

## 산수화, 땅의 그림

김병종  
동양화과 교수

### I. 자연조건과 미술양식

땅의 크기에 비해 우리나라만큼 풍경과 풍광이 다기한 나라도 많지 않다. 그리고 땅의 크기에 비해 우리나라만큼 예술, 특히 미술의 양식이 다양한 곳도 그리 많지 않다. 그렇다면 땅과 미술은 관련이 있는가? 물론이다.

미술은 아무리 관념적 양식이나 주제를 떤다 하더라도 '본다'라는 시각방식을 전제로 한다. 요컨대 '보는 방식' (way of seeing)에 의해 미술양식이 결정되는 것이다. 시각적 대상이 되는 환경을 눈으로 보고 인지함으로써 대뇌로부터 미적 가치 체험과 감흥, 판단을 일으키면서 미의식이 형성되는 것이고 그러한 과정을 근거로 하여 미술작품이 양식이 결정되는 것이다. '봄으로써' 사물의 형태와 의미 파악이 되지 않는 한 대상의 미적 해석이나 감정이입, 혹은 개념화 현상이 일어나지 않기 때문이다.

따라서 '환경을 보는 문제' 와 '형식의 결정' 사이에는 불가분의 관계가 생긴다. 개인적 시·지각의 공집합이 이루어져 미술사조라는 것이 생겨나는 것인데 그러한 개인의 시각체험에 근거한 '공통의 눈'이 '공통의 양식'을 빚어내는 것이다. 그 공통의 양식이 이루어지는 첫 단계는 바로 '땅'을 보는 일이다.

### II. 중국과 우리나라의 자연조건과 미술양식

우선 동북아 미술문화의 한 정형을 창출해 낸 중국의 미술양식, 특히 산수화 양식을 보면 자연 조건과 미술의 관련 양상이 좀더 명료하게 드러난다. 산수화라는 양식을 두고 본다면(물론 그림 전반이 다 마찬가지이지만) 중국은 하나의 거대한 '샘'의 문화지역이라 할 수 있다. 서구의 풍경화 개념과 사뭇 다른 산수화라는 양식의 물줄기가 중원부터 터져 나왔던 것이다.

산과 물의 형상을 통해 도(道)에 접근하고자 했던 것은 그림 이전에 이미 철학적 사유의 구간이 되었지만 그림에서는 더욱 명료하게 중국적 자연과 풍토를 '미' (美) 속에 관조하고 드러내었던 것이다. 남화 양식을 비롯한 산수화라는 미술양식의 샘줄기가 터져 한반도에 와서는 '계곡' 문화를 이룬다는 것이 필자의 생각이다. 한반도의 계곡형 문화가 종결되어 '옹정이' 형 문화를 이루는 것이 일본이라고 볼 때, 중·한·일의 자연조건과 산수화 양식은 그 발생과 전파과정에서 삼국의 자연조건과 미술양식의 관련 양상을 그대로 드러내고 있는 것이다.

중국 산수화에 많이 나오는 주산(主山 : 군주와 같이 뭇산의 주인격인 산)과 군봉(群峰 : 군신과 같은 뭇산들) 이론 그리고 부감시(俯瞰視 : 일정한 각도로 내려다보는 시각법. 대관산수화에서는 주산의 시점에서 군봉을 내려다보도록 설정된다)나 삼원법(三遠法 : 평원, 고원, 삽원 등 자연을 세 가지 원근법으로 나누어보는 산수화의 시각법)의 발생은 그만큼 '올려다 볼 산의 높이' 와 '내려다 볼 유원(幽遠)한 거리', 그리고 그 양자에서 발생하는 '깊이감'(空間感)이 실재하여

가능한 요소들이다.

중국은 그 면적에 있어서 중심부만 하더라도 한반도의 열여덟 배를 상회하는 넓이를 지니고 있고, 전체 면적은 남한의 백 배에 이른다. 이러한 ‘땅’의 크기에 의해 동북아 문화의 한 중심축이 될 수 있었다. 한국과 일본은 자연 그 주변에 해당되었던 것이다.

동북아 문화의 독특한 ‘발생과 전파’라는 형식 또한 이 땅의 크기에 근거했다. 농경사회에서 땅의 크기는 왕왕 ‘국력’이 되었고 그런 바탕 위에서 문화 또한 주변국과 호혜적인 ‘교류’ 보다는 ‘전파’ 현상을 두드러지게 했던 것이다. 특히 한반도는 지리적으로 중국과 연결되어 있을 뿐 아니라 똑같은 대륙성 온대기후대에 속해 있음으로 해서 중국의 문화가 비교적 용이하게 전파될 수 있었던 것이다.

중국의 주변 대외 민족에 대한 우월성은 회화예술, 특히 산수화에서도 그대로 드러난다. 그들은 광대한 ‘땅’을 소유하고 있으면서 중국의 변방민족 아닌 완전한 이민족에게 그 땅을 점령당해 본 적이 없는 국가로서 이러한 땅의 안정성은 독특한 ‘형태’의, 미(美)를 이루어낼 수 있었던 것이다.

형태의 정합성(整合性)과 형태미를 구현하기 위해서는 시간의 추이와 공간의 확보가 절대적으로 필요해진다. 중국의 북방 산수화 양식에서 두드러지게 드러나는 삼원법은 그러한 땅의 안정성 위에서 이루어진 조형사고의 일환인 것이다. 다시 말하면 삼원법은 하나의 ‘종합에의 의지’이다. 역시 모으고 흐트려뜨릴 땅의 규모가 필요해지는 것이다.

이 거대한 땅 앞에서 인간은 왜소하고 무력한 존재로 자기를 인식할 수밖에 없게 된다. 천길 끝포 앞에서 낚싯대를 드리운 노인은 약하고 불품없는 존재로 그려진다. 침침산길을 걸어가는 그 뒷모습은 구부정하여 연민을 일으킬 정도이다. 인간이 자연을 지배하고 땅의 주인이라는 의식은 그럼 어디에서도 찾아볼 수 없다. 산은 거대하고 물은 유장(流長)하며 바람은 거세다. 그 속에 한 점 자연으로 인간이 서 있을 뿐이다. 자연을 한껏 우러르고 상찬할 뿐 아니라 도법자연(道法自然)이라 하여 도의 근본을 자연에서 찾고자 했던 것이다. 그래서 산수화가 나오고 자연철학이 나왔으며 자연시, 전원문학이 나오게 된 것이다. 물(物)과 아(我)는 대립이나 지배 혹은 갈등관계가 아닌 상생(相生)하고 혼연(渾然), 조화하는 친화적 관계로 설정되는 것이다.

화가는 될 수 있으면 자연에 가까이 다가가기를 소원했고 그래서 허다한 화가들이 은둔자로서 일생을 보냈다. 씨양소(荆浩)라는 오대(五代, 907~966) 시절의 은둔화가는 초발(峭拔) 웅홀한 중국의 북방 산수화 양식의 기초를 세운 도인으로 알려져 있는데, 그가 그려낸 그 심후한 산악의 골격들과 신운(神韻)이 감도는 형태들은 실제로 태행산의 홍곡이라는 깊고 깊은 산자락에 몸을 숨겨 응물사형(應物寫形 : 산수화에서 실제 눈앞의 대상을 보고 사상하여 그린 그림)한 결과에 다름 아니다. 은둔자로 지내면서 그는 무릇 사생만 수만 장을 했노라고 피력하고 있다. 즉 그림의 상상력이 철저하게 눈앞의 대상성에 기초하여 이루어졌음을 고백한 것이다.

그가 ‘필법기’라는 산수화 요결서에서 한 방법론으로 제시했던 육요(六要)<sup>1)</sup>란 바로 은둔자로서 주변 자연의 사생(寫生) 체험을 피력한 것이다. 그는 전대의 시에허 시기에 인물이나 귀신 등 생명체에만 적용하던 기운론(氣韻論)을 산수, 수석(樹石)에 확대, 적용하면서 필묵의 다양한 기

1) 육요(六要) : 북방 산수화의 조형론을 집약한 것으로 시에허(謝赫)라는 전대(前代) 인물이 내세운 화육법(畫六法)을 수용, 반영하여 새로운 산수화 조형 이념으로 내세운 것. 기(氣), 운(韻), 사(思), 경(景), 필(筆), 북(墨)의 여섯 가지 그림의 요체로서 시에허의 ‘육법’이 주로 인물과 사생을 배려하여 만들어진 것이라면, 육요는 필묵의 방법을 산수화의 측면에서 풀어낸 조형원리라고 할 수 있다.

법, 이른바 준(皴 : 자연과 사람 특히 의복 속에 내재한 주금, 선 등), 찰(擦 : 모필의 측면으로 내는 효과. 선과 면의 중간, 破筆에 의해 얻어지는 경우가 많다), 점 등에 의해 가능하다고 보았다. 즉, 필묵 재료에 의해 대상과 작가의 정신이 합일될 수 있다고 보았던 것이다. 이러한 합일상태에서 기운이 구현될 수 있다고 생각했던 것이다. 이러한 자연에 대한 깊이있는 농찰은 시정(市井)에서는 도저히 얻어질 수 없는 것이다.

그래서 화가들은 자연합일(自然合)과 물아일체(物我一體)를 위해 삶의 근거지를 아예 깊은 산으로 옮겨버리기를 서슴지 않았던 것이다. 그렇게 대경(對景)함으로써 생정(生情 : 정서가 일어남)할 수 있었던 까닭이다.

### III. 자연관과 산수화

'자연합일', '물아일체'의 가치의식이 가장 잘 드러난 것이 산수화이다. 동북아지역의 산수화가 주로 풍경의 외형을 조형적으로 그려내거나 그 아름다움을 음미하여 하는 서구의 풍경화 개념과 다른 것도 바로 그 의식의 문제이다.

중놓(宗納)이라는 중국 위진남북조 시대의 남조송(南朝宋)의 산수화가는 '질유이취령'(質有而趣靈)이라는 말로 산수화의 본질을 집약하고 있다. 즉 '산수'라는 것 자체는 그 바탕이 하나의 묘양을 갖춘 물질이지만, 물(物) 그 자체로는 그치지 않고 늘 신명(神明)의 상태를 지향한다는 것이다. 그 까닭에 옛 성인들이었던 요임금과 공자, 광성자, 혀유, 고죽 같은 이들은 반드시 공동(峯洞), 구차(具休), 기산(箕山), 수양산(首陽山), 대봉산(大蒙山) 같은 영산(靈山)에서 봄과 마음을 낚았다는 것이다. 여기서 독특한 유(遊)의 철학이 나온다. 신비한 명산대천에서 유(遊)함으로써 큰 산, 큰 물이 주는 의미와 소리를 들을 수 있고 그러한 대자연의 이법(理法)을 터득한 후에야 세간(世間)에 나오는 것을 성인, 현자의 마땅한 도리로 보았던 것이다.

허다한 고승들처럼 허다한 화가들이 길개는 삽수년, 짧개는 수년간씩 산문(山門)을 나가지 않고 수도하듯 예도(藝道), 화도(畫道)의 길을 갔던 것도 바로 생활과 예술과 철학에서 '산수자연' 속에 유(遊)하는 것이 바로 참다운 공부라고 생각했기 때문이다. 그러나 아무리 자연의 원리에도 도(道)를 귀일시키려 해도 '도'(道) 자체는 만질 수도, 냄새 맡을 수도, 볼 수도 없는 형이상학의 개념이다. 그런데 이 유심(唯心)의 형이상학을 유심(遊心)의 형이하학의 터전으로 가시화시킬 수 있는 것이 바로 '산수화'였던 것이다. 즉 이복적(耳目的) 감각미에 의해 '도법자연'(道法自然)의 실체를 구현할 수 있었던 것이다. 형이하학 '기'(器)인 산수에 우주의 자연법리와 인생의 당위원칙을 담아 인격수양과 '도'(道)의 수련장으로 삼을 수 있었던 것이다.

여기서 나타나는 것이 산수화의 이상화 경향이다. 산수를 도체(道體 : 도의 봄), 도기(道器 : 도가 담기는 그릇)로 보려 하는 시도와 함께 '미(美)와 도(道)'는 하나가 되는 것이고 미(美)와 철학이 하나가 되는 것이다. 흔히 문(文), 사(史), 철(哲), 예(藝)를 하나로 보는 것도 이 때문이다. 미술의 이론이 주로 철학에서 오고(氣論) 해도 송대 哲學의 주제였다) 문학과의 관련양식을 넓게 되면서(시, 서, 화 일치는 문인화 형식의 가장 중요한 근간이다), 상고평금(尙古平今 : 옛것을 우러르고 현재에 가까울수록 낫게 평가함)의 회화사관을 갖게 되는 것이다. 문(文)과 사(史)와 철(哲)이 예(藝)와 한 바퀴를 이루는 포괄성과 종합성이 그래서 가능하게 된다.

중국 산수화에서 '현실의 이상화'와 '이상의 현실화'가 거듭되면서 때로는 이상이나 관념이 현실을 앞지르게 되고 허구가 실존보다 미화되는 것도 산수를 '도체'(道體)와 '도기'(道器)로 보려는 경향, 즉 '미술의 철학화' 경향에서 비롯된 것이다.

## VI. 동국진경(東國眞景)과 조선남화(朝鮮南畫)

이러한 미술의 철학화 경향이 두드러지게 나타나는 것이 남화(南畫)의 세계이다. 남화는 중국에서 발생한 회화양식인데 현실 너머의 보다 유원한 세계를 담아내려 하는 탈현실의 그림양식이다. 여기에 문학적, 특히 시적 상상력이 가세한다. 흔히 남화의 비조로 꼽는 왕유(王維, 701~761)는 이태백, 두보, 맹호연과 더불어 당(唐)의 4대 시인으로 일컬어질 만큼 빼어난 시인 이요 문사였다. 그는 망천(網川)이라는 산수경개 빼어난 곳에 산장을 짓고 은거하면서 시와 그림을 근접시켰다. 문학성을 가미한 회화로서 현실에 제한받지 않은 맑고 담담한 의경(意境)을 그려내었던 것이다. 현실의 ‘장소성’에 제한받지 않았지만 그의 그림은 공허한 관념과 상상력의 형상이 아닌 실체의 산수를 체험한 후 거기서부터 ‘질유이취령’(質有而趣靈)하여 신명의 상태로 나아갔다는 점에서 현실에 바탕을 둔 것이 사실이다.

평담(平淡)을 지향하는 남방회화의 한 경지를 우리는 조선남화에서 더욱 직접적으로 볼 수 있게 된다. 한국미술이 전통적으로 중국의 영향권 내에 있으면서 그 주요한 미술양식을 형성해온 것이 사실이지만, 중국화되지 않고 비교적 한국적 미의식이 기저를 충실히 지탱할 수 있었던 것은, 무엇보다 문화적 사생성과 독자성에 기인해서였겠지만 한반도의 자연조건이 중국의 그것과는 사뭇 다르다는 환경적 요인도 있었다.

물론 중화주의적 지리자연관(地理自然觀)에 의하면 중화의 기(氣)의 말단(末端)이 곧 한반도요 벽두산 또한 그 중화의기가 남방 산세의 끝으로 뭉친 것이라는 해석도 있지만 천무(錢穆) 같은 학자는 『중국문화사 도론』에서 “…중국 동북쪽에 위치한 조선과 서남쪽에 위치한 안남(安南)은 한(漢)·당(唐) 이전 쪽 중국의 영토로 되어 와서 중국과는 본래 한 나라로 용해되었던 것 이어서 지리상, 문화상 일체(一體)였고 별다른 차이도 없었다. 그들은 중국문자를 주로 사용했고 그 책을 읽었으며 그 정치제도를 채택했었다”고 쓰므로써 한국을 중국의 문화적 속국이나 아방으로 보는 극단의 중화주의적 사고를 드러내기도 하였다.

사실 한문화(漢文化)의 성숙과 더불어 고조된 중화의식은 ‘화’(華)와 ‘이’(夷)를 구별짓는 대외관을 당연시했고 그들의 이러한 우월적 차별의식은 조공(朝貢)관계로 나타나기도 하였다. 중국이 세계의 중심이자 중국문명이 세계문명의 원류(源流)라는 선민의식은 왕왕 그들을 둘러싼 대외민족을 폄하하여 나타났던 것이다. 그러나 이런 우월의식과 관련 없이 양국의 ‘땅’의 형편은 사뭇 다르다.

우선 중국의 땅은 주로 장년기 산맥층으로서, 특히 화북지방은 협준한 산세를 이루고 있다. 그러나 조선은 삼원, 특히 고원(高遠)과 심원(深遠)을 적용시키기 어려운 자연조건을 지니고 있다. 중국의 북방지역 산수형세와 같은 극적(劇的)이며 종합적인 구성보다는 조요한 평상성(平常性)과 질박온후한 노년기적 산수특징을 드러내고 있는 것이다.

육당 최남선은 “산인가 하면 바다이고 바다를 좀 지어 가려 하면 산에 닿고 있다”고 우리 산, 우리 둘의 특징을 얘기한 바 있다. 우리 땅과 산은 대체 비산비야(非山非野)의 토파(土波)로 되어 있다. 물론 지역에 따라 웅장한 기암괴석이 연이어지는 곳(예컨대, 금강산 만률상이나 만폭동 같은 곳)이 없는 것은 아니지만 전반적으로 중국의 산악 형세와는 그 규모에서 비교할 수 없는 것이 사실이다.

중국과 우리나라의 지리적 조건이 이렇게 다른 것처럼 미술양식 또한 공통적인 요소가 있으면 서도 다른 점이 다 많다. “…중국, 한국, 일본은 다 같은 동북아 동경 문화권에 속하고 있으나 이들 삼국의 지리적 조건이 일치하는 것은 아니다 … 기후에 있어서도 그렇다. 한국의 그것은 대륙성이고 일본의 기후는 해양성이다. 중국에서는 큰 강과 넓은 평야가 있는 데 반하여 한국에는 산맥

과 구릉이 많고 평야가 비교적 좁다. 또한 일본은 준엄한 산맥이 많고 하천은 급류가 많으며 많은 소지역으로 구분된다. 중국의 해안선은 그 면적에 비해 짧으며 일본의 해안선은 매우 깊다. 이들 지리적 조건의 차이는 각기 그 곳 문화의 형성에 있어서 차이를 나타내며, 그 후의 발전과 문화적 접촉에 있어서도 매우 중요한 작용을 하였음이 틀림없다.”<sup>2)</sup>

이 글에서 말하고 있는 것처럼 미술양식 또한 자연조건과 환경영향을 받으며 형성된다. 이에 관해 일본(日人) 야나기 무네요시(柳宗悅)는 1922년 『조선과 그 예술』이라는 책에서 조선 미술 양식의 자연환경 인자론을 더욱 구체적으로 설명한다.

그는 『조선과 그 예술』에서 한·중·일 삼국의 미술양식을 삼국의 자연환경과 비교하면서 기술하기도 하였다. 그에 의하면 우선 자기 나라인 일본은 비교적 외침의 위협이 덜한 섬나라로서 고온 다습한 기후에 의해 채도 높은 꽃들이 많고 수목이 번성하는 자연조건을 지니고 있으며 이러한 환경에 의해 독특한 ‘색채의 미술’을 이룰 수 있었다고 한다. 이에 비해 조선은 강성한 중국과 일본 사이에서 반도라는 땅의 숙명성과 그로 인한 수난의 역사 속에서 비애와 애상을 지닌 정한(情恨)의 선미술(線美術)을 이루어내었다고 보았다.

물론 이 글을 썼을 당시 외침(彼侵)의 운명에 놓여 있던 조선에 대한 감상적 동정론이 어느 정도 개입된 것을 부인할 수 없겠지만 어쨌든 중국미술을 땅의 안정성을 기저로 한 형태의 미술로, 일본미술을 색의 미술로, 한국미술을 선의 미술로 전체적 특성을 규정한 시각만은 설득력이 있어 보인다. 오랫동안 한국미술을 중국미술의 역사 속에서만 바라보려하고 그 독자성을 좀체 용인하려 하지 않았던 일본학계의 일반적인 풍조에서 볼 때, 야나기의 한국미술소론(韓國美術所論)은 11나마 우리 미술을 중국미술에서 분리하여 평가했다는 점에서 일단은 특기할 만한 것이 사실이다.

중국이 동북아 미술문화의 한 진원인 탓에 한국미술은 오랫동안 독자적 평가를 받지 못했고 중국미술의 거대한 영향력에 짓눌려 왔던 것이 사실이기 때문이다. 그런데 겸재 정선(廉齋鄭敎, 1676~1759)을 필두로 한 임군의 진경(眞景) 산수화가들이 나오면서 조선조 후기부터 우리 땅, 우리 산, 우리 물의 아름다움에 대해 재인식하는 회화역사가 일어나기 시작한다. 저 위대한 진경 산수의 시대가 도래하면서 비로소 짓눌린 중국산수에 대한 콤플렉스와 함께 모화(慕華)사상도 어느 정도 벗어날 수 있었던 것이다.

물론 이러한 독자적 회화세계의 기운은 조선반도 자체만의 혁명적 전환은 아니고 중국역사의 중대한 변화에 기인된 점도 있었으리라고 본다. 즉 중국에서 한(漢)의 명(明)이 여진족 청(淸)에게 멸망되어(1644) 예컨대 한화문화(漢華文化)의 성통성이 붕괴된 사실, 그 위에 병자호란(1636)에 의해 조선왕이 청태종에게 무릎을 끓는 국치를 당한 사실 등이 겹쳐면서 조선이 오히려 중화의 적통(嫡統)을 이어받았다고 하는 자부심이 근저에 있었던 것이다. 어쨌든 진경산수에 의한 국토의 재발견은 조선 후기 우리의 회화흐름에 하나의 큰 전환점이 된다. 특히나 중국의 산수에 의해 전혀 손색이 없는 금강산의 승경(勝景)들은 진경시(眞景詩)를 쓰고 진경산수를 그린 학인(學人), 예인(藝人)들에게 내밀 만한 자긍심을 주기에 충분했을 것이다.

신체 없는 허다한 화보식(畫譜式) 산수화들이 퇴조하면서 비로소 마침내 씻긴 조선비의 형상들이 속속 미술사를 수놓았던 것이다. 조선 성리학이 경세치용(經世致用), 실사구시(實事求是)의 ‘실학’으로 선화하면서 진경산수의 발달을 더욱 가속화시키게 되고 마침내 인물화에서의 속화(俗画), 풍속화(風俗畫)의 등장과 함께 순도 높은 한국회화가 그 모습을 드러내게 된 것이다.

2) 전해종, “중국인의 신통적 역사의식과 역사서술”, 『동아사론집』(서울·지식산업사)

‘개자원화보’(芥子園畫譜) 등의 화보는 원래 하다한 조선 화가들이 학습기에 활용했던 일종의 양식 사전 같은 것이었지만 그것은 철저하게 중국적 산수 현실에 기초하여 이루어진 것이기 때문에 우리 산하(山河)의 현실과는 잘 맞지 않는 것이었다. 겸재나 현재(玄齋 沈師正, 1707~1769) 등의 실경산수가 도래하면서 ‘개자원화보’<sup>3)</sup>와 ‘고씨화보’(顧氏畫譜)<sup>4)</sup>류는 서서히 자취를 감추게 되고 우리 산, 우리 물을 직접 현장 사생하여 그리는 제작방향으로 나아가게 된다. 물론 ‘개자원화보’ 등이 조선의 남화화풍 성립에 어느 정도 기여한 것은 사실이다. 그러나 남중화풍에 대한 기초지식을 제공하였음에도 불구하고 한국적 화풍을 세우는 데 장애요인이 되었던 것도 사실이다. 전반적으로 중국의 오파화풍<sup>5)</sup>에 입각하여 제작된 것이 많아 우리의 자연조건과는 잘 맞지 않았기 때문이다.

그런데 같은 남화라 해도 우리나라의 남화는 중국의 그것과 맛이 다르다. 중국의 남화는 대개 도인이나 승려 아니면 은둔의 선비와 같은 사람들이 즐겨 자오(自娛)하던 전통 때문인지 범접하기 어려운 세계관의 인식 위에서 공간개념을 형성해 간 느낌이 있다. 즉 세속으로부터 어딘지 절연한 거리감이 있고 결별적인 느낌이 나는 것이다.

그러나 우리의 남화는 그림 속으로 솔바람이 지나가는 듯 담백하고 편안하면서 친근하기가 이를 데 없다. 생활정서와 미술정서가 하나로 만나지는 경우가 많다. 현실공간과 회화 속의 공간이 그대로 오버랩되는 느낌이 듈다. 이 바람이 솔솔 통하는 것 같은 성글고 담소한 맛이야말로 중국 회화가 그토록 지향했던 ‘자연주의’의 경지이기도 하다.

우리의 남화는 이렇듯 심성적, 본질적 ‘자연성’에서 체득되고 우러난 것이 많기 때문에 중국 회화가 유·불·도의 교리와 표리를 이루며 지향했던 인위적 ‘자연주의’ 보다 훨씬 직접적인 것이다. 예컨대, 경전상의 자연주의가 아닌 실제상의 자연주의요 ‘물아일체’(物我一體)인 것이다. 예를 들면 근세에 조선남화의 씨를 뿐린 초의선사는 ‘차와 선이 한 맛’(茶禪一味)이라고 했지만 ‘화와 경을 하나’(畫景一體)라고 할 만치 우리나라 남도의 풍광과 토양은 그대로 남화 양식과 하나가 되고 있는 것이다. 초의선사와 그 제자 소치 허유[小癡許維, 1809~92, 후에 연(鍊)으로 개명] 그리고 공재 윤두서와 윤덕희 부자의 화연(畫緣)이 얹힌 해남, 진도의 자연풍광만 보더라도 그대로 조선의 산과 물은 조선남화의 세계 위에 겹쳐진다. 정겹고 야트막한 산과 그 산허리를 여인의 손길처럼 부드럽게 싸고도는 물길들, 푸르른 들과 그 사이에 난 정겨운 길, 그리고 이파금 숨고 나타나는 산마루의 정자들… 특별히 회화적 상상력이 뛰어난 화가가 아니라 할지라도 햇빛 쏟아지는 그 남도의 풍광 속을 걸어가다 보면 그림으로 형상화하고 싶어지는 그런 정경들을 쉽게 만나게 되는 것이다.

남종화나 문인화<sup>6)</sup>가 원래 지향하는 것은 그림에 있어 기운표일(氣韻飄逸)하고 담아간결(淡雅簡潔)한 경지이다. 초연(超然), 야일(野逸)한 경지이다. 조선 남화의 허(虛)한 경지야말로 남화

3) 개자원화보 : 명의 만력(萬曆) 연간에 활약했던 단원 이유방(檣爾 李流芳)이 집대성한 자료를 바탕으로 청 강희(康熙) 연간의 입옹 이어(笠翁 李漁)와 심심우(沈心友)를 거쳐 왕개(上慨)에 의해 1679년 전 5권으로 발간된 책. 역대 명화와 함께 계절에 따른 산수화 그리는 법, 인물, 화훼, 동물, 사군자 그리는 법 등이 수록되어 있다.

4) 고씨화보(顧氏畫譜) : 중국의 궁중 작화(作畫) 기관 도화서(圖畫書)에 봉사했던 화가 고병(顧炳)이 1603년 간행한 것으로 동진(東晉)의 고개지(顧愷之)에서부터 명말(明末)까지 총 106명의 작품을 전 4권에 수록했다. 대체로 모든 화보는 이렇듯 암기식 텍스트의 성격을 지니고 있는데 오늘날의 미술교과서 같은 역할을 했다.

5) 오파화풍 : 오파(吳派) 지방을 중심으로 일어난 남종화풍, 흔히 절강성을 중심으로 해서 일어난 절파(浙派) 양식과 비교되기도 한다.

6) 흔히 남종문인화라고 부르기도 한다. 남종화가 그림의 양식상 구분이라면 문인화는 그림을 그런 화가의 신분상의 구분이라 할 수 있다. 그러나 남종화가 남방(南方) 그림이라는 식의 지리나 방위의 개념만은 아니듯 문인화가라 하여 반드시 문인을 지칭하는 것은 아니다. 문인, 사대부 등 식자층 화가들을 총괄하여 문인화가라 부른다.

가 표방하는 그러나 노장(老壯)적 화풍이다. 중국회화가 거대한 땅과 산악 그리고 도도한 대하(大河)를 거느린 지리적 현실에도 불구하고 끊임없이 그러한 지리적 현실 너머의 또 하나의 정신적 세계를 꿈꾸었다면 바로 그러한 노장적 현실지평이 조선의 산수자연 속에 깃들여 있다 해도 과언이 아닐 것이다.

확실히 한반도처럼 산과 물이 다가하고 정겨운 곳은 흔치 않다. 고래(古來)로 한반도가 예기(藝氣)가 강했던 것도 그러한 풍토 자연이 하나의 인자가 되어 주었기 때문일 것이다. 재론하거나 와, 특별히 회화의 세계에서는 자연환경이 양식결정의 일차적 조건이 되는 것이다. 우리 민족이 음악과 미술의 소양에 있어 유독 뛰어났던 것도 그러한 자연환경의 아름다움이 있어서였을 것이다. 우리 산, 우리 물의 아름다움이 있어 우리 그림의 아름다움 또한 가능했던 것이다.