

小塘李在寬의 繪畫 研究*

李 研 朱**

- I. 머리말
- II. 생애와 교유관계
- III. 작품 세계
- IV. 이재관 회화의 회화사적 의의
- V. 맺음말

I. 머리말

李在寬은 1783년(正祖7)에서 1838년(憲宗4)까지 생존한 조선 후기의 화가이다.¹ 그의 절친한 교우였던 趙熙龍(1789-1866?)이 남긴 『壺山外記(史)』 중에는 「李在寬傳」이 전하며 이를 통하여 이재관의 생애가 간략하게 알려져 왔다.

그는 그림을 팔아 생활한 직업화가였음에도 불구하고 李麟祥(1710-1760), 金弘道

* 본 논문은 필자의 석사학위논문인 「小塘 李在寬의 繪畫 研究」(충북대학교대학원 고고미술사학과 석사학위논문, 2003)를 수정, 보완하여 정리한 것이다.

** 충북대학교대학원 고고미술사학과 석사

¹ 조선시대 회화사의 시기구분은 安輝濬의 초기(1392-약 1550), 중기(약 1550-약 1700), 후기(약 1700-약 1850), 말기(약 1850-1910)의 구분을 따른다. 安輝濬, 『韓國繪畫史』(一志社, 1980), p.211 참조.

(1745-1806), 尹濟弘(1764-?) 등 선배 화가들의 영향을 부분적으로 수용하여 선비들의 고아한 심회를 표현한 문인화의 세계를 추구했던 것으로 논의되어 왔다.² 또한 朴希蓮은 이재관의 생애를 구성하고 작품의 분석과 시기구분을 시도한 바 있으나, 그의 작품들이 독창적인 화풍을 보여준다기보다는 당시 화단의 경향을 충실히 반영해주는 것으로 평가하였다.³ 그러나 이재관의 회화세계가 어떻게 형성되고 변모하여 자기만의 뚜렷한 화풍으로 이룩되었는지, 또 작품의 어떠한 요소들이 문인화적인 면모를 보여주는지 등 기존의 평가에 대한 체계적인 분석과 그의 작품들이 조선 후기 화단에서 지니는 회화사적 의의는 뚜렷하게 지적되지 못하였다. 또한 최근까지 축적된 새로운 자료와 그간 다각적으로 모색되어 온 회화사 연구의 진전을 토대로 한 이재관의 생애와 작품세계에 대한 보다 면밀한 고찰이 요구되는 실정이다.

이재관이 활동한 조선 후기에는 영조(1725-1776), 정조(1777-1800)년간 형성된 경화사족과 그들의 문화가 순조(1801-1834)대로 접어들면서 더욱 성장하여 큰 영향력을 발휘하였다. 특히 당시의 경화사족들은 폭넓은 교유를 통하여 북학사상을 접하면서 청조의 문물과 학술을 수용하고자 하였다. 또한 한문학적 지식을 바탕으로 사회적 성장을 거듭해나갔던 여향인들도 경화사족의 일원으로 대두하면서 그들 역시 이러한 사상적 동향에 합류하였다.⁴

이와 같은 사상적 경향은 문인화가뿐 아니라 화원화가, 직업화가들에게 큰 영향력을 발휘하여 조선 후기 화단에 중국 남종화에 대한 인식과 정착을 제고시키는 중요한 요인으로 작용하였다. 이재관 역시 당대 활발하게 활동했던 직업화가로 그가 남긴 작품들은 남종화의 저변화 과정과 새로이 유입된 청대 화풍의 영향을 보여주는 것으로 파악된다. 특히 그는 '혼연관'이라는 자신의 화실을 가지고 활동했던 것으로 알려져, 조선 후기 화단에서 활동했던 전문적인 직업화가로서의 존재를 보여주어 중요하다고 하겠다. 따라서 이재관의 화가로서

² 이재관이 문인화의 세계를 추구한 것으로 평가된 논의는 安輝濬, 앞의 책, p.273; 同著, 『韓國繪畫의 傳統』(文藝出版社, 1988), p.295 참조. 한편 이동주는 이재관이 김정희의 영향을 받았지만 직업화가 본래의 입장으로 되돌아갔다고 평가하였다. 이동주, 「완당바람」, 『우리나라의 옛 그림』(학고재, 1995), pp.343-347 참조. 이재관의 대표작으로 잘 알려진 <松下處士圖>는 이인상과 윤제홍 화풍의 영향을 보여주는 것으로 논의된다. 安輝濬, 『韓國繪畫史』, p.274; 『人物畫』 韓國의 美 20(중앙일보사, 1985), pp.218-219 그림 해설 참조. 김홍도 화풍의 영향에 대해서는 진준현, 『단원 김홍도 연구』(일지사, 1999), p.626 참조.

³ 朴希蓮, 「小塘 李在寬의 生涯와 繪畫研究」(홍익대학교대학원 회화와 석사학위논문, 1983) 참조. 이외에도 이재관의 생애와 작품세계에 관한 연구로 홍선표, 「이재관의 하경산수도」, 『가나아트』 16(가나아트갤러리, 1990년 11·12월)가 있다.

⁴ 유봉학, 「京·鄕 학계의 분위기와 京華士族」, 『조선후기 학계와 지식인』(신구문화사, 1998), pp.95-134.

의 생애와 작품세계에 대한 체계적인 분석은 조선 말기로 변모해가던 당시 화단의 모습을 한층 더 구체적으로 드러내줄 것으로 생각된다.

필자는 기존의 연구 성과를 바탕으로 하여 그동안 잘 알려지지 않았던 이재관의 행적을 좀더 정확하게 파악해보고, 그의 작품들이 조선 후기 화단에서 지니는 회화사적 의의를 규명해 보고자 한다. 그의 회화세계가 어떠한 배경에서 이루어졌는지 알아보기 위해 먼저 이재관의 생애와 교유관계를 살펴보도록 하겠다. 이후 작품세계 부분에서는 현전 작품들의 대략적인 시기 구분을 시도하여 파악해보고 아울러 이재관 회화의 양식적 특징과 회화사적 의의, 후대에 미친 영향에 대해서도 논의해보도록 하겠다.

II. 생애와 교유관계

1. 생애

李在寬은 字가 元綱, 또는 元剛이며 號는 小塘으로, 吳世昌의 『槿域書畫徵』에 의하면 그의 본관은 용인이며 벼슬은 감목관에 올랐던 것으로 전한다.⁵ 그의 가계를 살펴보면 先祖대에는 무관직에 진출했던 것으로 보이나 이재관 세대에 이르러서는 뚜렷한 행적을 찾아볼 수 없다.⁶ 한편 여향인의 전기를 총망라한 劉在建의 『里鄉見聞錄』에는 이재관이 화가인 石塘 李維新의 조카라고 기록되어 있어 가계 구성에 작지만 중요한 실마리를 제공해 준다.⁷ 그러나 『龍仁李氏大同譜』에서 이유신을 찾을 수는 없으며, 다만 이재관보다 2세대 앞선 29세대에서 '維'자를 항렬자로 사용하였던 것으로 보아 두 사람이 혈연관계였을 가능성은 충분히 있다. 아울러 '石塘'이라는 호를 썼던 이유신에 대해 이재관 자신을 낮추어 '小塘'이라는 호를 지었음직도 생각해볼 수 있다. 이유신의 생애에 관해서도 자세히 알려진 바는 없으나, 둘을 사랑하는 성벽이 있어 紫霞 申緯(1769-1845)에게서 괴석을 얻어왔다는 『里鄉見聞錄』의 내용과 1753년 宮闈승으로 상을 받은 『英祖實錄』의 기록으로 볼 때 이재관보다 앞서 중인

⁵ 吳世昌, 東洋古典學會 역, 『국역 근역서화징』(하)(시공사, 1998), pp.914-916.

⁶ 李源益 編, 『龍仁李氏大同譜』 卷之一, 卷之二(龍仁李氏大宗會, 1983), pp.202, 599 참조.

⁷ “李在寬, 字元綱, 號小塘, 石塘維新之姪也.” 劉在建, 實是學舍古典文學研究會 譯註, 『里鄉見聞錄』(민음사, 1997), pp.649-650.

계층의 화원으로 활동했던 것으로 여겨진다.⁸

『壺山外記(史)』 중 「李在寬傳」에 실린 다음의 내용이 화가로서의 이재관의 생애를 간략하게 설명해준다.

이재관의 자는 원강, 호는 소당이다. 어려서 아버지를 여의었는데 집이 가난하여 그림을 팔아서 어머니를 봉양하였다. 그림은 어떤 특정한 화가를 사숙한 바가 없었는데도 옛 법에 들어맞으니 아마 하늘이 준 재주인 듯하다. 연기, 구름, 풀, 나무, 새, 짐승, 벌레, 물고기 그림이 모두 정묘한 경지에 들었으며 초상화를 더욱 잘 그렸으니, 상하 백 년 사이에 이런 필치는 없다고 하겠다. 일본 사람들이 동래왜관으로부터 그의 그림, 특히 새나 짐승 그림들을 사들이기를 빠뜨린 해가 없었다. 태조의 초상화 한 폭이 영흥부 준원전에 봉안되어 있었는데, 병신년(1836) 겨울에 도적에게 훼손당하였다. 정유년(1837) 봄에 원본을 경희궁에 옮겨 모시고, (이)재관에게 다시 베껴 그릴 것을 명하여 도로 준원전에 모시게 하였으며, 특별히 (이)재관에게 등산참사를 제수하였다. 그는 벼슬살이를 마치고 돌아와 병으로 집에서 죽으니 그때 나이 스다섯이었다. 내가 시로써 슬퍼하였다.⁹

이상의 내용으로 보아 이재관은 父親 死後 빈한해진 집안 사정으로 인하여 직업화가로서의 삶을 영위하기 시작하였던 것으로 생각된다. 그에게 스승이 있었던 것으로는 보이지 않으며 특히 초상화에 뛰어난 화가였던 것으로 파악된다. 아울러 『壺山外記(史)』의 「金亮元傳」에는 조희룡과 金學淵, 金亮元이 함께 이재관의 欣然館 화실을 방문한 일화가 남아 있어, 그가 자신의 화실을 가지고 전문적인 직업화가로 생활하였음을 말해준다.¹⁰

⁸ 이유신에 관해서는 劉在建, 앞의 책, pp.415-416, 649; 吳世昌, 앞의 책, p.805; 孫禎希, 「19世紀 碧梧社 繪畫 研究」(홍익대학교대학원 미술사학과 석사학위논문, 1999), p.21; 李成美 主編, 『朝鮮王朝實錄美術記事資料集』 II—書畫編(2)—(韓國精神文化研究院, 2002), pp.408-409 참조. 이유신의 작품에 관해서는 송희경, 「조선 후기 雅會圖—室內雅會圖를 중심으로」, 『미술사학연구』 246·247(한국미술사학회, 2005. 9), pp.157-159 참조.

⁹ 「李在寬, 字元剛, 號小塘, 小孤家貧, 售畫以養母, 畫無私淑, 而物合於古, 殆天授也. 煙雲草木飛走蠶潛, 俱入精妙, 尤長于傳神寫照, 上下百年, 無此筆也. 日本人, 自東來館, 購小塘翎毛, 無虛歲. 太祖御眞一本, 奉于永興府滄源殿, 丙申冬, 爲盜所毀損. 丁酉春, 原本移奉于慶熙宮, 命在寬重撫, 還安于本殿, 特除登山僉使. 解官歸, 病卒于家, 時五十五. 余以詩哭之.” 趙熙龍, 實是學舍古典文學研究會 譯註, 『壺山外記(史)』(한길아트, 1999), pp.128-130.

¹⁰ “돌이켜 이십여 년 전 일이 생각난다. 김학연과 더불어 (이재관의) 혼연관화실로 소당을 방문하러 가면서 약속하기를, ‘김양원이 알지 못하게 하자’고 하였다. 그것은 김양원이 詩畵으로 그림을 즐기는 흥을 켈가 두려웠던 것인데, 소당은 시를 읊조리지 않기 때문이다.” 趙熙龍, 위의 책, pp.122-128.

한편 그동안 이재관은 화원화가로 알려져 왔지만 화원에서의 구체적인 활동 시기와 내용은 제대로 파악되지 않았다. 조선시대 중기 이후 圖書署에 종사했던 畫員들의 系譜를 작성한 吳世昌의 『畫寫兩家譜錄』에 이재관의 이름은 올라 있지 않으며, 또한 奎章閣의 '差備待命畫員'은 아니었던 것으로 보인다.¹¹ 그런데 근래 선학들의 연구에 의해 소개된 규장각과 장서각에 소장되어 있는 많은 의례들 중에는 이재관의 화가로서의 구체적인 신분을 알려주는 기록이 남아 있어 주목된다.

『昌德宮營建都監儀軌』에 의하면 1833년부터 1834년까지 이루어졌던 창덕궁영건공사에 이재관은 '畫師'라 하여 方外畫員으로 참여한 것으로 기록되어 있다.¹² 방외화원은 도화서에 정식으로 속하지 않은 화가로 서울의 궁궐 중건시 이러한 방외화원이 대거 동원되었던 것으로 여겨진다.¹³ 純祖代에는 유난히 궁궐의 중건공사가 많았는데 창덕궁영건공사 당시 함께 이루어진 昌慶宮營建工事에서도 이재관은 丹青 牌將으로 차출된 바 있다.¹⁴ 이후 1837년에 있었던 憲宗孝顯后嘉禮에서도 이재관은 李漢喆(1812-1893 이후)을 비롯한 당대 유명한 화원화가들과 班次圖 제작에 참여하였던 것으로 알려진다.¹⁵ 즉 중요 國事가 있을 시에 이재관은 종종 방외화원으로 차출되어 활동하였던 것으로 파악된다.

이외에도 『憲宗實錄』에는 1837(丁酉)년 10월 4일 영흥부 준원전에 봉안되어 있던 태조 어진이 훼손되었으며, 1838(戊戌)년 2월부터 본격적으로 이루어졌던 어진 모사 작업에 이재관이 참여한 것으로 기록되어 있다. 여기서도 이재관은 '畫師'로 명기되어 있어 역시 방외화원으로 어진 모사에 참여하였음을 알 수 있다. 조희룡 또한 이때의 일을 『壺山外記(史)』에서 회고한 바 있는데, 그는 『憲宗實錄』과는 달리 1836(丙申)년 겨울에 태조 어진이 훼손당하여 다음해인 1837(丁酉)년 봄에 원본을 모사하여 다시 준원전에 모셨다고 기록하였다. 그리고 이재관에 대해서는 당시의 태조 어진 모사로 登山僉使에 올랐으며 이후 집으로 돌아와 쉰다섯의 나이로 病死한 것으로 전하였다. 이와 같은 조희룡의 기록에 따라 그동안 이재관의 몰년은 그가 쉰다섯이 되었던 1837년으로 소급되어 왔다.

¹¹ 규장각 자비대령화원에 대해서는 강관식, 『조선 후기 궁중화원 연구』 상·하(돌베개, 2001) 참조.

¹² 尹景蘭, 「李漢喆 繪畫의 研究」(韓國精神文化研究院 韓國學大學院 석사학위논문, 1995), p.14; 한영우, 『조선왕조 의례』(일지사, 2000), p.542 화원 명단 참조.

¹³ 안희준, 「조선 초기 회화 연구의 제 문제」, 『한국 회화사 연구』(시공사, 2000), p.769; 李成美, 「藏書閣所藏 朝鮮王朝 嘉禮都監儀軌의 美術史的 考察」, 『藏書閣所藏 嘉禮都監儀軌』(韓國精神文化研究院, 1994), p.86 참조.

¹⁴ 昌慶宮營建工事는 1833년에 시작하여 1834년에 완료되었는데, 許宏 등 19명의 畫員과 劉明奎 등 32명의 方外畫師가 차출되었다. 『규장각 소장 의례 해제집』 1(서울대학교 규장각, 2003), pp.568-580 참조.

¹⁵ 李成美, 앞의 논문, p.83 〈표 3〉, p.95 〈표 5〉, p.106; 『藏書閣所藏儀軌解題』(韓國精神文化研究院, 2000), pp.16-18.

그러나 『憲宗實錄』과 당시의 『影幀模寫都監儀軌』에는 1838년 2월에 이재관이 어진 모사에 참여했으며 이후 3월에야 還安한 것으로 전하여, 아마도 조희룡이 당시의 일을 한 해씩 앞서 착각하여 오기하였던 것으로 생각된다. 즉 이재관은 1838년 태조 어진 모사 작업을 무사히 마치고 집으로 돌아온 뒤 병으로 생을 마감하였던 것으로 파악된다.¹⁶

2. 교유관계

이재관의 교유관계를 살피는 데 있어 가장 중요한 인물은 又峰 趙熙龍이다. 1808년 이재관은 조희룡, 李鶴田과 함께 도봉산 천축사에 놀러가 〈秋山尋詩圖〉를 그리고 조희룡이 제문을 덧붙였던 것으로 전하여 이들이 20대를 전후한 이른 시기부터 교류하였던 것으로 알려진다.¹⁷ 그리고 조희룡과의 관계는 이재관의 말년에 이르기까지 꾸준히 지속되었던 것으로 파악된다.

이재관과 오랜 기간 동안 두터운 교분을 가졌던 조희룡은 秋史 金正喜(1786-1857) 문하로, 이재관의 〈天池石壁圖〉에는 김정희가 쓴 제문이 남아 있어 이재관과 김정희 사이에도 일정한 교유가 있었던 것으로 알려져 왔다¹⁸. 그러나 현전하는 김정희의 문집에서 이재관에 관한 구체적인 언급은 찾아볼 수 없어 두 사람의 관계는 소극적으로 추측해왔을 뿐이다. 그런데 최근 소개된 『亭洞緬禮時日錄』의 「影幀改摹時日記」를 통하여 1827년에 이재관이 김정희의 추천으로 李賢輔(1467-1555)의 影幀을 改摹한 사실이 드러나, 두 사람이 그간 막연히 알려졌던 내용보다 더욱 깊은 교유관계를 형성하였음이 확인되었다. 또한 영정개모 당시의 기록에 의하면 이재관은 한양의 彰善門 밖에 거처하였으며, 그림을 그리는 손놀림이 神妙하

¹⁶ 『憲宗實錄』 卷四, 憲宗三年(丁酉, 1837) 10月 戊申(4), 溶源殿 太祖 御眞 毀損; 『憲宗實錄』 卷五, 憲宗四年(戊戌, 1838) 2月 癸丑(11), 御眞 還安時 道科 設行; 같은 책, 憲宗四年(戊戌, 1838) 2月 甲子(22), 太祖 影幀 模寫; 같은 책, 憲宗四年(戊戌, 1838) 2月 丙寅(24), 影幀 模寫都監 施賞; 같은 책, 憲宗四年(戊戌, 1838) 3月 丁亥(15), 太祖 影幀 溶源殿 還安; 李成美 主編, 앞의 책, pp.576-587; 秦弘燮 編著, 『韓國美術史資料集成』(6) 朝鮮後期 繪畫編(一志社, 1998), pp.347-358.

¹⁷ “二十歲時, 與李小塘·李鶴田, 躡屨擔簷, 遊道峯天竺寺, 行到書院, 日已熏矣. 欲借宿講堂, 而院生數人, 冷視不顧. 吾三人, 枕藉房中, 無計可施. 余謂小塘曰: 吾輩寄宿於空山秋聲之中, 煙霞之氣, 可以療飢. 能無以詩畫記之乎? 小塘欣然應之, 乃作〈秋山尋詩圖〉, 余題其上云: 偶向鐘魚地, 來敲俎豆家. 此行非乞食, 已是飽煙霞.” 趙熙龍, 實是學舍古典文學研究會 譯註, 『石友忘年錄』(한길아트, 1999), pp.111-113.

¹⁸ 이 작품을 통하여 이재관이 김정희의 영향 아래 있었던 것으로 추측된 바 있다. 이동주, 앞의 책, pp.343-347; 同著, 『韓國繪畫小史』(汎友社, 1996), p.158.

여 칭찬하지 않는 이가 없었다고 한다. 이외에도 완성된 작품을 직접 족자로 제작하였다는 내용은 이재관이 작가로서의 기량뿐 아니라 장황으로 마무리할 정도의 실력까지 겸비한 전문적인 직업화가였음을 시사해 준다.¹⁹

이재관의 〈姜彝五 肖像〉에도 김정희의 제문이 쓰여 있어 김정희가 초상화에 뛰어났던 이재관을 문인사대부 집안에 종종 추천하였고, 때로는 자신이 직접 제문을 써 초상화를 완성했던 것으로 파악된다.²⁰ 강이오(1788-?)는 조선 후기 대표적인 문인화가였던 豹菴 姜世晃(1713-1791)의 손자로, 이재관과 강이오는 1833년 창경궁영건공사와 1838년에 있었던 태조어진모사에 함께 참여하였기 때문에 이 무렵 직접 교분을 맺었을 가능성도 배제할 수는 없다.²¹ 이 작품은 섬세한 필력을 바탕으로 강이오의 차분한 인상이 성공적으로 묘사되었고, 또 능숙하고 빠른 속도로 그려낸 의습선은 이재관의 개성적인 필법인 날카로운 각선들로 표현되었다. 김정희가 쓴 완숙한 필체의 제문과 '老髯題'라는 관서 또한 이미 김정희가 말년으로 접어들었음을 추측하게 해주어 여러 면에서 볼 때 이 작품은 이재관의 후기작으로 추정되며, 아울러 이재관이 초상화를 더욱 잘 그렸다고 논하였던 조희룡의 평가를 새삼 확인시켜준다.

개인소장의 〈山水圖〉 네 폭은 이재관과 조희룡, 申命準(1803-?), 姜潛(1807-1858)이 각자 산수도를 그리고 조희룡이 제문을 더하여 완성된 것으로, 이들의 인간적인 교류에 대한 구체적인 일화는 발견되지 않았지만 최소한 회화적인 교류는 있었다고 볼 수 있다.²² 강세황



도 1 李在寬, 〈姜彝五 肖像〉, 絹本彩色, 63.9×40.1cm, 국립중앙박물관

¹⁹ 『影幀改摹時日記』에는 김정희가 이재관을 추천한 사실과 함께 영정개모시의 상황이 구체적으로 언급되어 있다. 박은순, 『巖巖 李賢輔의 影幀과 『影幀改摹時日記』』, 『미술사학연구』 242·243(한국미술사학회, 2004), pp.238-248 참조.

²⁰ 미국 L.A. County Museum of Art에 소장되어 있는 이재관의 〈安君像〉에도 김정희의 제문이 쓰여 있는 것으로 알려졌다. 박은순, 위의 논문, p.247 참조.

²¹ 『규장각 소장 의례 해제집』 1, pp.568-580; 秦弘燮 編著, 앞의 책, pp.347-358 참조. 강세황에 대해서는 邊英燮, 『豹菴姜世晃繪畫研究』(一志社, 1988) 참조.

²² 각각의 그림은 『朝鮮時代後期繪畫』(東山房, 1983), 도 59-62.

의 증손자인 강진의 경우에는 조희룡과 함께 이재관의 <越女濯錦圖>에도 제문을 남긴 바 있어 이재관과 강진의 관계도 일회성으로 그치지 않는 것으로 보인다²³. 이 작품들은 네 사람이 각자 그려낸 것을 조희룡이 수합하여 제문을 적었거나 혹은 모두 함께 모인 자리에서 제작되었을 것이다.

그런데 이와 같이 여러 화가들의 작품에 조희룡이 일괄적으로 제문을 쓴 예는 삼성미술관 리움에 소장되어 있는 <八人水墨山水圖>에서도 찾아볼 수 있다.²⁴ 이 그림들은 『藝林甲乙錄』을 통하여 김정희로부터 회화 품평을 받은 것으로 알려진 畫墨 8인이 그림을 그리고 조희룡이 화제시를 써 완성한 것이다. 즉 당시 여항문인층의 지도적 위치에 있었던 조희룡은 여러 화가들의 모임을 주선하여 각 화가마다 그림을 그리게 하고 또 자신이 품평조의 제문을 써넣어 완성하면서 일종의 공동 창작을 시도해 나갔던 것으로 보인다. 나아가 그들은 이러한 모임을 통하여 서로 밀접한 교류와 유대감을 형성하였을 것이며, 이는 여항문인들의 詩會가 그 중추적인 기반이 되었을 것이다.²⁵

이상 살펴본 바에 의하면 이재관은 여항문인화가 이외에 문인사대부 화가들과도 교류권을 형성하였던 것으로 파악되며, 방외화원으로 적지 않게 국사에 참여했던 말년기에는 더욱 폭넓은 교류가 이루어졌을 것으로 생각된다. 특히 이한철의 전칭작인 <觀水圖>는 이재관 말년기의 교류 양상과 화가로서의 위치를 파악할 수 있는 중요한 단서를 제공해주는데, 이 작품의 오른쪽에는 다음과 같은 내용의 제문이 전한다²⁶.

신묘(1831)년 정월 16일날 밤에 우연히 小塘(이재관), 文哉(金德亨), 蓮潭, 紀叔과 만나 날이 다 하도록 해후했는데, 각각 필흥을 다했다. 오직 青園(金良驥) 한 사람만이 감히 붓을 잡지 않다가 남은 흥취가 아직도 있어 자신의 졸렬함을 잊고서 팔뚝을 한번 시험해 보았는데, 역시 평생토록 한 폭의 인물화도 그리지 않은 자로구나. 小塘(이재관)이 높은 안목으로 한번 웃고서 감정해 주

²³ 신명준과 강진에 관해서는 오세창, 앞의 책, pp.926, 939 참조. 강진과 조희룡의 교류상은 趙熙龍, 『石友忘年錄』, p.98 참조.

²⁴ 여덟 폭의 그림 도판은 유홍준, 『완당평전』 1(학고재, 2002), pp. 307-311, 도 168-1부터 도 168-4; 『韓國近代繪畫百年(1850-1950)』(國立中央博物館, 1987), 참고도판 1-8.

²⁵ 조선 후기와 말기 중인층의 詩社와 이를 통한 활동에 대해서는 鄭玉子, 「中人階層의 文學運動」, 『朝鮮後期文化運動史』(一潮閣, 1988), pp.189-270; 洪善杓, 「19세기 委巷文人들의 회화활동과 창작성향」, 『美術史論壇』 창간호(韓國美術研究所, 1995. 6), pp.191-219; 강명관, 『조선후기 여항문학 연구』(창작과비평사, 1997); 孫禎希, 앞의 논문; 崔卿賢, 「六橋詩社를 통해 본 開化期 畫壇의 一面」, 『한국근대미술사학』 12(한국근대미술사학회, 2004), pp.215-253 참조.



도 2 傳 李漢詰, 《觀水圖》, 1831년,
紙本淡彩, 26.5×33.5cm,
고려대학교박물관

었다.²⁶

1831년은 이재관의 나이 49세로 말년으로 접어들 무렵이다. 이한철은 당대 저명한 화원 화가로 잘 알려져 있으며, 金德亨은 규장각 서리를 지낸 바 있는 여항시인이자 화가였다. 또한 金良驥는 김홍도의 아들로 역시 화원화가로 활동했던 것으로 알려진다. 즉 이재관은 20대 무렵부터 말년에 이르기까지 여항문인화가, 문인사대부화가뿐 아니라 화원화가 등 당대 저명한 화가들과 교류하였고 나아가 그들로부터 긍정적인 평가를 받으며 활발하게 활동했던 것으로 파악된다.

²⁶ “辛卯元月既望，偶與小塘及文哉、蓮潭、紀叔、鏡日邂逅，各盡筆興，惟獨青園一人未敢把筆，餘趣尙爾忘拙識寫，無平生未畫一幅人物者，小塘高眼一笑鑑定。” 尹景蘭, 앞의 논문, p.26의 원문과 해석 재인용. 한편 尹景蘭은 당시 20여 세에 불과했던 이한철이 이미 50을 바라보던 대선배격인 이재관이나 김양기 등과 대등한 관계에서 교류할 수 있었을까라는 의문과 도인이 김양기의 작품에 자주 나타나는 것이라는 점을 들어 이 작품이 이한철의 것이라기보다는 김양기의 것으로 보는 것이 타당하다는 의견을 제시한 바 있다. 이 그림이 누구의 작품인지는 불분명하나 1833년에서 1834년까지 이루어졌던 창덕궁영건공사를 비롯하여 이후 중요 국가행사시 이재관과 이한철이 여러 차례 함께 국사에 참여하였던 사실에 비추어 볼 때, 이 그림이 그려졌던 1831년쯤에도 두 사람이 서로 알고 지냈을 가능성은 충분히 있다.

III. 작품세계

이재관은 산수화, 인물화, 초상화, 화조영모화 등 다양한 화목에 걸쳐 많은 작품들을 남겼다. 그러나 현재까지 알려진 그의 작품 중 기년작은 1817년(35세)의 〈米芾拜石圖〉도3와 1827년(45세)의 〈李賢輔 影幀〉(移模本)도7, 1837년(55세)의 《山水畫帖》도19, 도20에 불과하다. 이 작품들을 통하여 그의 현전 작품들을 시대순으로 명확하게 분류하는 것은 매우 어려운 일일 것이나, 개별 작품에 나타나는 양식과 필묵법은 서로 차이를 보여주어 시기별 대략적인 화풍의 경향을 파악할 수 있게 해준다. 또한 각각의 작품이 서로 10년이라는 동일한 시간적 간격을 두고 제작된 만큼 1817년 이후 10년 단위의 시기 구분을 시도해 파악해보고자 한다.

먼저 〈미불배석도〉를 기준으로 1817년을 전후로 하여 이른 시기에 제작된 것으로 추정되는 작품들을 전기로 분류해보도록 하겠다. 그리고 〈이현보 영정〉이 제작된 1827년을 전후하여 그려진 것으로 추정되는 작품들을 중기로, 이후 이재관이 55세이던 1837년에 제작한 〈산수화첩〉을 참고하여 말년기의 화풍을 보여주는 작품들을 후기로 파악해보도록 하겠다.²⁷ 또한 대략 그의 초년부터 30대까지를 전기로, 40대를 중기로, 50대의 말년기를 후기로 상정해볼 수 있다. 그러나 전·중·후기의 시기 구분은 이재관 생애의 변화를 근거로 한 것은 아니며 시기별 화풍의 경향을 가장 중요한 기준으로 삼아 고찰할 것이다. 이는 궁극적으로 이재관의 회화가 어떻게 형성되고 변모하여 자기만의 뚜렷한 화풍을 완성하였는가를 체계적으로 파악해보기 위한 것이라 할 수 있다.

한편 현전하는 이재관의 산수화와 인물화는 서로 유사한 화풍을 보여주는 산수인물화 형식이 대부분으로 명확한 화목의 구분이 모호한 경향을 보여준다. 그는 산수 속에 종종 점경인물이나 高士를 연상시키는 인물을 등장시켜 한 폭의 산수화를 완성하였고, 인물화에서는 등장인물 주위에 간략한 산수를 배경으로 삼아 적절한 현장감을 살려내었다. 그런데 이와 같이 간단한 산수를 배경으로 전경에 인물을 배치하여 그려낸 작품들에 나타나는 시기별

²⁷ 한편 중기에서 후기로 이행해가는 과정에 있는 작품들은 중기와 후기의 양식적 특징을 함께 지니고 있어 정확한 제작 시기의 구분이 어려운 실정이다. 이에 본 논문에서는 50대 이후 말년기의 원숙한 화풍을 보여주는 작품들을 후기작으로 한정하여 파악하여 보았고, 그의 대표적인 화풍을 잘 보여주는 작품들을 우선으로 논의의 대상으로 삼아 고찰하였다.

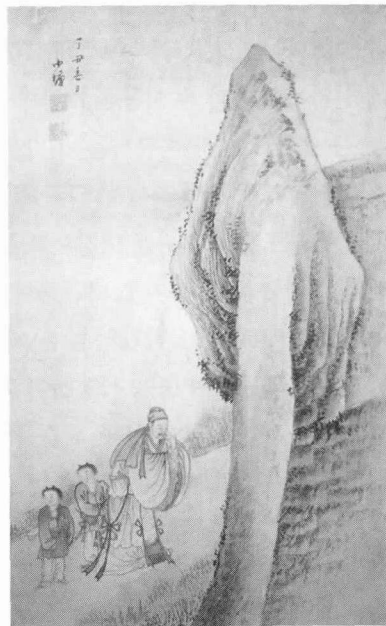
화풍의 변화는 화목에 관계없이 유사한 경향을 보여준다. 다만 그림의 제문이나 도상을 통하여 畫題를 알 수 있는 작품들은 구체적인 화목을 밝혀두었다.

또한 앞서 생애와 교유관계에서 논의된 사실을 비롯하여 시기별로 뚜렷한 차이를 보이는 관서와 도인도 시기 구분의 근거로 참고하도록 하겠다. 이재관의 작품에 보이는 도인은 다양하지만 관서는 '小塘寫'와 '小塘' 두 가지만이 발견되며, 혹은 관서를 생략하고 도인만을 찍은 경우도 종종 보인다. 비교적 이른 시기에 '小塘寫'라는 관서를 몇 차례 사용한 것으로 파악되지만 관서의 형식과 서체가 시기별로 단계적인 변화를 보이지는 않는다. 같은 시기 안에서도 서로 다른 필체의 관서가 사용된 경우가 많고 도인 역시 명확한 시기 구분의 근거를 제시해주지는 못한다. 따라서 이재관 회화의 시기 구분과 양식분석은 작품에 보이는 화풍의 특징과 변화상을 가장 중요한 기준으로 삼은 것임을 다시 한 번 언급해둔다.

1. 전기

이재관의 현전하는 작품 중 가장 이른 시기의 작품은 1817년에 그려진 〈米芾拜石圖〉이다²⁸. 그러나 1808년, 이재관의 나이 26세이던 해에 조희룡, 이학전과 함께 도봉산 천축사에 놀러가서 그렸다고 전하는 〈秋山尋詩圖〉를 고려해보면 그가 20대 무렵의 이른 시기부터 그림을 그리기 시작하였음을 알 수 있다. 이재관이 어려서 父親을 여의었고 또 집이 가난해서 그림을 팔아 어머니를 봉양하였다는 『壺山外記(史)』의 내용을 통해서도 그가 일찍부터 직업화가로서의 삶을 영위하였던 것으로 파악된다.

지금까지 알려진 이재관의 작품 중 〈추산심시도〉라는 제목으로 전하는 작품은 찾을 수 없지만, "가을 산에서 詩를 찾는다"는 畫題의 내용으로 보아 이 작품은 가을 정경을 그려낸 산수화였던 것으로 생



도 3 李在寬, 〈米芾拜石圖〉, 1817년.
紙本淡彩, 54.5×34cm,
서강대학교박물관

²⁸ 이재관의 〈米芾拜石圖〉를 열람할 수 있도록 도움을 주신 서강대학교박물관에 감사드립니다.

각된다.²⁹ 당시 이재관과 조희룡, 이학전은 천축사로 향하던 중 날이 저물어 도봉서원에서 하루를 머물게 되었던 것으로 보인다. 그런데 그날은 유난히도 煙霞의 기운이 깊었는지 조희룡은 이것이 療飢가 될 만하다고 하며 이재관에게 시화로 기록해 줄 것을 청하였고, 이재관은 이에 흔쾌히 응하여 <추산심시도>를 그리고 조희룡은 완성된 그림에 제문을 써넣은 것으로 전한다.³⁰

이재관의 현전 작품 중 조희룡이 제문을 남긴 경우는 중기부터 발견되며 후기에 이르기까지 상당수가 전한다. 즉 이재관과 조희룡이 서로 그림과 글을 분담하여 작품을 완성하는 일종의 합작이 오랜 시간 동안 지속되었던 것으로 파악된다. 따라서 두 사람은 상호 어떠한 면모로든 영향을 주고받았을 가능성이 많지만 각자 이루어낸 회화세계에 있어서는 서로 다른 경향을 보여준다.³¹ 다만 조희룡은 시의 창작으로, 이재관은 시의 내용과 분위기에 어우러지는 회화 작품으로 서로 충분히 교감하였던 것으로 보인다.

1817년에 그려진 <미불배석도>는 바위를 남달리 사랑하여 그 앞에서 절을 한 뒤 의형제를 맺었다는 北宋代 書畫家 米芾(1051-1107)의 고사를 그려낸 고사인물화로, 거대한 바위 앞에 절하는 미불과 두 시동은 그림의 주제를 함축적으로 드러내 준다.³² 화면의 위쪽에 쓰여 있는 “丁丑春日”이라는 관서는 이 작품이 이재관의 나이 35세이던 1817년, 어느 봄날에 그려진 것임을 알려준다. 따라서 이 작품은 이재관의 전기 화풍과 양식을 잘 보여준다고 할 수 있다.

가파른 언덕과 이를 배경으로 등장하는 거대한 바위는 가는 필선으로 윤곽선을 그렸고, 언덕 위에는 짧은 필치를 나열하여 무성한 잡풀을 묘사하였다. 바위는 겹겹의 주름으로 굴곡진 꼴을 표현하고 약간의 짧은 피마준과 농묵의 태점으로 입체감을 나타내었다. 또한 바위 정상부에는 부벽준을 사용하여 거친 질감을 드러내고자 한 것으로 보인다. 인물 역시 세 필을 사용하여 얼굴과 신체, 의습을 표현하고 두 동자의 의복에는 짙은 채색을 더하였다. 이재관의 대표적인 화풍을 보여주는 것으로 잘 알려진 후기의 인물화들과 비교해 볼 때 인물 표현의 기량은 현저히 떨어지는 모습을 보여준다. 산수와 인물 모두 가는 필선의 윤곽선이

²⁹ 趙熙龍, 『石友忘年錄』, pp.111-113 참조.

³⁰ 당시 조희룡은 자신이 쓴 제문을 다음과 같이 기록해두었다. “偶向鐘魚地, 來敲俎豆家. 此行非乞食, 已是飽煙霞 (우연히 종어가 있는 곳을 향하다가 조두가에 와서 문을 두드렸다. 이 행차 걸식이 아닌데 이미 연화에 배를 불렀네).” 趙熙龍, 『石友忘年錄』, pp.111-113.

³¹ 이 점에 대해서는 차후 다시 논의하도록 하겠다.

³² 고사인물화의 정의와 제재에 관해서는 朴恩和, 「張承業의 故事人物畫」, 『정신문화연구』 83(한국정신문화연구원, 2001), pp.57-58 참조.

두드러지며 특히 경직되고 어색한 등장인물들의 모습은 이재관이 일찍부터 인물화에 능한 화가는 아니었음을 단적으로 보여준다.

그럼에도 불구하고 전기부터 중국 문인의 일화를 다룬 고사인물화를 그려낸 점은 그가 이른 시기부터 문인취향의 주제를 섭렵하기 시작한 것이 아닌가를 생각하게 해준다. 이재관은 당대의 유명한 직업화가였지만 그가 남긴 작품들은 문인사대부나 문인화가들이 선호하였던 주제를 다룬 것이 대부분이다. 작품의 양식에서도 남종화의 주요 기법인 피마준을 사용한 점, 安徽派 회화 양식을 연상케해주는 직각 형태의 선묘로 바위 표면을 처리한 점 등은 당시 문인화가들이 즐겨 사용한 경물 표현법이었다.³³ 그러나 북종화의 대표적 준법인 부벽준과 잡풀 묘사에서 두드러지는 거친 필치, 인물 묘사에 사용한 짙고 화려한 채색 등은 남종화적인 면모와는 상반된 경향을 보여준다.³⁴ 즉 이 시기 이재관은 남종화와 북종화의 명확한 구분 없이 여러 가지 기법을 구사하였던 것으로 파악되며, 이는 회화적 기법을 터득하고 화가로서의 기량을 닦아나가기 위한 습작과 학습에 충실한 과정중이었기 때문으로 생각된다.

스승이 없이 직업화가의 길로 접어들었던 이재관에게 회화 학습의 대상은 중국으로부터 전래된 유명 화보와 저명한 선배화가들 혹은 당대 화가들의 작품이 최우선이었을 것이다. 특히 한미한 집안 출신인데다 아직 화가로서의 사회적 성공에 미칠 수 없었던 이재관이 중국 여러 대가의 진작을 감상하는 것은 더욱더 어려운 일이었을 것이다. 따라서 당대 많은 화가들과 마찬가지로 이재관 역시 조선 후기 화단에 이미 잘 알려진 『芥子園畫傳』이나 『顧氏畫譜』 등을 비롯한 유명한 화보들을 통하여 기법을 연마하고 모방하면서 이를 토대로 나름의 창작 또한 시도해나갔을 것으로 생각된다.³⁵

이와 같은 전기 화풍의 경향은 〈山居圖〉에서도 파악된다⁴. 이 작품은 〈미불배석도〉의 바위와 마찬가지로 산의 모습을 주름지게 표현하여 입체감을 나타내었고, 화면 위쪽 폭포의 정상부는 윤곽선 위에 거친 필치를 찍어내어 미무리하였다. 대부분의 경물들은 획일적인 세 필로 내려 그어 윤곽선이 도드라지며 채색 또한 빈틈없이 꼼꼼하게 한 흔적에서도 전기 화

³³ 안휘파의 회화양식에 대해서는 高連姬, 「安徽派 繪畫樣式의 形成과 〈黃山圖〉」, 『미술사연구』 13(미술사연구회, 1999), pp.3-27 참조.

³⁴ 한편 조선 후기 정선을 비롯한 화가들이 남긴 고사인물화는 채색이 가해진 것이 대다수로, 이는 당시 화단의 한 경향이기도 하였던 것이라는 지적이 있다. 유미나, 「18세기 전반의 詩文 故事 書畫帖 考察」, 『강좌미술사』 24(한국불교미술사학회, 2005), p.150.

³⁵ 화보의 영향에 관해서는 金明仙, 「朝鮮後期 南宗文人畫에 미친 芥子園畫傳의 영향」(이화여자대학교대학원 미술사학과 석사학위논문, 1991); 宋惠卿, 「『顧氏畫譜』와 조선후기 畫壇」(홍익대학교대학원 미술사학과 석사학위논문, 2002); 최정임, 「『三才圖會』와 朝鮮後期 繪畫」(홍익대학교대학원 미술사학과 석사학위논문, 2003) 참조.



도 4 李在寬,
〈山居圖〉,
紙本淡彩,
26×20cm,
李寬求 소장

도 5 傅沈師正,
〈山居圖〉,
紙本淡彩,
44.2×35.4cm,
국립중앙박물관

풍의 면모를 잘 보여준다.

산거도는 산거문화를 배경으로 출현한 산 속의 幽居所를 그린 그림을 뜻하는 것으로 산수를 배경으로 산거독서하는 선비를 그려낸 산수인물화의 형식을 취하는 경우가 많은 것으로 알려진다.³⁶ 이재관의 〈산거도〉 역시 깊은 산 속의 거처와 그 안에서 유유히 산거독서하는 선비가 등장하는데, 이 작품과 같은 주제를 다루었을 뿐 아니라 유사한 경물의 배치를 보여주는 傅沈師正(1707-1769) 〈山居圖〉는 당시 이러한 유형의 산거도가 여러 화가들에 의해 답습되면서 반복적으로 그려졌을 가능성을 보여준다^{도5}. 또한 심사정 친칭의 작품 제발에는 “明代 仇英(약 1502-1552)의 법식을 방한 산거도”라고 적혀 있어 이 작품이 구영의 화풍을 참고로 하여 그려진 것임을 시사해준다.³⁷ 즉 두 작품은 당시 유전되어 오던 화보에 수록된 구영의 작품 중 동일한 장면을 임모한 것으로 추정해 볼 수 있다.

초옥에서 글 읽는 선비가 등장하는 〈江亭讀書圖〉 또한 산거독서를 주제로 그려낸 것으로 지금까지 살펴본 전기 화풍의 경향을 잘 보여준다^{도6}. 전체적인 경물의 묘사에서 가는 필선을 사용한 흔적이 뚜렷하고 원산은 간략한 윤곽선과 선염으로, 초옥 뒤에 배치된 나무들

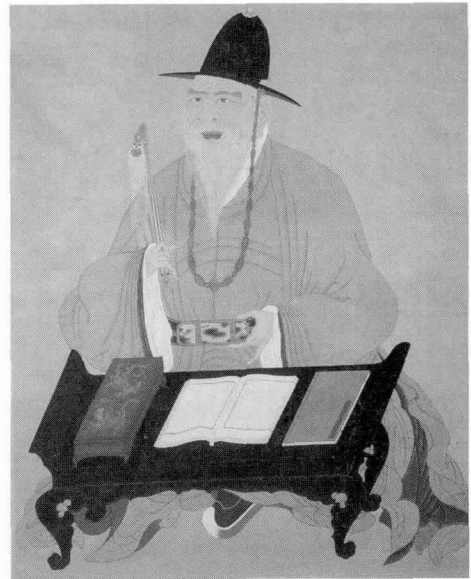
³⁶ 산거도의 정의와 도상적 특징에 대해서는 조규희, 「朝鮮時代의 山居圖」(서울대학교대학원 고고미술사학과 석사학위논문, 1998), pp.1-7 참조.

³⁷ 이재관과 심사정의 산거도에 대해서는 조규희, 위의 논문, p.88 참조.



도 6 李在寬,〈江亭讀書圖〉,
紙本設彩, 19.2×30cm,
개인 소장

은 북중화적인 수지법을 사용하여 그려내었다. 그러나 이 작품은 대각선상에 초옥을 중심으로 바위와 수목을 비롯한 경물들을 선택적으로 배치하는 변화를 통하여 적절한 공간감을 형성하였다. 또한 수목과 함께 사용한 엷은 담채는 산거독서라는 주제와 걸맞는 분위기를 자아낸다. 전체적으로 정돈되지 못하여 산만하게 처리된 필묵법에서 아직은 미숙한 기량이 드러나지만 한적한 산중의 초옥에서 은거하며 글 읽기에 몰두하는 선비의 모습을 그려낸 이 작품은 당시 이재관이 추구하였던 회화세계를 잘 드러내준다.³⁸



도 7 李在寬,〈李賢輔 影幀〉, 1827년, 絹本彩色,
124.2×101.6cm, 李性源 소장

2. 중기

중기에 해당되는 기년작으로 1827년에 그려진 〈李賢輔 影幀〉이 있다^{도7.39} 이 작품은 玉

³⁸ 한편 趙熙龍의 『漢瓦軒題畫雜存』에 기록된 〈秋林讀書圖〉의 畫題를 통하여서도 현전작품 이외의 산거도가 더 그려졌을 것으로 보인다. 趙熙龍, 實是學舍古典文學研究會 譯註, 『漢瓦軒題畫雜存』(한길아트, 1999), pp.91-92.

³⁹ 이재관의 〈李賢輔 影幀〉을 열람할 수 있도록 도움을 주신 (재)한국국학진흥원에 감사드립니다.

峻上人의 원본을 移模한 것인 만큼 원본에 충실하여 그려졌기 때문에 이재관의 개인적인 화풍이 두드러져 나타나지는 않는다. 그러나 얼굴과 의습의 묘사에 보이는 필선들은 이 시기 이재관이 구사했던 필묵법이 어떠하였는가를 대체적으로 제시해준다. 이재관은 원본과는 달리 선을 그려내는 데 있어 먼저 붓을 눌러 모가 나게 하여 필선의 첫 부분을 강조하였다.⁴⁰ 또 한 번에 내려 굵기 못해 필선의 중간이 굴곡지거나 약간의 완만한 각이 생긴 흔적도 보인다. 그러나 전기 작품들에 구사된 필선과 비교해보면 한층 힘이 들어가 정돈된 필법을 보여 주고 날카롭게 처리한 각선들이 부분적으로 발견된다.

이 작품은 김정희의 추천을 통하여 제작된 것으로 따라서 늦어도 1827년 이전 김정희는 이재관이라는 화가를 알고 있었다고 할 수 있다. 그것이 직접적인 교유의 형태였는지 혹은 김정희가 세간을 통해 이재관의 실력에 대하여 전하여 듣고 추천을 하였던 것인지는 불분명하지만, 어떠한 형태로든 두 사람의 관계는 이 작품의 제작 경위를 통하여 확인된다. 물론 이재관이 20대 무렵부터 조희룡과 교류하였기 때문에 조희룡의 소개가 있었을 가능성도 적지 않다고 할 수 있다.

이재관이 김정희로부터 모종의 영향을 받았을 것임은 김정희의 제문이 쓰여 있는 <天池石壁圖>를 통하여 추측되어 왔다⁴¹. 김정희는 이 작품에서 “天池石壁, 黃山怪松, 此元綱變格出新處. 秋史醉題(천지의 석벽과 황산의 괴송은 바로 이것이 원강(이재관)의 새로운 격을 만들어낸 곳이다. 추사(김정희)가 취하여 제하다)”라고 하며 이재관의 화격을 칭찬하였던 것이다. 특히 새로운 격을 만들어내었다는 내용은 이재관의 개성적인 화풍이 잘 드러났다는 평가가 아니었을까 생각된다.

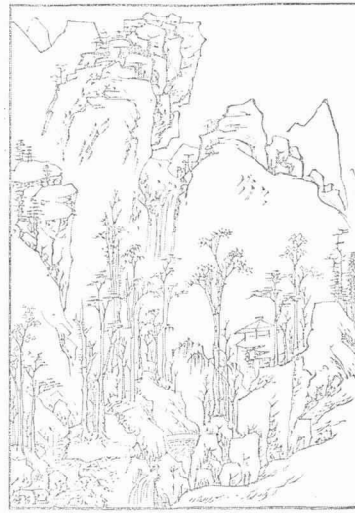
이 작품은 元代의 문인화가인 黃公望(1269-1354)의 <天池石壁圖>(1341)에 연원을 두고 있다. 당시 김정희를 비롯한 문인화가들이 회화 창작의 이상으로 삼았던 것은 董其昌(1555-1636)이 제시한 원사대가의 회화, 특히 그중에서도 황공망과 예찬의 양식이었던 것으로 전한다. 그러나 이재관의 <천지석벽도>는 황공망의 진작보다는 『顧氏畫譜』에 실린 「黃公望山水」⁴²와 더 유사한 모습을 보여주어 실제로는 화보를 참고해서 그린 것으로 보인다.⁴¹ 『顧氏畫譜』의 「黃公望山水」를 살펴보면 후경에는 기암절벽이 있고 전경에는 양쪽의 바위들 위로 여러 그루의 나무들이 수직으로 솟아 있으며 또한 바위 사이로는 폭포수가 흐르고 있다. 특히 전경의

⁴⁰ 이 점은 박은순, 「靈巖 李賢輔의 影幀과 「影幀改摹時日記」, p.246에서도 제시되었다.

⁴¹ 황공망의 <天池石壁圖>는 양신 외, 정형민 옮김, 『중국 회화사 삼천년』(학고재, 1999), p.167, 도 155. 『顧氏畫譜』에 실린 「黃公望山水」는 『顧氏歷代名人畫譜』(圖本叢刊會, 1926), p.56.



도 8 李在寬, 〈天池石壁圖〉, 紙本水墨,
35.6×43.3cm, 개인 소장



도 9 『顧氏畫譜』第三冊, 「黃公望山水」

바위들은 직사각의 형태를 띠고 있으며 그 표면은 Y자와 같은 선묘로 처리되었다.⁴² 이재관의 작품 역시 『顧氏畫譜』와 동일한 구도를 보여준다. 다만 바위 위의 나무들을 소나무를 비롯한 枯木들로 변화시켜 더욱 강조하였고 화보에 보이는 암산의 정상부는 생략한 것을 알 수 있다. 이는 아마도 제문을 써 넣을 자리를 마련하기 위한 의도적인 생략이었을 것이다. 대신 화보의 암산 표현에 보이는 직각의 안휘과적 선묘를 오른쪽 폭포 옆으로 옮겨 표현하였다. 한편 김정희가 그의 교우였던 權敦仁(1783-1859)에게 보낸 편지글 중에도 〈천지석벽도〉의 圖解 내용이 전하고 있어, 이 또한 이재관의 작품에 참고되었을 가능성이 있다. 圖解의 내용 중 특히 '소나무 네 그루가 높이 솟아 있고'라고 한 부분은 『顧氏畫譜』보다 더 유사성을 보여준다.⁴³

이 작품이 정확하게 언제 제작되었는지는 알 수 없지만 중기 작품의 범주 안에서 이해

⁴² 황공망은 “바위를 그릴 때는 三面이 있어야 한다”고 자신의 『寫山水訣』에서 논한 바 있다. 이 내용은 조선 후기, 말기 화가들에게 많이 참고되었던 것으로 보이며, 작품에서는 간략한 Y형태로 주로 나타난다. 崔耕苑, 「朝鮮後期 對淸 회화교류와 淸회화양식의 수용」(홍익대학교대학원 미술사학과 석사학위논문, 1996), pp.91-95 참조.

⁴³ “天池石壁圖 自雜樹一林 起手 此爲第一層 林外融谿 卽起大山 山之右 出一池 人家臨池 池上起陡壁 壁罅出瀑水下注 以橋閣 接住不露水口 此所以天池石壁之點題也 又有四松高起 石側有茅屋 盖通幅惟一大山盤礴 頂外列小山兩層 淡淡虛住 大山小峰 聯絡起伏 爲收結無盡之致 嵐氣溢幅 渾侖雄厚 眞屬壯觀耳.” 『書牘』, 『與權彝齋敦仁』 33. 金正喜, 임정기 역, 『국역 원당전집』 I(민족문화추진위원회, 1995), pp.290-296 원문과 번역; 崔耕苑, 앞의 논문, p.110 번역 참조.



도 10 李在寬, 〈山市晴嵐圖〉, 絹本淡彩,
120.6×47.2cm, 국립중앙박물관(좌)
도 11 李在寬, 〈魚郵落照圖〉, 絹本淡彩,
120.7×47.1cm, 국립중앙박물관(우)

될 수 있을 것으로 생각된다. 경물의 묘사는 전기에 이어 여전히 세필을 사용한 윤곽선이 두드러지지만 전기보다는 자신감 있고 힘있는 필선의 구사가 이루어졌다. 특히 전경의 폭포수와 바위 표현에 사용된 필선들을 살펴보면 처음 시작부분에서 붓을 약간씩 눌러주어 강조하였는데, 이 점은 〈이현보 영정〉의 의습 표현과도 비슷한 방식을 보여준다. 또한 김정희가 1825년 그의 나이 40세에 들어서면서부터 연경의 문사들과 본격적인 회화 교류를 시작하였던 점과 1827년에는 그의 동생인 김명희가 張深으로부터 황공망의 〈富春山圖〉摹寫本을 전해 받았던 사실 등을 고려해보면, 김정희도 이 무렵 황공망을 비롯한 여러 대가의 작품을 심층적으로 이해하였을 가능성이 크다고 할 수 있다.⁴⁴ 따라서 이재관의 〈천지석벽도〉 또한 이러한 배경 아래 그려졌던 것으로 짐작해볼 수 있다.

⁴⁴ 이외에도 張深은 여러 大家의 題詩를 얻어 卷軸으로 만들어 1828년 겨울 김명희에게 보냈다고 한다. 藤塚鄰, 朴熙永 譯, 『추사 김정희 또 다른 얼굴』(아카데미하우스, 1994), pp.273-277, 454-456; 김현권, 「秋史 金正喜의 산수화」, 『미술사학연구』 240(한국미술사학회, 2003), p.216. 당시 張深이 보낸 〈富春山圖卷〉은 김상업·황정수 편저, 『경매된 서화』(시공아트, 2005), p.307에 수록되어 있다.

이상 살펴본 바에 의하여 이재관의 중기 화풍의 면모를 대략적으로 추정해 보면, 먼저 전기에 이어 세 필의 윤곽선 위주의 표현이 지속되었던 것으로 파악된다. 그러나 전기보다 한결 정돈되고 힘있는 필력이 엿보이며 날카로운 각선들이 부분적으로 발견된다. 또한 직각으로 처리한 선묘는 안휘파의 회화 양식을 수용한 것으로, 이는 사실상 판각된 화보의 학습과 응용에서 비롯된 것으로 보인다.⁴⁵

소상팔경 여덟 폭 중 현재 두 점만이 국립중앙박물관에 전하는 〈山市晴嵐圖〉도10와 〈魚邨落照圖〉도11는 『芥子園畫傳』의 「樹譜」, 「山石譜」, 「人物屋宇譜」에 수록된 여러 장면들을 적절히 조합하여 그려낸 것이다.



도 12 『芥子園畫傳』, 「亂麻皴」

특히 〈산시청람도〉의 주산은 『芥子園畫傳』의 「亂麻皴」과 유사한 면모를 보여주는데, 연속적으로 중첩된 수많은

刻線은 산이나 바위의 날카로운 느낌을 효과적으로 전달하여 준다^{도12}. 〈어촌낙조도〉의 전경의 토파와 그 주변의 바위 역시 마치 판각된 듯한 느낌을 줄 정도로 예리한 각선들로 묘사되었다. 세장한 화면에 삼단의 구성이 완전한 두 작품은 정련된 필묵법을 보여주며 다양한 소재와 준법의 구사를 통하여 완성되었다. 근경, 중경, 원경을 사선으로 배치하여 적절한 원근감과 공간감을 형성하였고 시점 또한 다양해져, 여러 측면에서 이전까지의 작품에서는 찾아볼 수 없었던 발전된 화법을 보여준다.

瀟湘八景圖는 중국洞庭湖 남쪽瀟湘 지역의 아름다움을 여덟 장면으로 그려낸 것으로 특히 詩畫合一의 대상으로 표현되어 왔다. 조선 초기 1442년에 제작된 〈瀟湘八景詩帖〉에 실려 있는 여러 문인들의 詩文은 무한한 공간감과 끝없는 하늘, 망망한 수면을 연상하게 해주는 공간구조를 보여주고, 이는 특히 안견과 화풍으로 완성된 여러 소상팔경도를 통하여 잘 표출되었다.⁴⁶ 이재관이 그려낸 소상팔경도는 이러한 오랜 전통을 담아내면서도 조선 후기

⁴⁵ 명말 청초 안휘파 양식의 유입과 수용은 진작들에 의한 영향도 있었겠지만, 『芥子園畫傳』의 영향도 컸던 것으로 여겨진다. 이예성, 『현재 심사정 연구』(일지사, 2000), p.56.

⁴⁶ 이 詩帖에 관한 내용은 任昌淳, 『匪懈堂 瀟湘八景 詩帖解說』, 『泰東古典研究』(한림대학부설 태동고전연구소, 1989), pp.257-277; 林在完, 『匪懈堂 瀟湘八景詩帖』 總譯, 『호암미술관 연구논문집』 2(삼성문화재단, 1997) 참조. 詩帖의 회화적인 해석은 고연희, 「소상팔경, 고려와 조선의 시, 화에 나타나는 수용사」, 『동방학』 9(한서

정착된 남종화풍에 기반한 새로운 양식을 보여준다.⁴⁷ <산시청람도>의 연운에 잠긴 산시의 입구나 <어촌낙조도>의 한없이 펼쳐지는 넓은 수면과 이를 무대로 생활하는 어부들의 모습은 풍부한 시적 감흥을 불러일으킨다. 그리고 이 점은 비단 작품의 주제와 소재에서 뿐 아니라 화면 위쪽에 적혀 있는 조희룡의 제시를 통하여서도 잘 드러나 시화일률의 경지를 보여준다.⁴⁸ 이와 같은 시서화일치 사상은 19세기 추사파에 이르러 가장 팽배해지게 되는데, 조희룡 또한 이를 견지하였으며 그에 입각한 작품을 많이 남긴 것으로 알려진다.⁴⁹

이러한 시적 소재, 혹은 문학작품을 소재로 한 회화의 제작은 문인화가나 화원화가, 직업화가를 불문하고 조선 후기 들어 급증하였던 것으로 파악된다. 특히 1606년 來朝했던 朱之蕃이 그린 小景 20幅은 <千古最盛帖>, <臥遊帖>, <朱太史十二畫帖> 등으로 재생산되었고, 이 과정에서 羅大經(13세기)의 『鶴林玉露』에 의거한 <山靜日長圖>가 많이 그려졌으며 이외에 王羲之의 「蘭亭記」, 陶淵明의 「歸去來辭」, 李白的 「蜀道難」, 歐陽修的 「秋聲賦」, 蘇軾의 「赤壁賦」 등도 다양하게 회화작품으로 제작되었던 것으로 알려진다.⁵⁰

이재관도 문학작품의 내용을 주제로 한 작품들을 남기고 있는데, 그중 <赤壁夜遊圖>는 蘇軾(1036-1101)의 「赤壁賦」를 주제로 그려낸 것으로 앞서 논의한 두 점의 소장팔경도와 유사한 양식적 특징을 보여준다^{도13}. 특히 사선으로 융기된 적벽은 각이 진 가는 필선으로 묘사되었으며 이러한 표현 방식은 <산시청람도>의 주산에서 이미 살펴보았다. 그러나 마치 칼날과 같이 한층 더 날카롭고 예리한 각으로 처리한 암벽과 이곳에 자라난 잡목들은 명대에 편찬된 『詩餘畫譜』의 「赤壁」 장면과도 유사한 모습을 보여준다^{도14}. 1612년(萬曆 40)의 발문이 있는 『詩餘畫譜』는 안휘성의 汪氏가 편찬한 것으로 안휘파 판화의 刻風이 많이 수용되어진 것으로 알려진다. 또한 역대 유명 시인의 작품과 이에 상응하는 삽화를 수록하였는데, 시문학

대학교 동양고전연구소, 2003), pp.220-224 참조.

⁴⁷ 이재관의 두 작품은 소장팔경도의 전통에 하나의 변화를 이룩한 것으로 평가되기도 한다. 安輝濬, 「韓國의 瀟湘八景圖」, 『韓國繪畫의 傳統』(문예출판사, 1988), pp.241-243.

⁴⁸ 각각의 제시는 다음과 같다. “一帶青山入畫來 煙雲寂寂水光開 千門盡掩紅塵隔 莫評長安古都猶(한 무더기 푸른 산들이 그림처럼 둘러 있고 연운이 고요하여 물빛만이 열리네. 일천 개의 문을 잠근 듯이 홍진으로 막혔으니 행여 장안의 옛 길인가 의심치 말게. <山市晴嵐圖>의 제시)”, “鶴鳴啼徹雨初晴 渡口歸來水氣腥 村比村南齊曬網 釣舟閒在夕陽汀(숨어드는 자고새의 쌍 울음 속에 비가 막 갠 나루터 돌아드는 길 구비마다 물 비릿내 남아 있네. 마을 위뜸이나 아래뜸이나 널여 말리는 그물들 낚시 길을 서둘렀던 조각배 피곤한 듯 노를 위에 누웠네. <魚村落照圖>의 제시)”

⁴⁹ 孫明嬉, 「趙熙龍의 繪畫觀과 作品世界」(고려대학교대학원 문화재학협동과정 석사학위논문, 2003), p.37.

⁵⁰ 朴孝銀, 「18세기 朝鮮 文人들의 繪畫蒐集活動과 畫壇」, 『미술사학연구』 233·234(한국미술사학회, 2002. 6), p.144.



도 13 李在寬, <赤壁夜遊圖>, 개인 소장



도 14 『詩餘畫譜』, 「赤壁」

을 명료하게 시각화하여 그 의미를 알기 쉽게 전달하고자 도해 화보의 형식을 취하였다. 즉 화보에 있어서도 시서화 삼절의 문인적 이상을 표현하고자 했던 것으로 여겨진다.⁵¹

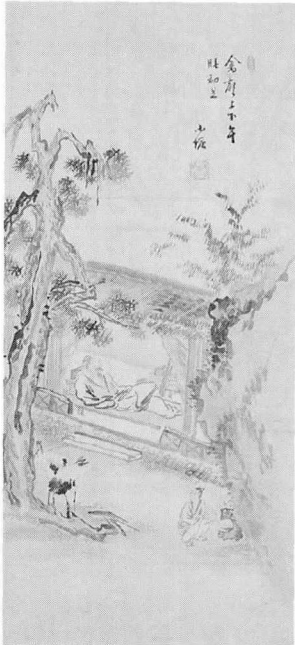
또한 羅大經의 『鶴林玉露』를 주제로 그려낸 이재관의 산정일장도는 전기에 이어 산거독서를 주제로 그려낸 것이지만, 점차 그의 개성적인 화풍이 형성되어가는 면모를 보여주어 주목할 필요가 있다. 羅大經의 『鶴林玉露』 중 '山靜日長'은 나대경이 산 속에 있는 그의 은거지에서 긴 여름날을 보낸 일을 묘사한 것으로 주로 경치 보기, 차 마시기, 독서, 작시, 예술 감상, 담화 등의 내용으로 구성되어 있다.⁵²

현전하는 이재관의 산정일장도는 전칭작까지 포함하여 모두 4점이며 이 중 <午睡圖> 도15, <山妻稚子圖> 도16, <三人邂逅圖> 세 작품은 작품의 크기와 구도, 필묵의 운용, 제문의 書體가 유사하고 “筆下無一點塵”라는 주문방인이 동일하게 찍혀 있어 산정일장도 병풍으로 제작되었을 가능성이 많다.⁵³ 초옥에서 책에 기대 채 잠이 든 선비와 정원의 학, 차를 끓이는

⁵¹ 『詩餘畫譜』에 관해서는 고바야시 히로미쓰, 김명선 옮김, 『중국의 전통판화』(시공사, 2002), pp.127-131; 汪氏輯, 『詩餘畫譜』(上海古籍出版社, 1988) 참조.

⁵² 산정일장도에 대해서는 조규희, 앞의 논문, pp.83-85 참조.

⁵³ 이재관의 판서와 동일한 서체를 보여주는 이 작품들의 제문은 이재관 자신이 직접 쓴 것으로 보인다. 이재관의 <三人邂逅圖>는 유복렬, 『한국회화대관』(文教院, 1979), p.674, 도 457. 이외에 이재관의 전칭작 <倚杖柴門圖>가 국립중앙박물관에 전하며, 이 작품 역시 세 점의 산정일장도와 근접한 시기에 그려진 것으로 추정된다.



도 15 李在寬, 〈午睡圖〉, 紙本淡彩, 122.3×56.3cm, 삼성미술관 리움
 도 16 李在寬, 〈山妻稚子圖〉, 紙本淡彩, 124×56cm, 간송미술관

시동의 모습을 담아낸 〈오수도〉는 부드러운 먹과 청신한 담채로 은자의 고아한 산중 생활을 그려내었다. 〈산처치자도〉 역시 〈오수도〉와 유사한 화풍으로 그려졌는데, 산중의 처소는 커다란 바위로 둘러싸여 있으며 정원에는 소나무와 파초가 자라고 있다. 그리고 이를 배경으로 생활하는 선비와 시동의 모습은 백묘법으로 간결하게 그려내었다. 특히 사선으로 비스듬히 위치한 초옥과 그 왼쪽을 덮고 있는 커다란 바위의 화면구성은 明代 중기 蘇州의 유명한 화가였던 唐寅(1470-1524)의 〈草屋蒲團圖〉와 유사하여 주목된다⁵⁴. 산중의 처소와 그 주변의 나무, 바위의 모티프는 당인 화풍의 중요한 특징이기도 하며 그 역시 〈산정일장도〉를 남긴 바 있다.⁵⁴ 또한 당인의 〈초옥포단도〉는 清代 화가인 張培敦(1772-1846)에 의해 임모된 바 있어, 當代 화가에 의해 전승된 당인이나 구영 양식의 산수화풍이 직접적으로 유입되었을 가능성도 배제할 수는 없을 것이다.⁵⁵

⁵⁴ 당인의 생애와 작품세계에 대해서는 Anne De Coursey Clapp, *The Painting of Tang Yin*(The University of Chicago Press, 1999); 박은화, 「明代 中期의 文人畫家 唐寅의 詩畫」, 『미술사학』 14(한국미술사교육학회, 2000), pp.91-113 참조. 당인의 〈산정일장도〉는 Anne De Coursey Clapp, 같은 책, pl.1.

⁵⁵ 張培敦(1772-1846)은 字가 硯樵으로 吳縣(지금의 江蘇 蘇州) 출신이다. 그는 唐寅의 畫法을 참고한 화가로 알려졌다. 俞劍華, 『中國美術家人名辭典』(上海人民美術出版社, 1981), p.847. 장배돈의 〈草屋蒲團圖〉는 『中國文物



도 17 唐寅, 〈草屋浦團圖〉,
中國 上海 개인 소장

한편 신문대학교 박물관에 전하는 《千古最盛帖》의 〈鶴林玉露圖〉도 산정일장도와 같은 주제를 그린 것으로, 이 화첩은 조선 중기 오파 화풍의 전래 양상을 보여주는 것으로 여겨진다.⁵⁶ 〈학림옥로도〉는 산중의 커다란 바위로 둘러싸인 초옥에 선비가 등장하는데, 이러한 장면구성은 당인의 산수화풍과도 유사한 면모로 파악되고 또한 오파화풍이 수용된 산정일장도의 한 형태를 보여주는 것으로 생각된다. 17세기 초·중반부터 오파의 沈周(1427-1509), 文徵明(1470-1559), 당인, 구영 등의 그림이 소개되었고 수장, 완상되었다는 기록에서 당인과 그의 화풍은 조선 후기 화단에 잘 알려졌을 것으로 보이며, 이제관의 산정일장도는 이와 같은 당시 화단의 경향을 반영해주는 것으로 파악된다.⁵⁷

산정일장도 세 점과 유사한 제문의 서체와 필묵의 운용을 보여주는 간송미술관 소장의 〈雙鶴喜報圖〉도 이상의 작품들과 근접한 시기에 그려진 것으로 보인다¹⁸. 사선 방향으로 각기 뻗어나간 두 갈래의 나뭇가지 위로 두 마리의 까치가 등장하는 화면구성은 김홍도의 〈雙鶴圖〉에서도 찾아볼 수 있다. 김홍도의 작품은 조선 중기 수묵사의 화조화의 전통을 계승하였고, 특히 사선의 구도에 맑고 투명한 농담의 변화를 통하여 시정적 분위기를 표출한 점은 그가 이루어낸 화조화의 특징이었던 것으로 평가된다.⁵⁸ 기쁨을 상징하는 까치를 두 마리 등장시킨 것은 기쁨이 두 배로 찾아오길 염원하는 뜻을 표현한 것으로,

精華大辭典, 繪畫卷(上海辭繪出版社, 1997), p.444, 도 660.

⁵⁶ 이 화첩에 대해서는 박효은, 앞의 논문; 유미나, 「朝鮮 中期 吳派畫風の 전래—《千古最盛》帖을 중심으로, 『미술사학연구』 245(한국미술사학회, 2005. 3), p.77, 〈표 1〉, p.94, 〈표 4〉 참조. 〈鶴林玉露圖〉는 p.105, 도 18.

⁵⁷ 일례로 金光炫(1584-1647)은 당인의 화첩을 수장했던 것으로 전한다. 洪瑞鳳, 『鶴谷集』 卷2, 「爲金大諫光炫題唐寅伯虎畫帖」(洪善杓, 「朝鮮 後期 繪畫의 애화풍조와 鑑評活動」, 『朝鮮時代繪畫史論』[文藝出版社, 1999], p.237에서 재인용); 陳準鉉, 「仁祖-肅宗年間的 對中國 繪畫交涉」, 『강좌미술사』 12(한국불교미술사학회, 1999), pp.174-176 참조.

⁵⁸ 김홍도의 〈雙鶴圖〉에 대해서는 진준현, 『단원 김홍도 연구』, p.590; 『檀園 金弘道 韓國의 美』 21(중앙일보사, 1985), 도 126. 김홍도의 화조화풍에 대해서는 洪善杓, 「韓國의 花鳥畫」, 『花鳥四君子』 韓國의 美 18(중앙일보사, 1985), pp.189-190 참조.

현실적인 소원을 기원하는 내용이 많은 화조영모화는 일반 대중의 수요가 많은 화목이었던 것으로 여겨진다.

이재관의 중기 작품들은 전기보다 향상된 화면구성력을 비롯하여 다양한 소재와 기법의 구사를 보여준다. 이러한 소기의 발전은 주로 중국으로부터 유입된 각종 화보의 훈련을 통하여 이루어졌던 것으로 파악된다. 이 과정에서 남종화에 대한 나름의 이해도 이루어졌던 것으로 생각되며 특히 이재관의 산정일장도는 명대 당인을 비롯한 오탁 화풍을 수용한 면모를 보여준다. 산수 배경은 바위나 소나무, 파초 등으로 간략히 하고 산거독서하는 은일자의 모습을 부각시켜 그려낸 이 작품들은 후기에 이르러 이재관의 개성적인 화풍이 완성되는 근간을 이루었던 것으로 생각된다.



도 18 李在寬, 《雙鵲喜報圖》,
紙本淡彩, 68.0×37.5cm,
간송미술관

3. 후기

1837년에 그려진 《山水畫帖》은 부드럽고 능숙해진 필묵법과 적절하게 형성된 공간감을 보여주며 먹과 조화된 맑은 담채의 효과 또한 말년기 이재관의 원숙한 화풍을 드러내준다(도19, 도20). 이 화첩은 총 8葉으로 이루어져 있으며 마지막 폭의 왼쪽 아래에는 “丁酉九月小塘畫”라고 적혀 있다. 또한 화첩의 각 폭에는 조선 후기 문신으로 글씨에 뛰어났던 趙秉龜(1801-1845)의 題跋도 함께 전한다.⁵⁹⁾

조병구는 19세기의 문인이었던 洪翰周의 『智水拈筆』에 유명한 장서가로 소개된 바 있는데, 이 책에 언급된 장서가들은 18, 19세기의 대표적인 경화세족들로 그들의 장서 취미는 서적의 단순한 집적에 그치지 않고 고동서화와 함께 특유의 생활문화를 정착시켰던 것으로 여겨진다.⁶⁰⁾ 즉 이 화첩은 조병구의 의뢰로 제작되었던 것으로 파악해 볼 수 있으며, 한편 제

⁵⁹⁾ 조병구는 본관은 豊壤이고 자는 敬寶로, 豊恩府院君 萬永의 아들이며, 神貞王后(追尊王翼宗의 妃)의 오빠로 글씨에 이름이 났던 인물이다. 한국정신문화연구원, 『한국인물대사전』 0-ㅎ/부록(중앙일보·중앙M&B, 1999), p.2104.

⁶⁰⁾ “雖以我國之編小, 沈斗室公之續堂, 殆過四萬, 趙遊荷秉龜·尹石醉致定二公之家亦不下三四萬卷. 其他鎮川縣草坪里華谷李相慶億之萬卷樓, 徐楓石有築斗陵里之八千卷, 又其下也.” 洪翰周, 『藏書家』, 『智水拈筆』(아세아문화



도 19 李在寬, 〈歸漁圖〉, 《山水畫帖》中 六葉, 1837년, 紙本淡彩, 26.6×33.5cm, 개인 소장



도 20 李在寬, 〈東海八景圖〉, 《山水畫帖》中 八葉, 1837년, 紙本淡彩, 26.6×33.5cm, 개인 소장

발의 내용과도 유사한 장면을 보여주는 각 쪽의 그림들은 조병구가 미리 제시한 시문의 내용에 맞추어 완성되었던 것이 아닌가 생각된다.⁶¹

화첩 중 현재 확인할 수 있는 장면은 〈歸漁圖〉도19라는 이름으로 잘 알려진 六葉과 〈東海八景圖〉도20로 전하는 八葉이다. 〈귀어도〉는 보름달이 뜬 저녁 강가를 배경으로 집으로 돌아오는 어부를 소재로 삼아 그린 것이다. 잠시 이 장면의 제시를 살펴보면,

미역밭 오리 여울이 흐릿흐릿 보이면서, 곳곳의 인가마다 말끔히 대나무 사립문을 닫았는데, 강 어귀의 조용한 밤에 어린 삼살개 짝어매은 달빛에 고기 베고 돌아오는 주인을 반겨줍이런가.

라고 되어 있다. 즉 제시의 내용은 〈귀어도〉의 장면과도 일치하며 더불어 이 작품은 시적 정취 또한 충분히 드러내준다. 특히 달밤을 상징하는 보름달과 넓은 수면을 배경으로 등장하

사, 1984), p.6(강명관, 「조선 후기 서적의 수입·유통과 장서가의 출현」, 『조선시대 문학 예술의 생성공간』(소명출판, 1999), p.263에서 재인용).

⁶¹ 현재 이 화첩은 소장처가 불명확하고 또 열람이 불가능하여 본 논문에서는 도록을 통해 이미 잘 알려진 〈歸漁圖〉와 〈東海八景圖〉 두 점만을 언급하기로 한다. 이 화첩에 수록된 나머지 그림들과 조병구의 제발은 朴希蓮의 논문에서 언급된 내용을 통하여 고찰해보았다. 朴希蓮, 앞의 논문, pp.25-26, 도 12-19 참조. 朴希蓮이 소개한 제발과 번역문은 좋고, 「小塘 李在寬의 繪畫研究」(충북대학교대학원 고고미술사학과 석사학위논문, 2003), p.29에 인용되어 있다.



도 21 李在寬, 〈松下處士圖〉,
紙本淡彩, 138.8×66.2cm,
국립중앙박물관

도 22 李在寬, 〈芭蕉下仙人圖〉,
紙本淡彩, 139.4×66.7cm,
국립중앙박물관

는 어부의 모티프는 소상팔경 중 동정추월과 어촌낙조를 연상시킨다. 화첩의 나머지 그림들에 대해서는 정확히 파악하기 어렵지만, 五葉의 장면 또한 소상팔경의 소재인 평사낙안의 전형적인 도상을 완연하게 보여준다.⁶²

이 화첩은 여덟 장면으로 구성된 점으로 보아 八景圖의 형태로 제작하였을 가능성이 있다. 마지막 폭이 〈동해팔경도〉로 알려져 있기는 하지만 실제 동해의 여덟 장면을 그려낸 것인지는 확실하지 않다. 그러나 각 장면을 그려내는 데 있어 팔경도의 오랜 전통으로 전승된 소상팔경도의 도상이 전제되었을 수 있으며, 이미 잘 알려져 전형화된 소상팔경의 모티프는 그 도상만으로도 충분히 시적 분위기를 전달해주는 역할을 하였을 것이다. 이 화첩의 장면들은 조선 후기 남종화풍을 토대로 변용되고 재해석되던 당시 소상팔경도의 도상이 수용되어진 것으로 추측해 볼 수 있다.

작품의 구도를 살펴보면 전경과 후경을 대각선상에 배치함으로써 공간감을 형성하였는데, 이와 같은 화면구성은 중기에서 살펴본 소상팔경도와 앞서 교유관계에서 언급된 조희룡

⁶² 五葉의 그림은 朴希蓮, 앞의 논문, p.44, 도 16.

의 제문이 적혀 있는 <산수도>에서도 발견된다. 한편 <동해팔경도>의 원산은 각선을 중첩하여 그려내는 방법으로 표현되었으며 전체적으로 부드러운 담묵의 처리 또한 함께 보여주어, 이재관은 이 시기 자신의 개성적인 필법을 고수하면서도 다양한 필묵법을 자유자재로 구사하게 된 것으로 보인다. 맑은 정취를 드러내주는 간결한 산수와 이를 배경으로 등장하는 산수와 합일된 점경인물은 말년으로 접어든 화가의 편안하면서도 고요한 심회를 느끼게 해준다.

이상 살펴본 <산수화첩>의 화풍은 이재관의 대표작으로 잘 알려진 인물화에서도 찾아볼 수 있다. 국립중앙박물관 소장의 <李在寬筆仙人圖>는 총 여섯 점으로 각각의 작품은 비슷한 크기와 유사한 화풍을 보여주어 하나의 세트로 제작되었던 것으로 보인다.⁶³ 그중 <松下處士圖>도21와 <芭蕉下仙人圖>도22는 이재관의 전형적인 화풍을 반영해주어 그의 대표작으로 잘 알려져 있다. 또한 이 작품들은 조희룡이 제문을 적어 완성한 것으로, 조희룡과 이재관이 전기부터 후기에 이르기까지 꾸준히 교류하였고 또 각기 완성한 글과 그림으로 시화일률의 경지를 추구하였음을 보여준다.

<송하처사도>의 오른쪽에 쓰여 있는 “白眼看他世上人”은 王維(699-759)의 詩 “與廬員外象過崔處士興宗林亭(원외랑 노상과 함께 처사 최흥종의 숲속 정자를 찾아서)”의 마지막 구절로 이 작품이 왕유의 시를 주제로 한 唐詩意圖임을 알려준다.⁶⁴ 화면의 구성 역시 속세를 떠난 은일자의 심회를 읊은 시의 내용에 따라 布巾을 쓴 처사가 長松 아래 바위에 걸터앉은 모습으로 그려졌다. 바위는 담묵의 간략한 윤곽선과 먹점으로 처리한 반면 소나무는 더욱 짙은 먹으로 거칠게 그려내어 강조하였고, 처사와 시동의 의습 표현 역시 농담의 대비와 비수의 차이가 커져 호방한 필법을 보여준다. 그리고 화면 왼쪽에는 조희룡이 이 작품과 이재관에 대한 짙은 평을 다음과 같이 기록하였다.

술은 구골이요, 돌은 완골이요, 사람은 오골이다. 이와 같이 되어야 바야흐로 무릎을 안고 길게 파람하며 한 세상의 눈에 차갑다는 뜻이 스며 있게 된다. 소당(이재관)은 그야말로 畫神이구려,

⁶³ <李在寬筆仙人圖> 6점은 각각 <松下處士圖>, <芭蕉下仙人圖>, <美人寫書圖>, <美人吹笙圖>, <女俠圖>, <仙人圖>라는 이름으로 알려져 있다. <李在寬筆仙人圖> 여섯 점을 비롯하여 <山市晴嵐圖>, <魚郵落照圖> 등 이재관의 작품들을 열람할 수 있도록 도움을 주신 국립중앙박물관에 감사드린다.

⁶⁴ 왕유의 시 전문은 다음과 같다. “廬綠樹重陰蓋四鄰 青苔日厚白無塵 科頭箕踞長松下 白眼看他世上人(푸른 나무 짙은 그늘 온 사방을 뒤덮고 파란 이끼 날로 두텁게 자라며 질로 먼지 없다. 맨머리로 큰 소나무 아래서 두 다리 뻗고 앉아 옛 법에 얽매인 저 세속 사람들을 백안시하다).” 王維, 朴三洙 옮김, 『詩佛 王維의 시』(도서출판 세계사, 1993), pp.370-371. 唐詩意圖에 대해서는 閔吉泓, 「朝鮮 後期 唐詩意圖—山水畫를 중심으로」, 『미술사학연구』 233 · 234(한국미술사학회, 2002. 6), pp.63-92 참조.

나한테 이것을 만들라고 한다면 술은 노송이요, 돌은 괴석이요, 사람은 허황된 사람일 따름이니 이는 결만 그린 것이리라.⁶⁵

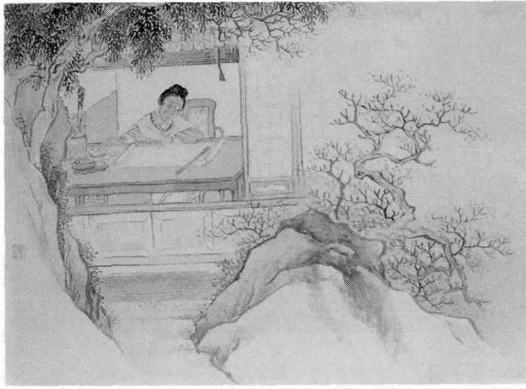
조희룡은 이재관을 畫神이라 칭송하면서 이 작품에는 '차가운 뜻'이 잘 스며 있는 것으로 평가하였다. 반면 만일 자신이 이와 같은 그림을 그려냈다면 소나무와 돌, 사람 모두 걸 모습만을 그려내었을 것이라고 하였다. 여기서 '차가운 뜻'이란 그림의 주제이기도 한 세상을 백안시하는 처사로서의 자세와 그 내적 세계를 의미할 것이다. 즉 조희룡의 글은 이재관이 사물의 형상으로 한 폭의 그림을 완성하였을 뿐 아니라, 사물이 지닌 보이지 않는 뜻까지도 그려내었다는 점을 은유적으로 표현한 것으로 생각된다. 산중의 커다란 바위와 소나무만으로 이루어진 간단한 산수를 배경으로 등장인물을 부각시켜 그려낸 이 작품은 후기에 완성된 이재관의 무르익은 필묵법과 독창적인 화면구성을 보여준다.

〈파초하선인도〉는 唐代의 서예가 懷素(7세기)가 종이를 살 수 없을 정도로 가난하여 파초 잎에 詩를 썼다는 일화를 소재로 삼아 그린 것으로, 이와 같이 중국문인의 일화를 그려낸 이재관의 고사인물화는 이미 전기의 〈미불배석도〉에서도 살펴보았다.⁶⁶ 가파른 언덕에 거대한 바위를 배경으로 고사의 주인공들이 등장하는 모습에서 두 작품이 서로 유사한 방식으로 구성되었음을 알 수 있다. 그러나 〈파초하선인도〉는 산수와 인물 모두 간단하면서도 능숙하게 표현되어 후기 화풍을 반영해주고, 바위의 묘사에 보이는 농묵의 각진 필선은 중기 이후 형성된 이재관 특유의 필법을 보여준다. 특히 감필법과 농담 대비의 효과를 극대화시켜 그려낸 회소와 시동의 모습은 〈미불배석도〉의 등장인물들과는 비교할 수 없을 정도로 매우 향상되어 뛰어난 인물 표현력을 드러내준다.

이 작품들은 이재관 말년기의 부드러우면서도 호방한 필묵법과 독창적인 화면구성을 보여주기도 하지만 한편으로 이재관이 남달리 인물표현에 뛰어난 화가였음을 추측하게 해준다. 간단한 필치나 점을 찍어 완성한 인물들의 얼굴은 동시대 어느 화가의 작품보다도 섬세한 표정과 그야말로 정묘한 경지를 느끼게 해준다. 이는 초상화에서 뛰어난 기량을 지녔던 이재관의 개인적 역량이 인물화에서도 잘 발현되었기 때문이라 생각해볼 수 있다.

⁶⁵ “松是癯骨 石是頑骨 人是傲骨 然後方帶得抱膝長嘯眼冷一世之意. 小塘 其眞畫神者乎 使我作此 松老石怪人詭而已 此寫形者也.” 유복렬, 『한국회화대관』, p.669 해석 참조.

⁶⁶ 〈芭蕉下仙人圖〉 이외에도 동일한 주제를 그려낸 작품으로 고려대학교박물관 소장의 〈蕉葉題詩圖〉가 전한다. 『古繪畫名品圖錄』(고려대학교박물관, 1989), 도 131.



도 23 費丹旭, 〈仕女圖冊〉, 12面 中, 1841년, 紙本設色,
20.2×27.7cm, 中國 北京故宮博物院

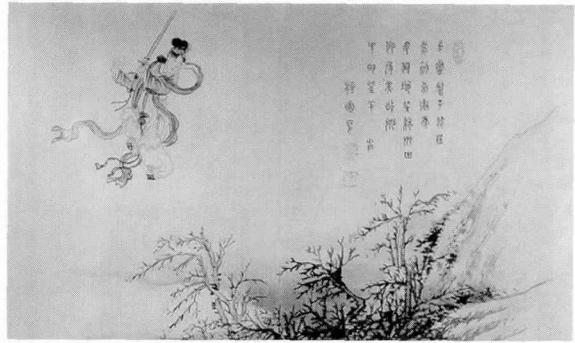


도 24 李在寬, 〈美人寫書圖〉, 紙本彩色, 139.4×66.7cm,
국립중앙박물관

1831년 이재관이 傳 李漢詰의 〈관수도〉를 감상한 후 “역시 평생토록 한 폭의 인물화도 그리지 않은 자로구나” 하며 평을 해주었던 사실에서도, 그는 當代에 실력 있는 인물화가로 인정받았던 것으로 파악된다^{도2}. 그러나 이재관의 인물화가 전기로부터 후기에 이르면서 점진적인 발전을 보여주는 점을 볼 때, 이와 같은 성취가 그의 타고난 재주 때문만은 아니었던 것으로 보인다. 아마도 화가로서의 부단한 노력이 이루어낸 성과였을 것이다.

〈이재관필선인도〉 중 나머지 네 작품은 女仙을 소재로 한 것으로 여인의 얼굴과 자태는 清代 改琦(1773-1828)와 費丹旭(1802-1850)의 仕女畫風과 같은 경향을 보여주어 주목된다. 명, 청대에는 상업경제의 변영과 시민 계층의 성장, 통속문학의 발전과 더불어 사녀화가 많이 그려졌으며, 특히 개기와 비단옥 화풍의 사녀화가 널리 유행하였다^{도23}. 이들이 그려낸 인물들은 가냘픈 체격과 달걀 모양의 얼굴, 八字형의 눈썹, 가느다란 눈을 한 여인들로 이재관의 〈美人寫書圖〉에 등장하는 여인 또한 동일한 모습을 보여준다^{도24}.⁶⁷ 이외에도 바위로

⁶⁷ 單國強, 「明清繪畫概論」, 『北京故宮博物院所藏明清繪畫展』(호암갤러리, 1992), p.145; 양신 외, 앞의 책, pp.291-292; 萬青力, 『並非衰落的百年: 十九世紀中國繪畫史』(臺北: 雄獅圖書股份有限公司, 2005), p.116 참조.



도 26 金弘道, 〈飛仙劍舞圖〉, 絹本淡彩, 34×58.2cm,
개인 소장

도 25 李在寬, 〈女俠圖〉, 紙本彩色, 139.4×66.7cm,
국립중앙박물관

둘러싸인 서재에서 글 쓰는 여인을 그림의 제재로 삼아 그려낸 화면구성에서도 상호 유사성이 발견된다. 간송미술관에는 개기의 〈麻姑採芝圖〉가 소장되어 있어 진작이 유입되었을 가능성을 짐작해볼 수 있다.⁶⁸ 또한 이재관의 〈미인사서도〉는 청대 사녀화의 양식적인 영향뿐만 아니라, 경제적 번영을 바탕으로 유흥문화의 성행이 이루어졌던 조선 후기와 청 말기의 동일한 시대적 배경 위에 형성된 미인상을 보여주는 것으로 생각된다.

〈女俠圖〉도25는 가을밤에 하늘을 가르며 劍舞를 즐기는 여협을 주제로 한 것으로, 동일한 주제를 그린 현전 작품으로 김홍도의 〈飛仙劍舞圖〉도26가 있다. 김홍도의 작품과 거의 흡사한 화면구성에서 이재관이 〈비선검무도〉를 직접 보았을 가능성이 있으며, 은은한 달무리와 나뭇가지의 묘사 역시 김홍도의 〈疏林明月圖〉를 참고하여 그려낸 것으로 보인다.⁶⁹ 이재관의 작품은 김홍도의 〈비선검무도〉가 그 모델이 되었을 가능성이 농후하지만, 유려한 필선으로 그려낸 여협의 섬세한 얼굴과 역동적인 신체의 움직임은 김홍도와는 차별화된 이재관

⁶⁸ 改琦의 〈麻姑採芝圖〉는 『潤松文華』 28(韓國民族美術研究所, 1985), 도 11.

⁶⁹ 김홍도의 〈疏林明月圖〉는 『檀園 金弘道』 韓國의 美 21, 도 35.

의 뛰어난 인물 표현력을 보여준다. 또한 이와 같이 검을 든 女仙은 白殷培(1820-1894 이후)의 <劍仙圖>에도 등장하여 조선 후기 화단에서 여러 화가들에 의해 작품화된 소재였던 것으로 파악된다.⁷⁰

이재관의 작품 제문에는 “女俠山東第一流”라는 내용이 있어 이 작품이 여협을 소재로 한 것임을 알려준다.⁷¹ ‘女俠’이라는 소재는 이미 조선 중기의 申範華(1647-?)에 의해 그려졌던 것으로 전하는데, 조선 후기의 문인화가였던 李夏坤(1677-1724)은 신범화의 <女俠圖>에 대해 구영과 견줄 만하다고 평가한 바 있어 당시 구영의 인물화풍을 계승한 여협도가 조선 중기 및 후기 화단에서 그려졌던 것으로 추정된다.⁷² 한편 구영의 인물화풍은 이후 청대의 인물화에도 많이 흡수된 것으로 여겨지는데, 이와 같이 협객을 소재로 한 작품은 중국에서도 청대에 접어들어 상당히 많이 그려졌던 것으로 파악된다.⁷³

특히 海上畫派의 중요한 화가로 잘 알려진 任熊(1823-1857)은 1856년 <劍俠傳>, <於越先賢像傳贊> 등의 판각본을 편찬한 바 있으며, 1879년 편찬된 <續劍俠傳>의 바람에 옷깃을 날리며 검을 휘두르는 「周櫟園姬」의 날렵한 모습은 이재관의 <여협도>와도 유사한 면모를 보여준다^{도 27}.⁷⁴ 임웅은 해상화파 형성 중 전대를 계승하



도 27 任熊, 《續劍俠傳》, 「周櫟園姬」.
(萬青力 著, 『並非衰落的百年: 十九世紀中國繪畫史』,
(臺北: 雄獅圖書股份有限公司, 2005), p.114 참조)

⁷⁰ 백은배의 <劍仙圖>는 『人物畫』 韓國의 美 20(중앙일보사, 1985), 도 40.

⁷¹ 제문의 전문은 다음과 같다. “霜鉞飛入碧雲頭 女俠山東第一流 虎帳入眠深似海 滿空星月艱成秋. 月暈天風潭水摸 銅臺高揭野鍾生 飛虹暗逐蛇法 誰識嬋娟到夜營.”

⁷² 李仙玉, 「滄軒 李夏坤의 繪畫觀」(서울대학교대학원 고고미술사학과 석사학위논문, 1987), p.48; 이외에 문집에 전하는 구영의 <女俠圖>에 대한 내용은 유미나, 「朝鮮 中期 吳派畫風의 전래—〈千古最盛〉帖을 중심으로」, p.77, 표 1 참조.

⁷³ 王伯敏 主編, 『中國美術通史』 第六卷(中國: 山東教育出版社, 1988), p.236.

⁷⁴ 당시 上海에서는 각종 공언이나 출판물이 대중들로부터 큰 호응을 얻었으며 특히 1876년 석판화라는 새로운 인쇄기법이 도입되면서 출판산업은 질적, 양적 성장과 변화를 거치게 되었던 것으로 여겨진다. 이러한 화보들 가운데 가장 먼저 발간된 것이 임웅의 인물화보였던 것으로 알려진다. 최경현, 「朝鮮 末期 近代 初期의 山水畫에 보이는 海上畫派의 영향—上海에서 발간된 畫譜를 중심으로」, 『미술사논단』 15(한국미술연구소, 2002),



도 28 李在寬,
《越女濯錦圖》,
129×63cm,
개인 소장(좌)
도 29 費丹旭,《滌裙圖》,
『三希堂畫寶』(2)(우)

고 후대를 잇는 중요한 역할을 하였던 인물로, 청대의 인물화는 대체로 명대 오파의 당인과 구영, 명 말기 陳洪綬(1598-1652)의 인물화풍을 계승하였으며 또한 사녀화가인 개기와 비단옥 화풍의 상당한 영향 아래 형성된 것으로 논의된다.⁷⁵ 임웅의 《劍俠傳》과 《續劍俠傳》은 이재관 死後인 조선 말기에 편찬된 것이지만 임웅 활동기에 그가 남긴 대표적인 화풍을 토대로 제작되었을 것이 분명하며, 앞서 개기나 비단옥의 인물화풍이 흡수되어졌을 것으로 보인다. 즉 이상의 판각본들이 편찬되기 이전 이미 다양한 여협 의 도상이 형성되었을 가능성이 있어 참고할 만한 것으로 간주된다. 또한 조선 말기 화단에 상해에서 편찬된 화보들이 상당한 영향을 미쳤던 사실을 고려해볼 때, 이재관의 작품에 보이는 개기와 비단옥 화풍의 영향은 이미 청의 새로운 화풍들이 본격적으로 유입되기 시작하던 당시 화단의 면모를 드러내주는 것으로 생각된다.⁷⁶

pp.224-225.

⁷⁵ James Cahill, "Shanghai School in Later Chinese Painting," *Twentieth-century Chinese Painting*(Oxford University Press, 1988), p.71; 萬青力, 앞의 책, pp.118-130.

⁷⁶ 清末上海地域 화풍이 조선 말기 화단에 미친 영향에 대해서는 金鉉權, 「清末上海地域 畫風이 朝鮮末·近代繪畫에 미친 影響」(동국대학교대학원 미술사학과 석사학위논문, 1996) 참조.



도 30 任熊, 「越女西施」,
《於越先賢像傳贊》

이재관의 〈越女濯錦圖〉도²⁸ 또한 청대에 편찬된 『三希堂畫寶』에 수록되어 있는 비단옥의 〈湔裙圖〉도²⁹와 유사한 도상을 보여주어 비단옥 화풍의 영향을 짐작하게 해준다.⁷⁷ 다만 비단옥의 그림은 제목에서와 같이 치마를 빨고 있는 장면으로 묘사되었고, 이재관 작품의 여인은 치마가 아닌 비단을 빨고 있는 것이 서로 달리 나타난다. 〈월녀탁금도〉의 제문은 조희룡과 강진이 쓴 것으로, 그 내용을 살펴보면 이 작품이 趙曄(後漢)의 『吳越春秋』에 근거한 것임을 알 수 있다. 『吳越春秋』에는 越나라가 치욕을 딛고 霸者가 되기까지의 여러 과정이 실감나게 실려 있는데, 조희룡과 강진이 쓴 제문의 내용은 바로 이러한 悔恨을 읊은 것이다.⁷⁸ 이재관은 제문의 내용 중 특히 월나라 시냇가에서 미인들이 비단을 빨는 장면, 즉 '越女濯錦'의 내용을 요점적으로 그려내었으며 이 구절은 李白의 시에서도 찾아볼 수 있다.⁷⁹

이백은 월나라의 고사를 소재로 삼아 읊은 시를 여러 수 남겼는데, 그중 '西施'라는 시의 첫 부분은 "西施越溪女"라는 구절로 시작된다.⁸⁰ 이 구절에 의하면 월나라 시냇가의 여인은 곧 서시를 말하는 것임을 알 수 있는데, 서시는 吳王 夫差를 사로잡아 오나라를 위기에 빠뜨렸던 월나라의 미인이다. 한편 앞서 언급하였던 임웅의 《於越先賢像傳贊》 중에도 「越女西施」라는 제목의 장면이 수록되어 있으며 이 장면에 등장하는 여인의 앞에는 비단이 가득 담긴 바구니가 놓여 있다^{도 30}.⁸¹ 즉 임웅은 비단옥의 〈전군도〉에서 살펴보았던 여인의 도상

77 九思齋主編, 『三希堂畫寶』(2)(北京: 學苑出版社, 2000), p.216 참조.

78 각각의 제문의 전문은 다음과 같다. "越溪天下自盈盈 濯錦長留今古情 却以纖纖不龜手 終孤一計解吳兵(越나라 시냇가엔 천하의 미인들이 차고 넘치니, 비단을 빨면서도古今의 情懷가 머무르네. 문득 여린 손가락 트지도 않았는데, 마침내 큰 계획을 저버리고 吳나라 兵士를 풀어놓다니. 조희룡의 제문); "懶向溪頭濯錦迴 柳風荷月上 吳臺 休言國破由兒女 伍胥生時越肯來(느른히 溪頭를 향해 비단 빨고 돌아오니, 柳風荷月이 吳臺에 오르는구나. 나라가 망한 것을 여인탓이라 말하지 말게나. 伍子胥가 살았을 때엔 越나라도 궁지가 있었다네. 강진의 제문). 『仁友 同人 秘玩古美術精品展』(仁友會, 1994), p.65, 〈越女濯錦圖〉와 해석 참조.

79 "越女浣紗眇鮮明之莫及 巴機濯錦漸光彩之不如." 『佩文韻府』(三) 卷三十六(臺灣: 商務印書館, 1937), p.1637.

80 시의 전문은 다음과 같다. "西施越溪女. 出自苕山. 秀色掩今古. 荷花羞玉顏. 浣紗弄碧水. 自與清波閑. 皓齒信難開. 沉吟碧雲間. 勾踐征絕艷. 揚蛾入吳關. 提攜館娃宮. 杳渺詎可攀. 一破夫差國. 千秋竟不還." 抱朴山人 纂, 『唐詩一萬首』(上)(石家莊: 花山文 藝出版社, 1991), p.304.

81 『中國美術全集』繪畫編 20 版畫(上海人民美術出版社, 1988), p.169, 도 164.

을 다시 그려낸 것으로 보이는데, 비단을 빠는 구체적인 장면은 생략하고 비단 바구니를 더욱 강조하여 상징적으로 표현하였다.

이백의 시에 등장하는 월녀, 서시, 왕소군 등은 역사 고사에서 비롯된 것이지만, 당시에는 미인의 전형, 특히 강남 지방의 아름다운 여인들을 표현하는 소재였던 것으로 여겨진다.⁸² 당인, 구영 일파의 화풍을 토대로 완성된 개기와 비단옥의 미인상은 섬약하고 부드러운 미인의 모습을 그려낸 것이 특징으로 이는 당시 문인들이 이상으로 삼았던 미녀형상이었다.⁸³ 즉 이재관이 그려낸 유려한 아름다움을 보여주는 사녀화 또한 조선 후기 회화 수요층의 이상적인 미인상의 모습을 형상화해낸 것으로 생각된다.

지금까지 살펴본 이재관의 후기 작품들은 주제 면에서는 전기, 중기에 이어 시적 정취를 드러내주는 간결한 산수화, 시의 내용을 구체적으로 표현한 시의도, 중국 문인의 일화와 역사 고사를 그려낸 고사인물화 등이 주를 이룬다. 작품을 그려낸 양식에서는 후기에 이룩된 자신만의 독창적인 화풍과 개성이 뚜렷하게 잘 드러나며 특히 인물화에서 단연 진일보한 면모가 파악된다. 그리고 이재관은 이전부터 섭렵해오던 황공망을 비롯한 원사대가와 명대 당인, 구영의 오파 화풍을 중심으로 한 남종화풍 이외에 새로이 유입된 청대 화풍에도 관심을 갖고 적극적으로 수용하였던 것으로 보인다.

IV. 이재관 회화의 회화사적 의의

현존하는 작품을 통하여 살펴본 이재관 회화의 양식적 특징들을 정리해보면, 전기에는 세필을 사용하여 윤곽선 위주로 그려내는 방법이 주로 사용되었고 이 점은 중기까지도 지속되어 나타난다. 그러나 중기의 작품들은 전기보다 한결 정돈되고 힘있는 필법의 구사를 보여주며, 이 시기에는 당시 유전되어 온 화보들을 통한 다양한 훈련이 이루어졌던 것으로 보인다. 특히 이 과정에서 습득된 화보풍의 날카로운 刻線은 이재관의 개성적인 필법으로 정

⁸² 이백은 이외에 '越女詞' 다섯 수를 남긴 바 있으며, 그는 특히 傾國美人이나 시골 여인들의 風情을 많이 읊었던 것으로 알려진다. 장기근 편저, 『이태백』 古典漢詩人選 1(서원, 1997), pp.89-144. 한편 이재관 <女俠圖>의 여협 또한 越女로 추정된 바 있다. 칼을 들고 나무 위로 뛰어오르는 장면은 越王의 부름을 받고 가는 도중 그녀의 재주를 시험해보기 위해 몰래 나온 袁公파의 격투 중 비상하는 모습을 나타낸 것으로 지적되었다. 『朝鮮時代書畫名品圖錄』(덕원미술관, 1992), p.94의 그림해설 참조.

⁸³ 『任熊·任薰』 中國巨匠美術週刊 058(臺北: 錦繡出版, 1995), pp.30-32.

착된 것으로 파악된다. 한편 이재관의 산정일장도는 중기에서 후기로 이행해가는 과도기적 화풍을 반영해주고, 그의 후기 작품들은 부드럽고 무르익은 필묵법과 독창적인 화면구성, 뛰어난 인물 표현력을 보여주어 말년기에 완성된 이재관의 대표적인 화풍을 잘 드러내준다.

그러나 전기부터 후기까지 제작된 작품들의 주제와 소재는 산거독서하는 산중의 은자를 그려낸 산거도와 산정일장도, 중국 남종화풍을 토대로 한 산수화, 중국 문인의 일화와 역사 고사를 그려낸 고사인물화, 시적 소재의 오랜 전통이었던 소상팔경도, 그리고 일반 대중의 취향을 반영하는 신선도 몇 점과 화조영모화 등이 주를 이룬다. 그리고 이러한 주제들은 황공망을 비롯한 원사대가와 명대 당인과 구영을 비롯한 오파 화풍을 토대로 형상화되었다. 또한 후기 작품들은 당시 청대 화단에서 유행하던 소재와 화풍을 수용하여 그려낸 것이다. 즉 이재관이 남긴 많은 회화 작품들은 주로 문인사대부나 여향문인들이 선호하던 주제를 그려낸 것으로, 이는 그가 당시 주요 회화 수요층의 요구에 적절히 부합하는 화가였음을 시사해준다.

이재관은 20여 세 무렵부터 말년에 이르기까지 여향문인층의 지도적 위치에 있었던 조희룡과 교류하면서 조희룡은 시로, 이재관은 시의 내용과 분위기에 어울리는 회화 작품으로 자오하였음을 앞서 살펴보았다. 그러나 이와 같이 두 사람이 막역하게 교류하였음에도 불구하고 각기 이룩해낸 회화세계는 서로 다른 경향을 보여준다.

조희룡이 주로 梅花書屋圖, 四君子畫들로 자신의 이상을 표출한 반면, 이재관은 산중의 은자나 중국 고사의 주인공을 통하여 독특한 회화세계를 완성해나갔다. 이러한 차별화된 경향은 당시 김정희 문하의 많은 화가들이 그려낸 바 있는 황한소경도류의 산수화나 사군자화를 이재관의 현전작품에서 찾아볼 수 없다는 점에서도 발견된다. 또한 이재관은 대다수 여향문인들이 행하였던 시를 창작하거나 읊조리는 행위를 하지 않았던 것으로 전하며, 지금까지 알려진 詩社에도 참여한 흔적을 발견할 수 없었다.

그럼에도 불구하고 이재관의 많은 작품들은 보는 이로 하여금 풍부한 시적 정취와 심회를 느끼게 해준다. 이는 조희룡과 이재관이 오랜 기간 교류하며 각자 완성한 글과 그림으로 시화일률의 경지를 추구해온 영향이 적지 않기 때문일 것이다. 이재관의 상당 수 작품들에는 조희룡의 제문이 적혀 있으며, 이 제문은 이재관이 그려낸 그림의 내용이나 분위기와도 일치함을 이미 작품세계 부분에서 살펴보았다. 그러나 이재관의 작품들은 아무런 제문 없이 완성되었더라도 그림만으로 충분한 시적 감흥을 불러일으키는 점이 특징적이다. 즉 이재관은 시적 정취를 시각적으로 형상화하는 데 뛰어났던 것으로 보이며, 특유의 뛰어난 인물 표현력을 바탕으로 그려낸 산중의 은일자나 중국 역사상의 고사 인물들의 모습은 속세를 초월한 처연

한 심상을 효과적으로 드러내준다. 특히 간단한 산수와 인물로 이루어진 이재관의 그림들은 감상자가 고도의 회화적 소양을 지니고 있지 않더라도 쉽게 이해할 수 있었을 것이다.

당시 조희룡을 비롯한 여향인들은 문인사대부 못지않은 뛰어난 한문학적 지식을 겸비 하였던 것으로 알려진다. 또한 이러한 자신들의 소양을 바탕으로 활발한 활동을 개진하였는데, 이는 정치적, 사회적 방향으로가 아니라 文字香과 書卷氣를 추구하는 서화예술로 발현되었다. 삶의 취향에서도 세속에 초탈한 은일적 처사의 상태, 특히 왕희지, 도잠, 소식, 임포 등과 같은 고사들의 행적을 본받아 산수 자연과 더불어 진정한 삶을 추구하였다.⁸⁴ 즉 그들은 높은 지적 수준과 의식을 지니고 있었으나 이를 통한 사회적 상승은 신분제적 한계를 안고 있었기 때문에, 서화예술이라는 매체를 통하여 자신들의 이상을 극대화하였던 것이다. 조희룡이나 전기를 비롯한 당대 유명한 여향문인 화가들은 이러한 그들의 현실을 梅花書屋이라는 주제로 상징화하며 은일적 세계를 지향해온 것으로 평가되기도 한다. 이재관이 그려낸 현실세계를 벗어난 산중의 고아한 은자와 역사상의 고사인물들은 이와 같은 현실적 한계에 직면할 수밖에 없었던 여향인들의 은일적 이상을 투영해 주는 또 하나의 적절한 대상이었던 것으로 생각된다.

특히 19세기 중·후반경에는 奎章閣 差備待令畫員의 祿取才로 중국의 고사를 주제로 한 내용들이 빈번하게 출제되었기 때문에 많은 화원화가나 직업화가들은 이러한 주제에 익숙하였을 것이다. 현전하는 작품들을 통해서도 중국의 고사를 주제로 한 고사인물화가 이한철, 백은배, 劉淑(1827-1873) 등 저명한 화원화가들을 중심으로 활발하게 제작되었음이 파악된다.⁸⁵ 1817년에 그려진 이재관의 〈미불배석도〉^{도3}는 유숙과 조석진(1853-1920)에 의해 계승되었고, 懷素(7세기)의 고사를 즐겨 그린 이재관의 고사인물화는 懷素(7세기), 王羲之, 陶淵明 등 역시 중국 문인의 일화를 많이 그려낸 장승업의 작품에도 변용되어 나타난다.⁸⁶ 그리고 이와 같이 파초나 괴석 등 간단한 산수를 배경으로 그려낸 고사인물화풍은 조선 말기 화단에 淸末의 揚州八怪, 仕女畫, 海上畫派를 비롯한 다양한 화풍들이 새롭게 유입되면서 더욱 다각적으로 변모해 근대화단의 주류를 이루게 되었던 것으로 여겨진다.

또한 이재관의 화조영모화는 일본 사람들이 사들이기를 빠뜨린 해가 없었다는 『壺山外

⁸⁴ 洪善杓, 「朝鮮 末期 閩卷文人들의 회화활동과 創作性向」, 『朝鮮時代繪畫史論』(文藝出版社, 1999), p.329.

⁸⁵ 李漢喆, 〈香山九老會〉, 白殷培, 〈秋聲賦圖〉 참조. 『潤松文華』 47(韓國民族美術研究所, 1994), 도 39, 41.

⁸⁶ 劉淑의 〈元章拜石圖〉는 최순우, 『韓國美術』 3 조선 II(陶山文化社, 1982), 도 210; 유복렬, 앞의 책, 도 565. 조석진의 〈米顛拜石圖〉는 『韓國近代繪畫百年』(국립중앙박물관, 1987), 도 45. 장승업의 〈王羲之〉(1879), 〈王羲之觀鵝圖〉, 〈陶淵明愛菊圖〉는 『오원 장승업: 조선왕조의 마지막 대화가』(학고재, 2000), 도 11, 15, 13.

記(史)』의 기록으로 볼 때 당시 일본 화단의 화조영모화풍과의 연관성이 추측되지만, 현전 작품이 많지 않아 이는 추후의 연구 과제로 남겨두고자 한다.

V. 맺음말

이재관은 조선 후기 화단에서 활발하게 활동하였던 화가로, 조선시대 회화사를 논함에 있어 그의 작품들은 늘 논의의 대상이 되어 왔다. 그는 문인사대부는 아니었지만 수준 높은 문인화의 경지를 추구하였던 화가로 평가되었으나, 그가 남긴 작품들에 대해서는 보다 체계적인 분석을 필요로 한다. 한편 조희룡의 『壺山外記(史)』를 비롯한 여러 저술에 보이는 이재관에 관한 기록들은 그의 생애와 교유관계에 관하여 단편적이거나 중요한 실마리를 제공해주고, 근래 소개된 많은 의재들은 이재관의 화원에서의 구체적인 활동 모습을 드러내주어 화가로서의 그의 생애에 대한 보다 면밀한 접근을 가능하게 해준다. 필자는 그간 축적된 자료를 바탕으로 그동안 제대로 파악되지 못하였던 이재관의 생애와 작품세계를 구체적으로 밝혀보고자 하였다.

이재관은 父親 死後 그림을 팔아 생활하는 직업화가로서의 삶을 영위하기 시작하였던 것으로 전한다. 그는 20여 세를 전후한 이른 시기부터 조희룡을 비롯한 여향문인들과 교유하며 활동하였고 두 사람의 교유는 이재관의 말년에 이르기까지 꾸준히 지속되었다. 한편 이재관이 <이현보 영정>을 개모하였던 1827년 무렵부터는 김정희와의 교유도 확인되며, 김정희는 이 무렵에 중국의 남종화에 대해 심도 있게 이해하고 이를 적극적으로 수용하였던 것으로 추정된다. 김정희가 제문을 써 완성한 <천지석벽도>는 이재관이 황공망을 비롯한 남종화가와 그들의 화풍에 대해 한층 체계적으로 이해하고 접근할 수 있는 중요한 계기가 되었음을 생각하게 해준다.

또한 이재관의 말년기에 해당되는 1830년대 이후에는 그가 방외화원으로 중요 국사에 참여하였던 사실이 여러 의재들을 통하여 확인되었다. 즉 그동안 이재관은 막연히 화원화가로 알려져 왔으나, 도화서에 정식으로 소속된 화원은 아니었으며 국가의 큰 행사시 방외화원으로 차출되어 활동하였음을 알 수 있었다. 아울러 이 시기에는 화원화가들과의 교유가 이루어졌고, 말년에 접어든 이재관의 회화적 기량은 그들 사이에서도 긍정적인 평가를 받았던 사실을 살펴보았다.

이재관은 혼연관이라는 자신의 화실을 가지고 활동했던 전문적인 직업화가였다. 현재

흔연관에 관한 구체적인 사실은 알 수 없으나 이곳을 통하여 많은 작품 의뢰와 제작이 이루어졌을 것은 분명하다.⁸⁷ 조선 후기에는 경화세족을 비롯한 회화 수요층과 고동서화 수장가들이 늘어나면서 이들은 여향문인화가나 화원화가들에게 적지 않게 그림 청탁을 했던 것으로 여겨진다.⁸⁸ 그리고 이들의 회화적 요구와 수요는 화원화가나 직업화가들의 양적 팽창과 함께 그들의 역량을 제고시키는 역할을 하였고, 나아가 조선 말기 이후 많은 직업화가들이 활발하게 활동할 수 있는 중요한 기반이 되었다.

지금까지 살펴본 이재관의 화가로서의 생애와 작품 경향은 조선 말기로 변모해가는 당시 화단과 회화 활동의 배경이 되었던 사회·경제적인 모습을 다각적으로 보여주어 중요하다고 할 수 있다. 또한 그간 많이 진행되지 못하였던 조선 후기 이후의 화원화가나 직업화가들과 그들의 작품 세계에 대한 연구는 근대로 이행하기는 시대적 전환점에 있었던 당시의 회화사적 경향을 더욱 구체적으로 밝혀줄 수 있을 것으로 기대해본다.

* 주제어(key words) — 李在寬(Yi Jaegwan), 壺山外史(Hosanoesa), 欣然館(Heunyeongwan), 織業畫家(A Professional Painter), 故事人物畫(Antiquities Figure Painting), 仕女畫(The Beauty Painting), 海上畫派(Shanghai School)

▣ 투고일 2006년 10월 1일 | 심사일 2006년 10월 17일 | 심사완료일 2006년 11월 10일 ▣

⁸⁷ 한편 근대 이전 전통적인 중국 사회에서 화가의 화실은 주로 그의 가족과 시종, 혹은 견습생 등이 중심이 되어 운영되었던 것으로 알려진다. 明, 清代 직업 화가들의 화실 운영과 회화 작품의 유통에 대한 논의는 James Cahill, *The Painter's Practice: How Artists Lived and Worked in Traditional China*(Columbia University Press, 1994) 참조.

⁸⁸ 洪善杓, 「朝鮮 末期 閭巷文人들의 회화활동과 創作性向」, p.333; 강명관, 「조선후기 예술품 시장의 성립」, 『조선 시대 문학 예술의 생성공간』(소명출판, 1999), p.326.

李在寬은 字가 元綱(元剛)이며 號는 小塘으로, 1783년에서 1838년까지 생존한 조선 후기의 화가이다. 그는 어려서 아버지를 여의면서 직업화가의 길로 들어선 것으로 알려지는데, 특히 초상화에 뛰어나 1837년에 훼손된 太祖 어진을 다시 그려내어 등산참사에 오른 것으로 전한다. 이와 같은 이재관의 생애에 관한 간략한 내용이 그의 절친한 교우였던 趙熙龍(1789-1866?)의 『壺山外記(史)』에 기록된 내용을 통하여 알려졌다.

조희룡은 秋史 金正喜(1786-1857) 문하로 이재관의 <天池石壁圖>에는 김정희가 쓴 제문이 전한다. 또한 1827년에는 이재관이 김정희의 추천으로 李賢輔(1467-1555) 影幀을 改摹한 사실로 미루어보아, 두 사람 사이에도 상당한 교유가 있었던 것으로 생각된다. 한편 『壺山外記(史)』에 의하면 이재관은 欣然館이라는 자신의 화실을 가지고 전문적인 직업화가로 활동한 것으로 보인다. 또한 그는 말년기에 종종 방외화원으로 차출되어 활동하였고, 이 시기 자연스럽게 많은 화원화가들과 교류하며 그들 사이에서도 상당한 실력과 안목을 인정받고 있었던 것으로 파악된다.

이재관은 산수화, 인물화, 초상화, 화조영모화 등 다양한 화목에 걸쳐 많은 작품들을 남겼다. 이재관의 작품 중 현전하는 가장 이른 시기의 작품은 <米芾拜石圖>(1817)이다. <米芾拜石圖>는 세필을 사용하여 윤곽선 위주로 조심스럽게 그려낸 흔적이 뚜렷한데, 이 작품을 기준으로 1817년을 전후한 이른 시기에 제작된 것으로 추정되는 작품들을 전기로 분류하였다. 한편 傳 沈師正(1707-1769)의 <山居圖>와 유사한 화면구성을 보여주는 이재관의 <山居圖>는 전기의 양상과 화풍을 잘 보여주며, 이 과정에서 『芥子園畫傳』을 비롯한 화보를 통한 수련도 함께 이루어졌던 것으로 보인다.

중기부터는 김정희의 영향 아래 남종화에 대한 진전된 이해가 이루어졌던 것으로 생각된다. 이후 중기에서 후기로 접어들면서는 점차 자기만의 화풍과 양식을 형성해가며 <午睡圖>를 비롯한 이재관의 산정일장도는 이러한 과도기적인 경향을 잘 보여주는 중요한 작품으로 생각된다. 이 작품들은 조밀한 구도에 경물을 세밀하게 묘사하던 전기의 방법에서 탈피하여, 바위나 소나무로 이루어진 간단한 산수를 배경으로 근경을 부각시켜 그려내어 후기 화풍으로 변모해가는 모습을 드러내준다.

1837년에 그려진 <山水畫帖>은 후기의 능숙해진 화풍을 보여주며 이재관은 이 시기부터 다양한 필묵법을 자유자재로 구사하게 된 것으로 보인다. 또한 <松下處士圖>, <芭蕉下仙人圖>를 비롯한 후기 인물화는 이재관의 대표적인 화풍을 보여주어 중요하다. <美人寫書圖>는 清代 費丹旭(1802-1850)과 改琦(1773-1828)의 仕女畫風을 수용한 것이며, <女俠圖>는 任熊(1823-1857)을 비롯한 清

代 海派의 인물화 경향과 유사하여 주목된다. 그는 직업화가로 활동하였던 만큼 후기에 이르러서도 당시 유행되었을 화보를 비롯한 새로운 清代 화풍들을 적극적으로 수용하였던 것으로 생각된다.

19세기 중, 후반경에는 奎章閣 差備待令畫員의 祿取才로 중국의 고사를 주제로 한 내용들이 빈번하게 출제되었으며 당시 고사인물화는 이재관을 비롯하여 이한철(1812-1893 이후), 백은배(1820-1894 이후), 유숙 등 화원화가들을 중심으로 활발하게 제작되었다. 또한 이들에 의해 형성된 고사인물화풍은 조선 말기 張承業(1843-1897)의 고사인물화에도 계승, 변모된 것으로 생각된다. 그리고 장승업 이후부터 더욱 두드러지는 간단한 산수를 배경으로 인물을 부각시켜 그려낸 인물화 양식은 조선 말기 화단에 清末의 揚州八怪, 仕女畫, 海派를 비롯한 다양한 화풍들이 새롭게 유행되면서, 더욱 다각적으로 변모해 근대화단의 주류를 이루게 되었던 것으로 여겨진다.

조선 후기에는 경화세족을 비롯한 회화 수요층과 고동서화 수장가들이 늘어나면서 화원화가나 직업화가들의 양적 팽창과 함께 그들의 역량을 제고시키는 역할을 하였다. 이는 이후 많은 직업 화가들이 활발하게 활동할 수 있는 기반이 되었는데, 이재관의 화가로서의 생애와 작품 경향은 조선 말기로 변모해가는 당시 화단과 회화 활동의 배경이 되었던 사회·경제적인 모습을 다각적으로 보여주어 중요하다고 할 수 있다.

A Study of Paintings by Yi Jaegwan

Lee Yeonju*

This article explores the life and art of Yi Jaegwan (李在寬, 1783–1838), a painter from the late Joseon Dynasty. Yi's nickname was Wongang and his pen name was Sodang. He lost his father in his childhood, and then he became a professional painter. He painted a portrait of the first Joseon king in 1838, and he was raised to a *deungsancheomsa* (登山僉使). Yi Jaegwan was engaged in creative painting at his own art studio called Heunyeongwan (欣然館), and he took an active part in the painting academy in the late period of his life.

Yi Jaegwan had maintained a good friendship with Jo Huiyong (趙熙龍), and his life was recorded in Jo's writings such as *Hosanoesa* (壺山外史). Jo Huiyong was a pupil of Kim Jeonghui (金正喜, 1786–1857). Kim Jeonghui wrote a colophon on Yi Jaegwan's painting *Stone Cliff at the Pond of Heaven* (天池石壁圖), and Yi made a portrait of Yi Hyeonbo (李賢輔, 1467–1555) on the recommendation of Kim.

Yi Jaegwan's paintings are classified into four subject matters such as landscape, figure paintings, portraits, birds-and-flowers and animal paintings. Among his paintings, the earliest extant work is *Mi Fu Saluting a Stone* (米芾拜石圖)(1817). The style of this painting stands for an early period of his painting. Yi's landscape painting style was formed through the study of painting

* Master, Chungbuk University

manuals such as *The Mustard Seed Garden Manual of Painting* (芥子園畫傳).

After the middle period, Yi Jaegwan understood Chinese painting of the Southern School (南宗畫) more deeply under the strong influence of Kim Jeonghui, who was a leading figure in the literary painting style at the time. In the latter part of his life, Yi Jaegwan's characteristic painting style developed on the basis of his own artistic taste. Yi's *Taking a Nap* (午睡圖) shows an example of the transitional style. Landscape motifs became more simplified, and a close-up view was more highlighted.

An *Album of Landscapes* (山水畫帖)(1837) shows his mature painting style of the later period. It seems that he had a good command of diverse brush manners. Paintings such as *A Retired Gentleman Under a Pine Tree* (松下處士圖) and *An Immortal under the Banana Trees* (芭蕉下仙人圖) are important since they reveal Yi's unique painting style. *A Beauty Writing* (美人寫書圖) was influenced by the styles of Fei Danxu (費丹旭, 1802-1850) and Gai Qi (改琦, 1773-1828). *A Chivalrous Woman* (女俠圖) shows the style of Shanghai School (海上畫派) painters such as Jen Xiong (任熊, 1823-1857).

During the middle and end of the 19th century, themes from the antiquity of China had been frequently presented as examination topics for painters-in-waiting (Jabidaeryeonghwawon 差備待令畫員) at Gyujianggak (奎章閣). Such themes were frequently depicted by the professional painters such as Yi Hancheol (李漢喆, 1812- after 1893) and Yu Suk (劉淑, 1827-1873). It is thought that the style of figure paintings executed by these artists was followed and transformed by Jang Seungeop (張承業, 1843-1897). This mode of figure painting, which became more popular with Jang Seungeop, was combined with the various painting styles imported from Qing China and form the mainstream at the end of the Joseon Dynasty.

Toward the end of the Joseon dynasty, there was an increase in the demand for the painting, which helped to improve the capability of painters and increase their number. This circumstance sets a foundation for many professional artists to pursue their career actively. In this sense we can conclude that the life and characteristics of Yi Jaegwan's painting style reflect social and economic background of the painting community in his time.