

렘브란트의 <돌아온 탕자> 연구

서성록(안동대 미술학과교수)(문화/예술 3-3)

국문초록

렘브란트의 <돌아온 탕자>는 세상유혹에 빠져 고향을 등지고 나간 탕자가 아버지의 용서로 새 삶을 찾는 감동적인 내용을 담고 있다. 렘브란트의 작품 가운데서도 <돌아온 탕자>를 조명하게 된 것은 그의 예술정신이 가장 잘 농축된 대표작이자 그의 신앙적 내면을 짚어볼 수 있기 때문이다. 이 그림으로 렘브란트는 그가 추구해오던 성경회화의 대장정에 마침표를 찍었다.

'탕자의 비유'는 프로테스탄트가 융성했던 네덜란드에서 미술가들에게 자주 다루어져 왔는데 안토니즈(Cornelius Anthonisz)와 험스커크(Maerten van Heemskerck)가 대표적인 작가들이다. 안토니즈가 착한 행실로 인간의 죄를 용서받을 수 있다고 가르치는 로마 가톨릭을 비판하면서 성경 내용으로 돌아가 참된 용서를 구하는 작품을 그렸다면, 험스커크는 젊은 렘브란트가 '탕자'를 묘사하는 데에 결정적인 도움을 주었다. 고개를 떨구고 죄송스러워하는 탕자를 묵묵히 감싸는 아버지의 포즈가 험스커크의 작품과 유사한 까닭도 여기에 있다. 두 사람은 공통적으로 허물 많은 탕자를 용납하시는 아버지의 자비에 주목하였다. 이같은 경로를 거쳐 렘브란트는 <터번을 쓴 탕자>(1635,유화), <돌아온 탕자>(1636년,에칭), <돼지치기가 된 탕자>(소묘,1647-48), <바람둥이 여성과 어울리는 탕자>(1642,소묘), 그밖의 여러 점의 소묘작품, 그리고 최후작인 <돌아온 탕자>(1661-1669,유화)를 탄생시키게 되었다.

에르미타주 미술관에 소장된 작품에서 렘브란트는 아버지의 '부성적 사랑'을 한층 강조했는데 이는 그가 젊었을 때 탕자의 부패와 상한 모습에 중점을 두었던 것과는 매우 대조적이었다. 청년기에 방탕한 탕자에 초점을 맞추었다면, 노년에는 용서와 자비에 초점을 맞추었다. 만년의 작품에서 렘브란트는 아버지를 그릴 때 감상자를 감싸는 듯한 구도로 마치 사람들을 용서의 자리에 초대하고 있는 것같은 착각을 낳게 한다. 그리하여 자신의 과오로 부서져버린 영혼이 유일하게 의존할 곳은 '하나님의 은총'밖에 없음을 이 불후의 명작을 통해 제시하고 있다.

본 논문에서는 아버지가 아들에게 손을 내미는 장면을 그리스도의 '쉽고 가벼운 멍에'(Suave Jugum) 도상과 연결 지어 고찰해보려고 했다. 즉 렘브란트는 무릎을 꿇는 죄인의 어깨에 손을 얹어(shoulder handling) 마치 그리스도의 사랑의 멍에를 지워주는(yoking) 것처럼 죄를 없애고 자유로운 삶을 허용해주는 모습을 표현했던 것이다. 그렇기 때문에 이 작품은 단순히 성경을 줄거리로 한 '종교적 그림'이라기보다 타락과 불순종, 용서, 관용, 사랑 등 기독교정신이 복합적으로 스며든 '은총의 회화'란 느낌을 갖게 한다. <돌아온 탕자>의 분석을 통해 우리는 두 명의 아내와 대부분의 자녀가 숨을 거두는 통절한 슬픔에도 불구하고 렘브란트가 얼마나 빛나는 부활과 영광의 신앙을 지녔는지 알아볼 것이다.

주제어: 렘브란트, 탕자의 비유, 돌아온 탕자, 멍에의 비유, 성경그림

* 이 논문은 2010년도 안동대학교 기성회연구비 지원으로 작성된 것임

I. 서론

‘돌아온 탕자’만큼 교회와 기독교 문헌에서 자주 언급되는 비유가 있을까. 매튜 헨리(Matthew Henry)는 이 비유를 “가난한 죄인들을 향한 하나님의 은총과 자비로움을 드러낸 위대한 스토리”로 보았는가 하면 휴고 그로티우스(Hugo Grotius)는 이 비유에서 “가장 걱정적이면서도 감동적인 이야기”를 발견했다.(Robert W. Baldwin,1983) 역대의 많은 화가들이 이 테마를 화면으로 옮겼으며 그중 렘브란트(Rembrandt Harmensz van Rijn 1606-1669)도 예외는 아니었다. 흥미롭게 다른 화가들이 성경에 등장하는 탕자를 그렸다면, 렘브란트는 좀 달랐다. 그 자신이 직접 탕자가 되어 자신의 영적인 자화상임을 화면에 담았다. 또 하나는 렘브란트가 그림을 그리기 시작한 무렵부터 만년까지 이 테마를 지속적으로 다루었다는 점이다. 다시 말해 ‘탕자의 비유’(눅 15:11-32)는 렘브란트의 삶과 예술세계에 깊은 영향을 미쳤다는 것을 알 수 있다. 렘브란트가 수많은 작품을 남겼지만 그중 <탕자의 비유>가 매우 특별할 수밖에 없는 이유가 바로 여기에 있다. 그의 연작에서는 아들의 비행(非行)을 눈감아 주시는 것으로 만족하지 아니하시고 아버지로서의 사랑의 찬 찬절로서 그들을 보살피주심을 알려준다.(Calvin,2001:143) 그런 의미에서 이 작품은 죄인을 용서하시는 하나님의 은총을 보여주는 최고의 걸작이라고 해도 틀리지 않을 것이다. 이점은 그의 작품을 살펴보면서 자세히 알아보기로 하자.

먼저 ‘탕자의 비유’를 간략히 요약하면, 한 인자한 아버지가 슬하에 두 아들을 두었는데 큰 아들이 평소 가족농장을 잘 돌보며 아버지께 순종하였는데 반해, 작은 아들은 매일매일 하는 일상 일에 만족하지 못하고 자기 좋을 대로 살기를 원했다. 세상의 향락을 사모한 탕자는 어느날 아버지께 유산을 달라고 졸라 먼 나라로 떠난다. 허랑방탕한 생활을 하던 탕자는 결국 모든 유산을 탕진해버리고 빈털터리가 되고 말았다. 호구지책으로 일자리를 찾아 거리를 헤맸지만 그가 찾을 수 있었던 유일한 일자리는 가장 미천한 직종인 돼지를 키우는 일뿐이었다. 탕자는 허기진 배를 돼지의 사료인 쥐엄열매로써 채우는 가련한 신세가 되었다.¹⁾ 탕자는 그제야 집에 계신 아버지를 떠올리며 얼마나 자신이 잘못을 했는지, 또 아버지를 가슴 아프게 하였는지 깨달았다. 그는 아버지와 재회를 고대하며 집으로 출발했다. 아들이 귀가한다는 소식을 전해들은 아버지는 망신창이가 된 아들을 환영했을 뿐만 아니라 극진히 대우하였다. 아버지는 아들을 되찾았기에 좋은 옷을 입히고 손에가락지를 끼우고 발에 신을 신겨 환대하였다.²⁾ 탕자는 아들로서의 모든 권리를 이미 포기한 뒤였지만 아버지는 그를 아무런 책망 없이 다시 아들로 영접하였고, 이로써 그동안 아버지의 속을 까맣게 태운, 오랜 기다림의 시간도 마침

1) 유대인으로 돼지는 부정한 짐승이라는 가르침(레 11:7)을 받은 아들로써 그가 이방인에게 고용되어 돼지를 친다는 것은 어떠한 안식일의 규례도 지킬 수 없게 되었을 뿐만 아니라 선조들의 신앙으로부터 단절되었다는 것을 말해준다. (Simon J.Kistemaker,1985:281)

2) 칼빈은 이것을 “하늘 아버지께서 우리의 죄를 용서하셔서 이를 기억조차 아니 하실 뿐만 아니라 우리가 뺏겼던 은사들을 회복시켜 우리에게 덧입혀주신다...하나님은 우리가 우리 형제들의 과오를 용서해줄 것을 자신이 보여주신 모범으로 우리에게 권면하고 계신다”고 설명했다. (John Calvin,2001:147-149)

내 종지부를 찍게 되었다.

이 비유는 상속권에 대한 법적인 문제가 어떻게 해결되었는가에 대하여 말해주지 않는다. 둘째 아들이 얼마나 기독교 규범에서 어긋난 방탕한 생활과 범죄를 저질렀는가 하는 윤리적 문제를 다루고 있는 것도 아니다. 이 비유에서 중요하게 다루는 문제는 돌아온 탕자가 아버지의 아들로 완전히 인정되었다는 점이다.(Kistemaker,1985:277-292) 탕자의 비유는 나쁜 행실에 대한 경고로, 가족의 결속과 가정의 중요성을 강조하는 이야기로, 신학적으로는 죄와 대속의 알레고리로, 그리고 교회에서는 아버지이신 하나님의 구원을 향한 발걸음을 재촉하는 모든 인간의 여행으로 이해되어왔다. 즉 죄인인 탕자가 교회의 성소를 상징하는 집으로 마침내 돌아오는 감동적인 줄거리로 되어있다.(Kuretsky,2007:25)

이 논문에서 우리는 에르미타주 미술관에 소장된 렘브란트의 <돌아온 탕자>(유화)를 중점적으로 살펴보고자 한다. 렘브란트의 불후의 명작이라고 할 수 있는 <돌아온 탕자>를 조명하는 것은 그의 무르익은 예술성이 농축된 대표작중의 하나이자 또 그림을 통해 그의 내면을 짚어볼 수 있는 기회가 되기 때문이다. 이 작품은 단순히 성경을 줄거리로 한 종교적 그림이라기보다 타락과 불순종, 용서, 관용, 사랑 등 기독교정신이 복합적으로 스며들어 한층 시선을 끈다. 그는 젊은 시절부터 탕자에 관한 습작을 지속적으로 제작해왔고, 다른 작가들의 작품에 영향을 받기도 했지만 그의 예술정신이 에르미타주 뮤지엄에 소장된 작품속에 가장 잘 나타나 있다.

이 논문에서 우리는 탕자를 주제로 한 네덜란드의 도상적 전통을 검토해보고 가톨릭교회와의 차이, 렘브란트에게 영향을 준 화가들은 누구이며 렘브란트 회화가 갖는 독창성은 무엇인지를 각각 점검해보려고 한다. 렘브란트는 이 작품에서 탕자에 관한 이야기에 그치지 않고 아버지를 통해 ‘부성적 사랑’을 한층 강조하기도 했다. 이것은 그가 젊었을 때 탕자의 부패와 상한 모습에 중점을 두었던 것과는 매우 다른 모습이었다. 만년의 작품은 그는 등신대 크기의 아버지를 마치 보는 사람을 감싸는 듯한 포즈로 그려 마치 용서의 자리에 초대하고 있는 것같은 느낌을 갖도록 한다. 이런 측면은 그가 ‘탕자의 비유’를 이전부터 내려온 그리스도의 ‘쉽고 가벼운 멍에’(Suave Jugum)와 연결지으려 했음을 알 수 있다. 논문에서는 <돌아온 탕자>에 나타나는 여러 특성과 예술적 성과를 점검해보려고 한다.

II. 네덜란드의 탕자그림

‘돌아온 탕자’ 비유는 종교개혁 직후 네덜란드 화가들에게 자주 다루어졌다. 그러나 가톨릭의 영향을 받은 남부네덜란드와 개신교의 영향을 받은 네덜란드 공화국에서 ‘돌아온 탕자’ 그림은 각각 다르게 나타났다.

신학자들은 하나님이 자비로우시며 회개한 탕자를 기꺼이 용서해주신다는 것이 이 비유의 골자라는 사실에 동의한다. 하지만 가톨릭과 개신교는 근본적인 문제, 즉 돌아온 탕자가 왜 죄의 사함을 받

있는지에 대해서는 엇갈린 시각을 취한다. 개신교 신학자들은 우리의 죄를 고백하고 회개하는 중요성을 강조하고 이런 측면에서 탕자의 예를 본받아야한다는 점, 그리고 용서란 특별한 행위 여하에 달린 문제가 아니라는 점을 분명히 한다. 실제로 탕자는 아버지의 용서를 받기 위해 아무런 일도 하지 않았다. 인간은 인간의 공로에 의해서가 아니라 전적으로 그리스도의 공로, 곧 은총 자체로 구원된다. 마르틴 루터(M.Luther)에 따르면, 탕자인 아들은 하나님을 신뢰하고 그의 죄를 고백하는, 어떤 공로 없이 믿음으로 구원에 이른다는 사실을 가리킨다. 칼빈(J.Calvin) 역시 구원과정에서 인간의 행위를 부정한다. 특히 이 비유에 관한 주석에서 그는 탕자가 고해(penance)를 통해 자신의 죄를 속죄받았으며, 이로 인해 아버지의 용서를 받을만했다고 여기는 가톨릭의 주장을 반박한다.(Haeger,1986:128)

이런 해석의 차이는 신학자들만이 아니라 극작가들에게도 적용되었다. 개신교의 극작가들은 이 비유를 널리 애용하였는가 하면 해설가에게 프롤로그, 에필로그, 그리고 부수적인 언어까지 추가시켜 관객들이 이 특별한 장면의 중요성을 납득시키고 죄인들은 자신들의 공로가 아니라 은총에 의해 구원된다는 사실을 인식시켰다. 어떤 극작가들은 돌아온 탕자 비유에 나오는 첫째 형을 수도승이나 교황으로 등장시켜 그들을 자기의(自己義)와 무정한 행동으로 가득하고 게다가 공로를 쌓는데 열중한 자들로 비난함으로써 마르틴 루터의 신학을 옹호하기도 했다. 탕자의 이야기를 소재로 한 후림무스 흐나파우스(Gulielmus Gnapheus)의 『Acolastus』는 1529년에서 1585년 사이에 무려 마흔일곱 쇠나 인쇄되었다. 흐나파우스는 탕자가 그자신의 힘으로는 전혀 구원을 얻을 수 없고 오로지 하나님의 크신 사랑과 자비에 의해 구원을 얻었음을 보여주었다.(Atkinson,1964:203)

반면에 가톨릭 교회에서는 개신교의 주장을 반박하고 나섰는데 그들에 따르면 첫째 아들이 오히려 아버지께 착실히 순종하여 바람직한 개인품성 및 선행의 모델을 보여주었다고 주장했다. 종교개혁전의 성경주석과 이 비유에 대한 묘사를 보면, 첫째 형은 처음에는 동생이 받은 편애에 분개했지만 나중에는 그의 시기심을 거두고 축하연에 참석하는 내용으로 되어 있다.³⁾

한스 살라(Hans Sala)는 가톨릭 교리에 따라 죄의 용서에 앞서서 참회(contrition), 고백(confess), 그리고 속죄(atonement)가 있어야 한다고 주장했다. 그러니까 살라에 의하면, 죄는 자동적으로 용서되지 않고, 용서를 받기 위해서는 먼저 자신이 준비가 되어 있어야 한다는 가톨릭교회의 교리를 전형적으로 보여준다. 가톨릭교회에서는 죄를 완전히 용서받자면 성사의 세 가지 중요한 절차를 밟아야 하는데 그것은 참회, 고백, 보속이라고 한다. 보속이란 죄인이 속죄하는 것, 즉 고통을 참고 어렵고 불쾌한 임무를 수행하는 것이다. 이렇듯 가톨릭교회에서 회개는 전적으로 외재화되었다.(Berkhof,1941:136)

이것은 “육체의 훈련을 강력하게 권장하며 지나치게 칭찬했기 때문에 사람들이 더욱 열심히 그것

3) 제롬(St.Jerome)은 만형과 탕자는 유대인과 이방인을 각각 의미한다고 주장했는데 만형을 긍정적으로 해석하는 측면에서 본다면 그들은 성자와 죄인을 각각 지칭한다고 이해할 수 있을 것이다.(*The Letters of St. Jerome*,1963:129)

을 받아들이게 만들 수 있었다. 그러나 훨씬 더 중요시해야 할 일은 다소 희미하게 만들었다”는 비판을 일으켰다.(Calvin,1986 III:100) 개혁교회에서는 회개가 용서의 선행조건이 아니라는 점을 명확히 하였다. 즉 우리의 회개가 사유가 되어 우리가 죄의 용서를 받을 자격이 생기는 것이 아니라는 뜻이다. 하나님은 회개시키고자 하시는 사람들에게 자비를 베풀기를 결정하시고 만일 그들이 은혜를 얻고 싶으면 어느 방향으로 가야 되는지를 알리신다. 칼빈에 의하면 일찍이 “회개는 거져주시는 하나님의 선물이다”(Calvin,1986 III:106)고 하였는데 즉 개인의 공로가 아니라 성령의 임재로 이루어진다는 점을 강조한 바 있다. 개신교에서는 회개를 했기 때문에 우리가 죄의 용서를 받을 자격이 생겼다고 생각하지 않는다. “옷을 찢지 말고 마음을 찢고”(욥 2:13)라는 말씀처럼 마음의 내면적인 태도에서 시작하지 않고는 아무런 소득이 없다는 것을 가르친다.(Calvin,1986 III:99) 구원에 있어서도 우리의 공로나 탁월성 또는 근면이 아니라 전적으로 하나님의 은혜로운 뜻에 달려 있다는 점을 명확히 한다.(Calvin,2001 15권:305)

종교개혁에 뒤이어 탕자의 비유는 드라마에서 뿐만 아니라 미술에서도 인기 있는 주제가 되었다. 이 주제와 얽힌 특별한 종교적 신념이 북유럽 연극에서 탕자의 비유를 크게 성행시켰듯이 이와 마찬가지로 화가들의 종교적 신념이 이 주제의 묘사에 적든 크든 반영되어 있다.



그림 1) Cornelius Anthonisz, <여인숙에서 돌아온 탕자>, 목판화, 암스테르담, 리스뮤지엄



그림 2) Cornelius Anthonisz, <평화에 의해 환영받는 탕자>, 목판화, 암스테르담, 리스뮤지엄

우선 탕자의 비유를 테마로 한 작품으로는 개혁교회의 일원이었던 암스테르담의 판화가 코르넬리우스 안토니즈(Cornelius Anthonisz)가 제작한 6점의 판화연작을 손꼽을 수 있다. 그의 종교적 견해는 <탕자의 알레고리> 연작에서 잘 나타나고 있는데 반교황적이면서 동시에 개신교적 요소를 간직하고 있다. <여인숙에서 돌아온 탕자>(그림1)에 사인이 빠진 이유는 그가 받을 박해를 피하기 위해서였다고 알려져 있다. 세 번째 판(板)에서 탕자가 이단(Heresy)과 가난(Poverty)을 상징하는 인물들의 강요로 여관에서 쫓겨나고 있다는 사실을 확인할 수 있다. 목주를 들고 순례자의 복장을 한 미신(Superstitio) 인물이 탕자에게 예수쪽으로 가지 말고 사탄의 성전으로 갈 것을 손가락으로 가리킨다. 그리고 사탄의 회당(Synagoga)에는 교황의 삼중관을 쓴 질병(Morbus)을 상징하는 인물이 의자에 앉아 숭배를 받고 있다. 안토니즈는 이 작품에서 가톨릭의 믿음과 행위들을 공격하고 있는 것이다. 순례자들과 여타의 경건한 모습들을 신랄하게 비판하고 있을 뿐만 아니라 로마교회를 사탄의 교회로 고발하고 있다.

여섯 번째 판화(그림2)는 탕자의 비유에 나오는 두 장면, 즉 아버지가 탕자를 위해 송아지를 잡는 장면과 탕자를 애써 외면하고 이방인과 이야기를 나누는 말아들이 등장한다. 그러나 그림의 주제는 역시 아버지와 아들의 해후에 맞추어져 있다. 아버지는 평화(Pax)를 두 팔로 안으며 포용한다. 그는 구원받은 자로 등장하는데 탕자 위에는 성령의 비둘기가 떠있고, 그의 우편에는 기쁨(Laetitia)과 충심(Constantia)의 인물이 좌우에 서 있다. 그리고 뒤쪽으로는 세례와 성만찬을 나누는 장면을 볼 수 있고 아치형 창문에는 십자가에 달린 그리스도를 볼 수 있다. 안토니즈는 이 판화에서 십자가에 못박힌 그리스도를 통하여, 그리고 개신교에서 단 두 개의 성례로 인정된 성만찬과 세례로 인해 구원을 받았음을 나타내고 있다.

안토니즈는 인간이 율법과 모든 사역에서 벗어나 은총과 자비로 구원을 받을 수 있는 것은 오직 세례와 그리스도의 보혈로 말미암는다는 루터의 견해를 도해하고 있다. 탕자와 교회내부가 은총의 영역이라면 탕자의 형은 바깥에 위치해 있다. 이것은 탕자의 형이 하나님의 사랑을 제대로 이해하고 있지 못하다는 사실을 보여준다. 루터는 그를 바리새인과 교황주의자들과 똑같이 취급했는데 그들은 율법을 추구하고 사실상 자신의 행위를 앞세우는 경향을 띤다.(Haeger,1986:130) 안토니즈는 은총의 영역에 있기보다는 율법의 영역을 지키기를 고수하는 그에게 유대사람(Gens Tudaica)이란 별명을 붙여주었다. 또한 안토니즈는 그 사람을 의(Justicia)라고 불렀는데 그림에서 보듯이 그는 자신이 쌓은 공로에 의해 보상을 받을 것과 하나님의 자비보다 자신의 공로를 더 신뢰하는 모습으로 묘사되었다.

III. 렘브란트와 험스커크

렘브란트는 1630년대 중반에 탕자의 비유의 맨 마지막 장면을 사실적으로 묘사하였다. <돌아온 탕자>(에칭, 1636)(그림4)가 그것인데 일찍이 이토록 감동적인 명화는 없었을 것이다. 암스테르담 릭스 미술관에 소장되어 있는 이 작품은 탕자가 집으로 돌아왔을 때 아버지가 탕자에게 목을 안고 입을 맞추며(눅 15:20), 제일 좋은 옷을 입히고 발에 신발을 신기고(22절), 살진 송아지를 잡으며(23절), 발에서 돌아오는 맏아들(25절)을 빠짐없이 그렸다. 그림 중앙에서 보듯이 아버지가 무릎을 꿇고 용서를 비는 아들을 맞아주고 있으며,⁴⁾ 화면 오른쪽에는 좋은 옷과 신발을 들고 나오는 종들이 보이고, 또 화면 왼쪽에는 양을 몰며 돌아오는 맏아들이 등장한다.

그런데 새 옷을 가지고 나오는 하녀와 그 뒤를 따르는 남종, 그리고 창문을 열고 바깥 동정을 살피는 또다른 인물의 표정이 어둡다. 계단을 내려오는 여종이나 남종 모두 감격적인 해후를 당황한 듯 외면하고 있다. 창문을 열고 이 장면을 목격하는 인물은 “수궁할 수는 있으나 아무래도 미심쩍은 눈초리”(Durham,1993:173)를 보내고 있다. 아마 이들은 둘째 아들이 과거에 어떤 짓을 저질렀는지, 그리고 충직한 맏아들과 견주어 행실이 얼마나 뼈똥어졌는지 이미 알고 있는 듯하다. 그리하여 이들은 탕자의 귀환을 기쁘게 여기지 않으며 다만 집주인이 시키는 분부대로 순종할 따름이다.

그런데 이 작품은 렘브란트보다 한 세대 앞선 네덜란드의 판화가 험스커크(Maerten van Heemskerck 1498-1574)의 <돌아온 탕자>(그림3)에 깊은 영향을 받았다.⁵⁾ 험스커크의 작품에서 발견되는 계단이나 아치의 반복, 탕자가 모은 두 손, 아버지의 포옹, 똑같은 장소에 놓인 지팡이, 아버지의 옷소매 주름 등은 렘브란트의 판화에서도 반복되고 있음을 볼 수 있다. 단지 험스커크의 작품에서 중심인물과 주변인물이 서로 바짝 붙어있는데 반해서 렘브란트의 작품에서는 중심인물과 주변인물에 약간 거리를 두어 아버지와 탕자에 시선을 집중시키고 있다. 또한 아치 뒷면에 송아지를 잡는 장면 대신에 렘브란트는 맏아들이 집으로 돌아오는 장면으로 대체시켰다.

험스커크는 또한점의 <돌아온 탕자>를 제작했는데 이 작품은 필립 헬레(Pilip Galle)가 나중에 에칭으로 재제작하였다. 전면에는 아버지가 아들을 맞이하고 있으며 후면에는 시종들이 둘째 아들에게 모자를 씌우고 신을 신기며 옷을 입혀주는 것을 보여준다.

4) 탕자가 무릎을 꿇는 동작은 이미 험스커크(Maerten van Heemskerck)가 선호하던 자세로 그의 목판화에서 발견되며(Christopher White, Rembrandt as Etcher, London, 1969, II, pl.33), 그의 회화작품에서(Max J. Friedlander, Early Netherlandish Painting, X III, pl.105), 그리고 1640년경에 제작된 G.플링크(Flink)의 작품에도 나타난다.(J.W.von Molke, Govert Flinck 1615-1660, Amsterdam, 1965, pl.9) 렘브란트가 1645년경에 그린 소묘에서도 아들이 아버지로부터 약간 떨어진 집밖에서 아버지를 향해 무릎을 꿇고 있는 장면이 나타난다.(Benesch, 1973 III: fig.731)

5) “험스커크는 단순한 판화가가 아니라 여러 명의 판화가들을 위해 뛰어난 밑그림을 제작하였다... 그는 펜으로 대단히 멋진 소묘를 했으며 그의 선영(線影)은 매우 깔끔할 뿐만 아니라 터치는 부드럽고 정갈하다.” (Stechow, 1964:37)

탕자의 시련과 행복을 동시에 나타낸 것 같지만 앞의 작품보다 평범하고 세속적이다. 영혼의 축복과 같은 영적인 진실 대신에 실크로 된 옷을 입은 탕자의 멋부림이 강조되어 있다.(Halewood,1982:59) 그러나 이 작품 역시 리스뮤지엄이나 에르미타주 뮤지엄



그림3) Maerten van Heemskerck, <돌아온 탕자>, 목판화



그림4) 렘브란트, <돌아온 탕자>, 리스뮤지엄, 에칭, 1636

이 소장하고 있는 작품과 마찬가지로 아버지와 아들의 가슴 뭉클한 재회를 강조하고 있다. 아버지와 아들은 가슴을 껴안고 재회의 기쁨을 만끽하고 있는데 험스커크의 작품에 등장하는 아들 이미지는 조각적 볼륨을 살려 인체를 우아하게 드러내는 매너리즘적 스타일을 반영하고 있다. 그림에 비해 렘브란트의 인체표현은 사실적이며 인간의 심리적 요인까지 끌어들이는 능력이 주목할 만하다. 험스커크의 작품에 등장하는 인물이 웬지 억지스럽다면, 렘브란트의 인물 동세는 매우 자연스럽게 뿐만 아니라 보는 사람을 그림속으로 빨아들이는 흡입력을 지닌다. 험스커크가 한 공간안에 여러 인물들을 밀집시켰다면, 렘브란트는 각 인물들을 분리시켜 아버지와 탕자, 그리고 창문속의 인물로 하여금 삼각형의 구도안에 통합시켰다. 그리고 송아지를 잡는 장면을 원경으로 떨어뜨림으로써 아버지의 품으로 돌아온 탕자를 한층 부각시키고 있다. 흥미로운 부분은 바로 문간에서 아버지가 아들을 맞이하고 있다는 것이다. 성경에 의하면 아버지는 아들이 아직 '거리가 먼데'(눅 15:20) 있을 때 마중을 나간 것으로 되어 있지만, 렘브란트는 이를 지키지 않고 있다. 부자의 만남을 굳이 문앞에 배치한 이유는 무엇일까. 그것은 성경의 권위를 무시해서가 아니라 "하나님은 장황한 기도를 기다리시지 않고 죄인이 그의 과오를 고백하자마자 죄인을 가까이 만나주신다"(Calvin,1972:223)는 말이 의미하는 바를 알려주고 있다.

렘브란트의 에칭작품(1636년)은 탕자의 비유를 손에 잡힐 듯 생생하게 재현하고 있다. 아버지로부터 예상치 못한 환대를 받은 아들은 아버지에게 매달려 그동안 참았던 눈물을 쏟아낸다. 가족을 떠난

배은망덕한 자신을 책망하지도, 따지지도 않는 아버지가 그저 고마울 따름이다. 자신의 잘못을 추궁하거나 책망하지 않는 아버지 앞에 아들은 무너지고 만다. 추위와 헐벗음, 배고픔과 목마름으로 고생하였을 뿐만 아니라 주위의 차가운 시선과 손가락질로 뽕뽕 얼어붙었던 그의 마음이 일순간 녹아내린다.

칼빈은 이러한 탕자를 ‘회개’의 관점에서 파악하였다. 칼빈은 “지속적이고 변함이 없는 의의 길보다 천사들을 더 기쁘게 하는 것도 없지 않는가”(Calvin,1972:223)라고 반문하면서 “사람들이 항상 순결한 성실성을 지속하는 것이 천사들의 소원과 일치가 되고(이는 바람직한 것임) 있지만 이미 멸망을 향하여 나가고 몸에서 잘리어 나간 썩은 시체같은 죄인을 해방시키는 데 하나님의 자비는 더욱 밝게 비치고 있다”고 말한다.(Calvin,2001 16권:142) 칼빈은 하나님이 용서를 구하는 자들을 용서해주시는 것으로 만족하지 아니하시고 아버지로서의 사랑에 찬 친절로서 그들을 보살펴주시는데 바로 탕자가 이 경우에 해당한다고 언급한다. 아들에 대한 환대는 작품속에서 엿볼 수 있다. 아버지는 절망의 토굴 안에 갇혀 지냈던 아들을 묵묵히 감싸안으며 영접한다. 자신의 권한을 상실했다고 자책하는 아들에게 아버지의 변함없는 사랑을 확인시켜줌으로써 아들의 신분을 완전히 회복시켜주고 있다.

렘브란트의 연작은 1630년대 초 탕자 작품을 시작한 이래 30년 이상 계속되었다. 그가 왜 이렇게 탕자에 각별한 관심을 두었을까? 그것은 전체적으로 성경그림이란 틀을 유지하고 있지만 부분적으로는 개인적 불행에서 비롯된 인생의 고초와도 연관이 있는 것으로 파악된다. 그의 모친은 1640년에 작고했고, 외아들 티투스가 태어난 다음 해인 1642년에 그가 깊이 사랑했던 아내 사스키아가 건강악화로 세상을 떠났으며, 그 외의 자녀들은 유아 때에 숨을 거두었다.(Rumbartue 1635년, Cornelia I 1638년, Cornelia II 1640년), 사스키아가 죽자 티투스의 보모로 들어온 디르크(Geertghe Dircx)와 불화를 겪었고, 게다가 재정적인 파탄, 인기 초상화가로서의 명성 실추, 게다가 1663년에는 헨드리케(Hendrickje)가 사망하고, 1668년에는 외아들 티투스의 죽음까지도 지켜보는 신세가 되었다.(Rosenberg,1968:23-32) 이런 연이은 슬픔은 인생에 대한 내적 통찰을 심어주었다. “환멸(disillusionment)과 고난(suffering)은 인간을 보는 시각을 순수하게 만들어주었으리라. 그는 더 이상 외형적인 화려함이나 현란한 모습에 현혹되지 않고 보다 더 통찰력 있는 눈을 가지고 사람과 자연을 바라보기 시작했다.”(Rosenberg,1968:26) 그가 탕자에 눈을 돌렸다는 것은 지상생활의 덧없음을 인식하고 결국 본향의 아버지인 하나님께로 돌아가는 기독교신앙에 접목되었음을 알려준다. 젊은이가 아버지의 공황을 믿었기 때문에 집으로 돌아갈 수 있었던 것처럼 하나님에 대한 자비의 인식이 렘브란트의 심중에 가득 차 있었다. 이런 측면에서 렘브란트가 탕자의 비유를 흥미있는 테마의 하나로 본 것이 아니라 ‘자신의 신앙순례’에 꼭 들어맞는 주제로 여겼다는 추론도 얼마든지 가능할 것이다.(Durham,1993:169)

IV. 시대별 도상의 변천

탕자 연작이 어떻게 변천되었는지를 잠시 스케치해보면, 최초의 작품은 1632년 혹은 1633년에 제작된 소묘작품을 들 수 있다. 이 작품은 다른 나라에 가서 자기 종을 대로 살기를 원하는 “둘째 아들이 재물을 다 모아 가지고 먼나라에 가”(눅 15:13)는 장면을 보여주고 있다.⁶⁾ 그로부터 16년이 흐른 1649년이나 1650년에 그는 또 한점의 소묘를 제작했는데 이전 작품이 말에 올라타기 직전에 그의 어머니가 아들에게 무언가를 쥐어주고, 아버지는 조금 떨어진 거리에서 쓸쓸히 아들이 떠나는 장면을 지켜보고 있다. 그런데 이 장면은 세월이 흘러 그의 아버지가 자신의 유산을 건네주는 모습으로 바뀌었다. 두터운 외투를 입고 긴 모자를 쓴 아버지는 앞의 작품에 등장하는 아버지와 마찬가지로 쓸쓸해 보이는데 존 더햄(John Durham)은 이 시기부터 렘브란트가 에르미타주 미술관에 있는 작품을 구상하기 시작한 것으로 분석한 바 있다.(Durham,1993:170)



그림5) 렘브란트, <돼지치기가 된 탕자>, 브리티쉬 뮤지엄, 1647-48



그림6) 렘브란트, <터번을 쓴 탕자>, 유화, 1635

1630년대와 40년대에 그는 가출한 탕자가 “허랑방탕하여 그 재산을 낭비”(눅 15:13)하는 장면을 집중적으로 다뤘다. <터번을 쓴 탕자>(1635년, 유화)를 비롯하여 <세 커플의 군인과 여인>(1635, 소묘), <바람둥이 여성과 어울리는 탕자>(1642, 소묘), 똑같은 타이틀을 지닌 <바람둥이 여성과 어울리는 탕자>(1642, 소묘)는 모두 만행이 지적했듯이 “아버지의 살림을 창녀들과 함께 삼켜버린”(눅 15:30) 탕자의 모습을 묘사하고 있다. 이중 눈길을 끄는 것은 <터번을 쓴 탕자>인데 자신의 무릎에 앉힌 여성 모델은 부인 사스키아(Saskia van Uylenburgh)이다.⁷⁾ 이 그림을 그릴 무렵 렘브란트는 호화스런 물

6) 신약시대에는 이스라엘로부터 타국으로의 이주가 매우 빈번하였다. 이스라엘에 거주하는 인구 50만명보다 약 8배가 되는 많은 400만명의 유대인들이 주위에 흩어져 살았던 것으로 기록되고 있다. (J.Jeremias, 1963:129)

7) 렘브란트는 화상 헨드릭 반 율렌부르흐(Hendrick van Ulyenburgh)의 사촌인 사스키아와 1634년에 결혼하여 그녀를 자주 그림의 모델로 등장시켰다. 1630년대 중반과 1640년대 초반 렘브란트는 투병하는 아

품을 사들이는데 눈이 팔려 있어서 재산을 탕진하고 있을 무렵이었다. 그가 치켜든 목이 긴 술병은 술내기를 할때 사용하는 잔이며 탁자에는 꼬리가 화려한 공작모양의 파이가 놓여 있다. 화가의 신분 에 걸맞지 않은 화려한 의상과 음험한 표정은 하나님을 떠난 영적 탕자로서 자신이 얼마나 부끄러운 생활을 하고 있는지 고백하고 있다.(Kuretsky,2007:25)

<돼지치기가 된 탕자>(소묘,1647-48)(그림5)를 보면, 더러운 돼지들이 득실거리는 틈에 피골이 상 접한 한 사나이가 간신히 지팡이에 기대어 몸을 가누고 있다.⁸⁾ 망신창이가 된 청년은 부유한 집의 귀 공자가 아니라 거지중에서도 상거지가 되었다. 늘 함께 어울리던 친구들은 그림자조차 찾아보기 힘들 다. 때마침 그곳에 가뭄이 들어 그는 더욱 형편이 어려워졌다. 타국에서 그는 어디에도, 누구에게도 의지할 데가 없는 불쌍한 처지가 되었다. 하는 일없이 빈둥거리며 한량으로 지내거나 주색잡기 외에 특별히 할 줄 아는 게 없었던 그에게 가장 미천한 일이 주어졌다. 주린 배를 채우기 위해 돼지의 악취 마저 감수하며 들판에서 돼지를 돌보며 생활해야 했다. 탕자는 돼지가 먹는 음식을 먹고자 했으나 그 마저도 먹을 수 없었다.(눅 15:16) 두려움과 외로움, 배고픔과 더불어 건강마저도 급격히 악화되었다. 그는 오직 하루를 이어가는 것만이 최대과제가 되었다.

그의 상태가 어떤지 도상속에서 점검해보자. 그의 옷차림새는 과거와 전혀 다르다. 고깔모자와 화 려한 의상을 입고 으쓱대던 <터번을 쓴 탕자>(그림6)의 자만심은 찾아볼 수 없다. 그의 머리는 벗겨 졌고 신발도 없이 맨발인 상태이다. 그가 입은 옷은 누추하기 짝이 없다. 다리는 앙상하게 말라있고 얼굴은 영양부족으로 많이 쇠약해져 있다. 마른가지와 같이 앙상한 탕자는 도상속의 살찐 돼지와 뚜 렷한 대조를 이룬다. 탕자를 거지로 묘사한 것은, 에르미타주 작품을 살펴보면서 점검하겠지만, 임중 시에 제작한 <돌아온 탕자>(1669년)와도 연결된다.

이국에서의 탕자의 방향을 다룬 작품이 있는가 하면 탕자가 아버지와 만나는 작품도 상당히 많다. <돌아온 탕자>(1642년, 소묘)와 <돌아온 탕자>(1644년 혹은 1645년, 소묘), <돌아온 탕자>(1656년 경,소묘),<돌아온 탕자>(1655-66년, 소묘),<돌아온 탕자>(1656년,소묘), <돌아온 탕자>(1658년 혹은 1659년) 등. 이중 하렘의 테일러 뮤지엄(Teyler Museum)에 있는 것과 드레스덴 게뮐드갤러리 (Gemäldegalerie), 그리고 비엔나 알버티나 뮤지엄(Albertina Museum)에 있는 작품은 험스커크의 작

내를 앓거나 잠자거나 턱을 괴거나 누어있는 모습, 혹은 아이를 안고 있는 모습으로 그렸는데 그녀는 결 국 30세인 1642년에 술을 거두고 말았다. <터번을 쓴 탕자>(이 작품은 <탕자로서의 자화상>으로 불리기도 한다)처럼 부부가 함께 있는 또다른 그림으로는 <사스키아와 함께 있는 자화상>(1636,에칭)이 있다.

8) 렘브란트가 돼지를 소재로 한 작품은 <돼지>(1643)라는 판화를 들 수 있다. 상당수 네덜란드화가들이 돼 지를 도살하는 장면 자체를 그린 것에 비해 렘브란트는 죽어있는 돼지의 방광을 가슴에 움켜쥐고 희희덕 거리는 아이에 관심을 돌렸다. 소년이 부여안고 있는 돼지방광은 비누방울처럼 쉽게 사라진 지상세계의 덧없음을 암시하고 있다. 그의 작품에 나오는 돼지의 방광은 운명으로부터 벗어날 수 없는 가축을 말하 지만, 넓게 보면 물거품과 같은 인생(*Homo Bulla*)을 상징하고 있다.(Holm and Welzel,1991:64) <돼지치 기가 된 탕자>에 등장하는 돼지의 이미지는 누어있는 돼지를 물끄러미 바라보고 있는 루브르미술관에 소장된 <두 돼지의 습작>과 유사하다.

품에서 보았듯이 아들이 무릎을 꿇고 있으며, 이런 습작이 나중에 에르미타주의 <돌아온 탕자>에 나오는 둘째 아들의 동작으로 발전된 것으로 이해할 수 있다. 런던 빅토리아 앤 앨버트뮤지엄(Victoria and Albert Museum)의 작품은 아버지가 등을 돌려 아들이 층계를 올라오고 있는 모습을 포착한 것도 있고, 로테르담 보이만스 반 보잉헨 뮤지엄(Museum Boymans-van Beuningen)의 작품은 집으로 돌아오는 아들을 실내에 있던 아버지가 반갑게 맞이하는 모습도 있다. 그런가 하면 파리에 있는 작품(1655-1666)은 지팡이를 든 아버지가 아들을 서 있는 자세로 포옹하는 포즈로 되어 있다. 대부분의 작품이 모두 탕자가 무릎을 꿇고 있는데 다만 이 작품만 예외적으로 되어 있으나 아버지와 아들의 재회의 동작이란 측면에서 탕자를 다룬 작품으로 받아들여져 왔다.⁹⁾ <돌아온 탕자>를 위한 습작은 어느 한시기에 국한되지 않고 평생 동안 지속되었을 뿐만 아니라 어떻게 하면 하나님의 자비를 표현할 수 있을지 다각적인 연구를 했음을 알 수 있다.

V. 에르미타주 작품분석

일반적으로 에르미타주에 소장되어 있는 <탕자의 귀향>(그림7)은 렘브란트가 1669년에 제작한 것으로 알려져 있으나 존 더햄은 이 작품이 1661년에 시작해서 그가 임종하던 1669년까지 제작한 것으로 분석하고 있다. 특히 이 8년의 기간중 마지막 2년에 이 작품을 마무리한 것으로 추정하였다. 더 햄은 렘브란트가 주인공인 아버지와 아들을 무리없이 완성시켰는데 비해 화면 오른쪽의 주변인물을 어떻게 채색하고 어떤 의상을 입히고 다듬어야 하는지의 문제로 고심하였다고 추정한다.(Durham,1993:176) 확실히 화면을 살펴보면 주인공과 주변인물간에는 차이가 나는 것을 볼 수 있다. 화면에서 차지하는 중요성의 차이도 있지만 그점을 감안하더라도 주변인물이 덜 그려진 것같은 현저한 차이를 보이고 있다. 그의 고민이 그만큼 컸었거나 미완성작으로 남겼다는 근거로 볼 수 있는 부분이다. 일부 연구자들은 화면 왼쪽 상단에 있는 여인을 사후에 누군가가 덧붙여 그린 것으로 의심을 받고 있지만,¹⁰⁾ 이 사실을 그대로 인정한다고 해도 이 작품이 고전과 중세미술은 물론이고 르네상스와 바로크미술마저 거뜰히 소화해낸, 결국 “자기 자신의 유형을 창출해낸”(Visser't Hooft,1992:64)

9) 이 작품과 관련해서 토빗의 아들 토비아가 긴 여정에서 돌아온 광경을 그렸다는 주장도 있다. 독일의 연구가 Christian Tümpel은 이 작품이 외경 토빗에 등장하는 아버지와 아들의 해후로 파악하였다(Cristian Tümpel,1969:133-34). 외경 토빗에는 탕자와는 정반대로 아들이 방탕이 아닌, 가난한 가족을 위해 힘들고 긴 여정 끝에 부를 축적하여 돌아오는 즐거리로 되어 있다. 실제로 렘브란트가 험스커크의 동명의 작품을 축약하여 그린 <라구엘의 도움을 받아 환영받는 토비아>(소묘, 릭스뮤지엄)을 보면, 거의 비슷한 동작이 등장한다.(Holm and Welzel,1991:203-213)

10) 로베르타 다다(Roberta D'Adda)와 조반니 아르피노(Giovanni Arpino)는 여인을 렘브란트의 제자 아에르트 데 헬더(Aert de Gelder)가 그렸으며, 여인도 어머니가 아니라 구경꾼중 한 사람에 불과하다고 주장한다.(Roberta D'Adda and Giovanni Arpino,2008:194)

걸작이라는 사실에 추호의 의심도 품을 수 없을 것이다.

에르미타주 뮤지엄의 <탕자의 귀향>은 아들이 집으로 돌아온 순간(눅 15:11-32)에 주목한다. 아버지와 아들은 겉으로는 정적에 휩싸인 것 같지만 속으로는 매우 역동적으로 움직이고 있다. 두 인물은 전면의 따뜻한 빛을 받으며 밝은 칼라를 띠고 있으나 그림의 나머지 부분은 상대적으로 어둡다.

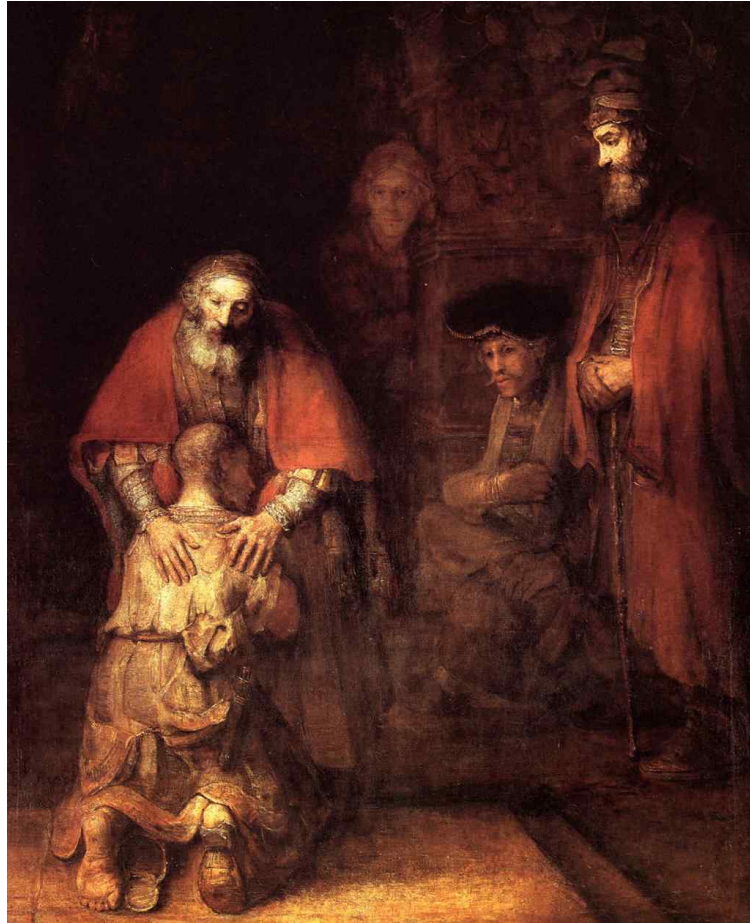


그림7) 렘브란트, <돌아온 탕자>, 에르미타주 뮤지엄, 1661-1669

아들이 입고 있는 금빛이 도는 황색 옷과 아버지가 걸치고 있는 붉은색은 환상적인 조화를 이루고 있다. “이 이야기는 아버지를 원망하는 맏아들의 험악한 이해에서 입증되듯이 지상적인 인간의 사랑을 다루는 것이 아니라 죽음을 생명으로 바꾸는 힘을 지닌 거룩한 사랑과 자비를 나타내고 있다.”(Rosenberg, 1968:234) 탕자는 붉은 망토를 입은 아버지의 품에 안겨 있으며 아버지는 아들을 두손으로 부여안고 있다.

화면 우편에 지팡이를 들고 수염을 기른 인물은 큰 아들로 파악된다. 그의 마뜩찮은 표정에는 아버지에게 대한 투정과 동생에 대한 불편한 심기가 그대로 묻어난다. 하나님께서 사랑으로 친절하게 맞이하

고 있는 것이 그에게 손해될 것이 없는데도 불구하고 그는 몰인정으로 가득 차 있다.(Calvin,2001:149-150) 사망에서 생명으로 영접되는 것을 보고 기뻐하지 않는 맏아들을 소상히 보여주고 있다. 아들이 너무 늙지 않았나 하는 의심을 품을 수도 있겠으나 고령의 아버지에 비하면 아들의 나이도 제법 되었으리라 추측할 수 있을 것이다. 큰 아들 곁에 금박모자를 쓰고 다리를 꼬고 앉아있는 인물은 재산관리인 혹은 집사로, 그리고 통로에서 얼굴을 힐끗 내밀고 있는 가름한 인물은 시종으로 판단된다.(Durham.1993:176)

작은 아들은 집을 떠날 때만 해도 부잣집 아들답게 화려한 옷을 입고 있었지만¹¹⁾ 지금은 낡은 속옷 차림에 상한 육체, 그리고 먼 길을 오느라 신발은 다 닳아 버렸다. 언제 빨아 입었는지 모를 저저분한 누더기를 걸쳤으며 얇은 옷 사이로 나약한 살갓이 흰히 드러나고 있다. 그의 행색은 어느 모로 보나 거지에 가깝다.

실제로 탕자를 거지로 묘사한데는 그만한 이유가 있다. 그는 일찍부터 이름답고 영웅적인 인물보다는 추한 사람, 부랑자나 죄인들에 유난히 각별한 관심을 표명했다.¹²⁾ 발드윈(Robert W. Waldwin)은 거지를 묘사한 것을 “암스테르담의 넝마와 빈민속에서 그리스도를 찾으려는” 의도로 파악하였으며, “인간으로 오신 그리스도의 숭고한 낮아지심과 청빈”을 강조하는 성경의 정신과 연관이 있다.(Held,1991:162) 가난하고 헐벗으며 질병을 앓는 나약한 사람들은 그의 그림전체에 고르게 등장한다.

1633년에 제작한 <예수의 내리심>에서 그리스도를 따르는 사람중에 그로테스크한 인물을 등장시켰는가 하면 <회개하는 베드로>(1645)에선 죄인들에 대한 거룩한 사랑을, 비슷한 관점은 1654년에 제작한 <이삭의 번제>,<사울의 회개>,<천사와 씨름하는 야곱>에서도 발견된다.이런 작품들 중에서도 압권은 <백굴더 판화>(1647-1649)인데 여기서는 아프고 눈멀고 가난하며 나약한 인물들이 한꺼번에 등장한다. 그리스도 주위에는 먼 거리에서 찾아온 빈민, 아이들, 치유를 받기를 기다리는 환자, 절망에 빠진 사람들이 몰려있다. 죄와 추함은 하나님의 사랑을 받는데 아무런 장애가 되지 않음을, 그리고 하나님은 죄인들을 사랑하신다는 사실을 믿음만이 ‘깨끗어본다.’

렘브란트는 이외에도 거지만을 따로 그리기도 했다. 집을 돌며 구걸을 하거나 거리에 쭈그려 앉은 거지(그림8), 그들은 악기를 켜는 떠도는 유랑자의 모습으로 또는 목발을 딛고 다니는 모습으로 각각 다르게 묘사했다.¹³⁾

11) 렘브란트는 1632년 혹은 1633년에 처음 제작한 흑백 소묘작품에서 고깔모자를 쓰고 온갖 장식을 한 탕자가 어머니가 쥐어주는 선물을 받으며 말에 오르는 모습으로 묘사하였다.

12) 거지를 소재로 한 그림으로는 Barthel Betham의 <열 두명의 걸인들>(목판화)과 Hieronymus Bosch의 <절름발이와 거지들>(소묘),그리고 Pieter Brugel의 <절름발이 걸인들>(유화), Jacques Callot의 <두명의 다리 저는 걸인들>(에칭)가 있다. (Held,1991:153-163)

13) 이 유형의 작품으로는 <긴 모자를 쓴 걸인>(1629), <막대기에 기대어 있는 걸인>(1630), <대화하는 남자 걸인과 여자 걸인>(1630),<쥐잡는 사람들>(1632), <유랑 음악가들>(1635년경), <두명의 여자 걸인 습작>(1632년경),<문에서 구걸하는 걸인들>(1648) 등이 있다.S.스트레튼(Suzanne Stratton,1986:77-82)



그림8)렘브란트,<두명의 여자 걸인 습작>루브르미술관,1632 그림9)렘브란트,뚝방에 앉은 거지,테일러미술관,1630

심지어 렘브란트는 1630년작 <뚝방에앉은 거지>(그림9)에서 자신을 거지로 묘사하기도 했다. 1636년작 <돌아온 탕자>와 1645년작 <돼지치기가 된 탕자>, 그리고 1669년작에서 탕자를 냄새나고 쇠약하며 친한 인물로 그린 것은 탕자가 얼마나 육체적으로, 정신적으로 타락하였는지를 보여주지만,(Kuretsky,2007:25) 그것은 동시에 그러한 인물들을 통해 ‘수치속에 가려진 사랑스러움’(a loveliness hidden in shame)을 발견하려는 렘브란트의 시각이 담겨있다. 그림에서 그의 아버지의 눈을 보면, 인간의 죄를 보지 않으려는 것을 상징하듯이 눈이 감겨져 있다. 그의 빛나는 옷과 환한 얼굴에서 우리는 아들을 아무 것도 예쁘게 꾸미지 않고서도 사랑의 대상으로 전환시키고 그가 굶어진 고뇌를 종식시키면서 은총의 광휘를 발휘하는 온화한 색을 발견할 수 있다.(Baldwin,1983) 탕자를 거지로 묘사한 것은 성경의 관점이 투영된 탓이다. 하나님의 사랑이 아니라면 그는 구원을 받을 수 없다는 사실을 강조하고 있다.

이 작품에서 렘브란트는 탕자에 초점을 맞춘 것과 함께 아버지에게 똑같이 초점을 맞춘다. 그 아버지는 하나님의 무궁한 사랑과 자비를 알려준다. 아버지는 아들을 보자마자 그의 ‘목을 안았다’(눅 15:20). 한때는 세속적 위안과 쾌락에 빠졌고, 썩은 연못처럼 오염되어 있었을 뿐만 아니라 돼지를 치다 온 더럽고 추한 아들을 아버지는 아무 일 없었다는 양 덩석 껴안았다.¹⁴⁾

은 렘브란트의 초기작이 실물을 모델로 삼기보다 Callot의 에칭작품을 모델로 삼아 ‘회화적 효과’를 지녔다면 후기그림은 네덜란드 경건주의의 영향을 받아 빈민에 대한 긍휼이 강조되고 사회적 및 도덕적인 의식을 받아들였다고 분석한다.

14) 머리를 손을 없는 자세는 테일러 미술관에 있는 <돌아온 탕자>(1642)에서 발견되며, G. van den

아버지는 아들이 꿈꾸던 것보다 많은 것을 예비하시고 베풀었다. 아들은 품꾼으로 삼아줄 것을 청원했으나 아버지는 멋진 옷, 좋은 신, 반지, 맛있는 음식 등 그 집에서 가장 좋은 것들로 굴욕의 여행을 다녀온 아들을 맞이했다. 자신을 위해 준비된 풍성한 식탁과 즐거운 환영잔치를 들춰 아들은 미처 예상치 못했을 것이다.

렘브란트가 바라본 아버지는 어떤 분이였을까? 렘브란트가 묘사한 아버지는 부드러움과 온유함을 지닌 인자한 노인의 모습이다. 그의 에칭(1636년)과 유화(1669년)는 스타일과 해석에 있어 현저히 차이가 난다. 렘브란트가 젊었을 때 탕자의 부패와 상한 모습에 초점을 맞추었다면, 노년이 되어선 인자한 아버지에게 초점을 맞추었다. 즉 이전 작품이 피골이 상접한 탕자가 부각되었다면, 유화에선 정면을 향한 아버지가 눈에 띈다. (Kuretsky,2007:25) 실제로 이 작품을 바라보면 감상자의 눈이 아버지에게 맞추어지도록 사려깊게 구상되었다. 감상자들이 아버지의 부드러운 얼굴과 포즈와 마주하도록 일부러 실물 크기로 제작한 것이다. 그렇게 함으로써 탕자를 팔을 벌려 안고 있는 모습이 마치 감상자를 안고 있는 것같은 착각을 낳도록 했다. 구도 역시 사람이 드나드는 아치형의 문처럼 설정되어 있다. 이런 치밀한 구도를 통해 렘브란트는 아버지의 기쁜 감정을 표현한 것이다.

그림의 핵심이라고 할 수 있는 아버지의 얼굴에는 공황과 인자함이 묻어나고 초월적인 빛으로 물든 모습이다.(Durham,1993:179) 아버지의 눈은 마치 '눈먼 사람'을 '눈을 뜬 사람'처럼 관대하게 봐주려는 듯 지극히 감겨져 있다. 가정사의 불행과 시행착오, 그리고 눈부신 성공가도에 급제동이 걸리면서 렘브란트는 인간내면에 꿈틀거리는 하나님이 심어주신 아름다운 영혼을 인식할 수 있는 능력을 지니게 되었다. 그림의 눈은 다윗의 편지를 읽고 있는 <밧세바>, <그리스도를 부정하는 베드로>, <십계명을 들고 있는 모세>, <시므온>에 등장하는 눈빛을 연상시키는데 그의 시선은 아들을 쳐다보는 것이 아니라 마치 현재를 뛰어넘어 과거에 대한 회한과 감사와 기대를 품고 있는 듯한 시선이다.(Durham,1993:179-180)

아버지의 사랑은 손에서도 느껴진다. 아들의 어깨를 어루만지는 손은 강한 손이 아니라 여성처럼 부드럽고 연약한 손이다. 그 손에 깃들인 사랑과 용서, 사랑과 축복, 사랑과 피신, 사랑과 기쁨 등이 전해지는 것 같다.(Durham,1993:179) 헨리 나우웬은 아버지의 손에 대하여, 근육질의 왼손이 아들을 단단히 쥐고 있는 아버지의 손이라면, 어루만지고 쓰다듬는 듯한 오른손은 위로와 평안을 주는 어머니의 손이라고 분석하였다.(Nouwen,1994:178) 아버지의 손은 사스키아(Saskia)와의 아름다운 신혼을 생각하며 그렸음직한 <유대인신부>(1666년)에 나오는 레베카의 손을 닮아 있다. 레베카와 이삭이 단단한 신뢰로 결합되었듯이 렘브란트는 아버지와 탕자 사이의 끈끈한 신뢰를 다름 아닌 손으로 표현하고 있다.

Eckhout의 소묘에서도 찾아진다. 이 포즈는 가톨릭에서 고해성사를 묘사할 때 이용하는 것이지만 렘브란트는 이런 자세를 부정적인 축복장면을 나타낼 때, 가령 <야곱의 축복>이라든가 <토비아의 귀향> 등에 사용하였다.(Robert Baldwin,1987)

VI. 결론

‘복음에 기초한 믿음을 표현하려고 노력한 화가’(Visser’t Hooft,1957:106) 렘브란트는 젊은 시절에는 동시대의 흐름인 바로크적인 장려함과 극적인 긴장감을 발휘하였으나 후기에 와서는 동적이거나 혹은 과장된 부분을 버리고 확고한 내적 신앙을 증거하였다.(Nigg,1951:94) 특히 말년 작품들은 메시아의 오심과 구원사역에 맞추어져 있다.¹⁵⁾ 그는 나이가 들수록 점점 복음의 신비 안으로 들어갔으며, 이 작품에선 노년을 맞은 렘브란트가 지난날을 뒤돌아보면서 하나님께서 자신에게 베푸신 사랑을 기록하였다.

렘브란트는 ‘용서’가 공짜가 아니라 누군가의 희생으로 주어진다는 것을 알고 있었던 것 같다. <돌아온 탕자>를 보면 아버지의 어깨에 붉은 색 망토를 두르고 있는데 그 망토가 노인의 상반신을 덮고 있으며 돌아온 아들을 맞이하는 순간을 한층 의미 있게 만들고 있다. 어깨를 감싸고 있는 붉은 색의 망토로 아들을 휘감고 있다. 물론 여기서 붉은 망토는 그리스도의 희생을 나타낸다. 대속의 피로 죄인을 용서하시는 내용이 담겨있다. 제임스 팩커(James Packer)가 지적한 것처럼, 하나님이 죄인들을 사랑하신다는 것은 참으로 놀라운 일이다.(Packer,1973:176) 사람들 사이의 사랑은 사랑받는 사람에게 있는 사랑받을 만한 무엇에 의해 일어난다. 그렇지만 하나님의 사랑은 탕자에서 보듯이 어떤 것에 의해 불러일으켜지는 것도 아니며 이유가 없는 것이다. 그렇기에 그 분의 사랑은 자유롭고 자발적인 것으로 ‘하나님의 선하심의 발휘’(Packer,1973:177)로밖에 설명되지 않는다. 부연하면 하나님 사랑의 특징은 “하나님으로 하여금 자신의 모든 피조물을 관대하고 친절하게 다루도록 촉구하는 것이다. 그것은 창조주가 지각이 있는 그의 피조물 그 자체에게 느끼는 애정이다.”(Packer,1973:177)

이 작품에서 가장 흥미로운 부분은 렘브란트가 작품을 제작할 때 ‘멍에의 비유’ 전통을 의식적으로 끌어들이었다는 점이다. 17세기에 제작된 작품을 보고 21세기의 감상자들이 거리감을 느끼지 않고 쉽게 접근할 수 있는 것도 바로 ‘멍에 비유’를 연결시켰기 때문이라고 분석할 수 있다. 그림에서 렘브란트는 무릎을 꿇은 아들에게 어깨에 손을 얹어 마음의 짐을 덜어주고 있다. 도상의 전통으로 볼때 로마 미술에서 손을 펼치는 동작은 권위의 상징이었으나 기독교 전통에서는 무릎을 꿇은 죄인에게 용서를 보여주는 주요한 동작으로 바뀌었다. 멍에를 매는 것(yoking)과 어깨를 잡는 것(shoulder handling)의 병행은 수도원에서의 서약, 성직자의 위엄, 결혼, 죄인이 하나님과 연합됨, 그리고 돌아온 탕자 등과 같은 다양한 언어적 및 시각적 재현에서 두드러진다. 마태복음에 기록된 대로 이 모든 주제들은 그리스도의 ‘쉽고 가벼운’ 멍에(Suave Jugum)를 기용했으며,¹⁶⁾ 그 결과 사람들에게 널리 퍼뜨렸다. 사도

15) 그의 후기 작품에 대해서는 Volker Manuth, “Rembrandt's Apostle: Pillars of Faith and Witnesses of the Word,” in *Rembrandt's Late Religious Portraits*, National Gallery of Art, University of Chicago Press, 2005, p.39-56 참조

16) “나는 마음이 온유하고 겸손하니 나의 멍에를 메고 내게 배우라 그리하면 너희 마음이 짐을 얻으리니 이는 내 멍에는 쉽고 내 짐은 가벼움이라”(마 11:29-30)

마태는 짐이나 속박, 항복, 실패와 같은 부정적인 의미를 담고 있는 멍에를 역설적으로 뒤집었다. 마태가 언급한 의미는 후대에 와서도 쉽사리 변하지 않았다. 중세의 성직자는 “너의 영혼이 쉴 안식처를 발견할 것이기에 이 멍에는 쉽고 이 짐은 가볍다. 이 멍에는 너를 땅으로 주지않히기보다는 너를 하늘로 부상시켜줄 것이다. 이 짐은 날개이지 짐이 아닌 것이다. 이 멍에는 거룩한 사랑이요 이 짐은 형제의 사랑이다. 여기서 안식을 찾게 되리라”(Aelred of Rievaulx,1961:118)고 언급하기도 했다. 렘브란트와 동시대의 인물 느헤미야 로헤르스(Nehemiah Rogers)는 이 비유를 죄의 짐을 벗고 하나님의 부드러운 멍에로 이끌리는 것을 해석하면서 “하나님의 멍에를 지도록 그대의 목을 숙이지 않겠느냐”¹⁷⁾고 말한 적이 있다.

요약컨대 탕자의 비유에서 아버지가 아들을 껴안는 동작은 ‘사랑의 멍에’와 ‘용서의 멍에’를 지우는 것으로 풀이할 수 있다. 즉 탕자에게 하나님의 손길이 닿는 것은 멍에를 매는 행위로 전달된다. 탕자가 스스로 멍에를 매기보다는 하나님의 손길에 순응한다는 것이 더 올바른 표현일 것이다. 이런 문맥에서 보면 탕자의 비유는 곧 죄인에 대한 하나님의 용서를, 다시 말해 하나님의 인자하심을 보여준다. 전통적인 주제임을 생각할 때 새삼스러운 것이 없으나 렘브란트는 한 공간에서 아버지와 탕자를 대비시킴으로써 개혁교회의 정신인 ‘인간의 전적인 부패’와 하나님의 불가항력적 은혜를 강조하였다. 양식면에서 보아도 당시에 성행하던 물질적 삶에 만족하는 네덜란드의 장르회화와 구별되게, 대단히 우의적인 방식으로 인간구원을 향한 ‘하나님의 감추어진 신비’(칼빈)을 드러내고 있음을 알 수 있다.

그런데 혹자는 렘브란트의 그림을 “올법적인 자기 의에 매어있는 종교인들에게 교훈을 주는 내용으로 이 그림을 제작하였다”(신규인,2006:92)고 주장한다. 이런 시각은 탕자의 비유를 큰 아들의 시각에서만 볼뿐 그림의 본질을 왜곡시킬 위험성이 있다. 아버지의 품을 떠나 방황했던 죄인을 영접하시는 하나님의 자비를 접어두고 전체 흐름과 상관없이 판단하고 있는 것이다. 게다가 그는 그 근거로 탕자가 돌아올 때 성경기사와 다르게 첫째 아들이 밭에서 일하다가 돌아온 사람의 복장이 아님을 들어 그 인물이 ‘바리새인’과 ‘서기관’이라고 단정하고 있다.¹⁸⁾ 그림 뒤의 ‘옛된’ 얼굴이 큰 아들일 것이라고 지레 짐작한다. 렘브란트의 사후에 그의 제자가 그랬다고 논란에 휩싸여 있는 이미지를 그렇게 확정하는 것은 설득력을 얻기 힘들다. 더 심각한 문제는 그가 지목하는 인물을 남성으로 보기 힘들다는 것이다. 그 인물은 얼굴이 가름한데다 곱상하여 ‘여성’에 가깝다.¹⁹⁾ 그 때문에 학자들도 그 인물을

17) “Art thou content to submit thy necke thy God’s yoke”(Baldwin,1987:7 재인용)

18) 헨리 나우웬(Henri J.Nouwen)의 분석에 의하면, 의아한 표정으로 서 있는 사람이 큰 아들이다. 아버지의 얼굴에 비추는 빛은 작은 아들을 환하고 따스하게 느껴지는 후광으로 감싸안고 있지만 큰 아들의 얼굴에 비쳐진 빛은 차갑고 냉정하게 느껴지며 그의 신체는 어둠속에 가리워져 있고 그의 거머쥔 손을 그림자속에 남아 있다. (Nouwen,1994:123-140,126)

19) 로베르타 다다와 조반니 아르피노, 존 더햄 등은 실제로 그 인물을 ‘여인’으로 간주하고 있다.(Roberta D’Adda와 Giovanni Arpino,2004:194)더햄의 경우, 여인을 ‘어머니’로 간주한다.(John Durham,1993:176) 그는 렘브란트가 1656년과 1658(9)년의 소묘를 통해서 집에서 아들을 기다리는 어머니를 등장시킨 사실이 있다며 성경에 등장하지 않지만 이야기의 감동을 전달하기 위해 탕자의 어머니를 추가했다고 분석한

여성으로 보고 있으며, 필자 역시 이런 분석에 동의한다.

그의 주장과는 정반대로, 막대기를 들고 서 있는 인물이 큰 아들임을 부인하는 학자는 극히 드물다.²⁰⁾ 만일 앞의 인물이 큰 아들이 아니라면 어떤 일이 벌어질까. 그럴 경우 탕자비유를 ‘탕자와 바리세인의 이야기’로 다시 고쳐 써야 할 것이다. 앞에서 논의한 것처럼 탕자의 비유는 같은 배에서 태어났지만 행실이 사뭇 다른 두 아들에 관한 이야기이다. 이것이 렘브란트가 큰 아들을 화면 우측에, 그것도 공간을 크게 할애하여 주요하게 다룬 이유가 된다. 탕자의 환대에 심기가 불편해진 맏아들에 대해서도 관용을 펴고 있음을 성경본문에서 밝히고 있다.(눅 15:25-32)

이 비유에서 무엇보다 강조해야 할 것이 있다. 탕자의 비유는 ‘두 아들에 관한 이야기’에 앞서 ‘하나님의 용서에 관한 드라마’라는 사실이다. 이 비유는 요셉 핏츠마이어(Joseph A.Fitzmyer)의 표현처럼 ‘자비로우신 아버지의 환영’이자 ‘아버지의 사랑의 비유’라 할 수 있을 것이다.(Nouwen,1994:167) 평생 성경을 묵상하며 그림을 그렸던 렘브란트가 이 점을 몰랐을 리 없었을 것이다. 그림을 그리게 된 동기도 낙오자와 패역자를 통하여 하나님의 영광이 빛난다는 사실을 함축하고 있다. 그래서 죄인임에도 불구하고 그의 눈물을 닦아주고 지친 육신을 안아주며 상처를 보듬어주며 마음을 위로해주는 것이다. 죄인에게 ‘사랑의 멍에’를 지어주는 그림을 거꾸로 ‘심판의 멍에’를 지우는 것으로 둔갑시키는 것은 비유의 핵심에서 크게 어긋난다. 평소 아버지에 충성한 아들 역시 성경에서 은혜의 섭리안에 포함시키고 있음을 생각할 때 더욱 그러하다.²¹⁾

하나님은 탕자와 같은 ‘죄인’을 사랑하신다는 것은 수많은 기독교 문헌에 의해 지지되고 있다. 모든 것이 은총이며, 특히 자신의 과오로 잘못으로 들어선 고난의 길에서 부서져버린 영혼이 유일하게 의존할 곳은 ‘하나님의 은총’밖에 없음을 이 불후의 명작을 통해 제시하고 있다.(Nigg:1951:85) 하나님은 무한히 넘쳐나는 자신의 사랑을 피조물에게 나누어주신다. 그런 의미에서 볼때 하나님께서 죄인들을 오늘도 자신의 ‘아가페 하우스’에 초청하고 계심은 케케묵은 과거의 얘기자기보다 엄연히 현재진행형의 사건으로 파악된다.

“이 논문은 다른 학술지 또는 간행물에 게재되었거나 게재 신청되지 않았음을 확인함.”

다.

20) 대개의 연구가들은 칙칙한 어둠속에 불만스러운 표정을 짓고 있는 우측의 인물을 큰 형으로 파악한다. 위에서 언급한 로베르타 다다와 조반니 아르피노, 존 더햄을 비롯하여 추가로 아래의 저자들이 이속에 포함된다.(Halewood,1982:61;Mann,1999:86;노성두,2004:12; 서성록,2001:115)

21) 아버지는 큰 아들에게 “애 너는 항상 나와 함께 있으니 내 것이 다 네 것이다”(눅 15:31)고 말함으로써 아들에게 아들됨의 의의, 즉 상속인으로서 아버지와 항상 함께 있다는 사실을 상기시켰다.

참고문헌

- 노성두(2004),『빛의 유혹에 영혼을 던진 렘브란트』,서울:아이세움.
- 서성록(2001),『렘브란트,성서그림 이야기』,서울:도서출판 재원.
- 서성록(2007),『렘브란트의 거룩한 상상력』,서울:예영 커뮤니케이션.
- 신규인(2006), “헨리 나우웬의 <탕자의 귀향>에 나타난 오류에 대하여”, 『통합연구』, 19(2).
- Aelred of Rievaulx(1961),*The Miorror of Love*,trans.,in Eric Colledge,ed.,*The Medieval Mystics of England*,London.
- Atkinson,W.E.D.(1964),*Acolastus:A Latin play of the sixteenth century by Gulielmus Gnapheus*,London(Ontario).
- Berkhof,Louise(1941),*Systematic Theology*,권수경,이상원역(2000),『조직신학』,서울:크리스찬 다이제스트,2000.
- Baldwin,Robert W.(1983),*The Beholder and the Humble Style in Northern Renaissance and Baroque Religious Art*, Harvard University(Ph.,D.Thesis).
- Baldwin,Robert W.(1987),“The Touch of Love:Gesture of Touch in Three Late Works by Rembrandt:Prodigal Son, Jewish Bride, and Family Group”,*Midwest Art History Society*,University of Michigan,Ann Arbor.
- Benesch,Otto(1973),*The Drawing of Rembrandt*,London.
- Bevers,Holm and Welzel,Barbara(1991),*Rembrandt:The Master & his Workshop Etchings*, Yale University Press,New Haven and London.
- Calvin,John(1986),김종흡외 역 『기독교강요』,서울:생명의 말씀사.
- Calvin,John(2001),존 칼빈 성경주석출판위원회역, 『칼빈성경주석』,성서원.
- Kistemaker,Simon J.(1985),*The Parable of Jesus*,김근수.최갑중역(2002), 『예수님의 비유』,서울:기독교문서선교회.
- Calvin,John(1972),*A Commentary on Harmony of the Evangelists,Mattew,Mark and Luke*,trans.T.H.L.Parker,eds., D.W.Torrance and T.F.Torrance,Grand Rapids,Michigan.
- D’Adda,R and Arpino,G, *Rembrandt*(2004),Rizzoli Libri Illustrati,이종인역(2008), 『렘브란트』,서울:예경.
- Durham,John(1993),*The Biblical Rembrandt: Human Painter in a Landscape of Faith*,Mercer University Press.
- Haeger,Barbara (1986),“The prodigal son in sixteenth and seventeenth-century Netherlandish art:Depictions of the parable and the evolution of a Catholic image”, *Simiolus:Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol.16.No 2/3.
- Halewood,William H.(1982),*Six Subjects of Reformation Art:A Preface to Rembrandt*,University of Toronto Press.
- Held,Julius S.(1991),“Rembrandt’s Interest in Beggers”,in *Rembrandt Studies*,Princeton University Press.
- Jeremias,J.(1963), *Parables of Jesus*,New York,Scribne.
- Kuretsky,Susan Donahue(2007),“The Return of the Prodigal Son and Rembrandt’s Creative Process”,*Canadian Journal of Netherlandic Studies*,vol. X X VIII.
- Mann,Tony, *Rembrandt’s Jesus,Meditation on the Life of Christ*,Grand Rapid,1999
- Manuth,Volker(2005),“Rembrandt’s Apostle:Pillars of Faith and Witnesses of the Word”,in *Rembrandt’s Late Religious Portraits*,National Gallery of Art, University of Chicago Press,2005.

- Nigg,Walter(1951),*Rembrandt Maler des Ewigen*,윤선아역(2008),『렘브란트 영원의 화가』,서울:분도출판사.
- Nouwen,Henri J.(1994),*The Return of the Prodigal Son*,김향안역(1997),『탕자의 귀향』,서울:글로리아.
- Packer,J.J.(1973), *Knowing God*,정옥배역(1996),『하나님을 아는 지식』,서울:IVP.
- Rosenberg,Jakob(1968),*Rembrandt:Life and Work*,New York.
- Stechow,Wolfgang(1964),“Heemskerck,the Old Testament, and Goethe”,*Master Drawing*,2(1).
Stratton,Suzanne,“Rembrandt’s Beggars:Satire & Sympathy, The Print Collector’s Newsletter, XVII,no.3,1986
- Tümpel, Christian,“Studien zur Ikonographie der Historien Rembrandts”,*Deutung und Interpretation der Bildinhalte,Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, X X,1969,pp.133-34.*
- Visser’t Hooft,W.A(1957),*Rembrandt and Gospel*,Philadelphia:Westminster Press,한중식역(1992),『렘브란트와 복음서』,서울:혜선출판사.
- Westermann Mariët(2000),*Rembrandt*,London;Paidon Press,강주현역(2002),『렘브란트』,서울:한길아트.

Abstact

Study on Rembrandt's <The Return of Prodigal Son>

Seo, Seongrok(Prof.of Andong University)

<The Return of Prodigal Son> was often metaphorized and handled by artists in the Netherlands, where 'Protestantism' became the mainstream. Among the typical artists are Cornelius Anthonise and Maerten van Heemskerck. Anthonise portrays a story to ask for the true forgiveness of wrong deeds in biblical sense, criticizing for Roman catholic doctrines, which preached human beings' sins can be forgiven by their good behaviors. Heemskerck played a crucial role in helping a young man, Rembrandt, portray <The Return of Prodigal Son>. Subsequently, Rembrandt gave birth to <The Prodigal son in the Tavern> (Oil Painting, 1635), <The Return of the Prodigal son>(Etching, 1636) and <The Prodigal son among Swine>(Drawing, 1647-48), including <Prodigal son with Loose Women> (Drawing, 1642>>, and any other drawing works. Finally, he completed <The Return of the Prodigal son>.

Art works by Rembrandt exhibited in Hermitage Museum show he placed the greater focus on 'paternal' love. But when he was young, he highlighted images on corrupt and immoral deeds the Prodigal son committed. While Rembrandt put the emphasis on "The Prodigal son" in his young days, he placed the stress on "Forgiveness" and "Mercy" in his old age.

In his work that he portrayed a father, at his old age, he bred people to have an illusion to forgive sins by adding the tint of self-awakening feeling. Ultimately, Through his invincible work, Rembrandt hinted that it is solely "God's Grace" that can cure the compromised soul of bad deeds.

In this regard, this research thesis was designed to make reexaminations on his work, connecting the scene in which the father holds his son's hands, with icon tradition of 'Suave Jugum'. Rembrandt drew the scene of a kneeling sinner who had his shoulder caressed by someone's hands, and was endowed with love yoke that Jesus Christ assigned. To put in another way, he portrayed the scene in which human beings are excused and liberated from their sins.

Hence, this work associates us not merely 'religious painting' on biblical story, but also 'Gracious Painting' in complex harmonies with Christian spirits, such as 'corruption', 'disobedience', 'forgiveness', 'tolerance' and 'love'. This thesis is to make an analysis of <The Return of Prodigal Son> in an attempt to find out how grand Rembrandt had belief in resurrection and glory, in his heartbreaking grief from his dead two wives and kids.

Key words: Rembrandt, Parable of The Prodigal Son, The Return of the Prodigal Son, Parable of the Yoking, Biblical Painting

