

## 松月軒 林得明의 繪畫 研究

吳 賢 淑\*

차 례

I. 머리말	IV. 林得明의 繪畫世界
II. 林得明의 生涯와 交遊關係	1. 玉溪社詩畫帖과 初期作品
1. 生涯	2. 『西行一千里』長卷
2. 交遊關係	V. 맺음말
III. 林得明의 書畫觀	

### I. 머리말

우리나라 18세기 후반에서 19세기 초에 이르는 시기는 미술사상 그림이 가장 풍요롭게 발전한 때였다. 이 시기의 화단은 南宗畫·眞景山水畫·風俗畫가 다양하게 공존하였으며 한편에서 西洋畫風이 수용되어 繪畫史의 면목을 새롭게 하였다.<sup>1)</sup> 이러한 화단의 다양한 경향과 함께 사회사적으로 주목할 수 있는 것은 中人층의 회화 활동이 두드러졌다는 점이다.<sup>2)</sup> 이 점은 繪畫史의 영역을 넓혀 나가는 것 뿐만 아니라 民族文化史의 발전과정에서 중요한 의미로 파악해야 할 것이다.

중인들은 축적된 경제력을 바탕으로 餘技畫家로 활동했을 뿐만 아니라 나아가서는 士大夫 畫家 또는 書院 畫家들과 교유하면서 繪畫에 대한 식견과 기량을 높여 나갔다. 예컨대 馬聖麟(1727~1798이후)과 鄭澈(1676~1759)과 같은 화가들과의 교유가 좋은 예이다. 그리하여 중인 특히 여향문인들의 실생활에서의 그림 수요에 부응해서 畫壇이 자못 성황을 이루게 되는데,

\* 韓國精神文化研究院

1) 이 시기의 다양한 회화사적 조명에 대해서는 Yi Söng-mi, "Artistic Representation and the Depiction of Reality: True-View Landscape Painting of the Chosön Dynasty", *Arts of Korea* (New York: The Metropolitan Meseum of Art, 1998), pp. 330~365; 安輝濬, 「朝鮮王朝 後期 繪畫의 新動向」, 『考古美術』 134(1977. 6) 참고.

2) 중인신분에 관한 논문으로 다음과 같은 것들이 있다. 韓永愚, 「朝鮮時代 中人에 대하여」, 『韓國學報』 53(一志社, 1986); 「朝鮮時代 中人的 身分 階級的 性格」, 『한국문화』9 (서울대 한국문화 연구소, 1988); 鄭玉子, 「朝鮮後期の 技術職 中人」, 『震檀學報』 61(1986).

金弘道(1745~1806), 李寅文(1745~1824이후)등의 활약이 두드러졌다.

松月軒 林得明(1767~1822)은 바로 이 시기에 활동했던 閔巷출신의 문인으로 詩書畫로 이름을 얻었던 인물이다. 그는 여항문인 詩會를 중추적으로 이끌었던 馬聖麟, 그리고 當代 화단에서 주도적 역할을 한 金弘道·李寅文 등과 일정한 연관을 가지며 활동했다. 따라서 林得明은 18세기 후반에서 19세기 초의 상황에서 繪畫와 여항문학 분야에서 대단히 주목되어야 할 인물로 생각된다.<sup>3)</sup> 그러나 지금까지 林得明에 대한 본격적 연구는 미비한 상태로 남아 있었다. 그의 예술전반에 대한 연구는 물론 그의 生涯에 대한 본격적인 연구조차 시도되지 않은 상태이다. 다만 林得明이 그린 『西行一千里』라는 일종의 眞景山水풍의 기행화첩이 한국회화사를 설명하는 한 끝에 부분적으로 소개되어 그가 범상한 작가가 아니라는 정도로 알려졌을 뿐이다.<sup>4)</sup>

본 논문에서는 林得明의 저서인 『松月漫錄』과 최근에 발견된 그의 초기작 『玉溪十二勝帖』, 『玉溪十景帖』과 후기의 화첩 『西行一千里』長卷을 중심으로 林得明의 생애와 예술을 총체적으로 규명하고자 한다. 그리고 임득명을 시작으로 18세기 후반과 19세기 초에 걸쳐 새롭게 일어난 중인 사회의 활기찬 문예활동과 당시 화단의 분위기를 파악하고자 한다.

## II. 林得明의 生涯와 交遊關係

### 1. 生涯

林得明에 대한 當代의 기록으로 이제까지 우리에게 알려진 자료는 劉在健이 지은 『里鄉見聞錄』의 임득명條에 나오는 다음과 같은 간결한 사항 정도이다.

林松月軒 得明의 字는 子道이며 詩賦書畫를 잘하고 篆隸에 공교하였다. 玉溪社에 참가하였는데 社中 시첩에는 매번 그림과 篆書로 첩의 머리에 그려 넣었으며 또 詩로 화답하였으니 다

3) 閔巷文學에 대해서는 다음의 논고들을 參考하였다. 鄭玉子, 「詩社를 통해서 본 朝鮮末期 中人層」, 『韓沽功博士停年記念 史學 論叢』(지식산업사, 1981); \_\_\_\_\_, 「19세기초 中人文學의 새로운 結集形態」, 『泰東古典研究』 10집(1993); 「朝鮮後期文風과 委巷文學」, 『韓國史論』4(서울대 국사학과, 1978); 姜明官, 「朝鮮後期 閔巷文學 研究」(成均館大 博士學位論文, 1991); 成範重, 「19世紀 前半期 委巷詩社 活動과 委巷文學의 한 特徵」, 『울산어문논집』(1988, 4); \_\_\_\_\_, 「松石園詩社와 그 文學」, 『국문학연구』53(서울대 대학원, 1981); 尹在敏, 「朝鮮後期 中人層 漢文學의 研究」(高麗大 博士學位論文, 1990); 千炳植, 『朝鮮 後期 委巷詩社 研究』(國學資料院 1991); 허경진, 『조선 위항 문학사』(태학사, 1997).

4) 이와 같은 내용의 글은 李東洲, 「松月軒 林得明의 '西行一千里'長卷」, 『韓國繪畫史論』(悅話堂, 1987)이 있으며 金元龍·安輝濬, 『新版 韓國美術史』(서울대학교 출판부, 1993)에서는 진경산수를 그린 중인출신 화가로 소개하였고, 李泰浩, 「朝鮮後期 眞景山水의 發達과 退潮」, 『眞景山水畫』(國立光州博物館, 1991)에는 임득명을 김홍도 일파의 眞景山水畫家로 소개하였다.

른 사람들이 三絶이라 일컬었으며, 山水畵를 즐겨 그렸다.<sup>5)</sup>

林得明의 생애를 밝히려면 年譜가 아니면 그의 行狀이나 墓誌를 찾아야 하는데, 아직 발견되지 않았다. 그러나 최근에 影印된 林得明의 저서 『松月漫錄』과 『會津林氏族譜』에 교유관계와 관직 및 생활의 편린이 기록되어 있어 그의 家系와 生涯를 좀 더 자세히 파악할 수 있다.

林得明은 1767년(英祖43년1월19일), 林必昌의 아들로 태어났다. 林得明의 本官은 會津으로 그의 祖父인 林聲遠은 『愚園集』을, 아버지 林必昌도 『香溪集』이라는 詩集을 남겼다.<sup>6)</sup> 이렇듯 그의 家에서 林春養·林聲遠·林必昌·林得良, 그의 아들 林宜煥 등의 閔巷文人들을 배출하고 있는 점으로 미루어 그의 집안이 누대에 걸친 여향문인 집안이라는 것을 알 수 있다.<sup>7)</sup> 임득명은 詩人으로서 이름이 있었던 그들에 이어 자연스럽게 여향 詩人들과의 모임에 참여해서 문학 활동을 했을 것으로 생각된다.

林得明의 시서화활동은 玉溪詩社와 밀접한 연관이 있으며, 그의 저서 『松月漫錄』에도 수록된 詩의 대부분이 옥계시사 활동을 통해서 이루어진 것이다. 또한 그의 회화작품 중에서도 玉

5) 劉在健, 『里鄉見聞錄』(閔巷文學叢書8, 驪江出版社, 1991) p. 251. “林松月軒得明子道 善詩賦書畫工篆隸 入玉溪子社 社中詩帖每以畫及篆寫 于帖首又和以詩 人稱三絶 好寫山水圖”.

6) 林必昌, 『香溪集』(閔巷文學叢書6, 驪江出版社, 1991).

7) 千壽慶 編, 『風謠續選』(閔巷文學叢書8, 驪江出版社, 1991)참조; 劉在健 編, 『風謠三選』(閔巷文學叢書 8, 1991) 및 부록의 <家系表> 참조. 林春養은 여향인들의 공동시집 『昭代風謠』에 그의 詩가 남아 있으며 글씨를 잘 썼다고 한다. ‘字養五號近古齋會津人錄事中部主簿以筆名’, 『昭代風謠』의 『昭代風謠目錄』(閔巷文學叢書2, 驪江出版社, 1991), p. 72 참조. 林聲遠(1702~1756)은 字는 達夫, 號는 愚園, 『風謠續選』에 詩가 실려 있으며, 詩集 『愚園集』을 남겼으며 당시의 유명한 여향시인들과 교류했음이 여러 기록속에 보인다. 그는 ‘踏靑日與洪令百源士徵柳槐園’을 지어 弼雲臺 부근 朴玲의 居所 柳槐園에서의 會集을 묘사하였다. (『愚園集』, 閔巷文學叢書2, 驪江出版社, 1991) 또한 金匡鉉(『古今唱歌諸氏』에 이름이 올라있는 18세기의 歌客)은 ‘愚園小集’이라는 詩를 남기고 있는데(『風謠續選』 3권, (閔巷文學叢書, 驪江出版社, 1991) p. 204), 愚園은 弼雲臺에 있던 林聲遠의 居所이다. 이로볼때 임성원은 활발한 시회활동을 했음을 알 수 있다. 한편 그는 英祖代의 書員화가 金喜謙과 교류 했음이 그의 『愚園集』에 기록 되어있다. 林聲遠, 『愚園集』(閔巷文學叢書2, 驪江出版社, 1991) p. 148, “翌日洪丈及爾諸子俊坐于弼雲小臺林汝韶金喜謙偶然相會大叔有期不來” 林必昌(1725~1798)은 字는 慶餘, 號는 香溪, 『香溪集』이라는 詩集을 남겼으며, 『風謠三選』에 그의 詩가 전한다. 馬聖麟의 1742년의 글 속에서 필운대 일대의 시사활동에 그의 父 林聲遠과 참여했음이 확인된다. ‘日與咸宗朴昌文 庚世通兄弟 方處宇及林必昌同會于柳槐精舍習字, 精舍在弼雲臺下積翠臺之東, 卽朴僉知玲居也. 每當花發鶯啼之辰菊開重陽之節, 一代詩人墨客琴友歌翁來會于此, 或彈琴吹笛, 或題詩弄筆, 而其中諸老即嚴同知漢朋 羅可謁 石重 林先生聲遠... 每當詩會, 卽使余書詩草’(馬聖麟, 『平生憂樂總錄』, ‘壬戌年條’, 『安和堂私集』 下卷 : (閔巷文學叢書 6, 驪江出版社, 1991) p. 201) 1745년의 자료에서는 7, 8년 동안 詩書와 山水사이에서 거닐었으며 文墨의 취미를 즐겼다고 한다. “調病之中, 欲以文墨消日, 居于老棗軒, 軒則弼雲洞口聘家也. 此時, 李百行孝源 林必昌慶餘 石天老聖運... 逐日來會于此, 以至七八年而優遊於詩書山水之間”(馬聖麟, 『平生憂樂總錄』, ‘乙丑年條’ (閔巷文學叢書6, 驪江出版社, 1991) p. 201) 따라서 그의 부 林必昌도 여향시회에 활발하게 참여했다는 것을 알 수 있다. 林得良(1769~1793) 字는 子田 號는 若水齋 『風謠續選』에 詩가 실려 있으며, 임득명의 『四君子畵帖』에도 그의 詩가 보인다. 林宜煥은 字는 晦而 號는 蘭阜 임득명의 아들로 『풍요삼선』에 그의 시가 실린 것으로 보아 (『風謠三選』(閔巷文學叢書8, 驪江出版社, 1991) p. 381) 그도 역시 여향시인으로 활동한 것으로 보인다.

溪社詩會圖가 다수를 차지하며 그의 繪畫活動의 일부도 詩會 구성원들간의 교류속에서 이루어졌기 때문에 본 논문에서는 林得明의 회화활동을 玉溪社와 연관지어 살펴보겠다. 옥계사는 조선후기 閔巷詩社중 최전성기의 詩社로서 동인들의 知的·文學的 자부심도 남달랐다. 林得明은 옥계사가 결성되던 1786년 이후 지속적으로 옥계사의 활동에 참여하여 詩書畫를 매개로 그들과 교류하였다. 시사의 모임 후 그들은 詩畫帖을 제작하였는데, 林得明은 그 시화첩마다 글씨와 그림을 남겼다. 시와 그림이 함께 있는 이러한 시화첩은 畫員畫家였던 金弘道와 李寅文이 그림을 그리고 馬聖麟이 題를 쓴 또 다른 詩畫帖이 있어 그들의 시사 모임이 활발했다는 것을 시사해 준다.<sup>8)</sup> 옥계사는 다른 詩社와는 달리 1786년 결성후 1820년 무렵까지 30년 이상 지속되었고 여항 문인들의 대표적 활동으로 인식되고 있다.

詩社의 동인들이 대부분 규장각 書吏였듯이 林得明도 또한 규장각에서 서책을 관리하거나 인쇄하는 일에 종사했던 규장각 書吏였음이 기록에 나와 있다.<sup>9)</sup> 그것은 문서의 작성이나 謄寫 이외에 奎章閣의 성격상 각종 도서와 문헌의 편찬에 동원되는 것이었다.

## 2. 交遊關係

林得明의 의식세계와 주변 인물들과의 문화활동을 좀 더 폭넓게 이해하기 위해 그에게 영향을 주었을 당시 화가들과 문예활동의 주역을 담당했던 여항문인, 그리고 사대부와의 교류관계를 살펴보기로 하겠다.

현재까지 밝혀진 문헌자료로는 林得明과 畫家들과의 직접적인 교류관계는 잘 드러나지 않는다. 다만 화가들 중에서 金永冕과 유일하게 교류했다는 기록이 있다.<sup>10)</sup> 김영면은 여항시회

8) 『玉溪雅集帖』(1791)은 韓獨醫藥博物館에 소장되어 있다. 이 자료는 『閔巷文學叢書』 8권(여강출판사, 1986)에 전면이 수록되어 있다.

9) 다음의 시 제목에서는 규장각에서 근무했다는 사실을 확인시켜 주고 있으며, 徐榮輔의 『御射古風帖』에도 그가 규장각 司戶(書吏)였음이 기록되어 있다. '摛文直中與羅聖範漫題', 林得明, 『松月漫錄』(閔巷文學叢書 4권, 驪江出版社, p. 8, '摛文脩竹', 『松月漫錄』, p. 13, '摛文院新栽月桂甘菊于蓮池侈以竹欄與樹軒共賦', 『松月漫錄』, p. 17, '夜直摛文院與士範共賦', 『松月漫錄』, p. 33 徐榮輔; 『御射古風帖(1792)』(규장각소장) p. 7, 內閣司戶명단 參照. 규장각 서리로서 『園幸乙卯整理儀軌』 인쇄에 참여했음은 吳賢淑, 『松月軒 林得明의 繪畫 研究』(嶺南大 碩士學位論文, 1995), p. 22 參照. 그와 규장각의 동료였던 朴允默(1771~1849)의 다음 글에서는 奎章閣 司戶(서리)에 대한 그들의 자부심을 읽을 수 있다. 朴允默, 『存齋集』(閔巷文學叢書 4, 驪江出版社, 1991), p. 586, '雨露帖序'懿我先王卽祚之元年 設奎章閣 昭代之盛典 文物之賁飾 誠一致之運 而至於閣之吏 亦擇其凡民之秀者充之 錫號以司戶 許奉以牙牌 奔走乎鑾衛 出入乎閭苑 踰分之榮已萬萬矣'

10) 金永冕에 관한 기록은 기존의 『壺山外史』, 『里鄉見聞錄』외에도 朴允默, 『存齋集』, '丹溪私稿序'(閔巷文學叢書4, 驪江出版社, 1986)에도 나와 있다. 이 글 속에는 그가 죽은후에 詩帖을 꾸미고 있음과 그에게 春植이라는 아들이 있었음을 알 수 있다. 그는 叢碧社에서 주로 활동했고 이후는 西園詩社에서 활동했는데 西園詩社의 시인들은 시 비평을 紫霞 申緯나 鶴山 尹濟弘에게서 구하였다고 한다. 심경호는 1807년과 1812년

에 지속적으로 참여했는데, 임득명과 김영면과의 교류는 이를 통해서 이루어졌음을 추정할 수 있다. 먼저 김영면이 여항시회와 관련이 있다는 것은 다음과 같은 사실들에서 확인된다. 1807년 叢碧社에서의 시회를 가졌다는 기록이 있고,<sup>11)</sup> 1813년의 여항시인들의 공동시집 『溪社遺唾』에도 두 사람의 이름이 보인다.<sup>12)</sup> 또한 김영면의 그림 <傲松月軒山水>의 畫題속에서 林得明의 畫法을 추종하고 있음을 나타내고 있으며, 여항시인 鄭守赫의 父親의 輓詩를 함께 쓰기도 했다.<sup>13)</sup> 따라서 두 사람은 詩會에서 선후배로 만나 그림을 통한 교류로 이어졌을 것으로 추측된다.

金永冕은 林得明의 화풍과 비슷하다는 점에서도 그와의 관계가 비중을 갖는데 실제로 金永冕은 <傲松月軒山水>(圖 24)라는 그림을 남겼다. 이 그림은 임득명의 그림 <松亭觀瀑>(圖 23)과 유사점이 발견된다. 구도에 있어서는 지그재그로 흘러내리는 폭포수 아래 茅屋에 인물을 배치한 점에서 두 그림의 연관성이 보인다. <傲松月軒山水>의 세부표현에서는 산의 윤곽선에서 禿筆의 선이 강하게 보여서 김영면 자신이 그림에서 밝혔던 ‘송월헌의 禿筆의 그림을 배웠다’는 畫題를 떠올리게 된다.<sup>14)</sup>

김영면은 林得明의 『松月漫錄』이나 朴允默의 『存在集』, 車佐一의 『四明子集』등에 시회에 참여했다는 기록이 있어 이들의 관계를 아울러 짐작해 볼 수 있다. 그러나 林得明과의 그림을 통한 교류가 있었다는 기록은 없기 때문에 현재로서는 그림을 통한 師承관계를 단언하기는 어렵다. 다만 金永冕이 쓴 <傲松月軒山水>라는 그림의 畫題로 보아 김영면이 林得明의 그림을 보았고, ‘마음속에서 뜻이 있어야 그림이 이루어진다’는 것을 林得明의 그림을 통해 배웠다고 말해서 林得明 그림을 본보기로 삼았던 것을 시사해 준다.<sup>15)</sup>

한편 직접적인 자료는 없지만 林得明과 이인문, 김홍도를 중심으로한 일련의 화원화가들과의 관계도 추측해 볼 수 있다. 비록 그들과 직접 교류한 사실은 없다 하더라도 林得明의 그림

에 林得明과 金永冕이 叢碧社에 참여했다고 서술했다.(심경호, 「조선후기 시사와 동호인 집단의 문화활동」, 『민족문화연구』 31집, 1998, p. 202 참조) 김영면의 출생년대를 포함한 상론은 吳賢淑, 앞논문, pp. 11~13 참조.

- 11) 『松月漫錄』, p. 18, ‘丁卯仲秋行叢碧社會于釜巖金丈東厓 ... 金周卿拈韻’
- 12) 池德龜 編, 『溪社遺唾』(閔巷文學叢書2, 驪江出版社, 1986), p. 24 참조; 『溪社遺唾』는 규장각서리인 池德龜가 아버지 池道成의 요절을 애도하기 위해 선친의 遺詩에 여항시인 25인의 聯和하는 시를 받아 편집한 형태의 시집. 이 詩集에 관한 자세한 사항은 鄭玉子, 「19세기초 中人文學의 새로운 結集形態」, 『泰東古典研究』, 10집(태동고전연구소, 1993)참고.
- 13) 鄭守赫, 「甲戌輓章錄」, 『小隱詩稿』(閔巷文學叢書7, 驪江出版社, 1991), p. 302, 306 참조.
- 14) 김영면이 본 임득명의 禿筆의 그림은 후기작이라고 추정해 볼 수 있다. 金永冕이 보았다는 그림이 이 그림이 아니라 하더라도 金永冕이 30세에 요절하였으므로 그가 傲했다면 그들의 나이 차로 보았을 때 이 그림은 임득명의 후기작이 된다고 본다. 자세한 사항은 오현숙, 앞논문, p. 11 註39 參照.
- 15) “無其法而畫者非畫也 余竊嘆之 偶見松月林子道畫 願無可更贊 余亦試禿毫以證焉水流心不競 雲在意俱遲 吾以此寫者其意攸在” 번역은 유흥준, 『19세기 文人들의 書畫』(悅話堂, 1988) p. 24 도판설명24.<傲松月軒山水>에서 발췌하였음.

속에 나타난 그들 두사람의 화풍의 영향을 생각해 본다면 林得明과 김홍도, 이인문은 여항문인들을 통해 간접적인 교유가 있었을 것으로 생각된다.<sup>16)</sup>

당시의 畫家, 여항문인들과 사대부와의 자연스런 접촉은 보편화된 추세로 여겼음을 추측할 수 있다.<sup>17)</sup> 林得明의 『松月漫錄』에서도 사대부와의 교유가 여러 번 언급된다. 그는 주로 奎章閣 學士를 지냈던 士大夫들과 교유했는데 詩나 편지를 주었거나 그들이 소장한 書帖을 함께 완상했다는 기록이 있다. 林得明은 그들과의 교유를 통해 그들의 學識을 소화하기도 하고 그들중에서 淸에 다녀 온 몇 명으로 부터는 선진문물에 대한 지식을 받아들이기도 했을 것이다.

### Ⅲ. 林得明의 書畫觀

林得明의 회화는 발견된 작품수가 적기 때문에 화풍을 파악하는데 어려움이 있다. 그러나 그의 저서 『松月漫錄』을 통해 畫論이라고 부를 만한 수준은 아니지만 그림과 글씨에 대한 언급을 통해서 그가 지향했던 書畫觀을 살펴볼 수 있을 것이다.<sup>18)</sup>

임득명이 『松月漫錄』에서 보인 書畫에 대한 입장을 통해서 항상 그림과 글씨를 함께 언급한 것을 볼 수 있다. 이것은 글씨와 그림은 대등한 관계라는 의식이 저변에 깔려 있기 때문이라 생각된다. 그가 봉직했던 奎章閣 書吏라는 직책은 문학적 역량과 글씨의 능력이 동시에 요구되는 직책이었으므로 이로 인한 자부심을 詩書畫論의 표출로써 드러낸 것 같다. 그림에 있어서 함축적인 詩意를 강조하는 詩書畫一致觀은 詩情과 畫意가 서로 통한다는 의식에서 비롯되었다. 이처럼 詩書畫를 동일시하였던 것은 朝鮮時代 文人畫家들에게 있어서는 보편화된 생각이었지만 林得明은 다시 이점을 강조함으로써 繪畫觀의 바탕으로 삼았다. 이러한 詩書畫一致를 드러낸 詩는 여러 곳에서 보인다.<sup>19)</sup>

16) 임득명이 奎章閣에서 金弘道를 자주 접했을 것이며 畫風상으로도 영향을 받았을 것이라고 보는 견해는 陳準鉉, 『檀園 金弘道 研究』(一志社, 1999), p. 627 참조; 書員畫家들이 閔巷詩會에 능동적으로 參與했을 것이라는 견해를 피력한 論考로는 金芝英, 「18세기 書員의 활동과 書員畫의 변화」(서울大學校 碩士學位 논문, 1994) pp. 51~53; 閔巷文人들과 書員화가들과의 상호영향을 언급한 論考로는 姜寬植 「朝鮮後期 美術의 思想的 基盤」, 『韓國思想史大系』 5(한국정신문화연구원, 1991), pp. 547~550 참조.

17) 예를 들어 화원화가 金得臣(1754~1822)의 <大洋日出圖>(1799)를 사대부 洪儀泳과 俞漢芝(1760~?)가 화가였던 이인문(1745~1824이후), 李在寬(1783~1837)의 從夫人 李維新(생몰년 미상)과 같이 그림을 감상했다는 기록이 있다.(宋泰沅, 『婉齋 金得臣의 繪畫 研究』(홍익대 석사논문, 1990) p. 17 參照) 또한 尹濟弘(1764~1844이후)은 중인화가 김홍도·이인문·김득신·吳珣 등과 함께 <高山九曲圖>(1803)를 그렸다.(俞俊英, 「九曲圖의 發生과 機能에 對하여」, 『考古美術』 151, p. 10 참조.)

18) 조선시기의 화론에 관해서는 유흥준, 『조선시대 화론 연구』(학고재, 1998)를 참고하였다.

19) 『松月漫錄』, 111면 「二十夜次蒼浪韻, “詩境寬閑翰默林 筆畫書葉接芳陰...” ; 『松月漫錄』, p. 19, 「壇松聯句」, 下段 여덟째 줄, “爲賦停筆屢移書往日努” 이하 여러 詩에서 시서화일치관을 엿볼 수 있다.

임득명은 詩書畫一致觀의 예술론을 체계적으로 論한 것은 아니었다. 그러나 그의 詩書畫활동이나 『松月漫錄』속의 단편적인 글들을 분석해 보면 詩書畫一致觀을 견지했고, 또한 그의 그림 중에서 많은 수가 玉溪社와 관련된 것을 볼 때 詩書畫一致觀을 실천했음을 알 수 있다.

임득명은 그림에 있어서 古人의 훌륭한 그림을 倣함으로써 筆力을 쌓고 古人의 정신을 이어 받는다는 文人畫家들의 일반적인 견해를 따랐던 것 같다. 이것은 우리산천을 직접 본 감동을 표현한다는 眞景山水畫의 정신과는 대치되어 있다. 다음의 詩에서 그는 진경산수가 실제의 경치와 반드시 꼭같아야 한다는 것에 대해서 부정적인 견해를 피력하였다. ‘때마침 날씨는 장마비 그치고 / 푸른 산모퉁이에 불그레한 기운이 걸렸어라. 붓을 잡아 詩景을 그리매 / 어찌 眞景이나 아니냐를 따질것인가’<sup>20)</sup> 이 詩에서는 眞景을 그리기는 하지만 꼭 닮게 그릴 필요는 없고 진경의 모습 그대로가 아닌 마음속의 이미지를 담아 詩의인 경치를 그리고 싶다고 하였다. 詩境을 중요시 하며, 眞景인가 아닌가가 문제 되지 않는다는 것은 眞景山水의 사실주의적 繪畫觀을 부정하는 것이 된다.

임득명은 寫意를 숭상하는 중국의 王維, 米芾, 倪瓚, 沈周와 같은 수묵의 소방평담한 산수를 숭양하였다. 그는 古人의 훌륭한 그림을 倣함으로써 筆力을 쌓고 古人의 정신을 이어 받는다는 문인화가들의 일반적인 견해를 따랐다. 따라서 임득명의 서화론에 관해 고찰한 결과를 정리하면 그의 회화는 文人畫의 寫意的 가치관에 기초하였다고 말할 수 있다.

#### IV. 林得明의 繪畫世界

18세기에는 중국과의 관계가 정상화되면서 그 전보다 다양하고 활발한 對淸 회화교섭이 이루어지고 있었다.<sup>21)</sup> 그 과정을 통하여 서화에 관련한 서적들이 많이 들어오게 되었는데 이것은 임득명이 書畫에 관한 이론이나 중국 書畫에 대한 지식을 확장시키는 밑거름이 되었을 것이다. 임득명이 교유했던 李光文, 李晚秀, 沈象奎, 金祖淳 등은 燕行에 참여했던 사대부들이었다. 임득명이 『松月漫錄』에서 그들의 삶에 대한 동경과 그들에 대한 존경심을 글로 표현한 것을 볼 때 사대부들과 교유가 있었던 듯하다. 또한 李魯益이 애장했던 古書帖을 그의 집에 가서 완상했던 것을 보아, 淸에 연행 후 귀국한 인사들로부터 국내로 유입된 중국 서화를 보았을 가능성 또한 크다. 임득명은 李光文에게 보내는 편지글에서는 ‘金臺의 묵은 터는 옛 일을 弔喪하고 / 石鼓眞本을 아주 귀하게 처음 보리라’<sup>22)</sup>고 해서 石鼓眞本을 보게되는 이광문의 연

20) 『松月漫錄』, p. 104, ‘飛流’, “時天積雨霽 蒼岑橫紫暉 援筆畫詩境 奚論眞與非”

21) 鄭敏雄, 「朝鮮王朝 後期の 對淸繪畫交涉」(弘益大碩士學位論文, 1983); 文德熙, 「南公徹의 書畫觀」(弘益大碩士學位論文, 1994), pp. 5~18 참조.

행을 부러워하였다. 이로 볼 때 임득명은 燕行에 다녀온 사대부를 통해 중국의 글씨나 그림에 대한 지식을 습득했을 것이라 추정해 볼 수 있다.

한편, 書吏들이나 譯官들은 사대부의 연행에 동행했으며 특히 역관들의 私貿易이 성행하던 시기였으므로 그들이 中國을 드나들면서 들여왔을 중국 그림이나 畫譜의 질적인 수준은 논의로 하더라도 그 양은 상당했을 것으로 추측된다. 이들중 임득명과 교유했던 趙秀三(1762~1849)은 대표적인 인물이다. 그는 시회에 참석하였고 林得明과 시를 주고 받는 등 개인적인 교류도 있었다.<sup>23)</sup> 조수삼은 여섯 차례나 중국을 왕래하였으니 임득명은 그와의 교류를 통해서도 중국 書畫에 대한 지식을 습득했을 것이다. 그러나 19세기 사대부와 閩巷文人의 淸朝 문화에 대한 관심에 비할 때 秋史 金正喜의 入燕 이후 淸나라에서 받아들인 金石學과 考證學에 관해서는 특별한 관심이나 의식을 갖지는 않았던 것 같다.<sup>24)</sup>

### 1. 玉溪社詩畫帖과 初期作品

임득명의 그림은 내용상으로 詩會圖, 眞景山水, 四君子로 大別되는데 지금까지 대략 34점이 조사되었다. 그 중에서 4장의 그림이 삽입된 1786년의 『玉溪十二勝帖』과, 11장의 그림이 그려져 있는 1791년의 『玉溪十景帖』, 그리고 <細竹>과 7장의 기행산수가 그려진 1813년의 『西行一千里』長卷만이 年記가 있다. 나머지는 대부분이 초기작으로 보이는 詩會圖들과 四君子 畫帖이다. 본 단락에서는 年記가 있는 두권의 詩畫帖과 초기작으로 여겨지는 작품들을 중심으로 살펴보고자 한다.

林得明은 1786년 옥계사가 결성될 때부터 지속적으로 시회의 시화첩에 그림을 그렸다. 이점은 두 권의 시화첩(1786, 1791) 속에 그려진 그림과, 그 외의 화첩內的 그림이 아니면서 결성 당시 시화첩의 그림과 같은 제목의 그림이 있다는 것을 통해 알 수 있다. <夜雨枕流>, <臨流濯纓>, <楓林脩契>, <臘寒守歲>는 모두 1786년의 『玉溪十二勝帖』의 十二勝 중에 나오는 시의 제목들이다. 이로 볼 때 林得明이 시화첩으로 꾸며진 것과 같은 제목의 그림을 많이 그렸다는 것을 알 수 있다. 그것은 『松月軒畫帖』에 그가 쓴 詩에서 “좋은 그림 좋은 시를 좋게 꾸미어 / 어느덧 많은 帖이 서가에 찻네”라고 말한 바와 같이 시와 그림이 함께 있는 이런 종류

22) 『松月漫錄』, p. 75, ‘敬呈華陰李學士光文赴燕行軒’中, “...金臺遺址倘弔古 石鼓眞本貴見初...”

23) 『松月漫錄』, p. 7, ‘夜次趙芝園軸中韻’ 참조.

24) 다음의 시에서도 淸을 부정하는 면이 보여서 그러한 입장을 알 수 있다. 『松月漫錄』, p. 75, ‘敬呈華陰李學士光文赴燕行軒’中, “...天地綱常一緣餘 中州淑氣變葦蕩 不帶蜿螭與扶輿 蒙古部落作臣隣 貝勒諸王貌冠狙 光光釋頭蠶袖狹 禮樂文物皆歸唐...人人久懷事葛痛...”

의 시화첩 제작에 많이 참여했음을 다시한번 시사한다.<sup>25)</sup> 林得明은 동료에게서 그림을 청탁하는 편지글도 받았다. 이러한 그림 청탁은 林得明이 『옥계십이승첩』이나 『옥계십경첩』을 그린 것이 계기가 되었던 것으로 생각된다. 그렇다면 그의 회화 경력에서 초기에 그려진 이 두 권의 옥계사 시화첩의 제작은 매우 중요한 의미를 지닌다. 그리하여 이를 바탕으로 林得明은 훗날 『西行一千里』長卷을 그릴 만큼의 수준높은 기량을 쌓을 수 있었던 것으로 생각된다.

(1) 『玉溪十二勝帖』(1786年, 20세作)

『玉溪十二勝帖』은 1786년 결성 당시 詩의 소재로 다룬 경치를 그림으로 남겨놓아 옥계시사 모임의 실상을 파악하기에 좋은 자료가 된다.<sup>26)</sup> 『玉溪十二勝帖』의 凡例에는 다음과 같이 그림을 남기는 것에 관해 언급되어 있다. ‘우리 동인들이 정원에서 모이는 모습이나 山水속에서 노니는 모습을 그림으로 그려 내어 이야기 거리로 삼는다<sup>27)</sup>’고 하여 옥계시사의 월례모임을 실감나게 하도록 하였다. ‘玉溪十二勝’의 순서는 ‘아름다운 경치와 즐거운 모임’의 순서이다.<sup>28)</sup>

詩畫帖 중간에 나오는 그림은 ‘玉溪十二勝’ 장면중에서 4장만 삽입되어 있다. 그것은 <登高賞華>, <街橋步月>, <山寺幽約>, <雪裏對爇>이다. 이 그림들은 1786년 20세 때의 작품으로서

- 25) 『權域書畫徵』, 208면, “名畫新詩好手粧 居然壓架萬縹緗 怪來竹屋通宵紫 奎壁如虹特放光” 이 詩는 『松月軒畫帖』에 실려 있었다고 하는데 이 畫帖은 현재 남아 있지 않고 吳世昌의 『權域書畫徵』에 인용되어 있을 뿐이다.
- 26) 이 자료를 열람할 수 있도록 허락해 주신 三省出版博物館 金宗圭 館長님께 감사드립니다. 본 논문에서는 임의로 이 시화첩을 『玉溪十二勝帖』이라고 표기하겠다. 왜냐하면 이 시화첩과 5년 후의 『玉溪十景帖』표지에 ‘玉溪社’라고 표기되어 있으므로 두 시화첩의 혼동을 피하기 위해서이다. 『玉溪十二勝帖』은 범우사 편집부, 『최초로 발견된 평민시사 시첩』, 『역사산책』13호, (범우사, 1991, 9); 姜明官, 『朝鮮後期 閭巷文學 研究』(成均館大博士學位論文, 1991, 9)등에서 송석원시사의 성립과 활동상을 언급하면서 그림을 제외한 내용의 일부가 소개 되었고 이태호, 『그림으로 본 옛 서울』(서울학연구소, 1995)에서는 삽입된 그림 <街橋步月>과 <登高賞華>가 도판설명과 함께 소개되었다. 필자의 석사논문이후에는 허경진, 『조선위향문학사』(태학사, 1997)의 【부록6】에 이 시화첩의 영인본이 게재되었다. 이 詩畫帖은 원래 玉溪社의 일원이었던 崔昌圭의 소장으로 崔昌圭의 號인 ‘五玉齋藏’이라고 표지에 써져 있다. 이어서 임득명의 序文을 포함한 10편의 序文과 규약인 ‘凡例’, 詩會구성원의 이름, 節期에 따른 詩會의 활동 내용인 玉溪社十二勝, 詩會 同人들의 詩 156편이 실려있다.
- 27) 『玉溪十二勝帖』, 23면의 다섯번째 항 참조, 번역은 범우사 편집부, 『최초로 발견된 평민시사 시첩』, 『역사산책』13호(범우사, 1991, 9)에서 재인용.
- 28) 1. 楓麓修楔, 초가을 음력7월 - 淸風溪 산기슭에서의 修楔 2. 菊園團會, 한가을 8월 - 국화 핀 뜨락에서의 모임 3. 登高賞華, 한봄 2월 - 높은 산에 올라 꽃구경하기 4. 臨流濯纓, 늦여름 6월 - 시냇가에서 잣근 씻기 5. 街橋步月, 초봄 1월 - 다리밟으며 달구경하기 6. 城臺觀燈, 초여름 4월 - 성루에서 초파일 등불 구경하기 7. 江榭淸遊, 늦봄 3월 - 한강 정자에서의 그윽한 유상 8. 山寺幽約, 늦가을 9월 - 산사에서의 운치있는 약속 9. 雪裏對爇, 초겨울 10월 - 눈속에서 고기 굽기 10. 梅花開酌, 한겨울 10월 - 매화나무아래서 술향아리 열기 11. 夜雨納涼, 한여름 5월 - 밤비에 더위 식히기 12. 臘寒守歲, 늦겨울 12월 - 선달 그믐날 밤 새우기(『玉溪十二勝帖』, 29면, 번역은 범우사 편집부, 『최초로 발견된 평민시사 시첩』, 『역사산책』 13호, 범우사, 1991, 9 참조)



圖 1. 林得明, 〈登高賞華〉(玉溪十二勝帖中) 1786년, 紙本淡彩, 24.2×18.9cm, 三省出版博物館所藏



圖 2. 鄭藪, 〈壯洞春色〉, 絹本淡彩, 18.5×27.5cm, 個人所藏

독자적인 畫法이라든가 회화적 기량이 보이지는 않는다. 다만 玉溪詩社가 결성될 때의 면모를 볼 수 있다는 점에서 주목할 만하며 그림은 보편적으로 초기 단계에서 보여주는 실험성이 보인다.

또한 이런 종류의 다른 시화첩에서 떨어져 나온 듯한 낱장의 그림 <夜雨枕流>, <臨流濯纓>, <楓林脩稷>, <臘月守歲>도 남아 있는데, 이러한 사실은 그의 『松月軒畫帖』에 있는 시에서도 뒷받침된다. 이 그림들에는 年記가 없어서 그려진 확실한 년대는 알 수 없으나, 위의 시화첩의 그림들과 제목이 같으므로 초기작임을 추측할 수 있다. 이 그림들에 대해서는 또한 ‘내일이면 묵은 자취가 된다고 탄식하지 말게나 / 이날의 아름다운 모임은 장차 그림속에 남으리라’<sup>29)</sup>라는 시가 있어서 시회後에는 이런 종류의 詩畫帖이 꾸며졌다는 것을 다시 한번 알 수 있다.

이 시화첩의 첫 장면인 <登高賞華>(圖 1)는 시회의 장면인 듯 산위에는 꽃구경을 즐기는 7명의 인물이 그려져 있는데, 玉流洞 계곡 근처의 어느 골짜기로 보인다. 방향이 다른 산이 중간 부분에서 만나는 구도에 산 아래에는 가옥들과 그 사이 사이에 꽃이 만발한 수목을 묘사해 화사한 화면을 보여주는 그림이다. 이러한 소재의 그림으로는 鄭藪의 <壯洞春色>(圖 2)이

29) 『松月漫錄』, p. 102, ‘閏六月念五日與士貞文裁而建士執衍夫翼瑞士範聖範觀暴于石瓊樓朝暨洗劍亭’, 五句, “莫嘆明日成陳迹 勝會須將畫裡留”



圖 3. 林得明, 〈山寺幽約〉(玉溪十二勝帖中) 1786년,  
紙本淡彩, 24.2×18.9cm, 三省出版博物館所藏



圖 4. 『唐詩畫譜』米法山水

있어서 그림의 연원을 생각하게 한다. 두 그림은 언덕위에 인물들이 앉아있는 모습과 아래에 가옥들이 多數 그려진 것이 유사하다. 이 그림에서는 산위의 수목과 근경의 수목은 누운 米點으로 표현하였다. 이러한 점은 鄭敳에서 李寅文으로 이어지는 기법상의 공통적 특징으로 볼 수 있다. 한편 하늘은 담청으로 넓게 선염해서 사실감을 나타냈는데, 澹拙 姜熙彦(1738~1784 이전)의 <仁王山圖>를 연상케 한다.

山中에서의 그윽한 정취를 느낄 수 있게 해주는 <山寺幽約>(圖 3)은 米芾의 그림을 완상했다는 『松月漫錄』의 여러 시에서도 알 수 있는 바와 같이 米點이 상당한 비중을 차지한다. 그런데 이 그림은 『唐詩畫譜』中 卷五 第17板 米法山水(圖 4)와 거의 흡사해서 임득명이 『唐詩畫譜』를 참조했음을 추측할 수 있다. 구도와 소나무 묘법은 鄭敳派 畫風을 따른 것이라 생각된다.<sup>30)</sup> 이러한 米點이 적용된 그림으로는 『西行一千里』長卷중 <坡州途中>과 <平壤圖>(圖 32), 개인소장의 <夜雨枕流>(圖 10)가 있다. 이 화첩에 나타난 그의 米點 표현의 특징은 먹으로 미

30) 鄭敳의 <斷髮嶺望金剛山>과 『唐詩畫譜』중의 米點土山과의 유사성에 대해서는 崔完秀, 「謙齋眞景山水畫考」, 『濶松文華』35호 (韓國民族美術研究所, 1988), p.48 참조.

점을 찍고 난 후 그 위에 푸른색으로 다시 미점을 찍는다는 것과 그림하단으로 내려올수록 미점은 커지고 거칠어 진다는 사실이다. 이러한 점은 같은 그림을 여러장 그렸기 때문에 필치에 자연스럽게 속도가 가해졌기 때문으로 생각된다.<sup>31)</sup> 이러한 필치는 중간 부분의 밀집된 나무의 등 치들이 하나의 연결된 선으로 빠른 속도로 지그재그로 그려져 있는 것에서도 볼 수 있다.

이 시화첩의 그림 4장 중에서 분방한 필치와 색채감각이 두드러지는 작품인 <雪裏對炙>(圖 5)는 ‘눈 속에서 화롯가에 술 대우기’를 표현한 그림이다. 줄기를 허영게 드러내고 기운차게 꺾여진 나무가지들이 초가집을 둘러싸고 있고, 초가집 안에는 시회를 벌이는 인물들이 연두색으로 채색되어 있다. 인물들의 옷에 넓게 칠해진 연두색은 시선을 집중시키는 효과를 내고 있어 시회의 장면으로 시선을 유도하려는 의도를 읽어낼 수 있다. 전체적 인상은 畫譜를 참작해서 그린 것으로 보이는 金有聲의 <雪景圖>와 유사해서 畫譜를 방작했음을 추측할 수 있다.

이 그림들은 畫譜에서 취한 구도와 鄭敼派 畫風의 실경포착법이 함께 사용되었다. 이 시화첩의 그림들은 역시 인왕산의 풍광을 담은 것으로써 1791년에 그린 『玉溪十景帖』에 비해 볼 때, 실경 사생의 흔적이 훨씬 강하며 빠르고 거친 필치가 구사되었다.<sup>32)</sup> 산표현의 먹으로 짠 미점에도 필치의 속도가 보이지만, 그 위에 덧대어 짠 푸른색과 연녹색에는 더욱 빠른 필치가 구사되었다.

이 시화첩의 출현이 주는 의미는 그의 화가다운 기량에 보다 폭넓은 해석을 가할 수 있다는 점이다. 이 화첩은 전체적으로 鄭敼派 畫風이 수용한 남종화적 표현법을 더욱 과감하게 사용했다는 인상을 준다. 또한 다양한 視點, 濕潤한 먹의 사용, 선의 표현에 있어서 肥瘦의 강함이 느껴지며 각각의 장면에 모두 구도를 달리하여 그리려 한 의도가 보인다. 따라서 임득명이 초기 단계에서는 대담한 표현과 필선의 강한 효과를 많이 사용했다고 말 할 수 있겠다.

## (2) 『玉溪十景帖』(1791年, 25세作)

『玉溪十二勝』이 편찬된 지 5년 후인 1791년에 편찬된 『玉溪十景帖』은 다음의 ‘凡例’에서 그 발간 경위를 밝히고 있다.<sup>33)</sup>

31) 詩會에 참석한 인원수 대로 시화첩을 만들어 한 권씩 소장했다고 한다. 『옥계십이승첩』, ‘凡例’ 參照.

32) 이러한 ‘眞景詩書로 雅會를 사생’하는 형식은 鄭敼과 화풍에서 유래한 것으로 보인다. 謙齋 鄭敼이 槎川 李秉淵을 비롯한 여러 巨儒들과 詩書換相看의 표현으로 ‘眞景詩書로 雅會를 사생’했다는 사실을 서술한 論考는 崔完秀, 「서울의 옛그림」, 『서울학 연구』창간호 (서울학 연구소, 1994, 3) 參照

33) 『玉溪十景帖』은 서울학연구소의 해외사료탐사 사업중 런던의 The British Library에서 발굴해 낸 자료이다. 이 시화첩의 複寫本과 삼입된 11장의 그림의 寫眞을 보여주신 李泰鎭교수님과, 그림의 정확한 규격을 알려주신 The British Library의 Mrs. Beth Mckillop께 감사드린다. 삼입된 그림들은 최기수, 『서울의 景과 曲』(서울학연구소, 1994)에는 ‘十景’의 그림들이 ‘서울의 景’들 중의 하나로서 도판자료로 사용되었고 이태호, 『그림으로 본 옛 서울』(서울학연구소, 1995)에도 玉溪十景중 <玉流全壑>과 <山氣陰晴>이 도판설명과

‘結社를 맺은 初년에 13인이 同參하였는데 중간에 한 사람이 갑자기 죽었고 나머지는 혹 세상 일에 치달린 탓에 玉溪社의 일이 潛潛하게 되어 興起하지 못하였다. 그러다가 세 사람이 뒤를 따라 들어와 15명이 되었다. 이에 앞서의 規約을 거듭 닦아서 그 疲弊함을 떨치고 그 規範을 敷衍해서, 각각 10전씩 모아 이로써 (우리가) 죽었을 때의 바탕에 대비하고, 곧 한 권의 책을 엮어 처음 같이 ‘十景’을 그린 후 한 경치에 따라 한 편의 시를 읊고 마지막에 總詠으로 마무리 지었다.’<sup>34)</sup>

이 시화첩의 <玉流全壑>과 十景의 그림의 제목들은 오직 시의 주제를 그린 것과, 詩會 동인들이 그 속에서 유희를 즐기는 장면으로 나누어진다.<sup>35)</sup> 이것은 『玉溪十二勝』의 그림들이 그들 모임의 장면만을 그린것과는 다른 것으로 두 시화첩의 차이점을 말할 수 있다. 『옥계십승첩』에 수록된 11장의 그림 중 <絶崖輕嵐>, <美華濃香>, <一溪明月>, <數隣深雪>, <小鳩鷄犬>, <半洞田圃>는 倪瓚 그림의 구도로써 『顧氏畫譜』, 『唐詩畫譜』, 『芥子園畫譜』같은 畫譜 속의 소략한 구도의 그림들을 보는 느낌이다. <玉流全壑>, <泉流晝夜>, <山氣陰晴>, <翠峯半照>, <嘉木繁陰>은 임득명이 스무살때 『옥계십이승첩』에 그린 그림처럼 鄭敼과 화풍의 영향이 보인다. 그런데 소략한 구도의 여섯 장의 그림과 鄭敼派 畫風의 다섯 장의 그림은 인장도 구분되도록 짙어 놓았는데, 이것은 그림의 조형을 고려한 결과 인 것 같다. 소략한 구도의 그림들에는 여백이 많음을 의식해서인지 頭印이 찍혀져 있으며 이름이 새겨진 인장도 나머지 다섯 장의 그림에 찍힌 인장에 비해 훨씬 크다. 한편 나머지 다섯장의 그림들에는 『옥계십이승첩』에 찍힌 인장과 같은 인장이 찍혀져 있다.

주위의 울창한 수목이 보는 이의 시선을 시회 장면으로 유도함으로써 구성의 묘미를 보여주는 <玉流全壑>(圖 6)은 임득명이 초기에 많이 그렸던 소재이다. 가옥안에 시회를 갖는 인물들을 배치한 구성은 임득명의 초기회화에 나타나는 가장 큰 특징으로서 <雪裏對炙>(圖 5), <楓林修稷>(圖 7), <嘉木繁陰>(圖 9), <夜雨枕流>(圖 10), <臘寒守歲>(圖 11) 등에서 공통적으

---

함께 소개되었다. 원래 玉溪詩社의 盟主였던 千壽慶의 소장품으로, 표지에는 ‘玉溪十景’이라는 제목과 함께 왼쪽에는 ‘松石園藏’이라고 되어 있고 오른쪽에는 임득명이 그림을 그렸다고 하는 ‘松月軒圖’라는 글씨가 있다. 내용을 소개하자면 崔昌圭, 李陽秘, 林得明 세사람의 序文과 규약인 凡例, 詩社구성원의 신변사항의 소개가 있다. 또한 玉溪十景을 소재로 한 그림 <玉流全壑>을 포함한 11장의 그림이 있고 각각의 그림 다음에는 각각 6편의 동인들의 시가 실려 있다.

- 34) 『玉溪十景帖』, p. 8, 凡例中 두번재항, “社之初十三人同參 問因一人之遽化 餘或驚於世 故社事幾寢而不興 爰有三子鍾爨十五其數 於是乎 重修前約 祛其弊而敷其範 各鳩百錢 庸備挽誅之資 乃粧一冊 如初繪玉溪十景 隨一景而賦一篇 亂之以總詠”
- 35) 그림이 그려진 순서대로 나열하면 다음과 같다 1. <玉流全壑> - 玉流의 全 골짜기 2. <小鳩鷄犬> - 작은 마을에 닭과 개 3. <半洞田圃> - 半洞의 田圃 4. <泉流晝夜> - 밤낮없이 흐르는 냇물 5. <山氣陰晴> - 山氣가 흐렀다 개임 6. <絶崖輕嵐> - 절벽의 가벼운 안개 7. <翠峯半照> - 푸른 봉우리에 반쯤 켜진 落照 8. <美華濃香> - 아름다운 꽃의 짙은 향기 9. <嘉木繁陰> - 아름다운 樹木의 짙은 그늘 10. <一溪明月> - 한 시내의 밝은 달 11. <數隣深雪> - 여러집에 쌓인 많은 눈 (『玉溪十景帖』, p.14 참조)

로 나타난다. 이것은 그가 시회의 장면을 그만큼 많이 그렸다는 추측을 뒷받침해 주게 한다. <玉流全壑>(圖 6)과 石唐 李維新의 <可軒觀梅>(圖 8)는 화풍에 있어서 상통되는 점이 감지되어 두 사람의 화풍상의 관련성을 느낄 수 있다. 가옥 오른쪽의 하늘거리는 나뭇가지에 태점으로 표현한 나뭇잎의 표현, 이중으로 된 가옥의 지붕, 그 옆에 담장을 배치한 점, 과장되게 솟아오른 나무의 형태, 이 모든 것들이 이 두 그림의 연관성을 설명해 주고 있다. 다만 이유신의 그림은 筆法보다는 墨法을 위주로 하여 보는 사람으로 하여금 좀더 부드럽고 습윤한 느낌을 가지게 한다.<sup>36)</sup> 가옥 안에 모임을 갖는 인물들을 배치한 구성은 작자미상의 <壽甲楔宴圖>(圖 12)를 들 수 있다.<sup>37)</sup> 19세기 초에 그려진 <壽甲楔宴圖>는 많은 수의 인물을 그려 넣어 짙은 화면구성을 보여주지만 가옥안에 시회장면을 배치하는 기본형태는 임득명의 그림들과 연관이 있다. 따라서 임득명의 그림들은 후대의 이러한 詩會圖 형태에 영향을 주었으리라 생각된다.

書譜의 영향과 鄭敼派 畫風の 영향이 공존하는 <半洞田圃>(圖 13)는 그가 『松月漫錄』에서 언급했듯이 倪瓚式의 一河兩岸구도를 충실히 따르고 있다. 임득명의 이러한 구도의 그림들은 그 당시 많이 모작되던 『唐詩畫譜』의 <竹樹溪亭>(圖 14)의 구도를 조금씩 변형해서 사용한 것이다. 이 그림은 鄭敼이 그린 <山水圖>(圖 15)나 李寅文의 <疎林茅亭>(圖 16)과 함께 『唐詩畫譜』의 <竹樹溪亭>의 모작으로 보여진다. 이런 구도의 그림은 이 화첩의 다른 그림들과, 낱장으로 발견된 그림들에서도 보여서 그의 그림속에 당시 유행하던 書譜式 倪瓚화풍의 영향이 컸음을 시사한다. 이 점은 『송월만록』에서 倪瓚의 언급이 특히 많은 것에서도 알 수 있다. 한편 후경에는 鄭敼 그림의 요소인 V자 모양의 나무를 얹게 표현한 숲이 첨가되어 화첩 그림들에서 書譜의 영향과 鄭敼派 畫風の 영향이 공존함을 볼 수 있다. 각이진 청색의 먼 산 표현과 구도에서는 鄭遂榮의 <山水圖>(圖 17)와 유사성을 보인다.

한편 조선후기 異色畫風の 한 단면을 볼 수 있는 그림인 <絶崖輕嵐>(圖 18)은 언덕에 앉아 있는 인물과 언덕을 향해 걸어가고 있는 인물을 배치한 점에서 시회의 장면이라 생각된다. 세부 묘사에서는 浙派풍의 늘어진 나뭇가지와 곳곳에 가해진 푸른 淡彩가 보여서 조선중기와 조선후기의 복합적인 요소가 이 그림속에 공존함을 보여준다.

다양한 기법을 사용한 초기작의 일면을 엿볼 수 있는 그림으로 <泉流晝夜>(圖 19)가 있다. 前景의 언덕 위의 인물들의 자세나 먼 곳을 응시하고 있는 점에서 김홍도의 그림 <觀山圖>(圖 20)

36) 李維新은 小唐 李在寬(1783~1837)의 從父로서 생몰년이 확인되지도 않고 화가로서의 실체가 확인되지는 않았다. 그러나 여향인의 일화를 모은 劉在健의 『里鄉見聞錄』속에서 언급되는 인물이고, 金得臣(1754~1822)의 <大洋日出圖>를 '玉流雲樹'에서 홍의영, 유한지, 이인문과 모여 함께 완상했다는 사실(1799)로 볼 때, 임득명과도 교류했을 가능성을 배제할 수 없을 것 같다.

37) <壽甲楔宴圖>에 대해서는 이원복, 「위향문인의 계획도(1)(2)」, 『한국고미술』(1997, 7~10월호) 참고.



圖 5. 林得明,《雪裏對炙》(玉溪十二勝帖中) 1786年, 紙本淡彩, 24.2×18.9cm, 三省出版博物館所藏



圖 6. 林得明,《玉流全壑》(玉溪十景帖中) 紙本淡彩 1791年, 24.7×18.9cm, The British Library 所藏



圖 7. 林得明,《楓林倚棹》, 紙本淡彩 24.4×18.5cm, 潤松美術館所藏



圖 8. 李維新,《可軒觀梅》, 紙本淡彩, 30×35.5cm, 個人所藏



圖 9. 林得明,《嘉木繁陰》,《玉溪十景帖中》1791年,紙本淡彩, 24.7×18.9cm, The British Library 所藏

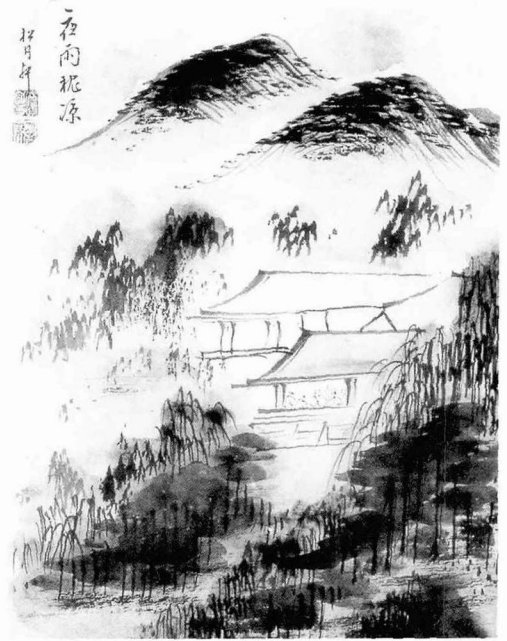


圖 10. 林得明,《夜雨枕流》,紙本水墨, 23.5×18cm, 個人所藏



圖 11. 林得明,《臘寒守歲》,紙本淡彩, 24×18.2cm, 個人所藏



圖 12. 筆者未詳,《壽甲榭宴圖》,1819年,紙本淡彩, 29.3×18.7cm, 國立中央博物館所藏



圖 13. 林得明, 〈半洞田園〉(玉溪十景帖中), 1791年, 紙本淡彩, 24.7×18.9cm, The British Library 所藏



圖 14. 『唐詩畫譜』〈竹樹溪亭〉



圖 15. 鄭澂, 〈山水圖〉, (『四季山水帖』中), 絹本水墨淡彩, 53.3×300cm, 湖林美術館所藏



圖 16. 李寅文, 〈疎林茅屋〉, 紙本淡彩, 31.0×41.2cm, 潤松美術館所藏



圖 17. 鄭遂榮, 〈山水圖〉, 紙本淡彩, 40.8×30.7cm, 서울대학교 博物館所藏



圖 18. 林得明, 〈絕崖輕嵐〉(玉溪十景帖中), 1791년.  
紙本淡彩, 24.7×18.9cm, The British Library 所藏

와 유사하다. 임득명의 그림에서 인물이 앉아 있는 언덕이 단순화되었지만 형태는 똑같다. 이 그림은 후경의 주산과 중경의 옆에서 튀어나온 바위의 묘사에서 미약하게나마 折帶皴이 나타나서 다양한 기법을 사용한 초기작의 실험성이 보인다.

이 화첩을 중심으로 한 관련 사항들은 소략하던 임득명에 회화에 관한 정보를 확대하는 성과를 가져왔다. 그것은 다음과 같은 몇 가지로 정리된다. 첫째, 倪瓚풍의 구도가 주종을 이룬다. 이 시화첩의 11폭의 그림들은 5년 전의 화첩(1786)과 비교할 때, 畫譜를 참조한 南宗山水가 주로 그려져 있으며 그 중에서 倪瓚 그림의 구도가 대부분이다. 한편 鄭敫派 畫風의 구도와 화법으로 仁王山谷 玉流洞을 그린 실경산수도 있다. 특히 之又齋 鄭遂榮의 화풍과 유사한 그림도 있어서 조선

말기 소략한 구도의 南宗山水의 유행을 예감케 한다. 따라서 이 시화첩의 그림들의 구도상의 특징을 한 마디로 표현하자면 동일한 구도에 입각하여 조금씩 변화있는 화면을 구사하였다는 점이다. 둘째, 색채의 사용에 있어서는 전체적으로 차분한 느낌의 진초록을 주로 사용하여 20세 때 시화첩의 그림들이 밝고 명랑한 분위기의 푸른색, 연녹색, 주황색을 사용한 것과 비교된다. 셋째, 필치에 있어서 20세 때 그림들과 달리 차분한 필치를 구사하였다. 20세 때의 그림들에서는 거칠고 빠른 필치였으나 이 시화첩의 그림들에서는 단정하고 부드럽고 차분한 필치를 보여준다.

이 시기에는 士人詩社인 安山南人詞壇과 白塔派詞壇을 중심으로 한 여러 갈래의 시사가 혼재하는 양상속에서 閭巷詩社가 공존하였으며, 士人들은 여행인들의 詩集에 序文과 跋을 쓰는 등 영향을 미쳤다.<sup>38)</sup> 특히 강세황이 星湖 李滄家の 文人學者들과 함께 했던 시회의 기록물인 『剡社編』(1754)은 『옥계십이승첩』(1786), 『옥계십승첩』(1791)과 비교된다.<sup>39)</sup> 『剡社編』은 시와

38) 士大夫들과 中庶人들과의 交遊에 대해서는 심경호, 「조선후기 시사와 동호인 집단의 문화활동」, 『민족문화연구』 31집(1998), p. 196 參照; 姜景勳, 「重菴 姜彝天 研究」, 『古書研究』 15(保景文化社, 1997, 12), p. 24 參照.

39) 『剡社編』은 驪州李氏 집안의 家寶로 전해내려 오던 것으로서 『驪州李氏歷代人物誌』(驪州李氏歷代人物誌



圖 19. 林得明, 〈泉流晝夜〉(玉溪十景帖中)  
1791년, 紙本淡彩, 24.7×18.9cm,  
The British Library 所藏



圖 20. 金弘道, 〈觀山圖〉, 紙本淡彩, 29.8×41.8cm, 湖巖美術館所藏

시회장면이 한 책에 장첩된 형태로는 년대가 가장 이른 것이 되며, 이후 이러한 시화첩 제작에 있어서 선두적 역할을 했을 것으로 추정된다.(圖 21, 22) 이로 볼때 『剡社編』은 『옥계십승첩』, 『옥계십승첩』과 같은 형태의 시화첩이지만 훨씬 년대가 앞서므로 옥계사의 두권의 시화첩이 『剡社編』의 형태에서 유래했을 가능성을 배제할 수 없을 것 같다.<sup>40)</sup>

刊行委員會, 1997)에 李嘉煥(1729~1779)을 소개하면서 언급된 바 있다. 최근 朴用萬의 「18세기 安山과 驪州 李氏家의 文學活動」에서는 이 자료를 이용하여 18세기 학술과 문학에서 큰 비중을 점하고 있는 여주이씨 일문에서 배출된 文人學者들의 동태와 성향을 파악하였다.(韓國 漢文學會 1999년도 秋季學術大會의 발표문 참조.) 필자는 소장자의 후의로 자료를 열람할 기회를 가졌다. 감사드린다. 이 시화첩의 구성은 표지에 ‘剡社編’이라는 제목과 “印香閣藏”이라는 소장자가 명기되어 있고, 이어 성호 이익家の 문인학자들과 강세황의 시, 이철환이 그린 <詩會圖>와 <花卉圖>가 삽입되어 있다. 이 책은 李嘉煥, 李廣休(1693~1761), 李昌煥(1699), 李匡煥, 李鉉煥(1713~1772)과 姜世冕 등이 모여서 탄금을 즐기고 주연을 베풀며 시서화로 자적했던 일을 담은 책이다. (이 날의 시회 모임에 관해서는 林培世, 「古德 濯川庄의 驪州 李門 - 英祖때 남긴 家寶 “剡社編記”」, 『內浦文化情報』3, (內浦文化연구원, 1998, 8)참조.) 이 책에 삽입된 시회도는 중경에 붉은 노을의 표현에서 非직업화가의 대담함이 보이나, 전체적으로 차분한 필치와 채색기법을 보여준다. 『여주이씨역대인물지』의 이철환 條에서는 그의 그림에 대해 사람들이 표암 강세황의 그림과 비교할 만하다고 했으므로, 강세황보다 아홉살이 어렸던 그의 그림 실력이 짐작이 간다. 이철환은 미술사에서는 전혀 알려지지 않은 인물인데, 앞으로 그의 그림이 더 나타나서 畫家로서의 기량이 좀더 밝혀지기를 기대한다.

40) 詩會라는 중인 모임의 형태가 사대부 문화의 모방이었듯이 이러한 詩會圖의 형태도 또한 그 모임과 연관장선상에서 연관성을 찾아야 한다고 본다. 이 그림과 임득명의 『玉溪十景帖』의 그림들은 구도에 있어서



圖 21. 林得明, 〈山寺幽約〉(玉溪十二勝帖 中) 1786년, 紙本淡彩, 24.2×18.9cm, 三省出版博物館所藏

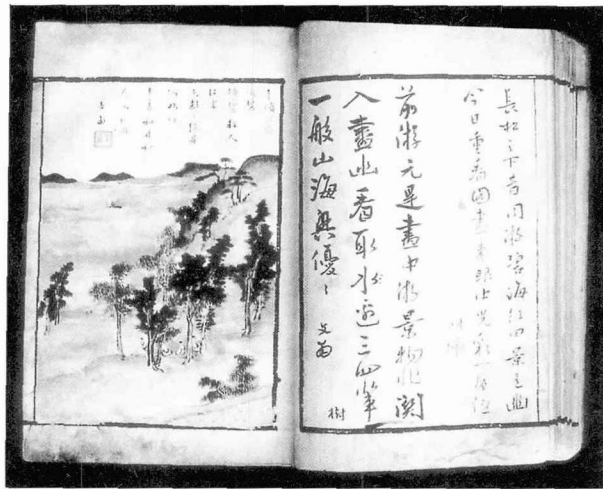


圖 22. 李嘉煥, 〈詩會圖〉(『剡社編』中) 1755년, 紙本淡彩, 個人所藏

많은 유사성을 가지며 붉은 노을 등 세부표현에서도 비슷한 기법이 보인다. 또한 『剡社編』속표지에 양각으로 찍혀진 剡谷莊 실경그림도 시회장소임을 생각할 때 『剡社編』과 옥계사시화첩들은 연장선상에서 보아야 할 것 같다.



圖 23. 林得明, 〈松亭觀瀑〉, 紙本淡彩, 27.8×16.8cm, 潤松美術館所藏



圖 24. 金永冕, 〈傲松月軒山水〉, 紙本淡彩, 46×28cm, 個人所藏

## 2. 『西行一千里』長卷(1813年, 47세作)

임득명이 그의 나이 47세 때 제작한 『西行一千里』長卷은 關西지방을 여행하는 도중 그 지방의 풍물을 화폭에 담은 기행 시화첩이다.<sup>41)</sup> 이 長卷은 그림의 장대함이나 표현 기법의 완결도에서 볼 때 그의 대표작이라 할 만하다. 그 당시에 대부분의 기행寫景이 金剛山 위주였던 반면에 임득명은 關西지방을 그림으로 남겼다는 것이 주목할 만하다.<sup>42)</sup> 그림은 오른쪽에서 왼쪽으로 진행되며 대나무 그림이 맨 앞에 있고 이어서 '西行一千里'라는 篆書가 쓰여져 있다. 그 다음으로는 여행지의 순서에 따라 각지방의 실경을 그린 일곱장의 실경산수가 그려져 있다. 각각의 그림 사이에는 그 지방의 풍물을 읊은 詩가 적혀 있는데 이 詩들은 거의 대부분 『松月漫錄』에 기록되어 있다. 長卷의 그림에는 간혹 林威卿의 評이 있기도 하고, 『松月漫錄』에 임득명과 교유한 것으로 이름이 언급되어 있는 玄在德(1771~?)의 畫題가 있는

41) 여행일정은 서울에서 출발하여 파주, 장단, 개성, 평양, 순안, 안주, 용천까지였다. "내 청천강 북쪽 여러 골에 일이 있다"라는 『송월만록』의 기록에서도 알 수 있는 바와 같이 단순한 유람은 아닌것 같다.(이동주, 『한국회화사론』(열화당, 1987) p. 146 참조) 규장각소속 서리들의 '屯行'의 기록이 있는 것으로 보아 이러한 성격의 여행이 아닐까 추측해 본다. '屯行'은 규장각 소속의 屯田감독의 임무를 띤 것인데, 『松月漫錄』에 동료 규장각소속 서리들이 여러번 '屯行'이라는 명목으로 지방으로 떠났다는 기록이 있음으로 보아 그러한 추측이 가능하다.

42) 關西지방의 실경그림은 드문 예이나 조선중기 李信欽(1570~1631)의 전칭작으로 추정되는 『關西名區帖』이 전한다. 李源福, 「李楨의 두 傳稱畫帖에 대한 試考(上), (下)-關西名區帖과 許文正公記李楨畫帖-」 『美術資料』34, 35호(1984) 參考.

것도 있다. 몇 작품을 통해 그의 후기작의 경향에 관해 살펴보도록 하겠다.

맨 앞장에는 대나무 그림이 있는데 李慶民의 『熙朝軼事』에는 시회 때 대나무 그림을 그리기도 했다는 것을 설명해주는 대목이 있다. 이른바 松石園詩社의 활동이 가장 활발한 시기에 거대한 규모로 열렸는데 그때의 詩會 명칭은 ‘白戰’이었다. 李慶民은 이 때를 서술하면서 ‘매년 봄가을 좋은 날이면 글을 띄워 날짜를 잡아 中西府 蓮堂에 모였는데, 筵机는 아름답고 筆硯은 지극히 진귀했다. 큰 그릇에 먹물을 가득담고 먹즙으로 종지와 비단을 화려하게 꾸몄으니, 軸의 높이는 사람의 키만 하였다. 篆字와 隸字를 쓰고 난초와 대를 치며 오로지 즐기는 것이 일이었다.’<sup>43)</sup>고 하여 詩會때 난초와 竹을 쳤다는 것을 말해주고 있다. 따라서 그가 대나무 그림을 그리게 된 계기도 ‘白戰’의 이러한 墨戲와 연관이 있을 것으로 보인다.

山勢의 묘사가 李寅文의 <江山無盡圖>(圖 26)를 연상케 하는 <華藏秋色圖>(圖 25)는 겹겹이 쌓인 산 속에 절이 들어 앉은 분위기를 묘사했다.<sup>44)</sup> 특히 오른쪽 하단의 바위산이 솟아 올라 절을 다시 한 번 둘러싸고 있는 지세의 표현과, 태점이 작아서 토양의 느낌이 부드러운 점에서 그러한 분위기를 더욱 강조해 준다. 수목표현을 살펴보면 그 세부묘사에 있어서는 주로 화보풍의 세모형 나뭇잎으로 그려졌다. 이러한 점은 후기작품에서 畫譜를 참조하던 때의 기법이 보인다는 면에서 그가 얼마나 교과서적인 기법에 충실하였나를 보여준다. 그림에도 불구하고 이 그림은 절제된 설채감각, 갈필의 차분함에서 임득명의 역량을 잘 보여준다.

풍경을 함축하려는 시도가 돋보이는 <朴淵泛槎亭圖>(圖 27)는 鄭勳의 <朴淵瀑布>(圖 28)가 폭포의 위용을 강조한데 비해 주위의 경물들을 넓직하게 펼쳐 놓아 그것들을 두루 볼 수 있게 하였다. 姜世晁의 <朴淵瀑布><sup>45)</sup>에 비해서는 경물들의 괴량감을 표현하는데 치중한 점에서 실경을 재해석하는 기량이 돋보인다. 양 옆의 바위가 거대해서 폭포는 실제보다 멀어져 보이며, 폭포의 표현은 李寅文의 <漱玉亭>(圖 29)과 유사하다. 예컨대 폭포의 절벽을 折帶皴를 약하게 써서 표현하고 있다든가 절벽 위의 수목묘사에서 李寅文의 화풍과 흡사함을 볼 수 있다. 화면 왼편에 공중에 떠 있는 듯한 바위의 표현도 李寅文의 <四賢清遊雅集圖>나 김홍도의 <水原陵幸圖>의 중간 부분의 바위(圖 31)에서 볼 수 있는 것과 같은 바위의 입체감(圖 30)이 그대로 사용되고 있다. 그러나 전체적인 분위기에서는 임득명의 작품에서 좀더 부드러움을 느낄 수 있다. 그 이유는 披麻皴에 胡椒點을 찍는 기법이 그 시대의 화가들이 많이 쓰는 기법이

43) 李慶民 編 『熙朝軼事』 “每春秋佳辰 發文約日 會于中書府之蓮堂 筵机楚楚 筆硯極其珍奇大碗盛墨 瀋華箋錦 軸高與人等 篆隸蘭竹惟其遊戲”, 姜明官, 「朝鮮後期閭巷文學研究」(成均館大博士學位論文, 1991), p.108 재인용

44) 필자는 이 長卷의 그림들 中 <華藏秋色>만을 실사하였다. 실사할 당시는 長卷의 형태가 아니라 冊子로 분리되어 있었으며 그림과 그에 따르는 詩가 함께 표구되어진 형태였다.

45) 『東垣先生蒐集文化財 -繪畫』(국립중앙박물관, 1984)도판 50 參照.

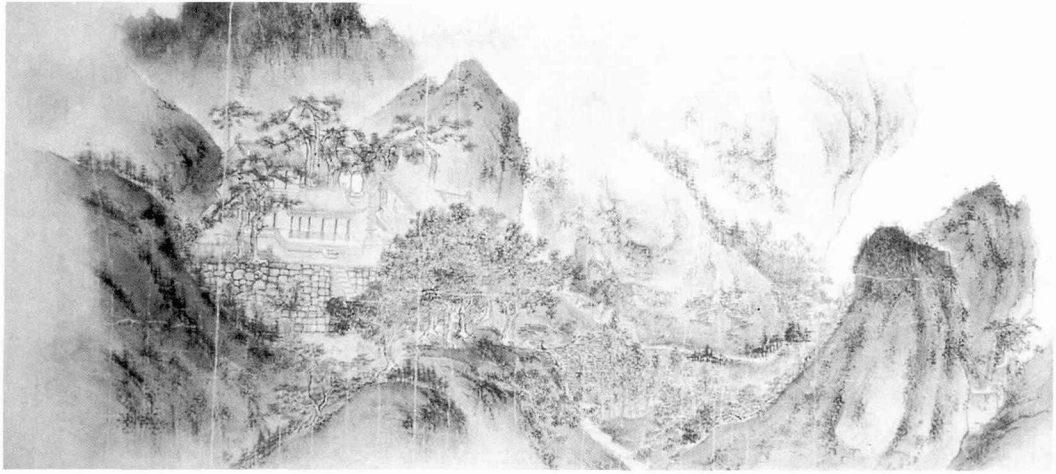


圖 25. 林得明, 〈華藏秋色〉(『西行一千里』長卷 中) 1813년, 紙本淡彩, 28.0×61cm, 個人所藏



圖 26. 李寅文, 〈江山無盡圖〉(부분), 絹本水墨淡彩, 44×856.6cm, 國立中央博物館所藏

었으나, 임득명의 경우 전체 화면 처리에서 선염을 사용함으로써 훨씬 부드러움이 느껴지기 때문이다.

鄭散派 畫風의 실경해석법의 영향을 보여주는 <平壤圖>(圖 32)는 멀리서 바라본 평양과 大洞江을 시원스럽게 조망한 그림이다. 이 그림은 대동강에 닿아있는 암벽의 折帶皴과 짙은 색채에서 강한 표현이 보인다. 화면은 대동강을 사이에 두고 왼쪽 성안의 정경과 대동강 오른쪽의 綾羅島, 강변의 얇은 숲, 그리고 먼 산을 그렸는데, 오른쪽과 왼쪽의 짙고 엷음, 뾰뾰함과 느슨함으로 대조를 이룬다. 구도에 있어서는 鄭散의 <鍊光亭>(圖 33)과 유사성이 보이며,

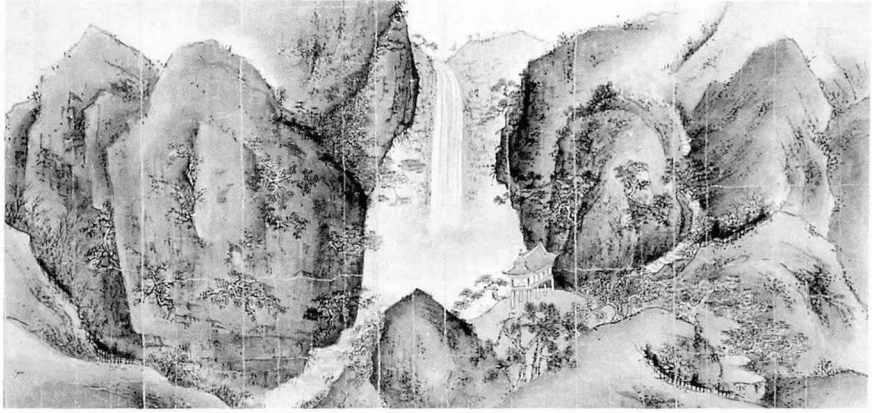


圖 27. 林得明, 〈朴淵泛槎亭〉(『西行一千里』長卷 中) 1813年, 紙本淡彩, 28.0×61cm, 個人所藏



圖 28. 鄭敎, 〈朴淵瀑布〉, 紙本水墨淡彩, 98.0×35.3cm, 潤松美術館所藏

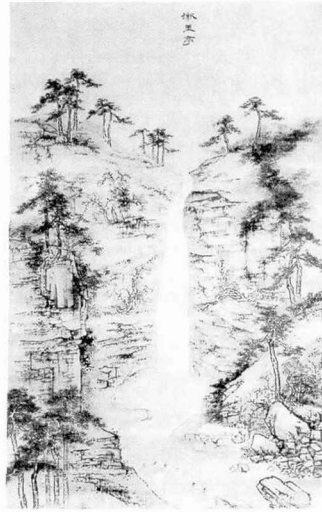


圖 29. 李寅文, 〈漱玉亭〉, 絹本淡彩, 76.7×45.0cm, 國立中央博物館所藏



圖 30. 林得明, 〈朴淵泛槎亭〉의 巖塊부분



圖 31. 金弘道, 〈水原陵行圖〉中景 바위 부분, 絹本彩色, 156.5×65cm, 호암미술관소장

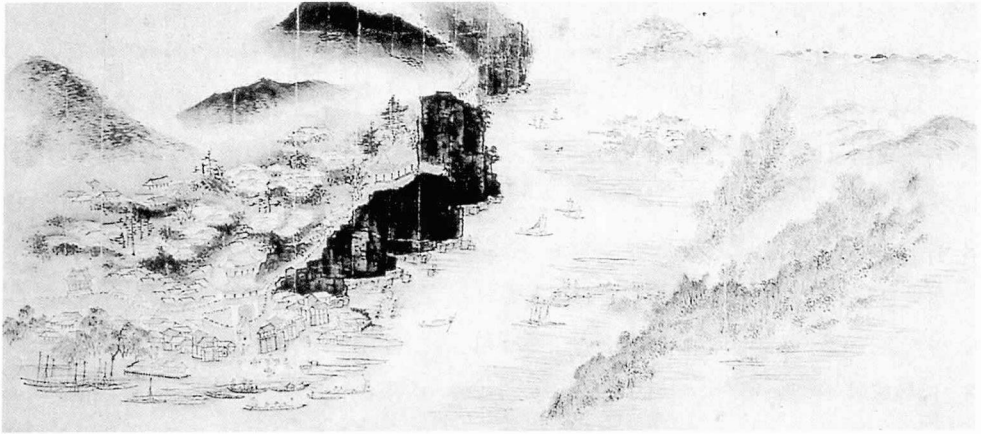


圖 32. 林得明, 〈平壤圖〉(『西行一千里』長卷 中) 1813년, 紙本淡彩, 28.0×61, 個人所藏

오른편에 있는 小米點의 산이나 성안쪽과 綾羅島의 수목으로 둘러싸인 가옥들에서 李寅文의 영향이 보인다.

다음은 풍속화적 요소를 보여주는 <順安途中圖>(圖 34)에 관해 살펴 보겠다. 이 그림은 다른 장면에 비해 인물이 크게 그려져 있어서 주목되는데, 이러한 의문점은 그림 왼쪽의 詩의 제목에서 해결해 주고 있다. ‘順安으로 가는 도중에 戚姪 張咏을 만나 전하는 말 ‘말 위에서 서로 만나 紙筆이 없어 그대에게 편하다는 말을 했지’라는 시구를 의탁해韻을 나누어 시를 지었다.’<sup>46)</sup> 이 詩에서 알 수 있듯이 조카를 우연히 만나는 장면을 묘사하고 있기 때문에 인물이 크게 표현되었다고 생각된다. 戚姪을 만난 장면만 강조하려는 듯 인물을 화면 중앙에 크게 배치하였다.



圖 33. 鄭敎, 〈練光亭〉, 絹本淡彩, 29.5×23.5cm  
獨逸 성오틸리엔 수도원

하인을 동행하고 말타고 가는 도중에 友人을 만나 담소하는 소재의 그림으로는 澹拙 姜熙彦의 <停驢相話圖>(圖 35)를 들 수 있다.<sup>47)</sup> ‘나귀를 멈추고 서로 이야기한다라고

46) 『松月漫錄』, p. 84, ‘順安途中逢戚姪張咏而誦傳 馬上相逢無紙筆 憑君傳語報平安 之句仍分韻漫成’.

47) 姜熙彦의 <停驢相話圖>에 대해서는 俞弘濬, 『美術과 骨董 ~ 停驢相話圖』, 『韓國經濟新聞』(1989년 4월 15일); 『無落款繪畫展 - 학교재 고서화도록 2』(학교재, 1989), 도판설명 9; 李順未, 『澹拙 姜熙彦의 繪畫研究』(홍익대 석사논문, 1995), pp. 48~49 참조.

하였으니 반드시 좋은 시구일 것이나 전해지지 못하는 것이 유감이다.’<sup>48)</sup>라는 姜熙彦의 題跋 또한 임득명 그림의 詩와 내용이 유사하다. 말 위에서 서로 만나 詩를 나눈다는 내용에서도 이 두 그림의 유사성을 간과할 수 없을 것 같다.<sup>49)</sup> 또한 인물의 자세나 말의 묘사를 비롯한 기법면에서는 김홍도의 <行旅風俗圖> 屏風 중의 <路上風情>(圖 36, 37)과 흡사해서 그림의 연원을 생각해 보게 한다.

이 長卷의 그림들에 공통적으로 나타난 특징을 정리하면 다음과 같다. 구도에 있어서 초기에는 대각선 구도가 주종을 이루나 이 長卷에서는 균형과 안정감을 고려한 듯 대각선 구도와 함께 옆으로 누운 타원형의 구도가 선호된다. 이 점은 안정감과 아울러 화면에 생기를 부여하는데, 임득명이 구도, 필치, 채색에 있어서 기량을 발휘했다는 것이 된다. 화면 속에서 強弱, 輕重의 사용이 능숙하다는 점도 이 장권 전체에서 그가 사용한 구도의 가장 두드러진 특징이라고 할 수 있다. 바위의 괴량감과 그 옆에 인접한 경물의 대비도 이 그림들이 박진감을 갖게 하는 요소로 작용한다. 說彩 감각에 있어서는 초기작들이 다양하면서도 과감한 색채를 구사한 데 비해, 이 長卷에서는 다소 절제된 듯한 느낌이다. 특히 20代의 그림들에서는 풍부한 색채각을 보여주어 그림 전체에서 산뜻한 느낌을 주었는데, 이 長卷에서는 색의 사용이 조심스럽다는 것을 알 수 있다. 전체적으로는 밝으면서도 안정된 느낌이다. 필법은 유연하고 깔끔하다. 초기의 두 권의 시화첩이 다소 굵고 활달한 필치를 보여주었던 데 비해 이 화첩의 그림들은 세필로 조심스럽게 그려진 것이 특징이다. 느린 渴筆로 묘사한 산과 바위의 주름은 깔끔함을 느끼게 해준다.

전체적으로 볼 때 세부기법면에서 그는 典型을 중시했다고 생각한다. 화보에서 보이는 세모형의 나뭇잎 묘사법이나 산의 미점은 그의 초기작뿐만 아니라 후기작인 이 화첩에서도 보이기 때문이다. 그러나 전체적인 작화태도에서는 실경을 그렸지만 재해석의 성격이 강하다. 이러한 면은 ‘붓을 잡아 詩景을 그리매 / 어찌 眞景이나 아니냐를 따질 것인가’<sup>50)</sup>라고 했던 그의 繪畫觀과도 연결된다.

48) “停驢相話定是佳句 恨不傳爾”.

49) 姜熙彦은 馬聖麟과 1777년 中部洞 姜熙彦의 집에서 개최된 화가들의 모임에 참석하는 交遊를 보여주었는데 그도 鄭敼의 그림을 배웠다고 하니(李東洲, 『韓國繪畫小史』, p. 240 참조) 강희언과 임득명 사이의 화풍상의 영향도 생각해 볼 수 있다.

50) 『松月漫錄』, p. 104, ‘飛流’, “時天積雨霽 蒼岑橫紫暉 援筆畫詩境 奚論眞與非”.



圖 34. 林得明, 《順安途中圖》(『西行一千里』長卷 中) 1813년, 紙本淡彩, 28.0×61cm, 個人所藏



圖 35. 姜熙彥, 《停驢相話圖》, 紙本水墨, 26.0×30cm, 個人所藏



圖 36. 林得明, 《順安途中圖》의 부분 (西行一千里 長卷 中) 1813년, 紙本淡彩, 28.0×61cm, 個人所藏



圖 37. 金弘道, 《路上風情》부분, 《行旅風俗圖》屏 中) 1778年, 絹本淡彩, 90.9×42.7cm, 國立中央博物館所藏

## V. 맺음 말

지금까지 正祖·純祖년간에 활약한 松月軒 林得明의 生涯와 繪畫作品을 통해 당시 화단에 있어서 새로운 회화 생산층으로 등장한 閩巷文人 畫家로서의 활동에 대해 살펴 보았다.

그의 卒年에 대해서는 會津林氏 집안에 전하는 族譜를 통해 지금까지 밝혀지지 않았던 그의 삶이 56세에 마감되었음을 밝혀낼 수 있었다. 그의 초기작인 최근 발굴된 詩會圖들은 20세 때와 25세 때의 작품들이라서 현재까지 파악할 수 없었던 그의 초기 회화의 특성들을 면밀히 파악할 수 있게 해주었다. 20세 때의 『玉溪十二勝帖』의 4폭의 그림들은 仁旺山의 풍광을 그린 것으로 劉在建이 『里鄉見聞錄』에서 말했듯이 그가 鄭澈派 畫風의 그림을 수업했다는 것을 알 수 있게 해준다.

25세 때의 『玉溪十景帖』의 11폭은 畫譜를 참조해서 그린 南宗山水畫이다. 이 그림들은 그가 자신의 문집 『松月漫錄』에서 여러번 언급 했듯이 中國의 文人畫家인 倪瓚의 구도를 따른 것이 많다. 이러한 中國그림의 수용은 畫譜를 통해 이루어졌을 것으로 생각되며, 이것은 畫譜의 영향이 그의 初期 畫風 형성에 있어 하나의 배경이 됨을 설명해준다. 또한 11폭의 그림들 중 鄭澈의 眞景山水의 구도나 金弘道, 李寅文, 姜世晃, 鄭遂榮의 가벼운 채색과 필치의 영향도 보인다. 따라서 그가 奎章閣司戶(書吏)로서 봉직하게 되면서 奎章閣 소속 화원 화가들의 다양한 화풍을 접하게 되었음을 알 수 있다.

후기작이며 대표작이라고 할 수 있는 『西行一千里』 장권에는 構圖, 樹枝法등에서 金弘道, 李寅文의 山水畫의 영향이 가장 많이 발견된다. 이 그림들은 종래의 名勝地 寫景의 답습에서 벗어나 旅行途中의 風景을 재해석하려는 의지가 보인다는 점에서 진경산수화의 새로운 면모를 찾아볼 수 있었다. 또한 18세기 대부분의 기행사경이 금강산을 위주로 하였던 반면에 임득명은 關西지방을 그림으로 남겼다는 것이 특이한 사항이라고 말할 수 있다. 하지만 새로운 화풍을 추구하려는 실험정신은 보여주지 않고 전통의 틀 안에서 기존의 기법만을 절충하는 한계성을 보여주어 아쉬움을 남긴다. 그러나 紀行詩畫帖이면서도 <順安途中>에서는 風俗畫적 요소도 보여서 閩巷文人 畫家로서 그린 그림이라는 점에서 볼 땐 林得明은 단순한 아마추어 수준의 餘技畫家가 아니라 다양한 장르를 그렸던 상당한 수준의 기량을 가진 畫家가 아니었나 생각한다.

임득명이 王維, 米芾, 倪瓚, 沈周와 같은 전통성이 짙은 화가의 그림을 추종한다고 말했듯이 그의 글씨에 있어서도 唐代의 李陽氷의 篆書를 추종한다고 하는 등 철저히 傳統的인 입장을 피력했다. 그는 詩書畫 一致라는 당대 文人들의 書畫에 대한 입장을 기본으로 하였으며, 古法

을 중시하는 傳統的인 書畫觀을 기본으로 하였던 것 같다. 또한 秋史 金正禧의 八分書體를 보고 書論을 펼치는 등 書藝評을 할 정도로 書論을 지니고 있기도 하였다.

임득명이 『松月漫錄』에서 그들 사대부의 삶에 대해 동경하고 있었으며 그들에 대한 존경심을 글로 표현한 것을 볼 때 이들과 교유가 있었던 것 같다. 사대부 李魯益이 애장하던 고서첩을 그의 집에 가서 완상하고는 대단한 보물로 여겼던 점이나, 이광문이 燕行前에 그에게 준 편지글에서 石鼓眞本을 보게되는 여행길을 부러워 하였다. 이로 볼 때 청에서 귀국한 사대부들로부터 국내로 유입된 中國書畫를 보았거나 그들로부터 중국의 글씨나 그림에 관한 지식을 습득했을 가능성을 생각해 볼 수 있다. 그러나 秋史 金正禧의 入燕 이후 청나라에서 받아들인 金石學과 考證學에 대한 19세기 문인들의 청조문화에 대한 관심에 비해 볼 때 그것에 관한 특별한 관심이나 의식을 가지고 있었던 것 같지는 않다.

다음으로 閭巷文人 화가와 畫員 화가들이 서로 영향을 주고받은 것이 이 시기의 특징이다. 閭巷文人 화가의 그림 속에는 화원 화가들의 세련된 感覺美가 들어가 있고, 화원 화가들의 그림 속에는 여향문인 화가들의 抒情性이 삽입되어 있다. 이러한 점은 林得明의 山水畫와 金弘道, 李寅文의 山水畫 속에 위의 두 가지 요소가 공존하고 있는 특징들을 통하여 확인할 수 있다. 林得明은 그들 화원 화가들과의 밀접한 연관 속에서 繪畫에 대한 識見과 技倆을 높여갔을 것이다. 그것은 다음 세대인 田琦, 趙熙龍 등이 보다 진전된 예술 세계로 나아갈 수 있었던 모태가 되었다고 생각하며, 中人들은 그전까지 축적되었던 文化的 力量을 19세기에 와서야 취미에서 한 단계 진전된 藝術論으로 펼치게 되었다. 林得明의 이러한 閭巷文人 畫家로서의 활동은 한 세대 뒤의 古藍 田琦나 又峰 趙熙龍과 구별되는 점이 있다. 田琦와 趙熙龍이 金正禧의 영향하에 淸의 考證學을 적극 수용하면서 그들 文人畫家들의 畫論의 영향을 받아 활발히 활동한데 비해 林得明은 唐, 宋, 元, 明의 文人 書畫家들만을 추종하고 있음이 여러 자료에서 확인되므로 林得明의 예술활동의 양상이 좀더 보수적인 태도를 堅持하였음을 알 수 있다. 이 점은 그의 작품이 기법면에서 典型에 충실하다는 사실을 통해서도 확인된다.

[ABSTRACT]

## A Study of Paintings by Im Tŭk-myŏng

Oh, Hyŏn-Sook

During the late Chosŏn dynasty from the late 18th to the early 19th centuries, paintings of the Southern-school style coexisted along with "true-view" landscape paintings and genre paintings, while the European-style methods were adopted. Another notable trend in this period is that a group of *chungin* 中人 ("middle people") painters produced a number of paintings. Their activities enlarged the artistic sphere of Chosŏn and enriched its culture. Equipped with literary backgrounds, they created both paintings and poems as their pastime and kept close company with literary painters. Such relationship between the two groups was possible by the rise of the *chungin* class, and it made them more knowledgeable intellectually and artistically. Ma Sŏng-lin 馬聖麟 and Chŏng Sŏn 鄭敏 are among the literary painters from the higher class whom the *chungin* painters associated. As painters are required to meet the increasing need from various corners of society during the late Chosŏn dynasty, their significance as professionals evidently grew higher than ever. Kim Hong-do 金弘道 and Yi In-mun 李寅文 made a big success in this period.

Im Tŭk-myŏng 林得明, one of the important *chungin* painters, led an active life as a painter and made himself well known for his paintings and poems. This study attempts to present a deeper understanding of his artistic activities and literary achievements by examining his paintings and literary sources, particularly his genealogy and *Songwŏlmanrok* 松月漫錄, which became available in reprint.

Chapter 2 delineates Im Tŭk-myŏng's life and his associations with his colleagues both from *chungin* and literati, which may have affected his life as a painter. Chapter 3 examines various techniques and ideas employed in his paintings, and demonstrates that they were remarkably similar to those of literati painters.

Chapter 4 focuses on the overall characteristics of Im Tŭk-myŏng's paintings and also looks for the sources of his paintings in earlier Chinese and Korean paintings. Two

albums, *Okkyesipisŭng ch'ŏp* 玉溪十二勝帖 and *Okkyesipkyŏng ch'ŏp* 玉溪十景帖, produced at the age of 20 and 25 respectively, represent his early works and provide good comparisons with his later hand-scroll *Sŏhaeng ilch'ŏlli* 西行一千里. *Okkyesipisŭng ch'ŏp* depicts the views of Mt. Inwang, which makes the viewer feel as if he/she saw actual landscape. It supports that he learned much from the paintings of Chŏng Sŏn, as Yu Chae-kŏn 劉在建 testifies in *Ihyangkyŏnmunrok* 里鄉見聞錄. It seems quite plausible that the paintings in *Okkyesipkyŏng ch'ŏp* were partly influenced by the works of the Chinese painter Ni Zan 倪瓚. Im Tŭk-myŏng's paintings also reflect the influence of Kim Hong-do, Yi In-mun and Chŏng Su-yŏng 鄭遂榮.