

李麟祥 繪畫의 形成과 變遷

俞 弘 濬

머릿말

凌壺觀 李麟祥(一七二〇?一七六〇)은 조선후기의 대표적인 문인화가 중 한 사람으로 그가 한국회화사에서 차지하는 위치는 확고부동한 것이다^①. 그는 당대의 누구보다도 典型的인 文人으로서 삼을 영위하고, 바로 그와 같은 삶의 자세와 분위기가 예술세계에 그대로 반영됨으로써 독자적인 문인화풍을 이룩한 것으로 평가되고 있으며, 그가 동시대와 후대의 화가에게 끼친 영향 또한 적지 않은 것으로 나타나고 있다.

이러한 이인상의 회화적 명성과 업적에 비할 때, 그의 예술에 대한 연구는 극히 단편적으로만 시도되어 왔고^②, 그가 어떤 회화적 환경에서 출발하여 어떻게 독자적인 화풍을 형성하게 되었으며, 또 어떤 변모 과정을 밟았는지에 대하여는 뚜렷이 밝혀진 바가 없다.

이 논문은 그의 예술세계중 후대에 가장 높이 평가받는 회화를 중심으로 고찰된 것이며, 이를 위하여 필자는 먼저 그의 출신신분과 생애, 사상과 학문, 인품과 교우관계 등 그의 作家像 일반에 대해 조사 발표한 바 있으며^③, 여기서는 이를 기반으로 하여 그의 畫風의 형성과 변천과정만을 중점적으로 다루고자 한다.

1. 이인상의 회화사적 배경

조선왕조 회화사의 흐름은 일반적으로 一七〇〇년 무렵을 커다란 전

환점으로 하여 이후 왕조의 말기까지를 「조선후기」라는 하나의 時代樣式의 틀속에서 파악하고 있다. 그것은 前代의 浙派화풍에 대신하여 南宗畫風이 크게 유행하고, 眞景山水, 俗畫같은 새로운 회화양식이 등장한 것에 주목하고 있는 것이다^④.

이인상의 회화사적 위치는 바로 이 변혁기 초기에 등장하여 南宗畫, 眞景山水, 俗畫라는 세가지 주요 장르 중 南宗畫에서 一家를 이룬 데 있는 것이다. 그것은 眞景山水에서 謙齋 鄭敷, 俗畫에서 檀園 金弘道, 그리고 같은 南宗畫 계열에서 支齋 沈師正 등이 차지하는 위치와 비견될 만한 것이다.

그러나 이인상의 회화는 어떤 師承관계를 갖고 있고, 구체적으로 누구의 영향을 받았는지에 대하여는 확실치 않다. 다만 중국의 南宗畫風이 一七세기부터 서서히 移入되기 시작하여^⑤ 一八세기에 이르러서는 전면적으로 받아들여지는 양상을 보여주며, 觀我齋 趙榮祐(一六八六?一七六一)이나 謙齋 鄭敷(一六七六?一七五九) 등 一八세기초의 대부분의 화가들이 이 畫法을 많이 사용하고 있던 점으로 미루어, 이인상이 본격적으로 활동하기 시작하는 一八세기 二/四분기에는 南宗畫에 대한 충분한 이해의 바탕이 마련됐던 것으로 짐작된다. 그리하여 이인상의 동년배 작가들인 姜世晃(一七一〇?一七九一), 許儼(一七〇九?), 李胤永(一七一四?一七五九), 沈師正(一七〇七?一七六九) 등에 이르러서 비로소 南宗畫풍이 하나의 時代樣式으로 유행하는 계기가 된 것이 아닌가 생각된다.

이와 같은 회화적 분위기에서 이인상의 회화는 출발하였으며, 그는 한편으로는 선배 문인화가의 영향을 받고, 한편으로는 南宗畫風을 알려주는 중국의 회화 또는 畫本을 접하면서 그의 독자적인 화풍을 형성해 나가기 시작한 것으로 생각된다.

이것은 그의 文集인 『凌壺集』에 간간히 보이는 회화에 대한 언급과 그의 작품에 나타난 양식적 특성의 분석을 통해 어느 정도 확인할 수 있다. 『凌壺集』에는 본격적인 畫論이 전개된 바 없지만, 회화에 대한 그의

識見이 적지 않았던 것만은 명확히 알 수 있다.

먼저 同時代 畫家와의 교류를 살펴보면 그의 벗인 丹凌 李胤永(一七
一四~一七五九)과의 관계를 별도로 하고, 眞宰 金允謙(一七一~一七
七五)과 觀我齋 趙榮祐 두 선비화가에 대한 언급이 보인다.

金允謙에 대하여는 이인상이 二八세(一七三七)때 金剛山을 기행하면
서 쓴 「磨霞嶺望金剛山」이라는 詩에서

『……들러쳐 있는 못 봉우리 마다 浩氣가 서려 있는데 眞宰는 훌륭한
능력을 보여주었다……』(衆蠻分浩氣 眞宰示良能)⑥

라는 구절을 볼 수 있다. 김윤겸과 이인상은 동년배일뿐만 아니라, 安
東 金氏와 完山 李氏는 모두 老論의 名門으로 왕래가 잦은 사이였고, 이
들은 똑같이 庶出이었으며, 더우기 사돈간임을 생각해 볼 때⑦, 두 작
가사이 는 매우 가까울 수 있었을리라 예측되지만 더 이상의 기록은 보
이지 않는다.

이에 반하여 觀我齋 趙榮祐과는 보다 긴밀하였고 또 이인상은 그를 매
우 존경하였던 것 같다. 이인상은 「觀我齋芝山圖跋」에서 『내가 安陰 趙
公을 觀我齋로 찾아뵈옵고……』(芝村 李喜朝의 隱居圖를 그린
草本을 얻어왔다고 하였다)⑧. 조영석은 이희조의 제자일뿐만 아니라 이
인상의 집안과 學通을 같이 하고, 士大夫사회에서는 지조와 청절로 이름
높았기 때문에 이인상이 그를 존경하고 따랐던 것은 쉽게 이해할 수 있
다. 畫風상으로도 비교해 보아도 조영석의 〈樓閣觀山圖〉(도판 2)와 〈松
下處士圖〉(도판 3)⑨는 素材뿐만 아니라 樹枝法, 石法 모두가 이인상
화풍과 밀접한 연관을 보이고 있다.

이인상의 中國繪畫에 관한 지식과 전문은 『凌壺集』에 비교적 자주 언
급되고 있다. 「劉松年 山居圖跋」⑩에서는 南宋 院體畫家인 劉松年の 작품
에 대해 그 구도와 내용을 날달이 소개하고 있다. 또 李胤永의 「龜潭
記」를 보면 둘이서 黃公望의 長幅을 보고 감탄했던 얘기가 나오며⑪,

「朴汝信 移宅三清」⑫이라는 詩에서는 明나라 吳偉와 唐寅의 그림을 보
았다는 구절이 나온다. 그리고 이인상의 中國畫에 대한 전문에서 매우
중요한 사항은 一七三九년(三〇세) 어느날 벗인 申翊이 화첩을 가져와
서 圖印과 款識를 보니 모두 中州人(中國人)인 것을 확인하였다고 하였
는데⑬, 그 내용을 보면 다음과 같다.

① 何文焯이 倪瓚을 倣한 작품, ② 謝探가 唐寅을 倣한 작품, ③ 潘
澗의 潑墨畫, ④ 何文焯의 小景雲水 ⑤ 謝嶼의 白措道人 看洗硯圖

여기에서 潘澗, 謝探, 謝嶼 등은 누구인지 확실치 않으나 何文焯은
一七세기 明末·清初 安徽派의 화가였던 查士標의 제자이다. 여기서 그
가 보았다는 작품이 原畫였는지 후 木板畫였는지 확실치는 않으나 이 기
록은 당시 우리나라 文人畫家들이 동시대 중국의 화풍을 어떤 형태로든
접하고 있었고, 최소한 파악하고는 있었다는 전거가 된다.

이인상이 활동할 무렵이면 이미 「顧氏畫譜」 「芥子園畫譜」 「十竹齋畫
譜」 등이 소개돼 있었고, 이외에도 焦秉貞의 「耕織圖」套刻本, 「江南名勝
帖」墨刻本 등도 유입되었으며, 北京을 통해 眞作이나 倣作들이 파급된
것으로 생각되며, 나중에 正祖年間이 되면 沈周와 唐寅의 版刻本을 사
용한 흔적이 있었다⑭고 하므로 이인상은 많은 畫跡을 접할 수 있는 계
기는 마련돼 있었음에 틀림없다.

二、二〇代 畫本風의 作品

이인상은 一七一〇년 寶山(京畿道 楊州郡 檜巖面 茅汀里)에서 李挺之
의 둘째아들로 태어났다. 本貫은 完山 李氏 密城君派로 인조때 영의정을
지낸 李敬輿의 庶玄孫이며, 字는 元靈이라 하였다. 이인상은 九살 되던
해 부친은 세상을 떠나고, 네살 위인 兄 駉祥과 片母를 하에서 어렵게 생
활하였으며, 하나뿐인 삼촌 李最之에게 학문을 배웠다. 그리고 二二세
되던 一七三一년 고향을 떠나 서울로 游學하며, 二六세 되던 一七三五
년에 進士試에 入格하고는 비록 庶出身이었지만 高祖父인 白江 李

敬興의 先蔭으로 北部參奉에 보직되어 관리생활을 시작하게 됐다. 이후 서울에서 관직생활에 들어가게 되는데, 이 무렵까지를 이인상의 생애에서 편의상 그의 修業期로 삼을 수 있다.

이 수업기에 해당되는 작품으로는 우선 국립중앙박물관 소장인 〈閑居圖〉(도판 4)가 있는데 이 그림의 오른쪽 윗부분에 『甲寅(一九三四年)春夜 元靈寫』라는 隸記가 적혀 있어서 이 시대 이인상 화풍의 기준으로 삼을 수 있다. 그의 二五세 작품인 이 〈閑居圖〉는 古木疎林과 암벽을 끼고 있는 못가에 草堂이 있고, 못가 바위와 초당에는 두 인물이 저마다 한가한 때를 보내고 있는 그림이다. 초당의 인물들은 南宗山水畫에 흔히 표현되는 人物點景法으로 되어 있고, 초당의 투시법 역시 마찬가지로 다. 그림 윗편의 잎이 무성한 나무와 암벽의 준법에는 능숙한 일면을 보여 주기도 하지만, 앞쪽 마른 나무와 바위는 오히려 그림의 구도를 산만한 것으로 만들어 버린 인상을 준다. 그림의 소재나 구도로 보아 畫本 風이 역력한데 獨坐한 두 인물을 並置하는 것은 좀처럼 사용되지 않았던 점을 미루어 보아 이 작품은 畫本에서 부분 부분을 따서 구성해 본 習作이 아니었다 생각하게 되며, 전체적으로 볼 때 구성이 허술하고 필법 역시 미숙하여 그의 초기작품임을 시사해 준다.

이인상의 유작중에는 이와 같은 畫本風의 작품이 수점 전해지고 있다. 그중 가장 전형적인 예는 〈松下看書圖〉(도판 5)이다. 소나무 아래에서 바위에 팔을 괴고 책을 읽고 있는 신비를 그렸는데, 그 인물의 표현은 『芥子園畫傳』의 「人物屋宇編」에 나오는 〈時還讀我書〉(도판 6)를 그대로 따르고 있다. 여기에서 얼굴을 표현할 때 두 점으로 눈썹을 나타내고, 크고 작은 관호표를 아래위로 누어서 코와 콧수염을 표현하는 방법은 南宗山水畫에서 人物點景法의 定型으로 되어 있는 것이다. 『芥子園畫傳』의 人物法이 모두 이를 따르고 있고, 중국의 경우는 明代의 文人畫家 沈周가 즐겨 사용했고, 조선 후기에는 鄭敼과 金弘道の 작품에 자주 나타나고 있으며, 이인상의 경우 또한 그의 晩年인 45세 때 작품 〈松下獨坐圖〉(도판 21)에도 그대로 사용되고 있는 것이다.

이 〈松下看書圖〉는 비록 畫本風이라 할지라도 이인상의 독특한 바위 주름과 소나무 표현법이 나타나 있어서 그의 개성적인 필치는 일찌기 확립된 것이 아닌가 추측케 한다. 그의 岩皴法은 각이 진 윤곽선을 엮은 먹이나 마른 먹으로 그리고, 여기에 淡墨 또는 渴筆로 渲染하여 量塊感과 함께 짙아지른 듯한 銳角의 인느낌을 주며, 곳곳에 濃墨으로 苔點을 찍으면서 변화를 꾀는 방식이다.

소나무의 표현을 보면 역시 그의 岩皴法과 마찬가지로 수법으로, 먼저 엷은 먹선으로 윤곽을 그려 골격을 세운 다음, 나무비늘을 타원형으로 반복해서 표현하며, 거기에 커다란 응이를 그려넣고, 솔잎은 성근 밤송이처럼 짧은 線을 圓形으로 돌리는 방법을 취하고 있다. 이것은 畫譜에도 흔히 나타나는 松枝法이지만 이인상은 筆墨의 濃淡과 肥瘦를 적절히 구사하여 줄기는 굵고 엷은 線, 비늘은 갈필의 작은 타원, 응이는 짙은 먹의 불규칙한 長方形, 솔잎은 예각을 느끼게 하는 짧은 線으로 겹쳐 표현하고 있다. 이와 같이 변화있는 필묵의 구사는 이인상의 남다른 표현력을 말해주는 것이기도 하다.

이인상이 즐겨 그린 소나무 그림중 초기작으로 생각되는 것으로는 국립중앙박물관의 동원기증품 중 〈松芝圖〉(도판 7)가 있는데, 이 작품은 清代의 逸民畫家인 朱彞의 〈松芝圖〉(도판 8)를 비롯하여 中國文人畫에 자주 나타나는 구도인 것이다.

이인상의 初期作品중 이와 같은 畫本風의 작품은 이외에도 몇점 더 꼽을 수 있다. 간송미술관 소장의 〈柳下待舟圖〉(도판 9)는 이인상의 작품으로서 매우 이색적인 것이지만 역시 전형적인 南宗山水畫이다. 또한 「寶山」과 「東海遺民」의 圖印이 적혀 있는 〈山水畫帖〉^⑥ 역시 그의 이러한 초기 작품으로 추정된다.

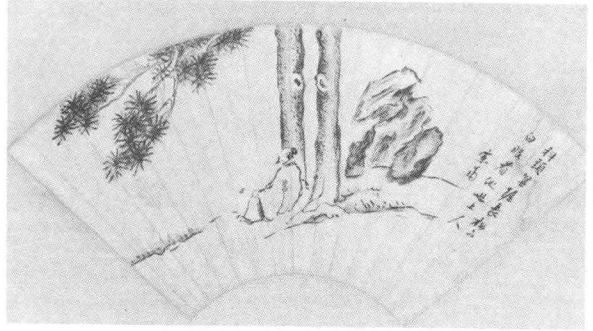
그러면 이인상이 초기 수업기에 범본으로 삼았을 畫本은 어떤 것이었을까가 남은 문제로 되는데, 이에 대하여는 아직 확신을 갖기 힘들다. 다만 그의 작품이 同時代 또는 약간 先代의 중국그림과 연관시켜 볼 때 構圖상 비슷한 작품을 몇몇 예는 찾아볼 수 있다.



圖版 1 필자미상 李麟祥 초상 33×51cm
국립중앙박물관 (동원기증)



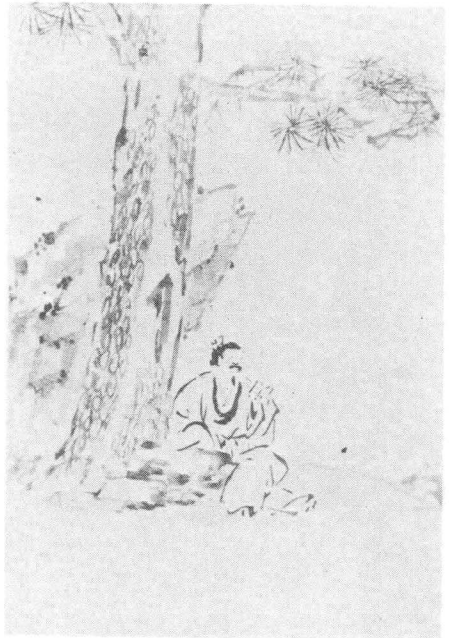
圖版 2 조영석 〈樓閣觀山圖〉



圖版 3 조영석 〈松下處士圖〉



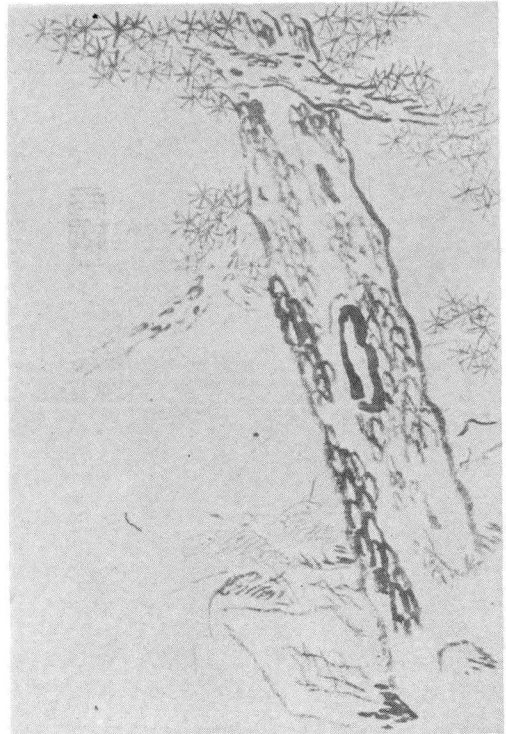
圖版 4 이인상 閑居圖 29.7×29.7 1734
국립중앙박물관



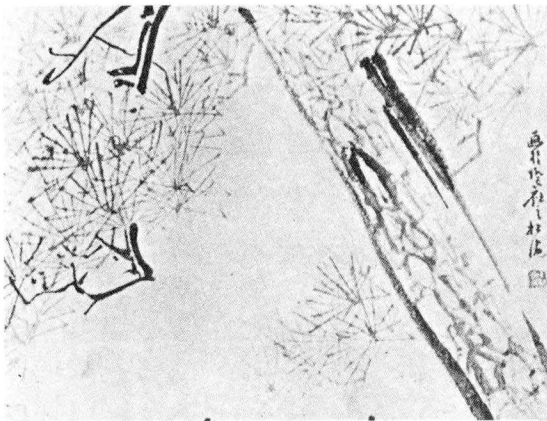
圖版 5 이인상 松下看書圖 28.5×40.7
간송미술관



圖版 6 時選讀我書 芥子園畫傳



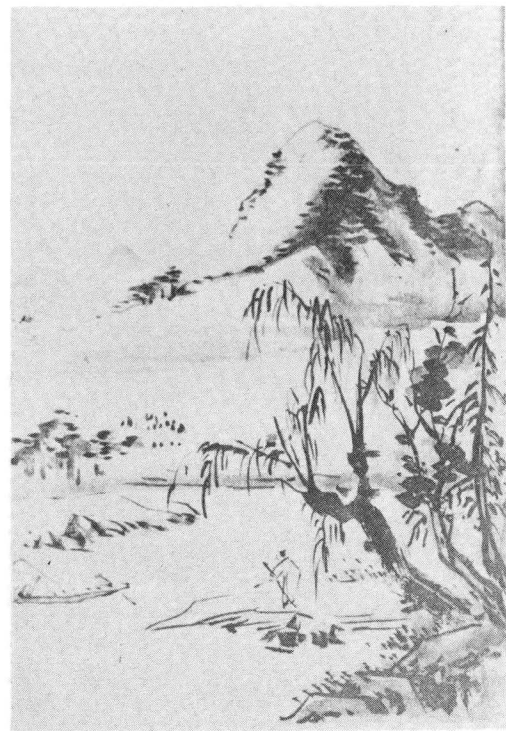
圖版 7 이인상 松藝圖 17.5×26.6cm
국립중앙박물관



圖版 8 朱奩〈松〉 24.5×31.5cm 지본수묵



圖版 10 蕭雲從 大小荆山圖 〈大平山水圖版畫〉
1648년.



圖版 9 이인상 柳下待舟圖 45×34cm
간송미술관

그것은 이상하게도 17세기 安徽派들의 작품에서 발견하게 된다¹⁶⁾. 그 예로 安徽派 四대가중 하나로 꼽히는 蕭雲從(一五九六~一六四七)의 〈大小荆山圖〉(도판 10)는 構圖와 岩皴法에서 〈山陰道上圖〉¹⁷⁾와 많은 유사점이 보인다. 또 祝昌이라는 安徽派화가 그린 〈高士圖〉(도판 11)는 암벽아래의 비스듬한 소나무와 高士가 香爐를 피워놓고 먼 데를 망연히 바라보는 구도는 이인상의 〈松下獨坐圖〉(도판 21), 〈松下觀瀑圖〉(도판 24)와 유사성이 확인하다. 특히 尹濟弘이 그린 같은 〈高士圖〉(도판 12)와는 畫因과 구도가 명확히 일치하는데 이 작품에서 윤제홍은 『李凌壺는 매번 古松 아래서 졸음 피우는 노인을 즐겨 그렸는데 이것이 무엇을 의미하는지는 모르겠다』고 畫題를 적고 있어서 더욱 그 연관성을 느끼게 한다.

이 외에도 唐景鳳(一五二〇~一六〇二)의 〈山水圖〉(도판 13)는 이인상이 즐겨 택한 素材와 구도 그리고 안흔법에서 매우 비슷한 인상을 준다. 이런 사실은 곧 安徽派의 직접적인 영향은 아닐지라도 明代에 유행한 木板本이 그 범본이었을 가능성을 어느 정도 시사해 주는 것이다.

三. 三〇代 中央官吏 시절의 작품

一七三五년, 二六세에 北部 參奉(從九品)이 된 이인상은 이후 三八세까지 계속 승진되면서 典獄署 奉事(從八品), 司宰監 直長(從七品), 通禮院 引儀(從六品)를 거쳐 內資寺 主簿(從六品)에 이르며, 一七四七年 七월에는 外職으로 옮겨 慶尙道 咸陽의 沙斤驛 察訪이 됐다.

이인상의 생애는 이 外職생활을 기점으로 그의 삶에는 새로운 전기가 생기게 되며, 作品상에서도 중앙관리시절과 외직시절, 즉 三〇대와 四〇대 사이에 차이를 보여준다. 四〇대의 외직생활과 뒤이은 은거생활은 이제까지 우리가 이인상에 대하여 갖고 있던 일반적 인식과 일치하는 것이었다면, 그의 三〇대는 이제까지 전혀 알려지지 않았던 이인상 생애와 예술의 새로운 측면이다.

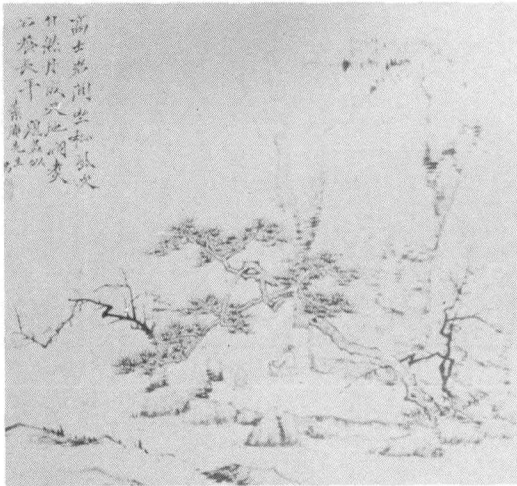
이인상은 끝내 세상을 버리고 잠거해버린 隱逸者가 되었지만, 서울에서의 中央官吏 생활은 그와는 전혀 다른 모습이었다. 그는 비록 庶出로서 양반사회에서 신분적 멸시를 받았을지 모르지만, 그는 完山李氏 密城君派라는 名門출신이고, 당시 老論의 專權下에서 그의 高祖父인 白江李敬輿는 사대부사회에서 극히 추앙받는 인물이었기 때문에 신분적 열세를 어느정도 보상받을 수 있었고, 바로 그 때문에 勿許赴試라는 금지 조항을 넘어서 進士試에 入格하고 관직생활을 하게 됐다. 더우기 그의 곧은 성품과 뛰어난 學識은 많은 士大夫 벗들과 交友하며 學問을 교류하고 詩藝를 나눌 수 있게끔 하였다.

李胤水, 宋文欽, 黃景源, 金茂澤, 吳瓚 등이 그와 가장 가까운 벗들이었으며 이인상은 이들과 무수한 詩會를 가졌고, 또 해마다 山水를 찾아 여행하여 벗들과 함께 金剛山, 丹陽, 神勒寺 등을 紀行하였으며, 一七三九년에는 洪祖東 등과 함께 「西湖結社」를 맺고 함께 春秋를 공부하며 治世의 길을 강구하는 모임도 가졌다. 그런가 하면 德水張氏와 결혼하여 슬하에 四男一女를 두게 됐다. 三三세 되던 一七四二년에는 벗인 宋文欽과 申詔가 남산기슭에 집 한채를 마련해 주는 따뜻한 友情도 있었고, 집이 추위 梅花를 벗에게 맡겨두고 凍梅가 꽃피우자 그 감흥을 서로 詩로 나누는 낭만적인 일면도 있었다. 이처럼 서울에서 이인상의 생활은 비록 궁핍한 것이긴 했어도 자신의 身分의 悲哀나 현실도피를 생각하는 쓸쓸한 생활은 아니었다.

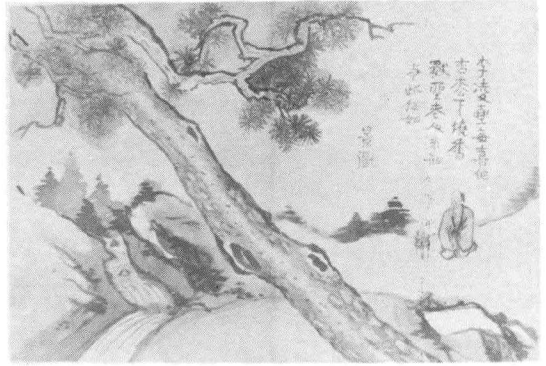
때문에 그의 中期에 해당되는 三〇代 작품중에는 士大夫의 곧은 지조를 비유한 〈소나무 그림〉이나 벗들과 어울리는 〈淸遊圖〉 내지는 〈詩會圖〉가 그의 회화상 중요한 모티프(畫因)가 되었던 것으로 생각된다.

『凌壺集』에 보이는 이 시기의 가장 대표적인 기록은 一七四四年 겨울 吳瓚의 집에서 그린 〈北洞雅會圖〉이며, 이 그림은 벗들과 모여 論語, 書傳, 朱書を 함께 독서하고 그 모임을 기념하여 小圖를 그린 것이라고 한다¹⁸⁾.

그의 遺作중 이 시기의 紀年이 적혀있는 작품은 국립중앙박물관 소장



圖版 11 祝昌〈高士圖〉1664년



圖版 12 尹濟弘〈高士圖〉28.5×43.1cm
서울개인장



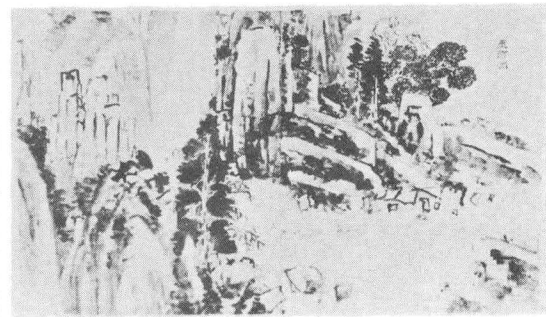
圖版 14 이인상〈秀石圖〉



圖版 13 詹景鳳作〈山水圖〉(1520~1602)



圖版 15 이인상 淸湖綠陰圖 60.0
국립중앙박물관



圖版 16 玉流洞 58.5×34.0 1737?
간송미술관

의 〈樹石圖〉(도판 14)와 〈淸湖綠陰圖〉(도판 15)가 있고, 작품상에 款記는 없으나 文集의 내용과 맞추어 연대를 확인할 수 있는 것으로 〈玉流洞〉(도판 16)과 〈隱仙臺〉(도판 17) 및 〈樹下閒談圖〉(도판 18) 등이 있다.

〈樹石圖〉(도판 14)는 一七三八年, 그의 나이 二九세 때인 『戊午仲夏(七月)에 麟祥이 戲寫했다』고 쓰여 있으며, 『나무는 차거운 채 빼어나고, 돌은 맑으며 醜하네』(樹寒而秀 石文而醜)라는 題詩가 적혀 있다. 이로써 보편한 여름에 겨울 나무를 그렸다는 얘기가 되며 이는 자신의 심회를 〈樹石圖〉에 빚대어 표현해 보았다는 뜻으로 해석할 수 있다. 이 작품은 희미하게 처리한 주산과 차집고 예각적인 겨울 바위를 배경으로 한 그루 흰칠한 소나무를 중심으로 삼고, 그 옆에 곧고 비스듬한 작은 나무들을 배치하여 한 겨울에도 푸르른 소나무의 기상을 강조하고 있다. 渴筆의 線과 淡褐色을 주로 사용하여 화면 전체는 매우 매마른 느낌과 함께 정갈한 분위기를 띠고 있다. 이로 인하여 우리는 이 작품에서 차집고 삼엄한 인상까지 받으며 동시에 筆墨의 文氣를 감지케 된다.

그의 晩年作인 〈雪松圖〉(도판 25)나 〈松下獨坐圖〉(도판 21)와 같은 대범하고 초절한 기상을 느끼게 하는 맛은 없지만 初期의 畫本風 작품과 비교해 볼 때 장족의 발전을 이뤘다는 인상을 받게 된다. 또한 주제에 역점을 두고 배경을 생략하거나 소홀히 다루는 이 인상의 특징이 이 작품에서도 벌써 엿보이기 시작한다.

이 인상의 회화가 무슨 계기에서 이처럼 畫本風으로부터 확연히 벗어나게 됐는지에 대하여는 단정적으로 말하기 힘들지만 紀年作의 흐름으로 볼 때, 그것은 후 實景을 寫生하면서 一新한 것이 아닌가 생각해 보게 된다. 그는 二八세 때인 一七三七년에 금강산을 기행하였으며, 그때 그린 〈玉流洞〉(도판 16)과 〈隱仙臺〉(도판 17)는 이전의 어느 작품과도 다른 시원한 필치를 보여준다.

〈玉流洞〉은 화면의 촛점이 각이 진 암벽과 소나무에 있는데, 그의 岩壁皴은 元末四大家중 하나인 倪瓚의 折帶皴를 기본으로 해서 짝아저른 바위의 결을 강조하고 여기에 濃淡으로 바위의 量感을 나타내고 있다.

外金剛의 첫 고개라는 〈隱仙臺〉의 경우는 「金剛山四郡帖」이나 「金剛山臥遊帖」에서는 오른쪽으로 수평선을 삼입하여 遠景으로 그리는 것이 보통인데, 이 인상은 마치 망원렌즈로 포착한듯 實景을 근접시켜 淡墨의 폭포, 바위절벽과 近景의 각이 진 바위와 나무가 강한 對比를 이루도록 배치시켰다.

이 두 작품을 보면 어느 경우는 實景을 그린 것임에 틀림없지만, 화면상의 효과는 實景 그 자체의 아름다움을 그렸다가 보다는 오히려 그것을 하나의 모티브로 삼은 南宗畫라는 인상이 강하다. 그것은 이 인상이 紀行을 하면서 「단지 山水를 보는데 머물지 말고 그 品格을 보아야 한다」고 강조한 學人的인 자세에서 연유한 것이 아닌가 생각되기도 한다¹⁰⁾.

三〇代 이 인상의 회화의 주요 소재였던 淸遊圖를 보면, 『淸湖綠陰 庚申五月 麟祥寫』라는 기년이 적혀 있는 〈淸湖綠陰圖〉(도판 15)가 있다. 그의 나이 三一세 되는 一七四〇년 작품인 이 그림의 소재는 호숫가 茅樓에서 한가한 때를 보내고 있는 선비들을 그린 것으로, 茅樓의 인물들은 「芥子園畫傳」의 點景人物法을 따르고 있고, 茅樓 뒷편 숲의 분위기는 髡殘의 〈山高水流圖〉(도판 20)와 같은 中國南宗畫의 모습을 그대로 보여주고 있다. 특히 이 작품은 이 인상의 화풍으로는 設彩가 매우 강한 것이 특징이며, 구도상으로는 南宗畫의 상부적인 다리(橋)의 실정이라든지 화면을 확연히 삼등분하여 초점을 잃어버리는 서툰 일면이 있어서 그의 개성적인 필치는 일찌기 확립됐다 하더라도, 그의 원숙한 화격은 三〇세가 넘어서서 확립되는 것이 아닌가 생각하게 한다. 다만 이런 淸遊圖는 그의 三〇대 인생에서 벗들과 수많은 詩會를 갖던 분위기와 잘 들어맞는 소재였기 때문에 이런 류의 작품을 그는 적지 아니 그렸을 것으로 추정된다.

이 인상의 그와 같은 모습은 비록 年記는 없지만 〈樹下閒談圖〉(도판 18)에서 그 전형성을 찾아볼 수 있다. 이 작품에는 畫記가 모두 三개 적혀 있는데, 오른쪽 윗편에는 李胤永이 친동생인 禮卿 李連永의 五言絶

句를 단정한 隸書體로 쓴 것이고, 왼쪽 윗편에는 이인상이 陶淵明의 「停雲詩」에서 한 구절을 따서 『아랑곳없는 時運, 평화로운 아침』(邁邁時運 穆穆良朝)이라고 題詩를 並記하여 두었다. 그리고 그 아랫편에는 이인상이 이 그림에 일종의 後記를 적어 놓았다.

任伯玄(邁, 一七一〇~一七七六)은 그의 너그러운 심품 때문에 애써 내게 그림을 그리게 해놓고는……: 약삭 빠른 사람에게 빼앗겨 내 그림이 하나도 남지 않으므로, 이번에는 그림을 가져가지 못하도록 하기 위하여, 비록 伯玄이 나의 소심함을 비웃을지라도 이를 부릅쓰고 적어둔다²⁰⁾.

그리고 이 그림에는 또 다른 두개의 跋文이 있는데, 하나는 任邁가 이 故人이 된 이인상, 이운영을 생각하며 그때의 감회를 적은 것인데, 그 자리에는 그의 동생도 있었음을 회고하였고, 또 하나는 後代인이 옛 선배 문인들의 이런 풍류에 대한 소감을 적은 것이다. 이렇게 많은 題跋이 있음에도 이 작품의 年記는 밝혀져 있지 않는데 『凌壺集』에 보면 任邁 형제, 李胤永 형제, 그리고 이인상이 함께 어울렸던 것이 一七三九年 七月 西池에서였다고 하므로 혹시 이 때의 작품이 아닌가 생각하게 된다²¹⁾.

좌우로 커다란 바위를 배치하고 곧고 굽은 두 그루 古木 아래 평평한 바위에서 두 선비가 閑談하는 그림으로, 전체적 분위기는 매우 맑고 淸浪한 느낌을 준다. 바위의 표현은 애각적인 것이 아니라 반대로 부드럽고 등근 淡墨線으로 주름을 잡았고, 나무도 寒林이 아니라 잎이 무성히 표현되어 있어서 이인상의 다른 작품들과는 약간 이질적인 인상을 준다. 그러나 이런 岩皴法과 樹枝法은 드물기는 해도 〈亨淵秋端圖〉²²⁾ 같은 데에서도 보이는 그의 또 다른 경향이였다. 이런 필치는 후대 화가인 金厚臣의 〈山水圖〉²³⁾에도 그대로 나타나기도 하는데 그 유래는 혹시 이인상이 법본으로 삼았을 畫本에 있었던 것이 아닌가 생각해 된다. 이는

앞서 예시한 詹景鳳의 〈山水圖〉(도판 13)에 나오는 오른쪽 바위주름과 매우 흡사하므로 이인상 화풍과 安徽派와의 관계를 다시 한번 생각해 보게 한다.

이와 같이 벼들과 어울리면서 그때의 감흥을 그림으로 그린 詩會圖는 그의 서울 판라시절의 주요 소재였음에 틀림없지만 한편으로는 그의 遺作中 故事圖나 實景山水도 화풍으로 보아 이 시기의 작품으로 추정된다. 화풍상의 근거란 능숙한 필치로 보면 습작기를 넘어선 것이고 設彩法이나 화면 전체의 분위기가 보다 맑고 부드러운 느낌을 주는 작품은 비교적 차갑고 메마른 필치를 보여주는 그의 四〇代은 거시절의 그것과는 확연히 다르기 때문이다.

〈山陰道上圖〉, 〈漁樵問答圖〉(구립중앙박물관 소장) 〈渡海圖〉(호림미술관) 〈松下援策圖〉(개인소장) 〈柳川店逢壚圖〉(개인소장) 등이 그러한 작품들이다²⁴⁾.

四、四〇代 外職 및 隱居시절의 작품

이인상은 一七四七年, 그의 나이三八세 되던 해 七月에 外職에 보직되어 慶尙道 沙斤驛 察訪에 부임했다. 이후 그의 생애는 三〇대와는 전혀 다른 양상으로 전개되고 心情상에도 큰 변화를 일으키며, 그것은 곧 회화상에도 새로운 전환점이 됐다.

庶出이었던 그는 사회적 관례로 보아 어차피 從六品 이상의 벼슬을 하기 힘들었고, 公職에서 主簿벼슬을 한 다음 察訪과 縣監 등의 外職으로 옮겨 되는 것은 보직상의 승진인 것이다.

처음 察訪에 부임했을 때만 해도 이인상은 현실을 비판하고 도피하려는 생각보다는 서울에 두고온 가족과 벗들의 그리움 때문인지 客地생활의 외로움을 토로하곤 하였다. 이 무렵 삼촌인 李最之에게 보낸 편지²⁵⁾ 중에

조카는 병세도 차츰 좋아지고 먹고 자는 것이 모두 정상입니다. 다만 깨지생활의 쓰라림을 느낄뿐입니다. 은종일 입을 다물고 서로 애기할 사람도 없고 또한 산책할 만한 곳도 없아오니 어찌할 도리가 없읍니다.

라고 한 것은 당시 그의 이런 심정을 잘 말해준다. 그러나 一년이 채 못되어 그는 말단 地方官으로 상급기관이나 상사와 일으키는 갈등, 그리고 조조를 중시하는 士大夫로서는 용납할 수 없는 부조리와 부닥치고는 자신의 처지에 대한 실음으로 바뀌어 가고 있었다²⁶⁾.

나는 진강이 좋지 못한데다가 가을로 접어들면서 불쾌한 심사가 자꾸만 늘어가네, 말세에 태어나서 하급관리노릇을 한다는 것은 수명을 단축시키는 것이 아니면 정신이상 생기기 알맞는 일일세, 정말로 한탄스러운 일이야, 독을 쌓고 구화를 심어놓고도 나다니느라고 구경을 못하니 내가 돌아가서 시들은 꽃을 적어본맷자 이것은 鳥紅일뿐이야. 나그네 쓸쓸한 심정이 더욱 우수팡스러이

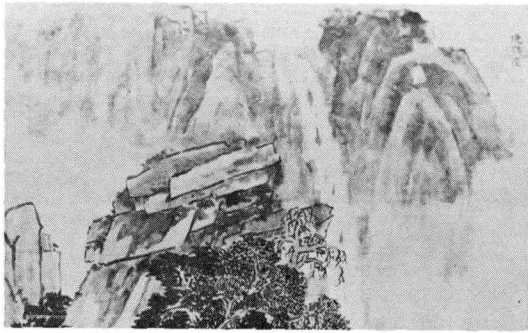
이인상은 四〇세 되던 一七四九年 八月 임기를 마치고 이듬해 八月에는 다시 陰竹縣監에 부임했다. 그러나 이미 그의 마음에 공직생활은 매력 없는 일이 되어버렸다. 그래서 『公務 때문에 이렇게 집을 떠나 쫓겨다니니 딱한 일일세』²⁷⁾라고 한탄을 하며, 현감 취임 이듬해인 一七五一年에 벗 李胤永이 卜居하고 있던 丹陽에 들러 그곳에 隱居處를 마련해 두고는 陶淵明의 隱居詩에서 한 구절을 따서 精舍이름을 『多白雲』이라고 하였다. 그리고 一七五二年 十一月까지 현감을 지냈으나 끝내는 관찰사와 다투고는 현감직을 버렸다²⁸⁾. 그러나 그의 丹陽 隱居계획은 멀리 갈 수 없다는 老親의 반대로 뜻을 이루지 못하고²⁹⁾ 그 대신 陰竹縣 서쪽 五리 떨어진 있는 雪城(현재 長湖院)에서 칩거하며 지내고³⁰⁾, 결국은 그곳에서 향년 五一세로 세상을 떠났다. 雪城에 은거해 있을 당시 이인상

은 46세 때 조그만 정자를 하나 짓고 그 이름을 『鍾崗茅樓』라 한 다음 『이곳에 潛居하여 世俗에 물들지 않고 두문불출하여 經書나 읽겠노라』는 내용의 左右銘을 새겨 놓았는데³¹⁾, 그것은 사실상 그의 晩年の 삶 그 대로의 모습이 됐다.

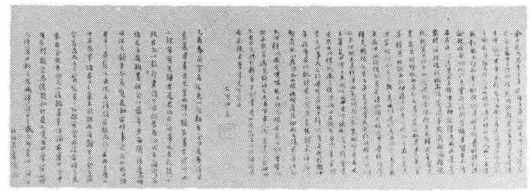
이와 같은 四〇대의 外職과 은거생활 시절에 제작된 작품중에는 우선 沙斤驛 察訪 시절에 그린 智異山 眞景山水가 전해지고 있어서 주목된다³²⁾. 현재 평양박물관에 소장된 것으로 전해지는 〈龍游水湯〉은 그가 金剛山을 그릴 때와 마찬가지로 실경을 모티브로 한 南宗畫의 분위기를 띠고 있다. 그러나 여기에서 이인상의 싸늘한 詩精은 더욱 강조되어 있고, 바위와 소나무, 遠山들이 아주 간결한 윤곽선으로 요약된 것은 그의 원숙 기 畫風의 일면을 시사해주고 있다. 이인상은 찰방으로 재입한 시절에 李胤永, 宋文欽 등이 찾아와서 함께 天王峯에 오르기도 하고 李胤永의 〈天王峯圖〉에 題詩도 썼다고 하는데, 이인상 역시 이때에 많은 實景을 그렸을 것으로 추측되며, 이 작품은 八幅畫帖중 하나라고 한 것으로 보아 智異山畫帖이 아닌가 생각된다.

그러나 이인상의 四〇대 회화는 이런 진경산수보다도 그의 쓸쓸한 外職생활과 隱居시절의 心懷가 가탁된 작품들이 주류를 이룬다. 현존하는 유작중 이 시기의 記年이 적혀 있는 〈秋江渺然圖〉(도판 19)와 같은 〈茅樓圖〉나 〈松下獨坐圖〉(도판 21) 같은 〈高士(處士)圖〉는 그 대표적인 주제였던 것으로 파악된다.

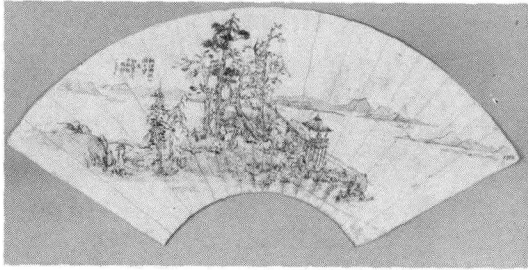
〈秋江渺然圖〉(도판 19)에는 『秋江渺然 一瀉千里 爲伯氏 茅汀子 敬寫 麟祥, 己巳 冬日』이라는 題詩와 款記가 적혀 있다. (여기에서 茅汀子라는 號를 가진 伯氏는 李麟祥이며, 汀茅은 이인상의 선형이 있고 또 그의 고향으로 추정되는 楊州郡 檜巖面 茅汀里이다.) 扇面 중앙에 무게를 주면서 疎林과 茅樓를 강조하고 좌우로 수평선 위의 遠山을 배치했다. 茅樓의 인물은 망연히 먼 산을 바라보고 있어서 공간의 깊이를 더욱 느끼게 해주며 동시에 스산한 운치를 풍긴다. 이 쓸쓸한 詩情의 疎林과 茅樓의 인물에서는 이제 隱居의 뜻을 굳혀가는 이인상의 心懷를 읽는



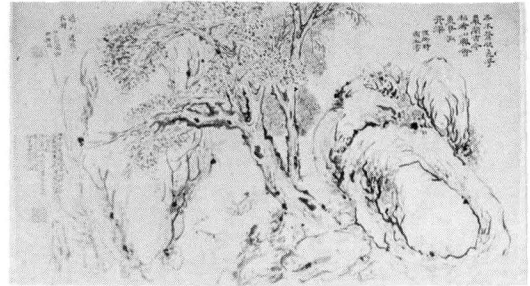
圖版 17 이인상 隱仙臺 58.5×34.0 1737년?
간송미술관



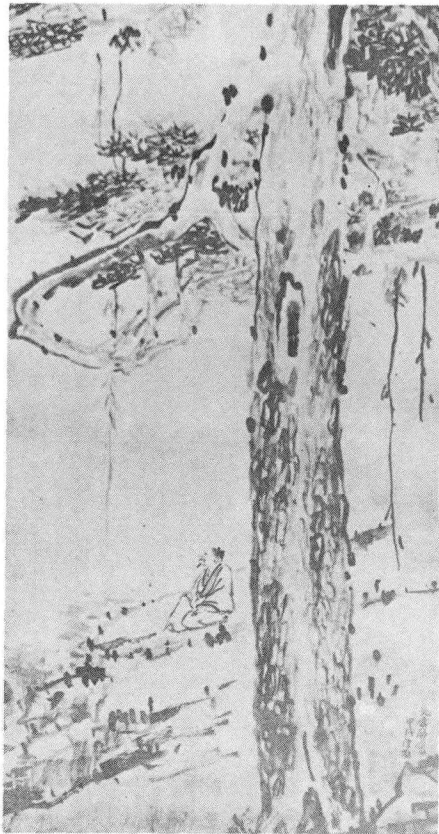
圖版 18 이인상 樹下閒談圖 33.7×59.7
1739 서울개인장



圖版 19 이인상 〈秋江昉然圖〉



圖版 20 髡殘 〈山高水流圖〉



圖版 21
1754 이인상 松下獨坐圖 80×40
日本個人藏



圖版 22 이인상 南澗秋色圖 62.5cm(扇面) 국립중앙박물관

기분이다.

이인상의 이런 茅樓圖는 현재 十〇여점을 헤아릴 수 있는데 그중에서도 〈南澗秋色圖〉(도판 22)는 그의 筆意가 가장 잘 살아난 得意作으로 생각된다. 이 작품은 앞의 〈秋江渺然圖〉와 마찬가지로 扁面 앞쪽 중앙에 중심부를 설정하여 X자로 굵은 두 그루의 소나무와 茅樓에 촛점을 두었고, 그 왼편은 활엽수와 암벽의 폭포로 한껏 무게를 준 대신 오른편은 망망한 江줄기와 연이은 遠山으로 홀연히 터놓았다. 이로 인하여 이 작품은 편과적인 구성에도 불구하고 차단된 왼편으로부터 서서히 화면 중앙부로 공간이 열려지는 시선의 이동을 유발시키면서 시원스런 느낌과 함께 오히려 안정감까지 주고 있다. 淡墨法과 淡彩法 또한 능숙하게 強弱을 대비시킴으로써 이 작품은 완숙한 畫境을 보여주며 차분하면 서도 스산한 가을의 詩情을 느끼게 한다. 그리고 茅樓에 앉아 무엇인가를 대화하는 두 인물의 點景은 마치 이인상의 은거생활 모습을 보여주는 듯하며, 오른쪽 遠山 위로는 『南澗秋日漫寫麟祥』이라는 款識가 그림의 분위기와 절맞는 차분한 필치로 적혀 있다.

이외의 茅樓圖는 〈昭曠之觀〉(西江大博物館) 〈鍾岡茅樓〉(개인 소장) 〈濠濮想閑〉(개인 소장) 〈樓上觀瀑〉(국박) 〈江南春意〉(국박) 등이 전해지고 있다.

茅樓圖와 함께 이인상의 은거시절 주요 소재였던 高士圖는 〈松下獨坐圖〉(도판 21) 〈松下觀瀑圖〉(도판 24) 또는 〈雪松圖〉(도판 25)와 같은 은유적인 작품과 〈天池石壁圖〉 〈劍仙圖〉처럼 故事圖를 은일자의 심정으로 가탁한 작품들이며, 이들은 모두 이인상 晩年の 佳作으로 평가될 만하다.

『甲戌年(一七五四)에 元靈이 醉寫했다』는 판지가 적혀 있는 〈松下獨坐圖〉(도판 21)는 활달한 필치가 돋보이며, 진혀 醜筆의 인상을 주질 않는다. 화면 중앙에서 약간 오른쪽으로 비껴한 그루 나뉠장송을 클로즈업시키고는 대담하게 윗부분을 절단시키고 왼쪽으로 열려진 여백의 아래쪽에는 바위에 앉아 방연히 바라보는 高士를 설정하고 그 위쪽으로

는 나뭇가지들 수직으로 가르는 넝쿨들이 흐느끼는 듯늘어지게 표현하여 화면 전체에 생동감을 불어 넣어주고 있다. 이 작품은 소재 자체만으로도 隱逸者의 기상을 느끼게 해주는 超絶한 분위기를 보여준다.

〈劍仙圖〉(도판 23)에는 『華人(中國人)의 劍仙圖를 做해서 醉雪翁에 게 바치다』라는 題記와 『鍾岡雨中作』이라는 낙관이 있는데 醉雪翁은 그의 文集상에 나오는 『雪巢齋』임에 틀림없지만 누구인지는 확인되지 않으며, 鍾岡이라는 낙관으로 보아 그가 종강모루를 축조한 一七五四년 이후 작품을 알 수 있다. 劍仙圖의 내용도 확실치는 않지만 그것은 아마도 칼과 연관있는 神仙인 呂洞賓의 도상이 아닐까 추측된다. 그러나 이 작품에서 이인상이 겨냥한 회화적 목표는 그런 圖像의 내용보다도 장엄함이만큼 근엄한 仙人의 자세였을 것이다. 仙人의 머리에 얹은 수건과 수염은 미풍에 흐날리고 있지만 소나무 가지에서 내려뻗은 넝쿨은 조금도 움직이지 않는 상황의 차이가 매우 어색함을 느끼게 하는데, 그렇다면 이 작품은 어떤 仙人의 圖像에다 배경을 그가 즐겨 그리는 소나무로 바꾼 것이 아닌가 생각해 보게 된다.

이런 松下人物圖 계열의 작품중 〈松下觀瀑圖〉(도판 24)는 그의 가장 잘 알려진 名品으로 이인상의 개성이 여려면에서 두드러지게 나타나 있다. 이제까지 이인상의 회화는 이따금 구도가 산만하다는 인상을 주는데 그것은 화면 한 곳에 초점을 맞추고 주변의 상황을 이곳으로 유도하는 中心核을 설정하지 않았기 때문이다. 그 대신 이인상은 畫面 전체를 구도상의 同價로 처리하여 곳곳으로 무게를 분산시키는 방법을 사용하여 왔다. 이 작품에서도 왼쪽 윗편의 여백과 畫題, 그 아랫편의 인물, 중앙 아랫쪽의 老松, 그 윗쪽의 瀑布, 오른쪽으로 가드찬 石壁, 그리고 망연히 폭포를 바라보는 선비의 모습 등 모두가 화면상의 同價를 이룬다. 그러나 여기서는 예의 산만함이 소멸되고 오히려 화면동가의 구도만이 출수 있는 시원스런 열려진 空間의 넓이와 깊이가 돋보이고 있는 것이다. 筆墨法도 능숙한 對比효과를 이루고 있고, 강약의 변화가 다양하게 구사되어 있다. 그리고 速筆의 草書로 쓰여있는 畫題는 그 자

체로서 하나의 조형효과를 보여주면서 그 내용은 이 그림의 뜻을 더욱 깊이 있게 해준다.

성난 폭포는 홀연히 창밖의 발을 내려주고 / 떠도는 구름은 해무리에
그늘을 만들려 하네(怒瀑忽成窗外簾 浮雲欲張日邊陰) 『가을날 山葫
崖에 올라 구겨진 부채에 두번째로 그리다』(秋日 上山葫崖 再圖寫病
韋扁面)

〈松下觀瀑圖〉와 함께 이인상의 대표작으로 꼽히는 〈雪松圖〉(도판 25)
또한 그의 晩年作으로 생각되는데, 무엇보다도 그 구도의 대담성에 주
목된다. 아랫쪽 눈덮인 바위의 角이 예리한 표현은 이인상의 독자적
인 岩皴法 그대로이지만, 여백을 淡墨의 刷擦로 간결히 처리하고 시원
하게 뻗은 소나무만을 대담하게 클로즈업한 것에는 그의 강한 개성이
여실히 드러나고 있다. 더우기 소나무 줄기 중간을 대담하게 차단하고
아래로 휘어내린 가지들 표현하여 화면구도상의 안정을 꾀하고, 한편으
로는 부러질듯 흰 또다른 老松의 실정으로 변화를 구한 것은 이 작품이
그의 원숙기 작품임을 시사해 준다. 그리고 이런 소나무 배치법은 그의
만년작인 〈劍仙圖〉에서 보이고 있어서 혹시 그가 이룩한 〈소나무 그림〉
의 固定形이 아닌가 생각해보게 된다.

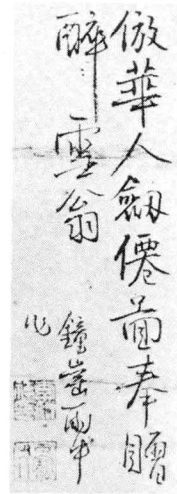
그리고 이인상의 유작 중에는 〈病菊圖〉(도판 26)라는 흔치 않은 그
림이 한폭 전해지는데, 渴筆의 능숙한 구사나 寶山人이라는 나관으로
미루어 역시 晩年作으로 추정된다. 갈필로 표현된 바위가 축적으로 쌓
여 있고, 잎이 다 떨어저가는 국화는 淡墨으로 처리되어 은연중에 강한
대비를 이룬다. 거기에 고개속인 국화꽃 더미 위로 병든 꽃한송이는 꽃
잎이 다 시들어가고 있다. 그림 전체에서 풍기는 처량한 느낌은 그가 국
화꽃을 심어 놓고도 공무에 시달려 다시는 다음에야 한송이 꺾어본다면
察訪시절의 하소연이나, 末年에 어린 아이들에게 손가락 韻으로 시를 지
으며 쓸쓸히 보내던 그의 모습을 연상시켜 준다.

五, 이인상 회화의 양식적 특성

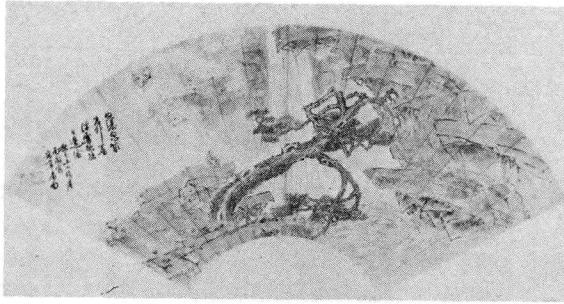
이인상의 회화세계는 이처럼 초기부터 말년까지 몇단계의 변모를 보
여주었지만 그 기본만은 변함이 없었다. 그것은 士大夫의 인 삶의 자세
에서 자연스럽게 우러나온 전형적인 文人畫였으며, 작품의 모티브(畫
因), 素材, 內容, 技法 모든 면에서 확인할 수 있다.

첫째로 素材를 보면, 매우 다양한 일면을 보이면서도 그것은 어디까
지나 文人畫家로서의 일관성이 역력히 보인다. 松·梅·菊의 그림은 말
할 것도 없이 士大夫의 기개를 가탁한 내용이며, 〈樹下閒談〉〈清湖綠陰〉
등 일련의 淸遊圖와 詩會圖는 벗들과의 교류에서 그 어흥을 표현했던 것
이며, 〈秋江渺然圖〉〈南澗秋色圖〉등 茅樓圖들에는 隱逸者의 뜻이 담겨
있고, 〈松下獨坐〉〈松下觀瀑〉또한 그의 理想에 다름 아닌 것이다. 더
우기 〈隱仙臺〉〈玉流洞〉〈龍游上湯〉〈柳川店逢爐〉등 實景山水도 文人
生活의 수양과정의 하나로서 紀行의 소산이며 그의 말대로 유흥이 아니
라 그 品을 읽는 자세에서 나타난 것이다.

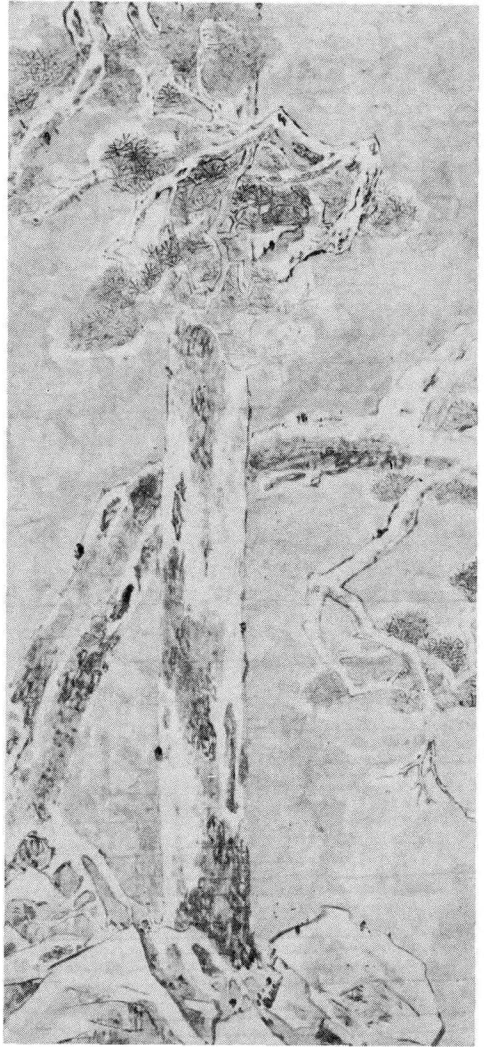
둘째는 이인상의 작품에는 몇몇 예외가 있기는 하지만 대부분 정확한
畫因이 題詩와 款記로 적혀 있다는 점이다. 『戲作, 戲畫, 戲寫, 漫寫,
醉寫, 敗筆』 등의 표현이나 『贈 韋菴仁兄, 贈 醉雪翁, 贈 伯氏, 贈 雪巢
齋』 등 바치는 분의 이름을 밝힌 경우, 또는 『做 古人筆意, 做 華人,
做 古人詩意』 등 제작계기를 설명한 경우, 그리고 『南澗秋日, 鍾岡秋
日, 庚申春日, 己巳冬日』 등 제작 장소나 干支를 적어두는 경우도 있
다. 이런 畫因의 기록과 수많은 題詩들은 이인상이 同時代 누구보다도
철저한 文人畫家의 모습을 보여주고 있다. 그리고 이런 題詩와 款記는
화면구성의 한 요소로 작용하며, 이인상은 화법에 걸맞는 필치(筆·行·
楷·隸 등)를 두루 구사하는 차별한 배려가 보인다. 또 현재 유작 중 특
히 扁面畫가 많은 것은 그의 각별한 취향이라기보다도 그만큼 남에게
그려서 바치기를 원했던 그의 畫因 때문이라고 생각될 수도 있다.



圖版 23 이인상 劍仙圖 96 · 7 × 61 · 8
국립중앙박물관



圖版 24 이인상 송하관록



圖版 25 이인상 〈雪松圖〉



圖版 26 이인상 病菊圖 28 · 5 × 14 · 5
국립중앙박물관

셋째는 技法상의 특징이다. 그는 직업적인 진문화가 아닌 아니었지만 기법의 洗鍊과 독창성은 그 누구에 못지 않을 정도로 능숙한 것이었다. 비록 그는 자신의 기법이 돋보이도록 세심한 필치를 구사하지는 않았지만 『能하면서 도 能한 態를 전혀 보이지 않는다』²⁵⁾ 한 차원 위에서의 능숙함을 평가하게끔 했던 것이다. 그러나 이것이 곧 기법의 무시를 의미하는 것은 아니었다. 李德懋의 『雅亭遺稿』를 보면 이인상은 맑은 渲染효과를 나타내기 위하여 『粉紙法』이라는 독특한 방법을 사용했다고 한다²⁶⁾. 粉紙法이란 『쌀가루를 물에 타고 거기에 종이를 축여 다듬질하여 종이빛이 선결해지도록 하는 것이었다』고 한다. 이런 사실은 文人畫家가 빠지 기 쉬운 아마튜어리즘에 머물지 않고 畫家로서 기법상의 자기양식을 확립하려던 자세로 생각될 수 있는 것이다.

이인상 회화의 양식적 특성이 어디에서 연유하는지에 대해서는 당대부터 고찰된 예가 있다. 필자미상의 『松泉筆誤』에서는 이인상의 그림을 가리켜 『隸書 쓰는 획이 흘러나와 그 그림을 이루었다』고 하면서 이로써 해서 『형태는 간결했지만 뜻은 담백했고, 때로는 形似와 다르긴 해도 : 士氣畫라 일컬을 만한 것이다』²⁷⁾라고 하였다. 秋史 金正禧도 이점에 주목하여

모름지기 가슴속에 文字香과 書卷氣를 갖추는 것이 隸書 쓰는 법의 기본이 되고 또 그 비결인데……李元靈의 隸法、畫法이 모두 文字氣가 있다²⁸⁾.

고했다. 이와 같은 평가는 곧 이인상 작품에 나타난 渴筆線과 淡墨線의 스텝없는 표현과 淡彩와 渴筆彩의 메마른듯 담백한 느낌에 주목한 것이라 생각되며, 실제로 그의 작품이 古雅하면서도 말쑥한 인상만을 주는 것은 바로 이런 기법에서 연유하는 것으로 생각한다.

넷째는 構圖상의 특징이다. 앞서 〈松下觀瀑圖〉에서 언급한 바와 같이 이인상의 작품에는 中心核을 이루는 초점이 형성되어 있지 않고 반대로

하면 곳곳이 同價를 이루는 『열려진 공간』 구성법을 취하고 있다. 그의 많은 茅樓圖를 보아도 茅樓 자체를 강조한 것은 없으며, 〈雪松圖〉(도판 25)에서는 초점을 아랫쪽 바위에서 상단의 나뭇가지까지 從으로 길게 확산시키고 있다. 〈劍仙圖〉의 경우도 仙人이 당연히 초점이 되어야 함에도 불구하고 배경의 소나무는 仙人 못지 않은 화면상의 무게를 갖고 있는 것도 이인상의 구도법의 특징으로 해석될 수 있다.

끝으로 그의 양식상 특성을 말하면서 빼놓을 수 없는 것은 이른바 『文氣』라는 것이다. 이 文氣는 어떤 기법상의 특징으로는 설명될 성질의 것이 아니지만, 그의 예술적 명성과 평가는 결국 枯淡하면서도 俗氣없는 맑은 느낌에서 유래하여 그것은 결국 그의 깊은 학문과 지조 높은 士大夫의 인 삶의 자세, 그리고 은일자의 초연한 기상이 혼연히 우러나온 것으로 해석할 수 있다. 이와 같이 이인상은 자신의 文人의 인 삶을 작품과 일치시켰기 때문에 당대의 누구보다도 전형적인 남종화풍을 이루 하였고 대표적인 文人畫家로 평가받게 된 것이라고 생각된다.

六、이인상의 繪畫觀

이인상은 이와같이 독창적인 회화세계를 이루하였고, 적지 않은 작품을 남겼으며, 회화에 대한 식견과 견문이 결코 좁지 않았음에도 불구하고 그의 文集속에서 단 한편의 畫論을 발견할 수 없는 것은 매우 이상한 일이다. 혹시 문집을 편찬한 이들 英章이 빼어버린 것일지도 모르지만, 현재까지 자료로서는 오히려 그는 性理學의 『雜觀·末藝觀』에 적어 있는 듯한 얘기를 그의 벗들 文集에서 만나게 된다.

예를 들면 李胤永이 어느 날 이인상에 讀書에 대하여 물었을 때 그는, (元靈이 말하기를) 藝戲와 閑談 따위는 독서하지 않을 때는 가히 기쁘고 즐길 수 있지만, 독서할 때는 이런 일들을 하면 오히려 無味함을 알게 된다²⁹⁾.

고 대답했다고 한다. 또 黃景源이 이인상이 察訪으로 떠날 때 보낸 글, 『送李元靈序』를 보면

景源의 벗 李元靈은 山水 그리기를 좋아하였다. ……(그러나) 沙斤道 察訪이 되자 그 그림을 모두 불질러 버렸으니 그것은 하마 政事에害가 될까 두려워서였다³⁸.

고 했다. 옛 文人들의 과장된 문투를 감안하고 읽어야 할 내용이지만 결코 허황된 얘기만 아닐 것이다. 이런 사실은 一八세기에 이르러서도 보수적인 『雜技·末藝觀』이 확연히 벗어나지 못했던 당시의 실정을 어느 정도 보여주는 것으로 해석해야 할 것이다.

이와 비슷한 사례는 鄭澈이 僉正(從四品)으로 승진할 때 주위에서 반대한 사실³⁹, 姜世晁이 자신의 아들 信에게 평을 잘 그려 『강령』이라는 별명이 붙을까 두려우니 그림에 用工하지 말라⁴⁰고 한 기록, 趙榮祐이 肅宗 御容寫 때 監董을 거부한 사실⁴¹ 등에서 그 대로 나타나고 있다.

그리하여 耳溟 洪良浩(一七二四~一八〇六)는 「題玉泉社書畫帖」에서 그림은 六書의 一派요……自古로 善畫者는 書에 능하고, 善書者는 그림에 방통한 법인데……오직 우리 東國의 士大夫들의 눈에는 畫를 雜技로 보고……그림에 능한 것을 보면 서로 보며 그것을 비웃는다……⁴²

고 하면서 고무한 회화관을 개탄했다.

따라서 이인상의 회화관은 당시 사대부사회의 보수적인 사고 때문에 적극적인 畫論으로 발전하지 못하고 다만 그것을 이해해주고 함께 즐길 수 있는 교우의 범위 속에서만 활동무대를 제한시키게 된 것이라고 생각된다. 더우기 그는 庶出이라는 신분적 열세를 감추기 위해서는 士大夫의 正統의 規範을 보다 충실히 지켜야만 했던 남다른 고충도 있었을 것이다. 이것은 그의 한계라기 보다 시대적 제약이었다고 해석해야

할 것이다.

맺음말

이와 같이 이인상은 社會的·身分的 제약에도 불구하고 독자적인 文人畫의 세계를 이룩하였다. 그의 畫風은 당대의 벗인 李胤永, 宋文欽 등에게 전파되었고, 후대로 내려가면 鶴山 尹濟弘과 小塘 李在寬에게로 그 영향이 두루 미치게 된다⁴³.

더우기 〈松下授業圖〉에 찍혀 있는 金得臣의 圖印의 해석 문제⁴⁴와 소재를 알 수 없는 金弘道의 〈松月圖〉에 보이는 岩皴法의 유사성⁴⁵까지 고려에 넣으면 이인상의 후대예의 영향은 매우 넓은 것이 된다. 그리고 秋史 金正喜를 비롯하여 士大夫사회에서 그의 예술에 높은 평가를 내린 것을 생각해 볼 때 이인상의 회화사적 위치는 더욱 높아지게 된다.

이에 대한 연구는 이 논문의 다음 과제로 되는데, 그것은 조선 후기 회화의 畫風과 作家交流의 系譜的 파악이라는 문맥에서 이루어질 수 있을 것으로 생각되며, 이런 과정에서 一八·一九세기 우리나라 회화의 실상은 더욱 선명히 부각될 것이라고 기대된다.

〔註〕

- ① 李東洲, 『韓國繪畫小史』(서문당, 一九八二) p. 224 및 安輝潛, 『韓國繪畫史』(일지사, 一九八〇) p. 269
- ② 이인상에 관한 논문으로는, 任昌淳譯 〈이인상의 手簡〉(『美術資料』 제 16호 (一九七〇·四) pp. 28~33)와 碩士論文으로 洪錫蘭의 『이호관 이인상의 회화연구』(홍익대학원 동양화가 一九八二·七)가 있을 뿐이다.
- ③ 俞弘潛, 「文人畫家 李麟祥의 作家像에 대한 研究」, 『精神文化研究』(一九八三, 겨울) 제 19집 (한국정신문화연구원 一九八四) pp. 133~153
- ④ 李東洲, 앞의 책 pp. 195~198 및 安輝潛, 앞의 책 pp. 211~213
- ⑤ 安輝潛, 「朝鮮後期繪畫의 新動向」 『考古美術』 一三四호(一九七七·六) pp. 9~10

- ⑥ 李麟祥 『凌壺集』 제 1권, 1면.
- ⑦ 李泰浩 『眞宰 金允謙의 眞景山水』, 『考古美術』 제 152호(1981, 11) pp. 1~2. 金允謙은 李麟祥의 兄인 李麟祥의 말과 같을 하였다.
- ⑧ 이인상, 앞의 책, 제 4권 4~5면
- ⑨ 『朝鮮時代 後期繪畫』 도록(東山房화랑, 1983, 9) 도판 11.
- ⑩ 이인상, 앞의 책, 제 3권, 4면.
- ⑪ 李胤水 『丹陵遺稿』 제 1권.
- ⑫ 이인상, 앞의 책, 제 2권, 31~32면.
- ⑬ 이인상, 앞의 책, 제 1권, 11~12면.
- ⑭ 李東洲 『우리나라의 옛그림』(박영사, 1975) pp. 62~65
- ⑮ 『朝鮮時代 逸名繪畫』(東山房화랑, 1981) p. 75 및 『續 朝鮮時代 逸名繪畫』(1982) 도판 九, 一〇. 이 도록 후기에 의하면 본래 八폭이었다고 한다.
- ⑯ 洪錫蘭, 『이호관 이인상의 회화세계』(홍익대 대학원, 1982, 7) p. 30
- ⑰ 『朝鮮時代 後期繪畫』(東山房화랑, 1983) 도판 18.
- ⑱ 吳載純, 『醇庵集』 제 6권, 『北洞雅會圖後識』. 이 내용에 대하여는 필자의 『凌壺觀 李麟祥의 生涯와 藝術』(홍익대 대학원, 1983, 6) p. 6에 번역 소개되어 있다.
- ⑲ 이인상, 앞의 책, 제 3권 5면, 「答尹子子穆 別幅」, 『從古看山水 有二道, 有知其樂者 有知其品者……』
- ⑳ 原文을 그대로 인용하면 『任子伯玄 心澹絕者好 時強余作畫 既成便一笑 彈指而已 任人袖去 故任子廉中 無麟祥畫 余復作此識其尾 以沮人袖去 任子心 勸余之多心』
- ㉑ 이인상, 앞의 책, 제 1권 9면 『七月望日 與任子伯玄, 仲寬兄弟, 李子胤之 賞荷西池 共賦 荷花詩余得八首』(已未)
- ㉒ 『朝鮮名寶展圖錄』(每日申報社, 1938) 所收
- ㉓ 『韓國繪畫』— 宋公開繪畫特別展(국립중앙박물관, 1977) 도판 八〇참조.
- ㉔ 이인상, 도판은 필자의 碩士論文(주 18) 도판목록에 소개되어 있다.
- ㉕ 任昌淳 『이인상의 手簡』 『美術資料』 제 14호(1970, 4) p. 26
- ㉖ 임창순, 앞의 글, p. 29. 사촌 旭祥에게 보낸 편지. 이 편지의 내용은 月利錢이나 觀察使營의 부당한 지시에 대한 예들이 들어 있어서 당시 이인상의 심정을 이해하는데 매우 중요한 자료가 되고 있다.
- ㉗ 임창순, 앞의 글, p. 29
- ㉘ 黃景源의 『李元靈墓誌銘』 『江漢集』과 吳熙常의 『凌壺李公行狀』 『老洲集』에는 모두 이인상이 權貴에 굴하지 않고 법을 지킴으로써 끝내는 관찰사와 다투고 그 직을 버렸다고 하였다.
- ㉙ 이인상, 앞의 책, 제 4권 『山泉亭記』

- ③〇 吳熙常 『凌壺李公行狀』 『老洲集』 제 2〇권, 및 李胤水 『丹陵遺稿』 제 11권.
- ③1 이인상, 앞의 책, 제 4권 30면 『茅樓銘』
- ③2 W. Forman, *The Art of Ancient Korea* 1962, Peter Nevill, London, p. 95
- ③3 李東洲 『우리나라의 옛그림』(박영사, 1975) p. 311
- ③4 李德懋 『靑莊館全書』 제 4권(민족문화추진회 번역본, 1979) 제 8권, p. 238
- ③5 필자 미상 『松泉筆談』 『李元靈』: 乃以作隸之劃流而畫: 跡簡而意淡 時出於筆墨 形似之外: 眞畫家所謂 士氣畫也』
- ③6 吳世昌 『權域書畫徵』(일출판사, 1935) 所收 p. 184
- ③7 李胤水 『丹陵遺稿』 제 14권, 雜著
- ③8 黃景源, 『江漢集』 제 7권 13면.
- ③9 李泰浩 『謙齋 鄭散의 家系와 生涯』, 『季刊美術』 26호(1983, 여름호) p. 83
- ④〇 姜世晃 『豹菴遺稿』(정신문화연구원 영인본, 1979) pp. 296~297
- ④1 안휘준 『조선왕조실록의 서화사료』(정신문화연구원, 1983) p. 193
- ④2 洪良浩 『耳溪集』 제 16권, 四九面.
- ④3 安輝潛 『韓國繪畫史』(일지사, 1980) p. 274
- ④4 李東洲 『우리나라 옛그림』(박영사, 1975) pp. 212~214
- ④5 李東洲, 앞의 책, p. 125.