

과시된 효심: 국립중앙박물관 소장 〈仁旺先塋圖〉 연구

이재호(李在浩)

I. 머리말

II. 〈인왕선영도〉의 화면과 발문

1. 실경과 화풍 분석
2. 발문의 원문과 번역
3. 텍스트와 이미지의 조응

III. 山圖 및 先塋圖로서의 〈인왕선영도〉

1. 산도의 전통
2. 瞻拜의 대상이었던 그림

IV. 〈인왕선영도〉의 다층적 기능과 제작 의도

1. 〈인왕선영도〉의 매체와 다층적 기능
2. 묘역 금제 정책과 〈인왕선영도〉
3. 19세기 실경산수도 병풍과의 관계

V. 맺음말

국립중앙박물관 미술부 학예연구사

주요 논저:

「지도로 그려낸 전쟁도, 〈장양공정토시전부호도〉」, 『학예지』20(2013); 「풍산 홍씨 네 형제가 제작한 〈菊蝶圖〉」, 『미술자료』94(2018) 등

국립중앙박물관 소장 <仁旺先塋圖>(덕수5520)는 그림과 跋文 열 폭으로 이루어진 병풍으로, 작가는 趙重默(1820~1894 이후), 주문자는 朴景彬(생몰년 미상), 발문을 쓴 사람은 洪善疇(생몰년 미상), 제작연대는 1868년이다. 국립중앙박물관은 낱장으로 보관되어 온 <인왕선영도>를 병풍으로 복원하고 특별전 '우리 강산을 그리다: 화가의 시선, 조선시대 실경산수화'에서 최초로 공개하였다.

<인왕선영도>에는 오늘날 서울특별시 서대문구 홍제동과 홍은동을 아우르는 인왕산 서쪽 실경이 묘사되어있고 원경에는 북한산 연봉이 그려져 있다. 화면 속에는 仁旺山, 追慕峴, 弘濟院, 三角山, 大南門, 彌勒堂이라는 지명이 표기되어있다. 이 지역을 나타낸 조선후기 지도와 비교해보면 지형 표현과 지명 표기에 유사성이 있다. 조중묵은 넓은 공간을 포착하기 위해 지도의 지리정보를 숙지하였을 것으로 추정된다. 실경의 현장을 답사한 결과, 조중묵은 각각의 경물을 과장하거나 생략하였고 수평의 화면에 나열식으로 조합하였음을 알 수 있었다.

조중묵은 남종화풍 정형산수에 뛰어났던 화가로, <인왕선영도>의 세부 표현에서 四王派 화풍의 영향을 찾을 수 있다. 19세기 도화서 화원들이 화보를 활용하여 가옥을 그리거나 토파에 호초점을 찍고 撞粉法으로 꽃을 나타내는 등 장식적인 화풍을 구사한 경향도 부분적으로 나타난다. <인왕선영도>에는 바위를 짙은 먹으로 쓸어내리듯 붓질한 기법, 산세의 괴량감, 가로로 붓을 대어 단순하게 그린 소나무 등 18세기 鄭繼(1676~1759)의 개성적 양식도 가미되어있다. 조중묵은 인왕산 실경산수로 유명한 정선의 양식과 권위를 차용한 것으로 추정된다. 그러나 <인왕선영도>는 유기적 공간감과 현장의 인상이 잘 드러나지 않으며, 연폭 화면이라는 매체도 조중묵의 개인 양식과 잘 어울리지 않는다.

<인왕선영도>는 발문의 텍스트와 화면의 이미지가 잘 조응하는 작품이다. 발문의 내용을 여섯 단락으로 나누어 보면 ①무덤의 주인공과 이장 경위, ②무덤의 입지와 풍수, ③墓祭와 神異한 응답, ④무덤 관리에 대한 마을 사람들의 협력, ⑤병풍 제작의 동기인 박경빈의 효성과 守墓, ⑥발문을 쓴 의의로 파악된다. 이 가운데 화면에서 시각적으로 구현하기 용이한 ②의 내용은 화면에 충실하게 재현되었다. <인왕선영도> 제작의 직접적 동기인 ⑤를 보면 주문자 박경빈이 “무덤이 마치 새롭게 단장한 것 같이 눈에 완연하다.”라 하여 <인왕선영도>에 만족했음을 알 수 있다. 경물 하나하나를 설명하듯 나열한 구도는 회화미는 떨어지더라도 무덤의 풍수지리를 전달하는 데는 더 적합했을 것으로 추정된다.

현존하는 상당수의 山圖는 18세기 이후 제작된 목판본 선영도로서, 족보와 문집에 수록된 경우가 많다. 16~17세기의 기록에서는 족자 선영도를 瞻拜의 대상으로 삼은 사례를 찾을 수 있다. 선영도 참배는 현실적으로 守墓가 곤란할 때 이를 대신할 수 있는 의례로 인정되었다. 韓效元(1468~1534), 曹實久(1591~1658) 등이 선영도를 제작한 후 당대의 명사에게 서문을 요청하고 효심을 과시한 사례는 <인왕선영도>의 선구가 된 것으로 추정된다. <石亭處士幽居圖>(개인 소장), <花開縣舊莊圖>(국립중앙박물관) 등은 선영도는 아니지만 계획도 형식의 족자이고 풍수를 도해했다는 점에서 17세기 선영도의 모습을 유추할 수 있는 자료가 된다. <인왕선영도>는 참배라는 측면에서 초상

화와도 의미가 비슷했다. 발문의 “부친의 기침소리를 직접 접하는 듯하고, 그 태도와 몸가짐을 눈으로 보는 듯하다.”는 표현과 부친의 초상에 조석 문안을 올린 서효숙 고사에서 그 단초를 찾을 수 있다.

박경빈이 일반적인 선영도 형식이었던 족자나 목판화 대신 연폭 병풍의 실경산수화를 주문한 의도는 분명히 알기 어렵다. 19세기에는 민간에서도 四禮 의식에 다수의 병풍을 排設하였는데, 의례의 성격에 따라 그림의 주제를 반드시 구분하여 사용한 것은 아니었다. <인왕선영도> 또한 여러 의례에 두루 배설하거나 장식 병풍으로도 사용하기 위해서 선영 그림이라는 주제를 실경산수화 이미지 아래에 가렸을 가능성이 있다. 특히 <인왕선영도>의 핵심 소재인 무덤 봉분이 모호하게 처리된 것은 四山禁標의 금제 위반을 숨기기 위함일 가능성이 있다. <인왕선영도>에 묘사된 인왕산 서쪽 산기슭은 분묘 조성 금지구역이었다. 1832년에 금표 내에 몰래 쓴 묘를 적발하여 즉시 파내고 관련자를 엄히 처벌한 사례로 볼 때, 19세기 중엽까지도 사산금표 내의 분묘 금제는 효력을 발휘하고 있었던 것으로 추정된다. <인왕선영도>의 발문에는 장지를 얻기 위해 쏟은 정성이 상세하게 쓰여 있다. 장지 조성에 마을사람들의 협조와 목인이 필요했던 것은 금표 구역 내에 묘지를 조성하는 것이 부담스러운 일이었기 때문으로 볼 수 있다.

<인왕선영도>와 비교 가능한 동시대 연폭 병풍의 실경산수화로 李漢喆(1808~1880)이 그린 <石坡亭圖>(미국 로스앤젤레스카운티미술관)를 들 수 있다. <석파정도> 제작시기를 전후한 1861년에 이한철과 조중묵은 철종어진도사에 함께 참여하였으므로 조중묵이 이한철의 <석파정도> 제작 과정을 보았을 가능성은 상당히 높다. 조중묵이 몇 년 후 <인왕선영도>를 주문받았을 때 <석파정도>의 인상적인 연폭 실경산수를 본 경험이 반영되었을 가능성이 있다. 두 작품의 화풍 차이는 주문자의 취향과 제작 목적의 차이에서 비롯된 것으로 추정된다.

<인왕선영도>는 실경산수화와 선영도의 중층적인 구조를 가지고 있어서 관람자의 지식수준과 주문자와의 친분, 관람에 들이는 시간에 따라 천차만별의 의미로 수용되었을 것이다. <인왕선영도>의 발문에는 무덤 주인의 이름과 자호, 본관이 일체 작성되지 않은 채 ‘朴公’이라고만 표기되어 있다. 주문자인 박경빈의 인적 사항도 파악할 수 없었으나 다만 관직에 나아가지 못한 가계를 미루어 볼 때 재력이 있음에도 지배계층으로 올라설 수 없는 신분적 한계를 지니고 있었음은 짐작할 수 있다. 발문을 쓴 홍선주 또한 사대부로 보기 어려우며, 『승정원일기』 기록에 나타나는 경아전 서리일 가능성이 있다. 박경빈은 상류 계층에 진입하고 싶은 욕망으로 보수적인 가치인 孝를 강조하여 부친의 무덤을 명당으로 이전하고 <인왕선영도>를 제작하였을 것으로 추정된다. 그러나 <인왕선영도>는 금제 위반 적발에 대한 우려, 병풍의 다목적성 등의 이유로 본래의 제작의도를 뚜렷하게 드러내지 못하고 모순적인 이미지가 되었다. 병풍이 제작된 지 47년 만에 각 폭이 분리된 채 미술상을 통해 이왕가미술관 소장품이 된 상황을 보더라도, 박경빈이 <인왕선영도>에서 꿈꾸었던 명당 발복과 가문의 신분 상승은 이루어지지 못했던 것으로 생각된다.

주제어: 실경산수화, 풍수지리, 선영도, 산도, 인왕산, 조중묵, 병풍, 사산금표

과시된 효심: 국립중앙박물관 소장 〈仁旺先塋圖〉 연구

이재호(李在浩)
국립중앙박물관 미술부 학예연구사

I. 머리말

국립중앙박물관에는 〈仁旺山圖〉라는 명칭의 그림 및 跋文 열 폭이 전하고 있다(도 1). 2017년 국립중앙박물관 미술부는 소장 서화 조사연구의 일환으로 이 그림을 조사하고 열 폭이 원래 병풍에서 분리된 것이며 인왕산 서쪽 일대를 그린 실경산수화라는 것을 밝혔다. 작가는 趙重默(1820~1894 이후), 주문자는 朴景彬(생몰년 미상), 발문을 쓴 사람은 洪善疇(생몰년 미상)라는 사실도 확인할 수 있었다. 화면에 적힌 ‘仁旺山’이라는 지명과 발문에 적힌 제작경위를 종합하여 이 작품에 〈仁旺先塋圖〉라는 제목을 부여하였으며, 특별전 ‘우리 강산을 그리다: 화가의 시선, 조선시대 실경산수화’에서 최초로 공개하였다.¹



도 1. 조중묵, 〈인왕선영도〉, 1868년, 건본담채, 128.0×360.0cm, 국립중앙박물관(덕수5520)

1 국립중앙박물관, 『우리 강산을 그리다: 화가의 시선, 조선시대 실경산수화』(서울: 국립중앙박물관, 2019), pp.274-279.

〈인왕선영도〉는 제2폭에서 제9폭까지 여덟 폭이 連幅을 이루고 있으며 제1폭과 제10폭은 발문이다. 화면에는 서쪽에서 바라본 인왕산이 그려져 있다. 북한산을 원경에 두고 무악재에서 녹번고개에 이르는 넓은 공간이 망라되어 있으며, 弘濟院 등 주요 건물도 상세하게 묘사되었다. 화면의 중심인 제5폭에는 성묘에 나선 박경빈과 그 부친의 묘소로 추정되는 봉분이 묘사되었다. 〈인왕선영도〉는 인왕산과 북한산 실경을 연폭으로 그린 보기 드문 병풍일 뿐 아니라 무덤의 입지를 실경산수화의 형식으로 기록한 특이한 사례이다. 이 글은 〈인왕선영도〉의 제작의도 규명에 초점을 두었다. 먼저 〈인왕선영도〉에 그려진 실경의 현장과 화풍을 분석하고 발문을 검토함으로써 화면에 묘사된 경물의 성격을 규명하고자 한다. 나아가 조선시대 묘소 그림의 전통을 고찰하고, 〈인왕선영도〉의 매체와 형식에 담긴 주문자의 의도를 분석할 것이다. 필자는 〈인왕선영도〉를 여러 층위의 기호와 상징이 결합된 작품으로 이해하고자 한다. 지도와 실경산수화, 선영 기록화와 감상용 회화, 과시적 매체와 소극적 묘사 등 일견 상반되거나 모순되는 요소는 〈인왕선영도〉의 제작의도를 이해하는 열쇠가 될 것이다.

Ⅱ. 〈인왕선영도〉의 화면과 발문

1. 실경과 화풍 분석

1) 낱장으로 분리되어 있었던 화면 상태

〈인왕선영도〉는 1915년 이왕가박물관에서 李昌浩로부터 20圓에 구입하였다.² 작품이 제작된 1868년으로부터 47년이 지난 시점이었다. 등록 사진에 따르면 입수 당시부터 병풍틀에서 떨어져 폭마다 분리된 상태였던 것으로 추정된다. 매 폭에는 배접지와 함께 각 폭을 연결해주던 종이경첩(蝶番)이 남아있었다. 21cm 내외의 종이경첩 여섯 장이 교차되는 방식이다. 경첩의 이음매는 정교하게 들어맞아 연폭 화면에 접혀 들어가거나 가려지는 부분이 없고 이음매에 닳은 흔적이 심하지 않았다. 발문 두 폭에는 경첩이 한 쪽씩에만 있어 이들의 순서가 제1폭과 제10폭에 해당함을 알 수 있었다. 각 폭의 가장자리에는 잘려나간 장황비단의 일부가 남아있어 回裝의 색채와 규격을 가늠할 수 있었다. 上回裝과 下回裝은 모두 녹색 명주였으며, 병풍틀 가장자리는 짙은 남색 삼베로 감쌌던 것으로 확인되었다. 화면 가장자리에 잔존한 비단은 제작 당시의 것으로 추정된다. 이와 같은 조사결과를 토대로 국립중앙박물관 보존과학부는 2018년 10월부터 2019년 7월까지 복원을 실시하여 원래의 병풍 형태를 되찾았다.

2 李昌浩는 1912년에서 1917년 사이에 〈인왕선영도〉와 자기 14건을 포함한 27건의 유물을 이왕가박물관에 판매한 미술상이다. 이창호가 이왕가미술관에 판매한 10건의 전 개성 출토 고려자기는 한국인 미술상 가운데 최대 수량이었다. 손영옥, 『이왕가박물관 도자기 수집 목록에 대한 고찰』, 『한국근현대미술사학』35(2018), pp.280-282.



도 2. <인왕선영도> 제5폭 하단 부분(보존처리 전)

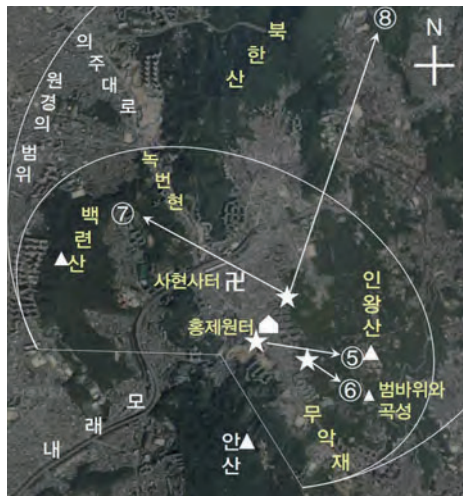
점에 박물관에 들어왔고, 이후 한 번도 전시가 이루어지지 않았던 상황을 감안한다면 화면의 퇴색이 상당히 빠르게 진행되었다고 추정된다. 원래 근경에 전체적으로 연녹색 담채를 베풀고, 화면 곳곳의 오얏꽃에는 백색과 분홍색 안료를 점찍어 밝고 화사한 봄 풍경을 연출했음을 짐작할 수 있다.

2) <인왕선영도>에 묘사된 실경 현장

<인왕선영도>의 경물에는 仁旺山, 追慕峴, 弘濟院, 三角山, 大南門, 彌勒堂이라는 지명이 표기되어 있어 지도와 비교하며 위치를 특정할 수 있다. 제2~3폭에 묘사된 무악재는 그림 속 공간의 동남쪽 끝이며, 제7~9폭에 묘사된 백련산은 북서쪽 한계가 된다. 이는 오늘날 서울시 서대문구 홍제동과 홍은동을 아우르는 인왕산 서쪽에 해당하고 조선후기 행정구역으로는 漢城府 北部 延恩坊이다. 원경에는 삼각산 봉우리에서 시작해 죽두리봉까지 서쪽으로 이어지는 북한산 연봉이 그려져 있다. <인왕선영도>의 지형 표현과 지명은 이 지역을 나타낸 조선후기 지도와 상당 부분 일치한다. 1864년본 <首善全圖>에는 인왕산 서쪽에 母岳峴, 弘濟院, 綠攀峴 등의 지명이 있으며 사현사 위치에 '彌勒'이라 표기



도 3. <수선전도>(부분), 1864년, 종이에 목판인쇄, 서울역사박물관



도 4. <인왕선영도>에 묘사된 영역(네이버 지도 참고)

하였다. 이는 <인왕선영도>의 지명 표기와 같다(도 3). 이러한 사실로 미루어 볼 때 화가는 한눈에 담기 어려운 넓은 공간을 포착하기 위해 지도의 지리정보를 숙지하였을 것으로 추정된다.

<인왕선영도>에 묘사된 실경은 오늘날 고층건물과 고가도로에 가려져 당시의 모습을 찾기 어렵지만 현장에서 화가의 시선이 향한 대략의 위치와 방향을 가늠할 수 있다. 다음 그림은 <인왕선영도>에 묘사된 지리 범위와 주요 지점을 현대의 지도에 표시한 것이다(도 4). 세 개의 별표는 필자가 현장에서 사진 촬영한 위치로, 화살표에 이어진 ⑤~⑧은 (도 5~8) 사진의 시선 방향을 표시한 것이다. 시선의 방향을 나타내는 화살표가 보여주듯, 화가는 수평으로 180도가 넘는 넓은 시야를 파노라마식으로 이어서 나열하였다.

<인왕선영도>의 인왕산 표현은 두 개의 우뚝한 봉우리와 그 사이에 솟은 큰 바위가 인상적이다. 산의 형태는 상당히 과장되어 있어 현장에서 비슷한 풍경을 찾기는 어렵다. 다만 두 봉우리 사이에 큰 바위가 있는 구도는 홍제원 인근에서 볼 수 있다. 그림과 사진 속 좌측 봉우리가 해발 339.8m의 인왕산 정상이며, 능선을 따라 이어진 산줄기가 다시 돌출하여 봉우리를 이룬 곳이 우측의 한양성곽 曲城 구간이다(도 5). 홍제원은 현재 서울 서대문구 홍제2동 138번지 일대에 있었다. 한양에서 파주, 개성, 평양, 의주로 향하는 의주대로의 첫 번째 院으로서 중국을 오간 사신들이 도성으로 들어오기 전에 휴식하며 의관을 갖추는 곳이기도 했다. 1895년까지는 건물이 남아있었으나 그 이후 철거되었으며 오늘날 인근에 표지석이 세워져있다.



〈인왕선영도〉중 인왕산 전경



홍제원 터 맞은편에서 본 인왕산 서측 사면(홍제1동 94 촬영, 2019.11.10.)

도 5. 화면과 현장 실경 비교 - 인왕산

두 봉우리 사이의 거대한 바위는 범바위로 추정되지만, 홍제원 인근에서는 그림과 같이 솟아오른 형태가 아니라 누운 듯한 모습으로 작게 보여 화가가 크기를 과장하였음을 알 수 있다. 범바위 옆으로는 인왕산을 두르는 한양 성곽이 雉처럼 돌출된 곡성 구간이 이어진다(도 6). <인왕선영도>에도 범바위와 돌출된 성곽이 묘사되어있다. 그러나 그림에서 우뚝한 정삼각형을 이룬 봉우리는 실제 풍경과 다르게 변형된 것이다. 봉우리와 바위를 뚜렷한 형태와 크기로 과장한 것은 관람자가 지형지물을 하나하나 알아보기 쉽게 하려는 의도로 생각된다.

제6폭 하단에 그려진 미륵당은 1045년 창건된 沙岬寺에 해당한다. 오늘날 홍제동 인왕시장과 인



〈인왕선영도〉중 범바위와 한양성곽 곡성 구간

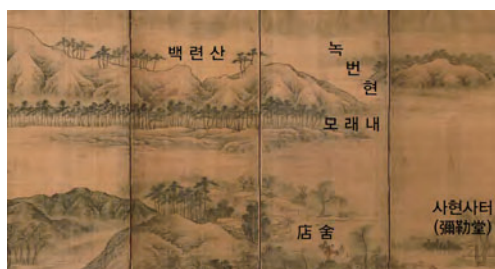


인왕산 서측 범바위와 한양성곽 곡성 구간(홍제2동 460 촬영, 2019.11.10.)

도 6. 화면과 현장 실경 비교 - 범바위와 곡성

왕초등학교 사이에 위치했던 사찰로, 1970년 도시개발에 따라 은평구 진관동으로 이전하였다. 사현사는 경내의 석조여래좌상(서울시 유형문화재 제133호)이 조선후기에 미륵불로 신앙되었기 때문에 미륵당이라는 이름으로 알려졌다. 그림에 묘사되어있는 사현사 석탑은 1970년에 경복궁으로 이전되었다가 현재는 국립중앙박물관 야외 석조물정원에 자리하고 있다.³ 제7~9폭 중앙에 방풍림처럼 소나무가 줄지어 선 둔덕은 모래내[沙川, 弘濟川] 물가를 표현한 것으로 추정된다. 그 너머 이어진 나지막한 산줄기는 백련산으로 볼 수 있다. 백련산 오른쪽에 여백으로 남긴 부분은 綠蟠峴일 가능성이 크다. 제6~9폭에 묘사된 영역은 오늘날에도 모래내 위로 고가도로가 지나갈 뿐 지형은 크게 변하지 않았다(도 7). 녹번현을 경유하는 의주대로에는 숙소 역할을 하는 많은 주막이 있었는데, 제7~8폭 하단에 '店舍'라는 명칭으로 표기된 몇 채의 초가집이 이를 표현한 것으로 보인다. 말을 타고 그 앞을 지나가는 인물들은 의주대로를 오가는 인마를 상징적으로 드러내고 있다. 그러나 〈인왕선영도〉에 도로와 물길은 구체적으로 묘사되지 않았고 여백으로 암시되어있을 뿐이다.

인왕산 북서쪽에서는 백운대에서 족두리봉까지 서쪽으로 이어지는 북한산 연봉이 한 눈에 들어



〈인왕선영도〉중 백련산 일대와 미륵당



인왕산 북서측 사면에서 본 백련산과 사현사터(홍제2동 459 촬영, 2019.11.10.)

도 7. 화면과 현장 실경 비교 - 백련산과 모래내 일대

3 국립중앙박물관 소장품 번호는 신수18238(2003년 문화재청에서 이관), 문화재 지정 명칭은 '서울 홍제동 오층석탑'(보물 제166호)이다. 문화재청, 『文化財大觀 - 寶物篇·石造I, 改訂版』(대전: 문화재청, 2004), p.234.

온다. (도 8)의 사진은 백련산을 촬영한 (도 7)과 같은 위치에서 시선을 북동쪽으로 돌려 촬영한 것으로, 〈인왕선영도〉의 제5~9폭에 이어진 북한산 표현과 비교적 유사하다. 북한산과 인왕산 사이인 오늘날의 종로구 평창동과 서대문구 홍은1동 영역은 煙雲으로 처리해 그리지 않았다. 〈인왕선영도〉 제6폭 삼각산과 보현봉 사이에 大南門이 그려져 있지만 현장에서 북한산성과 대남문은 보이지 않으므로 화가가 지리정보를 알기 쉽게 도해한 것임을 알 수 있다.

이상과 같이 〈인왕선영도〉는 인왕산 서쪽의 여러 지점에서 바라본 실경을 전체적으로 平遠으로



〈인왕선영도〉중 북한산 연봉



인왕산 북서측 사면에서 본 북한산 연봉(홍제2동 459 촬영, 2019.11.10.)

도 8. 화면과 현장 실경 비교 - 북한산 연봉

포착하여 조합하되, 부분적인 과장과 변형을 더하였음을 확인하였다. 현장에서 눈에 보이지만 묘사되지 않은 경물도 상당수 확인된다. 각각의 경물은 유기적으로 결합되기보다 나열식으로 제시되었다. 인왕산은 鄭澈(1676~1759)의 〈彌雲臺賞春〉(개인 소장)에 묘사된 것처럼 한양 주민에게 친근한 명소였고 〈仁王霽色圖〉(삼성미술관 리움 소장)에 드러나듯 인상적인 암벽으로 이름난 명산이었다. 도화서 화원이었던 조중묵은 인왕산을 명승명소로 다룬 정선의 실경산수화를 숙지하고 있었을 것이다. 또한 도성 至近인 홍제원 일대를 사생할 기회도 충분했을 것으로 생각된다. 그러나 조중묵은 〈인왕선영도〉에서 홍제원 일대의 인상을 표현하는 대신 지형지물을 알아보기 쉽게 나열하는 태도를 견지하였다. 조중묵이 남종화풍의 정형산수를 주로 그린 화가라는 점에서, 〈인왕선영도〉의 실경 표현은 작가로서 이례적인 것이었다고 생각된다.

3) 양식 분석

조중묵은 19세기 중후반에 활동한 화원으로 자는 惠持, 호는 雲溪, 蔗山 등이며 본관은 한양이다. 현종~고종 때 여러 차례 어진화사로 참여할 정도로 초상화에 뛰어났으며 시문에도 소양이 있었다고 알려져 있다. 조중묵은 젊은 시절 金正喜(1786~1856)의 영향으로 남종화풍을 학습했던 것으로 추정된다. 조중묵의 조부 秋齋 趙秀三(1762~1849)은 松石園詩社에 참여했고 김정희와 교유한 여향 문인이었다. 그는 연행을 기회로 翁方綱(1733~1818) 등 청나라 문인들과 만날 정도로 문예의 최신

경향에 관심이 컸던 것으로 보인다.⁴ 그 손자인 조중묵 또한 젊은 시절 조부의 문예관에 영향을 받아 남종화의 예술론과 양식을 자연스럽게 습득했을 것으로 볼 수 있다. 조중묵은 실경산수보다는 정형 산수에 익숙했던 화가로 생각된다.⁵ 구도와 필법은 四王派의 남종화풍을 충실하게 따른 경우가 많으며 필치는 다소 섬약하다(도 9).

〈인왕선영도〉의 세부에서는 조중묵의 정형산수 묘법의 흔적을 찾을 수 있다. 조중묵은 농담을 달리하는 먹을 여러 차례 겹쳐 칠하여 입체적인 효과를 내는 積墨法을 즐겨 사용하였다.⁶ 〈인왕선영도〉에서도 얇은 먹으로 붓질한 뒤 점차 짙은 먹을 거듭하는 수법을 확인할 수 있다. 짧은 먹선을 쌓아올리듯 반복하여 토파의 입체감을 살리는 기법도 특징적이다(도 10). 四王派 화풍과 해상화파의 기법 등을 함께 수용한 19세기 후반 도화서 화풍도 〈인왕선영도〉의 세부에 반영되어 있다. 화보에 의거한 가옥 형태, 토파 가장자리에 가득 베푼 호초점, 撞粉法으로 백색 안료를 두껍게 찍어 바른 오얏꽃 등은 당시 화단의 장식적인 경향을 잘 보여준다(도 11).



도 9. 조중묵, 〈산수도〉, 19세기, 지본담채, 각 49.3×144.9cm, 국립중앙박물관(구10043)



도 10. 〈인왕선영도〉 인왕산 기슭 부분

4 김경옥, 「은계 조중묵의 산수화 연구」, 『미술사와 문화유산』6(2017), pp.67-68.

5 조중묵의 실경산수로 분명히 확인되는 그림은 1888년 12월 함경도 감영에 화사군관으로 파견되어 그린 〈咸興本宮圖〉를 들 수 있지만 〈인왕선영도〉 제작 후 20년이 지난 시점에 그렸고 界畵 궁궐도에 가까워 직접적인 화풍 비교는 곤란하다.

6 김경옥, 앞의 논문(2017), pp.70-72.



도 11. <인왕선영도> 마을 초가 부분



도 12. <인왕선영도> 범바위 부분

그런데 <인왕선영도>에서는 사왕파의 남종화풍뿐만 아니라 정선 실경산수화의 잔영도 감지된다. 인왕산 범바위를 짙은 먹으로 쓸어내리듯 붓질한 기법, 산세의 괴량감, 가로로 붓을 대어 단순하게 그린 소나무 등은 정선의 개성적 양식을 따른 것으로 볼 수 있다(도 12). 이는 한양 실경, 특히 인왕산을 비롯한 암산의 표현에서 19세기에도 정선의 양식이 통용될 수 있었음을 보여준다. 인왕산을 실경산수의 제재로 삼은 이상, 정선의 양식과 권위를 부분적으로 빌려오는 것이 정형산수에 익숙한 조중묵으로서는 효율적이었을 것으로 추정된다.

조중묵은 사왕파 남종화풍을 근간으로 정선 실경산수의 묘법을 더하여 <인왕선영도>의 세부를 채워나갔다. 그럼에도 불구하고 완성된 화면에서 두 화풍의 인상은 잘 드러나지 않는다. 남종화풍의 온화하고 서정적인 표현과도 거리가 있고, 실경을 과장하여 현장의 인상을 극대화하는 정선의 실경산수와도 다르다. 연폭의 대형 화면이 압도적으로 다가올 뿐, 산수의 서정성과 박력 그 어느 쪽도 충분히 성취하지 못했다고 할 수 있다. 미적 측면에서 <인왕선영도>의 매체와 조중묵의 개인 양식은 서로 어울리지 않았던 것으로 생각된다. <인왕선영도>에서 회화성보다 더 중시된 가치는 무엇인지, 또 조중묵이 주문자의 의도를 어떻게 이해하고 실현하였는지 이해하려면 발문을 면밀하게 검토해보아야 한다.

2. 발문의 원문과 번역

<인왕선영도>의 제1폭과 제10폭에는 그림의 주문자와 작가, 제작시기, 제작목적 등을 파악할 수 있는 발문이 적혀있다. 제1폭에 415자, 제10폭에 429자로서 총 844자로 이루어진 글은 폭에 따라 문장이 끊어지지 않고 이어진다. 비단 바탕에 朱로 界線을 그어 각 폭에 일곱 行씩을 마련하여 발문을 썼다. 발문의 원문과 번역은 다음과 같다.⁷ 번역문의 단락은 내용에 따라 임의로 구분하였다.

7 <인왕선영도> 발문의 탈초와 번역은 한국전통문화대학교 문화유산융합학과 최영성 교수의 자문을 구하였다. 본고를 빌어 감사의 말씀을 드린다.

1) 원문

(제1곡) 國都之西, 仁旺之外, 北部延恩坊, 去城闌五里之山有墓, 卽故逸人朴公衣履之藏. 公卒於同治壬戌之閏月, 藁葬于佛光里木瓜亭東麓. 其胤景彬, 以葬其親不得其地, 爲不泊之恨, 食息靡懈. 聞茲地素稱牛眠, 以其腦於大邨, 且近於院, 有意者多, 莫之敢售. 景彬每凌曉冒風霜, 馳往懇丐庸地于一洞諸人者, 凡幾日. 丹忱血誠, 足以孚格豚魚. 孝子之情, 令人感動, 不謀伊同, 慨然而諾. 乃於丙寅冬十一月廿四日緇奉. 此是仁旺外脊落來西崗, 良寅龍, 甲卯轉身, 乙到頭, 卯入首, 卯坐, 子午得西破之原. 南隣天使之館, 下臨壇墀. 北眄玉女峯, 峯之下, 店肆成巷, 坦途自迨慕峴. 練橫達于礪磻峴. 溪水淙淙, 經其前與漢北門, 大川合流, 抱浣紗, 裳巖之隈而鹵走. 白蓮峯嵬于西, 東北諸山, 遠遠衛護, 凌霄磨雲, 迺文殊, 普賢, 僧伽衆峰. 小巒眉案, 狀若帽覆扇張, 婉而丰. 其底穿大小二池, 澄淥照映. 其外遮疊列嶺, 從鞍峴來, 合衿拱手, 擁而北去. 踰右肩東去數十武, 坐午之邱, 娣壻金君道洪之瘞. 憐其無嗣早世, 從他移窆, 口神道相依. 兩節及卒日, 必祭之. 左有丙舍一居, 才八九楹, 覆以茅. 從兄居之, 襍植橡栗桃李, 蔭翳成林. 買田數畝, 以資蒸嘗之需. 川上有彌勒堂, 傍存三層浮屠. 每(제10곡)月朔日, 精備一孟飯, 兩品果, 椒茶, 檀香, 齋潔致虔. 置田一頃, 以助長夜燃燈之具. 窆禮之後, 一夕夢, 有老人, 脩眉皓鬚, 曳杖而來, 曰: “餒甚飢我!” 伊日大夫人之夢亦符. 乃具羞, 夜薦于山之巔, 有虎下來, 撒沙作聲. 待撤享而去, 其後亦如之. 遂以正十兩月, 祀事之. 本洞村孤民窶, 寔安無切. 捐百金, 付里襖, 存本而殖取其贏. 歲終輸于卽蠲調庸之賦. 丁卯春, 改封坵域, 補植松楸, 里人不期自來, 畚鍤如雲. 樹萬餘株, 望之蒼蔚. 每日舒春暢桃李逞芳, 紅霞漲爛, 忽若舞綵趨庭之時. 秋深月淨, 風高葉飄, 自起淒愴霜露之感. 一日景彬, 請于前察訪趙君重默, 曰: “逝而不可追者, 親也. 小子生不能孝養, 自傷負米之歎, 徒切風樹之想. 願君畫吾先君邱塋于屏障. 遙山近水, 一丘一壑, 以至樹木花卉, 無遺畢寫, 以展晨夕省定之意, 兼寓終身守墓之情. 開屏則吾親巖封, 如新舉目宛, 伊寤寐戀慕, 恍乎如承謦欬, 儼然若瞻儀容. 小子事死盡思之誠少伸.” 不佞與景彬, 誼忝通家, 交篤忘年. 觀圖聆言, 恣其情而嘉其事. 肅然起敬曰: 昔徐孝肅, 圖像其父而定省. 今君生當調力, 死事以誠, 不佞委囑, 不揣猥拙, 樂爲叙其顛末. 繼之以詩, 曰, “孝子不匱, 永錫爾類.” 洵斯之謂歟. 時戊辰八月下澣, 唐城人洪善疇謹識, 敬呈于蘭坡孝思堂下.

2) 번역

서울의 서쪽, 仁旺山の 바깥쪽, 북부 延恩坊, 도성으로부터 5리 떨어진 산에 무덤이 있다. 돌아가신 逸人⁸ 朴公의 시신이 묻힌 곳이다. 공은 同治 壬戌年(1862) 윤달(윤8월)에 세상을 떠나 佛光里 木瓜亭 동쪽에 임시로 장례를 지냈다. 그 아들 景彬은 부친을 제 땅에 모시지 못한 것을 견줄 수 없는 한으로 여겨, 밤을 먹을 때나 쉬 때나 땅을 찾으러 다니는 일을 게을리 하지 않았다. 듣자니 이곳은 평소 ‘牛眠’이라고 일컬어졌다. 큰 마을에서 중심[腦]이 되고 또 院[홍제원]에서 가깝기 때문에 욕심을 내는 사람은 많았지만 감히 팔수는 없었다. 경빈은 매양 새벽을 헤치고 바람서리를 무릅쓰는 채 마을의 못 사람들에게 달려가 땅을 쓸 수 있도록 해주기를 간절히 청하

8 벼슬하지 않은 處士.

었는데, 며칠씩 걸리기도 하였다. 참되고 뜨거운 정성은 돼지나 물고기에게도 믿음을 줄 수 있으니, 효자의 간절한 심정이 다른 사람을 감동시켜, 저들과 상의하지 않았는데도 함께 슬퍼하고 허락하였다. 이에 丙寅年(1866) 겨울 11월 24일에 무덤을 옮겨 장례를 다시 지냈다.

이곳은 인왕산 바깥 등심이 떨어져 나온 서쪽 뒷부리이다. 艮寅을 龍으로, 甲卯로 轉身을, 乙로 到頭를, 卯를 入首로 한다.⁹ 卯坐인데 子午가 酉破를 얻은 땅이다.¹⁰ 남쪽으로는 중국 사신의 숙소[慕華館]와 이웃하고, 아래로는 제단[社稷壇]이 가까이 있다. 북쪽으로 玉女峯을 바라봄에 봉우리 아래로 가게들이 늘어서 거리를 이루었다. 평탄한 길이 追慕峴[무악재]으로부터 시작해 礧礧峴까지 이어졌다. 계곡물은 졸졸 흘러 漢北門[弘智門] 앞을 지나 큰 시내로 합류하는데, 浣紗巖, 裳巖의 굽이를 안고 돌아 서쪽으로 달린다. 白蓮峯이 서쪽에서 우뚝하고, 동북쪽의 여러 산들은 멀리서 호위하듯 늘어섰다. 하늘에 닿을 듯 구름에 걸릴 듯하니 바로 文殊峰, 普賢峰, 僧伽峰 등 여러 봉우리이다. 작은 언덕은 밥상을 눈썹 높이까지 받쳐 든 형상이다.¹¹ 모자를 덮은 듯 부채를 펼쳐든 것 같이 예쁘고 무성하다. 그 밑에 크고 작은 못 두 곳을 봤는데, 물이 맑아 여러 물체들이 잘 비쳐 보였다. 그 바깥쪽에 거둬 가로막은 첩첩의 봉우리들은 鞍峴[길마재]으로부터 내려오는데 옷깃을 여미고 두 손을 모은 듯 끌어안고서 북쪽으로 간다. 오른쪽 어깨에 해당하는 곳을 넘어 동쪽으로 수십 武¹²를 가면, 午坐子向¹³의 언덕배기에 姊兄인 金道洪의 무덤이 있다. 그가 후사를 남기지 못한 채 요절한 것을 안타깝게 여겨 다른 곳으로부터 이장을 하였다. 神道¹⁴와 서로 의지한다.

두 명절(설, 추석)과 기일에는 반드시 제사를 지낸다. 왼쪽에는 묘막 한 채가 있다. 기둥 8~9개를 세우고 초가로 지붕을 덮었다. 사촌형이 살면서 상수리나무와 밤나무, 복숭아·오얏나무를 섞어 심었는데 그늘을 드리워 숲이 되었다. 또 밭 몇 畝¹⁵를 사들여 제사음식을 장만하는 밭천으로 삼았다. 시냇가에는 彌勒堂이 있고 그 곁에 삼층 부도탑이 남아 있다. 매월 초하루에는 한 그릇의 밥, 두 가지 과일, 山椒茶, 檀香 등을 깨끗하게 갖추고 재계와 정결로써 경건함을 다하였다. 밭 1頃¹⁶을 마련하여 긴 밤에 태워 燃燈 도구의 밭천으로 삼았다. 移葬이 끝난 뒤 어느 날 밤 꿈속에서 눈썹이 길고 수염이 흰 노인이 지팡이를 끌고 와서 “너무 배가 고프니 나를 좀 먹여다오.”라고 하였다. 그날 大夫人의 꿈과 서로 들어맞았다. 이에 제수를 갖추어 밤에 산꼭대기에서 제사를 올

9 풍수에서 龍脈에 해당하는 인왕산이 북동[艮寅]에 있고, 기맥이 북동동[甲卯]에서 방향을 틀어 형태를 갖추었으며[轉身], 氣의 응결지점[倒頭]은 동동남[乙], 묘혈 뒤 땅줄기[入首]는 主山으로부터 정동쪽[卯]으로 이어진다는 의미이다. 풍수의 방위와 도두, 입수 등의 개념은 김두규, 『風水學辭典』(서울: 比峰出版社, 2005), pp.414-418; 박상호, 『풍수지리의 원리』(서울: 가교, 2002), pp.31-60 참조.

10 무덤은 正東에 자리하고[卯坐], 남북[子午] 축선상에 正西向으로 물길이 열려있는 곳[酉破]이라는 의미이다. 무덤의 위치가 인왕산 서쪽 기슭이며 그 방위는 서쪽을 향해 열린 곳이었음을 알 수 있다.

11 眉案은 『後漢書』에 孟光이 남편 梁鴻에게 밥상을 눈썹 위까지 들어 올려 공손하게 바쳤다는 舉案齊眉의 고사에서 따 온 것이다. 풍수에서 案山에 해당하는 작은 언덕의 형상을 빗대었다.

12 6척을 ‘步’, 반보를 ‘武’라 하므로 1무는 약 0.9m에 해당한다. 수십 무는 수십 미터로 볼 수 있다.

13 무덤이 정남쪽에 자리하고 정북향이라는 의미이다.

14 묘 앞에서 입구까지 낸 길, 박공의 무덤과 김도홍의 무덤으로 들어가는 길이 같다는 의미이다.

15 畝(묘): 땅의 넓이를 재는 단위. 1묘는 99,174㎡(30평)가량.

16 1頃은 100묘, 약 991,74㎡(300평)가량.

렸다. 호랑이가 아래로 내려와 모래를 뿌리며 여러 가지 소리를 냈다. 제사 음식을 물릴 무렵에 호랑이가 떠났는데, 그 후에도 이와 같이 하였다. 급기야 나중에는 정월과 시월 두 번 제사를 지냈다.

이 洞으로 말하자면, 마을은 외롭게 떨어져 있고 백성은 가난하지만 奠安(편안하고 안정됨)이 끊어짐이 없었다. 百金을 내어 마을의 禡에 交付하였다. 원금은 그대로 두고 불려서 이자를 취하여 연말에 나라에 낼 세금 등을 그 돈으로 내도록 하였다. 정묘년(1867) 봄, 봉분을 고치고 묘역을 넓혔으며 소나무와 가래나무를 보충하여 심었다. 마을 사람들이 상의하지 않았는데도 찾아와 삼태기와 삼가래가 마치 구름 같았다. 나무 1만여 그루를 바라보니 울창하였다.

매일 같이 화창한 봄날 복사꽃과 오얏꽃이 흐드러지고 노을이 넘치도록 빛남을 말하니, 문득 색동옷 입고 춤을 추고,¹⁷ 아버님께 가르침을 받던 시절과 같다. 가을이 깊고 달이 유난히 밝을 때, 바람이 높아 낙엽이 흩날릴 때에는 쓸쓸하게 돌아가신 분을 슬퍼하는 마음이 저절로 일어났다. 하루는 경빈이 전에 察訪을 지낸 조중묵 군에게 다음과 같은 말로 청하였다. “떠나시면 뒤 좇을 수 없는 사람이 아버지라네. 나는 아버지가 살아계실 때 효를 다해 봉양하기를 잘하지 못하여, 負米之嘆¹⁸에 저절로 마음이 상하네. 그래서 그저 風樹之嘆¹⁹에 절절한 마음뿐일세. 그대가 아버님의 무덤을 병풍에 그려주시게. 먼 산과 가까운 물, 하나의 언덕과 하나의 골짜기에서 나무와 꽃에 이르기까지 하나도 남김없이 모두 그려주시게나. 그리하여 아침저녁으로 昏定晨省²⁰하려는 나의 뜻을 펴고 아울러 종신토록 守墓 하려는 나의 심정을 깃들이려 하네.” “병풍을 펴놓고 보니 나의 아버님의 무덤이 마치 새롭게 단장한 것 같이 눈에 완연하네. 자나 깨나 그리워함에 황홀하기가 마치 警效²¹를 직접 접하는 것 같고, 어렵פות하기가 마치 아버님의 태도나 몸가짐을 눈으로 보는 것 같네. 돌아가신 분을 섬김에 생각을 극진히 하였다는 정성을 조금이나마 펼 수 있게 되었네.”

나와 경빈은 대대로 집안끼리 서로 통하던 사이요, 사림이 돈독하여 나이를 따지지 않는 처지다. 그림을 보고, 또 그의 말을 듣고 경빈의 심정을 남김없이 기술하여 그가 한 일을 가상하게 여긴다. 이에 숙연하게 공경심을 일으켜 다음과 같이 말한다. “옛날의 효자 徐孝肅²²이 그 부친을 圖像으로 남겨 조석으로 문안을 하였다고 하는데, 지금 경빈 군 역시 아버지가 살아서는 당연히 힘을 다하였고, 돌아간 뒤에는 정성으로써 섬기니, 嗟嚟하기를 기다리지 않은 채, 외람되고 졸렬함을 헤아리지 않고, 기꺼이 그 전말을 서술한다. 『詩經』의 말로 그 뒤를

17 ‘舞綵’는 春秋時代 楚國의 효자 老萊子가 일흔의 나이에 색동옷을 입고 부모 앞에서 춤을 추어 기쁘게 하였다는 ‘戲綵娛親’의 고사에서 따 온 표현이다.

18 ‘負米之歎’은 孔子의 제자 子路가 가난할 때에 부모를 봉양하기 위해 쌀을 백리 밖에서 저 왔는데, 이후 자로가 楚의 관리가 되어 부유해졌지만 부모가 돌아가셔서 더 이상 쌀을 지고 와 모시려 해도 그럴 수 없다고 안타까워했다는 고사이다.

19 泉魚가 孔子에게 자신의 불효를 고백하며 “나무는 고요히 있고자 하나 바람이 그치지 않고, 자식은 봉양하고자 하나 부모는 기다려주지 않는다(樹欲靜而風不止, 子欲養而親不待)”라 한 말에서 따 왔다.

20 ‘昏定晨省’은 저녁에 잠자리를 보아 드리고, 아침에 문안을 드린다는 뜻으로, 자식이 아침저녁으로 부모의 안부를 살핌을 이르는 말. 『禮記』에서 인용.

21 헛기침 소리. 談笑, 이야기와 웃음.

22 중국 수나라 때의 효자. 어려서 부모를 여의었다. 장성한 후 부모의 용모를 사람들에게 물어보고 화공으로 하여금 초상을 그리게 하였다. 이를 묘당에 모셔놓고 생시처럼 조석으로 문안을 올렸으며 朔望에는 제사를 올렸다. 『隋書』卷72, 「列傳第三十七孝義」.

있나니 “효자는 단절됨이 없나니 효도하는 자손이 영원히 이어지리라”²³고 하였다. 참으로 이 경우를 두고 한 말이 아니겠는가.”

무진년(1868) 8월 하순, 唐城人 洪善疇 삼가 쓰다. 蘭坡 孝思堂 아래에 경건히 드린다.

3. 텍스트와 이미지의 조응

〈인왕선영도〉의 발문은 내용에 따라 여섯 단락으로 나누어 볼 수 있다. 순서대로 나열하면 다음과 같다. ①무덤의 주인공과 이장 경위, ②무덤의 입지와 풍수, ③墓祭와 神異한 응답, ④무덤 관리에 대한 마을 사람들의 협력, ⑤병풍 제작의 동기인 박경빈의 효성과 守墓, ⑥발문을 쓴 의의. 구성을 살펴보면 무덤을 이장한 경위와 입지, 제사와 관리 등 무덤에 대한 내용이 대부분을 차지하고 있다. 이 가운데 화면에서 시각적으로 구현하기 용이한 텍스트는 무덤의 입지와 풍수일 것이다. 지명과 방위, 풍수의 형국에 대한 단어가 나열된 두 번째 단락의 내용은 화면에 충실하게 재현되었다. 화면의 주요 지점에 지명을 표기하였기에 발문과 화면은 직접적으로 연결된다. 다음 도표는 화면에 표기된 경물의 명칭과 발문 텍스트의 대응관계, 그리고 각 경물의 화면 속 위치를 정리한 것이다(도 13). 漢北門, 鞍峴 등은 발문에는 기록되어 있으나 그림으로 묘사되지 않았다. 한북문과 浣紗巖[빨래바위]은 그림에서 인왕산 뒤편에 가려져 그릴 수 없었을 것이며 안현, 즉 鞍山은 제2폭에 무악재의 끝 단으로 묘사되었을 뿐, 화면 공간 바깥쪽에 있기에 포함될 수 없었다.

홍선주는 ‘그림을 보고, 또 박경빈의 말을 듣고’ 발문을 썼다고 밝혔으므로 그림이 먼저 완성된 후 글을 덧붙인 것으로 추정되지만 그 선후를 따지기 어려울 정도로 그림과 글은 밀접하게 조응하고 있다. 이는 〈인왕선영도〉의 이미지가 陰宅風水의 언어적 개념을 따라 구성되었기 때문이다. 그림 속의 경물들은 하나하나 분리할 수 있으며, 각각 텍스트와 일대일로 조응한다. (도 13)의 그림을 살펴보자. 主山이자 龍인 인왕산은 ①에 그려져 있으며 그 ‘서쪽 뒷부리’에 해당하는 위치인 ②에 무덤이 묘사되었다. 주산을 돌아나가는 물길은 ⑧에 그려져 있다. 서쪽에 뻗은 백련산은 ⑩에, 동북쪽을 호위하는 북한산 연봉은 ⑪~⑬에 표현되었다. 案山은 흘러나가는 地氣를 가두어주는 작은 언덕으로, ②의 무덤과 직선상인 ⑭에 묘사되었다. 연못 또한 지기를 거두어들이는 역할을 하므로 ⑭의 안산 결인 ⑮ 지점에 그려져 있다. ③의 홍제원과 ⑰의 미륵당은 한양 지도에도 널리 표시되었던 대로변의 거점이었다. ⑱의 위치에는 ②의 무덤을 향해 산길을 오르는 선비와 뚝자리를 들고 그 뒤를 따르는 侍童이 그려져 있다(도 14). 이 선비는 〈인왕선영도〉의 주문자인 박경빈으로 볼 수 있다. 박경빈의 守墓 장면은 발문의 핵심인 ‘아침저녁으로 昏定晨省하려는 뜻과 종신토록 守墓 하려는 심정’의 시각적 표현이기 때문이다.

23 『詩經』, 「既醉」에서 인용.

	발문 속 명칭	화면 속 표기	실경 묘사		발문 속 명칭	화면 속 표기	실경 묘사
①	仁旺山	仁旺山	○	⑪	文殊普賢僧伽衆峰	×	○
②	朴公之墓	×	○	⑫	×	三角山	○
③	院	弘濟院	○	⑬	×	大南門	○
④	玉女峯	×	?	⑭	小巒眉案	案山	○
⑤	店肆	店舍	○	⑮	大小二池	大池, 小池	○
⑥	追慕峴	追慕峴	○	⑯	鞍峴	×	×
⑦	礫磣峴	×	○	⑰	彌勒堂	彌勒堂	○
⑧	溪水(沙川)	×	○	⑱	三層浮屠	×	○
⑨	漢北門, 浣紗巖, 裳巖	×	×	⑲	本洞村	內村	○
⑩	白蓮峯	×	○	⑳	朴景彬	×	○



도 13. <인왕선영도> 발문과 화면에 표기된 지명의 관계와 화면에서의 위치

(도13)의 그림에 텍스트로 지목할 수 있는 경물을 네모로 표시하였는데, 네모 칸에 포함되지 않은 공간은 대부분 여백으로 처리되어있다. 연은방 일대의 실경 중에 풍수지리 개념으로 포섭할 수 없는 것들은 거의 묘사되지 않았던 것이다. 제6폭 하단에 소를 끌고 농사짓는 장면은 일견 발문과 무관한 풍속화적 요소로 보이지만 이 또한 발문에 기록된 ‘제수 및 연등 마련의 밑천으로 사들인 밭’을 가리키는 기호일 가능성이 크다(도 15). 박경빈은 조중묵에게 부친의 무덤과 함께 ‘먼 산과 가까운 물, 하나의 언덕과 하나의 골짜기에서 나무와 꽃에 이르기까지 하나도 남김없이 모두 그려줄 것’을 요청하였다. 조중묵은 무덤 주위 실경 가운데 풍수적 개념으로 치환 가능한 요소들을 남김없이 이미지로 옮겨 내었다. 박경빈이 병풍을 본 후 “무덤이 마치 새롭게 단장한 것 같이 눈에 완연하다.”라고 만족했다는 발문의 기록은 주문자가 이 그림을 무덤 그림, 즉 선영도로 인식했음을 단적으로 보여준다.

앞서 필자는 <인왕선영도>의 공간이 유기적이지 못하고 현장의 인상이 잘 전달되지 못했을 뿐 아니라 매체와 세부 양식도 조화를 이루지 못한다고 보았다. 그러나 발문을 살펴보면 박경빈은 이를 큰 흠으로 여기지 않았던 듯하다. 주문자는 오히려 텍스트처럼 讀畫하기 유리하도록 개별적으로 나열된 경물 구성을 더 선호했던 것으로 추정된다. <인왕선영도>는 박공의 무덤이 풍수적으로 얼마나 명당인지 이야기하듯 묘사한 만족스러운 작품이었을 것이다.



도 14. <인왕선영도> 성묘 장면 부분



도 15. <인왕선영도> 농사 장면 부분

그림과 발문을 종합하면, 박공의 선영은 인왕산의 주맥이 서쪽으로 뻗은 능선 위, 정서향을 바라보는 입지에 조성되었다. 인근에는 홍제원을 중심으로 마을이 형성되어 있었고, 그 아래에 案山 역할을 하는 조그마한 언덕과 두 개의 연못이 있었다. 오늘날 홍제원 인근 산기슭은 아파트단지로 개발되어 <인왕선영도> 제작 당시의 지형을 확인하기 어렵다. 다만 '인왕산에서 떨어져 나온 서쪽 뒷부리'에서 정서향을 바라보았다는 기록을 근거로 현장을 답사한 결과, 묘소가 홍제2동 459번지 또는 인근의 산기슭에 있었을 가능성을 열어두고자 한다. 이 지점은 바위가 노출된 인왕산 능선에서 비교적 모래흙이 부드럽고 경사가 완만한 곳이기도 하다. <인왕선영도>는 오늘날에도 대략의 무덤 위치를 가늠하게 해주는 성공적인 선영도라 할 수 있다.

Ⅲ. 山圖 및 先塋圖로서의 <인왕선영도>

1. 산도의 전통

山圖는 풍수적 형국을 도해한 지도로, <인왕선영도> 또한 산도의 성격을 지니고 있음을 앞서 살펴보았다. 산도는 풍수지리학의 논리에 따라 실제 지형을 해석하고 추상화한 이미지로서 명당 길지를 판단하는 중요한 자료로 사용되었다.²⁴ 한국의 풍수사상은 고려太祖(재위 918~943)의 스승이

24 조선 후기에 '山圖'라는 용어는 先塋圖, 墳山圖, 墓山圖 등 무덤 풍수를 그린 지도를 가리키는 용어와 거의 구분없이 사용되었다. 이는 조선 후기에 풍수 가운데서도 특히 묘지 조성에 대한 관심이 지대했기 때문으로 볼 수 있다. 이 글에서는 양택, 음택, 태실 등 풍수를 포괄하는 넓은 의미의 용어로 '산도'를 사용하고 그 가운데 음택, 즉 무덤 풍수를 나타낸 그림과 지도를 '선영도'라는 용어로 지칭하기로 한다. 산도의 개념과 명칭에 대해서는 李炯倫, 成東桓, 『조선시대 族譜에 게재된 山圖의 특성과 지형표현: 『杞溪俞氏族譜』와 『潘南朴氏世譜』를 중심으로』, 『한국지역지리학회지』17(2011), pp.40-41 참조.

있던 道說國師(827~898) 이래 크게 유행하였으므로 명당의 지세를 읊긴 산도는 그 연원이 고려시대대로 소급될 것으로 추정된다. 조선시대에도 고려 때의 산도 전통이 이어졌다.²⁵ 세종 태실의 풍수국면을 그린 胎室山圖를 진상한 사례, 한양 진산의 풍수를 화공에게 그리게 한 사례는 조선 초기 산도 제작을 실증하는 기록이다.²⁶ 이와 같은 산도는 조선시대의 지리 인식과 시각형식에 큰 영향을 주었을 것으로 생각된다. 조선시대 행정 지도는 중심지 주변의 산세를 네 방향으로 눕혀 그린 이른바 滿開花形의 四方視 화면구성이 보편적인데, 이는 산도의 시각형식에서 유래한 것으로 추정되고 있다.²⁷

현존하는 상당수의 산도는 18세기 이후 제작된 목판본 선영도로로서, 족보와 문집의 卷首 또는 附錄에 수록된 경우가 많다. 徐宗泰(1652~1719)가 1707년에 쓴 「泛翁洪公墳山圖記」는 洪柱國(1623~1680)의 묘소를 그린 산도에 대한 기문으로, 楊州 注葉山 자락에 위치한 무덤의 풍수지리를 상세히 글로 읊긴 것이다.²⁸ 산과 물의 형국 뿐 아니라 驛과 도성의 동대문 등 대로의 주요 지점으로부터 무덤까지의 방위와 거리도 기록했다. 홍주국의 문집인 『泛翁集』의 부록에는 산도가 목판본 삽화로 수록되어 있다(도 16). 산도 이미지에 기문의 텍스트를 상보적 관계로 결합한 것이다. 18세기에는 양반의 증가에 따라 족보의 발간이 급증했는데, 잘 정리된 선대의 가계기록이 없었던 신흥 양반층은 그 신뢰성을 높이기 위해 시대가 흘러 망실된 조상묘소를 임의로 지정하여 족보에 싣기도 했다.²⁹ 족보의 증빙자료로 선영도를 수록하는 것은 일반적인 경향으로 굳어져 20세기까지 이어졌다. 이는 종씨가 明堂發福을 공유한다는 믿음을 통해 혈연적 결속을 공고히 하려는 목적이었다.³⁰ 종족의식이 단일 가문을 넘어서서 같은 본을 공유하는 집단으로 확대·강화되면서 그 구심점이 되는 증거물로 시조와 중시조 등의 묘소 이미지가 필요하게 된 것이다. <인왕선영도> 또한 부친의 묘소를 풍수 명



도 16. 〈泛翁洪公墳山圖〉, 『泛翁集』附錄, 1709년 간행, 종이에 목판인쇄.

25 1393년, 계룡산의 풍수가 흉하다는 河崙의 상소를 논의한 결과 新都 건설을 중지하였는데 이 때 검토한 비교자료가 고려 왕릉의 풍수를 기록한 山陵形止案이었다. 고려시대에 제작된 山圖가 도읍 선정에 사용되었음을 엿볼 수 있다. 『太祖實錄』 권4, 太祖 2년 12월 11일 壬午(국편영인본 1책, p.52). 이듬해 權仲和, 鄭道傳 등이 한양을 답사하고 풍수에 따라 궁궐, 종묘 등의 위치를 잡고 作圖하여 진상하였다. 『太祖實錄』 권6 太祖 3년 9월 丙午(국편영인본 1책, p.70).

26 1418년 세종이 즉위하자 胎室證考使 鄭以吾가 오늘날의 경남 사천시 곤명면에 있었던 세종 태실의 산도를 그려와 진상하였다. 『世宗實錄』 권1, 世宗 즉위년 10월 25일 辛丑(국편영인본 2책, p.274). 1443년에는 崔揚善이 제기한 도성 풍수의 길흉 논쟁에 대하여 산도를 제작하여 검토하게 하였다. 이때 黃禧 등이 목멱산에 올라 한양의 산세를 관찰하고 화공에게 삼각산의 지형을 그림으로 그리게 하였다. 『世宗實錄』 권61, 世宗 15년 7월 庚申(국편영인본 3책, p.490).

27 이태호, 「조선 후기 한양 도성의 지도와 회화」, 『미술사와 문화유산』 4(2016), pp.76-77.

28 徐宗泰, 「泛翁洪公墳山圖記」, 『晚靜堂集』 卷11.

29 이수진, 『한국의 성씨와 족보』(서울: 서울대학교출판부, 2004), pp.59-69.

30 李炯倫, 成東桓, 앞의 논문(2011), p.42.

당으로 나타내기 위하여 그림과 글을 결합했다는 점에서 산도와 선영도의 전통을 계승한 것이라 할 수 있다.

2. 瞻拜의 대상이었던 그림

〈인왕선영도〉보다 앞선 시기의 기록을 검토해보면 16~17세기의 문집에서 선영도에 첨부되었던 序文 또는 記文이 산견된다. 韓效元(1468~1534)은 나주 영산포 북쪽에 있었던 모친 羅州林氏와 부친 韓曾의 묘소를 선영도로 제작하고 金安老(1481~1537)에게 서문을 부탁하였다.³¹ 한효원 형제들이 모두 벼슬살이로 서울에 묶여있는데다 나이가 들어 멀리 전라도까지 왕래하기 힘든 상황에서 선영도를 통해 守墓를 대신하고자 했던 것이다. 이는 부모의 묘소를 돌보아야 할 의무와 현실적 제약의 간극을 그림으로 메우려는 의도로 볼 수 있다. 여기에서 선영도는 묘소를 기록한 기호일 뿐 아니라 瞻拜를 통해 수묘를 대체할 수 있는 실제로 인정되었다. 이 그림은 ‘圖軸’이라 표현되어 있어 족자 형식이었음을 알 수 있다. 17세기에도 멀리 떨어져있는 선조의 묘소를 선영도로 제작한 예를 찾아볼 수 있다. 曹實久(1591~1658)는 조모와 모친의 묘소를 안동 鶴駕山의 宗山으로 이장했다. 서울에서의 벼슬살이 때문에 성묘를 하기 어려워지자 선영도를 그려 아침저녁으로 벽에 걸어놓고 우러르며 추모의 마음을 다하였다.³² ‘壁上—障子’, ‘掛諸壁上’이라는 표현에서 역시 족자였음이 짐작된다. 족자는 선조 묘역의 상징물로 적합한 매체라 할 수 있다.³³ 관리부임 등으로 먼 길을 떠날 때 용이하게 운반할 수 있을 뿐 아니라 벽에 걸고 경건하게 참배하기에 적합한 형태이기 때문이다. 이는 참배의 대상이 되었던 초상화와 유사한 현상이라 할 수 있다.³⁴

무덤 그림은 아니지만 金漢鳴(1651~1718)의 유거지를 그린 〈石亭處士幽居圖〉는 당대의 족자 형식 선영도의 모습을 짐작케 한다(도 17). 17세기 중후반에 호남지역에서 활동한 화가인 全忠孝는 김한명의 집을 풍수 명당으로 표현하였다. 화면 중앙의 집을 중심으로 주산, 좌청룡과 우백호, 안산, 물길의 형세를 원형 구도로 겹겹이 표현한 것은 陽宅風水라는 차이만 있을 뿐 산도의 지도식

31 연산군(재위 1494~1506)이 경기 일원을 苑圃로 사유화하려 금제를 내렸기에 한중이 1504년 長興에서 죽었을 때 청주 한씨의 선산이 있는 경기도 楊州에 장사지내지 못했던 것이 배경이다. 김안로는 “공의 아들과 손자들 가운데 이 그림을 보는 이들은 공의 孝를 잊고, 공의 뜻을 넓혀 함께 지켜나감에 끝이 없을 것이다. 이것이 선영도를 제작한 뜻이다(公之子若孫觀是圖者, 嗣公之孝, 廣公之志, 共保於無窮, 此又作圖之意也).”라 하였다. 金安老, 『希樂堂稿』 卷5, 『韓氏先塋圖志』.

32 鄭斗卿, 『東溟集』 卷11, 「曹子誠先塋圖記」.

33 李珥(1536~1592)는 朴仁壽(1521~1592)의 무덤을 그린 선영도에 題詩를 남긴 바 있는데, 첫 구절인 ‘박씨가 소매에 넣어 온 축(朴生袖中軸)’이라는 표현에서 마찬가지로 족자였음이 짐작된다. 李珥, 『栗谷先生全書拾遺』 卷1, 「題朴仁壽先塋圖」.

34 참배는 조상이나 선현의 초상을 살아계신 듯 우러르고 절하는 의례로서, 제수와 술을 올리는 제사와 구별된다. 조선시대 제례에서 선조의 신이 깃드는 근본적인 매개체는 신주였기 때문에 초상화는 참배와 분향례를 통해 修己하는 대상으로 의례적 성격이 한정되었다. 참배와 분향 때에만 제한적으로 펼쳐 벽에 걸기 위해서는 족자 형식이 가장 적합했다. 강관식, 「조선시대 초상화를 읽는 다섯 가지 코드」, 『미술사학보』 38(2012), pp.137~141.

논리와 일치한다. 화면 위쪽에 朱線을 구획하고 전서체로 쓴 제목은 그림에 권위를 부여하는 장치였다.³⁵ 1643년 李澄(1581~1653 이후)이 鄭汝昌(1450~1504)의 옛 별장을 그린 〈花開縣舊莊圖〉(도 18) 또한 내용적, 형식적 측면에서 유사하여 참고할 수 있다.³⁶ 하단에 계선을 긋고 글을 쓴 것은 계획도 형식에서 유래하였다. 앞서 살펴본 선영도의 서문 또한 유사한 방식으로 결합되었을 가능성이 있다.

16~17세기의 족자 형식 선영도와 침배 문화는 〈인왕선영도〉의 선구적 사례로 볼 수 있다. 〈인왕선영도〉의 발문에는 초상화와 선영도의 문화적 전통이 잘 나타나 있다. “아침저녁으로 昏定晨省 하려는 나의 뜻을 펴고 아울러 종신토록 守墓 하려는 나의 심정을 깃들이려 한다.”는 주문자의 의도는 〈인왕선영도〉가 부친을 ‘우러르고 기억하기 위해’ 제작된 것임을 보여준다. 아울러 “부친의 기침소리를 직접 접하는 듯하고, 그 태도와 몸가짐을 눈으로 보는 듯하다.”는 글은 초상화에 대한 묘사에 가깝다. 이 또한 침배를 통해 고인을 추모하고 우러렀던 초상화와 선영도의 전통과 합치한다.



도 17. 전충효, 〈석정차사유거도〉, 17세기 후반, 건본담채, 128.4×81.3cm, 개인 소장



도 18. 이징, 〈화개현구장도〉, 1643년, 건본수묵, 89.0×59.0cm, 국립중앙박물관(신수10579), 보물 제1046호

35 이러한 형식은 螭首 또는 碑身 상단의 題額에 전서로 碑名을 새긴 漢代 이후의 비석을 본뜬 것으로 추정된다. 비석과 비교하면 회화에서는 제목이 계액, 화면과 좌목이 碑身과 대응된다. 이는 초상화, 유거도, 계획도 등 후대에 길이 전하고자 하는 강제적 이미지에 비석과 같은 권위를 부여하기 위한 것으로 추정된다. 〈壯襄公征討時錢部陸朋圖〉는 李鑑(1538~1601)의 전공을 묘사한 전쟁기록화로, 용인이씨 가문의 후손이 선조를 기리고 예를 올리기 위해 제작한 그림이다. 전서 제목, 화면, 좌목의 구성은 계획도와 일치한다. 현존하는 세 점의 異本 가운데 제작 당시의 형태가 보존된 경기도박물관 소장품은 초상화처럼 족자 장황에 유소까지 남아있다. 그림의 주제를 막론하고 ‘우러르기’ 위한 족자는 유사한 형식을 공유하였음을 알 수 있다. 이재호, 「〈壯襄公征討時錢部陸朋圖〉 연구」, 서울대학교 대학원 고고미술사학과 석사학위논문(2013), pp.28-30.

36 조규희, 「朝鮮時代 別墅圖 研究」, 서울대학교 대학원 고고미술사학과 박사학위논문(2006), pp.172-177.

이는 발문에 부친의 초상을 그려 조석으로 문안을 올렸던 효자 서효숙의 고사가 인용된 점에서 다시 확인된다.³⁷

IV. 〈인왕선영도〉의 다층적 기능과 제작 의도

1. 〈인왕선영도〉의 매체와 다층적 기능

〈인왕선영도〉는 일차적으로 산도, 즉 선영도의 하나로 제작되었다. 그런데 침배를 위한 선영도는 앞서 살펴본 바와 같이 족자가 일반적이었다. 족자는 제작과 취급도 병풍에 비해 용이하다. 풍수 국면을 직관적으로 도해하고 명당 발복을 위해 가문 내에서 공람할 목적이라면 지도 형식도 선택할 수 있었을 것이다. 〈인왕선영도〉는 이어진 여러 폭이 하나의 화면을 구성하는 倭裝屏風, 즉 연폭 병풍이다. 연폭 병풍은 화가가 구상 단계부터 각 폭의 연결을 염두에 두어야 했으며, 장황 기술자는 연결 부분에서 그림이 어긋나지 않도록 작업해야 하는 까다롭고 값비싼 형식이었다.³⁸ 박경빈은 제작과 관리에 소요되는 비용을 무릅쓰고 기존에 드물었던 병풍 선영도를 주문하였다. 이는 매체 자체에 주문자의 뚜렷한 의도가 깃들어 있음을 짐작할 수 있다.

병풍은 여타의 매체에 비해 뚜렷한 公示性과 장식성을 지닌다.³⁹ 병풍은 불특정한 다수가 동시에 관람하는 것을 전제로 한다. 병풍은 공간을 장식하고 그 공간에 들어서는 모두의 시선을 끌어들이는 것이다. 주제와 무관하게 형식 자체가 과시적인 公示性을 띠는 것이다. 〈인왕선영도〉와 같은 대화면 연폭 병풍은 더 멀리서 더 많은 사람들이 공람할 수 있다. 이는 주문자 개인 또는 가문의 소수 인원이 침배하기 위한 규모를 넘어선다.

19세기에는 민간에서도 관혼상제의 四禮를 비롯한 의식에 다수의 병풍을 排設하였다. 그림의 주제는 의례의 성격에 따라 뚜렷하게 구분되지는 않았다. 제작 당시에는 의례용이었던 병풍이 나중에

37 〈인왕선영도〉의 발문 또한 17세기 선영도 기문과 연관성을 지닌다. 조실구의 선영도에 대해 쓴 鄭斗卿(1597~1673)의 기문은 선조의 묘소를 이장한 경위, 이장을 위해 기울인 각고의 노력, 묘소의 위치와 풍수적 입지, 효행에 대한 찬사가 이어진 글로서, 그 구성과 내용이 〈인왕선영도〉 발문과 유사하다. 정두경은 기문 말미에 『詩經』의 「下武」 구절을 인용하여 “같이 효심으로 사모하니, 효심으로 사모하는 것이 곧 법칙이 되네(永言孝思, 孝思維則).”라고 조실구의 효행을 상찬하였다. 「시경」을 인용하여 선영도 주문자의 효행을 칭찬한 수사법 또한 양자가 동일한 것이다. 〈인왕선영도〉의 발문 또한 이전 시기의 족자 형식 선영도 기문에서 정립된 구성과 표현을 이어받은 것으로 볼 수 있다.

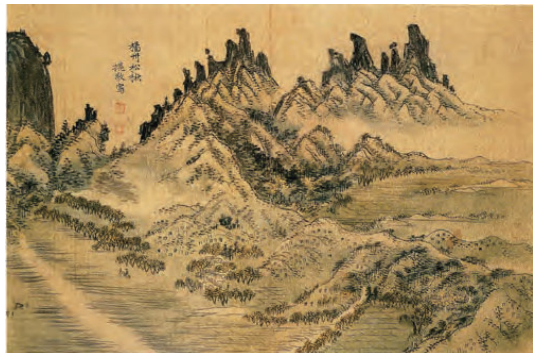
38 연폭 병풍은 17세기에도 존재하였으나 19세기에 특히 유행하였다. 통신사를 통해 일본 狩野派의 연폭 병풍이 상당수 유입된 결과 倭裝 또는 倭粧屏風이라는 용어가 통용된 것으로 추정된다. 全幅屏風이라는 용어도 사용되었으며, 이에 대비되는 개념은 各幅屏風이었다. 김수진, 「조선 후기 병풍 연구」, 서울대학교 대학원 고고미술사학과 박사학위논문(2017), pp.129~144.

39 횡권과 접은 가장 개인적인 매체로 기본적으로 한 사람이 관람하기에 적합하다. 족자는 접에 비해 많은 인원의 관람이 가능하지만 건물의 벽에 걸어야 하므로 크기에 제한이 있다. 펼칠 때를 제외하면 축에 말아놓기 때문에 관람 기회는 소유자와 친분 있는 몇몇 사람들에게 주어지는 것이 일반적이다.

는 장식 또는 방풍용으로 전용되는 사례도 많았다.⁴⁰ 〈인왕선영도〉 또한 침배레 뿐 아니라 사례 의식에 다양하게 사용되었을 가능성이 있다. 평상시에는 대청마루와 같은 비교적 넓은 공간을 장식했을 가능성도 열어둘 수 있다.⁴¹ 연폭 병풍은 각장 병풍처럼 일부만 펼쳐 사용할 수 없으므로 전체높이 약 160cm, 너비 360cm가 넘는 〈인왕선영도〉는 사랑방과 같은 한옥의 실내 공간에 배설하기 어렵기 때문이다.

여기에서 〈인왕선영도〉가 완전한 실경산수화풍으로 그려진 한 요인을 유추할 수 있다. 병풍을 여러 의례에 배설하거나 장식으로 사용하기 위해서는 선영의 이미지가 지나치게 강조되면 곤란하다. 지도식 선영도는 무덤 풍수를 가리키는 직접적인 기호이므로 다용도의 병풍에 적용할 수 없었을 것으로 추정된다. 반면 실경산수화의 이미지를 앞세우면 선영도라는 원래의 주제를 시각적 표층 아래로 숨길 수 있다. 병풍을 처음 접하면 짙은 먹으로 그린 인왕산과 담묵으로 나타낸 북한산 연봉, 당분법으로 그린 복사꽃이 먼저 시선을 붙잡기 때문에 성묘하는 주인공과 무덤의 이미지는 단번에 눈에 들어오지 않는다.⁴²

선영도를 실경산수화로 그린 사례로 鄭槐(1735~1800?)의 〈楊州松楸圖〉를 들 수 있다(도 19). 거대한 봉우리를 짙은 먹으로 쓸어내어 표현한 수법은 조부 정선을 계승한 것이다. 이 그림에는 도봉산에서 이어진 산줄기에 수많은 비석이 등장하는데 이 가운데 光州鄭氏의 선영도 포함되어있었을 것으로 추정된다. 〈양주송추도〉는 화첩에 그린 작은 그림이지만 실경산수화에 선영도의 요소를 담았다는 점에서 〈인왕선영도〉와 연결된다. 나귀 탄 인물과 시동은 성묘를 마치고 돌아가는 정황 자신으로 볼 수 있다. 성묘에 나선 주인공의 여정은 〈인왕선영도〉에도 묘사되어 있다. 박경빈은 수묘와 침배를 일차적인 목적으로 하되, 다양한 의례와 공간 장식에도 사용할 수 있는 선영도 병풍을 원했던 것으로 추정된다. 조중묵은 〈양주송추도〉와 같은 유형을 참고하여 실경산수화풍 선영도를 그림으로써 주문자의 요구를 충족하였다고 볼 수 있다.



도 19. 정황, 〈양주송추도〉, 18세기, 견본담채, 23.6×36.1cm, 경재정선미술관

40 김수진, 앞의 논문(2017), pp.190-202.

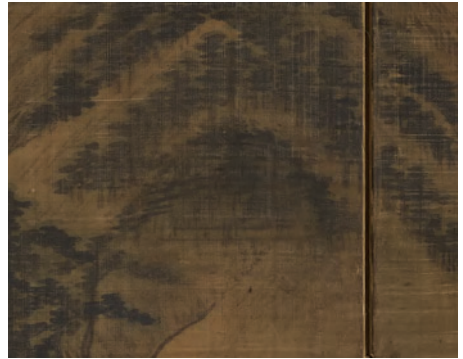
41 〈인왕선영도〉의 화면이 심하게 퇴색된 것도 이 병풍이 상시 펼쳐져 있었을 가능성을 보여준다.

42 1915년 이왕가박물관 소장품 등록 시 무덤에 대한 내용 없이 '인왕산도'라고만 명칭을 부여한 사실은 이를 뒷받침한다.

2. 묘역 금제 정책과 〈인왕선영도〉

〈인왕선영도〉는 화면 속 경물을 분석하고 발문을 숙독하면 선영도임을 알 수 있지만 언뜻 보면 대 화면 실경산수화로 인식하기 쉽다. 이는 전술한 것처럼 병풍을 다양한 목적으로 사용하기 위한 방편이라 할 수 있다. 그런데 아무리 다목적성을 염두에 두었다고 하더라도, 작품의 본질인 무덤이 모호한 이미지로 처리되어 찾기 어려울 정도인 것은 지나치다고 생각된다(도 20). 박공의 봉분은 \wedge 형태로 겹겹이 그린 능선과 소나무 숲 아래에 이어져 시각적으로 잘 구분되지 않는다. 장대석 형태의 무덤 돌레 돌은 희미한 선으로 그려 더욱 알아보기 어렵다.

선영도를 실경산수화 형식으로 그리고 묘소를 모호하게 처리한 것은 四山禁標의 금제 위반을 숨기기 위한 것일 가능성이 있다. 한양 도성 내외의 일정 구역은 별채와 분묘 조성이 금지된 금표 구역이었다. 한양의 도시화가 급속히 진행된 18세기 이후에는 숲을 보호하면서도 도성민에게 장지를 제공하기 위해 금표 구역 조정이 몇 차례 이루어졌다. 1727년에는 기존에 북한산 자락에서 이어지는 돈노리고



도 20. 〈인왕선영도〉 박공 묘소 부분



도 21. 〈사산금표도〉, 1765년, 종이에 목판인쇄, 60.0×48.0cm, 국립중앙박물관(동원2624), 1981년 이홍근 기증

개[猪噬嶺,

오늘날 독바위역 인근]와 돌곶이고개[石串峴]에 이르는 지점까지 금표를 세워 묘지 조성을 금하던 것을 모래내[沙川]까지로 완화하는 조치가 이루어졌다.⁴³ 1765년에 인쇄된 〈四山禁標圖〉에는 1727년 조정된 매장 금지구역과 소나무 별채 금지구역의 경계가 글과 그림으로 표시되어 있다(도 21). 도성의 북쪽 禁葬 구역은 북한산 보현봉 아래 大菩洞[수유동]에서 우이천과 중랑천으로 이어지는 경계였다.⁴⁴ 〈양주송추도〉(도 19)에서 도봉산 아래 가득 들어선 묘지는 금표 경계의 바로 바깥쪽에 마련된 대규모 장지였던 것이다. 1832년에 금표 내에 몰래 쓴 묘를 적발하여 즉시 파내고 관련자를 엄히 처벌한 사례로 볼 때, 19세기 중엽까지도 사산금표 내의

43 이는 분묘 부지가 부족하다는 도성민들의 요청을 받아들인 것으로, 영조는 사헌부의 반대에도 불구하고 금표 완화를 관철시켰다. 『英祖實錄』 卷11, 英祖 3년 5월 25일 庚辰(국편영인본 41책, p.635).

44 국립중앙박물관, 『지도예찬: 조선지도 500년, 공간·시간·인간의 이야기』(서울: 국립중앙박물관, 2018), p.87.

분묘 금제는 효력을 발휘하고 있었던 것으로 추정된다.⁴⁵ 〈인왕선영도〉에 묘사된 인왕산 서쪽 산기슭은 모래내 경계 안쪽으로서 사산금표의 분묘 조성 금지구역에 해당한다.

〈인왕선영도〉의 발문에는 장지를 얻기 위해 쏟은 정성이 상세하게 쓰여 있다. 박경빈은 며칠씩 장지로 쓰려는 땅 주위의 마을 사람들을 설득하고, 지대를 제외하고도 많은 돈을 마을 계에 내어 동리의 협조를 이끌어내었다. “욕심을 내는 사람은 많았지만 감히 팔수는 없었다.”는 말은 실상 금표구역 내에서 장지로 쓸 땅을 매입하기가 쉽지 않았음을 보여준다. 1866년 박공의 묘를 이장할 당시에 도 사산금표의 금제가 엄격하게 관리되고 있었다고 단정하기는 어렵다. 그러나 1830년대의 매장 처벌 사례보다 통제가 느슨해졌다고 가정하더라도, 금표 해제가 이루어지지 않은 이상 금제의 효력은 존재했다고 보아야 할 것이다. 장지 조성에 마을사람들의 협조와 목인이 필요했던 것은 이러한 사정을 뒷받침한다.

3. 19세기 실경산수도 병풍과의 관계

〈인왕선영도〉와 비교 가능한 연폭 병풍의 실경산수화로 李漢喆(1808~1880)이 그린 〈石坡亭圖〉를 들 수 있다(도 22). 興宣大院君 李昰應(1820~1898)의 별서였던 석파정과 그 일대의 산수를 대화면에 포착한 그림이다. 흥선대원군은 안동김씨 金興根(1796~1870)의 별서를 차지한 후 석파정으로 이름을 바꾸어 자신의 권력을 과시하였다. 그는 경화세족이 구축해 온 별서문화라는 상징까지도 자신의 것으로 선언하기 위해 〈석파정도〉를 주문하였던 것으로 추정된다.⁴⁶ 화면의 원경에는 인수봉, 문



도 22. 이한철, 〈석파정도〉, 1860년경, 면에 색, 41.0×251.5cm, 미국 로스앤젤레스카운티미술관

45 전 오위장 張濟汲이 모친을 남산 금표 내에 몰래 매장한 것이 발각되어 묘를 즉시 파내었다. 장제급은 공초를 받았으며 금위 대장 申綱 또한 관리 책임을 물어 처벌받았다. 『純祖實錄』 卷32, 純祖 32년 11월 23일 乙未(국편영인본 48책, p.388).

46 이하응이 집권 후 안동김씨 등 경화세족이 구축해 온 문화적 권력을 장악하려는 시도의 하나로 〈석파정도〉 병풍을 주문했다는 논의는 김수진, 「문화 권력 경쟁: 玉壺亭과 石坡亭의 경영과 별서도의 후원」, 『한국문화』81(2018), pp.436-443 참조.

수봉, 비봉으로 이어지는 북한산 연봉이 이어져 있다. 이는 북한산이 한양의 鎭山으로서 지맥의 정점에 서 있다는 풍수 관념을 차용한 것이라 할 수 있다. 북한산 봉우리의 우뚝한 형세와 진산이라는 권위는 자연스럽게 왕통과 절대 권력을 연상케 하기 때문이다. 이러한 표현 의도는 화면이 거대할수록, 더 많은 사람들에게 공람될수록 더욱 효과적으로 전달될 수 있으므로 연폭 병풍이 가장 적합한 매체였을 것이다.

〈인왕선영도〉는 〈석파정도〉와 매우 가까운 시기인 1868년에 제작되었다. 당시 조중묵과 이한철은 함께 도화서에 근무하고 있었다. 회원들은 강한 동질성을 공유한 집단으로, 화단의 경향과 기법, 화면 구상에 이르기까지 서로 영향을 주고받았다.⁴⁷ 이한철은 조중묵의 12살 연상으로 〈석파정도〉를 그릴 당시 53세 전후의 원숙한 기량을 뽐내고 있었으며 홍선대원군의 총애가 더해져 화단을 선도하는 입장이었다. 1861년, 이한철은 철종어진도사에 참여해 遠遊冠本을 제작했고, 조중묵은 絳紗袍本 및 軍服本을 그렸다.⁴⁸ 〈석파정도〉 제작을 전후한 시기에 두 사람이 함께 어진도사에 발탁되었던 것이다. 따라서 조중묵이 이한철의 〈석파정도〉 제작 과정을 보았을 가능성은 상당히 높다. 조중묵이 몇 년 후 〈인왕선영도〉를 주문받았을 때 〈석파정도〉의 인상적인 연폭 실경산수를 본 경험이 반영되었을 가능성이 있다. 〈석파정도〉와 〈인왕선영도〉는 각각 양택과 음택을 그린 것이지만 모두 개인의 땅을 사적인 측면에서 표현하였다는 점에서 근본적으로 유사하다. 두 그림은 구도에 담긴 풍수적 관념, 원경에 우뚝한 북한산 연봉, 지도처럼 조합하여 그려낸 현장의 경물, 하나하나 묘사한 수목 등 많은 요소들이 공통된다. 오늘날 북한산 연봉과 인왕산 일대를 그린 장대한 연폭 병풍은 이 두 작품만 전하고 있다. 〈석파정도〉와 〈인왕선영도〉는 1860년대 회원들이 창안하고 공유한 독특한 시각형식을 증언하고 있다.

두 작품은 화풍에서 차이를 보인다. 이는 화가의 개인 양식이라기보다 주문자의 차이에서 비롯되었을 가능성이 크다. 풍수적 의미가 담긴 경물을 나열식으로 조합하였다. 조중묵도 사왕파의 남종 화풍을 익숙하게 구사한 화가였다는 점에서, 상이한 화풍은 주문자의 취향과 문화적 수준이 반영된 결과로 볼 수 있다. 〈석파정도〉의 주문자인 홍선대원군 이하응과 잠재적 관람자인 당대의 문인 관료들은 남종화풍으로 이상화한 실경의 의미를 충분히 이해하고 감상할 수 있었을 것이다. 반면 〈인왕선영도〉의 주문자 박경빈은 부친과 마찬가지로 벼슬에 오르지 못했던 인물로, 현장을 즉물적·설명적으로 묘사한 그림을 선호했을 가능성이 크다. 〈석파정도〉와 〈인왕선영도〉는 19세기 실경산수도 병풍이 주문자의 취향과 의도에 따라 다양하게 전개되었음을 보여준다.

47 19세기 회원 집단의 실태에 대해서는 이훈상, 「1851년의 중인 통칭 운동과 회원들의 향방」, 『역사학보』238(2018), pp.235-239 참조.

48 김경옥, 앞의 논문(2017), p.68.

V. 맺음말

〈인왕선영도〉의 주문자는 아직 베일에 가려져있다. 발문에 무덤 주인의 이름과 자호, 본관이 일체 작성되지 않은 채 ‘朴公’이라고만 되어 있는 것은 상당히 이례적이다. 주문자인 朴景彬의 인적 사항도 아직 파악할 수 없었다. 박공이 벼슬을 하지 않은 ‘逸人’이었다는 점, 그 아들 박경빈에 대한 기록도 찾지 어렵다는 점에서 이들의 신분과 직역은 향후의 연구를 기대해야 한다.⁴⁹ 다만 관직에 나아가지 못한 가계를 미루어 볼 때 지배계층으로 올라설 수 없는 신분적 한계를 지니고 있었음은 짐작할 수 있다. 발문을 쓴 홍선주에 대해서는 현종~철종대의 『승정원일기』에 단편적인 기록이 전하지만 인적 사항에 대해서는 보다 면밀한 검토가 필요하다.⁵⁰ 경아전 서리 집안 출신의 화원인 조중묵을 ‘君’으로 호칭했다는 점에서 적어도 중인 이상의 신분, 1820년생인 조중묵보다 많은 나이를 상정해볼 수 있을 뿐이다. 발문의 서체는 申緯(1769~1847)나 김정희가 주도한 동시대 서예미와 접점을 찾기 어렵다. 肥瘦의 차이와 字形의 변화 없이 빠르게 써 내려간 서체로 미루어 홍선주는 서리 등 행정 실무자였을 가능성이 있다. 이처럼 〈인왕선영도〉는 화면과 발문을 통해 얻을 수 있는 정보량은 상당한 반면, 작품 제작의 주체였던 인물에 대해서는 뚜렷한 정보를 찾기 어렵다.

〈인왕선영도〉의 표면적 이미지는 연폭 병풍의 실경산수화이지만 발문을 읽고 화면을 분석하면 선영도라는 주제가 떠오른다. 이러한 중층적인 구조를 통해 〈인왕선영도〉는 관람자의 지식수준과 주문자와의 친분, 관람에 들어는 시간에 따라 천차만별의 의미로 수용되었을 것이다. 이는 주문자의 의도를 화가가 교묘하게 시각화한 것이라 할 수 있다. 조중묵은 첨배의 대상인 선영도를 다양하게 사용할 수 있는 장식적인 병풍으로 그려내는데 성공하였다.

〈인왕선영도〉는 모순적인 그림이기도 하다. 연폭 병풍이라는 가장 과시적인 매체를 채택하고서도 정작 그림의 핵심인 무덤은 흐릿한 이미지로 숨겨버렸다. 19세기 조선의 중세적 신분제도는 이미 돌이킬 수 없이 붕괴되고 있었다. 모두가 위를 바라보는 시대, 박경빈은 상류 계층으로 진입하는 사다리로서 가장 보수적인 가치인 孝를 선택했고 전통적인 관념인 명당 발복을 꿈꾸었다. 민간에서 명가의 四禮를 너도나도 본떠 행했던 것은 상류층을 모방하며 신분상승을 이룬 듯한 만족을 느끼려는 보

49 박경빈은 「실록」이나 「일성록」, 「승정원일기」와 같은 공적 기록은 물론, 각종 雜科榜目에서도 확인하기 어렵다. 이는 박경빈 또한 부친과 마찬가지로 문무과 벼슬에 오르지 못했을 뿐 아니라 雜職에도 종사하지 않았을 가능성을 시사한다. 당대 최고의 화원인 조중묵에게 대형 연폭 병풍을 주문하기 위해서는 상당한 재력이 필요했을 것이다. 본고에서는 박경빈 집안이 富商이었을 가능성을 열어두고자 한다.

50 「승정원일기」에는 1834년 洪善疇가 西北僉使로 발령받았으나 부친이 여든이므로 遠地에 부임시키지 않는 관례를 들어 병조에서 체차를 요청한 일이 기록되어있다. 부친의 나이를 생각했을 때 홍선주는 당시 60세 전후였을 것으로 추정되는데, 이에 근거한다면 1868년 〈인왕선영도〉 제작 당시에는 아흔을 넘긴 나이가 된다. 첨사는 종3품의 무관직이다. 「승정원일기」 현종 즉위년 12월 28일 戊午(탈초본 116책). 한편 1862년의 기록에는 금위영 소관 관아의 낡은 숙직소와 군기를 수리한 공적을 들어 담당 관원을 전례에 따라 포상하겠다는 내용에 書吏 洪善疇가 등장한다. 京衙前의 하급 서리였던 이 인물은 1834년에 서북첨사로 낙점되었던 인물과는 서로 다른 사람으로 생각된다. 「승정원일기」 철종 13년 4월 4일 丙辰(탈초본 126책). 홍선주의 나이와 발문 필체, 박경빈과의 관계 등을 고려하면 하급 서리였던 후자의 인물일 가능성이 크다고 본다.

상심리에 다름 아니다. 박경빈 또한 그러하였을 것이다. 금지된 땅에 무덤을 쓰고 화원에게 병풍을 주문하는 거금은 기꺼운 지출이었을 것이다. 그럼에도 박경빈은 그림이 완성되는 결정적인 순간에 주저한 것이 아닐까? 금제를 어긴 행위에 대한 불안과 가문의 신분 상승이 끝내 좌절될지도 모른다는 두려움에 결국 그림 속 무덤을 솔숲에 가려놓는 소극적인 결정을 내렸을 가능성도 있다. 家格을 높이는 일은 재산을 모았지만 권력은 지니지 못했던 가문에게 현실적인 과제였을 것이다. 이후 〈인왕선영도〉의 이력을 더듬어보면 가문의 미래에 대한 박경빈의 불안감이 현실이 되었던 것으로 보인다. 『시경』의 구절을 빌린 “효자는 단절됨이 없나니, 효도하는 자손이 영원히 이어지리라.”라는 찬사가 무색하게도 박경빈의 이름과 가문은 역사에 남지 않았고 〈인왕선영도〉는 반세기도 지나지 않아 폭마다 잘린 모습으로 박물관 수장고에 들어왔다. 〈인왕선영도〉의 장대한 실경산수의 이면에는 19세기 사람들의 욕망과 좌절이 겹겹의 상징과 이미지로 굳어져있다.

참고문헌

【1차 문헌】

『太祖實錄』

『世宗實錄』

『英祖實錄』

『純祖實錄』

『承政院日記』

金安老, 『希樂堂稿』

徐宗泰, 『晚靜堂集』

李理, 『栗谷先生全書拾遺』

鄭斗卿, 『東溟集』

【단행본·보고서】

국립중앙박물관, 『지도예찬: 조선지도 500년, 공간·시간·인간의 이야기』, 서울: 국립중앙박물관, 2018.

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

김두규, 『風水學辭典』, 서울: 比峰出版社, 2005.

문화재청, 『文化財大觀 - 寶物篇·石造Ⅰ, 改訂版』, 대전: 문화재청, 2004.

박상호, 『풍수지리의 원리』, 서울: 가교, 2002.

이수진, 『한국의 성씨와 족보』, 서울: 서울대학교출판부, 2004.

【논문】

강관식, 「조선시대 초상화를 읽는 다섯 가지 코드」, 『미술사학보』 38, 2012.

김경옥, 「운계 조중묵의 산수화 연구」, 『미술사와 문화유산』 6, 2017.

김수진, 「조선 후기 병풍 연구」, 서울대학교 대학원 고고미술사학과 박사학위논문, 2017.

_____, 「문화 권력 경쟁: 玉壺亭과 石坡亭의 경영과 별서도의 후원」, 『한국문화』 81, 2018.

손영옥, 「이왕가박물관 도자기 수집 목록에 대한 고찰」, 『한국근현대미술사학』 35, 2018.

이재호, 「〈壯襄公征討時錢部胡圖〉 연구」, 서울대학교 대학원 고고미술사학과 석사학위논문, 2013.

이태호, 「조선 후기 한양 도성의 지도와 회화」, 『미술사와 문화유산』 4, 2016.

李炯倫, 成東桓, 「조선시대 族譜에 기재된 山圖의 특성과 지형표현: 『杞溪俞氏族譜』와 『潘南朴氏世譜』를 중심으로」, 『한국지역지리학회지』 17, 2011.

이훈상, 「1851년의 중인 통정 운동과 회원들의 향방」, 『역사학보』 238, 2018.

조규희, 「朝鮮時代 別墅圖 研究」, 서울대학교 대학원 고고미술사학과 박사학위논문, 2006.

Showing Filial Piety: *Ancestral Burial Ground on the Inwangsan Mountain* at the National Museum of Korea

Lee Jaeho *

Ancestral Burial Ground on the Inwangsan Mountain is a ten-panel folding screen with images and postscripts. Commissioned by Bak Gyeong-bin (dates unknown), this screen was painted by Jo Jung-muk (1820–after 1894) in 1868. The postscripts were written by Hong Seon-ju (dates unknown). The National Museum of Korea restored this painting, which had been housed in the museum on separate sheets, to its original folding screen format. The museum also opened the screen to the public for the first time at the special exhibition *Through the Eyes of Joseon Painters: Real Scenery Landscapes of Korea* held from July 23 to September 22, 2019.

Ancestral Burial Ground on the Inwangsan Mountain depicts real scenery on the western slopes of Inwangsan Mountain spanning present-day Hongje-dong and Hongjeun-dong in Seodaemun-gu, Seoul. In the distance, the Bukhansan Mountain ridges are illustrated. The painting also bears place names, including Inwangsan Mountain, Chumohyeon Hill, Hongjewon Inn, Samgaksan Mountain, Daenammun Gate, and Mireukdang Hall. The names and depictions of these places show similarities to those found on late Joseon maps. Jo Jung-muk is thought to have studied the geographical information marked on maps so as to illustrate a broad landscape in this painting. Field trips to the real scenery depicted in the painting have revealed that Jo exaggerated or omitted natural features and blended and arranged them into a row for the purposes of the horizontal picture plane.

Jo Jung-muk was a painter proficient at drawing conventional landscapes in the style of the Southern School of Chinese painting. Details in *Ancestral Burial Ground on the Inwangsan Mountain* reflect the painting style of the School of Four Wangs. Jo also applied a more decorative style to some areas. The nineteenth-century court painters of the Dohwaseo (Royal Bureau of Painting), including Jo, employed such decorative painting styles by drawing houses based on painting manuals, applying dots formed like sprinkled black pepper to depict mounds of earth,

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

and illustrating flowers by dotted thick pigment. Moreover, *Ancestral Burial Ground on the Inwangsan Mountain* shows the individualistic style of Jeong Seon(1676~1759) in the rocks drawn with sweeping brushstrokes in dark ink, the massiveness of the mountain terrain, and the pine trees simply depicted using horizontal brushstrokes. Jo Jung-muk is presumed to have borrowed the authority and styles of Jeong Seon, who was well-known for his real scenery landscapes of Inwangsan Mountain. Nonetheless, the painting lacks an spontaneous sense of space and fails in conveying an impression of actual sites. Additionally, the excessively grand screen does not allow Jo Jung-muk to fully express his own style.

In *Ancestral Burial Ground on the Inwangsan Mountain*, the texts of the postscripts nicely correspond to the images depicted. Their contents can be divided into six parts: (1) the occupant of the tomb and the reason for its relocation; (2) the location and geomancy of the tomb; (3) memorial services held at the tomb and mysterious responses received during the memorial services; (4) cooperation among villagers to manage the tomb; (5) the filial piety of Bak Gyeong-bin, who commissioned the painting and guarded the tomb; and (6) significance of the postscripts. The second part in particular is faithfully depicted in the painting since it can easily be visualized. According to the fifth part revealing the motive for the production of the painting, the commissioner Bak Gyeong-bin was satisfied with the painting, stating that “it appears impeccable and is just as if the tomb were newly built.” The composition of the natural features in a row as if explaining each one lacks painterly beauty, but it does succeed in providing information on the geomantic topography of the gravesite.

A fair number of the existing depictions of gravesites are woodblock prints of family gravesites produced after the eighteenth century. Most of these are included in genealogical records and anthologies. According to sixteenth- and seventeenth-century historical records, hanging scrolls of family gravesites served as objects of worship. Bowing in front of these paintings was considered a substitute ritual when descendants could not physically be present to maintain their parents’ or other ancestors’ tombs. Han Hyo-won (1468–1534) and Jo Sil-gul (1591–1658) commissioned the production of family burial ground paintings and asked distinguished figures of the time to write a preface for the paintings, thus showing off their filial piety. Such examples are considered precedents for *Ancestral Burial Ground on the Inwangsan Mountain*. *Hermitage of the Recluse Seokjeong* in a private collection and *Old Villa in Hwagae County* at the National Museum of Korea are not paintings of family gravesites. However, they serve as references for seventeenth-century paintings depicting family gravesites in that they are hanging scrolls in the style of the paintings of literary gatherings and they illustrate geomancy. As an object of worship, *Ancestral Burial Ground*

on the Inwangsan Mountain recalls a portrait. As indicated in the postscripts, the painting made Bak Gyeong-bin “feel like hearing his father’s cough and seeing his attitudes and behaviors with my eyes.” The fable of Xu Xiaosu, who gazed at the portrait of his father day and night, is reflected in this gravesite painting evoking a deceased parent.

It is still unclear why Bak Gyeong-bin commissioned *Ancestral Burial Ground on the Inwangsan Mountain* to be produced as a real scenery landscape in the folding screen format rather than a hanging scroll or woodblock print, the conventional formats for a family gravesite paintings. In the nineteenth century, commoners came to produce numerous folding screens for use during the four rites of coming of age, marriage, burial, and ancestral rituals. However, they did not always use the screens in accordance with the nature of these rites. In the *Ancestral Burial Ground on the Inwangsan Mountain*, the real scenery landscape appears to have been emphasized more than the image of the gravesite in order to allow the screen to be applied during different rituals or for use to decorate space. The burial mound, which should be the essence of *Ancestral Burial Ground on the Inwangsan Mountain*, might have been obscured in order to hide its violation of the prohibition on the construction of tombs on the four mountains around the capital. At the western foot of Inwangsan Mountain, which was illustrated in this painting, the construction of tombs was forbidden. In 1832, a tomb discovered illegally built on the forbidden area was immediately dug up and the related people were severely punished. This indicates that the prohibition was effective until the mid-nineteenth century. The postscripts on the *Ancestral Burial Ground on the Inwangsan Mountain* document in detail Bak Gyeong-bin’s efforts to obtain the land as a burial site. The help and connivance of villagers were necessary to use the burial site, probably because constructing tombs within the prohibited area was a burden on the family and villagers.

Seokpajeong Pavilion by Yi Han-cheol (1808~1880), currently housed at the Los Angeles County Museum of Art, is another real scenery landscape in the format of a folding screen that is contemporaneous and comparable with *Ancestral Burial Ground on the Inwangsan Mountain*. In 1861 when *Seokpajeong Pavilion* was created, both Yi Han-cheol and Jo Jung-muk participated in the production of a portrait of King Cheoljong. Thus, it is highly probable that Jo Jung-muk may have observed the painting process of Yi’s *Seokpajeong Pavilion*. A few years later, when Jo Jung-muk was commissioned to produce *Ancestral Burial Ground on the Inwangsan Mountain*, his experience with the impressive real scenery landscape of the *Seokpajeong Pavilion* screen could have been reflected in his work. The difference in the painting style between these two paintings is presumed to be a result of the tastes and purposes of the commissioners.

Since *Ancestral Burial Ground on the Inwangsan Mountain* contains the multilayered structure

of a real scenery landscape and family gravesite, it seems to have been perceived in myriad different ways depending on the viewer's level of knowledge, closeness to the commissioner, or viewing time. In the postscripts to the painting, the name and nickname of the tomb occupant as well as the place of his surname are not recorded. He is simply referred to as "Mister Bak." Biographical information about the commissioner Bak Gyeong-bin is also unavailable. However, given that his family did not enter government service, he is thought to have been a person of low standing who could not become a member of the ruling elite despite financial wherewithal. Moreover, it is hard to perceive Hong Seon-ju, who wrote the postscripts, as a member of the nobility. He might have been a low-level administrative official who belonged to the Gyeonggajeon, as documented in the *Seungjeongwon ilgi* (*Daily Records of Royal Secretariat of the Joseon Dynasty*). Bak Gyeong-bin is presumed to have moved the tomb of his father to a propitious site and commissioned *Ancestral Burial Ground on the Inwangsan Mountain* to stress his filial piety, a conservative value, out of his desire to enter the upper class. However, *Ancestral Burial Ground on the Inwangsan Mountain* failed to live up to its original purpose and ended up as a contradictory image due to its multiple applications and the concern over the exposure of the violation of the prohibition on the construction of tombs on the prohibited area. Forty-seven years after its production, this screen became a part of the collection at the Royal Yi Household Museum with each panel being separated. This suggests that Bak Gyeong-bin's dream of bringing fortune and raising his family's social status by selecting a propitious gravesite did not come true.

Keywords: Real Scenery Landscape, Geomantic Topography, Painting of Ancestral Burial Grounds, Painting of a Gravesite, Inwangsan Mountain, Jo Jung-muk, Folding Screen, Policy of Prohibiting the Construction of Tombs on the Four Mountains around the Capital