

凌壺觀 李麟祥(1710-1760)의 山水畫 研究

柳承旻*

- I. 머리말
- II. 생애와 교육
- III. 李麟祥의 山水畫
- IV. 李麟祥 山水畫의 位相
- V. 맺음말

I. 머리말

凌壺觀 李麟祥(1710-1760)은 조선시대 문화가 爛熟期에 접어들던 英祖 年間(1724-1776)에 활동했던 대표적 文人 書畫家였다. 그의 書畫는 當代부터 큰 호평을 받았고, 후대에 많은 영향을 미쳐 미술사 연구에서도 일찍부터 주목을 받았다.¹ 그러나 최초의 연구 이

* 고려대학교 대학원 문화재학협동과정 미술사학전공 박사과정

¹ 李麟祥에 대한 연구는 주로 兪弘濬의 연구성과에 기반한 것이 대부분이다. 兪弘濬, 「凌壺觀 李麟祥의 생애와 예술」(홍익대학교대학원 미술사학과 석사학위논문, 1983); _____, 「李麟祥 繪畫의 形成과 變遷」, 『美術資料』 161호(국립중앙박물관, 1984); _____, 「凌壺觀 李麟祥」, 『畫人列傳』 2(역사비평사, 2001)에 이르는 저작들은 이인상의 회화를 중심으로 그의 일생과 작품세계를 조망한 성과들이다. 신은숙, 「凌壺觀 李麟祥의 藝術精神 研究」(성균관대학교 유학대학원 석사학위논문, 2004)는 老莊 사상을 기반으로 이인상의 작품을 해석하고 있다. 권지

후 많은 세월이 흘렀고 새로운 자료가 발굴되는 등, 그 동안의 성과를 정리하고 재평가할 필요성이 점차 커지고 있었다.

이 글에서는 기존의 성과 위에서 새롭게 밝혀진 사실들을 바탕으로 하여 그의 산수화를 중심으로 그의 회화세계를 조망하고 그 위상을 논할 것이다. 다만 그의 회화 전반을 모두 다루기에는 허락된 지면이 제한되어 있어 논의 대상을 그의 산수화로 한정지어야 했음을 미리 밝힌다.

먼저 그의 회화예술이 형성되는 데 영향을 준 요소로서 생애와 교유를 간략하게 다루고, 그 생애를 크게 삼분하여 古法 학습의 初年期, 관직생활을 바탕으로 풍성한 교유와 활발한 작화활동을 보였던 中年期, 내면세계를 드러냄에 충실하려 했던 後年期로 나누어 그의 산수화세계를 살피고자 한다. 이러한 작업을 통해 그의 산수화가 동시대와 후대에 어떻게 자리매김했는가를 논하고 그 위상과 의미를 추출할 것이다.

II. 생애와 교유

李麟祥은 완산 이씨, 密城君派에 속하며 그의 시조는 世宗의 5子 密城君 琛(1430-1479, 字 文之, 諡號 孝禧)이다. 仁祖朝의 名臣 李敬輿(1585-1657)는 이침의 7세손이 되면서 이인상에게는 5대조가 된다. 그러나 李敬輿의 여섯 아들 가운데 막내였던 李敏啓(1637-1695)가 서자였기 때문에 그의 후손들은 庶孽로서 가문의 방계를 형성할 수밖에 없었다.² 이인상의 가문은 비록 서얼의 집안이기는 했지만 당대 노론의 명류와 깊고 오랜 교분이 있었다. 이러

민, 「凌壺觀 李麟祥의 서예 연구」(대전대학교대학원 서예학과 석사학위논문, 2005)는 학위논문으로는 가장 최근의 성과로, 이인상의 서예만 독립시켜 살폈다. 兪弘濬, 「文人畫家 李麟祥의 作家像 研究」, 『정신문화연구』 19(韓國精神文化研究院, 1984)는 저자의 석사학위논문을 수정 보완하여 게재한 것이고, 장진성, 「이인상의 서얼 의식: 국립중앙박물관 소장 <검선도(劍僊圖)>를 중심으로」, 『미술사와 시각문화』 1(미술사와 시각문화학회, 2002)에서는 이인상의 신분의 특수성을 바탕으로 후반기 회화 작품에 대한 해석을 시도했다. 그리고 김기홍, 「18세기 南宗文人畫의 新傾向」, 『간송문화』 42(한국민족미술연구소, 1992)는 兪弘濬의 석사학위논문 이래 이인상의 화풍에 대한 종합적 분석을 보였다. 김수진, 「凌壺觀 李麟祥의 문학과 회화에 대한 일고찰—시대인식과의 관련을 중심으로」, 『고전문학연구』 26(한국고전문학회, 2004)는 이인상의 명칭교체에 따른 세계관의 혼란 속에 조선 문인의 한 사람으로서 이인상의 시대의식과 이것이 반영된 회화작품을 간략하게 다루어, 문학과 회화를 연결하여 살핀 의의가 있다.

² 이인상의 가계는 『全州李氏密城君派世譜』 1·2(完山李氏密城君派宗親, 1983)를 참고.

한 가문에서 이인상은 이민계의 차남 李需命(1658-1714)의 맏아들 李挺之(1685-1718, 字 仲豪)와 竹山 安氏 사이에서 태어났다.

부친 이정지가 일찍 사망한 탓에 이인상은 숙부였던 李最之(1696-1774, 字 季良)의 훈육을 받고 자랐다. 당대 명필에 篆刻으로 이름을 날리던 이취지가 이인상에게 미친 영향은 매우 컸다.³ 이취지는 전각뿐만 아니라 禮學에도 밝았던 터라 士類들로부터 존경을 받았고, 이러한 점은 이인상이 자신과 남에게 엄격했던 '선비'로 성장하는 데 적지 않은 영향을 미쳤다.

이인상은 22세가 되던 1731년에 서울로 이사했다. 그리고 1736년에 진사시에 급제, 3년 후인 1739년부터 관료생활을 시작했다. 서출이기에 얻은 벼슬은 말직 參奉이었으나 이인상은 성실하게 봉직했으며, 이후 몇 가지 京官職을 맡았다.⁴

이인상의 서울생활은 그의 교유범위가 확연히 넓어지는 계기였고 이는 그의 생애에서 중요한 전환점이기도 하다. 교유 인물 가운데 退漁 金鎭商(1684-1755, 字 汝翼)과 蟾村 閔遇洙(1694-1756, 字 士元)는 그가 스승으로 모셨던 사람들이다. 두 사람은 정치적으로도 노론의 어른 역할을 하고 있었지만 김진상은 隸書로 이름이 났기에 그가 이인상에게 미친 영향이 정치적인 면만이 아니었을 것으로 보인다. 민우수는 大司憲을 역임하면서 淸流로 이름 났는데 그의 강직함은 이인상에게 師表로 작용했다. 그리고 觀我齋 趙榮祐(1686-1761)은 회화와 사상·정치적인 면에서 스승으로 여겼던 인물로, 특히 이인상의 회화에 큰 영향을 미쳤다.

丹陵 李胤永(1714-1759, 字 胤之)·玉局齋 李運永(1722-1794, 字 健之) 형제, 任邁(1711-1779, 字 伯玄)·任邁(字 仲寬) 형제, 宋明欽(1705-1768, 字 晦可)·宋文欽(1710-1752, 字 士行) 형제, 金茂澤(1715-1778, 字 元博), 金純澤(1714-1787, 字 孺文), 申韶(1715-1755, 字 成甫), 申思輔(1713-? 字 子翊), 吳瓚(1717-1751, 字 敬父), 金相肅(1717-1792, 字 季潤), 江漢 黃景源(1709-1787, 字 大卿), 本菴 金鍾厚(?-1780)·夢梧 金鍾秀(1718-1799) 형제, 李敏輔(1720-1799, 字 伯訥), 震溟 權攄(1713~1770, 字 仲約), 李亮天(1716-1755, 字 功甫), 兪彥淳(1715-1748, 字 太素) 등의 인물들과 평생의 知友관계를 시작하게 된 것이 1730년대 서울생활로부터 비롯되었다.⁵ 이들과 어울리면서 이인상은 세상의

³ 李奎象, 『一夢稿』, 《并世才彥錄》, 「書家錄」〈李麟祥〉條; 민족문화사연구소 한문분과 옮김, 『18세기 조선인물지』 (창작과비평, 1997), pp.138-139.

⁴ 『承政院日記』 영조 15년 7월 28일의 기록에 의하면 李麟祥이 이해 처음 관직을 받아 北部參奉이 되었다. 이후 1747년에 경상도 沙斤驛 察訪으로 나가가기까지 典獄署·內資寺主簿 등을 역임했다.

⁵ 이윤영의 회화에 대한 연구는 이순미, 「丹陵 李胤永의 繪畫世界」, 『미술사학연구』 242·243(한국미술사학회,

이치와 朋友의 도리를 토론하고, 시와 그림·글씨, 古董 器物들을 감상했으며, 여행과 술을 즐겼다. 이들 사이에서 이인상은 명문가의 후손으로서만이 아니라 고고한 품성과 빼어난 예술적 자질로 동료들의 사랑과 존경을 받았다.

이인상이 첫 외직은 沙斤驛 察訪이었다. 이곳에서 보낸 1747년 7월부터 1749년 7월까지 만 2년은 충실한 관료생활과 함께 영남지방을 유람하고 그 지역의 인사들과 교류하는 시간이 되었다. 그러나 가족과 헤어져 있는 데다, 궁벽한 지역의 술한 한계와 가슴을 앓았던 지병 속에 그는 벼슬살이에 염증을 느끼기 시작했다. 지방말직이기에 할 수 있는 일이 거의 없거나, 자신의 희망에 상관없이 이리저리 불려 다녀야 하는 상황들은 이인상을 매우 괴롭혔다.⁶

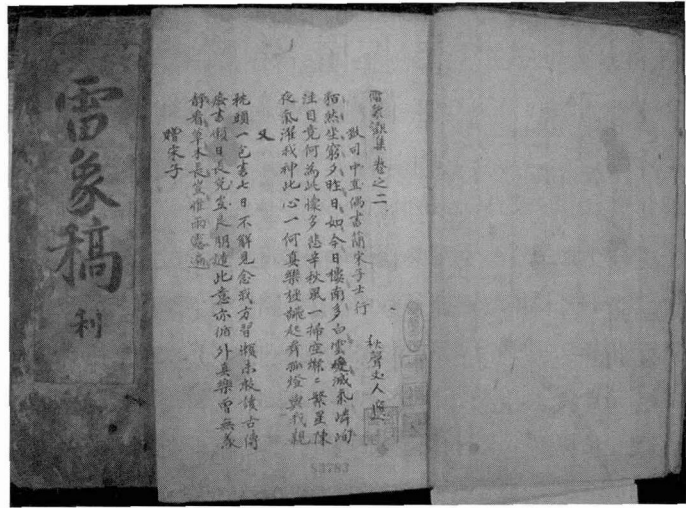
1750년 4월에 陰竹 縣監으로 승진했지만 수령생활 역시 탐탁지 않았던 것으로 보인다.⁷ 결국 1752년에 현감을 사임하지만 그 정확한 이유는 알 수 없다. 다만 그의 강직함이 관찰사와 갈등을 일으켰을 것임을 황경원이 쓴 묘지명에서 읽을 수 있을 뿐이다.⁸ 그러나 그 강직

2004)가 있고, 김상숙에 대한 연구는 미술사학에서는 이루어진 업적이 없고, 김영진, 「坏窩 金相肅의 생애와 교류, 저작」, 『문헌과 해석』 32(문헌과 해석사, 2005); 최경춘, 「坏窩 金相肅 研究」(계명대학교대학원 한문학과 석사학위논문, 2001); _____, 「坏窩 金相肅의 서예 연구」, 『동양한문학회』 17(동양한문학회, 2003); _____, 「坏窩 金相肅의 稷下體와 書藝論의 특징」, 『한자한문교육』 17(한국한자한문교육학회, 2006)이 있다. 그리고, 서울에 살 집이 없어 전전하던 중에 1741년, 宋文欽과 申詔가 마음을 모아 남산에 마련해 준 집 凌壺觀은 이인상의 생애에서 매우 중요한 의미를 지닌다. 남산의 북면에 있었던 이 집이 속한 동네는 이인상과 같이 작은 규모의 집을 마련한 사대부들이 주로 살았던 지역으로 權擡 등을 사귀게 된 것도 이곳으로 이사한 후의 일이다. 이인상은 이곳의 집을 중심으로 하여 가까운 거리의 광통교, 종루 등의 거리에서 벗들과 자주 만났다.

⁶ 이인상이 사근역 참방으로 근무를 시작했던 1747년, 영남지방에 흉년이 들었다. 이인상은 관할 지역 주민들의 기근을 막기 위해 통제영 등 상급기관에 도움을 얻으려 했으나 친분이 없어 일이 쉽지 않자 그 고민스러운 심정을 편지에 담기도 했다. 任昌淳 譯, 「李麟祥手簡」, 『美術資料』 14(국립중앙박물관, 1970)의 편지 17 참조. 1747년 설달에 숙부 이취지에게 보낸 편지에서는 일본으로 떠나는 통신사 홍계희 일행을 억지로 따라야 했던 고역에 대한 불만을 털어놓기도 했고, 이듬해에 조카에게 보낸 편지에서는 건강이 나빠져 심사가 불편하다는 소식을 전하기도 했다. 이러한 내용은 임창순 편, 앞의 글, 편지 3, 4 참조. 그의 지병은 가슴앓이였으며, 이는 그의 사망에 큰 영향을 준 병환이었던 듯하다. 洪啓禧(1703-1771)가 그를 日本 通信使行에 데리고 가려 했던 사건은 줄고, 「능호관 이인상(1710-1760) 서예와 회화의 서화사적 위상」(고려대학교 문화재학협동과정 석사학위논문, 2006), pp.17-18을 참조.

⁷ 1751년에 숙부 이취지에게 보낸 편지에서 아픈 몸과 번거로운 공무에 따르는 번뇌를 토로하면서 陽根 근방에 가족들이 모여 살 곳을 모색하고 있음을 볼 수 있는데, 이는 당시 그에게 공직생활을 곧 청산할 생각이 있었음을 시사한다. 임창순 편, 위의 글(1970), 편지 6 참조.

⁸ 黃景源, 『江漢集』 권17, 「李元靈墓誌銘」, “監陰竹縣. 能奉法, 不撓權貴. 居三年, 忤觀察使, 棄官去.(음죽현의 현감이 되었다. 법을 받들어 권귀들에게 휘둘리지 않을 수 있었으나 3년 뒤에 관찰사를 거스르고는 관직을 버리고 떠나버렸다.)”



도 1 李麟祥, 『雷象觀集』
(亨·利冊), 연세대학교
중앙도서관

함은 그의 삶과 예술을 관통하는 근간이었다.

관직을 버리고 충청도 雪城 부근이나, 1751년에 마련한 丹陽의 多白雲樓에서 지내며 自適하는 삶을 누리려고 했으나 마음처럼 할 수 없었다. 거기에 俞彦淳, 吳瓚, 宋文欽, 申韶, 李亮天 등과 차례로 사별하는 등 안타까움과 낙담의 세월이 이어졌다. 1759년에 형제처럼 여겼던 친구 이윤영을 보내고 난 뒤, 지병이 악화된 이인상은 결국 그 이듬해 눈을 감았다.

출신의 한계로 顯達하지 못했지만, 강직한 성품으로 遺世獨立했던 이인상이 평생에 추구한 것은 명분과 友道를 중심으로 한 선비, 文人意識이었다. 명분은 父祖들의 정치적 노선을 견지하고, 崇明의 역사의식에 투철함이었으며 友道는 지기들과 고고한 만남과 문예적 교감을 나누는 바탕이었다. 이 철저한 문인의식이 그의 서화예술의 근간이 되었으며 그와 교류했던 인물들과 후대의 문인들로부터 인정과 존경을 받는 근거로 작용하기도 했다.

그의 유고는 사망 후 수습되고 편집되었다가, 1779년에 金鍾秀가 중심이 되어 평양에서 『凌壺集』으로 간행했다. 한편, 그 전에 편집된 것으로 보이는 시문집 『雷象觀集』도1은 필사본인데 현재 연세대학교, 대전 연정국악원 등에 나뉘어 소장 중이지만, 4책 가운데 3책만이 전하고 있어 나머지 한 책의 소재를 찾는 것이 과제로 남아 있다.⁹

⁹ 『雷象觀集』에 관한 자세한 내용은 줄고, 앞의 논문(2006), pp.35-38 참고.

III. 李麟祥의 山水畫

1. 初年期(1740년 경까지): 古法의 學習과 眞景山水畫

이인상 초년기 산수화를 규정한다면 우선 '古法의 학습'을 들 수 있다. 간송미술관 소장 〈松下讀書〉, 〈柳下待舟〉 등에서 『芥子園畫傳』과 같은 화보를 학습한 흔적을 확인할 수 있어 그의 學畫 과정에서 화보 학습이 매우 중요한 비중을 차지했음을 볼 수 있다.¹⁰ 그리고 黃公望의 작품을 소장하고 있었다거나, 교유하던 벗들의 집안에 소장된 畫籍 등을 구경하며 감식안을 보여준 기록들에서 이인상이 고법을 학습하고 안목을 길렀음을 짐작할 수 있다.¹¹ 이인상은 이러한 학습을 통해 南宗文人畫의 寫意的 화풍을 익힌 것으로 보인다. 1729년에 쓴 시 '우연히 작은 그림을 그리고서[偶成小幅]'에 물가, 수목, 구름, 산자락, 가옥이 등장하는 것에서 남종문인화의 화풍을 떠올릴 수 있어 그러한 학화과정을 엿볼 수 있다.¹²

한편 조선 후기 회화사의 중요한 국면인 眞景山水畫의 유행과 그 영향도 금강산 실경을 소재로 한 작품들에서 확인할 수 있다. 이는 謙齋 鄭澈(1676-1759)으로 촉발된 진경산수화의 대유행으로부터 영향을 받은 것이라고 할 수 있다.¹³

1738년 작 〈樹石圖〉도²는 기년이 분명한 초년작이지만 그 크기가 비교적 크다. 우선 그 크기에서 많은 학습과 연습을 통한 자신감 등을 먼저 볼 수 있다. 그리고 『芥子園畫傳』의 「樹

¹⁰ 유홍준, 앞의 논문(1983); (1984); 김기홍, 앞의 논문(1992) 참고.

¹¹ 『芥子園畫傳』의 영향은 유홍준, 앞의 논문(1983)에서 지적되었다. 황공망의 작품을 소장했던 사실은 李胤永, 『丹陵遺稿』, 「龜潭記」에서 확인할 수 있다. 『凌壺集』에 실린 「劉松年山居圖跋」(권4)과 申思輔의 집에서 청나라 화가들의 그림을 구경하고 읊은 시 「子翊得畫帖. 考其印識, 皆中州人. 余用古隸題褙曰啖脂山栢. 遂幅寫小詩以寓意. 錄五首」(권1) 다섯 수는 초년기 이인상의 회화 학습의 통로를 보여주는 자료들이다.

¹² 李麟祥, 『雷象觀集』 卷之一, 「偶成小幅」, “靄靄雲濃山郭, 重重樹繞水邨. 小車載酒春洞, 穉子架花華門. (자욱한 구름 산자락에 가득하고, 겹겹의 나무들은 물가 마을을 휘감았구나. 작은 수레 봄날의 이 마을에 술을 나르고, 어린 아이는 가시 문쪽에 꽃을 걸었네.)”

¹³ 조선후기 진경산수화에 대한 논의는 안취준, 『한국회화사』(일지사, 1980); 崔完秀, 「謙齋 眞景山水畫考」, 『澗松文華』 21호·29호(한국민족미술연구소, 1981·1985); _____, 『검재 정선 진경산수화』(범우사, 1983); _____, 「검재 정선과 진경산수화풍」, 『진경시대』 2(둘레개, 1999); 邊英燮, 『豹菴 姜世晃의 繪畫 研究』(일지사, 1988); 李泰浩, 「조선후기 진경산수화의 발달과 퇴조」, 『眞景山水畫』(국립광주박물관, 1991); _____, 「정선 진경산수화풍의 계승과 변모」, 『조선후기 회화의 사실정신』(학고재, 1996); 박은순, 『금강산도 연구』(일지사, 1997); _____, 「조선후기 사의적 진경산수화의 형성과 전개」, 『미술사연구』 16(2002); 洪善杓, 「조선후기 회화의 창작 태도와 표현방법론」, 『朝鮮時代 繪畫史論』(문예출판사, 1999) 등에서 살필 수 있다.

譜」, 간송미술관 소장의 〈송하독서〉와 대조하면 수지법이나 바위의 묘사가 화보를 통해 학습한 기법에 근간을 두고 있음을 찾을 수 있다.¹⁴

이인상은 이 작품의 주경물인 바위를 묘사하면서 농담 조절과 側筆의 필법으로 괴량감과 함께 날카로운 바위의 성격을 드러냈다. 그런데 이 바위는 후경의 산을 부드럽게 겹쳐지며 흐릿하게 묘사한 것보다는 진하지만, 전면의 수목에서 비교적 짙은 먹을 사용하여 도드라지게 처리한 것에 비해서는 흐릿하다. 이는 공간감을 얻기 위해 의도적으로 부린 묵법의 결과로 보이며, 이 시기 이인상이 용묵을 잘 이해하고 의도대로 사용하고 있음을 보여준다.

한편 〈수석도〉의 題辭 글씨는 이 작품의 의미에 한층 남다른 면을 부여한다. “나무는 추위 속에 빼어나 보이고, 돌은 무늬가 있지만 못났다. [樹寒而秀, 石文而醜]”라는 글귀는 蘇軾이 文同의 〈梅竹石〉에 쓴 제사를 변형한 것이다.¹⁵ 典故가 있는 글을 변형하는 것은 종종 문인의 글짓기 방식에서 발견할 수 있지만, 이 題辭의 서체는 개성이 담긴 이인상의 글씨가 이미 형성된 단계를 보여주기에 의미가 크다.

이인상의 글씨는 당대에 이미 篆書와 편지글씨로 쓰인 행초로서 널리 알려졌다. 특히 편지글씨는 ‘元靈體’라는 이름으로도 유명했는데, 李奎象(1727-1799)은 “성글고 비스듬하여 아취는 넉넉하나 법도는 크게 부족하다”라고 그의 서풍을 평하기도 했다.¹⁶ 이 평가처럼, 〈수석도〉 제사의 글씨는 字形과 결구가 영성해 보이는데, 이것은 그의 書畫가 이미 하나의 미적 원칙으로 통합되어 구성되었음을 보여준다. 즉 이 작품을 통해 그가 취하고자 했던 美는 우뚝 솟은 교목의 빼어남과 우직한 돌의 拙樸함이었으며, 이를 제사의 글씨에서도 구현해낼 수 있었다는 것을 알 수 있다. 따라서 〈樹石圖〉는 이인상 초년기의 유일한 기년작이면서

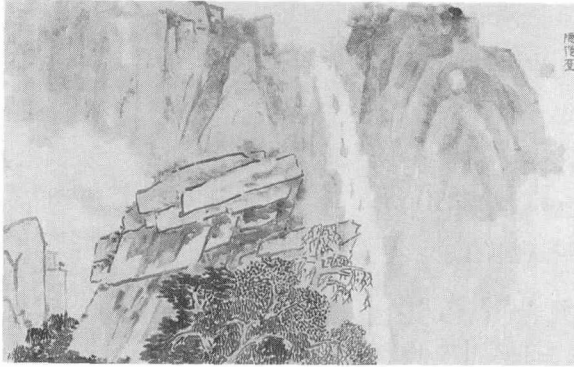


도 2 李麟祥, 〈樹石圖〉, 1738년, 지본수묵, 109.1×50.7cm, 국립중앙박물관

¹⁴ 유홍준, 앞의 논문(1984) 참조.

¹⁵ 蘇軾이 쓴 제사의 원문은 『東坡全集』에 실리지 않았다. 이를 청대의 張丑는 ‘말년의 글이기 때문에 실리지 않았을 것’이라고 추정했다. 張丑, 『清河書畫舫』卷7下, “東坡贊文與可梅竹石云, 梅寒而秀, 竹瘦而壽, 石文而醜. 是爲三益之友. 全集所不載, 豈公暮年之筆耶.”

¹⁶ 李奎象, 민족문화사연구소 한문분과 옮김, 『18세기 조선인물지-并世才彥錄』(창작과 비평사, 1997), p.138.



도3 李麟祥, 《隱仙臺》, 지본담채, 34.0×55.0cm, 간송미술관

서 동시에 그의 서화 경향을 동시에 보여주는 중요한 작품으로 재평가할 수 있다.

한편, 당시 유행했던 산수기행과 그에 따른 진경산수화의 유행에서 이인상도 예외가 아니었다.¹⁷ 그러나 실제 현전하는 이인상의 진경산수화를 살펴보면 정선과 차별되는 화풍을 보이는 것이 사실이다.

간송미술관 소장의 《隱仙臺》^{도3}와 《玉流洞》은 동시대 眞景山水畫 유행의 영향을 받은 작품들이다. 1737년에 금강산을 다녀오고 금강산의 정경을 그림으로 남겼음을 알려주는 기록이 있어 이들 작품 외에도 금강산 실경을 소재로 한 작품이 더 있었던 것으로 보인다. 그러나 그러한 기록을 1739년까지는 볼 수 있지만 1740년 이후부터는 볼 수 없어, 이 두 작품들도 아마 1740년 이전에 제작된 작품일 것으로 추정한다.¹⁸

《隱仙臺》는 주경물인 바위 봉우리를 약간 부감하는 듯한 시점으로 전경에 배치하고 후경의 경물들을 흐릿하게 표현하여 공간감을 부여하고 있다. 그리고 바위 봉우리의 윤곽을 실선으로 과감하게 처리하고, 그 앞의 수목은 가지와 잎을 상세히 묘사하여 바위와 조화를 이루고 무게중심을 낮추었다. 이와 같이 안정감을 확보한 점은 구도와 필묵의 운용이 일정

¹⁷ 『雷象觀集』 권1에는 1737년 금강산 여행에서 지은 시를 모아 “東遊錄”이라고 편찬한 것이 있다. 여기에 포함된 시 가운데 그가 금강산 실경을 여러 점 그렸음을 알 수 있는 근거를 찾을 수 있다. 李麟祥, 『雷象觀集』 권1, 「贈元房氏」의 제목 주석. “五月二十八日, 見元房氏于泉食齋, 出草流泉一年釀, 佐以嶺南笋菜, 醉後用班竹摺疊扇, 畫正陽萬峯, 極歡而罷. (5월 28일에 泉食齋에서 元房[필자주: 이인상의 족형 李駿詳의 字] 형님을 만났다. 흐르는 샘물에서 한 해 동안 익힌 술을 꺼내 영남지방의 竹筍菜로 안주 삼아 마셨다. 취기가 오면 뒤에 班竹 접부채에 다 正陽寺에서 보이는 萬峯을 그렸다. 실컷 취해서는 자리를 파했다.)” 이 시는 1739년 여름에 지은 것으로 확인된다. 또 成海應의 『研經齋全集』에서도 이인상의 진경산수에 대해 증언하는 내용을 볼 수 있다. 成海應, 『研經齋全集』 권21, 「題李凌壺畫」, “此幅明鏡臺九龍淵, 皆有逸格. 閱之, 若躬履嵐翠耳滿湍瀨, 不知蓬萊之遠也.”

¹⁸ 1739년에도 금강산 그림을 그렸다는 사실은 앞의 주 13에 인용한 『雷象觀集』의 시에서 분명히 볼 수 있다.

한 단계 이상이었음을 보여준다. 그리고 <은선대>에서 주경의 사각형 바위를 묘사한 윤곽선과 <옥류동>의 계곡 주변 바위의 'Y형 준'은 대개 화보를 학습하면서 얻은 기법이라 할 수 있다.¹⁹ 그리고 용묵과 채색에서도 정선의 작품에서 볼 수 있는 기법과는 일정 정도 거리를 두고 있음을 볼 수 있다.

따라서 이들 두 작품은 17·18세기에 걸친 산수유기의 큰 유행과 이에 따른 명소들을 소재나 배경으로 삼아 회화작품을 창작했던 기행사경의 한 예를 보여주지만, 정선의 진경산수화와 차별되는 작품이라고 볼 수 있다.²⁰

이처럼 이인상 초년기의 산수화는 화보 등을 학습하면서 고법을 취하였고, 이를 바탕으로 남종문인화에 기반을 둔 寫意的 화풍이 주를 이루었다. 특히 1738년 작 <수석도>에서 회화와 서예가 조화를 이루어짐은 그의 서화가로서 뛰어난 능력을 동시에 보여주는 좋은 예가 된다.

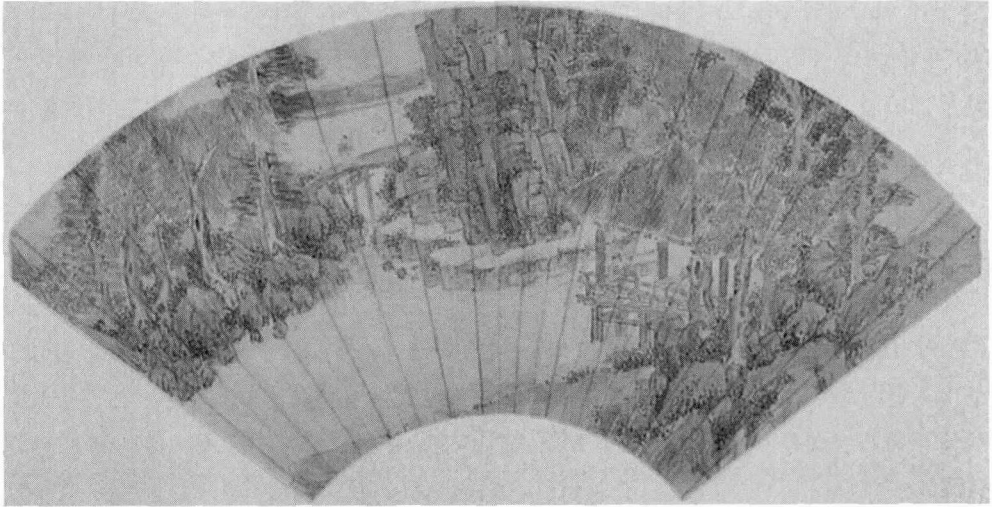
2. 中年期(1739년경-1751년경): 明末清初 文人畫의 영향과 선비의식

이인상 중년기 회화가 앞선 초년기의 그것과 구분되는 가장 큰 생애적 요소는 관료생활의 시작이라고 하겠다. 또 1741년에는 남산에 집을 마련하여 이전과는 달리 비교적 안정된 생활을 할 수 있었던 점도 특기할 사항이다. 이러한 요소들은 교유의 폭과 깊이에 변화를 주었고, 작품의 형식에 반영되기도 했다.

현재 기년상 중년기의 작품으로 볼 수 있는 작품 가운데 扇面畫의 비중이 크다. 문헌으로도 주변 인사들에게 부채 그림을 그려주었음을 볼 수 있어, 이인상이 특히 이 시기에 선면화를 많이 제작했음을 알 수 있다.²¹ 한편으로는 벗들과 모임을 담은 작품들과 영남이나 지

¹⁹ 이태호는 <은선대> 주봉의 사각형 바위와 수목 표현을 이인상 특유의 화풍으로 양식화한 것으로 해석했고, 김성희는 <은선대>나 <옥류동>의 바위 윤곽을 표현한 鐵線皴를 이인상의 활동 시기에 다발적으로 보인다고 지적하면서 折帶皴와 연관된 시대 준법의 흐름으로 설명했다. 이태호, 「문인화가들의 기행사경」, 『조선후기 회화의 사실정신』(학고재, 1996), p.130; 김성희, 「조선후기 산수화 기법 연구」(동국대학교대학원 미술사학과 박사학위논문, 1999), pp.139-140 참조. 김기홍과 한정희는 이인상 회화의 철선준을 안휘파의 영향으로 설명했다. 김기홍, 앞의 논문, pp.28-29; 한정희, 「조선후기에 미친 중국의 영향」, 『한국과 중국의 회화』(학고재, 1999), pp.233-239 참조. 'Y'형 명칭과 연원에 관한 것은 崔耕苑, 「조선후기 대청 회화교류와 청 회화양식의 수용」(홍익대학교대학원 미술사학과 석사학위논문, 1996)을, <은선대>, <옥류동>의 바위 묘사와 관련지은 논의는 김성희, 위의 논문을 참고.

²⁰ 이태호, 위의 논문; 고연희, 『조선후기 산수기행예술 연구』(일지사, 2001), pp.45-63 참고.



도 4 李麟祥, 〈清湖綠陰〉, 1740년, 지본담채, 22.1×53.5cm, 국립중앙박물관

리산 지역을 여행하면서 실경을 소재로 하여 화첩형식의 작품들도 제작했다. 이러한 면모들은 그의 산수화의 형식과 내용면이 모두 풍부해지는 양상을 보여준다.

중년기 기년작 가운데 가장 이른 시기에 해당하는 작품은 〈清湖綠陰〉도4이다. 1740년에 그렸음을 알려주는 내용의 款識를 작품 오른쪽에 단정한 해서로 써 두었고, 수면 누각과 바위, 울창한 수목을 녹색 위주의 淡彩로 그려냈다. 그런데 구도가 전형적인 명대 오파 화가들의 작품과 흡사함이 보이는 것은 흥미로운 점이다. 비록 명말청초 시기에 ‘해석된’ 오파 화풍을 거쳤지만 이러한 구도상의 유사성은 이인상이 吳派를 鼻祖로 했던 明末清初의 중국 문인화에 대한 관심이 표출된 결과라고 보아야 할 것이다.

그리고 화면 가운데 보이는 암벽의 윤곽선이 각지고 중첩되는 것은 명말청초 초기 안휘파 작가들의 작품에서 보이는 암벽의 묘사와 유사하다.²² 이 같은 양식상의 유사점은 문헌자

²¹ 이인상의 절친한 벗이기도 했던 金純澤은 『志素遺稿』에 실린 시 「伯女·美卿·元靈, 夜至, 次簡齋韻」(1738)의 주석에서 하룻밤에 여러 폭의 산수화를 그린 이인상을 말했는데, 이는 이 시기부터 이인상이 그림을 다량 제작했음을 방증한다. 그리고 앞서 들었던 「贈元房氏」(1739)에서도 선면화를 그려 선물하는 모습을 볼 수 있어 그림을 남에게 선물하는 것을 이 시기의 중요한 면모로 거론할 수 있다.

²² 이인상의 회화와 안휘파 회화의 상관성에 대해서는 초기 이인상 연구부터 꾸준히 지적되어 온 사항이었다. 유홍준, 「능호관 이인상의 생애와 예술」; _____, 「이인상 회화의 형성과 변천」; 김기홍, 「18세기 조선문인화의 신 경향」, 『潤松文華』 42(한국민족미술연구소, 1992); 한정희, 앞의 논문 등이 대표적인 성과들이다.

료를 통해 그 소종래를 추론할 수 있다.

이인상의 가까운 친구 申思輔가 자신이 소장하고 있던 화첩을 이인상에게 보여주며 감정을 의뢰했는데, 이인상은 印章과 款識, 화풍을 근거로 그 화첩이 중국인 작품을 모은 것임을 확정짓고 다섯 수의 시를 지었다. 그 가운데 何文燿의 그림을 두고 읊은 첫수에서 흥미로운 점을 발견할 수 있다.

아무도 없는 강가는 쓸쓸하고도 그윽함이 가득한데,
단청한 배 한 척 보이지 않네.
누각 곁에 몇 그루 나무들은
아마도 倪瓚이 기르던 것일까?²³

시의 내용으로 보면 하문황의 그림은 倪瓚을 倣한 작품임을 알 수 있다. 明末 董其昌(1555-1636)으로부터 시작되는 원말 사대가의 문인화 애호·倣古 경향이 李流芳·鄭嘉遂로 대표되는 초기 안휘파를 관통했고,²⁴ 후기 안휘파를 상징하는 弘仁은 倪瓚을 숭배하며 그의 문인정신을 잇고자 평생 애썼다.²⁵ 何文燿은 弘仁을 추종했던 查士標의 제자였기에, 위의 시에서 엿볼 수 있는 그의 화풍에서 倪瓚風이 보이는 원인을 짐작할 수 있다. 게다가 사사표가 예찬을 비롯하여 吳鎮, 米芾, 黃公望, 王蒙, 沈周의 양식을 다양하게 섭렵했다고 하며, 그림 자체에 있어서는 沈周의 영향이 강했음은 이미 지적된 사실이기도 하다.²⁶ 그러므로 하문황의 그림에는 오파를 거친 예찬의 화풍과 恠인으로 대표되는 안휘파의 화풍이 함께 나타났

²³ 李麟祥, 『凌壺集』 권1, 「子翊得畫帖 考其印識 皆中州人 余用古隸題裱曰, 啖脂山栢. 逐幅寫小詩以寓意 錄五首」 가운데 제1수. “空江散幽馥, 不見畫舫來. 倚閣數株樹, 猶疑懶瓚栽?”

²⁴ James Cahill ed., *Shadows of Mt. Huang: Chinese Painting and Printing of the Anhui School* (Berkeley: University Art Museum, 1981)과 _____, *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century of Chinese Painting* (Harvard University Press, 1982); Fu, Marilyn · Fu, Shen, *Studies in Connoisseurship: Chinese Paintings from the Arthur M. Sackler Collection* (New York: Princeton University Press, 1987); Ho, Wai-Kam, ed., *The Century of Tung Ch'i-Ch'ang: 1555-1636* (Seattle: University of Washington Press, 1992) 등의 논저들을 참고.

²⁵ James Cahill, *Ibid.*, (1982); Jason C. Kuo, *The Austere Landscape: The Painting of Hung-jen* (Taipei · New York: SMC Publishing Inc. · University of Washington Press, 1991).

²⁶ 查士標의 회화에서 元 사대가를 비롯한 明代 沈周 등의 영향을 지적한 것은 Julia Andrews and Haruki Yoshida, “Theoretical Foundation of the Anhui School,” *Shadows of Mt. Huang: Chinese Painting and Printing of the Anhui School* (Berkeley: University Art Museum, 1981), pp.34-42 참고.

을 가능성이 높다. 이를 이인상이 알아보았다는 것은 그에게 청초 안휘파 회화가 어느 정도 낮익은 것임을 말해준다.

따라서 실제 <청호녹음>의 석벽 표현양식과 청초 작가들의 작품을 감식해낸 사실은 이인상 중년기 회화, 특히 선면화들의 양식적 근간이 오판 화풍과 안휘파에 있음을 판단하는데 중요한 근거를 제시해준다.

그런데 이는 실제 작품의 양식적인 면에서만이 아니라, 吳派—董其昌—安徽派로 이어지는 화파 혹은 화가들이 화론에서 강조하는 寫意論과 遺民意識을 바탕으로 하는 천하관·역사관을 이인상이 공유하고 있었음을 시사한다. 우선, 이인상의 천하관은 철저하게 崇明思想에 입각한 것이었으며, 그의 삶의 원칙이 되기도 했다. 그래서 그는 벗 黃景源이 조선인으로서 명에 대한 지조를 지킨 이들의 列傳인 《明陪臣傳》을 찬술할 때 지대한 관심을 보였으며, 인간관계에서도 당색을 철저하게 가리는 모습을 보였다.²⁷ 그리고 그러한 천하관은 이인상과 청초 시기의 일민화가들 사이의 시공을 넘은 교감이 컸음을 보여준다.²⁸ 이러한 교감이 회화작품에 드러난 것으로 국립중앙박물관 소장 선면화 <秋江渺然>, <南圃秋色> 등과 같은 간일한 구도의 작품들을 들 수 있다. 이같은 작품들에서 詹景鳳, 鄭嘉遂, 李流芳 등의 초기 안휘파부터 弘仁과 그 추종자들로 대표되는 후기 안휘파까지 관통하는 간일한 구도를 공통적으로 볼 수 있다.

그리고 국립중앙박물관 소장 <樓閣山水圖>도5는 이인상 산수화에서 보이는 오판화풍의 연원을 짐작하게 하는 작품 가운데 하나다.²⁹ 일차적으로, 그 구도가 『顧氏畫譜』 2책 6면에 있는 董源의 <山居清興>과 유사하여 『고씨화보』를 참고로 한 작품임을 볼 수 있으며, 북경고궁박물관 소장 文徵明的 작품 <山水圖>도6와도 양식적으로 여러 부분이 유사하다. 그리고 이인상은 실제로 1741년에 문징명의 <水竹圖>를 본 적이 있다.³⁰ 이러한 사실들은 이인상의

²⁷ 《明陪臣傳》 찬술에 이인상과 黃景源이 토론하는 것은 황경원의 문집 『江漢集』과 이인상이 쓴 送序 「送黃參判赴燕序」(『凌壺集』 권3)의 내용과 서간들에 잘 나타난다. 그러나 이인상의 유민의식을 잘 살필 수 있는 것은 황경원이 쓴 이인상 묘지명의 내용이다. 황경원은 이 묘지명에서 자신의 송명입장과 상통했던 이인상의 일화들을 다수 제시하면서 이인상이 조상 대대로 내려온 明遺民으로서의 자의식을 강하게 지니고 있었음을 강조했다. 이 내용은 황경원, 『江漢集』 권17, 「李元靈墓誌銘」을 참조. 이인상이 당색을 철저히 가린 것은 李德懋, 『靑莊館全書』 권68, 《寒竹堂涉筆》上, 「李凌壺」의 내용을 참조.

²⁸ 황경원은 자신이 쓴 송문흠의 묘지명에서 《明陪臣傳》을 쓸 때, 송문흠의 도움이 매우 컸음을 일컬으며 동지적 애정이 각별했음을 토로하였다. 황경원, 『江漢集』 권17, 「宋士行墓誌銘」참고.

²⁹ 『凌壺集』의 자료에 의하면 이 작품은 1745년, 이인상이 이윤영에게 그려준 것으로 보인다. 자세한 것은 즐고, 앞의 논문, pp.118-120의 내용을 참조.



도 5 李麟祥, 〈樓閣山水圖〉, 1745년경,
지본담채, 27.0×62.5cm,
국립중앙박물관



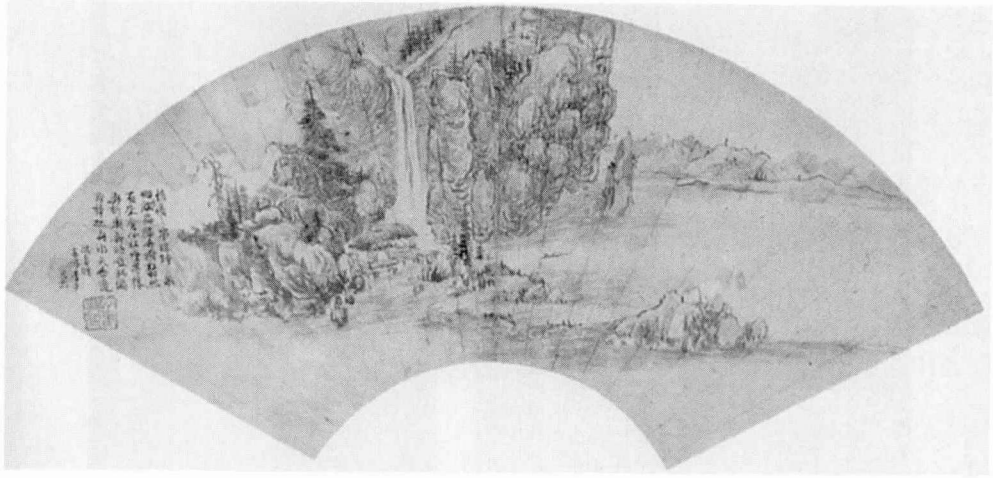
도 6 文徵明, 〈山水圖〉(전12엽 중 제11
엽), 견본담채, 28.5×16cm,
북경고궁박물관

산수화에 吳派風이 다수를 차지하는 바를 설명해주는 일례가 되며, 그의 산수화가 당대 남종문인화가 유행했던 보편적 사실에서 벗어나지 않음을 보여준다.

그리고 국립중앙박물관 소장 이인상의 서첩 《元靈帖》에 실린 小篆 〈泊間潮館〉도 〈수죽도〉와 함께 문징명 집안의 전적을 접했다는 것을 암시하는 書跡이다. 「泊間潮館」은 원래 문징명의 손자 文肇祉의 시인데, 이 시는 문징명 일가의 문집 『文氏五家書』에만 실려 있고 다른 문헌에 인용된 적이 거의 없는, 매우 희귀한 글이다.³¹ 이를 이인상이 감상용 小篆으로 옮겨 적은 것은 문징명 가문의 전적을 꽤 많이 접했을 가능성을 시사하며, 이러한 사실들은 오

³⁰ 李麟祥, 『雷象觀集』 亨冊, “春盡益思李子胤之, 李子聞入伽倻山, 無意北故, 余近借衡山水竹圖, 聞李子於南方得故李將軍梅石, 皆佳品而未與之償, 贈詩以述”

³¹ 文肇祉는 『文氏族譜』에 의하면 字가 基聖이고 號는 鴈峰이다. 『文氏五家集』에는 文徵明의 부친인 文洪의 시문부터 文徵明, 文彭, 文嘉, 文肇祉까지 4대 5인의 시문을 모은 문집인데, 「泊間潮館」은 『文氏五家集』 권14에 실려 있다. 『文氏五家集』이 조선에는 거의 언급되지 않았던 것을 감안하면, 李麟祥이 文肇祉의 시를 옮겨 쓴 것은 매우 흥미롭다.



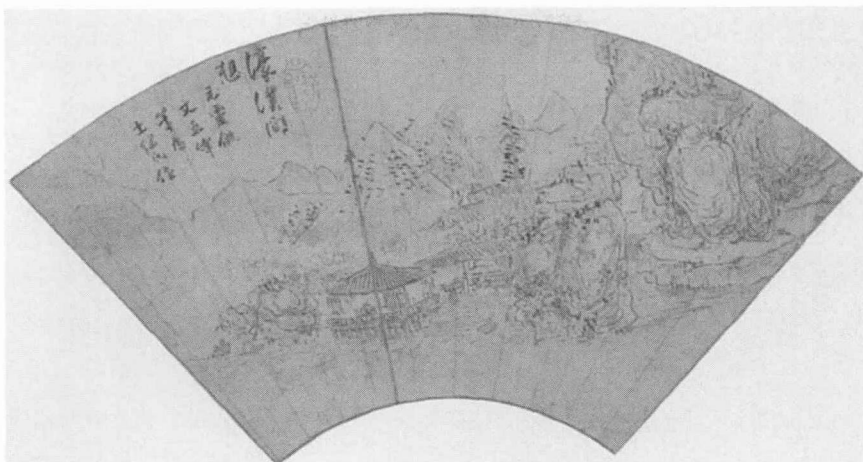
도 7 李麟祥, 〈樓上觀瀑〉, 지본수묵, 27.3×63.5cm, 국립중앙박물관



도 8 李麟祥, 〈樹下閑談〉, 1739년경,
지본수묵, 33.7×59.7cm,
개인소장

파 화풍을 띤 이인상 작품의 해석에 도움을 준다.

〈樓閣山水圖〉가 이인상 중년기 회화에서 의미 있는 점은 바위의 준법에 있다. 화면 왼쪽의 여울 주변 둥근 바위에서 볼 수 있는 준법이 그것인데, 이것은 『개자원화전』에서 원말 王蒙의 준법으로 소개하고 있는 것과 유사하다. 그런데 이 준법은 명말청초 詹景鳳이나 鄭重 등의 작품에서 보이는 바위의 묘법에서도 유사한 점을 찾을 수 있다. 이인상은 초년기에 화보 등으로 학화과정을 거쳤고, 17세기까지 중국 문인화단의 맥을 이었던 안휘파의 회화작품을 접했을 가능성이 큰 것은 이미 앞에서 언급했다. 그러므로 〈수하한담〉에서 보이는 이 준법 또한 그가 중국 명말청초 회화로부터 받은 영향을 반영한 것이라고 할 수 있다. 다만 이 준법의 활용은 초년기에서는 볼 수 없었으며, 중년기 몇 작품에서 볼 수 있는 요소이기



도9 李麟祥, 〈濠濮間想〉, 1750년경, 지본수묵, 24.0×57.0cm, 개인소장

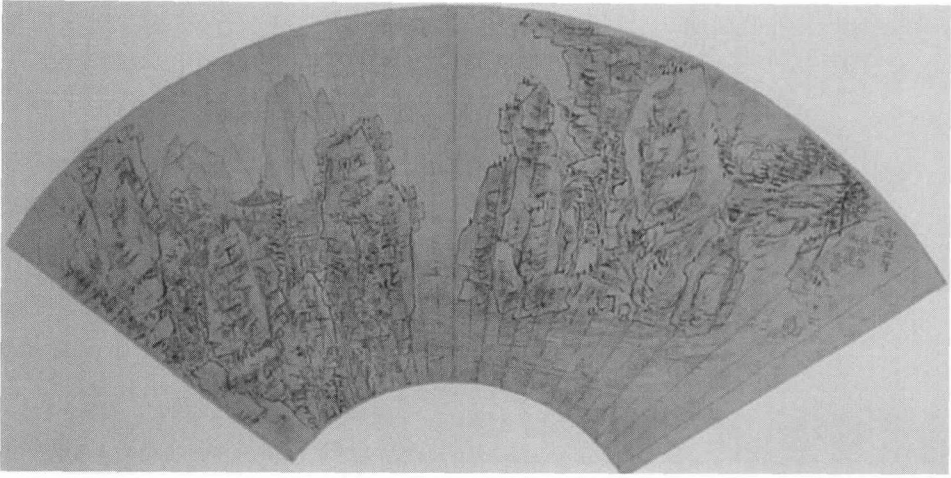
때문에 이인상 회화의 통시적 변천에서 주목해야 할 점이다. 이러한 바위의 준법이 분명하게 보이는 작품은 국립중앙박물관 소장의 〈樓上觀瀑〉도7, 〈茅亭秋江〉, 〈南澗秋色〉, 개인소장의 〈樹下閑談〉, 〈濠濮間想〉 등이 있다.

〈樹下閑談〉도8은 제사로 볼 때 벗 任邁에게 준 것이 분명한데, 이인상이 임매와 한창 어울렸던 시기는 1739년부터 시작되었음을 문헌상에서 확인할 수 있다.³² 그런데 1739년 여름까지 任邁, 李胤永, 李運永 등이 어울려 연꽃 놀이를 자주 벌였지만 1740년 이후로는 그런 정황을 포착할 수 없다. 따라서 앞의 구성원들끼리 임매의 집에서 모였다고 한 제사의 기록으로 미루어 〈樹下閑談〉은 중년기에서도 비교적 시기가 앞서는 작품으로 여겨진다.

〈濠濮間想〉도9은 그림 위에 “濠濮間想 元靈傲文五峰筆, 爲士綱氏作”라는 목서가 있어 文伯仁(1502-1575)의 필의를 방한 작품임을 알 수 있지만 그림을 받은 士綱이 누구인지는 분명하지 않다. 수변의 누각과 언덕, 원산으로 구성된 구도는 오파 화풍이 뚜렷하다. 그런데 1750년 宋文欽이 마련한 別墅에 속한 누각의 이름도 ‘濠濮間想’이고 이 누각에 이인상이 상량문을 써준 사실이 있어, 이 작품의 기년을 그 무렵으로 추정하는 것도 가능하다.³³

³² 『녀상관집』에는 1739년에 집중적으로 李胤永의 西池에서 任邁 등의 벗들과 모여 주고받은 시를 모아 “荷華錄”이라 편차했다.

³³ 宋文欽은 1750년에 별서를 짓고 개개의 누각과 마루, 다락 등에 朱子, 程子の 글귀, 杜甫와 벗들의 시에서 딴 구절 등으로 이름을 짓고, 그것을 상세히 적어 이인상에게 편지를 보냈다. 송문흠의 호 ‘閑靜堂’은 바로 이 귀거래관의 당호 가운데 하나이다. 이인상은 그를 위해 상량문을 지어주었으며, 다시 『歸去來館雜詠』 15수를 지어주



도 10 李麟祥, 〈山陰途上〉, 지본담채, 23.6×60.0cm, 개인소장

〈山陰途上〉도10은 흔히 淸初 簫雲從의 《太平山水圖》의 《大小荊山圖》와 구도 면에서 유사성을 지적받는다.³⁴ 이 작품의 날카로운 바위 묘사는 앞서 살핀 작품들에서 볼 수 있는 둥근 바위의 준법과 매우 대조적이다. 붓끝의 날카로움을 유지하여 탄력도 있고 강한 느낌을 주는 필선으로 인해 바위는 더욱 윤곽이 날카로워 보이고 험준해 보이는 효과를 거두고 있다. 이러한 효과는 선문대학교 박물관의 〈高江急峽〉에서도 마찬가지로, 그 절정은 국립중앙박물관 소장 〈松下觀瀑〉의 바위선에서 볼 수 있다. 이들 작품들의 날카롭고 강한 필선은 비슷한 시기의 이인상의 글씨, 行書와 大篆에서도 살필 수 있는 특성이다.

〈수하한담〉의 題辭 행서와 이운영의 〈西池荷華〉, 〈樹石圖〉에 쓴 이인상의 행서 필치는 그의 중년기 행서의 특징 가운데 하나인 날카로운 運筆을 보이고 있는데, 이는 그가 즐겨 쓴 大篆의 필치와도 유사하다.³⁵ 이러한 점은 그가 大篆의 수필과 기필의 날카로움을 그대로 살려 행서에도 적용하고, 이것을 또 바위의 선묘에도 활용했음을 보여준다 표1.


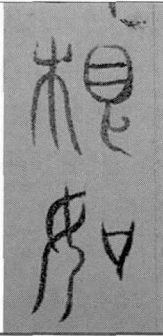
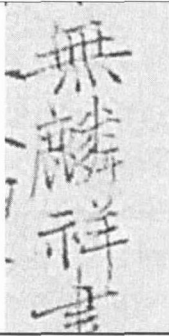

〈柳川店逢墟〉도11의 '柳川店'은 경상도 咸陽 근처의 주막으로 경상도와 전라도를 오가는 길목에 있어 여행자들이 들르는 곳이었다. 지금까지 이 장소가 어디인지 알려지지 않았

기도 했다. 이 집영 15수 가운데 제3수가 濠濮間想樓이므로 선면화 〈濠濮間想〉이 이 무렵 제작되었을 가능성을 들 수 있다.

³⁴ 박도래, 「明末淸初期 簫雲從(1596-1669)의 山水畫 研究」(홍익대학교대학원 미술사학과 석사논문, 2004), p.93의 내용과 각주 참조.

³⁵ 李胤永의 작품 〈西池荷華〉와 〈수석도〉에 대한 자세한 것은 이순미, 「丹陵 李胤永의 繪畫世界」(2004)을 참고.

표 1 바위 윤곽선과 서예 필선의 대조

			
〈高江急峽〉의 바위선	大篆 〈古柏行〉	〈樹下閑談〉의 題辭	〈山陰途上〉의 바위선



도 11 李麟祥, 〈柳川店逢墟〉, 1747년.
지본수묵, 24.0×43.2cm,
개인소장

지만 蔡濟恭(1720-1799)의 시에서 이곳의 위치를 확인할 수 있었고, 김제에 와 있던 이윤영을 만날 때라는 점을 근거로 이 작품의 기년도 설정할 수 있다.³⁶ 이인상 스스로 제사를 쓰면서 “敗筆로 장난치듯 붓을 놀렸다”라고 했을 만큼 갈필로 배경을 생략한 채 주막의 정경을 비교적 자세하게 담았다. 주막의 이름을 ‘유천점’이라고 지은 이유가 될 듯한 큰 버드나무 세 그루가 서 있고, 짙으로 지붕을 인 주막 건물과 말들이 쉬고 있는 마굿간과 주막의 주방, 그리고 패랭이를 쓴 여행자들의 모습과 주모의 모습을 담았다. 화면 왼쪽에는 원두막으로

³⁶ 채제공은 1743년, 경상도 丹城 현감으로 있던 부친 蔡膺—을 비러 가는 길에 ‘유천점’에 들렀고, 그 정경을 시로 읊었다. 단성은 이인상이 찰방으로 있던 함양 沙斤과 전라도 사이의 고을이다. 1747년에 이인상은 사근역찰방에 부임하였는데, 그 해에 벗 이윤영이 김제로 부친 李箕重(1697-1761)을 찾아와 머물고 있어 그를 만나기 위해 김제에 다녀왔다. 이인상의 전라도 여행은 이때를 제외하면 더 있지 않다. 따라서 이 〈유천점봉토〉는 1747년에 김제 여행길에 창작한 작품으로 보아야 할 것이다.

보이는 구조물까지 있어 전형적인 조선의 시골정경을 그린 작품이라고 할 수 있다.

또 평면적인 구도를 취한 것은 당시에 유행하고 있던 정선의 진경산수화 구도가 경물 중심의 원형구도가 쓰인 것과 차별되는 점이기도 하다. 이러한 점은 18세기 전반 풍속화의 특징으로 지적되는 것으로, 조영석 등과 같은 사대부 화가의 구도법으로 지적되기도 한다.³⁷

인물들의 모습은 화보 학습을 통해 익힌 묘법을 충분히 이용하고 있으며, 갈필을 사용하면서도 담장 아래 石築의 묘사에서나 지붕의 윤곽선, 원두막의 지붕, 기둥의 윤곽 등에서 날카로운 붓의 움직임 보인다. 그리고 열은 먹선 위에 짙은 먹선을 더하여 묘사하는 기법은 앞에서 살폈던 산수화나 인물산수 등에서 보이는 둥근 바위의 준법에서 쓰던 것과 같은 것임을 볼 수 있다. 그리고 제각각 다른 자세를 취한 12명의 인물들을 등장시킴으로써 생생한 현장의 분위기를 포착하는 데 성공한 작품으로 평가할 수 있다.

중년기 여행에서 실경을 그린 것은 1743년 단양과 충주 지역을 여행하고 그린 작품 〈漱玉亭〉, 〈龜鶴亭〉과 지리산 여행에서 얻은 〈용유상당〉 등도 있다. 1743년, 이인상은 송문흠 등과 함께 충주와 단양 일대를 여행했고, 사근역에 근무할 때 가까운 지리산은 자주 갔었던 것을 확인할 수 있다. 이 작품들이 〈유천점봉로〉와 다른 점은 채색을 가한 것 정도지만 까칠한 붓질과 부분적으로 짙은 먹으로 포인트를 주는 기법 등은 공통점으로 지적할 수 있다.

이상에서 살핀 바와 같이 이인상의 중년기 산수화는 선면화 등 다양한 형식의 작품들로 그 특징이 드러난다. 중년기의 활발한 교류 속에 증정용 그림이 많아졌고, 동시에 다양한 양식을 습득하고 실험할 수 있었던 환경도 있었다. 오파 화풍이 강한 작품이 많고 안휘파 화풍의 그림이 많은 것은 그러한 환경의 산물이었다. 초년기에도 볼 수 있었던 진경산수화가 계속 그려지고는 있지만 정선의 진경산수와 차별되는 경지에 이르렀음도 이 시기 산수화에서 보인다.

이러한 양상들은 그가 관직에서 물러나 처사로 살면서 삶과 죽음, 추억과 이별 등으로 인해 내적으로 침잠하는 후년기 회화에서 개성과 차원 높은 자아의식으로 발현하게 된다.

3. 後年期(1752년경-1760년 逝去): 心會와 放筆

이인상이 관직을 그만둔 1752년을 전후하여 이인상의 주변 인물들에 많은 변화가 있었

³⁷ 강관식, 「진경시대 후기 화원화의 시각적 사실성」, 『간송문화』 49(한국민족미술연구소, 1995); 이은하, 「觀我齋 趙榮祐의 繪畫 研究」, 『미술사학연구』 245(한국미술사학회, 2005).

다.³⁸ 이러한 변화는 외적 교류보다는 내적 침잠으로 나타났고, 자신의 敍情을 書畵로 발산하는 것이 이전 시기보다 한 차원 높아졌다. 그 서정의 발산은 마음속 이미지의 표현으로 나타난다.

먼저 개인소장 <蒼霞白樓>도¹²는 李胤永의 누정을 화폭에 옮긴 작품이다.³⁹ 화면 오른쪽 상반을 차지하는 암벽은 단양 龜潭의 실경을 안휘파 양식과 유사하게 묘사하면서, 담묵을 사용하여 부드럽게 처리한 것을 볼 수 있다. 題辭를 쓴 글씨의 서풍으로 보면 이인상의 작품임은 분명해 보이지만, 이같이 부드러운 용묵과 필선은 후년기의 날카로운 선묘가 중심이 된 작품들과 매우 대조적이다. 題辭에 등장하는 士輓는 『凌壺集』에 의하면 이인상과 함께 龜潭을 여행했던 許鏞(?-?)의 字로 보인다.⁴⁰



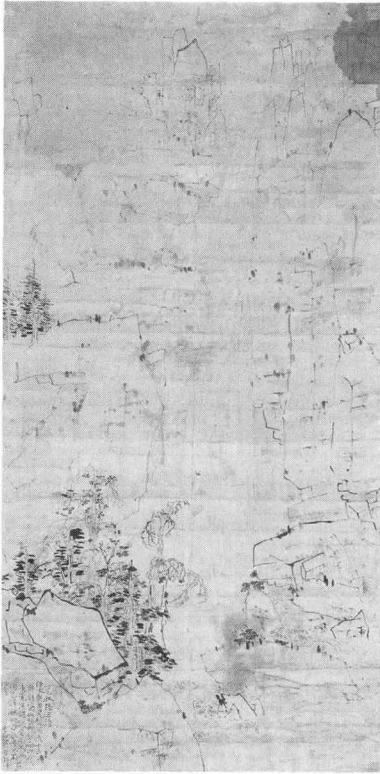
도 12 李麟祥, <蒼霞白樓>, 1754년 이후, 지본수묵, 30.8×20.2cm, 개인소장

단양 실경을 소재로 한 것으로 현재 확인할 수 있는 이인상의 작품은 이 작품이 유일하다고 할 수 있는데, 이 작품의 의미는 尹濟弘에 의해 증폭된다. 즉 삼성미술관 리움 소장 윤제홍의 指頭畵 <玉筍峰圖>(1833)의 제사에서 윤제홍 자신이 이인상의 화첩에서 옥순봉 아래 누정을 그린 작품을 보았다고 한 것을 감안하면 비록 옥순봉이 아니라 龜潭이기는 해도

³⁸ 1752년에 이인상은 가장 아끼던 벗 두 사람과 사별하게 된다. 吳瓚과 宋文欽의 죽음이 그것인데 이 두 사람은 강직함과 우아함을 갖추어 명망이 높았으며, 이인상은 이들과 교류하면서 자신의 문인으로서 삶을 고양시킨 면이 컸다. 또 李胤永이 1752년에 서울을 떠나 단양에서 은거생활을 시작하여 이인상에게 이상적인 삶의 모델을 제시한 것 또한 큰 계기였다.

³⁹ 이윤영이 단양 은거를 위해 세운 창하루는 『능호집』에 이인상의 상량문(「蒼霞亭上樑文」)이 있고 李敏輔의 『豐墅集』에도 관련 시가 있어 건립시기 추정이 가능하다. 따라서 이 작품 제작시기도 누정의 건립 이후가 되므로 1754년 이후 작품임을 알 수 있다.

⁴⁰ 題辭는 다음과 같다. “...之間與士輓留約, 水際草樓則, 山泉磬心, 蒼霞白樓. 鐘岡秋日. (…의 사이에서 士輓와 약속을 남겼는데, 물가 초루는 폭포가 마음을 울리고 푸른 노을에 빛나는 누각이리라. 鐘岡에서 가을에)” 허선과의 관계를 보여주는 시는 李麟祥, 『凌壺集』 권4, 「龜谷示許士輓」이다.



도 13 李麟祥, 〈九龍淵〉, 1752년,
지본수묵, 118.2×58.5cm,
국립중앙박물관

윤제홍이 참조했던 이인상의 화첩에 이 〈창하백루〉가 포함되어 있었을 가능성이 높다.⁴¹

여행의 추억과 그 추억의 이미지를 화폭에 담은 〈九龍淵〉(1752)도¹³은 28세(1737)에 금강산을 다녀오고 15년이 지나 任安世(1691-?)에게 선물한 그림이다. 금강산의 실경을 소재로 했지만 같은 소재를 그린 당대 화가의 작품들과 차별되는 개성이 강하게 나타난 작품으로 평가받고 있다.⁴² 이인상은 날카로운 필선으로 바위의 圭角을 강조하여 힘준함을 나타내고 몇 개의 선으로만 폭포를 묘사하여 간일한 逸趣를 담아냈다. 그는 이러한 逸趣를 楷書로 정성껏 쓴 제사에서 ‘心會’로 지칭했다.⁴³

‘心會’는 ‘마음 속으로 문득 얻은 이미지’로 해석할 수 있는데, 이 개념을 ‘神會’에서 가져온 듯하다. 이인상은 ‘心’과 ‘神’을 종종 통용했다. 그가 이 윤영에게 준 그림에 단 題辭에서도 “예부터 누정을 짓고 싶지만 그렇게 하지 못하는 사람들은 그 마음을 그림에 부쳐 游神하였는데, 이를 ‘神樓’라고 했다”라고 했는데, 이 경우에 ‘神’은 ‘心’과 함의가 같은 것으로 보인다.⁴⁴ 따라서 ‘心會’의 함의는 ‘神會’

와 다르지 않으며, 神會가 내포하고 있는 禪의 의미가 강조된 것임도 알 수 있다.⁴⁵

⁴¹ 윤제홍에 대한 연구는 최희숙, 「학산 윤제홍의 회화연구」(홍익대학교대학원 석사학위논문, 1989); 권윤경, 「윤제홍(1764-1840이후)의 회화」(서울대학교대학원 석사학위논문, 1996); ____, 「호암미술관소장 윤제홍의 《鶴山墨戲帖》」, 『호암미술관연구논문집』 2호(호암미술관, 1997) 등이 있다. 김지은, 「조선시대 지두화 연구」(고려대학교대학원 석사학위논문, 2007)은 윤제홍의 指頭畫를 중심으로 다루었다.

⁴² 〈구룡연〉에 대해서는 유홍준, 「凌壺觀 李麟祥의 생애와 예술」(1983), p.34; 이태호, 「문인화가들의 기행사경」(1996), pp.118; 박은순, 「금강산도 연구」(1997), p.258; ____, 「조선후기 사의적 진경산수화의 형성과 전개」(2002), p.354 참조. 그리고 이 작품이 任安世에게 선물한 것이라는 사실과 그와 이인상의 관계에 대한 것은 참고, 앞의 논문(2006), pp.6-7에서 밝혔다.

⁴³ 제사의 원문과 번역은 참고, 위의 논문(2006), pp.48-49 참조.

⁴⁴ 李麟祥, 『凌壺集』 卷4, 「爲李胤之作小幅」, “古有喜樓居而不得, 托之繪事以游神. 謂之神樓者.”

⁴⁵ 中華學術院 편, 『中文大辭典』(中文大辭典編纂委員會, 1973)의 항목 설명에 의하면 心會의 辭典의 意味가 ‘마음

이 ‘心會’는 자연경물의 사실적 묘사를 통한 格物致知를 추구하는 입장과 달리 화가에 게 영향을 준 자연에 대한 ‘해석의 시각’을 드러낸 것으로 볼 수 있다. 이 ‘해석의 시각’은 다분히 주관적이고 서정적인 성격이기 때문에 그는 제사에서 ‘게으름이나 거만함의 所産’이 아님을 분명히 하여 心會와 대조시킴으로써 의도하는 ‘해석’의 범위로 觀者가 들어올 것을 기도하고 있다.⁴⁶ 이러한 해석의 시각은 같은 남종문인화의 계열이라고 하더라도 이전 세대인 鄭澈의 진경산수화나 사생의 핏진을 강조했던 姜世晁, 古法을 충실히 재현하면서 개성을 드러낸 沈師正과는 차별되는 점이다. 또한 뒤로 윤제홍과 같은 개성적 문인화가들에게 전승되는 특징이기도 하다. 이러한 면에서 이 작품은 이인상의 산수화를 대표하는 기념비적 작품으로 볼 수 있다.

〈구룡연〉과 같이 心會를 강조하는 면모는 〈道峯溪流〉(1757)도¹⁴와 같이 냉정하고도 강인한 필선으로 경물의 內在的 의미에 초점을 둔 작품에서도 잘 나타난다. 이 작품은 이인상의 스승이었던 閔遇洙의 1주기를 기념하여 벗들과 도봉서원에 들렀을 때의 감회를 담은 작품이다.⁴⁷ 閔遇洙는 이인상에게 사상과 문장의 도리를 깨우쳐 주었던 은사였다. 그에 대한 존경의 마음과 모임의 취지는 선면 오른쪽에 적힌 제사에서 확인할 수 있다.

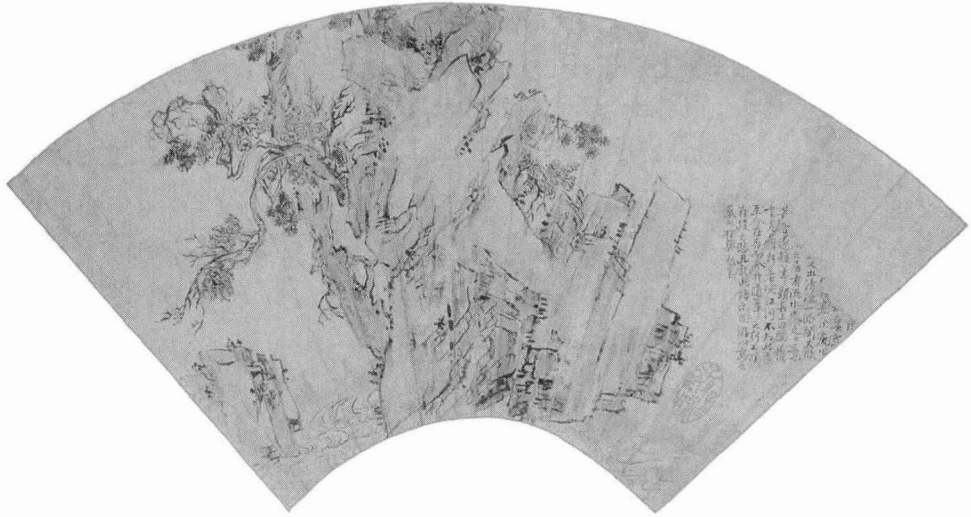
‘…또한 淸流 일파를 내겠지요’ 하자, 閔丈 어른이 기뻐하셨다. …의 사는 곳에 흐르는 물이 있다. 胤之의 의도가 참으로 좋다. 마침내 붓을 들어 그 위에 제하기를 ‘좋은 말을 듣고, 좋은 행동을 보면 江河를 터뜨리듯이 한다’고 썼었다. 그 부채가 지금까지 있을지 없을지 모르지만, 이번에 도봉산에 오게 되니 삶과 죽음의 슬픔을 이길 수 없다. 그리하여 이 말을 적어 함께 유람하는 이들에게 보여 그 느낌을 부치고 함께 勸勉하려 한다.⁴⁸

속에서의 깨달음[心中領會]이다. 그런데 ‘領會’는 ‘領悟’와 같은 뜻이다. 그러므로 ‘心會’는 곧 ‘心悟’라는 해석이 도출되므로, 범박하게 말하여도 心會를 ‘마음의 깨달음’이라고 규정할 수 있으며, 이 말이 禪의 함의를 지녀 ‘領悟’와 상통할 수 있어, 흔히 쓰이는 ‘心懷’와는 다른 용어임을 알 수 있다.

⁴⁶ 이러한 점에서 명말청초의 후기 安徽派로 지칭되는 弘仁의 회화와 이인상의 회화가 연관성이 있음을 알 수 있기는 하지만 이를 양식적 영향관계에 국한시켜 논의할 수는 없다. 弘仁이나 龔賢은 명의 유민으로서 자의식을 가지고 있었고, 그 자의식은 안휘 지역의 자연환경을 만남으로써 작가적 의식과 표현 대상의 긴장감 있는 역동적 관계에서 배태된 힘을 산수화에 실어낼 수 있게 했다. 냉철하고도 깊이 있는 서정세계를 보였다는 점에서 흥인과 이인상 회화의 접점이 감지될 수 있다.

⁴⁷ 제사의 위치나 그 내용이 잘려나간 점, 후대인의 인장이 제사의 수직 방향과 달리 부채살 사이에 비스듬히 찍혀 있는 점, 그리고 경물 위, 아래, 좌측이 어색하게 잘려나간 것으로 볼 때 원래는 帖裝된 작품을 다시 선면으로 改裝했을 것으로 보인다.

⁴⁸ (앞부분 박락) “…又出淸流一派, 閔丈欣… (박락으로 판독불가) …之居有流水, 胤之意, 其善. 遂援筆題其上,

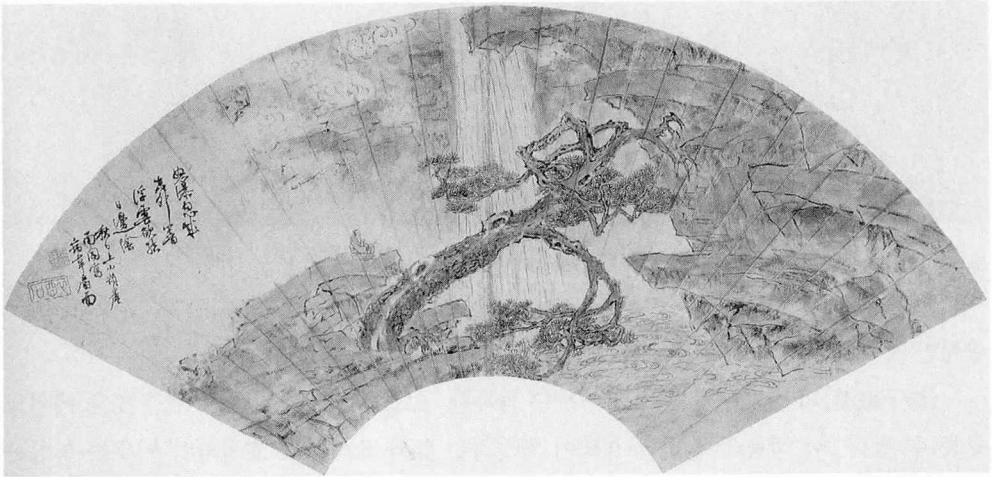


도 14 李麟祥, 〈道峯溪流〉, 1757년경, 지본담채, 20.5×47.6cm, 개인소장

제사의 내용과 부합하기에 충분하도록 작품은 배경을 생략하여 간결한 구도를 취하고 있다. 바위의 윤곽을 진하고 짧은 선으로 묘사한 것은 중년기의 〈高江急峽〉, 〈山陰途上〉, 〈松下觀瀑〉에서 볼 수 있는 필법이다. 특히 바위의 형상과 수목의 배치 등은 〈高江急峽〉의 화면 오른쪽에서 볼 수 있는 바위형상과 유사하고, 바위 주위로 흐르는 물의 표현은 〈松下觀瀑〉의 수면묘사와 일치하는 패턴이다. 이러한 양식적 요소 가운데 강하고 짙은 필선으로 날카롭게 묘사된 주경물 바위는 일주기를 맞은 스승의 인품을 상징하기도 하면서, 그 제자로서 모였던 동료들 사이에 공유되었던 정신적 가치의 높고 끈음을 상징한다고 볼 수 있다.

강직한 정신적 가치를 그려낸 〈道峯溪流〉처럼 〈松下觀瀑〉도15은 폭포와 소나무, 바위 등의 세 요소를 결합하여 의미를 증폭시키면서 고양된 작가의 의식세계를 그려내어 걸작으로 꼽힌다. 화면 왼쪽에 적힌 제사의 글씨를 보면 그 필치가 1749년에 쓴 행서 〈蘭花帖〉의 서풍과 유사한 것을 볼 수 있어, 중년기 말과 후년기 초에 해당하는 시기에 창작되지 않았을까 한다. 그리고 중년기의 선면화들이 명말청초의 화풍과 연계된 화풍을 보이는 것과 대조

曰聞善言，見善行，若決江河。不知此扇，至今在否，而今於道峯之行，不勝存沒之悲。且記此語示同游，以寓其感而相與勉焉。” 이인상은 이운영, 김무택, 윤면동 등과 함께 1757년 가을에 도봉서원에서 묵은 적이 있다. 또 李胤永의 『丹陵遺稿』 권10에 〈秋日同元靈元博子穆，宿道峯書院，共賦〉 8수와 같은 날 이인상이 지은 시가 『凌壺集』에 도 전하므로 이날의 분위기를 읽을 수 있다.



도 15 李麟祥, 〈松下觀瀑〉, 지본담채, 23.8×63.2cm, 국립중앙박물관

적으로 〈송하관폭〉은 해석적 시각을 사용한 구도와 필법을 보여, 중년기보다는 후년기 작품에 가깝다고 하겠다.

화면 중앙의 굵은 소나무와 폭포가 형성하는 교차구도는 시선 유도와 함께 이들 두 가지 경물의 내재적 의미가 결합되어 있음을 상징한다고 할 수 있다. 이러한 결합은 이인상의 시에서도 볼 수 있다.

신비로운 산 못 봉우리 둘러싸자, 떨어지는 물줄기 一氣를 나누었네.
 용소는 해와 달을 깊이 감추고, 鎔鑄는 연기같은 구름을 내뿜네.
 쏟아지는 물줄기는 소나무와 하나 되고, 날리는 물방울은 돌빛을 머금었네.
 근원을 찾자니 놀래기가 십상인데, 축축하게 내리는 비 흩날리며 씻어주네.⁴⁹⁾

이 시의 후반에서 노래한, 물줄기와 소나무가 하나되는 광경은 〈송하관폭〉의 이미지와 상당히 닮아 있다. 이와 같은 이미지의 결합은 회화뿐만 아니라 문학에서도 이인상이 구사했음을 알 수 있어 〈松下觀瀑〉에서 볼 수 있는 경물의 해석적 배치에 따른 독특한 구도가 돌

⁴⁹⁾ 李麟祥, 『凌壺集』 권2, 「寒溪觀瀑」의 첫째 수 “神嶽千峰擁, 天河一氣分. 藏藏深日月, 瀉鑄出煙雲. 瀉輝松鎖合, 飛沫石芬縕. 搜源易懾魄, 陰雨灑紛紛.”



도 16 李麟祥, 〈長白山〉, 지본수묵, 26.2×122.0cm, 개인소장

출적인 것이 아니라는 사실을 추론할 수 있다.

〈松下觀瀑〉의 소나무와 폭포가 이루는 독특한 구도는 1754년 기년작 〈松下獨坐〉에서도 찾을 수 있다. 이 작품에서 바위 절벽이 형성하는 弧와 소나무가 교차되며 이루는 형상은 〈송하관폭〉에서 폭포와 소나무가 형성했던 선형과 유사하다. 이 유사성은 이인상이 〈송하관폭〉에서 보여준 구도의 파격적 개성이 갑자기 나온 것이 이념을 보여준다. 그리고 한편으로 절벽의 윤곽선이 보여주고 있는 선의 날카로움과 붓끝의 힘은 구도만이 아니라 이인상 산수화에서 볼 수 있는 선묘의 특징을 잘 보여준다. 또 이 작품에서 보이는 인물의 배치가 이인상이 즐겨 그린 것임을 알 수 있기도 하다. 이러한 구도와 인물의 배치는 세속과 거리를 두고 자신을 관조하며 올곧은 선비의 삶을 추구했던 이인상의 의도를 반영한 것이기에 이인상 산수화를 잘 말해주는 구도양식이라고 할 수 있고, 윤제홍 같은 후배화가들의 추종을 얻었던 요소라고 하겠다.⁵⁰

학교재 소장의 〈長白山圖〉도16는 倪瓚 화풍의 구도를 좌우로 길게 펼친 형태의 그림으로, 이인상 작품 가운데는 거의 유일한 장폭의 그림이다. 그리고 벗 金相肅의 부탁으로 그렸음을 화면 왼쪽의 제사에서 분명히 밝히고 있어서 주문자를 확인할 수 있는 작품이기도 하다.

김상숙은 '장백산'을 그려줄 것을 부탁했고, 이인상은 직접 보지 않은 경관이었으나 逸趣 가득한 구성으로 화면을 채웠다. 채웠다고 하지만 화면은 거의 비어 있는 상태였고, 이를 본 김상숙은 실망어린 투정을 했다. '게으르게 아무렇게나 그렸다'는 것이 그 투정 아닌 투정이었다.

⁵⁰ 尹濟弘이 자신의 〈松下人物圖〉題辭에서, “李凌壺는 소나무 아래에서 향을 피우고 있는 老人을 그리기를 늘 좋아했다. 이처럼 하면 어떨까 모르겠다!(李凌壺每喜作古松下燒香獨坐老人, 未知如何何如!)”라고 한 것으로 보아 이인상의 구도를 잘 알고 이를 연습했음을 알 수 있다.

가을비 내리는 가운데 季潤(金相肅)을 찾아갔다. 종이를 꺼내놓고 그림을 요구하길래 郭忠愨의 종이연 고사처럼 했다. 계윤이 웃으며 “자네 너무 게으르구먼! 장백산을 그리면서 放筆로 그렸네!”라고 하기에 함께 웃었다.⁵¹

이 제사에서 우리는 중층적 의미를 읽을 수 있다. ‘郭忠愨의 종이연 고사’와 ‘放筆’에서 읽을 수 있는 두 개의 의미층이 <장백산도>가 말하고자 하는 것을 보여준다.

먼저 ‘郭忠愨의 종이연 고사’는 곽충서가 자신에게 그림을 부탁하는 부자집 아들의 종이에 아이들의 연날리기를 그려주며 종이의 대부분을 선으로 채웠다는 고사를 말한다. 따라서 여백이 많은 그림을 그렸다는 말로도 이해할 수 있다. 그러나 그러한 해석은 주문자 김상숙의 입장에서는 가능할 수는 있지만, 창작의 주체였던 이인상의 입장에서라면 어디인가 부족한 느낌을 지울 수 없다. 이인상 스스로가 ‘여백을 많이 두었다’는 의미로 이 고사를 끌어다 썼을 수도 있겠지만 오히려 한층 더 깊은 의미를 추출해볼 필요도 있다. 다음의 자료를 보자.

곽충서의 고매하고 저속하지 않은 성품을 생각하면 비록 그림을 좋아하지만 남 때문에 구차히 그림을 그리지는 않았고, 생각이 있으면 혼연히 붓을 달라 했으니, 그 모습이 생기로 가득찼다. 아마 自適만을 취했기 때문이리라.⁵²

이 인용문의 내용과 곽충서가 부자 아들에게서 청탁을 받고 연날리기 그림을 그려준 사건, 김상숙의 청을 받고 이인상이 <장백산도>를 그린 사실, 그리고 김상숙의 실망 아닌 실망을 연결해보면 곽충서의 종이연 운운한 것이 무엇을 염두에 둔 것인지 한층 분명해진다. 그것은 바로 곽충서의 ‘自適’임이 분명하다. 그렇기에 <장백산도>는 당대 유행하던 진경산수나 화보에 바탕을 둔 화풍에서 벗어났고 이를 김상숙은 ‘放筆’로 지칭한 것이다. 그러나 김상숙이 말하는 ‘放筆’은 이인상으로서의 자신의 ‘自適’을 드러내기 위한 방법론이었으며, ‘自適’은 앞서 <九龍淵>의 제사에서 자신이 밝힌 ‘心會’와 다를 바 없다. 그러므로 <장백산도>는 <구룡연>과 그림의 형식과 양식적 요소들은 달라도 공통적으로 逸趣·神韻을 담아내는 데

⁵¹ “秋雨中訪季潤甫，出紙索畫，令人有郭忠愨紙意。季潤因笑曰，元靈懶甚！作長白山，爲之放筆！一笑。”

⁵² 王直, 『抑菴文集』卷15, 「飛仙圖序」, “與忠愨高邁絕俗性, 雖喜畫, 然不苟爲人作, 意所欲爲即欣然命筆, 姿態橫生, 蓋取自適而已.”

주력한 작품이라고 할 수 있다. 그리고 그 방법론인 放筆은 心會와 함께 후년기를 규정지을 수 있는 중요한 개념이 되기에 충분하다.

실제로 이인상은 후년기에 앞서 말한 心會·神會 등의 개념들을 자주 언급하고 있다.

내가 宋時偕(宋益欽)을 위해 선면화를 그리면서, 海嶽의 가을달에 뜻을 두었다. 이튿날 시해가 갑자기 편지를 보내 “꿈에 설악산을 그린 부채를 보았다네. 그래 물어 보는 것이야”라고 했다. 대개 神會가 있으면 일이 이와 같이 기이하다. …(중략)… 내가 또 생각해보니, 대개 사물에 응접하면서 마음에 맞는 즐거움은 神이 닿는 곳에 있지만, 벗은 더욱 심하다. 거문고 타는 이의 마음을 듣자면, ‘홉’을 아는 것이 거문고에만 멈춘 것이고, 꿈에 부채그림을 보았다면, 마음을 아는 것이 그림에 멈추는 것이다. 둘 다 神會 같으나 道義로써 서로 感發하는 것은 아니며, 모두 겪어보고서야 ‘안다’라고 할 것이다.⁵³

이 글에서 ‘마음에 맞는 즐거움은 神이 닿는 곳에 있다’는 것은 바로 ‘神會·心會’를 말하며, 비록 儒者로서 友道보다 아래에 놓기는 했지만 예술적 흥취에 관한 이러한 개념들은 그의 후년기 회화의 지향점이 무엇인지를 잘 보여준다.

앞에서 김상숙이 원하는 바가 어떤 것인지 알면서도 自適을 추구했던 것처럼 그는 세상의 질서와 오해에도 불구하고 한 올 부끄러움도 없이 살았고, 그의 예술도 그랬다.⁵⁴ 그래서 그는 평생을 ‘천명을 어기지 않음’과 ‘澹澹함’을 추구하고 유지했고, 이러한 속성이 그림에 그대로 배어들었다. 그가 후년기에 관직에서 물러나 살기 위해 지은 작은 집에 부친 글에서 그 정신세계가 얼마나 고매한 것을 추구했는지 다시 확인할 수 있다.

문장은 실질에서 들뜨지 않고, 행실은 명성을 좇지 않으며, 말은 저속함에 빠지지 않고, 글을 읽음에 경서에서 벗어나지 않고, 담박함으로써 벗을 얻고, 옛것을 스승삼아 모범을 마련

⁵³ 李麟祥, 『凌壺集』 권4, 「扇畫箴」, “余爲宋子時偕畫扇, 意在海嶽秋月, 翼日宋子忽有書曰, 夢扇畫雪嶽, 故訊之. 蓋有神會, 事若奇矣. …(중략)… 余又思之. 凡應事接物, 稱心之樂, 在乎神到, 而朋友爲尤甚. 夫聽琴心者, 知音止於琴. 夢畫扇者, 知心止於畫. 俱若神會, 而非以道義相感發, 皆淺之爲知也.”

⁵⁴ 金鍾厚는 哀辭에서 그가 존재하는 원동력을 ‘하늘과 땅, 사람된 도리의 위대함’이라고 했다. 이렇게 근원적인 도리를 고집했기 때문에 그는 사람들로부터 질투와 미움을 받기까지 했지만 오히려 그 점이 그의 벗들에게 감복할 점으로 작용했던 것이 틀림없다. 金鍾厚, 『本庵集』 권6, 「李元靈哀辭」, “不自知其身之微, 而其所拳拳者, 尤在乎所謂天經地義人彝之大者. 元靈之所存蓋如此. 然人亦以是疵元靈焉. 故余嘗曰, 人之所以美元靈者, 乃其疵. 而其所以疵之者, 乃吾所以樂與之者也. 然則世人其果有真知元靈者耶!”

하여 실천하매 天命을 어기지 않되, 자나 깨나 맑음뿐이로다.⁵⁵

따라서 그에게는 세련된 양식적 기법은 중요하지 않았고, '放筆'로 자신의 '心會'를 맑고 투명한 용묵과 용필로써 형상화하는 데 애썼던 것이다.

IV. 李麟祥 山水畫의 位相

南宗文人畫가 대두했던 조선 후기 산수화는 南宗文人畫의 화풍에 眞景山水畫의 주제가 결합되는 경향을 드러내기도 했다. 이러한 경향 속에서 이인상의 산수화는 寫意的 眞景으로 분류된다. 간일한 구도에 날카로운 필선과 담박한 채색은 정선의 진경산수화와 대조되는 특성으로 지적할 수 있다.⁵⁶ 이러한 특성은 같은 시대 활동했던 대표적 문인화가 沈師正(1707-1769)·姜世晁(1713-1779)과 대조해봄으로써 李麟祥의 회화, 특히 산수화의 位相이 어떠한가를 드러내주는 요소가 된다.

동시대에 활동했던 沈師正은 남종산수화풍을 기반으로 하여 실경을 해석하고 이를 전통적 기법과 밀접한 화풍을 구사하여 진경산수화의 확대를 보여주었고, 姜世晁은 적극적으로 기행사경에 힘쓰고 서양화풍 등을 수용하여 실경을 재구성하며 정선 이후의 진경산수화를 일보 진전시키면서도 寫意를 形似와 조화를 이루었다.⁵⁷ 비록 이인상이 이들과 직접적으로 교류했다는 근거가 없으나, 남종문인화를 기반으로 사의적 진경산수화를 창작한 점은 이들과 공통분모가 되며, 독특한 필선과 간일한 구도와 같은 양식적인 요소와 강한 文氣는 이

⁵⁵ 李麟祥, 『凌壺集』 권4, 「茅樓銘」 “小樓容吾, 潛居有銘. 文不浮實, 行不狗名. 語不入俗, 讀不出經. 澹以得朋, 師古爲程. 窮不違命, 夢寐亦清.”

⁵⁶ 조선후기 남종문인화의 대두는 안휘준, 『한국회화사』(일지사, 1980)를, 寫意的 眞景山水畫의 개념, 특성에 대해서는 박은순, 앞의 논문(2002)을 참조.

⁵⁷ 沈師正의 회화는 전인지, 「玄齋 沈師正 繪畫의 樣式的 考察—인물화와 산수화를 중심으로」(이화여자대학교대학원 미술사학과 석사학위 논문, 1994); 이태호, 앞의 책(1996); 이예성, 『玄齋 沈師正 研究』(일지사, 2000); 최완수, 「현재 심사정 평전」, 『潤松文華』 67(한국민족미술연구소, 2004); 김기홍, 「玄齋 沈師正과 朝鮮 南宗畫風」, 『진경시대』 2(돌베개, 1999)를 참고. 姜世晁의 산수화는 변영섭, 앞의 책(1988), pp. 50-127; _____, 「문인화가 표암 강세황」, 『한국서예특별전 23』—표암 강세황전 기념 심포지움 논문집(예술의 전당, 2004); 김건리, 「표암 강세황의 《송도기행첩》 연구」, 『미술사학연구』 238·239 합집(한국미술사학회, 2003); 안휘준, 「표암 강세황과 18세기의 예단」, 『한국서예특별전 23』—표암 강세황전 기념심포지움 논문집(예술의 전당, 2004); 이태호, 앞의 책; 박은순, 앞의 책(1999); _____, 앞의 논문(2002) 등을 참조.

들과 대조되는, 독특한 개성의 경지를 이루었다. 따라서 역사적 관점에서 이인상은 심사정·강세황과 함께 18세기 문인화의 중심축을 이룬다고 평가받을 수 있다.

沈師正은 초년기 철저한 화보 학습을 거친 다음 노년기 鄭澈의 영향을 받은 듯한 진경 산수화를 그리고, 자신의 노년기에는 조선 중기까지의 전통적 화풍과 남종화를 소화·결합하는 작화 과정을 보인다. 또 姜世晁은 오랜 세월을 野人으로 지내면서 고전을 학습하여 學藝의 일치와 함께 藝壇의 總帥가 되었다. 이들이 모두 남인과 소북 문인들을 배출한 근기 지역 중심의 화풍과 예술을 이어간 인물들인 한편, 이인상은 정통 노론의 자손으로서 학맥과 예술을 이었다. 즉 심사정과 강세황은 18세기 近畿지역의 활발하고 개방적인 학문분위기와 예술적 환경 속에서 다양한 학습과 실험을 통해 그 화풍을 형성할 수 있었다고 하겠다.

이들과 대조적으로 이인상은 明遺民意識을 버리지 않았고, 그것을 근간으로 하여 자신과의 정면 대결을 선택하여 일생을 깨끗한 선비화가로 보냈다. 그러한 선택은 예술적 조형 미보다는 이념성을 강화했던 明遺民畫家, 특히 安徽派 혹은 黃山派의 산수화 양식을 선택하게 된 계기가 아닐까 한다. 그러한 선택을 통해 그의 회화에서 볼 수 있는 평면적인 윤곽선과 투명한 채색, 서예에서 보였던 필획을 이용한 필법, 규범을 초월한 듯한 양식적 요소들이 가능했다. 이는 심사정이나 강세황이 추구했던 것과는 다른 방향의 양식적 선택이었고, 이인상을 그들과 구별하여 설명할 수 있는 차별성이기도 하다. 그의 이러한 차별성은 동시대부터 인정받기 시작했고, 윤제홍과 같은 적극적인 추종자를 탄생시키기도 했다.

가장 가까운 벗이었던 丹陵 李胤永(1711-1759)은 글씨와 그림 모두 이인상의 영향을 강하게 받은 서화가였다. 젊은 시절부터 이인상과 교유를 시작했고, 趙榮祐 등의 선배 문인 화가들로부터 가르침을 받은 결과 이인상과 유사한 화풍을 보인다. 이 두 사람은 분신이라고 해도 좋을 만큼 가까운 사이였고, 예술세계를 공유했다.⁵⁸

鶴山 尹濟弘(1764-1843)은 이인상을 직접 만나지 못했으나 그를 스승처럼 추종했다. 윤제홍은 강직한 정치적 입장을 고수했던 것으로 알려졌는데 당색이나 정치적으로 매우 보수적이었던 이인상의 준엄한 인품과, 自適의 放筆 작품들을 접하면서 존경의 마음과 함께 추종하는 언행을 보였다. 특히 이인상이 放筆로써 心會를 드러낸 후반기 산수화는 윤제홍의 화풍에서 지두화의 逸趣로 이어진 것은 두 사람 사이의 전승관계를 잘 보여주는 경향이다.⁵⁹ 또 이인상의 화풍은 之又齋 鄭遂榮(1743-1831)이나 小塘 李在寬(1783-1837)에게도 영향을

⁵⁸ 이운영 회화에 대해 자세한 것은 이순미, 앞의 논문(2003), pp.264-283 참조.

⁵⁹ 김지은, 「조선시대 지두화 연구」(2007) 참고.

미친 것으로 보인다.⁶⁰ 그리고 19세기 문인예술과 鑑識의 白眉 秋史 金正喜(1786-1856)은 이인상의 그림을 따로 모아 淸의 張深에게 선물하고, 아들에게는 이인상의 글씨가 품고 있는 書卷氣와 文字香를 배우도록 당부하여 깊은 존경의 마음을 읽을 수 있다.⁶¹

이들의 공통점은 이인상의 志士의 풍모를 흠모했으며, 그러한 정신세계가 예술작품에 그대로 반영되었던 점을 높이 샀다는 점이다. 그래서 그와 가까웠던 벗들은 그의 짧은 인생을 아쉬워하면서도 다음과 같은 말들로 그의 정신세계와 예술을 규정했다.

詩를 읊으면 逸趣가 되었고, 篆書를 쓰면 神韻을 담았으며, 그림으로 드러나면 깊고 그윽함으로 나타났고 이치에 대해 말하면 순조로웠다. 곧음을 藝로 승화하되 오로지 의로움을 따랐다.⁶²

곧고 강직함을 예술로 승화시키되 오로지 의로움을 좇았다는 이 평가는 그의 동시대인들이 그의 예술을 어떻게 인식했는가의 핵심을 짚은 것이라고 할 수 있다. 또한 '깊고 그윽함'이라는 회화평은 그가 평생 내면세계를 드러내려 했음을 한 마디로 축약하여 보여주는 말이기도 하다. 이처럼 당대부터 그의 예술에 대해서 평가는 그 사람됨과 일치한다는 평이 지배적이었다.

18세기 조선은 왕조 500년 가운데 가장 활발하고 풍성한 예술세계로 자랑삼을 만하다. 서화분야만 해도 수많은 서화가들이 나타나 제각각의 기량을 뽐내고 사라져갔다. 그 가운데 이인상은 독보적이었다. 그 회화의 개성미가 가장 중요한 요인이 되었음은 당연하다고 할 수 있으나, 개성에만 국한된 것이 아니라 淸秀한 인품이 淡泊한 화풍과 일치하고 있어 사람과 그의 예술이 하나가 됨을 보여주기 때문이다. 조선후기에 이인상만큼 文人으로서 삶에 자신의 예술을 완벽히 일치시킬 수 있었던 사람은 이인상뿐이라고 하더라도 큰 무리는 아닐 것이다.

⁶⁰ 安輝濬, 『韓國繪畫史의 傳統』(문예출판사, 1988), pp.291-293 참조. 鄭遂榮의 회화에 대해서는 朴晶愛, 「之又齋 鄭遂榮의 山水畫 研究」(홍익대학교 석사논문, 2000); _____, 「之又齋 鄭遂榮의 山水畫 研究」, 『미술사학연구』 235(한국미술사학회, 2002)를 참조. 李在寬에 대해서는 이연주, 「小塘 李在寬의 繪畫 研究」, 『미술사학연구』 252(한국미술사학회, 2006) 참고.

⁶¹ 張深은 김정희의 선물에 대한 답서에서 '이인상의 그림이 明代 선비들에 가깝다'고 칭찬했다. 藤塚隣 저, 朴熙永 역, 『秋史 金正喜의 또 다른 얼굴』(아카데미하우스, 1994), p.456의 張深 서간 참조. 김정희가 아들 尙佑에게 이인상을 배울 것을 당부한 것은 『국역 완당전집』 권7, 《雜著》, 「佑兒에게 써서 보이다」(민족문화추진회 편, 1986)를 참조.

⁶² 黃景源, 『江漢集』 권17, 「李元靈墓誌銘」, “聲於詩爲逸, 書於篆爲神, 趣於畫爲邃, 言於理爲馴. 匪直也藝, 惟義之循.”

V. 맺음말

이상에서 볼 수 있는 것처럼 이인상의 산수화는 시대적 환경과 그에 대한 작가 개인의 대응을 적절하게 드러내주고 있다. 그는 진경산수화가 대유행하던 시대에 태어나고 성장했으나 그 유행을 추종하기보다는 뚜렷한 주관으로 자신의 회화세계를 열어나갔고 산수화는 그러한 회화세계의 보편성을 가장 잘 드러내는 분야라고 할 수 있다.

이인상은 초년기부터 서화에 재능을 보였고, 그 재능은 『芥子園畫傳』, 『顧氏畫譜』 등을 학습함으로써 체계화되었던 것으로 보인다. 그리고 같은 시대 산수기행의 유행의 영향으로 眞景山水畫를 제작하기도 했다. 그러나 실경의 팝진한 묘사에 주력했던 당대 정선 일파의 진경산수화와 달리 이인상은 寫意的 진경산수화를 추구했고 이것은 1737년 금강산 기행에 따른 〈隱僊臺〉 등의 진경산수 작품에서 확인할 수 있다. 그러나 이인상 산수화의 진면목이 이른 시기부터 나타난 것을 살피기 위해서는 1738년작 〈수석도〉가 중요하다. 〈수석도〉에서 이인상은 자신이 추구하는 이념적 주제와 표현의 기법, 그리고 서예와의 장르적 통합을 이루어냈음을 볼 수 있다.

중년기 이인상은 관직생활과 활발한 교류활동을 보이는데, 이러한 삶의 변화는 그의 회화에도 영향을 미쳤다. 이 시기 이인상은 선면에 산수를 그려 여러 사람들에게 증정했고, 현전 작품들은 그러한 양상을 잘 보여준다. 이 시기 이인상의 산수화는 다양한 형식을 보이면서 화풍의 자기화를 이루어 나갔다. 명말청초 문인화가들의 작품들을 접하는 기회가 있었던 것으로 보이며, 특히 명말청초 유민화가들의 작품을 감상하는 것에서 중년기 이인상은 안휘파 혹은 황산파로 대표되는 명말청초의 문인화에 익숙했음을 알 수 있다. 이러한 정황은 중년기 산수화의 구도가 오파화풍이 강하고 경물 가운데 바위의 묘사가 평면적인 점 등에서 확인된다. 또한 실경을 소재로 한 그림도 제작되었지만, 정선 일파와는 완전히 다른 길을 걸어간 것을 볼 수 있어 그가 추구하는 진경산수가 '寫意'에 있음을 더욱 분명하게 보인 것도 이 시기이다.

후년기 산수화는 초중년기를 거치면서 확립된 寫意에 대한 관념이 더욱 공고해진 시기였음을 보여준다. 중년기 산수화에서 보여주었던 명말청초 문인화의 양식적 요소들도 후년기에는 완전히 자기화한 모습을 보이는데, 이러한 경향은 선면화 〈松下觀瀑〉과 진경산수화 〈九龍淵〉과 〈長白山〉, 그리고 그의 학문경향과 정신세계를 보여주는 〈道峯溪流〉 등의 화풍에서 확연히 드러난다. 〈松下觀瀑〉에서는 경물의 상징성을 양식적 요소로 승화시켜 표현했

고, 〈九龍淵〉과 〈長白山〉은 그가 후년기에 산수화에서 중시했던 ‘心會’를 ‘放筆’로 구사하여 書畫 공통적으로 추구했던 拙樸과 淡泊을 동시에 잘 보여준다. 〈道峯溪流〉는 앞서 든 작품들이 추구하는 정신적 세계가 어떤 것인지를 交遊 속에서 일어났던 실제 사건까지 보여주어, 후년기 이인상을 이해하는 데 중요한 자료로서 가치가 있다고 하겠다.

이와 같은 이인상의 산수화는 동시대 남종문인화를 추구했던 沈師正이나 姜世晁과 함께 18세기 화단의 한 축이 되었으며, 그 영향은 尹濟弘 등에게 직접적으로 미쳐졌으며, 19세기 金正喜와 같은 서화가로부터 인정과 존경을 받았고 중국에까지 명성을 떨쳤다. 무엇보다도 그의 산수화가 후대에 인정받고 존중된 이유는 인간의 내면의 정직성과 그것이 치레 없이 드러난 예술의 슴—이라고 본다. 이러한 점에서 산수화로 대표되는 이인상의 회화예술은 오늘날의 감상자에게도 자신을 비추어 볼 수 있는 거울처럼, 삶을 돌아보게 하는 힘이 있으며 이는 그의 회화가 古典의 가치를 지니는 면목이기도 하다.

* 주제어(key words) — 李麟祥(Lee Insang), 山水畫(Landscape Painting), 文人畫(Literati Painting), 心會(Image of the Mind), 放筆(Unbridled Brush), 澹澹(Lightness)

국문초록

凌壺觀 李麟祥(1710-1760)은 朝鮮 英祖 연간(1724-1776)에 살았던 조선 후기의 대표적 文人書畫家였다. 그는 유행을 따르기보다는 뚜렷한 자의식을 바탕으로 자신만의 회화세계를 펼쳤고, 그 회화세계의 精髓는 山水畫였다.

李麟祥은 初年期(1740년경까지)에 畫譜를 학습하면서 타고난 재능을 체계화하기 시작했으며, 같은 시대에 유행했던 산수기행을 통한 眞景山水畫를 제작하기도 했다. 그런데 진경산수화를 제작하기는 했으나 당시의 鄭敼 일파가 실경의 핏진함을 추구했던 것과는 달리 그는 寫意的인 성격이 강한 작품을 남겼다. 이러한 면모는 1737년 금강산 기행 후에 제작한 것으로 보이는 《隱僊臺》 등의 작품에서 살필 수 있다. 한편, 1738년작 《樹石圖》에서는 이념적 주제와 표현의 기법, 그리고 서예를 통합한 것을 볼 수 있는데, 이는 이인상 산수화의 진면목이 드러나기 시작함을 잘 보여준다.

中年期(1740년경-1751년경)에는 내·외직을 도는 관직생활과 활발한 교유활동 속에 다양한 형식의 산수화를 제작했는데, 특히 선면화를 많이 만들어 선물했던 것으로 보인다. 이 시기에 그는 이미 明末淸初 문인화가들의 작품에 익숙했던 것으로 보이며, 특히 吳派와 安徽派 화가들의 작품과 친연성이 있는 작품을 여러 점 제작했다. 오파화풍의 구도를 즐겨 사용하거나, 경물의 묘사가 안휘파 화가들의 작품과 유사한, 양식적 특징을 보이는데 이는 그의 崇明的 세계관에 기인한 것으로 여길 수 있다. 특히 안휘파 화가들의 간일한 묘사는 그의 후반기 산수화가 지향했던 바와 양식적·정신적 연관성이 크다.

後年期(1752년경-서거) 산수화는 寫意性의 극치를 보여준다. 이 시기 그는 초·중년기를 거치면서 익힌 다양한 양식요소들을 자기화하고, 뚜렷한 자의식을 작품에 담아내어 자신의 文人精神을 투철하게 드러내었다. 그러한 양상이 잘 드러나는 작품으로 《松下觀瀑》, 《道峯溪流》, 《九龍淵》, 《長白山》 등을 들 수 있으며, 이들 작품에서 마음 속의 이미지를 구도나 경물의 양식적 요소로 포착하여 나타내는 데 성공하고 있다. 그 마음 속의 이미지를 그는 '心會'라고 지칭하기도 했으며, 표현 기법을 '放筆'로 말하기도 했으나 이들을 하나로 꿰는 것은 '拙樸'과 '淡泊'이었다. 그가 추구했던 '졸박'과 '담박'은 그의 산수화를 관통하는 원리이기도 했지만, 그 이전에 그의 삶을 규정할 수 있는 개념이기도 하다.

인간 내면의 정직성과 그것의 꾸밈없는 표출로서 인간과 예술의 합일을 실현해 보인 이인상의 산수화는 18세기 朝鮮 文人畫의 핵심요체가 되기에 충분한 자격을 지녔으며, 그 영향은 후대에도

강하게 미쳤다. 나아가 그의 산수화는 현대를 살아가는 우리들에게도 자신을 비추어 볼 수 있는 거울과 같은, 고전적 가치를 지니기에도 충분하다.

Landscape Paintings of Neunghogwan Lee Insang

Ryu Seungmin*

Neunghogwan 凌壺觀 Lee In-sang 李麟祥 (1710-1760), who lived in the period of King Yongjo 英祖, is a representative literary artist in the last period of the Joseon Dynasty 朝鮮. He explored his own art world based on his strong self-consciousness rather than chased after trends. The essence of his art world is landscape painting.

Lee In-Sang began to refine his inborn talent as he learned painting in his early childhood (until about 1740) and he produced true-view landscape painting while he traveled many mountains and rivers as many artists did those days. Even though he produced true-view landscape painting, unlike artists in Jeongseon School 鄭澈派, who pursued reproducing a real view as closely as possible, he freely interpreted the view and reflected his insights on his works. His trend can be found in <Eunseondaek 隱僊臺>, which is assumed to have been produced after his travel to Gungang Mountain in 1737. Meanwhile, in his work <Suseokdo 樹石圖> in 1738, it is shown that he putted his ideologic theme, expression techniques and calligraphy together and this integration reveals the true characteristic of his landscape painting.

During his middle ages (1740-1751), he kept producing various types of landscape painting while he carried out his public service and actively built a close relationship with others, especially,

* Ph.D. Candidate, Korea University

he seemed to draw and give many pictures on fans for gifts. He seemed familiar with literary artists in China (at the end of the Ming Dynasty and in the beginning of the Qing Dynasty), especially, he produced several pieces of painting that had a affinity with works of the artists in Wu School 吳派 and Anhui School 安徽派. He mainly used the composition of Wu School style but his depiction of objects reveals several formative characteristics similar to those of works produced by artists of Anhui School and this seemed a result of his respect for the Ming Dynasty. Especially, the simple depiction of the artists in Anhui School is closely related to what his landscape painting pursued in his later years in terms of style and ideology. His landscape painting produced in his later years (1752-died) shows the peak of the expression of his personal intention. During that period, he strictly revealed his literary spirit, interpreting various style factors in his own way and holding his clear self-consciousness in his works, which had been reinforced and cleared over times. 〈Songhagwanpok 松下觀瀑〉, 〈Dobonggyeryu 道峯溪流〉, 〈Guryongyeon 九龍淵〉 and 〈Jangbaeksan 長白山〉 are well portrayed this trend and he successfully caught the images in his mind in composition or style factors of landscape objects to express in those works. He used to call images in his mind 'Simhoe 心會' and expression techniques 'Bangpil 放筆(it means Unbridled Brush)'. He also said that putting them together into one was referred to 'Jolbak 拙樸' and 'Dambak 澹泊'. 'Jolbak' and 'Dambak' he was seeking for are not only the principle that had penetrated through his works but also the concept that defined his life itself. Lee In-sang's landscape painting, which realized the convergence of human and arts as the honest inside human and straightforward expression of it, is fully qualified to be a key secret of the Joseon literary arts in the 18th century, and he also strongly influenced on next generations. Furthermore, his landscape paintings deserve our praising as what is like a mirror that we can reflect ourselves on.