

朝鮮王朝時代の 功臣圖像에 관하여

趙 善 美

目 次

- I、序言
- II、功臣圖像의 源流 및 制度
- III、朝鮮王朝時代 功臣圖像의 樣式的 考察
 - 一、前期의 功臣圖像
 - 二、中期의 功臣圖像
 - 三、後期の 功臣圖像
- IV、結語

I、序言

朝鮮王朝時代の 繪畫를 研究함에 있어서 肖像畫에 관한 考察이 차지하는 比重은 작지 않다고 본다. 그것은 現存繪畫 가운데 肖像畫는 數의 面에서 상당히 많으며 또한 質的인 面에서도 注目할 만한 작품이 누차 散見되기 때문이다.

朝鮮王朝時代の 肖像畫를 그려진 對象人物의 身分에 따라 類型別로 구

분해보면, 王의 畫像인 御眞、功臣冊錄에 뒤따라 立閣圖形의 命에 의해 製作된 功臣像、耆老所入社를 記念한 耆老圖像、各種 影堂 및 書院에 奉安된 一般士大夫像、그리고 절에 奉安된 僧像 및 特殊한 例인 女人像 등으로 分類해 볼 수 있다.

이들 各類型은 각기 나름대로 考察해 볼 만한 價値가 있지만, 本論文에서는 이러한 諸肖像畫類型 가운데 특히 功臣圖像에 관하여 살펴보기로 한다.

功臣圖形은 肖像畫研究에서 두가지 理由에서 重視된다. 그 중 하나는 功臣像이란 王命에 의해 製作됨으로써 적어도 當代畫像에 工攷하다거나 혹은 名望있는 畫師가 그렸을 가능성이 크며 따라서 畫師의 資質面에서 볼 때 신빙성이 있다는 점을 들 수 있다. 또 하나는 功臣圖形은 作畫의 時期가 分明하므로 繪畫史에서 意味있는, 作品에 의거한 樣式的 考察을 行함에 있어 훌륭한 기준 역할을 할 수 있다는 점을 들 수 있다.

이외에도 筆者가 全國에 散在된 祠堂이나 影堂을 實踏한 결과 功臣像은 대개 畫幅도 상당히 크고 保存 또한 一般士大夫像에 비해 양호했음을 알 수 있었다. 그것은 王命에 의해 不祧廟로 指定되었거나 혹은 그렇지 않더라도 先祖들의 勲業을 기리는 의미로서 後孫들이 더욱 所重히 간직했으리라는 推定을 가능케 한다.

反面에 이들 功臣圖像은 모두 烏紗帽에 正裝官服을 입고 拱手姿勢를 取한 全身交椅坐像인데다, 時間的制約이나 엄격한 분위기下에서 畫師가 寫出해 낸 타인지 친편입률적인 形式性을 보여주고 있다. 그러나 質的 水準에서는 拙筆은 눈에 띄지 않으며 어느 정도의 水準을 견지하고 있음은 아울러 說할 수 있다.

그러면 以下 功臣圖像의 源流 및 그 制度的 뒷받침을 먼저 살펴보고 그런 然後 諸功臣像에 나타난 像容形式 및 表現技法을 통해 朝鮮王朝時代에 제작된 諸功臣圖像의 양식적 變遷過程을 간추려 보기로 한다.

II、功臣圖像의 源流 및 制度

肖像畫의 한 類型으로서의 功臣像은 그 製作動機面에서 볼 때 「宣揚政教 警戒臣民」이라는 다분히 鑑戒의 意義를 지니고 발달되어왔다. 御眞이 祖宗을 代表하는 하나의 象徴의 意味로서 그려져 奉安追崇되었던 反面에, 功臣圖形은 보다 現實의 次元에서 나라에 功이있는 人物들에게 功臣號를 賜與함과 동시에 立閣圖形함으로서 當該功臣 및 그 子孫들에게는 치하와 함께 보상하고 餘他臣民들에게는 귀감을 보여준다는 의미에서 君主國家에서는 必須的 圖像作業의 하나로서 적극 추진되었다고 볼수 있다.

이러한 功臣圖像의 源流는 상당히 뿌리 깊으니, 먼저 中國側 史籍의 記載을 근거로 한다면 이미 前漢의 宣帝甘露三年(BC 五二)에 麒麟閣 左右에 大臣像 一幅을 그리고 아울러 따로 옆에 그들의 官爵과 姓氏를 기록했다한다. ① 또 成帝時에는 趙充國의 像을 甘泉宮에 그렸으며 ② 明帝 永平二年(AD 六〇)에는 나라를 중흥시킨 名臣을 되미쳐 감동하여 다 시금 建武名臣列將二八人을 洛陽 南宮雲臺에 그렸다한다.

그 後 唐太宗은 貞觀一七年(AD 六四三) 二月에 閣立本에게 命하여 大唐開國功臣 一四名의 肖像畫를 그리도록 하였다. 이것이 中國繪畫史上 有名한 「凌煙閣功臣二十四人圖」이다. 凌煙閣은 長安宮城內에서 가장 壯麗했던 樓閣인데 이 「功臣圖」는 이 각각의 壁畫였으며, 以後 凌煙閣은 白居易, 黃廷堅等의 詩詞에서 功臣을 指稱하는 것으로서 술회되어왔다. ③

이처럼 功臣圖像은 그 淵源이 中國에서도 상당히 오래된 것인데, 우리나라에서도 기록상으로 보면 이미 新羅時代에 錄功했다는 기록은 屢見되지만, 功臣號를 設定했던지의 與否는 분명치 않다. ④ 따라서 功臣圖形에 관해 확인해 볼수 있는 것은 麗代에 들어와서이니, 即 太祖二三年, 新興寺를 重修하고 功臣堂을 두었으며 東西壁에는 三韓功臣을 그렸

다는 高麗史에 나타난 기록이 처음이다. ⑤ 따라서 高麗時代에는 太祖時부터 開國功臣의 畫像을 그렸음을 알 수 있다. ⑥ 功臣堂은 以外에도 永柔에도 있었던 듯 『新增東國輿地勝覽』에 보면 「高麗太祖影殿 在永柔米頭山鳳進寺之南 中安太祖影幀 東西壁畫三十七功臣 十二將軍」云云하여 여기서 君臣을 共安했음을 알 수 있다.

여하튼 麗代에는 衛社 靖難 翼載 拓境 蕩寇 기타 여러가지 事由와 名分下에 所謂 「壁上功臣 圖形功臣」이라 하여 功臣像의 製作이 활발히 進行되었다. 그러나 中葉以後에 오면, 權臣의 擅權으로 말미암아 功臣品騰의 動搖가 잦아 添削이 一時 유행하였으니, 顯宗朝 功臣으로 楊規, 金叔興, 姜民瞻 등은 靖宗二二二(一〇四六)에 朴暹, 河洪辰은 文宗六年(一一〇五二)에 비로소 添加하였으며, 高宗朝功臣이던 李義旼의 圖形을 塼削하고 崔忠獻의 圖形을 昌福寺로, 崔怡의 圖形을 禪源寺로 옮겼다가 후에 塼削한 사실들이 각기 그 列傳에 보인다.

그런데 高麗時代의 功臣像은 이러한 繪畫의 형태만이 아니라, 일종의 肖像彫刻이라 할 鑄像의 形態로도 제작되었음은 三太師祠에서의 太祖開國功臣의 鐵像奉安에서도 살필 수 있는 바이다. ⑦

朝鮮王朝時代에 들어오면 功臣圖像作業은 國初부터 활발히 진행되었으며, 朝鮮王朝 五〇〇餘年을 통해 그 종류만도 무려 二八種에 達하는 功臣稱號가 賜與되었으니 자세한 것은 別表와 같다. ⑧

그런데 朝鮮王朝時代에는 上記한 功臣號가 수여될 때 마다 거의 대부분 立閣圖形 樹碑紀功의 命이 함께 내려졌으니, 이로 인해 功臣들의 肖像畫製作이 이루어졌다. ⑨

그러면 구체적인 功臣圖像의 作品分析에 들어가기에 앞서 우선 制度的 部面에서 이러한 圖形功臣의 作業을 비롯하여 功臣에 관한 여러 사항을 闡發하던 朝鮮王朝의 官府인 忠勳府에 관해 잠시 살피기로 한다.

忠勳府는 太祖時에는 功臣都監이란 명칭으로 설치되었던 것을 太宗朝에 忠勳司로 고쳤으며 世祖初에는 府로 昇格시켰다 한다. ⑩

權寧(一四一六—一四六五)이 지은 記文에 보면 忠勳府의 機構로서의

性格 및 그 必要性이 잘 要約 說明되어 있는데, 그 內容을 옮기면 아래와 같다.

「……人臣으로 國家에 功이 있는 者는 먼저 金과 比단으로 賞주고 벼슬과 錄으로 優待하여 그 功蹟을 太常에 기록하고 그 勲業을 鍾鼎에 새긴다. 그러나 오히려 그래도 功臣에 대한 處遇는 肅속치 못하고 후결함되는 점이 있을가 염려되어 또한 官府를 설치하고 그 일을 맡아 보게 했다」. ⑪

이로서 忠勳府設置理由 및 功臣에 대한 당시의 禮遇의 比重은 단편적으로나마 살필 수 있다.

이처럼 朝鮮王朝時代에는 制度的으로도 功臣들에 관련된 官府를 따로 설치했는데 肖像畫史에서 관심의 대상이 되는 功臣圖形 역시 여기서 관찰했다.

한편 製作된 功臣圖像의 奉安處所로서는 國初 即 太祖四年(一三九五) 唐의 凌煙閣制度를 모방하여 長生殿을 闕의 西에 敬營하여 功臣圖像을 드리우고자 했다. ⑫ 그리하여 諸功臣이 錢穀을 差等하게 내어 費用을 도왔으며 결국 太祖 七年 七月前에 이미 이루어졌음을 實錄에서 확인할 수 있다. ⑬ 그러나 그 後 太宗十一年(一四一一) 五月에 長生殿을 修理하고 太祖 및 開國功臣의 影을 그리고자하여 平壤 奉安 太祖眞을 奉迎하여 模寫토록 命하는 한편, 太宗은 議政府로 하여금 歷代 御容 奉安 制度를 상고하여 보도록 했다. 그것은 당시 太祖 聖容을 長生殿에 奉安하려 함에 있어 그 根據를 얻기 위해서였다.

그런데 그 당시 의정부에서 올린 보고내용은 일찌기 太祖가 長生殿을 만든 것은 唐의 凌煙閣制度를 본 딴 것인데 능연각에는 君臣共安이 아닌 功臣像만이 奉安되었다는 사실을 지적한다. 또한 漢의 雲臺 역시 功臣像을 그렸음을 밝힌다. 그리하여 太宗은 君臣共安의 古典이 없으면의 당殿을 부수고, 단지 凌煙의 制를 모방하여 功臣의 像을 걸 따름이라고

命하였다. 그러나 太祖가 세운 長生殿을 부수기는 곤란하니, 長生殿을 忠勳閣이라 고치고 이곳에 勳臣像만 봉안하기로 결정을 보았다. ⑭

이처럼 朝鮮王朝初期에는 唐制를 모방하여 君臣共安制가 아닌 功臣像만을 奉安하는 制度가 擇해졌음을 알 수 있으며, 그 後 어느 시기인가는 분명치 않으나 功臣像은 忠勳府에서 紀功閣을 따로 짓고 太祖, 世祖 元宗, 孝宗의 勳帖과 함께 各種功臣의 圖像을 保管했음을 諸紀功閣記를 통해 살필 수 있다. ⑮

Ⅲ、朝鮮王朝時代 功臣圖像에 관한 樣式的 考察

그러면 이제 現傳하는 朝鮮王朝時代의 諸功臣像을 對象으로 하여 이들 作品에 나타난 樣式的 特色들이 時期에 따라 어떠한 變貌를 보이는가를 살펴보기로 한다. 우선 이들 功臣像이 지닌 像容形式 및 表現技法上的 特徵을 中心으로 하여 樣式的 編年을 시도해 볼 때 대략 前期(一三九二—一五五〇)、中期(一五五〇—一六八〇)、後期(一六八〇—一七三〇)로 區分된다.

이러한 時期的 區分은 비단 功臣像만이 아니라, 一般肖像畫에서 보이는 樣式的 特色과 대개 併行되어 나타나는데 以下 各期 功臣像의 共通的 表現形式 및 畫法上的 特徵을 具體的인 作品을 例들어서 說明해 보기로 한다.

一、前期의 功臣像

前期라 함은 朝鮮王朝時代 初期 即 太祖에서 부터 中宗年間에 이르는 時期 即 十四世紀末十五世紀初葉에서 부터 十六世紀中葉에 이르는 期間을 말한다.

朝鮮王朝時代는 後記別表에서 보듯이 國初부터 開國、定社、佐命功臣을 비롯하여 各種功臣들의 立閣圖形이 行해졌다. 그러나 現傳하는 時期의 功臣像은 그리 많지 못하며, 게다가 現傳본의 대부분이 移模本이



圖 2. 李祐像 (?~1417)
絹本設彩 軸 159×104cm 全羅南道
靈光郡 影堂奉安



圖 1. 馬天牧 (1358~1431) 像
絹本設彩 軸 157×95cm 全羅南道 谷
城郡馬天牧祠宇奉安



圖 4. 張未孫 (1431~1486) 像
絹本設彩 軸 171×107cm 張師植氏
所藏



圖 3. 申叔舟 (1417~1475) 像
絹本設彩 軸 167×109.5cm 忠清南道
清原郡 九峰影堂奉安

王朝時代に 있어서 가장 多事多難했던 時期로서 밖으로는 外敵의 侵入에 시달리고, 안으로는 反正이 계속되는 不安한 時期였다. 이러한 政勢는 수많은 功臣을 낳게 했으며, 일편에서는 傑出한 儒學者들도 나타나 難世에 더욱 절실히 요구되는 清節과 信誼를 표방했다.

肖像畫史에서도 이 時期는 상당히 注目된다. 功臣圖像의 경우 朝鮮王朝時代功臣像의 典型的 像容形式이라 칭할 만한 樣式이 대두된다. 이 期間에 立閣圖形되었던 수많은 功臣像, 이를테면 平難, 光國, 宣武, 扈聖, 清難에서 靖社, 振武에 이르는 功臣像에서 이 時期의 그 標準形式을 볼 수 있다.

물론 이 樣式은 中期가 시작되자 갑자기 案出된 새로운 것만은 아니며, 앞서 본 前期功臣像에서 豫示되었던 特徵을 강화, 변모한 部面도 보인다. 作品上에서 볼 때 前期에서 中期로 移行하는 과도기적 단계를 가장 잘 例示해주는 像으로는 李堦像(圖5)이 있다. 現傳하는 李堦像은 中宗反正에 세운 功으로 策錄된 靖國功臣號와 함께 立閣圖形된 像으로 보는데, 당시 靖國功臣은 무려 一〇〇여명에 이르지만 現傳功臣像은 李堦像뿐이다.

畫像은 左顔七分面의 全身交椅坐像으로서 典型的 功臣圖像의 形式을 취하고 있다. 이 像은 拱手姿勢나 의자에 방석 끈을 붙들어 맨 형태, 團領의 트임 사이에 帖裏와 內工이 접점이 나타나 點은 앞서 본 敵愾功臣像과 연결된 樣式의 特徵을 보여준다. 그러나 밑에 깔린 眞彩로 처리된 彩氈의 登場과 함께 靑袍團領의 輪廓線이 한결 부드러워진 점, 그리고 足座臺가 遠近法에 위배되어 있지 않은 점은 앞으로 살필 中期功臣圖像의 형식을 예시하고 있다.

그러면 이제 中期功臣圖像의 樣式的 特色을 權應鉉像(白雲齋書院本) 申礪像(圖9), 高曦像(濟州高氏宗中所藏), 洪可臣像(道江影堂本) 鄭忠信像(振忠祠本), 南以興像(圖10), 金完像(金喆鎬氏所藏)等 代表的인 이 時期의 功臣像을 例들어서 살펴보기로 한다.

우선 中期功臣圖像의 畫幅은 아직도 대개 聯幅으로 이루어져 있다.

이 時期의 帽制를 살펴볼 것 같으면 前期보다 紗帽의 높이가 낮게 나타난다. 그런데 이 紗帽은 權應鉉像, 申礪像(圖9), 高曦像같은 中期前半의 功臣像보다는 仁祖反正(一六二三)이나 李适亂時의 功勞로 冊錄圖形된 功臣像인 李重老像(靑海祠本), 鄭忠信像, 南以興像(圖10)에 오면 지극히 낮아진다. 또한 中期功臣像에는 團領에 紗羅에다 繡놓은 胸背가 부착되어 있다. 따라서 이 時期에는 前期보다 더욱 明確히 圖像時期를 파악해낼 수 있다. 그리고 이 時期 肖像畫에서는 角帶의 높이가 앞서 본 前期功臣像보다 더 가깝게로 조금 올라가 있다. 그러나 前期에서 목위까지 바짝 올라가 있던 整衣는 中期에 오면 편안하게 조금 내려와 있다. 하지만 中期功臣像의 像容形式中 가장 현저한 특색은 對象人物의 取勢라고 말할 수 있다. 즉 左顔七分面의 取勢가 劃一的으로 나타나는데, 이 점은 同期間에 製作된 一般士大夫像에서도 共通的으로 볼 수 있는 특징이다. 이러한 取勢는 물론 前期功臣像中 後半 즉 敵愾功臣像에서도 이미 대두되었다. 하지만 그 당시에는 顔面은 左顔七分面이지만 몸체는 上體가 거의 九分, 下體는 八分面의 형태를 보였던 데 反하여, 中期功臣像에서는 오히려 몸체가 더욱 더 七分面이라는 取勢를 강조해준다. 즉 兩肩의 넓이 및 形相은 서로 相異하며 또한 경사진 角度마저 두 어깨에 급격한 차이를 둠으로써 비록 과장되기는 했지만 繪畫의 形式으로 볼 때 安定感이 유도되어 있다.

이에 덧붙여 中期功臣圖像에서 볼 수 있는 一特色은 畫面右側椅子 뒤로 뻗힌 세모꼴의 형태로서, 筆者가 보기에는 團領자락을 들고 앉음으로 인해 생겨나는 形상을 七分面의 角度에서 捕捉했던 것으로 생각된다. 그런데 이러한 點은 역시 中期士大夫像인 張顯光像(東洛書院本) 및 許穆像(舊眉泉書院本)에도 엿보여서, 이러한 特徵이 一種의 유행성을 가지고 肖像畫師의 作畫에 介入了던 것으로 보인다. 나아가 이 時期功臣圖像에서는 왼쪽 團領의 트임사이에 內工 및 帖裏가 나타나 내비치며 中期의 前半에 제작된 肖像畫에서는 袴의 형태도 나타나 있다. (圖9參照) 한편 前期功臣像에서 足座臺위에 옆으로 나란히 놓여졌던 兩鞋의 형태

는 中期功臣像에서는 兩鞋가 한껏 벌려진 八字型을 取하고 있는 점도 아울러 살필 수 있다.

그러나 이 時期를 他時期와 一見하여 區別짓는 가장 큰 特色은 소위 背景에 대한 認識이다. 즉 人物이 들어 앉아있는 空間性的 確保라는 의미로 해석할 수 있는데, 이러한 確保는 功臣像의 경우 바닥에 彩氈을 깔아 놓음으로써 이루어졌다. 彩氈筵이란 中國으로부터 傳來된 일종의 양탄자(中國名, 氈氈)로서 이 彩氈이 中期功臣像의 경우에는 濃彩로서 施彩되어 보는 사람의 눈길을 가장 끄는 要素가 되어있다. 그런데 中期에 製作된 肖像畫의 경우 이 彩氈의 그려진 높이가 상당히 높아 對象人物의 무릎까지 거의 올라가 있다. 이 같은 畫面上에 나타나는 채진의 높이는 中期功臣像에서 原本과 移模本을 區別해주는 하나의 基準이 되기도 한다. 筆者가 본 바로는 時代가 내려올수록 肖像畫에 그려지는 舖席의 높이가 낮아진다. 따라서 移模의 경우, 彩氈의 形態 및 色彩는 그대로 그려지지만 그 낮아지는 移模當時의 觀念에 의해 대개 調整되어 表現되는 경우가 더러 보인다.

한편 中期功臣圖像은 表現技法面에서도 공통적 特色을 보여준다.

肖像畫에서 가장 重示되는 顔面處理에 있어서 이 時期는 淡紅色의 열은 色調가 顔色의 主調를 이루고 있다. 그리고 顔貌의 外廓 및 耳目口鼻는 깊은 살빛의 線으로 規定된다. 이러한 點은 前期功臣像의 畫法에서 그다지 벗어나지 않은 특징인데, 이 위에 中期肖像畫에서는 색다른 試圖가 나타나 있다. 즉 顔面이 지닌 高深勢(높고 낮은 形勢)를 表現하고자 함이다. 이러한 시도는 顔面이 지닌 屈曲을 지시하기 위하여 紅氣를 삽입함으로써 行해졌는데, 이때에 그 準據가 된 것은 人間顔面下的 骨格 즉 骨相法에 對한 의식이였다. 圖版(11)에서 보듯이 顔貌를 形成하는 骨相은 주로 五岳(東, 西, 南, 北, 中岳)이라는 큰 骨子로 되어 있다. 그런데 中期에는 이러한 五岳의 各中心部位를 別개 渲染處理하는 방식이 取해졌다. 이러한 방식은 지금 李德馨像의 細部圖版(圖12) 및 柳根七一才像(柳承大氏所藏)을 보면 여실히 드러난다. 이것을 骨을 기준

으로 말한다면 額骨의 뒷부분, 觀骨部位, 그리고 下部骨에 紅氣를 삽입하는 것이다. 이러한 畫法의 背後에는 옛의 化粧法의 燕脂와 相通하는 觀念이 內在하여 있다. 즉 骨相의 볼록나온 부분에 붉은 기운을 주는 것이다. 이러한 思考는 現代女人의 化粧法에서 안면의 立體感을 살리고자 어두운 赤褐色의 기운(shadow)을 顔面의 움푹한 부위에 삽입하는 方法과는 轉倒된 思考라고 볼 수 있다.

그러나 中期肖像畫에서 볼 수 있는 이러한 五岳思想에 근거를 둔 紅氣삽입은 다분히 劃一的으로 使用된 感이 있다. 물론 原本의 경우에는 어느 정도도 절제되어 시행되었으나 現傳移模本의 경우 이 部面만 너무 강조된 나머지 申景裕像(圖一三)에서 보듯이 양 뺨이 붉은 燕脂로 물들인 듯이 나타나기도 한다. 또한 中期功臣像에서는 眼稍 및 眼頭에 미세하게 紅氣가 살짝 삽입되는데 이 部分은 後期에 들면 褐色 赤氣가 施彩되어 강조되는 部面이다.

이러한 새로운 顔面處理法에 비해 衣褶處理에 있어서는 中期功臣像全般에 걸쳐서 아직 渲染處理를 이용한 옷감 자체의 質感이나 주름의 屈曲이 表現되지 않고 있다. 즉 前期功臣像에서 보았던 肥瘦없는 線描가 그대로 답습되고 있다.

따라서 中期功臣像은 강렬하게 눈을 끄는 彩氈의 使用, 세모꼴의 團領자락, 七分面이라는 독특한 像容形式을 肖像畫史에서 예시했지만, 畫法에서는 아직 도 線이 그 主導의 形成機能을 保有하고 있으며, 단지 補充的 要素로서만 微細한 渲染이 사용되고 있다고 말할 수 있다.

三、後期の功臣圖像

後期功臣圖像이라 함은 肅宗年間以後에 製作된 功臣像을 일컫는다. 그러나 朝鮮王朝時代의 功臣冊烏는 英祖四年(一七二八) 舊武功臣으로 끝나므로, 엄격한 의미에서 볼 때 後期에는 保社, 扶社, 舊武의 三種功臣像만이 해당된다. ⑬

그러나 後期の 경우 이처럼 立閣圖形된 功臣圖像은 비록 숫자상으로



圖 14. 金錫胄 (1634~1684) 像
絹本設彩 軸 178×130cm 金宗九 所藏



圖 13. 申景裕 (仁祖時의 靖社功臣) 像
絹本設彩 軸 170×90cm 京畿道 申健
泳 所藏



圖 16. 南九萬 (1629~1711) 像
絹本設彩 軸 162×88cm 國立中央博物
館所藏



圖 15. 權喜學 (1672~1742) 像
絹本設彩 軸 170×103cm 慶尙北道 安
東郡 影堂奉安

는 적지만, 肖像畫史에서는 간과할 수 없는 重要한 의의를 지니고 있다. 그것은 後期功臣像이 보여준 像容形式이 肅宗年間以後 一般高官大臣들의 肖像畫에 미친 影響이 크다는 점이다. 烏紗帽, 正裝官服, 黑皮鞋를着用하고 拱手姿勢를 取하고 虎皮 깔린 椅子에 端坐한 全身交椅坐像은 後期以後 野服차림의 像容形式을 지닌 肖像畫와 함께 一般高官大臣들의 肖像畫에 있어서도 두 줄기의 큰 흐름으로 내려오게 된다.

그러나 前述했듯이 公式的 의미에서의 後期功臣像은 保社, 扶社, 舊武三種功臣像이 이 時期에 屬한다. 그러나 扶社功臣像은 圖像作業이 있었음은 畫員 秦再奚故事에 의거하여 확인되나, 現傳畫像이 없으므로 保社功臣像으로 推定되는 金錫胄像(圖14), 그리고 舊武功臣像中大本인 趙文命像(梨大博物館所藏), 李萬圍像(祠宇本), 權喜學像(圖15)을 中心으로 하여 必要時에는 同像容形式의 一般高官像을 참조하면서 그 구체적 像容形式 및 表現技法을 살피기로 한다.

後期功臣圖像에 보면 聯幅은 전혀 나타나지 않으며 廣幅만이 使用된다. 또 肖像畫에 보이는 帽制를 살피면 中期功臣像의 경우 높이가 펴나게 그려졌던 烏紗帽의 형태는 이제 상당히 높게 變化되어 있다. 그 중에서도 특히 肅宗時의 製作本이 가장 높고 뽕이 길게 양 옆으로 뻗어 있다. 그러나 英祖年間을 지나면 다시 점차 낮아지면서 角의 양 옆이 둥글러진다. 團領의 色은 肅宗年間에는 소위 갈매색이란 袍가 나타났다. 英祖以後 靑玄色袍로 바뀐다. 또 團領의 外廓線은 後期功臣像에서는 대체로 상당히 圭角의 인데, 특히 拱手姿勢를 밑으로 取한 때문인지 양 옆으로 늘어진 소매형태가 상당히 불그라져 있다(圖14, 15 參照) 그러나 이러한 圭角的 形態도 英祖以後에는 보다 유연해진다.

取勢에 있어서 이 時期는 前半에 새로이 正面觀이 나타났다가 곧 左顔八, 九分面의 보다 자유로운 取勢로 바뀐다 또한 역시 全身交椅坐像이지만, 後期功臣像에는 虎皮가 깔린 椅子에 앉았으며 足座臺 위나 밑에는 호랑이의 얼굴이 正面으로 나타나 있다. 이것은 金錫胄, 趙文命, 李萬圍, 權喜學같은 功臣들의 肖像畫만이 아니라 南九萬像(圖16),

李萬元像(前理江影堂本) 및 현재 국립중앙박물관에 소장되어 있는 傳卍時達像, 申翼相像等 一般大臣像에서도 共通적으로 볼 수 있는 特色이다.

그런데 이처럼 金錫胄像(圖14)을 호시로한 後期의 새로운 像容形式의 대두이전에 이미 이와 유사한 像容形式을 지닌 一群의 外來의 肖像畫가 傳해오고 있었음을 現傳作品 및 文獻記錄을 통해 살필 수 있다. 이를테면 現在 國立中央博物館所藏의 鄭崐壽像, 前理江影堂所藏의 李光庭像, 그리고 金宗九氏所藏의 金堉像(圖17)은 後期功臣圖像과 대체로 부합되는 상용형식을 예시하고 있다. 그中 鄭崐壽像은 「栢谷集」에 의하면 立閣圖形本이 있다하나, 이 본이 아님은 當時에 같이 圖形된 申礪像(圖9), 高曠像등 一聯의 像과의 현저한 差異에서 밝힐 수 있다. ⑩ 따라서 像은 分明 外來의 要素를 보이고 있다고 본다. 李光庭像은 現在 影幀 뒷면에 「矛家藏畫像乃延原子萬曆癸元三十七年己酉」라 기재되어 있는데 이 肖像畫는 所傳하는 바로는 海阜公 李光庭이 仁穆大妃의 冊封時 奏請使가 되어 明나라에 들어갔을 때 그려온 것이라 한다. 影幀 뒷면의 記載는 後代에 삽입했을 가능성을 감안하더라도, 이 肖像畫는 像容



圖 17 金堉 (1580~1658) 像
1636年 胡炳模筆 絹本設彩 軸 175×
98.5cm 金宗九 所藏

어서 樣式推定에 어려움이 있다. 하지만 肖像畫라는 畫目은 그 자체 移模의 경우에도 原本에의 忠實性을 가능한 한 保持코자 노력하기 때문에 이러한 移模本들을 통해 原本이 지녔던 全體的인 像容形式은 어느 정도 看取된다. 또한 世祖以後 在世人物의 肖像畫는 原本이 더러 傳存하므로 畫法上的의 성격을 엿보는 데는 중요한 근거가 된다.

이 時期의 代表的 功臣像으로는 馬天牧像(圖1), 李天祐像(圖2), 申叔舟像(圖3), 張末孫像(圖4), 吳自治像, 孫昭像 그리고 李堯像(圖5)을 들 수 있다. 以外에도 李之蘭像(靑海祠本), 李稷像(星山祠本)이 傳해 오나 原本에서 直模한 功臣像으로 보기는 어렵고 後代에 간송하게 그린 圖像으로 보여서 크게 참조할 만 하지 못하다.

따라서 上述한 前期의 諸功臣像을 中心으로 樣式的 特徵을 구체적으로 추려보자면 當時의 服制 및 帽制가 우선 基礎的要因으로 作用하고 있음을 볼 수 있다. 馬天牧像(圖1), 李天祐像(圖2)은 一般士大夫像인 黃喜像(景德祠本) 및 河演像(安眞堂本)에서 보듯이 朝鮮王朝初期의 帽制였던 幘頭型的의 양끝이 아래로 늘어진 烏紗帽을 쓰고 있다. 이러한 紗帽은 그러나 成宗年間에 圖畫된¹⁰ 張末孫, 吳自治, 孫昭等 敵愾功臣像에 오면 紗帽의 끝이 제법 둥글고, 밑으로 숙여지지 않고 옆으로만 뻗혀서 後代 冠帽에로의 過渡期的 형상을 보여준다. 또한 前期의 功臣像들에는 團領속에 발혀입은 整衣가 목위로 바짝 올라가 있어서 畫面에 엄중한 분위기를 加增시키고 있다.

또한 正裝冠服인 功臣像에서는 胸背가 항상 重要な 역할을 한다. 胸背는 그러한 對象人物의 圖畫當時의 品階를 말해주므로 當該肖像畫의 製作時期를 가능해 볼 수 있는 실마리를 提供해 주기 때문이다. 그런데 이러한 胸背는 前期功臣圖像에서는 申叔舟像에 이르러야 비로소 나타나는데 그것은 胸背施行令이 世祖年間에 가서야 實效를 보기 때문이다.¹¹ 그러나 申叔舟像 및 敵愾功臣像(圖4參照)에서 보이는 胸背는 中期以後의 諸功臣像에 나타나는 繡胸背와는 다른 織金胸背인 點은 注目할 만하다.

이처럼 服制 및 帽制는 肖像畫의 樣式究明의 한 기초적 근거로서 作用하는데 때로는 어떤 肖像畫가 그 人物의 在世時의 圖畫인가 아니면 追畫인가를 區別하는 基準이 되기도 한다. 一例를 들면 現在 國立中央博物館에 소장되어 있는 傳趙誼像(圖6) 및 趙末生像(圖7)의 경우 그러한 人物의 在世時期는 前期에 屬하지만, 이들 肖像畫에 나타난 帽制 및 服制는 前期의 服飾史의 考證에 맞지 않으며 後述한 中期功臣像의 여러 特徵과 부합된다. 따라서 이들 肖像畫는 原本, 移模本與否를 不問하고 追畫로 믿어진다.

그러면 이러한 服飾史의 考證의 기초 위에서 繪畫史의 人面部에서 前期功臣像의 樣式的 特色을 考察해 보기로 한다.

우선 前期功臣像은 原本이 傳해오는 경우 畫幅이 聯幅으로 되어있다. 聯幅은 대부분 三幅으로 結縫되어 있는데 대개 얼굴부위가 들어있는 가운데 幅이 大幅이며 양 어깨부위에서 二個의 小幅과 각기 結縫되어 있다. 따라서 半身像의 小本일 경우를 제외하고는 大本이면서 聯幅이 아닐 경우 일단 後代의 移模本일 가능성이 크다.

前期功臣像의 像容形式은 取勢面에서 볼 때 右顔九分面에서 左顔七(九分面에 이르기까지 多樣하게 나타난다. 특히 朝鮮王朝時代의 諸肖像畫가 거의 左顔일변도임에 反하여 李天祐像(圖2), 李稷像같은 國初功臣像이 右顔인 것은 古再像(陽崗影堂本), 李穡像(樓山影堂本), 李齊賢像(水洛影堂本) 등 高麗時代末期의 肖像畫에서 보여주는 取勢의 傾向性과 相通하는 것으로서 麗末鮮初 功臣圖像의 全體的 像容形式의 유사성과 함께 注目된다. 이것은 王朝가 바뀌자 곧 圖像形式의 變貌가 뒤따르는 것이 아님을 말해준다.

그러나 前期功臣像은 이러한 麗末과의 유사성을 보인 후 左顔八, 九分面의 取勢를 거쳐 後半의 敵愾功臣像에 오면 이미 七分面이라는 像그리기(imagery)에 가장 適合한 視點을 發見했음을 例示한다. 이를테면 張末孫像(圖4)을 비롯한 敵愾功臣像이 여기 해당한다. 그리고 이러한 七分面의 取勢는 以後 中期功臣像에서는 더욱 큰 表現의 特色으로서 획

일적으로展開된다.

前期의 功臣圖像은 像容形式面에서 이밖에도 共通的으로 몇가지 특성을 보여준다. 즉 椅子의 형태, 의자에 비끄러맨 끈, 團領의 트임새로 내 보이는 內工 및 帖裏의 형태, 足座臺위에 같은 方向으로 단정히 놓여진 鞋의 형태 등이 모두 유사하다.

한편 이들 前期功臣圖像을 表現技法面에서 살펴 본다면 역시 注目할 만한 特徵이 나타나 있다. 우선 顔面處理法을 原本을 中心으로 고찰해 보면, 이 時期의 顔色은 黃土 및 갈색을 主調로 하고 이 위에 顔貌의 外廓 및 耳目口鼻를 顔色보다 조금 짙고 均一한 細線으로 規定해나가고 있다. 顔色은 渲染氣는 法合과 頰部位에만 약간 비쳐 있는데 거의 의식하기 어려운 정도로 微弱하게 施彩되어 있다. 따라서 前期肖像畫에서의 안면 처리는 거의 的으로 線에 의해 運用되어 있다고 볼 수 있다. 이 時期肖像畫에서의 線의 역할이 어느 정도인가는 逆說의이지만, 前期의 功臣像中 移模本에서 더욱 여실히 드러난다. 즉 現在 靈光郡 所在의 李天祐像(圖2) 및 馬天牧像(圖1)에서 우리는 九分面이라는 顔貌의 角度에도 不拘하고 کوت날이 마치 프로필(profile) 처럼 그려져 있음을 본다. 그것은 七分面이라는 畫家の 視點이 開發되기 以前에 線爲主로 鼻畫時의 어려움을 端的으로 表明한다. 코부분은 사실상 陰影法이 導入되지 않고는 安면중 가장 그리기 어려운 部分이다. 즉 後期처럼 白光(Bright Light)을 주어 کوت날을 나타내지 못하고 線으로만 코를 포착할 경우 現在 國立中央博物館에 소장되어있는 徐宗玉像(圖8) 처럼 漫畫에 가까운 형상이 된다. 따라서 九分面을 그리는 경우 畫家가 자기 나름대로 얻은 해결점은 결국 鼻脊(کوت날)을 나타내기 위해 左顔일 경우에는 右側, 右顔일 경우에는 左側에다 옆에서 본 코의 線을 그려넣는 方法을 取했다. 또한 上記한 馬天牧, 李天祐 兩像 및 高麗末의 鄭夢周, 李穡像의 옷주름 처리 역시 線의 과도한 역할을 말해준다. 즉 양허벅지에서 무릎사이로 흘러내리는 團領의 주름을 처리함에 있어서 縱線과 橫線을 交代로 교차하도록 함으로써 움푹하게 흘러내리는 굴곡진 주름을 表示하고 있다. 물론 原

本의 형태가 이런 稚拙한 筆法만으로 이루어졌다고 推斷하기는 어렵다. 이러한 點은 역시 前期에 屬하는 一般士大夫像中 金時習像 및 金璉像 같은 肖像畫의 顔面處理에서 보면 비록 線爲主로 되어 있으나 그 線은 顔面的 構成要素 規定以上の 性格描出에 까지 연결되어 있어서 그 당시의 수준을 가늠해 볼 수 있다.

衣褶處理에 있어서는 線으로만 이루어져 있다. 그런데 여기서도 線은 胴체를 바탕과 區分시키는 輪廓의 역할 뿐 아니라 象徴的인 要約의 기능도 아울러 갖고 있다. 이 점은 특히 申叔舟像(圖3)에서 亦然하다. 즉 衣服에 나타나는 주름들 중 代表的인 몇 線을 拔萃하여 可視的인 복잡한 주름을 간결하게 함축 시사하고 있다. 또한 이들 肖像畫에서는 衣褶이나 外廓線은 그 色相이 多樣하여 同色系의 線은 色線을 사용했거나 아니면 補色線을 사용함으로써 色感에의 이해를 보여준다. 이 點은 後代功臣像이 단조롭게 짙은 墨線으로만 衣褶 및 外廓處理를 함에 比해 注目할 만하다.

마지막으로 前期功臣圖像의 樣式上的 特徵을 들자면 背景이 나타나 있지 않으며 鋪席도 없다는 點이다. 이것은 결국 畫者가 畫幅內에 假像의 空間을 이룩하려 시도하지 않았다는 것으로 해석되며 이러한 部面은 이 時期肖像畫에서 繪畫의 手段으로 線이 主導했다는 原則과 부합된다.

以上 살펴본 바 前期功臣圖像에서는 이미 像容形式에서 左顔七分面이라는 독특한 取勢를 개발했을 뿐더러 線이 描畫의 表現手段으로 作用할 수 있는 最大限의 機能을 보여주었다. 그것은 곧 對象人物의 顔面이나 입고 있는 衣服의 輪廓를 提示하는 以上으로 對象人物이 지닌 本質의 特徵을 발췌해서 보는 사람에게 傳達하는 것인데, 이러한 線의 기능은 後代로 접어들수록 점점 弱화되어간다.

二、中期의 功臣圖像

中期라 함은 대략 中宗年間에서 부터 肅宗年間의 前半 即一六世紀中葉에서 부터 一七世紀末葉에 이르는 기간을 의미한다. 이 期間은 朝鮮



圖 6. 傳趙誼 (14世紀 中葉~15世紀初葉)
絹本設彩 軸 183×104.5cm 國立中央
博物館所藏



圖 5. 李堦 (1469~1517)
像絹本設彩 軸 166×110cm 慶尙北道
安東市 李用熙氏所藏



圖 8. 徐宗玉 (1686~1745) 像
絹本設彩帖 軸 30.8×19.5cm 國立中
央博物館所藏 (海東名臣肖像帖)



圖 7. 趙末生 (1370~1447) 像
絹本設彩 軸 178.8×154.3cm 國立中
央博物館所藏

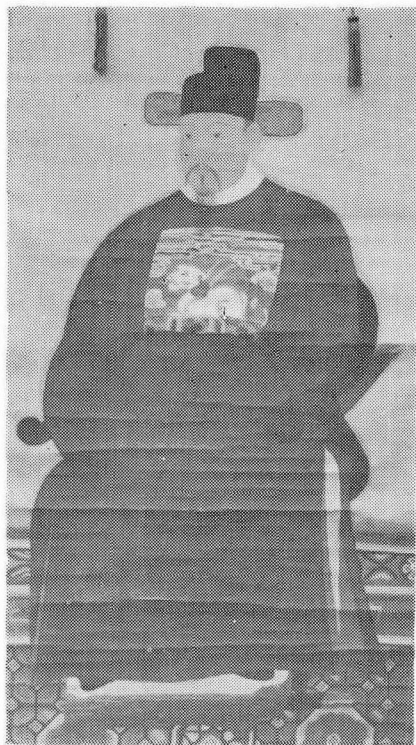


圖 10. 南以興 (1540~1627) 像
絹本設彩 191×99.5cm 忠清南道 唐津郡 南宙鉉氏所藏



圖 9. 申碓 (1541~1609) 像
絹本設彩 157×85cm 忠清北道 鎮川郡 老隱影堂奉安



圖 12. 李德馨 (1561~1613) 半影의 細部
서울 李時祐 所藏

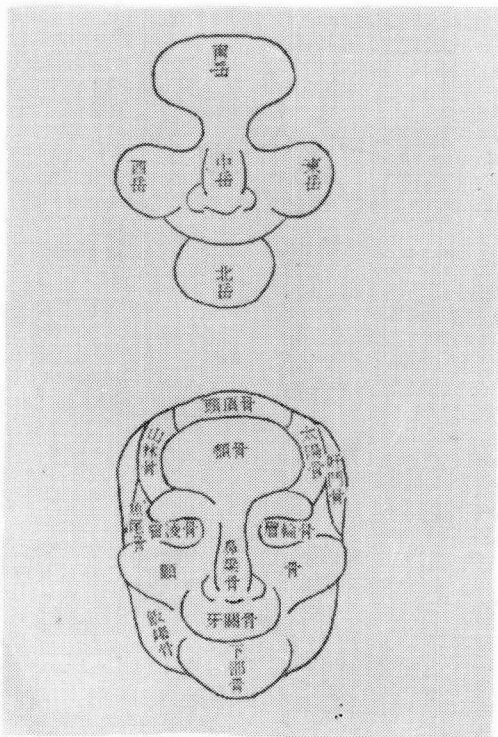


圖 11. 骨相關係圖版
上. 五岳 下. 骨

形式에 있어서 上述한 鄭峴壽像과 마찬가지로 正面觀에다 圖案化된 胸背紋樣이 부각되어 있으며 손이 나타나 있어서 역시 당시의 우리나라 肖像畫樣式과는 相異하다. 이像은 오히려 肅宗年間の 製作本인 金錫胄, 李萬元, 南九萬, 申翼相들과 同類의 像容形式을 보여준다. (圖14, 16 참조)

또한 金增像은 燕行錄에 있어서나 畫面의 題記에 의해 一六三六年中國人畫師 胡炳筆임을 알 수 있다. ②)

따라서 現在로 보기엔 이들 三像에서 보는 새로운 외래적 像容形式이 七, 八〇年의 受容移植기간을 전례서 우리나라 肖像畫에 유행한 것으로 보인다.

그런데 肖像畫史에서 보다 의미있는 것은 이러한 새로운 像容形式의 대두배후에는 새로운 畫法의 受容을 前提로 해야한다는 점이다. 바꾸어 말하면 從來의 畫法에 의거해서는 正面觀의 肖像畫를 그리기 어렵다는 점이다. 이미 前期功臣像을 論함에 있어서 線爲主의 鼻畫의 어려움을 지적했는데, 더욱이 正面像의 경우에는 더욱 鼻畫나 坐高를 통한 身長의 암시는 어려운 課題이다.

따라서 後期肖像畫가 보여주는 새로운 像容形式은 새로운 畫法 卽 暈染法의 使用을 前提로 해야만 가능하다. 우리나라 肖像畫가 中期의 五岳思考에 의거한 紅氣삼십의 表現法에서 後期의 暈染法爲主로 變貌게 된 데는 上述한 三像에서 보듯이 中國畫家筆의 肖像畫가 流入되었거나 혹은 畫法이 傳來된 것이 아닌가 생각된다. 그것은 勿論 그 以前에도 冬至使나 奏請使의 往來가 있었지만 특히 肅宗에서 英正祖年間に 오면 清朝를 통한 文化의 흐름이 활발히 行해전제서 비롯한다. 現存 당시의 「燕行錄」 「朝天錄」 혹은 「承政院日記」를 보면 이에 관련된 기록이 散見되어 注目된다. 그 中 몇 例만 들면 이미 金錫胄(一六三四—一六九四)의 「息庵集」에는 당시 그가 燕京에 謝恩使로 갔을 때 中國畫師인 焦秉貞으로 하여금 肖像畫를 그리도록 했던 사실이 收錄되어있다. 그런데 焦秉貞은 西洋畫法을 使用했던 畫家로 有名하며, 당시 肖像畫에 이런 畫法

이 援用되었던 것임은 「與燕京畫史焦秉貞書」에서 說할 수 있다. ②) 또한 「承政院日記」 및 「老稼齋燕行錄」에는 北京畫員인 王勛이 그렸다는 金昌集畫像이 傳해오며, 이 畫師는 임찌기 閔聖猷의 畫像도 그렸다고 한다. ③) 그런데 이러한 外來的 畫像들은 당시 士大夫間에 상당한 흥미거리였던 듯 친히 소장자를 訪問하여 보거나 혹은 御眞製作時 王과 大臣이 親覽한 후 畫師를 시켜서 覺悟處가 있나 살피게 하는데 쓰여지기도 했다. ④) 또한 當時 淸나라에 갔던 우리나라 使臣들의 가장 흥미거리 중 하나는 燕京所在 天主堂을 구경하는 것이었다. ⑤) 이 天主堂은 肅宗二十一年 洪禹鼎이 參判이던 그의 叔父 受疇公을 따라서 中國의 燕京에 갔었을 때 부터 커다란 관심거리였으며 그 後에도 金昌業의 燕行日記(一七一二)를 비롯하여 各種 燕行錄에의 모두 天主堂에서 본 마리아와 예수상에 대한 감회를 기술하고 있다. ⑥) 이들 使臣들은 이러한 畫法들을 눈여겨 보고 새롭게 의식했을 것임은 充分히 想定된다. 그러나 이러한 새로운 畫法들이 그대로 갑자기 우리나라 肖像畫에 適用된 것은 아니며, 서서히 受容의 過程을 갖추어 나갔다고 본다.

더욱이 後期功臣像은 公式의 으로는 一八世紀初葉의 舊武功臣像에서 끝나므로, 처음 얼마간의 소화 흡수된 상태를 볼 수 있을 뿐이다. 그러나 이들 作品속에는 앞으로 進行되어질 畫法이 어떠한 것인가의 輪廓은 充分히 內在되어있다고 본다.

여하튼 이 새로운 畫法 卽 暈染法의 初期受容의 結果는 功臣圖像은 아니지만 功臣圖像類에 屬하는 南九萬像의 細部圖版(圖18)에서 實히 說할 수 있다.

中期에서 實연히 규정되던 顔貌의 外廓은 이제 강하게 表示되지 않고 또한 耳目口鼻만 拔萃되어 나타나지도 않는다. 이제 顔面엔 무수한 細節이 加해지고, 이로써 暈染效果가 顔面全體를 누비면서 그 表現的 機能을 보인다. 그 결과 붓질이 여러 번 가해진 곳에는 짙은 陰影이 깔리게 되어 옅은 느낌이 부여되고 붓질이 덜한 곳에는 볼록한 느낌이 感知된다. 그런데 여기에서 細部圖版(圖版19)와 類比해보면 바로 오

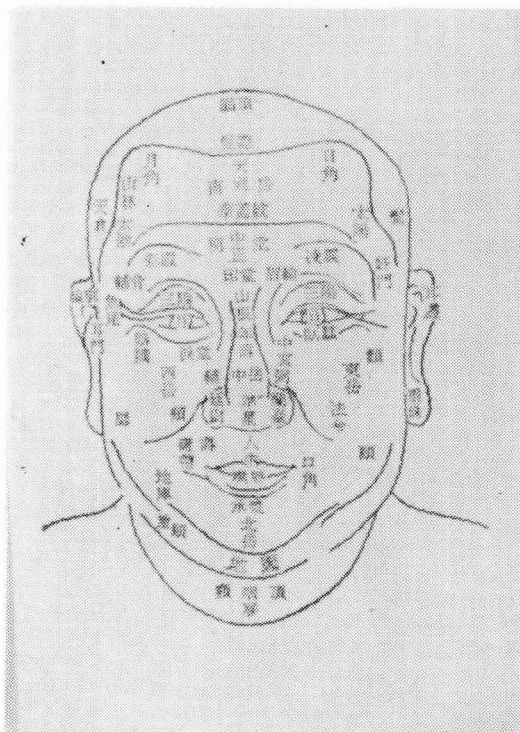


圖 19. 骨相關係圖版 (肉理紋圖解)



圖 18. 南九萬像 半影
絹本設彩 軸部分 京畿道 抱川郡 南九萬 祠宇奉安



圖 21. 尹鳳九 (1681~1767) 像
絹本設彩帖 47.1×30.3cm 國立中央博物館所藏



圖 20. 李采 (1745~1820) 像
1807年作 絹本設彩 軸 79.2×58cm 國立中央博物館所藏

목한 느낌을 주는 것이 骨相에서의 骨과 骨의 連接部位임을 손쉽게 알 수 있다. 즉 骨相自體의 理解가 圖畫의 바탕이 되어 있다. 그러나 圖畫에서의 보다 直接的인 관심은 피부 자체가 지닌 肉理紋에 대한 理解라 할 수 있다. 즉 圖版一九에서 보았던 華蓋紋, 中正과 明堂자리에 생겨나는 몇 개의 주름, 彩霞, 凌雲, 三陽, 三陰, 淚堂 및 臥鬣, 陰隲 및 魚尾 그리고 나아가 山根의 紋, 頰, 法令 등은 勿論 壽帶 및 重頤에 이르기까지 皮膚의 肉理紋이 그대로 붓질에 의해 畫面에 寫出되어 있다.

따라서 南九萬像은 人間的 顔面皮膚가 보편적으로 지니는 肉理紋의 圖解라 할만큼 圖版一九와 완전히 相合된다. 그러므로 南九萬像은 暈染法의 使用에 대한 열성적 태도는 볼 수 있으나, 南九萬이란 個人이 지닌 특질은 아직 완전히 傳達되지 못한 느낌을 준다.

하지만 이러한 暈染法의 使用은 肖像畫史에서 비단 肉理紋의 올바른 把握만이 아니라 取勢의 自由로움을 가져왔다. 後期功臣像은 따라서 正面像에서부터 左顔八九分面에 이르기까지 다양하게 나타나며, 이젠 中期에서의 左顔七分面이란 劃一的 取勢를 固執하지 않아도 되었다고도 말할 수 있다.

以後 暈染法은 보다 편안한 取勢를 가능케 할 뿐더러 寫實性을 추구하는 顔面寫出에 適合하기에 朝鮮王朝末期까지 계속 主導的으로 使用된다. 그리하여 一九世紀初에는 국립중앙박물관소장의 李采像(圖20)처럼 마치 살아있는 피부처럼 도두라짐과 오목함을 순전히 수많은 붓질에 의해 연출해 내기도 하여, 때로는 尹鳳九像(圖21)처럼 관념적인 肉理紋의 이해에 사로잡혀 圖式化로 치닫기도 한다.

그러나 後期功臣像에서는 아직 이러한 정지에 이르지 못하며, 暈染法의 使用을 서서히 進行시키고 있다. 즉 南九萬像에서 본 初期受容을 지나면, 顔色은 褐色系가 主調가 되며 顔貌의 外廓 및 耳目口鼻를 規定하기 위해서는 赤褐色系의 線條가 사용되고 있다. 그리고 顔面에서 오히려 눈썹과 눈꼬리, 魚尾와 淚堂, 臥鬣部位가 모두 赤褐色系의 氣로써 그리고 눈썹 위 魚尾와 淚堂, 臥鬣部位가 모두 赤褐色系의 氣로써

暈染處理되어 있다.

또한 後期功臣圖像의 衣褶處理는 前中期와는 색다른 畫法을 보여준다. 즉 입고 있는 衣服의 質감을 描出하기 위하여 바탕색보다 氣는 色의 渲染이 먼저 주름진 부위 근처를 물들인 후 그 위에 검고 굵은 線으로 주름 그 자체를 그어나가는 方式이다.

한편 後期功臣像에서는 中期에서 그토록 강렬하게 눈을 끌던 彩氎이 사라지고, 돛자리(席)도 깔려있지 않다. 또한 足座臺의 형태에는 과도하리 만큼 遠近法이 의식적으로 援用되어 있다.

IV, 結言

이제까지 本稿에서는 朝鮮王朝時代에 製作된 功臣圖像을 대략 三期로 나누고 各期에 屬하는 功臣像의 像容形式 및 表現技法上의 共通의 特色을 간추려 보았다. 이로써 一見하여 단조로운 形式으로 일관되어 보이는 功臣圖像에 있어서도 時代的 趨移에 따라 像容形式에 미묘한 變化가 나타났음을 보았다. 더욱이 表現技法面에서 各期功臣圖像에 드러난 樣式的 變貌는 곧 肖像畫史에서의 구체적 畫法上의 變化로서 더욱 注目할 만했다. 그것은 序言에서도 言及했던 것처럼 功臣圖像은 立圈圖形했던 時期가 實錄이나 承政院日記上에 明白히 수재되어 있을 뿐더러, 또한 이에 참여한 畫師들이 當時를 主導한 一級畫員으로 추정되며 결국 당시의 지배적 畫法을 노정했으리라 믿어지기 때문이다.

이러한 관점에서 볼 때, 前期功臣像의 線爲主의 간결하고 함축적인 對象에 대한 要諦表現으로 부터, 中期의 骨相法中 五岳思考에 근거한 紅氣삽입을 통한 高深勢表現法을 거쳐, 後期에 보여준 骨相을 덮고 있는 顔面皮膚가 지닌 肉理紋을 寫出하기 위한 暈染法使用은 결국 朝鮮王朝 時代肖像畫法의 途程이라고 볼 수 있다.

물론 功臣圖像은 本文에서도 지적했듯이 公式的으로는 一八世紀初葉에 일단 끝을 맺는다. 그러나 以後 朝鮮王朝時代가 끝날 때까지 이 後期功

臣圖像에서 例示했던 暈染法의 사용은 한편으로는 圖式化되어 일종의 맨 너리즘을 보이면서, 他便에서는 金正喜像(金聲基氏所藏)、趙寅永像(長重丸氏所藏) 같은 간소한 復古의 畫風을 보이면서, 그리고 結局엔 소위 蔡龍臣筆法이라 지칭할 만한 實體感表現法으로 확대되었다. 그러나 이러한 흐름의 근간이 되는 思考는 결국 人間骨相을 근거로 하여, 이를 짜고 있는 앞면의 부를 보다 여실히 再現코자하는 사실주의적 努力으로서 이것은 일찌기 後期功臣圖像이 추구했던 基本原理과 相通한 것이라고 할 수 있다.

이런 의미에서 朝鮮王朝時代의 功臣像은 朝鮮王朝時代 肖像畫史에서 注目할 만하다고 믿어진다.

(成均館大學校 助教授)

註

- ① 이 麒麟閣은 원래는 前漢의 武帝가 기린을 잡을 때 세운 것으로서 宜帝에 이르러 霍光、張安世、韓增、趙充國、魏相、丙吉、杜延年、劉德、梁丘賀、蕭望之、蘇武等 一一人의 功臣像을 그리어 閣上에 걸었다는 것이다. 麒麟閣은 때로는 麒麟 또는 麟閣이라고도 하는데, 이것은 唐代의 凌煙閣과 함께 功臣圖像의 代表的 名稱이 되었다.
- ② 『漢書』卷六九「趙充國傳」
- ③ 『唐書』太宗紀參照
- ④ 『增補文獻備考』卷二七 職官考 忠勳府(以文社刊 影印本 下卷 五二四)面參照
- ⑤ 『高麗史』卷二 世家二 太祖二三年 庚子「是歲 重興新興寺 置功臣堂畫三韓功臣於東西壁 設無遮大會 一晝夜 歲以無常」(延世大學校東方學研究所刊影印 本 世家編 五四面)
- ⑥ 이를테면 『高麗史』元宗三年 壬戌(一一六二) 冬一〇月 乙未條에 「重營彌勒寺功臣堂 初自太祖以來功臣皆圖壁上 每歲十月爲張佛事 以資冥福 頃因遷都久廢 至是王命 重營設齋」라 함에서 이를 확인해 볼 수 있다.
- ⑦ 『世宗實錄』卷三七 九年 丁未 八月 乙丑條參照
「有司請 高麗太祖影幀三 行影幀二六功臣幀六 鑄像一 請埋於太祖陵側上

曰功臣幀埋之處 是無上下之分也 各埋之可也、

『健陵記事』丁巳 八月「禮判李時秀啓言 平山太白山城有鐵像四軀 相佛爲高麗太師申崇謙 卜智謙 裴支慶 庚黔弼 四人云」(高裕燮編 朝鮮書論集成 下卷 三七九面)

- ⑧ 朝鮮王朝時代는 初期의 開國、定社、佐命三功臣의 경우, 正功臣에 限하여 敎書와 錄卷을 주었으며, 原從功臣에게는 錄卷만 주었다. 그러나 靖難功臣以後로는 正功臣에게는 敎書만 주고 錄卷은 原從功臣에게만 주었다. 王은 특히 功臣과 會盟했는데 여기서 功臣들은 나라이 忠誠을 다할 것과 자손 대대로 친후를 맹세했다. 王과 功臣들에 대해서 功을 세운 정도에 따라 등급을 나누어 榮爵과 土地、奴婢를 주고 그 자손들에게도 蔭職을 주었다.
- ⑨ 鄭道傳『三峰集』中「功臣圖形賜碑」를 보면 그 개요를 알 수 있다.
- ⑩ 『增補文獻備考』卷二七 職官考四(同影印本 五三二面)
- ⑪ 『新增東國輿地勝覽』卷二 京都下 忠勳府
- ⑫ 『太祖實錄』卷八 四年 乙亥 七月 甲辰條
- ⑬ 『太祖實錄』卷一四 七年 戊寅 七月 戊寅條
- ⑭ 『太宗實錄』卷二一 一一年 辛卯 六月 甲寅條
- ⑮ 紀功閣記에 관해서는 權擧의 기운과 張維의 「御題板記」「十九功臣題名板記」 및 李顯命의 「紀功閣記」가 있다.
- ⑯ 敵愾功臣像은 功臣號賜與時인 世祖一三年(一一四六七)에 곧 그려지지 못하고, 거의 一〇년이 경과한 成宗七年(一一四七六)에 제작되었음을 孫昭의 『襄敏公遺事』中 襄敏公年譜 「上命忠勳府圖畫諸功臣影像 賜給藏于本家」란 기록으로 부터 추할 수 있다.
- ⑰ 朝鮮王朝時代에서 흉배에 관한 論議가 시작된 것을 世宗二八年(一一四四六) 正月이었다. 그러나 당시에 領議政이던 黃喜의 의견을 따라 이 거론은 일단 보류되었다가 약 八年後인 端宗二年 甲戌(一一四五四) 六月에 당시 檢討官이던 梁誠之가 經筵에서 다시 한번 服에 흉배를 정하여 朝章을 엄하게 할 것을 건의하게 되어 同年 一二月 議政府에서 胸背를 달도록 결의하였다. 그 내용을 보면 文武官員의 常服의 紋은 다음과 같다.
大君…麒麟、都統使…獅子 諸君…白澤 文官一品…孔雀 二品…雲雁 三品…白鷲、武官一品…虎豹、二品…熊豹 大司憲…解多

이라하여 常服에 胸背를 달고 紗帽를 쓰고 官衙를 出入하게 되었으나 여러 가지 與件이 여의치 않은 탓인지, 아니면 明나라와의 對外關係 때문인지 알 수 없으나 잘施行되지 아니하였다. 그 後 世祖二年(一四五六)二月에야 비로소 다시 흉배의 착용이 世祖의 命에 의해 거론되고 그 후 燕山君까지 品位에 따라 계속 사용되었다.

⑮ 景宗二年(一七二二)에 陸虎龍의 告變으로 辛壬土禍가 일어나고 소위 扶社功臣號가 사여되었다. 이 당시 立閣圖形의 命이 있었음은 秦再奚로 하여금 당시 扶社功臣인 陸虎龍의 像을 그리도록 했는데 御眞을 그린 손을 더럽힐 수 없다하여 그罪過가 御前에서 大臣들간에 論議된 逸話가 實錄에 收載되어 있으므로 확인된다. 그러나 현재 傳해오는 扶社功臣像이 없어 그 像容形式은 추정해 볼 수 없다. 하지만 舊武功臣策勳과는 四년이란 짧은 기간을 사이에 두고 있으므로 대략 유사한 것으로 想定된다.

⑯ 『栢谷先生集』附錄에는 策勳教旨(扈聖一等功臣)가 收載되어 있으며, 또한 同集에 수록된 李德馨이 지은 輓記에는 「一扈邊陲勳名畫閣」云云하고 있으며, 기타 黃廷彥, 韓應寅, 姜紳, 金宗顯, 申欽, 崔有源의 輓詞의 내용으로 보아 서도 栢谷의 死後 冊錄되었으나 그 立閣圖列은 확실하다고 볼 수 있다.

⑰ 金靖 『朝京日錄』丁丑年 四月 一五日條 參照

⑱ 『息庵集』卷八 「與燕京書史焦秉貞書」(在玉河館)

⑳ 『承政院日記』第四七七册 康熙五年 癸巳三月 三〇日 丁未條 參照

㉑ 『承政院日記』第一四九二册 正祖五年 辛丑八月 二八日條 參照

㉒ 中國과 西洋과의 최초의 교동은 明나라 萬曆十九年(宣祖三十四年, 一六〇二)二月 伊太利 예수회 修道士인 마테오 리치(Matteo Ricci, 1552~1610)가 方物과 天主의 像을 바침으로서 엮나한다. 그 후 『宸垣識略』에 의하면 天主堂을 西洋式으로 짓고 內部壁에는 耶穌像(예수상) 및 瑪作亞作(마리아)像을 모셔 두게 했다고 한다.

㉓ 金昌業 『燕行日記』卷一 壬辰年 一月 四日(癸未)條 및 卷六 癸巳年 二月 九日(丁巳)條 參照

李宜顯 『壬子燕行錄』『陶谷集』中卷三〇、葉三二 參照

著者未詳 『蔚山記程』卷三 甲子 正月 二六日 丙辰條 參照

金景善 『燕猿直指』卷三 留館錄上 西天主堂記 및 東天主堂記.

〈功臣目錄〉

호칭	연대	공적	1	2	3	4
개국(開國)	태조 원년	조선태조	1			
정사(定社)	정종 즉위년	방식·정도전·남은 등(芳碩 鄭道傳 南闡等) 제거	1			
좌명(佐命)	태종 원년	방식(芳碩)의 난 평정	1			
정난(靖難)	단종 원년	김종서(金宗瑞) 및 안평대군 등 제거	2			
좌익(佐翼)	세조 원년	단종을 폐하고 세조 추대	4			
적객(敵讎)	13년	이시애(李施愛)란 평정(平定)	10			
익대(翊戴)	예종 즉위년	남이 강온치욕(南怡 康純治獄)	7			
좌리(佐理)	성종 즉위년	성종 추대(成宗推戴)	5			
정국(靖國)	중종 원년	연산군 폐하고 중종 추대	9			
정난(定難)	중종 즉위년	이과(李覲)의 치욕(治獄)	8			
위사(衛社)	2년	이과(李覲)의 치욕(治獄)	5			
광국(光國)	명종 즉위년	윤일·유관·유인숙(尹任 柳灌 柳仁淑) 등 제거	4			
평난(平難)	선조 22년	종계변무(宗系辨誣)	5			
호성(扈聖)	선조 37년	정여립(鄭汝立)의 치욕	3			
선무(宣武)	선조	임란 때 선조 호종(扈從)	2			
정난(靖難)	선조	이몽학(李夢鶴)란 평정	3			
위성(衛聖)	광해군 5년	임란 중 광해군 수종	2			
익사(翼社)	광해군 5년	임해군의 치욕	10			
정운(定運)	광해군 5년	유영경(柳永慶)의 치욕	5			
형난(亨難)	광해군 5년	김직재(金直哉)의 치욕	2			
정사(靖社)	선조 원년	선조 영립, 광해군 폐위	10			
진무(振武)	선조 2년	이판(李适)란 평정	3			
조무(昭武)	선조 5년	이인거(李仁居)란 평정	10			
영사(寧社)	선조 22년	유효린·정심(柳孝立·鄭深)의 치욕	1			
영국(寧國)	선조 26년	심기린 유탁(沈器臨 柳灌)란 평정	4			
보사(保社)	숙종 6년	허견(許堅)의 치욕 및 남인 제거	2			
부사(扶社)	경종 6년	임인(壬寅)의 치욕 및 노론 제거	1			
분무(奮武)	영조 4년	이인화(李麟佐)란 평정	2			

주(註)·글씨 위·표는 위에 혼저(勳籍)이 새겨진 것. (李弘植編『國史大辭典』知文閣 1971에서 인용)