

# 不染齋 金喜誠의 山水畫 研究

김 수 진\*

I. 머리말
II. 생애 및 교유
III. 김희성 산수화의 연원과 성격
IV. 김희성의 작가적 위상
V. 맺음말

## I. 머리말

金喜誠(?-1763년 이후)은 대대로 여향문인을 배출했던 全州 金門 출신으로 자는 仲益 호는 不染子·不染齋이며 金喜謙이라는 異名으로도 알려져 있다. 일찍이 謙齋 鄭勳(1676-1759)의 문하에서 그림을 배웠고, 이후 회원으로 재직하며 다양한 畫目의 작품을 남겼다. 기존에 발표된 김희성 관련 연구는 많지 않은데, 대개 김희성을 정선의 영향을 받은 직업작가 중 한 사람으로 언급하였다.<sup>1</sup> 이는 직업화가와 문인화가를 분류하고 그 신분에 근

\* 서울대학교 박사과정

<sup>1</sup> 김희성의 작품 세계를 전체적으로 조망한 연구물은 발표된 바 없다. 그러나 권윤경은 김희성의 대표적인 화첩을 중심으로 그의 가계와 화풍상의 특징을 밝혔다. 이 논문은 이전까지 크게 주목받지 못했던 김희성이라는 작가를 발굴하고 회화사적 가치를 조명함으로써 본 논문의 집필에 큰 도움을 주었다. 권윤경, 「조선 후기 《不染齋主人眞



도1 金喜誠, 〈眞景山水圖〉,  
紙本淡彩, 24.2×21.5cm,  
鮮文大學校 博物館

거하여 畫格과 畫風을 평가해 온 전통과 관련이 있을 것이다. 그러나 현재 전하고 있는 작품을 검토해볼 때, 김희성을 단순히 ‘정선과 직업·화원화가로 정의하는 데에는 재고의 여지가 있다.

문헌사료는 희소하지만 작품에 구사된 화법과 그림에 남은 제발, 그리고 주변 인물의 기록을 검토했을 때 김희성은 전대의 화원 전통과 새로운 시도에 적극적이었던 18세기 畫員 畫風 및 豹菴 姜世晃(1713-1791) 계열의 화풍에 상당 부분 영향을 받았던 것으로 보인다. 이 글에서는 김희성의 교유를 복원하고 산수화를 분석함으로써 그가 구사한 화풍이 당대 화단과 어떤 관련을 맺고 있는지에 대해 논의하고자 한다.<sup>2</sup>

## II. 생애 및 교유

김희성의 생애에 대해서는 알려진 것이 많지 않은데, 이는 文集이나 行狀이 전하지 않

籍帖》고찰, 『湖巖美術館 研究論文集』4(1999). 이외에 김희성의 화풍을 언급한 논의로는 강관식, 「조선 후기 남종 화풍의 흐름」, 『開松文化』39(1990), p. 58; 洪善杓, 「조선 후기 회화의 세 경향」, 『朝鮮時代繪畫史論』(文藝出版社, 1999), p. 306; 이태호, 「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」, 『美術史學研究』257(2008), p. 148 표1 등이 있다. 이 연구물들은 모두 김희성의 화풍을 정선의 영향권 안에서 논의하였다.

<sup>2</sup> 김희성의 작품은 현재 50여 점 가까이 전한다. 김희성은 산수화뿐 아니라 궁중기록화, 초상화, 도석·고사인물화, 회조영모화 등 다양한 화목을 고루 그렸는데, 그 중 산수화는 절반 이상을 차지한다. 따라서 이 글에서는 김희성의 작품 세계 가운데 중요한 위상을 차지하는 산수화에 초점을 맞추어 논의를 펼치고자 한다. 산수화 이외의 화목에 대한 논의는 김수진, 「不染齋 金喜誠의 繪畫 研究」(서울대학교 석사학위논문, 2006), pp. 33-62.

는 대다수의 화원·직업화가에 보이는 현상이다. 따라서 생몰년의 추정을 비롯하여 김희성의 생애를 연보식으로 복원하기는 불가능하다. 다만 그림의 제발과 주변 인물의 기록을 통해 김희성의 작품 세계를 이해하는 데 도움이 되는 행적을 몇 가지 밝힐 수 있다.

우선 김희성이 18세기 화단을 주도했던 양대 흐름인 겸재 정선, 표암 강세황과 거의 일생 동안 교유했다는 점이 주목된다. 정선과의 관계는 선문대학교 박물관 소장의 산수화(도 1)에 남아 있는 石農 金光國(1727-1797)의 제발과 삼성미술관 Leeum 소장 臥雲樓溪張(도 2)의 제발을 통해 확인할 수 있다.



도 2 金喜誠 臥雲樓溪張, 1756년, 紙本水墨, 30×22cm, 삼성미술관 Leeum

겸재 응이 80여 년을 화업에 종사하면서 세상에 이름을 날렸는데 그를 배운 자들은 모두 그 범위를 벗출 수 없었다. 오직 중의·불염자 김희성만이 자못 그 법도와 맛을 얻어 입리함과 창운함으로 제일을 얻었다. 그러나 화원에 들어간 이후에 준마가 재갈을 물고 매가 팔 안장에 내려앉아, 울음은 바람에 날리고 날개는 상한 듯이 국한이 되어 펼치지 못한 것이 어석할 따름이다.<sup>3</sup>

위의 제발(도 1)은 김광국이 작성한 것으로, 김희성이 화원에 들어가기 전에는 정선에게 배운 무리(學者) 가운데 가장 뛰어났다고 평했다. 김희성이 <와운누계창>에 남긴 제발은 “와운루 계곡 물이 불어났다. 병자년 가을 鷗湖相公과 겸재 응이 淸潭으로 놀러갈 때 나도 역시 두 분을 모시고 갔다”라는 내용을 담고 있다.<sup>4</sup> 병자년은 1756년으로 정선이 사망하기 3년 전인 81세가 되던 해이다. 앞의 두 기록은 김희성이 정선의 ‘學者’로서 초년부터 정선의 말년까지 정선과 친분을 유지했다는 사실을 알려준다. 김희성의 아들 김후신이 성첩한 것으로

<sup>3</sup> “謙翁八十餘年 從事於畫以名于世 而學者皆不能窺其藩籬 唯金喜誠中益號不染子 頗得其法味有淋漓蒼潤之意 第一落筆之後 如駿馬御角鷹下風 瀟灑有時乎局而不礙惜哉.”

<sup>4</sup> “臥雲樓溪張 丙子秋 鷗湖相公與謙齋公 遊清潭 而與亦陪過 時秋雨 溪張若此 故寫.” <와운누계창>의 제발 번역은 권윤경, 앞의 논문, p. 120.

추정되는 《不染齋主人眞蹟帖》에는 ‘청담’이라는 실경을 그린 정선의 〈淸潭臥瀑〉이 있는데, 여기에는 김희성이 쓴 제발이 남아 있다.<sup>5</sup> 또 서울대학교 박물관 소장품 가운데에도 김희성의 〈淸潭 枕臺〉가 남아 있어 〈와운누계창〉, 〈청담 침□대〉, 정선의 〈청담외곡〉이 모두 김희성과 정선이 함께 ‘청담’에 여행을 가서 寫生한 것일 가능성이 보인다.<sup>6</sup>

김희성과 강세황의 관계는 김희성의 작품에 남아 있는 강세황의 제발과 화평의 양으로 짐작 가능하다(표1 참조). 필자가 확인한 바에 따르면 김희성이 남긴 산수화는 총 26점이며 그 가운데 강세황이 제발을 남긴 경우는 14건이다. 이는 김희성 작품에 제발을 남긴 김윤겸, 김이근, 김광국의 것과 비교했을 때 압도적으로 많은 양이다. 강세황은 김희성의 아들 金厚臣(생몰년 미상, 1763-1781 활동)의 작품에도 여러 차례 제발을 남겼고, 1781년에 있었던 영·정조 어진 모사에 김후신과 강세황이 함께 동원되었다는 기록도 확인할 수 있다.<sup>7</sup>

김희성의 가계와 신분을 유추할 수 있는 문헌으로는 여항문인의 시를 모은 『昭代風謠』(1737년 간행)와 『風謠齋選』(1797년 간행)이 있다. 이 詩選集에는 김희성의 부친 金尙湏를 비롯해서 증조부 金時完, 조부 金錫龜, 백부 金尙泓, 사촌형제 金喜郁에 대한 약력과 작품이 소개되어, 이 집안이 대대로 여항문인을 배출했다는 사실을 알려준다.<sup>8</sup> 특히 『풍요속선』에 실린 김희성의 詩『玉溪幽居』는 ‘옥계’라는 곳이 김희성의 활동 거점이 된 것을 알려주는 단서이다. ‘옥계’는 ‘京華世族’뿐 아니라 ‘京城閭巷人’이 시·서·화를 제작하고 雅會를 가졌던 대표적인 공간 가운데 하나였다. 같은 맥락에서 松石齋詩社·玉齋詩社에서 활동했던 松月軒 林得明(1767-1822)의 조부인 林馨遠(1702-1756)의 문집 『愚園集』에는 흥미로운 기록이 보인다. 임성원은 필운대에 ‘愚園’이라는 精舍를 짓고 1740년경 여항문인들과 시회를 가지며 여항인의 사회적 위상을 높이는 데에 일조하였는데, 이때 김희성과도 교류했던 것으로 보인다.<sup>9</sup> 따라서 김희성이 언급한 옥계는 인왕산 아래에 위치한 옥류동 계곡일 가능성이 높

5 권운경은 김희성의 유묵을 아들 김후신이 거두어 하나의 화첩으로 성첩했다고 전하는 『이항견문록』의 기록에 주목하여, 이 화첩이 현재 삼성미술관 Leeum에 소장되어 있는 《不染齋主人眞蹟帖》일 것이라고 추정한 바 있다. 劉在建 著, 南晚星 譯, 『里巷見聞錄』(삼성문화문고, 1980), pp. 191-192; 권운경, 앞의 논문, pp. 131-132.

6 〈청담 침□대〉는 2005년 서울대학교 박물관에 매입되었다. 작품의 소재를 알려주시고 사진을 제공해주신 안희준 교수님과 서울대 박물관 최석원 학예사께 감사드린다. 작품 가운데 글자는 해독되지 않아 □로 표시했으나 필자는 이것이 枕臺의 오기일 것으로 추정한다.

7 진준현, 「영조·정조대 어진도사와 화가들」, 『서울대박물관연보』6(1994), pp. 38-39, pp. 45-46.

8 김희성의 가계를 복원한 성과는 권운경, 앞의 글, pp. 131-134; 강명관, 『조선 후기 여항문학 연구』(창작과 비평사, 1997), pp. 176-177.

9 임성원의 활동에 대해서는 강명관 앞의 책, pp. 153-154, p. 168, pp. 192-193; 林馨遠, 「翌日洪丈及爾譜子俊坐于洞雲臺林汝留金喜謙偶然相會大叔有期不來」, 『愚園集』; 林煥澤 編, 『(李朝後期)閭巷文學叢書』2 (驢工出版

표 1 김희성 산수화의 목록 및 제발

장르	작품명 및 실경위치		제작연대	제발의 작가 및 내용	
실경산수화	서해풍범	黃海道 豐川府 椒島	1754	김희성	西海風汎 此幅 乃余作椒島節制使時 驅馬環場後 坐於村舍 則西洋茫茫 風汎隱隱 故軍麗
				강세황	淋漓得意 豹菴
	와운누계창	濤潭	1756	김희성	臥雲樓溪漲 丙子秋 鷗胡相公與謙齋公 遊清潭 而與亦陪過 時秋雨霏霏 溪漲若此 故寫
				김윤겸	淋漓濃鬱 颯靑謙齋本色 但石上 窠笠人 差大耳
	강세황	亦似濤潭 而人差大之評 雖是 而人近故 大屋遠故 不似不爲此 豹			
	청담 침□대	濤潭	미상		
	용음퇴	慶尙南道 咸陽郡 安義面	미상	김윤겸	林密水石 有眞山水面目 但筆勢妍媚
				강세황	此地 在安陰云 雖未見 而亦可想幽奇絕倫 豹菴
				강세황	巖石之奇 眞如畫屏 名不虛傳 亦在安陰 豹菴
	강세황			安陰有此絕境 限未身到 豹菴	
	강세황			安陰松臺亦奇甚	
	강세황			開朗如新晴佳景 豹評	
	화암	陽川地域	미상	강세황	比謙翁 加精妍 豹菴
	극락암			강세황	秀潤而帶謙老之意 豹菴
	송대			강세황	陽川縣 雖未曾見者 □伯可等 豹菴
	소요정			강세황	粉奔行華筆無自奇 峭生景無宛盤
	춘생의	陽川地域	미상	강세황	仲冬之月 風日清 驅馬悠悠涉遠程 黑夜投宿靈 孤丘清曉來登 銅雀舟漢陽 城池一何雄天 作高山控我邦 寒巖崔嵬當 空關飛鳳臺 大包絡秦關 竊爲天下險 錄 著自土中食 祥雲瑞靄鬱 忽籠白日側 照光玲瓏 周遭雲揭地 利傳侍守寶 籍 列聖仁 謳歌訟獄 三千里禮樂 文物四百年 樹立宏遠拓基 洪式至于今 室隰綿山 河指 顧眄盈 曠 中流擊汰歇 自漉時清不聞 笳鼓 因江平 但見風濤息 關架無宇道 無雙南在北 來如殘關 吾王聖德善繼述 千秋萬世享安樂 濬東題
	개회사			강세황	自北山望木覓乃如此山脚 逶迤如有凹凸
	양천현아			강세황	謙翁八十餘年從事於畫以名于世從而學者皆不能窺其藩籬唯金喜誠仲益號不染子頗得其法味有淋漓蒼潤之意第一落院中之後如駿馬御角鷹下風謫霜 有時乎局而不殿惜哉
	진경산수화	미상 (精舍圖로 추정)	미상	강세황	謙翁八十餘年從事於畫以名于世從而學者皆不能窺其藩籬唯金喜誠仲益號不染子頗得其法味有淋漓蒼潤之意第一落院中之後如駿馬御角鷹下風謫霜 有時乎局而不殿惜哉
북악당목명	木覓山(南山)	미상	김이근	謙翁八十餘年從事於畫以名于世從而學者皆不能窺其藩籬唯金喜誠仲益號不染子頗得其法味有淋漓蒼潤之意第一落院中之後如駿馬御角鷹下風謫霜 有時乎局而不殿惜哉	
진경산수화	미상	미상	김광국	謙翁八十餘年從事於畫以名于世從而學者皆不能窺其藩籬唯金喜誠仲益號不染子頗得其法味有淋漓蒼潤之意第一落院中之後如駿馬御角鷹下風謫霜 有時乎局而不殿惜哉	

방고산수화	무릉도원도 2폭		미상	김희성	樵客初傳漢姓名
				김희성	競引還家問都邑
	옥로일단 화첩	산정일장	1754	김희성	山靜似太古 日長如小年
		좌릉유천			坐弄流泉瀾齒灌足
		산처치자			山處稚子作筒蕪供麥飯
		산가독서			讀周易國風左氏傳
		수투작서			隨大小作數十字
		적성래귀			笛聲兩兩來歸 甲戌 暮春 在椒島 任流寫 不染子
	고사대도		미상		
	예장소요도		미상		
	우동기우도		미상	김이근	雲烟遮明晦 江白雨生虛 借勢風高處 交光日漏初 漁期猶可緩 農務不堪疎 十里平蕪絲 冥瀾隔水居 * 『鳳麓集』 卷一 (奎15589 00) 4면에 「細雨」라는 제목으로 수록
				강세황	大霧中眞可失牛
평사낙안도		미상	김이근	雨晴沙渚潤 駐馬望悠然 巾屐迎新旭 山川憶舊年 野鴻初背郭 江柳盡浮天 爲問維舟處 巴陵烟水邊 * 『鳳麓集』 卷一 (奎15589 00) 6면에 「再過江上 春望」라는 제목으로 수록	
			강세황	可入瀟湘景中平沙落雁	

아 보인다. 옥류동(현재의 종로구 옥인동 근처)은 기술직 중인, 경아전, 시전 상인 등 서울 중간 신분층의 거주지로 알려져 있는데, 김희성의 집안이 다수의 경아전을 배출한 사실을 감안할 때 김희성은 이 지역에서 대대로 세거했을 가능성이 높다.<sup>10</sup> 김희성의 아들 김후신도 옥류동 일대에서 중인층 화가 및 여향문인 집단과 교류했다는 기록이 보여 이러한 추정에 좀더 강한 근거가 된다.<sup>11</sup>

社, 1986), p. 148.

<sup>10</sup> 인왕산 일대에서 활동한 여향문인에 대해서는 심경호, 「조선 후기 시사와 동호인 집단의 문화활동」, 『민족문화연구』 31(1998); 허경진, 「인왕산에서 활동한 위향시인들의 모임터 변천사」, 『서울학연구』 13(1999); 옥인동이 정선 그룹의 거주지였다는 데에 대해서는 최완수, 『검계의 한양진경: 북악에 올라 청계천 오간수문 바라보니』 (동아일보사, 2004), pp. 12-17.

<sup>11</sup> 馬聖麟, 「平生優樂總錄」에 의하면 김후신은 마성린, 千世弼 權君玉, 李道春 등의 京衙前 여향문인들과 거의 매일 북부 누각동의 權君謙의 집, 玉流洞과 洞雲臺 근처에 모여 談酒書畫를 즐기며 교류했다. 강명관, 앞의 책.

마지막으로 화원으로서 제작한 궁중기록화와 공직 관련 기록을 통해 김희성의 궤적을 따라가 볼 수 있다. 김희성이 남긴 궁중기록화로는 1748년, 1757년, 1760년에 제작된 『肅宗御眞模寫都監義軌』, 『貞聖王后國葬都監義軌』, 《濬川契帖》이 있다.<sup>12</sup> 1748년의 『숙중어진모사도감의궤』는 김희성이 同參書師의 지위에서 제작한 것인데 동참화사가 隨從書師보다 한 단계 높은 지위임을 감안할 때, 김희성이 도화서에 들어간 시점은 1748년 이전으로 보인다.<sup>13</sup> 이 작업을 끝냈을 때에는 그 공로를 인정받아 邊將職에 제수되었고, 1754년에는 黃海道 豐川府의 椒島에서 節制使로 근무했다.<sup>14</sup> 또 『泗川縣邑誌』에 의하면 김희성은 1762년 正月부터 12月까지 泗川縣監으로 재직하였다. 縣監職은 그 임기가 1년이고 1800일까지 연임할 수 있는데, 재직 기간이 1년이었던 김희성은 1763년 이후 파직 당했거나 사망했을 것으로 추정된다.<sup>15</sup>

### III. 김희성 산수화의 연원과 성격

#### 1. 眞景 화풍 계열의 산수화

김희성은 방고산수화와 실경산수화를 고루 남겼는데 그 화풍을 살펴보면 조선 중기의 浙派 경향을 비롯해서 정선과 강세황의 양식, 화원화풍에서 비롯된 청록산수화풍과 서양화

pp. 174-175.

<sup>12</sup> 1748년 숙중 어진 모사는 『承政院日記』 第1025冊 1月 17・20・23日; 第1026冊 2月 3日-8・10・13日 기사; 秦弘燮, 『韓國美術史資料集成』 6 (一志社, 1998), pp. 455-476; 1757년 정성왕후 국장 때에 소용된 繪事와 관련해서는 박정혜, 「의궤를 통해서 본 조선시대의 화원」, 『미술사연구』 9(1995), p. 234.

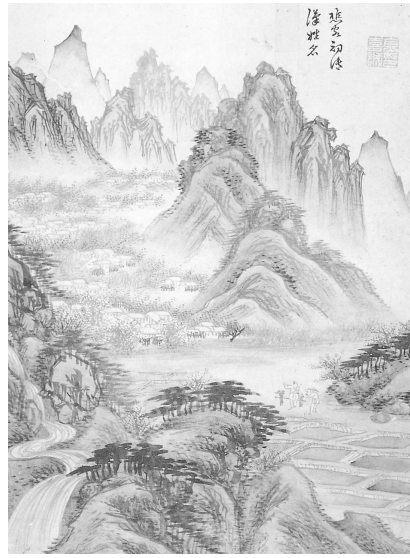
<sup>13</sup> 김희성과 함께 숙중 어진 모사의 명을 받은 長景周와 秦應會는 각각 天水僉使와 孟山縣監로 재직 중이었고, 이에 따라 서둘러 京城에 도착할 것을 재촉받은 기록이 보인다. 김희성에 대해서는 별다른 언급이 없는데 이는 당시 김희성이 화원직 외의 外職을 맡지 않았다는 점을 시사한다. 이성미, 「영정 모사도감의궤」, 『장서각도서해제』(한국정신문화연구원, 1995), pp. 36-45.

<sup>14</sup> 1748년 2월 26일에 숙중 어진 모사의 공로로 주관화사 長景周는 僉使, 김희성은 邊將, 威道弘는 相當職, 鄭弘來와 金德夏는 東班職에 각각 제수되었다. 원래 김희성보다 높은 직위에 있던 秦應會와 張得萬, 김희성과 동일하게 동참화사였던 정홍래보다 김희성이 높은 자리에 제수된 것은 그의 기량이 높이 평가되었기 때문일 것이다. 이에 대해서는 『承政院日記』 第1025冊; 秦弘燮, 앞의 책, p. 478. 초도 절제사 근무 관련 기록은 삼성미술관 Leeum 소장 〈사해풍범〉과 간송미술관 소장 〈적성래귀〉의 제발에 보인다. 표 1 참조.

<sup>15</sup> 김희성의 전임자인 崔益大의 경우 1761년 정월부터 12월까지, 후임자인 林遇春은 1763년 6월부터 1765년 7월 까지 근무한 기록이 보인다.



도3 金喜誠 〈山靜日長〉, 紙本淡彩, 30×37cm,  
澗松美術館



도4 金喜誠 〈樵客初傳姓名〉, 紙本彩色,  
36.5×28.2cm, 東京國立博物館

법을 고루 차용했다. 그 가운데 선학들의 연구에서 여러 차례 지적된 부분은 정선의 영향력이며 이 같은 시각은 18세기 당대에도 유효했던 것으로 보인다.<sup>16</sup> 강세황은 김희성의 〈春生窩〉에 “정선과 비교하니 더욱 정치하고 아름답다(比謙齋翁加精妍豹庵)”라는 제말을 남긴 바 있고 〈開花寺〉에서는 “배어나고 윤택함이 겸재 노인의 뜻을 가지고 있다(秀潤而帶謙老之意)”라고 평했다. 金允謙(1711-1775)은 〈와운누계창〉에 “임리농울함이 자못 정선의 본색을 얻었다(林澗濃鬱 頗靚謙齋本色)”라는 화평을 쓴 바 있다. 강세황은 ‘比謙齋’를 언급하면서 김희성이 정선보다 ‘精妍’하다 언급했고 김윤겸은 ‘謙齋本色’이라 하여 김희성이 당대에 이미 정선의 영향권 안에서 평가되었다는 사실을 보여준다.

간송미술관의 《玉露一段畫帖》(도3)과 동경국립박물관의 〈武陵桃源圖〉2폭(도4)은 정선

<sup>16</sup> 최완수 선생은 김희성이 사용한 金喜謙이라는 이름이 겸재 정선을 존경하여 개명한 것으로 보았다. 그러나 이에 대한 문헌적 근거를 찾을 수는 없었고 『承政院日記』, 『朝鮮王朝實錄』, 『儀軌』 등의 공적 기록에는 지속해서 ‘희성’이라는 이름만 사용했다. 다만 사적으로 편찬된 여항문인의 기록에는 ‘희겸’이라는 이름이 보인다. 이 글 주위의 인용문 참조. 또 특정 시기에 제작된 작품이나 특정한 화목에만 희겸이라는 이름을 사용한 것으로도 보이지 않으며, 희겸보다는 희성을 사용한 경우가 더 많았다. 따라서 희겸은 改名한 것이 아니라 별명을 사용한 정도로 보아야 할 것이다. 김희성의 이름에 대해서는 최완수, 『謙齋 眞敬 眞景山水畫』(汎友社, 2000), pp. 332-333.

의 제재 선택 방식과 필법이 김희성에게 미친 영향을 뚜렷하게 보여준다. 「옥로일단」 내의 '산정일장'이라는 주제는 이미 조선 중기에 《千古最盛帖》 계열에서 유행했지만 정선은 이와는 변별되는 단일 형식으로 독립시켰다. 다른 고사 인물 제재는 배제한 채 羅大經의 「옥로일단」을 단일 주제로 독립시킨 것은 明代의 唐寅(1470-1523) 계열 화첩에 보이는 것으로 정선은 이를 조선 화단에 하나의 전범으로 자리잡게 한 것으로 보인다.<sup>17</sup> 동경국립박물관의 <무릉도원도> 2폭도 정선의 작품을 의식하며 제작한 것이 분명하다. 이 작품들은 대립화랑에서 전시된 바 있는 2폭의 정선 작품(도5)과 기본적인 주제와 화면구성에서 일치한다. 그러나 김희성의 것은 다양한 준법과 파스텔 색감을 사용하여 청신한 감각을 살리는 한편 중경의 묘사를 풍부하게 함으로써 독창적 변형을 기했다.



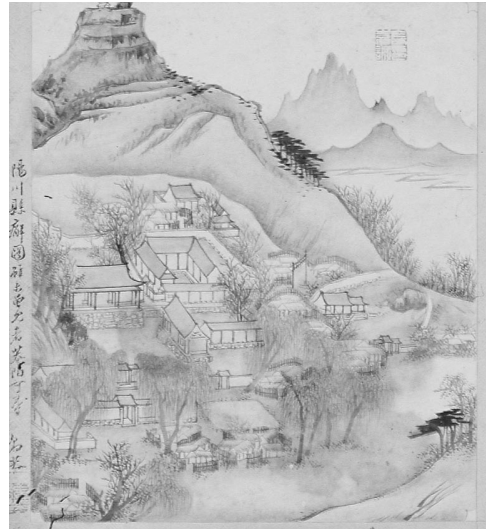
도5 鄭澈, 〈樵客初傳姓名〉,  
絹本淡彩, 29×19cm, 個人所藏

김희성이 양천지역을 도해한 작품 4점 또한 화제와 화풍에서 정선의 영향력이 감지된다. 특히 인장과 낙서가 없다면 정선의 작품이라 해도 무방할 만한 농익은 '정선양식'을 구사했다는 점에서 주목된다. 양천의 실경도는 현재 정선과 김희성의 것만 남아 있는데, 정선의 것은 간송미술관과 개인 소장으로 전한다. 이들은 정선이 陽川縣丞으로 근무했던 1740-1745년 사이에 제작되었을 가능성이 높는데 김희성의 것은 이 시기 이후에 제작되었을 것으로 보인다. 그러나 간송미술관 정선본, 개인 소장 정선본과 삼성미술관 Leeum 소장 김희성본에 도해된 실경이 정확히 일치하는 것은 아니다. <逍遙亭>(도6)과 <陽川縣衙>(도7)만이 각각 정선의 것과 1점(도8, 9)씩 일치하는데, 이 또한 화면의 구도와 방향을 달리 하였다. 이는 김희성이 양천실경도를 그리는 데에 있어 정선의 작품을 임모한 것이 아니라 실제 '寫景'을

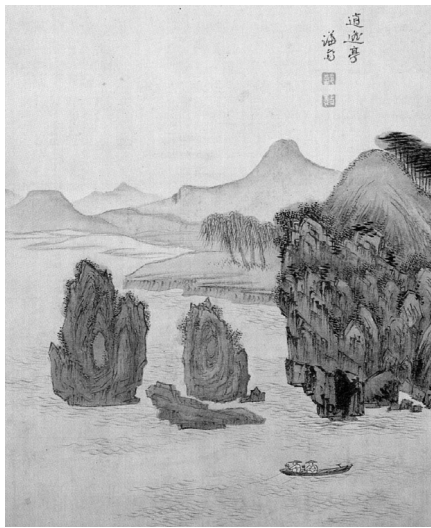
<sup>17</sup> 《千古最盛帖》과 관련한 연구로는 박효은, 「조선 후기 문인들의 회화수집활동 연구」(홍익대학교 석사논문, 1999), pp. 64-70; 유미나, 「조선중기 오회화풍의 전례-《천고최성첩》을 중심으로-」, 『美術史學研究』 245(2005). 당인의 《千古最盛帖》에 대해서는 Anne De Coursey Clapp, *The Painting of Tang Yin* (Chicago: The University of Chicago Press, 1991), pp. 42-46. 조규희는 현존하는 당인 계열의 <산정일장도> 가운데 가장 연대가 올라가는 작품을 정선의 <山居修禪圖>로 보고, 이후 산정일장의 전통이 확립된 것으로 보았다. 조규희, 『朝鮮時代の山居圖』(서울대학교 석사학위논문, 1998), pp. 83-86.



도6 金喜誠, 〈逍遙亭〉, 紙本淡彩, 32.4 × 27.7cm, 삼성미술관 Leeum



도7 金喜誠, 〈陽川懸壺〉, 紙本水墨, 33 × 27.6cm, 삼성미술관 Leeum



도9 鄭澂, 〈孔岩層塔〉, 絹本彩色, 23.0 × 29.4cm, 澗松美術館

도8 鄭澂, 〈逍遙亭〉, 絹本彩色, 33.7 × 24.7cm, 個人所藏

바탕으로 했을 가능성을 보여준다.

정선의 신분과 작화 방식에 대한 논의는 여러 각도에서 진행된 바 있다. 여전히 논란의 여지는 있지만 정선이 사족의 후예이나 직업적으로 그림을 그렸기에 문인·직업화가로서의 이중적인 위상을 접한다는 데에 대해서는 대체적으로 합의된 바이다.<sup>18</sup> 정선은 畫技를 '교

유'의 매개나 '취미'의 차원을 넘어 주문화를 제작하는 데에 사용했고, 1740년대에 특히 대필 작품을 많이 생산했던 것으로 추정된다.<sup>19</sup> 馬聖麟(1727-1798년 이후)이 “정경계 밑에서 사사를 받았지만, 허다한 酬應에 감당하기 어려워 절필했다”라는 기록을 남긴 점이나 李圭象(1729-1799)이 “밀려드는 주문을 감당할 수 없어 정선이 아들에게 대필을 시켰다”라고 증언한 것은 정선이 일종의 공방을 운영하며 대필작을 제작했으리라는 점을 짐작하게 한다.<sup>20</sup> 정선 작품이 중국에서도 거액에 거래되었고, 수요의 폭주가 아들의 대필로 이어졌다는 기록은 정선의 전칭작 가운데에 半代筆作 혹은 合筆作도 포함되어 있으리라는 점을 시사한다.<sup>21</sup> 이는 현대적 의미의 僞作과는 변별되는 것으로서 ‘정선파’를 정의하고 ‘정선 공방’의 제작 시스템을 규명하는 문제로 연결된다. 김희성이 ‘정선’의 ‘學者’로서 ‘정선의 본색’을 얻었다는 당대의 평가와 도화서에 들어간 이후까지도 지속되는 김희성과 정선의 관계를 생각해보면 ‘정선의 아들’로 대표되는 ‘代筆作家’가운데에 김희성이 포함되었을 가능성도 있을 것이다.

## 2. 姜世冕 화풍과 신흥양식 계열의 산수화

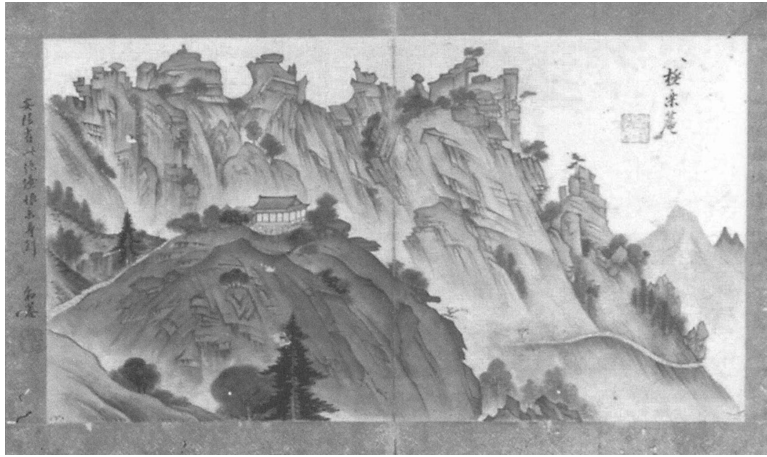
김희성의 산수화 가운데에는 정선의 영향으로 설명되지 않는 일군의 작품이 있다. 특히 실경산수화에 있어서 도해의 대상은 정선을 따랐으나 구사된 양식과 화풍이 그렇지 않은 경우가 있다. 따라서 김희성의 작품 세계를 균형 있게 바라보기 위해서는 정선양식 이외의 연

<sup>18</sup> 정선이 직업화가였는지 사대부문인화가였는지에 대한 논의는 여러 학자에 의해 제기되어 왔다. 최근의 견해로 강관식은 정선이 천문학 교수로 재직할 바 있는 사대부였다는 사실을 강조하였으며 이에 반해 홍선표는 정선을 도화서 출신 직업화가로 보아야 한다는 의견을 개진했다. 이 같은 논의는 정선의 사회적 지위에 대한 이해를 통해 그의 작화 방식과 후원 관계를 구명하는 데 도움이 된다는 점에서 중요성을 가진다. 강관식, 「謙齋 鄭敎의 天文學 兼教授 出仕와 〈金剛全圖〉의 天文易學的 解釋」, 『美術史學報』27(2006), pp. 137-194; 홍선표, 「정선의 倣古參今-조선 후기 倣古 산수화와 實景 산수화의 상보성」, 『美術史學研究』257(2008), pp. 190-195.

<sup>19</sup> 조규희, 「별서도에서 명승명소도로-정선의 작품을 중심으로-」, 『미술사와 시각문화』5(2006), p. 210.

<sup>20</sup> 정선이 일종의 ‘工房’을 운영하면서 제자를 키웠을 가능성은 기존 연구물에서도 제기된 바 있다. 이순미, 「담죽 강희언의 회화세계」(홍익대학교 석사학위논문, 1995), pp. 18-19. 이순미는 강희언의 외조부인 정래교가 삼청동 일대에서 정선, 李秉淵과 같은 인사들과 교유한 사실을 통해 강희언이 정선으로부터 사사했을 가능성을 제시한 바 있다. 마성린의 기록은 다음과 같다. “今年(1744년)爲始出入 謙齋 齋門 受學數年 而許多 酬應 不能 支堪 甲戌年間(1754년)仍爲 絕筆.” 馬聖麟 「平生 憂樂 總錄」, 『安和堂私集』; 임형택 편, 『(李朝後期) 閔巷文學叢書』6 (驢工出版社, 1986), p. 201; 번역은 강명관 앞의 책, p. 175; 이규상의 기록은 다음과 같다. “應一國書, 不知幾紙 納之 揮灑…(중략)…副求不勝支當 或代其子書 其書 瞥見 不能 下夫手. 然元氣 與熟, 不及 謙書”, 이규상, 민족문화사 연구소 한문본과 역, 『18세기 조선 인물지: 并世才彥錄』(창작과 비평사, 1997), p. 145; 원문은 같은 책 p. 284.

<sup>21</sup> 문헌과 작품을 분석함으로써 정선이 제작한 수응회의 성격을 제시한 연구는 장진성, 「정선과 수응화」, 『미술사의 정립과 확산』1(사회평론, 2006).

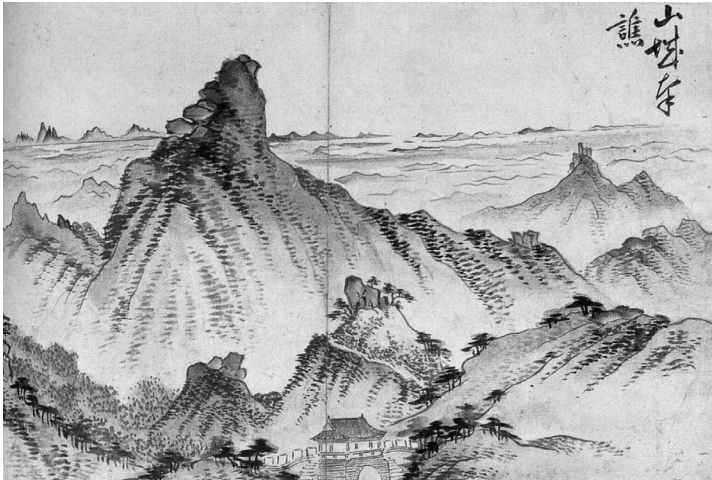


도 10 金喜誠  
 〈極樂巖〉  
 紙本淡彩,  
 30.0×55.2cm,  
 삼성미술관  
 Leeum

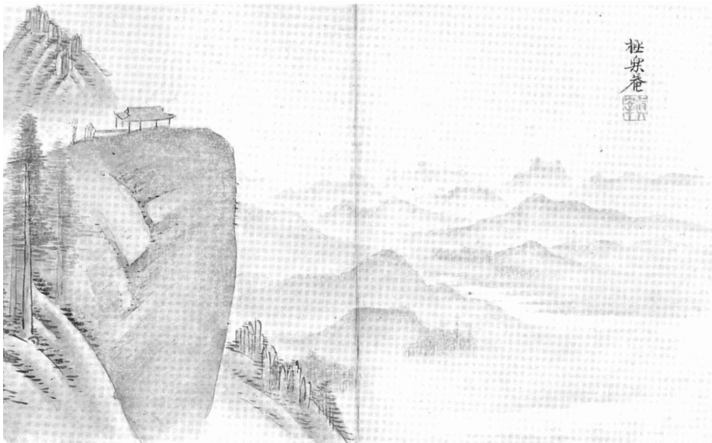
원에 대해서도 살펴야 한다. 학계는 18세기 화단을 설명하는 데 있어 정선양식 외에 또 다른 흐름으로 沈師正(1707-1769), 許繼(1709-1761), 金允謙(1711-1775), 李麟祥(1710-1760), 李胤永(1714-1759), 강세황 등에 의해 구사된 ‘신홍양식’을 정의한 바 있다.<sup>22</sup> ‘신홍양식’은 중국의 吳派와 安徽派의 화풍을 바탕으로 하여, 암석을 소재로 청신한 설채와 간략한 필선을 사용했던 것을 특징으로 한다.

삼성미술관Leeum에 소장된 김희성의 〈畫巖〉, 〈龍吟瀨〉, 〈極樂巖〉과 동경국립박물관 소장의 〈安陰松臺〉는 지리산 근처의 안음 지방을 도해한 것으로 소재와 화풍, 제발을 고려할 때 동 시기에 제작된 것으로 보인다. 이들 작품에서는 정선양식에 근거한 준법의 사용은 완전히 사라지고 이른바 ‘신홍양식’의 특징이 발견된다. 특히 전면에 거대한 암석을 포치시키고 명암을 강조하여 설채한 것과 정선式的 부감시가 아닌 밑에서 위를 바라보는 仰視와 원경을 강조하는 眺望視를 사용한 점에서 두드러진다. 〈極樂巖〉(도10)에서는 화면을 근경-중경-원경으로 구획하여 삼단의 암산을 포치하고, 과감한 공기원근법을 사용하여 거리감을 강조했다. 이는 송도의 실경을 그린 강세황의 〈山城南譙〉(도11)와 김윤겸이 그린 〈極樂巖〉(도12)에서 채택한 시점과도 상통하는 요소이다. 강세황의 〈山城南譙〉는 첩첩이 쌓인 산세를 표현하는데 있어 前景의 산에 초점을 맞춘 후 공기원근법으로 원경을 표현했다. 김윤겸의 〈極樂巖〉은

<sup>22</sup> 18세기 진경산수화를 진작시킨 두 가지 흐름으로 정선양식과 신홍양식을 구분한 시각은 홍선표, 「조선 후기 회화의 세 경향」, 『朝鮮時代繪畫史論』(文藝出版社, 1999), pp. 300-308; 정선과는 변별되는 흐름으로 김윤겸, 이인상, 尹濟弘을 하나의 범주로 이해한 논의는 박은순, 「조선 후기 사의적 진경산수화의 형성과 전개」, 『美術史研究』 16(2002), pp. 350-353.



도 11 姜世晃 〈山城南譙〉,  
1757년, 紙本淡彩,  
33×35.3cm,  
國立中央博物館



도 12 金允謙 〈極樂巖〉,  
紙本淡彩,  
27.0×42.7cm,  
東亞大學校 博物館

김희성과 동일한 실경을 그렸으나 구도에서 큰 차이를 보인다. 전면에 배치된 사찰이 위치로 미루어 볼 때 이는 두 사람이 각각 다른 위치에서 사생을 했기 때문으로 풀이된다.

김희성과 김윤겸이 동시에 남긴 또 하나의 실경 대상은 안음의 〈松臺〉이다. 다만 김윤겸은 흘러가는 계곡에 초점을 맞춘 데 반해(도 13), 김희성은 김윤겸보다 오른쪽에서 구도를 잡아 암석의 표현에 강조를 둔 것에서 차이를 보인다(도 14). 이는 김희성과 김윤겸 모두 실경을 직접 사생했을 가능성을 보여준다. 두 사람이 영남지역을 여행한 시기는 알려져 있지 않지만, 김윤겸이 경상도 진주 근처에서 찰방으로 근무했던 1772년과 김희성이 사천에서 근무했던 1762년을 전후하여 제작하지 않았을까 짐작된다.<sup>23</sup>



도 13 金允謙, 〈松臺〉紙本淡彩, 30.6×37.8cm,  
東亞大學校 博物館



도 14 金喜誠, 〈安陰松臺〉紙本淡彩,  
31.2×27.4cm, 東京國立博物館



도 15 金喜誠 〈畫巖〉,  
紙本淡彩,  
30.0×55.2cm,  
삼성미술관 Leeum

23 정선은 1725-1726년과 1734년에 각각 영남지방을 돌며 勝景을 사생한 화첩을 남겼다. 이에 대한 기록은 趙裕壽, 「題一題所藏鄭畫四郡嶺南帖」, 『后溪集』卷五: 秦弘燮, 『韓國美術史資料集成』4 (一志社, 1996), p. 37; 趙榮祚, 『觀我齋稿』, 謙齋海岳帖 嶺南帖 四郡帖 便一東國山海經 世間不可無者 而獨恨我國刻法魯 無以廣布傳遠; 성균관대학교 編, 『權墨』下 (성균관대학교 박물관, 1995), p. 823. 정선의 것으로 전칭되는 간송미술관 소장 《嶺南名勝帖》은 영남 일대의 실경을 담고 있어 주목되는데, 설령 이것이 정선이 직접 제작한 것이 아닐지라도 정선이 정립한 '영남실경도'의 체계 선택의 전통이 반영되었을 것이다. 《교남명승첩》 가운데 안음지역을 도해한 작품은 〈山陰喚鴨亭〉, 〈安陰愁送臺〉, 〈安陰愁送臺〉, 〈安陰長水寺龍湫〉이 있다.





도 17 曹世傑 〈疊石臺〉,  
1682년, 紙本淡彩,  
42.5×64.0cm,  
國立中央博物館



도 18 金喜誠  
〈北岳望木竟〉,  
紙本淡彩,  
34.7×62.7cm,  
東京國立博物館

난 입체감을 칭찬한 것으로 보인다.<sup>26</sup> 〈북악망목역〉은 미점으로 처리된 정선의 〈木覓朝散〉과는 달리 명암법을 적극적으로 사용한 것으로 강희언의 〈仁王山圖〉와도 화풍을 공유한다.

26 '凹凸'의 용례를 체계적으로 정리한다면 당시에 이해된 서양화법·테서법의 개념을 파악할 수 있을 것이다. 그러나 용례를 집대성한다는 것은 방대한 작업으로서, 우선 조사된 몇 가지 예례 소개하면 다음과 같다. 許嵩의 『建康實錄』에 장승요가 남긴 凹凸畫가 인도에서 온 것이라는 언급이 있고 [이정미, 『조선시대 그림 속의 서양화법』(대원사, 2000), p. 51에서 인용], 홍대용은 연경에서 천주당 벽화를 보고 “누각은 중간이 비었지만 凹凸이 서로 알맞았다”라고 평한 바 있다[홍선표, 『조선후기 서양화관』, 『석남이경성선생고희기념논총』 한국 현대 미술의 흐름』(일지사, 1988), p. 163에서 인용]. 마테오리치는 서양화법을 설명하면서, 서양화에는 凹凸이 있어 중국화와 다르다고 말한 바 있다[이중희, 『근세 중국에 있어서 서양화법 도입에 대해서』(1), 『美術史學研究』 207(1995), p. 75에서 인용].

김희성은 정선이 그린 동일한 실경지역을 도해할 때에도 체재의 성격에 따라 다양한 화법을 구사했다. 김희성과 함께 ‘정선파’로 분류되는 김윤겸이 《蓬萊圖帖》(1768년 제작)에서 정선의 화풍을 보이나 《嶺南名勝帖》(1772년경 제작 추정)에서는 과감한 ‘신흥양식’을 구사한 것에도 맥락을 함께 할 것이다. 실경산수를 그리는 데 있어 특정 양식과 화풍을 선택적으로 사용했다는 것은 작가의 치밀한 구상을 전제로 하는 것이며 이는 김희성을 정선의 제자이되, ‘정선파’로만 바라볼 수 없게 만드는 지점이다.

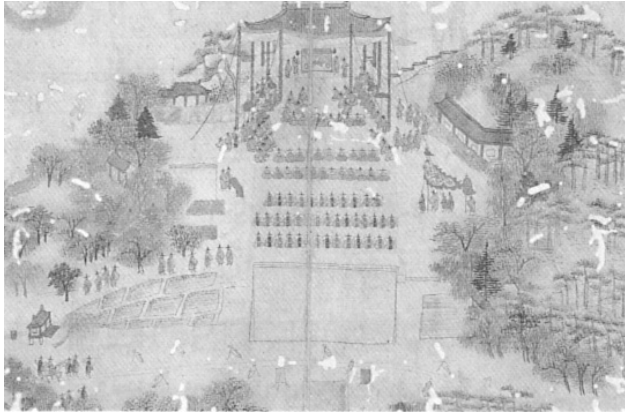
### 3. 18세기 畵員畵風 계열의 산수화

여향문인의 집단적 자긍심이 투영되어 있는 『風謠畵選』에는 김희성이 “관직은 縣監으로 그림을 잘 그렸으며 특히 傳神에 뛰어났다”라고 소개되어 있다. 강세황은 김희성의 단명을 애도하며 “御覽으로 올리는 그림은 늘 왕의 뜻에 맞았다”라고 회고한 바 있다.<sup>27</sup> 김희성은 숙종 어진의 모사를 비롯한 왕공사대부의 초상화를 제작함으로써 화원화가로서의 기량을 인정받은 것으로 보인다. 한편, 앞서 소개했던 김광국의 제발에서는 김희성이 “정선을 떠나 화원이 되자 화격이 낮아졌다”라고 하여 전자의 견해들과 상충되는 의견을 보였다. 이는 수장가·감평가로서 자기 취향이 뚜렷했던 김광국이 문인화론에 경도되었기 때문으로 풀이되며, 화원화가에 대해 ‘재주는 있으나 치열한 예술성이 결여되어 있다’는 양가적 인식을 가졌기 때문으로 보인다. 그러나 김희성이 제작에 참여한 공적 작업의 성과는 단순히 기예적인 측면에만 국한된 것은 아니었다.

화원화가 김희성이 제작한 작품 가운데 주목할 만한 것은 《崙川契帖》이다. 이 화첩은 1760년에 청계천 준설 공사의 완료를 기념하여 제작된 것으로 현재 7개 본이 남아 있다.<sup>28</sup> 준천사업은 英祖(1724-1776년 재위)의 대표적인 치적으로서, 화첩은 영조를 기리는 동시에 愛民과 民本이라는 조선왕조의 통치 이데올로기를 전달하기 위해 제작되었다. 궁중기록화의 제작은 전대의 의례를 기록하여 후대의 전범으로 삼는 것을 전제로 한다. 따라서 궁중의 시각물에서 전례를 따르는 보수성이 담지되는 것은 필연적인 현상이다. 그러나 반복되는 궁중행사가 아닌 청계천의 준설 장면 및 포상 장면을 시각화하는 데 있어 화원들은 ‘전범의

<sup>27</sup> “喜誠子仲益號不染子尙濇子官縣監工畵尤善傳神”, 『風謠畵選』, 「金喜誠條」; 임형택 편, 『(李朝後記)閔巷文學叢書』8 (驢工出版社, 1991), p. 230; 姜世晃의 評은 劉在建 著, 南曉星 譯, 앞의 책, p. 191.

<sup>28</sup> 《崙川契帖》에 대한 종합적인 연구 성과는 박정혜, 『조선시대 궁중기록화 연구』(일지사, 2000), pp. 280-295; \_\_\_\_\_, 「영조년간의 궁중기록화 제작과 준천계첩」, 『도시역사문화』2(2004).



도 19 金喜誠 의,  
〈映花堂親臨賜膳圖〉, 《瀟川契帖》,  
1760년, 27.5×39cm,  
서울대학교 奎章閣

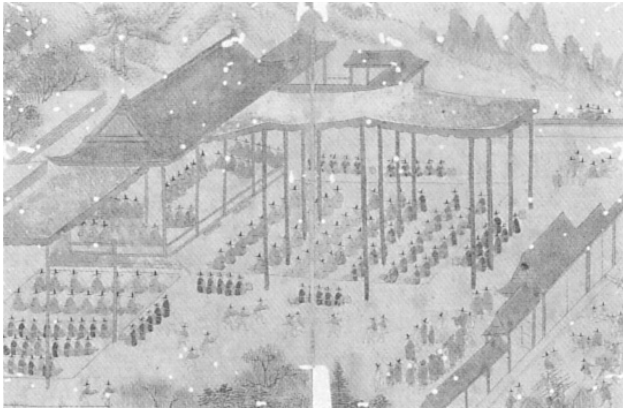


도 20 金喜誠 의,  
〈水門上親臨觀役圖〉, 《瀟川契帖》,  
1760년, 27.5×39cm,  
서울대학교 奎章閣

부채'를 대우기 위한 고민이 필요했을 것이다.

실제로 《준천계첩》을 분석해보면 〈映花堂親臨賜膳圖〉(도 19)에서는 전례가 없던 삼각형 구도를 통해 원근감을 살렸고, 〈水門上親臨觀役圖〉(도 20)에서는 御座보다도 水門과 堤防, 人夫들의 표현에 강조를 둔 과감함을 보였다. 이는 김희성을 위시한 화원들이 사실성을 확보하기 위해 '무엇을', '어떻게' 그릴 것인가에 대해 고민한 결과로 보인다. 기존 연구에서는 《준천계첩》에 보이는 새로운 시도들을 '서양화법'으로 정의하여 논한 바 있다.<sup>29</sup> '서양화법'의 범주를 어떻게 볼 것인가에 대한 문제는 쉽게 결론짓기 어렵겠지만, 분명한 것은 이들이

<sup>29</sup> 《瀟川契帖》에 나타난 서양화법을 논의한 연구는 박정혜, 앞의 책, pp. 388-397; 이성미 『조선시대 그림 속의 서양화법』(대원사, 2000), pp. 181-186.



도21 金喜誠 외,  
 〈鍊戎臺賜宴圖〉, 《瀋川契帖》,  
 1760년, 27.5×39cm,  
 서울대학교 奎章閣

주문자의 취향과 화원 내부의 전통에 순응하면서도 ‘이질적 요소’를 수용하여 ‘시각적 사실성’을 확보하려 했다는 점이다.

한편 박정혜 교수는 〈鍊戎臺賜宴圖〉(도 21)의 丁자형 나무와 미점이 적힌 산세 표현을 김희성이 담당했을 것으로 추정한 바 있다.<sup>30</sup> 이는 정선화풍이 궁중으로 수용되는 데에 김희성이 기여한 과정을 짐작하게 하는 대목이다. 김희성의 작품 가운데는 ‘傲董覃筆意’라는 제 말이 적힌 도석인물화가 있다.<sup>31</sup> 화원화가 김희성이 전대의 화원화가인 김명국의 작품을 倣했다는 점에서 특별한 작례가 아닐 수 없다. 이외에도 김희성이 남긴 인물화가 전대의 화원 화풍에 영향을 입은 바가 크다는 점을 상기하면 김희성은 화원화가의 전통을 계승하면서도 私家에서 훈련한 정선화풍을 궁중에 유입시켜 새로운 18세기 화원화풍을 정립시킨 데에 일조했다고 평가할 수 있다.<sup>32</sup>

이 같은 면모는 김희성의 〈안음송대〉에 보인 설채법이 御廳用으로 제작된 《瀋陽館圖帖》에도 구사되었다는 점에서 재차 확인된다. 《심양관도첩》의 한 면인 〈山海關外圖〉(도22)는 화면 오른쪽의 산세를 표현한 방식에 있어 극적인 채색을 통해 괴량감을 확보했다. 이는 김희성이 〈안음송대〉에 보인 설채 방식과 동일한 원리를 가진다는 점에서 주목된다.<sup>33</sup> 이 화첩은

<sup>30</sup> 박정혜, 앞의 책, p. 292.

<sup>31</sup> 권윤경, 앞의 글, p. 143 도14.

<sup>32</sup> 김희성이 전대의 화원화풍을 계승한 측면에 대해서는 김수진, 앞의 글, pp. 33-42.

<sup>33</sup> 《瀋陽館圖帖》을 본격적으로 연구한 성과로는 박은순, 「조선 후기 심양관도화첩과 서양회법」, 『美術資料』 58(1997); 정은주, 「1760년 庚辰冬至燕行과 《瀋陽館圖帖》」, 『명청사연구』 25(2006); 최경원, 「조선 후기 대청 회화교류와 청회화양식의 수용」(홍익대학교 석사학위논문, 1996)의 〈참고자료 I〉에서는 이필성이 1765년에도 수행화원 자격으로 연행했다는 사실을 밝혔다.



도22 李必成 외.  
 〈山海關外圖〉, 《瀋陽館圖帖》  
 1761년, 絹本彩色, 46×55cm,  
 LG 연암문고

화원화가 李必成(생몰년 미상)에 의해 제작된 것으로 김희성이 제작에 관여했다는 문헌적 근거는 찾을 수 없다. 다만 두 사람이 1757년에 함께 『정성왕후국장도감의궤』를 제작한 전력을 상기해보면 이들이 18세기 화원화풍을 공유했을 가능성은 충분하다.<sup>34</sup> 강세황의 〈영통동구도〉(도16)와 김희성의 〈안음송대〉(도14), 왕실이 주문한 〈산해관외도〉(도22)에서 ‘괴량감을 강조한 설채’라는 공통적인 화법상의 시도가 발견되고 이것이 18세기에 나타난 ‘서양화법’과 연관된다면, 이는 어떻게 해석해야 할까? 보수적인 궁중의 시각물에 투영된 ‘서양화법’은 어떤 이유에서 용인된 것일까? 사가에서 제작된 실경산수화의 표현 방식이 궁중에 유입되어 ‘궁중실경산수’의 정립에 영향을 끼쳤다고 보아도 될까?

변화무쌍한 18세기의 시대적 조류 속에서 당대 화원화가들은 사실성의 획득이라는 직업적 사명에 기민하게 반응하며 새로운 화풍을 수용했다. 김희성이 경물을 중첩시켜 공간감을 확보하는 전통적인 원근법 위에 공기원근법과 명암법을 더한 것은 이 같은 노력의 소산으로 볼 수 있다. ‘전통’이라는 이름으로 ‘보수성’을 담지하는 궁중회화에 대담한 삼각형 구도가 차용되었다는 것은 비단 김희성 개인의 성과에 국한되는 것이 아니라 왕실이 그것을 용인했다는 의미로 받아들여야 할 것이다. 궁중기록화는 그림이 제작된 경위와 시기가 분명히 남아 있어 우리 회화사 연구에 基準作 역할을 한다. 따라서 김희성이 구사한 ‘화원풍의 서양화법’과 ‘정선양식의 화원화풍’은 우리 회화사 연구에 있어 하나의 양식적 기준이 될 수 있을 것이다.

<sup>34</sup> 박정혜, 앞의 논문(1995), pp. 234-235 참조.

#### IV. 김희성의 작가적 위상

한국회화사를 초기에 구축했던 선학들은 김희성을 ‘謙齋一派’, ‘箕善派’로 정의했다. 그러나 그 세대에서조차 정선을 따른 작가군이 ‘一派의 의식’을 가지고 있지 않았기 때문에 ‘겸재일파’라는 정의가 적합한 것이 아니며, ‘화풍’상의 공통점을 강조하기 위해 편의상 사용할 수밖에 없다는 점을 인식하고 있었다.<sup>35</sup> 그럼에도 불구하고 학계는 그간 정선의 화풍에 영향 받은 작가를 분류하면서 ‘정선파’, ‘겸재일파’라는 명칭을 지속해서 사용해 왔다. 이는 ‘派’라는 표현이 ‘史的 系譜’를 만드는 데 있어 명쾌한 분류의 틀을 제공했기 때문이라 생각된다.<sup>36</sup> 그러나 김희성이 남긴 50여 점의 작품을 보면 ‘정선’의 영향으로 설명되지 않는 작품의 수가 더 많다. 특히 김희성은 산수화라는 단일 畵目에서조차 다기한 양식을 동시에 구사하고 있어 그의 조형언어가 비단 겸재 정선이라는 단 하나의 원천(source)에서 비롯된 것이 아니라는 점을 보여준다. 이는 김희성에만 국한되는 논의가 아니라 김윤겸, 姜熙彦(1710-1784)과 같이 ‘정선파’로 분류되었으나 다른 양식의 작품도 함께 남긴 작가들의 경우도 마찬가지다. 따라서 편의상로나마 ‘정선파’라는 개념의 사용이 불가피하다면 한 사람의 작가가 여러 양식과 화법을 동시에 구사할 수 있다는 점에 함의하는 동시에, 그 자체가 ‘정선파’에 대한 좀더 실상에 가까운 이해라는 점을 주지해야 할 것이다.

김희성을 평가하는 데 있어 ‘정선’ 못지않게 중요한 틀을 제시하는 것은 ‘여향인’이라는 키워드이다. 김희성의 작품에 제발을 남기거나 합작품을 남긴 人士로는 강세황, 김광국, 김윤겸, 金履申(1712-1774), 마성린, 嚴漢朋(1685-1759)이 있다. 이 가운데 강세황을 제외하면 모두 서화가나 수장가로 이름이 높았던 여향인과 安東 金門 출신의 서얼문사이다. 동경 국립박물관에 소장된 《漢書帖》에는 김희성의 〈우동기우도〉, 〈평사낙안도〉, 〈고사인물도〉, 〈북악망목역〉(도 18)이 남아 있는데, 이 작품들에는 공통적으로 ‘瀟東’과 ‘眉山’이라는 印章과 落款이 남아 있다. 여기서 ‘준동’은 안동 김문의 서자인 김이곤이며 ‘미산’은 마성린을 지칭한다. 〈우동기우도〉와 〈평사낙안도〉에 남아 있는 제시는 현재 규장각에 소장되어 있는 김이곤의 문집 『鳳麓集』에서 「再過江上春望」, 「細雨」라는 제목으로 찾아볼 수 있다(표1 참조).

<sup>35</sup> 이동주, 「겸재일파의 진경산수」, 『한국의 미 ①』(중앙일보사, 1977), p. 175.

<sup>36</sup> 안휘준, 『한국회화의 이해』(시공사, 2000), pp. 311-312; 이태호, 앞의 논문; 박효은, 「산수화 속의 경기도」, 『옛 그림 속의 경기도』(경기문화재단, 2005) pp. 69-85.

이는 이 작품들이 김희성의 그림 위에 김이곤이 지은 시를 마성린의 글씨로 읊긴 詩書畫 合璧(작임)을 의미한다. 『봉독집』에서 김희성에 대한 특별한 언급을 찾을 수는 없었지만 안동 김문이 여향문예인을 후원했던 전력을 상기한다면 김이곤이 김희성을 후원했을 가능성도 배제할 수 없다.<sup>37</sup> 한편 마성린은 1744년에 정선 문하에 출입하기 시작하여 약 10년간 화업을 쌓았으나 지나친 酬應에 이기지 못해 절필했다는 기록을 남긴 바 있다. 그러나 절필 후에도 서화의 구청은 끊이지 않았던 것으로 보인다. 다음은 마성린의 기록이다.

나는 여섯 살 때부터 붓을 쥐고 글씨를 익히기 시작하여 10여 세에 이를 때까지 「筆陣圖」를 1천여 회 썼고 「蘭亭帖」을 1천여 회 썼다. (중략) 이 외에 허다한 잡서를 천 가지 만 가지 수 응하느라 겨를이 없었다.<sup>38</sup>

위의 자료는 마성린에게 엄청난 양의 글씨 청탁이 들어왔던 상황을 짐작하게 해준다. 김희성과 함께 서화 합벽으로 〈王羲之換鵝圖〉를 제작했던 엄한봉의 경우에도 그의 글씨가 여향에서 인기가 높았다는 기록이 남아 있다.<sup>39</sup> 김희성과의 교류가 확인되는 마성린, 임성원, 엄한봉과 같은 인사들은 대대로 여향문인 가문을 형성하여 자신들의 신분적·사회적·문화적 지위를 세습시켰다. 같은 맥락에서 김희성은 경아전 서리 집단의 거주지인 옥계에 세거하면서 여향문인층과 시·서·화를 나눔으로써 자신의 집단적 정체성을 공고히 했을 것이다.

김희성은 안동 김문과도 긴밀한 관계를 맺었던 것으로 보이는데, 특히 김희성의 조부인 김석귀와 부친인 김상린이 김창협-김창흠 형제와 교유한 기록이 있어 주목된다.<sup>40</sup> 또 앞서

37 장동 김문의 문예계 후원에 대해서는 이경구, 「장동 김문의 문물 수용론과 문예활동」, 『韓國學報』 112(2003); \_\_\_\_\_, 「17-18세기 장동 김문 연구」(서울대학교 박사학위논문, 2003); 고연희, 「17세기 말·18세기 초 백약사단의 명칭대 회화 및 화론의 수용 양상」, 『東方學』 3(1997); \_\_\_\_\_, 「조선 후기 산수기행예술 연구」(일지사, 2001).

38 “余自六世始集筆習字 以至十餘世 而書筆陣圖千餘回 又書蘭亭帖千回 (중략) 此外許多雜書之千百酬應不須假論”, 馬聖麟, 「序家藏自書帖後」, 『安和堂私集』; 林燦澤 編, 『(李朝後期)閔巷文學叢書』 2 (驢江出版社, 1986) p. 154; 번역은 강명관, 앞의 책, pp. 171-172 인용.

39 김희성의 그림과 엄한봉의 글씨로 완성된 〈왕희지환아도〉에 대해서는 유미나, 「중국시문을 주제로 한 조선 후기 서화합벽첩 연구」(동국대박사논문, 2005), pp. 292-300. 이에 대한 자료를 제공해주신 유미나 선생님께 감사 드린다. 엄한봉에 대해서는 강명관, 앞의 책, pp. 25-26; 엄한봉의 글씨가 여향인이었다투어 구했다는 데에 대해서는 이규상, 민족문화사연구소 한문분과 역, 앞의 책, p. 132.

40 김창흠이 김석귀에게 준 편지는 金昌翁, 「與金錫龜」, 『三淵集拾遺』 卷二十에 세 件이 보이고, 김창협과 김상린

언급했다시피 김희성의 작품에 안동 김문의 서출 김이근과 김윤겸이 제발을 남기기도 했고 김희성-김윤겸이 沈師正(1707-1769) 작품에 함께 화평을 남긴 사례도 보인다.

《불염계주인진적첩》에는 김희성이 제발과 화평을 쓴 정선의 작품 2점과 심사정의 작품 2점이 있다. 김희성의 글은 화원화가가 남긴 화평이라는 점에서 희소가치가 있을 뿐더러 김희성의 회화관을 보여준다는 점에서 의의를 가진다. 김희성은 심사정의 〈蜀山圖〉에 ‘故事圖를 제작할 때에 前代의 眞作을 본 것이 아니라면 模本이 되는 문헌에 충실해야 하며, 그림의 주제와 분위기에 따라서 靑綠을 가해야 한다’는 견해를 피력했다.<sup>41</sup> 또 심사정의 〈松下飲茶〉에서는 ‘指頭畫法의 사용이 기이한 재능을 드러내고자 한 것으로 바람직하지 못하다’는 견해를 보였다.<sup>42</sup> 김희성의 견해 뒤에는 김윤겸과 강세황이 차례로 소견을 덧붙였는데, 김윤겸은 김희성의 평가에 대해 贊反을 드러냈고 강세황은 간단히 총평을 달았다. 이는 김희성이 회화사적 계보에 대한 식견을 바탕으로 김윤겸, 강세황과 함께 그림을 보고 평가하는 자리를 가졌으리라는 점을 시사한다.

김희성을 이해하는 데 있어 ‘정선파라는 범주는 중요한 기준이 된다. 그러나 ‘정선파’ 안에서 여항문인, 화원화가, 대필화가와 같은 작은 범주가 가지는 차이를 인식하고 그 성격을 파악할 때 김희성이라는 한 작가의 위상을 온전히 평가할 수 있을 것이다. 세대를 아우르며 집단적 자의식을 형성해 갔던 여항문예인이자 정선 畫塾의 일원으로 활동했던 김희성에 대한 이해가 18세기 문화지형도를 복원하는 데 일조하기를 기대한다.

## V. 맺음말

김희성은 겹재 정선의 양식을 수용했고 그것을 궁중회화에 응용했다. 감평 능력을 가진 여항문인작가로 시와 그림을 남겼고, 화원의 전통과 새로운 화법을 수용하여 자신의 창안물

이 함께 백운산에 올랐다는 기록은 金昌協, 『游白雲山記』, 『農巖集』卷之二十四.

<sup>41</sup> “噫吁噫 危乎高哉 蜀道之難 難於青天之景也 片幅山勢 似幅於不與秦塞通人之煙絕 然山之設色 胡爲乎靑綠 靑綠者 可施(? 於明媚山川 不可乎如此 猿猱欲渡愁攀援之色 壁 玄齋公何乃忘置耶 抑或有所見蜀山圖眞蹟而然耶 大抵靑綠色 故頓無又開子規啼夜月 愁空山之景 遠景中 十字關(? 亦差大 然大體則(?) 絕勝布置者也 不染子題”, 〈축산도〉의 제발 탈초 및 번역은 권윤경, 앞의 글, p. 127.

<sup>42</sup> “所謂指頭法 則小指甲上濡墨以寫云 欲見異材 雖如此 既有筆墨 則捨此而可取乎指頭耶 古之懷素僧 雖醉後 濡墨于頭作字 吾亦不取焉”, 〈송하음다〉의 제발 탈초 및 번역은 권윤경, 앞의 글, p. 127.

로 소화시켰다. 정선양식의 구사에 능했던 한편 18세기 화단을 주도했던 새로운 흐름을 고무 수용하는 데에도 적극적이었다.

이 글은 김희성의 유전작 50여 점 가운데 산수화에 초점을 맞추어 그의 작품 세계의 성격을 구명해보려 한 시도였다. 기존의 김희성에 대한 평가가 ‘정선파’에만 국한되었던 것은, 작품 전체를 조망할 기회를 갖지 못하고 소수 작품을 평가의 기준으로 삼았기 때문으로 보인다. 김희성의 산수화에 보이는 다양한 화풍의 연원은 양적·질적 성장을 이룬 18세기 화단의 반영이자 작가의 출신 및 교유에서 기인한 것으로 보인다. 화원화가이자 겸재 정선의 제자, 여항문인이었던 김희성에 대한 조명이 未明에 묻혀 있던 한 작가를 재발견하는 계기이자 기타 미발굴 화가를 연구하는 데에도 一例로서 기여하기를 바란다.

표 2 김희성의 작품 목록

장르	작품명	제작연대	소장처	계체 도록 및 논저
실경산수화	서해풍범	1754	삼성미술관Leeum	『호암미술관 연구논문집』4호
	와운누계창	1756	“	“
	청담 침□대	미상	서울대 박물관	김수진, 「불염재 김희성의 회화 연구」(서울대 학교 석사논문, 2006)
	용음퇴	미상	“	『호암미술관 연구논문집』4호
	화암	미상	“	“
	극락암	미상	“	“
	송대	미상	동경국립박물관	『예외소장 한국문화제 4 일본소장 ②』
	소요정	미상	삼성미술관Leeum	『호암미술관 연구논문집』4호
	춘생와	미상	“	“
	개회사	미상	“	“
	양천현아	미상	“	“
	진경산수화	미상	동경국립박물관	『예외소장 한국문화제 4 일본소장 ②』
	복악망목역	미상	“	“
진경산수화	미상	선문대 박물관	『(鮮問大學校博物館)名品圖錄 2: 繪畫篇』	
방고산수화	무릉도원 2폭	미상	동경국립박물관	『예외소장 한국문화제 4 일본소장 ②』
	육로일단 6폭	1754	간송미술관	『間公文華』25·39·42호
	우동기우도	미상	동경국립박물관	『예외소장 한국문화제 4 일본소장 ②』

	평사낙안도	미상	동경국립박물관	『혜외소장 한국문화제 4 일본소장 ②』
	고사배도	미상	간송미술관	『濶松文華』42호
	예장소요도	미상	국립중앙박물관	『(한국의 미)산수화』下
화조영모화	연호대란	1742	간송미술관	『濶松文華』29호
	석극도	미상	국립중앙박물관	변영섭, 『포암 강세황 회화 연구』
	한암초충도	미상	이화여자대학교 박물관	『이화여자대학교 박물관 소장품 목록』
	화접도	미상	서울대 박물관	『(서울대학교 박물관 소장) 한국전통회화』
	잠자리	미상	''	''
	화조도	미상	''	''
도석인물화	김명국선전도	미상	삼성미술관 Leeum	『호암미술관 연구논문집』4호
	오수청천도	미상	간송미술관	『濶松文華』25호
	수노인도	미상	개인소장	『조선시대 회화명품집』, 진화당, 1995.
	노석취면도	미상	국립중앙박물관	『국립중앙박물관 한국서화유물도록』6집
고사인물화	왕희지 환아도	미상	국립중앙박물관	유미나, 「중국서문을 주제로 한 조선 후기 서화합벽첩 연구」(동국대학교 박사논문, 2005)
초상화	전일상초상	1748	개인소장	조선미, 『한국초상화연구』(열화당, 1983)
	석천한유도	1748	개인소장	『(한국의 미) 풍속화』
	전운상초상	1748 추정	개인소장	충남 유행문화제 147호
산수인물화	기수조용도	미상	개인소장	유복렬, 『한국회화대관』
	야주취월도	미상	간송미술관	『濶松文華』29호
	고서관수도	미상	동경국립박물관	『혜외소장 한국문화제 4 일본소장 ②』
	어초문답도	미상	개인 소장	제97회 서울유선 근현대 및 고미술품 경매 출품작
궁중기록화	숙중어진모사도감의계	1748	장서각·규장각	『장서각도서해제』
	정성왕후국장도감의계	1757	규장각	『정성왕후국장도감의계』
	준천계첩	1760	부산시립박물관 규장각 고려대 박물관 외	박정혜, 『(조선시대) 궁중기록화 연구』
김희성의 계발 및 화평이 있는 작품	정선, <운리계성>	미상	삼성미술관 Leeum	『호암미술관 연구논문집』4호
	정선, <청담외곡>	''	''	''
	십시경, <축산도>	''	''	''
	십시경, <송하읍다>	''	''	''

\* 주제어(key words) \_\_\_ 金喜誠(Kim Hui-seong), 金喜謙(Kim Heekyoun), 鄭進派(Jeongseon school), 畫員畫家(court painter), 閭巷文人(Middle class literati, Yeo-hang-Munin), 眞景山水畫(true view landscape paintings), 山水畫(landscape painting)

■ 투고일 2008년 2월 27일 | 심사일 2008년 3월 31일 | 심사완료일 2008년 5월 9일 ■

不染齋 金喜誠(?-1763년 이후)은 18세기 英祖(재위: 1724-1776) 연간에 활동했던 회원화가였다. 金喜謙이라는 異名으로도 불렸던 김희성은 그간 謙齋 鄭敏(1676-1756)의 영향을 받은 직업작가로 언급되곤 했다. 기존 연구성과는 정선의 영향을 받은 작가군을 ‘정선파’의 범주로 이해하는 한편, 이들을 문인화와 직업화가로 이분하여 그 작화태도와 화풍의 성격을 이해해 왔다. 이 같은 시각은 김희성을 이해하는 데 유용한 틀임에 분명하다. 다만, 김희성이 구사한 다양한 화목과 다기한 양식을 설명하기 위해서는 ‘정선파’와 ‘직업화가’라는 틀 외에 다른 관점도 필요하리라 본다.

김희성은 대대로 여항문인을 배출했던 全州 金門 출신으로 일찍이 정선의 門下에서 그림을 배웠고 이후에 畫員으로 재직하였다. 行狀이나 文集이 남아 있지는 않지만 작품에 보이는 화풍과 문헌 기록에 의거해보면 김희성은 당시 화단의 다기한 흐름을 고루 수용했다. 양천지역의 실경 그림에서 확인되다시피 김희성은 정선의 화제 선택 방식과 화풍을 따른 그림을 다수 남겼다. 김희성이 회원에 들어가기 전까지 정선의 문도였다는 金光國의 기록과 정선이 사망하기 3년 전, 1756년에 정선과 김희성이 함께 瀟潭에서 그림을 그린 〈臥雲樓溪漲〉의 작례를 상기한다면 이들의 관계를 사계 시간으로 추정해볼 수 있다.

한편 김희성은 姜世晃(1712-1791), 李麟祥(1710-1760), 鄭遂榮(1743-1831) 등의 작가들이 수용한 安徽派와 吳派에서 유래한 파스텔톤 설채와 암석 표현을 응용하여 영남지역의 실경도를 남기기도 했다. 이 작품군은 정선이 영남지역 실경도를 그린 전통과 부합하는 것처럼 보이지만 화면에 구사된 양식적 특징은 완전히 다른 영향에서 비롯된 것이다.

이외에도 김희성은 沈師正(1707-1769)과 정선의 작품에 畫評을 남긴 바 있는데, 여기에서 김희성은 지두법이 괴이한 것이라고 평했고 청록 물감은 그림의 주제에 맞게 취사선택해야 한다고 주장했다. 회원화가가 화평을 쓴 경우가 희소할 뿐더러 김희성이 가진 회화사적 지식을 가늠해볼 수 있다는 점에서 김희성의 화평은 가치 있는 사료이다. 이와 함께 19세기 문예계를 주도했던 中人詩社의 시원적인 모임에서 여항문인 林必昌(생몰년 미상), 林聲遠(생몰년 미상), 馬聖麟(1727-1798년 이후)과 김희성이 교류했다는 기록은 그가 여항문에인으로서의 정체성을 가졌다는 점을 보여준다.

회원으로서의 김희성은 1748년 肅宗의 御眞 模寫에 동원된 이래 1757년 貞聖王后의 國葬과 1760년의 청계천 준설과 같은 영조 대의 중요한 궁중행사에 대한 기록화를 제작했다. 김희성은 회원화가로서 ‘핍진’과 ‘기록’을 위해 서양화법의 수용에 적극적이었던 것으로 보인다. 《齋川契帖》에 보

이는 삼각형 구도와 명암법이 가미된 설채법은 김희성이 차용한 '서양화법'의 일면을 확인시켜준다.

이 글은 정선의 강한 영향을 받았으면서도 정선파를 빗겨가는 김희성의 작품 세계를 산수화에 주안점을 두어 논구한 것이다. 본 논문이 김희성이라는 未明 속에 묻혀 있던 작가를 재발견하는 게 기이저 기타 미발굴 여항·화원화가를 연구하는 데에도 一例로서 기여하기를 바란다.

## Abstract

# The Landscape Painting of Kim Hui-seong

**Kim Soojin\***

Kim Hui-seong (金喜誠, 1710's-after1763), who was active during the reign of King Yongjo, was a court painter of the 18th century Joseon Dynasty. Kim Hui-seong, also called Kim Hui-gyeom (金喜謙) has been usually referred to as a painter who was strongly influenced by Jeong Seon. Previous scholarship has regarded Kim Hui-seong as a professional painter belonging to the Jeong Seon School; this view was based on the traditional categorization of painters in two groups, professional painters and literati painters. Although this viewpoint provides a useful and convenient framework, it is necessary to explore the landscape paintings of Kim Hui-seong in terms other than 'Jeong Seon School' and 'professional painter' in order to discuss the complex nature of the painter and his works.

Kim Hui-seong was from a Jeon-ju Kim family which had produced a large number of low-level government officials for generations. After studying painting under Jeong Seon in his youth, he served as a court painter during the rest of his life. Despite the lack of his biography or diary, it is possible to trace Kim Hui-seong's painting style based on his works and records left by his acquaintances, which show that he accepted various currents of the painting circle of the 18th century. In his works of true-view landscape paintings of Yangcheon (陽川) area, he followed the style of Jeong Seon especially in the selection of his themes and brushwork. A hypothesis that

---

\* Ph.D. Candidate, Seoul National University

Kim Hui-seong and Jeong Seon shared the intimate relationship of master and pupil is supported by the documents written by Kim Kwang-kook (金光國, 1727-1797), which stated that Kim Hui-seong had been a follower of Jeong Seon before he entered the Painting Academy of the court. A record indicates Kim Hui-seong accompanied Jeong Seon to Cheongdam (淸潭) to sketch his landscape in 1756, 3 years before Jeong Seon's passing, further reinforces this argument.

Kim Hui-seong also produced several pieces of painting that shared close affinities with the works of Kang Se-hwang (1712-1791), Yi In-sang (1710-1760) and Jeong Su-yeong (1743-1831), who usually employed the brushwork of Anhui school and Wu school, which is characterized by pastel tones and emphasis on the depiction of rocks. This trait is especially apparent in a series of true-view landscape paintings of An Eum (安陰) area in Youngnam province. Though these paintings seem to be following the tradition of true view landscape painting established by Jeong Seon in terms of the theme, the brushwork and composition show a completely different nature.

Kim Hui-seong showed that he was more than a professional painter when he criticized Sim Sajeong (1707-1769) in the inscriptions he left in Sim's *Mountain Shu* (蜀山圖) and *Drinking Tea under the Pine Tree* (松下飲茶). He commented that *Drinking Tea under the Pine Tree*, which was not painted with brush but fingers, was an ostentatious display of bizarre talents, while the green and blue of *Mountain Shu* was unsuitable to the function and theme of the painting. This presents an unprecedented case of a professional painter criticizing the works of other painters. He also participated in a leading association of middle class writers and painters. It seems that Kim Hui-seong was fashioning himself as middle class literati rather than a simple professional painter through these activities.

As a court painter whose responsibility was to record court events as closely as possible, Kim accepted the innovative principles of perspective and shading originated from the Western tradition of painting in order to produce a more realistic view. In *Album of Dredging a Waterway* in 1760, a triangular composition with a vanishing point that emphasizes the sense of distance is found, probably intended to imitate the perspective technique of Western paintings.