石坡 李昰應 墨蘭畵風의 형성

金 貞 淑*

Ⅰ. 머리말
Ⅱ. 李昰應 墨蘭畵風의 淵源
Ⅲ. 개성적 墨蘭畵 방식의 모색(1874-1875)
Ⅳ. 맺음말

Ⅰ. 머리말

李昰應(1820-1898)은 조선왕조 제26대왕 高宗의 生父로서, 興宣大院君은 그의 봉작명이며 보통 大院君이라고 약칭된다. 字는 時伯이고, 號는 石坡이며 諡號는 獻懿이다.

李昰應은 파란 많은 생애를 살면서 정치적으로 시련기를 맞이할 때마다 蘭을 치며 삶의 격정을 예술로 승화시켰던 인물이다. 혹독한 安東 金氏 勢道하에서 무능한 王族 행세를 하며 살아야 했던 그는 浪人으로 떠돌면서 金正喜(1786-1856) 주위에서 글씨와 墨蘭을 익혔으며, 世人들에게 무시당하던 청년시절에 이미 金正喜로부터 극찬을 받기도 하였다. 이렇듯 그는 일찍부터 墨蘭을 그리기 시작하여 수준 높은 畵格으로 최고의 명성을 누렸으면서도 전 생애를 통하여 오직 蘭이라는 하나의 題材만을 다루었다는 점에서 특이한 면모를 보인다.

* 한국정신문화연구원 한국학대학원 박사과정

그가 墨蘭만을 고집했던 것은, 고귀한 자태와 향기를 지닌 蘭의 생태를 흠모했기 때문으로 생각된다. 나아가 蘭의 품격을 君子의 德에 비유했던 文人들의 관점을 계승하여, 어려운 시기를 맞을 때마다 寫蘭을 통하여 자신의 자세를 가다듬으려 했던 것으로 여겨진다.

李昰應이 생존했던 19세기는 우리 역사의 격동기였다. 대외적으로는 歐美 列强과 일본, 중국, 러시아 등이 自國의 이익을 앞세워 위협을 가해 왔으며, 대내적으로는 안동 김씨의 세도정치가 극에 달하고 각종 民亂이 발생하는 등 다난한 상황이 계속되었다. 또한 기독교가 들어오면서 西歐의 사상과 문화가 파급되었고, 엄격하던 종래의 사회적 신분이나 계급이 와해되기 시작하였다. 이처럼 어지러운 시대상황은 당시의 문화와 예술에도 영향을 미쳤다. 예컨대 중인계층의 활동이 활발하게 이루어졌고, 北京을 통해 들어온 西洋畵法이 폭넓게 수용되었으며, 참신한 감각의 異色畵風이 창출되기도 하였다. 무엇보다도 이 시기는 金正喜를 중심으로 하는 秋史派 書畵家들의 활동이 두드러졌으며, 이들에 의해 墨蘭畵가 성행했던 것도 중요한 특징으로 꼽을 수 있다.[1]

이 연구는 金正喜에 의해 큰 성행을 보았던 墨蘭畵의 전통이 李昰應에 의해 보다 韓國的 화풍으로 발전한 사실에 주목하여 李昰應 墨蘭畵風의 형성과정을 살펴보는 데 그 목적이 있다. 이 글에서는 李昰應이 金正喜로부터 寫蘭法을 배우기 시작하던 30대 초반부터 개성적 墨蘭畵 양식을 창안했던 直谷山房 시절 즉, 50대 후반 무렵까지의 작품을 연구범위로 하였다. 그 이유는 정치적인 삶의 변화와 함께 이 시기를 기준으로 하여 화풍의 변모가 크게 나타나기 때문이다. 또한 '石坡蘭'으로 불릴 정도로 유명했던 전형적인 그의 墨蘭畵 구도법들이 이 시기에 확립되었기 때문에 李昰應의 墨蘭畵를 이해하기 위해서는 이 시기까지 제작된 작품에 대한 자세한 검토가 필수적이라 하겠다.

II. 李昰應 墨蘭畵風의 淵源

李昰應 墨蘭畵風의 형성과 관련하여 무엇보다 주목되는 것은 金正喜의 영향에 관한 부분이다. 따라서 이 글에서는 李昰應이 자신의 개성적 墨蘭畵風을 이루기 전 단계인 墨蘭畵

1 安輝濬, 「朝鮮王朝末期(약1850-1910)의 繪畵」, 『韓國近代繪畵100年』(국립중앙박물관, 1987), pp. 128-138 참조.

수련기에 그가 어떤 노력을 하였으며, 화풍의 면모과정에서는 누구의 그림에 영향받았는가라는 문제에 대하여 구체적으로 살펴보고자 한다. 이 같은 李昰應 墨蘭畵風의 淵源에 관한 문제를 고찰하기 위해 먼저 金正喜 墨蘭畵風의 영향을 검토하고, 이어서 中國 墨蘭畵風과의 관계를 살펴보기로 하겠다.

1. 金正喜 墨蘭畵風의 영향

秋史體의 서예적 筆墨法으로 구성된 듯한 金正喜의 墨蘭畵는 寫蘭에 대한 의미 깊은 畵論과 함께 文人畵의 지침이 되었다. 金正喜의 뒤를 이은 사람 가운데 가장 독특한 墨蘭畵의 경지를 이룬 사람이 바로 李昰應이다. 金正喜는 英祖의 장녀 和順翁主의 증손이고, 李昰應은 英祖의 玄孫인 南延君의 아들이었기 때문에 이들은 서로 內外從間의 먼 친척이었다. 이렇듯 남다른 혈연관계도 있고, 예술적 소양도 인정받아 李昰應은 세도정치하에서 보낸 불우했던 젊은 시절 동안 金正喜의 門下에 드나들며 書畵를 지도받을 수 있었던 것으로 보인다.

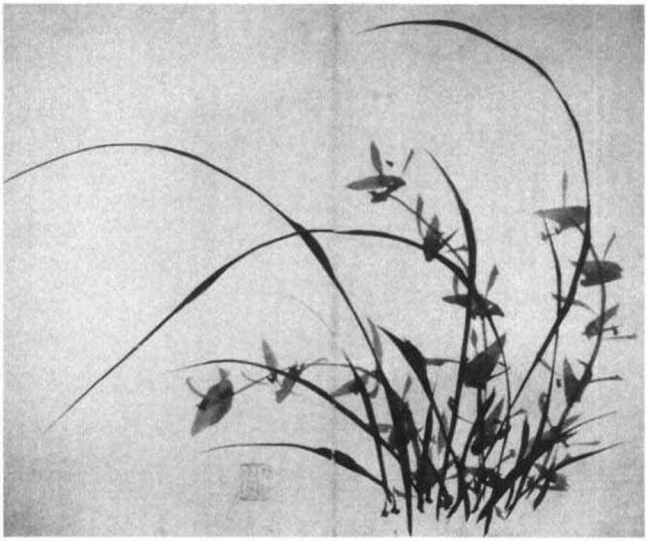
그렇다면 李昰應의 墨蘭 학습은 구체적으로 언제 어떻게 시작되었을까? 李昰應은 60세에 제작한 병풍에서 "내가 蘭을 배운 지 이제 삼십 년이 되었는데 매양 한 번 화폭을 대할 때마다 붓을 들어 꽃을 피우곤 했다."라고 하였고,[2] 70세에 行書로 쓴 〈愛蓮說〉의 마지막 부분에는 "내 나이 現在 칠십인데 蘭을 배운 지는 오십 년이 되었다."라고 하였다.[3] 이 인용문을 근거로 추론하면 그가 蘭그림을 그리기 시작한 것은 20대 후반경이었을 것으로 추측된다.

현재까지 조사된 李昰應의 紀年作 가운데 가장 연대가 올라가는 작품은 1851년에 제작된 《墨蘭帖》이다 도1. 이 《墨蘭帖》을 그렸던 1851년은 그가 32세 되는 해인데, 앞의 인용문에서 살펴보았듯이 李昰應이 20대 후반부터 蘭그림을 그리기 시작했다면 이 《墨蘭帖》은 그가 墨蘭畵를 배우기 시작하던 초기 단계의 작품임에 틀림없다. 더구나 이 화첩이 간송미술관 소장 金正喜의 《蘭盟帖》 도2을 성실하게 倣했다는 점에서, 그가 墨蘭畵 학습을 시작할 무렵의 작품임이 더욱 분명해진다.

---

2 "余學蘭今爲三十年 每於一對幀 筆下生花 ……." 『秋史와 그 流派』(대림화랑, 1991), 圖5 〈石蘭圖〉 10폭 병풍 중 제1폭.

3 "…… 余年現七十 學蘭爲五十年 ……." 『古美術品綜合展』(한국고미술협회 종로지회, 1995), 圖72 行書 〈愛蓮說〉 중 제8폭.



도 1
李昰應, 《墨蘭帖》 14면 중 제1면,
1851년(32세), 紙本水墨,
25.2×32.2cm, 개인소장

도 2
金正喜, 《蘭盟帖》 22면 중 제6면,
紙本水墨, 27.0×22.9cm,
澗松美術館 소장

金正喜의 생애와 관련하여 살펴보면, 李昰應이 金正喜로부터 본격적으로 寫蘭法을 배울 수 있었던 것은 金正喜가 제주도 유배에서 돌아온 이듬해인 1849년 무렵부터일 것으로 추정된다. 이때가 李昰應의 나이 30세 되던 해이다. 『阮堂全集』에는 金正喜가 李昰應에게 보낸 편지와 李昰應의 蘭卷이나 蘭帖에 題한 글이 여럿 전한다. 그 내용 중에 蘭을 그리는 자세에 대한 엄격한 가르침이나 李昰應의 蘭그림에 대한 아낌없는 격려를 보낸 것들이 있어

그의 墨蘭 학습의 일면을 엿볼 수 있다. 金正喜가 李昰應에게 보낸 편지 가운데는 李昰應이 蘭그림을 공부하기 위해 蘭譜를 요청했던 듯, 부탁한 蘭譜를 부친다는 내용과 함께 寫蘭에 임하는 자세에 대한 엄숙한 가르침을 적어보낸 것이 있다.

> 蘭畵 한 권에 대해서는 망령되이 題記한 것이 있어 이에 부쳐 드리오니 거두어 주시겠습니까? 대체로 이 일은 하나의 하찮은 技藝이지만 그 전심하여 공부하는 것은 聖門의 格物致知의 학문과 다를 것이 없습니다. 이 때문에 군자는 일거수 일투족이 어느 것도 道아닌 것이 없는 것이니, 만일 이렇게만 한다면 또 玩物喪志에 대한 경계를 어찌 논할 것이 있겠습니까? 그러나 그렇게 하지 못하면 곧 俗師의 魔界에 불과한 것입니다. 그리고 심지어 가슴 속에 5천 권의 서책을 담는 일이나 팔목 아래 금강저를 휘두르는 일도 모두 여기로 말미암아 들어가는 것입니다(『阮堂全集』 第2卷, 與石坡 二).[4]

현재로서는 金正喜가 보낸 蘭畵 한 권이 정확히 어떤 것인지 알 수 없다. 그러나 李昰應이 蘭그림을 그리기 시작한 초기 단계인 32세에 그린 《墨蘭帖》이 金正喜의 《蘭盟帖》을 충실하게 학습했다는 점에서, 그것이 《蘭盟帖》일 가능성이 있다고 여겨진다.

李昰應의 1851년作 《墨蘭帖》은 총14면이며, 원래 10면의 그림과 4면의 題跋로 구성되어 있었다.[5] 이 가운데 8면의 그림과 4면의 題跋에 대한 사진자료가 입수되었다. 입수된 8면의 그림 중 다섯 면은 《蘭盟帖》의 3 · 4 · 6 · 7 · 10면과 구도나 筆墨法, 蘭葉의 형태, 꽃의 묘사 등 화풍이 거의 일치하여 이 《墨蘭帖》이 《蘭盟帖》의 臨摹作임을 알 수 있다. 더구나 네 면의 글씨는 마지막 면에 적힌 "老泉에게 준다"는 跋文만 다를 뿐 《蘭盟帖》의 1 · 2 · 12 · 13면과 내용뿐 아니라 글씨체까지 동일하여 그러한 추측을 더욱 뒷받침해준다.

이상에서 살펴본 바에 의하면, 李昰應은 30대 초반부터 金正喜에게서 寫蘭法을 師事받기 시작하였음을 알 수 있다. 그러나 金正喜는 제주도 유배에서 풀려난 지 3년만인 1851년(66세)에 친구인 영의정 權敦仁의 일에 연루되어 다시 함경도 北靑으로 유배되었다. 따라서 李昰應에 대한 金正喜의 가르침은 중단될 수밖에 없었을 것이다. 스승의 해배를 간절히 기다렸던 듯 李昰應은 金正喜에게 가장 먼저 해배 소식을 전하였다.[6]

---

4 金正喜 著, 민족문화추진회 편, 『(국역) 阮堂全集』 1(솔, 1995), p. 168.

5 이 《墨蘭帖》은 1938년 京城府民館에서 朝鮮美術館 주최로 열린 朝鮮名寶展覽會에 출품되어 『朝鮮名寶展覽會圖錄』에 사진이 게재되어 있다.

北靑에서 돌아온 이후 金正喜는 정계에 복귀하지 않고 부친의 묘소가 있는 과천에 은거하였다. 金正喜가 과천에 머문 시기는 1853년(68세)부터 1856년(71세)에 生을 마감할 때까지였다. 李昰應이 金正喜로부터 蘭그림이나 書法을 師事받은 것도 바로 이 시기에 집중되었던 것으로 추측된다. 이는 李昰應의 나이 34세부터 37세에 해당되는 시기로서 金正喜가 李昰應의 蘭그림을 칭찬하며 보낸 편지와 李昰應의 蘭卷에 題한 글들도 모두 이 시기에 쓰여진 것으로 여겨진다. 실제로 李昰應은 "金正喜가 晩年을 살던 果川 땅을 여러 차례 찾아가서 蘭畵에 관한 것 이외에도 實學과 時務의 學을 배웠다고 한다."[7] 李昰應은 이 무렵 스승에게 자신이 그린 蘭그림을 보내드리고 가르침을 부탁했던 듯 金正喜는 다음과 같은 답신을 보내었다.

> 보내주신 蘭幅에 대해서는 이 老夫도 의당 손을 오무려야 하겠습니다. 압록강 동쪽에는 이 작품만한 것이 없습니다. 그러나 이는 내가 좋아하는 이에게 面前에서 아첨하는 하나의 꾸민 말이 아닙니다. 옛날 李長衡에게 이 법이 있었는데, 지금 다시 그것을 보게 되었으니 어쩌면 그리도 이상하단 말입니까. 閣下께서도 스스로 이 법이 여기에서 나온 것임을 몰랐으니, 이것이 바로 저절로 법도에 합치되는 묘입니다.(『阮堂全集』 第2卷, 與石坡 五)[8]

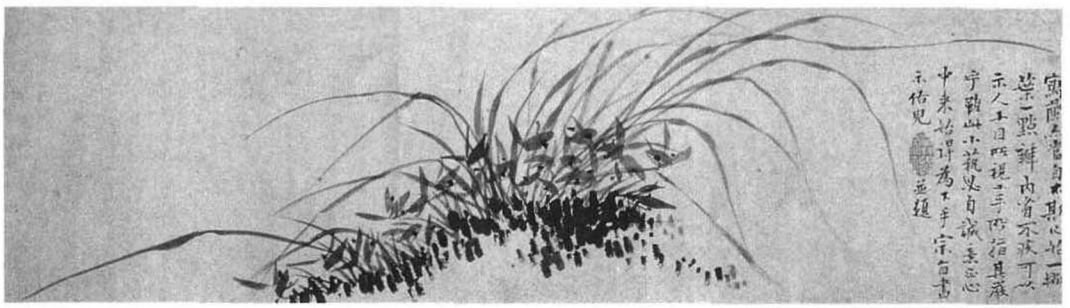
스승으로부터 이 같은 격찬을 들은 李昰應은 寫蘭에 대단한 자신감을 가지게 되었을 것이다. 간송미술관 소장《石坡墨蘭帖》도3은 金正喜가 과천에 머물던 시절 즉, 李昰應의 나이 30대 중반에 제작된 것으로 추측된다. 이《石坡墨蘭帖》은 총11면이며, 9면의 그림과 2면의 題跋로 구성되어 있다. 題跋의 내용은 金正喜가 末年에 아들 商佑에게 그려준〈不欺心蘭〉의 題跋을 그대로 옮겨 적고 그 뒤에 君子가 그림에 임할 때 취해야 할 자세를 적어 놓았다.

이《石坡墨蘭帖》은 내용면에서〈不欺心蘭〉의 정신을 바탕으로 했을 뿐 아니라, 형식면에서도 자유로운 叢蘭圖 형식이 중심을 이루고 있다는 점에서〈不欺心蘭〉도4에 기본을 두고 있다고 할 수 있다. 다만 "同心之言其臭如蘭"이라는 畵題가 있는 9면은《蘭盟帖》6면과 유사한데, 이는 예외적인 경우에 속한다. 따라서 이《石坡墨蘭帖》은 부분적으로《蘭盟帖》을 계승한 부분이 있으나,〈不欺心蘭〉을 근간으로 하면서 자유롭고 활기찬 運筆로 자신의 개성

6 유홍준, 『완당평전』 2(학고재, 2002), p. 643(『阮堂全集』 卷2 與石坡 三) 참조.
7 김영호, 「開化思想과 斥邪論」, 『한국사』 16(국사편찬위원회, 1975), p. 251.
8 金正喜 著, 민족문화추진회 편, 앞의 책, pp. 170-171.

도 3
李昰應, 《石坡墨蘭帖》,
11면 중 제4면,
연대미상(30대 중반),
紙本水墨, 27.3×37.8cm,
澗松美術館 소장

도 4
金正喜, 〈不欺心蘭〉,
紙本水墨, 22.8×85cm,
개인소장



을 발휘한 작품이라고 하겠다. 잎은 螳肚와 鼠尾가 분명하며 三轉法을 지나치게 의식한 듯 굴곡의 변화가 심하여 金正喜의 가르침에 충실하고자 하였음을 보여준다.[9] 꽃은 주로 春蘭이 많고, 蕙蘭은 비교적 적은 편이다.[10] 筆墨法은 전반적으로 潤墨을 사용하여 빠른 運筆과 농담변화가 풍부한 것이 특징이다. 잎과 잎이 겹친 부분과 꽃과 花蕊가 겹쳐지면서 생기는

9 螳肚란 蘭葉의 중간부분이 마치 사마귀의 배처럼 볼록하게 처리된 것을 말하고, 鼠尾란 蘭葉의 마지막 부분이 가늘고 길어서 쥐꼬리 같이 표현된 것을 일컫는다. 三轉法이란 蘭葉을 칠 때 붓을 세 번 눌렀다 떼면서 그리는 방식으로, 金正喜에 의하면 이 화법은 趙孟頫에 의해 비롯되었다고 한다(註14 참조).

10 蘭은 꽃의 수에 따라 一莖一花인 春蘭系와 一莖多花인 蕙蘭系로 구분된다. 그런데 간송미술관 소장의 《石坡墨蘭帖》에 春蘭이 많은 것은 〈不欺心蘭〉을 비롯하여 金正喜가 末年에 과천에서 제작한 그림이 대부분 春蘭이었다는 사실과 관련된 것으로 추측된다.

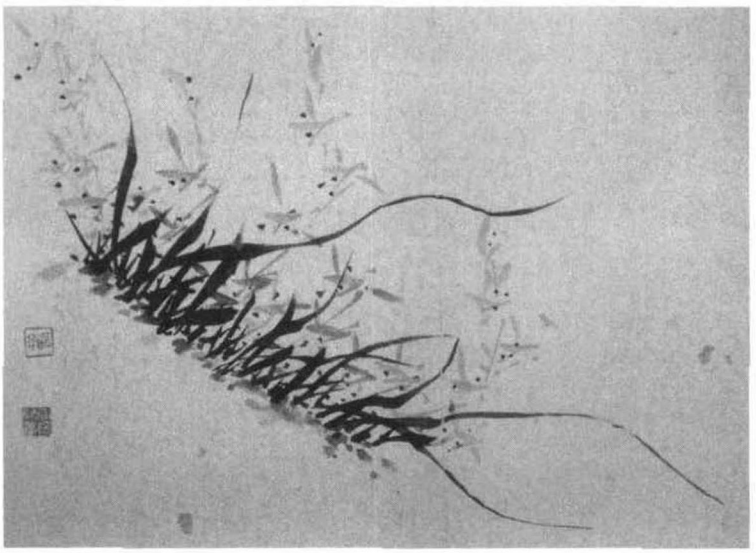
번짐으로 인해 화면에 생기가 느껴진다. 전반적으로 힘있고 개성적인 運筆과 함께 盆蘭圖나 露根蘭 등 淸代 화단에서 새롭게 유행하던 요소가 나타나는 사실에서 청년 李昰應의 신선하고 자신감 넘치는 태도를 엿볼 수 있다.

무엇보다 이 《石坡墨蘭帖》이 金正喜의 화풍과 차별성을 보이는 가장 큰 특징은 畵題의 내용이다. 李昰應은 金正喜의 《蘭盟帖》을 공부할 때도 題跋과 화풍은 철저히 따랐지만, 그림의 餘白에 쓰여진 畵題는 옮겨 적지 않았다. 이후 이 《石坡墨蘭帖》에서는 金正喜가 《蘭盟帖》에 사용했던 鄭燮의 詩文이나 과천시절에 제작한 그림의 畵題도 전혀 참고하지 않았다. 《石坡墨蘭帖》에 보이는 畵題는 대부분 中國의 고전 문헌에 나오는 蘭 故事나 漢詩를 인용한 것으로, 이 가운데 제2면의 畵題를 제외하고 모두 淸 康熙帝 때 편찬된 백과사전적 저술인 『淵鑑類函』卷 408과 『御定佩文齋廣群芳譜』卷 44를 통해 出典을 확인할 수 있다.[11] 따라서 李昰應은 淸代에 간행된 백과사전적 저술들에서 蘭에 관한 중국의 역대 詩文들을 접하고 자신의 감성과 意에 따라 취사선택한 것으로 판단된다. 이렇듯 蘭에 관한 중국 고대 詩文을 畵題로 사용하는 경향은 이 《石坡墨蘭帖》을 시작으로 하여, 1차 집권에서 실각하고 直谷山房에서 은거하며 제작한 그림에서 두드러진다. 이러한 점은 스승 金正喜와 구별되는 李昰應 墨蘭畵風의 특징 가운데 하나라고 할 수 있겠다.

한편 李昰應은 30대에 제작한 작품에서 뿐 아니라 50대 초에 제작한 그림에서도 여전히 金正喜의 筆意를 계승하였음을 보여주는데, 이화여대박물관 소장 《雲階詩帖》의 〈叢蘭圖〉에

11 간송미술관 소장 《石坡墨蘭帖》의 畵題와 그 出典을 정리하면 다음과 같다.

1. 貴遊公子不能招小窗相對讀離騷(귀하게 노니는 公子는 부를 것 없고, 작은 창을 마주하여 離騷를 읽는다). *出典: 『宋向子諲浣溪沙』(『御定佩文齋廣群芳譜』卷 四十四, 蘭)
2. 烏皮小几碧窗紗 堪喚盆裁幾箭花 楚雨湘雲万千里 晋山是我外婆家(작은 오피궤와 벽창문이 있는 방에서 기쁨을 참아가며 몇 촉의 전란화를 화분에 심는다. 楚雨湘雲은 만천리이나 진산은 우리 외할머니 댁이다). *出典: 미상
3. 漢尙書郎每進朝懷香握蘭口含鷄舌香(한 상서랑은 조정에 나아갈 때는 매번 향을 품고 난을 쥐고 鷄舌香을 입에 머금었다). *出典: 漢記(『淵鑑類函』卷 四百八, 蘭)
4. 蘭以秋芳 *出典: 陸機「短歌行」
5. 十步之內必有芳蘭(열 걸음 정도의 좁은 땅에도 반드시 향기로운 蘭이 있다). *出典: 『說苑』
6. 曾端伯取友於十花蘭爲芳友(증단백은 여러 가지 꽃들 가운데서 벗을 취했는데, 蘭으로 芳友를 삼았다). *出典: 미상(『淵鑑類函』卷 四百八, 蘭)
7. 羅含致仕還家, 庭中忽蘭[桂]叢生, 人以謂德行之感(羅含이 벼슬을 그만두고 집으로 돌아오니, 마당 가운데 문득 蘭이 무리지어 피었다. 사람들은 이를 德行에 감응하여 핀 것이라 하였다). *出典: 「羅含別傳」
8. 言採其蘭以爲佩也(말하기를 蘭을 채취하여 허리에 찬다고 하였다). *出典: 『楚辭』「離騷」
9. 同心之言 其臭如蘭(마음이 같은 사람들의 말은 그 향기가 蘭과 같다). *出典: 『易經』



도 5
李昰應, 《雲階詩帖》 중
〈叢蘭圖〉,
1870년(51세),
紙本水墨, 20.6×30.9cm,
이화여대박물관 소장

서 그러한 경향을 확인할 수 있다 도 5. 《雲階詩帖》은 1870년 李昰應이 51세 되던 해에 朴珪壽를 비롯하여 당시 정치의 핵심부에 있던 20여 명의 大院君 주변 인사들과 雲峴宮에 모여 詩會를 열고 만든 詩帖이다. "이 해는 高宗 7년으로 大院君이 집권한 후 그의 권력이 정점에 달했던 시기라고 볼 수 있다. 이때부터 大院君의 권한이 비대해지고 상대적으로 대신의 역할은 줄어드는 현상이 나타나기 때문이다."[12] 당시 국정의 최고 위치에 있었던 李昰應은 이 詩帖에 한 폭의 〈叢蘭圖〉와 자신들의 모임을 상징하는 '世外蘭盟'이라고 쓴 隸書 및 독특한 서체의 七言律詩 한 수를 실었다. 《雲階詩帖》의 〈叢蘭圖〉는 30대 중반에 제작된 간송미술관 소장 《石坡墨蘭帖》 이후 10년 이상 경과된 시기의 그림으로서 신분의 위상이 비교할 수 없을 정도로 달라진 시점에 그려진 그림이다. 그러나 화풍면에서는 약간의 변화를 보일 뿐, 여전히 金正喜의 영향이 반영되어 있다. 구도는 간송미술관 소장 《石坡墨蘭帖》에서 근거로 삼았던 金正喜의 〈不欺心蘭〉 類의 叢蘭圖이며, 잎은 螳肚와 鼠尾가 보이지만 초기 작품에서와 같은 과장된 三轉이 없어 온건하고 정제된 運筆로 처리되었음을 알 수 있다.

金正喜는 1856년 71세로 세상을 떠났다. 이때는 李昰應의 나이 37세로 안동 김씨 세도하에서 은신하며 翰墨으로 세월을 보내던 암울한 시기였다. 그로부터 7년 후 그는 자신의 어

12 延甲洙, 「大院君執政의 성격과 권력구조의 변화」(서울대학교 석사학위논문, 1991), p. 22.

린 아들을 왕으로 추대하고 大院君이 되어 스스로 정치 일선에 나서기 시작하였다. 《雲階詩帖》의 〈叢蘭圖〉가 그려진 1870년은 그가 안으로는 과감한 개혁정치를 실행하며, 밖으로는 丙寅洋擾(1866) 등을 겪으면서 쇄국정책을 공고히 하던 무렵이다. 따라서 정신적으로나 신분적으로나 이미 스승의 영향에서 상당히 멀어져간 시기라고 할 수 있다. 그럼에도 불구하고 李昰應의 墨蘭畵에는 여전히 金正喜의 筆意가 남아 있어 스승에 대한 그의 존경심이 어느 정도였는지를 짐작하게 한다.

지금까지 李昰應 墨蘭畵의 형성과정에 나타나는 金正喜 墨蘭畵風의 영향에 대하여 살펴보았다. 李昰應은 30대 초반에 金正喜로부터 寫蘭法을 배운 이래 50대에 이르는 시기까지도 스승의 가르침을 잊지 않았음을 확인할 수 있었다.

2. 中國 墨蘭畵風과의 관계

李昰應의 墨蘭畵風이 형성되는 초기 단계에서는 金正喜의 영향이 지배적이다. 그러나 金正喜 死後, 스승의 영향에서 멀어지게 되자 李昰應은 金正喜의 화풍을 근간으로 하면서도 필묵법과 화면구성법 등에서 새로운 형식을 시도하며 차츰 자신의 방식을 모색해가는 과정을 보여준다. 이때 발견되는 새로운 형식적 요소는 中國 畵風의 영향에 의한 것으로 파악된다. 따라서 李昰應의 墨蘭畵風이 형성되는 초기 단계에서는 金正喜의 영향과 함께 中國 墨蘭畵風이 그 淵源이 된다고 하겠다. 이 글에서는 中國 文學에 나타나는 蘭의 의미와 中國 墨蘭畵의 전개를 간략하게 살펴봄으로써 李昰應의 墨蘭畵에 보이는 中國的 요소에 대한 배경적 이해를 도모하고자 한다.

墨蘭畵는 四君子畵의 하나로서 文字香과 書卷氣를 추구하는 文人畵의 전형적 성격을 반영한다. 그런데 蘭이라는 식물에 君子의 이미지를 부여한 것은 언제부터일까? 中國 古代 文獻 가운데 蘭이 문학의 소재 또는 제재로서 가장 많이 등장하는 것은 『楚辭』라고 할 수 있다. 『楚辭』의 여러 작품에는 蘭과 蕙가 적지 않게 등장할 뿐 아니라, 楚辭 문학의 창시자라 할 수 있는 屈原(343-277? B.C)의 25편 작품에만 무려 30회나 등장하기 때문이다. 그러나 실제로 蘭에 君子의 이미지를 부여한 사람은 屈原보다 2세기 정도 앞선 B.C 5-6세기경의 孔子인 것 같다. 그 이유는 孔子의 언행과 행적을 엮은 『孔子家語』와 孔子와 그 제자들에 관한 기록인 『禮記』에는 蘭이 반드시 고귀한 물건이거나 君子의 덕행으로 상징되어 있기 때문이다. 예를 들면 『孔子家語』 在厄篇에는 "芝蘭生於深林 不以無人而不芳(芝蘭이 깊은 산골짜기

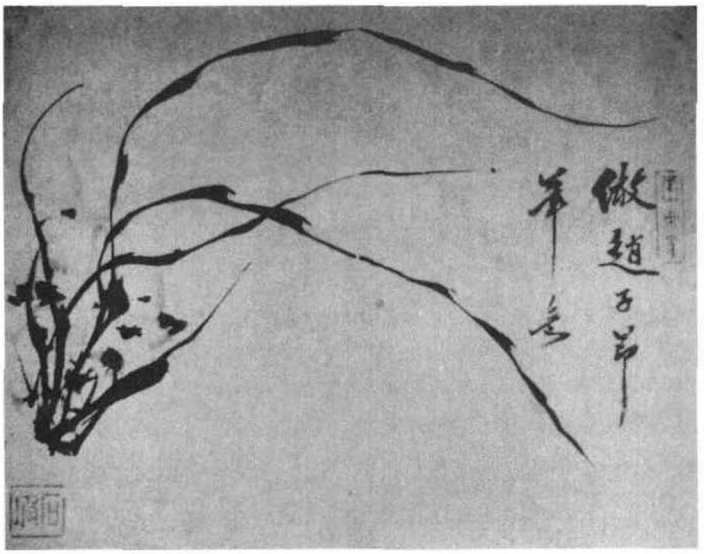
에서 났다 할지라도 사람이 없다고 해서 향기가 나지 않는 것은 아니다)."라는 구절이 있다. 이는 깊은 산골짜기에서 피어난 蘭이 사람이 없다고 해서 향기를 발하지 않는 것이 아니듯이 君子가 역경에 처했다고 해서 절개를 바꾸지 않는다는 것을 비유한 것이라 해석된다.[13] 蘭에 관한 이러한 은유적 묘사가 蘭을 君子에 비유하게 된 계기가 되었던 것으로 보인다.

이렇듯 문학작품에 蘭이 등장하기 시작한 것은 그 역사가 매우 오래되었다. 그러나 蘭이 君子의 벗이 되고 文人精神과 보다 밀접한 관계를 맺으면서 墨蘭畵로 표현된 것은 北宋代에 이르러서이다. 기록상으로 나타나는 최초의 墨蘭畵家는 북송의 米芾(1051-1107)이다. 鄧春의 『畵繼』에는 北宋 米芾이 梅松蘭菊을 한 장의 종이 위에 그렸다는 기록이 있다. 米芾 이후, 본격적인 墨蘭畵는 南宋代에 와서 비로소 그 면모를 드러내기 시작하였다. 鄭思肖(1239-1316)는 뿌리가 드러난 露根蘭을 그려 몽고족에게 나라를 빼앗긴 서러움을 표현한 것으로 유명하다. 그런데 鄭思肖의 蘭그림은 화면상에서 배경없이 오직 蘭만 강조되어 있어 蘭의 상징성이 보다 강화된 느낌을 준다. 같은 시대의 趙孟堅(1199-1295)은 배경에 補景法으로 蘭뿐 아니라 풀이나 다른 소재들을 함께 그렸다. 趙孟堅이 자연의 소재들과 함께 蘭을 그린 구도법은 鄭思肖의 배경없이 난만 그린 것과는 전혀 다른 유형의 것이다. 이는 元代 趙孟頫(1254-1322)에 이르러 蘭과 바위, 대나무 등의 소재들이 함께 어우러져 橫卷에 그려진 〈蘭竹石圖〉나 〈蘭石圖〉의 형식으로 발전하였고, 이후 雪窓(14세기 중엽 활약) 등에게 이어져 하나의 새로운 전통이 되었다. 이렇듯 中國 墨蘭畵의 역사에서 살펴본 '배경없이 蘭만 그린 형식'과 '배경적 요소를 함께 그린 형식'이라는 두 가지 墨蘭畵 구도법은 이후 중요한 전통으로 자리잡았고, 李昰應의 蘭그림에서도 중심적인 구성법으로 적용되었다.

四君子畵가 완성되는 明代에 이르러 墨蘭畵는 크게 성행하게 되며, 文徵明(1470-1559), 周天球(1514-1595), 丁雲鵬(1584-1638 활약), 陳元素(1620-1650 활약) 등이 墨蘭畵로 이름을 남기고 있다. 明代 墨蘭畵의 전통은 淸代로 이어져 더욱 활발하게 제작되었는데, 상투적 화법에서 벗어나 보다 자유분방한 화풍을 보여준다. 石濤(1630-1707)를 비롯하여 우리나라 墨蘭畵에도 많은 영향을 준 鄭燮(1693-1765), 李方膺(1695-1754), 羅聘(1733-1799) 등 揚州八家의 개성적 蘭그림은 특히 유명하다.

李昰應은 40대 무렵부터 運筆法에서는 金正喜의 가르침을 계승하면서도 화면구성법 등에서는 中國 墨蘭畵의 형식을 수용하면서 차츰 자신의 개성적 畵風을 형성해가는 과정을 보

13 林英茂, 「蘭의 文學的 小史 ③」, 『(월간) 난과 생활』 23(1985.10), pp. 84-87 참조.



도 6
李昰應, 〈倣趙子昂筆意墨蘭圖〉,
연대미상(52세경),
紙本水墨, 21×17cm, 개인소장

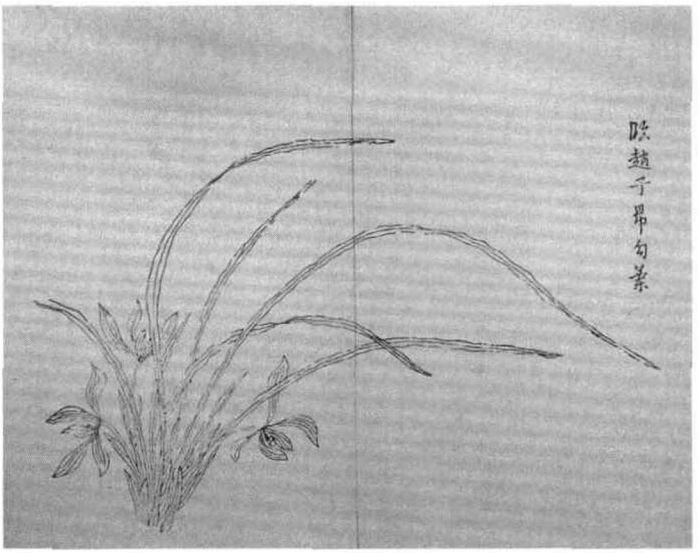
여준다. 中國의 역대 墨蘭畵家들 중에서 李昰應이 영향관계를 언급했거나 화풍상 유사성이 보이는 화가로는 趙孟頫, 謝道韞, 文徵明, 鄭燮, 羅聘 등이 있다. 이들의 작품이 李昰應의 墨蘭畵에 끼친 영향에 대하여 살펴보기로 하겠다.

1) 元·明代 墨蘭畵風의 수용

李昰應은 일찍이 金正喜로부터 寫蘭의 중요한 원칙인 三轉法이 趙孟頫의 畵法이라고 배웠다. 李昰應이 墨蘭 학습의 지침서로 삼았던 金正喜의 《蘭盟帖》 제22면에는 "鷗波老人(趙孟頫)이 말하길 蘭 잎사귀는 길이를 같게 하는 것을 꺼린다. 세 번 돌려서 잎사귀를 쳐야만 묘미가 있는 것이니 이것이 蘭을 치는 비결이다."라고 하여,[14] 金正喜는 三轉法이 趙孟頫로부터 비롯된 화법으로 이해하였음을 알 수 있다. 그러나 현재 전해지고 있는 趙孟頫의 蘭 그림에서는 三轉이 의식적으로 강조된 흔적은 찾아보기 어렵다.

李昰應이 50대 초반에 제작한 것으로 추정되는 〈倣趙子昂筆意墨蘭圖〉에는 三轉法이 지나치게 강조되어 蘭葉의 굴곡이 三轉을 넘어 四轉, 五轉까지 시도되었다 도 6. 그런데 이 그림은 李昰應이 趙孟頫의 그림을 직접 보고 倣作한 것이 아니라, 中國에서 들어온 畵譜를 보

14 "鷗波老人云 葉忌齊長 三轉而妙 此寫蘭秘諦也."



도 7
『十竹齋蘭譜』 중 〈臨趙子昂句蘭〉

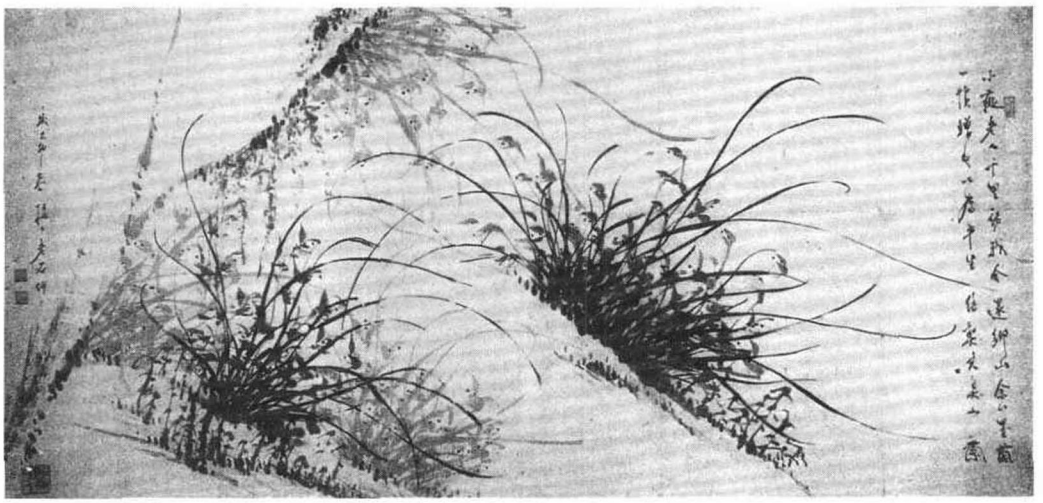
고 그린 것으로 추정된다. 왜냐하면 〈倣趙子昂筆意墨蘭圖〉는 『十竹齋蘭譜』의 〈臨趙子昂句蘭〉 도 7과 전체구도, 畵題의 위치 등 여러 가지 면에서 유사성을 보이기 때문이다. 『十竹齋蘭譜』는 1627년 胡正言이 출판한 五色 판화집으로, 최근의 연구성과에 의하면 18세기 초에 이미 우리나라에 들어와 沈師正이나 姜世晃 등의 화가들에 의해 수용되었다고 한다.[15] 따라서 李昰應 시대에는 『芥子園畵傳』 같은 대중적 화보와 함께 『十竹齋蘭譜』 역시 화법 수련을 위한 하나의 범본으로 정착되었을 가능성이 있다고 여겨진다.

위의 사실들을 종합하면, 李昰應은 金正喜를 통해서 寫蘭法 중 가장 중요한 법칙인 三轉法이 趙孟頫의 畵法으로 이해하고 있었으며, 50대 초반 무렵에는 『十竹齋蘭譜』 등의 畵譜를 통해서 趙孟頫의 畵法을 수용하였음을 알 수 있다. 그 결과 그는 金正喜의 가르침과 畵譜를 통한 간접적 방식으로 三轉法을 이해함으로써 실제 趙孟頫의 蘭畵와는 달리 과장된 三轉의 묘사를 보여주었던 것이다.

한편 李昰應이 1879년(己卯, 60세)에 雲峴宮에서 小癡 許鍊(1809-1892)에게 그려준 〈叢蘭圖〉 도 8는 明代 文徵明의 墨蘭畵 도 9의 구도 및 필치와 관련이 있다. 이 〈叢蘭圖〉는 사선 방향으로 전개된 언덕과 절벽 등 자연 요소를 배경으로 한 橫卷 형식으로서 전형적인 明代

15 李禮成, 「玄齋 沈師正 繪畵 硏究」(한국정신문화연구원 한국학대학원 박사학위논문, 1998), p. 92 참조.

도 9 文徵明, 〈蘭竹圖〉 卷, 1536년, 33.1×278.7cm, 상해박물관 소장



도 8 李昰應, 〈叢蘭圖〉, 1879년(60세), 재료 크기미상, 개인소장

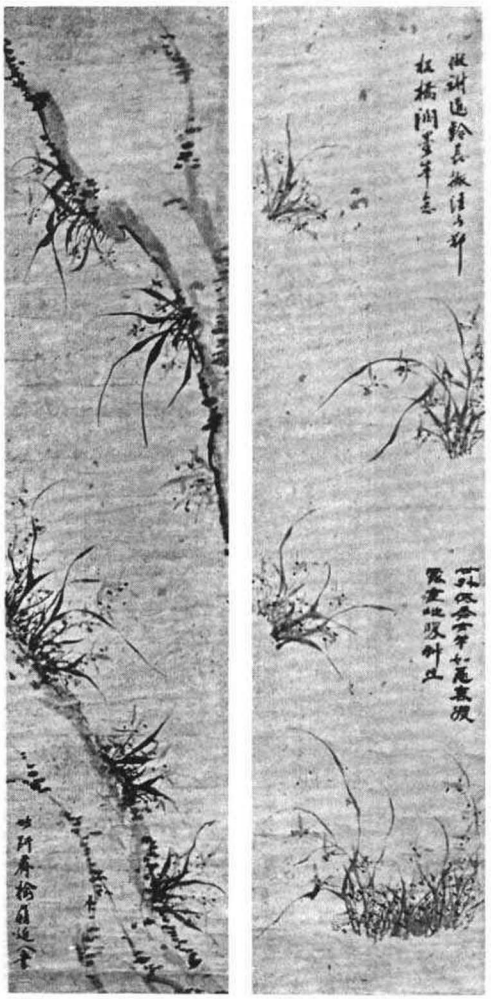
墨蘭畵 양식이 반영되어 있다. 또한 물결치듯 표현된 길고 유려한 蘭葉과 왼쪽 마지막 부분의 절벽에 倒懸한 蘭 등 구체적인 묘사법에서도 明代 墨蘭畵 양식과의 유사성을 볼 수 있다. 그런데 이와 같은 사선의 언덕을 배경으로 한 〈叢蘭圖〉의 구도는 이 시기에 제작된 李昰應의 그림들이 대부분 石蘭畵 형식으로 되어 있다는 점을 고려한다면 특이한 형식으로 분류될 수 있다. 또한 길고 유려한 蘭葉의 묘사는 60대 후반의 작품에서 많이 보이는 요소로서 이 시기의 蘭葉 묘사와는 차별성을 보인다. 따라서 이 그림은 60대에 제작된 李昰應의 墨蘭畵 가운데 中國 화풍과 직접적인 영향관계를 보여주는 매우 예외적인 작품이라 하겠다.

2) 鄭燮 등 淸代 墨蘭畵風의 수용

40대 후반에 제작된 것으로 추정되는 李昱應의 〈墨蘭圖〉 對聯에는 "倣謝道韞長撇法 與鄭板橋潤墨筆意(謝道韞의 長撇法과 鄭板橋의 潤墨 筆意를 倣하다)."라는 畵題가 적혀 있다 도 10. 이러한 李昱應 자신의 언급을 통해 그가 明·淸代 中國畵家의 작품으로부터 직접적인 영향을 받았던 것을 알 수 있다. 이 그림의 경우, 蘭의 필치는 여전히 金正喜의 방식을 따르고 있지만 墨法에서는 淸代 揚州八家의 한 사람인 鄭燮의 潤墨法을 본받았던 것으로 보인다. 또한 가파른 절벽에 핀 倒懸蘭과 언덕에 핀 蘭 등, 蘭을 배치한 구도 역시 鄭燮의 영향을 받은 것으로 생각된다. 특히 세로의 긴 화면에 배경없이 몇 포기의 蘭을 지그재그 식으로 구성한 그림은 金正喜에게서는 볼 수 없었던 구도법으로서 淸代 鄭燮이나 羅聘의 작품에서 흔히 볼 수 있는 방식이다 도 11. 선문대박물관 소장의 〈墨蘭圖〉 對聯 도 12에는 鄭燮의 〈蘭花圖〉 도 13와 유사한 화면구성에 鄭燮의 글을 인용하여 畵題를 적음으로써 鄭燮과의 보다 직접적인 영향관계를 보여준다.[16]

---

16 畵題의 내용은 鄭燮의 「勒秋田索畵」의 일부분과 「折枝蘭」을 옮겨 적은 것인데, 그 내용을 살펴보면 다음과 같다.
(右) "나는 노고빈병한 사람이라 겨우 닷새나 열흘의 여가를 얻었다. 문을 닫고 향을 사르며 적적하던 차에 스스로 깜짝 놀라니 이런 날을 얻기 어렵기 때문이라. 차를 끓이고 벼루를 씻는데 갑자기 친구의 편지가 와서 기쁘게 붓을 달라고 명하여 전란 몇 포기를 그렸다. 무릇 내가 蘭을 그리는 것은 천하의 수고로운 사람을 위로하기 위함이지 천하의 안락하게 누리는 사람에게 바치려는 것은 아니다(余勞苦貧病之人 僅得五日十日之暇 閉戶焚香適適然 自驚爲此日之難得 烹茶洗硏 故人之紙忽至 欣然命筆 作數箭蘭 凡吾畵蘭用 以慰天下之勞人 非以供天下之安享人也)." *出典: 鄭燮의 「勒秋田索畵」, 『明淸人題跋』 下冊(臺北: 世界書局, 1977), p. 140.
(左) "多畵春風不値錢(봄 풍경 많이 그려도 값나가지 않네)/ 一枝靑玉半枝妍(한 가지는 대나무로 반 가지는 고운 꽃으로)/ 山中旭日林中鳥(산 속의 아침해에 숲 속의 새들이)/ 唧出相思二月天(相思의 情을 이월 하늘에 쏟아내네)." *出典: 鄭燮의 「折枝蘭」, 『明淸人題跋』 下冊 p. 134(원문에는 二月이 三月로 되어 있음). - 石坡館雪中 榆展道人錄 鄭板橋詩並題.

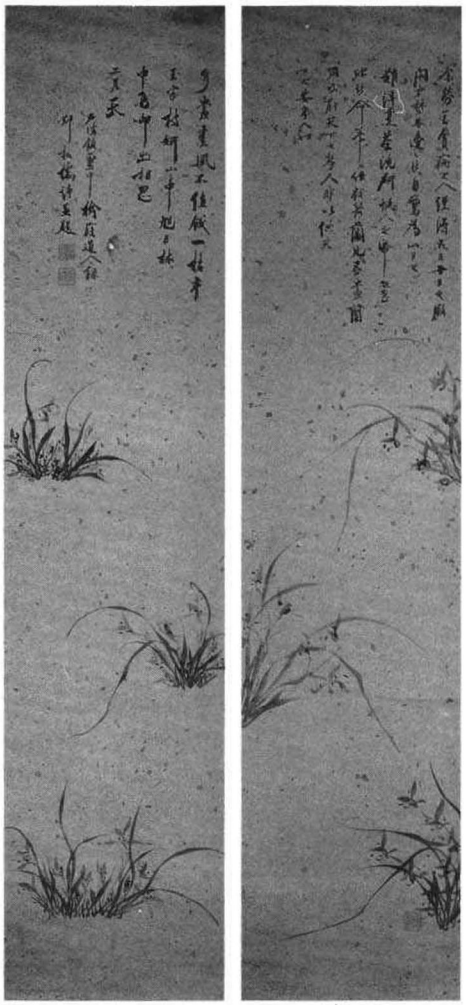


도 10　李昰應, 〈墨蘭圖〉 對聯, 연대미상(40대 후반),
紙本水墨, 各 126×29.5cm, 대림화랑 소장

도 11　鄭燮, 〈蘭花圖〉,
재료 크기미상, 미국 개인소장

한편 간송미술관 소장《石坡墨蘭帖》도 14과 1874년(甲戌, 55세)作 〈群蘭圖〉 10폭 병풍의 첫 폭에 있는 〈叢蘭圖〉 도 19 에는 꽃대에서 떨어진 꽃이 묘사되어 있는데, 이러한 표현 역시 鄭燮 화풍의 영향으로 볼 수 있다. 특히 鄭燮의 〈春蘭圖〉에는 꽃과 꽃대가 분리된 이유와 상징적 의미를 말해주는 畵題가 적혀 있는데, 그 내용을 살펴보면 다음과 같다 도 15.

揚州의 부잣집에서 나의 蘭그림을 요구하였는데 題에 말하기를 '蘭草를 캐어 왔더니 꽃이 없으며



도 12 李昱應, 〈墨蘭圖〉 對聯, 연대미상(40대 후반), 紙本水墨, 各 132.5×30.0cm, 선문대박물관 소장

도 13 鄭燮, 〈蘭花圖〉 軸, 紙本水墨, 102×45cm, 廣東省博物館 소장

꽃가지를 꺾었더니 잎으로 가려줌이 없더라. 우리 무리들은 어찌하면 온전함을 구할 수 있을까? 모름지기 합하여 삶을 이루어야지' 라고 하였다. 杭州의 金壽門(金農) 이 그것을 보고 좋아해서 또한 나로 하여금 이 그림을 그리게 하고 이에 題하여 말하기를 '어제 天女가 雲峰에 내리더니 꽃가지를 가지고서 푸른 창공에 뿌렸다네. 세상의 모든 뿌리와 잎사귀들, 어찌 능히 그 속에서 편안히 머무르랴' 라고 하였다. 대개 壽門의 詩로 세상에 유명하게 되었다.[17]

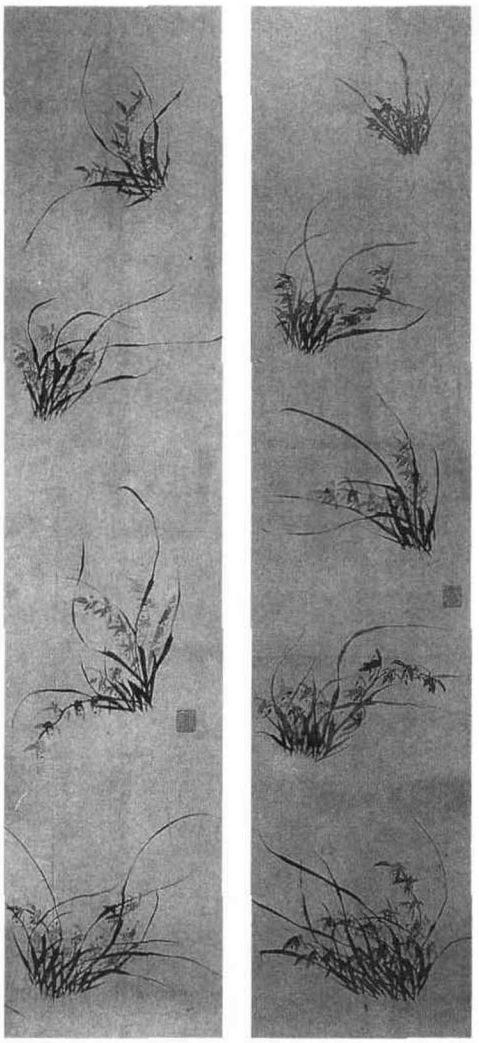
도 14
李昰應, 《石坡墨蘭帖》
11면 중 제8면,
연대미상(30대 중반),
紙本水墨, 27.3×37.8cm,
澗松美術館 소장

도 15 鄭燮, 〈春蘭圖〉,
紙本水墨, 121.5×54.2cm

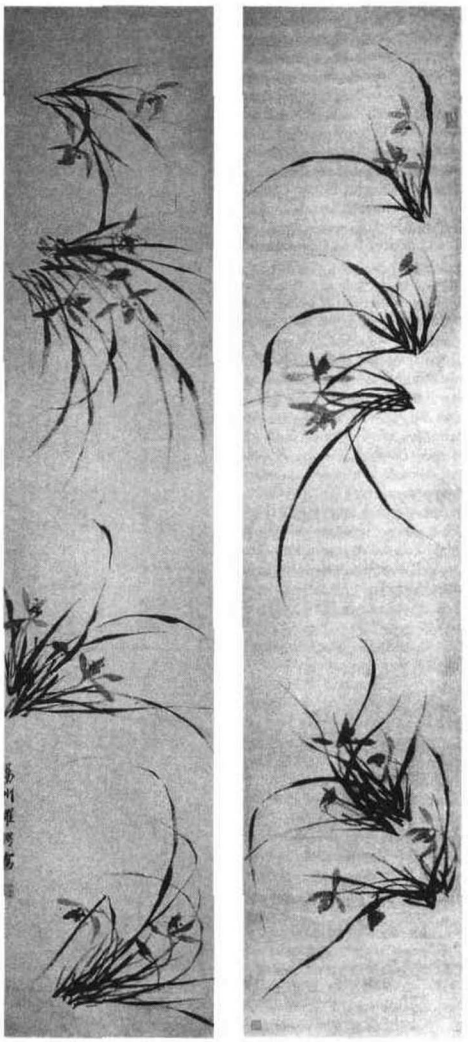
이 글에서는 '꽃이 없는 난초'와 '잎이 없는 꽃가지'가 무엇을 의미하는지에 대하여 분명하게 밝히지는 않았다. 그러나 전체 의미는 貴賤이나 地位高下에 관계없이 한쪽으로만 치우치지 말고 화합하여 삶을 이루어야 한다는 데 중심적 의미가 있는 듯하다. 이는 이 그림을 의뢰한 揚州의 豪家에 대한 일종의 교훈적 의도를 담고 있는 것으로 해석된다. 이렇듯 꽃과 잎이 분리되어 있는 蘭의 묘사는 그 상징적 의미로 인해 李昰應의 그림에도 표현되었던 것으로 여겨진다.

서울대박물관 소장의 〈群蘭圖〉 6폭 병풍 도 16은 세로의 긴 화면에 배경없이 蘭만 그린 對聯 형식의 그림으로서 羅聘의 〈墨蘭圖〉 對聯 도 17과 화

17 "揚州豪家索予畵蘭 爲作此幅 題曰 采來蘭草幷無花 折得花枝沒葉遮 我輩何能搆全局也. 須合攏作生涯 杭州金壽門見而愛之 亦令作此幅 乃爲題曰 昨來天女下雲峰 帶得花枝灑碧空 世上凡根與凡葉 豈能安頓在其中 蓋以壽門詩文絶世也."



도 16 李昰應, 〈群蘭圖〉 6폭 병풍 중 제5 · 6폭,
연대미상(59세경), 紙本水墨, 各 133.5×29.7cm,
서울대박물관 소장



도 17 羅聘, 〈墨蘭圖〉 對聯, 紙本水墨,
各 128.5×26.9cm, 베를린 동아시아 미술관 소장

면구성이 매우 유사하다. 두 그림 모두 왼쪽에는 4포기, 오른쪽에는 5포기의 蘭으로 화면이 구성되어 있고, 蘭葉 방향과 運筆法에서도 어느 정도 친연성이 느껴진다. 그런데 中國 墨蘭畵의 역사에서 蘭그림이 對聯 형식으로 그려진 것은 羅聘의 이 〈墨蘭圖〉 對聯이 현재로서는 가장 이른 예로 추정된다.[18] 따라서 李昰應의 이 〈群蘭圖〉 6폭 병풍은 中國에서 墨蘭畵가 對聯 형식으로 시도된 지 얼마 되지 않은 시기에 받아들여진 뒤, 李昰應에 의해 병풍으로 제작

된 새로운 방식이라고 할 수 있겠다.

李昰應의 이 〈群蘭圖〉 6폭 병풍은 蘭의 묘사방식을 근거로 할 때, 50대 후반에 제작된 것으로 추정된다. 그런데 李昰應이 墨蘭圖를 對聯 형식으로 제작한 것은 40대 후반의 작품으로 추정되는 선문대박물관 소장 〈墨蘭圖〉 對聯 도12 등에서 이미 시도한 적이 있으므로 그가 羅聘의 영향으로 墨蘭圖 對聯을 처음 제작했다고 볼 수는 없다. 金正喜와 마찬가지로 李昰應은 對聯 형식의 書藝에 익숙했기 때문에 書藝에서 시도된 방식을 李昰應 자신의 창안으로 墨蘭畵에 적용해 본 것인지도 모르겠다.

이상에서 제시한 中國 墨蘭畵風과 관련된 李昰應의 그림들은 같은 시기에 제작된 그의 작품 가운데 특이한 유형에 속하는 것들이다. 이렇듯 李昰應의 그림 가운데 한 시기의 공통된 화풍과는 다른 특이한 구성법이나 묘사법으로 제작된 작품이 발견될 경우, 대부분 中國 墨蘭畵에서 그 淵源을 발견할 수 있다. 바꾸어 말하면, 李昰應은 金正喜 死後 자신의 墨蘭畵 방식을 모색해가는 가운데 한편으로는 스승의 筆意를 계승하면서 中國으로부터 전해진 畵譜나 明·淸代 墨蘭畵의 구도나 묘사법에서도 영향받았음을 알 수 있다. 특히 元代 趙孟頫 등의 畵法은 畵譜를 통해서 학습하였던 것으로 추측된다. 그러나 文徵明과 鄭燮, 羅聘 등 明·淸代 墨蘭畵家의 화풍은 구도나 筆墨法에서 보다 직접적인 연관성을 보이고 있어 李昰應이 明·淸代의 대표적인 墨蘭畵家의 작품을 實見했을 가능성을 시사하고 있다.

III. 개성적 墨蘭畵 방식의 모색(1874-1875)

李昰應은 집권 당시 강력한 지도력을 발휘하며 많은 개혁정책을 과감히 단행하여 일반 백성들의 기대와 지지를 받았다. 그러나 개혁의 궁극적 목적을 왕실의 권위와 왕권강화에 두고 너무 성급하게 추진함으로써 결과적으로 양반과 상민 모두로부터 반감을 사게 되었다. 마침내 1873년(癸酉, 高宗 10) 崔益鉉이 두 차례에 걸쳐 大院君의 정치를 공격하는 상소를

18 "세로의 긴 화면에 마치 畵帖의 낱장에서 옮겨놓은 듯한 墨蘭들을 이 같은 방식으로 배열한 墨蘭畵 對聯은 揚州畵派 이전에는 없었던 것으로 추측된다. 이러한 화면구성과 비교될 수 있는 실례들은 羅聘과 동시대인인 余集(1738-1828)의 그림과 한 세대 뒤의 朱鈞(1860-?)의 그림에서 발견된다." Lothar Ledderose, *Orchideen und Felsen: Chinesische Bilder im Museum für Ostasiatische Kunst Berlin* (Berlin: Museum für Ostasiatische Kunst, 1998), p. 239.

올렸고, 그후 高宗이 親政을 선포함으로써 李昰應의 10년 세도는 종말을 고하게 되었다.

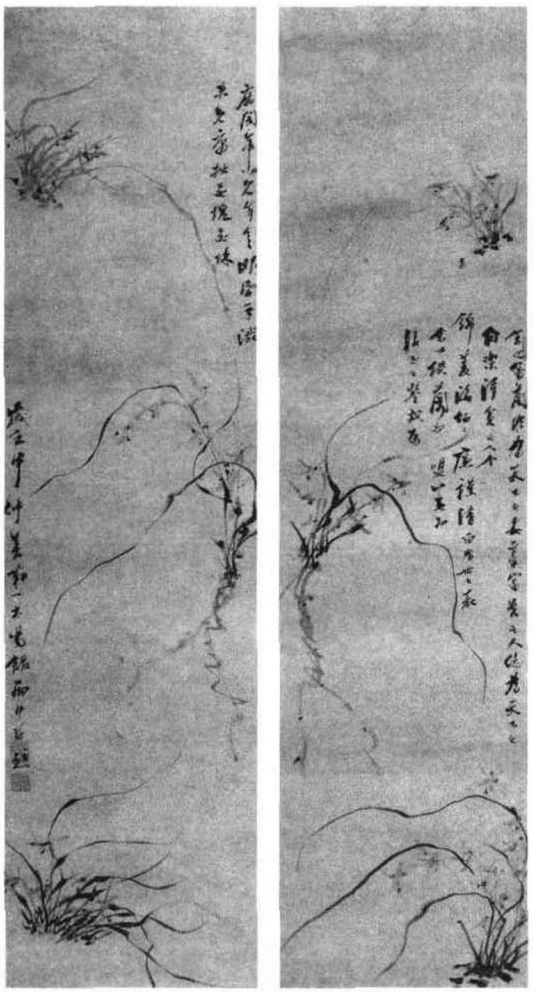
1874년(甲戌, 55세) 봄, 李昰應은 楊州 直谷山房으로 은퇴하였다. 直谷山房에서 보낸 2년여의 세월은 정치적으로는 가장 어려운 시련기였을 것이다. 그러나 예술적인 면에서는 가장 중요한 창작기라고 할 수 있다. 지금까지 조사된 100여 점의 작품 가운데 5분의 1에 해당되는 약 20점이 이 시기에 그려졌고, 화풍상 가장 중요한 양식들이 창안되었기 때문이다.

直谷山房에서 제작된 李昰應의 墨蘭畵는 구도와 묘사기법에 의해 크게 세 가지로 분류된다. 즉 露根蘭을 중심으로 한 '群蘭畵 형식' (11점), 배경적 요소와 함께 그린 '石蘭畵 형식' (6점) 그리고 縱軸의 '叢蘭畵 형식' (2점)이 그것이다. 이 가운데 露根蘭을 중심으로 한 '群蘭畵 형식' 이 1874년 가을과 겨울에 집중적으로 제작되었다. 이어서 1875년(乙亥, 56세) 봄부터는 배경적 요소와 함께 그린 '石蘭畵 형식' 이 그려지기 시작하였다. 그리고 1874년 겨울과 1875년 봄에 縱軸의 '叢蘭畵 형식' 이 드물게 시도되었다. 直谷山房에서 시도된 이 세 가지 형식의 墨蘭畵 구도법은 이후 전형적인 石坡蘭 형식으로 발전하게 된다. 이 글에서는 李昰應이 1차 집권에서 실각한 후 直谷山房에서 시도했던 세 가지 형식의 墨蘭畵 방식에 대하여 살펴보고자 한다.

1. 群蘭畵 형식

高宗과 정치적 위상을 놓고 갈등이 표면화되던 시기인 1872년(壬申, 高宗 9, 53세) 봄에 露根蘭을 중심으로 한 〈群蘭圖〉 對聯 도 18이 처음으로 그려졌다. 1872년은 高宗의 나이 21세로 성년에 이른 高宗이 왕권을 행사하기 위한 준비를 행동화하던 시기였다.[19] 따라서 高宗과 정치적 위상을 놓고 갈등이 시작되던 시기에 蘭葉과 뿌리의 굴곡이 과장된 露根蘭이 그려졌다는 것은 그러한 상황을 간접적으로 드러낸 것으로 해석해도 좋을 것 같다. 露根蘭은 南宋의 鄭思肖에 의해 저항정신의 상징으로 표현된 이래, 墨蘭畵에 君子의 의미가 강조되면서 그 상징성이 보다 강화되었다. 李昰應 이전에 金正喜와 淸 鄭燮의 그림에서도 露根蘭의 표현을 볼 수 있다. 그러나 마치 철사를 구부려 놓은 듯한 긴장된 필치로 그려진 李昰應의 露根蘭은 중국과 우리나라의 墨蘭畵史에서 전무후무한 개성적 화풍이라 할 수 있다. 그런데 이

19 延甲洙, 「高宗 初中期(1864-1894) 정치변동과 奎章閣」, 『奎章閣』 17(서울대학교 규장각, 1994), p. 67.

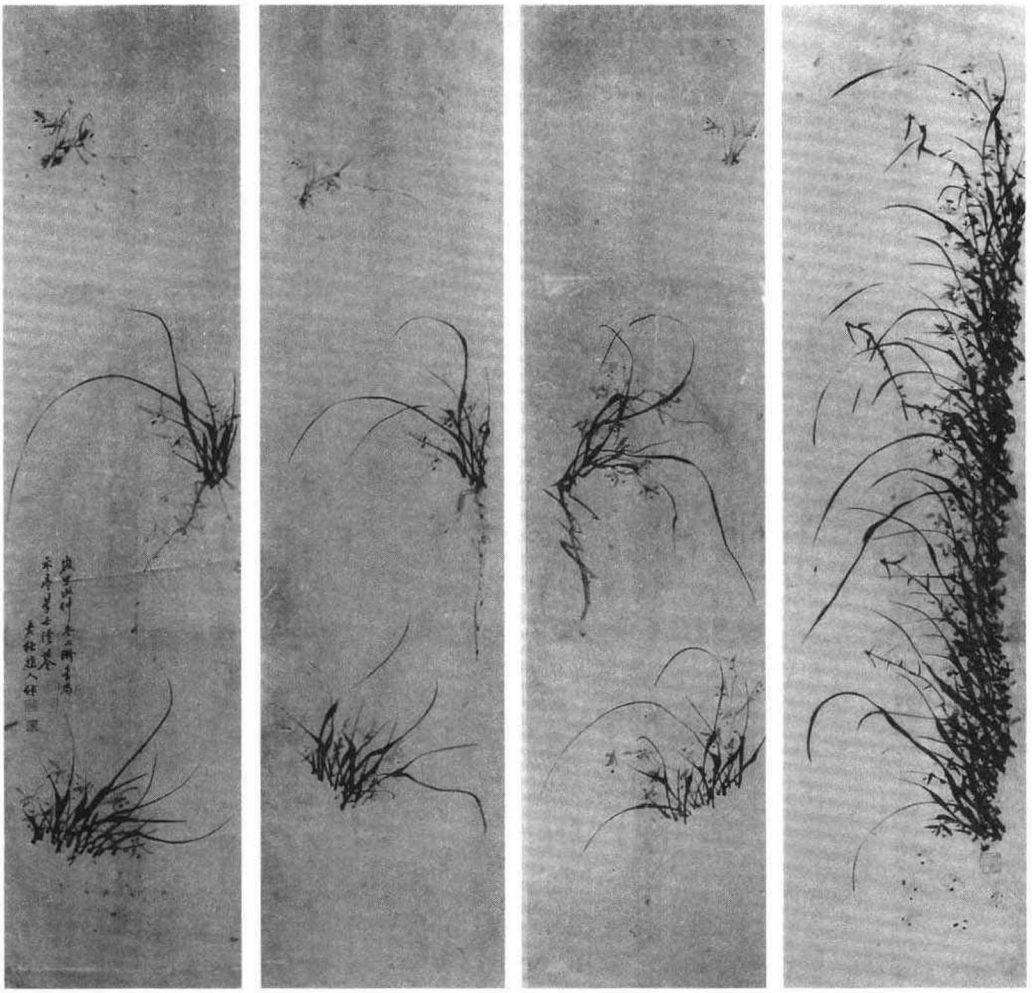


도 18
李昰應, 〈群蘭圖〉 對聯,
1872년(53세), 紙本水墨,
各 104×26.5cm, 개인소장

도 19
李昰應, 〈群蘭圖〉
10폭 병풍 중 4폭(1 · 2 · 9 · 10폭),
1874년(55세), 紙本水墨,
各 123.6×29cm, 국립중앙박물관 소장

같은 露根蘭을 중심으로 한 〈群蘭圖〉 형식은 2년 후인 1874년 겨울 直谷山房에서 본격적으로 제작되어 주목된다.

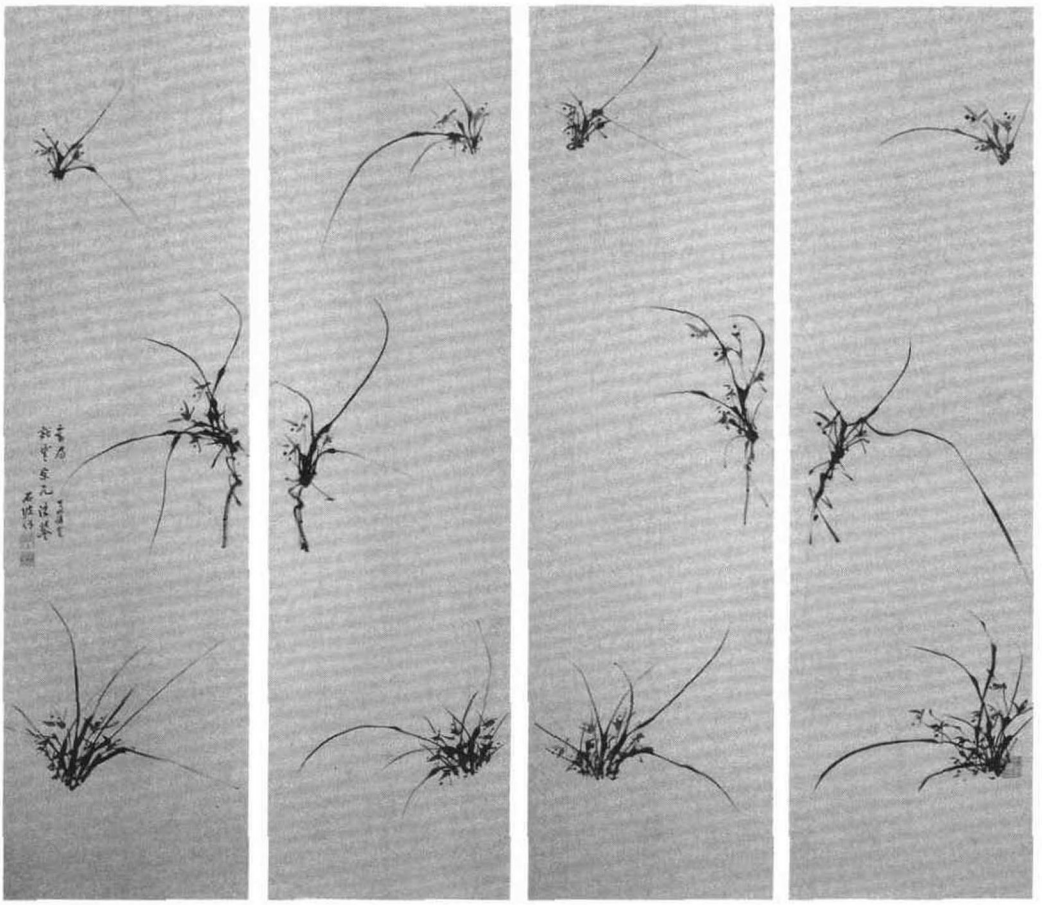
李昰應은 1874년 봄 直谷으로 내려간 후, 조용한 隱者로서의 삶을 누린 것은 아니었던 것 같다. 『梅泉野錄』에 의하면, 1874년 봄에 李昰應이 楊州 直谷으로 내려가자 유생들이 대궐 앞에서 국왕의 처사를 규탄하는 시위가 있었고, 7월에는 영남과 호남 유생들의 상소가 있었다고 한다. 또한 10월에는 李彙林의 大院君의 請還 상소가 있었고, 11월에는 孫永老의 大院君 還去요구 상소가 올라오는 등 大院君의 봉환문제가 정치적인 쟁점이 되고 있었기 때문이다.[20] 이러한 정치적 소용돌이 속에서 李昰應은 墨蘭畵로써 자신의 입장을 항변하기로 결



심한 듯 많은 작품을 제작하였다. 그는 1874년 가을과 겨울에 露根蘭을 중심으로 한 '群蘭畵 형식' 을 집중적으로 그렸다. 그런데 李昰應은 直谷山房에 온 직후 왜 露根蘭이 강조된 群蘭圖를 그렸을까?

동방화랑 소장의 〈群蘭圖〉 10폭 병풍의 첫 폭에는 그의 露根蘭이 무엇을 의미하는지를 말해주는 畵題가 있다. 그것은 "露根蘭詩에 이르기를, 바라건대 그대는 근원의 일을 묻지 말

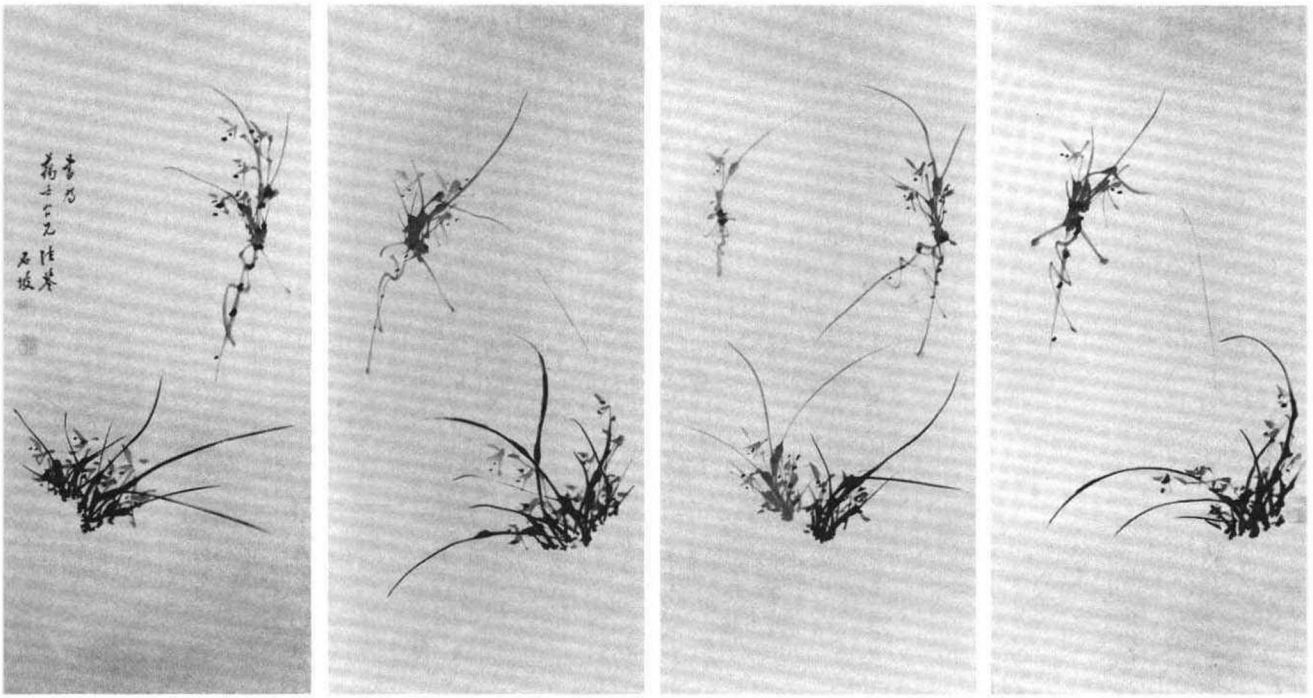
20 영남 만인소 운동 및 儒林과 李昰應과의 관계에 대해서는 鄭震英, 「19세기 후반 영남유림의 정치적 동향」, 『한말 영남 유학계의 동향』(영남대학교출판부, 1998), pp. 101-174 참조.



도 20 李昰應, 〈群蘭圖〉 10폭 병풍 중 4폭(1 · 2 · 9 · 10폭), 1874년(55세),
紙本水墨, 各 127.5×34.5cm, 선문대박물관 소장

게나. 예로부터 영웅 · 재사가 따로 없다네."라는 내용이다.[21] 이는 『史記』「陳涉世家」에 나오는 "王侯將相寧有種乎(왕, 제후, 장수, 대신에 어찌 씨가 있겠는가)."와 같은 의미로 추측된다. 즉 사람의 신분은 노력 여하에 따라 달라질 수 있음을 의미하는 것으로 볼 수 있다. 다른 한편으로는 정치적 立地를 상실한 자신의 모습을 땅을 잃은 露根蘭으로 표현한 것으로 해석할 수도 있겠다.

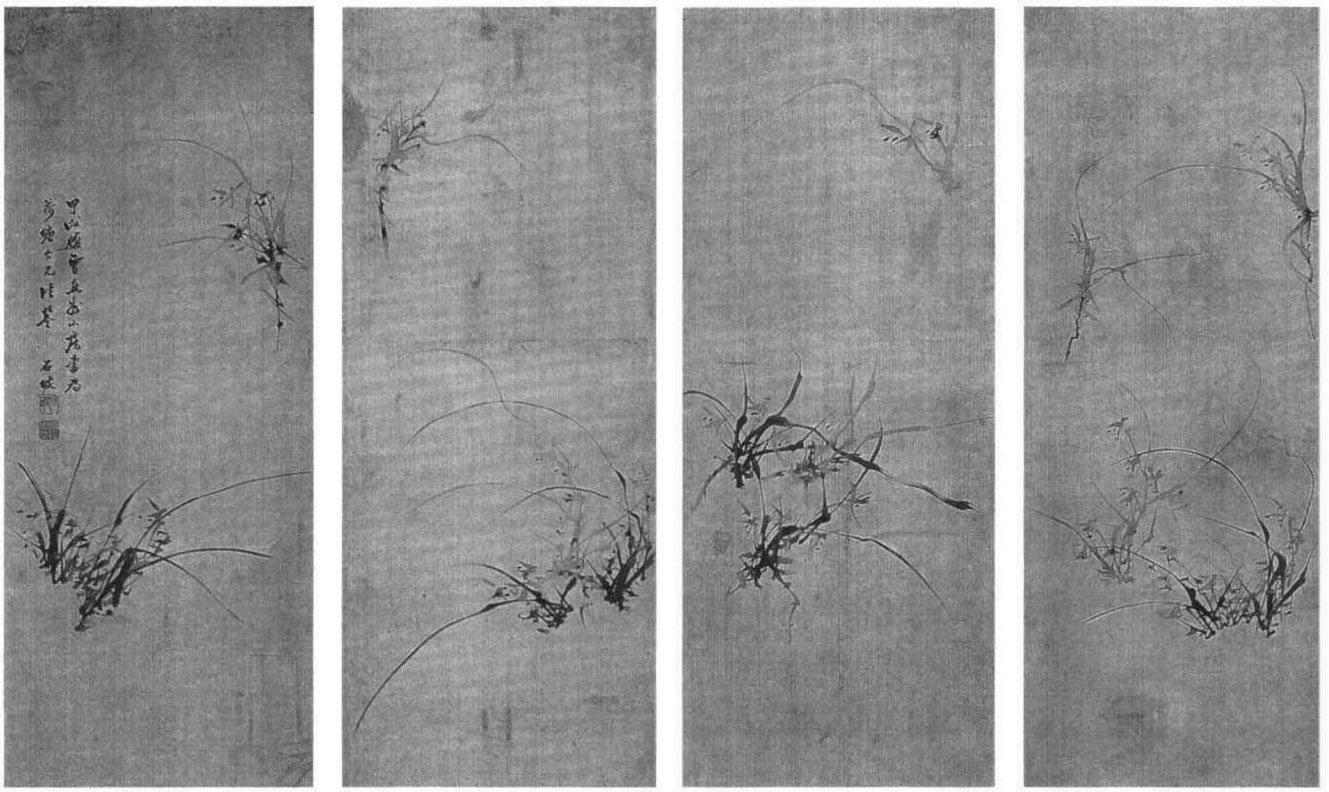
21 "露根蘭詩曰 請君莫問根源事 從古英雄才士無." 『韓中古書畵名品選』(동방화랑, 1977), p. 201, 圖72 참조.



도 21 李昰應, 〈群蘭圖〉 8폭 병풍 중 2폭(1·2·7·8폭), 연대미상(55세경), 재료 크기미상, 개인소장

1874년 겨울에 그려진 국립중앙박물관 소장의 〈群蘭圖〉 10폭 병풍의 경우, 2-10폭은 露根蘭을 중심으로 한 群蘭畵 형식을 취하고 있지만, 첫 폭에는 가시가 그려진 縱軸의 叢蘭畵 형식을 취하고 있어 특이하다 도 19. 露根蘭을 중심으로 한 群蘭畵 형식이 구도나 筆墨法에서 가장 정제된 세련미를 보여주는 것은 1874년 12월에 제작된 선문대박물관 소장의 〈群蘭圖〉 10폭 병풍이다 도 20. 꽃은 蕙蘭과 春蘭이 함께 그려졌고, 상중하 삼단으로 구성되었다. 잎은 螳肚와 鼠尾가 보이며, 붓을 눌렀다가 날카롭게 빼면서 생긴 肥瘦의 대비가 극적으로 표현되었다. 꽃은 淡墨으로 처리되었고, 花蕊는 濃墨의 동그란 점으로 찍었는데 점과 점 사이에 흘림이 없어 강한 인상을 준다. 뿌리는 淡墨의 갈필로 힘있고 빠르게 運筆하고 군데군데 濃墨의 태점을 찍었다.

高宗 때의 文臣인 靄士 洪祐吉(1809-1890)에게 그려준 〈群蘭圖〉 8폭 병풍에서는 상중하 삼단을 이루던 蘭의 구성이 상하 이단으로 단순화되어 선문대박물관 소장의 〈群蘭圖〉 10폭 병풍 이후의 단계를 시사한다 도 21. 筆墨法에서는 붓의 운용이 보다 활발해지고 농담의 변화도 풍부하여 정형화된 형식에서 벗어나는 단계를 보여준다. 이후 1874년 겨울과 1875년 봄



도 22 李昱應, 〈群蘭圖〉 6폭 병풍 중 4폭(1 · 2 · 5 · 6폭), 1874년(55세),
絹本水墨, 各 82×32cm, 국립중앙박물관 소장

에 제작된 다른 〈群蘭圖〉 병풍에서는 보다 거친 필치로 구도상 정형을 탈피해가는 즉흥성이 보인다 도 22. 이러한 현상은 강한 상징성을 가진 蘭그림이 단조로운 산속 생활로 인해 무기력함에서 벗어나고자 하는 墨戲의 차원으로 변모되었기 때문이라 해석된다.

2. 石蘭畵 형식

李昱應은 直谷으로 내려간 첫 해인 1874년에는 大院君의 請還요구 상소가 빈번한 가운데 비교적 짧은 기간에 많은 수의 群蘭畵를 제작하였다. 그리고 이듬해인 1875년 봄부터는 전혀 다른 새로운 형식인 배경적 요소와 함께 그린 '石蘭畵 형식'에 몰두하였다. 石蘭畵 형

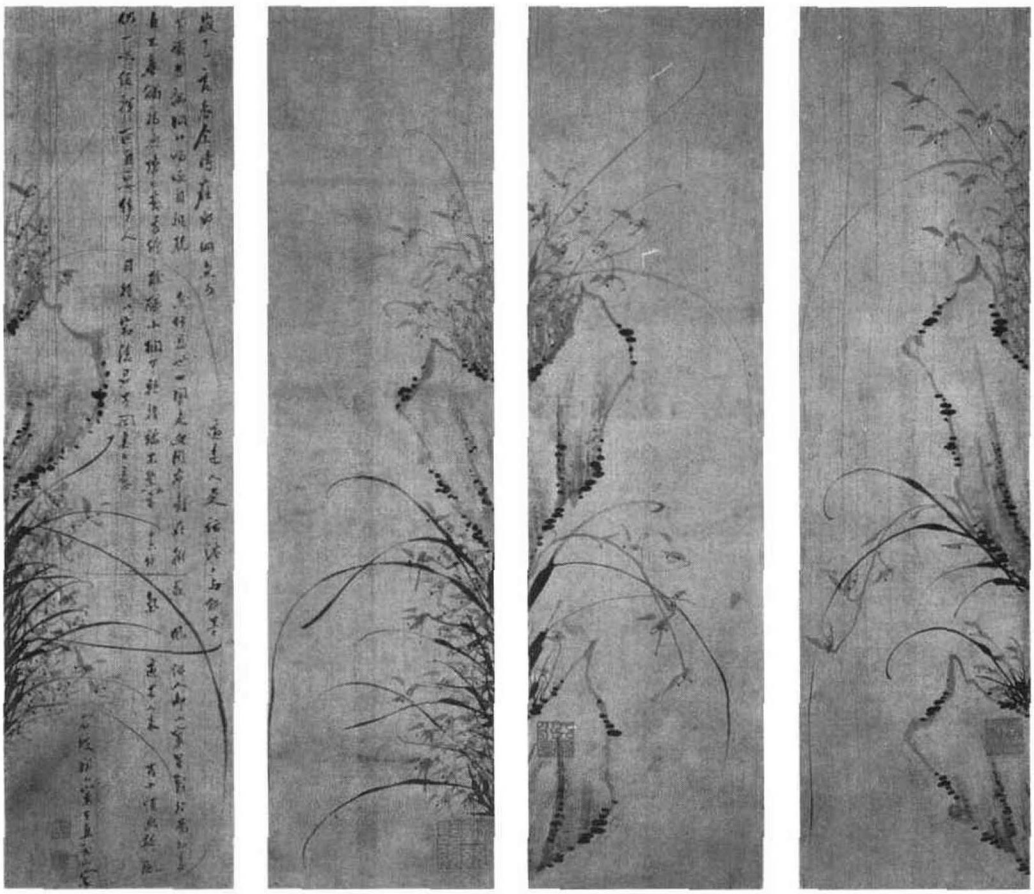
식은 對聯이 기본이 되며, 양쪽 화면 가장자리에서 돌출한 바위와 그 아래위에 蘭을 배치하는 형식으로 이루어져 있다. 이는 말년까지 계속되는 石坡蘭의 선구적 형태로서 주목된다.

현재까지 입수된 자료에 의하면 직곡산방에서 제작된 石蘭畵의 경우, 紀年作은 1875년 봄에 제작된 개인소장의 〈石蘭圖〉 10폭 병풍이 유일하다 도 23. 이 그림을 제외한 다른 石蘭圖들은 運筆法이나 묘사형태 등, 이 그림에 나타나는 표현상의 특징에 근거하여 1875년 봄을 전후한 시기에 제작된 것으로 추정해 볼 수 있다. 1875년 봄에 제작된 개인소장의 〈石蘭圖〉 10폭 병풍에서는 그림의 양쪽 가장자리 중앙에 바위를 크게 배치하여 묘사의 중심이 바위에 있는 듯한 인상을 준다. 또한 아랫부분의 蘭은 濃墨으로, 윗부분의 蘭은 淡墨으로 처리하여 농담변화로서 원근감을 표현하고자 하였다. 바위는 변화있는 선으로 윤곽을 그리고 淡墨의 붓질을 반복함으로써 입체감을 나타내고자 했으며, 그 위를 타원형의 태점으로 마무리하였다. 濃墨의 잎에는 굵게 처리된 螳肚로부터 갑자기 붓을 들어 날카롭게 뻗어나간 鼠尾로 인해 肥瘦의 변화가 극대화되었다. 꽃은 모두 蕙蘭이며, 탄력있게 휜 꽃대와 어우러져 생기 발랄하게 표현되었다. 花蕊는 두 개의 점으로 표현되었으며, 두 점 사이에 약간의 흘림이 보인다. 이 병풍의 마지막 폭에 적힌 畵題의 내용을 살펴보면 다음과 같다.

> 을해년 봄 내가 교외에 있을 때, 느긋하게 이야기할 뜻맞는 사람이 없어 우울하게 술과 먹(그림이나 글씨)과 낮잠과 더불어 짝이 되었다. 간간이 시를 읊조리며 스스로 즐기다가 태연히 세상을 잊은 한가한 사람이 되었다. 문득 나무에서 뻐꾹새 소리가 들리고 꽃바람이 사람을 착잡하게 만든다. 산 속에는 세월이 어느덧 봄과 같아 사물에 접하여 회포가 일어나는 느낌이 저절로 생겨난다. 마침 醘醽小欄 中에 쉬고 있으니 손 끝에 의지하여 쓰고 싶은 기분을 금할 수 없다. 마침 마을 사람이 와서 열 폭으로 된 幽椅圖를 부탁하니, 이에 한 번 웃고 문득 휘둘러 그림을 그렸다. 다만 남의 눈을 즐겁게 하기 위해 그릴 뿐 아니라 장차 隱君子가 향기를 같이 하려는 뜻을 붙이는 바이다. 직곡산가에서 석파한인이 그렸다.[22]

畵題의 내용에 의하면 그가 무료한 나날을 보내다가 자연의 변화에 동화되어 그림을 그리고 싶은 충동을 느끼던 차에 마침 마을 사람의 부탁을 받고 이 그림을 그리게 되었다고 한

22 "歲乙亥春余時在郊坰 無可適意人曼話 泠泠與觚墨黃嫺爲耦 間以嘯咏自娛 脫然作忘世一閒走 忽聞布穀在樹 花風惱人 却山裏星霜於焉如春 自不無觸物興懷之感 方停醘醽小欄中 賴指端不禁出書中六□氣 適村人來丐 十幀幽椅圖 仍一哄便揮 匪直要侈人目 將以寓隱君子 同臭之意 石坡閒人 寫于直谷山家."

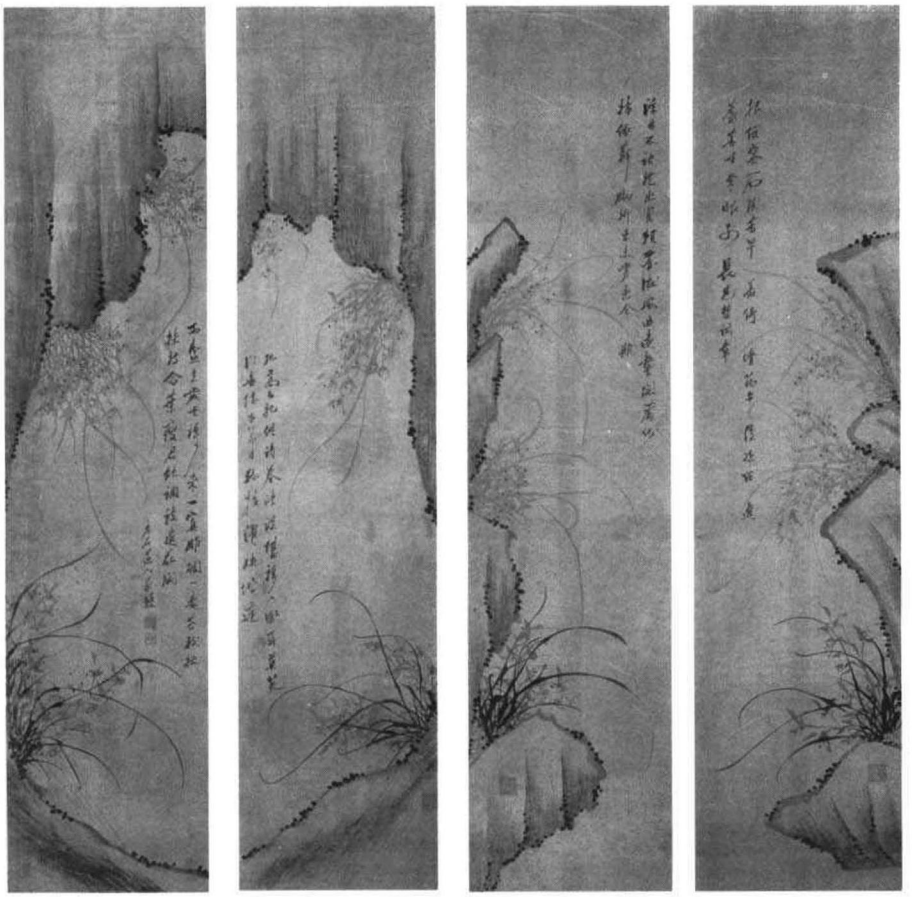


도 23 李昰應, 〈石蘭圖〉 10폭 병풍 중 4폭, 1875년(56세), 絹本水墨, 크기미상, 개인소장

다. 이는 예술 충동에 의해 작품을 제작하는 근대적 의미의 창작태도로서 그의 예술가적 기질을 보여준다는 점에서 시사하는 바가 크다고 하겠다.

연대미상의 일본 고려미술관 소장 〈石蘭圖〉 10폭 병풍 도 24 은 바위의 묘사법에 초점을 둔다면, 1875년에 제작된 개인소장의 〈石蘭圖〉 10폭 병풍 도 23 이후의 단계를 보여준다. 이 그림에서는 바위 외에도 절벽이나 언덕 등의 요소가 함께 그려져 심산유곡의 자연을 배경으로 한 大觀的 구도를 취하고 있어 주목된다. 결과적으로 1875년에 제작된 개인소장의 〈石蘭圖〉 10폭 병풍의 바위표현이 시간이 경과되면서 고려미술관 소장의 〈석란도〉 병풍의 대관적 화면으로 확대되어 양식적 발전을 이룬 것으로 추측된다.

한편 고려미술관 소장의 〈石蘭圖〉 10폭 병풍은 개인소장의 〈석란도〉 병풍과 달리, 畵題



도 24　李昰應, 〈石蘭圖〉 10폭 병풍 중 4폭(1 · 2 · 9 · 10폭), 연대미상(56세경), 絹本水墨, 크기미상, 일본 고려미술관 소장

를 두 폭의 중앙에 길게 내려쓰고 蘭과 바위는 의도적으로 양쪽에 배치하여 균형을 이루도록 하였다.[23] 이 그림의 각 폭에 쓰여진 글들은 中國의 역대 蘭詩들 가운데서 발췌한 것인데,

---

23 일본 고려미술관 소장 〈石蘭圖〉 10폭 병풍의 畵題 내용과 出典은 다음과 같다.

1. 根便密石秋芳早 叢倚修筠午蔭凉 欲遣蘼蕪共堂下 眼前長見楚詞章(*出典: 宋 蘇轍「種蘭」)
2. 深林不語抱幽貞 賴有微風遞遠馨 開處何妨依蘚砌 折來未肯戀金甁(*出典: 劉克莊)
3. 微風巾袂細氤氳 楚畹叢中別有春 啜茗亦嫌風景殺 明朝載酒是何人(*出典: 明 陳憲章「賽蘭花開」)
4. 蘭生幽谷無人識 客種東軒遣我香 知有淸芬能解穢 更憐細葉巧凌霜(*出典: 宋 蘇轍「種蘭」)
5. 蘭溪春盡碧泱泱 映水蘭花兩發香 楚國大夫顚領日 應尋此路去瀟湘(*出典: 唐 杜牧「蘭溪」)

모두 『佩文齋廣群芳譜』에서 그 出典을 확인할 수 있다. 이 그림을 비롯하여 李昰應의 蘭그림에 있는 題畵詩들은 대부분 『佩文齋廣群芳譜』나 『淵鑑類函』에서 인용된 詩들이다. 이렇듯 畵題를 中國의 역대 蘭詩들 가운데서 발췌하는 경향은 간송미술관 소장의 《石坡墨蘭帖》을 시작으로 하여, 直谷山房 시절에 집중적으로 나타나며 이후에도 간간이 지속된다. 이는 스승 金正喜와 구별되는 李昰應 墨蘭畵風의 특징적 면모 가운데 하나라고 할 수 있겠다.

3. 叢蘭畵 형식

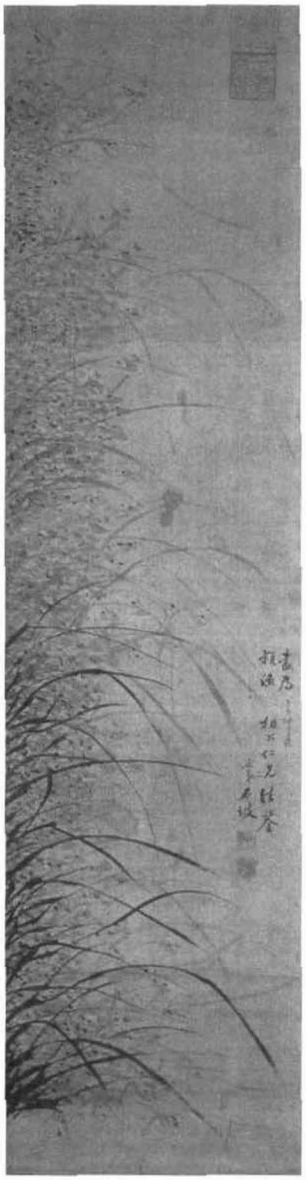
直谷山房에서 시도된 마지막 유형은 縱軸의 叢蘭畵 형식이다. 이 형식의 그림은 작품수는 많지 않지만 直谷山房 이후에 운현궁에서 제작된 叢蘭圖 對聯의 시원 형식으로서 중요한 의미가 있다.

1874년 겨울에 제작된 〈群蘭圖〉 10폭 병풍의 첫 폭에서 〈叢蘭圖〉 형식의 그림이 처음으로 제시되었다 도 19. 그리고 그 이듬해인 1875년 봄에 당시 우의정이었던 金炳國에게 그려준 縱軸의 〈叢蘭圖〉가 제작되었다 도 25. 金炳國은 안동 김씨이면서도 李昰應이 집권하기 전부터 그를 후하게 대접하였고, 그 결과 李昰應 집권시에도 계속해서 높은 관직을 유지할 수 있었다. 이 그림은 그들의 관계를 입증해주는 중요한 단서가 된다고 하겠다.

이 〈叢蘭圖〉 軸에는 1874년 겨울에 제작된 〈群蘭圖〉 10폭 병풍 중 첫 폭의 경우와 달리, 가시는 표현되지 않고 蘭만 빽빽하게 표현되었다. 아래쪽 잎은 濃墨으로, 위쪽 잎은 淡墨으로 처리하여 遠近표현을 분명하게 시도하였다. 이렇듯 濃淡에 의해 遠近을 표현한 기법은 直谷山房에서 제작된 그림에서부터 보이기 시작하여 中國 保定府로 가기 전까지 대부분의 그림에서 나타난다. 따라서 이와 같은 遠近표현은 이 시기 李昰應의 墨蘭畵에 보이는 특징 가운데 하나로 정리할 수 있겠다. 直谷山房에서 시도된 縱軸의 叢蘭畵 형식은 이후 보다 단순해지면서 정형화된 대련형식으로 전개되며, 중국으로 피납되기 직전까지 제작된다.

---

6. 山花艷艷綴旒傍 君愛深紅愛淺黃 楚客見之揮不去 向人說是賽蘭香(*出典: 明 陳憲章「賽蘭花開」)
7. 晴光三日轉花枝 坐對微醺忽有詩 消滴未嘗花上露 南風莫只報人知(*出典: 明 陳憲章「賽蘭花開」)
8. 曲欄砌下少人窺 戲蝶遊蜂忽滿枝 君欲尊花須早計 只今猶是未開時(*出典: 明 陳憲章「賽蘭花開」)
9. 孤高可把供詩卷 素淡堪移入臥屛 莫笑門無佳子弟 數枝灌濯映階庭(*出典: 劉克莊)
10. 兩盆去歲共移來 一置雕*欄(闌)一委苧 我拙扶持今葉瘦 君能調護遣花開(*出典: 劉克莊)-老石道人並題



도 25 李昰應, 〈叢蘭圖〉 軸, 1875년(56세), 絹本水墨, 206×44cm, 국립중앙도서관 소장

1875년 6월, 大院君 奉還을 주장하는 자들을 극형에 처하려던 高宗의 강경책으로 인해 위험에 처한 儒生들을 구하고자 李昰應은 마침내 雲峴宮으로 돌아오게 되었다. 雲峴宮에는 1875년 6월 22일부터 壬午軍亂 직후 天津으로 납치되던 1882년(壬午, 63세) 7월까지 머물렀다. 이 시기에는 앞서 直谷山房에서 제작되었던 세 가지 형식의 墨蘭畵 가운데 群蘭畵 형식과 縱軸의 叢蘭畵 형식은 점차 퇴조하는 경향을 보이고, 石蘭畵 형식은 彩色으로 제작되는 등 새로운 시도를 거듭하며 확대되고 발전하는 양상으로 전개된다.

IV. 맺음말

李昰應은 朝鮮 末期 대내외적으로 다난한 상황이 계속된 시기에 집권하여 개혁을 추진하려 했던 정치가였으며, 동시에 개성적 墨蘭畵의 세계를 구축해간 예술가였다. 그는 정치적 야심 때문에 일생동안 執權과 下野를 반복하였으나, 생애의 암울한 시기를 맞을 때마다 내재된 격정을 표출하는 출구로서 강인하면서도 격조있는 墨蘭畵를 그리는데 몰두하였다. 그 결과 독특한 墨蘭묘사와 함께 詩와 書가 어우러진 詩書畵一致의 경지를 이룩하였다. 그의 작화 태도에 보이는 가장 큰 특징은, 무엇보다도 그가 평생동안 오직 蘭만을 소재로 그렸다는 점이다. 그에게 있어서 墨蘭畵는 修己의 방편이자, 자신의 심정을 토로하는 수단이었던 것이다.

李昰應의 墨蘭畵風이 형성되는 전반부의 작품에서는 金正喜의 가르침을 근간으로 하면서 中國 墨蘭畵에서 새로운 요소를 취하며 자신만의 개성적인 방식을 추구해간 것을 볼 수 있다. 특히 그는 30대 초반경 金正喜의 《蘭盟帖》을 臨摹하면서 묵란화 학습을 시작하였고, 30대 중반에 《石坡墨蘭

帖》을 제작할 무렵에는 괄목할 만한 성장을 하여 金正喜로부터 극찬을 받기에 이르렀다. 金正喜는 蘭葉의 묘사에서 붓을 세 번 굴리는 三轉法을 강조하였는데, 李昰應은 그러한 스승의 가르침을 충실하게 따랐다. 金正喜 死後, 李昰應은 金正喜의 筆意를 계승하면서 한편으로는 中國으로부터 전해진 畵譜나 明·淸代 墨蘭畵의 구도와 묘사법에 영향받으며 자신의 墨蘭畵 방식을 모색해 나갔다. 중국의 묵란화 가운데서도 趙孟頫 등의 元代 墨蘭畵風은 『十竹齋蘭譜』를 통해서 학습했던 흔적을 남기고 있는데 비해, 文徵明과 鄭燮, 羅聘 등 明·淸代 墨蘭畵家의 畵風은 구도나 필묵법에서 직접적인 연관성을 보이고 있어 그가 그들의 작품을 實見했을 가능성을 시사하였다.

李昰應은 1차 집권에서 실각한 후, 直谷山房에서 은거하는 동안 울분을 토해내듯 많은 작품을 제작하였다. 直谷山房에서는 露根蘭을 중심으로 한 '群蘭畵 형식'과 배경적 요소와 함께 그린 '石蘭畵 형식' 그리고 縱軸의 '叢蘭畵 형식'이라는 세 가지 유형의 墨蘭畵를 제작하였는데, 이는 藝術家로서의 그의 생애에서 가장 중요한 성장을 이룬 것으로 평가할 만하다. 또한 이 세 가지 유형의 墨蘭畵는 스승의 영향에서 벗어나 李昰應 자신의 개성적인 화풍을 수립한 것으로, 이후 石坡蘭의 전형이 되었다는 점에서 큰 의미가 있다고 하겠다.

* **주제어: 석파란, 삼전법, 노근란, 석란화**

ABSTRACT

Formative Stages of Ink Orchid Paintings by Sŏkp'a Yi Ha-ŭng (石坡 李昰應, 1820-1898)

Kim Chŏng-suk

Yi Ha-ŭng, sobriquet Sŏkp'a, was the father of King Kojong(r. 1867-1907), the 26th ruler of the Chosŏn dynasty, and was titled the Hŭngsŏn Taewŏn'gun 興宣大院君 generally called Taewŏn'gun.

Yi was a radical politician who attempted to reform the national system with the "Chosŏn style" manner when he reigned during the turmoil: in law's of the royal family of the Andong Kim clan of the late Chosŏn period held sway and the Western empires aimed at conquering Korea. Nevertheless, he sought his own direction for the government developments. On the other side, he was an artist developing his individual orchid paintings based on Kim Chŏng-hŭi's 金正喜 painting style. He went back and forth between the dominance of the authority and relinquishment of power. Because of his political aspiration, however, he greatly concentrated on creating substantial and lofty orchid paintings as means to express his complicated emotion whenever he was in hard times. As a result, he achieved the dignified literati painting accompanying with poems and calligraphy (*shisŏhwa ilch'i*, 詩書畵一致) as well as his individual manner in depicting ink orchids.

The most distinguished feature in Yi Ha-ŭng's artistic ambience is that he persisted to paint monochrome orchids throughout his whole life. It is assumed that this came from his admiration toward orchids for their refined beauty and elegant fragrance. Moreover,

he is supposed to have strenuously disciplined his mentality by portraying orchids because it has served as the embodiment of gentlemens' virtue in literati tradition.

As much as being called "*Sŏkp'aran* 石坡蘭," his well-known orchid paintings established one of the modes of "Korean indigenous ink orchid paintings", distinguished from Chinese ones by accomplishing his representative painting style in its composition and brushwork. One of the characteristics in formative stages of ink orchid paintings by Yi is that he pursued individual painting styles by studying an eminent literati calligrapher and painter, Kim Chŏng-hŭi's idioms and by adopting fashionable elements from Chinese ink orchid paintings.

Since his early thirties, he studied calligraphy and orchid paintings under Kim, and was praised by his teacher. Kim emphasized on *samjŏn-pŏb* 三轉法, a technique to twist the tip of the brush three times in portraying leaves of orchids, that Yi practiced over again. After the death of Kim, he succeeded his teacher and accepted new composition and depiction in manuals of ink orchid paintings of Ming and Ch'ing China. In particular, when he was expelled from the throne and was dwelling at *Chikgok sanbang* (直谷山房, Studio of Chikgok), he created three types of ink orchid paintings: the grouping of uprooted orchids with long leaves 群蘭畵, the coupling of orchids and rocks 石蘭畵 with the setting, and the densely grouping of orchids 叢蘭畵 generally mounted as a hanging scroll. This asserts that such individual modes of his were formed on the basis of Kim Chŏng-hŭi's ink brush method, and later became the typical type of *Sŏkp'aran*. Among his above mentioned individual modes, the painting of coupling orchid and rocks had developed to the main and constant theme until his late years.

Even after Yi Ha-ŭng, a number of orchid painters copied his *Sŏkp'aran* style and his great influence has survived untill today.