

1788년 김응환의 봉명사경과 《海嶽全圖帖》

오다연(吳多蘊)

I. 머리말

II. 18세기 금강산 紀行寫景圖의 전통과 1788년 봉명사경

III. 《해악전도첩》의 특징과 화가

IV. 《해악전도첩》의 기문과 그림과의 관계

V. 《해악전도첩》과 김하종의 《楓嶽卷》

VI. 맺음말

국립중앙박물관 미술부 학예연구사

주요 논저:

「李巖의 架鷹圖 : 해청도의 전통과 새로운 상징」, 『미술사와 시각 문화』11(2011);
김삼대자 외 9인 공저, 「오구라컬렉션, 일본에 있는 우리 문화재」(서울: 사회평
론, 2014); 「국립중앙박물관 소장 〈獨樂園圖〉, 임모와 창작의 변주」, 『미술자료』
94(2018) 등

《海嶽全圖帖》은 금강산과 해금강, 관동팔경을 그린 60점의 실경산수화와 51편의 記文으로 이루어진 화첩으로 규모와 화풍에 있어 보기 드문 작품이다. 그림의 특징은 화면을 가득 채운 구성과 남종화풍을 따르면서도 거칠고 파격적인 화법, 山石의 기하학적이고 입체적인 표현 등이다. 1973년의 특별전, ‘韓國美術二千年’을 처음으로 화첩의 일부만 공개되었던 작품은 2019년 국립중앙박물관 특별전 ‘우리 강산을 그리다: 화가의 시선, 조선시대 실경산수화’에서 그 전모가 공개되었다. 《해악전도첩》이 金應煥(1742~1789)의 작품으로 알려진 것은 화첩의 마지막 장에 쓰여진 款識와 현재 행방이 묘연한 〈칠보대〉에 찍힌 ‘복헌’이라는 도장 때문이었다. 그러나 김응환을 지시하는 관지와 도장은 모두 후대에 더해졌을 가능성이 크다. 본 연구는 화첩을 둘러싼 여러 요소를 고찰하여 제작자를 재검토하는 것을 목적으로 한다.

《해악전도첩》 제작 배경을 이해하기 위해 먼저 18세기 금강산 기행사경도의 전통과 봉명사경을 살펴보았다. 鄭澈(1676~1759)의 《辛卯年楓嶽圖帖》(1711)을 비롯하여 沈師正(1707~1769), 金允謙(1711~1775), 崔北(1712~1786 이후), 姜世晃(1713~1791) 등은 조선 후기 최고의 여행지였던 금강산을 유람하고 기행사경도를 제작하였다. 화가들은 이전의 전통을 계승하여 내금강의 명승명소를 주로 그렸고, 자신들이 경험한 장소를 새롭게 시각화하였다. 이러한 기행사경도는 여행을 기념하며 동행자나 후원자를 위해 여러 장면을 담을 수 있는 화첩 형식으로 제작되었다. 개별적인 금강산 기행사경도의 제작이 증가하는 가운데 1788년에 正祖(재위 1776~1800)가 도화서 화원인 김응환과 金弘道(1745~1806 이후)에게 영동9군과 금강산의 名勝을 그려오도록 명한 일은 공적 업무였다. 정조는 이들의 관계 및 지방관으로서의 경력, 서로 다른 화풍 등을 고려해 봉명사경의 화원으로 선발하였다. 김응환과 김홍도는 英祖(재위 1724~1776)조부터 도화서 화원으로 활동하며 선후배이자 동료로서 친밀한 관계를 유지했다. 나아가 이들은 영남 지역의 察訪으로서 지방관의 업무를 수행한 경험이 있었다. 두 화원의 화풍은 서로 달라 김홍도는 부드럽고도 섬세하게 필선을 운용한 반면, 김응환은 굳세면서도 울창한 풍치를 잘 표현했다. 두 명의 화원은 각자의 개성으로 봉명사경 기간 동안 100여 폭의 초본을 그렸고, 이를 선별하여 60~70여 폭의 화첩 혹은 두루마리를 완성하였다. 이들의 그림은 18세기 전 중반에 내금강과 관동팔경 위주로 제작된 금강산 기행사경도의 전통을 더욱 풍부하게 했고 영동과 외금강의 명승명소를 새롭게 발견하며 소재를 확장시켰다.

현재 《해악전도첩》은 元, 亨, 利, 貞 4책으로 이루어졌는데, 元, 亨책은 내금강의 그림 29점이며 利책은 외금강의 장면 17점, 貞책은 해금강과 관동팔경 14점으로 구성되었다. 비단 위에 그려진 각 그림은 기하학적으로 산석을 표현했으며, 연백으로 금강산의 암봉을 흰색 혹은 회청색으로 표현했다. 《해악전도첩》의 구도와 화법은 정선, 강세황, 심사정, 鄭忠燁(1725~1800 이후), 김응환, 김홍도의 화법과 비교할 수 있어 18세기 후반의 시대 양식을 갖는다. 특히 화첩의 일부 그림은 김홍도의

《海東名山圖帖》(1788)과 구성 및 회화적 모티프가 매우 유사하여 두 화첩간의 연관성을 보여준다. 반면에 〈영랑호〉, 〈해산정〉, 〈월송정〉 등은 김홍도의 그림과는 구별된다. 이를 통해 화가가 김홍도와 영향을 주고받으면서도 자신만의 개성적인 화첩을 제작했음을 추측해 볼 수 있다. 《해악전도첩》에는 다른 화첩에는 등장하지 않는 〈자운담〉, 〈백운대〉, 〈안문점망비로봉〉, 〈백정봉〉 등이 포함되어 있으며 각 장면마다 경물의 특징을 구체적이고 참신하게 묘사하였다. 특히, 화가는 산석을 기하학적으로 표현하고 선과 면을 도드라지게 하여 입체감을 강조하였다. 그는 남종화풍을 바탕으로 자신만의 화법을 확립했고 이를 자유자재로 운용하면서 화면에 동적인 리듬감을 부여했다. 이처럼 60점의 그림은 거칠고 파격적으로 보이지만 나름의 질서 안에서 일관성을 견지하고 있다.

본고는 화법과 봉명사경의 정황을 종합해 《해악전도첩》의 제작자를 김응환으로 추론하였다. 나아가 金夏鍾(1793~1878 이후)의 《楓嶽卷》(1865년 이후)과의 친연성은 《해악전도첩》의 화가를 김응환으로 추정한 또 하나의 이유였다. 《해악전도첩》은 김홍도의 《해산첩》과는 달리 후대에 미친 영향력이 미미한데 김하종의 《풍악권》만이 《해악전도첩》의 소재와 화법을 따르고 있다. 김하종은 《풍악권》에서 50년 전, 춘천부사 李光文(1778~1838)을 위해 제작한 《해산도첩》(1816)과는 전혀 다른 화법을 구사했다. 그는 김응환의 《해악전도첩》과 유사한 구성과 회화적 요소, 화보식 인물표현을 따르면서 사의적인 분위기를 강조하였다. 개성김씨의 일원이자 김응환의 종손인 김하종은 가문에 전해지는 《해악전도첩》류의 그림을 감상했고 이를 새롭게 번안했다고 추측된다.

화첩에 포함된 51편의 기문은 그림 다음 장에서 그려진 장소를 설명하고 있어 각 그림을 이해하고 감상하는 데 도움을 준다. 기문은 그림과 밀접한 관계를 가지며 앞의 장소로부터의 이동 정보, 이름의 유래, 지형적 특징, 관련 정보 등이 서술되었다. 이와 같은 백과사전식 혹은 지리지와 같은 기문은 19세기 전반에 나타나기 시작했으며, 금강산 화첩류에 더해졌다. 《해악전도첩》의 백화암 기문에는 1845년의 암자에 대한 중건 내용이 기록되어, 기문의 연대를 추정하는 중요한 근거가 되었다. 김하종에게 《풍악권》을 주문한 李裕元(1814~1888)도 각 그림에 글을 붙였는데 이 글들은 김응환의 화첩에 포함된 기문 51편과 내용 및 서술방식이 흡사하다. 이유원의 기문은 《해악전도첩》의 기문이나 그 초고(원본)와 관련성이 높지만 두 화첩의 기문 필사의 선후관계를 판정하는 데에는 좀더 면밀한 검토가 필요하다.

《해악전도첩》은 김홍도의 봉명사경 초본 및 김홍도의 영향으로 제작된 19세기의 금강산 화첩과는 구별된다. 이 화첩은 화원 김응환의 회화세계를 이해할 수 있는 지평을 넓히고 18세기 후반 실경산수화의 또 다른 층위를 보여주고 있어 중요한 의미를 갖는다.

주제어: 《해악전도첩》, 김응환, 봉명사경, 김홍도, 정조, 금강산 기행사경도, 김하종

1788년 김응환의 봉명사경과 《海嶽全圖帖》

오다연(吳多鸞)

국립중앙박물관 미술부 학예연구사

I. 머리말

《海嶽全圖帖》은 금강산과 해금강, 관동팔경을 그린 60점의 실경산수화와 51편의 記文으로 이루어진 화첩으로 규모와 화풍에 있어 보기 드문 작품이다. 그림은 화면을 가득 채운 구성과 남종화풍을 따르면서도 거칠고 파격적인 화법이 특징이다. 개인소장으로 그동안 전모를 드러낸 적이 없던 이 화첩은 2019년 국립중앙박물관 특별전 ‘우리 강산을 그리다: 화가의 시선, 조선시대 실경산수화’에서 최초로 공개되었다.¹

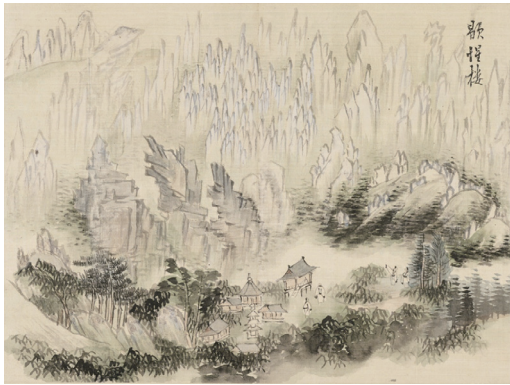
《해악전도첩》의 그림 일부는 1970년대부터 전시와 도록 등을 통해 소개되었다. 1973년, 『韓國美術二千年』에서 내금강의 주요 사찰인 正陽寺의 歇惺樓와 그 뒤편으로 금강산 암봉을 개성적으로 표현한 그림 한 점이 金應煥(1742~1789) 傳稱의 〈海嶽全圖〉로 처음 소개되었다(도 1).² 같은 해, 崔淳雨(1916~1984)는 『韓國美術全集』에서 위의 작품을 〈혈성루〉로 소개하고 〈下鉢淵〉과 함께 김응환의 金剛山帖에 포함된 그림이라 설명했다.³ 조선시대 산수화 대표작을 선별하여 수록한 『山水畫(下)』(1981)에서는 《金剛山畫帖》의 일부로 〈혈성루〉, 〈하발연〉, 〈連珠潭〉, 〈七寶臺〉, 〈鳴淵〉, 〈玉流洞〉, 〈萬物草〉, 〈海山亭〉이 실렸다.⁴ 8점 중 〈칠보대〉(도 2)의 우상단에는 김응환의 號인 ‘復軒’ 백문방인이 찍혀있었다. 선행 연구에서 한경민은 김응환의 산수화를 초년과 만년으로 나누어 연구하며 《금강

1 국립중앙박물관, 『우리 강산을 그리다: 화가의 시선, 조선시대 실경산수화』(서울: 국립중앙박물관, 2019), pp.164-187.

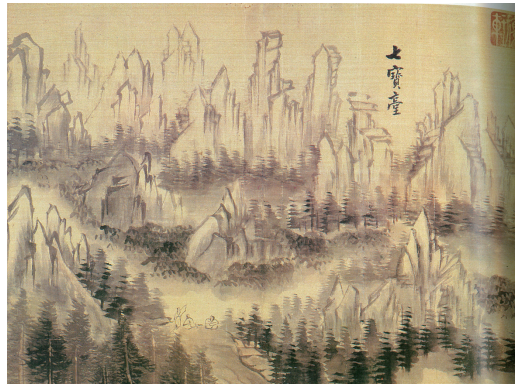
2 국립중앙박물관, 『韓國美術二千年』(서울: 국립중앙박물관, 1973), pl.484.

3 최순우 책임편집, 『韓國美術全集』(서울: 同和出版社, 1973), p.145, pl.98, 99. 당시 그림의 소장자는 서울 沈相俊으로 표기되었다.

4 이태호, 도판해설, 안휘준 책임 감수, 『山水畫(下)』(서울: 중앙일보사, 1981), p.239.



도 1. 김응환, <해악전도> (한국미술이천년 수록 시 제목), 1788~1789년, 견본담채, 32.2x43cm, 개인소장



도 2. <칠보대>, 1788~1789년, 견본담채, 32.2x43cm, 개인소장

산화첩》이 봉명사경의 결과물이자 독자적인 화법을 확립한 김응환의 대표작이라고 주장하였다.⁵ 그 후, 1999년의 특별전 ‘아름다운 金剛山’에서 이 화첩은 다시 ‘김응환 전칭의 『해악전도첩』’으로 소개되었다.⁶ 이원복은 이 화첩을 《해악전도첩》이라 칭하였고, 이전까지는 분첩되어 몇 권인지 모호했던 화첩이 총 4권 61점으로 구성되었음을 밝혔다. 《해악전도첩》이란 명칭은 款識와 현재 元, 亨, 利, 貞 4帖 앞표지에 붙은 ‘海嶽全圖’라는 제첩에 근거한 것으로 본고에서도 이 화첩을 《해악전도첩》이라고 부르고자 한다.

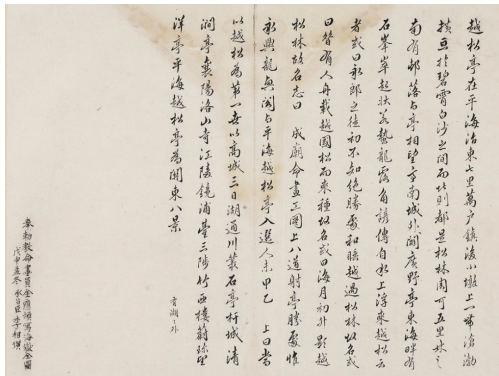
《해악전도첩》은 화첩 마지막에 적힌 款識와 화풍 때문에 회화사에 등장했던 시점부터 지금까지 제작자에 대한 이견이 있었다.⁷ 貞 책의 마지막 장인 越松亭 관련 글 끝부분에는 기문과는 다른 서체로 “奉勅敕命畫員金應煥寫海嶽全圖 戊申孟冬 承旨臣李相璜”이라고 쓰여있다(도 3). 이는 화원 김응환이 1788년(무신년)에 正祖(재위 1776~1800)의 명으로 金弘道(1745~1806 이후)와 함께 영동9군과 금강산 지역을 그렸을 사실에 근거한다. 그러나 서체가 경직되어 있고, 李相璜(1763~1841)을 정3품의 승지로 언급한 점에서 의문이 든다. 당시 이상황은 司諫院의 관료로, 1789년에 정6품인 正言이 되었으며 1794년이 되어서야 右副承旨가 되었다. 때문에 관지는 이상황 본인이나 동시대의 누군가가 썼다고 보기 어렵다. 산락되어 행방이 묘연한 <칠보대>에 찍힌 ‘복현’ 인장도 크기와 위치가 이상하여 후에 날인했을 가능성이 크다. 또한 비단 위에 다소 거칠게 그려진 그림은 김응환의 기준작이라 할 수 있는 <金剛全圖>, <江岸聽笛圖>와는 화풍상의 차이를 보인다. 그러나 김응환의 그림은 남아있는 것이 거

5 韓旼晔, 『復軒 金應煥의 山水畫 研究』, 홍익대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문(1985), pp.68-79. 그는 기 공개된 작품에 <白雲臺>, <表訓寺>, <鏡浦臺> 등의 작품을 추가로 분석하였다. 그는 화첩 전체를 실견하지는 못했던 것으로 생각되는데 그림과 함께 있는 발문이 월송정 한 편이라고 서술했다.

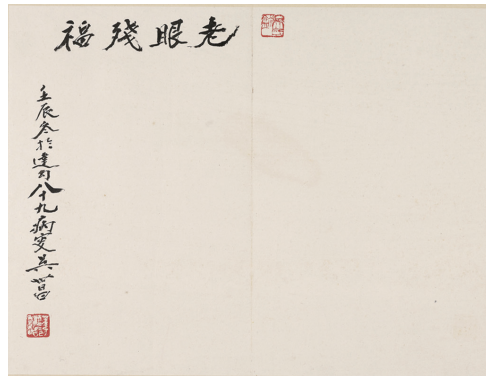
6 이원복, 『금강산의 옛 그림- 궁지와 어엿한』, 『아름다운 金剛山』(서울: 국립중앙박물관, 1999), p.232.

7 유복렬은 그의 편지에서 실견하지 못한 이 화첩을 언급하며 진위문제를 제기하기도 했다. 『韓國繪畫大觀』(서울: 문교원, 1969), pp.529-530; 최순우(1973)는 도록의 간략한 설명에서 관지를 언급하며 이 화첩이 왕명으로 김응환이 제작한 화첩의 正本인지에 대해서는 재고할 여지가 있다고 서술했다.

의 없기 때문에, 몇 점의 소품으로 그의 화풍을 단정하기는 어렵다. 근대 서화가이자 비평가인 吳世昌(1864~1953)은 〈금강전도〉에 발문을 남기며 “복헌 김응환의 유묵이 얼마 없어 감상한 것이 드물다”고 할 정도로 김응환의 작품은 전하는 것이 많지 않다.⁸ 흥미롭게도 《해악전도첩》元책 첫 장에는 오세창이 쓴 글씨, “老眼殘福”과 관지 및 주문방인 ‘吳氏鉢’, 백문방인 ‘葦滄長壽’가 있다(도 4).⁹ 그런데 오세창이 1952년에 글씨를 남기면서도 화첩 자체나 화가에 대해 전혀 언급하지 않은 점은 의문이 든다. 이처럼 《해악전도첩》은 명칭과 제작자, 제작 배경과 전래 과정 등이 분명하게 밝혀지지 않았다.



도 3. 《해악전도첩》의 마지막 장, 월송정 관련 글과 관지



도 4. 《해악전도첩》의 첫 장, 오세창의 글씨, 1952년

본고는 《해악전도첩》의 전면이 공개된 특별전을 계기로 이 화첩을 둘러싼 여러 요소를 고찰하여 제작자를 재검토하는 것을 목적으로 한다. 이를 위해 먼저 금강산 紀行寫景圖의 전통과 1788년 奉命寫景의 배경을 살펴볼 필요가 있다. 봉명사경은 조선 후기 회화사에서 중요한 의미를 갖기 때문에 봉명사경의 결과물인 김홍도의 화첩 및 異模本을 분석하고 봉명사경의 여정 및 의의 등을 고찰한 연구가 진행되었다.¹⁰ 그러나 자료 부족으로 봉명사경에 동행한 또 한명의 화원, 김응환에 대해서는 구체적인 논의가 없었다. 다음으로 《해악전도첩》의 시대 양식 및 고유한 특징을 분석하고 화첩에 포함된 記文을 살펴봄으로써 그림과의 관계를 짚어보고자 한다. 마지막으로 《해악전도첩》과 밀접한 관련성을 띠는 金夏鍾(1793~1878 이후)의 《楓嶽卷》과 비교하며 영향관계를 조명하고자 한다. 이를 통해 김응환과 《해악전도첩》에 대한 이해가 깊어지길 기대한다.

- 8 오주석, 「畫仙 金弘道, 그 人間과 藝術」, 『탄생 250주년기념 특별전 논고집 단원 김홍도』(서울: 삼성문화재단, 1995), pp.45-46. 이 발문은 오세창이 1931년에 쓴 것으로 알려졌다.
- 9 관지는 “壬辰冬於達勾八十九病叟吳世昌”이다. 두 개의 인장이 사용된 오세창의 다른 작품을 찾을 수 있다. 예술의 전당, 『葦滄 吳世昌』(서울: 예술의전당, 1996), p.55, pl.28.
- 10 봉명사경과 《해산첩》에 대해서는 진준현, 「金弘道の 金剛山圖에 대한 考察」, 『서울대학교박물관 연보』8(996), pp.3-72; 김현정, 『19世紀 朝鮮 紀行寫景圖 研究』, 홍익대학교 대학원 미술사학과 석사논문(2006); 이영수, 『19세기 금강산도 연구』, 명지대학교 대학원 미술사학과 박사학위논문(2016), pp.17-18; 김울림, 「김홍도·김응환의 봉명사경(1788)과 《海東名山圖草本帖》」, 『2019 한국미술사학회 춘계학술대회 발표집: 동아시아의 미술과 여행』(2019) 참조.

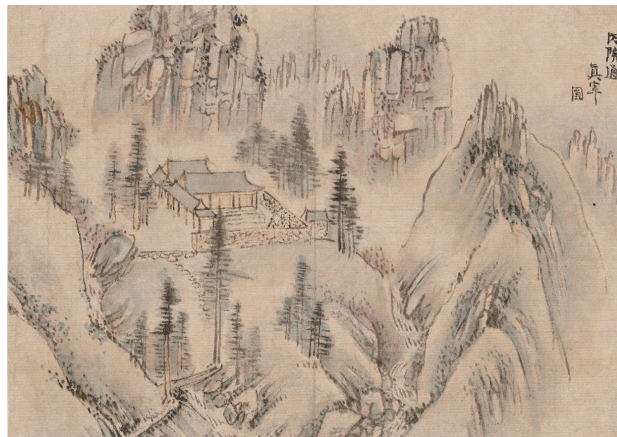
II. 18세기 금강산 紀行寫景圖의 전통과 1788년 봉명사경

17세기 산수 유람이 성행하면서 금강산 관련 시와 遊山記가 활발하게 창작되었고, 문학을 통해 금강산의 名勝名所 개념은 확산되었다.¹¹ 18세기에 이르면 화가들도 금강산을 여행하고 자신이 체험한 실경을 화폭에 담았다. 1711년, 鄭澈(1676~1759)은 辛泰東(1659~1729)과 금강산을 처음 여행하고 《辛卯年楓嶽圖帖》을 제작했다. 화첩에 포함된 13점의 그림은 金城 被襟亭과 내금강의 명소 및 관동팔경을 소재로 하였다. 이후 정선은 몇 차례 금강산을 다녀오고 화첩, 족자, 선면, 병풍 등 다양한 매체의 작품을 남겼다.¹² 그림의 소재는 대부분 내금강의 명승명소이며 〈佛頂臺〉, 〈九龍瀑〉만이 외금강의 장소이다. 이러한 경향은 당시 금강산 여행이 내금강과 관동팔경 위주로 진행되었기 때문이다. 17, 18세기에 창작된 遊記에서도 많은 이들이 찾으며 그 정보가 누적된 내금강에 비해, 외금강에 대한 정보는 많지 않다. 1671년 金昌協(1651~1708)이 내외금강산 및 고성읍치 주변을 여행하고 지은 「東遊記」를 비롯하여 金壽增(1624~1701)의 「楓嶽記」(1680), 金昌緝(1662~1713)의 「동유기」(1712)는 대부분 내금강과 관동팔경에서 체류한 날이 많아 관련 내용이 자세하고 외금강 부분은 소략한 편이다. 외금강에서는 명승명소보다는 유점사, 발연사, 신계사 등 숙박을 위한 사찰 위주의 내용이 대부분이다.

정선 이후, 沈師正(1707~1769), 金允謙(1711~1775), 崔北(1712~1786 이후), 鄭忠燁(1725~1800 이후) 등도 내금강의 잘 알려진 장소를 그리면서 새로운 장소도 화폭에 담았다. 심사정은 1738년 금강산을 여행하고 이전에 그리지 않은 明鏡臺를 그림의 소재로 삼았다(도 5). 김윤겸도 岱翁과의 약속을 지키기 위해 12폭의 《蓬萊圖卷》(1768)을 제작하며 내금강 깊숙한 곳에 위치해 많이 그려지지 않



도 5. 심사정, 〈명경대〉, 18세기, 지본담채, 27.7x18.8cm, 간송미술관



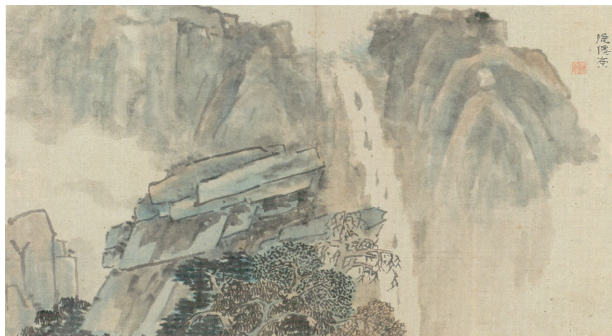
도 6. 김윤겸, 〈내원통〉, 〈봉래도권〉, 1768년, 지본담채, 27.5x39.0cm, 국립중앙박물관(본관2389)

11 전승열, 허경진 편저, 『조선 선비의 산수기행』(서울: 돌베개, 2016); 정치영, 『사대부, 산수유람을 떠나다』(성남: 한국학중앙연구원 출판부, 2014) 참조.

12 정선의 금강산도와 진경산수화풍의 정립에 대해서는 박은순, 『金剛山圖 연구』(서울: 일지사, 1997), pp.108~211 참조.

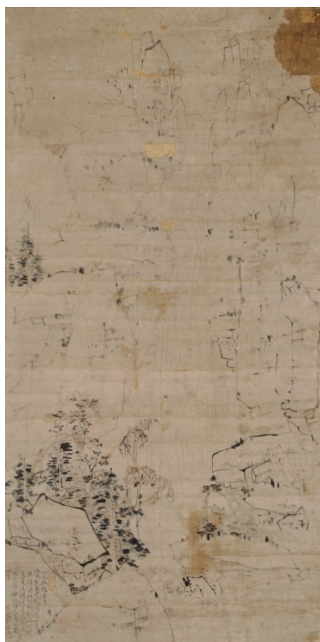
있던 內圓通, 摩訶衍, 妙吉祥을 그렸다.¹³ 〈내원통〉(도 6)에는 김윤겸이 화제를 ‘內院通’으로 誤記했다 바로 잡은 흔적이 있는데 이는 암자의 이름이 익숙하지 않았음을 시사한다. 〈내원통〉에서 볼 수 있듯, 간략한 선묘 위주의 경물 묘사, 기하학적인 암석의 집합으로 이루어진 군봉 및 청색 위주의 담채는 김윤겸의 특징적인 화법이다.

화가들이 내금강의 실경을 주로 그린 반면, 李麟祥(1710~1760)은 외금강의 장소를 그려 주목된



도 7. 이인상, 〈은선대〉, 18세기 전반, 지본담채, 34.0x55.0cm, 간송미술관

다. 〈隱仙臺〉, 〈玉流洞〉(간송미술관 소장)은 같은 화면 크기, 유사한 화법, 동일한 서체의 화제와 낙관으로 미루어 한 화첩이었을 것으로 추정된다.¹⁴ 이인상은 1737년 삼청동의 任安世(1691~?)와 금강산을 여행하고 이러한 화첩을 제작했던 것으로 생각된다. 〈은선대〉(도 7)는 마치 화면 바로 앞에서 마주 보듯, 좌측 하단에 근경의 은



도 8. 이인상, 〈구룡연〉, 1752년, 지본담채, 117.7x58.6cm, 국립중앙박물관(역수1936)

선대를 배치하고 그 뒤로 십이폭포를 흐릿하게 묘사하였다. 은선대는 외금강의 가장 남쪽에 있는 장소로 사방의 전망이 좋은 곳으로 유명하다. 정선이 佛頂臺에서 바라본 십이폭을 그렸다면, 이인상 이후로는 은선대가 주로 그려져 십이폭을 바라보는 조망 장소가 바뀌었음을 알 수 있다. 이인상은 암석 등을 각지게 표현했고 물기 많은 먹으로 바위의 질감이나 나뭇잎 등을 나타냈다. 금강산을 여행한 지 15년이 지난 후에 제작한 〈九龍淵〉(1752)(도 8)에서는 마음으로 이해한[心會] 대상을 표현하고자 했다. 그는 구룡폭의 골격을 강조하고자 암벽과 폭포줄기를 채색없이 선묘로만 간략하게 표현하며 특별한 족자 그림을 완성했다.

이처럼 화가들은 여행을 기념하거나 후원자를 위해 금강산 기행사경도를 제작하였고 여러 장소를 연이어 담을 수 있는 화첩을 주로 활용했다. 또한 내금강의 명승명소 뿐만 아니라 내외금강의 새로운 실경을 각자의 독특한 화법으로 표현하였다.

금강산 기행사경도의 제작이 증가하는 가운데, 1788년 정조(재위 1776~1800)는 도화서 화원인 김응환과 김홍도에게 영동9군과

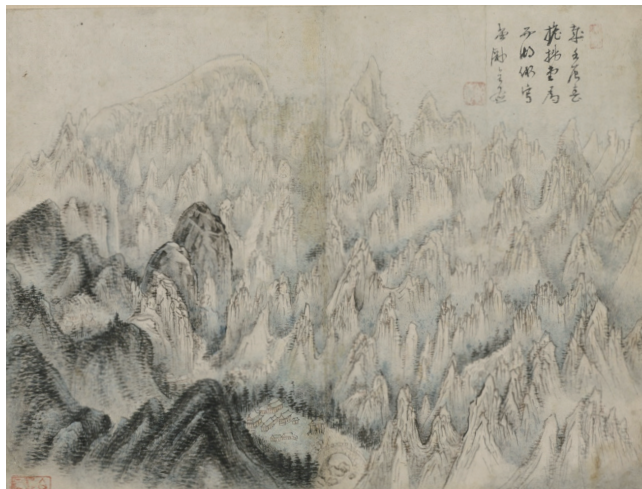
13 김윤겸의 봉래도관에 대해서는 이태호, 「眞宰 金允謙의 眞景山水」, 『孝古美術』152(1981), pp.12~13; 김윤겸이 새로운 소재를 발견한 내용은 박은순, 앞의 책(1997), p.219.

14 간송미술문화재단, 『澗松文華: 진경산수화』(서울: 간송미술문화재단, 2014), p.165.

금강산의 名勝을 그려오도록 명하였다. 두 화원의 봉명사경은 조선 후기 금강산 실경산수화의 제작 및 문예계에 상당한 영향을 미친 만큼 매우 특별한 사건이다. 그렇다면 정조는 왜 김응환, 김홍도, 이 두 명의 화가를 지명했을까? 당시 실록이나 承政院日記 등의 관찬사료에는 봉명사경에 대한 기록이 없어 두 화가의 선발 과정을 구체적으로 알기 어렵다. 기록의 부재는 이들의 공무가 비밀스럽게 진행되었음을 시사한다. 두 화원의 선발배경을 이해하기 위해 김응환과 김홍도의 화원 활동 및 두 화가와 정조의 관계를 살펴보도록 하겠다.

김응환과 김홍도는 英祖(재위 1724~1776)조부터 도화서 화원으로 활동하였다. 김응환은 본관이 開城이고 醫員 金振景의 2남 중 장남이다. 자는 永受이고 호는 復軒, 擔拙堂을 사용했다. 10대 후반부터 圖畫署의 화원이 되어 18세에 『英祖貞純后嘉禮都監儀軌』(1759년)에 참여했고 1762년에는 『思悼世子禮葬都監都廳儀軌』에 참여하였다. 김홍도는 본관은 金海이고 자는 士能, 호는 壇園, 西湖, 丹丘이다. 그는 21세인 1765년에 영조의 즉위 40년과 춘추 71세의 경사를 기념하는 행사와 관련된 〈景賢堂受爵圖契屏〉을 제작하며 이른 나이부터 활약했다.¹⁵ 왕실의 화업을 담당한 김응환과 김홍도는 1760년대 중반경에는 서로를 잘 알고 있었을 것이다.

1772년, 31세의 김응환은 28세의 김홍도를 위해 정선의 그림을 방한 〈金剛全圖〉를 그려주었다. 〈금강전도〉(도 9)는 구도와 준법에 있어 정선의 영향이 엿보이지만 담묵을 써 날카로운 바위산의 느낌을 완화하였고 산봉우리 사이를 비우거나 녹색 담채로 칠해 공간감을 살렸다. 김응환은 自題에서 자신과 김홍도를 각각 擔拙堂, 西湖로 칭해 이들이 초년에 사용했던 호를 확인할 수 있다. 김홍도는 김응환의 그림을 보관하고 있다가 1779년에 여항시인인 洪慎猷(1724~?)에게 글을 청해 시화합벽첩으로 만들었다.¹⁶ 이는 김홍도가 김응환의 그림을 소중하게 여겼음을 보여준다. 또한 1777년 한 해 가량 김응환과 김홍도는 姜熙彦의 집(擔拙軒)에서 申漢枰(1726?~1809 이후), 李寅文(1745~1821) 등과 함께公私간의 회화주문을 받아 다양한 그림을 제작하기도 했다.¹⁷ 세 살 터울의 도화서 선후배인 김응환과



도 9. 김응환, 〈금강전도〉, 1772년, 지본담채, 26.8x35.7cm, 개인소장

15 진준현, 『단원 김홍도 연구』(서울: 일지사, 1999), pp.21~22.

16 최순우, 「復軒白華詩畫合璧帖考 - 주로 壇園의 在世年代에 관해서」, 『考古美術』76(1966), 『고고미술』 제1호~제100호 합집 하권(1979), p.244 참조.

17 마성린, 『安和堂私集』 참조. 진준현, 앞의 책(1999), p.26 재인용.

김홍도는 畫業을 넘어 친밀한 관계를 형성했을 것으로 짐작된다.

정조조, 김응환과 김홍도는 왕실 혹은 왕을 위한 회화 제작에 깊이 관여하였다. 1781년 9월 3일, 정조는 奎章閣 喜雨亭에 입시한 姜世晃(1713~1791)을 비롯하여 承旨 徐有防과 金宇鎮, 提學 徐浩修, 直閣 金載瓚과 徐龍輔, 史官 金鳳顯 등과 창덕궁의 후원을 유람하였다.¹⁸ 이 때, 이들 문인과 함께 정조를 수행한 화원은 김응환이었다. 후원 유람 도중 정조는 김응환에게 옥류천 근처에 있는 逍遙亭, 清漪亭, 太極亭 세 정자의 경치를 그리게 하였다. 같은 날, 김홍도는 書香閣에서 영조 御眞을 참고해 정조 30세 어진 익선관본의 곤룡포 부분을 그렸다.¹⁹ 이처럼 두 화가는 정조의 측근에서 왕이 원하는 그림을 제작하였다. 1783년 정조는 규장각에 속한 差備待令畫員을 선발하며 영조대부터 차비대령화원이었던 김응환을 시험없이 ‘원차비대령’으로 그대로 차정하였다.²⁰ 김응환은 같은 해 12월, 冬至使 兼謝恩使行的 수행화원으로 북경을 방문했고 1784년에는 文孝世子冊禮都監에서 〈반차도〉를 제작하며 화원의 기본적인 업무를 수행했다. 반면, 김홍도는 차비대령화원으로 선발되지 않았고, 1784년에 종6품의 安奇察訪으로 임명되어 2년 4개월간 지방관을 역임했다. 김응환도 1786년 7월부터 1787년까지 짧게 吉村察訪을 지냈다.²¹ 화업의 공을 인정받은 김홍도와 김응환은 영남지역의 찰방을 지내면서 지방관으로서 왕의 대리자 역할을 경험할 수 있었을 것이다.

1788년 정조는 동해안과 금강산의 명승 및 군사적·지리적 요충지를 시각화하고자 했을 때, 이 과업에 가장 적합한 화가로 김응환과 김홍도를 뽑았다. 정조는 두 화원의 관계, 지방관으로의 재직 경험 뿐만 아니라 이들의 화풍도 고려했던 것으로 생각된다. 김응환, 김홍도와 함께 이틀간 내금강을 유람했던 강세황은 두 화가의 초본 백여 폭을 보고 다음과 같이 기록했다.

“두 사람은 각자 그 장점을 살려서 한 명은 ‘씩씩하고 굳세면서도 울창하고 빼어난 풍치’를 다하였고 다른 한 명은 ‘부드럽고 고우면서도 섬세하고 교묘한 모양’을 다했으니, 둘 다 우리나라에 전에 있지 않았던 신필이라 할 만하다.”²²

강세황이 서술한 ‘부드럽고도 고우면서 섬세하고 교묘한 모양’은 김홍도의 초본을 지시하는 것으로 생각된다. 김홍도의 봉명사경 초본인 《海東名山圖帖》(1788)(도 10)에서는 빠르면서도 섬세한 필법을 확인할 수 있다. 김홍도는 초본임에도 경물의 질감이나 입체감, 음영법도 정세하게 표현하고 있

18 강세황, 『扈駕遊禁苑記』, 『豹菴稿』 卷4 참조.

19 『정조실록』 5년 9월 초삼일 壬寅條; 『승정원일기』 정조 5년 9월 3일; 한경민, 앞의 논문(1985), p.35. 9월 8일부터는 정조의 30세 어진이 제작되기 시작했는데 김홍도는 同參畫師로, 김응환은 隨從畫師로 그 역할을 다했다.

20 『내각일력』 정조 7년(1783), 11월 12일조 참조.

21 『승정원일기』 정조 10년 7월 1일조, 정조 11년 7월 8일조 참조; 『내각일력』 정조 11년(1787), 8월 29일.

22 강세황, 「찰방 김홍도와 찰방 김응환을 전송하며 送金察訪弘道金察訪應煥序」, 박동욱·서신혜 역주, 『표암 강세황 산문집』(서울: 소명출판, 2008) pp.19~21. 원문은 “兩君各擅其長 或遒雅雄健 極蒼蔚森秀之致 或妍媚穠麗 盡纖細工巧之態 均爲吾東前所未有之神筆也.”

어 완성작을 의식하며 제작했던 것을 알 수 있다. 그렇다면 ‘씩씩하고 굳세면서도 웅창하고 빼어난 풍치’는 김응환의 초본을 일컫는 표현일 것이다. 김응환은 1784년부터 1787년까지 5차례의 차비대령화원 褒貶等第에서 ‘唐人筆格’, ‘顧麴山水’, ‘匪直工畫’, ‘精於山水’, ‘以山水名’의 평을 받았다.²³ 그는 산수화에 뛰어나면서도 공필이 아닌 거침없는 그림을 그렸던 것으로 추정된다. 정조는 김홍도와 김응환의 특장을 인지하고 상반된 장점으로 서로를 보완하기를 기대했던 것이다.



도 10. 김홍도, 《해동명산도첩》 중 〈해산정〉, 1788년, 자본수묵, 30.5x43.0cm, 국립중앙박물관(신수14230)

두 명의 화가는 50일 동안 영동의 9개 府, 郡, 縣을 다니며 100여 폭 이상의 초본을 제작했다. 이들은 평창에서 시작하여 대관령을 거쳐 강릉, 삼척, 울진 방면으로 越松亭까지 남하했고, 북쪽으로 방향을 바꿔 양양, 속초(설악산)를 거쳐 고성으로 진입하였다.²⁴ 고성읍치를 중심으로 영랑호, 삼일포, 해금강 구역을 오갔으며 통천을 빠져나가 시중대까지 북상하였다가 장안사로 이동하였다. 강세황에 따르면 김응환과 김응환은 각 장소에서 자유롭게 각자의 초본을 제작했다고 한다.²⁵ 여행에서 돌아온 이들은 초본을 정리하면서 장면을 선별하고 여러 연습 끝에 완성작을 제작했을 것이다. 서로 다른 개성을 지닌 두 화가의 붓명사경으로 내금강뿐만 아니라 외금강과 관동지역의 명승명소를 그린 그림이 풍부해졌다. 특히, 60장면 이상으로 제작된 김홍도의 《海山帖》은 이후 금강산화첩의 제작에 큰 영향을 끼쳤다.

Ⅲ. 《해악전도첩》의 특징과 화가

현재 《해악전도첩》은 元, 亨, 利, 貞 4책으로 장황되었고 각 책의 오동나무판 겉표지에는 ‘海嶽全圖’라고 단정하게 쓴 제첩이 붙어있다.²⁶ 책마다 그림과 기문의 수는 일정치 않은데 그림은 총 60점이고 기문은 총 51편이다(표 1). 元, 亨책은 내금강의 장소로 구성되어있는데 단발령에서 시작하여 비로봉을 볼 수 있는 안문점으로 마무리된다. 利책은 외금강의 장소를, 貞책은 해금강과 관동팔경 그림

23 강관식, 『조선 후기 궁중화원 연구(상)』(서울: 돌베개, 2001) p.92.

24 김울림은 김홍도의 《海東名山圖帖》과 그 영향을 받은 작품군을 비교분석하여 붓명사경의 여정을 구체적으로 밝혔다. 김울림, 앞의 논문(2019), pp.125-128.

25 주 22와 같음.

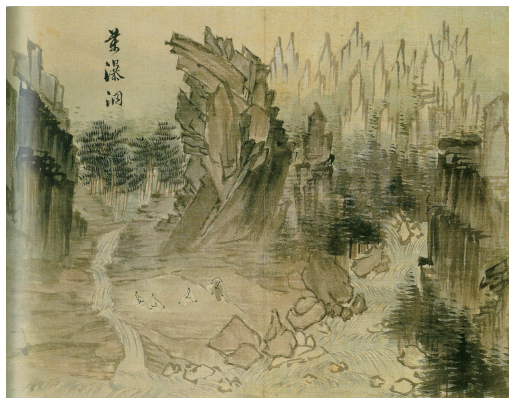
26 전체적으로 비단과 안료 상태가 양호한 편이지만 貞책은 전래 과정에서 오염이 생겨 화면 상단부분에 접혀지는 부분을 중심으로 갈색 얼룩이 대칭적으로 남아있다.

들로 이루어져있다. 이와 같이, 《해악전도첩》은 내금강에서 외금강을 거쳐 해금강으로 나가는 순서로 재구성되었다.

표 1. 《해악전도첩》의 구성([]는 2점 이상의 그림에 대한 글이 1편일 경우 표시)

권수/지역	그림(화제)	그림(점)	글(편)
元 내금강	1_단발령, [2_장안사동구, 3_만전교], 4_장안사, 5_명경대 6_수림폭, [7_문담, 8_증명담, 9_백담], 10_영원암 11_백전교, 12_명연, 13_삼불암, 14_백화암부도, 15_표훈사 16_혈성루	16	13
亨 내금강	17_금강문, (만폭동 글) [18_용곡담, 19_자운담], 20_원통암 21_진불암, 22_수미담, [23_분설담, 24_진주담], 25_보덕굴 26_마하연, 27_백운대, 28_묘길상, 29_안문점망비로봉	13	12
利 외금강	30_효운동, 31_외선담, [32_만경대, 33_중내원], 34_유점사, [35_상발연 36_하발연], 37_신계사, [38_옥류동, 39_연주담], [40_비봉폭 41_무봉폭], 42_구룡연, 43_만물초, 44_웅천, 45_백정봉 46_해산정	17	13
貞 해금강, 관동팔경	47_대호정, 48_영랑호, 49_현종암, 50_감호 51_해금강, 52_삼일포, [53_총석정, 54_환선정], 55_청간정 56_낙산사, 57_경포대, 58_죽서루, 59_망양정, 60_월송정	14	13
		60	51

그림 다음 장에는 장소와 관련된 글이 한 편씩 있는데 근접 지역의 빼어난 경물을 연이어 그린 경우 2~3점의 그림 다음에 이를 서술한 기문 한 편이 이어지기도 한다. 후책에서 금강문 기문 다음에, 만폭동 그림 없이 글만 장황되어 있다. 선문대학교박물관 소장의 〈萬瀑洞〉은 화면 크기와 화풍,



도 11. 전 김응환, 〈만폭동〉, 1788년, 견본채색, 32.0x43.0cm, 선문대학교박물관

畫題의 서체로 미루어 《해악전도첩》에서 산락되었을 것으로 보인다(도 11).²⁷ 현재 소장처를 알 수 없는 〈칠보대〉 역시 이 화첩에서 빠졌을 것으로 생각되어 화첩 그림은 최소한 62점 이상이었을 것으로 생각된다.

《해악전도첩》은 관지와 〈칠보대〉에 찍힌 ‘復軒’ 도장으로 봉명사경을 수행한 김응환의 작품으로 알려져 왔다. 그러나 서론에서 문제를 제기한 것처럼 김응환을 지시하는 관지와 도장 모두 후대에 더해졌을 가능성이 크다. 《해악전

27 국립중앙박물관, 『우리 땅, 우리의 진경』(서울: 통천문화사, 2002), p.308, 박은순은 도판해설에서 “개인소장의 《금강사군첩》에서 〈만폭동〉을 비롯한 몇 장면이 분첩되었다고 들었다”라고 서술하였다.

도첩》의 제작자를 재검토하기 위해 그림의 시대 양식을 구체적으로 살펴볼 필요가 있다.

화첩 그림 60점에서는 전체적으로 정선, 鄭忠燁(1725~1800 이후)의 영향이 상당 부분 발견된다(표 2). 화가는 부감시나 정면시를 혼용하여 화면을 꽉 채웠는데 《斷髮嶺》, 《甕遷》등의 구도는 정선 그림에서 크게 벗어나지 않았다. 또한 토산을 표현한 미점이나 側筆로 간략하게 소나무를 표현하는 방식, 동해의 수파묘 등은 정선의 화법을 변형했다. 그러나 《해악전도첩》의 화가는 정선에 비해 더 먼 곳에서 전체를 조망하며 경관을 설명적으로 표현했다. 또한 화첩 그림 중에는 정충엽의 화법과 유사한 부분이 나타난다. 화첩의 〈명연〉, 〈만폭동〉(도 11)을 정충엽의 〈명연〉과 비교하면 기하학적인 암석 표현, 절벽 면에 음영을 주고자 짧게 내려긋는 준법, 폭포의 물결을 칠한 흰색 안료 등의 표현이 유사하다. 內醫院의 침의인 정충엽은 정선의 영향을 받은 실경산수화를 제작했으며, 강세황과도 교유했다.²⁸ 특히 〈월송정〉은 정충엽의 〈월송정〉(1750)과 흡사하여 주목된다.²⁹ 두 그림에서 성곽에 둘러싸인 平海 읍치와 가옥군 등 주요경물의 배치와 화법은 상당히 유사하지만, 《해악전도첩》의 〈월송정〉에는 근경에 시동과 함께 이동하는 인물들과 울타리 안에서 비질을 하는 동자가 묘사되었다.

표 2. 정선, 정충엽의 작품과 《해악전도첩》 비교

비교 작품	《해악전도첩》
	
<p>정선, 〈단발령망금강〉, 〈웅천〉, 《신묘년풍악도첩》 1711년, 견본채색, 국립중앙박물관(역수903)</p>	<p>〈단발령망금강〉, 〈웅천〉</p>
	
<p>(좌) 정충엽, 〈명연〉, 18세기, 견본담채, 20X25cm, 국립중앙박물관(구3113) (우) 정충엽, 〈월송정〉, 1750년, 지본수묵, 28X22.4cm, 개인소장</p>	<p>〈명연〉, 〈월송정〉</p>

28 오세창 편저, 동양고전학회 국역, 『국역 근역서화정(하)』(서울: 시공사, 1998), p.734.

29 정충엽의 그림은 실견하지 못하고 박은순, 앞의 책(2002), p.188의 도 60을 참고하였다. 그림의 제발은 ‘歲庚午仲夏’로 읽혀 제작연대를 1750년으로 판단하였다. 정충엽의 다른 관동팔경도 〈충석정〉은 유복렬, 앞의 책(1969), p.448에서 확인할 수 있다.

《해악전도첩》의 화가는 남종화풍을 응용해 피마준, 수직준, 부벽준, 미점준 등 다양한 준법을 구사했다. 이러한 남종화법은 심사정, 강세황의 그림과 친연성을 갖는다.³⁰ 심사정, 강세황은 黃公望(1269~1354), 沈周(1427~1509), 董其昌(1555~1636) 등의 작품(전칭작)이나 『顧氏畫譜』, 『芥子園畫傳』 등의 화보를 모방하면서 남종화풍을 익혔다.³¹ 강세황이 37세에 그린 〈倣董玄宰山水圖〉(도 12)에 보이는 강안과 산의 질감을 표현한 피마준, 산세와 나뭇잎 등에 구사한 미점, 화보풍의 수목과 가옥 등은 18세 중반 강세황이 습득한 남종화법을 잘 보여준다. 明末의 서화가 동기창의 남종화 이론과 화법은 조선 후기의 화가들에게 영향을 미쳤다. 동기창은 임모라는 고전적 방식과 함께 『기하원본』과 같은 서양과학서를 통해 산이나 바위 등의 경물을 모뎀화하거나 기하학적으로 표현했는데, 이는 평면적이면서도 입체적인 효과를 낳았다.³² 산과 바위의 각진 윤곽선, 화보식으로 표현된 수목과 건축 등은 심사정의 〈倣沈石田山水圖〉(1758년, 국립중앙박물관 소장), 《豹玄聯畫帖》(1761년, 간송미술관 소장)에서도 확인할 수 있다.



도 12. 강세황, 〈방현재산수도〉, 1749년, 지본수묵, 23x462cm(전체), 국립중앙박물관도(턱수2824)



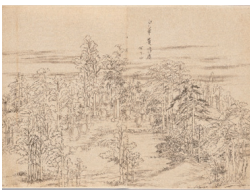

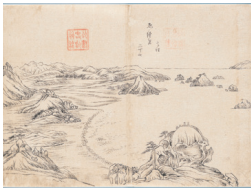


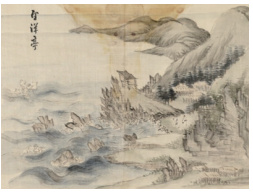



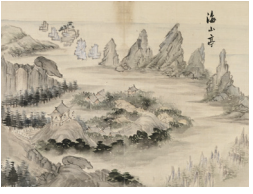
나아가 《해악전도첩》은 김홍도의 《해동명산도첩》(1788)과 밀접한 관계를 갖는다. 화첩 그림 중 〈삼불암〉, 〈백화암부도〉, 〈상발연〉, 〈하발연〉, 〈현종암〉, 〈삼일호〉, 〈충석정〉, 〈청간정〉, 〈낙산사〉, 〈경포대〉, 〈망양정〉 등 11점은 구도와 회화적 요소들이 김홍도의 그림과 유사하다(표 3). 그러나 《해악전도첩》의 화가는 김홍도와 거의 동일한 구성을 취하면서도 파격적인 필치로 경물의 특징을 강조하였다. 〈현종암〉과 〈망양정〉에서 김홍도가 일점투시와 유사한 시점으로 전체를 조감하면서 경물과 주변 경관까지 사실적으로 그리고자 했다면, 김홍도는 주요 소재를 상대적으로 크게 그리며 과장하였다. 반면, 동일 장소를 그린 〈만물초〉, 〈해산정〉, 〈대호정〉, 〈영랑호〉, 〈해금강〉, 〈월송정〉 등 6점은 김홍도의 그림과 구별된다(표 3). 《해악전도첩》의 〈해산정〉은 김홍도의 그림(도 10)과는 달리, 왼쪽에 해산정을 배치하고 타원형 구도 안에 읍치를 그린 후, 그 바깥쪽으로 동해를 표현했다. 화가는 언덕 위에 있는 해산정, 정자의 동서에 위치한 두 개의 거북바위 및 동해의七星峯을 강조하였다. 또한 김홍도가 봉명사경의 실재를 반영하듯, 조선 복식을 입은 인물들을 그렸다면 《해악전도첩》

30 안휘준, 『한국회화사』(서울: 일지사, 1980), p.261. 안휘준은 화첩의 松柏 묘사에서 청대 승려화가인 石濤의 영향이 발견된다고 주장하였다.

31 조선 후기 『芥子園畫傳』의 유입과 남종산수화와의 관계는 윤승희, 「조선 후기 『芥子園畫傳』 初集의 수용과 산수화 제작과의 관계」, 『미술사학연구』295(2017) 참조.

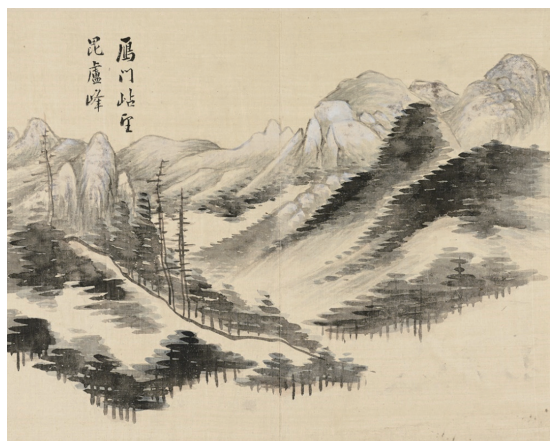
32 장진성, 「동기창과 서양기하학」, 『미술사학연구』256(2007), pp.159-182.

표 3. 김홍도의 《해동명산도첩》과 《해악전도첩》 비교: 〈삼불암〉, 〈백화암부도〉, 〈현종암〉, 〈망양정〉, 〈영랑호〉, 〈해산정〉

《해동명산도첩》	《해악전도첩》	《해동명산도첩》	《해악전도첩》
			
			
			

의 화가는 중국식 도포를 입은 畫譜風의 인물로 묘사하였다. 고사와 시동, 승려 등은 간결하게 표현되었지만 장면마다 이동을 하거나 경치를 즐기는 모습으로 그려져 현장감을 전달한다. 화첩의 제작자는 김홍도와 영향을 주고받으면서 같은 장소를 닮게 그리기도 하고 전혀 다르게 묘사하며 자신만의 그림을 창작한 것으로 추정된다.

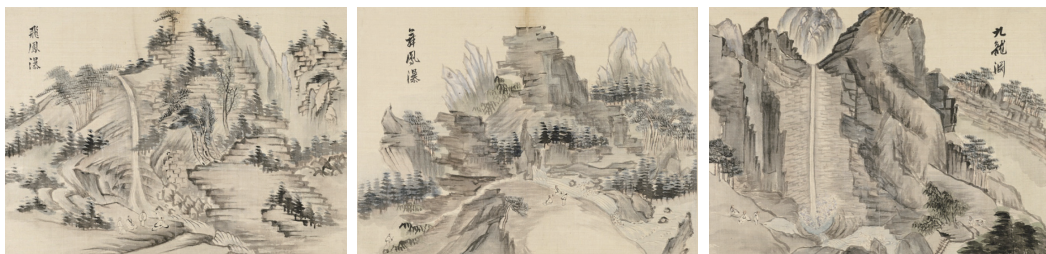
이처럼 《해악전도첩》은 18세기 중후반 제작된 산수화의 구성과 화법을 공유하면서도 몇 가지 구별된 특징을 갖는다. 우선 《해악전도첩》에는 금강산화첩류에서 다루지 않은 새로운 장소가 등장해 주목된다. 내금강의 〈金剛門〉, 〈龍谷潭〉, 〈慈雲潭〉, 〈白雲臺〉, 〈鴈門岾望毗盧峯〉 및 외금강의 〈七寶臺〉, 〈舞鳳瀑〉, 〈百鼎峰〉은 《해악전도첩》에서만 볼 수 있는 새로운 소재이다. 특히 〈안문점망비로봉〉(도 13)은 내금강의 마지막 지점인 안문점에서 바라본 금강산의 주봉을 운치있게 표현했다. 조선시대에 안문점을 그린 예는 찾아볼 수 없는데, 이와 동일한 제목으로 이인상이 지은



도 13. 《해악전도첩》 중 〈안문점망비로봉〉, 1788~1789년, 견본담채, 32.2x43cm, 개인소장

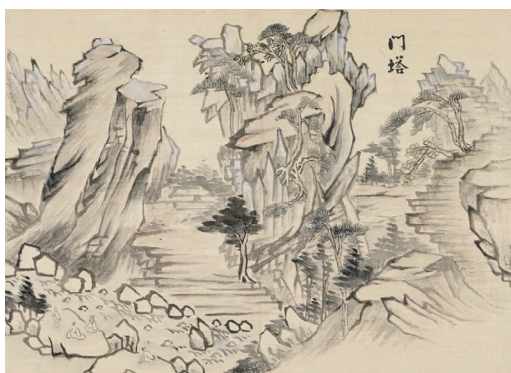
칠연시가 있어 흥미롭다.³³

또한 화가는 근접 지역의 경물을 여러 장면으로 나누어 그렸다. 금강산 초입의 사찰인 장안사와 연결되는 그림으로 <장안사동구>, <만천교>, <장안사>를 각각 표현했고 백담동에서는 <門塔>, <증명탑>, <백담>을 그려 각 탑의 특징을 강조했다. 외금강의 옥류동의 경우, <옥류동>, <연주담>, <비봉폭>, <무봉폭>, <구룡폭>을 연이어 그렸다(도 14-1,2,3). 비봉폭과 더불어 쌍봉황폭포라 불리는 무봉폭은 폭포길이가 짧고 특징이 강하지 않아 많이 그려지지 않았는데 《해악전도첩》에는 무봉폭도 하나의 장면으로 시각화되었다. 새로운 소재의 발견과 구체적인 표현은 화가가 그 장소를 여행하고 경물을 직접 관찰했을 때만이 가능하다.

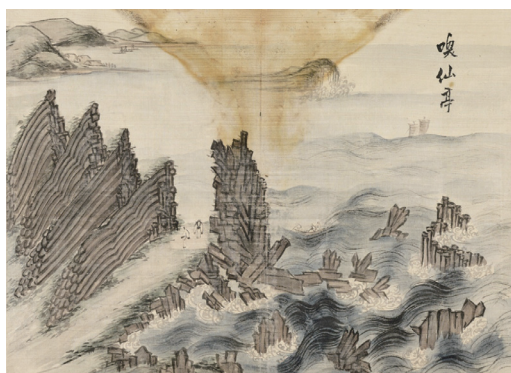


도 14-1, 2, 3. 《해악전도첩》 중 <비봉폭>, <무봉폭>, <구룡폭>, 1788~1789년, 견본담채, 32.2x43cm, 개인소장

무엇보다 《해악전도첩》의 가장 큰 특징은 산석의 기하학적 표현이라 할 수 있다. 화가는 바위나 절벽 등을 평면적인 사각형으로 묘사하거나 윗면이나 옆면을 표현하여 입체감을 살리며 동적인 울동감을 부여하였다. <명경대>, <문담>, <금강문>, <萬景臺>, <萬物草> 등에서는 기하학적으로 단순화된 암석 표현이 잘 드러난다. 특히 <문담>(도 15)은 두 개의 거대한 돌을 입체적으로 표현하면서 나머지 공간에 백담동의 흰 돌담을 층층이 묘사했다. 또한 <須彌塔>에서는 끝이 둥근 자연석담의 형상



도 15. 《해악전도첩》 중 <문담>, 1788~1789년, 견본담채, 32.2x43cm, 개인소장



도 16. 《해악전도첩》 중 <환선정>, 1788~1789년, 견본담채, 32.2x43cm, 개인소장

33 이인상, 「內水站望毘盧峰」, 『凌壺集』 卷1, “百疊香城拱揖勞, 勁風不斷轉虛濤. 蒸蟠瀨氣東天小, 迴瀉晶光北斗高. 雲白中原遙度馬, 日紅瀛海半沉鰲. 偏邦亦有山嶽壯, 上帝無心降人豪.”

을 과장했으며, 〈환선정〉(도 16)에서는 원통형의 총석을 마치 누워있는 듯한 모습으로 기발하게 표현했다. 화가는 갈필로 바위 등의 윤곽선을 그리고 사선이나 수직의 짧은 선을 반복하여 면에 음영을 더했다. 또한 연백을 써서 산봉우리와 암석 등을 흰색이나 청회색 등으로 채색하며 입체감을 표현했다. 화면에서는 전체적으로 자연 경물의 운동감이 느껴진다.

이와 같은 기하학적이고 입체적인 산석 표현은 구체적이고 개성적이며 60폭에 걸쳐 일관성을 견지하고 있어 화가가 독자적인 화법을 자유자재로 표현할 수 있었음을 보여준다. 이와 관련하여 김응환의 〈江山勝覽圖〉(도 17)는 《해악전도첩》의 기하학적 표현과 연결되는 작품이다. 1779년, 역관 鄭思玄(1738~1796 이후)은 친하게 지냈던 김응환에게 황공망의 그림을 방하게 하였다. 고려대학교박물관에 소장된 〈강산승람도〉은 원본의 복사본으로 채색을 확인할 수는 없지만, 윤곽선 위주로 묘사된 산석, 다각형의 기하학적인 형태, 강안의 피마준법 등을 확인할 수 있다. 긴 횡권에서 김응환은 경물을 간략화하고 다각형으로 산석을 표현했는데 이는 《해악전도첩》의 표현과도 유사하다.



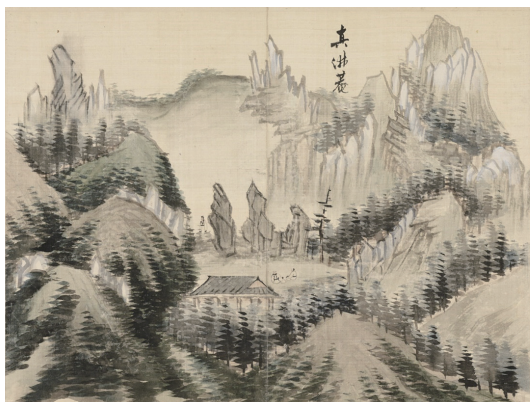
도 17. 김응환, 〈강산승람도〉 복사본, 1779년, 종이에 담채(원본), 33x784.9cm(그림), 고려대학교박물관

김응환은 그림 뒤에 붙은 제발에서 ‘황공망의 필법의 뛰어남과 위치의 마땅함’을 사랑한다고 밝히고 “자신의 졸렬한 필법이 황공망에게 비웃음을 끼치니 매우 부끄럽다”고 적었다.³⁴ 안동 김씨 가문의 庶外孫인 成大中(1732~1812)은 김응환에게 「復軒記」를 지어주며 그림에서 古法을 중시할 것을 강조했다.³⁵ 시서화에 조예가 깊었던 성대중은 고법에서 새 것이 창조될 수 있다는 法古創新 개념을 언급했는데 그가 말한 고법은 중국 남종화법을 뜻한다. 김응환은 남종화법을 연습하며 자신만의 화풍을 형성했고, 이는 그가 “중국화가의 필격”, “공필은 아니다”라고 평가받은 것과 연결된다.

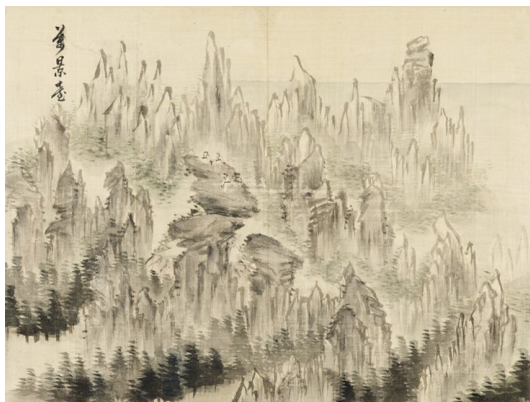
《해악전도첩》의 화가는 금강산과 해금강 각 장소의 특징을 구체적으로 파악하고 있어 관찰을 바탕으로 제작했던 것으로 생각된다. 화첩에는 18세기 화가인 정선, 심사정, 강세황의 영향이 보이며 정충엽, 김응환과 비교할 만한 회화적 요소들이 발견되어 18세기 후반의 작품으로 추정할 수 있다. 화가는 남종화풍을 자기화하여 실경을 거칠면서도 개성적으로 표현했고 발묵과 채색도 탁월하게 구현했다. 또한 김홍도의 《해동명산도첩》과 비교했을 때, 동일한 장소를 유사하게 표현하기도 하고 전

34 오주석, 앞의 논문(1995), p.525; 이정화, 「녹의원에서 감상한 김응환의 〈강산승람도〉」, 『문헌과 해석』82(2018), pp.96~113. 〈강산승람도〉에는 김응환의 自題와 주문자인 정사현의 글, 중국 安市의 관료 博明, 당대 문단의 지도자인 李用休(1708~1782) 등의 발문이 남아있다.

35 成大中, 「書復軒記後」, 『靑城集』卷8 참조. “余既爲金君作復軒記以示君. 君謝曰, 子之言畫道是也. 然子之所言者古道也. 吾之所執者今藝也. 古道豈諧於今哉. 非所諧而強之, 非吾之所能也. 縱吾能之世豈許之乎. 顧吾之所能者山水煙雲也. 子姑就吾所能者而廣之. 吾得以觀省焉. (후략).”



도 18. 《해악전도첩》 중 〈진불암〉, 1788~1789년, 견본담채, 32.2x43cm, 개인소장



도 19. 《해악전도첩》 중 〈만경대〉, 1788~1789년, 견본담채, 32.2x43cm, 개인소장



도 20. 《해악전도첩》 중 〈진주담〉, 1788~1789년, 견본담채, 32.2x43cm, 개인소장

혀 다르게 묘사하기도 하여 김홍도와 서로 영향을 주고받았던 것으로 생각된다. 화풍과 제작 배경 등을 종합해보면 김홍도와 봉명사경을 다녀왔고, 오랜 기간 남종화풍을 연마한 김응환이 이 화첩을 제작했을 가능성이 높다고 생각된다.

김응환은 봉명사경을 다녀온 후, 御覽用과는 별개로 《해악전도첩》을 제작했을 것으로 추정된다.³⁶ 화첩 그림은 금강산과 해금강, 관동팔경으로만 이루어져서 김홍도가 그렸던 외설악이나 삼척 지역의 장소들은 보이지 않는다. 김응환의 〈금강전도〉(도 9)에 나타난 특징적인 화법은 《해악전도첩》에서 확인할 수 있다. 토산의 둥근 형태와 윤곽선에 넣은 농묵의 측필은 〈진불암〉(도 18)과 비교할 수 있으며, 암봉사이를 비우거나 푸른색으로 부드럽게 담채하는 공간 처리법은 〈만경대〉(도 19)와 흡사하다. 그러나 화첩에서는 공간표현이 다소 어색하거나 영성하게 처리된 부분이 발견된다. 〈진불암〉에 그려진 원산은 암봉 사이를 연결하며 윤곽선을 어색하게 표현했고 〈진주담〉(도 20)에서 폭포 위쪽을 먹으로 선염한 부분은 이해하기 쉽지 않다. 상단에 적힌 畫題도 거칠게 쓰여져 어람용으로 보기 어렵다.

IV. 《해악전도첩》의 기문과 그림과의 관계

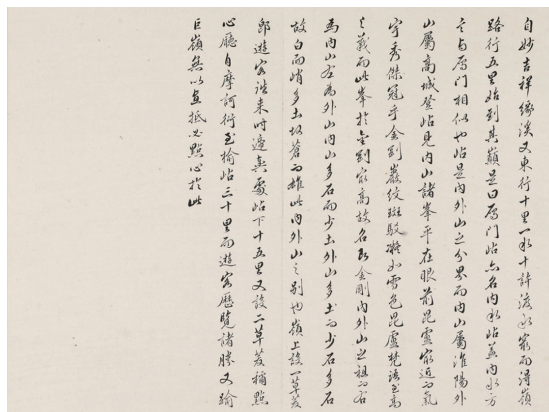
화첩의 기문은 그림 다음 장에서 그려진 장소를 설명하고 있어 각 그림을 감상하는 데

36 진준현(1997), 이원복(1999)은 소략하고 거친 화법, 인물들의 화보풍 묘사 등으로 미루어 어람용이 아니었을 것이라고 주장했다.

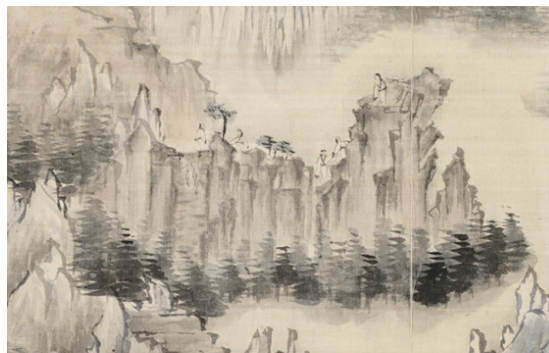
도움을 준다. 기문은 가늘고 유려한 行書體로 1행당 22자가 쓰여졌다. 첫 장면인 단발령에 대한 기문은 짧은 편이지만 회양으로부터의 거리와 위치를 설명하고, 그 곳에서 바라본 금강산의 정경을 서술했다.³⁷ 기문은 대체적으로 앞 장소로부터의 이동사항, 지리적 정보, 이름의 유래, 역사정보 및 설화 등의 차례로 기록되었다(표 4). 〈안문점망비로봉〉의 글(도 21)은 묘길상으로부터의 이동사항, 안문점이란 이름의 유래, 비로봉 및 유점사로의 여정을 설명하였다. 안문점에서 바라본 비로봉을 서정적으로 표현한 그림(도 13)과는 달리, 글에서는 수사적이거나 감상적인 표현은 거의 없다. 〈만물초〉 기문에서는 楊士彦의 ‘眞萬物’을 언급하며 현재는 길이 끊어져 찾을 수 없다고 기록했고, 〈백정봉〉 기문은 이름의 유래 및 지형적 특징 등을 상술한 후 백정봉을 금강산의 다른 명소인 만물초, 衆香城 등과 비교하였다(표 4).

글은 그림과 긴밀한 관계를 갖는다.

〈용곡담〉, 〈자운담〉 관련 글은 내금강의 11개의 못을 기술한 후, 용곡담과 자운담이 가장 절경이라고 서술해 화가가 두 장소만을 시각화한 것을 대변한다. 「白雲臺는 마하연에서부터 백운대로 이르는 길을 상세하게 기술한 뒤, 지름길이 끊겨 석벽에 드리어진 두 줄기의 쇠밧줄을 잡고 올라야하는 구체적인 정보를 제공했다. 이어 백운대에서 본 광경을 동서남북으로 나누어 상술했다. 쇠밧줄을 잡고 올라야만 하는 백운대에서 본 衆香城의 경관은 18세기 중반부터 유명해 吳載純(1727~1792)도 1748년에 금강산을 유람하고 백운대 등반의 어려움과 그곳에서 본 절경을 글로 남겼다.³⁸ 백운대의 명성에도 불구하고 이를 그린 작품은 《해악전도첩》의 그림이 유일하다. 〈백운대〉에는 기문처럼 석벽에 드리워진 쇠밧줄이 그려졌다(도 22).



도 21. 〈안문점망비로봉〉 관련 글, 19세기 중후반



도 22. 《해악전도첩》 중 〈백운대〉의 부분, 1788~1789년, 건본담채, 32.2x43cm, 개인소장

37 첫 번째 글인 단발령은 기문 중 짧은 편이다. “斷髮嶺在淮陽治西北一百二十里，卽淮陽金城分界處也。蓋天磨山一脈，北趨爲嶺，路極險峻，嶺行十里，始達其頂。望見金剛全面，如劍戟，如冰雪，彌亘天際。志云，人登此嶺，而見金剛，思欲斷髮出世故名。”; 혈성루의 글은 가장 길며, 총 26행이다.

38 吳載純(1727~1792), 『海山日記』, 『醇庵集』 卷5 참조. 오재순은 1748년 윤7월에 吳瓚 등과 함께 금강산과 해금강을 유람하고 「해산일기」를 기록했다.

표 4. 《해악전도첩》의 글(굵은 표시는 필자 강조)

관련그림	기문
〈장안사동구〉, 〈만천교〉	단발령에서 동쪽으로 20리 가면 철륵령을 지나고 동쪽으로 산허리를 지나 또 북으로 십여리를 가면 개울을 건너면 4개의 다리가 있다. 평편한 곳에 회나무가 서 있는데 즉 장안사동구이다. 이는 금강산의 문호이다. 또 3리를 가면 다섯 번째 다리가 있는데 사찰 앞 萬川橋라고 하고 비룡교라고도 부른다. 예전에는 돌다리였다. 다리 안에 산영루가 있고 정유년의 홍수로 다리는 떠내려가고 그 후 누각이 다시 수리되어 지금은 紀蹟碑가 있다.
〈삼불암〉	三佛庵은 表訓寺 남쪽 3리에 있다. 커다란 바위가 길가에 있는데 가로가 수십척이고 앞부분에 釋迦·彌勒·彌陀 삼존상이 있고 모퉁이에는 居士가, 뒤에는 比丘가 새겨있는데 각 1구이다. 앞은 나옹이 새긴 것이고, 옆과 뒤는 모두 金剛이 새긴 것이다. 비구의 옆으로 또 소불 62구도 금동이 새긴 것이다. 승려 나옹은 삼불을 각하고 금동은 53불을 각하고 11를 더해 내기에서 이겼다. 삼불의 왼쪽에 각한 삼불암은 尹尙書師國의 필이다. 암석 옆 거석의 각자는 표훈동천이다.
〈용곡담〉, 〈자운담〉	萬瀑洞에서 북쪽으로 계곡을 거슬러 올라 할 몇 바탕의 거리를 오르자 靑壺淵이 있고, 다시 몇 바탕을 오르자 龍湫潭을 만났다. 못의 모양이 구불구불한 것이 용처럼 생겨서 이렇게 이름한 것이다. 다시 상류로 10리의 사이에 龍湫라고 하는 것과 九留淵, 萬折洞, 太上洞, 淸泠瀨라는 것이 있었는데, 慈雲潭에 이르자 지경이 더욱 환하고 넓적했다. 다시 羽化洞, 赤龍潭, 降仙臺를 지나서 須彌塔에 도착했다. 한 골짜기 안에 무슨 潭이니 瀑이니 하여 각각 다른 구역으로 이름 한 것이 모두 11곳이고 모두 刻字했지만 용곡담과 자운담이 가장 빼어나게 아름다운 곳이었다. ³⁹⁾
〈백운대〉	摩訶衍에서부터 迦葉을 말미암아 다시 동북쪽으로 2리쯤 가면 萬灰菴이 있고, 만회암으로부터 비스듬하게 동쪽으로 고개를 하나 넘어서 벼랑으로 난 지름길을 따라서 2리쯤 오르면 벼랑의 지름길이 중간에 끊기고 두 줄기 쇠밭줄이 석벽에 드리워져 있는데, 쇠밭줄을 더위잡아 2장쯤 올라가 남쪽으로 비스듬하게 산등성이를 돌아서 할 한 마장쯤을 가면 비로소 산꼭대기 절정에 도착하는데, 이곳을 白雲臺라고 부른다. 백운대는 금강산의 한가운데 있어서 조망할 수 있는 곳임이 天一臺와 마찬가지로이지만, 동쪽으로 衆香城을 발아래 지척에서 볼 수 있으며, 서쪽으로 대소 香爐峯이 매우 웅장하고 굳센 모습으로 보이며, 남쪽으로는 穴望峯이 바라보이며, 북쪽으로는 迦葉山이 바라보이는데, 모두 가까이에서 자세하게 볼 수 있다. 가섭산과 향로봉 사이에는 봉우리 하나가 우뚝 솟았으니, 흡사 생향을 묶어놓은 것 같다고 하여 筌簞峰이라고 부른다. ⁴⁰⁾
〈안문점망비로봉〉	妙吉祥에서부터 계곡을 따라 다시 동쪽으로 10리를 가는데, 한 계곡물을 10여 차례 건너면 물은 사라지고 산길을 만나게 되니, 5리를 산행하면 비로소 그 산의 꼭대기에 도착한다. 이곳을 鴈門岫이라고 부르고 다른 이름으로 內水岫이라고도 하는데, 이것은 내수의 우리말 ‘안물’이 ‘안문’과 서로 비슷하기 때문에 그러한 것이리라. 안문점은 내금강과 외금강을 나누는 경계가 되는데, 내금강은 淮陽에 속하고, 외금강은 高城에 속한다. 안문점에 올라 내금강을 바라보면 여러 봉우리가 나란히 바로 눈앞에 펼쳐지는데, 毗盧峯이 제일 가까이 있고 또 기상과 덩치가 수려하고 빼어나니, 금강산에서 제일이다. 벼랑에 무늬가 얼룩덜룩 새겨졌는데, 마치 눈을 문쳐놓은 듯한 색상이다. ‘毗盧’란 범어로 ‘제일 높다’는 뜻이니, 이 봉우리가 금강산에서 제일 높기 때문에 이름한 것으로 곧 내금강과 외금강의 비조가 되어, 오른쪽으로는 내금강을 왼쪽으로는 외금강을 거느리고 있다. 내금강은 돌이 많고 흙이 적으며, 외금강은 흙이 많고 돌이 적으니, 돌이 많기 때문에 빛깔이 하얗고 깎아지른 듯하고, 흙이 많기 때문에 푸른빛을 띠고 웅장하니, 이것이 내금강과 외금강을 구별하는 방법이다.

39 발문의 번역은 고려대학교 중앙도서관 한적실의 구자훈 선생님께서 도움을 주셨다. 지면을 통해 감사드린다. “自萬瀑洞, 北溯而上數弓, 有靑壺淵, 又數弓, 得龍曲潭, 潭形屈曲如龍故名. 又上十里之間, 有日龍湫, 日九留淵, 日萬折洞, 日太上洞, 日淸泠瀨, 而至慈雲潭, 則境尤昭曠, 又歷羽化洞, 赤龍潭, 降仙臺, 而至須彌塔, 一洞之內, 潭瀑焉, 各爲洞天者, 凡十一, 皆有刻字以識之, 而龍曲慈雲取佳絕.”

40 “自摩訶衍, 由迦葉, 又東北行二里許, 有萬灰菴, 自菴, 迤而東踰一嶺, 緣巖徑而上二里許, 巖徑中絕, 垂兩條鐵索於石壁, 攀索而登二丈許, 南迤由山脊行一弓許, 始到絕頂, 是謂白雲臺. 臺居金剛之中, 眺望類天一臺, 而東見衆香城, 壓臨咫尺, 西見大小香爐, 峯極雄健, 南望穴望, 北瞻迦葉, 皆近而詳. 迦葉香爐之間, 一峯聳出, 狀如束筌簞, 名筌簞峰.”

관련그림	기문
	고갯마루 위에는 폴로 엮은 초막을 한 채 설치해 두었는데 유람객들이 왕래할 적에 수레를 갈아타는 곳이다. 안문점 아래로 15리쯤에도 두 채의 초막을 설치해 두었는데 이곳을 點心廳이라고 부른다. 摩訶衍에서 榆岾에 이르기까지 30리 여정에 유람객들이 여러 승경을 두루 관람하고 다시 큰 재를 넘은 상황인지라 (도저히) 곧장 유점사로 갈 수 없기에 이곳에서 점심을 먹는 것이다. ⁴¹
〈만물초〉	神溪로부터 서북쪽으로 5리를 가서 溫井을 지나 다시 산길을 따라 15리를 가서 六花臺를 지나고, 다시 10리를 가면 이른바 立巖이라는 곳에 오르게 된다. 바위가 가지런하게 솟은 것이 다섯 개인데 모두 다 10장 쯤의 높이가 되며 다섯 개의 바위 사이에 臺를 만들어 놓았다. 대에 앉으면 좌우로 봉우리들이 날날이 모습을 드러내는데, 고개를 들어 쳐다보면 첩첩한 산봉우리가 하늘을 떠받치려고 갑자기 뛰어오르는 듯한 모습이니 이것을 舊萬物草라고 한다. 다시 동북쪽으로 3리를 돌아서 100길 높이의 돌계단을 오르면 봉우리가 트이면서 門戶를 이루는 곳이 있으니 이름하여 獅頭巖이라 한다. 고갯마루에 기대어 내려다보면 갑옷과 칼날이 눈앞에 가득하고 깎인 칼날이 산더미로 쌓였는데 이것을 일러 新萬物岾라고 한다. 구만물초에서 보이는 부분은 등 쪽이고 신만물초에서 보이는 부분은 앞면 얼굴 쪽이니 다른 봉우리가 아닌 것이다. 하지만 구만물초는 쳐다보기에 똑바로 신만물초는 굽어보기에 비스듬하다. 봉우리의 색상이나 형태가 衆香城과 매우 흡사하지만 더 정교하고 세밀하다. 대개 '만물초(草)'라고 이름한 것은 세간에서 말하는 조물주가 인간과 사물을 빚을 때에 초안을 잡아본 흔적이기 때문인데, 혹은 '만물초(尙)'라고도 하니 온갖 만물의 형상을 본떴다는 말이 된다. '신·구'라고 나누어 이름한 것은 사람들이 길을 가면서 볼 수 있는 모습에 선호가 있기 때문이다. 蓬萊 楊士彦이 기록한 '眞萬物'은 신만물초의 왼쪽으로 千佛洞과 百鼎峯과 서로 가깝다고 하는데, 혹은 보았다는 사람도 있는데 지금은 길이 끊어져 찾을 수가 없다.
〈백정봉〉	遷遷으로부터 서북쪽으로 20리를 가면 雲巖에 이르는데, 비스듬히 서쪽으로 가파른 산길을 20리 오르면 비로소 산꼭대기에 도착한다. 산꼭대기에서 아래로 할 몇 바탕의 거리에 상·중·하 3臺가 있으니, 모두 거대한 돌이 너럭바위를 이룬 것이다. 上臺에는 돌이 움푹 파여서 鼎 모양 같은 것이 12개가 있고, 中臺 아래로는 양쪽 가장자리 버랑 꼭대기에 두세 개 혹은 네다섯 개의 鼎 모양이 있어서 모두 백여 개가 되므로 百鼎峯이라고 이름하였다. 혹은 그 모양이 우물과 같다고 하여 百井峯이라고도 부른다. 돌이 파인 곳에는 크거나 작거나 모두 물이 그 속에 가득한데 큰 가뭄에도 마르는 경우가 없다고 한다. 중대에는 못이 있는데 그 모양이 배처럼 생겼다고 하여 船淵이라고 부른다. 천연의 북쪽에 두 개의 石門이 있어 長谷와 같은데 왼쪽에 있는 것을 地獄門이라고 하고 오른쪽에 있는 것을 西王門이라고 한다. 서왕문 쪽의 계곡이 더 깊다. 서왕문을 나서면 거대한 바위가 수면 아래로 드리워져 그 根底를 볼 수 없는데 이것을 下臺라고 한다. 돌 위에 앉아서 굽어다 보면 푸른 바다가 일망무제로 보이며 눈 아래로 못봉우리가 돌로 만든 죽순처럼 뻗어나니, 그 모습과 규모는 대략 萬物草와 비슷하지만 비교적 더 승경이고, 衆香城에 비쳐보면 형체가 작고 색상이 희지 못하다. ⁴²

41 “自妙吉祥緣溪，又東行十里，一水十許渡，水窮而得嶺路，行五里，始到其巔，是曰鴈門岾，亦名內水岾，蓋內水方言，與鴈門相似也，岾是內外山之分界，而內山屬淮陽，外山屬高城，登岾見內山，諸峯平在眼前，毘盧窠近，而氣宇秀傑，冠乎金剛，巖紋斑駁，凝如雪色，毘盧梵語，至高之義，而此峯於金剛，窠高故名，卽金剛內外山之祖，而右爲內山，左爲外山，內山多石而少土，外山多土而少石，多石故白而峭，多土故蒼而雄，此內外山之別也，嶺上設一草茭，卽遊客往來時適輿處，岾下十五里，又設二草茭，稱點心廳，自摩訶衍至榆岾三十里，而遊客歷覽諸勝，又踰巨嶺，無以直抵，必點心於此。”

42 “自遷遷，西北行二十里，至雲巖，迤而西，崎嶇行二十里，始達山巔，自巔而下數弓，有上中下三臺，皆巨石成盤陀，上臺石凹如鼎者十二，而中臺以下，兩邊巖頂，或兩三，或四五，作鼎形者，槩以百數計故名，或以其形類井，又稱百井峯，石凹或大或小，皆水滿其中，大旱亦不涸云，中臺有淵，形如船曰船淵之北，有兩石門，皆如長谷，左曰地獄門，右曰西王門，西王之谷尤長，出西王門，有巨石低水，不見其根，是曰下臺，坐石俯瞰，則滄海無際，眼底群峯，森森作石笋，形大約如萬物草，而較復勝焉，比衆香城，體小而色不能白。”



도 23. 표훈사 백화암 풍담대사 부도비

그렇다면 51편의 글은 누가, 언제 썼을까? 기문의 필자를 알 수 있는 단서는 거의 없다. 그러나 삼불암과 백화암, 월송정의 기문을 통해 글의 제작시기를 추정해 볼 수 있다. 삼불암 기문의 끝부분에는 ‘尹尙書事國’의 글씨를 각했다고 적혀있다. 윤사국(1728~1809)은 영정조대의 문인으로 서예에 뛰어나 옥책이나 사찰 편액 등을 많이 썼다. 그는 1791년부터 이듬해까지 강원도 관찰사를 역임하며 금강산의 사찰과 석불 등에 글을 남겼을 것으로 추정된다. 때문에

그의 글씨가 각자된 것은 최소한 1792년 이후로 생각된다. 또한 백화암 기문은 암자가 근년에 중건되었다는 내용으로 시작한다.⁴³ 서산대사가 머물렀던 백화암은 18세기에 서산대사, 사명대사 등 이름난 승려의 부도 및 비가 있었고 1837년 虛白대사의 부도비가, 1843년에는 楓潭대사의 부도비가 각각 건립되었다(도 23). 그리고 1845년에는 圓暹이 시주하여 암자를 중건하였다.⁴⁴ 따라서 중건 사실이 포함된 이 기문은 적어도 1845년 이후에 지어졌을 것이다. 나아가 월송정 기문은 『平海郡邑誌』의 樓亭 내용과 유사하다.⁴⁵ 『평해읍지』는 1733년(영조 9)에 申維翰이 서문을 쓴 『關東邑誌』를 저본으로 하여 1871년까지 증보되었다.⁴⁶ 따라서 《해악전도첩》의 기문은 19세기 중후반에 쓰여진 것으로 추정된다.

백과사전식 혹은 지리지와 같은 서술 체재를 갖고 있는 기문의 형식은 19세기 장편화된 금강산 화첩과 관계된다.⁴⁷ 봉명사경의 결과물인 김홍도의 《海山帖》은 19세기 전반, 금강산화첩 제작에 상당한 영향을 주었고, 이러한 화첩에는 발문, 시문 뿐 아니라 기문 형식의 글들이 첨부되었다. 1816년에 금강산과 영동9군을 유람한 金啓溫(1773~1823)은 김홍도의 《해산첩》을 이모하여 《臥遊帖》

43 “백화암은 삼불암 위쪽 경사에 있는데 근년에 중건되었다. 암자는 청허대사 휴정이 오래 머물렀다. 지금은 지공, 나옹, 무학 삼대사의 영정이 있고 청허와 그 제자 사명 유정도 있다. 암자 뒤에 일곱 개의 부도와 네 개의 돌비석이 있다. 부도는 청허, 露月堂 敬軒, 就進堂 義瑩, 鞭羊堂 彦起, 清白堂 明照, 楓潭 義湛, 月松堂 應祥의 것이고, 비는 李白軒(李景奭), 李月沙(李廷龜), 李白洲(李明漢), 李靜觀齋(李端相)의 글이고, 義昌公子君(李玼), 東陽尉(申翊聖), 吳竹南(吳煥), 朗善君(李俣)의 글씨이다.”

44 권상로 편, 『韓國寺刹全書(上)』(서울: 동국대학교출판부, 1979), p.443.

45 “越松亭, 在平海治東七里, 萬戶鎮後小墩上, 一帶滄渤, 橫亘於碧霄白沙之間, 而北則都是松林, 周可五里, 林之南, 有卍落, 與亭相望, 亭南城外闊廣野, 亭東海畔, 有石峯峯起, 狀若蟄龍露角, 諺傳, 自水上浮來越松云者, 或曰永郎之徒, 初不知絕勝處, 和睡越過松林故名, 或曰昔有人舟載越國松而來種故名, 或曰海月初升影越松林故名, 志曰, 成廟命畫工, 圖上八道射亭勝處, 惟永興龍興閣, 與平海越松亭入選, 人未甲乙, 上曰 當以越松爲第一, 世以高城三日湖, 通川叢石亭, 杆城清潤亭, 襄陽洛山寺, 江陵鏡浦臺, 三陟竹西樓, 蔚珍望洋亭, 平海越松亭, 爲關東八景.”

46 서울대학교규장각, 『奎章閣資料叢書 地理志篇 江原道邑誌 6』(서울: 서울大學校 奎章閣, 1997), p.33, pp.237~238.

47 이영수, 앞의 논문(2017), pp.25~33 참조.

(1816)을 제작하고 각 폭마다 小記를 남겼다.⁴⁸ 《와유첩》의 서문을 쓴 李晩秀는 “그림 70폭마다 小記가 하나씩 있는데 총 五七言古詩 近體聯句 六偉文 161首”라 하였다. 《와유첩》은 70폭의 그림에 70편의 짧은 글이 있는 서화첩으로 洪敬謨(1774~1851), 이만수를 비롯한 많은 문인들이 감상했다. 특히 홍경모는 1816년 금강산을 여행하고 『楓嶽記』를 지었는데 날짜별로 여행을 기록한 記行 부분과는 별도로 지리서처럼 각 장소를 상세하게 설명한 기문을 저술했다.⁴⁹ 그는 山川, 樓亭, 佛宇, 古蹟으로 나누어 산전은 내외금강의 승경 4개소를, 누정은 7개소, 불우는 금강산 일대의 사찰과 암자 11개소를 상술하였다.

기문이 있는 금강산화첩 중 《해악전도첩》과 비교할 수 있는 작품은 李豐灝(1804~1887)의 《東遊帖》이다. 이풍익은 1825년에 금강산을 유람하고 자신이 쓴 시문, 유기와 함께 화원이 그린 그림으로 서화첩을 완성하였다. 그의 여정은 통천 충석정을 시작으로 해금강 일대를 둘러보고 신계사를 통해 외금강으로 진입한 후, 내금강의 명소로 마무리된다. 이풍익은 유기에서 여정의 주관적 체험과 더불어 명승지에 대한 지리정보, 전해오는 일화 등을 서술했는데 지리 정보와 관련된 내용은 《해악전도첩》과 겹치는 부분이 많다.⁵⁰ 문장의 구조는 다르지만 백운대나 백정봉, 마하연, 옥류동, 구룡폭 등은 서로 유사한 내용이 포함되어 있다. 《동유첩》은 1838년에 朴宗薰(1773~1841)이, 1844년에는 朴晦壽(1786~1861)와 같은 고위 관료가 서문을 남겼고 여러 문인들이 감상했을 것으로 생각된다.

19세기 전반, 문인들은 금강산을 유람하고 백과사전식 기문을 저술했고 이는 《해악전도첩》의 기문과 연결된다. 특히 이풍익의 《동유첩》에 포함된 유기 및 『평해읍지』와 같은 읍지류는 《해악전도첩》의 기문에 영향을 주었다. 백화암 중건 내용이 포함된 기문은 적어도 1845년 이후에 쓰여졌을 것으로 생각된다. 《해악전도첩》의 소장자는 각 그림에 알맞은 기문을 발췌·필사했거나 누군가에게 부탁했을 것으로 추정된다.

V. 《해악전도첩》과 김하종의 《楓嶽卷》

중인층의 전기인 『里鄉見聞錄』을 편찬한 劉在建(1793~1880)은 김응환이 1789년에 제작한 《嶺南畫帖》을 언급하며 당시에는 복헌이 단원보다 뛰어났다고 서술하였다.⁵¹ 봉명사경을 다녀오고 연달아

48 이만수, 『寤軒臥遊帖序』, 『履園遺稿』 卷9, “吾友金玉汝寤軒臥遊帖凡九冊. 爲畫者七十幅. 爲小記者每幅一. 則爲五七言古詩近體聯句六偉文者百有六十一首. 起程於鐵圓之北寬亭. 回棹於黃驪之清心樓. 竭來五十有日. (후략)”

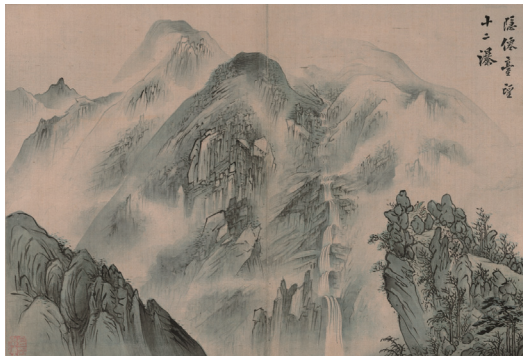
49 홍경모, 『楓嶽記』, 『冠巖全書』 卷22 참조; 장유승, 「홍경모(洪敬謨)의 생애와 저술 - 『관암전서(冠巖全書)』를 중심으로 -」, 『문헌과 해석』 52(2010), p.194. 홍경모의 기문은 《해악전도첩》의 기문에 비해 매우 자세하고 구체적이어서 기문의 필자가 홍경모의 글을 인지했을 가능성은 낮아 보인다.

50 동유첩에 포함된 전체 글은 이풍익, 『동유첩』(서울: 성균관대학교박물관, 1994), pp.185-271 참조.

51 劉在建, 『里鄉見聞錄』(서울: 아세아문화사 영인본, 1974), pp.408-409.

《영남화첩》을 제작한 김응환은 1789년 12월에 갑자기 사망하였다.⁵² 때문에 김응환이 제작한 진상용 완성작에 대한 정보는 거의 없다. 다만 《해악전도첩》과 밀접하게 연결된 金夏鍾(1793~1878 이후)의 《楓嶽卷》에서 김응환의 흔적을 확인할 수 있다.

김하중은 金得臣(1754~1822)의 삼남이자 김응환의 從孫이다. 대대로 화원을 배출한 개성 김씨 가문의 일원으로 10대 후반부터 도화서 화원으로 활동하며 19세기 중반까지 왕실의 그림을 제작하였다. 김하중은 24세에 규장각 각신이자 春川府使였던 李光文(1778~1838)과 동행하여 금강산 및 설악산을 유람하고 《海山圖帖》(1816)을 제작하였다(도 24).⁵³ 그리고 50년이 지난 후, 경화세족이자 水原留守인 李裕元(1814~1888)의 주문으로 《풍악권》을 제작했다.⁵⁴ 이유원은 純祖조 문과에 올라 憲宗대 주요 직책을 맡고 거처 高宗 초에 좌의정에 올랐다. 그는 1865년에 금강산과 관동팔경을 유람하고, 각 장소



도 24. 김하중, 〈은선대왕십이폭〉, 〈해산도첩〉, 1816년, 견본채색, 27.2x41.8cm, 국립중앙박물관(역수2827)

에 대한 기문과 함께 그림을 남겨 한 권의 화책을 만들려고 했다.⁵⁵ 이 때 만들어진 화책의 그림 부분은 김하중의 《풍악권》으로 추정되고 관련 글에 해당하는 것이 『蓬萊祕書』이다. 개인소장의 《풍악권》은 현재 5책으로 총 58폭의 그림이 4책으로 나뉘어 순서 없이 장황되었고, 1책은 이유원이 쓴 몇 편의 글로 묶여있다.⁵⁶

김하중의 《풍악권》을 《해악전도첩》과 비교하면 내외금강산의 그려진 장소가 거의 동일하다.⁵⁷ 《풍악권》에 없는 그림은 〈문담〉, 〈진불암〉,

52 『承政院日記』 199책, 1789년 12월 10일조 참조. “閔台燦, 以禮曹言啓曰, 圖書署畫員金應煥有頃代, 本署祿窶, 以差備侍令, 畫員朴仁秀, 依節目陞付之意, 敢啓. 傳曰, 詳考本曹謄錄·內閣節目, 明知當次之爲誰某, 然後更爲論理草記, 可也.”

53 김하중에 대해서는 박은순, 「金夏鍾의 《海山圖帖》」, 『美術史論壇』 4(1997), pp.309-331; 박수희, 「조선 후기 개성 김씨 화원 연구」, 서울대학교 대학원 고고미술사학과 석사학위논문(2005); 최지은, 「19세기 조선 蕤堂 金夏鍾의 실경산수화 연구 - 海山圖帖과 《楓嶽卷》을 중심으로」, 홍익대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문(2018); 오다연, 「여정의 편집, 김하중의 《海山圖帖》」, 『2019 한국미술사학회 춘계학술대회 발표집』(2019.4.), pp.143-153 참조.

54 이유원, 「楓嶽畫卷序」, 『嘉梧藁略』 12冊, “(전략)金剛在國之中, 無人不見, 無人不畫, 而未聞筇屐 遍踏絕界, 丹青逼得真境, 抑所見者貌 而所畫 者拙而然歟. 金怡堂夏鍾年八十, 爲我畫楓嶽, 卷極蕭疎, 若倪雲林, 沈石田合法, 令人見山思靜, 見水思動, 見石思貞, 洵可寶也. 橘山子曰, 東方山以金剛爲名, 畫以謙玄爲盛, 今雖日畫十水石, 不外乎此, 君之畫集衆芳而自成一, 天就活手, 長於意也. 移步摹寫, 合於性也. 我觀金剛全幅, 非水則石, 如有善於水石者可矣, 何必求物外之山, 引無源之水哉. 山水象天地, 內外辨陰陽, 設六十四幅, 郢之關東八景, 安知此圖不肇應於先天之數耶. 圖成附小識凡五卷, 一與紀行錄藏于家, 船上虹月, 倘來照吾畫筍 也否.”

55 이유원, 「蓬萊祕書序」, 『林下筆記』 卷37, “余乙丑, 遍踏內外山, 及八景, 成一卷畫冊, 名曰蓬萊祕書, 列書諸勝緣起, 博攷東人文集, 畧錄詩語.”

56 박은순, 앞의 책(1997), pp.358-359.

57 풍악권은 앞부분에 경기도 지역인 금수정, 화적연, 강원도의 삼부연, 정자연, 피금정이 그려졌다. 《해악전도첩》과 비교할 때, 풍악권에 없는 그림은 〈대호정〉, 〈영랑호〉, 〈갑호〉, 〈충석정〉, 〈환선정〉, 〈청간정〉, 〈낙산사〉, 〈죽서루〉, 〈망양정〉, 〈월송정〉이다.

표 5. 《해악전도첩》과 김하종의 《풍악권》의 〈삼불암〉, 〈표훈사〉, 〈연주담〉, 〈하발연〉 비교



김하종, 《풍악권》, 1865년 이후, 지본담채, 30.9x 49.7cm, 개인소장

〈안문점망비로봉〉 정도이며, 새롭게 등장하는 그림은 〈정양사〉, 〈구구동〉, 〈수미대〉, 〈중향성〉, 〈은선대망십이폭〉이다. 새로운 장면들은 모두 《해산도첩》(1816)에 있는 장면으로, 《풍악권》을 제작 하며 이전에 본인이 그린 작품을 활용한 것으로 보인다. 그림의 구성과 회화적 요소 또한 《해악전도첩》과 흡사하다.⁵⁸ 〈목회령〉, 〈장안사동구〉, 〈삼불암〉, 〈표훈사〉, 〈신계사〉, 〈연주담〉, 〈하발연〉, 〈옥류동〉, 〈만물초〉 등은 두 화첩의 관련성을 높여준다(표 5). 특히 〈표훈사〉에서는 우측의 각진 절벽과 중앙 거대암석, 원경의 뾰족한 암산군이 유사하게 표현되었고, 〈하발연〉 역시 공간구성 및 암석표현이나 화보식 나무가 유사하다. 김하종은 김응환의 거칠고 기하학적인 표현 대신 구불구불한 곡선을 사용해 바위와 산을 부드럽게 묘사했다. 그는 50년 전 《해산도첩》에서 시도했던 참신한 구성이나 새로운 회화적 요소들은 유지하면서도 현장감보다는 사의적 분위기를 강화했다. 김하종은 김응환처럼 화보식 나무나 인물을 통해 남종문인화적 분위기를 조성하였고 채색이나 입체감의 표현을 자제하였다. 20대에 제작한 《해산도첩》에서 조선 복식을 입은 인물들을 그렸다면 《풍악권》에서는 高士같은 인물들로 대체하였다. 김하종의 완성작을 본 이유원은 중국의 문인 화가인 예찬과 심주의 화법을 합친 것 같다고 평했다.⁵⁹

한편 《풍악권》의 주문자인 이유원이 각 장소에 붙인 기문은 《해악전도첩》의 기문과 유사하여 주목된다. 이유원은 『林下筆記』 제37권인 「蓬萊祕書」에 금강산 주요 승경지별로 緣起 및 선현들의 문집에서 발췌한 관련 詩文을 정리했다. 이유원의 기문을 《해악전도첩》 글과 비교해 보면 상당부분이 일치함을 알 수 있다(표 4, 6). 백화암, 삼불암, 만폭동, 혈성루 묘길상, 비로봉, 효운동, 만경대, 중내원,

58 박은순(1997)과 이영수(2016)는 김하종의 《풍악권》에 미친 김응환의 영향을 언급한 바 있다. 선행 연구에서는 김응환의 그림 일부만이 비교대상이 되었으나, 이번 특별전으로 60면 모두를 비교할 수 있었다.

59 주 54와 같음.

용천 등 대부분의 기문들은 문장의 순서가 바뀌었거나 두세 문장이 삭제 혹은 추가되었을 정도의 차이만 있을 뿐 거의 유사하다. 이유원이 쓴 만천교, 장안사 부분을 《해악전도첩》의 글과 비교하면 비슷한 흐름이나 약간의 차이가 나타난다. 전반적으로 《해악전도첩》의 기문이 여정의 방위(방향)나 거리 및 경물의 형상 등을 구체적으로 기록했고 장소에 대한 설명이 자연스럽게 연결된다.

표 6. 『봉래비서』의 글(굵은 표시는 필자 강조)

제목	글
장안사, 만천교, 청련암	<p>재에서 30리를 가는 동안에 한 물을 무려 아홉 번이나 건너서 長安洞 어귀에 이른 다음 日照門으로 들어가서 만천교를 건넜는데, 만천교는 바로 금강산의 문이다. 그 다리는 또한 飛虹橋라고도 칭한다. 다리에는 山巖樓가 있었는데, 정유년의 홍수에 다리는 떠내려가고 누각은 무너졌다. 다리가 옛날에는 돌로 되어 있던 것이 지금은 나무로 이루어져 있다. 다리 곁에는 紀蹟碑가 서 있고, 동쪽에는 松月과 應祥 두 승려의 비석이 있다. 처음에 절에 들어가면 문 위에는 ‘장안사’라는 편액이 걸려 있고, 또 ‘海東第一名山大刹’이란 여덟 글자가 걸려 있는데, 嘯阜 尹師國의 글씨이다. 누각은 泛鍾樓와 神仙樓였고, 佛殿들이 한 골짜기에 그득하였다. 釋迦峯·地藏峯·觀音峯이 가장 높고, 長慶峯이란 산봉우리가 案對가 되었으며, 서쪽에는 土山이 있어 主鎮이 되었다.</p> <p>절은 신라 시대의 律師인 眞表에 의해 창건되었고 懷正에 의해 증건되었다. 그들이 지정한 곳은 普賢庵, 水月庵, 龍船庵, 御香庵, 海恩庵, 兜率庵, 靑蓮庵 등이다. 부처 앞에 진열된 古銅器 및 金銀書藏經은 모두 元나라 順帝가 하사한 것이고, 至正 연간에 奇皇后가 金幣를 내어 중수 자금으로 써서 皇子를 위해 복을 빌게 했다 한다.</p>
십담	<p>만폭동 북쪽에서 靑壺淵을 거슬러 올라가면 龍曲潭이 있고, 또 龍湫, 九留淵, 萬折洞, 太上洞, 清冷瀨가 있다. 慈雲潭에 이르러 羽化洞, 赤龍潭, 降仙臺를 거쳐서 須彌塔에 이르렀는데, 한 洞府 안에 각각 洞天을 이룬 것이 열한 개나 되었고, 용곡담과 자운담이 가장 아름다웠다.</p>
비로봉, 구정봉 안문령	<p>비로봉 동구는 妙吉祥의 동쪽에 있는데, 雁門嶺으로 올라가서 바라보면 가장 가깝다. 범어로 ‘毘盧’는 지극히 높다는 뜻인데, 이 봉우리가 금강산에서 가장 높기 때문에 그렇게 이름한 것이다. 비로봉은 곧 금강산의 내산과 외산의 조종인데, 오른쪽은 내산이 되고 왼쪽은 외산이 된다. 내산은 돌이 많고 흙이 적으며, 외산은 흙이 많고 돌이 적다. 이 때문에 외산은 푸르면서 웅장하고 내산은 희면서 뾰족하니, 이것이 내산과 외산의 구별법이다.</p> <p>妙吉祥에서 동쪽으로 10리를 가서 한 개천을 열 번 건너면 개천이 끝나고 재가 나오는데, 5리를 가면 鴈門岫이 나온다. 일명 內水岫이라고도 하는데, 우리말로는 안문점과 소리가 비슷하기 때문이다. 안쪽은 淮陽의 지계에 속하고 바깥쪽은 高城의 지계에 속한다. 안문점에 올라가면 정상에 초막 하나가 있는데, 곧 肩輿를 교체하는 곳이다. 15리를 내려오면 또 초막 두 개가 설치되어 있는데, 點心廳이라 칭한다. 摩訶衍으로부터 楡岫에 이르는 30리 지점, 점심청으로부터는 10리 지점에 七寶臺가 있다. 비로봉 후면에서 근자에 바위 두 개가 떨어져 나가 지금은 五寶臺가 되었다.</p>
만물초	<p>신계의 서북쪽으로 5리를 거치고 溫井을 지난 다음 또 15리쯤 떨어진 지점에 있는 六花臺를 경유하여 10리를 가면, 우뚝 솟은 것이 다섯 개고 길이는 모두 열 길쯤 되는 이른바 立巖이란 바위에 오르게 된다. 그 石臺 위에 앉으면 舊萬物草라는 것이 바라보인다. 또 동북쪽으로 3리를 돌아서 獅頂을 지나면 新萬物草라는 것이 나타난다. 구만물초가 보이는 부분은 등 쪽이고, 신만물초가 보이는 부분은 얼굴 쪽이다. 세상에서 이른바 “조물주가 사람과 만물을 만들어 낼 때 기초한 것이다.”라는 것이다. 혹자는 말하기를, “만물초가 애초에는 이상한 봉우리가 아니었다.” 한다. 대체로는 衆香城과 같으나 精細하기로는 중향성보다 더 낮다. 비스듬히 보면 그 형태가 더욱 기이한데, 蓬萊 楊士彦이 이른바 ‘眞萬物’이란 것이 바로 그것이다. 秋史 金正喜는 “만물초는 볼만한 것이 없고 한갓 절에 폐단만 끼친다.” 하고, 시를 지어서 神溪樓에 걸었다. 왼쪽에는 千佛洞이 있는데 보는 사람이 드물다.</p>
월송정	<p>월송정은 군 소재지에서 동쪽으로 7리 떨어진 지점에 위치해 있다. 城樓는 세간에서 전해 오기를 述郎 등의 仙徒들이 놀던 곳이라 한다. 옛날에는 정자가 없었는데 燕山主 愷해년(1503)에 관찰사 朴元宗이 창건하였다. 숙종대왕이 지은 칠언 절구 한 편이 걸려 있다.</p>

이유원은 여러 고서를 참고하여 『임하필기』를 편찬했고 그 중 『봉래비서』는 1872년 전후에 정리하였다.⁶⁰ 그는 『擇里志』, 『東國輿地勝覽』 등에서 관련된 부분을 발췌하였다. 『봉래비서』에서는 <표 6>과 같이 가끔씩 끊기는 문장들이 나타나 앞뒤 맥락이 분명치 않은 부분이 발견되는데 이는 여러 출처의 글들을 편집하는 과정에서 발생한 것으로 보인다.⁶¹ 《해악전도첩》에서는 금강산의 문호를 장안사동구라고 기록한 반면, 『봉래비서』는 만천교라 적었다. 1788년 강세황의 글과 1825년 이풍익의 글에도 장안사를 금강산의 문으로 기록하여 이유원이 이전의 글을 인용하면서 오기한 것으로 보인다. 이유원의 기문 중 《해악전도첩》보다 상세한 내용을 지닌 글은 장안사, 유점사 정도이다. 이유원은 각 사찰이 소유한 古蹟을 기록했는데 이 부분은 이풍익이 쓴 《동유첩》의 글과 흡사하다. 또한 이유원은 19세기에 생산된 내용을 덧붙이기도 했다. 「안문령」에서는 비로봉 뒤편의 바위가 떨어져 七寶臺가 오보대가 된 사실을 적었고 「만물초」의 말미에는 金正禧(1786~1856)의 비평을 추가하였다. 「월송정」은 『신증동국여지승람』의 내용을 편집한 글로 『평해읍지』의 내용과 유사한 《해악전도첩》의 기문과는 대별된다. 두 화첩에 포함된 기문은 연관성이 확인되지만 선후관계를 확인하기 위해서는 보다 면밀한 추후 연구가 필요하다.

김하중은 《풍악권》을 제작하며 김응환의 《해악전도첩》을 참고한 것으로 추정된다. 두 화첩의 강한 친연성으로 미루어 김하중은 개성 김씨 가문에 전해오던 작은 할아버지의 금강산 관련 그림이나 《해악전도첩》을 감상하고 직접적인 영향을 받았던 것으로 보인다. 만약 주문자인 이유원도 《해악전도첩》을 감상했거나 김응환을 인식하여 종손인 김하중에게 《풍악권》을 주문한 것이라면, 서문이나 기문 등에서 이를 한번쯤은 언급했을 것이다. 이유원의 글에는 이러한 내용은 전혀 없으므로 그는 《해악전도첩》을 보지 못했을 것으로 짐작된다. 세대를 초월해 김응환과 김하중은 남종화풍을 바탕으로 한 각자의 시각언어로 내외금강산을 표현했다.

60 『임하필기』의 저술과정에 대해서는 안대회, 「해제」, 『(국역)임하필기』(서울: 한국고전번역원, 1999) 참조; 함영대, 「19세기 관료문인의 문헌정리작업과 그 문학적 형상-李裕元의 『海東樂府』와 『蓬萊秘書』를 중심으로」, 『문헌과 해석』 43(2008 여름), pp.139-167 참조.

61 이유원, “나는 을축년(1865)에 여러 산과 팔경(八景)을 두루 답사한 다음, 한 권의 화책을 만들어 이름은 ‘봉래비서’라 하고 여러 명승지의 고사 따위를 열거하여 적고 우리나라 사람들의 문집을 널리 상고하여 시어를 대략 적었다. 그러나 서적을 총망라하지 못한 것에 대해서는 나의 고루함이 부끄러울 뿐이다.”(주 55와 같음)

Ⅵ. 맺음말

김응환은 20,30대 왕실의 주요화업을 담당했고 1788년에 김홍도와 함께 봉명사경을 다녀왔음에도 현전작이 드물어 회화사상 그의 위치나 후대에 미친 영향을 확인하기 쉽지 않다. 본 연구는 봉명사경 당시 김홍도와 함께 김응환이 선발된 배경을 살펴보고 《해악전도첩》의 특징을 분석하여 화첩의 제작자를 재검토해보았다. 김응환과 김홍도는 영조조부터 도화서 화원으로 활동하며 선후배이자 동료로서 서로의 회화 제작과 삶에 영향을 주었다. 정조는 이들의 관계 및 지방관으로서의 경력, 서로 다른 회화양식 등을 고려해 봉명사경의 화원으로 선발하였다. 두 화원은 50여 일간 여행하며 100여 폭의 초본을 만들었고, 이를 바탕으로 60~70여 폭의 화첩 혹은 두루마리로 완성시켰다. 이들의 그림은 18세기 전중반에 제작된 금강산 기행사경도의 전통을 계승하면서도 영동과 외금강의 명승명소를 새롭게 발견하며 소재를 확장시켰다.

《해악전도첩》은 금강산과 해금강, 관동팔경의 여정을 담은 화첩이다. 화첩은 현재 60점으로 이루어졌지만 〈칠보대〉, 〈만폭동〉이 산락되어 최소 62점 이상으로 제작되었을 것으로 추정된다. 그림은 화면을 꽉 채운 구성, 연백으로 금강산의 암벽을 강조한 독특한 채색법, 화보풍의 수목과 인물 표현, 기하학적인 산석 표현이 특징이다. 《해악전도첩》에는 정선, 강세황, 심사정, 정충엽, 김응환, 김홍도의 화법이 나타나 18세기 중후반의 시대 양식을 갖는다. 화첩의 일부 그림은 김홍도의 《해동명산도첩》(1788)과 구성 및 화학적 요소가 유사하면서도 〈영랑호〉, 〈해산정〉, 〈월송정〉과 같은 그림은 김홍도의 그림과 전혀 달라 화가가 김홍도와 영향을 주고받으면서 자신만의 화첩을 제작했음을 추측해 볼 수 있었다. 또한 《해악전도첩》에는 금강산 기행사경도에서는 볼 수 없던 〈자운담〉, 〈백운대〉, 〈안문점망비로봉〉, 〈백정봉〉 등 새로운 장면들이 포함되어있다. 화가는 각 장면에서 주요 경물의 특징을 구체적이고 참신하게 표현했기 때문에 직접 관찰하여 그렸음을 짐작할 수 있다. 더불어 산석을 기하학적으로 표현하고 수목과 인물은 전형적인 화보풍으로 그리는 일관된 화법은 화가가 중국의 남종화풍을 수용하여 자신만의 독자적인 화법을 확립했음을 보여준다.

화법과 봉명사경의 정황을 종합해보면, 《해악전도첩》의 제작자는 김응환일 가능성이 높다. 또한 김하종의 《풍악권》(1865년 이후)과의 친연성은 《해악전도첩》의 화가를 김응환으로 결론짓는 또 하나의 이유였다. 《해악전도첩》은 김홍도의 《해산첩》과는 달리 후대에 미친 영향력이 미비한데 김하종의 《풍악권》만이 《해악전도첩》의 소재와 화법을 따르고 있다. 김응환의 종손인 김하종은 가문에 전하는 김응환의 《해악전도첩》류의 화첩을 감상했고 이를 새롭게 번안했다고 추측된다. 나아가 이유원의 글은 김응환의 화첩에 포함된 글 51편과 내용 및 서술방식이 흡사해 화첩의 글이나 그 초고의 영향을 생각해볼 수 있다. 《해악전도첩》의 기문은 적어도 백화암이 중건된 1845년 이후에 지어졌는데, 비슷한 시기에 쓴 이유원의 풍악권 기문과 유사해 면밀한 비교 연구가 필요하다.

《해악전도첩》은 실경 사생과 남종화풍을 바탕으로 한 독특한 화법으로 그려졌다. 김응환은 내외금강의 새로운 명소를 발견하였고, 이를 자신만의 시각언어로 표현했다. 이는 강세황이 언급한 ‘씩씩

하고 굳세면서도 울창하고 빼어난 풍치'를 지닌 김응환의 장점과 연결된다. 그는 씩씩하고 기하학적으로 바위와 산의 윤곽을 잡고, 흰색과 청회색 등으로 탁월하게 채색했으며, 먹과 녹색으로 울창하게 숲과 나무를 표현했다. 이 화첩은 김홍도의 화첩과는 분명하게 구별되는 독창적인 작품으로, 화원 김응환의 회화세계를 이해할 수 있는 지평을 넓히고 18세기 후반 실경산수화의 또 다른 층위를 보여주고 있어 중요한 의미를 갖는다.

투고일 2019. 9. 20. | 심사개시일 2019. 10. 25. | 게재 확정일 2019. 11. 22. |

참고문헌

【1차 문헌】

『正祖實錄』

『內閣日曆』

『承政院日記』

姜世晃, 『豹菴稿』

成大中, 『青城集』

吳載純, 『海山日記』, 『醇庵集』

李晚秀, 『履園遺稿』

李裕元, 『嘉梧叢略』

_____, 『林下筆記』

李麟祥, 『凌壺集』

洪敬謀, 『冠巖全書』

【도록·단행본】

강관식, 『조선후기 궁중화원 연구(상)』, 서울: 돌베개, 2001.

간송미술문화재단, 『澗松文華: 진경산수화』, 서울: 간송문화재단, 2014.

국립중앙박물관, 『韓國美術二千年』, 서울: 국립중앙박물관, 1978.

_____, 『아름다운 金剛山』, 서울: 한국박물관회, 1999.

_____, 『우리 강산을 그리다: 화가의 시선, 조선시대 실경산수화』, 서울: 국립중앙박물관, 2019.

국립춘천박물관, 『우리 땅, 우리의 진경』, 서울: 통천문화사, 2002.

박동욱·서신혜 역주, 『강세황 산문집』, 서울: 소명출판, 2008.

박은순, 『金剛山圖 연구』, 서울: 일지사, 1997.

안대회, 『(국역)임하필기』, 서울: 한국고전번역원, 1999.

안휘준, 『한국회화사』, 서울: 일지사, 1980.

안휘준 책임 감수, 『山水畫(下)』, 서울: 중앙일보사, 1981.

예술의 전당, 『革滄 吳世昌』, 서울: 예술의전당, 1996.

이풍익, 『동유첩』, 서울: 성균관대박물관, 1994.

유복렬 편저, 『韓國繪畫大觀』, 서울: 문교원, 1969.

劉在建, 『里鄉見聞錄』, 서울: 아세아문화사, 1974.

정지영, 『사대부, 산수유람을 떠나다』, 성남: 한국학중앙연구원 출판부, 2014.

진준현, 『단원 김홍도 연구』, 서울: 일지사, 1999.

【논문】

김울림, 「김홍도·김응환의 봉명사경(1788)과 《海東名山圖草本帖》」, 『2019 한국미술사학회 춘계학술대회 발표집: 동아시아의 미술과 여행』, 2019.

김현정, 「19世紀 朝鮮 紀行寫景圖 研究」, 홍익대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 2006.

박수희, 「朝鮮 後期 開城 金氏 畫員 研究」, 『미술사학연구』 256, 2007.

- 박은순, 「金夏鍾의 《海山圖帖》」, 『美術史論壇』 4, 1997.
- 오다연, 「여정의 편집, 김하종의 《海山圖帖》」, 『2019 한국미술사학회 춘계학술대회 발표집: 동아시아의 미술과 여행』, 2019.
- 오주석, 「畫仙 金弘道, 그人間과藝術」, 『탄생 250주년기념 특별전 논고집 단원 김홍도』, 서울: 삼성문화재단, 1995.
- 윤승희, 「조선 후기 『芥子園畫傳』 初集의 수용과 산수화 제작과의 관계」, 『미술사학연구』 295, 2017.
- 이경화, 「녹의원에서 감상한 김응환의 〈강산승람도〉」, 『문헌과 해석』 82, 2018.
- 이영수, 「19세기 금강산도 연구」, 명지대학교 대학원 미술사학과 박사학위논문, 2016.
- 이원복, 「금강산의 옛 그림- 궁지와 어엿함」, 『아름다운 金剛山』, 서울: 국립중앙박물관, 1999.
- 이태호, 「眞宰 金允謙의 眞景山水」, 『考古美術』 152, 1981.
- 장유승, 「홍경모(洪敬謨)의 생애와 저술 - 『관암전서(冠巖全書)』를 중심으로-」, 『문헌과 해석』 52, 2010.
- 장진성, 「동기창과 서양기하학」, 『미술사학연구』 256, 2007.
- 진준현, 「金弘道の 金剛山圖에 대한 考察」, 『서울대학교박물관 연보』 8, 1996.
- 최순우, 「復軒白華詩畫合璧帖考- 주로 壇園의 在世年代에 관해서」, 『考古美術』 76, 1979.
- 최지은, 「19세기 조선 蕤堂 金夏鍾의 실경산수화 연구-海山圖帖과 《楓嶽卷》을 중심으로」, 홍익대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 2018.
- 한경민, 「復軒 金應煥의 山水畫 研究」, 홍익대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 1985.
- 함영대, 「19세기 관료문인의 문헌정리작업과 그 문학적 형상-李裕元의 「海東樂府」와 「蓬萊秘書」를 중심으로」, 『문헌과 해석』 3, 2008.

Kim Eung-hwan's Official Excursion for Drawing Scenic Spots in 1788 and his *Album of Complete Views of Seas and Mountains*

Oh Dayun *

The *Album of Complete Views of Seas and Mountains* comprises sixty real scenery landscape paintings depicting Geumgangsan Mountain, the Haegeumgang River, and the eight scenic views of Gwandong regions, as well as fifty-one pieces of writing. It is a rare example in terms of its size and painting style. The paintings in this album, which are densely packed with natural features, follow the painting style of the Southern School yet employ crude and unconventional elements. In them, stones on the mountains are depicted both geometrically and three-dimensionally. Since 1973, parts of this album have been published in some exhibition catalogues. The entire album was opened to the public at the special exhibition “Through the Eyes of Joseon Painters: Real Scenery Landscapes of Korea” held at the National Museum of Korea in 2019. The *Album of Complete Views of Seas and Mountains* was attributed to Kim Eung-hwan (1742–1789) due to the signature on the final leaf of the album and the seal reading “Bokheon(painter’s penname)” on the currently missing album leaf of Chilbodaek Peaks. However, there is a strong possibility that this signature and seal may have been added later. This paper intends to reexamine the creator of this album based on a variety of related factors.

In order to understand the production background of *Album of Complete Views of Seas and Mountains*, I investigated the eighteenth-century tradition of drawing scenic spots while travelling in which scenery was depicted during private travels or official excursions. Jeong Seon(1676–1759), Sim Sa-jeong(1707–1769), Kim Yun-gyeom(1711–1775), Choe Buk(1712–after 1786), and Kang Se-hwang(1713–1791) all went on a journey to Geumgangsan Mountain, the most famous travel destination in the late Joseon period, and created paintings of the mountain, including *Album of Pungak Mountain in the Sinmyo Year*(1711) by Jeong Seon. These painters presented

* Associate Curator, Fine Arts Division, National Museum of Korea

their versions of the traditional scenic spots of Inner Geumgangsan and newly depicted vistas they discovered for themselves. To commemorate their private visits, they produced paintings for their fellow travelers or sponsors in an album format that could include several scenes.

While the production of paintings of private travels to Geumgangsan Mountain increased, King Jeongjo(r. 1776–1800) ordered Kim Eung-hwan and Kim Hong-do, court painters at the Dohwaseo(Royal Bureau of Painting), to paint scenic spots in the nine counties of the Yeongdong region and around Geumgangsan Mountain. King Jeongjo selected these two as the painters for the official excursion taking into account their relationship, their administrative experience as regional officials, and their distinct painting styles. Starting in the reign of King Yeongjo(r. 1724–1776), Kim Eung-hwan and Kim Hong-do served as court painters at the Dohwaseo, maintained a close relationship as a senior and a junior and as colleagues, and served as *chalbang*(chief in charge of post stations) in the Yeongnam region. While Kim Hong-do was proficient at applying soft and delicate brushstrokes, Kim Eung-hwan was skilled at depicting the beauty of robust and luxuriant landscapes. Both painters produced about 100 scenes of original drawings over fifty days of the official excursion. Based on these original drawings, they created around seventy album leaves or handscrolls. Their paintings enriched the tradition of depicting scenic spots, particularly Outer Inner Geumgang and the eight scenic views of Gwandong around Geumgangsan Mountain during private journeys in the eighteenth century. Moreover, they newly discovered places of scenic beauty in the Outer Geumgang and Yeongdong regions, establishing them as new painting themes.

The *Album of Complete Views of Seas and Mountains* consists of four volumes. The volumes I, II include twenty-nine paintings of Inner Geumgangsan; the volume III, seventeen scenes of Outer Geumgangsan; and the volume IV, fourteen images of Maritime Geumgangsan and the eight scenic views of Gwandong. These paintings produced on silk show crowded compositions, geometrical depictions of the stones and the mountains, and distinct presentation of the rocky peaks of Geumgangsan Mountain using white and grayish-blue pigments. This album reflects the Joseon painting style of the mid- and late eighteenth century, integrating influences from Jeong Seon, Kang Se-hwang, Sim Sa-jeong, Jeong Chung-yeop(1725–after 1800), and Kim Hong-do. In particular, some paintings in the album show similarities to Kim Hong-do's *Album of Famous Mountains in Korea* in terms of its compositions and painterly motifs. However, "Yeongrangho Lake," "Haesanjeong Pavilion," and "Wolsongjeong Pavilion" in Kim Eung-hwan's album differ from the version by Kim Hong-do. Thus, Kim Eung-hwan was influenced by Kim Hong-do, but produced his own distinctive album. The *Album of Complete Views of Seas and Mountains* includes scenery of "Jaundam Pool," "Baegundae Peak," "Viewing Birobong Peak at Anmunjeom

groove,” and “Baekjeongbong Peak,” all of which are not depicted in other albums. In his version, Kim Eung-hwan portrayed the characteristics of the natural features in each scenic spot in a detailed and refreshing manner. Moreover, he illustrated stones on the mountains using geometric shapes and added a sense of three-dimensionality using lines and planes. Based on the painting traditions of the Southern School, he established his own characteristics. He also turned natural features into triangular or rectangular chunks. All sixty paintings in this album appear rough and unconventional, but maintain their internal consistency.

Each of the fifty-one writings included in the *Album of Complete Views of Seas and Mountains* is followed by a painting of a scenic spot. It explains the depicted landscape, thus helping viewers to understand and appreciate the painting. Intimately linked to each painting, the related text notes information on traveling from one scenic spot to the next, the origins of the place names, geographic features, and other related information. Such encyclopedic documentation began in the early nineteenth century and was common in painting albums of Geumgangsan Mountain in the mid- nineteenth century. The text following the painting of Baekhwaam Hermitage in the *Album of Complete Views of Seas and Mountains* documents the reconstruction of the Baekhwaam Hermitage in 1845, which provides crucial evidence for dating the text. Therefore, the owner of the *Album of Complete Views of Seas and Mountains* might have written the texts or asked someone else to transcribe them in the mid- or late nineteenth century.

In this paper, I have inferred the producer of the *Album of Complete Views of Seas and Mountains* to be Kim Eung-hwan based on the painting style and the tradition of drawing scenic spots during official trips. Moreover, its affinity with the *Handscroll of Pungak Mountain* created by Kim Ha-jong(1793–after 1878) after 1865 is another decisive factor in attributing the album to Kim Eung-hwan. In contrast to the *Album of Famous Mountains in Korea* by Kim Hong-do, the *Album of Complete Views of Seas and Mountains* exerted only a minor influence on other painters. The *Handscroll of Pungak Mountain* by Kim Ha-jong is the sole example that employs the subject matter from the *Album of Complete Views of Seas and Mountains* and follows its painting style. In the *Handscroll of Pungak Mountain*, Kim Ha-jong demonstrated a painting style completely different from that in the *Album of Seas and Mountains* that he produced fifty years prior in 1816 for Yi Gwang-mun, the magistrate of Chuncheon. He emphasized the idea of “scholar thoughts” by following the compositions, painterly elements, and depictions of figures in the painting manual style from Kim Eung-hwan’s *Album of Complete Views of Seas and Mountains*. Kim Ha-jong, a member of the Gaeseong Kim clan and the eldest grandson of Kim Eung-hwan, is presumed to have appreciated the paintings depicted in the nature of *Album of Complete Views of Seas*

and Mountains, which had been passed down within the family, and newly transformed them. Furthermore, the contents and narrative styles of Yi Yu-won's writings attached to the paintings in the *Handscroll of Pungak Mountain* are similar to those of the fifty-one writings in Kim Eung-hwan's album. This suggests a possible influence of the inscriptions in Kim Eung-hwan's album or the original texts from which these inscriptions were quoted upon the writings in Kim Ha-jong's handscroll. However, a closer examination will be needed to determine the order of the transcription of the writings.

The *Album of Complete View of Seas and Mountains* differs from Kim Hong-do's paintings of his official trips and other painting albums he influenced. This album is a significant artwork in that it broadens the understanding of the art world of Kim Eung-hwan and illustrates another layer of real scenery landscape paintings in the late eighteenth century.

Keywords: Album of Complete Views of Seas and Mountains, Kim Eung-hwan, Painting Scenic Spots during Official Excursions, King Jeongjo, Kim Hong-do, Album of Geumgangsan Mountain, Kim Ha-jong