

之又齋 鄭遂榮의 山水畵 연구

朴晶愛*

- I. 머리말
- II. 鄭遂榮의 가계와 교유관계
- III. 鄭遂榮의 定型山水
- IV. 鄭遂榮의 眞景山水
- V. 맺음말

I. 머리말

之又齋 鄭遂榮(1743-1831)은 18세기 후반부터 19세기 전반에 걸쳐 활약한 선비화가이다. 본관은 河東, 초명은 遂大, 자는 君芳이며 호는 之又齋이다. 그는 평생 벼슬에 나아가지 않고, 詩文書畵와 紀行寫景, 地圖제작 등으로 일생을 보냈다. 특히 정수영은 山水를 비롯하여 다양한 畵題를 다루면서 독창적 화풍을 이룩하여 조선 후기의 화단을 풍성하게 하였다.

조선 후기(약 1700-약 1850)는 한국미술사상 회화 분야의 업적이 가장 두드러졌던 시기로 당시 화단의 새로운 조류는 南宗畵風의 유행, 眞景山水畵와 風俗畵의 풍미, 그리고 西洋畵法의 수용 등으로 요약할 수 있다.¹ 이러한 분위기 속에서 많은 걸출한 畵家들이 배출되었

* 홍익대학교

¹ 安輝濬, 『韓國繪畵史』(一志社, 1980), pp. 211-286 참조.

는데, 정수영도 그 중의 하나이다. 이 시기에는 詩·書·畫 각 장르가 印章과 더불어 조화롭게 결합하는 형식이 자리를 잡았고, 옛 대가들의 작품을 참조하여 완성하는 臨摹作과 倣作이 성행하였다.² 정수영은 이러한 조선 후기 화단의 새로운 동향과 특징을 고루 대변해주는 전형적인 문인화가여서 주목을 요한다.

일찍이 崔淳雨는 《海山帖》을 소개하면서 정수영은 '한국적 조형 기질을 질게 풍기는 작가'의 한 사람이라고 평하였다.³ 그리고 1980년대 들어와 李泰浩가 정수영의 生沒年 및 家系를 밝히고 畫目別로 나누어 그 특징을 개관함으로써 정수영과 그의 회화 연구에 기초적 발판을 제공하였다.⁴ 이후에도 정수영은 眞景山水와 文人畫 등의 논의 과정에서 조선 후기 회화사상 중요한 작가의 한 사람으로 지목되어 왔다. 그러나 대체로 몇몇 대표작과 진경산수에 관심이 집중되었고, 家系 외의 교유관계나 畫風 전반에 대한 종합적인 논의는 미진하였다.⁵ 이에 선행 연구를 토대로 하면서 더 나아가 개별 작품의 분석이나 화풍 형성의 배경에 대해 구체적으로 고찰해 볼 필요가 있다 하겠다.

본 고에서는 기존의 연구 성과를 수렴하면서, 먼저 가계 외에는 거의 알려져 있지 않은 생애의 단면을 추적해 보고자 한다. 그리고 현존하는 작품들을 분석하여 주제와 화풍의 연원, 양식적 특징 등을 규명해 보고자 한다. 정수영의 작품은 山水, 花鳥, 魚蟹 등의 畫目으로 구분되는데, 현재까지 조사된 134폭 중 山水畫가 122폭으로 遺存作의 대부분을 차지하기 때문에 산수화를 중심으로 회화세계를 고찰해 볼 수 있다. 또 시기별로 화풍의 변천상을 살펴 기에는 紀年作이 부족하고 주로 1790-1800년대에 집중되어 있어서 내용에 따라 定型山水와 眞景山水로 나누어 살펴볼 것이다. 이는 정수영의 개인적 위상 정립뿐 아니라 조선 후기 회화를 복원하는 데 있어서도 의미있는 작업이 될 것이다.

² 許英桓, 「朝鮮時代の中國畫模倣作들」, 『美術史學』 IV(한국미술사교육연구회, 1992), pp. 7-30; 韓正熙, 「中國繪畫史에서의復古主義」, 『美術史學』 V(한국미술사교육연구회, 1993), pp. 75-108.

³ 崔淳雨, 「之又齋의 海山帖」, 『考古美術』 56·57(韓國美術史學會, 1976. 3·4); 『崔淳雨全集』 3권(학고재, 1992), pp. 167-170에 재수록.

⁴ 李泰浩, 「之又齋 鄭遂榮의 繪畫—그의 在世年代와 작품개관」, 『美術資料』 제34호(國立中央博物館, 1984), pp. 27-45.

⁵ 李相子, 「鄭遂榮의 山水畫 研究」(홍익대학교 동양학과 석사학위논문, 1983); 朴銀順, 『金剛山圖 연구』(一志社, 1997), pp. 259-270; 李秀美, 「조선시대 漢江名勝圖 연구—鄭遂榮의 漢臨江名勝圖卷을 중심으로」, 『서울학연구』 제6호(서울학연구소, 1995), pp. 217-243; 李泰浩, 「文人畫家들의 紀行寫景」, 『國寶』 10(예경산업사, 1984), pp. 223-230; 張眞雅, 「朝鮮後期 文人眞景山水畫 研究」(서울대학교 고고미술사학과 석사학위논문, 1997. 8), pp. 56-67 참조.

II. 鄭遂榮의 가계와 교유관계

鄭遂榮의 생애는 구체적으로 잘 알려져 있지 않다. 『河東鄭氏族譜』(1820년 판)에 전하는 정수영의 사돈 南履炯이 쓴 行狀이나 文集 등 결정적 자료가 아직 발견되지 않고 있기 때문이다.⁶ 그러나 제한적인 여건으로나마 주변 인물들의 문헌과 작품의 題跋을 통해 단편적인 사실들을 확인할 수 있다.

정수영은 조선 초기의 대학자로 天文, 曆法, 雅樂에 뛰어났던 鄭麟趾(1396-1478)의 12대 후손이며, 조선 후기의 대표적 지리학자인 農圃子 鄭尙驥(1678-1752)의 증손자이다.⁷ 星湖 李瀼(1681-1763)과 절친했던 정상기는 經世致用學派에 속하는 南人 實學者였다. 그는 百里尺을 고안하여 최초의 근대식 축척지도인 〈東國地圖〉를 완성한 인물이다. 1822년 鄭允容이 쓴 〈左海地圖〉(규장각 소장)의 서문에 의하면 〈東國地圖〉는 이후 정상기의 아들 鄭恒齡(1710-1770), 손자 鄭元霖(1731-1800) 그리고 증손자 정수영으로 이어지며 傳寫되고 수정되었다.⁸ 이는 정수영이 家業을 계승하며 직접 지도제작에 참여했다는 사실을 확인시켜 준다.⁹ 현존 〈東國地圖〉 사본들의 제작시기가 1747년부터 1824년에 걸쳐 있는 점으로 보아 정수영이 평생 지속적으로 지도제작에 임했을 것으로 생각된다.¹⁰ 역사적으로 지도와 회화의 관계가 밀접하고 표현법도 상통하는 점이 많아 회화와 관련하여 주목되는 이력 사항이다.

이익의 文集 등 기록에 의하면 정상기와 이익에서 시작된 양가의 친분관계는 정항령과 이익, 정원림과 이익의 종손 李家煥(1742-1801)으로 이어졌다. 또 정수영의 1788년 작 〈孤松山溪圖〉의 題跋은 그가 이익의 형 李潛의 손자인 木齋 李森煥(1729-1813)과 교유하였음을

⁶ 鄭昌錫 編, 『河東鄭氏文成公派譜』 卷之四(河東鄭氏文成公派譜所, 1983), p.64 참조.

⁷ 朴晶愛, 「之又齋 鄭遂榮의 山水畫 연구」(홍익대학교 미술사학과 석사학위논문, 1999), p. 21, 표 1. 河東鄭氏 世系表 참조.

⁸ 吳尙學, 「鄭尙驥의 〈東國地圖〉에 관한 研究—製作過程과 寫本들의 系譜를 中心으로」(서울대학교 지리학과 석사학위논문, 1994, 8), p. 39.

⁹ 정수영은 4남 3녀 중 장남으로 태어나 27세 때 부친이 세상을 떠났고 36세 때 모친을 여의었다. 따라서 동생들을 건사하는 등 집안의 대소사를 관장하였을 것으로 생각된다. 즉 벼슬에 나아가지 않고 〈東國地圖〉를 校補 傳寫하고 『河東鄭氏族譜』 庚申譜(1800)를 편찬하는 등 家業을 계승하는 일이 詩文書畫와 더불어 주요한 소일거리였으리라 짐작된다. 朴晶愛, 앞의 논문(주7), p. 186, 부록 1. 鄭遂榮 年譜 참조.

¹⁰ 〈東國地圖〉의 寫本들과 그 제작시기에 대해서는 吳尙學, 앞의 논문(주8), p. 36, 표 1과 p. 38, 표 2, 그리고 p. 58, 표 4 참조.

알려준다¹³.¹¹ 하동정씨가와 여주이씨 가문은 당색과 학풍을 공유하며 여러 대에 걸쳐 각 별한 친분관계를 유지했던 것이다.

한편 己巳年, 즉 1809년 洗劍亭 詩會 때 정수영이 쓴 詩는 정수영의 조부 兼齋 鄭恒齡이 이익 외에도 豹菴 姜世晃(1712-1791)과 교유한 사실을 알려준다. 그 내용에 따르면 그보다 60년 전인 1749년, 같은 장소에서 열린 詩會에서 정항령이 序文을 쓰고 강세황이 『詩會雅集圖』를 그려 묶었다 한다.¹² 강세황은 당시 쓴 詩를 『豹菴遺稿』에 남기고 있다.¹³ 이와 함께 강세황의 셋째 아들로 정수영과 동갑인 月樓 姜儁(1743-1824)이 정수영의 《漢江臨津江遊覽寫景圖卷》 곳곳에 ‘月樓 評, 月樓 讚, 月樓 問, 儁寬 書’라 墨書한 畫讚을 남겨 두 집안 역시 대를 이어 교유하였음을 알 수 있다. 이는 조선 후기의 저명한 선비화가이자 비평가로 활약했던 강세황이 직, 간접적으로 정수영에게 영향을 미쳤을 가능성을 시사한다.

강세황과 친분이 있었던 玄齋 沈師正(1707-1769)이 정수영 집안과 관련되는 점도 눈길을 끈다. 정수영의 방계 선조로 서화를 잘 하였던 鄭慶欽(1620-1678)의 셋째아들 鄭維漸(1655-1703)이 심사정의 외조부여서 조선 후기의 대표적 선비화가 심사정이 정수영과 연계되었을 가능성을 암시해 준다.¹⁴ 역시 강세황과 친교가 있었던 선배 중인화가 梨谷 鄭忠燁(1725-1800 이후)도 하동정씨인데다 화풍상 정수영과 연계되는 면이 발견되는 인물이다. 이들 사이의 자세한 교유사실은 알 수 없지만, 생몰년대로 미루어 강세황이나 심사정, 정충엽이 정수영과 직접 접했을 가능성도 없지 않다.

정수영의 《漢江臨津江遊覽寫景圖卷》의 〈鶴留巖圖〉題跋은 강관 외의 교유인물들에 대한 단서도 제공해 준다.

관을 쓴 자가 呂軒適이다. 단지 관만 쓴 채 나를 전송하러 나왔으나 손을 끌어 배에 태우고 사공을 불러 빨리 떠나기를 재촉하였다. 이 바위를 지날 때 홀연히 피리 부는 소리가 들려 소리나는

¹¹ 李誠益 편, 『驪州李氏世譜』(회상사, 1992) 卷之首 pp. 27-28 및 卷之二 pp. 111-112 참조.

¹² “일을 기록하는 것으로, 序文은 兼齋공이 했고 그림은 姜豹庵이 그려 弁軸을 장식했네(記事以序兼齋公 繪圖弁軸姜豹庵)” 이 시서침은 필자가 정수영에 관한 자료를 수집하던중 정수영의 墨書 복사본만을 입수하게 되었는데, 현재 소장자를 알 수 없다. 시서침을 실견한 사람들의 증언에 따르면 표지에 특별한 제목은 없었고, 20여 명이 쓴 詩가 묶여 있었다고 한다. 정수영의 글 속에 정항령대에, 즉 1749년 시회에 25명이 모인 것으로 나와 있어 이때(1809년)에 그들의 후손들이 모였다면 적어도 25편의 글이 있었을 것으로 생각된다.

¹³ 姜世晃, 「己巳春遊洗劍亭與崔杜機任巨齋諸公共二十五人各賦」, 『豹菴遺稿』 영인본(한국정신문화연구원, 1979), pp. 88-89.

¹⁴ 朴晶愛, 앞의 논문(주7), p. 21, 표 1. 河東鄭氏 世系表 참조.

곳을 찾아 정박하니 한 어부가 물가에 앉아 낚시를 드리우고 해금을 타고 풀피리도 붙고 있었다. 말을 주고 받고 술을 권하다 마침내 그와 함께 배를 타고 大灘 李上舍의 집으로 향하였다. 이 유람은 丙辰年 여름 동갑친구 李允一과 任學而와 함께 하였는데 거슬러 올라가 淸心樓에서 노닐던 때이다.¹⁵

이 글에서 당시 정수영은 呂軒適, 그리고 동갑내기 李允一·任學而 등과 함께 유람하였음을 알 수 있다. 그런데 呂春榮(1734-1812)이 그의 문집 『軒適集』에서 “鄭君芳 遂榮과 任學而 希夏와 李允一 永甲과 같이 여주에 놀러가서 淸心樓에 이르러 朴使君에게 자못 환대를 받았다”라¹⁶ 쓰고 있다. 이 대목은 동행했던 세 인물이 바로 軒適 呂春永, 允一 李永甲(1743-?), 學而 任希夏(1743-?)임을 확인시켜 준다.¹⁷ 『헌적집』은 여춘영이 정수영과 함께 70여 일 동안 금강산을 紀行한 사실도 알려준다.¹⁸

그밖에 정수영과 교류했을 것으로 추정되는 인물로는 任希聖(1712-1783), 任希一(1730-1791), 申宅權(1722-?), 姜浚欽(1768-?) 등이 있다.¹⁹ 이들은 대부분 집안간의 친교가 있었던 인물들이며, 同福吳氏家나 宜寧南氏家 역시 마찬가지이다.²⁰

¹⁵ 冠者即呂軒適也 只着冠送余江頭 携手上船喉篙師催發 過此岩時 忽聞有絃管聲 尋聲來泊一 漁翁 坐磯垂釣 手彈 嵇琴 口吹葉笛接語饋酒 遂與之同舟 向大灘李上舍家 此行丙辰夏 與同庚友李允一任學而 溯流於往遊淸心樓時也

¹⁶ 呂春永, 『軒適集』卷3(奎12450), “同鄭君芳遂榮任學而希夏李允一永甲作黃驪之遊到淸心樓 朴使君銳頗款恰”

¹⁷ 呂春永의 字는 景仁이고, 호는 軒適이며, 본관은 咸陽이다. 『韓國人名字號辭典』(啓明文化社, 1988), p. 207. 족보에 의하면 任希夏의 字는 學而이고 본관은 豐川이며, 南陽洪氏 樾의 딸과 결혼했다. 영조대 癸亥(1743)生이며 沒年은 알 수 없고, 任希聖·任希一과 사촌간이다. 『豐川任氏世譜』上編 丁四之三(1994년 영인: 국립중앙도서관 999.11. 입985 사 1), p. 1, p. 4, p. 14 참조.

¹⁸ 현재 규장각에 소장되어 있는 『軒適集』은 五卷二冊(29.0×18.7cm)으로 여춘영의 詩文이 담겨 있다. 정수영의 字나 號가 직접 명기된 글로는 「奉簡大灘徐丈良修」 「元日往鄭君芳宅」 「題君芳梅閣二絕」 「携鄭之又君芳發山行過豐壤」 「龍池院送之又入三防路」 등 5편이 있고, 금강산 유람의 내용을 담은 여러 편의 詩, 그리고 정수영의 동생 鄭遂慶과 관련된 글도 수록되어 있다.

¹⁹ 姜浚欽, 『三溟集』卷1, 「鄭巖詩用鄭丈韻 癸丑」 참조.

²⁰ 자세한 내용은 朴晶愛, 앞의 논문(주7), pp. 5-31. 참조.

III. 鄭遂榮의 定型山水

鄭遂榮은 초기에 畫譜를 참고하면서 定型山水 계열의 山水畫를 그리기 시작하였고, 54세 때 한강과 임진강 일대를 유람하면서 본격적으로 眞景山水에 관심을 기울인 것으로 생각된다. 초기부터 말년까지 지속적으로 제작한 정형산수는 내용상 故事나 詩 등 전통적으로 애호된 문학적 주제를 다루는 등 주로 隱逸自適하는 선비의 심경을 의탁한 정형화된 산수화가 대부분이다.²¹ 이 장에서는 그 대체적인 양식의 연원과 특징을 규명하기 위해 편의상 臨摹作과 倣作 계열의 山水, 『名山圖』와 관련되는 山水, 소나무 그림과 四季山水라는 세 항목으로 나누어 살펴보고자 한다.

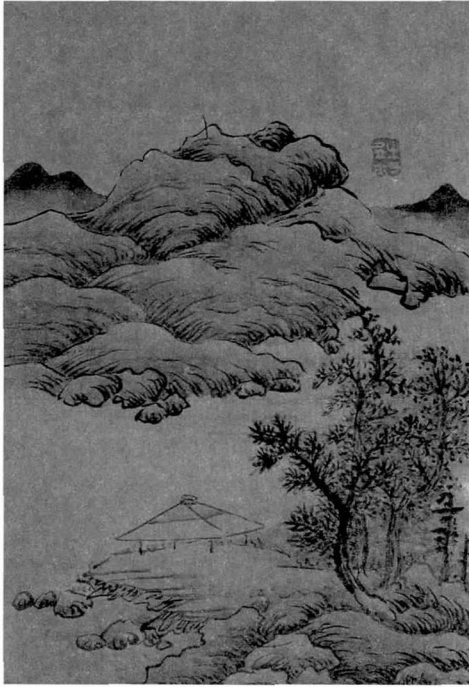
1. 臨摹作과 倣作 계열 山水

조선 후기의 많은 화가들이 그러하듯이 정수영도 특별한 師承關係없이 중국에서 유입된 다양한 畫譜를 통해 南宗畫法을 익히면서 畫業에 입문한 것으로 생각된다. 널리 알려진 畫譜를 臨摹한 작품을 비롯하여 중국 大家의 작품을 倣하거나 구도 혹은 세부 모티브를 차용한 예들이 전한다.

초기작으로 짐작되는 서울대학교박물관 소장 《之又齋妙墨帖》 제5면 〈山水圖〉도 1-1는 『唐詩畫譜』의 倪瓚式 〈山水圖〉도 2를 거의 그대로 臨摹하였다. 또 같은 박물관의 별폭 〈山水圖〉의 경우 화면 하단 다리를 건너는 인물의 진행 방향이 바뀌긴 했지만, 『顧氏畫譜』의 莫是龍(약 1567-1600활동) 筆 〈山水圖〉를 臨摹한 것이다.²² 이 외에도 畫譜를 직접 臨摹하거나

²¹ 〈王維別業圖〉(홍익대학교박물관), 〈王子猷思戴圖〉(홍익대학교박물관), 〈山妻稚子圖〉(개인), 〈楓林停車圖〉(간송미술관) 등이 그 대표적인 예이다. 朴晶愛, 앞의 논문(주7) 참조. 현재 산수화를 내용이나 형식을 기준으로 나누는 데 있어서 용어 사용에 정확을 기하기가 어려운 실정이다. 학자에 따라 眞景山水와 구분되는 개념의 용어로 '定型山水', '觀念山水', '一般山水', '傳統山水', '非實景山水' 등으로 다른 견해를 제시하고 있다. 필자는 본고에서 동양적 개념의 산수화가 시작된 중국으로부터 조선시대에 이르기까지 오랜 역사를 거치는 동안 전통을 유지하면서 관념화되기도 하는 등 일정하게 틀을 형성해온 산수를 지칭한다는 의미에서 '定型山水'라는 용어를 사용한다. 차후 학계에서 이와 관련하여 명확한 용어 정립을 위한 본격적인 논의가 이루어지기를 기대한다.

²² 李泰浩, 앞의 논문(주4), p.38.



도 1-1 〈山水圖〉, 《之又齋妙墨帖》 제5면,
紙本淡彩, 24.8×16.3cm, 서울대학교박물관 소장



도 2 『唐詩畫譜』倪瓚山水, 柳承龍 소장

모티브를 차용하여 재구성한 작품들이 상당수 전하고 있어 정수영이 『唐詩畫譜』 『顧氏畫譜』 『芥子園畫傳』 등을 참고했음을 알 수 있다.²³

또 《之又齋妙墨帖》 제1면 〈山水圖〉도 1-2의 경우 부분적으로 『芥子園畫傳』의 黃公望(1269-1354) 樹枝法을 차용하였고,²⁴ 전체 구도나 필법은 청초 安徽派 화풍을 따르고 있다.²⁵ 안휘파 화가 汪之瑞(?-1658)의 〈山水圖〉와 유사하게 윤곽선 위주로 기하학적 형태의 산을 그리고, 화면 상단에는 지그재그형 평평한 바위를 포치시켰다도 3. 유난히 규모가 작은 빈亭子도 안휘파의 작품에서 흔히 발견된다. 안휘파 화풍은 『개자원화전』이나 『太平山水圖冊』

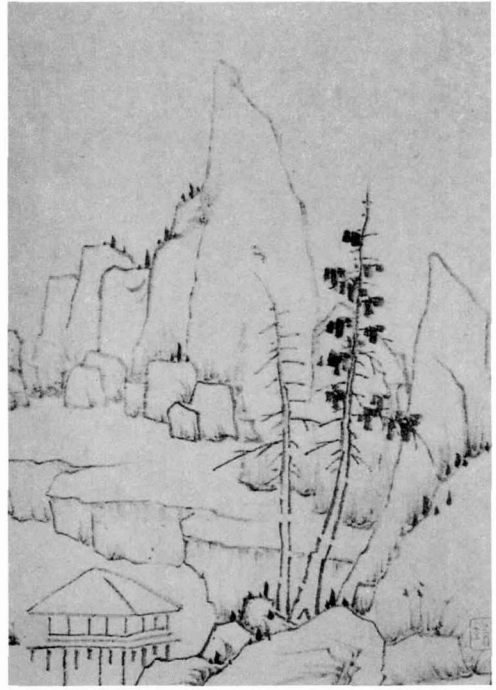
²³ 朴晶愛, 앞의 논문(주7), pp. 49-53 참조.

²⁴ 도판은 『原版影印 芥子園畫傳』(臺北: 文化圖書公司印行, 1990)의 樹譜 p.100. 〈黃子久樹法 雲林亦爲之〉 참조.

²⁵ 安徽派 화풍에 대해서는 安徽美術出版社 編, 『明清安徽派畫家作品選』(安徽美術出版社, 1988); 高蓮姬, 「安徽派의 黃山圖 研究」(홍익대학교 미술사학과 석사학위논문, 1996) 참조.



도 1-2 〈山水圖〉, 《之又齋妙墨帖》 제1면,
紙本淡彩, 24.8×16.3cm, 서울대학교박물관 소장



도 3 汪之瑞, 〈山水圖〉, 《山水冊頁》,
紙本水墨, 28.5×22.0cm, 西泠印社 소장

등의 畫譜에 반영되었고, 특히 弘仁(1610-1664)의 구축적 바위 표현법은 18세기 전반 문인 화가 李麟祥(1710-1760)을 필두로 조선 후기의 화가들에게 수용되었음이 알려져 있다.²⁶

이러한 초기 畫業을 토대로 정수영이 자신의 화법을 발전시켜 그려낸 산수화는, 특징적 필치에 따라 크게 두 유형으로 나누어 살펴볼 수 있다. 첫 번째 유형은 산과 바위를 뾰족한 모서리를 만들며 꺾이는 윤곽선으로 처리한 작품들이다. 그리고 두 번째 유형은 대상 경물을 渴筆 혹은 淡墨 위주의 부드러운 윤곽선으로 처리한 경우이다. 두 가지 양상은 定型山水와 眞景山水 모두에 보이며, 정수영의 개성은 첫 번째 유형의 산수화에서 보다 두드러진다.

산과 바위에 명료한 윤곽선이 쓰인 《之又齋妙墨帖》 제11면 〈山水圖〉가 첫 번째 유형의

²⁶ 金起弘, 「18세기 朝鮮 文人畫의 新傾向」, 『潤松文華』 42(韓國民族美術研究所, 1992), pp. 39-59; 韓正熙, 「朝鮮 後期 繪畫에 미친 中國의 영향」, 『美術史學研究』 206(韓國美術史學會, 1995), pp. 78-79.



도 1-3 〈山水圖〉, 《之又齋妙墨帖》 제11면,
紙本淡彩, 24.8×16.3cm, 서울대학교박물관 소장

초기적 면모라 생각된다^{도 1-3}. 이처럼 일정한 굵기로 이어지는 경직성이 강한 필선은 『三才圖會』나 『海內奇觀』 같은 명대 산수판화집에서 찾아볼 수 있다.

1609년에 간행된 『三才圖會』의 경우 백과사전적 저술로 많은 판각 그림이 실려있는데, 문헌기록상 17세기 전반에는 조선에 유입된 것으로 알려져 있다.²⁷ 李萬敷(1664-1732)의 지도첩 〈坐觀荒紘〉이 『삼재도회』에서 발췌하여 臨摹한 데서 알 수 있듯이 지리편에는 명승도와 함께 많은 양의 지도가 포함되어 있다.²⁸ 때문에 방대한 지리학 자료를 소장하고 있었던 정수영 집안에서 참고하였을 가능성이 높은 것이기도 하다.²⁹

『삼재도회』와 같은 해에 출간된 『海內奇觀』은 중국 名勝名所의 판화와 함께 각각에 대한 자세한 설명을 묶은 산수판화집이다.³⁰ 조선 후기의 문인 虛舟 李宗岳(1726-

1773)의 문집 『虛舟遺稿』(필사본)에 수록된 「書海內奇觀後」에 따르면, 『해내기관』은 晴沙 高用厚(1577-1652)가 使臣으로 북경에 갔다가 1631년 6월 돌아오는 길에 조선에 들어왔고, 이종악이 大山 李象靖(1710-1781)에게도 보여주었다.³¹ 이처럼 『해내기관』은 17세기 전반에

²⁷ 『三才圖會』에 관해서는 李成美, 「林園經濟志에 나타난 徐有集의 中國繪畫 및 畫論에 대한 관심」, 『美術史學研究』 193(韓國美術史學會, 1992), pp. 46-49; 朴孝銀, 「朝鮮後期 문인들의 繪畫蒐集活動 연구」(홍익대학교 미술사학과 석사학위논문, 1999), pp. 44-47 참조. 도판은 王圻의 『三才圖會(一)』(成文出版社有限公司, 1970) 참조.

²⁸ 이선욱, 「息山 李萬敷(1664-1732)와 『陋巷圖』 書畫帖 研究」, 『美術史學研究』 227(韓國美術史學會, 2000), pp. 20-25.

²⁹ 吳尙學, 앞의 논문(주8), p.29 참조.

³⁰ 洪善杓, 「朝鮮 後期 繪畫의 새 경향」, 『朝鮮時代繪畫史論』(文藝出版社, 1999), pp. 300-301; 高蓮姬, 앞의 논문(주25), pp. 19-21.

³¹ 李成美, 『虛舟府君山水遺帖』: 傳 李宗岳(1726-1773)의 眞景山水 畫帖 簡介, 『藏書閣』 제3집(한국정신문화연구원, 2000), pp. 215-228.



도 4 鄭遂榮, 〈倣子久筆意山水圖〉, 1800년대,
紙本淡彩, 101.0×61.3cm, 고려대학교박물관 소장



도 5 鄭遂榮, 〈春景山水圖〉,
紙本淡彩, 24.5×29.0cm, 개인 소장

는 조선에 유입되었고, 어느 때인가 晦隱 南鶴鳴(1654-?)과 三淵 金昌翁(1653-1722)도 열람하였다. 그리고 謙齋 鄭澈이 특이한 형상의 바위나 인물 표현 등을 『해내기관』에서 차용하였다는 의견이 제시된 바 있다.³² 이 외에도 금강산도에 보이는 鄭澈 특유의 암봉 표현이나 〈雙島亭圖〉의 배경이 되는 星山과 大星山에 가해진 비현실적 산의 윤곽선도 『해내기관』의 〈鷄足山圖〉 계통에서 유래한 것으로 보인다.³³ 따라서 18세기 후반부터 활약한 정수영도 다른

32 高蓮姬, 「조선후기 山水紀行文學과 紀遊圖의 비교연구—農淵그룹과 鄭澈을 중심으로」(이화여자대학교 국어국문학과 박사논문, 2000); 同著, 『조선후기 산수기행예술연구—鄭澈과 農淵 그룹을 중심으로』(일지사, 2001), pp. 73-83.

33 이태호, 「雙島亭圖—수묵선묘와 연록색 담채로 풍어낸 현장풍경」, 『가나아트』(1990. 7·8), pp. 89-93; 『中國古代版畫總刊二編 卷8집—海內奇觀』(上海古籍出版社, 1994), pp. 647-649, 〈鷄足山圖〉 참조.



도 6 鄭遂榮, 〈冬景〉, 《四時山水圖屏》, 1799년, 紙本淡彩, 80.0×49.5cm, 金元全 舊藏

화보와 함께 이들 관화집을 접했을 가능성이 높다고 여겨진다.

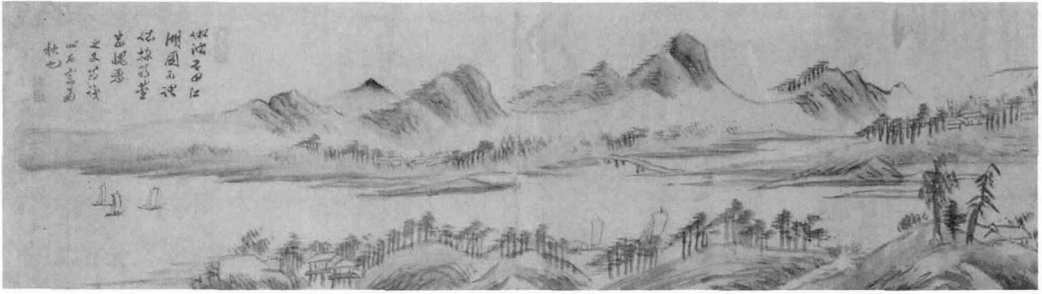
정수영은 이러한 필선을 점차 肥瘦와 리듬감이 더해지면서 끊일 듯 이어지는 선으로 변형하여 자기화시켰다. 이러한 변화는 1790년대 이후에 제작된 작품들에 뚜렷이 드러나 있다. 고려대학교박물관 소장 〈倣子久筆意山水圖〉는 元末의 문인화가 黃公望을 倣한 작품으로 원편 主山에 정수영식 윤곽선의 전형이 적용되어 있다도 4. 款記에 ‘倣’이라 명시하고 있으나 일반적인 黃公望 산수의 필치나 분위기가 확연히 느껴지진 않는다. 이 외에도 정수영이 黃公望을 倣한 작품은 두 폭이 더 있지만 그 양상은 유사하다.³⁴ 특정 작품을 모델로 삼은 게 아니고 黃公望의 ‘筆意’를 재해석하여 나름의 화면으로 그려낸 탓이라 여겨진다.

黃公望과 더불어 元末四大家에 대한 관심을 보여주는 일군의 倪瓚(1301-1374)式山水가 있다. 두 번째 유형에 속하는 필치가 적용된 〈春景山水圖〉는 倪瓚系 평원구도를 자기식으로 변용한 다음 차분하고 부드러운 필치, 채도가 높은 淡彩를 사용하여 담담하면서도 밀도 있는 문인화의 정취를 풍긴다도 5. 또 오른쪽 주산의 형상이 중인화가 鄭忠燁의 〈秋景山水〉 원편 遠山과 흡사하고 전체적인 구도나 분위기도 유사하여 양자간의 교류 가능성을 되새겨준다.³⁵

한편 첫 번째 유형의 독특한 필선은 1799년 작 《四時山水圖屏》 〈冬景〉의 主山에서처럼 마치 불꽃 같은 형태로 나타나기도 한다도 6. 유사한 윤곽선이 姜世晁의 〈南山과 三角山圖〉

³⁴ 朴晶愛, 앞의 논문(주7), 도 44와 도 46.

³⁵ 도관은 변영섭, 『梨谷 鄭忠燁(1725-1800 이후)의 〈筆下雲烟帖〉』, 『人文大論集』 제12집(고려대학교 인문대학, 1994), pp. 193-216, 도 5 참조.



도 7 鄭逵榮, 〈做沈石田山水圖〉, 1806년, 紙本淡彩, 29.0×104.5cm, 홍익대학교박물관 소장

의 삼각산이나 1784년 작 〈漢江邊一亭圖〉의 오른편 주산에도 쓰이고 있다.³⁶ 이 외에도 강세황과 정수영은 경물 구성 방식이나 設彩法, 西洋畫法의 사용, 篆刻에 대한 깊은 관심 등 여러 가지 면에서 연관성을 보인다.³⁷ 요컨대 정수영은 초기에 중국의 판각본에서 차용한 필선을 점차 자기식으로 소화하면서 독특한 윤곽 처리법으로 발전시켜 갔음을 알 수 있다.

다음 두 번째 유형의 정수영 산수화는 앞서 언급한 〈春景山水圖〉도 5와 함께 특유의 각진 윤곽선과 달리 부드러운 淡墨으로 처리한 작품들로 1806년, 64세 때 그린 〈做沈石田山水圖〉도 7가 대표적인 예이다. 題跋에 '倣' 했음을 명기하고 있는 작품이며 여유있는 구성, 간결하고 담담한 筆墨의 운용으로 첫 번째 유형과는 다른 분위기를 풍긴다. 아울러 沈周(1427-1509)를 비롯한 明代 吳派 화풍에 대한 관심을 확인할 수 있다.

역시 吳派 화풍을 보여주는 예로 개인 소장 〈春景村落圖〉와 〈夏景村落圖〉가 있는데, 柳炭을 문지른 듯한 渴筆과 차분한 淡彩로 諸景物을 처리하였다도 8. 전체적 분위기나 필치, 야산과 지면에 찍힌 굵은 色苔點 등은 沈周의 〈馬鞍山〉에서 볼 수 있듯이 전형적인 오파 화풍의 특징이다.³⁸ 또 이 작품은 정수영이 명대 산수판화집 『名山圖』를 접했을 가능성을 제시한다. 구도와 경물 구성이 『名山圖』의 〈木蘭陂〉 장면과 유사하기 때문이다도 9-1. 이와 함께 두 채의 가옥과 남녀 인물, 오동나무로 이루어진 정수영의 〈山妻稚子圖〉 도상 역시 『名山圖』

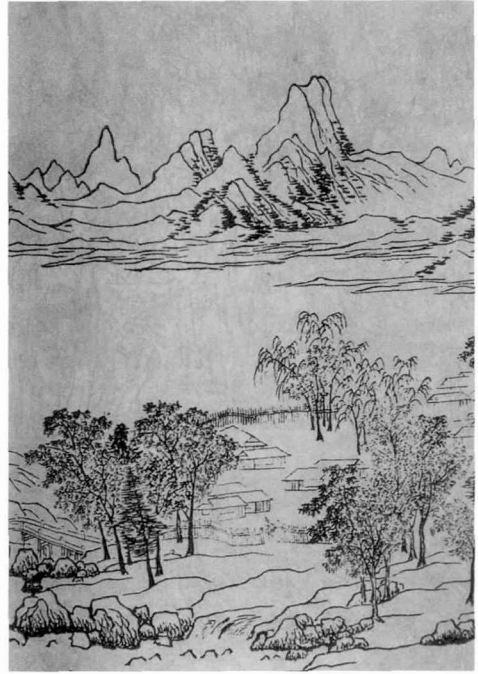
³⁶ 姜世晃의 〈南山과 三角山圖〉는 이태호, 『그림으로 본 옛 서울』(서울학연구소, 1995), p. 59, 도 33. 〈漢江邊一亭圖〉는 朴晶愛, 앞의 논문(주7), p. 211, 도 60 에 실려 있다.

³⁷ 姜世晃에 대해서는 邊英燮, 『豹菴姜世晃繪畫研究』(一志社, 1988) 참조.

³⁸ 中國美術全集編輯委員會, 『中國美術全集 繪畫編 7—明代繪畫(中)』(上海: 上海人民美術出版社, 1988), pp. 16-20, 도17 沈周의 《兩江名勝圖冊》 참조.



도 8 鄭遂榮, 〈春景村落圖〉,
紙本淡彩, 24.0×30.1cm, 개인 소장



도 9-1 『名山圖』, 〈木蘭陔〉 부분

의 〈小金山〉에서 발견된다.³⁹ '山妻稚子'는 조선 후기 화단에서 애용된 주제로 鄭澈, 張得萬(1684-1764), 金喜謙, 李寅文(1745-1821) 등의 작품이 전하며,⁴⁰ 다른 화보에서는 유사한 도상이 보이지 않아 특별히 주의를 끈다.

2. 『名山圖』와 관련되는 山水

1633년에 출간된 산수관화집 『名山圖』에는 55쪽의 중국 名山名所가 실려 있다.⁴¹ 이 『명산도』는 원래 명대 山水遊記集 『名山勝槩記』에 부록으로 습本되어 있었는데, 金壽增(1629-

³⁹ 정수영의 〈山妻稚子圖〉와 『名山圖』에 실려있는 〈小金山〉은 朴晶愛, 앞의 논문(주7), p. 212, 도 63과 도 65 참조.

⁴⁰ 조규희, 『朝鮮時代の 山居圖』, 『美術史學研究』 217·218(韓國美術史學會, 1998), pp. 52-56.

⁴¹ 『中國古代版畫總刊二編』 제8집(上海古籍出版社, 1994)의 『名山圖』 참조: 高蓮姬, 앞의 논문(주25), pp. 21-22; 朴晶愛, 앞의 논문(주7), pp. 86-88 참조.



도 9-2 『名山圖』〈河盧三洞〉부분



도 10 金弘道, 〈玉筍峯〉, 《丙辰年畫帖》, 1796년.
紙本淡彩, 26.7×31.6cm, 호암미술관 소장

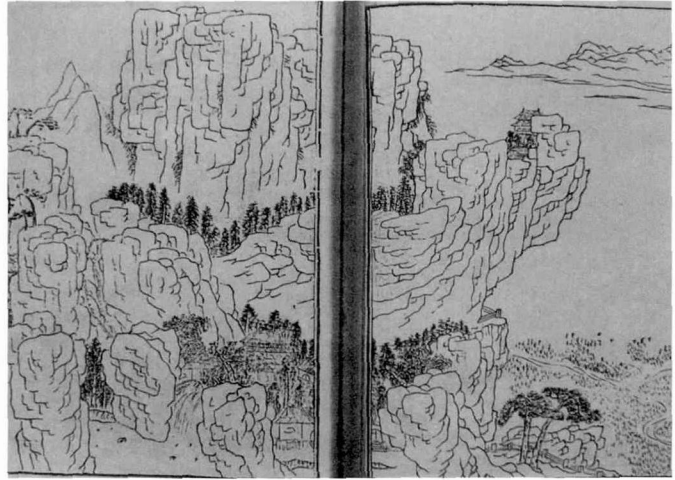
1689)을 비롯해 金昌協(1651-1708), 金昌緝(1662-1713) 등이 『명산승개기』를 접한 것으로 미루어 산수판화집 『명산도』도 17세기에는 조선에 전해졌을 것으로 추정되고 있다. 이와 함께 『명산승개기』를 보았던 문인 그룹과 친밀하게 교류했던 謙齋 鄭澈의 진경산수 중 화면의 구도면에서 『명산도』의 판화와 유사한 예가 많음이 지적된 바 있다.⁴² 이러한 사실은 당시 화단에 『명산도』가 알려져 있었을 가능성을 시사해 준다. 그러나 보다 분명하게 『명산도』가 조선에 유입된 사실을 증명해 주는 것은 18세기 후반 이후의 기록이나 작품들에 드러나 있다. 정수영과 함께 18세기 후반 화단에서 활약한 畫院 화가 金弘道의 작품에서도 『명산도』의 영향이 보여 그 역할과 중요성을 환기시켜 주는 것이다. 이에 문헌기록과 작품들을 통해 산수 판화집 『명산도』가 조선 후기 화단에 미친 영향에 대해 구체적으로 살펴보겠다.

우선 기록상으로 洪奭周(1774-1842)가 쓴 「石農畫苑序」에 '일찍이 명산도를 보고 소요하였다'는 대목이 있어 홍석주가 바로 산수판화집 '명산도'를 접한 적이 있음을 알 수 있

⁴² 고연희, 앞의 책(주32), pp. 63-73 및 pp. 83-90 참조.



도 9-3 『名山圖』, 〈泰岳〉



도 9-4 『名山圖』, 〈華岳〉

다.⁴³ 石農 金光國(1727-1797)이나 홍석주의 생몰년대로 미루어 18세기 말 문인들 사이에 『명산도』가 열람되고 있었음을 확인시켜 준다.⁴⁴

정선과 정수영에 이어 金弘道의 작품에 등장하는 『名山圖』의 요소로는, 잘 알려진 《關東八景圖》 중 〈明鏡臺圖〉나 〈飛鳳瀑圖〉 등에서 볼 수 있듯이 화면 곳곳에 자리한 잔가지가

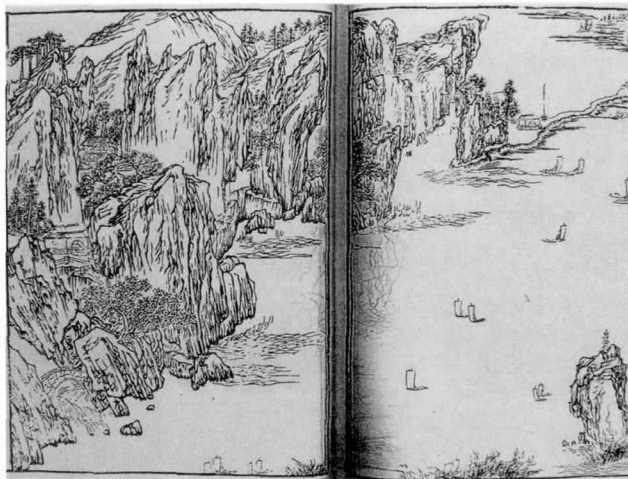
⁴³ 洪奭周, 『學海』 7책, 「石農畫苑序」, “余嘗觀名山圖矣.” 원문 및 번역문은 朴孝銀, 앞의 논문(주27), pp. 197-198.

⁴⁴ 金光國의 沒年은 2002년 4월 27일에 있었던 韓國美術史學會 圓례발표회에서 황정연에 의해 정확히 밝혀졌다.



도 11 作者未詳, 〈匡廬〉, 《金剛山中古刹圖帖》,
木版紙本彩色, 61.6×37.2cm, 日本 坤月軒 소장

도 9-5 『名山圖』, 〈匡廬〉



무성한 수목을 들 수 있다도 22, 9-2. 또 김홍도가 깎아지른 절벽 꼭대기나 산봉우리에 즐겨 배치한 한두 그루의 소나무도 『명산도』에서 흔히 찾아 볼 수 있다도 10, 9-3. 특히 금강산도를 위시하여 그의 산수화에 쓰인 선명한 윤곽선 위주의 각진 바위가 쌓여 형성하는 암벽이나 암산의 묘사법은 折帶皴의 변형으로서 『명산도』에서 유래한 것으로 생각된다도 10, 9-4. 정수영도 《同福吳氏先祖行蹟書畫帖》 중 〈乘船避兵〉의 하단 오른쪽 절벽을 유사한 방식으로 처리하였다.⁴⁵ 이러한 바위 표현법은 金弘道의 화풍을 따른 것으로 일컬어지는 대부분의 19세기 금강산도에 한결같이 적용되어 있다.⁴⁶

이와 관련하여 살펴볼 또 하나의 자료가 일본 坤月軒 소장의 木版畫集 『金剛山中古刹圖

⁴⁵ 朴晶愛, 앞의 논문(주7), 도 36-5.

⁴⁶ 19세기의 금강산 그림은 朴銀順, 앞의 책(주5), pp. 271-391 도판 참조.



도 12 韓用幹, 〈華山〉,
《韓眞齋先生遺墨》, 紙本淡彩,
38.0×43.5cm, 국립중앙박물관 소장

帖이다.⁴⁷ 雁宕·岳陽·恒山·鍾山·虎丘·石梁·匡廬·衡山の 장면이 담겨 있는데, 〈匡廬〉에서 『명산도』의 〈華岳〉과 동일한 바위 표현법이 쉽게 발견된다¹¹. 군데군데 한글과 한자로 지명이 쓰여 있는 이 판화는, 〈匡廬〉 장면의 비교에서 알 수 있듯이 8폭 모두 『명산도』의 화면을 좌우에서 압축하여 종축으로 변형한 것이다⁹⁻⁵. 따라서 이 『금강산중고찰도첩』은 18세기 말 조선에서 『名山圖』의 장면을 발취하여 繡刻한 것으로 여겨진다. 그리고 현재 묶여있는 내용이 제목과 무관하나 원래 이 판화집에는 『명산도』의 작품들과 더불어 ‘金剛山圖’ 판화가 실려 있었을 것으로 짐작된다. 또 金弘道 화풍의 영향이 많이 보이는 목판본 〈平壤圖〉나 『園幸乙卯整理儀軌』의 암벽도 같은 방식으로 처리되어 있다.⁴⁸ 이는 당시 김홍도의 금강산도를 모본으로 한 ‘금강산도 판화집’이 간행되었을 가능성을 시사해준다.

또 국립중앙박물관에 소장된 김홍도 전칭작 草本帖 『海東名山圖』의 장면들과 『금강산중고찰도첩』의 화면을 찬찬히 비교해 보면, 바위 표현과 소나무 표현, 산의 주름 표현 등이 상통함을 알 수 있다.⁴⁹ 즉 이러한 초본첩을 바탕으로 김홍도의 금강산 판화집이 만들어졌

⁴⁷ 『特別展 坤月軒コレクション李朝の繪畫』(富山美術館, 1985), pp. 80-82, 도 50; Yi Söng-mi, “Artistic Tradition and the Depiction of Reality: True-View Landscape Painting of the Choson Dynasty,” *ARTS of KOREA* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998), pp. 362-363.

⁴⁸ 진준현, 『단원 김홍도 연구』(일지사, 1999), pp. 609-617.

고, 그 판화집이 範本이 되어 현재 전하는 김홍도나 李豊灑(1804-1887) 傳稱畫帖, 李義聲(1775-1833)의 畫帖 등 베낀 듯이 그려진 19세기의 금강산도들이 양산되었다고 생각된다.

산수판화집 『名山圖』가 조선의 화가와 문인들에게 두루 열람된 사실은 19세기 초에 활약한 선비화가 眞齋 韓用幹(1783-1829)의 《韓眞齋先生遺墨》에서도 확인할 수 있다¹². 국립중앙박물관 소장으로 〈華山〉을 비롯해 2책의 화첩에 나뉘어 실려 있는 총 50폭의 紙本淡彩 산수화가 모두 『명산도』를 임모한 것이기 때문이다¹⁴.

이상에서 살펴본 바와 같이 조선 후기 화단에는 널리 알려진 화보 외에도 『名山圖』가 전해져 정수영을 비롯한 당시의 화가들 사이에 참고 자료로 쓰였다. 『명산도』는 18세기 전반의 鄭澈, 18세기 후반 이후의 金弘道와 鄭遂榮, 그리고 19세기 전반에 활약한 韓用幹 등 후배 화가들의 작품과 연관성이 깊어 조선 후기 화단을 연구하는 데 있어 주목해야 할 자료임을 알 수 있다.

3. 소나무 그림과 四季山水

鄭遂榮이 즐겨 그린 제재로 소나무 그림과 四季山水가 있다. 정수영은 초기부터 소나무에 특별한 관심을 가진 듯 소나무를 주요 소재로 여러 폭의 작품을 제작하였다. 『靑丘書畫譜』에 '산수와 소나무를 잘 그린 화가'로 언급되어 있는 점도 참고할 만하다.⁵⁰ 그 예로 초기에 『개자원화진』을 임모한 〈雙松圖〉를 비롯하여 〈孤松山溪圖〉, 〈松林圖〉가 전한다.

그 중 1788년, 46세 때 그린 〈孤松山溪圖〉는 화면에 적힌 두 사람의 題跋에서 알 수 있듯이 木齋 李森煥(1729-1813)이 초상화를 그려달라고 요청하여 그려진 작품이다¹³. 정수영이 '실제 형상을 그리는 것은 末技와 같으니 孤松과 山溪에 木齋公의 度量과 意態를 담아 傳神하였다'며 그린 것이다. 여기에서 정수영도 工筆 위주의 形似的 초상화를 末技의 소산으로 여겼던 당시의 일반화된 문인적 회화관을 지녔음을 알 수 있다.⁵¹ 정수영은 明末 董其昌(1555-1636)이 주창한 南北宗論에 대해 분명한 인식을 지니고 있었고 南宗의 계보에 속하는

⁴⁹ 대표적으로 『特別展 坤月軒コレクション李朝の繪畫』(富山美術館, 1985), pp. 80-82. 도 50의 〈衡山〉과 『특별전 아름다운 金剛山』(국립중앙박물관, 1999), p. 94. 도 91 『海東名山圖』 草本帖 중 〈臥仙臺〉를 비교해 볼 수 있다.

⁵⁰ 秦弘燮 편, 『韓國美術史資料集成』 6(一志社, 1999), p. 956.

⁵¹ 題跋의 원문 및 번역문의 全文은 朴晶愛, 앞의 논문(주7), pp. 92-93 참조.



도 13 鄭遂榮, 〈孤松山溪圖〉, 1788년, 紙本淡彩, 66.6×45.3cm, 개인 소장

巖壑이 숲을 가로지르는 煙雲과 어울려 빛어내는 운치를 공들여 형상화한 작품이다.⁵⁴ 이처럼 대폭의 화면을 송림으로 가득 채운 다른 예가 없다는 점에서 정수영이 만년까지도 심혈을 기울여 작품 구상에 임했음을 알 수 있다. 煙雲 표현에 장식성이 엿보이긴 하지만, 〈송림도〉에서는 실경의 분위기가 강하게 느껴진다. 淡靑으로 渲染한沼의 물빛이나 물거품, 언덕 표현이 다음 장에서 살펴볼 금강산도의 표현과 흡사한 것이다.

이러한 양상은 〈松林圖〉보다 먼저 그려진 국립중앙박물관 소장 《四季山水圖》 8폭 병풍

문인화가들을 尊崇하였다.⁵² 또 '古畫를 臨摹할 때는 정신으로 이해하여 그 뜻을 옮겨야 하고 筆墨과 彩色의 운용에 각별히 주의해야 함'을 강조하였다.⁵³ 이는 〈고송산계도〉를 비롯해 정수영의 회화 전반을 관통하는 기본적인 作畫 태도라고 할 수 있다. 더불어 이 작품은 당시 문인 사회에서 그림이 생산되고 유통되는 방식의 한 단면을 확인시켜 주는 것이기도 하다. 〈고송산계도〉의 솔잎 표현은 〈雙松圖〉와 마찬가지로 좌우에서 그어 내린 사선으로 표현하였고, 계곡 양편의 언덕과 바위는 淡彩로 渲染하여 입체감을 내고 있다.

陰影法 등 서양화법의 요소는 네 폭을 이어 연폭의 대화면에 울창한 松林을 가득 담은 1818년 작 〈松林圖〉의 소나무 등치나 언덕 표현에서도 보인다¹⁴. 76

세 때 그린 이 〈송림도〉는 松林과 溪谷,

⁵² 鄭遂榮, 「畫論」, 『槿域書彙』(四續後-8), 서울대학교박물관, 『槿域書彙 槿域畫彙 名品選』(둘째개, 2002), 도 71-1 및 도 71-2 참조.

⁵³ 吳世昌, 東洋古典學會 역, 『국역 槿域書畫徵』 下(시공사, 1998), p. 839.

⁵⁴ 〈松林圖〉의 題跋 참조. 朴晶愛, 앞의 논문(주7), p. 98.



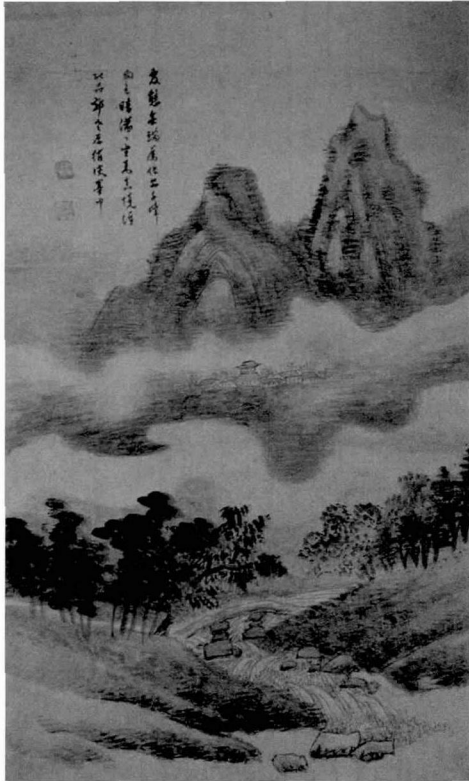
도 14 鄭遂榮, 〈松林圖〉, 1818년, 紙本淡彩, 94.5×179.0cm(각폭 94.5×44.5cm), 개인 소장

에서도 확인된다. 마지막 폭 〈冬景〉의 관기에 1814년, 72세 때 병석에서 그렸음을 밝히고 있다.⁵⁵ 정수영은 철 따라 변화하는 산수경을 즐겨 그린 듯 여러 점의 사계산수도를 남겼다. 그 중 〈夏景〉의 主山을 특유의 각진 윤곽선으로 처리하였고, 화면의 오른쪽에 포치한 폭포 주변의 각진 바위는 그 형태와 淡彩 처리가 금강산도의 암벽과도 유사하다. 또 다른 〈夏景〉의 화면 중앙에 넓게 펼쳐진 煙雲은 1799년 작 《海山帖》의 〈長安寺東北諸峰〉의 煙雲 처리와 같이 정형산수와 진경산수의 경계가 모호함을 알 수 있다¹⁵. 50대 중반의 紀行寫景은 작품 제작에 왕성한 활력을 불어넣었고, 이처럼 구체적인 화법에도 일정하게 영향을 미친 것이다. 한편 이보다 15년 전에 그린 1799년 작 《四時山水圖屏》과 비교할 때,⁵⁶ 산만함이 가신 안정된 구도, 적절한 경물 포치, 차분한 渴筆의 먹 線描와 淡彩의 운용 등으로 깔끔하면서도 정적인 분위기를 풍긴다. 또 병석의 심회가 반영되었을 이 《四季山水圖》 병풍은 自作詩를 곁들여 말년의 무르익은 기량과 문인산수화의 격조를 잘 보여주는 秀作이다.

지금까지 살펴본 대로 정수영의 定型山水는 주로 文人들의 閑靜趣味를 대상으로 하고

⁵⁵ 『새천년 새유물전-繪畫』(국립중앙박물관, 2000), 도 52 참조.

⁵⁶ 『19세기 文人들의 書畫』(열화당, 1988), pp. 18-19, 도 9와 도 10; 朴晶愛, 앞의 논문(주7), pp. 77-82 및 도 58 참조.



도 15 鄭遂榮, 〈夏景〉, 《四季山水圖》, 1814년,
紙本淡彩, 72.3×44.6cm, 국립중앙박물관 소장

있으며, 다양한 畫譜를 참고하면서 南宗畫風을 익히고 畫技를 수련하였음을 보여준다. 또 중국 대가의 화풍이나 외래화풍에 대한 관심과 더불어 선배 문인화가들의 필법과 상통하는 면도 살필 수 있었다. 이처럼 정수영은 평생 지속적으로 정형산수를 제작하면서 자신의 개성적 화법을 성숙시켰고 특유의 文氣 넘치는 문인산수로 발전시켰다.

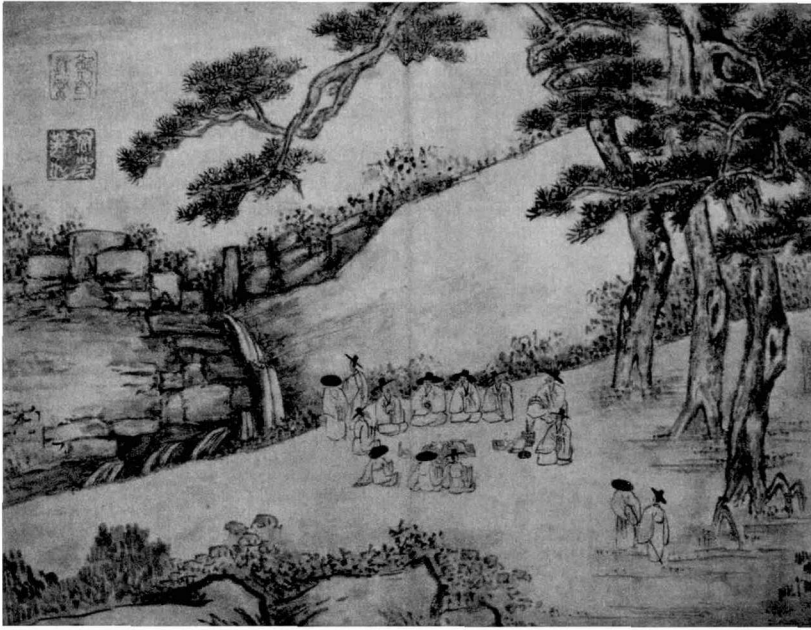
IV. 鄭遂榮의 眞景山水

조선 후기의 眞景山水는 이전의 전통적 實景山水와 달리 대대적인 산수유람과 산수기행문학의 유행, 중국으로부터 전래된 산수관화집의 자극, 그리고 영·정조대 國學의 발달 등을 배경으로 謙齋 鄭叡(1676-1759) 이후 화단을 풍미한 일대 조류

였다. 한강·임진강 명승도와 금강산도로 대별되는 鄭遂榮의 眞景山水는 1790년대 후반 이후 그려진 작품들이어서 어느 정도 기량이 숙련된 다음 더욱 개성화되는 면모를 보여준다.

기행에 앞서 실경을 대상으로 그린 첫 작품은 『白社會帖』에 들어 있는 〈白社同遊圖〉이다⁵⁷ 1784년 봄, 42세 때 그린 작품으로 현재 알려진 정수영의 紀年作 중 가장 이른 시기에 해당한다. 당시 서울의 冷井洞, 현 서대문구 冷泉洞의 '烟巖' 주변에서 南人系 인사들의 모임인 '白社'의 同人 14명이 가진 詩會 장면을 그린 것이다.⁵⁸ 우선 키 큰 老松들, 뒷편의

⁵⁷ 『白社會帖』과 〈白社同遊圖〉의 구체적인 내용에 대해서는 朴晶愛, 앞의 논문(주7), pp. 16-19 및 pp. 105-108; 同著, 「백사동인야유회도(白社同遊圖)」, 유홍준·이태호 편, 『만남과 헤어짐의 미학-조선시대 계획도와 전별시』(학고재, 2000), p. 151, 도 8 해설 참조.



도 16 鄭遂榮, 〈白社同遊圖〉, 1784년, 紙本淡彩, 30.6×41.3cm, 개인 소장

계류와 烟巖이 에워싼 중앙의 널따란 평지가 눈에 들어온다. 이처럼 현장 사생을 바탕으로 적절히 공간을 안배한 다음 맑고 환한 淡彩로 계절감을 살려 詩會의 흥취를 잘 전달해 주고 있다.

1. 漢江, 瀕津江 名勝圖

鄭遂榮은 1796년 여름 본격적으로 유람에 나서 1797년 가을까지 2년여 동안 한강과 임진강 일대, 그리고 금강산에 이르는 넓은 지역을 기행하고 화폭에 옮겼다. 앞서 교유관계에서 밝힌 대로 李永甲, 任希夏, 呂春榮 등이 유람길에 동행하기도 하였다.

국립중앙박물관 소장 《漢江瀕津江遊覽寫景圖卷》은 엄밀한 의미에서 정수영의 첫 眞景

⁵⁸ 詩會가 열렸던 장소는 『白社會帖』에 실린 洪周萬(1718-?)의 글 「感舊獨吟」의 내용에서 확인할 수 있다. 자세한 내용은 朴晶愛, 앞의 논문(주7), pp. 106-107 참조.

山水이자 대표작 중 하나이다. 여행 도중 현장에서 스케치한 화면을 그대로 완성하였으며, 16미터에 이르는 長卷에 여정에 따라 경기도·충청도·황해도의 景勝 26장면을 담았다. 18세기 화단에서 謙齋 鄭澈이 남긴 한강 그림이 있긴 하지만, 이처럼 강을 따라 이동하며 만나는 景勝만으로 긴 두루마리 전체를 꾸민 건 특이한 예이다.⁵⁹ 정수영은 강변 인근의 명소와 인상적으로 다가온 평범한 경관을 포괄하고 있으며, 화면에 뚜렷한 계절감을 담아 유람 시기를 짐작하게 해준다. 대상 경관의 성격에 따라 자유롭게 화면의 크기를 조절해 가며 가능한 한 경험에 의거하여 객관적으로 현장을 옮기려 했다. 대체로 앞서 언급한 첫 번째 유형의 산수화 필치로 처리하였으며 주요 경물에 지명을 附記하는 것을 잊지 않았다.

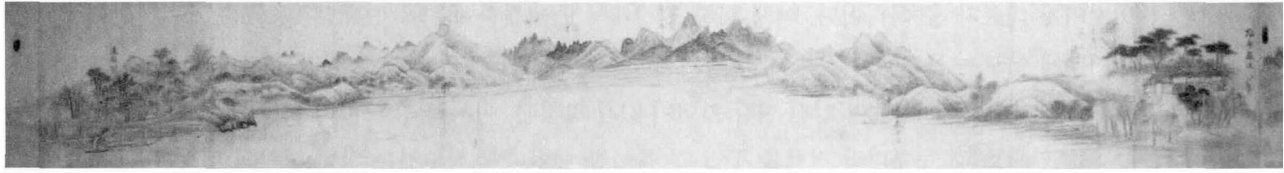
각 장면은 全景圖와 部分圖로 나누어지는데, 〈牛川望漢陽〉은 수평시점으로 포착한 전경도의 대표적인 예이다도 17-1.⁶⁰ 橫長한 화면에 넓게 펼쳐진 수면을 중심으로 한양 주변의 산악과 지세, 마을을 배치하여 시원한 공간감이 느껴진다. 連山의 봉우리들을 실루엣 형태로 표현하고 각각의 명칭을 써넣었는데, 오른쪽부터 “揚州龜溪, 牛尾川 沈氏亭, 龍堂隅, 成岳山, 元陵 水落山, 道峯山, 三角山, 花塢, 漢湖”라 쓰여 있다. 우천에서 바라다 보이는 한양 주변의 산세와 지형을 꼼꼼히 옮기고자 했음을 알 수 있다. 세부 산악은 禿筆을 사용한 渴筆의 윤곽선으로 형태를 잡은 다음 각각의 봉우리가 구별되도록 의식적으로 먹과 淡彩의 농담을 조절하여 처리하였다. 정형산수에서와 마찬가지로 米點 외에는 皴法을 명확히 파악하기가 어렵다. 필치가 단조롭고 세련미도 부족하지만 전체적으로 소박한 느낌을 풍긴다.

孤山書院을 지나 다다른 〈驪州邑內〉는 읍내 초입에 자리한 거대한 바위와 함께 官衙와 淸心樓, 民家와 배 등 평화로운 소읍의 풍경을 담은 것이다. 특이한 점은 화면 오른쪽에 “揚花村을 지나다 毛作灘과 愛作灘이라는 여울에 이르렀는데, 배를 타고 가기가 매우 어려우니 속명을 두명암이라 한다”고⁶¹ 쓴 題跋에서 ‘두명’을 한글로 표기한 점이다도 17-2. ‘두명’은 일종의 동이를 가리키는 것이어서 바위와 주변의 지형때문에 붙여진 이름인 것 같다. 이는 동시기 회화에서 다른 예를 찾아보기 힘든 경우이다. 또 조선 후기의 문인들이 유람 도중 우리말 지명을 적당한 한자어로 고쳐 명명하던 풍조와 상반되어 더욱 눈길을 끈다.⁶² 당시 국문 연구자들이 대부분 실학자들이었던 점으로 미루어 실학적 기풍 속에서 성장한 정수영이

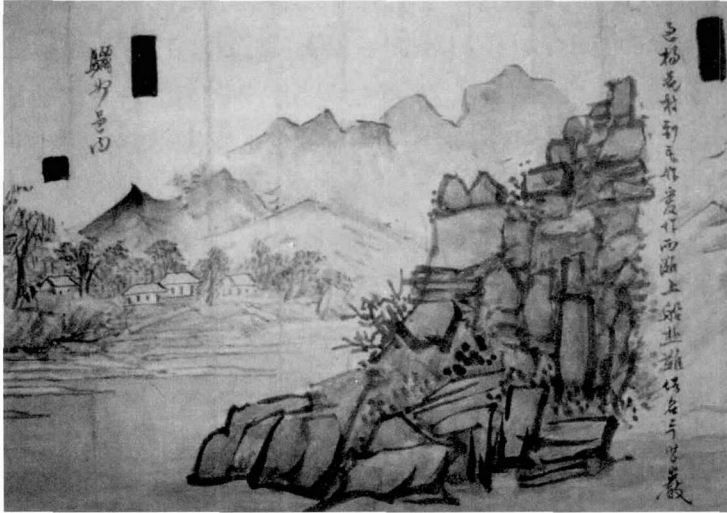
⁵⁹ 조선시대 한강 그림에 대해서는 崔完秀, 「서울의 옛 그림」, 『서울학연구』 창간호(서울학연구소, 1995); 李秀美, 앞의 논문(주5), pp. 217-243; 이태호, 앞의 책(주36) 참조.

⁶⁰ 이하 《漢江臨津江遊覽寫景圖卷》의 도판은 朴晶愛, 앞의 논문(주7), 도 92 참조.

⁶¹ 過揚花村 到毛作愛作兩灘 上船極難 俗名두명巖



도 17-1 鄭遂榮, 〈牛川望漢陽〉, 《漢江臨津江遊覽寫景圖卷》, 1796-97년, 紙本淡彩, 전체 24.8×1575.6cm, 국립중앙박물관 소장



도 17-2 鄭遂榮, 〈驪州邑內〉 부분(두멍巖), 《漢江臨津江遊覽寫景圖卷》중

諺文에 대해 특별히 거부감을 지니지 않았던 것으로 짐작된다.⁶³ 또 윤곽선과 먹 渲染 위주로 처리한 다각형을 중첩시켜 표현한 바위는 선배 문인화가 凌壺觀 李麟祥의 화법을 연상시킨다.⁶⁴ 정수영은 이처럼 대부분의 바위를 갈라진 주름까지 세세히 묘사하였는데, 때로는 〈神勒東臺東積石〉처럼 화면 전체를 바위만으로 채워 넣기도 하였다.

정수영은 圖卷에서 驪州를 두 차례, 神勒寺를 네 차례나 그리고 있으며, 《海山帖》에서

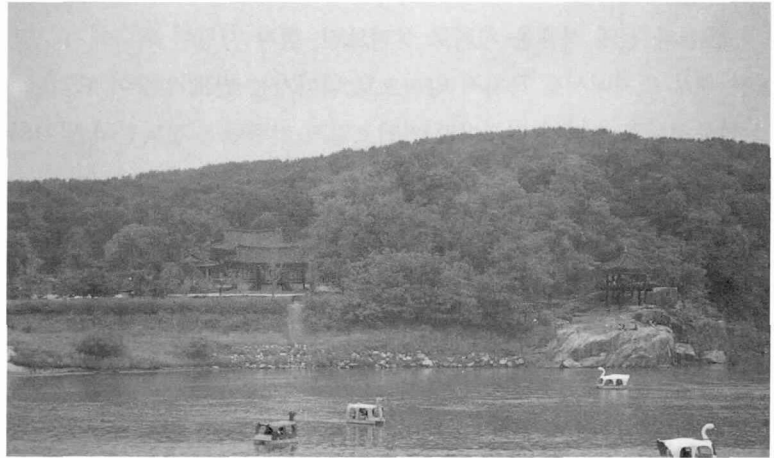
⁶² 고연희, 앞의 책(주32), pp. 34-35 및 pp. 222-225 참조.

⁶³ 17세기 이후 18세기를 거치는 동안 사대부 계층에 의한 국문 연구가 활발해지고 辭說時調나 歌辭, 雜歌, 國文小說의 창작과 수요가 증대되는 등 국문 사용이 확대되었다. 그러나 사대부들의 언어 생활 속으로까지 깊숙이 침투되었다고 보기는 어렵다. 또 정수영 가문의 시조인 鄭麟趾는 일찍이 한글에 대해 관심을 갖고 '古篆起源說'을 언급한 바 있다. 李承旭, 「國語에 대한 關心과 國文使用의 擴大」, 『韓國思想史大系』 5(韓國情神文化 研究院, 1992), pp. 403-441 참조.

도 17-3 鄭遂榮,
 〈神勒寺〉,
 《漢江臨津江
 遊覽寫景圖卷》중



도 18 신록사 가람과
 동대 실경



는 九龍瀑을 두 폭으로 달리 그렸다. 이처럼 한 화첩 안에서 같은 장면을 여러 번 그린 사실은, 인상적인 경관은 포착 방식에 변화를 주며 그려보는 적극적인 작화태도이다. 가장 먼저 그린 〈神勒寺〉는 강변에 자리잡은 신록사와 東臺를 포괄한 것이다도 17-3. 실경과 비교할 때 뒷산이 일부 생략되긴 했지만, 주요 殿閣과 오른쪽 東臺에 자리한 두 기의 크고 작은 탑 등 눈에 보이는 경관을 사실적으로 옮겨 그리고자 했음을 알 수 있다도 18. 정수영은 연이어서

64 李麟祥에 대해서는 兪弘濬, 「李麟祥 繪畫의 형성과 변모」, 『考古美術』 161(韓國美術史學會, 1984), pp. 32-48; 金起弘, 앞의 논문(주26), pp. 48-59 참조.

〈神勒寺東臺塔前面〉과 〈神勒東臺東積石〉, 〈神勒東臺〉 등으로 관점을 바꿔가며 거듭 화폭에 옮겼다.

유람을 시작하고 이듬해, 1797년 봄에 그렸을 〈禾積淵〉은 색다른 형상의 바위가 자리잡고 있는 영평의 명승 화적연의 풍치를 형상화한 작품이다. '벗가리 못'이라는 의미의 화적연은 한탄강에 붙숙 솟아있는 커다란 바위와 그 바위를 휘돌아 흐르며 생긴 깊은沼로 인해 지나는 文人墨客의 호기심을 자극해온 곳이었다. 鄭澈도 그러한 풍광을 놓치지 않고 화폭에 담았는데, 추상적으로 단순화시킨 바위의 형태가 인상적이다.⁶⁵ 정수영은 정선과 같은 방향에서 바라보되 전체 경관을 앞으로 끌어 당기고 바위도 특유의 각진 윤곽선을 살려 처리하였다. 시원한 공간 운영이나 개성 넘치는 필치, 먹과 淡彩를 적절히 조화시킨 渲染 방식, 운치를 더하는 구름의 효과 등 정수영이 나름의 방식으로 실경을 소화해 내는 솜씨를 잘 보여준다.

圖卷의 전체 작품을 차례로 살펴보면, 점차 기량이 원숙해져 가면서 화면의 짜임새는 물론 세부 필치에서도 독자적 양식으로 나아가는 변모 양상이 드러나 있다. 특히 장기간 동안 집중적으로 그려진 작품이라 자연스럽게 기량이 진전되면서 필치의 변화를 수반한 것으로 생각된다.

2. 金剛山圖

鄭遂榮은 1797년 봄 한강과 임진강 일대의 기행을 마치고, 그 해 가을 軒適 呂春永과 함께 금강산을 유람하였다. 그의 금강산도는 유람시 柳炭으로 스케치한 草本을 토대로 다른 화면에 옮겨 그린 것이다. 특히 1799년(57세) 작 《海山帖》은 여행 후 일정한 시간이 흐른 다음 6개월에 걸쳐 차분히 완성하였기 때문에 《漢江臨津江遊覽寫景圖卷》과 달리 보다 안정적으로 作畫에 임할 수 있었던 것으로 보인다. 18폭의 內外金剛과 海金剛의 경치로 꾸며진 《해산첩》은 紀行遊記와 그림이 조화된 일종의 詩書畫 合璧帖이다. 지리학자 집안 출신답게 “지리책에 悞悞은 동쪽 바다에 있는 名山”이라는⁶⁶ 문장으로 시작하는 遊記에 유람 경로는 물론 명소와 주변 지세를 꼼꼼히 살펴 거리와 방향, 경물의 색깔까지 구체적으로 서술하고 자신

⁶⁵ 鄭澈의 〈禾積淵〉은 崔完秀, 『謙齋 鄭澈 眞景山水畫』(汎友社, 1993), pp. 228-229, 도 85.

의 생생한 감흥을 담았다.

첫 장면 〈雨後眺望金剛山圖〉도 19-1는 단발령에서 본 금강산 장면으로 정선 이래 정형화된 〈斷髮嶺望金剛山圖〉도 20와 전혀 다른 화면을 보여준다.⁶⁷ 일률적인 俯瞰視가 아닌 부감시와 수평시점을 혼용하고 있으며, 土山과 巖山의 극명한 대비가 없이 금강산 전체의 시각적 인상을 담았다. 역삼각형 구도에 원근감을 살려 봉우리의 크기를 조절하고 구름에 가려진 원경은 과감하게 횡선으로 자르고 있다. 정수영은 화첩의 다음 장에 쓴 遊記의 내용대로 '비 갠 아침 고개에서 조망한 금강산 일대에 구름이 끼어 보이는 것은 겨우 산허리와 산등성이 이하뿐 인지라 저 멀리 원경은 굳이 묘사하지 않은 것이다.'⁶⁸ 거기에 靑紅의 淡彩를 곁들여 자신의 시야에 들어오는 그대로의 금강산을 그리고자 하였다. 이처럼 독자적인 시각에 의한 화면 구성은 정수영의 거의 모든 금강산도에 적용되어 있다.

산봉우리는 앞서 언급한 첫 번째 유형의 산수화에 적용된 필선으로 처리하였다. 그런데 이 독특한 필선이 조선 후기에 제작된 彩色筆寫本 地圖에도 쓰이고 있어 주목된다. 우선 1760년대에 제작된 규장각 소장 『海東地圖』 중 〈江原道〉의 금강산이나 태백산 윤곽에 쓰이고 있다.⁶⁹ 특히 18세기 중기 작 〈左海分圖〉는 정상기의 〈東國地圖〉 사본의 하나로, 세부 산악이나 땅의 윤곽선을 일반적으로 지도에 쓰이는 界畫式 鐵線描가 아닌 유연한 필선으로 처리하였고 변화 있는 淡彩가 가해져 있어 정수영이 직접 제작한 지도일 가능성이 높은 예이다.⁷⁰ 지도와 회화, 특히 진경산수화와와의 관련성은 주지의 사실이나 이처럼 양자간에 구체적인 표현법이 연관되는 것은 흥미롭게 다가온다.⁷¹ 또 圖面式과 繪畫式 지도 모두에 나타

⁶⁶ 鄭遂榮, 「東遊記」, 《海山帖》, “地誌叢書 東海上名山”

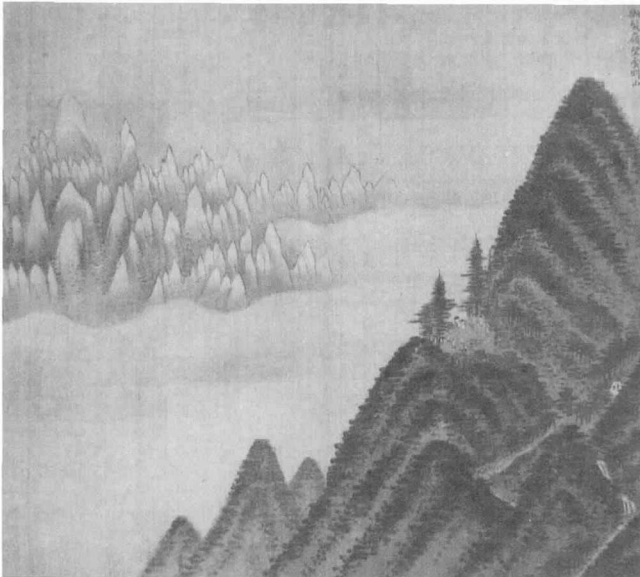
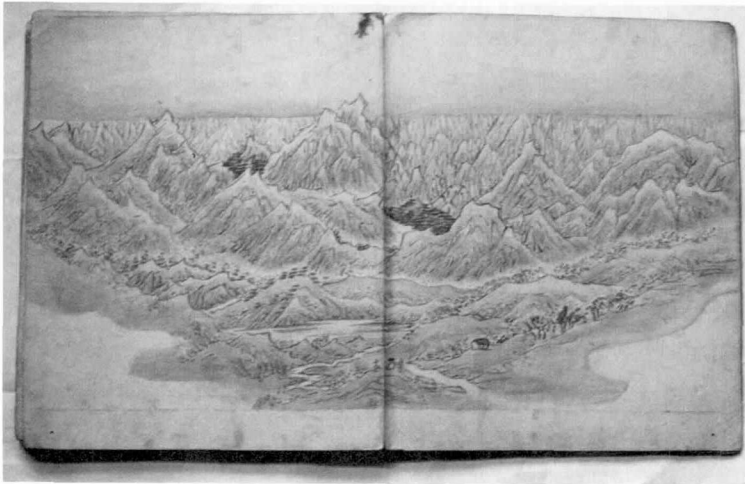
⁶⁷ 이하 《海山帖》의 도판은 『특별전 아름다운 金剛山』(국립중앙박물관, 1999), pp. 64-77, 도 51-72 및 朴晶愛, 앞의 논문(주7), 도 103 참조.

⁶⁸ 余於中甸後四日 始到嶺下 仍留宿 曉雨早晴 飯後 肩輿踰嶺 前後登斯嶺而望金剛者 所見各異 難辨其信 余欲一見 以定其眞贗 及至嶺上 一帶陣雲 橫亘天際 自北至南 不知何者爲毗盧 衆香 何者是迦葉 穴望 又無的指者 雖無雲氣 余何以辨別 所見 只腰脊以下 若使知者見之 亦足辨別 故余以柳炭 略寫望見光景 以俟知者

⁶⁹ 李燦, 『韓國의 古地圖』(汎友社, 1991), p. 249, 도 193 참조.

⁷⁰ 정수영의 회화와 지도의 관련에 대해서는 朴晶愛, 앞의 논문(주7), pp. 72-74. 참조.

⁷¹ 지도와 회화의 연관성에 대해서는 安輝濬, 「韓國의 古地圖와 繪畫」, 『海東地圖-해설·색인』(서울대학교 규장각, 1995), pp. 48-59; 李泰浩, 「朝鮮時代 지도의 繪畫性」, 『영남대학교 박물관 소장 韓國의 옛 地圖-자료편』(영남대학교 박물관, 1998), pp. 139-147; 鄭恩主, 「朝鮮後期 繪畫式 地圖 研究-發達背景과 畫風을 중심으로」(전남대학교 미술학과 석사학위논문, 2000, 2); 金炫志, 「朝鮮中期 實景山水畫 研究」(홍익대학교 미술사학과 석사학위논문, 2001), pp. 138-155 참조.

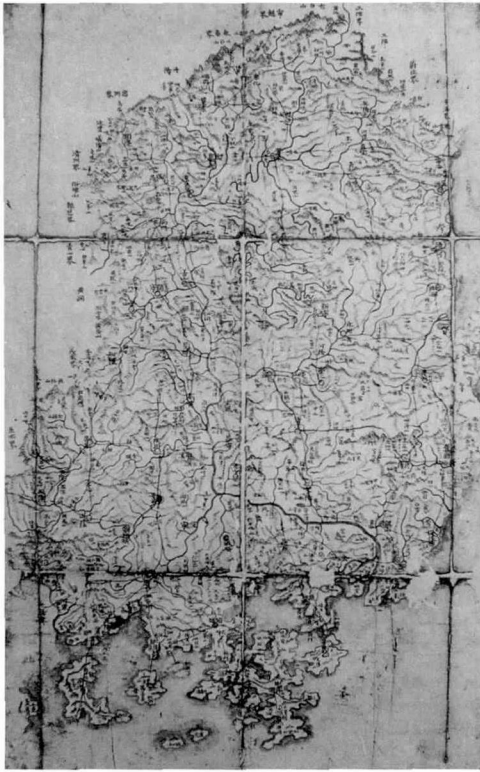


도 19-1
鄭遂榮, 〈雨後眺望金剛山圖〉,
《海山帖》, 1799년, 紙本淡彩,
33.8×61.6cm,
국립중앙박물관 소장

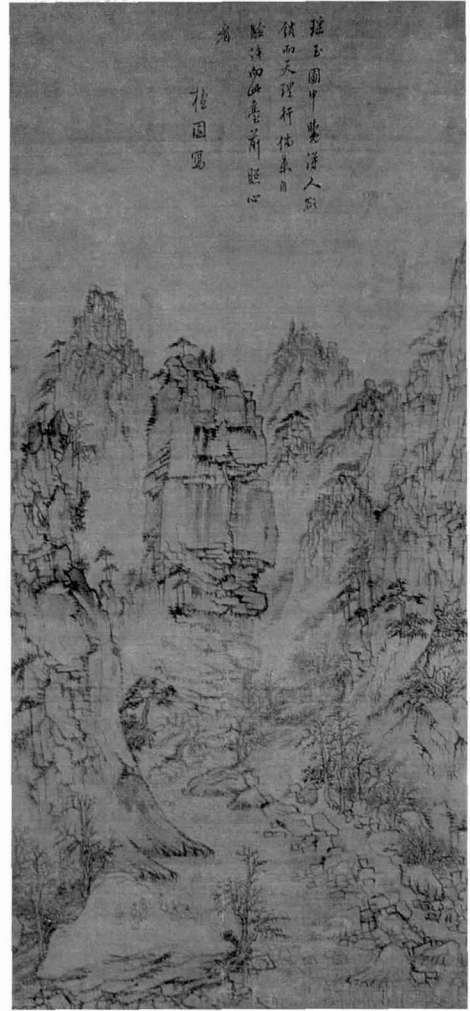
도 20 鄭敎, 〈斷髮嶺望金剛山圖〉,
《楓嶽圖帖》, 1711년, 絹本淡彩,
34.3×39.0cm,
국립중앙박물관 소장

나고 있어 정수영이 지도제작과 그림 그리기를 병행하면서 접하였던 家藏 지도나 실제 작업 과정에서 형성된 筆癖과 관련이 있지 않나 싶다. 두 영역의 관련성은 정수영의 실경에 대한 정밀한 관찰태도나 거시적 안목으로 산맥과 지세를 파악하는 시각, 반드시 화면 위에 地名을 표기한 진경산수에서 두드러진다.

정수영의 사생적 시각은 《海山帖》의 〈玉鏡臺와 明鏡臺圖〉에서도 확인된다. 당시의 일반



도 21 作者未詳, 〈左海分圖(慶尙道)〉, 彩色寫本,
18세기 중기, 79.0×49.0cm, 서울대학교 규장각 소장



도 22 金弘道, 〈明鏡臺圖〉, 《關東八景圖》,
絹本水墨, 91.4×41.0cm, 간송미술관 소장

적인 명경대 그림은 金弘道의 〈明鏡臺圖〉와 같이 주변 경관을 생략하고 명경대를 집중적으로 부각시키는 구성을 취하였다도 22. 그러나 정수영은 보다 시야를 넓혀 옥경대와 명경대, 地獄門, 黃泉江 등 주변의 지형 지세까지 자연스럽게 포괄하였다. 갈라진 주름을 세세히 묘사한 암산 표현은 이전작의 도식성이 엿보이는 간명한 윤곽선과 달리 변화하는 먹색, 활력 있는 필선으로 회화성을 고양시키고 있다. 또 그 윤곽선 내부는 遊記에서 수없이 반복하여 쓴 '靑黑', 즉 검푸른 빛깔의 인상을 옮기려는 듯 회청색 淡彩로 渲染하였다.⁷²

이와 달리 객관적 현장감보다는 주관적 감흥 위주로 완성한 장면들이 있다. 〈元化洞天



도 19-2 鄭遂榮, 〈噴雪潭圖〉,
《海山帖》, 1799년, 紙本淡彩, 33.8×30.8cm,
국립중앙박물관 소장

圖)나 〈噴雪潭圖〉 같은 부분도로서 세부 필치에 과장과 변형이 두드러져 독특한 효과를 자아낸다. 〈噴雪潭圖〉는 마치 〈元化洞天圖〉의 題跋에서 “냇물이 마주 뿜어댄다”고 표현한 바를 시각화시킨 듯 분설담의 물줄기에 힘찬 직선들을 교차시켜 표현하였다도 19-2.⁷³ 계곡 양편의 평면적이고 기하학적인 바위에서는 현대적 추상미마저 느껴진다.

유사한 필법은 ‘구룡폭도’의 암벽에도 적용되어 있다. 〈九龍瀑圖—對觀勢〉의 물줄기가 과장된 원근법으로 처리된 점은 姜世晁의 《松都紀行帖》에 실려 있는 〈朴淵瀑圖〉와 마찬가지로 이다.⁷⁴ 두 화가의 연관성은 기하학적인 폭포 좌우 암벽 표현에도 여실히 드러나 있다. 각이 선명한 필선을 기계적으로 반복하여 나열한 방식이나 물줄기 위로 튀어나온 바위의 형태 등 도 서로 닮은 것이다.

이와 같이 《해산첩》은 무르익은 기량과 자신감 넘치는 필치로 완성해낸 대표적 금강산도로 정수영의 독자적 畫境이 집약되어 있다. 유기에서 당시 ‘石癡謙玄’으로⁷⁵ 불릴 만큼 명

⁷² 『東垣李洪根蒐集名品選—회화편』(韓國考古美術研究所, 1997), pp. 141-150, 도 22, 《海山帖》 遊記 참조.

⁷³ 〈元化洞天圖〉 題跋 중, “반석 양쪽 두 곳에서 흘러온 냇물이 마주 뿜어댄다(石之兩邊二川交噴).”

⁷⁴ 도판은 『東垣李洪根蒐集名品選—회화편』(韓國考古美術研究所, 1997), 도 19 《松都紀行帖》 참조.

성이 있었던 세 화가 중 謙齋 鄭澈을 제외한 石癡 鄭喆祚(1730-1781)와 玄齋 沈師正의 금강산도에 대해 '상세하거나 대충 그려서 다 잘했다고 할 수 없다'고 평가하는 구절은 정수영의 금강산도에 보이는 개성이 우연한 결과가 아님을 말해준다.⁷⁶ 심사정에 대한 언급은 양자간에 유사한 구도와 필치를 보여주는 작품과 더불어 의미심장하게 다가온다.⁷⁷ 또 曆法과 西學, 書畫에 뛰어났던 정철조는 당시 정상기의 <동국지도>를 修補했던 海州鄭氏 가문의 인물 이어서 역시 주목된다.⁷⁸

이후 금강산도는 정형산수와 함께 말년까지 꾸준히 제작되어서 화첩이나 황권, 단폭 등으로 그려졌다. 그 중 두 번째 산수화 유형에 해당하는 화법으로 그린 예가 1806년(64세) 작 <天一臺望內金剛全圖>이다.²³ 정수영은 題跋에서 어느 날 도성의 동편에 위치한 駱山家에 갔다가 역시 금강산 유람 경험이 있는 主人翁이 금강산도를 요청하여 그려주게 된 사연을 밝히고 있다.⁷⁹ 그러니까 草本을 참조하지 않고 기억에 의거하여 즉흥적으로 완성한 것이다. 정수영은 천일대에서 조망한 장면을 세 폭 이상 그렸는데, 《해산첩》에서 장장 6면에 걸쳐 천일대에서 바라다 보이는 내금강의 봉우리들을 장쾌하게 포괄하고 낱낱의 지명을 부기한 <天一臺望金剛山圖>가 대표적인 예이다.⁸⁰ 이를 駱山家에서 그린 <천일대망내금강전도>도²³와 비교해 보면 전체적 구도는 유사하지만 일부 봉우리가 생략되어 훨씬 간결한 구성으로 이루어져 있다. 또 앞서 살펴본 1806년 작 <傲沈石田山水圖>도⁷와 같은 해에 그린 작품으로 역시 여유있는 구성에 걸맞게 활달한 淡墨渴筆을 구사하고 있어 또 다른 개성미를 풍긴다.

마찬가지로 굵은 渴筆을 쓰되 세부 묘사를 줄이고 연한 淡彩를 가해 담담한 문인산수의

⁷⁵ 李德懋, 『靑莊館全書』 第五十五卷, 盡業記 二, 虎紋鳥.

⁷⁶ <天一臺望金剛山圖> 題跋 중, “그런데 玄齋와 石癡가 그린 것도 어떤 것은 상세히, 어떤 것은 대충 그려서 다 잘 했다고는 할 수 없다(然而玄齋 石癡所畫者 詳畧各異 似未盡善).”

⁷⁷ 李禮成은 정수영을 심사정 화풍의 영향을 받은 畫家의 한 사람으로 분류하면서 ‘沈師正派’로 지칭하였다. 李禮成, 『玄齋 沈師正 繪畫 研究』(韓國精神文化研究院 韓國學大學院 박사논문, 1998), pp. 151-152; 同著, 『현재 심사정 연구』(일지사, 2000), pp. 283-284. 그리고 ‘심사정파’라는 용어는 이태호, 『18-19세기 회화의 조선풍·독창성·사실정신』, 『조선후기 회화의 사실정신』(학고재, 1996), p. 21에서 처음 사용되었다.

⁷⁸ 吳尙學, 앞의 논문(주8), pp. 41-45 참조.

⁷⁹ 余於丁巳秋往遊此山 模出一本而來 今於駱山家 畧寫天一臺所見 留與主人翁 翁亦曾往見者果與前見相符也否 丙寅季春之又翁識

⁸⁰ 朴晶愛, 앞의 논문(주7), p. 224, 도 103-8 참조.



도 23 鄭遂榮, 〈天一臺望內金剛全圖〉, 1806년, 紙本淡彩, 63.0×190.7cm, 개인 소장

분위기를 낸 예들이 있다. 한 면에 좌우로 그려진 서울시립박물관 소장 〈玉流洞圖〉와 〈九龍瀑圖〉, 그리고 건국대학교박물관 소장 〈須彌塔洞圖〉 등이다.⁸¹ 이들은 적용된 畫法이나 화면의 크기가 유사하여 원래 한 화첩에 실려 있다가 破帖되었을 가능성이 높다. 이는 정수영이 《海山帖》 이후 또 다른 금강산도 화첩을 꾸밈을 가능성이 있음을 말해준다. 그 새로운 화첩에는 '須彌塔' 처럼 《海山帖》에는 없는 장면들도 포함되어 있었을 것이다. 50대 중반의 금강산 여행은 말년에 이르기까지 정수영에게 강렬한 作畫 의욕을 불러일으키는 動因이 되었던 것이다.

현재 조사된 작품 중 최말년작은 1821년, 79세 때 그린 두 폭의 '須彌塔圖' 이다⁸². 층층이 쌓인 돌담과 언덕, 樹木이 산만하게 펼쳐져 있는데, 툭툭 처낸 듯한 붓질에서 속도감이 느껴진다. 마치 골격만 남겨 山水景으로서의 본질만을 표현하려 한 듯 먹을 아낀 거친 渴筆로 소략하게 처리하였다. 팔순을 앞둔 정수영이 대상이 실경이라는 사실을 크게 의식하지 않고 문인 餘技畫家의 입장에서 筆墨의 조화에 자신의 心懷를 의탁해본 작품이라 하겠다.

이처럼 정수영의 眞景山水는 화면의 내용과 시각, 세부필치 면에서 조선 후기 진경산수의 전형을 창출한 鄭敼과 뚜렷한 차이를 보인다. 또 두 살 차이로 동시대에 활약한 대표적인 화원화가 金弘道와도 일정한 거리가 있다. 정수영은 선배 문인화가들이 각자의 개성적 화풍으로 조선 후기의 진경산수를 심화시켰듯이 자신만의 독창적 화법으로 또 다른 진경산수의

⁸¹ 서울시립박물관 소장 〈玉流洞圖〉와 〈九龍瀑圖〉는 『夢遊金剛—그림으로 보는 금강산 300년』(일민미술관, 1999), p. 23, 도10; 건국대학교박물관 소장 〈須彌塔洞圖〉는 朴晶愛, 앞의 논문(주7), 도 124 참조.



도 24 鄭遂榮, 〈須彌塔圖〉,
1821년, 絹本水墨,
52.0×63.0cm, 개인 소장

한 경지를 이룩하였다.

V. 맺음말

지금까지 살펴본 내용을 통해 다음과 같은 사항을 알 수 있다. 鄭遂榮은 南人 實學者 집안 출신으로 地圖 제작이나 族譜 편찬 등 家業을 계승하는 한편, 詩書畫와 紀行으로 일생을 보냈다. 정수영은 선조들과 마찬가지로 驪州李氏, 晉州姜氏, 同福吳氏, 豊川任氏 등 주로 南人 집안의 인물들과 교류하였다. 그의 지도제작 경험은 산수화에 쓰인 세부 필치 및 眞景山水에서 실경을 대하는 꼼꼼한 태도나 地勢를 파악하는 거시적 시각, 반드시 화면 위에 地名을 표기한 사실 등과 연관성을 보인다.

정수영은 중국의 畫譜를 臨摹하면서 畫業에 입문하였고, 元末四大家와 明代 吳派 화풍에 관심이 많았다. 그는 또 널리 알려진 화보 외에도 『海內奇觀』, 『三才圖會』, 『名山圖』 등을 두루 참고한 것으로 보인다. 그 중 명대 산수관화집 『명산도』는 18세기 전반에는 조선에 알려졌을 가능성이 높고, 19세기 이후까지 조선의 문인과 화가들 사이에서 열람되었던 자료임

을 알 수 있다.

정수영의 산수화는 크게 南宗畫風 定型山水와 眞景山水로 구분되며, 50대 이후에는 두 영역이 입체적으로 맞물리며 발전하고 있다. 당시 화단에 널리 퍼져 있던 南宗畫法을 바탕으로 하되 체계적인 皴法을 쓰기보다는 주로 禿筆을 사용한 渴筆과 淡墨 처리로 일관하고 있으며, 변화 있는 淡彩를 곁들여 독특한 분위기를 연출하였다. 또 산악이나 바위 표현에 쓰인 끊일 듯 이어지는 특유의 윤곽선은 정수영 산수화의 개성을 이루는 주요한 요소 중 하나이다.

정수영의 眞景山水는 현장에서 직접 스케치하거나 완성하는 적극성, 대상에 따라 과감하게 화폭의 크기를 조절하는 방식, 자신의 감흥을 솔직하게 반영하는 태도와 더불어 평면적이고 기하학적인 화면, 題跋에 주저없이 한글 地名을 쓰는 태도 등에서 상대적으로 진보성과 현대성을 느끼게 해준다. 이러한 특징들은 그의 진경산수에 집약된 개성의 요체가 되고 있다. 이상과 같이 어떤 틀에 얽매이지 않는 독자적 시각과 개성적 화풍을 지닌 정수영의 산수화는 文人으로서의 교양과 회화적 역량이 조화된 조선적 산수화의 성공적인 作例라 하겠다.

* 주제어: 지우재(之又齋), 정수영(鄭遂榮), 산수화(山水畫), 진경산수(眞景山水), 명산도(名山圖), 지도(地圖)

A Study on Jeong Su-yeong's Landscape Painting

Park Jeong-ae

Ji-u-jae (之又齋) Jeong Su-yeong (鄭遂榮) was a literati painter, active, during the Joseon Dynasty (1392-1909) from the late 18th to early 19th century. His ancestral home was Hadong (河東), and he used Su-dae (遂大) as his childhood name, Gun-bang (君芳) as his Ja (字), and Ji-u-jae (之又齋) as his pen name (號).

Jeong Su-yeong began to gain attention his "Album Leaves of Sea and Mountain (海山帖)" was introduced by Choe Sun-wu (崔淳雨) in 1976. Furthermore, his life and family lineage were discovered by Lee Tae-ho (李泰浩) in 1984. Since then, He has been discussed as one of the important painters in the late Joseon dynasty in studies of "true-view landscape painting (眞景山水)" and literati painting, etc. However, attention has mainly been given to limited number of his most representative works and "true-view landscape painting". Thus, his friendship apart from his family lineage, or general painting style has rarely been researched.

This paper, firstly, will study his rarely known life taking former research into consideration. Then, it will examine his painting subjects, the origin of its style, and distinctive features in general, focusing on landscape paintings still extant.

Jeong Su-yeong was from 'The School of Practical Learning (實學)' of the Southerners (南人). Hence, he spent much of his lifetime making maps and working within family tradition compiling the genealogy for example. On the other hand, he studied poetry, calligraphy, and painting, and travelled widely. He, like his ancestors,

mainly made friends with the Southerners, such as, Yeosu Yi clan (驪州李氏), Jinju Gang clan (晉州姜氏), Dongbok O clan (同福吳氏), and Pungcheon Yim clan (豐川任氏). His experience in making maps is clearly connected with the fine brush works in his landscape paintings, the careful manner and the broad point of view in his true-view landscape paintings, and the fact that he always indicated the place names on his paintings.

Jeong entered the painting circle practising and copying Chinese painting manuals, such as “Splendid Scenery nationwide (海內奇觀)”, “Paintings of Three Entities (三才圖會)”, and “Paintings of Famous Mountains (名山圖)” as well as “Tang Poetry Painting Manual (唐詩畫譜)”, “Mr. Ku Painting Manual (顧氏畫譜)”, and “Mustard Seed Garden Painting Manual (芥子園畫傳)”. Among them, the Ming woodblock print, “Paintings of Famous Mountains”, was introduced in Joseon during the early 18th century, and was studied at first by Jeong Seon (鄭澈), Gim Hong-do (金弘道) and Jeong Su-yeong in the late 18th century, and later Han Yong-gan (韓用幹) and other Joseon scholars and painters through the 19th century. Moreover, Jeong was deeply interested in the Chinese Southern School painters (南宗畫家), such as, four Yuan masters (元四大家) and Ming’s Wu School (明代吳派).

Jeong’s paintings can largely be divided into the fixed forms of paintings (定型山水), like Southern School style, and true-view landscape paintings (真景山水). Both styles, however, had been developed in his paintings interweavedly since his 50’s. His fixed forms of painting style, taking scholarly leisure culture as its background, is based on the Southern school style widely spread among contemporary painters. However, he was consistent to use a cursive brush with a stubby brush or a light ink, rather than systematic brush works. Furthermore, he evoked a unique atmosphere with his usage of light colors. The characteristic outline, which is thinly continued in the expression of mountains and rocks, became a main element of Jeong’s landscape painting.

Jeong’s true-view landscape painting, divided into paintings of Han river (漢江) and Yim-jin river (臨津江), and Geumgang mountain (金剛山), shows relatively an adventurous features in the following ways : the positiveness in directly sketching or completing the scenes on the spot, the way he drastically controlled its size according to

object, the frankness which he reflected his own feeling, the attitude of using Korean place name in the vernacular on plane and geometric scenes or a title and an epilogue without hesitation. These characteristics became the key point in completing his true-view landscape painting, which succeed true-view landscape painting of the literati, the main painting stream in the 18th century. As seen above, Jeong's landscape painting, which depicts his individual point of view not restricted to a certain pattern and his own painting style, is a successful example of Joseonized painting, harmonizing literati culture and painting ability.