

그림을 만지다

— 觸覺을 통한 조선시대 그림 감상

高蓮姬*

I. 들어가는 말

II. 논의의 근거

III. 촉각을 통한 감상의 유형

IV. 나오는 말

• 국문초록

전근대기 동아시아 그림, 특히 조선시대 그림이 ‘觸覺’의 차원에서 중시된 매체였음을 논하고자, 이 연구는 서구에서 연구된 촉각의 가치 및 전근대기 동아시아 회화 형태가 요구한 촉각적 측면을 먼저 살피고, 조선시대 그림 감상의 기록에서 그림을 ‘만졌다’(撫, ‘摩挲’, ‘摸’)고 한 감상의 기록을 조사하고 분류하였다. 그 결과, 그림을 만지는 이유는 관계의 매체로서의 감상과 예술작품으로서의 감상이라는 두 유형으로 대별되었다. 그림을 ‘사회적 관계의 매체’로 대하는 유형에서 많은 양을 차지하는 것은 감상자가 화가, 소장자, 혹은 그림 속 인물과 관계를 가지는 경우이다. 이러한 그림의 가치는 예술성에 앞서 관계적 의미로 결정되며, 감상자가 일으키는 비애감의 정도가 매우 깊다. 여기서의 관계란 가족, 벗과 같은 직접 경험의 관계, 사라진 명나라의 인물과 같이 역사 맥락적 관계이기도 하다. 그림의 주제를 학습 경험에 의거한 학문적, 문학적, 도덕적 내용으로 이해하는 것도, 유사한 학습 경험을 가진 지적 공동체에서의 학문적 공감대 속에서 소통의 감동이 이루어진다는 점에서 관계적 유형에 해당된다. 또 다른 유형은 ‘예술적 작품성’을 평가하며 만지는 것이다. 작품의 표현과 묘사에서 실감의 감동과 즐거움을 느끼는 감상, 매우 귀한 작품을 만지며 가졌던 소유의

* 성균관대학교 동아시아학술원 교수

대리적 즐거움 등이 이에 해당한다. 이러한 두 번째 유형에서는 뛰어난 화가의 우수한 작품을 대상으로 하며 기쁨을 느낀다는 공통점이 드러난다. 이상에서 살핀 바 두 가지 유형의 감상에 나타나는 비애감이나 기쁨은 그림을 만지는 행위로 배가되었다고 기록되어 있다. 이 논의는, 전근대기 그림이 근대적 예술 인식에서 주장하는 ‘視覺’적 대상에 국한되지 않고 풍부한 감각의 차원에 있었음을, 특히 촉각의 차원이 중요하게 작동하였음을 알려준다.

주제어 : 촉각, 그림 감상, 전시, 정선, 김홍도, 김정희

I. 들어가는 말

이 글은 조선시대 그림 감상에서 행하여졌던 ‘觸覺’의 측면, 즉 감상자의 피부가 회화작품과 접촉하면서 진행되었던 감상의 구체적 내용과 역할 및 의미를 논하고자 한다.

전근대기 예술품의 존재 방식과 감상의 양상은 오늘날 다각적 차원에서 망각되거나 오인되고 있다. ‘그림을 만지다’는 측면이 그 가운데 하나라 할 수 있다. 전근대기 그림을 다루는 저서나 도록이 화면의 이미지만을 오려서 보여주는 방식은 그림을 순수한 ‘視覺’의 차원으로 귀속시킴으로써 이 글에서 다루고자 하는 촉각적 그림 문화를 차단시키는 역할을 해오고 있으며, 전시 공간의 유리창이나 보존처리용 얇은 장갑 등 근대기 이후의 문명적 도구들은 작품에 대한 촉각적 접근을 올바르게 못한 행위로 간주하도록 유도한다. 그런데 동아시아의 그림 문화를 돌아보면 감상자가 손으로 그림을 만지는 행위는 자연스럽게 요구되었고 그림 감상에서 빠지지 않는 단계였다. 조선시대 문인들의 글에서, 그림을 만지며 야기되었던 격앙된 감정의 술회를 거듭 읽을 수 있다. 그림의 속성과 가치를 순수예술(fine art)로 범주화 혹은 신성화시킨 근대적 인식에서 볼 때, 그림을 만졌다는 조선시대의 언술은 마치 불경스럽고 무지한 행위에 대한 사려 없는 발설로 들릴 수 있을 것 같다. 이에, 촉각을 통한 감상 행위의 실제적 차원이 오늘날 연구자들에게 가치 있는 연구 주제가 되기 어려웠다.

이 글은 전근대기 동아시아의 회화작품이 시각적 요소를 넘어 ‘촉각’의 매체로 존재하였던 실상을 조명하여 보려고 한다. 이를 위하여 우선 ‘촉각’이라는 感覺이 문화의 해석에 중요한 기준이 될 수 있다는 성찰을 제공해준 선행 연구를 살펴보고, 동아시아 전근대기 회화작품들이 촉각적으로 존재했던 실상을 제고함으로써 논의의 근거를 마련하여 보겠다. 나아가 본격적으로 조선시대 문인들의 글을 통하여 그들이 작품을 만지며 감상한 내용을 조사·분류함으로써, 그림에 대한 촉각적 접촉의 감상이 어떠한 효과를 발휘하였는지 살펴보겠다.

II. 논의의 근거

‘촉각’이란 시각, 청각을 비롯한 여타 감각들에 비하여 대상에 대한 인식과 기억에서 가장 親密한 관계를 형성시키는 감각이지만, 동시에 지적이지 못한 열등한 감각, 혹은 감정적, 육욕적 차원이라는 선입견이 지속되어온 경향이 있으며, 이러한 경향은 지성사에도 영향을 주어 ‘촉각’에 대한 학문적 연구는 오랜 기간 활기를 띠지 못하였다.¹⁾ 그러나 근래에 들어 생물학, 의학, 심리학, 그리고 사회학의 관점에서 ‘촉각’에 대한 관심이 현저하게 증가하고 있다.²⁾ 이러한 연구들을 보면, 문명사의 여러 측면에서 ‘촉각’이 필수불가결한 測度였음을 깨닫게 된다.³⁾ 그 중, 예술품 감상에 관련된 내용으로는, 공예품에 대한 촉각적 감상의 필요성, 종교적 예술품에 대한 접촉의 역사, 근대적 박물관의 전시 공간에서 규범이 된 예술품 접촉 금지의 상황 등에 대한 논의가 이루어지고 있었는데, 이는 대개 서양의 작품과 유럽의 박물관 역사에 기반한 논의들이었다.⁴⁾

- 1) 플라톤은 시각을 제1감각(primary sense)으로 우대하였고, 아리스토텔레스는 촉각을 가장 기초적, 근원적 감각이며 동물에 속하는 감각이라고 하였다. 초기 기독교인들은 감각이 죄와 연관된다고 보면서도 시각은 존중하였고, 토마스아퀴나스는 가장 완벽한 지적 본질은 신의 시각으로 보는 것이라 하였다. 마크 스미스 저, 김상훈 역, 『감각의 역사』 (성균관대학교출판부, 2007), 60~63, 180~182면 참조; 중국의 감각 인식에서는 시각과 청각이 나란히 중시되었다는 해석으로, Jane Geaney, *On the Epistemology of the Senses in Early Chinese Thought*, Honolulu: University of Hawai'i Press 2002, p.17, pp.50~54.
- 2) 에슐리 몬터규는 “이제 서구세계는 그동안 등한시한 감각을 파헤치기 시작하고 있다. …… 서구인의 세계에서 소통은 미각, 후각, 촉각 같은 ‘근접감각’보다 시각과 청각 같은 ‘원격감각’에 더 의지하고, ‘근접감각’은 꺼리기가까지 했다.”고 지적하고 촉각의 문제를 다각적으로 접근하였다. 에슐리 몬터규 저, 최로미 역, 『터칭』, 글항아리, 2017 (1971년 초판)에 실린 1986년판 저자 서문; 촉각에 대한 새로운 인식과 다각적 연구 경향에 대하여는, 마크 스미스 저, 김상훈 역, 위의 책, 177~219면 참조.
- 3) 예컨대, 촉각은 동서양에서의 형벌, 군사 훈련 등의 척도였다. 또한 문화적 차원에서도 사회계급적 촉각의 차이가 존재하고 있다. 마크 스미스 저, 김상훈 역, 위의 책, 183면 참조.
- 4) 공예품은 촉각이 본질인데 이에 대한 비평은 시각의 차원에서 이루어지는 문제, 중세 신앙적 차원에서 예술품 접촉을 요구한 양상과 문제, 박물관의 규범이 된 접촉 금지법, 盲人의 촉각 역할 등이 거론된다. Constance Classen, “Touch in the Museum,” Constance Classen ed., *The Book of Touch*, Routledge, 2020 (Berg Publishers, 2005 초판), pp.275~286; Candlin F, “Don't Touch the Art!, Hand Off! Art, Blindness and Conversation of Expertise,” *Body and Society* 10(1), 2004,

동아시아의 촉각 측면은, 의료 행위에서 촉각을 각별하게 중시했다는 사실, 맥 진단의 脈法이 거듭 언급되고 있었다.⁵⁾ 맥법은 촉각으로 대상을 내밀하게 인지할 수 있다는 인식이 동아시아에 공인되어 있었음을 알려주는 명확한 증거가 될 것이다. 여기서 필자의 추정을 더하자면, 붓으로 이루어진 동아시아 필기 문화 속에서 신체와 필기구 및 바탕 재질 사이에서 이루어지는 밀접한 관계가 알게 모르게 세밀한 촉각에 대한 훈련을 요구하였을 것이며, 이러한 훈련 속에서 제작되고 향유된 書畫에 대하여⁶⁾ 지식인들의 촉각적 인지 感度는 서양문화와는 다른 深度를 확보하게 되었을 것이다.

이 논의에서 다루고자 하는 회화 감상에서의 ‘촉각’이란 대개 인체의 피부 중 작은 일부인 ‘손끝’의 촉각을 중심으로 전개될 것이다. 손끝으로 대상을 느끼는 행위는 ‘撫’ ‘摩拏’ 혹은 ‘摸’ 등으로 표현되었다. 조선시대 문인들이 이러한 행위를 행한 대상은 대개 그들이 아끼는 물체나 생명체였다. 그것은 그림 뿐 아니라, 선조의 비석, 책, 문방구, 器物, 琴, 劍 등의 귀중한 공예품, 꽃, 아이, 어린 동물, 통증이 있는 자기 신체의 일부, 자신의 백발이나 수염 등 다양하며 혹은 양귀비의 빙옥 같은 피부에 대한 상상의 대상도 포함되었다. 혹은 책을 정밀하게 읽고자 字字를 어루만졌고, 혹은 팔아먹은 자신의 책을 내보내기 전에 어루만졌다.⁷⁾ 이러한 ‘무’ ‘마사’ ‘모’ 등의 행위에 대한 기록을 두루 살펴보면, 어루만지는 행위란 그 자체로 만지는 대상에 대한 지극한 관심이며, 대상의 존재에 대한 재확인이며, 나아가 그 대상과 긴밀한 관계를 거듭 형성시키는 행위였음을 알게 된다. 이러한 행위를 행하는 손끝에는 많은 신경세포들이 밀집되어 있기에, 손끝이 이동할 때 ‘결 지각’을 하고 이로써 대상에 대한 풍부하고 정밀한 정보를 확보하게 된다.⁸⁾

pp.71~90; Constance Classen ed., *The Deepest Sense, A Cultural History of Touch*, University of Illinois Press, 2012. pp.123~146 참조. 이 외에, 서양 예술과 촉각의 관련에 대한 전반적 내용을 가르쳐주신 손수연 선생님, 한유나 선생님께 감사드린다.

5) 마크 스미스 저, 김상훈 역, 위의 책, 186면에 따르면, 인도 시다에서도 10~15세기에 맥박으로 심장박동을 정교하게 진맥하며 치료했다; 김시천, 「감각이란 무엇인가」, 『시대와 철학』 18(3), 한국 철학사상연구회, 2007.

6) 清代와 朝鮮後期에 높이 평가된 ‘指頭畫’는 촉각에 대한 공감을 보여준 특별한 일례이다.

7) 한국고전번역원 DB에서 ‘撫’, ‘摩拏’, ‘摸’의 검색으로 살펴본 결과이다.

8) 손가락에서 뛰어난 세부 지각이 가능한 것은 피질에서 많은 수의 신경세포들이 표상되고 각 신경세포들이 피부의 매우 작은 영역에서 정보를 받고 있기 때문이다. E. Bruce Goldstein 저, 김정오,

전근대기의 그림은 그 형태의 특성상 감상자의 손이 그림을 만지는 절차를 요구한다. 두루마리[卷 혹은 軸], 帖, 屏風, 부채[扇] 등으로 장황된 경우는 말리거나 접히거나 포개진 상태로 보관[藏]되기 때문이다. 종이나 비단의 두루마리인 ‘卷’에 각종 재료의 ‘軸’을 달아서 裝潢한 형태를 ‘軸’이라 칭하기에, 엄밀하게 말하면 卷은 軸을 포함한다. 두루마리는 벽이나 책상에 펼친다[展]. 책상 위에서 조금씩 펼쳐가며 감상하는 두루마리를 일러 ‘手卷’ 혹은 ‘橫卷’이라 하였다. ‘수권’이란 그 자체로 감상자의 손길을 적극적으로 기다리는 매체를 의미한다. “한 손으로는 횡권을 붙들고, 한 손으로는 붓을 잡고”라는 구절에서 볼 수 있듯이,⁹⁾ 감상자는 두루마리를 손으로 붙들고 감상하면서 그 위에 글을 적어 넣곤 하였다. 권, 첩, 그리고 부채는 종종 행장, 소매 속[袖裏]에서 이동되었고, 상자[篋] 안에 보관되었다. 모든 그림은 ‘펼침[展]’ 이후에 감상된다. 그 과정에서 사람의 손길이 떠날 수 없다. 그림을 펼치기 전에 손을 씻고 장소를 정돈하는 절차가 요구되기도 하였다. 중국 명나라의 그림에서 그림 두루마리들 앞에서 손을 씻는 감상자의 장면을 만나볼 수 있다. 조선의 학자는 귀한 그림 한 폭을 앞에 두고 “대야에 장미수를 담아 씻고 귀중하게 여기며 그것을 펼쳤노라”는 시적 표현을 남겼다.¹⁰⁾ 그림을 펼칠 공간도 미리 마련되고 정돈되었다. 흔히 사용되는 ‘깨끗이 청소한 가을 서재[淨掃秋齋]’, ‘밝은 창[明窓]’의 등이 그러한 예이다.

다만, 여기서 다루고자 하는 촉각적 감상은 모든 그림이 펼쳐지고 만져졌던 상황을 대상으로 하지 않는다. 그림의 감동이 특별할 때 감상자는 그림을 어루만졌노라는 내용의 글을 남겼기에, 필자는 이러한 글 속에 표현된 어루만짐의 구체적 내용을 살피고자 한다. 그것은 그림을 펼치기 위하여 만지는 과정과는 다른 차원의 촉각적 감상 행위로 나타나기 때문이다.

곽호완 외 역, 『감각과 지각』 제7판, 시그마프레스, 2007, 377~379면. 손끝의 감각에 대하여는 시각 능력을 상실한 헬렌 켈러가 “터치는 시력이 좋은 친구들이 놓치게 되는 풍부한 선명함을 맹인에게 선물해준다”고 한 데서도 확인할 수 있다. “풍부한 선명함의 선물”이란, 시각적 정보 너머의 촉각 정보, 시각의 간섭을 벗어난 질감과 온도 및 친밀한 교감의 차원을 포함할 것이다.

9) 徐有渠, 『楓石全集』의 『楓石鼓篋集』 卷2, 「池北題詩圖記」, “一手展橫卷, 一手摸不聿.” *이는 〈池北題詩圖〉에 그려진 인물에 대한 묘사의 일부이다.

10) 趙秉鉉, 『成齋集』 卷14, 「羣仙上壽圖記」, “……, 盥薇水而瓊展之, 半幅丹青, 好是萬里犀照. * 이는 柳宗元이 韓愈의 시를 얻으면 장미수에 손을 씻고 귀한 향을 피운 후 책을 읽었다는 전고(馮贄, 『雲仙雜記』, “柳宗元得韓愈所寄詩, 先以薔薇露灌手, 薰玉蕤香後發讀”)를 활용한 표현이다.

Ⅲ. 촉각을 통한 감상의 유형

1. 소통 매체로서

① 畫家 혹은 所藏者에 대한 그리움

조선시대 학자들이 그림을 어루만지며 감상하였노라고 술회한 경우를 조사하면, 감상자가 화가 혹은 소장자와 인연이 깊을 때 그 감동의 농도가 유난히 짙게 나타났다. 특히 화가가 감상자 친구의 아들이었을 때 감상자는 매우 애뜻하게 그림을 어루만졌다. 鄭弼(1601~1663), 權載運(1701~1778), 金正喜(1786~1856) 등이 남긴 아래의 글이 그러하다.

“반벽에 걸고 어루만지노라니 세 번을 탄식하게 되고, 다시 나의 벗이 떠올라 흐르는 눈물을 닦았다. 金生[金學基]은 죽은 친구 謙可[金傑]의 아들이다.”¹¹⁾

“通叔은 나의 벗의 아들인데, 단명하여 지금은 세상에 없구나. 그림을 만지노라니 나도 모르게 오염하고 눈물이 옷깃을 적시는구나.”¹²⁾

“星原의 필치는 쇠를 녹이고, 한없이 수를 누릴 것 같았는데. 어찌하여 잠깐 사이에 우담바라가 나타났다가 사라지듯. 만리 길이 마침내 천고가 되었구나. 그림을 만지노라니 눈물이 왈칵 흐르네.”¹³⁾

첫 예문에서 정칙은 화가의 부친인 김휴(1597~1638, 字 謙可)와 벗이었다. 김휴는 마흔이 지나 곧 세상을 떠났기에, 그 아들이 그린 그림은 죽은 김휴를 떠올리게 했다. 그림을 만지노라니 탄식이 터지고 눈물이 흘렀다는 사연이다. 둘째 예문에서 권재운

11) 鄭弼, 『愚川集』, 卷1, 「題金生(學基)畫」, “金生畫法透玄機, 筆下精神細入微. 春草溪邊牛對卧, 夕陽郊畔馬爭歸. 珍禽逐侶穿花底, 牧豎持竿俯石磯. 半壁摩挲三歎息, 更思吾友涕交揮. 金生亡友, 謙可之子.”

12) 權載運, 『麗澤齋遺稿』 卷3, 「書權來仲(鳳儀)畫簇後」, “通叔吾友人子也, 而不倖短命, 今不在矣. 摩挲素墨, 不覺嗚咽, 而淚下沾襟也.”

13) 金正喜, 『阮堂全集』 卷9, 「歸畫於紫霞 仍題」, “星原筆鎔鐵, 似若壽無量. 如何須臾間, 曇花儼現亡. 萬里遂千古. 撫畫涕忽泫.”

은 벗의 아들이 그린 그림을 만지며 벗의 아들이 일찍 죽은 데 오열을 참지 못하였다고 했다. 셋째 예문을 보면, 김정희가 청나라 학자 翁方綱의 아들[星原]의 그림을 만지다가 눈물을 쏟았다. 김정희는 성원의 그림을 申緯(1769~1845)에게 돌려보내며 위 시를 주었다. “그림을 만지노라니 눈물이 왈칵 흐르네”라는 표현에서, 그림을 손으로 만지는 행위는 감상자로 하여금 그리움을 격하게 유발했음을 알려준다.

또한 화가가 감상자의 친구인데 죽음이나 이별로 만날 수 없을 때, 그림을 만지면서 참을 수 없는 그리움을 표현하였다. 鄭經世(1563~1633)와 姜世晃(1713~1791)이 남긴 글이 그러하다.

“그 당시에 (應北庵[應繹]이) 소매 속 짐보파리에서 이걸 주었지. 벽에 걸고 만져보노라니 정신이 멍하여지네. 천리 멀리서 서로를 생각하지만 기약이 없구나, 밤에 들보를 향하고 서서 떨어지는 달을 바라보노라.”¹⁴⁾

“죽은 친구 許汝正[許瑒]은 사람됨이 온화하고 편안하면서도 또한 강경하고 곧은 사람이다. 지금 그가 그린 <金剛山圖>를 보니 필세가 부드러우면서도 또한 골력이 있어 솟아 우뚝한 운치가 깊으니 대개 그 사람과 같구나. … 그림을 손으로 어루만지노라니, 얼굴을 맞대고 담소를 나누는 듯하여 눈물과 콧물이 마구 흐르는 것을 참을 수가 없구나.”¹⁵⁾

정경세는 <李太白醉眠圖>를 벽에 걸고 이태백의 모습을 읊은 후, 그림을 어루만지면서 이를 그린 명나라의 벗 應繹에 대한 그리움을 표현하였다. 또한 강세황은 죽은 허필(1709~1761)의 산수화를 만지면서 친구를 느꼈노라 하였다. 친구가 그린 그림을 붙들고 만지는 행위를 통하여, 이들은 친구와 재회하는 감동을 만끽하였다.

張之琬(1806~1858)은 선친이 남긴 산수도를, 丁若鏞(1762~1836)은 명나라 神宗(1563~1620)의 묵죽화를 어루만졌다. 그들의 감회는 다음과 같았다.

14) 鄭經世, 『愚伏集』 卷1, 「題應北庵所贈李太白醉眠圖障子, 圖乃應所自作, 出關送別時持贈」, “裏贈行物, 半壁摩挲神恍惚. 相思千里杳無期, 夜向屋樑看落月.”

15) 姜世晃, 『豹菴稿』 卷5, 「題許烟客金剛圖」, “亡友許汝正, 爲人愷悌樂易, 然亦有剛方峭直者. 今覽其所畫金剛圖, 筆勢柔軟嫵媚, 又有骨力, 深得峭刻聳拔之致, 大類其人. …… 摩挲粉墨, 宛然對眉宇接談笑, 不禁涕泗之橫集也.”

그림을 만지다

“어루만지노라니, 홀연히 눈에 눈물이 어리는 것을 느끼노라”¹⁶⁾

“황제의 손에서 나온 진적이 우리나라에 떨어졌구나. 우리나라는 황제가 부
흥시켜주었으니, 어찌 만져보며 눈물을 흘리지 않을 수 있겠는가.”¹⁷⁾

정약용의 감상에서는 명청교체로 인하여 문화적, 정치적 중심지인 명나라를 상실
하였다고 비탄하던 조선 학자들의 시대적 상황을 볼 수 있다. 여기서 감상자들은
그림을 시각적 예술작품으로 보기보다는, 화가의 존재와 의미를 기억시켜주는 매개
체로 보고 있다.

소장자와의 각별한 관계도 감상자로 하여금 그림을 매만지도록 했다. 16세기 문인
魚叔權이 오래된 상자에서 그의 선친이 그린 화조화를 얻고 여러 문인들에게 시를
구하자, 宋純(1493~1583)이 이에 응하였다. 송순은 그림을 보고 만지면서 소장자인
어숙권의 효심에 공감하여 눈물을 흘린 사연을 다음과 같이 기술하였다.

“만지노라니 홀연히 눈물 두 줄이 흐른다. 깊고 보듬어 잘 보관한 귀한 물건
이구나. 펼쳐 대하노라니 추모하는 뜻에 감응하게 되는구나. 부모 그리는 마음
이 어찌 그 참모습을 보는 데에 그치겠는가.¹⁸⁾

17세기 학자 裴幼華(1611~1673)가 선친의 소장품을 만지면서 남긴 아래의 글은,
그림에 얹힌 소장자의 사연과 노력이 그림의 의미를 감동적으로 만들어준 사례를 보여
준다.

“천계7년 정묘년(1627) 봄 후금의 병사가 이르러 임금이 서울을 떠나고자
했다. 선친께서 공사로 이상국[李廷龜]의 집에 갔더니 피난 준비로 병풍과 족자
가 모두 뜰에 방치되었다. 선친께서 한 폭을 얻기를 청하니 이상국이 웃으며,

16) 張之琬, 『枕雨堂集』 卷1, 「先人遺筆溪山遠景圖小本障子」, “摩挲忽覺眼生花.”

17) 丁若鏞, 『與猶堂全書』 卷14 「跋神宗皇帝墨竹圖障子」, “而御手眞蹟, 落在東藩. 東藩皇帝之所再造
也, 安得不摩挲流涕也.”

18) 宋純, 『俛仰集』 卷2 「魚學官(叔權)得其先人草樹魚鳥之畫於遺篋中, 付帖作序. 乃索諸賢詩, 以圖久
傳. 學官有文才, 無試地. 故詩末并及之, 三首」, “摩挲忽下雙行淚, 補綴端宜十襲珍. 展對足憑追慕
意, 羹牆何獨見其眞.”

“운반하실 수 있나요? 저는 마땅히 모두 허락합니다.”그러자 선친께서는 산수화 8폭을 칼로 오려내어 소매 속에 넣었다. 이상국이 또한 웃으며, “이는 학림수[李慶胤]의 모필이라 내가 아주 아꼈지만, 그대의 방식대로 하세요. 그림을 잃지 않으면 좋겠습니다.”라 하였다. 선친께서는 강화도에서의 호종 5개월 동안 밤낮으로 가까이서 모실 때에도 그 그림은 항상 소매 속에 보관하였고, 고향에 돌아와서는 공인에게 명하여 병풍으로 만드셨다. 이제 40년이 지나 그 장황이 다 헤어졌기에 새로 장황하였다. 팔폭은 龍眠 李公麟(과 같이 뛰어난 화가)의 사계절 경물이라, 이상국께서 아끼어 읊조렸다. 천상의 맑은 향기를 입었으니, 실로 희세의 보배로다. 아, 서울 재상가의 기이한 필본들이 병자년의 난리 속에 다 없어졌는데 홀로 이 그림이 지금까지 보존된 것은 선친께서 취하여 태백산에 숨겼던 까닭이다. 백번을 문질러도 슬픔의 감회를 이기지 못하여 눈물을 줄줄 흘리노라. 인하여 후손에게 영원히 보호하고 잃지 말 것을 가르치노라.”¹⁹⁾

배유화의 선친 裴尙益(1581~1631)이 정묘호란 중에 월사 이정구의 소장품을 얻어 소매 속에 보관하고 태백산에 보관하고 다시 장황하였던 긴 역사가 위 글에 기술되어 있다. 이러한 소장의 역사가 감상자로 하여금 그림을 문지르며 눈물을 흘리게 한다. 이 그림은 이정구가 몹시 아꼈던 李慶胤(1545~?)의 사계산수 8폭이었음이 간단히 기록되었을 뿐, 어떠한 화면이었는지 구체적 언급은 거의 없다. 감상자가 문지르며 느끼는 감동의 포인트는 선친의 소장 내력과 선친의 노력에 있었기 때문이다.

徐有本(1762~1822)은 그림 소장자인 벗이 죽은 후에, 벗과 함께 감상하던 그림을 다시 보게 되자 그 그림을 문지르며 벗과의 한 때를 기억했다.

“이제 彈素(柳琴)가 죽은 지 6년이다. 그 조카가 이 그림을 소매에 넣고 와서 나에게 기문을 쓰라고 하는구나. 내가 먼지 덮힌 진적을 문지르고 옛 노늠을

19) 裴幼華, 『八斯遺稿』卷1, 「鶴林守山水圖序」, “天啓七年丁卯春, 藩兵至, 大駕將去龜. 先子以事變注書在政院, 有公事往李相國月沙宅, 方治避亂行, 屏幃皆棄置庭中. 先子請得一幅, 月沙笑曰, 堂后能運乎, 吾當盡許之. 先子以刀割取山水畫八幅藏袖中. 月沙又笑曰, 此鶴林守妙筆. 吾愛甚. 今爲君所占. 然而用君之法, 可勿失他畫幸耳. 先子扈從江華首尾五箇月, 晝夜入侍榻前, 而其畫則常在袖中, 及歸鄉, 命工粧屏, 今過四十餘年, 粧具破盡, 茲以改焉. 八幅龍眠四時景物, 既經月沙之吟玩. 又襲天上之清香, 誠希世寶也. 噫. 洛下卿相家奇絕筆本, 盡蕩於丙子之亂, 而獨此畫至今保存者, 爲先子所取, 而藏在太白山故也. 摩挲百回, 不勝感愴之懷, 垂淚十襲. 因以勉後孫永護而勿失焉爾.”

떠올리며 슬픔으로 탄식하고 이어 이같이 쓰노라.”²⁰⁾

위 글이 말하는 그림은 탄소 유금(1741~1788)과 벗이었던 청나라 李調元(1763~1803)이 그려진 산수초상화로, 이조원이 생전의 유금에게 보내준 그림 중 하나였다.²¹⁾ 서유본은 그림의 내용을 묘사한 후 생전의 유금과 함께 이 그림을 감상했던 기억을 기술하고, 위와 같이 감상의 내용을 남겼다. 이 그림을 어루만지며 감상하는 데 가장 우선한 점은 소장자와의 인연과 추억이었다.

② 畫面 속 인물과의 인연

그림의 화면에 그려진 인물과 감상자의 관계가 깊을 때에도, 감상자는 그림을 만지며 화면 속 인물에 대한 그리움을 표현하였다.

“옛집의 서적들은 연기처럼 흩어졌고, 무자년(1588)의 지난 일은 희미하구나. 그림을 어루만지노라니 언뜻 눈물이 흐르네. 다섯 분 중 다행스레 네 분이 온전하구나.”²²⁾

위 글은 임진왜란 직후 전쟁이 남긴 깊은 상처 속에서 李廷樞(1541~1600)이 임진왜란 이전의 행사를 그린 그림을 펼쳐본 기록이다. 위의 그림은 5명의 모임이 그려진 契會圖류 그림이었던 것으로 추정된다.²³⁾ 그림을 어루만지노라니, 이정암은 옛 기억이 떠올랐고 눈물이 흘렀다. 그림을 만지면서 감상자는 연기처럼 흩어진 전쟁 이전 공간, 그림 속 5명 중 세상을 떠난 1명과의 시간을 만났기 때문이다.

“흰 돌 맑은 시내 술과 계수 우거진 숲에서, 부르고 찾을 겨를 없이 얘기를

20) 徐有本, 『左蘊山人文集』 卷7, 「雲龍山人小照記」, “今彈素之歿, 儵已六年矣. 其猶子得恭袖此圖, 謁余爲記. 摩挲塵蹟, 溯念疇昔之遊, 爲之愴然太息, 而牽聯書之如此.”

21) 李德懋, 『靑莊館全書』 卷11, 「讀李雨村粵東皇華集」.

22) 李廷樞, 『四留齋集』 卷2, 「題契帖」 “舊家書籍散如煙, 往事依稀戊子年. 撫畫不須頻下淚, 五人何幸四人全.”

23) 조선시대 계회도에 나타나는 관료사회 유대감 형성의 측면에 대하여는 윤진영, 「朝鮮時代 契會圖 研究」, 한국정신문화연구원 박사학위논문, 2004.

나눈다. …… 복건을 쓰고 우뚝 마주 선 두 사람의 그 풍모가 세속의 사람이 아니로다. …… 내 손으로 그림을 어루만지며 세 번을 탄식하노니, 관포지교의 옛 도리를 지금 누가 알리오. 군(화가)은 오직 모습만 그리고 마음은 그리지 못하니, 나의 시가 없을 수 없구나.”²⁴⁾

위 글에서 權輶(1569~1612)은 그림 속에서 담화하는 두 벗[二友], 金輶(1564~1636, 字 志遠)와 趙嶸(16세기 후반 활동, 字 士安)을 보면서, 그들의 풍모와 각별했던 우정에 대한 자신의 기억을 읊었다. 권필이 그림을 어루만지며 여러 번 탄식한 이유이다. 이 그림은 조영이 그린 것이며, 群山은 김주와 조영이 처음 만난 곳이다.²⁵⁾ 권필은 이 그림[卷]의 말미에 序를 붙여달라는 제안을 받고, “비록 이 그림 속에 참여할 수 없었으나 그 後尾에 내 이름을 거는 것도 다행”이라고 하였으니, 그는 그림을 만지고 그림에 글을 붙이면서 그리운 이들과의 再會를 누리하고자 하였던 것이다.

그림 속 인물에 대한 그리움이 시대적 상황을 반영한 사례도 있었다. 李玄錫(1647~1703)이 명나라 仇英의 <美人圖>를 보면서 그림 속 여인이 명나라 태평 시절의 인물이라는 점에 탄식하며 그림을 종일 어루만졌노라 한, 다음의 예가 그것이다. 음악을 연주하는 미인의 그림이었지만, 감상자는 역사정치적 맥락의 의미에서 이 그림을 문지르며 탄식하고 있다.

“어느 시절 누구네의 여아인가. 생황의 노래가 절로 太平 시절의 사람으로 다. ……

종일 문지르며 세 번을 탄식하노라니, 백년의 역사가 펼쳐진 大明의 인물이기에.”²⁶⁾

24) 權輶, 『石洲集』 別集 卷1, 「題群山二友圖」 “白石清川松桂林, 晤言不暇煩招尋. …… 昂藏相對兩幅巾, 標格不是塵中人. 從此千秋更萬歲, 傳之仍雲期勿替. 我手撫圖三歎息, 管鮑古道今誰識. 君唯畫貌不畫心, 所以不可無我吟.”

25) 이 그림은 건국대학교박물관에 전하고 있다. 황수정, 「〈題群山二友圖〉의 구조와 특징」, 『한국사상과 문화』 90, 한국사상문화학회, 2017, 155~184면; 金相燁, 「趙嶸의 〈群山二友圖〉」, 『미술사연구』 6, 미술사연구회, 1992, 123~136면; 朴永哲, 「〈群山二友圖〉와 群山島」, 『역사문화연구』 69, 한국외국어대학교 역사문화연구소, 2017, 89~120면 참조.

26) 李玄錫, 『游齋集』 卷10, 「題十美人圖, 次東州先生韻」, “誰氏女兒何世界, 笙歌自是太平人. …… 盡

이렇듯 그림 속 인물에 대한 그리움을 표현한 글들을 살피노라면, 가까운 인물의 모습을 사실적으로 보여주는 수많은 肖像畵를 대하면서 만지며 그리워한 표현이 극대화되었을 것으로 기대되는데, 그만큼 많은 양으로 전하는 ‘畵像讚’에서 그림을 만졌다는 표현은 좀처럼 찾아보기 어려웠다. 그 이유는, 우선 초상화라는 그림 및 ‘화상찬’이라는 글의 장르 속성에 기인할 것으로 보인다. ‘화상찬’은 그림보다 그림 속 人物을 읊는 데 집중하는 특성이 있다.²⁷⁾ 또한 초상화는 일반적으로 의례적 공간에 걸리기에 손으로 만지며 감상하는 방식이 어려웠으리라.

그럼에도 불구하고, 초상화를 만진 기회와 기대에 대한 소감은 있을 경우 그것은 남달랐다. 朴瀾(1592~1645)는 李信欽(1570~1631)의 득의작인 〈李如松像〉 등의 초상화를 만졌던 기억을 술회하였다.²⁸⁾ 또한 李夏坤(1677~1724)은 후손에게 남겨지는 초상화가 후손들에게 만져질 것을 기대하는 글을 남겼다. 이하곤이 말한 초상화는 고려조 李齊賢(1288~1367)의 화상이었다. 이하곤은 후손들이 존모심으로 절로 이 그림을 어루만질 미래를 상상하였다.

“사방에서 이 사당을 지나가는 사람들은 반드시 어루만지면서[摩掌] 탄식하고 차마 떠나지 못하라니, 하물며 그 자손이라. 그 경앙하고 애모하는 마음이란 어찌하겠는가. 나와 재종형 아우개가 바야흐로 공인에게 요청하여 여러 본을 모사하게 하여 널리 전하도록 도모하였다.”²⁹⁾

감상자가 스스로 만졌다는 내용은 아니지만, 그림에 대한 감동이 만지는 행위로 연결되던 당시의 관습을 보여준다는 점에서 의미가 있다. 이러한 관습은 20세기 사진 초상에 대한 태도로도 이어졌다. 盧相稷(1855~1931)은 초상 사진(photograph)이 흑

日摩掌三歎息，百年陳迹大明人.”

27) 초상화는 그림이라기보다 그려진 인물 자체로 간주되고 존중되었으며, 화상찬은 이를 반영하고 있다. 김기완, 「조선후기 사대부 초상화찬 연구」, 연세대 석사학위논문, 2009; 고연희, 『화상찬으로 읽는 사대부의 초상화』, 한국학중앙연구원출판부, 2015 참조.

28) 朴瀾, 『汾西集』 卷11, 「丙子亂後, 集舊藏屏障記」 其八, “李之所貌天將李都督如松外三摠兵像, 最爲得意筆, 華人咸許以肖生之妙. 今安平壤生祠, 聞兵餘尙無恙. 余於丙午丁未, 亦一再摩掌, 而以不及見生面, 無以驗巧拙也.”

29) 李夏坤, 『頭陀草』 冊12, 「益齋先生畫像記」, “…… 四方之士過是廟者, 亦必摩掌太息而不忍去, 況爲公後孫乎, 其景仰愛慕之心, 又何如哉. 余與再從兄某, 方謀僱工摹寫數本, 以廣其傳.”

백이라 색이 없는 한계를 아쉬워하면서도, 그것이 후손에 의하여 만져지면서 느낌이 더해지기를 기대하였다.

“또한 나의 자손이 되는 자들로 하여금 후일에 (이 초상사진을) 만지면서[摩拏] 나의 오늘의 뜻을 알고 이에서 미루어 나의 부모의 모습에 생각이 미치기를 바라노라.”³⁰⁾

19세기의 吳玄默(1834~?)이 石泉寺에서 스님의 영정을 봉안하고 만졌던 기록은 짧지만 꽤 감동적이다. 오형묵은 玄應과 奇巖이라는 두 禪師의 영정을 봉안한 후 다음과 같이 읊었다.

“끝내 민멸되어서 어디 계신지, 우연히 만져보게 되니, 슬픔이 배가되는구나.”³¹⁾

여기서 덧붙힐 만한 다른 예로, 그림 속 인물이 아닌 動物을 대한 정감의 표현이다. 趙纘韓(1572~1631)은 그림 속 풍요로운 들판의 소들과 이들을 이끄는 목동을 보며 비쩍 말라 고생하는 자신의 소가 떠올랐다. 조찬한은 그림을 어루만지며 다음과 같이 탄식하였다.

“나에게도 소가 있어, 농사짓고 짐 나르지. 목말라도 물이 없고 배고파도 풀이 없어. 뼈가 드러나도록 비쩍 말랐는데 아침저녁 채찍 맞고 고함 소리 듣고 살지. 어찌하면 나의 소를 이 그림 속에 끌고 가서, 풍요로운 풀밭으로 데려가 너 목동과 어울리도록 할까. 목동이여, 목동이여. 나로 하여금 손으로 어루만지며 공연한 탄식을 하게 하는구나.”³²⁾

30) 盧相稷, 『小訥集』 卷27, 「家兄寫真記」, “且工人所用只白黑, 故殊未肖其貌色也. …… 且欲令爲吾子孫者, 他日摩拏, 知吾今日之意, 而推以致思於吾父母典型云.”

31) 吳玄默, 『叢瑣』 冊10, 「石泉寺, 玄應·奇巖二禪師影幀, 奉安後有吟」 “終歸泯滅微安在, 偶到摩拏意倍傷.”

32) 趙纘韓, 『玄洲集』 卷13, 「春郊牧牛圖賦」, “余乃近而摩拏兮, 乃知龍眠之所摸. 余亦有牛兮, 服田而服箱兮. 渴無水飲兮飢不芻, 蹄穿頰蒼兮瘦到骨, 朝鞭暮策牛兮呵又叱. 安得牽之入此圖兮, 向豐草兮共爾牧. 牧童兮, 牧童兮. 使我手撫兮空歎息.”

③ 주제에 대한 인지와 소통

그림이 담고 있는 학문적, 성찰적 주제에 대한 이해가 감상자로 하여금 감동을 일으키고 그림을 만지도록 할 때, 그리하여 감상자가 만졌노라고 기록할 때, 그 배경에는 지식공동체 속에서 학습된 지식과 도덕의 공유와 소통이 자리하고 있었던 것으로 보인다. 孔子, 朱子 등의 성현이나 문예적으로 출중한 인물이 일으키는 향유가 모두 이에 해당된다고 할 수 있다.

공자와 曾點을 비롯한 4명의 제자들이 등장하는 『論語』 先進篇에서 증점이 瑟을 튕기고 답한 내용에 공자가 긍정하였던 이유는 중국 뿐 아니라 한반도의 학자들에게도 꾸준한 논제였으며, 이 장면은 거듭 그려졌다. 이러한 그림을 만지며 자기 성찰을 고백한 金誠一(1538~1593)의 글이 다음과 같다.

“천 년 뒤에 쟁그랑 소리 듣는 것만 같아, 경건하여져 절로 몸이 움츠러드는구나.

홀로 한스러운 것은 행동이 미치지 못하는 것이라, 그림을 어루만지며 오늘 긴 탄식을 하노라.”³³⁾

주자가 武夷山 계곡에서 뱃놀이하고 지은 시, 일명 ‘武夷棹歌’를 그린 〈武夷九曲圖〉도 학자들의 학문적, 성찰적 감동을 일으키는 그림이었다. 李象靖(1711~1781)과 鄭述(1543~1620)가 각각 〈무이구곡도〉를 만졌던 감동을 글로 남겼다.

“그림을 펼쳐 놓고 짚어가며 만져보니, 황홀하기가 마치 내 몸이 직접 은병산(隱屏山) 석오(石塢)의 자리에서 선생을 모시고 친히 그 말씀을 받드는 듯하니 그 소득이 이미 깊지 않겠는가.”³⁴⁾

“예전에 〈무이도〉가 있어 일찍이 가만히 어루만짚으로써, (주자를) 우러르고 그리워하는 심회를 기탁하였다.”³⁵⁾

33) 金誠一, 『鶴峯集』 卷1, 「曾點捨瑟圖」 “千載如聆鏗爾聲, 敬之不覺僂余軀. 獨恨嘒嘒行不掩, 撫圖此日成長吁.”

34) 李象靖, 『大山集』 卷45, 「武夷九曲圖跋」 “而披圖按本, 指點摩挲, 恍若身操几杖於隱屏、石塢之次而親承其警效, 則其所得不既深矣乎.”

그림 속 무이산 아홉 굽이의 지리적 특징을 손끝으로 짚어가며[指點] 그 위치를 확인하고 배를 탄 주자를 친밀하게 느껴던 그림 감상은, 주자학을 공부하던 조선의 학자들에게 깊은 공감을 일으켰을 것으로 보인다.³⁶⁾

학습으로 익힌 역사 속 인물에 대한 지식도 그림 감상에서 긴요한 역할을 하였다. 李汝籲(1556~1631)이 〈狄仁傑望白雲圖〉를 만지며 감동한 사례가 그러하다. 〈적인걸 망백운도〉란 당나라의 적인걸이 멀리 부임해가면서 고향의 흰 구름을 보고 그 아래 계신 부모님을 생각하다가 구름이 보이지 않게 되자 떠났다는 故事를 담고 있다. 이여빈이 이 그림을 만지고 남긴 긴 시는, 그림 속 적인걸 고사의 내용을 확인하고 자신의 어머니를 떠올렸던 감상이다.

“비단을 손으로 짚어보노라니 천년의 아름다운 이름에서 풍기는 향기가 나
고, 손으로 어루만지노라니 내 마음을 격동시켜, 나도 몰래 공을 마주 대하게
되는 듯하구나.³⁷⁾

이여빈은, 그림 속 세부를 손으로 짚으며 그 내용을 확인하였고 다시 어루만지면서 마음이 격앙돼, 적인걸을 만나는 듯한 감동을 느꼈다. 이로써 감상자는 그림의 내용에 대한 인지와 그림을 만지는 효과를 적극적으로 표현하였다.

중국 문학을 주제로 한 그림을 알아보고 감상문을 남기는 것도 마찬가지로 문학 학습의 시각적 확인이었고, 중국 문학을 필수적으로 학습했던 조선학자들에게 지적 소통의 방식이었다. 王羲之를 비롯한 유명한 문사들이 술잔을 띄우고 놀았던 운치를 그린 〈蘭亭修禊圖〉에 趙任道(1585~1664)가 부친 시, 당나라 王維의 輞川 별장을 읊은 시를 그린 〈輞川圖〉에 李玄錫(1647~1703)이 남긴 감상시가 모두 그러한 예이다.

35) 鄭述, 『寒岡集』卷10, 「武夷志跋」, “舊有武夷圖, 嘗竊摩挲以寓其瞻想之懷.”

36) 서양 중세 문화에서 감상자들이 가장 만지고자 하는 예술품은 예수나 성자가 표현된 경우였다. 이는 우상파괴라는 예술품 파괴의 손길로 결과되었다. 공동체의 인지적 소통 속에서 발생하는 접촉의 욕망을 비교할 수 있다. 이러한 현상은 촉각의 차원에서 설명한 연구로 Constance Classen, 앞의 2012 책, p.130.

37) 李汝籲, 『炊沙集』卷1, 「題狄仁傑望白雲圖」, “蛟綯入指點, 千載名芬馥. 摩挲激方寸, 隱然如對君.”

그림을 만지다

“누가 일찍이 이곳에서 修禊했んど. 진나라의 풍류 왕희지와 謝安 등이지. 청아한 담론의 묵은 자취가 단지 소폭이지만, 손으로 어루만지노라니, 나도 모르게 생각이 아득해지네.”³⁸⁾

“만지노라니 감개함이 증가하는구나. 병 가운데 정신이 맑아졌다고 말해서 무엇하랴”³⁹⁾

그림이 전달하는 주제가 학문적 역량의 소통으로 역할하였던 점은, 丁若鏞이 변상벽의 〈母鷄領子圖〉에 부친 감상시에서도 찾아볼 수 있다.

그가 그린 고양이 그림은 쥐들을 떨게 할 만했지. (이 그림의) 뛰어난 기예가 이에 이르러,
만지노라니 뜻[意]이 줄어들지 않는구나.⁴⁰⁾

인용한 위 시의 앞부분은 어미닭이 병아리를 돌보는 굳셈과 자애로움, 그 속에서 제멋대로 놓고 있는 병아리에 대한 묘사가 자세하고 충분하다. ‘(子)母鷄’라는 주제에서 어미닭의 慈愛를 배워야 한다는 것은, 적어도 송대 이래 중국의 황실에 유전되고 있었고 제화문학의 전통으로 이어졌으며 정약용은 이를 숙지하고 있었다.⁴¹⁾ 시의 마지막 부분인 위의 인용구는 정약용의 사실주의적 회화관의 예로 주로 거론되고 있지만, 정약용이 그림을 만지며 되새긴 뜻[意]은 사실주의적 기예라기보다는 감상자가 느끼고 감동한 주제[意], 자모계도의 전통적 주제인 자애의 덕목이었다. 이는 엘리트 계층의 학습을 기반으로 소통되는 내용이었다.

38) 趙任道, 『澗松集』 권1, 「題蘭亭修禊圖」, “何人曾此事修禊, 晉國風流王謝儔。清談陳迹但尺素, 手撫不覺思悠悠。”

39) 李玄錫, 『游齋集』 권3, 「輞川圖」, “摩挲增歎慨, 休說病懷蘇。”

40) 丁若鏞, 『與猶堂全書』 詩集 卷6, 「題卞尙璧母鷄領子圖」, “亦其鳥圓圖, 可以群鼠鳩。絕藝乃至斯, 摩挲意未割。”

41) 고연희, 「오래된 전통, 子母鷄圖」, 『문헌과 해석』 55, 문헌과해석사, 2011, 112~127면 참조.

2. 예술품으로서

① 묘사력의 감상

화가, 소장자 혹은 그림 속 인물과 감상자의 사회적 관계와 상관없이, 그림 자체의 표현과 기법에 매료되어 감상자가 그림을 만지고 감동을 표현한 경우들이 있다. 이러한 그림들은 대개 뛰어난 화가의 작품이었다는 공통점을 보여준다.

조선전기 安堅(15세기 활동)이 그린 〈冬景山水圖〉를 어루만진 徐居正은 그림 속 겨울경치의 차가운 기운이 피부로 느껴져서 소름이 돋았노라고 하였다.

“내가 그림을 펼쳐 손으로 만지노라니, 어깨에 소름이 돋고 눈에는 눈물이 아롱졌다.”⁴²⁾

조선후기 金弘道(1745~?)가 그린 〈洗劍亭雅集圖〉를 펼친 徐有渠(1764~1845)도 얼굴을 덮치는 맑은 냉기를 느꼈노라 하였다. 이러한 감각의 효과는 안견과 김홍도가 추운 풍경과 계곡의 물길을 실감나게 그렸기 때문일 것이다.

“오래된 상자를 열어서 큰 두루마리의 그림 하나를 꺼냈다. …… 복날에 이를 펼치니 맑고 시원스러움이 얼굴을 덮치는 것을 느끼겠노라.”⁴³⁾

조선후기 鄭澈(1676~1759)이 그린 금강산도인 〈蓬萊障子〉를 감상한 魚有鳳(1672~1744)은 정선의 필치를 어루만지며 ‘臥遊’를 이루었다고 하였다.

“정군[정선]의 화법이 조화에 들어, 그윽한 산천을 붓 아래 옮겼구나. 가련한 나는 지금까지 신선의 분수가 박약하였으나, 봉래 그림 한 폭에 나를 던지노라니. …… 가장 높은 비로봉에 홀로 서서 일만이천봉을 손으로 만져보고 돌아와 산속 암자 속을 와유하고, 한번 옷으며 짚어보니 실제와 같구나.”⁴⁴⁾

42) 『續東文選』 卷4, 徐居正, 「題安堅山水圖冬景」 “我今披圖手摩挲, 玉樓亦粟銀海花.”

43) 徐有渠, 『楓石鼓篋集』 卷6, 「題洗劍亭雅集圖」 “撥舊篋, 得橫卷圖一. …… 伏日展之, 覺清涼襲面. …… 圖之者檀園. 題之者岱淵. ……”

44) 魚有鳳, 『杞園集』 卷5, 「蓬萊障子歌, 奉呈楓溪主翁」 “鄭君畫法參造化, 玄圃滄洲筆下移. 憐我平生仙分薄, 投我蓬萊障一幅. …… 獨立毗盧最高頂, 萬二千峯手摩挲. 然後歸來臥遊山, 一笑指點真相.”

그림을 만지다

그림 속 일만이천봉을 손으로 어루만진 감상자는 그 몸이 금강산을 노니는 듯한 만족감을 느꼈다. 김홍도가 그린 산수화에서도 朴允默(1771~1849)이 다음과 같이 와유의 시간을 누렸다.

“돌은 감히 땅을 뚫고 솟아나고, 개울을 흘러 마치 잔잔히 장난치는 듯하네.
만지노라니 (이것이) 그림 안료의 색이라는 것을 미처 깨닫지 못하고, 만나절
을 맑은 와유로 한가롭게 보냈노라.”⁴⁵⁾

감상자는 자신이 손끝으로 만지는 대상이 바탕 재질과 안료로 이루어진 물질이라는 사실을 잠시 잊었노라고 고백하며 그림 속 산수 대상으로 몰입하며 산수를 체험한 즐거움을 표현하였다.

申聖夏(1665~1736)가 읊은 아래의 묵죽화는 화가가 명시되어 있지는 않지만, 매우 잘 그려진 그림이었을 것이 분명하다.

“만지노라니 그림 속 물건임을 잊게 되고, 보노라니 나의 생각이 문득 세상
밖으로 초연하여지네.”⁴⁶⁾

전쟁터가 실감나게 그려진 작품이라면, 그림을 만지는 감상자를 전쟁의 시공으로 이끌고 갔다. 魏伯珪(1727~1798)가 감상한 〈唐浦勝戰圖〉는, 訓鍊院副正이 된 魯鴻(1561~1619)이 선봉장이었던 노량해전의 승리가 선조의 어명으로 그려진 그림이다.⁴⁷⁾ 〈당포승전도〉를 그린 화가는 기록되어 있지 않지만, 이를 맡은 화원화가는 실력이 인정된 화가였을 것이며, 어명으로 제작된 국가적 승리를 정성스럽게 표현하였을 것이다. 위백규는 이 그림을 손으로 만지다가 눈을 부릅떴노라고 하였다.

“한 폭의 그림이 완전히 어제의 일과 같구나. 깃발들이 펄럭이고, 칼과 화살

似.”

45) 朴允默, 『存齋集』 卷7, 「讀檀園金弘道畫帖」, “石出眞堪穿犖确, 溪流似可弄潺湲. 摩挲未覺丹青色, 臥作清遊半日間.”

46) 申聖夏, 『和菴集』 卷1 「畫竹歌 并叙」, “摩挲不覺畫中物, 見之令我思超忽”

47) 魯認, 『錦溪集』, 卷8, 「唐浦勝戰圖題名」; 魏伯珪, 『存齋集』 卷23, 「慕軒林公行狀」 참조.

이 뒤섞이고, 대검이 사방의 포위하니, 사로잡힌 배는 외롭고 힘들다. (미상),
승전의 북소리가 하늘을 울린다. 손으로 만지노라니, 나도 모르게 눈을 부릅뜨
게 되는구나. 그때의 그림으로 전해지니 어찌 우연이리."⁴⁸⁾

이 외에, 화면에 대한 실감의 과정이 좀더 흥미롭게 표현된 예들이 있다. 만지기 이전에 시각적 幻影을 보고 그것이 환영이었음을 깨달은 다음에 그림을 만지는 과정이 기술된 경우이다. 스님의 영정을 보니 그 모습이 진짜와 같아, 이를 만져보고 싶어졌다는 李喆輔(1691~1775)의 시에서 찾아볼 수 있다.

“누런 문에 단정하게 곧추 앉아 위엄 있는 모습으로, 꽃 나무 배경에 미소
편 얼굴로 (나를) 맞이하는구나. 그림의 묘함이었음을 깨닫고 더욱 만져보고
싶어지고 마음에 다시 놀라게 된다.”⁴⁹⁾

이러한 과정은 더욱 코믹하게 표현되기도 하였다. 漢나라 초 高祖에 대항했던 네 명의 어진 노인들을 보여주는 〈商山四皓圖〉를 보고 그림 속 노인들이 진짜로 보여 인사하려 했다가 그림임을 깨달은 후 이를 확인하려고 손을 들어 만졌다고 한 아래의 글이, 그 예이다.

“나는 그들에게 머리를 조아려 인사하고 참여하고자 다가갔는데, 발을 헛디
터 머리로 받은 것이 종이였음에 놀랐노라. 손을 들어 만지면서 감탄하여 칭찬
하고, 그림임을 알고 나서 다시 똑똑히 살펴보았노라.”⁵⁰⁾

이들은 대상이 그림이었음을 확인하는 실감의 마무리를 손으로 만져보는 촉각으로 이루고자 하였다. 바꾸어 말하면, 그림이라는 화면의 실상에 대한 가장 정확한 감각

48) 魯認, 『錦溪集』, 卷8, 「書魯副正唐蒲勝戰圖後(魏伯珪)」, “…… 而一幅丹青, 宛如昨日. 旗旛飄拂, 劍箭相雜, 龍雀四圍, 虜饑孤窮, 千斤鳥郊, 勝鼓殷天. 摩挲以手, 不覺曠日. 當時畫圖以傳, 夫豈偶然.”

49) 李喆輔, 『止庵遺稿』 冊2, 「晉庵畫像, 感而口拈, 示受台」, “儼似黃扉端委坐, 依然花樹笑顏迎. 七分始覺丹青妙, 欲起摩挲意更驚.”

50) 黃玠, 『梅泉集』 卷1 「四皓圍棋圖」 “我欲揖之參過行, 踉蹌頭觸驚枯紙. 舉手摩挲却嘆羨, 審是丹青更諦視”

수단은 촉각이었던 상황을 전달한다.⁵¹⁾ 만져봄으로써 그것이 그림이라는 사실을 확인하는 과정은 놀라운 즐거움을 주었을 것이다.

② 기법과 내용에 대한 조사

오늘날 회화작품의 진위를 감별하고자 잠시 드물게 허락되는 만져봄은 작품의 재질, 안료, 필치 등을 정밀한 조사의 필요가 있을 때뿐이다. 조선시대 학자들이 그림을 만지며 이에 근접한 태도를 보인 경우는 없었을까.

산수화 속의 어두운 부분을 만져보면서 먹의 사용법을 인식하였다는 金得臣(1604~1684)의 제화시, 그림을 만져본 후 특정 화가의 솜씨임을 확신하였다는 趙繼韓(1572~1631)의 제화시가 있다. 이들을 적극적 기법 감별의 태도로 단정하기는 어렵지만, 정밀한 조사의 태도로 분류할 수 있을 것으로 보인다.

“이 그림이 어찌 그윽하고 웅장하고 기이한가. 만져보니, 비로써 먹이 淋漓함을 알겠노라.”⁵²⁾

“내가 이내 가까이 가서 만져보니. 이내 李公麟의 그린 줄을 알겠노라.”⁵³⁾

먹의 임리함은 수분감이 많아 보이도록 처리한 먹칠을 말한다. 손으로 만져본다면 먹을 거둬 칠했는지 한번으로 처리했는지 그 붓질의 결과로 남은 두께감을 감지할 수 있다. 이 외에, 그림의 내용을 살피고자 손끝으로 짚어보았다는 경우가 있다. 申敏一(1576~1650)은 그림을 만져본 후에야 그림 속 주인공이 陶朱公 즉 范蠡라는 것을 알았노라고 했고, 여러 나라 사신들이 조공을 바치는 내용의 장대한 〈王會圖〉를 살피던 趙持謙(1639~1685)은 그림을 만져보아도 그림 속 인물들이 어느 나라 사신인지 알 수 없다고 했다. 그 내용은 다음과 같다.

51) 시각적 환영(optical illusion)의 실상을 확인하는 수단은 촉각이다. Constance Classen ed., 앞의 2012 책, p.127. 현대 그림 중에는 멀리서 보면 그림 속 물체가 입체적으로 움직이는 듯 보이거나, 일부가 반짝이는 재질로 보이는 등 감상자의 ‘시각’ 착시를 유도하는 표현법이 적지 않다. 이런 경우, 그것이 평면적 고정된 화면이며 동일 재질임을 확인하려면 ‘촉각’적 행위가 요구된다.

52) 金得臣, 『柏谷集』 冊4, 「斷鰲立極圖歌」, “是何玄機雄且奇, 摩挲始知淋漓墨.”

53) 趙繼韓, 『玄洲集』 卷13, 「春郊牧牛圖賦」, “余乃近而摩挲兮, 乃知龍眠之所摸.”

“강호 가득한 데 배 한 척에, 종이 위에 풍채 당당한 참된 장부라. 만져보니, 이가 도주공임을 알겠노라. 높은 이름에 맞게 오를 세 번 움직였지. … 높은 품모가 천년 이래 나를 일으키니, 그림을 손으로 짚어가며 한번 탄식하노라.”⁵⁴⁾

“거의 붉은 얼굴, 검은 치아, 붉은 머리, 녹색 눈동자에 분잡하게 달리는 모양이라, 만져보아도 어느 나라(의 사신)인지 모르겠고, 짚어가노라니 다행스럽게 태평성세라 ……”⁵⁵⁾

이상은, 화면의 필묵, 색 등의 특이함이나 내용 상의 궁금증이 감상자로 하여금 촉각적 감상을 유도하였던 사례이다.

③ 소유감의 표현

귀한 작품을 만질 수 있다는 만족감의 표현도 촉각의 감상기록에서 찾아볼 수 있다. 예컨대, 조선초기 왕실에 오랫동안 내장된 그림이 고급스럽게 장황되어 있다가 펼쳐진 것을 만졌던 서거정, 북송대 화가 劉松年(약 1155~1218)이 그린 〈彩蓮圖〉에 명대의 저명한 문인 吳寬, 陸師道의 글이 적혀있는 두루마리의 축을 만진 朴瀾(1592~1645), 명대 董其昌의 진적을 만진 尹定鉉(1793~1874), 북송대 米芾의 진작이라고 믿어졌던 그림을 문지른 金允植(1835~1922) 등이, 진귀한 그림을 자신의 손으로 직접 만져본 기쁨을 다음과 같이 표현하였다.

“일찍이 金牋으로 그림을 꾸미고, 玉軸으로 공교하게 장황하였구나. 손 씻고 어루만지기를 한참하고, 눈 비비고 펼쳐 즐기기를 오래하노라. 몇 해나 비부에 소장되어 있다가, 오늘에야 화려한 당에 걸렸구나”⁵⁶⁾

54) 申敏一, 『化堂集』卷1, 「扁舟五湖圖」 “江湖滿地舟一葉, 紙上軒昂眞丈夫. 摩挲知是陶朱公, 合沓高名動三吳. …… 高風千載尙起余, 粉墨指點空一吁.”

55) 趙持謙, 『迂齋集』卷5 「王會圖頌, 並序」, “依倭顏面黑齒赤髮綠睛雜逡駘奔之狀, 摩挲而不知何國, 指點而幸際昌辰, ……”

56) 徐居正, 『四佳集』卷44, 「畫貓, 一百四韻」 “金牋曾賁飾, 玉軸巧裝縑. 拭手摩挲久, 揩眸展翫長. 幾年藏秘府, 今日揭華堂.”

“내가 이(유송년의 그림)를 얻어 마음대로 할 수 있어, 만지노라니 흥겨움을 느끼게 되는구나.”⁵⁷⁾

“이 족자[山水小幀]는 동기창의 필적으로 의심이 없다. …… 만지며 존경심으로 완상하노라니, 즐거운 생각이 갑절이로다.”⁵⁸⁾

“미불의 필적에는 귀신이 따르고, 조각난 목적이라도 세상에서 보배로 여긴다. …… 내가 와서 만져보노라니 흥겨움이 유장하구나. 이 그림은 좋아서 천 금으로도 구하지 어렵지.”⁵⁹⁾

이들은 모두 귀한 그림을 손으로 만지는 감흥을 표현하였다. 눈으로 보는 것과 다르게, 손으로 만진다는 것은 독자적 所有感의 만족, 소유욕 충족의 즐거움, 또한 이를 가능하게 해주는 자신의 사회적 권력에 대한 자부심이 암묵적으로 수반되고 있을 것으로 보인다.⁶⁰⁾

추가적으로, 그림이 아닌 글씨에서 조선후기 金壽恒(1629~1689)은 연행 중에 만났으나 구입할 경제적 여력이 없었기에, 만지며 손에서 놓을 수 없었던 안타까움을 표현한 사례가 있다. 그 내면에 가득했던 소유욕이 만지는 행동으로 강하게 표현된 이 경우는 소유욕의 충족을 만지며 기뻐한 앞의 경우들과 본질적으로 동일한 사례라 할 수 있다.

“어찌 나의 전대와 여장이 벌써 텅 비어 일금의 밀천도 없으니, 오직 마주하여 탄식하고 한탄하며 어루만지며 차마 손에서 내려놓지 못하기를 오래하였다.”⁶¹⁾

57) 朴瀾, 『汾西集』 卷16, 「具僉樞(仁基)所藏劉松年畫, 吳原博陸子傳詩筆帖跋」, “而吾得以擅有之, 則摩挲興感.”

58) 尹定鉉, 『樗溪遺稿』 卷5 「董玄宰山水真蹟跋」, “此幀之爲董氏手筆無疑焉. …… 摩挲敬玩, 益切於戲之思矣.”

59) 金允植, 『雲養集』 卷3, 「題友人所藏米元章畫障子」, “米顚筆下趨鬼神, 片楮零墨世所珍. …… 我來摩挲興更悠, 此畫良難千金求.”

60) 고대와 중세의 서양에서 만지는 행위 그 자체가 법적 所有의 표시로 공인되었던 사례가 적지 않다. 마크 스미스 저, 김상훈 역, 앞의 책, 184면.

61) 金壽恒, 『文谷集』 卷28, 「崇禎皇帝御筆二障購得始末記」 “奈余囊裝已罄, 無一金之資, 則唯相對嗟

Ⅳ. 나오는 말

촉각이 사회문화사의 내면을 이해하는 주요한 척도가 될 수 있다는 감각이론 및 전근대기 동아시아 회화작품의 형태와 존재 방식이 감상자의 만지는 행위를 요구하고 있었던 상황을 근거로 하여, 이 연구는 조선시대 그림 감상 행위에서 ‘촉각’이 중시되었던 상황을 조사하였다.

조선 문인들이 남긴 그림 감상 시문에 기록된 촉각의 행위들을 모아서 분류한 결과 가장 많은 사례는 그림을 사회적 관계에 근거한 소통의 매체로 감상할 때였다. 화가, 소장자 혹은 그림 속에 그려진 인물과 직접 교유의 경험을 가졌을 때, 감상자는 그림을 만지면서 해당 인물을 그리워하고 슬픔을 표현하였다. 혹은 직접 교유가 없었더라도 역사적 공감대 속에서 형성된 화가나 그림 속 인물과의 유의미한 관계도 감상자로 하여금 그림을 만지는 감동을 야기시켰다. 화가가 명나라 황제이거나 그림 속 인물이 명나라 미인이었던 예를 찾아볼 수 있었다. 또한 학습한 내용에 의거하여 그림의 주제를 파악하는 경우도, 지적 공동체에서 소통되는 시각 기호에 대한 감지 능력으로 분류하였다. 이러한 감상들 속에서 그림은 예술작품이기에 앞서 사회적 관계에서 그 의미가 형성된 물질매체 혹은 시각매체로 기능하고 있었다.

한편, 그림의 작품성 자체에 대한 감동으로 그림을 만지는 사례도 있었다. 이에서는, 인간관계 및 사회적 소통의 매체로 그림을 만질 때 격앙되는 슬픔에 비교하여 볼 때, 그 감동의 전반적 방향이 기쁨이었다는 차이가 뚜렷하게 나타났다. 예컨대, 안견, 정선, 김홍도와 같이 걸출한 화가의 작품이 보여주는 묘사력과 표현력에 대한 감동, 우수한 작품의 내용과 기법에 대한 확인, 저명한 화가의 작품을 만져보는 소유의 즐거움 등이 이에 해당하였다.

이상의 두 갈래-즉 관계성 혹은 작품성-에 기반하여 만졌던 감상 양상에서 그 차이점을 보자면 그림을 관계적 매체로 만지며 일으키는 감동이 그 표현의 사례가 월등하게 많고 표현된 감동의 정도가 매우 깊게 드러난다는 것이다. 한편 그 공통점을 보자면 슬픔, 기쁨 혹은 놀라움 등의 감동이 그림을 만지는 행위를 통하여 배가되었던 현상이 두루 표현되었다는 점이다. 이러한 공통적인 촉각의 효과 속에서 감상자들은

惋, 摩挲不忍釋者, 久之.”

그림을 만지다

그림을 세 번, 백 번, 혹은 진중일 만졌노라 하였고 혹은 손에서 놓지 못하였다고도 하였다. 감상자들은 그림 속 먹물의 효과를 만지기도 했고 그림 속 인물과 장소를 짚어가며 만지기도 했고, 그림의 겉면만을 만지기도 했을 것이다.

이렇게 논의를 마무리하면서 첨부하자면, 이상의 논의는 촉각적 감상에 수반되는 그림의 마모와 오염, 훼손된 그림의 보존을 위한 모사 제작 등이 공존하였던 당시의 그림 문화에 대한 종합적 해석을 추가로 기대하게 된다. 이 글에서는 이를 기대로 남겨둔다. 또한, 이상의 논의는 촉각적 감상을 행한 감상자들이 남겨준 문헌텍스트에 전적으로 의거하였기에, 촉각과 감동의 연결 근거에 대하여 다루지 못했다. 말하자면, “내 언어의 한계가 내 세계의 한계는 아니다”라는 문장이 말하는 바의 언어를 넘어서는 감각의 차원을 전제하였을 뿐⁶²⁾이기 때문이다. 김정희가 “그림을 만지노라니, 눈물이 활각 흐르네”라고 하였을 때의 손끝과 눈물 사이에서 벌어진 감각과 인식의 관련성은 의학적 연구의 대상이 될 것이다.

그럼에도, 이 글은 전근대기 동아시아 그림이 근대적 예술 인식에서 주장하는 ‘시각’적 대상에 국한되기에 앞서 실제로는 풍부한 감각의 차원, 특히 촉각의 차원에 있었음을 밝힐 수 있었다. 필자는, 이러한 연구 결과가 과거의 그림이 존재한 방식의 이해에 그치지 않고 향후 오늘날의 감상자들을 위한 전시 구상에도 도움이 될 것을 기대한다.⁶³⁾

투고일: 2023.07.23

심사일: 2023.08.28

게재확정일: 2023.09.06

62) David Howes ed., *Empires of Senses, The Sensual Culture Reader*, Oxford and New York: Berg, 2005, p.1.

63) 17세기 유럽의 소장자들은 관람객들이 소장품을 만지는 행위를 금지하기 어려웠다. 19세기에는 “손으로 보지 말고, 눈으로 만지세요”라는 간곡한 문구로 도난과 훼손을 방지하고자 노력하기 시작하여, 박물관 물건을 만지지 못하도록 하는 예의와 장치가 발달하였다. Constance Classen, ed., 앞의 2012 책, p.146. 오늘날 영국 V&A의 전시를 보면, 전근대기 공예품에 장치를 추가하여 관람객이 손으로 만지되 도난과 훼손은 불가하게 하고 있다. 전근대기 회화작품의 촉각적 감상 행위를 중시하는 전시 고안도 현대 과학의 도움으로 가능하리라 기대한다.

참고문헌

- 姜世晃, 『豹菴稿』
權載運, 『麗澤齋遺稿』
權 譚, 『石洲集』
金得臣, 『柏谷集』
金誠一, 『鶴峯集』
金壽恒, 『文谷集』
金允植, 『雲養集』
金正喜, 『阮堂全集』
盧相稷, 『小訥集』
魯 認, 『鎬溪集』
朴 瀾, 『汾西集』
朴允默, 『存齋集』
裒幼華, 『八斯遺稿』
徐居正, 『四佳集』
徐有渠, 『楓石全集』
徐有本, 『左蘓山人文集』
宋 純, 『俛仰集』
申敏一, 『化堂集』
申聖夏, 『和菴集』
魚有鳳, 『杞園集』
吳弘默, 『叢瑣』
李德懋, 『靑莊館全書』
李象靖, 『大山集』
李汝穰, 『炊沙集』
李廷穉, 『四留齋集』
李喆輔, 『止庵遺稿』
李夏坤, 『頭陀草』
李玄錫, 『游齋集』
張之琬, 『枕雨堂集』
鄭經世, 『愚伏集』
鄭 述, 『寒岡集』
鄭 弼, 『愚川集』

丁若鏞, 『與猶堂全書』
趙秉鉉, 『成齋集』
趙任道, 『潤松集』
趙持謙, 『迂齋集』
趙縝韓, 『玄洲集』
黃 玪, 『梅泉集』

- 고연희, 『화상찬으로 읽는 사대부의 초상화』, 한국학중앙연구원출판부, 2015
마크 스미스 저, 김상훈 역, 『감각의 역사』, 성균관대학교출판부, 2007
예술리 몬터규 저, 최로미 역, 『터칭』, 글항아리, 2017
Classen, Constance. ed., *The Book of Touch*, Routledge, 2005
Classen, Constance. ed., *The Deepest Sense, A Cultural History of Touch*, University of Illinois Press, 2012
Geaney, Jane. *On the Epistemology of the Senses in Early Chinese Thought*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2002
Howes, David. ed., *Empires of Senses, The Sensual Culture Reader*, Oxford and New York: Berg, 2005
- 고연희, 「오래된 전통, 子母雞圖」, 『문헌과 해석』 55, 문헌과해석사, 2011
김기완, 「조선후기 사대부 초상화찬 연구」, 연세대 석사학위논문, 2009
金相燁, 「趙嶸의 〈群山二友圖〉」, 『미술사연구』 6, 미술사연구회, 1992
김시천, 「감각이란 무엇인가」, 『시대와 철학』 18(3), 한국철학사상연구회, 2007
朴永哲, 「〈群山二友圖〉와 群山島」, 『역사문화연구』 69, 한국외국어대학교 역사문화연구소, 2017
윤진영, 「朝鮮時代 契會圖 研究」, 한국정신문화연구원 박사학위논문, 2004
황수정, 「〈題群山二友圖〉의 구조와 특징」, 『한국사상과 문화』 90, 한국사상문화학회, 2017
Candlin, F. "Don't Touch the Art!, Hand Off! Art, Blindness and Conversation of Expertise," *Body and Society* 10(1), 2004

Tactile appreciation of painting during Joseon period

Kho, Youen-hee

In order to discuss that East Asian painting of pre-modern period, especially of Joseon era, has been appreciated in tactile sense, this study showed valuable cultural properties of touch that has been studied in the West and the tactile forms of the pre-modern paintings in East Asia, and then investigated the cases of tactile appreciation through literary records in the Joseon Dynasty. According to this survey, the reasons for appreciation of touching paintings were largely divided into two types: as communication media and as art works. When dealing with painting as a social communication medium, the viewer has a deep relationship with the artist, the collector or the person drawn in the painting. The value of the painting was determined in the meaning of the viewer's social relationship. Or, when understanding the subject of painting as academic, literary, and moral contents based on learning, it is impressive to communicate with academic consensus in an intellectual community with similar learning experiences. The other type is to touch paintings as artworks. The viewers expressed delight at the excellent drawing skills of famous artists. In addition, the very precious works were touched with the vicarious pleasure of owning the work. In the two types above, the feeling evoked from appreciation were multiplied through touching the paintings. It can be understood that the appreciation method of premodern East Asian painting was not limited to the 'visual' sense under the modern perception, but was in the dimension of a richer sense, such as 'tactility'.

Key Words : tactile sense, touch, appreciating painting, exhibition, Jeong Seon, Kim Hongdo, Kim Jeonghee