

朝鮮後期《槎路勝區圖卷》의 作者와 畫風에 관한 연구

권혜은*

- I. 머리말
- II. 戊辰年(1748) 통신사행과 《槎路勝區圖卷》
- III. 수행화원 李聖麟의 생애와 작품
- IV. 《槎路勝區圖卷》의 제작 경위와 구성
- V. 《槎路勝區圖卷》의 화풍상의 특징
- VI. 맺음말

I. 머리말

《槎路勝區圖卷》은 ‘槎路’는 뱃길, ‘勝區’는 절경을 의미하는 것으로, 부산에서 일본의 에도[江戸]에 이르는 조선시대 通信使行의 여정을 담은 작품이다. 총 서른 폭으로 구성된 이 작품은 가로가 약 70cm인 각 장면을 열다섯 면씩 이어 붙여 10m가 넘는 두 개의 橫卷으로 이루어져 있다. 그러나 화면의 가운데가 모두 잘려 있는 흔적으로 미루어 본래는 화첩 형태였음을 알 수 있고,¹ 1931년 최초로 소개된 도록에도 지금과 같은 모습으로 폭이 좁은 裝黃의 상태로 보아 이 작품은 구한말에 卷으로 수리되어 박물관에 유입된 것으로 보인다.²

* 충청박물관 학예연구사

《사로승구도권》의 각 장면은 도착지를 중심으로 일본의 주요 명승지나 인상적인 경치 등이 다채롭게 구성되어 있다. 통신사행 관련 회화들이 한국과 일본 모두 행렬도나 행사도들이 주를 이루고 있는 데 반해, 사행의 주요 과정과 실경을 상세히 묘사한 것은 한일 양국 중 《사로승구도권》이 유일하게 남아 있다는 점에서 이 작품이 갖는 의미는 매우 크다. 그럼에도 불구하고 이 작품은 화면 우측에 지명을 적어놓은 것 외에 어떠한 기록도 남아 있지 않아 작자와 연대를 파악할 수 없었기 때문에, 작품이 갖는 중요도에 비해 관련 연구 성과는 미비한 편이다.

작품의 제작 연대는 소장처인 국립중앙박물관의 유물카드에 따르면, 1910년 박물관 입수 당시 ‘필자미상의 1811년 辛未(使)行 때의 작품’으로 기재되어 있으며, 이후 도록에도 필자미상의 조선 말기 작품으로 소개된 바 있었다.³ 그 후 1984년 대표적 통신사 연구자인 李元植 선생은 작품 중 한 장면에 적힌 날짜가 1748년 10차 戊辰年(영조 24) 사행기록과 일치한다는 사실을 밝히고, 作者는 당시의 수행화원인 李聖麟이란 결정적인 의견을 제시하였다.⁴ 그 후 여러 연구에서 이를 인용하였지만 역사학계에서는 한일관계사 연구의 시각자료 정도로 활용되었을 뿐 작품 자체를 주목하여 다룬 적이 없었다.

회화사 연구에서는 홍선표 교수의 박사논문에서 가장 구체적으로 다루어진 바 있는데, 《사로승구도권》의 순서를 소개하며 ‘記錄寫景圖’ 혹은 ‘實景風俗畫’의 특징을 보이고 진경산수화풍의 영향을 받은 작품으로 정리하였다. 아울러 역대 통신사 화원들에 대해 다루면서 이성린의 현존작에 대해 전반적으로 검토하는 등, 본 작품의 연구에 초석을 마련하여 큰 의미를 가진다.

그 외에도 조선후기 실경산수화 연구에서 가장 널리 알려진 〈부산〉 장면을 비롯한 몇몇 장면들이 다루어진 바 있다.⁵ 그러나 아직까지 《사로승구도권》 작품 자체에 대해 심도 있게

1 현재 국립중앙박물관에 소장되어 있는 이 작품의 명칭은 《槎路勝區圖》로 소개된 적이 많았으나, 본 논문에서는 《槎路勝區圖卷》이라 명하고자 한다. ‘卷’이라 칭하는 이유는 무엇보다 총 서론 장면에 달하는 작품을 단순히 ‘사로승구도’라 칭하기보다는 명확히 규정을 내릴 필요가 있다고 생각하기 때문이다. 또한 본래 書帖으로 제작되었던 것으로 보이나 遺傳과정에서 卷의 형태로 수리되어 전해지고 있으므로, 현전하는 상태를 우선 고려하여 卷으로 칭하도록 하겠다.

2 《槎路勝區圖卷》이 최초로 소개된 것은 1931년 京城美術俱樂部에서 주최한 ‘朝鮮名畫展覽會’였으며, 그 후 1977년 국립중앙박물관의 韓國繪畫—國立中央博物館 未公開繪畫 特別展에서 공개되면서 通信使나 실경산수와 관련한 전시회에 수차례 전시된 바 있다.

3 본 논문을 위해 귀중한 유물들과 유물카드를 열람할 수 있도록 배려해주신 국립중앙박물관 관계자분들께 감사드린다.

4 李元植, 『朝鮮通信使に隨行した倭字について』, 『朝鮮學報』 111(朝鮮學會, 1984).

연구된 바는 없으며, 작자에 대한 문제 역시 이원식 선생의 의견을 따르는 추세이지만 여전히 일부에서는 전칭작이나 필자미상으로 다루어지고 있다.⁶

따라서 본고에서는 지금까지의 연구 성과와 여러 문헌기록들을 토대로 제작 연대와 작자에 대한 문제를 계검토하여 이를 분명히 밝혀보고자 하며, 《사로승구도권》의 제작 경위와 전체적인 구성상의 특징을 살펴볼 것이다. 또한 작품에 드러나는 화풍의 특징과 각각의 세부 표현들에서 나타나는 양상을 파악하여 그동안 주목받지 못했던 이 작품의 회화사적 의의를 고찰해보고자 한다.⁷

II. 戊辰年(1748) 통신사행과 《槎路勝區圖卷》

《사로승구도권》의 제작 시기인 18세기 중엽, 조선과 일본은 모두 정치적 안정을 바탕으로 선련우호적인 관계를 유지하였고, 임진왜란 이후 양국의 긴장이 완화되면서 조선후기 통신사행에서는 문화교류가 주된 임무로 부각되었다.⁸

조선의 외교문헌인 『交隣志』에 의하면 1748년 무진년 통신사행의 목적은 전례와 마찬가지로 幕府의 關白의 계승을 축하하며 양국의 우호를 다지는 명분을 가졌다. 또한 문화교류의 역할이 중요해짐에 따라 다양한 분야의 인재들이 사행에 참여하였고, 畫員 역시 우수한 善畫者를 선발 파견하였다.⁹ 총 475명으로 구성된 일행은 1747년 11월 서울을 출발한 후

⁵ 《槎路勝區圖卷》을 무진년 사행의 이성린의 작품으로 보는 論著들은 다음과 같다. 李進熙, 「釜山浦를 그린 朝鮮時代의 그림에 대하여」, 『崔永熙先生 華甲紀念韓國私學論叢』(탐구당, 1987); 辛基秀 外, 『(大米)朝鮮通信使: 善隣と友子の記録』 6卷(明石書店, 1993); _____, 「繪筆の交流 明國, 聖麟と春ト」, 『朝鮮通信使とそう時代』(明石書店, 2001); 崔博光, 「朝・日間 繪畫의 交流에 대하여—李聖麟과 大岡春ト를 중심으로」, 『大同文化研究』 29(성균관대학교 대동문화연구원, 1994); 洪善杓, 「朝鮮後期 通信使 隨行畫員의 파견과 역할」, 『美術史學研究』 205(한국미술학회, 1995); _____, 「朝鮮後期 通信使 隨行畫員의 繪畫活動」, 『美術史論壇』 6(한국미술연구소, 1998); _____, 『近世韓日繪畫 交流史研究』(九州大學大學院 博士學立論文, 1999); 朴銀順, 『金剛山圖 연구』(一志社, 1997); _____, 「朝鮮後期 《鄒易館圖》畫帖과 西洋畫法」, 『美術資料』 58(국립중앙박물관, 1998); _____, 『이렇게 아름다운 우리 그림』(한국문화재보호재단, 2008) 등이 있다.

⁶ 작자가 筆者未詳으로 소개된 사례는 다음과 같다. 『李王家 博物館所藏品目錄』(東京府立美術館, 1933); 『朝鮮通信使繪畫集成』(講談社, 1985); 山內長三, 「朝鮮通信使の紀行 槎路勝區圖券について」, 『月刊 韓國文化』(1986. 8); 『고려·조선의 대외교류』(국립중앙박물관, 2002).

⁷ 본고에서는 지면 사정상 《槎路勝區圖卷》의 모든 장면을 실지 못하였다. 작품의 전 장면은 권혜은 「朝鮮後期 《槎路勝區圖卷》의 作者와 畫風에 관한 研究」(홍익대학교대 학원 미술사학과 석사논문, 2005) 도판 1-30 참조.

⁸ 孫承喆 外, 『講坐 韓日關係史』(현문사, 1994), pp. 362-370.

이듬해인 2월에 부산에서 출항하여 6월에 에도에 도착하여 국서를 전달한 뒤, 8월에 서울로 돌아오는 약 270여 일간의 통신사행을 수행하였다.¹⁰

이러한 시대배경을 바탕으로 한 《사로승구도권》은 화면 우측에 적힌 지명 외에는 남아 있는 기록이 없어 연대와 작자를 파악하기 어려웠으나, 통신사행 기록들과 작품을 비교해 보면 명확히 파악할 수 있다. 무엇보다 6월 17일 오시하라(吉原)의 館所에서 눈이 쌓인 후지산(富士山)을 보았다는 〈吉原館六月十七日望見富士山雪〉은 '6월 17일'과 '吉原館'이라는 일시와 장소가 무진년 사행기록과 유일하게 일치하므로, 작품의 연대를 알 수 있는 결정적인 장면임이 이미 알려진 바 있다(도1).¹¹ 실제로 당시 使行錄인 종사관 曹命采(1700-1764)가 쓴 『奉使日本時間見錄』에 따르면 5월 17일 에도로 향하는 길에 본 후지산은 날이 흐려 잘 보이지 않았는데, 6월 17일 귀국길에는 쾌청한 날씨 덕분에 館所에서 후지산 전체를 감상할 수 있었다고 한다.¹²

이외에도 《사로승구도권》은 무진년 사행기록과 일치하는 부분이 여러 곳에서 발견된다. 히비(日比)에서 하룻밤을 묵었다는 〈夜泊日比〉장면의 경우(도2), 하늘에 뜬 둥근 달과 화면 오른쪽에 배 한척이 따로 떨어져 있는 것을 볼 수 있다. 이는 통신사 일행이 험난한 조류로 인해 히비의 포구에서 하룻밤을 묵던 중 정사의 배가 조난을 당해 새벽에 뒤늦게 도착했다는 무진년(4월 16일)의 기록과 일치한다.¹³ 더구나 히비에서 이러한 일을 겪었다는 기록은 무진년 통신사행록에만 발견되므로 제작 연대를 밝혀주는 결정적인 장면이라 하겠다.

20번째 장면 〈西京本長寺北園〉은 사이쿄(西京) 館所의 庭園을 묘사한 것으로, 이곳을

⁹ 통신사행에 선발된 화원들은 대부분 한창 왕성한 활동을 펼쳤던 젊은 도화서 화원들이었으며, 『通信使講定節目』 등의 기록에 따르면 일본에서도 역시 技藝에 능한 자를 보내줄 것을 요구하였는데, 무진년 사행의 경우도 마찬가지였다. “글 잘하고, 글씨 잘 쓰고, 그림 잘 그리고, 활 잘 쓰는 사람을 데리고 온다(能文能書能畫並弓藝之人 精擇帶來).” 『增正 交隣志』 권 5, 信行各年例(민족문화추진회 편, 1998).

¹⁰ 1748년 무진년 통신사행의 기록은 현재 4편 정도가 확인된다. 從事官 曹命采, 『奉使日本時間見錄』은 『국역 해행총제』 속집에 수록되어 있으며, 자제군관 洪景海의 『隨使日錄』은 서울대학교 도서관, 著者未詳의 『日本日記』는 日本 京都大學 圖書館에, 『日觀考要』는 국립중앙도서관에 각각 소장되어 있다.

조명채의 『봉사일본시문견록』은 부산을 출발하여 江戶에서 국서를 전달하고 부산에 돌아오기까지의 기록을 남긴 반면, 홍경해의 『수사일록』은 1747년 11월 28일 서울에서부터 江戶에 이른 뒤, 회정길 중 岐島 風本浦까지의 여정을 상세하게 기록하였다. 『일관고요』는 전대 사행의 申維翰이 쓴 『聞見雜錄』의 내용을 그대로 수록하였으나, 通信 부분에 적힌 금번 사행의 목적과 사행원들의 목록 등이 무진사행의 것이어서 당시의 기록임을 알 수 있다.

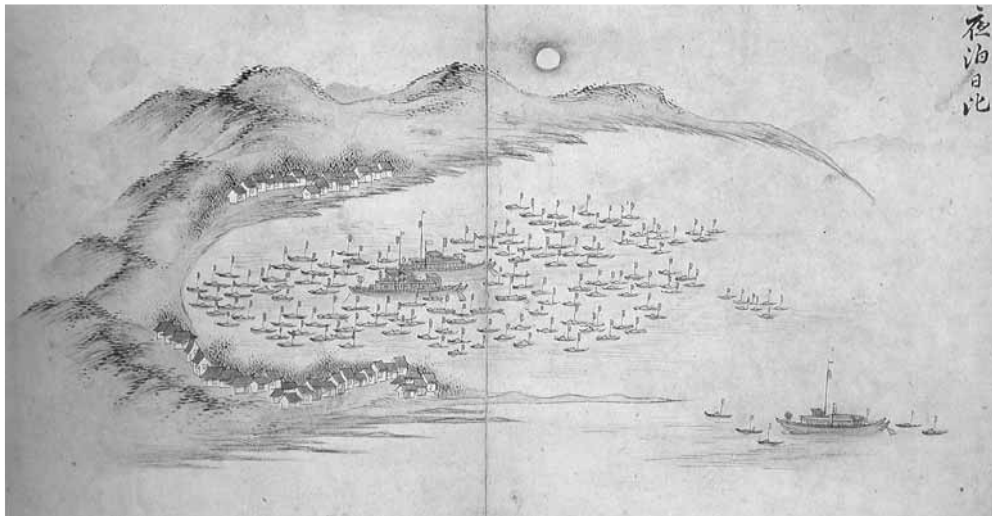
¹¹ 李元植, 『朝鮮通信使二隨行した倭字について』, p. 117.

¹² 조명채, 『봉사일본시문견록』, 『국역 해행총제』 X (민족문화추진회, 1977) 5월 17일, 6월 17일자 참조.

¹³ 조명채, 위의 책, 4월 16일자 참조.

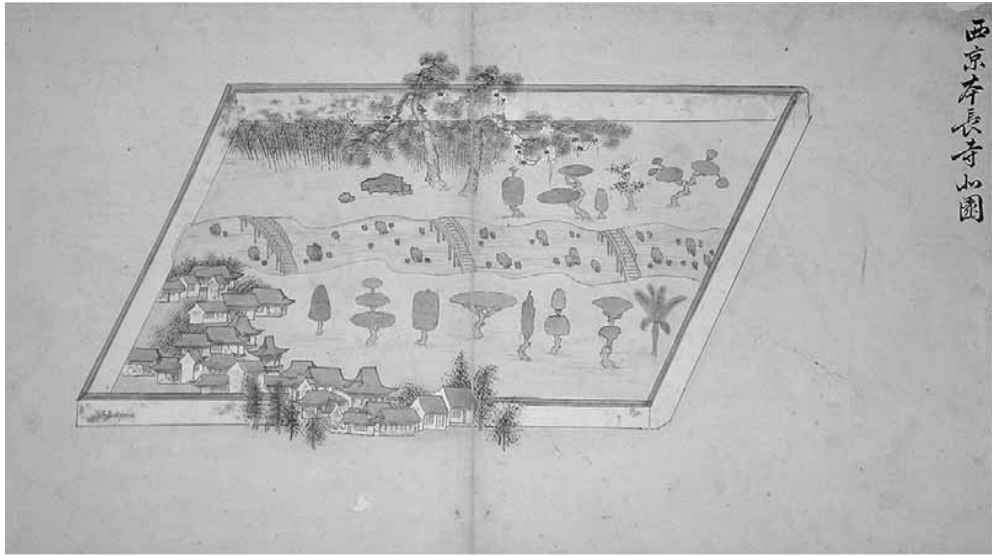


도1 李聖麟, 〈古原館六月十七日望見富士山雪〉, 《槎路勝圖圖卷》중, 1748년, 지본담채, 2卷 총30면, 각 35.2×70.3cm, 국립중앙박물관



도2 李聖麟, 〈夜泊日比〉, 《槎路勝圖圖卷》중

‘北園’이라 칭하며 산책 후 감상한 내용을 상세히 언급한 것 역시 무진년 사행기록에서만 발견된다(도3).¹⁴ 특이한 점은 이 장면에는 관소 명칭을 “本長寺”라 적고 있는데 반해, 실제 西京의 관소는 ‘本國寺’이고 本長寺는 다음날 도착지인 오쓰 [大津]의 관소이므로, 화면에 적힌 글이 誤記임이 확인된다.¹⁵ 그런데 이 誤記가 4편의 무진년 기록 중에서도 조명체의 사행



도3 李聖麟, 〈西京本長寺北園〉, 《槲路勝區圖卷》중

록에서 유일하게 발견되고 있어, 《사로승구도권》과 사행기록과의 연관성을 보여주어 제작 과정을 알 수 있는 중요한 예라 하겠다.¹⁶

이와 같이 《사로승구도권》과 사행기록을 비교해보면 제작 연대는 1748년 10차 무진년 통신사행 때임이 분명히 드러나므로, 작품의 作者는 당시 사행의 隨行畫員일 가능성이 가장 높다. 무진년 통신사행에 참여한 화가는 공식수행화원인 李聖麟과 공식 기록에는 없지만 사행에서 작품들을 남긴 崔北이 있다.¹⁷ 그러나 최북은 비공식적인 別畫師의 자격이었기 때문에, 공적인 성격을 띠는 《사로승구도권》을 그렸을 가능성은 없어 보인다. 더구나 《사로승구도권》에는 화원들이 주로 그렸던 회화식 지도나 궁중행사도의 성격을 띠는 장면들이 포함되어 있어, 閭巷文人畫家였던 최북이 이를 능숙하게 그렸으리라 보기 어렵다. 이는 최북이 사행에서 돌아온 직후에 그린 《山水圖》와 비교해도 화풍상으로 확연한 차이를 드러내고 있으

¹⁴ 조명채, 위의 책, 5월 3일자 참조.

¹⁵ 한편, 1719년 사행인 申維翰의 『海遊錄』 9월 11일자 기록에는 西京의 '本能寺'에서 머물렀다고 기재되어 있기도 한데, 本能寺는 아예에만 예외적으로 쓰인 또다른 館所인 것으로 여겨진다. 仲尾宏, 「本能寺と大仏前招宴論争」, 『朝鮮通信使とその時代』(明石書店, 2001), pp. 64-67.

¹⁶ 洪景海, 『隨吏日錄』 5월 3일자. …… “大津館所飛妙光山本長寺” ……

¹⁷ 최북의 訪日은 『來庭集』, 『畫史會要』, 『古畫備考』, 『聖湖先生文集』 등에 그가 방일했다는 기록이나 방일 시의 작품들이 수록되어 있어 확인할 수 있다.



도4 崔北, 《山水圖》, 1748년, 자본담채, 27.4×18.1cm, 서울역사박물관

므로, 작자는 공식수행화원인 이성린임이 확실시된다(도4).

III. 수행화원 李聖麟의 생애와 작품

이성린은 18세기 중엽 활발히 활동한 화원임에도 지금까지 알려진 바가 거의 없는 인물 중 하나이다. 따라서 여기서는 남아 있는 문헌기록들을 통해 그의 생애와 작품들을 검토해 보고, 사행 시의 작품과 《사로승구도권》과의 화풍상의 유사점을 비교 분석하여 작자 문제를 명확히 밝혀보고자 한다.¹⁸

이성린(1718-1777)은 호는 蘇齋, 자는 德厚이며, 대대로 譯官을 배출한 전주 이씨 가문 출신으로 영조 연간에 활동한 화원이다. 그의 사적인 행적에 관한 기록은 현재까지 거의 알 수 없으나, 화원으로서의 공적인 활동들은 여러 사료들을 통해 확인할 수 있다.

그의 이름이 가장 먼저 등장하는 것은 1735년(영조 11) 『承政院日記』로, 역관 가문 출신답게 18세에 외교문서를 관장하는 承文院에 入屬하였음이 확인된다.¹⁹ 그러다 1744년(영조

20) 『莊祖肅愨后嘉禮都監儀軌』에 27세의 나이로 咸世輝 등과 함께 1房畫員으로 참여하고 있어, 그 사이 이미 圖書署로 자리를 옮겼음을 알 수 있다.²⁰

그가 회원이 된 연유는 정확히 알 수 없으나 당시 대외사행 회원들 대부분이 역관이나 회원으로 사행에 다녀온 경력이 있는 집안 출신인 것으로 보아, 역관 가문에서 회원이 되는 데에는 큰 어려움이 없었을 것으로 여겨진다. 또한 그의 가문이 당대 유력한 회원 가문인 咸悽建과 혼맥 관계가 있었던 점도 어느 정도 영향을 미쳤을 것으로 생각되는데, 특히 함께 건·함세휘 부자 역시 통신사 수행회원 출신이라는 점도 이러한 가능성을 뒷받침해준다. 그러나 무엇보다 이성린 자신이 그룹에 재능이 있었던 것이 역관 집안에서 회원으로 전업하는데 가장 큰 동기가 되었을 것이다.

당시 제작된 의궤들을 살펴보면 이성린은 총 8차례 圖鑑의 畫事에 차출되었고, 그 중 대부분이 1750년대 이후란 점에서 通信使行을 다녀온 후 더욱 왕성하게 활동하였음을 알 수 있다.²¹ 흥미로운 점은 지금까지 『權域書畫徵』 등의 기록을 통해 종3품 僉使職까지 오른 것으로 알려진 이성린의 품계가 『肅宗尊崇圖鑑義軌』나 嚴壽(1716-1786)의 『燕行錄』에 따르면 종2품에 해당하는 嘉義나 嘉善까지 올랐던 사실이 확인된다는 것이다.²² 비록 虛職일지라도 이성린이 이렇듯 높은 품계를 받았던 것은 조선후기에 이르러 회원이 의궤도감에 참여하여 종2품의 품계를 받을 만큼 품계를 내리는 원칙이 완화되었던 것도 있겠지만, 그만큼 이성린이 당시 도화서 내에서의 입지가 높았고 왕실에 기여한 바가 컸기 때문일 것으로 여겨진다.

이성린의 마지막 공식 활동으로는 1773년 55세의 나이로 중국 燕行에 수행회원으로 다녀왔던 것이 확인된다.²³ 이렇듯 말년까지 회원으로 활발히 활동한 이성린은 그의 후손인 宗

18 이성린에 관한 연구는 오히려 일본에서 발표된 논문이 더 많은데, 이는 통신사수행회원으로 그가 일본에서 갖는 위치를 잘 말해주는 것이라 하겠다. 그럼에도 그에 관한 국내외의 연구 성과들은 그리 많지 않은 편이다. 李元植, 「通信使畫員 李聖麟と大岡春トの畫會について」, 『朝鮮學報』36(朝鮮學會, 1985); 山内長三, 「李聖麟と崔北寬 廷度來日通信使隨行畫員について」, 『中吉功先生喜壽紀念論叢』(國書刊行會, 1987); 吉田宏志, 「來日畫員 李聖麟の繪畫」, 『(大糸)朝鮮通信使: 善隣と友好の記録』6(明石書店, 1993); 崔博光, 「朝・日間 繪畫の交流에 대하여—李聖麟과 大岡春ト를 중심으로」, 辛基秀, 『繪筆の交流 明國, 聖麟と春ト』, 『朝鮮通信使とそう時代』(明石書店, 2001).

19 『承政院日記』英祖1年(1735) 5月 25日. “隸習移他司有兩 本學生 趙元輔 李福壽 李德順 …… 李聖麟 …… 入屬隸習 使之日新鍊業何如 傳曰 允”

20 『莊祖肅愨后嘉禮都監儀軌』(奎章閣 所藏本, 1744).

21 이성린의 의궤 참여에 관한 자료는 朴廷蕙, 「儀軌를 통해서 본 朝鮮時代의 畫員」, 『미술사연구』9(미술사연구회, 1995) 참조

22 吳世昌 편 · 東洋古典學會 역, 『국역 근역서화징』 하(사공사, 1998), pp. 740-741; 嚴壽, 『燕行錄』(奎章閣 影印本, 1774); 『肅宗尊崇都監儀軌』(奎章閣 所藏本, 1755).

賢 潤民(1774-?) · 壽民(1783-1839), 亨祿(1808-?) 등이 대부분 자비대령화원을 지냈을 만큼 그의 집안이 조선 말기 대표적 회원 가문으로 성장하는 데 토대를 마련하였다.²⁴ 그중 아들 宗根과 손자 수민은 중국 연행의 수행회원으로 참여한 바 있어, 조선후기 중인 계층의 세습관행에 따라 대외사행의 회원직 역시 세습되었음을 알 수 있다. 또한 손자 수민의 故事人物圖가 1811년 통신사행 시 일본에 전해졌는데, 그의 작품들이 일본에서 인기가 있었던 데에는 조부인 이성린의 영향도 적지 않았으리라 생각된다.

이성린은 이전 수행회원들과 마찬가지로 공적인 화사 활동과 더불어 현지인들의 많은 서화 요청에 응하며 높은 인기와 극찬을 받았다. 이는 에도의 國子祭酒였던 하야시 노부고토 [林信言] 부자가 이성린과 만나 ‘그의 그림 솜씨를 보니 명성이 과언이 아니었다’며 감탄하는 詩를 남겼고,²⁵ 다음 번 1784년 통신사 수행회원인 金有聲(1725-?)을 만나 이성린의 안부를 물었다는 기록에서도 잘 드러난다.²⁶

그러나 무엇보다 이성린의 가장 주목할 만한 활동은 귀국길에 오사카 [大坂]의 館所에서 그곳의 대표적 狩野派 畫師인 오오카 춘보쿠 [大岡春卜](1680-1763)와 만나 서화를 주고 받은 일을 꼽을 수 있다. 이후 춘보쿠는 이를 기념하며 『桑韓畫會家影集』이라는 詩畫帖을 제작하여 이성린의 그림 중 〈月梅圖〉와 〈壽聖圖〉를 수록하였으며, 오사카를 방문한 무진년 통신사의 행렬도를 제작하기도 하였다.²⁷

또한 춘보쿠가 편찬한 화보인 『畫史會要』 중 2권 「明清部」에는 중국의 대가들과 함께 이성린과 최북의 작품들이 수록되어 있어 大坂 狩野派 畫壇에서 그들의 위상을 알 수 있으며, 향후 그 지역 화단에 영향을 끼쳤을 것이라 생각한다.

²³ 崔耕苑, 「朝鮮後期 對淸 회화교류와 淸 회화양식의 수용」(홍익대학교 미술사학과 석사학위논문, 1996), 〈참고자료 1〉.

²⁴ 吳世昌 編, 『書寫兩家譜錄』(國立中央圖書館 所藏本, 1916).

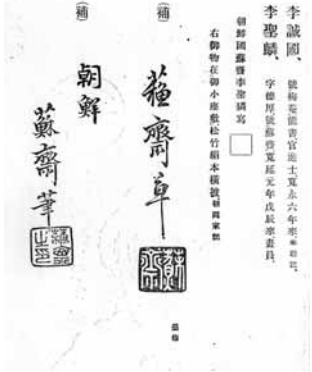


²⁵ 『林家韓館贈答』, 「見李主簿畫寄一絶」, “丹青後素意無窮 圖畫聞名名不空 爲有生神傳寫妙 座中如遇綉邊工”

²⁶ 『韓館贈答』, 「示畫員西巖」條 “戊辰之歲 蘇齋君以畫官來 予亦因公事 得與見丹青之妙 敢問無恙否 今又以官事觀足不之揮酒 可謂一時之奇遇也” 崔博光 앞의 논문에서 재인용, p. 162.

²⁷ 오오카 춘보쿠는 『桑韓畫會家影集』에 이성린과의 만남에 대하여 다음과 같은 글을 남겼다. “一日こま人にまみえて繪の事かたらひ、かつえかさあひて後座をたち去る折から反古とも取隠しげれと家づとにとて四五葉そさいの袖にし給ふ。是非なくてまいらせける人々はおめつらしきことになん思ひて詩歌ほく杯こそその匂ひをこめて送り給ふは飛かしくからゆさわざならんかし。(일일 朝鮮人을 拜謁해 그림에 관해 토론하고 또한 서로 맞서 그림을 그린 후, 자리를 떠나려고 할 때에 破紙 등을 버리려고 했으나, 집에 두려고 4, 5장을 蘇齋로부터 받았다. 꼭 필요해서 찾아오는 사람들에게 이는 귀한 것이 될 것이라고 생각되어 詩歌 등에 그 맛을 넣어 보낸다. 부끄러움 대신에 기량이 될 것은 아닐지……).” 崔博光, 위의 논문에서 재인용, p. 163.

특히 여기에 실린 이성린의 <墨竹圖>와 <墨梅圖>의 낙서와 인장은 19세기 전반 일본의 대표적 회화 자료인 『古畫備考』에 수록된 이성린의 <墨梅圖>와 <松竹圖>의 낙서와 인장과 일치하여 주목된다(표1).

표 1 李聖麟 <墨梅圖>, <墨竹圖> 『畫史會要』와 『古畫備考』 중 李聖麟 落書와 印章 비교

『古畫備考』 중 李聖麟 부분	<墨梅圖>落書, 『畫史會要』 『明清部』, 목판본, 1753년	<墨竹圖>落書, 『畫史會要』 『明清部』, 목판본, 1753년
 <p>李誠國, 號梅窓, 官至士夏, 六年, 卒. 李聖麟, 字德厚, 號蘇齋, 延元, 卒. 蘇齋畫具. 朝鮮國蘇齋筆寫. 右御物在御小圖, 蘇松竹梅本模, 蘇齋筆寫.</p>		

이렇듯 오사카를 대표하는 畫師인 68세의 순보쿠가 31세의 젊은 조선의 화원 이성린과의 만남을 기념하고, 자신이 편찬한 畫譜에 그의 작품을 여러 점 수록한 사실은 양국의 회화 교류사에 있어 중요한 의의를 지닌다고 하겠다.

현재 전하는 이성린의 작품은 총 12점으로, 모두 1748년 통신사행 때 제작된 것이다(표 2). 그는 일본인들의 취향을 감안하면서도 당시의 화풍을 잘 나타내는 작품들을 남기고 있다. 여기서는 《사로승구도권》과 비교할 수 있는 산수화 작품들을 위주로 살펴보도록 하겠다.²⁸

일본에서 근래 북한의 평양미술박물관으로 유입된 쌍폭의 <疎雨鵲圖>와 <江湖夜泊圖>는 모두 남종화법을 구사한 완성도 높은 작품으로, 농묵과 담묵의 조화를 이룬 작자의 기량이 십분 발휘된 작품이다(도5, 6).²⁹ 화면 상단에 副使南泰耆(1669-1763)의 別書寫를 담당했던

²⁸ 그 외 이성린의 다른 작품들에 대해서는 권혜은, 「朝鮮後期《樹路勝圖圖卷》의 作者와 畫風에 관한 研究」, pp. 20-31 참조.

²⁹ 이 작품의 제목은 지금까지 《山水圖》 쌍폭으로 알려져 왔으나, 洪善杓 교수의 九州大學 博士學位論文인 「近世 韓日 繪畫 交流 史 研究」에서 화면 위에 적힌 金啓升의 講詩의 내용을 토대로 하여 그 題名을 《疎雨鵲圖》와 《江湖夜泊圖》로 고쳐주었다.

표 2 李聖麟의 작품 목록

작품명	소재	규격(cm)	소장처	비고
槎路勝圖	紙本彩色	35.2 × 1009.5 (각 70.3cm, 30장면)	국립중앙박물관	2권
江湖夜泊圖	〃	114 × 42	평양미술박물관	金啓升 讚
疎雨騎驢圖	〃	115.5 × 41.5	평양미술박물관	〃
山水圖	紙本水墨	128.5 × 55.4	국립진주박물관	
壽老人圖	絹本水墨	132.4 × 48.6	日本 尼崎市教育委員會	金啓升 讚
墨梅圖	木版		『書史會要』中, 「明清部」	
墨竹圖	〃		〃	
月梅圖	〃		『家彪集』	
壽聖圖	〃		〃	
高士逍遙圖	紙本水墨彩色	미상	평양미술박물관	
仙人圖	紙本水墨	77.5 × 40.3	한국 개인	전창작
月下松鷹圖	絹本彩色	100.7 × 41	일본 개인	전창작

金啓升이 쓴 찬문을 통해 이성린의 작품임을 알 수 있는 가장 분명한 眞作이며, 특히 이 작품들에서 구사된 화풍은 《사로승구도권》에서도 거의 유사하게 보이고 있어 작품 간의 연관성을 찾을 수 있는 매우 결정적인 작품이다.

먼저 〈소우기려도〉를 살펴보면, 가는 피마준에 섬세한 점묘와 습윤한 농묵으로 구사한 부드러운 산세 표현은 《사로승구도권》의 〈淸見寺〉 장면을 비롯한 대부분의 산의 묘사와 매우 흡사하다(도 7). 또한 遠景의 산 아래에 V자형으로 벌어진 土坡로 거리감을 표현하고 그 안에 가옥들을 배치하는 포치는 비슷한 지형의 ‘淸見寺 일대’나 ‘富士山’의 공간감을 표현하는 데도 동일하게 적용되었다. 여기에 산 아래 가옥 주변이나 산 사이에 공간감을 나타내기 위해 높은 활엽수와 태점을 찍어 수풀이 우거진 모습을 표현한 점 역시 《사로승구도권》의 대부분의 가옥들 주변에 일관되게 사용되었다(도 1, 7).

쌍폭 중 다른 하나인 〈강호야박도〉에서도 화면의 여백에 태점을 찍어 습윤한 분위기를

湖夜泊圖)이라 명한 바 있다. 본 논문에서도 그 제목이 더 적합하다 생각하며, 두 작품을 구분해서 칭할 필요가 있다고 생각되므로 이를 그대로 인용하였다. 洪善杓, 『近世韓口繪畫交流史研究』, pp. 68-69.



도5 李聖麟, 《疎雨曉晴圖》, 1748년, 자본채색,
115.5 × 41.5cm, 평양미술박물관



도6 李聖麟, 《江湖夜泊圖》, 1748년, 자본채색,
114 × 42cm, 평양미술박물관



도7 李聖麟, 〈清見寺〉, 《櫛銘勝區圖卷》중



도8 李聖麟, 〈對馬島芳浦瀬戶〉, 《櫛銘勝區圖卷》중

나타내고 있어, 작자인 이성린이 점묘 사용에 능숙하였음을 보여준다. 뿐만 아니라 <강호야 박도>의 화면 하단에 날카로운 괴석 표현은 《사로승구도권》의 〈對馬島芳浦瀬戶〉(도8)나 〈對馬州西山寺〉의 깎아지른 듯한 바위들의 묘사에서 거의 동일하게 사용된 것을 볼 수 있어, 작품 간의 중요한 연관성을 찾을 수 있다.

두 작품에 묘사된 진한 담묵과 농묵의 소혼점으로 구사한 수목 표현은 《사로승구도권》



도9 李聖麟, 《釜山》, 《桂路勝區圖卷》중

중 《赤間關》 등의 일부 장면에서도 발견된다. 또한 한쪽으로 휘어진 고목이나 높이 뺏은 활엽수 등의 나무들을 함께 그려 넣은 점 등에서 이성린이 中國 畫譜의 영향을 받은 다양한 樹枝法을 활용했음을 알 수 있다. 그 외에 나무나 바위 사이로 보이는 가옥들을 살펴보면 지방의 윤곽선을 두 겹으로 살짝 덧그리는 특징을 발견할 수 있는데, 《사로승구도권》의 《釜山》(도 9)에 등장하는 가옥들의 일부에서도 찾아볼 수 있다. 반면 일본 가옥들의 묘사는 이와는 달라 양국의 가옥 표현에 차이를 주었음을 알 수 있다.

이와 같이 두 작품은 남종화풍의 습윤하고 부드러운 필선과 분위기에서 《사로승구도권》의 전반적인 산수화풍과 유사하다. 특히 능숙한 점묘의 구사를 비롯해 바위 표현이나 수지법 등의 세부 표현에서도 흡사한 부분들이 발견되므로, 《사로승구도권》의 작가가 이성린임을 명확히 밝혀주는 작품들이다.

국립진주박물관 소장 《山水圖》는 최북의 《溪亭山水圖》와 쌍폭으로 전해지는 작품이다. 두 작품 모두 전반적으로 남종화적인 성향을 보이면서도, 主峰의 거친 大斧劈皴이나 농묵과 담묵이 강한 대조를 이루는 묵법과 구성에서 浙派적인 면모도 함께 보인다. 또한 앞서 본 평양미술박물관 소장 쌍폭의 산수도와 화풍상의 차이는 있지만 전면에 보이는 다양한 수지법을 사용한 나무 표현이나 바위 주변의 점묘 표현기법 등에서 작품 간의 연관성을 찾을 수 있다.

이성린의 사행 시 활동은 三使가 사행을 마치고 복명하는 자리에서 영조가 화원의 활동

에 관해 묻자, 삼사는 그에 대해 높이 평가하고 현지 일본인들의 대단한 호응이 있었다고 보고한 것에서 잘 드러난다.³⁰ 이를 통해 이성린에 대한 조정의 평가는 매우 호의적이었음을 알 수 있으며, 특히 일본인들이 그의 그림을 보고 크게 감탄하였다는 기록에서 당시 그의 작품들이 일본에서 큰 호응을 얻었음을 짐작해볼 수 있다.

지금까지 살펴본 바와 같이 이성린의 화원으로서의 입지와 작품들로 미루어 그가 무진년 통신사행의 《사로승구도권》을 그릴만한 충분한 역량을 갖춘 화원이며, 무엇보다 실제 남아 있는 작품들에서 화풍상의 유사한 특징들이 확연히 나타나므로, 그가 이 작품의 작자일 가능성은 매우 분명하다고 하겠다.

IV. 《槎路勝區圖卷》의 제작 경위와 구성

《사로승구도권》의 제작 경위에 대해서는 현재까지 명확히 밝혀진 바는 없으나, 여러 문헌기록들과 ‘對外使行’이라는 동일한 성격의 다른 작품들과 비교를 통해 유추해볼 수 있다. 통신사의 수행화원들이 訪日 중 일본의 경치나 지도를 그리는 것은 주요 임무 중 하나로, 1655년 통신사행 이래로 여러 사행기록에서 이러한 화원의 활동을 확인할 수 있다.

1811년 12차 통신사행의 수행화원이었던 李義養(1768-?)의 간송미술관 소장 《李信園寫生帖》에는 사행 시의 작품이 남아있다. 다만 당시 사행 목적지가 對馬島까지였기 때문에 《對馬島府中圖》만을 남기고 있으나, 통신사행 중 감상한 경관을 그렸다는 점에서 《사로승구도권》과 동일한 성격을 가지는 중요한 작품이다(도 10).³¹ 특히 화면 좌측상단에 “對馬島府中”

³⁰ 『承政院日記』英祖 24年 8月 5日. “畫員則以爲如何 啓禧曰 上自關白下至太守及奉行輩求畫者甚多 皆以爲今年畫師大勝於辛卯己亥云矣 上曰 辛卯畫師朴東普則善畫 非李聖麟之所及矣 且倭畫至妙 我國畫員必不及彼矣 啓禧曰 倭人善畫雜物而不能畫人物 故彼中畫師見李聖麟之畫 嘖嘖稱歎 別時握手涕泣云矣 泰耆曰 倭畫能於禽獸而至如山水人物 則不及於我國之畫矣 上曰 求畫者多則畫與筆有異何以酬應也 命采曰 渠輩之所謂畫手者多有來見而見我國畫師之一日 能畫三四本人物則嘖嘖稱道 頗以爲神矣 (임금께서 말씀하시길, “화원은 어떠한 일을 하였는가?” 흥계희가 말하길 “위로는 關白부터 아래로 太守와 奉行的 무리에 이르기까지 그림을 구하는 자가 지나칠 정도로 많았는데 모두 금년의 畫師가 신묘, 기혜 년보다 크게 뛰어난다고 생각합니다.” (중략) 흥계희가 말하길, “왜인들은 잡물을 잘 그리지만 인물은 잘 그리지 못합니다. 그래서 그들 중에 한 畫師는 이성린의 그림을 보더니, 소리를 지르며 탄복하고 헤어질 때 악수하며 눈물을 흘렸습니다.” (중략) 조명체가 말하길, “소위 그림을 잘 그리는 자들이 큰 무리를 지어 와서 보는 경우가 많았는데, 우리나라 畫師가 하루 만에 그린 3, 4점의 인물화를 보고 탄성을 지르며 그 수법에 감탄하여, 자못 神의 경지라 평가기도 하였습니다.”)

³¹ 全映雨, 『華閣所藏의 〈李信園寫生帖〉』, 『考古美術』94(한국미술사학회, 1968), pp. 399-404.



도 10 李義養 《對馬島府中圖》, 《李信園寫生帖》, 1811년 이후, 지본 채색, 37×38cm, 간송미술관

이라는 畫題와 “壬申春中 信園李義養寫”라는 款記로 보아, 귀국 후 8월 이후에 완성하였음을 알 수 있어, 《사로승구도권》 역시 귀국 후 시일이 지난 뒤에 당시의 사행록을 참조하며 작품을 완성하였을 것이란 추정이 가능하다. 따라서 1명의 수행화원이 빠듯한 사행 일정 속에서 본 경관을 차분히 꼼꼼하게 그리기에는 벅찰 것이므로, 각 지역을 지날 때마다 스케치한 뒤 回程 시에 다시 수정 보완하여 조선에 돌아와 사행록을 확인하며 완성했을 가능성이 높다. 앞서 살펴보았던 「봉사일본시문견록」과 일치하는 館所名의 誤記 역시 이러한 가능성을 뒷받침해준다.

통신사행 중 화원이 일본의 실경이나 지도를 그리는 것은 삼사의 명에 의해 제작된 경우가 많았고, 이 그림들이 御殿에 보고되었다는 기록은 아직 발견되지 않았다. 더구나 본래 통신사행록 역시 개인의 견문록이나 일기에 가까운 성격이었다는 사실을 고려해본다면,³² 《사로승구도권》은 어람용이라기보다는 다음 사행을 위한 참고 및 정보제공용 등의 목적으로 상관의 명에 의해 제작되었을 가능성이 높다고 하겠다.

中國燕行的 경우 이와 같은 성격의 작품들이 남아 있어 《사로승구도권》과 좋은 비교가 된다. 그중 1624년에 제작된 국립중앙박물관 소장 《航海朔天圖》는 해로와 육로를 이용한 燕

³² 河宇鳳, 「새로 발견된 日本使行錄들—해행종계의 보충과 관련하여」, 『歷史學報』 112 (歷史學會, 1986), pp. 75-104.

행의 모습을 총 25면에 담은 화첩으로, 《사로승구도권》과 흡사한 구성을 보이고 있어 중요한 예가 된다.³³ 이 작품은 연행 중에 본 명승지들을 그리고 각 장면 위에 해당 지역에 관한 설명을 적어 화첩으로 제작되었으며, 특히 “큰 뜻을 품고 다녀온 조천사행을 기념하고 훗날 해로를 이용할 사신들을 위해 귀국 후에 완성했다”라는 跋文과 삼사의 이름이 적힌 籤紙가 남아 있다. 뿐만 아니라 副使 吳翹(1592-1634)의 후손인 吳載純(1727-1792)이 『醇庵集』에家傳하는 《航海朝天圖》를 보고 쓴 跋文 등을 통해, 《사로승구도권》과 같은 이른바 使行圖類들의 본래 화첩의 구성과 제작 목적을 추정해볼 수 있다.³⁴

현재 상·하 두 개의 권으로 나누어진 《사로승구도권》은 上卷은 해로사행, 下卷은 육로사행으로 구분할 수 있는데, 상권은 寄港地를 그린 실경산수화로 이루어졌다면, 하권에는 다양하고 복합적인 장면들이 등장한다(표 3). 이는 육로사행을 시작하면서 다양한 경물을 볼 기회가 더욱 많아졌기 때문이다. 또한 몇 장면은 순서가 뒤바뀌거나 地名의 誤記도 눈에 띄는데, 순서가 뒤바뀐 것은 후대에 卷으로 수리하는 과정에서 실수로 보인다.³⁵

《사로승구도권》의 각 장면들은 여러 통신사행기록들과 비교해보면 그 지역에 대한 많은 정보들을 담고 있음을 확인할 수 있으며 특징에 따라 세 가지 정도로 구분할 수 있다.

우선 사행일행이 묵는 館所가 있는 寄港地들을 위주로 한 도착지들이 대부분으로 《釜山》, 《馬島芳浦瀨戶》, 《馬州西山寺》, 《岐島風本浦》, 《藍島》, 《赤間關》, 《上關》, 《津和》, 《蒲刈》, 《下津》, 《箱浦》, 《件窓》, 《室津》, 《夜入大坂城》, 《大坂城館所南望》, 《定浦》, 《入江戸》와 같은 대부분의 장면들이 여기에 포함된다.

두 번째로 일본의 대표적인 名勝地나 名所들이 그려진 장면들로 《小倉》, 《西京本長寺北園》, 《琵琶湖勢多橋》, 《吉原館六月十七日望見富士山雪》, 《金繼可》, 《高坂澤十里芝荷》, 《清見寺》, 《箱根嶺上館臨大澤》 등을 꼽을 수 있겠다.

세 번째로는 여행 중 일행들이 겪은 사건이나 인상적인 경험을 그린 《盤臺寺》, 《夜白日比》, 《越川舟橋》, 《涉大定川》, 《關白饗享》과 같은 장면들을 들 수 있다.

³³ 이 작품은 1624년(인조 2) 明 황제에게 仁祖의 책봉을 받기 위해 奏請使로 파견된 正使 李德洞, 副使 吳翹, 書狀官 洪翼漢의 사행 길을 묘사한 것으로, 국립중앙박물관 소장 《航海朝天圖》를 비롯해, 《朝天圖》, 국립중앙도서관 소장 《使行圖帖》, 육군박물관 소장 《朝天圖》 등 구성과 묘사 대상이 매우 유사한 여러 본이 전해지고 있다. 다만 국립중앙박물관 소장본이나 국립중앙도서관 소장본이 25장면으로 구성되어 있고, 육군박물관 소장본은 18장면이 수록되어 있으며 화첩의 구성 순서와 세부 묘사 등에서 약간의 차이를 보인다.

³⁴ 조선 중기 朝天圖에 대하여는 정은주, 「朝鮮時代 明清使行 關聯 繪畫 研究」(韓國學中央研究院 韓國學大學院 博士學位論文, 2008), pp. 85-107 참조.

³⁵ 각각의 장면들에 보이는 구성상의 특징에 관해서는 권혜은, 앞의 논문, pp. 43-62 참조.

표 3 1748년 戊辰使行의 일정과 《路勝圖圖卷》의 화면 순서

일정	上卷	비고	일정	下卷	비고
2월 16일	釜山		4월 19일	室津	
2월 23일	對馬島芳浦瀬戸	對馬島	4월 21일	夜入大坂城	大坂
2월 24일	對馬州西山寺		4월 23일	大坂城館所南望	
3월 17일	一岐島風本浦	(壹岐島)	5월 2일	淀浦	
4월 2일	藍島		5월 3일	西京本長寺北園	本國寺의 謄記
4월 5일	小倉		5월 4일	琵琶湖勢多橋	
4월 5일	赤間關	(下關)	5월 7일	越川舟橋	(起川)
4월 8일	上關		5월 11일	金絶河	
4월 10일	津和		5월 11일	高塚澤十里菱荷	賓松
4월 11일	蒲刈		5월 15일	涉大定川	大井川の 謄記
4월 16일	下津	순서바뀜	5월 17일	清見寺	
4월 15일	盤臺寺		5월 17일 (6월 17일)	吉原館六月十七日 望見富士山雪	6월 17일 回程時 그림
4월 15일	鞆浦		5월 21일	入江戸	순서 바뀜
4월 16일	夜白日比	5월 18일	箱根嶺上館臨大澤		
4월 17일	牛窓		6월 1일	關白譙享	

도착지

우선 사행일행의 관소가 있는 기항지를 위주로 한 도착지들이 대부분으로, 그중 유일하게 조선의 실경을 그린 <부산>은 다른 어느 곳보다 세심한 묘사와 채색으로 정성을 기울인 장면이다(도9). 또한 출항일인 음력 2월은 봄이 한창일 무렵이라 초반부에 화사한 꽃이 만개한 모습에서 후반으로 갈수록 점차 녹음이 짙어지는 것을 볼 수 있어, 이성린이 계절의 변화를 적절히 반영했음을 알 수 있다. <上關>의 경우(도11), 같은 곳을 그린 일본의 작품인 超專寺 소장 <通信使船上關來航圖>과 비교해보면 화면 좌측의 船倉을 비롯한 浦이나 2층 樓閣의 위치 등이 일치하는 것을 볼 수 있어, 이성린이 실제 지형을 세밀히 관찰하고 충실히 묘사했음을 알 수 있다(도12).



도11 李聖麟〈上關〉,《槎路勝區圖卷》중



도12 筆者未詳,《通信使船上海關來航圖》,1821년,지본채색,90.0×110.0cm,日本 超專寺

명승·명소

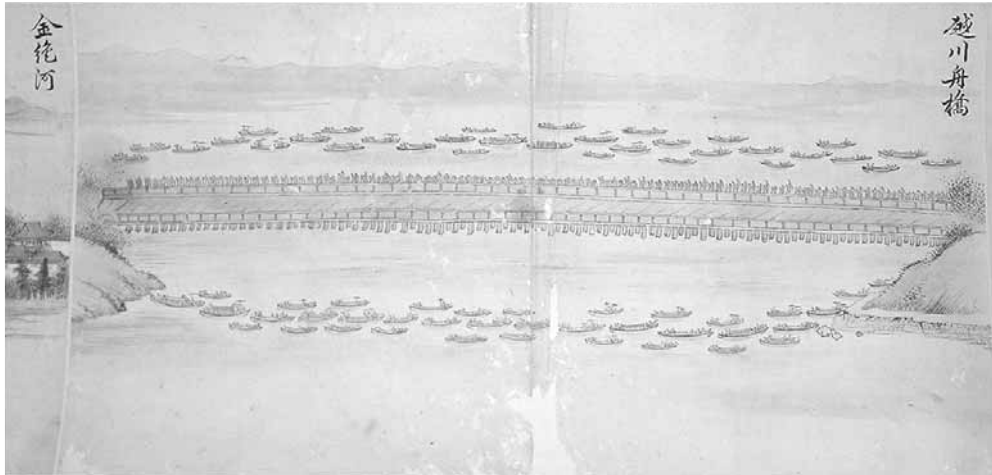
일본의 대표적인 명승·명소를 그린 장면으로는 비와호(琵琶湖)나 富士山, 하코네(箱根)와 같은 名勝地나 웅장한 고쿠라(小倉)城이 있는 〈小倉〉, 사행원들이 종종 洛山寺와 비교하며 詩書畫를 남긴 清見寺 등과 같은 대표적인 명소를 들 수 있다. 그중 〈西京本長寺北園〉은 西京館所의 정원을 그린 것으로 전형적인 일본식 조경을 묘사하였는데, 사방에 둘러진 담장 내에 관소의 일부와 北園을 제외한 경관을 과감히 생략한 境界圖의 일종으로 구분할 수 있다(도 3).³⁶ 여기에는 조선에서 볼 수 없는 둥글게 모양을 낸 나무나 정원 가운데에 흐르는 개천 등의 생경한 풍경들이 다소 어색하고 서툴게 묘사되었고, 수목의 표현에 있어 입체감이나 능숙한 필치가 전혀 보이지 않고, 사방으로 둘러진 담장의 처리 역시 界畫에 익숙한 畫員의 실력이라고 보기 어려울 정도이다. 그러나 그 외에 관소 건물이나 다리의 표현 등에서 《사로승구도권》의 다른 장면들과 같은 방식으로 그려진 것이 확인되므로, 한 작가의 숨겨진 입을 알 수 있다. 이와 같이 명승지나 명소들을 그린 장면들은 사행원들이 사행기록에서 언급할 정도로 아름다웠고 인상 깊었던 곳이 대부분으로, 조선후기 기행사경이 성행함에 따라 사행 중에 본 이국의 정경을 묘사한 것으로 보인다.

인상적인 장면

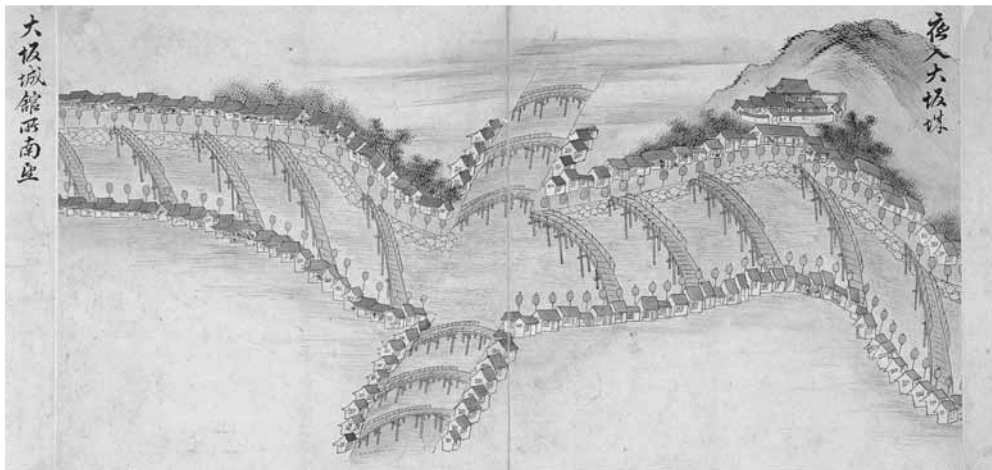
《사로승구도권》에는 여행 중 겪은 인상적인 사건이나 장면들 역시 포함하고 있다. 앞서 본 〈夜泊日比〉나 현지 일본인들에게 업혀서 오이가와(大定川)를 건너는 〈涉大定川〉, 그리고 국서전달행사의 모습을 담은 〈關白譙享〉 등이 포함된다.

한편 〈淀浦〉나 〈越川舟橋〉장면들에는 ‘水車’나 ‘舟橋’와 같이 당시 우리나라에서 볼 수 없는 일본의 문물들을 상세히 묘사하고 있어 이채롭다. 물을 끌어올리는 수차나 배를 이어 다리를 만드는 주교는 일본에서는 일찍이 사용했지만, 조선은 아직 제작하지 못했거나 초기 제작 단계의 시기였던 지라, 당시 사행원들이 매우 흥미로워했던 선진기술이었다. 그중 〈越川舟橋〉(도 13)는 주변 경관을 생략하고 주교만을 상세히 묘사하여 일본의 주교 제작 기술에 큰 비중을 둔 장면이다. 〈夜入大坂城〉(도 14)은 彩船으로 갈아탄 일행이 大坂城으로 진입하기 위해 淀川이 흐르는 길을 지날 때의 모습을 묘사한 것으로 보인다. 이 장면은 네 갈래로 갈

³⁶ 洪善杓, 「近世韓日繪畫交流史研究」, p. 70.



도13 李聖麟, 〈越川舟橋〉, 《鶴路勝區圖卷》중



도14 李聖麟, 〈夜入大坂城〉, 《鶴路勝區圖卷》중

라진 물길을 중심으로 그리고 있어, 다른 장면들과 전혀 다른 매우 독특한 형상을 하고 있는데, 자제군관인 홍경해 역시 자신의 사행록에서 이곳에 대해 구체적인 수치와 길 명칭 등을 기록하고 있어, 일정하게 구획된 大坂의 모습에 깊은 인상을 받아 그린 것으로 여겨진다.³⁷

그 외에도 에도성 입구 곳곳에 세워진 哨所들을 묘사한 〈入江戸〉(도15) 장면 등에서 알

³⁷ 홍경해, 앞의 책, 4월 21 일자.



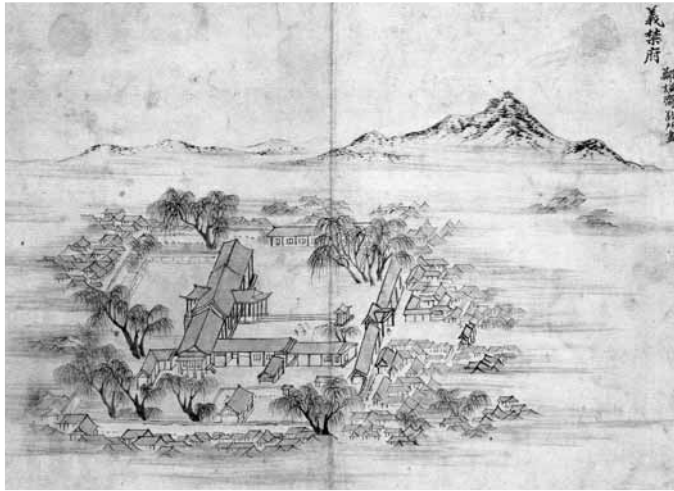
도15 李聖麟, 〈入江戸〉, 《槎路勝區圖卷》중

수 있듯 조선후기 실학의 성행으로 당시 일본의 기술이나 에도성의 방어체계 등에 대해 많은 관심을 가짐에 따라, 이 작품이 단순한 감상용이 아닌 관련 정보를 제공하는 역할도 적지 않았음을 알 수 있다.

V. 《槎路勝區圖卷》의 화풍상의 특징

《사로승구도권》은 18세기 전형적인 화원의 실경산수화풍을 잘 보여주는 작품이다. 다만 이국을 여행 중에 그린 실경이기 때문에, 국내에서 그려진 화원들의 기행실경도 류와는 차이를 보인다. 이러한 면모는 보수적 성향의 화원산수화풍을 주로 반영하면서도 당시 성행 하였던 정선화풍의 기법을 부분적으로 차용한 18세기 중엽 화원의 실경산수화풍의 과도기적인 성격을 잘 나타낸 작품임을 잘 보여준다.

게다가 사행 중 보았던 인상적인 장면을 좀더 효과적으로 묘사하기 위해, 記錄畫나 繪畫式地圖, 風俗的인 요소 등 다양한 표현으로 다채롭게 구성하고 있는 것이 특징이다. 특히 大坂城 이후 육로사행을 시작하면서 다양한 경물들을 감상하며 그린 독특한 모습에서 보듯, 畫員이 공적인 임무를 수행하는 과정을 그린 작품임에도 자유로운 표현이 가능했던 것은 궁궐 밖 다른 국가에서 그리는 것이라, 宮中行事圖와 같이 엄격한 도상의 제한을 받지 않아도 되었기 때문인 것으로 여겨진다.



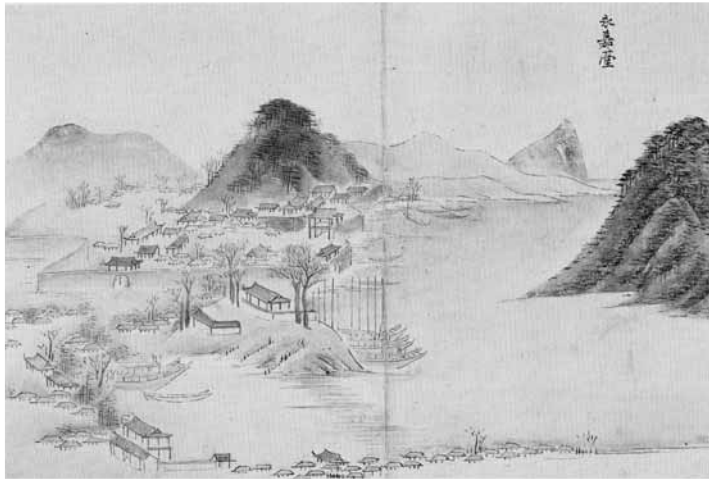
도 16 鄭敏 <義禁府>, 지본담채, 27.0×35.0cm, 개인 소장

1. 畫員의 實景山水畫風

《사로승구도권》은 기항지를 중심으로 부산에서 에도에 이르는 동안의 실경을 그린 경우가 상당수를 차지하므로, 실경산수화의 성격이 가장 강하다. 공간의 설정은 紀行寫景圖에서 자주 등장하는 파노라마식 구도와 평행 2단 구도를 이용하였는데, 통신사행 시 바다를 낀 기항지들을 주로 지나고 각 지역을 포괄적으로 모두 그려야 했기 때문이다(도11). 이러한 구도는 간송미술관 소장 鄭敏의 『京郊名勝帖』과 같이 한강 주변 일대의 실경을 그릴 때 보편적으로 사용된 구도이다. 그런가 하면 <大坂城館所南望>이나 <入江戸>(도15)와 같은 대도시의 정경은 높은 부감시의 전경식 구도에 한쪽으로 경물이 치우친 포치를 사용한 점에서 정선의 <義禁府>와 같은 작품과 유사해보인다(도16).

반면 海神祭가 열리는 永嘉臺를 부각시켜 묘사한 <부산>(도9)은 약 20년 뒤 같은 곳을 그린 金允謙(1711-1775)의 <永嘉臺>와 흡사하지만, 화풍은 전혀 다른 면모를 보인다(도17). 이는 18세기 중엽 이후 많은 화풍의 변화가 있었던 데서 오는 차이도 있지만, 《사로승구도권》이 보수적 화풍을 지닌 도화서 화원의 작품인 반면, 김윤겸은 文氣를 가지고 자유롭고 개성적인 화풍을 추구했던 문인화가였다는 점이 큰 것으로 여겨진다.

<淸見寺>의 산 중턱에 세이켄지가 감싸 안겨 있는 구도는 金有聲의 <산수화조도병풍> 중 <谿山寺圖>와 유사한데, 이는 실제 건물의 위치를 반영한 것이자 건물의 의미를 부각시키는 효과를 위해 정선을 비롯한 많은 화가들이 사용했던 구도이기도 하다. 한편 같은 시기 지



도 17 金允謙, 〈永嘉臺〉, 『嶺南紀行帖』, 1770년, 지본담채, 29.6×46.1cm, 동아대학교박물관



도 18 필자미상, 〈洛山寺〉, 『關東十景圖帖』, 1748년, 견본채색, 각 31.5×22.5cm, 서울대학교 규장각

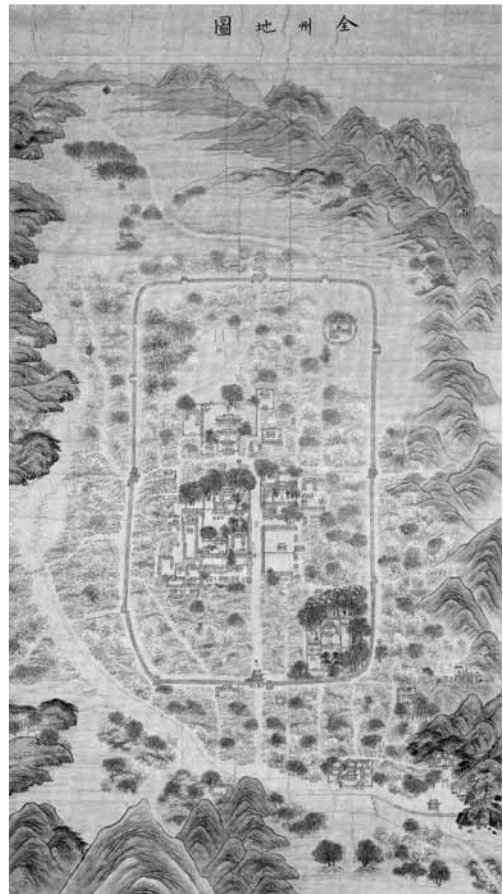
방에서 제작된 『關東十景圖帖』 중 〈洛山寺〉 장면에서도 역시 유사한 구도를 발견할 수 있어, 당시 지방에서도 이미 이 같은 구도가 보편화되었던 것을 알 수 있다(도 18).

〈부산〉 장면을 비롯한 출발 직후의 장면들에 화사한 진홍색의 點描 표현으로 계절을 나타낸 것은 비슷한 시기 『關東十景圖帖』이나 『關西十景圖』와 같은 기행사경도와 〈全州地圖〉(도 19) 등의 회화식 지도에서도 볼 수 있는 기법으로, 직업화가나 화원들이 계절상의 특징을 묘사하기 위해 즐겨 사용한 기법인 것으로 여겨진다. 또한 부산 장면에는 전통적인 우리나라

라의 가옥들이 그려진 반면, 그 외 모든 장면들에 진회색의 지붕과 회칠을 한 이국적인 일본의 가옥들을 묘사하여 확연한 차이를 보여준다. 특히 《關白饗享》의 別所와 같이 측면의 창들을 모두 한쪽으로 치우치게 그린 매우 특이한 점을 발견할 수 있는데, 이 작품에 그려진 일본 건축물들에 일관되게 표현되어 있어 흥미롭다(도20).

〈吉原館六月十七日望見富士山雪〉의 富士山은 눈 쌓인 삼봉과 산중턱의 구름을 넣은 일본의 전형적인 富士山 도상을 적용하였다(도1). 그러나 가파른 경사에 산의 아랫자락까지 드러내고, 묵직한 조선의 산과 같이 묘사한 점 등은 특유의 雲霧를 선염으로 처리하는 전형적인 방법과 확연한 차이를 보인다. 여기에 어색한 三峰의 묘사나 고식적으로 구름을 묘사한 점 등으로 보아, 이성린은 富士山의 전형적인 도상을 분명히 인식하고 있었음에도 조선적인 화풍으로 표현했음을 알 수 있다.³⁸

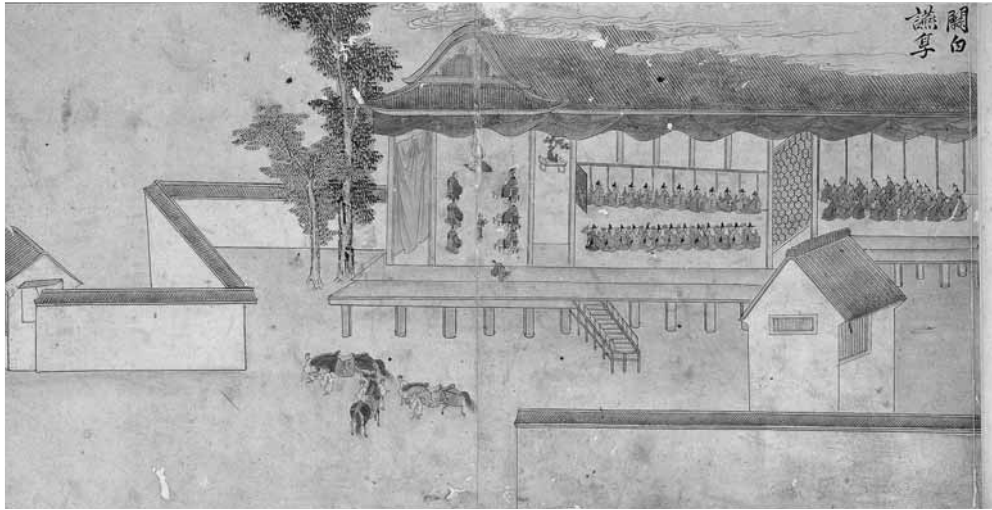
한편 《사로승구도권》과 불과 10여 년 후인 1761년에 제작된 중국 연행도인 『瀕陽館圖書帖』이나 송실대학교박물관 소장 《燕行圖》는 서양화풍과 중국 판화집의 영향을 받은 흔적들을 보이고 있어, 당시 급변했던 화원들의 실경산수도 화풍의 경향을 짐작할 수 있다.³⁹



도 19 필자미상, 〈全州地圖〉, 18세기 후반, 지본채색, 150×90cm, 서울대학교 규장각

³⁸ 이른바 ‘三峰型’으로 정형화된 富士山의 산봉우리 표현은 室町時代부터 江戸時代 전반(15-18세기)에 이르기까지 이러한 도상이 계승되었으나, 江戸시대 후반 실증주의적, 경험주의적 제작 경향이 나타나면서 현실적인 富士山의 형태가 그려지게 된다. 山下善也, 「富士圖의 형성과 전개 江戸시대를 중심으로」, 『美術史論壇』2(한국미술연구소, 1995), p. 243.

³⁹ 비슷한 시기 對淸使行 관련 회화와 화풍에 관해서는 朴銀順, 「朝鮮後期 〈瀕陽館圖〉書帖과 西洋畫法」, 鄭恩主, 앞의 논문, pp. 119-151 참조



도20 李聖麟, 《關白燕享》, 《樹路勝圖圖卷》중

이처럼 《사로승구도권》의 산수화풍은 전반적으로 보수적인 도화서 회원들의 산수화풍을 반영하고 있다. 반면 당시 유행했던 정선화풍의 기법을 부분적으로 차용하고 화보풍의 남종화법을 구사하여 이전 전통적인 회원 화풍과는 차이를 보이므로, 18세기 중엽의 과도기적인 성격을 잘 보여주는 작품이라 하겠다.

2. 기록화의 요소

《사로승구도권》은 통신사행의 여정을 기록하였다는 점에서 기록화적인 성격을 지닌다. 江戶城에서 關白의 연회에 참석한 모습을 그린 《關白燕享》은 전형적인 궁중행사도의 형식을 취하고 있다(도20). 다만 전면에 행사가 진행되는 전각의 전체가 드러나지 않고 건물의 측면을 바라본 시점이나 화면 하단부에 넓게 트여있는 담장과 같은 공간 설정은 매우 이채롭다. 그러나 화면 정중앙에 이야기의 핵심인 關白을 중심으로 삼사 일행과 일본 측 長老들이 마주앉은 모습을 부각시킨 점이나 多視點을 이용한 세부 표현 등에서 조선후기 궁중기록화의 전형적인 면모를 찾아볼 수 있다. 또한 궁중기록화의 시대적 변화 양상을 알 수 있는 차일의 주름 묘사는 굴곡이 자연스럽고 입체적이며, 황색 차일의 경우 주름에 약간의 명암을 가한 것은 18세기 후반에 가까운 특징이다. 한편 三使와 長老들은 평행으로 마주하고 있는 반면, 옆 칸에 있는 통신사 일행의 횡렬 배열은 오른쪽으로 갈수록 약간씩 좁아지면서 공간

감을 표현하려 한 흔적이 보인다.

〈越川舟橋〉는 주교만을 상세히 묘사하여, 일본의 주교에 대한 정보를 제공하는 데 비중을 둔 기록화적인 면모를 보인다(도13). 다만 다리와 배의 시점이 일치하지 않고 다소 어색한 필치는 아직 주교 제작 기술이 없었던 조선인이 묘사하기 익숙지 않았음을 보여준다. 이는 18세기 말 正祖代에 제작된 《華城陵幸圖屏》의 〈漢江舟橋還御圖〉나 『園幸乙卯整理義軌』의 〈舟橋圖〉의 사실적인 묘사와 확연한 차이가 있어, 불과 40여 년 사이에 畫員들에게 서양화법이 빠르게 도입되었음을 알 수 있다.

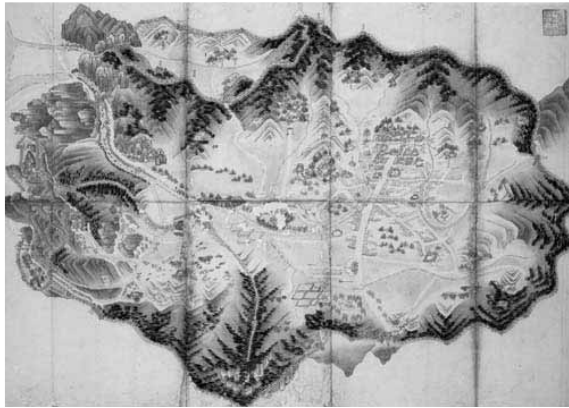
3. 회화식 지도적인 요소

《사로승구도권》은 특정 지역을 사실대로 그린 뒤 地名을 기입했다는 점에서 회화식 지도의 면모를 보인다. 上關에서 하코네의 넓은 호수 일대를 내려다보고 그린 〈箱根嶺上館臨大澤〉(도21)은 실제 지형을 효과적으로 표현하기 위해 〈鐵砲城全圖〉와 같이 開花式의 회화식 지도 형식을 취하였다(도22).⁴⁰ 화면 왼편에 箱根嶺을 지나 'S'자로 난 마을의 진입로를



도21 李聖麟, 〈箱根嶺上館臨大澤〉, 《陞路勝圖圖卷》중

⁴⁰ 회화식 지도는 구도에 따라 크게 세 가지로 구분되는데, 일반산수화에서 구사하는 반부감시와 파노라마식의 구도, 산을 비롯한 모든 대상물이 바깥쪽을 향해 누운 듯 표현되는 開花式(外反式) 구도와, 이와 반대로 안쪽으로



도22 필자미상, 《鐵邊城全圖》, 18세기 후반
체색사본, 국립중앙도서관

비교적 자세히 묘사한 것에서도 이 장면이 지도의 역할을 충실히 따르고 있음을 보여준다. 이렇듯 처음 가봤을 이곳의 실제 지형을 부감시의 회화식 지도로 상세히 그렸다는 사실은 매우 흥미를 끈다. 이는 통신사 화원들이 일본의 지도를 구해보거나 직접 묘사하였다는 기록들로 미루어 볼 때, 이전에 이성린이 일본의 箱根嶺地圖를 자세히 실견하고 이를 토대로 그렸을 가능성을 보여준다.

寄港地를 그린 장면 중 藍島나 室津의 土坡가 등글게 휘어져 감싼 표현은 가시거리 이상의 영역에 경물이 잘려나가지 않도록 산세나 성벽을 안쪽으로 감싸는 전경식의 회화식 지도류에서 파생된 기법이다. 비슷한 시기의 필자미상 《關東十景圖》나 회화식 지도에서도 산세의 가장자리가 안쪽으로 휘어 들어가는 표현법을 구사하고 있어, 《사로승구도권》과 유사한 점을 보인다(도18, 19). 이러한 작품들이 중앙 화원이 아닌 지방에서 제작된 것으로 미루어 볼 때, 《사로승구도권》에서 보이는 이러한 표현들은 직업 화가들에게서 전래된 회화식 지도에서 파생된 고식적인 기법들을 변형하여 답습한 것이라 볼 수 있다.

〈夜入大坂城〉은 통신사 일행이 大坂 중심에 흐르는 浪華江을 따라 館所인 西本願寺에 도착하는 길을 그리고 있는데, 그 모습이 실경산수화라기보다 회화식 지도에 가까운 성격이라 할 수 있겠다(도14). 井方으로 난 물길을 효과적으로 묘사하기 위해 작가는 높은 부감시를 사용하였고, 통신사 일행이 彩船을 타고 지나고 있는 순간을 그린 것으로, 사방의 淀川과 그 사이를 잇는 10여 개의 다리와 오른쪽의 館所인 西本願寺 주변은 비교적 상세히 묘사하였

앞어진 듯이 묘사되는 閉花式(內傾式) 구도로 나누었다. 安輝濤, 「韓國의 古地圖와 繪畫」, 『海東地圖』卷3(서울 대학교 규장각, 1995), pp. 55-56.

다. 즉 화면 왼쪽 끝 편이 河口에 해당하는 곳으로, 이곳에서 樓船을 타고 浪華江을 따라 오른편의 客館인 西本願寺에까지 이르는 길에서 본 광경을 이 한 쪽의 장면에 담고 있는 것이다. 한편 길가에 일렬로 늘어선 人家들을 제외하고 주변 경물은 과감히 생략되어 있어, 이성린이 이 장면에서는 四方으로 물길이 열려 있는 특이한 大坂의 地形을 강조하고자 한 의도를 엿볼 수 있으므로 이 작품의 지도적인 면모를 확인할 수 있다.⁴¹

4. 풍속적인 요소

《사로승구도권》중 몇몇 인물이 등장하는 장면에는 일본의 풍습을 담은 풍속적인 면모도 보인다. 무엇보다 《涉大定川》은 이를 가장 잘 보여주는 장면으로, 대략 130여 명이 등장하는 이 장면은 알몸의 일본인들에 의해 통신사 일행이 들것이나 등에 업혀 오이가와 定川을 건너는 재미있는 풍경을 생생히 그리고 있다(도 23). 이는 얇고 물살이 센 定川을 건너던 풍속으로, 통신사행 시에만 경험할 수 있는 흥미로운 광경이었다. 이러한 모습은 19세기 浮世畫 화가 가츠시카 호쿠사이 [葛飾北齋] (1760-1849)의 《富嶽三十六景》중 《東海道金谷ノ不



도 23 李聖麟, 《涉大定川》, 《增補勝區圖卷》중

⁴¹ 현재에는 당시의 地形이 거의 남아 있지 않아 통신사 일행이 大坂城으로 진입하는 과정을 추정하는 데 어려움이 있다. 이에 대해서는 여러 견해들이 제시된 바 있고, 대체로 大坂으로 진입하는 일행은 木津川에서 樓船을 갈아 타고 7개의 다리를 지나, 竹林寺 근방의 河口에 이르러 大坂城으로 들어온 것으로 추정할 수 있다고 한다. 이에 관한 다양한 학설에 대해서는 西村稔子, 『日本見聞録にみる朝鮮通信使』(明石書店, 2000), pp. 251-257 참조.



도24 가츠시카 호쿠사이[葛飾北齋], 〈東海道金谷ノ不二〉, 《富嶽三十六景》, 지본·목판, 1831-1833년, 25.4×37.8cm



도25 李聖麟, 〈盤臺寺〉, 《槎路勝區圖卷》중

二)에서도 묘사되고 있어, 현지에서 볼 수 있는 독특한 풍습임을 알 수 있다(도24).

〈盤臺寺〉는 盤臺寺의 승려가 배를 타고 통신사 일행을 마중 나와서 祝辭를 바치면 三房이 각각 쌀 한 俵와 종이와 과일을 주어 보내는 것이 관례가 된 곳이다(도25). 따라서 여기에 등장하는 바다 한가운데 배를 타고 노를 젓고 있는 고식적인 인물은 다름 아닌 마중 나온 이곳의 승려임을 알 수 있다. 암자에 있던 승려가 배를 타고 나와 일행에게 축시를 지어주고

각종 물품을 하사받는 풍습이 있어, 실경산수화 속에서의 풍속적인 면모를 보여준다.⁴²

《關白讌享》의 경우 행사장 주변의 다양한 시종들의 모습은 엄숙한 분위기를 완화시켜 주는 기록화의 풍속적인 요소를 보여준다(도 20). 특히 화면 아래 삼사가 타고 들어온 것으로 보이는 말과 시종들의 모습은 기록화에서 자주 볼 수 있는 풍속적인 요소이다. 이러한 《사로승구도권》의 풍속적인 요소는 사행 중 여러 사건이나 행사를 경험하며 가장 극적이었던 장면을 포착하여, 이국의 생경한 사람들과 풍속들을 다소 어색하지만 생생히 그리려 했다는 점에서 의미가 있다.

VI. 맺음말

지금까지 본고에서는 《사로승구도권》에 대해 1748년 사행기록과 비교하여 일치하는 몇 가지 새로운 사실들을 발견함으로써 제작 연대를 재확인하였다. 또한 당시 공식수행화원인 이성린의 현존하는 작품 중 쌍폭의 산수도와 《사로승구도권》을 비교하여 화풍상 일치하는 점들이 명확히 드러남에 따라 작자가 이성린임을 명확히 하였다. 아울러 18세기 중엽 활발히 활동한 화원임에도 잘 알려지지 않았던 이성린의 생애와 가계, 화원으로서의 공적인 행적을 검토하여 그에 대해 재조명할 수 있는 기회가 되었다.

또한 《사로승구도권》의 제작 경위를 동일한 성격의 다른 작품과 문헌들을 통해, 상관의 명에 의해 다음 사행을 위한 참고 및 정보 제공을 목적으로 제작되었으리라 추정해보았다. 작품의 구성은 도착지와 명승명소, 그리고 인상적인 장면으로 나누어 각각의 특징을 살펴보았다. 마지막으로 작품에 나타난 화풍상의 특징을 실경산수화를 중심으로 살펴보았는데, 《사로승구도권》은 보수적 성향의 화원 산수화풍을 주로 반영하였고, 동시에 당시 유행했던 정선 화풍의 기법을 부분적으로 차용하여, 18세기 중엽 화원의 실경산수화풍의 과도기적인 성격을 잘 나타낸 작품임을 확인하였다. 여기에 이국의 경치나 인상적인 풍물을 효과적으로 묘사하기 위해, 기록화나 회화식 지도, 풍속적인 요소를 한 작품에서 다양하게 사용한 점은 주목할 만한 특징이었으며, 전통적인 화원의 특성을 드러내면서도 조선에서는 경험할 수 없었던

⁴² 조명채, 『봉사일본서문건록』 4월 15일자 중. 푸른 벼랑이 마치 바다에 꽃혀 있는 듯하고 그 위에 작은 암자가 외로이 붙어 있어, 은은한 종소리가 공중에서 나는 듯하다. 한승려가 운문단가사를 입고 배를 저어 마중 와서 흰 소반 하나를 바치는데, 거기 놓인 두세 폭의 종이는 축원하는 글이다. 이곳은 濤潮山의 盤臺寺인데 축사를 바치고 쌀을 구걸하는 자가 예전 사신 행차 때부터 규례가 되었다.

경관은 작자의 기질을 발휘하여 묘사한 점이 일반 기행사경도와는 차이를 보인다 하겠다.

이렇듯 본고에서는 통신사행의 주요 과정과 실경을 그린 현존하는 유일한 작품임에도 그동안 널리 알려지지 않았던 《사로승구도권》에 대해 주목하고, 제작 연대와 작자를 구체적인 자료를 통해 명확히 밝혀보았으며, 지금까지 일부 장면만 소개했던 작품의 전체적인 특징과 화풍들을 살펴보았다는 점에서 연구의 의의를 두고자 한다.

* 주제어(key words) __ 櫺路勝區圖卷(Paintings of the Joseon official envoys to Japan, Saroseonggudogwon), 通信使(the Joseon official envoys to Japan), 李聖臨(Yi Seong-rin), 畫員(court painter), 實景山水畫(real scenery landscape paintings)

▣ 투고일 2008년 8월 30일 | 심사개시일 2008년 10월 10일 | 심사완료일 2008년 11월 5일 ▣

참고문헌

史料

- 金健瑞外編, 하우봉·홍성덕 역, 『(國譯)增正文獻志』, 민족문화추진회, 1998.
- 세종대왕기념사업회 편, 『(국역)CD-ROM 조선왕조실록』, 서울시스템, 1995.
- 『承政院日記』, 국사편찬위원회 영인본, 1961.
- 朝鮮興貞編·太田謹補, 『(增訂)古畫備考』, 上·中·下, 吉川弘文館, 1912.
- 嚴濤, 『燕行錄』, 서울대학교 규장각 영인본, 1774.
- 吳世昌 편, 『書寫兩家譜錄』, 1916.
- _____ 編著·동양고전학회 역, 『국역 근역서화징』, 시공사, 1998.
- 大岡春卜, 『畫史會要』, 1753.
- 曹命采, 『奉使日本時間見錄』, 『(국역)해행총재』, 민족문화추진회, 1981.
- 『通信使叢錄』, 서울대학교 도서관, 1991.
- 洪景海, 『隋使日錄』, 乾·坤, 서울대학교 규장각 영인본, 1748.
- 小森信友, 『桑韓畫會家彪集』, 西尾市岩瀬文庫, 1749.

單行本

- 姜寬植, 『조선후기 궁중화원 연구』 1·2, 돌베개, 2001.
- 高蓮姬, 『조선후기 산수기행예술연구』, 일지사, 2001.
- 국사편찬위원회 편, 『對馬島宗家關係文書』, 국사편찬위원회, 1990.
- 西村稔子, 『日本見聞錄にみる朝鮮通信使』, 明石書店, 2000.
- 미야케 히데토시(三宅英利), 趙學允 역, 『近世日本과 朝鮮通信使』, 경인문화사, 1994.
- 朴銀順, 『金剛山圖 연구』, 일지사, 1997.
- _____, 『이렇게 아름다운 우리그림』, 한국문화재보호재단, 2008.
- 朴廷蕙, 『조선시대 궁중기록화연구』, 일지사, 2000.
- 孫承喆, 『조선시대 한일관계사연구』, 지성의 샘, 1994.
- _____ 編, 『한일관계사료집성』, 경인문화사, 2004.
- 辛基秀, 『朝鮮通信使繪圖集成』, 講談社, 1985.
- _____ 外, 『(大系)朝鮮通信使: 善隣と友好の記録』 1-8, 明石書店, 1993-1996.

- _____, 『朝鮮通信使-人の往來,文化の交流』, 明石書店, 1999.
- _____. 仲尾宏 編著, 『(圖説)朝鮮通信史の旅』, 明石書店, 2000.
- 山内長三, 『朝鮮の繪 日本の繪』, 日本經濟新聞社, 1984.
- 上田正昭 編, 『朝鮮通信使: 善隣の友好みのり』, 明石書店, 1995.
- 李成美, 『조선시대 그림속의 서양화법』, 대원사, 2000.
- 李元植, 『朝鮮通信使』, 민음사, 1991.
- _____, 『朝鮮通信使の研究』, 思文閣出版, 1997.
- 李德熙, 『江戸時代の朝鮮通信使』, 講談社, 1992.
- 이혜순, 『조선통신사의 문학』, 이화여자대학교출판부, 1996.
- 임기중 편, 『燕行錄全集』 全100卷, 동국대학교출판부, 2001.
- 한국미술사학회 편, 『조선후반기 미술의 대외교섭』, 예경, 2007.
- 韓正熙, 『한국과 중국의 회화』, 학고재, 1999.
- 한영우·안취준·배우성, 『우리 옛 지도와 그 아름다움』, 형설출판사, 1999.
- 洪善杓, 『朝鮮時代 繪畫史論』, 文藝出版社, 1999.

論文

- 黒川修一, 「朝鮮通信使と畫人・大岡春卜」, 『特別展: 朝鮮通信使と畫人 大岡春卜』, 京都造形藝術大學藝術館, 2003, pp. 1-16.
- 권혜은, 「朝鮮後期《嶺路勝圖圖卷》의 作者와 畫風에 관한 研究」, 홍익대학교대학원 미술사학과 석사논문, 2005.
- 金炫志, 「朝鮮中期 實景山水畫 研究」, 홍익대학교대학원 미술사학과 석사학위논문, 2001.
- 仲尾宏, 「朝鮮通信使の文化交流」, 『特別展: 朝鮮通信使と畫人 大岡春卜』, 京都造形藝術大學藝術館, 2003, pp. 1-15.
- 朴銀順, 「朝鮮後期 《鄕場館圖》 畫帖과 西洋畫法」, 『美術資料』 58, 1998, pp. 25-54.
- _____, 「眞景山水畫의 題材」, 『우리 땅, 우리의 진경』, 국립춘천박물관 2002.
- 朴廷慧, 「儀軌를 통해서 본 朝鮮時代の 畫員」, 『미술사연구』 9, 1995, pp. 25-54.
- 朴孝銀, 「朝鮮後期 문인들의 繪畫蒐集活動 연구」, 홍익대학교대학원 미술사학과 석사학위논문, 1999.
- 辛基秀, 「繪筆の交流 明國 聖麟と春卜」, 『朝鮮通信使とそう時代』, 明石書店, 2001, pp. 260-264.
- 安輝魯, 「韓・日關係 1500年」, 『韓國繪畫의 傳統』, 文藝出版社, 1988, pp. 393-442.
- _____, 「韓國의 古地圖와 繪畫」, 『海東地圖』, 서울大學校 奎章閣 1995, pp. 48-59.
- 山内長三, 「嶺路勝圖圖卷について」, 『(月刊) 韓國文化』, 1986. 6, pp. 16-26.

- _____, 「李聖麟と崔北一寛廷度來日通信使隨行畫員について」, 『中吉功先生喜壽紀念論叢』, 國書刊行會, 1987, pp. 263-281.
- 李元植, 「韓日善隣外交の 朝鮮通信使」, 『史學研究』 58・59, 1999, pp. 849-857.
- _____, 「通信使畫員 李聖麟と大岡春卜の畫會について」, 『朝鮮學報』 36, 1985.
- 李進熙, 「釜山浦를 그린 朝鮮時代の 그림에 대하여」, 『崔永熙先生華甲紀念韓國私學論叢』, 탐구당, 1987, pp. 869-889.
- 李泰浩, 「眞宰 金允謙의 眞景山水」, 『考古美術』 152, 1981, pp. 1-23.
- 全映雨, 「葆華閣所藏의 〈李信園寫生帖〉」, 『考古美術』 94, 1968, pp. 399-404.
- 鄭玉子, 「조선후기 기술직중인」, 『眞檀學報』 61, 1986, pp. 45-63.
- 정은주, 「朝鮮時代 明清使行 關聯 繪畫 研究」, 韓國學中央研究院 韓國學大學院 博士學位論文, 2008.
- 崔耕苑, 「朝鮮後期 對淸 회화교류와 淸회화양식의 수용」, 홍익대학교대학원 미술사학과 석사학위논문, 1996.
- 崔博光, 「朝・日間 繪畫의 交流에 대하여—李聖麟과 大岡春卜를 중심으로」, 『大同文化研究』 29, 1994, pp. 141-168.
- 河宇鳳, 「새로 발견된 日本使行錄들—해행층계의 보충과 관련하여」, 『歷史學報』 112, 1986, pp. 75-104.
- 韓正熙, 「17-18세기 동아시아에서 眞景山水畫의 성행과 그 의미」, 『美術史學研究』 237, 2003, pp. 133-159.
- 洪善杓, 「近世韓日繪畫交流史研究」, 九州大學大學院 文學研究科 美學・美術史專攻 博士學位論文, 1999, 6.

국문초록

《세로嶺路勝區圖卷》은 조선 후기 通信使의 부산에서 일본의 에도에 이르는 여정을 담은 작품으로, 총 30장면에 적힌 地名이외에 기록이 남아 있지 않아 알려진 바가 거의 없었다. 이에 본고에서는 작품의 제작 연대와 작자를 명확히 밝히고, 제작 경위와 각 장면의 특징, 그리고 전체적인 화풍에 대해 고찰하였다.

작품의 제작 연대는 〈吉原館六月十七日望見富士山雪〉 장면과 1748년 10차 통신사행 기록과의 일치하여 결정적인 단서를 제공하였다. 또한 〈夜泊日比〉나 〈西京本長寺北園〉 등에서 당시 사행기록과 일치하는 새로운 점들을 발견하여 제작 연대를 재확인하였다. 따라서 作者는 공식수행 화원이었던 蘇齋 李聖麟일 가능성이 매우 높다. 그의 현존작은 총 12점으로 모두 통신사행 때의 것이며, 그 중 쌍폭의 〈疎雨歸壘圖〉와 〈江湖夜白圖〉의 화풍은 《사로승구도권》과 일치하는 점들이 보이고 있어 결정적인 단서를 제공하였다. 아울러 당시 활발히 활동한 화원임에도 잘 알려지지 않은 그의 생애와 가계, 행적들을 밝혀보았는데, 특히 중2품 嘉義 품계를 받았을 만큼 왕실의 큰 신임을 얻었음을 알 수 있다.

《사로승구도권》은 본래 畫帖에서 두 개의 卷으로 나뉘어 구성되어 있다. 각 장면은 사행일정과 일치하며, 실제 경관들을 사실적으로 묘사하였다. 대부분 寄港地를 위주로 한 도착지들이 묘사되었으며, 일본의 名勝·名所들과 사행 중 겪은 인상적인 사건을 그린 것으로 나누어 그 특징을 살펴보았다. 또한 작품에 나타난 화풍은 보수적인 화원의 산수화풍을 주로 반영하면서 동시에 당시 성행했던 정선의 기법을 부분적으로 차용하고 있어, 18세기 중엽 화원의 실경산수화풍의 과도기적인 성격을 잘 나타낸 작품이다. 여기에 이극의 인상적인 경물들을 효과적으로 묘사하기 위해 기록화나 회화식 지도, 풍속적인 요소를 한 작품에서 다양하게 사용한 점은 주목할 만한 특징이며, 전통 화원의 특성을 드러내면서도 조선에서는 보지 못한 경관은 작자의 기질을 발휘하여 묘사한 점이 일반 기행사경도와는 차이를 보인다 하겠다.

이렇듯 본고에서는 통신사행의 주요 과정과 실경을 그린 현존하는 유일한 작품임에도 그동안 널리 알려지지 않았던 《사로승구도권》에 대해 주목하고, 제작 연대와 작자를 구체적인 자료를 통해 명확히 밝혀보았으며, 지금까지 일부 장면만 소개됐던 작품의 전체적인 특징과 화풍들을 살펴보았다는 점에서 연구의 의의를 두고자 한다.

Abstract

A Study on the Painter and Painting Style of *Saroseonggudogwon* in the Latter-half Joseon period

Kwon Heyeeun*

Saroseunggudogwon is the name of a painting work which depicts an emissary's journey from Busan to Edo in Japan in the late Joseon period. Unfortunately, no records of these works have survived other than the regional names inscribed on thirty of the scenes. As such, this study attempts to examine these works to determine the year of production and the identity of the painter of the work, the background to its production, the characteristics of each scene, and the overall painting style.

As regards the age of the work, the scene named *Seeing Mountain Fuji's Snow from Yoshiwara Inn on June 17* and the records of the 10th emissary's journey undertaken in 1748 match with each other, thereby offering a clue to the date of the work's production. Furthermore, the records of an emissary's journey as depicted in *Nighttime Stay in Hibi and Honchoji Temple's Northern Garden in Kyoto* also matched with the work, thus providing further confirmation of the year of production. In fact, the painter is highly likely to have been Yi Seong-rin, a court painter who accompanied the emissary's delegation. Indeed, of his twelve extant works, all of which are painted during emissary's journey, *Riding a Donkey in the Rainfall and Staying by the Lake at Night* feature a painting style which is similar to those paintings contained in *Saroseunggudogwon*,

* Chunghyeon Museum Curator

thereby offering a clue to the identity of the work's painter. The study also examines the life and activities of the now little-known Yi Seong-rin, although in his day he was a very active court painter. The research findings indicate that he was appointed as a second-ranking official, suggesting that the royal house took him into its confidence.

Saroseunggudogwon originally consisted of painting book afterward it was made of two handscrolls: each of the realistically depicted scenes contained therein matched with the date of an emissary's journey. Most scenes depicted destinations, such as Japan's famous sites and views, and certain impressive events. The scenes were mainly portrayed using the landscape style of conservative court painters, though Jeong Seon's style, which was fashionable at that time, was also partly influenced. The scenes depicted in the painting clearly showed the transitional characteristics of the true-view landscape style of court painters in the mid 18th century. Furthermore, the scenes portraying aspects of a foreign country were effectively produced by using a variety of elements taken from documentary paintings, painting-style maps, and genre paintings. These paintings exhibited the characteristics of works produced by traditional court painters, and yet uniquely depicted scenes from a foreign country, distinguishing them from more general paintings of various travels.

As such, this study examines *Saroseunggudogwon*, a little known work despite being the only extant depictions of emissaries' journeys. The year of its production and the identity of the painter were clarified on the basis of concrete evidence. This study is also significant because—unlike previous research which focused on only some of the scenes contained in the album—it examines the overall characteristics of and the overall painting style used throughout the entire scene.