

家園眺望圖와 조선 후기 借景에 대한 인식

조 규 희*

I. 머리말
II. 造園論으로서의 借景과 산수화
III. 조선 후기 사대부의 借景에 대한 인식과 ‘江山如畫論’
IV. 鄭澈과 새로운 형식의 家園眺望圖
V. 姜世晁의 〈知樂窩圖〉와 조선 후기 造園에서의 차경의 實行
VI. 맺음말: 安中植의 〈靈光風景圖〉와 그려진 차경을 통해 재인식되는 실경

I. 머리말

2006년 삼성미술관 리움의 특별전시인 ‘조선 말기 회화전에 安中植(1861-1919)의 〈靈光風景圖〉가 전시되었다도¹. 전시장에서 이 작품을 대하는 관람자는 이 그림의 넓은 조망권에 순간 당황하게 된다. 전경에 초옥 여러 채가 지붕만 그려진 채 잘려서 그려진 표현법이라든지 화면 우측과 좌측으로 멀어지는 시야는 이 그림을 어디에서부터 감상해야 할지 어렵게

* 고려대학교 연구교수



도1 안중식,
《영광풍경도》
10곡병, 1915년,
견본담채,
170×473cm,
삼성미술관 리움
소장



도2 도1의부분

한다. 그림 상단을 보면 7언시에 이은 발문이 “乙卯長至月訪書鶴川博士寅谷寢郞昆季 於靈光榭花亭”이란 글로 시작된다². 제발문의 이 부분과 전시장의 작품설명문은 안중식이 曹喜景 형제의 초청을 받아 전남 영광의 체화정이란 곳에서 이 그림을 그렸음을 알려준다. 관람자는 제발의 일부를 확인한 후 이 광대한 영광 풍경 속에서 이제 체화정을 찾아보게 된다. 그러나 어디가 정자인지 찾지 못해 또 한 번 당혹스러움을 느낀다.

이 그림은 안중식의 말년인 1915년에 제작된 작품으로 안중식이 남긴 근대적인 실경산수화 중 가장 대표적인 작품이자 최대 대작으로 주목받고 있으며 조선시대의 전통회화를 벗어나 근대화와 연결되는 기념비적인 작품이라는 평가도 받고 있다.¹ 그런데 과연 전통과 근대 회화의 경계에 있는 이 작품이 조선시대의 전통 회화에서 무엇을 어떻게 탈피하였다는 것인가? 본 논문은 한국화단에서 전통회화의 근대적 이행을 선도한 화가로 손꼽히는 안중식의 대표작인 《영광풍경도》의 성격을 이해하기 위해 작가가 선택한 회화전통과 시각언어의 역사적 맥락을 살펴볼 것이다.

《영광풍경도》가 주는 시각적 당혹스러움은 이 그림의 제발에 적힌 “鶴川兄要寫亭中之眼前景作一障”이라는 구절에서 단서를 찾을 수 있다. 그림의 주문자인 조희경이 자신의 정

¹ 이 작품에 관해서는 李龜烈 외 편 『韓國近代繪畫選集』(金星出版社, 1990), p.121 및 李龜烈, 『近代韓國美術史의 研究』(미진사, 1992); 『조선 말기회화전』(삼성미술관 리움, 2006), p.185.

자에서 바라보이는 눈앞의 경치로 한 폭의 병풍 그림을 그려달라고 요청하였던 것이다.

조희경이 안종식에게 寫景해달라고 요구한 ‘亭中之眼前景’이란 개념은 담 밖의 자연경관을 집 안의 원림 주인의 시야로 끌어들이는, 원림 구성에 관한 이론 중에서 자연 경관을 사람이 직접 찾아가지 않고도 집안에서 조망하며 즐기도록 하는 경관도입의 방식인 借景論과 연관된다.² 조망의 개념 중에서도 자신의 집 안에서 감상하는 자연풍경인 借景과 관련되는 것이다. 그런데 필자가 ‘차경’이란 용어를 문집에서 확인한 결과 흥미롭게도 차경에 대한 분명한 인식을 金昌翁(1653-1722)과 黃胤錫(1729-1791)의 문집에서 확인할 수 있었다. 김창흡의 “借景南隣視我廬”나 황윤석의 “新塘借景直樓西”란 언급은 18세기에 차경에 대한 인식이 조선 지식인 사회에 있었음을 분명히 보여주고 있다.³ 더욱이 姜世晃(1713-1791)은 처소인 畫扇樓의 앞창을 扇形으로 만들어 창문을 통한 선면 그림과 같은 차경을 건축적으로 실현하기도 하였다.⁴

필자는 이 점과 관련하여 18세기에 들어와 조선의 화가들이 새로 조성한 園林을 기념한 그림을 그리면서 흥미롭게도 원림 자체보다 그 곳에서 바라본 풍경을 화면의 중앙에다 비중 있게 다루기 시작하였던 점에 주목한다. 이들은 마치 자신의 원림에서 밖을 바라보는 조망자의 시선 앞에 한 폭의 산수화가 펼쳐지는 것처럼 그려내었다. 이것은 明堂圖 형식의 山圖처럼 俯瞰한 시점으로 所有主의 원림을 중심에 두고 사면에다 주변의 지형을 재현해낸 전대 사대부가의 所有地 그림의 형식과 상당히 다른 것이었다. 조선 중기에 제작된 別墅圖들은 새로 마련한 사대부가의 처소가 背山臨水의 지세 좋은 곳에 위치하였음을 화면 중앙에 배치한 건물과 그 주변을 둘러싼 경물들을 넓게 조감하는 방식으로 시각화하였다. 그런데 조선 후기에 들어와 이렇게 새로 조성한 별서와 후원을 그리면서 중심 체계인 원림의 모습을 화면 한 구석에 일부만 그리거나 심지어 원림에서 조망되는 경물만을 그리는 형식이 대두된 것이다. 이러한 그림은 園林主의 조망권으로 끌어들이는 자연경관을 주된 체계로 그린 그림들로 본고에서는 이들을 ‘家園眺望圖’라고 통칭하였다. 가원조망도는 실제 조망되는 경관을 화폭에 담기 보다는 대개 八景으로 정형화되던 주변의 가장 좋은 경치를 선택하여 원림주의 시야로 끌어

² 최수영, 김광현, 홍대형, 「觀稼亭과 獵樂堂 溪亭의 自然景觀 導入方式에 관한 比較研究」, 『大韓建築學會論文集 計劃系』 17권 8호(2001), p.122.

³ 金昌翁, 『三淵集』II, 韓國文集叢刊 166(民族文化推進會, 1996), 『三淵集拾遺』 권10, 「遇宿貞谷新舍 次厚兒贈嘯洗韻」 및 黃胤錫(1729-1791), 『願齋遺藁』, 韓國文集叢刊 246(民族文化推進會, 2000) 권5, 「又和一律」. 이 점에 대해서는 본고의II장 참조.

⁴ 강세황의 회선투에 대해서는 본고의II장에서 상술할 것이다.

들인 형식을 하고 있다. 이런 면에서 본고에서 다루는 ‘가원조망도는 ‘家園望八景圖’로도 통칭될 수 있을 것이다.⁵ 그려진 그림이 가원에서 바라보는 차경 자체가 되는 것이다.

조선 후기 家園圖에 보이는 이러한 새로운 형식은 새로 조성한 자신의 원림을 기념하면서 신축한 건물보다 그곳에서 조망되는 경관을 좀더 강조하게 된 당대인들의 인식의 변화를 수반하여야 가능한 것이었다.⁶ 이런 측면에서 본고는 자신의 소유지와 주변 경관에 대한 당대의 인식 변화가 家園을 그린 그림의 시각언어 형성에 어떻게 반영되어 전개되었는지를 살펴볼 것이다. 더 나아가 본고에서는 18세기 이후 조선사회에서 造園에 대한 관심이 높아지면서 미리 마음속에 한 폭의 산수화와 같은 그림을 그리는 조원의 작업에 당대의 이러한 그림이 미쳤을 영향에 관해서도 생각해볼 것이다.

II. 造園論으로서의 借景과 산수화

원림 조성에 있어 외부의 경관을 빌려 온다는 借景은 특히 울타리 안과 밖의 경계를 명확히 짓지 않던 한국의 전통 원림에 있어서 상당히 익숙한 造園이론이기도 하다. 그런데 중국 明代의 조원가인 計成(1582-?)은 “원림을 조성함에는 일정한 격식이 없지만, 차경에 있어서는 일정한 근거가 있어야 한다(構園無格, 借景有因)”라고 하였으며 “차경이 원림의 조성에 가장 중요한 것(夫借景, 林園之最要者也)”이라고도 하였다.⁷ 그렇다면 계성이 강조한

⁵ 이러한 그림들을 통칭할 수 있는 범주에 대해서 학계에서 논의된 바가 없는데, 그 배경에는 이들이 대개 사적인 주문에 의해 특정 원림주인을 위해 제작되기에 전형화된 화제가 작품 제목으로 적히지 않은 경우가 많았으며, 자신의 원림에서 특정 경관을 뽐낸다는 화제가 적힌 그림들 역시 후대에 편의상 붙인 다른 제목으로 전해져 이들 작품의 제작 의도를 제대로 파악하기 어려운 측면이 있었기 때문이다.

⁶ 이 점과 관련하여 조선 후기 사회에서 유람이 성행하면서 ‘조망’에 대한 인식이 새롭게 환기된 점도 주목되는데 이러한 조망에 대한 인식의 변화에 대해서는 논의의 범위를 좀더 크게 설정할 필요가 있을 것으로 보여 별도의 논문에서 다루도록 할 것이며 본고에서는 조망의 개념 중 家園眺望인 차경에 대한 논의에 집중할 것이다. 본 논문의 심사평 중에서 17세기 실경산수화 중에서 별서도와 다른 유형의 경관을 담는 방식이 조선 후기의 원림도에 적용되었다는 가정을 왜 배제하였는가라는 언급이 있었는데, 본고는 화풍의 변화에는 畫籍에 의한 영향관계 외에도 화풍의 변화를 이끈 문화적 맥락이 있다는 전제하에 왜 조선 후기 원림도의 형식에 새로운 변화가 일어났는가를 이러한 그림을 주문하고 감상한 일군의 문사들의 인식의 변화에 주목하여 추론하였다. 필자의 논지를 정교하게 다듬을 수 있도록 조언을 해주신 심사위원들에게 감사드린다.

⁷ 計成, 金聖雨·安大倉譯, 『園冶(藝耕, 1993), p.307. 계성은 1620년대에서 30년대에 걸쳐 원림 조성의 전성기를 누렸던 인물로 그의 조경론은 1634년에 『園冶』라는 책으로 간행되었다. 본고에서 인용한 『園冶』의 내용은 金聖雨, 安大倉 선생의 번역을 토대로 좀더 원문에 충실하게 필자가 수정한 것이다. 차경에 대한 문헌으로 중국 명

차경이란 무엇을 말하는 것일까? 계성은 “원림이 비록 안과 밖의 구별이 있기는 하지만 좋은 풍경을 취할 수만 있다면 원근에 얽매임 없이 맑게 갠 산봉우리는 빼어나게 솟도록 만들고 사찰은 반공중에 잦아 있게 만들며, 무릇 눈이 닿는 모든 곳에서 속된 것은 가리고 아름다운 것은 받아들이되 여기에 논밭이나 마당을 가릴 것 없이 모두 아름다운 풍경으로 편입시키는 것”을 차경이라고 하였다.⁸ 필자는 여기서 계성이 말하는 차경의 의미가 마치 한 폭의 산수화와 같다는 생각을 하였다. 특히 “무릇 눈이 닿는 모든 곳에서 속된 것은 가리고 아름다운 것은 받아들인다”라는 계성의 언급은 조경에는 그림과 같이 감상자의 시선(sightlines)을 조절하는 틀이 필요하다는 의미를 내포하는 것이어서 주목된다.⁹

이 점에 있어 차경론이 산수화와 밀접한 관련이 있음을 고려해볼 수 있는데, 산수화가의 역할처럼 원림을 조성하는 이는 그 원천이 되는 소유지 주변의 지형과 경물의 情狀에 반응하며 마음속에 미리 그리는 이미지가 있어야 하기 때문이다. 원림의 실제적인 조성을 장인이 한다면 조원가는 원림의 형상을 그려내는 역할을 하였기 때문이다. 이 점과 관련하여 계성은 원림의 조성에 “3분은 匠人이요 7분은 主人”이라는 말이 있지만 자신은 여기서 더 나아가 실제로 원림을 짓는데 主人, 즉 원림의 주관사(能主之人)가 10에 9정도의 구실을 하여야 한다고 생각하는데, 그 까닭은 원림은 因借를 교묘하게 잘 이용하고 體宜를 정교하게 잘 해야 하기 때문이라고 하였다. 이렇게 조원가의 역할을 강조한 이유가 원림을 만들고자 하는 곳 주변의 자연 경관을 잘 이용할 수 있는 ‘因借’, 즉 ‘因地借景’이 중요하기 때문이란 것이다.¹⁰ 감상자를 위한 한 폭의 산수화처럼 원림주의 조망을 위해 특정 경관은 강조하고 어

대의 저술인 계성의 『원야』를 본고에서 비중 있게 다룬 이유는 계성이 고대로부터 실천적으로 사용되어 온 차경법을 이론적인 높은 수준으로 끌어올렸다는 평가를 받을 만큼 차경에 대한 이론적인 토대를 제공하였기 때문이다. 계성의 이러한 평가에 대해서는 위의 책, p. 20.

⁸ “借者 園雖別內外 得景則無拘遠近 晴巒綺秀 紺宇凌空 極目所至 俗則屏之 嘉則收之 不分明暗 盡爲烟景 斯所爲巧而得體者也” 計成, 위의 책, p. 43.

⁹ 이 점은 실제 조경에 그림이 모델이 될 수 있음을 주장한 알렉산더 포프(Alexander Pope, 1688-1744)의 견해와도 상통한다. 포프는 “모든 조경(gardening)은 풍경화(landscape-painting)다. 마치 벽에 걸린 한 폭의 풍경화 같다”라고 하였으며, “화가가 그림을 그리듯이 경물을 어둡게 하거나 나무들을 길 끝으로 점점 좁힌다거나 하여 거리를 줄 수 있다”라고 하여 영국의 ‘picturesque garden theory’에 영향을 주었다. John Dixon Hunt, *The Picturesque Garden in Europe* (London: Thames and Hudson, 2002), pp. 14-16. 자연미를 중시한 영국의 풍경식 정원은 조경(garden design)과 그림(painting)을 연결시키는 ‘picturesque’란 개념에서 출발하였다. 그런데 흥미로운 점은 이러한 인식을 이미 계성의 언급에서 찾아볼 수 있다는 점이다. 계성은 원림을 조성할 때 뚜렷하게 한 폭의 그림과 같은 의취(宛若畫意)를 만들어내야 한다는 인식을 갖고 있었다. 計成, 앞의 책, p. 36.

¹⁰ “斯所謂主人之七分也 第園築之主 猶須什九 而用匠什一 何也 園林巧於因借 精在體宜” 計成, 위의 책, 『興造論』, pp. 40-45.

면 경관은 가리는 밑그림이 있어야 한다는 것이다. 이 점에 있어 좀더 특정하게 당대의 영향력 있는 화가의 원림도나 그가 시도한 새로운 형식의 산수도가 실제 조원에 미쳤을 영향을 고려해보지 않을 수 없다.

계성은 自序(1631년)의 서두에서 자신은 젊었을 적부터 그림으로 명성이 나 있었으며 關所, 荊浩의 화풍을 좋아하여 그림을 그릴 때마다 그들을 전범으로 숭상하였다고 하였으며, 자신이 조성한 원림 역시 형호, 관동의 그림과 같다는 평을 들었다고 하였다.¹¹ 이는 계성이 추구한 원림의 이상이 그가 선호한 이름난 산수화가들의 작품에 있었으며 이들의 산수화가 실제 조원에 영향을 미쳤음을 말해준다. 董其昌(1555-1636)은 「禿柴記」에서 “그대의 원림은 그림이 될 수 있다. 그러나 나의 그림들은 가히 정원이 될 수 있을 것이다(蓋公之園可畫而余家之畫可園)”라고 하였다.¹² 동기창의 이 말 역시 조선 후기의 원림도 혹은 영향력 있는 산수화가의 작품과 造園의 관계에 대해 생각해보는 하나의 단서가 될 것이다.

III. 조선 후기 사대부의 借景에 대한 인식과 ‘江山如畫論’

차경이란 집 안으로 담 밖의 멀리 보이는 풍경이나 이웃한 경물을 가리지 않고 주변의 빼어난 승경을 끌어오는 것을 의미한다. 이러한 차경을 계성은 『원야』의 「차경」조에서 遠借, 隣借, 仰借, 俯借, 應時而借로 이론화하였다. 필자가 관심을 갖는 부분은 이렇게 체계화된 차경에 대한 인식이 조선 사대부들 사이에서도 있었는지, 있었다면 어느 때 어떻게 형성되었는지, 그리고 그것이 회화와 어떻게 연결될 수 있는가 하는 점이다.

필자가 ‘차경’이란 용례를 문집에서 확인한 결과 흥미롭게도 차경에 대한 분명한 인식을 김창흡(1653-1722)에게서부터 확인할 수 있었다.¹³ 김창흡 이전에 李滉(1501-1570)의 시

¹¹ “不佞少以繪名 性好搜奇 最喜關所荊浩筆意 每宗之……先生稱贊不已 以爲荊關之繪也”(히략), 計成, 위의 책, pp.35-39.

¹² 董其昌, 『容臺集』(1630년 목판간행본, 서울대학교 규장각 소장, 奎+4873) 五 권, 「禿柴記」. 또한 이 글에서 동기창은 자신이 소장한 王維의 〈華堂圖〉와 〈輞川圖〉속에 계현된 원림의 모습이 실제의 원림에도 구현될 수 있다고 생각하였다. 이 점은 클루나스의 책에서도 언급된 바 있다. Craig Clunas, *Fruitful Sites: Garden Culture in Ming Dynasty China* (Durham: Duke University Press, 1996), p.100.

¹³ 金昌翕, 『三淵集』 권16 「彥姪書堂」 및 『三淵集拾遺』 권10, 「遇宿貞谷新舍 次厚兒驛曝洗韻」. 그런데 『三淵集』 권15에 “彥姪新屋成”이란 구절로 시작하는 시가 있어 ‘차경’의 용례가 보이는 이 두 시 모두에서 차경은 새로 낙성 한 지인의 집의 경관을 언급하며 사용된 것으로 생각된다.

에서 借景亭이란 정자 이름을 볼 수 있지만 이것만 갖고선 이 시기 문사들의 차경에 대한 인식을 확인할 수는 없었다.¹⁴ 김창흠은 李壽長(1661-1733)의 새로 지은 집에 대한 시에서 “미산 일대는 그림과 같으니, 남쪽에 이웃한 경관을 빌려와 내 집처럼 본다(眉山一帶畫如, 借景南隣視我廬)”라고 하였는데, 이 구절은 조선 후기 차경에 대한 인식과 관련된 중요한 논점 두 가지를 제공한다.¹⁵ 첫째는 소유지 주변의 산수가 ‘그림과 같다(畫如)’는 점이다. 이 점과 관련하여 다음에 인용한 趙龜命(1693-1737)의 글이 주목된다.

실제 산수는 그림과 닮기를 바라고, 그려진 산수는 참된 경관이길 바란다. 실제 경관과 닮기를 바란다는 것은 하늘의 자연을 귀히 여긴다는 것이고 그림과 같다는 것은 奇巧를 숭상함이다. 이는 곧 자연이 진실로 인간에게 법도가 된다는 것이다. 그러나 사람의 기교 또한 하늘보다 나은 것인가?¹⁶

조귀명은 위의 글에서 실제 산수가 그림과 닮기를(似畫) 바란다는 것은 인간의 奇巧를 숭상한 것이라 하였다. 이렇게 산수가 한 쪽의 그림과 같기를 바란다는 인식은 조망하는 산수 중 아름다운 경관은 적극 끌어들이고 숙된 경관은 지우려한 차경의 奇巧와 연결된다고 볼 수 있다.

김창흠의 시구에서 두 번째로 주목되는 점은 “借景南隣視我廬”라는, 이웃한 경치를 끌어와 내 집의 연장된 경관으로 삼는다는 隣借와 같은 차경에 대한 심화된 인식이다.

김창흠 이후 조선 후기 사대부들 사이에서 차경에 대한 분명한 인식이 있었음은 李麟祥(1710-1760)과 교분이 두터웠던 宋文欽(1710-1752)이 申韶와 함께 돈을 모아 이인상에게 사준 南山 아래 집에 대해 적은 堂記에서도 잘 드러난다.¹⁷ 송문흠의 「凌壺觀記」는 이인상의

¹⁴ 李滉, 『退溪集』 韓國文集叢刊 31 (民族文化推進會, 1989), 「退溪先集攷證」 권2, 第三卷 詩, 又四絶. 차경에 대한 용례를 김창흠 후에 세대의 문집에서는 확인할 수 있다.

¹⁵ 金昌翁, 『三淵集拾遺』 권10, 「過宿貞谷新舍 次厚兒躑躅洗韻」, “經年役役意何如, 燕壘蜂房各一廬. 苟羨苟完斯足矣, 衛蒯能載仲尼書. 其二 看爾形神土木如, 方知傲屋勝新廬. 廣廈終眠八尺地, 功可惜百年書. 其三 眉山一帶畫如, 借景南隣視我廬. 架壑青松涼簾至, 捲簾終日臥看書. 其四 棟宇舉飛鳥革如, 斯千古意即斯廬. 頻移棠隸花前席, 細講葡萄架下書.” (강조는 필자)

¹⁶ 趙龜命, 『東谿集』 韓國文集叢刊 215 (民族文化推進會, 1998), 권6, 「題畫帖」, “責眞山水以似畫 責畫山水以似眞 似眞貴自然 似畫尚奇巧 是則天之自然 固爲法於人 而人之奇巧 亦有勝於天耶.”

¹⁷ 吳熙常, 『老洲集』 韓國文集叢刊 280 (民族文化推進會, 2001), 권20, 「凌壺李公行狀」, “……公素家貧 不自治生 僦屋而居 宋申諸公 傲康節天年故事 集錢買宅於漢師南山之阿 扁其觀曰凌壺.” (후략)

집에서 조망되는 경관에 대한 칭송만을 주된 내용으로 삼고 있는데, 北山 아래에 있는 집은 王都의 명산을 뒤에 지고 있어 그 경관을 얻을 수 없으나 南山 아래에 있는 집은 環望하여 명산의 아름다움을 온전히 즐길 수 있다고 하면서 부촌인 북촌의 집보다 오히려 남산 기슭에 있는 이인상의 집의 전망이 더 좋다고 역설하였다.

「능호관기」에서 차경과 관련하여 특히 주목되는 점은 남쪽의 창(南牖)에서는 南山의 中峯과 울창한 송림을 볼 수 있으며 집의 북쪽 창(北牖)으로는 왕도의 등줄기를 조망할 수 있다고 칭송하여 창문을 통한 차경론을 적극 내세운 점이다. 그는 이인상 남산 집의 정북으로는 백악산이 보이고 북동으로는 도봉산이, 백악의 서쪽으로는 필운대 등이 보인다고 칭송하였는데, 이러한 이인상 남산 집의 아름다운 조망권으로 인하여 그는 이인상의 당호를 ‘凌壺之觀’이라고 지었다고 하였다.¹⁸

이렇게 창문을 통해 경관을 자신의 집으로 끌어들이는 방식은 건축적으로 차경을 실행하는 대표적 방법으로 『원야』와 함께 명 말의 대표적 조원 이론서로 꼽히는 李漁(1611-1685)의 『一家言』에 잘 소개되어 있다. 이어는 『일가언』 중 居室部 「取景借在」에서 다양한 형태의 창문을 통해 차경하는 기법을 제안하고 있는데, 그는 여기서 “산수는 그림이 될 수 있고 그림은 창이 될 수 있다(是山也而可以作畫 是畫也而可以爲牖)”라고 하였다.¹⁹ 그런데 다양한 창문의 형태를 통해 차경한 실제 경관이 그림과 같으며 벽에 그려진 그림이 창밖의 실제 경관과 같이 느껴질 수 있음을 언급한 이어의 언설은 김창흡, 김창협 형제나 조귀명 등 조선 후기 문사들의 글에서 종종 볼 수 있는 소위 ‘江山如畫論’의 인식이 차경론과 연결됨을 시사한다는 점에서 매우 주목된다.

¹⁸ 宋文欽, 『閒靜堂集』 韓國文集叢刊 225 (民族文化推進會, 1999), 권7, 「凌壺觀記」, “王都之背多名山 家於北山之下者 負之不得其觀 家於南山之下者 乃環望而全其美焉 南山之麓 臺館以累百數 而元靈之宅在其中 草屋數椽 不足庇風雨 俛首而入 鞠躄而臥 然元靈自以其居之勝 爲累百數者之最也 南山之麓之臺館 吾未嘗盡見 雖不能與其皆不如也 然固知其觀之難有過也 其南牖直南山之中峯 岡巒回複 松杉深蔚 疑其有幽人之棲焉 其北牖所望 盡王都之背 正北爲白岳 孤圓靚妙 若端人正士 嚴拱山立 又其北華山 巖稜嶮峻 若攀熊躡而踞虎豹 北東爲道峯 縹緲如翔鸞舞鳳 怪詭如劍拔矛列 白岳之西爲彌雲爲鞞嶺 皆含清獻秀 無可厭惡者 而至其四時之所變 陰晴昏曉之所更 煙雲之興沒 日月之晶耀 其觀千百 家於南山之下者 或高下正側之不齊 或林麓之蔽虧 其環望而全其美若是者 蓋鮮矣 夫東方之山川 莫美於王都 而元靈之居 又能全其美 是宜有嘉名以侈之者 余取李白題周惟長橫山亭堂詩語 題之曰凌壺之觀 壺者方壺也 方壺者方丈也 謂橫山之觀 可以過於方壺云爾 夫橫山 域中之山也 亦卷石之多而已 草木之生而已 其所稱美 不過連峯入牖耳 未始有御詭靈異之觀也 乃謂其過於方壺者 其必有以矣 觀於斯者 騁目雲霞之標 游神埃之外 其必得夫所以凌壺者 然後 可比於古人之觀矣。”(강조는 필자)

¹⁹ 李漁, 『一家言』(1672년 목판간행본, 서울대학교 규장각소장, 奎中 5197), 권4 居室部, 「取景借在」, “是山也而可以作畫 是畫也而可以爲牖.”

이런 측면에서 송문흠의 「능호관기」 역시 당시 경화사족들 사이에 차경에 대한 인식이 높아졌음을 잘 보여주는 글이라고 생각된다. 새로 낙성한 집이나 별서를 기념한 전대 조선 문인들의 記文에서, 이 글과 같이 堂記 내용 전체가 원림에서 조망되는 경관에 대해 칭송하는 글을 필자가 과문한 탓인지 찾기 어려웠기 때문이다. 일례로 조선 초기에 梁誠之(1415-1482)의 통진(通津) 별서 낙성을 축하하여 서거정이 쓴 「別墅落成記」는 별서 주변 산수의 승경과 함께 그곳 전답의 풍부한 소출을 함께 칭송하고 있다.²⁰ 조선 중기의 학자인 沙溪 房應賢(1523-1589)의 처소인 沙溪精舍가 임란으로 소실된 후 그의 손자인 房元震(1577-1650)이 재건한 정사에 대해 기문을 적은 許筠(1569-1618)은 「沙溪精舍記」에서 지리산이 영남과 호남에서 으뜸가는 산이며 지리산 아래에서 으뜸으로 큰 곳이 남원부이고 남원 안에서는 오직 방씨 가문이 가장 영예를 누렸다고 하면서 방씨 가문을 칭송한 후에 방씨 가문의 정사가 있는 곳이 주변의 빼어난 경치를 독점하고 있다고 그곳의 승경을 칭송하는 한편, 현재 방씨 가문에서는 방원진이 가장 세상에 이름이 나고 추앙받는 인물이라고 칭송하면서 방원진이 속세 밖에서 놀며 그 마음이 도와 합치하는 자라고 격찬하면서 소유지와 소유주를 칭송하는 전형적인 기문의 글쓰기를 보여주었다.²¹ 그러나 송문흠의 글은 이러한 기문들과 달리 이인상 집의 창문으로 조망되는 경관의 아름다움만을 칭송의 대상으로 삼았다는 점에서 이 시기 차경에 대한 인식과 관련해 주목된다.

18세기 후반에 이르러 창문을 통한 그림과 같은 차경에 대한 인식이 실제 건축으로 이어졌음은 강세황(1713-1791)이 1784년 3월에 남대문 밖 芝山의 亭榭에서 정자의 全景과 그 주변 풍경을 16폭의 선면으로 그린 기록을 통해 확인할 수 있다. 이 때 강세황이 그린 그림 중에는 ‘畫扇樓’라는 자신의 누옥의 前面 및 側面, 東西面과 함께 북쪽으로 조망되는 경관을 그린 <屋後北眺圖>가 있어 주목된다. 이 기록에서 특히 차경과 관련해 더욱 주목을 끄는 점은 ‘화선루’라는 누옥의 이름을 명명한 연유인데, 강세황은 이 건물의 앞창을 扇形으로 만들어 누옥에 앉아서 창을 통해 들어오는 江山의 경관을 한 폭의 그림과 같이 바라볼 수 있게 하였다는 것이다.²² 강세황의 화선루는 실제 건축에 있어 창문을 통한 차경의 실행이라는 점과 차경이 된 강산을 그림과 같다고 여긴 ‘강산여화론’에 대해 심화된 인식을 드러내었다는

²⁰ 徐居正, 『四佳集』韓國文集叢刊 11(民族文化推進會, 1988), 권2, 「通津縣大浦谷梁判書別墅落成記」.

²¹ 許筠, 『惺所覆瓿』 권7, 「沙溪精舍記」; 『국역 성소부부고』II(민족문화추진회, 1989), pp.115-117.

²² 姜世晃, 『豹庵遺稿』(韓國精神文化研究院, 1979), 권2, 「甲辰三月出住芝山郊樹長日無事偶得十六扇子漫畫亭園即景及花卉禽虫仍各題其上運雲亭全圖」; 「畫扇樓前面圖(樓之前窓作扇形坐看入窓江山之景即成一幅畫故名以畫扇樓)」(강조는 필자); 「畫扇樓側面圖」; 「畫扇樓東面圖」; 「畫扇樓西面圖」; 「屋後北眺圖」.

점에서 매우 주목된다.

그러면 한국의 가옥과 정자 조성에 있어 실천적으로 사용되어온 것으로 이해되는 차경에 대한 인식이 조선 후기 지식인 사이에서 좀더 높아진 연유는 무엇이었을까?

이 점과 관련하여 먼저 김창흠이 寫字室이었던 이수장의 새로 지은 집에 대해 차경을 언급한 것이나 송문흠이 친구들이 돈을 모아 사준 이인상의 집에서 조망되는 경관을 칭송한 것을 뒤집어본다면 이수장의 집이나 이인상의 남산 집과 그 주변 동네가 그다지 좋은 환경이 아니었다는 점을 역으로 시사하는 측면이 있는 것으로 보인다. 이 무렵 서울의 도시화가 가속화되면서 서울로 이주하는 인구가 많아지고 이로 인해 지방의 향저나 별서가 갖는 주변 환경에 비해 집 밖의 외부공간이 변잡해졌던 당대의 도시 문화적 여건이 이러한 차경에 대한 인식을 높였을 가능성에 대해 고려해볼 수 있을 것이다.²³ 즉 이 시기 서울에서는 집 주변의 지워버리고 싶은 경관 대신 조망되는 좋은 경치를 담장 안으로 끌어들이고자 한 욕구가 형성되었을 가능성이 있었던 것으로 보인다.²⁴ 다음의 글 역시 조선 후기 서울의 변잡한 주거 환경을 역설적으로 말해준다.

사통팔달의 큰 길 가운데에도 역시 한가로움은 있다. 마음이 한가롭기만 하다면 굳이 강호를 찾아가고 산림에 은거할 필요가 있으랴? 내가 사는 집은 저잣거리 바로 옆이다. 해가 뜨면 마을 사람들이 장을 열어 시끌벅적하다가 해가 들어가면 마을의 개들이 떼를 지어 짖어댄다. 그러나 나만은 책을 읽으며 편안하다. 문밖을 나서면 달리는 자는 땀을 흘리고 말은 탄 자는 빠르게 지나가며 수레와 말은 종횡으로 부딪히며 뒤섞인다. 그러나 나만은 한 발 한 발 내디디며 천천히 걷는다. 저들의 소란스러움으로 인해 내 한가로움을 놓치는 일이 없으니 내 마음이 한가롭기 때문이다.²⁵ (하략)

²³ 17세기 자연재해로 떠돌아다니던 유민들 대부분이 한양에 정착하면서 18세기 이후 한양의 실제 거주 인구는 30만 명 이상이었던 것으로 추정된다고 한다. 고동환, 「시전 상인의 조직과 도성 문화」, 국사편찬위원회 편, 『한국문화사3: 거상, 전국 상권을 장악하다』(두산동아, 2005), p.157.

²⁴ 이 점은 고려대학교 민족문화연구원 김홍규 원장이 조언해주었다. 민족문화연구원 워크숍에서 필자의 특강에 대해 유익한 조언을 해준 김홍규 원장과 고려대학교 정우봉, 김형찬 교수에게 감사드린다. 정우봉 교수는 계성의 이튼화된 차경론이 아니더라도 이 시기 사대부들의 의식 속에 차경에 대한 인식이 있었을 가능성이 있다는 의견을 주었다.

²⁵ 李德懋, 『靑莊館全書』 韓國文集叢刊 257(民族文化推進會, 2000), 권4 嬰處文稿二, 「原閒」, “通衢大道之中亦有閒心, 苟能閒, 何必江湖爲山林爲, 余舍傍于市, 日出里之入市而闌, 日入里之犬羣而吠, 獨余讀書安安也, 時而出門走者汗騎者馳車與馬旁午而錯, 獨余行步徐徐, 曾不以擾失余閒, 以吾心閒也.”(하략); 安大會, 「18·19세기의 주거 문화와 상상의 정원 - 조선 후기 산문가의 記文을 중심으로 -」, 『진단학보』 97(2004), pp.114-115 인용문을 토

이렇게 번잡한 도시 속에 집을 갖고 살던 조선 후기 경화사족들 사이에서 자신의 원림에서 이상적인 경관을 조망하고 싶은 욕구가 더욱 커졌을 것으로 생각된다.

한편 조선 후기에 차경에 대한 인식이 높아진 데에는 명 말 원림문화의 영향이 어느 정도 있었을 것으로 보인다. 중국에서 조원에 대한 담론이 형성되고 사대부의 원림이 글의 대상이 되기 시작한 시기가 1620, 1630년대로 바로 계성이 활약하던 시기였다는 점은, 조선 후기에 계성의 시기에 이론화된 차경론이 소개되었을 가능성을 추정해보게 한다. 중국에서도 이 시기 이전에는 원림의 조성에 대한 체계화된 글이 없었다고 하는데, 그 이유를 『원야』의 『題詞』에서 鄭元勳은 원림이란 소유주의 경제적 상황이나 원림의 지형이나 환경적 요건에 따라 각기 상이하기 때문에 일정한 법이 성립될 수 없었기 때문이었다고 하였다.²⁶ 이런 측면에서 각종 서적과 왕래를 통해 유입된 중국의 원림문화의 영향하에 조선 후기에 좀더 이론화된 차경에 대한 이해가 생겼을 가능성이 높다.

그러나 『원야』의 간행자인 阮大鍼이 명 말의 반역자 명단에 올라서인지 조선의 문집에서 이 책에 대한 인용을 찾기 어려운 것으로 보아 계성의 체계화된 차경론이 조선에 소개되었다는 단서는 찾기 어렵다.²⁷ 다만 明代 高濂의 『遵生八牋』이나 陳繼儒(1558-1639)의 『巖棲幽事』와 같은 문인들의 취미생활과 원림에 대한 내용이 담긴 글들이 큰 시차 없이 조선에 전해졌던 점이나, 1626년에 金尙容(1561-1637)이 동지성절사(冬至聖節使)로 명나라에 가는 金尙憲을 전송하는 시에서 “朝天에는 즐거운 일이 많으니 새로운 경물들을 경험하라”라고 하면서 “名園을 감상하라”라는 조언을 덧붙였던 점 등에서 이 시기에 중국의 원림문화에 대한 이해가 있었고, 원림 조성에 대한 관심도 높았음을 추정해볼 수 있다.²⁸

또한 계성이 조성한 鄭元勳의 影園 편액을 동기창이 써준 사실 등은 당시 조선에서의

대로 수정하였다.

²⁶ 計成, 앞의 책, p.27.

²⁷ 計成, 앞의 책, p.16. 17-18세기에 국내에 유입된 외국서적의 목록에 대해서는 홍선표 외 지음, 『17·18세기 조선의 외국서적 수용과 독서실태-목록과 해제』(혜안, 2006). 원림과 관련된 명대 서적인 高濂의 『遵生八牋』, 陳繼儒(1558-1639)의 『巖棲幽事』, 文震亨(1586-1645)의 『長物志』, 李漁(1611-1680)의 『閑情偶寄』 등이 17세기 허균의 『성소부부고』나 유만주의 『흙영』이나 서유구의 『임원경제지』 등을 비롯한 서책에 인용되었음을 확인할 수 있으나 『원야』에 대해서는 확인하지 못하였다. 명대에 출간된 원림에 대한 주요 서적에 대해서는 周維權, 『中國古典園林史』(清華大學出版社, 1990). pp.164-169 참조.

²⁸ 金尙容, 『仙源遺稿』上 韓國文集叢刊 65(民族文化推進會, 1991), 「送人以冬至使書狀赴京」, p.142, “送子朝天去朝天多樂事 眼看新景物……名園勝賞”; 李珂丘, 『17-18세기 卍洞 金門 연구』(서울대학교 大學院 博士學位論文, 2003), p.207.

동기창에 대한 이해나 이 무렵에 유입된 명 말 문예론과 관련하여 이 시기 차경에 대한 인식도 소개되었을 가능성을 생각해볼 수 있다.²⁹ 이와 관련하여 이어(1611-1685)의 『一家言』居室部の 「取景借在」도 “경치는 차경에서 취한다(取景借在)”라는 이러한 取景論 혹은 차경론에 대한 것이어서, 심화된 차경에 대한 인식이 중국은 물론 조선 지식인 사회에서도 있었을 가능성이 높은 것으로 생각된다. 이어가 소위 잘 팔릴 문예물들을 출판을 통해 상품화한 인물이었을 것이라는 평가 역시 이러한 차경론이 조선사회에 전해졌을 가능성을 더욱 높여준다.³⁰ 1672년에 개자원에서 인쇄된 이 책은 李德懋(1741-1793)가 1778년 연행 때 조선에 없거나 희귀본인 책으로 언급하고 있다.³¹ 그러나 1764년에 쓴 글에서 이덕무는 淸의 문장으로서는 李漁 笠翁이 가장 뛰어나다고 평가한 바 있으며 1777년에 淸人 李調元에게 쓴 편지에서 이어에 대해 여러 번 물어보았던 것으로 보아 이어의 이름은 이미 조선에 알려졌으나 그에 대한 정확한 정보는 미비했던 것으로 보인다.³²

그러나 이어가 「取景借在」에서 언급한 “是山也而可以作畫 是畫也而可以爲壘”의 내용이 강세황이 부채 모양의 창문을 만든 후 그 창을 통해 그림과 같은 차경을 즐겼다는 그의 화선투에 대한 기록과 통하는 것으로 보아 18세기 후반 조선사회에서는 이러한 차경론이 실제 원림 조성에 활용되기까지 하였음을 알 수 있다. 그런데 이와 유사한 내용을 金壽增(1624-1701)이 1682년에 제작 발의한 『谷雲九曲圖帖』에 붙인 金昌協(1651-1708)의 발문에 서도 찾아볼 수 있어 이러한 인식은 이미 17세기 말에 형성되었던 것으로 보인다.³³

김창협은 “세상에서 말하길 좋은 그림은 실제와 가깝고 좋은 경계(경치)는 그림과 같다(如畫)고 한다”라고 하였다. 그런데 여기서 김창협이 말한 그림과 같은 실제의 경관이란 화가가 붓끝에서 幻出해낸 김수증의 원림 경치로 “김수증이 유거지인 산속에 있으면서 두건을 두르고 곡운 구곡 사이로 다니는 모습”이었다. 즉 김수증의 곡운 처소 주변 강산이 그림과

²⁹ 한정희, 『한국과 중국의 회화 -관계성과 비교론』(학고재, 1999), pp. 77, 302.

³⁰ 홍선표, 『『개자원회전』 초집과 출판문화, 『고서를 통해 본 18·19세기 조선사회』(이화여자대학교 한국문화연구원, 2006), pp. 3-10.

³¹ 李德懋(1741-1793), 『靑莊館全書』 권67, 「久燕記 下, 正祖二年五月」.

³² 李德懋(1741-1793), 『靑莊館全書』 권5 嬰處雜稿一, 「瓊雅」 및 권19, 雅亭遺稿十一, 「李雨邨 調元」.

³³ <곡운구곡도>에 대한 선행 연구로는 유준영, 「곡운구곡도를 중심으로 본 17세기 실경도 발전의 일례」, 『청신문화연구』 8(1980); 『眞景山水의 淵源으로서 九曲圖』, 『계간미술』 19(1981); 「성리학자의 정사경영과 구곡도」, 『전통문화』 8(1986) 및 陳準鉉, 「曹世傑과 谷雲九曲圖의 繪畫史의 意義」, 『韓國의 隱士文化와 谷雲九曲』(2005年度 韓國의 隱士文化와 谷雲九曲 第2次 國際學術大會 발표집, 2005), 조규희, 「『谷雲九曲圖帖』의 多層的 의미」, 『美術史論壇』 23(2006).

같다는 ‘江山如畫’의 경지인 것이다.³⁴ 더 나아가 김창협은 이 글에서 〈곡운구곡도〉를 대하는 자는 眞과 畫의 문제를 먼저 생각해보아야 한다고까지 하였다. 김창협이 김수증의 곡운 별서 외부 경관에 대해 언급한 ‘강산여화’의 인식은 앞서 언급한 김창협이 李壽長의 새로 지은 집 주변 경관을 언급한 시구인 “眉山一帶畫如”나 조귀명의 언설과 상통하는 것이다. 이렇게 안동 김문의 김창협, 김창흡 형제를 위시한 17세기 말에서 18세기 전반의 농연그룹 인사들의 글에서 종종 찾아볼 수 있는 이러한 취지의 언설들은 명말청초 문예론에서 영향 받아 형성된 것으로 생각된다.³⁵ 유람과 詩會나 文會를 통해 모임을 즐겼던 농연그룹을 중심으로 한 일군의 문사들을 중심으로 조선 후기 사회에서 이러한 차경론에 대한 이해가 심화되고 확산되었을 가능성이 있었던 것으로 보인다. 일례로 1729년에 洪世泰의 시를 이수장이 書寫하고 鄭繼(1676-1759)이 詩意를 따라 그려 俞石基에게 주었던 사실은 이수장의 집에 대해 김창협이 언급하였던 차경에 대한 인식을 이들의 문화적 교류 속에서 충분히 공유하며 발전 시켜나갔을 가능성을 시사한다.³⁶

IV. 輿圖과 새로운 형식의 家園眺望圖

그렇다면 김창협, 김창흡 형제를 위시한 일군의 문사들의 후원과 교류 속에서 작품활동을 전개해 간 정선의 그림에도 과연 이러한 차경에 대한 인식이 반영되어 있을까? 필자는 원림 외부의 강산을 먼저 마음속에 한 폭의 그림으로 담아 이를 원림 안으로 끌어온다는 차경론과 관련하여 정선이 원림주가 자신의 정원에서 주변 승경을 조망하는 형식으로 그린 〈農隱堂望六岡峴圖〉와 〈三勝眺望圖〉 같은 가원조망도 그림에 주목한다.

〈삼승조망도〉는 李春躋(1692-1761)의 주문으로 제작된 작품으로 이춘계는 1740년에 인왕산 자락에 위치한 자신의 집 후원에 새로이 茅亭을 짓고 그 주변에 연못을 만들고 꽃과 대

³⁴ 金昌協, 『農巖集』 韓國文集叢刊 162 (民族文化推進會, 1996), 권25, 「谷雲九曲圖跋」, “……世言好圖畫 固曰逼真 而其稱好境界 又必曰如畫 豈不以佳山水勝美難該 而其幽深絕 又人跡所難到 能於其間 著村莊民物雞犬煙火 以粧點物色 尤不易得 而畫者却能隨意所到 布置攢簇 往往於筆下 幻出一絕好境界故耶 然則先生之在山也 角巾藜杖 相羊九曲之中 便是畫境界 其出山也 閉戶隱几 指點粉墨之間 便是眞九曲 其眞與畫 又何分焉 觀此卷者宜先了此公案。”(강조는 필자)

³⁵ 이 점에 대해서는 고연희, 『조선 후기 산수기행예술 연구』(일지사, 2001), pp.162-165, 181-190.

³⁶ 최완수의 자음, 『우리 문화의 황금기 진경시대』1(돌베개, 1998), p.98.



도3 정선, <삼승조망도>, 1740년, 견본답체, 40×66.7cm, 개인 소장



도4 정선, <삼승정도>, 1740년, 견본답체, 40×66.7cm, 삼성미술관 리움 소장

나무를 심어 조경을 한 뒤 이를 기념한 그림을 정선에게 의뢰하였다도3. 이 때의 정황은 趙顯命(1691-1752)의 「西園」亭記에 정자의 이름을 명명한 내력과 함께 상세히 전한다.

李仲熙의 西園 정자가 北山 아름다운 곳을 차지하니 계곡은 그윽하고 깊으며 앞은 특 터져 있고 좌우에는 古松이 뻗뻗하다. 곧 그 가운데에 계단을 만들고 꽃과 대나무를 벌려 심었으며 구덩이를 파서 연못을 만들고 마름과 가시연을 덮어 놓았다. 위치가 매우 정돈되어 신묘하게 운치를 얻으니 북산 일대를 따라서 대개 名園勝林이 많으나 홀로 중희의 정자가 그 빼어남을 독차지하게 되었다. 하루는 중희의 편지가 왔는데 ‘이 정자가 이루어진 것이 마침내가 49세 되는 해이니 그런 까닭으로 四九亭이라고 이름 지을까 하기도 하고 또 洗心臺와 玉流洞 사이에 있으니 그런 까닭으로 혹은 洗玉亭이라 할까도 한다. 당신이 그를 택하시오’라고 하였다. ……내가 일찍이 자네 정자에 올라가서 시를 지어 이르기를 ‘濯川의 아름다운 시와 謙齋 그림을 좌우에 맞아 들어 주인 노릇 한다’ 하였으니 정자의 이름은 여기에 있다. ……이에 정자의 빼어난 것이 二氏를 만나서 三勝을 갖추게 되었으니 나는 그런 까닭으로 이 정자를 이름지어 三勝이라 하고 마침내 이를 위해 記를 짓노라. 庚申季夏 歸鹿山人記.³⁷

조현명은 이춘계 정자의 절경이 명화가인 정선의 그림과 명시인인 이병연의 시를 만나 三勝을 갖추게 되었다고 하면서 ‘三勝亭’을 새로 지은 정자의 이름으로 지어주었는데, 정선

³⁷ 崔完秀, 『謙齋 鄭澈 眞景山水畫』(汎友社, 1993), p.192에서 개인용.

이 이 때 그린 그림으로는 세심대와 옥류동 사이에 위치한 정자의 전경을 그린 〈三勝亭圖〉와 함께 〈삼승조망도〉가 전한다^{38, 4}. 이 중 필자는 〈삼승조망도〉가 새로 지은 정자를 기념하여 제작된 작품이나 정자나 원림의 모습보다 정자에서 조망한 빼어난 경관을 화폭에 비중 있게 그린 점에 주목한다. 그런데 흥미로운 점은 이 시기 차경에 대한 인식이 명 말 원림 문화의 영향 속에서 전개되었을 가능성과 관련하여 〈삼승정도〉와 같이 원림 내부의 경관을 중시한 그림이 오히려 명 대의 원림도와 유사한 반면, 〈삼승조망도〉와 같은 형식의 그림은 중국에서 찾기 어렵다는 점이다.³⁹ 이 점에 대해서는 좀더 충실한 연구가 필요하겠지만 필자의 견해로는 이 시기 중국에서는 문인화가들이 직접 자신의 원림과 자신을 초청한 지인들의 원림을 그 자리에서 그린 경우가 많았던 데 반하여, 조선에서는 이러한 그림을 계획을 세워 화가에게 의뢰하여 제작하였기에 그림의 주문자인 원림주인의 소유지와 주변 경관에 대한 인식이 좀더 직접적으로 작품 제작에 반영되었을 여지가 큰 것으로 보인다. 이런 면에서 〈삼승조망도〉는 장원주가 화가에게 청하여 자신의 소유지를 그리게 하였던 이 시기 유럽의 그림들과 통하는 면이 있다고 생각된다.⁴⁰

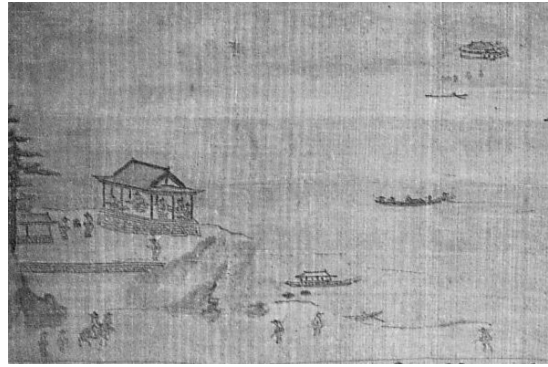
정선이 그린 〈삼승조망도〉는 한강변의 누정과 같이 경관 좋은 곳에서의 모임을 기념한 전대의 계획도들처럼 화면의 한 모퉁이 하단에 누정을 배치하고 그 주변의 경관을 화면에 가득 담은 형식을 하고 있다^{5, 6}. 이러한 구도상의 유사성으로 인해 〈삼승조망도〉는 일견 전대의 실경산수화 유형 중 樓亭契會圖의 전통을 잇고 있는 것으로 보이기도 한다.⁴¹ 그러나 정선의 이 작품은 누정이 모임의 장소일 뿐 그 속의 사람들이 정자 밖의 풍경에 대해 특별한 관심을 보이지 않는 누정계획도들과 달리 삼승정에 앉아 있는 원림주의 시선을 통해 조망되는 경관을 담고 있다는 점에서 전대의 실경산수도 형식과는 확연히 구별되는 점을 보여준다

³⁸ 이들 작품이 한 화첩에 있었던 것임은 崔完秀, 위의 책, p.174.

³⁹ 이 점은 서울대학교 장진성 교수도 조언 해주었다. 필자는 〈삼승정도〉 역시 조선후기의 새로운 園居圖 형식의 그림임을 박사논문에서 언급한 바 있다. 조규희, 「朝鮮時代 別墅圖 研究」(서울대학교 대학원 박사학위논문, 2006), pp.237-258.

⁴⁰ 중국 원림도와 영국 18세기 원림도의 이러한 제작 관습의 차이에 대해서는 클루나스의 글에서도 언급된 바 있다. Craig Clunas, 앞의 책, pp.150-151.

⁴¹ 조선 초기 문인관료들의 모임을 기록한 계획도를 누정산수화의 범주에서 살펴본 논문으로는 박은순, 「朝鮮時代의 樓亭文化와 實景山水畫」, 『美術史學研究』 250・251(2006), pp.149-186. 이 논문에서는 〈삼승조망도〉의 시점과 구성이 조선 초기 강변에서 이루어진 관료계획도를 잇고 있다는 점에 주목하여 왕도정치가 이루어진 시절에 대한 詞意派 문인관료들의 낙관적 세계관과 동일한 세계관이 이 그림의 이면에 자리하고 있다고 보았다. 위의 논문, pp.179-180.



도6 도5의 부분

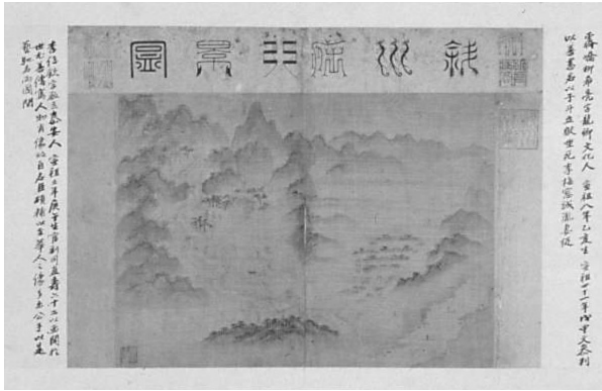
도5 필자미상, <사용원계회도>, 1540년경, 견본수묵, 86×56.2cm, 일본 사천자소장

도3과6 비교. 또한 이 작품이 새로 축조된 개인의 원림을 기념하여 제작되었다는 점에서 공공의 장소가 된 누정을 그린 그림과 달리 새로 낙성한 別墅나 私亭을 기념하여 제작된 전대의 소유지 그림의 전통을 잇고 있다는 점에서도 계회도와는 기능상 구별된다.⁴² 한 사람의 주문자를 위해 그의 소유지를 그린 그림과 참가자의 수대로 제작된 公廩로서의 누정에서의 모임 장면을 그린 계회도가 일견 비슷해 보일지라도 실상은 매우 다른 회화적 전통과 시각언어에 기인하고 있음을 간과할 수 없을 것이다.

그런데 정선의 <삼승조망도>를 전대에 그려진 사대부가의 사유지를 그린 그림들과 비교해보면, 회화식 지도처럼 그림의 중앙에 원림을 배치하고 배산임수식으로 이를 둘러싼 형식으로 그려진 <斜川庄八景圖>나 <沙溪精舍圖>와는 경물을 배치한 점이나 경물을 바라보는 시선이 확연히 다름을 알 수 있다도7, 8.⁴³ 정선은 이러한 별서도들과 달리 원림을 화면의 한 모퉁이

⁴² 이러한 별서도의 성격과 기능에 대해서는 조규희, 「朝鮮時代別墅圖 研究」 및 「소유지(所有地) 그림의 시각언어와 기능—<右亭處士幽居圖>를 중심으로」, 『미술사와 시각문화』 3 (2004) 참조

⁴³ 이들 작품에 관해서는 朴銀順, 「沙溪精舍와 <沙溪精舍圖>—朝鮮中期 實景山水畫의 一例」, 『考古美術史論』 4 (1994) 및 조규희, 「朝鮮時代別墅圖 研究」, III장 '17세기 전만 別墅文化와 別墅圖' 참조.



도7 이진흙, 〈사천장팔경도〉, 『사천시첩』, 1617년경, 지본담채, 34×56cm, 삼성미술관 리움 소장



도8 필자미상, 〈사계정사도〉, 1609년, 견본수묵, 88.4×55.5cm, 고려대학교 박물관 소장

에 배치하여 그 비중을 줄인 대신 이곳을 통해 조망한 경관을 화폭의 주된 대상으로 삼아 마치 조망자의 시선 앞에 한 폭의 산수화가 펼쳐지는 것처럼 재현하고자 하였음을 분명히 보여주고 있다도3. 이 점은 새로 조성한 원림을 기념하여 화폭의 중심 제재로 그려두길 원하던 주문자의 의도와 연관지어 본다면 매우 흥미로운 변화라고 할 수 있다. 이런 측면에서 본다면 정선이 원림에서 조망한 풍경을 화면에 비중 있게 그린 점은 다소 의도적이라고 할 수 있다. 이 대목에서 당시 원림과 경관도입에 대한 새로운 인식이 있었을 가능성을 제기할 수 있을 것이다.

그러나 이 작품의 성격이나 기능이 전대의 소유지 그림에 기인하고 있다는 점은 정선이 일견 감상화처럼 보이는 이 그림에 화면 우측으로 ‘社稷’, ‘仁慶’을, 북악산쪽으로는 ‘三淸’과 ‘會盟壇’을, 그 앞으로는 석주들만이 남은 폐허화된 ‘景福’을, 그리고 멀리 ‘終南’과 ‘冠岳’, ‘南漢’ 등 도성 주변 일대를 화폭 속에 담으면서 지명을 부기한 점이다도9. 이러한 형식은 〈사천장팔경도〉와 같은 전대의 회화식 지도형식의 별서도를 떠올리게 한다도7. 그러나 정선은 감상화적인 이 그림의 전체적 분위기를 해치지 않기 위해 아주 작은 글씨로 지명을 적어 넣었다. 정선은 지명이 부기된 경물들을 부각시키기 위해 지명이 부기된 특정 경물을 제외하고 그 외의 주변 풍경은 연무로 가렸는데, 이렇게 원림주인의 조망 대상에 특정 경물들을 선택하고 어떤 경관은 생략한 점은 앞서 언급한 계성의 “무릇 눈이 닿는 모든 곳에서



도9 도3의 부분

속된 것은 가리고 아름다운 것은 받아들인다”라는 차경론을 연상시킨다. 그런데 <삼승조망도>에 재현된 원림주가 조망하는 시야의 범위가 매우 넓어 이러한 풍경이 실제 삼승정 주인의 시야 속에 모두 들어오는 경관으로 보기 어렵다는 점도 주목을 요한다. 즉 이 작품에 그려진 지명이 부기된 특정 경물들이 한 눈에 조망되는 풍경이라기보다는 화가가 이춘제를 위해 조합한 풍경으로 생각되기 때문이다.⁴⁴ 이 부분에서 화가가 그린 그림을 통해 자신의 원림에서 조망되는 풍경을 재인식할 원림주인을 위해 정선이 아름다운 풍경은 강조하고 속된 곳은 가린다는 차경론을 원림도의 중요한 요소로 반영하였다는 생각이 든다.

정선의 <삼승조망도> 제작에 차경에 대한 인식이 반영되었을 것이라는 가능성을 배제하지 않는다면, “좋은 경치는 그림과 같다(如畫)”라고 한 김창협(1651-1715)의 언급 외에 이 작품과 관련하여 김수증의 곡운 구곡을 그린 그림과 관련된 시문에서 한 가지 더 주목할 점이 있다. 김수증은 곡운에 유거를 마련하면서 “더구나 梅月堂의 유적이 여기에 있으니, 내가 터를 잡아서 의지할 곳으로 삼는 일을 어찌 그만둘 수 있겠는가”라고 하면서 宋時烈(1607-1689)에게 「谷雲精舍記」를 청하였다.⁴⁵ 김수증은 自書한 「谷雲記」에서도 六曲의 上流에 별서인 농수정을 마

⁴⁴ 이와 비슷한 견해로 정선의 <금강내산전도>를 실제 지형에 대한 디지털 모형도를 통해 분석한 결과 이 작품이 한 눈에 조망되는 곳을 그린 것이 아님을 밝힌 다음의 논문이 주목된다. 케이 E 블랙·에크하르트 데거, 「聖오틸리엔 수도원 소장 鄭敎筆 眞景山水圖」, 『美術史研究』 15(2001), pp. 225-246. <삼승조망도>에 조망되는 경물이 조합된 것이라는 필자의 주장율이 논문이 뒷받침할 수 있음은 안희준 교수가 조언해주었다. 이강근 교수 역시 그림에 그려진 경물들이 한 눈에 조망될 수 없다는 의견을 주었다.

⁴⁵ 宋時烈 『宋子大全』 권42, 「谷雲精舍記」, “……此相傳以爲五歲童子之基 蓋梅月金公生纔數月 自能如書 至五歲則於經傳子史 無不通貫 故當時目以五歲 而至其長大 猶以是稱之 事俱載野史諸書 世祖朝舊臣 繼流 放情丘壑 穢豹之墟 解錫死臨 此其嘗爲棲息之地也歟 公作詩甚多 喜使薇蕨字 故今又改其谷曰採薇 而將作一間精舍 名以谷雲 置公像其間 與村老樵夫 酌飛泉以侑之而未暇也 然已結數椽茅舍 以爲早晚歸休之所 則是將爲次第事矣……於是延之 嘯然歎曰 吾東山水 以蓬萊之黃瀑爲第一 而若其水石平曠 洞府寬廣 可以遊泳盤旋而棲止耕鑿者 則彼將有所遜焉 而況有梅月之遺迹 則吾之占之爲依歸之所 烏可已乎 遂馳書囑記於余”(후략); 송시열, 『국역 송자대전』 VIII



도10 조세걸, <첩석대도>, 『곡운구곡도첩』, 1682년, 지본담채, 42.5×64.5cm, 국립중앙박물관 소장



도11 도10의 부분

런한 이유에 대해 “그 동서로 梅月公 舊蹟들이 불과 몇 리 가까이 있다”라고 하여 주변에 있는 金時 翹(1435-1493)의 유적지가 별서지를 정하게 한 하나의 요소가 되었음을 강조하였다.⁴⁶ 또한 <곡운구곡도> 제9곡 <첩석대도>의 상단에는 이 지역에 ‘小塔’이 있음이 적혀있는데, 화면 왼편으로 흐릿하게 멀리 위치한 7층 석탑을 그려 넣은 점도 주목된다. 도10, 11. <삼승조망도>에서 새롭게 주목되는 점 중의 하나가 바로 조망의 대상에 ‘終南’, ‘冠岳’, ‘南漢’과 같은 수려한 자연 외에 仁慶宮의 터나 폐허화된 경복궁의 모습을 그려 넣은 점이다. 물론 조선 후기에는 폐허가 된 경복궁도 遊賞地의 하나가 되었다고 하고,⁴⁷ 정선은 <景福宮圖>라는 단독 작품을 그리기도 하였지만 이렇게 역사적인 유적을 전대의 별서팔경에서는 찾아보기 어렵다.⁴⁸ 이것은 조망자의 ‘시선’을 사로잡을 만한

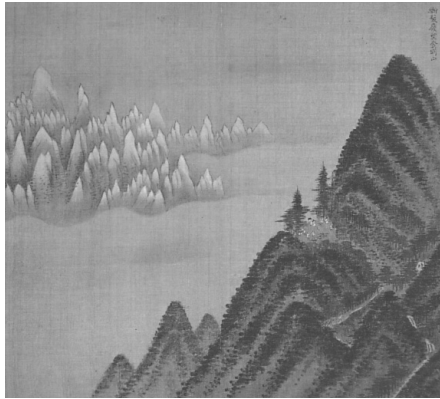


도12 정선, <경복궁도>, 견본담채, 18.2×16.8cm, 고려대학교 박물관 소장

(민족문화추진회, 1982), pp.83-85.

⁴⁶ 金壽增, 『谷雲集』 韓國文集叢刊 125 (民族文化推進會, 1994), 권4 「谷雲記」.

⁴⁷ 조선 후기에 이르러 사대부의 동호인 집단뿐 아니라 여항 계층이나 서얼, 심지어 僮人들까지도 遊賞地를 중심으로 문화활동을 활발히 하였는데, 영조 연간에는 임란으로 폐허가 된 경복궁도 유람의 터로 부각되어 柳得恭의 「春城遊記」와 같은 시문의 대상이 되기도 하였다. 이 점에 대해서는 沈慶昊, 「조선 후기 서울의 遊賞空間과 詩文學」, 『韓國漢詩研究』 8(2000), pp.66-67 및 79.



도13 정선, <단발령망금강산도>, 『신묘년풍악도첩』, 1711년, 견본담채, 34.3×39cm, 국립중앙박물관 소장



도14 정충업, <혈성루망만이천봉도>, 견본담채, 23.5×30.3cm, 간송미술관 소장

경물들을 적극적으로 원림도에 선택하고 있음을 말해준다.

이렇게 김수증의 곡운구곡과 관련된 기문이나 그림의 발문에서 단편적으로 17세기 후반의 차경과 관련된 변화된 인식을 엿볼 수 있다. 그러나 1682년에 제작된 <곡운구곡도>에서는 이러한 경물들이 家園圖의 형식으로 시각화되지는 않았다. 이러한 인식을 ‘조망도’라는 시각 이미지로 실현한 이는 정선이었던 것으로 생각된다. 이와 관련하여 당시 유람과 관련된 시문에서 조망을 강조하여 전형화시킨 것이 농연그룹이라는 지적도 유의해볼 만하다.⁴⁹ 정선 역시 안동 김문의 후원 속에서 작품 활동을 시작하였고 이들과의 유람에 동행하며 조망자의 시선(seeing)을 중시한 <巖壑望金剛山圖>와 같은 작품을 그렸다는 점은 주목을 요한다도13. 이러한 정선의 작품이 <삼승조망도>와 같은 원림도에도 영향을 미쳤을 가능성이 있기 때문이다. 그러나 단발령에서 금강산을 조망하는 일군의 일행을 또 다른 시점에서 조망한 <단발령망금강산도>와 달리 <삼승조망도>는 원림 주인 한 사람이 바라본 풍경, 즉 한 개인만이 소유할 수 있는 조망권을 그렸다는 점에서 명승명소도에 보이는 조망의 형식과는 구별된다고 할 수 있다. 다만 이러한 <삼승조망도>의 형식이 이후 원림도를 비롯한 산수화에

⁴⁸ 유적지에 대한 관심 역시 당대의 유람 풍조 속에서 이해할 수 있을 것이다.

⁴⁹ 고연희, 앞의 책, pp 238-251. 그러나 이 책에서 주된 논거로 든 ‘단발령망금강산’과 같이 금강산과 같은 유람지에서 널리 알려진 전망 좋은 지점에서 조망을 강조한 글은 본고에서 주목한 개인 원림에서의 조망을 강조한 시문과 달리 조선시대 전기간에 걸쳐 많은 문인들의 문집에서 확인된다. 따라서 이 책의 주장대로 ‘단발령망금강산’이 성행하고 정착한 것이 농연그룹에 의해서인지에 대해서는 좀더 면밀한 고찰이 필요할 것으로 보인다.

서 특정 경관을 바라보는 眺望圖의 또 다른 유형으로서 영향을 미쳤을 가능성은 큰 것으로 보인다. 이 점은 정선과의 후배화가인 鄭忠燁(1720-?)의 <歇榭樓望萬二千峰圖>에서 확인할 수 있기 때문이다¹⁴. 혈성루에 앉아 금강산을 조망하는 한 선비를 그린 이 작품은 <삼승조망도>와 유사한 구도를 취하고 있음을 보여준다¹³과¹⁴ 비교. 정선이 원림도를 통해 이러한 형식의 조망도 전형을 마련했음은 <삼승조망도> 외에 정선이 그린 또 다른 원림도인 <六岫峴圖>를 통해서도 확인할 수 있다¹⁵. 이 작품에는 조영석이 쓴 “自農隱堂望六岫峴”이라는 화제가 있어 ‘農隱堂에서 조망한 六岫峴의 경치를 담은 그림임을 알 수 있다. 따라서 좀더 정확한 제목을 이 그림에 붙인다면 <農隱堂望六岫峴圖>가 될 것이다.



도15 정선, <육강현도>, 삼베에 담채, 29.8×29.3cm, 개인 소장

그렇다면 차경에 대한 인식을 시각화한 것에 정선과 같은 화가의 역할이 어느 정도였을까? 1776년에 완성된 雲鳥樓는 택주인 柳爾肅(1726-1797)가 보낸 家圖를 토대로 7년에 걸쳐 완성된 별서였다고 한다.⁵⁰ 이것이 말해주듯이 대개 원림의 조성에는 택주의 사상과 취향이 반영되는 경우가 대부분이었다. 이는 중국의 경우에서도 마찬가지였다. 그러나 정선에게 <삼승조망도>를 주문한 이춘계의 경우를 살펴보면 그가 그림의 형식에 어떠한 영향을 미쳤다는 단서를 찾기 어렵다. <삼승조망도>를 의뢰하기 1년 전인 1739년에 정3품의 도승지가 된 이춘계는 자신의 택원에서 소론 탕평파들과의 모임을 가졌는데, 이 때 이춘계가 쓴 『西園雅會記』에 의하면 이 모임에 우연히 조현명이 참석하게 되어 산행을 끝낸 이들이 서로 조현명의 시에 수창하게 되었다고 한다. 이 모임을 기념한 그림인 정선의 <玉洞陟崗圖>가 전한다. 그런데 이춘계는 이 때의 일에 대해 자신은 시를 짓는 데 마음을 두지 않아서 시를 주고 받는 일에 일체 길을 연 적이 없었으나 조현명이 권하여 시를 지었다고 한다.⁵¹ 이런 기록으로 볼 때 삼승정 주인인 이춘계는 그 자신이 시화나 조경에 능한 문예적 인물은 아니었던 것

⁵⁰ 『求禮 雲鳥樓』(國立民俗博物館·全羅南道, 1988), p.200.

⁵¹ <서교전의도>와 이춘계가 쓴 「서원이회기」의 원문과 번역문에 대해서는 崔完秀 앞의 책, p.190.

으로 추측된다.

〈삼승조망도〉가 회화식 지도의 형식인 〈사천장팔경도〉처럼 여전히 지명을 부기하는 전대의 별서도 전통을 지니고 있다는 점도 정선이 사대부들의 새로운 차경 인식을 전통을 토대로 시각화한 인물이었을 가능성을 말해준다. 또한 흥미롭게도 이춘계가 신축한 정자에 앉아 조망하는 경물들이 모두 팔경인 점도 〈사천장팔경도〉와 통하는 점이다. 즉 정선은 16, 17세기에 성행한 별서를 중심으로 팔경화한 주변의 승경을 넓게 부감한 별서도의 전통을택원에서 팔경을 조망하는 ‘家園望八景圖’로 바꾸어 놓았던 것이다. 이춘계가 정자를 신축한 후 이병연에게 祝詩를 정선에게 기념화를, 그리고 조현명에게 亭子記를 부탁하였던 점도 “당시에 시로는 李槎川, 그림으로는 鄭謙齋가 아니면 치지도 않았다”라는 李奎象(1727-1799)의 언급에서도 알 수 있듯이 자신의 원림을 문화계의 최고 명사들에게 그림과 시의 대상이 되게 한 것이다.⁵² 이 점은 이 작품이 가장 최신의 문화적 풍조를 따라 제작된 작품일 가능성을 시사하는 것이기도 하다.

그러면 과연 이후 조선사회에서 한 폭의 원림도가 혹은 산수화가가 실제 원림 조성에 영감을 주었을 가능성을 조망도 형식의 정선의 원림도에서 찾아볼 수 있을까? 정선이 〈삼승조망도〉에서 시각화 한 새로운 가원조망도의 형식이 이후 원림의 조성과 원림도 제작에 하나의 모델이 되지지는 않았을까?

V. 姜世晷의 〈知樂窩圖〉와 조선 후기 造園에서의 차경의 實行

조선 후기에 차경에 대한 인식이 지식인들 사이에서 높아지고 이러한 인식이 회화에 반영되고 있었다면, 실제 조원에 있어서는 어떻게 차경이 실행되었을까?

이 점과 관련하여 필자는 화정박물관 소장의 강세황(1713-1791)의 〈知樂窩圖〉를 주목한다도¹⁶. 〈지락와도〉는 인물이 배제된 산수 위주의 그림으로 완결된 한 폭의 산수화, 남종 문인화와 같은 느낌을 주는 작품으로 남종화풍으로 잘 소화해낸 실경산수도이다. 그런데 화면 하단에 적힌 강세황의 跋文을 보면, 강세황이 1761년에 현재 경기도 남양주군에 있는 해주 정씨 종가인 鄭宅作(1702-1771)의 知樂窩에 초청되어 그린 원림도임을 알 수 있다. 이 발

⁵² 李奎象, 『一夢稿』, 『書齋錄』, 韓國歷代文集叢書 57(景仁文化社, 1993).



도16 강세황, <지락와도>, 1761년, 지본담채, 51 × 196cm, 화정미술관 소장

문은 강세황의 문집에 「題知樂窩八景帖後」라는 제목으로 실려 있는데, 내용은 다음과 같다.

辛巳년 정월 朴彦晦가 나귀를 보내서 나를 초청하여 白橋村莊에 이르러 鄭老兄의 지락와에 모였다. 이 때 눈이 녹고 바람이 따뜻하며 경치가 아름다웠다. 溪山의 빼어남이 서울 근처에서 드물게 볼 수 있는 곳이다. 東으로 思陵을 바라보면 숲이 울창하게 우거져 있고 妙寂峯 등 여러 봉우리가 빙 둘러서 경치를 드러내고 삼각산, 도봉산, 불암산, 수락산이 西쪽으로 솟아 있어 푸른빛이 도는 듯 하였고 堂 앞의 작은 연못에는 소나무와 버드나무의 그늘이 어우러져 내 자신이 鹿砦와 鳥磡 속으로 들어간 듯 하였다. 인하여 鄭, 朴 두 주인과 八景에 대하여 운을 내어 같이 시를 짓고 또 큰 폭에 전경을 그렸다. 한 치도 틀리지 않게 舊豊雞犬을 옮겨놓을 수 있다고 할 수는 없으나 그 우아하고 맑은 운치는 대체로 비슷하게 되었다. 벽에 다 붙여놓고 盧鴻의 草堂圖와 沈石田의 滌齋圖와 비교해 본다면 과연 어떠할지.⁵³

정택조가 1759년에 편찬한 『海州鄭氏家乘』에는 가승이 편찬된 시기에 집도 새로 낙성되었다고 하니, <지락와도>는 새로 완성된 집을 기념하여 2년 후에 제작된 작품임을 알 수 있다.⁵⁴ 위의 제발에 적힌 “두 주인과 함께 八景에 대한 시를 짓고 또한 대폭에 전경을 그렸다”라는 내용이나 이 제발이 『豹菴遺稿』에 「題知樂窩八景帖後」라는 제목으로 실린 점은 이 작품이 새로 낙성된 지락와를 중심으로 그 주변의 팔경 全景을 그린 <知樂窩八景圖>임을 알려준다.⁵⁵

그런데 이 작품 역시 중심 제재인 지락와가 화면의 중심이 아니라 하단에 위치하였을

⁵³ 邊英燮, 「姜世冕의 <知樂窩圖>」, 『考古美術』 181 (1989), pp. 42, 43에서 재인용.

⁵⁴ 이 점은 변영섭 교수가 家乘을 조사하여 밝힌 바 있다. 邊英燮, 위의 논문, p. 42.

⁵⁵ 姜世冕, 『豹菴遺稿』 권5, 「題知樂窩八景帖後」.



도17 도16의 부분



도18 필자미상 <청풍계도>, 『청풍계첩』
1620년(행사연도), 지본 담채, 38×51cm,
여주 이씨 정산종택 소장

뿐만 아니라 더구나 일부만이 잘려서 그려진 점이 주목된다. 이 점에서 <지락와도>도 정선의 <삼승조망도>처럼 원림 자체보다 원림에서 조망한 경관을 비중 있게 그린 작품으로 <知樂窩望八景圖>를 그린 그림임을 알 수 있다. 그러나 조망을 하는 장소와 원림 주인이 그림에서 배제된 점은 <삼승조망도>보다 <농은당망육강현도>와 통하는 면이 있다¹⁵와 16 비교. 지락와의 주인이 배제된 이러한 <지락와도>의 구성은 새로 낙성한 집을 기념하고자 한 원림 주인의 동의 없이는 실현되기 어려운 형식으로 이 점에서 지락와 주인이 정선이 그린 조망도 형식의 전 시기 원림도인 <삼승조망도>나 <농은당망육강현도>와 같은 작품에 대한 이해가 있었을 것으로 생각된다.

정선의 <삼승조망도>와 관련하여 이 작품에서 또 하나 주목되는 점은 주변의 명승 외에 단종 비의 무덤인 思陵을 주요 경물로 화폭에 담은 것이다¹⁷. 즉 무덤이던 폐허가 된 古城이건 시선을 끌 원림 주변의 유명한 유적들을 조망의 주요 경물로 포함시키고 있다는 점이다.

한편 이 그림에서는 화면 중앙의 상당 부분을 연못의 묘사에 할애하고 있는데, 이 점은 이 그림을 전체적으로 빚어보이게 하는 요소이기도 하다. 그런데 이 연못은 <삼승조망도>와 같은 작품에서와 달리 담 밖에 인공적으로 조성한 연못이라는 점에서 매우 주목된다. 1620년 봄에 김상용(1561-1637)의 세거지인 청풍계에서의 賞春모임을 기념한 <청풍계도>를 보면 三塘이라 자호한 그의 백증조인 金瑛(1475-?)이 청풍계 세거지에 판 세 연못을 볼 수 있는데¹⁸, 이 작품에 보이는 연못은 이러한 전대의 원림도에 보이는 집안에 조성한 연못과는 다른 형식임을 보여준다. 즉 담 밖의 풍경을 조망할 수 있는 집 안의 높은 곳에서 바라 본 바깥 풍경을 더 아름답게 하기 위해 담 밖에 조성된, 차경을 위한 연못인 것이다. <지락와도>

에 보이는 이러한 연못의 모습은 18세기 중엽 이후 실제 조원에 있어 차경이 구체적으로 실행되었음을 짐작하게 한다. 계성은 「차경」에서 “고원을 조망하면 끝없이 대지가 펼쳐지고 먼 산봉우리는 병풍처럼 둘러싸고 있다. 대청의 문을 열어 놓으면 시원한 바람이 살갓을 파고들고, 문 앞으로는 봄의 시냇물을 끌어들이어 연못에 이르게 한다”라고 하여 대문 앞에 마련한 인공 수경을 차경의 주요 요소로 꼽았다.⁵⁶ 강세황 역시 이 그림의 제발에서 “堂 앞의 작은 연못에는 소나무와 버드나무의 그늘이 어우러져 내 자신이 녹채(鹿砦)와 조간(鳥澗) 속으로 들어간 듯하다”라고 하여 정택조가 집과 함께 공들여 완성 하였던 연못의 승경을 칭송하며 화면의 중심 제재로 삼았다. 이렇게 담 밖의 연못 조성이 집 안의 조망자를 위한 차경의 한 방법이었을 가능성은 강세황과 동시대 문사인 黃胤錫(1729-1791)의 『頤齋遺藁』에 실린 詩 한 수를 통해서도 확인할 수 있다. 황윤석은 “새로 연못을 만들어 樓의 서쪽 경관을 끌어온다(新塘借景直樓西)”라고 하였는데, 이 구절은 연못이 차경의 중요한 요소가 되었음을 잘 대변해준다고 생각된다.⁵⁷



도19 정선, 〈소악루도〉, 『양천 팔경첩』, 건본담채, 33.3×24.7cm, 개인 소장

정선의 〈小岳樓圖〉는 18세기 이후에 차경을 위해 담 밖에 연못이 조성되었음을 보여주는 작품으로, 소악루는 李滌(1675-1753)가 자신의 세거지 뒤편에 1737년경에 지은 별채였다고 한다.⁵⁸ 이 작품에는 이유의 세거지와 그 아래쪽으로 조경한 연못과 草亭이 보인다(도19). 이러한 대문 밖의 연못은 운조루의 家圖에서도 확인할 수 있는데, 〈가도〉 하단에 보이는 조망 부분을 보면, 대문 밖의 풍경이 강세황의 〈지락와도〉와 매우 유사함을 알 수 있다(도16과 20 하단 비교). 영남원림에 대한 기존 연구에 의하면 조선에서 원림이 개방된 구조를 갖기 시작한 시기는 16세기 후반부터라고 하는데,⁵⁹ 현존하는 18세기 이전의 회화작품을 통해서도 담 밖에

⁵⁶ 計成, 앞의 책, p.301.

⁵⁷ 黃胤錫, 『頤齋遺藁』 권5, 「又和一律」, “不用行歌古大堤, 新塘借景直樓西. 圓圓閃水芙蓉短, 宛宛受風楊柳低, 因有靜琴成小集, 旋將緩步提幽棲. 悠哉一笑人間事, 何物高車與峻階.”(강조는 필자)

⁵⁸ 소악루에 대해서는 崔完秀, 앞의 책, pp.130-131.

⁵⁹ 이 점에 대해서는 박병오·양병이, 「조선 중기 영남사림(士林)의 원림조영 특성에 관한 연구-16-17세기 퇴계



도 20 필자미상.
 〈전라구례오미동가도〉,
 18세기 말, 자본담계,
 112.5 × 66cm, 소장처 미상

인공 연못을 조경한 경우를 찾기 어려웠다.

강세황이 활동한 18세기 후반에 실제 조원과 건축에 차경이 적극적으로 실행되었음은 누옥의 앞창을 선면의 형태로 만들어 그곳에 앉아서 바라보는 창문으로 들어오는 강산의 경관을 한 폭의 그림과 같이 보이도록 하였다는 앞서 언급한 강세황의 ‘화선루’에서도 확인할 수 있듯이 이 시기에 차경의 효과를 실제 건축을 통해서도 적극적으로 활용하였음을 알 수 있다.⁶⁰

『해동정씨가승』에 의하면 정택조는 연못을 만들고 정자를 지은 후 그 정자의 이름을 松塘, 또는 觀家라고 하였다고 하는데,⁶¹ 松塘亭 혹은 觀家亭이라는 정자의 이름대로 이곳은 연못을 조망할 뿐 아니라 소유 전답을 조망하고 있다^{도16}. 또한 단종의 비인 정순왕후가 후사가 없어 경혜공주의 孀家인 해주정씨 묘역에 묻혔다는 사실은 그림에 그려진 사릉이 있는 곳 역시 이 집안의 선산임을 알려준다. 따라서 이 작품은 서울의 택원을 그린 〈삼승조망도〉와

달리 전대의 별서도들처럼 주변의 넓은 소유지를 담은 그림임을 알 수 있다. 그러나 중심이 되는 건물은 그림의 하단에 잘린 채 그려졌을 뿐 아니라 소유지 주변의 경물을 조망하는 감상의 주체 역시 이 그림에서는 배제되었다. 이러한 구성은 〈삼승조망도〉보다 정선의 〈농은당망육강현도〉와 같은 그림의 형식과 더욱 유사하다. 즉 강세황이 새로운 가원조망도의 형식을 향촌 장원 그림에 적용한 것이다.

강세황은 발문의 말미에서 〈지락와도〉가 벽에다 걸어놓고 감상하도록 제작된 것임을 시사하였다. 그림 같은 원림 주변의 강산이 한 폭의 산수화가 되어 벽을 장식하게 된 것이다. 이 경지야 말로 차경이 그대로 한 폭의 산수화이자 집 벽에 걸린 원림 풍경이 그 자체로 지락와 주변의 진경이 되는 것이다. 그러나 그림에 그려진 지락와에서 조망되는 실경은 바로 강세황의 그림을 통해 재인식된 산수풍경이었던 것이다.

학과를 중심으로, 『韓國庭苑學會』(2003), pp.14-26.

⁶⁰ 姜世晃, 『豹庵遺稿』 권2, 「畫扇樓前面圖(樓之前窓作扇形坐看入窓江山之景卽成一幅畫故名以畫扇樓)」

⁶¹ 邊英燮, 앞의 논문, p.43 각주 19 참조.

VI. 맺음말: 安中植의 <靈光風景圖>와 그려진 차경을 통해 재인식되는 실경

이렇게 원림 주인이 그림을 통해 바라보는 실경은 화가의 손끝에서 경물이 조합되어 환출된 실경이었다. 이런 측면에서 벽에 걸린 그림 속의 풍경은 실경 그 자체라기보다는 원림 주인의 감상을 위해 눈앞에 펼쳐진 한 폭의 그림 속에서 재해석된 풍경이었다. 즉 원림에서 조망하는 차경을 원림도에 담은 것이 아니라 한 폭의 그림 속에서 창출된 시각이미지를 통해 소유지 주변의 산수를 재인식하게 되는 것이다. 이 점과 관련하여 서두에서 언급하였던 삼성미술관 리움 소장 안중식의 1915년 작품인 <영광풍경도>를 다시 주목하며 이 논문의 결론을 대신하고자 한다.

미술관에서 이 작품을 대하는 감상자를 당혹스럽게 한 대작의 <영광풍경도>를 이해하는데 이제까지 살펴본 조선 후기 가원조망도와 차경에 대한 인식의 흐름을 살펴본 것은 유용한 잣대가 될 것으로 생각된다. 안중식이 이 작품에 적은 제시에 이은 다음의 제발에는 안중식을 초청하여 40일 동안 머물며 그림을 그리게 하였던 체화정 주인 조희경의 그림 제작의도가 잘 드러나 있다.

1915년 5월에 영광 槲花亭의 학천 조박사와 인곡 형제를 방문하여 글을 짓고 술을 나누면서 수십 일 머물렀다. 정자는 고을 관청 남쪽 牛山 아래에 있었는데 우산은 곧 八景 가운데 하나이다. 팔경은 즉 牛欄落照, 造山煙柳, 內谷丹楓, 古峴樵笛, 礮巖露月, 鶴橋漁市, 觀南青松, 城山綠竹이다. 그리고 모든 경치가 정자에서 조망하는 속으로 들어 왔다. 정자의 웅장하고 화려함이나 정자 속에서 기뻐하는 형제의 즐거움은 대략 시로 표현하였으니 다시 굳더더기의 말을 하지 않겠다. 산천이 구불구불 휘감는 것, 여염집이 즐비한 것, 樹竹이 무성하여 그늘이 있는 것, 누각이 울망줄망한 것, 너른 정원과 비옥한 전답이 물길을 이어가면서 있는 것, 거주하는 사람이나 여행하는 사람의 왕래가 끊이질 않는 것, 朝暮로 풍경이 변하는 모습 등은 실로 문자로 묘사할 수 없다. 학 천형이 정자 안에서 바라보이는 눈앞의 경치를 그려 한 폭의 병풍으로 만들어 줄 것을 요구하니 숨쉴 수 없다고 사양할 수도 없다. (하략)⁶²

⁶² 제발의 원문은 『조선 말기회화전』, p.186. 도록의 원문해석을 토대로 부분적으로 수정하였다.



도21 강희연, 〈인왕산도〉, 지본담채,
24.6 × 42.6cm, 개인 소장

위의 제발문에서 조희경이 안중식에게 “정자에서 바라보이는 눈앞의 경치를 그려달라고 요청하였다(鶴川兄要寫亭中之眼前景作一障)”라고 한 점과 안중식이 영광의 팔경을 열거하며 “이 모든 경치가 정자에서 조망하는 속으로 들어온다(盡收於亭之眺望中)”라고 적은 점이 특히 주목되는데, 이러한 대목들은 원림 주인인 그림의 주문자와 작가가 체화정 주변의 팔경 모두를 정자의 조망권으로 끌어들이는 체화정의 차경과 ‘가원조망도(가원망팔경도)’의 형식을 미리 마음에 품고 이 작품을 제작하였음을 알려준다. 즉 안중식은 〈楸花亭望靈光風景(八景圖)〉의 작품을 그렸던 것이다.

그런데 조희경은 정선의 〈삼승조망도〉나 조망자의 모습이 배제된 강세황의 〈지락와도〉와 같은 형식에서 더 나아가 아예 정자에서 조망되는 풍경만을 화폭에 담을 것을 요구하였다. 이러한 형식은 강세황이 평을 남긴 姜熙彦(1738-1784 이전)의 〈仁王山圖〉와 같은 18세기 후반의 산수화와 통하는 면이 있다^{도21}. 강희연의 이 작품에는 “暮春登桃花洞 望仁王山”이라는 화제가 있어 이 작품이 도화동(현 자하문)에 올라가 인왕산을 조망한 〈登桃花洞望仁王山圖〉란 그림임을 알 수 있다. 그러나 이 작품은 정선의 〈단발령망금강산도〉와는 달리 조망의 장소를 화면에 그리지 않고 오직 조망의 대상만을 그림의 체계로 삼았다^{도13}과^{도21} 비교.

영광의 부호였던 조희경 형제가 이러한 형식의 원림도를 주문한 배경과 관련하여 한 가지 흥미로운 점은 안중식을 초청한 조희경의 동생인 조희량의 관직이 寢郎이었다는 점이다. 침량이 능·원·묘의 공혜를 개수하고 관리하는 일을 담당한 관리였다는 사실은 원림과 건축에 일가견이 있던 인물이 〈영광풍경도〉의 주문자였음을 말해준다.⁶³ 이와 관련하여 강세황의 첫 벼슬 역시 영릉 참봉이었던 사실과 뒤 이은 사포서 별계의 관직 역시 궁궐의 발과 체

⁶³ 침량이 공혜를 개수하고 관리하는 일을 맡은 령이나 중품 참봉의 관직이었음은 『정조실록』이나 『순조실록』 등에서 찾아볼 수 있다.



도22 안중식, 〈선산누각도〉, 1915년, 건본채색, 47×157cm, 개인 소장

소 경영을 관장하던 벼슬이었다는 점 역시 이 두 그림의 연관성과 관련하여 무시하기 어려운 대목이기도 하다. 안중식이 題詩에서 “활짝 핀 棣花가 문에 흐드러지게 가득차 있는데, 지나가던 行人이 이곳을 曹家의 園林이라고 한다”라고 적은 구절이나 제발에서 “豐園沃田 灌溉民望”의 풍경을 병풍에 담았다고 한 것으로 보아 그림의 도입부에서 화면의 상당 부분을 차지하는 비옥한 전답은 이 집안의 장원임을 알 수 있다⁶⁴. 이런 면에서 이 작품 역시 강세황이 그린 〈지락와도〉처럼 조망하는 주요 경물에 원림주인의 소유지를 담은 별서도의 전통을 이은 그림임을 알 수 있다.

안중식은 이 때 수십 일을 영광에 머물며 여러 그림을 그려주었다고 하는데, 그 중 한 폭인 〈仙山樓閣圖〉에는 조희경 형제가 새로 집을 낙성한 후 이를 기념하여 그림을 의뢰했음이 적혀 있다⁶⁴. 그런데 안중식은 〈영광풍경도〉의 제발문에서 “정자 건축의 장려함”은 이미 제시에서 언급하였다고 한 것으로 보아(至若亭之建築壯麗 亭中之棣樂湛和 略綴於題句 不須贅述), 이 때 그린 여러 그림들 중 바로 〈영광풍경도〉가 새로 지은 집을 기념하여 그린 대작이었을 것으로 생각된다. 그러나 안중식은 새로 지은 집을 그림의 주제로 삼은 것이 아니라 신축 건물에 대한 칭송은 제시로 대신하고 체화정의 조망권으로 끌어들인 차경만을 화폭의 중심 제재로 한 폭의 그림에 담았던 것이다.

이구열 선생은 〈체화정도〉로 전해오던 이 작품의 제목을 〈영광풍경도〉라고 바꾸었다고 한다.⁶⁵ 체화정이 빠져 있으니 그림의 내용에 이 제목이 더 적합한 것으로 보인다. 그러나 특

⁶⁴ “을묘년 초여름에 張東惟 군의 부탁으로 曹鶴川博士와 寅谷 형제분이 새로 집을 지어 낙성함을 축하하며 그렸다” 李龜烈 외 편, 『韓國近代繪畫選集』, p.120에서 재인용.

⁶⁵ 이구열 선생은 이 작품에 안중식이 앉았던 체화정이 나타나지 않은 만큼 〈체화정도〉라는 종래의 제목이 합당치

정 주문자를 위해 제작된 이 작품이 불특정 다수에게 감상화로 전시되는 현실에서 이 제목은 안중식이 왜 이러한 시야로 영광풍경을 조망했는지에 대한 의구심을 불러일으킨다. 우리는 이 작품에서 그나마 <지락와도>에서 일부 표현된 제택의 모습이 아예 사라지고 차경으로 선택된 넓은 조망권만이 병풍 속으로 들어와 있음을 확인하게 된다. 원림 주인이 자신의 처소에서 개인적으로 소유하고 싶은 경관만이 한 폭의 그림 속에 담긴 것이다. 그러나 화폭 속의 자연은 순수한 영광의 풍경이 아니라 화가가 원림주인을 위해 조합한 풍경인 것이다. 그러나 이것이 감상자의 시선 앞에 그림으로 펼쳐지는 순간 화면 속의 산수는 우리가 '실재'라고 부르는 산수의 모습과는 다른 차원의 실재가 된다. 여기서 조귀명의 "그려진 산수는 참된 경관이길 바란다(靑畫山水以似眞)"라는 자연스러움을 귀히 여긴다는 언급이 모순된 언설로서 다시 떠오른다. 시각 이미지 속에서 재구성된 체화정의 차경이 이제 어디에 놓이든 손색 없는 한 폭의 <영광풍경도>가 되어 관람자를 맞이하게 된 것이다. 차경이 한 폭의 완결된 또 다른 차원의 실경도인 <영광풍경도>가 된 것이다.

* 주제어(key words) __ 가원조망도(Paintings of scenic views from private gardens), 차경(Borrowed landscapes), 원림(Garden), 조원(Landscape gardening), 팔경도(Paintings of eight scenic views), 정선(Jeong Seon), 강세황(Gang Sehwan), 안중식(An Jungsik), 김창흠(Gim Changheup), 황윤석(Hwang Yunsok)

▣ 투고일 2007년 12월 31일 | 심사일 2008년 1월 7일 | 심사완료일 2008년 2월 22일 ▣

않아 <영광풍경도>라고 제목을 고쳤다고 하였다 李龜烈 외편, 앞의 책, p.122.

화가가 한 쪽의 그림 속에 그린 실제 경치는 우리가 실경이라고 느끼는 차원과는 또 다른 하나의 실체이다. 그러나 이러한 그림들은 소위 진경 산수화라는 틀 속에서 실경을 얼마나 짙게 묘사하였는가에 초점이 맞추어진 채 작품이 배태된 사회문화적인 배경과는 유리되어 연구된 측면이 있다. 이런 학풍 속에서 미술관에서 만나게 되는 20세기 초반의 작품인 安中植의 <靈光風景圖>와 같은 그림은 관람자나 연구자를 혼란스럽게 만든다. 그것은 이 작품이 영광의 실경을 재현하려는 일반적인 실경 산수화가 아니라 특정 주문자의 요구에 의해 신축한 그의 정자에서 조망되는 풍경을 그린, 즉 원림주인의 '눈'을 즐겁게 하기 위해 화가가 경물을 조합하여 奘出한 실경도이기 때문이다.

본 논문은 이렇게 새로 조성한 園林을 기념한 그림을 그리면서 흥미롭게도 원림 자체보다도 그곳에서 바라본 풍경을 화면의 중앙에 비중 있게 그린 작품들을 연구의 대상으로 삼았다. 鄭獻의 <農隱堂望六岫峴圖>와 <三勝眺望圖>, 姜世晃의 <知樂籬圖>와 <屋後北眺圖>와 같은 작품들은 모두 자신의 원림에서 밖을 바라보는 원림 주인의 시선 앞에 한 쪽의 산수화가 펼쳐지는 것처럼 조망되는 주변 풍경을 화면의 주된 체계로 그린 그림이다. 그런데 이것은 새로 조성한 자신의 원림을 기념하면서 신축한 건물보다 그곳에서 조망되는 경관을 좀더 강조하게 된 당대인들의 인식의 변화를 수반하여야 가능한 일이었다.

본 연구는 조선 후기 사대부가의 소유지와 주변 경관에 대한 인식의 변화와 그에 따른 회화 양식의 변화에 주목하여 원림주가 자신의 집에서 조망하는 경관을 그림의 주된 체계로 삼은 '家園眺望圖'가 어떠한 사회문화적인 배경에서 출현하게 되었는지를 살핀다. 이와 관련하여 본 논문에서는 특히 조망의 개념 중에서도 자연 경관을 사람이 직접 찾아가지 않고도 집안에서 조망하며 즐기도록 하는 경관도입의 방식인 借景論에 주목하였다. 흥미롭게도 집 안으로 담 밖의 멀리 보이는 풍경이나 이웃한 경물을 가리지 않고 주변의 빼어난 승경을 끌어오는 遠借, 隣借, 仰借, 俯借, 應時而借와 같은 심화된 차경에 대한 인식을 金昌翁과 黃胤錫의 문집에서 확인할 수 있었다. 김창홍의 "借景南隣視我廬"나 황운석의 "新塘借景直樓西"라는 언급은 18세기에 차경에 대한 인식이 조선 지식인 사회에 있었음을 분명히 보여주고 있다. 이 외에도 집 안에서 조망하는 자연경관인 차경은 한 쪽의 그림과 같으며 벽에 그려진 그림은 창 밖의 실제 경관과 같이 느껴질 수 있다는 차경론에 대한 인식이 이 시기 문사들의 문집에서 종종 볼 수 있는 소위 '江山如畫論'과 관련된다는 점을 밝혔다. 한편 조선후기 기원조망도에 빼어난 자연경관 외에도 무덤이던 폐허가 된 古城이건 시선을 사로잡을 만한

원림 주변의 유명한 유적이나 명소들을 조망의 주요 경물로 적극적으로 선택한 점도 차경론과 관련하여 주목을 요하는 부분이다.

이 논문의 또 다른 주된 논지 중의 하나는 당대의 새로운 형식의 원림도가 건축적 측면에서의 실제 造園과 하나의 문화적 맥락 속에서 어떻게 연결되는가 하는 점이다. 이와 관련하여 본고에서는 정선의 가원조망도의 형식이 造園에서 차경의 기법을 활용한 원림을 그린 강세황의 〈지락와도〉의 형식에 영향을 주었다는 점에 주목한다. 강세황이 지락와에서 조망되는 중심 경물로 〈지락와도〉의 화면 중앙에 그린 담 밖의 연못은 18세기 중엽 이후 실제 조원에 있어 차경을 위해 집 밖에 조성한 연못으로 판단된다. 집 안의 높은 곳에서 바라본 풍경을 더욱 이룸답게 하기 위해 담 밖에 조성한 연못이 집 안의 조망자를 위한 차경의 한 방법이었을 가능성은 강세황과 동시대 문사인 황윤석의 『頤齋遺藁』에 실린 시구 중 “새로 연못을 만들어 樓의 서쪽 경관을 끌어온다(新塘借景直樓西)”라는 구절에서도 확인할 수 있다.

더욱이 강세황이 자신의 처소인 畫扇樓의 앞창을 扇形으로 만들어 집 안에 앉아서 조망하는 창문으로 들어오는 강산의 경관을 한 폭의 그림과 같이 보이도록 하였다는 기록은 18세기 후반에 차경이 건축적으로 실행되었음과 차경에 대한 분명한 인식을 지닌 화가에 의해 가원조망도의 형식이 제작되었음을 말해준다.

강세황의 예는 조선 후기 사회에서 가원에서 바라보는 차경은 그림처럼 인식되고 있었으며 집 안에 그려진 가원조망도는 자신의 원림에서 바라본 차경, 즉 소유지 주변의 眞景 그 자체로 체인식되고 있었음을 시사한다. 이런 측면에서 가원조망도는 실제 조망되는 경관을 화폭에 담은 그림이라기보다는 대개 八景으로 정형화된 주변의 가장 좋은 경치를 조합하여 원림주인의 시야로 끌어 들인 형식이었던 것이다. 이런 면에서 본고에서 다루는 ‘가원조망도’는 ‘家園望八景圖’로도 통칭될 수 있을 것이다.

Abstract

Paintings of Scenic Views from Private Gardens and the Perception of Borrowed Landscapes in the Late Joseon Period

Cho Kyuhee*

An actual scene that a painter depicts in a piece of work is yet another reality which differs from the real scene that people feel it to be. Research into such paintings, however, has focused on how closely they depict real scenes within the framework of true-view landscapes, while overlooking the socio-cultural circumstances amidst which such works were produced. Mindful of this academic trend, paintings such as An Jungsik's *Yeonggwang Landscape* perplex viewers and researchers alike. This is because the *Yeonggwang Landscape* is not a generally-perceived actual landscape but a painting that was produced by the artist by combining various scenic views in order to appeal to the owner of the garden.

This paper attempts to research paintings commissioned to celebrate such newly built gardens, but which interestingly feature at their center the scenic views seen from them rather than the gardens themselves. Such works as Jeong Seon's paintings of *A View of Yukganghyeon from Nongeundang House and Scenic Views from Samseungeong Pavillion*, and Gang Sehwang's *Residence of Jirakwa and Northward View Behind the House* all depicted the surrounding landscapes as the main subject matter viewed from the perspective of the owners of the gardens.

* Research Professor, Korea University

The production of such paintings was made possible presumably because people in those times changed their perception to put greater emphasis on scenic views as seen from the newly constructed gardens they happened to be celebrating.

This research attempts to focus on the change in the literati perception of their own lands and their surrounding scenic views in the late Joseon period, as well as a corresponding change in painting styles, and thus to determine which socio-cultural circumstances were dealt with as the main subject matter in the paintings of scenic views from private gardens where the scenic views were depicted from the perspectives of the residences of the owners of such gardens. In this respect, this paper pays attention to the borrowed landscape theory of various viewing concepts that involved a method of introducing scenic views so as to enable people to enjoy natural scenic views as seen from their residences without visiting them. Interestingly, in-depth perceptions of borrowed landscapes were confirmed in the literary works of Gim Changheup and Hwang Yunseok, including the borrowing of distant landscapes, nearby landscapes, landscapes from a low perspective, and landscapes from a high perspective that could incorporate into landscapes whatever scenic views might be available, such as landscapes seen at a distance from the viewer's residence or neighboring landscapes. Gim Changheup's reference to "borrowing the nearby scenic view to the south of my house", or Hwang Yunseok's reference to "constructing a pond and borrowing the scenic view to the west of the pavilion" clearly show that Joseon intellectuals had a distinctive perception of borrowed landscapes in the 18th century. The paper also determines the perception that borrowed landscapes as viewed from the painter's residence were like a part of a painting, and that such paintings hung on the wall could be felt as actual landscapes outside the window. In the meantime, in the paintings of scenic views from private gardens produced in the late Joseon period, tombs, ruins of old castles, and any other historic remains or famous sites that caught people's eye –in addition to the aforementioned natural scenic views –were vigorously selected as major scenes in landscapes, a fact which draws our attention in connection with the theory of borrowed landscapes.

This paper also seeks to determine how the new type of paintings of gardens in those times was linked with actual landscape gardening from an architectural perspective and within a cultural context. In this regard, this paper pays attention to the fact that Jeong Seon's paintings of scenic views from gardens influenced Gang Sehwang's *Residence of Jirakwa*, which shows a landscape

gardening using the borrowed landscape technique. The pond actually constructed outside the fence so as to create a borrowed landscape is presumed to be the one that was depicted at the center of Gang Sehwang's *Residence of Jirakwa* as the main scene after the mid 18th century. Given the phrase of a poem from *Ijae's Posthumous Writing* by Gang Se-hwang's contemporary, Hwang Yunseok, which reads "constructing a pond and borrowing the scenic view seen to the west of the pavilion," there is a possibility that such a pond was constructed beyond the fence with the intention of making the scenic view –as seen from a high spot of the residence –more beautiful, and that this was in itself a method of "borrowing landscapes" for a picturesque garden.

Moreover, a historical record which states that Gang Sehwang made the front window of his residence –dubbed the Fan Painting Pavilion –into a fan shape, and had the landscape seen through the window resemble part of a picture, suggests that the borrowing of landscapes was also performed architecturally in the late 18th century, and that the paintings of scenic views from gardens were produced by artists who had a distinctive perception of borrowed landscapes.

The example of Gang Sehwang suggests that borrowed landscapes viewed from gardens were recognized as normal paintings in late Joseon society, and that paintings of scenic views from the private gardens of residences were re-recognized as borrowed gardens seen from the owners of the gardens, namely, as "true-views" of the surroundings of their estates. In this respect, the paintings of scenic views from private gardens were not paintings of landscapes as actually viewed, but paintings produced by combining the best scenic views in the vicinity, which were generally formed into eight scenic views in order to draw them into the view of the owners of the gardens. From this viewpoint, the paintings of scenic views from private gardens discussed herein can be generally dubbed paintings of eight scenic views from private gardens.