

豹菴 姜世晁 초상화의 제작 시기와 실존적 맥락

강 관 식*

I. 序言
II. 《靜春樓帖》의 油紙草本 自畫像
III. 《靜春樓帖》과 《七分傳神帖》의 圓形 自畫像
IV. 國博 소장 紗帽團領本 正面觀 半身像
V. 《豹翁小眞帖》의 深衣幅巾像
VI. 結語

I. 序言

豹菴 姜世晁(1713-1791)의 초상화 - 강세황이 그린 초상화와 강세황을 그린 초상화는 形式과 圖像은 물론 畫法과 美感까지 창의적이고 혁신적인 것이 많아 조선후기 초상화사에서 매우 주목되며 다양한 해석이 이루어졌다. 그리하여 강세황의 초상화는 정치적 비주류였던 小北系 畿湖南人의 소외 의식과 脫性理學의 경향, 出處와 自我 정체성에 대한 자의식이 반영되어 있을 뿐만 아니라, 安山學派와 北學派 계열의 명청대 문학과 중국 초상화풍 및 서양화법에 대한 적극적 지향 의식이 반영되어 있는 것으로 이해되었다!¹

* 한성대 교수(본 연구는 한성대학교 교내연구장려금 지원과제임. 이 논문은 2013년 7월 5일 국립중앙박물관에서 거행된 “2013년 표암 강세황 탄신 300주년 기념 학술 심포지움”에서 발표한 「표암 강세황의 초상화: 표암 강세황 초상화의 실존적 맥락과 衣冠 圖像學」중 제작시기에 관한 문제를 중심으로 하여 보완 정리한 것이다.)

¹ 변영섭, 『표암 강세황 회화 연구』(일지사, 1988); 이태호, 「조선후기 초상화의 제작공정과 그 비용 - 이명기 작 <강세황 71세상>에 대한 癸秋記事를 중심으로」, 『표암 강세황』(예술의 전당 서울서예박물관, 2003), pp. 398-404; 윤진영, 「강세황 작 <福川吳夫人 影幀>」, 『강좌미술사』 27(한국미술사연구소, 2006), pp. 259-284; 최석원, 「강세황 자화상 연구」, 서울대학교 대학원 미술사학과 석사학위 논문, 2008; 김현권, 「조선후기 小照의 제작과 北學派의 역할」, 『미술사학연구』 271, 272(한국미술사학회, 2011), pp. 173-204; 정은진, 「표암 강세황의 미의식과 시문 창작」, 성균관대학교 대학원 한문학과 박사학위 논문, 2004.

그러나 한편으로는 연구가 축적될수록 작가와 제작 시기에 대해 많은 이견이 제시되며 더욱 혼란스런 양상이 나타나기도 했다. 그리고 맥락과 의미에 대한 해석도 지나치게 정치적 주류인 老論 性理學의 폐쇄성과 그 대적점에 위치한 南少論 계열의 정치적 소외 의식이나 성리학에 대한 반발 및 중국과 서양에 대한 적극적 지향이라는 2분법적 구도로 구조화시켜 보려는 의식이 강해, 그들 사이에 공통적으로 흐르고 있었던 시대적 조류나 맥락은 충분히 고려하지 않은 채 일면적이고 편향적인 해석에 흐른 경향이 없지 않았다. 또한 새롭고 창의적인 요소는 중국과 서양의 영향으로 설명하려는 의식이 강해, 내재적 맥락과 외부적 맥락이 실존적으로 결합되고 융합되며 창의적으로 형성되어 나간 실제적 측면은 홀시하거나 과소평가한 경향이 적지 않았다.

본고는 이러한 문제의식 아래, 특히 제작시기와 작가 문제에 대해 논란이 많은 초상화를 중심으로 문헌자료와 시각자료는 물론 실존적 맥락을 종합적으로 고려하여 보다 정합적인 비정과정년을 시도하며 일부 보완적 이해를 시도해보고자 한다.

II. 《靜春樓帖》의 油紙草本 自畫像

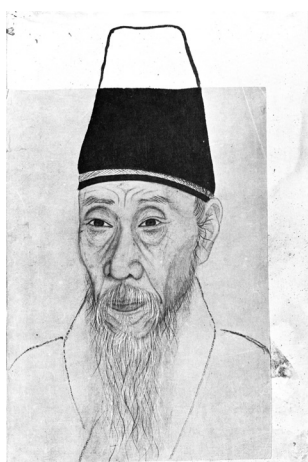
강세황 초상화의 가장 중요한 성과는 개성적이고 독창적인 自畫像이다. 강세황은 본래 小北系 畿湖南人의 명문가에서 태어났으나, 1728년의 李麟佐 亂에 친가와 처가가 연루되며 역적 집안의 일원으로 낙인찍혀 벼슬길이 막히는 禁錮의 처지로 추락하고 말았다. 자의식의 상처가 깊었던 강세황은 실존적 자의식을 자존적으로 성찰하며 조선시대 회화사상 가장 많은 자화상을 그렸고 제일 혁신적인 자화상을 창조했다. 강세황은 星湖 李瀼(1681-1763)의 부탁으로 39세 되던 1751년에 《武夷圖》를 그리고, 40대에 접어들어 1753년과 1756년에도 계속 《武夷九曲圖》를 그리며² 朱子의 일생을 성찰하고 이를 시각화하던 일련의 과정에서 朱子가 44세 때 처음 초상화를 그리며 修己를 다짐하던 모습에 공감한 듯,³ 44세 되던 1756년 4월에 처음 자화상을 그렸다.⁴ 그리고 이후 1782년의 70세까지 거의 30년간 삶의 중요한 시기마다 많은 자화상을 그렸다.

현존하는 강세황의 자화상 4점(도 1, 2, 10, 11) 가운데 제작 시기가 가장 이른 것은 얼굴의 용모와 전승 과정 등을 종합할 때 《靜春樓帖》의 油紙草本이다(도 1). 다만, 지금까지 이 상은 《정춘루첩》의 《豹翁自誌》를 쓴 1766년의 54세 때 그린 것으로 알려져 왔다. 간혹 그 전에 그렸

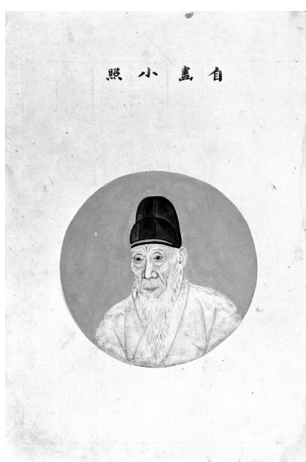
2 국립중앙박물관, 『표암 강세황』(2013), pp. 88-97.

3 朱熹, 『晦庵集』, 卷85, 『寫照銘』.

4 姜儷, 『癸秋記事』, 曾在英宗丙子夏四月, 家君自寫一小照, 此圖像之始也.



도1 姜世冕, 《由紙草本自畫像》, 《靜春樓帖》, 1762년경(추정), 종이채색, 33.1(28.4)×19.8cm, 姜周鎭 舊藏(韓國精神文化研究院, 『豹菴遺稿』, 1979, 原色圖版3)



도2 姜世冕, 《自畫小照》, 《靜春樓帖》, 1773년경(추정), 종이채색, 직경 15cm, 姜周鎭 舊藏(韓國精神文化研究院, 『豹菴遺稿』, 1979, 原色圖版2)

豹翁自誌

翁自諱豹翁自幼習有白癡狂奴似豹仍爲翁
蓋自戰之也翁姓姜氏貫晉州名世冕字先之考
大提學文安公諱 祖雷華文貞公諱 曾
祖以容念和中樞諱 承朝殿烈公諱 之後
外祖廣州李公諱 翁主手
肅廟癸巳閏五月二十一日幼齡額年十三四能作

도3 姜世冕, 《豹翁自誌》(부분, 제1면), 《靜春樓帖》, 1766년, 종이수묵, 33.1×19.8cm, 姜周鎭 舊藏(韓國精神文化研究院, 『豹菴遺稿』, 1979, p. 463)

照	小	畫	自
烈	小	畫	自
赫	小	畫	自
照		畫	自
			自
			自

도4 《自畫小照》(上段)와 《豹翁自誌》(下段)의書體比較圖.

을 가능성이 있는 것으로 추정되기도 했지만, 근거나 시기가 자세히 고증되지는 않았다. 그런데 ‘靜春樓’는 강세황의 차남 姜倅(1739-1775)이 31세 되던 1769년 6월에 설립해 3,000여권의 책을 소장했던 書齋이기 때문에 《정춘루첩》도 그 뒤에 강완에 의해 제작된 것으로 보여 이 편년은 재검토될 필요가 있다. 더구나 《정춘루첩》의 面紙(속표지)에 해당되는 〈표용자지〉의 前葉 중앙에는 직경 15cm의 작은 원형 宥巾本 자화상을 올려 붙이고, 그 위 상부에 “自畫小照”라는 標題를 써놓았는데(도 2), 이 표제의 書體와 書法은 강세황 친필의 〈표용자지〉(도 3)와 비교할 때, 字形과 劃順이 반대일 정도로 전혀 달라 강완이 쓴 것이라고 생각된다(도 4). 그리고 《정춘루첩》의 正本 자화상으로 합철된 이 원형 자화상의 右葉에 해당되는 표지 뒷면에는 원형 자화상보다 2배나 큰 유지초본 자

5 姜倅, 『三當齋遺稿』, 卷3, 『靜春樓記』, 정춘루가 강완의 서재임은 정은진, 위의 논문, p. 159.

화상을 왼쪽 가장자리에 치우치게 붙여 놓았는데, (도 1) 얼굴의 주름이나 흰 수염 등으로 볼 때, 원형의 탕건본 자화상보다 훨씬 젊은 얼굴이다.

따라서 이러한 사실들을 종합해 볼 때, 이 《정춘루첩》은 강완이 1769년 6월에 정춘루를 세우자마자 그 달에 扶安縣監을 제수 받아 전라도로 내려갔다가 서울로 올라온 1771년부터 갑자기 사망한 1775년 사이에 강세황으로부터 〈표옹자지〉를 물려받고, 이를 成帖하기 위해 강세황에게 원형의 작은 宥巾本 자화상을 그려 받은 다음, 그 전에 그렸던 유지초본까지 물려받은 뒤, 이를 畵綴하여 만든 것이라고 생각된다(표장 상태 상, 유지초본은 成帖 뒤에 추가되었던 듯하다). 그리고 成帖 자체는 강완이 했지만, 자화상은 강세황이 그린 것이기 때문에 강완이 “自畫小照”라는 표제를 써넣은 것으로 보인다. 따라서 이 유지초본의 제작 시기는 〈표옹자지〉의 집필 시거나 《정춘루첩》의 성첩 시기와는 직접적인 연관성이 없으며, 별개의 맥락에서 제작된 것임을 알 수 있다. 더구나 강세황이 〈표옹자지〉에서 “일찍이 자화상을 그렸다”고 했고, 이 유지초본이 《정춘루첩》을 성첩할 때 그려준 것이라 믿어지는 원형 자화상보다 훨씬 젊은 시절의 壯年 모습인 점을 고려할 때, 이 유지초본은 〈표옹자지〉를 쓴 1766년 이전에 그린 것일 가능성이 많다고 믿어진다.

그렇다면 구체적으로 어느 때인가? 일차적으로는 강세황이 〈표옹자지〉에서 絶筆을 선언했다고 한 1763년 8월 이전일 가능성이 많다고 보는 것이 합리적인 추론일 것이다. 이해 8월에 英祖는 새로 급제한 강완을 접견한 자리에서 영의정 洪鳳漢(1713-1778)의 건의로 그의 백부 강세윤은 1728년의 이인좌 난 때 억울한 누명을 쓴 채 유배되었다는 사실을 천명하며 35년 만에 赦免復權시켜줌으로써 강완은 물론 강세황까지 가문 전체가 출사할 수 있는 길을 열어주었다. 그리고 혹 시기하는 마음에서 천한 기술을 핑계 삼아 알아보는 사람이 있을지 모르니, 다시는 강세황이 그림을 잘 그린다는 말을 하지 말라고 하였다. 이는 소부계 기호남인들을 출사시켜 漢黨 계열의 戚臣들을 견제하는 보조세력으로 활용하려는 탕평책의 일환으로 추진된 것이었다.⁶ 이를 전해들은 강세황은 앞으로 자신을 등용할 때 빌미가 되는 일이 없도록 사대부의 본분을 잘 지키며 근신하라는 언질로 받아들인 듯, 영조의 성은에 감읍하며 절필을 선언하고, 이후 출사하는 1773년까지 거의 그림을 그리지 않았다. 따라서 이 유지초본은 일단 강세황이 절필을 선언한 1763년 8월 이전에 그려졌을 가능성이 많았다고 생각된다.

그렇다면 강세황이 처음 자화상을 그린 1756년 4월부터 절필을 선언한 1763년 8월 사이의 어느 시점에 그렸을 가능성이 가장 많은가? 당시 강세황이 처했던 실존적 맥락이나 강세황이 1761년과 1762년에 초상화와 연관성이 있는 특별한 일들을 많이 경험했던 사실, 그리고 당시 초상화를 그리던 일반적인 관례나 이 유지초본의 얼굴로 본 나이 등을 종합적으로 고려할 때, 강세

⁶ 최완수, 「표암 강세황의 삶과 예술」, 『간송문화』 84(한국민족미술연구소, 2013), pp. 87-97.



도5 姜世晃, 《福川 吳夫人 86歲像》, 1761년, 軸, 비단채색, 78.3×60.1cm, 이영용 소장 (국립중앙박물관, 『초상화의 비밀』, 2011, 圖 101)

황이 50세로 知天命을 맞은 1762년경에 그렸을 가능성이 가장 많다고 생각된다.

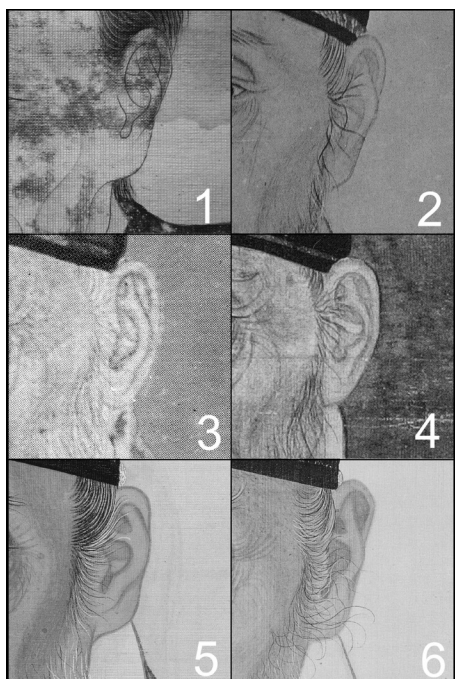
먼저 강세황은 49세 되던 1761년 8월에 큰형 강세윤의 次男인 조가 姜偉(1705-1741)의 妻母이자 密昌君 李穡(1677-1746)의 아들인 예조판서 李益烜(1699-1782)의 부탁으로 그 母夫人인 福川(同福) 吳夫人(1676-1762)의 초상화(도 5), 곧 姪婦의 친정 어머니 초상화를 그리는 매우 특별한 경험을 했다.⁷ 또한 이 무렵에 절친한 知己들 사이에서 生誌銘 쓰는 것이 성행하여 1761년에는 李用休(1708-1782)가 許佖(1709-1761)의 生誌銘을 써주었는데, 허필의 간곡한 부탁이 있었던 듯, 강세황이 50세 되던 1762년에 이를 직접 書寫해주었다.⁸ 강세황은 이처럼 인간의 가장 근원적인 존재론적 차원의 備忘的 욕구와 관련된 특별한 일들을 경험하며 스스로 50세의 知天命이 되는 각별한 시간을 맞게 되자, 자신의 생애를 돌아보고 자아 정체성을 성찰하며 이 자화상을 그렸던 듯하다.

통상 조선시대 사대부들은 출사하지 않아 官品과 거리가 있는 儒者나 墨客의 경우에는 朱子가 초상화를 그린 44세나 知天命 또는 六旬, 還甲, 七旬처럼 삶의 의미 있는 시점 전후에 초상화를 그리는 경우가 적지 않았다. 가령 18세기 洛論 山林의 가장 대표적 학자인 漢湖 金元行(1702-1772)이 환갑을 기념해 초상화를 그리고, 강세황도 훗날 칠순을 맞아 자화상을 그렸으며, 興宣大院君 石坡 李昰應(1820-1898)이 44세 때 草本을 그려두었다가 50세 지천명과 61세 환갑을 맞아 여러 벌의 正本 초상화를 그린 것은 가장 대표적인 예이다.⁹ 더구나 강세황이 1761년에 그린 <오부인 86세상>과 이 유지초본 자화상은 각각 絹本眞彩의 眞敬夫人像과 油紙草本의 布衣像으로 신분과 화법이 전혀 다름에도 불구하고, 두 초상화의 귀의 형태는 물론 구조까지 거의 같아 친연성이 많은 반면, 60대와 70대에 그린 자화상의 귀는 이와 많이 다르기 때문에 더욱 그와 같이 생각된다

7 윤진영, 위의 논문.

8 정민, 「18세기 友情論의 맥락에서 본 李用休의 生誌銘跋」, 『18세기 조선시 지식인의 문화의식』(한양대학교출판부, 2001), pp. 255-279.

9 金履安, 『三山齋集』, 卷8, 「記大人畫像時事」; 문화재청, 『한국의 초상화』(2007), pp. 24-51.



도6 강세황 초상화의 귀 比較圖

- (1) 1761년 吳夫人像
- (2) 1762년경 《靜春樓帖》 油紙草本 自畫像
- (3) 1773년경 《靜春樓帖》 自畫小照
- (4) 1773년경 《七分傳神帖》 自畫像
- (5) 1782년 紗帽野服本 70歲自畫像
- (6) 1783년 李命基筆 71歲耆老像

쓰고 그랬을 가능성이 있다 하더라도, 이 자화상의 冠帽은 통상적인 宥巾像처럼 분명하게 ‘탕건’으로 이미지화가 되어 있지 않고, 오히려 의도적일 정도로 상하단 帽頂의 구분을 모호하게 만들어 탕건의 이미지를 약화시키려는 의식이 담겨있는 것처럼 보인다. 그리하여 필자는 이를 隱者나 處

(도6).¹⁰

그런데 이 유지초본 자화상이 그려진 1762년경의 50세 무렵은 강세황이 역적 집안의 일원으로 낙인찍힌 채 벼슬길도 막히고 부인까지 잃은 홀몸으로 安山의 妻家 근처 茅屋에서 4형제를 돌보며 禁錮의 고통이 극에 달했던 가장 힘든 시기였다. 강세황이 매우 개성적이고 독창적인 자화상을 창조할 수 있었던 것은 이처럼 절박한 실존적 맥락 속에서 그려 그 심리적 상흔이 圖像과 造形에 깊이 각인되었기 때문이라고 생각된다.

먼저 이 자화상은 출사하기 전의 布衣 시절에 그린 것이기 때문에 道袍나 直領의 野服을 입고 흑색 冠帽을 쓴 사대부의 평상시 모습이다. 그런데 강세황이 쓰고 있는 이 검은 관모는 통상적인 宥巾像과 달리, 上下段의 2층 帽頂이 명확하게 구분되어 있지 않고 마치 ‘감투’처럼 보일 정도로 모호하게 그려져 있다.¹¹ 더구나 이 자화상을 붙여놓은 《정춘루첩》의 여백 부분에 걸쳐 帽頂 상부의 외곽선을 높게 덧그려 놓아 더욱 모호하게 보인다. 이로 볼 때, 강세황이 설사 宥巾을

¹⁰ 가령 1762년경에 그린 귀(도6의 1, 2)는 86세 극노인의 정경부인과 50세 布衣의 귀임에도 불구하고, 둘 다 안쪽 콧바퀴의 가장자리가 바깥쪽 콧바퀴를 완전히 가릴 정도로 밖으로 돌출된 형태의 동일한 모습이다. 그러나 1773년경에 강세황이 그린 귀(도6의 3, 4)는 1762년경에 자신이 그렸던 귀와 전혀 달리, 둘 다 안쪽 콧바퀴의 가장자리가 바깥쪽 콧바퀴의 안쪽에서 평행 곡선을 이루고 있는 모습이다. 그러나 다시 1782년에 강세황이 그린 귀와 1783년에 이명기가 그린 귀(도6의 5, 6)는 둘 다 안쪽 콧바퀴가 바깥쪽 콧바퀴 밖으로 돌출되어 있을 뿐만 아니라, 무엇보다도 지금까지 예각으로 날카롭게 그렸던 강세황의 콧볼과 전혀 달리 콧볼에 살이 통통하게 붙고 늘어진 70대 노인의 귀이다. 간혹 강세황상은 모두 머리카락을 위 방향으로 운필했으나 오부인 상만 머리카락을 아래 방향으로 운필했다는 점을 더욱 크고 의미 있는 차이로 보는 견해가 있다. 그러나 이는 오부인이 머리를 아래로 빚어 쪽을 짓고 강세황은 위로 쓸어올려 상투를 틀었기 때문에 나타난 당연한 차이이지 화법이나 조형과 관련된 문제가 아니다.

¹¹ 김영숙, 『한국복식문화사전』(미술문화, 1998), p. 25.

士, 布衣 등을 일컫는 말로 쓰이기도 했던 “烏巾野服”이라는 말을 차용하여 ‘烏巾像’이라고 부름으로써, 이 자화상이 아직 출사하기 전 處士의 자화상에 적합한 衣冠으로 시각화되는 결과를 가져왔다고 해석해보고자 한다.¹²

이 유지초본 자화상에 반영된 이와 같은 禁錮期の 실존의식은 이 자화상의 造形에 더욱 깊고 강렬하게 각인되어 있다. 통상 조선시대 초상화는 ‘傳神’과 ‘寫心’의 命題 아래 얼굴을 있는 그대로 그리기보다 어느 정도 추상화시키고 미화시켜 그리는 경우가 많다. 그리하여 대개 中鋒骨筆의 명확한 線描로 얼굴의 기본적인 형태를 깔끔하고 분명하게 잡고, 筆痕과 墨跡이 거의 드러



도7 卞相璧, 韓宗裕 합작, 〈金致仁 51 歲像〉(부분), 1766년, 비단채색, 152.8×81.6cm, 삼성미술관 리움 소장(호암미술관, 『인물로 보는 한국미술』, 1999, 圖13)

나지 않는 해정하고 부드러운 渲染法으로 섬세하게 명암을 표현함으로써 ‘傳神’과 ‘寫心’을 지향하는 듯한 이상적 분위기가 감도는 경우가 많다. 당시 國手로 불리며 최고의 초상화가로 일컬어졌던 卞相璧(?-1775)과 韓宗裕(1737-?)가 1766년에 그린 老論 領袖 영의정 〈金致仁(1716-1790) 51歲像〉(도 7)의 이상적 사실주의 양식은 이를 잘 보여주는 대표적인 예이다.

그러나 강세황은 미화시키거나 이상화시키려는 의식 없이, 불우한 운명 속에서 절실하게 느꼈던 자신의 감정과 표정을 있는 그대로 素描風의 꾸밈없는 筆墨으로 진솔하게 묘사했다. 마치 柳炭으로 초를 잡고 中淡墨의 積墨法을 구사하듯, 칼칼한 淡墨 渴筆과 몽툰한 禿筆을 거듭 쌓아 가며 얼굴의 형태를 질박하고 고졸하게 잡고, 명암도 툭툭하고 거칠게 표현해 매우 현실적이면서도 표현적인 조형을 시

¹² 이 《靜春樓帖》의 油紙草本(도 1)과 후술하는 국립중앙박물관 소장 《七分傳神帖》의 圓形像(도 10)은 官帽의 아래 부분만 절취하여 그린 모습이 일견 유사해 보인다. 그런데 필자가 전자는 ‘烏巾像’이라 부르고, 후자는 ‘宥巾像’이라 부르는 것은 不整合한 모순이 아닌가 하는 의문이 제기될 수 있을지 모른다. 그러나 《七分傳神帖》의 圓形像은 《靜春樓帖》의 원형 堂건상(도 2)과 거의 같은 시기에 같은 목적으로 그린 것으로서 거울에 비친 모습을 接寫하며 堂건의 아래 부분만 그린 것이라고 생각되기 때문에 ‘宥巾像’이라고 부르는 것이 적절한 것으로 보인다. 이에 비해 이 《靜春樓帖》의 油紙草本은 종이가 작아 아래 부분만 그렸는데, 후에 《靜春樓帖》에 붙인 뒤 배경 종이의 여백에 윗부분을 먹선으로 덧 그려놓았다. 그러나 그림에도 불구하고 堂건의 형태가 분명하게 보인 것(도 2)이 아니라, 오히려 더욱 더 堂건보다는 감투에 가까운 모습으로 그려져 있다(배경 종이에 윗부분을 대강 덧 그려 놓은 것은 감투 후손들이 할 수 있는 것이 아니라 강세황만이 할 수 있는 것으로 보아야 할 것이다). 따라서 이는 강세황이 그린 堂건 모습(도 2)와 너무나 다른 모습이기에 때문에 이를 堂건이라고 부르기가 다소 저어된다. 그리하여 필자는 개념상 東坡市 같은 隱者들의 野巾은 물론 宥巾 같은 사대부들의 便巾까지 두루 포괄할 수 있는 용어일 뿐만 아니라 실제로 조선시대 문헌에서 그와 같이 막연한 범칭으로 사용된 ‘烏巾(검은 건)’이라는 용어로 다소 모호하게 부름으로써 이런 문제를 피하고, 더 나아가 강세황이 이 油紙草本을 그릴 때 담고 싶었다고 믿어지는 禁錮 시절의 處士 의식까지 포괄적으로 표상하고자 한다.

도했다. 심지어 불만스런 마음과 고적한 감정은 물론 까칠하고 거친 피부까지 거의 자학적인 느낌이 들 정도로 솔직하게 묘사했다. 그 속에서 한편으로는 누추한 현실의辛苦를 초월한 듯한 결기와 오기가 느껴지기도 하지만, 총체적으로 보면 역시 억울한 누명을 쓴 채 평생 禁錮에 처해졌던 불우하고 슬픈 마음을 숨기지 못해 보는 사람에게 깊은 동병상련의 비애를 느끼게 한다.

강세황은 1766년에 쓴 〈豹翁自誌〉에서, 그 동안 禁錮에 처해졌던 자신의 일생을 기록한 뒤, 이 글을 보는 사람들은 반드시 “내가 살았던 시대를 논하고 나를 상상하며 내가 불우했음을 슬퍼하고 나를 위해 탄식하며 감개하는 사람이 있을 것”이라고 했는데,¹³ 이 자화상은 상상이 아니라 눈앞에서 이를 생생하게 보여준다. 이것이 바로 초상화가 지닌 장점이자 미덕이요, 강세황이 그토록 자화상을 중시하며 몰두했던 이유였을 것이다. 또한 강세황은 〈표옹자지〉에서 “일찍이 자화상을 그렸는데, 오직 그 정신만 표현해 세상의 속된 화공들이 모습을 옮겨 그린 것과 전혀 달랐다”고 하였는데,¹⁴ 이 자화상은 이를 그대로 보여주는 듯하다. 그런 점에서 볼 때, 이 자화상은 〈표옹자지〉에서 “일찍이 자화상을 그렸다”고 했던 바로 그 자화상일 뿐만 아니라, 강세황이 『豹菴遺稿』의 『畫像自讚(1)』에서 “얼굴은 어리숙하나 마음은 탈속한데, 가진 재능을 평생 시험해보지 못해,

세상은 그 깊이를 아는 사람이 없으니, 한가할 때 작은 시를 지어, 때로 기이한 자태와 예스러운 마음을 드러낼 뿐”이라고 읊었던 바로 그 자화상이라고 생각된다.¹⁵



도8 金振女外, 〈姜覲像〉(부분), 《己亥耆社帖》, 1719년, 비단채색, 35.7×55cm, 국립중앙박물관 소장 (국립중앙박물관, 『조선시대 초상화Ⅲ』, 2009, 圖1-5)

그런데 강세황이 보여준 이 유지초본 자화상의 새롭고 독창적인 묘사법을 흔히 강세황의 창의적인 서양화법으로 설명하는 경우가 많은데, 그 본질적 의미는 다소 다른데 있다고 생각된다. 기실 이 정도의 명암 표현은 이미 서양화법과 중국 초상화법의 영향을 많이 받았던 1719년의 《己亥耆社帖》에 들어있는 姜覲(1650-1633) 像(도 8)이나 鄭澮(1648-1736) 像, 申鉉(1639-1725) 像 등에서 보듯,¹⁶ 숙종대부터 널리 사용되어 왔던 것이다. 더구나 강세황은 어려서부터 부친 강현이 소장하고 있던 이 《기해기사첩》의 초상화들을 보며 이런 정도의 서양화법이나 渲染式 명암 표현법은 익히 잘 알고 있었을 것이다.

13 姜世晃, 『豹翁自誌』, 後之覽此文者, 其必有論其世想其人, 悲其不遇, 爲翁而歎感慨者.

14 上同, 翁嘗自寫眞, 獨得其神情, 與俗工之徒傳狀貌者迥異.

15 姜世晃, 豹菴遺稿, 卷5, 『畫像自讚(1)』, 迂疎面貌, 灑落胸襟, 平生未試所有, 舉世莫知其深, 獨於呻吟小草, 時露奇姿古心.

16 국립중앙박물관, 『조선시대 초상화Ⅲ』(2009), pp. 10-25.

그러나 강세황은 전문적인 능력과 숙련된 기술이 요구되는 화원들의 선염식 명암법을 불완전하게 모방하기보다는 문인회가의 특장과 개성을 살려 筆描法과 積墨法을 겸용하며 묘사와 명암이 혼용된 듯한 개성적이고 독창적인 素描風의 화법을 구사함으로써 현실적이면서도 표현적인 초상화의 새로운 경지를 개척했다. 그런 점에서 이 烏巾本 유지초본 자화상은 강세황이 知天命을 맞은 禁錮期의 처연한 실존의식을 표현하기 위해 자신에게 가장 자연스럽고 편한 개성적 文人畫風을 핵심으로 삼고 이를 전통적인 초상화법과 창의적으로 융합시켜 素描의이고 寓意的이며 表現的인 근대적 초상화의 새로운 경지를 연 작품이라고 할 수 있다.

Ⅲ. 《靜春樓帖》과 《七分傳神帖》의 圓形 自畫像

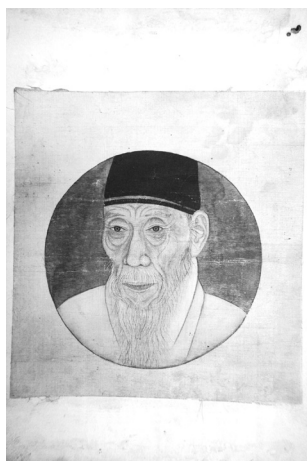
강세황은 小北系 畿湖南人을 등용한 영조대 후반의 탕평책에 힘입어 1773년 환갑의 나이에 英陵參奉으로 처음 出仕했다. 그리고 1776년 耆壽科에 장원하며 堂上에 오르고, 1778년 文臣庭試에 장원하며 嘉義大夫를 제수받아 출사 5년 만에 재상까지 오르는 고속 승진을 계속 했다.

그런데 강세황의 초상화 중에는 宥巾을 쓰고 道袍를 입은 宥巾像이 3점이나 되는데, 3점 모두 출사 전반기의 60대 초상화로 보여 주목된다(도 2, 9, 10). 비록 출사는 했으나 顯達을 극하기 전의 출사 초기이고 그동안 布衣로 살아왔던 자의식이 강하게 반영된 듯, 포의를 상징하는 도포와 출사를 반영한 탕건이 중첩된 모습으로 자아 정체성을 형상화한 초상화였던 듯하다. 이중 韓宗裕(1737-?)필의 69세 小像(도 9)은 1781년의 紀年作이나, 나머지 《靜春樓帖》과 《七分傳神帖》에 들어있는 원형 탕건상 2점은 기년작이 아니기 때문에 제작 시기는 물론 작가에 대해서도 의견이 분분해 강세황 초상화 연구에서 하나의 큰 과제로 남아있다.



도 9 韓宗裕, 《豹菴姜公 69歲小像》, 1781년, 扇面, 종이 채색, 35.7×55cm, 姜弘善 소장(국립중앙박물관, 『표암 강세황』, 2013, 圖7)

먼저 《靜春樓帖》에 들어있는 직경 15cm의 작은 원형 탕건상(도 2)은 앞서 고증했듯, 강완이 1771년에서 1775년 사이에 《정춘루첩》을 成帖할 때, 강세황이 1773년 윤3월에 환갑의 나이로 처음 출사한 ‘雙喜’의 뜻을 담아서 《정춘루첩》에 적합한 紙質과 크기 및 형식을 고려하여 직경 15cm의 壯紙에 圓形像으로 그려준 自畫像이라고 생각된다. 평생



도10 姜世晃, 〈自畫像〉, 《七分傳神帖》, 1773년경(추정), 비단채색, 직경 15cm, 국립중앙박물관 소장(©강판식)



도11 姜世晃, 〈70歲 自畫像〉, 1782년, 軸, 비단채색, 88.7×51cm, 보물 590-1호, 문중 소장(국립중앙박물관 위탁 보관)(예술의전당 서울서예박물관, 『표암 강세황』, 圖B)

금고에 처해진 채 불우하게 지내다가 환갑의 나이에 종9품 陵參奉으로 출사한 직후의 실존 의식이 반영된 듯, 표정은 아직도 무겁고 어두운 편이며, 禿筆과 渴筆을 積墨法처럼 구사한 素描風의 개성적인 화법으로 인해 초췌하고 고적한 느낌까지 풍긴다. 특히 탕건의 형태와 구조는 물론 문양까지 자세하게 묘사해 탕건이 매우 중요하게 강조되어 있는데, 이는 60년만의 감격적인 첫 출사에서 느꼈던 자의식과 무관하지 않았던 듯하다. 그리고 얼굴의 주름과 흰 수염은 물론 귀의 형태가 1762년경의 50세 때 그린 것이라 믿어지는 유지초본보다 훨씬 노안이지만, 1782년에 그린 紗帽野服本の 70세 자화상(도 11, 12)보다는 노화가 덜 진행된 젊은 시절의 얼굴인데, 이는 이 탕건상을 첫 출사한 61세 환갑 무렵에 그린 것으로 보는 우리의 편년을 뒷받침 해주는 것이라고 생각된다(도 6).

다만, 이 원형 탕건상은 주름이 70세 자화상보다 더 많고 깊어 더 늙어 보인다는 사실을 들어 1782년의 70세 자화상보다 더 뒤에 그린 것으로 보는 견해도 있다. 그러나 앞서 언급한 것처럼, 이 원형 탕건상이 들어있는 《정춘루첩》은 강완이 성첩한 것이기 때문에 최소한 그가 사망한 1775년 이전의 강세황 63세 이전에 그려진 것으로 보아야만 한다. 그럼에도 불구하고 70세 자화상의 주름이 더 적어서 젊은 것처럼 보이는 것은 더

욱 현달했던 당시의 실존 의식이 반영되어 주름을 생략하며 얼굴을 보기 좋게 미화시켜 더욱 밝고 화사하게 표현했기 때문에 나타난 결과라고 생각된다. 그러나 상대적으로 조형적 가변성이 적은 흰 수염과 귓불을 비교해 보면, 70세 자화상의 흰 수염이 훨씬 많고 귓불도



도12 姜世晃, 〈70歲 自畫像〉(부분)



도 13 李命基, 〈姜世晃 71歲像〉, 1783년, 軸, 비단채색, 145.5×94cm, 보물590-2호, 문중 소장(국립중앙박물관 위탁 보관)(예술의전당 서울서예박물관, 『포암 강세황』, 圖1)

더 많이 늘어서 있어 노화가 더 진행된 노안임을 분명하게 알 수 있다. 더구나 70세 자화상의 늘어진 귓볼은 1783년에 李命基가 제3자의 시각에서 보다 객관적으로 그린 71세 耆老像(도 13)과 거의 같은 모습이기 때문에 더욱 그와 같이 판단된다(도 6).

국립중앙박물관의 《七分傳神帖》에 들어있는 또 하나의 원형 탕건상(도 10)은 絹本 위에 圓形의 테두리를 두른 뒤, 윤두서 자화상처럼 얼굴을 크게 확대해서 그려 더욱 개성적이고 혁신적인 자화상으로 주목된다. 그런데 전반적인 얼굴의 형태와 주름, 흰 수염, 귀의 모양과 구조는 물론 원형의 크기와 원형 안의 배경을 청색으로 칠한 것까지 《정춘루첩》의 원형 탕건상과 거의 흡사하다. 특히 2점 모두 직경 15cm의 원형상인 점으로 볼 때, 애초 2점 모두 1773년경에 《정춘루첩》을 꾸미기 위한 자화상의 일환으로 그려졌으나, 보다 일반적인 半身像처럼 그린 壯紙本이 《정춘루첩》에 더 잘 어울리고 적합한 정보으로 채택되어 합철되고, 얼굴

만 확대한 이 絹本의 원형 탕건상은 별도로 전해진 것이 아닌가 생각된다. 물론 이 두 점의 원형상은 얼굴의 주름과 수염, 표정 등에 약간의 차이가 없지 않다. 그러나 이는 이 두 상의 제작 시기를 전혀 다르게 보아야만 하는 결정적 요소라기보다는, 앞서 논한 여러 가지 정황들을 종합적으로 고려할 때, 종이와 비단, 接寫와 遠寫, 寫形과 寫意 처럼 재질이나 방식, 의도 같은 조형적 차이에서 나타난 예술적 형상화의 가변성 정도로 이해될 수 있는 것이라고 생각된다.

그런데 이 건본의 원형 탕건상이 들어있는 《칠분전신첩》은 천재 문인화가 任希壽(1733-1750)가 18세로 요절한 뒤, 그의 부친 大司諫 任璋(1701-1762)가 그의 유지초본들을 모아서 1754년경에 畫記를 써넣어 成帖한 것이다. 따라서 강세황의 탕건상이 왜 이 초본첩의 말미에 畫記도 없이 합철되어 있는지 설명해야만 했다. 그런데 吳世昌(1864-1953)이 『權域書畫徵』(1917)에서 소개한 張志淵(1864-1921)의 『震彙續攷』에 의하면, 강세황이 “자화상을 그리며 여러 번 고쳐 그렸으나 닳지 않아 초상화를 잘 그렸던 임희수에게 보여주니, 임희수가 광대뼈와 뺨 사이에 두어 번 加筆하자 꼭 닳아 강세황이 탄복하였다”고 한다. 그리하여 지금까지는 이 加筆說에 의거하여 임희수가 요절한 1750년 이전의 강세황 38세 무렵에 강세황이 그리고 임희수가 가필했던 것으로 이해해 오는 경우가 많았다. 심지어 강세황이 50세경에 그린 油紙草本과 畫法이 다소 다르다고 하여 임희

수가 그려준 것으로 보는 견해까지 있었다.

그러나 강세황은 임희수 사후 6년 뒤인 1756년에야 처음 자화상을 그렸고, 이 탕건상은 1773년경의 강세황 환갑 무렵에 그려진 《정춘루첩》의 원형 탕건상과 거의 유사하기 때문에 이와 비슷한 시기의 60대에 그려진 것이라 믿어진다. 특히 이 탕건상은 용모상 누가 보더라도 임희수가 죽기 전인 1750년의 강세황 38세 이전의 靑壯年 얼굴로 보는 것은 불가능하며, 최소한 임희수 사후 20여년은 지난 강세황 오륙십 대 이후의 老顏으로 보아야만 하기 때문에 임희수 加筆說과는 무관한 것임을 분명하게 알 수 있다. 더구나 만약 이 탕건상이 1750년 이전의 임희수 생전에 그가 가필했던 것이 확실하다면, 임위는 1754년에 각 초상화마다 주인공의 인적 사항과 경력등을 써넣으며 이 사실을 기록하지 않았을 리가 없었을 것이다. 그리고 이 탕건상은 임희수의 초본은 물론 18세기 중후반의 일반적인 초상화법과 많이 다르고, 《정춘루첩》에 들어있는 강세황의 자화상 2점과 유사한 소묘풍의 개성적인 화법을 구사했기 때문에 강세황이 직접 그린 자화상이 틀림없다고 믿어진다.

그렇다면 왜 이 탕건상이 임희수의 유지초본을 모아놓은 《칠분전신첩》에 들어있는가? 이는 강세황 집안과 임희수 집안이 누대에 걸친 通婚과 世交를 통해 친밀히 교류했기 때문에 나타난 결과라고 생각된다. 즉 임희수의 증조부 任相元(1638-1697)은 강세황의 조부 姜栢年(1603-1681)과 通婚한 後生이자 上官으로 모셨던 郎僚로서 神道碑를 써줄 정도로 친밀한 관계였다.¹⁷ 그리고 이 《칠분전신첩》에 들어있는 강세황의 姊兄 任珽(1694-1750)이나 강세황이 친밀히 지낸 任希聖(1712-1783)과 任希曾(1713-1794)은 生系로 임희수 父子와 堂內間의 가까운 사이였다. 또한 강세황의 庶子 姜信(1767-1821)은 임정의 조카사위이고, 증손자 姜滄(1809-1887)는 高孫壻로서 두 집안은 19세기까지도 밀접한 관계였다. 따라서 이러한 내용을 종합할 때, 임희수 사후 부친 任璋가 1754년경에 《칠분전신첩》을 成帖하고, 강세황이 1773년경에 이 탕건상을 그리고 난 뒤 어느 해 이 탕건상이 임희수 집안에 전해지자, 그 후 어느 후손이 《칠분전신첩》의 말미 여백 부분에 이 탕건상을 추가로 붙여놓았던 것이 아닌가 생각된다. 《칠분전신첩》의 마지막에 들어있는 任璋의 초본과 自贊 뒤에 추가로 이 강세황의 원형상과 함께 성명 미상의 인물 초본 3점이 표제와 화기도 없이 붙어있는 것도 바로 그 때문이었을 것이다.

그러면 『진휘속고』의 임희수 가필설은 어떻게 이해해야 되는가? 기실 이 고사는 1766년경에 李德懋(1741-1793)가 평소 전문했던 내용들을 집록한 『耳目口書』에 처음 기록된 뒤,¹⁸ 손자 李圭

17 任相元, 『恬軒集』, 卷31, 『判中樞府事贈議政府領議政諡文貞姜公(栢年)神道碑銘』.

18 李德懋, 『靑莊館全書』, 卷50, 『耳目口書(三)』. 任希壽, 故承旨璋子也, 小字芾男, 眉目娟秀如婦人, 文藝夙就, 畫尤通神, 年十七死, 有傳神帖三卷, 皆一時名士像也, 年幼未嘗多見人士, 其父遭艱時, 達官來吊, 希壽從座右窺識之, 又行路逢聞人輒貌, 家貧不能具丹青, 率以漫墨設色, 皆若寫生, 姜豹菴世兒, 自寫其真, 屢易本不稱意, 乃就希壽, 希壽於觀頰間, 略加數筆, 絕似之, 姜大歎服, 元洗馬繼孫嘗言, 李彥瑱之詩與任希壽之畫, 可謂近世第一云, 噫, 彥瑱亦二十七死, 才固不祥也, 甚矣.

景(1788-1856)의 『五洲衍文長箋散稿』, 『追寫眞辨證說』과 장지연의 『진취속고』, 오세창의 『근역서화징』 등에 거의 그대로 전재되어 온 것이다. 그러나 강세황은 임희수 사후인 1756년에야 처음 자화상을 그렸기 때문에 이 고사는 처음부터 성립될 수 없는 허구적인 설화임을 분명하게 알 수 있다. 더구나 30대에 이미 詩書畫 三絶로 명망이 높았던 강세황이 무슨 필요가 있다고 아직 한창 나이인 38세경에 자화상을 그리다가 닳지 않았다고 하여 아들보다도 어리고 通婚上 조카 벌에 불과한 17~8세의 소년 임희수에게 가지고 가서 고쳐달라고 했겠는가?

따라서 이 가필설은 역사적 사실이 아니라 세상에 떠돌던 風聞이나 訛傳이었다고 생각된다. 아마도 요절한 임희수의 천재적 기량을 기리던 마음에서 1766년경에 강세황이 이미 몇 차례 자화상을 그렸던 사실과 두 집안이 친밀히 교류했던 사실이 상상적으로 결합되며 이런 풍문이 떠돌았던 모양이다. 이 가필설의 설화적 敘事 構造가 예로부터 초상화의 전설적 일화로 널리 회자되었던 顧愷之와 蘇東坡의 傳神論,¹⁹ 곧 고개지가 裴楷를 그리는데 배해의 특성이 잘 드러나지 않아 고민하다가 뺨에 터럭 세 개를 덧그리자 神明이 더욱 뛰어난게 되었고, 僧 惟眞이 曾魯公을 그릴 때 아무리 해도 닳지 않자 평소의 거동을 잘 살펴본 뒤 눈썹 뒤에 주름 세 개를 덧그리니 꼭 닳았다는 고사의 敘事 構造와 놀라울 정도로 유사한 점은 이를 더욱 방증해준다.

그런데 《정춘루첩》의 원형 자화상(도 2) 위에는 “自畫小照”라는 표제가 쓰여 있어 “小照”의 개념과 圓形의 초상화 형식을 처음 보여준 예로 주목되었다. 그리하여 이에 대해서는 근래 명말 청초 이래 波臣派 계열의 새로운 감상적 초상화인 ‘小照’의 개념과 장르가 나타났고, 이것이 18세기 들어 北人을 포함한 南少論 계열의 脫朱子學的 경향을 배경으로 하여 수용되기 시작한 뒤, 18세기 후반의 北學派에 이르러 소조 개념이 정확히 이해되며 본격적으로 제작되기 시작했으며, 복인과 남인에 속하는 姜世晁과 丁若鏞 일가의 작품은 가장 대표적 예라는 脈絡的 분석이 시도된 바 있다.²⁰

그러나 ‘小照’의 개념과 형식은 명청대는 물론 조선후기에도 명확하게 구분되는 별도의 독자적 유형이나 단계로 범주화해야 될 만큼 어떤 특정한 배타적 용어나 개념으로 사용된 것으로 보기 어렵다. 북학과식의 일부 특수한 ‘소조’의 사례를 다소 예외로 하면, 기본적으로 조선후기의 ‘소조’ 개념도 보다 넓은 맥락에서 종합적으로 볼 때, ‘(小)像’이나 ‘(小)眞’ 같은 전통적인 용어와 큰 구분 없이 혼용된 경우가 많으며, 小照보다는 ‘(小)像’이나 ‘(小)眞’이라는 용어가 보다 일반적으로 사용되었다. 강세황은 특히 이러한 당시의 통례를 잘 보여주는 가장 대표적인 예이다.

가령 강완이 “自畫小照”라는 표제를 써넣은 《정춘루첩》의 圓形像은 ‘小照’ 개념과 원형상

¹⁹ 張彥遠, 『歷代名畫記』, 卷5, 晉 顧愷之; 蘇軾, 『東坡題跋』, 卷5, 『書陳懷立傳神』.

²⁰ 김현권, 위의 논문.

이 사용된 최초의 예로 주목되었지만, 강세황이 직접 그린 원형 안의 초상화는 내용상 ‘(小)像’이나 ‘(小)眞’이라고 불렸던 일반적인 유지초본 계통의 胸像과 동일한 초상화로써 전혀 차이가 없다. 또한 1781년에 강세황의 부탁으로 한중유가 그려준 扇面松下讀書圖 형식의 ‘豹菴姜公 69歲小像’(도 9)은 내용과 양식상 북학파식의 본격적인 청대 波臣派 계열의 ‘소조’ 화풍으로 그려진 최초의 감상적인 인물화풍 초상화로 주목되었지만, 강세황은 이를 전혀 ‘小照’로 인식하거나 개념화하지 않아, 자신이 직접 쓴 標題와 畫記에서 두 번 모두 ‘小像’과 ‘小眞’이라고 썼다.²¹ 이로 볼 때, 강세황은 小照라는 말을 직접 사용한 적이 없을 뿐만 아니라, 내용상으로는 小照와 小像 또는 小眞을 거의 구분 없이 사용했다. 강세황은 명청대 파신과 계열의 감상적인 인물화풍 초상화 양식을 알고 있었고 그 영향도 일부 받았겠지만, 이를 조선의 고유한 초상화 전통과 적절히 융합시켜 독자적인 방식으로 실존화 해나가고 있었음을 알 수 있다.

이처럼 국제적 경향과 내재적 전통이 융합되며 실존적으로 재창조 되어 나가던 모습은 강세황의 자화상에서 처음 나타난 ‘圓形小照’의 새로운 화면 형식에서도 유사하게 볼 수 있다. 다만, 강세황의 원형 소조는 문헌 자료가 적어 그 맥락과 성격을 명확하게 파악하기 쉽지 않지만, 徐有渠(1764-1845)가 1788년에 李命基에게 부탁해서 그려 받은 圓形小照는 청나라 식의 원형 소조 형식이 수용된 뒤 조선적인 맥락과 융합되며 실존적으로 재창조되어 나가던 다양한 맥락을 종합적으로 잘 보여주어 주목된다. 서유구는 25세 되던 1788년에 자신의 문집 『楓石鼓篋集』을 편찬하며²² 冒頭에 자신의 원형 소조를 수록했는데, 이 원형 소조는 “머리에 幅巾을 쓰고 深衣와 大帶를 착용했으며, 허리 아래는 가려 보이지 않고, 오른손은 大帶를 잡고 왼손은 冊을 펴들고 있는 모습”이었다. 그런데 서유구는 이 소조가 “거울을 보고 스스로 비쳐보는 모습인데, 이러한 범식은 晦庵朱子에서 시작되고, 근세의 漁洋 王士禎도 이를 사용했으며, 어떤 사람들은 이것이 등근 창문이라고 하지만 그렇지 않다”고 하였다.²³

이로 볼 때, 서유구는 청나라 문인 漁洋 王士禎(1634-1711)의 『帶經堂集』(1711, 1747)을 본받았지만 이를 의도적으로 朱子學이 중시되던 조선의 내부 전통과 융합시켜 조선적 풍격으로 재창조한 것임을 알 수 있다. 특히 『대경당집』 앞에 실린 원형의 〈漁洋先生遺像〉(도 14)은 1700년에 禹

²¹ “豹菴姜公六十九歲小像. 辛丑九月十一日, 余以御容圖寫監董直, 赴奎章閣, 使畫師韓宗裕, 圖余小眞於便面上, 頗得髣髴, 歸與庶孫霽大.”

²² 한국고전번역원 한국문집총간 제288책, 서유구의 『楓石全集』에 대한 金鎮玉의 解題 참조.

²³ 徐有渠, 『楓石鼓篋集』, 卷3, 『與沈釋教乞題小照書』. 李命基爲僕寫小照, 墨所加以橫黍尺計之, 縱八寸衡不及參之二. 既像而圈其外, 爲對鏡自照狀. 此例創於晦庵朱子, 近世王漁洋貽上用之. 或以爲圓臆非也. 其像頂戴幅巾, 深衣大帶, 自腰以下, 隱而不見. 右手捫帶, 左手展卷, 目睽陽似意有所會, 所會者圖不能盡其意. 願得足下一言發揮之.(中略) 夫文章之巧拙妍醜姑勿論, 傳其人之苦心則一耳. 輒敢不自量揣, 彙次平日纂述, 復以小照冠之.(中略) 拙藁方倩人繕寫, 分爲六卷, 序記書傳碑誌雜著, 各體略具. 私計繕寫畢, 錦其帕牙其籤, 藏之爲枕中秘書.(下略)



도 14 禹之鼎 畫, 程田 摹, 《漁洋先生遺像》, 王士禎 《帶經堂集》 卷首, 1700年 畫, 1711年 摹, 1747年 刊, 종이상목, 서울대학교 규장각 소장(奎中 3545)(©규장각)

之鼎이 그리고 1711년에 程田이 重摹한 것인데,²⁴ 이 정형 모사본은 왕사정이 滿洲族의 胡服風 文人 燕居服인 長衫(長袍)을 입고 삿갓을 쓴 채 수염을 만지고 있는 자유로운 모습의 일반적인 清代 文人 半身像이다. 그러나 서유구는 자신의 초상화가 본래 朱子에서 연원한 것으로 인식하고, 주자를 본받아 『朱子家禮』에서 儒者의 道服이자 禮服으로 규정된 深衣와 幅巾을 착용한 뒤 책을 들고 있는 모습으로 완전히 바꾸어 그렸다. 그런 점에서 이는 1773년경에 《豹翁自誌》를 成帖한 《靜春樓帖》의 冒頭에 강세황의 원형 소조를 수록했지만, 초상화 자체는 조선 재래의 전형적인 유지초본 형식의 일반적인 巾幗 胸像으로 바꾸어 그렸던 것과 일면 유사한 맥락이라고 할 수 있다. 더구나 빈한한 서얼 출신의 李德懋가 20대의 1764~7년경에 쓴 『耳目口心書』에서 이미 『대경당집』을 보았다고 했던 것으로 볼 때,²⁵ 이는 조선에서 적지 않게 열람되며 오래 동안 축적되어 왔던 조선 내부의 독서문화 전통이 반영된 결과로서 나타난 측면도 적지 않았던 듯하다.

특히 왕사정의 원형 소조에서 볼 수 있듯이, 圓形의 새로운 화면 형식은 중국 가옥의 원형 창문에서 유래된 것임에도 불구하고, 서유구는 “원형 창문이 아니라” “거울을 보고 스스로 비쳐 보는 모습”이라고 해석하며 이를 매우 강조했다. 이는 조선 선비들이 아침마다 圓形 銅鏡을 보며 衣冠을 가다듬고 자아 성찰의 修己를 다짐함으로써, 銅鏡을 “하늘(天)과 “달(月)과 “물(水)에 비유하고 “스승(師)으로 삼는 것은 물론 “畏敬”의 대상으로까지 여기기도 했던 일상적 모습과 실존적 맥락을 잘 보여주는 것이라고 할 수 있다.²⁶ 더구나 강세황의 원형 자화상은 2점 모두 18세기 후반

²⁴ 曩庚辰刻漁洋師精華錄, 廣陵禹之鼎圖像, 宛陵梅庚爲贊, 而估書之, 距今十二年, 師不可作矣, 茲歛中門程哲, 彙刻帶經堂集成, 重寫遺像, 適估入都, 道維楊, 因錄舊贊, 瞻企愴懷, 辛卯臘望, 候官林估謹識. 국립중앙도서관 소장(古3747-56) 및 서울대학교 奎章閣 소장(奎中3545)의 『帶經堂集』 제1책에 실린 林估의 《漁洋先生遺像》 識文 참조.

²⁵ 李德懋, 『靑莊館全書』, 卷53, 『耳目口心書(六)』, 阮亭池北偶談, 載清陰先生詩十餘聯, 甚稱美之, 今見阮亭帶經堂集, 有戲效元遺山論詩絕句三十六首, 自建安至崇禎末, 歷叙詩人第三十三.

²⁶ 이러한 모습은 특히 조선 중후기의 다음과 같은 글들에서 잘 엿볼 수 있다. 李彥迪, 『晦齋集』, 卷3, 『書鏡吟』; 黃俊良, 『錦溪集』, 卷8, 『鏡銘』; 姜沆, 『睡隱集』, 卷2, 『銅鏡銘』; 李澈, 『弘道遺稿』, 卷4, 『照心鏡銘』; 金樂行, 『九思堂集』, 卷8, 『鏡銘』; 朴胤源, 『近齋集』, 卷22, 『滄江鏡銘并序』; 朴趾源, 『燕巖集』, 卷5, 映帶亭騰墨, 『與成伯(之二)』.

과 19세기 초반에 전래된 王士禎이나 翁方綱, 蘇東坡 등의 원형상과 달리,²⁷ 그리고 조선에서 그려진 金正喜와 兒庵 등의 원형상과 달리,²⁸ 원형의 테두리 주변을 靑色으로 얹게 우리고 배경 전체를 청색으로 칠해서 마치 둥근 銅鏡에 비친 모습을 시각적으로 재현한 것처럼 묘사함으로써 조선 선비의 일상적인 모습과 실존적인 맥락을 분명하게 보여주어 더욱 그와 같이 생각된다(도 2, 10).

IV. 國博 소장 紗帽團領本 正面觀 半身像

국립중앙박물관에는 강세황이 紗帽와 團領을 착용한 正面觀의 半身像이 있는데(도 15), 종이



도 15 작가 미상, 〈姜世晃 正面觀 半身像〉, 1784년경(추정), 軸, 종이채색, 50.9×31.5cm, 국립중앙박물관 소장(예술의전당 서울서예박물관, 『표암 강세황』, 圖5)

가 그렸지만 비단에 그린 것 같은 착각이 들 정도로 정교한 필모법과 섬세한 선염법을 구사하며 정면관에 의해 단축된 얼굴을 매우 사실적으로 표현해 주목된다. 강세황의 정면관 초상은 이 초상화가 유일한데, 이는 후대에 實寫하지 않은 채 상상으로 그려낼 수 있는 용모나 수준이 아니기 때문에 강세황 생존 시에 수준 높은 화원화가 직접 대면하고 그린 것이라는 인상을 강하게 준다.

그런데 鍍金帶를 착용하고 있는 것으로 볼 때, 이상은 강세황이 정2품에 오르며 耆老所에 들어갔던 1783년 5월 9일 이후에 그려진 것이라 믿어진다. 그리고 이때 正祖의 권유로 이명기에게 성대한 全身交椅坐像本 耆老像 大軸(도 13)과 時服本 半身像까지 그렸기 때문에 강세황은 특별한 연유가 없는 한 이런 반신상을 다시 그릴 필요는 없었을 것이다.²⁹ 그런데 『승정원일기』에는 1784년 윤3월 28일에 정조가 試讀官으로 입시한 강세황의 장남 강인에게 “너의 부친이 기로소에 들어갔는데, 畫像이 있느냐?”고 물으니, 강인이 아직 그리지 못했다고 대답하자, 정조가 “지금 바로 그리는 것이 좋겠다”고 하교하는 기사가 보인다.³⁰ 그리고 『耆

²⁷ 한국민족미술연구소, 『간송문화』 48(1995), 圖7, 8, 10.

²⁸ 유홍준, 『안당평전』(학고재, 2002), 1卷 p. 181, 3卷 p. 200.

²⁹ 이태호, 앞의 논문.

³⁰ 『承政院日記』, 正祖8年甲辰(1784) 윤3월 28日. 上謂僕曰, 爾父入耆社, 有畫像乎? 僕曰, 未及爲之矣. 上曰, 趁今爲之, 可也.

社志』에 의하면, 1784년 1월에 判府事 李徽之(1715-1785)가 70세가 되어 耆老所에 들어가자, 정조가 옛 故事를 따라 耆老圖像을 그리라고 명하고, 지난해 입사했던 강세황을 포함하여 韓光會(1715-?), 愼爾復(1698-?) 등 4인의 기로소 입사를 기념한 《甲辰耆老圖像帖》이 만들어져 이 휘지의 「耆社慶會帖序(正宗八年甲辰)」까지 수록해 놓았다.³¹

이러한 사실들을 종합해 볼 때, 정조가 강세황의 기로도상을 그렸냐고 물은 것은 이 《갑진 기로도상첩》에 들어갈 기로상을 물은 것이라고 생각된다. 그리고 지금 바로 그리라고 하교한 것으로 볼 때, 곧 그려졌을 가능성이 많았을 것이다. 강세황의 친구 任希曾(1713-1794)이 『知中樞豹菴姜公畫像記』에서 기로소 입사를 기념하여 “화상 1점을 그리고 帖으로 표장했다”고 했던 것도 이를 가리켜 말한 것인 듯하다.³² 따라서 이러한 기록과 이 정면관 반신상의 시각적인 특징이나 화풍 등을 고려할 때, 이는 1784년에 그려진 《갑진기로도상첩》을 제작할 때 그려진 耆老像과 연관된 초상화일 가능성이 많다고 믿어진다. 혹 비단에 정본을 그리기 전에 종이에 여러 가지 도상과 화법으로 그려보았던 다양한 試本 가운데 하나였거나, 아니면 후손들이 집안에서 봉안하기 위해 별도로 그려 받은 別本이었을지 모르겠다.



도16 李在寬, 〈姜彝五 像〉, 19세기 전반기, 軸, 비단채색, 63.9×40.3cm, 국립중앙박물관 소장 (국립중앙박물관, 『조선시대 초상화I』, 2007, 圖37)

더구나 이 상은 오래 동안 족자 형태로 봉안해오며 수없이 瞻拜해 왔던 듯, 하단 부분이 많이 박락되며 심하게 훼손되어 근래 개장하는 과정에서 가필하고 보채한 흔적이 많다. 그런데 李王家博物館 소장되었던 이 상은 유물번호가 “德3069”이고, 李在寬(1783-1837) 필의 강세황 庶孫 姜彝五(1788-1857) 반신상(도 16)은 “德3070”으로서 두 상의 유물번호가 연이어 있는데, 두 상 모두 1911년 10월 26일 尹瑾秀에게 구입한 것이다. 따라서 강세황의 이 정면관 반신상은 강이오 후손가에서 봉안해 왔던 것일 가능성이 많고, 강이오 반신상이 19세기 전반경에는 다소 예외적으로 正面觀으로 그려진 것도 이 강세황 정면상에 맞추어 그렸기 때문이었던 듯하다.

이러한 정면관 초상화는 명청대 초상화의 영향으로

31 洪敬謨編, 『耆社志』, 卷9, 圖像. 正宗八年甲辰正月日, 判府事李徽之之入侍時, 命圖像俾追故事. (中略) 甲辰[圖像]帖: 領中樞府事李徽之, 行司直韓光會, 行副司直姜世晃, 行副司直愼爾復. 아울러 同, 卷13, 『耆社慶會帖序, 正宗八年甲辰』 참조.

32 任希曾, 『懶癡齋遺稿』, 卷8, 『知中樞豹菴姜公畫像記』, 豹菴姜公年七十一, (中略) 上問公世, 特除公知中樞府事, 以之入耆社, (中略) 公有畫像一本粧爲帖, 要相識爲之記.

17세기 후반에서 18세기 전반경에 일시 유행했으나, 단축법과 명암법이 발달하지 않아 얼굴의 이목구비를 실감나게 표현할 수 없어서 쇠퇴했다가, 18세기 후반에 청대 초상화법과 서양화법을 적극적으로 수용하여 정면관도 실감나게 소화할 수 있게 되자 다시 애호되었다. 이명기 필 吳載純(1727-1792) 像(1791)과 작가미상의 李采(1745-1820) 像(1802)은 대표적인 예이다. 강세황의 이 정면관 반신상이 1784년에 그려진 것이라면, 18세기 후반 이후 다시 유행하는 2단계의 정교한 정면상 가운데 가장 이른 시기의 작품이라 주목된다. 강세황의 초상화는 이처럼 새로운 도상과 화법을 선구적으로 보여주는 것이 많은데, 이는 강세황이 국제적인 흐름과 조선적인 현실을 폭넓게 성찰하며 혁신적이고 창의적인 시도를 두려워하지 않고 실천하는 자신감이 있었기 때문이었던 듯하다.

V. 《豹翁小眞帖》의 深衣幅巾像

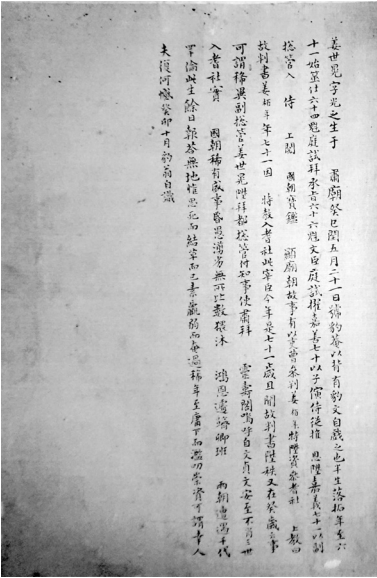
서울대학교 박물관의 深衣幅巾像은 “豹翁小眞”이라는 표제가 쓰여 있는 얇은帖 안에 들어 있는데, 右葉에는 강세황이 深衣와 幅巾을 착용하고 拱手한 半身像이 있고(도 17), 左葉에는 장문의 畫記가 있다(도 18).³³ 이 像은 얼굴과 심의에 鉛白을 背彩하고, 大帶와 옷깃 및 수염에만 일부 흰색을 사용했을 뿐, 복건과 심의는 水墨으로 그려 단순하고 질박한 느낌을 준다. 얼굴은 淡墨의 묵묵한 禿筆로 선묘한 뒤, 주름 주변을 筆描와 渲染을 적절히 가해 가벼운 명암을 표현했다. 深衣에 맨 大帶는 평면적이고 도식적인 형태로 그려져 있을 뿐만 아니라, 흑백 위주의 단순하고 질박한 조형을 보여주어 조선후기의 사실적이고 장식적인 大帶와 다른 모습이다.



도 17 작가 미상, 〈姜世晃 深衣幅巾像〉, 《豹翁小眞帖》, 19세기 중후반경(추정), 비단채색, 27.5×18.8cm, 서울대학교 박물관 소장(서울대학교박물관, 『한국전통회화』, 1993, 圖15)

畫記에는 “姜世晃, 字光之, 生于肅廟癸巳閏五月二十一日.”로 시작되는 강세황의 간략한 이력이 쓰여 있고, 후반부에는 1783년(癸卯)에 正祖의 聖恩으로 耆老所에 들어가며 三世耆英之家의 영광을 이룬 데 대한 강세황의 感慨가 자세히 쓰여 있다. 그리고 화기 끝에는 “癸卯十月, 豹翁自識”라

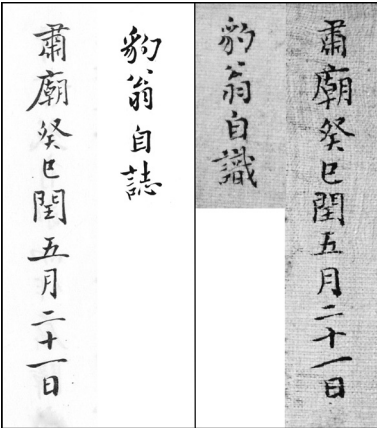
³³ 서울대박물관 편, 『한국의 전통회화』(1993), 도15 및 p. 285 도판해설.



도 18 필자 미상, <姜世晃 深衣幅巾像 畫記>, 《豹翁小眞帖》, 19세기 중후반 경(추정), 비단수묵, 27.5×18.8cm, 서울대학교 박물관 소장 (©강관식)

는 款書가 있다(도 18). 그리하여 이 畫記와 款書에 의해 강세황이 1783년에 그린 自畫像으로 보기도 하고, 강세황의 다른 자화상과 용모나 필법이 다르기 때문에 1783년에 성명 미상의 화가가 그린 것으로 보기도 했다.

그러나 이 복건상은 畫法과 畫記의 내용으로 볼 때, 19세기 중후반경에 그려졌을 가능성이 많다고 생각된다. 무엇보다 초상화법 자체가 소략하고 거칠어서 정교하고 섬세한 사실주의 양식이 고도로 발달했던 1780년대의 盛期 양식과 거리가 멀다. 특히 深衣의 필선에 필력을 강조한 표현적 조형의식이 일부 보이는데, 이는 李在寬(1783-1837)의 <姜彝五(1788-1857) 像>(도 16)이나 李漢喆의 <尹定鉉(1793-1874) 深衣像>에서 보듯,³⁴ 翁方綱(1733-1818)이 秋史 金正喜(1786-1856)에게 보낸 朱鶴年(1760-1827) 筆 <歐陽修 像>(1812)이나 陳廷培 筆 <朱子 像>(1796)처럼 표현적 필선을 강조한 중국 초상화가 유입된 뒤 그 영향이 본격적으로 나타나는 19세기 이후에 가능한 것이라고 할 수 있다.³⁵



도 19 <姜世晃 深衣幅巾像 畫記>(右)와 <豹翁自誌>(左)의 書體 比較圖

畫記의 筆體도 강세황의 書體와 많이 다른 경직된 필체이다. 특히 冒頭의 “肅廟癸巳閏五月二十一日”처럼 동일한 글자가 나오는 <豹翁自誌>(1766)(도 3)의 강세황 친필과 비교해보면, 이를 摹擬했으나 서체와 필법이 많이 다르고 品格도 전혀 다른 것을 알 수 있다(도 19). 또한 “姜世晃” 云云하며 시작하는 첫 문장은 물론, 다른 적지 않은 문장들도 일반적으로 “自識”에 맞지 않는 문장 표현이 많다. 그리고 초상화의 圖像은 山林과 性理學을 상징하는 심의복건상이나, 畫記는 주로 耆老所 入社의 聖恩과 영광에 대해 언급하고 있기 때문에 도상과 화기의 내용이 서로 어울리지 않고 오히려 정반대이다.

34 이한철의 윤정현 상은 『간송문화』 60(2001), 圖8 참조. 강이오 상은 앞의 책 『조선시대 초상화 I』, 圖37 참조.
35 朱子 像과 歐陽修 像은 『간송문화』 13(1977), 圖8, 9 참조.

더구나 星湖 계열의 기호남인은 僧巾과 유사하다고 하여 복건을 쓰지 않은 退溪(1501-1570) 이래의 남인 전통을 계승하여 복건을 쓰지 않았는데, 1796년 겨울에 正祖가 蕩平策의 일환으로 남인들도 복건을 쓰라고 명한 뒤 처음으로 복건을 쓰기 시작했다고 한다.³⁶ 따라서 강세황이 평소 “侍生”이라고 써서 성호의 제자를 표방하며 안산 일대에서 직접 교유했기 때문에 1796년 이전에는 복건을 쓰지 않았을 것이다. 더구나 강세황은 성리학자가 아니라 詩書畫에 주력한 墨客이었기 때문에 이를 선호할 취향도 아니었을 것이다. 강세황이 직접 그린 자화상은 모두 문인사대부의 연거복인 道袍를 입고 있는 것도 이를 방증해준다.

따라서 이러한 여러 가지 사실들을 종합해 볼 때, 이 복건상은 19세기 중후반 이후에 제작되었을 가능성이 많다고 믿어진다. 그렇다면 누가 언제 무엇



도 20 姜世晃 摹, 〈殷烈公 姜民瞻 像〉, 1790년, 軸, 비단채색, 112.4×51.2cm, 경남 유형문화재 453호, 晋州 殷烈祠 소장(국립진주박물관 위탁 보관) ©김석환

때문에 이러한 심의복건상을 그린 것인가? 강세황이 현달하여 가문을 일으킨 뒤 1790년 10월에 晋州 殷烈祠에 봉안했던 始祖 殷烈公 姜民瞻(963-1021)의 영정을 2점이나 摹寫하며 가문을 현창하고자 했듯이(도 20),³⁷ 강세황의 후손들이 19세기 중후반에 다시 현달하며 집안을 文翰之家로 부흥시킨 강세황을 현창하고자 하는 의도에서 幅巾深衣像을 그렸던 것이라 생각된다.

더구나 강세황 사후 집안의 기대를 한 몸에 받았던 손자 姜彝天(1769-1801)이 천주교도로 몰려 1801년의 辛酉邪獄 때 효수되며 집안이 크게 위축되었다가, 19세기 중후반 경에 豊壤 趙氏와 大院君(1820-1898) 등의 후원으로 다시 현달하여 강세황의 증손자인 姜漑(1787-?)가 형조참판을 지내고 姜滄(1809-1887)은 좌의정까지 올랐기 때문에 더욱 그와 같이 생각된다. 특히 1872년에 강로가 좌의정에 오르며 강세황에게 文臣 최고의 영예 가운데 하나인 “文衡”이 추증되고,³⁸ 1880년에는 강로가 70세가 되며 耆老所에 들어가 耆老圖像을 그리고 奉朝賀로 致仕했기 때문에 대략 이 무렵을 전후하여 이와 같은 추모와 추존 사업이 이루어졌

36 丁若鏞, 『與猶堂全書』, 第1集 詩文集 第5卷, 文集, 『苾菴李基讓墓誌銘』, 강관식, 「여주이씨 성호가문의 초상화」, 『성호학보』 11(성호학회, 2012), pp. 85-143.

37 姜彝天, 『重菴稿』, 序冊, 『始祖殷烈公畫像重摹記』.

38 『국역승정원일기』, 고종 9년 임신(1872) 10월 15일(병인).

을 가능성이 적지 않았던 듯하다.³⁹

더구나 강세황의 행적은 尤庵 宋時烈(1607-1689) 이래 性理學者들을 표상해온 深衣幅巾像과 어울리는 삶이 아니었음에도 불구하고 이처럼 심의복건상으로 그린 것은 강세황 집안이 세거했던 충청도 지역은 서인의 후손들이 세거하며 성리학자의 심의복건상에 특별한 의미가 담겨있었기 때문에 이런 지역적 정서와 문화에 이끌렸던 점도 적지 않았던 듯하다. 나아가 19세기 후반의 대원군 집정기에 西學에 대한 부정적 인식이 많았던 시대 분위기 상, 강세황의 文翰을 빌어 같이 천처럼 서화에 물든 집안이 아니라 儒者의 家門이었음을 강조하고 싶었던 마음을 이와 같은 심의복건상의 제작을 통해 드러냈던 것이 아닌가 싶기도 하다.

VI. 結語

표암 강세황은 小北系 畿湖南人의 명문가에서 태어났으나 1728년의 李麟佐 亂에 처가와 친가가 연루되어 역적 집안의 일원으로 낙인찍히며 禁錮의 몸이 된 채 鄉村에서 寓居하는 불우한 삶을 살았다. 그러나 소북계 기호남인을 중용한 영정조대의 탕평정치로 1773년 환갑의 나이에 출사하여 5년 만에 재상에 오르고 마침내 正卿까지 오른 뒤 耆老所에 들어가 “三世耆英之家”의 영광을 누리는 매우 극적인 삶을 살았다.

강세황은 이처럼 극적인 삶 속에서 경험했던 실존적 자의식과 자아 정체성에 대한 성찰을 自畫像을 통해 의미 있게 형상화했다. 그리하여 44세부터 70세까지 많은 자화상을 그렸는데, 그 중 현재 50세 知天命과 61세 還甲의 나이로 첫 출사하던 무렵, 그리고 七旬을 맞아 그린 4점의 자화상이 남아있다. 강세황은 실존적 자의식을 가장 적합하게 형상화할 수 있는 형식과 도상 및 화법을 끊임없이 모색하며 평생 추구했던 文人畫와 창의적으로 결합시킨 혁신적인 자화상을 다양하게 시도했다. 화원에게 초상화를 그릴 때도 새로운 형식과 도상을 시도하며 끊임없는 창의성을 보여주었다.

그리하여 圓形과 扇面의 새로운 화면 형식은 물론 松下讀書圖 계열의 감상적인 인물화풍 초상화의 새로운 양식을 시도했다. 특히 자화상의 경우, 명확한 中鋒骨筆과 해정한 渲染法 중심의 전통적인 초상화법을 벗어나서, 禿筆과 渴筆을 구사한 筆描法과 積墨法을 통해 素描風의 새로운 초상화법을 보여주었다. 그리고 ‘傳神’과 ‘寫心’의 명제 아래 얼굴을 이상화시키고 미화시켜왔던

³⁹ 『국역승정원일기』, 고종 17년 경진(1880) 2월 3일(신축).

전통적 관례를 벗어나, 분노와 슬픔과 고독이 담긴 표정은 물론 거칠고 칼칼한 피부까지 있는 그대로 솔직하게 묘사함으로써 표현적 초상화의 새로운 경지를 개척했다. 또한 禁錮와 出仕, 揚名 등 삶의 변화에 따른 실존적 자의식을 烏巾像과 宥巾像, 紗帽像 같은 다양한 衣冠의 변화로 형상화하고, 紗帽野服像의 演劇的 圖像까지 창안함으로써 寓意的 衣冠 圖像學의 새로운 경지를 보여 주었다.

그 결과 강세황은 많은 自畫像을 통해 心意를 가탁하며 墨戲를 즐기는 문인화의 특장을 초상화와 결합시켜 素描的 초상화와 表現的 초상화, 寓意的 초상화의 새로운 경지를 개척했다. 또한 형식적이고 규범적인 전통적 초상화를 넘어 詩書畫 一致를 지향하는 文人畫의 경지에 오른 새로운 초상화를 보여주었을 뿐만 아니라, 단순한 餘技的, 墨戲의 차원의 전통적인 문인화가의 경계를 벗어나 근대적 예술가의 선구적인 모습을 보여주었다.

*주제어(Key Words)_自畫像(self-portrait), 製作時期(painted date), 實存的 脈絡(existential context), 衣冠(clothes and hats), 圖像學(iconography), 隱居(retirement), 出仕(going into government service), 揚名(earning a reputation), 家門(family)

■ 투고일 2013년 9월 30일 | 심사개시일 2013년 10월 11일 | 심사완료일 2013년 11월 01일 ■

참고문헌

1. 사료

姜世晃, 『豹菴遺稿』
姜儻, 『癸秋記事』
姜侁, 『三當齋遺稿』
姜霽天, 『重菴稿』
徐有桀, 『楓石鼓篋集』
李德懋, 『靑莊館全書』
任相元, 『恬軒集』
任希曾, 『懶癡齋遺稿』
丁若鏞, 『與猶堂全書』
洪敬謨, 『耆社志』
蘇軾, 『東坡題跋』
王士禎, 『帶經堂集』
張彥遠, 『歷代名畫記』
朱熹, 『晦庵集』

2. 단행본 및 도록

국립중앙박물관, 『조선시대 초상화』, I, II, III, 2007, 2008, 2009.
국립중앙박물관, 『초상화의 비밀』, 2011.
국립중앙박물관, 『표암 강세황』, 2013.
김영숙, 『한국복식문화사전』, 미술문화, 1998.
김종진 변영섭 정은진 조송식 역, 『표암유고』, 지식산업사, 2010.
문화재청, 『한국의 초상화』, 2007.
박동욱 서신혜 역주, 『표암 강세황 산문전집』, 소명출판, 2008.
변영섭, 『표암 강세황 회화 연구』, 일지사, 1988.
서울대박물관, 『한국전통회화』, 1993.
유흥준, 『완당평전』, 학교재, 2002
예술의 전당 서울서예박물관, 『豹菴 姜世晃』, 2003.
한국민족미술연구소, 『濶松文華』 48, 60, 77, 81 호, 1995, 2001, 2009, 2011.
韓國精神文化研究院 編, 『豹菴遺稿』, 1979.

호암미술관, 『인물로 보는 한국미술』, 1999.

3. 논문

강관식, 「여주이씨 성호가문의 초상화」, 『성호학보』11, 성호학회, 2012, pp. 85-143.

김현권, 「조선후기 小照의 제작과 北學派의 역할」, 『미술사학연구』271,272호, 한국미술사학회, 2011, pp. 173-204.

윤진영, 「강세황 작 〈福川吳夫人影幀〉」, 『강좌미술사』27, 한국미술사연구소, 2006, pp. 259-284.

이태호, 「조선후기 초상화의 제작공정과 그 비용 - 이명기 작 〈강세황71세상〉에 대한 ‘癸秋記事’를 중심으로」, 예술의 전당 서울서예박물관, 『표암 강세황』, 2003, pp. 398-404.

정민, 「18세기 友情論의 맥락에서 본 李用休의 生誌銘放」, 『18세기 조선지식인의 문화의식』, 한양대학교출판부, 2001, pp. 255-279.

정은진, 「표암 강세황의 미의식과 시문 창작」, 성균관대학교 대학원 한문학과 박사학위 논문, 2004.

최석원, 「강세황 자화상 연구」, 서울대학교 대학원 미술사학과 석사학위 논문, 2008.

최원수, 「표암 강세황의 삶과 예술」, 『간송문화』84, 한국민족미술연구소, 2013, pp. 87-97.

국문초록

豹菴 姜世晷(1713-1791)은 小北系 畿湖南人의 명문가에서 태어났으나 1728년의 李麟佐 亂에 처가와 친가가 연루되어 역적 집안의 일원으로 낙인찍히며 禁錮의 몸이 된 채 鄕村에서 寓居하는 불우한 삶을 살았다. 그러나 소북계 기호남인을 중용한 영정조대의 탕평정치로 1773년 환감의 나이에 출사하여 5년 만에 재상에 오르고 마침내 正卿까지 오른 뒤 耆老所에 들어가 “三世耆英之家”의 영광을 누리는 극적인 삶을 살았다.

강세황은 이처럼 극적인 삶 속에서 경험했던 실존적 자의식과 자아 정체성에 대한 성찰을 自畫像을 통해 의미 있게 형상화했다. 그리하여 44세부터 70세까지 많은 자화상을 그렸는데, 그 중 현재 50세 知天命과 61세 還甲의 나이로 첫 출사하던 무렵, 그리고 七旬을 맞아 그린 4점의 자화상이 남아있다. 강세황은 실존적 자의식을 가장 적합하게 형상화할 수 있는 형식과 도상 및 화법을 끊임없이 모색하며 평생 추구했던 文人畫와 창의적으로 결합시킨 혁신적인 자화상을 다양하게 시도했다. 화원에게 초상화를 그릴 때도 새로운 형식과 도상을 시도하며 끊임없는 창의성을 보여주었다.

그리하여 圓形과 扇面의 새로운 화면 형식은 물론 松下讀書圖 계열의 감상적인 인물화풍 초상화의 새로운 양식을 시도했다. 특히 자화상의 경우, 명확한 中鋒骨筆과 해정한 渲染法 중심의 전통적인 초상화법을 벗어나서, 禿筆과 渴筆을 구사한 筆描法과 積墨法을 통해 素描風의 새로운 초상화법을 보여주었다. 그리고 ‘傳神’과 ‘寫心’의 명제 아래 얼굴을 이상화시키고 미화시켜왔던 전통적 관례를 벗어나, 분노와 슬픔과 고독이 담긴 표정은 물론 거칠고 갈갈한 피부까지 있는 그대로 솔직하게 묘사함으로써 표현적 초상화의 새로운 경지를 개척했다. 또한 禁錮와 出仕, 揚名 등 삶의 변화에 따른 실존적 자의식을 烏巾像과 宕巾像, 紗帽像 같은 다양한 衣冠의 변화로 형상화하고, 紗帽野服像의 演劇的 圖像까지 창안함으로써 寓意的 衣冠 圖像學의 새로운 경지를 보여주었다.

그 결과 강세황은 많은 自畫像을 통해 心意를 가탁하며 墨戲를 즐기는 문인화의 특장을 초상화와 결합시켜 素描의 초상화와 表現的 초상화, 寓意的 초상화의 새로운 경지를 개척했다. 또한 형식적이고 규범적인 전통적 초상화를 넘어 詩書畫一致를 지향하는 文人畫의 경지에 오른 새로운 초상화를 보여주었을 뿐만 아니라, 단순한 餘技的, 墨戲的 차원의 전통적인 문인화가의 경계를 벗어나 근대적 예술가의 선구적인 모습을 보여주었다.

Abstract

Historical Background and Existential Context of the Self-portrait of Gang Se-hwang

Gang Gwan-sik *

Gang Se-hwang (brush name: Pyoam, 1713-1791) was born to a powerful aristocratic family, but had to lead an unfortunate life since his family was involved in the Yi In-jwa's Revolt in 1728. The non partisan impartiality policy adopted by King Yeongjo (1724-1776), however, led him to an opportunity to serve the government later in life and working in several important positions. He could represent in his self-portraits the existential consciousness he experienced through his dramatic life and introspection upon his identity, producing innovative works via ceaselessly exploring forms, images and techniques that could express his consciousness of existence in a most appropriate way and creatively combining them with the literati art. He also experimented not only with new vehicles such as circular and semi-circular fan leaves but also new, sentimental subjects such as the readers under pine trees. In addition, Gang Se-hwang tried to go beyond the traditional brush strokes and gradation and introduced new methods and techniques using, for instance, stubbed brushes, “dry brushing”, and “multi-layer brushing.” He also broke away from the convention that idealized and romanticized human faces under the traditional principles of “spiritual depiction” and tried to capture expressions full of anger, sorrow and loneliness and rough skin in a candid manner, opening a new horizon in the painting of expressive portraits.

* Department of Painting, College of Art Hansung University