

## 산수화의 한국적 낙원관(樂園觀)

미술대학 동양화과 이 중 상

회화(繪畫)는 그 시대를 살아가는 생활의 반영이다. 특히 산수화는 그 나라의 지리적 풍토나 지세(地勢)에 많은 영향을 받게 마련이다. 더욱이 천혜의 수려한 산세와 유달리 드높고 질푸른 하늘을 바라보며 사계가 정확한 환경 속에서 농경생활을 영위해 온 한민족은 외래사상이 이입되기 전부터 자연물의 대상성을 높고 큰 산에 두어 신령시(神靈視)해 왔다. 고구려 고분벽화에서 볼 수 있는 것처럼 한민족의 초기 산수화에 애니미즘적인 요소가 다분히 들어있는 것을 보아도 알 수 있다.

이러한 초보적 단계를 벗어나 유불선(儒佛仙)의 사상이 이입되면서부터는 우리 민족의 독특한 풍류사상(風流思想)이 산수화에 표현되고 있음을 본다. 이것은 고유한 한국적 낙원관으로 규정지을 수 있겠는데 그 원형은 물론 도연명(陶淵明)의 <도화원기(桃花源記)>에 접근되지 않는가 싶다. 그러나 중국적 도화원이 지나치게 낭만적이며 상징적인 동경으로 산수화 속에 반영되고 있음에 비해, 한국적 도화원은 비록 환상적으로 보이더라도 현실을 부정하지 않고 생활의 범주 속에 한정되어 있는 점에서 현실도피나 종교적 이상과는 거리가 멀다고 본다. 이러한 발상은 초현실 세계에 대한 신비적인 동경을 현실적으로 자기구제의 수단으로써 표상해 보려는 도덕적 인상을 풍긴다.

이 같은 농경민적 생활 체험에 기저한 평화주의의 풍류낙원관은 노자의 <소국과민장(小國寡民章)>에서도 엿볼 수 있다. 조선 중·후기의 산수화에 나타난 도교적 신비주의는 현실과 이상 사이에 커다란 격차를 느낌으로써 현세적 유교로부터 의식의 굴절을 초래하게 된다. 이로써 은일(隱逸)을 자기구제의 최선으로 삼고, 한국적 풍류사상과 은일사상은 산수화에서 도원향(桃源鄉)을 찾게 된 듯하다.

그러나 대부분의 전통적 산수화는 중국 산수화의 철저한 모사에도 미치지 못한 채, 영글고 성긴 형식의 외관에 그나마 얽게 묻어 있는 한민족의性情(性情)을 겨우 찾아볼 수 있을 정도로 무성격하였다. 이것은 당시 만연했던 사대주의 모화사상(慕華思想)에 편승하여 미의 가치기준을 중국 산수화에 두고 개자원식(芥子園式) 중국 산세에 매두몰신(埋頭沒身)하는 형식주의에 빠지고 말았기 때문이다. 이러한 때 유독 겸재 정선(謙齋 鄭敼, 1676~1759년)의 진경산수화만은 흔쾌히 사대적 식민근성을 벗어나 한민족의 얼을 유감없이 발휘했다는 점에서 높이 평가하지 않을 수 없는 일이다.

다음은 산수화의 소재나 경영위치(經營位置)에 나타난 한국인의 참위감여사상(讖緯堪輿思想)이다. 원래 이러한 사상적 근원은 주대(周代)로부터 체계화되어 당(唐) 이후에 전래됐다고 하나, 그것과 관계없이 한민족들도 삼국시대에 이미 고유한 참위감여사상(讖緯堪輿思想)을 지녀왔다(〈三國史記〉).

정도전의 감여설에 기초한 한양천도라든지 이지함의 풍수설과 정감록의 십승지사상(十勝地思想) 등이 현실과 이상과의 격차를 메우는 방편으로 우리들 저변에 잠재해 내려오고 있음을 본다. 이러한 산수화의 전형은 산간(山間)의 고사·고루(古寺·古樓)에서부터 쓰러져 가는 초막에 이르기까지 양택지상(陽宅地相)을 고려해서 그려 넣는다거나 배산득수(背山得水)의 지상(地相)을 택하게 되는 것이다. 또 타관 명산을 객산(客山)으로 두기를 꺼려 평원법(平遠法)보다는 심원법(深遠法)이나 고원법(高遠法)을 주로 사용했다든지, 운하(雲霧) 속에 드리워진 주봉(主峰)의 좌우를 음양으로 조화시켜 청룡백호를 암시한다든지, 유실수나 죽림·송림(竹林·松林)을 울안으로 그려 넣는 것을 기피하는 현상 등을 볼 수 있다.

다음으로 산수화에는 ‘한’의 사상에 뿌리내린 한국인의 진리관이 깃들여 있다. 고래로 우리 민족은 사물의 진리를 판단함에 있어 그 근본 중심을 불이성(不二性)에 둔다. 이것은 한국인의 대물관(對物觀)에서 오는 시방식(視方式)의 특성이다. 우리가 보는 산수는 주관 쪽에서 객관적 대상을 바라보는 것이 아니라, 내가 자연의 일부분에 불과하므로 내가 그 속에 동화되어 대상 그 자체가 곧 나 자신이 되는 것이다. 그러므로 피안(彼岸)의 일점(一點)에 서서 수평선상에 한 개의 소실점(消失點)을 고정시키고 보려는 귀납적 투시화법에 얽매이지 않는다. 내가 스스로 산 속에 뛰어들어 구석구석을 밟고 체험하며 산마루턱을 넘고 둘러보아가면서 끝없는 화면의 연속을 암시한다. 이것은 산 그 자체를 고정물로 보지 않고 운동체(運動體)로 보기 때문에 필연적으로 움직임의 속성과 방향성을 연역적(演繹的)으로 지시하는 선묘형식의 표현을 하게 되는 것이다. 그래서 한국의 산수화는 주름투성이로 이루어지게 되는 것이다. 이러한 대물관은 자연을 극복하려는 서구인들처럼 집안에 앉아 고정된 창틀 너머로 내다보이는 황금비의 화면에서부터 벗어나게까지 만들어 놓은 것이다.

예컨대, 내 자신을 산 속에 동화시켜 계곡으로부터 정상까지 오르면서 수십 개의 수직 소실점을 가질 수 있는 죽자(簇子)의 형태나, 강어귀로부터 수 백리 분수령까지 걸어가면서 수평 소실점을 가지며 그려나간 권축도(卷軸圖)와 병풍(屏風)의 형식을 많이 대할 수 있다는 점이다.

만일 산수화를 연폭(連幅)으로 길게 그려 12폭의 병풍을 만들었을 때, 한국인이란 아무도 그 병풍을 일직선으로 펼쳐 놓고 감상하려는 사람은 없을 것이다. 이러한 까닭을, 병풍이 넘어질까 봐서라든지, 혹은 주거 공간이 협소해서라든지 아니면 국난이 잦아서 피난 갈 때 말고(죽자, 권축도), 접어(屏風) 가져가기 좋게 하기 위해서 그렇다고 생각한다면 우리의 자랑스러운 정신유산을 거지근성으로 매도해 버리는 어리석음을 면키 어려운 일이다.

이것은 감상자도 작가와 같은 대물관을 갖고 동일한 시방식으로 감상할 수 있는 한국인의 공통된 진리관을 갖고 있기 때문이다. 작가가 산수 속에 뛰어들어 자연 속에 묻혀서 그려나갔으니, 감상자도 또한 화면 속에 묻혀 천리 길을 보아 가는 시방식을 갖게 마련이며, 반드시 한 각도에서 감상해야 된다는 하등의 필요성을 느끼지 않게 되는 것이다. 특히 한국의 도자기 그림에서 일정한 연속무늬에 360도 돌아가면서 산수화를 그린 작품이 많은 것을 비교해 보면 재미있는 일이다.

동일 문화권 내의 동양이라 할지라도 중국의 산수화는 그 지리적 풍토가 말해 주듯이 웅대장엄한 대관산수화풍(大觀山水畫風)이 주종을 이루는 데 반해서, 일본의 그것은 습윤한 기후적 조건에 걸맞음직한 남송 마원(南宋 馬遠)을 중심으로 일어났던 마(馬)의 일각법(一角法) 산수화풍이 지대한 영향을 주고 있으면서 점차 토착화하여 도서민족(島嶼民族)이 지니고 있는 미관말초적 섬약성이 드러나 보이기도 한다.

여기에 비해 한국의 산수화는 장엄하지도, 그렇다고 철저하게 세련되지도 못한, 어떻게 보면 무성격한 미완성 단계에 엉거주춤 끼여 있는 것 같기도 하다. 그러나 좀더 관찰해 보면, 한국의 산수화에는 ‘한’의 고유 사상을 바탕으로 원시적 애니미즘이 보이며 한국적 낙원관은 풍류기질을 촉매하면서 은일사상을 표현케 했으며, 어느 면으로는 안일무사주의와 형식주의로 빠지게 까지 된 것 같다. 또한 한민족의 밀바탕에 중국 한 대(B.C. 7~A.D. 5)로부터 연원한 예언과 경서 부연의 참위감여사상이 깔려있는 것을 찾아볼 수 있으며, 우리의 독특한 대물관이 숨어 있음을 알 수 있다. 부정적 측면에서의 사대주의 모화사상(慕華思想)이나 식민사관의 모화근성(慕和根性)은 한민족의 의타성을 말해주는 것이 아닌가 싶다.

우리나라에서 흔히 말하는 ‘밀기(密記)’, ‘비사(秘詞)’, ‘비록(秘錄)’으로 불리는 도참사상(圖讖思想)이란 미래를 예시하는 ‘미래기(未來記)’로서 이런 민속신앙이나 사상은 합리적 세계관을 가진 서구사회는 물론, 어느 민족의 모습살이 속에서도 행해져왔던 문화현상이다. 중국에서의 도참형식은 은허(殷墟)의 갑골문(甲骨文)에서 그 기원을 찾을 수 있다. 갑골문은 미래를 예견하는 일종의 신탁(神託)이며, 거기서 진일보한 주역 또한 이에 다름 아니다. 이러한 중국풍의 도참사상이 우리나라에 도입되기는 이미 삼국시대로부터이며 고구려 말기에는 『고구려비기(高句麗秘記)』란 도참서가 유행하였고 신라 말기에는 도선(道詵)이 몇 권의 지리도참서(地理圖讖書)를 저술하였을 것으로 짐작된다. 그의 원전은 전해지지 않으나 짐작컨대 『지리쇠양설(衰旺說)』과 『지리비보설(裨補說)』, 내지는 『산수순역설(山水順逆說)』 등의 비보서(裨補書)였을 것이다.

하여간 오늘날 예술로 분류되는 순수미술의 도상학적(圖像學的) 근거와 도참의 그것과를 연계하여 살펴볼 필요가 있을 것이다. 도참의 자의(字意)와 개념을 생각해보면, 그림 ‘圖’자는 미래의 은밀한 예징(豫徵, Symbol)이 개념의 밖으로 표징(標徵, Joken)되는 기호학적 신호(信號, Signal)로서 시각적 암시(暗示, Suggestion)라고 보아야 할 것이다. 그래서 ‘圖’는 본래부터

부서(符瑞)의 표징으로서 기호나 표적으로 시각적 최면의 뜻을 담고 있는 데 반해 ‘讖’은 구술(口述)로서 은밀한 예언의 뜻이 더 많다고 하겠다. 이러한 참여사상은 도상을 표현의 중심에 두고 있는 회화 전반, 특히 지형지세를 대상으로 삼으면서 지기(地氣)와 감응하고자 하는 산수화의 조형론이 도참의 형국론(形局論)과 무관할 수 없는 일이다.

어쨌든 이와 같이 성긴 듯한 한국의 진경산수화에서 우리 산야의 옹고고설킨 내룡(來龍)의 형국이 지닌 질박성(質朴性)을 느낄 수 있으며, 실사구시(實事求是)로 지리적 사실성에서 자아발견을 통해 미래의 이상향을 차경(借景)하고 있음을 알 수 있다. 한국의 미술은 철저히 현실에서 출발하여 부단히 미래로 질주하는 변역(變易)의 흐름 속에서 낙원을 꿈꿔왔다. 아마도 한국의 화가들은 우리 민족이 이 땅의 풍수 속에서 영원토록 삶을 영위하며 뼈를 묻을 것이라는 믿음이 있는 한 우리를 감싸고 있는 하늘과 땅과 바람과 물의 언어를 도상화해 나갈 것이다. 그리고 만유의 존재자가 정지태(停止態)가 아닌 경향태(傾向態)로서 쉼 없이 살아 움직이고 있음을 믿는 한국의 화가들은 우리의 산하가 자리한 자생적 비보풍수(裨補風水)를 빌미로 관용의 미학을 구축해 갈 것이다(一浪 李鍾祥).