

# 조선 후기 雅會圖 - 室內雅會圖를 중심으로

송 희 경\*

- I. 머리말
- II. 雅會의 의미와 성격
- III. 室內雅會圖의 전개
- IV. 맺음말

## I. 머리말

조선시대(1392-1910)의 관료와 문인들은 여러 목적으로 다양한 유형의 모임을 개최하였고 이를 시각물로 남겼다. 그리고 조선 후기(1700-1850)의 문인들은 전반기의 모임 장면과는 다른, 일부 변화된 형식과 내용의 모임 그림을 제작하기 시작하였다.<sup>1</sup> 문인사대부의私的이며 자유로운 모임 장면을 연출한 그림이 그것이다.

이미 여러 선학들이 이러한 문인의 모임 그림을 언급하였다. 李東洲 교수는 『우리나라 옛 그림』에서 ‘士人風’이란 단어를 사용하였다. 安輝濬 교수는 『韓國 風俗畫의 發達』에서

\* 이화여자대학교 한국문화연구원 연구원.

<sup>1</sup> 조선시대 회화사의 시기 구분은 安輝濬 교수의 견해를 따랐다. 安輝濬, 『韓國繪畫史』(一志社, 1980) 참조.

士人들의 여러 아취 있는 행위를 묘사한 그림을 ‘士人風俗’이라 명명하였다.<sup>2</sup> 兪弘濬 교수는 「조선시대 기록화, 실용화의 유형과 내용」에서 사대부들의 사적인 관계를 그린 그림을 雅集, 詩會, 詩社圖로 분류하였다.<sup>3</sup> 조규희 선생은 「17, 18세기의 서울을 배경으로 한 文會圖」에서 ‘文會圖’라는 용어를 사용하였다. 이 논문에서 사용된 ‘文會’는 모임이 갑작스럽게 이루어진 경우나 모임의 성격이 비교적 자발적이고 소규모이며 비공식적인 문인들의 모임이었다. 따라서 文會圖는 공적이며 제도화된 耆英會·耆老會·寮契 등과는 구별된, 풍류와 친목 도모를 위한 친우, 동년 문인들의 모임을 그린 그림으로 설명되었다.<sup>4</sup> 본격적으로 雅會圖를 정의한 논문으로는 洪善杓 교수의 「鄭惟吉 題詩〈宣傳僚友重會關西圖〉」가 있다. 홍교수는 조선 초·중기 契會圖가 관아 중심 특유의 ‘同僚契圖’로서 발전하는데, 이는 태평성세와 함께 출사한 관인층의 勝會라고 정의하였다. 반면 17세기경부터는 신분의 높고 낮음에 구애받지 않고 ‘遊於藝’에 기초한 동문·동호적인 청담한 모습의 雅會가 등장한다고 주장하였다. 勝會가 축사 기념과 태평연음의 公會인 반면 雅會는 시문풍류에 치중하는 私會라는 것이다.<sup>5</sup>

본 논문에서는 선학들의 연구업적과 여러 문헌자료를 토대로 문인들의 私的이고 자유로운 그림을 雅會圖라 명명하고자 한다. 雅會圖란, 일반 사대부를 포함한 넓은 의미의 문인들이 비공식적인 친목 도모를 목적으로 개최한 모임과, 모임에서 행한 여러 유흥 활동을 기록한 그림이다. 이에 雅會란 성대하고 형식적이며 출사를 기념하는 태평연음의 公會와는 구별되는, 시문풍류에 치중한 비공식적인 私會이다.

雅會圖의 범위는 위에서 정의한 아회의 기록과 이를 그린 그림이다. 즉 조선 후기에 제작된 3인 이상의 실존인 모임 기록과 그림을 주로 다루되 인물군상에 관한 문헌 정보가 있는 작품을 선정하였다. 기록이 없더라도 인물이 조선의 복식을 입은 실물상이면 연구대상으로 삼았다. 인물이 실물상이 아닌 고전상일 경우에도 배경이 실경이거나 일반사가인 작품은 논의에 포함하였다. 따라서 고사 인물을 소재로 한 雅會圖는 논외로 할 것이며 논문 전개상 필요한 부분에만 인용하였다.

<sup>2</sup> 安輝濬, 「韓國風俗畫의 發達」, 『韓國繪畫의 傳統』(文藝出版社, 1988) pp.323-367. 이 밖에도 사인풍속이라는 단어는 다음의 논고에서도 사용되었다. 鄭炳模, 「朝鮮時代 後半期 風俗畫 研究」(東國大學校 博士學位論文, 1991); 姜寬植, 「朝鮮後期 南宗畫의 흐름」, 『問松文華』 39(韓國民族美術研究所, 1990); 洪善杓, 「朝鮮後期 繪畫의 새 경향」, 『朝鮮後期 繪畫史論』(문예출판사, 1999), p.310.

<sup>3</sup> 兪弘濬, 「朝鮮時代 記錄畫, 實用畫의 유형과 내용」, 『藝術論文集』 24(藝術院, 1985) 참조.

<sup>4</sup> 조규희, 「17, 18세기의 서울을 배경으로 한 文會圖」, 『서울학연구』 16(서울시립대학교 부설 서울학연구소, 2001), pp.45-81 참조.

이로써 본 논문에서는 雅會圖를 다른 장르의 모임 그림과 구별하고, 조선 후기 문인들이 '雅' 개념을 모임에서 실현한 방식과 이를 작품화할 때 선택한 조형 언어를 파악하고자 한다. 그리하여 조선 후기 문인들의 모임문화와 이를 시각화한 雅會圖의 회화사적인 의의를 규명하는 것이 본 논문의 목적이다.

## II. 雅會의 의미와 성격

### 1. 雅와 雅會

일반적으로 '雅'는 복잡하고 높은 기교가 아닌, 간단하고 극도로 억제된 표현이다. 이는 절제를 의미하며 속된 것에 대하여 올바른 실행을 강조하는 개념이다. 『御定康熙字典』에서는 '雅'를 '바르다'의 正, '예의'의 儀, '우아하다'의 嫻, '질박하다'의 素, '아름답다'의 美로 풀이하었다.<sup>6</sup> 雅 개념은 宋代(960-1279) 이후 문인회화론에 적용되어 자연·탈속·담백·평담의 의미로 확대되었다. 蘇軾(1036-1101), 米芾(1051-1107), 黃庭堅(1045-1105)이 '雅'를 '平淡', '天真'의 미학으로 심화한 것이다.<sup>7</sup>

또한 '雅'는 '고상하지 못함'과 '천하게 보임'을 의미하는 '俗'의 반대개념으로 많이 언급되었다. 예를 들어 明末의 학자 文震亨(1585-1645)은 그의 저서 『長物志』에서 雅와 俗의 개념을 언급하였고, 이것으로 모든 사물의 가치기준을 삼았다. 조선 후기 회화비평에서 雅와 俗의 개념을 자주 사용한 인물이 바로 姜世晃(1713-1791)이다. 그는 작가가 선택한 대상, 작가의 필법, 심지어 작가의 인품도 雅와 俗의 개념으로 평가하였다.

이러한 雅의 개념이 반영된 모임명에는 '雅會'와 '雅集'이 있다.<sup>8</sup> 清代(1616-1911)에 발행된 『御定歷代題畫詩類』의 「故實類」와 「閒適類」에서는 '雅集圖', '題西園雅集圖', '題顧

<sup>5</sup> 洪善杓, 「鄭惟吉 題詩〈宣傳僚友重會關西圖〉」, 『美術史論壇』12(韓國美術研究所, 2001), p.338 참조.

<sup>6</sup> 『御定康熙字典』32卷 “又玉篇正也 爾雅疏雅正也…… 又玉篇儀也 嫻雅也…… 又玉篇素也 史記張耳陳餘傳張耳雅遊註韋昭曰雅素也…… 又史記淮南王傳天子以伍被雅辭多引漢之美及見雅以爲美”

<sup>7</sup> 김홍남, 「고대 중국문학론의 〈雅〉개념과 회화론의 〈平淡〉개념」, 『동·서양에 있어서의 시와 회화』(미술사학연구회 봄 정기학술대회 발표요지문, 1999) 참조.

<sup>8</sup> 諸橋轍次, 『大漢和事典』7(東京:大修館書店, 1958), p.992.

進道所藏西園雅集圖', '題李庭訓所藏雅集圖', '題梵隆古畫雅集圖', '題雪堂雅集圖', '玉堂燕集圖', '題雅集圖', '次楊鐵崖賦張叔厚所繪 玉山雅集圖' 등 구체적인 작품명에 사용된 '雅集'의 용례를 볼 수 있다.<sup>9</sup>

雅會의 용례는 여러 문집에서 찾을 수 있었다. 예를 들어 “오늘의 모임은 대개 우연이 아니라요. 옛날에 王戎(234-305), 謝安(320-385), 王羲之(321-379) 등 현인 무리가 모두 이른 듯하니 雅會라 할 만 하지요.”, “(당나라)중종(656-710)때 韋武가 때때로 雅會를 열면 각자 유명한 향을 가지고 와서 우열을 비교하고 시험하였다. 이를 鬪香이라 이른다.”, “금성의 이 모임 또한 멀리 갔으니, 잔 띄우는 雅會가 어느 때와 같은가.”가 그것이다.<sup>10</sup> 조선의 18세기 문집에서도 雅會라는 단어를 찾을 수 있다. 姜世晷의 『豹菴遺稿』에는 여섯 명의 문인이 청문당의 모임에서 연이어 지은 시가 수록되었는데, 그 중에는 “한가한 날 雅會를 이루니, 이 외진 곳 유취에 어울리네.”라는 구절이 있어 이를 증명한다.<sup>11</sup> 따라서 雅會는 雅集이나 연집 등, 우아하고 고상한 문인 모임의 포괄하는 총체적인 용어로 많이 사용되었음을 알 수 있다.

이러한 雅會는 개최 목적에 따라 즉흥적인 雅會, 특정일을 기념하는 雅會, 정기적으로 모인 雅會, 초청에 의한 雅會로 분류할 수 있다. 즉흥적인 雅會는 사전 계획이 없이 갑자기 여러 명이 모여서 자유롭고 즐거운 한때를 보내는 것인데, 대표적인 예가 沈師正(1707-1769)의 <臥龍庵小集圖>이다. <와룡암소집도>는 갑자년 여름 김광국(1685-?), 김광수(1696-?), 심사정이 김광수의 와룡암에 갑자기 모인 사건을 심사정이 간략하게 그린 것이다.<sup>12</sup> 조선 후기에는 '특정일을 기념하는 雅會'도 많이 개최되었다. 이는 아회 참석자의 특별한 일, 즉 생일, 득남, 급제 승진을 축하하거나 기념하기 위한 雅會와, 특정 절기를 기억하고자 모인 雅會로 나눌 수 있다. 또한 아회인이 이상적으로 생각했던 중국 故事會, 즉 蘭亭

<sup>9</sup> 『御定歷代題畫詩類』 34-59卷, 『文淵閣 四庫全書』 1435(臺灣:商務印書館, 1983) 참조.

<sup>10</sup> 『浙江通志』 263卷, 「游天衣詩序」, 『文淵閣 四庫全書』 526(臺灣:商務印書館, 1983), p.136. “今日之集 蓋不偶然也 昔王謝蘭亭群賢畢至 可謂雅會矣.”; 『山西通志』 229, 『文淵閣 四庫全書』 550(臺灣:商務印書館, 1983), p.732. “中宗時 韋武問爲雅會 各攜名香 比試優劣 名曰鬪香”; 『會稽掇英錦總集』 2卷, 『文淵閣 四庫全書』 1345(臺灣:商務印書館, 1983), p.16. “錦城此舉又遠適, 流觴雅會何時同”

<sup>11</sup> 姜世晷, 『豹菴遺稿』 卷3 p. 205. “…… 時間成雅會 境僻幽幽性……”

<sup>12</sup> 沈師正의 <臥龍庵小集圖>- 김광국의 발문 “甲子夏 余訪尙古子於臥龍庵 焚香啜茗 評書畫 已而 天墨如磐 驟雨大作 玄齋自外踉蹌而來衣 裾盡濕 相視啞然 ○叟雨止 滿園景色 依然米家水墨圖 玄齋抱膝注視 忽大叫 奇急索紙 以沈啓南意作臥龍庵小集圖 筆法蒼潤淋漓 余與尙古子嘆賞乃設小酌 極歡而罷 余取之而歸 居償玩 惜云云” 원문은 李禮成, 「玄齋 沈師正 회화연구」(韓國精神文化研究院 韓國學大學院 박사학위논문, 1999), p.29 참조, 번역은 朴孝銀, 「朝鮮後期 문인들이 繪畫蒐集活動 연구」(弘益大學校 석사학위논문, 1999), pp.205-206 참조.

修稷, 西園雅集圖, 五老會가 개최된 날을 기억하거나 모방하여 아회를 열었다.

'특정일을 기념하는 아회'에서 제작된 시, 문장, 글씨, 그림은 手卷·軸·帖 등 다양한 형태로 편집되었고, 참석자 중 한 명이 아회장면을 그리기 보다는 전문화사가 초청되어 雅會圖를 완성하였다.

또한 아회에는 일정한 동료와 정기적으로, 혹은 반복하여 모임을 갖는 경우가 적지 않다. 일반적으로 '정기적인 雅會'는 봄·여름·가을·겨울 등 계절별이나, 혹은 한 달을 주기로 개최되었고 모임 참석자가 거의 일정하며, 모임에서는 내부 규칙이나 범례가 정해져 있었다. 범례·규칙이 있거나 참석자가 고정된 아회는 대부분 내규를 지키기 위하여 책을 만들었고 이를 참석자에게 배포하였다. '정기적인 雅會'는 특정 인물에 의하여 열리기도 하였지만, 아회 참석자 전원이 순번을 정하여 차례대로 모이거나, 모임 구성원의 경사가 있을 때 특별한 모임을 갖기도 하였다.<sup>13</sup> 특히 조선 후기 여향인은 아회를 정례화하였기 때문에 모임의 규칙이나 범례가 필요하였고, 이를 칩으로 꾸며 기록하였다.

또한 개인이 모임을 마련하고 주위 동료를 초청하여 유희를 즐긴 '초청에 의한 雅會'는 대부분 초청자의 자택이나 별장에서 이루어졌다. 馬聖麟(1727-1798 이후)이 쓴 <涵聚園五老詩會帖圖說>에서는 "좋은 때나 아름다운 날마다 몇 명의 친한 친구를 초대하여 시를 짓고 술을 마시며 노닐었다."라는 구절이 있어 이를 증명한다.<sup>14</sup> 한편 아회는 개최 장소에 따라 室內雅會와 室外雅會로 분류할 수 있었다. 대부분 아회가 열린 때가 더운 여름이거나 추운 겨울일 때에는 아회인이 건물 안에 배치되었고, 따뜻한 봄이나 서늘한 가을에는 야외나 정원에서 모임을 묘사되었다.

## 2. 琴棋書畫와 雅會

본 논문에서 雅會圖로 분류된 그림을 보면 그림 속 인물들은 모여서 作詩, 彈琴, 圍碁,

<sup>13</sup> 정약용이 쓴 「죽란시사첩서」에는 "아들을 낳은 사람이 있으면 모임을 마련하고, 수령으로 나가는 사람이 있으면 마련하고, 품계에 승진된 사람이 있으면 마련하고, 자제 중에 과거에 급제한 사람이 있으면 마련한다."라는 구절이 있다. 丁若鏞, 『輿猶堂全書』 1집 13卷, 「竹欄詩社帖序」; 허경진, 『다산 정약용 산문집』(한양출판, 1994), pp.114-115 참조.

<sup>14</sup> 馬聖麟, 『安和堂私集』, 「涵聚園五老詩會帖圖說」, 『李朝後期 閭巷文學叢書』 6卷, 임형택 편(여강출판사, 1991), p.187. "金友君性本閒雅老 而癖於詩 卜宅城西幽深處 宅南有小園花木成林 園下有草廬數間 甚淨灑 一床書卷滿壁圖書 處於其中 無日不題詩 自謂老境之樂事 莫過於此也 每良辰佳日 邀請數三情友以爲詩酒之遊矣. ……"

書畫 제작과 감상, 煎茶, 飲酒 등을 즐기고 있다. 이는 문인의 일상 취미 생활이기도 하겠지만 그들이 존경하였던 과거 은일고사의 전형화된 행동들이다. 예를 들어 문인들은 彈琴과 관련된 嵇康(223-264)이나 圍碁와 관련된 商山四皓의 모습에서 자유로운 은일자의 전형을 찾았고, 이들을 효방하여 일상생활에서도 거문고 타기와 바둑 두기의 풍류를 즐겼다.

풍류행위 중에서 거문고 타기, 바둑 두기, 글씨 쓰기, 그림 그리기는 '琴棋書畫'라는 단어로 형성되었다. 문인 관료들 사이에서 '琴棋書畫'의 행위가 중요하게 다루어진 것은 唐代(618-907)로 추정되며 다음의 구절에서 이를 확인할 수 있다.

天寶 13년 당나라 초기 조칙문은 모두 중서문관 가운데 문장을 잘하는 자가 썼다. 乾封 이후에야 비로소 문사 元萬頃, 范履冰 등을 불러 모든 문사를 초안하게 하여 항상 북문에서 황제의 명을 기다렸으므로 당시 사람들이 北門學士라 하였다. 중종 때에는 上官昭容이 그 일을 전담하였다. 상계서 즉위하여 비로소 翰林院을 궁궐 가까이 설치하고 문장을 잘 하는 선비를 맞이하여 아래에 불교와 도교, 서화, 거문고와 바둑, 점술을 하는 관리에 이르기까지 모두 두고 待詔라 하였다.<sup>15</sup>

위의 인용문에 따르면 唐代의 금기서화 행위는 盛唐 이후 시행된 과거제도와 사대부 계층의 성장과 깊은 관련이 있으며, 이는 문인들의 유희이기 이전에 사대부 수행덕목의 하나로 간주되었던 듯하다. 張彥遠(815-879)의 『歷代名畫記』에서는 다음의 일화가 기록되어 있다.

언원의 집안은 대대로 그림을 좋아하고 숭상하여 고조부 何東公(666-729), 증조부 魏國公(727-787) 2 대를 이어 이름난 작품을 수집하였다. …… 운치 있게 모여 흥금을 털어놓으며 거문고와 서예를 서로 터득하였다. 泚公은 옛 것에 박식하고 기예가 많았으며 기이한 것을 모으는데 매우 정밀하여 위진의 이름난 유적이 상자에 가득했다. 허순, 일소와 해를 넘겨 함께 산천을 완상하였고 謝傳, 戴逵와 종일토록 오직 거문고와 그림만을 논하였다.<sup>16</sup>

15 『通鑑總類』卷2下, 「北門翰林之制」, 『文淵閣 四庫全書』462(臺灣:商務印書館, 1983), p.230. “天寶十三載 唐初詔敕 皆中書門下官有文者爲之 乾封以後 始召文士元萬頃范履冰等 草諸文辭 常於北門候進止時人謂之北門學士 中宗之世 上官昭容專其事 上即位 始置翰林院密邇禁廷延文章之士 下至僧道書畫琴碁數術之工皆處之 謂之待詔”

16 張彥遠, 『歷代名畫記』卷1, 「書畫之興廢」, 『畫史叢書』卷一(上海人民美術出版社, 1961), p.5. “彥遠家代好尚 高祖河東公 曾祖魏公相鳩集名迹 先是魏國公之策也 …… 雅會襟靈 琴書相得 泚公博古多藝 窮精蓄奇 魏晉名蹤 盈於篋笥 許詢 逸少經年共賞山泉 謝傳戴逵終日惟論琴書.”

이 글에서는 장언원의 증조부인 魏國公, 魏國公의 막역한 친구인 李勉, 이면의 동생인 李諡, 이면의 아들 李纘, 李約 등이 자주 모여 詩酒琴을 즐겼다는 것을 보여준다. 적어도 8세기경에는 '琴書畫'가 형식화된 취미생활의 하나로서 문인들 사이에 자리 잡았던 것이다.

唐代의 문사 모임에서 琴棋書畫 행위가 유행하였음을 입증이라도 하듯, <唐十八學士圖>에서는 琴棋書畫像이 소재로 선택되었다.<sup>17</sup> <唐十八學士圖>는 당의 太宗(재위 626-649)이 선발한 열여덟 명의 학사가 야외에서 연회를 베푸는 모습인데, 唐代 幀本을 비롯하여, 宋代(960-1279)에는 宋徽宗(재위 1100-1125), 李公麟(1049-1106)이 이를 소재로 삼아 그렸다. 그리고 劉松年(13세기 중반-13세기 초반)은 이를 계승하여 그리되 금기서화를 하는 관료를 분리된 네 폭의 화면에 각각 배치하여 <당십팔학사도>를 완성하였다.<sup>18</sup> 明代(1368-1644)에는 琴棋書畫像이 분리된 화폭이 아닌 한 화면에 한꺼번에 표현되기도 하였다. 徐有貞(16세기 활동)이 그렸다고 전해지는 <唐氏南園雅集圖>의 제발에서는 "대나무 아래에서는 바둑판을 펼쳤고 소나무 사이에서는 거문고자리를 깔았다. 물가에서는 채색 붓을 휘둘렀고 자리를 가까이 하여 앉아서 황벽나무즙으로 물들인 책을 들추어 보았다."라는 구절을 볼 수 있어서, 한 화면에 琴棋書畫像이 동시에 표현되었음을 짐작할 수 있다.<sup>19</sup>

우리나라 문인들이 금기서화를 즐긴 사실은 최당(1135-1211)이 주관한 <海東耆老會>에서 찾을 수 있다. 그가 쓴 <해동기회서>에서는 "神王 戊午(1198)년에 崔靖安公이 비로소 관직을 해임하자 雙明齋를 靈昌리에 짓고 癸亥(1203)년에 사대부로 늙어서 자퇴한 이들을 집합하여 날마다 시, 술, 거문고, 바둑으로서 서로 즐기니 호사자들이 그림을 그려서 '해동기회도'를 만들었다."라는 구절을 볼 수 있어 해동기회회가 1212년 퇴직한 전직 대신 아

<sup>17</sup> 당 태종에 이르러 성립된 문사의 모습은 회화의 소재로 사용되었다. 그리고 문서관료들이 저택 정원이나 혹은 야외에서 개최한 모임을 통틀어 '文會'라고 명명하기도 하였다. 한편 唐代에 제작된 <琉璃堂學士圖>, <文苑圖>, <文會圖>, <瀛州學士圖>, <唐十八學士圖>, <登瀛州圖>, <十八學士春燕圖>, <十八學士登瀛州圖> 등의 畫目은 당십팔학사의 모습을 그린 그림이다. 『御定歷代題畫詩類』 卷38, 「故實類」, 『文淵閣 四庫全書』 1435(臺灣:商務印書館, 1983) 참조.

<sup>18</sup> <당십팔학사도>와 琴棋書畫에 대한 논의는 박은순, 「高麗時代 繪畫의 對外交涉 樣相 <春庭觀畫圖> · <秋庭書扇圖>를 중심으로」, 『高麗美術의 對外交涉』, 제8회 전국미술사학대회(도서출판 예경, 2004) 참조. 박은순 교수는 이 논문에서 琴棋書畫 장면이 그려진 <春庭觀畫圖>와 <秋庭書扇圖>를 고려시대의 회화로 간주하였다. <春庭觀畫圖>, <秋庭書扇圖>의 편년이 고려시대라면, 이 작품들은 사적인 모임 이전에 공적인 모임장면에서 琴棋書畫가 실현된 이른 예라 할 수 있다.

<sup>19</sup> 徐有貞, 『武功集』 卷五, 「題唐氏南園雅集圖」, 『文淵閣 四庫全書』 1245(臺灣:商務印書館, 1983), p.204. "竹下布棊枰 松間置琴薦 臨池揮彩毫 接席披黃卷"

흡 명이 '雙明齋'에 모여서 詩酒琴碁의 풍류를 즐긴 전형적인 시회임을 알 수 있다. 맹주인 최당은 '雙明齋'라는 제각을 짓고 중국의 낙중구로회와 진술회를 모방하여 '해동기로회'를 열었는데, 이 모임에서의 오락행위가 술자리를 포함한 琴棋書畫였던 것이 주목된다.<sup>20</sup> 이렇듯 琴棋書畫는 공식적인 모임에서 문인이 수행항목으로 시작되어 점차 지식인이 갖추어야 할 덕목이자 흥을 돋우는 즐거운 놀이로 자리 잡았다. 특히 조선 후기 雅會圖에서는 琴棋書畫가 한 장소에서 동시에 이루어지거나 이것 중 한 행위만을 하는 모습을 적지 않게 볼 수 있다. 이는 조선 전 시기에 계속 그려진 공적인 모임 그림에서는 찾기 어려운 도상이므로 雅會의 성격을 규정하는 표상이라 할 수 있다.

### 3. 雅會人과 雅會

아회가 조선 후기에 확산된 원인은 明代 文人文化의 유입과 관련이 깊다. 明末의 문인들은 왕조 교체기의 당쟁과 전란에 염증을 느꼈고, 자신의 도덕성을 지키기 위하여 은둔생활을 하면서 예술에 전념하였다. 그리고 그들은 '城市 속의 山林'을 구가하였다. 이는 전통적으로 산 속에 숨어서 세속과의 인연을 끊었던 과거의 은일과는 다른, 자신의 저택이나 도시 근교에 서재와 정원을 마련하고 서화고동 완상을 비롯한 彈琴, 圍棋, 煎茶, 分饌, 조어 등을 즐기는 大隱인 市隱을 추구한 것이다.<sup>21</sup> 이러한 시은생활은 명대 吳派화가들에 의하여 작품화되었다. 沈周(1427-1509)를 비롯한 오파의 화가들은 소주 항주를 중심으로 축조된 개인의 정원풍경과 그 안에서 모임을 갖는 雅會人을 시각화하였다.

明代 文人文化의 영향을 받은 京華士族들은 주변경관이 아름다운 명산 명승을 선택하여 집을 지었고 사랑채, 후원을 모임과 풍류의 장소로 삼았다. 특히 방형연지, 괴석, 파초, 소나무 등이 배치된 정원은 휴식과 사교의 공간이 되었다. 경화사족들은 자신의 서재와 정원에 진귀한 물건을 마련하여 이를 감상하면서 문예 창작 활동을 이어나갔다.

시은 생활에는 친한 벗과의 교류 또한 빠질 수 없는 유흥거리였다. 문인들은 私的인 모

<sup>20</sup> 이인로, 「雙明齋記」, 『국역 동문선』 VI, 서거정(민족문화추진위원회, 1969), pp.102-105; 최당, 「해동후기로회서」, 『국역 동문선』 VII, 서거정(민족문화추진위원회, 1969), pp.131-133 참조.

<sup>21</sup> Wai-Kam Ho, "Late Ming Literati : Their Social and Cultural Ambience", in *The Literati Life, The Chinese Scholar's Studio: Artistic Life In The Late Ming Period*(The Asia Society Galleries, Thames and Hudson, 1987), 참조.

임을 개최하여 수장물을 감상하거나 시서화를 창작하면서 벗과의 우정을 쌓아갔다. 저택에서의 모임과 풍류는 문사들의 당연한 취미생활이 되었고, 세속에서 벗어난 청렴결백한 시은자의 산거 생활은 은일 처사의 수행 덕목으로 인식되었다.<sup>22</sup> 경화사족들은 자신의 거주지나 근처 명승지에서 아회를 개최하여 아름다운 경관을 벗 삼아 유흥을 즐겼던 것이다.

이러한 雅會활동은 '참된 벗 사귀는 도리'를 즉 '友道'를 중요시 하는 문인에 의하여 더욱 확산되었다. 즉 孔子(BC 552-479)의 '以文會友'를 실천하려는 사대부 층이 당색·신분 관계를 초월하여 폭넓은 교유를 시도한 것이다. 예를 들어 李夏坤(1677-1724)·金昌翁(1653-1722)은 신분·빈부에 구애받지 않고 진정 마음으로 통하는 우도를 강조하였고, 洪世泰(1653-1725)·鄭來僑(1681-1759) 등 신분적으로 중인인 여항문인과도 친분을 쌓아나갔다. 이들은 계급 정치적 이해가 없던 신분적 인간관계를 友道의 "遊於藝" 방법으로 해소하고자 하였기 때문에 교유인과 함께 모여 서화고동을 수집 감상하는 문예활동이 적극 펼쳐졌다.<sup>23</sup> 따라서 조선 후기에는 경화사족·여항문인·서화를 제작하는 전문예술인이 함께 모이는 아회가 활성화될 수 있었다.

그리고 경화사족의 모임에 참석한 중인인 여항문인은 사대부의 아회를 모방하였고 이를 스스로 주도하여 시사의 형태로 발전시켰다.<sup>24</sup> '詩社'는 말 그대로 '시 짓는 모임'이다. '詩社'라는 용어는 이미 16세기 기록에서 그 예를 찾을 수 있으나, 여항인들이 시동호회를 만들면서 자주 사용되었다. 여항문인의 詩社는 삼청동, 인왕산 근처 옥류동, 남산 일대 등 서울 내부에서 주로 이루어졌다. 중인계층의 상인이나 기술직 하관 관리였던 그들이 부를 축적하여 후기 한양의 새로운 도시문화를 조성하고 18-19세기의 유흥을 주도한 것이다. 이렇듯 여항문인은 양반사대부와 대등한 사회적·경제적·문화적 영향력을 지녔기 때문에 여항인 동호회를 결성할 수 있었다.

<sup>22</sup> 홍선표, 「조선 후기 회화의 애호풍조와 감평활동」, 『조선시대 회화사론』(문예출판사, 1999), pp.236-248 참조.

<sup>23</sup> 이상주, 「18세기 초 문인들의 우도론과 문예취향」, 『한국한문학연구』 23(한국 한문학회, 1999) 참조.

<sup>24</sup> 이규상은 『일몽고』에서 최북을 언급할 때, "최북의 자는 칠칠, 호는 호생관이며, 또 다른 호는 삼기재이다. 한미한 집안에서 태어났는데, 호자는 '경성여항인' 이라고도 한다."라고 여항인이라는 단어를 사용하였다. 李奎象, 『并世才言錄』, 민족문화사 연구소 한문분과 옮김(창작과 비평사, 1997) 참조.

### III. 室內雅會圖의 전개

#### 1. 18세기 전반 室內雅會圖

18세기 중반에 제작된 雅會圖는 실내 내부만을 클로즈업하여 인물의 雅會를 표현한 작품이다. 姜世冕의 〈玄亭勝集圖〉도1, 전 沈廷胄의 〈樓上圍碁圖〉도2, 姜熙彥(1710-1784)의 〈士人揮毫圖〉도3가 그것이다.

이 작품에서는 여러 가지 공통점을 발견할 수 있다. 雅會의 장소가 사랑채나 누정의 내부이고,<sup>25</sup> 화중인물들은 자유로운 자세를 취하였고 일정하지 않은 자리에 앉아 있으며, 18세기 조선인의 복장을 하고 있다. 즉 마주 보고 담소를 나누는 대화상, 건물 안에 서서 밖을 바라보는 관조상, 琴棋書畫의 유희를 즐기는 인물상들이 골고루 등장하며 인물상의 시선도 한 곳으로 향하고 있지 않다. 인물들의 자세도 한쪽 무릎을 세운 偏膝立, 가부좌상, 뒷짐을 지고서 있는 모습 등 다양하다.

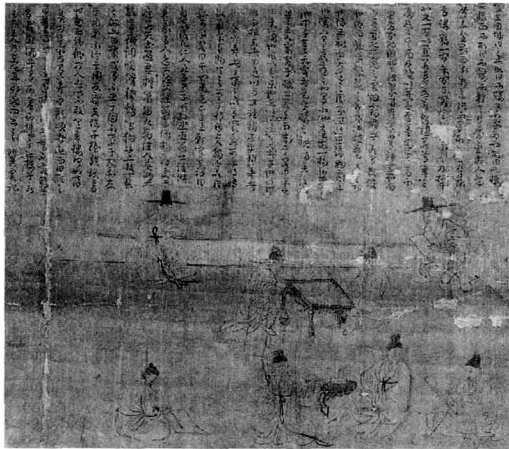
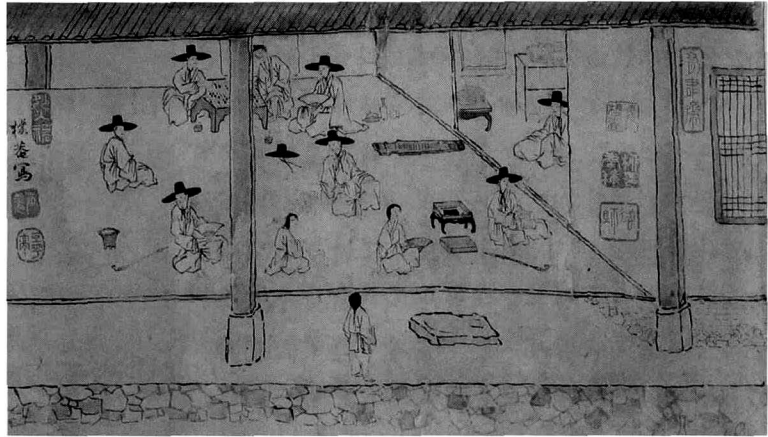
화면에는 실내 장식이 거의 없고 인물 주위에는 서화창작에 필요한 紙筆墨, 琴, 바둑판이 놓여 있어 화중인물이 琴棋書畫의 풍류를 즐겼음을 알 수 있다. 雅會가 개최된 실내 이외에는 정원이나 주위 경관에 대한 묘사가 전혀 없으며 부감법이 사용되었기 때문에 실내 내부의 공간과 雅會人의 모습이 일목요연하게 포착되었다.<sup>26</sup> 이미 건물 내부에서 문인들이 모여 있는 장면은 16세기 이전 축의 형태로 제작되었던 契會圖에서 볼 수 있다. 건물을 배경으로 한 契會圖는 전각 내에서 열리는 계획의 현장이 주로 표현된 반면 배경산수는 간략하게 처리되었다.<sup>27</sup> 〈戶曹郎官契會圖〉도4는 호조의 정랑과 좌랑의 계획장면을 그린 그림이다. 이

<sup>25</sup> 사랑채는 보통 사랑방, 뒷마루, 대청마루로 구성되었고, 특히 상류 주택에서는 사랑방 옆에 특별히 넓은 대청마루가 마련되어 주택의 대외적인 의식을 치르는 장소이다. (정약용의 『雅言覺非』에 따르면, 사랑채는 집 곁에 가로 지는 문간방을 의미한다. 樓亭은, 樓閣과 亭子를 함께 일컫는 명칭으로 '亭樓'라고도 하는데, 사방을 바라볼 수 있도록 마루바닥을 지면에서 한층 높게 지은 다락식의 집이다. 따라서 누정은 살림집과는 달리 자연을 배경으로 한 남성위주의 유람이나 휴식공간이다. 가옥 외에 특별히 지은 건물인 누정은 원래 방이 없고 마루만 있다. 한국정신문화연구원 편, 『민족문화대백과사전』 卷5(한국정신문화연구원, 1991), pp.907-917 참조.

<sup>26</sup> 室內雅會圖가 다작된 원인은 여러 각도에서 생각해 볼 수 있다. 우선 계획과의 연관성이다. 지나치게 더운 여름이나 추운 겨울에는 폭염과 혹한을 피하기 위하여 실내에서 아회를 가졌을 것이다.

<sup>27</sup> 윤진영, 「조선시대 계획도 연구」(한국정신문화연구원, 2004), p.167 참조.

도 1 姜世晃,  
 〈玄亭勝集圖〉,  
 1747년, 지본담채,  
 35×101.8cm,  
 개인소장



도 2 傳 沈廷靑, 〈樓上圍碁圖〉, 18세기, 건본수묵,  
 26.4×30.6cm, 국립중앙박물관



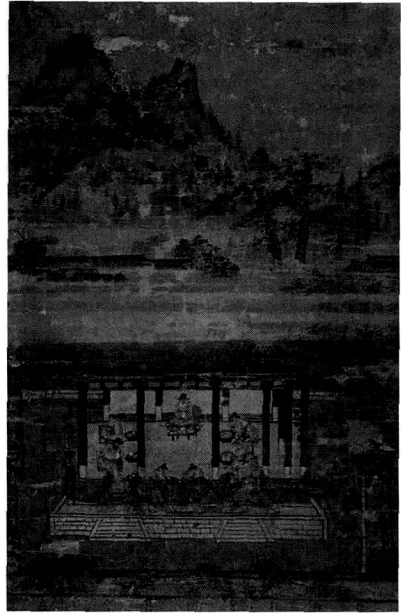
도 3 姜熙彦, 〈士人揮毫圖〉, 18세기,  
 『士人三景帖』, 지본담채, 26.1×21cm,  
 개인소장

작품에서는 실경산수 아래에 위치한 전각 내부에서 열린 모임이 연출되었다. 모임의 참석자는 사모를 쓰고 단령을 입었고, 인물상은 원형과 좌우대칭으로 배치되었으며, 실내 내부를 모두 포착하기 위하여 부감법이 사용되었다. 건물 내부의 인물들은 일정한 거리를 둔 채 떨어져 앉았고 인물의 시선은 대부분 중앙을 향하였다.

국립중앙박물관 소장 〈宣祖朝耆英會圖〉는 비단에 채색으로 화면을 이등분하여 하단에는 座目과 題詩가, 상단에는 건물내부의 耆英會 장면이 배치되었다. 이 작품에 표현된 耆英會는 악사와 무희가 별도로 준비되어, 주악과 가무를 즐기는 성대하고 화려한 모임이었다.

원형으로 둘러앉은 참석자는 흥배가 없는 담홍포와 사모를 갖추었고, 그 앞에는 주칠다과상이 놓였다. 이 작품의 작가는 의관에 비수와 태세가 일정한 세션을 구사하였고 얼굴은 간단한 선과 점으로 이목구비를 표현하여 고아한 노인의 품격을 나타내려 하였다. 이렇듯 18세기의 아회도가 조선 전반기 契會圖의 양식이나 형식과 확연한 차이를 보이는 것은 문인계층의 모임이 지닌 기능과 역할이 변화되었음을 의미한다. 자유로운 인물 풍속을 담은 실내 아회장면의 제작을 대부분 공적인 모임을 그린 조선 전반기 契會圖에서는 찾을 수 없는 현상이기 때문이다.

조선 후기의 대표적인 문인 사대부 화가인 姜世晷는 1744년부터 벼슬길에 오른 1774년까지 30년 동안 안산에서 생활하였다. 강세황은 안산에서 처가 식구들인 柳慶鍾(1714-1784), 柳慶容(?-1753) 등 진주 유씨 집안과, 星湖 李瀾(1681-1763)을 비롯한 李用休(1708-1782), 李孟休(1713-1751), 李家煥(1742-1801), 李森煥, 李景煥 등 여주 이씨 집안과 俞彦鎬, 朴道孟, 조중보 등과 교류하였다.<sup>28</sup> 姜世晷의 저서인 『豹菴遺稿』에는 〈丁卯六月 玄亭勝集〉이라는 시가 있어서, 玄亭勝集의 상황을 더욱 자세히 알 수 있다.<sup>29</sup> 淸聞堂에서는 詩會 모임이 자주 열렸고, 이를 〈淸聞堂聯句〉라는 작품에서 확인할 수 있다.<sup>30</sup> 문인들은 淸聞堂에 모여서 琴棋書畫를 즐기며 야인으로서의 생활을 누렸으나, 1753년 유경용이 죽은 후에는 淸聞堂 雅會는 더 이상 열리지 않았다.<sup>31</sup> 강세황은 문인과의 아회를 지속



도 4 작자미상, 〈戶曹郎官契會圖〉부분, 1550년, 건본채색, 93.5×58cm, 국립중앙박물관

<sup>28</sup> 정은진, 「강세황의 안산 생활과 문예 활동」, 『한국한문학연구』 25(한국한문학회, 2000), p.375 참조.

<sup>29</sup> 姜世晷, 『豹菴遺稿』 卷2, 「丁卯六月玄亭勝集」; 柳慶鍾, 「丁卯六月十二日 說家箴之會 會者凡十一人 宜山作篇 各爲作詩不敢以不文辭」; 정은진, 앞의 글, p.378 참조.

<sup>30</sup> 姜世晷, 『豹菴遺稿』 卷3, 「淸聞堂聯句」 “六人集一堂 偶至不待請 光之, 漳水新起病 德祖, 卜夜闢詩壘 禦寒行酒政 有受, 聯床清話 暈壁孤燈映 醉乎, 前潭透清澈 深室適溫清 仲, 時間成雅會 境僻愜幽性 債.” 정은진, 위의 글, pp.378-379 재인용.

하였지만 1760년대에는 직접 雅會圖를 그리지는 않았다. 따라서 1750년대의 안산아회를 마지막으로 10여 년 동안 그가 그린 雅會圖는 찾을 수 없었는데, 이는 그의 나이 51세 때 발생한 절필사건과 깊은 연관이 있다. 강세황의 화가로서의 명성을 얻려한 영조가 강세황에게 “인심이 좋지 않아서 친한 기술이라 업신여길 사람이 있을 터이니 다시는 그림을 잘 그린다 는 이야기는 하지 마라.”고 하였고, 이에 강세황은 감읍하여 사흘 밤낮을 울고 화필을 모두 태워버렸다는 것이다. 그리하여 영조의 생존기간에는 창작은 하지 않고 서화비평가로서 활동하였다.

이를 입증이라도 하듯 1766년 음력 10월 보름에 강세황은 柳最鎭(1791-1869)의 외조부인 傲軒白舍의 집에서 아회를 결성하였지만 아회 장면을 崔北(1712-1786)에게 그리게 하였다.<sup>32</sup> 강세황과 유취진의 기록에 따르면, 姜世晁, 傲軒白舍 등 다섯 노인이 바닷가에 위치한 傲軒白舍의 은거지에 모여 낙사의 놀이를 좇으려 하였다. 다섯 노인은 이전부터 자주 모이기를 희망하였으나 ‘시간을 놓쳐 모임을 결성하는 것을 기약하지 못했고, 차례로 술잔을 드는 것이 정해진 날에 있지 못했기 때문에’, 봄·여름·가을·겨울, 네 계절마다 한 번씩 모여 네 그릇의 밥을 제공하자고 약속하였다. 그리고 이를 기념하기 위하여 강세황이 시편을 쓰고 최북이 雅集圖를 그린 것이다.<sup>33</sup> 그 후 강세황은 1770년대 후반부터 다시 창작 활동을 시작하였고 아회 장면을 직접 그리기도 하였다. 1778년 음력 1월 28일에 ‘楓巖雅集’에 참석하여 雅會圖를 그렸다는 기록이 이를 뒷받침한다.

士大夫의 사랑방 풍경을 알 수 있는 작품이 姜世晁의 <玄亭勝集圖>이다. 1747년에 제작된 이 그림은 강세황을 비롯한 柳慶鍾, 柳慶容, 朴道孟, 朴聖望, 姜佑 등 문인사대부가 초복날 개고기 포식을 하고 느긋하게 청문당에서 휴식을 취하는 한 때를 포착한 것이다. 유경종이 강세황의 그림 옆에 쓴 記文에는 雅會人에 관한 정보가 기술되어 있다.

복날은 개를 잡아 여럿이 먹는 모임을 즐기는 것이 풍속이다. 정해년 6월 1일이 초복이었는데 이날 마침 일이 있어서 그 다음날 玄谷 淸聞堂에 모여 모임을 개최하였다. 주연이 무르익자 光之에

31 정은진, 앞의 글, p.381 참조: 邊英燮, 「姜世晁論」, 『美術史論壇』 創刊號(韓國美術研究所, 1995), p.237: 「朝鮮後期 畫論의 理解(1) - 豹菴 姜世晁을 중심으로」, 『韓國文化研究』 창간호(고려대학교 민족미술연구소, 2001), p.91 참조.

32 姜世晁, 『豹菴遺稿』 卷3, 「丙戌十月望月會干傲軒各賦」 참조.

33 柳最鎭, 『樵山雜著』, 「題社會帖」, 『李朝後期 閭巷文學叢書』 6, 임형택 편(여강출판사, 1986), pp.638-639 참조.

게 그림을 부탁해 훗날의 볼거리로 삼으려 한다. 모인 사람이 열한 명이었다. 방 중간에 앉은 사람이 德祖(유경종), 문 밖에 책을 들고 마주 앉은 사람이 有受(유경용), 가운데 앉은 사람이 光之(강세황), 옆에 앉아 부채를 흔드는 이가 公明(嚴慶膺), 마루 북쪽에서 바둑을 두는 사람이 醇乎(朴道孟), 머리를 드러내고 대국하는 이가 朴聖望, 그 옆에 앉은 사람이 姜佑 맨발로 있는 자가 仲叔(崔仁祐)이다. 동자가 둘이 있고 독서하는 이가 慶集, 부채를 부치는 이가 山岳(柳燿)이다. 마루 아래 대기하고 있는 자가 가동 貴南이다. 이에 장마 비가 처음으로 걷히고 새로 매미 소리가 흘러나오고 거문고 소리와 노랫소리가 번갈아 일어나는 가운데 술을 마시며 시를 읊어 피로를 잊었다. 그림을 그리고 나서 덕조는 시를 짓고 모든 사람은 각기 시를 지어 그 밑에 달았다.<sup>34</sup>

참석자인 강세황은 淸聞堂 내부의 아회 장면만을 강조하여 그렸다. 그리고 부감법을 사용하여 청문당 내부의 모습을 일목요연하게 조감하였다. <현정승집도>의 문인들은 바둑을 두고 거문고를 연주하며 시를 읊는 琴棋書畫의 흥겨운 놀이를 즐기고 있다. 화면의 인물들은 자유로이 흠어져 있고 그들의 시선이나 자세는 한 곳으로 쏠리지 않았다. 강세황은 인물 묘사에 있어서 채색을 전혀 사용하지 않았고, 기둥·처마·댓돌 밑의 정원에 부분적으로 담록과 연한 자색의 담채를 발랐다.

<현정승집도>가 사랑채의 아회장면이라면, 18세기 전반에 제작된 傳 沈廷胄의 <樓上圍碁圖>는 樓閣의 雅會 장면이다.<sup>35</sup> 이 작품에는 沈翼雲(1734-?)의 '西樓記'라는 긴 발문이 있다.

樓는 도성의 서쪽에 있으므로 西樓라고 하고, 또 집의 서쪽에 있으므로 西樓, 樓面의 서쪽에 있으므로 서루라 한다. 서쪽은 五行에 있어서는 金에 속하고, 人道에 있어서는 義에 속한다. 금은 강하고 사물을 제압하고, 의로운 사람은 결단력이 있어 취할 점이 있으므로 군자가 義를 취하는 것이다.

樓는 옛 날에는 한 칸이었다. 내가 때때로 객과 함께 올라갔는데, 허물어진 곳도 있었다. 그 북쪽에 또 한 칸을 지어서 거문고, 칼, 고동기, 오래된 술잔 등을 두었다. 그 남쪽을 뚫어서 창문을 만

<sup>34</sup> 邊英燮, 『豹菴 姜世晃 繪畫 研究』(一志社, 1988), p.57 재인용.

<sup>35</sup> 樓閣은 樓觀이라고도 하며 대개 높은 언덕이나 돌 혹은 흙으로 쌓아 올린 대 위에 세우기 때문에 대각 또는 누대라고도 한다. 후자는 樓나 臺보다는 구조가 간결하고 소박하며 규모가 작은데, 역시 벽이 없고 기둥과 지붕만으로 되어 있다. 장기인, 앞의 책, p.14.

들어 열고 닫게끔 하였다. 올라가서 서쪽을 바라보면 국사봉의 푸른 소나무가 아득한데 신령이 있는 듯 하고 남쪽을 바라보면 목덕산의 구름이 자욱이 일어나는데 무엇인가를 도와서 보호해 주는 것이 있는 듯하다. 위로 쳐다보면 궁궐이 있는데 넘실넘실 임금님을 사랑하는 마음이 일어난다. 아래로 내려다보면 큰 길이 있는데 백성들을 마음 아파하는 뜻이 생긴다. 樓 아래에는 넓은 정원이 있고 정원 북쪽에는 작은 연못, 정원 앞에는 한 그루 배나무, 연못 가운데에는 수많은 연꽃이 있다. 이런 정도가 되니 樓의 모습이 구비되었다.<sup>36</sup>

沈翼雲의 발문에서는 西樓의 위치와 주위경관이 묘사되었다. 그러나 심정주는 서루의 주위 경관과 정원의 표현은 생략하였고, 누각 위의 모습만을 부각하여 화폭에 담았다. 화면에서 인물을 보면, 관모를 쓴 세 명은 虎足盤 위에 버루를 놓고 먹을 갈거나 부채를 든 채 담소를 나누며, 망건을 쓴 인물은 종이에 무언가를 쓰고 있다. 중앙에는 각각 관모와 망건을 쓴 두 명의 노인이 화형 탁자 위에 바둑판을 얹은 채 바둑을 두고 있다. 圍碁, 詩畫作의 내용은 姜世晁의 〈玄亭勝集圖〉와 유사하다. 누각 모서리와 난간에는 갓과 직령포 차림의 문인이 벽이나 난간에 기대어 앉아 책을 보거나 바둑 두는 것을 구경한다. 심정주는 이 작품에 채색을 전혀 사용하지 않았고, 모든 사물을 백묘법으로 처리하였는데 이는 姜世晁이 〈玄亭勝集圖〉를 그린 방식과 매우 유사하다.

아회는 문인사대부, 중인을 비롯한 비양반층이 탈속심미적, 유예적 문사취향인 시서화작, 탄금, 음주, 서화고동 감상 등을 즐기기 위하여 결성한 모임이다. 따라서 雅會는 넓은 의미의 풍속 범주에 속하지만, 기방문화, 투기류의 놀이와는 구분되는 사인풍속의 한 예이며, 이는 강희언의 『사인삼경첩』에서 목격된다.<sup>37</sup> 姜熙彦의 『士人三景帖』은 참석자가 직접 모임 장면을 그린 雅會圖이다. 강희언은 『사인삼경첩』에서 문무예를 겨루는 문인의 실재생활상과 생생한 풍속을 〈士人揮毫圖〉·〈士人詩吟圖〉·〈士人射藝圖〉로 나누어 각각의 葉에 그렸다.

〈士人揮毫圖〉의 화면 상단에는 “이들 가운데 누가 이 그림을 그렸는고(就中誰是作此幅者)”라고 적힌 강세황의 글귀가 있다.<sup>38</sup> 그리고 이 작품에서는 대청마루에서 다섯 명의 인물

<sup>36</sup> 國立中央博物館 편, 『朝鮮時代 風俗畫』(國立中央博物館, 2002), p.288, 도판 32, 전 沈廷胄 〈누상위기도〉 발문 해석, 재인용.

<sup>37</sup> 이 작품의 편년을 18세기 후반으로 보는 견해가 제시되었으나, 본고에서는 양식의 연계상 18세기 전반기에서 언급하였다. 姜熙彦의 『士人三景帖』에 관한 편년은 李順末, 「澹拙 姜熙彦의 繪畫 研究」(홍익대학교 석사학위논문, 1995) 참조.

이 그림과 글씨를 쓰며 거루는 모습을 볼 수 있다. 강희언은 〈현정승집도〉, 〈누상위기도〉의 작가들과 마찬가지로 위에서 내려다 본 부감법을 사용하여 대청마루를 조감하였다. 그림에서는 휘호가 열린 때가 무더운 여름인 듯, 망건을 쓰고 상의를 벗어젖힌 사람과, 반팔차림으로 머리까지 끈으로 동여맨 인물을 볼 수 있다. 참석자의 복장으로 미루어 갓을 쓴 인물만 사대부이며, 나머지는 중인계층으로 추정된다.

姜熙彦은 대청마루를 클로즈업하여 화중 인물의 인상과 구체적인 행위를 꼼꼼하게 처리하였다. 인체에 담필의 곡선을 부드럽게 구사하였고, 의습은 비수·태세·농담이 일정한 탄력 있는 線描를 사용하였다. 직령포의 의습을 제외하고 나머지 부분은 전부 담채와 음영 처리를 하였다. 얼굴에도 이목구비의 묘사가 정확하여 인물의 개성까지 드러냈고 구릿빛 피부·갓·상투에도 음영을 넣었다.

18세기 전반의 室內雅會圖에서는 비수·태세·속도가 일정한 선묘와 온화한 분위기의 담묵·담채가 사용되었다. 작가들은 부감법을 사용하여 실내 내부만을 강조하였고, 건물 주위의 경관은 모두 생략하였으며, 인물 내부에도 지필묵·소반 등 간단한 소품만 배치하였다. 그리고 실내에서 雅會人이 행한 유희는 대부분 琴棋書畫였다.

## 2. 18世紀 후반 室內雅會圖

18세기 후반의 雅會는 사대부뿐만 아니라 여향문인에 의하여 많이 개최되었다. 사대부의 생활 습속이었던 아회문화가 여향인에게까지 전파된 것이다. 여향인은 경제적·문화적으로 성장하면서 사대부의 문화를 본받아 이를 모방하려 노력하는 한편, 중인계층의 동질적 유대감을 형성하기 위하여 아회를 많이 개최하였다. 그들이 아회를 개최한 목적도 초청, 방문이나 특정일을 기념하기 위함이 많았다.

한편 18세기 전반의 즉흥적인 아회 장면에서 많이 사용되었던 간일하고 속도감있는 필묵법은 18세기 후반 작품에서는 거의 구사되지 않았다. 오히려 꼼꼼하고 세밀한 필·묵·채색이 사용되어 모임 목적에 따른 양식적인 차이를 엿볼 수 있다. 이를 증명이라도 하듯 즉흥적으로 개최된 아회장면보다는 전별·생일을 기념하거나 상사일·단오·유두를 기억하기 위한 아회장면이 증가하였다.

<sup>38</sup> 鄭炳模, 『韓國의 風俗畫』(한길아트, 2000), p.275 참조.

이러한 현상은 18세기 후반의 雅會圖가 대부분 화원화가에 의하여 제작된 사실과 깊은 연관성이 있다. 雅會圖를 그린 전문화사들은 18세기 전반부터 지속된 雅會의 전통을 계승하면서 모임의 구성인과 더불어 사물이나 경관의 묘사에 치중하는 작업태도를 펼쳐나갔다. 즉 인물상과 인물상을 둘러싼 주위 경관을 동일한 비중으로 처리한 것이다.

### 1) 金弘道の 〈檀園圖〉

조선 후기에 다양한 장르의 작품을 제작한 金弘道(1745-1815년 이후)는 雅會圖 또한 적지 않게 남겼다. 金弘道는 사대부와 여학인의 아회에 참석하여 아회인과 풍류를 즐겼고 또한 雅會圖를 제작하기도 하였다.

金弘道の 〈檀園圖〉도5는 1781년 滄海翁 鄭瀾과 姜熙彥, 金弘道, 세 인물이 眞率會를 모방하여 모임을 개최한 것을 기념하기 위하여 4년 뒤인 1785년에 제작한 것이다. 김홍도의 작품 중 최초로 '檀園'이란 관서가 사용된 〈단원도〉에서는 김홍도가 스스로 지은 발문이 적혀 있다.

김홍도는 〈단원도〉에서는 금을 타는 40세의 김홍도, 부채를 들고 있는 47세의 姜熙彥, 시를 읊조리는 60세의 鄭瀾(1725-?)을 적절하게 표현하였다. 그리고 집의 내부를 조감하여 정원의 풍경을 화폭에 모두 담았고 실경산수와 정형산수를 혼합하여 주위 자연경관을 표현하였다. 사랑채 옆 마당에는 방형연지에 연꽃이 만발하였고 그 옆에는 구멍 뚫린 태호석과 파초를 비롯한 여러 종류의 나무가 있다. 마당 한가운데에는 학이 있다. 김홍도가 아회도에 사용한 정원풍광은 중국 북송대의 화가인 이공린의 〈西園雅集圖〉에서 적지 않게 차용된 소재이며, 김홍도 자신이 〈西園雅集圖〉도6를 비롯한 고사인물화에서 자주 표현한 도상이다.<sup>39</sup>

김홍도는 1778년에 병풍과 선면의 〈서원아집도〉를 제작하였다. 강세황의 제발이 있는 〈서원아집도 6곡 병풍〉은 王晉卿(1048-1104)이 쓴 〈이공린 서원아집도기〉가 그대로 도해된 듯 사물의 표현이 구체적이고 정확한 작품이다. 서원아집의 인물들은 모임에서 대부분 서화

<sup>39</sup> '故事人物畫'란 인물화의 한 형식으로서 故事, 즉 여러 이야기를 소재로 하여 인간의 감정, 사상, 사건의 서술적인 장면을 표현한 그림이다. 고사인물화의 범위를 살펴보면 첫째, 역사적인 사실에 근거한 인물의 행적을 들 수 있다. 이 범주에는 후대에 존경받을 만한 인물과 높은 덕을 쌓았거나 당대에 여러 방면에서 공헌을 한 명사의 모습, 생활상이 포함된다. 故事人物畫에서 중요한 소재인 高士는 역사적인 인물이 시대가 흐름에 따라 하나의 전설이나 신화의 주인공으로 전이되어 전형화된 것이다. 둘째, 주로 문학작품이나 고전경서에 등장하는 주인공으로 그의 행동이 하나의 이야기로 구전되거나 유형화되어서 회화의 소재로 빈번하게 사용되는 비역사적 인물이 그 대상이다. 박은화, 「宋代故事人物畫之研究」(國立臺灣大學歷史研究所 碩士論文, 1984), pp.101-102 참조.



도 5 金弘道, <檀園圖>, 1785년, 지본담채, 135×78.5cm, 개인소장



도 6 金弘道, <西園雅集圖> 부분 병풍, 1778년, 견본채색, 122.7×47.9cm, 국립중앙박물관

고동을 감상하거나 이를 직접 제작, 품평하는 문인상들이다. 따라서 화면 속의 인물 주변에는 서안을 비롯한 지필묵, 골동품이 있다. 그리고 정원 곳곳에 기암절벽, 수석, 분재, 소나무, 파초, 버드나무, 대나무, 학, 사슴 등 불로와 장생을 상징하는 소품이 배치되었다.

김홍도는 서원아집도의 도상들을 <단원도>에 그대로 수용하여, 인공적인 정원의 모습을 간결한 선묘로 꼼꼼하게 처리하였다. 중국 고사인물화에 묘사된 여러 소도구를 빌어 조선풍으로 변안함으로써 아회가 열리는 아름다운 정원을 연출한 것이다. 그는 옛 모임의 회상과 시각화를 위하여 故事人物畫의 형식·도상·양식을 차용하였고, 과거의 사건과 인물을 현재 상황과 실존인으로 표현하였다. 이는 중국의 특정한 역사적 사건을 토대로 이를 현재의 아회로 시각화한 작가의 독특한 해석으로 볼 수 있다.<sup>40</sup>

<sup>40</sup> 권영필, 「화원의 미학-중인층의 사회적 소외를 중심으로」, 『미적상상력과미술사학』(문예출판사, 2000), p.408 참조.



도 7 李維新, 〈橋軒納涼圖〉, 18세기 후반-19세기 초반, 지본담채, 35.5×30cm, 개인소장



도 8 李維新, 〈杏亭秋賞圖〉, 上同



도 9 李維新, 〈可軒觀梅圖〉 부분, 上同

## 2) 李維新(18세기 말-19세기 초 활동)의 雅會圖

18세기 말에서 19세기 초에 활동한 것으로 추정되는 李維新은 〈浦洞春池圖〉·〈橋軒納涼圖〉도7·〈杏亭秋賞圖〉도8·〈可軒觀梅圖〉도9의 雅會圖를 남겼다.<sup>41</sup> 네 작품 모두 화면 중앙에 접힌 자국이 있어 이 작품군이 원래 첩으로 제작되었을 가능성을 시사한다. 화면 상단에는 '泉源'이라는 사람의 제시가 각각 적혀 있다.

〈浦洞春池〉

갯벌의 물은 푸르고

<sup>41</sup> 이유신의 일생과 작품세계는 황정연, 「여항화가 석당 이유신에 대하여」, 『문헌과 해석』 24(문헌과 해석사, 2003. 가을)에 소개되어 있다.

꽃향기가 연기와 노을을 감싸고 있네.  
시와 술잔이 풀 위에 향기롭고  
물을 보며 또 꽃을 보고 있네.<sup>42</sup>

〈橘軒納涼〉

동쪽 창 아래에서 바둑을 두고  
석류꽃은 5월의 서늘함을 더하네.  
거문고를 연주하려하나 아직 손님은 오질 않고  
우아한 곡조는 시문과 어울리는구나.<sup>43</sup>

〈杏亭秋賞〉

한 줄로 향한 성 밑 집에는  
추운 서리를 맞은 국화가 가을바람을 견디고 있다.  
빛나는 서리 맞은 단풍잎이  
두 볼을 물들여 발갱게 되었다.<sup>44</sup>

〈可軒觀梅〉

고독한 등잔 아래 모여 앉았고  
매화는 눈 속에 피어 있다.  
나의 마음을 깨끗하게 하는 것이 나의 본성이니  
바짝 마른 대나무와 더불어 이웃을 하였다.<sup>45</sup>

이유신은 사랑채, 모정, 연지의 아회를 춘하추동의 계절별로 나누어 표현하였다. 네 작품 모두 한 사람의 저택을 배경으로 장소만 달리하여 그림을 완성한 듯하다. 봄의 장면인 〈포동춘지도〉에서는 방형연지가 있는 정원이, 가을 장면인 〈행정추상도〉에서는 모정이, 여

42 水清浦洞澈 花香浦烟霞 詩樽芳艸上 看水又看花

43 棋局東窓下 榴花五月涼 調琴未至客 雅操蘇詩章

44 一間城下屋 寒菊耐秋風 采采霜楓葉 染來兩頰紅

45 會坐孤燈下 梅花雪裡眞 吾儕清是性 瘦竹與比隣

름과 겨울장면인 <굴헌납량도>와 <가헌관매도>에서는 사랑채가 아회의 장소이다.

그림의 인물상들은 머리를 위로 틀어 올리고 심의형 袍를 입은 전형적인 고전상이다. 간단한 필과 묵으로 구사된 인물상은 모두 비슷하며 자유로운 모습이다. 이유신은 정원에 갖가지 소품을 배치하고 이를 화사하게 채색하여 화면에 계절감을 이입하였다. <橋軒納涼圖>의 사랑채 내부에서는 금기서화를 즐기는 인물상과 바둑판, 지필묵, 거문고, 서가 등의 소도구들을 볼 수 있다.<sup>46</sup> <杏亭秋賞圖>에서는 화면 중앙의 모정과 그 주위에 심겨진 단풍나무와 국화꽃이 표현되었다. <可軒觀梅圖>의 사랑채에서는 밤을 암시하는 촛불과 매화 화분, 주안상과 서가를 볼 수 있다. 사랑채 주위에서는 매화 화분과 눈 덮인 주위경관을 볼 수 있다.

이렇듯 이유신은 <굴헌납량도>와 <가헌관매도>에서는 사랑채 아회를, <행정추상도>에서는 모정아회를 연출하였다. 그리고 능수능란한 윤필로 사물의 외곽을 구획한 뒤 연한 담채를 화면에 넓게 선염하였고, 그것이 마르기 전에 원색 물감을 붓끝에 발라서 그대로 화면에 찍어 번지기 효과를 내기도 하였다.

### 3. 19世紀 室內雅會圖

19세기에는 18세기의 작품과는 달리 건물 내부의 인물이 점경으로 표현되었다. 즉 실내에 고전인물상이 배치되었고 건물 주위에는 남종화법으로 구사된 실경산수가 등장하는 유형이 많이 제작되었다. 이로써 18세기 전반에 실재참석자의 모습을 담았던 실내아회도가 19세기에 들어서면서 형식화, 도식화되는 현상을 목격할 수 있다.

李寅文(1745-1821)이 1820년에 완성한 <樓閣雅集圖>도<sup>10</sup>는 李寅文, 林熙之(1765-?), 金永冕(18세기 말-19세기 초), 徐穎叟(18세기 말-19세기 초) 등 네 명의 아회 장면이다.

이인문, 김영면, 임희지는 중인 화가였고, 서영수는 규장각에서 근무하는 관리였는데, 이들은 자주 모여 시회를 즐기는 대표적인 여향문인들이었다. 따라서 <누각아집도>는 한양 근교를 배경으로 제작된 여향인들의 대표적인 아회도이다. 이들의 아회 장면을 보면, 주위 경관은 실경에 가까운 산수자연인데, 인물상은 심의형 袍와 복두차림의 고전상이다. 그리고 누각 바로 뒤에만 대나무가 있을 뿐 그 사이에는 울창한 소나무 군이 준비하다. 18-19세기 아회도 중에서 松林을 아회의 배경으로 삼은 작품들이 적지 않은데, 이럴 경우 아회장소가

<sup>46</sup> 금기서화를 동시에 즐기는 아회장면은 앞서 언급한 劉松年의 <唐十八學士圖>에서 목격할 수 있었다.



도 10 李寅文, 〈樓閣雅集圖〉, 1820년, 지본담채, 86.5×57.8cm, 국립중앙박물관

인왕산 기슭인 예가 많았다.<sup>47</sup> 〈누각아집도〉에서도 울창한 송림의 모습이 있으므로 네 명의 아희가 한창인 누각이 인왕산 기슭에 위치한 건물일 가능성이 있다.

이인문이 표현한 자연경관은 실경에 가깝지만 나무, 바위, 계곡 물 하나하나의 구성요소는 『芥子園畫傳』을 비롯한 여러 화보의 영향이다.<sup>48</sup> 그는 실제의 배경을 스케치하되 화보에서 습득한 남종화법을 가미하여 실경산수와 정형산수를 혼합하였다.<sup>49</sup>

이 작품에서 주목할 점은 煎茶象의 등장이다. 18세기의 전다상은 땀기머리를 땀은 실물상인 반면, 19세기의 전다상은 고사 인물화에서 볼 수 있는 더벅머리나 쌍계머리를 한 고전상이다. 그리고 이는 여향인의 아희도에서 더욱 두드러지는 현상이다.

조선시대에는 전 시기에 걸쳐 차문화가 발전하였다. 특히 조선 후기에는 명말의

문인문화가 유입되면서 煎茶 습관이 시은생활의 필수 항목이 되었다. 19세기에는 丁若鏞(1762-1836)의 『茶信契節目』·『榷茶考』, 艸衣禪師(1786-1866)의 『東茶頌』·『茶神傳』 등 차에 관한 저서가 다수 발행되어 煎茶, 喫茶의 유행을 알 수 있다.

煎茶像은 琴棋書畫像과 함께 계획도, 요계도와 같은 관료들의 모임 그림에서는 찾을 수 없으며 오히려 故事人物畫에 주로 나타나는 도상이다. 예를 들어 傳 李慶胤(1545-1611)의

<sup>47</sup> 인왕산 부근의 실경에 송림이 도입된 대표적인 작품에는 鄭敎(1676-1759)의 〈登高賞華圖〉, 李寅文의 〈松石園詩會圖〉, 金弘道의 〈松石園詩社夜宴圖〉, 劉淑(1827-1873)의 〈洗劍亭圖〉가 있다.

<sup>48</sup> 『개자원화전』에 관한 내용은 고바야시 히로마쓰, 『중국의 전통판화』, 김명선 역(시공사, 2002), pp.131-136; 金明仙, 『『芥子園畫傳』 初集과 조선 후기의 남종산수화』, 『美術史學研究』 210(韓國美術史學會, 1996. 6) 참조.

<sup>49</sup> 남종화법에 관한 논문은 安輝濬, 「韓國 南宗山水畫의 변천」, 『韓國繪畫의 傳統』(문예출판사, 1988), pp.250-309; 姜寬植, 「朝鮮後期 南宗畫의 흐름」, 『潤松文華』 39(韓國民族美術研究所, 1990); 金起弘, 「18세기 朝鮮文人畫의 新傾向」, 『潤松文華』 43(韓國民族美術研究所, 1992) 참조.

『故事人物畫帖』 중 〈觀月圖〉와 尹貞立(1571-1627)의 〈관폭도〉에서 전다상이 목격된다. 따라서 전다상은 18-19세기의 문인들 사이에서 활성화된 차문화의 표현이기도 하지만, 아회도가 고사인물화와 밀접한 연관성이 있음을 설명해 주는 증거이기도 하다.

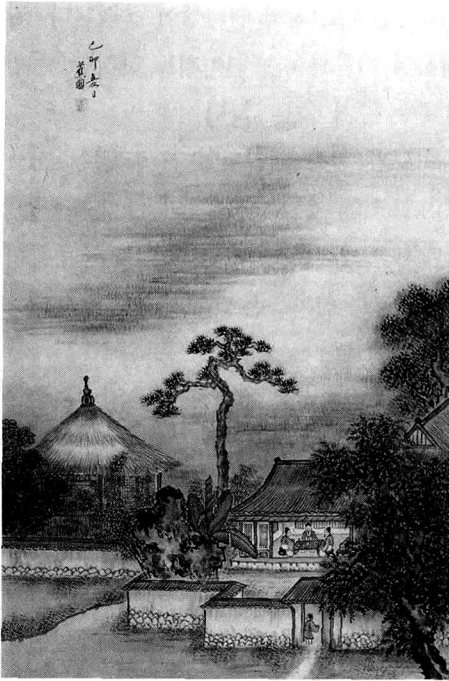
한편 19세기 중반에는 일관된 형식의 실내아회도가 반복 제작되었다. 李壽民(1783-1839)의 〈下日酒宴圖〉도<sup>11</sup>, 申命準(1808-?)의 〈山房餞別圖〉도<sup>12</sup>, 金準英의 〈九老高會圖〉도<sup>13</sup>, 1869년작 李用霖(1839-?)의 〈聽雪聯吟圖〉도<sup>14</sup>가 그것이다. 그리고 이 작품은 주학년(1760-1834)의 〈추사전별연도〉도<sup>15</sup>와 유사하며, 이 작품의 작가들은 대부분 金正喜(1786-1856)와 연관된 인물들이다.

1810년 작품인 朱鶴年의 〈秋史餞別宴圖〉는 연경에서 김정희와 친교를 나누었던 석학들이 김정희와의 이별을 아쉬워하여 모인 자리를 그린 그림이다.<sup>50</sup> 김정희의 전별 모임에는 阮元(1764-1849), 朱鶴年, 李林松, 洪占銓, 李鼎元, 翁樹崑, 柳華東이 참석하였다. 이 자리에서 김정희는 주학년에게 화첩을 주며 전별을 기념하는 그림을 부탁하였고 주학년은 이에 〈추사전별연도〉를 제작하였다. 그리고 작품 상단에 “嘉慶 庚午 二月에 김추사선생이 돌아가려고 소책을 내놓고 그림을 요구하여 바빠서 많이 그릴 수 없기에 즉경을 그려 좋은 모임을 그린다.”라고 모임 동기를 밝혔다.

〈추사전별연도〉에서는 담장으로 구획된 가옥이 화면 오른쪽에 치우쳤고, 집안에 태호석과 소나무, 버드나무, 대나무 등이 늘어섰으며, 가옥 내부에는 다섯 명의 문인이 있다. 문인 중에서 정면관을 한 선비는 다른 참석자와는 달리 갓과 직령포 차림인데, 이는 김정희를 표현한 듯하다. 주학년은 이 모임이 김정희의 전별 자리임을 감안하여 그를 중앙에 정면상으로 배치하였다. 그리고 물기를 다소 머금은 짧은 속필로 사물을 경쾌하게 구사하였고, 열은 채색을 칠하여 그림을 완성하였다.

19세기 중반 여러 화가들이 제작한 〈秋史餞別宴圖〉 형식의 아회도에서는 정형화된 남종화법의 산수배경과 도식화된 인물상들을 볼 수 있다. 李壽民의 〈夏日酒宴圖〉에서는 화면 하단에 배치된 가옥과 건물 내부에 있는 인물상이 등장한다. 그림을 보면, 담장이 지그재그

<sup>50</sup> 주학년은 김정희가 연경에서 교유한 인물로서 특히 김정희와 회화교류를 활발하게 하였다. 翁方綱의 문인인 그는 산수·인물·화훼 등 모든 화목에 능하여 옹방강 주변의 회화는 거의 모두 담당하였다. 주학년은 전별의 의미를 담아 〈추경산수도〉, 〈동파상〉을 그려서 김정희에게 선물하였다. 김정희와 주학년의 교유관계는 崔耕苑, 「朝鮮後期 對淸회화교류와 淸 회화양식의 수용」(홍익대학교 석사학위논문, 1996), pp.50-54 참조; 崔完秀, 「秋史墨緣記」, 『潤松文華』 48(韓國民族美術研究所, 1995), pp.68-70 참조.



도 11 李壽民, 〈下日酒宴圖〉, 1819년, 지본담채, 54×40.5cm, 개인소장



도 12 申命準, 〈山房餞別圖〉, 19세기, 지본담채, 22×26.5cm, 개인소장



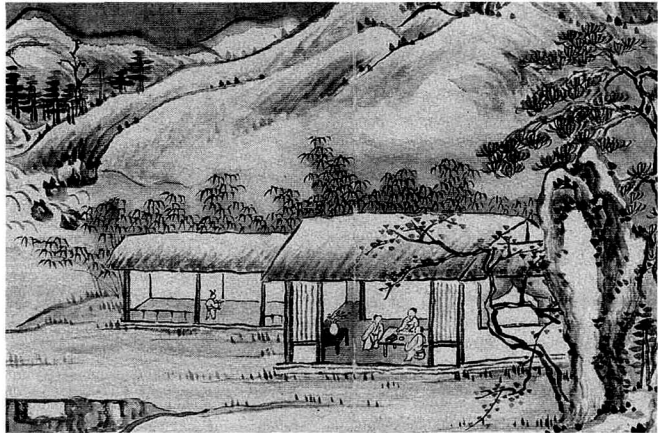
도 13 金準榮, 〈九老高會圖〉, 19세기, 지본담채, 23.5×28.5cm, 개인소장

로 화면을 수평으로 가로질렀고 담장 안에는 괴석, 파초, 대나무, 草亭, 기와집이 있다.<sup>51</sup>

申命準의 〈山房餞別圖〉는 산세 아래 別墅에서 친구들을 보내는 장면을 그린 그림이다.<sup>52</sup>

<sup>51</sup> 최경원은 「조선 후기 대청 회화교류와 청 회화양식의 수용」에서 신위가 1812년 연경으로 가는 도중에 이수민에게 〈載石圖〉를 그리게 했다는 기록으로, 李壽民이 1812년 연행에 참가한 사실이 있다고 밝혔다. 그리고 〈夏日酒宴圖〉는 이수민이 연행에서 중국 문인과 교류하는 가운데 창작된 그림이라고 설명하였다. 최경원, 앞의 글, p.54 참조.

도 14 李用霖, <聽雪聯金圖>, 『聽雪聯金帖』, 1869년, 지본담채, 28.3×42.5cm, 개인소장



도 15 朱鶴年, <秋史餞別宴圖>, 1810년, 지본담채, 26×30.3cm, 개인소장



신명준은 목죽화로 유명한 紫霞 申緯(1769-1845)의 큰 아들이다. 신명준은 <산방전별도> 하단에 ‘蘇齋墨緣’이라는 주문방인을 찍었는데, 이 도장은 아버지 신위가 청대의 학자 翁方綱(1733-1818)과 교류 이후 즐겨 사용하였던 것이다.<sup>53</sup> 신위는 중국 여행을 통하여 청대의

<sup>52</sup> 別墅는 저택에서 멀리 떨어진 곳, 즉 산수가 빼어난 장소에 짓는 별업을 의미하는 것으로 사학기관의 일종인 書院과 精舍도 이에 포함된다. 別墅 공간의 건물도 樓와 亭으로 구성되어 있고 건물 내부에 방이 있는 경우와 없는 경우가 있으나 대부분 담장과 문이 없어 사방의 주위 경관을 조망할 수 있게 개방하였는데, 이는 자연의 산수경이나 인공적으로 꾸민 정원을 감상하기 위함이다. 민경현, 『한국정원문화-시원과 변천론』(예경산업사, 1991), p.282 참조.

문사들과 두루 사귀었고, 그의 아들인 신명준도 신위의 영향을 받아 청조의 유입 문물을 많이 접하였다. <산방전별도>의 가옥 내부에는 백묘법의 인물들이 서안에 둘러 앉아 있다. 담장과 대문 멀리에는 산등성이 보이고, 담장 안에는 산방이 있다.

金準英의 <九老高會圖>를 보면 가옥 바로 앞에는 老人會圖에 반드시 등장하는 아름드리 소나무가 하늘로 뻗어 있다. 가옥 내부에는 아홉 명의 노인이 네 명과 다섯 명으로 나누어 서안을 중심으로 의자에 앉았다. 모든 고전인물상 백묘법으로 표현되었고 소나무, 괴석은 외곽을 진한 파필로 구획한 뒤, 입체감을 살려 윤염처리 되었다.

1869년 작품인 李用霖(1839-?)의 <聽雪聯吟圖>는 研農 崔性學의 위촉을 받아 己巳年 늦가을에 그린 것으로, 崔性學의 『聽雪聯吟帖』에 들어 있는 작품이다. 이용림은 역관으로 이름이 난 李尙迪(1804-1865)의 아들인데, 이상적이 최성학과 함께 <수계도권>의 제작에 동참하였다는 점이 주목된다. 이렇듯 19세기의 <秋史餞別宴圖>형식의 작품은 대부분 김정희와 연관된 인물에 의하여 제작되었다. <산방전별도>, <구로고회도>, <청설연금도> 등의 작품을 통하여 조선학자와 청대 문인의 교류상이 19세기 중반의 문인아회에 있어서 새로운 전범으로 자리매김하였음이 확인된다.

19세기 아회도는 18세기의 작품과 마찬가지로 실물상과 고전상이 결합된 또 다른 시각물로 이해할 수 있다. 심의형의 인물상이나 쌍계머리의 전다상은 고사인물화에서 목격할 수 있는 고전상의 유형이다. 그러나 실경을 암시하는 산등성·계곡의 배치와, 윤필 위주의 발목·윤염법의 사용은 조선 19세기 雅會圖에서 볼 수 있는 실물상의 특징인 것이다.

#### IV. 맺음말

본 논문에서는 雅會圖라는 회화장르를 정의하고, 18세기부터 19세기까지 그려진 室內雅會圖의 형식적·양식적 흐름을 분석하여 조선 후기 雅會圖가 지니는 회화사적인 의의를 규명하고자 하였다. 지금까지의 논의를 정리하면 다음과 같다.

본 논문에서 정의한 雅會圖는 일반 사대부를 포함한 넓은 의미의 문인들이 私적으로, 혹은 즉흥적으로 모여 행한 풍류 행위의 그림이었다. 문인들은 고상하고 우아한 군자의 삶

53 유흥준·이태호 편, 『만남과 헤어짐의 미학』(학고재, 2000), p.153 참조.

을 지향하였기 때문에 모임에서 풍류를 통하여 '雅'를 실현하려 하였고, 평소 존경하였던 과거의 은일 고사들의 행위를 모방하였다. 이에 대표적인 행위가 琴棋書畫였는데, 이는 조선 시대의 공적인 모임 그림에서는 琴棋書畫像을 찾을 수 없으므로, 雅會圖의 범위를 규정하는 표상이 될 수 있었다. 이렇듯 조선 후기 문인들은 故事會의 참석자를 중국 사람이 아닌 '聖賢'이나 '高士'로 인식하여 이들을 '師古人'하고 '師造化'하였다.<sup>54</sup>

문인 관리의 관료적인 모임장면은 17세기를 거치면서 일부가 동호인의 모임장면으로 변화되었다. 그리고 雅會활동은 '참된 벗 사귀는 도리'를 즉 '友道'를 중요시 하는 문인에 의하여 더욱 신분 계급의 차별없이 확산되었다. 18세기 전반에는 실재 모임 현장만이 표현되었지만 후반부터는 그림에서 정원배경과 사물의 묘사가 강조되었다. 그리고 19세기에는 인물상과 배경이 다소 형식화된 아회이미지가 형성되었다. 따라서 18세기 전반 작품에서는 실물상이 부각된 士人風俗의 雅會를, 후반 작품에서는 故事性和 日常性이 결합된 市隱의 아회를, 19세기 작품에서는 고전상과 실경배경이 형식화된 관념의 아회를 볼 수 있었다.

雅會는 기본적으로 문인들이 주도하여 형성된 문화 현상이었다. 따라서 문인의 성격, 예술적 취향, 여가 활용의 방법에 따라 아회의 현장도 달랐다. 그러나 문인들이 아회도에서 공통적으로 추구하였던 인간상은 차분하고 인품이 높으며 평담의 미학과 풍류의 멋을 함께 누릴 줄 아는 지적인 군자상이었다. 고결함과 순수함을 추구하였던 문인들은 인간의 교류에서 바르고 도덕적이며 조화로운 관계가 형성되기를 원했다. 그리고 이러한 인간관계는 '裕'되지 않은 '우아'한 여러 예술 행위와 유희에 의하여 비로소 완성되었다. 따라서 雅會圖는 이상적인 군자들의 도덕성과 탈속적인 市隱者의 풍류성을 모임에서 실현하고자 하였던 문인들의 시각창작물이었다.

\* 주제어(key words) \_\_ 朝鮮 後期(Late Joseon, 1700-1850), 雅會(Ahoe or Elegant assembly), 室內雅會圖(Silnae Ahoedo or Elegant assembly painting in the the scholar's studio), 文人文化(Literati Culture), 琴棋書畫(Musical performance, game of 'baduk', painting, and calligraphy)

▣ 투고일 2005년 7월 1일 | 심사일 2005년 7월 15일 | 심사완료일 2005년 8월 1일 ▣

<sup>54</sup> 홍선표, 「한국회화사 재구축의 과제: 근대적 학문의 틀을 넘어서」, 『한국미술사 연구, 어떻게 할 것인가』, 제1회 한국미술사 국제학술대회 발표요지(한국미술사학회, 2003), p.137 참조.

## 국문초록

雅會圖란 일반 사대부를 포함한 넓은 의미의 문인들이 私的으로, 혹은 즉흥적으로 모여 행한 풍류 행위의 그림이다. 이에 '雅'는 간결·절제·바르고 아담함·우아하고 고상함을 뜻하는 개념이었다. 문인들은 모임에서 풍류를 통하여 '雅'를 실현하려 하였고, 이에 그들이 선택한 유희는 '琴棋書畫'였다. 고상하고 우아한 군자의 삶을 지향한 문인들은 동료와 품위있고 운치있는 모임을 즐기기 위하여 평소 존경하였던 과거의 은일 고사들의 행위를 모방하였고, 그것을 친목도모를 위한 풍류에 응용하기 위하여 琴棋書畫의 행위를 실천한 것이다. 조선시대의 공적인 모임 그림에서는 琴棋書畫像을 찾을 수 없으므로, 아회장면에 등장하는 琴棋書畫의 도상은 雅會圖의 범위를 규정하는 표상이 될 수 있었다.

아회가 조선 후기에 확산된 원인은 명대 문인문화의 유입과 관련이 깊다. 명대 문인들은 산에 숨어서 세속과 인연을 끊었던 과거의 은일이 아닌, 저택이나 도시 근교에 서재와 정원을 마련하고 취미를 즐기는 市隱생활을 구가하였다. 시은생활은 아회도의 좋은 소재로 선택되었고 이를 증명하듯 실내아회도의 공간은 살림집의 사랑채이거나 누정, 별서인 경우가 많다.

실내아회도의 전반적인 흐름을 살펴보면, 18세기 전반의 작품에서는 대부분 실내 내부의 모습만이 부각되었고, 18세기 후반의 작품에서는 정원과 건물내부의 아회장면이 동시에 표현되었다. 그리고 19세기의 작품에서는 실내의 아회장면이 점경의 고전상으로 표시되어 실내아회도의 형식화된 면모를 엿볼 수 있었다. 조선시대 전반기의 실내 계획 장면과 관련하여 볼 때, 이는 특정계급 관리의 전문화된 모임이 17세기를 거치면서 사적 생활을 공유하는 일상화된 모임 형태로 변화되었음을 알려준다.

문인은 아회도에서 인품이 높으며 평담의 미학과 풍류의 멋을 함께 누릴 줄 아는 지적인 군자상으로 표현되기 원했다. 따라서 雅會圖는 이상적인 군자의 도덕성과 탈속적인 市隱者의 풍류성을 모임에서 실현하고자 하였던 문인의 시각창작물이었다.

## ABSTRACT

# *Aboedo* or Paintings of the Elegant assemblies of the Late Joseon Period: Focusing on the Indoor Type

**Song Heegyeong**

During the Joseon period (1392–1910), scholars and officials held a variety of gatherings and recorded the events in painting. From the late 17th century, a number of such paintings of diverse gatherings were produced, and those depicting the private gatherings of scholar–officials are particularly notable. In this paper these paintings are called *Aboedo* (雅會圖), paintings or the Elegant Gatherings, which depict the private, sometimes spontaneous, gatherings of the literati class.

Ahoe (or elegant assemblies) were different from unofficial gatherings of scholars which focused on writing and reciting poems or grand official gatherings. The character “*a*” in *aboe* means “simple, restrained, elegant and refined” and thus it became associated with the elegant literati gatherings. On such occasions, the literati pursued the realization of elegance, and its means included musical performance, the traditional game of *baduk*, painting and calligraphy. In order to follow the lifestyles of scholars of lofty virtues in history, the literati emulated the acts of ancient figures.

The source for the Elegant assemblies in the late Joseon period (1700–1850) is reflected in a number of paintings of the theme that incorporated motifs from ancient events. The literati viewed these ancient figures not simply as Chinese, but as sages and ancient nobles.

In the paintings of the Elegant assembly held in a scholar’s studio, the four friends of the

scholar, tables, *baduk* game boards, musical instruments, vases, and other everyday objects and decorations were represented. However, gatherings held in pavilions and gazebos simply displayed brushes, papers, and ink sets and a small table with refreshments. In the second half of the 18th century, only the scenes in the scholar's studio was painted. But from the late 18th century until the 19th century, a focus was laid on garden scenes as much as the scholar's studio scenes. Especially the works of the 19th century usually included ancient figures in formal style.

The Elegant assemblies were a cultural product of the literati class. Thus the taste, artistic preference and leisure activity of the literati changed according to the atmosphere of the gatherings. An idyllic figure sought after by the literati scholars in these gatherings was a lofty and composed gentleman who knew how to enjoy elegant and refined activities. The literati who pursued such noble-mindedness and purity desired to form moral and harmonious relationships with others. They believed that such relationships could be perfected through "elegant" and "non-secular" activities and enjoyment. Thus the paintings of this theme recreated pictorial images of the literati who strived to realize the idyllic lifestyle of virtuous men and unworldly hermits.