

十六世紀 實景山水畫 이해의 확장 : 〈鏡浦臺圖〉, 〈叢石亭圖〉를 중심으로

이수미(李秀美)

I. 머리말

II. 제작 배경

III. 각 화면의 구성요소 분석

1. 경포대도
2. 총석정도

IV. 표현 양식과 특징

1. 세부 표현
2. 구도와 시점
 - 1) 경포대도
 - 2) 총석정도
3. 유람자와 화가의 관계

V. 맺음말

국립중앙박물관 미술부장

주요 논저:

「꿈의 시각화, 이상향을 그린 산수」, 『산수화, 이상향을 꿈꾸다』(서울: 국립중앙박물관, 2014); “Building Cultural Authority in Early Joseon Korea(1400–1450),” *Ming China: Courts and Contacts 1400–1450*(London: The British Museum, 2016); 「國立中央博物館 新受〈學圃讀山水圖〉」, 『미술자료』92(2017) 등

최근 국립중앙박물관이 기증을 받아 “우리 강산을 그리다: 화가의 시선, 조선시대 실경산수화” 특별전(2019년)에서 처음으로 공개한 작품인 <경포대도>와 <충석정도>는 조선시대 회화사 이해에 있어 시사하는 바가 매우 지대하다. 두 작품이 1557년의 관동 유람을 계기로 그려진 병풍의 일부였음을 알 수 있어서 16세기 산수화에 대한 이해의 폭을 넓히는 데 획기적인 자료가 되기 때문이다. 이러한 중요성을 밝히기 위해서 본고에서는 <경포대도>와 <충석정도>에 담긴 경물의 내용을 살펴보고 제작시기와 양식상의 특징을 분석한 후, 다른 작품과의 비교를 통해서 이 작품에 담긴 회화사적인 의미에 대해서 살펴보았다.

이 작품의 제작 배경은 <충석정도>의 발문으로 알 수 있다. 본고에서 朴忠侃(?~1601)으로 비정한 商山逸老가 1557년 봄에 洪淵(?~?)과 함께 금강산(풍악산)과 관동 지역을 유람하고 遊山錄을 작성하였으며 시간이 흐른 뒤 그중 몇몇 명승지를 그려 병풍을 만든 것을 알 수 있었다. 홍연은 자가 德遠으로 1551년에 별시문과에 급제하고 1584년까지는 생존했던 인물이다. 박충간은 호가 南崖로서 1589년 鄭汝立의 모역을 고변하여, 그 공으로 형조참판으로 승진되고 平難功臣 1등에 책록된 후 商山君에 봉해진 인물이다.

이 글로 작품의 제작 시기를 1557년의 유람 후이자, 발문을 쓴 박충간이 50대 이상이 되는, 1571년 이후 곧 16세기 후반경으로 보았다. 산수나 나무 표현 등의 화풍을 기준으로 16세기 후반의 시대 양식과 부합한다. 전술한 발문의 내용으로 <경포대도>와 <충석정도>가 병풍의 일부였던 것을 알 수 있으며, 발문이 써 있는 <충석정도>가 마지막 폭이었을 것으로 생각된다.

<경포대도>를 보면 구도면에서 조선 초기 安堅派 산수화에서 볼 수 있는 偏類 3단 구도의 요소를 찾을 수 있으나 實景을 대상으로 하여 그 배치와 화법이 현실화된 양상을 볼 수 있다. 視點에 있어서도 여러 경물간의 관계나 경관의 특징이 효과적으로 표현되도록 斜線角의 俯瞰視, 正面視 등을 활용하여 경포대의 넓은 영역을 효과적으로 표현하는 多角的인 觀點을 보여준다. 산의 형태나 苔點의 사용은 1557년작 <義順館迎詔圖>(서울대학교 규장각한국학연구원 소장)와 매우 유사하다. 16세기 안견파의 특징인 짧은 선이나 점으로 질감을 내는 短線點皴과 구름 모양 雲頭皴은 현장감 있게 변모되었다.

조선 초기 산수화의 전통적인 구도와 연결성을 찾을 수 있는 <경포대도>와 달리 <충석정도>는 그 구도가 매우 파격적이다. 화면에 중심축을 두고 돌기둥들이 첩첩이 도열하여 삼각형을 이루고 있는데 近景의 돌기둥, 중앙의 四仙峯, 절벽 위의 四仙亭을 삼단계 정도의 깊이감으로 배치하여 화면에 공간감을 조성하였다. 중앙의 사선봉이 화면의 대부분을 차지하며 압도적인 비중을 점하고 있으나 수직적인 돌기둥들이 유기적인 관계를 형성하지 못하고 分節的, 平面的인 양상으로 그려져 아직 입체적이고 자연스러운 공간감을 조성하는 데에는 이르지 못하고 있다.

기둥의 아랫부분은 희게 하고 윗부분은 어둡게 하여 高遠의 상승감을 고조시키는 효과가 있는데

각 기둥을 묘사하는 준법을 보면 기둥으로 설정된 면에 담목을 바르고 그 위에 농묵의 가는 선들을 그어 충석의 질감과 쪼개짐을 묘사하였다. 붓끝을 사선으로 누르며 수직으로 내려 굵고 있어서 斧劈皴의 초기적 양상을 보인다. 일관되게 보이는 이러한 흑백의 대조, 수직적 준법의 구사는 앞으로 전개될 浙派系 화풍의 유행을 예시해준다. 한편 기둥의 윤곽 및 균열문이 각각 다 달라서 실제의 특징을 살리려고 한 것을 알 수 있다. 기둥 위에 올라앉은 새들의 묘사, 파도와 흰 거품의 표현 등에서 반복적인 붓질을 찾을 수가 없고 매우 생생한 묘사력을 볼 수 있다.

이러한 <경포대도>와 <충석정도>의 경물 배치는 이후 변화를 보인다. <경포대도>는 아래쪽에 竹島를 두고 경포호를 넘어 위쪽에 위치한 경포대 건물과 오대산 일대를 올려보는 구도였다. 이러한 배치는 경포대를 화면 아래쪽에 두고 위쪽의 바다를 향하는 18세기 이래의 전형적인 구성과 차이를 보인다. 바다 쪽에서 충석을 바라보며 그린 <충석정도> 역시 이후의 작품에서는 내륙에서 바다를 향하는 것으로 관점의 변화를 보인다. 이러한 변화는 鄭澈(1676~1759)과 金弘道(1745~1806 이후)의 작품이 제작된 이후, 두 사람의 구도를 따라 관동도의 유형이 정착되는 것과 관련이 있다. 하지만 사라진 듯 했던 16세기 <경포대도>의 구도가 조선 말기 <강릉 경포대도>에서와 같이 민간 회화에서 전승된 것도 확인해 볼 수 있다.

관동 지역의 명승도는 이른 시기부터 그려져 고려 金生(711~?)의 關東圖, 조선 초 安堅(15세기 활동)의 洛山寺圖 등 여러 화가가 단폭이거나 여러 폭의 관동도를 병풍이나 첩 형태로 그렸던 것을 문헌으로 확인할 수 있다. 이처럼 기록은 많으나 이를 증명할 수 있는 작품이 없었는데 본고에서 고찰하는 이 두 점은 현존하는 관동도 중 연대가 가장 올라가는 예로 기록으로만 남아 있는 關東圖 屏風の 제작 양상을 알게 해주어 회화사적인 의미가 크다. 특히 발문의 내용에 따라 8폭 병풍일 것으로 생각되어 16세기 후반에 이미 關東八景圖 형식이 형성되었음을 알 수 있다.

그 성격에 있어서 현존하는 16세기 실경산수화의 예로 거론되는 작품들이 모두 실용적, 공적인 목적의 계획도나 기록화로 제작되어 실경산수화적 요소가 부분적으로 나타난 것과 달리 이 작품은 실제 경관을 대상으로 자연의 변화무쌍함과 아름다움을 담고자 하는 것이 일차적인 목적이었다는 점이 주목된다. 발문을 쓴 박충간은 유람할 때 지었던 감상시를 곁들여 자연의 진면목을 반추하는 태도를 보인다. 이 점은 기존에 알려진 실경산수화의 성격과 그 양상을 달리하는 것으로 순수 감상을 목적으로 한 본격적인 실경산수화의 예라는 점에서 그 중요성이 높다.

이처럼 <경포대도>와 <충석정도>의 두 작품은 유람의 결과를 詩畫로 제작하였다는 역사적 사실을 현존 작품으로 확인할 수 있는 가장 이른 예라는 점에서 그 의미가 지대하다. 또한 그간 확인할 수 없었던 16세기 실경 산수화의 다양한 형태와 구도 및 시점의 면모를 보여주어 한국 실경산수화에 대한 이해의 폭을 확장한 점에서도 그 중요성이 매우 크다.

주제어: 박충간, 상산일로, 홍연, 유산록, 사선봉, 관동도, 병풍, 평난공신, 관동팔경도

十六世紀 實景山水畫 이해의 확장 : 〈鏡浦臺圖〉, 〈叢石亭圖〉를 중심으로

이수미(李秀美)

국립중앙박물관 미술부장

I. 머리말

16세기의 회화는 조선 초기(1392~약 1550년)에 형성된 화풍을 계승하여 다음 시기인 조선 중기(약 1550~약 1700년)로 이어지는 과정에서 점이적인 성격을 지닌다.¹ 이 시기는 1592년의 임진왜란에 기인한 사회의 변동이 일어나기 전으로, 조선 초기 안전과 화풍의 영향력이 강세를 이루는 가운데 새로운 화풍이 유입되기 시작하여 17세기에 본격화하는 양상으로 전개된다. 유존작이 많지 않다는 한계에도 불구하고 이 시기에 대해 그간 심도 있는 논의가 전개될 수 있었던 배경으로 새로운 작품들이 계속 소개되었다는 점을 들 수 있다.²

특히 최근 국립중앙박물관이 기증을 받아 “우리 강산을 그리다 - 화가의 시선, 조선시대 실경산수화” 특별전(2019년)에서 처음으로 공개한 〈경포대도〉와 〈충석정도〉는 跋文을 통해 두 작품이 1557

1 조선시대 회화사를 초기(1392~약 1550), 중기(약 1550~약 1700), 후기(약 1700~약 1850), 말기(약 1850~1910)로 나누는 안휘준 교수의 시기 구분을 따랐다. 중기 회화의 전반적 성격에 대해서는 안휘준, 「조선왕조 중기 회화의 제양상」, 『美術史學研究』 213(1997), pp.5-57; 同著, 「조선중기(약 1550~약 1700) 회화의 제양상」, 『한국회화사연구』(서울: 시공사, 2000), pp.502-557에 재수록 참조.

2 『朝鮮前期 國寶展』(서울: 湖巖美術館, 1996), 『李朝の繪畫, 隣國の明證な美の世界』(奈良: 大和文華館, 1996), 『朝鮮王朝の繪畫と日本』(大阪: 読売新聞大阪本社, 2008) 등의 특별전을 통해 조선 초, 중기 회화가 새롭게 알려졌다. 尹軫暎, 「朝鮮時代 契會圖 研究」, 韓國精神文化研究院 韓國學大學院 博士學位論文(2003), 朴海勳, 「조선시대 瀟湘八景圖 연구」, 弘益大學校 大學院 博士學位論文(2007), Lee, Sangnam, “Traced of a Lost Landscape Tradition and Cross-Cultural Relationships between Korea, China and Japan in the Early Joseon Period(1392-1550),” Doctoral Dissertation of University of Kansas(2014) 등의 박사학위 논문을 통해 국내외 새로운 자료들이 소개되었다.

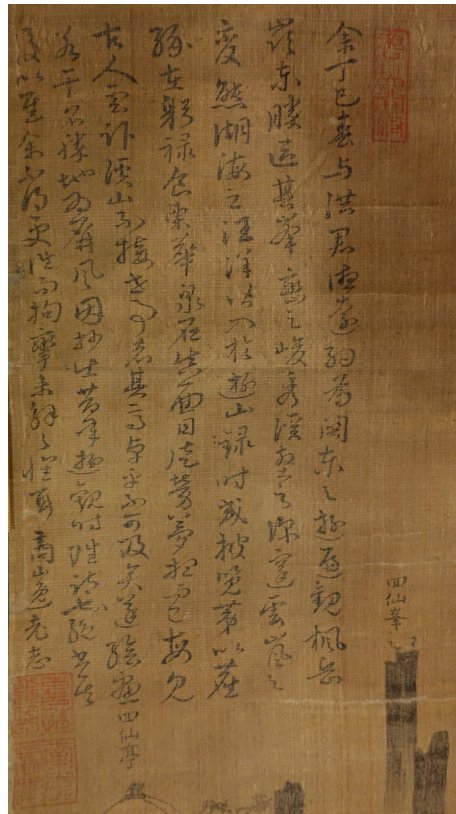
년의 관동 유람을 계기로 그려진 병풍의 일부였음을 알 수 있어서 16세기의 실경산수화에 대한 이해의 폭을 넓히는데 획기적인 자료가 된다(원색 1).³

현재 이 시기의 실경산수화의 예로 거론되는 작품들이 모두 실용적, 공적인 목적의 契會圖나 記錄畵로 제작되어 실경산수화적 요소가 부분적으로 나타난 것과 달리 이 작품은 실제 경관을 대상으로 자연의 변화무쌍함과 아름다움을 담고자 하는 것이 일차적인 목적이었다는 점이 주목된다. 이 점은 기존에 알려진 조선 초, 중기 실경산수화의 성격과 그 양상을 달리하는 것으로 순수 감상을 목적으로 한 본격적인 실경산수화의 예라는 점에서 그 중요성이 높다.

본고에서는 이 두 작품이 처음으로 논문의 형식으로 소개되는 만큼 작품의 현황과 구성요소에 대한 정보를 자세하게 소개하는 것에 일차적인 의미를 두겠다. 무엇보다 총석정의 발문에 쓰여 있는 “丁巳年”, “洪君 德遠”, “商山逸老”에 대한 고증이 중요한 성격을 갖는다. 그 후에 다른 작품들과 비교하면서 <경포대도>와 <총석정도>가 갖는 회화사적인 의미에 대해서 해석해 보겠다.

II. 제작 배경

현재 <경포대도>와 <총석정도>는 모두 똑같은 형태의 족자로 장황되어 있다.⁴ 두 작품 중 <총석정도> 위에는 제작 내력을 알 수 있는 발문이 있다(도 1). 먼저 이 발문을 자세하게 검토해보겠는데 이 내용은 작품의 이해에 핵심적인 출발점이 된다.



도 1. 필자미상, <총석정도> 부분, 16세기 후반, 견본답채, 국립중앙박물관(증9735-2), 2019년 윤익성, 윤광자 기증

3 국립중앙박물관 수증 전의 소장처는 일본 京都의 문화재 전문상회이다. 국립중앙박물관에서 2017년 6월에 이 작품을 처음 조사한 후, 국립중앙박물관회는 윤익성·윤광자 부부의 기부금으로 이 작품을 구입하여 2019년 7월에 국립중앙박물관에 기증하였다. 『우리 강산을 그리다: 화가의 시선, 조선시대 실경산수화』 (서울: 국립중앙박물관, 2019), pp.18-23을 통해 처음으로 소개되었다.

기증자와 국립중앙박물관회에 감사드리며 조사에서부터 전시까지의 과정에 함께 한 국립중앙박물관의 최선주 학예연구실장, 김율림·문동수 학예연구관, 오다연·이재호 학예연구사의 노고를 밝힌다.

4 직전 소장자가 보관하던 오동상자에는 “逸老志畵讚 二幅”이라 묵서되어 “逸老志”를 화가이자 讀者로 잘못 보았다. 상자는 일제강점기에 제작된 것으로 보이며 장황도 이 시기의 것으로 생각된다.

余丁巳春, 與洪君德遠, 約爲關東之遊, 遍觀楓岳
 嶺東勝區, 其峯巒之峻秀, 溪壑之深邃, 雲嵐之
 變態, 湖海之汪洋, 皆入於遊山錄, 時或披覽, 第以塵
 緣在躬, 祿食東華, 泉石眞面目, 徒勞夢想而已, 每見
 古人, 雲臥溪山, 不接世事者, 其高卓乎不可及矣, 遂繪畫
 若干名勝地爲屏風, 因抄出昔年遊觀時賦詩七(八)絕, 書其
 後, 以慰余不得更往而拘攣未解之懷耳, 商山逸老志.

나는 정사년 봄에 홍군 덕원과 관동 지방을 유람하기로 약속을 하고는 금강산과 대관령 동쪽의 뛰어난 풍광
 을 두루 다 관람할 수 있었으니, 그 봉우리의 높고도 빼어난, 계곡과 골짜기의 깊고도 그윽함, 구름과 산 기
 운의 천태만상, 호수와 바다가 아득하게 넘실대는 것, 모두를 다 유산록 속에 들어놓고는 때때로 펼쳐보곤
 하였지만, 속세의 인연이 이내 몸에 얹혀 있고 서울에서 벼슬살이하다 보니, 자연의 진짜 참모습은 한갓 꿈
 결에서나 떠올러볼 뿐이었다. 매번 옛사람들이 산수 속에 구름처럼 누워서 세상일에 간여하지 않았던 것을
 볼 적마다 그 고매하고 탁월함은 도저히 따라갈 수 없는 경지였다. 드디어는 몇몇 명승지를 그림으로 그려
 병풍을 만들고, 이참에 옛날 유람할 적에 지은 칠언절구를 뽑아서 그림에 써서는, 내 다시 갈 수 없기에 마
 음에서 풀리지 않는 그리움을 위로할 따름이다.

상산일로가 글을 짓다.

이 발문에는 이 작품의 제작 배경 및 제작시기를 알 수 있는 많은 단서들이 쓰여 있다. 특히 유람
 을 한 두 인물이 누구인지 추정해 볼 필요가 있다.

먼저 검토할 인물은 “洪君德遠”이다. 이 인물은 洪淵으로 파악된다. 홍연의 자는 『嘉靖二十五年
 丙午九月日生員進士試榜』(1546)에는 德源으로⁵ 『國朝榜目』에는⁶ 德遠으로 기재되어 源과 遠을 같이
 썼음을 알 수 있다. 이밖에 “덕원”이 등장하는 예로 柳希春(1513~1577)의 『眉巖集』 제8권에 “성절사
 洪淵 德遠이 찾아와 담화를 나누었다”는 구절이 있다.⁷ 따라서 발문에 써 있는 “洪君德遠”은 1546년
 의 사마시 합격부터 1586년까지의 기록에 등장하는 洪淵으로 생각된다(표 1 참조). 나중에 상술하겠지
 만 홍연의 활동시기를 16세기 중후반이라 했을 때 두 작품의 시대양식과도 부합된다. 따라서 발문에
 나오는 홍연이 유람한 丁巳년은 1557년으로 비정해 볼 수 있다.

홍연에 대해서 살펴보면 1546년(명종 1) 사마시에 합격하여 진사가 되고, 1551년 별시문과에 병

5 「嘉靖二十五年丙午九月日生員進士試榜」(1546), 국립중앙도서관 소장 [古6024-213].

http://people.aks.ac.kr/front/imageView/imageViewer.aks?exmId=EXM_SA_6JOa_1546_003854

6 『國朝榜目』, 국립중앙도서관 소장 [한古朝26-47].

http://people.aks.ac.kr/front/imageView/imageViewer.aks?exmId=EXM_MN_6JOa_1551_003307

7 柳希春, 『眉巖集』 제8권, 日記, 경오년(1570, 선조3) 10월 3일.

과로 급제하였으며 이후 예문관검열·사간원정언·사헌부지평·세자시강원문학 등을 역임한 인물로 1561년 平壤庶尹으로 재임 중 당시 큰 도적인 金山을 체포한 공로로 안주목사에 올랐다. 그 뒤 함경도대도호부사로서 국경 지방의 중요한 방어책임을 맡았으나 육진에 水災가 일어나자 그에 대한 수습을 전혀 하지 않고 오히려 자기 집으로 돌아갔다 하여 사간원의 탄핵을 받고 파직되었다. 이때의 실록 기록에 홍연의 인물됨이 다음과 같이 서술되었다.

“간원이 아뢰기를, “전 부사 洪淵【본래 성격이 교만하고 일처리도 경망스러웠다. 앞서 평양 서윤이었을 때 이양이 감사였는데, 결태질하기를 권유하여 감사의 비위를 맞추고 기쁘게 하는 데 힘써 몸을 일으키는 발판으로 삼았다. 때마침 몇 명의 도둑을 잡았는데, 그것을 조정에 보고하여 安州牧使에 超授되었다.】은 서윤이 된 지 얼마 되지 않아 목사가 되었고 목사가 된 지 얼마되지 않아 당상에 올라 북변 중요한 곳의 임무를 받았으니, 천은에 감격하여 은혜를 보답하기에 겨를이 없어야 마땅한데 겨우 1년 만에 싫증을 내어, 육진이 수재를 겪고 난 뒤라서 백성의 진흙이 시급하고 변방의 방어가 다급하다는 것도 생각하지 않고 멋대로 진을 버리고 제 집으로 돌아갔으므로 물정이 놀라워하고 있습니다. 율에 따라 치죄하여 기타의 사람들을 경계하소서.” 하니, 아뢴 대로 하라고 답하였다.”⁸

그러나 이후 1566년 인천도호부사로 복직되었으며, 이조참판을 역임하였다. 이때 실록에서 사관은 그에 대하여 “위인이 조급하며 명종 조 三凶의 하나로 지목된 李樾에게 아첨하니 時論이 그를 대수롭지 않게 여긴다”고 비판하였다.⁹ 이후 1583년의 기록에 “사헌부에서 金羅監司 洪淵은 거칠고 비루한 인물이니 체직시키라고 하였으나 선조는 “홍연은 재주가 있어 참으로 썩은 선비가 아니라”고 윤허하지 않았다.¹⁰ 동년 3월에는 남쪽에 사변이 있을 때 서울의 元帥 적임자로서 홍연이 거론되기도 하였으며,¹¹ 문신들의 활쏘기에서 당상 중 居首를 할 정도로 무술도 뛰어났음을 알 수 있다.¹² 이러한 기록상으로 볼 때 명종 시기의 나쁜 평과 달리 선조의 신임은 두터웠던 것으로 보인다. 하지만 1586년에는 金羅都事 李彦吉의 잘못에 대하여 후속 조치와 치죄를 제대로 못한 감사 홍연을 추고하라는 청에 선조의 윤허를 받은 기록이 있다.¹³

교유 인물을 살펴보면 감사 홍연이 지은 ‘喜雨’라는 시에 金誠一(1538~1593)이 차운시를 지었고¹⁴ 曹植(1501~1572)은 1558년에 두류산(지리산)을 유람하며 청학동에 가서 “李彦愷·洪淵”이라고 글자

8 『명종실록』, 명종 18년 계해(1563)11월 1일(병자).

9 『명종실록』, 명종 18년 계해(1563)11월 1일(병자).

10 『선조실록』, 선조 16년 계미(1583)2월 22일(을사).

11 『선조실록』, 선조 16년 계미(1583)3월 4일(병술).

12 『선조실록』, 선조 16년 계미(1583)3월 25일(정미).

13 『선조실록』, 선조 19년 병술(1586)8월 29일(신묘).

14 金誠一, 『鶴峯集』 제1권, 詩.

가 새겨져 있는 큰 바위를 보았다는 글을 남겨¹⁵ 김성일, 이언경과의 친교 사실을 알 수 있다. 홍연이 두류산 유람 시 동행한 이언경은 1544년(중종 39) 별시문과에 병과로 급제한 뒤, 여러 관직을 거쳐 1563년(명종 18)에 全州府尹이 된 인물이다.

이외의 교유 관계를 살펴볼 때 특히 柳希春(1513~1577)의 『眉巖集』에 홍연과의 만남이 두 차례 기록되어 주목된다. 첫 번째는 유희춘이 “申時에 나와서 멀리 馬前橋 가에 이르러 聖節使 洪淵을 찾아 담화를 나누고 돌아왔다”는 것이고¹⁶ 두 번째는 성절사 洪淵 德遠이 유희춘을 찾아와 담화를 나누고 후 유희춘이 자신이 쓴 『獻芹錄』의 흠결을 지적해달라고 하여 홍연이 한두 곳을 지적했다는 것이다.¹⁷ 이때 본 헌근록의 초본은 유희춘의 제자인 許筠(1551~1588)이 스승의 글을 받아 쓴 것이라고 하였다. 허봉은 許曄(1517~1580)의 아들로 洪淵과 부친 洪愼에 대한 일화를 기록하기도 하였다. 그 내용은 홍신, 홍연 부자가 서로 이어서 평양 庶尹이 되어, 練光亭을 거둬 꾸미고 다듬어서 우뚝이 하나의 훌륭한 정자로 만들었다는 것이다.¹⁸ 이러한 일련의 기록은 유희춘이 자신의 저서에 대한 의견을 홍연에게 구할 정도로 둘 사이에 신뢰 관계가 있었음을 보여주며 두 인물의 주변으로 허엽, 허봉 부자와 홍신, 홍연 부자가 연결되어 친교했을 가능성을 생각할 수 있다. 이상의 기록으로 확실하게 홍연과 친교를 이루었던 인물로는 金誠一, 李彥愷, 柳希春을 들 수 있다.



도 2 <총석정도> 부분

둘째, 이 발문을 작성한 商山逸老가 누구인가를 밝히는 것이다. 발문의 頭印으로 [商山開府](4.2×1.4cm)가 날인되고 끝에 [雲情之思](2.5×2.5cm) [南崖處士](2.6×2.6cm)의 주문방인이 있어서 인물을 추정하는 데 큰 단서가 되고 있다(도 2). 이 중 [南崖處士]의 도장에 근거하여 16세기의 인물 중 南崖의 호를 쓰는 사람을 찾으면 朴忠侃(?~1601)이 있다.¹⁹ 박충간은 1584년(선조 17) 호조정랑에 올랐고 1589년 재령 군수로 재직 중 韓準·李軸·韓應寅과

15 曹植, 『南冥先生集』 卷之二, [錄] 遊頭流錄. 유사한 내용이 成汝信(1546~1632)의 『浮查集』 제5권, 雜著, 方丈山仙遊日記에도 수록되어 있다. 큰 바위 위에 ‘을축년 가을, 이언경(李彦愷)·홍연(洪淵)’이라고 새겨 있다고 하였는데 을축년을 1565년이라고 했을 때 앞서 조식의 유람기록에서 1558년에 각자를 보았다고 한 기록과 모순된다. 『남명선생집』에는 “刻有李彦愷, 洪淵字”로 되어 있어서 성여신이 방문했을 때 을축의 각자가 추가되었거나 오독일 가능성이 있다.

16 柳希春, 『眉巖集』 제8권, 日記, 경오년(1570, 선조3) 7월 29일.

17 柳希春, 『眉巖集』 제8권, 日記, 경오년(1570, 선조3) 10월 3일.

18 許筠, 『朝天記』 상, 갑술년 萬曆2년(1574, 선조7) 5월 22일(을미).

19 具思孟(1531~1604), 『八谷先生集』 권1, 七言律詩「題養眞堂二首」의 주에서 “南崖, 朴忠侃之號也”라고 하였다.

함께 鄭汝立의 謀逆을 고발하여, 그 공으로 형조참판으로 승진되고 平難功臣 1등에 책록된 후 商山君에 봉해진 인물이다.

특히 발문의 두인으로 날인된 상산개부[商山開府]는 상산일로를 박충간으로 비정하는 데 중요한 근거가 된다. 왜냐하면 박충간의 본관이 상주이며, 상주의 옛 지명이 상산이기 때문이다. 이밖에 尹根壽(1537~1616)가 박충간에 대해 쓴 제문 중 “開府하여 봉호를 받아 마침내 높은 반열에 올랐습니다(開府疏封 遂躋崇班).”라는 문장이 있고²⁰ 輓詞에서도 “드높은 관직으로 훌륭한 명성 펼쳐 기린각에 일등 공신 이름이 올랐다네(崇班開府擅芳聲 麟閣功高第一名).”라고 칭송받았다.²¹ 이처럼 “開府”라는 용어를 쓴 것은 박충간이 平難功臣 1등에 책록되어 商山君에 봉해진 것과 관련이 있다고 생각되며²² 이에 따라 발문을 쓴 상산일로를 박충간으로 볼 수 있다. 이상 발문을 통해 알 수 있는 내용을 정리하면 다음과 같다.

- 1) 1557년 봄, 발문의 작성자인 박충간은 홍연과 동행하여 금강산과 관동지방을 유람하였다.
- 2) 박충간은 유람을 다녀온 후 遊山錄을 작성하였다.
- 3) 박충간은 서울에서 관직을 지낸 것(祿食東華)으로 추정된다.²³
- 4) 몇몇 명승지를 그려 병풍을 제작하였다(遂繪畫若干名勝地爲屏風).

이 문장으로는 박충간이 직접 그린 것인지 화원을 시켜 그린 것인지 명확하지 않다.

- 5) 유람할 적에 지은 칠언절구를 뽑아서 화면 위에 썼다.

화면 위 “七” 옆에 “八”이 써 있어서 ‘칠언절구 8구’를 썼다고 해석하면 8폭 병풍이었음을 알 수 있다.

- 6) 발문을 쓸 때 “商山逸老” 곧 노인이라 자칭하였다.

박충간의 추도 제문에 “공은 여든을 넘어 아흔을 바라고 있었고(公則逾八望九)”라는 구절이 있어서²⁴ 박충간의 몰년인 1601년에 80세 이상이었음을 알 수 있다. 따라서 박충간이 발문을 쓸 때 노인으로 자처할 수 있는 50대 이상이었을 것이라 추정하면 1601년에서 30년을 뺀, 1571년 이후에 이 작품이 제작된 것으로 볼 수 있다.

- 7) 도장 중에 [南崖處士]의 날인이 있는데 “처사”는 벼슬을 하지 아니하고 초야에 묻혀 살던 선비라는 의미이다. 물론 박충간은 관료로 재직 중에 이 발문을 썼다고 하였지만 평난공신의 위상하고는 맞지 않기에 평난공신이 된, 1590년 이전에 “남애처사”의 도장을 날인하였을 가능성이 높다.

20 尹根壽, 『月汀集』 제7권, 「祭商山君文 朴忠侃」.

21 尹根壽, 『月汀集』 제2권, 七言絕句, 상산군박충간에 대한 만사(挽商山君 朴忠侃).

22 開府의 사전적 의미는 官衙를 베풀어 屬官을 두는 것이다. 漢 나라의 制度로서三公에게 윤택되었으나 후세에는 장군도 이에 준하여 하였다 한다.

23 東華는 송나라 궁성의 동쪽 문 이름인데, 入朝할 때 이 문을 이용했다고 한다.

24 尹根壽, 『月汀集』 제7권, 「祭商山君文 朴忠侃」.

반면에 평난공신에 책록된 것을 의미하는 [商山開府]은 1590년 이후에 발문의 頭印으로 추가 날 인되어, 발문 끝의 [雲情之思] [南崖處士]의 주문방인과는 낙관의 시기가 다르다고 생각된다.

Ⅲ. 각 화면의 구성요소 분석

1. 경포대도

전술한 발문의 내용으로 <경포대도>와 <충석정도>가 병풍의 일부였던 것을 알 수 있으며, 발문이 써 있던 <충석정도>가 마지막 폭이었을 것으로 생각된다. 먼저 <경포대도>를 살펴보면 세로로 긴 화면의 제일 상부에 七言絶句가 써 있고 중간에 타원형의 경포호가 위치하였으며 각종 자연 경물과 건물은 주변에 배치되었다(도 3). 산을 배경으로 상부에 위치한 팔작지붕과 정면 3칸의 경포대 건물은 당당하게 正面視로 그려지고 붉은 색으로 강조되어 눈길을 잡는다. 건물은 중앙에 계단이 있는 1층의 돌기단 위에 서 있으며 치미와 잡상, 공포까지 세밀하게 표현하고 녹색과 붉은색으로 채색하여 부각하였다(도 4). 기둥만 서 있고 벽이나 문은 없다. 왼쪽에는 팔작지붕에 붉은 기둥의 정면 3칸의 건물 2채가 丁字로 배치되었는데 규모가 작아지고 낮은 기단에 세워져 있어서 전술한 단독의 건물보다 격이 낮다는 것을 알 수 있다.

경포대 건물의 이력을 보면, 1326년(충숙왕13)에 강원도 按廉使 朴淑이 창건하였는데²⁵ 1524년의 『중종실록』 기록에 “江陵의 臺山 등



도 3. 필자미상, <경포대도>, 16세기 후반, 견본담채, 102.0×55.0cm, 국립중앙박물관(증9735-1), 2019년 윤익성, 윤광자 기증

25 경포대의 창건 위치 및 이전에 대해서는 옛 印月寺 터에 있다가 부사 韓汲에 의해서 현재의 위치로 옮겨졌다는 것과 창건 때 부터 현재의 위치에 있었다는 의견으로 나뉜다. 하지만 창건 후 이전했다는 의견은 전설과 구전에 기반한 것으로 문헌의 기록과 상이함이 지적되어 신빙성에 의심을 받고 있다. 홍순옥, 「강릉 경포대의 문화사적 고찰」 『江陵地域의 傳統文化』(서울: 국학자료원, 2000), pp.361-372.

에 산불이 일어나 번져서 민가 2백 44호를 태웠고, 鏡浦臺의 官舍도 죄다 태웠는데 廚房만이 타지 않았으며”라고 하여 큰 화재가 있었음을 알 수 있다.²⁶ 이후의 정황을 알 수 있는 기록으로는 李珣(1536~1584)가 10세에 지은 「鏡浦臺賦」가 있다. 그 내용은 “한숨을 쉬며 탄식하여 말하길 옛 현인들을 이미 없고 지나간 일은 까마득하구나. 죽계의 웅장한 글씨를 관람하고 석간의 맑은 문장을 읊는다. 화재 후의 경영이라 전일의 화려한 구조를 잃었음이 한스럽다(喟然歎曰 前賢已矣 往事亡羊 覽竹溪之雄筆 吟石澗之清章 火後經營 悵失前日之華構).”²⁷ 라고 하였다. 이 글 중 “火後經營 悵失前日之華構”의 문장에 의거하여 화재 이후 재건축되었으나 옛 화려함을 회복하지 못한 것으로 해석된다.²⁸ 이후 1530년에 편찬된 『新增東國輿地勝覽』의 기록에 경포호 서쪽 언덕에 봉우리가 있고 봉우리 위에는 누대가 있다는 글이 있어서 1530년 이전에 경포대 건물이 중건된 것을 알 수 있다.²⁹ 이후에도 1571년에 부사 양사언, 1590년에 부사 윤승훈, 1608년에 부사 조탁이 중수하였다는 설이 있으며³⁰ 1628년에는 부사 李明俊이 경포대 건물에 있던 溫房과 涼室을 철거하여 사신들이 머물지 못하고 한 번 올라가 유람만 하도록 구조 변경하였다는 것을 기록으로 알 수 있다.³¹

이상을 종합하면 1326년에 경포대 건물이 창건된 후 1524년의 화재로 핵심 건물이 전소되었고 1530년 이전에 중수된 후에도 몇 차례의 중수가 있었던 것으로 추정되며 1628년에는 숙박시설을 없애는 본격적인 중수가 있었던 것으로 보인다.

〈경포대도〉를 보면 경포대의 건물 옆에 두 개의 구멍이 있는 긴 직사각형이 있어 궁금증을 자아낸다(도 4). 이와 관련하여 李穀(1298~1351)의 글에는 경포대에 옛날 신선의 石竈[돌 아궁이]가 있었는데 아마도



도 4. 〈경포대도〉 부분

26 『중종실록』 19년 갑신(1524)3월 19일(갑신). 이 기록에서 官舍라는 표현을 쓴 것에 대해 장명학은 관아에서 짓고 관리했던 것으로 보인다고 하였으며 廚房은 관리들이 유람할 때 간단한 조리 등을 할 수 있는 공간으로 보았다. 장명학, 「강릉 경포대의 변천과정 고찰, 2008년 수리 공사를 계기로」, 『한국건축역사학회 학술발표대회 논문집』(2010), p.249.

27 李珣, 『栗谷先生全書拾遺』.

28 장명학, 앞의 논문(2010), p.250.

29 『新增東國輿地勝覽』 제44권, 「江原道」, 江陵大都護府.

30 林鎬敏, 「강릉 경포대 창건 및 중수 현황」 『지방사와 지방문화』14(2011), pp.423-424; 장명학, 앞의 논문(2010), pp.249-250. 중건의 이력을 『완역 增修臨瀛誌』(강릉: 강릉문화원, 1997)에 근거하고 있는데 이 책은 瀧澤誠 編, 『增修臨瀛誌』(江陵: 江陵古蹟保存會, 1933)를 강릉문화원에서 번역하여 1997년에 발간한 것이다.

31 蔡彭胤(1669~1731), 『希菴先生集』 卷之二, 詩, 瀛洲錄 蔡彭胤仲耆甫著, “臺舊有溫房涼室, 李按廉命俊撤去之, 只豎重槩高棟, 築石爲臺, 上塗丹碧, 左右不施窓櫺, 盖令使客不得信宿, 只欲爲一時登覽而已.”

차를 달일 때 썼던 도구일 것으로 추정한 구절이 있다.³² 이후 1530년에 편찬된 『新增東國輿地勝覽』에는 경포대 가에 선악을 만들던 돌절구[煉藥石臼]가 있었다고 기록하였다.³³ 여러 기록에 나오는 돌아궁이[石竈] 혹은 돌절구[石臼]의 공통점은 움푹한 구멍이 있어야 되는 것이라 화면에 보이는 형태는 돌아궁이나 돌절구를 표현한 것일 가능성이 있다. 화면에는 마치 두 개의 구멍이 뚫려 있는 기둥과 같이 그려져 있는데, 실제로는 누워 있는 것을 세워져 있는 것처럼 묘사하여 움푹하게 들어간 石造物의 모습이 잘 보이도록 하기 위한 표현법일 가능성이 높다. 이러한 모습은 1557년 이후 경포대 건물의 상황을 반영하는 것이기 때문에, 현재 기록만으로 추정할 수밖에 없는 경포대 건물을 시각적으로 확인할 수 있는 가장 이른 자료라는 점에서 매우 중요하다.

다음에 소개할 安軸(1282~1348)의 글은 경포호의 전체적인 경관을 이해하는 데 큰 도움이 된다. 그 내용을 보면,

내가 아직 관동을 유람하지 않았을 때에 관동의 勝景을 논하는 자들은 모두 國島와 叢石亭을 말했지 鏡浦臺는 그다지 칭송하지 않았다. (중략) 이제 나는 다행스럽게도 임금의 명을 받들어 외직으로 나가 이 지방을 다스리게 되었다. 뛰어난 경관을 두루 둘러보니 저 국도와 충석정의 기괴한 암석은 실로 사람의 눈을 놀라게 하였으니, 과연 기이한 형상을 한 사물이었다. 그런데 이 (경포)臺에 올라 보니 답답하게 조용하고 넓어서 사람의 눈을 놀라게 하는 기괴한 사물은 없고, 다만 멀고 가까운 산과 물뿐이었다. 앉아서 사방을 둘러보니 멀리 있는 물인 바다는 드넓고 질편하여 안개 속 물결이 출렁거렸고, 가까이 있는 물인 鏡浦湖는 맑고 깨끗하여 바람 따라 잔물결이 찰랑거렸다. 멀리 있는 산은 골짜기가 천 겹이어서 구름과 이내가 아득하였고, 가까이 있는 산은 봉우리가 십 리에 뻗어 초목이 푸르렀다. 항상 갈매기와 물새가 나타났다 잡혔다 하고 왔다 갔다 하면서 臺 앞에서 한가하게 놀았다. 봄가을의 안개와 달, 아침저녁의 흐리고 갸이 이처럼 때에 따라 기상이 변화무쌍하다. 이것이 이 경포대의 대체적인 경관이다.³⁴

이 글에서 안축은 경포대에 올라 바라본 경관을 잘 표현하였는데, 경포대 구역은 기괴한 사물이 없이 평온하면서도 넓은 공간으로 묘사되었다. 경포호의 전체적인 분위기뿐만 아니라 먼 바다와의 관계, 경포호의 잔물결, 푸른 초목, 갈매기와 물새 등 세부적인 특징들이 <경포대도>의 세부 모습과 잘 부합한다.

화면 하부(도 5)에는 시계방향으로 “白沙五里”, “靑草洲”, “江門橋”, “竹島”, “草堂”의 墨書가 있는데 이러한 묵서는 경물의 내용을 이해하는 데 큰 도움을 준다. 특히 좌하부에 기와집이 있고 “草堂”의 묵서가 있는데 草堂은 許曄(1517~1580)의 호로 앞에서 유희춘의 제자로 언급한 허봉의 부친이다. 허엽은 진사시를 거쳐 1546년(명종 1) 식년문과에 갑과로 급제하였고 1563년 삼척부사로 서용되

32 李穀, 『稼亨集』 제5권, 記, 東遊記 “有古仙石竈。蓋煎茶具也。”

33 『新增東國輿地勝覽』 제44권, 「江原道」, 江陵大都護府. “臺畔有煉藥石臼.”

34 安軸, 『謹齋集』 제1권, 記, 경포대에 새로 지은 정자에 부친 기문(鏡浦新亭記).



도 5. <경포대도> 부분

었으나 파직된 인물이다. 徐敬德(1489~1546)의 문인으로 동·서인의 대립 시 金孝元(1542~1590)과 함께 東人의 영수였던, 당시 문인들의 지도급 인물이었다. 벼슬을 30년간이나 지냈으면서 생활이 검소하였다고 한다. 이 건물은 허엽이 거주했던 집을 그린 것으로 보이는데 팔작지붕에 치미와 잡상이 묘사되었으나 낮은 기단에 2칸의 건물로 옆면에 살창이 있는 소박한 기와집이다. 초당의 오른쪽으로는 竹島와 江門橋가 보이는데 이에 대해서는 여러 기록이 전한다.

포 동쪽 입구에 板橋가 있는데 江門橋라 한다. 다리 밖은 竹島이며, 섬 북쪽에는 5리나 되는 백사장이 있다. 백사장 밖은 창해 만 리인데, 해돋이를 바로 바라볼 수 있어, 가장 기이한 경치다.³⁵

동쪽에는 江門橋가 있고 강문교 밖에는 竹島가 있으며, 죽도 북쪽에는 모래 언덕이 띠처럼 연해져서 호수와 바다의 한계를 이루고 있다. 언덕 안에는 낙락장송이 숲을 이루고 人家가 어리비쳤다. 또 梅鶴亭과 湖海亭이 있는데, 모두 뛰어난 승경이다.³⁶

위의 내용대로 화면(도 5)에는 경포호숫물이 바다로 나가는 출구에 江門橋가 있는데 판자다리[板橋]라 기록된 것처럼 나무판으로 된 강문교의 모습을 확인할 수 있으며, 동쪽에는 “白沙五里”라 쓰여

35 『新增東國輿地勝覽』 제44권, 江原道, 江陵大都護府.

36 李裕元(1814~1888), 『林下筆記』 제37권, 蓬萊秘書, 鏡浦臺, 大關嶺.

있는 긴 백사장에 겹겹이 서 있는 소나무 숲을 볼 수 있다. 경포호의 수심이 얇은 듯 푸른 풀이 자라는 틈을 묘사하고 “靑草洲”라 묵서한 장면도 기록의 내용과 부합한다.

2. 총석정도

이제는 <총석정도>를 살펴보겠다. 작품의 상부에는 칠언절구가 써 있고 왼쪽의 발문을 제외하고는 대부분의 화면을 총석이 차지하고 있다(도 6). 총석정에 대해 쓴 안축의 기록을 보며 경관의 특징을 정리해보겠다.

정자는 通州(강원도 通川) 북쪽 20리쯤에 있는데, 가로 지른 봉우리가 뾰족하게 바다에서 나온 것이 이것이다. 봉우리에 매달린 절벽과 장방형의 바위는 네모난 기둥처럼 즐비하게 서 있고, 바위의 둘레는 사방이 각각 한 자쯤 되며 높이는 대여섯 길이다. 모나고 곧고 평평하며 바르게 서 있는 것이 마치 먹줄을 대고 깎은 것처럼 크고 작은 차이가 없다. 또 해안에서 십여 자 떨어진 곳에 네 개의 바위기둥이 있는데, 물 가운데에서 서로 분리되어 서 있기 때문에 四仙峯이라고 한다. 모두 장방형의 바위를 몸통으로 삼고 수십 개가 합쳐져서 하나의 봉우리를 이룬다. 봉우리 위에는 작은 소나무 한 그루가 있는데, 뿌리와 줄기가 늙고 주글주글하여 나이를 알지 못한다.³⁷



도 6. 필자미상, <총석정도>, 16세기 후반, 100.0×54.0cm, 건본담채, 국립중앙박물관(중9735-2), 2019년 윤익성, 윤광자 기증

이 기록으로 네 개의 바위기둥이 서로 분리되어 서 있는 것을 四仙峯이라 하며 장방형의 바위를 몸통으로 삼아 수십 개가 합쳐져서 하나의 봉우리를 이루고 있다는 것을 알 수 있다. 이러한 내용과 일치하듯 <총석정도>(도 7)를 보면 돌기둥의 묶음은 4개로 분리되어 그려지고 왼쪽의 돌기둥 위에 四仙峯이라 쓰여 있는 것을 볼 수 있다. 또한 봉우리 위에는 작은 소나무가 있다고 하였는데 가장 오른쪽 돌기둥 무리 위에 있는 소나무도 확인할 수 있다. 이밖에 왼쪽 언덕 위에는 비석이 그려져 있는데(도 8) 이와 관련이 있는 기록을 아래와 같이 찾아 볼 수 있다.

37 安軸, 『謹齋集』 제1권, 詩, 총석정의 시에 차운하다(次叢石亭詩韻).

동쪽 봉우리에 오래된 碑碣이 있는데, 碑面이 떨어져 나가고 닳아 없어져서 한 글자도 알아볼 수가 없으니, 어느 시대에 세워진 것인지 확인할 수가 없다. 사람들의 말에 의하면, 新羅 시대에 永郎·述郎·徒·南 등 네 명의 仙童이 그 무리 3000인과 함께 해상에서 노닐었다고 한다. 그렇다면 이 비같은 그들 무리가 세운 것 일지도 모르겠는데, 이 또한 상고해 볼 길이 없다.³⁸

이 글에서 碑面이 떨어져 나가고 닳아 없어져서 한 글자도 알아볼 수가 없는 비석을 언급하고 있다. 이는 <총석정도>(도 8)에 등장하는 비석의 모습과 일치하는데 비석의 표면에 글씨가 안보이고 그 위에 “沒字碑”의 목서가 쓰여 있기 때문이다.

그 옆으로 총석정이 아니라 “四仙亭”이라 쓴 초옥이 있는 것을 주목할 필요가 있다. 총석정 구역을 그린 장면이 四仙亭으로 명시된, 더구나 초옥 형태의 정자가 등장하는 것은 이 <총석정도>가 유일하기 때문이다. 이 점은 이곡(1298~1351)의 『東遊記』(『가정집』 제5권)를 비롯한 여러 기록에서 총석정과 사선봉을 구분하고, 총석정 지역에 四仙亭이 있다고 서술하여 총석정과 사선봉을 별개로 여기는 것과도 상관이 있다.³⁹ 기록의 문맥과 화면의 내용상 총석정은 구역 명칭으로 사선정은 구체적인 정자의 명칭으로 사용되었을 가능성이 있으나 이에 대해서는 좀 더 자세한 연구가 필요하다.



도 7. <총석정도> 부분



도 8. <총석정도> 부분

38 李穀, 『稼亭集』 제5권, 記, 東遊記.

39 南孝溫(1454~1492), 『續東文選』 제21권, 錄, 遊金剛山記. “총석정(叢石亭)에 도착하였다. 나는 그 아래 이르러 보니 과연 돌 산이 바다 굽은 턱으로 들어가 뱀 형상과 같이 청청 감았다. 산이 바다에 들어가 그치는 대목에 사선정(四仙亭)이 있다.”

IV. 표현 양식과 특징

1. 세부 표현

〈경포대도〉(도 3)를 보면 安堅派 화풍과 연계성을 보이면서도 實景을 대상으로 하여 그 화법이 현실화된 양상을 볼 수 있다. 우선 구도 면에서 조선 초기 산수화에서 볼 수 있는 편파 3단 구도의 요소를 찾을 수 있으나 각景物간의 공간이 보다 여유 있게 확보되었다는 것을 알 수 있다.⁴⁰ 이 작품의 준법은 화면의 왼쪽 하부 구석에 위치한 언덕의 묘사에서 그 특징을 잘 살펴 볼 수 있다(도 5). 먼저 비수의 차이가 큰 윤곽선으로 기본 형태를 잡고 겹겹으로 언덕면을 중첩하여 입체감을 주며, 그 사이에 돌기된 바윗돌을 진하게 그려 넣는 등 안견파의 표현법과 연결성을 보인다. 하지만 齒形突起는 점이 없는 자연스런 바위 모습으로 바뀌고 竹島의 모습은 구름 모양의 운두준이 점차 평면화되면서 각진 윤곽의 貝殼 모양으로 변하는 양상을 보여서 안견파의 준법이 변모된 양상을 보인다.

이처럼 전통적인 기법과의 관련성을 보여주는 동시에 원경에 위치한 삼각형의 산들은 강원도 오대산 구역의 실제 경관을 반영하는 듯 현실적이 되었다(도 9-1). 산의 형태나 苔點의 사용은 1572년작 〈義順館迎詔圖〉(도 9-2)와 매우 유사하다. 16세기 안견파의 특징인 짧은 선이나 점으로 질감을 내는 短線點皴이 보이지만(도 9-3)⁴¹ 가늘고 길어진 선들이 중첩되면서 입체감을 구사하는 방향으로 사용되고 있다. 산의 윤곽선 위로 들 뜬 듯 사용되던 태점도 안정적으로 구사되었다. 특히 호수 중간에 그려져 있는 일련의 바위들은 면적인 농담 효과를 활용하여 괴량감을 효과적으로



도 9-1. 〈경포대도〉 부분



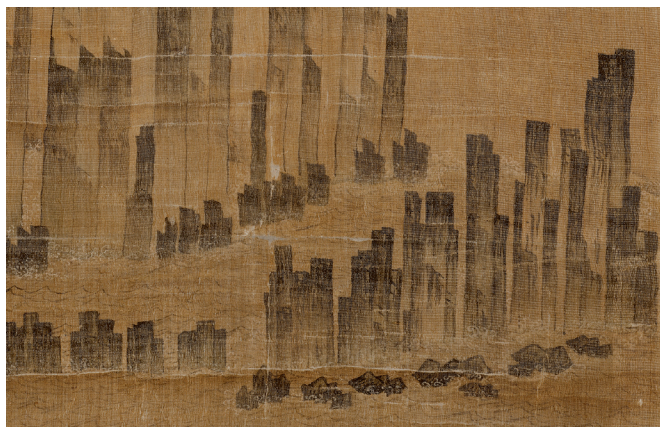
도 9-2. 〈의순관영조도〉 부분, 1572년 이후, 견본채색, 46.5×38.5cm, 서울대학교규장각한국학연구원 소장



도 9-3. 〈소상팔경도〉 부분, 16세기 전반, 견본수묵, 35.8×28.5cm, 국립중앙박물관(덕수3144)

40 安輝濬, 「朝鮮初期 安堅派 山水畫 構圖의 系譜」, 『蕉雨 黃壽永博士 古稀紀念 美術史學 論叢』(서울: 通文館, 1988), pp.823-844; 同著, 「조선초기 안견파 산수화 구도의 계보」, 앞의 책(2000), pp.419-423에 재수록.

41 안휘준, 「16세기 안견파 회화와 단선점준」, 앞의 책(2000), pp.429-450.



도 10. 〈충석정도〉 부분

표현하였다(도 3).

이런 농담의 대조 및 면적인 묵법의 효과는 〈충석정도〉에서도 나타난다(도 10). 각 기둥을 묘사하는 준법을 보면 기둥으로 설정된 면에 담묵을 바르고 그 위에 농묵의 가는 선들을 그어 충석의 질감과 쪼개짐을 묘사하였다. 붓끝을 사선으로 누르며 수직으로 내려긋고 있어서 斧劈皴의 초기적 양상을 보인다. 이처럼 일관되게 흑

백의 대조, 수직적 준법을 구사하는 예는 처음으로 보이는 것이라 앞으로 전개될 浙派系 화풍의 유행을 예시해준다.

한편 기둥 꼭대기의 윤곽 및 기둥中间的 균열문이 각각 달라서 사선봉의 특징을 살리려고 한 의도가 보인다. 기둥 위에 올라앉은 새들의 묘사, 파도와 흰 거품의 표현 등에서 반복적인 붓질을 찾을 수가 없고 매우 생생한 묘사력을 볼 수 있다.

樹木의 표현 방식을 개관해 볼 때, 안견과 산수화에서는 中景의 소나무 몇 그루가 핵심적인 위치를 차지하며 크게 부각되는 특징이 있다. 〈경포대도〉에서도 경포대 건물 양 옆에 서있는 소나무가 중요한 비중을 갖고 있다(도 11-1). 단 안견과 화풍의 소나무가 가지를 길게 늘어뜨리고 각도를 바꾸어 가며 뻗어 나가는 특징을 보이는 반면(도 11-2), 경포대 건물의 양쪽에 서 있는 소나무는 원형의 잎 모양을 단 채 자연스럽게 가지를 늘어뜨리고 있는 형상이다. 바탕에 녹색을 풀고 방사선으로 비늘 모양 잎을 그렸는데 가지에 비하여 잎의 비중이 크다. 나무 기둥에는 담적색을 칠하여 변화를 주었는데 무엇보다 안견과 화풍의 표식이라 할 수 있는 蟹爪描의 나무가 함께 나타나지 않는다는 점이 중요한 특징이다. 이밖에 〈경포대도〉의 화면 곳곳에 두세 그루씩 서 있는 소나무는 담녹색의 잎과 담적색의 나무 기



도 11-1. 〈경포대도〉 부분



도 11-2. 〈學園贊山水圖〉(도 14) 부분



도 11-3. 〈충석정도〉 부분



도 12. 〈충석정도〉 부분

등으로 구성되고 직선적인 기둥과 간략화된 가지의 표현으로 현실감있는 수목의 경관을 잘 구현하고 있다(도 12). 이외 돌기둥 위에 있는 소나무(도 11-3)는 담묵의 沒骨法으로 옆으로 퍼져 나가는 형상을 보이는데 이는 “봉우리 위에는 작은 소나무 한 그루가 있는데, 뿌리와 줄기가 늙고 주글주글하여 나이를 알지 못한다”⁴²는 기록과 부합하듯 나지막하면서도 신령스러운 분위기를 보인다.

색채의 사용을 보면 전체적으로 다양한 농담의 수묵이 자유자재로 구사된 가운데 부분적으로 淡彩와 眞彩를 사용하여 화면에 활력을 주고 있다(도 12). 특히 〈경포대도〉에서 바위와 바닷가 백사장에



도 13. 〈충석정도〉 부분



도 13-1. 〈學圃山水圖〉(도 14) 부분

42 安軸, 『謹齋集』 제1권, 詩, 충석정의 시에 차운하다(次叢石亭詩韻).

하얀 점과 붉은 점을 찍어 꽃을 묘사한 것, 나무 아래 地面을 묘사할 때 담녹색 풀 위에 하얀색, 분홍색 점을 연속적으로 찍어 수평적인 공간감을 묘사하는 등 색채의 사용이 매우 능숙하다. 전술하였듯이 주요 건물에는 녹색과 붉은색을 채색하여 수목과 담채 위주의 화면에 액센트를 주었다.

〈총석정도〉에는 인물이 등장하지 않으나 〈경포대도〉의 곳곳에는 인물이 등장한다(도 13). 지팡이를 짚은 채 경포대 건물로 향하는 도포 입은 인물과 붓짐을 진 시동이 그려져 있으며, 왼쪽 중간 즈음의 언덕에는 두 명의 문인이 앉아 담소를 나누고 侍童이 병을 들고 侍立하였는데 이 모습은 계회도에 흔히 등장하는 모임 장면을 연상시킨다. 도포를 입은 인물이 나귀를 타고 강문교를 건너는 모습이 등장하고 뒤에서 장대를 든 시동이 따르고 있다. 이 외에 쪽배에 탄 인물이 배를 저어가는 모습도 그려졌다. 이러한 인물의 모습은 조선 초기 산수화에서 자주 볼 수 있는 요소로서 구부정한 자세로 취하고 있는 행동이 짧은 선으로 간단하게 그려진 공통점이 있다(도 13-1).

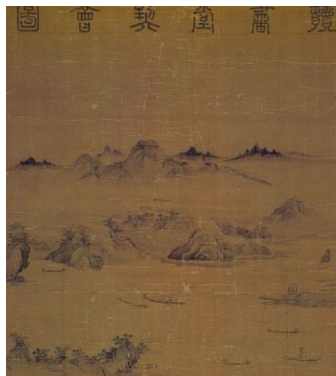
2. 구도와 시점

1) 경포대도



도 14. 〈學圃讀山水圖〉, 16세기 전반, 지본수묵, 88.3×46.9cm, 국립중앙박물관(본관2034)

〈경포대도〉와 〈총석정도〉의 구도와 시점을 다른 작품들과 비교해보면서 그 변화의 양상을 살펴보겠다.⁴³ 〈경포대도〉(도 3)의 구도는 우선 조선 초기 산수도의 구도와 연결되어 있음을 알 수 있다. 왼쪽 중간 즈음에서 언덕을 돌출하게 하여 두 인물이 앉아서 환담을 나누는 공간을 두었는데, 이 부분은 鑑浦의 실제 경관에 없는 요소이며 이 작품 이후에 제작된 다른 경포대도에서도 찾아 볼 수 없는 것이다. 따라서 한쪽으로 치우쳐 경물을 배치하고 近景 및 中景에 언덕을 두는 조선 초기 편파 구도계 산수화에서 그 구성 요소가 왔음을 알 수 있다(도 14).



도 15. 〈독서당개회도〉 부분, 1531년경, 견본수묵, 일본 개인소장(『東洋の名畫』, 韓國, 서울: 三省出版社, 1985, 도57)

〈경포대도〉는 이처럼 전통적인 구도와 연결점을 찾을 수 있는 동시에 더 넓은 구역을

43 이하 별도의 화가나 시기를 밝히지 않는 〈경포대도〉와 〈총석정도〉는 본고에서 중점적으로 고찰하는 16세기 후반의 〈경포대도〉와 〈총석정도〉를 말한다.



도 16-1, 2. 〈경포대도〉 부분

그리면서 여러 경물의 위치를 파악할 수 있도록 俯瞰視를 적용하여 구도와 시점상 확장되는 변모를 보인다. 이처럼 넓은 구역을 부감시로 제작한 예로는 〈讀書堂契會圖〉(1530년경)(도 15)나 〈계회도〉(16세기 중기, 일본 大和文華館 소장)⁴⁴를 들 수 있다. 특히 〈경포대도〉의 상부에 위치한 遠山 일대의 구성은 〈독서당계회도〉(도 15)와 같이 좌우 대칭적인 구도를 보인다. 하지만 〈경포대도〉에서는 대칭적인 遠景을 배경으로 하면서도 타원형으로 경포 호수의 전체 모습이 드러나도록 하였다. 따라서 조선 초기 산수화에서 호수나 강이 수평적으로 흐르거나 한쪽에 치우쳐서 배치된 것과 달리 보다 포괄적이고 확장된 구도를 갖게 되었다.

백사장에 겹겹이 서 있는 소나무의 배열이나(도 16-1) 경포대 호수 중간에서 세로로 연결된 섬들의 모습(도 16-2)에서는 화가가 斜線의 角을 이루며 俯瞰하는 視點으로 그린 것을 확인할 수 있다. 그 결과 景物이 연속적으로 중첩되며 펼쳐지는 장관이 잘 담겨지게 되었다. 경포대 건물을 正面視로 그린 후 遠山과의 사이에 煙霧를 두어 경포대 건물이 더욱 부각되도록 하는 등(도 3) 경물들의 관계나 경관의 특징이 효과적으로 표현되도록 斜線角의 부감시, 正面視 등을 활용하여 경포대의 넓은 영역을 효과적으로 표현하는 多角的인 觀點을 보여주는 변화를 보인다.



도 17. 〈경포대도〉《關東十境圖帖》, 1746~1748년, 견본채색, 31.5×22.5cm, 서울대규장각한국학연구원



도 18. 김홍도, 〈경포대도〉《海東名山圖帖》, 1788년 이후, 지본수묵, 30.5×43.0cm, 국립중앙박물관(신수14230)

〈경포대도〉의 경물 배치를 보면(도 3) 상부의 경포대 건물과 하부의 초당 건물에 공통적으로 붉은색을 칠하고 경포대 건물과 초당의 건물을 일직선 상에 배치하여 연결축을 이룬 것을 볼 수 있다.

44 『朝鮮の繪畫と工藝』(奈良:大和文華館, 2016), 圖7.

이러한 <경포대도>를 이후 다른 경포대도와 비교하면서 구도와 배치의 변화를 검토해보겠다. 먼저 살펴볼 작품은 이 작품의 공개 전까지 가장 이른 경포대도였던 <경포대도>《관동십경도첩》(1746~1748)이다(도 17). 가장 큰 차이는 화면의 상부에 있던 경포대 건물



도 19. <강릉경포대도>, 19세기, 지본담채, 91.0×61.0cm, 국립중앙박물관



도 19-1. <강릉경포대도>의 부분

물이 하부로 내려와 있다는 것이다. (도 17)을 보면 상부 원경에서 日出의 광경이 펼쳐지는 가운데 하단에 있던 竹島가 중간으로 옮겨와 있다. 화면 오른쪽 언덕에 위치한 기와집은 訐曄의 집인 草堂으로 생각된다. 이 작품에서는 경포대 건물과 죽도가 기본 축을 이루며, 경포대 건물을 하부에 두고 바다를 향하는 배치가 형성되어 결과적으로 경포대 건물과 죽도와 동해가 일직선을 이루게 되었다. 이러한 배치는 金弘道(1745~1806 이후)의 <경포대도>《해동명산도첩》(1788년 이후) (도 18)에까지 이어지며 이후 경포대도의 구도에 있어 대세를 점하게 된다.

단, 민화풍의 <江陵鏡浦臺圖>(도 19)가 <경포대도>의 배치를 유지하고 있어서 주목된다. 조선 말기의 작품인 <강릉경포대도>는 경포호 구역뿐만 아니라 오른쪽의 湖海亭과 그 앞의 호수까지 대상으로 하였다. 또한 각 경물에는 명칭이 쓰여 있어서 그 위치를 확인할 수 있는 이점이 있다. 예를 들어 호수 중간까지 길게 뻗은 언덕의 목서를 보면 위에서부터 梅鶴亭, 放海亭, 紅粧巖이라 써 있고 물 건너 鳥巖이 위치한 것을 볼 수 있는데(도 19-1) 이를 <경포대도>에 대비하면 경포에 놓인 바위 언덕이 방해정, 홍장암으로 이어지는 구역임을 알 수 있다(도 16-2). 이외 草堂의 기와집 1채만 그려졌던 곳에는 집들이 늘어나 草堂村을 이루고 있는 변화도 보인다.

이처럼 <강릉경포대도>를 <경포대도>와 비교하면 오른쪽에 호해정 구역이 추가되고 화면의 우측에 있던 바다가 하부로 이동한 차이가 있기는 하지만, 경포대 건물을 화면 아래쪽에 두고 위쪽의 바다를 향하는 18세기 이래의 전형적인 구성과는 다른 양상을 보인다. 이 점에서 <강릉경포대도>는 <경포대도>의 기본 구도가 민간 화단에 전승되었음을 보여주는 중요한 예이다.

2) 충석정

조선 초기 산수화의 전통적인 구도와 연결성을 찾을 수 있는 <경포대도>와 달리 <충석정도>(도 6)는 그 배치가 매우 파격적이다. 화면에 중심축을 두고 화면의 대부분을 차지하는 돌기둥들이 첩첩이 도열하여 삼각형을 이루고 있는데 각 기둥의 아랫부분은 희게 하고 윗부분은 어둡게 하여 高遠의 상



도 20. 〈산수도〉, 15세기 후기, 견본수묵, 108.1×86.2cm, 일본 개인소장 (『國華』 1456, 東京: 國華社, 2017)

승감을 고조시키고 있다. 특히 이러한 효과를 강조하기 위하여 돌기둥에 흰색을 칠한 점은 주목된다.⁴⁵

또한 공간감을 조성하기 위해서 대상 경물을 삼단계의 깊이감으로 배치하였다. 첫 단계는 낮은 돌기둥이 서 있는 近景이고 둘째는 삼각형을 이룬 四仙峯의 거대한 돌기둥 무리이다. 근경에 위치한 낮은 돌기둥의 앞과 뒤로 바닷물이 지나가고 중앙에 있는 사선봉의 높은 돌기둥 사이로 水波가 보이는 등 경물 간의 거리감을 표현하였다. 셋째는 화면의 가장 깊숙한 곳에 위치한 언덕길이다. 좌측 四仙亭이 위치한 꼭대기에서 시작하여 오른쪽 아래를 향하여 내려오는 고갯길을 묘사한 선을 확인할 수 있다. 이러한 삼단계의 배치에서 中景의 사선봉이 압도적인 비중을 점하고 있으며 수직적인 돌기둥들이 유기적인 관계를 형성하지 못하고 分節的, 平面的인 양상으로 그려져 아직 입체적이고 자연스러운 공간감을 조성하는 데에는 이르지 못한 한계를 보인다.

〈총석정도〉에 보이는 이러한 중심축 구도는 현존 회화사 자료로 볼 때 매우 드문 예이다. 이러한 가운데 2016년에 〈산수도〉 1점이 일본 大和文華館에서 개최된 “朝鮮の繪畫と工藝” 특별전에 전시된 것을 상기하게 된다(도 20).⁴⁶ 이 작품은 絹本水墨의 산수화로서 108.1×86.2cm의 크기이며 조선 15세기 후기의 작품으로 비정되고 있다. 近景부터 遠景까지 좌우로 방향을 바뀌가며 상승하는 산의 형세를 우람하게 표현한 이 작품은 중국 북송대 郭熙의 〈早春圖〉(臺灣 故宮博物院, 1072년 작, 크기 158.3×108.1cm)를 연상시킨다. 하지만 〈산수도〉(도 20)는 〈조춘도〉보다 산맥이 일직선으로 배열되어 중심축이 강화된 변모를 보인다. 분절적인 돌기둥을 펼쳐놓은 〈총석정도〉(도 6)와 괴랄감 있는 산세를 구축한 〈산수도〉(도 20)는 그 경관의 성격 자체가 다르나, 이러한 중심축 구도의 산수화가 조선 초기 15세기에 先行했었다는 것은 〈총석정도〉의 구도가 성립될 수 있었던 맥락을 이해하는 데 매우 중요하다.⁴⁷ 이처럼 主山을 중심에 두는 대칭구도의 산수화로는 〈독서당계회도〉(1531년경, 일본 개인소장), 〈東宮冊封都監契會圖〉(1557년, 일본 개인소장), 〈충마계회도〉(1591년, 국립나주박물관), 〈辛亥生甲會之圖〉(1622년, 국립중앙박물관) 등을 들 수 있지만 덜 유행하여 偏頗係 구도가 대세를 이루

45 국립중앙박물관 보존과학부의 비파괴분석 결과, 〈총석정도〉의 돌기둥에서 납(Pb)이 검출되어 흰색을 내는 연백($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$)을 칠한 것으로 추정된다. 분석을 한 노지현 학예연구사에게 감사드린다.

46 이 작품에 대해서는 板倉聖哲, 『朝鮮·「文清」印「山水圖」(個人)』, 『國華』1456(東京: 國華社, 2017), pp.38-43; 植松瑞希, 『朝鮮山水畫鑑賞のご案内』, 『朝鮮の繪畫と工藝』(奈良: 大和文華館, 2016), pp.19-24 참조.

47 안휘준 교수는 主山을 中軸線에 배치하는 ‘中峰鼎立式’의 대칭 구도는 본래 산수화에서 가장 오래되고 고전적인 것으로, 15세기에 이미 존재했으며 16세기 안견과 화가들이 이를 자신들의 작품에 수용했다고 하였다. 安輝濬, 앞의 논문(1988), pp.823-844; 同著, 앞의 책(2000) pp.419-427에 재수록.



도 21. 정선, <충석정도>, 1711년, 38.3×37.5cm, 국립중앙박물관(덕수903)



도 22. <충석정도>, <관동심경도첩>, 1746~1748년, 견본채색, 31.5×22.5cm, 서울대규장각 한국학연구원



도 23. 김홍도, <충석정도> <해동명산도첩>, 1788년 이후, 지본수묵, 30.5×43.0cm, 국립중앙박물관(신수14230)

었던 것으로 보인다.

이후 <충석정도>의 구도와 배치는 급격한 변화를 보인다. 鄭歡(1676~1759)의 <충석정도>《신묘년풍악도첩》(1711년) (도 21)을 보면 <충석정도>(도 6)에서 화면의 대부분을 차지하던 사선봉이 축소되어 충석정의 절벽과 비슷한 비중을 보이는 반면에 동해 바다가 상반부의 화면을 크게 차지하는 것으로 배치가 바뀐 것을 볼 수 있다.

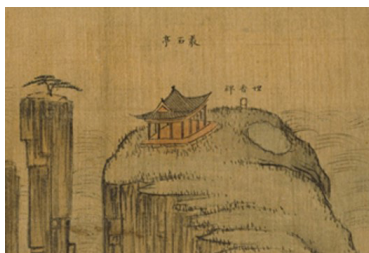
또한 <충석정도>(도 6)는 동해 쪽에서 사선봉을 바라보는 구도를 취하였는데 <충석정도>(도 21)는 내륙 쪽에서 사선봉과 충석정을 보는 것으로 바뀐 것을 알 수 있다. 이는 앞서 경포대도의 구도가 바다를 향하는 것으로 배치가 변화된 양상과도 일맥상통한다. 이어 <충석정도>《관동심경도첩》(도 22)에서는 사선봉이 더욱 축소되어 충석정이 있는 절벽보다 작아져서 경관의 부분으로만 등장하는 것을 볼 수 있다.

사선봉보다는 절벽 위의 충석정에 시선이 집중되도록 한 것이다.

한편 <충석정도>(도 21)와 <충석정도>(도 22)에는 각각 충석정과 喚仙亭 혹은 喚仙亭이라고 쓴 두 개의 정자가 사선봉을 중간에 두고 양쪽으로 배치되는 변화를 보인다. 반면에 김홍도의 《해동명산도첩》중의 <충석정도>(도 23)에서는 오른쪽 절벽 위에 충석정을 두고 절벽과 비등한 높이로 사선봉을 배치하고 왼쪽의 환선정은 생략하여 사선봉의 위용이 강조되었다. 이처럼 <충석정도>의 구도 변화를 살펴보면 사선봉을 중심으로 충석을 그리던 것에서 바다를 포함하는 전체 경관을 대상으로 하는 것으로 변모되는 양상을 볼 수 있다.

경물의 명칭 표기를 비교해 보면 <충석정도>에서 그려졌던 草屋 형태의 정자인 四仙亭(도 8)이 모두 팔작지붕의 기와집 형태로 바뀌고 충석정이라 표기된 것을 볼 수 있다(도 24-1~4). 이외 충석정 장면에서 모두 碑石이 등장하는데 각각 다른 모양으로 그려져 있다. 앞에서 살펴보았듯이 <충석정도>(도 8)에는 건물의 동남쪽으로 沒字碑가 있었다. <충석정도>(도 24-1)에도 건물의 동남쪽에 비석이 있으나 埋香碑로 적혀 있다. <충석정도>(도 24-2)에는 하얀색으로 칠한 비석이 그려져 있는데 이는 앞의 <충석정도>에서 계속 등장하던 沒字碑 혹은 埋香碑일 것으로 생각된다.

김홍도의 《해동명산도첩》중의 <경포대도>(도 24-3)에도 비석이 등장하는데 비의 대좌만 건물의



도 24-1. 정선, <총석정도> (도 21) 부분



도 24-2. <총석정도> (도 22) 부분



도 24-3. 김홍도, <총석정도> (도 23) 부분



도 24-4. 이인문, <총석정도> 부분, 지본담채, 간송미술문
화재단 소장 『진경산수화』, 서울: 간송미술문화
재단, 2014, 도 69)



도 25. 김하중, <총석정도>, <해산도첩>, 1816년, 견본담채 27.2×41.8cm.
국립중앙박물관(역수2827)



도 26. 김규진, <총석정절경도>, 1920년, 견본채색, 205.1×883.0cm, 창덕궁

서쪽 아래에 그려져 있는 것이 특이하다. 이는 “碑面이 떨어져 나가고 닳아 없어져서 한 글자도 알아볼 수가 없는 비석”이 있다고 한 沒字碑에 대한 글과 함께 “예전에는 비석이 단애 위에 있었다는데 지금은 보이지 않고 받침돌만 남아 있을 뿐이다.”라고 또 다른 비석의 존재를 언급한 이곡의 기록과 일치한다.⁴⁸ 경관의 시각적 재현을 중시하는 김홍도의 작화 태도로 볼 때 沒字碑 혹은 埋香

碑로 지칭된 비석은 현장의 시점에서는 보이지 않기에 그려 넣지 않고 눈에 보이는 비의 대좌만 그린 것으로 보인다. 하지만 李寅文(1745~1824 이후)은 그의 <총석정도>(도 24-4)에서 김홍도가 그리지 않은 비석을 절벽 오른쪽 구석의 소나무 사이에 그려 넣었다. 같은 장면을 그리면서도 화가들이 각자 자신의 해석으로 다르게 시각화하는 양상으로 볼 수 있다.

48 李穀, 『稼亭集』 제5권, 記, 東遊記.

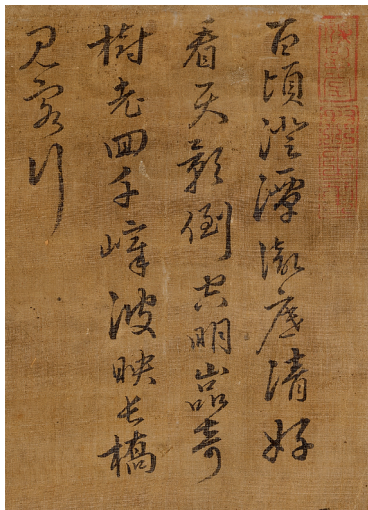
한편 <총석정도>와 같이 바다 쪽에서 바라본 시점에서 叢石을 그린 예를 후대에도 확인할 수 있어서 주목된다. 바로 金夏鍾(1793~1875 이후)이 1816년에 제작한 <叢石圖>《海山圖帖》(도 25)로서 총석정이 있는 절벽을 왼쪽에 두고 그 앞에 우뚝 솟은 총석을 배열하였다. 근대기에 와서 金圭鎭(1868~1933)의 <叢石亭絶景圖>(1920년)(도 26)도 역시 이러한 기본 구도와 시점을 보이는데 그 대상 범위와 규모를 극적으로 확대시켰다.

3. 유람자와 화가의 관계

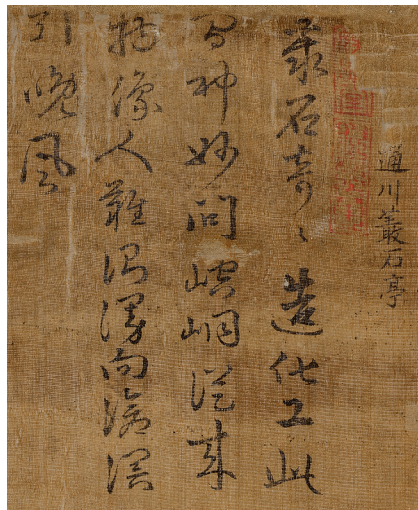
<경포대도>와 <총석정도>에는 발문뿐만 아니라 각각 칠언절구가 쓰여 있어서 이 시와 그림과의 관계에 대해서 검토할 필요가 있다. 두 작품에 쓰여 있는 시는 다음과 같으며 [娛思堂]의 주문방인(3.1×1.4cm)과 판독하지 못한 주문방인(4.1×1.4cm)이 나란히 頭印으로 날인되어 있다. 시의 내용을 보면 다음과 같다.

<경포대도> (도 27-1)

百頃澄潭徹底清 일백 이랑의 맑은 못, 바닥까지 맑고 맑아
好看天影倒空明 하늘 그림자 거꾸로 물에 비친 모습 보기에 좋구나
崑奇樹老四千嶂 바위는 기이하고 나무는 늙어 사천 봉우리 둘렀으니
波映長橋見客行 파도에 비친 긴 다리에 나그네 발걸음 보이는구나.



도 27-1. <경포대도> 부분



도 27-2. <총석정도> 부분

〈충석정도〉(도 27-2)

叢石奇奇造化工 충석의 기묘한 조물주 솜씨
此間神妙間崢嶸 그 사이 신묘하여 신선 사는 공동산인가 묻네
從來物像人難測 전해지는 물상 사람의 힘으로는 헤아리기 어려워
漫向滄溟引晚風 가득 큰 바다 향하여 저녁 바람 맞이하네

화면에 써 있는 글씨를 비교하면 발문의 글씨(도 1)에 비하여 시를 쓴 글씨가 더 크다. 또한 충석 정도의 우측에는 “通川 叢石亭”이라는 목서가 있는데(도 27-2) 조심스러운 楷書體로 썼으며 두 작품 속 경물의 명칭을 쓴 글씨체와 같다. 한편 이 글씨체는 발문과 시를 호방하게 楷行體로 쓴 것과 차이를 보인다. 이처럼 글씨체로 보았을 때 시와 발문을 쓴 사람, 경물의 명칭을 쓴 사람으로 구분해 볼 수 있다. 시와 발문은 朴忠侃으로 생각되는 商山逸老가 썼기 때문에 “통천 충석정”과 각 경물의 명칭은 제2의 인물이 쓴 것으로 볼 수 있다. 아마도 제2의 인물은 화가였을 것으로 생각된다. 앞의 발문 내용으로는 이 작품을 박충간이 직접 그린 것인지 화가를 시켜 그린 것인지 명확히 할 수 없었으나 글씨체를 비교해 볼 때 박충간이 화가를 시켜 작품을 그린 것으로 추정해볼 수 있으며, 그림의 수준으로 보아도 문인 관료인 박충간이 직접 그렸다고 보기 어렵다.

발문에 의하면 박충간이 유람의 경험과 감상을 遊山錄으로 써 두고 때때로 펼쳐보곤 하였지만 미진하여, 먼저 몇몇 명승지를 그림으로 그려 병풍을 짓고, 그 다음에 과거 유람할 적에 지은 칠언절구를 뽑아서 그림에 썼다고 하였다. 따라서 박충간이 화가에게 의뢰하여 병풍을 제작하였다면, 화가가 박충간의 유람에 동행하지 않았을지라도, 박충간이 작성한 遊山錄과 그가 유람한 내용을 듣고 이해한 간접경험에 바탕하여 작품을 제작할 수 있었을 것이다. 두 그림에서 시의 내용과 부합하는 요소들이 있기 때문에 시를 쓴 사람 곧 유람자는 유람의 중요 인상을 화가에게 전달하여 공유했던 것으로 보인다.

이외에 화가가 당시 전래되는 관동지역 명승도를 범본으로 하여 그렸을 가능성도 생각해 볼 수 있다. 후대의 기록이긴 하지만 고려시대 金生(711~?)이 그린 關東圖에 대한 평,⁴⁹ 安堅(15세기 활동)의 水墨畫가 낙산사의 絶奇였다는 구절,⁵⁰ 李滉(1501~1570)이 題詩를 쓴 “遊鏡浦臺圖”⁵¹ 등이 알려져 있기 때문에 이미 16세기에는 관동의 명승이 그려졌던 것을 알 수 있다.⁵²

49 申欽(1566~1628), 『象村集』 제20권, 詩 七言絕句, 「題金生關東圖」, “김생의 필력이 신묘하고 빈틈없어(金生筆力見神全) 여러 군데 풍경을 붓끝으로 옮겨다 놓았네(毫末移來幾洞天)”의 구절에 근거해서 여러 폭의 관동도일 것으로 추정하기도 한다.

50 李植(1584~1647), 『澤堂集』 卷五, 詩 洛山寺, 「會襄府李汝復景容宗丈是日大雪」에서 낙산사의 경관을 읊을 때 “安堅水墨石川詩 千載伽藍兩絶奇” 안전의 수목화와 석천 임억령의 시가 천 년토록 가람의 기막힌 기예로 곱혔는데”의 구절이 있다.

51 李滉, 『退溪集』 外集 卷之一, 詩 「題江陵通判金伯榮所送遊鏡浦臺圖」.

52 이에 대해서는 박은순, 『金剛山圖 研究』(서울: 일지사, 1997), p.66; 高蓮姬, 「조선 후기 산수기행문학과 기유도의 비교 연구」, 이화여자대학교 대학원 국어국문학과 박사학위 논문(2000), pp.32-40; 이보라, 「朝鮮時代 關東八景圖의 研究」, 홍익대학교 대학원 미술사학과 석사학위 논문(2005), pp.34-40 참조.

단편으로뿐만 아니라 여러 폭으로 연계된 관동도도 제작되었을 것으로 짐작된다. 고려시대에 瀟湘八景이 유입된 후, 강릉, 삼척, 평해 등의 지역을 대상으로 八詠詩가 제작되었고,⁵³ 朴祥(1474~1530)의 關東八詠,⁵⁴ 이항(1501~1570)이 鏡浦가 關東八景의 제일이라고 한 평가⁵⁵ 등으로 보아 16세기에는 ‘關東八景’에 대한 인식이 형성되어 있었음을 알 수 있다. 또한 崔岵(1539~1612)은 李璉(1554~1626)이 關東 지역에서 한 여러 작품들 중에서, 뛰어난 몇 개의 작품을 골라서 차운하였다고 하며 鏡浦臺, 竹西樓, 望洋亭, 月松亭을 읊은 5언절구 4구를 남겼다.⁵⁶ <충석정도>의 발문에서 서술하였듯이 16세기에는 관동의 명승지를 다수로 선정하여 여러 폭으로 연계된 병풍을 제작할 수 있었던 것이다.

또한 “題鶴林守遊金剛軸”의 기록이 주목된다. 이것은 李慶胤(1545~1611)의 금강산 유람을, 金禔(1524~1593)가 그리고 李山海(1538~1609)가 시를 써서 함께 꾸린 “鶴林守遊金剛軸”에 대한 것으로 여러 문인들의 유람 경험이 종합된 예를 잘 보여준다.⁵⁷ 이 작품에 題詩를 쓴 盧守愼(1515~1590) 또한 자신의 금강산 유람 경험을 반추하며 감상하고 있는데, 스스로 ‘稀年’ 곧 70세라 밝히고 있어서 “鶴林守遊金剛軸”이 1585년경에 제작된 것으로 추정된다. 이처럼 유람의 결과를 詩畫로 남기는 행위는 <경포대도>, <충석정도>의 제작 내력과도 상통하는 특징으로 당대 문예계의 풍조를 잘 보여준다.

이밖에 관동도 병풍의 제작 예를 확실하게 알려주는 기록이 있어 주목된다. 바로 崔曄(1539~1612)의 「關東勝賞錄跋」로서,⁵⁸ 그 내용을 보면 方伯 韓公이 “(전략)백성의 풍속을 살필 겸 자연스럽게 경내의 길을 따라 오면서, 山海와 각 지역의 승경을 두루 거쳐 오는 동안, 빈객이며 자제들과 함께 감상하고 시를 읊는 등, 그 사이에서 싫도록 즐기지 않은 것이 하나도 없었다. 그리고는 또 畫工에게 명하여 이때의 광경을 그림으로 묘사하게 한 뒤, 특별히 하나의 병풍으로 만들어서 장차 집안에 보관해 두고는 뒷날 생각나는 대로 언제나 볼 수 있도록 하였으니(후략)”라고 하여 1605년에 강원도 관찰사로 부임한 韓德遠(1550~?)이 화공을 시켜 관동지역의 명승을 병풍으로 만들었다는 것을 알 수 있다.⁵⁹

53 이보라, 앞의 논문(2005), pp.11~15.

54 朴祥, 『訥齋集』 訥齋先生續集 卷第一, 詩 金文谷編, 「關東八詠」.

55 李滉, 『退溪集』 退溪先生集攷證 卷之四, 第十三卷 書 答洪應吉, “鏡浦 在江陵東北 周二十里 水淨如鏡 不深不淺 四面中央如一 卽關東八景之一.”

56 崔岵, 『簡易集』 卷七, 公山錄, 「仲變示以關東諸作 就和一二尤絕境者 次韻」, 이정의 ‘關東諸作’이 繪畫인지 詩인지 명확하지 않다. 단 月松亭의 시구 중 “十里寒沙月一襟 誰教畫手着松陰 (후략)”라 하여 화가의 존재를 언급한 부분이 있어서 관동명승도일 가능성이 높다.

57 盧守愼, 『訥齋集』 卷之六, 詩 「題鶴林守遊金剛軸」 金禔畫山 鵝溪題詩, “(전략)可憐嶺外稀年客 贏得城中滿袖潛.”

58 崔岵, 『簡易集』 卷三, 跋, 「關東勝賞錄跋」 “(전략)孰若吾方伯韓公遵觀風之路 無枉轡之勤 而歷嶺海若干區之勝 賓客子弟從於賞詠 無不厭飫乎其間 既而命工描寫 別作一屏 將藏奉以爲後日觀(후략).”

59 이보라, 앞의 논문(2005), pp.38~40.

이외에 관동 명승을 그린 사폭 병풍을 제작하려 했던 예도 있다. 閔仁伯(1552~1626)의 글에 따르면⁶⁰ 그가 삼척부사일 때, 장원급제자이자 근방 관동의 부사로 재임 중인 양양부사 金時獻(1560~1613), 강릉부사 曹倬(1552~1621)와 함께 장원을 기념하는 龍頭屏을 제작하려 했다는 것이다. 각 폭에 낙산사, 경포대, 죽서루를 그리고 한 폭에는 제목과 제시를 써서 四疊屏風을 만들고자 임자년(1612)에 병풍 제작을 시작하였으나 마치지 못하였다고 하였다. 이밖에 관동도 병풍에 대한 기록으로 權克中(1585~1659)이 關東山水屏에 七言四韻의 제시를 남긴 예가 있다.⁶¹

이처럼 17세기에 접어들면서 관동의 여러 명승지를 병풍으로 제작한 예들이 기록으로나마 확실하게 확인된다. 이런 점에서 <경포대도>와 <충석정도>는 16세기 후반에 제작된 예로서, 8폭의 八景圖 형식을 갖춘 병풍일 것이라는 점에서 매우 선구적인 면모를 보인다.⁶² 기록이 있으나 이를 증명할 수 있는 작품이 없었는데 이 두 작품은 현존하는 관동도 중 연대가 가장 올라가는 예로 기록으로만 남아 있는 관동도 병풍의 제작 양상을 실물로 증명해준다는 면에서도 의미가 크다.

이 작품이 당시 형성되어 있던 관동도의 영향을 받았다고 가정할 때, <경포대도>는 현장감이 있으면서도 안정된 구도를 갖추고 있어서 어느 정도 정착된 경포대도의 범본을 기반으로 하였을 가능성이 생각해 볼 수 있다. 그러나 <충석정도>의 경우, 수직적인 사선봉이 주변 경관과 자연스러운 공간감을 형성하지 못하고, 斧劈皴의 초기적 양상을 보이는 수직적 준법을 구사하는 등 아직 구도와 화법 상 실험적인 단계를 보인다. 또한 화가가 <충석정도>를 그릴 때, 세부적인 정확성을 갖추고, 대담한 화풍을 구사하고 있어서 화가 역시 충석 지역을 방문해 본 인물이 아니었을까 추정해본다. 이와 관련해서 <경포대도>에는 별도로 제목이 써 있지 않지만 <충석정도>에는 “통천 충석정”이라 제목이 써 있는 점을 주목하게 된다. 쉽게 장소를 이해할 수 있는 <경포대도>와 달리, 충석의 모습이 익숙하지 않은 화풍으로 그려졌기 때문에⁶³ 감상자들이나 후대 사람들이 혼선을 갖게 하지 않도록 제목을 기입했던 것이 아닐까 추정해 본다.

이들 작품의 새로운 면모, 특히 <충석정도>의 파격성과 실험성을 볼 때, 두 작품은 관동도의 구도와 화법뿐만 아니라 일련의 화면으로 구성된 병풍의 형식을 선도하는 역할을 했을 것으로 보인다.

60 閔仁伯, 『苔泉集』 卷二, 師友錄.

61 權克中, 『靑霞集』 詩集 卷之五, 七言四韻, 「題關東山水屏」.

62 조선 초기 병풍의 예를 가장 잘 보여주는 작품은 1539년 이전에 제작된 필자미상, <瀟湘八景圖> 8폭 병풍(일본 大願寺 소장)으로 화면에 바로 접한 좁은 비단만으로 사방의 가장자리를 두른 장황 형태를 보인다. 병풍 형태에 대해서 武田恒夫, 「大願寺藏 尊海渡海 日記屏風」 『佛教藝術』 52(東京: 毎日新聞社, 1963), pp.127-130.

63 충석을 단독으로 그린 예로 17세기의 기록이 있다. 釋 處能(1617~1680), 『白谷集』, 「題仁上人所畫關東」, “何人持斧削重重, 海上嵯峨白玉峯, 萬古碧波瀟瀟裏, 至今唯見石巖從, 右叢石, 又, 淡烟堆裏數峯青, 中有飛欄俯鶴汀, 安得每携千日酒, 兀然長醉四仙亭, 右四仙亭.” 秦弘燮 編著, 『韓國美術史資料集成』 4(서울: 一志社, 1996), p.32.

V. 맺음말

이상으로 <경포대도>와 <충석정도>에 담긴 경물의 내용을 살펴보고 제작시기와 양식상의 특징을 분석한 후, 다른 작품과의 비교를 통해서 이 작품에 담긴 회화사적인 의미에 대해서 살펴보았다.

이 작품의 제작 배경은 <충석정도>의 발문으로 알 수 있었다. 朴忠侃으로 비정한 商山逸老가 1557년 봄에 洪淵과 함께 금강산(풍악산)과 관동 지역을 유람하고 遊山錄을 작성하였으며 시간이 흐른 뒤 그중 몇몇 명승지를 그려 병풍을 만들었다는 것이다. 홍연은 자가 德遠으로 1551년에 별시문과에 급제하고 1584년까지는 생존했던 인물이다. 이 글로 작품의 제작 시기는 1557년의 유람 후이며 박충간이 50대 이상이 되는, 1571년 이후 곧 16세기 후반경으로 볼 수 있으며 산수나 나무 등의 화풍을 기준으로 16세기 후반의 시대 양식과 부합하는 작품임을 알 수 있다.⁶⁴

문헌상으로 볼 때 관동 지역의 명승도는 이른 시기부터 그려져 고려 金生의 關東圖, 조선 초 安堅의 洛山寺圖 등 여러 화가가 단폭이거나 여러 폭의 관동도를 병풍이나 첩 형태로 그렸던 것을 문헌으로 확인할 수 있다. 이처럼 기록은 있으나 이를 증명할 수 있는 작품이 없었는데 이 두 점은 현존하는 關東圖 중 가장 연대가 올라가는 예로 기록으로만 남아 있는 關東圖 屏風の 제작 양상을 실물로 알게 해주어 회화사적인 의미가 크다. 특히 발문의 내용에 따라 8폭 병풍일 것으로 생각되어 16세기 후반에 이미 關東八景圖 형식이 형성되었음을 알 수 있다.

발문을 쓴 박충간은 유람할 때 지었던 감상시를 곁들여 자연의 진면목을 반추하는 태도를 보이며 화가를 시켜 유람지를 그리게 했던 것으로 보인다. 화가는 유람의 實景地를 시각화하면서 景物의 명칭을 적는 등 장소적 특징을 드러내려 하였다. 안전과 화풍의 전통적인 구도 및 화법에서 출발하였지만 실제 경관의 특성을 담기 위하여 새로운 배치와 시점 및 표현법을 시도하였다. 특히 <충석정도>에 보이는 과감한 구도, 대담한 농담 대조 및 斧劈皴의 초기적 양상을 보이는 수직적 준법의 구사는 앞으로 전개될 浙派系 화풍의 유행을 예시하는 과감함을 보여준다.

그러나 이러한 <경포대도>와 <충석정도>의 모습은 鄭澈과 金弘道의 작품이 제작된 이후, 두 사람의 화풍을 따라 변모하면서 이들의 화풍이 관동도의 유형으로 정착된다. 이처럼 사라진 듯 했던 <경포대도>의 구도는 조선 말기 <강릉 경포대도>의 예에서 볼 수 있는 것처럼 민간 회화에서 전승된 것을 확인할 수 있다. 또한 <충석정도>의 파격적인 시점은 金夏鍾(1793~1875 이후)을 거쳐 근대기 金圭鎭(1868~1933)의 작품에까지 유사하게 발견할 수 있어 주목된다. 상호 직접적인 영향관계를 논하기에는 제작 시기상 거리가 있으나 충석의 웅장한 규모와 장엄함을 가장 효과적으로 재현할 수 있는 구도로서 세 명의 화가 모두 자연스럽게 바다에서 충석을 본 시점을 선택하였으리라고 본다.

이처럼 <경포대도>와 <충석정도>의 두 작품은 유람의 결과를 詩畫로 제작한 역사적 사실을 현존

64 국립중앙박물관, 앞의 책(2019), pp.18-23의 이수미의 도판해설에서 제작시기를 16세기 중반경으로 보았으나 본고에서는 16세기 후반경으로 정정한다.

작품으로 확인할 수 있는 가장 이른 예라는 점에서 그 의미가 지대하다. 또한 그간 유례가 없던 16세기 산수화의 구도 및 시점, 준법을 보여주어 한국 실경산수화에 대한 이해의 폭을 확장한 점에서도 그 중요성이 높다.

앞으로 두 작품에 등장하는 인물들의 활동 및 상호 관계 등이 보다 심도있게 연구되면 당시 정치, 문화상을 반영하는 시각자료로서도 그 의미가 더욱 커질 것으로 기대한다. 부족하나마 이 글이 이 시기의 새로운 작품들이 더욱 활발하게 소개되는 계기가 되기를 바란다.

표 1. 홍연의 이력

연도	내 용	관 직	출 전
1546	사마시 합격		
1551	별시문과, 병과 급제		
1552	명종 7년 임자(1552) 2월 1일(계축)	檢閱	명종실록
	명종 7년 임자(1552) 3월 4일(병술)	藝文館 待敎	"
1555	명종 10년 을묘(1555) 4월 15일(기묘)	司諫院 正言	"
1557	명종 12년 정사(1557) 10월 28일(정미)	持平	"
1558	명종 13년 무오(1558) 5월 29일(병자)	文學	"
1561	명종 16년 신유(1561) 12월 20일(을해)	平壤庶尹	"
1563	명종 18년 계해(1563) 11월 1일(병자)	安州牧使 후 堂上	"
1566	명종 21년 병인(1566) 3월 27일(무오)	仁川 都護府使	"
1569	선조 2년 기사(1569) 윤 6월 5일(정미)	尙州牧使	선조실록
1570	선조 3년 경오(1570) 7월 29일	聖節使	미암집 제8권
1571	선조 4년 신미(1571) 7월 8일(무진)	昌原府使	선조실록
1573	선조 6년 계유(1573) 8월 27일(갑술)	戶曹參議	"
1582	선조 15년 임오(1582) 7월 16일(신미)	都監 提調	"
1583	선조 16년 계미(1583) 2월 22일(을사)	全羅監司	"
	선조 16년 계미(1583) 3월 4일(병술)	서울 防禦使 적임자로 추천	"
	선조 16년 계미(1583) 3월 25일(정미)	堂上	"
	선조(수정실록) 16년 계미(1583) 3월 1일(계미)	備邊司 堂上	"
	만력 11년 계미 <선조 16년, 1583년> 10월 14일	慶尙監司	癸甲日錄
1584	만력 12년 갑신 <선조 17년, 1584년> 5월 7일	右尹	癸甲日錄
1586	선조 19년 병술(1586) 8월 29일(신묘)	前 監司	

참고문헌

【1차 문헌】

「嘉靖二十五年丙午九月日生員進士試榜」

『國朝榜目』

『중종실록』

『명종실록』

『선조실록』

『신증동국여지승람』

具思孟, 『八谷先生集』

權克中, 『靑霞集』

金誠一, 『鶴峯集』

南孝溫, 『續東文選』

盧守愼, 『穌齋集』

柳希春, 『眉巖集』

李穀, 『稼亭集』

李植, 『澤堂集』

李裕元, 『林下筆記』

李珥, 『栗谷先生全書拾遺』

李滉, 『退溪集』

閔仁伯, 『苔泉集』

朴祥, 『訥齋集』

釋 處能, 『白谷集』

成汝信, 『浮查集』

申欽, 『象村集』

安軸, 『謹齋集』

尹根壽, 『月汀集』

曹植, 『南冥先生集』

蔡彭胤, 『希菴先生集』

崔岝, 『簡易集』

許筠, 『朝天記』

한국역사정보통합시스템 <http://www.koreanhistory.or.kr>

한국역대인물 종합정보시스템 <http://people.aks.ac.kr/index.aks>

한국고전종합DB <http://db.itkc.or.kr>

【단행본】

- 安輝濬, 『한국회화사연구』, 서울: 시공사, 2000.
- 박은순, 『金剛山圖 研究』, 서울: 일지사, 1997.
- 秦弘燮 編著, 『韓國美術史資料集成』 4, 朝鮮中期 繪畫篇, 서울: 一志社, 1996.

【논문】

- 高連姬, 「朝鮮後期 山水紀行文學과 紀遊圖의 비교 연구」, 梨花女子大學校 大學院 國語國文學科 博士學位論文, 2000.
- 安輝濬, 「朝鮮初期 安堅派 山水畫 構圖의 系譜」 『蕉雨 黃壽永博士 古稀紀念 美術史學 論叢』, 서울: 通文館, 1988.
- _____, 「16世紀 朝鮮王朝의 繪畫와 短線點皴」, 『震檀學報』 46 · 47, 1975.
- _____, 「十六世紀中葉의 계회도를 통해 본 朝鮮王朝時代 繪畫樣式의 變遷」, 『美術資料』 18, 서울: 國立中央博物館, 1975.
- _____, 「조선양조 중기 회화의 제양상」, 『美術史學研究』 213, 1997.
- 尹軫暎, 「朝鮮時代 契會圖 研究」, 韓國精神文化研究院 韓國學大學院 博士學位論文, 2003.
- 朴銀順, 「朝鮮初期 江邊契會와 實景山水畫」 『美術史學研究』 221 · 222, 1999.
- 朴海勳, 「조선시대 瀟湘八景圖 연구」, 홍익대학교 대학원 미술사학과 박사학위논문, 2007.
- 이보라, 「朝鮮時代 關東八景圖의 研究」, 홍익대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 2005.
- 林鎬敏, 「강릉 경포대 창건 및 중수 현황」, 『지방사와 지방문화』 14, 2011.
- 장명하, 「강릉 경포대의 변천과정 고찰, 2008년 수리 공사를 계기로」 『한국건축역사학회 학술발표대회 논문집』, 2010.
- 홍순옥, 「강릉 경포대의 문화사적 고찰」, 『江陵地域의 傳統文化』, 서울: 국학자료원, 2000.
- 홍선표, 「조선 전기의 契會圖 유형과 해외소재 작품들」, 『미술사논단』 36, 2013.

【도록】

- 국립중앙박물관, 『우리 강산을 그리다: 화가의 시선, 조선시대 실경산수화』, 서울: 국립중앙박물관, 2019.
- 호암미술관, 『朝鮮前期 國寶展』, 서울: 三星文化財團, 1996.

【일본어】

- 大和文華館, 『朝鮮の繪畫と工藝』, 奈良: 大和文華館, 2016.
- _____, 『李朝の繪畫, 隣國の明證な美の世界』, 奈良: 大和文華館, 1996.
- 植松瑞希, 「朝鮮山水畫鑑賞のご案内」 『朝鮮の繪畫と工藝』, 奈良: 大和文華館, 2016.
- 板倉聖哲, 「朝鮮 · ‘文淸印’ 山水圖(個人)」, 『國華』 1456號, 東京: 國華社, 2017.
- 『朝鮮王朝の繪畫と日本』, 大阪: 読売新聞大阪本社, 2008.

【서양어】

- Lee, Sangnam, “Traced of a Lost Landscape Tradition and Cross-Cultural Relationships between Korea, China and Japan in the Early Joseon Period(1392-1550),” Doctoral Dissertation of University of Kansas, 2014.
- McCormick Im, Sooa, “Cross-Cultural Dialogues and Misattributions in Early Joseon Period Landscape Paintings,” *Arts of Asia* 48, May-June, 2018.

Broadening the Understanding of Sixteenth-century Real Scenery Landscape Painting: *Gyeongpodae Pavilion* and *Chongseokjeong Pavilion*

Lee Soomi*

The paintings *Gyeongpodae Pavilion* and *Chongseokjeong Pavilion* were recently donated to the National Museum of Korea and unveiled to the public for the first time at the 2019 special exhibition “Through the Eyes of Joseon Painters: Real Scenery Landscapes of Korea.” These two paintings carry significant implications for understanding Joseon art history. Because the fact that they were components of a folding screen produced after a sightseeing tour of the Gwandong regions in 1557 has led to a broadening of our understanding of sixteenth-century landscape painting. This paper explores the art historical meanings of *Gyeongpodae Pavilion* and *Chongseokjeong Pavilion* by examining the contents in the two paintings, dating them, analyzing their stylistic characteristics, and comparing them with other works.

The production background of *Gyeongpodae Pavilion* and *Chongseokjeong Pavilion* can be found in the colophon of *Chongseokjeong Pavilion*. According to this writing, Sangsanilro, who is presumed to be Park Chung-gan (?–1601) in this paper, and Hong Yeon(?~?) went sightseeing around Geumgangsan Mountain (or Pungaksan Mountain) and the Gwandong region in the spring of 1557, wrote a travelogue, and after some time produced a folding screen depicting several famous scenic spots that they visited. Hong Yeon, whose courtesy name was Deokwon, passed the special civil examination in 1551 and has a record of being active until 1584. Park Chung-gan, whose pen name was Namae, reported the treason of Jeong Yeo-rip in 1589. In recognition of this meritorious deed, he was promoted to the position of Deputy Minister of the Ministry of Punishments, rewarded with the title of first-grade pyeongnan gongsin(meritorious subject who resolved difficulties), and raised to Lord of Sangsan.

Based on the colophon to *Chongseokjeong Pavilion*, I suggest that the two paintings

* Head, Fine Arts Division, National Museum of Korea

Gyeongpodae Pavilion and *Chongseokjeong Pavilion* were painted in the late sixteenth century, more specifically after 1557 when Park Chung-gan and Hong Yeon went on their sightseeing trip and after 1571 when Park, who wrote the colophon, was in his 50s or over. The painting style used in depicting the landscapes corresponds to that of the late sixteenth century. The colophon further states that *Gyeongpodae Pavilion* and *Chongseokjeong Pavilion* were two paintings of a folding screen. *Chongseokjeong Pavilion* with its colophon is thought to have been the final panel of this screen. The composition of *Gyeongpodae Pavilion* recalls the onesided three-layered composition often used in early Joseon landscape paintings in the style of An Gyeon. However, unlike such landscape paintings in the An Gyeon style, *Gyeongpodae Pavilion* positions and depicts the scenery in a realistic manner. Moreover, diverse perspectives, including a diagonal bird's-eye perspective and frontal perspective, are employed in *Gyeongpodae Pavilion* to effectively depict the relations among several natural features and the characteristics of the real scenery around *Gyeongpodae Pavilion*. The shapes of the mountains and the use of moss dots can be also found in *Welcoming an Imperial Edict from China and Chinese Envoys at Uisungwan Lodge* painted in 1557 and currently housed in the Kyujanggak Institute for Korean Studies at Seoul National University. Furthermore, the application of "cloud-head" texture strokes as well as the texture strokes with short lines and dots used in paintings in the An Gyeon style are transformed into a sense of realism.

Compared to the composition of *Gyeongpodae Pavilion*, which recalls that of traditional Joseon early landscape painting, the composition of *Chongseokjeong Pavilion* is remarkably unconventional. Stone pillars lined up in layers with the tallest in the center form a triangle. A sense of space is created by dividing the painting into three planes (foreground, middle-ground, and background) and placing the stone pillars in the foreground, Saseonbong Peaks in the middle-ground, and Saseonjeong Pavilion on the cliff in the background. The Saseonbong Peaks in the center occupy an overwhelming proportion of the picture plane. However, the vertical stone pillars fail to form an organic relation and are segmented and flat. The painter of *Chongseokjeong Pavilion* had not yet developed a three-dimensional or natural spatial perception.

The white lower and dark upper portions of the stone pillars emphasize their loftiness. The textures and cracks of the dense stone pillars were rendered by first applying light ink to the surfaces and then adding fine lines in dark ink. Here, the tip of the brush is pressed at an oblique angle and pulled down vertically, which shows an early stage of the development of axe-cut texture strokes. The contrast of black and white and use of vertical texture strokes signal the forthcoming trend toward the Zhe School painting style. Each and every contour and crack on the stone pillars is unique, which indicates an effort to accentuate their actual characteristics. The birds sitting above

the stone pillars, waves, and the foam of breaking waves are all vividly described, not simply in repeated brushstrokes.

The configuration of natural features shown in the above-mentioned *Gyeongpodae Pavilion* and *Chongseokjeong Pavilion* changes in other later paintings of the two scenic spots. In the *Gyeongpodae Pavilion*, Jukdo Island is depicted in the foreground, Gyeongpoho Lake in the middle-ground, and *Gyeongpodae Pavilion* and Odaesan Mountain in the background. This composition differs from the typical configuration of other *Gyeongpodae Pavilion* paintings from the eighteenth century that place *Gyeongpodae Pavilion* in the foreground and the sea in the upper section. In *Chongseokjeong Pavilion*, stone pillars are illustrated using a perspective viewing them from the sea, while other paintings depict them while facing upward toward the sea. These changes resulted from the established patterns of compositions used in Jeong Seon(1676~1759) and Kim Hong-do(1745~ after 1806)'s paintings of Gwandong regions. However, the configuration of the sixteenth-century *Gyeongpodae Pavilion*, which seemed to have no longer been used, was employed again in late Joseon folk paintings such as *Gyeongpodae Pavilion* in Gangneung.

Famous scenic spots in the Gwandong region were painted from early on. According to historical records, they were created by several painters, including Kim Saeng(711~?) from the Goryeo Dynasty and An Gyeon(act. 15th C.) from the early Joseon period, either on a single scroll or over several panels of a folding screen or several leaves of an album. Although many records mention the production of paintings depicting sites around the Gwandong region, there are no other extant examples from this era beyond the paintings of *Gyeongpodae Pavilion* and *Chongseokjeong Pavilion* discussed in this paper. These two paintings are thought to be the earliest works depicting the Gwandong regions thus far. Moreover, they hold art historical significance in that they present information on the tradition of producing folding screens on the Gwandong region. In particular, based on the contents of the colophon written for *Chongseokjeong Pavilion*, the original folding screen is presumed to have consisted of eight panels. This proves that the convention of painting eight views of Gwandong had been established by the late sixteenth century.

All of the existing works mentioned as examples of sixteenth-century real scenery landscape painting show only partial elements of real scenery landscape painting since they were created as depictions of notable social gatherings or as a documentary painting for practical and/or official purposes. However, a primary objective of the paintings of *Gyeongpodae Pavilion* and *Chongseokjeong Pavilion* was to portray the ever-changing and striking nature of this real scenery. Moreover, Park Chung-gan wrote a colophon and added a poem on his admiration of the scenery he witnessed during his trip and ruminated over the true character of nature. Thus, unlike other

previously known real-scenery landscape paintings, these two are of great significance as examples of real-scenery landscape paintings produced for the simple appreciation of nature.

Gyeongpodae Pavilion and *Chongseokjeong Pavilion* are noteworthy in that they are the earliest remaining examples of the historical tradition of reflecting a sightseeing trip in painting accompanied by poetry. Furthermore, and most importantly, they broaden the understanding of Korean real-scenery landscape painting by presenting varied forms, compositions, and perspectives from sixteenth-century real-scenery landscape paintings that had formerly been unfound.

Keywords: Park chung-gan, Hong yeon, Geungangsan Mountain, Folding screen, Eight views of Gwandong regions