦遠(약815~875)은 중국 회화사를 개관하면서 기술의 공교함과 기술이 전달하려는 의미의 명료함이 서로 반비례의 관계에 있었다고 분석했다.⁶⁰⁾ 소식蘇軾(1037~101)은 그림에 대해 형사를 거론하는 것은 그림을 모르는 것이라는 문제적 언급을 남기기도 했다.⁶¹⁾ 물론 그의 언급이 정교한 기술 자체를 부정하기보다는 기술이 신·기운과 분리되는 상황을 비판한 것이지만, 정교한 묘사 자체가 가지는 있는 위험성을 경고한 것은 분명하다.

그리고 앞서 언급한 세 문제, 형사와 전신, 재현 형식과 주체, 예술미가 문헌상에서 긴밀한 상관성을 드러내는 것은 오도자吳道子(8세기 활동)의 필선에 대한 기록부터이다. 당말 주경현朱景玄(약787~?)의 『당조명화록唐朝名畫錄』과 장언원의 『역대명화기歷代名畫記』(847刊)는 오도자의 필선이 정교한 형사와 전신이 상관없다는 점을 조형적으로 제시한 점에 주목했다. 그들은 모두 오도자가 정교한 형사를 버리고 선을 소략하게 사용하면서도(疎體) 회화사상 최고로 신을 잘 전달했다고 기록했

60) 張彦遠, 『歷代名畫記』卷1, 「論畫六法」. “上古之畫, 迹簡意澹而雅正, 顧陸之流是也. 中古之畫, 細密精緻而臻麗, 展鄭之流是也. 近代之畫, 煥爛而具備, 今人之畫, 錯亂而無旨, 衆工之迹是也.”

61) 張彦遠, 『歷代名畫記』卷2, 「論畫工用榻寫」. “夫失於自然, 而後神, 失於神而後妙, 失於妙而後精, 精之爲病也, 而成謹細.”; 張彦遠, 같은 책 卷1, 「論畫六法」. “上古之畫, 迹簡意澹而雅正, 顧陸之流是也. 中古之畫, 細密精緻而臻麗, 展鄭之流是也. 近代之畫, 煥爛而具備, 今人之畫, 錯亂而無旨, 衆工之迹是也.”; 蘇軾, 『東坡全集』卷16, 書鄴陵王主簿所畫折枝二首. “論畫以形似, 見與兒童鄰, 賦詩必此詩, 定非知詩人.”

다.⁶²⁾ 오도자의 필선은 정교하지 않으며 춤·서예의 선과 공유하는 속도와 힘의 강약이 있다.⁶³⁾ 두 화론은 오도자의 필선에서 이 특징을 확인하고 기록할 만한 가치가 있다고 본 것이다. 오도자와 관련하여 운율미라는 회화의 재현 형식은 인간이 감각하고 이해하는 구체적 형상과 인식 차원이 다르고 여러 예술 장르가 공유하는 가치 있는 속성이라는 점에서 예술미라고 부를 만한 것이다. 당말 발견한 회화의 예술성은 이후 중국회화사의 큰 흐름으로 지속되었다.

아울러 형사에 충실하지 않으면서도 신을 포착하여 전달할 수 있는 재현 주체-화가의 능력에 대한 논의도 동시에 등장했다. 주경현은 이제까지 ‘화면’만 논하던 위진남북조 이래 회화 비평의 영역을 확장하여 ‘화가’를 논했다. 그는 회화란 화가가 자신의 마음의 능력을 화면에 전개하여(展方寸之能) 만물의 신과 형태를 규정한 것이라고(移神定質) 이해했다.⁶⁴⁾ 장언원은 ‘화가’(의 능력)이라는 관념을 통해 사혁謝赫(500~535년 경 활동) 이래 회화 창작의 근간으로 전해지는 육법六法을 재해석했다. 그는 육법의 가장 중요한 기운(神氣)을 화가의 정신이 주관한다는(意在筆

62) 張彥遠, 『歷代名畫記』 卷2, 「論顧陸張吳用筆」. “顧陸之神, 不可見盼際, 所謂筆墨周密也. 張吳之妙, 筆才一二, 像已應焉. 離披點畫, 時見缺落, 此雖筆不周而意周也. 若知畫有疏密二體, 方可議乎畫.”; 張彥遠, 『歷代名畫記』 卷1, 「論畫六法」. “自顧陸以降, 畫跡鮮存, 難以詳之. 唯觀吳道玄之跡, 可謂六法俱全.” 그리고 주경현은 오도자를 『당조명화록』에서 유일한 신품 상에 올렸다.

63) 朱景玄, 『唐朝名畫錄』, 「神品上一人」. “吳生與裴旻將軍張旭長史相遇, 各陳其能, 時將軍裴旻厚以金帛召致道子於東都天宮寺, 為畫盡意在將施繪事, 道子封還金帛, 一無所受, 謂旻曰, 聞裴將軍舊矣, 為舞劍一曲, 足以當惠, 觀其壯氣, 可助揮毫, 旻因墨綵為道子舞劍, 舞畢奮筆, 俄頃而成, 有若神助”; 張彥遠, 『歷代名畫記』 卷1, 「論畫六法」. “以氣韻求其畫則形似在其間矣 …… 夫象物必在於形似, 形似須全其骨氣. 骨氣形似, 皆本於立意, 而歸於用筆. 故工畫者多善書.”

64) 朱景玄, 앞의 책, 「序」. “伏聞古人云, 畫者, 聖也. 蓋以窮天地之不至, 顯日月之照, 揮纖毫之筆則萬類由心, 展方寸之能而千里在掌. 至於移神定質, 輕墨落素, 有象因之以立, 無形因之以生.”

先, 畫盡意在, 所以全神氣也.)⁶⁵⁾ 대담한 명제를 제시했다. ‘훌륭한 회화작품을 제작하는 화가의 훌륭한 정신적 능력’이라는 관념은 북송대로 이어졌다. 그리고 작가 정신의 표현, 즉 사의寫意는 북송 이래 회화 창작의 중요 목적으로 확립되고, 주로 일상을 넘는 초월적 정신·학문·시詩 세계의 표현을 가리킴으로써 이른바 문인화의 이념이 형성된 것이다.⁶⁶⁾

이후 명말 동기창董其昌(1555~1636)에 이르면 형사라는 회화의 일차적 기능은 회화론에서 별다른 비중을 갖지 못한다. 동기창은 문학에서처럼 회화에서도 작가가 대상의 형태를 근거로 하되 일정한 거리를 두면서 대상에 자신의 의를 부여할 때(意在遠近之間)⁶⁷⁾ 문인화의 정체성이 구현된다고 강조했다.⁶⁸⁾ 이때 그가 작가의 의를 전달하는 재현 방법으로 내세운 것이 서화용필동론書畫用筆同論이다. 이제 회화에서 실제 대상의 형태를 모방하는 성실한 형사의 자리는 서예 필획의 정과 동, 강과 약, 빠름과 느림, 거칠고 부드러움이 대신한다. 그는 “사인士人이 그림을 그릴 때는 초서·예서·기자奇字의 법으로써 그려야 한다.……감각적으로 즐겁고 세속적인 기성화 된 방식을 제거해야 사인의 기氣가 형성된다.”⁶⁹⁾라고 말했다. 그에 의하면 필묵의 사용 목적은 실제 대상의 형상과 닮게 하는 것이 아니라 형상과는 인식론적 존재론적 차원이 다른

65) 張彥遠, 앞의 책 卷2, 「論顧陸張吳用筆」.

66) 정혜린, 「북송대 문인화 사대부 문화의 시각화 —蘇軾을 중심으로」, 『人文科學』 제112집, 2018.

67) 董其昌, 『畫眼』, 84항. “攤燭作畫, 正如隔簾看月, 隔水看花, 意在遠近之間, 亦文章法也.”; 董其昌, 같은 책, 85항. “畫秋景唯楚客宋玉最工寥慄兮若在遠行, 登山臨水兮送將歸, 無一語及秋, 而難狀之景, 都在語外. 唐人極力摹寫, 猶是子瞻所謂寫畫論形似, 作詩必此詩者耳. 韋蘇州落葉滿空山, 王右丞渡頭餘落日, 差足嗣響, 因畫秋林及之.”

68) 정혜린, 『추사 김정희의 예술론』, 2008, 170~171쪽.

69) 董其昌, 앞의 책, 7항. “士人作畫, 當以草隸奇字之法爲之. 樹如屈鐵, 山如畫沙, 絕去恬俗蹊徑, 乃爲士氣. 不爾縱嚴然及格, 已落畫師魔界, 不復可求藥矣.”

(無形·無名) 문인화가의 기운(士氣)을 전달하는 데 있다. 아울러 그는 실제 정치와 무관한 화면의 공간 배분-구성의 문제도 회화 창작의 근간이라고 거듭 강조했다.⁷⁰⁾ 작가가 회화의 재현 형식인 필묵 기법과 공간 구성에 집중한다는 것은 조형미, 즉 실제 사물을 감각과 지성을 통해 인식하고 찰진하게 하는 형사와 무관한 것을 추구하는 것을 말한다. 그는 “오솔길의 기묘함을 논하자면 회화는 확실히 산수 자연만 못하며, 필묵의 정묘함으로 논하자면 산수 자연은 분명히 그림만 못하다.”⁷¹⁾라는 주목할 만한 발언을 남겼다. 그는 이 문장을 통해 회화가 실제 대상인 산수 자연에 없는 뛰어남, 필묵의 뛰어남을 통해 생산된 예술미의 독자적 영역을 확보해야 한다는 점을 명시했다.⁷²⁾ 이렇게 사의, 서화용필동론을 갖춘 회화론은 이른바 기술과 다른 예술의 정체성을 더욱 공고화했다.

조선 후기에도 이상과 같은 문인화의 경향성이 존재했다. 문인화의 이념은 조선 초기로부터 시작해 윤두서에게서도 회화비평의 주요 기준으로서 뚜렷이 그 존재감을 드러냈다. 그리고 윤두서는 서화용필동론을 주목한 것은 아니지만 필과 묵으로 만든 여러 양상, 즉 재현 형식이 ‘회화를 회화로 만드는 정체성’-화도畫道라고 명시하면서⁷³⁾ 창작·비평의 대원리로 삼았다.

70) 董其昌, 『畫訣』, 8항. “凡畫山水, 須明分合, 分筆乃大綱宗也. 有一幅之分, 有一段之分, 於此了然, 則畫道過半矣.”; 董其昌, 같은 책, 21항. “山之輪廓先定, 然後皴之. 今人從碎處積為大山, 此最是病. 古人運大軸, 只三四大分合, 所以成章. 雖其中細碎處多, 要之取勢為主.”

71) 董其昌, 『畫眼』, 30항. “以徑之奇怪論, 則畫不如山水. 以筆墨之精妙論, 則山水決不如畫.”

72) 정혜린, 앞의 책, 171쪽.

73) 尹斗緒, 『記拙』, “剛柔動靜強弱緩急硬活方圓通滯肥瘦疾徐輕重長短巨細者, 筆法也. 陰陽舒慘濃淡遠近高深面背渲染漬破者, 墨法也. 筆法之工, 墨法之妙, 妙合而神, 物以付物者, 畫之道也.”

윤두서와 동시대 활동한 이하곤李夏坤(1677~1724), 조영석趙榮祐(1686~1761)은 정선鄭敼(1676~1759)이 왕유王維(699~759)·미불米芾(1051~1107)·문징명文徵明(1470~1559)·동기창 등의 문인화 정신과 기풍을 계승했다고 칭송했다.⁷⁴⁾ 보다 구체적으로 말하자면, 정선은 작품 창작에서 왕유의 시화일치詩畫一致의 경계라는 문인적 정신세계를 이루어 내고 자연의 형이상학적 원리(先天學)를 공부하여 시류를 벗어난 기이함(畸)을 지향했다.⁷⁵⁾ 그리고 그 문인화의 빼어나고 우아한 기풍이 거침없이 붓을 휘둘러서(信手揮洒, 只求其趣, 不求其形似歟) 구현된 이상 형사에 성실하지 않은 것은 문제가 되지 않는다는 점도 명시되었다.⁷⁶⁾ 사생의 중요성을 중시한 강세황도 속기가 없는 탈속적 화가의 인격(胸中烟雲趣)을 작품에 드러내는 것, 그리고 그 인격이 반영된 화면의 구도(結構·構景)와 필선(行筆·運毫·斧劈)과 같은 재현 형식 역시 중시했다.⁷⁷⁾ 그의 기준에서 변상벽의 작품은 정약용의 평가와는 상반되게 형사에 상당히 치중하는

74) 李夏坤, 『頭陀草』 14책, 「題一源所藏鄭敼元伯輞川諸圖卷」. “大有衡山華亭意思 …… 更覺秀雅”; 趙榮祐, 『觀我齋稿』 권3, 「邱壑帖跋」. “元伯此卷, 用墨無跡, 渲染有法, 深沈森蔚, 濃潤秀麗, 殆可入於南宮華亭之藩籬. 本朝三百年, 蓋未見有如此者也.” 등.

75) 李夏坤, 앞의 책 18책, 「元伯有輞川圖二」. “專取摩詰詩語, 以自家胸中成法.”; 李夏坤, 같은 책 8책, 「送元伯之任河陽」. “胸中自有先天學, 筆下元無半點塵, 已向畸人竅闔奧, 便從玄宰奪精神.”

76) 李夏坤, 앞의 책 14책, 「題一源所藏海岳傳神帖 / 斷髮頌」. “山映樓前, 只有二三峰巒秀可愛, 此幅微似攢疊, 豈元伯興到時, 信手揮洒, 只求其趣, 不求其形似歟, 此乃畫家相馬法, 驪黃牝牡, 略之何害.”

77) 姜世晃, 『豹菴稿』 卷1, 「次海巖約, 題沈玄齋水墨花竹圖軸」. “水墨蒼然畫所貴, 脂粉何難寫衆卉, 胸中不有烟雲趣, 筆下那除甜俗氣.”; 姜世晃, 같은 책 卷5, 「題江南春意圖後」. “曾見杜驥士良畫江南軸於京城云, 是人家世傳舊物, 想杜是明朝人, 而其構景之閒遠, 行筆之秀雅.”; 姜世晃, 같은 책 卷5, 「題趙松雪竹樓圖」. “曾於數十年前, 閱古畫於庇雨堂中, 中有一障, 云是趙松雪竹樓圖, 行筆秀雅磊落, 結構神巧, 坡老所謂如燈取影, 傍見側出者, 於斯乃見 …… 圖中山石, 皆作斧劈, 竹樓半面, 出於烟雲竹樹間, 沙鳥風帆, 歷歷可指, 綿思之幽妙, 運毫之勁雅, 溢人眉睫, 洵希代之奇珍哉.” 등.

부끄러운 기술(工)일 뿐이다.⁷⁸⁾

19세기에는 창작 대상이 아닌 주체를 표현하는 사의를 창작 목표로 삼는 경향이 강화되기도 했다. 정약용과 거의 동시대에 활동한 김정희 金正喜(1786~1850)에게 사의와 그 수단인 서화용필동론은 회화론의 큰 줄거리이다. 김정희는 화가의 인품과 학식(五千字)을 문인화 창작의 전제로 꼽았다. 특히 묵난墨蘭은 형사(迹·形似)와 상관관계가 없으며 작가의 인품, 학식, 서예적 필선의 유무에 의해 그 품등이 결정된다고 누차 강조되었다.⁷⁹⁾ 문인화가라면 형사 너머에서 확보된 영역, 그의 표현대로 영양이 뿔을 나무에 걸쳐놓은 듯, 감각적 지적으로 이해하기 힘든(神變不測) 영역을 획득해야 한다.⁸⁰⁾ 결정적으로 김정희가 유문 어디에서도 형사나 뾰진 혹은 정교한 기술을 논하지 않았다는 점은 그와 정약용의 회화관의 거리를 단적으로 제시한다.

정약용의 회화론은 역대 중국의 화론뿐 아니라 조선 후기 회화론의 큰 경향성, 심지어 정약용에게 뾰진의 중요성을 전달해준 윤두서의 것

78) 姜世晃, 같은 책 卷5, 「題信兒畫雉後」. “己酉四月, 有獻雉淮衙者, 信兒摸寫, 頗得形似, 向者有卞尚璧者工畫貓, 時人以卞貓稱之, 今或有以姜雉稱之, 恥孰甚焉, 宜勿用工可也.”

79) 金正喜, 『阮堂全集』 卷6, 「題趙熙龍畫聯」. “近以乾筆儉墨, 強作元人荒寒簡率者, 皆自欺以欺人也. 與王右丞大小李將軍趙令穰趙承旨, 皆以青綠見長. 蓋品格之高下, 不在迹而在意. 知其意者, 雖青綠泥金亦可.”; 金正喜, 같은 책 卷8, 「雜識」. “胸中有五千字, 始可以下筆, 書品畫品, 皆超出一等. 不然, 只俗匠魔界而已.”; 金正喜, 같은 책 卷6, 「題石坡蘭卷」. “寫蘭最難, 山水梅竹花卉禽魚, 自古多工之者, 獨寫蘭無特聞. …… 蓋蘭自鄭所南始顯, 趙彝齋爲最, 此非人品高古特絕, 未易下手. …… 所以鄭趙兩人, 人品高古特絕, 畫品亦如之, 非凡人可能追躡也. 近代陳元素僧白丁石濤以至如鄭板橋錢鐸石, 是專工而人品亦皆高古出群, 畫品亦隨以上下, 不可但以畫品論定也. 且從畫品言之, 不在形似不在蹊逕, 又切忌以畫法入之.”; 金正喜, 같은 책 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.”

80) 金正喜, 위의 책 卷6, 「題彝齋所藏雲從山水幀」. “玄宰如羚羊掛角, 此畫如香象渡河. 東人不得見大痴眞本, 初學如從此畫入, 可以下手. 然此畫上一半, 又神變不測, 非筆墨蹊徑可及.”

과도 상당히 다른 방향에서 있다. 작품에 큰 영향을 미치는 창작 주체, 감각·지성에의 의존성을 약화시키면서 필묵의 힘과 속도, 질감 등을 사용하는 재현 형식, 회화가 기술보다 우월하다는 논의는 그의 회화론에서 전혀 등장하지 않는다. 정약용의 회화론이 예술론인가라는 질문이 당연히 제기될 만하다. 혹시 정약용은 역대 회화론과 다른 방향에서 기술보다 고급인 회화를 도모했을까. 그의 회화론은 답변의 단초도 제시하지 않는다. 애초에 그는 이 질문을 던지지 않았던 것일까.

2장에서 확인한 바에 따르면 정약용에게서 회화가 재현해야 할 영역은 경학에서 말하는 일상 영역과 괴리되지 않는다. 그가 회화의 재현 대상으로 제시한 것은 역대 화론이 주목하는바 형으로부터 자유로운 신의 측면, 신운, 취가 아니라 일상적 인식능력이 파악하고 실천하는 사실과 의리이다. 그에게서 회화는 현실을 벗어나는 자유를 추구하지 말고 일상 현실의 형상·의리를 재현하는 데 충실해야 한다. 물론 그가 회화의 기능을 사실과 의리의 재현으로 제한한 것은 아니다. 그는 이익이 그렸듯이⁸¹⁾ 회화가 감상자 개인의 삶에 아취를 제공하여 심신 수양에 도움을 주는 것을 긍정한다. 감각적 욕구를 채우기 위한 유희와 감상은 지양해야 될 것이지만 마음을 기르는 데 도움이 되는 유용성을 발휘되는 유희와 감상은 추구할 만하다. 유희에는 일상에서 대상·상황을 지각·판단하여 구체口體, 즉 몸의 이익을 위한 것이 있고⁸²⁾ 악樂이나 자연을

81) 이익은 회화를 쓸모 있는(所用) 회화, 즉 실용성을 띤 회화와 쓸모없는(無所用) 회화 두 부류로 나누었다. 전자는 성현의 모습을 재현하여 선의 중대에 도움이 되거나 자연물 혹은 약재, 관례, 사회 제도와 관습을 전하는 그림으로 사람들의 삶을 윤택하거나 안정되게 하는 부류이다. 반면 실용성은 없지만 즐거움 자체를 목적으로 하는(爲翫物之供) 산수화의 부류가 있다. 그 즐거움은 온전히 오락적인 것이 아니라 감상자의 마음을 맑고 한가롭게(淸閒) 하는 효과를 지닌다. 李漢, 『星湖全集』 56卷, 「跋海東畫帖」 참조.

82) 『論語古今注』 권2, 「里仁」 第四, 凡二十六章(『定本』 제8책, 149쪽). “大體之不憂, 心性, 大體也 而小體之欲美, 口體, 小體也”; 『文集』 권16, 「自撰墓誌銘」【集中本】(『定本』 제3책,

즐거워 심신을 기르는 것이 있다.(養心神)⁸³⁾ 시·화·악을 즐기는 것은 감각의 욕구를 충족시키는 방탕함과 심신을 수양하는 엄숙함의 중간에 있다.⁸⁴⁾ 따라서 시·화·악은 즐거움과 수양이라는 목적을 모두 충족시켜야 하는 긴장을 놓아서는 안 된다. 이는 이황의 서화 즐거움에 대한 논의를 보론하는 데서도 분명했다. 물론 그 스스로 자연을 즐겨 심신을 기르는 작품을 창작했다고 하지만⁸⁵⁾ 이와 관련된 스스로의 서술이 남아 있지 않아 회화 창작에 대해 큰 가치를 둔 것으로 해석하기는 어렵다.

정약용의 회화론이 대상으로 하는 대부분의 회화 작품이 역사, 사실을 재현한다는 점은 감상·즐거움을 목적으로 하는 작품에 대한 그의 관점을 드러내기엔 정보가 편향된 측면도 있다. 그러나 그 자료의 편향된 비중 자체가 그의 회화관의 편향성을 지시하는 것은 아닐까. 사실·의리로 구성된 현실을 재현 대상으로 삼고 재현 형식에 무관심한 회화론의 경향성이 그의 문예론에서도 그대로 반복된다는 점은 후자의 추측에 힘을 실어준다.

더구나 회화는 정약용에게 시·서와 문화적 지위가 달랐던 것으로 짐

275쪽). “孟子曰，動心忍性，又以耳目口體之嗜爲性，此形軀之嗜好也，天命之性，性與天道，性善盡性之性，此靈知之嗜好也。”；『中庸講義補』，「朱子序」(『定本』 제6책, 395쪽). “人心雖亦本乎理，而其發也爲口體，故屬之形氣。” 등.

83) 『文集』 권13, 「送沈奎魯校·理李(重蓮)翰林游金剛山序」(『定本』 제3책, 46쪽). “人之涉川原齋糗糧，披蒙茸歷巉巖，汗背脅息，必以一見爲快者，抑奚以哉。將絲竹微羽之爲不足而聽琮琤激瀉以悅之，花木古物之爲不足而觀峭峰怪石以娛之也，其所以徇耳目之慾，不尤甚哉。吾見其多慾也，何世之予斯人爲清高恬澹者乎。曰我知之矣，凡耳目之所爲辨呼喝別夷險者，皆以養其口體也，若所爲絲竹花木者，以心神也。山之興寶貨諸物以利用者，皆以養人之口體也，其爲峭峰怪石琮琤激瀉以供玩者，爲心神也。凡所以養口體者雖小，徇之爲私慾，其以養心神者，雖徇而不知反，君子不謂貪也。”

84) 『文集』 권14, 「題藏上人屏風」(『定本』 제3책, 167쪽). “吹竹彈絲，哦詩描畫，似宕不宕，似莊不莊，豈非澹泊生涯。”

85) 현존하는 정약용의 회화 작품으로 〈梅鳥圖〉(1813, 고려대박물관 소장)와 〈擬贈種蕙圃翁梅鳥圖〉(1813, 개인 소장)가 알려져 있다.(장진엽, 앞의 논문, 6쪽 참조)

작된다. 그는 시나 서예에 관련해서는 작가의 인품·학식을 반영하여 훌륭하다고 거듭 서술하면서도,⁸⁶⁾ 회화와 관련해서는 장천용의 경우를 제외하면 화가를 논한 적이 없다. 그나마 장천용의 인성과 작품에 대해 기이함은 강조했지만 훌륭하다는 표현에는 인색했다.(非庸·蒼勁鬼怪)⁸⁷⁾ 송대 이래 조선과 중국의 회화론에서 작가론이 갖는 큰 비중을 염두에 둔다면 정약용의 회화론은 매우 이색적이다. 그에게서 회화는 작가의 내면-문인적 성향, 인품, 학식이 별다른 영향을 미치지 않는 영역이며 그래서 이에 따른 작품의 격도 평가하지 않았던 것으로 짐작된다.

요컨대 창작/감상자가 작품에서 문인으로서의 자기정체성을 확인하고 즐길 수 있는 서예적 필선이나 품격, 이를 통해 얻어진바 기술보다 가치 있는 문인화 혹은 예술로서의 지위는 정약용의 관점에서 보자면 오히려 회화 본래의 목표를 방해할 위험이 있다. 그는 시, 글씨와 격이 다른 회화가 두루 정교한 솜씨를 통해 세상에 사실과 의리를 전달하는 유용성을 갖는다는 점에 집중한다. 이제 회화는 기술에 매우 가까워진

86) 『文集』 14권, 「跋水雲亭帖」(『定本』 제3책, 127쪽). “右水雲亭三字, 西匡柳文忠公之手筆也. …… 文忠經術勳閥之盛, 夫人之所知也, 顧於墨藝無稱焉. 然其運筆作畫, 若鐵擎石起, 貞勁秀拔, 精采突然射人. 嗚呼, 卽是三字之上, 而公之臨大事決大議者, 亦有可以想見其髣髴者矣. 嗚呼, 公其偉人也夫.”; 『文集』 5권, 「和子由新修汝州龍興寺吳畫壁韻 觀李道甫題額白蓮寺」(『定本』 제1책, 473쪽). “近有道甫獨名世, 自從端明謫僊匡, 頗學儀曹教蠻隸, 偉哉編配一布衣, 聲若雷霆殷百歲, 觀其白蓮題額書, 佶屈故作擎龍勢.”; 『文集』 13권, 「西園遺稿序(己未冬)」(『定本』 제3책, 35쪽). “文所以載道, 詩言志者也. 故其道不足以匡濟一世, 而其志枵然無所立者, 雖其文嘲轟犇放而詩藻麗, 是猶驅空車以作聲, 而倡優談風月也, 何足傳哉. 然所謂道與志者, 本無形質可以摸索, 考其立身事君之跡, 與夫禍福利害之際, 所趣舍而道與志顯焉, 則好古人之文而欲涉獵焉者, 求之誠有術矣.”; 『文集』 14권, 「跋游藝齋銘」(『定本』 제3책, 147쪽). “余惟士欲藝, 其目有六, 然其存諸中者, 宜在所先.”; 『詩集』 卷1, 「過剡村李先生舊宅」(『定本』 제1책, 198쪽). “道脈晚始東, 薛聰啓其先, 傳流逮園牧, 忠義濟孤偏, 退翁發閩奧, 千載得宗傳, 百家共推賢, 淑氣聚潼關, 昭文耀剡川, 指趣近鄒卓, 箋釋接融玄.” 등.

87) 각주 36) 참조.

다. 그는 외가 윤씨 가문에서 회화가 “삼대를 내려올수록 예藝가 정교하게 발전했다. 예는 갑자기 이루어질 수 없다.”라고 했다.⁸⁸⁾ 이 ‘예’의 속성은 그가 정의한바 일반적인 기술자의 기예의 속성과 일치한다. 그는 마차 만들기, 말 기르기, 농사 등 모든 기예(百工技藝)는 교묘한 사고(知慮巧思)를 통해 이루어지는 것으로서 이익을 도모하는 것(自給)을 목적으로 하며 반드시 사람이 많이 모일수록 정교하게 되고 세대가 아래로 내려올수록 더욱 공교하게 된다고 그 정체성을 설명했다.⁸⁹⁾ 그가 언급하는 회화에 굳이 기술과 다른 예술이라는 별다른 명칭을 붙일 필요가 있을까. 그가 분명 문인화에 침묵하고 이를 경계하는 이상, 그의 의도를 벗어난 듯하다. 정치·학문·윤리로부터 독립적 가치 혹은 영역을 가지고 기술보다 우월한 회화는 그의 유문에서 논의되지도 않았고 오히려 그의 세계관의 문맥을 이탈하는 것으로 보인다.

5. 맺음말

정약용의 회화론은 중국과 조선의 화론이 오랜 시간에 걸쳐 확보한 바 일상의 경험과 사유를 벗어난 자유·유희·문인적 고고한 품격을 논하지 않는다. 그는 회화에 대해 개인의 수양 그리고 사실과 의리의 전달

88) 『文集』 권14, 「跋翠羽帖」(『定本』 제3책, 130쪽). “尹氏自恭齋以畫名, 恭齋之子曰駱西, 諱德熙, 駱西之子曰君悅. 凡三世而其藝益精, 藝不可驟以成也.”

89) 『文集』 권11, 「技藝論」一(『定本』 제2책, 281쪽). “以其有知慮巧思, 使之習爲技藝以自給也, 而智慮之所推運有限, 巧思之所穿鑿有漸, 故雖聖人不能當千萬人之所共議, 雖聖人不能一朝而盡其美. 故人彌聚則其技藝彌精, 世彌降則其技藝彌工, 此勢之所不得不然者也……我邦之有百工技藝, 皆舊所學中國之法.”; 『文集』 권14, 「苔上煙波釣叟之家記」(『定本』 제3책, 119쪽). “余欲以一金買一舟……汎汎若波中之鳧, 時爲短歌小詩, 以自抒其崎嶇歷落之情, 是吾願也.”

이라는 경세에의 효용성을 확보하고자 회화의 고전적 기능을 역사 속에서 다시 소환했다. 역사의 흥망성쇠와 사회적 윤리, 자연의 이치와 생명력을 드러내는 회화란, 위진 시기 이래 문인들이 회화란 일상 세계를 벗어난 높은 정신적 경지를 재현한다고 인식하고 이를 감상하는 데 가치를 부여하기 이전의 것이기도 하다. 얼핏 복고적으로 보이는 그의 회화관은 성리학을 넘어 선진 유학의 정신을 부활시키려 했던 그의 경학관과도 부합한다. 그리고 정약용은 그 목표가 두루 정밀하게 묘사하는 재현 방식을 통해 달성될 수 있다는 점을 의심치 않았고 외증조부 윤두서가 강조했던 화면의 구도·필묵법 등의 재현 방법론도 계승하지 않았다. 애초 그에게서 회화는 시·서에서처럼 작가의 인격·학문 등과 연결시켜 이해할 만한 것도 아니었던 만큼 윤두서가 중시했던 문인화와 장인화의 구분도 역시 계승하지 않았다.

그가 회화 창작과 감상을 긍정하고 즐긴 것은 분명하지만, 그 즐거움은 개인적 사회적 효용성을 확보하는 한에서 허용되며 길게 그리고 깊이 서술할 만한 것은 아니었던 듯하다. 그가 당시 사대부의 도덕적 해이함을 비판하고 경세와 의리를 강조했던 점을 상기한다면, 그가 문인화, 문인화가 독점하는 예술미를 배제한 언명은 그 복고적인 외양 아래 개혁의 문맥이 존재한다는 해석도 타당할 것이다.

(논문투고일 2023년 7월 31일, 심사확정일 2023년 9월 15일, 게재확정일 2023년 10월 6일)

〈표〉 정약옹의 회화 감상·비평 시문 목록(제하시 제외)

권수(작품수)	작품명
권3 (1)	天慵子歌
권10 (1)	漆室觀畫說*
권12 (9)	故領議政梧里李公畫像贊, 故領議政漢陰李公畫像贊, 故左議政藥圃鄭公畫像贊-諱琢, 故右議政眉叟許公畫像贊, 樊翁畫像贊, 星翁畫像贊, 普照國師畫像贊 在和順萬淵寺, 故平安道觀察使延陵君李公畫像贊 諱萬元, 謫中六夫子畫像贊
권14 (8)	釣龍臺記, 御賜芙蓉扇記, 跋神宗皇帝墨竹圖障子*, 跋翠羽帖*, 跋石陽正竹譜, 跋皇明宗室益王所刻定武本蘭亭眞蹟, 題家藏畫帖*, 題姜豹菴桃花源圖*
권17 (1)	張天慵傳
권18 (2)	答五沙〈李公鼎運號五沙〉, 答尹參判

참고문헌

원전

董其昌 지음, 변영섭·안영길·박은화·조송식 옮김, 『동기창의 화론: 畫眼』, 시공사, 2003.

蘇軾, 『東坡全集』(欽定四庫全書本).

張彥遠 지음, 조송식 옮김, 『歷代名畫記』 上·下, 시공사, 2008.

朱景玄, 『唐朝名畫錄』(四庫全書本).

鄒一桂, 『小山畫譜』(欽定四庫全書本).

姜世晃, 『豹菴稿』(한국고전종합DB).

金正喜, 『阮堂全集』 天·地·人, 果川文化院, 2005.

尹斗緒, 『記拙』, 海南尹氏宗家所藏本.

李瀾, 『星湖全集』(한국고전종합DB).

李夏坤, 『頭陀草』(한국고전종합DB).

丁若鏞, 다산학술문화재단 편, 『定本與猶堂全書』(한국고전종합DB).

趙榮祐, 『觀我齋稿』(한국고전종합DB).

단행본

송재소, 『다산시 연구』, 창작사, 1986.

박무영, 『정약용의 시와 사유방식』, 태학사, 2002.

오종환 외, 『미학이 재현을 논하다』, 서울대학교 출판문화원, 2019.

이성미, 『조선시대 그림 속의 서양화법』, 대원사, 2000.

_____, 『어진의계와 미술사』, 소와당, 2012.

鄭寅普, 『園鄭寅普全集』 2, 延世大出版部, 1983.

정혜린, 『추사 김정희의 예술론』, 2008.

홍선표, 『朝鮮時代 繪畫史論』, 문예출판사, 1999.

洪以燮, 『洪以燮全書』 1, 延世大出版部, 1994.

Craig Clunas, *Pictures and Visuality in Early Modern China*, Reaktion Books: London, 1997.

논문

강관식, 「털과 눈 — 조선시대 초상화의 祭儀的 命題와 造形的 課題」, 『미술사학연구』 248, 2015.

강명관, 「茶山과 明清文學」, 『東洋漢文學研究』 36, 2013.

고동환, 「19세기 후반 지식세계의 변화와 다산(茶山) 호출(呼出)의 성격」, 『다산과 현대』 4·5, 2012.

고연희, 「정약용의 花卉에 대한 관심과 花卉詩 고찰」, 『동방학』 제7집, 2001.

_____, 「星湖李滉의 繪畫觀」, 『온지논총』 36, 2013.

김남馨, 「朝鮮後期近畿實學派의 藝術論研究」, 고려대학교대학원, 1989.

김보름, 「정약용 저작집(著作集) 체제(體制) 연구」, 『儒學研究』 52, 2020.

김용태, 「茶山學團 시문학의 실학적 성격에 대하여」, 『韓國實學研究』 14, 2007.

김은미, 「정약용 시문학의 노년 인식 양상」, 부산대학교 박사학위논문, 2019.

김지용, 「정다산의 시론」, 『어문논집』 20, 1977.

원재린, 「朝鮮後期星湖學派의 形成과 學風」, 延世大學校大學院 史學科 박

-
- 사학위논문, 2001.
- 윤종일, 「다산 정약용 예술론의 문화운동사적 위치」, 『한국사상과 문화』 36, 2007.
- 이강옥, 「다산 정약용 시의 시각적 상상력과 청각적 상상력」, 『漢文學報』 18, 2008.
- 이경구, 「다산 정약용의 저술에서 해석과 용어활용의 의미」, 『태동고전 연구』 46, 2021.
- 李姪原, 「丁若鏞의 회화와 회화관」, 西江大學校 大學院史學科 석사학위논문, 2004.
- 임부연, 「다산 정약용의 ‘천리(天理)’ 관념」, 『민족문화연구』 84, 2019.
- 장진성, 「조선 후기 회화와 카메라 옵스큐라 —西洋異物에 대한 문화적 호기심의 양상」, 『동악미술사학』 15, 2013.
- , 「사실주의의 시대: 조선 후기 회화와 ‘즉물사진(卽物寫眞)」, 『미술사와 시각문화』 14, 2014.
- 장진엽, 「다산 정약용의 제화시 연구」, 『東洋學』 84, 2021.
- 정혜린, 「공재(恭齋) 윤두서(尹斗緒)의 문인화관 연구」, 『한국실학연구』 13, 2007.
- , 「북송대 문인화 사대부 문화의 시각화-蘇軾을 중심으로」, 『人文科學』 제112집, 2018.
- 최도빈, 「회화적 재현의 사실성과 로페스의 국면 —재인이론(오종환 외, 『미학이 재현을 논하다』), 2019.
- 한정희, 「영 · 정조대 회화의 대중교섭」, 『한국과 중국의 회화』, 학고재, 1999.
- 洪善杓, 「朝鮮後期の 繪畫觀」, 『韓國의 美/山水畫(下)』, 중앙일보사, 1982.

핍진(逼眞)은 정약용의 회화론을 관통하는 핵심 개념이다. 진은 회화가 화면에 구현해야 할 것을 지칭하며, 일상 영역에서 감각적 지적으로 인식가능한 경험적 관념적 사실·의리를 포괄하지만, 일상적 인식 영역을 벗어난 신묘함이나 유희는 포괄하지 않았다. 회화론에서 진을 구성하는 형과 신은 그의 심성론에서 분명히 정의되는바 신이 늘 형과 결합해 형을 주재하며 형을 떠난 신은 인식의 영역에서 제외되는 것과 맥락을 같이한다. 그리고 그는 재현 대상을 두루 정밀하게 표현한다는(逼眞) 재현 방법 외에 여타 조형미를 추구하는 재현 형식에 무관심했다. 조형미를 논의로 하는 재현 형식에 대한 태도는 그의 문예론에서도 확인할 수 있다.

이러한 그의 회화론은 고금의 회화론이 전제로 삼는 형과 신의 괴리, 문인화의 품격과 그 화면적 특징, 기술과 다른 회화의 특징을 전혀 언급하지 않는다. 뿐만 아니라 그는 문예론·서예론과는 달리 회화론에서는 작가의 인품·학식과 작품의 상관성을 논의하지 않음으로써, 조선 후기 핍진을 중시한 윤두서·강세황 등의 입장과도 다르다. 동양화론에서 일반적으로 자유·유희·높은 품격을 중시하는 이른바 예술의 속성, 이를 전유한 문인화 이념을 채택하는 것과 달리 그는 경학과 문예론에서 그랬듯이 고전, 즉 기술과 다른 예술의 지위를 부여받기 이전의 회화관을 소환하여 19세기 조선에서 새로운 이념으로서 작용하도록 의도했다고 이해할 만하다.

주제어 | 정약용, 꾀진, 재현, 형신론, 회화론.

Abstract

Understanding Painting Allied to Technique by Jeong Yak-yong —Based on Naive Representation Theory

Jung He-rin

Research Professor, Kyungsang National University

Jeong Yak-yong's theory of painting is based on the concept of figure(形) and spirit(神). Unlike traditional painting theory, his writings claim that figure and spirit must always remain combined and not leave the realm of everyday life, and painting should aim to reveal facts and principles that can be sensually and intellectually perceived in everyday life. He mainly discusses the object of representation of painting, and suggests the technique of accurate and delicate depiction as the only method of reproduction in painting. As a result, artistic beauty, which is achieved through various reproduction methods that are not faithful to the form of the subject and the creative ability of the painter, which has been emphasized in traditional Chinese and Korean painting theory, is excluded from his theory of painting. Moreover, unlike his discussions on poetry or calligraphy, he did not discuss the correlation between the artist's character and scholarship and his

work in relation to painting. The painting described by Jeong Yak-yong is closer to technology than art, and this paper proposes to approach his theory of painting as a rare theory that presents painting as a technology in chosun dynasty.

Key Words | Jeong Yak-yong, theory of painting, relation of figure and spirit, representation, verisimilitude.

