

# 17-18세기 조선의 工筆彩色人物畫 연구

이 홍 주\*

- I. 머리말
- II. 17세기 이전 공필 채색인물화의 전통
- III. 인조-숙종대의 공필 채색인물화
- IV. 영·정조대의 공필 채색인물화
- V. 맺음말

## I. 머리말

본 논문은 17-18세기 조선에서 제작된 工筆의 彩色人物畫를 연구대상으로 한다.<sup>1</sup> 이들은 주로 중국의 역사고사를 소재로 하며 그 화풍은 흔히 중국의 畫院體 화풍 또는 청록산수와 사녀도에 능했던 명대 仇英(1494/5-1552 이후)의 화풍과 관련된 것으로 설명된다.

진한 채색으로 기교를 다하여 그리는 것은 화원화가 및 직업화가들이 전문으로 구사하는 보수적 화풍으로, 작가의 개성이 발휘될 여지가 적으며 시대적 변천도 뚜렷하지 않다. 게다가 작

\* 국립고궁박물관 학예연구사

<sup>1</sup> “표현하려는 대상물을 어느 한 구석이라도 소홀함이 없이 꼼꼼하고 정밀하게 그리는 기법”을 工筆이라 한다. 李成美·金廷禧 공저, 『한국회화사용어집』 (다올미디어, 2003), p. 21. ‘채색하여 그린 그림’을 지칭하는 말로 ‘彩色畫’, ‘眞彩畫’, ‘重彩畫’ 등 다양한 용어들이 사용되는데, 본고에서는 가장 기본적인 의미로 ‘채색화’를 사용하였다. ‘진한 채색’이라는 뜻의 眞彩는 주로 단청에 사용하는 불투명한 안료를 지칭하는 용어로 사용되어 왔으며, 重彩는 수묵의 번지고 물들이는(渲染) 기법에 반대되는 의미로 색을 겹쳐 칠한다는 뜻이다.

가와 연대가 미상인 경우가 많아 막연히 民畵로 취급되거나 作者가 잘못 傳稱되어 있기도 하고, 본래의 제작 맥락이나 주제를 잃어버리고 엉뚱한 제목이 붙어있는 경우도 많았다. 게다가 해방 후 우리나라의 회화전통을 인식함에 있어 마치 수묵화만이 전통이며, 채색화는 우리의 전통이 아닌 '왜색'인 것 같은 오해가 있어왔다.<sup>2</sup> 여러 이유로 공필의 채색인물화, 특히 중국식 인물이 등장하는 채색인물화는 한국미술사의 주요 관심사인 한국적 독창성이나 작가의 창의성이란 기준에 비추어 높은 평가를 받기 어려웠고 연구대상으로 주목받지 못했다.

조선시대 궁중회화는 儀狀, 裝飾, 鑑戒, 祈福, 記念, 崇慕 등 뚜렷한 목적성을 가지고 제작되었다. 그 중 채색인물화는 왕의 명에 의해 정치적 의도를 가지고 그려지거나, 궁중 인사들의 관계·교육을 목적으로, 또는 궁중 의례에 사용되기 위해 제작되었다. 현전하는 채색인물화 화적 중 많은 수가 병풍 형식이므로 공간을 장식하는 용도도 겸하였을 것이다. 또한 궁궐 외에서는 관료들이 모임이나 국가적 행사에 함께하였음을 기념하여 제작한 계병 등에 채색인물화가 그려진 경우가 많다. 이들 그림은 주로 도화서 화원이 그렸을 것으로 궁중회화나 도화서를 중심으로 한 채색화 전통의 이해, 또 중국과의 회화교섭의 또 다른 방면에서의 이해라는 측면에서 연구의 필요성이 높다.

그동안 축적되어 온 儀軌, 궁중장식화, 궁중화원제도 등에 대한 연구 성과들이 뒷받침되어,<sup>3</sup> 瑤池宴圖, 郭汾陽行樂圖, 百子圖 등 그동안 막연히 民畵로 간주되어 왔던 채색인물화에 대

<sup>2</sup> 20세기 전통인식의 주요한 특징 중 하나는 중세시대에는 상호보완관계에 있던 '채색'과 '수묵'을 이분법적으로 분리하여 대립적으로 파악하는 것이다. 해방 직후 친일잔재 청산의 문제가 근대 일본의 영향을 크게 받은 채색화가들에게 집중되었고, 이로 인해 일제잔재 청산의 문제가 양식의 문제로 환원되어 '수묵=전통, 채색=왜색'으로 인식되는 후유증을 낳았다. 해방 후 畫壇에서는 한국 고유의 전통을 회복하려는 노력의 과정에서 진한 채색을 배격하고 水墨이나 淡彩의 寫意的 文人畵에서 우리 회화의 전통을 찾으려는 움직임이 지배적이었다. 박계리, 『20세기 한국회화에서의 전통론』(이화여자대학교대학원 미술사학과 박사학위논문, 2006), p. 192.

<sup>3</sup> 이 글에서 참조한 조선시대 궁중회화에 대한 대표적인 연구 성과들은 다음과 같다. 김홍남, 『18세기의 궁중회화-유교 이상국가의 실현을 위하여』, 『18世紀의 韓國美術-自我發見과 獨創性』(국립중앙박물관, 1993), pp. 43-46; 李成美, 『藏書閣所藏 朝鮮王朝 嘉禮都監儀軌의 美術史的 考察』, 李成美·姜信沆·劉頌玉, 『藏書閣所藏 嘉禮都監儀軌』(韓國精神文化研究院, 1994), pp. 33-116; 박정혜, 『조선시대 궁중기록화 연구』(일지사, 2000); 강관식, 『조선 후기 궁중화원 연구-규장각의 자비대령화원을 중심으로』 上·下(돌베개, 2001); 이수미, 『궁중장식화의 개념과 그 성격』, 『조선시대 궁중장식화 특별전-태평성대를 꾸며며』(국립춘천박물관, 2004), pp. 82-89; 이성미 외 지음, 『조선왕실의 미술문화』(대원사, 2005); 박은순, 『명본인가 실체인가-조선 초기 궁중회화의 양상과 기능(1)』, 『미술사의 정립과 확산』 향산 안휘준 교수 정년퇴임 기념논문집 1권, 한국 및 동양의 회화(사회평론, 2006), pp. 132-179; 同著, 『畫員과 宮中繪畵-조선 초기 궁중회화의 양상과 기능(2)』, 『강좌미술사』 26호, 慧史 文明大 敎授 停年退任 記念論文集, 미술사의 작가와 유파, II-회화편(2006), pp. 1015-1044; 이성미, 『왕실 혼례의 기록-가례도감의궤와 미술사』(소와당, 2008), (이상 발표연대순)

한 재조명이 이루어졌다.<sup>4</sup> 그리고 대중 회화교섭 연구의 심화와 함께 清明上河圖, 西園雅集圖 등 중국으로부터 유입된 인물화 畫題가 조선회화에 수용된 양상이 밝혀지기도 했다.<sup>5</sup> 궁중장식화 및 청록산수화 등 채색화를 주제로 한 일련의 전시들 및 새로운 작품의 발굴로 조선시대 채색화 전통에 대한 관심이 고조되어 관련 연구도 늘어나고 있다.<sup>6</sup> 이러한 연구 성과에 힘입어 본고에서는 그동안 종합적으로 다루어지지 않았던 조선시대 공필 채색인물화의 제작 양상을 17-18세기를 중심으로 조망해보고자 한다.

## II. 17세기 이전 공필 채색인물화의 전통

17세기 이전의 공필 채색인물화는 전하는 작품이 매우 적고 그나마 전하는 작품들도 관련 정보가 빈약하다. 부족하나마 몇 점의 그림과 기록을 통하여 그 제작 양상과 관련한 몇 가지 사실을 짚어보고자 한다.

이러한 그림들은 중국에서 '院體'라고 불리는 회화양식의 특징을 공유한다. 중국의 畫院畫風은 특히 南宋代 화원에서 완성되었다. 그리고 이후 明·清代에 이르기까지 송대의 理想을 반영하는 가장 보수적인 화풍으로서 화원 뿐 아니라 민간의 직업화가들에 의해서도 계속 이어졌다.<sup>7</sup> 왕실간의 교섭을 통해 이러한 원체 인물화풍이 한반도에 전해졌을 것은 충분히 짐작 가능하다.

<sup>4</sup> 禹賢受, 「조선후기 瑤池宴圖에 대한 연구」(이화여자대학교대학원 미술사학과 석사학위논문, 1996); 鄭瑛美, 「朝鮮後期 郭汾陽行樂圖 研究」(한국정신문화연구원 한국학대학원 석사학위논문, 1999); 김선정, 「朝鮮後期 百子圖 研究」(이화여자대학교대학원 미술사학과 석사학위논문, 2001).

<sup>5</sup> 청명상하도 명칭본의 수용과 영향에 대해서는 이수미, 「國立中央博物館 所藏〈太平成市圖〉屏風 研究」(서울대학교대학원 고고미술사학과 박사학위논문, 2004); 同著, 「조선후기 중국〈청명상하도〉도상의 수용 -〈태평성시도〉를 중심으로」, 『미술사의 정립과 확산』 1권, pp. 354-375. 서원아집도 도상의 수용과 영향에 대한 연구는 부르그린드 용만, 「구미 박물관 소장의 〈서원아집도(西園雅集圖)〉 2점에 대한 소고」, 『미술사의 정립과 확산』 1권, pp. 334-353; 柳善恩, 「조선후기 西園雅集圖와 그 다층적 의미: 金弘道 작품을 중심으로」, 『미술사학연구』 제263호(2009. 9), pp. 39-69가 있다.

<sup>6</sup> 언급한 전시에 대한 도록은 『조선시대 궁중장식화 특별전 -태평성대를 꿈꾸며』(국립춘천박물관, 2004); 『동아시아의 색 광채』(국립광주박물관, 2006); 『청록산수, 낙원을 그리다 -국립중앙박물관 소장 조선시대의 청록산수화』(국립중앙박물관, 2006); 『왕의 글이 있는 그림』(국립중앙박물관, 2008). 관련 연구는 언급한 도록 및 『國立中央博物館 韓國書畫遺物圖錄』第12·14輯(국립중앙박물관, 2003·2006)에 실린 논저들; 이성훈, 「숙종대 역사고사도 제작과 〈사현파진백만병도〉의 정치적 성격」, 『미술사학연구』 262호(2009. 6), pp. 33-68; 안희준·민길홍 엮음, 『역사와 사상이 담긴 조선시대 인물화』(학고재, 2009).

<sup>7</sup> Richard Barnhart, *Painters of the Great Ming: The Imperial Court and the Zhe School* (Dallas: Dallas Museum of Art, 1993), p. 2.



도 1 필자미상, 〈春庭觀畫圖〉·〈秋庭書扇圖〉,  
高麗 말 朝鮮 조, 絹本彩色, 각 폭 139×78cm,  
삼성미술관 리움

도 2 필자미상, 《琴棋書畫圖》중 畫, 明,  
絹本彩色, 173.5×102.9cm,  
대북 고궁박물관

부마국으로서 元 황실과 밀접한 관계를 유지했던 고려 말의 경우 李齊賢(1287-1367)의 작품으로 전칭되는 〈騎馬渡江圖〉, 또는 恭愍王(1330-1374)의 작품으로 전해지는 〈天山大獵圖〉등의 작품을 통해 원대 궁정회화의 영향을 받은 기마, 수렵 주제의 작품이 제작되었음을 알 수 있다.<sup>8</sup> 이는 恭愍王妃인 魯國大長公主가 고려로 시집오면서 많은 서화작품을 가지고 왔다는 기록에서도 뒷받침된다.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> 원대 궁정에서는 기마, 수렵 주제의 회화가 특히 선호되었다. Marsha Smith Weidner, "Aspects of Painting and Patronage at the Mongol Court, 1260-1368," Chu-tsing Li ed., *Artists and Patrons: Some Social and Economic Aspects of Chinese Painting* (Seattle: University of Washington Press, 1989), pp. 38-39.

<sup>9</sup> 金安老, 『希樂堂文稿』卷8, 雜著 龍泉談寂記, 「古今名畫姓氏」, (『한국문집총간』 21, p. 457). "…… 其後魯國大長公主之來, 凡什物器用簡冊書畫等物, 船載浮海, 今時所傳妙繪寶軸, 多其時出來云."

<sup>10</sup> 전 공민왕 필 〈圍碁圖〉는 14세기 고려불화와의 유사성, 격자 창살과 그림 속의 청자들, 그리고 기와집의 형태와 단청 등으로 보아 14세기 후반의 고려 그림으로 받아들여지고 있다. 安輝濬, 「고려시대의 인물화」, 『한국 회화사 연구』(시공사, 2000), p. 239; 삼성미술관 리움 소장 아집도 두 폭의 제목은 박은순의 명명을 따랐다. 박은순, 「고려시대 繪畫의 對外交涉 樣相 -〈春庭觀畫圖〉·〈秋庭書扇圖〉를 중심으로」, 『고려미술의 대외교섭』(예경, 2004), pp. 13-15; 이 그림의 국적과 편년은 박은순, 같은 논문, pp. 30-42; 「종합토론」, 같은 책, pp. 287-288.

공민왕 필로 전하는 국립진주박물관 소장 <圍碁圖> 및 고려 말 조선 초의 작품으로 생각되는 삼성미술관 리움 소장 두 폭의 雅集圖 <春庭觀畫圖>와 <秋庭書扇圖>(도 1)는 중국의 唐十八學士圖를 연원으로 하는 琴棋書畫圖類와 연관된다.<sup>10</sup> 이 주제는 중국의 궁정화원에서 즐겨 그려지던 것으로<sup>11</sup> 금기서화 또는 당십팔학사를 언급한 기록들이 주로 16세기 중엽 이전에 집중되어 있

표 1 15-16세기 궁중을 중심으로 제작된 인물화 관련 기록

시기	작품	내용	출전
1402 (태종2)	옛 군주의 본받을 만한 사적	궁궐 벽에 본받을 만한 사적을 그림 - 周 文王이 세자 시절 침소에 문안한 일 - 漢 高帝가 太上皇에게 獻壽한 일 - 周 宣王의 왕후가 선왕이 늦게 일어나는 것에 대해 諫한 일 - 唐 長孫皇后가 임금에게 明臣이 있음을 축하한 일 등	『太宗實錄』卷3, 太宗2年 (1402) 4月 23日 (乙亥)
1413 (태종13)	효자도병풍	書筵官에서 『孝行錄』에서 내용을 뽑아 그림을 그리고 李齊賢의 찬과 權近의 주를 쓴 효자도 병풍을 제작, 충녕대군이 이 뜻을 곡진히 해석함	『太宗實錄』卷26, 太宗13年 (1413) 12月 30日 (乙亥)
1433 (세종15)	農圃屏風 蠶圖屏風 孝子圖屏風	세종이 溫水縣 온천에 행차할 때 지방관들이 대전, 중궁, 동궁에 각각 농포병풍, 잠도병풍, 효자도병풍을 바침	『世宗實錄』卷59, 世宗15年 (1433) 3月 25日 (戊寅)
1441 (세종23)	『明皇戒鑑』	唐 玄宗의 성패한 사적을 그리고 관련 시문을 모아 적어 넣음	『世宗實錄』卷93, 世宗23年 (1441) 9月 29日 (壬戌)
1456 (세조2)	세화 四民圖	궁중에서 벽에 세화로 사민도를 붙임	『世祖實錄』卷3 世祖2年 (1456) 正月 2日 (壬申)
1475 (성종6)	《暗君屏》	殷 戊乙, 衛 宣公, 晉 靈公, 宋 康公, 齊 東昏侯, 陳 後主, 陳 靈公, 唐 莊宗(8명)	『成宗實錄』卷61, 成宗6年 (1475) 11月 9日 (甲寅)
1476 (성종7)	《明君屏》 《先明後暗君屏》 《賢妃屏》	《명군병》: 神農, 堯, 舜, 禹, 湯, 商 高宗, 周 文王, 周 武王, 漢 文帝, 唐 太宗(10명) 《신명후암군병》: 吳 夫差, 漢 武帝, 晉 武帝, 唐 玄宗, 唐 德宗(5명) 《현비병》: 周 文王의 后妃, 周 宣王의 姜后, 齊 孝公의 夫人 孟姬, 楚 莊王의 夫人 樊姬, 漢 元帝의 宮녀 馮昭儀, 漢 成帝의 后宮 班婕妤, 漢 明帝의 明德皇后, 唐 太宗의 長孫皇后, 宋 仁宗의 光獻 曹皇后, 宋 英宗의 宣仁高皇后(10명)	『成宗實錄』卷71, 成宗7年 (1476) 9月 8日 (戊申); 같은 책, 成宗7年 9月 13日 (癸丑)
1478 (성종9)	裴連, 《宮中遊戲圖》 병풍	姜希孟이 배려를 시켜 어린 원자(후일의 연산군)를 위해 그리게 함. 아이들이 여러 가지 놀이를 하고 가르침을 받는 내용	姜希孟, 『私淑齋集』卷一, 『進元子圖屏詩五首遊戲宮中圖』

1480 (성종11)	고사도병풍	〈楊妃倚欄圖〉, 〈后妃采卷耳圖〉, 〈娥皇女英圖〉, 〈蔡邕聞琴圖〉, 〈周公東征圖〉, 〈醉宴圖〉, 〈隋煬帝遇陳後主圖〉, 〈召伯甘棠圖〉, 〈匏巴鼓瑟圖〉, 〈曾點鼓瑟圖〉, 〈雪中迎客圖〉, 〈韓愈諱潮州圖〉	『成宗實錄』卷122, 成宗11年(1480) 10月 14日 (庚申)
1481 (성종12)	〈謝安石携妓東山圖〉 〈綵女圖〉	成覲 등에게 歲畫로 내려짐	成覲, 『虛白堂集』卷九, 『題麗人圖後』
1503 (연산9)	〈謝安携妓東山圖〉	도화서에 謝安携妓東山圖를 본떠 20 폭을 그리게 했는데 그림을 완성하여 진상함	『燕山君日記』卷51, 燕山9年 (1503) 2月 7日 (甲辰)
1511 (중종6)	제왕과 비빈들이 경계 할 만한 고사	妃嬪들이 경계할 만한 고사를 그린 10 폭 병풍 을 만들고, 이전에 만들었던 제왕들이 경계할 만 한 고사 병풍은 8 폭뿐이니 두 폭을 추가하여 보 수하게 함	『中宗實錄』卷14, 中宗6年 (1511) 11月 25日 (辛未)
1511 (중종6)	경직도병풍 3벌	현재의 경직도가 그림과 시문만 실려 있어 보기 에 불편하니 항상 관람할 수 있게 병풍 세 벌을 만들어 들이라 명함	『中宗實錄』卷13, 中宗6年 (1511) 5月 25日 (甲戌)
1512 (중종7)	〈香山九老圖〉 병풍	양로가 국가의 중요한 일이므로 이를 선양하기 위함	『中宗實錄』卷16, 中宗7年 (1512) 9月 20日 (辛卯); 같은 책, 中宗7年 10月 30日 (庚午)
중종대	孝子圖 耕織圖 戒言屏風	인종이 세자시절 침전에 孝子圖·耕織圖·戒言 屏風을 진설해 놓고 항상 보았음	『明宗實錄』卷1, 明宗即位 年(1545) 7月 21日 (辛巳)
1559 (명종14)	중국 고사인물화 모사	중국 그림족자를 본떠 그리게 함 - 文王이 太公을 방문한 그림 - 高宗이 傳說을 꿈꾼 그림 - 成湯이 伊尹을 방문한 그림 - 玄德이 諸葛亮을 방문한 그림	『明宗實錄』卷25, 明宗14年 (1559) 7月 24日 (癸巳)
명종대	효자도 병풍	중국효자 6명, 조선효자 6명을 그린 12폭 병풍 제작	羅應參, 『龜山遺稿』卷5, 八孝集中 『行錄』

11 당십팔학사도는 당 태종대 文學館의 열여덟 명의 학자를 그린 것이다. 덕망 있는 학자를 키워내어 등용하고 그들을 존중하는 군주의 덕목을 선전하는 동시에 학사들이 한가롭게 여가활동을 즐기는 모습을 그림으로써 태평성대임을 표방하는 의도로 송대 화원에서 특히 즐겨 그려졌다. 당십팔학사도가 琴·棋·書·畫 四藝와 연결되어 문예적 여가활동을 즐기는 고아한 문인들의 모습으로 변모된 것은, 북송 말 문인화론의 정립과 확산으로 인하여 그림(畫)이 琴, 棋, 書와 더불어 문인들의 고아한 예술활동의 하나로 인정된 것과 관련이 있다. 따라서 당십팔학사도가 금기서화와 결합되기 시작한 것은 11세기 이후에 가능했으며, 금기서화도는 문인화론이 널리 받아들여진 원대 이후 인기를 얻었을 것으로 보인다. Ju-yu Scarlett Jang, "Issues of Public Service in the Themes of Chinese Painting," (Ph.D. diss., University of California, Berkeley, 1989), pp. 231-250.

12 박은순, 『고려시대 繪畫의 對外交渉 樣相 -〈春庭觀畫圖〉·〈秋庭書扇圖〉를 중심으로』, pp. 23-24.

어 조선에서는 고려시대와 조선 초기까지 유행한 화제로 생각된다.<sup>12</sup> 〈春庭觀畫圖〉·〈秋庭書扇圖〉는 특히 그림 속의 인물 모티프와 가구 및 복식 등의 표현에서 臺北故宮博物院 소장 명대 《금기서화도》(도 2) 및 명 초 화원인 謝環 (1426-1452 활동)의 〈杏園雅集圖〉와 깊은 연관성을 보인다.<sup>13</sup>

15-16세기에 걸쳐 궁중을 중심으로 제작된 인물화와 관련한 기록은 (표 1)과 같다. 이 기록에 언급된 그림들이 반드시 공필의 채색으로 그려졌다는 증거는 없다. 그러나 1441년의 『明皇戒鑑』과 1503년의 〈謝安携妓東山圖〉, 1559년의 중국 족자그림 모사를 제외하면, 병풍으로 제작된 경우가 압도적으로 많으며 그 외에 궁궐 벽이나 歲畵로 그려졌다. 세화는 연초에 길내에 붙이거나 근신들에게 하사하던 그림으로 채색화로 그려졌으며<sup>14</sup> 궁궐의 벽을 장식하는 그림이나 실내 공간을 꾸미는 기능이 큰 병풍 그림도 채색화로 그려졌을 가능성이 크다. 따라서 이 기록들은 이 시기 채색 인물화의 제작 양상에 대하여 몇 가지 시사점을 제공한다.

첫째, 궁중을 중심으로 제작된 인물화들은 거의 예외 없이 감계적 목적으로 제작되었다. 감계의 대상은 주로 왕, 비빈, 세자 등 왕실 인사들이다. 소재로는 明君暗君圖類로 분류할 수 있는 역사상 본보기가 될 만한 왕과 후비들의 고사가 가장 많이 그려졌으며 경지도·잠지도, 그리고 특히 세자를 위해 효자도가 즐겨 제작되었다. 그 외의 고사인물이나 미인도 등이 그려진 경우에도 감상자는 감계적 의미로 받아들였음을 제화시 등을 통해 알 수 있다.<sup>15</sup>

둘째, 이 같은 감계화를 가장 적극적으로 활용한 왕은 성종이었다. 성종은 《暗君屏》, 《明君屏》, 《先明後暗君屏》, 《賢妃屏》 등을 그리게 하는데 그치지 않고 신하들에게 보이고 문신들을 골라 제목을 나누어 시를 짓게 했으며, 사적과 시를 병풍에 써서 바치도록 하고, 바친 이후에는 御衣를 내리고 宣齣을 대접했다.<sup>16</sup> 고사인물화를 이용하여 스스로와 비빈들, 그리고 권신들에게 모범을 보이는 것을 중시했던 것이다.

셋째, 앞서 언급한 금기서화도 외에 중국 화원회화에서 즐겨 그려진 주제의 그림을 모사한

13 이홍주, 「조선시대 宮中 彩色人物畵에 보이는 중국 院體 人物畵의 영향」(홍익대학교대학원 미술사학과 석사학위논문, 2006), pp. 46-47.

14 『中宗實錄』卷12, 中宗5年(1510) 9月 29日(壬午); 金潤貞, 「朝鮮時代 歲畵 研究」(이화여자대학교대학원 미술사학과 석사 학위논문, 2002), pp. 23-26.

15 예를 들어 1480년에 성종이 문신들에게 내어 보이고 각 품에 대하여 시를 짓게 했던 12폭 병풍의 내용과 제시가 그려 있다. (표 1)과 『成宗實錄』卷12, 成宗11年(1480) 10月 14日(庚申) 참조. 고연희는 세종이 당 현종과 양귀비를 그려 개원, 천보 연간의 成敗한 사적을 경계하는 자료로 삼고자 『明皇戒鑑』을 편찬케 한 일을, 당시 양귀비로 대표되는 미인도를 낭만적 환상의 대상으로 향유하던 선조 문인들의 감상 태도를 감계적인 것으로 바뀌게 한 계기로 평가하였다. 高連姬, 「美人圖의 감상코드」, 『大東文化研究』 제58집(2007. 6), pp. 319-312. 이후 기록에 자주 등장하는 〈謝安携妓東山圖〉는 연산군이 다량 제작케 하기도 했는데, 미인도 향유에 기생들과 노니면서도 방탕에 빠지지 않았던 사안의 고사를 명분으로 하였던 분위기를 짐작케한다. 고연희, 같은 논문, pp. 313-314.

사실이 눈에 띈다. 명종은 고사를 그린 중국 그림 족자를 본떠 그리게 하고 賜暇讀書한 이양, 유전, 정윤희, 박순에게 명하여 이 그림들에 의거하여 시를 짓고 그림 위에 직접 써서 올릴 것을 명하였다.<sup>17</sup> 그림의 내용은 文王이 太公을 방문한 그림, 高宗이 傅說을 꿈꾼 그림, 成湯이 伊尹을 방문한 그림, 그리고 玄德이 諸葛亮을 방문한 그림으로 이 화제들은 모두 임금이 훌륭한 인재를 찾아내어 직접 찾아가 재상으로 맞아들인 고사들로서, 명대 화원에서 많이 그려진 소재이다.<sup>18</sup> 이때 모사한 중국그림 족자는 명대 화원회화였을 가능성이 높다.

이로써 17세기 이전 공필 채색인물화는 기마·수렵 주제, 금기서화, 군주의 인재 초빙 등 주제와 화풍 면에서 중국의 원채 인물화의 영향을 일정하게 받았음을 유추할 수 있다. 이러한 그림들은 감계적 목적으로 주로 그려졌으며 그 주제는 명군암군도류, 경직도류, 효자도 등으로 병풍 형식이 특히 선호되었다.

### Ⅲ. 인조-숙종대의 공필 채색인물화

#### 1. 공필 채색인물화와 관련한 대중 회화교섭 : 맹영광의 내조

17세기는 두 차례에 걸친 胡亂 및 명청 교체, 소현세자 일행의 심양에서의 인질생활, 대청 사행 등으로 대중 회화교섭의 양상이 크게 변하였다. 당시는 회화의 제작관행, 향유방식, 화제, 화풍에 이르기까지 기존의 전통에 외부로부터의 다양한 영향이 더해져 큰 변화가 일어났다. 이전까지 조선에서 접하기 힘들었던 중국의 화적과 판화 삽도가 포함된 각종 서적의 유입으로 다양한 인물화 화제가 조선에서 감상·제작되었다(표 2).

공필 채색인물화와 관련하여 이 시기 가장 주목할 사건은 중국인 화가 孟永光의 내조이다.<sup>19</sup> 맹영광은 절강성 회계 출신의 한족 직업화가로, 청 순치년간에 화원으로 활동한 적이 있었다. 그는 병자호란의 볼모로 심양에 체류했던 소현세자, 봉림대군, 인평대군, 김상헌 등과 교류하

<sup>16</sup> 『成宗實錄』 卷71, 成宗7年(1476) 10月 21日(辛卯). 문신들의 시를 통해 병풍의 내용을 짐작할 수 있다.

<sup>17</sup> 『明宗實錄』 卷25, 明宗14年(1559) 7月 24日(癸巳) “下畫簇四隻及十韻排律題四首【以四簇所圖爲題】傳于李樑·柳埶·丁胤禧·朴淳【四人皆賜暇讀書】曰：予曾觀唐畫簇四隻，皆古事可觀，故令模畫矣。依此【一，文王訪太公圖，李樑；二，高宗夢傅說圖，柳埶；三，成湯訪伊尹圖，丁胤禧；四，玄德訪諸葛圖，朴淳】精製，親書畫上以入。”

<sup>18</sup> Ju-yu Scarlet Jang, 앞의 논문, pp. 317-324.

<sup>19</sup> 맹영광의 조선에서의 활동에 관해서는 安輝濬, 「내조 중국인화가 맹영광에 대하여」, 『전해중 박사 화갑기념 사학논총』(일조각, 1979); 「내조 중국인화가 맹영광」, 『한국 회화사 연구』(시공사, 2000), pp. 620-640에 재수록.

표 2 17-18세기의 공필 채색인물화(기록과 현전작품)

시기	제목	내용	출전/소장처
	전 인조, <郡僊競術圖> 2폭		삼성미술관 리움
1636년	전 趙涑 <金櫃圖>	신라 마지막 임금 경순왕의 시조인 김알지의 탄생설화	국립중앙박물관
1660년경	<工曹郎官契會圖>		국립중앙박물관
1664(현종4)	<春塘臺圖屏>	6폭 병풍의 제 1폭에는 행사의 모습을 묘사하여 그리고 마지막 폭에는 座目을 적었으며, 나머지 네 폭에는 春夏秋冬 四時의 경치를 배경으로 고승의 帝王宴會 중 가장 아름다운 모습을 모아 시와 함께 그렸음	南龍翼, 『壺谷集』 卷十五, 「春塘臺圖屏序」
	李明郁, <魚樵問答圖>		간송미술관
	전 조세걸, <神仙圖帖>		국립중앙박물관
1682	<東門送別圖>		서울대학교 구장각
1689	<權大運耆老宴會圖>		개인 소장
1694 (숙종20)	養正圖屏風	周 文王과 武王의 視膳·養疾의 고사, 黃香扇枕, 陸績懷橘, 叔敖陰德, 子路負米, 王祥, 孟宗의 고사. 총8폭	『承政院日記』 원본362冊, 肅宗20年(1694) 12月 25日 (戊午)
1695	<諸葛武侯圖>		국립중앙박물관
1697 (숙종18)	경지도 병풍  秦再奚, <蠶織圖>	『폐문재경지도』를 보고 모사하여 병풍 2개를 만들어 세자에게 줌.	『肅宗實錄』 卷31, 肅宗23年(1697) 10月 21日 (戊辰) 『列聖御製』 권10-9, 「題耕圖」, 「題織圖」 국립중앙박물관
1700	金振汝, <聖蹟圖>		국립중앙박물관(덕수1397)
	전 윤두서, <美人讀書圖>		개인소장
1715	전 윤두서, <陳博墮驢圖>		국립중앙박물관
1715	<謝玄破秦百萬大兵圖>		국립중앙박물관
1715	<魚樵問答圖>		국립중앙박물관
1720년경	<錄勳都監契屏>	제 1폭은 제갈량이 초려에서 모임을 가지는 모습, 제 2폭은 曲逆侯가 나라를 근심하는 모습, 제 3폭은 馮將軍이 공을 사양한 것, 제 4폭은 분양왕 곽자의의 안락태평, 제 5폭은 진국공이 한낮에 한가로이 거하는 것, 제 6폭은 자류후가 적송에서 노는 형상	趙文命, 『鶴巖集』 冊五, 「題錄勳都監契屏後」
1721(경종1)	<景宗辛丑親政契屏>	난정수계	개인소장
	전 조태억, <曲水圖>	난정수계	국립중앙박물관(덕수4607)

1720-1724년 사이	한후방, 한후량, 장득만, 장계만, 양기성, 《萬古奇觀帖》		삼성미술관 리움
1720년대	진재해, 한후량, 장득만, 양기성, 《藝苑合珍》		日本 大和文華館
	장득만, 장계만, 진재해 등, 《故事人物畫譜》		삼성미술관 리움
1736	윤덕희, 《馬上婦人》		국립중앙박물관
1737 (영조13)	《養正聖功圖》		『英祖實錄』卷43, 英祖13年 (1737) 3月 6日(甲午)
1742 (영조18)	《聖蹟圖畫帖》		- 『承政院日記』 938冊, 英祖17年(1741) 11月 30日條 및 『承政院日記』 940冊, 英祖18年(1742) 1月 25日條 - 국립중앙박물관 (동원 2177)
1766 (영조42)	〈英祖丙戌進宴圖屏〉	사녀도	삼성미술관 리움
	전 정홍래, 〈狩獵圖〉	이제현의 〈騎馬渡江圖〉를 방한 것으로 보임	국립중앙박물관
	《賢后實跡圖帖》, 《列朝賢后圖帖》		국립중앙박물관
1780년경	신한평, 〈美女圖〉		선문대학교박물관
	강희언, 〈昭君出塞圖〉		개인소장
1792 (정조14)	〈城市全圖〉		李德懋, 『靑莊館全書』 卷20, 『雅亭遺稿』 12, ‘城市全圖’
	〈태평성시도〉		국립중앙박물관
	전 김득신, 〈郭分陽行樂圖〉		국립중앙박물관
1800	〈正廟朝王世子册禮契屏〉	요지연도	국립중앙박물관/민병두 구장
1812	〈純廟朝王世子誕降契屏〉	요지연도	개인소장

20 趙綱, 『龍洲集』卷8, 「憲府修省箚」(『한국문집총간』 90, p. 128). “……가만히 듣자오니 漢人으로 孟씨 성을 가진 자가 그림에 능하다 하여 처소를 궐내에 가까이 두고 이징 무리 등 몇 사람과 날마다 그림 그리기를 일삼는다 합니다. 완물상자에 이보다 더한 것이 어디 있겠습니까? ……” 이 언급은 남태응의 『청죽화사』 중 畫史補錄 下에 인용되어 있다. 俞弘濬, 「남태응 『청죽화사』의 해제 및 번역」, 유홍준·이태호 편, 『조선후기 그림과 글씨』(학고재, 1992), pp. 151-152에서 재인용.

21 『仁祖實錄』卷49, 仁祖 26年(1648) 7月 14日(丁丑). “漢人孟姓者, 善畫者也, 前年從麟坪大君, 自北京來, 上常置之禁中, 日令繪畫. 至是, 願與侍應中使偕還, 上命賜毛衣及路費.”

다가 1645년 소현세자가 귀국할 때 함께 조선에 들어왔다. 그리고 궁궐 근처에 집을 마련하고 李澄(1581-?) 등과 함께 그림을 그렸고<sup>20</sup> 약 3년 반 동안 인조(1623-1649 재위)의 아낌을 받으며 활동하다가 1648년 청으로 돌아갔다.<sup>21</sup>

『청죽화사』에 따르면 孟永光은 인물화가 천하에 절묘하였고 봉림대군(효종)이 瀋陽에 머물 때 그에게 句踐棲會稽圖(구천이 오나라에게 항복하고 회계에서 재기를 도모하던 모습을 그린 그림)을 그리도록 했다고 한다. 조선에 들어와서는 대궐에 출입하며 평소 한가할 때 완상할 屏障을 많이 그렸는데 향간의 일반 사대부와 서민은 그의 작품을 받을 수 없었다고 기록했다.<sup>22</sup> 선조의 아들인 仁興君 李瑛(1604-1651)은 맹영광이 “인물을 잘 그리나 다만 필력이 적다고 한다”거나, 이징의 말을 인용하여 “劉俊의 양식이다”라는 등의 언급을 하고 있어<sup>23</sup> 맹영광의 화풍이 명대 화원화가였던 유준(약 1475-약1505)과 같이 화원화풍으로 인식되었으며 주로 왕족의 서자 출신인 화원 이징 및 왕실 종친들과 어울렸음을 알 수 있다.

인조와 숙종(1674-1720 재위)은 맹영광의 솜씨가 조선 화가들보다 월등하다고 여겼다. 신흥 부원군 장유가 ‘杏奩琴瑟’, ‘南郭隱几’, ‘毘盧距臺’의 세 건을 그림으로 그리려 병풍으로 만들고자 했으나 뛰어난 화공이 없어 우선 세 그림의 찬문만 먼저 지었는데,<sup>24</sup> 맹영광이 내조하였을 때 인조가 이 세 그림을 그리라고 명하여 ‘고슬’, ‘거대’ 두 폭은 그렸으나 ‘은궤도’는 그리지 못하고 중국으로 돌아갔다고 한다. 숙종은 은궤도는 가장 어려우므로 오늘날 화공으로서는 할 수 없지만 삼자 중 하나가 없는 것이 아쉬워 임시로 이 그림을 그려 놓고 후일의 묘수를 기다린다고 기록하였다.<sup>25</sup> 맹영광의 작품으로 국립중앙박물관에 해상군선도, 패검미인도, 계정고사도 등의 작품이 전



도 3 孟永光, 〈佩劍美人圖〉, 清(1640년), 견본채색, 99.1×43cm, 국립중앙박물관

22 南泰膺, 『畫史補錄下』, 『聽竹漫錄』, 俞弘濬, 앞의 글, pp. 151-152, 162에서 재인용.

23 仁興君 李瑛 著, 朗善君 李俣編, 『先君遺卷』 人冊, 『月窓夜話』 (국립중앙도서관 청구기호 B2-古朝46-가90), pp. 87, 88.

24 張維, 『溪谷先生集』 卷2, 「三畫贊」, 『한국문집총간』 92, p. 45). 찬의 내용에 따르면 杏奩琴瑟은 공자의 삼천 명의 제자들이 입시한 가운데 안회는 오현금을 타고 증점은 거문고를 뜯는 광경이며 南郭隱几는 『莊子』, 『齊物論』에 나오는 이야기로 南郭子綦가 궤안에 기대어 앉아 마른 나무와 싸늘한 재처럼 하고 있는 모습, 毘盧距臺는 비로자나불이 천광대에 걸터앉아 있는 가운데 일천 불이 그를 둘러싸고 있는 광경이다.

25 『列聖御製』 卷15, 「題南郭隱几圖」; 『列聖御製』 三(서울대학교규장각, 영인본, 2002), pp. 15-16.

하고 있다. <괘검미인도>(도 3)와 <계정고사도>는 인물의 머리카락, 여러 겹의 비단 의상 위의 섬세한 무늬, 바람에 날라는 잎사귀 하나까지 지극히 정세하게 묘사하였고, 화려하면서도 고상한 색채가 인상적이다.

조선 화가들 중 맹영광의 영향을 이야기할 수 있는 화가는 속종이 맹영광의 필의를 이었다고 평한 李明郁(1640년경?)과<sup>26</sup> 맹영광의 洛神 그림을 훌륭히 임모하였다는 曹世杰(1636-1705 이후)이 있다.<sup>27</sup> 이 외에도 맹영광은 조선에서 이전에 그려지지 않던 회화 도상과 형식을 소개함으로써 후에 조선에서 유행한 일부 회화 주제의 연원을 제공하였던 것으로 보인다. 그 예로 맹영광이 심양에 있을 때 후에 효종이 된 봉림대군에게 그려 바친 百子圖 병풍에 대한 기록을 보면, 현존하는 조선의 백자도 병풍들과 구성상 유사성을 보여, 맹영광의 그림이 조선 백자도 병풍 유형에 어떤 선례를 제시한 것이 아닌가 짐작되기도 한다.<sup>28</sup> <괘검미인도>와 같이 배경 없이 그려진 여성의 단독 전신상 역시 조선에서는 이전에 그려지지 않던 것으로, 화풍에서는 차이가 있으나 형식면에서 김홍도의 <사녀도>나 신윤복의 <미인도>와 같은 작품들의 효시가 되었을 것으로 생각된다.

## 2. 국왕의 취향 : 왕의 명으로 그려진 공필 채색인물화

인조와 숙종은 서화를 좋아하며 적극적으로 회화 제작을 지시하고 御製를 남겼다. 왕의 명에 의해 제작된 그림들은 단순한 감상의 대상이 아니라 임금의 특정한 관심사나 당시의 상황에 대한 정치적 견해를 드러내는 수단이 된다. 따라서 時宜에 적절한 주제가 선택되고, 화풍에 있어서도 그 의도를 효과적으로 드러내기 위해 새로운 시도가 이루어지는 사례가 많아 흥미롭다. 이러한 그림에는 御製라고 하는 왕의 글이 함께 전해져 임금의 의도를 유추할 수 있는 단서가 되기도 한다.

인조는 그림에 장기가 있었다고 전해진다. 선조가 말년에 여러 손자를 불러 글씨를 쓰게 하

26 『列聖御製』 肅宗大王篇, 「聞李明郁死惜其畫才精妙」

27 金萬重, 『西浦集』 卷2, 「洛神紅線障子」(『한국문집총간』 148, p. 22). “障是孟榮光所畫. 斯百金. 尙書使曹世傑模寫云. 【尙書名錫胄】孟生丹青入三昧. 不學周昉畫肥婢. 曹子臨摹亦一奇. 絕勝優孟像廉吏. ……”

28 柳得恭, 『冷齋集』 卷5, 「孟永光百童圖歌」(『한국문집총간』 260, p. 79); 김선정, 앞의 논문, pp. 55-61.

29 인조가 그린 말 그림은 선조가 이항복에게 주었고 이항복은 그 그림을 제자인 김류에게 주었는데 후일 비를 피해 우연히 김류의 집에 들어선 능양군이 이 그림을 알아보고 김류와 교류하게 되었고 훗날 김류는 반정의 공신이 되었다고 전한다. 朴世采, 『南溪外集』 卷10, 「記白沙先生傳畫事」(『한국문집총간』 141, pp. 440-442) 이 이야기는 삼성미술관 리움 소장 전 인조 필 <군선경술도>의 보관 상자 뚜껑 안에 적힌 畫曆에도 기록되어 있다. 『삼성미술관 Leeum 소장 고서화 제발 해설집(II)』(삼성미술관 Leeum, 2008), pp. 20-23.

거나 그림을 그리게 하였는데 당시 능양군이던 인조는 버드나무 아래 매인 말 그림을 그렸다고 한다.<sup>29</sup> 삼성미술관 리움에는 인조가 그린 것으로 전하는 〈群僊競術圖〉(도 4) 두 폭이 소장되어 있다. 구름이나 파도를 타고 바다를 건너 모여드는 여러 신선들의 모습을 정교하면서도 도식적인 필치와 화려한 채색으로 그렸다. 인조의 작품이라는 것은 그림에 찍힌 인장의 찬문이나 보관상자 뚜껑 안에 적힌 그림의 내력에 근거하는데 이 글은 『청죽화사』의 맹영광 관련 기사를 인용하며 인조의 화법이 맹영광을 배웠다고 적고 있다.<sup>30</sup> 그러나 이러한 그림을 인조가 그렸을 것으로 믿기에는 어려운 점이 많다. 맹영광이 내조한 1645년 당시 51세였던 인조가 직업화가에 불과한 맹영광으로부터 화법을 배웠다는 것은 납득하기 어렵다. 또한 이 두 폭은 연결되는 화면으로서 18세기 말엽 경부터 유행한 요지연도 병풍의 맨 왼쪽 두 폭과 구성상 매우 유사하기 때문이다. 다만 인조가 맹영광을 매우 아꼈다는 사실에서 인조의 그림 취향을 짐작해 볼 수는 있겠다. 역시 인조의 총애를 받은 화원 이징의 화풍과 함께 생각해 보면 인조는 산수, 인물 모두 보수적인 화풍을 선호하였으며 꼼꼼하고 치밀하면서도 화려한 품격을 갖춘 그림을 좋아했던 것 같다.



도 4 전 인조, 〈群僊競術圖〉, 견본채색, 144.5×49.3cm, 삼성미술관 리움

1636년 봄 三國史를 토대로 그림을 그리라는 인조의 명에 따라 제작된 趙涑 전칭의 〈金櫃圖〉(도 5)는 신라 김씨 왕조의 시조인 김알지의 탄생을 주제로 하는데 우리나라의 故事를 소재로 삼는 것은 흔치 않은 일이다.<sup>31</sup> 이 그림은 주제의 특수성과 더불어 어제와 제문에 드러나는 제작

<sup>30</sup> 좌측 폭 상단에 인조가 썼다는 호 '松窗'이 새겨진 인장과 '政餘翰墨' 이라고 각한 鼎모양의 인장이 있으며, 좌측 폭 하단에 沈益顯의 讚詩를 각한 대형 주문방인, 우측 폭 하단에는 朗善君 李瑀의 讚文을 각한 대형 주문방인이 있다. 인장의 찬문과 보관상자 뚜껑 안에 적힌 書曆 공히 인조의 그림임을 밝히고 있다. 『삼성미술관 Leeum 소장 고서화 제발 해설집(II)』, pp. 20-23. 우측 폭의 컬러 도판은 『용-신화와 미술』 호암미술관 소장품 테마전 5(호암미술관, 2000), p. 30, 도69 참조.

<sup>31</sup> 도판과 어제, 어제의 번역은 『왕의 글이 있는 그림』, p. 11 참조.



도 5 전趙速, 〈金櫃圖〉  
朝鮮(1636년경), 絹本彩色,  
105.5×56cm, 국립중앙박물관



도 6 필자미상, 〈工曹郎官契會圖〉,  
朝鮮(1660년경), 絹本彩色,  
121.2×61.6cm,  
국립중앙박물관



도 7 傳曹世杰, 《神仙圖帖》,  
중한연, 朝鮮(17세기),  
絹本彩色, 각폭 41.4×28.4cm,  
국립중앙박물관

시기가 1636년(을해 다음 해)과 1656년으로 맞지 않고,<sup>32</sup> 조속의 다른 작품들과 화풍의 연관성이 없는 등 정확한 이해에 어려움이 많다. 이러한 그림을 그리게 한 인조의 의도 역시 다양한 해석이 분분하다. 1636년은 後金の 외교적 압력이 심하던 시기이면서 또한 元孫이 태어나는 경사가 있었으므로 인조가 옛 역사를 상고하며 위기를 극복할 자세를 다잡았다고 해석하기도 하고<sup>33</sup> 반정으로 즉위하여 정통성을 증명해야 했던 인조의 왕계에 대한 관심을 반영하며 원종추송과 관련된 제반 사건들이 마무리된 을해년(1635)을 의식하여 제작케 하였다는 해석도 있다.<sup>34</sup>

〈金櫃圖〉에서 인물이 서 있는 근경의 토파가 물에 닿는 절단면의 표현법은 1660년경 제작된 〈工曹郎官契會圖〉(도 6)와 유사하며, 먹점을 찍어서 그린 전경과 중경의 바위 위의 키 작은 식물들은 조세걸 전칭의 《神仙圖帖》(도 7), 그리고 1715년작 尹斗緒 전칭의 《陳搏壟壘圖》에서도 똑같

32 인조가 그림 그릴 것을 명한 것은 1636년, 제문 내용대로 김익희가 이조판서를 했던 시기는 1656년인데 이 때는 조속의 눈이 급격히 나빠져서 공필의 채색화를 제작할 수 없었다. 이를 둘러싼 논의는 신재근, 「국립중앙박물관 소장 〈금櫃도(金櫃圖)〉 연구」(서울대학교대학원 미술사학과 석사학위논문, 2010), pp. 34-43에 자세하다. 필자는 그림은 인조의 명이 있었던 1636년 제작되고 어제도 그 때 쓰여졌을 것이나 제문은 나중에 쓰여졌을 것이라는 신재근의 논의에 동의한다.

33 『왕의 글이 있는 그림』, p. 10.

34 신재근, 앞의 논문, pp. 51-52, 59.

이 보여 17세기 후반-18세기 초의 양식과 연결된다. 진재해 필의 1697년작 〈蠶織圖〉나 〈工曹郎官契會圖〉와 비교해 보면 산수 경물들이 효과적으로 덩어리지어져 공간의 경계가 뚜렷하여 원근감의 표현에서 오히려 나아진 모습을 보여준다. 〈金櫃圖〉의 공간구성, 수목표현, 인물표현 등에서는 『고씨화보』등 화보를 비롯한 각종 소설삽도와 유사점을 찾을 수 있다.<sup>35</sup> 〈금궤도〉의 인물표현은 명대 당시 시각물에서 인물을 표현되는 일반적이고 관습화된 방식을 따르고 있는 것이다. 이렇게 〈금궤도〉는 1636년이라는 제작시기에 비하여 화풍 면에서는 18세기에 더 자연스러운 요소를 보이고 있어 이 그림이 조속의 그림을 중모한 것은 아닌가 하는 생각도 든다.

숙종은 전란 중에 망실된 御眞과 眞殿 및 궁중의 서화컬렉션을 재건하는데 힘썼고 숙종 자신도 서화를 대단히 애호하였다.<sup>36</sup> 그림을 통하여 정치적 견해를 전달하는 것에도 매우 적극적이었다. 열성어제에 실린 숙종의 어제 전체 시 577제 816수 문 292편 중 제화시문은 82제 136수 문 29편에 달하며,<sup>37</sup> 그가 그리도록 명하고 어제를 내린 다섯 점의 작품 〈諸葛武侯圖〉, 〈蠶織圖〉, 〈魚樵問答圖〉, 〈陳搏墮驢圖〉, 〈謝玄破秦百萬兵圖〉가 국립중앙박물관에 소장되어 있다. 〈제갈무후도〉는 제갈량의 초상으로 중국의 충신으로 유명한 악비, 문천상의 초상과 함께 제작되었을 것으로 보인다. 봉당간의 첨예한 대립 속에서 몇 차례의 환국을 통해 정국을 주도해나간 숙종에게 이러한 충신들의 초상을 그리도록 한 데는 남다른 의미가 있었을 것이다.<sup>38</sup>

숙종18년(1697)에는 淸 강희제의 명으로 초병정이 밑그림을 그린 《佩文齋耕織圖》가 전래되었다. 숙종은 이를 보고 경지도 병풍을 그려 세자에게 주게 하였는데,<sup>39</sup> 이 경지도에 제한 시가 『列聖御製』에 기록되어 있고<sup>40</sup> 국립중앙박물관 소장 秦再奚(1680년대 초-1769) 필의 〈蠶織圖〉에 숙종의 「題織圖」시가 그대로 쓰여 있어 당시 제작된 경지도 병풍의 모습을 알 수 있다.<sup>41</sup> 이 작품

35 신재근, 앞의 논문, pp. 11-16.

36 숙종대 어진도사 활동과 그 의의에 대하여는 진준현, 「肅宗代 御眞圖寫와 畫家들」, 『古文化』 제46집(1995), pp. 89-119 참조.

37 金南基, 「『列聖御製』에 실린 조선 국왕의 題畫詩 연구」, 『한국문학논총』 34(2003), pp. 2-3; 『列聖御製』에 수록된 숙종의 서화 관련 시문에 대한 분석은 陳準鉉, 「肅宗의 書畫趣味」, 『서울大學校 博物館 年報』 7(1995), pp. 3-37; 그 중 숙종의 정치적 의도에 따라 제작된 역사고사도에 대한 자세한 분석은 이성훈, 앞의 논문, pp. 46-54 참조.

38 〈제갈무후도〉 제작을 둘러싼 역사적 상황과 의미에 대해서는 장진아, 「충성스런 신하를 그리다, 〈제갈무후도〉」, 『왕의 글이 있는 그림』, pp. 24-28 참조.

39 『肅宗實錄』卷31, 肅宗23年(1697) 10月 21日(戊辰) “…… 適得耕織圖, 欲描作屏障, 以賜世子, 俾知稼穡之艱, 功費頗廣. 一時玩好之說, 不諒子意也.”

40 『列聖御製』卷10-9, 「題耕圖」, 「題織圖」

41 陳準鉉, 「肅宗의 書畫趣味」, pp. 14-15; 이해경, 「전 진재해의 정축년작 〈잠지도〉소고」, 『國立中央博物館 韓國書畫遺物圖錄』第14輯(국립중앙박물관, 2006), pp. 193-200.

은 청록의 산수로 화면을 3단으로 나누고 초병정의 《패문재경직도》 중 織部の 〈浴蠶(누에알 씻기)〉, 〈二眠(두 잠 재우기)〉, 〈三眠(세 잠 재우기)〉 등 세 장면을 그대로 모사하여 배치하였으며 고운 채색을 가하였다. 따라서 이는 청대의 중국 궁정화원 인물화의 직접적인 영향으로 제작된 작품이라고 할 수 있다.

〈謝玄破秦百萬兵圖〉에는 전쟁을 승리로 이끈 東晉의 재상 謝玄은 보이지 않고 붉은 용포 차림으로 도망가는 前秦 왕 苻堅의 모습이 강조되어 있다. 무모한 전쟁으로 나라를 패망케 한 暗君인 부견의 사례를 경계하는 것으로 무모한 北伐보다 內治와 自強에 더욱 힘쓰고자 했던 숙종의 의지가 함축된 그림으로 해석된다.<sup>42</sup>

청록산수를 배경으로 단정하고 꼼꼼한 필치로 그려진 인물들의 표현에는 명대 서적 압도의 영향이 다분하다. 숙종은 궁중에 남아있는 맹영광의 화적과 선왕 및 종친들을 통해 그의 솜씨를 접하고 높이 평가하고 있었을 것이다. 또 이명옥의 화재가 정묘하여 맹영광 다음의 제일이라 여겼다는 기록을 통해<sup>43</sup> 정묘한 원체 화풍에 대한 숙종의 호감을 짐작할 수 있으며 이러한 군주의 선호로 인해 도화서의 채색화 제작 역량은 크게 높아졌을 것이다.

### 3. 契屏에 그려진 공필 채색인물화

17세기에 들어 진행된 계획도 형식과 내용의 변화는 공필 채색인물화 제작 양상에도 변화를 가져온다. 문인 관료들의 모임을 기록한 그림인 계획도는 16세기에는 주로 화축으로 제작되었는데 17세기부터는 병풍 형식의 계획도가 등장하였다. 윤진영은 17세기 계획도의 경향 중 하나로 궁중 행사와 관련한 都監의 계병 및 임금이 내린 賜宴 관련 계획도의 작례가 증가한 것을 들었다.<sup>44</sup> 도감 및 사연 관련 계획도는 궁중 행사를 성공적으로 수행한 공적을 드러내거나 왕이 내린 사연을 받은 영광을 성대한 규모로 기념하고자 하는 목적으로 계병으로 즐겨 제작되었고 그림의 적극적 감상과 장식 및 과시에 적합한 병풍의 실용성도 계병 성행의 이유가 되었을 것이다.<sup>45</sup> 이러한 계병에는 행사나 연회 장면이 주로 그려졌으나 행사장면과 함께 채색 산수나 인물화가 그려진 예도 상당하다. 17세기에 들어 계병이 새롭게 공필 채색인물화의 화면으로 등장한 것이다.

<sup>42</sup> 장진아, 「하늘의 뜻을 되새기다. 〈사헌파진백대병도〉, 『왕의 글이 있는 그림』, pp. 28-34; 이성훈, 앞의 논문, pp. 54-61.

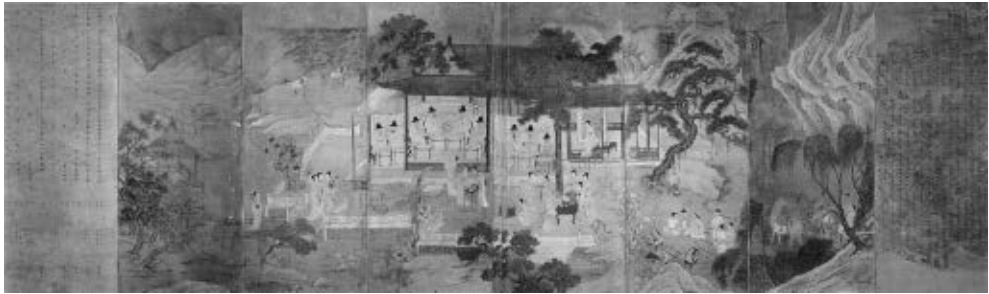
<sup>43</sup> 주26 참조.

<sup>44</sup> 尹軫球, 「朝鮮時代 契會圖 研究」(한국정신문화연구원 한국학대학원 박사학위논문, 2003), p. 181.

<sup>45</sup> 윤진영, 위의 논문, p. 248.



도 8 필자미상, 〈東門送別圖〉, 朝鮮(1682년), 絹本彩色, 47.3×1,048cm, 서울대학교 규장각



도 9 필자미상, 〈權大運耆老宴會圖八幅屏風〉, 朝鮮(1689년), 絹本彩色, 199×485cm, 개인소장

1660년경 제작된 〈工曹郎官契會圖〉(도 6)는 계획도 내용의 변화를 보여준다.<sup>46</sup> 청록산수 배경에 누각 안에서 바둑을 두는 세 명의 노인과 시동을 표현하고 있는데 이는 일반적으로 실제의 산수나 관아를 배경으로 한 계획장면을 그리는 17세기의 동관계회도로서는 예외적인 사례이다.<sup>47</sup> 즉 특정한 시간과 장소에 모인 계획 참석자들을 이상적 산수 배경 속에서 아회를 즐기는 高士들의 모습으로 그린 것이다. 이와 관련하여 1682년작 〈東門送別圖〉(도 8)와 1698년작 〈權大運耆老宴會圖〉(도 9)은 계획 표현의 매우 흥미로운 사례이다. 1682년 공조참판이었던 秋潭 俞瑒(1614-1692)이 은퇴하자 동료 南龍翼과 李正英이 동대문 밖 동묘에서 함께 송별연을 벌인 것을 그린 〈동문송별도〉는<sup>48</sup> 동대문과 동묘라는 장소의 현실성은 그대로 표현하되 전각 안의 세 사람을 중국 옷을 입은 고사 속의 문인들처럼 그렸다.<sup>49</sup> 〈權大運耆老宴會圖〉 병풍에서 기로연에 참석

<sup>46</sup> 이 그림은 축 형식이나 상단에 표제가 없으며 그림과 하단의 좌목만으로 상황되어 있는데, 좌목을 통해 工曹正郎 任養(1612-?), 工曹正郎 林一儒(1611-?), 工曹佐郎 李斗煥(1611-?), 工曹佐郎 洪萬熙(1635-?) 등 4명이 참여하였음을 알 수 있다. 이들 중 임질이 1650년(효종1)에 가장 마지막으로 사마시에 합격한 것으로 보아 이 계획은 1660년을 전후한 시기에 있었던 것으로 추정된다. 윤진영, 앞의 논문, p. 190.

<sup>47</sup> 윤진영, 위의 논문, pp. 182-184.

<sup>48</sup> 장진아, 「동문송별도, 동문에서 나누는 송별의 시와 그림」, 『역사와 사상이 담긴 조선시대 인물화』, pp. 101-106.

한 참가자들은 전통적인 계회도에서처럼 관복 차림으로 각자 독상을 받은 채 연배와 관직에 따른 서열 순으로 앉아 있다.<sup>50</sup> 반면 파초와 태호석으로 장식된 정원과 고동기와 악기를 들고 시중하는 사녀들은 명대 杜堇(1465-1509 활동)의 〈완고도〉에서와 같이 아취 넘치는 문인들의 여가생활의 배경을 장식한다. 마치 전통적인 기로연 그림을 이국적인 배경의 그림틀 속의 끼워 넣은 듯하다.

1664년 현종이 春塘臺에서 문무신을 시취하고 선운한 사실을 기념하고자 관원들이 제작한 〈春塘臺圖屏〉에 대한 남용익의 서문이 있다. 이에 따르면 여섯 폭 병풍의 제1폭에는 행사의 모습을 그리고 마지막 폭에는 좌목을 적었으며, 나머지 네 폭에 춘하추동 사시의 경치를 배경으로 고금의 帝王宴會 중 가장 아름다운 모습을 모아 시와 함께 그렸다고 한다.<sup>51</sup> 현종이 베푼 선운을 받은 문인들은 이 연회를 고금의 가장 아름다운 제왕연회에 비견할만 하다고 생각했을 것이다.

〈景宗辛丑親政契屏〉(도 10)은 경종의 즉위 원년인 1721년 1월 6일 행한 도목정사를 기념하여 병조에서 제작한 10폭 병풍으로 2-9폭에 걸쳐 난정수계도가 그려져 있다.<sup>52</sup> 난정수계 장면은 구부러져 흐르는 시내의 양안에 정확히 41명의 문인들이 자유롭게 앉아 술과 시를 즐기고 있다. 정자 안에는 병풍을 배경으로 책과 고동기 등이 놓인 책상과 의자가 있는데 그 자리는 비어있고 양 옆에 두 명의 시동이 시립하고 있다. 이와 비슷한 작품으로 국립중앙박물관에 趙泰億 필로 전하는 〈曲水圖〉(도 11) 여덟 폭이 미표구 상태로 소장되어 있다.<sup>53</sup> 이 여덟 폭을 순서대로 배열하여 〈경종 신축친정계병〉과 비교하면 〈곡수도〉에서는 물이 두 개의 S자를 그리며 보다 심하게 휘어짐에 따라 화면의 구성이 조금 더 복잡해졌을 뿐 그 외 41명의 문인과 정자 안의 빈 책상 등은 동일하다.

<sup>49</sup> 실경을 그대로 묘사하려는 노력은 별로 하지 않았지만 화면 오른쪽에 동대문과 성벽을 묘사하였고, 전체화면을 청록산수로 둘러쌌는데, 이렇게 화면의 위 아래를 물결치듯 청록산수로 둘러싸고 화면의 중심 주제를 성벽으로 둥글게 둘러싼 구도는 1664년 그려진 한시각의 〈복새선운도〉와 매우 유사하다. 아마도 화원으로 생각되는 〈동문송별도〉의 화가는 도화서에서 그려지던 횡권 형식에 알맞은 기록화 양식을 차용하여 사용했을 것이다. 이흥주, 앞의 논문, p. 61.

<sup>50</sup> 모임의 계기와 참석자들에 대해서는 진준현, 「권대운의 기로연회도병풍에 대하여」, 『박물관·미술관 학에서 연구논문집』 1(서울대학교박물관, 2003. 8), pp. 2-27 참조.

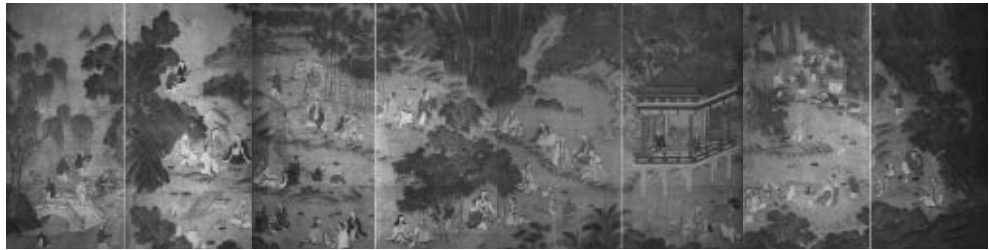
<sup>51</sup> 南龍翼, 『壺谷集』卷15, 「春塘臺圖屏序」(『한국문집총간』 131, pp. 331-332); 박정혜, 앞의 책, pp. 119-120.

<sup>52</sup> 도목정사는 조선시대의 인사행정을 이르는 것으로 문관의 선임을 관장하는 이조와 무관의 선임을 관장하는 병조의 책임 아래 일년에 두 번 양조의 관리 후보자를 전형하는 일이다. 특히 12월에 행하는 대정에 참가했던 이조와 병조의 관원들이 함께 또는 단독으로 계병을 제작하는 전통이 17세기 후반 무렵 시작되었다. 박정혜, 앞의 책, pp. 120-154. 〈경종 신축친정계병〉은 제1폭에 친정장면과 당시 병조판서 최석항의 서문이 있고(이 서문은 崔錫恒, 『損窩遺稿』卷 12, 「親政契屏序」에도 기록되어 있음) 마지막 10폭에 좌목이 있는데 이조의 관원명은 적혀있지 않다. 난정수계가 그려진 제2-9폭의 상단에는 行書로 「난정서」와 시구가 쓰여 있다.

<sup>53</sup> 마지막 폭 오른쪽 상단에 「大年」이라고 쓰인 주문방인이 찍혀 있어 자가 대년이었던 조태역의 작품으로 전칭되나, 과연 좌의정까지 올랐던 문인인 조태역이 이러한 대작의 공필 진체화를 그렸을지는 의심의 여지가 있다.



도 10 필자미상, <景宗辛丑親政稷屏>, 朝鮮(1721년), 絹本彩色, 각폭 142×61cm, 개인 소장



도 11 傳趙泰億, <曲水圖>8폭, 朝鮮, 紙本彩色, 각 122.6×60.9cm, 국립중앙박물관(덕수4607)



도 12 李宗謨, <蘭亭修楔圖>, 絹本채색, 30.3×507.5cm, 대북 고궁박물관

난정수계는 동진의 왕희지가 회계의 난정에서 41명의 유명한 문인들과 함께 삼진날의 불계사를 행한 뒤 난정서를 쓰게 된 고사로, 난정수계를 그린 그림은 문징명, 전곡, 성무엽 등 오파 화가들에 의해 황권 형식으로 크게 유행하게 된다. <경종신축친정계병>과 <곡수도>는 이들이 만들어 낸 도상을 매우 충실히 따르고 있다. 다만 중국의 그림이 황권인데 비해, 조선에서는 병풍에 그려 넣기 위해 곡수의 흐름이나 주변 모티프들을 보다 복잡하게 강화한 듯하다. 특히 이들과 가장 유사한 중국의 난정수계도는 대만 고궁박물관 소장李宗謨의 <난정수계도>(도 12)이다.<sup>54</sup>

<sup>54</sup> 이종모는 명 말기에 활동한 화가로 당인과 구영의 영향을 받았다. 호 小樵, 古枰子라 하였고 福建 永安사람이다. 인물에 능했다고 하며 세밀하고 우아하게 백묘도 잘 했다고 한다. 동기장을 위하여 劍津圖를 그린 바 있다. <延平府志>, <閩書>

이 두 작품이 도상 면에서 중국과 다른 점은 정자 안의 상황으로, 중국의 난정수계도에서 정자 안에는 왕희지가 「난정서」를 쓰고 있거나 거위를 보고 있는 것이 보통이다. 이종모의 〈난정수계도〉의 정자 안에는 병풍을 배경으로 양 옆에 동자가 시립한 책상이 있으며 그 책상에는 다른 아닌 왕희지가 거위를 바라보며 글을 쓰고 있다. 그리고 곡수 주위에 둘러 앉은 문인들은 왕희지를 포함하여 42명이다. 〈경종신축친정계병〉과 〈곡수도〉의 정자에도 두 명의 시동이 지키고 선 책상이 있으나 그 자리는 비어 있다. 그리고 곡수 주위의 문인들은 두 작품 모두 41명이다. 정자 안의 자리는 의도적으로 비운 것으로 보이는 것이다. 이는 궁중 행사의 기록화에서 임금의 모습을 그리는 대신 병풍과 용상만을 그려 임금의 존재를 나타내는 관행을 연상시킨다. 〈경종신축친정계병〉은 임금이 친림한 행사를 기념한 계병이므로 곡수 주위에서 술을 마시며 시를 짓는 이들을 신하들 자신의 모습으로 그리고, 이들을 바라보는 정자 안에 임금의 자리를 마련한 것이 아닌가 생각된다. 행사의 종류에 따라 계병에 그려지는 그림의 내용과 도상이 유형화되는 경향이 존재했으므로<sup>55</sup> 만일 병조에서 제작된 친정계병에 난정수계 장면을 그리는 것이 관례로 정착되었다면 조태억 전칭의 〈곡수도〉 역시 친정계병의 하나가 아니었을까 하는 추측도 가능하다.

#### 4. 인조-숙종대 工筆彩色人物畫 畫家와 畫風

인조-숙종 당시 채색인물화에 능했던 화원 및 직업화가는 이명옥, 조세걸, 진재해, 김진여 등이다. 이들은 인물화를 잘하고 채색에 능한 도화서 화원 또는 지방화사가 대부분이다.

李明郁은 간송미술관 소장 〈魚樵問答圖〉 외에는 작품이 전하지 않아 그 화풍이 잘 알려져 있지는 않으나 숙종임금이 맹영광에 견줄만한 유일한 화가로 생각하여 각별히 총애할 만큼 뛰어난 화가였다. 비록 이명옥과 맹영광은 활동시기에서 차이가 있어 직접적인 교류가 이루어지지는 못하였을 것이나 이 기록으로 보아 조선 궁중을 중심으로 활동한 맹영광의 화풍을 이명옥이 접하고 따른 바가 있었다는 것을 알 수 있다.

〈어초문답도〉는 규격이나 정교한 필치와 채색 등에서 장식적 궁중회화의 특성을 잘 보여준다. 도상은 조선 중기 절파풍의 소경산수인물화로 늘 그려졌던 전통을 따랐으나, 갈대를 배경으로 인물이 화면의 전면에 크게 배치된 구도나 섬세한 채색 등 화법은 원체적이다. 인물의 안면은 작은 주름과 머리카락 하나하나까지 정세하게 묘사하여 표정을 생동감 있게 살리고 있으며, 팔 다리의 근육과 지물 등의 세부묘사도 정교하다. 옷자락은 보다 각이 강하고 굵기 변화가 많은 필

<sup>55</sup> 박정혜, 앞의 책, p. 153.

선으로 리드미컬하게 그리고 있는데, 배경의 푸른 갈대와 함께 화면 전체에 상쾌한 바람이 부는 듯한 느낌을 잘 살리고 있다. 풍부한 세부묘사와 리듬감있는 의습선은 앞서 본 맹영광의 <패검미인도>에서 보이는 특성으로, 이명옥이 맹영광의 필의를 이었다는 평가를 뒷받침한다. 1715년에 제작된 국립중앙박물관 소장 <어초문답도>는 숙종임금이 감상한 어람용 그림인데,<sup>56</sup> 어부와 초부의 머리 모양과 얼굴 표현이 이명옥의 <어초문답도>와 거의 유사하여 이명옥의 작품이 참고가 되었을 것으로 생각된다.

평양을 중심으로 활약했던 조세걸은, 김만중의 기록에 따르면, 김석주의 지시로 맹영광이 낙산을 그린 장자를 임모했는데 김만중은 조세걸의 임모본 또한 기이하며 맹영광의 그림보다 오하러 뛰어나다고 평하였다.<sup>57</sup> 박세당은 1667년 조세걸로부터 받은 신선도 8폭 화첩에 붙인 발문에서 조세걸의 집이 부유하고 서화를 좋아하므로 중국의 명적을 구하여 소장한 것이 집 몇 칸에 가득하며, 이 그림들로부터 조세걸이 화법을 연마하였다고 했다.<sup>58</sup> 조세걸은 1688년(숙종14)에 태조영정 모사에 참여하였고, 1695년(숙종21) 숙종의 어진도사에 참여하는 외에도 여러 도감의 그림 그리는 일을 맡아 관직이나 상을 받은 바 있다.<sup>59</sup> 따라서 조세걸이 화원은 아니었으나 여러 번의 공적도사로 도화서의 화원화풍에 익숙했을 것임을 알 수 있다. 그의 작품으로 전칭되는 국립중앙박물관 소장 《신선도첩》(도 7)은 매우 섬세한 공필화풍으로 그려졌으며, 밝은 연두와 녹색을 주조로 하고 청록과 다홍색으로 악센트를 준 산뜻한 채색이 베풀어졌다. 은은하고 자연스러운 색조를 위해 의복과 안면 등에는 背彩를 하는 등 인물화에 능하고 설채를 특히 잘했다는 조세걸의 명성에 부합하는 작품이다.

국립중앙박물관 소장 10장면짜리 《성적도》(도 13)를 그린 김진여는 조세걸의 제자이다. 1713년 숙종어진 도사시 평양에 있다가 김진규의 추천으로 불려와 취재에 참여하였고, 정본설채에 장득만, 장태홍 등과 함께 동참화사로 참여하였다.<sup>60</sup> 김진여는 그 이전에 민진원의 청으로 평양 무열사에 보관되어 있던 임진왜란 때 조선에 왔던 명의 장군 이어백의 초상을 모사한 일이 있다.<sup>61</sup>

56 『청록산수, 낙원을 그리다 -국립중앙박물관 소장 조선시대의 청록산수화』, p. 31.

57 주 27과 같음.

58 朴世堂, 『西溪集』 卷8, 「曹將軍畫帖跋」(박세당 지음, 공근식·최병준 옮김, 『국역서계집』 2 [민족문화추진회, 2006], p. 170, 六三). 의주, 평양, 개성부 등의 고을은 칙사와 사행사들이 지날 때 대접하는데 소용된 영송비를 염출하기 위해 무역에 참가하는 것을 허용받은 質販商買들의 활동으로 중국으로부터의 문물이 풍부했다. 조세걸이 중국 서화를 많이 접했던 것은 이와 관련이 있을 듯하다.

59 진준현, 『肅宗代 御眞圖寫와 畫家들』, p. 94.

60 『승정원일기』 1713년 4월 11일 미시조; 진준현, 『肅宗代 御眞圖寫와 畫家들』, p. 94.

61 오세창 편저, 홍찬유 감수, 동양고전학회 국역, 『국역 근역서화징』 하(시공사, 1998), p. 686.



도 13 金振女, 〈誅少正卯圖〉, 《聖蹟圖》, 朝鮮(1700년), 絹本彩色, 31.7×60.1cm, 국립중앙박물관(중박201009-380)

1720년에는 박동보, 장태홍, 장득만, 허숙과 함께 《기사계첩》의 제작에 참여하였다. 스승인 조세걸과 마찬가지로 화원은 아니었으나 인물화와 설채에 뛰어난 점을 인정받아 여러 차례 공적 도사에 방외화사로 참여한 것이다. 그가 모사한 《성적도》는 이러한 특기를 잘 보여준다. 인물은 비수변화가 거의 없는 고운 철선묘로 그렸으며 분홍, 연자주, 연두, 하늘색 등 다양한 색조를 사용하여 채색하였고, 옷주름에는 강하게 음영을 넣었다. 특히 검은 옷을 입은 공자는 다른 인물보다 약간 크고 얼굴을 검붉게 표현하였으며 안면에 음영을 사용하여 강조하였다.

진재해(?-1735년 이전)는 1697년 숙종의 명에 따라 《패문재경직도》를 재구성하여 〈잠직도〉를 그렸으며 日本 大和文華館 소장 《예원합진》첩, 삼성미술관 리움 소장 《고사인물화보》의 제작에 다른 화원들과 함께 참여하였다. 진재해 역시 1713년 숙종어진 도사시 주관화사를 맡는 등 전신을 잘 하는 것으로 이름이 높았다.

## IV. 영·정조대의 공필 채색인물화

### 1. 시문과 고사를 담은 화첩

18세기 전반부터 화첩 형식의 감계적 회화의 제작이 증가하였다. 조선 초부터 주로 병풍으로 제작되었던 효자도 등의 감계화가 형식 면에서는 화첩으로의 변화가, 내용면에서는 명군암군 도류와 효자고사 외에 공자의 행적이나 고금의 유명 시문, 중국의 명승 등이 시문과 함께 그려지

는 등 다양화된 것이 눈에 띈다. 이러한 작품들을 세자의 교육과 밀접한 관계가 있다. 세자는 궁중 내 인사들 중 그 교육의 중요성이 가장 큰 인물로, 세자의 교육을 위해 제작된 그림에 대한 기록과 유물을 비교적 풍부하게 찾아볼 수 있다.



도 14 필자미상, 〈眞宗祀魯圖〉, 《聖蹟圖畫帖》, 朝鮮(1742년), 絹本淡彩, 각 30×50.7cm, 국립중앙박물관(중박 201009-380)

17세기 이후부터는 《패문재경지도》, 孔子聖蹟圖, 『養正圖解』 등 중국에서 가져온 새로운 자료가 東宮의 감계화 제작에 참고되었다는 사실이 주목된다. 공자성적도는 유교의 성인인 공자의 일생을 도해한 그림이다.<sup>62</sup> 세자의 교육을 위해 공자성적도를 제작한 사례로 국립중앙박물관 소장 1742년작 《聖蹟圖畫帖》(도 14)이 전해진다. 이 화첩은 공자의 생애를 그린 55폭의 그림을 수록하고 있으며, 화첩 말미에 수록된 발문에 따르면 당시 병조참판이던 李益炡이 연행 시 구해온 성적도를 모사하여 동궁의 교육자료로 삼자는 李箕彦의 진언에 따라 100점이 넘는 그림을 모사하여 두 권의 화첩으로 나누어 제작한 것이다.<sup>63</sup> 그리하여 100장면이 넘는 그림이 수록된 上·下 두 권의 화첩이 제작되었는데 현재 국립중앙박물관에는 하권만 전하며 상권은 흩어져 그 중 여섯 폭만이 성균관대학교박물관에 소장되어 있다. 또한 이 《성적도화첩》은 華城 關里祠 소장 1904년 목각본 성적도와 구도 및 내용이 동일하여 100여 장면으로 이루어진 동일한 성적도 본이 지속적으로 유통되며 모사되었음을 알 수 있다.<sup>64</sup>

국립중앙박물관 소장 金辰汝가 그린 1700년작 《성적도》(도 13)는 당시 전해지던 성적도의 또 다른 유형을 보여준다. 본래 화첩 형식이었던 것으로 보이는 그림 10장면이 두루마리로 장황되어 있다. 元代의 궁정화가 王振鵬의 성적도를 보고 찬탄하는 내용의 명대 巨儒들의 발문이 함께 수

<sup>62</sup> 공자성적도에 대해서는 趙善美, 「孔子聖蹟圖考」, 『美術資料』 제60호(1998), pp. 1-43; 同著, 「孔子聖蹟圖에 대하여」, 『孔子聖蹟圖-그림으로 보는 공자의 일생』(성균관대학교박물관, 2009), pp. 146-219 참조.

<sup>63</sup> 관련 기록이 『承政院日記』 938冊, 英祖17年(1741) 11月 30日條 및 『承政院日記』 940冊, 英祖18年(1742) 1月 25日條에 있다. 상세한 내용은 趙善美, 「孔子聖蹟圖에 대하여」, pp. 166-167 참조.

<sup>64</sup> 趙善美, 「孔子聖蹟圖에 대하여」, pp. 167-172.

록되어 있어, 왕진봉의 작품으로 전해지는 성적도를 모사했음을 알 수 있다. 이 작품은 중국 曲阜의 孔府 소장 채색 성적도와 화면구성이 동일하여<sup>65</sup> 왕진봉 본으로 알려진 또 하나의 화본이 존재함을 알 수 있다.

이 밖에 본받을만한 故事와 문학, 중국의 詩文 속에 등장하는 名勝 등 보다 다양한 주제의 그림을 모은 화첩이 동궁의 교육에 활용되었다. 숙종20년(1694)에 世子侍講院의 任胤元, 金鎮圭 등이 훗날 경종이 된 동궁의 進德을 위해 養正圖屏風을 그려 바쳤다.<sup>66</sup> 영조13년(1737)에는 세자시강원의 文學 元景夏가 숙종조의 전례를 언급하며 養正圖와 聖功圖를 본떠 하나의 책자를 만들어 동궁에 올려서 세자가 평상시에 보게 하자는 상소를 올린다.<sup>67</sup> 원경하가 상소한 내용을 보면 숙종20년의 양정도병풍은 “周 文王과 武王의 視膳·養疾의 고사를 필두로 黃香扇枕, 陸績懷橘, 叔敖陰德, 子路負米 등의 네 고사에 또한 王祥·孟宗의 일을 더하여 여덟 폭을 갖추었고 그 윗면에 해설을 써서” 만들었다.<sup>68</sup> 원경하가 만들고자 상소한 화책은 며칠 뒤 완성되어 《養正聖功圖》라 하였는데 여기에는 영조가 序文을 썼다.<sup>69</sup> 여기서 언급된 성공도는 명대 嘉靖연간에 霍韜(1487-1540)가 동궁을 위해 올린 13폭의 《성공도》이며, 양정도는 명대 焦竑이 옛 賢臣과 明君의 언행 중 황태자가 본받고 경계한 만한 60가지의 글을 모아 편찬한 책인 『養正圖解』를 말하는 것이다.<sup>70</sup> 『양정도해』는 숙종30년(1704) 이원경 등이 어전에 바친 바 있으며<sup>71</sup> 영조25년(1749) 어명에 의해 印刊되었다.<sup>72</sup> 이러한 성격에 부합하는 현전 작품으로 현재 간송미술관에 소장되어 있는 『善可法』 화첩이 있다. 1737년 영조가 莊獻世子を 위해 서문을 쓰고 화원 梁箕星(?-1755)에게 20편의 고사를 그리게 한 것이다.<sup>73</sup> 또한 삼성미술관 리움 소장 《萬古奇觀帖》(도 15), 《故事人物畫譜》(도 16) 및 일본 대

65 趙善美, 「孔子聖蹟圖에 대하여」, pp. 160-166.

66 『承政院日記』 원본362冊, 肅宗20年(1694) 12月 25日 (戊午).

67 『英祖實錄』卷43, 英祖13年(1737) 3月 6日(甲午).

68 양정도병풍의 내용은 『承政院日記』 원본844冊, 英祖13年 3月 6日 (甲午). 번역은 유미나, 「中國詩文을 주제로 한 朝鮮後期 書畫合璧帖 研究」(동국대학교대학원 미술사학과 박사학위논문, 2005), p. 140 참조.

69 《養正聖功圖》 화첩은 영조의 서문 아래 그림 10조는 양정도와 성공도 두 그림에서 뽑았으며 이 두 그림에는 없지만 『소학』에서 뽑은 曾子의 事親養志와 萊子의 衣彩弄雛를 삽입하였다. 또한 그림 옆에 제목을 쓰고 한글로 뜻을 풀어 이해하기 쉽게 하였다고 밝히고 있다. 『承政院日記』 원본845冊 英祖13年 3月 19日 (丁未).

70 『養正圖解』의 삽도는 명대 화가인 丁雲鵬이 그리고 黃奇가 새겼다. 이 책에 대해서는 Julia K. Murray, *Mirror of Morality* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2007), pp. 88-93 참조.

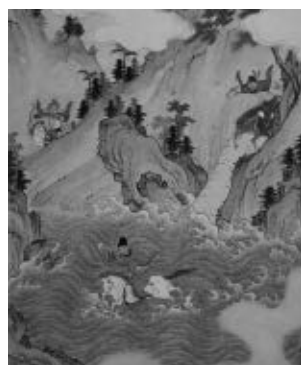
71 『肅宗實錄』卷 39, 肅宗30年(1704) 5月 29日(丁卯). 숙종의 『양정도해』 감상과 그 영향에 대해서는 이성훈, 앞의 논문, pp. 50-51 참조.

72 『英祖實錄』卷70, 英祖25年(1749) 8月 14日(庚寅).

73 全鏊弼, 「畫帖『善可法』」, 『考古美術』 제1권 제4호(1960. 11), pp. 36-38.



도 15 張得萬, 長繼萬, 韓後邦, 韓後良, 梁箕星 등, 《萬古奇觀帖》 중 두 엽, 朝鮮(1720년경), 紙本彩色, 각 면 38×30cm, 삼성미술관 리움



도 16 장득만, 장계만, 진재해 등, 《故事人物畫譜》 중 한 엽, 朝鮮(18세기), 紙本彩色, 각 면 39×30.5cm, 삼성미술관 리움

和文華館에 《藝苑合珍》이라는 제목으로 전하는 화첩 역시 유사한 성격으로 볼 수 있다.<sup>74</sup> 18세기 초에 활동했던 화원들이 섬세하고 고운 채색으로 그린 작품들로 《만고기관첩》은 화첩 첫 면에 찍힌 인장으로 보아 정조가 열람했을 가능성이 있다. 子路負米, 王祥叩冰, 孟宗泣竹과 같은 효자 고사 뿐 아니라 東籬採菊, 潯陽送客 등 문학주제와 岳陽壯觀과 같은 중국의 명승, 그리고 淮南鷄犬과 같은 도교적 주제에 이르기까지 등 문인적 교양을 함양하기 위한 다양한 주제의 그림을 수록했다.<sup>75</sup>

중국 역대 후비들의 본받을 만한 사적을 그려 궁중 비빈들을 감계하려는 교육 자료로 제작 되었을 것으로 생각되는 화첩 두 점이 또한 국립중앙박물관에 전하는데 《賢后實跡圖帖》(도 17-1) 과 《列朝賢后圖帖》이다. 두 화첩의 그림은 내용과 글씨, 도장, 필치, 형식이 거의 동일하여 같은 화가의 작품으로 보인다.<sup>76</sup> 6개의 제발 중 4개에 ‘李齊賢印’이라는 인장이 찍혀 있다. 그러나 이 이 제현이 정확히 누구이며, 그림의 제작자인지 글만 썼는지 등은 확실히 알 수 없다. 중국 역대 현

74 《萬古奇觀帖》과 《藝苑合珍》에 대한 상세한 고찰은 유미나, 「18세기 전반의 詩文 古事 繪畫帖 考察-《萬古奇觀》帖을 중심으로」, 『강좌미술사』 24호(2005. 6), pp. 123-155 및 同著, 「中國詩文을 주제로 한 朝鮮後期 書畫合璧帖 研究」, pp. 115-183을 참조.

75 《萬古奇觀帖》에 수록된 그림 및 발문의 해석은 『삼성미술관 Leeum 소장 고서화 제발 해설집』(삼성미술관 Leeum, 2006), pp. 129-171 참조.

76 『國立中央博物館 韓國書畫遺物圖錄』 第12輯(국립중앙박물관, 2003), p. 140.



도 17-1 필자미상, 《賢后實跡圖帖》, 중 한 업, 朝鮮, 견본채색,  
각 면 28.2×42.7cm, 국립중앙박물관



도 17-2 《賢后實跡圖帖》부분

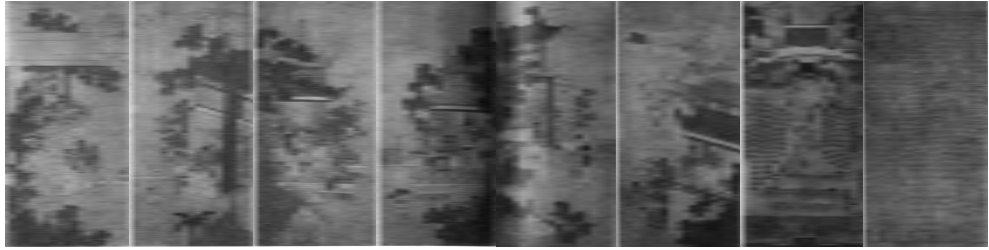
비들 중 6명의 사적을 그리고 있는데, 성종 때 그려진 《현비병》과는 당 태종의 장손황후와 송 영종의 선인고황후가 겹친다. 이 화첩에 등장하는 여인들은 구영의 사녀화풍을 매우 정확히 반영하고 있다.

## 2. 계병에 그려진 공필 채색인물화

우리 회화가 가장 찬란히 꽃 핀 18세기에는 진경산수, 남종문인화, 풍속화등 회화의 스펙트럼이 다양하게 펼쳐지며 그 내용상 조선 고유의 자연과 인물을 담게 되었다. 계병의 내용 또한 조선화되어 행사장면을 그리는 것이 정착되었으나 채색의 고사인물을 그리는 관행이 사라진 것은 아니어서 18-19세기까지 지속되었다.

〈영조병술진연도 8곡병〉(도 18)은 1766년(영조42) 8월 27일에 崇政殿에서 베푼 연회를 기념하여 제작한 병풍이다. 병풍 첫 폭에 쓰인 서문에 따르면 영조의 나이 73세, 재위 42년, 환후회복, 숙종 연간의 병술년(1706년, 숙종32)에 영조도 참석한 가운데 열렸던 인정전 연회를 계승한다는 4가지 경사를 축하하며 연회를 열었음을 밝히고 있다.<sup>77</sup> 첫 폭의 서문, 두 번째 폭의 승정전진연도에 이어 제3-8폭에는 사녀도가 공필 진채로 그려져 있다. 매 폭마다 중심인물로 보이는 여성과 시중을 드는 시녀 두 명이 등장하며 3, 4폭에는 아이도 등장하는데 이 사녀도가 특정한 인물의 고사를 그린 것인지, 아니면 불특정한 미녀를 그린 것인지는 불분명하며, 어떠한 의미로 병

77 『삼성미술관 Leeum 소장 고서화 제발 해설집(II)』, pp. 82-85.



도 18 필자미상, <영조병술진연도병>, 朝鮮(1766년), 絹本彩色, 각폭 99.5×49.8cm, 삼성미술관 리움

술년의 연회와 관련이 있는지도 확실치 않다. 정조는 1766년의 연회에 왕세손으로서 시연하였다.<sup>78</sup> 『弘齋全書』에는 정조가 왕세손 시절 병술년의 進宴圖稷屏을 보고 지은 찬시가 실려 있는데<sup>79</sup> 진연도가 계병으로 제작되어 궁중에 들어갔다는 사실은 분명하나 정조가 열람한 병풍이 현존하는 이 작품인지는 알 수 없다.

국립중앙박물관 소장 <정묘조왕세자책례계병>(도 19)은 첫째 폭에 당시 우의정이었던 李時秀(1745-1821)가 서문을 썼으며 다음 여섯 폭에는 瑤池에서의 周穆王과 西王母의 연회 장면과 이 연회에 참석하기 위해 군선들이 바다를 건너오는 장면이 그려졌고 마지막 폭에 좌목이 있다. 정조24년(1800) 2월 왕세자(훗날 순조)의 冊禮를 기념하여 宣傳官廳의 관원들이 제작한 계병이다.<sup>80</sup> 순조대의 작품이지만 1809년(순조9) 태어난 순조의 元子 李旻이 1812년 왕세자로 책봉되었을 때 원자 출생당시 산실청에 소속되었던 관원들이 제작한 <순묘조왕세자탄강계병>에도 역시 요지연 장면이 그려졌다.<sup>81</sup> 둘 다 책례 장면이 아닌 길상적 주제를 그린 것은 병풍을 제작한 이들이 책례를 주관한 도감에 소속된 관원들이 아니었으므로 책례 자체에 의미를 두기보다는 왕세자의 長壽福樂을 기원하는 뜻으로 계병의 주제를 선택하였을 것이다.

78 『英祖實錄』卷107, 英祖42年(1766) 8月 27日(甲子).

79 『弘齋全書』卷一「書進宴圖稷屏」(정조대왕 저, 임정기 역, 『국역 홍재전서』1 [민족문화추진회, 1998], pp. 14, 三.) “天眷吾東聖候安稱觴法殿會千官嵩呼是日衢歌並繪畫留傳萬歲歡”

80 당시 11세였던 왕세자는 현묘조 신묘년(1651)의 전례를 따라 관례, 가례, 책례를 동시에 거행하였다. <정묘조왕세자 책례계병>은 완전한 병풍이 국립중앙박물관에 소장되어 있으며 왼쪽으로 그림 두 폭과 좌목이 결실된 민병두 구장의 병풍이 전한다. 후자에 대한 자세한 설명과 계병 서문에 대한 번역은 박은순, 『正廟朝<王世子冊禮稷屏>: 神仙圖稷屏의 한가지 예』, 『미술사연구』 제4호(1990), pp. 101-112 참조.

81 병풍 뒷면에 “己巳八月初九日 王世子誕降契屏”이라는 표제와 22명 관리의 좌목이 쓰여 있다. 개인 소장자의 이 <순묘조왕세자탄강계병>의 목서 전문은 박은순, 『純廟朝<王世子誕降契屏>에 대한 圖像의 考察』, 『考古美術』 174(1987. 6), p. 41 참조.



도 19 필자미상, <正廟朝王世子册禮契屏>, 朝鮮(1800년), 絹本彩色, 국립중앙박물관

### 3. 조선화된 도상의 재창조 : 길상적 화제

18세기 후반에 이르면 요지연도, 백자도, 괘분양행락도 병풍이 즐겨 제작되었다. 이들은 중국적 주제이나 도상적 구성은 조선에서 새롭게 만들어진 것이다. 이 길상적 성격의 그림들은 먼저 민간의 장식병풍으로 사용된 것으로 보이며 19세기에는 궁중에서도 본격적으로 궁중행사에 사용되었다. 위에서 언급하였듯이 1800년 <正廟朝王世子册禮契屏>(도 19)과 1812년경 제작된 <純廟朝王世子誕降契屏>에 瑤池宴圖가 그려진 것을 시작으로 괘분양행락도는 1802년 『純祖·純元王后 嘉禮都監儀軌』에 처음 나타나고, 이후 1906년 『황태자 가례도감의궤』에 이르기까지 왕실 가례마다 빠짐없이 제작되어 사용되었다. 백동자도는 순조19년(1819)과 고종19년(1882)에 괘분양행락도와 함께 가례에 사용되었다.<sup>82</sup>

요지연도는 신선도 전통과 반도회도, 백자도는 송·명초에 걸쳐 그려진 영회도, 괘분양행락도는 분양왕 괘자의의 초상을 그리던 전통과 연관된다. 또한 이들 화제의 연원이 될 만한 중국의

82 李成美, 『藏書閣所藏 朝鮮王朝 嘉禮都監儀軌의 美術史的 考察』, 李成美·姜信沆·劉頌玉, 『藏書閣所藏 嘉禮都監儀軌』(韓國精神文化研究院, 1994), pp. 87-88, <표4>조선조 가례시 제작, 사용된 병풍 참조.

83 백자도는 유득공이 보았다는 맹영광의 백동도에서, 요지연도의 화명은 『列聖御製』에 실린 속종의 「列仙圖」, 「瑤池宴」, 「題瑤池大會圖」 등의 제화시에서 볼 수 있다. 시의 내용으로 보아 서왕모의 연회에 신선들이 도착하는 장면임을 알 수 있는데 『列聖御製』 卷9의 시들은 1688년에서 1696년경까지의 지어진 것이므로 속종이 17세기 말에 감상한 것이다. 『列聖御製』 卷9, 속종편, 「列仙圖」, 「瑤池宴」; 같은 책 卷12, 속종편, 「題瑤池大會圖」; 괘분양행락도 역시 속종의 제화시 「題郭分陽行樂圖賜世子」(1701-1704년 사이)와 「題郭分陽行樂圖」(1708-1710년 사이)가 최초의 기록이다. “아들과 사위들이 화려한 연석에서 모시고 있다”고 하여 오늘날 전하는 <괘분양행락도>와 유사한 내용임을 짐작할 수 있다. 『列聖御製』 卷10, 속종편, 「題郭分陽行樂圖賜世子」; 같은 책, 卷11, 속종편, 「題郭分陽行樂圖」; 번역은 정영미, 앞의 논문, pp. 27-28.

그림은 이미 17세기부터 조선에 전래되었던 것 같다.<sup>83</sup> 그러나 우리나라에서 그려지는 도상과 직접 연관되는 시의적절한 영향의 연원은 찾기가 쉽지 않다. 이러한 도상은 중국 회화에서는 찾아보기 힘들지만 병풍, 자수, 연화 등 각종 실용물품의 장식과 더 관련있어 보인다. 18세기 후반에는 정조가 중국산 문방청완의 유행 풍조를 신랄하게 비판할 정도로 이것이 널리 퍼져있었으므로 이러한 회화작품들이 참조한 소스가 반드시 회화작품만은 아닐 것임은 충분히 짐작할 수 있다. 예를 들어 백자도와 같은 그림은 분명 명 초까지 유행했던 영희도의 전통과 관련되지만 오히려 명 중기 이후 청 말까지 중국에서 백자도는 그림으로는 잘 그려지지 않았다. 그러나 필통이나 옥 조각과 같은 문방구의 장식으로는 많은 예를 찾아볼 수 있고(도 20) 요지연도의 경우도 칠병풍과 같은 장식품이나 비단의 자수문양 등에서 더 유사한 도상을 볼 수 있다(도 21).



도 20 백자도 조각



도 21 서왕모의 생일축하연이 그려진 칠병, 중국(17세기초), 런던 빅토리아 앤 알버트 뮤지엄

정조대에 쓰여졌을 것으로 여겨지는 柳得恭의 『京都雜誌』에는 “흔레병풍으로는 백자도, 괘분양행락도, 요지연도등의 그림이 있다”는 언급이 있어 18세기 말경 이미 민간에서 이들 그림이 혼인 시에 사용되었음을 알려준다.<sup>84</sup> 1839부터 48년까지 서유구가 저술한 『임원경제지』에도 “어버이의 장수를 빌거나 늙은 부모를 모시는 사람들은 서왕모의 반도나 십장생을 많이 그리고, 딸을 시집보내거나 며느리를 맞아들일 때는 괘분양의 행락도나 백자도를 많이 그려서 기원과 축복의 뜻을 표시하기도 한다. 대체로 재실에는 열은 묵색의 산수화를 그린 병풍이 좋고, 규방에는 채색한 인물화를 그린 병풍이 좋다”고 하여 민간에서 채색병풍이 생활 전반에 널리 사용되었음

<sup>84</sup> 柳得恭, 『京都雜誌』 卷1 風俗 書畫篇 [屏畫] “金剛一萬二千峰 或關東八景 小屏花鳥蛺蝶 婚屏百子圖郭汾陽行樂圖 瑤池宴圖 公譙用 濟用監牧丹大 屏 士族婚禮亦借用”; 『조선대세시기 Ⅲ: 경도잡지·열양세시기·동국세시기』 (국립민속박물관, 2007), pp. 59-60에서 재인용.

<sup>85</sup> 서유구 지음, 안대회 엮어옮김, 『산수간에 집을 짓고』 (돌베개, 2005), pp. 347-348.

을 알려준다.<sup>85</sup>

위의 사실로부터 요지연도, 백자도, 괘분양행략도는 18세기 후반 민간에서 혼례 때 주로 사용하였고 궁중에서도 그러지게 된 것은 19세기에 이르러서임을 알 수 있다. 이 세 화제는 모두 長壽, 관직에서의 출세, 多子, 多福 등 개인적인 기복과 관련이 있다. 궁중에서 길상적인 회화가 소비되지 않았던 것은 아니지만 백자도, 요지연도, 괘분양행략도에 보이는 다소 노골적인 長壽, 多子, 富貴榮華의 도상은 이전시기 궁중회화에서 보이는 원형적이며 상고적인 성격과 어울리지 않는 듯하다.<sup>86</sup> 18세기 말부터 조선사회 전체적으로 규범과 명분보다는 실용성과 물류문화에 대한 관심이 높아지는 분위기가 형성되었고, 서화골동의 소비가 왕실사대부만의 전유물에서 중서민층으로까지 저변화된 것이 민간의 혼례병풍 화제가 궁중으로 수용되는 현상의 배경이라 할 수 있겠다.

#### 4. 구영풍 사녀도의 수용

조선의 공필 채색인물화와 관련하여 중국에서 유입된 화적 중 주목되는 것은 명 중엽의 소위 '院派' 화가들, 특히 仇英의 작품들이다. 구영은 뛰어난 기교로 이름이 높았고, 저명한 오파 문인 및 소장가들과 가까이 교류하면서 기념비적 古畫의 임모 작업을 많이 했다. 명청대 소주는 蘇州片이라 불리는 서화위조품의 생산과 판매지로 이름이 높았다. 구영이 뛰어난 솜씨로 임모한 유명 고화에 저명한 문인들의 발문이 더해지면 그 가치가 엄청났으므로, 그의 임모작은 또 다른 위조의 대상이 되어 많은 양이 유통되었다.<sup>87</sup> 구영의 이름으로 유통된 清明上河圖, 獨樂園圖, 桃原圖, 西園雅集圖, 仕女圖 등의 소주편은 조선에도 대단히 많은 양이 유입되었다. 박지원이 최소 8점이 넘는 구영의 청명상하도를 열람한 것이나,<sup>88</sup> 강세황이 서원아집도를 본 것이 수십 점이라고 언급한 것은 이러한 상황과 관계가 있다.<sup>89</sup> 서원아집도와 청명상하도 등은 구영이 재창조한 작품

<sup>86</sup> 김홍남은 18세기 궁중회화의 특징을 유교적 이상국가의 권위를 표현하는 尙古性으로 들었다. 김홍남, 「18세기의 궁중회화-유교 이상국가의 실현을 위하여」, pp. 43-46.

<sup>87</sup> Ellen Johnston Laing, "Suzhou Pian and Other Dubious Paintings in the Received Oeuvre of Qiu Ying," *Artibus Asiae*, vol. 59, no. 3/4 (2000), pp. 265-295.

<sup>88</sup> 朴趾源, 『燕巖集』 卷七, 「清明上河圖跋」; 같은 책, 「觀齋所藏清明上河圖跋」; 같은 책, 「日修齋所藏清明上河圖跋」; 같은 책, 「淇軒所藏清明上河圖跋」(『한국문집총간』 252, pp. 114-115).

<sup>89</sup> 국립중앙박물관 소장 金弘道의 〈西園雅集圖(幅屏風)〉에 있는 姜世晁의 제발에 "내가 전에 서원아집도를 본 것이 무려 수십 본인데 그 중 仇十洲의 것이 제일이었고 기타 자질구레한 것들은 말할 필요도 없다"고 기록하였다. 강세황의 제발 전문과 번역은 부르그린드 응만, 앞의 논문, p. 345.

이 곧 표준구도가 되어 김홍도로 대표되는 조선의 서원아집도와, <태평성시도> 등 성시도류 회화에 영향을 미쳤다는 것이 이미 연구된 바 있다.

여기에서는 구영의 사녀도 화풍이 조선에서 수용되어 그려진 양상을 살펴보고자 한다. 현숙한 后妃들이나 미녀, 연회 장면의 시녀 등 공필 채색인물화 작품들에는 여성들이 매우 많이 등장하며, 대부분 명 중엽의 직업화가인 仇英의 사녀화풍으로 표현된다.

국내에 들어온 구영의 사녀도로는 신익성이 소장하고 이식, 장유, 이명환이 감상한 <女俠圖> 등이 있는데 이들은 협객은 남자도 하기 힘든 일이라 하며 무기력한 남성을 놀래키기 족하다 하였다.<sup>90</sup> 정작 중국에서는 구영의 여협도는 그림이나 기록을 전혀 찾을 수 없다. 이들이 본 그림은 어떤 것이었는지 알 수 없으나 그 뒤로 우리나라에서 제작된 몇 점의 여협도로 미루어 볼 때 긴 옷자락을 나누끼며 공중으로 뛰어올라 큰 칼을 휘두르는 여인, 또는 적어도 큰 칼을 소지한 여인을 그린 것으로 생각된다.<sup>91</sup>

<한궁춘효도> 등에서 보이는 구영의 여성상은 가름한 얼굴에 가는 눈과 작은 입, 살짝 미소 띤 표정과 휘어질 듯 가녀린 몸매가 특징으로, 유연하며 가벼운 인상을 준다. 또한 의상의 화려한 비단 문양과 머리 장식, 진귀한 소품 등 풍부한 세부묘사로 비단 직조업이 크게 발달한 명대 소주의 풍요한 물질문화와 호화로운 감각을 드러낸다. 이 여성상은 이후 사녀화의 전형이 되어 수없이 반복되어 그려졌다. 중국역사박물관 소장 <千秋絕艷圖卷>(도 22)은 조비연, 최앵앵, 반희, 왕소



도 22 필자미상, <千秋絕艷圖卷> 부분, 明, 絹本彩色, 29.5×667.5cm, 中國歷史博物館

<sup>90</sup> 李植, 『澤堂集』卷九, 「仇十洲女俠圖跋」(이식 저, 이상현 역, 『국역 태당집』 II [민족문화추진회, 1996], pp. 196-197, 五六-五七); 張維, 『谿谷集』卷三, 「仇十洲女俠圖跋」(『한국문집총간』 92, p. 74); 李明漢, 『白洲集』卷十六, 「仇氏女俠圖跋」(『한국문집총간』 97, p. 457).

<sup>91</sup> 고연희는 미인도가 여협으로 감상되고 이후 여러 폭의 여협도가 우리나라에서 그려지게 된 것이 전쟁 후 유협의 승상 및 여협·여장군소설 등장과 관련성을 추정할 수 있다고 보았다. 고연희, 앞의 논문, pp. 321-322.



도 23 傳 尹斗緒, <美人讀書圖>.  
朝鮮(17세기 말-18세기 초),  
絹本彩色, 61×41cm, 개인소장



도 24 傳 仇英, <四季仕女圖卷>부분, 明, 絹本彩色, 29.6×300.9cm,  
日本 大和文華館

군 등 역사와 소설 속의 유명한 미인들을 모아 그린 화권으로, 명대에 유행한 구영풍 사녀를 총망라한 것으로 볼 수 있다.

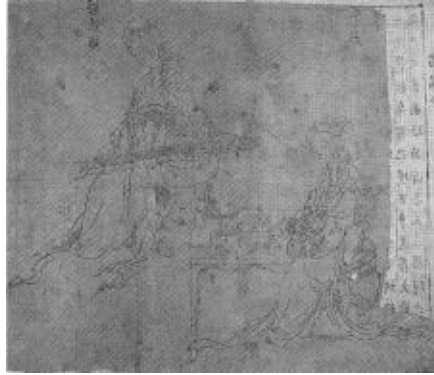
이러한 구영풍 사녀도들이 조선에 유입되어 감상되고 중국식 여성 표현의 전형으로 받아들여져 모방되었다. 앞서 살펴본 <관대운기로연회도병풍>(도 9)에서 기로연 참석자들을 시중하는 사녀들은, 대체적으로 머리 모양과 복식에서 구영풍을 따르고 있으나 의상의 구조와 문양, 장신구 등 세부적인 부분까지 파악하여 그리지는 않았다. 그런데 윤두서 전칭의 <美人讀書圖>(도 23)를 보면 여인의 치마와 의자 위에 덮인 가죽, 병풍을 장황한 비단의 섬세한 무늬 등 세부묘사가 뛰어나 특정한 구영풍 사녀도를 모본으로 삼아 사녀화풍을 학습한 것이 아닌가 생각된다.

구영의 사녀화풍을 매우 정확하게 반영하고 있는 《賢后實跡圖帖》과 《列朝賢后圖帖》에 등장하는 여인상은(도 17-2) 구영의 전칭작인 일본 大和文華館 소장 <四季仕女圖卷>(도 24)의 여성상과 거의 일치한다. 이렇게 세부적인 면에서 거의 동일한 사녀들을 그리고 있다는 것은, 조선의 화가들이 작업할 때 중국의 구영풍 사녀화 작품을 분본으로 삼아 그림을 그렸다는 짐작을 가능케 한다. 그 증거로 1780년경 제작된 선문대학교박물관 소장 신한평의 <미녀도>(도 25)가 있다.<sup>92</sup> 1780

<sup>92</sup> 이 작품은 박효은, 「김광국의 <석농화원>과 18세기 후반 조선 화단」, 유홍준·이태호 편, 『遊藝三昧 - 선비의 예술과 선비취미』(학고재, 2003), pp. 125-157에서 처음 소개되었다. 작품에 대한 자세한 설명은 같은 논문, pp. 142-145 참조.



도 25 申漢桴, <美女圖>  
朝鮮(18세기), 紙本彩色,  
신문대학교박물관



도 26 柳耆, <仕女圖>, 《勤齋畫帖》 제11-12면,  
지본수묵, 개인소장

년경 제작되어 金光國(1727-1797)의 『石農畫苑』에 포함된 이 작품은 괴석과 문방사우가 놓인 탁자가 있는 정원을 배경으로 무릎 위에 비파를 올려놓은 채 손에는 붓을 쥐고 있는 여인을 그리고 있다. 그런데 이 여인은 명대 <千秋絕艷圖卷>에 등장하는 여인들 중 羅惜惜과 자세와 지물, 나폴거리며 늘어뜨린 옷자락까지 완전히 같다(도 22). 중국의 직업화가들이 다양한 모티프들을 분본으로 만들어두고 작품제작에 활용했다는 것은 주지의 사실로, <천추절염도권>과 같은 본으로부터 그려진 중국의 사녀화를 신한평이 열람하고, 또다시 이를 본으로 삼아 <미녀도>와 같은 작품을 그렸다고 생각된다. 신한평과 같은 화원뿐 아니라 선비화가도 중국 사녀화를 모사하며 그림을 학습하였다. 표암 강세황의 처조카로서 안산에서 강세황으로부터 서화를 배웠을 것으로 보이는 勤齋 柳耆의 습작을 수록된 《勤齋畫帖》이 있다.<sup>93</sup> 이 화첩 10, 11면의 <사녀도>(도 26)는 매우 정교한 세필로 서탁 앞에 앉아 있는 여인과 무릎 위에 금을 올려놓고 연주하고 있는 여인을 그렸다. 그런데 이 여인들은 역시 <千秋絕艷圖卷>에 등장하는 高氏 등과 동일한 여인이다(도 22).

이러한 여인 표현은 조선에서 중국식 사녀를 표현하는 고정된 전형이 되어 널리 그려졌다. 구영의 사녀화풍 외에 보다 고식적인 진홍수의 사녀화풍 및 좀 더 사실적인 양감을 지닌 청대 궁정 사녀화풍도 동시대 중국에서 유행하고 있었으나 조선에서는 찾아볼 수 없는 것도, 한 번 관습으로 정착된 사녀 표현을 새롭게 하는데 관심이 없었다는 증거로 보인다. 관습적 반복의 결과로 사녀 표현은 조금씩 형식화되며 감정적 자연스러움이나 이국적인 느낌은 점차 사라지고 특징은 과장되는 모습을 보여준다. 예를 들어 가녀린 실루엣은 점차 통통하고 짙막해지고 발치에서 나

<sup>93</sup> 근재 유신에 대해서는 陳準鉉, 「잊혀진 文人畫家 勤齋 柳耆」, 『美術史學』 15(한국미술사교육연구회, 2001), pp. 213-245.



도 27 傳 金得臣, 《郭汾陽行樂圖8폭》, 견본채색, 144.5×49.9cm(1·8폭) 144.5×53cm(2·7폭), 국립중앙박물관

풀거리는 장식띠와 솔의 끝자락은 점차 더욱 도식적으로 말려 올라가 팔랑거리는 식이다. 《賢后實跡圖帖》과 《列朝賢后圖帖》은 완성도 면에서는 조금 떨어지지만 이같이 부자연스러운 과장이 적고 중국 그림과의 비슷한 느낌을 많이 가지고 있어서 사녀도 수용 초기의 모습을 보여준다고 생각된다.

1766년 <영조병술진연도병>(도 18)에 그려진 사녀도 역시 <천추절엄도권>의 사녀상과 매우 유사하여 비슷한 화본이 제작에 참고되었을 것으로 생각된다. 그러나 머리모양이나 옷주름, 치마끈의 나부끼는 모습에서 자연스러움보다는 딱딱하게 형식화된 것을 볼 수 있다. 국립중앙박물관에 김득신의 작품으로 전하는 두 점의 <곽분양행락도>(도 27)에서도 작품에 등장하는 모든 여인들이 색깔만 다를 뿐 완전히 같은 디자인의 의상과 머리 장식을 하고 있다. 한두 개의 여인 유형을 가지고 작품 전체에 적용한 것이다. 이는 특히 춤추는 여인에서 잘 드러난다. 이후 19세기의 곽분양행락도나 요지연도의 여인들은 신체비례가 짧고 통통해지며 조선화된 모습을 더 많이 보여준다.

## V. 맺음말

이상에서 17-18세기 공필 채색인물화의 전체적인 제작양상을 조망해 보고, 17세기부터 유입된 다양한 중국화적들이 어떻게 18세기까지의 조선 공필 채색인물화에 수용되었는지 살펴보았다. 17세기는 이전까지 조선에서 접하기 힘들었던 중국의 화적과 판화 삽도가 포함된 각종 서적의 유입으로 다양한 인물화 화제가 조선으로 전해졌다. 또한 궁중화원 출신으로 인물화에 능했던 중국인 화가 孟永光이 내조하여 보다 구체적인 중국 院體 인물화풍이 조선에 전해졌다. 조

선 내부적으로는 17세기부터 병풍 형식의 계획도가 유행하면서 채색인물화가 그려지는 주된 화면이 되었으며 인조와 숙종은 서화를 좋아하며 적극적으로 회화 제작을 지시하여 정치적 의도를 드러냈다. 그들이 총애한 맹영광과 이명옥의 그림 및 어제가 있는 그림들의 화풍으로 보아 청록산수 및 채색 인물화를 선호하였던 것으로 보이며 이러한 군주의 선호가 도화서의 채색화풍 발달에 영향을 주었을 것으로 생각된다.

18세기에는 계병에 행사장면을 그리는 것이 정착되었으나 채색의 고사인물을 그리는 관행도 지속되었다. 채색인물화로는 유명 시문과 고사 등을 담은 화첩들의 제작이 늘어났고 이들은 세자의 교육과 관련이 깊다. 18세기 후반에 이르면 요지연도, 백자도, 괘분양행락도 병풍이 즐겨 제작되었다. 이들은 중국적 주제이나 도상적 구성은 조선에서 새롭게 만들어진 것이다. 이 길상적 성격의 그림들은 먼저 민간의 장식병풍으로 사용된 것으로 보이며 19세기에는 궁중에서도 본격적으로 궁중행사에 사용되었다.

\*주제어(key words) \_ 工筆 彩色人物畫(*Gongpil* figure paintings, finely-drawn color figure paintings), 書院繪畫/畫員繪畫/宮中繪畫(Court painting), 鑑戒畫(didactic paintings), 故事人物畫(mythological or historical paintings), 契屏(*gyebyeong*, folding screen painting of commemorative gatherings), 孟永光(*Meng Yongguang*), 仇英(*Qiu Ying*), 蘭亭修禊圖(*Nanjeongsugyeddo*, The Gathering at the Orchid Pavilion), 仕女圖(*Sanyeodo*, Court Ladies), 瑤池宴圖(*Yojiyeondo*, The Feast at the Yao Pond), 百子圖(*Baekjado*, One Hundred Children), 郭汾陽行樂圖(*Gwakbunyanghaengnakdo*, Luxurious Life in the Style of Guo Ziyi)

## 참고문헌

### 1. 史料·文集·辭典

- 『朝鮮王朝實錄』(조선왕조실록 홈페이지 <http://sillok.history.go.kr>)  
『承政院日記』(승정원일기 홈페이지 <http://sjw.history.go.kr>)  
『列聖御製』二·三, 서울대학교규장각, 영인본, 2002.  
姜希孟, 『私淑齋集』  
金萬重, 『西浦集』  
金孟性, 『止止堂集』  
金安老, 『希樂堂文稿』  
金淨, 『冲庵集』  
南龍翼, 『壺谷集』  
朴世堂, 『西溪集』  
朴世采, 『南溪外集』  
柳得恭, 『冲齋集』  
\_\_\_\_\_, 『京都雜誌』  
仁興君 李瑛 著, 朗善君 李俣 編, 『先君遺卷』  
趙綱, 『龍洲集』  
趙文命, 『鶴巖集』  
崔錫恒, 『損齋遺稿』  
오세창 편저, 홍찬유 감수, 동양고전학회 국역, 『국역 근역서화징』 하, 시공사, 1998.

### 2. 著書

#### 〈國文〉

- 『삼성미술관 Leeum 소장 고서화 제발 해설집』, 삼성미술관 Leeum, 2006.  
『삼성미술관 Leeum 소장 고서화 제발 해설집(II)』, 삼성미술관 Leeum, 2008.  
『조선대세시기 Ⅲ: 경도잡지·열양세시기·동국세시기』, 국립민속박물관, 2007.  
박정혜, 『조선시대 궁중기록화 연구』, 일지사, 2000.

- 서유구 지음, 안대회 엮어옮김, 『산수간에 집을 짓고』, 돌베개, 2005.
- 안휘준·민길홍 엮음, 『역사와 사상이 담긴 조선시대 인물화』, 학고재, 2009.
- 李成美·金廷禧 공저, 『한국회화사용어집』, 다할미디어, 2003.
- 항산 안휘준 교수 정년퇴직 기념 논문집 간행위원회, 『미술사의 정립과 확산』 항산 안휘준 교수 정년퇴임 기념 논문집 1권, 한국 및 동양의 회화, 사회평론, 2006.

〈英文〉

- Barnhart, Richard, *Painters of the Great Ming: The Imperial Court and the Zhe School*,  
Dallas: Dallas Museum of Art, 1993.

3. 論文

〈國文〉

- 高連姬, 「美人圖의 감상코드」, 『大東文化研究』 제58집, 2007. 6, pp. 303-338.
- 김선정, 「朝鮮後期 百子圖 研究」, 이화여자대학교대학원 미술사학과 석사학위논문, 2001.
- 朴銀順, 「純廟朝〈王世子誕降契屏〉에 대한 圖像의 考察」, 『考古美術』 174, 1987. 6, p. 41.
- \_\_\_\_\_, 「正廟朝〈王世子冊禮稷屏〉: 神仙圖稷屏의 한가지 예」, 『미술사연구』 제4호, 1990, pp. 101-112.
- \_\_\_\_\_, 「조선 후반기 對中 繪畫交涉의 조건과 양상, 그리고 성과」, 『조선 후반기 미술의 대외교섭』, 예경, 2007, pp. 9-82.
- 朴孝銀, 「김광국의 《석농화원》과 18세기 후반 조선 화단」, 유홍준·이태호 편, 『遊戯三昧-선비의 예술과 선비 취미』, 학고재, 2003, pp. 125-157.
- 신재근, 「국립중앙박물관 소장 〈금궤도(金櫃圖)〉 연구」, 서울대학교대학원 미술사학과 석사학위논문, 2010.
- 安輝濬, 「내조 중국인화가 맹영광에 대하여」, 『전해중박사 화갑기념 사학논총』, 일조각, 1979 (「내조 중국인화가 맹영광」, 『한국 회화사 연구』, 사공사, 2000, pp. 620-640에 재수록)
- 禹賢受, 「조선후기 瑤池宴圖에 대한 연구」, 이화여자대학교대학원 미술사학과 석사학위논문, 1996.
- 유미나, 「18세기 전반의 詩文 古事 繪畫帖 考察 -《萬古奇觀》帖을 중심으로」, 『강좌미술사』 24호, 2005. 6, pp. 123-155.
- \_\_\_\_\_, 「中國詩文을 주제로 한 朝鮮後期 書畫合壁帖 研究」, 동국대학교대학원 미술사학과 박사학위 논문, 2005.
- \_\_\_\_\_, 「《萬古奇觀帖》과 18세기 전반의 畫員 繪畫」, 『강좌미술사』 28호, 2007. 6, pp. 177-208.
- 尹軫瑛, 「朝鮮時代 契會圖 研究」, 한국정신문화연구원 한국학대학원 박사학위논문, 2003.
- \_\_\_\_\_, 「평양화가사 조세걸의 도사 활동과 화풍」, 『미술사의 정립과 확산』 항산 안휘준 교수 정년퇴임 기념 논문집 1권, 한국 및 동양의 회화, 사회평론, 2006, pp. 238-263.

- 이성훈, 「숙종대 역사고사도 제작과 〈사현파진백만병도〉의 정치적 성격」, 『미술사학연구』 262호, 2009. 6, pp. 33-68.
- 이은경, 「滄江 趙涑의 繪畫-傳稱作을 통한 연구」, 이화여자대학교대학원 미술사학과 석사학위논문, 1999.
- 이혜경, 「전(傳) 진재해(秦再奚)의 정축년작(丁丑年作) 〈잠직도(蠶織圖)〉 소고」, 『國立中央博物館 韓國書畫遺物圖錄』 第14輯, 국립중앙박물관, 2006, pp. 193-200.
- 이흥주, 「조선시대 宮中 彩色人物畫에 보이는 중국 院體 人物畫의 영향」, 홍익대학교대학원 미술사학과 석사학위논문, 2006.
- 장진아, 「동문송별도-동문에서 나누는 송별의 시와 그림」, 안휘준·민길홍 엮음, 『역사와 사상이 담긴 조선시대 인물화』, 학고재, 2009, pp. 100-123.
- 鄭瑛美, 「朝鮮後期 郭汾陽行樂圖 研究」, 한국정신문화연구원 한국학대학원 석사학위논문, 1999.
- 趙善美, 「孔子聖蹟圖考」, 『美術資料』 제60호, 1998, pp. 1-43.
- \_\_\_\_\_, 「孔子聖蹟圖에 대하여」, 『孔子聖蹟圖-그림으로 보는 공자의 일생』, 성균관대학교박물관, 2009, pp. 146-219.
- 陳準鉉, 「肅宗의 書畫趣味」, 『서울大學校博物館 年報』 7, 1995, pp. 3-37.
- \_\_\_\_\_, 「肅宗代 御眞圖寫와 畫家들」, 『古文化』 제46집, 1995, pp. 89-119.
- \_\_\_\_\_, 「잊혀진 文人 畫家 勤齋 柳贊」, 『美術史學』 15, 한국미술사교육연구회, 2001, pp. 213-245.
- \_\_\_\_\_, 「권대운의 기로연회도병풍에 대하여」, 『박물관·미술관 학예사 연구논문집』 1, 서울대학교박물관, 2003. 8, pp. 2-27.

#### 〈英文〉

- Jang, Ju-yu Scarlett, "Issues of Public Service in the Themes of Chinese Painting," Ph.D. diss., University of California, Berkeley, 1989.
- Laing, Ellen Johnston, "Suzhou Pian and Other Dubious Paintings in the Received Oeuvre of Qiu Ying," *Artibus Asiae*, vol. 59, no. 3/4, 2000, pp. 265-295.
- Weidner, Marsha Smith, "Aspects of Painting and Patronage at the Mongol Court, 1260-1368," Chutsing Lied., *Artists and Patrons: Some Social and Economic Aspects of Chinese Painting*, Seattle: University of Washington Press, 1989, pp. 37-59.

#### 4. 도록

- 『國立中央博物館 韓國書畫遺物圖錄』 第12輯, 국립중앙박물관, 2003.
- 『國立中央博物館 韓國書畫遺物圖錄』 第14輯, 국립중앙박물관, 2006.
- 『김홍도와 궁중화가』 호암미술관 소장품 테마전 4, 호암미술관, 1999.

『용-신화와 미술』 호암미술관 소장품 테마전 5, 호암미술관, 2000.

『왕의 글이 있는 그림』, 국립중앙박물관, 2008.

『청록산수, 낙원을 그리다-국립중앙박물관 소장 조선시대의 청록산수화』, 국립중앙박물관, 2006.

## 국문초록

공필 채색인물화는 왕의 명에 의해 그려지거나 궁중을 중심으로 제작된 鑑戒畫, 관료들의 모임을 기록하는 契屏 등으로 제작되었다. 많지 않은 현전작품과 기록으로 볼 때 17세기 이전 공필 채색인물화는 기마·수렵, 琴棋書畫 등 주제와 화풍 면에서 중국 원체 인물화의 영향을 받았음을 알 수 있다. 이러한 그림들은 주로 明君暗君圖, 耕織圖, 孝子圖 등의 감계화로 병풍 형식이 특히 애호되었다.

17세기는 이전까지 조선에서 접하기 힘들었던 중국의 화적과 관화 삽도가 포함된 각종 서적의 유입으로 다양한 인물화 화제가 조선으로 전해졌다. 또한 궁중화원 출신으로 인물화에 능했던 중국인 화가 孟永光이 내조하여 보다 구체적인 중국 院體 인물화풍이 조선에 전해졌다. 조선 내부적으로는 17세기부터 병풍 형식의 계회도가 유행하면서 채색인물화가 그려지는 주된 화면이 되었으며 인조와 숙종은 서화를 좋아하며 적극적으로 회화 제작을 지시하여 정치적 의도를 드러냈다. 그들이 총애한 맹영광과 이명옥의 그림 및 어제가 있는 그림들의 화풍으로 보아 청록산수 및 채색 인물화를 선호하였던 것으로 보이며 이러한 군주의 선호가 도화서의 채색화풍 발달에 영향을 주었을 것으로 생각된다. 17세기 채색인물화에 능했던 화원 및 직업화가는 이명옥, 조세걸, 진재해 등이 있다. 화풍적으로는 산수 배경은 경물군이 화면을 지그재그로 분할하는 삼단구성이 유지되는 경향이 있고 채색은 18세기에 비해 열고 맑은 느낌을 준다. 또한 〈東門送別圖〉와 〈權大運耆老宴會圖屏〉 등은 조선 문인 관료들의 모임을 중국 고사 속의 문인아집과 같이 표현하는 흥미로운 시도가 이루어졌다.

18세기에는 계병에 행사장면을 그리는 것이 정착되었으나 채색의 고사인물을 그리는 관행도 지속되었다. 채색인물화로는 유명 시문과 고사 등을 담은 화첩들의 제작이 늘어났고 이들은 세자의 교육과 관련이 깊다.

화제 면에서는 난정수계도, 서원아집도, 사녀도, 청명상하도 등 17세기에 유입된 화제들이 구영 등 명대 화가들에 의해 표준화된 구도 및 화풍으로 수용되면서 조선에서 선호된 병풍 형식에 맞추어 화면을 재구성하는 등의 변용이 일어났다. 18세기 후반에 이르면 요지연도, 백자도, 광분양행락도 병풍이 즐겨 제작되었다. 이들은 중국적 주제이나 도상적 구성은 조선에서 새롭게 만들어진 것이다. 이 길상적 성격의 그림들은 먼저 민간의 장식병풍으로 사용된 것으로 보이며 19세기에는 궁중에서도 본격적으로 궁중행사에 사용되었다.

18세기 공필 채색인물화가는 김진여, 장득만, 장계만, 한후량, 한후방, 양기성, 정홍래, 진재해, 신한평, 강희언, 김득신 등이다. 18세기의 채색은 보다 짙고 장식적이며 모티프는 도식화되었다. 그림 속 여인들은 사녀 표현의 전형으로 굳어진 명대 구영의 화풍으로 그려졌으며 고정된 화본이 반복적으로 모방되었다.

## Abstract

# *Gongpil* Color Figure Paintings of 17<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> Joseon Korea

**Lee Hong-joo\***

*Gongpil* color figure paintings of the Joseon period, meticulously realistic figure paintings in color with fine details, were primarily court paintings whether or not they were directly commissioned by the court. They were mostly 'didactic paintings' with explicit moral contents or folding screens documenting major courtly events.

What one can gather from a few *gongpil* figure paintings that have survived to the present, prior to the 17<sup>th</sup> century, they were mostly on such subjects as horse-riding, hunting, and four accomplishments of noblemen [the zither, the chess game, calligraphy, and painting] (*Geumgiseohwa*), and were stylistically influenced by Chinese academic figure painting style known as "yuanti (painting academy style)." Didactic paintings on themes like 'good and bad rulers,' agriculture and sericulture, and filial piety were particularly popular. The format of folding screens was much favored.

Once into the 17<sup>th</sup> century, various Chinese paintings and books containing paintings and woodblock illustrations, still then a rarity, became widely available in Joseon. The visit by Meng Yongguang (active mid-seventeenth century), a Chinese court painter excellent in figure painting, helped to introduce and make popular a more orthodox yuanti style. In particular, folding-screen paintings of social gatherings gained popularity and became the

---

\* Collection Manager, National Palace Museum of Korea

main genre of color figure painting. King Injo (r. 1623-1649) and King Sukjong (r. 1674-1720) were fond of paintings and frequently commissioned paintings. Paintings commissioned by them were at times intended to show their political thoughts and visions. Paintings by Meng Yongguang and Yi Myeong-uk (active late seventeenth century), the two favorite painters of these monarchs, and other paintings for which the kings personally wrote verses indicate that blue and green landscapes and color figure paintings were their preferred genres. The taste of the monarch must certainly have had an influence on the style of color paintings produced by court painters. Notable 17<sup>th</sup>-century court painters and professional painters, acclaimed for their color figure paintings, include Yi Myeong-uk, Jo Se-geol, and Jin Jae-hae. One of the characteristic features of paintings by these painters was the three-tier composition in which the landscape serving as the backdrop was divided into three sections having zigzag sides. Colors used in 17<sup>th</sup>-century figure paintings tended to be lighter than those in 18<sup>th</sup>-century paintings. Such paintings as *Dongmunsongbyeoldo* (Farewell at the East Gate) and *Gwon Dae-un Giroyeonhoedobyeong* (Gwon Dae-un's Banquet Scene in Honor of Senior Officials) are of great interest in depicting gatherings of Joseon scholar-officials in a style recalling the legendary meetings of literati in Chinese history like the "Elegant Gathering at the Western Garden."

During the 18<sup>th</sup> century, while the depiction of scenes from social events on folding screens became an established genre, the practice of painting mythological or historical figures in color also continued to flourish. There was an increase in the production of painting albums containing famous verses and historical anecdotes, many of which were probably used as instructional materials for crown princes.

Paintings of Chinese subjects such as *Nanjeongsugyeddo* (The Gathering at the Orchid Pavilion), *Seowonajipdo* (Elegant Gathering at the Western Garden), *Sanyeodo* (Beautiful Ladies / Court Ladies) and *Cheongmyeongsanghado* (Along the River during the Qingming Festival) were introduced in Joseon Korea during the 17<sup>th</sup> century. They were re-adapted into folding-screen paintings or otherwise re-accommodated to suit the local taste. Paintings of the same subjects by Qiu Ying and other Ming-dynasty Chinese painters were much sought-after. Toward the late 18<sup>th</sup> century, such themes as *Yojiyeondo* (The Feast at the Yao Pond), *Baekjado* (One Hundred Children), and *Gwakbunyanghaengnakdo* (Luxurious Life

in the Style of Guo Ziyi) also became popular. These Chinese themes were, however, given new iconographic contents in Joseon painting. Paintings on folding screens with auspicious meanings were initially produced for decorating private homes. During the 19<sup>th</sup> century, court paintings based on such Chinese themes were actively produced for court ceremonies.

During the 18<sup>th</sup> century, painters like Kim Jin-yeo, Jang Deuk-man, Jang Gye-man, Han Hu-ryang, Han Hu-bang, Yang Gi-seong, Jeong Hong-rae, Jin Jae-hae, Sin Han-pyeong, Kang Hui-eon and Kim Deuk-sin stood out for their gongpil color figure paintings. Works from the 18<sup>th</sup> century tended to be more decorative with more opaque colors and more stylized motifs. Women, for instance, were depicted rigidly in the same manner as how they were portrayed in Ming-Chinese paintings of court ladies. The manner of depicting women followed the style of Qiu Ying.