■ 민족문화연구 제82호(2019.02.28), 고려대 민족문화연구원, pp.91-116.
http://doi.org/10.17948/kcs.2019..82.91

【특집: 조선 후기 개인 담론과 자술 문학】

초상화찬의 자기 타자화와 관용구 활용

김기완(金起妧)*

목 차

1. 들어가며
2. 그려진 '나'와의 조우와 대화: 초상 자찬의 자기 타자화
3. 그려진 인물에 대한 인지와 독해: 관용구의 활용과 변주
4. 나가며

국문초록

본고는 초상화찬의 수사적 측면에 초점을 맞추고, 초상 자찬에서 나타나는 '자기 타자화'의 양상과 초상화찬 전반에서 쓰이는 몇몇 관용구를 연구대상으로 삼았다. 초상으로 그려진 자신을 타인처럼 간주하는 '자기 타자화'의 수사는 타인 대상 초상화찬과 변별되는 초상 자찬 특유의 면모이자 서술규약으로서 2인칭 자기 호명이 특히 빈번하며, 작품의 일부분에 활용되거나 혹은 전면에 걸쳐 적용되었다. 한편 초상화찬에서는 관람자와 초상 간의 거리감이나 생각에 잠긴 초상인물의 모습을 기술하는 관용구가 쓰였으며 개별적인 사례에 따라 변용되기도 하였다. 본고에서 살펴본 초상화찬의 여러 표현 방식은 초상 이미지와 직간접적으로 조응하면서 초상인물을 인지・해독하는 글쓰기 방식이 되었던 만큼, 초상화찬의 題畵文學的 연구에서 향후 더욱 주목될 필요가 있다.

* 연세대 국어국문학과 강사.

주제어: 초상화찬, 자찬, 자기 타자화, 관용구, 題畵文學.

1. 들어가며

초상화찬에 대한 문학 방면의 연구가 점차 활발해지는 현 시점[1]에서, 본고는 초상화찬의 수사적 측면[2] 내지 표현기법의 차원에 초점을 맞추고, 초상 자찬에서 나타나는 '자기 타자화'의 양상과 타인 대상 초상화찬에서도 쓰이는 몇몇 관용구를 연구대상으로 삼았다. 이러한 표현의 측면은 초상화찬을 문학작품으로서 성립시키는 중요 요건 중의 하나로서, 일차적으로 초상화찬에 대한 문학 방면의 연구에서 요청되는 과제이다. 또한 이는 초상화찬 장르 공통의 서술규약에 어떤 것들이 있는지 정리하고 그 효과와 의미를 해명하는 작업의 일환이기도 하다.[3]

또 한편으로 초상화찬이 지니는 題畵文學으로서의 특질을 감안할 때, 이런 수사적 측면은 초상화의 이미지와 어떤 식으로든 연동되어 있을 가능성을 지닌다. 본고에서는 초상화찬의 몇 가지 표현기법을 통하여 텍스트-이미지 간 연계를 읽어내는 가능성을 아울러 타진해 보고자 한다. 초상화찬의 題畵文學的 특질은 때로 서두부의 외모기술부와 종결부의 초상화 담론과 같이 이미지

1) 이러한 연구의 대표적인 예로는, 임준철, 「畵像自贊類 문학의 존재양상과 자아형상화 방식의 특징」, 『고전문학연구』 제36집, 한국고전문학회, 2009; 「한국 화상자찬의 전형과 변주」, 『전형과 변주』, 글항아리, 2013; 고연희, 『화상찬으로 읽는 사대부의 초상화』, 한국학중앙연구원 출판부, 2015; 졸고, 「조선후기 사대부 초상화찬 연구」, 연세대 석사학위논문, 2009 외 다수의 관련 논문 등을 들 수 있다. 초상화에 부쳐 쓴 찬들의 실제 제목을 보면 "-影贊", "-眞贊", "-畵像贊", "眞影贊", "-像贊" 등 다양한데, 이를 모두 아우르는 포괄적인 명칭을 필자가 편의상 '초상화찬'이라고 붙였다.

2) 송찬류는 실용적 장르이면서도 화려한 수식을 중시하는 문체적 특징을 지닌다. 초상화찬에서 이러한 수식적 문사로서의 특성은, (특히 타인 대상 초상화찬의 경우) 칭송하는 언사의 장대한 풍격이라든지, 정교한 對句와 押韻 같은 수사법에의 배려 측면에서 잘 드러난다. 정격인 4언 운문 형식이 아니라 산문이나 장단구 형식을 취해 초상화찬을 짓는 경우에도, 대구는 맞추고 압운을 배려하여 전체적으로 정련된 느낌을 부여하려고 시도한 작품들의 수량이 적지 않다. 이러한 贊 문체로서의 양식적 수사법이나 정격의 형식미 역시 한문학 연구에서 중요한 부분이지만, 본고에서는 그러한 문체 특성 면에서의 修辭보다는 문학적 장치를 고안하여 글의 전개를 보다 다채롭게 만드려는 시도, 혹은 초상 독해의 역할을 동시에 수행하는 관용구와 같은 또 다른 차원에 초점을 맞추었다.

3) 초상(화상) 자찬에서 보이는 2인칭 호명 및 "자신의 대상화"라든가 그 외의 각종 전형적인 글쓰기 투식들에 대한 주목은, 임준철, 앞의 글, 2009; 앞의 글, 2013에서 이루어진 바 있다. 본고에서는 이러한 선행연구들을 바탕으로 하면서, 그 유형 정리와 의미 해석을 부연해보고자 하였다.

와 상관되는 직접적인 지표를 남기기도 하지만, 많은 경우 서술 주체와 서술 대상인물 사이에 존재하는 초상화라는 매체를 생략하고 곧바로 대상인물 자체에 대한 기술이 되어 버리는 것처럼 보이기도 한다. 이런 부분은 초상화찬의 題畵文學的 연구방법론을 확립하거나 찬에서 '그림'을 읽어내는 작업을 때로 어렵게 만든다. 본고는 이런 난점을 인정하면서도, 초상화찬 텍스트 내의 修辭를 이미지에 대한 조응으로 읽어내기 위한 가능성을 타진하는 시고로서의 역할까지 염두에 두기로 한다.

2. 그려진 '나'와의 조우와 대화: 초상 자찬의 자기 타자화

자찬에서 가장 특기할 만한 수사적 특징으로는, 초상화에 그려진 자기 모습을 2인칭이나 3인칭으로 호명하는 '자기 타자화'의 표현방식을 들 수 있다. 즉 초상화에 그려진 자기 모습을 "爾", "汝", "彼-者" 등으로 타자화시키거나 자호로 호명하는 것이다.[4] 이러한 화법은 고려시대와 선초의 자찬에서부터 이미 확인되는 것으로서 이후의 자찬에서도 일반적인 수사로 정착되었고, 자찬 외에 초상 自題詩들에서까지 광범위하게 나타난다.[5]

---

4) 졸고, 앞의 글, 2009, 58-60면, 152면에서 초상 자찬의 '자기 타자화'와 관련된 기본 사항을 개술하고, 이와 근접한 표현기법적 효과를 보이는 친한 지인 간의 초상화찬과 거울에 부친 자찬에 관해 분석한 바 있다. 다만 그때에는 서술의 맥락상 자찬의 자기 타자화를 특화해서 상술하지는 못했기에, 여기서는 필자의 선행연구와 겹치는 문구와 작품 분석은 생략하면서 자찬의 자기 타자화에 갖는 의미와 효과에 대해 보다 자세히 살펴보기로 한다. 自傳의 他者化에 집중한 연구로는, 최신 연구인 김경, 「18세기 自傳에서의 他者化 전략—李德懋와 兪漢雋을 중심으로」, 근역한문학회 2018년 추계 기획학술대회 발표자료집, 2018년 12월 1일을 참조하였음.

5) 초상 自題詩에서 '자기 타자화'의 수사가 쓰인 예로는 다음과 같은 것들이 있는데, 두 시 모두 이러한 표현법을 통하여 발랄한 유희적 효과를 주고 있다(특히 ①은 '戱題'라는 창작 분위기에 걸맞게 유희적 경향이 강한 작품이다. 초상 속의 자기 이미지를 '客'으로 호명하며 어디서 왔는지 물어본 후, '주인 늙은이(나)'와 나이가 같고 모습도 비슷하다며 너스레를 부렸다. 그 뒤에는 자기 초상화를 두고 말은 없지만 뜻이 통하는 대상이라고 하면서, 만남이 늦었지만 지금부터는 함께 하자고 썼다).
① 李縡(1680-1746), 「戱題眞像」, 『陶菴集』 卷4 詩. "笑問客從何處至, 主翁與子似同年, 身已人扶休見恠, 回看髭髮共皤然."; 「戱題眞像」 其二. "欣然一笑共無言, 目擊神融道便存, 士貴知心何見晩, 從今相伴老山樊."
② 崔奎瑞(1650-1735), 「戱題畫像 兼贈畫師秦僉使再奚」, 『艮齋集』 卷1 詩. "人間七十九歲身, 一朝形貌移在爾, 山容野態爾似吾, 淸坐無爲吾似爾, 八耋無聞亦已矣, 可笑傳眞胡乃爾, 秦君神筆奪造化, 藉此留名吾與爾."

1) 자기 타자화와 '간극'의 유형

초상 자찬의 자기 호칭 중에서도 가장 빈번하게 보이는 것은, '爾'나 '汝'와 같은 2인칭이다. 그 원인과 의미, 효과를 탐색하는 데에는, 필립 르죈의 2인칭 자서전에 대한 분석이 유효하다. 즉 필립 르죈은 완전한 2인칭을 사용하는 자전적 텍스트가 언술 행위의 층위에서 볼 때 언술 행위의 주체와 (이야기의 수신자로 취급된) 언술 내용 속의 주체 간에 존재하는 간극을 명확하게 보여준다고 하였다.[6] 또한 필립 르죈은 "2인칭의 자서전에서 과거 자기 자신이 화자의 이야기의 수신자가 되고, 그 이야기가 그려내는 정경은 독자에게 주어지게 된다"[7]고 했는데, 이 역시 초상 자찬의 이해에 시사점을 준다. 요컨대 2인칭의 초상 자찬에서 "그려진 나"로서의 '너[爾]'가 1차적인 수신인이지만, 실상 이런 초상 자찬은 찬의 독자를 향한 발화이자 방백으로서의 성격을 갖는다고 볼 수 있다.

필립 르죈이 말한 2인칭 자서전에서의 서술 주체와 서술 대상 간 '간극' 내지는 '거리감'이란 개념을 적용시켜 본다면, 초상 자찬에서의 '간극'으로는 세 가지 요소가 포착된다. 가장 쉽게 파악되는 첫 번째는 '시간적 간극'으로, 예전에 그려진 과거 초상 속의 자기 이미지를 보면서 歎老의 심사를 토로하는 자찬들[8]이 이에 속한다.

두 번째는 '자기 훈시[9]적·윤리적 간극'[10]이며, 이런 성향은 특히 '自警'

---

6) 필립 르죈, 윤진 역, 『자서전의 규약』, 문학과지성사, 1998, 23면.

7) 같은 책, 25면.

8) 歎老 모티프가 담긴 초상 자찬에 관해서는, 졸고, 앞의 글, 2009, 91-93면 참조. 李晩榮(1604-1672)의 다음 자찬이 그 대표적인 예로, 역시 오래전에 제작했던 초상 속의 자신을 '너'로 지칭하고 있는 점이 주목된다. 李晩榮, 「畵像贊 幷序 癸巳」, 『雪海集』 卷2. "그대가 지금의 나인가? / 내가 아직도 젊은 채로구나. / 내가 예전에 그대였던가? / 나만 홀로 늙었구나. / 십팔 년 동안 / 나도 그대가 나의 '眞'인지 몰랐거늘 / 수십 년 뒤에 / 뉘라서 내 '影'이 그대의 몸인지 알겠는가? (…) [爾今我歟? 我尙少, 我昔爾歟? 我獨老. 十八年間, 我不知爾之爲我眞, 後數十年, 誰知我之影是爾身? (…)]" 진홍섭 외 편저, 『한국미술사자료집성 4』, 일지사, 1996, 704-705면에서 재인용.

9) 역시 필립 르죈의 2인칭 자서전에 대한 서술에서 이러한 개념화의 힌트를 얻었다. 장 자크 루소의 『고백록』 등을 보면, 화자가 주인공—과거의 자기 자신—에게 이야기하면서 어려운 상황에 처한 그를 격려 혹은 훈시하거나, 주인공의 모습을 거부하기 위해 부분적으로 2인칭 자서전 서술의 방식을 도입하는 경우가 있다고 한다. 필립 르죈, 앞의 책, 23면.

을 주제화한 자찬[11]들에서 극대화된다. 현실적 자아보다 상위에 있는 윤리적 자아 내지 초자아의 목소리를 상정하고자 할 때에도 2인칭 자기 호명은 유용하며, 이 경우 초상화 속 '너[爾]'와 대척점에 있는 서술 주체의 발화는 권위를 확보하게 된다. 이를테면 조선 내 「書畫像自警」 표제작 내지 전범작의 양대 축인 宋 주희의 자찬과 송시열의 자찬을 비교[12]하자면, 담담한 1인칭으로 '나[予]'를 언명한 주희 쪽보다도, '너[爾]'의 단점을 일일이 열거해간 송시열 편이 더욱 질책의 어조와 윤리적 거리감을 확보하는 데 효과적이다.

또한 이런 自警 주제의 자찬들은, '자기 타자화'를 통해 유도된 '실제 나'와 '초상으로 그려진 나' 사이의 '간극'이 반드시 유희적[13] 방향으로만 소모되는 것은 아님을 보여준다. 물론 이는 '유희'의 범위를 어디까지로 볼 것인지에 따라 달라지는 문제이고, 自警 주제 초상 자찬의 자기 타자화에서도 문

10) 시간축을 동시에 고려했을 때 이 두 번째 '간극'의 유형은 단순한 '과거의 나'라기보다는, '과거부터 현재까지의 나', 혹은 '과거 경험을 거쳐 구축된 현재의 나'와 관련된다고 할 수 있다.

11) 졸고, 앞의 글, 2009, 71-79면 '1.1.1.2. 自警하는 유자상' 참조. 조선시대 초상화와 초상 자찬 전반에 내재된 修己的 의미에 관해서는, 강관식, 「조선시대 초상화의 圖像과 心像: 조선 중후기 선비 초상화의 修己的 의미를 통해서 본 再現的 圖像의 實存的 의미와 기능에 대한 성찰」, 『미술사학』 제15집, 한국미술사교육학회, 2001 참조.

12) 朱熹, 「書畫象自警」, 『晦庵集』 卷85. "예법의 마당에서 노닐고 / 仁義의 부고에 침잠한다. / 이는 내가 대개 품어 온 뜻이지만 / 힘이 그에 따르지 못했구나. (…)[從容乎禮法之場, 沉潛乎仁義之府, 是予蓋將有意焉, 而力莫能與也. (…)]"; 宋時烈, 「書畫像自警」, 『宋子大全』 卷150 贊. "사슴을 벗 삼고 / 초가 오두막을 집 삼고 싶다. / 창문 환하고 인적 고요할 제 / 주림을 참고 책을 보는구나. / 네 모습은 파리하게 여위고 / 네 학문은 공소하다. / 하늘의 마음을 너는 저버렸고 / 성현의 말씀을 너는 업신여겼으니 / 마땅히 너를 두어야 하리, / 좀벌레의 무리 속에.[麋鹿之羣, 蓬蓽之廬, 窓明人靜, 忍飢看書, 爾形枯臞, 爾學空疎, 帝衷爾負, 聖言爾侮, 宜爾置之, 蠹魚之伍.]" 주희와 송시열의 「書畫像自警」이 조선후기 自警 주제 자찬에서 수용되고 변용되는 양상은, 졸고, 앞의 글, 2009, 73-78면 참조.

13) 고려부터 조선시대까지의 초상 자찬에서는, (실은 제목과 정황에서부터 뻔히 보이는 답인데도) 초상 속의 인물이 누구인지를 짐짓 질문하는 것으로 시작하여 그 정체가 밝혀지는 순간을 최대한 유예하거나 無期化하는 데서 오는 유희의 기류를 전개방식상의 동력으로 활용하는 사례가 다수 보인다. "초상 속의 인물이 누구인가?"에 대한 답을 이미 알고 있으면서도 짐짓 모르는 척하고, '실제 나'와 '초상으로 그려진 나' 사이의 거리를 고의적으로 멀리 떨어뜨려 놓는 초상 자찬 사례들로는 졸고, 앞의 글, 2009, 59면에 보다 상세함. 가와이 코오조오는 도연명의 「오류선생전(五柳先生傳)」을 분석하는 가운데, '오류선생'이 자기 자신이라고 말하지 않고 일부러 애매하게 얼버무리는 언명이 전체적으로 독자를 놀리는 듯한 "유희의 요소를 더하게 된다"고 분석했는데(가와이 코오조오, 심경호 역, 『중국의 자전문학』, 소명출판, 2002, 109-110면.), 가와이 코오조오의 이런 분석은 동양 자전문학의 여러 장르 중에서도 특히 초상 자찬의 경우에 잘 들어맞는다고 하겠다.

학적 표현의 재미를 찾아낼 가능성이 없는 것은 아니다. 다만 어조적 측면에서 볼 때, 엄격한 자기 훈시를 표방하는 경우 표면적인 웃음기는 소거된다고 볼 수 있다. 自警 주제의 자찬들에서 자신의 초상 이미지를 2인칭으로 호명할 경우, 초상인물인 '너'는 (실제로는 작가 자신임에도 불구하고) 감계와 훈시, 윤리적 권고와 질책의 대상으로 객관화된다. 2인칭 호명 방식을 취함으로써 초상을 향해 훈계하는 자찬의 서술 주체와, 그러한 훈시의 수신자로 상정된 초상인물의 존재상이 분리되고, 이러한 구획과 간극은 초상을 통한 자기경계라는 작품의 주제의식을 더욱 효과적으로 달성하는 데 기여한다.

다시 2인칭 초상 자찬에 나타난 세 가지 '간극'의 유형 문제로 되돌아갔을 때, 세 번째로 적시되어야 하는 것은 '공간적 간극'이다. 이는 실제 '나'와 초상으로 그려진 '나' 사이에 존재하는 응시와 認知의 거리를 뜻하며, 초상 자찬이 지니는 題畵文學으로서의 속성과 연관된다. 또한 전술했던 두 가지 간극, 즉 '시간적 간극'과 '자기 훈시적·윤리적 간극' 역시, 크게 보면 이 '공간적 간극'의 지평 위에 놓여 있는 것이기도 하다.

즉 초상으로 그려진 '나'가 (의미상으로는) 작가 자신과 동일인을 지칭함에도 불구하고, (물질적으로는) 자신의 외부에 존재하며 '나'와 마주 대하고 있는 관찰의 대상물로서 존재한다는 점은, '자기 타자화'라는 자찬의 수사적 특징을 더욱 추동한다. 초상 자찬에서 '爾'나 '汝'와 같은 2인칭 자기 호명이 특히 매우 빈번하다는 점도 이와 관련된다고 보인다. '너'라는 2인칭은 기본적으로 1인칭, 즉 '나'라는 대립 개념을 상정하는 것이라서,[14] '남'에 속하면서도 완전한 객관적 존재로서의 제3자와는 차별화된다. 자찬의 작가가 눈앞에 대면하는 초상 속의 자기 이미지는, 자신의 외부에 있는 인물상이라는 점에서 일견 타인처럼 느껴질 수 있고, 그 결과 '자기 타자화'의 설정을 가장한 문학적 표현방식을 동반하게 된다. 그러면서도 자신의 초상화는 완전히 '나'와 절연된 제3자의 형상은 아니기 때문에, '나'의 입장에서 마주하고 있는 상대자로서의 '너[爾]'로 간주되고 서술되는 경향이 강한 것이다.

14) 필립 르죈은 자신이 '너'로 호칭되는 '이인칭의 자서전'에 대해 서술하면서, '너'의 존재 없이 '나'가 성립되지 않고, '너'는 언제나 '나'를 상정한다고 서술한 바 있다. 필립 르죈, 앞의 책, 24면.

요컨대 2인칭 초상 자찬 속에서 '너'는 '나'를 강하게 환기시키고 또한 서로를 긴밀하게 의식하는 관계로, 對自的・환영적[15] 타자로서의 감각이 최적화된 자기 호칭이 2인칭이라고 보인다. 초상 자찬에서 '나'라는 호칭이 등장하는 경우를 보면, 한 작품 내에서 '너(초상 속의 자기 이미지를 가리킴)'라는 호명과 공존하는 가운데 '나'와 '너'가 대비적・상대적인 위치를 차지하게 되는 사례가 많다는 점[16]도 '나'-'너' 양자 간의 밀접한 조응 관계를 뒷받침해 준다. 즉 이는 자신의 초상 이미지를 2인칭으로 기술하는 바탕 위에 다시 1인칭의 화자가 개입함으로써, 서술 주체와 서술 대상 간의 혼란 및 그에 따라 야기되는 재미를 함께 추구하는 사례들이다.

2) 자기 타자화의 양상과 효과

자찬에서의 '자기 타자화'란 단순히 초상 속의 자기 이미지를 2인칭이나 3인칭으로 代置하여 호명하는 점에만 국한되지 않는다. '자기 타자화'라는 자찬의 기본 서술규약이, 보다 적극적인 착상의 동력이자 내용 전개상의 추진력으로 작용하는 경우도 적지 않다. 이를테면 초상인물이 과연 '진짜'인지를 짐짓 의심하는 심적 포즈를 취하면서 누구인지를 계속 탐색하다가 자의식적 지향과 연관되는 또 다른 존재를 끌어 오는 사례를 들 수 있다.[17] 초상 속의

---

15) 자신의 초상이 주는 환영감에 대한 조선 문인들의 반응으로는, 졸고, 앞의 글, 2009, 88-90면 참조.

16) 아래에 일부 예를 들어 본다.

① 金錫一(1674-1742), 「畵像自贊」, 『虛舟窩遺稿』 卷5. "吾是爾歟? 爾是吾歟? 吾方縻於簪紱, 爾何以丘壑之居而文酒之娛? 豈其丘壑者心, 簪紱者形, 而畢竟簪紱之日短, 丘壑之日長耶! 吾且與爾 歸去兮長松飛瀑之間, 友千古幼輿而徜徉." 원문은 진홍섭 외 편저, 『한국미술사자료집성 6』, 일지사, 1998, 652면에서 재인용.

② 蔡濟恭(1720-1799), 「自題寫眞贊」, 『樊巖集』 卷58 贊. "我是君耶? 君是我耶? 吾方患吾有吾身, 君胡爲兮復我.【右朝服本】"

③ 李晩榮, 「畵像贊 幷序 癸巳」, 『雪海集』 卷2. "爾今我歟? 我尙少. 我昔爾歟? 我獨老. 十八年間, 我不知爾之爲我眞, 後數十年, 誰知我之影是爾身? 惟當各保身體髮膚, 毋忝爲人已, 藏之名山, 爾得爾所, 敬身行世, 吾何羨乎汝." 원문은 진홍섭 외 편저, 앞의 책, 1996, 704-705면에서 재인용.

17) 權燮(1671-1759), 「陋像自贊」 第6首, 『玉所稿』(堤川本) 雜著 1. "(序) (…) 人曰, '非爾也, 別是某村之某也', 戱書爲贊 / (贊) 小面美髯, 子眞是耶? 退之熙載, 其誰其那? 是一莊周, 卽百東坡." 원문은 권섭, 이창희・장정수・최호석 편, 『玉所稿 八』, 다운샘, 2007, 67-68면 참조.

자기 이미지를 초상 바깥의 서술 주체(자찬의 작가)와 대화할 수 있는 대상처럼 간주하는 방식도 조선후기 자찬에서 나타난다. 초상을 향해 일방적으로 질문을 던질 뿐만 아니라,[18] 서술 주체가 초상 속의 자기 이미지에게 어떤 사람인지를 물어본 후 자문자답하거나[19] 초상인물이 직접 그 질문에 답변[20]하기도 한다. 특히 다음 자찬에서는 초상인물의 정체를 두고 연속적으로 자문자답하는 전개방식이, 자기정체성을 탐색하고 확인해 나가는 과정과 긴밀하게 맞물려서 진행되기에 주목을 요한다.

> 형체는 마른 나무 같으니
> 이 어찌 관직에 있는 귀한 자이겠는가.
> 약해서 옷도 감당하지 못하니
> 이 어찌 호걸 부류의 사람이겠는가.
> 성긴 눈썹에 흰 머리
> 굳게 지키는 듯하고
> 가만히 생각에 잠긴 듯.
> 혹 幽雅한 墨客
> 담박한 시인이라고 말하면 거의 가까우려나.
>
> 形如枯木, 此豈官貴之人耶? 弱不勝衣, 此豈傑豪之人耶?
> 疎眉皓髮, 介然如守, 凝然若思, 或庶乎可謂幽雅之墨客・冷淡之詩人耶?[21]

마른 외모와 약한 기질 때문에 "官貴之人"과 "傑豪之人"은 연이어 정답의 가능성에서 제외되고, 외모에서 풍기는 분위기를 다시 세심하게 관찰한 결과 "幽雅之墨客", "冷淡之詩人"이 유력한 후보로 제기되었다. 초상 속의 인물이 누

---

18) 黃玹(1855-1910), 「五十五歲小影自贊」, 『梅泉集』 卷7 贊. "(…) 네게 묻노니, 한평생 가슴 속에 무슨 불평이 그리 쌓였나?[(…) 問汝一生胸中有何壘塊]"

19) 「任邁(1711-1779) 초상」(국립중앙박물관 소장)의 배경에 쓰여진 임매 자찬, "(…) 問爾是何如人蓋所謂世間之陳人也乎." 원문은 국립중앙박물관 미술부 편저, 『조선시대 초상화 Ⅰ』, 국립중앙박물관, 2007, 214면에서 재인용.

20) 金澤榮, 「華裝寫眞自贊 壬子[1912, 김택영 63세]」, 『韶濩堂集』 卷6. "도사의 상투에[머리모양에] / 육합의 두건.【명대에 쓰던 관의 종류】 / 성인도 아니고 광인도 아니니 / 이는 어떤 사람인가. / '공화의 신민 되는 건 원치 않고 / 다만 황제의 유민 되길 원한다.' 하네.[道士之髻, 六合之巾,【明代所襲之冠類】 非聖非狂, 是乃何人? 曰不願爲共和之新民, 但願爲黃帝之遺民."

21) 朴允墨(1771-1849), 「畫像自贊」, 『存齋集』 卷24 目錄 贊.

구인지를 묻고 추정해나가는 과정은, 이렇듯 결국 "나는 누구인가"를 자문하는 자기탐색의 여로와 맞닿게 된다.[22]

초상 자찬의 서술 주체가 초상을 바라보는 '관찰자'—초상인물 당사자가 아닌, 초상화의 외부에 존재하는 타자—의 입장을 자처하고 그러한 제한적 시점을 작품 전체에 걸쳐 일관되게 유지함으로써 발생하는 효과 또한 주목할 만하다. 이러한 착안을 작품 전체를 견인하는 자찬 특유의 문학적 장치로 발달시키는 측면은 18세기 이후 더욱 두드러진다고 생각되는데, 이에 해당하는 조선후기 자찬을 몇몇 살펴보기로 한다.

① 네 모습은 어찌 파리하며, 네 거동은 어찌 서투른가.
밝은 그 눈동자, 꼿꼿한 그 기골.
푸성귀 먹고 물 마시는 산야의 相이요,
붉은 관복에 금띠 두른 재상의 모양이로다.
② 슬퍼하는 것 있는 듯한데, 슬픈 것은 무슨 뜻인가?
근심하는 것 있어 뵈는데, 근심하는 것은 무슨 일인가?
어진 것인가, 아닌가? 충성스러운가, 그렇지 않은가?
③ 百世의 안목 갖춘 자여, 七分이 바로 이 그림이로다.

爾貌何瘦, 爾儀何拙, 瞭然其目, 骯然其骨,
飯蔬飮水, 山野之相, 服緋拖金, 宰相之揉,
若有所悲, 悲者甚意, 若有所憂, 憂者甚事,
賢耶未耶, 忠乎否乎, 百世具眼, 七分斯圖.[23]

초상 속 인물의 표정과 미간에서 근심을 읽어내는 표정 독해는, 대개 그

22) 한편 "내가 나에게 자문하는 (여느 화상자찬의 일반적인) 제스처에 그치는 것이 아니라(임준철, 앞의 글, 2013, 178-179면.)", 그림 속의 나, 또 다른 나를 등장시켜 대화를 나누는 형식으로 기술된 조구명의 「小像自贊」도 있다. 이 작품에 대한 자세한 분석은, 임준철, 앞의 글, 2013, 177-179면 참조. 조구명의 이 자찬은 자기 타자화 방식을 더욱 개성적으로 발전시켜 자아상을 세분화하면서, 마치 복화술처럼 여러 목소리의 출처가 결국 '나'라는 사실을 표면적으로는 은폐하는 형식을 취한다고 하겠다.

23) 趙觀彬(1691-1757), 「畵像自贊 幷序」, 『悔軒集』 卷15 贊. '너'로 호명한 자기 이미지를 마치 남인 양 간주하고 그 내면을 불투명한 것으로 만드는 이 작품의 표현 방식이 갖는 효과에 관해서는 필자의 이전 선행연구에서 이미 언급한 바 있기에(졸고, 앞의 글, 2009, 152면.), 여기서는 그와 겹치지 않는 분석만 추가하기로 한다.

인물의 충정이라든가 憂世 의식을 드러내려는 서술 의도와 연관된다. 그런 내용을 담은 타인 대상 초상화찬들[24]과는 달리, 조관빈의 이 자찬에서는 충성심을 근심어린 표정과 함께 직서하지 않고, 추정과 반문의 기류 속에 섞어 모호하게 남겨두는 점이 묘미가 있다(인용문의 ② 부분). 실은 자찬이라는 서술 정황이야말로 초상인물의 표정에 대한 직독직해 가능성을 최대화해 주는 환경이지만, 그런 이점을 고의로 포기하는 데서 오는 의외의 효과를 노렸다. ② 부분까지도 내내 초상 속 인물의 심사와 성정에 대한 확답을 피한 채로, ③에 가서는 이 초상을 보게 될 후대의 具眼者에게 그런 탐색의 과업을 떠넘기는 듯한 태도를 취하였다. 이는 일종의 '초상화 담론'으로서의 성격을 띠는 전형적인 종결부 언술[25]이면서도 전개부까지의 내용 흐름과 자연스럽게 이어지며, 작품 전반에 걸쳐진 철저한 '자기 타자화' 설정의 말미를 장식하기에 마치 타인 대상 초상화찬의 종결부와도 같은 인상을 준다. 관료로서의 영달을 증명하는 관복본 초상을 보면서 하필 "山野之相"을 읽어내려 애쓰는 언술은 전형적인 사대부 의식의 발로라고 하겠지만, 자기 타자화를 통한 내용 전개는 분명 자찬이기에 극대화될 수 있는 표현적 변주의 묘미를 보여준다.[26]

앞서 언급한 조관빈이나 조현명(1691-1752) 자찬은, 자신의 초상 이미지를 타자로 간주하는 제한적 시점을 글 전반에 걸쳐 비교적 일관되게 밀고 나감으로써 독특한 효과를 기도한 작품 사례이다. 초상 속의 자신을 2인칭, 3인

24) 타인 대상 초상화찬에서 찌푸린 미간이나 근심스런 표정이 나타나는 경우에 대한 분석은, 졸고, 앞의 글, 2009, 21-22면 참조. 정몽주 초상화 대상 화상찬에서 찡그린 눈썹과 근심스러운 표정이 충심으로 의미화되는 양상에 관해서는, 고연희, 앞의 책, 44-47면 참조.

25) 초상화찬의 전형적인 종결부 유형은, 졸고, 앞의 글, 2009, 29-33면 참조.

26) 같은 글, 60면 각주 중에서 분석한 바 있는 趙顯命, 「畫像自贊」(『歸鹿集』 권19 贊.) 역시 半官半野의 이중적 자의식이라는 전형적 주제를, 자기 타자화 전략의 적극적인 활용으로 묘미 있게 풀어나간 초상 자찬의 한 예이다. 조현명의 이 자찬에서 글 전반에 걸쳐 자기 이미지를 남[汝]인 양 간주하는 경향은 더욱 철저하게 계산되어 있기에, 자기 타자화의 측면에서 주목할 만한 작품이다.
설령 자찬의 내용·주제가 전형적일지라도, 서술 전략 및 표현기법에 주목한다든가, 초상 이미지 및 초상화 문화와의 연계 분석을 통하여 나름의 의미를 짚어내는 연구는 앞으로의 초상화찬 연구에서 더욱 적극적으로 진행될 필요가 있다고 보인다. 조선후기에 유행했던 야복본 초상의 이미지와 그에 부여된 가치가, 관복본 초상을 대상으로 한 자찬에까지 침투하는 현상에 관해서는, 같은 글, 113-121면; 「초상화찬, 옛 문인들의 문학적 초상」, 『한국학, 그림을 그리다』, 태학사, 2013, 326-329면 참조.

칭으로 호명하는 데서부터 출발하는 초상 자찬 특유의 기본 설정은, 대체로 타인 대상 초상화찬에 비해 구성이나 표현 면에서의 각종 서술적 기교가 서식하기 쉬운 환경이 된다.

그렇다고 해서 자기 타자화 방식의 전면화, 즉 작품 전체에 걸쳐진 빈틈없이 촘촘한 적용만이 높은 문학적 효과를 담보하는 것은 아니다. '그려진 나'를 타자로 규정한다는 화법이 초상 자찬의 기본 전제조건이라 해도, 결국은 '나'의 시각 도상에 대한 '나'의 독백일 수밖에 없기에 '그려진 나'와 서술 주체로서의 '나'가 혼효되는 지점이 생길 수 있다. 이를테면 강세황의 유명한 초상 자찬 역시 "저 사람은 누구인가?" 식의 전형적인 자기 타자화의 언술로 출발하지만, 타인의 지우를 얻지 못한 고독감을 토로하는 대목에서만큼은 1인칭으로 '나[我]'를 적시함으로써 자기 타자화의 기조를 일부 파기하는 듯한 면모를 보인다.[27] 이런 혼효의 지점 역시 초상 자찬 고유의 서술방식으로서 나름의 의미가 있다고 보기에, 이하에서는 그러한 작품의 대표적인 사례로서 유한준(1732-1811) 자찬을 살펴본다.

> 이 늙은이가 아니면 누구겠는가?
> 고요함에 처하는 기상과 대략 비슷하지만
> 성품은 대범하고
> 멀리 내다보는 생각이 있는 듯하지만
> 마음 씀은 치밀하지 못하다.

---

27) 姜世晃, 「畫像自讚」, 『豹菴遺稿』 卷5 讚. "저 이는 어떤 사람인가. / 수염 눈썹 새하얀데 / 머리엔 오사모(烏紗帽) 쓰고 / 몸에는 야복 입었으니 / 이로써 마음은 산림에 있으되 / 이름은 조정의 명부에 있음을 보였구나. / 가슴엔 천권 藏書 숨겨두고 / 붓으론 五嶽을 흔들지만 / 남들이야 어찌 알랴. / 나 홀로 즐길 뿐. / 翁年七十 노인의 나이는 일흔 / 노인의 호는 露竹 / 그 초상을 스스로 그리고 / 그 찬을 스스로 짓다. / 때는 임인년(1782)이다.[彼何人斯? 鬚眉皓白, 頂烏帽, 披野服, 於以見心山林, 而名朝籍, 胸藏二酉, 筆搖五嶽, 人那得知? 我自爲樂, 翁號露竹, 其眞自寫, 其贊自作. 歲在玄默攝提格.]"

위 자찬 중반에서의 '我'는 물론 앞 대구의 '人'과 대비적으로 쓰인 것이고 "我自爲樂"을 "제(저) 스스로 즐길 뿐"이라고 제3자의 입장처럼 번역할 수도 있겠으나, 세상과의 불화가 드러나고 서술 주체의 감정이 고조되는 지점에서 초상인물의 직접 발화가 자기 타자화의 지층을 뚫고 나온 것으로 의미화해 보고 싶다. 강세황의 초상 자찬에 관해서는, 졸고, 앞의 글, 2009, 81-82면, 114면 등에 상술한 바 있음.

이것이 그가 평생 거처 삼은 바이니
옛것도 아니고 지금 것도 아니요
찬 것도 아니고 빈 것도 아니며
道도 아니고 禪도 아니고
隱도 아니고 放[28]도 아니다.

非此翁而誰歟? 略似乎處靜之氣像而性則汎, 隱若有望遠之思慮而心也踈, 斯其所以平生之攸廬, 非古非今, 非實非虛, 非道非禪, 非隱非放也.[29]

유한준의 위 초상 자찬은 본인의 자아상을 실질적으로 그려나가는 대신, '非'의 연속중첩을 통해 계속 깎아나감으로써 간접적으로 그려내는 방식을 취하였다.[30] 다만 '이 늙은이'의 독특한 존재상을 확인, 환기하는 도입부 문장이라든가, 그 평생의 삶의 방식을 정리하는 중반부 문구(위 인용문의 밑줄 그은 부분)에서만큼은 비교적 단정적인 진술을 택하고 있다. 서술 주체가 초상인물의 변호자이자 대리인임을 자처하는 이런 진술들은 서술 주체와 서술 대상 간의 심적 거리감이 좁혀지는 국면을 암시하면서, 결국은 그려진 인물이 다름아닌 자기 자신임을 불식간에 토로하는 인상을 준다.

초상인물의 외면과 내면을 대비시키는 전반부의 내용 역시 '此翁'과 '나'의 뜻하지 않은 혼선이라는 차원에서 문제적이다. 초상 속의 자기 이미지가 조용해 보이지만 성품은 다소 다르고, 깊은 생각에 잠겨 있는 것 같지만 실상 마음은 그리 치밀하지 못하다고 하였다. 자찬 특유의 겸허한 어조로 "생각하는 듯한" 초상 이미지의 이면을 들추어, 그 생각의 내용이란 게 알고 보면 대단찮은 것이고 자신이 그다지 생각이 깊은 인간형도 아님을 밝히고 있

28) 여기서 '放'의 의미 해석에 관해서는, 고연희, 앞의 책, 133면 참조.
29) 兪漢雋, 「寫影自贊 庚申」, 『自著』 續集 冊1. 이 작품에 관한 보다 자세한 분석은, 졸고, 앞의 글, 2009, 110-112면 참조. 여기에서는 유한준 자찬에서 특정한 유형화를 거부하는 복합적 존재로서의 자기 현시 욕구를 주로 읽어냈는데('非'의 점철과 집요한 유형화 거부로 결말까지 시종일관하는 태도야말로, 실상은 자찬이기에 가능한 의도적 서술이다), 본고에서는 서술 주체와 서술 대상의 혼효, 자기 타자화의 '틈새'라는 측면에서 재독하고자 한다.
30) 심경호, 『내면기행』, 이가서, 2009, 349면에서는 유한준의 이 자찬에 대해 "자기의 정체성을 반어적으로 규정"한 것으로 "모든 것을 부정함으로써 부정을 행하는 나 자신을 확인한 것"이라고 분석하였다.

다.[31] 이는 유한준이 지인인 서매수의 초상화찬에서 초상인물을 관찰한 후 사색하는 존재로 묘사하고 어떤 생각을 하는 것인지에 관해서는 언급하지 않음으로써 가늠할 수 없는 내적 깊이를 암시한 것과 확연하게 대조된다.[32] 이런 식으로 '생각'의 안쪽과 疎狂한 빈틈을 편하게 들춰보이는 방식은, 기실 자신의 초상을 대상으로 하는 자찬이기에 가능한 "若有思(생각이 있는 듯하다)" 관용구의 변주인 것인데 초상화찬에서 빈번하게 쓰이는 이 관용구의 용법에 관해서는 다음 장에서 더 자세히 살펴보기로 한다.

3. 그려진 인물에 대한 인지와 독해: 관용구의 활용과 변주

앞 장에서 그 양상과 효과를 분석한 초상 자찬의 자기 타자화는, 두 가지 요건의 결합이라는 차원에서 그 의미를 찾아볼 수 있다. 즉 첫째로는 동양 자전문학 일반의 전통 내에 마련되어 온 자기 타자화 방식의 일환[33]이라는 차원이고, 두 번째는 자기 타자화가 초상 이미지의 독해라는 題畵文學的 글쓰기의 장과 결합되는 층위이다. 자전문학 연구의 일환으로서 초상 자찬에 접근하고자 할 때, 자기 타자화의 태생적 선결요건인 첫 번째 차원에 주목하는 작업은 분명 매우 긴요하다. 다만 여기서는 초상화찬 연구의 題畵文學的 연구 방법론을 타진해 보려는 시고로서 두 번째 층위에 집중하고, 이 과정에서 자찬의 바깥으로 나가 타인 대상 초상화찬도 필요한 만큼 논의에 포함시키면서 자찬뿐 아니라 초상화찬 전반에 적용될 수 있는 접근법을 얻고자 한다.

---

31) 兪漢雋, 「寫影自贊 庚申」, 『自著』 續集 冊1. "略似乎處靜之氣像, 而性則汎, / 隱若有望遠之思慮, 而心也踈."도 非가 8번 중첩되는 이 자찬의 후반부처럼 어느 한 가지로 규정될 수 없는 자신의 다각적인 면모를 드러내려는 의지를 담고 있기에 실상 겸손보다는 자부에 가까운 구절이지만, "隱若有望遠之思慮"에 이어 그와 대비되는 "心也踈"를 바로 노출시키는 서술은 자찬이기에 가능한 겸양의 뉘앙스를 띠고 있다. 다음 장에서 더 자세히 살펴보겠지만 타인 대상 초상화찬에서 "생각에 잠긴 듯한 모습" 이면에 있는 인간적 허술함을 드러내는 서술은, 친한 친구를 대상으로 한 私的 성격의 찬에서만 가능하다.

32) 兪漢雋, 「戇軒像贊 壬子」, 『自著』 著草. "眉睫得之, 隱若思深而慮遠."

33) 史傳의 하위 장르로 출발한 자전에서 1인칭 대명사를 사용하는 예가 드물다는 점은, 가와이 코오조오, 앞의 책, 41면 참조. 이러한 동양 자전 일반의 특질을 초상 자찬의 자기 타자화에 적용시킨 논의로는, 졸고, 앞의 글, 2009, 59면 참조.

산문으로 쓰여진 자전의 자기 타자화에서 선호되는 인칭이 주로 3인칭인 것[34]은, 분명 2인칭의 출현 빈도가 상당히 높은 초상 자찬의 정황과는 다른 점이 있다. 위 장에서 초상 자찬의 자기 타자화가 2인칭을 선호하는 이유를, 필자는 초상이라는 외부적 환영물을 대하는 서술 주체의 인지적 반응이라는 차원에서 찾아본 바 있다.

초상 이미지를 맞이하는 동양 문인들의 "정신적 반응기제"[35]가, 종종 오랜 텍스트의 전통 안에 예비되어 있었던 것처럼 보이는 경우가 있다. 이를테면 자신의 초상을 마주해 쓰여진 초상 자찬에서의 자기 타자화 방식이, 기실 동양 자전 공유의 서술지평에 속한다는 점은 그 한 예이다. 하지만 그렇다고 해서 초상 자찬의 자기 타자화 방식이 반드시 자전 텍스트 일반의 전통 안에 모두 흡수되어 버리는 것은 아닌데, 이를테면 초상 자찬의 2인칭 선호 경향을 통하여 도상과의 결합이 찬의 서술방식과 모종의 영향을 주고받을 가능성을 상정해볼 수 있다.

그렇다면 자찬의 자기 타자화 외에 타인 대상 초상화찬에서, 초상인물을 대하는 "정신적 반응기제"로서의 속성을 갖는 텍스트적 지표로는 어떤 것이 있을까? 이하에서는 초상으로 그려진 인물을 인지·독해하는 문구로 해석될 여지가 있는 초상화찬에서의 관용구 두 가지를 대표적인 예로 들어 본다.[36]

---

34) 김경, 앞의 글, 6면 표1 참조.

35) E. H. 곰브리치, 차미례 역, 『예술과 환영: 회화적 재현의 심리학적 연구』, 열화당, 2003, 220-221면에서는 "정신적 반응기제(mental set)"에 관해 "투사를 시작하고, 우리의 지각 주변을 항상 맴돌고 있는 환상적 색채와 이미지를 포착하기 위한 촉각을 내밀 '준비상태'"라 설명했으며, "'이미지를 해독'한다는 것은 이미지의 잠재적 가능성을 시험하면서 무엇이 딱 들어맞는가를 시험하는 행위"라고 규정하였다. 여기에서는 이미지에 대한 모든 인식이 투사와 시각적인 기대감과 연관이 있을 가능성을 제기했으며, "투사, 해독이 일단 우리 앞에 놓인 이미지 안에서 '정박할 곳'을 찾게 되면, 그것을 떼어내기는 훨씬 더 어렵다"고 서술하였다. "예술의 환영은 認知를 전제로 한다(같은 책, 250면.)"거나 심리적 '투사(projection)'가 이미지의 해독에 미치는 영향을 분석하는 이런 관점은, 초상 이미지를 맞이하는 심리적·인식적 반응기제로서의 초상화찬에 대해 재성찰하도록 돕는다. 초상화찬을 통해 보았을 때 동양 문인들이 그림을 인지·독해하는 방식에는 일정한 틀이 존재해서 결코 자유로운 방향으로 생각과 서술이 진행되지 않음을 보게 되는 경우가 많기 때문이다. 그런 의미에서 초상화찬의 프레임(frame) 안에 들어올 수 있는 것은 제한적이라고도 할 수 있는데, 이러한 인지와 선별의 기제를 설명하는 데에는 예술심리학 및 심리학에서의 視知覺 이론이 유용할 수 있다.

36) 이 밖에 초상화찬에서 초상화가 매개, 언급되는 직접적인 징표로서의 구조적 투식도 있지만(초

텍스트의 언어적 투식이 초상 이미지 독해의 향방에 영향을 미치거나, 혹은 텍스트-이미지 간 상호 同形 구조를 이루는 사례들을 조사·분석함으로써, 향후 초상화찬의 題畵文學的 연구 가능성에 한 걸음 접근할 수 있다고 보기 때문이다.[37]

1) "望之"와 "卽之"의 視方式

우선 초상화를 멀리서 바라보고[望之, 瞻之] 가까이 다가가서 보는[卽之] 관람자(즉 초상화찬의 서술 주체)의 시점 차이에 따라, 대상인물의 이미지가 어떻게 달리 보이는지를 서술하는 관용구[38]에 관해 살펴보기로 한다. 자찬보다 타인 대상 찬에서 주로 쓰이는 이 관용적 수사는 대상인물의 외모를 언어적으로 재현하는 작품 서두부에 배치되는 경향이 강하며, 조선초기의 초상화찬에서부터 적지 않게 확인된다. 우선 이 관용구의 전형적 기본형을 살펴보기로 한다.

> 그를 멀리서 바라보매
> 높다란 산악이요
> 시퍼런 연못이더니,[39]

상화찬 서두부의 외모기술부와 종결부의 초상화 담론에 관해서는, 졸고, 앞의 글, 2009, 20-33면 참조.), 본고에서는 초상화찬의 구조와는 또 다른 차원에서의 수사적 특징이나 표현기법에 초점을 맞추려는 의도를 가지고 자기 타자화와 관용구에 집중하고자 한다.

37) 본 장에서의 이런 접근법은 초상화와 연계되지 않는 여타 종류의 自贊 전반이라든가, 인물찬 전반에 대한 방비가 되어 있지 않다는 점에서 여전히 문제가 있고 향후 더욱 보완되어야 한다. 다만 같은 표현, 유사한 언술이 일반 인물찬과 초상화찬에 동시에 나타난다 해도, 발화의 맥락·정황(초상에 부쳐 쓴 찬인지, 그렇지 않은지의 서술 정황이라든가, 특정 언술 전후의 맥락과 의미 등)에 따라 그 의미와 기능은 달리 해석될 여지가 있다고 생각된다. 즉 특정 서술규약이나 관용구가 텍스트의 장을 넘어서 초상화찬이라는 題畵文學의 한 계보 안에 정착할 때에는, 도상과 찬문의 상호 교섭이라는 자장 내에서 재해석될 수 있다.

38) 이 관용구에 대해서는 졸고, 앞의 글, 2009, 46면 각주 내용을 기본으로 삼아, 지면관계상 쓰지 못했던 부연설명을 새 각주로 첨가하고 작품분석을 추가해가면서 본고의 맥락에 맞게 재서술하기로 한다.

39) '嶽峙'와 '淵渟' 자체가 본디 짝을 이루어 곧잘 쓰이는 표현이다. '嶽峙淵渟'은 산악이 우뚝 서 있고 연못이 停滯해 있는 것 같다는 말로, 본래 軍隊가 동요하지 않고 조용히 머물러 있는 것 같은 형용을 가리키는 데 쓰였으며, 후대에는 인물됨이 굳건하고 침착한 모습을 형용하는 데 많이 쓰였

그를 가까이 다가가서 보매
온화한 옥빛이며
따스한 봄볕일세. (…)

其望之也, 嚴然嶽峙, 澄然淵渟,
其卽之也, 溫然玉潤, 藹然春陽. (…)40)

온후한 기색에
엄중한 용모
쳐다보면 높은 산 우러러보는 듯,
다가서서 보면 봄바람 속에 앉은 듯. (…)

溫厚之色, 嚴重之容,
瞻之如仰高山, 卽之如坐春風. (…)41)

선초의 작품 사례인 위의 두 대목 모두, 멀리서 바라보거나 우러러 보는 시점에서는 대상인물의 당당하고 엄정한 기상을 표현하다가, 가까이 다가가서 볼 때에는 온화한 일면을 새로이 발견해내는 형식으로 서술되었다. 이 상반되는 두 인상을 형용하는 비유적 상징물 역시, 당당함의 표상인 우뚝한 산, 온화함의 상징인 봄의 이미지 같은 것들로 정형화되어 있다. 이러한 관습구는 조선후기의 정격 타인 대상 초상화찬에서도 곧잘 확인되는데, 그 용법이나 의미는 위 선초의 사례들에서 거의 벗어나지 않는다.42)

이 관용구와 긴밀하게 연관되는 典故로는, 『論語』「子張」 중 "子夏曰, 君子有三變, 望之儼然, 卽之也溫, 聽其言也厲.(군자는 세 가지 변함이 있으니, 멀리서 바라보면 엄숙[용모가 장엄함]하고, 그 앞에 나아가면 온화하고, 그 말을 들어보면 명확하다)"가 있다. 일견 상반된 듯 보이는 미덕을 두루 갖춘 군자다운 풍모43)의 표현이, 초상인물의 고상한 인격에 대한 수사로 고스란히 轉

다. 『漢語大詞典』, 上海: 漢語大詞典 出版社, 1990 참조.

40) 鄭道傳(1342-1398), 「趙政丞浚眞贊 又」, 『三峯集』 卷4 贊.

41) 權近(1352-1409), 「三峯先生眞讚」, 『陽村集』 卷23 讚類.

42) 李瀷(1681-1763), 「先祖少陵公畫像贊 幷序」, 『星湖集』 卷48 贊. "(…) 遠跂而望, 儼然聲色不動於廟朝之上, 近瞻而拜, 藹然和氣泛溢於門闥之內. (…)"; 韓元震(1682-1751), 「寒水齋先生眞像贊」, 『南塘集』 卷32 贊. "(…) 望之而嶽峙淵停, 就之而雨潤日煦, (…)"

43) 성백효 역주, 『현토완역 논어집주』, 전통문화연구회, 2006, 532면을 보면, 『논어집주』에서 이

用되었다.

특기할 만한 점은 이 전고가 초상화찬에 쓰일 경우, 찬의 대상인물 자체에 대한 서술일 뿐만 아니라, 초상화와 초상 관람자의 시각적・인지적 관계를 암시하는 표현이 될 수 있다는 것이다. 즉 이 『論語』의 전고는 초상화 관람자(찬의 작가)의 시점, 초상이라는 시각적 재현물을 대하는 일종의 視方式으로 설정되어 있다.[44] 초상인물과 초상의 관람자 사이의 공간적 거리감에 변화를 주면서 초상인물의 두 면모를 드러내고, 이는 궁극적으로 대상인물의 비범성을 드러내는 인물 형상화의 한 장치가 된다.

그러면 지금부터는 조선후기의 몇몇 초상화찬들에서 이 투식어가 어떤 식으로 변용되어 쓰이는지 살펴보기로 한다. 우선 兪漢雋의 작품들을 예로 들 수 있다.

(…) ① 문득 멀리서 바라보면
쉽게 알 수 있는 건, 응축된 화목함이 겉으로 드러났음이고
② 천천히 보면
가리기 어려운 건, 화순함이 속에 들어있다는 점.
이 때문에 명철한 임금께선 그가 순박하고 진실된 지조를 지녔음을 아시고,
벗들은 삼가고 관후한 풍모가 있다며 의지하지.
③ 眉睫間에 얻어 보면
사려 깊고 먼 생각에 잠긴 듯하며
머리・수염 짙푸르니 기이하구나.
나이는 들었지만 동안이로다. (…)

본문 밑에는 다음과 같은 주들이 부가되어 있다. "程子(伊川)가 말씀하였다. '다른 사람은 엄연(엄숙)하면 온화하지 못하고 온화하면 명확하지 못한데, 오직 孔子만이 온전히 갖추셨다.' 謝氏(謝良佐)가 말하였다. '이것은 변함에 마음을 둔 것이 아니니, 함께 행해지면서도 서로 어긋나지 않은 것이다. 마치 좋은 玉이 따뜻하고 윤택하면서도 단단한 것과 같다.'"

44) 이 관용구는 (특히 타인 대상) 초상화찬 특유의 題畵文學的 측면을 시사하는 것이기도 하다. 즉 초상화 자체는 변화하지 않은 채 그 자리에 가만히 있는 정지적 대상이고, 관람자의 시점이나 초상-관람자 간 거리에 따라 초상화의 이미지가 다르게 느껴질 뿐이다. 초상화가 부동의 재현물이듯, 초상화찬 역시 변치 않는 초상 이미지와도 같은 고정된 인간상—이를테면 시간의 흐름이나 인생의 경험에 따라 '변화'한다는 성격이 희박한—을 묘사하는 성격이 강하다. 친밀한 지인을 대상으로 하는 초상화찬에서 시간성의 문제를 민감하게 의식하는 경우가 없지는 않지만(졸고, 앞의 글, 2009, 45-49면 참조.), 이런 경우는 타인 대상 초상화찬에서 상당히 예외적인 편에 속한다.

(…) 驟而望之, 易知者凝穆之著外, 徐而睹之, 難掩者和順之在中,
是以明主嘗其有淳實之操, 而士友歸之以長厚之風,
眉睫得之, 隱若思深而慮遠, 髭髮蒼然異哉, 年耆而顔童, (…)[45]

유한준이 동년배의 지인 徐邁修(1731-1818)의 62세 초상에 쓴 찬이다.[46] 위에서 살펴본 초상 視方式의 전형적 관용구가 "멀리서 바라보다", "가까이 다가가서 보다"의 두 가지로 구성되는 데 반해, 이 작품에서는 초상을 보는 과정을 세 단계로 보다 세분화시켜(① · ② · ③ 강조표시한 대목) 초상화를 오랜 시간 찬찬히 관찰하는 듯한 느낌을 강화시켰다. 또한 "'문득' 보다", "'천천히' 보다" 식의 시간적 개념을 첨가하여, 구체적인 표현 면에서도 변화를 가미했다. 특히 "문득 멀리서 보고(①)" "천천히 (다시) 본(②)" 관찰의 결과가, 기존 관용구에서처럼 '엄숙함/당당함(멀리서 본 첫 인상)-온화함(가까이 가서 새롭게 발견해 낸 면모)' 식으로 대별되지 않는다는 점에 주목할 필요가 있다. 즉 ①과 ② 식의 관찰 방식으로 포착된 초상인물의 성격은 '응축된 화목함'과 '화순함'인데, 겉으로 드러났는지 속에 축적되어 있는지의 차이만 있을 뿐, 두 덕목은 기실 유사한 성질의 것이다. 이는 전체적인 풍채로 보나 얼굴 생김으로 보나 당당하고 숙엄한 느낌은 좀처럼 풍기지 않고, 유순하며 안온한 인상이 강한 「서매수 초상」(국립중앙박물관 소장)의 이미지와 잘 부합되는 것이기도 하다. ①과 ②에서 초상인물의 기상과 내면을 서술하다가, "眉睫得之"를 기점으로 초상인물의 얼굴에 초점을 맞추어 관찰하는 ③ 부분의 내용 역시 「서매수 초상」에 나타난 특징과 상응한다. 즉 짙푸른 머리칼과 수염, 동안의 면모 같은 것들은, 62세에 그려진 초상임에도 불구하고 흰 머리나 수염이 없으며 나이에 비해 훨씬 젊어 보이는 「서매수 초상」의 용모 특징을 반영하고 있다. 결국 이 작품은 일률화되어 있던 초상 視方式의 관습적 용법조차도, 초상인물의 실제적 외모에 맞게 변용되는 단계를 보여 준다. 장르 내부에서 널리 습용되면서 굳어진(즉, 초상인물이 어떤 모습을 하고

45) 兪漢雋, 「戇軒像贊 壬子」, 『自著』 著草.
46) 국립중앙박물관 소장 「徐邁修 肖像」(1792년작) 배경에 실제로 유한준의 이 찬이 적혀 있다. 국립중앙박물관 미술부 편저, 『조선시대 초상화 Ⅱ』, 그라픽네트, 2008, 135면, 140면 도판 참조.

있든 간에 유사한 형태로 적용되어 오던) 투식어의 경직성을, 개별 초상 사례의 외형적 특징에 최대한 근접하는 수준으로까지 휘어 놓은 것이다. 관용구의 익숙한 틀을 빌려오면서도, 그 안에 대상인물의 개별적 자질—내적으로나 외적으로나 속속들이 온화함으로 관철되어 있는 대상인물의 성격, 젊어 보이는 모습 등—을 담으려는 노력이 강화된 데에는, 작가와 대상인물의 상호 친분이 어느 정도 작용했을 법하다. 작가와 대상인물의 관계가 단순히 '형식적'이지 않을 때, 관습적 수사에 매몰되지 않은 개별화된 인간 이해의 시선과 서술이 가능해지기 때문이다.[47]

한편 金正喜(1786-1856)가 친분 있는 승려인 白坡(1767-1852)의 초상에 써 준 「白坡像贊 竝序」에서는, 대상인물과의 교분과 작가 특유의 초상화관이 초상 視方式의 관습구를 사뭇 다른 형태로 바꿔 놓았다.

> 멀리서 바라보면 달마 같은데
> 가까이서 보면 바로 백파로구려.
> 차별이 있음을 가지고서
> 둘이 아닌 문에 들어갔네.

47) 이렇듯 視方式의 원근법적 조율을 초상화찬 기술상의 구성적 틀로 활용하는 방식은, 유한준의 다른 작품들에서도 확인된다. 예컨대 유한준은 「止軒像贊 辛丑」(『自著』 卷19 跋・銘・贊・頌.)에서도 "遠而觀乎神采之所注, 則淸在於癯, 近而察夫精華之所萃, 則英發于眄. (…)"라 쓴 바 있다. 초상인물을 멀리서 바라보았을 때 한눈에 들어오는 전체적인 윤곽의 이미지는 '마름[癯]'이고, 가까이 다가가서 자세히 살펴봤을 때 정신이 집결된 곳으로는 눈을 부각시켰다. 이 역시 멀리서 보면 산악처럼 장대하고 가까이서 보면 온화하다는 식의 관용구가, 기존의 관례와 다른 신체 특징과 결합되어 있는 사례이다. 특히 마른 신체에서 느껴지는 淸癯한 기상을 제시한 데서는, 개별 인물의 외모에 걸맞는 관용구의 변용이 이루어져 있어, 유한준 「蘧軒像贊 壬子」의 사례와 함께 논할 만하다. 참고로 유한준 「止軒像贊 辛丑」의 종결부는 "(…) 世豈少踈眉裒準與方瞳若是者, 吾謂擧一世而唯公."이다. 세상에 이런 외모를 지닌 이는 대상인물 하나뿐이라는 특이한 형태의 종결부를 취한 점에서도, 이 작품이 초상인물 나름의 외모적 개별성에 관심을 두고 있음을 볼 수 있다.

유한준은 스승인 南有容(1698-1773)의 초상에 쓴 「雷淵南公眞讚 壬辰」(『自著』 卷19 跋・銘・贊・頌.)에서도 초상 視方式의 관용구에 변화를 주면서, 찬의 서두부터 결미까지를 연결성 있게 응집시키는 수사적 장치로 활용한 바 있다("望之而知其爲先生也者, 其衍兮之矚, 睟兮之形, 意之而知其爲先生也者, 其淵靜水澹之神, 中積外發之英 (…) 觀乎此卽先生是也, 又何必問先生之名." 초상의 용모를 바라보면 先生임을 알겠고, 대상인물의 내적 기상에 대해 생각해 보아도 先生인 줄 알겠다는 것이 찬의 서두부이다. 이러한 도입부 내용은, 초상을 보면 先生 그 자체라서 누구인지 물을 필요도 없다는 종결부 언술과 수미상응을 이룬다).

흐르는 물이 오늘이라면
밝은 달은 전신이로세.

遠望似達磨, 近看卽白坡,
以有差別, 入不二門,
流水今日, 明月前身.[48]

멀리서 봤을 땐 달마 같았지만 가까이 다가가서 보니 대상인물인 白坡라는 표현은, 기존 관용구의 틀에 새로운 내용이 담기고 있음을 보여준다. 이 대목은 김정희가 가진 達摩像을 보는 사람들마다 승려 白坡의 초상으로 오인한다는 序의 내용을 표현한 것이다. '멀리'와 '가까이'가 짝을 이루는 관용구의 형식을 이용, 달마와 백파의 초상 이미지를 겹쳐놓음으로써, 두 인물의 정신적・인격적 친연성을 암시하는 방식으로 대상인물을 추켜세웠다. 서로 다른 인물들이 지향과 인격적 면모가 합치될 때 외모까지도 비슷하게 보인다는 유의 상징적 초상화관은, 추사 일파에게서 종종 확인되는 초상 담론이기도 했다.[49] 결국 이 구절에는 작가가 자신이 속한 교유집단과 공유했던 나름의 초상 인식이 담겨 있어, 단순한 장르 내 관용구 이상의 의미를 띠게 된다. 또한 작가 자신과 교분이 있고 승려라는 특별한 지위에 있는 대상에 대하여, 형식적이지 않고 보다 의미심장한 칭양의 방식을 구사하려는 의도가 개입되었다고 보인다.

지금까지 초상화를 멀리서 바라보고, 가까이서 보는 형태의 관용구가, 일부 지인 대상 초상화찬에서 어떤 변용 양상을 보이는지 살펴보았다. 특정 작

48) 金正喜, 「白坡像贊 竝序」, 『阮堂全集』 卷6 題跋.

49) 당시 중국에서는 王士禛(1634-1711)이 소동파의 초상과 닮았다든지, 翁方綱(1733-1818)이 소동파의 모습과 닮아서 동파의 後身—위 김정희 「白坡像贊」 중에도 '前身'이란 표현이 보인다—이라든가 하는 말들이 유행이었는데, 김정희와 申緯(1769-1845) 역시 초상화를 두고 이런 식의 논의를 곧잘 주고받았다. 일례로 김정희는 金昌翕(1653-1722) 초상의 神精과 氣味가 모두 신위와 비슷하다며 신위 초상의 藍本이라고 말했고, 신위는 이 평을 마음에 들어하며 시를 지어 기념했다. 이현일, 「紫霞에 관한 몇 가지 일화」, 『문헌과 해석』 제44호, 문헌과해석사, 2008, 189-192면 참조. 소동파의 초상을 유달리 숭모했던 옹방강 일파의 초상 인식이 한중교유를 통하여 자연스레 추사 일파에게도 이입된 것으로 보인다. 또한 김정희, 「白坡像贊 竝序」의 序 부분에는 山谷이 도연명 초상에 감정이입하면서 자신의 상으로 삼은 일이 언급되고 있기도 하다.

가의 창작 태도라든지 특유의 초상 인식 등의 여타 변수가 개입된 면도 있지만, 대상인물과 작가의 친분 있는 관계가 관습적 수사의 변용 가능성을 한층 넓힌 것으로 보인다.

또한 도상과 贊의 연계라는 측면에서 볼 때, "멀리서 바라보고" "가까이 다가가서 보는" 시점의 설정은 초상인물에 대해 기술하는 修辭의 한 법식이 된다. 우선 이는 초상인물의 외면과 내면을 교직시키면서, 그려진 이미지로부터 대상인물의 성품을 유추해내는 기술방식이라 할 수 있다. 또 한편으로는 초상에 대한 단계적 접근을 가설함으로써, 초상인물을 기술하는 데에 하나의 구성적 틀을 제공해줄 수 있다.

2) "若有思"류 관용구와 내면 독해

초상인물에 대해 기술하는 修辭의 또 다른 예로는, 초상화찬 장르의 또 다른 관용구인 "若有思"·"若有所思"[50] 부류의 언술을 들 수 있다. 李毅敬(1704-1778)의 자찬을 예로 들어 살펴보자.

> (…) 지팡이 짚고 돌에 걸터앉아
> 생각에 잠긴 것 같은 자
> 그는 과연 생각이 있는 것일까, 없는 것일까.
> 생각 있음과 없음 사이
> 선생의 도가 여기 있다네.
>
> (…) 倚杖踞石, 若有思者, 其果有思耶無思耶?
> 有思無思之間, 先生之道斯在.[51]

위 자찬에서는 자신의 초상 이미지를 생각에 잠긴 존재로 표현하고 그 생각의 내용에 대해서는 구체화하지 않음으로써 독특한 효과를 주고 있다. 즉 이 "若有思"류의 관용구는 초상인물이 무언가 생각하는 것이 있는 듯하다든

50) 이 관용구와 관련된 기본 사항과 관련된 전고 등은, 졸고, 앞의 글, 2009, 54-55면을 참조하면서, 여기서는 본고의 맥락에 맞게 재서술하고 또 다른 의미를 짚어 본다.
51) 李毅敬, 「畫像自贊」, 『桐岡遺稿』 卷3. 원문은 진홍섭 외 편저, 앞의 책, 1998, 685면에서 재인용.

지, 만약 생각이 있다면 그것이 무엇일지 추정하는 식의 언술을 말한다. 위에서 먼저 살펴본 초상화 視方式의 관용구가 타인 대상 초상화찬에서 주로 쓰이고 선초부터 이어져 왔다면, 이 "若有思" 부류의 관용구는 자찬에서도 널리 쓰이고, 18세기 이후 특히 광범위하게 나타났다는 특징이 있다.

"若有思"와 연관되는 전고로 『禮記』 「曲禮」의 "儼若思, 毋不敬(엄숙한 모습이 무언가 생각하는 것 같으며, 공경하지 않는 것이 없다)"이 있는 만큼, 이 역시 장중하고 침착한 인물됨에 대한 칭양의 뜻을 의도하고 있는 일종의 투식어이다. 다만 작품의 주제나 대상인물과의 관계에 따라 얼마든지 변주를 가할 수 있는 여지가 허용되었다. 그 예로 자기 타자화 기조를 유지하는 위에서 "若有思"류 어구를 효과적으로 활용함으로써 독특한 자기 응시의 느낌을 살린 경우는, 위 장의 조관빈과 유한준 자찬 분석시 전술한 바 있다.

가까운 지인 간에 써준 초상화찬에서도 "若有思"류 어구의 기능이나 미감이 변화되는 지점이 발견된다. 이를테면 유한준 「族弟日章 漢純 眞贊 己巳」의 경우 대상인물의 불우한 삶을 그려내고 그의 진면목에 대한 知遇의 문제를 제기하는 가운데, "若有思焉" 부류의 언술 역시 그러한 주제적 맥락과 어우러져 단순한 투식어 이상의 기능을 수행하게 된다.[52] 한편 "그윽하고 깊은" "생각에 잠긴 듯한" 외형에 걸맞지 않는 초상인물의 젊은 시절 방황까지 부러 끄집어냄으로써 의외의 효과를 노리는 지인 대상 찬의 사례도 보인다.[53]

---

52) 兪漢雋, 「族弟日章 漢純 眞贊 己巳」, 『自著』 續集 冊4. "원만하나 얼굴은 각졌고 / 질박하나 文才가 있네. / 생각이 있는 듯하나 / 생각하는 바를 이해하기 어렵고 / 뜻이 있는 듯하나 / 그 뜻이 누구의 마음과 만날 것인가. (…)[圓而豊下, 質而文雅, 若有思焉, 而所思者難以意解, 若有趣焉, 而其趣也孰與心會. (…)]"

요컨대 위 작품에서는 '생각'의 안쪽을 철저하게 가려 두는 방식으로 대상인물의 비범성과 타인에게 이해받지 못하는 고독감을 극대화시키고 있다. 이 작품과 관련된 보다 자세한 분석은, 졸고, 앞의 글, 2009, 37-38면 참조. 참고로 유한준은 「雷淵南公眞讚 壬辰」, 『自著』 卷19 跋・銘・贊・頌에서도 "若有思焉, 而非榮顯勢能之歸也, 故有其高, 若有趣焉, 而非聲色貨利之依也, 故有其淸"과 같은 표현을 쓰고 있다.

53) 趙顯命, 「暮春獨坐漪漪亭 具台性五送示其影本 求題贊 戲書之」, 『歸鹿集』 卷19 贊. "그윽하니 깊어 / 생각하는 바 있어 보이니 / 젊을 적 방황했던 것 뉘우치고 있나. / 欣然히 기뻐하며 / 터득한 바 있는 듯하니 / 늙어서 독서한 효험을 보는 겐가. (…)[淵然而深, 若有所思, 少而迷方之悔耶? 欣然而樂, 若有所得, 老而讀書之效耶? (…)"

이상의 인용문에서 젊은 시절의 치기와 나이든 후에 찾아온 지혜를 대비시키는 서술 자체가, 작

대개 초상화찬에서 "若有思"류 관용구를 활용할 때 '생각'의 실상을 추정하며 구체화시키는 과정은 긍정적인 인물 형상화나 진지한 칭양에 기여하게 마련이지만, 지정된 미감을 일정 정도 파기함으로써 관용구의 투식에 보다 현실적인 정감을 불어넣고자 하였다.

이런 "若有思"류 관용구의 변주가 친한 지인 대상 찬과 자찬에서 주로 나타났다는 점은 의미심장한 것이다. 즉 친밀한 지인을 대상으로 한 초상화찬은 정격 화상찬에 비하여 허용 가능한 언사와 화법의 진폭이 넓은 편이었기에, 때로는 자찬 쪽에 보다 가까운 발랄하고 다양한 스타일의 글쓰기를 시도할 수 있었던 것으로 보인다.

이상 살펴본 "若有思"류의 관용구는 기본적으로 대상인물의 성품을 암시하는 서술인 만큼 문학작품으로서의 인물 형상화에 기여한다. 동시에 이 "若有思"류의 표현은 초상화찬 속에서 쓰일 때 그려진 인물의 내면 독해라는 형식을 취하게 되므로, 도상과 贊의 합력이라는 차원에서 의미 영역을 더욱 확장시킨다. 즉 이는 그려진 인물의 내면적 깊이를 암시하는 표현이며, 작품의 성취에 따라서는 실제 존재를 방불케 하는 생동감을 초상인물에 불어넣는 시도가 될 수 있다.

4. 나가며

초상화찬은 일정한 서술 방식과 표현 기법을 오랜 기간 공유하고 정착시켜 온 관습적 문학 양식으로서의 성격을 어느 정도 띠고 있다. 본고에서 지금까지 살펴본 초상 자찬의 '자기 타자화'라든가, 여러 작품들에서 반복적으로 등장하는 초상화찬 나름의 관용구 역시 초상화찬의 관습문학적 성격을 잘 보여주는 수사적 특징이라 할 수 있다. 또한 이러한 修辭들은 초상 이미지와 직간접적으로 조응하면서, 초상 이미지를 맞이하고 해석하는 언어적 반응 기제로서의 역할을 수행하기도 하였다.

가와 대상인물 간의 오랜 교유에 기반한 것이다. 이 작품과 관련된 보다 자세한 분석은, 졸고, 앞의 글, 2009, 54-56면 참조.

우선 '자기 타자화'의 수사는 타인 대상 초상화찬과 변별되는 초상 자찬 특유의 면모이자 서술규약으로서의 전제조건이며, 초상 자찬을 흥미롭고 다채로운 문학작품으로 만드는 데 중요한 기여를 하는 표현 장치이다. 초상 자찬에서 '자기 타자화'를 부분적으로 활용하거나 혹은 전면적으로 적용함으로써, 표현적 진폭을 넓히고 일반 초상화찬과는 다른 구성과 미감의 영역을 개척해나갈 수 있었다.

한편으로는 오랜 기간 초상화찬 장르 내에서 관례화된 용법과 의미 영역을 구축해 온 표현법이, 조선후기의 일부 초상화찬에서 변용 양상을 보이면서 새로운 수사적 스펙트럼을 개척하는 양상도 위에서 함께 살펴보았다. 초상화찬의 몇몇 관용구가 기존의 고착된 의미를 탈피, 보다 다양한 방식으로 변주되는 양상은, 장르 내부에서 널리 습용되며 일반적인 형태로 굳어져 온 투식어가 개별적인 사례에 따라 분화·굴절되기도 하는 가능성을 시사해준다. 선행하는 전형 안에 이미 후대의 변주[54]가 예비되어 있었고, 전형의 일률성은 동시에 다른 방향으로의 변주 가능성을 개방하는 토양이 되었다.

54) 전형과 변주의 길항이라는 차원에서 화상자찬을 분석하는 작업으로는, 임준철, 앞의 글, 2013 참조.

▮ 참고문헌

강세황, 『豹菴遺稿』, 한국정신문화연구원, 1979.
주 희, 『晦庵集』(문연각 사고전서본).

가와이 코오조오, 심경호 역, 『중국의 자전문학』, 소명출판, 2002.
강관식, 「조선시대 초상화의 圖像과 心像: 조선 중후기 선비 초상화의 修己的 의미를 통해서 본 再現的 圖像의 實存的 의미와 기능에 대한 성찰」, 『미술사학』 제15집, 한국미술사교육학회, 2001, 7-55면.
국립중앙박물관 미술부 편저, 『조선시대 초상화 Ⅱ』, 그라픽네트, 2008.
고연희, 『화상찬으로 읽는 사대부의 초상화』, 한국학중앙연구원 출판부, 2015.
김 경, 「18세기 自傳에서의 他者化 전략—李德懋와 兪漢雋을 중심으로」, 근역한문학회 2018년 추계 기획학술대회 발표자료집, 2018년 12월 1일.
김기완, 「조선후기 사대부 초상화찬 연구」, 연세대 석사학위논문, 2009.
_____, 「초상화찬, 옛 문인들의 문학적 초상」, 『한국학, 그림을 그리다』, 태학사, 2013.
성백효 역주, 『현토완역 논어집주』, 전통문화연구회, 2006.
심경호, 『내면기행』, 이가서, 2009.
E. H. 곰브리치, 차미례 역, 『예술과 환영: 회화적 재현의 심리학적 연구』, 열화당, 2003.
이현일, 「紫霞에 관한 몇 가지 일화」, 『문헌과 해석』 제44호, 문헌과해석사, 2008, 186-215면.
임준철, 「畵像自贊類 문학의 존재양상과 자아형상화 방식의 특징」, 『고전문학연구』 제36집, 한국고전문학회, 2009, 259-300면.
_____, 「한국 화상자찬의 전형과 변주」, 『전형과 변주』, 글항아리, 2013.
진홍섭 외 편저, 『한국미술사자료집성 4』, 일지사, 1996.
_____, 『한국미술사자료집성 6』, 일지사, 1998.
필립 르죈, 윤진 역, 『자서전의 규약』, 문학과지성사, 1998.

「한국고전종합 DB」, 한국고전번역원, http://db.itkc.or.kr/.

【Abstract】

Self-otherize and set phrases in the traditional Korean portrait panegyrics

Kim, Ki-Wan*

This paper is a study on the set phrases in the genre of portrait panegyrics, writings added to portrait paintings, in the latter Joseon period. The aim of this paper is to bring portrait panegyrics, recognized to this point only as art history material, newly into the area of literature studies and to present a concrete scheme for classic literature studies related to painting. Especially self-otherize in jachan (self praise) and common set phrases are closely connected with the point that this is a writing added to a portrait, and they helps making an interpretation about the inner life of portrait.

Keywords: portrait panegyrics, jachan (self praise), self-otherize, set phrase, the literature related painting.

접수일: 2018.12.25. || 심사일: 2019.01.09. || 게재확정일: 2019.02.11.

* Lecturer, Department of Korea Language and Korea Literature, Yonsei University.