



저작자표시 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.
- 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#) 

2013년 2월
석사학위논문

추사 김정희의
예술론과 『난맹첩』

The Art Theory of Chu-sa Kim Jeong Hee
and “Nanmaengcheop (album)”

조선대학교 대학원

미학미술사학과

최미옥

2013년
2월
석사학위논문

추사
김정희의
예술론과
『난맹첩』

최
미
옥

추사 김정희의
예술론과 『난맹첩』

The Art Theory of Chu-sa Kim Jeong Hee
and “Nanmaengcheop (album)”

2013년 2월 25일

조선대학교 대학원

미학미술사학과

최미옥

추사 김정희의
예술론과 『난맹첩』

지도교수 조 송 식

이 논문을 미학미술사학 석사학위신청 논문으로 제출함.

2012년 10월

조선대학교 대학원

미 학 미 술 사 학 과

최 미 옥

최미옥의 석사학위 논문을 인준함.

위원장 조선대학교 교수 김승환 인

위 원 조선대학교 교수 장민한 인

위 원 조선대학교 교수 조송식 인

2012년 12월

조선대학교 대학원

목 차

ABSTRACT	i
제1장. 서 론	1
제2장. 김정희와 그 시대	5
제1절. 시대적 배경	5
제2절. 생애	7
제3장. 김정희의 예술론	12
제1절. 詩·書·畵 일치 사상	12
제2절. 문자향·서권기	18
제4장. 김정희의 『난맹첩』	21
제1절. 『난맹첩』의 구성과 특징	21
제2절. 『난맹첩』 묵란화의 화풍	36
제3절. 『난맹첩』과 김정희의 예술론	40
제5장. 『난맹첩』 영향과 의의	42

제6장. 결 론	51
참고문헌	53
도판목록	57
참고도판	61

ABSTRACT

The Art Theory of Chu-sa Kim Jeong Hee (추사 김정희) and “Nanmaengcheop (album)”

Choi Mi Ok

Prof. Jo Song-Sik, Ph.D.

Department of Aesthetics and Art History.

Graduate School of Chosun University

Chu-sa Kim Jeong Hee is a calligrapher and painter who played active part in mid-19th century. He not only created his own chirographic style but also had positive impact on the paintings of the day. Particularly he expressed chirographic formalities, which were classic characteristics of Munin (literary artist) painting through Mukran (Ink Orchids) painting style, emphasizing the beauty of highly advanced ideology.

To understand his Mukran painting, it was better to look into ‘Nanmaengcheop (album)’ which well represents the origin and secrets of his Nanbeop (Orchid drawing style) because it could tell the composition and characteristics of Chu-sa’s Mukran painting and whether the album materialized the spirit of his arts.

First, Mukran painting of Chosun Dynasty was originally painted by Cho Maeng Kyun (the late Southern Song Dynasty), Jeong Sa Cho, Cho Maeng Bu and Seol Chang (all in Won Dynasty). And later in Myung Dynasty, Mun Jing Myung’s Mukran painting (style) was handed down to Jeong Seop and Na Bing’s Mukran style in Cheong Dynasty. Mukran painting could be seen in mid-Chosun period, at earliest and in the late period, a painting style of Cheong dynasty mainly influenced by Namjong (the Southern

School) painting style was taught to Kang Sei Whang, Lee Hee Ji, and Kim Jeong Hee, which means the painting (Mukran) developed into more diverse styles.

The artistic spirit of Kim Jeong Hee was the representation of the beauty of very abstruse ideology based on the ideology of the harmonized poem, penmanship and painting. So it reflects the bibliographical study on Cheong Dynasty. Judging from his works in Munmaengcheop, Chu-sa Kim Jeong Hee whose painting style adopted the habit of literary man who would harmonize poem, calligraphy, and painting, pursued Munin painting style, such as Munjahyang and Seokwonki, that weighs more on spiritual meaning than technical skills

‘Nanmaecheop’ was made of the calligraphic paintings of Kim Jeong Hee who first reviewed many old paintings of Cheong Dynasty, founded Mukran painting style and then created his own orchid painting style. ‘Nanmaengcheop’ has the characteristics of his unique spatial arrangement and sense. In addition, every corner of the orchid calligraphic paintings (Mukran paintings) reflects his calligraphic techniques and mastery. Therefore this album contains the representative Mukran paintings of his. The name of the album ‘Nanmaecheop’ can have many compound meanings. First of all, it tells the basic promise that orchid must be painted in the way. Second, it means unanimous resolute. The collection consists of 23 paintings (10 10” and 6 6” Mukran paintings and 7 postscripts) and is divided into the first and second volume. It can be characterized as no difference in the depth of darkness in painting Mukran painting, which reflects the adhesion to the calligraphic strokes.

When and why it was made isn’t clear but it is assumed that the album was created between 48 - right before he was exiled to Cheju Island- and 51. Judging from the sentence on the last page of the first volume ‘this vulgar person painted for Myung Hun’ the motive of the album is that he introduced woman painters to Myung Hun and painted for them. The period

of the album composition can be trace back by 33 stamps imprinted on the right bottom of the postscript of the first page of the first volume postscripts of which 2 stamps were not Kim Jeong Hee's but Yoo Jae So's. It allows us to know that Yoo Jae So possessed the album. So, it seems that the time (Yoo Jae So's possession of the album) was when the 'Nanmaengcheop' had the current shape.

Through 'Nammaengcheop' his art theory was reviewed of the harmonization of poem, calligraphy and painting, and Munjahyang and Seokwonki. Also the album demonstrates his skillfulness that supports his unique and splendid sense of formation. His skill and technique get cross over the boundaries of poem, calligraphy, and painting but stick to standard method. In addition, his painting style had a great impact on post-generations. Cho Hee Kyung, Lee Ha Ung and Min Young Ik were influenced by Kim Jeong's Mukran painting style and developed it into more diverse ways and established their own styles. They created a great sensation in the painting curdles of the time. Therefore we can say Kim Jeong Hee's impact lasted to the modern painting society. Therefore, Kim Jeong Hee's 'Nanmaengcheop', along with Chu-sa calligraphic style, can be said as the collection of works that display his artistic orientation most specifically.

제1장. 서 론

조선 말기 순조년간(純祖, 1790-1834, 재위 1800-1834)의 묵란화는 전통 화풍, 남종문인화풍, 청대 화풍 등 다양한 화풍을 보이고 있었다.

이 시기 추사 김정희(金正喜, 1786-1856)¹⁾는 19세기의 활약했던 서화가이자 금석학자로 독창적인 추사체를 창출시켰으며, 당대의 묵란화와 산수화에 서도 뛰어난 영향을 주었던 인물이다. 또한 개인의 예술세계를 고찰함에 있어서 김정희만큼 광범위한 학문의 바탕을 근거로 하여 이루어진 경우는 드물 것으로 본다. 특히 문인화의 고전적 특질이라 할 수 있는 서예적인 법식의 준용을 묵란화로 제시하며 고고한 이념미를 중시하고 있다.

김정희의 이념미는 시·서·화 일치 사상에 입각한 예술에서 보여진다. 즉 그림에서는 문자향·서권기를 주장하여 기법보다는 심의를 중시하는 문인화풍을 추구하였다. 그래서 예서를 쓰듯이 필묵의 아름다움을 주장하여 고담²⁾하고 간결한 필선(筆線)으로 심의(心意)를 노출하는 문기(文氣) 있는 그림을 많이 그렸다. 특히 그는 난을 칠 때 문자향과 서권기가 있는 연후에야 할 수 있으며 화법만을 중시해서는 안 된다고 강조하였다.

이는 ‘가슴속에 오천권의 문자가 있어야만 비로소 붓을 들 수 있다. 서품(書品)이 화품(畫品)이다. 한 등급을 뛰어나야 하니 그렇지 아니하면 다 속장(俗匠), 마계(魔界)일 따름이다.’³⁾고 하는 고도의 정신성에 대한 지향이다.

또한 김정희는 서론(書論)과 화론(畫論)에 대한 예리한 논리와 폭넓은 학문적 뒷받침 위에 소동파(蘇東坡, 1036-1101)로부터 이어지는 시·서·화 일치의 문인취미를 계승하여 차원 높은 문인풍의 이념미를 구현한 작품을 남겼

1) 김정희의 號는 추사(秋史) · 완당(阮堂) · 예당(禮堂) · 과논(果老) 등 수백개가 있으며, 조선 후기의 서화가·문신·문인·금석학자이다. 1819년(순조 19) 문과에 급제하여 성균관 대사성, 이조참판 등을 역임하였다. 학문에서는 실사구시를 주장하였고, 서예에서는 독특한 추사체를 대성시켰으며, 특히 예서·행서에 새 경지를 이룩하였다.

2) 고담: 글이나 그림 따위의 표현이 꾸밈이 없고 담담함.

3) 김정희, 『완당전집』 8, p. 402.

다.⁴⁾

그의 영향은 당대에도 매우 컸다. 위로는 순조, 조인영, 권돈인, 신위 등 왕과 재상, 아래로는 조희룡, 전기, 허유 등과 같은 중인들의 안목을 넓혀 조선회화의 시대적 변환을 이끌었다.⁵⁾ 즉 김정희의 회화는 조선시대에서 후기와 말기⁶⁾의 회화를 구획하는 준거가 되고 있는 것이다.

그래서 김정희에 대한 연구는 조선시대의 어느 화가보다도 많이 이루어졌다.⁷⁾ 그의 회화작품 <세한도>, <불이선난도>, 『난맹첩』에 대한 연구도 많이 이루어져 왔으나 주로 <세한도>나 <불이선난도>에 집중되어 왔다.⁸⁾ 이에 비해 『난맹첩』의 목란화 연구는 다소 소극적으로 다루어져 왔다.

『난맹첩』은 김정희 목란화의 기준작품으로, 난을 어떻게 처야 한다는 기본적인 맹서를 의미한다. 한편 『난맹첩』에 대하여 김정희 작품이 아니라는 설⁹⁾이 있지만, 김정희에 관한 대부분의 논고에서 목란화의 핵심적인 작품으로 언급¹⁰⁾되고 있다. 『난맹첩』 상권 마지막 면의 ‘거사가 명훈에게

4) 손준호, 「추사 김정희의 서화 연구」(경남대학교, 2007), p. 1.

5) 이동주는 이를 ‘완당바람(이동주, 『우리나라의 옛그림』(학고재, 1995), pp. 314-353)’, ‘완당시대’(이동주, 『우리 옛그림의 아름다움』(시공사, 1996), p. 287)라고 불렀다.

6) 조선시대 회화의 시대구분은 일반적으로 4기 즉 초기(1393-1550), 중기(1550-1700), 후기(1700-1850), 말기(1885-1910) 등으로 나눈 안휘준의 입장을 따르는데, 본 논문도 이에 따른다.(안휘준, 「한국회화사」(일지사, 1980), pp. 91-92)

7) 그의 문집인 『추사집』 편목한 최완수의 『추사정화』, 『완당집』의 완역, 유흥준의 『완당평전』, 그리고 정혜린의 『추사 김정희의 예술론』 등이 있다.

8) 박철상의 『세한도』, 오주석의 『옛그림 읽기의 즐거움』, 강광식의 「추사 그림의 범고 창신의 묘경-〈불이선난도〉를 중심으로」, 『추사와 그의 시대』에서 알 수 있다.

9) 김현권, 「추사 김정희의 목란화」, 『한국미술사교육학회지』 19호(한국미술사교육학회, 2005); 백인산, 「추사 김정희의 <난맹첩>의 연구」, 『동악미술사학』 3호(2002); 최완수, 『金秋史研究帖』(지식산업사, 1976); 유흥준, 『阮堂評傳』 1-3(학고재, 2001); 정병삼, 『추사와 그의 시대』, (돌베개, 2002).

10) 『난맹첩』 내 <목란화>는 추사와 관련된 거의 모든 논저에서 언급되고 있어 일일이 열거할 수 없을 정도이다. 그 중에서도 간송미술관 도록인 『간송문화』 69에서는 『난맹첩』에서는 김정희가 그의 서예적인 필치와 서권기, 문자향을 중심으로 한 예술사상을 구현하려는 흔적을 볼 수 있다고 하였다. 또한 『간송문화』 71에서는 30여 년 동안 난치는 법을 배우고 익힌 끝에 터득해 낸 추사 난법의 요체를 보여주는 대표적인 작품이라고 소개하고 있다. 이밖에 『간송문화』의 여러 권에서 추사 김정희 관련 내용에서 『난맹첩』을 언급하고 있다. ; 2006년 국립중앙박물관에서 제작한 추사 전시 관련 『秋史 金正喜 學藝일치의 경지』 도록에 실린 박철상의 「추사 김정희의 장항사 유명훈」에서도 『난맹

그려주다'라는 글을 보아 김정희가 명훈에게 그려준 작품으로 생각된다.

『난맹첩』의 구성은 23점으로 상·하의 첩으로 나누어져 각각 10점과 6점의 묵란화가 담겨져 있으며 나머지 7점은 제발문으로 이루어져 있다. 『난맹첩』의 특징은 난엽 묘사가 농담의 차이를 거의 두지 않는 서예적인 운필을 견지하려는 의도로 그려졌으며, 또한 후대에도 자신의 예술이념과 지향의 방향을 제시하며 묵란화풍에 새로운 영향을 끼쳤다.

따라서 『난맹첩』은 김정희의 묵란화를 살펴보는데 있어서 그의 다종다양한 난법의 연원과 요체를 잘 보여주는 대표적인 작품들이라 할 수 있다.

본 논문은 『난맹첩』을 통해 김정희의 묵란화와 예술론의 관하여 보다 자세히 고찰하려고 한다. 즉 지금까지 이루어진 김정희에 『난맹첩』에 대한 연구¹¹⁾를 바탕으로, 『난맹첩』이 만들어진 연유와 전승과정, 『난맹첩』의 구성과 특징, 『난맹첩』이 김정희의 예술세계인 정신성을 잘 구현해내고 있는지를 살펴보고, 후대에 끼친 영향에 대하여 고찰하려고 한다.

먼저, 2장에서는 김정희가 활약했던 조선 후기의 시대의 상황을 이해하고, 김정희의 생애를 알아봄으로써 그의 예술정신이 형성되는 계기를 살펴보고자 한다.

3장에서는 김정희의 예술정신인 고도의 이념미인 시·서·화 일치사상과 문자향·서권기를 살펴보고, 이를 대표하는 작품들을 분석하여 그가 예술정신을 잘 구현하고 있는지를 살펴보고, 회화사적 위치에 대해 살펴보고자 한다.

4장에서는 본격적으로 『난맹첩』의 의의를 심도있게 검토 분석하여 김정

첩』에 나오는 명훈이라는 이름을 지금까지 기생으로 알려져 오던 이름이 아닌 추사의 장황사(표구장인)의 이름이었다고 밝힘으로써 『난맹첩』은 진품일 수밖에 할 수 없다고 하였다. ; 김현권, 앞의 논문에서는 김정희는 1820년대부터 양주화파에 대해 많은 관심을 보였다. 그래서 그는 친부 김노경과 동생 김명희의 연행편으로 주달(周達)에게 정섭의 난과 대나무 그림, 『관교집』 원판을 요청하였으며, 섭지선(葉志詵)에게 정섭과 나병의 작품을 요청하는 등 집중적인 관심을 보였다. 이러한 관심은 말년까지 이어지는데 1850년을 정후하여 이상적을 통해 정섭의 작품을 구하고자 하였다. 그러한 관심이 반영된 작품이 『난맹첩』이라고 설명하고 있다.

- 11) 김현권, 앞의 논문 ; 백인산, 「추사 김정희의 <난맹첩>의 연구」, 『동악미술사학』 3호 (2002) ; 최완수, 『金秋史研究帖』 (지식산업사, 1976) ; 유흥준, 앞의 서적 ; 정병삼, 『추사와 그의 시대』, (돌베개, 2002).

회 묵란화에 대하여 살펴보고자 한다. 이를 위해 먼저 『난맹첩』의 구성과 묵란화의 양식 분석을 통해 김정희 묵란화의 조형적인 특징을 살펴보겠다.

또한 『난맹첩』의 화풍에 영향을 주었던 중국 청대화풍과 김정희 이전의 전통화풍인 묵란화와 비교 분석하여, 『난맹첩』 내 묵란화의 난법의 흐름의 대하여 살펴보고, 『난맹첩』을 통해 김정희 자신의 예술정신인 시·서·화 일치 사상와 문자향·서권기의 정신성을 담아내고 있는지 살펴보려고 한다.

마지막으로 5장에서는 『난맹첩』 내 묵란화와 여타의 김정희 묵란화 전개에 대하여 살펴보고, 후대화가들의 묵란화 작품을 비교 분석하여, 『난맹첩』이 후대에 미친 영향과 조선 말기 회화사에서 『난맹첩』이 지니는 의의를 살펴보려고 한다.

따라서 김정희의 묵란화를 대표할 수 있는 『난맹첩』을 심도있게 고찰하고, 동시에 그의 예술정신의 중요성을 조명해 보는 기회를 갖고자 한다.

제2장. 김정희와 그 시대

제1절. 시대적 배경

조선시대를 양식의 시대구분은 초기(1393-1550), 중기 (1550-1700), 후기 (1700-1850), 말기(18850-1910)로 나뉘어진다. 본 논문의 역사적 서술은 조선 후기의 시대적 배경으로 하고 있다.¹²⁾

김정희가 태어난 1786년에는 정조년간으로 사회 각계각층에서 수준 높고 많은 인물들이 등장하며 문화 예술적으로 풍성하였던 시기였다.

전통화풍인 진경산수화(眞景山水畵)와 풍속화(風俗畵)가 위축되면서 명·청대의 영향으로 더욱 한국적 특징을 표현함으로써 새로운 경향의 화풍이 형성되게 된 것은 조선 후기의 실학사상 때문이었다. 실학사상은 현실성의 실증적 태도를 말하며, 이는 영조(英祖, 1725-1776), 정조(正祖, 1777-1800)를 거쳐 순조(純祖, 1801-1834)에 이르러 한국문화 전반에 중요한 의의를 지니고 있다.

당시의 한문학과 한글소설, 사설시조에도 역력히 반영되는 등 다른 분야에서 실학의 발전은 동시대 미술계의 발전과 그 맥을 같이 하고 있다. 김정희 역시 실학과 고증학적 영향을 받았음에도 화풍에는 사의적인 남종문인화풍에 가치를 두고 있었다. 이렇듯 김정희를 비롯한 사대부들은 고도의 교양과 높은 차원의 이념미의 세계를 창조한다는 뜻의 남종문인화풍을 강조하였다.¹³⁾

이러한 남종문인화풍은 인격의 수양이 높고 학문이 깊은 선비가 형사의 표현에 치중하지 않고 여가로 즐겨 그리는 그림을 일컫는다. 따라서 남종문

12) 조선시대 회화의 시대구분은 일반적으로 4기 즉 초기(1393-1550), 중기 (1550-1700), 후기 (1700-1850), 말기(18850-1910) 등으로 나눈 안휘준의 입장을 따르는데, 본 논문도 이에 따른다. (안휘준, 『한국회화사』 (일지사, 1980), pp. 91-92)

13) 이동주, 『우리나라의 옛 그림』 (학고재, 1995), pp. 324-352.

인화풍은 어느 수준 이상의 학문과 교양을 쌓은 선비계급의 그림으로 그들의 내면의 품격과 철학이 깊게 반영된 것이다.

그런데 조선 후기 다사다난한 안팎의 상황으로 인해 신분차별 없이 남종화풍을 그리게 되면서, 말기에는 김정희를 중심으로 여러 각계각층들이 즐겨 그리게 되었다. 이렇게 신분차별 없이 그리게 된 것은 이 시기 대내적으로 왕권이 약화되어 안동김씨의 세도정치가 극에 달하며, 삼정의 문란과 지배층의 탐욕이 심해져 가는 가운데 동학 혁명이 일어나는 등 통치상에 있어서 많은 혼란과 대립이 있었던 시기였기 때문이다.

또한 대외적으로는 중국으로 집중되던 서구 열강의 관심이 주변국으로 바뀌며, 한반도에서도 병인양요(丙寅洋擾), 신미양요(辛未洋擾), 운양호사건(雲揚號事件) 등 어지러운 상황 속에서 개화사상이 싹터 종래의 엄격했던 사회적 신분의 격차가 완화되어 중인계층의 예술 활동이 두드러져 더욱 활기를 띠었던 듯하다.

이로 인하여 중국에 많은 영향을 미친 서구문명이 급격하게 유입되면서 많은 변화들이 있었다고 할 수 있다. 즉 통치에 있어서 많은 문제점들이 발생하고 이에 따라 사회적 모순이 들어나는 상황이었지만, 새로운 사상과 문물의 도입으로 인하여 회화를 비롯하여 많은 부분에서 새로운 변화가 이루어 질 수 있었던 것이다.

다시 말해 조선 후기에는 청조 문화의 유입으로 고증적 실학사상과 개화사상이 싹트고 종래의 엄격한 유교적 신분 계급의 격차가 완화되면서 평민 문학과 사상이 움트게 되었다. 이러한 배경은 당시의 회화에서도 영향을 미치게 되었다고 볼 수 있다.

이러한 시대적 흐름 속에서 조선 말기 회화는 김정희를 중심으로 위로는 순조, 조인영, 권돈인 신위 등 왕과 재상, 아래로는 조희룡, 전기, 허유 등과 같은 중인들이 문자향·서권기를 중시하는 남종문인화풍을 추구하며, 조선 시대 회화의 시대적 변환을 이끌었다. 이에 이동주는 이를 ‘완당바람’¹⁴⁾, ‘완당시대’¹⁵⁾라고 불렀다. 이렇듯 김정희 회화는 조선시대 회화에서 후기와 말

14) 이동주, 앞의 서적, pp. 314-353.

기¹⁶⁾를 구획하는 준거가 되고 있는 것이다.

따라서 조선 후기에 이르러 회화의 왕성한 문예 부흥기였는데도 불구하고 조선말기 안팎으로 다사다난했던 시대적 배경으로 인하여 새로운 사상과 중국 청대화풍이 수용되면서 전통화풍은 쇠퇴되고, 남종문인화풍과 남종문인화를 기반으로 한 청대화풍이 새로이 형성되어 근대화화에까지 영향을 끼쳤다.

제2절. 생애

김정희는 정조 10년(1786년) 월성위가의 혈통을 이어받아 이조판서를 지낸 유당 김노경과 김제군수 유준주의 따님인 기계유씨 사이의 장손으로 6월 3일에 충청도 예산 용궁리에 소재한 추사고택의 한다리에서 태어났다.

본관은 경주, 자는 원춘이며 호는 추사, 완당을 비롯하여 예당, 보담재, 담연재, 승연, 현란, 과과, 노과, 승련노인 등이 세상에 널리 알려졌고 때와 장소에 따라 별호를 다르게 사용해서 그 수가 200여개나 되었다.¹⁷⁾

김정희의 출생에 대해서는 여러 얘기가 전해지고 있다. 그가 태어난 추사고택의 뒷산은 가야산 연봉의 남단인 팔봉산의 줄기가 떨어져 나와 이루어진 것이어서 김정희는 팔봉산의 정기를 타고 태어났다고 한다. 또한 김정희의 어머니 유씨가 김정희를 잉태한지 24개월만에 그를 낳았을 날에 후정의 물이 줄어들고 팔봉산의 수목이 일시적으로 모두 시들었다고 한다. 이는 아마도 그의 천재적 재능 때문에 붙여진 이야기인 것 같다.

김정희가 6세 되던 해 그가 <입춘대길 천하태평춘(立春大吉 天下太平春)> 이란 입춘첩을 써서 대문에 붙인 일이 있었는데 그 당시, 북학의 기수

15) 이동주, 『우리 옛그림의 아름다움』(시공사, 1996), p. 287.

16) 조선시대 회화의 시대구분은 일반적으로 4기 즉 초기(1393-1550), 중기(1550-1700), 후기(1700-1850), 말기(18850-1910) 등으로 나눈 안휘준의 입장을 따르는 데, 본 논문도 이에 따른다.(안휘준, 『한국회화사』(일지사, 1980), pp. 91-92).

17) 유복열, 『한국회화대관』(문교사, 1969), p. 678.

인 초정 박제가(朴齊家, 1750-1815)가 마침 그 대문 앞을 지나가다 이를 보고 이는 학예로 세상에 이름을 날리리라 예견하여 오장교이성지(吾將教而成之)하고 약속했으며, 이 때의 약속으로 김정희가 15세가 되던 해부터 박제에게 나아가 학문을 배우게 된다. 또한 7세 때에도 역시 춘서첩을 써서 대문에 붙였는데 이번에는 체제공이 보고 글씨로 성공하리라는 예언을 하였다는 일화가 있을 만큼 출중하였다. 이는 소년으로부터 청년기에 접어드는 시기의 필적을 따져 볼만한 자료가 별로 없으나 이상에서 말한 박제가, 체제공의 안목이 든 김정희의 필재가 이미 범상치 않았다는 것을 알 수 있다.

이런 사실은 김정희가 겨우 8세 때에 개성 유수로 나가는 백부 김노영의 소식을 생부인 김노경에게 전하는 문안편지에서 확인할 수 있다. 유년 시절의 이러한 묵연은 김정희로 하여금 조선고유 서체를 철저하게 계승하여 바탕에 깔아 놓게 하였다. 뿐만 아니라 월성위의 장손으로 월성위궁의 작은 주인이었던 김정희의 백부이자 양부인 김노영이 바로 이 북학파의 시조격인 담헌 홍대용의 재당질서로 처가의 영향을 받아 북학에 관심을 갖게 된다.

또한 그의 스승인 박제가와의 학연으로도 북학에 입문하게 된다. 이미 조부로부터 가학의 전통을 익혀 조선성리학의 기본경전인 유가 칠서를 비롯하여 우리와 중국의 사서들을 섭렵하고 조선 고유체인 한석봉체와 진체 촉체 등을 고루 익혀 전통문화에 대한 기초를 단단히 다진 김정희에게 새로운 이념인 청조고증학의 대강을 전수하게 된 것이다.

김정희가 9세 되던 1월에 백부 김노영이 멀리 유배되는 것을 시작으로 집안에 불행이 닥치면서 김정희의 유년시절의 축복과 평화는 깨어지게 된다. 그 해 2월 작은 아버지 노성이 죽고 11세 때 조모가 타계하며, 이듬해 백부 김노영이 세상을 뜨고 같은 해 10월에 사촌형 김관희가 죽고 12월에는 조부가 타계하였다. 이러한 이유로 가계의 막중한 위치 때문에 서둘러 그의 나이 15세 때 결혼하게 되었다.

그 후 16세 되던 해 8월 어머니가 36세의 젊은 나이로 별세하고 모친상 3년을 치룬 뒤 또 다시 20세 2월 부인 한산이씨가 죽고 10월에는 스승인 박제가가, 그 다음해에는 양모인 남양홍씨가 죽는 비운을 겪게 된다. 이러한

많은 죽음들은 그가 인간적인 슬픔과 허무를 인식하고 삶의 구체적인 의미들을 깨우치는 중요한 계기들을 그에게 끊임없이 부여했던 것으로 생각된다. 말하자면, 그를 사랑하던 집안의 어른들이 혹은 부인이 차례로 그의 곁에서 사라짐으로써 감수성 예민한 소년 김정희는 인생과 죽음, 사랑과 허무 등 이른 바 삶의 예술적인 승화의 계기들을 수없이 그의 내면속에 지니게 되었을 것으로 생각된다.

그런 만큼 김정희는 이러한 월성위가의 주인들을 한꺼번에 잃게 되었을 때에도 자신의 슬픔보다 오히려 종사를 걱정하는 노성함을 보일 수 있었고 스스로 학예에 전심하여 이때 이미 그의 시명과 서명을 외부에 널리 떨칠 수가 있었다. 그래서 김정희는 전환기의 폐쇄된 사회 속에서 스승 박제가와 백부 김노영을 비롯한 많은 사우들로부터 들어온 연경학계를 동경하게 된다.

이는 생전의 스승인 박제가가 연경에 다녀오면서 많은 서화명적을 가져왔고 일찍이 서법에 뜻이 있었던 김정희인 만큼 많이 익힐 수 있었다. 또한 박제가는 북학의 뜻을 세운 것도 기특하여 중국 연경에서 만난 청나라 문사들에게 자신의 제자인 김정희를 소개하며 자랑하였으며, 또한 김정희에게도 기회가 닿는 대로 연경에 가서 중국의 여러 문인들과 교류하며 직접 배우고 그 문물을 보아 안목을 넓혀야한다고 가르쳐 왔다. 그리하여 김정희는 연경학예계의 여러 명사들의 정황을 소상히 알고 있었고, 연경의 명사들도 김정희의 천재성을 대강 짐작하여 한번 만나보기를 원하게 하였다.

마침내 순조 9년(1809년)에 김정희 나이 24세의 생원시에 합격하게 되었는데 그의 부친 김노경이 호조참판으로 동지사겸사은사의 부사가 되어 청의 연경으로 가면서 김정희를 자제군관의 자격으로 드디어 부친과 함께 연경으로 가게 된다. 이는 김정희의 생애 가운데 큰 전환점이 되었으며 그의 학문과 예술세계의 성격형성에 중요한 동기들을 부여한 것으로 생각된다.

여기에서 옹방강과 완원을 만나 금석학의 연구와 더불어 독자적인 학문분야의 발전을 이루었다. 그 외에도 여러 문인들과 사귀어 비록 두어 달의 짧은 기간이었지만 연경에서 정신적으로 결정적인 전환을 경험하였고 귀국 후

에도 청과 끊임없는 서신왕래를 하며 우리나라의 많은 문인들에게도 영향을 미쳤다.

김정희가 34세 되던 해 4월에는 대과에 급제했다. 이는 24세 때 생원시에 합격한 후 실로 10년만의 일이었다. 이는 김정희가 연경에서 돌아온 지 10년 만에 문과에 급제하였다는 사실은 그 동안 사관에 뜻을 두는 대신 학문에 몰두하였음을 증명하는 것이 된다. 이에 순조는 월성위 후손의 대과급제를 축하하며 악연을 내리고, 월성위 가묘에 치제를 내렸다. 이 때부터 벼슬길이 열려, 세자시강원설서에 임명되어 세자에게 경서와 사기 및 도의를 가르쳤다.

또한 김정희는 대과 급제 이후 청환을 역임하고 형조참판을 거쳐 현종 6년(1840년) 그의 나이 55세인 6월에 동지부사의 임명까지 받았다. 부친 김노경도 병조판서, 호조판서, 평안도 관찰사를 역임하였다.

그러나 김정희는 8월에 윤상도옥에 연루되어 나포, 9월에는 제주도 대정으로 만 8년간 귀양가게 된다. 그의 개인적인 육체적 고난과 더불어 유배온지 3년만에 부인 예안이씨의 죽음을 맞이하였고 사촌형 교희와 사촌누님의 부음을 들으면서 그는 이러한 고통과 슬픔을 독서와 서화로 승화시켰다.

그래서 제주도 유배생활동안 그의 예술세계는 범상한 사람이 흉내낼 수 없는 탈속의 경지에 이르렀고 이어 독특한 자신의 서체인 추사체를 만들었다. 그리고 현종 10년 그의 나이 59세때 <세한도(歲寒圖)>(도 63)를 제작하였다.

이렇듯 김정희는 더욱 열심히 창조문화와 그것을 통한 중국의 학문, 예술 연구를 계속하며 문기지상의 서론과 사란의 화론을 이룩하기 시작한다. 즉, 제주도의 귀양살이로부터 그의 내면적 생활의 심화가 시작되었다고 볼 수 있다. 현종 14년(1848년) 63세 이듬해 제주도 유배생활을 끝내고 서울로 돌아오게 되나 3년도 못되어 철종 2년 그의 나이 66세에 다시 함경도 북청으로 유배를 떠나게 된다. 그 발단은 현종이 죽자 이른바 천묘의 예론이 나오게 되며 김정희의 친우이며 권돈인도 이에 관련하여 진종의 도예론을 논하였는데 그것이 바로 권력투쟁에 이용되어 탄핵을 받게 되고 김정희는 도예

론의 배후 발설자로 몰려 양사와 옥당이 가세한 홍문관교리 김희명의 상소 성토를 받아 유배형을 받게 된 것이다. 그리고 이 사건에 연루되어 김정희의 두 아우인 명희, 상희마저 향리에 방축되고, 권돈인과 조희룡도 귀양가게 된다.

김정희의 함경북도 북청 귀양살이는 만 1년 67세 되는 다음해에 끝나게 되나 안동김씨 가문의 세도가 심하여 다시 정계에 복귀하지는 못하고 생부 노경의 묘소가 있는 경기도 과천의 관악산 밑에 칩거하여 학예와 서화로 지내며 후학을 지도하다가 철종 7년(1856년) 10월 10일 71세의 일기로 생을 마친다.¹⁸⁾

이렇듯 김정희는 많은 기회와 천재적인 재능을 가졌는데도 불구하고 다사다난했던 시대적 배경과 변화하는 시기에서 겪었을 고통을 예술로 승화시키며 극복해 나아가려는 김정희의 삶을 볼 수 있었다.

18) 유흥준, 『완당평전』 1-3 (학고재, 2001).

제3장. 김정희의 예술론

제1절. 詩·書·畫 일치 사상

김정희의 예술정신은 연경(燕京)의 문인들로 하여금 결정적인 정신적 사상을 전수받아, 예술의 품격의 높고 낮음을 필의에 두고 있다.

김정희는 그의 묵란화에 대해서 ‘자신이 30여년 동안 난을 즐겨 쳤고, 중국의 유명한 역대 묵인화가들의 진적을 보고 배웠는데, 100여 작품 중에 한 작품도 서로 비슷하지 않았으며, 옛 명인의 화풍을 배우는 일이 매우 어렵다는 것을 늦게야 깨달았다’고 하였다.¹⁹⁾

이는 1853년에 이하응에게 보낸 『제석과란권(題石坡蘭卷)』를 통해서도 알 수 있다.

난을 그리기가 가장 어렵다. … 또 화법으로써 들어가는 것도 대단히 꺼린다. 또한 많이 그린 연후에야 가능하니, 당장에成佛할 수도 없으며 또 맨손으로 용을 잡을 수도 없다. 비록 구천 구백 구십 구분은 거의 모두 가능하나 이 일부는 인력으로는 가능한 것이 아니며 역시 인력 밖에서 나오는 것도 아니다.²⁰⁾

19) 최완수, 『추사정화』(지식산업사, 1983), pp. 109-111.

20) 김정희 저·최완수 역, 『추사집』(玄岩社, 1976), pp. 158-161. 이 글의 목판본에는 “癸丑春初老阮”이라는 간지가 있으므로 그가 글을 쓴 시기는 1853년 음력 1월말에서 2월초경이 된다. 그리고 『완당전집』에서 이하응에게 보내는 두 번째 편지도 목판되어 있다.(金正喜, 『완당전집』 2; 김정희·신호열 역, 앞의 서적 1, pp. 168-169, 이 서간의 목판본 끝에 “癸丑元月廿五日 拜具”라는 간지가 있으므로 1853년 1월 25일에 쓴 것이다. 이처럼 같은 시기에 제작된 두 글은 서로 관련된 두 글은 서로 관련되어 있다. 「제석과란권」의 판각본은 김정희가 이하응에게 보낸 횡권을 法帖식으로 꾸민 것이다. 두 번째 편지에서는 “蘭話一卷에 題記가 있으니 이에 따라 부쳐 드립니다.”라는 구절이 있다. 그렇다면 『阮堂全集』의 「제석과란권」은 「蘭話」一卷으로 볼 수 있다. 즉 李旻應이 자신의 묵란화를 김정희에게 보냈고 이에 김정희는 蘭話一卷을 보내면서 후자의 서간을 함께 보낸 것으로 판단된다. 한편 표점 영인된 『阮堂全集』에서는 蘭話를 오자로 보고 蘭畫로 수정하였고, 이로 인해 그 蘭畫가 <난맹첩>으로 이해되기도 하였다. 필자가 이용한 판각본은 『阮堂蘭話』(文化財管理局, 藏書閣, 1974)이다. 이 본의 앞부분은 「題石坡蘭卷」이고 뒤쪽은 『완

이렇게 김정희도 언급하였듯이 난은 치기는 어렵다. 이 어려움을 극복하고 김정희는 더욱 묵란화의 매진하여 <불이선란도>, 『난맹첩』을 남겼다. 이를 통해 그의 예술정신인 시·서·화 일치의 근간을 이루었다고 할 수 있다.

이는 과천에 살았던 때 봉은사를 드나들면서 승려 운구에게 보낸 편지의 내용에서도 알 수 있다. 다음은 편지 일부의 내용이다.

그림의 이치가 선(禪)과 통하는 것은 왕 마힐(王摩詰) 같은 이나 그림이 삼매(三昧)에 들어간 것과 노 능가(盧楞伽)·거연(巨然)·관휴(貫休) 같은 무리들이 다 유희(遊戲)에 신이 통하였다.···또 지경이 신(神)과 더불어 융화되어 시리(時理), 화리(畫理), 선리(禪理)가 머리머리 어울려 있으며, 화엄누각(華嚴樓閣)이 한 손가락을 통기어 솟아가고 해인(海印)의 그림자가 나타나는 것도 그림의 이치가 호현(互現)이 아님이 없다.²¹⁾

위의 글을 보면, 김정희의 예술세계인 경지와 기운의 대하여, 시·서·화 일치를 언급하고 있다.

이의 시·서·화 일치의 경지를 보여주는 작품인 <불이선란도>(도 14)에서 살펴볼 수 있다. <불이선란도>는 그의 말년 작품이며, 서예적인 법식과 불교의 선적인 초월성의 결정체이다.

먼저 작품의 구성을 살펴보면, <불이선란도>는 난을 그린 후 제시를 써 내려갔다는 것을 제시를 통해 알 수 있다. 또한 <불이선란도>라는 이름 때문인지 난초에 집중되지만, 글씨 또한 큰 비중을 차지하고 있다. 이는 한 뿌리의 난 그림을 둘러싸고 제시와 세 종류의 발문, 자호와 다양한 인문의 낙관이 있기 때문이다. 제시의 내용은 다음과 같은 순서로 본다.

당전집』에서 이하응에게 보내는 두 번째 편지이다. 이 두 글 사이에는 내용상 연결되지 않는 장(p.20)이 있는데 이 부분은 「題李允明修帖後」의 自註(金正喜, 앞의 서적, 6권, 題跋; 김정희 저·신호열 역, 앞의 서적 2, p. 268)중 일부이다.

21) 김정희 저, 신호열 역, 『국역완당전집』 2, (민족문화추진회), pp. 347-348.

① 不作蘭花二十年 偶然寫出性中天 閉門覓覓尋尋處 此是維摩不二禪
若有人強要爲口實 又當以毘耶無言謝之 曼香 (秋史)

난을 치지 않은지 이십 년, 우연히 본성의 참모습을 그려냈구나,
문 닫고 찾고 또 찾은 곳, 이 경지가 바로 유마 불이선일세.
만약 어떤 사람이 억지로 요구하며 구실을 삼는다면,
또한 마땅히 유마거사의 무언으로 사양하리라. 만향 쓰다.²²⁾

② 以草隸奇字法爲之 世人那得知 那得好之也 謳竟 又題 (古硯齋)

초서와 예서, 기이한 법으로 그렸으니, 세상 사람들이 어찌
알 수 있으며, 어찌 좋아하겠는가? 구경이 또 쓰다.²³⁾

③ 始爲達俊放筆 只可有一 不可有二 仙客老人 (樂文天下士)(金正喜印)

애초 달준²⁴⁾ 이를 위해서 아무렇게나 그렸으니, 단지 한번만 있을 수
있고, 두 번 다시 있을 수 없다. 선객노인 쓰다.²⁵⁾

④ 吳小山見而豪奪 可笑

소산 오규일이 보고 억지로 빼앗으니 우습다.²⁶⁾

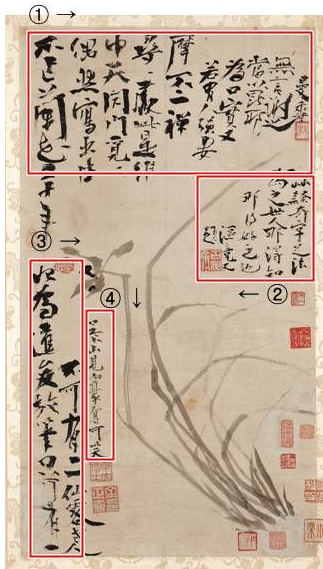
22) 강광식, 「추사 그림의 법고창신의 묘경-〈불이선란도〉를 중심으로」, 『추사와 그의 시대』 (돌베개, 2002), p. 238.

23) 강광식, 위의 논문, p. 239.

24) 김정희는 ‘달준’의 ‘달(達)’자를 두 번이나 특이하게 쓰고 있는데, 『자취보』에 의하면, <축도조교비>에서 ‘달(達)’자를 이렇게 썼다고 하였다.(제교철차, 『대한화사흥』(東京, 大修館書店, 1959, 11卷), p. 169) 따라서 이는 평소 축도의 각자를 중시했던 김정희의 고증학과 금석학의 관점이 반영되어 있는 것이라고 생각된다. 김정희가 유독 ‘달준’의 ‘달’자만 이렇게 특이하게 쓰고 있는 것으로 볼 때 이 ‘달준’이라는 이름은 김정희가 특별히 이 고자로 직접 지어준 이름이 아닌가 생각된다.(앞의 논문, 재인용)

25) 강광식, 위의 논문, p. 239.

26) 강광식, 위의 논문, p. 240.



<불이선란도> 제시 순서

한다는 것을 말하고 있는 것이다. 즉 김정희는 그러한 경지를 한 포기의 난을 치며 제시의 글을 통해 유, 불을 넘나들면서 사유했던 것이다.

또한 글자의 필의(筆意)나 크기를 보아 ②와 ③을 바꿔 볼 수도 있다. 즉 ③의 강요한 것이 ②의 ‘작품을 하나 더 해달라’고 한 것인지, ①의 제시의 ‘성중천이 왜 유마의 불이선인지를 해명해 달라’ 한 것인지 해석의 따라 순서는 달리 볼 수 있다.

다음으로 ②의 제시의 내용은 ‘초예기자지법²⁷⁾은 시·서·화 일치를 언급하고 있다. 시·서·화 일치는 김정희 이전의 장언원과 조맹부, 중국 명대의 학자이자 서화가, 서화이론가였던 동기창(1555~1636) 등이 언급하였지만, 여기에서 다시 김정희가 언급한 것은 난이라는 구체적인 사물로 그림과 글씨 영역을 해체시킨 이는 어렵기 때문이다.

이는 극도로 절제된 먹의 농담과 난의 줄기나 글씨의 획은 이미 들이 아

위와 글과 같이 ①에서는 유마가 ‘절대 평등한 경지에 대해, 어떻게 대립을 떠나야 그것을 얻을 수 있겠는가’라고 묻자 문수가 답하기를 ‘모든 것에 있어 말도 없고, 설할 것도 없고 나타낼 것도 인식할 것도 없으니, 일체의 문답을 떠나는 것이 절대 평등 즉 불이의 경지에 들어가는 일이라 생각한다’고 말하고선, 다시 어떻게 생각하는냐고 되물었다.

이는 이 시기의 상황을 『유마힐소설경』에서는 ‘유마는 오직 침묵하여 한마디도 입을 열지 않았다’고 기록한다. 모든 행동이나 언어의 표현은 신발 위에서 가려움을 긁는 것과 같아 진실에 다가가고자 하나 결국 도달하지는 못

27) 조선말기 김정희의 <불이선란도>에 쓰인 구절의 한 부분으로 여기서 기자는 문자의 육체(고문, 기자, 전서, 예서, 교서, 충서) 중의 하나로 고문과 비슷하지만 그것과 다른 형태를 띤다.

나라 '초예기자지법' 일 뿐이다. 나아가 점획의 굵고 가늘기나 길고 짧음은 서로 극단적으로 대비되는 조형 감각이며, 그림과 글씨에 조화로움을 보여 주는 '고졸의 미'인 것이다.²⁸⁾

특히 <표 1>의 1열의 '天', '達', '俊', '筆' '과 같이 각종 획이 축약되거나 2열의 '有', '露', '蘭', '摩'와 같이 극도로 길게 강조되면서 변화를 주고 있다. 제시와 장법을 봐도 <표 1>의 ①의 '不', '作', '蘭', '花'를 보면, 예서와 행서, 초서 등 서로 다른 서체의 변화 속에서도 조화를 보여지고 있는 것을 알 수 있다.

또한 <표2>의 3열에서 보이는 '不' '尋' '處' '放' 등과 같이 급기야는 필획마저도 해체되면서 그림과 글씨의 경계 없이 쓰여졌다. 여기서 중요한 '고졸의 미'는 당대 해서의 정법과 예서의 고졸함을 말하고 있다. 이렇듯 그림과 글씨를 넘나들며 김정희 특유의 필법을 보여주고 있다.

김정희의 공간감각을 보여주는 작품으로는 제주 유배 전의 그린 작품인 <지란분(芝蘭竝芬)>(도 13)을 들 수 있다. 이는 붓질이 그대로 드러나 표현되어, 제시는 예서로 쓰여 있다. 한쪽 공간을 비워둔 채 화제를 썼으며 우측에 영지와 난초를 그리고 화제를 썼으며 이어서 권돈인은 좌측에 답시를 적혀 있다. 즉 애초부터 두 문인이 그림과 제시를 할 목적으로 공간을 배분한 것으로 보인다. 그런 의도는 제시에서도 볼 수 있다.



<표 1> 화제시의 서체비교

芝蘭竝芬 戲以餘墨²⁹⁾

28) 고연희, 「문자향, 서권기, 그 함의와 형상화 문제」, 『미술사학연구』 237호(한국 미술사학회 2003), pp. 176-183.

29) 류승삼, 「추사 김정희」, 『한국의 미 17』(중앙일보, 1977), p. 111.

지초와 난초가 향기를 함께 한다³⁰⁾

위의 제시는 지초와 난초를 각각 김정희와 권돈인을 상징하고 있으며, 향기란 그들의 우정을 은유적으로 말하고 있다. 그리고 난초는 잎을 그리지 않은 채 꽃만 그려 놓았는데 그 이유에 대해서는 권돈인의 제시에서 찾을 수 있다. 그 내용 역시 다음과 같다.

百前道不可節 萬卉俱摧 香不可滅 又髯

백년이 지난다 해도 道는 끊어지지 않고 만 가지 풀이 모두 사라진다고 해도 향기는 사라지지 않는다. 文髯³¹⁾

위의 제시에서는 한 점의 잎이 없어도 향기를 피우는 꽃만 남은 난초의 모습에 대한 은유적 표현이다. 즉 김정희는 우정을 의미하는 향기를 시각적으로 묘사하기 위해 난초의 꽃만 그리며, 자신의 우의를 표현하여 시·서·화 일치를 보여주고 있다.³²⁾

따라서 김정희의 시·서·화가 일치사상은 유, 불, 선, 시·서·화, 서법과 화법, 비학(碑學)³³⁾과 첩학(帖學)³⁴⁾를 아우르며, 정신성을 강조하고 있다. 그리고 추사체 이전 글씨와 차별성을 갖는 고졸의 미도 찾을 수 있었다.

30) 류승삼, 앞의 서적, p. 228.

31) 간송미술관, 『간송문화』 63(한국민족미술연구, 2002), p. 110.

32) 안휘준·정양모 외 필자 16인, 『한국의 미, 최고의 예술품을 찾아서』 1, (돌베개, 2007) ; 강관식, 앞의 서적, pp. 243-248 ; 김현권, 「추사 김정희의 묵란화」, 『미술사학』 19(한국미술사교육학회, 2005), p. 58.

33) 비각(碑刻)을 숭상하는 서파. 탁본의 진위와 내용을 연구하는 학문으로 첩학(帖學)과 상대적인 개념이다. 이 개념은 청대 학자 완원이 남북서파론, 북비남첩론을 제기하면서 등장했다.

34) 법첩(法帖)을 연구하는 중국 서도의 한파로, 비학과 상대적인 개념이다. 서적의 진위와 글월의 내용 등을 연구하는 학문이며, 중국청대의 가경, 도광, 연간이전에는 서법에서 법첩을 숭상하였다. 완원이 남북서파론을 제기한 이후 첩학은 남파, 비학은 북파로 분류되었다.

제2절. 文字香과 書卷氣

김정희 서화관의 근간을 이루는 유가미학은 예술창작에 있어서의 인간의 정신적울 중시한다. 즉 유가미학은 김정희의 난 그림이나 서예에 대한 이론을 말할 때 문자향·서권기를 강조하고 있다. 이렇듯 문자향과 서권기는 학문의 도야와 많은 양의 독서를 요구하는 것으로 김정희 예술관의 집약 정신이라고 할 수 있다.³⁵⁾ 이는 외형성 보다 내면의 충실성이 중요하다는 유가미학의 전형을 보여주고 있다.

그는 철저한 정도의 수련을 강조하면서, 소동파, 황정견으로 거슬러 올라가서 두보(杜甫, 712-770), 우집(虞集, 1272-1348), 왕사진(王士禛, 1634-1711), 주이존(朱彝尊, 1629-1709), 사신행(查慎行, 1650-1727), 전재, 옹방강, 장사진(蔣士銓)까지 도달하는 것을 시도의 정통으로 삼고 이들의 경지에 이르는 것을 이상으로 하고 있었다.³⁶⁾

이처럼 대체로 소동파로부터 이어지는 철저한 시·서·화 일치의 문인취미를 계승하고 있다. 또한 그림에서도 문자향·서권기를 강조하여 기법보다 심의(心意)를 존중하는 문인화의 전통에 뿌리를 두고 있다. 마치 예서를 쓰는 듯 필묵의 아름다움을 주로 하여 고담(枯淡)하고 간결한 필선으로 심의를 드러내는 문기(文氣) 높은 그림을 그렸다. 특히 그는 난을 칠 때 문자향이 나 서권기가 있는 연후에야 할 수 있으며 화법만을 따라 그려서는 안 된다고 강조하였다. 이처럼 서예적인 법식을 기초로 하고 있음을 알 수 있다.

① 그림에 능한 자는 있으나 다 난에 능하지는 못하다. 난은 화도에 있어 특별히 한격을 갖추고 있으니 가슴속에 서권기를 지녀야만 붓을 댈 수가

35) 김정희, 「여우아(與佑兒)」 『완당전집』 2에서 “蘭法亦與隸近, 必有文字香書卷氣, 然後亦可得”이라 하여 난법에서의 문자향과 서권기를 강조한다. 또, 김정희 저·신호열 역, 『국역 완당전집』 7 「서시우아(書示佑兒)」에서는 “隸法, 非有胸中清高古雅之意 無以出手. 胸中清高古雅之意, 又非有胸中文字香書卷氣, 不能現發於腕下指頭”라 하여 예술에서의 문자향과 서권기를 강조한다.

36) 손준호, 「추사 김정희의 서화 연구」 (경남대학교, 2007), pp. 34-35.

있는 것이다.³⁷⁾

② 난초를 치는 법(蘭法)은 예서(隸)를 쓰는 법과 가까워서 반드시 문자향과 서권기가 있는 연후에야 얻을 수 있다. 또 난법은 그리는 화법을 가장 꺼리니 만약 화법이 있다면 그 화법으로는 한 붓도 떼지 않는 것이 좋다. 조희룡 같은 사람들이 내 난초 그림을 배워서 치지만 끝내 화법이라는 한 길에서 벗어나지 못하는 것은 가슴속에 문자기가 없기 때문이다.³⁸⁾

③ 예서 쓰는 법(隸)은 가슴 속에 맑고 높고 예스러움이 없으면 쓸 수 없다. 가슴 속의 맑고 높고 예스러움이 있어도 또한 가슴 속에 ‘문자향’과 ‘서권기’가 없으면 팔 아래 손끝에서 발휘되지 못한다.³⁹⁾

④ 가슴속에 오천 권의 문자가 있어야만 비로소 붓을 들 수 있다. 서품이 나 화품이 다 한 등급을 뛰어나야 하니 그렇지 않으면 다 俗匠 魔界일 따름이다.⁴⁰⁾

⑤ 원나라 사람들은 그림을 그리는데 고묵(古墨)으로서 손을 대어 점차 먹을 덧칠하여 나갔다. 아직 다 끝내지 않은 듯 한 나무나 못생긴 듯 한 산은 모두 타고난 기틀로부터 얻은 것이니 사람의 힘으로 분뜰 수 있는 것이 아니다.

위의 글에서도 언급하였듯이 그는 예술정신은 고도의 이념미인 정신성을 지향하고 있다. 한편 ②,④의 글은 조희룡의 난법의 대하여 비판하고 있다. 이는 문자향·서권기의 정신성을 중시하는 그의 서화관의 이념을 읽을 수 있

37) 김정희, 『국역 완당전집』 2, pp. 338-339.

38) 김정희, 「여우아(與佑兒)」 『완당전집』 2, “鷄林書阮, “蘭法亦與隸近, 必有文字香書卷氣, 然後亦可得, 且蘭法最忌畫法 苦有畫法, 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.”

39) 김정희, 위의 서적, 7, 書示商佑, “隸法, 非有胸中清高古雅之意 無以出手. 胸中清高古雅之意, 又非有胸中文字香書卷氣, 不能現發於腕下指頭.”

40) 김정희, 위의 서적, 8.

다. 또한 김정희는 “많이 그린 연후에나 가능하니 선 자리에서 성불할 수도 없으며 또 맨 손으로 용을 잡을 수 없다.”⁴¹⁾고 하여 내면세계의 도야와 함께 실천적 행위도 필요함을 강조하였다.

김정희의 회화세계는 크게 제주도 유배생활 이전과 이후로 나누어진다. 작품은 서예에 비하여 많이 없으나 주로 묵란화를 많이 그렸으며, 그 외에 산수화, 불화, 묵죽화, 절지화 등을 그렸다. 그래서 그의 서화관은 이하응(李晙應)의 난초그림과 소치 허련(許鍊)의 산수, 신관호(申觀浩)의 예서로 이어져 나아갔다.

따라서 김정희의 예술정신은 외형보다 내면세계인 문자향·서권기를 담고 있어야만 비로소 그림을 그리거나 글씨를 쓸 때 경지에 도달할 수 있다는 것을 말하고 있다.

41) 김정희 저·최완수 역, 『추사집』 (현암사, 1978), p. 159.

제4절. 김정희의 『난맹첩』

제1절. 『난맹첩』의 구성과 내용

『난맹첩』은 청대화풍과 여러 옛 그림의 화풍을 반영한 작품으로, 묵란화의 면면에 김정희의 서예적인 법식을 강조한 김정희 묵란화의 대표적인 작품이다. 먼저 난첩의 이름을 『난맹첩』이라 붙인 것은 여러 가지 복합적인 뜻이 있으나 먼저 난은 이렇게 쳐야 한다는 기본적인 맹서의 의미가 있겠고, 또 다른 의미로는 마음을 같이 한다는 동심결의 의미가 있다.

『난맹첩』 구성은 23점으로 상·하의 첩으로 나누어져 각각 10점과 6점의 묵란화와 7점의 제발문으로 이루어져 있다.

『난맹첩』의 특징은 묵란화의 난엽 묘사에서 농담의 차이를 거의 두지 않는 것은 서예적인 운필을 견지하려는 의도로 보인다. 또한 난초 그림들은 난엽의 구성에 있어 기존의 법식을 무시한 채 강인한 필치의 단엽을 산일하게 베풀어 놓았다. 난엽은 누르고 떼기를 서너번 반복하여 굵고 얇음을 조절하였고 그가 강조하던 삼전(三轉)의 법을 이용하여 난엽 형태에 변화를 주어 강조하고 있다.

제작 시기와 제작 동기에 대해서는 정확하지 않지만 제주도 유배 이전인 48세부터 51세에 그려졌을 것으로 보며 제작 동기로는 상권 마지막 면에 ‘거사가 명훈에게 그려주다’라는 글을 보아 명훈에게 그려준 그림이 아닌 가 추측되어 왔다. 그러나 <김정희가 유명훈에게 보낸 편지>모음에서 명훈이 김정희의 전문 장황사인 유명훈(劉命勳)의 자(字)임이 새롭게 밝혀졌다.⁴²⁾

『난맹첩』의 크기는 현재까지 세로 22.9cm, 가로 27.0cm 종이로 23면으로 이루어져 상·하로 분리되어 있으며, 게다가 상권과 하권의 크기 역시 동

42) 2006년 국립중앙박물관에서 제작한 추사 전시 관련 『추사 김정희, 학예일치의 경지』 도록, 박철상의 「추사 김정희의 장황사 유명훈」의 논고에서도 『난맹첩』에 나오는 명훈이라는 이름을 지금까지 기생으로 알려져 오던 이름이 아닌 추사의 장황사(표구장인)의 이름이었다고 밝혔다.

일하지 않는다. 정밀한 실측 결과 상권의 기존에 알려진 바와 같지만, 하권은 세로 23.4cm, 가로 27.6cm 상권에 비해서 다소 크다. 상·하권의 크기 차이는 단지 크기의 문제로만 국한되지 않고, 『난맹첩』 상권과 하권이 별개의 화첩일 수 있다는 의구를 갖게 한다.⁴³⁾

첩이 구성된 시기로는 상권 첫 면 제발문의 우하단에 찍힌 두 방의 인장이 『난맹첩』의 33방의 인장 중 유일하게 김정희의 인장이 아닌 유재소의 인장으로 어느 때인가 유재소⁴⁴⁾가 난맹첩을 소장하고 있었다는 것을 알 수 있으며 『난맹첩』이 현재 외형을 갖추게 된 것으로 보인다.⁴⁵⁾

『난맹첩』의 상권은 먼저 2점의 제발문, 10점의 묵란과 다시 2점의 제발문, 총 14점으로 구성되어 있으며 하권은 1점의 제발문과 6점의 묵란과 2점의 제발문으로 구성되어 있다. 먼저 1면의 제발문의 내용은 다음과 같다.

陶筠椒名賡，吳縣諸生。精於鑒別，書畫並工，一以停雲館爲法。嘗論畫蘭，須花葉紛披，乃盡其妙。世人多用減筆，此必根有蟻傷。妙言可入軒渠錄也。寫蘭餘墨，因其空頁 爲引首。

도균초(陶筠椒)는 이름이 갡(賡)이니, 오현 제생(吳縣 諸生)이다. 감별(鑒別)에 정통하고, 서화(書畫)를 아울러 잘하였는데, 한결 같이 정운관(停雲

43) 먼저 『난맹첩』의 겉면의 상태를 보면, 상권의 나무재질의 표장에 ‘난맹 소장로각제(蘭盟小長蘆閣題)’라는 표제가 서체로 묵서(墨書)되어 있다. 이로 보아 ‘난맹’이란 첩명(帖名)은 추사에 의해 붙여진 것은 아닌 소장로각이란 인물이 명명한 것으로 판단된다.

하권도 상권과 마찬가지로 ‘난맹 이추(蘭盟 二雀)’이란 4자를 음각해 놓고 있다. ‘난맹’이란 첩명의 자체는 상권의 것과 거의 유사하여 상권의 표제를 바탕으로 쓴 것이 아닌가 싶다. 그리고 ‘이추(二雀)’은 정확한 의미는 밝혀지지 않았으나 추사의 별제(別題)로 보이며, 『난맹첩』 상권 11면 <엽화취실(斂華就實)>(도 29) 좌상단에 찍힌 주문방인(朱文方印)에서 이를 확인할 수 있다. 아마도 김정희가 그린 『난맹첩』이란 것을 강조하기 위해 덧붙인 것으로 보인다.(백인산, 위의 논문, p. 164.)

44) 小泉은 유재소의 호이다. 유재소는 1839년 소치 허유(小癡 許維, 1809-1892), 북산 김수철(北山 金秀哲, 1800이후-1826이후), 혜산 유숙(蕙山 劉淑, 1827-1873), 고람 전기(古藍 田琦, 1825-1854) 등 추사의 문하생들이 추사로부터 서화 품평을 받는 자리에 14세의 어린 나이로 묵진(墨陳) 즉 서예부분에 참가했으며, 후일 전기와 함께 이를 『藝林甲乙錄』에 수록한 인물이다.

45) 오세창, 『근역서화징』(槿域書畫徵, 1928) ; 백인산, 위의 논문, p. 169.

館)으로 기준을 삼았다. 일찍이 난초 치는 것을 논하여, 「만드시 꽃과 잎이 어지러이 흩어져 나아만 이에 그 신묘(神妙)를 다했다 할 수 있다. 세상 사람들이 감필(減筆)을 많이 쓰는데, 이것은 만드시 뿌리에 개미 먹은 데가 있을 것이다.」라 하였으니, 묘한 말이라 헌거록(軒渠錄)에 기록해 둘 만하다.⁴⁶⁾

위에서 언급하였듯이 『난맹첩』 상권 1면(도 19)은 도갱이라는 청대 문인 화가의 대략적인 화력과 당시에 유행하던 감필의 묵란화법을 도갱의 말을 빌려 비판하고 있다. 이는 아마도 근본을 정확히 파악하지 못하고 외형만을 부박하게 뒤쫓는 세대에 일침을 가하기 위한 것으로 보인다.⁴⁷⁾

吳蘭雲姬人岳綠春 善畫蘭，嘗蘭雪遊吳門 所寫粉本，吳娘團扇多置絲繡之。

歐陽亭亭 亦蘭雪姬，畫蘭亦工。

梅仙 蘭雪女，名萱，亦善畫蘭。

蔣錦秋 蘭雪繼室，能琴工山水，自寫石溪漁婦小影。

오란운(吳蘭雲)의 첩인 악록춘(岳綠春)은 난초를 잘 쳐서, 일찍이 난설(蘭雪)이 오문(吳門)에 가 있었을 때 그려 낸 분본(粉本)을 오랑(吳娘)이 단선(團扇)에 많은 실로 수를 놓았었다. 歐陽亭亭도 역시 난설(蘭雪)의 딸로 이름이 흰(萱)인데 역시 난을 잘 쳤다. 장금추(蔣錦秋)는 난설의 계실(繼室)인데, 거문고에 능하고 산수를 잘 하였으며, 스스로 「석계어부소영(石溪漁婦小影)」을 잘 쳤다.⁴⁸⁾

46) 간송미술관, 『추사정화』 (지식산업사, 1983), p. 240.

47) 조희룡은 이에 대해보다 구체적으로 언급하고 있어 주목된다. 「하나의 잎으로도 그림을 이를 만한 것은 오직 난뿐이지만, 이는 우연히 한 번 그렇게 할 수 있는 것이다. 陶筠椒가 말하기를 “꽃과 잎이 여러 모양으로 나무끼고 나누어져야 이에 그 묘리를 다하는 것이다. 세상사람들이 대개 감필의 법을 쓰고 있으니, 이는 그 난의 뿌리가 만드시 개미에게 갉아 먹혀 상해 있는 것이라.”라고 했는데, 이 말이 사람을 포복절도하게 만든다.(一葉可成，惟蘭而已，是可偶一爲之。陶筠椒云，化葉紛披，內盡其妙，世人多用減筆，是必根有蟻傷，此語令人絕倒.)」, (『조희룡전집』 3, 漢瓦軒題畫雜存, 46항 ; 백인산, 위의 논문, p.165).

48) 간송미술관, 앞의 서적, p. 240.

상권 2면(도 20)에서는 김정희와 돈독한 사이였던 청대 서화가인 오송량(吳嵩梁, 1766-1834)의 처와 딸들의 난 치는 법에 대하여 자세히 언급하고 있다. 이렇듯 여류화가에 관한 내용은 상권의 첫 면부터 상권 13면, 14면에도 이르러 3면에 걸쳐 언급하고 있다. 그 제발문의 내용은 다음과 같다.

徐比玉 名琰, 湖州人, 許玉年室, 善畫蘭.

黃耕畹 名之淑 黃寧廬別駕女, 幼卽善畫叢蘭墨竹, 今突過鷗波內史矣.

蕓仙 名滿姑 金陵尼, 能畫墨蘭.

蔣菡香 吳門女子, 霍小玉之流也.

善寫生, 有自寫秋蘭小影團扇.

서비옥(徐比玉)은 이름이 아(琰)이고, 호주인(湖州人)이며, 허옥년(許玉年)의 아내인데 난을 잘 쳤다. 황경원(黃耕畹)은 이름이 지숙(之淑)이니, 별가 황녕려(別駕 黃寧廬)의 딸로 어려서부터 떨기 난과 묵운선(墨蕓仙)을 잘 쳤었는데, 지금은 鷗波內史(趙孟頫)보다 훨씬 더 낫다. 운선(蕓仙)은 이름이 만고(滿姑)이니 김릉(金陵)의 비구니(比丘尼)로 묵란을 잘 칠 줄 안다. 장채향(蔣菡香)은 오문(吳門)의 여자로 곽소옥(霍小玉)과 비슷한 사람이다. 사생(寫生)을 잘해서 묵란을 스스로 그린 단선(團扇)이 있다.⁴⁹⁾

趙小如 秦淮女子, 邃步秋花譜, 以美人蕉日之 善畫蘭.

許小娥 吳江女子, 詩人小囑妹, 以澹墨作水仙蘭蕙, 疑不食人間煙火者.

周湘花 吳人, 劉松嵐姬. 蘭雪以字日湘花, 潘榕臯爲寫蘭花照, 秋花繡之.

並繡蘭雪夫婦 石溪看花詩以報.

種蘭同美人. 蘭茂 今采錄如此於蘭卷, 余拙手也 借此而得茂否. 一笑.

조소여(趙小如)는 진회(秦淮)의 여자로서 적보(邃步)의 『추사보』에 그를 미인초(美人蕉)이라 하였는데 난을 잘 쳤다.

허소아(許小娥)는 오강(吳江)의 여자로 시인 소우(小囑)의 누이인데, 담묵으로 수선(水仙)과 난혜(蘭蕙)를 잘 쳐서 익힌 음식을 먹지 않는 사람인가 할

49) 간송미술관, 앞의 서적, p. 242.

정도이었다.

주상화(周湘花)는 오인(吳人)으로 류송람(劉松嵐)의 첩이다. 난설(蘭雪)이
字를 지어주기를 상화(湘花)라 하였는데, 반응고(潘榕臯)는 난을 쳐서 초상
화를 대신하니 상화(湘花)는 그것을 수로 놓았으며 아울러 난설부부(蘭雪夫
婦)의 석계간화시(石溪看花詩)를 수놓아서 보답하였다.

난을 심는 것은 미인을 키워내는 것과 같다. 난이 무성함에 이제 이와 같
이 난권에 채록(采錄)하였으나 내 솜씨가 출하여서 이것을 빌어 무성하게
될는지. 한번 웃어 넘긴다.⁵⁰⁾

위의 제발문에서도 여류화가인 서비옥(徐比玉) 황경원(黃耕畹) 등이 난치
는 법에 능했다는 내용을 적어놓고 있다. 이렇듯 유명훈에게 여류화가의 목
란화를 소개하고 있는 듯 보인다.

상권 3면부터는 다양한 목란화를 볼 수 있다. 상권 3면 <적설만산(積雪滿
山)>(도 21)은 첫 면에 해당하는 목란화로 단엽식(斷葉式)으로만 그려진 단
엽난(短葉蘭)이다. 아마 자생란의 북방한계선인 우리나라 중부지방에서 볼
수 있는 춘란(春蘭)의 강인한 기상을 표출하기 난을 치는 법을 창안해 내었
던 모양이다. 붓을 급히 눌러 나가다가 짧게 뽑은 단제법으로 일관되어 언
듯 보면 억센 잔디 같은 느낌이며, 잡초 같은 느낌이 들 정도이다. 이것이
바로 우리민족의 기상이고 고유한 미감인 강경명정성의 표현이다. 사계절이
뚜렷하고 한서의 차이가 극심하며 바위산이 많은 우리 기후풍토에서 비롯된
감각적 특색이라 할 수 있다. 배후에 옅은 담묵(淡墨)으로 꽃을 그렸는데 그
것도 꽃대가 짧고 꽃잎은 매우 단조롭다. 눈보라에 시달리며 한 겨울을 얼
어 지내고 나서 봄바람을 만나 몽그라진 잎 새 위로 겨우 꽃대를 내밀었던
모양이다. 그래서 김정희는 이렇게 제시를 ‘쌍인 눈 산 덮고 강얼음 난간 이
루나, 손가락 끝에 봄바람 이니 이에서 하늘 뜻 알다’⁵¹⁾라고 지었나 보다.

또한 오른쪽 위쪽에는 보담재라는 붉은 글씨 인장인이 찍어 있으며, 그
밑으로는 경경위사라는 흰 글씨 인장이 큼직하게 오른쪽 상단에 찍히고 있

50) 간송미술관, 앞의 서적, p. 242.

51) 積雲滿山, 江永欄干. 指下春風, 乃見天心. 居士題(간송미술관, 앞의 서적, p. 241)

다. 제시 다음에는 정이라는 소형 주문인이 찍혀 있다. 이의 보담재는 담계
용방강을 보배로 아끼는 집이라는 의미의 학문연원을 밝히는 추사 별호이고
경경위사는 경학을 날줄로 하고 사학을 씨줄로 하여 학문의 베를 짜야한다
는 김정희 학문관을 나타낸 좌우명인이며 정은 정희의 약자이다.

이렇듯 난과 글씨와 인장이 한데 어울려져 무한히 비워 둔 공간 속에서
신묘한 조화미를 이루어 내고 있다.⁵²⁾

상권 4면 <춘농로중>(도 22)은 상권 둘째 면으로 ‘봄 깊어 이슬 많고 땅
풀려 풀 돋다. 산 깊고 해 긴데 자취 고요하여 향기만 쏘다’⁵³⁾라는 제시의
내용으로 보아 초봄에 피어난 춘혜인 듯하다.

초봄의 언 땅을 뚫고 나와 처음 꽃을 피운다하여 향조라는 별명을 가진 것
이 춘란인데 이 난초 그림에서는 꽃대 하나에 여러 송이 꽃을 피우고 있으
므로 춘란이 아닌 춘혜라고 볼 수 있다.

또한 첫 면(도 19)의 단엽식 난법과는 대조적으로 장엽식 난법으로 장단
의 극단적인 대비를 보인다. 구도에서는 세 개의 장엽으로 화면의 중심부를
거의 균등한 넓이로 양분하고 좌측상단의 넓어진 공간에 제시를 가득 채움
으로써 화면의 공간의 균형을 갖추면서 공간감을 나타내고 있다.

단엽은 한결같이 오른쪽으로 향해 처냈는데 가장 긴 잎은 굵고 예리한 기
필선이 한동안 지속되다가 급히 늘렀다 급히 떼는 변화를 세 번 거친 다음
한번 살짝 누르며 끌고 가다 마치 금실처럼 길고 가늘게 뽑아 마무리지었
다. 둘째 잎은 예리하게 붓을 댄 다음 곧장 눌러가서 태엽을 만들고 다시
붓을 떼어 가늘고 길게 끌어가다 한번 더 변화를 가하며 바늘 끝처럼 마무
리 지었다. 가장 짧은 셋째 잎의 변화가 가장 미약한데, 이는 이슬 맞은 잎
새들이라 그런지 차례로 휘어져 내리고 있다.

제일 긴 잎과 그 다음 잎새가 뿌리 부근에서 상안에 가까운 봉안을 이루
었고, 떡잎 하나가 다시 이를 파봉안하는 격식을 보인다. 너댓개의 작은 떡
잎들의 고적 담묵으로 꽃잎을 경쾌하게 쳐내서 화설 부분을 나타내는 농묵

52) 간송미술관, 『간송문화』 71(한국민족미술연구소, 2006), p.183.

53) 春濃露重, 地暖草生. 山深日長, 人靜香透. 居士(간송미술관, 앞의 서적, p. 241)

의 점심법은 강렬하기만 하다. 심자를 초서로 쓰는 듯한 심자 점심법을 대담하게 구사한 것이다. 또한 난을 치는 방향이 일정하게 우향하자 추사는 당시 우측으로부터 좌측으로 글씨를 써 나가 난의 방향과 일치시켜 놓았다.⁵⁴⁾ 이 역시 김정희 특유의 예술감각이라고 할 수 있다.

또한 상권 4면 <춘농로중(春農露重)>(도 22)은 6면 <운봉천여(雪峰天與)>(도 24), 10면 <인천안목(人天眼目)>(도 28)와 난의 크기에 약간의 변화가 있을 뿐 동일한 위치에 유사한 모양으로 나타나고 있다.

먼저 상권 6면 <운봉천여>은 난초의 아름다움을 천녀(天女)에 비유한 정섭의 시가 쓰여 있다. 난포를 왼쪽으로 친 이 묵란도는 귀양살이를 하는 추사의 억울한 심정을 표출하고 있다. 제시의 내용은 다음과 같다.

昨日天女下雲峰，帶得花枝灑碧空。
世上凡根與凡葉，豈能安頓在其中。

어제 낮 천녀가 구름 산봉우리 내려와
꽃가지 떠 두르고 질푸른 하늘에 뿌리니
세상의 범상한 뿌리나 잎들
어찌 그중에 곱게 끼일까.⁵⁵⁾

상권 10면 <인천안목>은 묵란은 난엽을 길게 그리는 간결한 구도로, 큰 두 잎과 작은 두 잎으로 <인천안목>을 상징하며 한줄기 꽃으로 좋은 일이 뜻대로 되기를 기원하는 상징적 작품이다. 긴 잎 두가닥이 대각선으로 화면 오른쪽에서 위아래로 시원하게 번어가고 짧은 잎 두가닥이 포기를 상징하며 건강한 꽃대 하나가 다섯 송이의 꽃을 달고 힘차게 솟구쳐 오른 것이 표현의 전부다. 그런데 혜향(蕙香)이 화면 전체를 뒤덮고도 남는다. 팔분기 짙은 추사체로 화면 상변을 따라 써 나간 제시의 내용은

54) 간송미술관, 앞의 도록 71, pp. 181-182.

55) 간송미술관, 앞의 서적, p. 241.

다음과 같다.⁵⁶⁾

人天眼目 吉祥如意

인천(人天)의 안목(眼目)이 되고 뜻과 같이 잘 되어지다.⁵⁷⁾

또한 상권 10면 난엽의 묘사는 정섭의 파봉안적 화법을 고수하고 있으나 그는 난엽의 일부만을 화폭에 담아 김정희만의 현대적인 감각의 화면 구성을 볼 수 있다.

상권 5면 <부동고형(浮動古馨)>(도 23)은 긴 잎들을 모두 왼쪽으로 휘어져 있으며, 짧은 잎들은 짧고 예리하게 오른쪽에 모아 놓았다. 한 꽃대에 꽃이 하나씩 달려 있는 난초라서 꽃대도 짧고 꽃도 드물다. 그러나 그윽한 향기만을 화면 가득 떠도는 듯하다. 그래서 김정희 특유의 추사체로 선기 짙은 제시는 다음과 같다.

向來俯首問羲皇，汝是何人到此鄉
未有畫前開鼻孔，滿天浮動古馨馨。居士

전부터 머리 숙여 복희씨(伏羲氏)께 묻기를, 그대 뉘기에 이 곳에 왔는가.
그리고 전에 콧구멍 뚫렸었으니, 하늘 가득히 떠도는 것은 옛 향기일 뿐.居士⁵⁸⁾

또한 그림의 오른쪽 좁은 공간에 한 줄로 내려써서 매우 서툴게 보이는데 이것이 바로 졸박미⁵⁹⁾의 극치를 보이는 것이다. 거사라는 관서 곁에 묵연이라는 흰 글씨의 장방형 인장이 찍혀서 무게를 더해준다.

56) 간송미술관, 앞의 도록 71, p. 184.

57) 간송미술관, 앞의 서적, p. 241.

58) 간송미술관, 앞의 서적, p. 241.

59) 서툴고 순박한 아름다움.

상권 7면<홍심소심(紅心素心)>(도 25), 상권 9면 <산상난화(山上蘭花)>
(도 27)의 제시는 <관교집>의 제화시를 인용한 것이다. 그 내용은 다음과 같다.

山中覓覓後尋尋, 覓得紅心與素心.
欲寄一枝嗟遠道, 露寒香冷到如今. 居士.

산중에 찾고 찾고 또 찾아서, 붉은 속 꽃 흰 속 꽃 찾아 내었네.
한가지 보내려던 길이 멀구나. 이슬향기 차기가 지금 같고저. 居士.⁶⁰⁾

山上蘭花向曉開, 山腰蘭箭尙含胎.
畫工刻意教停畜, 何若東風好作媒.
此是幽貞一種華, 不求聞達只煙霞.
采樵或恐通來徑, 祇寫高山一片遮.
兩絕皆板橋詩. 居士

산위의 난초꽃은 새벽녘에 피고, 산허리의 난초 꽃대는 꽃망울을 머금었네
화공의 속마음 차분히 기르는 법 알림인데, 셋바람 간간히 불어오면 얼마나 좋을
을까.
참말 그윽하고 청초한 꽃, 숨어서 안개 속에 묻혀 있구나
오가는 나뭇꾼 길낼까 두려워, 짐짓 높은 산 그려 둘러쳐 주었네
詩 두首는 정관교의 詩이라.⁶¹⁾

김정희 묵란화의 특징 중 간과할 수 없는 점은 비수(肥瘦)의 변화를 억제한 가냘픈 난엽을 쓰고 있는 점이다. 그를 보여주는 『난맹첩』 내 묵란화는 상권 8면의 <수식득격(瘦式得格)>(도 26), 하권 4면 <군자독전(君子獨全)>(도 36), 하권 7면 <이기고의(以寄高意)>(도 39)을 들 수 있다.

60) 간송미술관, 앞의 서적, p. 241.

61) 간송미술관, 앞의 서적, p. 241.

상권 8면의 <수식득격(瘦式得格)>은 난을 세선으로 가늘게 치는 수식난법의 전형적인 교본이다. 붓 끝에 필력이 모아져 날렵하게 운필하지 않는다면 이렇게 가는 난엽선을 얻을 수 없다. 그러니 팔뚝을 들고 쓰는 현완법과 붓끝을 수직으로 대는 중복법에 익숙하지 않은 사람은 쳐낼 수 없는 난법이다. 이에 추사는 이런 제시를 붙여 놓았다. 이는 가늘게 치는 법식으로 했으니, 난 치는데 가장 제 격을 얻기 어려운 것이다.

화면 왼쪽 아래 귀퉁이에서 가는 난엽 몇 잎이 길게 돌아나 화면의 중앙을 가르고 나가는데 워낙 가늘어 지탱하기 힘들어 보이나 김정희의 강인함이 내제된 절제미를 가져 강인한 자세를 보인다. 긴 잎들이 서로 교차하면서 상안을 이루기도 하고 봉안을 만들기도 한다. 몇몇 짧은 잎들은 그루터기에 자연스럽게 돌아나 있고 꽃대는 잎 따라 서기도 하고 휘기도 하며 여러 송이 꽃들을 피어냈다.

자연스럽게 휘어진 꽃대와 가냘픈 난엽의 간결한 조화가 은일처사의 꾸밈없는 생활 자세인 듯 고고하게 느껴진다. 수식난의 가냘픈 모습을 보완하려는 듯 제시 글씨는 굵고 호방하게 써냈는데 이는 정섭의 구도와 같이 일반적인 오른쪽에서 왼쪽으로 써 내려가는 방법인데 거꾸로 왼쪽에서 오른쪽으로 쓰며 난엽의 방향과 일치시키려는 의도로 보인다. 제시⁶²⁾ 끝에는 유마거사의 의미인 ‘거사’라 쓰고 있다. 또한 제시 중에서 유독 수(瘦)를 약간 크게 쓴 것은 이 제시에서 가장 중요한 글씨임을 나타내는 것이 아닌가 생각된다.⁶³⁾

상권 11면 <염화취실(斂華就實)>(도 29)은 제시의 ‘거사 명훈에게 그려 주다’라고 명기하고 있다. 제시의 내용은 다음과 같다.

此爲終幅也，不作新法，不作奇格。所以斂華就實，居士 寫贈茗薰⁶⁴⁾

62) 此爲瘦式，寫蘭之最難得格者。居士 이것은 가냘프게 그리는 법식이니 난 치는데서 가장 제 격을 얻기 어려운 것이다.(간송미술관, 앞의 서적, p. 241)

63) 간송미술관, 앞의 도록 69.

64) 간송미술관, 앞의 서적, p. 89.

이것은 끝 폭이다. 신법으로 그리지 않고 기이한 격식으로 그리지도 않았다.

꽃을 거두고 열매를 맺는 까닭이다. 거사가 명훈에게 그려주다.⁶⁵⁾

상권의 마지막으로 <세외선향(世外仙香)>(도 30)⁶⁶⁾은 지초와 난초가 함께 향기를 내는 <지란병분도>의 형식으로 그린 그림이다. 난초는 한 꽃대에 많은 꽃이 그려져 있으며, ‘세외선향(世外仙香)’이라는 제시의 내용 또한 소위 서경 고법이라는 기예의 기가 짙은 추사체이다.

서툰 듯 꾸밈없는 글씨가 탈속한 분위기를 더욱 고조시키며, 거사라는 글씨 밑에 ‘우연히 글씨 쓰고 싶다’라는 정방형에 흰 글씨 인장이 찍혀 있다.

『난맹첩』 하권의 구성과 내용에 대해 살펴보자. 하권 역시 정섭(鄭燮)의 시를 인용하는 것으로 시작된다. 제시의 내용은 다음과 같다.

誰畫江南二月天，綠楊紅杏曉來煙。
不知榆莢飛多少，寄與佳人買笑錢。
百六十里荷花田，笑千萬家魚鴨邊。
舟子擲篙撐不得，紅粉照人嬌可憐。
煙簑雨笠水雲居，鞵樣船兒蝸樣廬。
喚取青錢沽酒得，雞亂攤荷葉賣鮮魚。
錄板橋老人三絕句。

누라서 강남(江南)의 이월(二月) 날을 그려 내었나,
푸른 버들 붉은 살구 아침 안개 자욱타.
느티 눈 휘날리어 그 얼마던가, 매소전(買笑錢)님에게 붙여 보낼 일세.
백 육십 리 연꽃 밭에 고기 잡고 오리 치는 몇천만 집들.

65) 간송미술관, 앞의 서적, p. 242.

66) 백인산, 위의 논문, p. 170에서 조희룡 작품으로 알려졌으나, 『난맹첩』의 크기가 같으며, ‘우연욕서(偶然欲書)’라는 인장 역시 『난맹첩』 하권의 4면, 7면의 인장과 같기 때문에 『난맹첩』으로 소개하고 있다. 또한 첩이 접히는 부분인 절첩(折帖) 중앙에 있는 복숭아 씨 모양의 수흔(水痕)은 『난맹첩』 상권 4면, 6면, 10면과 크기가 약간의 변화만 있을 뿐 유사한 모양으로 나타났다고 언급하고 있다.

뱃사람 뚝뚝 잡고 지탱 못 하니, 가련타 고운 얼굴 사람 보고 교태 짓네
도롱이 샷샷 쓰고 물구름 속에 사니, 신작같이 작은 배에 달팽이 모양의
뱃집이어라.

청전(靑錢)을 바꿔 내어 술도 사오고, 어지러이 연잎 헤쳐 고기 사오다.⁶⁷⁾

위의 제시의 내용은 언뜻 보면 『난맹첩』 1면의 머리글과는 별반 관계가 없이 보이나, 그 전체적인 정조나 구절의 면면을 자세히 들여다보면 이 글 역시 『난맹첩』 상권의 제시 전체적인 주조인 서정성과 탐미성이 두드러진다. 특히 ‘남에게 부쳐 보낼 매소전(買笑錢)⁶⁸⁾일세’라는 구절이나 ‘가련타 고운 얼굴 사람 보고 교태 짓네’라는 구절에서 추사가 『난맹첩』을 통해 표출하고 했던 감정과 정서의 일단을 보여주고 있다.⁶⁹⁾

하권 2면부터는 5쪽의 목란화가 장첩된 후 마지막 2점에 거쳐 제발문이 씌어 있다. 그 중 하권 2면 <작래천여>(도 34)과 하권 3면 <산중먹심>(도 35)은 상권의 5면과 6면과 같은 제시를 쓰고 있다.

하권 3면의 제시⁷⁰⁾의 내용은 청나라 때 서화의 대가로 꼽히던 판교 정섭의 시이다. 이는 산속에서 소심난과 홍심난을 찾아내고 이를 같이 즐기고 싶은 님 생각부터 먼저한 정섭의 시심에 공감했기 때문이었을 것이다. 한 가지 꺾어 보내고 싶어도 먼 길에 이슬 머금은 향기가 사라질까 걱정되는 그 마음을 무성하게 자라난 난에 꽃을 많이 그려 표현하고 정섭의 시를 옮겨 적었다. 이렇듯 제시의 글씨는 난 같고 난은 글씨 같아 어느 것이 난이고 어느 것이 글씨인지 구분이 안 간다. 이는 난치는 것을 예서 글씨 쓰듯 하라고 그의 난치는 법과 글씨와 혼연일체가 되어 서로 아름다움을 증폭시키고 있다.

또한 제시 다음의 왼쪽 귀퉁이에는 동국유사라는 방형백문인장이 찍혀 있

67) 간송미술관, 앞의 서적, pp. 241-242.

68) 웃음을 사는 돈 사랑하는 기생에게 정표로 주는 돈을 의미한다.

69) 백인산, 위의 논문, p. 171.

70) 山中覓覓後尋尋, 覓得紅心與素心. 欲寄一枝嗟遠道, 露寒香冷到如今. 居士

산중에 찾고 찾고 또 찾아서, 붉은 속 꽃 흰 속 꽃 찾아내었네. 한가지 보내려들 길이 멀구나. 이슬향기 차기가 지금 같고저. 居士.

고 그 대각선 상의 오른쪽 윗부분의 귀퉁이에는 추사시화라는 방형주문 인장이 찍혀 있으며, 무게의 균형을 잡기 위해 대조적인 성격을 가진 인장을 이렇게 대칭적으로 찍어 놓았다고 생각된다. 이 또한 김정희의 공간구성 감각을 볼 수 있다. 다음은 하권 4면<군자독전>의 제시의 내용이다.

棘荆斬去 君子獨全 板橋 君勅慾之 世不爲然 南阜續題

가시덤불을 베어버려야만 군자가 홀로 안전하다.

판교 자네는 그렇게 하고 싶겠지만 세상은 그렇게 하지 않는다. 남부가 이어 짓다.⁷¹⁾

<난맹첩> 내 묵란화에서도 추사체의 절묘한 구도감각, 적절한 공간의 배분과 운용을 보여주는 작품으로 하권 5면 <국향군자(國香君子)>(도 37)이 있다. 이는 화면의 중심부에는 세 송이의 춘란이 묘사되었는데 꽃잎의 다양한 크기와 묵색의 농담으로 절묘한 아름다움을 보여주는 그림이다. 또한 완만한 곡선을 이루며 좌우로 교차로 된 긴 난엽의 표현솜씨는 가히 일품이다. 수직과 대각선의 독특한 화면구성에 따라 넓은 여백을 남겼으며 화면 왼쪽 가장자리에는 “백정합(百鼎盒)”의 주문방인(朱文方印)이 찍혀있다. 유연하면서도 강경한 필치는 김정희 특유의 함축미가 간취되며, 배경을 생략해 여백을 강조하고 단지 몇 개의 필선만으로 최소한의 형상성을 부여하고, 화면공간 전체를 배분과 운용이 돋보인다. 이렇듯 대담한 생략과 함축미가 두드러진 묵란화는 일찍이 서위(徐渭, 1521-1593)나 석도(石濤, 1642-1718)와 같은 명청대 일격문인화가(逸格文人畫家)들에 의해 시도된 바 있지만 김정희처럼 여백과 공간의 조화가 잘 이루어진 작품을 찾기는 어렵다. 또한 오른쪽 아래의 쓴 제시의 내용은 다음과 같다.

此國香也君子也

71) 간송미술관, 앞의 서적, p. 243.

이는 난초이니 군자이니라.⁷²⁾

『난맹첩』은 묵란화 2점인 하권 6면 <지란합덕>⁷³⁾, 7면 <이기고의>와 2점의 제발문으로 마무리 된다.

<이기고의(以寄高意)>(도 39)은 마지막 면으로 ‘난치는 법이 다 담겨 있고 또 이를 받는 사람에게 보내는 숨은 뜻도 다 들어 있다’는 함축적이고 암시적인 내용이다. 『난맹첩』 내의 묵란화와는 다른 화면 가득히 난을 그린 형식을 보이며, 비탈에 난초 두 포기 아래 위로 무성하게 자라 잎도 꽃도 모두 떨기를 이루고 있다. 그리고 왼쪽 하단의 짙막하게 제시가 적혀 있다. 그 내용은 다음과 같다.

以寄高意

이로써 높은 뜻을 붙인다.⁷⁴⁾

또한 제시 밑에는 ‘우연옥서’의 흰글씨 인장과 정희라는 인장이 찍혀 있다. 오른쪽 상단에는 동국유사라는 인장도 있다. 마지막의 제발문 내용 역시 다음과 같다.

知學古之爲最難，而蘭畫尤難，妄下輕試耳。

鷗波老人云，葉忌齊長，三轉而妙，此寫蘭秘諦也。⁷⁵⁾

내가 난초 치는 것을 배운지 30년이 되어서 정사초, 조맹견, 문정명, 진원소, 서위 등 여러 옛 그림을 보았고 요즈음은 정관교, 전재처럼 뛰어난 사람들이 그린

72) 간송미술관, 앞의 서적, p. 243.

73) 芝蘭合德，共爲處宜。繫惟羣艸，蕭艾間之。今古佳人，傷心同悲 지초와 난초는 덕이 합치이니 함께 있는 것이 마땅하련만 고운 자태 오직 무성한 풀 속 쭉뚝불 속에 끼여 있구나.

예나 이제나 인들 마음 아파 함께 슬퍼하느니.(간송미술관, 앞의 서적, p. 243)

74) 간송미술관, 앞의 서적, p. 243.

75) 간송미술관, 앞의 서적, p. 109-111.

것들도 자못 다 볼 수 있기에 이르렀지만 그 백분의 일도 비슷하지 못하였다. 비로소 옛것을 배우는 것이 가장 어려우며 난초 치는 것이 더욱 어려운데 함부로 가볍게 손대 보았던 것을 알았을 뿐이다. 趙孟頫가 말하기를 ‘있는 가지런한 것을 피하고 세 번 굴러야 신묘해진다’고 하였는데 이것은 난초를 치는 비결이다.⁷⁶⁾

이는 김정희가 자기만의 난법을 이루기 위해 원·송대 묵란화가인 정사초(도 1), 조맹건(도 2), 명대의 문징명(도 4), 서위(徐渭, 1521-1593)(도 60)와 석도(石濤, 1641-1720)(도 61), 청대의 정섭과 전재의 이르기까지 청대화풍 난법의 영향을 받고 또한 역대의 중국의 묵란화들의 난법을 본받아 김정희 자기만의 난법을 그렸다는 것을 밝히고 있다. 또한 이 글 마지막에 쓰인 ‘삼절의 묘’는 김정희가 난치는 법에 대한 난법의 요체이다.

이렇듯 이 글은 김정희 난법의 연원과 비결을 요약하고 있다는 점에서 『난맹첩』의 마지막에 들어갈 제발문이라고 할 수 있는 것 같다. 그래서인지 여타 제발문이나 제시의 서체와는 달리 기교가 절제된 글씨의 크기와 먹색 또한 진하고 균일하게 쓰여져 있다.⁷⁷⁾

따라서 『난맹첩』은 김정희 특유의 공간 구성 감각이나 묵란화 면면에 김정희의 서예적인 법식을 강조한 묵란화의 대표적인 작품이라고 할 수 있습니다.

76) 간송미술관, 앞의 서적, pp. 243-244.

77) 이 글이 간혹 『난맹첩』과 별개의 것이 아닌가 하는 의심을 불러일으키기도 한다. 그러나 김정희 묵란의 선언적 성격을 지닌 글이라는 점을 참작한다면 이와 같은 방정한 서체가 오히려 어울릴 듯하다. 다만 『난맹첩』 제시와 제발문 전체에 흐르는 여성적이고 서정적인 분위기와도 사뭇 다른 엄정한 문투와 내용에서 정인에게 보내는 화첩의 제발문으로는 어울리지 않게 보이기도 한다(백인산, 위의 논문, p. 172)

제2절. 『난맹첩』의 화풍

『난맹첩』 묵란화의 화풍에 대해서는 청대화풍과 역대 중국화가들의 영향을 받았지만, 주로 정섭과 나빙의 묵란화와 중국 청대화가인 전재와 비교되며 언급되어 왔다.

이에 대해서는 김정희 스스로 밝힌 바도 있지만 김정희 학맥연원을 비롯한 당시 주변 정황에서도 볼 수 있다.⁷⁸⁾ 이는 김정희가 정섭이나 나빙, 전재를 직접적으로 만난 것은 아니지만, 친부 김노경과 동생 김명희의 여행 길에 주달(周達)에게 정섭 난과 대나무 그림인 『판교집』 원판을 요청하거나, 섭지선(葉志善)에게 정섭과 나빙의 작품을 요청하는 것을 보면 관심을 갖았다는 것을 알 수 있다. 또한 전재의 작품은 그의 스승인 옹방강을 통해 전해 듣고 관심을 갖았다.

이렇듯 특히 정섭(鄭燮, 1693-1765)⁷⁹⁾과 나빙(羅聘, 1733-1799)⁸⁰⁾, 전재(轉載, 1708-1793)⁸¹⁾의 영향을 받았다는 것은 『난맹첩』을 통해서도 알 수 있다. 그 예로는 『난맹첩』 상권 3면 <적설만산>, 상권 9면 <산상란화>, 하

78) 백인산, 「추사 김정희의 『난맹첩』의 연구」, 『동악미술사학』 3호(2002), p. 175.

79) 중국 청대 중기의 화가이다 양주 팔괴의 한 사람으로 자는 극유(克柔), 호는 판교(板橋). 장쑤성 홍화 사람이다. 건륭 원년(1736)의 진사, 산둥성 범현(範縣), 이어서 유현(濰縣)의 지사를 역임했고 치적이 있다고 하나 원래 시와 술을 좋아하여 건륭 17년에 퇴직하고 귀향했다. 김농(金農)과 이선(李鱣), 황신(黃慎), 왕사신(汪士慎)과 친분이 있었고, 서위(徐渭)에게 사숙(私塾)했다. 서는 해서, 전예를 섞은 <6분반서>라는 기고체(奇古體)에 뛰어났고, 화는 묵란, 묵죽을 잘 그렸다. 대표작 『죽림도(竹林圖)』(1753, 동경박물관). 저서에 『판교제화(板橋題畫)』, 시문집에 『판교시초』 등이 있다.

80) 중국 청대 중기의 화가이다. 자는 돈부(遯夫), 호는 양봉(兩峰), 화지사승(花之寺僧) 등. 안후이성 흡현 사람으로 장쑤성 양주에 살았다. 양주팔괴(揚州八怪) 중 최연소자 김농(金農)의 최만년 제자이며 스승사망 후 그 유고를 출판하였다. 인물, 산수, 화초, 매, 죽 등을 활달한 화법으로 그리고 백주에 보는 도깨비의 ‘귀취도(鬼趣圖)’를 잘 그렸다. 대표작은 『귀취도권』(홍콩 개인소장)이며, 처인 방원의, 아들 나운소, 나운찬, 딸 나방숙 모두 서화에 능하였다.

81) 중국 청대 중기의 문인화가이다. 자는 곤일(坤一). 호는 탁석(擢石), 포존(匏尊), 만창옹(萬蒼翁), 만송거사(萬松居士) 등으로 저장성 가흥 사람이다. 건륭 원년(1736), 박학홍사, 17년에 진사가 되고 관은 예부시랑에 올랐다. 어려서 증조모의 진서로부터 사생화를 배워 특히 묵죽란석(墨竹蘭石)에 홀룡했고 화회화는 장부(항헌, 장 정석의 아들)와 함께 널리 칭송받았다. 시집에 『탁석제집』이 있다.

권 4면의 <군자독전> 등을 들 수 있다.

먼저 정섭의 영향은 제시와 화법에서 나타난다. 먼저 묵란(도판 5, 15, 16)과 난맹첩 상권 3면 <적설만산>을 비교하면, 김정희의 <적설만산>은 공간의 적절한 안배를 하였다는 점이지만, 전체적으로 유사한 것을 볼 수 있다.

특히 단제법(短提法)의 짧고 억센 총란을 베풀어 놓아 일반적인 묵란과는 다른 형식과 필법으로 당두가 강하게 드러나는 것은 정섭의 묵란화풍 중 가장 중요한 특징인 난잎의 비수나 길이 차를 심하게 하여 변화를 보인 것에서 알 수 있다. 이는 상권 5면, 상권 6면 그리고 상권 9면에서도 나타난다. 다만 김정희의 <적설만산>은 공간의 적절한 안배를 하였다는 점이지만, 기본적인 화법은 유사하다. 또한 상권 3면의 제시는 난초 밑에 적어 마치 흙인 듯 표현되어 화면에서 조형적인 효과를 주고 있다. 이 역시 정섭이 즐겨 쓰던 방식 중 하나였다.

한편 『난맹첩』 상권 3면과 5면 9면의 제시에서는 向이나 尙은 <판교집(板橋集)>의 서체와 상당히 유사하다. 4면에 보이는 제시의 역행법 또한 정섭의 영향을 받았다는 것을 알 수 있다.

나뭇의 묵란(도 6, 17)의 영향 또한 화법에서 나타난다. 『난맹첩』 상권 9면 <산상란화(山上蘭花)>는 장엽과 단엽이 조화를 이룬 한 포기의 난을 그렸는데 길게 끝면서 서미(鼠尾)로 마무리 되는 난엽의 필세에 불안과 상안을 갖춘 비교적 정격에 가까운 형상을 하며,⁸²⁾ 김정희 특유의 강인함과 절제미가 보이지만, 난초의 길게 뻗어 나간 난엽의 표현이 유사하다.

또한 중국의 청대화가인 전재의 <묵란>(도 18)과 『난맹첩』 하권 4면 <군자독전>에서도 난엽의 묘사가 유사할 것을 알 수 있다.

이처럼 양주화파와 중국의 청대화가인 전재의 화풍을 기초로 하여 <난맹첩>을 그렸다는 것을 알 수 있다.

그러나 『난맹첩』 내의 다종다양한 묵란화의 화풍을 정섭과 나뭇에서만 찾은 것은 아니한 생각이다. 이는 『난맹첩』의 마지막 면인 제발문의 내용에서 찾을 수 있다. “정사초, 조맹견, 문징명, 진원소, 석도, 서위의 여러 옛

82) 백인산, 앞의 논문, p. 175.

그림들을 보았고 요즈음 정섭과 전재와 같은 이름난 사람들이 친 것들도 자못 다 볼 수 있었다.”라고 하였듯이 김정희가 이들의 작품을 어떤 형태로든 접하여, 그들의 화법을 따라 그림으로써 자기만의 난법을 완성했을 것이라고 생각된다.

이는 김정희 난맹첩 중 상권 9면인 <산상란화>의 조맹견 묵란화의 청수함과 유사하며 또한 하권 3면인 <산중먹심>에서는 문징명 묵란화의 유려함과 울동감이 보이고 있으며, 서위나 석도의 묵란화의 특징인 야일함과 분방함도 아울러 갖추고 있기 때문이다.⁸³⁾

따라서 김정희가 『난맹첩』의 묵란화를 그리기까지 정섭, 나빙 전재의 영향을 받았으며, 또한 정사초, 조맹견, 조맹부(도 3), 문징명, 진원소, 석도, 서위의 역대의 중국 묵란화를 접하여 『난맹첩』 다종다양한 묵란화의 영향을 받았다는 것을 알 수 있다.

한편 김정희 이전의 전통화풍과 남중문인화풍에서도 어떠한 영향을 받았는지를 살펴보았다. 그 예로는 상권 8면 <수식득격>, 상권9면 <산상란화>, 상권 11면 <염화취실>, 하권 5면<국향군자> 을 들 수 있다.

먼저 17세기 이정(李璲, 1541-1622)⁸⁴⁾의 국립중앙박물관 소장인 <난초도(蘭草道)>(도 8)와 상권 8면 <수식득격>을 비교해보면 난이 왼쪽 하단에서부터 시작하여 대각선 구도로 비스듬한 난엽으로 이루어졌으며, 난엽은 길게 뻗어 좌우대칭을 이루면서 꺾임이 없이 삼절법으로 필선의 굵기의 변화를 주었다. 이렇듯 검은 비단의 그렸다는 점 말고는 공간 구성과 난엽의 묘사의 섬세함이 유사하며, 또한 이정(李澄, 1581-?)⁸⁵⁾의 <묵란>(도 9)와 상

83) 백인산, 앞의 논문, p. 176.

84) 조선 시대 종실 출신 문인 화가이다. 자는 중섭(仲燮), 호는 탄은(灘隱), 세종(재위 1418-1450)의 현손이며 석양정을 수여받고 후에 석양군(石陽君)으로 승진하였다. 묵화에 뛰어났고 조선 시대를 통해 제1인자가 했다. 『묵죽도』(1622, 서울 국립중앙박물관), 『풍죽도』(서울 간송미술관) 등이 있다.

85) 조선 중기의 화가이다. 자는 자함(子涵), 호는 허주(虛舟), 이경운(李慶胤)의 서자(應子)로 벼슬은 주부(主簿)를 하였다. 화가의 가업을 이어받아 각종 서체를 익히고 중국화가 맹영광(孟永光)의 지도를 받아 조선에서 보기드문 착색화(着色畫)로 눈길을 끌었으며 산수화를 많이 그렸다. 국립중앙박물관의 『원사만종도(遠寺晚鍾圖)』, 간송미술관의 『금니산수도(金泥山水圖)』 등이 남아 있다.

권 9면 <산상란화>을 비교해보면 오른쪽에서 시작하여 난을 길게 뻗어 사이사이 꽃을 피우고 있는 점이 유사하다. 다만 이정의 <묵란>에는 난만 그린 것이 아닌 배경의 소재를 넣어 난 옆의 가시나무와 함께 그려져 있다. 이는 이정의 <묵란>과 이정의 <묵란> 또한 <난맹첩>을 통해서도 이 시기 난초의 구성은 난의 대각선 구도로 그린다는 것을 알 수 있다.

18세기에는 이전 시기에 비해 난을 그린 화가들이 많아져 난 그림의 수도 증가하였다. 강세황(姜世晁, 1713-1791)⁸⁶의 <사군자팔곡병>중 <묵란>(도 10)와 <난맹첩> 상권 11면 <염화취실>을 비교해보면 몇 개의 잎과 몇 개의 꽃으로 담담하고 소박하게 그려져 있다. 난엽의 필세에 봉안과 상안을 갖춘 비교적 정격에 맞게 그려져 있는 것 또한 유사하다. 또한 이인상(李麟祥, 1710-1760)의 <묵란>(도 11)과 <난맹첩> 하권 5면 <국향군자>을 비교해보면 하단 중앙에서 시작하여 난잎과 꽃이 화면 가득 메워져 있다. 대체로 한쪽에서 시작하여 대각선 형태로 난 잎을 처가는 방식과는 다른 독특한 구도이다. 다만 김정희 <국향군자>는 두 개의 난엽과 꽃을 그려 공간을 조화롭게 활용한 것에 반해 이인상의 <묵란>은 많은 난엽의 표현으로 난엽과 꽃이 마치 꽃다발을 연상되는 듯 하다.

이렇듯 김정희 이전의 묵란화법인 선조(도 7), 이정, 이징, 강세황, 이인상, 임희지(도 12) 등의 전통화풍과 남종문인화풍, 중국 역대 묵란화법을 기초로 하여 다듬은 후 자기만의 난법을 만들어 『난맹첩』의 다양한 묵란을 볼 수 있게 된 것이 아닌가 생각된다.

86) 조선 시대 화가로, 판중추 강현(姜峴)의 아들이다. 자는 광지(光之), 호는 표암(豹庵) 또는 첨제(添齋)이다. 벼슬은 한성판윤, 호조, 병조참판을 역임했다. 서화와 금석학에 조예가 깊었으며 18세기 후반 조선화단의 중진이다. 화는 산수와 난죽을 비롯한 많은 화제(畫題)를 품격있는 필치로 그렸으며 특히 사경(寫景)에서 산수화는 부채(賦彩)의 농담(濃淡)으로 암석의 입체감을 표현하는 화법을 썼다. 대표작은 『산수도』, 『송도기행첩』 (모두 서울 국립중앙박물관 소장) 등이 있다.

제3절. 난맹첩과 김정희의 예술론

『난맹첩』에서도 그의 예술적인 성격인 ‘문자의 향기와 서권의 기미에 무르녹아 손 끝에 피어나야 한다’는 고도의 정신성을 말하고 있다.

그 핵심적인 내용은 서화 일치의 경계 속에서 그 중심을 뚫고 나아가 이를 다시 넘어섬으로써 화선일치의 경지에 도달한 모습을 가장 전형적으로 보여준다고 할 수 있다. 그의 작품 중에서도 『난맹첩』은 김정희가 평생을 거쳐 지향한 예술정신인 서화일치의 전형적인 경계를 보여주는 초기작품이다. 이는 대개 난초를 그릴 때는 설사 난초의 형상을 시각적으로 재현하지 않는다고 해도 군자처럼 탈속하고 고고한 이념미를 강조하고 있다. 그리고 비록 서예적인 필묵으로 요약하고 함축해서 난을 그린다고 해도 굵고 가는 비수의 변화와 꺾이고 구부러진 전절의 변화를 통해서 난의 자태를 표현하고 있다.

그 대표적인 예로는 상권 3면 <적설만산>(도 21), 상권 4면 <춘농로중>(도 22), 상권 10면 <인천안목>(도 28), 하권 5면 <국향군자>(도 37)을 들 수 있다.

먼저 단엽식으로만 그려진 단엽난인 <적설만산>은 난 아래 좁은 공간에 놓여 있는 제시의 위치를 보면 상단의 넓은 여백을 남겨둔 채 화면 구석에 치우쳐 있어 언뜻 궁색하게 보이지만, 사실은 의도적인 배치라는 것을 알 수 있다. 이는 화면 구성의 중요한 요소인 상단의 여백을 침해하지 않으면서, 마치 난 아래에 깔린 흙이나 바위를 연상케 하는 이중적인 효과를 내고 있기 때문이다. 이런 제시를 화면의 구성요소로 적극적으로 개입시키는 배치법은 정섭의 묵란화에서도 종종 쓰이는 수법이지만, 정섭의 경우 지나치게 제시를 분해시킴으로써 제시가 바위나 토파에 매몰되어 버린 듯하나, 김정희는 제시 고유의 영역을 유지하면서도 화면 구성의 일부로서 그 역할을 다하고 있는 것을 볼 수 있다.⁸⁷⁾

87) 간송미술관, 『간송문화』 69(한국민족미술연구소, 2006).

한편 상권 4면 <춘농로중>은 장엽식 난법으로 그려진 묵란화이다. 화면 구성 중 제시의 명기방법으로는 좌측에서 우측으로 써 내려가는 이른바 판교식, 역행법으로 쓰여지고 있지만, 자수와 크기, 자간을 조절해가며 난엽의 방향과 기세에 절묘하게 일치시킨 것은 김정희의 탁월한 조형 감각과 이를 뒷받침할 수 있는 숙련된 서법이 아니고서는 불가능한 일이라고 볼 수 있다. 난맹첩의 적설만산과 춘농로중을 통해 김정희의 시서화의 경계를 넘나들면서도 정법에서 이탈하지 않는 김정희 특유의 학예 태도를 볼 수 있었다.⁸⁸⁾

한편 하권 5면 <국향군자>은 단지 두서너 개의 난잎과 꽃대 하나, 작은 난잎 몇 개만 가지고 지극히 단순하고 간결하게 그렸지만 기본적으로 필획의 형상적인 운필이 살아 있고 그 속에 군자 같은 난초의 자태가 담겨있다.

이렇듯 김정희의 예술정신의 경계는 우연한 일상의 무념과 무의의 선적의 경계이며, 유마거사가 침묵하고 말하지 않았던 불이법문의 경지라고 할 수 있다. 이 무념과 무의에 의한 무애의 경계는 단순히 아무것도 없는 상태가 아닌 어떤 의도를 가지고 의식적으로 드러내고 있는 본성의 참모습이 있는 경지라고 할 수 있다.⁸⁹⁾

따라서 김정희의 <난맹첩>은 이러한 무념의 상태에서 우연하고 무심하게 그림을 그리고 글씨를 쓰는 가운데 자아와 필묵이 일치하는 사상을 지향하고 있다.

88) 간송미술관, 『간송문화』 71(한국민족미술연구소, 2006), pp. 200-203.

89) 강광식, 「추사 그림의 법고창신의 묘경-〈불이선란도〉를 중심으로」, 『추사와 그의 시대』 (돌베개, 2002), p. 259.

제5장. 『난맹첩』의 영향과 의의

『난맹첩』은 김정희 묵란화의 다종다양한 난법의 연원과 요체를 잘 보여주는 대표적인 작품으로 김정희와 관련된 대부분의 논고에서 묵란화의 핵심적인 작품으로 언급⁹⁰⁾되어 왔다.

이의 『난맹첩』 내 묵란화와 여타의 김정희 묵란화와 후대화가들의 묵란화 작품을 비교·분석하고자 한다.

『난맹첩』은 김정희 묵란화 중 초기작품⁹¹⁾으로 서예에 비해 작품 수는 적지만, 김정희 묵란화의 전개에 기초가 되고 있다. 이는 국립중앙박물관 소장의 <묵란화>(도 42)과 하권 4면인 <산중먹심>을 보면 화면의 구성이나 난엽의 묘사와 인장이 찍혀 있는 곳을 보면 알 수 있다. 또한 제시의 서체 역시 김정희의 다른 글씨(도 43, 44)와 비교해 보면 전체적인 서체가 유사한 것을 알 수 있다.

또한 『난맹첩』 내 묵란화는 노년기에도 많은 영향을 주고 있다. 이는 노년작으로 보이는 <산부일장란(山浮日長蘭)>(도 66)은 상권 5면 <부동고형>과 난엽 구성과 필세가 기본적으로 일치하며, ‘山浮日長, 人靜香透’라는 제시 역시 상권 4면 <춘농로중>에서 인용한 조맹견의 시를 부분적으로 재인용하고 있다. 다만 <산검일장란>은 확대된 화폭에 걸맞게 <부동고형>에 비하여 시원하게 쳐내었으며, 보다 세련된 난엽의 강하고 부드러움을 조절하여 노년기의 원숙함이 묻어나고 있을 뿐이다.⁹²⁾

또한 김정희가 63세의 권돈인에게 그려준 <증변상촌장란(贈樊上村莊蘭)>(도 45)에서의 묵란은 상권 3면 <적설만산>의 형식으로 역센 잡초 같

90) 김현권, 「추사 김정희의 묵란화」, 『한국미술사교육학회지』 19호(한국미술사교육학회, 2005); 백인산, 「추사 김정희의 <난맹첩>의 연구」, 『동악미술사학』 3호(2002); 최완수, 『김추사연구첩』(지식산업사, 1976); 유흥준, 『완당평전』 1-3(학고재, 2001); 정병삼, 『추사와 그의 시대』, (돌베개, 2002).

91) 백인산, 위의 논문, p. 179.

92) 백인산, 위의 논문, p. 179.

은 난업을 보여준다. 반면 노년기의 묵란화에서는 끊어짐을 강조한 난업의 분방함을 보여주고 있다. 제시는 권돈인이 썼으며, 왼쪽 하단의 인장 2개중 위의 것은 정학교의 인장으로 후대에 찍은 것이며, 아래 인장은 권돈인의 인장, 그리고 오른쪽 하단의 김정희 인장이다. 김정희 묵란의 특징인 지면의 짙힌 많은 농담(濃淡)의 점은 <증번상춘장란>은 비해 미숙한 면이 있으나 하권 6면 <지란합덕>에서도 보여지고 있다.⁹³⁾

반면 다른 <묵란화>(도판 64, 65, 66)에서는 『난맹첩』의 묵란의 난업의 묘사와 제시의 형식이 유사하면서도 『난맹첩』내 묵란화에서는 볼 수 없는 조맹견과 정섭의 영향을 받은 배경의 다른 소재를 그림으로써 다양한 『난맹첩』내 묵란화 외의 묵란화도 그렸다는 것을 알 수 있다.

한편 김정희는 『난맹첩』은 당대의 묵란화의 선본으로, 자신의 예술정신을 담아 그를 따르는 후대화가들에게도 영향을 미쳤다.

이는 김정희의 제자들 중에서도 중인(中人) 출신의 제자인 우봉 조희룡(趙熙龍, 1786-1866), 왕족 출신인 석파 이하응(李晁應, 1820-1898)과 운미 민영익(閔泳翊, 1860-1914) 등에 의해 그의 묵란화의 명성을 이어 갔다.

먼저 김정희의 만제자인 조희룡⁹⁴⁾은 김정희의 학예를 계승하는 한편 김정희를 대신하여 동문의 후배들을 지도하여 추사화파의 확산에 크게 기여한 인물이다. 또한 김정희의 화풍을 받아들이면서도 자기만의 분방한 붓질로 자신의 독특한 개성을 발휘하려고 하였다. 조희룡의 글씨는 필획에 굵고 가는 변화가 심한 것은 김정희의 난에서 보는 것처럼 보이나 강인함을 내포된 절제미가 부족한 대신 추사체의 각진 예서보다 더 둥글고 부드러운 글씨를 특징 보인 것처럼 난 그림도 차이를 보인다.

하지만 조희룡 역시 김정희의 영향을 받았다는 것은 다음의 조희룡의 <묵란도>(도 68)를 보면 알 수 있다. 이는 난초 잎 한 개를 길게 빼서 바닥까지 늘임으로써 구도에 파격미를 주고 있다. 또한 난초와 글씨 인장이 서

93) 백인산, 앞의 논문, pp. 179-180.

94) 정조 13년(1789) 서울에서 태어나 자는 치운(致雲), 호는 우봉·석감·철적호산·단로또는 매수였으며 그의 집안은 중인이었다. 그는 글씨에도 능해 글씨는 추사체를 잘 썼고, 그림은 난초, 매화, 대나무, 국화 사군자를 잘 그렸고 산수화, 화조도에도 탁월했다.

로 어울려 시·서·화 일치를 구체적으로 이루고 있으며, 서와 화가 화면에서 동등한 비중을 차지하고 있는 점은 김정희의 <함조암란>(도 62)와 유사한 것을 볼 수 있다. 제시의 글씨 역시 추사체의 영향이 크나 추사체에 비하면 필획의 비수차가 크고 붓의 움직임에 과장이 있으며, 강인함과 절제미 대신의 활달함이 있다.

이러한 영향을 받았다는 것은 『난맹첩』에서도 찾을 수 있다. 그 예로는 상권 4면 <춘농로중>, 하권 2면 <작래천여>, 하권 3면<산중먹심>, 하권 4면 <군자독전>, 하권 5면 <국향군자>을 들 수 있다.

먼저 간송미술관 소장된 조희룡의 <묵란>(도 59)은 역행으로 써내려간 제시의 형태나 전체적인 구도로 보면 『난맹첩』 상권 4면 <춘농로중>을 교본(敎本) 삼아 그렸다는 것을 알 수 있다.⁹⁵⁾ 조희룡 <묵란>의 제시의 내용은 다음과 같다.

寫蘭雖小技, 可以怡養性靈, 晴窓淨几, 試古研古墨, 成人天眼目, 六氣爲清之

난을 그리는 것은 비록 작은 기예이지만, 성령(性靈)을 편안케 하고 길러주는 것이다. 비 개인 창가 깨끗한 책상에서 옛 벼루와 옛 먹을 시험하니, 인천(人天)의 안목(眼目)이 이루어지고, 육기(六氣)⁹⁶⁾가 맑아진다.⁹⁷⁾

조희룡의 다른 <묵란>(도 49) 역시 김정희의 『난맹첩』 하권 4면 <군자독전>는 구도와 법식을 고스란히 따르고 있다.

조희룡의 <묵란도>와 공간구성이 유사한 예로는 <묵란도>(도판 73)와 『난맹첩』 하권 2면 <작래천여>에서 볼 수 있다. 이는 화면 좌측 중앙에서 부채살 모양에 가깝게 뻗어나가며 난잎과 꽃을 그리는 공간 구성이 유사한 것을 알 수 있으며, 또한 <묵란도>(도판 72)와 하권 3면 <산중먹심> 역시 화면하단 우측에서부터 난 포기를 그려 공간구성과 제시의 방향이 유사

95) 백인산, 앞의 논문, p. 180.

96) 사람의 여섯 가지 기운으로, 好, 惡, 喜, 怒, 哀, 樂.

97) 백인산, 앞의 논문, p. 180.

한 것을 알 수 있다. 그리고 <묵란도>(도판 69, 70, 71)와 5면 <국향군자> 역시 화면 하단부 중앙에 난 포기를 그리며 공간구성과 제시의 방향이 유사한 것을 알 수 있다. 다만 조희룡의 <묵란도>는 『난맹첩』의 묵란도와 비교하였을 때 난엽의 표현이 번거로울 정도로 많으며, 난엽에서 강인함이 보여지지 않는다.

이렇듯 형태와 기법에서는 김정희를 충실하게 계승하려는 의지가 강하게 보이지만, 필선의 강인함이 떨어지고, 표현이 많아 김정희의 묵란화에서 보이는 절제미가 부족하다. 이는 김정희와 같이 몇 개의 필선으로도 화면 전체를 아우를 만한 필력(筆力)을 갖추지 못한 것이 가장 큰 이유겠지만, 조희룡만의 독특한 개성을 지향 하려고하는 의도 또한 있을 것이다. 이는 삼전법으로 처리한 난엽에서 비쳐지는 작위성이 바로 이러한 점을 잘 보여주는 대목이다.

추사화파 중에 왕족출신으로 묵란화풍의 계승과 전환을 하였던 인물은 석파 이하응⁹⁸)이다. 그는 김정희가 이하응의 재능을 인정할 만큼 묵란화를 잘 그렸다. 이러한 내용은 이하응의 난권(蘭卷)에 제(題)한 글에서도 확인할 수 있다.

화품(畵品)으로 좇아 말한다면 모양을 비슷하게 하는 데에 있지도 않고 길을 따르는 데에도 있지 않으며 또 그리는 법식으로써 들어가는 것은 더욱 꺼린다. 또한 많이 그린 연후에야 가능하니 그 자리에서 성불(成佛)할 수도 없으며 또 맨손으로 용을 잡을 수도 없다. 비록 구천구백구십구분에 이르렀다 하더라도 그 나머지 일분은 가장 원만하게 이루기 힘들니, 구천구백구십구분은 거의 모두 가능하나 이 일분은 사람의 힘으로 가능한 것이 아

98) 조선 후기의 종실로 자는 시백(時白), 호는 석파(石城). 관지(款識)에 해동거사(海東居士), 노석(老石), 노석도인, 팔십노석, 팔십노석도인 등을 썼다. 서울 안국동에서 출생, 사망하였다. 영조(재위 1724-1776)의 5대손, 고종(재위 1863-1907)의 생부이며 대원군에 책봉되었다. 화는 묵란에 뛰어났고 김정희도 그의 작품을 극찬했다. ‘대원군의 묵란’이라는 위조품도 많이 나돌고 있다. 임오란 직후 청국에 납치되어 4년 후에 귀국하였는데 이 시기 이후 작품에 우수작이 많았다고 한다. 대표작에는 『석란도』(서울 국립중앙박물관), 『묵란도』(1881, 서울 개인 소장) 등이 있다.

니며 역시 사람의 힘 밖에서 나오는 것도 아니다. 지금 우리 동쪽 나라 사람들이 그러는 것은 이 뜻을 잘 몰라서 모두 망령되게 그리고 있을 뿐이다.

석파는 난을 치는 것에 깊이 들어가 있는데 대개 그 타고난 기질이 맑고 신묘하여 그 묘처에 가까이 가 있는 바가 있기 때문이다. 그래서 진보할 수 있는 것은 오직 이 일분의 공력일 뿐이다. 나는 배우려고 심히 노력하였으나 지금은 또한 남김없이 할 마음을 잃어버려서 이력저력 떠돌면서 그리지 않은 것이 이미 20여 년이나 되었다. 사람들이 혹시 와서 요구하지만 일체 하지 못하는 것으로 사절하고 고목나무나 차가운 재에서 다시 썩어나 불길이 나오지 않는 것과 같아하였다.

그런데 석파가 친 것을 보니 하남(河南)에서 사냥하는 것을 보는 것(예전에 하던 일의 재미에 자기도 모르게 끌려 들어가 기쁨을 느끼는 것) 같은 생각이 들어서 비록 내 스스로 치지는 못한다 하더라도 옛날에 알던 것으로써 대강 이와 같이 제(題)하며 석파에 부친다. 모름지기 뜻과 힘을 한가지로 쏟으면 다시 물러앉은 늙은이로 하여금 억지로 하지 못할 것을 강요하지 못할 것을 강요하지 않게 할 것이다. 내가 손수 치는 것보다 낫기 때문이다. 사람들이 내게서 구하고자 하는 것이라면 모두 석파에게 그것을 구하는 것이 좋겠다.⁹⁹⁾

위의 내용과 같이 스승이 제자에게 할 수 있는 최고의 찬사라 할 수 있다. 엄격하였던 김정희가 이하응의 묵란화를 이 정도로 인정해 주는 데도 불구하고 이하응은 난을 치는 것에 대해 깊이 자성하고 있었다.

자신의 난초 그림 9장을 모아 <석파묵란첩(石坡墨蘭帖)>을 만들면서 마지막 부분에 난을 치는 법에 대하여 총체적인 생각을 집약적으로 써 놓은 글은 다음과 같다.¹⁰⁰⁾

난을 치는 것은 마땅히 스스로 마음을 속이지 않는데서 시작해야

99) 김정희, 『완당전집』 6, 「題石坡蘭卷」; 김정희 저 · 최완수 역, 『秋史集』 (현암사, 1976), p. 158-160.

100) 간송미술관, 『간송문화』 71(한국민족미술연구소, 2006), pp. 204-205.

한다. 빠치는 잎 하나와 꽃 속의 점 하나도 마음을 살펴 거리낌이 없어야만 남에게 보일 수 있다. 수 많은 눈이 보는 바이고, 수 많은 손이 가리키는 바이니, 그만큼 엄격한 것이다. 그렇지 않으면 자신도 속이고 남도 속이게 된다. 비록 이것이 작은 기예(技藝)이지만 반드시 성의정심(誠意正心)에 합당해야만 비로소 그 종지(終止)에 손댈 수 있다.¹⁰¹⁾

또한 난초를 그리는 이유를 난의 생태에서 비롯한 수양의 덕목을 본받는 것과 단순한 감상을 위한 것으로 분류할 때 이하응은 맹세의 수단으로서 강조하고 있음을 알 수 있다. 그것은 이하응이 철저한 고증학적 예술론에 입각하고 있음을 확인하게 해 주는 것인 동시에 곳곳한 선비의 개결한 정신세계를 강조했던 김정희의 예술관을 본받으려는 것을 해석된다.

특히 이 화첩의 그림들은 불우한 청년기를 보내며 김정희의 서화를 배우던 이하응의 청년기인 30대에 그려졌을 것으로 추정되기 때문에 이하응의 그러한 모습이 더욱 잘 드러나는 작품이라고 할 수 있다. 그래서 화첩의 그림들이 취하고 있는 구도나 형식이 김정희의 『난맹첩』과 유사한 점을 다수 확인할 수 있다.¹⁰²⁾

간송 미술관 소장의 <석과목란첩>의 다섯 번째 그림과 상권 3면 <적설만산>의 구도와 형식을 따르고 있다. 다만 『난맹첩』의 특징과 달리 <석과목란첩>의 다섯 번째 그림은 난초의 줄기가 가늘고 여림에도 불구하고 곧게 번어나 가는 특성이 있지만 김정희의 강인함이 내제된 절제미를 담고 있어서 조희룡의 <목란>과는 달리 난엽의 강인함이 느껴진다.

또한 <동심여란(同心如蘭)>(도 54)은 오른쪽 화면을 가득 채운 흰칠한 크기의 난초가 일제히 왼편으로 기울어 있다. 홀쩍 자란 듯한 짙은 농묵의 난엽 3줄기는 일정한 간격을 유지하며 그 세장한 줄기를 늘어뜨리고 있다. 많은 꽃을 매달고 있는 꽃대 역시 왼편으로 기운 듯 한 모습이다. 짙은 농묵

101) 간송미술관, 위의 도록 71, pp. 204-205.

102) 간송미술관, 위의 도록 71, pp. 204-205.

의 긴 난엽과 열은 담묵의 짧은 난엽 그리고 꽃대가 보여주는 대조가 싱그러움과 함께 난초만이 지니는 맑은 향을 선사하고 있다.¹⁰³⁾ 이는 풍부한 농담의 변화와 경쾌한 운필로 이하응 특유의 개성이 드러나 있기도 하지만 전체적인 구도와 필법은 김정희의 『난맹첩』 상권 6면 <운봉천녀>와 유사하다. 다만 난엽 묘사에서 삼전법이 과도하게 강조된 것과 화면 분할이 일률적인 점은 초년 수련 과정의 충직함에서 기인한 것으로 보아야 할 것이다. “마음을 같이하는 사람의 말은 그 향기가 난과 같네”¹⁰⁴⁾라는 제시는 『주역(周易)』, 「계사전(繫辭傳)」의 구절을 인용한 제시로 어찌면 묵란을 통해 스승인 김정희를 따르고자 하는 그의 심경일지도 모른다. 더구나 “난을 그리는 것은 일찍이 자신을 속이지 않는 마음에서 시작된다”¹⁰⁵⁾로 시작되는 <석과묵란첩>의 제발문은 김정희 아들 상우에게 그려주었던 <불기심란(不欺心蘭)의 화제를 그대로 옮겨 적은 것이니, 이하응이 초년에 얼마만큼 충실하게 김정희의 묵란화풍과 그 이념을 체득하기 위해 노력하였는지를 여실히 보여주고 있다.¹⁰⁶⁾

한편 이하응이 말년에 그린 <묵란도>(도 55)은 독자적인 화경(畵境)을 잘 보여주는 작품이다. 공중에 걸려있는 듯 도현(倒懸)된 바위 절벽에 뿌리 내린 두 포기 of 난을 속도감 있는 필치로 자신있게 그려내고 있는데 유려한 가운데 예리함과 강직함이 녹아든 외유내강(外柔內剛)의 절묘한 조화가 일품이다. 이렇듯 이하응은 김정희의 묵란화를 이해하고 적극적으로 받아들인 후 자신의 묵란을 표현하려고 한 것을 볼 수 있다.

이렇듯 김정희의 사랑을 한 몸에 받으며 기초를 단단히 닦은 이하응은 김정희의 다사다난했던 시절에도 서화 수련을 지속하며 자신만의 독특한 개성을 발휘한 묵란화를 그려냈다. 이 시기의 이하응 묵란의 특징으로는 초년에 주로 그렸던 화첩이나 편화 형식에서 벗어나 바위와 어우러진 혜란(蕙蘭)을 병풍 그림과 같은 대폭에서 다룬, 형식상의 변화를 우선 꼽을 수 있다. 이는

103) 간송미술관, 앞의 도록 71, pp. 204-205.

104) 同心之言其臭如蘭.

105) 寫蘭嘗自不欺心始

106) 김정숙, 「석과 이하응의 묵란화 연구」(한국정신문화연구원 박사학위논문, 2002).

대나무나 매화와는 달리 대폭 그림에서는 거의 그려지지 않거나, 간혹 죽석(竹石)의 보조적인 소재로 쓰였던 난을 대폭 그림의 독자적 소재로 운용하였다는 점에서 묵란화 전개의 획을 긋는 변화라 할 수 있다. 또한 이런 형식의 변화는 자연경관의 한 부분을 옮겨놓은 듯 풍경적인 요소가 가미된 조형성을 형성함으로써 구성 위주의 묵란과는 큰 차이를 보이고 있다.

마지막으로 운미 민영익(閔泳翊, 1860-1941)¹⁰⁷⁾은 그의 생부 민태호와 백부 민규호가 김정희로부터 직접 서화에 대하여 사사 받으면서 각별한 관계를 갖고 있었으므로 아버지와 숙부로부터 김정희의 화풍을 자연스럽게 공부할 수 있었을 것이다. 그가 15세에 서화로서 유명하게 된 것은 바로 이러한 배경에서 가능했던 것으로 보인다.. 민영익이 1895년에 상해로 망명하기 전까지는 김정희의 화풍을 기초로 하여 정두가 다소 굵은 잎을 넓은 공간에 시원한 곡선을 이루면서 부드럽게 펼쳐나간 형태로 그려졌다. 민영익의 묵란화의 특징은 난은 짙은 먹을 써서 난잎의 끝을 몽뚝하게 뽑아 내는 것이 특징이다. 이는 국립중앙박물관 소장인 <묵란도>에 잘 표현되어 볼 수 있다.

한편 김정희의 난초그림과의 관계는 배치 형식과 고도보다는 좀 더 세부적인 면에서 연관성을 가진다. 그의 <춘란>(도 56)은 바람을 맞는 한 방향으로 휘어지는 것 같은 표현과 ‘ㄱ자형’으로 휘어진 듯한 난엽을 취한 점, 한 두 개의 긴 난엽으로 봉안을 크게 두어 강조하는 점, 난엽에 삼절과 비수(肥瘦)가 있는 점, 제시의 위치 등은 김정희의 난법과 더욱 유사하며 두 개의 난엽이 교차하며 화면을 가르는 형태도 주목된다.¹⁰⁸⁾

이렇듯 그의 작품 <춘란>은 김정희의 『난맹첩』 하권 5면 <국향군자>의 영향을 받았음을 알 수 있다.¹⁰⁹⁾

107) 철종 11년(1860)에 승호(升鎬)와 그의 아들이 죽은 뒤 양자로 입양되어, 민비의 친정 조카로 이른바 서울 죽동궁에서 태어났으며 구한국 말기의 문신, 서화가로 유명하다. 자는 우흥·자상, 호는 운미·죽미·원정·천심죽재, 사호는 예정이며, 아호·당호 40여 개를 사용하였다.

108) 강영주, 「운미 민영익(1860-1914)의 생애와 회화연구」, 『미술사학』 19호(한국미술사교육학회, 2005), p. 137.

109) 백인산, 앞의 논문, pp. 163-183.

또한 『난맹첩』 내 묵란화와 비교하면, 상권 5면 <부동고형>, 하권 5면 <국향군자>을 들 수 있다. 간송미술관 소장의 <묵란>(도판 57, 58)은 ‘운미란’의 특징을 골고루 갖춘 운미의 대표작품으로 화면 중단에 한무더기의 난을 베풀어 놓고 그 아래 사선 방향으로 뿌리를 드러내놓고 있는 노근란 두 포기를 그린 화면의 구성이 독특하고 참신하다. 칼칼한 농묵의 붓질로 하단에 짧은 난엽을 촘촘하게 그려 넣고 그 위로 두 세 개의 장엽을 뽑아냈는데, 이는 운미란의 정형적인 형식적 특징이다. 수직으로 곧추선 난엽은 비수(肥瘦)나 굴곡도 거의 찾아보기 힘들며, 마지막 수필(收筆)도 붓을 끌지 않고 바로 때어내 뭉툭하게 처리하였다. 마치 철심을 박아놓은 듯 굳건한 모양인데, 이 역시 운미 난법의 주요한 표현 기법이다.

민영익의 묵란화풍은 이후 근대 묵란화를 이끌었던 김규진(金圭鎭, 1868-1933), 서병오(徐丙五, 1862-1935), 김용진(金容鎭, 1878-1968)등에 직간접적인 영향을 미쳤다.

따라서 조희룡, 이하응, 민영익은 김정희의 묵란화풍을 보다 다양하게 운용하여 자신만의 화풍을 구축하였다는 것을 알 수 있었다.

VII. 결 론

추사 김정희는 19세기 중엽에 활약하였던 대표적인 인물이다. 그는 추사체라는 자신만의 서체를 창출했을 뿐 아니라, 당대의 회화에서도 뛰어난 영향을 주었다. 특히 문인화의 고전적 특질이라 할 수 있는 서예적인 법식을 묵란화로 새롭게 제시하며 그의 예술정신인 고도한 이념미를 강조하였다.

『난맹첩』은 난법의 연원과 요체를 잘 보여주는 작품으로 꼽을 수 있다. 그래서 김정희의 묵란화를 살펴보는 데 중요한 작품으로 보고, 『난맹첩』의 구성과 특징, 김정희의 예술론이 『난맹첩』을 통해 어떻게 구현해내고 있는지를 살펴보고, 후대에 어떠한 영향을 주었는지도 살펴보았다.

먼저 묵란화는 중국 남송 말의 조맹견, 원대의 정사초, 조맹부, 설창 등에 의해 그려졌고, 이어 명대 문징명의 묵란화는 청대의 양주화파 정섭과 나병의 묵란화 형식과 화풍으로 이어졌다. 우리나라에서의 경우 현전하는 묵란화는 조선 중기 이후부터 볼 수 있으며, 조선 후기에는 남종화풍의 영향으로 청대화풍이 강세황, 임희지, 김정희에게로 전수되어 보다 다양한 양상으로 발전해 나아갔다.

이런 김정희의 예술정신은 시·서·화 일치 사상에 입각한 고답적인 이념미의 구현으로 고도의 발전을 보인 청나라 고증학을 바탕으로 두고 있다. 화풍은 시·서·화 일치의 문인 취미를 계승하고 있으며, 그림에서는 문자향과 서권기를 주장하여 기법보다는 심의를 중시하는 문인화풍을 추구하였다. 이런 김정희의 예술정신은 『난맹첩』에 잘 담겨져 있다.

『난맹첩』은 청대화풍과 여러 옛 그림을 접하여, 묵란화법의 기초를 다듬은 후 자기만의 난법을 구축하였다. 또한 김정희 특유의 공간 구성 감각이나 공간의 배분과 운용을 보여주며, 묵란화의 면면에 김정희의 서예적인 법식을 강조한 묵란화의 대표적인 작품이라고 할 수 있다.

먼저 난첩의 이름은 『난맹첩』이라 붙인 것은 여러 가지 복합적인 뜻이 있으나 먼저 난은 이렇게 처야 한다는 기본적인 맹서의 의미가 있겠고, 또 다른 의미로는 마음을 같이 한다는 동심결의 의미가 있다.

『난맹첩』의 구성은 23점으로 상·하의 첩으로 나누어져 있으며, 각각 10점과 6점의 묵란화와 7점의 제발문으로 이루어져 있다. 또한 『난맹첩』의 특징은 묵란화의 난엽 묘사에서 농담의 차이를 거의 두지 않는 것은 서예적인 운필을 견지하려는 의도로 보인다. 제작 시기와 제작 동기에 대해서는 정확하지 않지만 제주도 유배 이전인 48세부터 51세에 그려졌을 것으로 보며, 제작 동기로는 상권 마지막 면에는 ‘거사가 명훈에게 그려주다’라는 글을 보아 명훈에게 여류화가들을 소개하며 그린 그림이 아닌지 생각된다.

첩이 구성된 시기로는 상권 첫 면 제발문의 우하단에 찍힌 두 방의 인장이 『난맹첩』의 33방의 인장 중 유일하게 김정희의 인장이 아닌 유재소의 인장으로 어느 때인가 유재소가 <난맹첩>을 소장하고 있었다는 것을 알 수 있으며, 『난맹첩』이 현재 외형을 갖추게 된 시기로 보인다.

『난맹첩』내 묵란화 화법은 여백과 대소 공간의 배분과 호응, 수식 난엽의 선호 등이 주요한 특징으로 주목된다. 또한 난엽에 찍힌 태점과 가필의 난엽의 묘사가 유연하면서도 강경한 필치로, 각 엽마다 삼전<三轉>의 묘를 살려 필획 곳곳이 난엽을 처야 한다는 그의 지론에 걸맞게 내면적 심경이 그대로 밖으로 표출되었음을 볼 수 있는 점도 간과할 수 없는 요소들이다.

또한 『난맹첩』을 통해 김정희 예술론의 서예적인 준용과 시·서·화인의 조화와 일치를 볼 수 있었으며, 그의 탁월한 조형감각과 이를 뒷받침할 수 있는 숙련된 서법으로 시·서·화의 경계를 넘나들면서도 정법에서 이탈하지 않는 김정희 특유의 학예태도를 볼 수 있었다.

김정희의 화풍은 후대에도 많은 영향을 끼쳤다. 대표적인 인물인 조희룡, 이하응, 민영익은 김정희의 묵란화풍을 보다 다양하게 운용하여 자신만의 화풍을 구축하였다. 그래서 당시의 화단의 큰 반향을 일으키며, 그의 영향은 근대화단에까지 이어져 갔다.

따라서 김정희의 『난맹첩』은 추사체와 더불어 예술적 지향을 가장 구체적으로 담아내고 있는 작품이라 할 수 있다.

참 고 문 헌

1. 단행본

간송미술관 저·최완수, 『추사정화』, 지식산업사, 1983.

갈로 저, 강관식 역, 『중국회화이론사』, 미진사, 1992.

김원룡·안휘준, 『한국미술사』, 서울대학교출판부, 1996.

김정숙, 『홍선대원군 이하응의 예술세계』, 일지사, 2004.

김정희, 『완당전집』, 솔, 1996.

김정희 저·신호열 역, 『국역완당전집』 2, 민족문화추진회, 1996

김정희 저·최완수 역, 『추사집』, 현암사, 1978.

이동주, 『우리나라 옛그림』, 학고재, 1997.

안휘준, 『한국회화사』, 일지사, 1980.

안휘준·정양모 외 16인, 『한국의 미, 최고의 예술품을 찾아서』 1, 돌베개, 2007.

유홍준, 『조선시대 화론 연구』, 학고재, 1998.

유홍준, 『완당평전』 1·2·3, 학고재, 2002.

유복열, 『한국회화대관』, 문교사, 1969.

유홍준·이태호 『조선후기 그림과 글씨』, 학고재, 1992.

이선옥, 『사군자』, 테마한국문화사, 2011.

조민환, 『중국철학과 예술세계』, 서울, 솔, 1997.

정병삼, 『추사와 그의 시대』, 돌베개, 2002.

정혜린, 『추사 김정희의 예술론』, 역사문화연구총서 4, 신구문화사, 2008.

캐힐 제임스 저, 조선미 역, 『중국회화사』, 열화당, 1995.

최완수, 『김추사연구첩』, 지식산업사, 1976.

최완수, 『한국의 미』 17, 중앙일보사, 1985.

2. 도록

간송미술관, 『간송문화』 69, 한국민족미술연구소, 2005.

간송미술관, 『간송문화』 71, 한국민족미술연구소, 2006.

간송미술관, 『추사명품첩』 卷2, 지식산업사, 1976.

국립중앙박물관, 『추사 김정희, 학예일치의 경지』, 2006.

3. 논문

강만희, 「조선 말기 묵란화 연구」, 홍익대학원 석사논문, 2002.

고연희, 「문자향, 서권기, 그 함의와 형상화 문제」, 『미술사학연구』 237호, 한국미술사학회 2003.

김정숙, 「石坡 李昉應의 墨蘭畫 研究」, 한국정신문화연구원 박사학위논문, 2002.

김현권, 「추사 김정희의 묵란화」, 『한국미술사교육학회지』 19호, 한국미술사교육학회, 2005.

———, 「김정희파의 한중회화교류와 19세기 조선의 화단」, 홍익대학원 석사논문, 2010.

박정애, 「조선왕조시대 묵란화의 연구」, 홍익대학원 석사논문, 1983.

백인산, 「추사 김정희의 <난맹첩>의 연구」, 『東岳美術史學』 3호, 2002.

손준호, 「추사 김정희의 서화 연구」, 경남대학교 대학원, 2007.

진금릉·문정희·천진령, 「나병의 회화 조선 친구」, 『미술사 논단』 2호, 한국미술사연구소, 1995.

한정희, 「한국근대회화의 성격」, 『미술사학』 9호, 한국미술사 연구회, 1995.

———, 『董其昌의 회화이론과 畫旨』, 미술사학보 11집, 미술사학연구회, 1998.

도 판 목 록

- 도 1. 정사초, <목란화>, 종이에 수묵, 25.7 × 42.4, 오사카시립미술관.
- 도 2. 조맹건, <목란화>, 종이에 수묵, 36.5 × 90.2, 고궁박물관.
- 도 3. 조맹부, <석죽유란도> 부분, 종이에 수묵, 50.5 × ?, 클리브랜드 미술관.
- 도 4. 문징명, <목죽란>, 종이에 수묵, 33.1 × 278.7, 상해박물관.
- 도 5. 정 섭, <난화도>, 종이에 수묵, 191 × 57, 상해박물관.
- 도 6. 나 병, <심곡유란도>, 종이에 수묵, 110 × 33.1, 북경 고궁박물관.
- 도 7. 선 조, <목란화>
- 도 8. 이 정, <목란도> 종이에 수묵, 39.3 × 25.5, 간송미술관.
- 도 9. 이 징, <목란도>
- 도 10. 강세황, <목란도>
- 도 11. 이인상, <목난도>
- 도 12. 임희지, <목난도> 종이에 수묵, 62.5 × 38.5, 국립중앙박물관.
- 도 13. 김정희, <지란병분>, 17.4 × 54, 종이에 수묵, 간송미술관.
- 도 14. ———, <불이선란>, 종이에 수묵, 55 × 311 개인.
- 도 15. 정 섭, <목란도>.
- 도 16. ———, <목란도>.
- 도 17. 나병, <목란도> 『잡화책』, 종이에 수묵, 24.0 × 30.8, 천진불 예술박물관.
- 도 18. 전 재, <목란석도> 8폭 중 <목죽도>
- 도 19. 김정희, 『난맹첩』 상권 1면 제발문 종이에 수묵, 22.9 × 27.0, 간송미술관
- 도 20. ———, 『난맹첩』 상권 2면 제발문, 종이에 수묵, 22.9 × 27.0, 간송미술관.

- 도 21. ———, <적설만산> 『난맹첩』 상권 3면, 종이에 수묵, 22.9 × 27.0, 간송미술관.
- 도 22. ———, <춘농로중> 『난맹첩』 상권 4면, 종이에 수묵, 22.9 × 27.0, 간송미술관.
- 도 23. ———, <부동고형> 『난맹첩』 상권 5면, 종이에 수묵, 22.9 × 27.0, 간송미술관.
- 도 24. ———, <운봉천여> 『난맹첩』 상권 6면, 종이에 수묵, 22.9 × 27.0, 간송미술관.
- 도 25. ———, <홍심소심> 『난맹첩』 상권 7면, 종이에 수묵, 22.9 × 27.0, 간송미술관.
- 도 26. ———, <수식득격> 『난맹첩』 상권 8면, 종이에 수묵, 22.9 × 27.0, 간송미술관.
- 도 27. ———, <산중난화> 『난맹첩』 상권 9면, 종이에 수묵, 22.9 × 27.0, 간송미술관.
- 도 28. ———, <인천안목> 『난맹첩』 상권 10면, 종이에 수묵, 22.9 × 27.0, 간송미술관.
- 도 29. ———, <염화취실> 『난맹첩』 상권 11면 종이에 수묵, 22.9 × 27.0, 간송미술관.
- 도 30. ———, <세외선향> 『난맹첩』 상권 12면 종이에 수묵, 22.9 × 27.0, 간송미술관.
- 도 31. ———, 『난맹첩』 상권 13면 제발문, 종이에 수묵, 22.9 × 27.0, 간송미술관.
- 도 32. ———, 『난맹첩』 상권 14면 제발문, 종이에 수묵, 22.9 × 27.0, 간송미술관.
- 도 33. ———, 『난맹첩』 하권 1면 제발문, 종이에 수묵, 22.9 × 27.0, 간송미술관.

- 도 34. ———, <작래천여> 『난맹첩』 하권 2면, 종이에 수묵, 23.4 × 27.6, 간송미술관.
- 도 35. ———, <산중먹심> 『난맹첩』 하권 3면, 종이에 수묵, 23.4 × 27.6, 간송미술관.
- 도 36. ———, <군자독전> 『난맹첩』 하권 4면, 종이에 수묵, 23.4 × 27.6, 간송미술관.
- 도 37. ———, <국향군자> 『난맹첩』 하권 5면, 종이에 수묵, 23.4 × 27.6, 간송미술관.
- 도 38. ———, <지란합덕> 『난맹첩』 하권 6면, 종이에 수묵, 23.4 × 27.6, 간송미술관.
- 도 39. ———, <이기고의> 『난맹첩』 하권 7면, 종이에 수묵, 23.4 × 27.6, 간송미술관.
- 도 40. ———, 『난맹첩』 하권 8면 제발문, 종이에 수묵, 23.4 × 27.6, 간송미술관.
- 도 41. ———, 『난맹첩』 하권 9면 제발문, 종이에 수묵, 23.4 × 27.6, 간송미술관.
- 도 42. ———, <묵란>, 77.4 × 45.8, 종이에 수묵, 국립중앙박물관.
- 도 43. ———, <조인영시>, 40.5×32.0cm, 종이에 수묵, 간송미술관.
- 도 44. ———, <김정희필서간>, 122.8 × 50.8, 종이에 수묵, 국립중앙박물관.
- 도 45. ———, <증번상춘장란>, 69.4 × 51.5, 종이에 수묵, 국립중앙박물관.
- 도 46. 정 섭, <지란실명도>, 93.3 × 188.9, 종이에 수묵, 미국 샌프란시스코 동양미술관, 1761.
- 도 47. ———, <묵란>
- 도 48. 조희룡, <묵란>, 26.5 × 22.0, 종이에 수묵, 간송미술관.
- 도 49. ———, <묵란>, 26.5 × 22.0, 종이에 수묵, 간송미술관.

- 도 50. 이하응, <묵란>, 37.8 × 27.3, 종이에 수묵, 간송미술관.
- 도 51. ———, <묵란>, 37.8 × 27.3, 종이에 수묵, 간송미술관.
- 도 52. ———, <묵란>, 37.8 × 27.3, 종이에 수묵, 간송미술관.
- 도 53. ———, <묵란도>, 124 × 65.7, 종이에 수묵, 간송미술관.
- 도 54. ———, <묵란>, 37.8 × 27.3, 종이에 수묵, 간송미술관.
- 도 55. ———, <묵란도>, 119 × 61.5, 종이에 수묵, 간송미술관.
- 도 56. 민영익, <춘란도>부분, 개인.
- 도 57. ———, <묵란>, 58.0 × 31.0, 종이에 수묵, 간송미술관.
- 도 58. ———, <묵란>, 58.0 × 31.0, 종이에 수묵, 간송미술관.
- 도 59. 조희룡, <묵란>.
- 도 60. 서 위, <묵화십이단> 중 두 번째.
- 도 61. 석 도, <묵란>.
- 도 62. 김정희, <향조암란>, 종이에 수묵, 22.7 × 33.2, 개인.
- 도 63. ———, <세한도>, 종이에 수묵, 23 × 69.2, 국립중앙박물관, 국보
180호, 1844.
- 도 64. ———, <묵란도>, 유리건판, 국립중앙박물관.
- 도 65. ———, <난초도>, 국립중앙박물관.
- 도 66. ———, <산부일장란>, 종이에 수묵, 28.8 × 73.2, 임암관.
- 도 67. ———, <묵란화>.
- 도 68. 조희룡, <묵란도>, 29.6 × 35.5 국립중앙박물관.
- 도 69. ———, <묵란도>, 27 × 36.5, 국립중앙박물관.
- 도 70. ———, <묵란도>, 22.5 × 27, 국립중앙박물관.
- 도 71. ———, <묵란도>, 29.8 × 33, 국립중앙박물관.
- 도 72. ———, <묵란도>, 29.8 × 33, 국립중앙박물관.
- 도 73. ———, <묵란도>, 29.8 × 33, 국립중앙박물관.

참 고 도 판



도 1. 정사초, <목란화>, 종이에 수묵,
25.7 × 42.4, 오사카시립미술관.



도 2. 조맹견, <목란화>, 종이에 수묵,
36.5 × 90.2, 고궁박물관.



도 3. 조맹부, <석죽유란도> 부분, 종
이에 수묵, 50.5 × ?, 클리브랜드 미술
관.



도 4. 문징명, <목죽란>, 종이에 수묵,
33.1 × 278.7, 상해박물관.



도 5. 정섭,
〈난화도〉, 종이에 수묵, 191 × 57, 상해박물관.



도 6. 나빙,
〈심곡유란도〉, 종이에 수묵, 110 × 33.1, 북경 고궁박물관.



도 7. 선조, 〈묵란화〉.



도 8. 이정, 〈묵란도〉 종이에 수묵, 39.3 × 25.5, 간송미술관.



도 9. 이정, <목란도>.



도 10. 강세황, <목란도>.



도 11. 이인상, <목난도>.



도 12. 임희지, <목난도>, 종이에 수묵, 62.5 × 38.5, 국립중앙박물관.



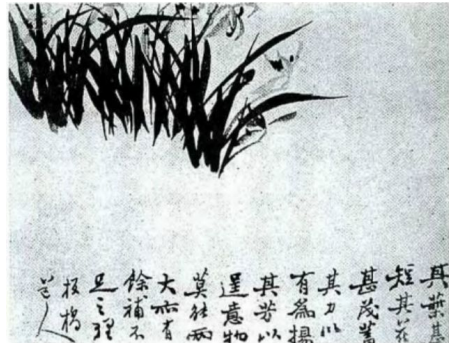
도 13. 김정희, <지란병분>, 17.4 × 54, 종이에 수묵, 간송미술관.



도 14. 김정희, <불이선란>, 종이에 수묵, 55 × 311, 개인.



도 15. 정섭, <묵란도>.



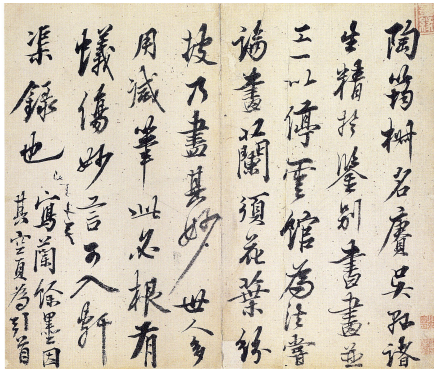
도 16. 정섭, <묵란도>.



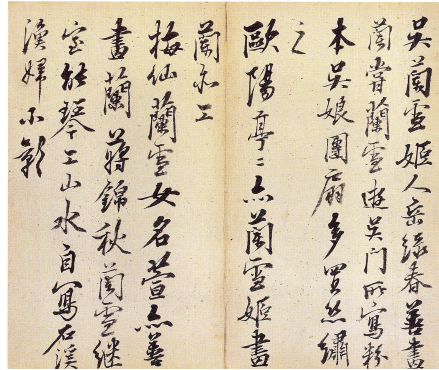
도 17. 나빙, <묵란도> 『잡화책』, 종이에 수묵, 24.0 × 30.8, 친진불예술박물관.



도 18. 진재, <묵란석도> 8폭 중 <묵죽도>, 종이에 수묵, 28.1 × 49.6, 사친성박물관.



도 19. 김정희, 『난맹첩』 상권 1면 제발문, 종이에 수묵, 22.9 × 27.0, 간송미술관.



도 20. 김정희, 『난맹첩』 상권 2면 제발문, 종이에 수묵, 22.9 × 27.0, 간송미술관.



도 21 김정희, <적설만산> 『난맹첩』
상권 3면 종이에 수묵, 22.9 × 27.0, 간
송미술관.



도 22 김정희, <춘농로중> 『난맹첩』
상권 4면 종이에 수묵, 22.9 × 27.0,
간송미술관.



도 23 김정희, <부동고형> 『난맹첩』
상권 5면 종이에 수묵, 22.9 × 27.0, 간
송미술관.



도 24 김정희, <운봉천여> 『난맹첩』
상권 6면, 종이에 수묵, 22.9 × 27.0,
간송미술관.



도 25. 김정희, <홍심소심> 『난맹첩』 상권 7면, 종이에 수묵, 22.9 × 27.0, 간송미술관.



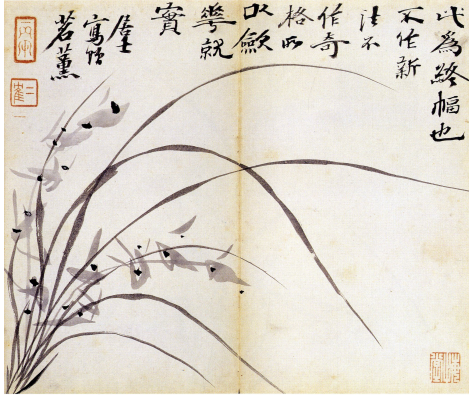
도 26. 김정희, <수식득격> 『난맹첩』 상권 8면, 종이에 수묵, 22.9 × 27.0, 간송미술관



도 27. 김정희, <산중난화> 『난맹첩』 상권 9면, 종이에 수묵, 22.9 × 27.0, 간송미술관.



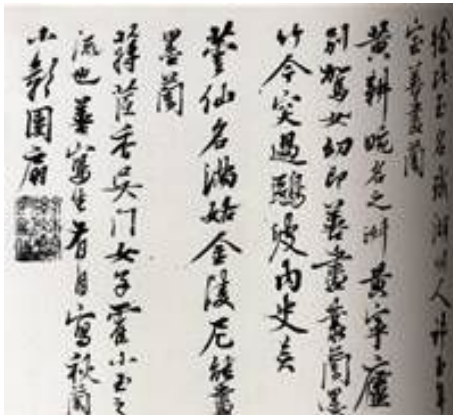
도 28. 김정희, <인천안목> 『난맹첩』 상권 10면, 종이에 수묵, 22.9 × 27.0, 간송미술관.



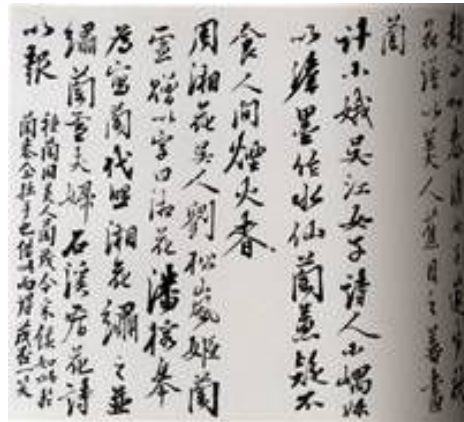
도 29. 김정희, <엄화취실> 『난맹첩』 상권 11면, 종이에 수묵, 22.9 × 27.0, 간송미술관.



도 30. 김정희, <세외선향> 『난맹첩』 상권 12면 종이에 수묵, 22.9 × 27.0, 간송미술관.



도 31. 김정희, 『난맹첩』 상권 13면 제발문, 종이에 수묵, 22.9 × 27.0, 간송미술관.



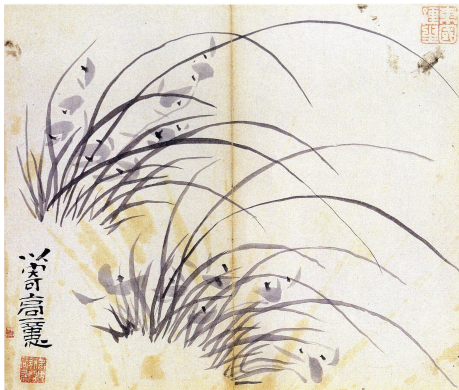
도 32. 김정희 『난맹첩』 상권 14면 제발문, 종이에 수묵, 22.9 × 27.0, 간송미술관.



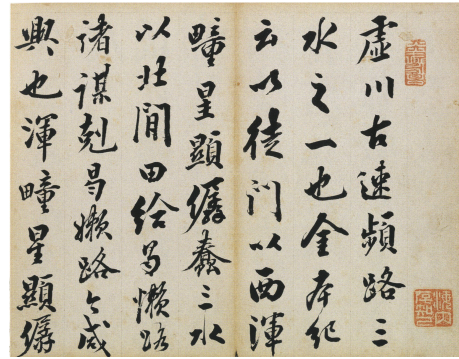
도 37 김정희, <국향군자> 『난맹첩』 하권 5면, 종이에 수묵, 23.4 × 27.6, 간송미술관.



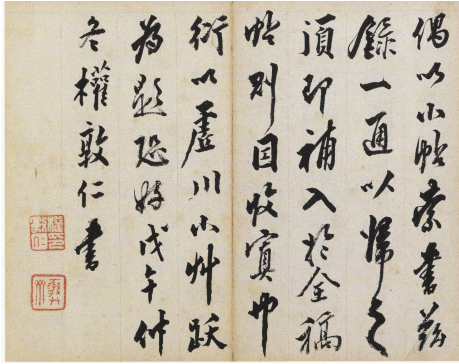
도 38. 김정희, <지란함덕> 『난맹첩』 하권 6면, 종이에 수묵, 23.4 × 27.6, 간송미술관.



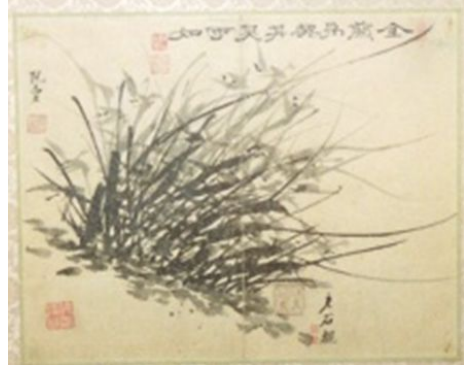
도 39. 김정희, <이기고의> 『난맹첩』 하권 7면, 종이에 수묵, 23.4 × 27.6, 간송미술관.



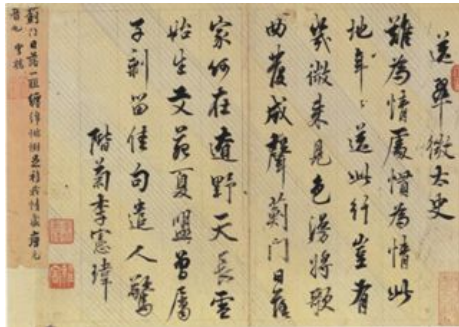
도 40. 김정희, 『난맹첩』 하권 8면, 제발문, 종이에 수묵, 23.4 × 27.6, 간송미술관



도 41. 김정희, 『난맹첩』 하권 9면, 제발문, 종이에 수묵, 23.4 × 27.6, 간송미술관.



도 42. 김정희, <목관>, 77.4 × 45.8, 종이에 수묵, 국립중앙박물관.



도 43. 김정희, <조인영시>, 40.5 × 32.0, 종이에 수묵, 간송미술관.



도 44. 김정희, <김정희필서간>, 122.8 × 50.8, 종이에 수묵, 국립중앙박물관.



도 45. 김정희, <증변상춘장란>, 69.4 × 51.5, 종이에 수묵, 국립중앙박물관.



도 46. 정섭. <지란실명도>, 93.3 × 188.9, 1761, 종이에 수묵, 미국 샌프란시스코 동양미술관.



도 47. 정섭. <묵란>.



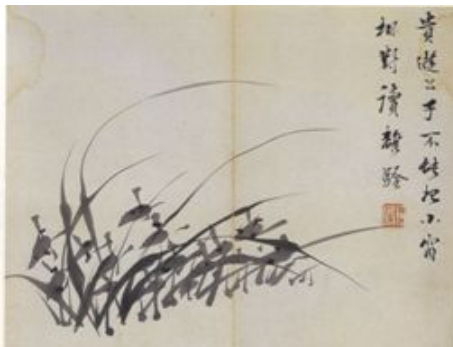
도 48. 조희룡, <묵란>, 26.5 × 22.0, 종이에 수묵, 간송미술관.



도 49. 조희룡, <목란>, 26.5 × 22.0,
종이에 수묵, 간송미술관.



도 50. 이하응, <목란>, 37.8 × 27.3,
종이에 수묵, 간송미술관.



도 51. 이하응, <목란>, 37.8 × 27.3,
종이에 수묵, 간송미술관.



도 52. 이하응, <목란>, 37.8 × 27.3,
종이에 수묵, 간송미술관.



도 53. 이하응, <목란도>, 124 × 65.7, 종이에 수묵, 간송미술관.



도 54. 이하응, <목란>, 37.8 × 27.3, 종이에 수묵, 간송미술관.



도 55. 이하응, <목란도>, 119 × 61.5, 종이에 수묵, 간송미술관.



도 56. 민영익, <춘란도> 부분, 개인.



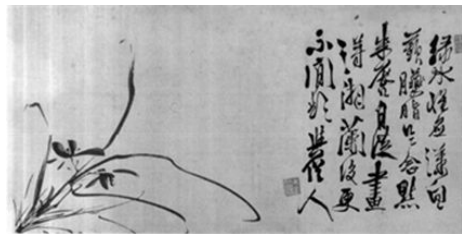
도 57. 민영익, <목란>, 58.0 × 31.0, 종이에 수묵, 간송미술관.



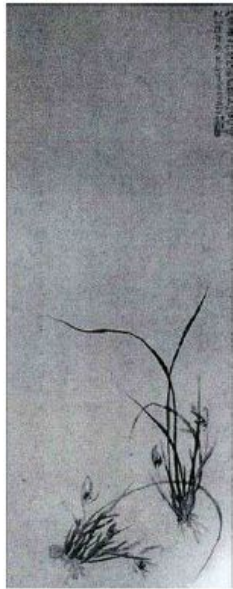
도 58. 민영익, <목란>, 58.0 × 31.0, 종이에 수묵, 간송미술관.



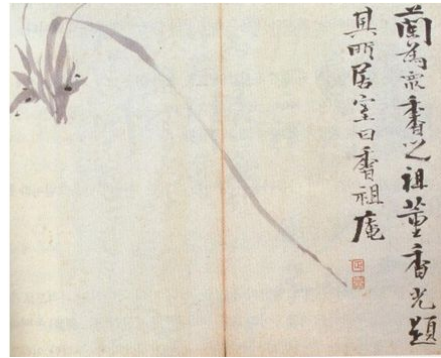
도 59. 조희룡, <목란>.



도 60. 서위, <墨花十二段> 중 두 번째.



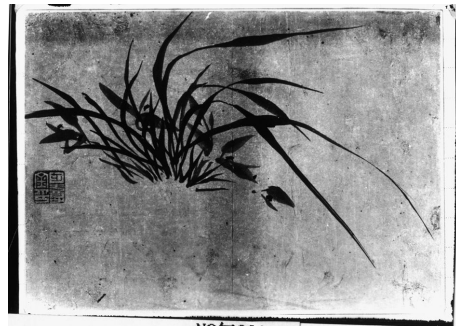
도 61. 석도, <목란>



도 62. 김정희, <향조암란>, 종이에 수묵, 22.7 × 33.2, 개인.



도 63. 김정희, <세한도>, 종이에 수묵, 23 × 69.2, 국립중앙박물관, 국보 180호, 1844.



도 64. 김정희, <목란도>, 유리건판, 국립중앙박물관.



도 65. 김정희, <난초도>, 국립중앙박물관.



도 66. 김정희, <산부일장란>, 종이에 수묵, 28.8 × 73.2, 일암관.



도 67. 김정희, <묵란화>.



도 68. 조희룡, <묵란도>, 29.6 × 35.5 국립중앙박물관.



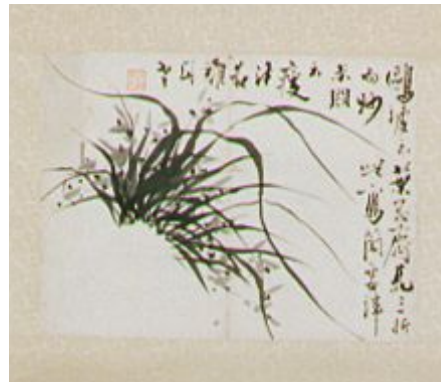
도 69. 조희룡, <목란도>, 27 × 36.5, 국립중앙박물관.



도 70. 조희룡, <목란도>, 22.5 × 27, 국립중앙박물관.



도 71. 조희룡, <목란도>, 29.8 × 33, 국립중앙박물관.



도 72. 조희룡, <목란도>, 29.8 × 33, 국립중앙박물관.



도 73. 조희룡, <목란도>, 29.8 × 33,
국립중앙박물관.