

# 實景에서 그리기와 記憶으로 그리기 朝鮮 後期 眞景山水畫의 視方式과 畫角을 중심으로

李 泰 浩\*

- I. 시작하며
- II. 實景을 닮게, 혹은 닮지 않게
- III. 記憶에 의존해 그린 畫家
- IV. 實景現場에서 그린 畫家
- V. 마치며

## I. 시작하며

朝鮮 後期 眞景山水畫는 韓國文化史를 대표할 만한 주요 藝術思潮이다. 조선의 화가가 조선의 땅을 그렸다는 사실 자체는 별로 특별한 것이 없다. 당연한 일이기 때문이다. 그런데도 謙齋 鄭澈(1676-1759)의 작품을 비롯한 진경산수화의 발달은 조선 후기 문예사에 큰 의미를 부여한다. 그 이유 중 하나는 중국 宋-明代 산수화 형식에 감화되었던 朝鮮 前期 산수화풍에서 벗어났다는 데 있다. 여기에는 당대 문인들이 산수의 이상을 성리학의 중주국인 중국 땅에 두었다가 그 학풍을 조선 땅에서 구현하겠다는 의지가 실려 있다. 관념의 허상에

---

\* 명지대학교 미술사학과 교수·박물관장

서 현실의 실상으로, 분명한 의식의 전환이다.

조선 후기 진경산수화가 갖는 진정한 의미와 업적은 조선의 대지, 조선의 현실을 사랑한 데서 출발하여 그에 어울리는 조선적 예술형식을 창출하였다는 데 있다. 따라서 실경의 이름을 밝힌 眞景畵에 대하여 문화사적 가치를 비교적 높게 친다. 정선의 영향 아래 진경산수화가 유행했던 18세기는 어느 시대보다 좋은 작가들을 대거 배출시켰다. 진경산수화가 이론 이념과 형식은 사실정신이나 열린 감성의 분방한 표출, 그리고 조선풍과 개성미의 추구 같은 당대 실학사상이나 시문학, 음악, 연희 등 문예사조의 ‘새로운’기운과도 함께 하는 것이다.<sup>1</sup>

최근 들어 조선 후기 문집들이 새롭게 발굴되거나 읽히지면서 회화와 관련된 題詩나 跋文, 畵評 등이 제법 소개되었다. 그 중에서도 진경산수화를 논제로 삼은 문학론과 회화론이 가장 많이 쏟아졌다.<sup>2</sup> 회화사 연구자들도 문헌에 의존하거나 회화 관련 문헌사료 찾기에 골몰하는 양상도 보인다. 회화사료가 풍부해져 반가운 일이다.

그런데 이들 문학과 회화를 묶는 論題는 자칫 그림과 시문학이 지닌 원천적 차이를 간과하는 경향도 없지 않다. 그림과 관련된 화제시나 제발문 혹은 화평은 문학사료이지, 회화사에서는 2차 자료이다.

예컨대 정선의 진경작품은 대상 실경의 외모를 닮게 그린 사례가 극히 적다. 정선 회화의 특징이 제일 드러난 금강산 그림들의 경우 왜곡과 변형이 가장 심한 편이다. 이런 정선의 진경작품을 놓고 당대 문인들은 形似를 완성하여 形神이나 神似를 이루었다거나, 傳神이나 寫眞을 얻었다며 거짓말을 내뱉기 일쑤였다. 한술 더 떠 臨鏡寫照로 거울에 비친 듯 그렸다고 하거나 眞幻을 구분하기 힘들다고 할 정도로, 가식과 허풍을 떨어 놓았다. 회화사료로 보자면 그 문자 선택은 픽션(fiction)에 흐른 서술도 적지 않다. 그야말로 시문학의 영역이지,

1 임형택, 『실사구시의 한국학』(창작과비평사, 2000).

2 강명관, 「朝鮮 後期 漢詩와 繪畵의 交涉—風俗畵와 가속시를 중심으로」, 『韓國漢文學研究』 30(한국한문학회, 2002), pp.287-317; 강혜선, 「17·18세기 金剛山의 文學的 形象화에 대한 연구」, 『冠嶽語文研究』 17(서울대학교 국문과, 1992), pp.91-111; 高蓮姬, 「金昌翁·李秉淵의 山水詩와 鄭敎의 山水畵 비교 고찰」, 『韓國漢文學研究』 20(한국한문학회, 1997), pp.293-319; 고연희, 『조선 후기 산수기행예술연구』(一志社, 2001); 高蓮姬, 「朝鮮時代 眞幻論의 展開—山水美와 山水畵에 관한 談論」, 『韓國漢文學研究』 29(한국한문학회, 2002), pp.119-148; 고연희, 『조선시대 산수화』(돌베개, 2007); 金建利, 「豹菴 姜世晁의 《松都紀行帖》 연구—제작경위와 화첩의 순서를 중심으로」, 『美術史學研究』 238·239(韓國美術史學會, 2003. 3), pp.183-209; 김계숙, 「眞景時代 美學思想 연구」, 『東洋哲學』 15(한국동양철학회, 2001), pp.149-177; 박수밀, 「18세기 繪畵論과 文學論의 접점—燕巖 朴趾源을 중심으로」, 『韓國漢文學研究』 30(한국한문학회, 2002), pp.319-349; 박수밀, 「朝鮮 後期 文學과 繪畵의 상호 조명—상호 친연성 및 천기를 중심으로」, 『韓國漢文學研究』 26(한국한문학회, 2000), pp.359-388.

회화작품을 분석하는 데는 오히려 방해되는 경우도 흔하다. 엉뚱하게 빛나간 오류나 해석을 낳을 가능성도 있다.

우리의 수묵산수화는 그 재료가 갖는 生來의인 특성 때문에 대상 풍경의 색감이나 질감을 표현하는 데에는 한계가 있다. 예를 들어 해금강의 삼일포를 보자. ‘絶色美人’ 같다는 파란 色澤이 아름다운 곳이다. 玄齋 沈師正(1707-1769)은 <三日浦>(간송미술관)를 그릴 때, 물과 하늘색을 고려했는지 푸른 옥색 종이를 선택했다. 하지만 갈필의 피마준 선묘와 얇은 담채로 그린 화면에는 막상 그런 미인의 맛이 나지 않는다. 실경에서 만나는 흰 구름과 파란 하늘, 녹색 숲, 그것들이 비친 호수의 색감이 표현되지 않았기 때문이다. 동시기 정선의 몇몇 <삼일포> 작품들도 마찬가지이다.

정선이나 심사정의 삼일포 그림의 약점은 1999년에 서양화 재료로 그린 강요배의 <삼일포>(캔버스에 아클릴릭, 112×145cm, 개인소장)와 비교하면, 더욱 확연히 드러난다. 강요배는 삼일포 호수를 옛 방식대로 부감하였고, 호수에 흰 해와 낫달이 비치는 모습으로 그렸다. 이런 강요배의 채색화가 삼일포의 아름다움, 그 眞景을 맛보게 해준다.

17세기 네덜란드 풍경화나 그 이후 유럽의 풍경화를 통해서도 수묵화의 단점이 충분히 확인된다. 올 여름 네덜란드를 여행하다 Johannes Vermeer가 그린 1660-61년의 풍경화 <View of Delft>(Oil on Canvas, 96.5×115.7cm, Hague Mauritshuis)를 실견하고, 곧바로 그림 현장을 찾아 답사한 적이 있었다. 그림과 꼭 빼닮은 맑은 하늘 아래 운하를 따라 이룬 17세기의 도시풍경이 그대로 보존되어 있었다. 幻影(illusion), 곧 ‘眞幻’은 바로 이런 그림을 두고 말해야겠구나라는 생각이 스쳤다.<sup>3</sup> 이런 화풍의 영향은 중국이나 일본에도 미쳐, 유화나 동판화가 벌써 18세기의 회화형식으로 정착되었다. 18세기 후반 清代 건륭시기 王致誠의 <乾隆射箭圖>와 작자미상의 <織染工場> 같은 유화작품이 그 사례이다.<sup>4</sup> 江戸시대에는 司馬江漢이 서양화풍의 대표적인 화가로 손꼽힌다. 1783년작 <三圍景>과 1787년 이후의 <駿州八部富士> 같은 채색동판화(etching)도 일찍이 네덜란드 회화의 영향을 받은 것이다.<sup>5</sup>

조선의 18세기 회화는 새로운 변화가 뚜렷했다.<sup>6</sup> 하지만 청대나 에도시대에 비하면 서양화풍의 수용은 미미했다.<sup>7</sup> 입체감이나 원근법이 부분적으로 활용되긴 했지만, 동시기 일

<sup>3</sup> E.H. 고프브리지, 차미레 역, 『예술과 환영』(열화당 미술선서, 1989).

<sup>4</sup> 胡光華, 『中國明清油畫』(湖南美術出版社, 2001), 도판 86, 도판 110.

<sup>5</sup> 강덕희, 『日本の西洋畫法 受容의 발자취』(일지사, 2004), 도 3-5~3-14, 3-15, 3-18.

<sup>6</sup> 李泰浩, 『朝鮮 後期 繪畫의 寫實情神』(학고계, 1996).

<sup>7</sup> 李成美, 『朝鮮時代 그림 속의 西洋畫法』(대원사, 2000).

본과 중국처럼 채색동판화나 유화가 그려지지 않았다. 대신에 정선과 그 이후 좋은 작가들이 쏟아냈던 진경산수화가 그 자리를 차지해서, 독특한 조선풍의 회화예술이 창조되었다.

필자는 조선 후기 진경산수화가 세계미술사의 큰 위치를 장식할 업적과 자격을 충분히 갖고 있다고 생각한다. 그래서 서양 현대미술의 아버지라는 Paul Cézanne (1839-1906)의 풍경화와 정선의 진경산수화의 비교를 시도해본 적이 있다.<sup>8</sup> 세잔느 풍경 그림의 다시점과 부감시를 통해 우리 진경산수화의 독창성이 視方式과 畵角에 있음을, 2001년 여름 세잔의 고향 남프랑스에서 떠올렸다. 이번 주제는 그때 생각한 아이디어이다.

## II. 實景을 닮게, 혹은 닮지 않게

필자는 1980년 영남지역을 그린 진경작품의 현지답사부터 1998년 금강산 기행까지, 조선 후기 진경산수화와 실경현장을 비교하며 탐승했다.<sup>9</sup> 그 결과, 18-19세기의 진경산수화를 실제 풍경과 대조하며, 크게 두 가지 유형으로 나누어 보았다. 첫째는 실경을 그렸다고 地名을 쓴 산수도가 실경을 닮지 않은 부류이다. 실경 현장을 다녀간 직후나 한참 뒤에 기억에 의존하여 그린 탓으로 추정된다. 두 번째는 현장에서 직접 사생하거나, 사생한 초본을 토대로 실경을 닮게 그리는 경우이다. 또한 이런 두 가지 유형은 20세기 우리 금강산 그림에도 그대로 적용되어 흥미롭다.<sup>10</sup>

이 분류는 일반적으로 대상을 두고 그림을 그릴 때 나타나는 두 가지 방식과 같은 맥락이다. 먼저 대상의 외모를 再現(representation)하는 일이다. 동양회화론으로는 形似에 해당되겠다. 다음으로 그보다는 대상에서 받은 느낌 드러내기, 곧 表現(expression)을 강조하는 스타일이다. 대상에서 받은 감정 표출을 중시하는, 동양회화론의 寫意 개념과 흡사하다. 이

<sup>8</sup> 李泰浩, 「자연을 대하는 '같은' 감명, 다른 시선 - 폴 세잔의 풍경 회현장에서 겹쳐 정선을 생각하며」, 『월간미술』 (2002.1), pp.162-173.

<sup>9</sup> 李泰浩, 「眞宰 金允謙의 眞景山水畵」, 『考古美術』 152 (한국미술사학회, 1980); 李泰浩, 「謙齋 鄭勳의 家系와 生涯 - 그의 家庭과 行蹟에 대한 再檢討」, 『梨花史學研究』 13・14 (1983); 李泰浩, 「之又齋 鄭遂榮의 繪畵 - 그의 在 世年代와 作品概觀」, 『美術資料』 34 (국립중앙박물관, 1984); 李泰浩, 「金弘道の 眞景山水畵」, 『檀園 金弘道』, 『韓國의 美』 21 (중앙일보・계간미술, 1985); 李泰浩 『조선미술사 기행1 - 금강산・천년의 문화유산을 찾아서』 (다른 세상, 1999).

<sup>10</sup> 李泰浩, 「20 세기의 金剛山圖 - 현장에서 그린 寫生畵와 기억으로 담은 追想畵」, 국립현대미술관 『그리운 金剛山』 (미술사랑, 2004), pp.33-45.

렇게 보면 기억으로 그리는 일은 寫眞性에 치우치기 쉽다. 반면에 실경현장에서 스케치한 그림은 형상을 닮게 그리는 形似의 묘사 기량이 중요하다.

널리 알려져 있다시피 조선 후기 진경산수화의 완성자는 예술성이나 작품량으로 볼 때, 단연 謙齋 鄭澈이다. 어림짐작으로 조선 후기 진경산수화의 절반 이상 혹은 90% 가량이 정선의 몫일 게다. 이 글에서도 章節을 作家群으로 균등하게 나누었지만, 정선에 대한 내용이 다른 화가보다 절대적으로 많은 양을 차지한다.

그만큼 정선의 진경작품은 조선 후기 진경산수화의 절대적 존재이다. 우리 땅을 그리는 회화 형식과 예술성은 물론이거니와 풍경의 선택에 이르기까지 그러하다. 정선은 조선의 아름다운 곳을 거의 섭렵했다. 금강산이나 관동팔경을 비롯한 절경 명승을 답았고, 자신이 만난 사찰, 서원, 관아 등과 같은 유서 깊은 고적들도 빼놓지 않고 즐겨 그렸다. 그리고 청송당, 장동팔경 등의 도성과 한강변에 자리한 당대문인들의 저택이나 별장에 이르기까지, 명소로 꼽히는 풍치를 때론 요청에 의해 때론 벗들과 어울려 찾아다녔다.<sup>11</sup>

이후 정선의 화풍을 따른 일파가 구축되었고, 玄齋 沈師正(1707-1769)과 凌壺觀 李麟祥(1710-1760)을 비롯하여 문인화가들이 다채로운 시각으로 진경산수화의 폭을 넓혀 주었으며, 이를 승계하여 檀園 金弘道(1745-?)가 조선 후기 진경산수화의 또 다른 획을 그었다.<sup>12</sup> 그러나 이들에 대한 작품분석도 자연히 정선을 기준으로 삼아 비교하게 된다.

정선의 진경작품은 대부분 답음을 무시한 채 그려졌다. 정선일파와 문인화가들은 현장을 닮게 그리는 작가와 정선처럼 그린 작가로 양분된다. 뛰어난 실경 사생력은 단연 김홍도의 진경작품에서 빛난다. 시대변화로 보면 18세기 전반 영조시절에는 실경을 과감히 변형한 정선이 화단을 주도하였고, 18세기 후반 정조시절에는 현장을 충실히 사생한 김홍도가 그 역할을 대신하였다.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> 朴銀順, 「眞景山水畫의 觀點과 題材」, 『우리 땅, 우리의 진경』(국립춘천박물관, 2002); 조규희, 「별서도에서 명승명소도로- 정선의 작품을 중심으로」, 미술사와 시각문화학회, 『미술사와 시각문화』 5(사회평론, 2006), pp.192-221.

<sup>12</sup> 李泰浩, 「眞景山水畫의 展開過程」, 『山水畫』下, 韓國의 美 12(중앙일보·계간미술, 1982); 李泰浩, 「朝鮮 後期の 眞景山水畫 研究-鄭澈 眞景山水畫風의 계승과 변모를 中心으로」, 『한국미술사논문집』 1(한국정신문화연구원, 1984), pp.39-76; 李泰浩, 「朝鮮 後期 眞景山水畫의 發達과 退潮」, 『眞景山水畫』(국립광주박물관, 1987); 李泰浩, 「朝鮮 後期 眞景山水畫의 여운-東遊帖에 실린 金剛山 그림들」; 이풍의 지음, 이충구·이성민 옮김, 『東遊帖』(성균관대학교출판부, 2005).

<sup>13</sup> 李泰浩, 「朝鮮後期の 眞景山水畫 研究-鄭澈 眞景山水畫風의 계승과 변모를 中心으로」, 『한국미술사논문집』 1(한국정신문화연구원, 1984), pp.39-76.

이를 두고 “영조 연간에는 정선시대로 전기 고전 형태를 지닌 엄격양식이, 정조 연간에는 김홍도시대로 전반기 화풍을 완전히 소화하여 다양하고 발달한 후기 고전양식이 이루어졌다. 말기는 전성기 양식이 후퇴하여 형식화된 성향이 지배한 것으로 평가된다. 그러한 제반 변화는 후기 회화사의 획을 진경산수의 출현에 의해 그였듯이 진경산수의 발전, 세련화, 퇴조와 함께 하였다”라고 정리해본 적이 있었다.<sup>14</sup> 그 당시 沈光鉉 교수와 이와 관련된 사회 현상과 문예변동을 두고 논쟁을 벌이기도 했다.<sup>15</sup>

또한 진경산수화의 두 유형을 實景과 仙境으로 구분해 보기도 했다. 정선과 그 일파, 그리고 이인상·유제홍 등의 작품을 仙境形 진경산수로, 심사정·김홍도 등의 작품을 實景形 진경산수로 분류했다.<sup>16</sup>

이번 기회에 진경작품들을 다시 정리하면서 생각해보니, 실경을 닮지 않게 그린 정선의 경우는 대부분 記憶에 의존하여 그린 것이라고 판단된다. 김홍도의 진경작품은 철저히 寫生으로 갈무리한 것이다. 그래서 기억에 의한 선경형과 실경 사생형 진경산수화가 갖는 표현 방식의 차이를 推移해 보게 되었다. 카메라(이 글에서는 35mm 카메라를 지칭함)의 뷰-파인더에 실경 그림과 동일한 구도가 비친 경우와 그렇지 않은 경우로 나눈 시도이다.

정선의 진경작품은 카메라의 초점거리 28mm-50mm 렌즈에 그 현상이 포착되지 않는다. 28mm 이하의 광각렌즈나 파노라마 카메라이어야 겨우 소화될 정도이다. 반면에 김홍도의 진경작품은 35mm-50mm 렌즈의 카메라 뷰-파인더에 그림과 같은 실경이 잡힌다. 17세기-19세기 유럽 풍경화의 시각과 거의 동일하다. 이처럼 풍경을 바라보는 俯瞰視, 多視點, 視點變動 등의 視方式(view point)과 풍경을 포착하여 화폭에 담은 畫角(angle of view)은 사생이나 변형의 원리를 분별해준다.

풍경화를 그리는 일 못지않게, 사람이 ‘풍경을 바라보다’라는 행위부터 창조적이라고 한다.<sup>17</sup> 그만큼 인간에게 삶의 공간으로서 풍경이 중요하기에, 어느 곳을 선택했는가에 의미

<sup>14</sup> 李泰浩, 「朝鮮後期眞景山水畫의 發達과 退潮」, 『眞景山水畫』(국립광주박물관, 1987).

<sup>15</sup> 沈光鉉, 「한국 근현대미술사 연구의 문체와 전망-조선 후기 회화사 연구관점의 분석을 중심으로」, 『계간미술』 45(1988. 봄), pp.135-144 및 李泰浩, 「봉건사회의 변동과 조선 후기 미술-심광현의 〈한국 근현대미술사 연구의 문체와 전망〉을 읽고」, 『계간미술』 46(1988. 여름), pp.158-162.

<sup>16</sup> 李泰浩, 「한국 산수화의 모태, 조선 후기 금강산 그림」, 『조선미술사 기행1-금강산·천년의 문화유산을 찾아서』(다른세상, 1999), pp.129-163; 李泰浩, 「謙齋 齋觀의 眞景山水畫에 나타난 實景의 表現方式 考察-1750년 경 作品 〈水淵潭圖〉를 中心으로」, 『방법론의 설립: 한국미술사의 과거 현재, 그리고 미래』(Los Angeles Country Museum of Art, 2001), pp.213-233; 李泰浩, 「조선후기 진경산수화의 두 가지 유형」, 『검재 정선의 실경 표현 방식과 〈박연폭포〉』, 『조선후기 그림의 氣와 勢』(학고계, 2005), pp.69-88.

부여를 하게 된다. 풍경을 바라보는 시점이 어디에 있고, 그 풍경을 어떻게 포착했는가는 풍경화를 판단하는 핵심 요소이다. 토목공학이나 경관학자들은 인간이 풍경을 편하게 보는 화각을 연직각의 경우 10도, 수평각의 경우 20도까지라고 한다. 팔을 뻗은 손바닥 크기와 유사한 범위이다.<sup>18</sup> 생각보다 사람들이 좁은 시야로 살아간다. 이에 비하면 정선과 같은 화가는 최소한 보통 사람들의 5배 가량은 넓은 시각을 지녔던 셈이다.

또한 눈앞의 풍경을 고정된 시선으로 바라볼 때 수평각 60도가 한계라고 하며, 안과학회는 어른은 150도, 어린이는 130도까지 바라볼 수 있다는 의견도 제시한다.<sup>19</sup> 자연스럽게 풍경을 대하는 60도를 기준으로 볼 때, 카메라의 뷰-파인더에 비친 畫角은 초점거리 35mm의 광각렌즈가 62도로 가장 근사치이다. 표준렌즈인 50mm는 46도이다. 광각렌즈로 28mm는 75도, 17mm는 104도이다. 망원렌즈는 85mm가 29도, 135mm가 18도로 좁혀진다.<sup>20</sup>

이를 기준으로 조선 후기 진경산수화의 낱낱 작품을 분석해보고 싶은 생각이 들어서, 이번 작업을 시작했다. 그동안 나는 진경작품의 현장을 답사할 때, 카메라에는 초점거리 50mm 표준렌즈, 35mm와 28mm의 광각렌즈를 주로 사용하였다. 1998년 8월 금강산 답사 시에는 180도를 촬영하는 파노라마 카메라를 곁들였다.

### III. 記憶에 의존해 그린 畫家

조선 후기 眞景作家 중에서 실경현장을 정확하게 서술하지 않고, 기억에 의존하여 그린 화가는 謙齋 鄭澈(1676-1759) 외에 정선의 화풍을 따른 毫生館 崔北(1712-1786)·巽菴 鄭梈(1735-?)·復軒 金應煥(1742-1789)·陶菴 申鶴權(1785-1866) 등이 있다. 정선일과 가운데 眞宰 金允謙(1711-1775)·梨湖 鄭忠樺(1725-?) 등은 실경사생에도 동시에 관심을 보인 화가이다. 문인화가로는 凌壺觀 李麟祥(1710-1760)을 비롯하여 烟客 許篈(1709-1761)·丹陵 李胤永(1714-1759)·鶴山 尹濟弘(1764-?)·箕野 李玟運(1761-?) 등이 현장사생을 도외시켰다. 이들 문인화가 진경작품의 실경을 닮은 비율도 정선과 비슷하게 50%를 밑돈다 표1.

<sup>17</sup> 나카무라 요시오, 강영조 역, 「시선이 만드는 풍경」, 『풍경의 쾌락』(효형출판, 2007), pp.16-35.

<sup>18</sup> 앞의 글, pp.25-26.

<sup>19</sup> 강영조, 『풍경에 다가서기』(효형출판, 2003), pp.173-180.

<sup>20</sup> 이에 대하여는 명지대학교 사진학 교수인 박주석 교수의 조언을 받았다: Michael Langford, *BASIC PHOTOGRAPHY* (London : Focal Press, 1986), pp.76-82.

표 1 기억에 의존해 그린 화가

작가	신분	묘사력 + 회화성	현장 닳음	비고
謙齋 鄭敎 (1676-1759)	文	AAA +	30~50%	인양제 색도 70%
臺生館 崔北 (1712-1786)	中	BBB +	50%	謙齋一派
方壺子 張始興 (18세기)	中	BBB	50~60%	謙齋一派
不染齋 金喜誠 (18세기)	書	BBB	30~40%	謙齋一派
巽菴 鄭規 (1735-?)	文	BBB -	30~40%	謙齋一派
復軒 金應煥 (1742-1789)	書	ABB	50%	謙齋一派
陶菴 申鶴權 (1785-1866)	文	CBC	30%	謙齋一派
烟客 許儼 (1709-1761)	文	CBB -	20~30%	
凌壺觀 李麟祥 (1710-1760)	文, 庶	BAA	40%	
丹陵 李胤永 (1714-1759)	文	CCB -	30%	
鶴山 尹濟弘 (1764-?)	文	CBB-	30~40%	
箕野 李坊運 (1761-?)	文	CBC	30~40%	

### 1. 鄭敎

鄭敎은 실경현장을 닳게 그리는 일에 무심했던 것 같다. 아마도 1751년작 〈仁王霽色圖〉(紙本水墨, 79.2×138.2cm, 삼성미술관)를 제외하고는, 정선의 진경작품은 거의 실경을 닳지 않았다. 〈仁王霽色圖〉도 실경과 닳음이 70% 정도이고, 나머지는 50% 이내일 것이다. 사생보다는 철저히 기억에 의존한 탓이라고 생각된다.

정선의 실경작품을 대하면, 그 기세로 인해 울림이 깊다. 정선이 실경에서 받은 인상 내지 감명, 곧 느낌을 강조한 작품으로는 1750년대의 〈朴淵瀑圖〉(紙本水墨, 119.5×52cm, 개인소장)를 꼽을 수 있다. 내리 쏟아지는 폭포의 장쾌함을 종이 위에 회화화해 놓은 그림이다. 폭포 길이를 두 배로 늘이고 먹의 농담을 대조시켜, 소리의 리얼리티를 평면에다 구현해 놓았다.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> 李泰浩, 「謙齋 鄭敎의 眞景山水畫에 나타난 實景의 表現方式 考察-1750년경 作品 〈朴淵瀑圖〉를 中心으로」, 『방법론의 설립: 한국미술사의 과거 현재, 그리고 미래』(Los Angeles Country Museum of Art, 2001), pp.213-233; 李泰浩, 「겹쳐 정선의 실경 표현 방식과 〈박연폭포〉」, 『조선 후기 그림의 氣와 勢』(학고재, 2005)에 채수록.

이처럼 현상 변형이나 폭포 소리 같은 기억을 되살려 그리는 작업은 머리에서 이루어지는 知覺現象이다. 기억 속의 형태를 풀어낼 때 대단히 理智적인 과정을 거쳐야 하기 때문이다. 마침 정선은 화가로서뿐 아니라 경학에도 밝았던 문인이었다. 정선은 '周易과 中庸에 정심한 선비'로 거론돼왔고, '그의 화법이 易理에서 얻은 바가 크다'고 전한다.<sup>22</sup> 士大夫家 출신인 정선 스스로도 『圖說經解』라는 저술을 남긴 것으로 족보에 밝혀져 있다.<sup>23</sup>

정선 진경산수화의 변형은 그 이전의 전통형식인 조선 전기의 화풍과 무관하지 않다. 예를 들어 1730-40년대의 〈聖留窟〉(紙本淡彩, 27.3×28.5cm, 간송미술관) 같은 작품에 적절히 드러난다. 우뚝 솟은 바위를 중심으로 왼쪽의 王遊川 강변과 오른쪽의 토산 풍경을 낮게 담은 그림인데, 실제 풍경을 보면 오른쪽의 토산과 중앙의 솟은 바위는 그 높이가 같다. 중앙 巖峰의 과장은 전통산수화의 구도법을 따른 것이고, 바위의 질은 積墨法은 斧劈皴法에서 그 연원을 찾을 수 있다. 이른바 북종화법으로 통칭된다. 반면에 토산의 披麻皴과 米點이나 墨點의 墨點은 남종산수화풍이다. 따라서 정선은 남북종화풍을 절충하여 자기양식을 재창조한 작가로 평가받는다.<sup>24</sup> 이러한 필묵법은 단발령, 내금강의 토산, 인왕산의 주변이나 한강변 풍경그림 등에서도 흔히 찾아볼 수 있다.

#### 1) 俯瞰視로 펼쳐놓기

1734년작 〈金剛全圖〉(紙本淡彩, 130.7×59cm, 삼성미술관 리움)는 정선 진경산수화의 대표작이다. 太極 모양의 圓形構圖, 土山에 붓을 얹혀 찍은 米點과 骨山에 붓을 곧추세워 그 垂直皴法의 陰陽 대조 등을 들어, 이 작품에 대하여 역리적 분석이 시도된 바 있다.<sup>25</sup> 또 필묵의 리듬을 松江 가사의 4(3)·4조 운율과 비교하기도 했다.<sup>26</sup> 이처럼 정선의 진경산수화법은 감정표출이 대단히 리드미컬하면서도, 그 감정을 논리적으로 재해석한 면모를 동시

<sup>22</sup> 朴宗興, 『冷泉遺稿』 卷5, 先考, 近齋先生(朴胤源, 1734-1799) 府君言行錄 및 朴準源, 『錦石集』 卷8, 謙齋山水圖記; 崔完秀, 『謙齋 鄭敎 研究』, 『謙齋 鄭敎 眞景山水畫』(汎友社, 1993), pp 328-336에서 재인용.

<sup>23</sup> 『光州鄭氏世譜』; 李泰浩, 『謙齋 鄭敎의 家系와 生涯-그의 家庭과 行蹟에 대한 再檢討』, 『梨花史學研究』 13·14(1983).

<sup>24</sup> 안휘준, 『朝鮮王朝 後期繪畫의 新動向』, 『고고미술』 134(한국미술사학회, 1977); 안휘준, 『韓國 南宗山水畫風의 變遷』, 『한국회화의 전통』(문예출판사, 1988), pp 250-309.

<sup>25</sup> 俞俊英, 『謙齋 鄭敎의 〈金剛全圖〉 考察-松江의 關東別曲과 관련하여』, 『古文化』 18(한국대학박물관협회, 1980), pp.13-24.

<sup>26</sup> 俞俊英, 『鄭敎의 松幹獵線 分析 試論-音步와 音數律의 적용 可能性을 중심으로』, 『한국문화연구』 2(경기대학교 한국문화연구소, 1985).



도1 정선, <金剛全圖>, 1734년, 紙本淡彩,  
130.7×59cm, 삼성미술관 라움

에 보여준다. 차가운 머리와 뜨거운 가슴을 지닌 예술가였던 것 같다.

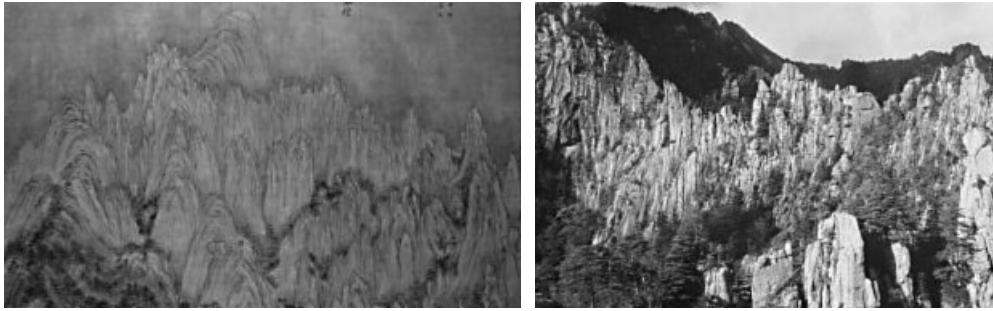
<金剛全圖>는 정선의 진경산수화에서 가장 중요한 변형방식을 갖춘 그림이다. 이 그림의 화법은 첫 번째 視方式原理라 할 수 있겠다. 금강산 전경을 부감한 듯 조감도식으로 재구성한 점이 그것이다. 새처럼 하늘에서 머리를 360도로 돌려 굽어본 풍경을 연상시킨다. 내금강 풍경을 평면도로 배치해놓고 측면에서 본 각각의 봉우리를 高遠法으로 쌓아 올려 원형구도 안에 짜 맞춘, 상당히 논리적인 방식이다. 금강산의 숭고한 아름다움을 돋보이게 하는, 정선의 독창적인 視方式이다<sup>1)</sup>.

이 그림에서는 각 지명을 생략하고 회화성을 우선했다. 하지만, 1711년에 그린 <楓巖圖帖>의 <金剛內山總圖>(絹本淡彩, 36×37.4cm, 국립중앙박물관)나 1720-30년대의

<楓巖內山總覽>(絹本彩色, 100.5×73.6cm, 간송미술관)을 보면, 마치 지도 위에 금강산을 입체화해 놓은 듯한 인상이 든다. 昆盧峰, 衆香城, 穴望峰, 小香爐峰, 大香爐峰, 萬瀑洞, 白川洞, 長安寺, 表訓寺, 正陽寺 등 30여 곳이 넘는 지명이 밝혀져 있어 지도적 성향도 짙게 풍긴다. 정선 이전이나 이후에 이처럼 자세하게 금강산을 설명한 지도는 없다. 이로 미루어 볼 때 정선의 금강산 全景圖는 뚜렷한 선례를 찾을 수 없다. 순전히 답사의 기억으로 합성한 것이다. 물론 정선의 기억은 정확치 않은 부분도 있어, 봉우리 위치가 틀리거나 본래 형상과 다르게 그려지기도 한다. <金剛全圖>에서 사자암이 그 좋은 예이다.

금강산의 아름다움을 부감시로 포착한 원형구도 안에는 토산과 바위산, 계곡과 사찰 등 모두 발로 걸어서 기억한 형상들이 가득 채워져 있다. 내금강의 입구인 장안사 풍경부터 비로봉까지 이동해가며 다시점으로 완성한 것이다. 금강산의 전경을 한꺼번에 보고 싶은 사람이면, 누구나 공감할 소통의 형식을 창조한 것이다. 그 형식과 인상이 금강산을 연상시키기에, 예나 지금이나 변함없이 사람들이 정선의 금강산 그림을 사랑하지 않나 싶다.

<金剛全圖> 상층부의 중향성과 비로봉 부분을 실경과 비교할 때, 백운대에서 바라본 중



도2 <金剛全圖>비로봉, 중향성 부분과 실경 비교

향성의 모습이 거의 흡사하다. 다만 금강산의 주봉인 비로봉을 등글게 솟은 형태로 변형했을 뿐이다<sup>22</sup>. 한편 부감시는 정선이 연을 타거나 새처럼 직접 하늘에서 내려다보지 않았기 때문에, 분명 답사 여정의 기억을 토대로 상상한 결과이다. 그렇다면 정선은 금강산 전경을 발로 상상하여 그린 셈이다.

1730년대의 <昆盧峯>(紙本水墨, 34.8×25.5cm, 개인소장)처럼 중향성 위로 솟은 비로봉을 심하게 부풀리기도 했다. 금강산 주봉의 위상을 그렇게 강조한 것이다. 마침 정선과 친분이 깊은 시인 槎川 李秉淵(1671-1751)이 정선의 <海岳傳神帖>에 ‘鄭元伯霧中畫昆盧峰’라는 오언시를 남기고 있어, 정선이 비로봉을 그릴 때 그 과장만큼 방자했던 분위기가 전달된다. “내 친구 정선은 화필도 없이 다니네./때때로 화홍이 일어나면 내 수중에서 빼앗어가네./금강산을 다녀온 뒤로는 붓을 휘두르는 게 너무 방자해져…….”<sup>27</sup> 또한 이 시는 뒷부분에 “흥에 겨워 붓 던지고 일어나 산과 더불어 즐기네”라며, 현장사생을 염두에 두지 않고 아름다운 풍광을 逍遙했던 정선의 금강산 여행 모습이 그려져 있다.

정선이 실제로 금강산 전경을 관찰했을 시점을 찾기 위하여, 독일의 미술사학자와 지리학자가 공동으로 도상 연구를 시도한 바 있다. 금강산의 평면 지도를 입체화하는 디지털 작업으로 이루어졌다.<sup>28</sup> 1730-40년대의 <金剛內山全圖>(絹本彩色, 33.3×54.8cm, 독일 뢰오티리엔수도원)를 대상으로 삼았다. 이 작품은 1742년작 <金剛內山>(絹本淡彩, 32.6×49.5cm, 간송미술관)과 유사한 내금강전경도이다. 맨 오른쪽엔 장안사, 그 왼쪽으로 표훈사와 정양

<sup>27</sup> 李秉淵, 『槎川詩抄』 卷上; 崔完秀, 『謙齋 鄭敏 眞景山水畫』(汎友社, 1993), pp.280-283.

<sup>28</sup> 케이 E. 블랙·에크하르트 데거, 「뢰오티리엔수도원 소장 鄭敏筆 眞景山水畫」, 『美術史研究』15(미술사연구회, 2001), pp.225-246.

사가 있다. 사찰이 들어선 미점의 土山을 근경과 원편으로 이어서 깔고, 그 너머로 峯山景이 배치된 구도이다.

두 독일 학자는 '실험결과가 유감스럽게도 실망스러웠다'고 썼다. 산의 높이를 과장하여 가상의 금강산 지형까지 제작해봤으나, 전체를 한눈에 조망하는 시점을 찾지 못했기 때문이다. 역시 정선식 부감법과 다시점의 합성 방식이 그 원인이다.

## 2) 多視點과 視點移動

부감시 방식은 다시점과 시점이동으로 함께 운용된다. 이는 단발령에서 내려다본 금강산, 장안사나 정양사 풍경, 만폭동이나 백천동 계곡 등의 그림에 잘 드러난다. 이들은 <금강전도>식 전경도와 달리, 시점이동과 함께 풍경을 바라본 畫角에서 정선의 개성적인 시방식을 보여준다.

1711년에 그린 《楓嶺圖帖》의 <斷崖竚望金剛山>(絹本淡彩, 34.3×39cm, 국립중앙박물관)은 정선이 처음 금강산을 여행하고 그린 작품이다. 여기서 10-20년쯤 지나 40대 후반-50대에 오게 되면 단발령이 낮아지고 금강산이 커진다. 그 예로 1730년대에 그린 <斷崖竚望金剛全圖>(紙本水墨, 25.7×28.5cm, 국립중앙박물관)가 있다. 실제 斷崖竚에서는 금강산경이 그리 선명하게 눈에 들어오지 않는다. 금강산 전체를 돌아본 기억이 내금강의 토산은 물론 그 너머의 중향성과 비로봉까지 먼 풍경을 끌어당기게 한 모양이다.

<斷崖竚望金剛全圖>는 단발령 밑에서 고개를 올라다본 풍경과 단발령에서 본 금강산을 합성한 그림이다. 단발령 고개마루에는 세 사람이 보인다. 두 사람은 화폭을 들고 있고, 뒷 모습으로 금강산을 향해 그림을 그리는 이가 정선으로 추정된다. 갓 쓰고 도포 차림의 정선은 넓은 시야로 금강산을 바라보며, 이 그림을 그렸을 것이다. 수평각이 90도에 가까워, 카메라로 보면 28mm보다 더 넓은 광각렌즈이어야만 소화될 정도이다. 정선 이전의 다른 화가들이 상상하지 못했던 시방식이다.

1734년작 <金剛全圖>의 장안사 세부와 유사한 1742년 《海岳傳神帖》의 <長安寺飛虹橋>(견본채색, 32×24.8cm, 간송미술관)는 시점이동의 시방식이 잘 드러나 있다. 장안사의 비홍교는 금강산이 시작되는 곳이다. 그림의 홍교는 무너졌고, 현재는 수평식 콘크리트 다리가 자리를 대신하고 있다. 장안사는 터만 남아 있으나 1930년대에 찍은 사진이 그림의 사세와 유사하다. 사진과 그림을 비교하면 2층 누각이 너무 몰가 가까이로 이동해 있다.

<長安寺飛虹橋>는 1734년작 <金剛全圖>의 하단 장안사 부분에 비해 부감이 더 심해진 편이다. 회화적인 자신감, 붓의 빠른 속도와 농담변화가 무쌍하게 표현된 걸작이다. 그림의



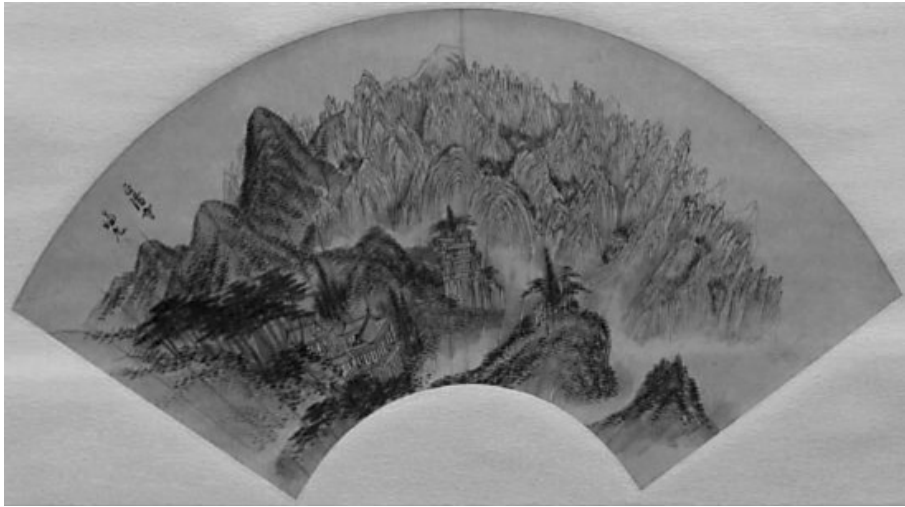
도3 정선의시점 이동 비교

左: 정선, 〈長安寺飛虹橋〉, 《海岳傳神帖》, 1742년, 견본채색, 32×24.8cm, 간송미술관  
 右上: 1998년에 필자가 찍은 장안사에서 바라본 관음봉  
 右中: 1930년대 장안사전경 사진  
 右下: 1998년에 필자가 찍은 장안사입구다리

왼쪽 토산이 정양사로 오르는 길이고, 개울 건너는 장경봉과 명경대 가는 길이 보인다. 이런 구성은 내가 長安寺址에서 직접 본 풍경과 비슷하다. 다만 중앙의 먼 관음봉을 비롯해서 산봉우리들을 과장해서 두 배로 올려서 그렸다.

이 그림에서 정선의 눈을 따라가 보면, 세 개의 시점을 만난다. 내강리에서 걸으면서 본 비홍교, 비홍교에서 본 장안사, 그리고 장안사에서 본 관음봉이 그것이다. 내가 1998년에 찍은 장안사 다리 사진과 장안사 터에서 본 관음봉 쪽 사진은 35mm 광각렌즈로 잡은 것이다. 이 두 사진과 1930년대의 장안사 사진이 그림 속의 세 시점 풍경과 거의 비슷하다. 서로 다른 시점이 합성되었음을 알 수 있다. 동시에 부감시로 세 시점을 재구성하였다도3.

1740년대의 〈扇面正陽寺〉(紙本淡彩, 22×61cm, 국립중앙박물관)는 정양사가 포함된 내금강 전경도이다. 정양사를 왼편의 토산에 배치하면서 내금강 암봉들 전체를 펼쳐놓았다. 부채의 공간에 적절한 짜임새이다. 화면 왼편으로 ‘正陽寺’, ‘謙老’라고 쓴, 정선 완숙기의



도4 정선, <扇面正陽寺>, 1740년대, 紙本淡彩, 22×61cm, 국립중앙박물관

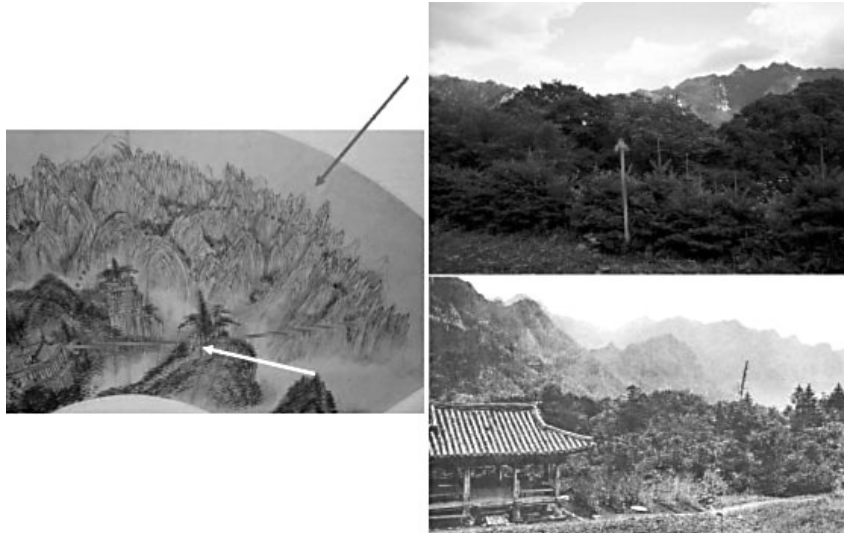
작품이다. 天一臺에서 본 정양사와 전체 내금강 풍경이 아울러 있다. 너른 畫角의 풍경을 잡는 정선의 개성적 특징이 잘 드러나 있다도4.

회면 중앙의 하단에 천일대가 솟아 있다. 천일대의 전나무 아래에는 정선의 일행이 보인다. 천일대에서 비로봉, 중향성, 혈망봉, 대향로, 소향로 등 내금강 전체를 굽어본 畫角은 거의 180도에 가깝다. 고개를 좌우로 돌려 본 시야를 담은 셈이다. 그 오른쪽 아래로 간략한 米點의 산봉우리는 천일대를 보는 放光臺이다. 방광대와 정선의 위치인 천일대, 그리고 정양사 너머의 내금강 전경을 모두 포괄하는 제3의 시점으로 조감한 구성을 보여준다. 그 시점은 땅의 어느 지점에도 없으니, 하늘에서 내려다보듯 상상한 부감시이다도5.

일제 강점기의 혈성루 사진을 보거나 내가 1998년도에 혈성루 자리에서 사진을 찍어보니, 아무래도 정선의 그림처럼 금강산도의 장쾌한 맛을 담아내지 못했다. 28mm 광각렌즈와 파노라마 카메라로 찍어보았지만, 혈성루터 근처에 나무가 옷자라서 넓게 보기 힘들었다. 정선이 기억해낸 변형과 상상표현은 사진 이상의 실재감을 전달해준다는 사실을 확인하였다.

<扇面正陽寺>의 시점이동과 다시점은 중요한 의미를 지닌다. 이런 방식을 확대한 것이 1734년작 <金剛全圖>이고, 정선이 금강산 전경도들을 바로 이 천일대나 혈성루에서 구상했을 것이기 때문이다.

이 <扇面正陽寺>와 함께 1730-40년대에 그린 <金剛八景圖帖>의 <正陽寺>(紙本淡彩, 56×42.8cm, 간송미술관)에 그려진 경내 모습을 1930-40년대에 찍은 사진과 비교하면, 정선의



도5 〈扇面正陽寺〉부분(左)의 화각과 시점, 그리고 실경 비교  
 右上: 1998년 필자가 찍은 혈성루터에서 바라본 내금강 전경  
 右下: 1930년대의 혈성루와 내금강 전경

기억력에 착오가 있었던 듯하다. 금강산의 대청마루라는 혈성루는 단층 누각인데, 그림에는 돌기둥의 이층 누각으로 그려져 있다. 절 안의 육모형 건물은 현재 약사전이다.

1730-40년대에 그린 《金剛八景圖帖》의 〈正陽寺〉는 〈扇面正陽寺〉에 비해 畫角을 절반 정도로 좁혀 그린 그림이다. 28mm 정도의 광각렌즈에 포착되는 풍경으로 보인다. 천일대에서 내려다보는 정양사 토산 너머로 비로봉 주변의 봉우리들을 살짝 보이게 배치한 점이 그러하다. 천일대에서 내려다본 정양사와 정양사에서 올려다본 비로봉 일대를 합성한 다시점의 그림이다.

正陽寺를 그린 작품들도 장안사 그림과 마찬가지로 3-4번의 시점이동으로 다시점을 조합하였다. 천일대에서 혈성루를 본 시선, 혈성루에서 내금강을 본 시선, 방광대에서 정선이 위치한 천일대를 바라본 시선이 그렇다. 여기에 단발령에서 바라본 금강산 그림과 마찬가지로 제3의 시점에서 내 위치와 대상 풍경을 함께 상상하여 포착하고 있다.

이 구성법은 天(제3의 시점)-人(작가)-物(대상 풍경)이 한 공간에 아울러 있음을 연상시킨다. 나는 이를 그 당시 실학자들이 내세운 人性物性同性論과 비교하여, 하늘과 인성과 물성의 동질론 사상이 이런 구도와 합치하는 것으로 해석해 보았다.<sup>29</sup> 동아시아 산수화에서 근경에 그림을 그린 畫者를 넣거나 언덕, 숲, 나무, 정자나 가옥 등을 배치하는 방식이 확



도6 정선, 〈仁王霽色圖〉,  
1751년, 紙本水墨,  
79.2×138.2cm,  
삼성미술관 리움

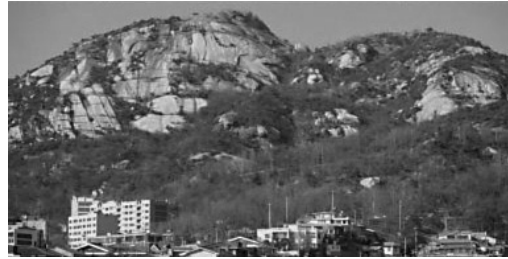
대된 것이라 여겨진다. 이는 흔히 거론되듯이 동양사상에서 대상과 나, 자연과 인간을 대립적으로 보지 않고 하나로 조화롭게 보는 시각과 같은 맥락으로 이해할 수 있겠다.

### 3) 너른 畫角의 短縮景과 單純化

정선은 시점이동과 다시점으로 실경을 함성하고 부감시로 상상했듯이, 너른 화각을 지녔던 화가이다. 동시에 너른 화각을 포용하여 좁은 화면에 담아내는 縮景의 재주가 뛰어난 화가이다. 1751년작 〈仁王霽色圖〉(紙本水墨, 79.2×138.2cm, 삼성미술관 리움)가 그 좋은 사례이다. 75세의 노인이 그렸다고 보기 어려울 정도로 기세가 넘치는 정선의 대표작이다. 한여름 소나기가 지나간 직후 물기를 머금은 인왕산 바위에 짙은 먹으로 積墨한 중량감이 압권이다<sup>26</sup>.

동그스레 우뚝한 인왕산 바위 밑으로 비안개가 깔리고, 근경에는 송림 속의 저택이 보인다. 이 그림을 그린 정선의 위치인 셈이다. 왼편 옥류천과 오른편 청풍계 사이의 송석원 언덕쯤에 위치한 이 저택은 먼저 李春躋(1692-1761)의 소유로 추정된다. 저택과 송림 주변 풍경이 이춘계의 요청으로 그린 1741년의 〈三勝亭〉(絹本淡彩, 40×66.7cm, 개인소장)이나

<sup>26</sup> 李泰浩, 「조선 후기의 회화 경향과 실학-인물성동론·실사구시·법고창신을 중심으로」, 『세계화 시대의 실학과 문화예술』(국계실학학회, 경기문화재단 2003); 『세계화 시대의 실학과 문화예술』(경기문화재단 2004), pp.125-171.



도7 <仁王霽色圖>의 화각(上)과 실경 비교  
 下: 2007년 송석원길에서 필자가 찍은 인왕산 전경

도8 <仁王霽色圖>의 중앙 바위와 청풍계 부분(上)과  
 실경(下) 비교  
 下: 1995년에 필자가 찍은 인왕산주봉과 청풍계

<三勝眺望>(絹本淡彩, 39.7×66.7cm, 개인소장)과 유사하기 때문이다. 혹은 정선의 집을 그린 것으로 추정되는 1740-41년의 《京郊名勝帖》중 <仁谷幽居>(紙本淡彩, 27.5×27.3cm, 간송미술관)를 떠오르게 하여, 정선이 자기 집에서 본 풍광을 그렸을 가능성도 없지 않겠다. 정선도 이 근처 옥인동에 살았다.<sup>30</sup> 늘 보던 풍경을 담았기에, <仁王霽色圖>는 정선의 진경작품 가운데 가장 실경현장에 근사한 그림이 되었다.

먼저 정선이 위치했을 근경의 저택에서 본 인왕산 실경과 <仁王霽色圖>를 비교하면, 좌우를 상당히 단축하였다. 인왕산 민둥바위 왼쪽의 도성 左臺를 심하게 좁혀 그렸다. 저택에서 인왕산을 본 좌우 화각은 150도 가량이다<sup>도7</sup>. 정선의 시점에서는 28mm 광각렌즈의 카메라 뷰-파인더에 인왕산 전경이 담기지 않는다. 그 시점보다 최소한 2-300미터 뒤로 물러서 35mm 광각렌즈라야 전체가 잡힌다. 그런데도 中臺이 축소되고 청풍계에서 흘러나오는 언덕에 가려 그림의 절반 가량이 안 보이게 된다. 그림이 부감시로 재구성된 때문이다. 저택에서 옥류천 쪽으로 시점을 이동하면 파노라마 카메라에 인왕산 능선이 찍히는데, 이때야 그

<sup>30</sup> 崔完秀, 『謙齋 鄭敷 眞景山水畫』(汎友社 1993), pp.161-162, 186-195.

림과 닮은 인왕산 전경이 덜 축소된 모습으로 잡힌다. 인왕산 주봉의 바위 형태와 청풍계 쪽 풍경을 그림과 유사하게 포착하기 위해서는 최소한 5-600미터 떨어진, 인왕산의 맞은편 백악산 중턱쯤에 서야 50mm 표준렌즈나 85mm 정도의 망원렌즈에 동일한 형상이 잡힌다도<sup>8</sup>.

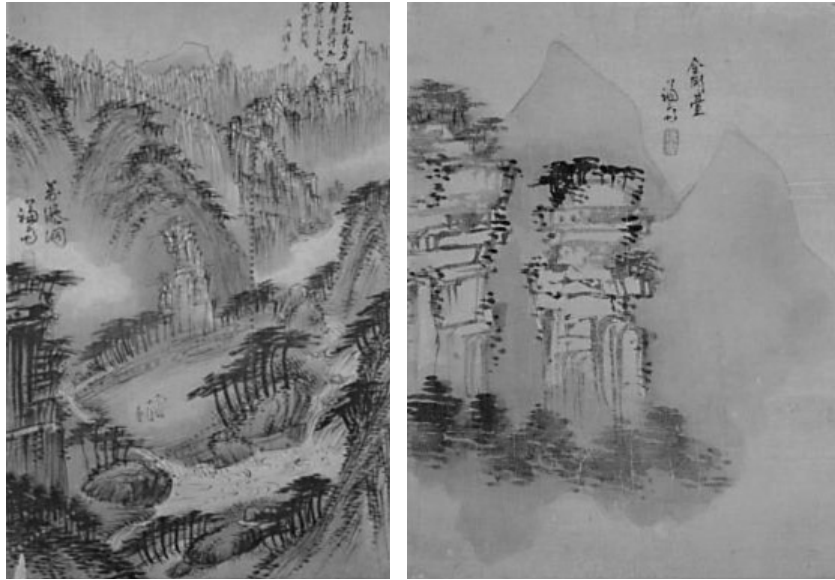
1741년의 〈三勝眺望〉이나 같은 시기의 《京郊名勝帖》 중 〈長安烟月〉과 〈長安烟雨〉(紙本水墨, 30.1×39.9cm, 간송미술관)는 인왕산 기슭에서 굽어보는 都城內 풍경화이다. 너른 풍광을 좁혀 그리는 縮景의 묘미를 잘 보여준다. 도성 멀리 남산 너머의 왼편 남한산성과 오른편 관악산을 포치한 점이 그러하다. 수평각 150도가 넘는다. 파노라마 카메라에나 드는 풍경을 담은 것이다.

이러한 점은 《京郊名勝帖》의 〈美湖〉나 〈廣津〉(건본채색, 20.2×31.5cm, 간송미술관) 등 강변 풍경화에도 그대로 적용된다. 이들은 실경의 맞은편 對岸으로 건너가야 전체가 잡히는 풍경이다. 정선이 강기슭이나 강 위에서 그랬다고 할 때 수평각은 100-120도 정도로 여겨진다. 한편 1740년대 《陽川八景帖》의 〈楊花津〉(絹本淡彩, 33.3×24.7cm, 개인소장)은 부감시마저 합성되어 있다. 강 언덕 잠두봉의 암벽 위로 멀리 솟은 남산의 실루엣을 배치한 점이 그렇다.

한편 옆으로 긴 화면에 파노라마로 펼쳐서 강변 풍광을 소화하기도 했다. 1742년 작으로 《壬戌連江帖》의 〈羽化登船〉(絹本淡彩, 33.5×94.2cm)과 〈熊鼎繫纜〉(絹本淡彩, 33.1×93.8cm, 개인소장)이 좋은 예이다. 江의 兩岸을 화면 上下에 배치한 상태이니, 근경 언덕에서 너른 시야로 江風景을 포착한 셈이다. 蘇東坡의 赤壁賦 故事를 따라, 경기도 관찰사 洪景輔(1692-1744)와 연천 군수 申維翰(1681-1752)이 삭녕의 우화정에서 연천의 용연까지 배를 타고 선유한 기념으로 제작된 작품이다. 그때 양천 현령인 정선이 초빙되어 그린 大景의 풍경화이면서 동시에 선유의 기록화적 성격도 담겨 있다.

너른 수평각의 풍경을 좁히는 短縮法은 아래위로 긴 족자그림에도 적용하였다. 1739년 작 《淸風溪》(紙本淡彩, 153.6×59cm, 간송미술관)와 1750년대의 《木淵瀑圖》(紙本水墨, 119.5×52cm, 개인소장) 등은 고원법을 활용한 정선식 積墨法의 대표작들이다. 《淸風溪》는 가까이서 본 청풍계의 입구와 멀리서 본 인왕산 오른쪽 전경의 좌우를 좁힌 그림이다.

《木淵瀑圖》는 화면의 왼편 아래 송림에서 폭포를 올라다본 광경을 담은 그림이다. 그 연직각이 거의 90도 가까워 너른 수평각 수준이다. 25mm 광각렌즈로 위아래의 길이를 늘려 포착한 畫角이다. 암벽 좌우를 좁혀 폭포 길이를 두 배로 보이게 표현한 것은 폭포 소리의 우렁찬 감동을 화폭에 담기 위함일 것이다. 《木淵瀑圖》는 그것을 평면에 실현한 가작이다. 수직으로 늘여 포착하는 화각은 좁은 계곡에서 너른 풍경을 잡아낸 그림에도 나타난다.



도9 정선의 〈黃瀑洞〉과 〈金剛臺〉 비교

左: 정선, 〈黃瀑洞〉, 1740년대, 絹本淡彩, 33×22cm, 서울대학교 박물관  
 右: 정선, 〈金剛臺〉, 1750년대, 紙本淡彩, 28.8×22cm, 간송미술관

만폭동 계곡에 들어서면 1740년대의 〈黃瀑洞〉(絹本淡彩, 33×22cm, 서울대학교 박물관) 그림과 같은 구도가 도저히 잡히지 않는다. 내가 만폭동 너럭바위 위에서 금강대와 보덕굴 사이를 28mm 광각렌즈로 찍은 사진은 그림의 1/5정도밖에 담지 못할 정도이다. 〈黃瀑洞〉은 그림의 왼편 청학대에서 계곡을 굽어본 시선과 비로봉 쪽을 올려다본 풍경을 합성한 그림이다. 위아래로 보는 연직각을 수평각으로 환산하면 120도 화각을 이룬다. 근경의 왼편 청학대 아래 솔밭에서 본 너럭바위에는 정선의 일행이 그려져 있다.

이들과 달리 1750년대의 〈金剛臺〉(紙本淡彩, 28.8×22cm, 간송미술관)는 오히려 화각을 좁게 포착하여, 1740년대의 〈黃瀑洞〉을 극도로 단순화시킨 縮景圖이다. 실견한 지 오랜 시간이 흘러 잡스런 형상은 잊혀지기에, 자연히 기억에 또렷한 것만 남은 결과이다. 그래서 더욱 회화성이 높은 명작이 된 것 같다도9.

하단에 안개구름이 깔리고 송림 위로 솟은 왼편의 청학대와 중앙의 금강대를 소략하게 병치해 놓은 그림이다. 그 뒤로 연하게 배치된 소향로봉과 대향로봉의 푸른 담채 실루엣은 마치 현대풍의 수채화를 연상시킨다. 비안개 걷힌 직후 청량감이 도는 신선한 느낌을 준다. 두 바위의 정상과 두 봉우리를 보는 畫角은 수평각이 30도 정도이다. 85mm나 135mm 정도

의 망원렌즈로 멀리서 좁게 포착한 구성이다. 米點의 土山에 푸근히 안긴 1750년대의 <正陽寺>(紙本淡彩, 21.9×28.8cm, 간송미술관)와 더불어 정선의 최말년 회화경향으로, 기존 작품과 달라서 새로운 변화로 여겨진다.

## 2. 鄭敎一派-崔北·鄭規·金應煥

謙齋 鄭敎(1676-1759)이 완성한 진경산수화는 많은 화가들이 따르면서 한층 풍부해졌다. 정선의 필묵법과 구성방식 등의 화풍을 따른 일파 가운데 堯生館 崔北(1712-1786), 巽菴 鄭規(1735-?), 復軒 金應煥(1742-1789), 陶菴 申鶴權(1785-1866) 등은 실경사생보다 정선의 작품을 임모하는 데 역점을 둔 작가들이다. 그러면서 부족하나마 자기 개성을 찾기도 하였다<sup>표1</sup>.

최북이 1760-70년대에 그린 <扇面金剛全圖>와 1779년작 <金剛全圖>(평양 조선미술박물관)는 정선의 금강전도를 느슨하게 倣作한 경우이다. 이들에 비해 1760-70년대의 <表訓寺>(紙本淡彩, 38.5×57.3cm, 개인소장)는 시각의 변화가 보인다. 시점을 낮추어 금강산 부분 경치를 담은 점이 그렇다. 현장을 사생한 畫角인즉, 이는 산경과 수목표현에서 심사정의 화풍을 따른 점과 상통한다. 그런데 금강산의 아름다움에 심취하여 구룡폭에서 뛰어내리려 했다는 최북의 일화를 떠올릴 때, 세 점의 금강산 그림들에서는 최북의 호방함을 느낄 수 없다.

최북은 금강전도에서 정선을 벗어나지 못하였으면서도 심사정을 배우면서 자기화풍을 변화시킨 화가이다. 이런 경향은 檀園 金弘道(1745-?)나 古松流水館道人 李寅文(1745-1821) 같은 작가에서도 엿볼 수 있다. 또한 최북처럼 실경을 닮지 않은 정선의 진경화풍을 따르면서도, 경치에 따라서 현장사생에 관심을 보인 작가도 있다. 眞宰 金允謙(1711-1775), 梨湖 鄭忠燁(1725-?), 西巖 金有聲(1725-?), 金應煥 등이다.

김응환이 1772년 후배인 김홍도에게 그려준 <金剛全圖>(紙本淡彩, 22.3×35.2cm, 서울 박주환 소장)는 정선의 금강산 전경도를 아예 임모한 그림이다. 그 뒤 1788년 김응환은 김홍도와 함께 정조의 어명으로 금강산을 사생하였다. <혈성루> <칠보대> <옥류동> <만물상> <해산정> 등 그때 그렸을 것으로 전하는 화첩 그림들을 보면 일부 사생의 맛을 살린 점이 눈에 띈다.

최북이나 김응환의 경우는 실경의 현장 닮음이 50%를 상회하는 수준이다. 정선의 손자인 정황, 문인인 신학권 등은 정선의 변형방식에서 벗어나지 않았다. 이들의 진경작품이 현장을 닮은 비율은 30% 전후이다. 그러는 바람에 새로운 시점이나 畫角, 그리고 참신한 개성

미를 찾기 어렵다는 아쉬움이 남는다.

### 3. 李麟祥·許泌·尹濟弘

정선의 파워풀한 표현 방식은 氣韻이 넘치는 '勢'로, 이인상의 감정을 절제하고 감각적인 선묘와 담채 기법은 文氣의 '氣'로 생각하여 조선 후기 그림전을 기획한 적이 있었다.<sup>31</sup> 그 때 출품된 정선의 〈박연폭도〉와 이인상의 〈長白山圖〉(紙本水墨, 26.2×122.0cm, 개인소장)가 氣와 勢의 대조를 가능케 해주었다. 이로 미루어 볼 때 정선은 실경현장을 대담하게 변형시키는 조형성에 비중을 두었고 이인상과 그를 따른 문인화가들은 실경현장을 전통적 남종산수화 형식으로 구성하거나 그와 동일한 감성으로 풀어내었다. 예컨대 정선의 조형적 변형은 기억을 되살려낸, 곧 머리로 재해석한 理智的 그림이다. 이와 달리 이인상의 실경화풍은 가슴으로 그린 감성적 心畵라 할 수 있겠다.

또한 정선은 종2품 동지중추부사에 오른 귀족이면서도 나름대로 훈련된 필력을 갖추었다. 뾰뾰하긴 하지만 양필법의 수직준, 미점, 피마준과 태점, 적목법, '丁'자형 송림표현의 힘진 리듬이 그러하다. 이에 비해 이인상 등 문인화가들의 필목법은 얇은 담묵담채, 피마준법과 근사하게 모필의 탄력을 죽인 마른 건필의 사용이 두드러진다. 이른바 남종문인화풍을 따른 것이다. 그러면서도 타고난 솜씨에 따라 붓글씨를 쓰는 감각이 그림으로 轉移된 문인화가의 필목법은 自樂自得하였기에, 능란하지 않지만 어눌하면서도 개성적 선묘를 드러내기 십상이다.

정선을 공감하여 여러 문인화가들이 진경산수 그리기에 참여하였다. 이들 가운데 현장 사색에 의존하지 않고 자기대로의 재해석을 가한 대표적인 작가는 凌壺觀 李麟祥(1710-1760)이다.<sup>32</sup> 烟客 許泌(1709-1761), 丹陵 李胤永(1714-1759), 鶴山 尹濟弘(1764-?) 등은 이인상의 화풍을 따랐다. 지명을 밝힌 진경산수화에서 실경 닮음은 20-40%로 50%를 밀도는 수준이다 표1. 그런 이유는 心象으로 대하는 실경을 통해 세속을 벗어나려는 풍류와 은둔의 경관을 꿈꾸면서, 남종문인화풍으로 재해석했기 때문이다.

이인상의 1752년작 〈九龍瀑〉(紙本水墨, 118.2×58.5cm, 국립중앙박물관)은 단출한 먹

<sup>31</sup> 李泰浩, 「검계 그림의 勢와 능호관의 氣」, 『조선후기 그림의 氣와 勢』(학고재, 2005).

<sup>32</sup> 유홍준, 「이인상회화의 형성과 변천」, 『고고미술』161(한국미술사학회, 1984); 유홍준 「능호관 이인상」, 『화인 열전』2(역사비평사, 2001).



도10 이인상과 정선의 진경 작품시점과 화각 비교  
 左: 이인상, 〈隱仙臺〉, 1740-50년대,  
 紙本淡彩, 34×55cm, 간송미술관  
 右: 정선, 〈佛頂臺〉, 1740년대, 絹本水墨,  
 26.5×21.8cm, 개인소장

선묘와 연한 담채로 그려 폭포의 맛을 드러내지 않은 그림이다. 화면의 왼쪽 하단에 밝혔듯이, 1737년 28세에 금강산을 다녀온 15년 뒤의 기억으로 그린 작품이다. 이어서 이인상은 이 그림을 “몽당붓과 얇은 먹으로 뼈대만 그리며 속살을 그리지 않고 色澤을 무시했지만, 소홀해서가 아니고 마음으로 그린 데 있다”라고 썼다.<sup>35</sup> 문인의 감수성이 물씬한, 기억에 남은 마음그림 心畵의 좋은 예이다. 구룡폭포의 웅장한 물소리보다 암벽의 질감 표현에 운치를 담았다. 이 그림에서는 구태여 시점이나 화각을 논할 필요를 못 느낀다. 허나 근경 언덕에서 건너편 폭포를 올려본 仰角의 수직구도이다.

1740-50년대의 〈隱仙臺〉(紙本淡彩, 34×55cm, 간송미술관)는 아래에서 위를 향한 仰角의 시점이 분명한 그림이다. 이는 정선의 〈佛頂臺〉(絹本水墨, 26.5×21.8cm, 개인소장)와 잘 비교된다<sup>도10</sup>. 정선의 〈佛頂臺〉는 아래에서 본 불정대를 본 시점, 불정대에서 은선대를 본 畫角, 그리고 부감하여 함성한 구성을 보인다. 이에 비해서 이인상의 〈隱仙臺〉는 근경의 잡목과 불정대 바위가 실제와 무관한 형상으로, 원경이 폭포와 어울려 남종산수화 형식을 연상시킨다. 실경산수의 맛은 적은 대신에 맑은 담묵과 담채가 싱그럽기 그지없다. 같은 폭의

<sup>35</sup> 丁巳秋 倍三清任丈 觀第九龍巖後十五年 謹寫此幅以獻而 乃以禿毫淡煤 寫骨而不寫肉 色澤無施 非敢慢也 在心會 李麟祥 再拜. 예전에는 非敢慢也 在心會를 자만해서가 아니고 생각만 있을 뿐 표현하지 못했다라고 번역한 적이 있다.(李泰浩 「朝鮮後期 文人畫家들의 眞景山水畫」, 『國寶』10, 『繪畫』(藝耕産業社, 1984), pp.223-230.) 그런데 이번에 다시 보니 心會가 곧 心繪, ‘마음으로 그렸다’로 읽힌다.



도11 허필의 실경과 닳지 않게 그린 진경작품 비교  
 左: 허필, 〈妙吉祥圖〉, 1759년, 紙本水墨, 27.6cm, 국립중앙박물관  
 右: 1998년에 필자가 찍은 妙吉祥

〈玉流洞〉도 마찬가지이다. 〈長白山圖〉(紙本水墨, 26.2×122.0cm, 개인소장)는 행한 수평구도에도 가슴에서 풀어낸 소담한 선묘의 감각이 배어난 걸작이다. 백두산 천지 풍경과 유사하여 백두산 풍경을 연상했는데, 함경도 장백산을 담은 그림일 수도 있겠다.

이인상과 교분이 두텁고 이인상의 乾筆水墨 화풍을 배운 이윤영 역시 실경을 변조하여 남종산수화풍으로 소화하였다. 1750년대의 〈扇面玉筍峯〉(紙本淡彩, 57.7×27.3cm, 고려대학교 박물관)이 좋은 사례이다. 옥순봉의 바위기둥 하나를 빼내어 강 가운데 배치해놓은 점이 실경과 달라 눈에 거슬린다.

윤계홍은 이인상의 淡墨畫風을 자기화한 문인화가로 상당량의 진경작품들을 남겼다. 1833년에 그린 《指頭山水圖 八幅屏》의 〈玉筍峯〉(紙本水墨, 67×45.5cm, 삼성미술관 리움)은 농담의 먹맛이 색다른 지두화로, 윤계홍의 대표작으로 꼽힌다. 그림을 옥순봉 실경과 비교하면, 화면의 왼편 밀리 배치한 폭포가 현장에는 없다. 옥순봉의 크고 작은 바위는 앞뒤 순서를 바꾸어 놓았다. 맨 왼쪽으로 큰 바위에 기댄 정자와 정자로 가는 다리, 그리고 정자와 다리 위의 인물배치는 영낙없이 남종산수화식 구성이다.

〈玉筍峯〉에는 실경을 변모시킨 이유가 밝혀져 있다. “내가 옥순봉 아래에 놀러갈 때 마다 절벽 아래 정자가 없음을 안타까워했다. 근래 이인상의 화첩을 구해 倣作해 보았다. 그러니 이 그림이 나의 안타까움을 씻어주지 않겠나”<sup>34</sup>라고 한 점이다. 기억에 남은 바위의 이미

<sup>34</sup> 余梅游玉筍峯下 切恨壁底无茅亭 近日得仿李凌壺帖 即此本 倘條余洗恨乎: 임계원 역주, 『삼성미술관 Leeum 소장 古書畫 題跋 解說集』(삼성문화재단, 2006), pp.48-51.

지만을 차용하고, 자신이 원하는 은둔처의 풍경을 새로이 재창조해낸 셈이다. 옥순봉의 실경그리기보다는 문인의 취향대로 변모시킨 사례이다.

허필의 경우는 변형이 매우 심한 편이다. 실경과 거리가 먼 작품은 1759년에 그린 〈妙吉祥圖〉(紙本水墨, 27.6cm, 국립중앙박물관)이다. 좌상의 고려 마애불을 입상의 스님 모습으로, 고려 때의 석등은 5층석탑으로 곡해하였다. 탑 위에는 학이 한 마리 올라서 있다<sup>11</sup>. 아마도 ‘煙客’이라는 아호대로 담배를 많이 피워 기억력이 상실된 때문이 아닌가 하는 느낌마저 든다. 이에 비해 1740-50년대에 그린 〈扇面金剛全圖〉(紙本水墨, 21.8×58.8cm, 고려대학교 박물관)는 그런대로 정선의 금강산전경도풍을 따른 그림이어서, 조금은 실경다운 분위기가 감돈다.

#### IV. 實景現場에서 그린 畫家

실경현장을 답사하며 충실하게 사생했던 작가들이 늘어나면서, 18세기 후반 진경산수화는 더욱 발전하였다. 문인화가로는 玄齋 沈師正(1707-1769), 豹菴 姜世晃(1713-1791), 之又齋 鄭遂榮(1743-1831) 등이 참여하였다. 정선일파 가운데 眞宰 金允謙(1711-1775), 梨湖 鄭忠輝(1725-?), 澹出 姜熙彦(1738-1784), 方壺子 張始興(18세기), 西巖 金有聲(1725-?), 古松流水館道人 李寅文(1745-1821) 등은 정선에 비하여 비교적 현장사생에도 관심을 쏟았던 화가들이다. 그리고 실경현장을 닮게 그리면서 회화적 완성도를 끌어올린 대가는 역시 檀園 金弘道(1745-?)이다. 그 이후 觀湖 嚴致郁(18-19세기), 小塘 李在寬(1783-1837), 石塘 李維新(18-19세기), 琳田 趙廷奎(1791-?), 菴堂 金夏鍾(1793-?) 등이 김홍도의 사생화풍을 이었다<sup>12</sup>.

##### 1. 沈師正·姜世晃·鄭遂榮

沈師正, 姜世晃, 鄭遂榮 등은 이인상화파와 달리 현장사생에 충실한 문인화가들이다. 심사정의 진경산수화는 정선의 영향을 받았다가, 이를 탈피하면서 시점을 낮추고 현장에서 본 실경을 충실히 옮긴 편이다. 심사정의 진경작품은 80%가량 현장을 닮았다. 필묵법의 기량은 전문적인 화가의 수준이다. 이에 비해 강세황과 정수영은 실경사생에 충실했음에도 그 소묘력에 따라 40-70%만이 실경을 닮은 꼴이다.

표 2 실경현장에서 그린 화가

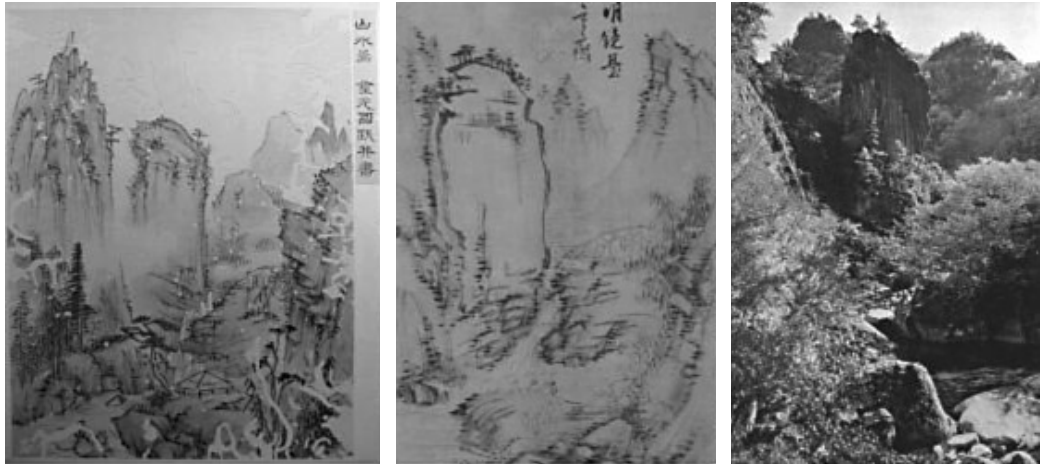
작가	신분	묘사력 + 회화성	현장 닳음	비고
支齋 沈師正 (1707-1769)	文	AAA	80%	
豹庵 姜世晃 (1713-1791)	文	CBB	60~70%	
之又齋 鄭遂榮 (1743-1831)	文	CCB-	40~60%	
眞宰 金允謙 (1711-1775)	文, 庶	BBB+	금강산 50% /영남 80%	謙齋一派
梨湖 鄭忠樞 (1725-?)	中	CBB-	70%	謙齋一派
西巖 金有聲 (1725-?)	書	BBB	60~70%	謙齋一派
澹拙 姜熙彦 (1738-1784)	中	CBB	70%	謙齋一派
檀園 金弘道 (1745-?)	書	AAA+	90~95%	
觀湖 嚴致郁 (18-19세기)	書	ABB	90%	檀園一派
古松流水 李寅文 (1745-1821)	書	AAA	70~80%	檀園一派
石塘 李維新 (18-19세기)	書	BBB-	40~50%	檀園一派
琳田 趙廷奎 (1791-?)	書	BCC	60~70%	檀園一派
蕤堂 金夏鍾 (1793-?)	書	BBB-	80~90%	檀園一派

심사정은 조선 후기 남종산수화풍을 완성하여 후배들에게 큰 영향력을 끼친 문인화가이다.<sup>35</sup> 김홍도나 이인문의 산수화풍이 심사정의 필묵법에서 연유하였음은 이미 잘 알려진 사실이다. 심사정이 남종산수화를 조선화해 낼 수 있었던 것은 정선을 따라 진경작업에 참여하였기에 가능했을 터이다.

조선 후기 수장가로 유명했던 의관 石農 金光國(1727-1797) 소장의 1740-50년대 작〈萬瀑洞〉(紙本淡彩, 32×22cm, 간송미술관)은 정선의 영향이 또렷하다. 정선의 1711년작 〈普德窟〉(絹本淡彩, 36.1×26.1cm, 국립중앙박물관)과 유사한 화면구성에, 부벽준법을 변형한 적묵법이 구사되어 있다.

〈萬瀑洞〉에 비해 동시기의 〈明鏡臺〉(紙本淡彩, 27.7×18.8cm, 간송미술관)는 현장에서 본대로 실경사생에 충실한 편이다. 시점을 낮추어 올려다본 명경대와 그 주변의 옥경담, 황

<sup>35</sup> 이예성, 『현재 심사정 연구』(일지사, 2000); 유홍준, 「현재 심사정」, 『화인열전』 2(역사비평사, 2001); 崔完秀, 「현재 심사정 평전」, 『鄺公文華』 73(한국민족미술연구소, 2007).



도12 심사정의 〈明鏡臺〉와 실경 비교

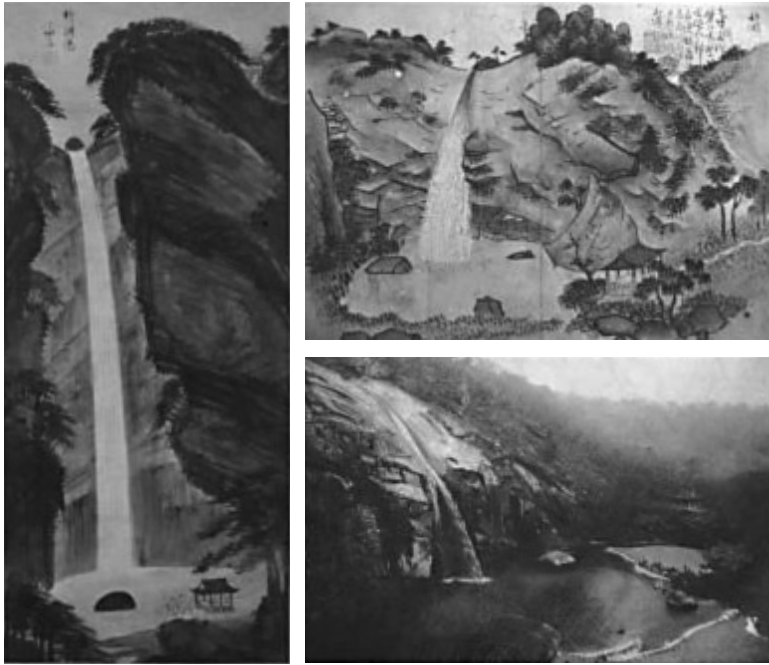
左: 심사정, 〈溪山松亭〉, 1740-50년대, 紙本淡彩, 29.7×22.7cm, 간송미술관  
 中: 심사정, 〈明鏡臺〉, 1740-50년대, 紙本淡彩, 27.7×18.8cm, 간송미술관  
 右: 1990년대 금강산화보에 실린 明鏡臺 실경

천, 마의태자 전설에 얽힌 성 등이 보인다. 계곡 넘어 지장봉과 시왕봉이 희미하다. 이 광경은 옥경담 아래 너럭바위에 서면 그림과 거의 유사하다. 35mm 광각렌즈에도 그 모습이 똑같이 담긴다. 대신에 갈필선묘와 태점의 터치는 남종산수화풍이다.

심사정의 〈明鏡臺〉와 정선이 같은 소재로 그린 〈百川洞〉을 비교하면, 그 시점의 차이가 확연하다. 정선의 1730-40년대의 〈金剛八景圖帖〉 중 한 점인 〈百川洞〉(紙本淡彩, 56×42.8cm, 간송미술관)은 명경대를 중심에 두고 부감시로 내려다본 모습을 담은 것이다. 반면에 심사정의 〈明鏡臺〉는 아래에서 올려다본 仰視의 사생화이다.

《石農畫苑》에는 심사정의 〈明鏡臺〉와 유사한 구성의 〈溪山松亭〉(紙本淡彩, 29.7×22.7cm, 간송미술관)이 있다도12. 명경대와 유사한 바위 아래 근경 언덕에 간소한 필치의 노송과 정자가 배치되어 있다. 왼편에 솟은 산을 배치하여 명경대의 위상을 낮추고, 그야말로 溪山松亭의 남종산수도로 변용한 그림이다. 피마준과 태점에 가한 맑은 담채도 그에 어울리는 남종화풍이다. 두 그림은 남종산수화법으로 실경을 담거나, 실경을 모델로 남종산수화류를 만들어낸 사례이다. 심사정은 이런 과정을 통해 중국의 남종화풍을 조선화해 내었다고 여겨진다. 이러한 심사정의 산수화풍과 사생화법이 고스란히 김홍도나 이인문에게 전수되었다.

심사정에 비하여 강세황과 정수영의 사생화는 정확한 묘사 기량이 떨어지는 바람에, 강세황의 진경작품은 60-70%, 정수영의 경우는 40-60% 정도만이 실경을 담았다.



도13 정선과 강세황의 朴淵瀑 작품과 실경 비교

左: 정선, 《朴淵瀑圖》, 1750년대, 紙本水墨, 119.5×52cm, 개인소장

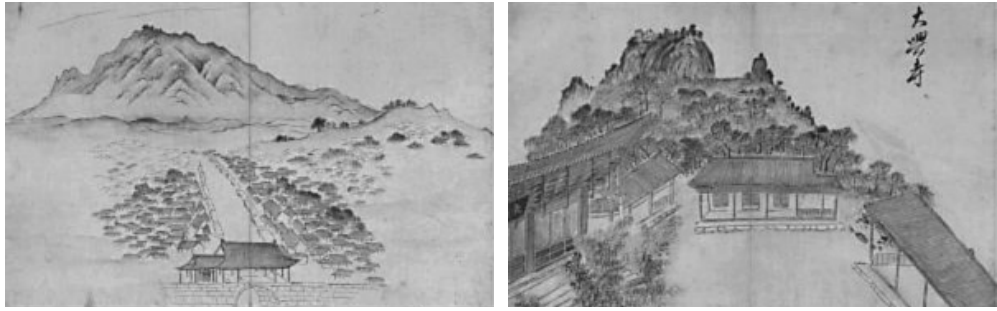
右上: 강세황, 《朴淵》, 《松都紀行帖》, 1757년, 紙本淡彩, 32.8×53.4cm,  
국립중앙박물관

右下: 1990년대의 박연폭포 실경

강세황은 조선 후기 화단의 화가 겸 화평가로서 상당히 영향력이 컸던 문인이다.<sup>36</sup> 송도, 금강산, 부안 등을 여행하고 그린 실경사생첩이 전한다. 그 가운데 1757년경의 《松都紀行帖》이 강세황의 진경산수화를 대표한다.<sup>37</sup> 《松都紀行帖》 가운데 《朴淵》(紙本淡彩, 32.8×53.4cm, 국립중앙박물관)은 35mm 광각렌즈의 카메라 뷰-파인더에 잡히는 풍경과 거의 흡사하다. 폭포 위의 박연과 아래의 고모담, 그 왼편의 범사정의 배치가 그렇다. 화면 왼편의 폭포는 위로 갈수록 좁아져 원근개념을 도입한 것이고, 폭포 주변의 입체감을 살짝 낸 암벽 주름도 실경과 닮은 편이다. 정선의 《朴淵瀑圖》와 비교하면, 강세황의 《朴淵》이 담묵과 담채

<sup>36</sup> 邊英燮, 『豹庵 姜世晃 繪畫 研究』(일지사, 1988).

<sup>37</sup> 金建利, 「豹庵 姜世晃의 《松都紀行帖》 研究- 제작경위와 화첩의 순서를 중심으로, 『美術史學研究』 238・239(韓國美術史學會, 2003. 3), pp.183-209.



도14 강세황, 〈松都全景〉(左), 〈大興寺〉(右), 《松都紀行帖》, 1757년, 紙本淡彩, 32.8×53.4cm, 국립중앙박물관

가 흥건하게 어울려 더욱 실경사생의 기분에 충만하다. 그런데 정선의 《木湍瀑圖》에서는 폭포수의 굉음이 들리는 듯하지만, 강세황의 그림에는 그런 맛이 감소되어 있다<sup>13</sup>.

《松都紀行帖》의 〈松都全景〉이나 〈大興寺〉의 경우, 서양화의 원근법 개념을 도입하였으나 어색하기 짝이 없다<sup>14</sup>. 특히 〈大興寺〉는 일점투시의 원근법을 쓴 듯한데, 심하게 왜곡되어 있다. 원편의 전각은 밑에서 올려보고, 오른편의 요사채 지붕은 위에서 내려다본 모습이 희한할 지경이다. 이 왜곡은 마침 星湖 李翼(1681-1763)이 마데오 리치의 『기하원본』의 서문을 재인용한 「畫像坵突」에서 ‘입체감을 알겠는데 투시원근법은 잘 모르겠다’고 피력한 점과도 상통한다.<sup>38</sup>

정수영은 조선 후기 실학자이자 지리학자인 鄭尚驥(1678-1752)의 증손자이면서 집안의 전통에 따라 지도제작에도 참여한 문인화가이다.<sup>39</sup> 그런 만큼 실경사생을 많이 했고, 따라서 그의 실경사생화들은 각별한 관심을 끌게 한다. 1796-97년의 《漢江·瀕江名勝圖卷》과 1799년의 《海山帖》은 여정을 따라 실경현장에 대한 글과 그림으로 꾸며진 정수영의 대표적인 사생첩이다. 분방한 秀筆을 사용하고, 때론 구애받지 않은 구성이어서 사생화임에도 40-60% 정도만 실경을 닮았다. 대신에 남들이 흉내 낼 수 없는 독창적 화풍의 그림을 그려내었다.

《海山帖》의 〈金剛全景〉(紙本淡彩, 33.8×61.6cm, 국립중앙박물관)은 지평선 아래 역삼각형으로 금강산경을 담은 그림이다. 정선 못지않게 수평각이 130도 이상으로 너른 시각을

<sup>38</sup> 李翼, 『星湖僊說』 권四, 「萬物門」; 李泰浩, 「조선 후기의 회화 경향과 실학-인물성동론·실사구시·법고창신을 중심으로」, 『세계화시대의 실학과 문화예술』(경기문화재단, 2004) pp.155-161에서 재인용.

<sup>39</sup> 李泰浩, 「之又齋 鄭遂榮의 繪畫 - 그의 在世年代와 作品概觀」, 『美術資料』 34(국립중앙박물관, 1984); 朴晶愛, 「之又齋 鄭遂榮의 山水畫 研究」, 『美術史學研究』 235(한국미술사학회, 2002).

포착하면서도, 원형구도나 부채꼴 구도로 그리지 않은 색다른 구성을 보여준다.

같은 화첩의 〈萬瀑洞〉은 작가가 서 있는 위치에서 본 금강대 주변 풍경을 그대로 사생한 그림이다. 내가 만폭동 너럭바위에서 28mm 광각렌즈로 찍은 사진과 똑같은 구도이다. 다만 형상의 사실묘사가 부족하여 실경의 현장감이 떨어지는 편이다. 정수영이 금강산 기행 이후 그린 1800년대의 〈九龍瀑〉(紙本淡彩, 28×34.8cm, 서울역사박물관)의 경우에도 단순화된 필묵의 회화성은 얻었으나, 폭포의 실감은 없다.

## 2. 鄭善一派-鄭忠燁·金允謙·姜熙彦

정선일파로 분류되는 작가 가운데 현장 사생의 면모를 뚜렷이 보이는 작가들은 梨湖鄭忠燁(1725-?), 眞宰金允謙(1711-1775), 澹拙姜熙彦(1738-1784 이전), 方壺子張始興(18세기), 西巖金有聲(1725-?), 古松流水館道人李寅文(1745-1821) 등이 있다. 실경을 70% 내외로 비교적 닳게 그린 화가들이다. 김윤겸을 제외하고는 중인층이나 화원이다. 앞서 살펴본 최북, 정황, 신학권 등 같은 작가들에 비하면 자기 개성을 적절히 드러낸 편이다.

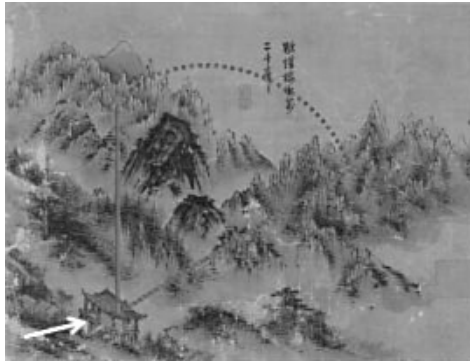
정충엽은 의관 출신으로 많은 작품을 남기고 있지는 않지만, 정선의 진경산수화풍을 따른 작가이다. 1998년 만폭동 계곡에 들어섰을 때 바위에 새겨진 ‘鄭忠燁’을 발견하고 반가웠었다.<sup>40</sup> 1750년대의 〈歇屋樓望萬二千峰〉(絹本淡彩, 23.5×30.3cm, 개인소장)은 분홍빛 진달래가 만발하여 화사한 내금강의 봄 풍경을 담은 그림이다. 화면의 왼쪽 아래에 혈성루 누각이 배치되고, 그 오른쪽으로 천일대가 보인다. 그 너머로 만폭동 계곡의 금강대, 두 향로봉, 중향성과 비로봉이 고원법으로 포치되어 있다. 오른쪽으로는 혈망봉 능선이 전개된다.

얼핏 화면의 부감시가 정선풍의 내금강 전경도 형식과 유사하다. 그러나 혈성루에서 비로봉과 혈망봉 쪽을 바라본 화각이 60-70도에 불과하여 정선과 다름을 알 수 있다. 그리고 그림과 똑같은 구도로 찍은 일제강점기의 혈성루 사진이 남아 있어 좋은 대조가 된다<sup>41</sup>. 이 사진은 정충엽 그림의 수평각으로 미루어 볼 때 35mm 광각렌즈를 이용하여 촬영한 것 같다. 이처럼 정충엽은 근대 사진과 비슷한 풍경을 포착하였다. 현장에서 사생한 결과이다.

김윤겸은 금강산을 그릴 때 정선을 크게 벗어나지 못하였다. 현장을 50% 가량밖에 닳게 그리지 못한 점이 그렇다. 그런데 영남지역의 풍광을 그릴 때는 거의 80% 수준으로 닳게 사

<sup>40</sup> 李泰浩, 『조선미술사 기행1-금강산·천년의 문화유산을 찾아서』(다른세상, 1999).

<sup>41</sup> 李泰浩, 『眞宰金允謙의眞景山水畫』, 『考古美術』 152 (한국미술사학회, 1980).



도15 左: 정충엽, <巖樓望萬二千峰>, 1750년대, 絹本淡彩, 23.5×30.3cm, 개인소장  
右: 1930년대 헐성루와 내금강사진



도16 김운겸, <太宗臺>, 《嶺南紀行畫帖》, 1772년경, 紙本淡彩, 35.5×54.0cm, 동아대학교 박물관  
右: 2007년에 필자가 찍은 태종대 실경

생하였다. 1768년작 <蓬萊圖卷>의 <元化洞天>이나 <明鏡臺>(紙本淡彩, 27.5×39cm, 국립중앙박물관)는 정선의 같은 실경도를 간추린 듯한 간소한 필치와 담체를 보여준다.<sup>41</sup> 가벼운 듯 싱그러운 담묵과 담체의 맛을 잘 풀어내는 화가이다. 실경을 완전히 닮게 그리지 않은 점은 정선과 같지만, 시점을 부감하지 않고 낮춘 것은 심사정, 이인상 등의 추세를 따른 것이자 김운겸다운 개성적 변모이다.

이 금강산 화첩과 크게 달리, 4·5년 뒤에 그린 1772년경 진주의 김村蔡時절 여행하며 제작한 《嶺南紀行畫帖》은 사생화로서 진면목을 지닌다. 예를 들어 <太宗臺>(紙本淡彩, 54.0×35.5cm, 동아대학교 박물관)는 김운겸이 사생했을 법한 위치에서 28mm 광각렌즈에 똑같은 실경이 잡힌다(도16). 서양 풍경화의 화각과도 거의 근사치이다. 담체와 먹선은 금강산 그림보다 더욱 가벼워졌다.



도17 上: 강희언 〈仁王山〉,  
1770-80년대, 紙本淡彩,  
24.6×42.6cm, 개인소장  
下: 2007년에 필자가 찍은 인왕  
산전경

강희언의 1770-80년대의 〈仁王山〉(紙本淡彩, 24.6×42.6cm, 개인소장)도 김윤겸 진경산수의 변화시점과 관련하여 주목되는 그림이다. 강희언은 정선을 배웠으면서도 강세황, 김홍도 등과 교류하며 자기화풍을 만든 중인층 화가이다.<sup>42</sup> 〈仁王山〉은 정선 그림보다 더 창의문 쪽 능선으로 백악 중턱에서 내려다보고 사생한 그림이다<sup>17</sup>. 마침 숙정문과 백악산 등산로가 개방되어 강희언의 시점을 찾아보려 했으나, 그곳은 아직 개방되지 않은 지역이었다.

강희언이 〈仁王山〉을 그린 桃花洞天보다 해발 50m 남짓한 위쪽에서 바라볼 때, 35mm 광각렌즈에 비슷한 구도가 포착된다. 도성 中訓의 흐름에 맞추어 촬영해보니 강희언의 독특한 시각이 뷰-파인더를 통해 잡힌다. 인왕산 기슭에서 5-600미터 마주한 거리에서 사람의 눈에 적당한 폭으로 들어온다. 현대적 기품이 나는 것은 그 때문이라 생각된다. 비스듬히 내려다보아 생기는 능선의 겹겹을 미점처리로 리듬을 맞춘 게 인상적이다. 아래쪽의 흰 안개와 푸른색을 바림한 하늘 처리가 수채화풍답게 시원스럽다.

또한 강희언이 1770-80년대작 〈北關晴霧圖〉(紙本淡彩, 26×21.5cm, 개인소장)는 뚜렷하게 서양화의 원근도법을 도입한 그림이다. 부감하여 내려다본 복궤 앞거리를 일점투시로

<sup>42</sup> 이순미, 「답줄 강희언의 회화 연구」, 『미술사연구』12(미술사연구회, 1998), pp.141-168.

좁아지게 그렸다. 버드나무나 사람의 크기도 멀수록 작아지게 그렸고, 농담의 변화와 안개 처리도 원근감을 주었다. 물론, 강세황의 1757년작 <大興寺>보다는 나은 편이지만, 정확한 투시원근법과도 거리가 있다.

실경을 닮지 않게 그리다 닮게 그리는 1770년대 김윤겸의 변화 시점과 더불어, 1770-80년대 강희언의 원근법 활용 실경화들이 관심을 끈다. 정선식에서 벗어나 자기 회화양식의 발전이라는 의미도 있겠지만, 서양화법의 수용이 눈에 띄기 때문이다.<sup>43</sup> 당대 영조에서 정조로 왕위가 교체(1776년)되는 시점이어서 화단의 어떤 전환점과도 연계해 볼 수 있지 않을까 싶다.

또한 실경을 두드러지게 담게 그리는 시점인 1780년대에 茶山 丁若鏞(1762-1836)이 Camera Obscura로 풍경을 관람하는 실험을 하기도 했다. 캄캄한 방에서 그림 보는 이야기라는 '漆室觀畫說'이 그것이다.<sup>44</sup> 이 실험을 통해 정약용은 물론이거니와 당대 화가들이 카메라 옵스큐라에 거꾸로 비친 채색풍경을 통해, 대상의 속 빼닮음에 대한 새로운 조형체험이 되었을 법하다.<sup>45</sup> 그리고 一夢 李奎象(1727-1799)의 김홍도에 대한 인물평에 '당시 도화서 그림이 서양의 四面尺量法을 모방하기 시작했고 김홍도가 이를 잘 활용했다'고 밝혀져 있다.<sup>46</sup> 김홍도가 이룬 실경 닮음의 진경산수화도 서양화풍의 영향과 무관하지 않을 듯하다.

1800년대에 그린 이인문의 <斷腸翁望金剛>(紙本淡彩, 23×45cm, 개인소장)은 정선과 같은 방식으로 구성된 그림이다. 그런데도 단발령의 화법은 다른 이인문의 산수도와 마찬가지로 심사정풍이다. 단발령에서 멀리 구름 위로 떠 있는 금강산 전경 표현이 백미이다. 낱낱 봉우리의 개성을 살리기보다 맑은 담채로 멀리서 본 분위기를 적절히 담아내어 신선한 감흥마저 준다.

이 그림보다도 <叢石亭>(紙本淡彩, 21.2×33.8cm, 간송미술관)이 이인문 진경산수화의 진면목을 제대로 드러낸다. 뛰어난 회화성이 선배인 정선이나 동료 화원인 김홍도의 총석정 그림에 뒤처지지 않는다. 먼 수평선부터 총석정까지 일렁이는 동해의 파도 표현이 생생한 그림이다. 김홍도와 동갑쟁이 화원으로, 김홍도의 명성에 가려 있다. 그런데 <斷腸翁望金剛>

<sup>43</sup> 李成美 『朝鮮時代 그림속의 西洋畫法』(대원사, 2000).

<sup>44</sup> 丁若鏞 『與猶堂全書』 券.

<sup>45</sup> 필자는 이에 대하여 2004년 8월 「다산의 문학과 예술」에 관한 제 4회 다산학 학술회의에서 발표한 바 있다. 李奎象, 「조선 후기에 '카메라 옵스큐라'로 초상화를 그렸다-정조 시절 정약용의 증언과 이명기의 초상화법을 중심으로」, 『茶山學』 6호(다산학술문화재단, 2005), pp.105-134.

<sup>46</sup> 李奎象, 『一夢稿의 畫廚錄』; 유홍준, 「李奎象 一夢稿의 化론사적 의의」 『美術史學』 IV집(학연문화사, 1992).

〈叢石亭〉 두 진경작품들의 조형미를 보면, 이인문을 김홍도보다 낮게 평가할 이유가 없다.

### 3. 金弘道와 그一派

檀園 金弘道(1745-?)는 정선과 더불어 한국문예사를 대표하는 화가이다. 풍속화가로 명성이 있으나, 실제 회화성으로는 진경산수화를 제일로 꼽고 싶다. 김홍도의 진경산수화는 물론 정선의 영향 아래 발전한 것이다. 어려서부터 강세황에게 그림 공부를 하였다고 전하며, 강희언과 교분이 두터웠다고 한다.<sup>47</sup> 이들을 통해 김홍도가 서양화풍을 습득했을 것으로 추정된다.

김홍도는 정선에 이어 강세황, 심사정, 이인상 등 문인화가들의 예술적 성과를 흡수하여 발군의 묘사력으로 한국회화사의 우뚝한 화가이다. 앞서 언급했듯이 18세기 전반 정선에 의해 진경산수화의 기반이 다져졌다면, 18세기 후반은 김홍도에 의해 우리 산수화의 고전이 완성되었다고 생각된다. 정확한 사생 솜씨의 세련된 필묵법과 완벽한 화면구성으로 대상풍경을 정확히 닮은, 그야말로 변형시키지 않은 참된 ‘眞景’山水畫에 다가갔다.

김홍도는 1788년 정조의 어명으로 김응환과 동행하여 금강산을 중심으로 한 영동지방을 여행하며 《金剛四郡帖》을 제작한 것으로 알려져 있다. 그때 그렸을 전칭작들이 전하나 딱히 마음에 드는 김홍도의 작품은 아직 만나지 못했다. 1788년 여행 이후 금강산경을 담은 병풍이나 화첩으로 그려내었다. 대표작으로 1790년대의 《金剛八景圖屏》, 1795년작 《乙卯年畫帖》의 〈叢石亭〉, 1796년작 《丙辰年畫帖》의 〈玉筍峯〉을 비롯한 진경작품을 들 수 있다.

1790년대의 〈萬瀑洞〉(紙本淡彩, 133.8×54.4cm, 개인소장), 《金剛八景圖屏》중 〈明鏡臺〉나 〈九龍淵〉(絹本水墨, 91.4×41cm, 간송미술관)을 보면, 아래위로 긴 족자 그림이어서 화면의 형태에 따른 과장이 보인다. 바위의 적목 표현에 정선의 화풍도 남아 있다. 동시에 잠목이나 계곡을 그리는 필묵법, 그리고 실경을 포착하는 시각은 심사정의 영향이다. 명경대의 실경사진과 비교할 때, 심사정의 그림이 약간 어긋나 있음에 비해, 김홍도의 〈明鏡臺〉는 35mm 광각렌즈 카메라의 뷰-파인더에 딱 들어찬다.

내리닫이 족자 그림보다 화첩의 펼친 그림에서 김홍도의 사생 솜씨가 빛을 발한다. 《乙卯年畫帖》의 〈叢石亭〉(紙本淡彩, 27.7×23cm, 개인소장)이나 《丙辰年畫帖》의 〈玉筍峯〉(紙

<sup>47</sup> 오주석, 『檀園 金弘道-조선적인, 너무나 조선적인 화가』(열화당, 1998); 陳準鉉, 『단원 김홍도 연구』(일지사, 1999).



도18 左: 2007년에 필자가 찍은 옥순봉 전경  
 右: 김홍도, 〈玉筍峯〉《丙辰年畫帖》, 1796년, 紙本淡彩, 26.7×31.6cm, 보물 782호, 삼성미술관 리움

本淡彩, 26.7×31.6cm, 보물 782호, 삼성미술관)은 김홍도 진경작품으로는 걸작 중의 걸작이다. 먼저 초점거리 35mm 광각렌즈나 50mm 표준렌즈의 뷰-파인더에 그림과 똑같은 풍경이 잡힌다. 그와 함께 바위, 솔밭, 물결 등의 표현이 실경의 현장감을 물씬 느끼게 한다. 섬세한 먹선묘의 농담 변화와 잔잔한 담채로 그렇게 소화해내었다.

배를 타고 옥순봉에 가보면, 현재는 대청댐이 들어서 바위 중턱까지 물이 차 있다. 〈玉筍峯〉의 화면 오른쪽 하단에 배치된 배에 김홍도가 타고 그림을 그렸을 것이다. 그런데 배의 위치가 정선의 1730년대작 〈龜潭〉(絹本淡彩, 20×26.5cm, 고려대학교 박물관)과 비교된다. 〈龜潭〉은 실경과 닮지 않은 구담의 바위표현 아래 배의 위치를 중앙으로 삼았다. 김홍도는 〈玉筍峯〉에 오른쪽 구석에 배치한 배가 눈에 띈다. 수직과 수평구도를 운용했던 정선과 사선구도를 즐겼던 김홍도의 차이이다.

〈玉筍峯〉에 그려진 배의 위치, 곧 김홍도의 눈을 따라 옥순봉을 올라다보면, 수평각이 60도 정도로 35mm 광각렌즈에 그림의 풍경이 고스란히 잡힌다도18. 보통 사람의 눈에 드는 가장 편안한 시야이다. 현대 풍경화나 사진 작업과 근사한 화면을 포착한 것이다. 김홍도 회화의 근대적 관점을 이 대목에서 만날 수 있겠다. 밝은 눈과 빼어난 솜씨의 손으로 이룬 김홍도의 위대함이다.

이런 화각은 《金剛四郡神占》의 〈九龍淵〉(絹本淡彩, 30.4×43.7cm, 개인소장)이나 그 이후에 그린 〈九龍瀑〉(紙本淡彩, 29×42cm, 평양 조선미술박물관)에서도 확인된다. 근경 언덕 위에서 폭포를 올려다본 수평각이 역시 60도 정도이다. 김홍도의 두 구룡폭포 그림은 정선의 1730-40년대 〈九龍瀑〉(絹本淡彩, 29.5×23.5cm, 독일 성오틸리엔수도원)과 잘 비교된다. 정



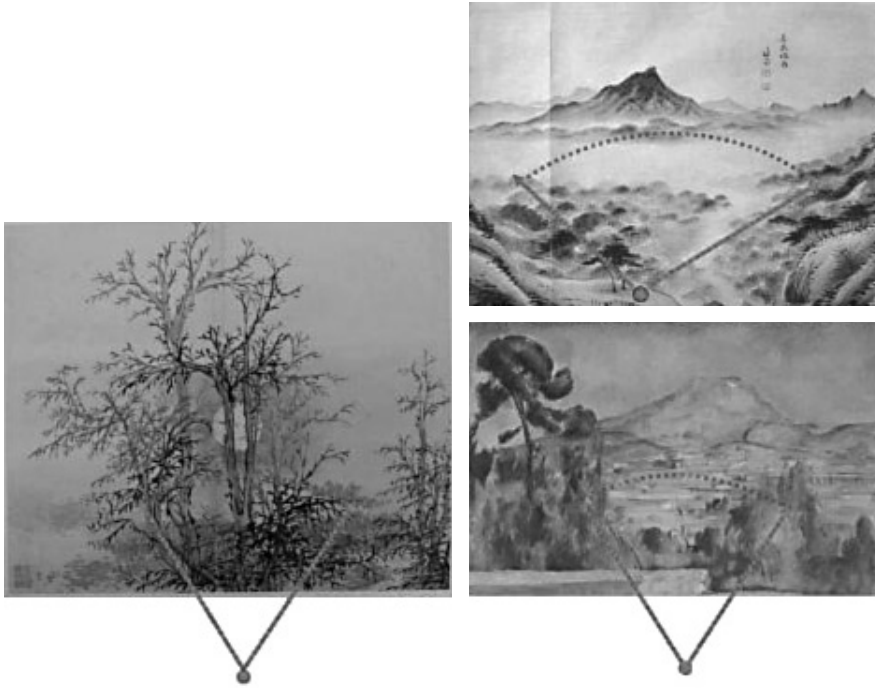
도 19 김홍도 〈疎林明月圖〉,  
《丙辰年畫帖》, 1796년,  
紙本淡彩, 26.7×31.6cm,  
보물 782호,  
삼성미술관 리움

선의 〈九龍瀑〉은 폭포 능선 위로 솟은 구정봉을 생략하여 수직수평구도의 견고함을 담았다. 이에 비하여, 김홍도의 그림들은 능선 위로 오른 구정봉과 먼 능선까지 담아 현장 사생에 따른 설명적 표현을 보여준다. 또 정선의 작품은 아래로 떨어지는 폭포의 물길에 포인트를 둔 반면, 김홍도의 그것들은 화면을 압도하는 폭포 좌우 암반 표현에 관심을 쏟은 듯하다.

김홍도의 진경산수화는 《丙辰年畫帖》의 〈疎林明月圖〉(紙本淡彩, 26.7×31.6cm, 보물 782호, 삼성미술관 리움)에서 새로운 진면목을 보여준다. 봄물이 오른 개울가 잡목에 보름달이 걸린 풍경을 포착한 그림이다. 풍속화가로서 주변의 생활상을 표현했던 사실감을 산수화에 구현한 것이라 생각된다<sup>19</sup>.

정선 이후 지금까지 살펴본 진경작품들은 모두가 명승고적이었다. 조선시대 문인들이 추구한 성리학의 이상향과 맞물려 숭고한 곳, 혹은 아름다운 곳을 찾았기 때문이다. 이들에 비해 김홍도의 〈疎林明月圖〉는 담장 밖에서 흔히 만나는 일상 풍경인 점이 주목된다. 성리학 적 이념 아래 발달한 진경산수화가 근대 풍경화를 향해 한 발짝 진보한 그림으로 해석하고 싶기 때문이다.

그런데 같은 화첩에서 〈玉筍峯〉에는 물가에 김홍도가 탄 배가 배치되어 있으니, 정선의 진경 작품처럼 배와 옥순봉을 바라볼 제3의 시점이 필요한 그림이다. 〈疎林明月圖〉는 생활 주변의 소개도 그러하지만, 시점도 이와 다르다. 다시 말해서 〈疎林明月圖〉는 화가가 그림 안에 그려지는 조선 후기 진경산수화와 달리 그림 밖에서 바라본 풍경의 그림이다<sup>20</sup>. 한 편 생각하면 성리학의 굴레에서 산수풍경을 생각했던 당대 사람들의 의식에서 벗어나 있다.



도20 김홍도와 정선과 세잔의 시점과 화각 비교

左: 김홍도, 《疎林明月圖》, 《丙辰年畫帖》, 1796년, 紙本淡彩, 26.7 × 31.6cm, 보물 782 호, 삼성미술관 리움

右上: 정선, 《長安烟雨》, 《京郊名勝帖》, 1740-1년, 紙本水墨, 30.1 × 39.9cm, 간송미술관

右下: Paul Cezanne, 《Sainte Victoire》, 1890년, 62.0 × 92.0cm, Musee d'Orsay

풍경을 풍경으로 바라본 것이다. 이는 풍경을 상대적으로 인식하여 바라본 대상풍경만을 화폭에 담은 서양화법과 동일한 시각이기도 하여 주목된다. 우리 산수화가 서양의 근대풍경화 방식으로 전환됨을 의미하기 때문이다.

김홍도가 이룬 예술적 성과는 진경산수화는 물론이러니와 인물, 화조 등 모든 회화 영역에서 후배화가들에게 큰 영향을 끼쳤다. 그래서 19세기 화단이 회화적 격조를 유지한 반면에, 새로운 사조나 표현 기량에서 김홍도를 뛰어넘지 못했다. 진경산수화 쇠퇴기, 김홍도 화풍의 여운은 觀湖 嚴致郁(18-19세기), 石塘 李維新(18-19세기), 琳田 趙廷奎(1791-?), 蕤堂 金夏鍾(1793-?) 등으로 이어졌다. 이들과 함께 19세기에는 민간의 장식그림으로 민화 금강산 병풍이나 관동8경도 등이 유행하였다. 분방하면서 파격적인 형식미에서 또 다른 회화성을 찾을 수 있으나, 워낙 형상 변형이 심하여 여기서는 다루지 않겠다.

엄치옥은 김홍도의 분신으로 여겨질 정도로 김홍도의 구도와 필묵법을 빼닮았다. 이와 유사한 경우로 李豊翼(1804-1887)이 1825년 금강산을 여행하고 제작한 《東遊帖》이 있다. 이 기행첩에 삽입된 필자미상의 〈叢石亭〉이나 〈喚仙亭〉(紙本彩色, 20×26.6cm, 성균관대학교 박물관) 등은 김홍도의 화풍을 그대로 임모한 그림이다.<sup>48</sup> 이들에 비하여 비교적 자기 화풍을 구사한 화가는 김하중이다.

김하중은 1815년에 제작한 《海山圖帖》(紙本淡彩, 29.7×43.3cm, 국립중앙박물관)과 50년 뒤인 1865년에 그린 《楓岳卷》(紙本淡彩, 49.6×61cm, 개인소장)을 남겼다.<sup>49</sup> 나는 1998년 금강산 답사 때 옥류동 입구인 仰止臺에서 김홍도의 아들인 김양기의 아호 ‘肯園’과 함께 ‘庚午四月’에 쓴 ‘金夏鍾’을 찾았다.<sup>50</sup> 김하중이 1870년 4월에 다녀간 흔적이다. 김하중의 진경작품은 풍경의 구도잡기와 경물 묘사에서 김홍도를 크게 벗어나지 못하였다. 그러면서도 《海山圖帖》의 금강산 그림들에 비해, 《楓岳卷》의 그림들이 한층 김하중답다. 선묘와 담체가 맑고 가벼워진 점이 그러하다.

## V. 마치며

眞景은 조선의 땅을 발로 탐승하고, 기억에 의존하여 머리로 그림을 그린 진경화가이다. 그리고 실경을 변형하는 그만의 독특한 조형어법을 보면 올림이 큰 가슴과 풍부한 상상력의 소유자였던 것 같다. 누구보다 조선 땅을 지독히 사랑한 결과일 터이다.

眞景 眞景山水畫의 표현방식은 대상 실경 전체를 포용하는 俯瞰法, 시점이동과 다시점의 視方式, 너른 畫角을 좁은 화폭에 담아내는 縮景法으로 정리된다. 정선의 시야는 대체로 수평각 90-150도이며, 혹은 180도로 넓어 파노라마 카메라이어야 감당된다. 현장 사생으로 실경을 닳게 그리기보다, 머릿속에 맴도는 구성미와 조형성으로 合成하고 變通해 내었다. 특히 합성의 대가라고 할 수 있다. 자연히 기억 속의 실경이 가물어질수록 현실풍경은 간소화되거나 과장될 것이다. 그 과정에서, 현장의 약점을 보완하게 되는 셈이다.

<sup>48</sup> 李泰浩, 「朝鮮 後期 眞景山水畫의 여운-東遊帖에 실린 金剛山 그림들」, 이풍익 지음, 이충구·이성민 옮김, 『東遊帖』(성균관대학교출판부, 2005).

<sup>49</sup> 朴銀順, 「金剛山圖 研究」(一志社, 1997); 朴銀順, 「金夏鍾의 《海上圖帖》」, 『美術史論壇』4(한국미술연구소, 1996).

<sup>50</sup> 李泰浩, 『조선미술사 기행1-금강산·천년의 문화유산을 찾아서』(다른세상, 1999), pp.94-97.

정선이 비록 변형과 왜곡으로 일관했지만, 나름대로 실경의 의미를 모색했다. 〈仁王霽色圖〉는 비에 젖은 바위의 강렬한 인상을 강조하여 형상화한 명작이다. 〈木湍瀑圖〉는 평면에 소리의 울림을 담은 걸작이다. 폭포의 길이를 두 배로 늘이고 물과 암벽의 대비를 통해 그것을 구현하였다. 누구나 금강산의 숭고한 아름다움을 떠올리며 그 전경을 보고 싶어 하는 열망을, 정선은 俯瞰法으로 〈金剛全圖〉에 담아내었다. 이처럼 정선은 실경 현장의 리얼리티를 뛰어난 直觀으로 재해석했던 것이다. 그렇게 하여 누구나 共感할 ‘眞景’山水畫를 일구어냈다.

정선이 완성한 진경산수화는 조선의 大地, 나아가 조선의 名勝을 통해 더 나은 이상을 꿈꾼 자들의 회화형식이다. 그 중심 이념은 물론 성리학이었을 터이고, 정선이 易理를 원용하여 그림을 그렸다는 증언과도 맞물려 있다. 또 정선이 고위관료로서 당시 집권층인 서인·노론계 文士들과 친밀했던 이념과도 무관하지 않은 스타일이기도 하다.

李麟祥 같은 문인화가는 眞景과 또 다른 방향에서 실경을 變造했다. 눈에 드는 形象美보다 가슴에 품은 心象으로 풍경을 바라보고 그린, 心畫를 추구한 것이다. 능란한 표현보다 다소 미숙한 대로 감성에 젖은 필묵선과 담묵담체의 표현이 두드러진 화풍을 이루었다. 실경의 이념을 내세워 남종산수화의 逸品 그림을 그린 것이다. 이인상을 비롯한 문인화가들의 작품은 실경의 형태 변형이 커서 지방식이나 화각을 뚜렷이 잡기 어렵다. 하지만 부감시보다는 화가가 서 있는 위치에서 풍경을 바라본 平視와 仰視點으로 그린 게 대부분이다.

이처럼 낮은 시점의 본격적인 실경사생은 의외로 문인화가들로부터 시작되었다. 심사정, 강세황, 정수영 등의 여행스케치가 그 예이다. 심사정은 정선을 통해 진경산수화를 익히고, 남종화적 해석으로 회화적 기량을 다진 화가이다. 강세황과 정수영은 사실적 묘사 기량이 상당히 떨어지나, 痴氣어린 奇格의 독창적 개성미를 이루었다.

현장에서 편안하게 畫角을 잡은 寫生美는 정선의 영향 아래 배출된 金允謙과 姜熙彦에 의해서 성과를 이룬다. 완숙하진 않지만, 실경을 닮은 진경산수화는 강희언의 도화동에서 조망한 〈仁王山〉과 부감하여 원근감을 낸 〈北闕晴霧圖〉, 그리고 김윤겸의 사생의 맛이 물씬한 〈太宗臺〉 같은 그림들부터 본격적으로 논의해 볼 수 있다. 김윤겸과 강희언은 西洋畫法의 수용이 눈에 띄는 시기에 그것을 실현한 작가들이라고 생각된다.

眞景, 李麟祥, 沈師正, 姜世晃, 金允謙, 姜熙彦 등이 이룬 진경산수화의 업적은 고스란히 金弘道에게 전수되었다. 金弘道는 정말 잘 그리는 그림 솜씨로 현장을 사생하면서 실경을 닮게 그렸고, 회화적인 수준을 한껏 높였다. 눈에 보이는 풍경의 아름다움을 포착했고, 출중한 사실력과 수묵담체를 다루는 능란한 기량으로 진경세계를 탐닉했다. 정선이 상상력을 보태 발과 머리로 진경산수화풍을 완성했고, 이인상을 비롯한 문인화가들이 가슴에 쏟아

말  
미  
단  
미

말  
지  
미  
단  
미

星湖 / 脫-性理學 / 茶山·燕巖



정충업



김윤겸



이인분



심사정



강세황



강희언



김홍도

1710 1720 1724 1730

숙종·경종·영조

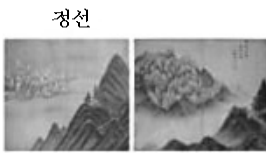
1750

1770

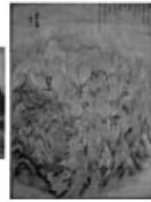
영조·정조

1790 1800

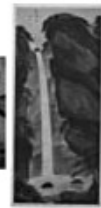
정조·순조



정선



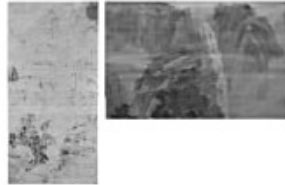
정선



김윤경



정선



이인상



윤계홍

濃巖·三淵 / 後-性理學

도리  
정경  
을  
맑지  
않음  
에서  
맑음  
으로  
조신  
후기  
진경  
산수  
화의  
변화  
양상

낸 심화로 산수를 그렸다면, 김홍도는 ‘눈과 손’의 화가이다.

김홍도의 실경작품은 분명 새로운 변화이다. 18세기 중엽까지 위세를 떨친 정선의 진경산수화가 변형으로 일괄했던 것에서 완전히 달라진 시방식이다. 김홍도의 사생화는 50mm 표준렌즈나 35mm 광각렌즈를 장착한 카메라의 뷰-파인더에 그 실경이 거의 같은 구도로 잡힌다. 이는 사람 눈에 가장 친근하다는 수평각 47-62도 사이의 풍광을 화폭에 담았음을 시사한다. 진정한 의미로 사실적인 ‘眞景’山水畵이다.

金弘道는 17세기 이후에 발달한 유럽의 풍경화나 카메라에 담기는 풍경사진과 유사한 화각으로 실경을 포착했고 생생하게 현장감을 담아냈다. 나이가 빼어난 절경만이 아니라 생활 주변의 일상풍경에 눈길을 두었다. 《丙辰年畵帖》의 《疎林明月圖》 같은 경우는 근대적 조선회화의 방향을 제시하고 있다고 판단된다. 성리학 이념으로 배태한 아름다운 名勝의 진경산수화에서 평범한 삶의 풍경으로 轉化된 양태가 읽혀진다.

鄭敾과 金弘道, 두 거장의 진경산수화에서 시방식과 화각의 表現形式 差異는 당대의 화두라 할 Post-성리학이 요청되던 18세기 문화지형의 변화와 그 맥을 같이 한다. 당시 실학에 대한 평가도 그러하듯이, ‘脫’性理學 혹은 ‘後’性理學이 갈등하거나 서로 영향을 끼치며 복합된 현실에서 창출된 회화영역이라는 점이 그렇다. 정선의 진경작품은 그 자신이 濃巖·三淵學派와 절친하게 교우했던 만큼 성리학을 계승한 ‘後’性理學의 분위기를 반영한다. 이에 반해 김홍도의 실경사생은 당시에 茶山이나 燕巖學派가 출현했던 것처럼 ‘脫’性理學에 가깝다고 생각된다<sup>21</sup>. 그런데 실제 김홍도 이후 19세기 진경산수화가 풍속화와 더불어서 衰落하였다. 그 이유는 Post-성리학이 보수적인 세도정권에 의해 ‘脫’보다 보수적인 ‘後’性理學으로 기운 양상과도 무관하지 않은 것 같다.

김홍도의 《疎林明月圖》 같은 그림이 19세기에 더욱 進化했다면 어떠했을까. 가끔 그런 상상을 해보곤 한다. 어쨌든 선례로서 19세기 유럽 회화의 변모에 빗대보면, 가장 먼저 떠오르는 사조가 ‘인상주의 (Impressionism)’이다. 특히 視點잡기와 畵角의 유사성으로 미루어 볼 때 그러하다. 물론 한국회화사에서 인상주의 화풍은 김홍도에서 100년을 훌쩍 넘어 20세기 들어서 유럽이나 일본을 통해 배운 이후에야 우리 회화로 정착되었다. 뒤늦게나마 오지호, 도상봉, 강연균, 강요배 등의 좋은 작가들이 배출되고, 그들의 탁월한 풍경화가 오랫동안의 빈자리를 채울 만큼 충분한 기량을 빛내주고 있다.

\* 주제어(key words) — 眞景山水畫(Scenery Landscape painting), 朝鮮後期(The second half of Joseon Dynasty), 鄭敏(Jeong, Seon), 金弘道(Kim, Hongdo), 視方式(view point), 畫角(angle of view)

■ 투고일 2008년 1월 14일 | 심사일 2008년 1월 25일 | 심사완료일 2008년 2월 15일 ■

조선 후기 진경산수화와 실경현장을 비교하면 닳게 그리기와 닳지 않게 그리기, 두 가지 유형으로 나뉜다. 풍경을 바라보는 俯瞰視, 多視點, 視點移動 등의 視方式(view point)과 풍경을 포착하여 화폭에 담는 畫角(angle of view)의 확인을 통해 닳게 그린 사생기법이나 닳지 않은 변형의 원리가 분별된다. 첫째는 실경을 그렸다고 地名을 쓴 산수도가 실경을 닳지 않은 부류이다. 실경 현장을 다녀온 뒤 기억에 의존하여 그린 탓으로 대상형태가 심하게 변형된 경우이다. 정선과 그 일파, 그리고 이인상, 허필, 윤제홍 같은 문인화가들의 진경작품이 그러하다. 두 번째는 현장에서 직접 사생하거나, 사생한 초본을 토대로 실경을 닳게 그리는 경우이다. 문인화가 심사정이나 강세황에 이어 김홍도와 그 일파가 이에 해당한다.

鄭敎은 조선의 땅을 발로 탐승하고, 기억에 의존하여 머리로 그림을 그린 진경화가이다. 그런 탓에 정선의 진경작품은 카메라(이 글에서는 35mm 카메라를 지칭함)의 초점거리 28mm-50mm 렌즈에 그 현상이 포착되지 않는다. 28mm 이하의 광각렌즈나 파노라마 카메라이어야 소화된다. 정선의 시야는 대체로 수평각이 90-150도이며, 혹은 180도로 넓다. 현장 사생보다 머릿속에 맴도는 형상들을 合成하고 變通해낸 결과이다. 이처럼 실경 현장을 닳지 않은 정선의 진경산수화는 조선의 大地, 나아가 조선의 名勝을 통해 더 나은 이상을 꿈꾼 자들의 회화형식이다. 그 중심 이념은 물론 성리학이었을 터이고, 정선이 易理를 원용하여 그림을 그렸다는 증언과도 맞물려 있다. 또 정선이 고위관료로서 당시 집권층인 서인-노론계 文士들과 친밀했던 이념과도 무관하지 않은 진경산수화이다.

金弘道의 실경작품은 분명 새로운 변화이다. 18세기 중엽까지 위세를 떨친 정선의 진경산수화가 변형으로 일괄했던 것에서 완전히 달라진 시방식이다. 김홍도의 사생화는 50mm 표준렌즈나 35mm 광각렌즈를 장착한 카메라의 뷰-파인더에 그 실경이 거의 같은 구도로 잡힌다. 이는 사람 눈에 가장 친근하다는 수평각 47-62도 사이의 풍광을 화폭에 담았음을 시사한다. 진정한 의미로 사실적인 眞景山水畫이다. 김홍도는 17세기 이후에 발달한 유럽의 풍경화나 카메라에 담기는 풍경사진과 유사한 화각으로 실경을 포착했고 생생하게 현장감을 담아냈다. 나아가 빼어난 절경만이 아니라 생활 주변의 일상풍경에 눈길을 두었다. 성리학 이념으로 배태한 아름다운 名勝의 진경산수화에서 평범한 삶의 풍경으로 轉化된 양태가 읽힌다.

鄭獻과 金弘道, 두 거장의 진경 산수화에서 시방식과 화각의 表現形式 差異는 당대의 화두라 할 Post-성리학이 요청되던 18세기 문화지형의 변화와 그 맥을 같이 한다. 당시 실학에 대한 평가도 그리하듯이, '脫' 性理學 혹은 '後' 性理學이 갈등하거나 서로 영향을 끼치며 복합된 현실에서 창출된 회화영역이라는 점이 그렇다. 정선의 진경작품은 그 자신이 濃巖·三淵學派와 절친하게 교우했던 만큼 성리학을 계승한 '後' 性理學의 분위기를 반영한다. 이에 반해 김홍도의 실경사생은 당시에 茶山이나 燕巖學派가 출현했던 것처럼 '脫' 性理學에 가깝다고 생각된다. 그런데 실제 김홍도 이후 19세기 진경 산수화가 풍속화와 더불어서 衰落하였다. 그 이유는 Post-성리학이 보수적인 세도정권에 의해 '脫'보다 보수적인 '後' 性理學으로 기운 양상과도 무관하지 않다고 생각된다.

## Abstract

# Painting from Actual Sceneries or from Memory With Focus Onview Point and Angle of View in True-view Landscape Paintings of the Late Joseon Dynasty

Lee Taeho\*

When it comes to True-view Landscape paintings (眞景山水畫) of the late Joseon Dynasty, it is clear that two different types were made. One type closely resembles the actual scenery portrayed, while the other bears little similarity. In this article, the author evaluates the difference between these two types of paintings by addressing the viewpoint (視方式) and the angle of view (畫角) adopted by the artist. As for viewpoint, three types exist, namely bird's-eye view (俯瞰視), multi-point of view (多視點) and a moving point of view (視點移動). Through this analysis it is possible to suggest whether a sketch of the scenery was done at the particular site and why artists changed their portrayals of scenes over time. Paintings of the former type are those that closely resemble the actual scenery. Paintings of the latter type bear little similarity.

Paintings which do not resemble the actual scenery were painted from memory after visiting the site and therefore the scenes were significantly changed, also in the case of paintings with place names. These kinds of paintings were predominantly made by literati painters such as Jeong Seon (鄭敎) and his followers as well as Yi In-sang (李麟祥), Heo Pil (許磁) and Yun Je-hong (尹

---

\* Professor, Myongji University

濟弘). Such paintings predate those which bear similarity to the actual scenery on the basis of a sketch done at the site. Kim Hong-do (金弘道) and his followers, as well as literati painters such as Sim Sa-jeong (沈師正) and Kang Se-hwang (姜世晃) come under this category.

Jeong Seon was a painter who painted in reliance of his memory after personally traveling to a place of scenic beauty. For this reason the scenes depicted in his true-view landscape paintings can not be captured with a 28-50mm lens of camera. Only a wide-angle lens of less than 28mm or a panoramic camera can absorb Jeong Seon's scenes. Jeong Seon's field of vision was generally a horizontal viewpoint of 90-150 degrees or 180 degrees and so was very wide. This was because he drew the landscapes from memory and in doing so he depicted ideal landscapes as expressed in a local Korean setting. The basis behind this is found in Neo-Confucianism (性理學) and is matched by records stating that Jeong Seon painted according to principles of the Book of Changes (周易). It also reflects Jeong Seon's close association with literati scholars of the Seoin (西人) Noron (老論) who had strong political power at the time.

With Kim Hong-do, who was not a literati painter but belonged to the Dohwaseo (圖書署, Bureau of Painting), there was new change in true-view landscape painting. He applied a different view point from that of Jeong Seon whose style had dominated until the mid-18th century. Sites which are included in Kim Hong-do's paintings can be captured with the viewfinder of a camera mounted with a 50mm standard lens or a 35mm wide-angle lens. This means landscape scenes with a horizontal angle of 47-62 degrees which is most close to human viewpoint were painted on the canvas. Such paintings can be argued to depict realistic scenes. In capturing actual scenes, Kim Hong-do adopted a viewpoint which was similar to that of European landscape paintings and European photographs of landscapes which developed after the 17th century. For this reason, Kim Hong-do represented scenes in a real and vivid manner. Furthermore, in contrast to Jeong Seon, Kim Hong-do painted not only landscapes of great beauty but also every day scenes.

The foundations for this change can also be argued to lie in the different ideology of the time. While Jeong Seon's style is deeply imbedded within Neo-Confucian ideals of his time, Kim Hong-do represents the Post-Confucian (後性理學 or 脫性理學) cultural milieu of the late 18th century. In contrast, in the 19th century true-view landscape paintings declined in popularity, partially due to the conservatism of the time as encouraged by the ruling house.