

碩士學位請求論文

朝鮮時代의 民畫에 대한 研究

— 造形的 特性을 中心으로 —

指導教授 文 基 善



濟州大學校 教育大學院

美術教育專攻

李 泰 承

1991年度

朝鮮時代の 民畫에 대한 研究

— 造形的 特性을 中心으로 —

이 論文을 教育學 碩士學位 論文으로 提出함

 제주대학교 중앙도서관
濟州大學校 教育大學院 美術教育專攻

提出者 李 泰 承

指導教授 文 基 善

1991年 7月 日

李泰承의 碩士學位 論文을 認准함

1991年 月 日



제주대학교 중앙도서관
JEJU NATIONAL UNIVERSITY LIBRARY

主審

印

副審

印

副審

印

濟州大學校 教育大學院

目 次

○ 國文抄錄	
I. 序 論	2
II. 民畫에 대한 一般的 考察	4
1. 民畫의 概念과 時代的 背景	4
2. 民畫의 形成과 展開	9
3. 民畫의 類型	13
III. 民畫의 造形的 特性	16
1. 이미지의 複合性	16
2. 대상의 逆遠近法	18
3. 무늬의 反復性	20
4. 내용이 抽象性	21
5. 표현기법의 특이함	24
6. 색채의 아름다움	25
IV. 民畫의 繪畫史的 位置	27
V. 結 論	29
參考圖版	31
參考文獻	44
英文抄錄	46

抄 錄

民畫는 韓國繪畫史에 있어서 독창적인 繪畫의 한 장르로 분류되어야 하고, 民畫가 갖고 있는 造形的인 特性은 외래 문화에 의한 것이 아니라 美에 대한 先人들의 본능 의식에서 표출되었음을 확인함으로써 民畫의 美術史的 위치와 의미를 부각시키는 데 본 연구의 목적이 있다. 그 내용을 요약하면 다음과 같다.

1. 韓國繪畫의 방향에 기여한 요소로서의 民畫의 造形樣式이 연구되어야 한다.
2. 正統畫와 民畫는 韓國繪畫史에 대등하게 다루어지고 연구되어야 한다.
3. 民衆의 造形精神과 造形世界를 표현하고 있는 것이 民畫이므로 우리의 순수한 傳統繪畫로 연구되어야 할 것이다.



I. 序 論

韓國의 現代美術史學에서는 造形樣式의 분류에 있어 韓國繪畫를 正統畫·院畫·文人畫의 세가지 類型으로 나누고 있다.¹⁾ 本稿에서는 이러한 분류 方法에서 제외되는 朝鮮時代 民畫가 국내나 국제사회에서 훌륭한 예술작품으로 널리 평가를 받고 있는 점에 비추어 造形樣式의 분류에 있어 새로운 類型으로 다루어져야 한다는 의도에서 考察해 보고자 한다.

특히, 民畫는 朝鮮時代 후기의 생활, 문화를 잘 반영하여 주고 우리 겨레의 生活意識 저변에 깔린 美的 감정이 可視的으로 表現된 民衆美術이며 허식과 지배의식이 없는 民衆生活에 보다 밀착되어 있고 민족정서가 表出되어 있어 美意識을 솔직하게 나타내고 있다는 점에서 큰 의의를 지닌다. 그런데도 당시 朝鮮民畫가 어떠한 시대적, 사회적 배경 밑에서 누구에 의해 어떻게 이루어졌으며, 또 특이한 발상법에 의한 造形樣式의 전개는 자연발생적인 것인가, 意識的인 시도인가, 그리고 정확한 조형적 특성은 무엇인가, 결국 그것이 韓國繪畫史에 어떠한 意義를 지니고 있는가 등의 문제에 대해서는 이렇다 할 研究가 이루어지지 않아 아직 분명하게 밝혀지지 않은 상태에 있다.

아름다움을 느끼게 하는 조형적 요소에는 변화·균형·통일·반복·비례·조화·색채·형태 등이 있고, 이를 작자의 의도에 따라 繪畫·工藝·建築 등에 응용하여 아름다움을 창조한다고 본다. 특히 民畫는 조형적 안정감, 균형의 미, 글자체를 장식하는 대상의 아름다움과 조화, 逆遠近法을 사용하여 具現하고자 하는 理想세계와 現實세계를 조화시켜 무한한 공간감을 표현하는 것과 색채의 아름다움이나 표현기

1) 徐圭相, "한국민화의 조형적 분석", (서울: 홍익대학교, 대학원, 석사학위논문, 1980), p.1 재인용.

법의 특이함 등의 조형적 특성을 지니고 있다. 따라서 本稿에서는 朝鮮民畫의 造形的 特性을 中心으로 밝혀 보고자 한다.

앞서 提起된 과제들이 지금까지 본격적인 검토를 받지 못했던 사실과 더불어 종래 朝鮮時代 繪畫史 연구에 있어서 성격상 유사한 民俗工藝品이 底邊化되고 생활공간에 많은 영향을 주고 있음에도 불구하고 관심을 끌지 못한 것처럼, 民畫 역시 획기적인 造形樣式을 지니고 있음에도 研究가 충분히 이루어지지 않고 있다. 따라서 民畫를 보다 올바르게 파악하고 이해하기 위해서는 항상 朝鮮民畫를 구조적으로 검토해야 할 필요성이 있는 것이며 다각적인 分析을 통해서 民畫를 연구함은 韓國繪畫史의 특수성이나 그 위치를 더욱 구체적으로 파악하는 길이라고 생각한다.

그러므로 本稿에서 행해지는, 이러한 재반문제를 검토하여 전통의 흐름을 추구하고 구체적인 세계관을 表出하는 繪畫樣式으로서의 朝鮮民畫에 대한 조형적 분석은 傳統繪畫의 검증에 위한 초보적 단계라 할 수 있다.

民畫에 대한 연구는 日本人 柳宗悅의 民畫 연구²⁾를 시초로 상당한 진전 상태에 있다는 사실을 想起하면서, 첫째, II, '民畫에 대한 一般的 考察'에서는 民畫의 概念과 時代的 背景, 民畫의 形成과 展開를 통해서 民畫의 需要가 증대되는 현상을 고찰해 보고, 또한 지배계층은 물론, 서민계층의 급증하는 繪畫需要와 그들의 생활양식은 어떠한 관계에 있었는지를 살펴보며, 여러 연구의 民畫 분류를 집약하여 나름대로 네가지로 분류하여 類型에 대한 근거를 마련하고자 한다. 둘째, III, '朝鮮民畫의 造形的 特性'에서는 민화를 樣式, 內容, 技法의 세가지 측면에서 파악하고 그 세부적인 특성을, 樣式에서는 이미지의 複合性, 대상의 逆遠近法, 무늬의 反復性, 內容에서는 抽象性, 技法에서는 색채의 아름다움을, 표현기법의 특이함을 분석·파악하여 보며, 마지막으로, IV, '民畫의 繪畫史的 位置'를 밝혀 보고자 한다.

그리고 本稿는 文獻을 중심으로 展開하면서 실제 民畫作品을 해석하고 감상한 다음 이에 바탕을 두어 분석, 考察하는 방법을 택하고자 한다.

2) 柳宗悅, "工藝的 繪畫" 「月刊工藝」(통권 73호), 1937, pp.178~193.

II. 民畫에 대한 一般的 考察

1. 民畫의 概念과 時代的 背景

韓國民畫에 대한 概念의 설정은 많은 사람들이 시도해 왔으나 적절하게 되어 있지는 않다. 물론 그것들이 그 나름대로의 인정할 만한 論理를 갖추고 있지만 韓國民畫의 概念을 정립함에 있어서는 좀더 많은 연구의 필요성을 切感한다.

民畫는 비록 正統畫인 繪畫로서의 가치를 인정받고 있지는 못하지만, 우리민족의 생활에 보다 밀착되어 있었던 관계로 민족정서가 잘 表出되어 있음은 물론 민족고유의 繪畫樣式으로 유지 발전되어 왔다.

民畫를 正統畫와 구분하는 견해에 대해서는 異論이 있고 지금까지도 많이 논의되어 왔다. 그 대표적인 주장은 소위 民畫는 어디까지나 우리의 傳統繪畫 혹은 正統畫의 한 줄기로 해석되어야 한다는 견해인 것이다. 그 소재나 내용이 서민의 풍속을 그렸다는 점 때문에 民畫라고 한다면 이는 誤謬라고 생각되며, 民畫가 傳統畫로 포함되어 분석 연구되어야 한다는 것이다.

그러면 지금까지 여러 사람들이 韓國民畫에 대한 概念을 어떻게 파악하고 있는지를 살펴 보기로 한다.

韓國民畫를 無有好醜의 美의 경지로 본 日本人 柳宗悅은 1937년 발표한 논문에서 “民衆에서 태어나고, 民衆을 위하여 그려지고, 民衆에 의해서 구입되는 그림을 民畫로 하자”³⁾고 주장하였고, 또한 1957년 民藝誌 8月號에 발표된 “不思議한 朝鮮民畫”라는 논문에서 冊架圖란 그림을 評하면서 民畫라는 용어를 정의하였다.⁴⁾ 柳宗悅은

3) 柳宗悅, “工藝的 繪畫” 「月刊工藝」(통권 73호, 2月號), 1937, pp.778~779.

4) 柳宗悅, “不思議한 朝鮮民畫”, 「民藝誌」(8月號), 1959, p.18.

식민지시대에 韓國美를 재발견하여 억눌린 民族의 자존심을 선양하고 망각된 민족 예술을 자각, 계몽하게 한 공로가 크지만 엄밀히 論한다면 그의 韓國美 예찬론은 지극히 감상주의적이고 植民地史觀을 이탈하지 못한 피상적 허점이 많은 것이다.⁵⁾

이렇게 柳宗悅에 의해 韓國民畫는 처음으로 認定받았고 朝鮮의 독특한 繪畫로서 提示되었고 근래에 와서 주목받게 된 것이다.

趙子庸은 民畫의 '民'은 두가지 의미로 보고 있는데 좁은 의미로는 사회구조, 의식으로 느껴지는 庶民, 平民, 賤民, 民衆, 常民, 民間 등의 語感을 통해서 오는 民으로 우리는 대개의 경우 이 概念을 벗어나지 못하고 있다고 했고, 넓은 의미로는 사회적 지위를 가리지 않고 인간본연의 자세로 돌아간 때의 벌거벗은 알몸의 모습을 뜻한다고 前提하면서 民畫도 넓은 의미의 民畫로 취급되어야 한다고 하였다.⁶⁾

金鎬然은, 民畫는 우리겨레의 美意識과 情感이 可視적으로 표현된 그림으로 보고 겨레의 美意識과 情感은 겨레가 오랜 역사를 통하여 이 땅에 삶을 베풀면서 몸에 지니게된 생활철학과 생활감정의 美學的 측면이며, 그것이 繪畫의 形式으로 구체화된 상태가 곧 民畫라고 하였다.⁷⁾

金美惠는 民畫는 외국의 그림이나 畫論에서 온 美觀에 의해 결정적인 영향을 받지 않은 韓國人 즉 기능공, 취미화가, 畫僧, 丹青, 시골선비, 낙오한 畫員, 또는 畫員志望生들에 의해서 시대나 장소에 구애됨 없이 韓國의 고유한 전통적 신앙과 정서 및 美觀에 따라 그려진 다양한 옛그림들이라고 하였다.⁸⁾

朴容淑은 民畫를 민중종교의 산물로 보고 巫敎的인 발상에서 民畫는 民衆의 현실 속에 생활 그 자체로서 存在하는 그림으로 보았다.⁹⁾

5) 崔夏林, 「韓國과 그 藝術」(서울: 지식산업사, 1974), p.245.

6) 趙子庸, 「韓國民畫의 멋」(서울: 브리태니커社, 1981), p.2.

7) 金鎬然, 「韓國의 民畫」(서울: 悅話堂, 1978), p.7.

8) 金美惠, "韓國畫의 概念設定을 위한 韓國民畫의 分析", 「공간통권 71호」(서울: 空間社, 1973), p.47.

9) 朴容淑, "韓國의 美 ⑧", 「季刊美術」(서울: 중앙일보, 1978), p.204. 재인용.

金哲淳은 民畫는 民俗畫와 같은 뜻으로, 보통은 이름없는 화가들이 일반대중의 실용적, 신앙적 요구를 충족시키기 위하여 제작한 그림을 뜻한다고 했으며 순수한 民畫란 韓國繪畫史의 주류에서 벗어난 비전문적인 畫工人들이 대중의 그림에 대한 욕구를 채워주기 위해 멋대로 그린 어수룩하고 소박하고 꾸밈없는 허드레한 그림, 그리 대단치 않은 그림을 가리키고 있다¹⁰⁾고 하였다.

위에서 살펴 본 바와 같이 각기 주장한 바에 대해서 약간의 異論, 차이를 제외하고 종합적으로 개념을 정리해 본다면, 民畫는 우리겨레의 생활의식 底邊에 깔린 미적감정이 가시적으로 표현된 옛 그림이며, 허식과 지배의식이 없는 자유로운 세계를 대중의 입장에서 소박하고 순수하고 자유분방하게 표현한 생활미의 총화라고 할 수 있다.

民畫는 正統畫의 회화로서 그 가치를 인정받지 못했지만 민족생활에 보다 밀착되어 있었던 관계로 민족정서가 表出되어 있음은 물론, 민족고유의 繪畫樣式으로 발전되었다. 따라서 民畫는 마땅히 傳統繪畫의 한 영역으로 연구되어야 한다. 민화는 우리의 繪畫樣式으로의 특수함과 색채의 조화를 보이면서 각계각층의 생활공간에 넓고 깊게 보급된 생활 미술이며 實用繪畫로서 민족정서와 사상 그리고 시대적 사회적 생활가치관이 表出되어 있다고 하겠다.

美術遺産은 그것을 낳았던 시대적 사회적, 문화적 총체로서 이념과 사상적 배경이 무엇이었던가를 밝히는 일이 전통규명의 중요한 先決問題가 된다¹¹⁾는 점을 생각할 필요가 있다. 人間의 의식은 공간성과 시간성을 내포하고 있다. 말하자면 人間은 환경의 지배를 받는 바, 환경을 달리하는 개인이나 민족은 각각 그들 나름대로의 특성을 지니게 된다. 人間은 결국 어떤 국토, 어떤 시대에 속하였던 人間이란 점에서 시간과 공간의 제약을 벗어날 수 없는 것이다. 따라서 繪畫는 필연적으로 시대적인 美

10) 金哲淳, 「民畫로 본 大衆의 예술의욕」, 「제5회 '대화의 모임', 논문수록집」(서울: 크리스찬 아카데미, 1972), p.1.

11) 元東石, 「傳統美術의 意味와 課題」(서울: 생활미술사, 1978), p.85.

意識을 지니게 된다.¹²⁾

民畫는 民畫만이 갖고 있는 시대적, 사회적 질서 위에서 이루어진 所産으로서 民衆의 정신을 대변해 줄 수 있었던 특성도 지니고 있다. 朝鮮時代의 民畫는 고려의 정치, 사회적 배경과 그 문화의 영향을 다분히 지니고 있다.¹³⁾

近來에 보이는 民畫는 대략 지금부터 2,3백년 前 사이에 그려진 것으로 되어 있는 바, 당시의 배경은 壬辰, 丙子兩亂이 있었고, 巫女·迷信行爲, 天主教의 교세확장, 東學亂, 儒敎懷疑, 實學擡頭 등을 들 수 있다. 儒佛敎는 개인의 행복은 물론 국가를 온전하게 유지할 수도 없는 보잘 것 없는 신앙으로 看做되었을 것으로 짐작된다. 이러한 事情을 우리는 民畫, 國文學에 있어서 民畫的 樣式을 갖춘 작품, 가령 춘향전, 심청전, 흥부전 등과 같은 작품에서도 엿볼 수 있다. 물론 이러한 작품들은 民畫와 같이 작자 미상이며 한결같이 民間信仰(古代宗教)에서 그 주제가 발상되었다고 하였다.¹⁴⁾

朝鮮時代의 정치체제는 중앙집권적인 전제군주국가로서 특히 黨爭·士禍가 빈번하였다. 경제는 농본주의, 농경중심주의였고 사회, 문화제도는 冠婚喪祭의 예법과 의식을 중시하였고, 사상은 事大思想으로 유교적 원리가 중심인 바, 이는 指導理念으로서 일반 서민생활에 깊이 침투되어 생활규범을 지배하였다. 그러나 庶民의 생활은 정권과는 상관없이 소비생활만 하는 양반들을 위한 생산과 근로만이 전부였다.

대외적으로 民畫의 형성시기에 朝鮮國과 中國의 관계는 정치, 경제, 문화적인 면에서 모두 밀접한 관계를 갖고 있었다. 한편 民畫 소멸시기인 舊韓末의 列強國과 日本의 관계는 복잡 미묘한 시대적 상황에 놓여 있었다.

12) 吳光洙, 「韓國現代美術의 단층」(서울: 평민사, 1978), p.108.

13) 李東洲, 「韓國繪畫小史」(서울: 瑞文堂, 1972), p.35.

14) 朴容淑, 「韓國畫의 世界」(서울: 一志社, 1978), pp.39~40.

金鎬然은 中國의 남종화 영향으로 民畫가 俗畫로 푸대접을 받았다¹⁵⁾고 보았고, 金哲淳은 꿈과 자유를 노래하며 한 평생 멋과 풍류를 지낸 韓國의 정신세계를 배경으로 보았다.¹⁶⁾

民畫는 극히 일반화된 조형성과 양식적 특수성과 사회성에 봉착하게 된다. 이는 곧 개인이 배제된 그림이 된다는 意味이다. 그러나 民畫만이 갖는 고유성·특수성이 있는데, 이것은 사회적·자연적 환경에서 緣由된 것이다.

그리고 畫家의 고뇌는 시대와 사회의 고뇌인 동시에 사회와 시대의 선악을 그대로 작품 속에 반영한다. 따라서 韓國繪畫는 傳統社會의 한 모습을 잘 보여 준다. 이처럼 분명히 예술은 시대와 사회를 비추는 거울이다. 예술의 변혁은 사회의 변혁을 그 배경으로 하고 있다. 말하자면 예술은 그것이 뿌리 박고 있는 인간사회의 요인에 따라 달라지는 것이다.¹⁷⁾ 그 사회는 그 구성원이 어려서 경험한 사회적 배경에 따라 성격 형성이 되는 것이고 그 속에 사는 人間은 또한 사회환경의 영향을 많이 받게 된다. 이것은 人間에 의해 창작된 예술작품 또한 사회적 영향에서 온 것이라고 볼 수 있다.

韓國의 자연환경은 대륙적 기질, 島嶼的 기질, 절충의식과 저항의식, 受容的, 忍從的 意識을 두루 각계각층에 영향을 주었음을 우리는 알고 있다. 비록 소재나 양식 또는 기법과 다른 모든 여건이 동일하게 주어진다 하더라도 기후 풍토가 다르고, 또 거기서 일어난 住民의 정서와 집단감정이 다를 때에는 한 民族의 그림은 다른 民族의 그림과 뚜렷이 다른 특성을 지니게 된다.¹⁸⁾는 觀點에서 民畫의 시대적 배경을 파악함이 중요하다.

이같은 입장에서 金元龍은 韓國美의 공통점을, 대상을 있는 그대로 파악·재현하

15) 金鎬然, 「韓國의 民畫」(서울:悅話堂, 1976), pp.7~8.

16) 金哲淳, 「民畫란 무엇인가」, 「韓國民畫」(서울:中央日報, 1978), pp.192~193.

17) 李慶成, 「現代韓國美術의 狀況」(서울:一志社, 1978), pp.249~252.

18) 金美惠, 「韓國畫의 概念設定을 위한 韓國民畫의 分析」, 「空間」(서울:공간사, 1977), p.47.

려는 자연주의요 철저한 我의 排除, 즉 한마디로 자연과 無我라고 하였다. 결국 자연에 적응하는 조화, 평범하고 조용한 효과, 그리고 모든 것이 무관심한 無我·無執의 哲學이라고 하였다.¹⁹⁾

2. 民畫의 形成과 展開

韓國民畫 발생에 대한 시기문제는 논의가 많으나, 인간의 본능과 人類繪畫 발달의 역사로 보아 韓國民畫의 발생은 韓國繪畫史와 시기를 같이 했다고 볼 수 있다. 신석기시대의 바위에 그린 벽화와 고구려 벽화, 삼국시대 고분그림에서 民畫的인 형성과 의미를 찾을 수 있기 때문이다.²⁰⁾

선사시대부터 조선시대에 이르기까지 찾아 보면, 蔚州의 청동기시대 암벽화, 고구려의 고분벽화, 신라시대의 처용부적, 率居의 檀君像, 고려시대의 版畫, 佛畫, 도자기 등 공예품에 있는 무늬와 조선시대의 미술품을 훑어보면 한국 역사의 全時期를 통하여 民畫的인 그림이 끊임없이 제작되었으리라는 확신이 생긴다. 적어도 이천년 이상 한국에서 民畫的인 그림이 전해져 왔다는 것은 이러한 그림에 대한 한국인의 이해와 욕구가 크다는 증거도 된다.²¹⁾

이처럼 民畫의 발생은 한국인 특유의 생활공간의 美意識에 의하여 보다 촉진되었다고 본다. 다른 나라에 그 유례를 찾아 볼 수 없을 정도로 조선의 民畫는 광대하다.²²⁾

民畫의 본격적인 제작시대는 고려시대 이후 조선시대 말기로 보는 바, 대부분의

19) 金元龍, 「韓國美의 探究」(서울:悅話堂, 1981), p.26.

20) 金哲淳, “韓國美術의 깨달음과 生命”, 匠人의 예술①, 「空間」(서울:공간사, 1977), p.59.

21) 金哲淳, “韓國美術의 깨달음과 生命”, 匠人의 예술①, 「空間」(서울:공간사, 1977), p.59.

22) 李禹煥, “民畫에 담긴 韓國人의 정서와 의식구조”, 「文學思想」(서울:문학사상, 1977), p.47.

民畫는 19세기에 제작된 것이고, 20세기 초의 작품도 있다. 民畫의 발생과 성장은 美術史의 全時期로 보면서 그 종말은 전통사회가 몰락하던 해방 전후까지라고 보는 것이 옳다고 생각된다.

民畫에 대하여 처음에는 俗畫로 통하였고, 1950년까지만 하더라도 이러한 民畫는 그야말로 가치없는 천한 그림으로 누구의 주목도 끌지 못하였다. 美術에 대한 이해와 안목을 지녔다고 하는 사람조차도 民畫는 어디까지나 떠돌이 畫工이 그린 낙관이 없는 그림으로서 전통적인 畫法에서 벗어난 格이 없는 俗畫라고 무시해 버렸다.

따라서 우리 민중의 가장 소박하고 赤裸裸한 美意識의 소산인 民畫는 거의 정당한 평가를 받지 못하고 방치되다 시피했다.²³⁾

民畫의 형성에 대해서는 우선 民畫의 需要 및 용도에 기초를 두고 고찰하는 것이 바람직하다. 繪畫에 있어서의 품격은 畫員의 자질과 수요층의 감상 수준이 문제가 된다 하겠지만 특히 사회 어느 계층이 수용하였는가가 중요하다 하겠다. 朝鮮時代의 제일의 그림 수요층은 왕족을 중심으로 한 宮廷이었으며, 다음은 사대부층이었을 것이다. 그러나 조선 후기에 서민층의 繪畫需要가 새로 생긴 사실은 중요하다. 이것은 당시의 수많은 俗畫와 風景畫, 春意圖는 사대부들만의 수요가 아닐 것이라는 해석과 부합되는 동시에 소위 民畫의 발달과도 병행하는 것이다. 또 畫員의 그림은 고용주, 주문한 사람, 수요자의 기호와 요구를 반영해야 하므로 文人의 그림은 고정된 가치관에서 벗어나지 못하지만 畫員畫는 본디 사대부와는 달라서 고정된 가치관에서 벗어나 활기찬 기분으로 요구만 있으면 미천하다는 서민생활을 그릴 자유도 있다²⁴⁾는 등의 근거에서 民畫의 발생을 추측할 수도 있겠다. 또 李圭景의 五洲衍文長箋散稿에서 병풍 족자의 俗畫품이가 있는데 “여염집의 병풍 족자 또는 벽에는 俗畫가 붙여지며, 이러한 틀에 박힌 그림들도 뜻이 있으나 그리는 者들은 그 의미를 모르고

23) 崔鴻根, “民畫의 魅力”, 「季刊美術」 창간호(서울: 중앙일보, 1976), pp.78~79.

24) 李東洲, 「우리나라의 옛 그림」(서울: 博英社, 1975), p.59.

그린다²⁵⁾고 하였고, 正祖때 刊行된 柳得恭의 “京都雜志” 第一 風俗의 書畫에 보면 飛白畫<圖1>가 있는데 버드나무 가지를 깎아 그 끝을 갈라지게 하고 먹을 적어 孝·悌·忠·信·禮·義·廉·恥 등의 글자를 쓴다. 점 적고 굵고 빼치는 것을 마음대로 물고기·계·새우·재비 등의 모양을 만든다. 壁에는 종구가 귀신을 잡는 그림, 병풍에는 금강산 일만 이천봉<圖2>, 혹은 관동팔경<圖3>을 그린다. 작은 병풍에는 꽃·새·나비 등을 그리고 혼인에 쓰는 병풍에는 百子圖나 郭汾陽의 行樂圖를 그린다. 그리고 公的인 잔치에는 모란<圖4>을 그린 병풍을 이용한다.²⁶⁾ 하였으며 고려시대의 이색의 牧隱集에는 그가 병중에 있으면서 집안에 있는 十長生圖를 펼쳐 놓고 무병 장수를 기원했다는 이야기가 실려 있다. 또 東國歲時記에는 그림을 圖畫署에서 그려 임금에게 드리고, 또 서로 선물하는 것을 일러 歲畫라 하였으며 여러 官家와 王族의 집 때문에 그림을 붙이며 여염집에서도 이를 따른다고 하였다. 그리고 항간에서는 벽위에 닭<圖5>과 호랑이<圖6>를 그린 그림을 붙여 액이 물러나기를 기원하였고 혹은, 매<圖7>를 그려 문설주에 붙인다²⁷⁾고도 했다. 이러한 여러가지 이야기들에서 民畫의 성립과 수요자의 심리를 파악할 수 있다고 하겠다. 소위 民畫는 中央에 알려지지 않은 채 무명화가에 만족하는 방랑객의 그림이었던 것이다. 畫員으로 등용되지도 못하고 畫家수업을 할 요량으로 나그네 생활을 계속하는 동안 어느 틈엔가 그것이 하나의 정해진 길로서 패턴화하여 無名畫家로서의 기량을 습득하게 되었다. 방랑화가야 말로 서민의 생활현장과 직접적인 관계 속에서 독자적인 繪畫世界를 이룩해 나아간 가장 조선적인 타입의 예술가임에 틀림없다는 견해도 있고, 이 보다는, 民畫는 畫員에 의해 그려진 그림이라는 것이 더욱 정확한 것이며, 民畫의 제작자가 畫員 및 낙방한 畫員志望生 또는 떠돌이 무명 화공일 때, 아마도 이러한 견해는 民畫의 生成과 정착의 과정을 담당했던 그때 그때의 民畫 제작자를 의미

25) 金鎬然, 「韓國의 民畫」(서울:悅話堂, 1976), p.19. 재인용.

26) 柳得恭, 「京都雜志」, 李錫浩譯(서울:乙酉文化社, 1969), pp.24~26.

27) 供錫模, 「東國歲時記」, 李錫浩譯, (서울:乙酉文化社, 1969), pp.24~26.

한다고 보아야 할 것이라는 견해도²⁸⁾도 있다. 그러나 畫員畫는 朝鮮 후기에 들어서 文人畫의 유행에도 불구하고 복잡한 사회적 배경 시대적 배경과 더불어 俗畫와 진경 산수화, 나아가 東國眞景山水의 출현을 가져오지만 전승되지 못하고 만다. 그런 상황 속에서 畫員畫가 변천되어 오는 중에 民畫의 類型이 형성되었다고 가정할 수 있으며, 이러한 전지에서 바로 朝鮮民畫의 전개가 가능한 것이라고 생각된다. 따라서 鄭良謨의 “民畫는 畫員이 그린 그림이 아니다”²⁹⁾라는 견해는 타당한 것이라고 볼 수 있다. 왜냐하면 民畫라는 그림은 아마도 지극히 정선된 소수의 작품일 것이며 현재 民畫의 범주에 들어 있는 대부분의 그림은 民畫가 아닌 까닭이다. 그렇다면 이 그림들은 무엇인가. 바로 우리의 傳統繪畫인 것이다. 民畫는 식민지사관의 영향으로 아직까지도 비전통회화, 천한 匠人의 그림으로 인식되어 왔을 따름이며, 그것은 면면한 전통과 역사의 격랑을 거쳐서 오늘에 계승되어 온 객관적 사실주의에 입각한 北宗의 계보로 넓게는 파악되어야 하는 것이다.

그림의 수요는 朝鮮의 전기·중기까지는 宮廷과 사대부층이 대부분으로 나타나며 후기에 들어와서 서민층의 수요가 생겨난다. 이것은 다시 18, 19세기에 들어와서 신흥 상인들의 출현과 함께 대단한 양의 수요였을 것으로 짐작되며 양반과 지방의 대지주들에게까지도 이르렀을 것으로 생각된다. 그래서 民畫나 民畫類의 생활용품이 사대부나 양반 관리계급, 宮廷의 수요에 의함이 대부분이라 할 수밖에 없는 것이다. 그러다가 19세기에 양반사회가 붕괴되고 서민계급이 팽창하면서 民畫에 대한 수요가 하층계급으로 확산된 것이다. 이런 까닭으로 民畫의 변화는 실용화와 생활화적인 요소가 충분히 함유되어 있으며, 王室에서부터 庶民의 房에까지 퍼지게 된 것이다. 절, 서당, 혼례식, 法事에 이르기까지 생활공간은 물론 생활양식과 房의 구조가 그림의 필요성이 절실했던 것이다.³⁰⁾ 그 내용은 殿閣과 절 등의 벽화, 예배용의 神

28) 李禹煥, “構造로서의 繪畫”, 伊丹潤(編), 「李朝民畫」(동경: 講談社, 1974), p.190.

29) 鄭良謨, 「東洋美術의 감상」(서울: 悅話堂, 1978), p.13.

30) 李禹煥, 「李朝의 民畫」(서울: 悅話堂, 1977), pp.23~24.

畫, 부처그림, 교육과 戒鑑을 위한 故事, 人物, 辟邪, 祈願의 歲畫 등이었다.³¹⁾ 이와 같이 民畫는 속세의 모든 일에 사용된 것을 알 수 있다. 그러므로 파격적인 생략과 선묘, 풍부한 상상력은 새로운 思潮의 형성에서 생기는 대중과의 의식의 단절을 초래함 없이 사회전반에 걸쳐 수용되고 있어서 우리의 現代繪畫와 작가들에게 示唆하는 바가 크다고 본다.

3. 民畫의 類型

民畫의 유형은 여러 연구가가 보는 관점과 기준에 따라 다양하게 나누어 주장·설명하고 있는데 本稿에서는 이들 견해를 집약하여 民畫의 복합적 현상을 크게 네가지로 나누어 유형에 대한 근거를 마련하고자 한다.

첫째, 思想을 중심으로 한 분류에서 趙子庸은 1)壽象徵畫, 2)福象徵畫, 3)辟邪象徵畫, 4)教養象徵畫, 5)民族象徵畫, 6)來世象徵畫로 구분하였다.³²⁾ 金哲淳은 民畫는 無念, 無我, 無碍의 思想인 禪의 예술의 경지라 하고 1)꿈의 民畫, 2)사랑의 民畫, 3)믿음의 民畫, 4)소망의 民畫, 5)진실의 民畫, 6)깨달음의 民畫로 분류하는데 이는 결국 無의 세계로서의 생명의 民畫를 이야기한 것이다.³³⁾ 李禹煥은 民畫를 1)도교적인 것(十長生, 四神獸辟邪, 神仙) 2)불교적인 것(세속된 佛畫, 高僧像, 寺院의 벽화) 3)샤머니즘적인 것(巫神, 巫俗, 檀君神등) 4)일상적인 것(花鳥, 魚類, 山水, 風俗)으로 분류했고³⁴⁾ 朴容淑은 1)다복주의적인 民畫, 2)성 혹은 再生의 모티브로 파악하였다.³⁵⁾

둘째, 民畫의 素材는 민중의 신앙적 표상의 대상, 일상 생활의 표현, 自然 歸化의 대상의 표현 등에 매우 광범위하게 표출된다. 金鎬然은 한국민화에서는 불교화를 포

31) 李東洲, 「韓國繪畫小史」(서울:瑞文文庫, 1972), pp.20~21.

32) 趙子庸, 「韓國民畫의 멋」(서울:브리태니커, 1980), pp.6~8.

33) 金哲淳, “韓國美術의 깨달음과 生命”, 「空間」통권 132호(서울:공간사, 1978), p.36.

34) 李禹煥, 「李朝의 民畫」(서울:悅話堂, 1977), pp.32~33.

35) 朴容淑, 「韓國畫의 世界」(서울:一志社, 1978), p.62.

함하여 주제별로 9가지로 분류하였으니 1)화조화, 2)호랑화, 3)동물화, 4)산수화, 5)풍속화, 6)속신화, 7)불교화, 8)윤리화, 9)장식화 등이다.³⁶⁾ 그리고 李禹煥은 1)화조화, 2)산수화, 3)어류화, 4)수렵화, 5)풍속화, 6)문자화, 7)문방도, 8)사신수도, 9)작호도, 10)신상도, 11)샤머니즘화, 12)십장생도, 13)지도화, 14)판화, 15)기타로 분류했다.³⁷⁾

셋째, 民畫는 계층에 구별없이 애용되었으나 계층에 따라 그 양식은 왕실사대부를 위해서 圖畫署風으로 제작되어진 규격화, 양식화된 그림과 대중을 위한 대중의 소박한 民畫로 구분된다. 趙子庸은 “民畫入門”에서 院體畫風을 高級民畫, 순수민화를 低級民畫로 구분했고,³⁸⁾ 金哲淳은 장식화 세화로서 극세화로 표현하는 도화서의 院體畫의 民畫를 高級民畫로 일반대중의 순수하고 소박한 민화를 低級民畫로 구분했다.³⁹⁾

이들 분류에서는 民畫가 가지는 우리 겨레의 전통적인 개별적 특수성으로서의 기존 분류가 아니라 중국의 회화사관에 입각한 해석을 택하고 있어 民畫作品에 대한 독보적 가치의 민족회화로서 진정한 분류와 분석이 되지 못하고 있다.

넷째, 용도와 재료에 의한 분류로 民畫는 생활화, 실용화로서 韓國人의 주거공간 속에서 각종의 생활용품에 다양하게 이용되어 표현되는데 도자기, 가구, 연적, 병풍, 베개머리, 의복, 부적, 지도, 합지, 팔통, 함 등에서 볼 수 있다. 金鎬然은 실내 장식용⁴⁰⁾, 李禹煥은 생활환경의 장식용,⁴¹⁾ 金哲淳은 공예적인 면을 중시하고 종합에

36) 金鎬然, 「韓國民畫」(서울: 경미문화사, 1977), p.34.

37) 李禹煥, 「李朝의 民畫」(서울: 悅話堂, 1977), pp.22~32.

38) 趙子庸, 민화에 담긴 사상, “특집민화”, 「공간, 통권 50호」, (서울: 공간사, 1971), p.67.

39) 金哲淳, “조선왕조 장식화의 멋과 꿈”, 「계간 미술 25호」, (서울: 중앙일보, 1983), p.149.

40) 金鎬然, 「韓國의 民畫」(서울: 悅話堂, 1976), p.3.

41) 李禹煥, 「李朝의 民畫」(서울: 悅話堂, 1977), p.22.

술로서의 한국 건축의 일부라고 강조 하면서도⁴²⁾ 용도에 따른 분류가 체계적으로 분석되고 있지 않다. 시대성과 역사성의 의미를 가질 때는 예술품으로 환원되므로 민화도 용도의 특성에 따라 공예품과 더불어 연구, 분석되어야 진정한 의미로의 민화를 파악할 수 있다. 또한 正統畫나 민화도 재료를 사용하는 데에 구애됨이 없이 가능한 방법을 다 사용하므로 재료에 따른 미적 감각을 자유롭게, 그리고 보다 造形的인 價値와 예술적인 차원으로 분석되고 분류되어야 한다고 본다. 분류 그 자체에 목적의식이 결여되어 있다고 볼 때, 오늘의 시점에서 지금까지의 분류방법은 실증적 분류의 초기 단계로 볼 수 있다. 민화는 정신사, 양식사에 있어서 정리된 분석과 시대성, 역사성 속에서 환원된 현대 예술적인 價値로 정립되고 그 價値 기준이 설정되어야 한다.



42) 金哲淳, “조선왕조 장식화의 멋과 꿈”, 『季刊美術 25호』, (서울: 중앙일보, 1983), p.149.

Ⅲ. 民畫의 造形的 特性

民畫가 美意識의 原初性和 固有性的 表出이라고 본다면 韓國美의 特質을 함축하고 있는 것이라고 해석할 수 있을 것이다. 이것은 正統畫와 견주어 본 民畫의 긍정적 가치 측면이라고 볼 수 있다. 韓國畫의 장르로서 民畫는 엄연히 있었지만 美術史 속에서는 다루어진 경우는 찾아 보기 힘들며 藝術創造로서의 뜻도 갖지 못하고, 다만 옛 물건만으로 남아 있다.

本稿에서는 民畫의 造形的 特性을 分析하여 좀더 넓은 뜻의 韓國畫의 方向을 제시하고자 한다. 民畫의 造形的 特性은 크게 여섯가지로 분류해 분석하였다.

1. 이미지의 複合性

民畫의 表現양식은 두가지 이상의 양식이 거듭하여 합치는 복합현상으로 인한 이미지의 복합적 표현으로 파악할 수 있다. 이것은 作家가 자연의 구체적인 표현대상을 하나 또는 그 이상의 複合作用에 의해서 省略과 加減을 통한 대상의 자유스러운 표현을 추구하였고 풍부한 상상력을 전개하였음을 의미한다. 따라서 전반적인 民畫 作品들은 複合的인 성격을 갖고 있다고 본다.

文字圖<圖8>, <圖9>, <圖10>는 字體의 형식을 의미하면서 다른 유형의 그림과 동일화면에 배치되는 경우와 文字圖 <圖11>, <圖12>, <圖13>는 字體의 형식보다 다른 유형의 그림이 추가되어 융합되는 모양을 보인다. 대개 文字圖의 기본형태의 구도 위에 책걸이 그림이 첨가되는 형식으로 나타나는데 儒教倫理를 내세운 文字圖와 책걸이 그림과의 공통적 환경 요소는 그림에서 쉽게 어울리게 되는 점을 볼 수 있다. 文字圖 <圖14>, <圖15>, <圖16>에서는 물고기와 꽃송이의 陰影法이나 文人畫의 필치

로 사실적으로 그렸다는 점에서 文字圖가 그 의미를 상실하면서 장식품으로서 변해가는 과정을 보여주고 있다.

우리는, 여기서 표현되는 조형적 안정감과 균형의 미는 윤리를 강조하는 의지보다는 繪畫的 차원에서 글자체를 장식하고 꽃모양이나 물고기의 아름다움과 전체의 복합적인 조화에 더욱 비중을 두고 있음을 안다.

「信」과 冊架圖〈圖17〉는 複合繪畫 분야에서 특이한 양식으로 사람 속에 민고 의지하는 信과 冊과 더불어 학업에 정진하는 조화미를 이중으로 내포하고 있다. 冊거리 그림이 信字 밖으로 튀어 나오지 않고 구획 안에서 적절히 소화되고 있고, 평면성과 입체적인 공간을 꾸미고 있다. 關東八景 중의 하나인 叢石亭圖〈圖18〉는 17세기 후반의 실경도 양식으로서 평원으로 처리된 먼산의 풍경과 허상인 해안과 해변의 돌기둥으로 잘 조화된 그림이다. 實景의 묘사라든가 實景 산수화의 畫論에 입각한 기법의 차원을 벗어난 작가의 내면적 조형의식과 함께 민중의식의 질서로 축소화된 民畫의 개별성을 발견한다. 사각기둥의 모양으로 逆遠近法으로 그려진 총석, 근경에 배치된 두척의 유람선과 원경에 같은 크기로 배치된 범선과의 높은 조화, 萬波가 주는 기법상의 기교와 전체에서 느껴지는 무한한 공간감 등은 理想과 現實를 함께 조화시킨 표현이다.



鵠虎圖〈圖19〉는 대담한 문양과 얼굴에 적색과 황색으로 집중 채색을 하여 중심됨을 나타낸다. 앞 뒷다리와 꼬리 끝에 陰陽紋을 갖추고 있다. 호랑이의 진출색과 까치의 퇴거색에 의한 遠近法이 보이고 까치와 호랑이 눈에서 삼각구도에 의해 이들이 상호 대화하는 듯하다.⁴³⁾

雙龍圖〈圖20〉는 잉어가 龍으로 변하는 과정을 그린 것으로 대칭 구도에 의한 상대적 의미를 포함하고 무속신앙의 상징이 접맥되었다⁴⁴⁾ 고 하겠다. 선의 계속적인 반복은 긴장감과 박진감을 느끼게 한다.

43) 金鎬然, 「韓國의 民畫」(서울: 경미문화사, 1985), p.27.

44) 金鎬然, 「韓國의 民畫」(서울: 경미문화사, 1985), p.71.

2. 대상의 逆遠近法

15세기경의 투시화법에 의한 遠近法の 출현은 화면에 멀고 가까움을 나타내어 현실감, 입체감, 안정감을 나타내는 畫法으로 서양회화사에 획기적인 변혁을 가져오게 한다. 遠近法은 실제로 눈에 보이는 것같이 멀고 가까움을 그림에 표현하는 방법인 선원근법, 즉 투시화법에 의해서 線으로 나타내는 방법과 공기에 의한 색조의 변화에 따라 공기 원근법으로 대별할 수 있다.

이것은 점차적으로 색채원근법으로, 복합시점과 동시 원근법으로, 명암에 의한 逆遠近法으로 전개된다. 따라서 遠近法은 건축적 표현인 3차원적 묘사를 가능하게 하며 이 묘사는 회화로 하여금 회화, 건축, 조각의 이상적인 조화를 가능하게 했다.

그와 반면에 동양의 원근법은 三遠法이라해서 가까운 산에서 먼 산을 보는 平遠, 산 밑에서 산 위를 우러러 보는 高遠, 산 앞에서부터 산 후면을 넘겨다 보는 深遠이 있다. 이러한 중국의 원근법은 산수화에서 많이 볼 수 있고, 다른 형태로 東晉의 화가 顧愷之의 女史箴圖卷에서 볼 수 있다.⁴⁵⁾ 이 그림은 補筆이 심해 판별하기 힘들으나 원근을 상하 관계로 표시한 漢代의 좌석상에서 탈피하여 遠少近大 원근법과 약간의 逆遠近法の 형태로 구분할 수 있다.

그러나 韓國에서는 고구려 고분 벽화 시대부터 독자적인 원근법이 있었는데 주인공은 크게, 손아래 사람은 작게 그리는 투시법이다. 또 視點을 한 곳에 고정하지 않고 여러 곳에서 同時에 보며, 遠近法과 逆遠近法の 법칙이 있고, 균형과 조화의 감각을 통한 묘법의 표현을 보게 된다.

이러한 특이한 구조를 살펴보면, 靈通洞口圖(圖21)는 姜世冕의 작품이다. 바위의 모양이 길쭉하게 뻗기도 하고 모가 나거나 뾰족한 곳이 없이 모두가 둥그스레한 입

45) 鄭良謨, 「東洋美術의 감상」(서울:悅話堂④, 1978), pp.16~17.

방체처럼 형태를 지니고 있다. 또 대상에 얽매이지 않고 형태를 변형시키고 없애버린 그림의 세계를 만들어 냈다. 따라서 강조하고 싶은 점을 강조하고 필요없는 부분은 생략한 점을 볼 수 있다.

耕織圖〈圖22〉는 風俗畫로서 생활의 전경을 그린 그림이다. 직사각형의 누에판, 앞 지붕과 뒷 지붕과의 사이도 역원근법을 사용하여 視點의 다변화 현상을 나타낸다.⁴⁶⁾

冊架圖〈圖23〉는 民畫의 역원근법을 부분적으로 처리하기보다는 전체적인 구도 속에 넣는 그림이다. 표현대상이 色調보다는 작가의 심층 구조 속에서 만들어진 色調를 사용하여 점, 선, 형태, 균형, 대비, 조화를 찾고자 했다. 상관없는 물건들이 서로 어울리고, 비교되어 엇갈리며 끌어 당기고 떨어지고 합쳐지는 관계를 가지고 있다. 흔히, 생각하는 여백의 빈칸, 빈자리가 그런 물건 못지 않게 더 큰 힘과 움직임 가진 하나의 우주이며 場으로 눈에 보이는 물체의 대립과 융합, 분리와 반응의 상관성을 갖고 있다.

時計器血圖〈圖24〉는 책거리 그림등에서 卓櫥式으로 구성하여 내용물들 속에 自鳴鍾이 있고, 서구의 원근법과 음영법이 쓰여서 인조9년(1631년)에 만들어진 실물을 대하는 듯한 사실감을 준다.⁴⁷⁾

卓櫥冊架圖〈圖25〉는 책의 분량이 압도적이며 책을 싣 巾箱의 무늬가 조선후기에 널리 쓰인 回文 또는 亞文을 油彩로 묘사하였고 수채가 얇게 퇴색되었으며 세로 가로로 엇갈리는 효과가 나타난다. 복합시점과 동시 원근법에 의해서 시점의 다양화와 함께 화면에서 서로 다른 시점의 역원근법이 계속된다. 또 사방 연속무늬의 속출과 선의 사용이 다소 산만한 듯한 느낌을 주기는 하나 冊架圖〈圖26〉는 여러모로 재미 있는 책거리 그림으로 정물화가 일상용품의 배열에 의한 대립 같은 종류의 그림이

46) 金鎬然, 「韓國의 民畫」(서울:悅話堂, 1978), p.38.

47) 金鎬然, 「韓國의 民畫」(서울:悅話堂, 1978), p.24.

며, 선비방에 쳐놓고 책거리 병풍 위에, 여인들의 치마와 남바위를 걸어 놓은 점으로 보아 屏風虎皮圖(圖27)와는 달리 병풍을 뒤로 놓고 내부를 전부 드러내 놓아 책거리 그림이 또 다른 樣式을 보여주고 있다. 책과 자기등을 중심으로 그렸다가 보다는 虎皮屏風과 옷을 중점적으로 그렸고, 시점에 있어서 대부분의 책거리 시점과 달리 천장 끝 부분에서 책과 자기의 진열된 부분을 통해서 屏風으로 둘러친 방안을 내려다 봄으로써 두 시점이 그리는 작가에게 합쳐지는 동시 원근법으로, 시점의 한계를 넘어서는 無意識의 시점으로 전환되는 그림이라 하겠다.

3. 무늬의 反復性

반복의 의미는 같거나 유사한 형태를 되풀이하는 것으로 두가지 현상이 거듭하여 일어나는 현상을 뜻한다. 無意識的인 반복을 통해서만이 전개될 수 있는 造形樣式이라 하겠다.

그러므로 반복예술은 韓國의 모든 조형양식과 의식구조 뿐만 아니라 전반적인 문화구조 속에서 흔히 볼 수 있는 보편적 현상이라 할 수 있다. 따라서 반복행위를 통한 조형양식은, 반복되는 자연의 원리 속에서 생성되고 순화되고 一心同體가 되고자 한 한국인의 조형의식 구조의 표본이 되는, 단순하고 추상적인 진리가 형성될 수 있는 양식이다.

따라서 民畫에서 뿐만 아니라 공예품, 분청사기등의 조형구조 속에서 반복양식을 찾을 수 있으며, 1969년 7월호 「공간」에서 崔淳雨는 15,16세기에 만들어진 도자기의 그림을 서양의 여러 현대화가들의 그림과 비교하고, 또 공예품을 소개한 바가 있다.⁴⁸⁾

粉靑沙器 문양(圖28)은 벽지를 찍는데 사용한 菱花板처럼 잡념도 꾸밈도 없이 끝없는 점의 반복을 시도하고 있다. 그림의 기본이 되는 점의 효과적인 반복 시도는

48) 鄭良謨, 「東洋美術의 감상」(서울:悅話堂®, 1978), p.92.

서구의 물리학에서 가장 작은 알맹이가 소립자로 판단되듯이 한국인들이 오랜 세월을 두고 연구한 에너지(氣)와 그것은, 질서를 추구하는 자연 섭리(理)의 이원 또는 단원으로 설명되는 사상과 일맥상통하고 있다.⁴⁹⁾

騰天圖<圖29>는 잉어의 모습에 龍神思想이 관념복합현상과 더불어서 비합리적인 차원에서 빚어지기 쉬운 사상 전달 수단의 不可視를 可視로 바꾸어 놓은 그림이다. 사실적인 잉어의 묘사를 떠나서 도안화하여 몸통에서 꼬리부분에 이르는 비늘의 모양을 사방연속 무늬와 같은 반복적인 문양으로 표현하였다. 물질의 동그란 선, 빗살 무늬, 파도 등이 규칙적인 조형양식으로 되어있고 구름 문양도 마찬가지다.

虎皮圖<圖30>는 점이 번지는 형태에 중심을 두었고, 망원렌즈를 사용한 사진과 같은 형태로, 중심에서부터 외곽으로 점차적으로 약해지면서 평면 속에서는 입체감과 생동감을 나타내고 있다. 이 그림은 꼭 짜인 구성에서부터 붓의 농담과 화면처리에 이르기까지 여유를 갖는 또 다른 화면구성을 보여주고 있다.⁵⁰⁾ 虎皮圖의 출현은 반복 예술이라는 차원에서 앞서, 조형상의 획기적인 樣式이며 자연을 통해서 배우고 응용하여 종합한 先人들의 훌륭한 繪畫樣式이라 할 수 있다.

4. 내용의 抽象性



추상예술은 현대 특유의 산물은 아니다. 왜냐하면 현대회화에서 볼 수 있는 추상적인 문양과 구성은 과거의 예술유산 가운데서도 흔히 발견되기 때문이다. 즉, 그것은 고대에서부터 토기와 와전에 나타나 있는 기하학적인 도형과 상징적 기호, 벽화, 특히 조선시대의 민화나 민예품 등 생활주변의 일용품에서 발견되는 것이다. 지금까지 전래되어 온 처용 부적이나 繪文子 水紋圖 등은 매우 강한 추상성을 보여 주는

49) 金鎬然, 「韓國民畫」(서울: 庚美文化社, 1985), p.74.

50) 金鎬然, 「韓國의 民畫」(서울: 悅話堂, 1976), p.31.

것이라 하겠으며, 이러한 조형양식은 고대사회에서부터 조선민화의 일부에까지 그 흔적을 많이 찾아볼 수 있다. 예를 들어 고구려의 벽화, 백제의 塼, 수막새, 동경, 가구의 장식무늬, 나전칠기 등의 수많은 공예품 등에서도 찾아볼 수 있는 것이다. 이렇게 17세기말에서 19세기까지 현저하게 표현되는 것으로 보아 관찰의 대상이 된다고 하겠다.

抽象이란 용어는 조형적 요소로서는 부적당하다고 하겠으나 뜻은 엄밀히 말하면 具體의 反對概念이라 할 수 있다.

그러면 추상화란 무엇인가, 실제 존재하지 않은 것을 형채, 색채 등으로 그린 그림, 막연한 것을 그린 그림의 뜻으로 받아들여질 수 있다. 그러나 그림이란 화면에 나타나는 한 언재나 현존적인 것인 만큼, 그것은 具體적인 것에서 벗어날 수 없다. 예를 들어 반데스버그는 그의 “새로운 조형예술의 기본개념” 가운데서 추상회화가 아니라 具體繪畫인 이유를, 하나의 선·색·표면이상으로 具體적으로 현실적인 것을 없애기 때문이라고 하였다.⁵¹⁾ 이런 점에서 보면 화면에 재생된 대상이야말로 추상적이란 논리가 가능해진다.

특히 최초의 추상화가로 알려진 칸딘스키는 추상대신 具體란 용어를 사용하기를 강조하면서 “추상예술은 소위, 實在世界에 대하여 하나의 새로운 세계를 형성한다. 이 세계는 외면적으로는 實在성과 인연이 없다. 그러나 외면적으로는 코스믹한 세계에 대하여 예술적 세계가 세워지는 것, 이것이야말로 하나의 實在世界가 具體적인 세계이다. 따라서 추상예술은 具體藝術이라고 부르는 것이 타당하다고 생각한다.”⁵²⁾ 고 했다. 그래서 화면에서는 具體적인 것이 추상적이라 할 수 있고, 역으로 추상적인 것이 具體적인 것이라 할 수 있다.

이와 같이 추상의 개념이 파악된 바, 韓國의 民畫 속에서 이러한 조형양식과 부합되는 작품들 즉 民畫의 전부는 언급하지 않고 부분적인 선별을 통해서 분석해 보기

51) 吳光洙, 「서양근대회화사」(서울: 일지사, 1976), p.129. 재인용.

52) 吳光洙, 「서양근대회화사」(서울: 일지사, 1976), p.130. 재인용.

로 한다.

關錢諸具(圖31)는 직선과 곡선의 배합이 다양하고 똑같은 문양을 전혀 찾아볼 수 없다. 따라서 關錢畫를 그린 이들은 외적 경험과 내적 경험을 혼합하여 그림에 따라 다른 독특한 자기 나름대로의 관념이 종합된 그림을 추구하였다.

符籙(圖32)으로 뜻을 나타내기보다는 길고 짧은 줄들이 엮은 신비한 힘을 동양의 그 누구 보다도 한국사람들에게는 예민하게 받아 들여졌다. 符籙은 원래 중국과 한국에서 나온 것으로, 符籙을 완전히 추상화하여 그림으로 발전시킨 사람은 한국인밖에 없다. 이런 조형의식의 글씨나 모양들은 道敎와 巫俗의 영향을 받아 고대사회의 모든 문화 속에 스며있다.

道(圖33)는 18세기의 작품으로 우주의 道와 원리가 변화를 계속하는 음양의 위치를 간파한 놀라운 先人의 작품으로 무엇을 그렸느냐가 문제되지 않고 색의 빛깔, 색의 변화, 선·점·공간의 어울림, 짜임새, 균형, 화면 밖으로 무한히 뻗어 나가는 움직임, 이것을 통하여 얻는 순수한 조형의식이 중요하다고 하겠다.

水紋圖(圖34)는 넓은 그릇에 물을 담고 물 밑에 한지를 간 다음 짙은 먹물을 떨어 뜨리면, 먹물이 서서히 번져서 종이에 수문의 자국을 남긴다. 또 한지를 여러장 담갔다가 한 장씩 잡아 당기면서 먹물을 알맞게 떨어 뜨려서 水紋形態를 만들었다. 이 무늬 그림은 의미를 부여하기보다는 독창적으로 우연성을 중요시하였다고 본다.

虎字圖는 호랑이 모습과 그 기운을 그려 본 그림(圖35)글자이다. 흰 종이 위에 글의 아름다움을, 굵고 가는 먹선으로 둥글고 모나고 부드럽고 단단하며, 곱고 구부러진 여러 획의 먹물이 엉키고 번지면서 만드는 형상으로 글자의 형태가 이루는 조화, 속도와 먹빛의 짙고 옅음을 잘 볼 수 있고, 한 文字의 추상적 조형의식을 잘 표현했다고 하겠다.

九疇老人(圖36)은 許穆의 전각, 도장으로 되어있는 글자이다. 다른 도장과 달리 그 字體의 뜻 보다는 획과 전체적인 조화와 균형이 더 중요시되었고, 두개의 동그라미와 그 속이 점은 태극과 음양처럼 이 세상이 중심이라 할 수 있다. 한 글자를 가지

고 자유스러운 원의 변화를 창조하고 천진스러운 선의 울동과 원의 모양에서 美의 극치를 맛볼 수 있다.

5. 表現技法의 특이함

좀더 세분화된 民畫의 表現技法은 다음과 같다.

1) 對象의 大小비례 관계를 무시한 대표적인 그림은 송씨부인<圖37>을 들 수 있다. 이것은 作家의 주제에 대한 관심도를 강조하고 있다. 그림에서 나타나는 것과 같이 인물배치에서 주인공과 從者들을 견주고 있는 主大從少法이기도 하며, 極樂圖<圖38>에서는 새 종류나 나무 등을 크게 하여 극락의 환상적인 분위기를 증대시키고 사람이나 집을 적게 하여 대비적인 효과를 노렸으며, 여기에는 民畫만이 가질 수 있는 諧謔의 의미를 갖는다. 이러한 要素는 民畫의 여러 類型에서 발견되는데 이것은 韓國人이 造形美를 구성함에 있어서 사실에서 떠난 意識的인 과장과 환상적인 表現을 즐겼다고 할 수 있다.

2) 空間의 上下遠近을 무시, 餘白의 活用으로 空間의 分割과 연속을 任意대로 하고 있는 것은 關東八景圖<圖39>에서 作品의 상단과 하단의 風景이 여백을 사이에 두고 별개의 空間을 分割하면서 연속되어 있는 데에서도 나타난다.

3) 視點의 一元化를 무시, 古來의 逆遠近法이나 三遠法이 병용되었음을 알 수 있는데 叢石亭圖<圖40>를 보면 關東八景 중의 하나로서 입체감을 주고 구도와 간결하게 처리된 솜씨에서 시정이 느껴지며 강조된 총석의 모습이 主題를 선명하게 드러낸다. 遠山의 風景과 허상인 해안과 해변의 돌기둥으로 조화된 作品이다. 逆遠近法으로 구성하여 同時遠近法을 내포하고 있다.

4) 表現의 常例의 벗어남은 서로 반대되는 논리이나 재미있는 것은 民俗畫의 巫堂 그림<圖41>을 보면 巫神의 전신상의 전신상은 상례적으로 表現되어 있으나, 좌우의 두손이 畫面 밖에서 바라보는 시선으로 볼 때 뒤바뀌어져 있는 것이다.

5) 時間의 連續과 同時性에서 農耕歲時圖〈圖42〉를 보면 사계절을 동시에 表現하고 있음을 알 수 있다.

6) 主題 이미지의 複合性은 孝悌圖〈圖43〉는 廉字를 造形化한 그림으로 닭 모양을 한 봉황과 글자 冊架圖에서 보이는 문양이 잘 조화되어 있다. 이것은 圖案的인 화면 구성과 平面性을 띤 空間구조로 파악되며 봉황의 色調와 線의 처리는 丹青樣式으로 表現하였고 反復的인 효과를 나타낸다.

7) 傳達의 간결성, 명확성, 즉흥성이 드러나는 民畫는 사실을 充實하게 옮기는 것을 떠나서 보는 그림이 아니라 읽는 그림으로서 圖解的이나 原初的 生命感의 맥박이 넘쳐난다. 이는 文字圖〈圖44〉나 봉황장생도〈圖45〉를 보면 더욱 명확하게 알 수 있다.

6. 色彩의 아름다움

傳統社會는 精神的, 思想的 餘技로 文人畫 一色の 繪畫 조류의 편승을 가져와 색감과 精神的 행위의 작업과는 이질적인 것으로 보일 畫論不在의 단면속에서 民畫의 색조에서 느껴지는 民衆生活의 감각적이고 官能的인 表現은 소외되고 배척당하는 숙명적인 시점에 놓여 있었으므로 인해 傳統繪畫의 民族的 發展을 차단하는 요인 중에 하나라고 볼 수 있다. 民畫는 濃彩를 使用하는 表現樣式으로 하여 구도 이전에 느껴지는 色彩의 아름다움은 고분의 壁畫, 단청, 衣裳, 행사때 쓰던 기물과 음식의 빛깔 등의 調和美에서 오는, 전통적으로 내려온 겨레의 색감과 直結되는 色調로 대상의 사실적인 색깔의 表現보다 固有의 색의 구조적 질서에 치중하고 主觀的인 色の 價値를 더욱 추구하여 韓國人의 色調로서 그 색감과 調和美를 나타내고 있다. 문자도〈圖46〉, 〈圖47〉, 〈圖48〉는 東洋에서는 存在의 근원적인 것으로 實在를 상징하는 色彩인 墨을 기본 색조로 한 感覺的인 구도위에 色度가 강한 彩色이 加味되어 官能的인 次元의 美를 빛고 있다.

花鳥圖(圖49)는 色相, 明度, 彩度の 상호 調和를 중시하면서 고유색채의 아름다움 속에서도 그림의 주제를 강조하고자 補色에 의한 대비의 효과를 대담하게 사용하였으며 刺戟的인 進出色을 많이 사용한 것을 통해 風流속에 人生을 즐길 줄 아는 멋을 느낄 수 있으며 寒色보다는 暖色을, 어두운 색보다는 밝은색을 구사하여 밝고 환한 色의 아름다움을 추구하였다. 이것은 한국인의 自然觀이 낳은 심미의식 속에서 길러진 미적 감각의 광채라 볼 수 있다.

이처럼 民畫의 色彩는 당시대의 現實的인 효용관념과 民間의 生活에 호응하는 종교적 관념 속에서 陰陽의 思想과 결부되어 이루어졌으며 信仰性의 觀念 속에서 독자적인 色彩의 질서를 형성하고 있다.

IV. 民畫의 繪畫史的 位置

韓國繪畫는 歷史的으로 볼때 강력한 외세의 영향 아래 周邊文化의 美術로 存在했다. 三國時代의 唐과 宋의 영향, 高麗時代의 宋·元 明의 영향, 朝鮮朝의 淸의 영향, 日帝時代의 日本의 영향 등 이른바 植民地 意識은 韓國 文化藝術에 큰 영향을 줌으로 말미암아 傳統社會의 고유한 韓國의 美는 繪畫史에 根本 바탕을 이루면서도 변질되어 내려왔다 하겠다. 傳統社會의 그림은 兩班 화가들이 추구한 감상화보다는 넓은 의미의 庶民 출신들에 의해 造形性이 강한 民畫가 生活畫로서 방대한 양이 요구되었고 그것은 正統畫, 非正統畫를 뛰어넘어 民衆의 생활은 변화하고 풍성하게 하여 압도적인 우세를 차지했음에도 “지배층을 위주로 한 그 理想과 변천의 記錄과 산수화, 사군자화, 道釋畫, 그리고 官畫院의 畫員들의 그림인 三綱五倫行實圖와 같은 것이 繪畫로 표명되자 民衆의 현실속에 生活 그 자체로 存在하는 民畫는 民衆의 生活과 粘結되어 있다는 이유”⁵³⁾로 회화에서 제외되었으며, 中國的 畫觀과 화법에 준하지 않고 既存의 美觀의 美的 가치 基準에 맞지 않는 非正統畫로 구도나 필치가 正道에 어긋난다 하여 평가의 대상에서 소외되었다. 또한 개성과 이미지의 발로가 약하기 때문에 감상화로서는 실격이라고 비판받기도 했다. 민화에 대한 이러한 韓國의 繪畫史的 立場은 傳統 社會의 사대주의적 畫觀이나 근대주의적 美觀을 잘 말해 주는 것이다.

趙子庸은, 民畫는 賤待를 超越한 예술이란 점에서 그 세계성을 內包하고 있으며 正統畫의 規範이나 畫觀을 벗어나서 독자적인 畫境을 멋들어지게 開拓한 점에서 그 固有性을 지니고 있으므로 韓國畫로서의 定立의 必要性과, 韓國 繪畫로서의 民畫에

53) 朴容淑, “繪畫로서의 民畫”, (서울: 中央日報, 1978), pp.204~207.

대한 개별적 가치부여를 주장하고 있다.⁵⁴⁾ 그는 이어서 “東洋畫는 원래 뜻의 그림으로서 시작된 民畫의 美學的 進化에 지나지 않는다. 미학적으로 체계화되고 畫觀이 規範化되고 筆法の 韻致가 드러나면서 소위 東洋 正統畫란 것이 인정되었고 追從되어 왔다.”⁵⁵⁾고 民畫와 正統畫의 일정한 상관관계 속에서 민화의 회화적 위치를 설명하고 있다.

따라서 韓國의 繪畫史는 上部構造 즉 貴族美術이 中心이 되어 흘러왔고 藝術視點의 이동에 따라 美術의 흐름도 測定되었고 대중예술은 도외시되어 왔다. 그러나 대중의 생활속에서 피어난 庶民的 美術을 대상으로 하는 저변미술의 探究는 한국미술의 참모습에 대한 탐구이며 그에 따른 일환으로 서민들 속의 그림인 民畫의 繪畫史的 位置 정립은 진정한 의미의 韓國 繪畫史의 記述을 위해서도 필요한 일이라 하겠다.



54) 趙子庸, 民畫에 담긴 思想, “特輯民畫” 「空間 통권 50호」 (서울: 空間社, 1971), p.69~70.

55) 趙子庸, 民畫에 담긴 思想, “特輯民畫” 「空間 통권 50호」 (서울: 空間社, 1971), p.59.

V. 結 論

지금까지 본론에서 논의한 내용을 결론삼아 요약·정리해 보면 다음과 같다.

첫째, 正統畫와 民畫는 韓國繪畫史에서 대등하게 다루어 연구되어야 한다고 본다. 본론에서는 正統畫와 民畫의 비교론적인 분석을 통하여 民畫의 繪畫的 정당성을 찾고자 하였으며 또한 正統畫의 화관이나 규범화에서 벗어나 民衆意識을 바탕으로 한, 자유분방한 底邊美術로서 民畫의 繪畫史的 정립의 필요성을 강조하였다.

둘째, 韓國繪畫로서의 民畫는 우리 민족의 정신에 흘러 내려오는 조형성 또는 조형적 유산을 모체로 구성된 것으로서 한국민족 고유의 수용자세와 반응으로 그 조형양식을 소화하여 표현하고 있다. 民畫의 조형적 특성을 바탕으로 실제 作品을 감상함으로써 복합성, 역원근법, 반복성, 추상성, 색채의 아름다움, 표현기법의 특이함 등을 확인했고 이 역사적 造形表現 속에 현대적 입장을 부여하여 분석해 봄으로써 民畫가 우리의 순수한 傳統繪畫의 하나로 연구되어야 함을 밝혔다.

셋째, 民衆의 美意識을 도입하여 韓國美의 본질을 정리해 봄으로써 그 속에서 民畫의 예술적 타당성을 파악하고 토착적인 傳統畫로서의 가치, 그리고 실용미술로서의 솔직한 생활감정의 표현과 고정화법을 벗어난 表現의 자유로움 등 民畫의 개별성을 통하여 기존의 의미에서 벗어난, 예술적 차원으로서의 繪畫的 靨연성을 파악하여 보았다. 民畫의 의의는 그것이 樣式이 오늘날 살아진 과거의 유산이라는 점에 있는 게 아니라 正統樣式의 주류가 근대화 과정에서 변모된 양상과 비교해 볼 때 이와는 다르게 다시 재활할 수 있는 원초성의 근거를 확보하여 民畫가 韓國畫의 방향에 기여할 수 있느냐의 유무에 달려 있다고 본다.

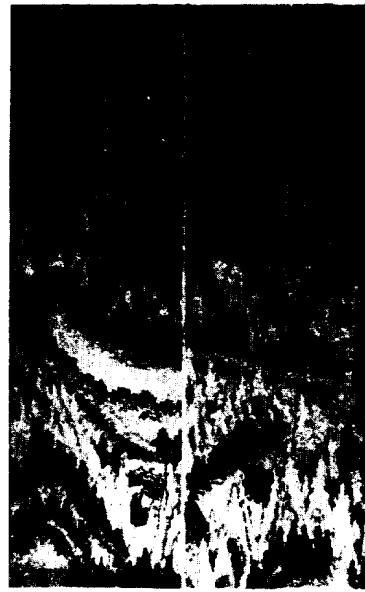
이상과 같이 民畫의 造形的 特性을 중심으로 朝鮮時代의 民畫에 대해 고찰해 보았는데, 필자는 이를 통해 앞으로 보다 많은 자료의 발굴과 체계적인 연구가 계속되어

야 할 필요성을 느꼈으며 반드시 朝鮮民畫가 韓國繪畫史의 새로운 장르로 자리잡을 수 있을 것으로 생각한다.





〔圖1〕 飛天圖



〔圖2〕 金剛山圖



〔圖3〕 關東八景圖



〔圖4〕 牡丹圖



圖5 朱雀圖



圖6 鵠虎圖



圖7 鷹圖



圖8 文字圖



〈圖9〉文字圖



〈圖10〉文字圖



〈圖11〉文字圖



〈圖12〉文字圖



〈圖13〉文字圖



〈圖14〉文字圖



〈圖15〉文字圖



〈圖16〉文字圖



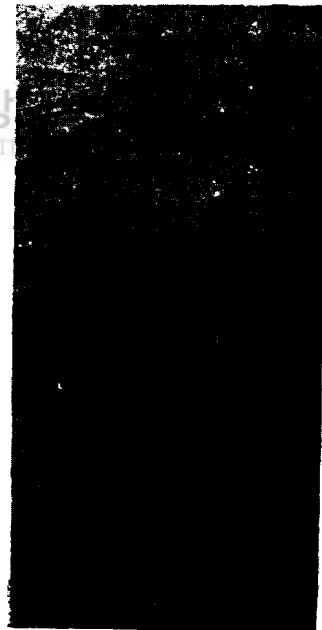
〈圖17〉「信」과 冊架圖



〈圖18〉叢石亭圖



〈圖19〉鶴虎圖



〈圖20〉雙龍圖



圖21 靈通口圖

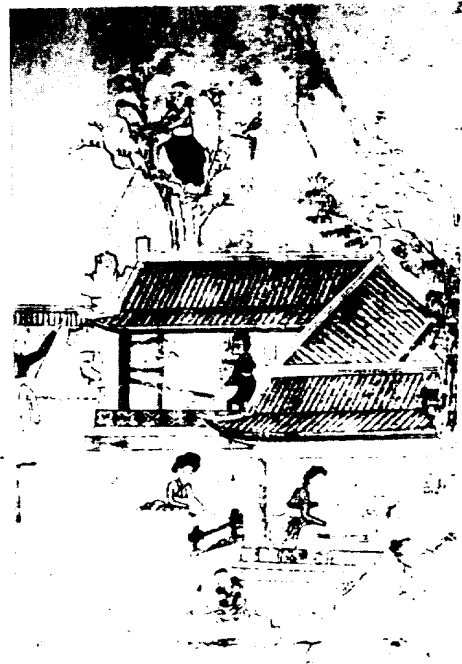


圖22 耕織圖



圖23 冊架圖



圖24 時計器皿圖

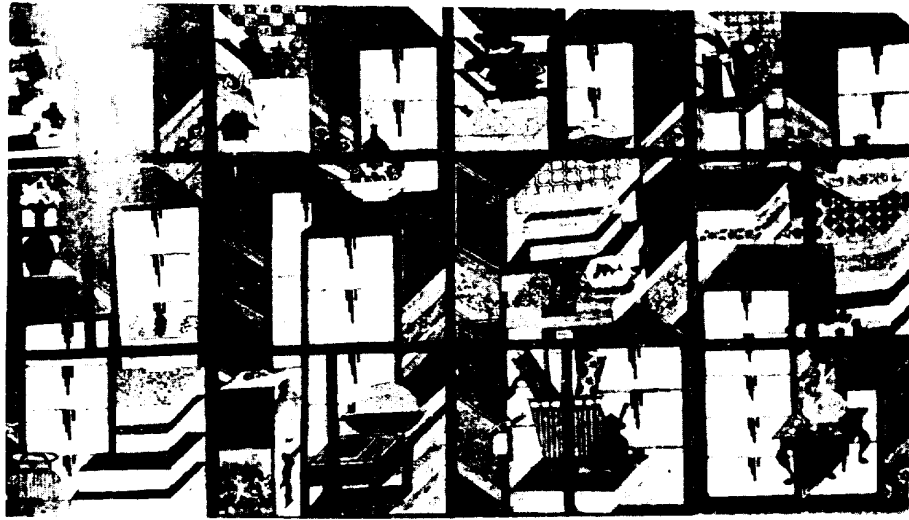


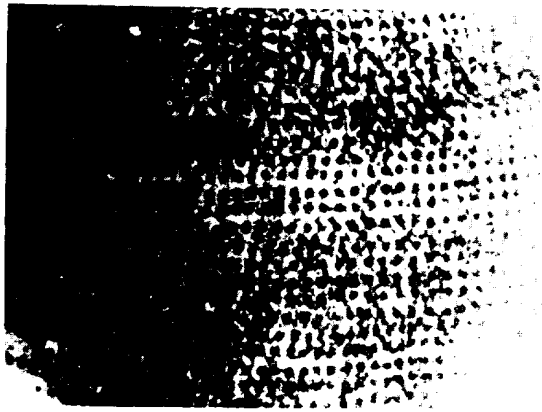
圖25 卓櫥冊架圖



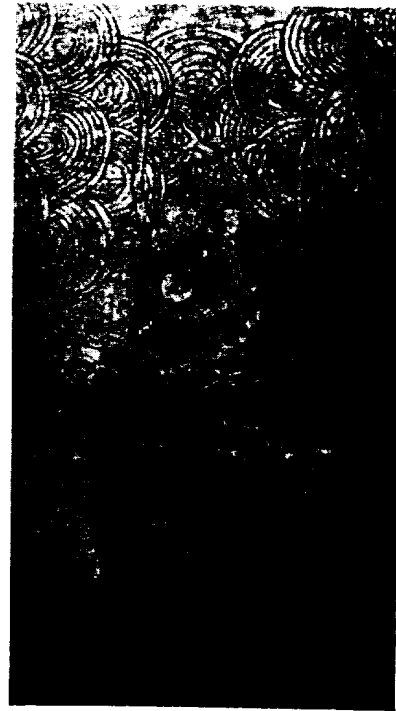
圖26 虎皮범풍음 친 冊架圖



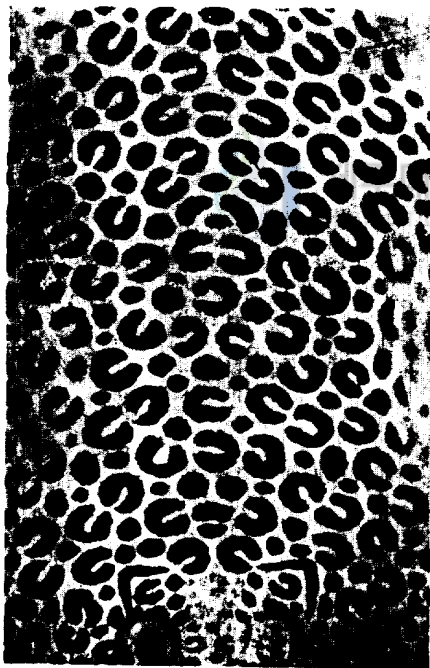
圖27 屏風虎皮圖



〔圖28〕粉青沙器



〔圖29〕騰天圖



〔圖30〕虎皮圖

학교 중앙도서관
UNIVERSITY LIBRARY



〔圖31〕鬪錢諸具



〔圖32〕符籍



圖33 道



圖34 水紋圖



圖35 虎字圖

圖36 九疇老人(篆刻)



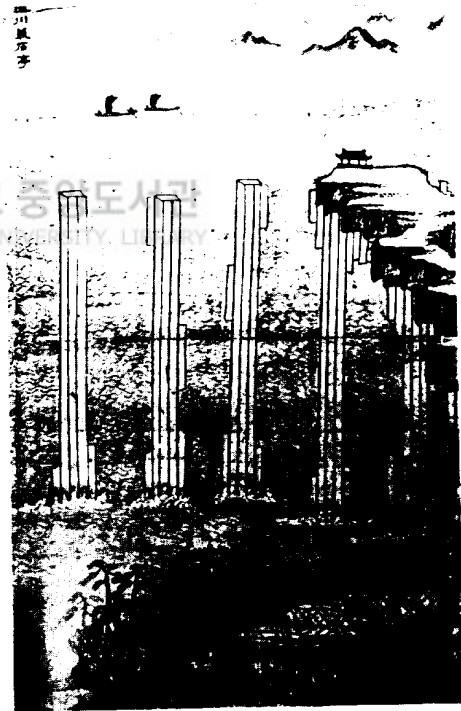
〈圖37〉宋氏夫人



〈圖38〉極樂圖



〈圖39〉關東八景



〈圖40〉叢石亭圖



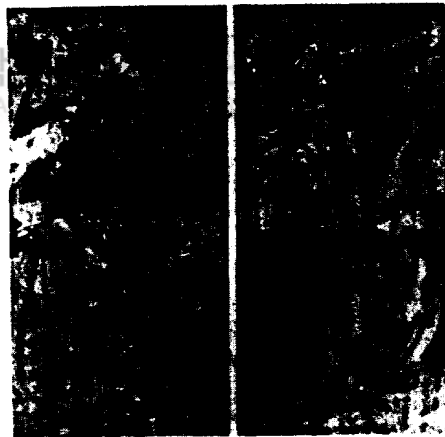
〈圖41〉巫神圖



〈圖42〉農耕歲時圖



〈圖43〉孝悌圖



〈圖44〉文字圖



〈圖45〉鳳凰長生圖



〈圖46〉文字圖



〈圖47〉文字圖

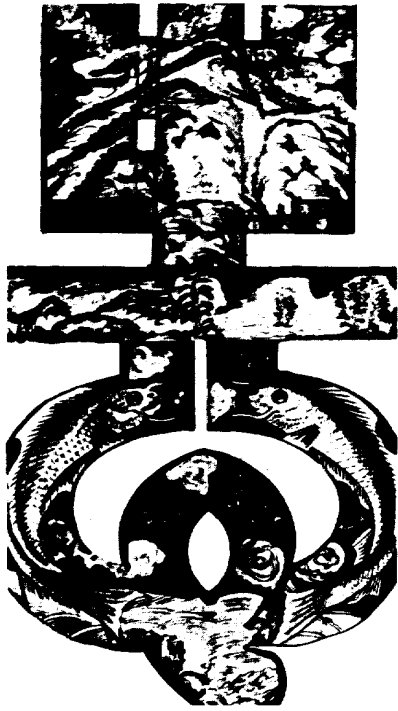


圖48 文字圖



圖49 花鳥圖



제주대학교 중앙도서관
JEJU NATIONAL UNIVERSITY LIBRARY

參 考 文 獻

- 金美惠. "韓國畫의 概念設定을 위한 韓國民畫의 分析", 「空間」통권 71호, 서울; 空間社, 1973.
- 金元龍. 「韓國畫의 탐구」. 서울; 汎文社, 1968.
- 金哲淳. "韓國美術의 깨달음과 生命", 「匠人の 藝術」 ⑩ 서울; 1978.
"民畫로 본 大衆의 藝術意慾", 「제5회 '대화의 모임' 論文收錄集」. 서울; 크리스찬아카데미, 1970.
「韓國民畫」. 서울; 季刊美術社, 1978.
"民畫란 무엇인가", 서울; 중앙일보, 1978.
- 金鎬然. 「韓國民畫」. 서울; 庚美文化社, 1977.
「韓國의 民畫」. 서울; 悅話堂, 1976.
- 朴容淑. 「韓國의 世界」. 서울; 一志社, 1975.
"繪畫로서의 民畫" 「韓國의 美」 ⑧. 民畫, 서울; 季刊美術, 1978.
- 徐圭相. "한국민화의 조형적분석", 서울; 홍익대학교 석사학위논문, 1980.
- 吳光洙. 「韓國現代美術의 단층」. 서울; 1978.
「西洋近代美術史」. 서울; 一志社, 1976.
- 柳得恭. 「京都雜誌」. 李錫浩譯, 서울; 乙酉文化社, 1969.
- 李慶成. 「현대한국미술의 상황」. 서울; 一志社, 1976.
- 李東洲. 「韓國繪畫小史」. 서울; 瑞文文庫, 1972.
- 李禹煥. 「李朝民畫」. 서울; 悅話堂, 1979.
"민화에 담긴 韓國人의 정서와 의식구조" 文學思想, 1977.

- 元東石. 「傳統美術의 意味와 課題」. 서울; 생활미술, 1978.
- 趙子庸. 「韓國民畫의 멋」. 서울; 브리태니카社, 1972.
- “民畫에 담긴 思想”, <特輯民畫> 「空間」 통권 50호, 서울; 空間社, 1971.
- 鄭良謨. 「東洋美術의 감상」 ⑧. 서울; 悅話堂, 1978.
- 崔夏林. 「韓國과 그 藝術」. 서울; 지식산업사, 1974.
- 崔鴻根. “民畫의 魅力” 季刊美術, 창간호, 서울; 중앙일보, 1976.
- 供錫模. 「東國歲時記」. 李錫活 譯, 서울; 乙酉文化社, 1969.
- 柳宗悅. 「韓國과 그 藝術」. 李大源譯, 서울; 지식산업사, 1974.
- “구조로서의 회화”, 伊丹潤(編), 「李朝民畫」東京; 講談社, 1974.
- 空間. 서울; 空間社, 1973년 1월호~1983년 6월호.
- 季刊美術. 서울; 중앙일보, 1976년 1월호~1983년 27호.
- 文學思想. 서울; 문학사상, 1977년 2월호.



〈Abstract〉

A Study on Folk Painting(Min-wha spoken
in Korean) in the Chosŏn Dynasty

Lee Tae-Sŭng

Educational Administration Major

Graduate School of Education, Cheju National University

Cheju, Korea

Supervised by professor Mun Ki-Sŏn

The writer thinks that Folk painting(Min-wha) is to be classified as a kind of genre of an art in the painting history. This study aims at raising the position and the meaning of Folk Painting in the painting history by ascertaining the fact that its formative properties are not known through a foreign culture but shown by means of an ancestors' instinctive senses of the beauty.

1. The formative form of Folk Painting is to be studied, for it has made a contribution to the direction of Korean Painting.
2. The orthodox painting and Folk Painting are to be equally dealt with and to be studied in the context of the painting history of Korea.
3. As Folk Painting is to express the formative spirit and the formative world of the people, it is to be studied as our honest traditional painting.