

虛舟 李澄의 生涯와 山水畫 研究

金 智 惠*

차 례

I. 緒言	2. 浙派 畫風
II. 李澄의 生涯	3. 折衷 畫風
1. 生涯	1) 瀟湘八景圖
2. 交遊關係	2) 其他 文學的 素材의 作品
III. 李澄의 山水畫	3) 高士人物圖
1. 安堅派 畫風	IV. 結語

I. 緒 言

조선 중기 회화사 연구는 특정 畫風이나 畫目 등 비교적 광범위한 주제에 국한되어 조선후기 회화사 연구 성과에 비하면 다소 미진한 상태였다.¹⁾ 조선 초, 중기 회화는 작품의 眞僞 여부와 같은 복잡한 문제를 안고 있기도 한데 이러한 상황에서 조선중기 회화에 대한 좀더 밀도있는 연구가 필요함을 지적하면서, 중기 화단의 대표적 인물인 李澄(1581-1674이후)을 통해 당시 회화의 여러 양상을 고찰하고자 한다.²⁾

조선중기는 士禍, 黨爭, 戰亂 등으로 사회 전반이 위축되고 혼란스러운 시대였음에도 불구하고 화단에는 문인화가들과 화원들의 활약이 두드러졌고, 화가들 사이에는 畫業을 계승하는 전통이 확고하게 확립되어갔다.³⁾ 이 두 계층을 넘나든 인물이 바로 李澄이다. 이징은 종실집안의 庶子로 태

* 弘益大學校 大學院 美術史學科 卒,

이 글은 필자의 석사논문 후 새로 발굴한 자료를 첨가하여 산수화를 중심으로 재정리한 것임.

1) 본고에서는 조선시대(1392-1910)의 編年을 대략 초기(1392-1550), 중기(1550-1700), 후기(1700-1850), 말기(1850-1910)의 네 시기로 구분하는 安輝濬 教授의 견해를 따르고자 한다. 安輝濬, 『韓國繪畫史』(一志社, 1987) pp.91-92 참조. 조선중기 회화를 다룬 논문으로는 安輝濬, 「韓國浙派畫風の 研究」, 『美術資料』 20호(1977) 및 金起弘, 「朝鮮中期畫風成立의 淵源의 考察」, 『潤松文華』 26호(1984) 등이 있다.

2) 李澄의 卒年에 대해서는 「李澄의 生涯」편에서 상문하였다.

3) 金祿, 李鏗, 李慶胤, 魚夢龍, 趙涑 등의 문인화가들과 李正根, 李楨, 金明國, 韓時覺, 李明郁 등의 직업화가들의 활동이 있었다. 조선중기 회화의 이러한 측면과 당시 화단의 제경향에 대해서는 安輝濬, 『韓國繪畫史』(一志社, 1987) pp.159-185 참조. 중기 화단의 화업을 계승한 전통에 대해서는 安輝濬, 「朝鮮王朝時代의 畫員」, 『韓國文

어나 부친의 화업을 이어받았으며, 동시에 畫員으로서 활약하였던 복합적인 성향을 지니고 있었다.

이징은 또한 山水, 翎毛, 肖像, 墨竹 등 여러 분야에서 골고루 명성을 떨쳤고, 긴 생애에 걸쳐 꾸준히 그림에 열중하여 많은 작품을 제작하였다. 그러나 무엇보다도 중요한 것은 그가 당시 畫壇의 중심에서 활약을 했다는 점이다. 그러므로 李澄은 畫風은 물론 신분상으로도 조선중기의 회화사적 제반여건을 반영하고 있는 대표적인 화가이다. 따라서 李澄을 연구하는 것은 당시 문인들의 회화완상 취향 및 화원들의 활동, 궁중 繪事의 성격 등에 이르기까지 중기 화단의 여러 측면을 두루 조명하는 계기가 되리라 생각된다.

本考에서는 李澄이 화원이 된 시기를 비롯하여, 화원 활동 및 주요 행적과 아직까지 확실치 않았던 그의 卒年 문제 등 생애 전반에 대해 다각적으로 접근해보고자 한다. 이징은 다양한 畫目的의 걸출한 회화를 남겼으나 그의 전형적인 화풍은 山水畫에서 형성되었고 또한 遺作 중에서 가장 비중이 크므로 본고의 논의는 山水畫에 초점을 두었다.

II. 李澄의 生涯

1. 生涯

李澄은 1581년 李慶胤(1545-1611)의 5남2녀 중 庶子로 태어났다. 李澄의 字는 子涵이고 號는 虛舟이다.⁴⁾ 李慶胤은 全州 李氏 益陽君派에 속하는데 益陽君은 성종의 제8남 李懷이다. 기존에 알려진 바와 달리 李慶胤은 성종의 9남 利城君 李愼의 從曾孫이 아니라 益陽君의 從曾孫이다.⁵⁾ 李慶胤(1545-1611)의 字는 季吉이고 號는 駱坡, 駱村, 鶴麓이고, 鶴林正을 제수받은 후 다시 鶴林都正으로 추증되었다. 이경윤에 대해서는 명성에 비해 생애 및 회화 양면에 있어 사실상 뚜렷이 알려진 것이 거의 없다. 그의 그림에 대한 題詩는 문헌에 적지 않게 보이지만 그의 행적에 대한 기록은 많지 않아 그의 생애를 밝히는 데 어려움이 있다.

이경윤의 화풍을 파악하는 데 가장 중요한 선결과제는 많은 전칭작 가운데서 그의 진작을 가려내는 일일 것이다. 문헌에 따르면, 李慶胤은 山水, 人物, 人馬, 金剛山軸, 山家圖 등을 그렸음이 확인된다. 조선 초, 중기 화가들 중에서 이경윤 만큼 전칭작이 많이 전해지는 작가도 없을 것이다. 그의

化』9호(1988) pp.146-178 및 『韓國繪畫史』p.159 참조. 조선중기의 翎毛畫에 대한 논고로는 李源福, 「朝鮮中期 四季翎毛圖考」, 『美術資料』49호(1991) 참조.

4) 『瑤源系譜記略』四, 『全州李氏益陽君派譜』(1981) 및 吳世昌, 『權域書畫徵』(新韓書林, 1970) 참조

5) 이러한 착오는 당시에 명필가로 이름이 높고 牧使까지 지냈던 李慶胤의 아들 李緯國(1597-1673)이 利城君派인 順義君 景溫에게로 出繼한 사실에 유의하지 않았기 때문인 것으로 보인다. 李慶胤의 家系에 대해서는 『瑤源系譜記略』四 및 『全州李氏益陽君派譜』(1981)에 依據하였다.

〈山水人物圖〉는 국립중앙박물관, 고려대학교박물관, 호림미술관에 畫帖이 전하는데 주제는 공통되는 것이 많지만 작품의 화격이나 필묵법 등을 살펴볼 때, 崔岾의 題詩가 있는 〈湖林美術館 畫帖〉이 그의 眞作으로 생각된다.⁶⁾

이경윤의 아우 李英胤(1561-?) 역시 그림으로 이름이 높았다. 李英胤의 字는 嘉吉이고 號는 竹林守인데 族譜에서조차도 극히 간략하게 언급되어 있어 그에 대한 문헌기록을 찾기는 李慶胤 보다도 더욱 어려운 실정이다.

이처럼 그림에 재능이 있었던 부친과 숙부의 영향으로 이징은 일찍부터 그림에 관심과 소질을 보였으리라 생각된다.

李澄이 어려서 다락 위에 올라가 그림을 익히고 있었는데 집에서는 사흘 동안이나 그를 찾아 돌아 다니다가 겨우 발견하였다. 아버지가 화가 나서 불기를 찢더니 그는 흘러 내리는 눈물로 새를 그리고 있었다. 이는 가히 그림에 대한 榮辱을 다 잊어버린 것이라고 할만하다.

李澄幼登樓而習畫 家失其所在 三日乃得 父怒而笞之 泣引淚而成鳥 此可謂忘榮辱於畫者也⁷⁾

이 逸話를 통해서 이징에 대한 父親의 엄격함과 애정을 엿볼 수 있으며 李澄이 어려서부터 그림 그리기를 좋아했고 그가 그림 그릴 때 얼마나 그림에 몰두했는가를 짐작하게 해준다. 李澄에 대한 또 다른 일화에서

麟平公子(1622-1658)가 駱山 동쪽에 저택을 지을 적에 그 기교를 더할 수 없이 다하면서 당시의 이름난 畫師였던 李澄에게 丹青을 시공하고 山頂 四面의 土壁에 그림을 그리도록 명하였다. 李澄은 일대의 명장으로 그의 그림을 얻기 위해 모여들어 조그만 조각이라도 얻으면 보배처럼 소장했는데 공자는 도리어 업신여김이 적지 않아 보통 화공보다 약간 나은 수준의 사람으로 대우하면서 이징에게 맡겼다. 인재를 사랑하고 아끼는 사람이라면 아마도 이렇게 하지는 않았을 것이다. 이징은 벽을 칠하면서 눈물을 흘렸다고 한다.⁸⁾

6) 이경윤이 다룬 화제는 崔岾, 「題洪斯文遵所有鶴林守散畫五首」, 『簡易集』 권8 p.464, 「題鶴林正慶胤人馬圖」(列聖御製肅宗大王), 南龍翼, 「盧守愼題鶴林守金剛山軸曰」, 『箕雅』 및 南有容, 「題鶴林正山家圖」, 『雷淵集』(규장각 2900), 권3 등 참조. 〈湖林美術館 畫帖〉을 李慶胤의 유일한 진작으로 본 논고로 安輝濬, 「韓國浙派畫風 研究」, 美術資料 20호(1977·6) pp.24-62 및 Burglind Jungmann, 「An Album of Figure and Landscape Paintings Attributed to Yi Kyong-yun」, 『三佛 金元龍教授 停年退任紀念 論叢』Ⅱ 美術史學, 歷史學, 人類, 民俗學 篇(一志社, 1987) pp.537-558 참조. 이경윤의 생애와 회화에 대해서는 金智惠, 『虛舟 李澄의 繪畫 研究』(홍익대학교 석사학위논문, 1992), pp.5-9 참조.

7) 이 글은 桃隱의 글씨와 炯菴 李德懋(1741-1793)의 말 13항목을 한 첩으로 만든 책에 쓴 서문의 일부이다. 이 글을 이징이 3일동안 집을 나갔다고 해석하기 보다는 집안 다락에 올라가 있었던 것으로 이해하는 것이 더 타당할 것이다. 『槿域書畫徵』(p.124)에 따르면 朴趾源의 『孔雀館集』所引으로 尹光心의 『竝世集』에 위와 동일한 내용이 記述되어 있다. 번역은 『우리 나라 고전 작가들의 미학견해 자료집』(조선 문학예술 총동맹출판사, 1964), p.298참조.

8) 李肯翊, 『燃藜室記述』 X I 제14권 別集(민족문화추진회, 1968) 및 南泰膺, 『聽竹漫錄』중 「畫史」에 재록되어 있다. 兪弘濬, 「南泰膺의 聽竹畫史의 회화사적 의의」, 『美術資料』45호(국립중앙박물관, 1990·6) p.85 참조. 麟平大君의 駱東第(麟平大君의 堂號)에 대해서는 南公敏, 「夕陽樓記」, 『金陵集』(국학자료원, 1990) 2권 pp. 305-308 참조.

라 하였다. 이징은 당시의 이름난 화가로서 世人들 사이에서 존경을 받았겠지만 한편으로는 일부 상류층 사대부들 사이에서는 庶孽이라는 신분으로 인해 무시당하는 일도 있었을 것이다. 그렇지만 이징이 반감을 드러낸 일화가 전하지 않음으로 보아 그의 온순하고 긍정적인 생활태도도 엿볼 수 있다.

이징은 『仁祖實錄』에 이름이 몇 차례 등장하지만 그의 주요 행적에 대해서는 알려진 것이 거의 없다. 종실집안의 자손으로서 이징이 언제부터 畫員이 되었는지를 비롯하여 화원 활동에 대해서 알려진 것이 없으며, 또한 그의 卒年에 대해서도 아직까지 명쾌하게 밝혀져 있지 않다. 비록 庶子일지라도 종실집안의 후손인 이징이 화원이 될 수 있었던 것은 2품이상 양반의 庶子가 도화서를 포함한 기술직에 응시할 수 있다는 법조항에 근거한 것이었다.⁹⁾ 그렇지만 이징이 정식으로 시험에 응시해 畫員이 되었는지 아니면 그의 부친 이경운이 어떤 역할을 하였는지에 대해서는 분명하지 않다.

이징이 화원이 된 시기를 알려주는 가장 이른 기록으로 선조 38(1605)년의 『宣武原從功臣錄券』을 들 수 있다.¹⁰⁾ 여기에 畫員 李澄이라 기록되어 있어,¹¹⁾ 그가 25세에는 이미 화원이었음을 알 수 있다. 또한 그는 임진왜란(1592-1598) 때, 즉 12세에서 19세 사이에 宣武原從功臣에 錄勳되었다.¹²⁾

이징은 光海君 때(1608-1623) 중국사신을 맞으러 가는 遠接使를 두 차례 수행하였음도 확인된다. 1609(光海君1)년 29세에 遠接使 李尙毅(1560-1624)와 從事官 許筠(1569-1618) 등을 따라 西行에 참여한 이징은 20대에 이미 중국사신들과 접촉할 기회가 있었던 것이다. 이와 관련하여 柳壽垣의 글을 인용하고자 한다.

-
- 9) “二品以上妾子孫 許於司譯院 典醫監 觀象監 內需司 惠民署 圖畫署 算學 律學 隨才敘用”, 『經國大典』 권1, 吏典 限品敘用條. 安輝濬, 「朝鮮王朝時代의 畫員」, 『韓國文化』 9(1988) pp.158-159, 鄭玉子, 「중인계층의 문학운동」, 『朝鮮後期文化運動史』 (一潮閣, 1988) p.190 재인용. 조선시대 중인의 사회적 신분 및 여러 양상에 대해서는 위의 鄭玉子 논문 및 韓永愚, 「朝鮮時代 中人의 身分·階層的 性格」, 『韓國文化』 9, (1988) pp.179-209 참조.
- 10) ‘宣武原從功臣’이란 임진왜란 때 공이 있던 사람들에게 1604년의 宣武功臣에 들지 못한 사람들을 대상으로 1605년(선조 38) 4월 9,060인을 錄勳한 것이다. 扈聖原從功臣 및 淸難原從功臣도 함께 책훈되었다. 이징은 물론 전투에 가담한 공이 있다기 보다는 繪事에 기여한 공을 인정받았을 것이다. 『한국민족문화대백과사전』12 (한국정신문화연구원, 1991) p.218 참조. 이밖에 尹喜淳의 글에서 宣祖朝의 화원명단에 이징의 이름이 올라 있는데 註釋이나 參考文獻이 없어 정확한 출전은 알 수 없으나 이징이 宣祖때부터 畫員이었음은 분명하다고 판단된다. 尹喜淳, 「李朝의 圖畫署雜攷」, 『朝鮮美術史研究』 p.105(서울신문사, 1946) 참조.
- 11) … 畫員 李彥忠 畫員 李楨 畫員 李澄 副司果 李泓虬 副司果 尹洞 … 등 여러 화원들의 이름이 올라 있어 畫員 연구에도 중요한 자료로 보인다. 이 가운데서도 특히 李楨이 懶翁 李楨을 지칭하는 것이고, 畫員이 圖畫署 화원을 지칭하는 것이 분명하다면, 기존에 화원이 아닌 것으로 알려졌던 李楨(1578-1607)도 28세 당시 화원이었음을 알려주는 중요한 기록이라 하겠다.
- 12) 조선시대에 原從功臣에 녹훈된 화가들로는 金視, 秦再奚, 咸世輝, 金斗樑 등 다수 있다. 李泰浩, 「조선중기의 선비화가 金視, 金楨」, 『選美術』 21호(1984) p.88 및 金相燁, 「南里 金斗樑의 繪畫研究」, 홍익대 석사학위논문(1991), pp.8-9 참조.

圖畫라는 것도 族史와 渲染 따위에 불과한 것인데, 李澄·李楨 등이 중국사람의 막하에 출입하면서부터 소중하게 간직된 그림을 많이 구경하여 사생하는 법을 어느 정도는 터득하였지만, 필학이 격에 맞지 못하고 재능이 격식에 충족되지 못하여서 그나마 그 뒤로는 또다시 오랫동안 그 법을 전한 이가 없어 오늘의 그림이라는 것은 전혀 생기가 없고 다만 원본을 따라서 그릴뿐이다.

圖畫不過族史渲染 而一自澄楨二李出入華人幕中 多閱畫廚略解寫生 而筆學未當才不充格 厥後久復無傳 今之丹青絕無生氣 只成按本作耳¹³⁾

李澄과 李楨이 중국인의 막하에 드나들었다는 구절이 주목된다. 이징은 중국의 회화를 많이 접했을 뿐만 아니라 실제 중국인들과의 접촉을 통하여 그의 회화세계를 구축하는 데 커다란 영향을 받았을 것이다.

許筠은 이징을 가리켜 ‘李楨(1578-1607)이 他界한 후 本國第一手が 되었다’고 기록하고 있어, 李澄이 20대 중반 넘어서 나라의 최고가는 화가로서의 지위를 확고히 했음을 알려준다.¹⁴⁾

그 후에도 1618(光海君 10)년, 38세에 從事官 徐國禎을 따라 畫員 司果의 직책으로 遠接使를 수행했다. 그렇다면 李澄은 언제 司果의 관직을 제수받았을까. 이와 관련하여 주목할 만한 문헌 기록으로 趙繼韓(1572-1631)의 文集에, “乞畫于李司果詩 澄：…王孫之子亦王孫 於今爲庶飄泊湖州城 扶携老稚滯公山…”라는 대목이 있다. 그런데 이 詩 바로 앞에 ‘送李尙古赴日本詩’라는 제목의 글이 실려 있다.¹⁵⁾ 尙古는 李景稷(1577-1640)의 字이며 이경직은 光海君 9년(1617) 回答使 吳允謙을 따라 從事官으로 일본에 갔었다.¹⁶⁾ 따라서 이 詩는 1617년 무렵에 지어진 것으로 판단된다. 그러므로 이징은 37세에 正6品 벼슬인 司果職을 제수받은 것이다.

이 시는 또한 젊어서의 이징의 모습과 光海君 때의 그의 활약을 가늠하게 해 준다. 위의 인용문 뒤에 다음과 같은 내용이 이어진다.

공산의 초목들도 그의 성명을 알 정도였다. 태어나면서부터 모든 것에 통달한 神筆인데, 인위적인 자취(필묵의 흔적)를 남기지 않을 정도였다. <중략>, 때로는 역마를 타고 임금의 부름에 나아가 궁궐의 좋은 비단에 마음껏 그림을 그렸네.

公山草木知姓名 生知神筆了無迹…有時駟騎召上去 揮掃宮千萬素…

詩가 갖는 약간의 과장을 감안하더라도 1617년 무렵 이징이 머물던 公山에서 그의 명성이 자자했을 뿐 아니라 당시의 君王 광해군이 자신의 역마를 보낼 정도로 특별한 대우를 하였음을 알 수 있다. 이것은 이징이 仁祖 때에만 군왕의 애정과 후원을 받은 것이 아니라 일찍이 광해군 때에도 궁궐의 천만필의 비단을 그림으로 휩쓸어 버릴 정도로 활약이 대단하였음을 말해 주고 있다.

李澄은 光海君 때(1616)에 東國新續三綱行實圖의 편찬에 참여했다. 당시 참여한 화원은 李澄 외에 金水雲, 李信欽, 金信豪, 韓德壽, 李應福, 李彥忠 등이 있었고, 『東國新續三綱行實撰集廳儀軌』에

13) 『迂書』Ⅱ 권10 (민족문화추진회, 1982) p.80, p.216(번역문), 번역 인용된 것을 일부 수정하였음.

14) 許筠, 『惺所覆瓿藁』 권13, (亞細亞文化社, 1983) 「題李澄畫帖後」 참조.

15) 趙繼韓, 『玄洲集』 권2, 한국문집총간 79 (民族文化推進會, 1991) p.241 참조.

16) 『人名辭書』 (조선총독부 중추원, 1937), pp.642-643 참조.

특히 이징의 역할이 두드러졌었다.¹⁷⁾

이징은 仁祖(1623-1649) 때에 궁중에서의 주요 繪事에 참여하는 등 그의 전성기를 맞는다. 1627년(인조5) 昭顯世子嘉禮가 있었을 때 궁중에 설치된 都監儀軌廳에서, 屏風 제작을 비롯한 儀仗에 쓰일 각종 繪事를 총감독했던 것으로 보인다.¹⁸⁾ 당시에 이징은 화원을 충원해 줄 것을 요청한 일이 있다.

7월 18일, 재가받은 품목을 그대로 만드는 일 즉, 병풍이나 의장 등의 물건들의 제작이 모두 화원의 손에 달려있는데도 李澄은 아직도 나타나지 않고 있다. (이징이 말하기를), 「圖畫라고 하는 한 가지 일은 종일토록 눈을 붙이고 있을 수 있는 것이 아니므로 병풍 하나를 그리는데 15일이나 걸리는데, 이로써 헤아려보면 앞으로 수 개월 걸려도 그림을 모두 마칠 수가 없는데다가 의장에 쓰이는 그림들은 날짜를 지연시킬 수 없을 것이니, 바라건대 화원 한 사람을 더 배정해서 빨리 끝마칠 수 있도록 배려하는 것이 어떻겠습니까」하니, 提調가 품목의 일대로 일을 끝마치도록 결재하였다.

七月十八日 稟目本色所造之事 屏風儀仗等物 皆在畫員之手 而李澄尙不來現 圖畫一事 不可終日屬目 故一屏風所畫 至於十五日 以此計之 必將數月沒畫畢 且有儀仗之畫 不可遲延日子 期爲可慮 同畫員一名加定 使之速爲完畢 何如 提調手決依稟目事沒事¹⁹⁾

윗글에서 그림에 대한 이징의 소견과 화가로서의 긍지가 느껴지며 그가 屏風 및 儀仗 등의 製作를 총감독했음도 알 수 있다. 그러나 의궤반차도를 이징이 그렸다는 기록은 보이지 않아, 그가 班次圖를 그렸다는 주장은 추측에 불과한 것으로 보인다.²⁰⁾ 또한 40대 후반에 접어든 이징의 여유있는 태도를 보여주며 그의 請이 받아들여진 것으로 보아 당시 이징이 화가로서의 확고한 지위를 인정받았음을 알 수 있다.²¹⁾

-
- 17) 본격적인 編纂 업무는 光海 6년(1614) 7월, 撰集廳을 설치하여 개시되어 1615년 10월에 대체적인 畢役을 보고, 같은 해 尹根壽 序文(12월 21일자)을 부치게 되었다. 광해 4년(1612) 5월 21일 당초에는 禮曹에 명하여 壬亂勃發이래의 孝子, 忠臣, 烈女 등의 實事를 수록, 배포하여 민심을 激勵하려 하였는데 그 후 臺諫의 주청으로 전대 삼강행실의 연장으로 편찬사무를 弘文館에 명하였다. 홍문관에서는 이듬해 1613년(癸丑)에 난후의 表彰을 받은 뚜렷한 忠, 孝, 烈을 중심으로 別局을 개설하여 다시 개수하기를 청하였다. 孝子, 忠臣, 烈女 총 17책을 작성하였다가 原, 續 삼강행실소재의 東方人 72명을 拔取하여 따로 續附 1권을 만들어 新撰上首에 부치기로 하였다. 동국 수천재의 忠, 孝, 烈을 집대성한 것으로 계급과 성별에 관계없이 모두 망라하였음. 자세한 내용은 『東國新續三綱行實撰集廳儀軌』(규14207) 및 『東國新續三綱行實』乾(通文館, 1959) pp.5-13 참조.
- 18) 의궤정에는 대개 세 개의 房이 설치되어 기능을 분담했는데, 당시 1房 郎廳에서는 敎命, 衣樹, 輦을, 2房 郎廳에서는 儀仗, 鋪陳, 帳幕, 各樣函 및 屏風을, 3房 郎廳에서는 竹冊 玉印 各樣器皿의 제작을 각기 맡았다. 의궤 기록에 따르면, 당시 이징은 2방에서 屏風(同牢廳, 改眠廳, 別宮에서 쓰일 十長生, 花草, 牡丹, 蓮花를 소재로 한 10帖 屏風) 제작에 참여했음이 확인된다.
- 19) 『昭顯世子嘉禮都監儀軌』(장서각 2-2592), p.71 참조. 이 자료를 제공해주신 李成美교수님께 깊이 감사드린다.
- 20) 이징이 반차도를 그렸다는 기술은 劉頌玉, 『朝鮮王朝 宮中儀軌服飾 研究』(修學社, 1991) pp.49-53 참조.
- 21) 이징은 1638년(인조16) 仁祖莊烈后 嘉禮 때에도 내전용 병풍을 제작하였다. '李澄起畫'라는 기록으로 보아 이

仁祖는 이징을 宮中으로 불러들여 그림을 그리게 하는 등 각별히 총애하였다. 仁祖 5년 11월 李澄은 入闕하여 御前에서 그림을 그리게 된다. 이징의 畫壇에서의 지위 확보에는 多才多能한 그의 회화 실력 못지않게 君王의 庇護가 큰 역할을 했을 것이다. 인조는 당시 최고로 이름난 화가였던 이징과 함께 그림 세계에 빠져 흥미한 시국을 잊곤 했으리라 짐작된다.²²⁾ 이 때문에 政事를 소홀히 할까 염려한 대신들이 임금의 玩好雜技하는 것은 부당하다고 주청하기도 하였다.²³⁾

이징은 산수화나 영모화 뿐만 아니라 초상화에서도 두각을 나타냈다. 1628년 선배 화원 李信欽(1570-1631)과 함께 太祖의 御眞을 改修했을 때 “影幀을 우리러보니 숙연해져 감히 가까이 갈 수가 없다”고 한 것으로 보아 太祖의 모습과 매우 逼真했던 것 같다.²⁴⁾ 또한 이징의 능력을 칭찬한 내용은 있으나 李信欽에 대하여는 특별한 언급이 없고, ‘畫員李澄李信欽 東班六品實織除授’라고 기록되어 있어서, 改修의 功으로 두 사람이 東班 6品에 除授받았음을 알 수 있다.²⁵⁾ 이때의 肖像을 주도했던 사람은 이징이었으며 이징은 11세 연상인 李信欽보다 실력을 높이 평가받았던 것으로 보인다.

東陽尉 申翊聖(1588-1644)은 이징의 그림에 대해 논평하면서 그의 초상화가 최고의 경지에 이르렀다고 피력하였다.²⁶⁾ 또한 이징은 새로운 형식의 肖像畫를 그리는 창의성도 발휘했던 것 같다. 南鶴鳴(1654-?)의 글이 그러한 면을 잘 말해 준다.

때에도 역시 이징이 총감독하였던 것 같다. 昭顯世子嘉禮都監儀軌 班次圖에 대하여는 李成美, 『藏書閣所藏 嘉禮都監儀軌』(韓國精神文化研究院, 1994), pp.41-45 참조.

- 22) 仁祖는 在位 前 어려서부터 그림에 취미가 있었다. 仁祖가 어릴 적에 그린 말그림을 宣祖(1552-1608)가 이항복에게 준 일이 있다. 『西郭雜記』, 『槿域書畫徵』所引 p.131 참조.
- 23) 『仁祖實錄』 권17, 5년 丁卯 11월 丙戌條 p.240 상단부 참조(國史編纂委員會, 1986) 및 安輝濬, 『朝鮮王朝實錄의 書畫史料』 p.155 참조. 이런 일이 있던 지 11년 후(1638년), 똑같은 일이 반복된다. 당시 인조는 이징에게 〈花鳥山水圖〉를 그리게 한 일로 다시 한번 중신들의 충언을 듣게 된다. 『實錄』에 ‘畫手李澄以上名 多有繪畫之事云’이라고 기술되어 있어 이징이 인조를 모시고 그림으로 여가를 보내는 일이 빈번하였음을 알 수 있다. 『仁祖實錄』 권37, p.43(36, 37면) 및 安輝濬, 『朝鮮王朝實錄의 書畫史料』 p.160 참조
- 24) “... 奉安之後 臣即奉審 即御容班白 仰之肅然 不敢近前 國初畫師 可謂神妙...” 『仁祖實錄』 권19, 戊辰 6년 9월 甲戌條 『朝鮮王朝實錄의 書畫史料』 p.156 및 『仁祖實錄』 권19, 6년 戊辰9월 24면 (p.296), 『朝鮮王朝實錄의 書畫史料』 p.156, 『承政院日記』 제 23책, 仁祖 6년 戊辰 10월 p.24 참조.
- 25) 『仁祖實錄』 권 19, 6년 10월 36면(p.296) 및 『朝鮮王朝實錄의 書畫史料』 p.156 참조. 같은 내용이 『承政院日記』 2, 제23책, 仁祖6년戊辰 十月條(p.24)에도 기록되어 있다. ‘... 畫員李澄李信欽東班六品實織除授’
- 26) “...이징은 화가집안에서 태어나 보고 들은 바가 넉넉하고 해박하며 재기가 민첩하여 마침내 두루 통달하는 데 이르렀다. 그 山水畵를 논하면 金禔의 雄遠함만 못하고 人物畵는 李楨의 정치함과 상괘함만 못했고, 草蟲 花果는 李巖의 逼真함만 못했고 禽鳥 木石은 李慶胤의 옛스럽고 씩씩함만 못했지만 鋪置가 뛰어나고 넉넉하며 화면의 변화가 法度에 들어 맞았다. 肖生의 경우는 오로지 意態를 위주로 하여 못사람들의 영역을 뛰어 넘어 造化의 경지에 이르렀다. 전체적으로 말해 근세의 金禔외에는 대적할 만한 자가 없다고 하겠다.” (...李澄生於畫家 聞見瞻博 才氣敏達 遂至旁通 論其山水 不能如李綬之雄遠 人物不能如李楨之精爽 草蟲花果 不能如杜城之逼真 禽鳥木石 不能如李吉之古健 而鋪置優綽 起伏合度 至於肖生 專主意態 超凡白 而臻化境 概舉其全 則近世 李綬之外無可敵者), 申翊聖, 『書朴錦洲所藏書畫帖後』, 『樂全堂集』(규장각도서 4089), 권8, pp.8-9. 이 글은 신익성이 錦洲君 朴堧(1596-1632)이 타계하자 안타까운 마음으로 朴堧의 생전에 그에게 빌려서 감상하던 서화첩에 대해 쓴 것이다.

조선중기 무신 平城君 신경진의 초상; 이징으로 하여금 10疊 병풍에 그리게 한 것으로, 폭마다 각 모양을 담았다. 官服을 입은 모습, 의자에 비스듬히 기댄 모습, 반신상, 걸어다니는 모습, 혹은 평좌한 모습의 각양을 그렸는데, 모두 意態를 갖추고 있다.

申平城景禎畫像 使李澄畫於十帖屏風 幅幅各樣 或具公服 或跛椅 或半面 或起行 或平坐 各有意態²⁷⁾

윗글과 함께 意態를 위주로 하여 못사람들의 영역을 뛰어 넘어 최고의 경지에 이르렀다.”라는 인식의 평에 잘 부합하는 그림이 金時習(1435-1493)의 肖像을 改修한 것이다. 김시습 초상화는 扶餘의 無量寺와 淸逸祠에 보존되어 있는데, 淸逸祠 본은 移摸本으로 보인다. 無量寺 본은 傳神寫照를 훌륭히 반영하고 있어 문헌의 기록대로 이징이 그렸다는 金時習 화상이 바로 이 작품으로 무량사본이 이징의 眞蹟이라 확신한다. 이렇게 당시에 이징이 초상화로도 명성이 높아 御眞 뿐만 아니라 여러 문사들의 초상 및 전대의 초상화 改修에도 가담하였음을 알 수 있었다.

이징이 살았던 시기는 兵亂으로 인해 소중히 寶藏하던 書畫를 잃어버리는 일이 非一非再했을 것이다. 당대 최고의 화가로 인정받던 이징에게 소실된 회화의 復元을 청하는 것은 당연한 일이었을 것이다.

그 대표적인 예가 石敬의 <畫帖>과 尹彥直의 <蘭竹圖>의 復舊이다.²⁸⁾

羅萬甲(1592-1640) 집안에 전해 내려오던 石敬의 畫帖이 복원된 내력에 대해서 살펴보고자 한다.²⁹⁾

羅學士 夢賚(羅萬甲:1592-1642)의 아버지 牧使公(羅級:1552-?)께서 舊藏하던 石敬의 그림 10첩이 있었는데, 첩은 검은 색 바탕에 누렇게 흰 금물로 쓰여졌으며,³⁰⁾ 왼쪽 옆에는 각각 詩가 첨부되어 있는데 모두 일대 명가의 글씨이다. 우리 고조 할아버지 容齋公(李荇:1478-1534)의 시 한 수가 또한 그 가운데 있었다. 문집을 참고해 보니 바로 主簿 尹宥을 위하여 만든 것이다. 몇대를 전해오다가 羅氏 소유가 되었는지 알 수가 없다. 夢賚가 일찍이 粧黃(粧黃)을 고치려고 그림과 시를 분리시켰는데, 丁卯年(1627)의 오랑캐 난리에 나서 그림은 바다에 빠져 없어지고 시만 홀로 전하였다. 이에 나라에 제일 그림 잘 그리는 李澄으로 하여금 그 시에 의지해서 그림을 그리게 하되 한결 같이 전에 보던 것 그대로 하고 다시 그 시를 맞추어 놓았다. 몽위가 나에게 그 大概를 기록해 달라고 요청하며 말하기를 “내가 후세사람들이 이징의 그림을 석경의 것으로 의심할까 두려워하노라”라고 하였다.

내가 들으니 석경과 이징은 모두 이름난 화가라 하는데 평하는 사람들 중 간혹은 “석경은古한 것으로 귀하게 여겨지고 있으나 이징에 비교하면 다소 손색이 없지 않다”라고 한다 하니 후세의 이 그림을 보는 사람에게 이르러서는 응당 석경의 그림을 잃어버린 데 대해서 유감으로 생각하지 않을 것이다. 하물며 이 열 폭에 그린 것은 동산이나 언덕 사이에 우리가 늘상 보는 대상으로 사실적으로 그려서 혼을 돌아오게 할 정도로 생동감이 있으니 석경이거나 이징이거나 간에 어찌 택할 것이 있겠는가.

27) 南鶴鳴, 「無題識以」, 『晦隱集』 권5 雜設 18면 (규장각 5794) 참조. 이 자료를 알려주신 朴銀順 선배님께 감사 드린다. 신경진(1575-1643)은 인조 때의 무신으로 인조반정 후 平城君에 봉해졌다. 『한국민족문화대백과사전』 13, p.667 참조.

28) <蘭竹圖>의 제작 및 복원 내력에 대하여는 金智惠 앞의 논문 「李澄의 生涯」 편 pp.20-21 참조.

29) 夢賚는 羅萬甲의 字이다. 『人名辭書』 pp.1830-1831 참조.

30) 字는 子升, 號는 後谷, 『人名辭書』 p.1829 참조.

돌이켜보면 그때는 태평성대였고 조정에 큰 일이 없어 그림을 보거나 기물을 감상하며 시로 주고받는 일이 성하였음을 오히려 상상해볼 수 있다. 오늘날은 비록 전쟁의 와중에 정황은 걱정스러우나 몇몇 훌륭한 분의 詞翰의 묘함이야말로 어찌 이징과 재주를 다룰 뿐이겠는가. 나뭇잎이 흑시라도 이것을 다 구하여 얻게 된다면 그 전함이 더욱 기이하게 될 것이고, 나도 얼마나 다행스럽게 참여하여 보게 될 것인가. 내 어찌 오히려 만나볼 수가 있었겠는가.

羅夢賚家藏畫帖序曰 羅學士夢賚先君牧使公舊藏 有石敬畫十帖 帖以墨爲質而用黃白金泥筆之 左旁各貼詩皆一代名家 余高王父容齋公一章 亦在其中 考諸本集 乃爲尹主簿宕者所作 不知幾傳而爲羅氏有也 夢賚嘗欲改粧 離畫與詩 丁卯虜變 畫湮於海而詩獨全 乃命國工李澄 按詩作畫 一依前觀 復以其詩配焉 夢賚要僕記其概曰 吾恐後人以澄疑敬也

余聞敬與澄俱稱名畫 而評者或以敬特以古貴 比澄不無少遜云 爾則後之觀者 當不恨於失敬矣 況此帖所畫乃園塢間恒物 卽寫生還魂 於敬與澄何擇焉

顧彼時昇平 館閣無事 看畫賞物唱酬之盛 猶可想見 今雖干戈況悴 數三名勝詞翰之妙 何當與澄爭工 羅君尙盡求得之 其傳當益奇 僕何幸與寓目焉 戊辰冬德水李植汝固識³¹⁾

시에 의존해 이징이 복구한 그림이 석경의 그림으로 오인될 것을 염려했을 정도로 이징을 석경보다 높이 평가하였고 또한 이것을 석경의 그림을 잃어버린 것을 유감으로 생각하지 않을 것이란 귀절에서도 알 수 있다. 정묘호란 때 소실된 이 그림은 이듬해(1628) 즉 이징이 48세에 제작한 것이며, 이징을 '國工李澄'이라 지칭하고 있어 당시 이징이 나라안에서 최고 수준의 화가로 인식되고 있었음을 말해준다.

尹彥直과 石敬의 그림 이외에도 이징은 이와 같이 전대의 회화를 복구하는 일에 많이 관여했으리라 추측되며 이러한 점은 미술사적으로도 중요한 의의를 갖는 것이다.

또한 이징은 문인들의 은둔처나 모임의 장소가 되었던 별장도 그렸다. 1623년(43세), 시인으로 이름이 높았던 閻巷文人 劉希慶(1545-1636)의 별장을 그린 <林莊圖>는 기록으로는 남아 있지만 작품은 현재 전하고 있지 않다. 유희경은 趙光祖의 고귀한 정신을 기리기 위해 楊州에 道峰書院을 건립하였고 서원 서편 寧國洞에 별장을 지어 기거했는데, 이 곳을 李澄에게 그리게 하고 여기에 申欽, 尹昉, 李好閔, 柳根 등 당대 이름있는 문사들의 題詩를 받았다.³²⁾ 이것은 實景山水畫라는 점에서 회화사적으로 의의가 높다.

이밖에도 1625년(45세)에는 <銀臺秋興圖>를 그렸으며,³³⁾ 1643년(63세)에는 鄭汝昌(1450-1504)

31) 李植(1564-1647), 『澤堂集』 권9(발행인 조승승, 1978) pp.173-174 및 『權域書畫徵』 권3 鮮代編 世宗, 石敬條 p.60 참조.

32) 이 그림에 대해서는 劉希慶의 『村隱集』과 그의 묘문을 쓴 洪世泰의 『柳下集』에 실려 있으며 그 밖에 여러 문집에 게재되어 있다. 유희경, 『村隱集』 韓國文集叢刊 55, 권2 (1990) p.33 권3, pp.53-56 및 『柳下集』 권10 pp. 748-753 (여항문집대계 : 민족문화사, 1980) 참조. 이 내용이 『權域書畫徵』(p.124)에는 '洪世泰撰劉希慶墓銘曰 村隱嘗募靜菴之賢 ... 要李澄畫林莊圖 ...'라고 간략하게 실려있다.

33) "네 사람이 골짜기에 임하는 풍경, 정자에서 쉬는 풍경, 강에서 밧놀이하는 풍경의 세 풍경이 있는데, 그 위에 통털어서 쓰기를 '은대추홍도'라 하였다. 은대(승정원)에서는 실제로는 이런 일이 없었다. 가을에 승정원에서 (6승지중) 두 사람을 제외한 우리 네 사람이 새벽부터 밤늦게까지 조서를 결제하느라 침구, 의류 등을 꾸리고서

의 옛별장인 〈花開縣舊莊圖〉를 제작하였다. 이 작품은 1990년 9월 공개되어 보물(1046호)로 지정된, 이징의 몇점 안되는 紀年作 중 하나이다.

이징의 생애에 있어서 풀어야 할 중요 과제는 그가 언제까지 생존했는가하는 점일 것이다. 이징의 圖印 중에는 ‘七什老翁’이라는 圖印이 있는데, 이 도장이 이징이 사용했던 도장이라면 그가 70대까지 활동하였음이 분명해진다(도 27).³⁴⁾

그밖에 李澄의 卒年을 추론하는 데 근거가 될만한 자료로 宋時烈과 權尙夏의 글을 들 수 있다. 먼저 宋時烈의 문집에 있는 「書黃山會遊圖後」를 살펴 보겠다.

癸巳年(1653) 윤달 松崖 金由善을 장례지내고 나니 마음이 슬프고 울적하여 마침내 武仲을 비롯한 여러 선비들과 黃山에서 모임을 갖기로 기억했다. 나는 조카들과 함께 배를 타고 그곳에 갔다. 〈中略〉오늘날에 이르도록 28년 동안 人間事가 변천을 거듭하여 나이든 사람은 살아있는 이가 적을 뿐 아니라 두 조카와 같은 사람 또한 모두가 죽은 지 오래되었고 남아 있는 사람은 오로지 나와 士正이 있을 뿐이다. 옛날 노닐던 때를 생각하면 눈물의 흐름을 이길 수가 없다. 이제 浩然(權聖源: 1602-?)의 손자 權尙夏(1641-1721)가 당시의 사적들을 그림에 올리고 또 그 당시 읊었던 시귀 및 그가 지은 시와 문장을 기록하여 나를 찾아와 말하기를 “어찌 여기에 한 통을 써서 당시 여러 현자의 자손들에게 보여주시겠습니까?”라고 하였다. 응대하여 말하기를 “이 글을 아래 쪽에 첨부하기 위해서라면 武仲의 서문에 이미 상세하게 언급된 것은 거듭 쓸 것이 없고, 그가 미처 하지 못한 것만을 쓰겠노라”고 하였다. 그 그림은 이징이 그린 것이라한다. 庚申(1680)년 윤달에 宋時烈 쓰다.

癸巳閏月 余葬松崖金由善於燕山 心懷悲鬱 遂約武仲諸賢爲黃山之會 而與從姪基隆基厚同舟……至今廿八年之間 人事變嬗 不惟長者無有在者 少如二姪者 亦皆丘木已拱 而所餘者 獨余與士正在爾 追惟昔遊 不勝韻涕 今浩然之孫 尙夏致道 取當時事迹登諸圖 又錄基所吟詩句及所賦詩章 謁余而言曰 蓋寫此爲一通 以示當日諸賢之子孫乎 應曰 諺 因爲附此於下方 其已詳於武仲之序者 不復重出 而只舉其未及者 其圖子李澄筆云 時崇禎紀元之上章滸 灘閏月日 華陽老夫書³⁵⁾

당직을 교체하다 보니 바빠서 산천유람을 가고 싶은 마음을 실현할 수가 있었다. 세 경치라고 하는 것은 우리가 직접 올라가서 행한 것이 아니라 앉은 자리에서 생각해본 것 뿐이었다. 그래서 이 그림을 그릴 이 때에 술과 안주를 꺼내어서 그림을 그리는 사람에게 권하였다. 좌석사이에는 초연하게 서산의 서늘한 기운이 있는것을 느끼게 되었다. 사령운(중국 六朝의 시인)이 증서성에서 숙직을 한다는 시에 이르기를 “어찌하면 바람을 능가 할 날개를 얻어서 마음껏 산천 구경을 할꼬. 오로지 내멋대로 자연을 감상하고 즐길 뿐이다. 이런 시를 사령운이 읊었으니, 어찌면 당시에는 그림을 잘 그리는 화공이 없었던 것 같구나.” 그리고나서 서로 한바탕 웃었다. 올해는 天啓 乙丑年(1625)이고 그림은 최고가는 화가 이징이 그렸다. 덕수 이식 씬.” (畫四人臨整憩亭泛江 各一幅 弁而署之曰 銀臺秋興圖 銀臺無是事也 是秋臺中曠二員 吾四人 晨夜押尺一文字 襍被逵直 卒卒靡斯 須頃得騁 登臨之興 夫三景者 坐馳而已 故爲是圖 時出壺榭展而侑之 几席之間 覺迢迢有西山爽氣 謝靈運宿中書省詩曰 安得凌風翰 聊恣山泉賞 豈當時無工畫者耶 仍相與一笑 今歲天啓乙丑 畫者國工李澄 德水李植識), 李植, 「題銀臺秋興圖」, 『澤堂集』 권9 참조.

34) 吳世昌, 『權域印叢』(대한민국국회도서관, 1968), pp. 참조. 이징은 5남4녀의 많은 자녀를 두었는데 63세에 막내 아들 世容을 두고 있어 주목된다. 그는 쉴을 거느렸고 자녀를 9명이나 두었던 점으로 보아 비교적 여유있는 생활을 했으며 건강한 체력으로 장수했으리라 믿어진다.

35) 자세한 내용은 『宋子大全』 권148 跋 25면 (保景文化社, 1985) 참조. 인용문 중에 浩然是 권성원의 字이고 致道는 권상하의 字이고, 上章滸灘은 古甲子로 庚申에 해당된다. 權聖源, 權格, 權尙夏에 대해서는 『人名辭書』(朝鮮總督府 刊, p.1851, p.1850, p.1856)을 참고하였다.

이징은 언젠 <黃山會遊圖>를 그린 것일까. 이 글을 쓴 때인 1680년이라면 이징은 무려 100세가 된다. <黃山會遊圖>는 1653년 이후 1680년 이전의 어느 때엔가 권상하(1641-1721)의 주도하에 제작된 것이다. 손자가 할아버지의 아름다운 추억을 길이 남기고 싶어 이와 같은 일을 계획하고 또 실행했다면 父親이 살아 계실 때 할 수 있었을까. 적어도 그의 父親 權格(1620-1671)이 他界한 후였을 것이다. 그렇다면 이 작품의 제작시기는 1671년과 1680년 사이로 폭이 좁혀지고 따라서 이징이 91세 이후에 제작한 것이며 이로써 이징이 최소한 91세까지 생존하여 활동했다고 추정된다.³⁶⁾

다음으로 宋時烈的 門人인 權尙夏의 文集 중에 「書從子變虛舟畫軸後」를 살펴 보겠다.

「조카 燮의 李澄 畫帖 뒤에 쓰다」; 虛舟의 筆法은 높고 기이하고 옛스러워 王嶽(諺)과 郭熙에 비해 그다지 뒤지지 않으니 대개 인간세상의 뛰어난 보배라고 할 만하다. 우리 막내 할아버지 참봉공께서 일찍이 虛舟의 작품을 보배로 아끼시어 燮에게 이르도록 집안에 전해지는 옛 물건이 되었다. 하루는 도둑이 들어 그것을 가져가 버려 그 소재를 알지 못한 지 10여년이 되었다. 떠돌아 다니며 주인이 여러 번 바뀌다가 시장의 김씨 성 가진 자가 사들인 바 되었는데, 燮이 우연히 그것을 보고 값을 치러주고 돌려받아 軸으로 만든 것을 黃江가에서 나에게 보여주었다. 내가 익숙히 감상하던 것이어서 펼쳐놓자 나도 모르게 눈이 확 트였다. 아아! 이것은 공의 물건이다. 이미 잃어버렸다가 다시 얻게 된 것이 마치 조물주의 도움이 있는 것만 같으니 얼마나 기이한 일인가. 지금부터는 그것을 王氏의 청색 毛氈을 다루듯이 잘 보존해서 간수하는 것이 옳겠다.³⁷⁾ 섭이여! 이것을 힘쓸 지어다. 軸頭의 八分體로 쓴 네 글자는 谷雲 金壽增(1624-1701)의 筆이고 '虛舟는 老畫師 李澄의 號다.'

虛舟筆法高奇逼古 與王嶽郭熙不多讓 蓋人間絕寶也 余之季祖參奉公 嘗珍愛之 至于燮 作傳家舊物 一日爲 僮兒持去 不知其所在者十餘年矣 飄轉屢易主 爲市塵金姓所沽 燮偶見之 歸其直而得之 糴 而爲軸 示余 于黃江之上 余所曾熟玩者 開展不覺眼青也 噫 此公物也 既失而復得之 若有造物者相之 何其奇哉 從今寶藏如王氏之青氈可矣 燮乎勉之 軸頭八分四字 谷雲金公壽增之筆 虛舟者老畫師李澄之號云³⁸⁾

위의 인용문에서 '老畫師 李澄'이란 구절은 權尙夏가 이 글을 썼을 때 李澄이 생존해 있었음을 말해 준다. 전후문맥에 山中이라는 단어가 자주 보이는데 權尙夏는 1674년에 淸風 산중에 들어 갔었다.³⁹⁾ 따라서 이 글을 쓴 때는 1674(顯宗 15)년 이후의 어느 때로 여겨진다. 이로써 이징이 宣祖 때에 화원이 된 이래 光海君, 仁祖, 孝宗, 顯宗의 다섯 왕조를 거쳐서 94세 이후까지 생존하였다고 추

36) '黃山'은 지금의 충청남도 논산군 燕山面에 있었던 신라시대의 군으로 고려시대에 들어와 940년(태조23)에 燕山으로 고쳤으므로 黃山이란 명칭은 183년간 사용했는데, 燕山에서 장례지냈다는 기록으로 보아서도 <黃山會遊圖>에서의 黃山은 바로 이곳을 지칭하는 것이다. 黃山은 顯宗 때 公州에 예속시켰다가 뒤에 감무를 두었고, 조선 仁祖 때 恩津·尼山·連山을 합쳐 恩山으로 하였다가 孝宗 때 다시 분리시켰다. 1914년에 論山郡에 편입되었다. 『한국민족문화대백과사전』 제25권 p.473 참조.

37) '청전'에 관해서는 다음과 같은 고사가 전한다. 『晉書』, 王獻之傳에 王獻之가 밤에 집에서 쉬고 있는데 도둑이 들어 도둑이 모두 다 샀을 때, 왕헌지가 말하기를, "도둑아 청전은 우리 집안의 舊物이니 그것을 특별히 간수하는 것이 좋겠구나"고 하니 도둑들이 놀라 달아났다. 『漢文大辭典』 18 (景仁文化社, 1981), p.759 참조.

38) 權尙夏, 「書從子變虛舟畫軸後」, 『寒水齋集』 권22 跋, pp.401-402 참조 (발행인 曹龍承, 1978)

39) 權尙夏에 대하여는 『한국민족문화대백과사전』3 참조.

정된다.

이제껏 李澄의 卒年을 孟永光과의 交遊로 1645년 이후로 보던 데에서 약 30년이 연장된 1674년 이후로 볼 수 있게 되었다. 조선중기 작가로서 꽤 많은 작품이 전하는 것은 그의 長壽도 그 한 요인이었다고 볼 수 있다.

2. 交遊關係

이징의 交遊 범위는 비교적 넓었지만 西人, 南人, 小論, 老論 등 특정 당파의 인물들과 밀접한 관계를 가진 것 같지는 않다. 이 때문에 그의 交遊關係의 윤곽을 잡는 데에 큰 어려움이 있으며 문헌에서 산견되는 몇몇 인물들에게서도 어떤 공통점을 찾아내기가 어려워 무리를 지어 고찰하지 못하는 형편이다. 여기서는 그와 인연이 있었던 화가들과 사대부들과의 交遊關係를 살펴보고자 한다.

許筠(1569-1618)의 『惺所覆韻稿』에는 이징이 李禎과 접촉이 있었음을 알려주는 대목이 있다. 休靜이 許筠에게 보낸 〈豐干畫像帖〉을 본 李禎(1578-1607)은 3일 밤낮을 손에서 놓지 않았고 이징은 古畫 10여점과 바꾸기를 소원했다고 한 사실은 이징이 세 살 위인 이징과 같은 화원으로서 交遊關係를 말해준다.⁴⁰⁾

이징은 이징과 그림을 애호하는 정서가 상통하여 交遊를 가졌을 것이다. 더욱이 이징은 이징과 마찬가지로 화원이었고, 趙繼韓이나 李明漢 등이 평했듯이 李澄 또한 그림그리기를 달가와 하지 않는 성격이어서 두 사람이 통하는 면이 있었으리라 본다.

이징은 順義君 景溫에게로 出繼한 아우 李緯國(1597-1673)의 매부인 魚夢龍(1566-1617)과 교류

40) “향산(묘향산)에는 옛날에 오도자가 그린 풍간상이 있었는데 승려들이 그것을 보물로 여겼다. 내가 백방으로 찾았지만 얻을 수가 없었다. 서산대사가 임종 무렵에 승도인 원후에게 말하기를 허균이 매번 이 그림을 갖고 싶어 했는데 내가 그것을 아껴왔다. 이 그림은 지극한 보물로 못된 사람이 간직하게 해서 안된다. 허균 당신이 평소엔 선기를 깨우치고 있으니 충분히 즐기고 감상할 수 있을 것이다. 백년이 지나지 아니하여 우리 절로 되돌아올 것이다. 다음해 봄에 준이 사미승으로 하여금 그것을 바치게 했다. 〈중략〉 비록 일시에 나타났으나 한때의 사람을 그리는 것은 무리라고 말할 수 있다. 만약에 이 그림이 풍간이라고 한다면 도현(오도자) 그림은 아닐 것이고, 만약에 이 그림이 도현 그림이라고 한다면 풍간 그림은 아닐 것이다. 반드시 여기 둘 중 하나에는 걸릴 것이다. 이 그림이 당나라 사람이 그린 것이라는 것은 분명하다. 이징은 이 그림을 보고 3일 밤낮을 손에서 떼지 못했고 이징은 이 그림을 보고는 고화 10여폭을 줄테니 바꾸자고 요청했다. 이 두 사람은 모두가 당대의 훌륭한 能品으로 반드시 그 그림을 알고서 한 말들이다. 그런데로 애오라지 첩으로 만들어 소장하다가 내가 죽는 날에 산문으로 돌아가야 한다고 말하고 싶다.”(香山舊有吳道子所畫豐干僧像僧家寶之 余求之百方 不可得 西山老師休靜臨化 語其徒元後曰 蛟山每欲此畫 五朝之此之寶 不可令匪人守之 翁素曉禪機 可持以餉 不及百年 當返吾家明年春 俊令沙彌致之 … 而豐干其一時也 名雖著於一時畫 一時人似無理 若曰豐干 則非道玄畫也 若曰道玄畫 則非豐干像也 必居一 於是然 此畫之爲唐人則甚明 其可寶也歟 李楨觀之三晝夜 不釋手 李澄見之 乞以古畫十餘品易之 二人俱當代能品必知之 聊帖以藏 待吾化去曰 歸之山門也), 許筠, 『題豐干像帖後』, 『惺所覆韻稿』(앞의 책) 권13, p.138 참조.

했을 가능성이 있다.⁴¹⁾

이징의 대나무 그림과 난초 그림을 보면 灘隱 李蘊(1541-1626)과 유사한 화풍을 보여주는데 아마도 이징이 1616년 이후 公山에 머물렀을 때 李蘊과 회화적 교류가 있었으리라 추측된다. 李蘊은 公山 別業에서 1626년에 타계하였으므로 당시 46세였을 이징과 교류가 있었을 가능성이 높다.⁴²⁾

이징은 60대 중반에 중국 淸나라 화가인 孟永光과 가까이 지냈다.⁴³⁾ 孟永光은 1645년 2월 昭顯世子와 鳳林大君을 따라 우리나라에 왔다가 궁궐에서 많은 회화에 관여하고 3년 뒤 1648년 귀국하였다. 孟永光은 중국 화단에서 두각을 보였던 인물은 아니었으나 우리나라에서는 명성이 매우 높아서 18세기의 李夏坤, 趙龜命 등의 문집에서도 그에 대한 기록을 남기고 있다.

『仁祖實錄』에 孟永光이 李澄 무리와 함께 淸내에서 그림그리기를 일삼았다는 기록이 있는데⁴⁴⁾ 당시 이징 무리가 누구를 가리키는지는 알 수 없지만 아마도 金明國, 韓善國 같은 동료나 후배 화원들이었으리라 짐작된다. 孟永光은 비록 짧은 기간이었지만 우리나라 화단에 적지않은 영향을 주었다. 李明郁의 〈漁樵問答〉, 국립중앙박물관 소장의 필자미상의 〈漁樵問答〉, 澗松美術館 소장의 韓善國의 〈騎牛渡江〉, 尹愔의 〈山水圖〉, 趙榮祜의 〈江岸聚雨〉 등의 여러 작품에서 그의 영향이 엿보인다.⁴⁵⁾ 이처럼 孟永光 화풍의 흔적은 조선후기의 작품에서도 보이지만 그가 이징의 회화에 어떠한 영향을 주었음지는 의문이다.⁴⁶⁾ 孟永光은 菊花, 神仙, 漁夫, 百童子, 濯足, 松根憩寂 등 다양한 소재를 다루었음이 확인되는데 현재 전하는 이징의 작품을 살펴볼 때 그가 이징의 회화에 큰 영향을 미쳤던 것 같지는 않다.⁴⁷⁾ 그러나 이징이 맹영광 화풍을 직접적으로 수용하지는 않았더라도 맹영광 회화에서 세부 요소를 그의 작품에 반영했을 가능성은 배제할 수 없다.

41) 魚夢龍의 卒年은 『咸從魚氏世譜』二, 襄乙 上下 국립중앙도서관(일산古2518-系48-1) 참조.

42) 灘隱 李蘊은 卒年이 확실하지 않았으나 李安訥의 문집의 기록을 통하여 그가 1626년 86세를 일기로 타계했음을 확인할 수 있었다. 正月十一日聞 石陽君灘隱去年十二月二十日 卒於公州別業, 李安訥(1571-1637), 『東岳集』 권17 (驪江出版社, 1984), p.301 참조.

43) 孟永光은 字는 月心이고 會稽(現, 浙江 紹興)사람으로 孫宏에게서 배웠고 인물과 사진에 공교했다. 후에 遼나라에서 노닐다가 順治帝를 따라 연경에 들어갔으나 관직에 나아가기를 좋아하지 않았다. 畫祗候로서 內廷하여 順治帝를 위하여 內侍 張篤行에게 그의 필법을 전수받게 하였다. 俞劍華, 『中國美術家人名辭典』(上海人民美術出版社, 1990) p.507 참조.

44) 孟永光에 대한 논고로 安輝濬, 「來朝中國人畫家 孟永光에 대하여」(『전해중박사화갑기념사학논총』, 일조각, 1979), pp.686-687가 큰 참고가 된다. 孟永光의 神仙圖의 도상과 화풍에 대해서는 朴銀順, 「17·18세기 조선왕조시대의 神仙圖 연구」(홍익대학교 석사논문, 1984) 참조.

45) 필자미상의 〈漁樵問答圖〉는 『國立中央博物館韓國書畫遺物圖錄』第1輯(국립중앙박물관, 1991) 도30, 韓善國의 〈騎牛渡江圖〉는 『澗松文華』18호(1980) 도20, 趙榮祜의 작품은 朴珍心, 『觀我齋趙榮祜의 生涯와 繪畫世界』(홍익대학교석사논문, 1984) 도1, 5, 26, 27 참조.

46) 주44)의 논문, 「來朝中國人畫家 孟永光에 대하여」 pp.686-687 참조.

47) 孟永光은 瀋陽에 있을 때 金尙憲에게 丹心菊을 그려준 일이 있다. 金尙憲, 『淸陰集』 권 및 朴圭壽, 「孟樂癡畫菊帖」, 『瓊齋集』 권4 참조. 漁夫圖는 趙榮祜, 「孟永光漁夫」, 『觀我齋稿』(한국정신문화연구원, 1984) pp.126-127 참조. 百童子圖는 柳得恭, 「孟永光百童圖歌」, 『冷齋集』, 崔淑仁, 『朝鮮後期文學에 나타난 繪畫性 研

이밖에 이징은 왕공귀족들과 긴밀한 교류를 가졌었다. 앞에서 언급했듯이 光海君과 仁祖의 각별한 총애를 받은 그는 궁궐에 출입하며 御殿에서 그림을 그렸었다. 또한 申翊聖(1588-1644)을 비롯한 여러 부마들과 교분을 가졌었다.

申翊聖의 문집에는 이징의 이름이 세 번 등장하는데, 그것은 전술했던 이징의 회화전반에 대한 비평과 이징에게 시로써 그림을 칭하는 이야기, 그리고 春州 月派亭 벽에 그려진 이징 그림에 대한 회고 등이다. 그의 글 가운데 그가 李澄에게 그림을 칭하려 한 내용을 살펴 보겠다.

내가 李澄에게 그림을 구하기 위해 비단 수폭을 마름질하였다. 어떤 사람이 말하기를 “李生은 나라의 최고 솜씨로 권문세가에서 노닐기 때문에 날마다 우리나라의 좋은 비단에 그림을 그리고 있으니 어찌 폐질(누추한 비단)에 더럽히기(그림그리기)를 달가와 하겠는가.”라고 하기로 나는 마침내 古風스런 시한수를 지어 그림에 힘써달라고 부탁하는 바이다. ... 이생의 그림 솜씨 묘하다 해도 /귀가는 그것을 신통치 않게 보나 /나와 같이 가난한 자 그걸 얻으면 /좋은 구슬 보다도 소중하게 여기리 /왕손다운 풍치를 그대 간직했으니 /그 그림에 나의 시가 없을 수 있으리요.

余求李澄畫用故絹布裁爲數幅 或謂李生國手遊貴家日掃好東絹 豈肯弊質余遂題古風一首以勗之 ... 李生之筆雖云妙 貴家視之不甚憐 如我孤貧者獲之 拜受不翅拱璧焉 王孫風致君自有 君畫可無吾詩篇⁴⁸⁾

申欽의 아들이며 선조의 부마인 東陽尉 申翊聖(1588-1644)은 병자호란 때는 남한산성에 왕을 호종하여 끝까지 청군과 싸울 것을 주장하였고, 1643년 斥和五臣의 한 사람으로 瀋陽에 붙잡혀 갔던 사대부였다. 신익성은 다른 왕공사대부들과는 달리 이징의 그림 실력을 높이 평가하고 그를 진정으로 아끼며 가깝게 교유했던 것으로 보인다.

선조의 부마인 永安尉 徐景靄(1579-1643)가 이징의 그림을 소유한 것으로 미루어 보아 그들과도 교분이 있었다고 추측된다.⁴⁹⁾ 이징의 작품 중 澗松美術館 소장의 <山水翎毛畫帖>은 바로 이 부마들을 비롯한 당대 명공들과의 교류속에서 제작된 화첩이라 볼 수 있다.⁵⁰⁾

그밖에 당대의 名詩人 趙繼韓(1572-1631), 名文章家 李明漢(1595-1645), 부친 李慶胤의 매부인 朴東善의 아들 朴堧(1596-1632), 許筠, 金士明 등이 이징과 교류를 가졌는데, 그 중에서도 趙繼韓(1572-1631), 李明漢(1595-1645) 등과는 매우 친밀한 관계를 유지했던 것으로 보인다.⁵¹⁾

究』(이화여대 국문과 박사논문, 1989) p.42 참조. 濯足圖는 『權域書畫徵』 p.133 所引, 松根憩寂圖는 『警修堂集』, 『權域書畫徵』 p.134 所引

48) 申翊聖, 『樂全堂集』 권1 30面 참조.

49) 尹新之, 「題徐清風貞履家藏李澄所寫水墨山水圖十景」, 『玄洲集』 권6 참조, 徐貞履는 貞慎翁主와 혼인, 선조의 부마 達城尉에 봉해진 徐景靄의 아들이다. 徐貞履에 대하여는 『人名辭書』 p.1314 참조.

50) 申翊聖이 쓴 序文이 있는 이 畫帖은 '李畫師澄小山水諸名公詠絕句'라는 표제아래, <山水圖> 10폭과 <翎毛圖> 8폭으로 구성되어 있고, 山水圖에는 각기 당대 명공들의 題詩가 있다. 折衷畫風에서 다룬 고사인물화 3점이 이 화첩의 작품들이다. 이 화첩의 제작배경은 李源福, 「四季翎毛圖考」, 『美術資料』 47호 (1991) p.49 참조.

51) 李澄과 朴堧의 교류를 가늠할 수 있는 문헌 기록이 있다. “이징이 남들을 위해 비단에 그림 그리는 것이 어찌 제한되었겠는가마는 못 작품 가운데 지극한 경지에 이른 것으로는 이 화첩만한 것이 없다. 大觀을 위하여 그

먼저 趙繼韓이 이징에게 그림을 청하면서 읊은 시를 살펴보면 다음과 같다.

은 가족 이끌고 公山에 머물러서 / 公山의 풀나무도 성명을 알아주니 / 태어나매 안 신필, 마침내 자취없이 / 삼라만상 거두어서 생각대로 별이네 / 바람과 티끌이 하늘에 진동하여 / 붓끝에서 만물이 만들어지니 / 옥황상제 읊소하고 하늘은 놀라 / 뇌성벽력 이따금 처마를 뒤흔다 / 때때로 부름받아 역마를 타고서 궁중의 비단에다 천만폭을 그리는데 / 열흘 만에 물 하나, 열흘 만에 산 하나를 그릴 필요 없으니 / 며칠 걸려 몇몇 폭의 산수를 그리느뇨 / 오직, 더디지 않고 빠르지 않게 / 숨씨대로 신과 같이 세밀하게 산수를 그려야 하리 / 시와 화의 우열을 알지 못하였더니 / 나의 시가 그림만 못한 줄을 이제서야 알겠네 / 남들이 그림 그리고 나의 시를 찾을 것 없는 것은 / 나의 시가 먼저 그림을 빌려고 짓게 되리니 / 아, 어, 아— 선후를 가지고 공졸을 교계 말고 / 그림 얻고 시도 얻어 모두 다 잃지 말아야 하리.

扶携老稚滯公山 公山草木知姓名 生知神筆了無迹 收拾萬象羅胸臆 風煙動玄間 造物生毫端 眞宰泣訴天爲驚 霹靂往往搜簷楹 有時駟騎召上去 揮掃宮幃千萬素…不須十日一水十日山 幾日能成幾山水 唯應不遲亦不速 信手神模細山水 未知詩畫孰優劣 方覺吾詩比畫拙 人無作畫免吾語 吾詩先爲乞畫就 噫吁嚱 莫將先後較工拙 得畫得詩俱無失⁵²⁾

위의 시는 시인이 화가에게 그림을 청하는 평범한 시 이상의 의미를 함축하고 있다. 이징의 예술 세계를 이처럼 찬미했던 것은 그의 회화를 지극히 아끼고 좋아했기 때문이기도 하겠지만 두 사람의 친분도 그 바탕이 되었을 것이라 추측된다. 또한 이 시를 통해서 이징이 그림을 완성할 때까지의 모습이 여유있으면서도 그다지 느리지 않았음과 특히 산수화에 뛰어난 기량을 발휘했음을 알 수 있다.

이징은 李明漢과도 두터운 교분이 있었던 것 같다. 그의 문집을 인용하면 다음과 같다.

얼마 안있어 화사 이징이 강남을 떠나 서울에 이르니 마음이 기뻐 거의 오랜 소망이 보상될 것만 같았다. 이징은 궁궐 안에서의 일에 수고롭고 또 여러 고관대작들이 다투어 데려가려고 하는 바람에 외부사람들은 한번 얼굴 보는 것만도 두번 다시 볼 수 없는 것이 아축(阿閼 : 佛名)과 같았는데, 하물며 감히 초청하여 며칠동안 수고롭게 일해주는 것을 감히 바랄 수가 있겠는가. 이징은 교분을 맺어, 내가 그림을 좋아하는 성

기량을 다했다고 하겠다.”(澄之爲人寫絹 何限 而群品造極無如此帖 爲大觀盡其伎耳), 大觀은 朴堧의 字이고 朴堧은 李澄의 고모부 즉 이경윤의 매부 朴東善의 아들임. 朴堧의 호는 霞石이고, 그에 관하여는 『人名辭書』 pp.286-287 참고하였음. 고종 사촌 朴堧을 위해 이징이 성의를 다하여 화첩에 그림을 그려주었음을 통해 이징과 朴堧의 절친한 관계를 알 수 있다. 申翊聖, 「書朴錦洲所藏書畫帖後」, 『樂全堂集』(규장각도서 4089), 권8, pp.8-9 참조. 주 26)에 바로 이어지는 내용임.

송시열의 문집에 이징이 김사명을 위해 그림을 그렸다는 내용이 있다. “松隱 金士明은 글씨와 그림으로 한 세상에 오묘함을 떨쳤다. 애석하게도 하늘이 나이 많음을 아껴 타고난 재주의 분량을 가득 채울 수가 없었다. 〈中略〉 내가 일찍이 노선생을 모신적이 있는데 마침 뛰어난 화가 이징이 밖으로부터 찾아오니, 노선생이 손수 한 폭 종이를 꺼내어 이징으로 하여금 붓을 휘둘러 그리도록 하고 그것을 아끼고 즐겼다. 〈중략〉 1684년 씀.”(松隱 金士明書畫妙一世 惜乎天 遐齡不克充其分量也 今其斯世五十餘年… 余嘗侍老先生適工畫李澄自外至 老先生手出一幅紙 使之揮灑而愛玩之… 崇禎閏逢困敦教刺之上瀚書.), 宋時烈, 『宋子大全』 권149, p.288 참조.

52) 趙繼韓, 「乞畫于李司果詩 澄」, 『玄洲集』 권2 참조.

미를 알고 있으므로 그의 마음이 나에게 있지 않은 적이 없었다. 하루는 기이한 계책으로 넌지시 운을 띄우니 이징이 고관대작 後堂에 있으면서도 또한 마음이 통하여, 병이라 핑계하고 휴가를 청해서 나왔다. 나는 그때 마침 누군가의 집에 불려가던 중이었는데 갑자기 길에서 이징을 만나니 마치 신선을 만난 것처럼 황홀하였다. 드디어 약속장소에 가는 것을 철회하고 이징을 데리고 돌아오니 이징이 웃으며 말하기를, “내가 나올 수 있게 된 것도 진실로 행운이고, 공이 나를 만난 것 또한 요행입니다. 하지만 주인께서 내가 오래도록 노닐고 돌아오지 않을까 의심하여 나의 그림그리는 도구들을 거기에 두고 빈 손으로 왔으니 어찌합니까”...

居未久 李畫師澄自江南至 心欣然庶幾得償夙願 澄苦內役 且爲諸貴戚所爭 外人得一值面 有似阿閼之不再 覩 況敢望邀至而勞數日之役乎 澄與余爲翰墨素契 知余癖於畫 渠心未嘗不在於我 一日用奇計以諷之 澄在貴家後堂 亦有靈犀點通之感 故托疾請暇而出 余適赴人召 猝遇於路上 恍若見天上人 遂輟赴携回 澄笑曰 吾出誠幸 公遇我亦幸 但主家疑吾久遊不還 留我筆具 奈赤指何 ...⁵³⁾

윗 글을 통하여 이징이 이명환에게 마음씀이 보통이 아니었으며 두사람의 친밀한 교분 뿐만 아니라 이징의 성품과 재치도 엿볼 수 있다.

이처럼 이징은 여러 귀족들, 문인사대부들과 교류를 하였지만 특정 계층이나 당파에 국한해서 친밀했던 것 같지는 않다. 이점은 광해군과 인조대에 두루 군왕들의 아감을 받았던 사실을 보아서도 잘 알 수가 있다.

Ⅲ. 李澄의 山水畫

필자가 현재까지 조사한 이징의 작품은 산재된 개인소장품을 포함하여 대략 山水圖 32점, 翎毛圖 10점, 四君子圖 12점, 肖像畫 1점으로 총 55점이다. 이 밖에도 수십 점의 전칭 작품들이 알려져 있다. 현존하는 작품과 이징에 대한 문헌사료에 근거하여 볼 때, 이징은 瀟湘八景圖, 桃源圖, 鞞川圖 등의 문학적인 주제를 다룬 그림, 문인들의 별장을 그린 別墅圖, 肖像畫, 仕女圖, 각종 翎毛圖, 墨竹圖 및 墨蘭圖, 감상용의 繪畫式 地圖 등의 다양한 화제를 다루었고 또한 水墨, 泥金, 靑綠, 彩色 등의 여러 기법을 섭렵했다. 이처럼 다양한 주제와 기법을 구사했던 이징의 회화는 여러 각도에서 조명될 수 있을 것이다.⁵⁴⁾

53) 李明漢, 「稷屏後跋」, 『白洲集』 권16, 韓國文集叢刊 97, pp.457-458 (민족문화추진회, 1991) 참조.

54) 이징은 각종 畫目과 각종 기법에 능숙하였고 자긍심이 높았던 것 같다. “... 손님을 사절하여 문을 닫아걸고 하루종일 술을 마셨다. 이징이 말하기를 「저도 흥이 일어났습니다. 그림을 그릴 수 있었습니다.」라고 하였다. 비로소 비단 한 폭을 펼치니 빈 화폭이 눈처럼 희어 완전히 중국의 吳松江의 강물빛 같았다. 이징이 답하기를, “좋은 품질이군요, 마땅히 잘 그려내야 하겠습니다. 공께서 원하는 바가 무엇입니까? 산입니까, 물입니까, 새입니까, 짐승입니까, 채색입니까, 수묵입니까, 오로지 공께서 명령만 내리십시오”라고 말하였다. 나는 답하기를 “채색은 내가 즐겨하지 않는 것이니 괘희의 솜씨로 왕유가 은거하는 곳을 그려내면 어떻겠습니까.”라고 하였다. 이징이 말하기를, “좋습니다, 어렸을 적에 중국 사람 가운데 임진란때 동쪽을 치러온 사람에게서 한번 모본(망천도)을 본 적이 있는데 대체적인 윤곽은 기억되지만 자세한 부분은 기억나지 않습니다.”라 하였다. 이에 내가 젊은 시절에 돌아다니다가 보았던 그 명칭이나 이름을 기록한 것을 보여주었다. 이징이 “남전별업

이징의 작품은 조선중기 작가로서는 비교적 많은 수가 전하고 있지만, 紀年 作은 <蘭竹圖>(1635)와 <花開縣舊莊圖>(1643)(도 1) 두 점에 불과할 뿐이다.⁵⁵⁾ 더욱이 이 두 작품들은 모두 5·60대의 작품이고, 그 중 <花開縣舊莊圖>는 63세 때의 노년작이라 다른 遺作들을 그의 생애의 추이에 따라 화풍의 변천을 추론하기는 어려운 실정이다. 따라서 그의 산수화를 화풍에 근거해 분류 고찰하는 것이 현 단계에서 최선이라 생각된다.

조선초기에는 중국으로부터 李郭派 畫風, 南宋院體 畫風, 浙派 畫風 등 여러 화풍이 전래되어 있었는데 이 중 李郭派 畫風이 가장 선호되었다. 중기에 오면 이곽파 화풍을 토대로 한 安堅派 畫風이 지속되는 한편 절파 화풍이 우세하게 되는데, 초기에서 중기 화풍으로의 전환과정을 두드러지게 반영하고 있는 것이 바로 이징의 회화라고 볼 수 있다.

이러한 과도기적 성격을 강하게 드러낸 이징의 산수 화풍에 의거하여, 첫째, 조선초기의 전통적인 安堅派 畫風, 둘째, 조선중기에 널리 유행했던 浙派 畫風, 셋째, 安堅派 화풍과 浙派 畫風 및 여러 양식이 혼용된 折衷 畫風 등 세 가지로 나누어 살펴보고자 한다.⁵⁶⁾

1. 安堅派 畫風

李澄의 山水畫는 浙派, 折衷 畫風의 작품까지도 두루 안전과적인 요소가 나타나고 있다. 安堅派 畫風이란 安堅의 가장 확실한 작품 <夢遊桃源圖>와 전칭작 <四時八景圖>에서 볼 수 있듯이, 화풍에서 北宋의 郭熙畫風을 비롯 金, 元, 明代의 李郭派 화풍의 영향을 보여주며 절충적인 측면도 있다.⁵⁷⁾

(망천장) 그 한 장면은 모두 내 가슴 속에 들어 있습니다.”라고 말하고 첫날에 한 폭을 완성하고 둘째날 둘째 폭을 완성하니 모두 4일 걸려 4폭이 완성되었는데 세상에 드문 훌륭한 솜씨였다.”(…遂謝客鎖門 爲一日之飲 澄曰 興作矣 可從事矣 始展一幅 方空雪白 宛是吳松半江色也 澄曰 好質也 當好爲之 顧公所欲者何 畫山乎水乎 羽乎毛乎 丹青乎水墨乎 惟公命焉 余曰 丹青吾所不樂 以郭熙手 狀摩詰居如何 澄曰是好矣 幼時 一見模本於中朝人之 征東來者 典刑雖記而節目未詳 余乃出前少游所觀記 其名號者以示之 澄曰 藍田一面 盡在吾胸中矣 一日成一幅 二日成二幅 合四日而四幅完 絕世筆也…), 윗글을 통하여 이징이 온갖 畫目, 온갖 技法의 繪畫에 자신만만하였음을 알 수 있고 이징이 輞川圖를 그렸음도 확인된다. 李明漢, 「稷屏後跋」, 『白洲集』 권16 p.458 참조.

55) <蘭竹屏>의 자세한 분석은 金智惠, 앞의 논문, pp.122-130 참조.

56) 權尙夏는 “虛舟의 筆法은 높고 기이하고 옛스러워 왕악과 광회에 비해 뒤떨어지지 않는다”고 평한 적이 있다. (虛舟筆法高奇逼高與王嶽郭熙不多讓 <後略>), 『寒水齋集』 권22, 「書從子變虛舟畫軸後」 참조. 또한 위의 글에서 왕악과 광회에 비해 뒤지지 않는다는 귀절에서 이징의 화풍을 광회와 왕악에 비교한 것은 이징이 중국의 광회와 화풍과 절파 화풍을 아울러 능숙하게 구사했음을 알려주어 시사하는 바가 매우 크다. 王諤의 한자가 王嶽으로 잘못 기록되어 있는데, 이것은 조선시대 文士들의 문집에서 흔치 않게 보이는 실수라고 생각된다. 李濟臣(1536-1584)의 『清江集』(규장각4703)과 金麟厚의 『河西集』(규장각4681) 등에 왕악에 대한 기록이 있는 것으로 보아 16세기 초 우리나라에서는 중국의 절파화가 왕악에 대하여 인지하고 있었음을 알 수 있다.

57) 조선 초중기 회화에 나타난 安堅派 畫風의 특색은 구도 상으로는 화폭의 크기에 따라 偏頗의인 2단 또는 3단 구도를 이루고 화면 안에서 景物이 분산되는 듯하면서도 안개, 구름 등을 통해 공간이 확대되는 화면 분위기를

이징 회화에 보이는 안건과 화풍의 특징은 화면 한 편에 무게를 주면서도 한쪽에 완전히 치우치지 않고 主山이나 인물 등의 경물이 화폭의 종축을 넘어서는 구도다. 또한 안개나 구름 등으로 공간감을 설정하며, 겨울 풍경의 경우는 蟹爪描法의 소나무와 細形針樹 등이 많이 보인다.

안건과 화풍의 회화로서 가장 주목되는 작품은 산수화로써 유일한 紀年作인 <花開縣舊莊圖>(도 1)이다. 이 작품은 이징의 63세(1643) 作으로 지리산 화개현에 있던 鄭汝昌(1450-1504)의 옛별장을 그린 것이다. 일반 계획도와 마찬가지로 상단에는 篆書體로 쓴 제목이 있고, 중단에는 그림이 그려졌으며, 하단에는 東陽尉 申翊聖이 쓴 鄭汝昌의 岳陽詩, 俞好仁의 岳陽亭詩序, 申翊聖의 跋文 등이 적혀 있다.⁵⁸⁾

<花開縣舊莊圖>의 구성 형식은 일반 계획도와 동일하지만 조선초기의 계획도와는 차이를 보인다. 즉, 契畵圖처럼 부감적인 시각으로 본 것이 아니라 일반 산수를 그릴 때와 거의 동일한 시각으로 그려졌다. 나지막한 언덕의 괴체감과 질감이 능숙하게 표현되었다. 江岸의 모래톱은 전체 화면 분위기에 맞게 짧고 둥글게 처리되었고 폭포도 부드럽게 간략화 되었으며 遠山은 실루엣으로 표현하였다. 산 표면의 흑백 대비가 절과화풍의 영향도 감지되나 전체적으로는 흑백대비가 약화된 방법을 사용하였다. 산봉우리가 분산된 구도에서 원대 이곽과 화풍의 반영을 볼 수 있으며, 전체적인 구도는 안정적인 2단 구도를 취하였다. 작품의 구도나 세부 요소들은 이전의 그림들에서 본 친숙한 것이지만 60대 노년의 여유 있고 세련된 필묵의 사용으로 온아한 文氣를 느끼게 한다.

이징의 작품에서 가지런히 뻗은 나무줄기에 횡으로 스케치하듯 그린 것은 安堅派나 李郭派계통의 나무가 아닌 전혀 새로운 樹枝法을 보여준다. 산은 기괴하거나 평판적인 산이 아니라 괴량감이 느껴진다. 다만 이 작품에서 구도나 연운이 감도는 확대지향적인 공간감, 細形針樹를 가미한 둥그스름한 산형 등의 표현에 있어서는 安堅派 畫風에 근거하고 있으며 부분적으로 浙派의 墨法을 적절히 반영하여 조화롭고 유기적인 화면을 창출해낸 것이다.

이밖에 안건과 화풍이 두드러진 작품들로 국립중앙박물관 소장의 <雨後聽流>(도 2)와 <雪中探梅>(도 3)를 들 수 있다. '虛舟'라는 白文方印이 찍혀 있고, 경물의 형태나 구도가 이징의 특징을 잘 따르며 당시의 三綱行實圖의 제작은 金水雲, 李澄, 李信欽 세 화원이 주축이 되었으며, 그 중에서도

이루어낸다. 樹枝法은 蟹爪描의 소나무가 많이 등장한다. 崔涇, 梁彭孫, 李崇孝, 李正根 등의 그림에서 안건과 화풍의 餘脈을 볼 수 있다. 조선 중기까지 지속되었던 안건과 화풍의 영향은 이징의 회화에 있어서도 커다란 비중을 차지하고 있다. 安堅의 회화 및 안건과 화풍에 대하여는 安輝濬, 『安堅과 夢遊桃源圖』(도서출판예경, 1993) 참조.

58) 작품의 제작 경위를 알려 주는 신익성이 쓴 발문은 安輝濬, 李廷燮, 「29. 花開縣舊莊圖」, 『動產文化財指定報告書』('90 지정편), (문화재관리국, 1991) pp.228-230 참조.

반영하고 있다.⁵⁹⁾ 이 두 작품은 한 쌍으로 배접되어 對를 이루며 함께 성첩되어 있다. 〈雪中探梅〉는 唐代의 시인 孟浩然이 長安을 지나는 파수 동쪽의 파교를 건너 설산에 들어가 매화를 찾았다는 고사를 그린 것이다.⁶⁰⁾ 〈雪中探梅〉에 보이는 원경의 주산과 그 아래의 운곽만 남은 희미한 산등성이 는 전 안전의 〈晚冬〉의 골격을 그대로 옮겨 놓은 것 같으나 〈雪中探梅〉의 主山은 〈晚冬〉(도 4)의 그것에 비해 괴량감이 훨씬 덜 느껴진다. 이처럼 부풀어 오른 듯한 산의 형태는 朝鮮中期 山水畫에서 많이 보이는 요소이다. 보는 이의 시점이 〈晚冬〉에서는 高遠의인 성격이 뚜렷한데 비하여 이징의 그림은 시점이 내려와 平遠의인 측면이 강하다.

이징의 〈雪中探梅〉에서 나타나듯이 산 정상은 細形針樹로 산 측면은 苔點으로 처리한 것은 이징의 그림에서 지속적으로 나타나는 요소이며 원편의 우뚝 솟은 산봉우리, 아래의 앙상한 나무가지, 그 사이에 누각이나 다리 등을 배치하는 式의 구도는 그의 산수화의 한 형식을 형성한다.

이 두 작품은 밀도가 빠진 듯한 구도, 공간감의 결여, 경물을 소략하게 처리하거나 자신감이 보이지 않는 필묵법, 비사실적인 다리 묘사 등에서 다소 서투른 면이 보이고 있고 60대에 그려진 〈花開縣舊莊圖〉와는 기량에 차이를 보여주고 있으므로 비교적 초년기에 제작된 것이라고 생각된다. 그러나 그의 산수화 구도의 기본 골격을 이루고 있다는 점에서 의의가 깊은 작품들이다.

이징의 泥金山水는 여러 점 전하는데 이 중 안전과 화풍이 두드러진 예로 국립중앙박물관 소장의 泥金山水 〈萬壑爭流〉(도 5)를 들 수 있다.⁶¹⁾ 이 작품은 안전과 화풍을 따르면서도 봉우리를 중앙으로 이동시켜 경물의 포치와 공간구성 등에서 변화된 양상을 보여주는데, 이와 같은 구성 방식은 이징 회화의 한 유형이자 특징이라고 볼 수 있겠다. 여러 조각으로 해체된 群峯은 元代 李郭派 樣式과의 관련을 말해 주며, 울동적인 구불구불한 구름이 돋보인다.

또 다른 泥金山水인 澗松美術館 소장의 〈高士騎驢〉(도 6)는 〈萬壑爭流〉와 비교할 때, 곳곳한 나무는 늘어지고 울동적인 구름은 중경으로 스며들듯 은근하게 표현되어 더욱 세련되고 자신감 넘치는 필묵법을 보여 준다. 이 작품은 16세기 전반에 활약한 문인화가 梁彭孫(1488-1545)의 〈山水圖〉(도 7)와 좋은 비교가 된다. 화면 원편에 무게가 주어지고 3단을 이루는 구도나 경물을 배치한 구성 방식 등에서 공통점을 보이는데 梁彭孫의 그림에서는 근경과 중경의 암반이 화면 중축을 넘어서지 않고 오른 편이 소략하게 처리된 반면, 이징의 그림에서는 산들이 중축을 넘어서고 그 반대편 화면에도 오밀조밀 경물이 들어서 있어 한층 복잡한 구성을 보인다. 이러한 차이에도 불구하고 두 작품은 시점이 일치하고 있다. 따라서 〈高士騎驢〉는 양평손 그림과 같은 安堅派 畫風을 토대로 한 것이다.

59) 이 작품들은 朗善君 李俟(1637-1693)의 5대손인 李書九(1724-1825)의 화첩 『畫苑別集』내의 그림이다. 『畫苑別集』에 대하여는 李源福, 畫帖(1) 『畫苑別集』, 박물관신문 159호 (1984·11·1) 참조

60) 霸橋尋梅를 읊은 시문은 『敬亭集』 권7 韓國文集叢刊 79, 「燕山雪」, p.305, 李沃, 『博泉集』, 「次東坡詠雪韻」, 「不可與余用其言既而賦詩爲菊圃解嘲」, 『藥山漫稿』(규장각 古3428-353) 권4, 25-29면 참조.

61) 이징의 여러 〈泥金山水圖〉를 구별하기 위해, 편의상 명칭을 붙이고자함.

이 작품에는 절파적인 요소도 보인다. 한쪽으로 쓰러질 듯한 원산의 형태, 그 옆의 실루엣으로 처리한 산들과 쏟아져 내리는 물줄기는 戴進(1388-1462)의 작품(도 8)과 흡사하다. 이 작품은 우리나라 전래의 安堅派 畫風을 위주로 원대의 李郭派, 명대의 初期浙派 화풍이 부분적으로 가미되어 세련되게 정돈됨으로써 아름다운 정경을 그려내고 있다.

이상에서 살펴보았듯이, 이징의 안건과 회화의 구도상의 특징은 화면 한편에 무게를 주되, 완전히 한 쪽으로 치우치는 편파적인 구도라기 보다는 主山이나 인물 등의 경물이 화면의 중심축을 넘어선다.

2. 浙派 畫風

앞서 언급했듯이 이징은 당시에 널리 유행하던 절파 화풍의 구사에도 능숙했다. 그러나 절파 화풍이 두드러지게 반영된 작품은 많지 않아 그의 현존 작품 중 가장 작은 비율을 차지한다.⁶²⁾

절파 화풍이 두드러진 작품으로, 국립중앙박물관에 소장되어 있는 이징의 〈山水畫帖〉을 꼽을 수 있다.⁶³⁾ 아홉 장의 산수도는 모두 모시에 수묵담채로 그려져 있다. 제 3엽에는 판독하기 어려운 朱文方印이 찍혀 있고 제 8, 9엽에는 이징의 圖印이 찍혀 있다.⁶⁴⁾

제 1엽(도 9a)은 짝이 맞지 않는 것으로 보아 오른쪽 화면 즉 첫째 장이 떨어져 나간 것 같다. 侍童을 데리고 다리를 건너는 처사를 그린 이 그림의 인물 묘사는 얼핏 부자연스러워 보이지만 전체 화면 분위기에는 오히려 잘 어울리는 느낌이다. 중경에는 煙雲이 감돌아 거친 필묵을 다소 차분하게 해주고 大氣의 느낌이 공간감을 형성한다. 이 그림의 분방한 필묵법을 볼 때 세필로 공들여 그렸다가 보다는 速筆로 그렸다고 생각되며 엉거주춤한 인물 묘사는 이러한 필법에 기인하는 것으로 보인다. 윤곽선이 선명히 드러나고 태점이 뿌려진 근경의 바윗돌이나 산표면에 가해진 흑백대비의 묵법, 근경의 까실한 나무가지의 표현에는 절파적인 필묵법이 두드러지면서도 화면 한편에 무게를 주는 구도나 산의 형태에는 안건과 화풍이 엿보인다.

제 2엽(도 9b)과 3엽(도 9c)은 平沙落雁, 洞庭秋月, 遠浦歸帆 등의 소상팔경을 연상시키는 분

62) 우리나라 절파 화풍의 변천이나 기법적 특색 등에 대해서는 논의를 생략하기로 한다. 安輝濬, 「韓國浙派畫風의 研究」, 『美術資料』 20호(1977, 6) pp.24-62 및 李東洲, 「朝鮮中期 繪畫와 浙派畫風」, 『韓國繪畫史論』(悅話堂, 1987), pp.89-105 참조. 중국의 浙派 畫風에 대하여는 浙派의 先行樣式을 비롯해 중국 浙派 畫風의 生成, 變遷, 終焉까지를 체계적으로 연구하고 새로운 평가를 내린 저서인 鈴木敬, 『明代繪畫史研究·浙派』(東京: 木耳社, 1968) 참조.

63) 국립중앙박물관소장의 〈山水畫帖〉은 이징의 산수도 9장, 난초그림 2장이 필자미상의 난초그림 1장과 함께 묶여 있다.

64) 9장의 화첩은 화폭의 크기에 따라 두 부류로 나누어진다. 4, 5, 6, 7엽이 작은 화폭으로 동그란 화면에 그려져 있다. 전체적으로 흑백대비의 묵법, 인물표현의 필법 등에서 절파 화풍을 보이고 있는데, 이 중 1, 2, 3, 5엽이 그의 절파 화풍 운용의 특성을 잘 보여준다.

위기를 자아낸다. 화면 한편에 무게를 주고 두 폭이 균형과 조화를 이루고 있어 傳 安堅의 〈四時八景圖〉화첩과 동일한 구도를 보여주고 있다. 이징의 60대의 기년작과 비교하여 볼 때 편파적인 화면 구성이 매우 두드러지므로 이 화첩은 비교적 이른 시기에 제작되었으리라 추측된다. 길게 늘어진 강안에 묶여 있는 두 척의 배, 지붕만 보이는 폭꺼진 집, 전나무 행렬, 기러기떼 등은 그의 작품에서 익히 보아온 요소들이다. 放逸한 필묵법과 중경이나 산과 산 사이로 연운이 감도는 표현은 제1엽과 큰 차이가 없다. 제2엽과 3엽은 짙은 묵색이나 산 표면의 흑백대비의 묵법에도 절과 화풍이 두드러진다.

제 5엽 산수도(도 9d)는 유사한 구도를 보이는 李慶胤의 〈舟繫斷岸〉(도 10)과 비교해보면, 무게를 준 좌우 방향만 바뀌었을 뿐, 근경의 앙상한 樹木이나 넓은 수면 위에 떠있는 배 등 경물의 포치가 일맥상통하고 있어 영향관계가 엿보인다. 보다 이른 예로 傳 師任堂 申氏(1504-1551)의 〈山水圖〉(도 11)와 비교해 보면, 2단을 이루는 편파적인 구도, 둔덕에 배치한 앙상한 나무가지, 중경에 짙은 먹으로 액센트를 준 것, 그 앞에 펼쳐진 넓은 수면 등 유사한 화면 구성을 보이고 있어 이징 회화의 연원을 짐작하게 해준다.

이상에서 살펴보았듯이 이징의 회화에 浙派 畫風이 어떻게 반영되어 있으며, 이징이 줄곧 安堅派 畫風 같은 전통적인 화풍 뿐만 아니라 그가 살던 시대에 가장 유행했던 절과 화풍에도 적지 않은 관심과 재능을 보였음을 알 수 있었다. 특히 그가 조선초기의 전통적인 구도를 바탕으로 선배화가들의 다양한 화법을 익히고 활용한 흔적을 보여준다는 점에서 회화사적 의의가 높다고 하겠다.

3. 折衷 畫風

이징 회화의 또 다른 특성은 여러 다양한 양식이 折衷된 경향이 짙다는 점이다. 이것은 尹斗緒(1668-1715)나 南泰膺(1708-1740)의 글을 통해서도 짐작할 수 있다.⁶⁵⁾ 이처럼 이징에 대해 평할 때 늘 붙어 다니는 評은 各體를 잘하였다는 것이다. 이징은 그의 집안은 물론이고 交遊하던 많은 왕공 사대부들이 소장한 귀중한 그림들을 폭넓게 접했으며 일찍부터 궁중에 출입하면서 어렵지 않게 각종 古畫를 두루 閱覽했을 것이다.⁶⁶⁾ 이러한 경험이 그의 회화세계 정립에 중요한 토대를 마련했을 것으로 생각된다. 즉 그의 회화 수업 과정이 折衷 화풍을 형성하게 한 바탕이 되었을 것이다.

65) “이징은 화가 집안에서 태어나 재주를 이어 받고 화격 또한 높았으니 가업을 떨쳐 문호를 개척했다. 한쪽에 치우침 없이 各體를 두루 잘하여 鶴林正과 竹林守가 다다르지 못한 곳까지 이르렀는데, 그가 명성을 얻은 특이 여기에 있는 것으로 가히 대가로 손꼽힐만하다.” 南泰膺, 「聽竹畫史」, 『聽竹別識』(『聽竹漫錄』의 別冊), 유홍준, 「南泰膺 聽竹畫史의 解題 및 翻譯」, 『조선후기 그림과 글씨』(도서출판 學古齋, 1992) pp.109-166 참조. 위의 인용문은 p.143 번역을 참고했다.

66) 李澄은 일찍이 許筠이 소장한 중국 唐代之 〈豐干畫像帖〉을 古畫 10여폭과 바꾸기를 청했었다. 許筠, 『惺所覆 韻藁』 권13, p.138 참조. 광해군과 인조가 이징을 궁궐로 불러들여 그림을 그리게 하며 여가를 즐긴 적이 있다.

이징의 거의 모든 작품에서 보이는 절충 화풍은 구도, 필묵법, 세부 기법 등에서 몇 가지로 요약해 볼 수 있겠다. 첫째 산봉우리나 바위 등으로 화면 한편에 무게를 주고 반대편에는 넓은 수면이나 폭포 등을 배치하는 구성을 취하며, 때로는 근경의 한편에 무게를 두는 변각구도를 보이며, 둘째 화면내의 공간 설정은 더욱 단계적이고 체계적이다. 安堅派 畫風의 작품보다 보는 이의 시선을 사선으로 이동시키는 측면이 강하며 동세가 느껴지지만 화면 구성은 지극히 안정적이다. 셋째 분방한 필묵법, 강한 흑백 대비, 예리한 부벽준 등의 浙派的 技法이 눈에 띄지 않기 때문에 강한 인상을 남기지 않으나, 시선은 점차로 화면 깊숙이 이끌려 들어가 보는 이에게 편안함을 준다.

1) 瀟湘八景圖

문헌 자료와 현재까지 확인된 유작들로 본다면 이징은 瀟湘八景이라는 畫題를 즐겨 다뤘던 것으로 보인다.⁶⁷⁾ 이징의 瀟湘八景圖는 8경이 모두 갖추어진 것과 3폭만 남아 있는 두 예가 있고 그 밖에 平沙落雁, 洞庭秋月, 江天暮雪 등을 연상시키는 작품들이 여럿 있고 그의 작품에 대한 문헌기록 중에도 ‘瀟湘八景’과 관련된 내용이 적지 않아 그가 당시에 유행하던 瀟湘八景이란 주제에 커다란 관심을 가졌음을 알 수 있다. 문헌에 보이는 瀟湘八景詩를 통해 고려, 조선시대에 文士들이 소장팔경시를 많이 읊고, 그 시에 의거해 그림을 그리거나 혹은 그림을 보고 시를 읊기도 하였음을 알 수 있다.⁶⁸⁾

국립중앙박물관에 소장되어 있는 이징의 <瀟湘八景圖>(도 12)들은 조선중기의 소장팔경도로는 작가가 확실한 매우 희귀한 예로서 회화사적 의의가 높다. 비단에 淡彩로 그려진 이 작품들은 화면 원편 모퉁이에 각각 完山李澄이라는 朱文方印이 찍혀 있고 江天暮雪에는 鼎形印도 찍혀 있다. 山市晴嵐, 煙寺暮鐘, 漁村落照, 瀟湘夜雨, 遠浦歸帆, 洞庭秋月, 平沙落雁, 江天暮雪 중에서 네 폭만 살펴보고자 한다.⁶⁹⁾

여덟 폭 중에서 이징 화풍의 특징이 가장 두드러지는 것은 <煙寺暮鐘>(도 12a)이다. 등글등글한

67) 瀟湘八景圖는 북송대의 宋迪(10세기 활약) 무렵부터 그려졌다. 한국회화에 있어 瀟湘八景圖의 수용과 변천에 관한 체계적인 논고로는 安輝濬, 「韓國의 瀟湘八景圖」, 『韓國繪畫의 傳統』(文藝出版社, 1988) pp.162-249이 있다. 북송과 남송대에는 소장강의 정경이 엄격히 8경을 이루지 않고서도 그려졌었다. 송대의 王穀의 <洞庭晚照>와 남송 米芾의 <瀟湘奇觀圖>와 米友仁의 <瀟湘圖>, <瀟湘妙趣>, <瀟湘白雲圖> 등의 이름이 문헌에 보이고 있어 송대에는 瀟湘八景이 완전히 정형화되지 않고 자유로운 형식으로 그려졌던 것 같다. 福開森(Ferguson), 『歷代著錄畫目』上(臺灣中華書局, 1983) p.62, p.90, p.88 참조.

68) 고려시대 및 조선초기의 瀟湘八景詩는 『韓國美術史資料集成』 권1(一志社, 1987) pp.292-293, 권2(1991) pp.39-49 및 權萬, 「瀟湘八景 次皓隣韻」, 『江左集』, 鄭宗魯(1738-1816), 『立齋集』(규장각 15613) 권6 참조. 조선 초 중기의 예로 현재 전하는 <瀟湘八景圖>는 모두 필자미상으로 긴 軸에 그려진 것이 많은데 이 가운데 화폭의 비례가 비슷한 예로는 국립중앙박물관 소장의 필자미상의 <瀟湘八景圖>와 坤月軒소장의 <瀟湘八景圖>가 있다.

69) 소장팔경도는 남아 있는 작품이나 문헌상의 시를 통해 볼때 대체로 일정한 순서가 없이 비교적 자유롭게 표현되었던 것 같다. 따라서 순서를 정하는 것은 큰 의미가 없다.

산의 형태, 산봉우리 사이로 쏟아져내리는 폭포, 일렬로 늘어선 전나무 행렬, 산언저리의 태점들, 희미한 윤곽의 산형들, <高士騎驢>(도 6)에서처럼 근경과 원경의 산들이 화면 중앙으로까지 진출하는 등 이징 화풍의 특징적 요소들이 표현되어 있다. 근경 언덕에 蟹爪描의 소나무가 보이며, 산은 담묵의 필선으로 반복 처리되고, 소나무도 언덕 측면에서 돌출하여 곳곳이 선 傳 安堅의 <四時八景圖>(도 4)에서와는 달리 언덕 위에 솟아 몇 갈래로 갈라지게 하여 변화를 보여준다.

<漁村落照>(도 12b)에서는 완만한 산세가 표현된 산봉의 흑백 대비로 절과 화풍이 보인다. 근경의 언덕과 반대편 모래톱 주변에는 가옥들이 잠긴 듯 겹겹이 지붕만 드러나 있는데 이 모티브는 이징 회화의 한 특징이다. 집 주변에 어우러져 있는 숲을 갈대숲으로 보기 쉬운데 소상팔경시를 보면 대나무임이 분명하다.⁷⁰⁾

<平沙落雁>(도 12c)은 근경의 돌무더기와 쌍송, 대략 두 줄기로 단순화된 산의 능선으로 이어지고 있어 사선운동이 매우 강하다. 江岸에는 갈대 숲이 어우러진 모래톱이 지그재그로 전개되고 그 위로 기러기 행렬이 이어진다. 이 그림도 역시 평원 산수의 분위기가 강한데 砂丘의 두그루 소나무로 인해 수평적 구도에 수직적 요소가 가미되어 화면 전체에 긴장감을 부여한다. 雙松을 배치한 것은 安堅派 畫風의 특징인데, 그 나무줄기나 가지는 매우 장식적인 馬遠·夏珪風의 樹枝法으로 표현되어 있다. 이러한 수지법과 근경을 클로즈업시킨 변각적인 구도는 남송 양식에 근거한 것이다. 근경의 쌍송을 향해 기울어진 둥그스름한 바윗돌에는 흑백을 대비시킨 절과 화풍의 기법이 가미되어 있고 이처럼 돌을 근경에 배치하는 것 자체도 절과 화풍과 유관하다. 이와 같이 다양한 양식이 내재되어 있으면서도 어느 하나가 두드러져 눈에 거스름이 없는 하나의 조화로운 통일체를 이루어 냈다.⁷¹⁾

<江天暮雪>(도 12d)은 조선초기의 雪景山水圖들에 비해 산이 완만해져 부드러운 느낌을 준다. 안전과적인 편파 2단 구도를 취하면서도 안전과화풍의 冬景山水에 많이 보이는 細形針樹 대신 많은 苔點이 가해져서 변화를 보이며 이것은 또한 그의 <雪中探梅>(도 3)와도 좋은 비교가 된다. 산을 처리한 기법만 보더라도 이 소상팔경도들과 <雪中探梅>나 <雨後聽流>와는 시간적 격차가 클 것이라 판단된다. 근경의 앙상한 나무가지는 흰 형태나 늘어 선 모양이 <煙寺暮鐘>(도 12a)과 유사하

70) 瀟湘夜雨圖에서 쏟아지는 빗줄기 만큼이나 중요한 모티브는 얼룩진 대나무(斑竹)다. 註68)에서 언급한 李粹光, 李光庭, 權萬이 읊은 소상야우시에는 빠짐없이 '斑竹'이 나온다. 이 얼룩진 대나무는 소상강가에 많이 자라 瀟湘斑竹이라는 말이 나오기까지 했다.

71) <平沙落雁>과 <洞庭秋月>은 소상팔경의 畫題 중 가장 널리 그려졌다고 생각된다. 두 주제는 서로 가장 잘 어울리는 것으로서, 일본회화 가운데 洞庭秋月과 平沙落雁을 한 화면에 그린 것(도28)이 있을 정도이다. 狩野元信(1476-1559)은 두 주제를 교묘하게 결합시켜 한 화면에 담아내고 있다. 우리나라에서는 소상팔경을 각각 그리거나 그 중의 한 두 주제를 택하여 그리기는 했어도 모토노부처럼 그린대거나 그밖에 다른 형식상의 응용은 거의 없었다고 추측된다. 狩野元信의 <瀟湘八景>은 煙寺暮鐘 - 漁村落照, 山市晴嵐 - 遠浦歸帆, 洞庭秋月 - 平沙落雁, 瀟湘夜雨 - 江天暮雪의 순으로 모두 네 폭으로 이루어져 있다. 『原色日本の美術』 11 水墨畫(東京:小學館, 1970), 도108-111 참조.

며, 〈雨後聽流〉에서의 나무를 더욱 세련되게 표현한 듯하다.

〈瀟湘八景圖〉는 팔경의 각 도상에 충실하다보면 화면 분위기가 경직되기 쉬운데도 이 작품들은 온화한 정경을 이루어내고 있다. 이 그림들은 이징 회화의 특징적 요소가 두드러지게 반영되어 있고, 구도나 모티브는 安堅派 畫風에 연원을 두고 있으며 筆墨法에서 이징 화풍의 眞髓를 보여주고 있어서, 이징 회화의 기준 작으로 삼을 만하다. 이러한 이징의 소상팔경도는 이징이 살았던 시대는 물론이고 조선후기까지 많은 文士들의 사랑을 받았다.⁷²⁾ 오랜 기간 지속적으로 그려져 화제에 따라 도상이나 구도가 정형화되었던 소상팔경도를 이징이 선호했던 점에서 그의 전통지향적 성향을 읽을 수 있다.

그런데 이 〈瀟湘八景圖〉와 구도나 기법 등 여러 면에서 유사한 작품이 있다. 모시에 水墨淡彩로 그려진 개인소장의 두 폭의 산수도 중 〈騎驢圖〉(도 13)는 흑백 대비도 약화되고 墨色도 얇아 차분한 분위기가 감돌고 다리를 건너는 나귀탄 인물은 〈高士騎驢〉(도 6)에서도 본 모습이며, 구불구불한 다리, 그 아래 물결 무늬가 흡사하다.⁷³⁾ 다리를 건너는 인물 표현은 〈山水畫帖 제1엽〉(도 9a)과 유사하며, 구불구불한 다리의 형태나 다리아래로 넘실거리는 물결의 묘사 등도 상통하는 점이다.

또다른 한 폭 〈雪景圖〉(도 14)는 나무나 원산을 비롯한 경물의 배치에서 〈雪中探梅〉(도 3)와 한계통이며, 나무가지의 뺨친 형태, 산의 상부는 細形針樹로 측면은 苔點으로 처리한 것이나 산 속에 잠겨 있는 집들도 매우 유사하다. 또한 필묵법에 있어서는 〈江天暮雪〉(도 12c)처럼 유연하고 느슨한 필치로 그려져 있다.

그 밖에도 집뒤로 늘어선 희미한 나무 행렬이나 울타리 처진 家屋群 등 이징 화풍의 특징적 요소가 보이고 화면 전체에는 푸른 빛이 얇게 감돌고 있다. 기려도와 설경도는 안전과적인 구도와 절과적인 묵법이 절충되어 절제되고 온아한 분위기가 표출되었다.

李澄의 또다른 瀟湘八景圖로 세 폭이 전하는 국립중앙박물관 소장인 〈煙寺暮鐘〉, 〈平沙落雁〉은 1미터 가량의 대폭이다.⁷⁴⁾ 비단에 약간의 채색이 가해진 그림들에는 모두 화면 상단에 ‘虛舟’라는 鼎形印, 完山李澄 및 子涵이라는 朱文方印이 세로로 나란히 찍혀 있다. 이 작품들은 앞에서 본 예에 비해 화면구성이 복잡해지고 필묵법에서 浙派 畫風의 반영이 다소 두드러져 있는데 이 중 두 점만 살펴보고자 한다.

72) 문헌에 보이는 이징의 그림에 대한 제시 가운데는 소상팔경도 내지는 소상팔경계통의 그림을 읊은 내용이 적지 않다. 南有常, 『太華子稿』 권1, 「題李澄山水」 및 李漢, 「跋虛舟畫」, 『星湖全集』 권56, “... 今觀李虛舟八景圖毅然洞庭瀟湘之間...” 참조.

73) 필자가 실견한 〈騎驢圖〉와 〈雪景圖〉는 한 액자에 쌍으로 표구되어 있었는데, 보존상태가 양호했고, 손으로 그린 듯한 圖印이 아주 선명하였다. 두 작품은 원래 여러 점의 화첩 그림에서 떨어져 나왔으리라 보인다.

74) 李澄의 瀟湘八景圖는 모두 국립중앙박물관 소장이며 구분할만한 적당한 명칭을 붙이기 어렵다. 전술한 이징의 〈瀟湘八景圖〉들과 혼란을 막기 위해 앞의 8엽과 구분되는 軸의 형태이므로 작품명뒤에 軸을 붙이고자 한다. 두 작품 외에 〈洞庭秋月〉로 여겨지는 미공개된 작품이 한점 더 있다.

〈煙寺暮鐘軸〉(도 15)에서의 石橋를 건너는 老僧, 鐘樓가 보이는 산사, 윤곽만 남아 있는 평판화된 산들이 〈煙寺暮鐘〉(도 12a)과 동일하게 표현되어 있다. 근경의 쌍송, 중경의 곧두선 바위, 그 위로 원산을 배치한 것은 梁彭孫의 작품(도 7)과 비교할 만하다. 두 작품에서 모두 자연 속의 인물과 소나무의 위치가 일직선상에 있는데 이징의 그림에서는 그 선이 훨씬 낮아졌다. 梁彭孫의 그림이나 조선초기의 傳 安堅의 〈四時八景圖〉(도 4)에서 보이듯이 화면 한 편에서 돌출한 바위가 이징의 그림에서는 다소 중심부로 향하여 있고 바위나 산봉우리의 표면처리에 흑백 면의 대비를 보이는 부벽준을 구사한 점에서 절과 화풍의 특징이 드러나 있다.

화면에서 시선이 집중되는 인물의 위치는 〈高士騎驢〉(도 6)와 거의 일치한다. 〈煙寺暮鐘軸〉과 〈高士騎驢〉, 두 작품은 인물의 위치뿐만 아니라 경물을 배치한 구성방식도 대단히 유사하다. 차이가 있다면 〈高士騎驢〉가 안경과 화풍이 두드러진데 반해 〈煙寺暮鐘軸〉은 절과 화풍이 두드러진다는 점이다. 담홍색으로 채색되어 있는 원산은 날이 저물어 먼산이 노을에 붉게 물든 것을 표현하고자 한 것일 것이다. 이 그림은 보는 이의 시선을 끊임없이 여기저기로 유도한다. 즉 화면내의 너무나 많은 움직임은 절과 화풍과의 긴밀한 관련을 느끼게 한다.

보다 단순한 구성을 이루는 〈平沙落雁軸〉(도 16)은 근경의 바위에서 솟은 소나무가지가 중요한 화면 구성요소라는 점에서 〈煙寺暮鐘軸〉과 통한다. 원경의 실루엣으로 처리한 산들의 형태, 표면에 구사된 미약한 斧劈皴, 산언저리를 따라 가해진 苔點들은 〈煙寺暮鐘軸〉과 마찬가지로이다. 누각 위에는 다소 짙은 먹빛의 소나무를, 누각 아래 沙丘에는 뾰뾰이 어우러진 대나무를 배치한 것은 누각 속의 인물에게로 시선을 집중시키기 위한 의도로 생각된다. 대나무 행렬로부터 화면 상단으로까지 사선운동이 연속되고 있어 절과 화풍의 구성방식에 가깝지만 중국의 절과화풍 작품들에 비하면 동세가 강한 것은 아니다. 이것은 江岸의 정경을 바라보며 상념에 몰입한 高士의 분위기에 부합하는 구성일 것이다.⁷⁵⁾

瀟湘江의 情景를 그린 위의 작품들은 동일 주제를 다룬 앞의 소장판경도 세 점과 화면내에서 무게를 둔 방향이 일치하고 있어서, 八景의 각 폭마다 구도에 있어 어느 정도 틀이 있었던 것 같다.

2) 其他 文學的 素材의 作品

李澄은 瀟湘八景 뿐만아니라 桃源圖나 赤壁賦圖와 같은 中國 古典의 文學적인 주제에도 관심을

75) 누각 속에서 기러기 나르는 정경을 바라보는 高士의 모습은 보논이를 한없는 상념에 빠져들게 한다. 이러한 분위기는 元代 錢選의 〈王羲之觀鵝圖〉를 연상시키는데, 그 연원은 남송의 劉松年에게로 소급된다. 조선중기의 문인들의 문집에 〈劉松年觀蓮圖〉에 대한 題詩가 나온다. 이 문집들에서 언급된 劉松年의 그림은 같은 그림으로 파악할 수 있다. 이징이 당시 문사들과의 친밀한 교류를 가졌던 것을 감안하면, 그가 이 그림을 보았을 가능성을 배제할 수는 없다. 『顧氏畫譜』에도 유사한 주제의 劉松年의 그림이 실려있다. 『顧氏畫譜』에 실린 劉松年 그림에 비해 이징의 그림이 훨씬 단정한 구도이지만 나르는 새를 바라보는 누각 속의 인물이 똑같이 등장한다. 金尙憲(1570-1652), 「題劉松年觀蓮圖」, 『淸陰集』 권11 p.173, 洪瑞峯(1572-1631), 『鶴谷集』 韓國文集業刊, 尹新之, 『玄州集』, 『顧氏歷代名人畫譜』 冊 2 참조.

기울었던 것 같다. 李澄의 〈桃源圖〉는 전하지 않지만 朝鮮後期 鄭勳과 친분이 있던 文人 李夏坤(1677-1724)의 글을 통해 그가 桃源圖도 그렸음을 확인할 수 있다.⁷⁶⁾ 李澄의 〈桃源圖〉는 題詩로 보아 李郭派 畫風에 浙派 畫風이 加味되었으며, 아마도 安堅의 〈夢遊桃源圖〉와 상통하는 분위기의 작품이었을 것 같다. 그러나 윗글에서의 자세한 인물 묘사로 미루어보아, 安堅의 작품에 비해 인물의 比重이 커졌음을 알 수 있다.

李澄의 산수화 중 靑綠山水圖가 한 점 전하는데⁷⁷⁾ 이 그림은 강가에서 뱃놀이나 낚시하는 정경을 그린 일반적인 山水畫라기 보다는 특정 古典, 즉 蘇軾의 赤壁賦에 의거해서 그린 〈赤壁賦圖〉일 가능성을 제기해 준다.⁷⁸⁾

단정하고 아담한 구도를 이루면서도 근경, 중경, 원경이 분산되지 않고 수면을 매개로 산과 산 사이에 공간이 설정되어 있음을 느끼게 하는데, 景物들의 묘사나 화면 분위기가 古式的임에도 불구하고, 下段으로부터 上部에 이르는 유연한 흐름에 힘입어 온아함과 담백한 느낌을 전해준다. 이 작품은 안정적인 3단 구도를 이루고 있다. 조선 초중기 회화 가운데 이처럼 안정적인 구도의 작품은 거의 찾아보기 힘들다.⁷⁹⁾

近景에는 蘇軾이 道士와 談笑를 나누는 모습이 그려져 있는데, 蘇軾과 談笑를 나누는 인물은 친구일 가능성도 있지만 揖하고 있는 자세로 보아 꿈에 본 道士라고 생각된다(도 17a). 강 위에는 소식이 두 친구들과 적벽 아래서 뱃놀이하는 장면(도 17b), 어부가 낚시하는 모습, 낚은 고기를 侍童에게 건네주는 모습(도 17c)⁸⁰⁾, 그 위 茅屋 속에는 蘇軾이 書冊을 읽는 모습, 蘇軾의 집에 보이는

76) “아우 載昌(李明坤)이 소장한 虛舟 李澄이 그린 〈桃源圖〉障子; 무너져 내릴 듯한 절벽과 사나운 폭포는 깊은 골짜기에 들어가서 본 것과 아주 흡사하다. 숲속의 나무들은 아득하고 그윽하게 펼쳐져 있으며 연기와 구름이 자욱하게 차있고 필묵의 자취가 전혀 없이 자연스럽게 스며 있다. 서너 명의 노인이 머리와 수염을 길게 늘어뜨리고 있는데 코와 눈이 생동감있게 갖추어져 있다. 이는 李澄의 대단한 得意作이다.”(李虛舟澄所作桃源圖障子 舍季載昌所藏也 崩崖怒瀑甚似入峽時所見 林木杳冥煙雲淋 絕無鉛墨氣 老翁三四輩長皆寸許鬚髮備 具鼻眼欲動 此虛舟極得意筆也), 「題李虛舟桃源圖後」甲申, 『頭陀草』 권12, 12-11 참조. 이선옥, 『澹軒 李夏坤의 繪畫觀』(서울대학교 석사논문, 1987) p.49에 번역, 인용된 것을 일부 수정하였다.

77) 既存에 ‘遊艇芳訪’이란 이름으로 소개되었음. 『李王家博物館所藏品寫真帖』繪畫之部 도30(京都, 便利堂, 1933), 金載元, 『韓國美術』도 222 (담구당, 1973), 劉復烈, 『韓國繪畫大觀』도113 및 『國立中央博物館韓國書畫遺物圖錄』제 1집(국립중앙박물관, 1991) 도2 참조. 이 중 『國立中央博物館韓國書畫遺物圖錄』에는 채색 도판과 흑백의 세부 도판(다섯점)이 실려 있다.

78) 赤壁賦圖는 대개 前赤壁賦圖와 後赤壁賦圖가 그려졌다. 蘇軾은 壬戌年(1082) 가을, 음력 7월 16일에 赤壁에 가서 노닐었고 그 후 10월 보름에 이곳에 다시 가게 되는데, 이것을 각각 前後赤壁賦라고 칭한다. 李澄의 작품은 後赤壁賦를 그린 것으로 생각된다.

79) 文淸(15세기)의 작품 중에 이와 유사한 구도를 보여주는 그림이 있다(도23). 文淸에 대하여는 安輝濬, 「秀文과 文淸의 生涯와 作品」, 『讀書生活』 14호(1977), pp.152-168 및 「韓·日 繪畫關係 1500年」, 『韓國繪畫의 傳統』 pp.414-417 참조.

80) 고기를 건네주는 모습을 표현한 중국의 예로 顧大典의 〈後赤壁賦圖〉를 들 수 있다. 『赤壁賦 書畫特展』(앞의 책) 도26 참조.

술동이 들, 다리 위에는 지팡이를 짚은 蘇軾이 시동을 데리고 가는 모습이 그려져 있다.⁸¹⁾ 蘇軾은 하얀 道袍를 입고 있고 수염과 머리는 희끗희끗하게 묘사되어 있다. 화면에 등장하는 이와 동일한 모습과 동일한 服色의 네 사람이 모두 蘇軾으로 생각된다.

좁은 강가에서 舟遊하는 모습, 고기잡이하는 모습, 고기를 전해주는 모습 등의 장면은 이 작품이 단순히 일상적인 생활 주변의 정경을 그린 것이 아닐 가능성이 큼을 말해주고 있다. 또한 화면 구성, 水派描, 樹枝法, 筆墨法, 靑綠 위주의 彩色法 등 구도와 기법면에서 일반적인 산수도와는 달리 색다른 화면 분위기를 창출시키고 있는 점은 이 작품이 평범한 산수화가 아니라 故事畫일 가능성이 매우 높음을 말해주는 것이다. 하지만 폭포 주변에 가파른 절벽이 없어서 赤壁賦圖라고 단언할 수만도 없어 재고의 여지를 남긴다. 중경 이후의 江岸을 지그재그식으로 연속시켜 산 사이로 공간감을 설정하고 단계적으로 뒤로 물러나는 느낌을 주는 구성방식은 이경 화풍의 한 특징을 반영하는 것이다.⁸²⁾

3) 高士人物畫⁸³⁾

이경의 折衷 畫風의 다양성을 보여주는 작품으로는 澗松美術館 소장의 〈溪山酒旗〉, 〈煎茶看瀑〉, 〈携琴登臺〉 등이 꼽힌다.⁸⁴⁾ 〈溪山酒旗〉(도 19)는 潑墨法의 효과를 살려 화면에 공간감을 증대시켰고⁸⁵⁾, 화면 왼편에서 돌출한 암석은 분방한 필치로 먹의 運用이 돋보인다. 원경의 큰 산봉우리에는 희미한 흑백대비가 보이며 근경을 변각으로 처리한 대각선 구도로 화면에 동세를 유발하여 변화를 주고 있다. 화면 하단부의 변각구도에서 화면이 전개되는 구성방식이나 원경의 산의 배치는 〈산수 화첩〉(도 9a)과 〈雪中探梅〉의 골격을 그대로 따르고 있다. 이 작품을 元代 李升의 작품(도 20)과 비교해 보면, 두 작품에서 산과 바위에 가해진 준법이나 바위 주변의 짙막하게 늘어진 나무, 中景의 집 주변의 긴 모래톱 등이 상당히 흡사하다. 이 그림은 대체로 안건과 화풍을 토대로 元代 李郭派 畫

81) 中國에서는 北宋의 喬仲常, 金の 武元直(1190以前 활동)以來 南宋의 楊士賢(1120-1160활동), 馬和之(1130-1180), 李嵩 元代의 趙孟頫(1254-1322), 吳鎮(1280-1354), 明代의 張路(1464-1538), 王誥, 文徵明(1470-1559), 文嘉(1501-1583), 文伯仁, 錢穀(1508-1578), 仇英 등에 이르기까지 北宋 南宋 元 明代의 여러 다양한 화파의 화가들이 赤壁賦를 그려왔다. 이경의 작품은 동양 古代 繪畫의 전통적 특성 가운데 하나인 '異時同圖法'을 반영한 것으로 보인다.

82) 조선시대 문사들은 소식이 舟遊를 했던 바로 그날 모여 뱃놀이하면서 즐겼고, 그들의 문집에는 이 적벽부도와 관련된 기록과 시 등이 빈번히 나온다. 이에 대한 상세한 내용과 문헌 기록에 대해서는 金智惠, 앞의 논문 pp. 73-78 참조.

83) 앞의 두 절충화풍과는 달리 주제에 의한 분류도 아니며 조선중기에 많이 그려진 소경산수인물화와는 다른 양식을 보여주지만 편의상 간송미술관 화첩의 산수도 세 점을 고사인물화로 분류하였다.

84) 山水 열 폭과 翎毛 여덟 폭으로 구성된 이 畫帖에는 申翊聖이 쓴 서문이 있고 각 산수도에는 題詩가 첨부되어 있다.

85) 이경이 발묵 기법의 산수화에 능했었다는 기록이 있다. 李佑成 편, 『東稗洛誦』, … 李澄號虛舟 亦作潑墨畫 或作着色 … (亞細亞文化社, 1990) 참조.

風 및 浙派 畫風 등이 혼용되어 있다.

폭포를 감상하며 차를 달이는 <煎茶看瀑>(도 21)은 화면 하단부와 좌우로 돌출한 바위의 형태나 흑백대비를 보이는 원산의 표면처리 등에서 절과 화풍을 반영하고 있다. 비스듬히 차곡차곡 중첩된 산들을 비롯하여 화면 전체에 대각선 구도가 엇갈리고 있어 강한 동세가 느껴진다. 이러한 동적인 화면 구성과 대조적으로 폭포를 감상하는 인물은 암반에 고정된 듯 정적이어서 화면에 긴장감을 야기시킨다. 원편 아래에 잘려 나간듯한 전나무 행렬을 표현한 것은 그의 翎毛畫에서도 나타나는 특징적 요소이다. 보는 이의 시선은 물동이를 이고 가는 시동으로부터 오솔길, 암반, 벼랑, 소나무 가지, 원산으로 자연스럽게 유도되고 있는데, 이경윤 작품(도 22)에서 바위, 원산이 배치된 위치나 형태, 근경의 꼬불꼬불한 좁은 길을 따라 시선이 이동하는 것과 닮아 이징이 이경윤 그림의 구성방식을 더 체계적으로 응용한 느낌을 준다.

화면 원편의 암벽을 뚫고 나온 소나무가지는 명대 후기절과화가 鐘禮의 <觀瀑圖>(도 23)에서도 나타나는 요소이고, 소나무뿐만 아니라 인물과 폭포의 위치, 화면 아래에서 빠져나온 나무들의 화면구성에도 명대 절과 화풍의 영향이 반영되어 있다. 그러나 암벽, 암반 등의 처리에 있어 鐘禮 그림에서는 예리한 斧劈皴이나 날카로운 필선으로 묘사되어 있는데 반해 이징 작품은 몽툰하고 둥그런 형태들이 나타나는 차이를 보인다.

李澄의 또다른 면모를 보여주는 <携琴登臺>(도 24)는 여름날 구름 깊은 산속을 바라보는 處士를 그린 것으로 <萬壑爭流>와 비교하면 구름을 더욱 율동적으로 바꾸어 놓은 듯하여 화면에 리듬감이 있다. 이러한 규칙적인 구름의 형태는 이징의 시대나 이전 시대의 회화에서 흔히 보이지 않는 요소로 매우 이색적이다. 이 작품은 米點은 없지만 元初의 高克恭 계통의 미법산수를 토대로 하고 있다.⁸⁶⁾

위의 작품들을 통해 이징이 다양한 구도와 기법을 시도하면서도 어느 하나 거슬리지 않도록 훌륭하게 조화시키는 화풍을 개척했음을 볼 수 있었다.

현재 전하는 이징의 작품 중 유일한 지도가 <平壤屏風圖>(도 25)이다.⁸⁷⁾ 이 작품은 필자가 실견하지 못한 데다가 도판의 상태도 좋지 않으므로 간략히 살펴보고자 한다. 이 그림은 圖面式地圖로 보기는 어렵겠고 繪畫式地圖라고 할만 한데, 이징이 살던 시대나 그 이전 시대에 이러한 繪畫式地

86) 조선시대 문인들의 문집에는 靑山白雲圖에 대한 題詩들이 빈번히 나오는데 일찍부터 중국의 米法山水가 전래 되었으리라 생각된다. 조선시대에 그려진 미법산수는 北宋代 米芾 양식보다는 元代 高克恭 양식이 우세했던 것 같다. 현존하는 米法山水로 가장 이른 것은 조선초기의 李長孫(15세기), 崔叔昌(15세기), 徐文寶(15세기 말)의 작품이고, 중기의 예로는 李正根(1531-)의 작품 및 李楨(1578-1607)과 趙涑(1595-1668)의 작품이 전한다.

87) <平壤屏風圖>는 현재 소장처는 알 수 없으나 이 작품에 이징의 款署는 보이지 않지만 이징의 1647년 작으로 밝히고 있다. 이 책의 저자에 의하면, 이 그림은 1913(大正2)년 日本人 우찌다(內田)가 朝鮮史編修會에 기증하였다고 하는데 현재 소장처는 알 수 없다. 방동인, 『한국의 지도』(世宗大王 기념 사업회, 1985) p.204 및 도7 참조.

圖를 그려 이름이 알려진 화가는 없는 듯하고⁸⁸⁾ 이징 이후에는 文人畫家인 尹斗緒(1668-1715)가 繪畫式 地圖를 그렸음이 확인된다.⁸⁹⁾ 그런데 『朝鮮史研究』에 “平安南道 道廳에 게첩되어 있는 <平壤圖>는 李澄의 筆이더라”는 기록이 있어 이징이 平壤圖를 그렸던 사실을 확인할 수 있다.⁹⁰⁾

1647년에 그려진 이 작품은 평양성을 중심으로 상단의 산맥과 하단의 강변이 평행을 이루는 구도 속에 우반부는 구불구불 이어지는 산봉을 좌반부는 성곽 안에 뾰뾰히 가옥이 들어선 평양 전경을 웅장하고도 정밀하게 그려냈다. <平壤圖>나 <箕城圖>는 대개 全圖式(軸이나 卷)이나 屏風式으로 그려졌는데 이징의 작품은 어떠한 용도로 제작되었는지는 모르지만 언제부터인가 平壤이 주요 화제가 되었던 듯하다. 현재 전하는 <平壤圖>는 18세기이후의 것이 대부분이고 동시기나 전대에 제작된 平壤圖가 없어서 양식을 비교하기가 어려워 동시기 즉, 17세기에 제작된 실경산수도, 1614년작인 李信欽의 <斜川庄全景圖>(도 26)와 비교하고자 한다. 두 작품들에 비해 이징의 <平壤屏風圖>는 역시 俯瞰法으로 표현하였으나 이징의 작품이 훨씬 넓은 시계를 보여주고 있어 새로운 화법이 반영되었음을 느끼게 한다.⁹¹⁾

IV. 맺음말

본고에서는 17세기 초엽부터 후반까지 조선중기 화단의 핵심적 위치에서 활약했던 李澄(1581-1674이후)의 生涯와 繪畫 世界를 여러 문헌사료와 작품 및 기존의 연구업적에 힘입어 고찰해 보았다.

선조 때부터 화원이 된 이징은 許筠, 李植, 申翊聖, 趙繼韓 등이 평했듯이 일찍이 20대부터 나라 안에서 최고가는 화가로 손꼽혔으며 특히 光海君 때부터 仁祖 때에는 군왕의 총애를 받으며 활약했다. 그의 나이 40대부터 60대 무렵은 仁祖 王室을 기반으로 왕성한 창작력을 과시한 그의 전성기였다. 따라서 이 시기에 각계각층의 사람들과 폭넓게 교류하면서 그들의 요구에 긍정적으로 대처하여 그림을 아끼고 즐기는 그들의 의식과 기호를 공유했다. 이징이 적어도 94세 이후까지 생존하였

88) 地圖는 표현 방법에 따라 크게 圖面式 地圖(記號式 地圖)와 繪畫式 地圖로 분류할 수 있겠다. 이러한 분류 및 우리나라 고지도의 회화적 측면에 대한 연구로는 安輝濬, 『韓國의 古地圖와 繪畫』, 『海東地圖』(서울대학교 奎章閣, 1995) pp.48-59 참조.

89) 丁若鏞, 『跋恭齋朝鮮圖障子』, 『輿猶堂全書』 제1집 詩文集 跋 21면(경인문화사, 1970, p.295) 참조.

90) 金榮胤, 『韓國書畫人名辭書』(한양문화사, 1959) p.202 참조.

91) 朝鮮中期, 17세기 중엽에 이렇게 넓은 視界를 화폭에 담아낼 수 있었을까 하는 문제가 제기되었지만 당시 서양문물이 전래된 것을 고려하면 무리가 없다고 본다. 昭顯世子가 瀋陽, 北京 등에 있으면서 아담살과 친교를 맺어 서교와 서학을 알게 되었다. 아담 살은 귀국한 소현세자에게 각종 서양서적, 輿地球, 천주상 등을 기증한 일이 있다. 소현세자는 아담 살에게 보낸 편지에 天球儀(輿地球)와 천문서에 대하여 “... 내가 고국에 돌아가면 궁정에서 사용할 뿐만 아니라 이것들을 출판하여 식자들에게 보급시킬 생각이다.”라고 謝意를 전하였다. 당시 조선에서 서구 문화가 접촉하는 데에 昭顯世子가 선구적인 역할을 했던 것으로 보인다. 姜在彥, 『조선의 西學史』(대우 학술총서47, 민음사, 1990), pp.57-58 참조.

음을 알 수 있었다.

이징의 회화는 筆墨法에 있어 분방함은 보이지 않고 느슨하면서 여유로운 필선과 화면 구석까지 세심하게 관심을 기울이는 치밀함을 보여주지만 직업화가적인 習氣같은 것은 보이지 않는다. 단정하고 아담한 정경 속으로 보는 이를 편안하게 상념에 빠져들게 하고 무한한 상상력을 유발시키는 묘미를 지니고 있다.

李澄은 畫題에 가장 잘 어울리는 적절한 구도, 적절한 필묵법, 적절한 모티브를 이용하여 각 주제를 자유자재로 그려내는 탁월한 면모를 보였다. 이제까지 살펴 본 李澄의 山水畫는 구도 면에서 몇 가지 유형으로 분류해 볼 수 있다. 첫째는 오른편 구석에서 나무나 바위로써 화면을 전개시키고 그 다음 인물이나 정자 등의 중심 요소로 이어지며 반대편에는 계곡이나 폭포를, 원경에는 여러 개의 해체된 산봉을 배치하는 구도이다. 이러한 배치로 단계적으로 공간이 설정되고 대개 보는 이의 시선이 사선이동을 하게 된다. 소위 ‘雨後聽流型’으로 〈萬壑爭流〉, 〈煎茶看瀑〉, 〈花開縣舊莊圖〉, 〈騎驢圖〉 등이 여기에 포함된다. ‘雨後聽流型’은 高遠과 平遠에 深遠이 가미되어 더욱 신비하고 변화무쌍한 화면 분위기를 자아낸다.

둘째는 근경에 土坡나 수목을 그리고 중경은 연운이 가득한 수면이나 산 속, 원경에는 화면 왼편에 솟아나온 커다란 山塊를 배치하여 고원과 평원이 조화를 이루는 것으로 대개 편파적인 3단 구도이다. 소위 ‘雪中探梅型’으로 〈溪山酒旗〉, 〈高士騎驢〉, 〈雪景圖〉 등이 여기에 속한다.

셋째는 수목과 바위로 어우러진 완만한 사선에서 화면이 전개되지만 한 쪽에 치우침없이 거의 균등한 무게가 주어져 안정적인 3단 구도를 이루는 것이다. 경물들은 따로 분리되지 않고 구름이나 수면을 통해 유기적으로 연결되며 평원산수의 측면이 두드러지는데 이것은 ‘携琴登臺型’으로 〈赤壁賦圖〉가 이 유형에 속한다.

넷째는 하단부의 변각적인 구성에서 화면이 전개되고 원경은 나지막한 한두 개의 능선으로 정리된다. 이러한 간략한 화면 구성은 ‘平沙落雁型’으로 대부분의 瀟湘八景圖들과 〈山水畫帖〉 제 4, 5, 7엽 등이 이 유형에 속한다.

이징은 다양한 기법과 구도와 새로운 화풍에도 관심을 기울여 다소 변화 있고 복잡한 구도를 보이는 작품도 남겼지만 대부분의 요소들을 자신의 전형적인 화풍으로 소화해 냈다.

이징은 御眞의 제작, 병란으로 유실된 회화를 복구하거나, 또는 문사들의 모임이나 그들의 시정을 담아 그림으로 표현하였다. 또한 쇠도하는 그림 청탁으로 문전성시를 이루어 얼굴 한번 볼 수 없을 정도로 이징에 대한 평판은 드높았다. 그 시대 사람들이 그렇게도 선호했던 李澄의 繪畫는 그 자체가 바로 朝鮮中期的 繪畫라고 할 정도로 그 시기 화단의 다양한 양상이 그의 회화에 조명되어 있어서 이징을 통해 그가 살았던 시대 회화의 여러 경향을 바라볼 수 있었다.

李澄은 12세의 어린 나이에 임란을 겪기 시작하여 끊임없는 전란과 당쟁 등으로 나라 안팎이 극도의 혼란으로 점철되었던 시대를 살았다. 이징 뿐만 아니라 그 시대 사람들은 현실을 잊고서 어디론가 은둔하고 싶었을 것이다. 조선시대 전기간에 걸쳐 이처럼 흥미하였던 때는 다시 없었고 그러한

시대상을 여실히 반영하고 있는 것이 바로 이징의 산수화라고 본다. 조선시대에 살았던 문인 사대부들은 서화를 통해 그 속에서 와유하면서 그들의 심신을 편하게 했었음은 주지하는 사실이다. 그렇지만 조선후기에는 영정조시대를 정점으로 안정을 구가했던 시기로 자아의식의 팽배로 풍속화나 진경산수 등이 태동할 수 있었으며 이 점이 당쟁과 전란 등으로 혼미했던 조선중기와 분명히 구별되는 차이로 볼 수 있다. 이징의 〈高士騎驢〉나 〈煎茶看瀑〉 등의 많은 작품들이 당시 문인들이 臥遊하고 싶고 隱居하고 싶은 이상세계를 표현했던 것이고 그들이 지향하는 바를 가장 훌륭하게 펼쳐냈던 사람이 바로 이징이었던 것으로 보인다.

따라서 이징의 산수화는 중국적이다거나 개성 없는 것으로 보기보다는 시대적인 요구에 충실히 부응한 것으로 보아야 할 것이며 또한 조선 초중기 회화사를 조선후기에 풍미했던 眞景山水와 風俗畫를 韓國的 畫風の 眞髓로 보는 시각에서 바라보고 평가하는 것은 타당하지 않다고 생각된다. 왜냐하면 조선중기는 정치, 문화적인 안정 속에 자아의식이 팽배했던 조선후기와는 상반되게 대내외적으로 불안정한 시기였으므로 조선중기 회화를 후기회화와 동일선상에서 논의하는 것은 무리가 따를 것으로 보인다.

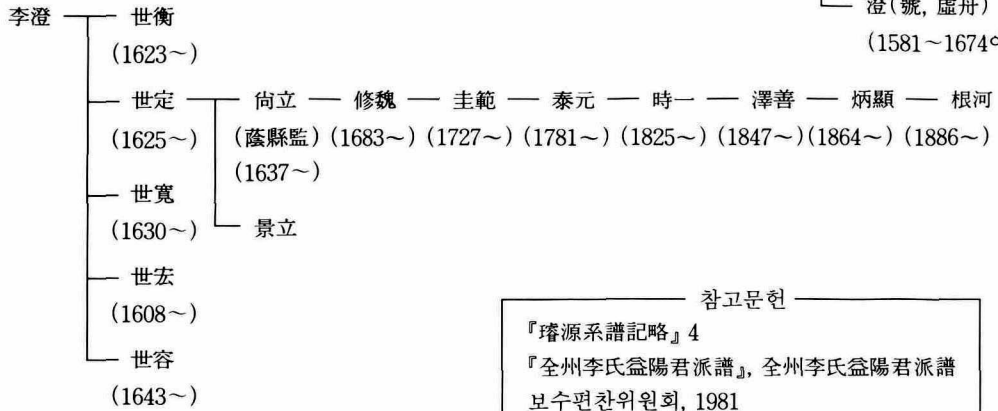
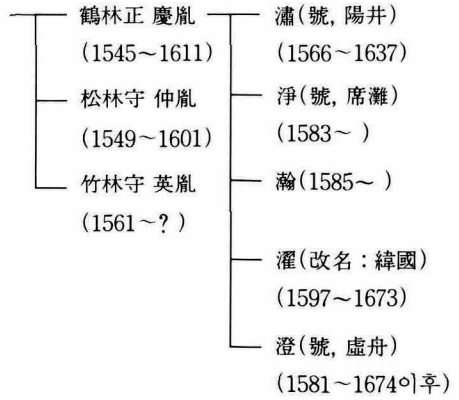
이처럼 중기화단의 핵심적인 인물로서 한국회화사상 큰 줄기를 형성하였던 이징에 대한 정당한 평가가 미비함에 주목하여 새롭게 발굴한 이징의 미공개 작품과 여러 문헌사료의 수집에 기초하여, 그의 卒年을 포함한 生涯 전반에 대해 보다 구체적으로 접근하여, 이징 산수화의 다양한 화풍을 올바르게 조명하여 한국회화사에서의 李澄의 위상을 새롭게 파악하고자 하였다. 이징의 회화가 당대 및 후대 회화사에 미친 영향이나 그에 대한 논평, 평가 등은 앞으로의 과제로 삼고자 한다.

〈표 1〉 李澄 年譜

1581(宣祖14)	出生
* 1605 宣祖38(25세)	畫員으로서 宣武原從功臣에 錄動됨 (4/16) (『宣武原從功臣錄卷』)
* 1609 光海君1(29세)	遠接使의 隨行畫員으로 同行
1611 光海君3(31세)	父親 李慶胤 卒 (5/16)
* 1614-1615光海君6-7 (34-35세)	金水雲, 李應福, 柳成業 등의 畫員과 함께 東國新續三綱行實圖 제작 (『東國新續三綱行實撰集廳儀軌』)
1617 光海君9무렵(37세)	御殿에서 繪畫 제작 (趙繼韓, 『玄洲集』)
1618 光海君10(38세) 8/24	畫員 司果(正6品)의 직책으로 遠接使 修行
1623 仁祖1 (43세)	長男 世衡 出生 閭巷文人 劉希慶(1545-1636)의 別墅〈林莊圖〉제작
1624-1636(44세-56세)	金時習 肖像 改修 (『梅月堂集』附錄) >
1625 仁祖3(45세)	文會圖인〈銀臺秋興圖〉 제작 (李植, 『澤堂集』) 次男 世定 出生
1627 仁祖5(11月)(47세)	入闕 御前에서 繪畫 제작 (『仁祖實錄』) 昭顯世子 嘉禮都監 二房에서 花鳥翎毛 屏風제작
* 1628 仁祖6(9월)(48세)	太祖 康獻大王影幀 改修에 참여 太祖 康獻大王影幀 改修후 東班 6品 實職(主簿)除授 羅萬甲(1592-1642)家藏 石敬畫帖 復舊 (李植, 『澤堂集』)
1630 仁祖8 (50세)	三男 世寬 出生
* 1635 仁祖13 (55세)	趙光祖의 뜻을 기린 尹彥直의〈蘭竹屏〉復舊
1638 仁祖16 (58세)	仁祖莊烈后嘉禮都監 屏風 제작에 참여 / 入闕, 王命에 따라 花鳥, 山水 등 많은 繪事를 행함 (『仁祖實錄』)
* 1643 仁祖21(63세)	五男 世容 出生 (庶子) 조선초기문신 鄭汝昌의 옛별장〈花開縣舊莊圖〉제작
1645-48仁祖23(65-68세)	淸나라 畫家 孟永光과 交遊
1647 仁祖25(67세)	〈平壤圖〉 屏風 제작
* 1671-1680(91-94세)사이	宋時烈, 權聖源(1602-), 俞樾(1607-1664) 등의 文會 〈黃山會遊圖〉製作 (宋時烈, 『宋子大全』)
* 1674(94세) 顯宗15 이후	他界 (權尙夏, 『寒水齋集』)

〈丑 2〉 家系表

成宗 — 益陽君 懷 — 龍川君 壽鵬 — 清城君 傑
 (1457-1494) (1488~1552) (1505~1569) (1525~1593)
 (在位:1469-1494)



참고문헌
 『睿源系譜記略』4
 『全州李氏益陽君派譜』, 全州李氏益陽君派譜
 보수편찬위원회, 1981

A Study of the Life and Landscape Painting of 17th Century Korean Artist Yi Ching (李澄)

Kim, Ji-hae

Yi Ching(1581-after1674) was very active in the artistic world of the middle Chosŏn period when Sung-Confucianism was the dominant doctrine of the literati in the midst of ceaseless wars. The Che School paintings came into being under the remaining influenced by the An Kyon School style of the early Chosŏn period. As an illegitimate offspring of the royal family and academy painter, he reflected the art and social structures of his time. A study of his career provides an opportunity to understand the various aspects of the middle Chosŏn period and art styles of academy painters as well as of the literati.

Chapter II of this paper focuses on his personal life including his friends and family and how they had an impact on his paintings on the basis of just discovered documents. Discovering that he died sometime after 1674 was one of the significant findings made from these documents.

In Chapter III, Yi Ching's landscape paintings are evaluated into three classifications, An Kyon Style, Che School Style and eclecticism style. The overlooked characteristics and uniqueness of his known works are brought into focus.

He created four major compositions and expressed them in various ways. "*To hear the river flow after the rain*(雨後德流)"(p1.24) shows diagonal composition. In "*To look for an apricot blossom in the snow*(雪中探梅)"(p1.3), the line of vision is directed from the trees and pavilion sitting on a huge mountain on one side to the middle scenery of the other side of the plane. "*To climb the heights with a harp*(携琴登臺)"(p1.24) was painted as a horizontal three-layer composition. The two-layer composition of "*Wild geese landing on the plain*(平沙落雁)"(p1.12c) consists of shore of near view and gentle slopes afar with a wide expanse of water in between.

Yi Ching dealt in his landscape paintings with literary subjects such as 'Eight views of Hsiao and Hsiang(瀟湘八景)', 'Shangrila(桃源)' and 'Red Cliff Prose (赤壁賦)', and also painted some 'literati's villa'(別墅圖) describing their gatherings mostly in outdoor villas in ink, ink and light color, gold and glue, blue and green color.

Yi Ching's art which can be categorized as middle Chosŏn period art itself proves through various styles and techniques that Korean paintings of those days did not so much simply imitate Chinese painting as were an independent style. He also diversified to create originality. Therefore this paper can hopefully provide momentum for further studies to be done about his brilliant career as an artist.

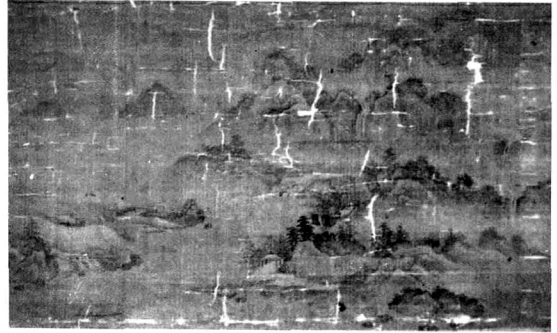
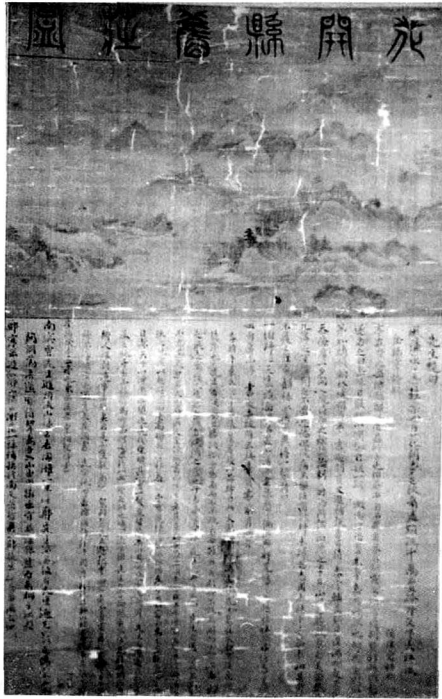


圖 1a. 李澄,〈花開縣舊莊圖〉圖畫 部分 33×56cm

圖 1. 李澄,〈花開縣舊莊圖〉1643년 絹本淡彩
國立中央博物館



圖 2. 李澄,〈雨後聽流〉絹本淡彩
17.2×12.8cm 國立中央博物館



圖 3. 李澄,〈雪中探梅〉絹本淡彩 17.2×12.8cm
國立中央博物館



圖 4. 傅安堅,〈晚冬〉絹本淡彩 35.2×28.5cm
國立中央博物館



圖 5. 李澄,〈萬壑爭流〉絹本金泥
87.9×63.6cm 國立中央博物館



圖 6. 李澄,〈高士騎驢〉絹本金泥
117.5×57.0cm 潤松美術館



圖 7. 梁彭孫,〈山水圖〉紙本淡彩
88.2×46.5cm 國立中央博物館



圖 8. 戴進,〈山水圖〉絹本淡彩
184.5×109.3cm 臺北 故宮博物院



圖 9a. 李澄, 제 1엽 絹本淡彩 30.9×23cm
國立中央博物館



圖 9b. 李澄, 제 2엽 絹本淡彩 30.9×23cm



圖 9c. 李澄, 제 3엽 絹本淡彩 30.9×23cm



圖 9d. 李澄, 제 5엽 紵本淡彩
21.8×18.8cm

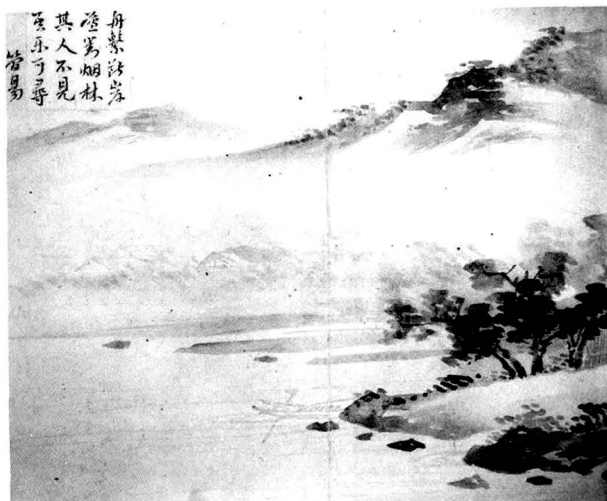


圖 10. 李慶胤,〈舟繫斷岸〉紙本水墨
26×33cm 湖林美術館

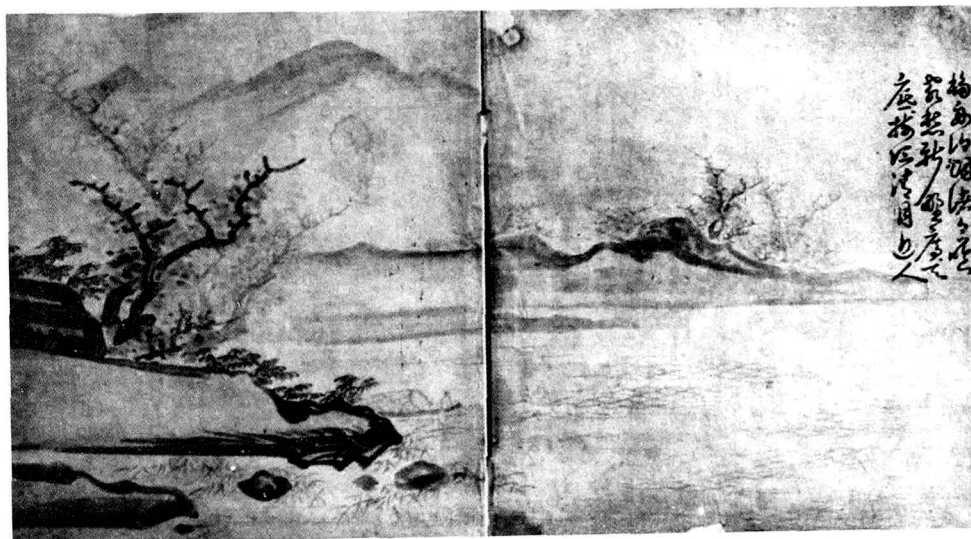


圖 11. 傳 申師任堂,〈山水圖〉紙本淡彩 35×63.3cm 國立中央博物館



圖 12a. 李澄,〈煙寺暮鐘〉絹本淡彩
37.8×40.5cm 國立中央博物館



圖 12b. 李澄,〈漁村落照〉絹本淡彩
37.8×40.5cm 國立中央博物館



圖 12c. 李澄,〈平沙落雁〉絹本淡彩
37.8×40.5cm 國立中央博物館

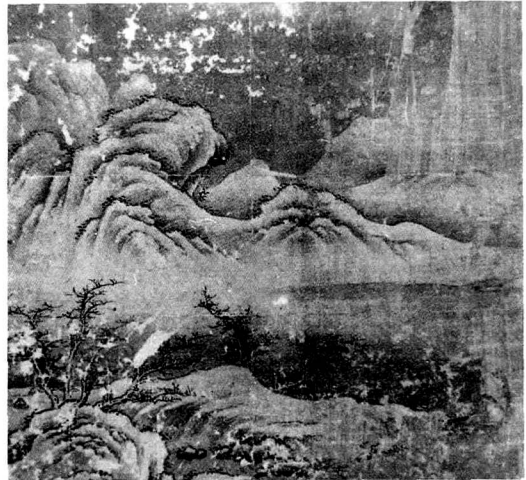


圖 12d. 李澄,〈江天暮雪〉絹本淡彩
37.8×40.5cm 國立中央博物館



圖 13. 李澄,〈騎驢圖〉紵本淡彩
28.8×18.8cm 개인소장



圖 14. 李澄,〈雪景圖〉紵本淡彩
28.8×18.5cm 개인소장



圖 15. 李澄,〈煙寺暮鐘軸〉絹本淡彩
103.9×55.1cm 國立中央博物館



圖 16. 李澄,〈平沙落雁軸〉絹本淡彩
103.9×55.1cm 國立中央博物館



圖 17. 李澄,〈赤壁賦圖〉絹本青綠 119×69cm
國立中央博物館

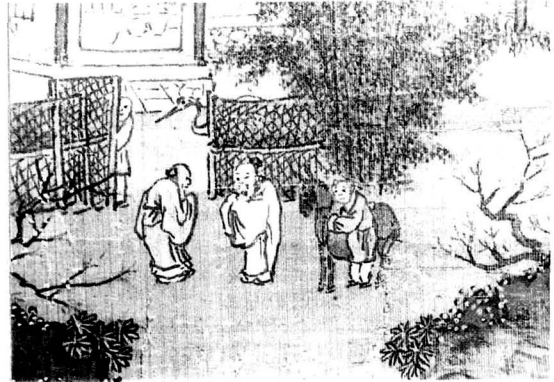


圖 17a. 〈赤壁賦圖〉 세부

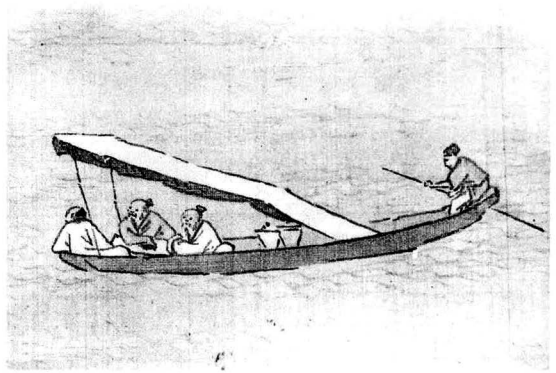


圖 17b. 〈赤壁賦圖〉 세부

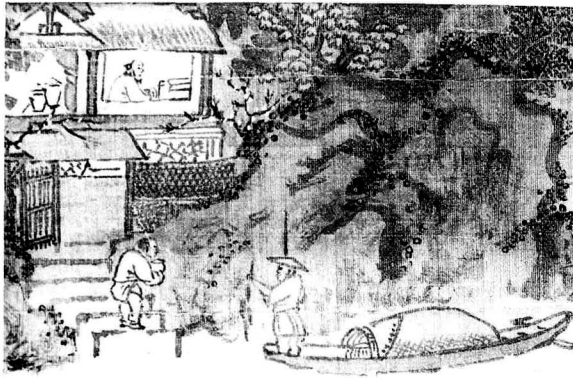


圖 17c. 〈赤壁賦圖〉 세부



圖 18. 文清,〈山水圖〉紙本淡彩
73.1×32.8cm 보스톤미술관



圖 19. 李澄,〈溪山酒旗〉絹本淡彩 31×21cm 澗松美術館

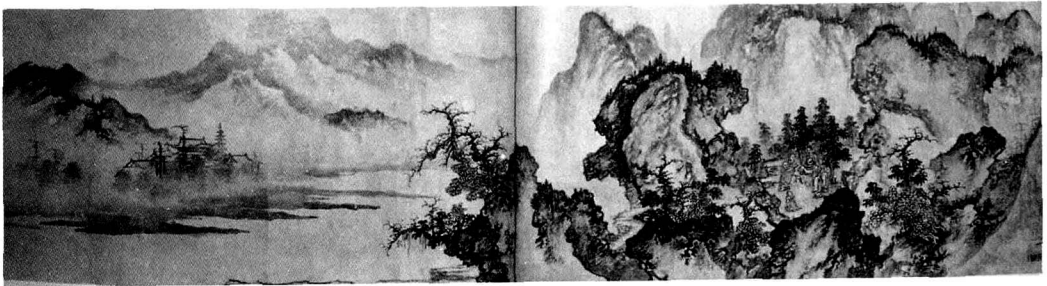


圖 20. 李升,〈說法山水圖卷〉紙本水墨 29.2×110.5cm 데이-インベリ 夫妻



圖 21. 李澄,〈煎茶看瀑〉絹本淡彩 31×21cm
澗松美術館



圖 22. 李慶胤,〈山水圖〉紙本淡彩
30.6×21.3cm 『韓國繪畫大觀』도84



圖 23. 鐘禮,〈觀瀑圖〉絹本淡彩 177×103.5cm
Princeton 대학 미술관



圖 24. 李澄,〈携琴登臺〉絹本淡彩
31×21cm 澗松美術館

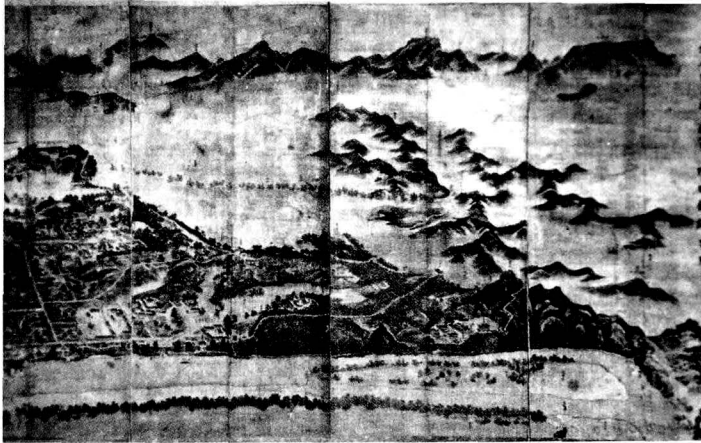


圖 25. 李澄,〈平壤屏風圖〉 소장처 미상, 『한국의 지도』 도7

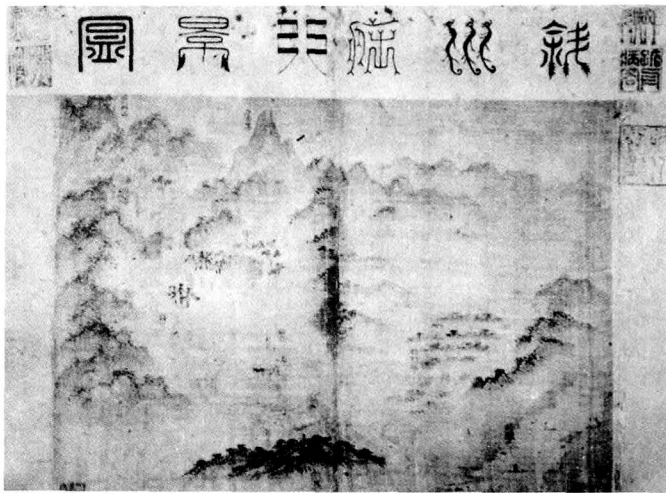


圖 26. 李信欽,〈斜川庄全景圖〉 1614년 紙本淡彩 34×56cm

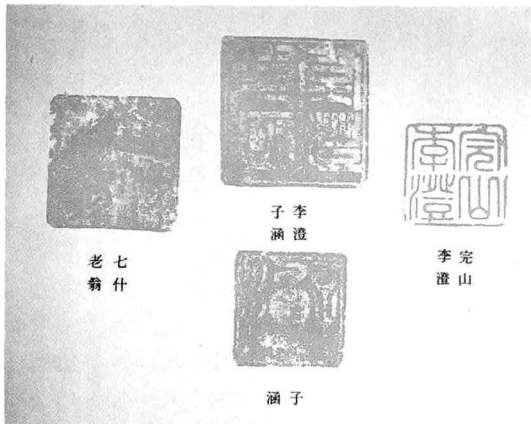


圖 27. 李澄,〈圖印 모음〉 『權域印藪』 p.142