겸재정선미술관 개관9주년 '겸재문화예술제' 학술심포지엄
'겸재 정선의 삶과 예술'

산수판화(山水版畫)에서 산수(山水)로:
실경산수화의 전환과 정선의 금강산도

이경화

(서울대박물관 연구원)

산수판화(山水版畫)에서 산수(山水)로:
실경산수화의 전환과 정선의 금강산도

이경화
(서울대박물관 연구원)

Ⅰ. 서론: 기관산수(奇觀山水)
Ⅱ. 강세황의 진경(眞景)과 정선의 진경산수
Ⅲ. 명청대 산수판화와의 교섭과 정선의 금강산도
Ⅳ. 17세기의 실경산수화의 회화적 전환
Ⅴ. 결론: 산수판화에서 산수로

Ⅰ. 서론: 기관산수(奇觀山水)

금강산과 한양의 절경을 독자적인 화풍으로 표현한 겸재(謙齋) 정선(鄭敾, 1676-1759)의 실경산수화는 조선 회화의 새로운 장을 열었다는 평가를 받고 있다. 그간에 정선의 진경산수는 조선시대 산수화 연구의 중심에 있었다고 해도 과언이 아닐 텐데, 이제 그의 금강산도에 관한 연구는 국내에 한정되지 않고 국제적인 논의 대상으로 전환되는 듯하다.[1] 정선의 금강산도를 연구한 국외의 연구자로서 우리가 주시

1) 2018년 평창동계올림픽을 기념한 Metropolitan Museum of Art의 'Diamond Mountains: Travel and Nostalgia in Korean Art' 전시가 있었으며 최완수 선생의 『진경산수화』는 영문판으로 출간되었다. Soyoung Lee, D*iamond Mountains: Travel and Nostalgia in Korean Art,* (New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven and London: Yale University Press, 2018); Ch'oe Wan-su, *Korean True-View Landscape: Paintings by Chŏng Sŏn*, edited

해야할 인물은 아무래도 서구학계에까지 영향력을 지닌 대만의 스서우첸(石守謙)일 것이다. 스서우첸은 17-18세기 동아시아에서 실재하는 자연 경관을 대상으로 제작된 실경산수화의 유행 현상을 고구(考究)하며 자연의 조화를 깨닫게 할 정도로 특별히 빼어난 경관을 그린 실경산수화를 '기관산수(奇觀山水)'라는 개념으로 설명하였다. 명청대 문인들에게 최고의 유람처로 선호되었던 안휘성 황산(黃山)의 절묘한 봉우리를 그린 황산도(黃山圖)는 기관의 개념에 가장 상응하는 장르였다.[2)]

동아시아에서 명산도회(名山圖繪)는 오랜 전통이었다. 그러나 16세기 중엽 이래 기관산수의 특별한 유행이 있었으며 이러한 현상을 불러온 중요한 요인으로 문인들의 여행 열기와 판화라는 대중 매체의 유행을 들고 있다. 광범위한 독자군을 형성한 명말청초의 출판물은 명산승경을 찾는 문화풍조를 중국만이 아니라 조선과 일본을 포함하는 동아시아로 확대시켰다. 중국 문인의 명산 유람과 기관산수 제작이 조선으로 확산되면서 이에 호응하여 등장한 조선의 회화가 바로 정선의 '금강산도'였다.

이와 같은 스서우첸의 연구는 한국의 연구자들에게 낯설지 않은 것이다. 이것은 동아시아적 시야에서 정선의 금강산도를 이해하자는 국내의 연구와 상당 부분 부합하기 때문이다. 논의의 전개 방식이나 근거가 된 자료도 양자 간에 거의 차이가 없을 정도이다.

본 발표는 스서우첸의 논고가 불러오는 몇 가지 질문에서 시작하고자 한다. 그의 연구에서 가장 눈길을 끄는 부분은 정선의 금강산도를 진경이 아닌 기관이라는 새로운 개념으로 논의하려는 시도이다.[3)] 이는 자연스럽게 조선에서 '진경'은 과연 어떤 의미로 사용되었는가, 진경은 어떤 과정을 거쳐 정선의 회화와 결부되었는가라는 의문으로 이어진다. 두번째 질문은 명청대 출판물과 정선의 금강산도와의 구체적인 관계이다. 중국의 출판물과 조선의 실경산수화와의 상관관계에 대한 상세한 검토를 통해 정선의 금강산도에서 간취되는 판화적인 요소를 다시 이해하고자 한다.

Ⅱ. 강세황의 진경(眞景)과 정선의 진경산수

스서우첸은 진경산수와 실경산수를 동일한 의미로 해석하였으며 이런 형태의 그림은

---

translation by Pak Youngsook & Roderick Whitfield, (London: Saffron Books/Eastern Art Publishing, 2005).

2) 스서우첸의 연구는 2012년 대만대학교에서 개최된 "東亞文化意象之形塑——觀看、媒介、行動者國際學術研討會"에서 발표되었다. 이후에 이 심포지엄의 논고를 모아 출간된 『轉接與跨界』에 수록되었다. 石守謙, 「十七、十八世紀東亞的奇觀山水-從中國到朝鮮的傳佈過程」, 『轉接與跨界: 東亞文化意象之傳佈』(允晨文化, 2015), pp. 33-77.

3) 한국의 학계 내에서도 18세기 문예에서 '기(奇)'의 개념에 주목한 연구들이 진행되었다. 고연희, 「동아시아 산수기행 문학의 문화사적 조명; 조선후기 산수기행문예에 나타나는, "기(奇)" 추구」, 『한국한문학연구』 49(2012), pp. 69-99.

다만 자연경관을 얼마나 진실하게 표현하는가를 기준(模式)으로 삼는다고도 하였다. 실경과 진경에 대한 이러한 이해는 중국 회화에서 진경이라는 용어가 거의 사용되지 않았던 현상과도 상통한다. 그렇다면 조선에서도 그의 주장처럼 진경은 실경 이상의 의미를 지니지 않을까?

정선 이전에도 '진경(眞景)'이라는 용어는 존재하였으나 18세기 이전은 회화 형식을 지칭하는 용어가 아니었다. 진경은 사건과 사물의 사실성을 표현하기 위해 일반적으로 사용되는 추상명사였던 것으로 보인다. 선행 연구에 의하면 진경(眞境)과 진경(眞景)이 유사한 의미로서 통용되다 진경(眞景)이 실경산수화의 의미로 선호되기 시작한 것은 18세기 후반이었으며 19세기를 지나며 의미가 정착되었다고 한다.[4]

회화 용어로서 진경을 언급한 이른 사례로서 1709년 윤덕희(尹德熙, 1685-1776)는 삼각산 백운대를 그린 선면화에서 진경(眞景)을 언급한 일이 있다. 1763년 통신사행을 떠난 조엄은 아카마가세키(赤間關: 시모노세키)에서 본 풍경을 화사에게 그리게 하며 '진경(眞景)'을 그려낸다고 해도 자신의 마음속에 있는 풍경을 절반도 그려내기 어려울 것이라고 한 일도 있었다.[5] 18세기에 진경이 어떤 의미를 지닌 회화 용어였는지 파악하고자 할 때 가장 많은 사례를 제시하는 인물은 진경(眞景)을 거듭 사용하였던 표암(豹菴) 강세황(姜世晃, 1713-1791)일 것이다. 강세황이 진경을 사용한 첫번째 사례는 1781년에 지은 「호가유금원기(扈駕遊禁苑記)」라는 글이다. 이해 여름 정조의 어진 제작을 감독하게 된 강세황은 국왕의 안내를 받으며 궁궐 후원을 유람하는 명예를 얻게 되었다. 정조는 수행화원이었던 김응환(金應煥)에게 명령하여 즉석에서 창덕궁 옥류천 주위의 세 정자를 그리도록 하였다. 강세황은 당시의 그림을 '진경(眞景)'이라고 언급하였다.[6]

글을 쓴 시기는 분명하지 않지만 그림에 화평을 적으며 진경을 거론한 사례가 관찰된다. 삼성미술관 Leeum 소장의 《불염재주인진적첩(不染齋主人眞蹟帖)》이 그 하나로서 여기에 수록된 정선의 〈소의문망도성도(昭義門望都城圖)〉에 화평을 쓰며 진경을 언급하였다. 서울을 조망한 선면의 산수화 주위에는 정선의 관서를 비롯한 3편의 글이 적혀있다. 이중 '표암'의 화평은 "소의문(서소문) 바깥에서 도성을 바라봄이 이와 같다. 성, 연못, 궁궐을 또렷하게 가리킬 수 있다. 이것은 정선의 진경도(眞景圖) 중에서 가장 으뜸으로 추천해야 한다"라는 내용이다.[7] 강세황이 당시 조선에서 흔히 사용

---

4) 한국회화사에서 진경의 의미와 역사에 관한 충실한 연구들이 있으며 발표자는 이를 바탕으로 논의를 시작하였다. 박은순, 『금강산도 연구』(일지사, 1997), pp. 78-102; 권인경, 「진경의 성립과 변천에 대한 연구」(홍익대학교 석사학위 논문, 2006) 등.

5) 차미애, 『공재 윤두서 일가의 회화 : 새로운 시대정신을 화폭에 담다』(사회평론, 2014), pp. 476-487. 윤덕희의 진경 용례 및 발표자의 오류에 관하여 지적해 주신 박정애 선생님께 감사드린다.

6) 姜世晃, 「扈駕遊禁苑記」, 『豹菴遺稿』, "使畫員金應煥, 寫三亭之眞景."

7) "從昭義門外, 望都城乃如此. 城池宮闕歷歷可指, 此翁眞景圖, 當推爲第一. 豹菴."
장진성은 강세황의 화평은 이 그림에 구사된 원근법 및 투시도법이 보여주는 사실성에 대한 높은

되지 않았던 '진경도'를 언급하여 눈길을 끈다. 강세황의 진경관이 드러나 있어 일찍부터 주목받은 그림으로 강희언(姜熙彦, 1710-1784)의 〈인왕산도(仁旺山圖)〉가 있다. 이 그림은 인왕산의 복잡한 골격을 정밀하게 사생하였으며 그 표현에서 서양화풍의 원근법과 채색법을 보여준다.[8] 여기에 적힌 강세황의 화평은 다음과 같다.

> 진경(眞景)을 그리는 자는 매번 지도를 닮지 않을지 걱정한다. 이 그림은 이미 충분히 핍진하면서도 화가의 모든 법을 잃지 않았다.[9]

강희언의 그림에는 늦은 봄 도화동(桃花洞: 자하문 근처)에서 인왕산을 보았다는 관서가 남아 있어 화가가 실경을 관찰하고 그렸을 것으로 추정된다.[10] 〈인왕산도〉의 표현에 대하여 강세황은 경관을 핍진하게 묘사하면서도 지도와는 차별화를 이루었다고 평가하였다. 진경산수와 지도 양자의 차이를 '화가의 법,' 즉 화가의 재해석에 의해 구별하는 방식을 간취할 수 있다. 마지막으로 "정겸재는 동국진경(東國眞景)에 가장 뛰어나니 현재가 다시 겸재를 배웠다"라는 《겸재화첩》에 남긴 평가이다. 이 화첩의 실물은 전하지 않지만 강세황의 글은 오세창(吳世昌, 1864-1953)의 『근역서화징(槿域書畫徵)』에 수록되어 있다.[11]

강세황이 진경을 사용한 용례에서 어느 정도의 공통점을 찾을 수 있다. 그가 진경을 말할 때 그 대상은 조선의 경관을 그린 산수화였으며 화가가 직접 경관을 사생하거나 이에 준하는 방식으로 제작된 그림이었다. 진경은 기관처럼 극소수의 특수한 경관만을 가리는 것은 아니었으며 일상적으로 접하는 서울의 승경도 진경이 될 수 있었다. 그러나 강세황은 실경산수화에 관한 서술에서 진경(眞景)과 진경(眞境) 두 가지를 혼용하였으며, 진경에 관한 상세한 저술도 남기지 않아 있어 그 의미를 단정하기 어려운 면이 있다.

강세황과 유사한 시기에 '진경'을 회화 용어로 사용하였던 일본의 경우를 참고함으로서 그 의미를 보다 명료하게 도출할 수 있을 것이다. 일본은 18세기 후반부터 일본의 산수를 그린 실경산수화에 '진경도(眞景圖)'라는 이름을 사용한 것으로 알려져 있다.[12] 최초의 진경도로 일컬어지는 이케노타이가(池大雅, 1723-1776)의 〈아사마야마

평가라고 여겼다. 한편 이 선면 산수화가 정선의 진작인가에 관해서는 의문을 제기하고 있다. 장진성, 「사실주의의 시대: 조선 후기 회화와 '즉물사진(卽物寫眞)'」, 『미술사와시각문화』 14(2014), pp. 6-29.

8) 이태호, 『한국의 미 12: 산수화(하)』(중앙일보사, 1985), p. 232.

9) "寫眞景者, 每患似乎地圖. 而此幅旣得十分逼眞, 且不失畫家諸法. 豹菴."

10) "暮春登桃花洞望仁王山."

11) 오세창, 『근역서화징』(시공사, 2001), pp. 651-659.

12) 일본의 진경도에 대하여는 박은순, 「謙齋 鄭敾과 이케노 타이가(池大雅)의 眞景山水畵 比較硏究」. 『미술사연구』 17(2003), pp. 133-160; 辻惟雄, 「眞景の系譜」, 『辻惟雄集』 6(岩波書店, 2013-2014), pp. 117-244; 佐佐木丞平, 「日本文人畵論の確立」, 『藝術世界の論理』(創文社, 1972), pp. 302-311; Melinda Takeuchi, "'True' Views: Taiga's Shinkeizu and the

진경도(淺間山眞景圖)〉는 1760년경 이곳을 유람한 후 유학자이자 화가였던 기온난카이(祇園南海, 1675-1751)를 위해 그린 실경도이다. 이 그림은 타이가의 제자인 고후요(高芙蓉, 1722-1784)에 의해 진경(眞景)으로서 불렸다.[13] 일본의 어느 지역에서도 진경을 그릴 수 있으며 중국의 그림과 다를 바 없다고 하였던 구와야마 교쿠슈(桑山玉州, 1746-1799)의 진경론에는 중국과 다른 자국의 산수를 그린다는 의식이 놓여 있음을 관찰할 수 있다. 진경의 역사를 연구한 츠지 노부오(辻惟雄)는 에도시대의 진경도란 중국에서 유입된 화론을 새롭게 접한 일본의 남화가들이, 스스로 실견한 풍경을 바탕으로 일본의 명소를 그린 그림으로 정의하였다. 이러한 정의는 조선에서 사용례를 통해서 파악되는 진경의 의미와 크게 다르지 않아 보인다.

조선 회화에서 진경의 사용례는 극히 드물어 전반적으로 폭넓게 사용되는 용어는 아니었다고 생각된다. 그렇다면 진경은 어떤 과정을 통해 오늘날과 같이 사용되었으며 정선의 회화는 진경산수화라는 이름을 얻게 되었을까? 20세기 이후에 '진경'과 정선을 함께 거론한 사례는 약 1930년을 전후한 시기로 거슬러 올라간다. 1928년 출간된 『근역서화징(槿域書畵徵)』 내의 정선 조항에서 오세창은 그에 대하여 "산수를 잘 그렸으며 진경(眞景)에 뛰어났다"라는 평을 남겼다. 이후 1930년의 『동아일보』에는 최남선(崔南善)이 정선을 일컬어 '진경에 능하였다'고 묘사한 기사가 등장하였다. 조선에서 미술, 건축을 조사한 세키노 타다시(關野貞, 1867-1935)가 1932년 발간한 『조선미술사(朝鮮美術史)』에서 "정선은 무엇보다 산수에 뛰어나며 조선의 진경(眞景)을 그려 스스로 일가를 이루었다"라고 설명한 부분도 참고해야 할 것이다.[14]

『근역서화징』 이후부터 정선과 진경산수를 결부시키는 경향이 뚜렷하게 목격되고 있는데 박은순의 지적처럼 이것은 일정 부분 오세창에게 영향을 받은 현상일 것이다.[15] 한편으로 오세창의 정선을 향한 평가는 강세황과도 무관하지 않아 보인다. 『근역서화징』 내 정선 조항에는 앞서의 겸재 화첩과 동국진경에 관한 내용이 채록되어 있기 때문이다. 오세창이 이후의 미술사가들의 정선관(鄭敾觀)이 형성되는 데 영향을 주었다면 '정선의 진경산수'라는 개념은 그 근원을 18세기 후반에 등장한 정선의 평가까지 수렴해 갈 수 있을 것이다.

Evolution of Literati Painting Theory in Japan", *The Journal of Asian Studies*, Vol. 48, no. 1 (1989), pp. 3-26 참조.

13) 『菡萏居箚記』, "題淺間嶽眞景 池無名 雲簇東西南北嶺 烟披十万八千嵓."

14) 1946년 윤희순(尹喜淳, 1902-1947)이 정선에 대하여 "진경산수를 개척한 비조"라는 평가를 남긴 것도 이들과 상통한다. 尹喜淳, 「조선조 회화의 성격」, 『朝鮮美術史 硏究: 민족미술에 대한 斷想』(열화당, 2001), pp. 109-127.

15) 박은순, 「사의와 진경의 경계를 넘어서: 謙齋 鄭敾 新考」, 『謙齋 鄭敾: 겸재 정선 학술도록』(겸재정선미술관, 2016), pp. 237-243.

Ⅲ. 명청대 산수판화와의 교섭과 정선의 금강산도

스서우첸의 논고가 불러온 또 하나의 질문은 명대에 크게 유행한 출판물의 파급과 관련된다. 명청대 출판물과 정선의 금강산도와의 관계는 국외의 학자에 의해 처음 제기된 사항이 아니었다. 국내 학계에서는 고유색의 발현이라는 측면에 집중되었던 기존의 정선 연구를 비판하며, 보다 넓은 시야에서 한, 중, 일 동아시아 실경산수도 연구의 필요성이 강조되었다.[16] 그 과정에서 명청대 문예사조의 유입, 문인들의 기행문화, 정선의 금강산도 간의 관계를 본격적인 학술적 주제로서 고찰한 연구자는 고연희였다. 조중 간의 문화 관계를 증명하는 시각적 비교 대상은 『해내기관(海內奇觀)』, 『명산승개기(名山勝槩記)』, 『태평산수도(太平山水圖)』 등 중국 문인들의 기행문화와 긴밀하게 결부되어 있는 출판물이었다. 이 논의에서 명승지의 실경을 도해한 삽화가 포함된 출판물은 이른바 '산수판화(山水版畫)'로서 지칭되었으며 이 용어는 이후에 연구자 간에 통용되고 있다.[17]

산수판화집 중 『해내기관』은 17세기부터 저명한 조선 문인들이 탐독한 것으로 알려졌으며 정선의 금강산도와 관련하여 가장 이목을 끌었다. 『해내기관』은 1609년 항주의 양이증(楊爾曾)이라는 출판업자가 편찬한 것으로 중국의 명승 130여 곳을 도회하고 이를 설명한 도설(圖說)이다. 삽도의 특정 장면에서 구체적인 사물의 형상으로 그려진 암석이 등장하여 감상자의 흥미를 유발하곤 하는 데, 간송미술관 소장의 〈만폭동〉, 혹은 《풍악도첩》의 〈해산정〉에서 유사한 방식이 등장함이 지적되었다. 아울러 감상자의 정서를 대변하는 점경인물의 표현도 정선의 그림과 비교되었다. 『해내기관』은 출간으로부터 불과 20여년 뒤인 1631년경 전해졌다는 기록이 남을 정도로 신속하게 조선에 유입되었으며 문인들의 호응도 상당하였다.[18] 『해내기관』을 언급하여 주목할 필요가 있는 인물은 남학명(南鶴鳴, 1654-1722)이다. 1681년 그는 조속(趙涑, 1595-1668)이 남긴 금강산도 9폭을 감상한 후 각 폭에 하나의 경치를 그린

16) 홍선표, 「진경산수화는 조선중화주의의 소산인가?」, 『가나아트』 38(1994), pp. 52-55; 고연희, 「鄭敾의 眞景山水畵와 明淸代 山水版畵」, 『미술사논단』 9(1999), pp. 137-162; 박은순, 「진경산수화(眞景山水畵) 연구(硏究)에 대한 비판적 검토-진경문화(眞景文化),진경시대론(眞景時代論)을 중심으로」, 『한국사상사학』 28(2007), pp. 71-12 등.

17) 고연희, 위의 논문(1999), pp. 137-162; 박정애, 「17~18세기 중국 山水版畵의 형성과 그 영향」, 『정신문화연구』 31(2008), pp. 131-162. 명승지의 삽화와 기행문, 혹은 지리지로 구성되어 명산도경이라 할 수 있는 이들 출판물은 흔히 '산수판화(山水版畫)'라 명칭되고 있는데 이 용어는 고연희(1999년)의 연구에서 등장한 것으로 파악된다. 이후 실경산수를 논의하는 연구자들 사이에서 이 용어가 사용되면서 어느 정도 공식적인 용어로 자리 잡고 있기에 이를 따른다.

18) 고용후(高用厚, 1577-1652)가 해내기관을 소장하였다는 기록으로 미루어 그가 1631년 동지사로서 명나라에 다녀올 때 구입했을 것으로 추정되고 있다. 그러나 정확한 구입 시기는 알려지지 않아 그 이전에 입수했을 가능성도 거론되고 있다. 조선에 유입된 『해내기관』에 관하여는 이순미, 「조선시대 '해내기관'의 수용과 화단에의 영향」, 『강좌미술사』 31(2008), pp. 205-299 참조.

것이 『해내기관』과 유사하다는 언급을 남겼다.[19] 정선의 후원자로 지목되어온 김창흡(金昌翕, 1653-1722)도 설악산 보문암의 경관이 『해내기관』의 황산도와 닮았다고 평가한 바 있다.[20] 조선의 문인들은 17세기 후반이면 빼어난 경관이나 회화를 보고 이 책의 특정 장면을 떠올릴 정도로 『해내기관』의 도회(圖繪)에 친숙해진 상태였던 것이다.

금강산도의 참고서로서 거론되는 또 다른 출판서인 『명산도』는 중국 명산의 그림과 유기를 집대성한 『명산승개기(名山勝槩記)』에 수록된 산수판화집이다. 『명산도』에는 장소마다 대표적인 장면을 선정하여 한 폭씩 수록하는 방식으로 구성한 55편의 산수판화가 수록되었다. 여기에서는 종종 사용된 부감시의 원형구도는 정선이 〈금강내산총도〉와 같은 전도를 그릴 때 활용되었던 것으로 설명되기도 하였다. 정선을 관직에 추천했던 김창집(金昌集, 1651-1708)은 『명산기』의 열렬한 독자로서 여기에 수록된 1,550여 편에 이르는 기문 중 일부를 취사선택하여 4권 2책의 『문취(文趣)』라는 산수유기 모음집을 구성한 바있다.[21] 이처럼 정선과 근거리에 있으며 후원인으로 거론되는 김창흡 형제들이 중국의 산수판화집을 탐독한 상황으로 미루어 정선의 회화는 이들의 문예적 취향에서 영향을 받지 않을 수 없었을 것이다.

명청대 문예사조, 혹은 출판물과의 관계를 부각시킨 연구는 무엇보다 기존의 내재적 요인을 강조한 정선 연구가 가진 한계를 돌파하였다는 측면에서 높은 학술적 의의를 지녔다.[22] 나아가 연구자들의 뇌리에는 조선후기의 문예를 이해하는 바탕에서 명청대 문인들과의 문화적 영향관계가 필수적인 요소임을 인식시켰다. 그러나 중국 산수판화의 유입 시기나 정선의 회화에서 이들이 간취되는 정도를 고려하면 그 역할을 어떻게 평가할 것인가에 관한 의문도 뒤따른다.

정선의 금강산도와 명청대 출판물의 관계를 구체적으로 살펴보기에 앞서, 정선의 금강산도 전개를 그려보며 그 대강을 이해하고자 한다. 정선의 금강산도로서 가장 시기가 앞서는 그림은 1711년 백석공 신태동(申泰東, 1659-1729)과 금강산을 유람하며 그를 위해 제작한 13폭의 《풍악도첩(風嶽圖帖)》이다.[23] 이듬해인 1712년 평생의 지기인 이병연(李秉淵, 1671-1751)과 금강산을 다시 찾은 정선은 30폭의 《해악도첩(海嶽圖帖)》을 제작하였다.[24] 이 화첩은 이병연에게 증여되었으며 김창흡(金昌翕,

---

19) 南鶴鳴, 『晦隱集』 五卷, 「風土」.
20) 金昌翕, 『三淵集』 卷24, 「東遊小記」, "嘗覽海內奇觀。惟黃山圖似之。"
21) 金昌集, 『文趣』, 연대미상, 규장각한국학연구원 소장.
22) 내재적 요인을 강조하는 연구에 대한 비판으로서는 박은순, 위의 논문(2007), pp. 71-129; 안휘준, 「겸재(謙齋) 정선(鄭敾, 1676-1759)과 그의 진경산수화, 어떻게 볼 것인가」, 『한국미술사연구』(사회평론, 2012), pp. 437-468; 장진성, 「愛情의 誤謬: 鄭敾에 대한 평가와 서술의 문제」, 『미술사논단』 33(2011), pp. 47-73 등 참조.
23) 이경화, 「정선(鄭敾)의 《신묘년풍악도첩(辛卯年楓嶽圖帖)》: 1711년 금강산 여행과 진경산수화의 형성」, 『미술사와 시각문화』 12 (2012), pp. 192-225.
24) 정선의 명승명소도에 관한 문예계의 반응에 관하여는 조규희, 「정선의 금강산 그림과 그림 같은

1653-1722)과 조유수(趙裕壽, 1663-1741), 이하곤(李夏坤, 1677-1724) 등 동시대의 이름난 문인들이 이 화첩을 감상하고 다수의 제사를 남겼다.[25] 《해악도첩》은 실물로 전하지 않지만 문인들이 남긴 제사를 통해 윤곽을 그려볼 수 있다.[26] 1712년 화첩의 형식과 내용은 이를 바탕으로 제작된 간송미술관의 《해악전신첩(海嶽傳神帖)》(1747)을 통해서도 어느 정도 그려볼 수 있다.[27]

정선의 회화 세계에서 금강산도가 차지하는 위치는 각별하다. 정선의 초기 작품에서 주종을 이루는 장르가 금강산도이며 이를 통해 화가로서 명성을 얻기도 하였다. 그는 만년까지도 꾸준히 금강산도를 제작하였으며 1734년의 〈금강전도(金剛全圖)〉와 같은 독특한 구성의 명작을 남기기에 이르렀다. 그러나 그 소재와 경관을 파악하는 방법은 《해악도첩》의 범위를 크게 벗어나지 않았다. 일례로서 정선 만년의 득의작인 〈통천문암(通川門岩)〉을 보면 이 그림의 원형이 이미 《해악도첩》에 수록되어 있었다. 사실상 1734년의 〈금강전도〉도 《풍악도첩》의 〈금강내산총도(金剛內山總圖)〉에서 원형을 찾을 수 있다. 현존하는 정선의 금강산도를 돌아볼 때 1711년, 1712년의 금강산행 경험과 당시에 제작된 그림은 그의 일생에 걸쳐 금강산도 제작의 근간이 되었던 것으로 평가된다.

기존 연구에서 정선의 금강산도에 나타난 『해내기관』과의 공통점으로 지적된 부분은 인물 형상의 바위, 그리고 그림에 감흥을 더하는 점경인물 정도로 한정된다. 연구자 자신이 언급한 것처럼 “매우 국부적인 모티브에서” 영향 관계가 발견되고 있다. 비교 대상이 된 〈만폭동도〉와 달리 득의작의 하나인 서울대박물관 소장의 〈만폭동〉에는 이와 같은 의인화된 바위 표현이 나타나지 않는 점은 주목할 필요가 있다. 비교적 격조가 높지 않은 그림에서 산수판화와 유사한 통속적인 표현이 구사된 경우가 많기 때문이다. 『명산도』와 직접적인 관계를 보여주는 사례로 거론된 부분은 이 책의 여러 삽도에 활용된 반원형의 전경도, 혹은 〈서호도(西湖圖)〉에 보이는 원형 구도였다. 그러나 〈금강전도〉의 전도 형식이 『삼재도회』의 삽도와도 종종 비교되었던 것처럼 이런 형식은 다소 보편적으로 보이는 화면 구성의 원리이기도 하였다.[28]

시: 진경산수화 의미 재고」, 『한국한문학연구』 66(2017), pp. 213-250 참고. 이병연 소장의 금강산도첩에 제사를 쓴 인물들은 김창흡, 이하곤, 조유수, 신정하, 이덕수, 홍종성 등이 확인된다. 이들은 이병연의 화첩을 《海嶽圖帖》, 《海嶽傳神帖》, 《海山一覽帖》 등 다양한 이름으로 명명하고 있다. 이중 《海嶽傳神帖》이 가장 많이 사용되지만 동일한 이름의 화첩과 혼동을 피하기 위해 이 글에서는 《해악도첩》으로 한정하였다.

25) 金昌翕, 『三淵集』, 「題李一源海嶽圖後」; 趙裕壽, 『后溪集』 卷8, 「李一源海山一覽帖跋」; 李夏坤, 『頭陀草』 14冊, 「題一源所藏海岳傳神帖」.

26) 이 화첩은 20여 폭의 금강산도를 포함하며 이중 10여 폭이 1711년의 그림과 중복된다. 동일 장면: 피금정, 단발령망금강, 장안사비홍교, 금강내산, 불정대, 해산정, 사선정, 문암관일출, 총석정, 시중대.

27) 《해악전신첩》 내의 그림 21폭은 내용과 시문을 분석하면 《해악도첩》과 일치하며 1712년의 그림을 바탕으로 후대에 제작된 것임을 알 수 있다. 이 화첩의 제작 경위에 대하여 알 수 없으나 1712년의 그림을 충실하게 반영하여 제작된 것으로 여겨진다.

정선의 금강산도가 등장하고 각광받은 배경에는 금강산을 선호하는 서울 명사들의 산수 유람 문화가 있었다. 정선의 그림에서 그들이 애독한 명청대 산수판화와의 교섭이 확인된다. 그러나 구체적으로 살펴보면 이들은 의인화된 바위, 점경인물의 활용 등 화면에 재미를 더해주는 요소들, 혹은 다소 기본적인 구도상의 특징 등으로 그 내용이 한정적이다. 아울러 그 관계가 만년의 작품, 혹은 범작에 두드러지게 드러난다는 사실은 양자의 관계를 판단하는 고려되어야 할 요소이다. 무엇보다 정선의 시대는 『해내기관』이 수용된 후로 적어도 80여년이 지난 이후였다. 17세기 후반의 문인들이 이들 서적을 능숙하게 인용할 정도로 익숙하였다면 화가들도 마찬가지였을 가능성이 높다. 따라서 논의의 정확도를 높이기 위해서는 17세기의 실경산수화를 포함한 보다 긴 회화의 흐름 속에서 정선의 금강산도를 살펴야 할 것이다.

Ⅳ. 17세기의 실경산수화의 회화적 전환

정선의 금강산도가 형성되는 데 기여한 중요한 요소로서 거론되는 하나는 실경산수화의 전통이다. 금강산도는 고려부터 조선까지 꾸준히 지속된 전통적인 장르였다. 조선을 방문한 중국의 사절들이 앞 다투어 이 그림을 요청할 정도로 조선의 대표적인 회화 장르이기도 하였다. 그러나 18세기 이전의 그림은 극히 드물어 정선 그림의 원형을 확인하기는 쉽지 않다. 다만 1307년(충렬왕 33) 노영(魯英)이 금강산과 태조의 사적을 그린 〈담무갈보살현신도(曇無竭菩薩現身圖)〉는 유일한 고려시대 금강산도를 보여주는 귀중한 일례로서 제시되어 왔다.[29] 화면 상단에는 고려의 태조(太祖)가 금강산 배점(拜岾)에서 담무갈보살을 만났다는 전설이 금니로 도해되어 있다. 이 전설에 따르면 태조가 있는 언덕은 정양사(正陽寺) 부근이며 주변 산세는 정양사에서 바라본 금강산이다. 이 그림을 정선의 〈정양사도〉와 비교하면 태조가 엎드린 언덕은 정선의 선면에서 유람객이 금강산의 풍경을 조망하는 언덕으로, 배경의 날카로운 봉우리들은 정양사 전면에서 비로봉으로 이어지는 암봉으로 비정된다. 이를 통해 정선의 금강산도에 이전 시대의 유산이 어느 정도 녹아있음을 확인할 수 있으나 직접적인 관계를 논의할 수 없음은 분명하다.

정선의 금강산도와 실경산수화의 전통을 거론할 때 보다 직접적인 회화적 선례로서 제시되는 작품은 17세기 후반에 제작된 청록채색 계열의 실경산수화들이었다. 1664년

28) 《북관수창록》과 산수판화의 관계를 논의한 여러 연구가 있으며, 여기에서는 주로 『삼재도회』와 비교되고 있다. 김현지, 「17세기 조선의 산수판화 연구」, 『미술사연구』18(2004), pp. 31-68; 박정애, 『실경산수화』(성균관대학교 출판부, 2014), pp. 235-239.

29) 문명대, 「노영필아미타구존도 뒷면 불화의 재검토」, 『고문화』18(한국대학박물관협회,1980), pp. 2-12: 안휘준, 『한국회화사 연구』(시공사, 2000), pp. 276-278; 박은순, 앞의 책(1997), pp. 65-70.

의 《북관수창록(北關酬唱錄)》, 1682년의 《곡운구곡도(谷雲九曲圖)》가 그들이다.[30] 《북관수창록》은 1664년 함경도 별과에 김수항(金壽恒, 1629-1689)이 시관으로 파견되었을 당시 함경도의 지방관들과 함께 명천 칠보산(七寶山)을 유람하고 수창한 시문을 바탕으로 제작되었다. 이 화첩에는 당시 도화서 화원인 한시각(韓時覺, 1621-?)의 인장이 남아 있어 그가 김수항과 여정을 함께 하며 북관을 유람하고 그림을 그렸을 것으로 추정되고 있다.

《북관수창록》은 2점의 해변 장면과 4점의 칠보산도로 구성되었다. 화가가 칠보산의 지형을 포착하는 방법을 이해하기 위하여, 제한적이나마 사진과 대조하면 한시각의 그림들은 실경을 반영하되 육안에 비치는 경관 그대로 표현하지 않았음을 알 수 있다. 이 화첩의 하이라이트라 할 수 있는 〈칠보산전도〉에서 중앙의 암산이 서있는 공간을 토산이 에워싼 형상을 하고 있으나 지도상에서 보는 칠보산의 모습은 이와 동일하지 않다. 《북관수창록》에서 경관을 포착하는 형식은 산수판화와의 비교에서 보다 정확하게 이해할 수 있다. 〈칠보산전도〉의 원형 구도는 『명산도』의 〈황산도〉에 보이는 부감시의 원형 구도와 상당히 근접한 모습이다. 〈금강봉도〉의 일렬로 솟은 석주는 『해내기관』에서 유사한 표현을 찾을 수 있다. 그 외에도 승려 형상의 바위, 집과 연적 등 사물의 형태를 본 딴 지형물의 묘사, 지면에서 솟아 오른 암봉, 경물의 표현에 구사된 날카로운 윤곽선 등 산수판화와 공유하는 다양한 표현 요소들을 발견할 수 있다. 《북관수창록》은 단순한 비교만으로도 분명히 지적할 수 있을 정도로 어느 그림보다도 산수판화와의 교섭이 명료하게 드러나는 작품이다.

이 화첩으로부터 20여년이 지난 1682년 김수항의 형제인 김수증(金壽增, 1624-1701)은 강원도 화천에 위치한 별서로 평양의 화가 조세걸(曺世傑, 1636-1705 이후)을 초청하여 10폭의 구곡도를 제작하였다. 《곡운구곡도》라 불리는 이 화첩은 한시각의 그림과 달리, 판화와 직접 비교될만한 요소를 찾기 어렵다. 물론 이 그림 역시 단조로운 필묵의 운용, 평면적인 공간 표현 등 더러 판화적인 요소를 찾을 수 있다. 그러나 그 정도는 매우 낮은 수준이다.[31]

이전 시대의 실경산수화, 즉 《북관수창록》와 같은 경물 표현에 익숙한 감상자의 눈에 《곡운구곡도》는 낯설게 다가왔을 것이다. 이 그림이 색다르게 보이는 가장 큰 이유는 화가의 눈높이에서 경물을 포착하는 방식 때문으로 보인다. 《북관수창록》의 실경도는 부감시로 넓은 공간을 포괄하는 시점으로 제작되었다. 이것은 〈사천장팔경

30) 이태호, 「한시각의 《북새선은도》와 『북관실경도』-정선 진경산수화의 선례로서 17세기의 실경도」, 『정신문화연구』 34(한국학중앙연구원, 1988), pp. 207-235; 이태호, 『옛 화가들은 우리 땅을 어떻게 그렸나』(생각의 나무, 2010); 이경화, 「북새선은도 연구」. 『미술사학연구』 254(2007), pp. 41-70.

31) 《곡운구곡도》에 관하여는 김현지, 앞의 논문(2004), pp. 31-68; 진준현, 「조세걸과 곡운구곡도」, 『한국의 은사문화와 곡운구곡』(화천문화원, 2005), pp. 137-158; 조규희, 「《谷雲九曲圖帖》의 多層的 의」, 『미술사논단』 23(2006), pp. 241-275 참조.

도〉, 《관서명구첩》 등 이전의 실경산수에서 줄곧 관찰되는 표준적인 시점이었다. 그러나 《곡운구곡도》는 사진 속에서 그림 속의 대상을 바로 지적할 수 있을 정도로 시점이 낮고 좁아졌다. 백운담(4곡)의 바위, 농수정(6곡)의 산세에서 보이듯이 화가는 자연물의 형태를 거의 변형시키지 않고 회화화하였다. 이처럼 화가가 풍경을 관찰하고 자신의 시점에서 객관적으로 표현하는 방식은 《곡운구곡도》가 이룬 중요한 회화적 성과일 것이다.

《곡운구곡도》와 같은 그림이 등장할 수 있었던 일차적인 이유는 주문자의 각별한 제작 방식 때문일 것이다.[32]

> 화가는 바로 평양의 조세걸로 선생이 손수 데리고 와서 직접 분부하여 굽이마다 따라가며 현장에 임하여 그렸는데 마치 거울에 비친 상을 취하듯이 하였다. …… 내가 이 발문을 쓴 뒤에 선생이 읽어 보시고는, "네 말이 좋기는 하다. 그러나 내가 이 그림을 그린 것은, 내 이 두 다리가 때때로 산을 나가지 않을 수 없는 관계로 이 구곡(九曲)이 눈 안에 늘 있지는 못하기 때문에 그럴 때에 보려고 한 것뿐이다." 하였다.

김수증의 조카인 김창협이 지은 「곡운구곡도발」의 일부이다. 이 글에 의하면 현실의 생생한 구곡을 두고 화가의 손을 빌려 화첩을 만든 이유를 묻자, 김수증은 자신이 산을 떠나있을 때 보고 즐기기 위함이라고 설명하였다. 서울에 돌아왔을 때에도 은거지의 정취를 느끼기 위하여김수증은 화사에게 '구곡에 임하여 거울에 비추듯이' 그리도록 요청하였을 것이다.

17세기 후반 실경산수화를 대변하는 두 화첩에서 화풍의 차이만큼이나 흥미로운 사실은 이들의 주문자들 간에 보이는 긴밀한 관계이다. 아울러 이 인적 관계는 정선의 후원자들까지도 포함하고 있어 그의 금강산도를 이해하는 데 고려할 바가 있다. 《북관수창록》은 당시 서인의 영수였던 김수항의 칠보산 유람을 기념하여 제작되었다. 이 화첩이 정확히 누구의 소유였는지는 기록되어 있지 않지만 당시 단천군수로서 김수항을 수행했던 동호(東湖) 홍석귀(洪錫龜, 1621-1679)일 가능성이 높다.[33] 수창록에 수록된 대부분의 시문이 김수항과 홍석귀가 주고받은 시문이며, 홍석귀의 「만경대(萬景臺)」 시문 뒤에 첨부된 "이날 내가 병을 앓아 따라가지 못하였다(是日余以病憊未及追行)"라는 부기로 미루어 추정할 수 있다. 김수항이 동일한 화첩을 소유하였는지는 분명하지 않더라도 안동 김문의 인사들이 이미 익숙했을 《북관수창록》은 어떤 방식으로든 《곡운구곡도》의 제작에 영향을 주었을 것이다.

---

32) 金昌協, 『農巖集』 25卷, 「谷雲九曲圖跋」. "乃西都曹世傑。先生實手携而面命。逐曲臨寫。如對鏡取影。…… 昌協旣爲此跋。先生讀之而曰。爾言善也。然余之爲此圖也。亦以吾兩脚不免時時出山。此九曲者。不能常在目中。故用爲爾時觀耳。"

33) 홍석귀는 문인화가로 알려진 홍득구(洪得龜, 1653-1703)의 형으로서 그 자신도 문학과 미술에 대한 소양이 높았다고 한다.

그러나 이처럼 각별히 가까운 인적 관계에도 불구하고 두 화첩의 화풍에서 회화적 연속성을 지적하기는 어렵다. 칠보산도의 화가는 기암괴석으로 구성된 절묘한 풍경을 전달하며 산수판화가 제공하는 표현 형식을 충실하게 적용하였다. 반면에 《곡운구곡도》의 화가는 자신의 체험에 의존하여 대상의 형태를 정확하게 묘사하고 시각적 특징을 객관적으로 전달하였다. 즉 《곡운구곡도》는 산수판화라는 전범을 탈피하여 화가 자신의 시각적 경험을 전달함으로서 실경산수화의 전환에 이르렀다.

Ⅴ. 결론: 산수판화에서 산수로

“새처럼 날아올라 하늘에서 내려다본다면 진실되다고 하겠다. 그러나 몸소 다니며 본 것을 그린다면 봉우리가 솟고 골짜기가 돌아드는 것은 반드시 사람이 앉은 자리에 따라 그려야 실경의 소견을 묘사했다고 할 수 있다. 새가 내려다본 것처럼 그린 그림을 어디에 쓰겠는가?”[34] 이것은 조선 중기의 문인화가 조속이 금강산도에 관한 견해를 피력한 글이다. 조속의 글은 부감시로 그려진 전도식 금강산도에 대한 비판이었다. 실제로 조속이 그린 금강산도는 장안사, 벽하담, 표훈사 등 각기 다른 9장면으로 구성된 각경도(各景圖) 형식이었다. 그러나 조속의 언급은 단순히 부감시를 비판하는 것이 아니라, 금강산도 제작에서 산수 체험의 중요성과 그 경험을 진실하게 전달할 수 있는 회화적 방식을 취해야 함을 강조하는 의미도 있었다.

이른바 백악시단의 수장이었던 김창협 또한 좋은 시를 짓기 위해서는 실재하는 산수에 나아가 대상과 정신적 교감을 나누고 대상의 진면목을 포착해야 한다고 주장하였다. 김창협을 위시한 시인들에게 금강산은 경관과 교유하는 미학적 경지를 체험할 수 있는 기회로서 애호되었다. 정선이 산수를 그리는 방식은 조영석의 글에서 찾을 수 있다. 그는 정선의 그림에 대하여 ‘뜻이 있을 때마다 산을 대면하고 그리며 마음에 스스로 깨달음이 있었다. 금강내외산을 출입하고 영남을 돌아보며 모든 승경을 여행하였기에 창신을 이룰 수 있었다’고 하였다.[35] 정선은 항상 산천을 직접 대면하며 여기에서 영감을 받아 그림을 그렸으며 국내의 많은 승경을 여행하였기에 새로운 산수화가 가능하였다는 것이다. 그의 글은 정선이 산수의 체득을 중요시하는 김창협의 문예관에 공명하였던 화가였음을 알려준다.

1712년 금강산에서 비로봉을 그려내는 정선의 모습을 설명한 이병연의 시문에서 정선의 작화법을 더욱 구체적으로 확인할 수 있다.[36] 금강산에서 화흥에 젖은 정선은

---

34) 인용문은 이태호의 앞의 책(2010)에서 재인용함. 조속의 언급은 <묘리총도(妙理摠圖)>라는 그림에 관한 것으로 이태호에 의하면 이 그림은 전도형식의 금강산도라고 한다.

35) 趙榮祏, 『觀我齋稿』 3卷, 「丘壑帖跋」, “元伯嘗家居白岳山下。意至輒對山而寫。掠皴行墨。有自寤於心者。旣而出入金剛內外山。又遍嶺南上游諸勝。盡得其流峙之勢。而若其功力之至則亦幾乎埋筆成塚矣。於是能自創新格.”

짙은 안개에 싸인 비로봉을 그리기 위해 물기가 많은 담묵을 사용하여 구름이 달을 가리 듯 한 형상을 그렸으며 그 정취가 절묘하였다고 한다. 이 당시 정선이 이병연과 함께 제작한 《해악도첩》의 그림은 이제 확인할 수 없지만 1711년의 《풍악도첩》에서도 이러한 전신의 흔적을 찾을 수 있다. 여기에 수록된 13폭의 그림 중 시중대나 총석정과 같은 해변 장면은 비교적 이전 시대 회화의 특징을 연상시킨다. 반면에 금강산 입산 후 그린 몇몇 장면은 화가가 금강산에서 느낀 정서적 고양과 그 전신을 보여주고 있다.

정선이 금강산을 대하며 경험한 특별한 감동이 가장 잘 드러나는 장면은 〈단발령망금강산도〉일 것이다. 이 그림의 화면 우측에는 힘겹게 고개를 올라가는 여행객의 모습이 보인다. 선염으로 표현한 운해를 사이에 뒤고 좌측으로는 설봉이 우뚝 솟아있다. 힘겹게 단발령에 올랐을 때 문득 구름 위로 떠오른 일만이천 설봉을 보고 그 오묘한 조화를 향해 느낀 감격은 화가의 직접 경험을 통해서 나온 것이다. 1712년의 그림을 바탕으로 그려진 〈통천문암〉에서는 화면 대부분을 차지하는 파도를 그려 넣어 장엄한 바다 앞에서 느끼는 압도감과 흥취를 경험하게 한다. 이처럼 정선의 금강산도는 화가가 어느 때보다 산수에 밀착하여 여기에서 깨달은 바를 생생하게 표현한 그림이었다. 이렇게 그려진 정선의 그림을 향하여 조영석은 정선이 우리나라 회화의 누습을 씻어내고 산수화에서 개벽(開闢)을 이루었다는 평가를 내렸다. 그와 동시대인인 이천보(李天輔, 1698-1761) 역시 '우리나라의 그림은 정선에 이르러 지극한 변화를 이루었다'라고 하였다. 이것은 당시의 문인들이 정선의 회화에서 이전 시대와 다른 변화를 느꼈음을 의미할 것이다.

---

36) 李秉淵, 『槎川詩抄卷上』, 「觀鄭元伯霧中畫毗盧峯」, "吾友鄭元伯。囊中無畫筆。時時畫興發。就我手中奪。自入金剛來。揮灑太放恣。白玉萬二千。一一遭點毁。驚動九淵龍。亂作風雨起。偃蹇毗盧峯。不肯下就紙。三日惜出頭。深深蒼霧裏。元伯却一笑。用墨略和水。傳神更奇絶。薄雲如蔽月。興闌投筆起。與山聊戲爾。顧我且收去。郡齋窓中置。"