

한국디자인DNA 심화연구

# 검재와 진경문화

-우주의 구조와 원리를 조선의 산수로 풀어내다

심화연구자 이 현 경(서울시립대학교)

## CONTENTS

### 1장. 서론

### 2장. 조선후기의 세계관과 정선 화풍의 사상적 배경

#### 1절. 조선후기 세계관의 변화

- 1.1. 조선 성리학의 발달과 경험적 자연관의 대두
- 1.2. 자연지식의 변화와 상수학(象數學)적 우주론

#### 2절. 정선의 사상적 배경

- 2.1. 정선의 관상감 천문학 검교수 출사와 경학(經學)
- 2.2. 정선의 기행사경(紀行寫景)과 사상적 교류

### 3장. 조선후기의 회화사적 풍토와 정선의 구도와 시점과의 관계

#### 1절. 남종 문인화와 정선의 대각선 구도

#### 2절. 명말청초의 산수화와 정선의 조망 시점

### 4장. 조선적 우주론의 현현, 〈금강전도〉

#### 1절. 〈금강전도〉의 원형(圓形)구도

#### 2절. 〈금강전도〉의 전지(全知)적 시점

### 5장. 천지의 운행을 형이상학적 원리로 풀어낸 산수, 〈인왕제색도〉

#### 1절. 〈인왕제색도〉의 역학(易學)적 우주 구도

#### 2절. 〈인왕제색도〉의 와유(臥遊)와 내적 시점

### 6장. 결론

## 1장. 서론

겸재(謙齋) 정선(鄭敼, 1676-1759)은 조선후기 이전까지 당시 화단에서 중국적인 화풍을 고답적으로 모방하던 풍토에서 벗어나 조선의 실경 산수에 주목하여, 금강산을 비롯한 관동팔경과 서울의 명승명소(名勝名所)를 실제 답사하면서 체득한 경험을 토대로 조선적인 진경산수화풍을 이룬 화가로 높이 평가되어 왔다. 정선이 살았던 당시에 정선의 화풍은 독자적인 위치를 차지하여 정선 이후 많은 화가들에게 반복적으로 모방되어 왔으며, 정선의 화풍에 대한 관심은 지속적으로 이루어졌다. 그리고 정선이라는 화가에 대한 연구는 근대에 오세창(吳世昌, 1864-1953)의 작가인명사전식의 목록에 수록된 것을 기점으로 이후 한국회화사에 대한 본격적인 연구 토대가 마련된 현재까지 많은 논저들에 의해 진행되어 왔다.<sup>1)</sup> 이러한 연구의 성과들로 여타의 전통 화가들과 다르게 상대적인 양적 차이를 보이면서 정선과 그 화풍에 대한 폭넓은 이해의 토대를 마련할 수 있었다.

정선에 대한 연구는 크게 정선의 작가적 생애와 그의 후원자, 정선 작품의 사(史)적 편년(編年)과 양식적 특징, 정선의 진경산수화와 회화이론 등으로 나누어 볼 수 있다. 여기에 정선의 화풍에 대한 주요 논의를 살펴보면 첫째, 당시 사상적 추이와 정선의 후원자들의 성향을 토대로 정선 작품이 조선 중화주의적 소산물이라는 논의<sup>2)</sup> 둘째, 조선후기 정선과 교류했던 문인들의 문학작창작문과 연결하여 문학 용어로 그의 화풍을 읽어보려는 논의<sup>3)</sup> 셋째, 정선 작품을 당시 중국 산수화에 대한 조선의 폭넓은 수요와 관심에 따른 방(倂)작과 중국화보집과의 영향 관계 속에서 살펴보려는 논의<sup>4)</sup> 넷째, 실경산수를 그렸다는 것에 주목하여 우리의 산수를 바라보는 풍수지리적 관점으로 연결한 논의<sup>5)</sup> 다섯째, 정선의 역학(易學)에 대한 사상적 관심을 토대로 상수학적 원리로 그의 작품을 읽어보려는 논의<sup>6)</sup> 등으로 요약할 수 있다. 그동안의 이와

1) 지금까지 진행된 정선에 대한 기존의 논의들은 겸재정선기념관 편, 『겸재 정선』, 겸재정선기념관, 2009, 262-263쪽의 목록 참조.

2) 대표적인 논의는 崔完秀, 『謙齋眞景山水畫考』, 『濶松文華』 21집(1981), 29집(1985), 35집(1988), 韓國民族美術研究所, 이 중 29집(1985), 39-60쪽. 최근에는 앞의 논문을 종합한 崔完秀, 『겸재(謙齋) 정선(鄭敼) 평전(評傳)』, 『濶松文華』 76집, 韓國民族美術研究所, 2009, 105-179쪽 참조.

3) 대표적인 논의는 다음과 같다. 洪善杓, 『朝鮮後期 繪畫의 창작태도와 표현방법론』, 『朝鮮時代 繪畫史論』, 文藝出版社, 1999, 259-266쪽; 고연희, 『조선후기 산수기행예술 연구-鄭敼과 農淵그룹을 중심으로』, 일지사, 2001, 157-204쪽; 박은순, 『寫意와 眞境의 경계를 넘어서: 겸재 정선 新考』, 『개관1주년기념 학술심포지엄 정선의 삶과 예술』, 겸재정선기념관, 2010 참조.

4) 대표적인 논의는 방작에 관해서는 한정희, 『한국과 중국의 회화』, 학교재, 1999, 216-226쪽; 산수화보집에 관해서는 고연희, 위의 책, 25-98쪽 참조.

5) 대표적인 논의는 朴銀順, 『金剛山圖 연구』, 一志社, 1997 참조.

6) 대표적인 논의는 유준영, 『金剛全圖의 圖象과 象徵』, 『미술사학V』, 미술사학연구회, 1993, 9-29쪽; 오주석, 『겨레를 기린 영원의 노래-정선의 <금강전도>』, 『오주석의 옛 그림 읽기의

같이 다양한 논의들은 정선에 대한 표면적 지식에서 벗어날 수 있도록 보다 깊이있는 통찰을 보여주었다. 여기서 공통적으로 언급하고 있는 내용을 추려 보자면, 정선의 화풍은 오랜 동양화의 종주국이었던 중국의 화풍을 넘어서 우리식의 독특한 창작의 경지를 보여주고 있다는 것이다. 그리고 그 중 진경산수화는 회화사의 틀을 넘어 문화사의 영역에서 다루어져야 할 정도로 그가 문인화가로서 시대와 사회를 읽는 독창적인 눈을 가지고 전개된 산물이라는 것을 공통적으로 언급하고 있다.

이에 본 연구는 현대 디자인의 정체성 확립을 위해 한국적 DNA의 요소를 우리의 전통 회화에서 찾아본다면 가장 주목해야할 화가는 겹재 정선이라는 일종의 당위성을 갖고 연구를 시작하고자 한다. 이는 그의 작품이 지속적으로 후대의 화가들에게 모본으로 인식된 점과 이후 연구자들의 폭넓은 관심의 대상이 된 이면에는 그의 회화적 기표들이 한국인의 성정을 담아 배태된 형태소라는, 그 어느 것보다 한국적인 견인물을 내포하고 있기 때문이라는 생각에서이다. 그렇기에 이러한 형태소들을 좀 더 명확하고 정치하게 밝힐 수만 있다면, 이는 현대에도 충분히 실천적으로 활용가능한 우리의 조형 언어를 찾아내는 것이고, 나아가 세계화 시대에 한국이라는 문화 국가를 정의하는 핵심 아이템을 찾아내는 일이 될 수 있다고 생각하였다.

그렇다면 정선의 진경산수화 중 보다 현대의 디자인과 연계될 수 있는 구체적인 형태소는 무엇일까? 정선 작품의 표층에 드러난 형태로 그의 개별적인 회화 기표의 특성을 아우르는 총체성을 보이면서 다른 작가들과 차별성을 보이는 형태 요소로 구도와 시점(視點)을 들 수 있다. 우리의 산수화에서 구도와 시점은 회화사에서 오랫동안 논의되어 왔다는 전통적인 맥락을 갖고 있을 뿐만 아니라 한 작품의 전체적 인상을 결정짓는데 중요한 조형 형태이다. 또한 작가의 창작적 조형 능력이 회화적 조형 요소들을 독자적인 관점으로 구조화하는데 있다고 본다면, 정선은 그의 작품의 구도와 시점을 통해 조선의 산수를 그만의 회화적 기량으로 구축하고 구조화한다는 점에서 정선의 작가적 창작 능력을 짚어 볼 수 있다. 이에 본 연구는 정선의 진경산수화의 대표성을 띠는 표층 구조로 구도와 시점을 선정하고, 이 구도와 시점을 앞서의 많은 논의들과 다르게 좀 더 실증적인 데이터로서 그의 작품 세계를 들여다볼 수 있는 메타적인 창으로 파악하고자 한다.

표층의 구도와 시점이 그 조형적 성격으로 한국적 견인 지점을 보여준다는 것은 그들 내면에 존재하는 의미 맥락이 한국인의 세계관 내지는 가치관과 같은 정신사적인 맥락을 포함하기 때문에 그럴 것이다. 좀 더 구체적으로 설

---

즐거움2』, 서울, 2006, 101-145쪽; 조민환, 「太極陰陽論과 韓國傳統藝術의 美意識」, 『미학·예술학연구』 17, 한국미학예술학회, 2003, 93-268쪽; 강관식, 「謙齋 鄭澈의 天文學 兼教授 出仕와 金剛全圖의 天文易學的 解釋」, 위의 논문, 137-191쪽 참조.

명하자면, 정선 작품의 표면에 드러난 구도와 시점은 조선후기라는 시대적 흐름 속에 생성된 정선의 사상적 맥락이라는 내적 동인을 갖는다. 정선은 문인 출신으로서 『주역(周易)』에 관심이 많았고, 그 중 특히 조선후기에 더욱 천문학이나 우주론과 연결되는 상수학(象數學)에 남다른 관심을 보였던 만큼, 이러한 사실이 정선의 회화 기표 생성에 심층적 작용을 하였을 것이란 생각을 할 수 있다. 또한 정선이 활동했던 조선후기는 양란(兩亂) 이후 국가적 재건 과정 속에서 조선의 자생적 세계 인식이 조성되었던 시대였기 때문에 이러한 시대적 배경 또한 정선의 작가관 생성과 그 방향을 결정하는데 밀접한 연관이 있을 것이다. 이에 본 연구는 당시의 산수와 국토, 그리고 우주를 파악하는 원리였던 상수학적 흐름이 정선 작품의 심층 구조로 작용하여, 정선이 조선의 자연만물, 즉 조선의 물상(物象)에 갖는 특징을 파악하는 원리로 상수학적 우주론을 활용하였다는 것을 살펴보고자 한다. 그리고 이를 구체적이면서 명확하게 살펴보는 작품으로 <금강전도(金剛全圖)>와 <인왕제색도(仁王霽色圖)>를 선택하고자 한다. 이 두 작품은 그동안 완숙하고 뛰어난 필치와 독특한 구조로 정선의 대표작으로 불려왔을 뿐 아니라 각기 국보 217호, 216호로 선정되어 우리 문화유산의 정수로 파악되었기 때문에 정선의 작품 세계를 핵심적으로 보여줄 것이라고 판단된다.

지금까지의 내용에 따라 본 연구의 목적은, 정선의 작품 세계가 조선후기라는 역사·사회적인 맥락 속에 조선적으로 전개된 상수학적 우주론의 관점을 내포하고 있으며, 이것이 정선이 우리의 산수를 바라보는 틀로 작용되어 진경산수화라는 정선만의 조형 언어로 표출되었으며, 특히 그의 <금강전도>와 <인왕제색도>에 나타나는 구도와 시점이라는 형태로 압축되었음을 밝히는 것이다. 그리고 이러한 과정 속에서 한국적 정체성을 드러내는, 정선만이 갖고 있는 DNA적 속성은 무엇인지 밝히는 것이다.

이상의 목적으로 다음과 같은 내용으로 연구를 진행하고자 한다. 2장에서는 임진(壬辰)·병자(丙子)년의 두 차례 파괴적인 전쟁을 통해 국가적 해체 위기에 접한 후, 내·외적인 국가 체제의 전면적인 개조를 통해 국가재조(國家再造)를 이룩하려는 조선후기라는 시대 상황에 주목하여 조선후기의 사상적 흐름과 자연관이 그 전의 상황과 어떻게 변화되는지 알아보고 이러한 시대성에 따른 겸재 정선의 사상적 기반을 살펴보고자 한다. 또한 이 시기 서학의 전래에 따른 상수학적 우주론에 대한 논의가 정선의 관직(官職) 활동과 연결하여 어떻게 정선의 학문적 기반이 되었으며, 정선의 역학(易學)과 상수학에 대한 관심이 어느 정도 수준이었는가를 고찰해보고자 한다.

3장에서는 정선이 활동했던 시기의 회화사적 풍토 속에서 조성된 정선 화풍의 전반적의 구도와 시점을 구성하는 방식을 알아보고자 한다. 당시 유행했던 남종 문인화와 정선 작품에서 보이는 대각선 구도와 의 관계, 그리고 명말

청초 보다 현실적인 와유(臥遊)적 태도로 산수를 보는 산수화의 관점이 정선의 조망 시점과 조망 행위와 어떻게 연관되는지 살펴볼 것이다.

4장에서는 3장에서 언급했듯이 동시대 중국의 실경산수화의 흐름에 영향을 받았지만 중국과는 다르게 조선의 풍토를 반영하는 물리(物理)를 탐구하고, 조선의 풍수지리에 연관된 회화식 지도, 그리고 성리학적 무이구곡도 등의 우리의 전통적인 회화적 자료들을 토대로 보다 사상적인 맥락에서 <금강전도>를 그렸음을 살펴보려고 한다. 특히 <금강전도>의 원형 구도 속의 우주론적인 내용은 이 시기 상수학자의 논의를 토대로 해석하고, 다(多)시점으로 구성된 금강산이 체득적이며 적극적인 조망 행위를 통한 전지적 시점으로 구축되고 있음을 보여줄 것이다.

5장에서는 상수학적 우주론에서 천지의 운행을 보여주는 태극 곡선이 형이상학적이며 관념적인 시·공간의 개념에서 벗어나 실제 공간인 한양의 산과 실제 계절인 한국의 여름에 대입되어 <인왕제색도>에 적용되고 있음을 살펴볼 것이다. 또한 <인왕제색도>의 다채로운 조망 시점에 의해 구성된 인왕산의 모습들은 정선이 치밀한 관찰을 통해 이룩한 물상의 정수이며, 이는 그가 내적 심상을 외적으로 표출한 흥감(興感)의 산물이라는 것을 언급할 것이다.

## 2장. 조선후기의 세계관과 정선 화풍의 사상적 배경

### 1절. 조선후기 세계관의 변화

#### 1.1. 조선 성리학의 발달과 경험적 자연관의 대두

1.1절에서는 임진(壬辰)·병자(丙子)년의 두 차례 파괴적인 전쟁을 통해 국가적 해체 위기에 접한 후, 내·외적인 국가 체제의 전면적인 개조를 통해 국가재조(國家再造)를 이룩하려는 조선후기라는 시대 상황에 주목하여 조선후기의 사상적 흐름과 자연관이 그 전의 상황과 어떻게 변화되는지 알아보고 이러한 시대성에 따른 겸재 정선의 사상적 기반을 살펴보고자 한다.

17세기 이래 조선의 지식인들은 조선이 병자호란에서 오랑캐의 무력에 굴복함으로써 입은 정신적 상처와, 중화(中華)=명(明)이 오랑캐=청(淸)에 의해 멸망됨으로써 초래된 전통적 국제질서 붕괴의 충격을 극복하기 위해 치열한 사상적 노력을 경주하였다. 그리하여 그것은 당대의 이념적 지주였던 주자학과 그 명분론에 입각하여, 오랑캐에게 넘어져 버린 명에 대해서는 대명의리론(大明義理論)을, 새로운 중원의 지배자 오랑캐 청에 대해서는 반청적(反淸的) 북벌대의론(北伐大義論)을 견지하면서, 조선 스스로에 대해서는 기존의 소중화 의식(小中華意識)을 더욱 강화하였다. 즉, 유일한 중화였던 명이 사라진 상황에서 중화문화의 유일한 보존자는 이제 조선이 될 수밖에 없기에 조선이 곧 중화라는 스스로의 주체성을 확인하는 방향으로 귀결되었던 것이다. 이때 이들 조선지식인들이 가지게 되었던 명분론적 국제질서관은 화이론(華夷論)에 입각하여 각각의 주체를 명→조선→청과 같이 차등적으로 위치지우는 것이었다.<sup>7)</sup> 이러한 주자학적 명분론에 입각한 조선 중화의식은 효종기(1649-1659) 송시열(宋時烈, 1607-1689)의 주장 이래 숙종대(1675-1720) 이후 송시열을 중심으로 한 노론(老論)이 가장 우세한 정치집단으로 등장하면서 조선학계를 주도하게 되었다.

그러나 17세기 후반부터 입연(入燕)을 통하여 그 전대보다 자유롭게 청의 지식인과 청의 문물을 접하게 된 조선의 지식인들 사이에는 기존의 반청적 태도에 대해 회의를 느끼는 움직임이 나오게 되었다.<sup>8)</sup> 이에 따라 그토록 존중

7) 유봉학, 『燕巖一派 北學思想 研究』, 一志社, 1995, p. 56.

8) 明淸교체기인 17세기에는 제도가 엄격하여 朝鮮館 밖으로 나오기가 힘들었기 때문에 사행원이 중국에서 書畫를 구입하거나 양국의 문인들이 서로 직접 교류하는 기회는 드물었으나, 17세기 말 중국이 전역을 통일하여 내적 안정을 이룩하고 조선을 포함한 동방의 침입 가능성이 없어 지자 18세기에 들어서는 조선관의 防禁의 법령도 점차 풀리고 양국간의 왕래와 인물 접촉도 자유롭게 이루어졌다. 직접적인 연행 기록에 대해서는 李景善, 『燕轅直指』 권2, 『국역연행록 선집』 X, 민족문화추진위원회, 1977, 228-229쪽 참조, 최경원, 『朝鮮後期 對淸 회화교류와 淸화화 양식의 수용』, 홍익대학교 미술사학과 석사논문, 1996, 6쪽.

했던 명이 그토록 멸시했던 청에게 무너졌다는 현실을 객관적으로 받아들여자는 움직임과 더불어 이러한 현실과 다르게 실체가 없는 중화를 상정하는 중화주의적 세계관은 하나의 허구적 논리에 불과하다는 생각 또한 서서히 대두되었다. 이러한 생각의 중심에는 주로 연행(燕行)을 주도한 집안사람으로서 낙론(洛論)계 경화사족(京華士族)들이 있었다. 낙론은 송시열의 문인이면서 이단상(李端相)·조성기(趙聖期)의 문인이기도 한 김창협(金昌協, 1651-1708)·김창흡(金昌翊, 1653-1722) 형제로부터 이재(李穡, 1680-1746)→김원행(金元行, 1702-1772)으로 학통을 계승시키면서 18세기 이후 우위를 점하여 갔던 노론의 정치 파벌 중 하나이다.<sup>9)</sup> 송시열의 적통(嫡統)을 자처하던 권상하(權尙夏, 1641-1721)→한원진(韓元震, 1682-1752)으로 학통이 계승되는 호론(湖論)계열과 다르게 이들 낙론계 문인들은 ‘경학(經學)’을 하는 학자들이 연이어 나와 경화사족으로서 서로 사이에 혼맥(婚脈)을 구성하며 서울과 그 주변의 경화학계를 주도하는 사람들로 이루어져 있었다.<sup>10)</sup>

조선후기 서울은 부국안민(富國安民)을 위한 국가재조(國家再造)의 노력으로 생산력이 증대하고 상품화폐 경제가 활성화되었으며, 전과 다른 대도시적 번영과 활기가 눈에 띄게 나타나던 시기였다.<sup>11)</sup> 이러한 서울이라는 도시 문화를 무대로 형성된 이들 경화사족의 생활방식은 조선중기까지 오랫동안 중시되었던 향촌의 농업생활만을 기본으로 그러한 관심범위 내의 사회의식과 문제의식을 가지고 있던 선배 주자학자들이나 동시대 재야향유(在野嚮儒)들과는 판이한 것이었다. 이들은 도시 문화를 토대로 조선사회의 지도적 지식인으로서 사(士)의 새로운 자기위상의 정립을 꾀하였다. 그것은 경화사족으로서 새로운 자아의식과 선비상(士像)을 모색하는 것이었으며, 여기에 새로운 인간관과 사회의식의 모색이 수반되는 것이었다.<sup>12)</sup> 따라서 이들의 학풍에서 조선중기의 사림(士林)파가 고수하던 전통 주자학풍의 영향이 감소되고 그들 나름의 학풍이 등장하게 되었던 것은 당연한 일이었다. 경화사족의 학문세계는 산림(山林)의 주자주의적 의리지학풍(義理志學風) 위주에서 경제지학(經濟之學)과 사장지학(詞章之學), 때로는 명물도수지학(名物度數之學)적 박학풍(博學風)으로까지 관심을 넓혀 갔으며, 이는 전시대와 달라진 사회현실에 대한 직시와 사회적 지도층인 선비의 사회적 책임 각성에 따라 더욱 촉진되어 갔다.<sup>13)</sup>

9) 유봉학, 위의 책, 32쪽.

10) 유봉학, 앞의 책, 32-33쪽. 이 글에서 구사하는 ‘京華士族’은 정치적이면서도 문화적 용어이다. 강명관에 의하면 京華世族은 서울이란 도시를 삶의 근거로 하여 형성된 독특한 문화적 에토스를 가진 양반층을 말하는 것이다. 경화세족은 서울을 주 생활공간으로 하는, 서울에 세거하는 양반가로서 淸要職의 획득 가능성이 다른 지역에 비해 높고 그 가능성이 사회적 통념으로 공인된 기문이 주류를 이룬다. 경화세족 중에서 정치권력의 핵심을 장악한 형태를 閥閥로 본다. 강명관, 「조선후기 서적의 수입·유통과 장서가의 출현」, 『조선시대 문학예술의 생성공간』, 소명출판, 1999, p. 279.

11) 洪善杓, 『朝鮮後期 繪畫의 새 경향』, 『朝鮮時代 繪畫史論』, 文藝出版社, 1999, 277쪽.

12) 유봉학, 앞의 책, 37쪽.

이들 경화사족들이 누리던 지위로서 청 연행은 그들에게 새로운 학문과 문물을 첨단에서 수용할 수 있도록 해주었으며, 이러한 그들의 경험론적이면서도 현실을 반영한 학문 풍토를 충분히 뒷받침할 수 있는 기반이 되었다. 이들 경화사족을 화가 정선과 관련하여 보면 정선에게 그림을 주문하거나 정선이 평생 동안 교분을 나눈 인사들이었다. 정선의 후원자이거나 정선과 교류를 나눈 이들의 당색의 살펴보면 노론 가운데서 낙론계 인사들과 온건파 소론계 인사, 중인 신분의 인사 등 남인을 제외한 비교적 다양한 배경을 가진 인사들로 대부분 한양에서 활동한 명류들이었다.<sup>14)</sup> 특히 서울의 백악산(白岳山) 아래 장의동에 세거하면서 장동 김문으로 불리기도 하였던 안동 김문의 김창협과 김창흡 형제는 정선의 진경산수화 제작에 사상적 기반을 제공한, 당대의 학문을 주름잡던 경화사족이었다.<sup>15)</sup>

농암(農巖) 김창협은 성리학에 조예가 깊었고, 삼연(三淵) 김창흡은 성리학은 물론이고 불교, 도교를 비롯한 당시 이단으로 취급받던 양명학(陽明學)에도 관심이 있었는데 이들의 사상은 종래 주자학적 학문관에서 조선의 현실을 반영하여 실천적 학문을 하고자 하였던 북학론(北學論)으로 교차되는 지점에 놓여 있었다. 담헌(澹軒) 홍대용(洪大容, 1731-1783)과 연암(燕巖) 박지원(朴趾源, 1737-1805) 등의 실학(實學)으로 대변되는 북학론을 주장했던 인척 구성이 대부분 낙론계 경화사족과 밀접한 관련이 있음을 보아<sup>16)</sup> 김창협·김창흡 형제가 다양한 의견을 통해 당대의 사회 변화를 경험론적 학문관으로 대처하려고 했던 새로운 학문적 기반을 제공했다는 것을 알 수 있다. 다만 김창흡이 그의 문인(門人)인 어유봉(魚有鳳, 1671-1744)에게 보낸 편지글 속에서

13) 유봉학, 앞의 책, 37쪽.

14) 박은순, 「寫意와 眞境의 경계를 넘어서: 겸재 정선 新考」, 『개관1주년 기념 학술심포지엄 정선의 삶과 예술』, 겸재정선기념관, 2010, 77-78쪽. 같은 경화학계 내의 교류권에 포섭되고 있었던 이들 경화사족은 때론 당색 등 정치적 입장 차이까지도 넘어서는 상호교류를 이룸으로써 폐쇄적이던 기존 산림 중심의 학통 계승과는 다른 면모를 보이게 되었다. 유봉학, 앞의 책, 38쪽.

15) 홍선표는 당시 정선이 農巖 김창협과 三淵 김창흡의 직접적인 지도를 받았다는 기록은 찾아볼 수 없으므로 정선은 이들 농연(農淵)의 직계 문하생이 아니었음을 지적하였다. 그렇지만 정선이 40세를 전후하여 인척 교류가 기록상에 나타나기 시작했을 때, 농연의 문하생들과의 활발한 교류가 증명되는 것으로 봐서 이들 문화생들과의 관계를 통해 白岳藝苑(白岳)을 중심으로 거주하면서 농연의 사상이나 문예활동을 공유하는 그룹(이다)의 일원으로 성장하며 활동하게 되었던 것으로 설명하고 있다. 홍선표, 「정선의 작가적 생애와 창작론」, 『개관1주년 기념 학술심포지엄 정선의 삶과 예술』, 겸재정선기념관, 2010, 14쪽.

16) 홍대용의 경우, 그는 증조가 참판을 지내고 祖, 父가 모두 지방관을 지낸 노론 사환가 출신의 인물이었다. 그는 노론산림으로서 낙론의 중장이었던 김원행의 제자였는데, 김원행은 김창협의 맏손자(胄孫)로 그 학문을 계승하였으며, 혈연적으로는 홍대용의 증조 홍구조의 사위이기도 하여 홍대용 집안과는 인척 관계를 맺고 있었다. 박지원 역시 김창흡, 김창협과 밀접한 관계를 맺고 있다. 박지원의 고모가 김창협의 고제(高弟)로 낙론의 주요학자였던 어유봉 집안으로 출가하는 등의 분위기 속에, 박지원 자신은, 어유봉의 고제이며 사위인 이보천(1714-1777)의 사위가 되어 그를 추종하였다. 이보천가에서는 백부 이명화가 김창협의 문인이었으며, 중부 이찬화는 김원행의 아들인 김이란을 사위로 맞아 역시 김창협 및 어유봉가와 밀접한 관련을 맺고 있었다. 유봉학, 앞의 책, 80-81쪽.



장자의 논의를 포용해야 한다면서 줄곧 “우리 유가(吾儒)” 라는 지칭을 거듭 하는 것으로 보아 유가의 입장으로 다양한 세계관을 수용하려 했던 자세를 볼 수 있다.<sup>17)</sup>

16세기 퇴계(退溪) 이황(李滉, 1501-1570)과 율곡(栗谷) 이이(李珣, 1536-1584)에 와서 조선의 성리학은 중국 성리학의 저술 전반에 대한 충분한 이해를 토대로 조선적인 논리를 가진 학문으로 길을 열게 되었다.<sup>18)</sup> 정선이 살았던 시기에는 이제 이러한 조선주자학에서 심화된 철학적 이론을 토대로 조선 나름의 성리학적 논의가 치열하게 전개되었다.

1708년 주자주(朱子註)의 해석이 발단이 되어 18세기 들어서면서 노론학계에서는 호낙(湖洛)논쟁이라는 100여 년간에 걸치는 미증유의 심성(心性)논쟁이 벌어지고 있었는데, 호론 쪽에서는 한원진과 어봉구(尹鳳九, 1681-1767) 및 그 문하, 낙론 쪽에서는 김창흡과 어유봉·이재·박필주(朴弼周, 1665-1748)·김원행 및 그 문도가 중심이 되고 있었다.

이 논쟁에서 가장 치열하게 전개되었던 것은 인물성동·이론(人物性同·異論)이었다. 호론 쪽에서는 “리는 같으나 성은 다르다(理同而性異)” 는 논리에 입각하여, “인간은 정밀하고 또 바른 기를 얻었으나 금수초목은 거칠고 치우친 기를 얻었다(人得氣之精且正 禽獸草木得氣之粗且偏)” 라고 하면서 금수초목의 물(物)에서는 인의예지신(仁義禮智信)의 오상(五常)이 치우쳐 존재한다(偏在)고 함으로써 오상을 모두 갖춘 인성(人性)과 그렇지 못한 물성(物性)은 근본적으로 다를 수밖에 없다고 하였다. 여기에 대해 낙론은 “성은 같으나 기는 다르다(性同而氣異)” 는 논리로 인간(人)과 사물(物)의 근본적 차별성을 부정하고, 외면적으로 호랑이(虎)의 어짐(仁), 벌(蜂)의 충성심(忠) 같은 하나의 덕(一德)만이 나타나는 것은 인간과 사물의 체(體)가 다르다는 기질(氣質)의 바르고 치우치고 흐르고 굽어있는 것(正偏通塞)에 기인하는 것으로 본연이 그러한 것은 아니라고 하였다.<sup>19)</sup>

이러한 인물성동·이론을 둘러싼 치열한 대립이 있었던 호낙논쟁은 이전의 성리학이 인간의 심성(心性) 문제에 주력하였던 것에 비해 이들 논의에서 물성(物性)이 문제되고 있다는 것 자체가 인간을 둘러싸고 있는 외부사물을 당시 학인(學人)이 새로이 설명해 가려함을 보여주는 것이었다. 이것은 전통적인 심성론 위주의 주자학에 대한 새로운 태도의 출현을 예고하는 것이었으며, 인간 주변의 사물에 대한 관심은 곧 자연관의 변화와 함께 학문적으로는 상수학(象數學)이나 명물지학(名物之學), 경제지학(經濟之學)에 대한 관심으로

17) 金昌翁, 「答魚有鳳」, 『三淵集』 권21, 10-11쪽, 고연희, 『조선후기 산수기행예술 연구-鄭澈과 農淵그룹을 중심으로』, 일지사, 2001, 118-119쪽 재인용.

18) 金恒洙, 「16세기 士林의 性理學 理解」, 『韓國史論』 7, 국사편찬위원회, 1981 참조.

19) 유봉학, 앞의 책, 90-91쪽.

연결되었다.<sup>20)</sup> 이러한 내용과 관련하여 정선 보다는 후대의 인물이지만 김창협(金昌協)의 맏손자인 김원행(金元亨) 문하(門下)의 황윤석(黃胤錫, 1729-1791)의 논의를 참고해 보자. 황윤석은 인물성동론(人物性同論)을 정선의 주요 관심사이기도 했던 상수학 연구와 연결하여 전개하였다. 그는 인성(人性)과 물성(物性)이 같지 않다면 물성에 다다른 것이 불가능해진다고 하였다.

황윤석에 의하면 만물(萬物)에는 정(情)이 있는 것이고, 따라서 지각(知覺)의 이치(理)가 있으며, 그것은 인간과 동물과 식물(禽獸草木), 금속과 돌(金石)은 물론 해(日)·달(月)·별(星辰)·바람과 구름(風雲)·천둥과 비(雷雨)·물과 불(水火)에 이르기까지 두루 존재하므로 인간과 인간을 둘러싼 만물의 현상을 끊어서 별개로 볼 수 없는 것이라고 하였다. 그가 평생을 두고 관심을 기울였던 상수학의 대상이 해·달·별·바람과 구름·천둥과 비·물과 불 등의 자연현상이었다는 점을 고려할 때, 이러한 낙론계열의 인물성동론은 자연만물에 대한 체득(體得)적인 관심을 철학적으로 뒷받침하는 것이었다.<sup>21)</sup>

이렇듯 인물성동론(人物性同論)에서 출발하여 인간과 사물의 가치를 대등하게 평가하고 사물 자체에 있는 본질을 직접적으로 살펴보려는 시도는, 종래의 경전을 토대로 사물의 이치를 인간의 심성수양과 관련하여 파악하려고 했던 격물치지(格物致知)와 같은 자연관에서 벗어나는 것이었다.<sup>22)</sup> 조선후기의 이러한 학문적 태도를 통해 물리(物理)의 가치에 대한 새로운 이해와 함께 심성 중심의 인간학으로부터 만물의 원리를 파악하려는 자연학의 자립화가 가능하게 되었다. 또한 경화사족들을 위시한 학인(學人)들의 여러 학문에 대한 개방적인 자세는 서양과학의 적극적인 수용을 가능하게 하였다.

20) 유봉학, 앞의 책, 91쪽.

21) 黃胤錫, 『頤齋續稿』 권6, 雜著 『羨上錄』, 黃胤錫, 『頤齋續稿』 권12, 『漫錄』 下, 유봉학, 앞의 책, 95쪽 재인용. 象數學은 심리학의 易學에서 최초의 陰陽에서 파생된 四象과 五行 및 그것의 중층적인 조합의 양상을 몇 가지로 유형화한 학문을 말한다. 분할과 조합에 의해 나타나는 음양의 중층적인 양상이 象이다. 음양의 순수함과 집박함, 많음과 적음에 따라 서로 구별되는 것을 象이라 하고 이 상들에 내재한 수적 특성을 數라고 하며, 이를 합하여 상수라 부른다. (『性理說』 권2, 『易卦總說』 32하b, 『易學圖說』 권1, 『總括』 205하a-b, 김낙진, 『장현광의 역학과 세계 이해』, 한국사상사연구회, 『圖說로 보는 한국 유학』, 예문서원, 2000, 174쪽 재인용.) 상수는 氣의 추상적 형태이므로 기의 상수라고 할 수 있다. 그러나 기는 이치의 주재를 받는 것이므로, 이 상수에 나타나는 원리적 현상은 이치에 의하여 발생한다. 즉 상수는 이치가 기를 통하여 특정의 원리적 현상으로 나타난 것이다. 이 점에서 상수는 理의 상수이다. (김낙진, 『장현광의 역학과 세계 이해』, 위의 책, 174쪽.)

22) 조선 후기 자연관의 변천에 관한 자세한 논의는 具萬玉, 『朝鮮後期 科學思想史 研究 I-朱子學的 宇宙論의 變動』, 해안, 2004, 351~362쪽 참조. 종래 주자학적인 理法天觀에서는 인간·사회·자연을 일관하는 통일적인 원리인 理法으로 세계를 바라보는 것이다. 이것은 구체적으로 三綱五倫으로 대표되는, 중세사회의 수직적 질서를 옹호하는 윤리·도덕적 질서 체계였다. 이법천관에서는 하늘의 재앙을 극복하기 위한 방법으로 인간의 심성수양이 강조되었는데, 이때 마음의 본체를 회복하기 위한 방편의 일환으로 궁리(窮理)를 중시하였다. 천리에 어그러진 행동을 하지 않으려면 먼저 천리가 무엇인지 알아야 했으며, 이에 따라 이치를 탐구하는 작업이 중시되었다. 격물치지는 이러한 작업의 일환이었으며, 이것은 천리와 주체의 분리, 천리와 주체의 차등화를 내포하는 것으로, 결국 천리에 의한 외적 규제의 강화로 귀결되었다. 具萬玉, 위의 책, 87, 476쪽.

## 1.2. 자연지식의 변화와 상수학(象數學)적 우주론

1.2절에서는 정선의 진경산수화를 그리는 태도와 그 학문적 바탕이 되는 상수역학(象數易學)과 밀접한 관련이 있는 조선후기 자연지식의 변화를 알아보고, 이러한 자연지식이 변화된 배경에는 17세기 초반 이후 서학(西學)의 전래가 많은 영향을 미쳤으며, 그로 인해 자연과 우주의 구조를 생성 원리로 파악해 보려는 역학화(易學化), 수학화(數學化)된 인식론이 당시의 학자들에게 중시되었음을 살펴보고자 한다.

17세기 초부터 조선 유학자들은 전통적인 자연지식과는 판이하게 다른 서양과학을 접하게 되는데 그것은 1603년(선조 36년) 북경에 사신으로 다녀온 이광정(李光庭, 1552-1627)이 마테오 리치(Matteo Ricci, 1552-1610)에 의해 제작된 <곤여만국전도(坤輿萬國全圖)>를 들여오면서 시작되었다. 이것은 서학연구에 많은 관심을 보였던 이수광(李睟光, 1563-1628)의 저서 『지봉유설(芝峰類說)』을 통해 확인할 수 있다.<sup>23)</sup> 이수광은 같은 곳에서 <산해여지전도(山海輿地全圖)>라는 것도 소개하고 있는데, 그것은 <양의현람도(兩儀玄覽圖)>로 추정되고 있다. <양의현람도>는 마테오 리치의 세계지도의 결정판으로 1603년에 중국에서 이응시(李應試)·풍응경(馮應京)에 의해 판각되었다. 이 지도에서는 “땅과 바다는 본래 원형으로 합쳐져서 하나의 구(球)가 되어 천구의 한 가운데 위치한다”고 하여 분명하게 지구가 둥글다는 지구설(地球說)을 주장하고 있었다. <양의현람도>가 우리나라에 전해진 것은 1607년(선조 37년) 황중윤(黃中允)에 의해서였다고 한다.<sup>24)</sup>

그 뒤 1630년에 진주사(陳奏使)로 가서 선교사 로드리게스를 만나기도 한 정두원(鄭斗源)에 의해 『치력연기(治曆緣起)』와 마테오 리치의 천문서(天文書) 및 원경서(遠鏡書), 천리경설(千里鏡說), 알레니의 『직방외기(職方外紀)』와 여기에 실려 있는 <만국전도(萬國全圖)>, 『서양국풍속기(西洋國風俗記)』, 홍이포(紅夷砲), 자명종(自鳴鐘) 등이 도입되었다. 또한 소현세자(昭顯世子, 1612-1645)가 1645년에 귀국하면서 아담 샬(Adam Schall, 1591-1666)로부터 천문, 산학, 천주교 서적과 지도, 천주상 등을 선물로 받아왔다. 그리고 정선에게 학문적 영향을 미친 김창협 형제의 만형 김창집(金昌集, 1648-1722)과 더불어 숙종 연간의 노론 4대신이었던 이이명(李頤命, 1658-1722)이 1704년 연행사로 북경에 가서 예수회 선교사 수우레즈, 퀴글러와 천문 역법을 토론하고 귀국하면서 마테오 리치와 알레니의 천주교, 천문, 역산 관련 학술서적을 들여왔다.<sup>25)</sup> 특히 청나라에서 1645년에 서양 역법

23) 李睟光, 『芝峰類說』 卷2, 地理部, 外國, 34-35頁, 배우성, 『옛지도와 세계관』, 『우리 옛 지도와 그 아름다움』, 호형출판, 2005, 136-137쪽 재인용.

24) 『兩儀玄覽圖』 註記, “地與海本是圓形而合爲一球居天球之中”. 金良善, 『山海國學散稿』, 崇田大學校 博物館, 1972, 200쪽 재인용.

25) 김인규, 「조선후기 實學派의 自然觀 형성에 끼친 漢譯西學書의 영향 『空際格致』와 『談天』

(曆法)인 시헌력(時憲曆)을 들여온 이래 조선 왕조는 1645년 5월에 봉림대군과 함께 귀국한 한흥일(韓興一, 1587-1651)이 인조에게 글을 올려 서양의 역법을 받아들일 것을 공식적으로 요청하였고, 같은 해 12월에는 관상감(觀象監) 제조(提調) 김육(金堉) 역시 인조에게 새로운 역법의 필요성을 역설하였다. 이처럼 다년간의 노력 끝에 1635년(효종 4년) 서양 역법에 따른 달력을 만들어 그 다음 해부터 공식적으로 사용하기에 이르렀다.<sup>26)</sup>



圖1) 〈곤여전도〉, 목판본인 페르비스트의 원도(1674)를 1860년에 重刊, 8곡병풍, 146×400cm, 숭실대 박물관

이와 같이 서양과학이 적극적으로 도입되고, 그것도 정부차원에서 주도되는 양상을 띠면서 서양과학이 담아내는 구체적인 새로운 자연 지식들, 특히 지구설은 적어도 천문 전문가들에게는 정설로 수용되기에 이르렀다. 다음 장에서 구체적으로 소개할 것이기는 하지만 정선이 1716년(숙종 42년) 관상감의 천문학(天文學) 겸교수(兼教授)로 출사(出仕)한 이력을 생각할 때, 또한 그가 조선의 실경 지역을 그리면서 지리적 배경을 염두해 두었음을 고려해 보면 이러한 천문과 연관된 우주관의 변화와 세계지도를 통한 지리적 인식의 전환은 정선의 작업관에 상당한 영향을 주었음을 짐작해 볼 수 있다.

서양과학의 전래가 끼친 당시의 충격을 알기 위해 전통적인 우리나라의 우주구조론을 살펴보자면 삼국시대에 중국으로부터 들어와서 이 후 우리나라의 천문 사상의 중심이 된 개천설(蓋天說)과 혼천설(渾天說)을 들 수 있다. 개천설은 우주를 둥근 하늘과 네모난 땅의 상하 구조로 보는 천원지방(天圓地方)의 설로서 하늘이 북극을 중심으로 돌고 있다는 생각이다. 이러한 개천설에서는 계절의 순환은 태양이 계절에 따라 다른 거리에서 원운동을 하기 때문에 일어난다고 생각하고, 하지(夏至) 때는 가장 작은 반경으로 원운동을 한다고 보았다. 또 밤과 낮이 되는 하루의 변화는 관측지로부터 태양까지의 거리가 멀면 밤이 되고, 가까우면 낮이 된다고 설명하였다. 이 생각은 훗날 하늘과 땅 모두 곡면이고 북극 부분이 높은 샷갓 모양이라는 생각으로 발전하였다.<sup>27)</sup>

을 중심으로」, 『한국 사상과 문화』 제24집, 한국사상문화학회, 2004, 262-263쪽.  
26) 『仁祖實錄』 23년 6월 甲寅條, 23년 12월 丙辰條 참조. 김인규, 위의 논문, 263쪽 재인용.

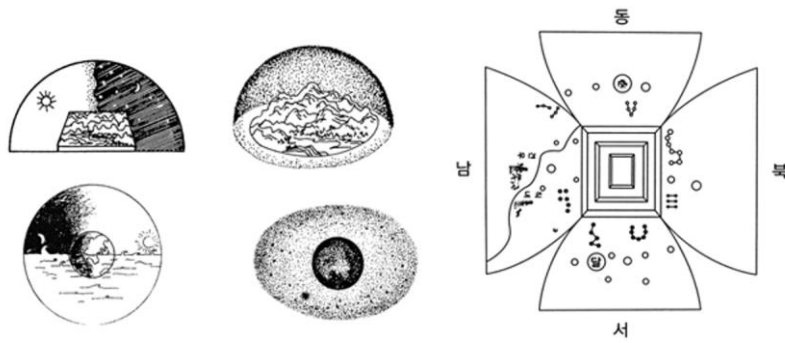


圖2) 〈왼쪽 위에서 시계 방향으로 1차 개천설, 2차 개천설, 선야설, 혼천설의 우주구조〉  
 圖3) 〈덕흥리 고분 앞방 궁륭 고임부 서쪽의 벽화〉, 408년, 주변의 하늘 세계와 달과 땅을 네모로 표현함

혼천설은 우주의 모습이 새알처럼 하늘이 땅을 빙 둘러싸고 있는 내외 구조로 되어 있으며 땅은 평평하거나 새알의 노른자처럼 둥그랗다고 생각하였다. 하늘은 남북극을 지나는 축을 돌레로 수레바퀴처럼 돌고, 그에 맞춰 해와 달과 별들이 함께 따라 돈다는 모형이다. 이러한 혼천설의 우주 구조 모형은 조선시대 혼천의(渾天儀)와 같은 천체 관측 기구나 천문 시계 등에 응용되었다.<sup>28)</sup>



圖4) 송이영, 〈혼천시계〉, 1669, 철, 나무, 세로52×가로119.5×높이97cm, 고려대 박물관

이렇게 하늘과 땅의 모양을 정하려고 한 개천설과 혼천설에 비하여 중국의 주자학적 논의를 토대로 들어온 또 다른 논의인 선야설(宣夜說)은 하늘에는 특별한 형체가 없고, 해와 달과 별들은 하늘에 매어 있는 것이 아니라 허공에 떠 있다고 주장하였다. 선야설에서 천체의 움직임은 기(氣)의 운행에 따라서 일정한 규칙이 없었다. 이것은 하늘이 어떤 특이한 물질로 이루어진 유한 공간이라는 직관적인 생각을 부정하고, 우주의 무한성을 암시한 설이다.<sup>29)</sup>

27) 박창범, 『한국의 전통 과학-천문학』, 이화여자대학교출판부, 2007, 72쪽.

28) 박창범, 위의 책, 74쪽.



圖5) 마테오 리치, <고려만국전도>, 1602년(1708년 필사), 보물 849호, 172×531cm, 서울대 박물관

<고려만국전도>를 비롯한 서구식 세계지도가 우리나라에 유입되었을 때, 조선후기 지식인들은 첫째로 세계가 중국을 중심으로 이루어지지 않았으며, 중국보다 넓은 세계가 존재한다는 사실에 충격을 받았다. 또한 이러한 공간적 범위를 벗어나서 <경위도(經緯圖)> 등 천문에 대응시켜 만든 지도를 통해 전통적인 천원지방의 개천설에 타격을 가한 사실, 즉 땅이 둥글고(地球說), 평면(네모)이 아닐 뿐만 아니라 천문상의 수치와 대응관계에 있는 것이라는 점을 알게 되었다. 직방(直方)세계는 중국 및 중국과 조공관계에 있는 국가들을 포괄하는 이른바 중화세계를 뜻하며, 지리적으로는 동아시아에 해당되는 것이었다. 그런데 중국 문물제도의 근본이 되는 『주례(周禮)』에서부터 직방세계의 땅을 관장하는 관직과 하늘을 관장하는 관직은 구별되어 있었다. 직방씨는 땅을 직방세계를 중심으로 한 평면으로 가정한 후 방격법(方格法)에 의해 지도를 만들어 왔다. <천문도(天文圖)>는 천문과의 일로 직방씨의 일과는 전혀 별개로 간주되었다.<sup>30)</sup> 조선과 마찬가지로 중국에서도 하늘에 대한 관심을 나타낸 <천문도>, <성도(星圖)> 등이 있었다. 그러나 하늘의 각 구역에 대한 땅의 범위를 그러한 지도에서 다루지는 않았다. 중국에서는 고대 이래로 역법(曆法)의 중요성 때문에 천문학이 중시되어 왔지만 그것이 지도제작으로 연결되지는 않았다.<sup>31)</sup> 또한 각종 천문 서적에서 말하는 땅이 구형이어서 반대쪽에 거꾸로 선 사람이 산다는 지구설과 같은 내용은 중력을 모르는 조선의 유학자들에게는 받아들이기 힘든 사실이었다.<sup>32)</sup> 그리고 지구설은 땅이 물위에 떠 있다고 간주하는 혼천설의 우주구조와, 같은 논의인 주희의 지부수상설(地浮水上說)에 정면으로 배치되었다. 뿐만 아니라 구형인 땅 위에서는 유일한 중심을 설정하는 것이 불가능하다는 점에서 지구설에는 화이관(華夷觀)의 지리학적 기초에 타격을 가해 세계 지도와 마찬가지로 상대주의적 인식으로 발전해 나갈 수 있는 이론적 준거가 내포되어 있었다.<sup>33)</sup> 지구설의 사상사적 중요

29) 박창범, 앞의 책, 74쪽.

30) 배우성, 앞의 글, 171쪽.

31) 戴內清, 俞景老 역, 『중국의 천문학』, 1985 참조. 배우성, 앞의 글, 172쪽 재인용.

32) 박창범, 앞의 책, 250쪽.

성은 조선을 중국에서 벗어난 독자적 존재로 볼 수 있다는 것이었다.

그러나 역법의 계산이나 관념적 모델에 만족하는 천문 전문가들과는 달리 사상가로서의 조선 유학자들에게는 지구설과 같은 사실들이 원리적으로 규명이 되지 않는 이상 받아들일 수 없는 문제였다. 즉, 그들에게는 실재하는 우주의 구조와 천체의 운행이 실재하는 우주의 생성과 변화의 원리와 부합해야 했다. 그렇기에 이러한 서양과학 지식이 던진 화두들은 조선 유학자들이 의존하고 있던 성리학적 자연인식 체계를 통하여 논리적으로 설명이 가능하도록 유도되었다. 이제 그들에게는 서양과학이 전해준 새로운 객관적 사실들을 어떻게 전통적인 성리학적 자연 이해의 틀 속에서 이해할 것인가가 과제로 부과된 것이다.<sup>34)</sup>

전통적인 성리학적 기반 중에 상수학(象數學)은 세계의 현상을 하나의 질서로 추상화시킨 상(象)과 수(數)의 기호(記號)를 통해서 표현할 수 있다고 보고 모든 사물에 공통적으로 존재하는 리(理)의 보편성을 강조하며 음양(陰陽)을 상호보완적인 것으로 파악하는 경향이 강하기 때문에 수리(數理) 중심으로 구축된 서양의 자연과학과 연결되고 접합될 수 있는 가능성이 많았다. 그리하여 조선후기에는 상수학을 통해 서양의 자연과학을 이해하기도 하고 천문학과 지리학, 물리학 같은 서양 자연과학의 지식을 동원하여 『주역(周易)』, 그중에서도 특히 상수역(象數易)을 더욱 정교하게 해석하기도 하는 새로운 경향들이 나타났다.<sup>35)</sup> 적어도 서양의 근대과학이 본격적으로 수용되어 정착된 19세기 이전까지 조선후기 지식인들은 전통적 상수학적 인식체계를 통해서 서양과학을 이해하고 수용하였다.<sup>36)</sup>

음양 개념을 통해 세계는 변화 운동하는 것이라는 통찰을 요약한 『주역』의 해석 중에 기호와 수리적 접근방법인 상수역학에서, 상(象)이란 점서(占筮)의 판단을 기호화한 괘효(卦爻)를 말하고, 수(數)란 이 기호화된 상의 수리적 성격을 이르는 것이다. 이러한 상수역(象數易)의 기본이 되는 이론인 음양소식(陰陽消息)이란 천지자연을 관통하는 우주의 이법(理法)은 해(日)와 달(月)의 진퇴(進退), 사계(四季)의 추이(推移)로 나타나며, 상수역은 이 이치를 9와 6과 같은 수(數)의 오르내림(升降往來)의 상(象)을 가지고 양(陽)과 음

33) 具萬玉, 앞의 책, 480-481쪽.

34) 문중양, 「조선후기 실학자들의 과학담론, 그 연속과 단절의 역사기론(氣論)적 우주론 논의를 중심으로」, 『정신문화연구』 제26권, 제4호, 한국정신문화연구원, 2003, 35쪽.

35) 강관식, 「謙齋 鄭獻의 天文學 兼教授 出仕와 金剛全圖의 天文易學的 解釋」, 『미술사학보』 제27집, 미술사학연구회, 2006, 157-158쪽. 강관식은 이러한 논의를 다음과 같은 논문을 참고하였다고 밝혔다. 황병기 「易學과 西歐科學의 만남 조선후기 사상의 내적 발전사 탐구」, 『도교문화연구』 21, 한국도교문화학회, 2004, 137-164쪽. 문중양, 「16, 17세기 조선우주론의 상수학적 성격-서경덕(1489-1546)과 장현광(1554-1637)을 중심으로」, 『역사와 현실』 34, 1999, 96-124쪽.

36) 문중양, 「18세기 조선 실학자의 자연지식의 성격-상수학적 우주론을 중심으로」, 『한국과학사학회지』 21-1, 한국과학사학회 1999, 31쪽.

효(陰爻)의 수치를 정하는 것이다. 만물의 근본 원리인 리(理)는 본래 형태가 없는 추상적인 것이므로 상수역에서는 이 리(理)를 괘효의 상을 통해 구체화시켰다.<sup>37)</sup>

상수학에서 <태극도(太極圖), <하도(河圖)·낙서(洛書)>, <선천도(先天圖)> 등의 각각 상이한 도형(圖形) 속에 나타나는 음양이론의 도식적 전개는 현실 상황에서 음양의 이원적 부호가 시간의 추이와 공간 속에서 변하는 체계들을 살펴보려는 시도들이었다. 이 중 팔괘(八卦)를 원형(圓形)으로 배치한 이른바 선천도(先天圖)·후천도(後天圖) 또는 복희팔괘(伏羲八卦)·문왕팔괘(文王八卦)는 천문과 지리에 관계가 깊었으며, 12벽괘(十二辟卦), 64괘원도(六十四卦圓圖), 방도(方圖) 등 기호체계의 세분화는 수학, 율력(律曆)과 관계가 있었다.<sup>38)</sup>

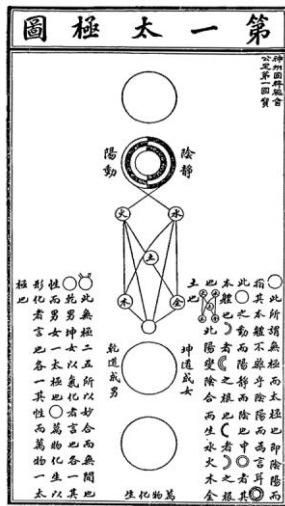


圖6) <太極圖>

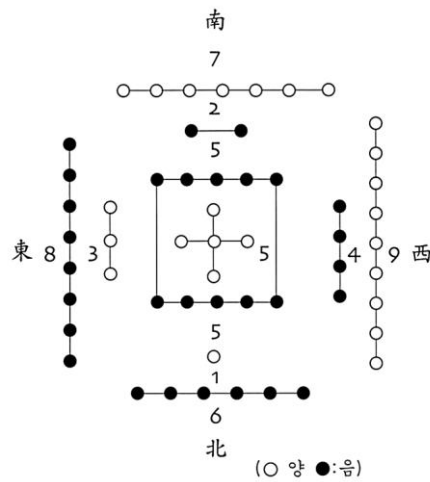


圖7) <河圖>

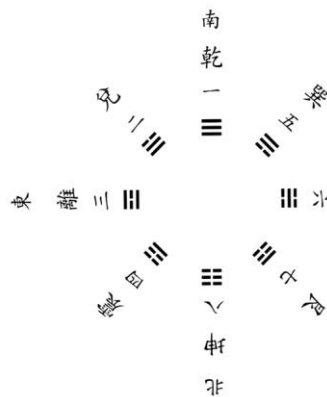


圖8) <先天八卦圖>



圖9) <後天八卦方位圖>

37) 鈴木田次郎, 『漢易研究』, 東京: 明德出版社, 1963, 5-6쪽.

38) 유준영, 「한국 전통건축의 기호학적 해석-華陰洞精舍를 중심으로」, 『미술사학』 II, 미술사학연구회, 1990, 36-37쪽.



17세기 전반까지 고작해야 서경덕(徐敬德, 1489년-1546년), 장현광(張顯光, 1554-1637) 등의 남인계 학자들에게서 두드러졌던 상수학 연구는 18세기에 들어오면서 남인계 학자들뿐 아니라 17세기 전반에는 남인계의 상수학 연구에 비판적 태도를 보였던 노론계의 학자들, 그리고 소론계 학자들에게서도 골고루 상수학 분야의 연구가 이루어져 양적·질적으로 성장하였다.<sup>39)</sup> 그중 특히 노론의 낙론계 학자들은 이 후 그들의 인물성동론 등에서 상수학적인 논리적 근거를 확보하면서 상수학을 낙론 특유의 명물도수(名物度數)의 경제지학풍(經濟之學風)과 연결시키면서 주목하였다.<sup>40)</sup> 이러한 분위기 가운데 낙론계열의 학자이자 김창흡의 문인이었던 김석문(金錫文, 1658-1735)은 상수학을 제시한 송대(宋代) 소옹(邵雍, 1011-1077)학파의 논의를 완벽하게 소화하고 그것을 다시 비판할 수 있는 수준에 도달하였다.

김석문은 당시 서양의 과학지식과 동양의 상수학적 우주관을 참고하여 독자적인 우주관을 형성하였는데, 가장 중요한 내용이 지구가 1년에 366번 회전한다는 지전설(地轉說)이다. 하늘이 아닌 지구가 자전(自轉)한다는 것은 당시 청나라와 조선에 들어온 서양 천문학에도 없는 내용이었다. 또한 하늘이 수레바퀴처럼 돈다는 기존의 혼천설에도 부합되지 않는 논의였다. 당시 서양 천문학은 지구가 공전(公轉)을 하고 있다는 코페르니쿠스의 지동설(地動說)을 소개하였지만 하나같이 천동설(天動說)을 정설로 규정하고 있었다. 지동설을 서술한 책은 1767년에 나온 베노이스트(Michel Benoist)의 『지구도설(地球圖說)』이 처음이었다.<sup>41)</sup> 김석문이 1697년에 그의 저서 『역학도해(易學圖解)』를 저술하고 이를 정리·보충하여 1726년 『역학이십사도해(易學二十四圖解)』를 간행한 것으로 봐서 그의 논의는 엄밀히 말해 17세기 말의 지식이었으며,<sup>42)</sup> 이는 그가 서양 천문학과 다른 방식으로 지전설의 결론에 도달했음










								팔괘八卦
1건乾	2태兌	3리離	4진震	5손巽	6감坎	7간艮	8곤坤	삼변三變
태양太陽 ☰		소음少陰 ☷		소양少陽 ☱		태음太陰 ☲		이변二變
양陽 —				음陰 --				일변一變
태극太極 								

圖10) 〈伏羲八卦次序圖〉

39) 문중양, 「18세기 조선 실학자의 자연지식의 성격-상수학적 우주론을 중심으로」, 위의 책, 32쪽.

40) 유봉학, 앞의 책, 84-85쪽.

41) 박정범, 앞의 책, 151쪽.

42) 문중양, 「18세기 조선 실학자의 자연지식의 성격-상수학적 우주론을 중심으로」, 앞의 책, 35쪽.

을 알 수 있다.

김석문에게 있어 그의 철학적인 사유의 출발은 다양하고 가변적인 천지만물의 배후에 그것이 근원이 되는 궁극적인 본체가 있다는 것이다. 그는 이것이 바로 『역(易)』에서 말한 바의 태극(太極)이라고 본다. 태극은 형이하적인 천지만물의 형이상적인 본체를 나타내는 표현으로 리(理)의 또 다른 표현이다. 송대의 주돈이(周敦頤, 1017-1073)는 태극이라는 비물질적 형이상적인 우주의 궁극적 근원을 제시하면서 바로 이 태극으로부터 음양이 생겨나고, 음양으로부터 오행(五行, 즉 土·水·火·木·金)이 생겨나고, 다시 음양과 오행의 작용에 의하여 만물이 생겨나는 과정과 그 원리를 말하였다.<sup>43)</sup> 김석문은 이러한 주돈이의 『태극도설(太極圖說)』에 대한 주희(朱熹, 1130-1077)의 해석을 토대로 그의 『역학십이사도해』의 제1도 부동의 태극으로부터 우주가 비롯된 제2도의 <황극구천도(皇極九天圖)>에서는 주희(朱熹, 1130-1077)가 말한 기(氣)로 이루어진 구천(九天)을 9개의 선화하는 우주 공간으로 설명하고 있다.<sup>44)</sup> 제2도를 보면 우주의 가장 바깥에 무한하고 움직이지 않는 태극천(太極天)이 있다. 그 안에는 물리적 세계가 있는데 먼저 움직임이 미세한 태



圖11) 김석문, <皇極九天圖>(제2도), 『易學二十四圖解』, 1726

43) 문중앙, 「조선후기 실학자들의 과학담론, 그 연속과 단절의 역사기론(氣論)적 우주론 논의를 중심으로」, 위의 책, 30쪽.

44) 김석문은 九重天이란 九虛를 말하는 것이라는 주희의 견해를 부정하고 九天이란 선화하는 것이 9개 있다는 것일 뿐이라 하였다. (『易學二十四圖解』, 6쪽, 9-10행. 장숙필, 「김석문의 易學二十四圖解」, 한국사상사연구회편, 『圖說로 보는 韓國 儒學』, 예문서원, 2000, 297쪽 재인용.)

허천(太虛天)이 있고, 보다 안쪽에는 태양계가 있다. 이 태양계는 티코 브라헤(Tycho Brahe, 1546-1601)의 근세적 서구 우주 모형과 비슷하다. 수성과 금성은 태양의 둘레를 공전하고, 태양과 달과 나머지 행성들이 지구를 중심으로 공전한다. 이러한 아홉겹 구조를 지닌 우주의 중심에 김석문은 자전하고 있는 둥근 지구를 두었다.<sup>45)</sup>

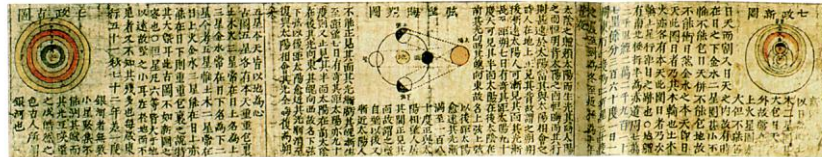


圖12 〈훈천전도〉(18세기, 규장각 소장)에서 티코브라헤 우주 구조론(태양계 구조론, 오른쪽), 달의 위상 변화 원리(가운데), 프톨레마이오스의 우주 구조론(왼쪽)을 소개한 부분

그런데 티코 브라헤는 지구가 너무 커서 운동에 부적당할 뿐만 아니라 지구가 움직이면 공중에 던져진 물체가 다시 그 자리에 떨어지지 않는다는 것을 이유로 들어 지동설을 반대한 것과 달리 김석문은 전통적 상수학에서 말하는 부동의 태극에서 미세한 기(氣)의 움직임인 태허(太虛)가 있고 다시 음양이 생겨나는 만물 생성의 이치로 지구가 1년에 366번 회전한다는 지전설을 제기했다는 점이 매우 독특한 점이다.<sup>46)</sup>

太虛라는 것은 動靜知覺의 體이다. …太虛는 映徹光明하고 渾渾圓動하니 가운데가 動하고 바깥은 고요하며 바깥은 느리고 가운데는 빠르다. 바깥이 고요한 것은 淸靜하여 道에 가깝고 가운데가 動하는 것은 勞濁하여 발하면 道가 감추어지게 된다. 그러므로 가운데가 빠른 것에서 얻은 것은 그 物됨이 暗濁하면서 圓轉하니 地와 月이 그것이다. 바깥의 느린 것에서 얻은 것은 그 物됨이 光輝가 있으면서 圓轉하니 日과 星辰의 류가 이것이다. 그러므로 저 星, 日, 月, 地가 차례로 圓轉하여 심이 없으며 一順一逆이 반드시 西로부터 東으로 움직인다. 이것은 知覺動靜이 있기 때문에 그러한 것이다.<sup>47)</sup>

위의 김석문의 글을 보면 전통적 상수학에서 태허(太虛)는 원초적 氣로 이루어진 궁극적인 존재이지만 김석문에게는 곧 천체이다. 그러므로 지구나 달, 해, 별 등이 이 광막한 천체인 태허의 미동으로 인해 움직일 수 있는 것이며,

45) 박창범, 앞의 책, 151쪽. 송대의 장재(張載, 1020년-1077년)는 원초적 氣로 충만한 太虛를 우주생성의 물질적 근원으로 제시한 후 氣에 내재한 자발적인 운동에 의해서 우주만물이 생성, 변화, 소멸된다는 기일원론적 자연 이해를 제시하였다. 이것은 이후 주자의 성리학에 의해 종합되었다. (문중양, 「조선후기 실학자들의 과학담론, 그 연속과 단절의 역사-기론(氣論)적 우주론 논의를 중심으로」, 앞의 책, 30쪽.)

46) 『易學二十四圖解』 3쪽, 16행, “地心之不動, 太極之體也, 動是太虛之用也.” 장숙필, 「김석문의 易學二十四圖解」, 위의 책, 312쪽.

47) 『易學二十四圖解』 4쪽, 3-7행, 장숙필, 「김석문의 易學二十四圖解」, 앞의 책, 311쪽 재인용.

지구는 태허 중에 존재하는 물건이기 때문에 둥글다. 그는 태허 중에 생겨난 것은 둥근 형태를 가지지 않은 것이 없다고 보았는데 그 이유는 태허 중에는 상하팔방에 모두 의착할 것이 없기 때문이라고 하였다. 따라서 그 형태와 성질이 스스로 모두 둥글 수밖에 없으며 그 예는 일월성신(一月星辰) 등의 상(象)에서 볼 수 있다고 하였다.<sup>48)</sup> 이렇게 그는 지구설과 지전설을 상수학적 우주론의 체계 안에서 합리적으로 논증하고 그 이치를 파악하고자 하였으며 서구의 천문 지식이 전통적인 견해에 배치될 때는 경전(經典)에 대한 그 만의 새로운 해석을 통해 합리화하고자 하였다.

이렇게 조선 후기 상수학적 우주론에 대한 많은 연구가 당대의 세계관에 미친 영향은 중요한 의미를 내포하고 있었다. 그것은 앞서 잠깐 언급을 했지만 지구설을 통해 세계의 중심에 대한 관계를 둥근 지구 안에서는 설정할 수 없다는 것, 그리고 지전설을 통해 고정되어 바뀌지 않는 땅은 없으며 순환론적이면서도 유동적인 무수한 우주 체계를 갖고 있다는 것이다. 이것은 17세기 전반까지 조선 특유의 상수학 연구에 큰 일가를 이룬 서경덕과 장현광의 논의, 즉 세계의 기(氣)의 본체는 지극히 커서 끝이 없고, 영원히 지속해서 쉬어 없으니 하나의 세계와 하나의 개벽(開闢)에 국한되지 않으며 그 무한한 우주에 허다한 세계와 허다한 개벽이 있다는 다(多)우주론적 관점과 상통한다.<sup>49)</sup> 이러한 조선 지식인들의 다우주론에 대한 논의는 세계를 이 천지와 저 천지간의 상호유동적인 관계로 설정한 것이며 중국에 매인 고정적인 중화관을 뒤흐드는 상대주의적인 논의였다. 이러한 무한우주와 다우주에 대한 비판적 의문은 송대 중국의 신유학자들에 비해 조선의 지식인들에게 유독 큰 관심거리였다.<sup>50)</sup> 장현광의 「우주설(宇宙說)」(1631년), 최석정(崔錫鼎) 「우주도설(宇宙圖說)」(1704년), 홍대용의 「의산문답(醫山問答)」(1773년)으로 이어지는 무한우주와 다우주에 대한 논의는 그러한 사정을 잘 보여준다.<sup>51)</sup> 정선이

48) 장숙필, 「김석문의 易學二十四圖解」, 앞의 책, 312.

49) 徐敬德, 『花潭集』 卷二雜著 原理氣, 13b쪽, 張顯光, 『旅軒先生全書 下』 旅軒先生性理說卷之八 宇宙說, 42a-b쪽, 서경덕과 장현광의 무한 우주와 다우주론은 문중양, 「16, 17세기 조선 우주론의 상수학적 성격-서경덕(1489-1546)과 장현광(1554-1637)을 중심으로」, 위의 책, 106-110, 117-121쪽 참조.

50) 중국 송대의 신유학자들은 현 천지의 유일성과 소멸하지 않을 것이라는 생각에 집착하였다. 장재에게 있어서 의미있는 우주는 인간이 살고 있어 귀와 눈으로 확인할 수 있는 현재의 유일한 우주였다. 그것을 일러 장재는 “하늘에는 바깥이 없다” (『性理大典(1)』 正蒙 太和篇第一, 399쪽)고 지적하였다. 정호도 마찬가지로 현재의 천지 바깥에 또 다른 천지가 있다는 항간의 논쟁을 부정적으로 보면서, 인간의 힘으로 파악이 불가능한 현 천지의 바깥의 우주에 대해서 논하는 것을 의미없는 것으로 보았다.(張顯光, 『旅軒先生全書 下』 易學圖說 卷之二, 8a쪽.) 이러한 입장은 순환적인 우주의 시간적 사이클을 제시했던 소옹에게서도 마찬가지였다. 그는 “혹자가 현 천지의 바깥에 또 다른 천지만물이 있고, 현 천지만물과는 판이하게 다르다고 하는데 나는 모르겠다. 나 만 모르는 것이 아니고, 성인도 역시 모르는 바이다” (『性理大典(1)』 皇極經世書 觀物內篇之二, 687쪽.)라고 했다. 문중양, 「16, 17세기 조선우주론의 상수학적 성격-서경덕(1489-1546)과 장현광(1554-1637)을 중심으로」, 앞의 책, 109쪽 재인용.

51) 문중양, 「16, 17세기 조선우주론의 상수학적 성격-서경덕(1489-1546)과 장현광(1554-1637)을 중심으로」, 앞의 책, 110쪽. 홍대용의 다세계론은 다음과 같은 학문적 연관을 가진다. 김석문

살았던 17세기 말에서 18세기 전반에 걸친 시대는 종래 명(明)으로 대변되던 중화의 세계가 그 동안 무시했던 오랑캐 청(淸)에게 전복된 사실을 의리상으로 부정했지만 현실적으로는 인정할 수밖에 없던 시대였다. 이러한 상황은 연행을 통한 청의 선진문물을 받아들이면서 확고해 졌다. 또한 그러한 청의 선진 문물들 중 특히 서양의 우주론이 담긴 한역서학서(漢譯西學書)들은 지금껏 조선을 명→조선→청과 같이 고정된 위계 체계로 보려던 조선 지식인들의 생각을 전복시켰다. 그로 인해 이 시기 조선의 지식인들은 이미 중국적 기반을 넘어서 독자적으로 연구된 선대의 상수학적 우주론을 근거로 조선이 둥근 지구의 한 부분이고 이 부분 또한 저 부분과 같이 얼마든지 독자적인 문화를 이룩할 수 있는 존재 근거를 마련할 수 있었다. 조선후기는 다변하는 세계 속에서 그러한 세상을 파악할 학문적이고 사회적인 틀을 마련하고자 치열하게 노력하던 시대였으며, 이를 위해 보다 경험적인 지식을 습득하여 이를 토대로 조선인으로서 나아갈 바를 끊임없이 모색하던 때였다. 이러한 때에 이 시기 상수학적 우주론에 대한 연구는 그 독자적인 조선 문화의 도출에 형이상학적 이면서도 경험적인, 당시 지식인들이 생각하는 합리적인 근거를 충분히 제공할 수 토대가 되었다.

## 2절. 정선의 사상적 배경

### 2.1. 정선의 관상감 천문학 겸교수 출사와 경학(經學)

2.1절에서는 1.2절에서 제시한 조선후기 상수학적 우주론에 대한 논의가 정선의 관직(官職) 활동과 연결하여 어떻게 정선의 학문적 기반이 되었으며, 정선의 역학(易學)과 상수학에 대한 관심이 어느 정도 수준이었는가를 고찰해 보고자 한다.

정선의 집안은 고족(高族) 또는 세족(世族)으로 알려진 오랜 사족(士族) 가문이었으나 정선이 태어날 무렵에는 증조부와 조부, 부친의 3대와 외조부를 포함한 4조에 걸쳐 문반 6품, 무반 4품의 벼슬에 오르지 못함에 따라 현관(顯官)주의에 의해 백도(白徒)의 한문(寒門)으로 영락한 상태였다. 이렇게 영

---

은 낙론계의 학문적 거두 김창흡의 문인으로서 김창흡의 격려를 받으며 『易』과 『性理大書』의 연구로 획기적인 천문학 이론을 수립하였는데 그의 상수학은 홍대용의 스승이자 낙론계 중장인 김원행에게서도 크게 인정받고 있었다고 한다. 홍대용과 함께 김원행의 제자로서 상수학에 일가를 이룬 황윤석(黃胤錫, 1729-1791)의 술회에 따르면 김원행은 그의 문인들에게 상수학 연구를 장려하고 있었다. 이러한 김원행 문하의 분위기는 홍대용의 상수학 연구에 많은 영향을 끼쳤으며, 홍대용이 상수학의 실험을 위해 각종 儀器를 설치한 籠水閣을 건립하여 여기에 김원행의 아들 김이안이 「籠水閣記」란 글을 붙이고 있던 것도 이러한 낙론계의 분위기를 반영한 것이라 하겠다. (黃胤錫, 『頤齋續稿』(『頤齋全書』 所收) 권3, 「與金持平書」, 黃胤錫, 『頤齋續稿』(『頤齋全書』 所收) 권6, 「漢上錄」, 金履安, 「籠水閣記」(洪大容, 『湛軒書』 附錄)을 참고한 유봉학, 앞의 책, 82-83쪽.)

락한 사족 집안에서 태어난 정선은 14세 되던 해 정월 초 아버지가 52세를 일기로 돌아가시자 홀어머니를 모시는 소년 가장으로 더욱 어렵게 살아가게 되었다. 사는 것이 매우 빈한해져 “밥과 찬이 없는 끼니조차 자주 거를” 정도였다고 한다.<sup>52)</sup>

정선이 41세에 처음으로 관직에 나가게 되었을 때는 양반이 갖추어야 할 경세제민(經世濟民)의 포부를 위해서라기보다는 가난했던 그의 가계를 이어갈 목적으로 생계를 위해 급료를 탈 수 있는 관직을 택한 것으로 보인다.<sup>53)</sup> 정선은 급료를 타기 위해 당시 그와 함께 인왕산 아래 한 동네에 살면서 고조부 이래 세교(世交)가 깊었던 김창집(金昌集, 1648-1722)에게 천거(薦舉)를 부탁하였다. 김창집에게 천거를 부탁한 것은 그가 백악예원의 중심을 이룬 장동 김문의 존장이면서 관직을 추천할 수 있는 3품직 이상의 고관이었기 때문 일 것이다. 청탁 시기는 정선이 생원이나 진사시에 합격하지 않은 유생(儒生)인 유학(幼學)의 상태였으므로 유학은 40세 이상이 되어야 천거 받을 수 있다는 『속대전(續大典)』의 규정에 따라 40세 되던 해인 1715년(숙종 41년)경이 아니었을까 추측된다. 천거는 주로 연초(年初)에 이루어지기 때문에 다음 해인 1716년(숙종 42년) 1월에 관상감(觀象監)의 제조(提調)도 겸하고 있던 김창집은 처음에 선화자(善畫者)로서의 명성에 따른 재예(才藝)로 도화서(圖書署)에 들어갈 것을 권하였다가, 18세기 후반 서울에서 장동 김문(壯洞 金門)의 좌장(座長) 역할을 했던 교교재(嘍嘍齋) 김용겸(金用謙, 1702-1789)<sup>54)</sup>도 언술했듯이 사족(士族)로서의 정선의 신분과 그림 뿐 아니라 역상(易象)과 성력(星曆)에도 두루 통한 점을 고려하여 한 때 유생도 출사하던 관상감의 중6품 잡직인 천문학(天文學) 겸교수(兼敎授)로 추천했고, 3월경 임명된 것으로 보인다.<sup>55)</sup> 이렇게 해서 1716년부터 1718년까지 약 2년여 동안 맡았던 관상감 천

52) 趙榮祐, 『觀我齋稿』 권4, 「鄭謙齋同樞哀辭」, “家甚貧 菽水屢闕”, 홍선표, 「정선의 작가적 생애와 창작론」, 위의 책, 12-13쪽.

53) 吳世昌, 『槿域書畫徵』 권5, 鄭敦條에 純祖 國舅 金祖淳(1765-1831)의 『楓臯集』 권16 「題鄭敦書帖」의 내용은 다음과 같다. “검재는 돌아가신 고조부 忠獻公(領相 金昌集(1648-1722))께 말곡식의 녹이라도 피하고자 하니 충헌공께서는 그 도화서에 들어가 볼 것을 권하였다. 이윽고 蔭薦으로 출사하여 벼슬이 縣監에 이르렀고 나이는 80여 세를 누리었으며 더불어 사귀는 바 벗들은 모두 一時 名流이었다 하니 곧 그 사람을 알만하다.” (謙齋 吾先世舊隣也. 少而善畫, 家貧親老, 謀斗祿於先高祖忠獻公, 忠獻勸其入圖書署, 旣而筮仕, 官至縣監, 壽八十餘, 所與友皆一時名流, 卽其人可知.) 오세창의 이러한 논의는 이후 정선이 도화서 화원이라는 잘못된 결론을 도출케 하여 오랫동안 많은 논란을 일으켜왔다. 그러나 1980년대 최완수는 정선이 사대부 화가로, 그 중 노론계 사대부의 영향권에 있는 문인화가라는 측면에서 축적된 연구 성과를 보여주었다. 최완수의 이에 대한 연구는 다음과 같다. 崔完秀, 「謙齋眞景山水畫考」, 『潤松文華』 21집(1981), 29집(1985), 35집(1988), 韓國民族美術研究所, 최근에는 앞의 논문을 종합한 崔完秀, 「검재(謙齋) 정선(鄭敦) 평전(評傳)」, 『潤松文華』 76집, 韓國民族美術研究所, 2009가 있다.

54) 김용겸은 검재를 적극적으로 후원해 주었던 壯洞 金門의 夢窩 金昌集(1648-1722)과 三淵 金昌翁(1653-1722)의 조카로서 일찍이 정선 집안의 光州 鄭門과 '5대에 걸친 世交'를 이어오며 정선에 대해서도 잘 알고 있었다. (姜寬植, 「光州 鄭門과 壯洞 金門의 世交와 謙齋 鄭敦의 〈淸風溪〉」, 『美術史學報』 26, 미술사학연구회, 2006, 122쪽.)

55) 홍선표, 「정선의 작가적 생애와 창작론」, 위의 책, 19쪽. 정선의 관상감 천문학 출사에 대한

문학 겸교수직은 이후 정선의 여러 관직 생활의 출발점이었을 뿐아니라 정선이 당대 최신의 천문학과 역법(曆法)을 수용할 수 있었던 배경이 되었다.

조선시대 관상감은 천문(天文)과 금루(禁漏), 풍수학(風水學)을 맡는 기관으로 이 중 천문은 일(日)·월(月)·오성(五星) 등을 기술하는 것과 매년의 음양(陰陽)의 교회(交會)를 관측하였는데, 매일 5인씩 근무하여 밤낮의 날씨와 천문을 관찰하게 하였다.<sup>56)</sup> 정선이 맡았던 천문학 겸교수는 관상감의 생도(生徒)들이 3년에 한 번씩 봐야할 음양과(陰陽科)의 시험 과목을 가르치고, 그 자신도 1년에 여러 차례 실시되는 취재(取才) 시험에 대비하는 공부를 하는 직업이었다.<sup>57)</sup>

이 음양과 시험과 취재 시험은 비슷한 내용으로 출제되었는데 1)천문서를 강독하는 강서(講書) 시험과 2)역법(曆法)을 산술적으로 계산(算)하는 시험으로 나뉘어져 있었다. 그 중 정선이 보았던 『경국대전(經國大典)』의 규정에 실린 취재시험의 내용을 보면 “1)강서(講書) 시험: 『보천가(步天歌)』를 암송하거나 혹은 그린다, 2)산(算) 시험: 대명력일월식(大明曆日月食), 태일(太一), 『칠정산내편(七政算內篇)』의 일월식(日月食), 목화토금수성(木火土金星), 태양(太陽), 역일(曆日), 『교식추보가령(交食推步假令)』의 사여성(四餘星), 보중천(步中星), 태음(太陰), 『칠정산외편(七政算外篇)』의 일월식(日月食)은 계산(計算)으로 한다.”고 명시되어 있다.<sup>58)</sup> 취재 시험에 나오는 『보천가(步天歌)』는 중국의 별자리 관련 천문서로 수나라 때 단원자(丹元子)가 만든 것으로 283개의 별자리에 1,464개의 별들이 중앙의 3원(紫薇垣, 太微垣, 天市垣)과 사방의 28수(宿)로 나뉘어 실려 있는 것을 오나라때 성도(星道)를 정리하여 우리나라에 전해진 것이다. 또한 『칠정산내편(七政算內篇)』과 『칠정산외편(七政算外篇)』은 조선전기 세종대에 편찬된 역법(曆法)을 다룬 책으로 『칠정산내편』은 원(元)의 수시력(授時曆)과 명(明)의 대통력(大統曆)을 참고하여 세종 24년(1442)에 역(曆) 계산을 완성한 책이고, 『칠정산외편』은 소아시아에서 온 마샤이헤이(Mashayihai)가 소개한 서역의 회회력(回回曆)을 참고하여 같은 해 만든 책이다.<sup>59)</sup> 여기에 『교식추보가령(交食推步假

자세한 과정과 그 정치적 후원에 대해서는 姜寬植, 「謙齋 鄭勳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, 미술사학연구회, 2006, 139-151쪽 참조.

56) 박창범, 앞의 책, 142쪽. 조선시대 관상감에서 천문학자들이 남긴 방대한 천문 관측 일기는 구한말까지 상당량이 있었으나 오늘날에는 경종과 영조 때의 극히 일부 기록만 남아 있다. 조선시대 관상감의 역할은 매우 중요했는데 이는 천문 현상에 대한 정의와 분류를 정교히 함으로써 하늘의 변이에 대한 占星의 해석을 하기 위해서였다. 동양은 전통적으로 천문 현상이 나라와 임금의 운명을 미리 알려준다는 天人感應論과 災異說을 믿었기 때문에 조선 왕조는 천문의 정확성을 기하기 위해 수많은 노력을 기울였다. (박창범, 앞의 책, 144-149쪽 참조.)

57) 姜寬植, 「謙齋 鄭勳의 天文學 兼教授 出仕와 〈金剛全圖〉의 天文易學的 解釋」, 위의 책, 152-153쪽. 강관식은 중종대의 『承政院日記』를 참고하여 서술하였다.

58) 『續大典』, 卷3, 禮典, 取才. 「天文學」. 天文類聚(背誦), 天文, 儀象, 曆法, 晷漏, 曆引(臨文). 時憲法七政算, 交食算圖星(以上新增), 並大典所載諸書今並廢. 姜寬植, 「謙齋 鄭勳의 天文學 兼教授 出仕와 〈金剛全圖〉의 天文易學的 解釋」, 위의 책, 154쪽 재인용.

습)』은 세종 4년(1422)에 일식(日食)과 월식(月食)을 계산할 수 있도록 해설한 것이다.<sup>60)</sup>

이렇게 조선전기에 만들어져 『경국대전』에 규정된 시험과목은 법전의 규정이기 때문에 그것대로 여전히 계속 시행되었지만 또 다른 한편에서는 조선후기의 서양 과학의 전래와 함께 현실적 필요에 의해 새로운 교육내용과 시험내용이 추가되며 확대되어 나갔다. 특히 숙종대(1675-1720)는 효종 때 공식적으로 사용한 서양의 시헌력(時憲曆)이 거의 정착되어 관상감에서 자체적으로 시헌력을 만들어 가던 단계였기 때문에 북경으로 사신(使臣)이 갈 때마다 관상감서 관원(官員)을 파견해 예수회 선교사들을 찾아가서 새로운 서양 역법에 관한 서적과 관측기구를 구입하고 계산 방법을 배워오게 한 뒤 관상감의 관원들을 교육시키고 훈련시켜 보다 정확한 시헌력을 만들어내는 것이 매우 시급하고 중요한 과제로 대두되었다.<sup>61)</sup>



圖13) 〈관천대〉, 숙종 14년(1688)에 세워짐, 창경궁

이러한 상황과 입장 속에서 정선은 『경국대전』에 규정된 전통적인 천문학과 역법뿐 아니라 당시 새롭게 수용되고 있던 서양의 천문학과 역법에도 정통한 지식을 갖추고 있었을 것이라고 생각된다. 이 시기 정부 주도로 이루어지고 있던 서학(西學)의 수용은 관상감이 서학의 천문학과 지리학, 수학과 같은 정밀한 과학적 방법들이 유용하고도 또 유일하게 쓰일 수 있는 곳임을 감안할 때, 천문학 겸교수로서 정선은 직업적 목적을 가지고 서양 과학을 탐독

59) 박창범, 앞의 책, 128, 147-148쪽.

60) 姜寬植, 『謙齋 鄭勳의 天文學 兼教授 出仕와 〈金剛全圖〉의 天文易學的 解釋』, 앞의 책, 153쪽 각주.

61) 姜寬植, 『謙齋 鄭勳의 天文學 兼教授 出仕와 〈金剛全圖〉의 天文易學的 解釋』, 앞의 책, 154쪽.



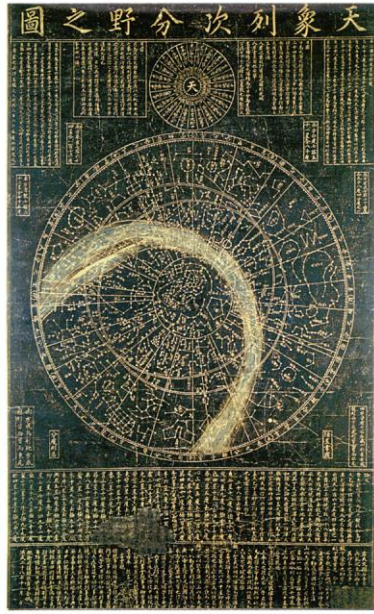


圖14) 〈天象列次分野之圖〉, 태조 4년(1395), 숙종 석각본의 탄본, 성신여대박물관

圖15) 〈혼천전도〉, 18세기, 신법과 구법 천문도를 절충, 규장각

했을 것이다. 그로 인해 그는 서양의 지구설과 같은 우주 구조와 서양식 세계 지도가 의미하는 바를 알았을 것이고 앞서 언급한 당대의 흐름대로 서양 과학이 제시하는 상대적인 세계관과 우주론의 내용들을 그의 상수학에 대한 관심과 더불어 접목시켜보려고 시도했을 것이다. 정선의 천문학 관상감 출사(出仕) 이후 정선의 천문학과 상수학을 비롯한 학문적 관심은 정선이 진경산수화(眞景山水畵)를 활발히 그렸던 하양현감(1721-1726), 청하현감(1733-1735), 양천현령(1740-1745) 시기에도 꾸준히 계속되어 정선의 작품 세계에 영향을 미쳤을 것으로 파악된다.

정선의 역(易)과 상수학에 대한 관심은 그와 교류했던 많은 문인들의 언급에서 확인할 수 있다. 정선의 그림과 자신의 시(詩)를 교류할 정도로 아주 친밀하게 지냈던 김창흡의 문인 사천(槎川) 이병연(李秉淵, 1671-1751)은 정선이 37세 되던 해에 함께 금강산 여행을 떠나면서 금강산의 그림을 부탁하여 유명한 《해악전신첩(海嶽傳神帖)》을 그리도록 한 인물이다.<sup>62)</sup> 이 이병연의 동생 이병성(李秉成, 1675-1735)은 1733년 지금의 경상도 포항에 위치한 청하(淸河)의 현감으로 부임차 떠나는 정선에게 “...청하로 떠나는 길, 별다른 짐 없고, 강독(講讀)하던 『희역(羲易)』 한 권 지냈네...” 라고 하였다.<sup>63)</sup> 또

62) 이병연은 김창흡의 문인이면서 趙遠期·顯期·聖期 등 林川 趙氏 집안의 큰 시위로 김창업과 사촌동서 사이였으며 1700년을 전후한 숙종년간을 통해 확산된 서화감상을 즐긴 경화세족이다. 洪善杓, 『朝鮮時代 繪畫史論』, 文藝出版社, 1999, 238쪽.

63) 李秉成, 『順庵集』 권4, “贈元伯之任淸河 不念元章老且顯 練煤隨處載行船 謙翁此去無長物 羲易惟殘舊講編” .

한 역시 김창흡의 문인이면서 정선의 그림에 대해 많은 품평을 했던 이하곤(李夏坤, 1677-1724)은 정선을 하양 현감으로 보내는 시에서 “...가슴 속에 절로 <선천학(先天學)>이 있으니 붓끝에는 원래 반점의 띠끌도 없네. 이미 기인(畸人)이 되어 문지방을 넘어 깊은 속을 들여다보니 문득 현재(玄宰, 동기창)를 따라 창조의 비밀을 간파했도다...” 라고 썼다.<sup>64)</sup> 또한 정선이 활동했던 같은 시기 특히 풍속화에 능했던 문인화가 관아재(觀我齋) 조영석(趙榮祜, 1686-1761)은 정선은 경학(經學)에 능통하여 『중용(中庸)』과 『대학(大學)』을 꿰뚫어 본다고 하였으며, 가슴 속에 서리어 가득 차게 된 『주역(周易)』은 만년에 더욱 즐겨 다루었다고 한다.<sup>65)</sup>

정선에 대해 묘사하며 언급한 위의 글들에서 ‘선천학’이니, ‘희역’, ‘주역’ 등의 상수학과 연관된 용어들이 언급되는 것은 당대 친교가 있었던 문인들 사이에서 정선이 경학 중에서도 상수학에 빠져있었던 것을 증명해준다. 그런데 이 문인들이 김창협과 김창흡을 스승으로 모신 백약사단임을 생각하고 당시 낙론계의 지식인들이 상수학을 명물도수(名物度數)의 학풍과 연관시키면서 활발하게 연구한 것을 감안한다면 정선의 상수학적 학풍의 배경이 어디에서 비롯되었는지 감을 잡을 수 있다.<sup>66)</sup> 정선이 장동 김문의 김창집과 김창협, 김창흡, 김창업(金昌業, 1658-1721) 등 숙종대의 노론 문예계를 주도했던 소위 육창(六昌)<sup>67)</sup>과 친밀히 교류했음을 말해주는 자료는 먼저 김창집의 관상감 천문학 겸교수의 천거와 그리고 김창협, 김창흡의 영향 하에 더불어 실경을 탐닉하며 산수화를 만들어냈던 과정들<sup>68)</sup>, 그리고 당시 경화사족들의 문예적 기반 위에 이병성과 같은 김창협, 김창흡 문하의 문인들과 활발한 문예 교류 활동 등을 통해 알 수 있다.

정선은 특히 이 육창과 한 동리에 살면서 30대 후반 경부터 당대 학문을 주도했던 김창협·김창흡의 문예 그룹이었던 백약사단의 인정을 받으면서 특히 그림을 잘 그리는 선화자로서 경학이나 시문에 능했던 그들과 서로 간의 필요에 의해 활발한 교류 활동을 평생 동안 지속하였다.<sup>69)</sup> 정선은 그림에 능

64) 李夏坤, 『頭陀草』 책8, 「送元伯之任河陽」, “胸中自有先天學 筆下元無半點塵 已向畸人窺闕奧 便從玄宰奪精神”.

65) 趙榮祜, 『觀我齋稿』 권4, 「鄭謙齋同樞哀辭」, “公且遠於經學 論中庸大學 首尾貫通如誦己言 晚又喜周易 晝夜用力”.

66) 정선의 상수학적 배경에 대해서는 유준영, 「화가 정선의 경학과 사회」, 『미술사학』 II, 미술사학연구회, 1991, 59-73쪽 참조.

67) ‘六昌’은 淸陰 金尙憲(1570-1652)의 孫子로서 領議政을 지낸 金壽恒(1629-1689)의 아들 六兄弟가 모두 ‘昌’字 行列로서 學行이 뛰어났기 때문에 이들을 통칭하여 일컫던 말이다. ‘六昌’을 長子 昌集에서부터 순서대로들면 昌協, 昌翁, 昌業, 昌縝(1662-1713), 昌立(1666-1683)의 順이다. 이와 더불어서 선대의 정선의 집안과 이 장동 김문의 오랜 기간 동안의 교류 활동에 대해서는 姜寬植, 「光州 鄭門과 壯洞 金門의 世交와 謙齋 鄭歡의 <淸風溪>」, 위의 책, 119-149쪽을 참조.

68) 김창협, 김창흡과 정선의 산수기행예술의 관계에 대해서는 고연희, 『조선후기 산수기행예술 연구-鄭歡과 農淵그룹을 중심으로』, 일지사, 2001 참조.

69) 홍선표, 「정선의 작가적 생애와 창작론」, 앞의 책, 15쪽 참조.

하고 또한 역법에 능하기 때문에 상수학이라는 학문은 도상(圖象)과 수리 위주의 학문이니 정선의 능력이 이들 노론의 낙론계 문인들에게 매우 필요한 능력이었음을 짐작할 수 있다.

한편, 이들 김창협·김창흡 형제의 삼촌이면서 이들에게 많은 학문적 영향을 끼친 곡운(谷雲) 김수증(金壽增, 1624-1701)은 17세기에 와서 조선의 상수학을 이론만이 아니라 조형적으로 구체화시킨 전례를 남겼다. 그는 1689년 이른바 기사사화(己巳士禍)로 남인들이 재집권하고 우암 송시열과 그의 동생 김수항(金壽恒, 1629-1689)이 죽자 지금의 강원도 화천군 사내면 사창리의 깊은 계곡에 화음동정사(華陰洞精舍)를 마련하여 그곳에서 만년까지 경학의 탐구에 빠져 지냈다.<sup>70)</sup> 그의 화음동정사는 건물을 둘러싼 주변의 다리와 정자, 암석과 같은 풍경을 구성하는 외형적 구조를 이루는 요소들이 주역의 이론 체계 안에서 배치되었으며, 특히 정사와 가까이 있는 너럭바위인 인문석(人文石)에는 상수학의 여러 도상인 <태극도>, <하도>, <낙서>, <선천팔괘방위도(先天八卦方位圖)>, <후천팔괘방위도(後天八卦方位圖)>가 석각(石刻)되어 있었다.<sup>71)</sup>

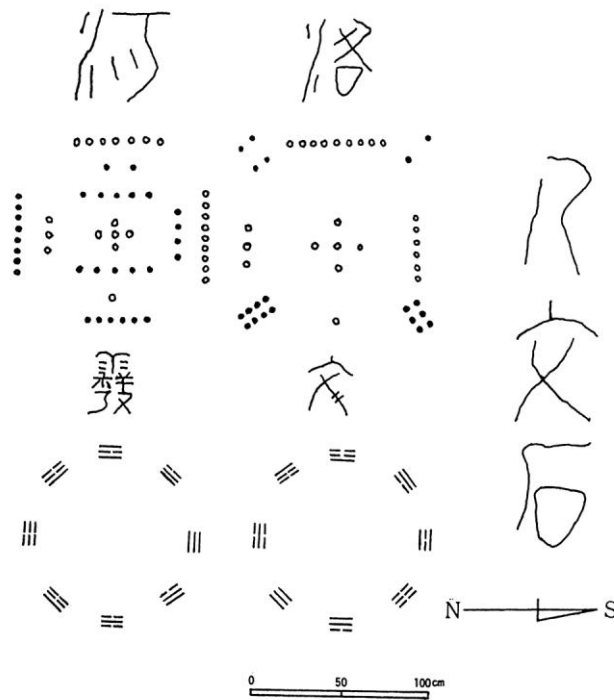


圖16) <화음동정사 인문석 그림>

김수증의 이러한 상수학에 대한 관심과 조형 활동은 이 후 그를 이어 상수

70) 유준영, 『화가 정선의 경학과 사회』, 위의 책, 53쪽.

71) 유준영, 『한국 전통건축의 기호학적 해석-華陰洞精舍를 중심으로』, 위의 책, 46-55쪽 참조.

학에 많은 관심을 보였던 김창협·김창흡 형제의 문예관에도 많은 영향을 미쳤다. 또한 이들 경화사족으로의 입장에서 보다 경험적으로 세상을 바라보고, 그것을 다시 세상의 이치와 원리를 내포하는 상수학적 우주론과 접목시켜 그 시기의 사회를 꿰뚫는 틀을 마련하려고 했던 움직임이 예술 분야에도 가능성을 시사하였다. 다시 정선을 통해 보면, 그의 천문학 겸교수의 이력과 상수학에 대한 말년까지의 관심, 그리고 이들 백약사단과의 교류를 생각할 때, 김수증의 선례는 정선 예술의 토대에 자양분이 되었을 것으로 생각된다.

## 2.2. 정선의 기행사경(紀行寫景)과 사상적 교류

앞서 1.1절에서 살펴보았듯이 18세기 이후 권력을 장악한 노론계 인사들은 정치적 이데올로기로서 성리학적 이념을 재정립하고 양탄 이후의 도덕적 기강을 확립하고자 하였다. 이들 노론 간에도 보수적인 호론과 진취적인 낙론이 대립되면서 인물성동·이론 논쟁이 치열하게 진행되었는데 대다수 경화세족을 이루고 있던 낙론계 인사들은 인성과 물성이 같다는 주장아래 현실주의적인 사상을 내세웠고 이를 실천적으로 보여주는 문학과 회화를 제기하였다. 낙론측에서는 인물성동론의 주장을 뒷받침하기 위해 명물지학적인 측면에서 상수학을 연구하면서 한편으로는 현실과 사회에 대한 객관적이면서도 상대적인 가치관의 도래를 가져왔다. 윤리(倫理)와 물리(物理)가 다르지 않다는 사상은 객관 세계 및 사물에 대한 관심을 촉발시켰고, 물(物)의 세계에 대한 관심이 커졌다. 이러한 사상을 배경으로 물상(物象) 가운데서도 특히 우주적인 이(理)를 표상한다고 인식된 산수경물에 대한 관심이 증대되었다.<sup>72)</sup> 이러한 흐름은 이후 실학으로 대변되는 북학론에 와서 본격적으로 표상되지만 정선이 활동하던 시기에도 산수경물을 답사하고, 관찰하여 표현하는 것은 곧 현실에 동참한다는 대리충족적인 실천으로 인식되는 흐름이 조성되어 있었다.

한편, 명나라 말기 이래로 동아시아의 국제적인 조류 가운데 명승명소지(名勝名所地)를 찾아다니면서 빼어난 실물경관을 찾아보고 그것을 즐기려는 산수 유람의 풍토가 확산되고 있었다.<sup>73)</sup> 우리나라에서 조선 팔도의 명산대천

72) 조선후기 인물성동론의 구체적인 사상적 추이에 대해서는 李愛熙, 『朝鮮後期 人性·物性 論爭의 研究』, 고려대학교 민족문화연구소, 2004 참조.

73) 萬曆(1573-1619)·崇禎(1628-1644) 연간의 명 말기를 통해 중국에서는 袁宏道 등 원세 3형제를 비롯한 公安派에 의해 기존의 擬古主義에 대한 비판의식과 함께 이들을 포함한 晚明의 대표적 소품가인 徐渭·屠隆·王思任·陳繼儒·莫是龍·董其昌·李日華·李漁 등의 관료 및 재야 문인을 중심으로 종래의 문인문화 전통을 생활화시켜 이를 玩好하고 일상적 속속으로 즐기는 풍조가 크게 성행하였다. (WAI-KAM HO, "Late Ming Literati: Their Social and Cultural Ambience"; CHU-TSING LI, "The Literati Life", The Chinese Scholar's Studio : Artistic Life In The Late Ming Period (Thames and Hudson, 1987) 참조.) 특히 이들 晚明 문인들은 당쟁 등으로 혼란하고 부패해진 정치에 염증을 느끼고 '山水墨客'을 자처하되 산림에서 숨어 살던 전통적인 隱士와는 다르게 변화한 도시에 기거하며 '市隱'을 표방하였다. 즉, 도시와 그 근교에 있는 자신의 서재나 정원, 또는 정자에서 향을 피우고 차를 마시며 詩文·書畫와 歌樂을 즐기고, 문방류 골동품과 古器·서책·본채·수석 등을 수집·완호하는 한편, 명승

(名山大川)을 탐승(探勝)·주유(周遊)하는 풍조는 고려 말부터 있었으나, 이전의 산림이나 재야의 문인들이 행하던 산천은거(山川隱居)의 풍습을 탈피하여 특히 17세기 이래로는 경화세족을 중심으로 탈속(脫俗), 풍류적(風流的)인 아사(雅事)로 확산되어 가고 있었다. 경화세족들의 정치 좋은 명승과 유서 깊은 명소를 찾아다니는 산수 유람의 취미는 유람의 여정이 기록된 기행사경도(紀行寫景圖)에 대한 관심을 촉발시켰으며<sup>74)</sup> 지체 높은 탐승객들의 잦은 내방으로 승경지 부근에 관패와 민패를 끼칠 정도로 과열되었다. 이러한 분위기는 시정(市井)으로 퍼져 유흥화·통속화되는 경향을 보이기도 하였다. 이렇게 산수 유람의 과열 양상을 불러온 문인들은 승경낙도(勝景樂道) 및 합자연(合自然)의 흥취를 직접 체험하고, 생생하고 오묘한 자연미와 교감하면서 심신도야(心身陶冶)와 성정(性情)을 정화하고자 하였다. 또한 자기를 다스리고 또한 즐기(修己自娛) 공간으로서 빼어난 실제 경물인 명산대천을 숙람(熟覽)·유관(遊觀)하고자 했으며, 이로 인하여 문학적으로 ‘유산기(遊山記)’와 ‘명산기(名山記)’ 등을 성행시키고, 더불어 진경산수화(眞景山水畵)를 발전시키게 되었다.<sup>75)</sup>

이러한 시대적 상황 속에 당대의 화가였던 정선은 경화세족을 위시한 문인들의 요구에 응하면서 평생 전국 곳곳을 여행하면서 조선 산천의 아름다움을 그림으로 남겼다.<sup>76)</sup> 정선과 그와 교류했던 문인들은 산수 유람을 다니면서 수많은 기행시(紀行詩)와 기행사경도를 남겼는데, 이들 중 특히 김창흡과 이병연의 기유시(紀遊詩)가 각각 정선의 그림과 짝지어져 널리 거론되었다.

지를 유람하며 자연을 관상하는 것을 고상하고 탈속적인 문인문화로 여기고 飲酒閑談과 더불어 이를 일상생활로 향유하면서 정신적 쾌락과 낭만적 해탈을 추구했다. 洪善杓, 『朝鮮時代 繪畵史論』, 위의 책, 233쪽.

74) 이수미, 『정선 예술세계의 형성』, 『겸재 정선-붓으로 편찬 천지조화』, 국립중앙박물관, 2009년, 17쪽.

75) 洪善杓, 『朝鮮時代 繪畵史論』, 앞의 책, 264쪽.

76) 정선과 교류한 기록이 남은 당대의 문인들은 아래 표와 같다. 아래 표는 경화세족 등 당대 문인들과 정선의 화평 및 주문자, 그리고 문집의 교류 기록을 제시하면서 작성한 오연주, 『정선의 작가상에 대한 조선시대 문인들의 계파별 평가』, 『겸재관련 학술논문현상공모 당선작 모음집』, 겸재정선기념관, 2010, 112-115의 <표1>정선의 주요 후원자 및 평자를 그대로 인용하여 재편집한 것이다.

당색	주요 후원자 및 평자	
노론	이광수(1628-1717), 김창집, 김창흡, 김창업, 김시보(1658-1734), 김창즙, 이우신(1670-1744), 이병연, 이병성, 권섭(1671-1759), 현상벽, 홍봉조(1680-1760), 김시민(1681-1747), 안중관(1683-1752), 조영석, 신돈복(1692-1779), 남유용(1698-1761), 원경하(1698-1761), 오원(1700-1740), 김원행, 박사해(1711-1778), 권현(1713-1770), 박사석(1713-1774), 홍낙명(1722-1784), 박대원, 심금재(1722-1784), 황윤석, 심환지(1730-1802), 박윤원(1734-1799)	
소론	조유수(1663-1741), 홍중성(1668-1735), 이덕수(1673-1744), 이하곤(1677-1724), 최창억(1679-1748), 신정해(1681-1716), 남태응(1687-1740), 조현명(1690-1752), 이춘제(1692-1761), 조구명(1693-1737), 이광수(1699-1770)	
남인	홍경보(1692-1744)	남인, 북인계 문인들은 긍정과 부정을 떠나 정선에 대한 언급 자체를 거의 하지 않음.
북인		
여향	정래교(1681-1757)	

<표1> 당색에 따른 정선의 주요 후원자 및 평자

정선과 김창흡이 주로 문학사적, 회화사적인 관련 의미에서 논의된다면 정선과 이병연은 대개 동호인적, 동시대적 활동의 풍류적 측면에서 언급되었다.<sup>77)</sup> 이러한 시화 교류 감상안은 17세기 이후로 부쩍 성행한 서화(書畵) 수장(收藏) 풍조에도 일정한 기반을 둔 것이며<sup>78)</sup>, 문인과 화가가 어울려 풍성하게 예술제작을 실행한 당시의 산수기행예술의 실천 행위가 있었기에 가능했던 일이었다.

그리고 이들 경화세족과 정선과의 활발한 산수기행 예술의 교류 활동 안에는 일정한 산수를 보는 감상관이 존재했으며 이 감상관은 이들 경화세족 특유의 문화적 에토스 안에서 조성된 것이었다. 앞서 보았듯이 경화세족은 문화적으로 이전 시기의 양반과 다르고 동시에 지역적으로 지방의 양반과도 구별되는 독특한 문화적 에토스를 지니고 있었다. 조선중기 사림(士林)의 문화가 기본적으로 지방의 중소지주란 경제적 기반과 금욕적 의식을 근거로 하여 성립된 소박한 형태의 문화라면 18세기 이후 경화세족의 문화는 서울이란 도시를 배경으로 한 높은 수준의 물질적 소비 위에 형성된 사치스럽고 세련된 문화적 에토스를 지니고 있었다.<sup>79)</sup> 이러한 독특한 문화적 분위기는 산수화를 바라보는 감상관에서도 나타났는데 일찍이 동양에서는 산수나 산수화를 보는 틀로 와유(臥遊)라는 개념이 많이 쓰였다. 와유란 육조시대 종병(宗炳, 375-443)에게서 나온 말로 그가 늙고 병들었을 때, 젊어서 두루 다닌 산수를 그림으로 대신하여 누워서 노닐듯이(臥遊) 벽의 그림을 통해 보고, 마음을 맑게 하고 도를 보고자(澄懷觀道)하는 내용으로 언급되었다.<sup>80)</sup> 종병이 도를 보고자 언급했던 와유는 성현(聖賢)의 본을 받고 산수를 통해 자신을 수양하기 위한 보다 엄숙한 차원의 개념이었다.

聖人は 道를 품고서 만물에 和應하며 마음을 드맑게 하여 萬物의 形象을 음미한다. 만물 중의 하나인 산수에 이르러 그 본질은 물질적인 존재이지만 실은 물질 이상의

77) 고연희, 위의 책, 204쪽.

78) 洪善杓, 「조선후기의 회화애호풍조와 감평활동」, 『미술사논단』 5, 한국미술연구소, 1997, 120-122쪽, 18세기 전반부터 청으로 부터의 서적과 書畵古董의 유입이 급격히 늘어나 이를 통해 소장가들이 출현하며, 서화고동의 소장과 감상의 취미가 형성되었다. 이 소장가들은 대부분이 비싼 서화고동을 구입할 수 있는 안동 김문(장동 김문)을 비롯한 경화세족들이었다. 이러한 구체적인 내용은 강명관, 「조선후기 경화세족과 고동서화 취미」, 『조선시대 문학 예술의 생성 공간』, 소명출판, 1999, 277-316쪽 참조.

79) 강명관, 「조선후기 경화세족과 고동서화 취미」, 위의 책, 287-288쪽.

80) 張彥遠, 『歷代名畫記』, 卷6, 「宋」, 宗炳: 「歎曰, 噫! 老疾俱至, 名山恐難遍遊, 唯當澄懷觀道, 臥以遊之」 이 글에서 遊는 장자의 遊를 뜻한다고 볼 수 있다. 장자는 정신적 자유해방을 遊로 상징화하여, 『莊子』 第一에 「逍遙游」라고 칭하고 있다. 여기서 유는 깃발에 늘어뜨린 끈처럼 생긴 술은 바람에 따라 나부기면서 얽매이는 바가 없어 자유롭기 때문에 유희의 유로 널리 응용되어 쓰여진 것으로, 이것이 장자가 사용한 유의 기본의미이다. 종병의 생애를 살펴 보건데 그도 유를 이와 같은 의미로 썼을 가능성이 높다. 徐復觀, 權德周 外 譯, 『중국예술정신』, 東文選, 1991, 92-103쪽 참조. 그렇지만 이것은 성인의 도와 연결된 유희이기에 조선후기의 물질적이고 쾌락적인 유희의 개념과는 구별되는 개념이다.

靈妙性, 精神性을 갖는다. 그래서 옛날 聖人들, 즉 황제와 요, 공자와 광성자, 대외와 허유, 백이·숙제 등은 공동이나 구자산, 막고산이나 기산·수양산·대몽산등에 노닐었던 것이며, 이것이 仁者和 賢者の 즐거움이었다. 聖人은 神으로써 道를 본받고 賢者는 이 도를 세상에 넓혀 행하며, 산수는 形으로써 도를 아름답게 하니 仁者가 이것을 즐기는 것이 당연하지 않겠는가.<sup>81)</sup>

위의 종병의 글을 보면 그는 산수에서 물질 이상의 영묘성(靈妙性)과 정신성을 파악하고, 산수에서 인해 성현의 도를 찾고자한 한 것으로 보아 조선중기의 수양과 같은 유가적 덕목을 위해 산수에 은거(隱居)한다는 목적과 유사하다.<sup>82)</sup> 그런데 이와는 다르게 명대의 문인화가로 자기 주변의 산수를 유람하고 그 기록으로서의 기유도를 많이 그렸던 심주(沈周, 1427-1509)는 와유에 대해 다음과 같이 말하고 있다.

宗炳은 네 벽에 산수화를 걸고 스스로 말하기를 臥遊한다고 하였지. 이 畫冊은 겨우 一尺 정도라, 편안한 평상에서 쳐다보며 한 손으로는 화책을 들고 다른 한 손으로 천천히 넘겨 가며 본다. 특별히 종병의 풍취를 얻고 피곤하면 덮어 둔다. 어찌 편하지 않은가.<sup>83)</sup>

위의 글을 보면 심주는 실로 안일한 즐거움과 나른한 편안함을 만끽하고자 와유를 주장하고 있다. 종병의 글보다 훨씬 유희적 느낌이 강하게 묻어나며 특별히 산수에서 현묘(玄妙)한 정신성이나 수양적 덕목을 언급하고 있지 않다.<sup>84)</sup> 명대의 산수화가의 이러한 와유의 분위기는 조선후기 경화세족들의 산수 유람의 태도에도 유사하게 포착된다. 연행을 주도한 안동 김씨(장동 김씨)를 비롯한 문인들은 명대의 산수를 그린 남종화와 명말청초(明末淸初)의 산수 관화들을 수집하여 이를 토대로 감상안을 토로하기도 하였다. 이름난 산수의 실경(實景)을 담은 명말의 산수관화집인 『해내기관(海內奇觀)』, 『명산도(名山圖)』와 청초의 『태평산수도(太平山水圖)』와 『황산도(黃山圖)』와 같은 관화집은 김창흡과 그 문인들의 언급에서 자주 볼 수 있는데, 김창흡은 설악산과 같은 산에 오를 때마다 『해내기관』의 〈황산도〉를 떠올려 비교하기도 하였다.<sup>85)</sup> 명대 산수화의 수집은 정선의 그림 평을 해주면서 친밀한 교류를

81) 宗炳, 『畫山水序』, “聖人含道應物, 賢者澄懷味象, 至於山水, 質有而趣靈·是以軒轅堯·孔廣成·大隗·許由·孤竹之流·必有崆峒·具茨·藐姑·箕·首·大蒙之遊焉, 又稱仁智之樂焉, 夫聖人以神法道, 而賢者通, 山水以形媚道, 而人者樂, 不亦幾乎.”

82) 조규희, 『朝鮮時代의 山居圖』, 『미술사학연구』 217·218호, 한국미술사학회, 1998, 32쪽.

83) 沈周, 《臥遊冊》自題, 『明代吳門繪畫』, 臺北故宮博物院, 1990, 圖9, “宗小文四壁揭山水圖自謂 臥遊其間 此冊方可尺許 可以仰眇匡床 一手執之 一手徐徐翻閱 殊得少文之趣 捲則掩之 不亦便乎.”

84) 고연희, 앞의 책, 193-194쪽.

85) 고연희, 앞의 책, 74-77쪽.

이어갔던 이하곤(李夏坤, 1677-1725)의 말을 통해서도 알 수 있다.

여름날 一源(이병연)의 집에 들렀더니 점심밥을 내어오고 이 권을 보여주었다. 화  
폭의 끝에 제발과 관지가 없어 어떤 사람의 필치인지 알 수 없었다. 마음가는대로 松  
竹花鳥山水人物을 그렸는데 그 선염하고 색을 칠한 기술이 명나라 여러 명가의 운치가  
있었다.<sup>86)</sup>

이 글을 보면 이하곤이 잘 모르는 청나라 화가의 작품을 보아도 명나라  
작품을 많이 보아 감식안이 세워져 있기에 충분히 비교 가능하다는 것을 보여  
준다. 이와 같이 당시의 경화사족들은 당시 서화고동(書畫古董)의 수집 열기  
로 인해 명말청초의 산수화를 충분히 감상하고 있었으며 이들 그림에 나타나  
는 선대에 비해 보다 가벼운 와유적 태도를 알고 있었으리라 생각된다.

김창협은 성리학적인 성현의 본받음을 목적으로 주자의 산수 은거를 그린  
무이구곡(武夷九曲)과 유사한 방향에서 그려진 <곡운구곡도(谷雲九曲圖)>를 언  
급할 때도 심주와 비슷한 성향을 보이고 있다. 그는 주자적 도(道)나 이 그림  
의 연원이 되는 수양적인 무이구곡에 대한 언급 없이 <곡운구곡도>의 용도가  
종병이 늙어 와유한 것처럼 스스로를 즐기면서 산수화를 관람하는 것이라고  
말하였다. 또한 관아재 조영석의 장인이면서 경화사족이었던 이하조(李賀朝)는  
종병이 늙고 병들어서 실제의 산을 볼 수 없어 산수화를 즐겼지만 그는 젊고  
힘도 있지만 잠시도 산수와 떨어질 수 없기 때문에 그림을 그려 와유한다고  
씀으로써 와유란 늙고 병든 이의 심신의 수양이 아니라 젊은이도 즐겨 누릴  
수 있는 회화 감상의 특별한 개념이라고 말하였다.<sup>87)</sup> 정선은 이들 경화사족  
들과의 교류를 통하여 또 함께 산수 유람을 하면서 이들이 시를 지을 때 그  
림을 그렸고, 또한 이병연과는 같은 주제로 서로의 시와 그림을 주고받기도  
하였으므로(詩畫相看) 충분히 이들 특유의 와유와 같은 산수 유람의 감상관을  
알고 있었고 그림으로써 함께 동참했으리라 생각된다. 이들의 산수기행을 통  
한 와유의 관점은 이전의 도덕적 목적보다는 현실을 즐기면서도 경험적으로  
체험하려는 낙론계의 인물성동론적인 입장이 엿보인다.

김창협은 “산수를 보는 것은 성현군자를 보는 것과 같아서 아직 보지 못  
했을 때는 한번 보면 좋겠다고 여기고, 만나서 그 모습을 보고 그 말을 들으  
면 진심으로 그 사랑스럽고 존경할 만함을 알게 되며, 헤어지고 나면 그리워  
하기를 시간이 지날수록 더욱 잊지 못하고 또 다시 보고 싶어진다” 고 말하  
고 있다.<sup>88)</sup> “산수를 여러 번 노닐며 관찰하면, 진실한 고인이 이른 바처럼

86) 李夏坤, 『頭陀草』 권18, 「題清人雜畫小卷」, “夏日過一源 爲設午飯 示以此卷 紙尾無題款 未  
知爲何人筆也 隨意作松竹花鳥山水人物 其渲染設色之工 猶有盛明諸名家風韻…”

87) 고연희, 앞의 책, 195-196. 金昌翕, 『三淵集』 권1, 28면, 「谷雲九曲圖歌」, 李賀朝, 『三秀軒  
稿』 권3, 「朗原君八帖畫跋」.



어제 얼굴을 알고 오늘 그 마음을 아는 것이라 한 것과 같다” 89)는 그의 말은 산수를 경험론적으로 바라보고 지속적으로 체험할 때에 산수로 대표되는 자연의 진정한 본질을 깨닫게 된다는 말이다.

김창흡은 산수와 인간을 비유하여 “산천은 나에게 좋은 벗이자 훌륭한 의원이다” 90)라고 하여 산수로 대표되는 사물을 인간과 대등하게 바라보고 있으며, 그의 문하인 어유봉은 “산수를 유람하는 것은 독서를 하는 것과 같아, 참으로 아직 보지 못했던 것 보기를 좋아하는 것이다” 91)라고 하여 마치 책을 읽으면서 원리를 깨닫듯이, 산수를 하나의 형이상자로서 자연 존재의 이치요 원리로 파악하고 있다. 그들의 이런 산수에 대한 태도는 이념보다는 현실, 명분보다는 실제, 관념보다는 경험, 고(古)보다는 금(今), 규범이나 도덕보다는 개성과 자아(自我)를 중시하는 그들의 사상적 태도를 보여주는 것이다. 이러한 태도는 어떠한 정치적인 입장에서 취하는 것보다 예술적인 장르 안에서 보다 실천적으로 빛날 수 있었으며, 지금의 시대와 공간 속에 있는 산수경물을 통해 경험론적으로 세계의 이치와 원리를 찾으려했던 그들의 시도는 산수기행 과정을 통해 정선에게 전달이 되었을 것으로 판단된다. 정선은 이러한 분위기 속에서 또한 그 나름의 경학적 지식과 예술적 재능으로 당대를 보는 시각을 갖추고 있었을 것으로 여겨진다.

88) 金昌協, 『農巖集』 권25, 「柳集仲溪嶽祿跋」, “觀山水 與見聖賢君子 自其未見時 則唯得一面焉幸矣 及其得見 而望其容貌 聽其言論 而眞知其可愛慕 則去而思之 愈久愈不忘 而其欲復見之”

89) 金昌協, 위의 책, “乃從容俯仰 紆餘遊泳 察之以道 妙會之 眞樂如古人所謂 前日見其面目 今日識其心”

90) 金昌翁, 『三淵集』 권29, 「答李季祥」, “山川之於我 誠一好友也 亦一良醫也”

91) 魚有鳳, 『杞園集』 권20, 「東遊記」, “遊山如讀書 固好見所未見”

### 3장. 조선후기의 회화사적 풍토와 정선의 구도와 시점 과의 관계

#### 1절. 남종 문인화와 정선의 대각선 구도

이 절에서는 뒷장에서 언급할 <금강전도>와 <인왕제색도>의 구도와 다른 형태로 정선이 많이 구사했던 화면 구도 중 화면을 대각선으로 크게 이등분해 볼 수 있는 양분 구도를 살펴보고자 한다. 그리고 이 대각선 구도가 당시 유입된 중국 남종화풍과 정선 나름의 세계관을 접목시킨 선택된 구도였다는 것을 설명하고, 이를 토대로 이 후 <금강전도>와 <인왕제색도>와 같은 독자적인 구도 체계로 나아갈 수 있었음을 설명하고자 한다.

남종화는 명나라 말기의 동기창(董其昌, 1555-1636)에 의해 분류되면서 화원(畫員)들의 기교적 그림인 북종화와 다르게 문인화가들의 탈속(脫俗)정신과 사상적 창작이념을 바탕으로 발전된 산수화의 양식적 계보이다. 17세기 이후 동아시아 서화계에서 남종 문인화는 배워야 할 정통화법으로 강조됨에 따라 새로운 고전적 위치를 누리며 크게 확산되었다. 남종화법은 당나라의 문인 왕유(王維, 699-759)에서 시작하여 명대 중기 문인적 품격을 중시하는 오파(吳派)화풍까지 선행양식을 삼고 명말청초가 되면 여기에 정통성을 두고 의식한 신흥양식으로 대두하였다. 이 시기 남종화는 이전까지 화원화가들에 의해 주도된 절파(浙派)화풍을 쇠신하면서 전면적으로 확산되었는데 기존의 남종화 대가들의 화법 중의 정수를 결합한 형식미와 문인화의 순수한 이념미를 추구하는 두 가지 경향을 보이며 전개되었다.<sup>92)</sup>

우리나라에서 남종화법의 선행양식은 피마준(披麻皴)이나 미법(米法)이 고려시대의 전칭작(傳稱作)이나 조선초기의 몇 작품에 부분적으로나마 수용된 흔적이 있다. 그러나 종합적인 양태로 소개되는 것은 남종화 계보의 저명한 화가들의 작품이 판화의 상태로 수록된 화보류가 전래되던 17세기 초부터이다. 특히 황공망, 오진, 예찬, 왕몽 등 원말(元末) 사대가(四大家)와 심주, 문징명, 문희와 같은 명대 오파 및 막시룽, 동기창의 그림이 실려 있는 『고씨화보(顧氏畫譜)』가 1610년대 무렵 유입되어 남종화법 보급에 중요한 역할을 하였다.<sup>93)</sup> 정선이 그림을 그리기 시작할 무렵에는 이밖에도 연행을 통해 유입된 잘 알려진 화보들, 『개자원화전(芥子園畫傳)』, 『당시화보(唐詩畫譜)』, 『십죽재화보(十竹齋畫譜)』 등이 진작(眞作)을 감상할 수 없는 현실을 대리만족 시켜줌으로써 진작 못지않게 남종화를 읽을 수 있는 통로가 되었

92) 洪善杓, 『朝鮮時代 繪畫史論』, 앞의 책, 283쪽.

93) 洪善杓, 『朝鮮時代 繪畫史論』, 앞의 책, 284쪽.

다.<sup>94)</sup> 다음은 이러한 남종화 수용에 관련된 정선의 일화를 다룬 남유용(南有容, 1698-1773)의 언급이다.

槎川李公은 그림을 몹시 좋아하여 河陽縣監鄭君 散과 노닐었는데, 정군은 그림을 잘 그려 이공이 古畵를 얻으면 반드시 정군에게 물어보고 정군이 좋다고 한 연후에야 소장했다. 때문에 이공은 그림을 모르지만 좋은 그림을 가장 많이 소장하고 있다. 내(남유용)가 본 것은 障子 50여 軸과 帖 몇 卷인데, 화가의 能事가 모두 여기에 있었다.<sup>95)</sup>

위 글에서 사친 이공은 당시의 서화애호풍조에 앞장서면서 앞서 정선과 시화(詩畵)를 주고받고 새로운 창작이념을 교감했던 이병연이다. 이병연이 정선을 통해 그림 소장의 선택을 결정하는 것으로 보아, 정선이 이들 경화세족과의 교류로 그들이 소장한 막대한 고동서화를 볼 수 있는 기회를 가짐으로써 식견을 넓히고 다시 그들에게 자신이 조언을 할 정도로 안목을 높였음을 알 수 있다. 당시 상황을 보았을 때 아마도 진작보다는 가작(假作)이었을 확률이 많지만, 정선은 남종 문인화를 실제로 보았고 또한 각종 화보류를 통해 화가 특유의 안목으로 남종화의 필의(筆意)를 연습하고 자기화하였던 것으로 보인다.

많은 중국 작품을 소장하면서 당대 제일의 감상안이었던 이하곤은 정선의 〈망천저도(綱川渚圖)〉를 평가하여 “형산(衡山, 문징명)과 화정(華亭, 동기창)의 필의(筆意)가 있다” 고 하였으며, “정선 그림의 근원은 대개가 황공망의 〈부춘산도(富春山圖)〉에서 나왔다” 고 하자 정선도 인정하였다고 기록하고 있다.<sup>96)</sup> 또한 정선과 이웃하면서 막역하게 지냈던 조영석도 정선의 《구학첩(丘壑帖)》이 “남궁(南宮, 미불)과 화정의 화경(畵境)에 들었으며” 정선이 “예운림(倪雲林, 예찬), 남궁, 화정을 배웠다” 고 평가하였다.<sup>97)</sup>

94) 吉田宏志, 「朝鮮の繪畵: その中國畵收容の一局面」, 『古美術』第52號, 1977, 83-91쪽, 安輝瀟, 『韓國繪畵의 傳統』, 문예출판사, 1988, 280-281쪽 재인용. 이 중 『芥子園畵傳』은 역대 名家들의 특징적인 화법과 작품이 한 책에 수록되어 있어 고전을 접할 기회와 진품을 구하기가 힘들었던 시대에 선인들의 畵蹟을 보고자 하는 사람들의 욕구를 충족시켜 주는 복제명화 집으로서, 동시에 회화이론과 작화법을 겸하고 있어 회화교과서로서의 성격을 갖춘 종합화보였다. 金明仙, 「『芥子園畵傳』初集과 조선 후기 남종산수화」, 『미술사학연구』 210호, 한국미술사학회, 1996, 5쪽.

95) 南有容, 『雷淵集』 13권, 「題伯氏漁父圖小詞後」, “槎川李公嗜畵甚, 興河陽縣監鄭君散遊, 鄭君散爲畵, 李公得古畵, 必問於鄭君, 鄭君曰散, 然後畜之. 故李公不知畵而得好畵最多. 余所見, 障子五十餘軸, 帖數卷, 而畵家之能事, 盡在斯矣.”

96) 李夏坤, 『頭陀草』 권14, 「題一源所藏鄭散元伯綱川渚圖後」, “此卷是元伯極得意筆 大有衡山華亭意思, 比海岳諸圖 更覺秀雅坤”, 李夏坤, 『頭陀草』 권15, 「題鄭元伯散畵卷」, “余嘗戲謂元伯曰, 君之畵源多出於大癡老仙富春山圖 元伯亦一笑首肯 金山病夫 燈下又題”

97) 趙榮祜, 『觀我齋稿』 권3, 「丘壑帖跋」, “元伯此卷 用墨無跡 渲染有法 深沈森蔚 濃潤秀麗 殆可入於南宮華亭之藩籬 本朝三百年 蓋未見如此者也” 趙榮祜, 『觀我齋稿』 권4, 「鄭謙齋同樞哀辭」, “又學倪雲林米南宮董華亭”

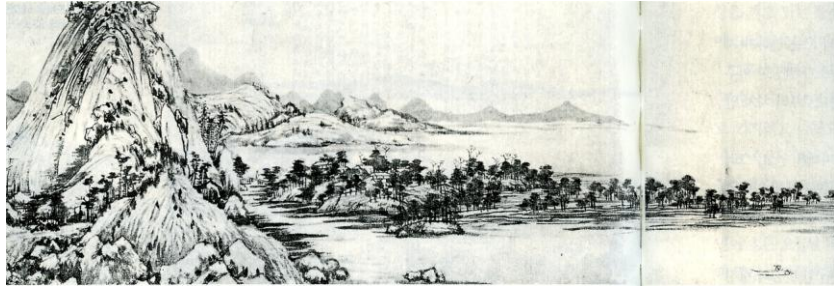


圖17) 황공망, 〈富春山居圖(부분)〉, 원, 지본수묵, 31.8×51.4cm, 절강성박물관



圖18) 정선, 〈百川洞〉, 《海岳傳神帖》, 1747, 지본채색, 42.8×56cm, 간송미술관

이하곤이 말한 정선의 〈망천저도〉는 지금은 전해지고 있지 않지만 정선의 〈백천동〉과 황공망의 〈부춘산거도〉를 비교해보면, 강가에 우뚝 자리 잡은 부춘산을 남종화 특유의 피마준을 구사하면서 산 사이에 미법의 수목을 배치한 황공망의 기법이 정선의 〈백천동〉에서도 엿보이는 것을 알 수 있다. 정선은 금강산의 한 명소인 〈백천동〉의 바위산을 본래 부드러운 산줄기 표현인 피마준을 변형시켜 수직으로 죽 내리긋는 정선 특유의 수직준법으로 바꾸고, 나무 표현도 미법을 넓게 표현하여 T자식으로 보다 호방하게 연출하였다. 그로인해 두 그림은 전체적으로 분위기는 달라졌지만 기본적으로 풍경을 연출하는 기법, 즉 암산 사이에 나

무를 배치한 구성은 상당히 유사하다. 그런데 정선의 또 다른 그림 <설경산수>와 예찬의 <유간한송>의 그림은 분위기도 비슷하다. 예찬의 그림에서 동일하게 반복되는 구도는 수목을 화면 전경(前景)에 위치하고 그 밑으로 넓은 수면을 배치한 뒤 멀리 원경(遠境)에 산을 그리는 것인데,<sup>98)</sup> 이러한 구도를 정선은 1719년 그린 사의적(寫意的) 산수화, <설경산수>에서 따라하고 있다.



圖19)倪瓚,〈幽澗寒松〉, 원, 紙本墨筆, 59.7×50.4公分, 中國 北京故宮博物院  
圖20)董其昌,〈高逸圖〉, 명, 紙本水墨, 89.5×51.6 中國 北京故宮博物院



圖21) 정선,〈雪景山水〉,《四季山水圖帖》, 1719년, 견본수묵, 30×53.3cm, 호림박물관

98) 중국 산수화의 주요 연구자인 마이클 설리반은 예찬의 구도는 본질적으로 나무들이 있는 前景과 넓은 수면, 그리고 遠境의 산을 동일하게 반복한다고 하였다. 마이클 설리반, 김기주 옮김, 『중국의 산수화』, 문예출판사, 1992, 147쪽.

남종 문인화에서 자주 보이는 구도 중에 하나는 화면을 대각선으로 분할하였을 때 오른쪽 위나 왼쪽 위에 고즈넉한 산을 배치하고 여기에 대비하여 화면의 왼쪽 아래나 오른쪽 아래에 넓은 강 또는 바다와 같은 수면을 배치하는 것이다. 이러한 구도는 남종화의 대가로 칭송받으며 꾸준히 고의(古意)의 품격으로 모방되어왔던 오대(五代)의 동원(董源, ?-962)의 그림과 남송대(南宋代) 미법(米芾)의 창시자이며 미불의 아들인 미우인(米友仁, 1081-1165)의 그림에서 확인할 수 있다.



圖22) 동원, 〈夏景山口待渡圖(局部)〉, 오대, 絹本, 320×50 公分, 中國 瀋陽 遼寧省博物館

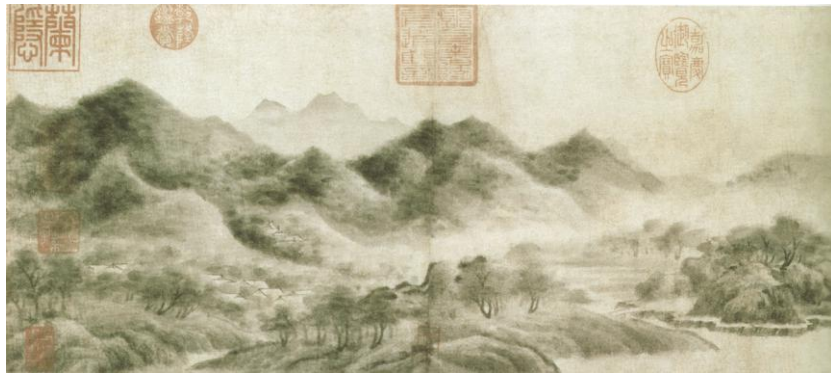


圖23) 미우인, 〈雲山墨戲圖(局部)〉, 남송, 紙本手卷墨筆, 22.2×194.8 公分, 中國 北京 故宮博物院

이렇게 산수를 대각선을 기준으로 위·아래에 포치하는 구도는 명말청초 중국의 실제의 풍경을 소재로 삼은 여러 산수관화에서도 많이 엿볼 수 있는데, 앞서 김창흡과 그 문인들이 기행사경을 하면서 『해내기관』, 『명산도』, 『태평산수도』, 『황산도』 등의 산수관화집을 언급하고 이에 영향을 받은 것으로 보아 정선은 이러한 대각선 구도를 이와 같은 산수관화를 보고 연습했을 것으로 생각된다.

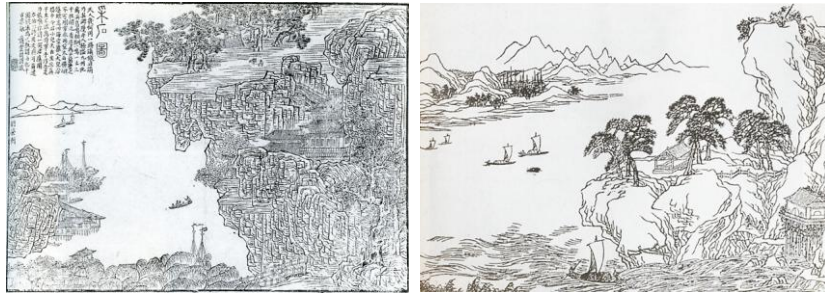


圖24) 소운종, 〈太平山水圖〉, 『태평산수도』, 1648년, 판화, 20×27.8cm  
 圖25) 〈燕磯〉, 『名山圖』, 판화



圖26) 정선, 〈錦城平沙〉, 《京郊名勝帖》, 1740-41, 견본채색, 23×29.2cm, 간송미술관

1633년에 출간되어 명대 산수유기집(山水遊記集) 『명산승개기(名山勝槩記)』에 합본으로 실려있던 『명산도』의 〈연기〉그림과 청나라 초기인 1648년에 산수판화 최초로 본격적인 화가 소운종(蕭雲從, 1596-1673)이 제작한 『태평산수도』의 한 장면에서 남종 산수화의 대각선 구도를 볼 수 있다.<sup>99)</sup> 여기에 정선이 65세에서 70세까지 한강변의 경치 좋은 양천현령에 재임하는 동안 이병연과 시화를 교화하면서 남긴 《경교명승첩(京郊名勝帖)》의 한 장면 〈금성평사〉를 비교해보면 확실히 유사한 구도를 구사하고 있음을 알 수 있다. 거의 정중앙의 대각선을 기준으로 산과 물이 확연히 구분되는 이들 산수판화와 달리 정선의 그림은 대각선의 가운데 부분을 한강이 차지하고 있지만, 강변을 유람하는 나룻배를 묘사한 점과 전경 강가의 나무를 중심으로 대각선 너머 강 건너의 산을 배치한 점은 거의 똑같다. 정선의 그림에서 이렇게 산과 물의 대비로 대각

99) 고바야시 히로미쓰, 김명선 옮김, 『중국의 전통판화』, 시공사, 2002, 105쪽 참조.

선 구도를 지닌 그림은, 같은 《경교명승첩》에서 <소약후월(小岳候月)>이 대표적이며 금강산과 그 주변의 절경을 담은 《신묘년풍악도첩(辛卯年楓岳圖帖)》(1711년)과 《해악전신첩(海岳傳神帖)》(1747년), 그리고 관동의 여러 명승지를 그린 그림들에서도 많이 확인할 수 있다.

정선은 이러한 남종문인화와 산수관화의 대각선 구도를 취함으로써 산의 높음과 물의 낮고 평평한 시각적 대비와 함께 이질적인 두 물상(物象) 간의 짙음과 흐림(濃淡), 성김과 뻣뻣함(疏密), 단단함과 부드러움(剛柔) 등의 성질의 차이를 드러내고자 한 것으로 보인다. 그가 관심있게 연구한 『주역』과 상수학에서는 태초의 태극에서부터 음양이 생겨나고 또 그 음양으로부터 난 오행이 작용하여 만물이 생겨나는 우주의 생성론을 갖고 있다. 모든 물성(物性)의 두 양태인 음양은 때로는 긍정적인(positive) 영역을 때로는 부정적인(negative) 영역을 의미하기도 하지만 상수학에서는 항상 두 반대되는 속성 간의 조화로움을 이루는 과정 안에서 만물이 유지된다고 보았고 이러한 원리들을 도표화하여 보여주었다. 정선은 오행 중 대표적으로 토(土)와 목(木), 수(水)를 그리는 산수화를 통해 물성의 근원이 되는 이들 요소의 차이를 분명하게 보여주기 위해 이 시기 성행한 남종산수화의 대각선 구도를 참고하여 나타낸 것 같다. 이를 좀 더 살펴보기 위해 널리 비교되곤 하는 김홍도와 정선의 <옹천> 그림을 비교해 보자.

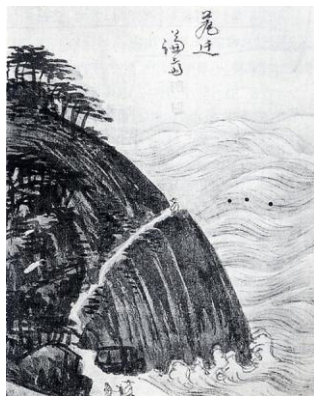


圖27) 정선, <翁遷>, 25×19.2cm, 개인소장



圖28) 김홍도, <雍遷>, 《금강사군첩》, 30×43.7cm, 개인소장

정선은 위의 <옹천> 그림에서 바닷물과 바다 위의 산을 대각선으로 분할하고 또 이를 극명하게 짙음과 흐림, 견고함과 유동적인 속성으로 대비시키고 있다. 정선이 옹천의 향아리 같은 기이한 형태를 단순화하여 옹천만을 강조하여 그린 후 가장 전망이 좋을 법한 길모퉁이에 유람자를 그려 넣어, 산의 짙은 형세와 물의 넘실거리는 형세를 부각시켜 인간이 그 속에서 한 없이 작아지는 모습을 그려냈다면, 김홍도는 옹천의 실제 모습과 그 주변의 공간까지



빠뜨리지 않고 사실적으로 담아냈다. 둘 다 경험론적 인식 하에 풍경을 바라본 작품으로 생각되나 정선은 사물의 본질(理)을 부각시키려고 사실적 재현을 포기한 사례로 보이며, 김홍도의 경우 물리(物理)를 파악하려는 시도를 산수시(山水詩)에서 사물의 상세한 묘사로 나열하듯이 좀 더 핏진(逼真)한 묘사로 풀어보려고 한 것 같다.

정선이 대각선 구도를 이용하여 조선 산수 속에 깃든 우주적 원리와 진동을 포착하고자 한 사례는 《신묘년풍악도첩》에 있는 〈단발령망금강(斷髮嶺望金剛)〉에서 명확하게 드러난다. 금강산 여행에서 유일하게 동해 쪽의 암산의 전체적인 전경을 볼 수 있는 단발령이란 장소는 토산인 내금강과 암산인 외금강의 경계 지점이다. 가파르고 견고한 수직의 암산과 부드럽고 축축한 토산 사이에는 환상적인 운무가 펼쳐지지만 정선은 이 두 물상을 확연히 부각시키기 위해 대각선 중앙의 운무들을 생략하듯이 그려놓았다. 이질적인 두 산이 하나의 금강산을 이루듯이 사물 속에 깃든 음양과 오행의 요소들은 동전의 앞·뒷면처럼 서로의 역할이 있으며 제 목소리를 내야 하는 것, 이것이 우주 만물의 원리라고 말하는 듯하다. 정선은 내금강과 외금강의 물상 대비를 통해 화면의 단조로움을 깨고 화면 속의 내금강에서 바라보는 인물들처럼 환상감과 더불어 긴장감을 일으키는 요소로도 활용하고 있다.

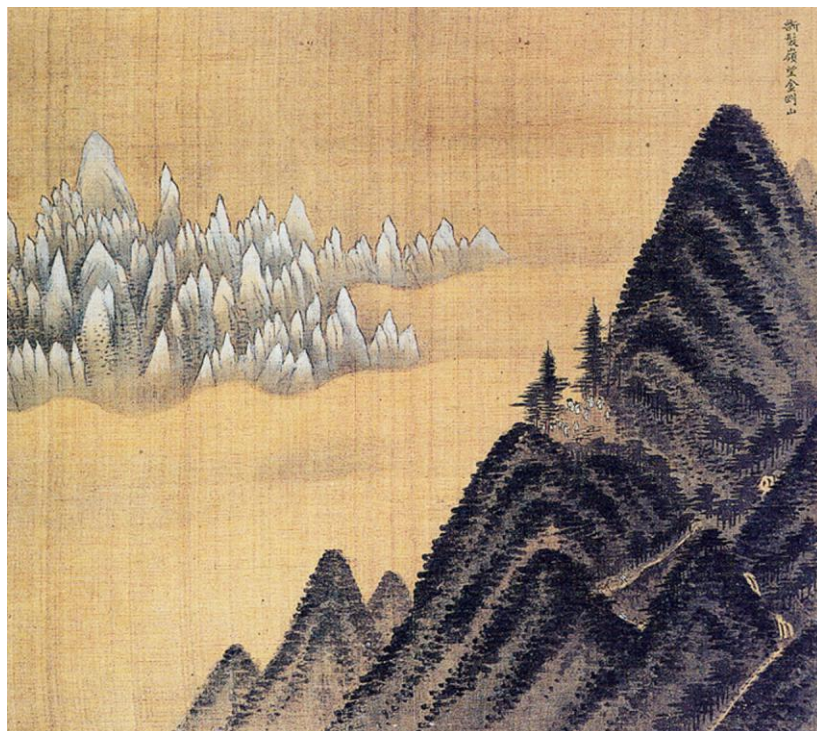


圖29) 정선, 〈斷髮嶺望金剛〉, 《辛卯年楓岳圖帖》, 1711, 건본담채, 34,3×38,9cm, 국립중앙박물관



圖30) 개성 북쪽 천마산 자락 오조천 상류에 걸린 박연폭포, 폭포 밑의沼, 姑母潭  
 圖31) 정선, 〈朴湍瀑〉, 지본수묵, 119.4×51.9cm, 개인소장(박연폭 부분)

이렇게 사물의 본질적인 측면을 부각하고 이를 극명하게 음과 양으로 단 순화하여 대비시키는 표현은 개성 북쪽 천마산에 있는 박연폭포를 담은 그림 에서도 확실하게 나타난다. 정선의 〈박연폭〉이 박연폭포의 웅장함을 극도로 단순화, 과장화하여 표현했다는 것은 이곳의 실제 사진과 비교해 보면 알 수 있다. 실제 사진 속의 박연폭포 또한 기암절벽 위를 기세 좋게 흰 물줄기를 뿜어내며 수직으로 떨어지고 있지만 정선의 그림처럼 명암 대비가 뚜렷하진 않다. 사진 속 폭포전경은 울퉁불퉁한 절벽의 표면들이 여러 갈래로 뻗어나가 며 시야를 아가지만 정선의 그림은 이러한 절벽을 마치 본질(理)만 추출하 여 압축시킨 것처럼 두드러진 거대 바위로 표현되어 있으며, 진한 적묵(積墨) 으로 불쑥 사선으로 튀어나온 바위 사이에 색을 거의 칠하지 않은 폭포를 두 어 강렬한 흑백대비를 주고 있다. 오랫동안 우주 변화, 세계 현상의 원인을 본유한 상수학적 틀로 해석해보고 실제 천문이나 세계의 현상을 이러한 특정 의 틀 안에서 관찰했던 정선은 이러한 대비적 그림을 통해 현실 만물의 다양 성을 제시하고 이 다양한 현실 만물이 다시 인식 가능한 우주적 원리로 환원 될 수 있음을 보여주고 있다. 그가 기행사경을 통해 본 사물들은 경험적으로 인식되었지만 그의 그림에서는 그것을 그대로 토해내는 것이 아니라 다시 그 의 우주관 속의 본질적 물성으로 재편집되어 있다. 여기에 그는 회화 본연의 구도와 여러 기법을 적용하여 또는 심분 활용하여 인간 마음 바깥에 있는 객 관 사물의 본질을 그만이 할 수 있는 방법으로 보여주고 있는 것이다.

## 2절. 명말청초의 산수화와 정선의 조망 시점

명말청초의 활발한 산수 유람에서 보이는 현실 중심적인 와유의 태도는 산수화를 구성하는데 있어서도 산수를 바라보는 관점을 이전과 달리 하도록 이끌었다. 뛰어난 경관을 자랑하는 명승에서는 일상의 실내 공간이나 자연 공간과는 다르게 인간의 인상을 강렬하게 자극하는 계기적인 경관 체험을 얻게 한다. 조선중기의 사림(士林)들이 늘 상 거주하면서 누렸던 자연 공간, 또는 은거(隱居)의 방식으로 생각했던 자연 공간은 자연을 유가적 덕목의 지침으로 상정하고 그곳에서 비롯되는 체험을 자신들의 충효(忠孝) 또는 인의예지신(仁義禮智信)을 수행하는 공간으로 놓은 것이다. 그러나 18세기의 경화세족들과 정선에게는 복잡한 도시 생활에서 벗어나 강렬한 인상을 자극하는 풍경을 체험하면서 한가로운 여유를 즐길 수 있는 공간이었으며, 유교적 질서를 강조하는 정치·사회적 규범에 얽매이지 않고 새로운 시각으로 예술적 영감을 얻으며 변화된 공간 체험을 할 수 있는 곳이었다.

이러한 흐름의 영향을 준 와유의 태도는 일찍이 명대에 산수화를 그린 심주의 말에서도 확인할 수 있었다. 실물 경관을 보고 실제 자연의 웅장함과 기이함을 체험한 느낌은 이전의 관념적인 사의화로서 산수를 대하던 막연하고도 도덕적인 느낌과는 확연히 달라질 수밖에 없다. 실경 산수에서 느끼는 체험은 자신의 눈앞에서 펼쳐지는 파노라마식의 풍경 안에 자신이 있는 것이다. 이러한 파노라마식의 공간은 최초로 자신의 시각에서 발생하는 것이며 그 경관 대상에 적합한 조망 행동으로 인해 그 체험이 보다 인상 깊은 것으로 증폭될 수 있다. 그렇기에 경관을 바라보는 조망 행동과 시점이 경험적이면서도 체득적인 산수 유람에서는 중요하다.

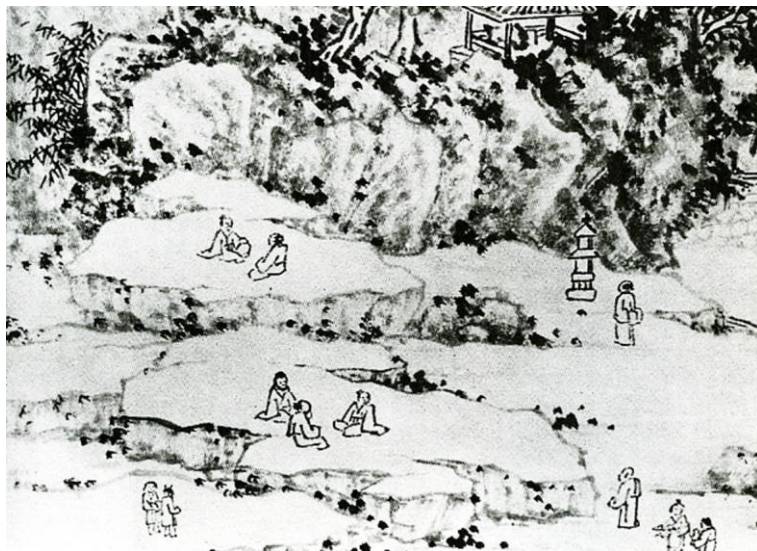


圖32) 심주, 〈生公講臺와 天人坐〉, 《虎邱十二景》, 명대, 지본수묵, 미국 클리블랜드미술관



圖33) 정선, 〈百川橋〉, 《신묘년풍악도첩》, 비단채색, 33.2×37.7cm, 국립중앙박물관

실제 산수를 보고 기유하는 풍경을 담은 심주의 〈생공강대와 천인좌〉의 모습에서 계곡의 넓은 바위에 여기저기 사람들이 앉아 있는 것을 볼 수 있다. 이것은 산수를 주제로 하는 산수화에서 인물들을 주요 요소로 부각시키는 장면이다. 이전의 고전적인 산수의 주제였던 〈소상팔경도(瀟湘八景圖)〉나 〈사시팔경도(四時八景圖)〉에서는 강변에서 조용히 날아가 새들과 같이 고즈넉한 산수의 풍경을 담거나 또는 인물이 등장한다하더라도 생업에 종사하는 어부 또는 조용히 은일(隱逸)하는 선비의 모습을 그린 것과 대조를 이룬다. 이제 심주의 그림에서는 대놓고 주변 절경을 구경하는 인물들이 화면 중심을 차지하고 있는 것이다.



圖34) 필자미상, 〈遠浦歸帆〉, 《瀟湘八景圖》, 조선, 16세기 전반, 종이에 수묵, 국립중앙박물관



圖35) 필자미상, 〈平沙落雁〉, 《瀟湘八景圖》, 조선, 16세기 전반, 종이에 수묵, 국립중앙박물관



圖36) 강희안, 〈高士觀水圖〉, 조선, 15세기, 종이에 수묵, 국립중앙박물관

심주와 비슷한 화면 구성을 가진 정선의 〈백천교〉에서도 금강산의 명소인 백천교 주변의 넓은 너럭바위에 주변을 감상하는 선비와 시종들의 모습이 나타난다. 이 그림에서는 명대 중국의 옷차림이 아닌 조선후기 선비의 옷차림이 등장하고 정선 특유의 명암대비가 두드러지는 것이 다를 뿐 부산하게 움직이며 절경을 구경하려는 인물들이 중심이 된 것은 상당히 비슷하다. 정선의 진경산수화에서 산수 풍람을 하는 인물들이 적극적으로 행동하고 또 그림의 중심이 되어 주변을 바라보는 조망 행동을 보여주는 장면은 그의 여러

그림에서 확인할 수 있다. 대표적으로 금강산의 물줄기가 하나로 합쳐서 내려오는 지점인 〈만폭동〉에서와 앞서 다루었던 〈단발령망금강〉에서 경관 체험을 유도하기 위한 시점과 조망 시점장이 화면 중심에 놓인 것을 확인할 수 있다.



圖37) 정선, 〈萬瀑洞〉, 《謙玄神品帖》, 견본담채, 33.2×22cm, 서울대학교박물관

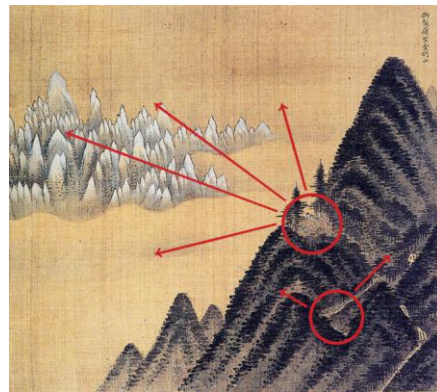


圖38) 정선, 〈斷髮嶺望金剛〉, 《辛卯年楓岳圖帖》, 1711, 견본담채, 34.3×38.9cm, 국립중앙박물관

그리고 또 하나, 이 시기 정선이 주로 참고하였던 산수판화 중 『해내기 관』에서는 적극적으로 인물들이 한 손을 들어 산수 장관을 가리키면서 동행

자 쪽으로 고개를 돌리면 그 동행자가 손끝을 가리키는 쪽으로 시선을 응시하고 있는 모습이 연출되는데<sup>100)</sup>, 정선은 이를 수용하여 절경유람의 기행사경도에 적절한 인물표현으로 나타내고 있는 것을 볼 수 있다.

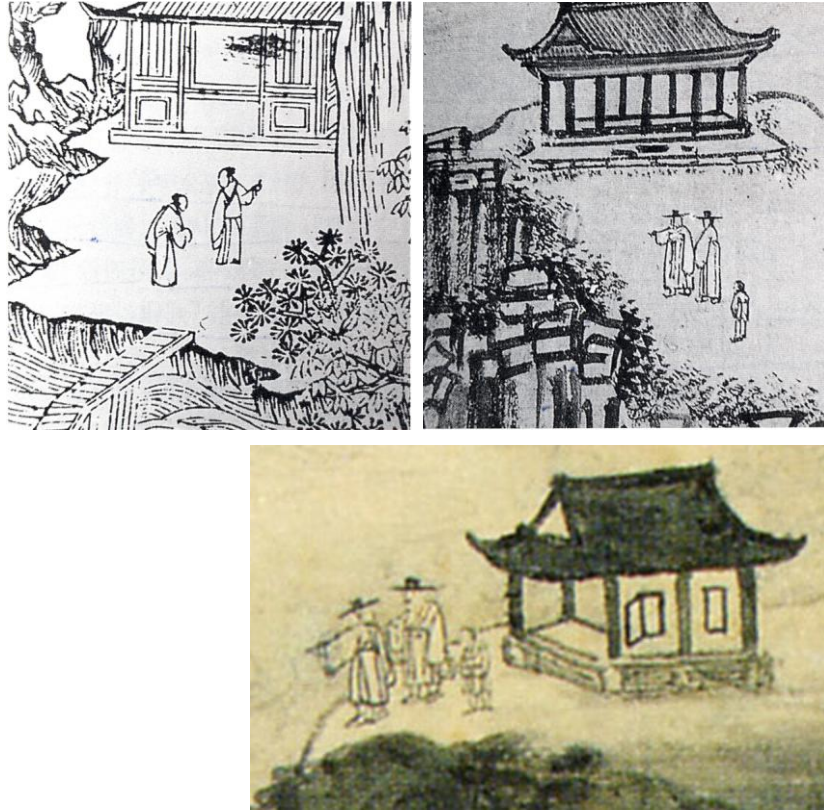


圖39) 『해내기관』 권6, 〈쌍봉사〉부분  
 圖40) 정선, 〈叢石亭〉부분, 《金剛山八幅景》, 33.8×21.2cm, 간송미술관  
 圖41) 정선, 〈朴湍瀑〉부분, 지본수묵, 119.4×51.9cm, 개인소장

주변의 사람에게 적극적으로 손짓을 하면서 풍경 체험을 유도하는 몸짓은 당시 현재의 그 상황을 즐기고 받아들이며 물성을 온 몸으로 체득하고자 한 경화사족들의 와유의 태도를 대변하는 것이다. 정선은 명말청초 산수판화의 실경 체험의 방법적인 연출을 차용하여 이것을 통해 시선이 미치는 시선장을 보여주고 자연 속에 산수 풍림을 통해 적극적으로 인간이 개입하려고 함을 보여주었다. 또 이것이 그림이 되었을 때 관람자가 풍경 속 인물과 동일시되어 관람자가 있는 다른 공간에서도 대리적 체험을 할 수 있도록 유도하였다. 이러한 정선의 표현은 실경산수화에서 점경인물이 갖는 중요성을 보여준다. 실경을 본다는 것은 인물이 그 현장에 있다는 것이고 그렇기에 인물은 현장감을 살아나게 하는데 주요 요소가 될 수 있기 때문이다.<sup>101)</sup>

100) 高蓮姬, 앞의 책, 82쪽.

101) 유희준은 “본래 산수화에서 점경인물이 갖는 중요성은 그 인물이 있어야 현장감이 살아나

그런데 이렇게 적극적인 조망 행동을 취하는 요소들은 꼭 인물을 통해서만 이룩할 수 있는 것은 아니다. 송대 산수화의 시점을 삼원법(三遠法, 高遠, 深遠, 平遠)로 정리하여 산수의 체험 인식을 드러내고자 했던 곽희(郭熙)는 “물에 나루터와 다리가 있음은 인간의 생활을 나타내는 데에 족하며 물에 고깃배와 낚시대가 보임은 인간의 정취를 나타내는 데에 족하다”<sup>102)</sup>고 함으로서 인간을 암시하는 장소, 건물, 소도구 등이 인간을 대신하여 조망행동을 취할 수 있는 요소임을 암시하였다. 즉 산수화에서 조망 시점을 알 수 있는 요소는 인물뿐 아니라 길, 다리, 정자 등의 건축물, 언덕, 산마루, 산기슭 등 지형의 변환점, 그리고 너럭바위, 나루, 배 위 등 실제 조망행위가 묘사되어 있거나 가상의 조망 행위를 유발할 수 있는 곳이 모두 포함될 수 있는 것이다.<sup>103)</sup> 앞서 대각선 구도를 통해 살펴보았듯이 정선의 그림은 김홍도의 그림처럼 풍경의 핏진한 묘사를 통해 물성을 체험하고자 하지 않았다. 정선은 그의 상수학적 우주론의 관심과 관련하여 만물 또는 자연의 개별적인 속성을 탐구하고 그들의 생성 이치와 원리를 경험으로 체득한 인상으로 드러내고자 하였으므로 과장과 생략, 그리고 그 특징을 잘 부각시킬 수 있는 묵법의 단순화를 통해 나타냈다. 이렇게 정선이 실경을 표현하는 과정은 서양의 인상주의 화가들처럼 야외에서 풍경을 직접 보고 묘사하거나 사진을 참고하는 것이 아니므로 보다 자신이 받았던 물성의 두드러진 인상을, 기억으로 조합하는 과정으로 생각할 수 있다. 그러므로 정선 그림에서 조망 시점은 자신이 풍경을 보면서 취했던 모든 행위 내의 시점이 조합된 것이다.

정선의 조망 시점과 관련하여 살펴보면, 일찍이 중국 산수화에서는 다음과 같은 7가지 관찰 방법을 이야기 하였다. 1) 걸음걸음마다 보는 방법(步步看), 2) 여러 면을 보는 방법(面面觀), 3) 집중적으로 보는 방법(專一看), 4) 멀리 떨어져 보는 방법(推遠看), 5) 가까이 끌어당겨 보는 방법(拉近看), 6) 시점을 옮겨서 보는 방법(取移視) 7) 6원(遠)<sup>104)</sup>을 결합시켜 보는 방법(合六遠)이 그것이다.<sup>105)</sup> 이러한 7가지의 시점 체계는 한 그림에 한 가지씩 적용되는 것이 아니고 여러 번 적용시킬 수 있으므로 분명 다(多)시점으로 처리된 화면을 보여준다. 이러한 공간 처리는 서양의 1점 투시법과 비교하였을 때, 관람자가 소

기 때문이다” 고 지적한 바 있다. 유홍준, 『화인열전』, 역사비평사, 2001, 214쪽.

102) 郭熙, 허영환 역, 『林泉高致』, 열화당, 1989, 28쪽.

103) 강영조·배미경, 『검재 정선의 산수화에 나타난 조망행동-진경산수화 100엽을 대상으로』, 『韓國造景學會誌』 Vol.30, No.5, 한국조경학회, 2002, 3-4쪽.

104) 6원은 앞서 언급한 곽희의 3원법인 高遠(산의 웅장한 높이감을 나타내기 위해 산꼭대기를 올려다보는 것), 深遠(산이나 계곡의 깊이감을 나타내기 위해 새처럼 내려다 보는 것), 平遠(공간의 넓이감을 나타내기 위해 광활한 대지 표현을 하는 것)과 송대 한줄(轉拙)이 그의 『山水純全集』에서 이 3원법에 덧붙인 闊遠(산이 가까이 있고 물이 멀리 있는 것), 迷遠(산과 물이 분리 안 된 상태를 표현하는 것), 幽遠(몽롱해서 구분이 안 되는 상태)을 합한 것을 말한다. 왕백민, 강관식 옮김, 『동양화구도론』, 미진사, 1991, 241쪽.

105) 왕백민, 강관식 옮김, 위의 책, 198쪽.

실점에 자신의 초점을 맞추기만 하면 객관적인 관찰 공간이 되는 효과를 줄 수는 없지만 한 경물의 다각적인 면과 여러 장소의 특징을 한 곳에 모을 수 있으므로 화가의 구성력과 더불어 그의 주관적인 인식 체계를 느낄 수 있는 효과가 있다.

정선이 이러한 동양화의 시점 처리 방식을 충분히 활용하여 진경산수화를 제작했음은 그의 그림 속 조망 시점을 찾아보는데서 확인할 수 있다. 위에서 조망을 즐기고 있는 인물이 존재하고 있는 장소이거나 또는 인물이 없더라도 그곳에서 주변의 풍경을 체험할 수 있을 듯이 보이는 조망점은 그의 그림 속 곳곳에 등장한다.

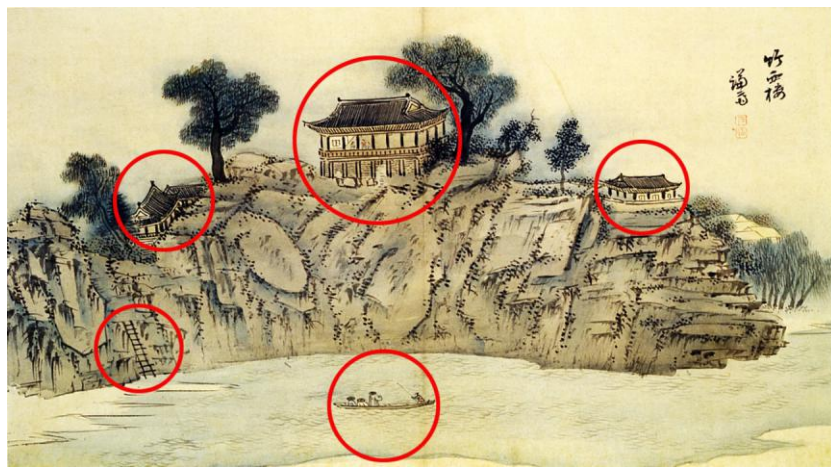


圖42) 정선, 〈竹西樓〉, 지본채색, 57.8×32.3cm, 간송미술관

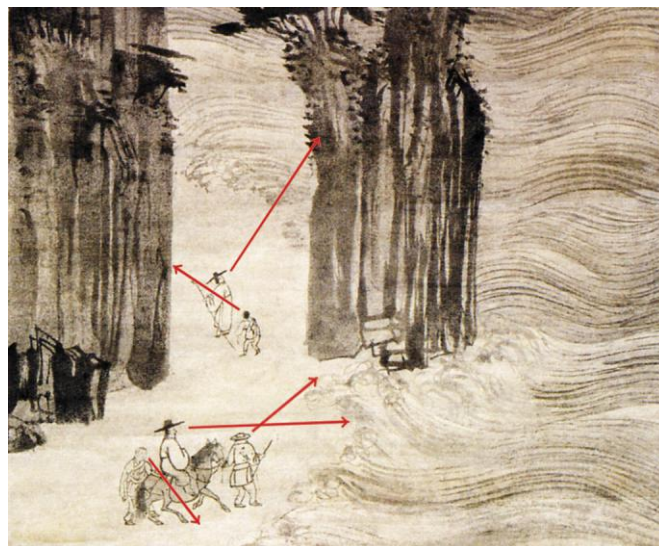


圖43) 정선, 〈通川門岩〉부분, 지본수묵, 53.8×131.8cm, 간송미술관


위의 〈죽서루〉는 정선의 친구 이병연이 삼척부사로 있던 시기(1732-173



6)에 때마침 정선이 근처의 청하현감으로 있던 시기(1733-1735)와 겹치면서 함께 산수 유람을 하면서 삼척의 명승지인 죽서루를 그린 것이다. 이 그림에서 조망점이 암시되는 공간은 크게 5지점이다. 화면 위쪽 중심에 자리잡은 죽서루와 그 양옆의 두 건물, 그리고 절벽 아래 강으로 내려가는 사다리와 강변을 유람하는 배 위의 인물들이 그것이다. 물론 이 다섯 지점 외에도 인물이 오갈 수 있는 공간이 존재하지만 그림에서 명확히 인물이 있을 만한 공간을 암시하는 곳을 뽑은 것이다. 전체적인 화면의 시점은 배 위의 인물들 보다 훨씬 앞쪽, 즉 관람자 쪽에서 바라본 것처럼 연출이 되었으나 죽서루를 둘러싼 절벽의 모아진 구성은 이 다섯 지점 이상의 이동시점으로 포착한 각각의 인상 깊은 지점들을 조합한 구성이다. 그것은 절벽의 입체감을 나타내는 명암의 상태로 좀 더 확실히 파악할 수 있는데 절벽의 울퉁불퉁한 지점들이 받은 명암의 상태가 모두 일괄적이지 않다.

정선이 이렇게 여러 공간에서 포착한 시점들을 조합하거나 또는 한 장소에서 여러 면을 보는 조망 행동을 했다는 것은 그가 말년에 동해바다의 절경을 담은 <통천문암>을 통해 확인할 수 있다. <통천문암>에서는 다섯 명의 등장인물이 각기 다른 방향의 시선을 취함으로써 한 지점에서 경관의 여러 면을 보고 있음을 암시한다. 이렇게 다양한 조망 시점을 한 화면에 담는 것은 위에서 살펴본 <만폭동>에서 더 확연히 드러난다. <만폭동>에서는 중앙의 인물들을 중심으로 금강산의 물줄기와 다채로운 산자락의 모습들이 마치 파노라마처럼 펼쳐지고 있으며 이것은 일관된 시점이 아닌 인상 체험의 조화로운 구성으로 보인다.

정선 그림의 조망 시점이 다시점이라는 것을 좀 더 구체적으로 증명해 줄 자료가 있다. 정선의 진경산수화를 조경학적 연구로 시도한 강영조와 배미경은 최원수 선생의 『진경산수화』(1993)에 실린 정선 그림 100점을 토대로 인물이 조망 행동을 할 만한 조망점을 선정하고 그림을 토대로 각각의 조망행동을 8가지로 구분하여 이 100개의 그림에 나타난 조망 횟수를 분석하였다.<sup>106)</sup>

구분	조망행동	모식도	포착된 조망점	조망시점	조망횟수
1	올려보다		길, 교량, 정, 누, 각, 대, 너럭바위, 산기슭, 바위 절벽, 폭포주변, 숲	양시 (고원법)	47

106) 강영조·배미경, 위의 논문, 1-15쪽 참조. 이들 연구자가 참고한 도판은 최원수, 『진경산수화』, 범우사, 1993. 정선의 진경산수화 100점의 표본의 제목은 강영조·배미경의 논문을 참조할 것.

2	내려보다		길, 교량, 정, 누, 각, 당, 대, 언덕, 너럭바위, 산중턱, 산등성, 산정상, 바위절벽, 폭포주변	부감시 (심원법)	77
3	바라보다		길, 교량, 정, 누, 각, 당, 대, 언덕, 너럭바위, 산모퉁이, 산기슭, 산중턱, 산등성, 산정상, 바위절벽, 폭포주변, 개울가, 나루, 숲, 집	파노라마	192
4	둘러보다		교량, 정, 누, 각, 당, 대, 언덕, 너럭바위, 산모퉁이, 산등성, 산정상, 바위절벽, 폭포주변, 나루, 배 위	이동 시점	78
5	언뜻보다 지나쳐보다		길, 산기슭, 배 위		63
6	넘어보다		길, 교량, 정, 누, 각, 당, 산기슭, 산정상, 집		30
7	사이로 보다		길, 교량, 정, 누, 각, 당, 대, 너럭바위, 산모퉁이, 산기슭, 산중턱, 산등성, 산정상, 바위절벽, 폭포주변, 숲, 집 배 위		91
8	마주보다		길, 교량, 정, 누, 각, 당, 대, 언덕, 너럭바위, 산기슭, 산중턱, 산등성, 산정상, 바위절벽, 폭포주변, 나루, 숲, 집, 배 위	대면시 (평원법)	111
<b>각 조망점에 따른 다양한 조망행동의 1작품 당 평균 조망횟수 = 6.89개 ≈ 약 7지점</b>					<b>합= 689</b>

〈표2〉정선의 진경산수화 100점에 묘사된 조망 시점과 조망행동<sup>107)</sup>

강영조와 배미경의 연구를 토대로 작성된 위의 표를 보면, 정선의 진경산수화 100점 속에 포착된 조망점으로 길, 교량, 정(亭), 누(樓), 각(閣), 당(堂), 대(臺), 언덕, 너럭바위, 산모퉁이, 산기슭, 산중턱, 산등성, 산정상, 바위절벽, 폭포주변, 개울가, 나루, 숲, 집, 배 위로 총 21군데가 선정되었다. 이 중에서 그림 속 경물의 정황을 보아 올려보다, 내려보다, 바라보다, 둘러보다, 언뜻 보다, 넘어보다, 사이로 보다, 마주보다의 총 8가지의 조망 행위를 추출하고 조망 점에 이들 조망 행위의 상대빈도를 조사한 것이 위의 표이다. 위의 표에서 그림 100점에 해당하는 총 조망 횟수는 689번이며 이를 1점당 평균으로 계산하면 약 7번의 조망 횟수를 얻을 수 있다. 이러한 결과를 토대로 본다면 정선의 진경산수화에는 적어도 한 작품에서 평균 7군데의 조

107) 이 표는 강영조·배미경, 앞의 논문, 8쪽에 있는 〈표3. 진경산수화에 묘사된 조망점과 조망행동의 상대빈도〉와 10쪽의 〈표4. 조망행동에 특화된 조망점과 그 특성〉을 그대로 인용하여 본 연구의 특성에 맞게 재편집하고 평균 조망 횟수를 계산한 것이다.

망 시점이 있고 그에 따른 조망 행동이 이루어지고 있다는 것을 추측할 수 있다. 물론 이것은 100작품을 평균한 것이고 또 인물이 암시되는 조망점만을 선정한 것이므로 꼭 그러한 결과가 나오는 것은 아니라는 것을 알 수 있다. 그렇지만 위의 결과는 정선의 그림 속에 다양한 조망 시점이 존재하며, 이러한 적극적인 조망 행동을 통해 물성을 관찰하고 체득한 인상들을 한 화면 속에 구사하려 했음을 보여준다.

실경의 다양한 조망 시점을 통해 작가의 주관적 인상을 보여주려는 정선의 시도들은 이 시기 중국의 실경을 답사하고 그것을 화폭에 담았던 황산파(黃山派) 양식에서 유사함을 찾아볼 수 있다. 중국 안휘성에서 활동하여 안휘파(安徽派) 화가들로도 지칭되는 황산파는 이곳의 명산인 황산 명승의 기이한 특정 장소를 포착하여, 이를 부각시키는 방식으로 그렸는데 이들의 표현은 매우 주관적이어서 마치 내면의 감정을 산수로 표현하고자하는 표현주의적 특징을 보여준다.<sup>108)</sup>



圖44) 홍인, <추색산수도>, 청, 지본수묵, 높이122cm, 하와이 호놀룰루 미술아카데미  
圖45) 매정, <황산도>, 청, 화첩, 지본담채, 32.2×43.2cm, 안휘성 박물관

이들 황산파 중 하나였던 석도(石濤, 1642-1707)는 “그림은 세상의 변화와 변형을 다스리는 큰 법이다. …붓과 먹을 사용하여 천지만물을 그리는 것이며 아(我)에서 노닐게 만드는 것이다”<sup>109)</sup> 라고 함으로써 사물을 보는 관점이

108) 이들 황산파에 대한 자세한 논의는 高蓮姬, 「安徽派 繪畫樣式의 形成과 <黃山圖>」, 미술사연구13호, 미술사연구회, 1999, 3-27쪽 참조.

109) 石濤, 『畫語錄』. 「變化章」, “夫畫 天下變通之大法也 山川形勢之精英也…借筆墨以寫天地萬物 而陶泳乎我也.”

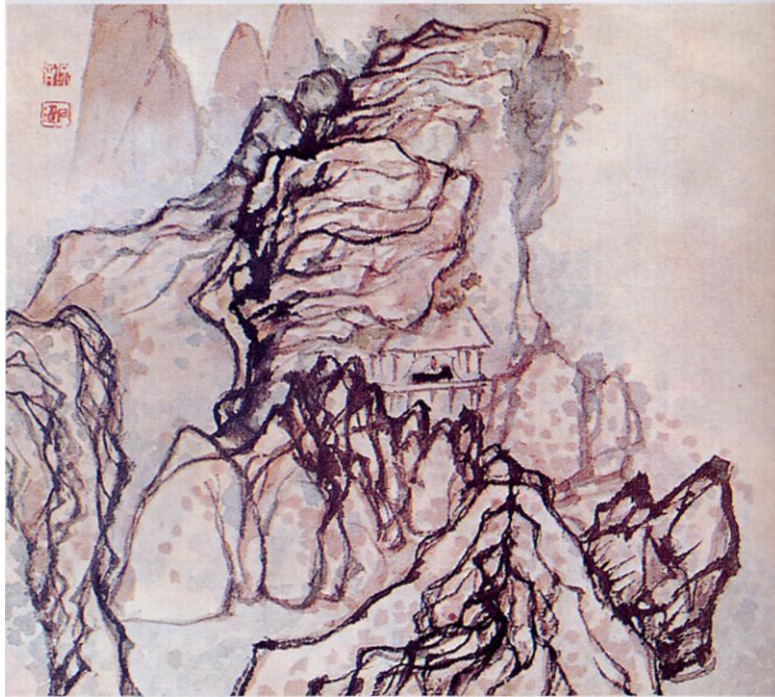


圖46) 석도, 〈산수〉, 청, 지본채색, 28×24cm, 미국 뉴욕 왕계천

화가의 주관성(我)에서 비롯된다고 보았으며, 산수라든가 고화법(古畵法) 등의 주어진 외부 세계를 담기보다는 자신의 회화적 창출에 보다 주목적을 두고 있음을 알 수 있다.<sup>110)</sup> 그런데 이러한 석도의 말을 빌어서 보고 또 이들 황산파의 그림과 정선의 그림을 비교해 보면, 정선의 화풍은 황산파보다는 훨씬 실경의 객관성을 토대로 이룩한 것이라는 생각이 든다. 황산파의 그림은 실경을 토대로 그렸다는 생각이 들지 않을 정도로 산수를 거의 추상화 처리하고 있으며, 당시 사상적으로 성행했던 양명학적 관점도 엿보인다. 양명학에서는 마음이 곧 리(心即理)라는 관점으로 인간의 주관성으로 만물을 파악할 것을 제시하였는데, 이들 화풍이 이를 대변하고 있는 것만 같다. 황산파의 이러한 분위기는 정선에게도 엿보이고 있지만 정선은 이들의 생각에 동조하기 보다는 조선의 산수를 통해 보다 독자화의 길을 걸은 것으로 판단된다. 정선이 다양한 조망 시점을 활용하여 회화적 조합을 통해 이룩한 화풍은 실경의 기반을 놓지 않고 있으며, 실경 속에 보이는 경물의 본질적인 성격을 부각시키는데 더 초점을 두고 있다. 즉 정선은 중국 실경산수화가 취했던 마음의 본질(心之理)이 아니라 사물의 본질(物之理)을 보여 주려한 것으로 파악되며, 이러한 관점은 당시 낙론계의 인물성동론의 입장, 그리고 상수학적 우주관을 공부하며 터득한 세계를 보는 눈을 통해 보다 조선적인 물리(物理)의 측면에서 다양한 조망 시점을 활용한 것으로 이해된다.

110) 陳傳席, 『中國山水畫史』, 江蘇美術出版社, 1988, 763-767쪽 참조.

## 4장. 조선적 우주론의 현현, 〈금강전도〉

### 1절. 〈금강전도〉의 원형(圓形)구도

4장에서는 앞서 2장과 3장에서 살펴본 데로 정선이 동시대 중국의 실경산수화의 흐름에 영향을 받았지만 중국과는 다르게 조선의 풍토를 반영하는 물리(物理)를 탐구하고, 조선의 전통적인 회화적 자료들을 토대로 그만의 독자적이면서도 차별적인 화풍을 이룩하고 있음을 널리 알려진 그의 〈금강전도〉를 통해 살펴보려고 한다.

〈금강전도〉의 구도를 살펴보면, 정선의 다른 그림들과도 다르게 독특한 원형 구도를 취하고 있다. 이렇게 한눈에 금강산이 들어오는 원형 구도를 잡기 위해 실제로 이태호 교수가 금강산을 답사한 바에 의하면, 앞서 본 〈단발령망금강〉이 멀리서 조망한 내금강 전경을 담고 있기에 단발령에서 〈금강전도〉의 전경을 찾아보려고 했지만 여기서는 금강산의 계곡들을 들여다 볼 수 없다고 하였다. 또한 정선이 〈금강전도〉를 구상한 정양사 혈성루 터에 직접 서보니 대·소 향로봉, 법기봉, 중향성, 비로봉, 혈망봉 등이 한눈에 들어왔지만 〈금강전도〉와 같은 구도는 전혀 잡히지 않았다고 하였다.<sup>111)</sup> 이와 같이 실제 금강산의 어디에서도 잡히지 않는 이러한 〈금강전도〉의 원형구도는 어디서 연원하는가? 이를 알아보고 그것에 담긴 의미를 해석하기 위해, 우선 이러한 구도에 영향을 준 당시 조선의 전통적인 회화 양식은 무엇이고 이러한 회화 양식들이 정선이 추구하고자



圖47) 정선, 〈金剛全圖〉, 국보 217호, 지본단채, 130.8×94.0cm, 삼성미술관 LEEUM

111) 이태호, 「겸재 정선의 실경 표현 방식과 〈박연폭도〉」, 『조선후기 그림의 기와 세』, 학고재, 2005, 74쪽.

했던 작품 세계와 연관하여 어떤 유사성을 갖고 있는지 알아보려고 한다.

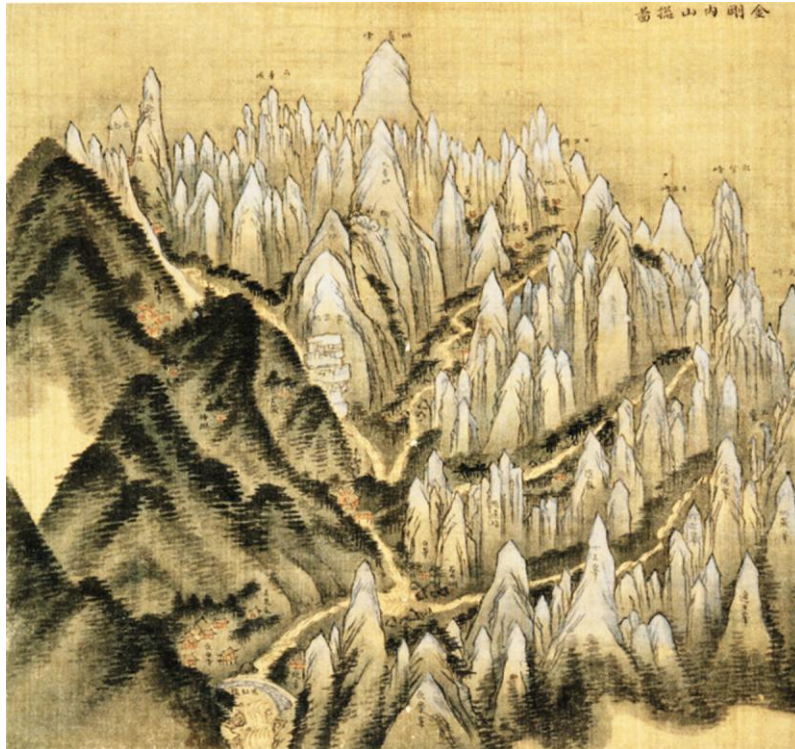


圖48) 정선, 〈金剛內山總圖〉, 《신묘년풍악도첩》, 1711, 비단에 엮은 색, 국립중앙박물관

완벽한 회화적 분위기를 자아내는 〈금강전도〉를 언급하기 전에 이와 같은 소재와 유사한 구도를 갖고 있는 지도식 그림인 〈금강내산총도〉를 볼 필요가 있다. 정선이 35세 되던 해(1710년)에 그의 친구 이병연이 금강산 초입인 김화(金化) 현감으로 부임하면서 바로 그 다음 해인 신묘년(1711년)에 정선이 아마도 처음 금강산을 방문하면서 그린 《신묘년풍악도첩(辛卯年楓岳圖帖)》 속에 금강산의 모습을 한 눈에 알아볼 수 있도록 〈금강내산총도〉가 들어있다. 정선이 그림을 그린 이후 비교적 초반부에 그린 이 〈금강내산총도〉에는 금강산의 이름난 봉우리와 명승지들을 부각시키고 그 위에 그 장소의 명칭을 적어 선명하게 제시하였다.<sup>112)</sup> 정선의 회화 시기 중 이보다 훨씬 원숙한 시기에 그려진 〈금강전도〉는 다년간의 금강산 유람 이후 초기의 〈금강내산총도〉의 지도식 틀을 기반으로 한 것임을 알 수 있다.<sup>113)</sup> 정선 보다 후대에 그려진

112) 명승지의 이름을 지도식으로 써넣는 방법은 중국의 관화, 〈황산도〉에도 볼 수 있으나, 이를 지도처럼 회화로 바꾼 예는 중국의 어느 문인화가에게도 찾아볼 수 없다.

113) 〈금강전도〉의 제작 시기는 그동안 〈금강전도〉의 題詩 아래 써있는 甲寅冬題라는 예서체의 표기 때문에 정선이 59세 되던 甲寅年 겨울, 즉 영조 10년(1734년) 동지에 금강산의 겨울 모습을 그린 것이라고 알려져 왔다. 그런데 강관식은 제시의 글자체가 〈금강전도〉 속에 정선이 써 넣은 標題 金剛全圖와 다르고, 또 내용으로 보아 제시는 〈금강전도〉를 소장하거나 감상한 사람이 써놓은 것이기 때문에 이 제시 아래 있는 갑인동제는 소장가나 감상가가 제시를 쓴 년도라고 주장하였다. 그래서 그는 갑인동제의 년도를 1734년보다 한 甲子 뒤인 정선의 사후

금강산의 지도이기는 하지만 고려시대 이후 유명한 불교 성지였던 금강산의 주요 사찰을 표시한 <금강산사대찰전도>을 보면 사찰을 중심으로 각각 원형의 공간을 연출하고 그곳에 가는 길을 붉은 선으로 표시한 것을 볼 수 있다.



圖49) 필지미상, <金剛山四大刹全圖>, 1889, 목판본, 105×69.5cm, 영남대학교박물관  
圖50) 필지미상, <江陵五臺山地圖>부분, 19세기, 채색필사본, 95×56.3cm, 영남대학교박물관

목판본으로 대량으로 유포된 이 지도를 통해 보아 금강산은 주요 명승지로서 고려말부터 각광받던 곳이었으므로 정선이 살았던 당시에 이러한 금강산 지도가 있었을 것이라 추측을 해볼 수 있다. 좀 더 이해를 돕기 위해 19세기 <강릉오대산지도>를 보면 확실히 오대산의 지리를 한눈에 파악할 수 있는 원형 구도로 그린 것을 알 수 있다. 그런데 이 지도의 원형 구도를 자세히 들여다보면 이것이 우리나라 사람들이 공간을 바라보는 오랜 개념인 풍수지리적 관점으로 그려진 것임이 파악된다. 오대산의 산줄기들이 중심의 명당을 향해 모여 있고 이를 외곽의 산줄기가 병풍처럼 둘러싸고 있는 것은 우리나라의 풍수지리적 명당 구도에서 교본처럼 인식된 이미지이다.

1794년(정조 18년)이라고 추측하고 있다. 강관식은 <금강전도>의 제작년은 확실히 알 수 없지만 그림의 완숙한 필치로 보아 1734년 보다 후대에 그려진 것으로 제기하였다. 姜寬植, 「謙齋 鄭歡의 天文學 兼教授 出身과 <金剛全圖>의 天文易學的 解釋」, 앞의 책, 163-167쪽. 또한 정선이 금강산을 몇 번이나 여행하였는지는 아직 확실하게 알 수 없지만 여러 번 여행을 했음을 짐작할 수 있다. 이수미는 신묘년인 1711년에 정선이 금강산을 처음 방문한 것으로 추측하고 있으며, 확실한 기록은 정선은 그 다음 해인 1712년에도 이병연의 부친 李淩(1647-1720)과 이병연의 동생 이병성 등과 함께 금강산을 다녀왔으며, 이 후 1747년의 금강산 여행이 확인된다고 하였다. 이수미, 「정선 예술세계의 형성」, 위의 책, 19쪽.

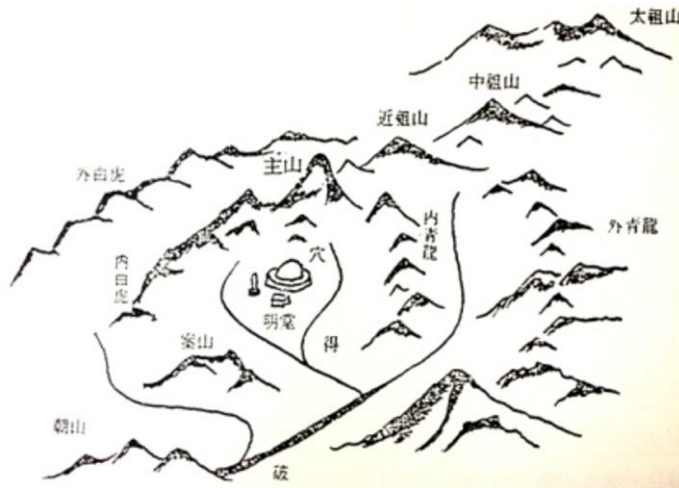


圖51) 〈主山과 그를 둘러싼 명당의 풍수지리적 구도〉



圖52) 전충효, 〈石停處士幽居圖〉, 17세기, 건본담채, 131.5×81.3cm, 박주환 소장



圖53) 필지미상, 〈越中圖·清冷浦〉, 18세기, 지본채색, 28.9×33.4cm, 한국정신문화연구원 장서각

풍수지리적 관점은 한국의 고지도(古地圖)에서 일괄되게 보이는 산수를 이해하는 방식인데, 옛 사람들은 땅에 음양과 오행의 이치가 있고, 그 이치에 따라 땅이 살아 있는 유기체처럼 연결이 된다고 생각하였다. 그렇기에 지도를 제작하는 사람은 그 생명체적 요소를 강조해서 그려야만 했으며 그래서 방위에 따라 오행의 색을 다르게 칠하고, 산과 강은 뼈와 혈관으로 이해하여 그 맥(脈)을 강조하여 그렸다.<sup>114)</sup> 물론 이러한 풍수지리적 기본 원리는 중국에서

114) 한영우 외, 『우리 옛지도와 그 아름다움』, 효형출판, 1999, 5쪽.



먼저 나타났고, 우리가 그 영향을 받은 것도 사실이지만 평지가 많은 중국 땅과 달리 국토의 7할이 산인 우리나라의 실정상 중국 이론의 기계적 도입에는 일찍부터 한계를 드러냈기에 지도 제작에서는 일찍부터 한국적 독지법(讀地法)이 발달하였다.<sup>115)</sup> 또한 풍수지리적 관점에서도 중국의 풍수는 형세론(形勢論)과 이기론(理氣論)이라는 양대 학파로 체계를 이루고 있었으나 우리나라에서는 형국론(形局論)이라는 독자적 풍수 정서를 신라 시대부터 갖고 있었다.<sup>116)</sup>

오랫동안 이렇게 우리의 산수를 이해하는 방식에 따라 조선시대 내내 실경을 그릴 때 지켜진 일반적인 기준은 풍수적인 관점에서 명소를 보는 것이었다. 음풍농월(吟風弄月)하기에 적합할 정도로 산수가 좋은 승경처, 즉 유명한 정자가 설치된 곳이거나 문인들의 별서(別墅), 정사(精舍), 은거지, 유적지, 절 등은 특히 이러한 관점으로 그려졌다.<sup>117)</sup> 17세기 후반 전라남도 화순에 살았던 석정처사(石停處士) 김한명(金漢鳴, 1651-1718)이 살던 주거지, 즉 선비로서의 유거(幽居)를 그림으로 재현한 <석정처사유거도>를 보면 이러한 풍수지리적 관점이 그대로 보여진다. 석정 정사 주변은 실제 광주읍성과 무등산, 적벽강 등을 토대로 풍수적 배산임수(背山臨水)의 구도로 연출된 것이다.<sup>118)</sup> 이러한 배산임수의 구도를 18세기에 명소 청림포(淸泠浦)를 그린 <월중도>를 보면 아주 과장되게 부각시킨 것도 확인할 수 있다. 정선은 다년 간 금강산을 다니면서 그가 앞서 그린 지도식 <금강내산총도>에 표기된 명소들을 하나하나 체험하고, 이들이 금강산 전체를 이루는 유기체들임을 인식하였을 것이다. 그는 풍수적 관점에서 이 각각의 명소들이 금강산이라는 총체를 이루는 음양오행적인 원소이고 이들이 마치 살아있듯이 재구성될 때, 금강산이라는 총체가 명확히 드러날 것이라는 생각을 실천한 듯하다.

실경을 그리지만 각각의 경물들에 의미를 두고 이를 화가의 의도대로 바라보는 태도는 풍수적 관점 외에 지도 자체가 갖는 특징에서도 파악될 수 있다. 그것은 <금강전도>에서 금강산의 원형을 둘러싼 주변 지역을, 어떠한 신비한 기운으로 표현하여 생략적으로 마무리한 표현에서 실마리를 잡을 수 있는데 이를 좀더 알아보기 위해 다음의 그림을 참고해 보자.

115) 한영우 외, 위의 책, 5-6쪽.

116) 장영훈, 『생활풍수강론-풍수지리와 전통건축』, 기문당, 2000, 13-17쪽.

117) 朴銀順, 『金剛山圖 연구』, 一志社, 1997, 170쪽.

118) <석정처사유거도>의 실제 경물과의 비교에 따른 풍수지리적 개념에의 고찰은 박은순, 「朝鮮中期 性理學과 風水的 實景山水畫」, 『사각문화의 전통과 해석-정재 김리나 교수 정년퇴임 기념 미술사논문집』, 예경, 2007, 389-417쪽 참조.



圖54) 한시각, 〈七寶山全景〉, 《北關酬唱錄》, 17세기, 견본채색, 30×46.5cm, 국립중앙박물관



圖55) 정선, 〈義禁府〉, 1729, 지본담채, 42.6×31.6cm, 일암컬렉션

위의 그림은 김수항(金壽恒, 1629-1689)이 1664년(현종 5년) 시험관으로 북관(北關, 지금의 함경도 길주)에 갔을 때 그곳의 실경산수를 그려 시화첩으로 제작한 《북관수창록(北關酬唱錄)》에 수록된 〈칠보산전경〉이다. 김수항은 정선에게 많은 영향을 미친 김창협·김창흡 형제의 아버지이기도 하기에 그의 개인적인 의뢰로 이루어진 이 시화첩의 그림 형식이 정선에게 회화적으로 미쳤을 영향도 짐작해 볼 수 있다. 계획도(契會圖)적인 성격을 띠는 《북관수창록》은 정선 이전의 실경산수화의 면모를 밝힐 수 있어 회화사적으로 많이 언급되는 작품집이다.<sup>119)</sup> 북관의 명승지인 칠보산(七寶山)을 그린 〈칠보산전

119) 한시각의 《북관수창록》과 정선 회화의 관계에 대해서는 李泰浩, 「韓時覺의 北塞宣恩圖와

경)은 정선의 <금강전도>와 유사한 원형 구도를 채택하고 있는데 이것은 북관이라는 지역적 성격을 더욱 효과적으로 강조하고자 지도의 형식을 적극적으로 활용한 예이다.<sup>120)</sup> 계획적으로 경물을 축소·생략할 수 있는 지도의 형식은 화면에 의도적으로 질서를 부여해 지리적 정보를 넘어 화가가 개인적으로 중요하게 생각하는 것이나 의뢰자의 사회·정치적 목적을 표출할 수 있게 한다.<sup>121)</sup> <칠보산전경>에서 칠보산을 둘러싼 산등성이를 원형으로 강조한 것은 풍수지리에 따라 이 지역의 명물인 칠보산을 부각시키기 위한 연출이고, 또한 주요 경물 외 주변 지역의 묘사는 주제를 더 돋보이게 하기 위해 생략한 것을 볼 수 있다. 이러한 표현은 정선이 실제 관아를 묘사한 <의금부> 그림에서도 나타나는데 정선은 한양의 즐비한 건물에 둘러싸인 의금부를 주제화하기 위해 주변의 많은 건물을 물이 번지듯이 표현하여 생략하였다.

<금강전도>에서도 금강산을 둘러싼 테두리를 선염으로 번지듯이 표현하여 금강산을 부각시키고 있는 것으로 보아 지도적인 생략 기법이 엿보인다. 그렇지만 <금강전도>에서 보이는 지도적인 기법은 그 방법적 측면을 넘어서 금강산이라는 물성을 보다 총체적이면서도 더 나아가 일종의 초월적인 신성 장소로 탈바꿈시켜 놓은 것 같다. 정선은 화가 특유의 감수성으로 이 지도적 방법을 그의 사상적 가치관에 맞게 활용한 것으로 파악된다.

이어 정선의 <금강전도>에 나타난 원형구도를 사상적으로 풀어보기 위해 이와 관련하여 성리학적 개념을 설파하려는 목적으로 산수를 그렸던 <무이구곡도(武夷九曲圖)>를 살펴보자. 주자가 은거(隱居)하며 강학(講學)했던 무이구곡을 이상적인 자연으로 담은 <무이구곡도>는 조선시대 내내 제작되었으며, 본래 중국 복건성 송안현에 위치한 무이산 계곡의 실경을 그린 그림이지만, 무이산 계곡의 절경을 노래한 주자의 「무이권가(武夷權歌)」(1184년)에 대한 감흥을 함축하고 성현을 기리기 위한 성리학적 의미가 상징화된 관념적 산수화로 전개되었다.<sup>122)</sup> 산수를 그렸지만 주자의 가르침이 상징적으로 처리되어 보는 이에게 그 의미를 파악할 수 있도록 그려진 <무이구곡도>는, 이미지화된다는 본연의 특성 때문인지 몰라도 『주역』의 도설(圖說)과 관련하여 그려진 그림이 많았다.<sup>123)</sup> 9개의 굽어 있는 산 전체를 묘사한 총도식(總圖式)

北關實景圖-鄭敳 眞景山水의 先例로서 17세기의 實景圖, 『정신문화연구』 제34호, 1988, 217-224. 참조.

120) 이경화, 「北塞宣慰圖 연구」, 『미술사학연구』 254, 한국미술사학회, 2007, 56쪽.

121) 이경화는 <북새선은도>를 통해 함경도라는 변방에 위치한 관아의 행사도는 행사와 더불어 관할 지역의 주요한 행정적 지형지물을 화면에 포괄하여 지역적 특수성을 강조하는 것이 중요하다고 설명하였다. 그래서 이러한 지역적 성격을 효과적으로 강조하고자 지도의 형식을 적극적으로 활용하였는데, 여기에 표현된 지형적 요소들은 그 지역의 지리적 정보를 전달하는 배경의 차원을 넘어 이 지역을 국가의 강역으로 규정하는 역할을 하게 된다고 하였다. 이경화, 위의 논문, 56쪽.

122) 姜信愛, 「朝鮮時代 武夷九曲圖의 淵源과 特徵」, 『미술사학연구』 254, 한국미술사학회, 2007, 5-6쪽.

〈무이구곡도〉에서 심하게 휘돌아가는 계곡의 굽이가 특히 상수학적 태극의 형상을 갖추고 있는 것을 확인하게 된다.



圖56 필지미상, 〈武夷九曲圖〉, 17세기, 지본담채, 112.5×93.3cm, 호림박물관

圖57 필지미상, 〈武夷九曲圖〉, 지본, 97×45cm, 최효삼 소장

17세기에 마치 민화(民畵)식으로 그려진 호림박물관 소장 〈무이구곡도〉를 살펴보면, 첩첩이 쌓인 산봉우리가 매우 도식적으로 처리되어 있으며, 그림 좌우 여백에 주자의 권가(權歌)가 적혀있다. 화면 아래의 중앙의 1곡(一曲)으로부터 S자로 심하게 커브를 돌며 화면 위쪽의 9곡(九曲)까지 올라가는 도상은 상수학에서 말하는 팔괘의 방위 배열 순서와 같다. 다만 배열 방향이 팔괘는 위에서 아래로 향하고 이 〈무이구곡도〉는 아래에서 위로 향하는 것만 다를 뿐이다.



圖58) 〈八卦의 방위 배열과 太極圖〉

123) 〈무이구곡도〉가 『주역』 과 그 상수학적 태극, 하도, 낙서 도상과 관련된 내용들은 姜信愛, 위의 논문, 15-17쪽을 그대로 인용하였다.

이런 <무이구곡도>와 상수학적 관련성은 최효삼 소장의 도표화된 <무이구곡도>에서 훨씬 잘 나타난다. 이 작품은 미로와 같이 복잡한 통로에 주자의 권가를 배치하여 구곡(九曲)의 승람을 상수화한 것이다.<sup>124)</sup> 이렇게 상수학을 토대로 산수를 바라보는 관점을 정선이 알고 있었고 또 그가 이러한 관점으로 <무이구곡도>를 직접 그렸다는 사실은, 정선이 하양현감 시절(1721-1726)에 그린 <무이전도(武夷全圖)> 족자를 본 적이 있다는 황윤석의 언급에서 확인할 수 있다.<sup>125)</sup> 정선의 화법이지만 너무 조야해서 그의 전칭(傳稱)작으로 보는 대구가톨릭대학교박물관 소장의 그림에서는 물이 휘돌아가는 포치(布置)에서 앞서 호림박물관 소장의 <무이구곡도>와 같은 팔괘의 흐름을 볼 수 있다.



圖59) 傳 정선, <武夷九曲圖>, 지본담채, 62.5×49cm, 대구가톨릭대학교 박물관

圖60) 조세걸, <籠水亭>, <谷雲九曲圖帖>, 1682 지본담채, 42.5×64cm, 국립중앙박물관

정선이 <금강전도>를 그리기 전에 이렇게 상수학적 원리들을 대입해서 경물을 보려던 시도들을 통해 금강산의 명소 배치와 구도가 그가 예전부터 관심을 두었던 상수학적 관심 하에 연출된 것이라는 증거를 확보하였다. 앞서 곡운(谷雲) 김수증이 그의 곡운정사(화음동정사)를 통해 상수학적 도상들을 실물 건축과 그 구성에 실현해보려고 한 점, 또 이런 성리학적 개념 하에 <무이구곡도>와 유사 개념의 《곡운구곡도첩(谷雲九曲圖帖)》을 당시의 화가 조세걸에게 의뢰한 점 등을 볼 때, 정선 시대의 김창협·김창흡을 비롯한 낙론계 인사들의 경세지학적 관점 속에 활발히 연구된 상수학의 분위기를 타고 정선은 화가로서 적극적으로 동참한 것으로 생각된다. 정선의 <금강전도>에 대한 상

124) 姜信愛, 앞의 논문, 17쪽.

125) 黃胤錫, 『頤齋亂藁』 권5, 책1, “初九日 雪晴 應鄉來要同行 向長城府中 得敬叟家臧 尤翁所書 朱詩二十大字 及鄭河陽歡所畫 武夷全圖簇子 … 及李判書秉常所書 朱詩二十大字 草書戒裝” 『한국학자료총서 3』, 한국정신문화연구원, 1994, 498쪽, 姜信愛, 앞의 논문, 19쪽 재인용.

수역학적 해석은 그동안 유준영, 오주석, 조민환, 강관식 교수에 의해 연구되어 왔다.<sup>126)</sup> 특히 강관식 교수는 정선의 천문학 겸교수 출사의 자세한 과정을 밝히고 <금강전도>를 김석문의 『역학이십사도해』와 관련하여 풀고 있어 본 연구에 많은 시사점을 주었다. 여기서는 강관식 교수의 연구를 참고하여, 김석문이 조선후기적 우주관을 『역학이십사도해』의 상수학 연구로 보여주었듯이 정선도 <금강전도>를 통해 그 시대적 우주관을 상수학적으로 보여주고 있음을 밝히고자 한다.

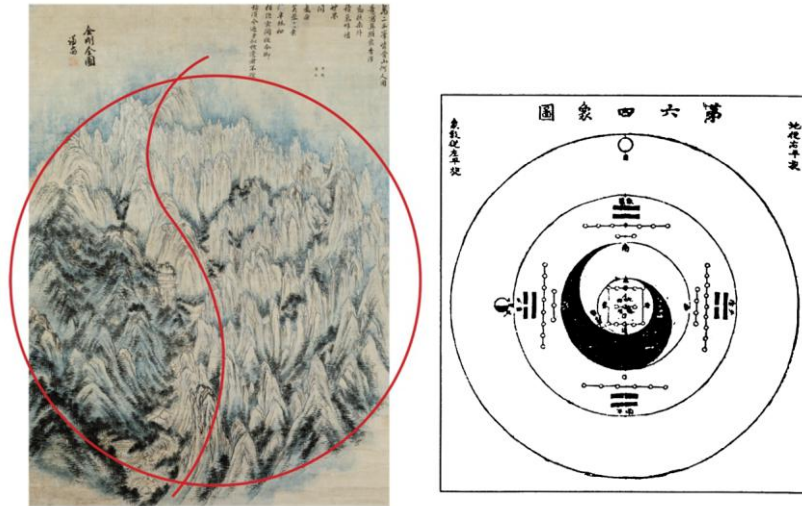


圖61) <金剛全圖> 속의 태극 곡선  
圖62) 김석문, <四象圖>(제6도), 『易學二十四圖解』, 1726

김석문은 김창흡의 문인으로서 김창흡의 격려를 받으며 『역』과 『성리대전』의 연구로 획기적인 조선 천문학의 길을 열었다는 것에서<sup>127)</sup> 정선이 이들 낙론계 인사들과 친하게 교류했던 것과 정선의 천문학 겸교수의 이력을 생각할 때, 『역학이십사도해』를 보았을 가능성이 많다. 김석문이 우주의 전 과정을 도식화한 『역학이십사도해』 중 제6도 <사상도(四象圖)>를 보면, 해(日)와 달(月)로 인해 음양이 비롯됨을 표시하고, 태극 속에서 양의(兩儀)가 나누어지는 모습을 <하도> 및 사상(四象)과 함께 표현하고 있다. 그는 그동안 『역』에서 추상적이고 관념적으로 다루었던 태극의 개념에서 벗어나 이 태극이 실제의 태양으로부터 비롯된 것이라는 것을 서양 천문학에서 말하는 태양의 위치에 따라 밤낮이 변하고 계절이 바뀌듯이 음양이 변하는 양상을 설명하고자 하였다.<sup>128)</sup> 김석문이 이렇게 현실 속의 객관적 실체로 음양을 파악하

126) 유준영, 「金剛全圖의 圖象과 象徵」, 『미술사학』 V, 미술사학연구회, 1993, 9-29쪽; 오주석, 「겨레를 기린 영원의 노래-정선의 <금강전도>」, 『오주석의 옛 그림 읽기의 즐거움2』, 숲, 2006, 101-145쪽; 조민환, 「太極陰陽論과 韓國傳統藝術의 美意識」, 『미학·예술학연구』 17, 한국미학예술학회, 2003, 93-268쪽; 강관식, 「謙齋 鄭歡의 天文學 兼教授 出仕와 金剛全圖의 天文易學的 解釋」, 위의 논문, 137-191쪽.

127) 유봉학, 앞의 책, 82쪽.

려고 했던 시도들은 또 다른 도식인 제5도 <양의도(兩儀圖)>와 제17도인 <남북주야수괘도(南北晝夜數卦圖)>에서 잘 드러난다. <양의도>는 음 중에 양이 있고 양 중에 음이 있는 현상을 설명하기 위해 주돈이의 『태극도설』에서 양의(兩儀) 부분 위에 태양과 달을 나타낸 것이고, <남북주야수괘도>는 일도(日道)가 적도로부터 23도 남짓 남쪽으로 기울어져 있을 때의 모습을 그린 것인데 이때의 음양 상태와 그에 따른 밤낮의 변화를 팔괘의 방위대로 표시한 것이다.<sup>129)</sup>

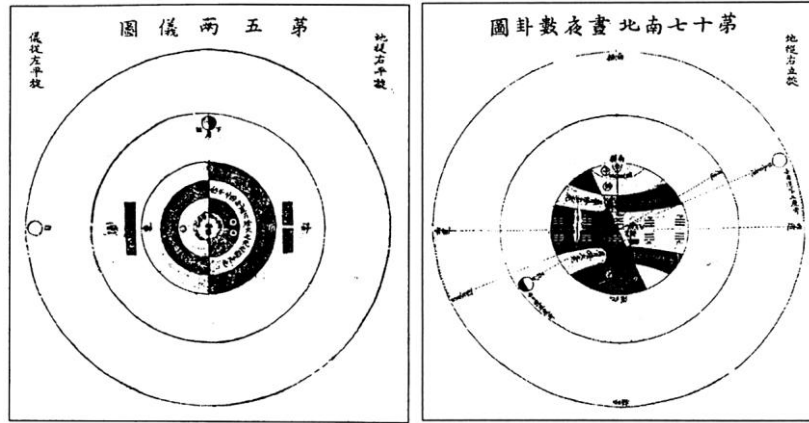


圖63) 김석문, <兩儀圖>(제5도), 『易學二十四圖解』, 1726

圖64) 김석문, <南北晝夜數卦圖>(제17도), 『易學二十四圖解』, 1726

정선의 <금강전도>와 김석문의 <사상도>를 비교해 보면 같은 원리로 도출된 유사한 그림이라는 것을 짐작해 볼 수 있다. 김석문이 상수학의 대전제인 부동의 태극에서 음양이 갈라지는 것을 도식화했듯이 정선은 금강산의 내산(토산)과 외산(암산)을 음양으로 상징하였고, 김석문이 추상의 태극이 아닌 실제 둥근 지구가 존재하고, 이 지구는 태양계에 속함으로서 태양의 영향 하에 벗어날 수 없다는 당시의 서양 과학적 지식을 보여주었듯이 정선은 실제의 금강산을 지구처럼 둥글게 묘사함으로서 실제 태양 아래 변모하는 물성의 변화를 묵법의 변화를 통해 묘사하였다. 김석문이 나타낸 24개의 도상들이 우주가 생성되어 수많은 변화를 거치다가 다시 근원으로 돌아가는 모습을 형상화했다면, 정선은 수많은 변화를 내포하고 있는 현재 우주적 과정 중에 있는 금강산의 물성을 탐구하여 음 속에 양이 있고 양 속에 음이 있는 변화무쌍한 그 본질성을 보여주려 하였다. 정선은 토산과 암산을 확실하게 이원적으로 구분한 것이 아니라 거친 수직준의 암산 속에 부드러운 필치의 수목을 그려 넣었고, 또 습윤한 토산 속에 간간히 암산의 형태를 묘사함으로써 자연의 조화는 단순하게 이루어진 것이 아니라고 말하는 듯하다.

128) 장숙필, 『김석문의 易學二十四圖解』, 앞의 책, 298쪽.

129) 장숙필, 『김석문의 易學二十四圖解』, 앞의 책, 297, 305쪽.

사상가로서 김석문이 거시적 우주체계를 일종의 행성계들의 생성과 소멸 그리고 그 순환을 도식으로 밖에 보여줄 수 없었다면 화가로서 정선은 그러한 원리를 보다 구체적인 경물을 통해 생생하게 재현하고 특유의 관찰력과 그 감각적 솜씨로 물성을 꿰뚫는 원리를 회화화했다고 볼 수 있다. <금강전도>는 여러 번의 기행사경으로 금강산의 명소들을 답사하고 그들의 생생한 인상을 체득적으로 경험한 정선이 금강산의 다채로운 풍경을 연출하는 명소 곳곳의 특성들을 기억해 두었다가 상수학적 원리에 맞게 재구성한 것이다. 이것은 상수학과 마찬가지로 풍수적 관점에서도 물성을 일종의 살아있는 유기체로 파악하기 때문에 우주에 떠있는 별이든, 천지 만물이든, 산수 경물이든 상관없이 인간 밖에 있는 이것 자체로 큰 의미를 가진다는 물성의 이해 방식이기도 하다. 정선은 상수학적 우주가 사이클을 갖고 순환한다는 의미에서 금강산도 4계절 동안 다양한 모습을 가지고 순환한다는 것을 염두해 두었을 수도 있다. 물론 <금강산도>는 이른 봄의 금강을 묘사한 것으로 알려져 있지만, 여름에는 봉래, 가을에는 풍악, 겨울에는 개골산의 모습으로 탈바꿈하고 이것을 1년이라는 사이클로 순환하는 원형적(圓形的) 도식을 갖는다는 것에 우주적 사이클을 말할 때 그려지는 원형 구도를 채택했다고 볼 수 있다.

원형 구도로 보여지는 <금강전도>는 회화적으로는 지도식 구성, 무이구곡도적인 구성에서 비롯되었지만, 당시 상수학적 원리를 따라가면 명승지의 아무리 변화무쌍한 자연일지라도 일종의 주기와 패턴을 가지면서 우주적 질서를 함의하고 있다는 것을 암시한다. 그러므로 <금강전도>의 원형 구도는 당시 우주론에서 획기적인 논의의 대상이었던 둥근 지구 속의 하나의 둥근 땅 즉 금강산의 모습이며, 태초의 우주의 시작에서 소멸 반복되는 순환 사이클의 원형 도식이기도 하고, 관념적이며 추상적인 태극의 모습을 사실적으로 밝혀낸 태극적 원이기도 하다. 그리고 여기에 모든 물성이 뻗뻗함과 성김, 진함과 흐림, 밝음과 어두움, 길고 짧음, 크고 작음 등의 음양적 변화를 바뀌가면서 우주적 본질을 이루고 있다는 것을 꿰뚫은 정선이 이를 가장 적당하게 설명해 줄 수 있는 금강산을 통해 말하고 있는 것이다.

## 2절. <금강전도>의 전지(全知)적 시점

정선이 1740년대 전후로 추정되는 시기에 그린 간송미술관 소장인 <풍악내산총람(楓岳內山總覽)>은 <금강전도>와 조형적 특성이 유사하여 널리 비교된다. <풍악내산총람>은 앞서 본 <금강내산총도>처럼 지도식으로 지명이 표기되어 있고 구도에서 더 비슷한 면모를 보여 이를 토대로 <금강전도>에 등



장하는 명소의 조망 시점을 유추할 수 있고, 거기서 받은 인상을 어떤 식으로 조합을 했는지 파악할 수 있다.

〈풍악내산총람〉의 기본 골자는 금강산 전체를 읊은 김창흡의 「봉래가(蓬萊歌)」와 유사한 구조를 보이는데, 「봉래가」는 김창흡이 금강산 기행의 기억을 기유시로 읊은 것이다. 「봉래가」에서 보이는 명승지 소개는 장안사(長安寺)에서 시작하여 장안사 입구의 울창한 잣나무, 이 후 향로봉(香爐峰)과 만폭동(萬瀑洞), 구룡연(九龍淵), 천일대(天逸臺), 영랑재(永郎岾), 중향성(衆香城), 비로봉(毘盧峰) 등이 차근차근 읊어졌다.<sup>130)</sup> 이와 같은 지명의 모습이 〈금강전도〉에서도 유사하게 엿보인다. 화면 중심에서 계곡의 태극 곡선의 흐름을 따라 그림의 하단 오른쪽에는 커다란 아치형 다리 비룡교가 드리워져 있고, 이를 건너면 곧장 장안사로 이어진다. 장안사로 드는 길목에는 잣나무가 빼곡하다. 시선을 중심으로 읊기면 향로봉을 배경으로 자리잡은 표훈사와 만폭동을 지나게 되고, 거기서 왼쪽 위로 향하면 정양사로 이어진다. 가장 꼭대기에는 비로봉이 웅크리고 기세를 부리고 있다.

마치 〈금강전도〉를 보고 있으면, 이 노정을 따라 보는 이도 함께 금강산을 둘러보고 있는 느낌이다. 그런데 이렇게 화면 하단에서 위까지 순서대로 명소를 훑었지만 〈금강전도〉의 각 장소들은 일관된 시야로 확보된 것이 아니라, 앞서 보았듯이 정선의 우주적 관점에 따라 주요 명승지 마다 갖게 된 기억과 체험의 조합으로써 당연히 다시점으로 형성된 것이다. 이렇게 다시점으로 형성된 회화적 공간은 정확히 측정할 수 있는 객관적 거리로서의 공간이 아니라 보는 자의 관점이 포함된 공간, 즉 보는 이가 그 풍경의 어느 방향에서 시작하여도 동일시 될

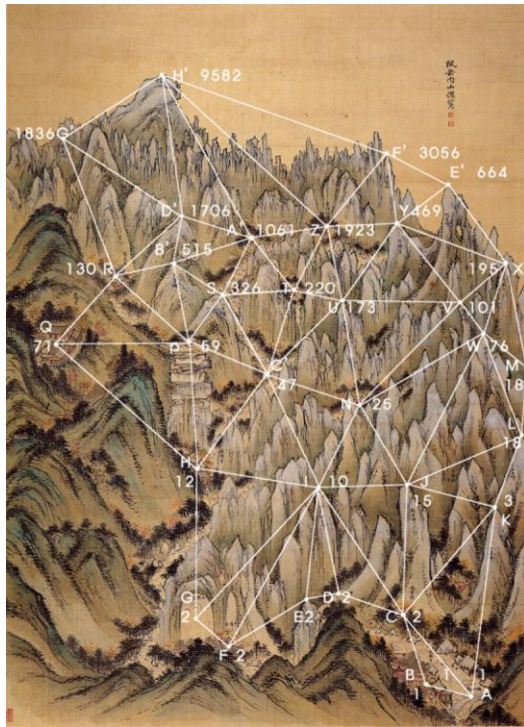


圖65) 〈풍악내산총람〉의 조망시점과 조망 행위의 경우의 수

130) 다음은 김창흡의 「蓬萊歌」 중 금강산의 장소명 만을 발췌하여 읊긴 것이다. 金昌翕, 『三淵集』 권2, 「蓬萊歌」, “蓬萊群峰羅碧天 世人強名萬二千 長安谷口列栢森 香爐峰前萬瀑深 九龍瀉碧三花春 別有高明天逸臺 靑靄忽永郎岾 白玉錯落衆香城 更奈毘盧何 天台四萬八千丈” 고연희, 앞의 책, 207-209에서 발췌.

수 있는 체험장으로서의 공간이다. <금강전도>의 공간 속에서는 금강산의 각각의 장소가 원형으로 짜집기 되어 있기 때문에 보는 이의 눈길이 사방팔방으로 뻗어나갈 수 있으며, 그곳의 높이와 깊이 또 앞으로 또는 아래로 펼쳐지는 전경들이 어느 경로로든 발산되고 수렴될 수 있는 비선형적인 경로를 갖게 된다.

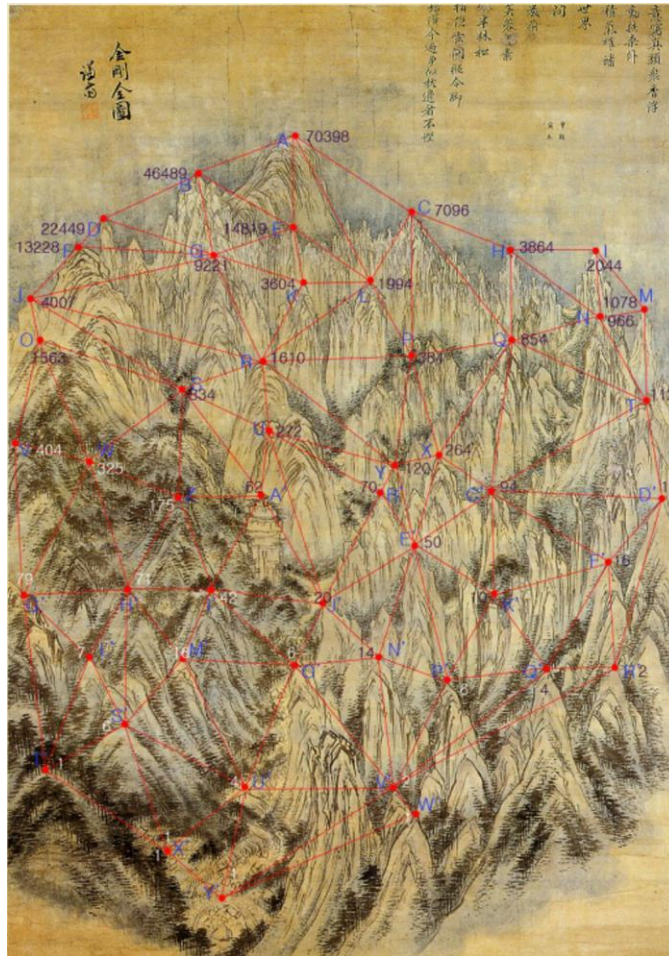


圖66) <금강전도>의 조망시점과 조망 행위의 경우의 수

위의 <풍악내산총람>과 <금강전도>는 앞서 정선의 다른 그림들을 토대로 살펴 조망시점을 주로 산정상과 사찰 지역으로 설정하여 금강산을 이 그림들에서 바라볼 수 있는 조망 행동들이 어느 정도 수치로 가능한지 경우의 수를 따져본 것이다. <풍악내산총람>은 정선이 이 그림에 명칭을 써놓은 장소만을 선정하여 조망시점을 설정하고 <금강전도>는 <풍악내산총람>과 비교하여 유사한 위치에 조망시점을 설정한 것이다. 이렇게 조망시점을 설정해놓고 화면 맨 아래의 비룡교에서 시작하여 화면 맨 위의 비로봉까지 방사형으로 뻗어가는 경로들이 중간 중간의 조망 시점을 거쳐서 과연 몇 개나 존재할 것인가를

수치로 환산한 결과, 〈풍악내산총람〉은 총 9,582개의 경우의 수가 도출되었고, 〈금강전도〉는 총 70,398개의 경우의 수가 도출되었다.<sup>131)</sup> 이것은 실제 금강산을 여행하는 사람들의 경로가 어떻게 진행되는 이 그림들을 보고 있는 관람자가 원형의 구도 속에 존재하는 조망 시점을 따라 자유자재로 이동하는 시선들로 훨씬 많은 조망 행위를 할 수 있음을 시사한다.

정선이 금강산을 답사하면서 경험적으로 체득한 물성의 조합들은 지도식 흔적이 명백히 있는 〈풍악내산총람〉보다 회화식으로 전환된 〈금강전도〉 안에서 훨씬 다채롭게 관람자가 경험할 수 있도록 유도한다. 이것은 조망행위의 경우의 수가 〈풍악내산총람〉보다 〈금강전도〉가 약 7배 정도로 많게 도출된 것에서 확인할 수 있다. 금강산의 웅장한 기세를 관람자가 체험토록 하기 위해 정선은 〈금강전도〉 속에 수많은 조망 시점을 설정해 놓음으로서 보는 사람 또한 그가 체험했던 것처럼 이 그림 속에서 조망 행위를 하도록 끌어들이고, 또 그림으로써 관람자에게 금강산을 시뮬레이션화 된 현실적 공간으로 느끼게 하고 있다.

시선을 따라가는 조망 행위가 증대될수록 관람자는 더 많은 금강산의 특성, 사물의 본질을 꿰뚫게 하는 시지각적인 경험을 할 수 있게 하며, 일방적인 시선의 흐름보다는 더욱 생생한 금강산의 절경을 느낄 수 있다. 정선은 이러한 조망 행위를 통해 사물의 본질에 보다 가깝게 인간이 다가갈 수 있도록 유도하며 인간 밖에 있어 인간이 알 수 없는 사물의 특성을 인간과 대등한 위치로 끌어올려 그 상황을 보다 생생하게 전달하는 것이다. 이러한 조망 시점의 설정과 조망 행위가 가능한 것은 〈금강전도〉가 원형의 공간으로서 비선형적 시선을 유도할 수 있는 형태로 구축되었기에 더 유용하게 전달될 수 있었다. 이러한 원형 구도 속에서 각각의 장소들은 어떤 것이 다른 것보다 특출난 중심적인 지위를 부여받지 않으며 각각의 평등한 지위 속에서 음 속에 양이 양 속에 음이 존재하는 제 각각의 물성을 드러내며 조화롭게 구성되어 있는 것이다.

한편 고대로부터 원형은 그 형태의 본질상, 시작도 없고 끝도 없다는 속성

131) 위의 〈楓岳內山總覽〉은 정선이 명승지의 이름이 써놓은 곳만을 정해 각각의 조망시점을 정했다. 조망시점 옆의 숫자들은 조망시점 A에서 조망시점 B로 갈 경우, 1가지의 경로가 존재한다는 것을 의미한다. 또한 조망시점 A에서 조망시점 C로 갈 경우는, A-C와 A-B-C 2가지 경로가 존재한다. A에서 K로 가는 경우는, A-K, A-C-K, A-B-C-K의 3가지 방법이 존재한다. 이런 식으로 비흥교에서 비로봉까지의 명승지의 코스를 가는 경로를 따져보면 총 9582가지의 경로가 도출된다. 김창흡의 「봉래가」를 토대로 한 코스를 생각해 보면, 비흥교(조망시점 A)→장안사(조망시점 B)→표훈사(조망시점 H)→정양사(조망시점 Q)→불정대(조망시점 P)→향노봉(조망시점 S, B', D')→비로봉(조망시점 H)으로 생각할 수 있으나, 이는 각각의 명승지를 거쳐 가는 방법 중 1/9582정도의 확률이다. 실제 가는 경로와 화면 밖의 관람자가 체험하는 총 9582가지의 조망 행위와 비교하면 이 원형 공간에서 도출된 조망 행위가 훨씬 다채로운 조망 행동을 취할 수 있음을 알게 된다. 이 〈풍악내산총람〉이 회화식으로 전환된 〈금강전도〉에서는 보는 이가 각각의 시점들을 따라 마치 각각의 장소들 속에 현존하는 체험자로 전환이 된다.

으로 인해 여러 분야에서 영원성, 완전성, 전체성 등을 설명하는데 적절한 도형으로 인용되어 왔다.<sup>132)</sup> 이러한 원형의 속성을 서양 문화에서 일반적으로 나타난 원형의 상징을 토대로 살펴보면 크게 두 가지로 분류된다. 하나는 중심점을 향하여 모든 방향의 축들이 가운데로 모여드는 경우와, 다른 하나는 중심점으로부터 무한한 방향의 축이 동일하게 확장되어 나가는 경우이다. 전자는 흔히 구심형이라고 불리우며, 후자는 확산형 혹은 발산형이라고 불리울 수 있을 것이다.<sup>133)</sup>

서양 문화에서 원의 이 두 가지 속성은 특히 건축을 토대로 각기 다른 방향에서 의미화 되어왔다. 중심으로 수렴되는 구심형은 신의 현존으로서 ‘신의 자기집중’을 뜻하며, 중심점에는 신이라는 존재가 놓여짐으로써 무한한 방향의 객체들이 신을 향하여 집중하는 의미로 상징화된 반면에, 발산형은 그 신으로부터 발산되어 원주 위의 창조물에 중점을 둔 의미에서 덜 신성한 세속의 공간으로 상징화 되었다. 이 발산형은 원주의 한 지점에서 선의 방향이 중심점이 아니라 각 지점으로 향한다는 데에서 이것은 신성함이 아닌 동등함, 즉 평등함을 가리키는 세속적인 의미로 파악되었다. 즉 발산형의 원형공간은 무한방향으로 똑같이 손쉽게 접근할 수 있는 특성을 가지기 때문이다.<sup>134)</sup>

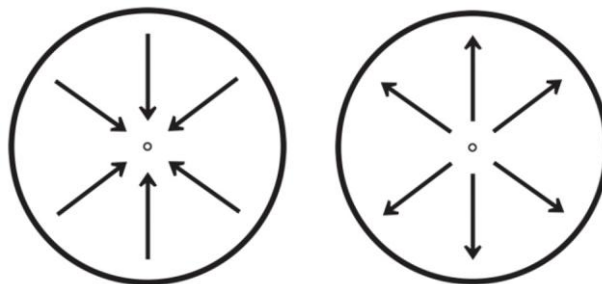


圖67) <구심형(신성의 위계 공간)과 발산형(세속의 평등 공간)>

이러한 원형의 상징체계에 <금강전도>를 대입해 본다면, 우선 앞서 <금강전도>가 무수한 조망시점을 가지고 물성을 인간과 평등하게 파악하기 위한 조망 행위를 설정했다는 것에서 발산형의 원형 특성으로 파악할 수 있을 것이다. 조선후기 보다 현실적으로 그 상황을 즐기면서 당시의 강렬한 자연의 인상을 현세적으로 담으려 했다는 점에서 보다 세속적인 분위기를 연상할 수 있는데 이것 또한 발산형 원형공간의 특징이라고 볼 수 있다. 그런데 이렇게 발산형 원형 공간의 특징이 <금강전도>에 보이는 것 이면에 다른 방향으로 <금

132) 남호현, 「근세 유럽 圓形建築에 나타난 공간미의 본질에 관한 연구」, 『미학·예술학연구』 8집, 한국미학예술학회, 1998, 211쪽.

133) 남호현, 위의 논문, 213쪽.

134) 남호현, 위의 논문, 214, 219쪽. 조르주 나타프, 김정란 역, 『상징, 기호, 표지』, 열화당, 1992, 81쪽.

강전도)를 의미화 해보면, 금강산이 신라시대부터 불교적 성지로서 각광받던 공간이라는 점과 또 정선이 이 원형 구도로 상수학적 우주 원리를 구체적으로 보여주려 했다는 점에서 <금강전도>가 구심형 원형 공간의 특징 또한 내포하고 있음을 알 수 있다.

금강산은 신라시대부터 산 자체로 민간 신앙의 대상으로 받아들여져 오다가 고려 명종대(1171-1197) 이후 불교적 성지로 인식되기 시작하였다. 고려 중기 무렵에 산 이름도 불교경전 『화엄경(華嚴經)』에서 빌려온 금강(金剛)으로 확정되었고, 골자기의 곳곳마다 사찰이 들어서고 봉우리마다 불보살의 명호(名號)가 붙여졌다. 금강산의 가장 높은 비로봉도 『화엄경』의 주불(主佛)인 비로자나불(毘盧遮那佛)에서 연유할 정도로 금강산은 불교적으로 중요한 의미를 지닌 산이었다. 중국인들도 ‘고려에 태어나서 금강산을 한번 보았으면’ 하는 시를 지었을 정도로 금강산은 누구나 보고 싶어하는 신앙적인 동경의 대상이 되었고, 이 후 금강산을 한 번 오르면 죽어서 악도(惡道)에 떨어지지 않는다는 믿음과 더불어 그것이 어려울 땐 그림을 구해 걸어놓고 간절히 예배하면 된다는 정도까지 신앙화 되었다.<sup>135)</sup> 정선이 살던 시기에도 금강산은 이런 불교 성지의 특성과 여기에 우리나라의 토속 신앙인 산악숭배 사상과 결합하면서 일종의 초월적인 종교적 공간으로 파악되었던 것 같다. 조선말기 현종대(1835-1849)에 홍석모가 지은 『동국세시기(東國歲時記)』(1849년)의 기록에 오월 단오 때 금강산 일만이천봉을 부채에 그리는 풍습이 있었다<sup>136)</sup>고 하는 것으로 보아 금강산이 일종의 신의 현현(顯現)된 공간으로 인식되었고 상징화된 도상으로서 사람들에게 반복적으로 각인된 장소였음을 확인할 수 있다. 앞서 구심적 원형 공간이 신으로 수렴하는 신성 공간임을 암시한다고 하였을 때, 동양의 대표적인 종교인 불교에서도 오랫동안 원을 불교적 의미의 함축 공간으로 사용하여 왔다.

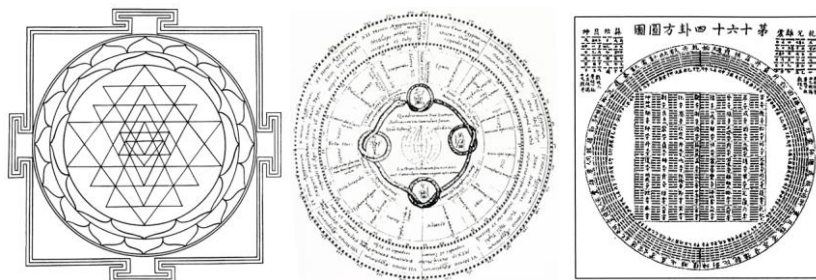


圖68) <불교적 만다라>      圖69) <이집트의 우로보로스>  
圖70) 김석문, <六十四卦方圓圖>(제10도), 『易學二十四圖解』, 1726

135) 金鐸, 「金剛山の由來와 그 宗教的 意味」, 『동양고전연구』 Vol. 1, No.1, 동양고전학회, 1993, 234, 242, 258쪽.

136) 이석호 역, 『東國歲時記(外)』, 을유문화사, 1969, 92쪽. 金鐸, 위의 논문, 258쪽 재인용.

위의 <불교적 만다라>는 종교적 해탈의 의미에서 정신적인 균형을 보여주는 구심체의 의미이며, 또 기독교와 조금 다른 의미의 종교상을 나타내는 이 집트의 우로보로스(Uroboros)는 종교적 완전성과 더불어 삶의 전체성, 심리의 등글어짐을 의미한다.<sup>137)</sup> 이러한 도상들이 추상적인 삶의 정신적인 개념들을 원형으로 도표화하고 원리화하여 보여준다는 측면에서 조선 후기 정선과 그 동료들이 생각했던, 다채로운 우주 만물의 물상들을 태극과 음양오행, 팔괘, 64괘라는 시공간의 틀을 이용하여 보여주려고 했던 상수학적 도상의 목적과도 상통한다. 이들은 현실 속에 지극히 변화무쌍하게 존재하는 사실들을 현실을 초월하는 하나의 원리 즉, 무엇인가가 구심을 향해 중심적 질서 체계를 갖고 있는 그 보이지 않는 양상을 시각화하길 원했으며 그로 인해 나타난 것이 이 구심형 원형 공간이라고 생각된다.

정선의 <금강전도>는 이러한 구심형 원형 공간의 특성과 발산형 원형 공간의 특성을 둘 다 내포하고 있음으로서 조선 후기 세계를 보는 원리적 틀을 유지하면서 그 속에 매우 경험적이며 살아있는 공간을 연출했다. 이러한 의미에서 <금강전도>를 바라보는 시점은 발산되며 비선형적인 조망 시점과 조망 행위를 갖고 있고, 이와 동시에 이것을 아우르는 세계관·우주관에서 비롯한 구심점 시점을 갖고 있다는 점에서 일종의 전지적(全知的) 시점을 갖는다고 볼 수 있다. 소설에서 전지적 시점은 작가가 서사 체계를 전체적으로 아우르면서 개별 사건과 등장인물의 심리를 자유자재로 묘사하여 관람자가 동일시하도록 유도하는 시점이다.<sup>138)</sup> 전지적 시점에서 독자(관람자)는 그 세부적 묘사로 인해 등장인물과 쉽게 동일시되지만 작가는 언제나 신적인 입장에서 전체 서사를 주도한다. 이러한 의미에서 <금강전도>는 당대의 현실과 물성을 관람자가 충분히 동일시하여 체험토록 유도하고 그것을 작가인 정선이 세계를 관통하는 상수학적 원리로 주도하고 있다는 점에서 전지적 시점으로 구성된 회화라고 볼 수 있을 것이다.

137) Erich Neumann, *The Origins and History of Consciousness, Part 1*, R. F. C. Hull(trans.) (Princeton: Princeton University Press, 1970/1973), 37쪽. 심리학자 노이만에 의하면 사람들이 정신적 균형이 깨졌을 때 무의식적으로 나타나는 도상이 圓形인데, 이러한 원형과 그의 대극 간의 내적 친화관계를 상징하는 가장 원초적 형상이, 원시적 용 또는 원형의 뱀이 자신의 꼬리를 물고 있는 형상인 우로보로스(uroboros, Ὀυροβόρος)이다. 천상의 뱀인 우로보로스는 고대 바빌론에서 알려졌으나, 후에는 종종 만다라로 묘사되기도 하였다. 그것은 영원성(Aion)과 거대함(Leviathan), 대양(Oceanus) 또는 태초의 신이 말하던 '나는 알파와 오메가이다' 라는 말로 표현되는 전체(All One)의 상징이다. Erich Neumann, 위의 책, 10쪽.

138) 류은숙, 「중학교 소설 단원 시점 분석」, 연세대학교 교육대학원 국어교육전공 석사논문, 1999, 13쪽.

## 5장. 천지의 운행을 형이상학적 원리로 풀어낸 산수, <인왕제색도>

### 1절. <인왕제색도>의 역학(易學)적 우주 구도

<금강전도>와 더불어 정선의 진경산수화의 대표작이라 할 수 있는 <인왕제색도(仁王霽色圖)>는 여름날 소나기가 내린 후 육상궁(毓祥宮) 뒤편 북악산 줄기의 산등성이에서 바라본 인왕산을 그린 것으로, 비가 개이는 인왕산(仁王山)을 장쾌하고 호탕한 필묵법으로 그려낸 만년의 걸작이다. 정선이 76세 되던 해인 영조 27년(1751년) 윤 5월 하순에 그린 것으로 정선이 노년 시기를 인왕곡(谷)에서 보내면서 완숙한 필치로 거주지 주변의 한양 경관을 그린 그림들 중 하나이다.

이 그림에서 주목되는 점은 인왕산의 거대한 화강암 덩어리를 중량감 있는 짙은 먹으로 크게 쓸어내려 비온 뒤의 인왕산의 괴량감을 극대화시킨 점이다. 실제 인왕산의 전경을 찍은 사진과 비교해 보면 초록의 짙은 나무 사이에 희게 부각되는 절벽의 모습이 검은 적묵(積墨)으로 명암이 뒤바뀌어 표현된 점을 알 수 있다. 또한 실제로 산봉우리를 둘러싸고 넓게 퍼져있는 산세를 좌우로 압축한 듯이 모아놓고 전경에 보이는 집의 크기와 한참 뒤쪽에 있는 인왕산의 크기를 비슷하게 설정해 놓고 있어 원근법적인 거리가 적용되지 않은 것을 알 수 있다. 오히려 <인왕제색도>의 전경, 중경, 후경의 거리감은 뒤로 갈수록 더 커지는 느낌을 주고 있어 정선이 주제인 인왕산을 부각시키기 위해 <금강전도>처럼 실경의 경물들을 화가의 눈으로 재구성하였음을 확인할 수 있다.



圖71) 정선, <인왕제색도>, 1751년, 국보 제216호, 지본수묵, 79.2×138.2cm, 삼성미술관 LEEUM



圖72) 〈인왕산의 실경 사진〉

〈인왕제색도〉를 들여다 보고 있으면 전경, 중경, 후경의 3단으로 구성된 화면은 세 전경 모두 일정한 산세의 흐름을 갖고 있으며, 이에 맞게 전경에서 중경, 중경에서 후경으로 넘어가는 지점에 일괄된 구름의 흐름을 연출되고 있음을 알 수 있다. 이러한 산세에서 연상되는 흐름은 S자를 낀 듯이 묘사되어 S자처럼 역동적으로 휘돌아가는 흐름을 타고 인왕산이 마치 살아 움직이는 느낌을 자아낸다. 이 S자의 곡선은 앞서 〈금강전도〉와 또 〈무이구곡도〉에서 살펴보았듯이 상수학적 태극 곡선을 이 〈인왕제색도〉에서도 적용시킨 것으로 파악된다.



圖73) 〈인왕제색도의 산세에 따른 태극곡선〉

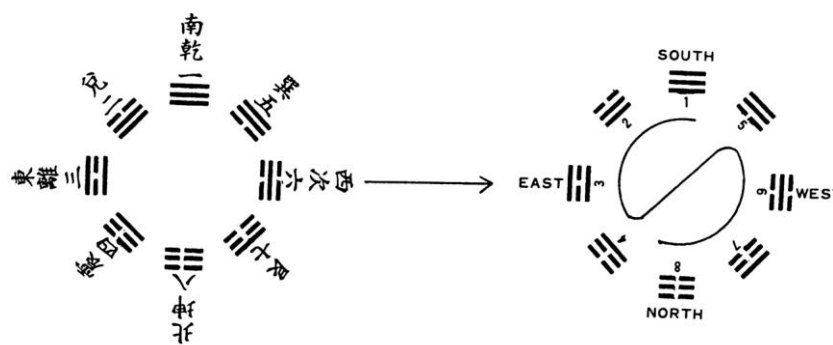


圖74) 〈복희팔괘를 방위 체계에 맞춰 배열한 도상〉



전체적인 구도의 흐름을 이 상수학적 태극 곡선에 맞추어 보면 인왕산의 산세와 농담의 대비에 맞추어 설정된 흐름과 일치함을 알 수 있다. 상수학적 태극 곡선은 앞서 잠깐 설명하였듯이 태초의 시작인 태극에서 양의(兩儀, 즉 음양)로 분할되면서 양의가 사상(四象), 사상이 팔괘(八卦)로 분화되는 이진법(二進法)적인 논리에서, 방위에 맞추어 원형으로 진을 세운 이 괘(卦)들의 순서를 따라가면서 생기는 흐름이다. 그렇기에 이 태극 곡선은 시간과 공간의 흐름에 따라 생성되는 자연의 순환적 질서로서 상수학의 기본 원리인 음양소식(陰陽消息)의 원리를 나타낸 것이다.

음양소식의 원리는 중국 한대(漢代) 이후 음양오행 사상의 성행과 자연 법칙을 중시하는 기풍에서 탄생된 상수학의 가장 기본이 되는 원리이다.<sup>139)</sup> 소식(消息)이라는 것은 일정량의 전체 속에 음과 양의 비율이 증감 또는 진퇴(進退)하는 것을 의미하며, 음이 물러서면서 양이 나아가는 것을 식(息)이라고 하고, 양이 쇠하면서 음이 나아가는 것을 소(消)라고 한다. 음양소식의 원리는 1년 동안의 계절 변화, 해와 달이 차고 기우는 것과 낮과 밤의 길고 짧음을 이러한 음양소식의 이치로서 설명하는 것으로 이 원리가 자연을 지배한다는 것이 상수학의 기본적인 생각이다.<sup>140)</sup>

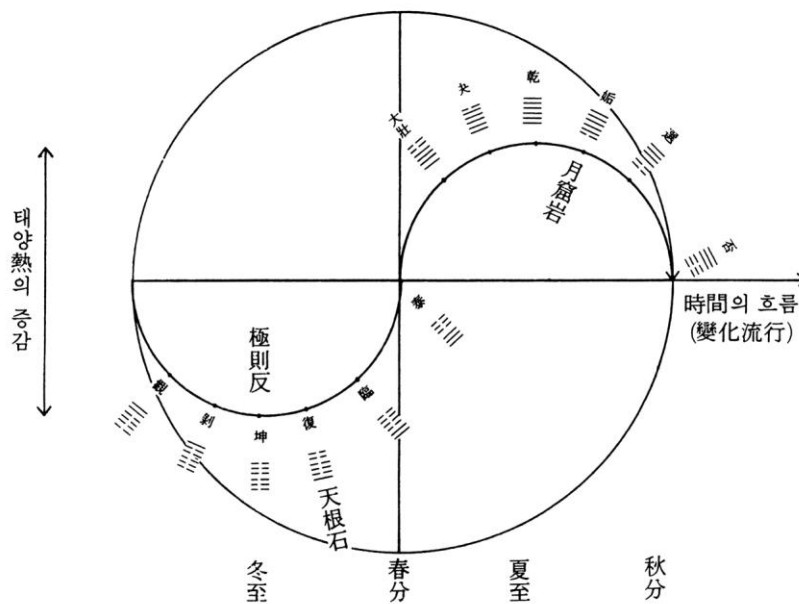


圖75) <12개월 음양소식도>

139) 鈴木田次郎, 위의 책, 165쪽.

140) 유준영, 『한국 전통건축의 기호학적 해석-華陰洞精舍를 중심으로』, 앞의 논문, 51쪽.

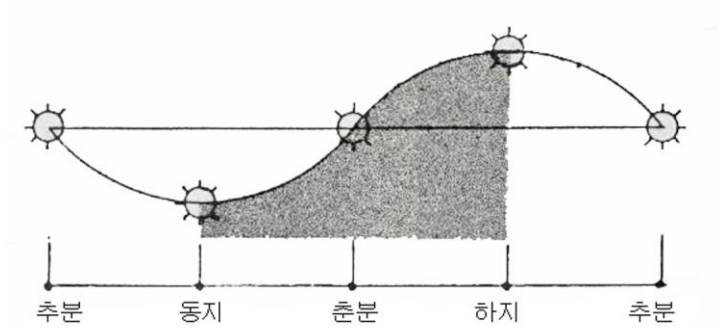


圖76) <계절의 순환에 따른 황도 곡선>

위의 <12개월 음양소식도>를 보면 계절의 흐름인 X축을 따라 시간이 변하면 태양의 증감인 Y축의 양이 태극 곡선의 흐름을 따라 변하는 것을 확인할 수 있다. 이것은 실제 자연 현상을 관찰하지 않고 매우 관념적인 상수학적 원리로 현상을 규정해 보는 것으로 생각될 수 있지만 지금의 과학적 측정으로 실제 태양의 높이가 계절에 따라 변화하는 것을 나타낸 황도 곡선과 비교하면 정확하게 이 태극 곡선과 일치하는 것을 알 수 있다. 황도(黃道)는 지구에서 태양을 관찰하면 태양이 지구를 중심으로 운행하는 것처럼 보이면서 천구상에 큰 원을 그리는데 이것을 황도라고 한다. 그런데 태양을 똑바로 쳐다보면서 관찰할 수 없으므로 옛 사람들은 비(碑)의 그림자의 변화로 그것을 관찰하였다. 비의 그림자를 통해 매일 일남중고도의 그림자를 1년간 측정하면 이것이 큰 파도의 모양으로 그림자가 길어졌다가 짧아지는 주기적인 변화를 나타내는데 동양의 옛 사람들도 이러한 방식으로 황도 곡선의 형태를 알았던 것으로 파악된다.<sup>141)</sup> 이러한 관찰을 토대로 상수학의 태극 곡선은 시간에 따라 변하는 태양의 증감을 궤의 변화로 전환하여 만물 변화의 이치를 파악해보려던 것이었다.

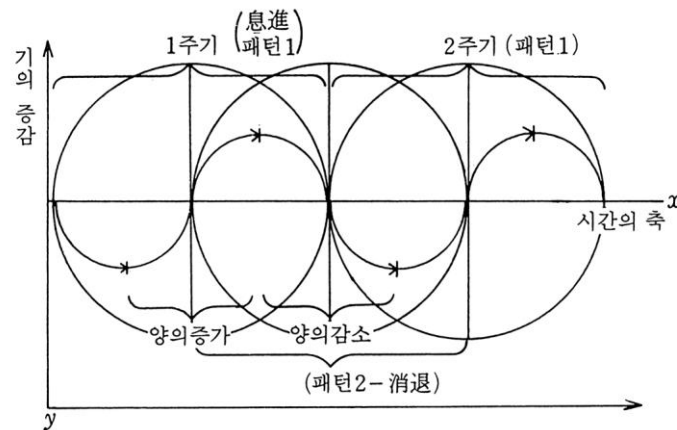


圖77) <상수학적 陰陽消息의 패턴>

141) 승민구, 『한국의 옛 조형의미』, 기문당, 1987, 71쪽.

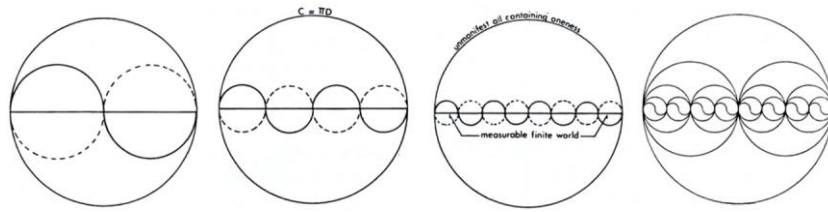


圖78) <태극도에 나타난 陰陽相錯의 교대 원리>

고대로부터 내려온 자연과 문화 속에 보편적으로 관통하는 기하학의 원리를 밝혀보려던 로버트 롤러(Robert Lawlor)는 이러한 태극도 속에 음양상착(陰陽相錯)의 교대의 원리가 기하학적으로 내포되어 있음을 설명하였다. 그는 정적인 평형으로 보이는 커다란 바탕의 원이 두 개의 대등한 부분으로 나뉘면서 4개, 8개 등으로 무한히 분할이 계속되면서 결국에는 작은 원의 원주와 직선이 육안으로 식별되지 않는 정도까지 계속될 수 있다는 것을 그림으로 나타내었고, 이 기하학적 수열 안에서 태초부터 끝까지 모든 차별적 속성들이 통일적으로 융합되고 있음을 보여주었다.<sup>142)</sup> 롤러가 그린 <태극도에 나타난 음양상착의 교대 원리>를 통해 보면, 이런 태극 곡선은 자연 만물이 수많은 변화를 내포하고 있지만 그 수많은 변화는 일종의 생성, 소멸 원리에 따라 전체적 궤를 갖고 있으며 이것은 순환을 통해 반복되고 있음을 알 수 있다. 정선이 이 <인왕제색도>를 통해 보여주고자 했던 바는 조선의 산수를 이러한 태극 곡선의 흐름처럼 상징하여 우리의 산세가 지닌 차별적 속성과 더불어 이를 관통하는 자연의 순환을 보여주고자 한 것이다.

그가 오랫동안 살면서 관찰한 이 한양의 인왕산은 풍부한 기운생동을 함축하고 있으며, 조선 왕실을 병풍처럼 두르고 있으면서 자연의 숨결을 전달하는 살아있는 유기체와 같은 존재였다. 정선은 그의 천문학적 관심과 그와 연관된 상수학적 관심을 산수에 적용시켜 음양소식의 원리가 이 인왕산에도 살아있듯이 재현되고 있다는 것을 그림으로 보여주었다. 그림 속에 나타난 인왕산의 모습은 비운 뒤에 습윤하고도 웅장한 기세를 나타내고 있지만 그가 오랫동안 관찰한 인왕산은 계절의 순환을 거치면서 다양한 모습을 갖고 있었을 것이다. 그렇지만 이렇게 다양한 모습을 간직한 인왕산의 모습 이면에는 자연 속에 음양이 서로 교차되면서 서로가 서로를 돋보이게 하는 조화로운 원리를 품고 있다는 것을 정선은 꿰뚫고 있었을 것이다. <인왕제색도>는 정선의 다른 그림보다 더욱더 농묵(濃墨)과 담묵(淡墨)의 다채로운 배치가 돋보이는 작품이다. 이 어둡고 밝은 회화적 기법은 실제로는 명암을 나타내고, 관념적으로는 물성의 각기 다른 두 면을 나타내는 음양의 회화적인 표현법이다.

142) Robert Lawlor, Sacred Geometry: Philosophy and Practice (New York: Thames and Hudson, 1982), 박태섭 옮김, 『기하학의 신비-기하학의 철학과 실제』, 안그라픽스, 1997, 42쪽.

〈인왕제색도〉는 급하게 꺾인 커브를 드러내며 존재하는 태극 곡선 아래 시간과 공간의 변화에 따라 인왕산의 고유한 토질과 수목이 제각기 살아있듯이 리듬을 보여주면서 조선 특유의 산세를 우주적 구도로 재현해 본 것이라고 할 수 있다. 이것은 태양이 지나는 길 황도 곡선처럼 천문학적인 사이클이 인왕산의 사이클로 재구성될 수 있음을 보여주는 사례이다.

## 2절. 〈인왕제색도〉의 와유(臥遊)와 내적 시점

〈금강전도〉가 지도식 구조도의 틀을 가져와서 화가의 세계관과 그 속에 품은 원리를 체계적 시스템으로 잘 보여주는 그림이라면 〈인왕제색도〉는 보다 회화적 기량을 맘껏 펼치면서 보다 자유로운 흥취를 보여주는 그림이다. 정선이 받은 인상과 체험으로 산수를 다채롭게 돋보이게 하는 조망 시점은 〈인왕제색도〉에 보다 원숙하게 적용되어 마치 다양한 조망 시점을 종합하고 있는 듯한 느낌을 준다.

이와 관련하여 김호년은 〈인왕제색도〉에 적용된 시점을 크게 1)심상 시점, 2)회전 시점, 3)이동 시점, 4)다각 시점, 5)이중 시점으로 분류하여 설명하였다.<sup>143)</sup> 이 절에서는 김호년의 논의를 참고하여 이 다섯 개의 시점을 본 연구의 방향대로 〈인왕제색도〉에 적용시켜 보고, 앞서 1절에 살펴본 태극 곡선과의 연관성과 더불어 조선후기 경화세족들을 중심으로 논의된 와유적 태도가 어떻게 이 〈인왕제색도〉에 드러나고 있는지 알아보겠다.

김호년이 제시한 위의 다섯 가지의 시점을 〈인왕제색도〉에 적용하여 풀어 보면 첫째, 심상시점은 인왕산을 어느 특정 지역에서 부감하여 스케치한 것이 아니라 심상의 인상을 토대로 구성한 화가의 내적 시점이라는 것이다. 전체적인 구도에서 고정시점을 적용시킨 것 같지만 앞서 설명하였듯이 전경에서 후경으로 가면서 점차 작아지는 원근법의 구성을 보여주는 것이 아니라 점차 커지는 역(逆)원근법의 구조를 보여주고 있는 것으로 보아 화가의 심상을 적용시킨 표현이라고 볼 수 있다.<sup>144)</sup>

둘째, 회전시점은 앞의 태극 곡선과 연결되며 인왕산의 산세를 통해 알아볼 수 있다. 실제의 인왕산의 전경은 앞의 사진을 통해 확인할 수 있듯이 이산의 스카이라인은 좀 더 완만한 곡선을 지니고 있다. 그런데 〈인왕제색도〉의 스카이라인은 이 완만한 곡선을 과장, 또는 생략함으로써 긴박하고 울동적인 곡선으로 표현되어 있다. 이것은 〈인왕제색도〉의 구도를 태극 곡선으로 파악

143) 金虎年, 「山水畫의 空間造形과 視點분석-겸재 정선의 진경을 중심으로」, 『예술계』 제3권, 1986년 4월호, 261-262.

144) 金虎年, 위의 논문, 261쪽 참조.

되었듯이 화면 위쪽의 중심을 기준으로 반원 두 개가 회전하고 있는 양상이다. 셋째, 이동시점은 인왕산의 산등성이를 보면 왼쪽의 산등성이와 오른쪽의 산등성이가 마치 팔을 오므리고 있듯이 형세를 이루고 있는 것으로 보아 각기 다른 조망 시점에서 바라본 전경을 재조합하고 있는 것을 알 수 있다. 실제 사진의 산등성은 자연스럽게 일률적인 방향을 취하고 있는데 〈인왕제색도〉의 산등성은 서로 교차하듯이 위치를 잡고 있어 이동 시점을 적용시킨 것으로 파악된다.

넷째, 다각 시점은 다시점으로 후경의 인왕산의 검은 절벽은 아래에서 위를 보는 고원법측 앙시(仰視)의 시점을 보여주며, 양옆의 산등성은 아래에서 위를 내려다 본 심원법, 즉 부감시(俯瞰視)로 연출되었으며, 또 화면 아래의 집들은 지붕의 각도로 보아 한 집은 부감시로, 다른 한집은 앙시로 표현된 것을 볼 수 있다. 다섯째, 이중 시점은 검은 절벽과 어우러진 여러 산세의 다이나믹한 변화로 인해 〈인왕제색도〉가 분명 평면 회화임에도 불구하고 입체적인 괴량감을 느끼는 환각적 작용을 불러일으킨다는 점이다. 즉 평면의 그림이 묵법의 변화에 따라 입체적인 실제 산의 모습으로 재현됨에 따라 2차원과 3차원이 이중으로 겹친 그림이라는 것을 알 수 있다.<sup>145)</sup>

이러한 다섯 가지의 시점이 적용된 〈인왕제색도〉는 무엇보다 이러한 다양한 조망 시점을 통해서 인왕산의 물성을 마치 살아있듯이 재현한다는 것이다. 이렇게 재현된 물상은 보는 이에게 일종의 흥분된 감정을 불러일으키게 되는데 이것은 너무 아름다운 절경을 보았거나 또 압도적으로 기괴한 절경을 보았을 때 인간이 본연적으로 느끼게 되는 감정이다. 정선과 경화세족들은 18세기 조선의 이름난 절경들을 찾아다니면서 그들 물상에서 본연적으로 갖고 있는 흥취를 보고자 하였고 또 이를 감상적 차원에서 와유하고자 하였다.

〈인왕제색도〉에 나타난 인왕산의 모습은 상수학적 원리를 함축한 물상의 조합이지만 이러한 조합에서 우리나라의 흥취는 당시 기유사에서 중요하게 생각하였던 흥상(興象)의 표출이었다. 흥(興)이란 일찍이 『시경(詩經)』에서 중요하게 다루었던 예술 방법이다. 여기서 이야기하는 흥은 발단(發端)과 비유(譬喻)라는 두 가지 측면의 의미가 있었고, 이 두 가지는 하나로 합하여지는데 이 후 시문학의 전개 속에서 더욱 중요한 쪽은 발단(起)의 의미였다.<sup>146)</sup> 이러한 발단, 즉 일으킴(興)은 절로 일어나는 것이 아니라 외물과의 접촉으로 감발하여 일어난다. 흥상이란 구체적 경물이자 그것의 표현이므로 시 작품에서는 외물의 형상에 기탁하여 나타난다. 따라서 흥상은 시 창작에서 실제에서 외물 대상에 대한 주체적 흥취의 체험과 이에 대한 시적 전달의 측면 모두를

145) 金虎年, 앞의 논문, 262쪽 참조.

146) 錢謙益, 『初學集』 권86, 「題顧興治偶在稿」, “詩之爲物 陶冶性情 標舉興會 鏘然如朱絃玉磬 淒然如焦桐孤竹 惟其所觸而詩出焉”, 고연희, 앞의 책, 164쪽 재인용.

내포하게 된다. 그 결과가 흥상이기 때문이다.<sup>147)</sup> 정선의 <인왕제색도>에서 보이는 이러한 흥상의 결과는 여러 시점의 조합으로 이루어진 것이다. 정선의 인왕산의 이모저모를 보고 즉 외물과 접촉을 하고, 얻어낸 흥의 감정을 여러 시점을 통해 그의 내적 심리에 적합하게 구축한 것이다.

이러한 그의 회화 창작 태도는 분명 김창흡과 그 문인들과 여러번 기행사경을 하면서 특히 그와 시화교류를 한 이병연의 관점을 여러 번 접하면서 당시 기유시의 시 창작의 태도를 회화로 적용시켜본 것이다. 진경산수화에서 화가가 실제 산수와의 접촉하는 것은 매우 중요하다. 이것은 진경산수화를 이루는 기본 토대이지만 실제 물상을 접촉하고 난 뒤의 흥취를 나타내는 것이 실경산수화가 아닌 진경산수화가 되는 이유이다. 정선은 화가로서 민감한 감수성을 가지고 사물을 예리하게 파악하고 그들을 흥상의 결과로서 도출하였다. 그러나 정선이 파악한 산수는 사물의 지위를 인간 감정의 매개자로서만 한정시키는 것이 아니라 사물 그 자체가 갖고 있는 그 본연의 성격을 그리고자 한 것으로 보인다.

정선과 함께 기행사경을 다녔던 문인들이 많이 속해 있었던 낙론계 인사들은 앞서 인물성동론을 주장하였다. 낙론계 인사로 다세계적인 우주관을 주장하였던 좀 후대의 흥대용의 말을 참고해 보자. 흥대용은 인물성동(人物性同)·성범심동론(聖凡心同論)을 주장하면서, 사람으로 보면 사람이 물(物)보다 귀하지만 물로서 보면 물이 사람보다 귀한 것일 수 있으며, 결국 하늘로서 보면 사람과 물이 똑같다고 하는 “인물균(人物均)”의 논리를 전개하였다.<sup>148)</sup> 또한 같은 낙론계 인사였던 연암(燕巖) 박지원(朴趾源, 1737-1805)은 “사물의 측면에서 나를 보면 나 또한 사물의 하나” 라고 하면서 민(民)·물(物)이 생겨나는 처음에는 그 구별이 없는 것이어서 민(사람)도 남이고 나고 할 것 없이 모두 물(物)이라 하였고, 이러한 생각을 사람의 위치를 상대적으로 격하시킨 인물막변(人物莫辨)의 논리로 정리하였다.<sup>149)</sup> 그는 소설 「호질(虎叱)」에서 “사람의 본성(性)이 선(善)하면 호랑이의 본성(性)도 선(善)하다” 고 하여 인성(人性)과 호랑이로 대표된 물성(物性)의 일관성을 말하였다.<sup>150)</sup> 이러한 낙론계 인사들의 태도는 조선후기 이전까지 절대시 되었던 인간의 도덕성과 윤리관 그리고 인간우위와 인간위주의 사고방식이 부정되고 인간의 지위가 상대화되고 있음을 보여준다.

이러한 조선후기의 분위기를 통해 보면 정선의 <인왕제색도>는 인성과 물성을 동시에 중요하게 생각하는 낙론적 입장을 회화적으로 담아내고 있음을

147) 고연희, 앞의 책, 164-165쪽.

148) 洪大容, 『湛軒書』內集補遺 권4, 「巖山問答」, 유봉학, 앞의 책, 95-96쪽.

149) 朴趾源, 『燕巖集』 권2, 「答任亨五論原道書」, 『燕巖集』 권7, 「愛吾廬記」, 유봉학, 앞의 책, p. 98.

150) 朴趾源, 『열하일기』, 「關內程史-虎叱」 참조.

확인하게 된다. 수많은 조망 행위와 조망 시점을 이용하여 그는 조선 산수의 가장 본질적인 측면을 그만의 화법으로 풀어가고자 하였다. 이러한 그의 시도는 그 시대의 사상과 더불어 소통하면서 그만의 작품관을 갖고 있었기에 열매를 맺을 수 있던 것이다. 그는 조선중기까지 다루지 않았던 회화적 소재를 선택하고, 또 조선의 풍토에 맞게 자생하는 산수를 적절히 표현할 수 있는 화법을 개발하면서 차별적인 작품 세계를 도출할 수 있었다. 이것은 그가 우주적 원리로 세상을 꿰뚫는 사상가이자 체득적으로 실물을 유달리 볼 수 있는 화가라는 동시적 자질을 가졌기 때문에 가능했던 것으로 판단된다.

## 6장. 결론

조선후기에는 활발하게 전개되는 경제·사회적 변화 속에서 이러한 변화하는 세계를 알아보기 위한 당시 사상가들의 치열한 모색 과정이 있었다. 특히 18세기 이후 권력을 장악한 노론계 인사들 중 진취적인 낙론계 사상가들은 인물성동론의 논쟁을 통해 본래 형이상학적인 성리학의 관념적 태도를 벗어나 조선의 산수와 물상을 보다 경험적으로 바라보려는 태도를 보여주었다. 또한 이 시기 서양과학의 전래는 종래의 우주관과 자연관의 대전제를 뒤흔들게 되는데 이들 낙론계 인사들은 이러한 가치관의 위기를 극복하기 위해 그들이 우주관을 보던 토대였던 상수학을 심화, 발전시켜 이를 조선의 천지만물에 대입해 봄으로써 이해하고자 하였다. 이러한 상황 속에서 정선은 이들 낙론계 인사들과 친밀한 교류를 통해 상수학에 대한 관심에 동참하였으며, 특히 천문학 관상감으로 출사했던 개인적 경력을 통해 그만의 상수학적 우주론을 정립·발전시키고, 이를 명물지학적인 측면에서 현실과 사회에 대입해 보려고 하였다. 이러한 시도들은 특히 정선이 진경산수화를 그리면서 꽃을 피우게 되었는데, 이 시기 산수경물을 답사하고, 관찰하여 표현하는 것은 곧 현실에 동참한다는 대리충족적인 실천으로 인식되었기 때문이다. 이러한 조선후기의 상황은 조선의 산수를 통해 화가로서 그만이 이룩할 수 있는 화풍의 실천을 가져왔다.

〈금강전도〉의 원형 구도는 이러한 역사·사회적 이해의 맥락 속에서 우리의 풍수지리적 지도의 관점으로 금강산을 총체적으로 재조명한 것이다. 풍수지리에서 산수의 생리를 살아있는 유기체로 파악하려고 했던 관점들은 상수학에서 산수, 자연, 천지의 음양오행적인 원소가 유기적으로 연결되어 순행한다는 관점과 유사한 것이었다. 이러한 원리에 따라 정선은 금강산을 여러 번 답사하면서 수많은 조망 시점으로 산의 이모저모를 관찰하고 이를 인간과 대등한 존재인 객관적인 실체로서 물상을 보고자 하였다. 그는 금강산을 통해서 음 속에 양이 있고 양 속에 음이 있는 변화무쌍한 그 물상의 본질성을 형상화하고자 하였으며, 이러한 관점에 따라 선별적으로 경물을 배치할 수 있는 지도적인 원형 구도를 선택하고 그 안에 우주의 생성과 소멸, 그리고 순환의 원리를 풀어내었다. 이러한 그의 의도는 조망 시점에 의해 보는 이에게 생생한 시지각의 체험을 가능하게 함으로 실현될 수 있었다. 화면에 구현된 수많은 조망 시점에 의해 〈금강전도〉는 구심점을 향해 수렴되고 확산되는 방향성을 갖게 되었다. 그리고 이러한 조망 행위의 방향성에 의해 구심형이라는 종교적이며 형이상학적인 원리의 공간과 발산형이라는 현실의 경험적 공간이라는 두 가지 특성이 이중적으로 중첩되는 독자적인 화면을 구축할 수 있었다.



〈인왕제색도〉에서는 인왕산의 산세에 따른 묵법의 변화로 상수학에서 음양이 교차되는 우주관의 원리를 보여주었다. 인왕산 중심 절벽의 적목의 괴량감에 대비되는 여백의 표현들은 S자를 낀 듯이 묘사되어 역동적으로 휘돌아가는 우리 산수의 살아있는 아름다움을 보여주었다. 상수학의 태극 곡선은 복희팔괘의 방위 체계에 맞춰 순차적으로 돌아가는 흐름을 보여주는 것이었는데 이는 시공간의 운행과 모든 천지만물이 일종의 음양소식의 원리에 따라 질서를 갖는 것을 의미했다. 정선은 이러한 음양소식의 원리에 따라 우리의 역사적 장소인 한양의 중심에서 조선 왕실을 병풍처럼 두르고 있으면서 자연의 숨결을 전달하는 인왕산의 실체를 묘사하고자 하였다. 이렇게 인왕산을 태극 곡선의 흐름과 유사하게 묘사하려했던 〈인왕제색도〉는 실제 천체에서 태양이 지나는 길인 황도 곡선과도 유사한 것이었으며, 천문학자였던 그의 경험을 토대로 조선의 산수를 천체의 운행으로 대입시켜본 것이었다. 여기에 그는 조선 산수가 갖고 있는 독자적인 풍토성과 역사적 숨결을 다양한 조망 시점을 통해 흥취의 관점으로 드러내고자 하였다. 이러한 그의 내적 시점으로 구현된 조망 방식은 보는 이에게도 인왕산의 실체를 실제 경험하는 것처럼 체득의 차원으로 인지하게 하였으며, 조선 산수의 가장 본질적인 측면을 그의 진경산수화를 통해 감지할 수 있게 하였다.

## 참고문헌

### 단행본

- 강명관, 『조선시대 문학예술의 생성공간』, 소명출판, 1999
- 고바야시 히로미쓰, 김명선 옮김, 『중국의 전통판화』, 시공사, 2002
- 고연희, 『조선후기 산수기행예술 연구—鄭澈과 農淵그룹을 중심으로』, 일지사, 2001
- 郭熙, 허영환 역, 『林泉高致』, 열화당, 1989
- 具萬玉, 『朝鮮後期 科學思想史 研究 I—朱子學的 宇宙論의 變動』, 혜안, 2004
- 로버트 롤러, 박태섭 옮김, 『기하학의 신비—기하학의 철학과 실제』, 안그라픽스, 1997
- 마이클 설리반, 김기주 옮김, 『중국의 산수화』, 문예출판사, 1992
- 朴銀順, 『金剛山圖 연구』, 一志社, 1997
- 박창변, 『한국의 전통 과학—천문학』, 이화여자대학교출판부, 2007
- 배우성, 『조선후기 국토관과 천하관의 변화』, 일지사, 1998
- 徐復觀, 權德周 外 譯, 『중국예술정신』, 東文選, 1991
- 송민구, 『한국의 옛 조형의미』, 기문당, 1987
- 藪內清, 俞景老 역, 『중국의 천문학』, 전파과학사, 1985
- 安輝濬, 『韓國繪畫의 傳統』, 문예출판사, 1988
- 오주석, 『오주석의 옛 그림 읽기의 즐거움2』, 솔, 2006
- 왕백민, 강관식 옮김, 『동양화구도론』, 미진사, 1991
- 유봉학, 『燕巖一派 北學思想 研究』, 一志社, 1995
- 유홍준, 『화인열전』, 역사비평사, 2001
- 李愛熙, 『朝鮮後期 人性·物性 論爭의 研究』, 고려대학교 민족문화연구소, 2004
- 이태호, 『조선후기 그림의 기와 세』, 학고재, 2005
- 장영훈, 『생활풍수강론—풍수지리와 전통건축』, 기문당, 2000
- 조르주 나타프, 김정란 역, 『상징, 기호, 표지』, 열화당, 1992
- 한국사상사연구회, 『圖說로 보는 한국 유학』, 예문서원, 2000
- 한영우 외, 『우리 옛지도와 그 아름다움』, 효형출판, 2005
- 洪善杓, 『朝鮮時代 繪畫史論』, 文藝出版社, 1999
- 鈴木田次郎, 『漢易研究』, 東京: 明德出版社, 1963
- Erich Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, Part I, R. F. C. Hull(trans.) (Princeton: Princeton University Press, 1970/1973)

### 논문

- 姜寬植, 『謙齋 鄭澈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, 미술사학연구회, 2006
- \_\_\_\_\_, 『光州 鄭門과 壯洞 金門의 世交와 謙齋 鄭澈의 〈淸風溪〉』,

- 『美術史學報』 26, 미술사학연구회, 2006
- 姜信愛, 「朝鮮時代 武夷九曲圖의 淵源과 特徵」, 『미술사학연구』 254, 한국미술사학회, 2007
- 강영조·배미경, 「겸재 정선의 산수화에 나타난 조망행동—진경산수화 100엽을 대상으로」, 『韓國造景學會誌』 Vol.30, No.5, 한국조경학회, 2002
- 高蓮姬, 「安徽派 繪畫樣式의 形成과 〈黃山圖〉」, 미술사연구13호, 미술사연구회, 1999
- 金明仙, 「『芥子園畫傳』 初集과 조선 후기 남종산수화」, 『미술사학연구』 210호, 한국미술사학회, 1996
- 김인규, 「조선후기 實學派의 自然觀 형성에 끼친 漢譯西學書의 영향—『空際格致』와 『談天』을 중심으로」, 『한국 사상과 문화』 제 24집, 한국사상문화학회, 2004
- 金鐸, 「金剛山의 由來와 그 宗教的 意味」, 『동양고전연구』 Vol. 1, No.1, 동양고전학회, 1993
- 金虎年, 「山水畫의 空間造形과 視點분석—겸재 정선의 진경을 중심으로」, 『예술계』 제3권, 1986년 4월호
- 남호현, 「근세 유럽 圓形建築에 나타난 공간미의 본질에 관한 연구」, 『미학·예술학연구』 8집, 한국미학예술학회, 1998
- 류은숙, 「중학교 소설 단원 시점 분석」, 연세대학교 교육대학원 국어교육전공 석사논문, 1999
- 문중앙, 「16, 17세기 조선우주론의 상수학적 성격—서경덕(1489-1546)과 장현광(1554-1637)을 중심으로」, 『역사와 현실』 34, 1999
- \_\_\_\_\_, 「18세기 조선 실학자의 자연지식의 성격—상수학적 우주론을 중심으로」, 『한국과학사학회지』 21-1, 한국과학사학회 1999
- \_\_\_\_\_, 「조선후기 실학자들의 과학담론, 그 연속과 단절의 역사—기론(氣論)적 우주론 논의를 중심으로」, 『정신문화연구』 제26권, 제4호, 한국정신문화연구원, 2003
- 박은순, 「寫意와 眞境의 경계를 넘어서: 겸재 정선 新考」, 『개관1주년 기념 학술심포지엄 '정선의 삶과 예술'』, 겸재정선기념관, 2010
- \_\_\_\_\_, 「朝鮮中期 性理學과 風水의 實景山水畫」, 『시각문화의 전통과 해석—정재 김리나 교수 정년퇴임기념 미술사논문집』, 예경, 2007
- 오연주, 「정선의 작가상에 대한 조선시대 문인들의 계파별 평가」, 『경재관련 학술논문현상공모 당선작 모음집』, 겸재정선기념관, 2010
- 유준영, 「金剛全圖의 圖象과 象徵」, 『미술사학 V』, 미술사학연구회, 1993
- \_\_\_\_\_, 「한국 전통건축의 기호학적 해석—韓繪洞精舍를 중심으로」, 『미술사학』 II, 미술사학연구회, 1990
- \_\_\_\_\_, 「화가 정선의 경학과 사회」, 『미술사학』 II, 미술사학연구회, 1991
- 이경화, 「北塞宣恩圖 연구」, 『미술사학연구』 254, 한국미술사학회, 2007
- 李泰浩, 「韓時覺의 北塞宣恩圖와 北關實景圖—鄭澈 眞景山水의 先例로서

- 17세기의 實景圖」, 『정신문화연구』 제34호, 1988
- 조규희, 「朝鮮時代の 山居圖」, 『미술사학연구』 217·218호, 한국미술사학회, 1998
- 조민환, 「太極陰陽論과 韓國傳統藝術의 美意識」, 『미학·예술학연구』 17, 한국미학예술학회, 2003, 93-268쪽
- 최경원, 「朝鮮後期 對淸 회화교류와 淸회화 양식의 수용」, 홍익대학교 미술사학과 석사논문, 1996
- 崔完秀, 「겸재(謙齋) 정선(鄭澈) 평전(評傳)」, 『澗松文華』 76집, 韓國民族美術研究所, 2009
- \_\_\_\_\_, 「謙齋眞景山水畫考」, 『澗松文華』 21집, 韓國民族美術研究所, 1981
- \_\_\_\_\_, 「謙齋眞景山水畫考」, 『澗松文華』 29집, 韓國民族美術研究所, 1985
- \_\_\_\_\_, 「謙齋眞景山水畫考」, 『澗松文華』 35집, 韓國民族美術研究所, 1988
- 홍선표, 「정선의 작가적 생애와 창작론」, 『개관1주년 기념 학술심포지엄 '정선의 삶과 예술』, 겸재정선기념관, 2010
- \_\_\_\_\_, 「조선후기의 회화애호풍조와 감평활동」, 『미술사논단』 5, 한국미술연구소, 1997
- 황병기 「易學과 西歐科學의 만남 조선후기 사상의 내적 발전사 탐구」, 『도교문화연구』 21, 한국도교문화학회, 2004

## 도록

- 간송미술관, 『澗松文華』 76집, 韓國民族美術研究所, 2009
- 겸재정선기념관, 『겸재정선기념관 개관기념 학술도록-겸재 정선』, 겸재정선기념관, 2009
- 고려대학교박물관, 『고려대학교박물관 명품도록』, 고려대학교박물관, 2008
- 국립중앙박물관, 『겸재 정선-붓으로 펼친 천지조화』, 국립중앙박물관, 2009
- 국립춘천박물관, 『조선시대 진경산수화 특별전-우리땅, 우리의 진경』, 국립춘천박물관, 2002

## 이미지목록

no.	이미지제목	이미지출처	소장기관
1	곤여전도	한영우 외, 우리 옛 지도와 그 아름다움, 효형출판, 2005, 152-153쪽	송실대박물관
2	개천설, 선야설, 혼천설의 우주구조	박창범, 한국의 전통 과학-천문학, 이화여자대학교출판부, 2007, 73쪽	
3	덕흥리 고분 앞방 궁륭 고임부 서쪽 벽화	박창범, 한국의 전통 과학-천문학, 이화여자대학교출판부, 2007, 38쪽	조선유적유물도감, 고구려편, 1990
4	혼천시계	고려대학교박물관, 명품도록, 2005, 63쪽	고려대박물관
5	곤여만국전도	한영우 외, 우리 옛 지도와 그 아름다움, 효형출판, 2005, 138쪽	서울대박물관
6	태극도	한국사상사연구회, 圖說로 보는 한국 유학, 예문서원, 2000, 93쪽	
7	하도	오주석, 오주석의 옛 그림 읽기의 즐거움2, 숲, 2006, 128쪽	
8	선천팔괘도	오주석, 오주석의 옛 그림 읽기의 즐거움2, 숲, 2006, 130쪽	
9	후천팔괘방위도	오주석, 오주석의 옛 그림 읽기의 즐거움2, 숲, 2006, 137쪽	
10	복희팔괘차서도	오주석, 오주석의 옛 그림 읽기의 즐거움2, 숲, 2006, 120쪽	
11	황극구천도	한국사상사연구회, 圖說로 보는 한국 유학, 예문서원, 2000, 296쪽	
12	혼천전도(부분)	박창범, 한국의 전통 과학-천문학, 이화여자대학교출판부, 2007, 150-151쪽	규장각
13	관천대	박창범, 한국의 전통 과학-천문학, 이화여자대학교출판부, 2007, 132쪽	창경궁
14	천상열차분야지도	박창범, 한국의 전통 과학-천문학, 이화여자대학교출판부, 2007, 116쪽	성신여대박물관
15	혼천전도	박창범, 한국의 전통 과학-천문학, 이화여자대학교출판부, 2007, 125쪽	규장각
16	회음동정사 인문석 그림	유준영, 한국 전통건축의 기호학적 해석-華陰洞精舍를 중심으로, 미술사학II, 미술사학연구회, 1990, 52쪽	강원도 화천군 사내면 사창리
17	부춘산거도(부분)	<a href="http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/painter-ch/huanggongwang/huanggongwang.htm">http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/painter-ch/huanggongwang/huanggongwang.htm</a>	중국 절강성 박물관
18	백천동	淵松文華(76집), 韓國民族美術研究所, 2009, 9쪽	간송미술관
19	유간한송	<a href="http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/painter-ch/nizan/nizan.htm">http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/painter-ch/nizan/nizan.htm</a>	중국 북경고궁박물관
20	고일도	<a href="http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/painter-ch/dongqichang/dongqichang.htm">http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/painter-ch/dongqichang/dongqichang.htm</a>	중국 북경고궁박물관

no.	이미지제목	이미지출처	소장기관
21	설경산수	겸재정선기념관, 겸재정선 도록, 2009, 122-123쪽	호림박물관
22	하경산구대도도(부분)	<a href="http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/painter-ch/dongyuan/dongyuan.htm">http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/painter-ch/dongyuan/dongyuan.htm</a>	중국 심양요녕성 박물관
23	설산묵희도(부분)	<a href="http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/painter-ch/miyouren/miyouren.htm">http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/painter-ch/miyouren/miyouren.htm</a>	중국 북경고궁박물위
24	태평산수도	고바야시 히로미쓰, 김명선 옮김, 중국의 전통판화, 시공사, 2002, 105쪽	
25	연기	고연희, 조선후기 산수기행예술 연구-鄭澈과 農淵그룹을 중심으로, 일지사, 2001, 87쪽	
26	금성평사	瀾松文華(76집), 韓國民族美術研究所, 2009, 99쪽	
27	웅천(정선)	고연희, 조선후기 산수기행예술 연구-鄭澈과 農淵그룹을 중심으로, 일지사, 2001, 293쪽	개인소장
28	웅천(김홍도)	고연희, 조선후기 산수기행예술 연구-鄭澈과 農淵그룹을 중심으로, 일지사, 2001, 293쪽	개인소장
29	단발령망금강	겸재 정선-붓으로 펼친 천지조화(도록), 국립중앙박물관, 2009, 23쪽	국립중앙박물관
30	박연폭포 사진		개성 북쪽 천마산 오조천 상류
31	박연폭	겸재정선기념관, 겸재정선 도록, 2009, 64쪽	개인소장
32	생공강대와 천인좌	고연희, 조선후기 산수기행예술 연구-鄭澈과 農淵그룹을 중심으로, 일지사, 2001, 96쪽	미국 클리블랜드 미술관
33	백천교	겸재정선기념관, 겸재정선 도록, 2009, 32쪽	국립중앙박물관
34	원포귀범	강민기 외, 한국 미술문화의 이해, 예경, 2006, 94쪽	국립중앙박물관
35	평사낙안	강민기 외, 한국 미술문화의 이해, 예경, 2006, 94쪽	국립중앙박물관
36	고사관수도	강민기 외, 한국 미술문화의 이해, 예경, 2006, 88쪽	국립중앙박물관
37	만폭동(위에 연구자가 화살표 덧그림)	겸재정선기념관, 겸재정선 도록, 2009, 44쪽	서울대박물관
38	단발령망금강(위에 연구자가 화살표 덧그림)	겸재 정선-붓으로 펼친 천지조화(도록), 국립중앙박물관, 2009, 23쪽	국립중앙박물관
39	쌍봉사(부분)	고연희, 조선후기 산수기행예술 연구-鄭澈과 農淵그룹을 중심으로, 일지사, 2001, 81쪽	

no.	이미지제목	이미지출처	소장기관
40	총석정(부분)	고연희, 조선후기 산수기행예술 연구-鄭澈과 農淵그룹을 중심으로, 일지사, 2001, 81쪽	간송미술관
41	박연폭(부분)	겸재정선기념관, 겸재정선 도록, 2009, 64쪽	개인소장
42	죽서루	澗松文華(76집), 韓國民族美術研究所, 2009, 31쪽	간송미술관
43	통천문암	澗松文華(76집), 韓國民族美術研究所, 2009, 13쪽	간송미술관
44	추색산수도	<a href="http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/painter-ch/hongren/hongren.htm">http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/painter-ch/hongren/hongren.htm</a>	하와이 호놀룰루 미술아카데미
45	황산도	유겸화 편저, 조남권·김대원 역주, 중국역대화론II, 도서출판 다운샘, 2005, 253쪽	중국 안휘성박물관
46	산수	장훈, 노승현 옮김, 중국미술사 101장면, 가람기획, 1999, 292쪽	미국 뉴욕 왕계천
47	금강전도	겸재정선기념관, 겸재정선 도록, 2009, 22쪽	삼성미술관 LEEUM
48	금강내산총도	겸재 정선-붓으로 펼친 천지조화(도록), 국립중앙박물관, 2009, 20쪽	국립중앙박물관
49	금강산사대찰전도	국립춘천박물관, 우리 땅, 우리의 진경 도록, 2002, 250쪽	영남대박물관
50	강릉오대산지도(부분)	국립춘천박물관, 우리 땅, 우리의 진경 도록, 2002, 251쪽	영남대박물관
51	주산과 그를 둘러싼 명당의 풍수지리적 구도	박은순, 금강산도 연구, 일지사, 1997	
52	석정처사유거도	국립춘천박물관, 우리 땅, 우리의 진경 도록, 2002, 26쪽	박주환 소장
53	월중도-청령포	국립춘천박물관, 우리 땅, 우리의 진경 도록, 2002, 252쪽	한국정신문화연구원 장서각
54	칠보산전경	국립춘천박물관, 우리 땅, 우리의 진경 도록, 2002, 63쪽	국립중앙박물관
55	의금부	겸재정선기념관, 겸재정선 도록, 2009, 71쪽	일암컬렉션
56	무이구곡도	국립춘천박물관, 우리 땅, 우리의 진경 도록, 2002, 40쪽	호림박물관
57	무이구곡도	姜信愛, 朝鮮時代 武夷九曲圖의 淵源과 特徵, 미술사학연구254, 한국미술사학회, 2007, 16쪽	최효삼 소장
58	팔괘의 방위 배열과 태극도	장거, 동양과 서양, 그리고 미학, 푸른숲, 1999, 137쪽	연구자가 다시 그렸음
59	무이구곡도	姜信愛, 朝鮮時代 武夷九曲圖의 淵源과 特徵, 미술사학연구254, 한국미술사학회, 2007, 19쪽	대구기톨릭대박물관
60	농수정	국립춘천박물관, 우리 땅, 우리의 진경 도록, 2002, 47쪽	국립중앙박물관

no.	이미지제목	이미지출처	소장기관
61	금강전도 속의 태극곡선 (위에 연구자가 덧그림)	겸재정선기념관, 겸재정선 도록, 2009, 22쪽	삼 성 미 술 관 LEEUM
62	사상도	한국사상사연구회, 圖說로 보는 한국 유학, 예문서원, 2000, 298쪽	
63	양의도	한국사상사연구회, 圖說로 보는 한국 유학, 예문서원, 2000, 298쪽	
64	남북주야수과도	한국사상사연구회, 圖說로 보는 한국 유학, 예문서원, 2000, 305쪽	
65	풍악내산총림의 조망시점 과 조망 행위의 경우의 수	풍악내산총림(간송미술관)은 溇松文華(76집), 韓國民族美術研究所, 2009, 14쪽	풍악내산총림 위에 연구자가 그렸음
66	금강전도의 조망시점과 조망 행위의 수		금강전도 위에 연 구자가 그렸음
67	구심형(신성의 위계 공간) 과 발산형(세속의 평등 공간)		연구자가 그렸음
68	불교적 만다라	C.G. 용, 한국용연구원 C.G. 용 저작 번역위원회 옮김, 꿈에 나타난 개성화 과정의 상징, 솔, 2005, 122쪽	
69	이집트 우로보로스	Alexander Roob, ALCHEMY & MISTICISM, London: TASCHEN, 2006, 345쪽	
70	육십사괘방원도	한국사상사연구회, 圖說로 보는 한국 유학, 예문서원, 2000, 301쪽	
71	인왕제색도	겸재정선기념관, 겸재정선 도록, 2009, 108-109쪽	삼 성 미 술 관 LEEUM
72	인왕산의 실경 사진	겸재정선기념관에서 증여	
73	인왕제색도의 산세에 따 른 태극곡선(위에 연구자 가 덧그림)	겸재정선기념관, 겸재정선 도록, 2009, 108-109쪽	삼 성 미 술 관 LEEUM
74	복희팔괘를 방위 체계에 맞춰 배열한 도상	유준영, 한국 전통건축의 기호학적 해석 -華陰洞精舍를 중심으로, 미술사학II, 미 술사학연구회, 1990, 45쪽	
75	12개월 음양소식도	유준영, 한국 전통건축의 기호학적 해석 -華陰洞精舍를 중심으로, 미술사학II, 미 술사학연구회, 1990, 55쪽	
76	계절의 순환에 따른 황도 곡선	송만구, 한국의 옛 조형의미, 기문당, 1987, 76쪽	
77	상수학의 음양소식의 패 턴	유준영, 한국 전통건축의 기호학적 해석 -華陰洞精舍를 중심으로, 미술사학II, 미 술사학연구회, 1990, 55쪽	
78	태극도에 나타난 음양상 척의 교대 원리	로버트 롤러, 박태섭 옮김, 기하학의 신 비-기하학의 철학과 실제, 안그래픽스, 1997, 42쪽	