

제 15기 가야학아카데미

자연,

그림 속이름 서정규



제 15기

가야학아카데미

2017

국립김해박물관
Gimhae National Museum

국립김해박물관
Gimhae National Museum

국립김해박물관
Gimhae National Museum

제15기
가야학아카데미

|자연, 그림 속을 노닐다|

국립김해박물관
Gimhae National Museum

제15기

가야학 아카데미

- 자연, 그림 속을 노닐다 -

교 / 육 / 개 / 요

- 운영일시 : 2017.4.5.~6.14. 매주 수, 14:00~16:00(2시간)
- 횟 수 : 총 10회(강의 9회/ 답사 1회)
- 장 소 : 강당
- 수 강 료 : 무료(답사비 참가자 부담)
- 수료기준 : 10강좌 중 70% 이상(7강좌 이상) 출석 시 수료증 발급(답사 포함)

강 / 의 / 일 / 정

회차	일자	주제	강사 및 소속
1	4.5.	고구려를 바라보는 창 - 고구려 무덤벽화	최장열 국립중앙박물관 학예연구원
2	4.12.	암각화로 읽는 선사시대의 조형전통	이하우 울산대학교 반구대연구소 교수
3	4.19.	조선의 산수화, 이상향理想郷을 그리다	이수미 국립중앙박물관 미술부장
4	4.26.	한국의 전통색	문은배 청운대학교 건축시스템공학과 교수
5	5.10.	민화民畵는 민화民話다	정병모 경주대학교 문화재학과 교수
6	5.17.	벽화의 과학적 조사 분석과 보존	조연태 국립중앙박물관 보존과학부 학예연구사
7	5.24.	답사	
8	5.31.	조선시대 동물 그림의 아름다움	이원복 부산박물관장
9	6.7.	전통의 향기 - 자연 속 천연예술 옷칠	김성수 통영옷칠미술관장
10	6.14.	나무로 읽는 산수화와 서양고전음악	강판권 계명대학교 사학과 교수

※강사 및 일정은 사정에 따라 변경될 수 있음



1. 고구려를 바라보는 창-고구려 무덤벽화	7
2. 암각화로 읽는 선사시대의 조형전통	23
3. 조선의 산수화, 이상향理想郷을 그리다	43
4. 한국의 전통색	67
5. 민화民畵는 민화民話다	83
6. 벽화의 과학적 조사 분석과 보존	101
7. 조선시대 동물 그림의 아름다움	119
8. 전통의 향기-자연 속 천연예술 옷칠	161
9. 나무로 읽는 산수화와 서양고전음악	173

Part **1**

고구려를 바라보는 창
고구려 무덤벽화



최장열

국립중앙박물관 학예연구관

고구려 무덤벽화는 세계가 인정하는 우리 민족의 문화유산이다. 벽화는 3세기 이래 고구려가 영역을 크게 확장하는 과정에서 다양한 문화와 접하면서 새로이 수용한 장의미술葬儀美術의 한 장르이다. 무덤벽화는 비록 고구려 자체에서 출발한 것은 아니지만, 고구려 특유의 역동적이고 자립적인 문화 토양 위에서 고구려 문화의 한 장르로 성장하였다.

고구려 무덤벽화에는 고구려인들의 생활 모습과 종교, 사상 등이 생생하게 묘사되어 있다. 관련 사료가 절대 부족한 현실에서 일종의 '그림으로 된 역사기록'인 무덤벽화를 통해 우리는 고구려 문화의 내용과 성격에 보다 구체적이고 정밀하게 접근할 수 있으며, 나아가 우리 민족 문화 정체성에 대한 보다 깊이있는 이해도 가능하다. 그러한 의미에서 고구려 무덤벽화는 고구려의 역사와 문화, 나아가 우리 민족의 역사와 문화를 들여다 볼 수 있는 창窓이라고 할 수 있다.

1900년대 전반 강서대묘와 강서중묘 벽화가 재발견된 이래 지금까지 고구려 벽화무덤은 총 120기가 확인되었다. 고구려의 첫 번째 수도인 환인(졸본)과 두 번째 수도인 집안(국내) 지역에서 38기, 세 번째 수도인 평양일대와 남쪽인 재령강 유역 안악 지역에서 82기가 발견·조사되었다. 즉, 고구려 무덤벽화는 고구려의 옛 수도 일대에 집중되어 있다고 하겠다.

고구려 무덤벽화는 주로 흙무지돌방무덤[封土石室墳]에서 발견되지만, 고구려 고유의 무덤양식인 돌무지무덤[積石塚]에서 발견되기도 한다. 일례로 집안의 우산하 41호무덤과 산성하절천정무덤은 돌무지

무덤이지만, 무덤칸 벽에서 벽화가 발견되었다.

고구려 무덤벽화의 주제는 시기와 지역에 따라 각각 차이를 보이는데, 크게 생활풍속生活風俗, 장식裝飾무늬, 사신도四神圖 등으로 나뉘어진다. 각각의 주제는 시기와 지역에 따라 독립적으로 그려지기도 하고, 서로 혼합되기도 한다. 이를 통해 고구려 사회상의 변화나 내세관의 중심 줄기를 이해할 수 있으며, 무덤을 축조하고 벽화를 제작한 시기를 추정할 수 있다. 무덤의 구조와 벽화 주제 등을 고려하여 그 제작시기를 가늠하여 보면 크게 3기로 나누어 볼 수 있다.

제1기는 3세기 중엽에서 5세기 초에 걸치는 시기로, 여러방무덤에 생활풍속계열의 그림이 즐겨 그려진다. 주로 묻힌 자의 살아있을 때의 생활 가운데 기념할 만한 것과 풍요로운 생활 모습을 그림으로써 내세來世에도 이와 같은 삶이 재현되기를 바라는 마음에서 선택된 주제이다. 무덤칸 모서리와 천정고임 일부에 기둥, 도리, 보 등 목조木造 건물의 뼈대를 그려 무덤 안을 생전生前의 주택처럼 꾸미고, 그 안에 주인 부부가 시중받는 장면, 대행렬에 둘러싸여 출행하는 장면, 사냥하는 장면, 연회를 베풀고 가무와 놀이를 즐기는 장면 등이 즐겨 그려졌다. 벽화 속의 인물들은 흔히 신분과 계급정도에 따라 인물의 크기나 옷차림 등이 다르게 묘사되어 있다. 이 시기 대부분의 벽화는 전체적으로 아직 중국적인 요소가 많지만, 일부는 고구려회화 양식으로 변화해 가고 있다. 또한 지역적으로 평양지역이 집안集安지역보다 더 중국적인 모습을 보이고 있어 두 지역의 문화적인 차이를 보여준다. 벽화는 주로 돌로 쌓아올린 울퉁불퉁한 벽면에 그림을 그리기 위한

고른 면을 얻기 위해 회색을 바르고, 회가 마르기 전에 밑그림을 그린 후 채색을 하는 습지벽화법濕地壁畫法으로 제작되었다.

제2기는 5세기 중엽에서 6세기 초에 해당하는 시기로, 벽화의 주제가 이전의 생활풍속 중심에서 벗어나 사신도四神圖와 장식무늬 등이 주요 제재로서 함께 채택된다. 주로 두방무덤이나 외방무덤에 생활풍속과 사신四神 혹은 생활풍속과 장식무늬가 공존하는 그림과 장식무늬만을 주제로 한 그림이 그려진다. 장식무늬로는 불교의 정토淨土를 상징하는 연꽃무늬가 즐겨 선택되며, 넝쿨무늬·동심원무늬·‘王’자무늬·구름무늬 등이 혼합적으로 사용되었다. 이 시기에는 벽화에도 동북아시아 패자覇者로서의 자신감이 반영되어 필치나 구도가 힘차면서도 자유로워지는 등 고구려적인 화풍으로 전개되었다. 벽화제작에는 기존의 습지벽화법에 회가 마른 다음 회벽면에 그림을 그리는 건지벽화법乾地壁畫法이 부분적으로 더해지기도 한다.

제3기는 6세기 중엽에서 7세기 중엽에 걸치는 시기로, 외방무덤에 사신四神이 즐겨 그려진다. 이 시기 무덤벽화에서 사신은 널방의 벽면 전체를 차지하는 사실상의 유일한 제재로, 단순히 하늘 별자리가 형상화된 방위신方位神으로서의 역할 뿐만 아니라 죽은 자의 세계를 지켜주는 우주적 수호신이다. 특이한 것은 평양의 사신 그림은 6세기 남조 미술의 영향을 짙게 담은 진파리 1.4호분의 단계를 지나면 배경 표현을 가능한 배제하면서 사신만을 부각시킨 반면, 집안 지역의 사신 그림은 복잡하고 화려한 배경 위에 표현되는 경향을 보인다는 점이다. 벽화의 주 제재로 사신을 공유하면서도 표현 방식이나 제재 구

성에서 적지 않은 차이를 보이고 있어, 두 지역의 문화 풍토와 기질의 세부적인 차이를 느끼게 한다. 이 시기의 벽화는 이전 시기의 회벽화灰壁畫와 달리 커다란 판석으로 맞추어 물갈이[水磨]한 돌벽면 위에 직접 그리는 석벽화[石壁畫] 방식으로 제작되었다.

고구려 무덤벽화가 다시 세인의 관심을 끌게 된 것은 1900년대 부터이다. 1907년 프랑스의 고고학자 샤반느(E. Chavannes)가 집안의 산연화총散蓮花塚에서 벽화를 발견하고, 1908년 이를 학계에 보고함으로써 비로소 국제학계의 눈길을 끌기 시작하였다. 그러나 고구려 무덤벽화는 1908년의 정식보고 이전에도 그 존재가 확인되고 있는데, 1900년대 전반 강서군수江西郡守에 의한 강서고분의 조사 등이 그것이다. 그러나 이때의 조사는 학술적인 조사보다는 무덤 내부에 들어가서 벽화를 확인하는 정도였다.

고구려 무덤벽화에 대한 본격적인 조사·연구는 조선을 강점한 일제日帝에 의해 이루어졌다. 1912년 세키노 타다시[關野貞]에 의해 강서고분[江西大墓·中墓·小墓]이 조사된 이래, 매년 벽화무덤에 대한 발견과 조사가 계속되었다. 무덤 속에 벽화가 있는 경우 대체로 벽화 모사작업도 함께 진행되었다.

오바 츠네키치[小場恒吉]가 도맡아 하다시피 한 평양지역의 무덤벽화 모사작업의 결과물은 현재 국립중앙박물관과 일본의 도쿄대학, 도쿄예술대학 등에 나뉘어 보관되어 있다. 국립중앙박물관에서는 12개 무덤 130여 점의 모사도가 소장되어 있는데, 그 양과 질에서 가장 뛰어나다. 컬러사진 촬영이 불가능하였던 당시로서 벽화 색에 대한 정

보를 기록하는 유일한 방법은 모사에 의한 충실한 채색이었다. 실제로 당시 제작된 모사도에는 원 벽면에 그려진 그림은 물론 습기·곰팡이 등으로 인한 오염, 회벽의 박락이나 벽면의 부식 등과 같은 상황이 그대로 표현되었다. 이것은 결과적으로 100~70여 년전의 벽화의 모습을 현재에 남긴 것으로, 실물 벽화의 훼손이 심각하게 진행되고 있는 오늘날 고구려 무덤벽화의 원형을 파악하는데 중요한 자료가 되고 있다. 후술하겠지만, 일제의 고구려 무덤벽화 조사 목적에 비추어 볼 때 역사의 아이러니가 아닐 수 없다.

일제강점기 동안 고구려 벽화무덤의 조사와 연구는 일제에 의해 독점되었다. 일제에 의해 조사·보고된 고구려 벽화무덤은 평양 지역에서 15기, 집안集安 지역에서 12기 등 모두 27기이다. <다음 표 참조>

이 시기의 벽화에 대한 연구는 대체로 조사 무덤에 대한 조사보고 형식으로 이루어졌는데, 무덤의 구조·벽화의 제재·표현 기법 및 구성 방식 등에 대한 개별적인 소개와 중국 무덤벽화와의 간단한 비교에 그치는 수준이었다. 이는 고구려 무덤벽화 뿐만 아니라 중국 내부와 요양을 비롯한 요동지역 벽화무덤에 대한 충분한 조사가 이루어지지 못하였기 때문이다.

여기서 한 가지 간과해서는 안되는 것이 일제에 의한 고구려 무덤벽화 조사·연구가 순수한 학술적인 것이 아니라, 그 이면에 극히 정치적인 목적에 내재되어 있다는 점이다. 식민정부의 전폭적인 지원 아래 조사·연구에 착수하였고, 그 성과를 조선 식민지배를 정당화하는 이론 구축에 이용하고자 하는데 그 일차적인 목적이 있었다고 하겠다.

<표> 일제강점기 발굴·조사된 고구려 벽화무덤

연번	무덤명칭	조사결과 수록 보고서 및 도록
1	수렵총狩獵塚[梅山里四神塚이라고도 함]	『朝鮮古蹟圖譜』二
2	감신총龜神塚	『朝鮮古蹟圖譜』二
3	성총星塚	『朝鮮古蹟圖譜』二
4	용강대묘龍岡大墓	『朝鮮古蹟圖譜』二
5	쌍영총雙楹塚	『朝鮮古蹟圖譜』二
6	연화총蓮花塚	『朝鮮古蹟圖譜』二
7	강서대묘江西大墓	『朝鮮古蹟圖譜』二
8	강서중묘江西中墓	『朝鮮古蹟圖譜』二
9	개마총鎧馬塚	『大正5年報告』
10	천왕지신총天王地神塚	『大正5年報告』
11	고산리1호분高山里1號墳	『昭和11年報告』
12	고산리9호분高山里9號墳	『昭和11年報告』
13	내리1호분內里1號墳	『昭和11年報告』
14	진파리1호분眞坡里1號墳	『朝鮮古文化綜鑑』
15	진파리4호분眞坡里4號墳	『朝鮮古文化綜鑑』
16	각저총角抵塚	『通溝』
17	무용총舞踊塚	『通溝』
18	삼실총三室塚	『通溝』
19	통구사신총通溝四神塚	『通溝』
20	환문총環文塚	『通溝』
21	모두루총牟頭婁塚	『通溝』
22	오회분4호묘五盔墳4號墓	『朝鮮古文化綜鑑』
23	오회분5호묘五盔墳5號墓	『朝鮮古文化綜鑑』
24	산연화총散蓮花塚	關野貞 論文
25	귀갑총龜甲塚	關野貞 論文
26	미인총美人塚	關野貞 論文
27	통구12호분通溝12號墳	

※ 위 표는 유홍준, 1995, 『고구려 벽화고분의 발굴·연구사』 『고구려 고분벽화 해설』, 풀빛, p.19에 게재된 표를 편집·게재한 것임.

유네스코 세계유산위원회(WHC)는 2004년 7월 중국 소주蘇州에서 열린 제28차 총회에서 고구려 유적을 세계문화유산으로 등재하였다. 등재된 유적은 북한의 평양과 남포, 황해도 안악 일대의 무덤 63기와 중국 요녕성遼寧省 환인桓仁지역 및 길림성吉林省 집안集安 지역에 위치한 고구려 성城과 무덤들이다. 이 중에는 평양과 안악일대의 16기, 집안 일대의 17기 등 고구려의 대표적인 벽화무덤 33기가 포함되어 있다. 고구려 유적의 세계문화유산 등재가 갖는 가장 큰 의미는 고구려 문화유산이 세계적으로 뛰어난 가치를 지녔음을 국제사회가 인정하는 것이라 하겠다. 인류 전체를 위해 보호되어야 할 현저한 보편적 가치가 있는 고구려 무덤벽화! 자국의 이해를 앞세우기 보다는 날로 훼손되어 가는 이 인류 공동의 문화유산의 보존에 보다 적극적인 노력과 공조가 필요하다 하겠다.

※한국산수화의 기원과 고구려 무덤벽화

자연은 끊임없이 변화하면서 인간을 비롯한 생명체들에게 서식처를 제공하여 준다. 이 때문에 인간은 예로부터 자연을 경외하고 사랑하면서 그 변화에 순응하여 왔다. 특히 중국을 비롯한 동양인들에게 자연은 신비한 대상으로, 지금도 민간신앙에서는 마을의 거목巨木이나 산山에 신령神靈의 의미를 부여하는 애니미즘(animism)적인 요소를 가지고 있다.

산수화는 인물화와 더불어 동양 회화의 대종을 이루는 화제로, 중국과 한국에서는 일찍부터 산수화가 그려지기 시작하여 오늘날에 이르

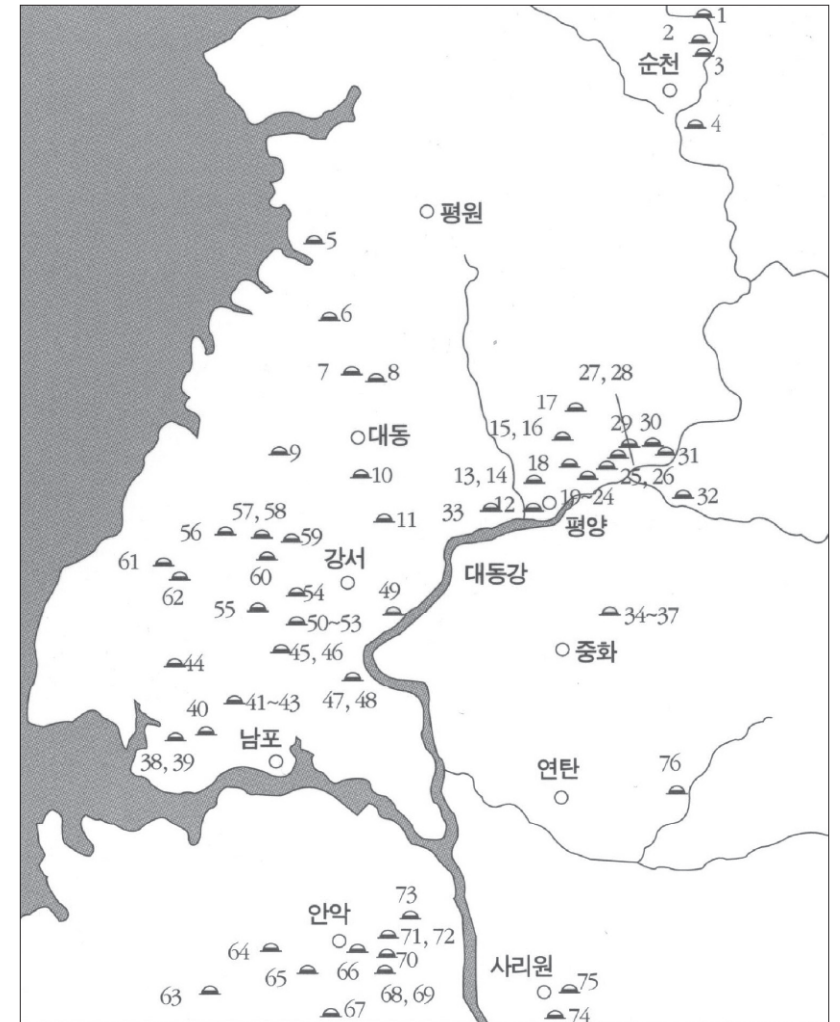
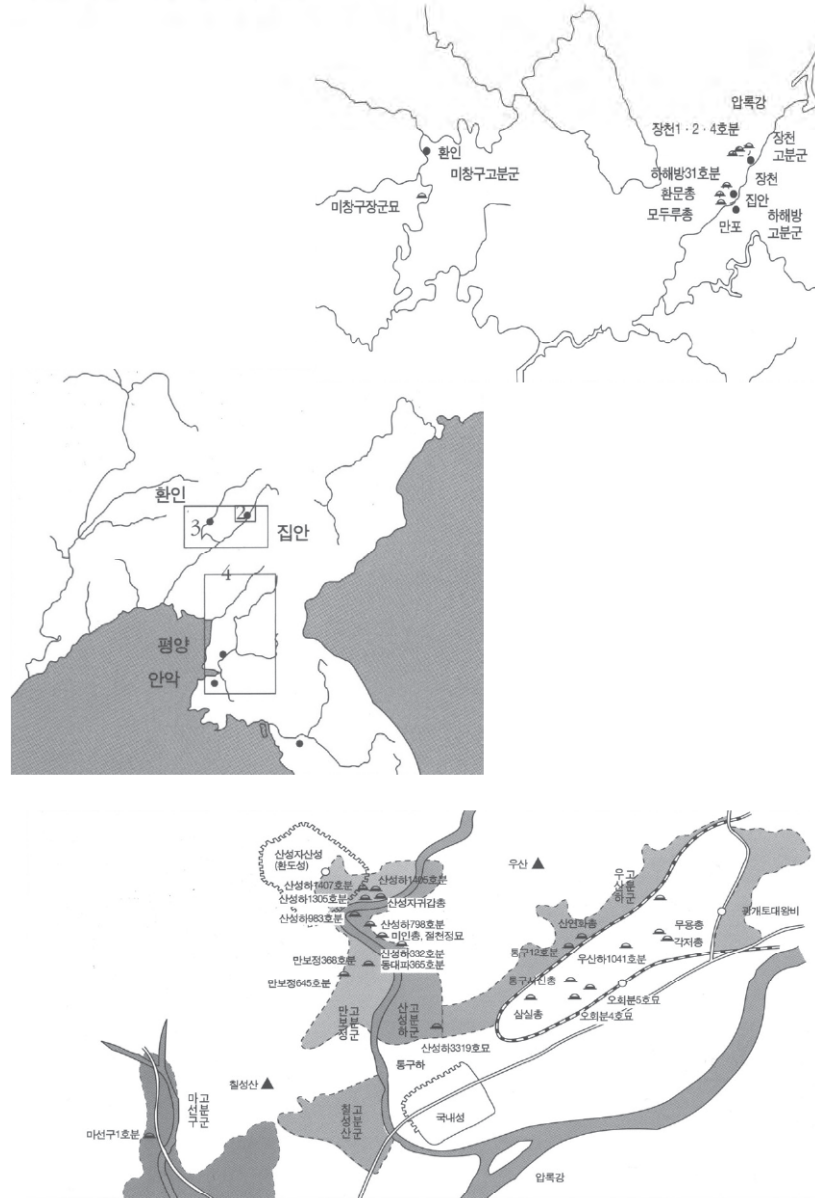
기까지 그 전통이 이어져 오고 있다. 동양에서 산수화山水畵란 자연의 표현인 동시에 인간이 자연에 대해 지니고 있는 이른바 자연관自然觀의 반영이기도 하다.

우리나라에서 먹이나 채색을 써서 붓으로 그리는 넓은 의미에서의 산수화가 발전하기 시작한 것은 삼국시대부터라 하겠다. 물론 삼국시대 훨씬 이전인 청동기시대에 이미 자연현상의 일부를 바위 등에 선각화線刻畵로 표현한 것이 확인된다. 그러나 진정한 의미에서의 산수화의 기원은 4세기 고구려 무덤벽화에서라고 하겠다.

고구려 무덤벽화에서 산수화(산과 나무를 주요 제재로 함)는 초기에는 인간과 신령神靈이 몸담고 있는 거처로서 주로 인물이나 동물, 수렵장면의 배경으로 그려졌다. 그 표현도 관찰에 의한 사실적인 묘사가 아닌 관념적 표현이며, 도안적이고 상징적인 모습을 하고 있다. 그러나 후기에 이르면 산들은 주산主山과 객산客山의 모습을 갖춘 삼산형三山形의 보다 산다운 모습을 보이며, 산과 산사이의 거리나 공간이 약간씩 표현되고, 나무들도 훨씬 사실적인 형태를 갖추는 등 정통 산수화에 근접하여 간다.

고구려 무덤벽화에 보이는 이러한 전통은 남북국시대에 계승되어 더욱 발전했을 것으로 추측되나 확실한 자료가 남아 있지 않아 구체적인 모습을 파악할 수 없다. 다른 회화와 마찬가지로 산수화도 고려시대에 이르러 본격적인 발전을 이루하게 되었으며, 순수한 감상을 위한 그림으로 독립하여 발전하게 되었다.

<고구려 벽화무덤 분포도>



1. 천왕지신총 2. 요동성총 3. 용봉리벽화분 4. 동암리벽화분 5. 운룡리벽화분 6. 청보리벽화분 7. 덕화리1호분 8. 덕화리2호분 9. 가장리벽화분 10. 팔청리벽화분 11. 대보산리벽화분 12. 평양역전벽화분 13. 장산동1호분 14. 장산동2호분 15. 청계동1호분 16. 청계동2호분 17. 화성동벽화분 18. 미산동벽화분 19. 고산동1호분 20. 고산동7호분 21. 고산동9호분 22. 고산동10호분 23. 고산동15호분 24. 고산동20호분 25. 안학동7호

분 26. 안학동9호분 27. 노산동1호분 28. 개마총 29. 내리1호분 30. 남경리1호분 31. 호남리사신총 32. 금옥리1호분 33. 용악산벽화분 34. 전동명왕릉 35. 진파리1호분 36. 진파리4호분 37. 대성동벽화분 38. 성총 39. 감신총 40. 수렵총 41. 우산리1호분 42. 우산리2호분 43. 우산리3호분 44. 용흥리1호분 45. 용강대묘 46. 쌍영총 47. 대안리1호분 48. 대안리2호분 49. 보산리벽화분 50. 연화총 51. 태성리1호분 52. 태성리2호분 53. 태성리3호분 54. 보림리1호분 55. 용호리1호분 56. 수산리벽화분 57. 강서대묘 58. 강서중묘 59. 덕흥리벽화분 60. 약수리벽화분 61. 마영리벽화분 62. 계명동고분 63. 월정리고분 64. 한월리고분 65. 노암리고분 66. 안악읍고분 67. 안악3호분 68. 안악1호분 69. 안악2호분 70. 평정리벽화분 71. 봉성리1호분 72. 봉성리2호분 73. 복사리벽화분 74. 어수리고분 75. 은파읍벽화분 76. 송죽리고분

※ 위 지도들은 전호태, 2004, 『고구려 고분벽화의 세계』, 서울대학교출판부, pp.93~95에서 전재한 것임.

Note.

.....

Note.

제15기 가야학아카데미
|자연, 그림 속을 노닐다|

Part **2**

암각화로 읽는
선사시대의 조형전통



이하우

울산대학교 반구대연구소 교수

01. 한국미술사의 첫 머리

우리 오천년 역사의 가장 놀라운 미술사적 사건의 첫 머리에는 암각화의 발견이 있다. 옛 사람들이 바위에 새긴 일종의 기록으로서 암각화는 한국 미술사의 본격적 장을 여는 의미를 갖는다. 사람들의 흔적은 어떻게든 남기 마련이다. 그것이 유물 유적이란 이름으로 우리 주변에 있는데, 그 중에서 우리는 암각화라고 하는 특정의 유적에서 지나간 시대에 관한 가장 많은 정보를 얻는다. 다른 고고학 자료의 분석에서 나온 결과와 비교하였을 때, 단편적 의미를 뛰어넘어서 인류 정신사적 현상의 거의 모든 것을 암각화의 분석으로 언어낼 수가 있기 때문이다.

암각화는 과거인류가 살았던 대부분의 장소에서 발견되는 표현 형태이다. 대표적인 분포지역으로 유럽과 시베리아의 스텝이나 산악지대, 알타이나 몽골과 같은 중앙아시아의 넓은 초원지역에서도 조사되고 있다. 1970년이 저무는 겨울, 그 암각화가 한반도에서 발견되었다.

우리나라에서 암각화는 그 이전까지는 전혀 알려져 있지 않고 있던 자료이다. 그렇기 때문에 1970년 12월 25일의 울산 천전리암각화(그림 1)의 발견은 우리 미술사의 시간 폭을 크게 끌어올리게 된 사건이었다. 그동안 질그릇과 같은 생활도구나 삶의 자리를 중심으로 그 시대 문화현상을 밝혀 보고자 했던 관련연구의 영역을 크게 넓혀 주게 된 계기가 되었던 것이다.

암각화는 단지 고고미술사적 문제만이 아니다. 역사학 또는 인류 문

화사적으로, 그리고 오늘의 삶의 모습을 담는 예술가들에게도 무한한 영감으로 다가왔다. 매혹의 저 먼 선사시대의 내밀했던 옛 사람들의 정신성을 엿보게 해 주었던 것이다. 그래서 천전리암각화의 발견을 우리는 산타의 선물이라고 한다.

02. 최초의 암각화와 새로운 자료적 발견

천전리암각화의 발견에 대한 보도기사는 당시 서슬 퍼런 박정희의 연두담화문을 밀어내면서 패기 있게 일면 첫머리를 장식하였다(한국일보 1971년1월1일자).

그 천전리암각화는 특정의 하나의 시기에 완성된 표현물이 아니라, 긴 시간동안 인간 활동의 기록으로서 남겨진 모두 네 시기의 표현요소를 가진다. 가장 먼저 제작된 것은 구체적 형상으로서 구상표현물이 있다. 구상표현물의 내용은 암수가 짝지어 있는 사슴을 비롯한 종을 알기 어려운 동물과 물고기가 있고, 그리고 이를 사냥하는 사냥꾼으로 구성된다. 그 다음 구상표현단계에 이어 천전리가 다른 암각화 유적과는 크게 차별적인 표현물로서, 소위 기하학문이라고 하는 마름모꼴문양이나 동심원, 회오리문양, 지그재그 선각이나 물결문양의 단계가 나온다. 이러한 것은 천전리암각화만의 특별한 미적 구성과 가치를 잘 보여주고 있다. 이것은 구상표현물을 크게 잠식하면서 새겨져 있어서, 이전단계와는 계승적이지 못한 양상이다.

그 다음에서 이어지는 단계는 마치 병풍과도 같은 암면전체를 가득

채우고 있는 일종의 주술적 흔적으로서 무질서하게 쪼아낸 타날흔 단계가 있다. 타날흔 단계에 이어 나타나는 단계는 그 위에 덧새겨진 역사시대의 기록물로서 명문과 세선각 표현물이 있다. 이를 포함하여 이곳은 긴 시간 인류문화의 변화상을 잘 보여주는 연대기적 유적으로서의 특성을 그대로 잘 간직하는 가치를 갖는다.

천전리에서 암각화의 발견은 다음해 1971년 이웃마을 대곡리에서 반구대암각화(그림 2)의 발견으로 이어진다. 또 같은 해 경북 고령에서도 새로운 유형의 암각화로서 양전동암각화가 조사되었다. 이러한 자료는 우리나라 암각화연구 초반에 조사된 유적이다.

잘 알려져 있다시피 반구대암각화는 고래사냥 장면과 함께 많은 수의 고래가 있어서 세계에서 그 가치를 인정받고 있다. 그래서 반구대암각화는 환동해를 중심으로 하는 고래사냥관련 해양어로문화유적으로서 그것과 관련한 신앙형태를 반영하는 탁월한 유산적 가치를 동시에 갖는 유적이다.

반구대암각화는 인류문화 여명기로서 신석기시대 초기에 첫 제작이 이루어진 이래, 여러 차례 그것은 반복되어 왔다. 표현물 중에는 이미 우리나라해역에서는 사라져버린 듀공의 존재가 확인되면서 크게 주목되기도 하였다. 이러한 표현물은 반구대암각화 제작 당시의 기후, 즉 잦은 해수면 변화와 온난화 현상으로 한반도가 아열대성 기후에 속하였다고 하는 이미 돌이킬 수 없는 과거 인류의 생존환경에 대한 기록이라는 중요한 의미를 확인하게 한다.

올해는 한반도에서 암각화의 발견이 있는 지 47주년을 맞는다. 그동안 유적이 지닌 선사시대 인류문화사의 많은 부분을 밝혀내고자 노력했던 시간이었다. 이러한 과정에서 또 다른 새로운 자료조사가 계속되었다. 1985년에는 포항 인비리의 한 고인돌에서 석검형 암각화가 조사되고, 이어서 1989년부터는 소위 한국식암각화라고 하는 새로운 유형의 암각화가 나타나기 시작하였다. 그것은 경북을 중심으로 분포하고 있는 구조적 형태의 검파형암각화(劍把形岩刻畫)를 이르는 말이다. 검파형암각화는 한국에서 암각화발견 초기에 나왔던 양전동암각화와 같은 유형으로, 그간 포항 칠포리, 경주 석장동과 안심리, 영천 봉수리, 고령 양전동과 안화리, 그리고 지산리와 영주 가흥동에서 계통적으로 조사되었다. 그중에는 전북 남원 대곡리에서 나온 것도 있고, 지난 2015년에는 군위 수서리에서 20년 만에 새로운 검파형 암각화가 발견되면서 자료를 추가하게 되었다. 또한 올해 초에도 포항 신정리에서 신 자료가 나왔다.

그런데 이상과 같은 검파형암각화의 분포현황을 살펴보면, 그 안에서 우리는 이 계통적이고 구조적 형태의 암각화를 보유한 옛사람들의 삶의 공간 또는 정치적 환경을 일정부분 이해할 수 있어서 흥미롭게 받아들여지기도 한다. 그것은 한반도 남부지방을 크게 아우르는 공통적 문화권역의 공간으로 설정될 수 있기 때문이다.

암각화의 발견은 2000년대 들어와서도 이어지고 있다. 그동안의 조사결과는 아래 표1로 정리된 바와 같다. 2000년대 이후에 발견된 암각화의 형태적 특징을 보면 그중에는 일정규모에 이르고 있는 검파형

암각화도 있지만, 그것과는 다른 유형으로서 동심원암각화라든지 석검형암각화 또는 운문형암각화와 같은 것이 작은 규모를 갖고 나오는 경우가 있다는 점이다. 이러한 것은 주로 왕성해진 발굴조사에서 나오는 경우가 있고, 그것도 경남지역에서 높은 빈도를 갖고 나타났다.

03. 한국 암각화에서 조형전통의 변화

시간의 흐름에 따라 달라져가는 조형적 전통의 변화상을 한국 암각화에서 찾는다고 할 때, 그 첫머리에서 논의되어야 하는 유적은 단연 반구대암각화이다. 반구대암각화는 우선적으로 그 겹침 상태(그림 3)에 따라 제작에 따른 층위별 구성 상태를 알 수 있는데, 여기서 우리가 읽을 수 있는 변화상은 대체로 다음과 같다.

반구대암각화의 최초 단계에는 고래사냥과 관련한 사실적인 내용이 표현주제가 되었다. 이어지는 제2제작층 단계는 일종의 사냥예술로서, 사물에 대하여 알면 알수록 그 대상을 지배할 수 있다고 하는 사실성에 바탕 한 동종주술의 개념 아래에서 성립된 동물표현 층위라고 하겠다. 그리고 그 다음 단계에서는 이 층위를 지배하는 짝지은 동물과 같은 표현 형태를 볼 때, 암각화제작의 중심에는 동물수호의 염원이 근본바탕이 되었다고 할 수 있다. 제4제작층 단계는 고래사냥과 관련, 고래의 영혼에 대한 위무 및 회귀의식에서 나온 의례형태를 살피볼 수 있다. 또한 동시에 파노라마적 화면구성이 갖는 조형적 의미를 읽을 수 있을 것이다. 제4제작층위의 구성분석에서 발견되는 의례

의 과정에는 샤먼과 같은 종교 직능자에 의하여 주도되는 형태, 그리고 영혼귀천의 조력자로서 거북이나 가마우지와 같은 물과 물 또는 하늘을 동시에 오갈 수 있는 양성체(兩性體, Amphibians)동물이 참여하는 양상을 발견할 수 있다.

반구대암각화에서 마지막 단계 제5제작층에서는 선사인들의 생활속의 금기와 관계된 특별한 존재성 있는 동물표현이 등장하고 있다. 이러한 현상에 비춰볼 때, 자연계와 수렵에 대한 인식이 이전과는 크게 달라졌다는 사실이 확인된다. 같은 단계에서 발견할 수 있는 주술 현상으로는 사냥을 위한 접촉감염주술의 형태도 찾아볼 수 있다.

천전리에서 그 변화상이라고 한다면 첫 단계에서는 풍요목적의 자연계 수호의 염원이 크게 보편성을 이루고 있는 가운데, 그림 4와 같은 표현물로 대변되는 특정현상을 찾아볼 수도 있다. 그림 4는 그것이 당초 동물태(動物態)로 나타나는 자연신숭배현상을 보여주고 있으나, 덧새겨진 인면으로 나타난 바와 같이, 나중에는 문화형태가 크게 바뀌어 인신숭배형태로 달라져가는 신앙양상을 보여준다. 그러나 여기서 다음으로 이어지는 기하문암각화 단계에서는 과거와는 크게 다르게 농경의례와 관련되는 표현물 구성으로 나타난다.

농경의 절대적 요소는 자연현상을 떠나서는 원천적으로 불가능한 일이다. 그렇기 때문에 농경이 확산되는 문화적 환경에서는 자연현상, 예컨대 기후변화나 물의 수급과 같은 부분에 대한 관심이 지대할 수밖에 없다. 그렇기 때문에 그것을 인간의 의지와 조화롭기를 염원하는 것으로 표현 형태까지도 달라져야 하는 것이다. 그것이 온전히

천전리 기하문암각화에 반영되었다. 우선 기하문 전체에서 찾아볼 수 있는 신앙 또는 주술형태라고 한다면 그것은 표현물을 만지거나 제작 과정에서 표현물을 갈았다고 하는 접촉을 통한 동종주술과 모방주술 형태라고 할 수가 있을 것이다. 또한 이곳의 중요한 의례 중에는 기우제와 같은 목적성 제의형태가 발견된다고 하겠는데, 그것은 동심원암각화와 같은 표현물에서 우리가 조형분석을 통하여 읽을 수 있는 의례형태이다.

세 번째 단계는 두 번째와도 계통적으로 연결된다. 그것은 기우제와 그 결과물로 남겨진 무수하게 쪼아낸 타날 흔적이다. 이것은 비가 내려 그 빗방울이 땅위에 떨어지는 모양을 모방하는 행위의 결과로서, 모방주술의 또 다른 형태라고 할 수 있다.

마지막 단계는 삼국시대 신라인들에 의해 이루어진 것으로, 이것은 유적 하단부를 넓게 자리 잡고 있는 가는 선각표현의 사람 또는 동물, 배와 같은 기물과 그리고 함께 동반하는 명문으로 구성된다. 원명(原銘)과 추명(追銘)이 포함되는 제4제작층 단계의 세선각 표현은 단지 천전리만의 현상은 아니다. 이것은 당시와 같은 구대륙 전반으로 돌아치는 풍운의 시대를 반영하는 일종의 시대양식의 하나로서, 유럽에서 중앙아시아, 동북아시아 전반을 휩쓸고 있는 표현양식이다. 그 내용은 명문에서 잘 나타난 바와 같이 5~7세기 신라 사람들의 서사적 내용을 반영하고 있다.

제작순서라는 측면에서 천전리와 반구대 양자 간의 시간적 공감면적은 반구대의 제3제작층과 천전리의 제1제작층에서 동물표현의 속

성으로 짝지는 동물이라는 동질성이 발견되고 있다. 그렇기 때문에 이것은 동일시간대의 현상으로 바라볼 수 있게 되었으며, 거기에 따르면 기하문 단계는 반구대암각화의 제5제작층 이후의 현상으로 비정될 수 있다고 할 것이다.

이와는 달리, 계통적인 형태만큼이나 높은 상징성을 반영하는 검파형암각화는 한국 선사미술의 독특한 성격을 말하는 자료로서 중요한 가치를 가진다. 과감한 생략과 변형으로 묘사된 아름다운 형태미의 이것은 그간 한반도 이남지역을 제외한 그 어디에서도 찾아볼 수 없었으며, 그래서 우리는 이를 한국식암각화라고 하는 것이다.

그 상징성에 대한 생각은 포항 인비리의 고인돌에서 나온 인비리암각화를 참고하여, 검의 효용이 천동과 우뢰, 번개를 상징한다고 하는 상징성으로 하여 이것은 농경에서 물의 안정적 수급을 위하여, 결국 풍요기원의 목적에서 비롯된 것으로 보인다. 그러나 암각화의 제작이 오직 단일한 성격으로만 이해될 수 있는 것은 아니다. 거듭되는 구조적 암각화의 제작에는 결국 농경에서 풍요를 위한 신앙 이미지로 고착화되어가는 양상이 나타나고 있기 때문이다. 그것은 점차 대형화되어가는 암각화 규모나 거기에 따르는 신앙이미지의 상징적 형태로서 상단부에 나타나기 시작하는 U자형의 홈, 그리고 유적의 환경적 측면에서 유추되는 부분이다.

04. 형태미에 대한 생각

암각화는 사물의 형상을 구체적으로 묘사한 것이 있고, 또 그것이 한눈에 드러나지 않는 것도 있다. 그러나 한국 암각화는 그것이 명확한 반구대, 천전리암각화를 제외하고는 그 경계가 모호하다는 특징이 있다. 한국식암각화라고 하는 유형도 우선 보기에는 그것이 기하문으로 보이지만, 이것도 결국은 석검의 손잡이라고 하는 실물형태에서 그 원형을 따왔다는 사실에서 기하문으로 규정하기에는 유형적 고민이 필요하다.

근래에 와서 새로운 유형으로 조사된 암각화도 많이 나왔다. 그중에는 대구 진천동 선사유적공원의 진천동 입석의 암각화나 화원읍 화장사경내의 고인돌에 있는 천내리암각화도 있다. 진천동암각화나 천내리, 그리고 그 외 안인리나 도항리암각화는 동심원으로 구성되는 유적이인데, 이러한 동심원도 그간 형태적으로 태양을 상징하는 것으로 분석되었다. 하지만 그런 분석이 어떤 근거를 바탕으로 한 것이 아니라 심정적 인식에 의하여 규정된 것이다. 동심원암각화는 이것이 원래 자연현상으로서 물의 이상적 형태를 나타낸 문양으로 분석되는데, 그렇기 때문에 이것은 비를 부르기 위한 기우의례의 목적에서 나온 표현물이라는 사실에 틀림이 없다. 이와 같이 외형과는 달리 상징성을 우선하는 표현형태의 암각화가 울산의 두 암각화는 다른 갈래로서 한국의 암각화를 구성하고 있다.

올해까지 이루어진 36개의 암각화 유적 및 유물에 대한 조사는 한국

선사미술의 세계를 풍요롭게 하였다. 그 속에는 한반도에서만 발견되는 한국식암각화로서 검파형암각화와 함께, 비교적 단순한 형태의 옷판형암각화와 같은 것도 있다. 지금의 놀이기능을 갖고 전승되는 옷판과 동일한 구성의 이것은 북두칠성의 자리변화를 읽기 위함이며, 날로 달라져가는 계절변화를 살피는 카렌다와 같은 역할을 하였던 것이다. 옷판형암각화는 점성술과도 관계되는 도형으로 한반도 남부지방을 중심으로 분포하는 것이지만, 차차 중부지방에서도 발견되고 있어서 그 분포영역은 넓어지고 있다. 하지만 국경너머 옛 고구려 땅이었던 지안(集安) 우산 제3319호 묘 동쪽 근방의 단 한 점을 제외하고는 한반도를 벗어난 곳에서 전혀 발견된 적 없는 것이다. 지안의 옷판을 볼 때, 우리는 이북 땅에서도 그것의 분포를 짐작할 수 있지만, 이러한 한반도에서만 조사되는 유형은 한반도 암각화문화의 특성을 여실히 보여주고 있다. 이와 같은 암각화로 나타나는 미술사적 현상으로 하여 한국에서 암각화는 비록 규모나 수적으로 빈약하다 하더라도 다양성에서 크게 풍요롭다.

05. 옛사람들은 왜 바위에 암각화를 남겼을까?

한국 암각화의 원류는 현 시점에서는 알 수 없다고 할 것이다. 그간 암각화연구에서 논의되어 온 원류라고 한다면, 통념화 된 시각의 하나가 한국 암각화는 북방 시베리아의 영향을 크게 받고 있으며 그러한 영향력이 대륙 동남쪽 끝단에 다다른 것으로 보고자 한 것이 원류

에 대한 이해의 큰 흐름이 되어 있었다. 이러한 생각은 오늘날에 와서 전반적으로 부정되고 있는 추세인데, 그것은 인접지역과의 관련성에 대한 연구가 한국 암각화연구 초기, 실증적 자료를 바탕으로 그것이 이루어졌다기보다는 지극히 단편적 자료인용과 관념적 생각에서 나왔다고 하는 반성에서 기인한다.

그것은 비단 원류문제뿐 아니라, 직접적 연구의 보다 중요한 요인으로서 형태분석과 같은 부분에서도 왜곡된 사실은 너무나 쉽게 볼 수 있다. 예컨대, 반구대암각화의 이해에서 익숙한 그림 5와 같은 표현물의 경우, 자세한 학문적 접근이나 형태분석조차 이루어지지 못한 가운데 성급하게 '남근을 우뚝 세우고 춤을 추는 샤먼'이라고 이미 암각화연구 초기에 규정된 바 있다.

따라서 모든 면에서 연구가 정교하게 수행되어야 하는 오늘에 와서 정확한 형태분석은 물론, 한국 암각화의 원류와 같은 연구를 수행하기 위해서도 확대된 지역과 형태적 비교뿐만 아니라 상징성과 함께 거기서 따르는 표현상의 속성이나 신화소와 같은 측면을 동반하는 연구가 입체적으로 수행되어야 한다. 적어도 연관성문제만이 아니라 표현물의 계통적 성격이나 상징성과 같은 문제에 대해서도 한층 성숙한 연구 성과로 이어질 수 있기 때문이다. 시베리아기원설 또는 그것과는 전혀 무관하다고 하는 견해까지도 결국은 적극적 자료수집과 함께 계통화 작업의 결과로서 의미 있는 견해를 말할 수 있기 때문이다.

앞서 한국 암각화의 이해를 위하여 몇몇 유적의 내용을 살펴보았다. 그중에서 특히 변해기는 조형원형의 변화상을 이해하고자 하는데 중

점을 두고자 하였다. 그럼에도 불구하고 암각화를 안다는 것은 여전히 쉽지가 않다. 우리가 한국 암각화를 보다 잘 알기 위해서는 선사시대 사람들이 왜 바위에 그림을 남기게 되었을까 하는, 어쩌면 가장 원론적인 질문에 대답하는 것이 그 이해의 순서인지도 모르겠다.

바위는 영원히 존재하는 것이고, 영원히 존재하는 곳에 그림을 남긴다고 하는 행위는 그것이 동질성으로 이어질 것이라는 기대에서일 것이다. 하지만 보다 적극적 입장에서 바라보게 되는 바위는 그것이 바로 영혼의 안식처이면서 또 영혼의 부활을 가능하게 한다고 믿어져왔기 때문이다. 그래서 바위는 숭배되었으며 그러한 상징성에서 바라볼 수 있게 된 바위에 암각화를 새긴다는 행위는 당연하였다. 우리의 현상에 비쳤을 때, 일부를 제외한 암각화의 많은 수는 고인돌에서 나왔고, 고인돌이라는 것은 일종의 장법(葬法)의 하나로서, 그것은 사자의 육신을 가두고 그 영혼 역시 가둔다. 또한 영혼의 정화를 도와 마침내 부활하게 하였다. 이러한 것에 그림을 새긴다는 행위는 아마도 살아생전 영웅적 업적을 남긴 조상무덤으로서, 그의 생전 위업에 기대어 후손의 염원을 빌었던 것은 아닐까?

<참고자료>



그림 1. 천전리암각화의 구성



그림 5. 인물



그림 2. 반구대암각화의 제작층별 표현물



그림 3. 중복된 표현물

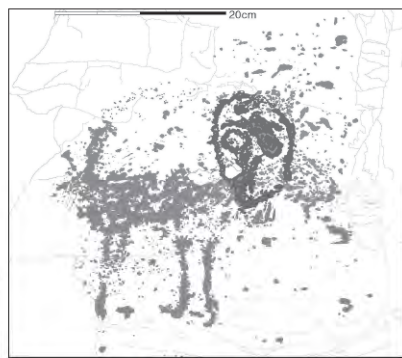


그림 4. 덧새긴 표현물

표 1. 한국 암각화의 조사현황

번호	조사지역	발견시기/ 발견조사자·기관	내용	비고
1	남해 양아리	1860 오경석	기호	자연암석
2	울산 천전리	1970 문명대(동국대박물관)	동물, 기하학문, 세선각	자연암석
3	고령 양전동	1971 이은창(영남대박물관)	동심원, 검파형암각화	자연암석
4	울산 반구대	1971 문명대·이용조· 김정배	동물과 사람, 배	자연암석
5	포항 인비리	1984 경주박물관	석검, 석촉	고인돌
6	영주 가흥동	1989 박홍국	검파형암각화	자연암석
7	포항 칠포리	1989~1994 이하우	석검, 성기형, 검파형암각화, 옷관형암각화가 4개 지점에 분포	자연암석
8	여수 오림동	1989 전남대박물관	석검, 사람 및 기타	고인돌

번호	조사지역	발견시기/ 발견조사자·기관	내용	비고
9	함안 도항리	1991 창원문화재연구소	동심원, 바위구멍	고인돌
10	남원 대곡리	1991 김광·장명수	검파형암각화	자연암석
11	안동 수곡리	1991 이진구·김영식	말굽형, 옷판형, 사람발자국 등	자연암석
12	영천 보성리	1993 송화섭	검파형암각화	고인돌 (추정)
13	고령 안화리	1993 고령군 1994/최광식	검파형암각화, 동심원	자연암석
14	고령 지산리	1994~1995 영남매장문화재연구원	검파형암각화(부분), 교합그림	석곽묘 뚜껑돌
15	경주 석장동	1994 동국대고고미술사학과	검파형암각화, 사람, 동물발자국	자연암석
16	경주 안심리	1995 신라문화동인회	검파형암각화	자연암석
17	부산 복천동	1995 부산시립박물관	회오리문양, 배, 겹동그라미	석곽묘 하단석
18	사천 본촌리	1995 경상대박물관	석검	숫돌
19	제주 고산리	1997 김종찬	교차하는 선각	갈돌
20	제주 금성리	1999 제주대박물관	구름문양	갈돌
21	대구 진천동	2000 경북대박물관	동심원, 나선문, 바위구멍	입석
22	밀양 활성동	2002 경남발전연구원	석검, 성기형암각화	고인돌 하부구조물
23	포항 석리	2002 이하우	인면형암각화, 바위구멍	자연암석
24	제주 광령리1	2003 알킨 (러시아과학아카데미 극동시베리아연구소)	방사형 선각	고인돌 (추정)

번호	조사지역	발견시기/ 발견조사자·기관	내용	비고
25	무산 지초리	2004 서국태(조선고고연구)	회오리문, 동심원 등	자연암석
26	포항 대련리	2006 동대해문화연구소	사람표현물	석곽묘 뚜껑돌
27	밀양 안인리	2007 경남발전연구원	동심원, 여성성기형, 사람형상	고인돌, 적석유구
28	대구 천내리	2007 이하우	동심원	고인돌
29	고령 봉평리	2008 대가야 박물관	툽니형기하문, 동검	자연암석
30	나주 운곡동	2009 마한문화연구원	배, 집형태의 선각 암각화	자연암석
31	의령 마쌍리	2010 경남발전연구원	석검	숫돌
32	강화 고구리	2015 울산대 반구대연구소	바위구멍과 선각	자연암석
33	제주 광령리2	2015 울산대 반구대연구소	바위구멍과 선각	고인돌
34	군위 수서리	2015 울산대 반구대연구소	검파형암각화	고인돌 (추정)
35	상주 물량리	2017 울산대 반구대연구소	인면 인물암각화	자연암석
36	포항 신정리	2017 전상호	검파형암각화	자연암석

Note.

A series of horizontal dashed lines for writing notes.

Note.

A series of horizontal dashed lines for writing notes.

Note.

제15기 가야학아카데미
|자연, 그림 속을 노닐다|

Part _ 3

조선의 산수화,
이상향理想郷을 그리다



이수미
국립중앙박물관 미술부장

조선의 산수화, 이상향理想郷을 그리다¹⁾

01. 머리말 : 이상향을 그린 회화

누구나 머물고 싶은 곳, 살고 싶은 곳에 대한 꿈을 꾸다. 우리는 그 곳을 이상향이라고 부를 수 있을 것이다. 이러한 이상향은 물론 상상의 산물이지만 현실에 대한 인식과 비판에서 출발한 보다 나은 삶에 대한 희망이었다고 할 수 있다. 괴로운 현실에서 탈피하고자 하는 환상의 공간으로, 때론 현실을 개선한 대안적인 세계로 나타난다. 인간은 어떠한 상황에서도 이상향에 대한 상상을 그치지 않았으며 이상향에 대한 생각은 동서양을 막론하고 광범위하고 다양한 모습으로 나타났다. 그 모습은 개인의 신념과 사고방식에 따라, 문화권과 시대에 따라 다르게 그려졌으며, 현실에서 이상으로 오르는 방법과 단계 또한 다양하게 설정되었다.

서양에서 이상향 곧 이상사회를 의미하는 말로는 코케인 Cockayne, 아르카디아Arcadia, 천년왕국千年王國Millennium, 유토피아Utopia를 대표적으로 들 수 있다.²⁾ 코케인은 어떠한 수고나 노동을 안 해도 인간의 욕구가 충족되는 쾌락의 세계다. 아르카디아 역시 풍

1) 이 글은 국립중앙박물관 편, 《산수화, 이상향을 꿈꾸다》(2014)에 수록된 논문을 수정, 보완한 것이다.

2) 서양에서 이상향의 구분과 그 의미는 金榮漢, 「理想社會와 유토피아」, 『韓國史市民講座』제10집(一潮閣, 1992), 163~197쪽 참조.

요의 세계이나 자연과 조화롭게 공생하는 곳으로 황금시대[Golden age]와 파라다이스Paradise의 신화가 포함된다. 천년왕국은 역사의 종말이 오기 전, 의롭고 착한 사람들로만 구성된 크리스트교의 지상 낙원이며, 유토피아는 ‘어디에도 없는 곳’이자 ‘세상에서 가장 좋은 곳’을 뜻하는데 영국의 토마스 모어Thomas More(1478~1535)가 그의 책 제목을 『유토피아Utopia』라고 하면서 만들어낸 용어로 우리에게도 친숙하다. 중국 및 한국에서 이상향과 관련된 용어로는 옥야沃野, 낙토樂土, 동천복지洞天福地, 선경仙境, 승지勝地 등이 있는데 대체로 비옥하고 평화로운 별천지를 의미한다. 이외에 이상향의 유형에 따라 신화적 공간인 산해경형山海經型, 도교적 낙원관에서 유래한 삼신산형三神山型과 무릉도원형武陵桃源型, 성군聖君이 다스리는 유교적 공동체인 대동사회형大同社會型으로 구분하기도 한다.³⁾ 이밖에 불교적 이상향인 극락정토極樂淨土를 들 수 있다.⁴⁾

이상향에 대한 인식이 이처럼 천태만상으로 나타나는 만큼 이를 시각화한 이상향 회화 역시 동서양을 막론하고 매우 다채로운 양상으로 제작되었다. 이처럼 넓은 범위의 작품 중에서 이번 강의는 동아시아에서 전개된 이상향의 양상을 대상으로 하였으며, 한중일 동아시아 회화의 큰 흐름을 염두에 두었지만 한국의 회화를 위주로 하였다. 또한 주제 상으로는 현실에서의 실현가능성을 염두에 두고 시대적 지향

3) 李鍾殷, 尹錫山, 鄭珉, 鄭在書, 朴永浩, 金應煥, 「韓國文學에 나타난 유토피아 意識研究」, 『韓國學論集』第28輯(漢陽大學校韓國學研究所, 1996. 2), 21~34쪽.

4) 정우택, 「극락세계, 理想의 造形」, 『미술과 이상』(이화여자대학교박물관, 2014), 127쪽.

성을 내포하고 있는 이상향 회화를 우선으로 하였다. 따라서 주술적인 신화의 공간, 초월적인 신선의 세계나 내세적 피안彼岸을 염원하는 종교적 신앙체계보다는 인간과 사회, 자연의 실제적 관계를 고민한 지식인들의 사유방식에 더 큰 무게를 두었다.

더불어 이러한 이상향을 조성하고 시각화하는데 있어서 자연, 곧 '산수'가 어떠한 역할을 하였는지 살펴보는 것이 중요하다. 서양에서 16세기 초에 이르러 자연을 전문적으로 그리고, 17세기 이후 풍경화에 이상적인 의미를 부여한 것에 비해⁵⁾ 동아시아에서는 4세기경부터 산수화가 독립적으로 그려지며 담론이 활발하게 전개되는 등 산수 자체에 대한 관심이 일찍부터 촉발되었다. '산수'는 본래부터 있었던 자연스러운 대상으로서 뿐만 아니라 인간의 지향성이 투사된 이상향을 구성하는데 역동적으로 작용하는 문화적이고 사회적인 요소이기도 하였다.

02. 산수에 대한 인식 : 청정한 세계

동아시아에서 이상향을 시각화할 때 '산수'가 주요한 배경이 되거나, '산수' 그 자체가 이상향으로 그려지는 경우가 많다. 언제부터, 어떤

5) 서양에서의 풍경화 등장에 대해서는 이한순, 「자연 속의 성서이야기: 니콜라 푸생의 기독교 풍경화」, 『미술사연구』 제27호, 미술사연구회, 2013, 35쪽. 풍경화의 이상주의적 성격에 대해서는 이주은, 「19세기 영국 미술에서의 목가적 이상주의」, 『미술과 이상』(이화여자대학교박물관, 2014), 146~150쪽.

맥락에서 '산수'에 이처럼 특별한 의미가 부여되었을까?⁶⁾ 한국의 경우, 산수에 대한 원형적 생각은 7세기 전반의 것으로 추정되는 백제 시대 외리 출토 인물산수문전에서 확인할 수 있다. 이를 보면 삼산형 三山形의 산봉우리들이 겹겹이 울창한 숲을 이루는 가운데 한 인물이 누각을 향해 걸어가는 모습이 보인다. 여기에 보이는 산의 모습은 봉황산수문전에도 연거푸 나타난다. 다만 그 크기가 반으로 축소되었고 산꼭대기에는 한 마리 봉황이 정면을 응시하며 서 있다는 차이가 있다. 이러한 산들은 괴석으로 상징된 지상의 현실계와 봉황과 서운瑞雲으로 상징된 천상 세계를 연결하는, 현실적이고 세속적인 곳을 벗어난 청정한 공간을 암시한다고 해석할 수 있다.⁷⁾

중국에서는 진한秦漢시대(기원전221~기원후220경) 이래로 신선이 나 도술道術을 행하는 방사方士에 대한 신앙이 행해져 왔는데, 산악은 신선이 머물고 방사가 수행하는 장소로서 이상시 되었다.⁸⁾ 앞에서 예로 든 산수문전도 이러한 산악신앙과 도교적 맥락에서 이해할 수 있다.

또한 중국 춘추전국시대(기원전 8세기~기원후 3세기)에 등장한 대표적인 사상가인 공자孔子(기원전551~479)와 노자老子는 모두 산수

6) 삼국시대부터 시작하는 한국산수화의 발생에 대한 개관은 安輝濬, 「韓國山水畫의 發達」 『美術資料』 제26號, 1980, 12~23쪽 참조.

7) 백제 문양전의 도상해석 및 체계에 대해서는 李乃沃, 「백제 문양전 연구, 부여 외리 출토품을 중심으로」, 『美術資料』 제72, 73號, (國立中央博物館, 2005.12), 5~28쪽 참조.

8) 肥田 路美, 「大畫面變相圖における山岳景」 『初唐佛教美術の研究』(東京: 中央公論美術出版, 2011), 392쪽.

를 찬미하여 이후 전개된 자연에 대한 인식에 절대적인 영향을 주게 된다. 공자는 “무릇 물水이 여러 생물을 두루 기르면서도 아무 일도 하지 않는 듯한 것은 마치 덕德이 있는 듯하고 그 아래로 흘러 곧거나 굽더라도 반드시 그 땅의 이치를 따르는 것은 마치 의義가 있는 듯하며, 그 깊고 깊어 다함이 없는 것은 마치 도道와 같고...”라고 하여⁹⁾ 물水의 물질적 속성에 윤리적인 가치를 부여하였다. 이밖에 “슬기로운 사람은 물을 좋아하고 어진 사람은 산을 좋아한다(知者樂水, 仁者樂山)”(『논어論語』권6, 「옹아雍也」第六 중)는 공자의 말에서 알 수 있듯이 지知와 인仁과 같은 인간이 추구해야 할 덕목을 자연의 특성과 연결시켰다.

이처럼 자연을 가치론적으로 보는 견해에 더하여 중국의 문인 종병(宗炳, 375~443)은 산수의 아름다움과 감상 작용을 중요시하고, 산수화를 보는 것은 “정신을 펼쳐내는 것(暢神)”이라 하여 산수화 자체의 효능을 높이 평가하였다. 중국의 명산을 두루 다니다가 늙고 병 들게 되자 몸소 유람할 수 없어서 단지 산수화를 누워서 보며 “마음을 맑게 하고 도를 본다[澄懷觀道]”는 “와유臥遊”의 정신은 산수화의 위상을 한층 제고하였다. 이로서 산수 자체에 도덕성과 자연미가 부여되고 이를 그린 산수화의 심미 작용과 나아가 교육기능까지 인정되어 산수화를 창작할 수 있는 토대가 굳건하게 마련되었다고 할 수 있다.¹⁰⁾ 산수화의 독립성과 감상성을 갖춘 현존작으로는 중국 수(隋581~619)대

9) 『荀子』, 卷20, 「宥坐」, 葛路, 『中國繪畫理論史』姜寬植 譯(서울: 미진사, 1989), 106쪽에서 재인용.

10) 葛路, 앞의 책, 107~108쪽; 와유에 대해서는 김홍남, 「중국산수화의 ‘와유’ 개념」, 『중국한국미술사』(학고재, 2009), 45~51쪽.

전자건(展子虔, 533?~603?)의 작품으로 전해지는 〈유춘도游春圖〉가 있지만 산수화는 이미 동진(東晉317~420), 남조(南朝 420~589)대에 제작되었던 것을 확인할 수 있다.¹¹⁾

이처럼 산수의 물질적 속성에 높은 가치를 부여하고 산수미를 인식하고 향유하는 문화가 성립함에 따라, 이후 동아시아 문화 속에서는 ‘산수’가 그 자체로 높은 정신적 가치를 상징하게 되었다. 또한 산수에 부여된 이러한 심미적, 철학적 개념은 ‘산수화’가 지고한 가치를 표현하는 문화라는 위상을 지속하는데 든든한 근거가 되었다.

03. 천하 절경의 이상향 : 소상팔경瀟湘八景

산수화의 위상이 안정된 후, 중국의 화가들은 산수를 생생하게 표현하기 위하여 여러 가지 시도를 하였다.¹²⁾ 산수화의 새 장을 연 것으로 평가받는 형호(荊浩, 870년경~930년경) 이래로 산수화의 경물 표현에 대한 이론화 작업과 함께 기법적인 탐구를 끊임없이 하여, 송대에 이르러서는 산수라는 물상物象에 대한 사실적 묘사에 더하여 개인적인 심상心象을 표현할 수 있는 단계에까지 이르게 된다. 특히 곽희(郭熙, 11세기 초~11세기 말)는 자연 대상을 다음과 같이 섬세하게 관찰

11) 葛路, 앞의 책, 107~108쪽; 와유에 대해서는 김홍남, 「중국산수화의 ‘와유’ 개념」, 『중국한국미술사』(학고재, 2009), 45~51쪽.

12) 중국 산수화의 전개에 대해서는 李成美, 『明代以前の中國繪畫』, 『明清繪畫展』(서울: 三星美術文化財團, 1992), 1506~168쪽 참조.

하며 그 변화의 모습을 감성적이고 예민하게 묘사하였다.¹³⁾

“산은 가까이에서 보면 이와 같고 몇 리 떨어져 보면 또 이와 같으며 십여 리 떨어져 보면 또 이와 같아 매번 멀어질수록 매번 다르니, 이른바 산의 모습은 걸음걸음마다 바뀐다는 것이다.” (郭熙, 郭思, <<林泉高致>> <山水訓>)

이러한 태도로 중국의 험준하고 장대한 화북華北지역의 산수에서부터 넓은 수면과 안개에 싸인 몽롱한 대기의 강남경江南景에 이르기까지 실제 경관에 기반하여 송대에 이룬 산수 표현의 사실주의적 탐색과 실험의 성과는 다양한 산수화 양식을 확립시켰다. 이중 북송의 송적宋迪(1015경~1080경)이 시작하였다고 하는 소상팔경도瀟湘八景圖는 북송말부터 남송초에 문인산수화를 대표하는 작품의 하나가 되었고 소상팔경은 강남산수화의 대표적인 화제로 등장하였다.¹⁴⁾ ‘소상팔경瀟湘八景’은 중국 호남성 동정호洞庭湖의 남쪽 영릉零陵 부근 소수瀟水와 상수湘水가 합류하는 곳과 동정호 일대의 광대하고 풍부한 강호江湖 지역을 말한다.¹⁵⁾ 이 지역은 굴원屈原(기원전 343경~기원전 278경)이 불우한 정치적 상황을 읊었던 곳으로 회자되다가¹⁶⁾ 점차 수려한 경관이 팔경八景으로 정리되면서 절경絶景으로서의 의미가

13) 葛路, 앞의 책, 264~265쪽.

14) 朴恩和, 「北宋末·南宋初의 山水畫」, 『講座 美術史』 29號, (韓國佛教美術史學會, 2007), 303~320쪽.

15) 瀟湘八景圖의 기원과 전개에 대해서는 安輝濬, 「韓國의 瀟湘八景圖」, 『韓國繪畫의 傳統』, (서울: 文藝出版社, 1988), 162~249쪽; 朴海勳, 「조선시대 瀟湘八景圖 연구」, 홍익대학교 박사학위논문, 2007, 280쪽. 소상팔경도에 대한 자세한 논의는 본 도록의 박해훈, 「동아시아 회화와 소상팔경도」 참조.

16) Alfreda Murck, “Eight Views of the hsiao and Hsiang Rivers by Wang Hung,” *Images of the Mind* (New Jersey: Princeton University), pp. 214~217.

강화되는 변화를 보였다. 이러한 소상팔경은 조선 시대에 직접 눈으로 목도하고 경험하지 않은 중국의 자연경을 절대화하고 이상화하여 산수미의 전형으로 인식한 대표적인 주제다.¹⁷⁾ 중국에 기원을 둔 소상팔경도가 고려시대에 수용된 이래 조선시대에 지속적으로 그려질 수 있었던 것은 여덟 장면으로 표현된 자연의 이상경이 문인들의 와유와 동경의 대상으로 적합하였고 중국의 시문을 읽으며 소상팔경의 경관을 상상하여 그릴 수 있었기 때문으로 생각된다. 이 주제는 크게 유행하여 그림으로뿐만 아니라 시로도 널리 애호되었다. 특히 조선 16, 17세기 경은 주변의 자연과 전원의 생활을 시로 읊어 이를 특히 국문학계에서는 ‘강호가도江湖歌道’ 혹은 ‘강호시가江湖詩歌’로 부를 만큼¹⁸⁾ 자연 애호의 분위기가 강한 시기였다. 이런 가운데 중국의 고전적 산수화 기법이 새로이 유입되어 한중일이 섬세한 산수 표현기법을 공유할 수 있었다. 소상팔경의 주제는 강변의 민감한 기후 변화를 묘사하고 서정적인 경치를 구현하여 회화와 시문의 결합을 모색해야 하는 고난도의 회화로서 산수 표현력의 절정을 보여 주는 화제라고 할 수 있다. 소상팔경도는 시대 양식을 형성하며 유행하였고 조선후기에 와서는 문인화가들도 제작에 참여하여 개인적인 특성을 드러내는 변화를 보였다.¹⁹⁾ 또한 회화뿐만 아니라 공예품의 문양으로도 사용되어 고

17) 조선 초기에 사대부들이 중세적 보편문화로서 중국의 이념화된 정형산수를 모델로 추구했으며, 특히 ‘江南景’이 고전적 이상산수의 대명사처럼 인식된 점에 대해서는 洪善杓, 『朝鮮時代繪畫史論』(文藝出版社, 1999), 216~220쪽.

18) 신영명, 「강호시조 연구사의 행방」, 신영명·우용순 외, 『조선중기 시가와 자연』(태학사, 2002), 397~415쪽.

19) 안휘준, 「경계 정선의 소상팔경도」, 『미술사논단』 20호(한국미술연구소, 2005); 한정희, 「정선의 사의 산수화의 전통 계승과 혁신」, 『미술사연구』 25, (미술사연구회, 2011), 373~395쪽.

유한 특징이 생략되고 도식화되는 양상을 보인다. 조선 말기부터는 민화의 주제로 저변화되는 등 대중적으로도 유행하나 소재화되어 절 경미를 드러내는 소상팔경의 본래적 상징성이 희석되는 한계를 드러 낸다. 이처럼 한국회화사에서 중국의 절경을 이상화하여 그린 관념산 수화의 전통과 달리, 늦어도 12세기 전반에는 한국적인 실경산수화實 景山水畫가 발전하고 있었던 것을 기록을 통해 알 수 있다.²⁰⁾ 고려 태 조가 금강산에서 담무갈보살을 친견하는 모습을 그린 <담무갈보살· 지장보살예배도>(1307년)은 오랜 실경산수의 전통을 증명하는 귀한 예이다. 이처럼 조선시대 산수화의 전개는 실제 산수에 기반한 실경 산수화와 중국의 산수경을 간접적으로 체험하며 중국 산수화의 양상 을 해석적으로 접근한 두 개의 축을 중심으로 전개되었다고 할 수 있 다.

04. 태평성대를 꿈꾼 산수 : 이 땅에 실현하고픈 이상향

조선 후기의 위정자나 지식인들은 어떤 사회상을 원하였을까? 그들 이 꿈꾼 세상을 잘 보여주는 작품은 없을까? 성리학을 국가이념으로 삼은 조선에서 추구한 이상향은 『예기禮記』 예운편禮運篇에서 말하는 ‘대도大道가 행해져 공의公義가 구현된 대동大同’ 세계와 연관이 있 다. 유교적 상상력으로 구성된 이 세계는 현자賢者를 지도자로 뽑고

20)실경산수화의 고려시대 이래의 전통에 대해서는 安輝濬, 『韓國繪畫史』, 52쪽, 254~257쪽.

덕치德治라는 제도를 통해 천하에 질서를 구축하고 이를 통해 번영을 추구하는 왕도王道정치가 가장 이상적으로 실현된 세상이다.²¹⁾

이런 점에서 이인문의 <강산무진도江山無盡圖>는 끝없이 펼쳐진 산 수를 배경으로 활기차게 살아가는 사람들의 모습을 그려서 자연과 사 회와 개인이 서로 평화롭게 어울려 생활하는 이상적인 세계를 그리 고 있어 주목된다. 백성들은 각자의 신분과 역할에 맞게 도덕적 본 성에 따라 맡은 일을 성실하게 수행하고 군주는 백성들이 평안하게 살 수 있도록 덕으로 다스려 개인과 사회와 자연이 어울려 조화와 절 제를 이룬 곳. 이는 유가들이 꿈꾸어 온 최고 이상 국가의 형상이며, <강산 무진도>가 보여주는 이상향의 세계이기도 하다. 이와 분위기를 달리하여 <태평성시도>는 산수의 비중은 작은 대신, 화려한 건물을 배경으로 인물 군상들의 다양한 삶이 적극적으로 부각된 도시의 경치 landscape다. 화면에는 결혼과 장원 급제의 행렬 및 고관들의 수레로 대변되는 전통적인 이상형들이 그려져 있을 뿐만 아니라, 각종 상업 활동에 종사하는 인물들이 등장한다. 여러 가지 물품을 파는 상점이 나열되고, 판매자와 구매자가 자유로이 만나는 상업 공간이 실감나게 표현되었을 뿐만 아니라 도시적 삶에 대한 기대가 반영되어 있다. 이 때 도시적 삶이라 함은 자연을 배경으로 한, 농업활동에 구속된 행위 보다는 인위적 건축물을 배경으로 소비와 유희의 측면이 강조된 생활

21)유가적 이상향에 대해서는 李成珪, 「中國 大同思想의 歷史的 展開와 그 特徵」, 『韓國史 市民講座』 제10집(一潮閣, 1992), 198~216쪽; 李鍾殷, 尹錫山, 鄭珉, 鄭在書, 朴永浩, 金應煥, 앞의 논문, 188~196쪽 참조.

이라 얘기할 수 있다.²²⁾ 소박한 욕망과 절제에 기반한 금욕적인 이상향이 아니라 풍요롭고 부강한 사회에 대한 희망이 담겨 있는 것이다.

이처럼 <태평성시도>가 구현하고 있는 공간의 기본적인 특징은 상업화에 대한 희구와 새로운 도시에 대한 바람, 의식주에 대한 걱정 없이, 항상 축제 분위기를 누릴 수 있는 태평성대의 모습이었다. 한편 이 작품의 이면에는 연행燕行을 통해 중국 청대淸代의 실상을 접하여 그들 문화의 장점을 알게 되면서 조선의 현실을 비판적으로 인식했다는 점 또한 놓칠 수가 없다.

이런 도시 생활 중심의 <태평성시도>는 전원 생활 위주의 <강산무진도>와 함께, 개인적으로 이상향을 그리는 차원을 넘어 대의적大義的인 차원에서 조선 후기 사람들이 꿈꾸는 사회에 대한 청사진을 드러낸다. 현실에서 이루지 못한 이상향의 모습이지만 역으로 이들 작품을 통해 이런 지향성을 가졌던 사회에 대해 이해할 수 있다.

05. 은거 공간으로서의 산수 : 내 마음 속 안식처

지고한 가치와 자연미의 대명사로서의 위상을 확보한 산수가 계속 문인들의 삶 속에서 이상향으로 제시될 수 있었던 사상적 동인으로 “은거隱居 의식”을 들 수 있다.

22) 이 작품에 대해서는 拙稿, 『國立中央博物館 所藏 <太平城市圖> 屏風 研究』, 서울大學校 大學院 文學博士學位論文, 2004 참조.

유가에서 선비는 부지런히 독서를 하여 자신을 수양하고 세상을 다스릴 수 있는 역량을 갖춘 후 입신출사立身出仕하여 왕의 덕정德政을 보좌하고 백성들의 삶을 행복하게 하는 것, 이것이 바로 그들의 목표였다. 그러나 부도덕한 군주가 자리잡아 도道가 행해지지 않거나 혹은 뜻을 펼 수 없는 상황에서는 강호로 물러나서 조용하게 자신의 덕성을 닦는 것이 도리라는 인식이 있다.²³⁾ 이러한 삶을 대표하는 인물이 바로 도연명陶淵明(346~427)으로 동진東晉 말기부터 남조南朝의 송宋 초기에 살았던 유명한 시인이다. 그는 405년(41세)에 팽택 현령으로 있던 중, 군의 순찰관 독우督郵가 순찰을 돌 때 의관을 정제하고 기다릴 것을 명령하자 작은 급료를 받으려고 시골의 소인배에게 허리를 굽힐 수는 없다면서 사임하고 고향으로 돌아가 평생 은거한 인물이다. 427년 63세의 나이로 세상을 떠났으며, 그가 고향으로 돌아가면서 지었다는 「귀거래사歸去來辭」는 많은 문인들의 사랑을 받았다. 그와 관련된 그림으로는 「귀거래사歸去來辭」를 그린 <귀거래도> 외에 다음 장에서 살펴볼 「도화원기桃花源記」를 제재로 한 작품이 있고, 생애 중의 일화를 제재로 한 채국採菊, 녹주漉酒, 호계삼소虎溪三笑가 있다.²⁴⁾

<귀거래도>는 이런 도연명의 <귀거래사>를 그린 것으로 은거의 삶을 살았다는 지향성을 담은 그림이다. 중국에서 <귀거래도>가 본격적

23) 隱逸의 유형을 1) 구속을 싫어하는 巢父, 許由型 2) 불의를 비판하고 혼란한 현실을 부정한 伯夷, 叔齊型 3) 공을 이루고 물러나는 功遂身退型 4) 朝隱, 假隱, 中隱 등 隱逸의 變種으로 구분한 연구로는 金昌煥, 『中國 隱逸文化의 類型考』, 『中國文學』第34輯, 韓國中國語文學會, 2000, 146~158쪽 참조.

24) 위안성페이 저, 김수연 역, 『도연명을 그리다』(파주: 태학사, 2012), 11쪽.

으로 유행한 시기는 북송대 11세기 말 경으로 추정되는데, 이 시기 중국에서는 개혁파와 보수파가 대립하였고 이 과정에서 정치적 시련을 겪은 문인들이 귀거래의 공감대를 형성하며 <귀거래도>를 즐겨 감상 하였던 것으로 생각된다. 귀거래도는 혼란한 시기에 사인들이 추구하는 삶의 한 모델이 되었고 조선사회에서도 친구관료의 갈등이 심화되었던 16세기 전반에 귀거래 문화와 함께 <귀거래도>가 제작되었던 것으로 보인다.²⁵⁾

윤유尹掄(1647~1721)는 <산수정사도기山水精舍圖記>에서 산수 속에 은거하고 싶은 이상을 갖고 있으면서도 조정을 떠날 수 없는 선비의 도리를 내세우면서, 이러한 자신의 입지로 인해 그림으로 산거의 소망을 대치하고자 하였음을 언급하였다. '선비가 이 세상에 태어나 책임이 심히 막중하다. ... 지금 만약 한 때의 감정으로 적막한 물가에 몸을 숨기고 다시는 세상과 교류하지 않는다면 이는 세속과 인연을 끊은 이단자들이나 편안히 여길 일이니, 어찌 천명天命을 두려워하고 백성의 곤궁함을 걱정하는 우리 유학자의 뜻이겠는가.' 이 때부터 다시는 은둔하겠다는 생각을 감히 하지 않았다. 그러나 평소의 뜻은 하루도 여기에 두지 않은 적이 없었으니, ... 아마도 천성으로 좋아하던 것이 이미 고질병이 되어 그만둘 수 없게 된 것이다. 이리하여 밤낮으로 생각하던 것을 창녕昌寧 조자평曹子平에게 그려달라고 부탁하였다 ... 그림이 완성된 후, 이를 벽에 걸어두고 눕거나 소일할 때의 감

25) 귀거래도에 대해서는 李鍾淑, <朝鮮時代 歸去來圖 研究>, 서울대학교 문학석사학위논문, 2002.

흥을 그것에 의지하였다. 아울러 그림에 문장을 지어 스스로를 위로 하노라.²⁶⁾

이는 유가들의 처세가 기본적으로 수기치인修己治人 곧 자신의 몸을 닦아 도덕적 인격이 완성되면 벼슬길로 나아가 백성을 위한 정사政事를 펼쳐야 하는 것을 전제하는 것으로, 혼자만 은거의 길을 택하는 것은 결국 인륜을 어지럽히는 일로서 인식되는 것을 보여준다. 따라서 유가들은 은거와 정사政事의 처신을 반복하면서 자신의 본성을 지키며 수양을 꾀할 수밖에 없었던 것이다. 이처럼 마음 놓고 은거할 수 없는 처지에서는 자연에 귀의하여 전원생활을 누리하고자 하는 문인들의 바람이 회화를 통해 표출되었다고 할 수 있다. 이는 중국의 화가 항성모項聖謨(1597~1658)가 그의 <초은도招隱圖> 제문에서 “나 스스로를 불러 은거하려 한다. 이전에 조정과 시정에 은거하고자 하였으나 하지 못하였고, 산림 속에 은거하려던 뜻도 이루지 못하였으므로 이제는 시와 그림으로 은둔하겠다”라고 한 언급과 통하는 것이라고 할 수 있다.²⁷⁾

18세기 이후 서울 및 경기 지역을 중심으로 인재들이 모이고 정치적 권한이 도시로 집중되면서 도시적 삶이 중요하게 부각되기 시작한다. 이런 도시 중심의 생활 속에서도 속세를 떠난 은거의 생활은 여전히 이상향으로 추구되어 ‘내가 조성한 전원생활’이라는 지향성을 갖고 도시의 문인들은 자신들이 소유한 처소를 이상적인 거주공간으로

26) 山水精舍圖記의 번역은 조규희, 「朝鮮時代 別墅圖 研究」, 서울대학교 대학원 문학박사학위논문, 2006, 224~231쪽.

27) 朴恩和, 「項聖謨의 招隱山水圖」, 『美術史學研究』197(1993), 90~91쪽.

변모시키고, 회화로 가시화하는 방법을 취하게 된다. 특히 중국의 문인인 나대경羅大經의 산거생활을 그린 <산정일장도 山靜日長圖>가 조선 후기에 크게 유행하여 김희겸金喜謙, 심사정沈師正, 이방운李昉運, 이인문李寅文 등이 작품을 남기고 있다.²⁸⁾ 이 주제는 나대경의 문집인 <학림옥로鶴林玉露> 중 <산거편山居篇>을 그린 것으로 산 속의 은거지에서 낮잠, 독서, 산책, 탁족, 검소한 식사, 서화 감상, 차 마시기, 담소 등 소소한 즐거움을 가족과 이웃과 함께 나누며 평화롭게 지내는 일상의 모습을 그린 것이다. 이러한 생활이 조선 후기 문인들의 이상적인 삶에 잘 부합되었던 듯하며 문인들이 제한된 상황에서 '그림에 은거'하는 문화적 풍조를 잘 보여주는 것이기도 하다. 한편 귀거래도를 비롯한 은거도류는 조선 말기에 가까워지면서 작품들이 본래 지니고 있던 은일문화로서의 의미와 가치는 퇴색되고 작품의 주제를 인지할 수 있는 주요 인물이나 모티프들만 전해져 관습적으로 그려지는 변화를 보이게 된다. 곧 이러한 그림의 감상층이 되었을 지식인 문사들의 관념 속에 하나의 고사로 인식되어 일반적인 고사인물화故事人物畫의 하나로 그려지고 있음을 엿볼 수 있다.²⁹⁾ 이러한 분위기에서 <매화서옥도梅花書屋圖>는 조선 말기에 새롭게 부각된 주제이다. 중국 남송대 임포(林逋 967~1028)의 고사를 그린 것으로 매화를 아내로 삼고, 학을 아들로 삼아 전원에 은거하는 삶을 그린 것이다. 이 주제는 19세기에 들어서서 당시 사회, 문화계에서 전문성과 실전능력을 가지고 부상하던 중인화가들이 애호하던 주제라 그 의미가 각별하

28) 조규희, 「朝鮮時代의 山居圖」, 서울대학교 大學院 文學碩士學位論文, 1998, 84쪽.

29) 李鍾叔, 앞의 논문, 82쪽.

다.³⁰⁾ 조희룡을 필두로 유숙, 전기, 김수철 등이 매화서옥도를 제작하고 있어서 중인층의 동류의식同類意識을 반영하면서도 개인의 이상향이라는 다소 소극적인 지향성을 보여주는 한계가 있다.

06. 꿈에 그리던 낙원 : 무릉도원武陵桃源

도가道家에서는 정치나 제도의 속박이 없이 인간 본성에 따라 소박하게 살아갈 수 있는 이상향을 꿈꾸었다. 노자老子나 장자莊子(기원전 370년경~기원전 300년경) 등 도가 사상가들은 인위적으로 만들어 낸 제도나 정치보다는 꾸밈없이 자연의 순리에 따르는 삶을 소중하게 여기며 이를 흔히 '무위자연 無爲自然'이라고 한다. 노자는 자신이 살던 동주東周 사회의 부조리한 정치상을 비판하면서, 『도덕경道德經』에서 다음과 같이 이상 사회를 구상하였다.³¹⁾

“규모도 작고 백성도 적은 나라에서는 수천의 병기가 있어도 있어도 사용하지 않고, 백성들은 죽는 일을 대단히 큰 일로 여기며 멀리 거처를 옮기려 하지 않는다. 비록 배와 수레가 있어도 타는 일이 없으며, 무기가 있어도 늘어 놓지 않는다. 사람들로 하여금 다시 결승(문자)을 쓰게 하며, 자기 음식을 맛있게 여기고, 자기 의복을 아름답게 여기며, 자신의 거처를 편안하게 여기고 자기의 풍속을 즐긴다. 이웃 나

30) 매화서옥도에 대해서는 이선옥, 「조선시대 매화고사도와 매화도의 전개」, 『탐매, 그림으로 피어난 매화』(국립광주박물관, 2009), 228~231쪽.

31) 李鍾叔, 尹錫山, 鄭珉, 鄭在書, 朴永浩, 金應煥, 앞의 논문, 23~26쪽 참조.

라가 서로 바라 보이고 개나 닭의 울음 소리가 들릴 정도로 서로 가까워도 백성들은 늙어 죽을 때까지 서로 왕래하지 않는다.”(『도덕경道德經』, 第80章)³²⁾

이 사회는 문명의 이기利器를 사용할 일이 없고 자급자족 경제에 기반한, 외부와 소통할 필요가 없는 소규모의 공동체 사회였다. 노자의 이런 구상은 ‘천하天下’의 정치질서와 그것을 통치하는 ‘성인聖人’을 전제한 것이나, 이 성격을 군주의 지위는 지켜도 실제 통치하지 않는다는 ‘허군虛君’의 ‘무위無爲’ 정도로 한정한다면 동진東晉의 시인 도연명이 구체화시킨 『도화원기桃花源記』의 무릉도원武陵桃源과 일치한다. 그 내용은 진펄 나라 때 한 어부가 복숭아꽃 숲을 따라 가다가 산과 작은 굴을 지나 한 마을에 당도하게 되는데 그곳은 진秦 나라 때의 난리를 피해서 이주한 사람들이 사는 곳이었다는 것이다. 이 마을은 기본적으로 앞에서 소개한 『도덕경道德經』의 ‘나라는 작고 백성은 많지 않은’ 소국과민小國寡民의 성격을 가진다. 정치권력에서 자유로운, 세상과 차단되기를 원하는 폐쇄적 공간으로서, 물질적인 풍요와 인위적인 질서를 추구하지 않는 사회였다.

이러한 『도화원기』에서 파생한 <도원도>는 조선 초기 이래 가장 애호되었던 화제로 조선시대 전반기 제화시문 가운데 <도원도>에 부친 글이 상당수 전해지고 있다.³³⁾ 특히 안평대군安平大君이 1447년(세종 29)에 꿈속에서 도원을 여행한 꿈 이야기를 안견安堅에게 그리게 한

32) 『도덕경』, 第80章의 번역 및 도가적 이상향에 대해서는 李成珪, 앞의 책, 222~231쪽.

33) 劉美那, 「中國詩文을 주제로 한 朝鮮後期 書畫合璧帖 研究」, 東國大學校 大學院 美術史學科 博士學位論文, 2005, 212쪽.

<몽유도원도夢遊桃源圖>는 도원의 모습을 그림과 시로 표현한, 구성상으로 비교할만한 중국의 작품이 전해지지 않는 독창적인 예이다.³⁴⁾ 17세기 이후 청록산수 기법으로 그린 도원도가 유행하게 되는데 이 배경에는 1606년 조선을 방문한 중국 명명의 사신 주지번朱之蕃이 가져온 《천고최성첩》의 역할이 컸다. 이 화첩에 <도화원기桃花源記>, <난정수계서蘭亭修契序>, <비파행琵琶行>, <적벽부赤壁賦> 등 예로부터 애송되던 문학 작품들이 그려졌고 이들 시문詩文의 전문 全文을 쓴 글씨가 함께 서화합벽첩書畫合璧帖으로 전해졌다. 이런 《천고최성첩》은 조선에 전래되어 곧 임모본이 제작되었으며 17세기 후반 이후 19세기에 이르기까지 많은 임모본이 활발하게 제작되었다.³⁵⁾ 특히 『도화원기』의 주제가 청록산수의 기법으로 그려져 널리 유행하였다는 점을 주목해 볼 수 있다. 청록기법은 청록의 안료로 그린 회화 방법으로 청록의 재료 자체가 귀하기도 하지만, 탈세속적인 환경이나 고귀한 장소를 그릴 때, 중요한 이야기를 서술할 때 적용하여 표현대상에 독특한 효과를 부여하였다.³⁶⁾ 이상향을 그리고자 할 때도 매우 효과적인 표현 수단이 되었을 것이다.

19세기 말 20세기 초 조선왕조가 마무리되고 소위 근대라는 새 시대가 전개되던 시기에 화려한 청록산수의 기법을 사용하여 이상향의 산수경을 그린 산수화가 다량 그려지는 현상을 주목해보아야 한다. 이

34) 安輝蕃, 李炳漢 共著, 『安堅과 夢遊桃源圖』, (藝耕産業社, 1991), 118~119쪽.

35) 劉美那, 앞의 논문, 42쪽.

36) 拙稿, 「조선시대 청록산수화의 개념과 유형」 『靑綠山水畫·六一帖』, 國立中央博物館韓國書畫遺物圖錄, 第14輯, (國立中央博物館, 2006), 184~192쪽; 문동수, 「청록산수, 낙원을 그리다」, (국립중앙박물관, 2006) 참조.

러한 경향은 당시에 전통적인 고사, 도석인물화가 유행하는 분위기와도 연계되어 해석할 수 있다. 이 시기의 고사, 도석 인물화는 조선 후기에 화원 및 문인화가들을 중심으로 전개된 화풍과 그 성격을 달리 하여 고사, 도석의 이야기성이 강조되어 인물의 크기가 커지고 그 표현기법에 있어서는 기교가 세밀해지며 채색을 사용하여 장식성이 짙어지는 변화가 있다. 특히 장승업은 동아시아의 국제양식을 수용하고 문인화와 화원 양식과 민간화를 융합하여 탁월한 기량으로 근대기 서화계의 기반을 새롭게 다졌다. 이러한 양식은 안중식(1861~1919)과 조석진(1853~1920)에게 계승되었다. 장승업의 화업을 이은 안중식은 1913년작 <桃源問津圖>에서 볼 수 있듯이 강한 채색의 청록산수를 많이 그렸는데 대부분 도원경, 선경의 이상적 세계를 동경하는 내용이 많다. 이들 작품들은 대부분 주문에 의해 제작된 것으로 감각적이고 장식적인 성격이 강하다.³⁷⁾ 이 시기에 이상향을 그린 산수화가 화려하게 제작된 배경에는 식민지라는 강압적인 현실을 부정하고 불안한 시대상황을 탈피하고자 하는 의도가 잠재된 가운데 화면은 오히려 화려하면서도 환상적으로 구사되었다고 해석된다. 식민지적 현실 상황과 시각화된 회화 이미지의 모순이 당시의 현실에 대한 문제의식을 반영하고 있는 듯하다.

Note.

37) 朴東洙, 「心田 安中植 繪畫 研究」, 한국정신문화연구원 박사학위논문, 2003, 74~75쪽.

Note.

A series of horizontal dashed lines for writing notes.

Note.

A series of horizontal dashed lines for writing notes.

Note.

제15기 가야학아카데미
|자연, 그림 속을 노닐다|

Part _ 4

한국의 전통색



문은배

청운대학교 건축시스템공학과 교수

01. 한국인의 색채의식

색의 언어적 고찰

우리에게 색이란 무엇이며 어떤 의미가 있을까? 우리가 눈을 뜨고 세상을 살아가고 있는 한 선조로부터 오늘에 이르기까지 우리는 항상 색을 보고 느끼며 생활해 왔다. 그렇다면 색이란 무엇인가?

먼저 ‘색’이라는 말을 살펴보자. 한자에서 ‘色’(빛색)은 빛으로 정의된다. 이는 중세 국어에서도 나타난다. 월인천강지곡(月印千江之曲)의 106장을 보면 ‘비출’이 있다. 또한 석보상절(釋譜詳節)의 권19, 18장에 ‘여러 가지 비젯 고지’로 서술된 것을 볼 수 있는데, 조선시대 초기 국어에서도 빛과 색이 같은 의미였음을 짐작할 수 있다. 조선시대 빙허각 이씨의 「규합총서」에는 내용 전반에 걸쳐 색을 이야기할 때 ‘빛’(식)이라는 표현을 색이라는 글과 함께 서술하였다. 이때 서술된 빛은 오늘날과 같은 색채의 의미이다.

한자의 ‘色’은 人(사람 인)과 艸(마디 절의 본자)에서의 결합이다. 즉 얼굴의 표정과 마음의 상태를 나타내는 것이다. 중국 후한시대에 허신(許慎)이 편찬한 설문해자(說文解字)에서는 색채를 안기(顏氣)라고 표현하고 있다. 현대 중국어에서는 우리와 같은 색채의 의미로 안색(顏色)이라고 표현한다. 그리고 이와 유사하게 안채(顏采)라는 말도 함께 사용한다. 어원에 근거해서 보면 모두 사물보다는 인간의 마음 상태나 신체의 상태를 나타내는 말임을 알 수 있다.

색의 전자(篆字) 형태를 보면 다음과 같다. 무릎을 꿇은 사람위에 또 무릎을 꿇은 사람이 있다. 이 모양을 남녀 간의 사랑행위라고 말하는 해석자도 있고, 기생이나 광대들이 춤을 추거나 재주를 부리는 즐거운 여흥을 하는 장면이라는 해석도 있다. 그러나 이 색(色)자는 색(齋), 측(甃)과 음운이 비슷하여 후에 물질을 좋아하여 인색 하거나 남의 물질을 탐하는 의미로 변질되었다. 그리고 한(漢), 진(晉), 남북조(南北朝) 시대부터 우리나라의 조선시대까지 색리(色吏)는 고을에서 공물을 취합하여 나라에 바치거나 향리로서 굳은 잡일을 보는 사람으로 일반백성에게는 항상 물건을 착취해가는 사람으로 나쁜 인식으로 자리 잡기도 했다.

물론 이런 언어적 의미에는 불교나 유교의 여러 가지 해석도 동반된다. 색(色)이라는 단어는 오온(五蘊 : 색, 수, 상, 행, 식 色,受,想,行,識) 중 하나이며, 색(色)은 루파(산스크리트어: रूपा, Rūpa)의 역어로, 넓은 뜻으로서는 물질적 존재, 즉 변화하고 파괴되고 일정한 공간을 점유하여 다른 것과 상용(相容)되지 않는 것의 총칭이며, 좁은 뜻으로는 눈의 대상이 되는 물질의 속성, 즉 빨강이니 파랑이니 하는 ‘색깔’과 형체를 가리킨다. 즉, 색에는 인간의 육체를 포함하여 모든 물리적인 것을 나타내는 말로써 눈에 보이는 색채인 현색(顯色)과 형태를 의미하는 형색(形色)이 있으며, 빛을 발하는 자체를 말하기도 한다. 현색이란 우리가 일반적으로 사용하는 색의 의미를 포함하여 여러 현상들을 의미하고 형색이란 주로 사물의 모양에 관계된 의미이다.

우리말 국어 속에는 색이 여성(남성)의 미모를 상징하는 단어, 성적

인 의미를 갖는 단어, 물질을 의미하는 단어, 사람의 감정을 수반한 단어, 사람의 상태를 서술하는 단어, 사물의 다양함을 서술하는 단어, 경치나 풍치를 서술하는 단어, 그리고 우리가 알고 있는 사물의 색채와 관련된 단어가 고르게 존재한다. 그만큼 우리민족에게 있어서 색은 다양한 의미로 사용되었다.

02. 한국인의 색채관

한국인의 색채의식은 그 바탕에 의미론적인 색채관을 두고 있다. 우리의 경우 실용주의의 학문이 도입된 것은 1876년경이었으니 19세기 무렵이 된다. 실학(實學)이라는 이름으로 자연과학적세계관(自然科學的世界觀)에 눈뜨기 시작한 개항 전까지의 한국인의 의식세계를 지배 하였던 것은 화이적세계관(華夷的世界觀)으로서 이것은 음양오행적(陰陽五行的) 우주관에 바탕을 둔 사상체계 였다. 생활의 작은 부분에서 관혼상제 같은 대소사에 이르기까지 모든 생활 속의 질서와 원칙을 음양오행적 사상에 근거를 두었다. 따라서 개항이전까지의 색채문화는 관과 민을 통틀어서 모두 이 음양오행사상을 정확하게 준수하고 있다. 지구는 자전하고 둥근 것이라는 생각보다는 오행사상(五行思想)에 의해 중국(中國)이 세계의 중심이고 그 둘레에 사방(四方)이 구성되는 세계관(世界觀)에 의해서 모든 것이 규정되고 의미가 부여되었으니 색채관 역시 이러한 이치에 따라 생각하였고 사용했던 것이다. 따라서 우리나라 즉 조선의 상징색은 동방의 정색인 적색이 되는 결

과를 만들었다.

이처럼 개항기 이전까지의 전통색은 모두 의미론적 색채에서 출발한다. 태극의 생성과 음양의 변화와 조합으로 형성되는 오정색이 근본이 되며, 오정색의 합인 오간색이 있다. 음양의 조화로 이루어낸 결과의 정색과 간색인 15가지 색은 모두 의미론적 상징색에 해당한다. 정확한 좌표나 시편이 없고 각 방위의 색이 상징하는 기운을 나타내는 것이다. 좀 더 쉽게 설명하면 동방의 청색은 쪽으로 염색하여 농담을 조절해서 여러 색을 만들어 표현할 수도 있고, 단청의 삼청과 같이 광물안료를 사용하여 좀 다른 색채로 표현되기도 한다. 그러나 모두 동쪽의 기운을 상징하는 청색의 범주에 든다. 이처럼 한국의 전통색은 의미론적인 부분이 대부분을 차지한다. 따라서 한국의 색을 정확히 이해하고 활용하기 위해서는 색채의 내부에 들어 있는 상징적인 부분을 이해해야 한다. 전통색 배색을 구성하는 경우 전체의 조화와 톤의 배열을 더욱 중시해야한다. 하나의 좌표를 고집하거나 무리하게 물리적인 좌표를 정량적으로 대입해서는 안된다. 우리의 민간 예술품으로 평가받는 조각보의 배색도 역시 전체의 조화와 색의 배열로 이루어져 있는 것이다. 따라서 색채의 배열과 전체적인 조화가 무엇보다 중요하다.

03. 고문헌 속의 색채

고문헌 속에 기록된 색채는 고려도경을 시작으로 조선말기까지의 문헌을 중심으로 고찰한다. 주로 당시의 문물이나 사회 풍속 그리고

관에서 사용하는 공식행사의 것으로 구성되어 있다. 이익의 성호사설, 정약용의 여유당전서 등 당대의 생활과 문화를 기록한 것은 많으나 우선 영인본이 있거나, 해석본이 있는 책을 우선으로 다루었다. 특히 조선 중기~후기에 들어서 종이의 사용과 물질의 교류가 활발해지면서 생활 백과사전의 필요성이 높아지고 많은 집필이 이루어 졌음을 알 수 있다.

훈민정음(訓民正音)

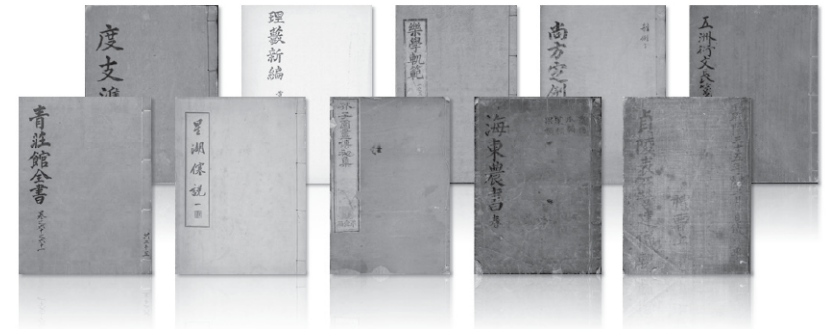
훈민정음은 1446년 세종왕께서 창제 반포하신 ‘글자이름’이자, 이를 적은 ‘책 이름’이기도 하며, 반포 당시에는 한문본(漢文本)으로 된 훈민정음해례본(訓民正音解例本)이 간행되었고, 1459년에 해례본의 예의(例義)만을 정음(正音)으로 번역하여 훈민정음 언해본(訓民正音諺解本)이 간행되었다. 특히 해례본에 음양오행과 관련된 창제 원리를 기록하고 있다.

이수신편(理藪新編)

이수신편은 영조 50년(1774) 황윤석(黃胤錫)이 저술한 만물에 관한 책으로 23권으로 구성되어 있으며 목활자로 제작되었다. 색에 관해서는 황극경세서(皇極經世書)관물내편(觀物內編)권13에 기록하고 있다.

임원십육지(林園十六志)

임원16지는 순조 4년(1804) 실학자 풍석(楓石) 서유구(徐有榘)가 만년에 저술한 것으로, 일상생활에서 긴요한 일을 살펴보고 이를 알리고자 산림경제를 토로 조선과 중국의 문헌 900여 종을 참고하고 인용해 엮은 백과사전이다. 16부분으로 나뉘어 있어 임원십육지(林園十六志) 또는 임원경제십육지(林園經濟十六志)라고도 한다. 색채에 관한 기존 문헌을 토대로 색을 설명하고 있다.



04. 전통색이란

1. 한 지역의 역사성을 지니고 발전한 색
2. 문화와 생활 습성에 따른 인간의 색
3. 지역적 자연환경으로 형성
4. 환경에 적응하고 변화하는 과정으로 형성

05. 고문헌에서 말하는 색의 언어적 의미

“한자에서 색色은 빛을 말한다”

1. 「월인천강지곡印千江之曲」- “비” / 「석보상절釋譜詳節」- “여러 가지 비젯 고지” 표현. 초기 국어에서도 색은 빛과 같은 의미
2. 빙허각 이씨 憑虛閣 李氏의 규합총서閩閣叢書에서는 ‘빛’이라는 표현이 등장 오늘날의 색채를 의미
3. 色의 전자篆字를 살펴보면 무릎 꿇은 사람 위에 다시 무릎 꿇은 사람이 있다. 학자들은 이를 남녀의 성행위로 해석 하거나 기생이나 광대가 재주를 부린다고 표현
4. 色은 의미적으로는 人(사람 인)과 節(마디 절)의 본자인 卍이 결합된 형태인간의 표정과 마음의 상태를 표현
5. 아깁 색(穡), 날카로울 측(矚)
음운이 비슷해 남의 물건을 탐하거나 인색하다는 의미로 변질되기도 함
6. 색리(色吏) - 나라에서 공물을 취합해 나라에 바치거나 잡일을 보는 향리(鄉吏)로 일반 백성에게는 물건을 착취하는 사람으로 인식
7. 장색/ 미면색/ 주색/ 타락색
조선시대에는 색 등급을 통해 하극관청을 나타내기도 함

06. 백의민족

흰색의 옷은 우리의 상징이며 우리민족의 마음속에 절대자로 있는

하늘의 상징이기도 하다. 즉 하늘의 태양을 절대적인 상징으로 보고 태양을 숭배하는 사상에서 흰색을 숭배하였고 그의 실천으로 흰옷을 입은 것이다.

우리민족의 상징인 흰옷에 대한 중세어로는 ‘흰 옷, 흰 옷’이 있다. 이 말의 어원이 되는 ‘히다, 희다[白]’는 ‘히[太陽, 年]’와 어원이 같으며 그 의미 또한 일치한다. 색채로는 붉다[赤]와 함께 밝다[明]이며 모두 밝은 불을 의미한다. 밝다와 붉다는 모두 음양오행설의 양계어(陽系語)에 속한다.

백의민족의 원인



1. 전통적으로 백색은 하늘과 태양을 숭배
2. 흰옷을 주로 입는 것에서 유래
3. 성모천황 신화 - 무속문화의 상징(흰옷)
4. 유교적 관념
5. 잦은 국상과 흉년 국가령
6. 외국사절의 평가

07. 오방정색五方正色

문헌속의 오방정색과 오방간색

한국의 전통색의 상징인 오방정색(五方正色)에 관한 문헌은 다양하게 존재한다. 그리고 그 오방정색에 관한 서술은 음양오행에 국한된 것도 있고, 오방정색과 관련된 모든 사물의 관계를 기록한 것도 있다. 일부 서술적인 문헌을 제외하고 음양오행과 오방정색을 정확하게 체계적으로 기록한 조선시의 문헌은 훈민정음, 이수신편, 규합총서이며, 그 문헌에 오방정색이 기록되어 있다.

1. 양(陽)의 색
2. 동서남북(東西南北) 중앙(中央)
3. 세상을 이루는 5가지 기운(木金火水土)
4. 좌 청룡, 우 백호, 남 주작, 북 현무, 중 황룡
5. 봄 - 청춘(靑春)
여름 - 주하(朱夏)

- 가을 - 소추(素秋)
- 겨울 - 현동(玄冬)
- 늦여름 - 토용(土用)
6. 궁상각치우(宮商角徵羽)
7. 오색(五色) - 청靑 백白 적赤 흑黑 황黃
8. 五를 완전한 수치로 생각함
9. 五岳, 五穀食, 五音階, 五色雲,



오방정색五方正色

靑 東方正色屬木

靑은 동방의 정색으로 나무에 속한다.

白 西方正色屬金

Note.

Note.

Note.

제15기 가야학아카데미
|자연, 그림 속을 노닐다|

Part _ 5

민화民畵는 민화民話다



정병모

경주대학교 문화재학과 교수

01. 민화란 ... ‘목포의 눈물’과 같은 그림

서편제로 유명한 소리꾼 오정해는 ‘불후의 명곡’이란 프로에서 자장가보다 먼저 듣고 자라면서 배운 노래를 부르겠다고 했다. 이난영의 “목포의 눈물”이다. 이난영은 어려서 태양극단을 따라다니며 공연 중간에 노래를 불렀던 막간가수였지만, “목포의 눈물” 한 곡으로 온 국민의 사랑을 받는 스타가 되었다. 삼천 배를 해야 만나 뵈 수 있다던 성철스님은 생전에 이런 말씀을 남겼다.

“바흐의 ‘G선상의 아리아’보다 이난영의 “목포의 눈물”이 가슴을 칩니다.”

물론 이 이야기는 민화를 가리켜 한 것은 아니지만, 민화에 적용하면 딱 들어맞는 내용이다. 바로 ‘목포의 눈물’같은 그림이 민화다. 뭔가 끈끈하고 절절한 그림이다. 그것은 이성보다 감성적인 그 무엇에 호소하는 그림이다. 목포의 눈물처럼 우리의 가슴 깊숙한 곳을 두드리는, 그래서 우리의 심성에 잘 들어맞는 그림이다. 우리는 민화하면 주저 없이 ‘가장 한국적인 그림’이란 명제를 떠올리는 것은 바로 그 때문이다. 우리의 정서, 우리의 취향, 우리의 이야기가 우러난 그림이 민화다.

민화의 어떤 점이 “한국적”일까? 나는 자연스런 표현, 따뜻한 색감, 추상적인 구성력, 약화시킨 배경, 탈권위적인 표현 등을 꼽는다. 우리의 자연에서 우러난 미감이 있다. 첫 번째가 자연스러운 표현이다. 자연스러움을 지향하기는 중국과 일본도 마찬가지지만 우리만큼 자연스러움을 자연스럽게 표출하는 나라는 드물다. 기름기 하나 없는 담백한 표현이 자연의 본령에 맞닿아 있다. 조선시대의 꼬트머리를 장식한 민화에서 오방색의 원리를 충실히 활용하면서 화려함을 발산했다. 그것은 정통성을 중시하는 우리의 성향 때문이다. 여기에 금수강산의 자연 빛깔을 담아낸 따뜻한 색감을 자아내었다. 민화 속 구성은 평면적이고 추상적이고, 그래서 현대적이다. 우리 여인들의 손끝에서 서구의 구성주의 작품이 연상되는 조각보가 창출된 것도 구성감각의 타고난 DNA에서 비롯된 것이다. 아무리 장식적인 것을 묘사해도 물상에 집중하고 가능하면 배경을 비워두거나 약화시킨다. 천성적으로 번잡한 것을 싫어하는 민족성 때문이다. 국토의 70%가 산으로 이뤄진 나라라 복잡하고 입체적인 자연환경에서 비롯된 미감이다. 민화뿐만 아니라 통일신라 조각, 고려불화 등에서 확인되는 특성이다. 그리고 역사적 상황에서 생성된 미감이 있다. 그것은 어떤 틀이나 형식에 구애되지 않은 자유롭고 탈권위적인 표현이다. 백수의 왕 호랑이를 것처럼 우스꽝스럽게 표현하고 삼국지의 영웅들을 것처럼 망가뜨려 그럴 수 있는 배짱이 우리 민화가들에게 있는 것이다.

물론 민화라고 순수 한국적인만으로 이루어진 것은 아니다. 중국의

영향도 있고, 서양의 영향도 있다. 궁중회화의 영향도 있고, 문인화의 영향도 있다. 하지만 그것들조차 금세 한국적인 특색이 강한 그림으로 탈바꿈시킨다. 이들의 영향은 소재이고 기법을 제공해줄 뿐 본질적인 것을 건드리지 못한다. 어떤 소재든 어떤 기법이든, 민화에서는 우리식으로 바꾼다. 무엇이든 우리식으로 변화시켜야 직성이 풀리지 않을 것 그대로 나누는 법이 없다. 우리의 정서와 취향과 이야기로 되 새김질하여 새롭게 변화시키는 것이다. 그만큼 자의식이 강한 그림이 민화다.

이난영은 애잔한 목소리로 부르지만, 우리의 가슴을 치는 것은 그 목소리와 가사가 우리의 심성에 공감을 일으키기 때문이다. 삼학도 파도 깊이 스며들고 깊은 밤 조각달은 흘러가는, 그러한 그림이 바로 우리의 민화인 것이다.

02. 행복화라 부릅시다

2013년 3월 경주에서 ‘민화란 무엇인가’라는 주제로 경주민화포럼이 열렸다. 토론시간에 일본 도시사대학의 기시 후미카즈岸文和 교수는 조용한 목소리로, 그러나 귀가 번쩍 뜨이는 제안을 했다. “민화를 ‘행복화幸福畵’라고 부르면 어떨까요?” 이 한마디에 몇몇 소장학자는 뜨거운 반응을 보였다. 어떤 분은 나에게 와서 ‘교수님 행복화란 말이 너

무나 행복합니다’ 고 흥분된 감정을 전했고, 당시 발표자였던 김상엽 박사는 경기일보에 「행복화라 부릅시다!」라는 칼럼을 써서 기시교수의 제안에 열렬한 한 표를 던졌다. 행복화란 명칭이 세상에 던져진 현상이었다. 사실 2007년 부산박물관에서 열린 민화전시회의 제목을 정할 때, 내가 ‘행복이 가득한 그림, 민화’라고 하자고 제안했다. 이때 행복이란 키워드로 민화를 보려고 시도했지만, 행복화란 말 한마디의 폭발력에는 미치지 못했다.

윤범모 교수는 민화라는 말대신 ‘길상화’라는 용어를 쓰자고 제안했다. 그를 비롯하여 이원복 관장, 윤열수 관장, 그리고 내가 기획으로 참여한 2013년 10월에 가나아트센터에서 열린 민화 및 궁중회화 전시회의 제목은 ‘길상’이다. 물론 윤범모 교수의 의견이 적극 반영된 제목이다. 길상이란 무엇인가? 그것은 행복을 빌고 출세를 염원하며 장수를 소망하는 복록수福祿壽의 덕목을 가리킨다. 행복이란 말의 전통적인 버전이 길상인 것이다.

문제는 행복이나 길상이란 용어가 민화만의 특색이 아니라는 점이다. 한자문화권인 동아시아 회화에 두루 보이는 보편적인 개념이다. 중국에서는 지금도 길상이란 말을 쉽게 볼 수 있다. 그림 속의 이미지는 모두 길상이란 상징성을 지닌다. 청나라 때에는 이런 말이 공공연히 회자되었다.

“그림에는 반드시 뜻이 있고, 뜻은 반드시 길상이다. 圖必有意, 有必吉祥”

중국회화, 일본회화, 베트남회화, 티베트회화, 몽골회화, 부탄회화는 물론 우리나라의 궁중회화, 문인화, 불화 등에서도 핵심적인 상징이 길상이요 행복이다. 그것도 회화만의 상징도 아니다. 2007년 일본 도쿄국립박물관에서 ‘길상’이란 전시회에서는 중국 회화는 물론 도자기, 청동기 등이 출품되었다. 심지어 시진핑이 벌이는 정치적인 캠페인인 “중국꿈中國夢”에도 길상이란 말이 여기저기 나온다. 이러한 사실들은 길상 또는 행복이 민화만의 속성이 아니라는 것을 보여준다.

길상이란 말에는 기복적인 소망뿐만 아니라 윤리적 교훈도 포함되어 있다. 후한 때 허신許慎이 편찬한 『설문해자說文解字』를 보면, 길吉은 선善이고 상祥은 복福이라 했다. 착하고 복되게 사는 것이 길상이란 뜻이다. 길상의 의미에는 윤리적인 선과 기복적인 복의 의미가 중첩되어 있다. 당나라 성현영成玄英(601~690)은 『장자莊子』에 나오는 “길상지지吉祥止止”란 문구에 대한 소疏에서 “길이란 행복하고 선한福善 일이며, 상이란 이름답고 기쁜嘉慶 일의 징후다”라고 풀이했다. 이들 의견을 종합하면, 행복하고 선하고 이름답고 기쁜 일이 길상이란 뜻이다. 길상에는 행복뿐만 아니라 착하게 사는 윤리의식도 담겨있다.

행복하나 길상화처럼 보편적인 용어를 우리 민화를 대표하는 간판으로 내세워야 할까? 길상화는 우리 민화의 특색이 분명하지만, 동아시아 미술의 보편적인 특색이기도 하다. 더욱이 길상이란 말은 일반인에게는 낯설다. 그렇다고 하더라도 이들 개념은 민화에서 중요한 의미를 갖는다. 왜냐하면 서민들은 민화를 통해서 행복한 가정을 꾸리고 행복한 생활을 영위해왔다. 같은 행복과 길상이라 할지라도, 민화 속에서 서민들이 누린 방식이 따로 있는 것이다. 그렇다면 민화와 더불어 행복화란 이름을 하나 더 갖는 것이 행복하지 않을까?

03. 그건 승화된 동심이야!

민화 앞에서 절을 한 경험이 있는 분이 있을까? 부끄러운 고백이지만, 나는 한국 회화가 좋아서 30여 년간 연구했지만 민화는 차치하고 다른 그림 앞에서 조차 절을 해 본 적이 없다. 적어도 2014년 여름까지는 말이다. 『한국의 채색화』 도록에 실을 민화들을 촬영하러 도쿄에 있는 일본민예관을 찾았다. 이번에는 한국화가 박대성 화백, 고경래 교수, 최장호 화백, 이영실 박사 등이 동행했다. 일본민예관의 스기야마 타게시杉山亨司 학예실장은 우리를 위해 도쿄의 어느 화상이 소장하고 있는 〈화조도〉를 빌려왔다. 이 그림은 일본에 있는 민화 화조화가운데 가장 명품으로 평가받고 있고, 2004년 ‘반갑다 우리 민화전’에서도 필자의 요청으로 공개되었던 작품이다. 한참 사진작가 김종욱 선생이 촬영하고 있는데, 박대성 화백은 촬영을 멈추자고 요청했다.

“이런 명품 앞에서는 절을 해야 합니다.” 모두 민화 앞에 숙연한 마음으로 삼배를 했다. 박대성 화백은 절을 하면서 “아이구, 하나님. 아이구, 하나님! 이렇게 좋은 명품을 우리에게 내려주셔서 너무나 감사합니다. 아이구, 하나님.”이라는 기도를 신음처럼 내뱉었다. 바로 옆에서 절을 하며 이 소리를 듣는 순간, 나도 모르게 눈물이 주르르 흘렀다. 어렸을 적 어머니가 좋았을 때도 ‘아이구’, 슬플 때도 ‘아이구’라고 말했던 기억이 새삼 떠올랐다.

나는 박대성 화백에게 삼배를 한 개인소장 <연꽃그림>의 매력이 뭐냐고 물었다. 박 화백은 주저 없이 “승화된 동심이야!”라고 답했다. 죽 비로 한방 맞은 듯, 정신이 반짝 들었다. 역시 우리나라 최고 화가다운 안목이다. 이 그림은 어린이 그림을 보듯 소박하지만, 감상자로 하여금 잔잔하게 깊은 감동으로 이끈다. 동심이란 단순히 천진무구한 그림이라기보다는 우리의 본성 깊은 곳에서 우러난 본질적인 그 무엇인 것이다. 더욱이 자세히 보면 디테일까지 살아 있다. 우리가 어린이를 보면 누구나 사심 없이 좋아하듯, 이 작품에는 우리가 좋아할 수 밖에 없는 우리의 근본적인 감성을 자극하는 본질적인 세계가 펼쳐져 있다. 그것이 승화된 동심일 게다.

여름이 물러가고 선선한 가을의 길목에 들어설 즈음, 연꽃도 우주의 변화에 어쩔 수 없는 듯 연꽃잎을 하나둘씩 떨어뜨리고 연대도 그 변

화의 힘을 버티지 못하고 고개를 숙이고 있다. 그 밑에 노니는 잉어와 오리들은 정지화면처럼 영원 속에 멈춰있다. 절기의 변화를 슬픔이 아니라 기쁨으로 받아들여 화면에는 전혀 무겁거나 어두운 기색을 찾아보기 어렵다. 퇴조하는 자연과 명량한 분위기란 아이러니가 이 작품의 균형을 이루고 있다.

승화된 동심의 또 다른 예를 어느 개인이 소장하고 있는 <백동자도>에서 찾아볼 수 있다. 화려한 전각과 수령이 오래된 나무와 고급 수석으로 꾸며진 배경에서 궁중화풍의 백동자도의 형식을 볼 수 있다. 그렇지만 이 그림을 보고 궁중회화라고 할 사람은 없을 것이다. 필선이나 이미지는 이미 민화풍으로 변형되어 있다. 세련되지 않고 보다 소박한 선으로 그려진 인물의 이미지 표현은 무언가 사실성의 반대편의 세계가 민화로서의 매력을 더하고 있다. 이 그림의 인물은 분명히 중국식의 헤어스타일과 복식을 하고 있지만, 그것을 표현한 선과 이미지가 한국적이고 민화적이란 점에 누구도 이의를 달기 힘들 것이다.

민화는 가장 한국적인 그림으로 알려졌다. 한국적인 그림의 대명사와 같은 존재다. 그런데 민화에는 이이러니컬하게도 민화 고유의 콘텐츠가 그리 많지 않다. 종교화인 무속화에서는 상당수를 내세울 수 있지만, 일반 민화에서는 머리를 쥐어짜야할 정도로 드물다. 민화가 궁중회화나 문인화 콘텐츠의 상당 부분 신세를 지고 있기 때문이다.

그렇다고 민화를 단순히 궁중회화나 사대부회화의 아류라고 폄하할 수 없다. 새로운 콘텐츠를 개발하는 노력이 다소 부족할지 몰라도, 한국적이고 민중적인 정서와 감각으로 탈바꿈시키는 데에는 뛰어난 능력을 발휘했기 때문이다.

우리가 그동안 민화의 대표적인 그림이라고 믿어 의심치 않았던 까치호랑이도 알고 보면 중국에 연원을 둔 그림이다. 이 그림은 88서울 올림픽 때 우리의 대표적인 캐릭터인 호돌이로 사용할 만큼 우리의 그림이라는 사실에 추호의 의심도 하지 않았다. 십여 년 전 내가 외국 박물관에 소장된 민화를 조사할 때에도 큐레이터들이 까치호랑이라면 으레 우리 그림으로 알고 나에게 보여줬던 기억이 난다. 그 그림 상당수는 중국 명나라의 그림이었다는 사실을 뒤에 알게 되었다. 1989년 이후 호메이송Hou-meí Sung, 홍선표 등에 의해 자모호도子母虎圖나 유호도乳虎圖와 같은 명나라 호랑이 그림이 임진왜란 전후 우리나라에 전해져서 민화 까치호랑이로 발전했다는 사실이 밝혀졌다. 우리는 호랑이와 까치와 소나무로 이루어진 호랑이그림에 “까치호랑이”라는 사랑스런 이름을 붙여줬다. 그 원류에 대한 사실은 까마득하게 잊혀진 가운데 조자용의 표현처럼 “한국을 대표하는 사랑스러운 그림”으로 역할을 했던 것이다. 물론, 까치와 소나무와 호랑이라는 소재를 중국에서 빌렸을 뿐, 그것들 사이에서 펼쳐진 이야기는 진득한 우리의 이야기다.

그렇다면, 민화 까치호랑이에서 한국적인 정체성은 무엇인가? 명나라 <호작도>(파리 기메동양박물관 소장)와 조선의 <까치호랑이>(일본 마시코참고관 소장)를 비교해 보면, 무엇이 중국적이고 무엇이 한국적인지를 첫눈에 간파할 수 있다. 명나라 호랑이 그림은 사실적이고 입체적이다. 호랑이의 맹수성을 실감나게 표현했다. 사실성을 나타내는 테크닉도 완벽에 가깝다. 반면 민화 까치호랑이에서는 백수의 왕인 호랑이의 위용이 전혀 보이지 않고 애완동물처럼 사랑스런 캐릭터만 전면에 드러나 있다. 이는 표현주의적이고 디자인적이며 평면적이다. 호랑이를 딱 채워 압도적으로 나타내고, 그림에도 불구하고 따뜻하고 해학적으로 변모시켰다. 줄무늬의 그래픽한 패턴이 화면을 압도한다. 이 그림을 두고 명나라 호작도의 영향을 운운하기 무색할 정도로 한국적인 이미지가 화면을 압도한다.

우리는 흔히 민화를 ‘소박한 그림 naive art’이라고 한다. 기교를 부리지 아니하고 기름지지 아니하고 분칠하지 아니하고 담백하고 순수한 이미지란 뜻이다. 화려한 테크닉 같은 꾸밈이 적고 본바탕에 가까운 그림이고, 우리의 본성에 맞닿아 있는 천진한 그림이기 때문이다.

소박한 아름다움은 민화뿐만 아니라 우리 미술 전반에 흐르는 속성이다. 야나기 무네요시가 “무기교의 기교”라 하고, 고유섭이 “구수한 큰 맛”이라 하며, 김원룡의 “자연주의”라 한 것은 우리 미술의 이러한

특성을 간파한 것이다. 그렇지만 우리 미술 가운데에서도 더욱, 아니 가장 소박한 미술이 민화인 것이다.

그런데 민화는 단순히 소박하지만은 않다. 박대성 화백의 탄성처럼 ‘승화된’ 동심이다. 차원을 달리하여 높은 미적 가치를 창출했다는 의미다. 외형은 아동화처럼 소박한 형상을 띠고 있지만, 그것이 자아낸 세계는 당나라 회화평론가 장언원이 말하는 자연격의 예술세계를 가리키는 것이다.

민화는 중국, 일본을 비롯한 동아시아 국가에서 모두 제작되었지만, 조선의 민화 속에 드러난 선이 가장 소박하고 자연스럽다. 물론 세련되고 감각적인 것과 소박하고 자연스러운 것은 어느 것이 더 낫다고 우열을 가릴 수 있는 성질의 것이 아니고 취향의 문제다. 이를테면, 아무리 기법적으로 뛰어난 작품이라 할지라도 예술성이 떨어질 수 있고, 오히려 투박해 보이는 선으로도 많은 이들의 가슴을 울리는 명품을 탄생시킬 수 있는 것이다. 『장자』에 주석을 단 서진시대의 괘상郭象은 “하늘과 짝할 수 있는 아름다움은 오직 ‘소박미’ 뿐이다”라고 했고, 당나라 때 『역대명화기』란 화론을 지은 장언원은 그림의 수준을 “자연自然, 신神, 묘妙, 정精, 근세謹細”의 5등급으로 나누고, 이들 가운데 최고의 경지를 ‘자연격’이라 했다.

04. 누가 그린들 어떠하리

최근 “복면가왕”이란 프로가 인기를 끌고 있다. 얼굴을 가린 상태에서 서는 유명한 가수라고 일찍 탈락하지 않으라는 법이 없고, 이름 없는 가수라고 가왕이 되지 못한다는 법이 없다. 그야말로 실력자만이 살아남는 치열한 경쟁이다. 이 프로를 보면서, 한국회화사에서도 복면가왕처럼 누구든 공정하게 경쟁을 시키면 어떤 결과가 벌어질까 생각해 보았다. 과연 정선, 김홍도, 장승업, 김정희 등 우리가 잘 알고 있는 화가들이 늘 가왕의 가운을 입게 될까? 의외로 유명화가들이 무대를 내려가야 하는 수모를 당할 수 있다. 우리는 지나치게 이름에 사로잡혀서 실체를 제대로 못 보는 경우가 많다. 김홍도 작품이라고 모두 좋은 것은 아니라 보물로 지정될 만한 것도 있지만, 그렇지 못한 것도 상당수 있다. 내가 이처럼 불공정한 게임에 이의를 제기하고 기획하도록 “한국의 채색화”다. 나는 기획의 글 첫머리에서 다음과 같이 문제를 제기했다.

“한국의 채색화 도록에 실린 궁중회화와 민화들은 한국회화사 책에 한마디 언급도, 한 줄의 소개도 되지 않은 그림들이 대부분이다. 그간 미술사학자들과 이론가들이 외면하고 소홀이 다룬 작품들이다. 그렇지만 많은 예술가, 컬렉터, 미술애호가, 그리고 외국인들의 시각은 전혀 다르다. 그들은 오히려 이들 작품을 즐기고 찬탄하며 재생산하고 있다. 왜 궁중회화와 민화를 두고 이처럼 평가가 엇갈리는 것일까?

과연 이들 작품을 빼고 한국회화사를 논하는 것이 가능한가? 이 도록은 이러한 의문에서 시작되었다.”

민화를 그린 이는 그야말로 평범한 무명작가들이다. 작가 이름을 적은 경우가 일부 있지만, 이름을 밝히지 않은 경우가 대부분이다. 그래서 야나기 무네요시는 한국 민화의 특징으로 무명성을 들었다. 그렇다면 이름을 밝히지 않은 이유는 무엇일까? 가장 큰 이유는 민화를 폄훼하는 사회의 편견이다. 조선시대 민화는 속화라고 하여 불렀고, 작가를 환쟁이라고 낮춰불렀다. 속화란 저속한 그림이란 뜻으로, 조선시대 화단을 지배한 문인화적인 시각에서 보면 격조가 낮은 그림을 가리킨다. 이처럼 환쟁이라는 사실이 부끄럽게 여기다 보니, 작가가 굳이 이름을 밝힐 이유가 별로 없을 것이다. 두번째는 민화가 싸구려 그림이란 점이다. 작가를 밝히려면 어느 정도 가격이 형성되어야 하는데, 값싼 그림에 자신의 이름을 드러낼 만큼 상품가치가 별로 없기 때문이다. 화원들이 내다파는 민화는 더더욱 부끄러워서 이름을 숨기게 되었다. 이래저래 민화에 작가의 이름을 내세울 이유가 적다.

하지만 그들이 조용하게 이룬 예술적 성취에 우리는 깜짝 놀란다. 그들의 창의성에 놀라고, 그들의 상상력에 놀라며, 그들의 과감한 사회풍자에 놀란다. 신분이 낮거나 인연이 닿지 않아 세상에 이름을 떨치지 못했지만, 그들에게는 오히려 어떤 제약을 받지 않고 마음껏 창

작 욕구를 표출할 수 있는 환경이 마련되어 있었던 것이다. 더구나 이름도 밝히지 않는데 무엇을 주저할까? 화원처럼 사실적으로 그리지 않거나 임금의 맘에 들지 않게 그려서 귀양까지 갈 필요가 없고, 사대 부화가처럼 체면을 세워야 하거나 격조와 같은 고상한 가치에 얽매일 필요가 없는 것이다. 무명성이라고 반드시 나쁜 것만은 아니다. 오히려 무명성의 관례 덕분에 다른 부류의 그림에서는 엄두도 못낼 회화 세계를 창출할 수 있었다.

Note.

제15기 가야학아카데미
|자연, 그림 속을 노닐다|

Part _ 6

벽화의 과학적
조사 분석과 보존



조연태

국립중앙박물관 보존과학부 학예연구사

01. 벽화의 정의

벽화는 말 그대로 벽에 그린 그림을 말하지만 보통 건축물 내외의 천장과 벽면을 화폭으로 삼아 그림을 그린 것을 가리킨다. 따라서 벽화는 인간이 만들어 낸 건축물이라는 특정한 공간에 용도나 기능에 따라 주제가 달라지고, 제재의 구성도 바뀐다.

02. 벽화의 제작 방법

건축물의 안과 바깥에 벽화를 그리는 방법에는 벽이나 천장에 직접 그림을 그리는 조벽지법(粗壁地法)과 회를 고르게 입혀 잘 다듬어 낸 면에 그림을 그리는 화장지법(化粧地法)이 있다. 조벽지법으로 벽화를 제작할 때에는 목필(木筆)이나 죽필(竹筆)에 접착제가 거의 혼합되지 않은 무기질의 비수용성(非水溶性) 안료를 문혀 석면에 찍어누르다시피 하여 그림을 그리게 되므로 안료의 대부분의 요철이 있는 석질의 입자 사이에 박히다시피 하여 채색층과 바탕층이 사실상 일체가 된다. 더욱이 화면 위에 얇은 석회 피막층이 형성되도록 만들면 벽화의 보존성은 더욱 높아지게 된다. 이런 까닭으로 조벽지법 벽화는 고분벽화의 보존 환경이 나빠지더라도 화장지법 벽화에 비해서는 비교적 오랜 기간 제 모습을 잃지 않고 견디어 낼 수 있게 된다.

화장지법은 면에 입힌 회가 마르기 전에 그 위에 그림을 그리는 습지벽화법(濕地壁畫法)과 회가 마른 뒤 그림을 그리는 건지벽화법(乾地壁畫法)

으로 나뉜다.

습지벽화법을 바탕으로 제작된 벽화는 건지벽화법에 의한 벽화에 비해 그림의 선명도가 떨어질 수 있으나, 벽화 제작 과정에 안료가 백회에 스며들어 안료의 산화와 퇴색이 덜하여 오랜 시일이 흘러도 처음의 명도와 채도가 유지되는 효과를 지닌다. 습지벽화법의 경우 벽면에 점성이 높은 붉은 점토를 주요 성분으로 하는 묽은 소석회 반죽을 얇게 발라 초벌층을 이루게 하고, 그 위에 벚짚이나 갈대류를 잘게 썰어 모래를 더하여 반죽한 회를 두세차례 두껍게 발라 재벌층을 만든 다음, 순도가 높은 소석회를 묽게 반죽하여 얇게 덧입힌 마감층을 만들고, 그 위에 미리 준비된 모본(模本)을 덧댄으로써 실질적인 벽화 제작 작업에 들어가게 된다. 보통 모본의 형상에 맞추어 화면에 먹이나 목탄, 먹비늘 등으로 회벽 마감층 위에 밑그림을 그린 다음 채색을 하게 되므로 밑그림이 어설프거나 그림 주제의 변경이 필요하게 되면 다시 얇게 회칠을 더한 다음 밑그림을 새로 그릴 수 있다. 대부분의 고구려 고분벽화와 백제의 송산리6호분(宋山里6號墓)벽화, 순흥 읍내리 벽화분 벽화, 대가야의 고령 고아동벽화분 벽화 등은 모두 이 습지벽화법으로 그려졌다. 고구려 고분 벽화 가운데 일부는 습지벽화법과 건지벽화법이 모두 적용된 상태로 제작되었다. 건지벽화법에 의해 제작된 벽화는 선명도가 매우 높지만 빛과 공기에 장기간 노출되거나 습기의 침투를 지속적으로 받으면 안료의 특정 성분이 산화되어서 변색되거나, 채색층이 백회에서 분리되는 현상이 촉진될 수 있다. 특히 폐쇄된 공간인 무덤 안에 그려진 그림의 경우, 외부 공기의 침투를 받아 온도와 습도의 변화를 계속 겪게 되면 물리, 화학적, 생물학적 안정성

이 깨어져 보존상 문제가 발생할 수 있다.

03. 벽화의 안료와 기법

벽화 제작에 사용된 안료는 광물질 가루가 주된 채색 안료인 송연떡, 석청, 석황, 자황, 백록, 주사, 자토 외에 금과 연분 등을 사용하였다. 채색 안료는 투명성이 높고 점액성이 낮아 수화성(水化性)이 높은 접착제인 해초를 달여 만든 태교(苔膠)나 동물성 아교(阿膠)에 개어 사용하였다. 이러한 접착제는 무덤 안의 높은 습도와 심한 일교차와 계절교차로 인한 온습도 변화를 비교적 오랜 기간 동안 견뎌낼 수 있다.

벽화가 밑그림을 바탕으로 그려지고, 채색되었으므로 필요에 따라 수정도 가능했고 실제 수정되기도 했다. 회화용 붓으로 그린 회벽 위의 그림 일 경우, 수정하려는 부분에 얇게 회를 덧바른 뒤 새로운 선과 색채가 더해지기도 했고 아예 화면 전체를 새로운 회로 덮은 상태에서 새로 그림이 그려지기도 했다. 끝을 날카롭게 다듬은 죽필로 안료를 찍어 돌벽에 안료가 스며들도록 눌러 그린 그림 일때는 수정이 쉽지 않기 때문에 해당 부분에 얇게 분을 덧입히고 수정 선을 더하는 정도에서 그치는 것이 일반적이었다.

04. 보존과학 및 보존처리의 개념

보존과학은 문화재의 손상원인을 규명하여 그에 적합한 보존처리 방안을 마련하고 보존에 적합한 환경을 조성하기 위한 자연과학적 연구 분야이며 보존처리는 문화재 보존의 합리적 규범과 과학적 이론을 바탕으로 문화재를 보존-복원 또는 수리하는 행위로서 문화재의 형상을 보존하고 수명을 연장시키는 것을 목적으로 한다.

문화재는 다양한 재료로 이루어져 있으며 여러 가지 요소에 의해 손상된다. 따라서 문화재를 구성하고 있는 물질과 손상 정도를 정확히 파악해야만 적합한 보존처리 방법을 선택할 수 있다. 보존처리 방법이 그 문화재에 적합해야만 안전하게 보존처리를 수행할 수 있으며, 보존처리 후에도 안정하게 보존 상태를 유지할 수 있다. 결과적으로 보존과학과 보존처리는 하나의 보존체계(conservation system)이다.

1) 보존처리의 구성요소

- ① 상태조사 및 기록: 유물의 구조양식, 재질과 제작기법, 보존상태를 상세히 조사하고 기록한다.
- ② 보존처리 실행(보존조치): 손상 또는 열화의 진행을 억제하기 위한 신속하고 적절한 보존조치를 한다.
- ③ 복원-복구: 손상된 유물의 원상을 회복한다(과학적 측면뿐만 아니라 고고학, 미술사 전공자도 함께 참여하여 인문학적 측면에서 중요한 정보들을 파악해야만 오류를 최소화할 수 있다).

2) 보존처리 과정

- ◎ 1단계: 보존처리 전 상태 조사(유물 현상 기록, 사진촬영, 실측, 보존처리 기록카드 작성 등)

실측은 육안 수준에서 문화재의 전반적인 형상과 더불어 파손된 부위, 균열, 부식 정도, 이종 물질, 복원 부위 그리고 취약한 부위나 보존처리 시 주의해야 할 부위 등을 파악한다. 다른 조사 결과를 종합하여 보존처리카드를 작성한다.

- 도구: 확대경, 자, 줄자, 캘리퍼스, 두께 게이지, 바디, 저울 등의 계측도구

- 기록 내용

- 기본 사항: 유물번호, 명칭, 사업명, 출토지, 보존처리자, 보존처리 일시
- 보존처리 전 상태: 크기(축적: 확대, 축소, 1:1, 단위: mm, cm 등), 형상, 무게, 이종 물질의 분포, 열화부위, 복원부위, 기타 보존처리에 유의해야 할 부위의 특징
- 보존처리 과정: 보존처리 절차, 사용한 재료와약품, 약품 사용 과정과 결과
- 보존처리 후 상태: 취급 및 보관에 주의해야 할 부분 등

- 기록방법과 관리

- 매체: 보존처리카드(종이), 연필(변색 방지), 색연필(특이 부위의

표기, 보조수단)

- 자료 관리: 화학적으로 안전한 보관 상자에 보관, 추후의 상태 점검과 보존처리 시 필수 참고 자료, 영구 보관 자료, 디지털스캔 수행

- 사진촬영, X선 촬영 결과와는 상호 보완적이므로 서로 참조하면서 진행

- ◎ 2단계: 재질 상태 조사/분석(현미경 조사, X선조사, 적외선촬영, 재질 분석 등)

- 현미경 조사(Optical Microscopy)

육안이나 사진 촬영으로 식별하기 어려운 미소 부위의 특징을 관찰하기 위하여 현미경을 이용한다. 현미경은 대물렌즈, 접안렌즈, 광원과 더불어 관찰한 부위를 기록할 수 있는 부분으로 구성되어 있다. 상태조사 단계에서는 유물에 별도의 처리를 하지 않고, 있는 그대로 관찰할 수 있는 저배율(5-100배)의 실체현미경(stereomicroscope)을 이용한다. 미세균열의 진행 정도, 부식물의 형상, 명문, 유물의 제작 당시나 매장 과정의 정보를 가지고 있는 부착물 등을 관찰한다. 또한 제작의 선후나 방법 등을 밝힐 수 있는 부위, 가공이나 공구의 흔적 등을 관찰하고 기록한다.

- 적외선 촬영(Infrared reflectography)

적외선은 가시광선보다 파장이 긴(빨간색 보다 파장이 김) 전자기록 사선의 일종으로 그 파장에 따라 근적외선(near infrared, 0.78-3

μm), intermediate infrared($3\text{--}6\mu\text{m}$), 원적외선(far infrared, $6\text{--}15\mu\text{m}$), extreme infrared($15\mu\text{m}\text{--}1\text{mm}$)으로 나눌 수 있다. 이중에서 근적외선이 안료와 칠층에서 가시광선 보다 덜 흡수되고 채색층을 통과하여 반사되는 특성을 이용하여 적외선 촬영을 하게 된다.

유물에 존재하는 밑그림이나 묵서 등이 표면을 덮고 있는 채색층이나 이물질 등으로 인해 육안으로 식별이 곤란한 경우 적외선을 조사하게 되면, 적외선은 가시광선이 투과하지 못하는 채색층을 통과하여 그 하부에 존재하는 밑그림에 의해 반사되어 나오게 된다. 이 반사된 적외선을 광학소자를 이용하여 기록한다. 많은 안료의 경우 최대 투과는 파장이 $1.8\text{--}2.2\mu\text{m}$ 사이에서 일어나고, 탄소 기반의 밑그림에 입사한 근적외선은 강하게 흡수되기 때문에 이 영역의 파장을 감지할 수 있는 광학소자를 사용하면 조사 자외선($320\mu\text{m}\text{--}10\text{nm}$)은 가시광선보다 파장이 짧은 전자기복사선이다. 자외선을 유물에 조사했을 때, 유물이 반사하는 자외선이나 가시광선의 형태로 방출되는 형광을 기록하여 제작 방법이나 복원 부위 등을 확인

- Reflected ultraviolet photography: 유물의 자외선 반사도 차를 이용. 형석이나 수정 렌즈 사용. 가시광선을 차단하고 자외선을 투과 시키는 필터(exciter filter) 사용
- UV-fluorescence photography: 유물이 자외선을 흡수하여 가시광선을 방출하는 것을 이용하며, 재료의 색이 유사해도 형광 특성은 다름. 자외선 차단 필터(UV barrier filter)를 사용해야 함. 접합 부위나 복원 부위의 확인, 서명의 확인, 미세균열의 확인

- 방사선 조사(Radiography)

방사선은 물질을 투과하는 성질을 가지고 있으며, 물질의 재질, 밀도와 두께에 따라 그 흡수 정도가 다르기 때문에 이를 이용하여 물질의 내부 형상을 관찰할 수 있다. 방사선을 문화재에 조사했을 때, 무거운 원소(금, 은 등의 입사)나 두꺼운 부위(겹친 부위), 밀도가 높은 부위는 방사선을 많이 흡수하며, 균열이 있거나 얇은 부위(음각된 명문, 문양 등), 밀도가 낮은 부위(부식된 부위, 복원 및 접합 부위)는 방사선을 덜 흡수한다. 이렇게 투과된 방사선을 필름 등으로 기록하면 필름 상에 명암이 있는 영상을 얻을 수 있다. 입체적인 관찰이 필요한 경우 단층촬영(Computed Tomography)을 한다.

- 재질 분석은 대상 유물의 재질 상태를 파악하여 보존처리에 필요한 기초자료를 얻기 위해 진행되며 물리 화학적 분석은 육안이나 현미경 조사만으로는 알 수 없는 유물의 본질을 보다 정확하게 알 수 있다.

- X선형광분석(X-ray fluorescence analysis): 무기질 유물의 성분 분석[원소]
- X선회절분석(X-ray diffraction analysis): 부식 녹과 안료 등의 성분분석[화합물]
- FT-IR 분석(Fourier transform spectroscopy): 섬유 재질(식물성/동물성), 칠도료와 Resin, 염료 등의 분류 동정

◎ 3단계: 보존처리 방법 및 범위 결정

◎ 4단계: 세척(Cleaning, 오염 및 부식생성물 제거)

세척은 건식과 습식 세척, 화학적 세척, 기계적 세척으로 구분할 수 있다. 감춰진 여러 가지 흔적을 드러낼 뿐 아니라 손상의 원인 물질을 제거 하는데 도움을 줄 수 있다.

- 유물에 부착된 오염물, 먼지 및 포자의 제거는 부패균 또는 곰팡이의 침해나 확산을 최소화한다.
- 벽체와 채색층 위에 고착되어 있는 이물질과 오염물을 제거하는 과정이다.
- 사전 실험을 통해 채색된 안료의 색상에 따라 증류수와 에탄올의 혼합하여 세척한다.
- 건식 세척은 안료층에 고착되어 있는 흙과 먼지 등의 이물질은 부드러운 붓을 사용하여 제거한다.
- 습식세척은 건식세척으로 제거되지 않은 고착된 이물질과 오염물은 광학현미경을 확대 관찰하면서 에탄올과 증류수를 혼합하여 제거한다.

◎ 5단계: 재질의 안정화 처리

안정화 처리는 재질열화가 진행 중인 유물에 물리, 화학, 생물학적인 안정성을 부여함으로써 더 이상의 변질이나 변형이 발생되지 않도록 한다.

- 유물에 포함된 열화의 원인이 되는 물질이나 유기체의 제거(유기물 안의 미생물 또는 부식 원인이 되는 수용성 염의 제거를 포함한다).

- 벽화의 회벽 또는 토벽 파손편의 연결과 뒷면을 보강한다.

- 모든 안정화 처리는 가능한 한 가역적이어야 하지만 유물의 상태 또는 처리 방법의 한계 때문에 가역성이 고려될 수 없는 경우도 있다.

- 안료의 접착력 약화로 인한 분말화, 박리 및 박락 현상을 고착하거나 강화하는 단계이다.

- 일반적으로는 우뭇가사리풀, 아교, 어교 등의 접착제를 사용한다.

- 안료층이 이물질 등으로 오염되는 것을 방지하고 충격이나 진동으로 인한 손상에서 보호하기 위해 레이온지와 한지를 사용하여 보호한다.

- 균열이 있는 벽체층과 균열부에는 1wt%(in ethanol)의 HPC(Hydroxy-propyl cellulose)를 의료용 주사기를 이용하여 주입하였다.

- 벽체층에는 수비된 보강토와 HPC를 혼합충진하고 밀착하였고 추가적으로 아세톤에 아크릴계 수지인 Paraloid B-72를 30wt%에 용해시킨 용액을 도포하고 아라미드섬유(aramid 纖維)로 강화한다.

- 아라미드섬유는 방향족의 폴리아마이드 섬유로 인장강도가 크며 방탄 조끼나 아파치 헬기 등에 사용된다.

◎ 6단계: 복원

- 복원 부의 색상과 질감은 원 유물과 유사해야 하지만 완전히 일치하지 않아야 한다.

- 10~15cm(또는 30cm) 거리에서 복원된 부분과 원 유물의 부분을 분명히 구별할 수 있어야 하며 1m 정도의 거리에서는 총괄적으로 식별할 수 있어야 한다.

◎ 7단계: 액자 제작 및 전시

- 액자제작에 사용한 합판은 포름알데히드 방산량 허용치 0.7mg/L 이하인 F1을 사용하였다. 추가적으로 소나무 각재를 사용하여 뒤틀림이 발생하지 않도록 하였으며 평탄도를 유지해 주는 벌집모양의 육각형 구조의 판을 덧대어 견고하게 제작하였다.
- 벽체 측면은 향후 해체를 대비하여 가역적인 접착제를 사용하여 보호하였고 벽화의 측면과 액자사이의 공간은 에탄올에 메틸셀룰로오스(Methyl cellulose)를 3wt% 녹인 용액에 점토와 규조토를 혼합하여 충전하였다.
- 액자는 전시 기획자의 요구에 맞게 제작하였다.

05. 보존처리의 한계

- 1) 현재 접착제나 강화제와 같이 보존처리에 사용하고 있는 재료들이 모두 그 용도나 유물의 항구적인 수명연장에 바람직한 특질을 지니고 있는 것은 아니다.
- 2) 이상적으로 모든 유물에 적용한 보존처리는 가역적이어야 하지만 예외적으로 가역성을 계속 유지하지 못하는 경우도 있다. 이러한 경우에는 접착제나 강화제를 제거하기 위한 시도로 인해 유물이 손상의 위험에 처할 수 있으므로 사전에 검토와 실험이 필수적이다.
- 3) 따라서 모든 보존처리가 완료된 후에도 지속적인 관찰을 통해 유물에 미치는 영향이 검토되어야 하며 보존처리로 인한 유물의 변질이나 변화는 최소화하여야 한다.

〈참고문헌〉

1. 국립중앙박물관, 2013, 박물관보존과학이야기, 국립중앙박물관.
2. 전호태, 2004, 고구려 고분벽화의 세계, 서울대학교출판부.
3. 이미림 외, 2007, 동양미술사, 미진사.
4. 국립중앙박물관, 2013, 일제강점기 자료조사보고 7권 국립중앙박물관 소장 중앙아시아 종교 회화, 국립중앙박물관.
5. 국립중앙박물관, 2016, 보존과학 우리 문화재를 지키다, 국립중앙박물관.
6. 권영필, 1997, 실�크로드 미술 중앙아시아에서 한국까지, 열화당.
7. 국립중앙박물관, 2013, 보존과학연수 기초과정, 국립중앙박물관.

Note.

Note.

Note.

Note.

Note.

제15기 가야학아카데미
|자연, 그림 속을 노닐다|

Part _ 7

조선시대
동물 그림의 아름다움



이원복
부산박물관장

화훼영모 5백년 긴 흐름, 변천과 특징

“사군자와 화훼·영모를 비롯해 초충에 이르면 조선전기의 문인화에서는 일반 산수화나 인물화보다 더 짙은 작가적 개성과 풍토감각을 드러내 주는 것 같다. 말하자면 이것은 민족양식의 일면을 뜻하는 것이 된다. 특히 종실 출신의 이암... 사인 출신의 사임당 신부인... 등은 수묵으로 이루어진 고답하고도 야일적이며 성기고도 스산한 조선 문인화 감각의 특이한 기틀을 잡아 준 작가들이었다.”

— 崔淳雨, ‘문인화가들’, 『최순우전집 3』(학고재, 1992), pp.39~40.

01. 머리말

— 화훼영모화의 위상

동아시아 전통회화는 일반적으로 산수화·인물화·화조화 등 세 가지로 분류된다. 이 가운데 시대별 화풍변화가 뚜렷하며 자연관이 응축된 산수화가 첫 번째 위치를 점하니 우리나라도 예외가 아니다. 대자연의 웅장함과 경이, 장쾌함이 주는 감동에서 출발한 산수화와 달리 이에 갖든 상대적으로 작고 왜소하나 살아 꿈틀대는 생명체를 그린 화조화는 현대인에게 보다 쉽게 다가온다. 우리 옛 동식물 그림은 다른 분야와 마찬가지로 조선 초 이른 시기부터 시대에 따른 작가적 개성과 풍토감각을 짙게 드러내 민족양식을 이룩했다.

동식물은 다양한 형태의 아름다운 외모와 향기, 듣기 좋은 울음소리, 교통수단과 농사와 전쟁 등에서 기능, 식량원으로 절실함, 완상이나 애완의 차원을 넘어 반려동물 역할까지 포함하는 등 인류와 뗄 수 없는 관계를 이어 왔다. 이들 동식물은 산수화에 한 요소로, 산수인물화 등에선 인물과 비슷한 비중으로 등장하기도 한다. 이들 동식물 소재가 획득한 상서로운 의미는 상징과 더불어 시문 등 문학과 그림의 주된 소재로서 독립된 화목으로 성장한다.

오늘날은 화훼영모화보다 화조화란 용어가 일반적으로 사용된다. 국어사전에서 화훼花卉는 ‘꽃이 피는 풀’이나 ‘화초’ 또는 ‘화초를 주제로 하여 그린 그림’으로 나타나 있다. 영모翎毛는 ‘새의 깃[翎]’과 ‘짐승 털[毛]’의 합성어로 동물 전체를 칭한다. 즉 화훼영모화는 다양한 ‘꽃과 동물 그림’을 뜻한다. 화조화를 글자 그대로 풀이하면 ‘꽃과 새 그림’이나 청초한 일년생 풀꽃과 화사한 여러 해살이 꽃, 새와 곤충[花卉草蟲], 파충류와 어해魚蟹로 지칭되는 각종 물고기 등 동식물을 아우르는 넓은 의미로 사용된다. 『개자원화전芥子園畫傳』을 통해 일반화된 화훼영모화란 용어는 화조화와 같은 의미로 동식물 그림 전체를 뜻한다.

“『선화화보』의 ‘화조서론’에선 이렇게 말한다. 꽃은 오행의 정기를 갖추고 천지의 원기를 얻은 것이니...그 꽃은 천지를 장식하고 천하를 화려하게 해 주며 또 여러 사람에게 보여 온화한 기운을 만들어 낸다(宣和畫譜之著論也 花木具五行之精 得天地之氣...而粉飾大化 文明天

下亦所以觀衆目協和氣焉”

– 『개자원화전芥子園畫傳』내 목본원류畫法源流·목본화훼木本花卉에서

02. 동아시아 화훼영모화

– 다양한 소재와 상징

한자문화권에 있어 오랜 세월에 문화전반에 걸쳐 선도적인 역할을 담당해온 중국에서 화조화의 기틀이 잡혀 전통형성의 시작은 당 말기에서 오대五代(10세기) 무렵으로 봄이 학계의 일반적인 정설이다. 산수화가 화북과 강남 양파로 갈리듯 화훼영모화 또한 10세기부터 13세기에 양식과 화풍의 변화가 크게 이루이지며 오랜 세월 지속해서 줄기차게 이어진다.

중국의 영모화는 북송北宋까지는 화조문花鳥門의 한 분파로 주로 새 그림을 지칭했다. 『개자원화전』 내 ‘영모화훼보翎毛花卉譜’에서도 이와 크게 다르지 않으니 길짐승 아닌 조류만이 등장한다. 다만 ‘인물 옥우보人物屋宇譜’에 말·소·낙타 탄 인물, 그리고 인물의 등장 없이 독립된 소재로 소·양·사슴·개 등 길짐승과 학·제비·까마귀·구육새·기러기·백로·오리·닭과 병아리 등 조류가 등장한다. 이 화본은 조선후기 그림의 길라잡이 역할을 한 미술교과서로, 조선시대 화단에서 남종화 이해에도 사실상 기여했다. 같은 문화권이기에 영모에 대한 우리의 인식도 크게 다르지 않다.

『선화화보宣和畫譜』내 10문 중에는 도석·인물·궁실·산수 등 4문을 제외한 번족番族의 일부와 용어龍魚·축수畜獸·화조·묵죽·소과蔬果 등 6문이 동식물에 관한 그림이다. 아직 영모란 용어는 보이지 않는다. 우리의 경우 1987년부터 시작해 2003년 9권으로 완성된 진홍섭秦弘燮(1918~2010)의 『한국미술사자료집성』(일지사)에서 지도와 기타회화까지 포함해 17종으로 분류하였으나 이를 제외한 15종 가운데 송죽松竹·우마牛馬·용호龍虎·영모翎毛·어해魚蟹·기타 동물·화과초충花果草蟲 등 7종이 되 화조는 없고 영모는 조류이다.

섬세하고 화려한 채색으로 엄정한 골법骨法과 선묘가 특징인 황전黃筌(903~965)과 황거채黃居寀(933~993이후)의 구극전채법鉤勒填彩法 위주의 그림은 부귀체富貴體로, 당의 위언韋偃에서 비롯해 서희徐熙(?~975이전) 등에 의해 크게 발전된 수묵중심의 몰골화법沒骨畫法은 야일체野逸體로 지칭된다. 서희의 손자 서숭사徐崇嗣에 이르면 수묵만이 아닌 색채몰골화법으로 변하며 자세히 관찰하고 이를 사생하여 화폭에 옮긴 조창趙昌(10세기 후반~11세기 초반)에 의해 ‘사생조창寫生趙昌’이란 자신이 지은 호가 말해주듯 사의화조화로 발전한다. 이 두 계열은 송에 이르러서 비로소 널리 유행되어 후대 중국을 필두로 동아시아 화훼영모화에서 큰 두 물줄기를 형성 한다.

무수한 대가들이 이어지며 원·명·청대 중국 영모화의 근간으로 한국과 일본에 영향을 끼쳐 우리나라의 경우 10세기 고려시대 시작부터 조선시대까지 화단에 영향을 미친 것으로 사료된다. 중국 황제 가운데 서화수집과 비평가이자 서화가로 잘 알려진 송 휘종徽宗

(1082~1231)은 새 그림에도 뛰어난 화조가인 점, <개태도開太圖>를 남긴 명 선종宣宗(1399~1435)과 이를 옮긴 우리에겐 건륭乾隆이 더 친숙한 청 고종高宗(1712~1799), 조맹부趙孟頫(1254~1322)를 비롯한 문인화가의 존재는 우리나라도 크게 다르지 않은 양상이다. 고려 공민왕恭愍王(1330~1374) 조선의 정조正祖(1752~1800)가 각기 양과 기러기 등을 남겼으며 조선 초기부터 말기에 이르기까지 적지 아니한 문인화가들이 말과 까치 등을 즐겨 그렸다. 뒤에서 언급할 정약용丁若鏞(1766~1832)이 변상벽卞相璧(1730~?)의 닭 그림 제발에선 작가에 대한 극찬이나 오히려 산수보다 높게 평가한 표현도 살필 수 있다.

산과 들 그리고 정원에서 철 따라 피고 지는 다양한 일년생 풀꽃[草花], 꽃이 크고 탐스럽고 화사한 모란·작약·수국 같은 다년생, 연꽃이나 수련처럼 물속에 뿌리를 두고 수면 위에 피는 꽃, 나아가 배·복사꽃·매화·자두[李] 같은 봄에 꽃망울을 터트리는 유실수나 한여름 청록을 배경으로 희고 붉게 피는 회화나무와 배롱나무 등 큰 나무[木花]에서 흐드러지게 피는 꽃들과 이들에 날아드는 각종 조류와 나비와 벌, 곤충 등은 사람들의 시선 또한 모은다.

인간의 거주 공간 주변에 또는 일정한 거리를 유지한 채 짝을 찾아 경쾌하게 지저귀는 새들은 소리뿐 아니라 공작·핑·금계金鷄·청호반새[翡翠鳥]·두루미[鶴] 등 시각적으로 매우 화려한 색채의 깃털과 우아한 자태를 짓는 각종 조류와 길짐승은 우리 인간과 오랜 세월 자연 속에서 함께 호흡하며 공생해온 동반자들이다. 소와 말·개와

양·닭과 오리·매[鷹]처럼 인간의 필요에 의해 야생에서 가축화 된 것들도 있다.

모든 꽃과 동물이 영모화훼화의 소재가 되니 식물에서 사군자, 말과 소 등 국제적인 보편성에서 공통적으로 그려진 것들이 있다. 반면에 지리와 풍토적 측면에서 동물의 경우 현존하는 작품을 중심으로 살필 때 중국의 용, 우리나라의 호랑이, 일본의 원숭이처럼 지정학적인 풍토성과 더불어 민족별로 선호하는 동식물이 다를 수 있다. 국가별 차이를 전제로 한·중·일 그림에 나타난 이들 소재를 헤아리니 식물은 약 3백, 동물은 약 2백에 이른다. 우리나라에 즐겨 그린 식물은 30여 종, 동물소재는 10여 종에 이른다.

03. 조선시대 화훼영모화 흐름의 대세와 특징

- 5백년 긴 흐름, 변천과 시기별 양상

조선왕조 건국 초부터 말기에 이르기까지 화단의 대세를 개관하면 시대에 따른 강약의 차이는 있으나 줄곧 다른 나라와 구별되는 미감을 바탕으로 독자적인 화풍을 형성했다. 이는 조형예술만이 아닌 우리 문화 전반에 있어 일반적인 양상이다. 적극적인 문화수용 의지는 국제적인 흐름에도 소홀하지 않았다. 불교와 유교가 그러하듯 단순한 모방이 아닌 탄생한 곳보다 더욱 심화 발전시켜 진일보내지, 청출어람靑出於藍을 이룩했듯, 가시적인 조형미술에서도 잘 드러난다. 고려

청자나 달 항아리로 대변되는 도자기에 비해 중국적으로 간주되기 쉬운 서화의 경우도 예외가 아니다.

화훼영모화는 산수와 마찬가지로 취미의 영역에서 그림 그리기를 즐긴 지식인 계층 문인화가와 직업화가인 도화서의 화원 모두 빈번하게 그려진 소재였다. 이는 중국은 물론 현존하는 조선시대 작품들에서도 선명히 드러난다. 특히 조선왕조는 초부터 17세기경까지는 화단에 명성을 얻은 종친들을 비롯해 왕실과 혼인을 맺은 집안에서 화훼영모 소재를 수묵담채로 즐겨 그려 비록 대부분이 소품들이나 유작을 전하는 문인화가들이 한둘이 아니다.

도화서 화원 시취(試取)에서 대나무가 1등이며 산수가 2등인데 대해 인물과 영모는 3등이며 화초가 4등 과목이니 대나무를 제외한 동식물은 낮게 평가된 듯 보인다. 그러나 초상의 경우 어진 제작에 참여한 이들에 대한 평가를 헤아리거나, 산수화의 배경 및 부분요소로 동식물은 등장되니 반드시 그런 것만도 아닌 성 싶다. 전술했듯 이들 화훼는 아름답고 장식적이며 그리기에 용이하다. 따뜻하며 소박한 바람을 담고 있기에 친근 등 요인으로 현존하는 조선말 20세기 초 민화(民畵)에서도 살필 수 있듯 아녀자를 비롯한 일반인의 수요는 산수화에 앞서고 지속적이고 반복해서 그려지게 된다.

기량이 특출한 뛰어난 화원 등 전문 화가들은 수요층의 요구로 모든 분야의 화목에 능해야 했다. 뿐만 아니라 여기적인 문인화가들 또한 산수만이 아닌 사군자를 비롯한 화훼초충과 영모 등 여러 분야에 손을 대었음이 확인된다. 특히 17세기까지 종친을 비롯한 왕실 주변에

그림으로 이름을 남긴 문인화가들이 한둘이 아님은 후기와 구별되는 현상이기도 하다.

조선 초 안건을 필두로 절파계와 친연성이 짙은 산수(浙派系山水)로 조선 중기화단을 연 김시(金禔)(1524~1593)와 함께 종실출신 이암(李巖)(1507~1566)·이경윤(李慶胤)(1545~1611)과 이영윤(李英胤)(1561~1611)형제·이건(李健)(1614~1662)·이요(李堯)(1622~1658)·이함(李涵)(1633~1700), 부마이거나 후손들로 윤엄(尹儼)(1536~1581)·윤신지(尹新之)(1582~1657)·윤득신(尹得薪)(1669~1759), 서얼로 화원이 된 이징(李澄)(1581~1676이후)을 들게 된다. 까치 그림의 조속(趙漶)(1595~1668)과 조지운(趙之耘)(1637~1691) 부자, 후기화단의 윤두서와 윤덕희 부자의 말, 진경산수의 대가인 정선의 초충, 조영석(趙榮祐)(1686~1761)의 까치, 김정희(金正喜)(1786~1856)의 〈모질도(耄耋圖)〉 등이 이를 말해준다.

(1) 조선 초기

– 착하고 어진 심성이 빛은 따뜻함

조선시대 전체를 살필 때 대부분의 문인화가와 직업화가 모두는 한 가지만이 아닌 여러 가지 소재에 손을 대었음이 일반적이다. 김홍도(金弘道)(1745~1806이후) 같은 거장의 경우 모든 영역에 걸쳐 걸작들이 현존한다. 이는 조선 초기 등 작품이 전하지 않는 이른 시기의 화가들의 경우도 다르지 않음을 안견과 강희안처럼 당대 최고의 거장들

의 작품에 부친 제시 등 조선왕조실록과 개인문집의 기록을 통해 알 수 있다.

안견은 북한의 조선미술박물관에 〈운룡雲龍〉이 전하며 안견의 제자인 석경石敬의 〈운룡〉이 국립중앙박물관에 소장된 『화원별집畫苑別集』 안에 들어있다. 안평대군 이용李瑢(1418~1453) 소장의 그림목록은 신숙주申叔舟(1417~1775)의 문집에 실려 있다. 다름 아닌 '화기畫記'에는 중국 동진에서 원에 이르는 33명, 일본 1인, 조선 1인 등 총 35명의 화가 222축의 작품명이 명기되어 있다. 유일한 조선화가인 안견의 30점이니 이는 당시 화단에서 위상을 극명하게 전한다 하겠다. 그림제목 중 〈광풍급우도狂風急雨圖〉도 용호도일 가능성이 크다. 〈기울생화도起栗生花圖〉·〈기룡반주도사龍反走圖〉·〈묵매죽墨梅竹〉·〈노안도蘆雁圖〉·〈화목도花木圖〉·〈장송도長松圖〉등 6점은 동식물 그림으로 범주에 든다.

그뿐 아니라 실록을 비롯해 여러 문집에 언급된 태조가 조선을 건국할 때 공을 세운 여덟 마리 말인 안견이 1446년 그린 『팔준도八駿圖帖』를 1705년 숙종이 화원을 시켜 이모한 작품이 전해 안견의 작가의 유품을 살필 수 있다. 〈해청도海靑圖〉는 3세대 이상 뒤인 이암의 유작을 통해 어느 정도 유추해 볼 수 있다.

강희안姜希顔(1417~1464)은 그의 성가와 화단의 위상을 대변하듯 문헌에 20여 점의 작품명이 전한다. 동갑인 신숙주申叔舟(1417~1475)를 비롯해 서거정徐居正(1420~1488)·성현成愼(1439~1504) 등의 문집이 전하는 작품명 중에는 〈해산도〉와 12폭

〈청산백운도〉 등 산수 외에 〈여인도麗人圖〉를 비롯해 송죽·죽·매·포도 그리고 매미와 가지와 수박 등이 포함된 6폭과 8폭 병풍 등 그가 즐겨 그린 분야가 다양했으니 영모와 화훼초충에도 손을 대었음이 확인된다.

현존하는 그림이 드문 조선 초기(1392~1550경)화단은 현존하는 화훼영모화를 대상으로 논할 수 있는 화가는 사실상 몇 안 된다. 먼저 문인화가 유자미柳自湄(?~1462)의 그림으로 전하는 〈지곡의 소나무와 두루미[芝谷松鶴]〉는 흔치 아니한 소폭의 청록산수로, 산수를 배경으로 한 쌍의 학을 제대로 갖춰 등장시켰다. 고려청자의 무늬로 빈번히 등장하는 학을 주제로 한 그림으로 앞선 고려시대 그림에 대한 유품을 추측하게도 한다.

윤평尹評(1420~1467)은 조선 초 문인화가로 필법이 평범해 기취奇趣는 없으나 산수와 영모를 잘 그려 사대부가에 많이 소장되었다는 사실을 성현成愼(1439~1504)이 남기고 있어 영모를 그린 문인화가를 추가할 수 있다. 다만 유복렬이 서거정의 글을 인용해 공민왕에 앞선 고려화가로 제시하며 목은의 제시가 있는 〈노저비금도蘆渚飛禽圖〉는 잔결 소품이 전한다.

조광조趙光祖(1482~1519)의 개혁정치에 동참한 기묘명현己卯名賢의 한 사람인 김정金淨(1482~1522)의 유작으로 〈이조화명도二鳥和鳴圖〉로 지칭되던 〈산초나무에 깃든 할미새[山椒白頭]〉, 이들과 가까운 사이로 오늘날 잘 알려진 민화의 〈까치호랑이〉에 앞서 어엿한 감상화의 영역에서 그려진 고운高雲(1479~1530)의 〈흰 이마의 큰 호랑이

[白額大虎]는 세희歲畫 범주의 실용 목적이 아닌 문인에 의해 그려진 일반 감상화인 점에서도 주목되며 호랑이 그림 가운데 선두를 점한다.

전칭작을 포함해 10점 이상의 남긴 화가는 신사임당申師任堂(1504~1551)과 이암 정도이다. 사임당은 초충만이 아닌 고식을 보여주는 산수와 영모 그리고 묵매와 묵포도 등도 남기고 있다. 그러나 이들 유작 대부분은 특히 초충의 경우 전칭임을 면하기 힘들며, 곱고 화사한 채색으로 그려진 흔히 알려진 채색의 초충도와 달리 드문 예로 묵매처럼 수묵으로 그린 간송미술관 소장 <신씨초충도>와 국립중앙박물관 소장 『화원별집』에 속한 ‘사임당백로도思任堂白鷺圖’로 작품명이 명기된 수면 내 조락한 꽃과 잎을 배경으로 백로를 등장시킨 패하백로敗荷白鷺 계열로 한 마리가 아닌 한 쌍을 등장시킨 수묵만으로 그린 문기 짙은 작품들도 알려져 있다.

한편 이암의 유작은 쌍으로 『조선고적도보』에 원색으로 실린 현 평양의 조선미술박물관 소장품 등 국외에서 작품들의 하나둘씩 발굴되어 10여점의 존재가 확인되었다. 그는 한 때 일본에서 일본 화승인 양 잘 못 알려지기도 했듯 그의 영향은 조선보다 일본화단에서 18세기 이후까지 감지되며 유작 또한 일본에 여러 점이 전한다. <검은 개[黑狗]>라 불리기도 한 <어미개와 강아지[母犬圖]>와 일본서 구입한 것으로 보물 제1392호로 지정된 삼성미술관 리움의 <화조구자花鳥狗子> 등은 동화와 통하는 따듯한 분위기의 일련의 개와 강아지 및 고양이 그림 외에도 일본과 미국에서 섬세한 필치의 매 그림[鷹圖]들의 조재가 확인된다.

이 두 화가를 제외하곤 전칭을 포함하더라도 작가별 유작의 전래가 몹시 드무니 오히려 이 두 화가는 예외에 속한다 하겠다. 전칭작과 모작이나 방작이 많다는 것은 개인의 화풍이 시대의 화풍이 되어 유파流波를 형성함과 함께 화단에서의 위상을 웅변하는 것이기도 하다.

비록 작품은 전하지 못하나 이 시기 화조에 능한 함석송咸石崇, 말그림의 김서金瑞, 원숭이 그림으로 이름을 얻은 원정猿亭 최수성崔壽城(1487~1551) 등이 알려져 있다. 현존하는 조선 초기의 동물화들은 대체로 소품들이다. 족자나 병풍 등 큰 화면의 대경 구도에 비교적 정교한 필법과 화려한 채색을 사용한 특징으로 하는 직업 화가들의 원채풍과, 문인화가들이 남긴 편화나 화첩 등 소경의 간결한 구도에 수묵위주인 것 등 두 가지의 경향을 짐작하게 한다. 이 양분된 흐름은 후대에 이르기까지 지속되는 양상을 보인다.

종이나 비단에 그린 것은 아니나 고려청자에 이어 조선시대 백자도 같은 양상으로 청화와 청화로 도자기 표면을 장식한 하얀 백자 표면을 마치 흰 화면인 양 송죽·매죽·매조 등 회화성이 강한 무늬들은 동시대 그린 이해에 보완자료 이상의 의미를 지닌다. 관요에서 제작된 이들 일급 도자기 무늬는 도화서에서 파견된 화원들이 그린 것으로 유교를 국시國是로 한 검박하며 명징明澄한 조선왕조 왕실과 사대부 취향이 짙다. 주둥이 안쪽에 1489년 제작연도가 명기된 동국대박물관 소장 국보 제176호 <백자청화 ‘홍치2년명’ 송죽문 호>, 이화여대박물관 소장인 보물 제644호인 <백자청화 송하인물문 호>, 개인 소장으로 저부에 1505년 간기가 있는 보물 제659호 <백자청화 매조

죽문 병)와 국립중앙박물관의 국보 제170호 <백자청화 매조문 호>는 화훼영모의 보완자료로 15~16세기 시금석이 되는 점에서 주목된다. 중기화단에서 크게 유행한 사계영모화의 전 단계를 보여준다 하겠다.

(2) 조선 중기

- 화사와 단순의 양면, 네 계절에 깃든 새[四季翎毛圖]

조선중기(1550경~1700경) 화풍은 과도기적 양상으로 간주되기도 한다. 조선건국 이후 150년이 경과한 16세기 중반부터 대략 1세기 반에 걸친 중기화단(1550경~1700경)은 외침과 내란으로 시달려야 했던 시기였다. 1592년 발발해 여러 해에 걸친 긴 임진왜란 정유재란, 1623년 인조반정仁祖反正과 이에 따른 논공행상의 불만으로 초래된 이괄李适(1587~1624)의 난, 1627년 정묘호란과 1636년 세밑에서 이듬해 정월까지 두 달에 불과하나 두 차례 대규모 침입을 당한 병자호란 등 혼란기였다. 한편 재야에서 학문에 전념한 사림들이 온축한 학문을 바탕으로 공신을 대신해 중앙무대에 진출해 펼쳤으며 이와 더불어 당쟁黨爭이 심화되기도 했다.

그럼에도 불구하고 화단에 있어 시대화풍으로 지칭될 만한 이전과는 확연히 다른 화풍을 엿볼 수 있다. 산수와 화훼영모 및 이에 앞서 조선 초 서거정徐居正(1420~1488)과 이황李滉(1501~1570)의 대나무와 매화에 부친 시 등이 암시하듯 이들이 지닌 상징성과 함께 각별한 애정을 대변하듯 문인들이 선호한 묵죽·묵매·묵포도 등을 시작

으로 모든 화목에서 선명하게 드러난다. 현존 그림은 화원보다는 문인화가들의 그림들이 주류를 이루며 전쟁을 겪었으나 조선 초에 비해 전해지는 작품은 상대적으로 많은 편이다. 현존하는 그림들은 이들의 수묵담채 소품이 주류를 이루나 대작 및 화원 및 궁정취향의 화려한 채색으로 그린 이영윤이나 이징의 그림으로 전하는 8폭과 6폭의 대작 병풍도 전한다.

이 같은 대란을 겪고도 이경윤과 이정 등 종실宗室 출신 문인화가들의 경우 전칭작을 비롯해 유작이 적지 않게 전래된다. 이는 화단에서 새로운 화풍의 창출 등 그들의 움직일 수 없는 높은 위상을 대변하는 것이기도 하다. 이른바 절파계회풍浙派系畫風으로 지칭되는 산수를 비롯해 묵포도와 더불어 사군자 중 묵죽과 묵매에서 조선적인 정형성립 그리고 화훼영모 등 여러 분야에서 그 이전과는 확연히 구별되는 민족적 정취가 짙어지는 양상을 감지하게 된다.

화면 내 인물의 비중이 커지며, 배경은 무대인 양 도식적이 되며, 수묵중심에 강한 흑백대조, 다소 스산한 동적인 구성과 성근 필치 등을 특징으로 한다. 이징의 묵죽이나 간송미술관 소장의 소품들인 영상 윤두수의 손자로 선조의 둘째 딸로 역시 서화와 자수에 능해 검은 비단에 수놓은 <연못 속의 원앙[蓮塘鴛鴦]>이 현존하는 정혜옹주貞惠翁主(1584~1638) 배필인 해송위海崇尉 윤신지의 <날아오르는 폭포 아래 갈대밭 속 기러기[飛瀑蘆雁]>·이호민李好閔(1553~1634)의 사위인 송민고宋民古(1592~1664)의 <들국화와 가을 새[野菊秋禽]>·선조의 손자인 해원군海原君 이건이 타계 한 해 전인 1661년 둘째 아들

이량李瀆(1645~?)에게 그려준 〈눈 쌓인 달밤 꿈꾸는 새[雪月鳥夢]〉와 〈시냇가 가을 메추리[溪邊秋鷄]〉등 현존하는 영모화 배경의 산수처리에서 이 같은 특징을 어렵지 않게 감지할 수 있다.

인조반정을 분기점으로 해 이후 조선성리학이 주도이념이 되어 문화전반에 조선 고유색을 고양해 나간 것으로 보아 전기 말 후기 초 점진적인 문화변이로 전기의 노쇠화 현상과 후기 문화의 미성숙이 어우러진 과도기의 복합적 격동성을 띤 시기를 조선중기로 분류해 간결한 구도, 대담한 운필運筆, 고삽枯澁한 묵법墨法 등을 기법적 특징으로 제시한다. 이 화풍에 대해 조선 초 명과의 교류가 쉽지 않은 사실로 중기화풍의 연원이 명 절파와 직접적인 영향보다는 그 연원을 고려 말 조선 초 남송원체화풍을 골격으로 해 북송 특징을 가미해 조선 고유색을 증대시킨 시대양식으로 이해하기도 한다.

우리 옛 그림의 흐름에서 늘 그러하듯 시대를 대표하는 새로운 화풍의 탄생에는 문인화가들의 역할이 두드러진다. 이 시기 화훼영모화에 뛰어난 화가로는 먼저 각별히 서화를 좋아하고 실제 붓을 잡아 작품을 남긴 몇몇 가문家門에 시선이 모이게 된다. 이들 중 영모에서 선두를 점하는 문인화가로는 훗날 윤두서가 『화단畫斷』에서 해박하고 정밀한 점은 안건에 버금가며 활달한 맛은 더 낫다고 평한 이불해李不害(1529~?)와 더불어 병칭된 신세림申世霖(1521~1583)을 들게 된다. 『화원별집』내 〈영모〉를 남긴 그는 이응조의 사위로 처가와 외가가 모두 종친이다. 신세림의 유작은 단 한 점만이 전전하니 〈죽금도〉로도 지칭되는 〈영모〉가 바로 그의 대표작이며 기준작인 셈이다.

작품 제목이 〈죽금도〉로도 불림은 그림의 내용에 기인한다. 아울러 이황이 신세림의 일괄그림 부친 '제화팔절題畫八絶'과도 무관하지 않다 하겠다. 수압睡鴨·연응燕鷹·월학月鶴·노안蘆雁·백로白鷺·미후彌猴·죽금竹禽·치작稚鵲 등으로 한 폭의 원송이를 제외하곤 모두 조류이다. 단 한 점인 유작이 이 일련의 작품에 속한한 점으로 사료된다. 후대 그림들과 함께 고려하면 제시를 살필 때 조는 오리·제비를 쫓는 매·보름달 아래 두루미·갈대숲의 기러기·해오라·대나무에 깃든 새·핑과 까치 등 때 우리나라 주변에서 쉽게 접할 수 있고 영모화 소재로 즐겨 그려진 조류들로 계절에 대한 유추도 가능하니 사계영모 계열로 사료된다.

가는 줄기의 오죽烏竹의 거칠고 활달하며 분방한 필치로 친 죽엽竹葉에 부리를 꼭 다문 채 측면으로 줄기에 앉은 새는 묘사력과 더불어 빠른 붓질의 속도마저 감지된다. 이 그림은 간송미술관 소장인 김시의 〈매화나무에 앉은 새가 향기를 맡다[梅鳥聞香]〉·김식의 〈단풍나무에 깃든 새[丹楓棲鳥]〉·조속의 〈매화나무에서 우는 새[梅花鳴禽]〉·이함李涵(1633~1700)의 〈가을 새 해당화 가지에 깃들다[秋禽棲棠]〉등 후배의 그림에서는 새가 앉은 나무가 매화·단풍·해당화 등이며, 새의 종류와 자세에서 차이를 보이거나 절지折枝에 등장시킨 점과 화면 구성과 구도 등 같은 계열로 닮은 구도로 선구적인 면을 보인다 하겠다.

까치는 조선에서 즐겨 그려진 새 소재의 하나이다. 조속은 산수·묵매와 묵죽·절지영모 등 다방면에 뛰어난 화가로 그가 종이에 먹만으

로 그린 간송미술관 소장 <묵은 매화나무에 앉은 상서로운 까치[古梅瑞鵲]>와 <아침까치[朝鵲圖]> 또는 <노수서작도[老樹棲鵲道]>로 지칭되는 볼륨 있는 까치 그림에 대작도 전해진다. 후자는 비단에 수묵으로 그렸으며 담황과 담청을 약간 사용했으며 화면에는 화가를 알려주는 관서는 전혀 없으나 그의 대표작으로 지칭된다. 부친의 화풍의 강한 울림이 감지되는 아들 조지운 또한 묵매 외에 소품의 새 그림들이 전한다.

이 시기 선비들이 남긴 그림들은 화사한 꽃보다는 네 계절을 느낄 정도의 매화나 들국화 등 계절 감각이 선명한 식물이나 간략한 산수를 배경으로 수묵 위주로 그린 조류를 등장시킨 사계영모도[四季翎毛圖] 등이 크게 유행한다. 일련의 화첩이나 소품 그림들의 전래가 많은 편이어서 당시 크게 성했음을 어렵지 않게 짐작할 수 있다. 조속의 <시든 연꽃과 물총새[殘荷水禽圖]> 또한 현재는 한 폭만이 전하나 이 같은 계열에 속했을 가능성도 없지 않다. 나아가 이는 조선 후기 이익 지李益之(18세기)를 거쳐 조선 말 흥세섭에 이어진다.

이는 중국과 일본의 계절을 배경으로 화사한 채색과 섬세한 묘사로 만개한 꽃들과 화려한 깃을 가진 새들을 그린 사계화조화는 구별된다. 이 같은 화사한 그림의 존재는 16세기 후반에 그려진 기록화 성격의 국립중앙박물관 소장 보물 제1328호 <기영회도耆英會圖>를 통해 선명히 엿볼 수 있다. 70세 이상 정2품 이상 실직을 역임한 원로들을 위한 궁중잔치로 참가자 중 최고령인 홍섭洪漣(1504~1585)과 가장 연하인 노수신盧守愼(1515~1590), 가장 일찍 타계한 박대립朴大

立(1512~1584) 등 7인이 등장하니 이 그림은 1584년이나 그 이듬해 제작한 것으로 사료된다. 이 그림 내 잔치가 열린 건물 내 한 벽면을 통해서 확인된다. 병풍으로 사료되는데 소나무와 홍매, 백매와 물새를 등장시킨 쌍폭으로 병풍 별 한 화면에 이어져 2점의 대작으로 섬세한 필치와 화려한 채색으로 그린 궁중장식화임을 알 수 있다.

앞선 시기 이암이 보여준 타국과 구별되는 따듯하며 익살이 깃든 독자적인 화풍은 개에 이어 시대를 달리해 소와 말 소재에서도 살필 수 있다. 소는 한자문화권에서 말과 더불어 오랜 세월 즐겨 그려진 동물 소재의 하나이다. 서울대학교박물관 소장 김시의 <누렁 소[黃牛]>와 간송미술관 소장 <들소가 한가로이 누워있다[野牛閒臥]>와 그의 손자 김식이 그린 것으로 전하는 어미와 새끼를 함께 그린 국립중앙박물관 소장 2점의 <고목 아래 소[古木下牛]>, 간송미술관 소장 이경윤의 <소 타고 저 불고[騎牛吹笛]>와 이영윤의 <동자가 소를 타다[童子騎牛]>와 『집고금화첩集古畵帖』에 있는 이징의 <나무 아래에서 소가 잠들다[樹下牛眠]> 등은 인물과 함께 한 소들이다.

우리나라 소 그림은 그림의 내용과 화면 구성 등 이당李唐, 이적李迪, 염차평閻次平 등 남송 화원들의 강남지방의 물소에 연원을 두고 있다. 화조에 뛰어난 이적은 양해梁楷, 마원馬遠, 하규夏珪 등 회화사적 족적이 뚜렷한 대가들과 같은 시기에 활동했다. 배경 묘사와 소와 인물이 동가로 전개시켰으니 국립고궁박물관의 <비바람 속에 집으로 돌아오는 소[風雨歸牧]>와, 일본 네즈미술관 소장 <눈 속에 집으로 돌아오는 소[雪中歸牧]> 쌍 폭처럼 당시의 높은 수준을 대변하는 크고

작은 명품들이 전한다. 이들과 비교할 때 조선중기 문인 중신의 수묵 담채의 소 그림은 중국 남송화풍의 영향 하에 고려시대 화풍의 여맥에 문화 말기적 양상으로 간략한 구도에 거침과 조방에 기인한 다소 희화적인 요소를 잃게 된다.

종친 이경윤과 이영윤 형제 그리고 김시와 김식 등이 예외 없이 중국 강남 지방 물소들로 오동통한 몸에 바림으로 입체감 부여, 안경 낀 듯 나타낸 어질고 순한 눈, 때론 점으로도 나타낸 등판 선, X자 형태로 묘사한 코 등을 특징으로 하는 소를 그림을 열거하게 된다.

“모양이 두루 상세하고 실제 닭 같으며 도도한 기운 살아있는 듯. 듣 건대 처음 그릴 때 수탉이 오인할 정도였다네. 역시 그가 고양이를 그렸을 때도 쥐들도 마찬가지로였을까.(...形形細逼真 滔滔氣莫遏 傳聞新繪時 雄鷄誤喧聒 亦其鳥圓圖 可以群鼠愕)”

- 정약용丁若鏞(1762~1836)의 제시題詩에서

(3) 조선 후기

- 화목별 전문화가의 탄생, 사생과 사의

조선 후기(1700경~1850경)는 한자문화권의 보편적인 양상을 보이는 국제적인 화풍으로 문인화란 용어의 존재를 가능케 한 남종문인화 南宗文人畫를 윤두서와 정선·심사정沈師正(1707~1769)·이인상李麟祥(1710~1760)·강세황姜世晃(1713~1791) 등 식자층을 거쳐

김홍도·이인문李寅文(1745~1824이후) 등에 의해 조선남종화로 탈바꿈이 이루어졌다. 심사정의 경우 남종화의 시조로 이를 국풍화한 공로와 더불어 용·호·매·딱따구리 등 어해·화훼초충·소재蔬菜를 아우른 화조화에 대한 명성이 각별하다. 산수보다는 고양이 등 소재에서 정선의 영향이 감지되기도 한다.

이와 함께 조선 산수화의 자존심과 위상을 드러낸 진경산수, 익살과 가락 잡힌 낙천적이며 건강하며 긍정적인 생활의 멋을 담은 풍속화, 사생과 사의 두 측면을 아우르며 예술성을 갖춘 초상화, 화가별로 다른 소재로 이름을 얻은 화훼영모화 등 모두에서 고유색과 독자성 등 우리 그림의 개성과 특징이 두드러진 시기였다. 심사정과 강세황에 의해 사군자가 일괄로 함께 그려지게 된 것도 18세기에 이르러서이다.

후기화단에선 산수·풍속·초상·화훼영모·사군자 등 모두 회화사 전반에 걸쳐 기라성綺羅星 같은 거장들이 출현해 큰 발전과 함께 조선 고유색과 특징이 확연히 드러난 시대였다. 이 시기 화가들은 한 가지 장르만이 아닌 모든 화목을 두루 손을 대 적지 아니한 작품을 남기고 있는 점이 주목된다. 규장각의궤도 제작에 참가한 많은 화가들과 자비대령화원 녹취재祿取才에 언급된 작품제목을 통해 다양한 주제와 소재를 확인할 수 있으나 언급된 화가들의 제작한 작품들 대부분이 전하지 않는다. 조선 후기에 초점을 두어 영모의 대세를 사실정신을 키워드로 해 살핀 것과 사생화풍의 출현·전신傳神 기법의 원용·사의화풍의 대두·시정詩情 표출 등 네 측면에서 다룬 논고도 발표되었다.

‘조선의 화성畫聖’ 정선 경우는 그가 창출한 파천황으로 전무후무한 진경산수의 그늘에 영모 특히 화훼초충 분야는 가려지고 간과된 면이 없지 않다. 하지만 화훼초충은 신사임당과 함께 각기 조선 전후를 대표하며 쌍벽을 이룬다 하겠다. 윤두서는 조영석과 함께 풍속화의 서두를 열었는데 사슴·해오라기·용·원숭이, 기마인물을 비롯해 말에 대한 애정이 각별해 말을 키우며 자세와 생리를 관찰하고 사생해 팔목되는 대작과 소품들도 남겼다. 조영석은 일련의 소나 말 등의 스케치가 실린 『사제첩麝臍帖』을 통해 풍속 외에 영모와 초충에도 손을 대었음이 확인되다.

강세황은 명실상부한 18세기 예원의 총수로 서화비평 외에 다양한 화목과 청신한 감각으로 오랜 세월을 걸쳐 다작했으며 화훼초충도 빠뜨리지 않았다. 심사정 또한 남종문인화의 국풍화에 기여한 업적과 더불어 문헌을 통해 화조화에 있어 특히 높은 명성이 확인된다. 대폭의 매 그림이며 수묵 및 고운 채색을 사용한 크고 작은 유작들이 다수 전한다. 표암과 사인삼재 모두가 화훼영모를 남기고 있으며 이들과 교류한 제도권 내 화원은 아니나 전업작가인 최북과 여항문인화가 이 유신李維新(18세기) 등 모두에서 홍당무로 보기 쉬운 순무에 쥐를 등장시킨 그림을 남겨 이들 사이의 교류가 짐작된다.

초상화의 능수能手로 ‘변 고양이’와 ‘변계’란 별명을 얻은 변상벽은 동물에서도 초상화와 다르지 않는 톰진한 사실적인 기법으로 묘사했음을 알 수 있다. 조속 등 조선 중기 문인화가들이 즐겨 그린 소재인 까치는 후기에 문기 짙은 정선과 조영석에 이어 기량과 격조 면에서

이에 버금가는 김홍도와, 특히 영모로 이름이 일본까지 미쳐 그들의 요청이 쇄도했던 이재관李在寬(1783~1837), 말기의 홍세섭·장승업·강필주姜弼周(1852~1932)를 거쳐 안중식安中植(1861~1919) 등 까치만이 아닌 일괄 영모병풍까지 이어진다. 특히 이재관은 영모의 측면에서 간과할 수 없는 화가이다. 조희룡趙熙龍(1789~1866)의 『호산외기壺山外記』에 실린 그의 전기에는 일본인들이 동래관東萊館을 통해 그의 화조를 구입해간 사실이 언급되어 있다. 간송미술관의 〈한 쌍의 까치가 기쁨을 알리다[雙鵲報喜]〉는 일본까지 알려진 그의 명성을 헤아릴 수 있는 지금까지 확인된 영모화로서 이재관의 유일한 대표작이자 기준작인 셈이다.

한 가지 소재에 능해 이름을 남긴 문인, 화원들이 다수 등장한다. 토끼전이나 장끼전 같은 각종 동물을 주제로 한 우화소설, 나아가 시대가 내려오며 새타령과 꽃 타령 등은 이들 그림과 함수관계가 있는 것으로 사료된다. 개 그림은 김두량金斗樑과 김덕하金德夏(1722~1772) 부자에 이어 김홍도 등을 중심으로 전개되었다. 우리민족을 상징하는 동물은 단연 호랑이로 88서울올림픽 마스코트였던 호돌이의 탄생은 우연이 아니다. 적지 아니한 민담民譚과 박지원朴趾源(1737~1805)의 단편소설 호질虎叱로 대변되듯 늑름함과 당당함 등 조선 〈호랑이〉의 특징을 잘 보여주는 김홍도, 바닷가 붉은 태양과 함께 넘실대는 파도 위 돌출한 바위 위에서 천하를 굽어보는 듯 제왕의 위엄 있는 자세를 취한 매의 정홍래鄭弘來(1720~1791이후), 조선 중기 조지운에 이어 메추리의 ‘최 메추리[崔鵲]’로 지칭되는 최

북崔北(1712~1786경), 다양한 어족을 소재로 한 물고기의 장한중張漢宗(1768~1815)과 조정규趙廷奎(1791~?), 나비의 남계우南啓宇(1811~1900) 등 한 가지 소재로 이름을 얻은 화가들이 다수 등장케 된다.

호랑이 그림은 동아시아에서 조선이 압권이다. 조선 초 문인들의 감상화의 한 소재에서 김홍도에 의해 정형이 이루어진다. 산신탕과 피카소 호랑이와 김희갑 호랑이로 지칭되기도 하는 익살스럽고 해식은 민화의 범주로 이어진다. 개 그림은 한·중·일 삼국 모두에서 서양 화풍의 유입과 함께 중시되는 동물 소재이다. 김홍도 그림으로 전해진 <맹견도猛犬圖>를 비롯해 이희영의 개 그림 그리고 사도세자가 그린 것으로 전하는 작품의 주인공들은 하나같이 서양견西洋犬이다. 중국 청에선 20명을 웃도는 나비를 전문으로 그린 화가 이름이 전한다. 사대부로 19세기 말까지 나비에 대한 해박한 지식을 바탕으로 사생을 통해 묘사의 사실성과 더불어 나비만을 그린 것과, 화훼와 제사를 화면 구성으로 원용한 3단 구도 등 새로운 국면을 맞는다. 분야별 전문가와 더불어 드문 예이나 간송미술관 소장으로 비록 화본에서 연원을 찾게 되나 <남방 사람이 코끼리를 씻다[南蠻洗象]>, 이인문의 <낙타>를 비롯해 원숭이도 그려졌다.

원숭이는 고려상형청자에의 초기의 최수성, 중기의 조속에 이어 후기에 윤두서·정유승鄭維升(1668~1738)·정선·김익주·18세기 걸작 백자항아리 표면에 포도와 함께 등장한다. 윤두서의 <어미와 새끼 원숭이[母子猿圖]>, 정선의 <벌을 노리는 원숭이>, 심사정 등을 비

롯해 정유승 등을 들게 된다. 문인화가 윤두서는 국보 제240호로 지정된 잘 알려진 <자화상>이 말해주듯 인물에 크게 능했을 뿐더러 묘사가 가장 힘든 것으로 간주되는 말 그림에도 명성을 얻었다. 그는 애정을 기울여 말을 기르며 사생을 통해 독자적인 경지에 이르렀다. 아울러 원숭이도 여러 점 남겼으니 전칭작인 <삼소도三笑圖>의 배경에는 나무 위에 원숭이가 등장한다. <깊은 산의 원숭이[深山猿猴圖]>가 국립중앙박물관 소장 『가물첩家物帖』에 속해 있고 테라우치문고에 속했던 『홍운당첩烘雲堂帖』내 <어미와 새끼 원숭이[母子猿圖]> 등이 알려져 있다. 이들 원숭이 그림은 화보에서 비롯하나 과감히 생략해 인물들을 과감히 없애고 한 부분만을 좌우를 바꿔 그린 것으로 본격적인 원숭이 그림인 점에서도 주목된다.

포도 그림으로 명성이 컸던 문인화가 정유승鄭維升(1660~1738)은 심사정의 외할아버지로 인물과 동물 그림에도 능했다. 심정주沈廷胄(1678~1750)와 심사정 부자의 포도 그림은 그의 영향임을 미루어 알 수 있다. 간송미술관에 소장 <뭇 원숭이들이 장난치다[群猿遊戲]>는 벌레를 잡아 실로 묶으려는 동작 등 다양한 형태의 원숭이 8마리를 무리지어 등장시킨 예가 드문 그림이기도 하다. 긴 제발을 화면 상단에 써서 그림과 좋은 조화를 보여주며, 조선시대 원숭이 그림으로 주목되는 작품이 아닐 수 없다. 배경은 전혀 나타나지 않았으며, 각종 동작들이 서로 어우러져 화면이 변화와 다양성이 잘 나타나고 있다. 심사정의 소품으로 <노승과 원숭이>도 알려져 있다.

18세기 철화와, 청화와 청화를 함께 사용한 두 백자에서 포도와 함

계 등장한 원숭이를 만날 수 있다. 국보 제93호 <백자 철화포도원숭이문 항아리>는 1962년 지정 당시는 '백자 철화포도문호'였는데 명칭을 바꿨다. 포도송이에 비해 작은 원숭이는 포도 줄기로 보여 간과되기 쉽다. 꼬리로 포도넝쿨을 힘 있게 감고 있으며 다리와 팔이 분명하며, 이미 탄 포도 알 하나를 손으로 입으로 가져간 모습이 확인된다. 한 그루의 포도나무가 항아리 하단에서 위로 비스듬히 항아리를 올라가면서 중심부에 한 마리 원숭이를 등장시키고 있다. 이 두 백자에 등장한 포도와 원숭이는 기량 있는 화원의 솜씨로 동시대 이 소재가 즐겨 그려진 사실과 선비들의 취향인 시대미감을 반영한 것으로 사료된다.

중국도자기 문양의 원숭이는 청화·여러 색인 분채粉彩·붉은 유리 홍釉里紅 등 여러 색에 기형 또한 우리처럼 항아리만이 아닌 대접과 병 그리고 접시 등에 두루 등장하며, 깃든 식물 또한 포도보다는 복숭아와 벌집 그리고 소나무 등 다양한 점에서 차이를 보인다. 반면에 포도 역시 중국의 경우는 원숭이 보다는 주로 다람쥐[松鼠]가 깃든 식물임이 일반적이라 하겠다.

조선후기 화훼영모화는 다양한 소재, 사실적인 표현과 더불어 김홍도가 이 분야에서 이룩한 화경을 주목하게 된다. 그는 고운 채색에 섬세하고 사실적인 절지영모 8폭 병풍 등 연작뿐 아니라, 시적 정취가 짙은 사의적이며 서정적인 영모화도 적지 않게 그렸다. 이 같은 화풍은 풍속화 한 모퉁이에 등장한 개·고양이·참새·매 등뿐 아니라 괴석과 석류를 배경으로 등장한 이화여대박물관의 <개와 고양이> 및 간송미술관 소장 <나뭇가지에 걸린 달을 보고 짓지 않다[蘿月不吠]> 등

사실성과 서정성이 어울린 화훼영모 분야의 어엿한 그림들, 연폭은 흔치 않으나 신윤복 등에게도 영향이 감지된다.

“오원은 조선왕조 회화사의 최후를 찬란하게 마감하면서 현대사회의 서막을 대담하게 열어놓고 간 천재화가이었다...기초학문이 없었음에도 문인화까지 천재적 기량으로 모방소화 해내게 된다...그의 천재성은 결국 전통화법에 구애받지 않는 방종한 作畫 태도로 나타나서 전체적으로 粗放性을 드러내게 되는데...전통학문이 단절된 근현대 사회에서는 오히려 서로 합일점을 이루는 결과가 되니 오원이 현대 한국화의 시조로 추앙받는 것은 그 때문이라 생각된다...”

- 全暎雨, '導言', 『간송문화』53호(1997.10), pp.1~2.

(4) 조선 말기

- 대작중심, 중인中人 미감의 만개

생명체는 절정기를 지나면 매너리즘을 거쳐 쇠퇴기로 이어지니 국가나 왕조도 마찬가지이다. 조선 말(1850경甯1910) 사회전반의 침체는 예원藝苑 또한 예외일 수 없다. 조선시대 회단의 마지막을 화사하게 장식한 화가는 오원 장승업이다. 마치 이울 녘에 피는 분꽃인 양, 꺼져가는 마지막 불꽃처럼 화단을 마무리했다. 간송미술관에서 1975년 가을 '오원 장승업의 회화'에 이어 백주기를 맞은 1997년 가

을 ‘오원백주기념품園百周忌紀念’ 기획전을 개최했다. 세 번째로 문화관광부에서 주관한 이 달의 문화인물로 2010년 12월 장승업이 선정되자 이를 계기로 서울대학교박물관에서 대규모로 기획전인 ‘오원 장승업, 조선왕조의 마지막 대화가’(2000.11.16.~12.20.)가 열렸다.

이 전시에 따른 세미나로 서울대학교에서 그 해 12월 16일 ‘오원 장승업 학술대회’를 열었다. 전시와 학술대회를 참관한 임권택 감독은 2002년 가을 장승업의 일대기를 다룬 영화 ‘취화선醉畫仙’을 발표한다. 이 영화는 그해 청룡영화제에서 작품·감독·촬영 등 3분야에 걸친 수상과, 아름다운 우리나라 네 계절을 담아 그 안에 천재화가의 삶을 펼쳐 상영된 해 1946년부터 프랑스 남부 휴양도시인 칸Cannes에서 열리는 세계 3대 영화제의 하나인 제55회 칸영화제에서 감독상을 획득했다. 오원을 따른 일련의 화가들은 조선말에 이어 20세기로 근대화단으로 이어져 한국화의 가너린 생명줄을 이으니 조선말 화훼영모화는 장승업과 그를 따른 일군의 무리가 주류를 이룬다.

장승업의 천재성은 무엇보다도 선천적으로 타고난 재능을 바탕으로 닦은 출중한 기량에서 빛난다. 손끝에서 중국 역대 여러 대가들이 되 살아났으며 19세기 초 일본 유학을 다녀온 상해파上海派로 불리는 청대의 화풍까지 수용하고 있다. 심지어 사군자와 산수 등 수묵위주로 전개한 문인화 마저도 이를 빼어난 묘사력으로 해결한다. 산수·영모·사군자·도석인물·기명절지 등 연폭이나 병풍 같은 대작이 적지 않고 그의 유명세와 인기에 힘입은 방작들도 적지 않다.

대체로 정학교丁學敎(1832~1914)나 안중식의 제사가 있는 것들이

신빙성이 높은 것으로 간주된다. 국내외 특별전을 통해 여러 차례 공개된 화면 내 정학교의 제사가 있는 삼성미술관 리움 소장 <매[豪鷲]>와 <평과 메추리[雉鷄]> 쌍폭은 영모에 있어 오원의 대표작으로 간주된다. 현 상태는 각기 족자로 대련으로 그린 것처럼 보이나, 길짐승 2폭이 더 있어 두 가리개로 꾸며진 이병직李秉直(1896~1973) 소장품이었다. 일본에 유출된 후자는 장황이 족자로 바뀌어 <세 고양이[遊貓]>는 오구라小倉武之助(1870~1964), <세 준마[三駿]>는 유현재幽玄齋의 수중에 들어갔다.

채색 위주에 다소 번잡하고 장식적이며 형식화 된 조선 말기 그림들은 조선후기부터 서서히 부각된 중인계층의 미감을 대변한다 하겠다. 조석진趙錫晉(1853~1920)과 안중식, <기러기>로 이름을 얻은 그리고 양기훈楊基薰(1843~1908이후)과 채용신蔡龍臣(1864~1941) 등이 여러 동물들을 함께 한 병풍들이다. 여러 이름 모를 직업화가에 의해, 그리고 민화에 이르기까지 장식적인 화훼영모화가 빈번하게 그려졌다. 비록 소재는 다르나 장승업에 앞서 화려한 색감의 선호는 다채로운 화면 조희룡에게도 살필 수 있으니 국립중앙박물관 소장 8폭 묵죽병풍은 바탕이 흰색이 아닌 모두 다른 중국제 색지色紙에 그려 이 전과는 구별되는 미감을 보인다.

팔목되는 오원의 화훼영모는 다작으로 『조선고적도보朝鮮古蹟圖譜』에 실린 이한복 구장 <군마軍馬>나 소품 화조가 전무한 것은 아니나 대작이 주류를 이룬다. 민영환閔泳煥(1861~1905) 구장에서 간송미술관 소장품이 된 각기 2필씩 4폭에 펼친 <팔준도>, 국립중앙박물관

과 서울대 및 고려대박물관, 개인소장으로 각기 10첩인 화조영모병풍, 삼성미술관 리움의 12첩을 비롯한 <노안도병풍> 등을 들게 된다. 의외로 8폭보다 10폭 병풍이 여러 틀이 알려져 있다. 이들은 다소 거치나 호방하고 활달한 필치와, 섬세하며 차분한 필치에 진채로 화사한 것으로 양분된다. 소재와 구성에서 몇 가지 유형으로 나뉜다. 새는 까치·매·기러기·닭·구육새·참새·앵무새·제비 등이 포함된다. 길짐승은 장수를 상징하는 고양이와 사슴이 외에 개·말·원숭이도 일괄로 그린다. 어해로 계와 잉어와 쓰가리를 넣기도 한다. 배경 식물로는 오동·소나무·버드나무·연꽃·갈대·파초·매화·대나무·국화·수선·장미 등이 때론 이들 화훼영모에 산수와 인물이 한 두 폭씩 함께 그리기도 한다.

조선 말기에 오원과 별개로 화연이 구별되는 화풍으로 새롭게 조명되는 일군의 화가들이 있다. 홍세섭과 김수철 그리고 매우 섬세하고 화사한 채색의 화훼를 남긴 신위申緯(1769~1847)의 아들 신명연申命衍(1809~1886)의 화훼는 일본풍으로 간주되기도 했으나 청 화풍의 영향이 짙으며 광의로 이 범주에 넣을 수 있으며, 이울러 이희수도 이 범주에서 포함시키기도 한다. 생략과 과장이 심한 수채화에 방불한 김수철의 화훼 등 새로운 감각, 이색화풍異色畫風, 신감각파新感覺派로 불리는 일군의 화가들이 있다. 일방적인 모방이나 답습과 달리 동 시대에선 사뭇 화풍으로 새롭게 조명되는 화가들로 전통회화가 나아가길 길에 한 발을 내민 이들이라 하겠다. 제한된 지식인 부류로 이들의 영향관계는 보다 면밀한 검토를 요한다.

먼저 홍세섭洪世燮(1832~1884)은 <유압도游鴨圖>가 속해 있는 일괄 8점이 잘 알려져 있다. 이 그림은 ‘한국미술5천년’ 일본 전시에 출품되 호평을 받기도 했다. 원래 8폭병으로 제작된 것으로 생각되나 국립중앙박물관에서 구입당시 장황이 족자였다. 미사용 그림이기에 상태가 매우 양호하나 이 8폭에는 작가를 알려줄 아무런 단서는 없다. 관서가 선명한 간송미술관 소장 소품에 의해 진작임이 확인되었다. 옥양목에 수묵만으로 독특한 시각의 화면 구성과 묘사에서 참신함을 보여준 독자적인 화풍을 형성해 마치 조선 말기 동물 소재에 있어 문인화의 격조와 자존심을 대변하는 양 보인다.

“단원의 그림을 살펴보면 새 한 마리 나뭇가지 하나에 이르기까지 한국 풍토의 독자적인 멋과 아름다움이 너무도 흥겹게 표현되어 있어서... 풍토감각이란 참으로 묘한 것이어서... 또 환경이 달라서 미술작품에 나타난 자연 풍정風情도 제각기 다르기 마련이다.”

최순우(1916~1984), ‘단원의 봄까치’에서

04. 맺음말

- 우리 미감美感의 구현

영모화훼화화가 접하는 비중과 위상은 미약하고 하찮은 것, 여성들만 선호한 어여쁘고 장식적인 그림, 화원 등 직업화가인만 그린 것 등

은 잘못된 인식이다. 사군자를 비롯해 각종 동식물들은 이들 소재가 지나는 상징과 함께 제왕을 위시해 문인들이 주도적이며 능동적으로 그렸음이 한자문화권 내 보편적인 양상이기도 하다. 우리나라에서도 이른 시기부터 벽화·불화·궁중장식화·민화의 소재로, 장엄·실용·장식 그리고 감상 등 복합적인 요인에서 즐겨 그려졌다. 화면 한 모퉁이를 점한 것에 머물지 않고 주인공인 독립된 화목으로 오랜 세월 그려졌다.

현존하는 작품들이 말해주듯 조선시대 각 시기를 대표하는 일급화가들이 이 분야에 손을 대 현존하는 걸작 또한 적지 않다. 조선후기 우리 산천에 대한 애정과 긍지를 담은 진경산수나 중국과 구별되는 미감인 조선남종화, 해학과 풍자가 넘치는 풍속화, 보이지 않는 내면의 심성까지 잘 드러낸 초상화 등 조선의 고유한 미적정서와 미감에서 형성된 높은 예술적 성취이다. 동식물 그림 또한 같은 양상이다. 나름의 의미와 특징은 아래와 같이 정리된다.

첫째, 비록 오늘날까지 전해온 그림의 수량과는 별개로 이 분야는 조선 초부터 오랫동안 즐기치게 그려졌고, 시대별로 특징이 감지되는 새롭고 다양한 화풍의 창출을 먼저 들게 된다. 선사시대 암각화 및 청동기 문양, 고구려 고분벽화, 유적이 드문 고려시대나 조선 초기는 도자기·목칠·금속 등 공예문양이나 문헌자료를 통해 흐름과 변천을 엿보게 된다. 조선 초기와 중기엔 특히 종친을 비롯한 문인화가들의 이 분야에서 활동과 역할이 돋보며, 후기에 이르면 화원 등 직업화가 군에 의해 말·호랑이·개·닭·고양이·메추리·매·물고기 등 소

재별로 명성을 얻은 화가들이 출현한다. 아울러 이 시기는 화원 등 전문 화가들의 이 분야 활동이 두드러지며 사실적인 묘사와 현존하는 <10장생도>·<해악반도도>·<모란도> 등 각종 궁중장식화가 보여주듯 섬세한 표현과 화려한 채색의 대작들과, 이들과 함께 문인화가들의 시적정서와 사의성 짙은 소품들이 공존해 두 축으로 화단을 풍성하게 한다.

둘째, 이 분야 그림들이 지니는 국제성을 들게 된다. 국제적인 흐름을 결코 외면하지 않았으니, 단순한 국지적이 아닌 국제적인 화풍의 대세와 흐름을 적극·능동적으로 수용한 사실을 간과해서는 안 된다. 실제 작품 외에 중국에서 전래된 화본을 바탕으로 해 그림을 익혔다. 송·요는 물론 명·청 등 중국화풍과 무관하지 않다. 그 예로 신사임당의 초충도 경우도 같은 관점으로 북송부터 시작해 원·명으로 이어진 중국 강소성 비릉毘陵 즉 오늘날 상주常州 지역의 초충도와 1974년 요령성 요대 무덤에서 발굴된 요령성박물관 소장 <죽작쌍토도竹雀雙兔圖>(10세기) 등과 비교, 검토를 통해 비로소 객관적이며 진실에 가까운 이해가 가능하다.

아울러 17세기 조속의 전술한 <아침 까치>나 <시든 연꽃과 물총새> 등에 등장한 조류는 사실적 묘사로 까치·백안조·물총새임을 알 수 있다. 그러나 이와 달리 새들이 깃든 역삼각형에 가까운 나뭇잎은 우리 토종식물 중에선 찾아보기 어렵다. 조속을 필두로 17세기 조선중기 영모화에 자주 등장하는데 일제강점기에 심은 미루나무[美柳, poplar]와 닮고 있으나 한참 앞선 시기니 우리 땅엔 없던 나무여서 수종

이 무엇인가가 숙제였는데 중국 그림과 비교를 통해 그 실마리가 풀린다. 명대 궁정화가 임량林良(1488~1505경 활동)의 유작인 <설경쌍치도雪景雙雉圖>나 광주미술관廣州美術館의 <추림취금도秋林聚禽圖> 등에 등장한 나무와 유사함이 감지되기 때문이다. 문화전파는 문양 같은 세부묘사를 통해서도 읽을 수 있다.

오대 황전의 기법을 이은 정확한 윤곽선의 사실주의 기법에 화려하고 밝은 색채를 쓴 일군의 궁정화가와는 다른 영파寧波 출신 임량은 여기呂紀(1500년경 활동)와 더불어 화조화에서 명 궁정화가의 쌍벽으로 지칭된다. 말직에서 금의위까지 오른 그는 관료로 지나치게 표현주의적이고 섬세함의 결여 운위되나 문인화가들이 추구하던 이상인 간결하며 자유분방[粗放流暢, 樸質無華]한 수묵위주의 필묵의 사의화는 조선중기 문인들의 미감과 궤를 같이한다.

셋째, 화훼영모를 조선 그림의 특징 있는 아름다움을 조선다움을 읽게 된다. 대상이 주변에서 접하기 쉬운 동식물이고 보니 화가 나름의 예리한 관찰력과 애정이 깃든 따사로운 시선과 마음, 실물을 앞에 두고 사생을 통해 이를 화폭에 옮기기도 했다. 이 과정에서 자연스레 중국과는 차별을 보이니 풍토성과 더불어 우리 그림만의 개성과 독자성을 드러낸다.

일본에서 간행된 『고화비고古畫備考』에는 이암이 남송 효종孝宗 건도乾道(1165~1173) 연간 화원 대조待詔를 지낸 모익毛益(12세기)의 화풍을 따른 것으로 나타나있다. 아마토분가간에 소장된 <흰초유구활草遊狗>와 <축구유묘蜀葵遊猫>는 함께 그려진 소품으로 비록 모익의

전칭작이나 남송 원체화풍의 특징을 잘 드러낸 그림으로 평가된다. 각기 네 마리씩 새끼를 거느린 어미 개와 고양이를 화폭에 담아 일견 소재에서 양자의 친연성과 공통점을 발견하게 된다. 한편 배경 식물이 원추리와 접시꽃 등 초본草本이나 매화·대나무·배꽃 등 목본식물인 점에서 다르며 세부 표현에서 차이점을 보인다. 모익은 섬세한 세필로 장식성이 강하나 그림 전체에서 받게 되는 따듯한 모성애와 순진무구한 분위기는 이암이 앞선다. 나아가 이 점은 양국 그림이 지닌 일반적인 특징이기도 하다.

특히 진경시대 김홍도가 이룩한 이 분야에서 이룩한 우리적인 화경은 호랑이 그림의 정형을 이룩한 것과 함께 풍속화 한 모퉁이에 등장한 각종 동물과 더불어 그가 52세 때 제작한 『병진년화첩丙辰年畫帖』에서 절정을 보인다. 20폭 중 산수 외에 9점이 조류들 우리 산천의 한 자락을 배경으로 경관과 절묘한 조화를 이루며 등장한다. 봄날 복사꽃 사이에 부산한 까치 무리며, 여름으로 가며 녹색이 짙어가는 논을 배경으로 등장한 해오라기, 가을의 꿩, 단풍 든 나무에 앉은 매 등 물가와 산야에 깃든 새들은 한 폭의 시를 대하는 양 시적정취가 짙어 서정적이며 맑고 밝은[明澄] 우리 그림의 특징과 진면을 알려주는 독자적인 화풍이 아닐 수 없다. 그의 천재성에 대한 또 다른 증좌이며 우리 그림의 위상 그 자체로 자존심이자 긍지이기도 하다.

〈참고문헌〉

〈전시도록〉

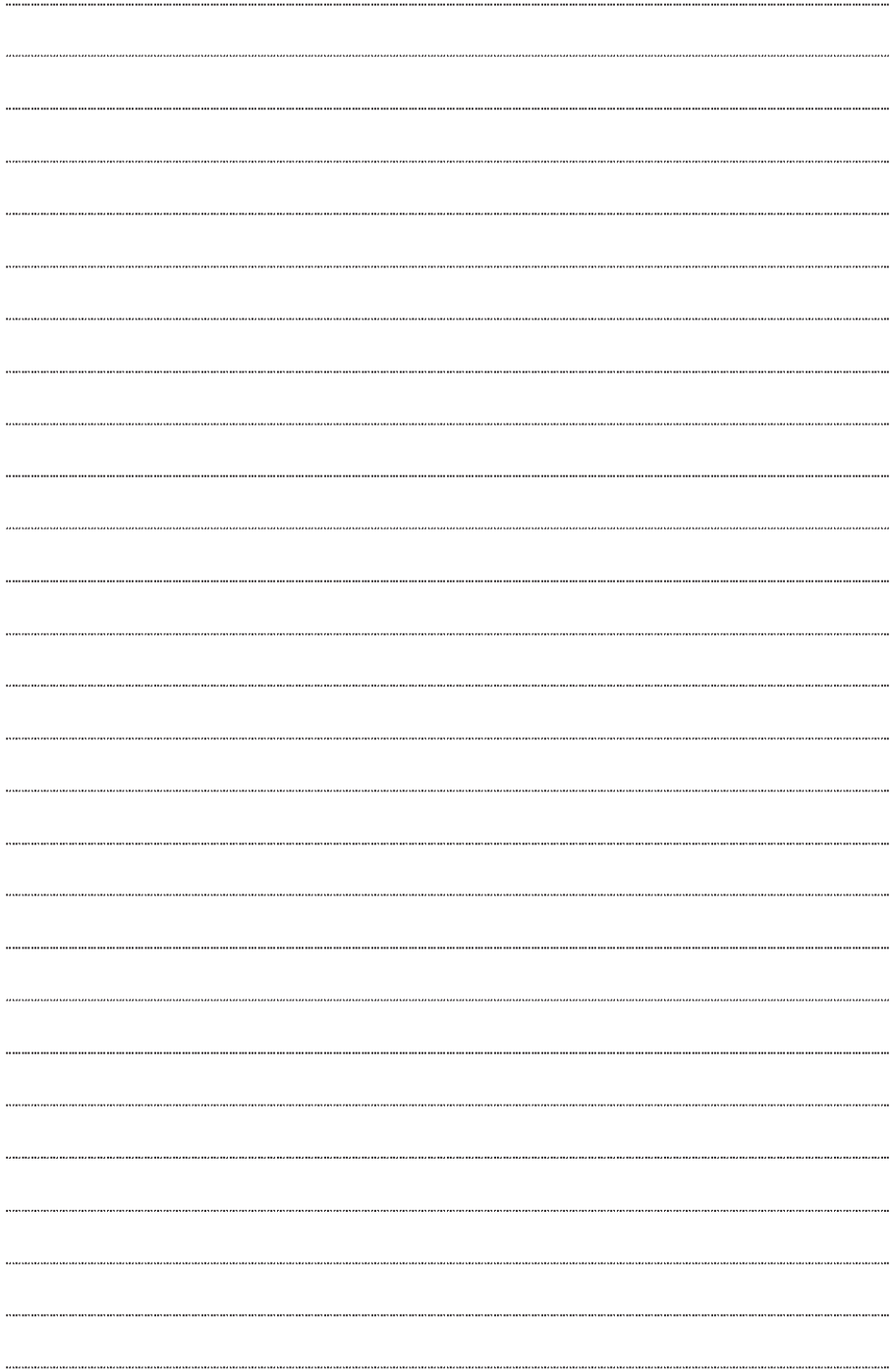
- 국립광주박물관, '바람을 부르는 새'(2010.9)
 국립민속박물관, '한국호랑이민예특별전'(1988)
 국립중앙박물관, '우리 호랑이'(1998)
 간송미술관, '조선시대영모화'(1979) · '조선화원영모화'(1999) · '화훼영모화'(2011) · 화훼영모'(2016)
 동산방, '조선후기 화조화전-꽃과 새, 풀벌레, 물고기가 여는 세상'(2013.3.12~3.31)
 일본 고려미술관, '화훼초충-화충철조선미술전'(2011.7.16~8.28)

〈논고〉

- 고유섭, 「신세림의 묘지명」, 『한국미술문화사논총』(통문관, 1969), pp.235~240.
 최순우, 「일명화인 이익지」, 『고고미술』 129 · 130(1978.3), pp.67~71.
 최원수, 「조선시대 영모화고」, 『간송문화』 17(1979), pp.43~56.
 홍선표, 「한국의 화조화」, 『한국의 미 18, 화조사군자』(1985), pp.144~191.
 _____, 「한국의 영모화」, 『국보10』(1984), pp.242~253.
 _____, 「전통 화조화의 역사」, 『조선시대회화사론』(1999), pp.523~548.
 이태호, 「조선시대 동물화의 사실정신-영조 · 정조년간의 후기 동물화를 중심으로」, pp.198~20.
 _____, 「삶의 공간에 끌어들이는 꽃과 새」, 『옛 그림에 보이는 꽃과 새, 한국 화조화의 전통』(2002), pp.146~149.
 정병모, 「국립중앙박물관 소장 <팔준도>」, 『미술사학연구』(1991), 3~26.
 강관식, 「진경시대의 화훼영모」, 『간송문화』61(2001), pp.75~98.
 장지성, 「조선중기 화조화」, 『간송문화』79호(2010), pp.105~144.
 板倉星哲, 「동아시아적 관점에서 본 조선왕조 초충도의 역사적 위치」, 『화훼초충 - 꽃과 벌레가 꾸미는 조선 미술전』(고려미술관, 2011), pp.7~13.
 이원복, 「김홍도 호도의 일 정형」, 『미술자료』 42(1988), pp.1~23.

- _____, 「조선시대의 작도고」, 『고고미술』181(한국미술사학회, 1989), pp.3~38.
 _____, 「조선시대의 응도고」, 『서통』13~17(1989.2~1990.3), pp.56~63, 62~69, 62~74, 52~59, 68~77.
 _____, 「한국 말 그림 1500년」, 『가나아트』11(1990.1), pp.15~29.
 _____, 「김정의 산초백두도고」, 『충청문화연구』 2(한남대학교충청문화연구소, 1991), pp.37~66.
 _____, 「조선중기 사계영모도고」, 『미술자료』47(국립중앙박물관, 1991), pp.27~71.
 _____, 「조선후기 계도고」, 『서통』34~37(1993), pp.74~83, 79~91, 86~95, 76~103.
 _____, 「송수면의 화집도」, 『서통』40(1994), pp.117~126.
 _____, 「한국 전통미술에 나타난 소 - 회화를 중심으로」, 『미술세계』147(1997), pp.62~69.
 _____, 「오원 장승업의 회화세계」, 『간송문화』53(1997), pp.42~64.
 _____, 「조선후기 루가 이희영의 견도에 대하여」, 『부산교회사보』 21(1999), pp.21~27.
 _____, 「석지 채용신의 꽃과 동물 그림」, 『석지 채용신』(국립현대미술관, 2001), pp.60~63.
 _____, 「조형미술을 통해본 우리나라 견종-조선회화 영모화를 중심으로」, 『오수개학술 회의보고서』(2006), pp.21~27.
 _____, 「애춘 신명연의 채색화훼화 - 조선 말 이색화풍의 한 지류」, 『동원학술논문집』 8(2006), pp.89~112.
 _____, 「장강 조속의 예술세계 - 조선 중기 문인화의 일 면모」, 『김제』전북의 역사문화전 VIII(국립전주박물관, 2008), pp.218~230.
 _____, 「조선시대 동물화 - 그 흐름의 대세와 특징」, 『바람을 부르는 새』(2010.10), pp.252~271.
 _____, 「신사임당의 초충도 - 정형양식의 실상과 그 위상」, 『화훼초충 - 꽃과 벌레가 꾸미는 조선 미술전』(고려미술관, 2011), pp.15~32.
 _____, 「검재 정선의 화훼영모화 - 화훼영모에 있어 그의 위상과 화경」, 『미술자료』 80(2011), pp.69~96.
 _____, 「우리나라 옛 그림에 나타난 동물상, 조선시대 동물화의 흐름과 특징」, 『인간동물 문화』(2012), pp.187~220.

Note.



Note.



Note.

Part _ 8

전통의 향기

자연 속 천연예술 옷칠



김성수
통영옷칠미술관장

01. 옷나무와 정제칠

1) 옷칠 작품에 사용되는 ‘옷’은 옷나무(*Toxicodendron Verniciflumm*)의 수액을 여러 과정을 거쳐 정제해서 만든 친환경적인 천연 도장 도료이며, 현존하는 어떤 재료로도 재현할 수 없는 천혜의 예술 재료여서 선사시대 이래 수천 년 동안 옷칠예술품을 만드는 데 사용되어 왔다.

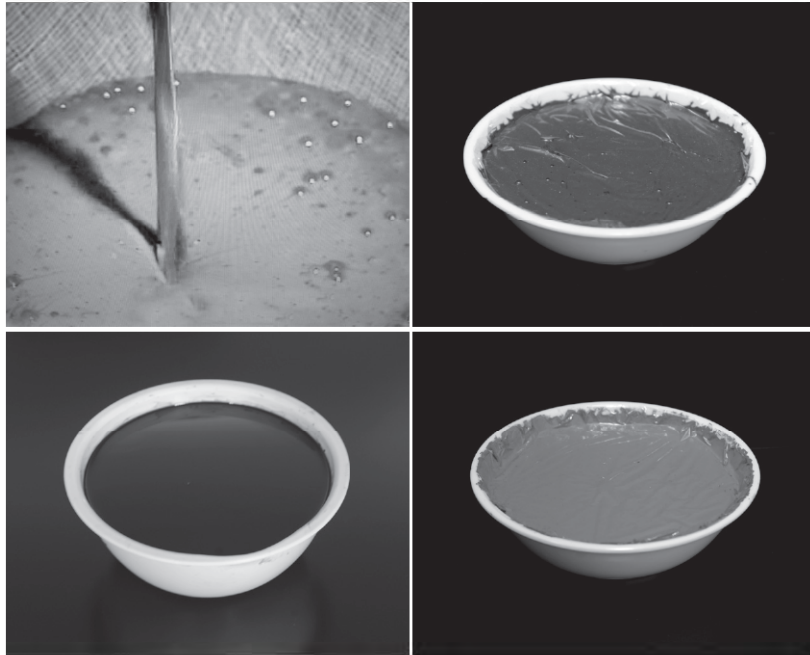


사진 1. 생칠, 정제칠

2) 옷나무는 우리나라를 위시하여 중국, 일본, 베트남, 말레이시아,

태국, 미얀마 등 세계에 분포되어 있다. 특히 ‘우리시올(Urushiol)’ 성분의 참옷나무는 극동아시아 한국, 중국, 일본에서만 자란다. 미국이나 유럽 등지에서는 옷나무가 자라지 않아서 옷나무를 찾아볼 수 없다. 그러므로 세계는 옷칠로 만든 예술품이 동양의 예술로 알려져 온 것도 이 때문이다.



사진 2. 옷 채취

3) 수 천년 동안 선조들의 창조와 전승에 의하여 성장된 특질과 정체성을 올바르게 계승하고 있는 전통 예술임에도 불구하고, 세계 공통언어인 영어 사전에는 옷칠을 Lacquer로 표기한다. Lacquer라는 단어가 명사로 표기하였을 때 일반 도료인 화학칠로 인식되면서 옷칠 예술품이 평가 절하되고 있으며, 국가별 정체성(正體性)마저도 상실되었다. 그러므로 한국 옷칠(Ottchil), 중국 大漆(Dàqī), 일본 うるし(Urushishi), 베트남 SON MÀI(San Mai)로 고유 명사화하여 국가별 정체성을 세계에 널리 알리고 있다.

02. 자개와 나전재료

1) 나전의 어의(語義)와 자개

조개껍데기를 가공하여 공예품이나 예술작품을 창작하는 재료로 사용할 수 있게 만든 제품을 자개라 하며, 자개로 무늬나 그림으로 표현하기 위하여 끊음질, 줄음질 등의 기법으로 형상화하여 물체에 부착할 수 있게 만들어진 것을 나전이라 한다. 나전을 옷칠한 기물을 나전칠기(螺鈿漆器)라 한다.

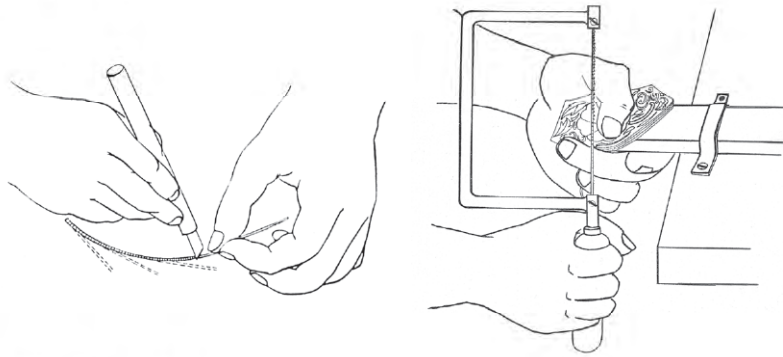


사진 3. 끊음질, 줄음질

2) 자개의 종류

조개는 바다와 민물에 서식하며 전 세계에 분포되어 있다. 진주층과 아교질층으로 형성된 조개만이 조개껍데기를 가공하여 자개로 제품화할 수 있다. 전통적으로 나전재료로 사용되는 조개는 소라, 전복,

진주 세 종류이다.

소라껍데기를 가공한 자개를 ‘야광패’라고 한다. 영롱한 빛이 강하게 발광하여 ‘어두운 곳에서도 보석같이 빛난다’하여 붙여진 이름이다. 전복껍데기를 가공한 자개는 푸른색의 영롱한 빛을 지니고 있어서 청패라고 한다. 일명 색패라고도 한다. 통영 앞바다에 서식하는 전복 껍데기가 가장 영롱한 빛을 지니고 있어서 통영 자개로 널리 알려져 있다. 진주 조개껍데기는 두께가 두꺼우면서도 명칭 그대로 진주보석같이 우아한 빛과 품위가 있어 진주패라고 한다.

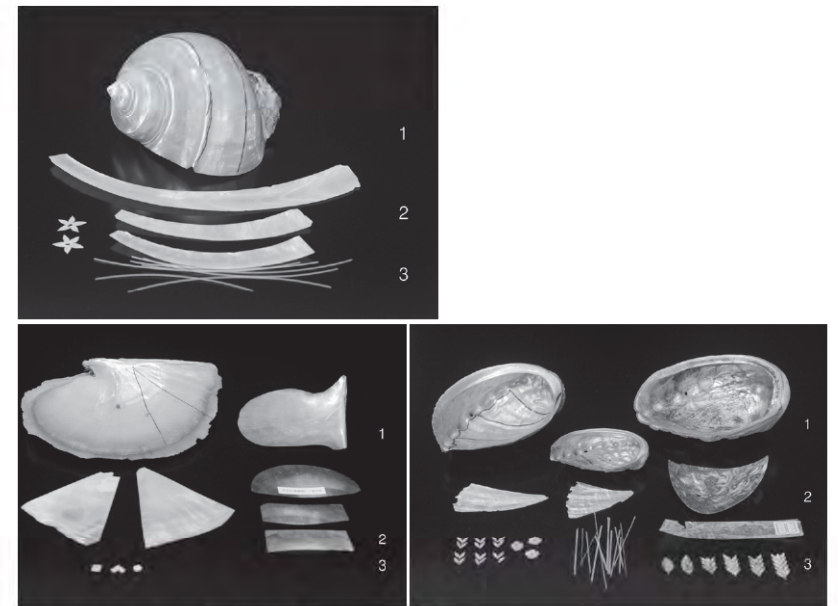


사진 4. 야광패, 청패, 진주패

03. 옷칠예술의 역사

1) 원류 : 기원전 1세기경, 경상남도 창원시 의창구 다호리 15호 고분에서 자생적으로 발달한 많은 옷칠작품, 제기(원형칠두와 방형칠두), 붓대, 청동검집과 칼자루 등 20여 점의 유물이 발견됨으로 한국옷칠의 근원지가 되었다.



사진 5. 다호리 출토 제기 (원형칠두)

2) 고려시대 : 팔만대장경 경각판에 옷칠을 칠한 것은 부식되지 않고, 천 년동안 합천해인사 팔만대장경 경각전에 보존되어 있으며, 세계문화유산에 등재되어 있다. 그리고 경첩을 보관하기 위해 제작된 나전칠기 경함은 그 정교함의 우수성이 중국을 통하여 명품예술로 세계에 널리 알려져 보물 또는 국보로 여러 나라에 소장되어 있다.



사진 6. 고려 나전대모국당초문 염주함

3) 조선시대 : 1593년 성웅 이순신 장군이 통영에 12공방을 설치하였다. 12공방 중 상하칠방에서 나전칠기가 발달하여 400여년의 전통을 이어오고 있었으나, 조선 후기(1910년) 일본의 강압 아래 대한제국의 통치권을 일본에 양여함을 규정한 한일합병조약 이후에는 개인공방은 폐쇄되고 일본인이 통영공업전수소를 설치하여 1945년까지 나전칠기를 생산하여 전량 일본으로 수출하였다. 1950년 한국전쟁 등의 경제적 빈곤으로 나전칠기 장인들이 의·식·주 해결을 위해 다른 일 자리를 찾아 옮겨감으로 인해 전통나전칠기는 단절되었고, 화학칠인 캐슈(Cashew)로 대체되었으나 소멸되었다.



사진 7. 조선 나전칠포도무늬함

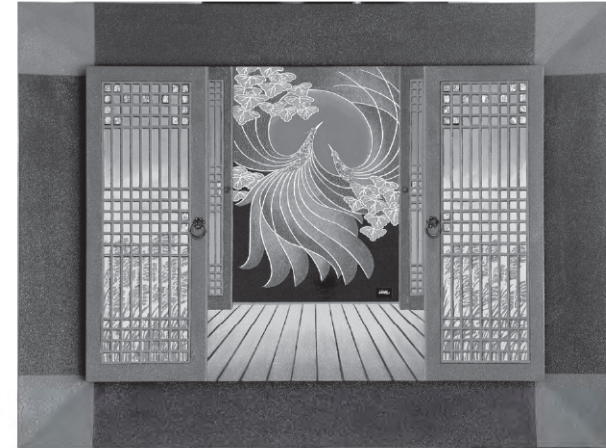


사진 8. 통영옷칠미술관 <칠예의 문>

◆ 통영옷칠미술관(경상남도 등록 제26호)

1960년대 이후 고도산업사회로 접어든 우리나라는 근대화 물결과 함께 개방화 시대를 맞이하여 서구문물의 유입과 함께 탈 전통화가 가속화되었다. 통영옷칠미술관 김성수관장은 선조들의 창조와 전승에 의하여 성장된 탁월한 전통예술을 미래의 자산으로 발전시켜야 한다는 사명감으로, 창작활동과 교육을 통하여 한국칠예의 영역을 확장해 가려고 노력하고 있다.

그리하여 400년의 전통을 이어온 나전칠기의 본 고장 통영에 현대 칠예작품을 감상할 수 있고, 교육의 장으로 활용할 수 있는 통영옷칠미술관을 개관하였다. 한국의 나전칠기 공예작품이 순수예술작품으로 승화하며, 미술관을 찾아오는 한국인과 외국인에 놀라움과 즐거움을 안겨주고 있다. 이에 세계는 통영을 옷칠예술문화관광 중심도시로 주목하고 있다.

Note.

Note.

Note.

제15기 가야학아카데미
|자연, 그림 속을 노닐다|

Part _ 9

나무로 읽는 산수화와
서양고전음악



강판권
계명대학교 사학과 교수

01. 『개자원화전』의 「수보樹譜」와 산수화

02. 『세한도』와 송백松柏

측백나무와 치지(致知)

1830년 3월 어느 날, 추사(秋史) 김정희(金正喜, 1786~1856)는 서울 용산에 머물고 있었다. 입춘이 지났지만 날씨는 한강에서 불어오는 꽃샘추위로 제법 쌀쌀했다. 그는 매일 고금도에 유배 중인 아버지 김노경(金魯敬, 1766~1840)을 생각하면서 보냈다. 추사는 아버지를 생각하다가 문을 열고 나갔다. 바람은 차가웠지만 햇살이 무척 고왔다. 추사는 고개를 들어 하늘을 쳐다본 후 다시 방안으로 들어왔다. 그런데 방안에 앉자마자 밖에서 누군가 부르는 소리가 들려 다시 방문을 열고 나갔다. 추사는 눈앞에 서 있는 사람을 본 후 깜짝 놀랐다. 이상적(李尙迪, 1803~1865)이었기 때문이었다. 조선 제일의 석학과 역관의 첫 만남이었다.

1809년 10월 28일 김정희는 동지겸사은부사(冬至兼謝恩副使)로 청나라에 가는 아버지를 따라 북경으로 떠났다. 그의 나이 24세 때였다. 그가 북경에 머문 기간은 석 달 남짓했지만, 이 기간 동안 추사의 북경 경험은 귀국 후 엄청난 영향을 주었다. 추사는 북경 체류 기간 동안 당시 중국 제일의 금석학자 옹방강(翁方綱, 1733~1818)과 완원(阮元, 1765~1848)을 만났다. 추사가 조선 후기 최고의 금석학자로 성장할 수 있었던 것도 중국에서 두 석학을 만났기 때문이었다.

김정희는 북경에서 옹방강, 완원 외에도 여러 학자들을 만났다. 중국의 학자들은 1810년 2월 1일 조선으로 돌아가는 김정희를 위해 북경 법원사에서 송별연을 열었다. 그런데 김정희가 북경에서 만난 것은 중국의 유명 학자들만이 아니었다. 추사가 북경에서 만난 또 다른 존재는 측백나뭇과의 측백나무였다. 추사는 북경에 머무는 동안 북경 자금성 후원과 뒷산인 경산, 그리고 법원사를 비롯한 북경 곳곳에 살고 있는 측백나무를 보았다.

북경에서 돌아온 뒤 추사는 1819년 4월, 그의 나이 34세 때 대과(大科)에 합격했다. 그는 대과에 급제한 이후 암행어사, 예조참의, 설서, 검교, 대교, 시강원보덕 등 관직 생활을 했지만, 앞날은 순탄하지 않았다. 추사는 정치적 탄압에서 겨우 목숨을 건진 후 제주도로 귀양 갔다. 추사가 제주도 유배지에 도착한 후에도 고통은 계속되었다. 추사는 유배 뒤에도 반대파들의 박해를 받아야만 했다. 특히 반대파들은 추사의 친구들을 괴롭혔다. 그래서 친구들은 박해를 견디지 못하고 추사 곁을 떠났다. 그래서 추사의 외로움은 더욱 커졌다. 그러나 추사의 외로움을 달래준 사람이 전혀 없었던 것은 아니다. 12년 전에 만났던 이상적이 보낸 책이 있었기 때문이다.

추사가 귀양지 제주도에서 세한도를 그린 곳은 군영에 종사하는 군교(軍校) 송계순(宋啓純)의 집이었다. 추사는 자신이 가장 어려운 처지에 놓였을 때 목숨 걸고 도와준 이상적을 위해 붓을 들었다. 종이는 동생에게 부탁해서 얻은 화전지(花箋紙)였다. 추사는 이상적에게 줄 그림에 그간 즐겨 사용한 연한 담묵을 사용하지 않고 초묵법(焦墨法)

을 사용했다. 추사는 세한도에 아주 진한 먹을 사용하는 초묵법만을 사용했다. 그는 1844년 이상적에게 줄 세한도를 마무리했다. 국보 제 180호가 탄생하는 순간이었다.

추사는 왜 이상적에게 하필 세한도를 선물했을까. 사람들은 추사의 작품 중 세한도에 깊은 관심을 보인다. 그만큼 세한도가 추사의 사상을 담고 있는 작품이기 때문이다. 그러나 추사의 작품 중 걸작으로 꼽는 세한도는 아직 풀리지 않는 수수께끼이다. 세한도의 비밀은 바로 나무에 있다. 세한도의 제목은 『논어』 「자한」편에서 공자가 말한 “세한 연후지송백지후조(歲寒然後知松柏之後凋)”에서 빌린 것이다. 이 구절은 해석이 분분하지만, 대부분 “날씨가 추운 뒤에야 소나무와 잣나무가 뒤에 시든다는 것을 안다.”로 풀이한다. 한국의 『논어』 번역본은 물론 세한도의 최고 연구서에서도 송백을 소나무와 잣나무로 번역하고 있다. 그러나 ‘백’은 소나무과의 잣나무가 아니라 측백나무과의 측백나무이다. 그러면 그림을 그린 추사는 백을 어떤 나무로 그렸을까.

추사가 백을 어떤 나무로 생각하고 그렸는가를 알려면 그림에 등장하는 나무의 모습을 봐야 한다. 사실 세한도의 비밀을 푸는 열쇠는 그림속의 나무를 어떤 나무로 파악하느냐에 달렸다. 이 비밀이 풀리면 추사가 논어의 송백 중 ‘백’을 어떻게 이해했는지도 쉽게 풀 수 있다. 그림 속의 나무를 파악하는 방법은 아주 간단하다. 나무의 모습을 찬찬히 살펴보면 알 수 있기 때문이다. 그림 속에는 4그루의 나무가 등장한다. 4그루의 나무는 집 양쪽에 각각 두 그루씩이다. 그림 오른 쪽의 두 그루 나무 중 한 그루는 소나무이다. 세한도의 소나무는 누구나 쉽

게 확인할 수 있다. 문제는 소나무를 제외한 세 그루의 나무를 이해하는 것이다. 한 가지 분명한 것은 소나무를 제외한 나머지 세 그루의 모습이 소나무와 닮지 않았다는 점이다. 그러면 소나무 옆의 한 그루 나무는 측백나무이거나 잣나무이지만, 줄기로 보아 측백나무일 가능성이 아주 높다. 특히 추사가 논어의 내용을 정확하게 이해했다면 측백나무라야 한다.

추사는 4그루의 나무 중에서 한 그루만 소나무로, 나머지는 측백나무를 그렸다. 그는 왜 이상적에게 줄 선물을 세한도로 삼았을까. “날씨가 추운 뒤에야 소나무와 측백나무는 뒤에 시든다는 것을 안다”는 공자의 말씀이 무슨 뜻인가를 알면, 추사가 이상적에게 준 선물의 뜻도 알 수 있다. 이것이 세한도의 또 다른 비밀이다. 날씨가 추우면 갈잎나무는 잎을 떨어뜨리지만, 소나무와 측백나무는 잎을 떨어뜨리지 않는다. 그런데 공자는 소나무와 측백나무가 잎을 갈지 않는다는 점을 지적하지 않고 뒤에 시든다는 점을 강조했다. 공자의 지적은 옳다. 식물학자들이 소나무와 측백나무를 늘 푸른 나무로 분류하지만, 늘 푸른 나무도 시들긴 마찬가지이고, 잎도 떨어진다. 다만 잎이 늦게 시들고 늦게 떨어진다는 점이 다를 뿐이다. 그러나 어떤 해석자들은 송백을 소나무와 잣나무로 번역하면서 두 나무가 시들지 않는다고 풀이하고 있다.

공자는 무슨 맘으로 이 말을 했을까. 공자의 제자들이 편찬한 논어에는 공자의 이 말에 대해 다른 말을 하지 않았다. 그래서 공자의 이 말에 대한 해석은 다양할 수밖에 없다. 추사가 논어의 이 말을 선택해

서 제한도를 그린 이유도 정확하게 모른다. 다만 제한도에 이상적에 게 준 글이 있으니, 그 글을 통해 추사의 뜻을 짐작할 수 있다. 제한도의 제목은 “우선시상(藕船是賞)”, 즉 ‘우선(이상적의 호) 감상하게나’이다. 추사의 이상적에 대한 평가가 바로 공자의 글 내용이다. 추사는 이상적의 태도를 소나무와 측백나무에 비유했던 것이다. 추사가 이상적의 태도를 공자의 말에 비유한 진정한 뜻은 눈앞의 이익을 쫓지 않고 위험을 무릅쓰고 귀양살이 하는 추사를 위해 뜻을 굽히지 않은 이상적에 대한 극찬이 담겨 있다. 이는 추사가 소나무와 측백나무를 통해 공자의 뜻을 이해한 치지이다. 치지는 ‘지식을 지극하게 한다’는 뜻이다.

사람의 본심은 평소에는 알 수 없다. 나무도 여름에는 늘 푸른 나무와 갈잎나무를 구분하기 어렵다. 그러나 가을이면 늘 푸른 나무와 갈잎나무를 분명히 구분할 수 있다. 사람의 본심도 평소에는 알 수 없지만, 큰일과 이해관계를 만나면 드러난다. 공자가 늘 푸른 소나무와 측백나무가 뒤에 시드는 것을 언급한 것도 바로 사람의 본심이 언제 드러나는지를 설명하기 위해서였다. 공자의 말씀을 이렇게 해석한 사람은 중국 송나라 범중엄이다. 이상적은 추사의 작품을 받은 후 감동한 나머지 눈물을 흘렸다. 그 동안 온갖 고통을 참으면서 추사를 위해 바친 정성이 헛되지 않았다는 것을 알았기 때문이다. 아울러 이상적은 제한도를 청나라 지식인들에게 자랑하기 위해 북경까지 가져갔다.

내가 살고 있는 지역에 천연기념물 제1호 측백나무 숲이 있다. 대구광역시 동구 도동에 살고 있는 측백나무 숲은 남방한계선이고, 중국

원산의 측백나무가 우리나라에서도 자생하고 있다는 점에서 매우 중요하다. 이곳의 측백나무도 어느 선비 집안의 무덤에 심은 것으로 알려져 있다. 측백나무를 비롯한 향나무는 중국 주나라 봉건시대에 제후의 무덤가에 심었다. 따라서 측백나무는 신분이 임금 다음으로 높은 사람들의 무덤가에 심을 만큼 귀한 나무였다. 사람들은 측백나무의 몸에서 향기가 나고, 늘 푸른 나무라서 무덤을 지키는 수호신으로 생각했다. 사람들의 이러한 생각과 실천이 바로 나무에 대한 치지다.

03. 상수리나무와 음악

과연 나무와 음악은 어떤 관계가 있을까. 음악을 뜻하는 한자 악(樂)을 자세히 관찰하면 나무가 보인다. 악은 나무 위에 큰 북과 작은 북이 얹혀있는 모양으로 풀이하지만 그런 모습은 상수리나무 모양에서 빌린 것이다. 중국인들은 왜 음악을 상수리나무와 관련해서 생각했을까? 상수리나무는 『상자』에 등장할 만큼 중국인들에게 아주 익숙하다. 참나무과 중에서 상수리나무를 중국인들이 많은 관심을 가진 것은 이 나무의 열매가 다른 나무보다 많이 열려 훌륭한 양식을 제공해주기 때문일지 모른다. 그런 나무를 가지고 있는 자체가 즐거운 일이고, 그 나무 밑에서도 토리를 주우면서 춤을 출 만한 일이 아닌가. 유럽인들이 가을철에 상수리나무 등 참나무과 나무에 돼지를 방목하면서 살을 찌운 것처럼, 상수리나무는 인간을 살 찌운 훌륭한 양식이었던 것이다.

상수리나무 외에 음악에 사용한 나무는 대나무를 들 수 없다. 악기 이

름에 대나무를 형상화한 글자가 적지 않은 데서 그 사실을 쉽게 확인할 수 있다. 오케스트라를 의미하는 관현악단의 ‘관(管)’은 원래 대나무로 만든 대롱달린 악기라는 뜻이다. 지금도 대나무로 만들기도 하는 피리 관련 악기 중에는 『삼국유사』에 나오는 만파식적(萬波息笛)을 빼놓을 수 없다. 만파식적의 ‘적’은 구멍이 7개인 피리를 말한다. 이외에 36개의 가는 대나무로 만든 관악기인 우(竽), 19개 혹은 13개로 만든 관악기인 생(笙), 구멍이 3개, 6개, 7개인 피리 약(簫), 죽관을 나란히 묶어 만든 소(簫)를 들 수 있다. 중국의 순임금이 연주했던 악기가 바로 소소(簫韶)였다.

한국인만큼 노래와 춤을 즐기는 민족도 드물다. 그 어떤 나라보다도 발달한 노래방 문화만 보더라도 우리민족이 얼마나 가무(歌舞)를 즐기는지 알 수 있다. 고대사회에서 비롯한 이러한 한민족의 특성은 노동으로 살아갈 수밖에 없는 숙명적 존재인 인간이 노동에서 오는 피곤함을 풀기 위해 찾은 주요한 수단이었다. 따라서 그 어떤 민족도 노래와 춤 없이는 고난의 삶을 헤쳐갈 수 없다. 우리민족이 유난히 춤과 노래를 즐기는 이유는 선천적으로 노래와 춤을 즐기는 피를 타고났거나, 노래와 춤 없이는 수없이 많은 침략의 아픔을 이길 수 없었기 때문일 것이다.

한 시대의 음악은 그 시대정신을 반영한다. 서양이나 동양 모두 시대에 따라 음악의 형태는 물론 음악정신도 바뀌는 이유도 바로 여기에 있다. 요즘 젊은이들은 물론 이 시대를 장악하고 있는 현란한 춤도 기계문명의 산물이다. 복잡한 현대사회에서 받는 온갖 스트레스를 격렬한 율동으로 해소하지 않으면 인간은 돌아버릴지 모른다. 한 시

대의 정신을 대변하는 음악은 그 시대를 살아가는 사람에게도 엄청난 영향을 준다. 예컨대 통기타 음악을 들으면서 자란 세대와 테크노 음악을 들으면서 자란 세대 간에는 상당한 차이가 있다. 특히 음악은 자라나는 어린이들에게 심대한 영향을 미친다. 따라서 어떤 음악을 듣느냐의 문제는 교육적 차원에서도 대단히 중요하다.

동양은 물론 서양에서도 어린이 교육에서 빠지지 않은 과목 중 하나가 음악이었다. 음악은 그 어떤 방법보다도 교육효과를 높이는데 큰 효과가 있었다. 특히 음악은 인간의 감정을 표현할 수 있는 중요한 수단이었기 때문에, 어떤 음악을 듣느냐는 한 인간의, 한 민족의 심성을 결정하는데 중요한 역할을 했다. 따라서 어린 시절에 들어야 할 음악이 있는가 하면 어른이 되어서 들어야 할 음악이 있다.

공자도 제자들을 교육할 때 음악을 중시했다. 특히 그는 제자들에게 음악으로 백성들을 교화할 것을 강조했다. 자유(子游)는 공자의 이러한 가르침을 가장 잘 실천한 제자였다. 공자가 어느 날 자유가 읍장으로 있던 노(魯)나라 무성(武城)에 갔을 때 현악(弦樂)에 맞추어 부르는 노래 소리를 들었다. 공자께서 빙그레 웃으면서 “닭 잡는데 어찌 소 잡는 칼을 쓰느냐”고 말했다. 이에 자유가 대답하길, “옛날에 제가 선생님께 듣자오니, 군자(君子)가 도를 배우면 사람을 사랑하고, 소인(小人)이 도를 배우면 부리기가 쉽다고 말씀하셨습니다. 이에 공자가 자유의 말이 옳다. 방금 내가 한 말은 농담이었다고 대답했다(『論語·陽貨』).

군자와 소인은 때론 지위로 때론 덕(德)의 높낮이로 구분하지만, 자

유가 말한 군자와 소인은 지위의 높낮이로 구분한 것이다. 공자는 높은 사람이든 낮은 사람이든, 큰 나라든 작은 나라든, 큰 고을이든 작은 고을이든 관계없이 예악(禮樂)으로 다스릴 것을 교육했다. 그런데 자유의 그러한 실천에 작은 고을에서 큰 음악을 쓴다고 비판하였으니, 자유가 어리둥절했던 것은 오히려 당연한 일이다. 공자는 자유의 정색(正色)에 놀라 자신의 얘기를 농담이라 표현했지만, 아마 이는 공자의 실언(失言)일지도 모른다. 물론 공자를 성인으로 받아들이고 있는 유학자들은 공자의 그러한 태도를 자유를 실험하기 위한 것으로 해석하고 있다. 자유의 예악 사용에 대한 공자의 평가가 실언인지의 여부는 당장 알 수 없는 일이다. 단지 공자시대에는 음악이 세상을 다스리는 데 중요한 요소였다.

공자는 음악을 교화의 수단으로 삼았지만 누구나 음악을 사용할 수 없다고 생각했다. 음악이 정치의 수단이라면 누가 음악을 다루느냐의 문제는 매우 중요하다. 지휘자의 역량에 따라 음악의 수준이 달라지듯, 누가 음악을 담당하느냐에 따라 정치의 수준도 다르기 때문이다. 공자는 인(仁)을 체득한 사람이 음악을 다루어야 한다고 생각했다[人而不仁, 如樂何(『논어, 팔일』)].

중국의 전국시대를 살았던 장자는 사람의 소리(人籟), 땅의 소리(地籟), 하늘의 소리(天籟) 등의 세계를 설정했다(『장자, 제물론』). 사람과 조화를 이루는 것은 인악(人樂)이요, 하늘과 조화를 이루는 것은 천악(天樂)이다(『장자, 천도편』). 진정한 음악은 천지의 조화와 부합하는 것이다(『예기』). 피타고라스도 “음악은 우주와 조화”라 불렀다. 이처럼 음악은 소중하지

만, 전국시대의 목가가 지적한 것처럼 음악에 빠지면 반드시 국민을 혹사시키고 재물을 낭비하여 나라의 일도 시행할 수 없는 지경에 이른다. 그러면 음악을 어떻게 즐겨야 하는가? 맹자는 이런 의문에 답을 제시한다.

맹자가 말했다. “홀로 음악을 즐김과 다른 사람과 음악을 즐김이 어느 쪽이 즐겁겠습니까?” 제나라 왕이 대답했다. “남과 더불어 즐기는 것만 같지 못합니다.” 맹자가 말했다. “적은 사람과 음악을 즐김과 많은 사람과 음악을 즐기는 것 중 어느 쪽이 낫겠습니까? 제나라 왕이 말했다. “많은 사람과 함께 즐기는 것만 같지 못합니다.”

이 얘기의 뒤편에는 곧장 우리에게 아주 잘 알려진 ‘여민동락(與民同樂)’ 구절이 등장한다. 맹자의 이러한 지적은 회재 이언적이 거쳐했던 독락당(獨樂堂)처럼 개인의 수양에 관한 부분을 제외하면 언제나 의미 있는 명언이다. 여민동락은 지금의 부모도 자식과, 선생이 학생과 어른이 어린이와 함께 해야 할 필요가 있기 때문이다.

요즘 부모나 자식 모두 음악을 즐기는 것은 같으나, 즐기는 음악의 대상이 다르기 때문에 양쪽 모두 갈등하고 있다. 부모는 자식이 즐기는 음악을 이해하지 못하고, 자식은 부모가 즐기는 음악을 이해하지 못한다. 그 만큼 요즘은 빠른 세상만큼 세대차도 빠르게 발생하고 있다. 60년대 70년대만 하더라도 다른 세대에서도 비슷한 음악을 공유

했다. 그러나 지금은 구세대는 빠른 템포의 현대음악을 거의 이해할 수 없다.

누가 누구 쪽의 음악을 이해해야 할 것인가. 부모와 선생이 자식의 음악을 이해하는 것이 순리다. 그 이유는 자식들은 부모의 지난 시절을 경험하지 못했지만 부모는 자식과 같은 시대를 살고 있기 때문이다. 부모가 자식의 음악세계를 이해하려할 때 단순히 음악 그 자체를 이해하는데 그쳐서는 안 된다. 자식의 음악세계를 이해한다는 것은 곧 자식이 살아가는 세상을 이해하는 것이고, 자식이 살아가는 세상을 이해한다는 것은 자식의 삶을 이해하는 것이다.

자식의 음악세계를 이해하지 않고 자식의 삶을 이해한다는 것은 불가능하다. 특히 요즘처럼 음악에 빠져있는 자식들을 이해하기 위해서는 부모가 자식의 음악을 이해하려는 적극적인 자세가 무엇보다도 중요하다. 자식의 공부에, 장래에 대해 걱정하기보다는 자식이 어떤 음악을 좋아하는지를 진지하게 관찰하고, CD나 테이프를 사주는 배려도 아끼지 말아야 한다. 부모의 이러한 행위는 그 어떤 교육보다 효과를 발휘할 것이다. 나는 몇 년 전부터 수업 시간에 최신 대중음악을 한국 들려준다. 얼마 전에는 러브홀릭 2집 앨범 중 '스카이(sky)'와 이수영의 6집 앨범 중 '꽃'을 들려주었다. 그런 후에는 한국 음악에 대해서도 잠깐 언급한다. 이런 음악은 직접 테이프를 사서 차를 타고가면서 들으면 시간도 절약할 수 있고, 두 딸과 공유할 수 있어 아주 좋다. 큰 딸 지원은 이수영의 노래 중 '휠릴리'를, 둘째 딸 영민은 '그는 알았을까'를, 아내는 '겹쟁이'를 좋아한다. 음악은 세상을 읽고 자식과

대화할 수 있는 중요한 키워드(Key Word)이다. 음악은 인간이 만든 작품 중 가장 훌륭한 자산이자, 가장 즐겁고 유익하게 활용할 수 있는 교육 자료이다.

서양 명곡 속의 나무

대학시절 클래식 음악에 미친 적 있는 나는 다른 책에서 슈만이 신혼여행 때 부인에게 바친 「호두나무」를 언급한 적 있지만, 내가 가진 간단한 명곡집을 나무로 바라보면 나무 관련 작품을 적지 않게 볼 수 있다. 우선 우리가 만날 수 있는 음악가는 하이든이다. '교향곡의 아버지'로 불릴 만큼 수많은 교향을 작곡한 하이든의 음악적 영감은 17세 무렵 활동한 빈과 무관하지 않을 것이다. 빈고전학파인 하이든은 교향곡을 비롯해서 수많은 작품을 남겼지만 오라토리오 작품도 그의 명성에 큰 영향을 주었다. 그 중 「천지창조」와 「사계절」은 대표적인 작품이지만, 「사계절」은 명곡 해설집에 언제나 「사계」로 등장한다. 비발디의 작품도 언제나 「사계」로 번역하지만 나는 언제나 「사계절」로 번역한다. 우리는 봄, 여름, 가을, 겨울을 '사계절'이라 부르지 '사계'로 부르지 않기 때문이다.

영국 시인 톰슨의 작품에 기초한 하이든(1732~1809, 오스트리아)의 「사계절」 중 「가을」에 “나무의 열매를 따는 젊은이들의 노래...”는 구체적으로 나무 이름은 등장하지 않지만 나의 상상을 자극하는 가사이다. 젊은이들이 따고 있는 나무 열매는 과연 어떤 나무의 열매일

까? 가을에 나무 열매를 따면 대개 밤이나 도토리일 가능성이 높다. 하이든이 중요한 시기를 보냈던 빈에는 너도밤나무가 아주 많지만 톰슨의 고향인 영국에는 어떤 나무가 많을까? 사실 가을에 짙은이들이 나무 열매를 딸 수 있는 나무는 그다지 많지 않다. 영국에서 흔히 볼 수 있는 나무는 자작나무, 소나무, 떡갈나무, 남부의 백악질 토양에서 많이 자라는 너도밤나무, 느릅나무, 물푸레나무 등을 꼽을 수 있다. 이 중 「사계절」의 가사처럼 열매를 딸 수 있는 나무는 너도밤나무와 떡갈나무뿐이다.

참나무과 떡갈나무의 경우 사람이 직접 먹기도 하지만 가축의 양식으로 많이 사용한다. 반면 우리나라의 경우 울릉도에서만 볼 수 있는 너도밤나무는 사람이 먹는 양식이다. 그래서 청년들이 따고 있는 나무 열매는 너도밤나무의 밤일 가능성이 높다. 우리나라 이창복 선생이 학명을 붙인 너도밤나무는 ‘먹는다’는 의미를 지닌 파구스(fagus)에서 알 수 있듯이 식용 가치가 아주 높은 나무이다. 영국의 트링에서 식하는 겨울잡쥐들은 너도밤나무 숲에서 밤을 채집하면서 이곳에서 6개월 정도 겨울을 지내기도 한다.

영화 「아마데우스」는 한국 사람에게도 모차르트(1756~1791, 오스트리아)의 음악에 심취하도록 만든 작품이다. 재기발랄한 천재 모차르트가 만든 작품을 듣고 있으면 기쁨보다도 슬픔이 엄습한다. 가벼우면서도 무거운 느낌을 동시에 맞볼 수 있는 그의 음악에는 천재가 지닌 슬픔이 가득하다. 가극 「마적(魔笛)」에서도 마찬가지이다. 이 작품은 핀란드의 동화집에 있는 회교도의 전설 「룰루(Lulu)」 혹은 마적(

魔笛)을 극작가 슈카네데르와 배우 기제케가 번안한 것이다. 이 작품은 모차르트 죽은 해인 1791년의 작품이기에 더욱 의미심장하다. 19세기 독일 오페라의 출발을 제공한 이 작품 제 2막에는 야자나무가 등장한다.

이 작품의 시대 배경이 고대 이집트이기에 야자나무는 이집트에서 발견할 수 있을 것이다. 야자나무과에 속하는 야자나무는 열대와 아열대 지방에서 흔히 발견할 수 있다. 그러나 우리나라에서는 보기 어렵지만 열대와 아열대에 속하는 이집트에서 야자나무를 발견하는 건 어렵지 않다. 특히 사막 가운데에 있는 오아시스 지역인 나일강 골짜기 지역은 일찍부터 농업이 발달했다. 야자수는 약간 높은 위치에서 주로 재배했을 것이다. 그러나 현재 이집트에서는 주로 대추야자를 재배하고 있지만 고대에는 어떤 야자나무를 재배했는지 모를 일이다.

이집트의 나일강에 야자나무가 살고 있다는 사실은 베르디(1813~1901, 이탈리아)의 가극 「아이다」에서도 확인할 수 있다. 「아이다」는 1869년 봄 이집트의 국왕 이스마일 피샤가 수에즈 운하의 개통을 축하하고 카이로에 국립극장을 세우고 개장식에 공연하려고 베르디에게 의뢰한 작품이다. 제3막 「야자나무가 무성한 나일강 언덕」의 내용은 이집트 공주 아무네리스의 노비인 아이다가 자신의 고향인 에디오피아와 전쟁에서 이기고 돌아온 라다메스 장군과 만나는 장면이다. 이들은 사랑하는 사이지만, 에디오피아의 왕 아이다의 아버지는 두 사람의 관계를 이용하여 라다메스에게 군사 정보를 얻어 이집트를 공격할 꿈을 꾸다. 그러나 꿈은 언제나 쉽게 이를 수 없는 법이다. 신전

에서 공주와 제사장이 호위병을 거느리고 와서 라다메스 장군을 모반 죄로 체포하고 아이다와 아버지는 도망쳤다. 그러나 도망간 아이다는 다시 라다메스가 갇힌 동굴에 들어가 두 사람은 운명을 같이한다.

베르디의 「아이다」는 전쟁과 사랑 관계를 잘 보여주고 있다. 물론 이 작품은 비극이지만 진정한 사랑은 대개 비극일 수밖에 없다. 사랑이 비극이 아니라면, 사랑이 슬픔이 아니라면 인간의 영원한 주제일 수 없을 것이다. 아이다와 라다메스 간의 사랑도 진정한 사랑이었기에 비극으로 끝났을지 모른다. 아울러 그곳에 야자수나무도 있었다.

베르디의 「아이다」는 또 다른 이탈리아의 거장을 낳았다. 푸치니(1858~1924, 이탈리아)가 바로 그 주인공이다. 어린 시절 아버지를 잃은 푸치니는 열성적인 어머니의 교육으로 성공한 음악가이다. 그의 나이 16세 때 고향 루카에서 15마일 떨어진 피사의 탑 근처에서 베르디의 「아이다」 공연을 보았다. 그는 돈이 없어 15마일을 걸어가 갔다. 그는 이날 공연을 보고 오페라 작곡가를 꿈꿨다.

푸치니가 스스로 가장 뛰어난 작품으로 평가한 「나비부인」은 존 루터 룡의 소설을 각색한 것이다. 이 작품의 배경은 일본의 나가사키 언덕이다. 제2막 군함이 입항하자 나비부인이 하녀 스즈키와 함께 벚꽃을 따 방에 뿌리는 장면은 일본의 나라꽃인 왕벚나무(사쿠라)를 연상할 수 있다. 이 장면이 바로 「꽃의 이중창」이다. 이 장면에서 남편인 미국의 해군사관 핀카톤을 맞이하는 일본 여자의 태도도 엿볼 수 있다. 방안에 벚꽃을 뿌려 사랑하는 남편과 기다리는 나비부인의 가슴은 뛰고 있다. 그러나 기다리던 남편은 오지 않고 다음날 미국의 아내 케토

와 함께 들어온다. 우리는 이 장면에서 일본 여자 나비부인이 어떤 행동을 할 지 대략 짐작할 수 있다. 사랑하는 사람을 위해 죽음을 선택하는 장면은 오페라 작품에서 흔히 볼 수 있지만, 결코 통속적이지 않다. 나비부인이 살았던 집에는 핀카톤이 이별을 노래하는 「꽃피는 집 안녕」에서 알 수 있는 벚나무가 있었다. 화려한 꽃 뒤에 슬픔이 있듯, 나비부인이 왕벚나무 꽃을 따 때, 이별이 다가오고 있었는지 모른다.

모차르트의 「마적」은 무슨 나무로 만들었을까? ‘적’은 대나무로 만든 피리이지만, 「마적」에 등장하는 파미나에 따르면 마적, 마의 피리는 “내 아버지가 천년 묵은 떡갈나무를 심한 폭풍이 부는 날 찍어 만들었다.” 떡갈나무로 만든 피리, 그것도 천년 묵은 나무로 만든 「은행나무 침대」처럼 천년을 산 떡갈나무로 만들었으니 어찌 신령스럽지 않겠는가.

나는 베토벤(1770~1827, 독일)의 교향곡 6번 「전원」을 들을 때마다 한 인간의 의지가 얼마나 소중한지를 생각한다. 1808년 그의 나이 38세 때 작곡한 이 작품이 귀가 먼 상태에서 만들었기 때문이다. 작곡한 그해 12월 22일 빈에서 초연한 이 작품은 베토벤에게 각별한 의미를 지닌다. 그는 귓병으로 1802년 여름 빈 근교의 하이리겐슈타트에서 요양한 적 있다. 이 때 그는 절망한 나머지 죽기 위해 유서를 쓰기도 했다. 그 후 6년이 흐른 뒤 다시 이곳에서 요양하면서 이곳 자연에서 얻은 감명을 곡으로 만들었다.

빈 근교는 베토벤을 죽음에서 벗어나게 한 생명의 장소이다. 베토벤을 죽음에서 건져낸 것은 이곳의 숲이었다. 나는 「전원」을 들으면서

과연 베토벤이 어떤 장소에서 산책했는지, 그곳에는 어떤 나무가 자라고 있었는지 상상한다. 베토벤이 산책했던 빈은 숲으로 유명한 곳이다. 빈이 숲으로 유명한 이유는 중세 시대에 이곳이 귀족과 황실의 소유였기 때문이다. 지금도 빈에 숲이 울창한 것은 중세의 유산이다. 이곳에는 대부분 너도밤나무와 참나무 종류로 가득하다. 그 중에서도 너도밤나무가 주종을 이룬다. 아마 베토벤이 산책했던 빈도 그다지 다르지 않을 것이다. 그러면 베토벤은 빈숲에서 산책하면서 밤을 따서 먹었을까. 밤을 따면서 가시에 찔리지는 않았을까. 그는 너도밤나무를 안아 보았을까. 5악장으로 이루어진 「전원」 교향곡은 빈숲의 소산이지만 베토벤의 상상이 녹아있다.

교향곡 「미완성」으로 유명한 슈베르트(1797~1828, 오스트리아)는 수많은 가곡을 남긴 작곡가이다. 「겨울나그네」, 「아름다운 물방앗간의 처녀」 등 가곡집은 ‘행복의 집’이다. 가곡집 「겨울나그네」 등장하는 보리수는 사실 피나무를 오역한 것이지만, 「아름다운 물방앗간의 아가씨들」에도 나무가 등장한다. 제7곡 「초조」에는 나무에 사랑을 맹세하는 가사가 등장하기도 하고, 3번에는 물방앗간에 오리나무를 심었다는 정보를 얻을 수 있다. 자작나무과의 오리나무는 5리마다 이 나무를 심어서 붙여진 이름이다. 슈베르트가 18세 때 작곡한 「들장미」는 어린이가 붉게 핀 들장미를 보기 위해 아침 일찍 나서는 장면을 묘사한 노래이다.

19세기 낭만파 음악의 창시자인 멘델스존(1809~1847, 독일)의 가곡 「노래의 날개위에」는 가수들의 애창곡 중 하나일 만큼 유명하다.

이 노래가 유명한 것은 시인 하인리히 하이네(1797~1856)의 아래 시에 곡을 붙였기 때문이다.

노래의 날개 위에 그대를 보내노라

남쪽나라 머나먼 곳 아름다운 나라로, 향기로운 꽃동산에 달빛은 밝은데, 한 송이 연꽃 피어서 그대를 반기리, 한 송이 연꽃 피어서 그대를 반기리.

종려나무 그늘 아래 사랑에 취하여, 영원한 행복의 나라 꿈속에 잠기어라. 꿈속에 잠기어라. 꿈속에-

우리는 노래 가사에 나오는 종려나무가 어디에 사는지를 가사에서 확인할 수 있다. 종려나무는 남쪽나라 머나먼 아름다운 나라에서 살고 있다. 그러나 내가 살고 있는 곳에는 종려나무를 볼 수 없다. 야자수나무과에 속하는 늘 푸른 종려나무는 “예수가 예루살렘 입성 때 군중들이 이 나뭇잎을 흔들면서 환영했다(요 12 : 13)”는 그 나무이다. 그래서 종려나무는 승리의 표상이기도 하다. 노래가사에 종려나무 그늘아래 사랑에 취했다고 하니, 종려나무는 사랑을 나누기에 적합한 나무이리라. 이순신이 왜적과 싸운 한산섬에서 종려나무를 볼 수 있다.

쇼송(1855~1899, 프랑스)의 「사랑과 바다의 시」에 들어 있는 가곡 「리라꽃 필 무렵」은 명곡이기도 하지만 리라꽃도 우리에게 결코 낯설

지 않다. 1960년대 유행한 프랑스의 샹송 「베사메 무초」에 등장하기 때문이다. “베사메 베사메 무초/ 고요한 그날 밤 리라꽃 피는 밤에/베사메 베사메 무초/ 리라꽃 향기를 나에게 전해다오.”에 등장하는 리라꽃은 흔히 우리가 알고 있는 라일락이다. 나무에 조금 관심 있는 사람들은 이 나무를 수수꽃다리로 부른다.

유럽인들이 리라꽃 피는 5월 봄에 다섯 개의 꽃잎을 찾아 사랑을 나누는 것처럼 쇼송의 가곡도 사랑 노래이다. 그런데 노래의 가사는 사랑을 잃은 사람의 비통함을 담고 있다. “리라의 꽃이여, 장미의 계절이여, 이 봄은 돌아오지 않는다./ 지금은 모두 사라져버렸다./ 아, 지나간 봄의 즐거움이여, 그대는 지금 어디에 있는가./ 이제 꽃도 피지 않고, 태양도 그늘도 없는 이 봄/ 우리들의 사랑은 영원히 사라졌다.”

사랑하는 사람을 잃으면 당분간 태양도 그늘도 꽃도 보이지 않는 법이다. 사랑에 미치면 사랑하는 사람만이 보이기에 나타나는 현상이지만, 사랑은 언제나 리라꽃처럼 아름답다. 그러기에 다시 사랑할 수 있는 것이다.

마스카니(1863~1945, 이탈리아)가 8일 만에 작곡했다는 「오렌지꽃 향기는 바람에 날리고」를 듣고 있으면 정말 행복하다. 그의 오페라 ‘카발레리아 루스티카나(Cavalleria Rusticana)’의 하이라이트이기도 한 이 곡은 오렌지 향기만큼이나 상큼하다. 마스카니의 출세작이자 대표작인 이 곡에 등장하는 오렌지나무는 운향과에 속한다. 굴이나 탕자 나무처럼 향기가 진한 열매를 입안에 넣으면 언제나 축 처진 사람들

의 어깨를 일으켜 세운다. 많은 사람들은 오렌지나무를 생각하면 브라질 작가 바스콘셀로스의 『나의 라임 오렌지나무』를 떠올릴지도 모른다.

베토벤 이후 교향곡을 9곡 이상 쓴 사람은 없었다. 말러(1860~1911, 독일)도 9곡의 교향곡을 남긴 독일 최후의 교향악계 거장이다. 그러나 상당한 인내 없이는 말러의 교향곡을 소화할 수 없다. 많은 작품이 대곡이기 때문이다. 나는 다른 서양 음악가도 관심을 갖고 있지만 말러는 특별한 관심을 갖고 있는 사람이다. 특히 교향곡 「대지의 노래」는 중국의 한시를 독일어로 번역한 6편의 시에 작곡하였기 때문이다. 그의 나이 48세 때인 1908년 여름에 작곡한 「대지의 노래」는 중국에서 신해혁명이 한창이던 1911년 11월에 초연되었다. 이 작품은 다른 작품과 달리 작품번호가 없는 것도 특징이다.

「대지의 노래」중 제 1악장~5악장까지는 이태백의 시에서, 제6장은 맹호연과 왕유의 시에 작곡한 것이다. 중국 당나라 시인들의 작품에 곡을 붙인 말러의 「대지의 노래」에는 소나무가 등장한다. 고향으로 떠나는 나그네는 소나무 그늘에서 술 향을 맡고 휴식을 취한다. 가는 길이 험하여 발은 부었지만 가는 곳마다 나무와 풀은 나그네의 아픔을 달래기에 충분하다. 말러의 작품은 이처럼 대지의 아름다운 모습을 그리고 있다. 대자연의 아름다움을 마음껏 노래한 당나라 시인의 작품을 연상하면서 웅장한 말러의 음악을 듣는다면 우주의 기운을 느낄 수 있다.

소나무는 레스피기(1879~1936, 이탈리아)의 「로마의 소나무」에서

도 만날 수 있다. 레스피기의 대표작 「로마의 분수」를 쓴지 8년 후에 만든 「로마의 소나무」는 새로운 경지를 보여준 작품이다. 작품은 「빌라 보르게제의 소나무」, 「카타콤바 부근의 소나무」, 「자니콜로의 소나무」, 「아피아 가도의 소나무」 등으로 구성되어 있다. 이 작품만으로도 로마에 많은 소나무가 있다는 것을 짐작할 수 있다.

「빌라 보르게제의 소나무」는 로마의 북쪽 거리에서 떨어진 귀족의 별장에 있는 소나무이다. 이곳 소나무 동산에서 아이들이 노래하며 춤춘다. 때론 아이들이 병정놀이를 즐긴다. 나 역시 어린시절 동네 뒷산에서 소 먹이러 가면 친구들과 소나무에 올라가 놀았다. 그러나 그때 춘양목은 드문드문 있었을 뿐 대부분 미국에서 들여온 리기다소나무였다. 산림녹화사업에 이 나무를 심은 것은 산을 푸르게 하는 데 유용했지만 지금 목재 가치는 그다지 높지 않다. 겨울엔 리기다소나무에서 떨어진 솔잎은 주요한 펄감이었다. 뽀뽀한 리기다소나무 사이로 잎을 끌어 모았던 기억이 새롭다.

「카타콤바 부근의 소나무」는 옛 예수교의 비밀 집회장소 지하도 입구에 있는 소나무이다. 로마의 박해를 받은 기독교인들이 무성한 소나무 숲에서 신에게 감사드리는 소리가 들린다. 누군가에게 쫓길 때 한 그루의 나무는 큰 위안을 준다. 나무는 사람의 몸을 숨겨주기도 하고, 하소연을 직접 들어주기도 한다. 때론 허기를 면할 수 있는 양식도 제공한다.

「자니콜로의 소나무」는 테베레 강을 내려다볼 수 있는 언덕에 있는 소나무이다. 테베레 강은 로마시를 돌로 가르면서 흐른다. 이 강은 로

마가 탄생한 지역이다. 이 강변에는 건국 당시 팔라티노, 카피톨리노, 아벤티노, 첼리오, 에스퀼리노, 비미니날레, 퀴리날레 등 일곱 개의 언덕이 있었다. 이 주변에는 고대부터 나무가 울창하였으며, 그 중 소나무가 많았다. 둥근 달빛 아래 서 있는 소나무를 오보에로 묘사하고 있는 장면은 압권이다. 보름달이 뜬 밤, 언덕에서 소나무를 바라보는 모습은 정말 한 폭의 그림이다. 혼자서 이 장면을 보는 것도 좋지만, 인식을 같이하는 사람과 함께 본다면 더할 나위 없이 좋을 것이다.

「아피아 가도의 소나무」는 로마 동남쪽에 있는 소나무이다. 2천 년 전 로마의 전성시대에 많은 군대가 지나간 곳이다. 작곡자는 지금은 폐허로 변한 이곳에서 자라는 소나무를 바라보면서 옛 로마의 영광을 상상한다. 폐허와 소나무가 묘한 대조를 이룬다. 늘 푸른 소나무가 권력의 무상함을 보여주는 폐허를 응시하는 듯하다. 행진곡 풍의 음악은 로마 군대의 위풍당당한 모습을 그리고 있지만, 화려한 역사의 뒤안길은 언제나 쓸쓸한 법이다.

Note.

Note.

Note.

Note.

제15기 가야학아카데미 | 자연·그림 속을 노닐다!

발행처 : 국립김해박물관
50911 경상남도 김해시 가야의길 190
Tel_ 055) 320-6800 Fax_ 055) 328-2468

발행일 : 2017년 4월

편집디자인 : 리드릭
및 인쇄처 07264 서울특별시 영등포구 양산로 96
Tel_ 02) 3667-4945 Fax_ 02) 3667-4942