

털과 눈

조선시대 초상화의 祭儀的 命題와 造形的 課題*

강 관 식**

- I. 서언-털과 눈, 祭儀와 造形
- II. 털과 조선 초중기 초상화의 祭儀的 命題
- III. 눈과 조선 후기 초상화의 造形的 課題
- IV. 결어-조선시대 초상화의 祭儀와 造形

I. 서언-털과 눈, 祭儀와 造形

조선시대 초상화에서 가장 중요하게 논의된 신체는 털과 눈이다. 눈은 顧愷之(345-406)의 '傳神寫照'論 이래 초상화의 핵심적인 요체로 인식되어 왔기 때문에 조선시대 초상화에서 눈을 강조한 것은 당연한 일이었을지 모른다. 그러나 "티럭 하나라도 같지 않으면 곧 다른 사람(一毫不似 便是他人)"이라는 '一毫不似'論의 털 담론은 매우 예외적인 것으로 생각된다. 이는 淮南子(기원전 179-122)의 '謹毛失貌'論과 張彥遠(815-875)의 '謹細'論, 蘇軾(1036-1101)의 '形似'論에서 보듯,¹ 전통시대 조형론의 핵심이자 초상화론의 요체인 '傳

* 이 논문은 2004年度 漢城大學校 校內研究費 支援課題임.

** 한성대학교 회화과 교수.

¹ 葛路 著, 姜寬植 譯, 『中國繪畫理論史』(미진사, 1989), pp.56-57, 77-88, 127-129, 196-204 참조.



도 1 작자미상, 〈李緯 像〉, 19세기 초 移摹本, 건본채색, 97.9×56.4cm, 국립중앙박물관



도 2 작자미상, 〈李采 像〉, 純祖 2년(1802), 건본채색, 99.2×58cm, 국립중앙박물관

神論과 모순되는 명제일 뿐만 아니라 중국의 초상화 담론에서는 거의 잘 보이지 않는 것이기 때문이다.

그런 점에서 그 동안의 조선시대 초상화 연구에서 ‘一毫不似’論을 가장 대표적인 명제로 주목하고 강조했던 것은 일견 자연스럽고 당연한 일이었을지 모른다. 특히 우리나라 초상화 연구의 확고한 기초를 다진 조선미 교수가 조선시대 초상화가 “실제 그대로를 옮긴 듯” “충실하게 재현하고자 했던” 것은 “초상화가가 ‘一毫不似 便是他人’이라는 초상화의 명제를 얼마나 마음 깊은 곳에서부터 따랐는가를 단적으로 보여준다”고 해석했던 것은 가장 대표적인 예라고 할 수 있다.²

사실 조선시대 초상화의 조형적 특징과 ‘一毫不似’論에 대한 이러한 해석은 조선시대 초상화에 관한 글에서 거의 일반적으로 만날 수 있다. 특히 우리 그림을 진정으로 사랑하며 꼼꼼하게 읽고자 했던 오주석 선생이 〈李緯(1680-1746) 像〉도1과 〈李采(1745-1820) 像〉도2

을 생리학적, 병리학적으로 검토한 뒤, 두 상은 얼굴 모습이 거의 같기 때문에 <이재 상>은 <이채 상>을 그린 10여 년 뒤에 이채의 노년기 모습을 다시 그린 또 하나의 이채 상으로 보아야 한다고 하며 다음과 같이 말했던 것은 가장 대표적인 예라고 할 수 있다. “그야말로 病色까지 있는 그대로 묘사된 그림은 바로 조선의 초상화라는 것입니다. 이런 극사실 초상화에 보이는 회화 정신을 뭐라고 했느냐 하면, 옛날 분들은 그 마음을 일러 ‘一毫不似 便是他人’ 이라고 했습니다. 즉 ‘터럭 한 오라기가 달라도 남이다’ 라는 것이죠. 참으로 엄정한 회화 정신입니다.”³

그러나 만약 <이재 상>이 <이채 상>을 그린 10여 년 뒤에 이채의 노년기 모습을 다시 그린 또 하나의 이채 상이라고 한다면, 우리는 <이재 상>의 일부 용모만 <이채 상>보다 10여 년이나 더 젊게 보이는 기이한 현상을 합리적으로 설명하기 어렵다. 따라서 <이재 상>과 <이채 상>은 이를 동일인으로 상상하고 진단하게 만들었던 바로 그 생리학적, 병리학적 논리에 의할 때 결코 이채 한 사람의 두 시기 초상화로 볼 수 없기 때문에, 지난 70여 년간 傳稱되어왔던 것처럼 祖孫間인 이재와 이채의 두 사람 초상화로 보는 것이 더욱 합리적이라고 생각된다.⁴

² 조선미, 「조선조 초상화에 나타난 사실성 문제」, 한국미술사 99프로젝트 위음, 『한국미술과 사실성』(눈빛, 2000), p.44.

³ 오주석, 『오주석의 한국의 美 특강』(술, 2003), p.184.

⁴ <李穡 像>은 오주석 선생의 말처럼 <李采 像>에 비해 전반적으로 ‘10여 년’은 더 늙어 보인다. 그러나 <이재 상>을 <이채 상>과 비교해 보면, 귀 앞 부분의 구렛나루에 털이 새로 나서 술이 더 많아졌고, 눈썹 바로 위 부분의 이마 주름 2개도 없어졌으며, 눈꼬리 윗부분의 주름도 더 줄어들었다. 그 결과 <이재 상>은 <이채 상>에 비해 다른 곳은 모두 ‘10여 년’이나 더 늙어 보이지만, 이 세 부분만 ‘10여 년’은 더 젊어 보인다. 그러나 ‘병색까지 있는 그대로 묘사된’ ‘극사실 초상화’에서 이런 기이한 현상은 상식적으로 있을 수 없는 것이기 때문에 <이재 상>은 결코 <이채 상>을 그린 10여 년 뒤에 이채의 모습을 다시 그린 노년기의 이채 상으로 보기 어렵다. 다시 말해서 오주석 선생이 지적한 <이재 상>과 <이채 상>의 생리학적·병리학 상사점은 두 상이 동일인일 수도 있고 별개의 두 사람일 수도 있는 가능성을 동시에 열어주지만, 필자가 지적한 이 세 가지 상이점은 두 상이 결코 이채 한 사람의 10여 년에 걸친 두 시기 모습일 수 없음을 분명하게 말해준다. 따라서 엄밀히 말하면, 현재 <이재 상>의 화면 위에 주인공의 이름이 명기되어 있지 않기 때문에 이것이 과연 李穡 像인지 확인하기 어려울지 모르지만, 최소한 李采의 老年像이 아님은 분명하기 때문에 현재로서는 70여 년 전에 국립중앙박물관(李王家博物館)에 처음 들어왔을 때의 傳稱처럼 李穡 像으로 보는 것이 가장 합리적이라고 생각된다. 그런데, 이 두 상이 이런 혼란이 생길 정도로 비슷한 점이 많아 보이게 된 것은 본래 祖孫間에 닮을 수 있는 가능성도 적지 않았겠지만, 李采가 초상화를 그리던 순조 2년(1802) 무렵을 전후하여 국가적으로나 사회적으로 李穡의 학문적인 업적이 공인되는 조치가 많이 이루어져서 이채가 이런 맥락에서 <이재 상>을 다시 移摹해 모셨기 때문에 더욱 비슷한 점이 많아지게 되었던 것이 아닌가 생각된다. 다만, 설사 그렇다 하더라도, 이 두 상은 꼭 동일인이라고 보아야만 될 정도로 얼굴이 똑같아 보이는 것은 아니라고 생각된다. 그린 점에서 이는 근본적으로 ‘一毫不似 論’을 자연주의적 사실주의 담론으로 해석한 그릇된 전제에서 시작되었던 애초부터 잘못된 논의라고 생각된다.

그렇다면 도대체 왜 근본적으로 이러한 착시 현상이 나타나게 되었는가? 아니 우리는 과연 조선시대 초상화의 조형적 핵심을 자연주의적 사실주의로 이해하고, ‘一毫不似’論이 바로 이를 상징하는 조형적 명제라고 해석할 수 있는가? 그렇다면 ‘一毫不似’論이 매우 중요하고 심각하게 논의되었던 조선 초중기에는 사실적인 초상화가 별로 발달하지 않았지만, ‘一毫不似’論이 그다지 중요하게 논의되지 않았을 뿐만 아니라 오히려 부정적으로 인식되기도 했던 조선 후기에는 사실적인 초상화가 매우 발달했던 것은 도대체 무엇을 의미하는 것인가? 심지어 ‘一毫不似’論을 거의 언급하지 않았던 明清代 초상화가 ‘일호불사’론을 수없이 언급했던 조선시대 초상화보다 더욱 사실적인 것은 무엇을 말해주는 것인가?도3

나는 이러한 일련의 사태와 사실에서 상징적으로 느낄 수 있듯이, 그동안 조선시대의 초상화 연구와 해석에는 二重의 착시와 소외 현상이 존재했다고 생각한다. 즉 ‘一毫不似’論이 본래 초상화의 造形的 命題가 아니라 祭儀的 命題로 제기된 것임에도 불구하고, 이를 거의 고려하지 않은 채 ‘일호불사’론을 단순히 조형적 명제로만 읽은 뒤, 조선시대 초상화의 조형적 특징을 지나치게 이와 관련하여 자연주의적 사실주의처럼 편향되게 해석함으로써, 결과적으로 조선시대 초상화의 고유하고 특징적인 제의적 맥락도 제대로 드러나지 못하고 조형적 맥락도 제대로 드러나지 못하는 이중의 소외와 엇갈림 현상이 나타나게 되었던 것이다.



도3 작자미상, 〈明 葛寅亮 像〉, 明末 17세기 초, 지본채색, 44.9×27.6cm, 中國 南京博物院

II. 털과 조선 초중기 초상화의 祭儀의 명제

1. ‘一毫不似’論의 淵源과 祭儀의 意味

‘一毫不似’論은 본래 北宋의 程頤(1032-1085)가 祭祀에 대해 논했던 말에서 유래된 것이다. 이는 程頤의 제자들이 기록해 놓은 語錄을 모아 朱熹(1130-1200)가 南宋 孝宗 乾道 4년(1168)에 편찬한 『二程遺書』, 그리고 淳熙 2년(1175)에 呂祖謙(1137-1181)과 공동으로 편찬한 『近思錄』에 다음과 같은 세 가지 형태의 語錄으로 수록되어 전해져 왔다.

(1) 唐棣가 또 여쭙었다. “지금 士와 庶民의 집에서는 家廟를 세울 수 없으니, 마땅히 어떻게 해야 됩니까?”

[선생께서 말씀하셨다.] “庶民은 寢에서 제사를 지내니, 지금의 正廳(大廳)이 바로 이것이다. 무릇 禮는 義로써 일으켜야 된다. 만약 부유한 집과 士라면 影堂(祠堂)을 하나 두어도 괜찮다. 그러나 제사를 지낼 때 影幀을 사용해서는 아니 된다.”

당체가 또 여쭙었다. “神主를 사용하는 것은 어떻습니까?”

선생께서 말씀하셨다. “가난한 집에서는 神主(木主)를 사용할 수 없으니, 단지 牌子(紙榜)만 사용해도 괜찮다. 가령 우리 집의 神主 방식은 諸侯의 制度를 줄인 것이다. 무릇 影幀을 祭祀에 사용해서는 아니 된다. 만약 影幀을 사용해 제사를 지내려면, 모름지기 한 오라기의 털이라도 틀림이 없어야만 비로소 사용할 수 있다. 만약 한 오라기의 수염이라도 더 많으면 곧 다른 사람이다.”⁵

(2) 요즈음 사람들은 影幀으로 祭祀를 지내는데, 혹 畫工이 傳神한 것이 한 오라기의 수염과 털이라도 맞지 않으면 곧 제사를 지낸 것이 이미 다른 사람이니, 마음이 몹시 불편하다.⁶

(3) 伊川先生(程頤)께서 …… 또 말씀하셨다. “요즈음 사람들은 影幀으로 祭祀를 지내는데, 혹

⁵ 宋 朱熹 撰, 『二程遺書』 卷二十二, “又問, 今士庶家, 不可立廟, 當如何也. 庶人祭於寢, 今之正廳是也. 凡禮以義起之可也. 如富家及士, 置一影堂亦可. 但祭時不可用影. 又問, 用主如何. 曰, 白屋之家, 不可用, 只用牌子可矣. 如某家主式, 是殺諸侯之制也. 大凡影不可用祭, 若用影祭, 須無一毫差方可. 若多一莖鬚, 便是別人.”

⁶ 上同, 卷六, “今人以影祭, 或畫工所傳, 一鬚髮不當, 則所祭已是別人, 大不便.”

한 오라기의 수염이나 털이라도 같지 않으면 곧 제사를 지낸 것이 이미 다른 사람이니, 마음이 몹시 불편하다.”⁷

이 세 가지 語錄의 내용과 형태로 볼 때, ‘一毫不似’論은 본래 唐棣가 神主에 대하여 물은 것에 답하는 과정에서 나왔던 것이 아닌가 생각된다. 그리고 정이가 언제나 祭祀를 전제로 하여 말하고 있는 데서 알 수 있듯이, 이 ‘一毫不似’論은 본래 초상화의 사실주의적 이념과 방법을 논한 造形論이 아니라, 단지 祭祀에서 영정을 사용해서는 아니되고 神主를 사용해야 된다는 性理學的 이념과 방법을 논하기 위해 影幀의 근원적 虛構性을 극단적으로 강조한 祭儀論이라고 할 수 있다. 왜냐하면 터럭 한 올까지 똑같이 닮은 초상화는 논리적으로도 현실적으로도 불가능한 하나의 이념적 절대 명제이기 때문이다. 사실 초상화를 한 마디로 無化시킬 수 있는 유교적 논리와 제의적 논리는 이보다 더 효과적이고 인상적인 것이 없을 것이다.

정이가 이처럼 초상화에 대해 극단적인 논리를 제시하며 매우 부정적으로 말한 것은, 그 당시 影幀을 사용해 喪禮를 치르고 祭祀를 지내던 佛教의 관습에서 벗어나 神主를 사용하는 성리학적 방식으로 전환하는 것이 매우 중요한 시대적 과제라고 생각했기 때문이다. 동시기의 司馬光(1019-1086)이 성리학적 儀禮를 종합적으로 정리한 『書儀』에서 그 당시 影幀과 魂帛을 같이 사용하던 불교적 관습을 비판하고 魂帛만 사용할 것을 주장하며 불교식 喪禮를 근본적으로 부정하자,⁸ 훗날 『朱子家禮』에서 「魂帛」 항목과 「佛事」를 일으키지 않는다(不作佛事)는 항목을 설정하여 사마광의 이 글을 거의 그대로 인용하며 강조했던 것도,⁹ 그 당시 影幀을 사용하고 성대하게 遷度齋를 여는 불교식 상례를 둘러싸고 충돌했던 유교와 불교의 상이한 제의적 맥락이 얼마나 심각하고 민감한 문제였으며 정이가 왜 그토록 극단적인 ‘一毫不似’論을 제기하며 제사에서 影幀을 사용하는 불교적 관습을 반대했는지도 잘 설명해준다.

즉 ‘一毫不似’論으로 상징되는 초상화의 祭儀의 맥락에는 佛教와 儒教의 生死觀과 來世觀, 形神觀, 葬禮觀, 男女觀의 차이 같은 사상적, 제도적 문제가 매우 심각하고 복잡하게

7 宋 朱熹·呂祖謙 共撰, 『近思錄』 卷九, 「治法」, “伊川先生(中略)又曰, 今人以影祭, 或一髭髮不相似, 則所祭已是別人, 大不便.”

8 宋 司馬光 撰, 『書儀』 卷五, 喪儀一, 「魂帛」, 註 9 참조.

9 南宋 朱熹 撰, 『朱子家禮』 卷四, 喪禮, 「靈座, 魂帛, 銘旌」 및 「不作佛事」, 임민혁 역, 『주자가례』(예문서원, 1999), pp.227-235 참조.

엄혀있었다. 특히 中國化된 佛教式 喪禮에서는 輪廻說과 中有 思想, 冥府 信仰 등에 의해 影幀을 봉안하고 성대한 遷度齋를 열며 極樂往生을 빌었지만, 유교식 상례에서는 生死를 단지 氣의 聚散 消滅로 보고 氣가 소멸되기 전까지 同氣간에 感應 현상이 일어나므로 神이 의거 할 수 있는 尸童이나 魂帛, 神主 등을 모시고 일정 기간 경건하게 제사했다. 그래서 불교식 상례에서는 影幀이 亡者를 상징하고, 유교식 상례에서는 魂帛이나 神主가 死者를 상징하는 경향이 많았는데, 불교가 성행하게 되자 불교식 상례와 유교식 상례가 혼합되어 影幀과 魂帛 또는 神主를 혼용하는 풍습이 유행했다. 사마광이 '魂帛論'을 제시하고 정이가 '神主論'을 제시하며 祭祀에서 影幀을 사용하는 불교적 요소를 비판적으로 극복하고자 했던 것은 바로 이러한 이유 때문이었다고 할 수 있다. 다시 말해서 정이의 '一毫不似論'은 삶과 죽음을 매개하고 회통시켜 실존화하는 祭禮 文化의 핵심이 佛教에서 性理學으로 바뀌고 影幀에서 神主로 바뀌며 影堂에서 祠堂으로 바뀌어 나가던 거대한 문화사적 전환을 상징하는 하나의 祭儀的 命題였다고 할 수 있다.

다만, 정이가 마치 影幀을 부정하는 것처럼 말했던 것은 불교적인 제례를 극복하기 위해 극단적으로 말한 방편적 설법일 뿐 영정 차제를 근본적으로 부정하거나 반대한 것은 아니라고 생각된다. 오히려 정이가 활동하던 11세기는 영정이 매우 성행하여 불교적인 관습에서 喪禮나 祭禮에 영정을 널리 사용하기도 하고, 또 다른 한편으로는 사대부들이 修己의 차원에서 영정을 매우 애호하기도 했다. 사실 정이 자신도 어려서부터 影堂에 있던 高祖父와 叔父의 影幀을 보고 자랐으며, 훗날 朱熹가 정이의 초상화를 보고 畫像贊을 남긴 것으로 보면 정이 자신도 초상화를 그렸던 것이 아닌가 생각된다.¹⁰ 그리고 司馬光도 자신의 초상화를 그린 뒤 修己의으로 성찰하는 自題를 남기기도 했다.¹¹ 특히 程朱學을 집대성한 朱熹(1130-1200)는 북송대의 성리학을 대표하는 周敦頤(1017-1073)와 鄭顥(1032-1085), 程頤(1033-1107), 邵雍(1011-1077), 張載(1020-1077), 司馬光(1019-1086)의 초상화를 보고 「六先生畫像贊」을 지어 초상화의 修己의 의미를 강조했을 뿐만 아니라, 자기 자신도 郭拱辰을 시켜 초상화를 그린 뒤 自警文을 써서 修己를 다짐하고 실천했다.¹² 그리하여 宋代는 불교적인 맥락의 제의적인 초상화는 다소 쇠퇴하기 시작했지만, 성리학적인 맥락의 수기적인 초상화는 더욱 발달하기 시작하는 새로운 현상이 나타나기도 했다.

¹⁰ 宋 程頤 撰, 『二程文集』卷十三, 伊川文集, 「家世舊事」.

¹¹ 宋 司馬光 撰, 『傳家集』卷十一, 律詩六, 「自題寫真」.

¹² 宋 朱熹 撰, 『晦庵集』卷八十五, 「六先生畫像贊」, 「書畫像自警」, 卷七十六, 「送郭拱辰序」.

따라서 이러한 측면에서 보면, 정이가 제사에 영정을 사용해서는 아니 된다고 말한 ‘一毫不似’論의 제의적인 논리 자체에도 문제가 전혀 없지 않다고 할 수 있다. 왜냐하면 상례나 제례에서 영정을 사용하는 것이 불교적인 풍습에서 유래된 것이라는 점만 제외하면, 祖上이나 聖賢을 기리고 추념하는 데 있어서 영정과 신주는 근본적인 차이가 없을 뿐만 아니라, 어떤 면에서는 영정이 오히려 더 효과적이라고 할 수 있는 측면도 많기 때문이다. 그런 점에서 영정의 제의적 의미를 부정한 ‘일호불사’론은 중국의 喪葬禮가 불교적인 관습에서 유교적인 관습으로 전환되어 나가던 과도기에는 일정한 역사적 의미가 있었을지 모르지만, 일단 이러한 전환이 이루어져 神主를 사용하는 성리학적 祭儀가 정착된 뒤에는 제사에서 영정을 사용하는 문제가 그렇게 중요하거나 민감한 문제가 아닐 수도 있고, 어떤 면에서는 오히려 더욱 효과적인 것으로 생각될 수 있는 측면도 없지 않았다.

그런 점에서 볼 때, 朱熹가 비록 孔子의 像을 만들어 제사하는 것은 옳지 않고 神主를 세워 제사하는 것이 옳다고 말했지만, 직접 ‘一毫不似’論을 언급한 적이 한번도 없었을 뿐만 아니라, 『朱子家禮』에서도 ‘一毫不似’論을 전혀 인용하지 않았던 것은 바로 이러한 이유 때문이 아니었던가 생각된다. 더구나 주희는 “祠版과 影幀의 二主가 항상 서로 의지하면 精神이 분산되지 않는다”고 하여 影幀을 사용하던 俗禮를 명시적으로 인정하기도 했다.¹³ 그래서 중국에서는 직접 정이의 語錄을 채록한 『二程遺書』와 『近思錄』이나 『古今事文類聚』같은 일부 叢書 이외에는 ‘一毫不似’論을 중요하게 다룬 경우가 거의 없다. 오히려 明清代의 林俊이나 韓邦奇, 呂坤, 萬斯大, 徐乾學 같은 禮學者들은 影幀의 의미와 효과를 강조한 경우가 더 많았다. 심지어 程朱學 계열의 학자들도 정이의 ‘一毫不似’論과 표리를 이루는 ‘祭影不用論(제사에 영정을 사용할 수 없다는 예론)’에 반대하며, 추상적이고 개념적인 神主보다는 구상적이고 형상적인 影幀을 사용하는 것이 더욱 人情에도 맞고 조상을 追念하는데도 효과적이고 실제적이라고 주장한 경우가 많았다.¹⁴ 명청대에 황실과 사대부는 물론 민간에서도 광범위하게 조상의 영정을 모시고 제사하는 풍습이 유행하며 초상화가 매우 성행했던 것은 바로 이러한 이유 때문이었다고 할 수 있다.¹⁵

¹³ 上同, 卷四十, 「答劉平甫(珙)」.

¹⁴ 明 林俊 撰, 『見素集』續集, 卷十一, 「方棠陵先世遺像跋」; 明 韓邦奇 撰, 『苑洛集』卷十八, 見聞考隨錄一; 清 徐乾學 撰, 『讀禮通考』卷五十六, 喪儀節十九, 「神像」; 上同, 明 萬斯大, 與張仲嘉書 云云; 上同, (徐)乾學案, 神像之設 云云; 清 李光地 撰, 『榕村語錄』卷二十七, 「治道一」.

2. 조선 초중기 ‘一毫不似’論의 祭儀的 의미

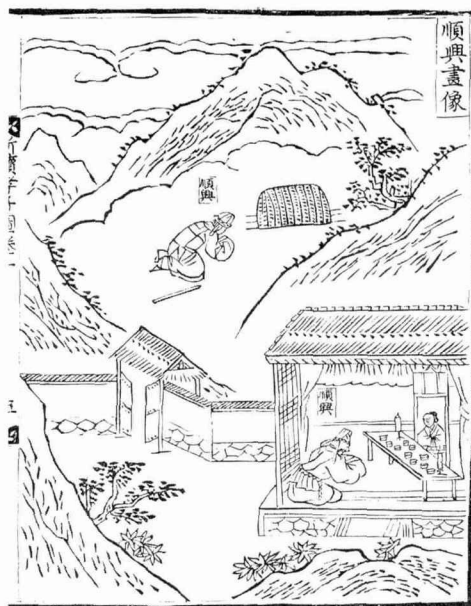
우리나라는 불교적인 세계관에서 성리학적인 세계관으로 전환되기 시작하던 고려말부터 ‘一毫不似’論이 나타나기 시작하여 조선 초중기의 祭儀와 초상화에 매우 큰 영향을 미쳤다. 여말 선초에 ‘일호불사’론이 제기되던 상황은 北宋代에 ‘일호불사’론이 제기되던 상황과 유사한 측면이 많았다. 통일신라 이래 불교적인 喪葬禮가 나타나 寺院에 御眞을 봉안하기 시작하고, 고려시대에는 王室의 願刹은 물론 景靈宮 같은 原廟에 眞殿을 설치하여 국왕과 왕후의 御眞을 봉안하고 行香하는 풍습이 성행했는데,¹⁶ 고려말에 성리학이 전래되고 朱子家禮가 도입되며 불교적인 祭禮에서 유교적인 제례로 전환되기 시작하자, 정이의 ‘일호불사’론이 본격적으로 제기되며 초상화의 제의적인 문제가 매우 중요하게 부각되기 시작했다^{4,5}.

다만, 중국에서는 정이의 ‘一毫不似’論이 제기된 이후 대체로 『朱子家禮』를 거치며 제례의 핵심이 神主를 사용하는 성리학적 祭禮로 전환됨과 동시에 ‘一毫不似’論이 거의 소멸되다시피하며 神主와 影幀을 같이 사용하는 복합적인 제례 방식이 거의 일반화되었지만, 조선에서는 ‘一毫不似’論이 지속적으로 중요하게 논의되며 祭儀와 초상화에 매우 큰 영향을 미쳤다. 그리하여 15세기 중반부터 왕실의 願刹에 御眞을 봉안하던 고려 이래의 불교적인 관습이 사라지기 시작하고, 16세기에는 退溪 李滉(1501-1570)과 栗谷 李珣(1536-1584) 같은 대표적인 성리학자들이 거의 초상화를 그리지 않았을 뿐만 아니라, 17세기에는 심지어 御眞을 그리는 전통까지 소멸되는 매우 특이한 현상이 나타났다.

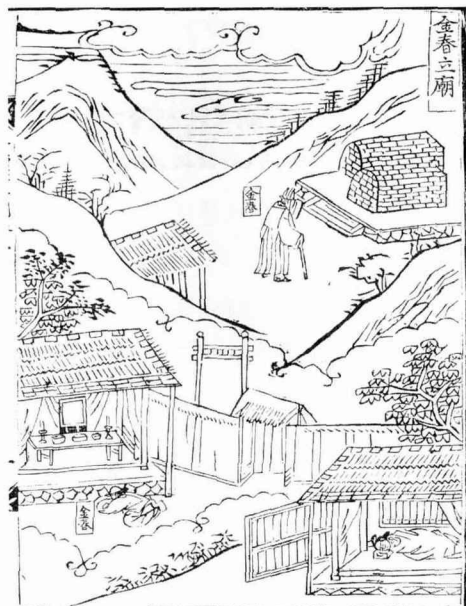
따라서 조선 초중기의 초상화와 ‘一毫不似’論을 제대로 이해하기 위해서는 이러한 제의적인 맥락과 의미를 올바르게 이해하는 것이 매우 중요하다고 할 수 있다. 다시 말해서 ‘一毫不似’論에 대한 진정한 미술사적 해석의 핵심은, 이를 통해 조선시대 초상화의 조형적 특징을 자연주의적 사실주의처럼 편향되게 해석하는 데 있는 것이 아니라, 오히려 조선 중기에는 御眞을 그리는 전통까지 소멸되어 버릴 정도로 이 시기의 초상화에 엄청난 제의적 억압으로 작용했을 뿐만 아니라, 이러한 억압이 이 시기 초상화의 내용과 성격에도 매우 깊이

¹⁵ 조선미, 「중국 초상화의 史的 전개」, 『成大論文集』 33(1983), pp.265-295; 조인수, 「중국 초상화의 성격과 기능: 明清代 祖宗畫를 중심으로」, 『위대한 얼굴』(아주문화학회, 2003), pp.152-161.

¹⁶ 趙善美, 『韓國肖像畫研究』(悅話堂, 1983), pp.37-145; 조인수, 「조선 초기 太祖 御眞의 제작과 太祖 眞殿의 운영」, 『미술사와 시각문화』 3(미술사와 시각문화학회, 2004), pp.119-124.



도 4 작자미상, 〈順興畫像〉(高麗 成宗時 孫順興 故事圖), 『東國新續三綱行實圖』卷一, 光海君 9년 (1617), 27.3×20.6cm, 서울대학교奎章閣



도 5 작자미상, 〈金春立廟〉(朝鮮 初期 金春 故事圖), 『東國新續三綱行實圖』卷五, 光海君 9년 (1617), 27.3×20.6cm, 서울대학교奎章閣

내면화되었을 것이라는 점을 올바르게 이해하는데 있다고 할 수 있다.

고려 말에 程朱學을 발전시키는데 중요한 역할을 했던 白文寶(1303-1374)가 恭愍王 19년(1370)에 墓所의 齋室에 影幀을 모시고 제사하는 문제를 논하면서 정이의 '일호불사'론을 인용하며 다음과 같이 말했던 것은 이러한 성리학적 제의론이 형성되어 나가던 초기의 모습을 보여주는 가장 대표적인 예라고 할 수 있다.

옛날에는 시신을 땅에 묻고 영혼을 맞이하여 돌아가 祠堂의 位牌를 나무로 만들었으며, 후세에 影堂이 생겼는데, 程子가 말하기를, “天下에 人類가 많으니, 수염 하나 머리카락 하나라도 내 어버이와 같지 않으면 곧 다른 사람이다”라고 하였다. 그러나 漢唐 이래 모두 초상화를 숭상했고, 더구나 임금(恭愍王)의 필치가 매우 뛰어나 정신이 이 속에 있어 언뜻 보면 神采가 살아있는 듯 하니, 어찌 수염과 머리카락을 하나하나 셀 겨를이 있겠는가?

『祭義』에서 말하기를, “국에도 보이고 담장에도 보인다(見於羹, 見於牆)”고 하였는데, 하물며 그것이 오히려 닳은 것일 뿐만 아니라 임금께서 하사해주신 것이겠는가? 禮文에 쓰는 2대까지, 大

夫는 3代까지 모두 祠堂을 세운다고 하였다. 무릇 禮가 옛날과 맞는 것은 반드시 지금에 막힌다. 그러나 墳墓에 사당을 세우고, 사당에 초상화를 그리는 것이 비록 옛날과 맞지는 않지만, 묘소에 廬幕을 지은 것은 先代의 命이니 폐할 수 없고, 초상화는 임금께서 하사하신 것이니 중히 여기지 않으면 아니된다.

그렇다면 어찌 여막으로 사당을 삼고 초상화로 신주를 삼아서 후세 사람들로 하여금 아버지의 道를 고치지 않고 임금께서 하사해주신 것을 빛내는 것을 알게 하지 않겠는가? 어찌 이것이 禮法에서 人情은 옛날을 참작하고 지금을 표준으로 삼는다는 것이 아니겠는가. 더구나 우리나라 사람들은 다른 宗教에 구애되어 祠堂과 享祀를 모두 폐지했거늘, 오히려 누가 분묘의 사당을 만들어 법을 지키며 權道를 행할 수 있고, 게으른 사람들을 고무시켜 풍속을 격려할 수 있겠는가.¹⁷

백문보는 정이가 제기했던 '일호불사' 론이 본래 초상화를 사용해 제사를 지내서는 안 되고 神主를 사용해 제사를 지내야 된다는 것임을 잘 알고 있었다. 그러나 백문보는 尹紹宗(1345-1393)이, 祖父 尹澤(1289-1370)이 생전에 세워놓은 재실에 恭愍王(1351-1374 재위)이 직접 그려준 祖父의 초상화를 모시고 제사지내는 특수한 상황과 당시의 일반적인 불교적 관습을 고려하여, "여막으로 사당을 삼고 초상화를 신주로 삼는다"면 불교에 빠져 "사당과 향사를 모두 폐지해버리는" 것보다는 낫다고 말함으로써 다분히 절충적인 입장을 보여 주고 있다.

그러나 性理學을 國是로 삼아 조선을 건국한 뒤 강력한 排佛정책을 실시했던 太宗(1401-1418 재위)은 影幀을 사용해 제사를 지내는 불교식 제례를 강하게 비판하며 초상화에 대해 매우 부정적인 입장을 취했다. 그리하여 上王으로 물러나 있을 때 世宗이 御眞을 그려 올리자, "옛 사람의 말에 만일 조금이라도 똑같지 않은 것이 있으면 나 자신이 아니다"라고 했다고 하며 정이의 '일호불사' 론을 인용한 뒤 초상화를 태워버리라고 지시했다.¹⁸ 그리고 元敬王后(1365-1420)의 산릉에 願刹을 짓고 原廟를 지어 御眞을 追寫해 모시려고 하자 이를 중지시킨 뒤 神主만 설치하라고 지시했다.¹⁹ 태종 5년(1405)에 金瞻(1354-1418)이 "影幀을 설치하는 것은 佛敎와 道敎에서 유래된 것으로서 眞殿을 세우는 것은 古制가 아니니 眞

¹⁷ 白文寶, 『淡庵先生逸集』 卷二, 記, 「尹氏墳廟記」.

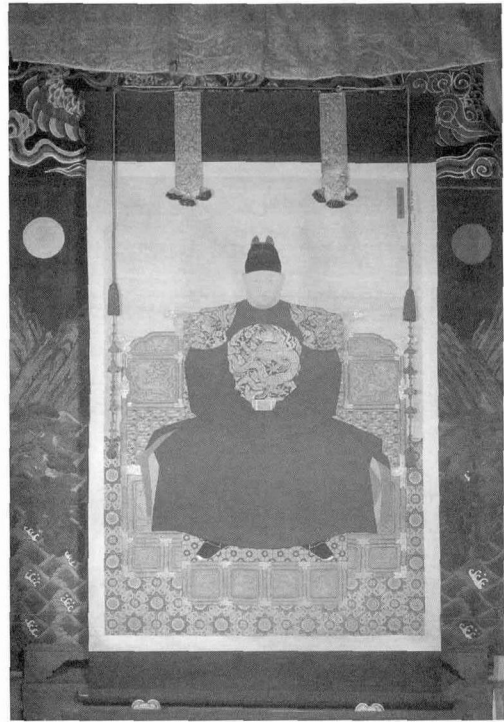
¹⁸ 『世宗大王實錄』, 26년(1444) 10월 22일(丁卯). 세종은 태종의 어진을 태우지 않고 보관했다가 후에 이를 다시 그려 모셨다.

¹⁹ 『世宗大王實錄』, 2년(1420) 7월 17일(癸未), 14년(1432) 1월 18일(戊寅).

殿을 革罷해야 된다”고 말했던 것도 태종의 입장과 거의 동일한 것으로서,²⁰ 정이가 제기했던 ‘일호불사’론의 의미를 매우 정확하고 깊이 있게 이해한 것이라고 할 수 있다.

그런데 世宗(1418-1450 재위)은 한편으로 성리학적 이념과 제도를 정착시켜 나가는데 주력하면서도, 또 다른 한편으로는 太宗과 달리 이를 불교적인 전통과 적절히 절충하고 융합시켜 나가려는 경향이 많았다. 그리하여 불교적인 맥락에서 昌德宮 부근의 仁昭殿과 廣孝殿에 모셔왔던 太祖와 神懿王后, 太宗과 元敬王后의 神主나 御眞을 더욱 유교적인 맥락에 맞게 고쳐나갔다도6.²¹ 그 결과 宗廟와는 별도로 朱子家禮에 입각한 國王의 家廟로서 原廟 제도를 확립해 祖宗의 神主를 한 곳에 모신 뒤 生時에 세 끼 수라를 올리듯 다소 사적인 차원에서 친근하게 모시는 文昭殿을 새로

景福宮 안에 설치했다.²² 그리고 불교적인 眞殿의 맥락에서 仁昭殿과 廣孝殿 등에 따로 모셔왔던 先代의 御眞을 한곳에 모아서 모시는 影殿 제도를 확립해 창덕궁 부근에 있던 璿源殿을 새로 지은 景福宮의 文昭殿 東北으로 移建 擴張함으로써,²³ 이후 임진왜란 전까지 역대 祖宗의 어진을 계속 그려 모시는 새로운 제도를 수립했다.



도 6 趙重默(外), 〈太祖 御眞〉, 高宗 9년(1872)
移摹本, 紺本채색, 220×151cm, 全州 慶基殿

²⁰ 『太宗大王實錄』, 5년(1405) 12월 19일(辛巳).

²¹ 廣孝殿의 위치는 구체적으로 城內의 어디인지 미상이며, 元敬王后의 御眞은 아직 명확한 봉안 기록이 보이지 않는다.

²² 『世宗大王實錄』, 14년(1432) 6월 5일(壬辰), 10월 29일(甲寅). 文昭殿이 본래 창덕궁에 있다가 경복궁으로 移建되었음은 『世宗大王實錄』 卷百四十八, 地理志, 京都 漢城府, 「文昭殿」 및 『新增東國輿地勝覽』 (민족문화추진회, 1969, 1982), 備考, 『東國輿地備考』 卷一, 京都, 「文昭殿」 참조. 文昭殿의 原廟를 朱子家禮에 입각한 國王의 家廟로 보는 것은 池斗煥, 『朝鮮前期 儀禮研究』(서울대학교출판부, 1994), pp.86-108 참조.

그런데 이러한 原廟나 影殿은 본래 古禮에는 없던 것으로서 漢代 이후 過禮의 일종으로 잘못 나타난 것일 뿐만 아니라 불교적인 영향도 적지 않은 것이었기 때문에 성리학자들은 이를 옳지 않게 여기는 경우가 많았다. 그러나 세종은 이러한 제도 자체는 계승하되 불교적인 요소를 줄이고 유교적인 요소를 강화하며 다소 절충적인 제도로 바꾸어 나갔다. 그리하여 국초에는 仁昭殿 등에 神主와 影幀을 같이 모시다가 文昭殿과 璿源殿을 경복궁으로 移建 擴張하여 각각을 분리해 모셨는데, 이는 古禮의 '廟無二主'論, 곧 '祠堂에 두 개의 神主, 즉 祠版(神主)과 影幀을 같이 둘 수 없다'는 禮論을 의식한 결과가 아닌가 생각된다. 그러나 이러한 논리에 의하면 본래 宗廟 이외에 따로 神主를 모시는 原廟를 설치하는 것 자체가 하나의 添設로서 古禮에 맞지 않는 非禮였기 때문에 성리학자들은 이를 옳지 않게 여기는 경우가 많았지만, 당시는 宗廟보다도 오히려 原廟를 더 자주 찾을 정도로 古禮나 正禮보다 今禮와 俗禮를 더 중시하는 경향이 적지 않았다.

그런데 이러한 일련의 과정에서 黃喜(1363-1452)가 세종 14년(1432)에 『近思錄』에 있는 정이의 '일호불사'론을 직접 인용한 뒤, "옛 사람이 제사에서 영정을 쓰지 않은 것은 의심이 없다"고 말하며 영정의 제의적 의미를 부정하고 신주를 강조했던 것은 이러한 흐름 속에 담겨있던 성리학적 지향을 잘 보여주는 것이라고 할 수 있다. 그리고 세종도 16년(1434)에 "先賢이 遺像에 대해 논하기를, '어찌다가 조금이라도 잘못하게 되면 眞이 아니다'라고 했으니, 그림을 그리지 않는 것이 오히려 낫다"고 말하며, 문소전에 모셨던 태조 어진을 平壤의 永崇殿으로 옮기고 文昭殿에는 태조의 신위를 모시려고 했는데, 이는 바로 '일호불사'론이 이 시기의 초상화에 얼마나 강한 제의적 억압으로 작용하고 있었는가를 단적으로 보여주는 것이라고 생각된다.

다만, 세종은 하나뿐인 영정을 잃어버리거나 손상하게 되면 후손들이 어찌 龍顏을 빌

²³ 『世宗大王實錄』, 12년(1430) 11월 22일(己未), 19년(1437) 2월 2일(壬戌), 20년(1438) 3월 29일(癸丑), 5월 19일(壬寅). 璿源殿은 본래 王室 族譜인 璿源錄 등을 봉안하는 宗簿寺의 殿閣으로서 昌德宮 부근에 있었으나 세종 6년(1424)에 啓聖殿의 桓祖 御眞을 옮겨 모시면서부터 御眞을 봉안하기 시작하고, 세종 14년(1432)에 창덕궁 부근에 있던 仁昭殿을 경복궁으로 이전 확장하여 文昭殿으로 改名한 뒤 선원전도 이 문소전의 동북쪽으로 이전 확장하여 歷代 祖宗의 御眞을 봉안하게 됨으로써 이후에는 가장 대표적인 御眞 奉安所로 그 성격이 바뀌었다. 훗날 선원전을 창덕궁에 복원한 것도 壬亂으로 경복궁이 워낙 황폐해졌기 때문이기도 했겠지만, 한편으로는 이러한 鮮初의 전통과도 전혀 무관하지 않았을 것이라고 생각된다. 이 무렵을 전후한 세종대의 종부시와 선원전의 성격 및 위치에 대한 추정은 『世宗大王實錄』, 6년(1424) 9월 23일(乙未), 7년(1425) 4월 15일(甲寅), 12년(1430) 11월 22일(己未), 19년(1437) 2월 2일(壬戌) 참조.

수 있겠느냐는 신하들의 건의를 받고 크게 깨달으며 이와 같은 애초의 계획을 중지했다. 그리고 초상화의 현실적인 의미와 효과를 강조하며 자신도 御眞을 그려 후손들에게 남기고 싶다고 말한 뒤, 25년(1443)에 畫員을 궁중으로 불러들여 자신은 물론 昭憲王后(1395-1446)의 어진까지 그리라고 지시함으로써 王妃가 生前에 畫員에게 御眞을 그리는 매우 기념비적인 사례를 남겨놓았다.²⁴ 그리하여 國王이 生前의 在位 기간에 御眞을 그리는 전통이 世祖(1455-1468 재위) 때까지 계속되었다.

그러나 성리학적 이념이 더욱 구체적으로 구현되며 士林이 등장하기 시작하는 成宗(1469-1494 재위)부터는 國王이 生前의 在位 기간에 御眞을 그리지 않고 死後에 嗣王의 孝心으로 內侍와 宗親 및 近臣들의 기억에 의해 御眞을 追寫해 모시는 새로운 방식이 나타났다. 그리하여 成宗 이후에는 성종의 예에 따라 生前에 御眞을 그리지 않고 사후에 追寫하는 것이 새로운 전례로 굳어져 中宗(1506-1544 재위)과 仁宗(1544-1545 재위)도 사후에 追寫해 모셨다.²⁵ 그런데 이처럼 御眞을 死後에 追寫하게 되자 御眞이 닳지 않는 문제가 나타나 이를 과연 御眞으로 모셔야 되는지 회의론이 제기될 정도로 어진의 성격과 의미에 근본적인 변화가 일기 시작했다. 그리하여 대신과 언관들이 정이의 '일호불사' 론을 제기하며 닳지 않는 御眞을 追寫해 모시는 것은 옳지 않다고 간하며 어진을 반대하기 시작했다.

이 문제는 특히 中宗의 御眞을 追寫하던 仁宗 1년(1545)에 더욱 심각하게 제기되어 대신과 언관들이 심지어 중종의 어진을 폐기하라고 간하며 강하게 반대했다. 인종은 "생존시에 그려도 다를 수가 있는데, 더구나 추후에 상상하여 그린 것이겠는가? 그러나 말을 타신 영정이 비슷하고, 殿座하신 영정도 대개 닳았으므로 봉안하기로 이미 정하였으니 반복할 수

²⁴ 『世宗大王實錄』, 26년(1444) 10월 22일(丁卯). 太祖妃 神懿王后의 眞影은 死後에 追寫한 것이 확실하나 太祖繼妃 神德王后와 定宗妃 定安王后의 影幀은 死後에야 처음으로 實錄에 보이는데, 이것이 과연 生前에 畫員이 직접 對寫한 것인지 아니면 死後에 追寫한 것인지는 미상이다. 『太祖大王實錄』, 7년(1398) 9월 7일(己卯); 『世宗大王實錄』, 2년(1420) 5월 11일(戊寅), 7월 17일(癸未) 참조.

²⁵ 『明宗大王實錄』, 3년(1548) 10월 10일(辛亥). 睿源殿을 관장하고 있던 宗簿寺提調 洪暹(1504-1585)은 死後에 追寫하는 것이 德宗(1438-1457)부터 시작되었다고 했지만, 世子 때 죽은 德宗은 본래 世祖가 그려주었던 世子 때의 畫像이 있어서 성종 2년(1471)에 德宗으로 追尊된 뒤 이를 보고 다시 그린 것이기 때문에 성종 어진이 추사된 것과는 성격이 다소 다르다고 할 수 있다. 다만 明宗(1545-1567 재위) 御眞은 『宣祖大王實錄』 27년(1594) 9월 5일(庚辰) 기사에서 先王의 影幀을 강화도에 모셔두었는데 알아볼 수 없을 정도로 훼손되었다고 언급한 기록만 확인될 뿐 공식적인 제작 기록은 보이지 않는다. 그런데 魚叔權의 『稗官雜記』 卷一의 기록에 의하면, 中宗의 御眞을 그렸던 李上佐의 아들 李興孝(1537-1593)가 明宗의 御眞을 그려 軍職을 하사받았다고 하였는데, 명종이 22년(1567)에 34歲로 薨逝했고 이때 이흥효의 나이가 21歲였던 점을 고려할 때, 明宗 御眞도 成宗 이래의 전례에 따라 死後에 追寫되었을 가능성이 많다고 생각된다.

없다”고 하며 이를 수습해나갔지만, 追寫의 근본적인 문제는 인정하지 않을 수 없었다. 그리하여 결국 ‘일호불사’론의 제의적인 억압 때문에 生前에 御眞을 그리지 못하고 死後에 追寫하게 됨으로써 나타났던 ‘不似’의 문제가 더욱 전면적으로 부각되며 ‘일호불사’론의 제의적인 억압이 더욱 강하게 작용하여 御眞 자체가 근본적으로 부정되기 직전의 상황까지 이르게 되었다.

특히 중종은 생전에 어진을 그리라는 金安國(1478-1543)의 거듭된 奏請에도 불구하고 어진을 그리지 않았는데, 대사간 李潤慶(1498-1562)이, 중종이 40년의 재위 기간 동안 어진을 그리는 제도가 있음을 모르리 없었음에도 불구하고 어진을 그리지 않았던 것은 반드시 어떤 뜻이 있었기 때문일 것이라고 말하며 어진 제작을 반대하는 자신의 입장을 넉넉히 밝혔는데, 이는 바로 ‘일호불사’론으로 상징되는 제의적 의미를 가리켜 말한 것이라고 생각된다.²⁶ 더구나 이 무렵 전후의 가장 대표적인 성리학자인 金宗直(1431-1492)과 趙光祖(1482-1519), 李滉(1501-1570), 李珣(1536-1584) 등이 모두 초상화를 그리지 않았던 것은 이를 더욱 상징적으로 말해주는데, 이는 당시의 士林과 朝廷에 매우 큰 영향을 미쳤을 것이라고 생각된다.

그리하여 성리학이 더욱 철저하게 이해되며 전면적으로 구현되기 시작하는 宣祖(1567-1608 재위) 무렵부터는 아예 御眞을 그리는 전통 자체가 사라져서 宣祖와 仁祖(1623-1649 재위), 孝宗(1649-1659 재위), 顯宗(1660-1674 재위)은 生前의 재위 기간은 물론 死後에도 御眞을 그리지 않았던 것으로 생각된다.²⁷ 훗날 憲宗(1834-1849 재위)이 11년(1845)에 壬亂 이전의 御眞이야 兵火로 燒失되어 전하지 않는다고 하더라도, 임난 이후의 宣祖와 仁祖, 孝宗, 顯宗의 御眞이 전하지 않는 것은 무슨 까닭인지 그 이유를 묻자, 당대의 대표적인 고증 학자였던 尹定鉉(1793-1874)도 그 연유를 모르겠다고 말한 적이 있었는데, 이는 바로 이 시기에 어진을 그리지 않았음을 역설적으로 反證해주는 것이라고 생각된다.²⁸ 그리고 壬亂으로 璿源殿의 어진이 거의 湮滅되고 外方에 모셨던 太祖 御眞과 世祖 御眞 등의 일부 御眞만

²⁶ 『仁宗大王實錄』, 1년(1545) 3월 26일(戊子).

²⁷ 『肅宗大王實錄』, 23년(1677) 1월 12일(甲子) 기사에는 司諫 呂必容이 上疏하여, 金剛山の 楡店寺에 殿閣을 하나 세워 승려들이 망령되게 宣祖大王과 仁祖大王, 顯宗大王의 影幀을 모시고 佛供을 드린다고 하니 이를 철폐 하라고 하자, 숙종이 영정을 埋安하라는 批答을 내렸다가 다시 취소했던 것으로 보아 이는 승려들이 王室의 後援을 얻기 위해 임의로 그려 모셨던 것이 아닌가 생각된다.

²⁸ 『承政院日記』, 憲宗 11년(1845)(乙巳) 9월 25일(癸未). 다만 宣祖 御眞은 정확한 실상이 다소 미상이다. 宣祖 御眞은 壬亂 때 出兵했던 明將들이 군사 외교적 필요에 의해 은밀히 그려갔다는 기록이 實錄에 보인다(『宣祖大王實錄』, 25년(1592) 7월 2일(己未), 32년(1599) 3월 26일(乙巳)). 그러나 宣祖는 32년(1599) 9월 10일(丙辰), 明

남게된 참담한 상황에서,²⁹ 李廷龜(1564-1635)가 仁祖 2년(1624)에 놀랍게도 이제 인조의 面前에서 “影幀(御眞)이 이미 兵火에 없어졌으면 다시 그럴 필요가 없거늘, 李爾瞻(1560-1623)이 廢朝(光海君, 1608-1623 재위)에 영합하여 다시 만들었지만, 터럭 하나라도 닳지 않은 것이 있게 되면 미안한 일입니다”³⁰ 라고 말했던 것은 ‘일호불사’론의 제의적인 억압과 함께 어진이 위축되며 사라져가던 상황의 일단을 매우 상징적으로 보여주는 것이라고 생각된다.

그런 점에서 宋浚吉(1606-1672)이 顯宗 6년(1665)에 文昭殿이 壬亂으로 燒失된 뒤 古禮에 없는 제도였기 때문에 복구하지 않고 없애버렸다고 말했던 것은,³¹ 璿源殿이 본래 古禮에 없던 제도였기 때문에 壬亂 이후 복구하지 않고 단지 太祖 御眞과 世祖 御眞만 南別宮(永禧殿) 등에 봉안한 뒤 어진을 그리는 전통 자체가 아예 소멸되어 갔던 것과 거의 유사한 현상이라고 생각된다. 아마도 壬亂을 거치며 유교와 불교의 절충적 성격이 강했던 조선 전기

의 遊擊 姜良棟이 귀국 기념으로 御眞을 얻어가고 싶다고 청하자 평소 그러둔 御眞이 없기 때문에 줄 수 없다고 말한 적이 있다. 그런데 『光海君日記』 즉위년(1608) 10월 12일(丙寅) 기사에 의하면, 宣祖가 이해 2월 1일에 昇遐하여 6월 11일에 發柩했음에도 불구하고 宣祖의 繼妃인 仁穆大妃가 병환으로 “지금까지 魂殿의 影도 아직 뵈지 못하였으니(至今魂殿之影, 亦未得見), 이것이 오히려 한이 되어, 이로 인해 마음의 병이 날로 깊어졌다”고 말하며 魂殿에 행차하여 親祭하고 싶다는 뜻을 간절히 밝힌 적이 있다. 국역본 『光海君日記』에서는 이 “魂殿之影”을 “魂殿의 影幀”으로 번역했지만, 이 ‘影’이 정확히 影幀을 가리키는 것인지 아니면 位牌를 뜻하는 것인지 문맥상 다소 불분명하다고 생각된다. 더구나 光海君이 壬亂 이후 잔존한 御眞들을 모아 南別宮(永禧殿)에 봉안할 때도 宣祖 御眞은 전혀 보이지 않고, 壬亂 이후 歷代 列聖의 御眞에 관한 事實을 가장 상세히 기록한 『璿源系譜紀略』은 물론 永禧殿에 관한 문헌에도 宣祖 御眞에 관한 기록은 보이지 않기 때문에 宣祖 御眞은 공식적으로 국가적인 차원에서는 그려지지 않았을 가능성이 많다고 생각된다.

²⁹ 壬亂 이전에 그려졌던 御眞 가운데 입난 이후 온전하게 남은 御眞은 慶州 集慶殿과 全州 慶基殿의 太祖 御眞, 그리고 楊州 光陵 奉先殿의 世祖 御眞뿐이었고, 경복궁의 璿源殿에 봉안했던 어진 가운데는 太宗 御眞과 世宗 御眞, 明宗 御眞이 심하게 훼손된 상태로 남아있었으며, 文宗 御眞만 龍顏을 알아볼 수 있는 상태였다. 그러나 仁祖 2년(1624)에 南別宮(永禧殿)의 御眞을 奉審할 때 태조 어진과 세종 어진만 언급되어 있고, 英祖 24년(1748)에도 永禧殿에 봉안된 어진으로 태조 어진과 세종 어진, 숙종 어진만 언급되어 있는 사실 등으로 볼 때, 태종 어진과 세종 어진, 명종 어진은 인조대 이전에 이미 埋藏되거나 遺失되어 인조대 이후에는 전해지지 않았던 것이 아닌가 생각된다. 다만, 『增補文獻備考』 卷五十九, 『璿源殿』 기사에 의하면, 문종 어진은 인조 13년(1635) 江華에 봉안되어 있었으나 그 후 전하지 않는 것으로 보아 丙子胡亂(1636)으로 遺失된 것이 아닌가 생각된다고 하였다. 따라서 이러한 사실 등으로 볼 때, 태종 어진과 세종 어진, 명종 어진도 매안되지 않고 인조대 이후까지 강화에 봉안되어 있었다면, 이것도 병자호란 때 유실된 것이 아닌가 하는 생각이 들기도 하지만, 당시의 여러 문헌기록을 종합적으로 고려해 보면, 위낙 훼손이 심해 병자호란 이전에 매안되었을 가능성이 더 많다고 생각된다. 『宣祖大王實錄』, 27년(1594) 9월 5일(庚辰), 26년(1593) 3월 16일(辛未), 29년(1596) 5월 1일(丁卯); 『光海君日記』, 9년(1617) 3월 20일(乙酉); 『仁祖大王實錄』, 2년(1624) 8월 24일(丙午); 『英祖大王實錄』, 24년(1748) 1월 17일(壬寅) 참조.

³⁰ 『仁祖大王實錄』, 2년(1624) 3월 21일(乙亥).

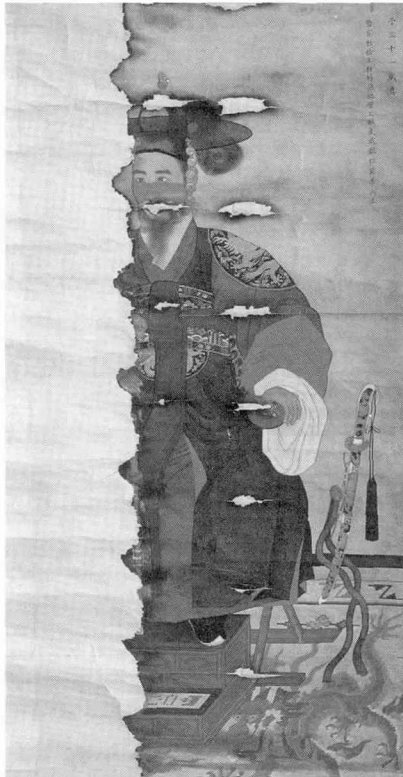
³¹ 『顯宗大王實錄』, 6년(1665) 8월 18일(辛未).

의 과도기적 儀禮가 자연스럽게 소멸되었을 뿐만 아니라, 선조대와 인조대 이후의 17세기는 성리학이 매우 발달하여 王權을 능가할 정도로 臣權이 강한 시기였기 때문에 더욱더 어진조차 소멸되어 버리는 매우 특이한 현상이 나타나게 되었던 것이 아닌가 생각된다.

Ⅲ. 눈과 조선 후기 초상화의 造形的 과제

1. ‘一毫不似’論의 祭儀的 극복

肅宗(1674-1720 재위)은 宣祖(1567-1608 재위) 이래 거의 100여 년간이나 御眞을 그리지 않았던 조선 중기의 ‘無御眞 時代’를 마감하고 21년(1695)과 39년(1713)에 스스로 어진을 그렸다. 이는 국왕이 생전의 재위 기간에 어진을 그린 것으로는 世祖(1455-1468 재위) 御眞 이래 거의 250여 년 만의 일이었고, 이후 200여 년간이나 지속된 조선 후기의 화려한 ‘御眞 時代’를 연 序幕이기도 했다. 그리고 숙종이 이때 太祖 御眞이래 300여 년간이나 계승되어왔던 中國式 彩氈을 간 假設的 圖像을 버리고 龍紋席을 간 조선 국왕의 실제 모습을 있는 그대로 그렸던 것은 조선 후기 眞景時代의 화려한 조선적 초상화의 발달을 상징적으로 예고하는 기념비적 盛事였다도7.



도 7 李漢喆(外),〈哲宗 御眞〉, 哲宗 12년(1861),
건본채색, 202×93cm, 國立故宮博物院

숙종이 이렇게 획기적인 전환을 이룩할 수 있었던 것은, 우선 정치사적으로 볼 때, 臣權이 주도하던 朋黨政治의 극점에서 換局을 거듭하며 나타난 蕩平政治에 의해 어느 정도 王權을 강화하고 정국을 주도해 나갈 수 있었기 때문에 가능했다고 할 수 있다. 그리고 회화사적으로는 朝鮮中華思想의 강고한 주체 의식 위에 明清과 西洋의 새로운 조형 문화까지 적극적으로 수용하고 창의적으로 소화함으로써 매우 조선적이고 현실적이며 사실적인 회

회가 발달하기 시작하여 그 이전보다 더욱 실제적인 초상화를 그릴 수 있었기 때문에 가능한 일이기도 했다. 또한 사회 사상사적으로는 성리학에 대한 이해가 더욱 심화되고 사회 깊숙이 저변화되며 토착화되어 초상화가 祭儀的인 맥락과 修己의인 맥락에서 매우 유용하고 효과적인 시각 매체로 인식됨으로써 程頤가 제기했던 ‘一毫不似’論의 祭儀的인 억압을 넘어설 수 있었기 때문에 가능한 일이기도 했다.³²

조선 중기에 어진까지 소멸시킬 정도로 강한 영향을 미쳤던 ‘일호불사’론의 제의적인 억압을 넘어서는 일은 대략 두 가지 맥락에서 이루어졌다. 하나는 정이의 ‘一毫不似’論 자체를 정면으로 넘어서는 것이고, 다른 하나는 古禮의 ‘廟無二主’論, 곧 ‘祠堂에 二主, 즉 神主와 影幀을 같이 둘 수 없다’는 또 다른 제의론적 명제를 넘어서 영정을 보다 현실적으로 생활화하고 실존화하는 일이었다. 사실 제사에서 影幀 사용하는 것을 반대했던 정이와 달리 주희는 영정 사용이 거의 일반화되었던 俗禮를 인정한 측면이 많았기 때문에 이는 이 무렵 전후에 조선의 주자학 발달에 따른 주희의 힘이 컸다고 할 수 있는 측면도 적지 않았다.

朴世堂(1629-1703)과 金春澤(1670-1717)은 특히 숙종이 새로 어진을 그리던 무렵에 사대부들이 ‘일호불사’론의 제의적인 억압을 넘어서던 모습을 잘 보여준다. 이들은 실제로 초상화가 제작되는 현실적인 맥락과 초상화를 통한 祭儀가 거의 생활화되어 가던 실존적인 맥락에서 ‘일호불사’론은 지나치게 엄격하고 비현실적인 것이라고 생각하며 이를 가볍게 넘어서고 있는데, 이들의 태도는 거의 反‘一毫不似’論이라고 할 수 있을 정도로 매우 단호하고 분명한 편이다. 박세당은 세상천지에 수염을 일일이 세어서 그린 초상화가 어디 있겠느냐고 반문했지만,³³ 실제로 李貽는 영조 11년(1735)에 수염을 하나하나 세어서 어진을 그린 적이 있었는데, 이는 既存의 世祖 御眞을 똑같이 模寫한 것이기 때문에, 다시 말해서 평면적인 그림을 평면 위에 똑같이 옮겨 그린 것이기 때문에 가능했던 하나의 특수한 예라고 할 수 있을 것이다.³⁴

김춘택은 특히 朱子學과 朱子家禮가 토착화되며 초상화를 통한 祭儀가 거의 생활화됨

³² 姜寬植, 「眞景時代 後期 畫員畫의 視覺的 事實性」, 『濶松文華』 49(韓國民族美術研究所, 1995); 同, 「眞景時代 肖像畫 樣式의 理念的 基盤」, 『濶松文華』 50(1996); 同, 「朝鮮時代 肖像畫의 圖像과 心像: 朝鮮 中後期 선비 肖像畫의 修己의 意味를 통해서 본 再現의 圖像의 實存的 意味와 機能에 대한 省察」, 『美術史學』 15(韓國美術史教育研究會, 2001) 참조.

³³ 朴世堂, 『西溪集』 卷十八, 「寄家姪泰尙」. 이 편지는 甲戌年(肅宗 20년, 1694) 9월 26일에 쓴 것이다.

³⁴ 『承政院日記』, 英祖 11년(1735)(乙卯) 9월 10일(丙午).

으로써 家廟는 물론 地方의 官衙에 있는 祠堂까지 초상화를 모시고 參謁하던 현실적인 맥락에서 '일호불사' 논의 제의적인 억압을 정면으로 넘어서고 있다.³⁵ 그러나 사실 이 속에는 '廟無二主'論, 곧 '사당에 二主, 즉 祠版과 影幀을 같이 둘 수 없다'는 또 다른 제의론적 문제가 복잡하게 얽혀있었다. 왜냐하면 祠堂에 祠版과 影幀을 같이 둘 수 없다면 영정을 卷藏해두었다가 拜觀만 하거나 영정을 봉안하는 影堂을 따로 세워야 되는 부담이 생겨 영정 문화를 적지 않게 위축시킬 수밖에 없게 되는데, 그렇다고 하여 사판과 영정을 따로 모시게 되면 경제적인 문제는 차치하더라도 祖上의 精神(鬼神)이 두 군데로 분산되는 것이 아닌가 하는 또 다른 제의론적 문제가 발생했기 때문이다.

그리하여 이 '廟無二主'論의 原義가 무엇인지에 대해서는 예로부터 논란이 적지 않았다. 특히 제사에 影幀을 사용하는 불교적 관습과 神主를 사용하는 유교적 관습이 서로 중복되며 상호 충돌하게 되면서부터 문제가 더욱 복잡해져 주회도 서로 모순되는 듯한 해석을 내린 것으로 오해될 수 있는 여지가 없지 않았다. 즉 주회는 祠版이 있는데 또 影幀이 있으면 이는 二主가 되어 祖考의 精神이 한 곳에 모이기 어려울 것이라고 말함으로써 影幀을 같이 모시는 것에 반대하는 듯한 해석을 내린 적이 있었다. 그래서 이 二主를 考·妣의 二主로 해석하는 사람들도 적지 않았다. 그러나 주회는 한편으로 影幀을 사용하는 것이 거의 일반화되었던 당시의 俗禮를 어느 정도 인정하여, 二主, 곧 祠版과 影幀이 항상 서로 의지하면 정신이 분산되지 않는다고 말하기도 하고, 또 宗子가 있는 곳에서 二主를 받들어 따르면 일에 마땅하다고 하여 영정 사용을 인정하는 해석을 내리기도 했다. 다만 주회는 地方官으로 나가면서 家廟에 影幀을 남긴 채 祠版을 받들고 나가 형제들이 각각 따로 제사를 지내면 祖考의 精神이 분산되어 鬼神이 편안히 여기지 않는다고 하여 이러한 예에는 반대했다.³⁶

이처럼 주회의 해석에 서로 모순되는 것처럼 보이는 측면이 없지 않았기 때문에 奇大升(1527-1572)은 일찍이 二主를 考·妣의 二主로 보았다가 退溪 李滉이 祠版과 影幀으로 본다는 말을 전해 듣고 다각도로 주회의 글을 찾아서 검토한 뒤 「二主說」을 지어 주회가 祠版과 影幀을 같이 봉안하는 것을 인정했다는 사실을 밝힌 바 있었다.³⁷ 그러나 그 후에도 여러 가지 해석으로 혼란이 적지 않았던 듯, 權尙夏(1641-1721)는 '廟無二主'論 때문에 대개 神

³⁵ 金春澤, 『北軒集』卷十八, 「先考畫像識」. 이 글은 癸巳年(肅宗 39년, 1713) 윤5월에 水原의 官舍에서 쓴 것이다.

³⁶ 宋 朱熹 撰, 『晦庵集』卷四十, 「答劉平甫(坪)」.

³⁷ 奇大升, 『高峯集』卷二, 「二主說」.

主를 모신 祠堂이나 書院에 影幀을 같이 모시지 않고 따로 影堂을 지어 모시는 경우가 많아서 尤庵 宋時烈(1607-1689)을 모신 華陽書院에도 따로 작은 影堂을 지어 影幀을 모셔왔는데,³⁸ 일찍이 주희가 신주와 영정이 서로 의지한다는 해석을 내렸을 뿐만 아니라 송시열도 이를 근거로 하여 圃隱 鄭夢周(1337-1392)의 書院과 祠堂 및 影堂에 影幀을 어떻게 모셔야 되는가 하는 문제를 해결했다는 사실을 뒤늦게 알고는 華陽書院의 北壁에 송시열의 신주와 영정을 같이 모신다고 하였다.³⁹

이는 숙종대 무렵의 송시열과 권상하가 주희의 해석 가운데 초상화를 더욱 생활화하고 실존화할 수 있는 현실적인 방향으로 해석해가고 있음을 말해주는 것이라고 생각된다. 그리고 김춘택이 이 무렵 동생들에게 지방관으로 나갈 때마다 아버지의 영정을 모시고 가서 行禮해야 한다고 하며 자신도 이를 실천하고 있었던 것은 심지어 주희의 해석에 反하면서까지 초상화를 둘러싼 제의적 억압을 정면으로 넘어서고 있는 것이라고 할 수 있는데, 이는 바로 숙종대의 사대부들이 초상화에 대한 제의적 억압을 넘어서 초상화를 적극적으로 생활화해 가던 모습을 매우 상징적으로 보여주는 것이라고 생각된다.

2. '눈' 과 조선 후기 초상화의 造形的 과제

숙종대를 전후하여 '一毫不似' 論으로 상징되는 祭儀的인 억압에서 벗어나고 사실적인 초상화가 발달하기 시작하자, 조선 후기의 초상화 담론은 새로운 傳神論이 부각되며 다양한 寫心論이 발달하기 시작했다. 그 결과 조선 후기는 초상화 담론의 핵심이 '일호불사' 論의 '털' 로 상징되는 '死者' 의 '精神(鬼神)' 에서 '눈' 으로 상징되는 '산 자' 의 '精神(神情)' 으로 전환되는 경향이 많아졌다. 조선 초중기에도 傳神論과 寫心論이 없지 않았고, 조선 후기에 '일호불사' 論이 없지 않았지만, 조선시대 초상화 담론을 총체적으로 살펴보면, 초중기의 중심은 '일호불사' 論에 있고, 후기의 핵심은 다양한 傳神論과 寫心論에 있다고 할 수 있는 측면이 많았다.

물론 전통시대의 초상화론은 언제나 形보다 神을 중시하고 늘 傳神과 寫心を 강조했다는 점에서는 본질적으로 거의 같았다고 할 수 있는 측면이 없지 않았다. 그래서 고려 후기의

³⁸ 權尙夏, 『寒水齋集』 卷四, 「答李美叔(秀彥)」.

³⁹ 上同, 卷二十三, 「華陽書院影幀追奉時告文」.

李奎報(1168-1241)도 일찍이 ‘傳神’을 이야기했고, 조선 초중기의 申用漑(1463-1519)도 이미 ‘寫心’을 이야기했다. 그러나 조선 초중기에는 神이 形을 통해 전달될 수 없다고 보며 형과 신이 근본적으로 별개의 차원에 존재하는 것처럼 생각하는 경향이 많았지만, 조선 후기에는 神이 形을 통해 전달될 수 있을 뿐만 아니라 形을 통해서만 전달될 수 있다고 봄으로써 形과 神을 매우 상관적으로 인식하는 경향이 많았다.

가령 18세기 중반의 李灑(1681-1763)이 그림의 ‘寫眞’을 논하면서, “정신은 형태 속에 있는데, 형태가 닳지 않으면 정신을 전할 수 있겠는가”라고 반문한 뒤, “정신이 전해졌지만 형태가 닳지 않는 것보다는 차라리 형태가 닳는 것이 더 낫고, 광채가 나지만 다른 사물이 되는 것보다는 차라리 이 사물이 되는 것이 더 낫다”고 말함으로써, 神이 있지만 形이 없는 것보다는 차라리 神이 없더라도 形이 있는 것이 더 낫다고까지 말했던 것, 그리고 18세기 중 후반의 沈定鎭(1726-1795)이 초상화의 傳神을 논하면서, “초상화를 만드는 것은 그 사람이 德이 있어 덕성스러운 모습[貌]이 있기 때문인데, 德은 곧 物이고, 모습은 곧 器이며, 그 物이 있으면 이에 그 器가 있고, 그 德이 있으면 이에 그 모습이 있다”고 함으로써 심지어 ‘德’을 ‘物’로 인식했던 것은 이러한 사고방식을 매우 상징적으로 보여주는 것이라고 할 수 있다.⁴⁰

조선 후기의 眞景時代에 사실적인 초상화가 발달했던 것은 이처럼 世界觀과 人間觀이 변화되며 초상화의 形神觀과 傳神觀이 바뀌었을 뿐만 아니라, 이를 구체적으로 실천할 수 있는 다양한 造形 技法이 발달했기 때문에 가능했다고 할 수 있다. 따라서 조선 후기의 ‘일호불사’론이 대개 닳지 않은 초상화를 부정하기 위한 제의적 명제로 인용된 경우가 많았던 점을 고려할 때, ‘일호불사’론의 조형 정신 때문에 조선 후기에 사실적인 초상화가 발달했던 것처럼 해석하는 것은 조선 후기의 초상화는 물론 ‘일호불사’론에 대한 해석의 맥락조차 그 ‘穴’을 잘못 짚은 것이라고 생각된다. 다시 말해서 조선 후기의 초상화가 ‘일호불사’론 때문에 사실적인 양식이 발달했던 것처럼 설명하고, 더 나아가 이를 통해 그 조형적 핵심이 마치 자연주의적 사실주의에 있었던 것처럼 해석하는 것은 조선시대 초상화의 핵심을 오히려 이중, 삼중으로 소외시키는 것이라고 할 수 있다.

그런 점에서 神은 形을 통해 드러나므로 形을 잘 그려야만 神도 잘 그릴 수 있다는 진경시대의 사실주의론은 이 시기의 초상화를 이해하는데 있어서 가장 기본적인 필요조건이지

⁴⁰ 李灑, 『星湖僊說』卷五, 「論畫形似」; 沈定鎭, 『齋軒集』卷二, 「溪湖金先生畫像記」; 姜寬植, 前掲「眞景時代 肖像畫樣式의 理念的 基盤」 및 「朝鮮時代 肖像畫의 圖像과 心像」 참조.

충분조건은 아니라고 생각된다. 다시 말해서 조선 후기 초상화 담론과 실천의 핵심은 이러한 사실주의의 발달을 통해 오히려 단순한 자연주의적 사실주의를 넘어서 다양하고 다채로운 傳神論과 寫心論이 발달한 데 있다고 할 수 있다. 조선 후기의 초상화 담론과 실천에서 外貌보다도 내면적인 ‘精神’과 ‘神采’, ‘神情’, ‘生氣’, ‘活氣’, ‘氣味’, ‘韻味’ 등을 중시하고, 그 신체적 상징으로서 程頤의 祭儀의 명제인 ‘一毫不似論’의 ‘털’보다도 顧愷之의 造形的 명제인 ‘傳神寫照論’의 ‘阿睹’와 ‘眼睛’, ‘眼彩’, ‘眼光’, ‘目光’ 등의 ‘눈’을 강조했던 것은 바로 그렇기 때문이라고 할 수 있다.

특히 18세기 진경시대 예술론의 기초를 확립하며 가장 큰 영향을 준 三淵 金昌翁(1653-1722)이 초상화의 핵심은 ‘神情’에 있다고 하며 다음과 같이 정이의 ‘일호불사’론을 거의 정반대로 뒤집는 명제를 제시했던 것은 이와 같은 조형 의식의 등장을 매우 상징적으로 보여주는 것이라고 생각된다.

寫眞(肖像畫)은 그 神情을 얻는 것을 귀하게 여기니, 단지 形骨만 얻으면 그 사람이 아니다. 詩를 쓰는 것도 역시 그러하니, 그 形을 본뜨고 神을 잃는 것보다는 차라리 그 검거나 누린 外形을 생략하고 그 千里馬 같은 神駿을 얻는 것이 더 낫다.⁴¹

정이는 초상화가 터럭 하나라도 다르면 곧 다른 사람이라고 말했지만, 김창흡은 초상화는 神情을 얻는 것이 핵심이기 때문에 터럭 같은 것은 말할 나위도 없고 단지 形骨만 얻어도 “그 사람이 아니다”라고 말하며 비평의 수위를 매우 높이 잡았다. 뿐만 아니라 外形을 본뜨되 神情을 잃는 것보다는 차라리 外形을 버리고 神俊을 얻는 것이 더 낫다고 말함으로써 진경시대 초상화론의 조형적인 핵심과 예술적인 이념을 한 마디로 요약해주고 있다. 정이는 제의적인 명제로 말했기 때문에 ‘한 오라기의 털’을 오히려 핵심으로 보고 이를 강조했지만, 김창흡은 예술적인 이념과 조형적인 과제로 말한 것이기 때문에 터럭 같은 外形은 물론 形骨까지 넘어서며 ‘神情’을 매우 강조하고 있다.

그런 점에서 肅宗 39년(1713)에 肅宗 御眞을 그릴 때 숙종이 “초상화가 어찌 眞面目을 똑같이 닮을 수 있겠는가? 단지 그 氣味만 취하면 되는 것”이라고 말했던 것이나, 都提調 李頤命(1658-1722)이 “무릇 畫法은 얼굴을 모사하기는 어렵지 않지만 眼彩가 가장 어렵다”고

⁴¹ 金昌翁, 『三淵集』卷十九, 「答士敬別紙」, “寫眞貴得其神情 云云.”

말했던 것, 그리고 李奮(1645-1718)가 “古人이 논하기를 단지 그 精神이 髣髴한 것을 취할 뿐이라고 했으니, 반드시 똑같이 닮고자 하면 도리어 眞을 잃게 될 것입니다”라고 했던 것, 또한 提調 金鎭圭가 “무릇 畫法은 形貌의 大小와 廣狹은 고치기 어렵지만, 터럭 같은 것이야 더하고 줄이는데 무슨 어려움이 있겠습니까”라고 말했던 것도 김창흡과 유사한 견해로서 정이의 ‘일호불사’ 문과는 거의 정반대 논리라고 할 수 있다.⁴² 그리고 憲宗 12년(1846)에 憲宗 御眞을 그릴 때 領府事 趙寅永(1782-1850)이 “무릇 寫眞(肖像畫)을 그리는 방법은 터럭 하나 수염 하나까지 반드시 구차하게 똑같이 닮을 필요가 없고, 단지 그 神采를 얻는 것이 중요할 뿐입니다”라고 하자, 判府事 權敦仁(1783-1859)이 “傳神의 妙는 전적으로 眼彩에 있습니다”라고 하고, 憲宗이 “眼彩는 眞을 얻기가 더욱 어렵다”고 했던 것도 거의 유사한 造形觀이라고 할 수 있다.⁴³



도 8 작자미상, 〈金元行像〉, 18세기 중반, 견본채색, 95.5×56cm, 梨花女子大學校博物館

또한 18세기 진경시대 최고의 초상화가로 일컬어졌던 秦再奚(1691-1769)와 卞相璧(?-1775)이 趙龜命(1693-1737)과 金元行(1702-1772), 權攄(1713-1770)의 초상화를 그리다가 그 빼어난 氣象과 精神을 도저히 그릴 수 없다고 하며 중도에 포기했던 것은 이러한 ‘神情’과 ‘眼彩’를 그리는 것이 얼마나 어려운 과제이며, 실제로 이들이 이에 얼마나 고심하고 있었는가를 잘 보여준다. 특히 秦再奚가 趙龜命의 초상화를 그리다가 닮지 않았다고 포기하며, “선생의 정신은 오직 눈빛(目光)에 있고, 눈은 日月과 같은데, 日月을 그리는 사람은 그 빛을 그릴 수 없으니, 이것이 바로 닮지 않은 이유입니다”라고 말했던 것은 초상화의 핵심을 ‘정신’으로 인식하고 ‘눈’을 정신의 상징으로

⁴² 『承政院日記』, 肅宗 39년 癸巳(1713) 4월 11일(戊午), 21일(戊辰).

⁴³ 『承政院日記』, 憲宗 12년 丙午(1846) 9월 22일(甲辰).

간주하던 모습을 매우 전형적으로 보여주는 것이라고 할 수 있다.⁴⁴

특히 18세기 중후반 최고의 國手로 불리던 卞相璧이 당대 최고의 성리학자로 불리며 18세기 중후반의 洛論을 이끌었던 漢湖 金元行(1702-1772)의 초상화를 그리다가 포기하던 모습을 생생하게 전해주는 金履安(1722-1791)의 다음과 같은 기록은 이를 더욱 종합적으로 잘 보여준다 도8.

癸未年(英祖 39年, 1763) 가을에 아버지(金元行)의 畫像이 이루어졌으니, 門人 李奎緯 등이 화가 韓宗裕를 시켜 그리게 했다. 처음에는 卞尙璧(卞相璧)이 國手로 불러 그리게 했는데, 草本을 일곱 번이나 고쳐 그렸지만 이루지 못하고 나에게 말했다.

“저는 여러 어른들의 초상화를 백여 벌이나 그렸습니다. 무릇 초상화는 특이한 곳이 있어야 그릴 수 있습니다. 비록 온갖 아름다움을 다 갖추었다 하더라도 반드시 하나의 결점이 있게 마련입니다. 그렇지 않으면 가장 뛰어난 상입니다. 公(金元行)은 원만하고 완전하며 도타우시니, 이것이 바로 그리기 어려운 까닭입니다. 또한 제가 언뜻 뵈자 그 엄한 모습이 감히 범접할 수 없는 것 같았습니다. 앉기를 허락하시어 담소하며 뵈오니 온화한 기색이 흘러 넘치셨습니다. 그러다가 찬찬히 살펴보니 그 앉으신 모습이 마치 산악처럼 무거우시고, 우연히 한번 언뜻 돌아보니 빼어난 기운이 빛나셨습니다. 이 네 가지 모습은 거의 그림이 겸할 수 없는 것입니다.”

卞尙璧이 물러가고 韓宗裕가 대신 그렸다. 바야흐로 작은 草本이 이루어지자 李翼鎭 公께서 달려 오시어 데리고 온 종을 불러 누구인지 말해보라고 하셨다. 종이 곧바로 응답하여 이르기를 “漢湖(金元行) 어른이십니까?”라고 하였다. 드디어 이를 옮겨 그려 野服과 深衣의 두 가지 본을 만들었다. 그러나 野服본은 神采가 뛰어나지만 視線이 지나치게 드러나고 아랫입술이 약간 처졌다. 대개 典刑은 深衣본이 더욱 비슷하다고 할 수 있지만, 얼굴이 약간 작고 채색이 두텁지 않으며, 눈썹 사이가 어두워 표정이 밝지 못한 것 같았다. 본 사람의 말이 사람마다 달라서 어느 것이 더 나은지 정할 수 없었다. 혹 어떤 사람은 도리어 작은 草本이 가장 좋았는데, 正本으로 옮겨 그릴 때 잘못 해서 광대뼈와 뺨에 높고 깊은 기세가 없어 이를 고쳤기 때문에 완벽함을 다하지 못했다고 하였다. 변상벽이 또 말하기를 “십 여 년이 지나 모습이 더욱 쇠해지면 혹시 그릴 수 있을지도 모르겠습니다”라고 하였으므로, 잠시 이를 기록해 넣어 둔다.⁴⁵

⁴⁴ 趙龜命, 『東谿集』 卷六, 「又題絹本小像」.

⁴⁵ 金履安, 『三山齋集』 卷八, 「記大人畫像時事」.



도9 李命基,〈蔡濟恭 像〉, 正祖 7년(1783),
견본채색, 152×79cm, 羅州 眉泉書院 舊藏



도10 李命基,〈蔡濟恭 像〉, 正祖 15년(1791),
견본채색, 121×80.5cm, 서울 門中

이는 바로 초상화의 사실적인 방법론과 묘사력이 발달할수록 정신과 마음, 성격, 기질, 기분, 표정 등을 표출하는 데 있어서 얼마나 꼼꼼하고 세심하게 주의를 기울이고 있었는지 잘 보여주는 것이라고 할 수 있다. 그런 점에서 正祖가 15년(1791)에 御眞을 그리면서 近臣들의 초상화를 구경하다가 左相 蔡濟恭(1720-1799)의 초상화를 본 뒤, “좌상의 畫像은 失脚해 있을 때라 침울한 기색이 얼굴에 가득해 매우 우울하고 울적한 기색이 있어 결코 오늘날 중용되어 정권을 잡은 모습이 아니므로 다시 그리라고 명했다”고 하자, 채제공이 “그때 李命基(1756-?)를 시켜 그리게 했는데, 그가 우울하고 침울한 기색을 보았기 때문에 이와 같이 그렸으니, 신이 보기에다 결코 태평한 시절의 재상 기색이 아니어서 이자는 훌륭한 화가라고 할만 합니다”라고 했던 것도 거의 유사한 예라고 할 수 있다.⁴⁶ 이는 이명기가 그린 채제

⁴⁶ 『承政院日記』, 正祖 15년 辛亥(1791) 10월 7일(戊申).

공의 초상화에서 실제로 확인할 수 있으니, 정조 7년(1783)에 그린 團領本도⁹은 표정이 어둡고 안색이 침울하지만, 정조 15년(1791)에 정조의 명으로 다시 그린 時服本도¹⁰은 얼굴은 물론 초상화가 전체적으로 매우 밝고 화사한 느낌이 들어 이러한 일화를 구체적으로 증명해준다.

그런 점에서 특히 주목되는 것이 日本 天理大學 圖書館에 소장되어 있는 趙重九 舊藏의 《正祖御題近臣肖像帖》이다.⁴⁷ 이는 正祖가 평소 가장 아끼고 사랑했던 宰相과 近臣들의 초상화를 수시로 그려서 親覽하고 題評한 뒤 그들에게 보여주었던 것으로서, 우리나라 초상화 사상 가장 정교한 사실적 묘사와 뛰어난 심리학적 성격 표출을 보여주는 귀중한 초상화첩 가운데 하나라고 할 수 있다. 현재 이 초상화첩에는 領議政 金致仁(1716-1786)부터 判樞 趙噉(1716-1790)까지 총 23명의 초상화가 들어있는데, 초상화의 형식이나 화풍, 연대 등에 있어서 최소한 네다섯 가지 이상의 서로 다른 유형이 혼재되어 있기 때문에 여러 해에 걸쳐 여러 가지 경로로 여러 화가에 의해 그려졌던 것으로 생각된다.

특히 이 초상화첩에서 가장 주목되는 것은 초상화에 쓰여있는 정조의 御題와 御評인데, 현재 총 23명 가운데 영상 김치인과 영상 洪樂性(1718-1798), 좌상 李澂(1722-1781), 영상 鄭存謙(1722-1794), 영상 徐命善(1728-1791), 우상 鄭弘淳(1720-1784), 좌상 李徽之(1715-1785), 좌상 李福源(1719-1792), 영상 李在協(1731-1789), 좌상 兪彥鎬(1730-1796), 좌상 金鍾秀(1728-1799), 吏判 徐命膺(1716-1787), 判樞 吳載純(1727-1792), 戶判 鄭民始(1745-1800), 判樞 趙噉(1716-1790)에 이르는 총 15명의 초상화 위에 正祖의 御題와 御評이 쓰여있다.

이 가운데 〈유언호 상〉에 쓰여있는 정조 御評은 奎章閣에 소장되어 있는 정조 15년(1791)의 李命基 筆 〈유언호 상〉 상부에 쓰여있는 정조 '御評' 과 정확히 일치한다. 도11, 12 그리고 『承政院日記』와 『內閣日曆』, 『日省錄』 및 여러 文集과 墓誌銘 등에 의하면, 〈김중수 상〉의 경우는 정조가 5년(1781) 10월에 畫員 韓廷喆을 보내 小像을 그려 올리라고 한 뒤 정조가 직접 그림 위에 御題했다고 하며, 〈홍낙성 상〉과 〈이재협 상〉은 정조가 11년(1787) 봄에 左承旨 趙衍德을 보내 초상화와 御題贊을 보여준 뒤 그들의 반응을 물은 적이 있었다고 한다. 그리고 〈오재순 상〉의 경우는 정조가 10년(1786)에 오재순을 규장각으로 불러 오재순

⁴⁷ 한국국제교류재단 편, 『한국문화재: 일본소장 4』(한국국제교류재단, 1997), pp.61-85, 378-383 참조. 天理大學에 소장된 4권의 초상화첩은 지금까지 趙寅永(1782-1850)이 만들어서 豐壤趙氏 문중에 소장되어왔던 것으로 알려져 왔다. 그러나 필자는 초상화첩의 내용상 제1권은 《正祖御題近臣肖像帖》이라고 생각하여 이를 이와 같이 명명하고 앞으로 이와 같이 부르코자 한다. 다만 이 화첩의 종합적인 내용은 차후 別考에서 詳論하겠다.



도 11 李命基(추정), <俞彦鎬 像>, 《正祖御題近臣肖像帖》, 正祖 11년(1787)경, 건본채색, 56.1×41.2cm, 日本 天理大學 圖書館



도 12 李命基, <俞彦鎬 像>, 正祖 11년 (1787), 건본채색, 116.2×56.2cm, 서울대학교 奎章閣

이 초상화를 그렸을 때 만들었던 草本을 구해 가지고 있다가 초상화의 왼쪽 위에 “누구도 따를 수 없는 것이 그 어리석은 듯한 것이니, 호를 바꾸어 ‘우불급재(愚不及齋)’ 라고 하면 어떨한가?(不可及者其愚, 改號曰, 愚不及齋可乎)”라고 써서 오재순에게 하사해주었다고 하는데,⁴⁸ 이는 《정조어제근신초상첩》에 들어있는 <오재순 상>의 정조 御題와 완전히 일치하는 내용이다. 사실 이런 평은 국왕만이 할 수 있는 것으로서 오재순의 衷情에 대한 찬사 가운데 하나라고 할 수 있는데, 이는 <오재순 상>의 가장 인상적인 특징이자 매력이라고 할 수 있으며, 조선 후기의 초상화 명품 가운데 하나인 호암미술관의 <오재순 상>을 더욱 깊이 이해할

⁴⁸ “不可及者其愚”는 본래 『論語』, 第五, 「公治長」篇에서 孔子가 衛의 大夫인 甯武子를 평했던 “其愚不可及也”를 약간 바꾸어 말한 것이다.



도 13 작자미상, 〈李在協 像〉,
《正祖御題近臣肖像帖》, 正祖 11년(1787),
건본채색, 56.1×41.2cm, 日本 天理大學 圖書館



도 14 작자미상, 〈鄭弘淳 像〉,
《正祖御題近臣肖像帖》, 18세기 말, 건본채색,
56.1×41.2cm, 日本 天理大學 圖書館

수 있게 해주는 것이라고 할 수 있다.

특히 영상 〈이재협 상〉의 “작은 일은 호도하나, 큰 일은 호도하지 않으니, 한 치의 마음을 내가 이 그림에서 헤아리네(小事糊塗, 大事不糊塗, 一寸之心, 我儀是圖)” 도13, 우상 〈정홍순 상〉의 “사업은 모두 한 치 마음으로 돌아가고, 정신은 오로지 눈에 있는데, 그 말이 공평하고 곧으니, 어찌 단지 分數에만 밝다고 하겠는가?(事業都歸方寸, 精神專在阿睹, 其言也公且直, 奚言世且直, 奚云明於分數)” 도14, 영상 〈정존겸 상〉의 “위험한 곳에 처해도 편안하게 하고, 편안한 곳에 처해도 위태로움을 생각하니, 시험삼아 領相을 보면, 믿음직하고 든든한 모습이로다(危處做安, 安處思危, 試看朝端, 翼翼之像)” 도15, 좌상 〈이복원 상〉의 “혁혁한 명예를 구하지 않으나, 안에 가득찬 것이 밖으로 흘러 넘치니, 세상에서 말하는 선비 재상이로다(不求赫赫譽, 內蘊外溢, 世所稱儒相)” 도16 같은 御題와 御評도 모두 정조가 평소 近臣들에 대해서 느꼈던 인물평이라고 할 수 있는데, 초상화가 이러한 정신과 마음을 얼마나 절묘하게 ‘傳神’ 하고 생생하게 ‘寫心’ 했는지 실로 놀라운 느낌이 들 정도이다.



도 15 작자미상, 〈鄭存謙 像〉,
《正祖御題近臣肖像帖》, 18세기 말, 견본채색,
56.1×41.2cm, 日本 天理大學 圖書館



도 16 작자미상, 〈李福源 像〉,
《正祖御題近臣肖像帖》, 18세기 말, 견본채색,
56.1×41.2cm, 日本 天理大學 圖書館

그런 점에서 우리는 조선 후기 진경시대 초상화를 대표하는 정조대의 초상화가 얼마나 사실적이었으며, 이러한 사실적 묘사를 통해 주인공의 정신과 마음, 기질, 표정, 기분 등을 얼마나 절묘하게 표출했는지, 그리고 정조가 이를 얼마나 예리하게 포착하며 정치적으로 교묘하게 활용하고 있었는지 잘 알 수 있다. 특히 정조가 평소 신하들에게 밝힌 다음과 같은 歷史觀과 肖像觀을 읽어보면, 정조가 직접 키워내고 운영했던 宮中畫員들의 초상화가 어떻게 그렇게 단순한 자연주의적 사실주의를 넘어서 거의 심리학적 사실주의라고 할 수 있을 정도의 높고 깊은 경지에 이르게 되었는지도 잘 엿볼 수 있는 듯하다.

좋은 歷史는 좋은 그림과 같아 그 神韻을 얻는데 있을 뿐이다. 그리하여 [顧愷之가 裴楷를 그릴 때] 耳目口鼻가 닮지 않음이 없었지만 반드시 뺨 위에 터럭 세 개를 덧그린 뒤에야 곧 그 사람과 같게 되었던 것이다. 훌륭한 畫工이 보기에는 터럭 세 개가 있으나 없으나 무관한 것처럼 보이지만, 아는 사람은 그것이 바로 정신이 모인 곳을 안다. 그리하여 반드시 이를 은근하고 신중하게 한다.

역사를 잘 쓰는 사람은 일이 큰가 작은가를 묻지 않고 오직 그 神韻이 담겨 있는 곳을 기록하면 곧 거의 다 된다. 그래서 그림을 잘 그리는 사람은 그 정신을 그리고 그 모습을 그리지 않으며, 역사를 잘 쓰는 사람은 그 情을 기록하고 그 일(事)을 기록하지 않는다.⁴⁹

IV. 결어-조선시대 초상화의 祭儀와 造形

조선시대 초상화는 조선시대의 성리학적 시각 문화를 대표하는 그림 가운데 하나이다. 따라서 조선시대의 초상화를 올바르게 이해하기 위해서는 성리학의 독특한 祭儀觀과 政教觀, 修己觀, 造形觀 등을 통해 초상화의 성격과 의미를 매우 폭넓게 이해하는 문화사적 시각에서 접근할 필요가 있다. 그렇지 않고 단순히 양식사적으로 좁게 접근할 경우, 조선시대 초상화는 그 역사적 실상과 실존적 의미를 제대로 파악하기 어렵다.

그동안 조선시대 초상화의 祭儀的 명제인 ‘一毫不似’論을 造形的 명제처럼 잘못 읽어 조선시대 초상화의 조형적 특징이 마치 자연주의적 사실주의에 있었던 것처럼 편향되게 해석했던 것은 그 단적인 예라고 할 수 있다. 그러나 이는 조선시대 초상화의 독특한 특징이라고 할 수 있는 제의적 맥락도 제대로 읽지 못하고 조형적 맥락도 제대로 읽지 못한 이중의 착시였다고 생각된다. 오히려 ‘일호불사’론의 진정한 미술사적 해석의 핵심은 조선 중기의 17세기에는 御眞을 그리는 전통까지 소멸되어 버릴 정도로 조선 초중기의 초상화에 엄청난 祭儀的 억압으로 작용하고 있었다는 사실을 올바르게 이해하는 데 있다고 할 수 있다. 사실 조선 초중기의 초상화가 주로 政教的 성격이 강한 功臣像 중심으로 발달하고 상대적으로 제의적 맥락이 강한 일반 士人像이 그다지 발달하지 않았던 것도 이러한 제의적인 억압과 적지 않은 연관성이 있었다고 생각된다.

그러나 17세기 후반과 18세기 초반의 숙종대를 전후하여 성리학이 더욱 심화되고 토착화되며 제의적인 맥락과 수기적인 맥락에서 초상화의 의미가 더욱 긍정적으로 인식되게 되자, 이러한 ‘일호불사’론의 제의적인 억압에서 벗어나 다시 어진도 그려지고 일반 士人像도 더욱 널리 그려지기 시작했으며, 18세기 眞景時代의 현실적이고 사실적인 조형 문화의 발달과 함께 매우 사실적인 초상화가 발달하기 시작했다. 따라서 “터럭 한 올이라도 같지 않으면

⁴⁹ 正祖大王, 『弘齋全書』 卷百六十三, 日得錄三, 「文學三」, “良史如善畫 云云.”

곧 다른 사람(一毫不似, 便是他人)”이라는 ‘일호불사’론의 조형 정신 때문에 조선 후기에 사실적인 초상화가 발달했던 것처럼 해석하는 것은 이중의 착시라고 생각된다. 조선 후기 초상화는 이와 달리 사실적인 조형관과 방법론이 발달할 수록 오히려 단순한 자연주의적 사실주의를 넘어서 주인공의 정신과 마음, 성격, 기질, 기분, 기색까지 표출하고자 하는 거의 심리학적 사실주의라고 할 수 있을 정도의 높은 수준과 깊은 경지를 지향했다. 天理大學 소장의 《正祖御題近臣肖像帖》과 正祖의 『日得錄』에 기록된 ‘三毛’論은 이를 매우 상징적으로 보여준다고 할 수 있다. 그런 점에서 조선 후기 초상화의 조형적인 핵심은 程頤가 제의적 명제로 제기했던 ‘一毫不似’論, 곧 死者의 精神(鬼神)을 상징하는 ‘한 오라기의 털’에 있었던 것이 아니라, 오히려 산 자의 정신과 마음을 상징하는 ‘傳神寫照’論의 ‘눈’, 그리고 이러한 정신과 마음을 더욱 심리적 차원의 조형적 상징으로 표상해주는 ‘三毛’에 있었다고 할 수 있다.

* 주제어(key words) __ 털과 눈(Hair and Eye), 祭儀와 造形(Ritual Assumption and Modelistic Theme), ‘一毫不似’論과 ‘傳神寫照’論(Theory of ‘Ilhobulsa’ (a theory suggesting that if the portrait is different from the actual person even a single hair, it becomes a whole different person) and Theory of ‘Jeonsin Sajo’ (a theory suggesting that portrait is what transmits spirit by eye))

조선시대 초상화는 조선시대의 성리학적 시각 문화를 대표하는 그림 가운데 하나이다. 따라서 조선시대의 초상화를 올바르게 이해하기 위해서는 성리학의 독특한 祭儀觀과 政教觀, 修己觀, 造形觀 등을 통해 초상화의 성격과 의미를 매우 폭넓게 이해하는 문화사적 시각에서 접근할 필요가 있다. 그렇지 않고 단순히 양식사적으로 좁게 접근할 경우, 조선시대 초상화는 그 역사적 실상과 실존적 의미를 제대로 파악하기 어렵다.

그동안 조선시대 초상화의 祭儀의 명제인 ‘一毫不似’論을 造形的 명제처럼 잘못 읽어 조선시대 초상화의 조형적 특징이 마치 자연주의적 사실주의에 있었던 것처럼 편향되게 해석했던 것은 그 단적인 예라고 할 수 있다. 그러나 이는 조선시대 초상화의 독특한 특징이라고 할 수 있는 제의적 맥락도 제대로 읽지 못하고 조형적 맥락도 제대로 읽지 못한 이중의 착시였다고 생각된다. 오히려 ‘일호불사’론의 진정한 미술사적 해석의 핵심은 조선 중기의 17세기에는 御眞을 그리는 전통까지 소멸되어 버릴 정도로 조선 초중기의 초상화에 엄청난 祭儀的 억압으로 작용하고 있었다는 사실을 올바르게 이해하는 데 있다고 할 수 있다. 사실 조선 초중기의 초상화가 주로 政教的 성격이 강한 功臣像 중심으로 발달하고 상대적으로 제의적 맥락이 강한 일반 士人像이 그다지 발달하지 않았던 것도 이러한 제의적인 억압과 적지 않은 연관성이 있었다고 생각된다.

그러나 17세기 후반과 18세기 초반의 숙종대를 전후하여 성리학이 더욱 심화되고 토착화되며 제의적인 맥락과 수기적인 맥락에서 초상화의 의미가 더욱 긍정적으로 인식되게 되자, 이러한 ‘일호불사’론의 제의적인 억압에서 벗어나 다시 어진도 그려지고 일반 士人像도 더욱 널리 그려지기 시작했으며, 18세기 眞景時代의 현실적이고 사실적인 조형 문화의 발달과 함께 매우 사실적인 초상화가 발달하기 시작했다. 따라서 “터럭 한 올이라도 같지 않으면 곧 다른 사람(一毫不似, 便是他人)”이라는 ‘일호불사’론의 조형 정신 때문에 조선 후기에 사실적인 초상화가 발달했던 것처럼 해석하는 것은 이중의 착시라고 생각된다. 조선 후기 초상화는 이와 달리 사실적인 조형관과 방법론이 발달할 수록 오히려 단순한 자연주의적 사실주의를 넘어서 주인공의 정신과 마음, 성격, 기질, 기분, 기색까지 표출하고자 하는 거의 심리학적 사실주의라고 할 수 있을 정도의 높은 수준과 깊은 경지를 지향했다. 天理大學 소장의 《正祖御題近臣肖像帖》과 正祖의 『日得錄』에 기록된 ‘三毛’論은 이를 매우 상징적으로 보여준다고 할 수 있다. 그런 점에서 조선 후기 초상화의 조형적인 핵심은 程頤가 제의적 명제로 제기했던 ‘一毫不似’論, 곧 死者의 精神(鬼神)을 상징하는 ‘한 오라기의 털’에

있었던 것이 아니라, 오히려 산 자의 정신과 마음을 상징하는 '傳神寫照'論의 '눈', 그리고 이러한 정신과 마음을 더욱 심리적 차원의 조형적 상징으로 표상해주는 '三毛'에 있었다고 할 수 있다.

ABSTRACT

The Hair and Eye

Ritual Assumption and Modelistic Theme for Portraits of the Joseon Dynasty

Kang Kwanshik

The portraits of Joseon dynasty are one of drawings that represent visual culture of Neo-Confucianism of Joseon dynasty. Therefore, there is need to make an approach from a culture-historical view that widely understands the characteristics and meaning of portraits through the unique view for ritual, political enlightenment, self-cultivation, and modeling of Neo-Confucianism to understand portraits of Joseon dynasty correctly. A simple approach from style-historical view is hard to understand the historical reality and practical meaning of portraits in Joseon dynasty sufficiently.

The plain example of portrait in Joseon dynasty was interpreting its unique characteristic as naturalistic realism tendency by incorrectly reading the ritual assumption of portraits in Joseon dynasty, "Ilhobulsa" (in other words, it is a theory suggesting that if the portrait is different from the actual person even a single hair, it becomes a whole different person) just like a modelistic assumption. However, I believe this is a dual optical illusion from incorrectly reading the modelistic and ritual context, which were through to be unique characteristics of portraits in Joseon dynasty. Rather the core of true art-historical interpretation of "Ilhobulsa" is on correctly understanding that it operated extreme ritual restraint on portraits on early and mid-Joseon dynasty enough to extinct the tradition of drawing king portraits in the 17th century, the mid-Joseon dynasty. It can be considered

that it is due to such ritual restraint that portraits of early and mid- Joseon dynasty developed mainly based on portraits of meritorious subject with strong political enlightenment context and not general portraits of gentlemen with comparably strong ritual context.

Nevertheless as the meaning of portrait in ritual and self-cultivation context as Neo-Confucianism deepened and settled down before and after the era of King Sukjong in late 17th and early 18th century became to be recognized even more positively, king portraits and general portraits of gentlemen were again drawn widely after escaping the ritual restraint of such "Ilhobulsa", and a very realistic portrait trend developed along with realistic and practical modeling culture of the 18th century. Thus, it can be considered that interpretation on development of realistic portrait due to modelistic mind of so-called theory, 'it is a whole different person even from a single hair difference' is a dual optical illusion. Unlike the trend until then, the portrait of late Joseon dynasty rather promoted deeper and higher level to be even called a psychological realism to express mind, emotion, character, disposition, feeling, and look of the main character, past simple naturalistic realism as realistic modeling concept and methodology developed as well. *Jeongjo eoje geunsin chosang cheop*, the portrait album collection of King Jeongjo criticism on the portraits of his close subjects, which is collected by the curator of Tenli University in Japan and "Three Hair Theory", a theory suggesting that characteristics of the mind of the main character on the portrait was well expressed through only three hair, recorded on *Ildeugron* written by King Jeongjo are simple representatives of such. From this perspective, the modelistic core of portraits in late Joseon dynasty is not the theory of "Ilhobulsa" suggested as ritual assumption by Cheng Yi (scholar of Neo-Confucianism of the Chinese Song), in other words, not 'a single hair' that represents the mind of the dead, but rather on the 'three hair' that represents modelistic symbol in psychological dimension of the 'eye' from theory of "Jeonsin sajo" (theory suggesting that portrait is what transmits spirit), and such mind and emotion that represents the mind and emotion of the alive.