

# 1789년의 〈披襟亭圖〉

## 강세황의 실경산수화에 관한 모색과 귀결

이경화

### I. 머리말

李京和

서울대학교박물관 연구원  
서울대학교  
고고미술사학과 박사  
한국미술사

금강산은 장구한 역사를 통해 시인, 화가를 망라하는 예술가들에게 새로운 창조의 영감을 제공해 온 명산이었다. 금강산의 아름다움은 중국의 명산을 향한 조선 문인들의 동경마저도 누그러뜨릴 정도였으며 18세기의 문인 金昌協(1651~1708)은 금강산을 '산 중의 聖人'으로까지 평가하였다. 화가들이 회화의 대상으로서 금강산을 주목하고 이를 창조적으로 그려내려는 시도를 가장 치열하게 전개했던 시기는 18세기일 것이다. 1711년 금강산을 찾았던 鄭歎(1676~1759)은 이 여행의 경험을 바탕으로 실경산수화의 전기를 마련하는 화풍을 창안하였다. 그 외에도 沈師正(1707~1769), 金弘道(1745~1806 이후) 등 다수의 화가들이 금강산을 여행하며 각자 개성이 담긴 금강산도를 그렸다.<sup>1</sup>

조선 후기의 대표적인 문인화가인 姜世晁(1713~1791)도 강원도 회양에 체류하는 동안 금강산을 유람하며 이곳을 그렸던 화가이다. 강세황에게 금강산의 여행과 그 결과는 어떠하였을까? 정선이 그랬듯이 그도 금강산 여행을 통해 새로운 예술적 각성에 이르렀을까? 금강산이 불러온 예술적 영감은 작품 활동으로 가시화되지 않았을까? 역사적으로 화가들이 금강산에서 이룬 성취를 고려하면 강세황의

\* 필자의 최근 논저: 「강세황 연구」, 서울대학교대학원 박사학위논문, 2016; 「琉璃廠에서 구입한 新羅王 定界碑 탁본: 진홍왕순수비와 19세기 조청문인의 교류」, 『문헌과 해석』79, 2017.

1 금강산도의 전반에 관한 상세한 내용은 박은순, 『금강산도 연구』(일지사, 1997), pp.1-437 참조.

여행은 그 결과를 기대하게 만든다. 그러나 강원도에 머무는 동안 강세황이 남긴 그림은 많지 않으며 더구나 금강산에서 그린 그림은 전혀 전하지 않는다. 현재로서는 이 지역의 산수화로써 〈披襟亭圖〉, 그리고 회양 및 동해안을 사생한 《楓嶽壯遊帖》이라는 화첩이 전하고 있을 뿐이다. 《풍악장유첩》은 금강산도의 범주에 속하지 않는 장소를 대상으로 하며 금강산 유람이 화가 내면에 일으킨 결과가 반영된 그림으로는 보기 어렵다. 반면에 금강산으로 가는 입구에 위치하는 金城의 피금정은 정선 이래로 금강산도의 영역에 속하는 지역이었다. 강세황이 그린 〈피금정도〉는 두 점으로 금강산 유람을 전후하여 각각 1788년과 1789년에 제작되었다. 이중 1789년의 그림은 예외적인 규모의 화면에 조선 회화에서 보기 어려운 장엄한 산수를 그리고 있어 관중의 이목을 압도하는 작품이다. 이 〈피금정도〉의 기념비적인 표현 방식이 그의 금강산 유람 이후에 등장하였다는 사실은 장엄한 산수의 표현이 금강산에서 다다른 예술적 자각이 투영된 결과일 가능성을 보여주어 주목을 끈다.<sup>2</sup>

강세황의 〈피금정도〉에 대한 그간의 연구사를 돌아보면 변영섭은 강세황의 작품 전반에 관한 연구에 포함된 간략한 논의를 통해 이 그림에 필선 위주의 문인화풍이 나타남을 지적하였으나 이러한 표현이 어떻게 등장하였는가에 관한 구체적인 논의로 나아가지는 않았다. 강세황 산수화의 전반적인 흐름 속에서 이 그림을 논의한 박은순은 〈피금정도〉의 독특한 표현 방법이 서양의 원근법을 폭넓게 수용한 결과임을 증명하고자 하였다.<sup>3</sup> 강세황은 원근법으로 대표되는 서양화법의 수용과 활용에 관심이 깊



1  
강세황  
〈피금정도〉  
1789년, 비단에 수묵  
147.2×51.2cm  
국립중앙박물관

2 논의 중에 두 점의 〈피금정도〉를 구분하기 위하여 각각의 연도를 병기하였다. 다만 1789년의 경우는 반복적으로 언급되기 때문에 이후에 연도를 생략하고자 하며, 반면에 1788년의 그림을 지칭할 때는 모두 병기하였다.

3 변영섭, 『豹菴世畀繪畵研究』(일지사, 1989), pp.124-125; 박은순, 「고와 금의 변주: 표암 강세황의 사

은 화가였으며 <피금정도>의 전체에 걸쳐 경물이 점진적으로 축소되는 양상을 보이기 때문에 화면 구성에서 서양화법의 적용 여부를 고려해 볼 수 있다. 그러나 이 그림에 보이는 원근법은 전통적인 동양 회화에서 이미 익숙하게 보아온 것과 크게 다르지 않으며 西學의 영향 하에 새롭게 등장한 체계적인 투시원근법으로 볼 수 있는가의 여부에는 의문이 남는다. 동시대의 직업화가들이 이미 능숙하게 활용하던 서양식의 원근법이나 강세황 자신이 《송도기행첩》에서 선보인 투시법에 비춰보아도 <피금정도>의 서양화법은 그림 전체를 아우르는 조형 원리로서 높은 비중을 지니지는 않아 보인다.

강세황의 <피금정도>가 던지는 강렬한 시각적 메시지에 비춰보면 이 그림에 주목한 연구는 예상 밖으로 드물며 연구의 스펙트럼도 넓지 않은 편이다. 이것은 조선 시대의 회화 대부분이 그렇듯이 <피금정도>는 그림 제작의 구체적인 배경이나 목적을 밝혀내고자 할 때 한계에 직면하게 만드는 그림이기 때문일 것이다. <피금정도>가 지닌 의미에 새롭게 접근하기 위해서는 그림이 제작되던 주변 상황에 대한 보다 포괄적인 검토와 합리적인 추정을 바탕으로 그림 이면의 상황으로 접근해 가야 할 필요가 있을 것이다. 본고는 강세황의 회화가 전개되는 과정을 돌아보며 그 속에서 실경산수화로서 <피금정도>의 면모를 분석하고자 하며 아울러 문인화의 전통으로 시야를 확대하여 이 그림에 구현된 회화적 언어와 그 의미를 찾아보고자 한다.

먼저 강세황의 회양 체류와 금강산행의 여정을 따라가며 두 <피금정도>가 그려진 당시의 상황을 세밀하게 고증하여 제작 과정을 재구성할 것이다. 동시에 강세황이 제작한 실경산수화를 전반적으로 재고하며 그의 산수화에 대한 인식과 실천이 상호 작용하며 전개되는 궤적을 되짚어 볼 것이다. 이를 바탕으로 1789년의 <피금정도>를 제작할 당시 강세황에게 보이는 회화적 지향을 이해하고자 하며, 결과적으로 문인의 회화에 대한 모색과 실경산수화가 만나는 한 순간으로서 이 그림이 지닌 기념비적인 성격의 분석으로 나아가고자 한다.<sup>4</sup>

의산수화와 진경산수화, 『표암 강세황: 조선 후기 문인회가의 표상』(한국미술사학회, 2013), pp.53-123.

<sup>4</sup> 이 글에서 논의되는 조선의 산수를 그린 그림들은 실경산수, 진경산수, 지형적 산수화, 혹은 금강산도 등 다양하게 일컬어질 수 있다. 본고에서는 이들을 실경산수화로서 지칭하고자 한다. 실재하는 산수를 가리키는 실경은 진경보다 폭넓은 개념을 지닌 용어로서 다양한 그림을 포괄하여 지칭하기에 적절하다고 판단되기 때문이다.

## II. 1788년 금강산 유람과 <피금정도>의 제작

1788년 가을 강세황은 회양부사에 부임한 아들을 따라 회양으로 향하며 금성 남대천변의 피금정을 지났다. 회양 관아에 도착한 후 그는 피금정의 풍경을 기억으로 그리고 이곳에서 지은 시문을 곁들였다.<sup>5</sup> 이로부터 일 년 후인 1789년 8월, 강세황은 다시 한 번 피금정을 그리고 동일한 시문을 적었다. 다만 1789년의 <피금정도>에는 금강산으로 향하는 화가의 소회가 더해졌다.<sup>6</sup>

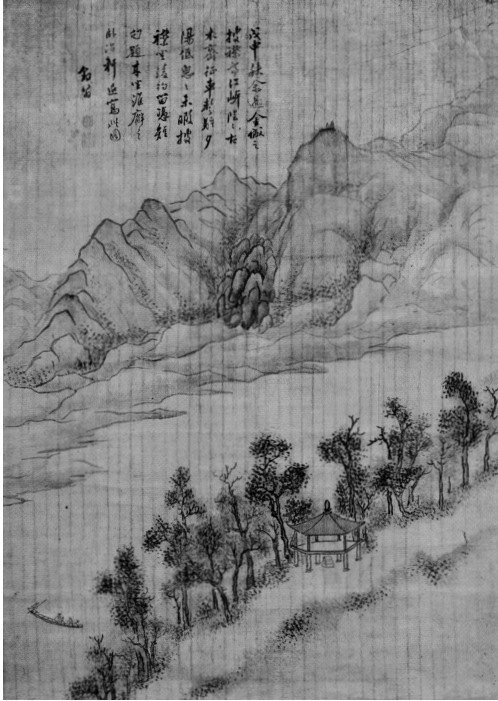
내가 어릴 적부터 도성 동쪽에 묘령이 있다는 말을 듣고 마음속으로 그리워하지 않은 적이 없었으나 다만 세월이 아속할 뿐이었다. 우연히 향재를 만나 금성 피금정을 지나갔다. '강 언덕은 그늘지고 고목은 가지런한데, 수레를 잠시 멈추니 석양이 기우네. 바빠서 옷깃을 풀고 앉아 있을 겨를도 없으니, 짧은 시구 지어 뒷날의 약속을 남기노라.' 회양 관아의 와치현에 앉아 기억을 더듬어 이 그림을 그린다. 기유년(1789) 가을 팔월 표용.

강세황이 어릴 적부터 그리워했다는 '도성 동쪽의 묘령'은 수려한 자태로 이름난 금강산 일대를 일컫는 것으로 추정된다. 금강산을 동경했다는 이 짧은 고백을 제외하면 강세황에게 금강산이 동경의 대상이었다는 기미는 어디에서도 찾을 수 없다. 오히려 그는 금강산 유람을 저속한 풍습으로 꺼려하여 동행하자는 요청도 거부했었다.<sup>6</sup> 그러나 금강산 유람을 향한 비판의 한편에서 그도 금강산에 대한 동경을 지니고 있었다. 강세황은 실경을 그리는 데 특별한 애착을 보였던 화가였다. 뛰어난 경관으로 수많은 화가들을 사로잡아 온 금강산에 대한 동경이란 그와 같은 화가에게 지극히 자연스러운 감정일 것이다.

강세황이 금강산을 찾은 1788년은 금강산도의 역사에 뚜렷한 획을 그은 해였다. 이해 가을 금강산을 찾은 강세황의 여행에는 국왕의 명령으로 강원도 일대를 그리며 돌아보던 화원 김홍도와 金應煥(1742~1789)이 동행하였으며 김홍도는

5 “余自幼少，每聞城東之妙嶺，未嘗不心醉，但恨年歲，遇與香齋，過金城之披襟亭。江岸陰陰，古木齋，征車暫駐夕陽低。恩恩未暇被襟坐，後約留憑短句題。來坐淮廡之臥治軒，追寫此圖。己酉秋八月 豹翁。”

6 강세황이 금강산 유람을 저속한 풍습으로 여긴 점이나 그 까닭은 「유금강산기」의 도입 부분에 분명히 나타난다. 姜世晃, 「遊金剛山記」, 『豹菴遺稿』(정신문화연구원, 1979), pp.233-234.



2

강세황  
〈피금정도〉  
1788년, 종이에 수묵  
101.0×71cm  
국립중앙박물관

이 여행에서 금강산도의 새로운 경계를 마련하는 그림을 제작하였다.<sup>7</sup> 이들의 금강산 유람의 여정과 강세황의 감회는 『豹菴遺稿』에 수록된 「遊金剛山記」를 통해 상세하게 파악된다. 강세황 일행은 9월 13일 회양을 출발하여 다음날 정양사에 도착하였다. 삼일 동안 내금강 일대를 돌아본 강세황 일행은 17일 회양으로 돌아왔다. 한편 두 화원 일행은 외금강의 입구에 위치한 유점사를 향해 떠났으며 약 10여 일 후 회양으로 돌아왔다. 강세황과 재회한 화원들은 그간의 그림 백여 폭을 함께 살펴본 후 서울로 돌아갔다. 이 당시 그려던 김홍도의 그림은 훗날 70폭의 화첩이 되어 국왕에게 진상되었다.<sup>8</sup>

한편 김홍도의 여정을 자세히 들여다보면 강세황과의 금강산 동행이 우연히, 즉흥적으로 이루어진 일이 아니었음이 간취된다. 회양에 도착한 무렵 김홍도 일행은 이미 설악산과 영동의 해안 일대를 돌아본 후

였다. 그의 여정을 고려하면 해안에 가까운 외금강에서 시작하여 내금강을 거쳐 서울로 돌아가는 길이 자연스러운 경로이다. 그러나 김홍도는 강세황과 회양에서 만나 함께 내금강을 돌아본 후 외금강으로 향하였으며 이후 다시 회양으로 돌아왔다. 회양을 수차례 오가는 김홍도의 번거로운 경로의 이면에서 이들이 사전의 약속에 따라 회양에서 만나 산으로 향하였음이 간취된다. 그렇다면 강세황과 김홍도는 애초에 서울에서 출발할 때 이미 함께 금강산을 유람할 계획을 가지고 떠나왔을 가능성도 고려해야 할 것이다.

『유금강산기』의 저술 목적은 1788년의 산행을 기록하는 것으로 한정되지 않는다. 이 글에는 세간에 범람하는 금강산 유람에 대한 비판, 그림에도 강세황이 산행을 떠날 수밖에 없는 사정, 금강산의 형상화 방법에 대한 비판 등 저자의 금강산

7 姜世晃, 「送金察訪弘道金察訪應煥序」, 『豹菴遺稿』(정신문화연구원, 1979), pp.237-239. 「유금강산기」에 의하면 1788년 강세황의 금강산행에는 김홍도와 김응환 외에도 姜儻, 姜信, 任希養, 黃奎彦, 鄭蘭, 朴鏞 등 가족과 친구들이 동행하였던 것으로 나타난다.

8 김홍도의 금강산도는 이후로 금강산도 제작 방식에 새로운 변화를 불러오게 되는데, 19세기의 금강산도에서 김홍도 화풍의 유행에 대하여는 이영수, 『19세기 金剛山圖 研究』(명지대학교대학원 박사학위논문, 2016), pp.37-92 참조.

과 관련된 다양한 생각이 서술되었다. 무엇보다도 주목해야 할 부분은 당시 세상에서 유행하는 금강산도에 대한 평가이다.<sup>9</sup>

근래에 정겸재와 심현재가 평소 그림으로서 이름이 났다. 각 그린 바를 보면, 정겸재는 평생 익숙한 필법으로 마음대로 붓을 휘둘러 암석의 기세와 봉우리의 형태를 고려하지 않고 한결같이 裂麻皴法으로 어지럽게 그려 제 모습을 그린다는 관점에서는 논하기에 부족한 듯하다. 심현재는 겸재보다 조금 낫지만 그 또한 높고 시원한 지식과 넓고 정리된 소견이 없다.

금강산도에 대한 평가에서 구체적으로 거론된 화가는 정선과 심사정이다. 정선은 18세기를 풍미한 금강산도의 전형을 만든 화가이다. 조영석이 “우리나라의 누습을 씻어냈다”고 평가한 그의 금강산도는 이 분야의 전범으로 여겨졌으며 화단에서의 영향력도 오랫동안 지속되었다.<sup>10</sup> 이러한 정선의 금강산도를 향하여 강세황은 “바위의 勢와 봉우리의 形을 고려하지 않고 열마준법으로 어지럽게 그린다”며 비판하였다. 정선의 금강산도는 관찰과 경험을 기반으로 하되 관찰한 바를 그대로 옮기기보다는 화가 내면에 일어나는 감흥을 표현하는 데 장점을 지닌 그림이었다. 결국 그의 그림에는 생동하는 기운이 있으나 종종 대상이 된 산과 바위의 형태는 정확한 묘사보다는 재해석된 모습으로 등장하는데 강세황의 글은 이러한 특성을 지적하는 것으로 보인다. 더구나 이미 금강산을 돌아본 강세황에게는 정선이 지형물의 형태를 정확하게 그리지 않았음이 어느 때보다도 선명하게 인식되었을 것이다.<sup>11</sup>

1773년 정선의 〈夏景山水圖〉에 화평을 쓰며 “보배로 여기며 즐길 만하다. 문

9 姜世晃, 『遊金剛山記』, 앞의 책(1979), pp.233-234. “近世鄭謙齋 沈玄齋 素以工畫名. 各有所畫, 鄭則以其平生所熟習之筆法, 恣意揮灑(灑), 毋論石勢峰形, 一例以裂麻皴法亂寫, 其於寫真, 恐不足與論也. 沈則差勝於鄭, 而亦無高明之識, 恢廓之見, 余雖欲寫, 筆生手澁, 不能下筆.”

10 趙榮祐, 「丘壑帖跋」, 『觀我齋稿』 卷3, 민족문화추진회, 『韓國文集叢刊』67(민족문화추진회, 2008), p.284. “既而出入金剛內外山, 又遍嶺南上游諸勝, 盡得其流峙之勢, 而若其功力之至, 則亦幾乎埋筆成塚矣. 於是能自創新格, 洗濯我東人一例塗抹之陋, 我東山水之畫, 蓋自元伯始開關矣.”

11 기존에 정선의 그림에 대하여 객관적인 사실성의 표현을 넘어 주관적인 흥취를 담아 창의적으로 재해석된 경관을 보여준다는 점이 특징으로 지적되어 왔다. 이는 일종의 사실성일 수 있으나 보이는 바를 정확히 옮기는 종류의 사실성과는 차이가 있다. 이것이 정선의 그림을 성정의 자연스러운 표출을 강조하는 天機論이라는 문예이론으로 설명하는 이유일 것이다. 정선의 모든 진경산수에서 이런 특징이 나타나는 것은 아니다. 그러나 금강산도는 화가의 정서가 반영된 화법이 두드러진 분야로서 강세황의 지적은 이와 관련될 것이다. 한편으로 정선의 그림에 나타나는 거친 필법의 한 가지 이유로서 대량의 서화구청에 대한 대응의 편의성이 논의되기도 하였다. 장진성, 「정선의 그림 수요 대응 및 작화방식」, 『동악미술사학』11(2010), pp.221-236.

득 그림 속에 들어가 함께 이 맑고 아득한 물외의 즐거움을 누리고 싶다”는 극찬을 남긴 일도 있다.<sup>12</sup> 그러나 정선의 대표적인 장르인 금강산도만은 결코 높이 평가하지 않았음이 목격된다. 동일한 화가의 그림에 대한 평가가 이처럼 극적인 차이를 보이는 이유는 회화 장르의 차이에서 기인할 수도 있으며 화평을 쓸 당시의 주변 환경의 영향에서 원인을 찾을 수도 있다. 한편으로 실경을 그려온 화가로서 화단을 주도하는 정선의 회화에 대한 경쟁적인 심리의 발로일 수도 있다. 분명한 것은 강세황이 금강산도 분야에서 정선 그림의 문화적 권위를 분명히 인식하면서도 그의 금강산도가 이 산의 ‘진’ 즉 제 모습을 표현하지 못한다고 여겼다는 사실이다.

강세황이 금강산에서 전혀 그림을 그리지 않았던 것은 아니었다. 「유금강산기」에서는 정양사, 만폭동 등지에서 그가 본 풍경을 그렸음이 분명하게 기록되었다. 그러나 당시에 강세황이 금강산에서 그린 그림들은 전하지 않는다. 그가 서울에 돌아온 후 회양의 아들과 주고받은 서간은 그의 금강산도의 향방과 함께 1789년 〈괴금정도〉의 제작 동기에 접근하는 데 필요한 단서를 담고 있다. 1789년 11월 회양의 강인에게 보낸 서간에서 그림을 언급하는 부분은 다음과 같다.<sup>13</sup>

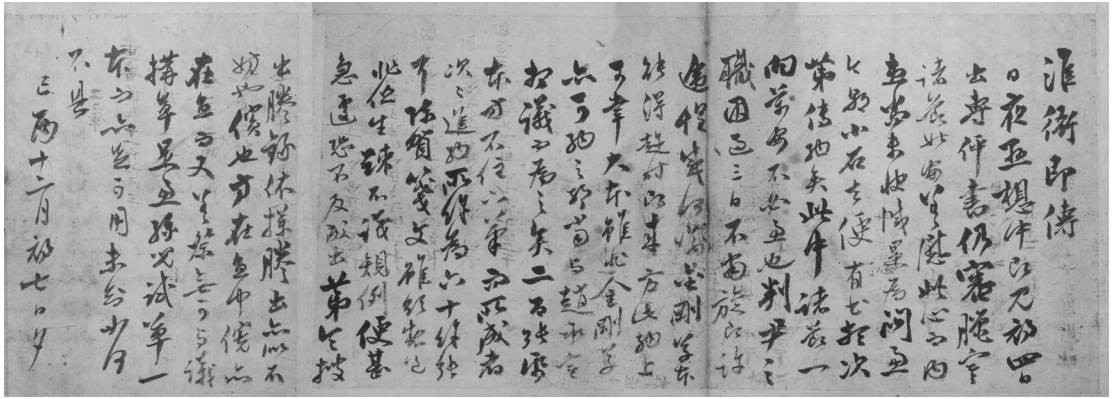
금강초본 십여 장과 그의 그림의 초본은 壁兒가 가져갔다고 하는데 일전에 趙彝仲이 일부러 와서 임금의 뜻을 전하였다. ... 이것이 보잘것없는 종이 쪽지라도 보내지 않으면 안 된다. 편지가 도착한 후에 사람을 시켜서 올려 보내고 늦지 않도록 해라. ... 기유 (1789년) 11월 회일(30일) 밤.

인용한 내용에 의하면 정조는 조이중이란 신하를 보내 강세황이 금강산에서 그린 그림을 보고자하는 뜻을 전하였다. 마침 손자 姜彝壁(1758~1812)이 이 그림들을 회양으로 가져갔기 때문에 서둘러 서울로 돌려보내라는 내용이다. 이 편지에 대한 강인의 12월 4일자 답신에는 “지본의 그림 15장과 대폭 4장, 아울러 창고를 기울여 진상하였습니다. 이 아들이 보기에는 대폭이 진실로 좋습니다”라는 내용이 포함되었다.<sup>14</sup> 강홍선 소장 《家傳寶玩帖》에 수록된 12월 7일자 강세황의 서

12 “眞足寶玩 … 安得身入此中 … 同享物外清幽之樂.”

13 “金剛草本十餘張及其他畫本草, 壁兒袖去云, (日)前趙彝仲委來, 傳及上意, … 此雖是草草休紙, 決不敢不送. 卽於書至後, 專伴上送. … 己酉十一月晦日夜.” 11월 30일자의 편지는 강인의 후손인 강태운이 구장했던 서간첩에 수록되어 전한다. 현재 이 서간첩 원본의 소재는 분명하지 않다. 서간의 내용은 변영섭, 앞의 책(1989), p.29 주 92 및 p.275 도판 55-1 참조.

14 “… 畫紙拾五丈, 又大幅肆丈, 並傾困伏呈, 以子之見, 大幅尤好矣. … 己酉十二月初四日申時子儀上



간에서도 금강산도의 진상과 관련된 구절을 찾을 수 있다.<sup>15)</sup> 도3

금강산의 그림은 때에 맞춰 도착하였다. 그림이 이르자마자 곧바로 이것을 납상하였으  
니 다행이다. 대본은 비록 금강산 그림이 아니지만 또한 이를 올려야 될 것인지, 조승선  
과 상의할 일이다.

3

강세황  
<서간>  
<가전보완첩>  
1789.12.07, 종이에 수묵  
크기 미상, 강홍선  
(필자 촬영)

정조의 명령을 전달한 조이중은 여타의 사료에서 나타나지 않는 인물이다. 그  
의 직책인 承宣은 왕명의 출납을 담당하는 승정원의 관직인 承旨의 다른 이름으로  
그는 정조의 사적인 명령을 전달하는 관료일 것이다. 금강산도 진상의 전후 과정  
을 담은 세 편의 서간은 국왕의 사적인 회화 요구가 어떤 방식으로 이루어졌는지를  
확인시켜 주는 드문 사료이다. 아울러 서간의 행간을 살펴보면 강세황이 회양에서  
제작한 그림의 대강이 드러난다. 회양에서 보낸 그림은 종이에 그린 15점과 대폭  
의 그림 4점이었으며 이 중에는 화격이 매우 뛰어난 대폭의 작품이 포함되어 있었  
다. 아울러 대폭의 그림은 금강산은 아니지만 진상 여부를 고려하는 언급으로 미  
루어 이 그림은 대형 화면을 이용하여 인상적인 화면을 선보인 1789년의 <피금정  
도>일 가능성이 상당히 높다. 그렇다면 <피금정도>는 1789년 8월 이후 서울의 강세  
황가에 소장되어 있었으며 잠시 회양에게 보내졌다가 다시 서울로 돌아왔다. 금강

書.” 강인의 답신은 변영섭, 위의 책(1989), p.29 주석 93 참조.

15 “金剛草本能得趁時。卽來方此納上，可幸。大本雖非金剛草，亦可納之耶。當與趙承宣 相議而爲之矣。”  
필자는 강홍선 선생님과 지원구 학예사의 도움으로 <가전보완첩>의 서간을 열람할 수 있었다. 두 선생  
님의 호의에 감사드린다.



산에 동행하였던 김홍도가 국왕의 명령으로 기행사경을 떠났거나 국왕이 직접 강세황에게 그림을 요청한 상황 등으로 미루어 <피금정도>의 기념비적인 성격은 애초에 국왕의 시점에 맞춰 제작된 결과로 볼 수 있을까? 정확한 상황을 확인할 수는 없으나 그러한 가능성은 매우 낮다. 특정한 증여 대상을 염두에 두었다면, 더구나 그 대상이 국왕이었다면 강이벽이 회양으로 그림을 가지고 돌아가는 일은 일어나지 않았을 것이기 때문이다. 서울과 회양을 급박하게 오가는 서간은 국왕의 요구가 의외의 사건이었으며 사전에 계획된 것이 아니었던 상황을 반증하고 있다.<sup>16</sup> 이와 같은 강세황의 금강산 여행과 회화 제작의 관계를 돌아보면 1789년의 <피금정도>는 화가 자신의 예술적 동기에서, 즉 화가로서 창작의 욕구를 충족시키기 위한 자족적인 동기에서 그려진 그림이었을 것이다.

### Ⅲ. 1788년 이전 실경산수화의 전개와 모색

「유금강산기」에서 강세황은 스스로 금강산을 그리고자 하는 심중을 내보이며 글을 마무리하였다. 따라서 정선의 그림을 비판했던 그에게 금강산을 그리는 올바른 방법은 무엇이었을까, 그가 그리고자 하였던 그림은 어떤 그림인가라는 의문이 이어진다. 강세황의 금강산도가 전하지 않으며 그 자신은 이러한 질문에 대한 직접적인 해답을 제시하지도 않았기 때문에 이 질문에 명확한 결론을 내릴 방법은 없을 것이다. 다만 작품과 기록에 대한 포괄적인 검토를 통해 실경산수화에서 그의 실천적 규범을 도출하고 만년의 작품 세계에서 추구했던 지점으로 수렴해 가고자 한다.

강세황의 실경산수화를 이해하기 위해 주목해야 할 측면을 보여주는 그림은 1751년 <陶山圖>와 여기에 남긴 畫記이다. 이 그림은 星湖 李瀾(1681~1763)의 요청으로 도산서원이 있는 청량산 일대의 풍경을 그린 일종의 실경산수화이다. <도산도>는 특정 지역을 그리고 있으나 대상을 직접 관찰하고 그린 그림은 아니었다. 다만 강세황은 이 그림이 실재하는 장소를 그리고 있다는 사실을 줄곧 의식한 듯 그

<sup>16</sup> 강세황이 금강산에서 그린 그림이 전혀 전하지 않는 이유는 아마도 그들이 진상되었던 때문으로 추정된다. 강세황의 금강산도 진상과 관련된 상황은 그가 관료로 활동하며 국왕의 서화 요구에 수용하여 작품을 제작하였다는 행장의 기록을 뒷받침하는 측면도 있다. 姜儻, 「行狀」, 姜世晃, 앞의 책(1979), pp.475-516.

림 말미의 화기에서 대상 장소를 보지 못한 채 그리는 한계를 집중적으로 설명하였다. 자연스럽게 <도산도>의 화기에는 강세황의 실경산수화관이 반영되어 있다.<sup>17</sup>

그림은 산수보다 어려운 것이 없으니, 산수의 크기 때문이다. 또 眞景을 그리는 것보다 어려운 일이 없으니, 흡사하게 그리기가 어렵기 때문이다. 더구나 우리나라의 眞境을 그리는 것보다 어려운 일은 없으니, 眞을 잃었을 경우에 감추기 어려움 때문이다. 또 눈으로 아직 보지 못한 경치를 그리는 것보다 어려운 일이 없으니, 어림짐작으로 닮게 그리기가 어렵기 때문이다.

강세황은 조선의 실경을 그린 그림에 대한 화평에서 眞景이라는 용어를 종종 사용하였다. <도산도>의 화기는 그가 실경산수화에 眞景을 사용한 가장 이른 사례이다. 이전 시대부터 사용되며 선경의 의미를 지녔던 眞境 외에도 실재하는 경치라는 의미가 강한 眞景을 사용한 데에서 객관적인 묘사를 중시하는 태도가 간추된다.<sup>18</sup> 용어에 반영된 태도는 강세황이 산수를 그리는 어려움을 크게 두 가지 측면에서 규정한 화기의 내용에서 다시 나타난다. 첫 번째 어려움의 원인은 그것의 크기, 즉 규모 때문이었다. 두 번째는 실경을 그릴 때 요구되는 인지적 특징, 즉 회화와 대상 사이의 시각적 일치이다. 나아가 조선의 실경을 그릴 때 더욱 어려움을 느끼는데 형상을 닮게 그리지 못하면 감상자가 그 차이를 쉽게 인식할 수 있기 때문이다.

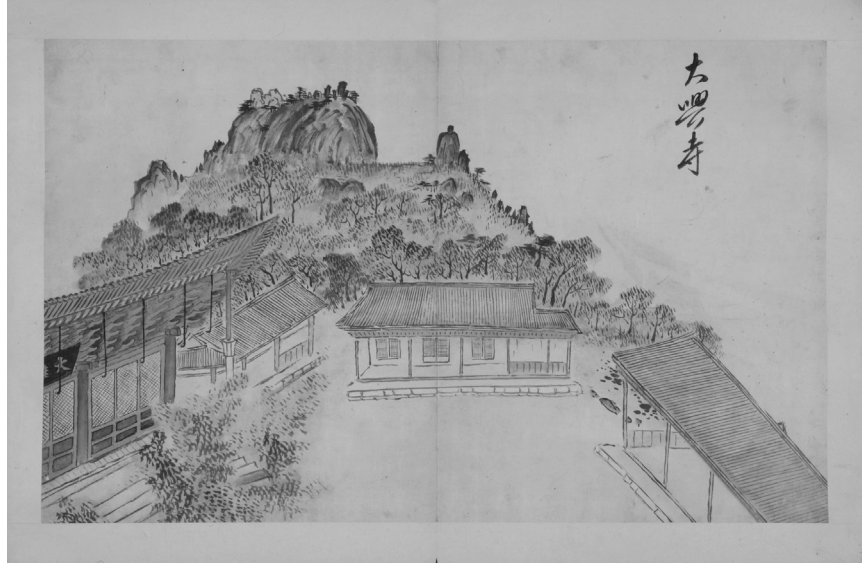
화기에 설명된 어려움을 따라가면 강세황이 생각하는 올바른 실경산수화를 그리기 위해 필요한 조건을 유추할 수 있다. 그가 파악한 실경산수화의 근본적인 문제는 대상과 재현된 작품 사이에서 발생하는 인지적인 불일치이다. 어떤 회화적인 방법으로 이 불일치를 극복할 수 있을 때 대상과 재현된 이미지의 시각적 일관성이 확보될 것이다. 이 문제를 해결하기 위해 화가에게 필요한 가장 일차적인 조건은 대상의 직접적인 경험임은 틀림없다. 본 적이 없는 실재의 풍경을 그리는 일이 어렵게 느껴지는 이유이다. <도산도>를 그릴 당시 강세황은 보지 못한 산수를 그리는 어려움에 직면하여 합리적인 공간 구성법과 문인화의 필묵법을 활용함으로써 이를 극복하고자 하였다.<sup>19</sup>

17 “夫畫莫難於山水，以其大也。又莫難於寫眞景，以其難似也。又莫難於寫我國之眞境，以其難掩其失真也。又莫難於寫目所未見之境，以其不可臆度而取似也。”

18 진경의 개념과 용례에 대한 상세한 내용은 박은순, 앞의 책(1997), pp.78-107 참조.

19 이경화, 앞의 논문(2016), pp.65-73.

강세황  
 〈대흥사〉  
 《송도기행첩》 5면  
 1757년, 종이에 담채  
 각 32.8×53.4cm  
 국립중앙박물관



1757년의 《松都紀行帖》은 강세황의 실경산수화가 새로운 국면으로 접어들었음을 보여주는 작품이다. 주변에 승경지가 많아 문인들이 선호하는 여행지였던 개성은 그에게 명승지를 寫生할 수 있는 최적의 회화적 기회를 제공하였다. 개성 유람의 결과는 《송도기행첩》으로 표출되었으며 이곳에서 그가 보여준 새로운 화풍은 기존에 '신흥양식'으로 명명되었다. 신흥양식이란 중국의 안휘파 회화를 연상시키는 윤각선 위주의 표현, 《十竹齋書畫譜》와 같은 다색목판화의 색채 감각, 투시법과 음영법을 특징으로 하는 서양화풍의 혼용으로 압축된다. 무엇보다도 서화의 영향을 보이는 투시도법은 이 화첩의 가장 혁신적인 특징으로 지목되어 왔다. 《송도기행첩》 내의 16폭 중 투시도법이 가장 뚜렷한 장면은 송도 전체를 조망한 〈松都全景〉과 대흥사 경내를 그린 〈大興寺〉이다.<sup>20</sup> 두 장면에서 화가는 일점소실법을 활용하여 거리와 건축물이 화면 중앙을 향해 수렴하도록 구성하였다.<sup>20</sup> 이렇게 그려진 풍경은 매우 깊은 공간감을 지닌 삼차원적인 화면을 만들며 실제의 풍경을 조망하는 느낌을 자아낸다.

강세황은 이 화첩을 그리며 다수의 화면에서 평이한 배산 임수의 구도를 취했

20 조선 후기 회화 속의 서양화법 수용 전반과 《송도기행첩》에서 구사한 강세황의 서양식 원근법에 대해서는 이성미, 『조선시대 그림 속의 서양화법』(대원사, 2002), pp.151-169; 박은순, 앞의 논문(2013), pp.110-117 참조.

으며 문인화법에서 유래한 미점과 화보에서 볼 수 있는 수지법을 적극적으로 활용하기도 했다. 이 화첩의 그림 모두가 당시의 시대적 양식을 넘어서는 것은 아니었다고 해도 투시 원근법으로 실경을 포착하거나 시각적 효과를 극대화하기 위해 새로운 시점을 도입한 시도는 충분한 역사적 의의를 지닐 것이다.

《송도기행첩》이 그려진 1757년은 아직 정선이 생존하던 시기였다. 정선 역시 절친한 벗인 李秉淵(1671~1751)이 황해도 배천군수로 머물던 1725년 무렵 개성을 유람하였다.<sup>21</sup> 정선의 〈朴淵瀑布圖〉는 이 당시의 경험을 바탕으로 제작된 그림으로 보인다.<sup>25</sup> 일찍이 강세황은 정선이 그린 〈박연폭포도〉를 접할 기회가 있었다. 이런 사정은 그의 처남 柳慶種(1714~1784)의 『海巖遺稿』에 간접적으로 드러난다. 다음은 유경종이 정선의 〈박연폭포도〉를 보며 읊은 시문의 일부로서 그림을 묘사한 부분이다.<sup>22</sup>



5  
정선  
〈박연폭포도〉  
18세기, 종이에 수묵  
119.1×52cm  
개인소장

풍뢰가 흥흥하니 흰 벽이 만들어지고, 낮에도 폭포 떨어지는 소리에 놀라네. (중략)  
한번 물어보세, 누가 그림을 잘하는지, 요즘 세상의 화가 중엔 정하양이지.

앞의 시문으로 판단해 보면 유경종이 감상했던 그림은 현전하는 〈박연폭포도〉처럼 강한 필력으로 떨어지는 폭포의 기세를 강조했던 작품이었다. 시문의 말미에서 유경종은 정선을 당대의 가장 뛰어난 화가로 손꼽기도 하였다. 그가 정선의

21 李秉淵은 1725년부터 1729년까지 약 5년간 황해도 배천군수로 머물렀으며 이 무렵 정선은 개성을 방문하였다. 李秉淵, 『槎川詩選批下』, 21面, 국립중앙도서관 소장.

22 柳慶種, 『鄭河陽朴淵瀑布圖歌』, 『海巖遺稿』, “風雷洶洶生素壁, 白日驚聞瀑布落, … 借問何人筆力強, 今世作者鄭河陽.” 영인본은 진주유씨 모선록 편집위원회, 『晉州柳氏 文獻總輯』2(晉州柳氏 慕先錄 編纂委員會, 1993), p.1541.



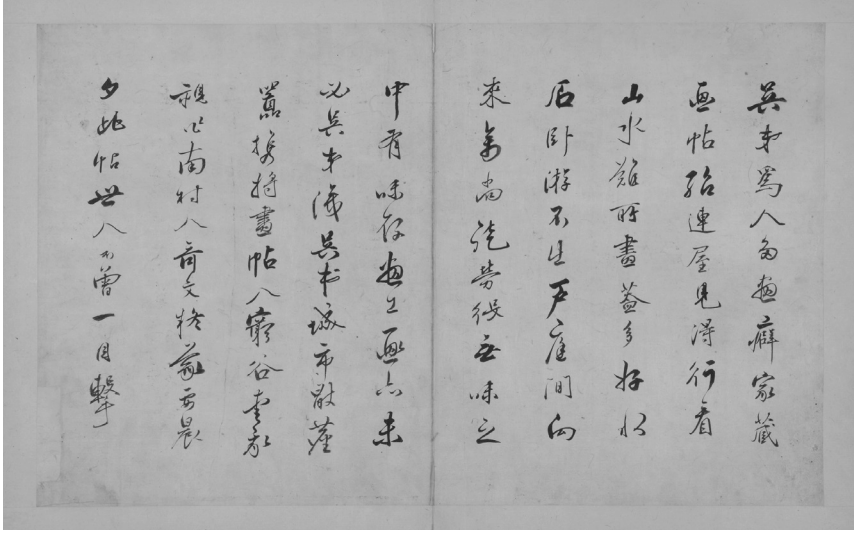
6  
강세황  
〈박연폭포〉  
《송도기행첩》 12면  
및 참고사진

그림을 감상하고 시문을 쓴 시기는 대략 1740년 전후였다. 이때 유경종은 안산으로 이주하였으며 강세황은 아직 서울에 머물고 있었다. 유경종이 안산으로 거처를 옮긴 후에도 두 사람의 만남은 부단히 계속되었으므로 별도의 언급이 없더라도 이들이 정선의 〈박연폭포도〉를 공유했을 가능성은 높다.<sup>23</sup> 그러나 강세황이 정선의 그림을 보지 못하였더라도 당대의 화단에서 가장 권위 있는 화가였던 정선이 그렸던 장소를 직접 대하며 그를 의식하지 않기란 불가능했을 것이다.

동일한 장소를 그렸지만 두 화가가 대상을 포착하는 방식은 극적으로 다르다. 박연폭포의 사진과 그림을 비교하면 정선의 그림은 동일 장소라고 보기 어려운 모습이다. 반면에 강세황의 그림은 사진을 보고 그린 듯한 경관을 보여준다. 정선은 대담하게 경물의 형태를 바꾸었으며 강렬한 먹과 필선으로 수직으로 낙하하는 폭포의 기세를 한껏 과장하였다. 이런 표현은 ‘화가’ 자신의 정서적 경험을 전달하는데 초점이 맞춰진 것으로 한편으로는 그림의 시각적 사실성을 손상시키는 면도 있다. 반면에 강세황은 객관적인 시선으로 폭포를 관찰하고 그 형태, 크기, 색채와 같은 정보를 온전히 전달하는 데 주력하였다. 이렇게 그려진 강세황의 그림에서 화가의 감정적인 움직임 감지하기 어렵다.<sup>도6</sup>

《송도기행첩》의 시도는 〈도산도〉를 그리며 제기했던 실경을 어떻게 그릴 것인가라는 문제의식의 연장선에서 이해될 수 있다. 자연을 화면으로 옮겨올 때 발생

23 『해암유고』를 살펴보면 정선의 그림에 쓴 시문을 전후하여 강세황과 함께 지은 시나 강세황의 그림을 위해 쓴 시문이 지속적으로 나타나 두 사람의 관계를 짐작할 수 있다. 그러나 강세황이 정선의 그림을 보지 못하였더라도 유경종을 통해 어떤 그림인지만은 알 수 있었을 것이다.



하는 크기의 문제는 일정한 비례에 따라 질서 정연하게 사물을 배열하는 투시도법으로 해결하였다. 아울러 시각 경험의 객관적인 묘사로 풍광의 실질적 면모를 표현하는 데서도 성공했던 것으로 평가된다. 그렇다고 해도 강세황이 《송도기행첩》에서 구사한 새로운 표현은 완전무결하게 보이지는 않는다. 때로는 투시법에 따라 사물이 왜곡되기도 하며 때로는 불안정한 화면 구도가 만들어지기도 하였다. 1757년 이후의 산수화에서 이러한 표현이 다시 나타나지 않았던 점으로 미루어 이 화첩에서 관찰되는 새로운 시각은 일종의 회화적 실험이었던 것으로 추정된다. 강세황 자신은 《송도기행첩》에 보이는 시도와 성취를 어떻게 평가하였을까? 그에게 이 화첩을 요구했던 吳彦思(1734~1776)에게 주었던 시문에서 화가의 심증이 드러난 언급을 찾을 수 있다. 시문의 마지막에 덧붙은 “이 첩은 세상 사람들이 일찍이 한 번도 보지 못한 것이다(此帖世人不曾一目睹)”라는 구절은 시문의 일부가 아니라 강세황이 추가적으로 기입한 부분이다.<sup>7)</sup> 강세황은 자신의 시도가 새로운 회화 형태를 창출하였음을 명백히 인식하고 있었다. 아울러 그 행간에서 화가가 느끼는 자신의 그림에 대한 강렬한 자부심이 감지된다. 《송도기행첩》은 <도산도> 이래로 자연을 관찰하고 이를 실재에 가깝게 표현하는 방식을 모색해 온 결과물이었을 것이다.

1757년 개성 여행 이래의 30여 년에 이르는 세월 동안 강세황의 실경산수화가 어떤 과정을 거쳐 변모했는지를 세밀하게 추적하는 데는 한계가 있다. 이러한 단절은 1763년부터 20여 년에 이르는 오랜 시간 동안 절필해야만 했던 특별한 사정에서 기인한다. 물론 이 시기에도 강세황이 전혀 그림을 그리지 않았던 것은 아니다.

1770년경 부안 지역을 유람하며 그가 보았던 풍경을 사생하기도 하였으며 기로과에 급제한 후 그린 산수화도 확인된다. 절필을 마친 후인 1784년 중국을 여행하며 이국의 풍물과 사건을 기록한 그림을 남기기도 하였다. 그러나 이들 그림은 소략하거나 거친 필치로 그려졌으며 餘技의 수준을 넘지 않았다. 이들을 대상으로 구체적인 회화적 성과를 논의하기는 불가능하지만 절필 이후의 그림으로 미루어 강세황이 이 시기에도 모종의 회화적 탐색을 지속하고 있었으리라는 추정은 가능하다.

#### IV. 1789년의 <피금정도>와 용맥

절필 이전 강세황은 자연의 외형을 효과적인 방식으로 그려내는 데 실경산수화의 목표를 두었음이 분명하다. 오랜 공백 이후 다시 회화를 제작하며 그의 예술적 목표는 무엇이었을까? 그는 어떤 방법으로 그 목표에 다가서고 있는가? 금강산에서 돌아온 후 강세황의 작품 세계에서 새로운 산수화를 찾을 수 없다는 사실은 <피금정도>가 그의 회화 세계에서 점유하는 위치를 대변한다. 절필 이전 강세황의 작품에서 산수화는 그 중심을 차지하였다. 반면에 그의 말년 작품 대부분은 墨竹이나 墨蘭같은 추상적이고 서예적인 장르로 한정되었다. 1790년 《十老圖像帖》에 수록된 그림처럼 더러 산수화를 제작한 사례가 있으나 더 이상 창조적인 에너지를 찾을 수 있는 작품은 아니었다. 이와 같은 <피금정도> 제작을 전후한 강세황의 예술적 행적을 돌아보면 1789년의 <피금정도>는 <도산도> 이래 40여 년의 세월을 걸쳐 모색했던 실경산수의 마지막 결론으로 자리매김될 수 있다.

앞서의 「유금강산기」에서 정선의 금강산도를 비판하며 강세황은 심사정에 대해서도 ‘지식과 소견의 부족함’을 들며 비판적인 입장을 취하였다. “이 산이 있는 이래에 아직까지 그림으로 완성한 사람이 없다. … 내가 비록 그리고자 하나 붓은 생소하고 손은 결끄러워 그릴 수가 없다”라며 그는 금강산을 마음대로 그릴 수 없는 아쉬움을 토로하기도 하였다.<sup>24</sup> 당시 강세황의 시각에서 보면 금강산도는 아직 완성되지 않은 그림이었다. 이 글의 행간에서 강세황이 앞 시대의 금강산도를 넘어서 자신만의 그림을 그리고자 하는 의지를 지니고 있음이 감지된다. 동시대의 예술가에게 창의력의 각축장과의 같았던 금강산을 돌아보며 이전의 회화와는 다른 자신

<sup>24</sup> 姜世晃, 앞의 책(1979), pp.261-262, “而自有次山, 未有畫成者也. … 余雖欲寫, 筆生手澁, 不能下筆.”



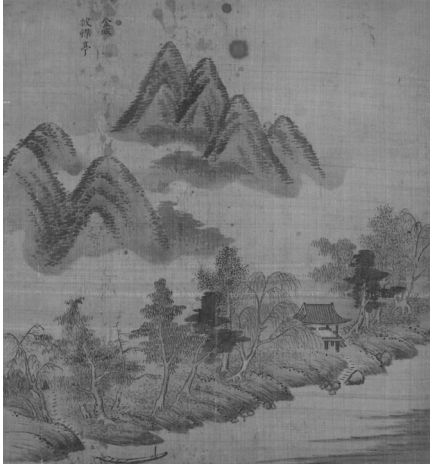
의 그림을 그리고자 하는 포부를 품는 일은 화가로서의 당연한 심리로 여겨진다.

강세황이 <피금정도>를 그릴 당시의 회화적 지향을 이해하려는 시도는 화가가 실제로 보았던 풍경과 그림 상의 재현된 이미지를 비교하여 그가 사용한 방식을 구체화하는 데서 시작되어야 할 것이다. 그러나 피금정은 현재 북한의 영토로서 방문은 물론 사진 자료조차 찾기 어렵다. 다만 지도 및 위성사진과 같은 제한적인 자료를 이용해 이곳의 지형적 특징을 파악할 수 있을 뿐이다. 이와 함께 동일한 장소에서 제작한 다른 화가들의 그림도 강세황이 이 장소를 표현한 방법을 이해하는데 유용한 비교 대상을 제공한다.

강원도 북부의 금화와 회양 사이에 자리한 금성현은 서울에서 북변으로 향하거나 혹은 금강산으로 가는 길이 지나는 곳이었다. 좌우의 산악 사이로 길게 흐르는 계곡에 금성현이 자리 잡고 있었다. 계곡을 흐르는 강의 이름은 남대천으로 그 오른쪽으로 초승달 모양의 평야가 펼쳐져 있다. 영조 연간에 엮어진 《海東地圖》의 금성편을 보면 남대천에서 금성읍으로 들어가는 길의 입구에 정자의 모습이 그려졌으며 이곳이 피금정으로 표시되었다.<sup>도8</sup>

1711년 정선이 최초의 금강산행에서 제작한 《辛卯年楓嶽圖帖》의 한 장면으로 선택된 이래 금강산을 향하는 화가들은 반복적으로 피금정을 그려왔다.<sup>도9</sup> 동일한 장소를 그렸음에도 화가들은 서로 다른 회화적 언어로 다른 풍경을 그려내었다. 정선은 금성의 산악을 배경으로 정면에서 피금정을 바라보고 있으며 화면에 관객의 눈을 사로잡는 기승절경은 보이지 않는다. 金昌緝(1662~1713)이 피금정을 특별한 볼거리가 없는 곳이라 평가했던 것으로 미루어 보면 실제로 이 정자의 주변 풍경은 비교적 평이한 인상이었을 가능성이 높다. 다만 정선의 화첩에서 피금정 장면만은 유독 눈에 띄 정도로 문인화적인 구성과 필묵법을 구사하여 마치 화보의





9  
정선  
〈피금정〉  
《신묘년풍악도첩》  
1711년, 비단에 담채  
36.0×37.4cm  
국립중앙박물관

10  
전 김홍도  
〈피금정도〉, 《금강사군첩》  
비단에 채색  
30.4×43.7cm  
개인소장

한 장면처럼 해석한 데서 화가의 의중을 읽어볼 수 있다. 그가 묘사한 쓸쓸한 강변의 정자와 안개 속의 높은 산은 倪瓚(1301~1374)의 그림으로 대변되는 전형적인 강변 산수의 구성을 연상시키는 면모를 지녔다.

정선의 〈피금정〉은 이후 그의 금강산도를 계승했던 金夏鐘(1793~?)과 같은 화가들의 그림에서 고스란히 확인된다. 이와 달리 김홍도는 정선의 화풍을 버리고 자신만의 방식을 취하였다. 김홍도는 금성의 남쪽에서 멀리 북쪽의 산악을 바라보는 시점을 취해 피금정 일대를 조망하였다. 넓은 시각으로 경물을 포착함으로써 정자와 그 주변의 지형지세를 헤아릴 수 있도록 하였다.<sup>25</sup> 정자 주변의 수림, 그 뒤로 펼쳐진 초승달 형태의 들판, 산 아래 자리한 마을 등을 묘사한 김홍도의 그림은 위성사진에서 파악된 금성의 지형적 특징을 고스란히 가시화하고 있다. 김홍도 전칭의 〈피금정도〉가 포함된 화첩의 연구자들은 각 장면이 거의 카메라와 같은 수준으로 정확하게 묘사된 작품임을 확인해 주었다.<sup>25</sup> 이와 같은 기존의 연구 결과에 의거하면 김홍도와 강세황의 그림이 전혀 다른 모습을 보이는 까닭은 강세황이 상상에 가까울 정도로 산수의 형태를 재구성했기 때문이라는 결론에 이르게 된다. 대상에 빚진 표현을 실경산수화의 덕목으로 강조했던 강세황의 일관된 지론을 고려하면 〈피금정도〉에서 간취되는 비사실적인 묘사 방식은 일견 의문을 불러오며, 동시에 이런 방식은 그가 새로운 차원의 회화적 목표를 향하여 나아갔음을 암

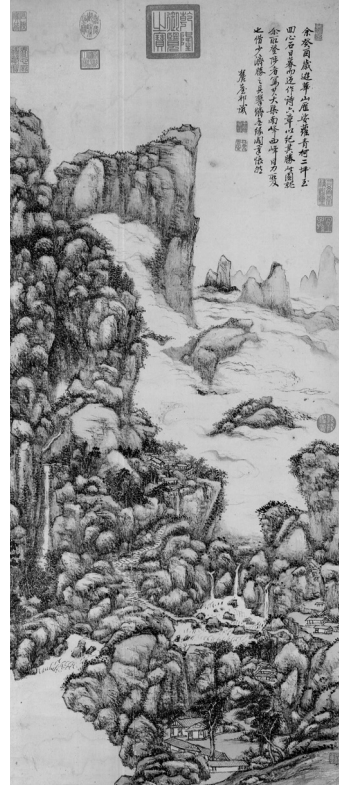
25 김홍도의 《금강사군첩》에 대한 상세한 분석은 진준현, 「김홍도의 금강산도에 대한 고찰」, 『서울대학교 대학원 박물관 연보』8(1996), pp.3-72 참고. 이 논문에서 진준현은 김홍도의 그림은 그가 보았던 동일한 지점에서 사진을 촬영할 수 있을 만큼 사진적인 특징을 가지고 있음을 밝혔다.

시하는 것으로 풀이된다.

1789년 <피금정도>의 표현 방식을 이해기 위해 일 년 앞서 제작된 1788년의 그림과의 비교도 필요할 것이다. 1788년 <피금정도>에서는 대각선으로 흐르는 남대천을 중심으로 피금정과 마주보는 산을 집중적으로 그렸다. 무엇보다 화면에 담은 풍경의 규모가 대조를 이루는 가운데, 1789년 그림에서는 화면의 오른쪽 상단에 1788년 그림의 축소된 도상을 포함하고 있어 두 그림이 같은 장소를 그렸음을 환기시킨다.<sup>26</sup> 두 그림은 기본적인 표현방식이나 피금정의 묘사만큼은 유사하여 1788년본은 완성된 그림을 위한 습작이었을 가능성을 보여준다. 결과적으로 주의를 기울이지 않으면 동일한 장소를 그렸다는 사실조차

인식하기 어려울 만큼 양자의 구성 방식이나 정서적 특징은 다르다. 1788년 그림의 주인공은 피금정이었으며 강세황은 자신이 그리는 대상의 실제 모습에 대한 주의를 놓치지 않고 있었다. 이와 달리 1789년의 그림에서 정자는 더 이상 그림의 주인공이 아니다. 오히려 넓은 공간 속에 상하로 펼쳐지고 다시 끝없이 이어지며 화면을 압도하는 산맥이 이 그림의 주인공이다. 화면 중앙에서 상하좌우로 역동적으로 움직이는 산맥은 그 자체로 강한 생명력을 지닌 유기체와 같은 기세를 발휘한다.

1789년의 <피금정도> 내에서 끊어질 듯 끊임없이 이어지는 '무한한 산수'는 화가의 시각적 경험과 어떤 관련을 가지는가? 회양 지역의 위성사진을 살펴보면 남대천을 사이에 두고 피금정 주변으로 산들이 이어지는 모습을 목격할 수 있다.<sup>28</sup> 이러한 산세에서 강세황의 그림과 유사한 특징을 찾을 수 있으며 그의 그림은 어느 정도 금성 주변의 독특한 지형에서 시작되었음을 짐작해 볼 수 있다. 그러나 그림이



11  
황공망  
<천지석벽도>  
1341년, 비단에 채색  
130.4×57.3cm  
북경고궁박물관

12  
왕원기  
<화산추색>  
종이에 담채  
115.9×49.7cm  
북경고궁박물관

26 박은순, 앞의 논문(2013), pp.53-123.

금성의 지형에서 구상되었다 해도 감상자는 이 그림을 특정 장소에 대한 경험 자체로 받아들이기 어려울 것이다. 이 그림에서 산맥을 표현하는 기본적인 구도는 완전히 새로운 것이 아니라 이미 회화사 속에서 오랫동안 목격되어온 것이기 때문이다.

산을 그리며 반복되는 형태를 이용하여 지속적으로 변화를 주되 하나의 흐름을 이끌어내는 이와 같은 형식은 일반적으로 ‘龍脈’이라 불렸다. 이것은 풍수지리설에서 용의 형태를 瑞祥으로 여기는 관습에서 비롯한 표현 형식으로 그림 속에서도 상서로운 자연을 보고자 하는 요구에 부응하는 조형 방식이라 할 수 있다. 역사적으로 용맥은 黃公望(1269~1354)의 이름으로 전하는 북경 고궁박물관 소장인 <天地石壁圖>를 대표작으로 거론한다.<sup>27</sup> 그러나 용맥에 의한 산세 표현의 기원은 더욱 오래된 것이며 때로는 북송대의 화가 郭熙(1020~1090 추정)가 그 시작으로 인식되기도 하였다. 이후에 황공망에서 董其昌(1555~1636)에 이르는 후대의 문인화가들이 이를 계승함으로써 용맥은 문인화의 특징적인 구도로 성립되었다.<sup>27</sup> 회화에서 용맥의 사용을 강조했으며 하나의 회화 이론으로 성립시킨 인물은 청초의 문인화가인 王原祁(1642~1715)였다. 그는 『雨窗漫筆』이란 저서에서 용맥을 그림 속에 산의 ‘氣勢’를 드러내는 근원으로 설명하였다.<sup>28</sup> 용맥은 산수에 내재한 기세, 즉 생명력을 시각적으로 전환시키는 방식이었다.

왕원기의 <華山秋色>은 용맥의 활용과 함께 청초의 문인화가들에 의해 이루어진 실경산수화 제작의 흐름을 대변한다.<sup>29</sup> 1693년 화산을 여행하고 돌아온 왕원기는 유람을 기록하기 위해 이 그림을 그렸으나 그림 자체는 화산의 특수한 경관과 무관하였다. 스서우첸(石守謙)은 왕원기의 그림이 동기창에 의해 제작된 회화적 원리에 기초하여 필묵법으로 자연의 생명력을 보여주는 그림임을 논파하였다.<sup>29</sup> 왕원기의 화산도에서 실경을 대하는 태도는 강세황이 <피금정도>를 그리며 전에 없이 비현실적인 산세를 그린 방법과 이유를 이해하도록 이끌어준다.

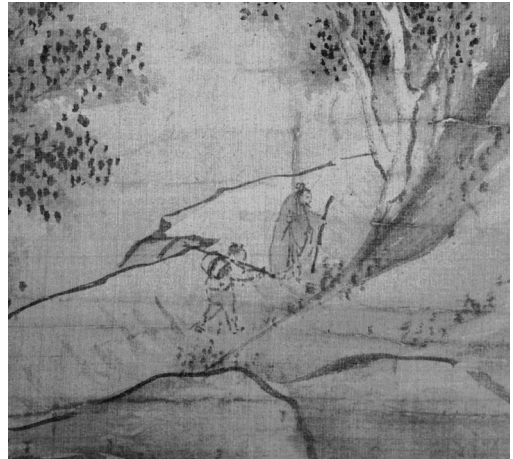
27 용맥의 개념 및 역사에 관한 개괄적인 내용은 郭建平·張卿, 「論清代王原祁《雨窗漫筆》中“龍脈”說的文化意義」, 『福建師範大學學報』153(範大學美術學院, 2008), pp.112-116 참조.

28 王原祁, 『雨窗漫筆』, “龍脈爲畫中氣勢源頭.” 왕원기의 龍脈之說에 대한 자세한 논의는 郭建平·張卿의 위의 논문 참조.

29 왕원기의 <華山秋色>이 지닌 비재현적인 특징은 관객을 자신의 여행 속으로 안내하는 王履(1332~1391)의 <華山圖冊>과의 비교를 통해 더욱 분명해진다. 이러한 성격은 석도의 화산도에서도 찾아볼 수 있다. James Cahill, “Huang Shan Paintings as Pilgrimage Pictures,” *Pilgrims and Sacred Sites in China*(Berkeley: University of California Press, 1992), pp.246-292. 17세기 중국의 실경산수화에 대하여는 石守謙, 「以筆墨合天地: 對十八世紀中國山水畫的一個新理解」, 『國立臺灣大學美術史研究集刊』26(2009), pp.1-36 참조.

강세황의 의중을 가늠하기 위해 관심을 기울여야 하는 또 하나의 중요한 부분은 그림의 하단에 그려진 특별한 인물들이다.<sup>30</sup> 주인공은 머리에 두건을 묶고 넓은 포를 입었으며 그를 따르는 시동은 머리를 양쪽으로 묶고 둥근 서책 꾸러미를 들었다. 고대인의 복식을 차용한 그들은 관념적인 산수화 속에 등장하는 소위 화보풍의 점경인물이다. 조선의 실경을 그릴 경우는 조선의 여행객이 등장하는 것이 오랫동안 지속되어 온 회화의 관습이었다. 《송도기행첩》에서 연행 서화첩에 이르기까지 강세황 역시 이러한 관습을 충실히 따라왔다. 그림에도 불구하고 <피금정도>에서는 조선식 복장의 인물이 전혀 등장하지 않았다. 더구나 1789년의 그림에서는 더욱 뚜렷하게 고사풍의 점경인물까지 그려 넣었다. 대개 동양의 회화적 전통에서 산수화에 등장하는 인물은 감상자의 경험과 산수의 의미를 안내하는 가이드의 역할을 부여 받았다. 동시에 그림 속의 인물은 화가의 정신과 존재를 대신하는 메타포로도 생각되었다.<sup>30</sup> <피금정도>의 인물은 조선의 실경산수화에서는 예외적이지만 강세황이 선택한 회화적 형식에 더욱 적합한 유형의 인물임은 틀림없다. 이들은 감상자를 시각적 경험을 넘어 관념의 세계로 안내하고자 하는 이 그림의 제작 의도를 실현하기 위해 등장한 것처럼 보인다.

강세황이 그린 <피금정도>의 산세는 조선의 실경산수화에서 쉽게 볼 수 있는 표현은 아니지만 이전의 조선 회화 중에 이처럼 산세의 흐름을 강조하는 방식이 부재했던 것은 아니다. 동시대 중국에서 진행되던 산수화의 흐름과 궤적을 함께하는 부분도 있다. 그러나 강세황이 중국 문예의 흐름에 해박하였다고 해도 청대 화단에서 진행되고 있는 흐름에 발맞춰 유사한 화풍을 구사했음을 증명하기는 간단하지 않아 보인다.<sup>31</sup> 세부적으로 보면 준법을 거의 사용하지 않은 채 음영으로 입체



13  
1789년 <피금정도>의 점경 인물 부분

30 화가이자 비평가였던 북송의 미불은 『화사』에서 동일한 스승에게 배운 유도사와 거연의 산수화를 거론하며 전자의 산수화 속 인물은 도교의 도사로, 후자의 인물은 불교의 승려로 이해하였다. 미불의 이해는 화가는 그 자신의 그림 속에 존재한다는 믿음을 반영하고 있다. Richard Barnhart, "Figures in Landscape," *Archives of Asian Art*, 42(1989), pp.62-70.

31 강세황은 이전 그림에서 <피금정도>와 같은 표현을 구사하거나 용맥을 직접 언급한 적은 없다. 그러나 강세황이 문인화의 이론과 화법을 전파하던 『개자원화전』과 같은 서적에 익숙했음을 고려해야 할 것이다. 『개자원화전』은 명대에 출간된 서적으로서 용맥을 직접 언급하지 않으나 이와 유사한 표현과 활용

감을 표현한 강세황의 그림은 갈필 중심의 청대 회화와는 다른 어법을 채용하였다. 왕원기의 그림과 달리 강세황은 화면 한편에 피금정의 정경도 포함시켜 실경산수화로서의 면모도 포기하지 않았다. 그러나 기본적인 화면 구성의 측면에서 보면 강세황의 〈피금정도〉는 동기창을 추종하는 청대의 화가들과 같은 시각적 원리 하에 구축되었으며 동아시아의 문인화가들이 공유했던 산수화의 규범을 따르고 있다.

## V. 맺음말

1788년 가을 금강산 일대를 돌아본 강세황에게는 이전 시대의 그림을 넘어서는 금강산도를 그리고자 하는 열망을 실현시키는 데 필요한 조건이 갖춰져 있었다. 절필 이전의 회화에 비춰진 태도나 형식으로 보건대 강세황은 시각적 경험에 충실한 그림을 그릴 수도 있었다. 그러나 인생의 마지막이 될지 모르는 대작을 그리며 그는 오히려 비재현적인 방식을 취했다. 금강산의 절경이 불러 온 감동을 전달하기에는 풍경의 정확한 재현만으로는 한계가 있다는 인식에 이르렀을지도 모른다. 눈으로 관찰한 형태 너머를 그리고자할 때 강세황에게는 필묵으로 자연의 생명력을 포착하고자 노력했던 역대 화가들의 회화적 성과가 더욱 불가결하게 다가왔을 것이다.

일견 〈피금정도〉의 회화적 시도는 급격한 변화로 보이지만 회양 체류를 전후하여 강세황의 회화를 돌아보면 일련의 경향성을 찾을 수 있다. 회양에서 제작한 《풍악장유첩》에 수록된 관아, 의관령, 학소대 등을 그린 7점의 회양실경도는 강세황의 일상적 공간을 묘사하고 있다.<sup>32</sup> 이들은 금강산 유람을 기다리는 동안 가벼운 산행을 기록하거나 무료함을 달래기 위해 그려졌다. 수묵만으로 그려 사생의 단계로도 보이는 이 그림들은 빼어난 절경으로 사람을 놀래지도 않으며 눈을 자극하는 새로운 표현이 시도되지도 않았다. 그러나 실경을 사생하되 화면 전반에 구사된 세련된 필묵, 안정된 정서, 지적인 감각은 문인 회화의 전통적인 미학적 특징에 성큼 다가간 모습이다. 담백한 묘사를 뒷받침하는 필묵의 표현력은 〈피금정도〉의 회화적 표현과도 어느 정도 상관된다.

---

에 대해 상세하게 소개하고 있다.

32 《풍악장유첩》 내 각 장면의 지명과 내용에 대하여는 선행연구에서 상세하게 고증되었다. 자세한 내용은 선행연구를 참고하였으며 본고에서 다시 설명하지 않는다. 박은순, 앞의 논문(2013), pp.85-95 참조.

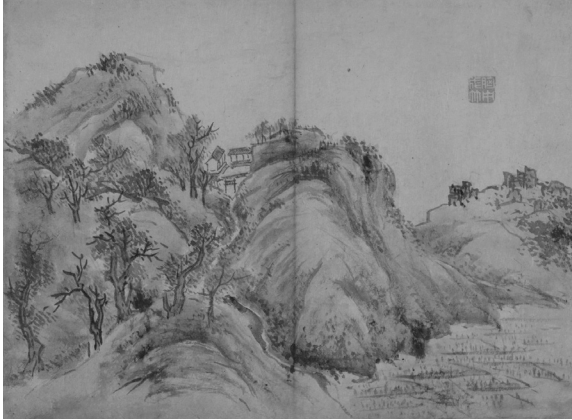
이러한 그림을 그리는 강세황의 의중은 《풍악장유첩》에 남은 인장을 통해 더욱 명료하게 전달된다. 〈의관령도〉에 남긴 유일한 인장의 글귀는 ‘胸中成竹’이다.<sup>33</sup> 이는 대나무를 그리기 위해서는 마음속에 이미 대나무가 있어야 한다는 의미로서, 蘇軾(1037~1101)과 文同(1018~1079)이란 북송대 문인들의 회화 이념을 상징하는 어구이다.<sup>33</sup> 이 글을 사용한 북송의 문인들은 대상이 지닌 이치를 파악하고 그것과 일체화되었을 때 결과적으로 뛰어난 작품을 그릴 수 있다고 믿었으며 흥중성죽은 문인의 회화적 이상을 상징하는 구절로 인용되었다. 《풍악장유첩》에서만 사용된 ‘흥중성죽’의 인장은 당시에 강세황이 실현하고자 했던 예술적 목표를 암시하는 단서로서 다가온다.<sup>34</sup>

강세황의 회화 이력을 돌아보면 문인화에 대한 추구는 실경산수화의 방법적 모색과 동시에 진행되었다. 젊은 시절 문인화에 대한 강세황의 천착을 증명하는 가장 특징적인 부분은 동기창의 서화에 대한 남다른 관심일 것이다. 1749년 ‘수지’라는 미상의 인물을 위해 제작한 〈倣董玄齋山水圖〉는 동기창의 황공망 양식 산수화의 화면 구성과 표현 방식을 그대로 모방하여 그려졌다.<sup>35</sup> 이 그림은 모방작을 넘지 않더라도 동시대 조선의 화가로서는 드물게 동기창의 회화에 관한 정확한 이해 수준을 보여주어 흥미롭다. 〈방동현재산수도〉를 그린 안산 시절이 동기창 학습의 시작이라면 인생의 말년에 제작한 《豹翁先生書畫帖》은 그 마지막에 위치한다. 《표옹 선생서화첩》에는 34면에 걸쳐 63폭에 이르는 서화가 엮여 있으며 그 중에는 청조의 문사 葉志誥(1779~1863), 후대의 문인 李裕元(1814~1888)의 글과 인장이 포함되어 있어 그림만큼이나 화려한 이력을 전하여 준다. 이 화첩의 중심에는 《십죽재서화보》를 방작한 화조화 8폭, 동기창이 역대 화가들을 방작한 화첩을 다시 임모한 산수화 7폭이 위치한다. 이 그림들의 제작 시기는 특별한 주목이 필요한데 옛 사람들의 유적을 열람하고 임모하는 과정의 중요성을 강조한 《십죽재서화보》를 모

33 ‘흥중성죽’은 소식의 ‘墨竹必先得成竹於胸中’라는 시문에서 유래했으며 그의 문인화 이론을 대표한다. 수잔 부시, 김기주 옮김, 『중국의 문인화: 소식(蘇軾, 1037~1101)에서 동기창(董其昌, 1555~1636)까지』(2008), pp.57-83 참조.

34 ‘흥중성죽’은 《풍악장유첩》에서만 사용되었으며 동일한 인문을 사용한 다른 인물들이 없지 않아 강세황의 낙관 여부를 확신하기 어려운 측면이 있다. 그러나 정육화(鄭堉和) 등이 편찬한 『古今印章』에 동일한 인장이 강세황의 것으로서 수록되어 있어 강세황의 낙관임을 확인할 수 있다. 鄭堉和, 『古今印章』 卷3(1825) 10面, 국립중앙도서관 소장본.

35 동기창의 황공망 양식에 대한 해석에 대해서는 James Cahill, “Tung Chi-chang’s Painting Style: Its Sources and Transformation,” *The Century of Tung Chi-chang 1555-1636*, (Kansas City: Nelson-Atkins Museum of Art; Seattle: University of Washington Press, 1992), pp.57-60 참조.



14  
강세황  
〈의관령〉, 《풍악장유첩》  
1788년, 종이에 수묵  
25.7×35.0cm  
국립중앙박물관

15  
강세황  
〈방황공망부춘산도〉  
《표옹선생서화첩》 33-34면  
1787~1789년  
각 28.5×18.0cm  
비단에 수묵(畫)  
종이에 수묵(書)  
일민미술관

방한 화첩의 서문에는 ‘기유년 8월 20일’이라는 정확한 제작 일자가 적혀있다. ‘기유년 8월에 그린 〈피금정도〉와도 거의 동시기의 그림들임을 알 수 있다.<sup>도15</sup> 실제로 《표옹선생서화첩》은 1787~89년의 사이에 제작된 상당수의 서화첩에서 유래한 그림들을 엮어서 구성되었다.

금강산 유람을 전후하여 제작된 《표옹선생서화첩》의 그림을 통해 〈피금정도〉를 그릴 당시에 강세황의 지향점이 어디에 있었는지를 짐작해 볼 수 있을 것이다. 문인 예술의 정통을 의미하는 동기창의 서화, 혹은 사군자와 화조에서 중국문인들의 선호를 반영하여 제작된 《십죽재서화보》는 강세황에게 일생을 통해 예술적 모범을 제시하였던 선례들이다. 동기창의 倣古畫帖을 임모한 세련된 필치의 서화는 문인화의 필묵과 양식에 대한 강세황의 이해가 진전되고 있음을 반영한다. 이처럼 〈피금정도〉를 그린 1780년대 말, 강세황은 옛 대가의 작품을 임모하며 문인의 회화를 향한 모색을 거듭하고 있었다. 이러한 가운데 금강산 유람의 경험이 더해지면서 1789년의 〈피금정도〉와 같은 새로운 형식의 실경산수화로 나아가게 되었을 것이다.

강세황의 회화 세계를 돌아보면 1757년의 《송도기행첩》에서 1789년의 〈피금정도〉로의 변화는 일견 비약적으로 보인다. 비재현적인 화풍으로 그려진 〈피금정도〉는 시각적 경험의 객관적 전달이라는 측면을 강조했던 강세황의 실경산수화관에서 벗어나 있다. 이 그림의 기념비적인 표현은 이전에 금강산을 방문한 화가들이 도달할 성과를 넘어서려는 의지와 문인의 회화를 향한 모색 속에서 등장한 것이 분명하다. 강세황에 앞서 80여 년 전 피금정을 지났던 정선은 금강산의 사경 여행에서 자신의 화법을 창안하였다. 만년의 《金剛全圖》를 그릴 당시에는 봉우리의 형태와 배열을 조정하여 태극이라는 근원적인 원리를 시각적으로 구현하였다. 1788

년 영동과 금강산을 돌아본 김홍도는 카메라와 같은 눈으로 금강산을 관찰하고 그 모습을 묘사해 내었다. 그의 정밀한 그림은 사실주의를 추구하는 시대적 흐름을 반영하고 있다. 동일한 시기에 강세황은 산수에 내재한 생명력을 표현하기 위하여 옛 대가들이 만들어낸 문인의 회화 양식으로 나아갔던 것이다.

#### 주제어 keywords

강세황 Kang Sehwang, 실경산수화 topographical landscape painting, 금강산도 Mount Geumgang(painting of diamond mountain), 송도기행첩 *Songdo Gihaengcheop*(album of traveling in Songdo), 피금정도 *Pigeumjeong-do*(painting of Pigeum pavilion), 문인화 literati painting, 용맥 Dragon Veins(Yongmaek, long mai)

투고일 2017년 8월 20일 | 심사일 2017년 9월 15일 | 게재확정일 2017년 10월 20일



- 강세황 Kang, Sehwang, 『豹菴遺稿 Pyoam Yugo (collected manuscripts of Kang Sehwang)』, 한국정신문화연구원 Seongnam: The Academy of Korean Studies, 1979.
- 김건리 Kim, Gunri, 『豹菴 姜世晃의 《松都紀行帖》 研究 Study on the Songdo Gihaengchup of Kang Sehwang』, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문 M.A. thesis, Seoul: Ewha Womans University, 2001.
- 박은순 Park, Eunsoon, 『금강산도 연구 A Study on the Painting of Mt. KumKang』, 일지사 Seoul: Ilgisa, 1997.
- 박은순 Park, Eunsoon, 「고와 금의 변주: 표암 강세황의 사의산수화와 진경산수화 A Variation of the Old and the New: Kang Sehwang's Conceptual Landscape Painting and True-view Landscape Painting」, 『표암 강세황: 조선후기 문인회화의 표상 Pyoam Kang Sehwang: Master of Literati Painters in Late Joseon Korea』, 한국미술사학회 Seoul: Art History Association of Korea, 2013.
- 변영섭 Byun, Youngsup, 『豹菴姜世晃繪畫研究 A Study on the Painting of Pyoam Kang Sehwang』, 일지사 Seoul: Ilgisa, 1989.
- 부시, 수잔 Bush, Susan, 김기주 역 Kim, Giju trans., 『중국의 문인화: 소식(蘇軾, 1037-1101)에서 동기창(董其昌, 1555-1636)까지 Chinese Literati on Painting; Su Shih (1037-1101) to Tung Chi-chang (1555-1636)』, 학연문화사 Seoul: Hakyon Munhwasa, 2008.
- 유경중 Yu, Gyeongjong, 『海巖遺稿 Haecam Yugo (collected manuscripts of Yu Gyeongjong)』 (진주유씨 모선록 편집위원회 Jinjuyussi Moseonrok Pyeonjipwihonhoe, 『晉州柳氏 文獻總輯 Jinjuyussi Munheon Chongjip』 2, 1993).
- 이경화 Lee, Kyunghwa, 「강세황 연구 Kang Sehwang (姜世晃, 1713-1791): Painting and the Invention of the Self in Late Joseon Korea」, 서울대학교 대학원 박사학위논문 Ph.D. dissertation, Seoul: Seoul National University, 2016.
- 이병연 Lee, Byungyeon, 『槎川詩選批 Sacheonsi Seonbi (selected poetry of Lee Byungyeon with commentary)』 下, 국립중앙도서관 소장 Collection on National Library of Korea.
- 이성미 Yi, Song-mi, 『조선시대 그림 속의 서양화법 Western Influence on Korean Painting of the Chosŏn Dynasty (1392-1910)』, 서울: 대원사 Seoul: Daewonsa, 2002.
- 이영수 Lee, Youngsoo, 「19세기 金剛山圖 研究 A Study of 19th-Century Paintings of Mt. Geumgangsan」, 명지대학교대학원 박사학위논문 Ph.D. dissertation, Seoul: Myongji University, 2016.
- 정육화 Jeong, Yukhwa, 『古今印章 Gogeum Injang (record of seal-impressions of past and present)』, 1825, 국립중앙도서관 소장 Collection on National Library of Korea.
- 조영석 Cho, Yeongseok, 『觀我齋稿 Gwanajac Go (collected manuscripts of Cho Yeongseok)』 (민족문화추진회 Institute for the Translation of Korean Classics, 『韓國文集叢刊 Hanguk Moonjib Chonggan』 67, 2008).

- 진준현 Jin, Junhyun, 「김홍도의 금강산도에 대한 고찰 A Discussion on the Paintings of Mount Geumgang by Kim Hongdo」, 『서울대학교 박물관 연보 *Annual Bulletin of Seoul National University Museum*』 8, Seoul: Seoul National University museum, 1996.
- 郭建平 Guo, Jianping·張卿 Zhang, Qing, 「論清代王原祁《雨窗漫筆》中“龍脈”說的文化意義 On the Culture Meaning of “Dragon Venation” Theory of Wang Yuanqi’s *Yuchuangmanbi* in Qing Dynasty」, 『福建師範大學學報 *Journal of Fujian Normal University*』153, 師範大學美術學院 Fuzhou: China College of Fine Arts, Fujian Normal University, 2008.
- 石守謙 Shih, Shouchien, 「以筆墨合天地：對十八世紀中國山水畫的一個新理解 Reorienting Brushwork to Harmonize with the Creation of Nature: Toward a New Understanding of the Eighteenth-Century Chinese Landscape Painting」, 『國立臺灣大學美術史研究集刊 *Taida Journal of Art History*』 26, 臺北：國立臺灣大學美術史研究所 Taipei: Graduate Institute of Art History National Taiwan University, 2009.
- 王原祁 Wang, Yuanqi, 『雨窗漫筆 *Yuchuangmanbi* (free written essays by the rainy window)』中國基本古籍庫 *Zhongguo Jiben Gujiku*: electronic resource.
- Barnhart, Richard, “Figures in Landscape,” *Archives of Asian Art*, 42, 1989.
- Cahill, James, “Huang Shan Paintings as Pilgrimage Pictures,” *Pilgrims and Sacred Sites in China*, Berkeley: University of California Press, 1992.
- Cahill, James, Tung Chi-chang’s Painting Style: Its Sources and Transformation,” *The Century of Tung Chi-chang 1555-1636*, Kansas City: Nelson-Atkins Museum of Art; Seattle: University of Washington Press, 1992.

## Returning to Brushwork Kang Sehwang's *Pigeumjeong-do* (1789) and His Approaches towards Topographical Landscape Painting

Lee, Kyunghwa

In 1788, Kang Sehwang (姜世晃, 1713~1791) criticized Jeong Seon (鄭敼, 1676~1759), one of the most renowned painters of Diamond Mountain (Mount Geumgang 金剛山), for not depicting its 'true aspects' and he displayed the desire to surpass Jeong Seon's achievement in the painting of Diamond Mountain.

This paper investigates Topographical Landscape Paintings from Kang's oeuvre and specifically discusses how he expressed his artistic desire in the case of *Pigeumjeong-do* (披襟亭圖). The painting, which was executed in 1789, features the Pigeum Pavilion located on the way to the Geumgang mountain range and is one of the most monumental paintings among his artworks. In his earlier representations of landscapes, Kang tried to accurately depict the visible characteristics of the scenery and explored approaches for reproducing his visual experience in painting. In *Songdo Gihaengcheop* (松都紀行帖) of 1757, a set of topographical paintings of Kaeseong (開城, present North Korea), Kang introduces new techniques from Western art, e.g. linear perspective and shading technique, creating a highly three-dimensional effect. His interest toward this kind of landscape painting persisted for more than 30 years, including the period when he officially ceased any painting activities.

But *Pigeumjeong-do* displays that by 1789, Kang was no longer interested in an accurate representation of the external world. *Pigeumjeong-do*'s main mountain ascends in the middle of the painting, repeatedly opening and closing, rising up and down, and receding into indefinite space. The depiction of the mountain in this manner is based on Dragon Veins (yongmaek 龍脈; Chin. long mai), a traditional concept of Chinese landscape painting originating in fengshui geomantic theory (pungsu jiri, 風水地理). Dragon Veins is a method of artistically expressing the vital energy of nature. Eminent Chinese literati painters like Huang Gongwang, Dong Qichang, and Wang Yuanqi incorporated the Dragon Veins concept into their artworks and turned the concept

into one of the traits of literati landscape painting. In conclusion, after travelling to Mount Geumgang in 1788, Kang Sehwang adopted this manner of Chinese literati painters and implemented it in his Topographical Landscape Painting in order to capture the innate power of nature with his brushwork.