

朝鮮中期『錄勳都監儀軌』와 功臣畫像에 관한 研究

권혁산*

- I. 머리말
- II. 朝鮮時代 功臣制度와 功臣畫像
- III. 朝鮮 中期 『錄勳都監儀軌』와 功臣畫像
- IV. 朝鮮 中期 功臣畫像의 樣式과 圖像
- V. 맺음말

I. 머리말

조선시대의 공신화상을 양식적으로 분류할 때 16세기 중엽에서 17세기 말엽은 중기에 해당하는 시기이다.¹ 이 시기 동안 공신화상은 400점 이상이 제작되었고, 당대 최고의 화원들에 의하여 그려졌기 때문에 그 수준 또한 짐작할 만하다.² 하지만 수차례의 전란으로 많은 작품들이 소실되었고, 낡고 험은 것은 그대로 두는 것보다 깨끗하고 정성스레 옮겨 모시는 것을 미덕으로 알았다.³ 때문에 당시의 원본보다는 이모본과 후대본이 절대적으로 많아 연

* 국립민속박물관 유물과학과 학예연구원

¹ 조선미, 『초상화 연구-초상화와 초상화론』(문예출판사, 2007), pp. 147-165.

² 조선미, 위의 책, p. 39.

³ 『林下筆記』 제31권, 旬一編 <태조의 영정을 다시 모시하라고 한 하교>: 『임하필기』 6(민족문화추진회, 2000), p. 245.

구에 많은 어려움이 있었다.

이 글에서는 17세기 전반을 중심으로 공신화상에 관한 제도, 의례, 원본과 이모본의 기준을 제시하려고 한다. 특히 공신화상에 관련된 가장 직접적인 기록인 『錄勳都監儀軌』에서 화상과 관련된 제도와 전례를 알아보려고 하였다. 이후 공신화상을 양식적으로 분류하고 녹훈 당시의 원본 또는 기준을 제시할 수 있는 작품에 대해 살펴볼 것이다. 또한 그동안 基準作으로 알려져 온 작품들도 재검토해 보고자하며, 원본과 기준작을 중심으로 조선 중기에서 후기로 이어지는 초상화의 흐름을 공신화상을 통해 파악해 보고자 한다.⁴

II. 朝鮮時代 功臣制度와 功臣畫像

조선시대의 공신은 배향공신, 정공신, 원종공신으로 나눌 수 있고,⁵ 이 중에서 공신의 모습이 그려지는 것은 오직 정공신 뿐이었다. 그리고 일단 정공신이 되면 등수에 상관없이 그림이 그려지는 것이 기본적인 典例였다.⁶

공신이라는 칭호는 虞나라에서부터 시작되었고,⁷ 공신의 모습을 그리는 전례는 漢나라의 麒麟閣이나 南宮雲臺, 唐나라의 凌練閣에서 찾을 수 있다.⁸ 그러나 이는 상징적인 古制로 인용되었을 뿐 실제로는 고려시대의 것을 대부분 借用하였다. 공신의 賞典은 고려 후기에서 조선 초기, 중기로 이어졌고, 본인, 가족, 후손에게 내려지는 명예적인 측면과 노비, 토지 등의 물적, 경제적인 측면의 큰 틀이 유지되었다(표 1 참조).

그러나 공신의 모습을 그리는 방식은 시대에 따라 변화되었다. 고려시대의 '壁上圖形'에서 조선 전기에는 '立閣圖形', 중기 이후로는 '圖形垂後'로 표현된다. 이는 단순히 표현의

4 현재 '공신을 그린 그림'이라는 뜻으로는 '功臣像'이라는 단어가 주로 쓰이고 있다. 조선 초기에는 여러 용어가 혼용되었지만, 적어도 17세기 이후 『朝鮮王朝實錄』이나 『錄勳都監儀軌』와 같은 공식적인 기록에는 모두 '功臣畫像'으로 부르고 있다. 따라서 이 글에서는 '공신을 그린 그림'을 당시에 공식적으로 쓰인 단어인 '공신화상'이라고 지칭하면서 논의를 전개해 나가고자 한다.

5 신명호, 『조선의 공신들』(도서출판 가람기획, 2003), pp. 331-349.

6 각 의례의 화상색에는 화상을 그릴 대상을 諸勳 또는 正勳이라고 부르고 인원수까지 기록해 놓았다. 『扈聖宣武清難功臣都監儀軌』, p. 389; 『靖社樞武功臣都監儀軌』, p. 169a; 『昭武寧社錄勳都監儀軌·錄勳都監儀軌』, p. 177; 『奮武錄勳都監儀軌』, p. 24b.

7 『弘齋全書』 제182권 羣書標記 4 禦定 4 司勳攷 1권, "親撰義例曰 功臣之稱 昉於虞廷 龍飛而雲興 虎嘯而風生 聖主作而賢臣出"; 정조대왕 저, 신승운 옮김, 『(국역) 홍재전서』 18(민족문화추진회, 2000), pp. 147-149.

8 『太宗實錄』 21권, 11년(1411) 5월 18일; 『대종공정대왕실록』 4(세종대왕기념사업회, 1974), pp. 366-367.

표 1 고려·조선시대 공신 비교표

포상 대상	고려 공민왕 1등 공신 (1363년)	조선 개국공신 (1392년)	광국·평난공신 (1590년)
본인	壁上圖形	立閣圖形 立碑紀功 封爵錫土	圖形垂後 超三階
직계 가족	부모와 처를 3등 뛰어서 爵을 封함, 아들 1명에게 7품을 아 들이 없으면 조카나 생질 또는 사위 1명에게 8품 관을 줌	부모와 처를 3등 뛰어서 爵을 封함, 아들 1명에게 3등 음직, 아들이 없으면 조카나 생질 또 는 사위에게 2등을 뛰어서 작 을 봉함	좌동
후손	자손의 음관 서용	자손은 범죄가 있더라도 영구히 사면	적장에게 세습, 그 녹을 영원히 잃지 않도록 함
인적	구사 5명 진배과령 8명 노비 10명	구사 7명 진배과령 10명 쯤 노비 몇 구	구사 7명 반당 10인 노비 13구
물적	토지 100결	전지 몇 결	전 150결, 은 50량, 표리 1단, 내구마 1필
출전	『高麗史』 제40권, 공민왕 12년(1363) 11월	『太祖實錄』 2권, 태조 1년(1392) 9월 16일	『高聖宣武清難功臣都監儀軌』 중

변화뿐만 아니라 그림의 형태와 보관에 변화를 의미하는 것이다.⁹ 즉 고려시대에는 벽화로 공신의 모습을 그렸고, 조선시대에는 '벽 위에'라는 표현 대신 '각을 세운다'라는 표현이 등장했다. 그림의 형식은 벽화에서 족자로, 화면은 벽에서 비단으로 변화하였다. 족자의 형식으로 비단에 그려진 그림은 보관과 이동이 용이할 뿐만 아니라 세밀한 표현과 제작기간, 비용 등에서도 훨씬 유리해 조선 후기까지 계속된다.

이러한 공신화상은 盟簇, 敎書와 함께 공신을 상징하는 표지 중에 하나로, 공신화상을 대하는 것은 곧 공신을 대하는 것과 다르지 않았다. 따라서 공신이 죄를 지으면 예외도 있었지만 화상과 녹권, 교서도 같이 소각되었다.¹⁰

⁹ 조선 전기와 중기의 화상보관에 관한 자세한 내용은 權赫山, 「朝鮮中期 功臣畫像에 관한 研究」(홍익대학교대학원 미술사학과 석사학위논문, 2007), pp. 34-44 참조.

¹⁰ 『中宗實錄』 19권, 8년(1513) 10월 29일; 『중종실록』 10(민족문화추진회, 1978), pp. 86-87; 『英祖實錄』 6권, 1년(1725) 5월 11일; 『영조실록』 3(세종대왕기념사업회, 1989), p. 17; 『英祖實錄』 83권, 31년(1755) 3월 22일; 『영조실록』 26(세종대왕기념사업회, 1992), p. 84.

III. 朝鮮 中期 『錄勳都監儀軌』와 功臣畫像

1. 『錄勳都監儀軌』의 내용

현존하는 공신관련 의궤들은 모두 임진왜란 이후에 만들어진 것이다.¹¹ 임진왜란 당시 공을 세웠던 호성·선무공신과 李夢鶴의 난을 평정한 청난공신의 『扈聖宣武清難功臣都監儀軌』(1604-1605), 광해군대에 녹훈된 衛聖·翼社·定運·亨難功臣은 削勳되어 의궤가 남아 있지 않다.¹² 광해군을 폐위시키고 인조를 영립한 공을 세운 정사공신과 李适의 난을 평정한 진무공신의 『靖社振武功臣都監儀軌』(1624-1625), 李仁居의 난을 평정한 소무공신과 柳孝立, 鄭沁의 치옥에 공을 세운 영사공신의 『昭武寧社錄勳都監儀軌』(1627-1628), 沈器遠의 난을 평정한 영국공신의 『寧國錄勳都監儀軌』(1944), 그리고 18세기에 李麟佐의 난을 평정한 분무공신의 『奮武錄勳都監儀軌』(1728)가 있다.¹³

의궤에서 공통적으로 쓰인 명칭 또는 표현으로는 ‘공신을 그린 그림’은 모두 ‘畫像’, ‘그림이 그려진 족자’는 ‘畫像軸’, ‘족자를 담은 상자’는 ‘畫像櫃子’ 또는 ‘畫像櫃’라고 하였다. ‘그림을 그리다’는 ‘模寫’, ‘摸寫’ 또는 ‘寫眞’, ‘초본을 그리다’는 ‘出草’라고 표현하였다. 기본적으로 ‘粧續’이라는 단어를 쓰고 세부적으로 ‘回粧’과 ‘面粧’, 장황하는 장인은 모두 ‘粧貼匠’이라고 표현하였다(표 2 참조).

11 공신 관련 의궤로는 『공신도감의궤』, 『공신등록』, 『녹훈도감의궤』가 있는데, 내용이나 형식은 대동소이 하다. 그중에서도 『녹훈도감의궤』로 주로 표기되기 때문에 『녹훈도감의궤』로 통칭했다.

12 『扈聖宣武清難三功臣』功臣都監儀軌』(奎 14924); 『扈聖宣武原從三』功臣都監儀軌』(奎 14923); 광해군대에 녹훈된 공신은 인조가 즉위한 이후 僞勳으로 간주되었다. 參錄된 자에 대해 생사를 막론하고 그 훈적을 삭제하고 제수된 자급도 아울러 개정하였고, 이에 따라 해당 의궤도 불태워졌을 것이다.

13 한영우, 『조선왕조의궤』(일지사, 2005), p. 102에서 인조 원년에 반정공신 53명을 정사공신으로 녹훈하고 나서 녹훈도감에서는 인조 3년(1625)년에 『[乙丑]錄勳儀軌』를 편찬했는데, 남아 있지 않고 『형지안』에 이름만 보인다고 했다. 하지만 현재 규장각에는 『靖社振武兩功臣謄錄』(규 14581, 2)이라는 책이 남아 있는데, 실제의 내용은 다른 의궤와 거의 비슷할 뿐만 아니라 표지에도 『靖社振武 功臣都監儀軌』라고 표기되어 있어 의궤로 보아도 좋을 것이다; 『(昭武寧社)錄勳都監儀軌』(奎 14583); 『(寧國)錄勳都監儀軌』(奎 14584); 『奮武錄勳都監儀軌』(奎 14935).

표 2 조선시대 공신관련 의궤와 주요표현

의궤	공신을 그린 그림	그림을 그린 족자	족자를 담은 상자	그림을 그리다	초본을 그리다	장황	장황하는 장인
『扈聖宣武清難功臣 都監儀軌』 『扈聖宣武原從功臣 都監儀軌』 1604(선조 37년)	화상 (畫像)	화상축 (畫像軸)	화상궤자 (畫像櫃子)	모사 (模寫, 摸寫)	출초 (出草)	회장(回粧) 면장(面粧)	배첩장 (裱貼匠)
衛聖·翼社·定運·亨難功臣 1613(광해군 5년) 삭훈(공신이 취소됨)	-	-	-	-	-	-	-
『靖社振武 兩功臣謄錄』 1623-4(인조 원년-2년)	화상 (畫像)	화상축 (畫像軸)	화상궤 (畫像櫃)	사진 (寫眞)	출초 (出草)	회장 (回粧)	배첩장 (裱貼匠)
『昭武寧社 錄勳都監儀軌』 1627-8(인조 5-6년)	화상 (畫像)	화상축 (畫像軸)	화상궤 (畫像櫃)	-	출초 (出草)	장황 (粧纈)	배첩장 (裱貼匠)
『(寧國) 錄勳都監儀軌』 1645(인조 22년)	화상 (畫像)	화상축 (畫像軸)	화상궤자 (畫像櫃子)	-	출초 (出草)	장황 (粧纈)	배첩장 (裱貼匠)
保社功臣 1680(숙종 6년)	-	-	-	-	-	-	-
扶社功臣 1723(경종 3년) 삭훈(공신이 취소됨)	-	-	-	-	-	-	-
『奮武 錄勳都監儀軌』 1728(영조 4년)	화상 (畫像)	화상축 (畫像軸)	화상궤자 (畫像櫃子)	-	출초 (出草)	장황 (粧纈)	배첩장 (裱貼匠)

2. 『扈聖宣武清難功臣都監儀軌·扈聖宣武原從功臣都監儀軌』(1604-1605)

『호성선무청난공신도감의궤·호성선무원종공신도감의궤』는 호성·선무·청난 공신들을 녹훈하는 과정을 도감에서 정리하여 2책으로 만든 의궤이다.¹⁴

임진왜란(1592-1598)은 조선의 피해가 엄청났던 만큼 이를 복구하고 정비하는 데도 오랜 시간이 필요했다. 임진왜란이 종결된 지 거의 3년이 지난 1601년(선조 34)이 되어서야 공신 선정에 관한 논의가 시작된다. 도감에서는 錄功하는 과정에서 화상까지 그려야겠지만, 우선 盟府에 이름만 쓰는 것만으로도 녹훈이 되니, 시간과 비용이 드는 화상은 시간을 두고 진

¹⁴ 규장각에는 이 의궤가 『扈聖宣武清難功臣都監儀軌』(규 14924)와 『扈聖宣武原從三功臣都監儀軌』(규 14923)의 두 권의 책으로 별도로 등록되어 있으나, 사실은 상하로 연결된 한 종류의 책이다. 정확한 책의 이름은 『扈聖宣武清難三功臣都監儀軌』(상하)로 불러야 옳다; 한영우, 『조선왕조의궤』(일지사, 2005), p. 51 참조. 이 두 책의 영인본이 서울대학교 규장각에서 출간되었지만 영인본에 漏落된 페이지(162a, b)가 있어 아쉬움이 남는다. 『扈聖宣武清難功臣都監儀軌·扈聖宣武原從功臣都監儀軌』(서울대학교 규장각, 1999), 이후 이 책의 이름을 줄여서 『扈聖宣武清難功臣都監儀軌』라고 부르려고 한다.

행해야 할 것을 進言하고 있다.¹⁵ 공신의 화상을 그리는 일은 더욱 지체되어 다시 2년이 지난 1603년 3월 24일에서야 화상을 그릴 대상에 관한 논의가 이루어진다. 공신 중에는 전쟁 중 전사한 자도 있었고, 전쟁이 시작된 지 이미 10년이나 지났기 때문에 병이나 노환으로 별세한 자도 많았던 것으로 보인다. 특히 주목할 점은 이미 죽은 자를 그리는 것은 欠典이라고 언급한 점이다.¹⁶ 이는 이후에도 계속 언급이 되고, 화상을 그리는 데 필요한 재정을 도감에서 마련하지만 여전히 부족하여 화상제작 장식 등은 전례대로 하지 못했던 것을 알 수 있다.¹⁷

본격적으로 화상을 그리는 작업은 1604년 여름부터 이루어진 것으로 보이고, 지방에 있는 공신인 柳成龍(1542-1607)과 鄭琢(1526-1605)은 화원을 보내어 그려 오도록 하였다.¹⁸ 공신화상을 그리기 위해 화원이 정탁에게 도착한 것은 9월이고, 11월에 교서와 화상이 도착했다.¹⁹ 화원의 이동시간, 화상의 제작과 장황, 교서와 화상이 다시 정탁의 집에 보내지는 시간을 생각해 보면 화상을 제작하는 시간은 그리 길지 않았던 것으로 보인다. 그러나 화상을 제작하는 일이 모두 순조롭게 진행된 것은 아니었다. 유성룡 역시 9월에 충훈부에서 화원을 보내 그림을 그리길 청했지만, 錄勳을 사양했기 때문에 화원을 돌려보냈고,²⁰ 이후 화상을 제작했다는 기록은 보이지 않는다.

畫像色에는 공신화상과 관련된 가장 직접적인 기록들이 남아 있다. 우선 화상색에서는 화상을 그릴 대상자를 확인한다. 109명의 정공신 중에 죽은 사람[作古]이 45명, 生存에 있는 자가 64명, 喪中에 있는 자가 2명이다.²¹ 이와 같이 공신을 구분해 놓은 이유는 이미 죽은 사

¹⁵ 『扈聖宣武清難功臣都監儀軌』, p. 79, “(1601년 5월 19일) 以臣料之 錄功在先 籌邊居後 聖念雖切於報功 人心恐至於解體 參錄者 非一人獨受之恩 不果言 傍觀者 已所不得參 亦不敢言 若以爲成命不可收 則但令書名盟府 至於畫像等不急之事 姑待來年 亦何晚之有”: 거의 같은 내용이 『宣祖實錄』 137권, 34년(1601) 5월 19일; 『선조실록』 31(민족문화추진회, 1988), pp. 43-45에 실려 있다.

¹⁶ 위의 책, p. 143, “(1603년 3월 24일) 都監啓曰 錄勳時 應行諸事 初因國計蕩竭 俱待年舉行事 啓下矣 其中畫像一事 爲費不甚浩大 而在再十餘年間 參錄之人 半歸泉壤 無緣尋模 似係欠典 已故者則已矣 餘存者 及時模寫 始不失古昔圖畫之意”

¹⁷ 위의 책, p. 175, “(1603년 7월 6일) 畫像等事 雖或爲之 皆言待年 而但十年之間 應錄人員 相繼作古 更無尋討之地 殊爲欠典 故自都監私聚財力 試爲畫出事 已爲啓下 雖曰私造 實是朝廷賞典 其中零少物件 則該曹自當助力 畫像櫃子 粧飾前例皆用豆錫 而今以辨錫之難補用正鐵 是至賤之物 而該用亦爲尠少”

¹⁸ 위의 책, p. 294, “(1604년 8월 11일) 都監啓曰 功臣畫像之費 自都監隨便措備事口 已啓下矣 功臣中柳成龍鄭琢 則方在鄉家 故待其上來欲爲模寫 而今者具已陳疏雖更有召命 而會盟日期已迫往來之間 勢未及趁期畫出 畫員一人 給馬下送 使之趁速往還何如 答曰允”

¹⁹ 『藥圃先生文集』 卷之一 藥圃先生年譜, p. 23b “(1604년) 三十二年甲辰 先生七十九歲 九月 忠勳府送畫師 圖像…十一月 畫像軸 教書軸 來自京師”

²⁰ 『西厓集』 西厓先生年譜 卷之二, “(1604년) 三十二年甲辰 先生六十三歲 九月 再召 辭謝遣忠勳府畫師 忠勳府送畫師來 請圖像 先生以方辭勳 謝遣之”: 『홍재전서』 18(민족문화추진회 2000), p. 295.

람의 모습을 직접 보지 않고 그리는 것은 欠典이라고 하였기 때문에, 화상을 그리는 대상에서 제외된 것으로 보인다. 생존해 있는 사람들은 모두 그랬겠지만, 정확히 누구의 화상을 몇 개나 그렸는지는 알 수 없다.

화상에 들어갈 材料들로는 화면이 되는 비단과 안료, 장황에 쓰이는 비단, 배접에 쓰이는 종이 등으로 나누어 볼 수 있다. 우선 화면은 가공하지 않은 비단(生絹)을 쓰고 화면은 가로가 2척, 세로가 3척 6촌이 된다.²² 화상의 장황은 가로 2척 3촌씩의 푸른 비단(藍彭)을 위아래에 덧붙이고, 흰 비단(白綾)으로 화면의 좌우를 세로 3척 6촌, 위아래를 2척 3촌씩 두른다.²³ 뒷면의 배접에 帽邊紙가 3장이 필요하고, 화면의 뒷면의 배접에는 흰 종이(白紙)가 7장이 사용된다.²⁴ 또한 직조색에 생존자의 화상 수를 계획하여 보내어 사용하고, 여기에 後補用으로 帽邊紙와 白紙가 쓰였다.²⁵

채색에 쓰이는 재료도 주홍, 하엽, 청화, 당분, 향분, 동황, 삼록, 대록, 연지, 아교, 황단, 석자황, 석우황 등 다양하다. 일품채색이라고 細註를 단 것은 무엇인지 확실하지 않지만, 이청, 삼청, 심중청은 보충해서 사용된 안료인 것으로 보인다.²⁶

유성룡, 정탁은 경상도에 있는데, 병중이라 올라오지 못하기 때문에 畫士를 내려 보내고, 李雲龍, 李純信은 喪中이기 때문에 채색하기가 어렵다고 하고 있다.²⁷

그리고 마지막 부분에 畫員, 郎廳, 監造, 書吏, 庫直, 裱貼匠의 이름이 나온다. 화원은 모두 12명이 동원되었고, 화원 중에서 김수운, 이언충, 이정, 이정은 私畫로 보인다.²⁸

²¹ 『扈聖宣武清難功臣都監儀軌』, p. 389, “三功臣正勳 一百九員內 作古四十五員 生存六十四員 在喪二員”

²² 의궤에 나오는 尺에서 布帛尺을 사용했다면, 화면을 기준으로 가로는 약 73.66cm, 세로는 약 130.78cm가 되지만, 실제로 이를 대입할 만한 작품은 없다. 따라서 여기 사용된 尺에 관해서는 앞으로 연구가 필요할 것으로 보인다: 포근적에 대해서는 李成美, 劉頌玉, 姜信沆 共著, 『朝鮮時代 御眞關係 都監儀軌 研究』(韓國精神文化研究院, 1998), p. 11.

²³ 실제 유물의 장황과 세부치수에 관한 내용은 『조선시대 초상화』Ⅱ 국립중앙박물관 한국서화유물도록 16(2008), pp. 302-307 참조.

²⁴ 『扈聖宣武清難功臣都監儀軌』, p. 390, “畫像 每一造入 生絹 廣二尺 長三尺六寸 織造色 計生存畫像數 送移用 畫像 每一所入 上下回粧 藍彭 二尺三寸式 白綾 邊兒 長三尺六寸 上下白回粧 二尺三寸式 後裱 帽邊紙 三張式 面粧 後裱 白紙七張式”

²⁵ 조선시대의 장황에 관해서는 이진희, 「朝鮮後期 書畫 粧潢 研究: 屏風·簇子を 中心으로」(홍익대학교대학원 미술사학과 석사학위논문, 2004); 『꾸밈과 갖춤의 예술, 장황粧纈』(국립고궁박물관, 2008) 참조.

²⁶ 『扈聖宣武清難功臣都監儀軌』, pp. 390-391, “彩色所入 朱紅五錢 荷葉五錢 青花七錢 唐粉五錢 鄉粉八錢 同黃五分 三象(綠)二錢 大綠二錢 臙脂五片 阿膠三角 黃丹一錢 石雌黃四分 石牛黃二分 一品彩色 二青一錢 三青一分 深重青則 補用”

²⁷ 위의 책, p. 391, “正勳 柳成龍 鄭琢 在慶尙道 病未上來 畫士下送 摸畫以來 李雲龍 李純信 方在喪中 勢不得摸畫 彩色”

別工作을 보면, 그림을 담는 상자인 畫像櫃子에 관해서 나온다.²⁹ 화상궤자는 생존에 있던 66부를 만들었지만, 도감을 만들고 화상을 준비하는 동안 2명이 喪中에 있어 그림을 완성하지 못한 것으로 보인다.

3. 『靖社振武功臣都監儀軌』(1624-1625)

1624년 6월 19일에는 지난해에 錄勳이 마감되었으나, 國儲가 모두 蕩竭되어 아직 도감 조차도 만들어지지 못했다고 하였다. 그리하여 인조는 다음해에 부역을 시작하라고 했으나, 대신들은 화상을 그리고 印卷을 만드는 일이 크게 비용이 들지 않는 것이니, 지금과 같이 한 가한 때에 局을 만들 것을 아뢰고 있다.³⁰

1624년 6월 27일에는 이듬해 봄에 局을 설치하기로 하고, 대신들도 이에 동의하게 된다. 다만 絹匹을 직조하는 것이 한두 달 만에 끝낼 수 있는 것도 아니어서, 50여 명의 공신의 화상을 제작하는 데는 상당한 시일이 걸릴 것을 우려하는 것을 볼 수 있다. 그래서 이에 대한 대책으로 지금 料布를 지급하는 하인들의 부역으로 絹匹을 織造하고, 畫像의 초본을 그리는 것으로 아뢰어 왕의 윤허를 얻어냈다. 그리하여 화상직조 담당에 綾城君 具宏(1577-1642)을, 공사 담당에 이조참판 崔鳴吉(1586-1647)을 임명하게 되고,³¹ 이후로도 화건을 직조하기 위한 논의는 계속된다.³²

²⁸ 위의 책, p. 369, “金宇鈴 金業守 李彥弘 李信欽 金應豪 金信豪 李弘蚪 尹洞 私書 金水雲 李彥珍 李楨 李澄”; 의 궤에 나타난 화원에 관해서는 박정혜, 「儀軌를 통해서 본 朝鮮時代 畫員」 『미술사연구』 제9호(미술사연구회, 1995) 참조.

²⁹ 위의 책, p. 397, “畫像櫃子 六十六部 長 三尺五寸 廣 六寸”

³⁰ 『靖社振武功臣都監儀軌』, p. 14a, “(1624년 6월 19일)啓曰 上年正勳磨勸後 所當卽爲設局 而因國儲竭乏 姑待明春米布上來後 始役事傳教矣 厥後國家多事 遷延 至今臣等近以原從磨鍊事連日相會仍爲磨鍊 畫像印卷所入 則應入雜物及 諸色工匠 料布不過米一百五十餘石 木二百餘匹 議諸該曹 亦不以爲甚難乘 此無事之時 爲先設局 似爲宜當大臣之意 亦然故敢啓”

³¹ 위의 책, pp. 14b-15b, “(1624년 6월 27일)啓曰 明春設局可矣 事傳教矣 當此國家多事經費蕩竭之時 一都監設局 果爲重難 而臣等取考 宣祖朝 扈聖宣武勳勸磨錄 而磨鍊則其所應入不至大段 故敢請設局矣 今承聖教極爲允 當但 絹匹織造非一二朔可完之役 五十餘員功臣畫像費日 必多時方給料下人 亦不下七八人下人 則不爲加出 只此絹匹 織造 畫像出草等事 爲先始役 則後日設局事甚便易 明春則必有詔 使接應之舉擘 此無事之時先設畫像織造等役 恐 似便當應行節目容入物色 並爲別單惶恐敢啓 傳曰 依啓 七月十一日 畫像織造 次知有司 堂上一望 綾城君 具宏 公事 次知有司 堂上一望 吏曹參判 崔鳴吉”

³² 위의 책, pp. 21a-22a, “(1624년)七月十三日 修正廳 啓曰 本廳書役 極爲浩大 郎廳員數甚多 都廳及三房必須各有 廳房 而南別宮既有迎接都監雜物入藏庫房 又設錄勳都監織造畫絹之廳 勢難容接之待不必於此處爲之令 錄勳都監 移設於他官(公)廳何如 答曰 允, 七月十四日 啓曰 昨因修正廳啓辭都監織造畫絹等役 移設於他公廳事允下矣 他公

견필의 직조가 논의된 지 약 3달이 지난 1624년 10월 28일에는 서울에 있는 공신(勳臣)들은 거의 다 그렸고, 지방의 任地에 있는 공신들은 화원에게 말을 주어 그림(眞)을 그려(寫) 오도록 했다.³³ 또한 1625년 2월 10일에는 도감의 공역이 거의 끝나고 화상과 교서가 이제 완성되어 여름을 나는 것을 걱정하고 있다.³⁴ 여기서 도감의 공역이 끝나는 시기, 즉 화상 제작이 모두 완성되는 때를 주목해 볼 필요가 있는데, 정사공신이 책훈된 때는 1623년이고, 진무공신이 책훈된 때는 1624년이지만, 1625년경이 되어서야 화상을 그리는 작업이 끝난 것을 알 수 있다. 즉 녹훈된 때와 실제로 화상이 완성된 때는 약간의 시차가 발생한다는 것을 알 수 있다.

인출색의 監造官과 諸色匠人은 전례에 의거하여 원종공신에 봉해진다고 기록되어 있어,³⁵ 그림을 그린 화원도 원종공신이 된다는 것을 짐작할 수 있다.

이 외곽에는 화상색과 직조색을 따로 구분해 놓지는 않았지만, 이에 관한 내용은 포함되어 있다.³⁶ 여기서는 앞선 『호성선무청난공신도감의례』와는 달리 실제로 제작된 화상의 개수를 기록해 놓았다.³⁷ 녹훈된 공신의 수와 화상의 개수가 다른 것은 호성·선무·청난공신의 경우와 같이 화상이 그려진 시기에 공신의 죽음 등으로 화상을 제작하지 않았을 것으로 추측해 볼 수 있겠다.³⁸ 화상의 형식은 호성·선무·청난공신의 경우와 거의 같으나 크기는 약간 큰 것으로 보인다. 여기에는 후배용 모변지의 양은 기록되었지만, 채색에 사용되는 안료 등은 기록되지 않았다. 화상을 제작하는 데는 생비단(絹) 7필이 필요하고, 길이[長]는 25자, 넓이[廣]는 2자 2푼, 실의 무게는 7근이라는 것을 알 수 있다.³⁹ 또한 공작색에는 화상계의 개수도 기록되어 있다.⁴⁰ 하지만 화상은 76개가 만들어졌음에도 불구하고, 화상계는 47부

廡中工曹司譯院墻宇相連而稍爲寬敞此處移設何如 答曰允”

33 위의 책, pp. 33a-33b, “(1624년 10월 28일)啓曰 勳臣畫像在京人員 則幾盡垂畢 而勳臣中有外任人員 則例送畫員于諸處寫眞矣 今者亦有時任關帥守令者 畫員給馬下送于各道 寫眞之意 敢啓 傳曰依啓”

34 위의 책, pp. 39a-39b, “(1625년 2월 10일)啓曰 奉承傳矣 都監功役幾已完畢 別無浮費侵責各司之弊 而畫像教書時方上絹 今若捧莊經夏則必有靈腐蠹破之患 極爲可慮”

35 위의 책, p. 157b, “(1625년 9월 1일) 同日 啓曰 印出色監造官及諸色匠人 依前例原從入錄次 單子書啓之意 敢啓 傳曰知道”

36 위의 책, pp. 169a-169b, “靖社振武正勳 畫像七十六分 每一分所入 生絹 長三尺七寸 廣二尺二寸 織造色 畫像 每一所入 上下回粧藍彭段 二尺五寸式 白綾邊兒 長三尺七寸五分 上下中回粧二尺五寸 或後襟毛邊紙 三張式”

37 이후로는 화상의 개수를 세는 단위를 分으로 쓴다.

38 정사공신에 녹훈된 정공신은 52명, 진무공신에 녹훈된 정공신은 27명이다.

39 위의 책, p. 171a, “畫像絹七匹 每匹 長二十五尺 廣二尺二寸 白絲重七斤”

40 위의 책, p. 174b, “工作色 畫像橫四十七部各長三尺五寸廣六寸”

밖에 만들어지지 않았는데, 자세한 이유는 알 길이 없다.

4. 『昭武寧社錄勳都監儀軌』(1627-1628)와 『(寧國)錄勳都監儀軌』(1644)

『昭武寧社錄勳都監儀軌』는 이인거의 난을 진압하는 데 공을 세운 소무공신과 유효립 역모사건을 평정하는 데 공을 세운 영사공신을 녹훈한 뒤 만든 의례의 합본이다.⁴¹ 『錄勳都監儀軌』는 제목에는 표기되어 있지는 않지만, 내용을 보면 심기원 역모사건을 진압한 영국공신을 녹훈한 뒤 만든 의례라는 것을 알 수 있다.⁴² 하지만 공신화상에 관한 제도가 이미 정립되었기 때문인지 화상에 관한 기사는 몇 개에 불과하다.

1627년 4월 8일에는 도감에서 화상에 쓸 비단을 織造할 곳을 아뢰면서, 정사·진무공신의 전례를 들어서 할 것을 보고하고,⁴³ 같은 해 5월 16일에서는 전례에 의거하여 양공신의 상격을 보고하였는데, 전대의 상격과 크게 다르지 않고, ‘圖’를 속자인 ‘畹’자로 표기 하는 것이 조금 다르다.⁴⁴

화상색에는 소무공신의 정훈 6명이 모두 화상이 그려졌고, 화상의 형식은 정사·진무공신의 것과 완전히 같으며, 여기에는 안료와 같은 재료들이 상세히 기록되어 있다. 선조대의 호성·선무·청난공신의 의례에는 보이지 않던, 니금과 니은, 왜주홍, 첩금, 첩은 등이 새롭게 나타난 안료이다.⁴⁵

화원은 10명이 동원되었는데,⁴⁶ 회원들 중 가장 먼저 거론되는 李信欽(1570-1631)은 人像를 잘 그려서 붓을 들고 한번 그리면 거의 터럭도 어긋나는 일이 없었다고 하였다.⁴⁷ 또한

41 『昭武寧社錄勳都監儀軌·錄勳都監儀軌』 해제, 『昭武寧社錄勳都監儀軌·錄勳都監儀軌』(서울대학교 규장각, 1999) 참조.

42 『昭武寧社錄勳都監儀軌·錄勳都監儀軌』, pp. 578-579에 영국공신의 賞格이 나온다.

43 위의 책, pp. 83-84, “(1627년 4월 8일)都監啓曰 都監增設於工曹 而畫納織造等事 無可容接處 司譯院與之相連稍爲寬敞 依靖社振武時例 亦於此處分設爲之之意敢啓 傳曰 知道”

44 위의 책, pp. 84-85, “(1627년) 五月十六日 都監啓曰 功臣賞格取考 列聖朝功臣謄錄 及靖社振武謄錄 則皆是一樣 今此 昭武寧社 兩功臣賞格 依前後功臣謄錄 例磨鍊 別單書 啓之意 敢啓 傳曰 知道 昭武寧社 兩功臣賞格 一等 畹形垂後 超三階爵 其父母妻子亦超三階 嫡長世襲不失其錄有及永世 無子則甥姪女婿超二階 伴僮各十名 奴婢各十三口 兵史各七名 田各一百五十結 銀子各五十兩 表裏各一段內廐馬各一匹”

45 위의 책, pp. 177-178, “昭武功臣正勳六分 每一分所入 生絹長三尺七寸 廣二尺二寸 織造色 上下回粧藍彭段二尺五寸 白綾邊兒長三尺七寸五分 上下中回粧 白綾二尺五寸 畫像後襟 毛邊紙三張式 楮注紙七張 兩色匹段後襟白紙四張 朱紅荷葉各五錢 青花七錢 唐粉五錢 鄉粉八錢 同黃五分 三綠二錢 大碌二錢 臘脂五片 三青一錢 二青一錢 泥金二分 泥銀五里 倭朱紅二分 貼金二張 貼銀三張 石雄黃二分 黃丹一錢 阿膠二兩 合膠所入黃蜜三兩 砥礪一兩”

46 위의 책, p. 349, “畫員 李信欽 車忠益 柳成業 金明國 金岱吉 洪敬民 韓善國 安孝忠 金誠國 李曦”

당시 제작된 功臣像의 90%가 그의 솜씨에서 나왔다고 하는 것은 다소 과장되었을 수도 있지만, 辛卯年(1591), 甲辰年(1604), 壬子年(1612)에 녹훈된 李恒福(1556-1618)의 像을 모두 이신흠이 그렸다고 하는 기록은 눈여겨 볼만하다.⁴⁸ 즉 그가 광국·평난공신에서 호성·선무·청난공신, 위성·정운·익사·형난공신, 소무·영사공신까지 화상제작에 참여하여 상당히 오랫동안 중요한 역할을 담당했다는 것을 알 수 있다.

영사공신의 화상색은 화상 11개를 그렸는데, 형식과 안료의 종류는 물론이고, 분량까지 소무공신의 것과 동일하다.⁴⁹ 영국공신의 화상을 그리는 데는 어려움이 많았는데, 초본을 몇 번이나 그렸지만 미진하여 정본을 만드는 것이 지체되었다.⁵⁰ 이는 초본의 중요성을 보여주는 부분으로 이전까지 상당한 역할을 했던 이신흠의 不在를 큰 원인으로 꼽을 수 있겠다.⁵¹ 『영국 녹훈도감의궤』의 화상색도 『소무영사녹훈도감의궤』와 거의 같고, 표현만 조금 다르다.⁵²

5. 『奮武錄勳都監儀軌』(1728)

지금까지 살펴 본 의궤는 모두 17세기의 의궤로서 이러한 형식과 내용이 18세기에 어떠한 방식으로 지속되고 있는지 알아보도록 하겠다. 『奮武錄勳都監儀軌』는 1728년(영조 4) 4월 부터 8월까지 李麟佐의 亂을 평정한 吳命恒(1673-1728) 등 15명의 공신을 녹훈한 기록이다.

화상에 관한 기록으로 제일 먼저 화상의 頒軸과 봉안장소에 관한 기사를 볼 수 있는데, 1728년 7월 28일에는 공신의 화상이 완성되었는지 확인하면서, 교서를 頒軸할 때에 화상도 같이 반사해야 하는지 물으니, 녹훈도감에서는 공신화상은 종전에도 같이 반사하는 경우는 없다고 하였다. 또한 그림이 그려지는 대로 (공신의) 本家에 바로 보내야 하는데, 모습을 그린 것이 닳지 않아 정본을 마치지 못한 것을 알 수 있다.⁵³ 8월 27일에는 도감이 모든 공신화

47 『李氏家譜』; 金榮胤 編著, 『韓國書畫人名辭書』(藝術春秋社, 1978), p. 188에서 재인용.

48 『汾西集』卷之十一, “…… 最長於貌人 幾乎神妙品 諸史環讓莫敢肩 前後功臣像多其手幾十之九 而舊事書史必貌一員 功臣始許錄原從功 故李輒推與他族史…百沙先生辛卯甲進壬子皆錄勳 其像俱出李手 ……”; 『(影印)標點』韓國文集叢刊續』 25(民族文化推進會, 2006), p. 108.

49 『昭武寧社錄勳都監儀軌·錄勳都監儀軌』, p. 345.

50 위의 책, pp. 593-594, “(1646년 9월 27일) 正勳畫像 累次出草 而每勳未盡 正本亦未及完了”

51 이신흠은 1570년(선조 3)에 태어나 1631년(인조 9)에 죽었다.

52 위의 책, p. 613, “正勳 伍分 每壹分所入 生綉長參尺柒寸 廣尺貳尺貳寸 織造色 上下回粧藍彭段貳尺伍寸 白綾邊兒長參尺柒寸伍分 上下中回粧 白綾貳尺伍寸 畫像後褙 毛邊紙參張式 楮注紙柒張 兩色匹段後褙白紙四張 朱紅五錢 荷葉各五錢 青花七錢 唐粉五錢 鄉粉五錢 同黃五錢 三礫二錢 大礫貳錢 臘脂五片 三青壹錢 二青一錢 泥銀五里 泥金貳分 倭朱紅貳分 貼銀參張 貼金貳張 石雄黃貳分 黃丹一錢 阿膠參兩 合膠所入黃蜜貳兩 砒礪壹兩式”

상의 粧軸이 끝나 도감에서 각 본가로 보냈다. 이때 外任의 사람들은 도감의 인원에게 말을 주어 보내도록 아뢰고 있다. 또한 孝宗代나 先朝代에는 모든 공신의 화상제작을 마친 후에 御覽한 전례가 있었던 것으로 보인다.⁵⁴

6월의 며칠인지 확인할 수는 없지만 공신화상의 초본을 그리기(出草) 위해 경상도 내에 西生僉使 秦再奚(1691-1769) 임시관원으로 임명하여 보낼 것을 기록하고 있다. 또한 이를 매우 재촉하면서 하루 빨리 올려 보내도록 하게하고, 그래도 힘들면 假將으로라도 정하여 올려 보내도록 하고 있어, 화상을 그리는 일이 매우 급박하게 돌아감을 짐작할 수 있다.⁵⁵ 이어서 화상의 제작이 급박함을 다시 한 번 강조하면서, 진재해를 빨리 보내 화상의 초본을 그릴 수 있도록 하고 있다.⁵⁶ 이러한 기록은 6월과 7월까지 계속된다.⁵⁷ 이는 초본의 중요성과 진재해의 역할을 짐작해 볼 수 있는 부분이라고 할 수 있겠다.⁵⁸

⁵³ 위의 책, p. 24b, “(1728년 7월 28일) 同日 政院啓曰 敎書安寶 諸勳臣畫像亦入來耶 再明日頒軸時畫像亦爲一體 頒賜耶問啓事命下矣 問于錄勳都監 則以爲諸功臣畫像 從前無一體頒賜之事 隨其畫出例爲直送于本家 而元勳以下累次圖形終未肖似 正本尙不畢役云矣 敢啓 傳曰知道”

⁵⁴ 위의 책, p. 37a, “(1728년 8월 28일) 都監啓曰 諸功臣畫像 今已粧軸 自都監分送各家 而時在外任人員 則以都監員役給馬下送之意敢啓 傳曰知道 同日 政院啓曰 孝廟朝 先朝諸功臣畫像畢役後 有御覽之規乎 問啓事命下矣 問于錄勳都監 則以爲甲戌年復勳時因傳敎有諸功臣畫像御覽之事 故今亦整齊以待云矣敢啓 傳曰入之”

⁵⁵ 위의 책, p. 168b, “六月 日 慶尙監司了爲相考事 今此新功臣 畫像出草次 道內西生僉使秦再奚 差某樣差使員 隨便上送之意 曾已發關爲在果 會盟祭吉日 既以七月十八日推擇啓下 繪畫之事一日爲急 到關即時 隨便變通星火上送爲乎矣 今送開文即傳西生僉使處 依此舉行之意 知委爲抄 若無趁此上送差員之事 則同西生僉使定假將給由 上送俾無未及生事之弊向事”

⁵⁶ 위의 책, pp. 169b-170a, “六月 日 慶尙監司了爲相考事 今此勳畫像必於盟祭前盡爲畫出然後 可無窘迫 本道監司朴文秀 善山府使朴弼健 聖州牧使李晉赫 畫像使西生僉使秦再奚 出草以來事曾已知委者非止一再 而尙無舉行形止報來之事 殊甚泄泄 今則盟祭漸迫不可一向遷就到關即時 依前題送同西生僉使處畫像星火出草仍即上來以爲及時舉行之地宜當以此申明知委施行向事”

⁵⁷ 위의 책, pp. 180b-181a, “六月 日 慶尙道觀察使爲相考事 卽刻到付監 關內今此新功臣畫像出草次 西生僉使秦再奚 星火上送事關是置有亦 西生僉使到關即時事當知委起送是乎矣 當此風和待變之時 不可任意離次弊不喻 卽今元無差員隨便上送之道 且僉使入京則勢當有謝恩時 辭朝之舉 既無朝家分付之事 則營門決不可攙送是如乎 此報狀今十八日間當入京 十九日卽爲稟定 罔夜發關則二三日間 當到本營營門預招僉使待合是如可 給馬發送 則可及口前入去斯速變通發關行下爲只爲”; 앞의 책, pp. 171a-171b, “七月 日 慶尙監司了爲相考事 道內西生僉使秦再奚以諸功臣畫像起畫事稟啓 上來爲有如乎 繪畫之事 訖功尙遠 各樣期會勢不當下去 以此意左水營良中知委俾無執頗之弊向事”

⁵⁸ 분부 공신화상을 제작하는 데는 진재해를 비롯한 10명의 화원이 동원되었다, 위의 책, pp. 218a-218b, “畫員 秦再奚 朴東普 張得萬 咸世輝 許倣 金世重 梁箕星 金斗樑 張泰興 李恒鎮”



도 1 <신숙주 상>, 15세기,
비단에 채색,
167.0×109.5cm,
고령 신씨 문중
(『한국의 초상화』, p. 431)

도 2 <오자치 상>, 15세기,
비단에 채색,
160.0×105.0cm,
나주 오씨 대종회,
국립고궁박물관 보관
(『한국의 초상화』, p. 457)

IV. 朝鮮 中期 功臣 畫像의 樣式과 圖像

초기 공신화상은 고려말과의 유사성을 보이는 <이천우 상>으로부터 <신숙주 상>(도 1)을 거쳐 15세기 후반의 적개공신인 <오자치 상>(도 2), <장말손 상>에 이르면 상을 그리기에 가장 적합한 7분면이라는 시점을 시도하기 시작한다.⁵⁹ 이후 7분면이라는 자세는 이후 중기 공신화상에서는 큰 표현적 특색으로써 확일적으로 전개되지만,⁶⁰ 각각의 신체와 교의, 족대 등의 시점은 완전히 통일되지 않은 것을 볼 수 있다.

복식에 관해 간단히 살펴보면 공신화상에서 묘사되는 것은 안쪽으로부터 철릭과 답호, 그리고 가장 바깥쪽의 단령이다(도 3-6 참조). 특히 복원품의 재현에서 볼 수 있듯이, 단령의 왼쪽 트임 사이로 드러나는 철릭과 답호는 당시 복식의 특색을 잘 드러내고 있다. 이러한 특색은 공신화상에서도 사실적으로 묘사되어 조선 초기에서 중기에 걸쳐 나타난 중요한 도상이 된다.

적개공신 이후의 초기 공신으로 익대공신(1468년)과 좌리공신(1471년)이 있지만, 작품이 남아있지 않아 그 양상을 알 수 없다. 정국공신(1506년) 또한 공신이 104명이나 되지만, 현전하는 작품은 <이우 상>과 <유순정 상>의 서울역사박물관 본(도 7), 경기도박물관 본 이외

⁵⁹ <이천우 상>, <신숙주 상>, <오자치 상>에 관한 도판과 상세 설명은 조선미, 『한국의 초상화, 形형과 影影의 예술』(돌베개, 2009년), pp. 432-449 참조.

⁶⁰ 조선미, 『초상화 연구, 초상화와 초상화론』(문예출판사, 2007), p. 150.



도 3 <정응두(1508-1572) 묘 출토복식 중 첩리의 복원 및 재현>, 단국대학교 박성실 교수 고증 및 재현(필자 촬영)
 도 4 <정응두(1508-1572) 묘 출토복식 중 답호의 복원 및 재현>, 단국대학교 박성실 교수 고증 및 재현(필자 촬영)



도 5 <정응두(1508-1572) 묘 출토복식 중 단령의 복원 및 재현>, 단국대학교 박성실 교수 고증 및 재현(필자 촬영)
 도 6 <정응두(1508-1572) 묘 출토복식 중 일부복원 및 교의에 앉은 모습으로 재현>, 단국대학교 박성실 교수 고증 및 재현(필자 촬영)

에는 알려진 작품이 거의 없다. 하지만 지금 남아 있는 이 작품들도 후대의 이모본으로 보기 때문에 당시의 정확한 양상은 알 수 없고, 다만 현재의 상황으로 미루어 짐작할 뿐이다. 이들 작품들은 도상적인 면에서는 앞서 본 적개공신상과 비슷한 양식적 특징을 보여준다. 시점은 7분면으로 거의 통일되었으나 완전하지는 않다. 衣褶線도 적개공신상과 마찬가지로 鐵線描에 의해 표현되었고, 가장 커다란 특징인 彩氎의 등장은 17세기 내내 영향을 주었다.⁶¹

조선시대 공신상을 3단계로 구분할 때 16세기 말에서 17세기 말에 이르는 조선 중기의



도 7 <유순정 상>, 조선 후기,
비단에 채색, 172.0×110.0cm,
서울역사박물관 소장(『한국의
초상화』, p. 107)



도 8 <권응수 상>, 조선 후기,
비단에 채색, 163.0×88.0cm,
권경민·권장하 소장,
국립진주박물관 보관
(『한국의 초상화』, p. 434)



도 9 <조경 상>, 조선 후기,
비단에 채색,
166.5×89.6cm,
국립중앙박물관 소장(『조
선시대 초상화』 II, p. 19)

공신화상만의 특징을 갖고 있다. 이러한 특징을 간단히 살펴보면, 우선 머리에는 검은색 사모를 쓰고, 얼굴은 좌안 7분면, 복식은 단령을 입고, 왼쪽의 트임 사이로 철릭과 답호가 보인다. 두 손은 공수하여 보이지 않고, 의습선은 철선묘로 이루어져 있다. 가슴에는 원색의 화려한 흉배를 착용하고, 발은 팔자로 벌려있다. 교의에 앉은 전신좌상으로, 족대 위에는 양발을 올려놓았다. 바닥에는 비교적 높이 화려한 채전을 깔았다. 얼굴이나 의복 등에 음영은 거의 표현되지 않았다.

하지만 이러한 큰 틀 안에서도 각 시기마다 도상적·양식적 차이를 갖고 있기 때문에 이를 각 시기별로 고찰해 보고자 한다. 이들을 녹훈시기를 중심으로 분류해 보자면, 호성·선무·청난공신화상(1604년), 위성·정운·익사·형난공신화상(1613년), 정사·진무공신화상(1624년)으로 나눌 수 있다.

우선 호성·선무·청난공신화상은 <권응수 상>(도 8), <조경 상>(도 9),⁶² <홍가신 상>,⁶³

⁶¹ <유순정 상>의 상세도판과 설명은 문화재청 편, 『한국의 초상화, 역사 속의 인물과 조우하다』(늘와, 2009), pp. 106-117; 조선미, 앞의 책(2009), pp. 450-455 참조.

〈이원의 상〉,⁶⁴ 〈송언신 상〉,⁶⁵ 〈정탁 상〉, 〈이항복 상〉 등 많은 작품이 남아 있다. 하지만 이 중에서 녹훈 당시의 원본이라고 확인 할 수 있는 작품은 없다고 생각한다. 다만 공통적인 특징은 일부 갖고 있는데, 좌안 7분면 전신교의좌상에 채전이라는 17세기의 전형이 표현되어 있음은 물론이고, 복제에서 단령과 흉배 또한 변함이 없다. 표현양식에서도 양쪽으로 한껏 벌린 무릎의 표현 등이 이전과 같은 방식으로 계속되고 있다.

하지만 이전의 양식에서 변화된 부분도 많은데 우선 양 어깨의 표현이 조금 자연스러워졌다. 교의의 손잡이 부분은 9분면의 시점에 가까워져 양쪽이 같은 모양으로 굽게 표현되면서 손잡이 부분이 강조되었다. 단령의 양끝은 무릎을 표현하면서 약간 불룩했다가 내려가면서 부드러운 곡선을 그리며, 채전부분 역시 전체적인 양식은 거의 비슷하나 아랫단 가운데 부분의 문양이 바뀌었는데, 이는 이후 17세기 전체의 상용양식이 된다.

이러한 호성·선무·청난공신화상 중에서 당시의 원본이 아닌 이모본으로 추정되지만, 기준을 제시해 줄 수 있는 작품으로 〈조경 상〉(도9)을 살펴보도록 하겠다. 다른 화상과 비교해 볼 때 전체적인 양상은 비슷해 보이나, 어깨 등 신체골격이 제대로 표현되지 않았고, 얼굴과 사모가 지나치게 길며, 교의의 손잡이 부분의 높낮이가 차이가 많이 나는 등 세부에서 이 시기의 도상과 차이를 보인다. 흥미로운 점은 얼마 전 발굴된 조경의 묘에서 조경의 단령, 답호, 철릭뿐만 아니라 흉배까지 출토되어 흥미롭다.⁶⁶ 〈조경 상〉의 흉배는 호랑이를 묘사한 반면, 조경의 묘에서 출토되어 나온 흉배는 해치를 표현했다(도10 참조). 18세기 후반까지 적용되던 壽衣의 평상복사용원칙을 적용해 본다면,⁶⁷ 〈조경 상〉은 후대에 화상이 다시 그려지면서 호랑이로 잘못 그려졌을 것으로 보인다. 즉 17세기 무관의 공신화상 중 호랑이 흉배가 그려진

62 〈조경 상〉에 관한 도판과 상세설명은 『조선시대 초상화』Ⅱ 국립중앙박물관 한국서화유물도록 16(국립중앙박물관, 2008), pp. 19-23과 도판설명 참조; 또한 〈조경 상〉에 관한 보존처리에 관한 연구로 장연희·유혜선·황유정, 「조선전기 조경(趙敬)초상의 보존 및 제작기법 연구」, 『박물관 보존과학』 제9집(국립중앙박물관, 2008) 참조.

63 〈홍가신 상〉에 관한 도판과 상세설명은 위의 도록(국립중앙박물관, 2008), pp. 14-18과 도판설명 참조; 다만 〈홍가신 상〉이 녹훈 당시의 원본인가에 대해서는 權赫山, 앞의 논문 p. 68 참조.

64 〈이원의 상〉에 관한 도판과 상세설명은 윤진영, 「충현박물관의 李元翼 영정」, 『追憶, 李元翼』(충현박물관, 2005), pp. 61-79 참조; 다만 〈이원의 상〉이 녹훈 당시의 원본인가에 대해서는 權赫山, 앞의 논문, pp. 76-77 참조.

65 〈송언신 상〉에 관한 도판과 상세설명은 『礪山宋氏 寄贈古文書』(경기도박물관, 2002); 姜寬植, 「朝鮮 中期의 宋言愼 影幀」, 『美術史學報』 19(美術史學研究會, 2003. 2); 조선미 앞의 책, pp. 456-459; 다만 〈송언신 상〉이 녹훈 당시의 원본인가에 대해서는 權赫山, 앞의 논문, pp. 68-71 참조.

66 조경의 묘에서 출토된 유물은 獬豸胸背 1점, 衣服類는 총 19점, 殮襲具類가 6점 등이出土되었다. 『豐壤趙氏寄贈 趙敬墓出土遺衣』(서울역사박물관, 2003) 참고.

67 이은주·조효숙·하명은, 『길짐승흉배와 함께하는 17세기의 무관 옷 이야기』(민속원, 2005), p. 32.



도 10 <〈조경의 무덤에서 출토된〉 헤치홍배〉,
17세기 전반, 비단, 34.0×35.0cm,
서울역사박물관 소장
(『다시 태어난 우리 옷 환생』, p. 94)

다른 화상에 대해서도 녹훈당시의 원본인가에 대해서 재고해야 할 것으로 보인다.

공신이 삭훈된 경우에는 그의 화상까지도 같이 소각되었다.⁶⁸ 하지만 이 경우에도 예외는 있어 광해군대의 공신인 위성·정운·익사·형난공신 중에서 <유숙 상>(도 11), <임장 상>, <전 윤효전 상>은 녹훈당시 원본일 가능성이 크고,⁶⁹ 이 도상과 유사한 도상으로 <유근 상>,⁷⁰ <이산해 상>, <전 윤희 상>, <전 윤중삼 상> 등이 있다.

공통된 형식을 보면 인물의 한쪽 어깨가 약간 들린 것으로 보이고, 공수한 소매는 정면 상에 가깝게 표현되었다. 단령의 왼쪽 트임 사이로 보이는 답호와 철릭이 무릎을 표현하면서, 곡선으로 표현하던 것을 균등한 비율로 모두 직선으로 표현되었다. 사모는 이전 시기와 마찬가지로 이마 쪽은 각이 지고, 뒤통수 쪽은 둥글게 표현되었다.

이 단계의 작품 중에서 녹훈 당시의 원본으로 알려져 있는 <유근 상>(도 12)은 재고해 볼 필요가 있다. 이 작품은 거의 모든 부분이 1613년대의 도상과 같지만 사모의 날개 부분을 보면 이모본일 가능성을 배제할 수 없다. 즉 <유숙 상>, <이시방 상>, <전 윤효전 상> 등 17세기

⁶⁸ 각주 10 참조.

⁶⁹ <유숙 상>, <임장 상>, <전 윤효전 상>에 관한 도판과 상세설명은 문화재청 편, 앞의 책, pp. 60-77; 조선미, 앞의 책(2009), pp. 460-469; 『화폭에 담긴 영혼—초상肖像』(국립고궁박물관, 2007), pp. 26-27 참조.

⁷⁰ <유근 상>에 관한 도판과 상세설명은 문화재청 편, 앞의 책, p. 425 참조.



도 11 <유숙 상>, 1613년경,
비단에 채색, 178.3×102.1cm,
고흥 유씨 춘천중중 소장(『한국의 초상화』, p. 61)
도 12 <유근 상>, 조선 후기,
비단에 채색, 163.0×89.0cm,
유해익 소장(『한국의 초상화』,
p. 425)



도 13 <유숙 상>, <유근 상>, <오명항 상>의 사모 부분 비교도

의 거의 모든 공신화상이 사모날개의 문양은 구름에 보물들이 묘사된 운보문이다. 하지만 <유근 상>의 사모날개에 묘사된 문양은 나무결 무늬로 묘사되는 민무늬로 <박문수 상>, <오명항 상>과 같은 18세기 이후의 사모날개 표현방법이다(도 13 참조). 따라서 <유근 상>을 1613년의 익사공신에 녹훈당시의 원본이라고 받아들이기 힘들다.

정사진무공신은 많은 공신화상이 남아 있는데, 도상적으로 본다면 두 그룹으로 나눌 수 있다. 두 그룹의 가장 대표적인 공신화상으로 <이중로 상>(도 14)과 <이시방 상>(도 15)을 들 수 있다.⁷¹ 두 작품의 차이점을 간단히 살펴보면, 복식에서는 공수된 두 소매사이로 <이중로 상>

71 이후로는 편의상 <이중로 상>이 속한 그룹을 I그룹, <이시방 상>이 속한 그룹을 II그룹으로 분류하도록 하겠다.



도 14 <이중로 상>, 조선 후기,
비단에 채색,
169.0×94.0cm,
경기도박물관 소장
(『초상, 영원을 그리다』,
p. 22)

도 15 <이시방 상>, 1625년경,
비단에 채색,
169.0×93.0cm,
이종익 소장(『한국의
초상화』, p. 89)

은 흰색 내가 없고, <이시방 상>은 흰색 내가 보인다. 단령에서 <이중로 상>은 왼쪽 트임은 곡선으로 처리되었고, 오른쪽에도 검은색 단령 사이로 푸른색 답호가 보이지만, <이시방 상>은 왼쪽 트임이 직선으로 처리되었고, 오른쪽에는 트임이 묘사되지 않았다. 의자의 왼쪽 손잡이 부분이 서로 반대로 꺾여 있고, 채전 아래쪽 가운데 부분의 문양도 완전히 다르다.

<이중로 상>이 속한 I그룹에 해당하는 작품들로는 <박유명 상>, <남이홍 상>, <정충신 상>, <장만 상>, <윤효걸 상> 등이 있고, <이시방 상>이 속한 II그룹에 해당하는 작품들로는 <김완 상>, <이성윤 상>, <신경유 상>, <이수일 상>, <유구 상> 등이 있다. 그렇다면 동시에 그려진 공신화상이 왜 다르게 표현 된 것일까? 먼저 그동안 기준작으로 알려져 오던 I그룹의 <이중로 상>에 대해 살펴해보도록 하겠다. 정사공신은 1623년 10월에 녹훈되었고, 이중로는 1624년 2월에 전사하였다.⁷² 앞서 살펴본 『정사·진무공신 녹훈도감의궤』에서 알 수 있듯이 화상을 그리기 위해 직조가 시작된 것은 1624년 7월, 서울에 있는 공신들은 10월, 지방에 있는 공신들까지 완료된 것은 1625년 2월이다. 또한 정사·진무공신에 녹훈된 사람은 79명인 반면, 화상이 제작된 것은 76점으로 이중로와 신경식, 박휴복 등은 화상제작 당시 이미 사망했으므로 전례에 따라 화상이 제작되지 않았을 것이다. 따라서 이중로는 공신으로 책훈되고

⁷² 『仁祖實錄』 4권, 2년(1624) 2월 7일: 『인조실록』 2(민족문화추진회, 1989), p. 41.



도 16 <박유명 상>, 후대 이모본,
비단에 채색, 170.0×88.3cm,
수원시 소장(『한국의 초상화』,
p. 83)

도 17 <이성운 상>, 17세기 이후,
비단에 채색, 178.4×106.3cm,
이성구 소장, 국립고궁박물관
보관(『한국의 초상화』, p. 55)

관작은 추증되었으나,⁷³ 화상은 녹훈 당시에는 그려지지 않았을 것으로 판단된다.

또한 <박유명 상>(도 16)은 사모와 단령에 운문이 없고, 흥배도 당시의 것으로 보이지 않아 녹훈 당시의 원본으로 볼 수 없고, 그 밖의 <남이홍 상>, <정충신 상>, <장만 상>, <유효걸 상>도 비슷하다. 이렇듯 정사·진무공신 I 그룹에 속하는 공신화상들은 당시의 원본으로 보기 힘들고 오히려 15세기에서 16세기 초의 공신화상과 비슷한 부분이 많다. 특히 의자의 왼쪽 손잡이 부분의 묘사는 <이천우 상>, <신숙주 상>(도 1), <이우 상>, <유순정 상>(도 7)과 비슷하고, 오른쪽 단령의 트임, 아래쪽 가운데의 채전문양 등에서도 유사성을 띠고 있다.

정사·진무공신화상의 II 그룹은 <이시방 상>(도 15), <김완 상>, <이성운 상>(도 17), <신경유 상>, <이수일 상>, <유구 상> 등이 있다. 이 그룹에서 가장 원본에 가깝다고 생각되는 공신화상으로는 <이시방 상>과 <김완 상>을 들 수 있다. <이시방 상>을 중심으로 그 특징을 살펴보면, 광해군대인 1613년에 사라졌던 맞잡은 손 사이의 흰색 내가 다시 나타났다. 인물의 오른쪽 무릎을 덮은 단령자락이 다시 곡선으로 묘사되었으며, 발등 쪽의 단령 끝자락도 발부분에서 곡선으로 표현되었다. 왼쪽 단령 트임은 무릎 쪽 단령 자락이 거의 직각으로 떨어져 각도는 약간 달라졌지만, 답호, 철릭, 답호, 단령자락이 차례대로 균등하게 나열되어 있는 모습을 볼 수 있다. 교의는 손잡이만 묘사되다가 점점 뒷받침이 묘사되고 있고, 채전의 높이도 약

⁷³ 『仁祖實錄』 8권, 3년(1625) 2월 18일; 『인조실록』 3(민족문화추진회, 1989), p. 210.

간 낮아졌지만 전체적인 모양과 구성은 거의 같다.

〈이성윤 상〉은 보물 제1490호로 지정된 중요한 작품이다. 다만 인물의 오른쪽 팔 뒤로 교의의 받침이 표현된 것과 사모날개가 지나치게 위에 붙어 있어 당시의 원본으로 보이지는 않는다.⁷⁴

정사·진무공신 화상이 두 가지 도상으로 전해지는 이유를 다음과 같이 추측해 볼 수 있겠다. 만약 원본이 완전히 소실되었을 경우 이모본을 제작할 수 없다. 그 대신 다른 공신화상 등을 底本으로 제작하는데, 후손들이 자신의 조상이 녹훈되었을 당시의 정확한 연대의 화상을 찾는 것은 매우 어려운 일이었을 것이다. 따라서 당시와 비슷한 연대의 화상을 바탕으로 제작했을 가능성이 높고, 이후로 이와 같은 상황이 반복되었을 것으로 보인다.

정사진무공신 다음으로 소무·영사·영국공신이 있고, 세 개의 공신 모두 의궤까지 있지만, 처음부터 제작된 화상이 많지 않아서인지 전해지는 작품이 없다. 또한 보사공신 중에서는 〈김석주 상〉이 전해지고 있지만,⁷⁵ 자세는 정면상, 의복에는 음영법이 적극적으로 사용된 것으로 보아, 1680년 당시의 원본으로 보기 힘들다. 따라서 지금까지 전해오는 작품들을 볼 때, 정사·진무공신이 조선 중기의 마지막 공신화상인 것으로 보인다.

조선시대의 마지막 공신인 분무공신은 의궤 등 기록상으로 볼 때 큰 변화가 없는 것으로 보이지만, 화풍은 중기와 큰 차이를 보인다. 후기 공신화상을 〈오명항 상〉(도 18)을 통해 보면, 가장 큰 특징으로 원색의 채전이 사라지고 의자에 호피가 깔린 것을 확인할 수 있다. 자세는 한층 자연스러워져 공수한 손이 허리높이까지 내려오면서, 두 손을 실제로 무릎 위에 올려놓은 듯한 느낌을 준다. 얼굴은 17세기의 공신화상들에 비해 확실한 음영의 표현과 세부묘사가 두드러진다. 사모의 높이가 상당히 높아지고, 사모 날개에 있던 운보문양이 없어지면서, 나무결 무늬로 묘사되는 민무늬로 바뀌었는데, 이는 19세기까지 계속된다. 단령의 문양에서도 큰 차이를 보이는데, 즉 중기에는 단령의 색보다 진한 색으로 운문만으로 백



도 18 〈오명항 상〉, 1728년경.
비단에 채색, 174.0×103.0cm,
오세민 소장, 경기도박물관
보관(『한국의 초상화』, p. 455)

⁷⁴ 權赫山, 앞의 논문, pp. 82-83; 조선미, 앞의 책(2009), p. 483.

⁷⁵ 〈김석주 상〉에 관한 도판과 상세설명은 조선미, 앞의 책(2009), pp. 496-501

빡하게 채우던 것이 분무공신 화상에 들어서면서 운문보다는 단령의 바탕색이 오히려 더 진해져 명암의 반전이 일어나고, 여기에 구름들 사이로 각종 보물들이 묘사된 운보문으로 표현되어 있어 17세기와의 차이를 보여주고 있다. 의습선에 있어서는 여전히 비수의 변화 없는 철선묘로 표현되었다.

V. 맺음말

『녹훈도감의궤』는 공신을 임명하는 과정을 기록한 의궤로 공신화상과 관련된 가장 직접적인 기록이다. 본 연구에서는 지금까지 존재여부가 불투명했던 『정사·진무공신도감의궤』를 확인하고, 이를 포함하여 17세기 전반의 의궤 4개와 18세기 초기의 의궤 1개를 분석하였다. 이를 통해 공신화상의 제작과 전례에 관한 새로운 사실들을 확인할 수 있었다. 그동안 공신화상은 2본이 제작되어 한 본은 충훈부에, 다른 한 본은 공신가에 내려진 것으로 알려져 왔다. 하지만 적어도 17세기 이후에는 공신 한 명에 1본의 공신화상이 제작되었으며, 제작이 완료되는 데로 각 공신가에 보내졌다는 것을 의궤 등을 통해 확인할 수 있었다.

또한 화상색을 통해 화상의 형식, 화원의 명단, 채색재료의 변화와 상중에 있거나, 이미 사망한 공신은 화상을 제작하지 않는다는 전례도 확인할 수 있었다. 따라서 현재 남아 있는 <이중로 상>과 <이운룡 상> 등이 당시의 원본이 아닌 것으로 추정할 수 있다.

출토된 복식에서도 원본에 관한 기준을 찾을 수 있었다. 특히 조경의 무덤에서 출토된 흉배는 당시의 복제와 현재 남아 있는 그림과의 차이를 확인할 수 있었고, 이는 다른 무관의 공신화상과도 비교될 수 있을 것이다.

양식적으로 16세기에서부터 이어오던 전신교의 7분면 좌상은 18세기까지 지속된다. 무릎까지 올라와 마치 벽지를 연상하게 하는 높은 채전은 그 높이가 조금씩 낮아져 18세기 초에는 아예 사라졌다가 18세기 중반 이후로는 거의 완벽한 바닥공간을 표현하게 된다. 신체 골격을 표현하는 데 있어서는 7분면의 어깨를 완전히 소화하지 못해 각 신체의 시점이 서로 어긋나는 듯한 느낌을 주다가 자세가 점차 편안해 지면서 18세기에는 큰 무리 없이 표현해내고 있다. 공수한 두 손에서 아래로 이어지는 의습선은 부채살 모양이 대칭적으로 묘사되어 17세기 내내 지속되다가 18세기에는 보다 사실적인 묘사가 이루어진다. 단령 안에서 제대로 표현되지 않던 무릎과 다리도 조금씩 표현되면서 자세 또한 한결 편안해졌다.

17세기 공신화상은 조선시대 초상화사에서 초기와 후기의 초상화를 연결하는 가교 역

할을 했다. 최근에 새로운 작품과 기록들이 계속해서 발견되는 만큼 더욱 활발한 연구를 통해서 보다 확실한 이론과 기준작이 설정되어야 할 것이다.

* 주제어(key words) __ 조선중기(Mid-Joseon period), 17세기 초상화(17th century portraiture), 공신(Meritorious subjects), 초상화(Hwasang, portraits), 의궤(Uigwe), 『공신도감의궤』(Gongsindogam Uigwe), 『녹훈도감의궤』(Rokhundogam Uigwe)

참고문헌

史料·文集類

『朝鮮王朝實錄』

『國朝功臣錄』(奎 16017).

徐居正, 임정기 역, 『(국역)四佳集』민족문화추진회, 2004.

李恒福, 임정기 역, 『(국역)白沙集』민족문화추진회, 1998.

鄭琢, 『藥圃先生文集』(影印本), 景仁文化社, 1993.

儀軌類

『奮武錄勳都監儀軌』(奎 14935).

『昭武寧社錄勳都監儀軌』(奎 14583).

『昭武寧社錄勳都監儀軌·錄勳都監儀軌』(影印本), 서울대학교 奎章閣, 1999.

『(寧國)錄勳都監儀軌』(奎 14584).

『靖社振武兩功臣謄錄』(奎 14581, 2).

『扈聖宣武清難功臣都監儀軌』(奎 14924).

『扈聖宣武原從功臣都監儀軌』(奎 14923).

『扈聖宣武清難功臣都監儀軌·扈聖宣武原從功臣都監儀軌』(影印本), 서울대학교 奎章閣, 1999.

圖錄·報告書

『경기도박물관 명품선』, 경기도박물관, 2004.

문화재관리국, 『全國肖像畫調查報告書』, 1987.

문화재청 편, 『한국의 초상화—역사 속의 인물과 조우하다』, 놀와, 2007.

『(석주선박사 10주기 추모 출토복식 특별전) 다시 태어난 우리 옷 환생』, 서울역사박물관·단국대학교 석주선기념박물관, 2006.

『礪山 宋氏 寄贈古文書』, 경기도박물관, 2002.

『정사공신, 신경유공 墓 출토복식』, 단국대학교 석주선기념박물관, 2008.

『조선시대 초상화』Ⅱ 국립중앙박물관 한국서화유물도록 16(국립중앙박물관, 2008)

『초상, 영원을 그리다』, 경기도박물관, 2008.

- 『豐壤趙氏寄贈 趙徹墓出土遺衣』, 서울역사박물관, 2003.
- 『(오리 이원의 영정 보물지정 기념전) 追憶, 李元翼』, 충현박물관, 2005.
- 『화폭에 담긴 영혼—초상肖像』, 국립고궁박물관, 2007.
- 『홍배』, 국립민속박물관, 2000.

單行本

- 국립문화재연구소, 『다시 보는 우리 초상의 세계—조선시대 초상화 학술심포지움』, 2007.
- 김문식·신병주, 『조선 왕실 기록문화의 꽃 의례』, 돌베개, 2005.
- 신명호, 『조선의 공신들』, 도서출판 가람기획, 2003.
- 이강칠 편, 『韓國名人肖像大鑑』, 探求堂, 1972.
- 이강칠, 이미나, 유희경 공저, 『역사인물 초상화 대사전』, 현암사, 2003.
- 李成美, 劉頌玉, 姜信沆 共著, 『朝鮮時代 御眞關係 都監儀軌 研究』, 韓國精神文化研究院, 1998.
- 李成美, 『朝鮮王朝實錄美術記事資料集』, 韓國精神文化研究院 2001.
- 이은주·조효숙·하명은, 『길짐승홍배와 함께하는 17세기의 무관 옷 이야기』, 민속원, 2005.
- 이태호, 『옛 화가들은 우리 얼굴을 어떻게 그렸나—조선 후기 초상화와 카메라 옵스쿠라』, 생각의 나무, 2008.
- 趙善美, 『韓國의 肖像畫』, 悅話堂, 1983.
- 조선미, 『초상화 연구—초상화 초상화론』, 문예출판사, 2007.
- _____, 『한국의 초상화, 形형과 影影의 예술』, 돌베개, 2009.
- 한영우, 『조선왕조의례』, 일지사, 2005.

論文

- 강관식, 「朝鮮 中期의 宋言愼 影幀」, 『美術史學報』 19, 美術史學研究會, 2003, pp. 91-122.
- 權赫山, 「朝鮮中期 功臣畫像에 관한 研究」, 홍익대학교대학원 미술사학과 석사학위논문, 2007.
- 김희경, 「조선시대 영정의 모사본 제작에 관한 연구」, 용인대학교대학원 문화재보존학과 석사학위논문, 2006.
- 朴廷蕙, 「儀軌를 통해서 본 朝鮮時代의 畫員」, 『미술사연구』 제9호, 미술사연구회, 1995, pp. 203-290.
- 윤진영, 「충현박물관의 李元翼영정」, 『(오리 이원의 영정 보물지정 기념전) 追憶, 李元翼』, 충현박물관, 2005, pp. 170-189.
- _____, 「신경유의 靖社功臣像과 17세기 전반기 武官胸背 圖像」, 『韓國服飾』 第二十六號, 檀國大學校 石宙善紀念博物館, 2008. 11, pp. 93-130.

- 이진희, 「朝鮮後期 書畫 粧潢 研究 : 屏風 · 簇子를 中心으로」, 흥익대학교대학원 미술사학과 석사학위논문, 2004.
- 이태호, 「조선후기 초상화의 제작공정과 그 비용—이명기(李命基) 작(作) 〈강세황칠십일세상(姜世晃七十一歲像)〉에 대한 '계추기사(癸秋記事)를 중심으로」, 『豹菴 姜世晃』, 예술의 전당 서울서예박물관, 2004, pp. 404-398.
- _____, 「조선시대의 초상화」, 『미술사연구』 제12호, 미술사연구회, 1998, pp. 207-224.
- 장연희 · 유혜선 · 황유정, 「조선중기 조경(趙敬)초상의 보존 및 제작기법 연구」, 『박물관 보존과학』 제9집, 국립중앙박물관, 2008, pp. 85-93.
- 趙善美, 「朝鮮王朝時代의 功臣圖像에 관하여」, 『美術史學研究』 151, 韓國美術史學會, 1981, pp. 21-37.
- _____, 「조선조 초상화에 나타난 사실성 문제」, 『한국 미술과 사실성』, 눈빛출판사, 2001, pp. 15-46.

국문초록

전쟁, 내란, 정쟁 등 나라의 대내외적인 어려움을 극복하고, 이 과정에서赫赫한 공을 세운 신하를 功臣이라고 한다. 이러한 공신들을 위해 국왕은 여러 가지 특권과 상전을 주었고, 이 중에서 공신의 모습을 그리는 일은 빠지지 않았다.

공신과 관련된 여러 가지 기록들이 있지만 그중에서 가장 직접적인 기록은 『錄勳都監儀軌』이다. 이 책은 공신의 녹훈과정을 담은 의궤로 功臣勳號의 제정 및 功臣分等, 都監설치, 功臣賞格, 原從功臣, 功臣畫像, 功臣會盟宴, 教書文 등에 관한 내용이 기록되어 있다.

『녹훈도감의궤』 중 공신화상에 관한 부분을 살펴보면, 녹훈 시기와 화상제작 시기는 길게는 3-4년에서 짧게는 수개월의 시차가 발생한다. 화상을 그릴 당시 이미 죽은 사람과 喪中에 있는 사람은 그리지 않았다. 화상은 공신 1명당 1개의 화상만을 제작하고 제작이 완료되는 데로 功臣家에 보내졌다. 화상을 제작하는데 사용된 비단으로 화면과 족자의 형식을 알 수 있고, 그 밖에 사용된 재료와 안료들을 확인 할 수 있다. 화상 제작에 참여한 화원은 원종공신이 되었고, 화원의 이름도 기록되어 있다.

조선시대의 공신화상을 초기, 중기, 후기로 나눌 때, 중기는 16세기 후반에서 17세기 말엽에 이르는 시기로 그 특징을 살펴보면 다음과 같다. 가장 큰 특징은 배경으로 채전이 인물의 무릎 높이까지 올라와 마치 벽지를 연상시키고, 거의 모든 신체가 7분면으로 표현되었다. 복제에서 사모는 높이가 매우 낮고, 단령의 트임 사이로 답호와 철릭이 묘사되었으며, 화려한 원색의 흉배가 가슴 부분에 묘사되었다. 표현방법에서 얼굴은 음영이 거의 배제된 채 열은 갈색 선으로 구분되었고, 의습선은 肥瘦 없는 鐵線描로 묘사되었다.

이러한 큰 틀 속에서 같은 시기에 그려진 공신화상은 도상이 일치할 것이라고 가정한다면 호성·선무·청난공신, 광해군대(위성·익사·정운·형난)의 공신, 그리고 정사·진무공신을 다시 2개의 그룹으로 나눌 수 있다.

조선 중기 공신화상이 18세기에 미친 영향은 조선시대의 마지막 공신인 분무공신화상을 통해서 짐작할 수 있다. 얼굴의 육리문과 음영표현, 정두서미의 의습선 등은 아직까지 적극적으로 시도되지 않았다. 중기로부터의 변화로는 채전의 소멸, 한층 정확해진 신체골격의 표현과 투시도법의 적용 등을 들 수 있겠다.

Abstract

The *Nokbundogam Uigwe* and Portraits of Meritorious Subjects
in the Mid-Joseon Period

Kwon Hyuk-san*

In Joseon, royal courtiers who made a major contribution to restoring order in times of crisis such as war, uprisings, and political strife within the government earned the designation “*gongsin*,” literally meaning ‘meritorious subjects.’ These meritorious courtiers were awarded various privileges and prizes by the king, and painting each portrait of them was an indispensable component of their reward.

Of the many surviving records related to meritorious courtiers, the *Nokbundogam Uigwe* (Records of the Special Office for Meritorious Subjects) stands out as the most informative as well as most relevant. This book documents in detail rewards bestowed on courtiers who rendered major services to the Joseon crown, over a wide span of time. Topics related to compensation and benefits granted to *gongsin* covered in this record range from titles bestowed on them, their grades, set up the *dogam*, the compensation agency for *gongsin*, compensation rules, *wonjong gongsin* (junior-meritorious retainers), portrait-making, banquets and royal letters officially recognizing the status of a courtier as a *gongsin*.

According to the information supplied in the *Nokbundogam Uigwe*, there is a time lag of several months to three to four years between the time of the initial recognition of a courtier as a

* The National Folk Museum of Korea, Relic Division

meritorious retainer and the time when a portrait of him is commissioned. No was any portrait commissioned of persons who were already deceased. Nor portrait was made of a person was in mourning. Only one portrait was executed per person, and the portrait was sent to the meritorious retainer as soon as it was completed. The *Nokhundogam Uigwe* also provides information about how the paintings were made into scrolls, including their dimensions, and the list of pigments and media used. Court painters who participated in making portraits of meritorious retainers were given the title of *wonjong gongsin*, a junior category of *gongsin*, and their names were listed in the registry.

If one divides the history of *gongsin* portrait-making in Joseon into three main periods – early, middle and late – the middle period corresponds to about one hundred years between the late sixteenth century and the late seventeenth century. Several characteristics distinguished portraits of meritorious retainers from this period. The most striking of them was the use of the so-called *chaejeon*, a kind of colorful carpet, the lower part of the backdrop, filled with various design motifs. In middle-period portraits, a larger area of the backdrop was occupied by *chaejeon*, which often reached as high as the knee level of the sitter, making it appear almost like wallpaper behind him. The other characterizing feature was the depiction of both the face and the body of the sitter in a three-quarter profile view. Meanwhile, the official court head dress tended to be shown quite high, and the side-opening of *danlyeong*, the outer coat of a court officer's costume, revealed *cheollik* and *dapho*, the military officer jacket and the matching vest underneath. Courtiers are also often portrayed with a brilliantly-embroidered rank patches on their costume. Contrast of light and shadow is almost completely avoided in the facial depiction, with traits underlined only with the help of pale brown contour lines. Garment folds are rendered by the use of the so-called iron-wire line technique without variation between thick and thin lines.

When a certain degree of similarity in terms of iconography is assumed for *gongsin* portraits from the same historical period, portraits of this period can be again divided into four classes: one class is portraits of *hoseong*, *seonmu*, and *cheongnan gongsin*, one class is such *gongsin* from the reign of King Gwanghaegun as *wiseong*, *iksa*, *jeongun*, and *hyeongnan gongsin*, one class is first group of *jeongsa* and *jinmu gongsin*, and one class is second group of *jeongsa* and *jinmu gongsin*.

Meanwhile, one can guess the influence that *gongsin* portraits of mid-Joseon had on those of

the ensuing 18th century through portraits of *bunmu gongsin*, the last category of meritorious subjects, created in Joseon. The *yungnimun* technique, a technique for rendering facial muscles and the contrast between light and shadow were not yet actively used in *gongsin* portraits of this period. On the other hand, the discontinuation of the use of *chaejeon*, more precise as well as ample bodily details and the use of perspective techniques distinguish them from mid-Joseon portraits of *gongsin*.