

形態와 이미지 研究

— 韓國 傳統文化와 美意識 中心으로 —

1996. 12



산업디자인개발원
KOREA INSTITUTE OF INDUSTRIAL DESIGN & PACKAGING

形態와 이미지 研究

— 韓國 傳統文化와 美意識 中心으로 —

1996. 12

目 次

I. 研究概要.....	3
II. 韓國의 文化的 背景	4
1. 自然 環境	
2. 文化 環境	
III. 韓國의 美意識	13
1. 西歐의 美意識	
2. 韓國의 美意識	
IV. 韓國의 美意識에 對한 實證.....	17
1. 韓國 美術史에 나타난 美意識	
2. 韓國人의 美意識에 對한 實證	
3. 韓國 傳統建築에 나타난 美的 特徵, 美意識, 美學思想	
V. 結論	95
1. 韓國 美意識의 特徵	
2. 結語	

I. 研究概要

형태(形態)는 어떠한 물체(物體)가 자연적으로 혹은 인공적으로 갖게된 물체 고유의 특성(特性)이고 인간이 가지고 있는 지각(知覺) 방법중 시각(視覺)에 의해 포착되는 본질적인 특징(特徵)중의 하나이기도 하며 그 물체를 지각하는데 있어서 가장 최초로 전달될 수 있는 요소이다.

또한, 물체의 성격(性格)을 결정하는데 있어서도 가장 크게 작용(作用)하는 요소이기도 하다.

우리 문화속의 형태 이미지는 과거에서부터 우리만이 가져온 자연과의 끊임없는 조화력(調和力)과 친화력(親和力)속에서 그 의미(意味)를 이어오고 적용되어 왔으며 문화적으로 계속되는 외부로부터의 침략을 겪으면서도 자연과의 순수한 동화력(同和力)을 잃지 않고 맥을 이어왔다.

5천여년이란 긴 기간동안의 역사(歷史)를 통하여 거듭되어온 우리 문화는 현재에 이르러 뚜렷한 주체성(主體性)과 민족성(民族性)이 있는 전통문화와 거의 서구문화로 채워져 있는 현대 문화와의 혼돈속에서 우리만의 뚜렷한 전통성(傳統性)과 상징성(象徵性)을 부각시키지 못한채 거의 서구화되고 있는 문화속에서 우리 문화의 실체(實體)를 완벽하게 인식시키지 못하고 있는 실정이다.

이러한 이유에서 본 연구는 우리의 전통문화(傳統文化)속에서 맥을 이어온 우리만의 고유한 형태 이미지를 현재 보편화(普遍化)되어 있는 서구식 사고에서 비롯된 조형분석 기준으로서가 아닌 우리 전통문화속에서의 생활(生活), 환경(環境), 의식(意識)으로 판단할 수 있는 한국적 사고의 기준으로 분석하고 연구하는데 그 의의를 둔다.

II. 韓國의 文化的 背景

1. 自然 環境

자연환경(自然環境)에 대해 우리 나라는 예로부터 '풍토(風土)'란 말로 사용하여 왔다. 풍토란 기후(氣候)와 토지(土地)를 가리키는 것으로서 서양의 자연환경이란 말과 같은 말이라 할 수 있다. 예로부터 우리는 풍토를 중시(重視)하는 사상적 경향(思想的 傾向)에 의하여 풍수사상(風水思想)이 발달(發達)하게 되고 우리 민족정서(民族情緒)에 지대한 영향(影響)을 미치게 되었는데, 이러한 사상의 기본개념(基本概念)은 인간의 정서가 풍수 곧 자연 환경에 의하여 크게 좌우되고, 그에 의하여 인간의 미래에도 영향을 준다고 하는 것과 자연 환경이 문화를 변형(變形)시키고 발달시킨다고 하는 문화 결정론적 견해(決定論的 見解)인 것이다.

풍토는 한 민족이 지금까지 그 속에서 살아온 기후(氣候), 지형(地形), 생태(生態), 토양(土壤), 식생(植生) 등을 포괄하는 개념이며, 우리가 지각(知覺)할 수 있는 대상 중에서 가장 거대한 지각 대상이 되는 것이다.

우리 나라의 자연 환경은 그 형태(形態)가 갖고 있는 완만함과 부드러움, 무난함에 특징(特徵)을 두고 있다. 인간이 자신의 손과 도구를 통하여 파고 뚫고 다듬지 않아도 스스로 조형적 형상(造形的 形象)을 오묘하게 나타내는 특성을 가지고 있다. 만일 인간의 손이 더해진다면 그것은 인간의 교만과 자만심에 의한 상처에 지나지 않으며, 따라서 그대로 보고 관조(觀照)하는 것이 가장 아름다운 상태라는 것을 우리의 자연은 우리에게 알게 해 주었다.

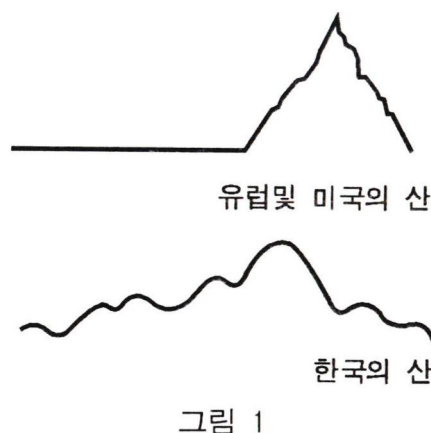
우리의 자연은 인공적인 모습과 서양의 날카로움, 강인함 등의 어떠한 특성(特性)들도 가지고 있지 않은, 자체가 그저 자연스러워 보이는 특징들을 가지고 있다.

이러한 특징들은 특히 우리 나라의 산의 형태에서 잘 나타나고 있다.

우리의 산은 우리를 지각적으로 긴장(緊張)시키지 않는다. 모든 인간의 심리(心理)는 긴장이 해소(解消)되는 쪽으로 이동하는 경향(傾向)을 가지고 있으며, 이렇게 볼 때 우리의 산은 긴장 자체를 거부하는 특성을 가지고 있기 때문에 더욱 긴장감을 기피(忌避)하는 조형(造形)의 경향이 지배적으로 나타나는 것이다.

우리의 산은 그림1에서 볼 수 있는 것과 같이 넓은 평야나 호수 주변에 우뚝 솟아 있거나 가파른 절벽과 때로는 힘차 보이고 남성다워 보이기도 하지만 한편으로는 긴장하지 않으면 안될 것 같은 매우 직선적이고 날카로와 보이는 형태가 주를 이루는 서양의 산들과는 다른 편안함과 완만함, 불쑥 솟아있지 않고 봉우리와 봉우리가 마냥 연결되어 마치 부드러운 선의 끝없는 진행같아 보이는 형태(形態)로 설명될 수 있다.

이러한 우리의 산들은 산이 특정한 사람들에게 보여지는 특수한 대상이 아니라, 모든 사람들에게 공통적으로 보여지고 또한, 공통적으로 좋아할 수 있는 대상물(對象物)로서 존재(存在)하고 있으며, 우리의 산은 산악이 많은 지리적 조건(地理的 條件)과 동양의 자연주의 사상(自然主義 思想)의 영향(影響)으로 인하여, 생활(生活)과 사고(事故)에 대한 관념(觀念)으로부터 떼어낼 수 없는 중요한 대상으로 자리잡고 있다.



그래서, 우리에게 산이라는 대상은 생활과 함께 하는 존재(存在)로서 내면 깊은 곳에 자리잡고 있는, 늘 함께 하는 익숙하고 친숙한 대상으로 존재하고 있다.

신라(新羅) 이후 우리 민족에게 깊은 영향(影響)을 미쳤던 풍수 지리설(風水 地理設)에서 산의 형태는 다섯 가지로 구분될 수 있는데, 그것을 오성(五星)이라고 한다. 오성이란 그림 2와 같이 금성(金星), 목성(木星), 수성(水星), 화성(火星), 토성(土星)을 말한다. 이 오성의 체(體)와 세(勢)를 살펴보면, 예를 들어 금성은 둥근 모양으로 뾰족하지 않고 고요하며 동(動)하지 않는다. 고산(高山)의 금성은 종(種)이나 가마와 같은데 머리가 둥글고 광채가 나고 살찌고 운택하고 기울지 않아야 길격(吉格)으로 친다. 평강(平岡)의 금성은 삿갓이나 거꾸러진 말(斗)과 같고 둥글고 구슬이 달린 듯한 것이 길격이다. 평지(平地)의 금성은 둥글고 살이 찌고 현릉(弦稜)이 있는 것이라야 길격이다. 그러나 너무 살찌면 배부른 것이니 흉(凶)하고, 너무 여위면 마른 것이니 그 또한 흉하다.



그림 2

여기서 우리는 자연에 일종의 신비력(神秘力)을 인정하고 그 힘이 인간에게 길흉화복(吉凶禍福)을 미친다는 풍수사상(風水思想)에 의하여 산에 대한 길격을 허(虛)하면서도 실(實)하고 「실」하면서도 「허」하다고 할 수 있음에 두고 있다.

이는 산이 정복의 대상이나 특별한 존재가 아니라 늘 함

게 하지만 특별하게 느끼지 않을 정도로 편안한 대상으로서 존재한다는 것을 의미한다.

산을 포함한 대부분의 우리 지형(地形)은 신생대 제3기 이전에 형성되었으며 제4기에 이르러서는 지각운동이 별로 없었기 때문에 비교적 안정 지괴를 이루고 있고, 장기간의 완만한 조륙운동과 침식 기간을 거쳐 오늘에 이르렀다고 할 수 있다.

우리나라의 지형은 대략 3,500만년 이상의 지형사를 가지고 있으며 오랜 시간을 통하여 완만한 외인적 요인에 의해서 생성(生成)되어 노년기성 지형을 이루고 있다.

우리나라 산의 형태는 산으로 지각된다기보다는 산과 산이 연속적으로 이어지는 하나의 선으로 나타나게 된다 말한바 있는데, 우리가 일상적인 생활속에서 대하는 산은 마치 우리를 둘러싸고 있는 울타리처럼 지각된다. 그리고 이러한 울타리처럼 지각되는 산은 우리의 자연 친화사상(親和思想)이나 우리의 의식에 깊은 영향을 주어 왔다고 할 수 있다. 인간은 항상 심리적으로 안정감을 찾을 수 있는 벽 근처나 자신을 가려 주는 엄폐물이 있는 장소를 선호하는 경향이 있다. 즉, 인간은 본질적으로 가장 심리적인 안정을 취할 수 있는 장소에 은신하기를 원하는 욕구를 가지고 있는 것이다. 이렇게 볼 때 낮은 산들이 울타리처럼 주위를 둘러싸고 있는 우리의 지형은 우리의 의식에도 매우 안정되고 조화로운 균형감을 제공해 왔다고 하겠다.

우리에게 있어서 산은 지각적인 사건이 아니라 일상적인 지각 대상이라고 할 수 있다. 오히려 우리에게는 지평선이나 수평선이 좀더 두드러진 지각 대상이 된다. 예를들어 우리는 「자연」하면 대개 산을 연상한다. 또한 우리에게 있어서 뒷동산이라는 말 속에는 결코 특별하지 않은 일상생활속의 추억과 경험이 담겨 있다고 할 수 있다. 즉, 어린시절 뒷동산에서 뛰어놀던 기억을 통하여 우리에게는 마치 고향이나 다름없는 내력을 가지고 있는 것이다. 동시에 우리나라의 모든 산들은 그 의미와 형태와 이미지와 심리적 거리등 모든 면에 있어서 이 뒷동산이란 말과 연결되어 있으며, 그

것은 이 땅에 사는 우리 모두의 보편적인 경험을 이루고 있다고 할 수 있다. 이와같이 산은 우리에게는 떼어 놓고는 생각할 수 없는 중요한 요소라는 점을 충분히 이해하지 않으면 안 된다.

우리나라 농촌의 대부분은 뒤로는 산을 업고 앞으로 들을 보고 있으며, 들판 너머에는 다시 산들이 담장을 이루고 있다. 이와같이 산은 우리의 가장 핵심적인 지각 대상이었다.

우리의 산에서 뿐만이 아니라 우리 생활속에 존재하는 모든 자연환경들은 같은 특성을 가지고 있다.

우리의 긴 역사속에서 기후(氣候)를 포함하여 자연의 외적 요인들은 우리의 지형물들이 가지고 있는 특성들을 부각(浮刻)시키기에는 충분했다.

우리나라의 자연환경의 형태가 갖고 있는 완만함과 부드러움, 무난함 등의 특성들은 우리의 긴 역사속에서 오랜 풍화(風化), 침식(寢食), 퇴적(堆積), 완만한 조류운동 등의 외적 요인들로 인하여 생긴 결과물이다.

2. 文化 環境

우리의 문화는 칼로 자른 것과 같은 날카로움의 문화가 아니기 때문에, 우리는 냉정하고 정확한 기하학적 인간으로 교육되거나 변해가는 것을 싫어한다. 따라서 직선적인 표현(表現)을 싫어하는 우리의 의식(意識)을 날카로운 형태로 비유하는 것은 적절하다고 할 수 없으며, 또한 그것을 가늘고 기하학(幾何學)적인 형태감으로 표현할 수도 없다.

우리의 자연환경에서 본 것과 같이 문화는 자연으로부터 분리(分離)된 존재가 아니라 그 안에 거하는 즉, 자연화(自然化)하는 존재로서 인식되는 것으로부터 시작된다고 할 수 있다.

예를들어 흔히 우리는 이태리 문화를 대리석 문화라고 일컫는데, 그렇다면 한국 문화는 이에 대응(對應)하여 화강암(花崗巖) 문화라고 할 수 있을 것이며, 그것은 조형(造形) 예술가

에게 지형(地形)이 주로 어떤 종류의 암석(巖石)을 제공해 주었느냐의 결과이다. 따라서 이것은 지형적 조건(條件)이 문화의 특성을 결정하는 중요한 예라고 할 수 있다.

화강암의 질감이나 그것이 만들어 낼 수 있는 형태의 특징은 대리석으로 창조되는 형태의 경우와는 근본(根本)적으로 다를 수밖에 없다. 대리석 조각들은 우리의 감탄(感歎)을 자아내게 하기에 충분한데, 그것은 대리석이 칼로 파내려갈 수 있을 만큼의 연함과 부드러움을 가지고 있기 때문에 가능한 것이며 단단한 화강암에서는 상상 조차할 수 없는 일이다. 그러나 정으로 쳐서 돌을 다듬어내는 우리 석공(石工)의 인내(忍耐)는 대리석 문화권이 가지지 못한 우리만의 특성을 드러내 주고 있으며, 이때 금속과 돌의 부딪침은 곧 인간의 내면 성과의 싸움이라고도 할 수 있을 것이다.

그것은 우리가 두눈으로 바라보는 형태를 그대로 나타낼 수 있는 대리석에서 느끼는 즐거움과는 달리, 아무리 파 들어가도 좀처럼 형태가 드러나지 않는데 대한 고통(苦痛)과 막막함, 우리가 바라보고 인지하는 대상의 형태가 그대로 드러날 수 없게 하는 화강암의 한계, 표현의 과정이 필요로 하는 길고긴 시간과 노력 등의 어려움을 요구(要求)하며, 따라서 외면성(外面性)보다는 내면성(內面性)의 세계와 깊이 관련되어 질 수밖에 없다 하겠다. 또한 이러한 문화는 고대에서부터 뿌리깊게 우리의 전통의식(傳統意識)속에 자리잡아 왔던 설화(說話)에서도 찾아볼 수 있다.

단군신화(檀君神話)에서 신의 아들이 지상으로 내려와 사람이 된 곰과 혼인하여 단군을 낳았고 그가 바로 우리의 조상이 되었다는 시조설화(始祖說話)는 신과 동물이 결합하여 인간이 되었고 이것은 신과 인간 그리고 자연(동물, 식물, 자연현상)을 하나의 일원체계(一元體系)로 인식하는 사상이라고 볼 수 있다.

즉 우리만이 신관(神觀)이나 자연관(自然觀)은 서양의 신과 인간을 이분법적 대상으로 생각하는 체계와는 다른 것이다. 이러한 사상은 우리의 무속신앙(巫俗信仰)에서도 잘 나타나고 있다.

무속은 우리 문화 일반에 넓게 연관되어 있었는데 무속에서 이야기하는 신앙체계는 다신교적 신앙체계라 할 수 있다. 즉 신들은 인간의 현세 생활에서 경험되거나 관련이 있는 사물, 현상, 상태의 모든 것에 깃들여 있다고 본다. 또한 실제 살아있었던 사람이 죽은 후 그 영혼이 신적 존재로 변화하는 것도 있었다.

이러한 사상은 신의 세계와 인간의 세계를 구분하지 않는, 우주의 모든 현상을 하나로 묶어서, 하나의 현상으로 인식하는 전통사상임을 증명하고 있다.

우리나라의 전통사상(傳統思想)에 종교(宗教)가 미친 영향(影響)은 거의 절대적(絶對的)이라 할 수 있으며 그렇기 때문에 우리나라 민족의 의식과 정신(精神) 또는 문화에 있어서 종교가 차지하는 비중은 지대한 것이라 할 수 있다. 대표적인 종교로는 유교(儒敎), 불교(佛敎), 도교(道敎)를 나눌 수 있다.

1) 유교(儒敎)

유교가 이 땅에 전래(傳來)된 것은 매우 오래된 일이며 따라서 우리 문화와 사상에 많은 영향(影響)을 미쳐 온 것을 부인(否認)할 수는 없다. 더욱이 조선 500여년은 유교의 국교사로 정통의 위치(位置)를 확고히 하고 여러 분야에 결정적인 영향을 끼친 만큼 우리 민족의 전통 문화와 사상 또는 민족 의식을 논위(論爲)할 때 유교를 우선 머리속에 떠올리지 않을 수 없다.

유교는 공자(孔子, B.C.551 ~ B.C.479)를 창시자(創始者)로 하여 그의 가르침을 따르는 종교이다. 그런 면에서 유교는 종교라기 보다 가르침이 더 옳다는 입장에서 유학(儒學)이라고 하는 경우도 있지만, 교종(敎宗)을 겸한 유교의 경우 종교적인 면에서 일반 백성에게 숭상(崇尚)이 된 반면, 유학의 경우 학자들에게 숭상되어 통치 이념(通治 理念)이나, 일반 윤리 사상에 지대한 영향을 끼쳤던 원인이 되기도 했다.

유학의 핵심 개념(概念)은 한마디로 말하여 인(仁)이다. 그러나 이러한 개념을 다시 한마디로 묶는다면 유학의 핵심

개념은 '도(道)'라고 할 수 있는데 인은 그 실천적 덕목(實踐的 德目)이라 할 수 있다. 맹자(孟子)는 진심편(盡心篇) 아래서 '인(仁)이란 사람이니, 인(仁)과 인(人)을 합하여 도(道)라고 한다.'고하여 도의 궁극적 개념(窮極的 概念)을 명시하고 있다. 말하자면, 인이란 성숙(成熟)된 인간으로서 지(知), 정(情), 의(意) 그리고 인간의 도덕성이 하나로 통일된 인격(人格)속에 모두 갖추어 높은 수준의 조화(調和)를 이룬 인격체(人格體)를 말한다. 바꾸어 말하면 인은 인이 완성된 인격체, 그것이 곧 도라는 것이다. 이러한 개념은 우리 나라의 유학 사상(儒學 思想)에서도 나타나는 바 '인심(人心)'이 항상 도심(道心)의 명을 들으면, 인심이 또한 도심이 되는 것이라고하여 도의 궁극적 이치(理致)와 인(仁) 곧 인(人)임을 말하고 있는 것이다.

또한 유교에서는 인위(人爲)에 얽매이지 않음으로 근본사상이 자연의 이치에 따르고 사람의 뜻으로 하지 않음을 말하고 있다.

2) 불교(佛敎)

불교 역시 우리 민족의 사상과 문화 및 민속에 미친 영향이 지대하다. 현재 우리 문화에 남아있는 문화의 대부분이 불교문화 유산(遺産)이고, 그것에 의하여 불교의 핵심 사상이 우리 문화권(文化圈)에 수용(受容)되면서 자연의 원리에 순응(順應)하는 문화적 표현(表現)의 결정체(結晶體)를, 우리는 너무나 익숙하게 그리고 당연하게 받아들이고 있기 때문이다.

불교는 '깨달음'이라고 하는 어떻게 생각하면 사상적인 원리를 제시(提示)하고 그것을 구하는 종교요 학문이라고 할 수 있다. 따라서 불교는 우리의 문화권에 들어와 사상적 문화적 변화와 수용이 많이 이루어질 수 있으며 또 그렇게 되어 왔다. 불교는 깨달음을 이루어 부처가 되는데 어느 누구도 제약(制約)이 있을 수 없다. 어느 누구도 깨닫고 부처가 될 수 있다고 가르치는 것이 불교인 것이다. '공(空)'의 개념이나 '무(無)'의 개념, 또는 '허(虛)'의 개념, 그 어느 것이고 깨달음의 한 이치일 뿐 그에 얽매일 필요도 없는 것이다.

해탈은 자유스럽고 자연스런 핵심 사상을 갖고 있는 것이

기 때문에 인위(人爲)를 부정하고 본래의 면목을 존중(尊重)하는 것임을 말할 필요도 없을 것이다.

3) 도교(道敎)

우리나라의 도교사상(道敎思想)은 그 연원(淵源)을 하기 어려울 만큼 오래된 것으로 볼 수 있다. 도교와 도가는 같은 것이 아니지만 후에 도교가 종교로서의 체제(體制)를 정비(整備)하는 단계(段階)에서 도가 계통(系統)의 인물과 전적을 도입(導入)하고 도가의 사상을 이용하게 됨에 따라 도가 사상과의 관계(關係)가 밀접(密接)하여졌다. 그러나 우리나라에 습합(習合)된 도교는 우리 고유의 산악 사상(山岳 思想)인 신선 사상(神仙 思想)과 무교(巫敎) 및 도의사상(圖議思想) 그리고 단학(丹學)등과 함께 민간신앙(民間信仰)으로서 광범위하게 펼쳐 면면히 내려오고 있다.

원래 도교란 우리의 고유 종교는 아니고 중국에서 전래(傳來)된 것이지만 전래되기 이전부터 우리 민족의 민간신앙으로 널리 퍼져 있는 산악 신앙(山岳 信仰)과 단군 신앙(檀君 信仰), 무속(巫俗) 등과 혼합되면서 토속 종교화된 것이라고 볼 수 있다.

도학은 주지(周知)하는 바와 같이 노(老)·장사상(莊思想)을 근간(根幹)으로하여 자연을 따르고 자연과 합일하는 것을 주요 골자로 하고 있음은 구태여 논증(論證)이 필요하지 아닐 것이다. 그렇기 때문에 기존의 민간신앙, 곧 우리 민족의 정서(情緒)의 바탕이 되고 있는 산악과 자연의 합일 사상(合一 思想)과 쉽게 융합(融合)할 수 있었으며, 그것이 우리 민족에게 유교 및 불교, 근대에 이르러 기독교(基督教)의 수많은 박해(迫害)를 받으면서도 소멸(消滅)하지 않고 존속(存續)하는 소이(所以)가 될 것이다.

III. 韓國人の 美意識

어떤 민족의 사고와 미의식을 이해하는데 있어서 앞의 장에서 살펴본 자연적, 문화적 환경들을 먼저 고찰하므로 해서 그 민족의 미의식(美意識)을 보다 객관적이고 사실적으로 인식할 수 있다.

실제로 어떤 민족의 자연적, 문화적 환경은 그 민족의 사고와 나아가 미의식에 많은 영향을 주었다.

1. 西歐의 美意識

서구인의 사고는 서구 환경의 특성(特性)에서 나타난 것처럼 자연 환경의 정복과 인공적 임의 추구에서 특징을 찾을 수 있다. 서구의 자연은 인간이 극복함으로써 인간의 편익을 도모(圖謀)한다는 인간의 정복의 대상으로 존재해 왔다. 그러한 사고의 틀속에서 서양의 문명은 발전해 왔다. 서구의 문화사나 예술사는 이러한 서구의식(西歐意識)을 잘 나타내고 있다. 이러한 서구의식의 배경속에서 산업혁명이 싹틀 수 있었던 것이며, 물질문명은 신속한 발전을 전개할 수 있는 것이다.

자본주의(資本主義)의 발전은 자연과의 대립(對立)적 개념속에서 자연 극복의 과정을 말해 주는 것이다. 자본주의는 대량생산이 기본적 개념이다. 대량생산은 기계문명을 발전시키고, 그속에서 전개되고 있다. 서양의 예술이 수공예적 개념을 벗어나고 획일적인기계적 특성을 지니고 있는 현상도 이와같은 맥락에서 이해할 수 있다고 본다. 이러한 서구의 문화적 특징들은 그들의 사고를 합리적(合理的)이고 분석적(分析的)이며, 논리論理)적인 쪽으로 굳어 질 수 있게 했으며 이러한 사고들은 그들의 미의식에도 연장이 되었다.

서구인은 조형(造形) 요소들을 지작할 때 (가령 선을 예로

든다면) 직선과 곡선, 자연적인 선과 인공적인 선, 기하학적인 선, 수직선과 수평선, 대각선등과 같이 규정지어 지각하길 좋아한다.

이러한 지각 형태(形態)는 대상을 지각하고 미적인 분석(分析)을 내리는데 있어서 매우 합리적이고 객관적이며 그림3과 같이 논리적인 분석원리를 바탕으로 하는 특징이 있다.

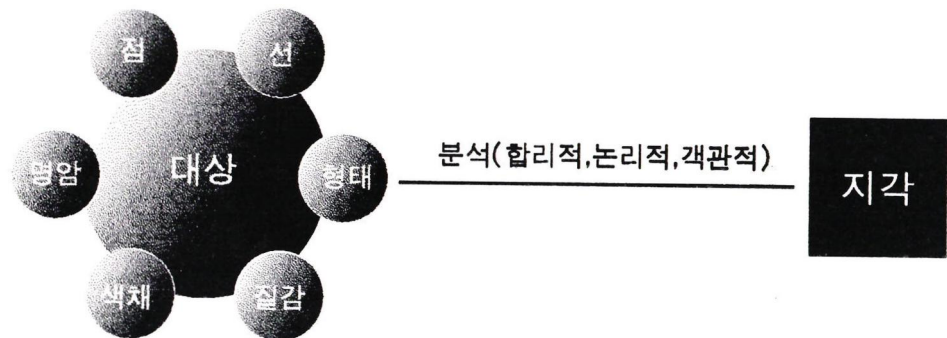


그림 3

2. 韓國의 美意識

한국의 사고는 자신과 자연을 동일시하는데 그 특징이 있다. 즉 자연속에 거하는 인간을 모티브로 해서 자연의 이치를 존중하여 서구의 사고처럼 인간이 자연을 정복의 대상으로 생각치 않으며 자연과의 조화력을 갖는다.

서구인이 어떤 조형물(造形物)을 지각하는데 합리적이고 논리적임을 바탕으로 지각한다면 한국인을 다분히 추상적(抽象的), 관념적(觀念的), 사상적(思想的), 자연적(自然的)이다. 한국인의 언어표현중에는 '글쎄', '우리', '말씀니다'라는 등의 표현이 있다.

이러한 표현은 우리의 미의식(美意識)중에 어떤 조형물을 인식(認識)하고 지각(知覺)할 때 무난하게 지각하려는 의식과도 관계가 있다. 가령 한국인은 우리 자연환경의 특징들 가운데 직선도 곡선도 아닌 듯한 애매모호함의 개념들을 가지고 있는 산의 형태나 강, 논둑, 평야 등의 형태미속에서 지각

하며 살아왔기 때문에 이러한 특징들에 익숙해져 오면서 사고나 미의식도 그에 어울리게 형성되어 왔다.

우리의 미의식은 자연에 대한 미적 정서(情緒)가 강하게 형성되어 있다고 볼 수가 있다.

우리는 자연이라는 대상을 서구와 같이 단순히 산천초목(山川草木)이라고 정의하질 않는다.

우리가 느끼는 자연은 '스스로 그렇게 있는 것' 그 자체를 뜻하는 것이기 때문에 인공적인 것이 아닌 것, 즉 인위(人爲)적인 것이 아닌 것을 의미한다. 따라서 서구의 자연이란 정의보다 더 넓은 포괄적 개념이라 할 수 있다. 이러한 개념은 우리의 전통문화(傳統文化)와 민족정서(民族情緒)를 이해하는데 핵심이 되는 사항이다. 즉 우리에게 자연은 無爲요, 不二요, 영과 육의 통합적 개념이요, 음과 양의 통합적 개념인 것이다. 이러한 사고와 의식속에서 우리의 미의식과 정서는 싹터 왔고 모든 미적 표현의 근간을 이루는 것이라고 할 수 있다.

자연에 대한 미적 표현의 특성은 두가지의 형태로 나타난다. 자연물에 대한 표현방법과 보다 근원적 표현의 형태인 '있음 그대로'의 표현 방법이다. 우리 문화와 미술의 특성이 자연물에 대한 통합적 표현임은 이러한 표현 형태에서 충분히 나타나고 있다.

'있음 그대로'라는 뜻은 '自然을 닮음'이란 의식을 형성하고 또한 '사람의 손이 닿지 않음'을 추구하게 되어 우리 민족의 모든 정서와 미적 표현의 특성을 이루게 된다. 그 대표적인 것이 한옥(韓屋)이라 할 수 있다. 집은 삶에 밀접(密接)한 연관성(聯關性)을 갖는 것으로서, 삶의 모든 육체적, 정서적 생명력이 집적(集積)된 가장 원형적 형태(原形的 形態)라 할 수 있을 것이다.

우리의 집, 곧 한옥의 가장 두드러진 특성(特性)은 자연과의 어울림이라 할 수 있다. 이것은 차라리 어울림이라고 하기보다는 자연과의 조화(調和) 및 합일이라고 할 수 있다. 이러한 조형사고(造形思考)는 역시 우리 민족의 자연과의 통

합적(統一的) 심성(心性)의 틀 속에 형성된 자연적인 정서의 표현(表現)이라 할 수 있을 것이다.

한옥은 자연속에 자리잡는 집터에서 뿐만 아니라 여러 가지 형태속에서 자연과의 조화 내지 통합적 사고의 정서가 나타난다.

지붕은 뒤산과 어울려 조화를 이룬다. 문(門)과 창(窓)은 안과 밖을 통합적으로 잇는 대표적 형태로 만들어진다. 처마의 형태는 자연적인 포물선(拋物線)의 아름다움을 나타내는 것으로서 서양의 기하학적(幾何學的)인 곡선(曲線)과 전혀 개념(概念)을 달리한다. 담장은 자연속에서 인간의 삶을 향유(享有)하는 여유(餘裕)의 멋을 갖는다. 우리 집의 원형은 초가(草家)라 할 수 있는데, 기와집과 달리 초가는 내부 공간의 기온(氣溫)과 공기(空氣)의 흐름을 자연적인 흐름에 따르도록 되어 있다.

서양의 집은 자연과 인간의 공간적 구분을 표현하는 건축 형태(建築形態)로 자연과 분리(分離)되는 것이 특징(特徵)이다. 그것은 자연에 대하여 인간을 하나의 공간으로 분리하고, 그 공간속에서 인간을 자연에 대항(對抗)하여 보호(保護)한다는 개념이다. 따라서 자연에 대립되는 개념으로서의 건축형태를 나타낸다.

그러나 우리의 건축은 항상 자연에 순응(順應)하고, 자연 그 자체를 소중하게 존중(尊重)하고, 그와 조화를 이루어 자연 자체에 통합하는 개념으로 건축을 하게 된다. 석가래, 기둥, 주춧돌 등 건축의 미세(微細)한 부분까지도 자연의 개념이 도입(導入)되어 있어서 되도록 사람이 손을 대지 않는 무위의 개념위에서 집을 짓는 것이다.

이러한 표현 양식(樣式)은 기타 미술의 표현양식에서도 그 특징을 이루고 있다. 서화(書畵), 조각(彫刻), 공예(工藝), 문양(文樣)등 여러 미적 표현의 특징이 이러한 형태로 나타나고 있음을 실증적(實證的)으로 증명(證明)할 수 있는 것이다.

IV. 韓國의 美意識에 對한 實證

韓國의 전통문화속에 내재(內在)되어 있는 미감(美感) 혹은 미의식(美意識)을 추출하기 위하여 문헌을 의존(依存)한다 거나 美術작품(美術作品)의 분석을 통하여 알 수 있겠으나 본 연구에서는 다양한 시각에서 시도해보고자 한다.

우선 일차적으로는 미 혹은 미적 가치의 개념과 관련되는 용어에 대한 어의(語義) 분석내지는 해석으로 부터의 접근이며 더불어서 한국 美術품에 대한 미적 견지의 평가를 남긴 유럽의 학자와 국내 美術 史학자의 글에 대한 분석을 전개한다.

다음으로는 그에 대한 다양한 품목의 대표적인 대상을 두고 실증분석을 통하여 미의식 또는 미적 정서를 파악하며, 다음 단계로는 한국의 전통건축에 나타나 있는 미적 특징, 미의식, 미학사상을 살펴봄으로써 우리의 전통문화에 일관되게 흐리고 있는 미적 정서 혹은 미의식을 종합적으로 고찰하고자 한다.

1. 韓國 美術史에 나타난 美意識

한 시대의 美術작품을 통해서 시대적인 미감이나 미의식을 추출해 내는 것은 매우 합당하다. 오히려 문헌에 의존하는 것보다 더 진실에 가까울 수도 있다.

그러나 일반적으로는 고대 문헌에 표출된 미학적 자료에 더 무게를 두고 있으며, 그것을 그 시대의 미학사상으로 곧장 인정해 버리는 통례를 늘 경험하게 된다.

시대적 미의식을 추출한다는 미학적 견지에서는 더욱 美術작품 자체를 주목해 볼 필요가 있게 되는 것이다. 뿐만 아니라 문헌의 내용과 시대적 가치관, 이 양자 간의 폭을 인정할 때 비로소 美術작품은 자기의 미적 가치로서의 의미를

되찾게 되는 것이다.

지금까지는 한국 미학의 경우 고대로 갈수록 문헌자료가 거의 없는 형편이어서 부득이 미술작품을 분석하여 그 시대의 미적 요소를 검출하는 대체적(代替的) 방식을 취할 수 밖에 없다는 매우 소극적인 입장에 서 있었다. 그러나 앞에서 지적하였듯이 미술에 나타난 미의식을 추구하는 일은 그 자체로 당위성을 가지고 있는 것이어서, 하나의 적극적 방법론으로 성립된다고 할 수 있겠다.

고대 한국의 미술작품을 대상으로 그것들의 일차적인 외양을 분석하고, 그 결과 그들의 미적인 특징을 그 다음 단계로서 지적하여 종합한 글들은 한국 문헌사상 그렇게 많은 편이 못 된다. 대부분 첫 단계에 머문 상태일 뿐 아니라, 그나마 단편적인 것에 불과하다.

하지만 선행연구를 정리한다는 입장에서 근세 이후에 직접 작품을 중심으로 다룬 연구성과를 순서상 먼저 검토하려는 것으로써 19세기 후반에 한국 미술품들을 수집하고 최초로 그에 대한 미적 견지의 평가를 남긴 유럽학자들의 글과 우리 학자들의 글을 통하여 정리하고자 한다.

1) 유럽인들의 초기 연구(20세기전후) : 자연성 / 해학성

일찍이 유럽에서 한국 미술품이 관심의 대상이 되었던 것은 19세기 말로 거슬러 올라간다. 1891년에 출간된 「라이히(Reich) 박물관 소장품 도록」은 아마도 유럽에서 한국 미술품에 대해 기록한 최초의 문헌에 속하는 것으로 볼 수 있겠다. 이 도록에는 벌써 한국 문화관계 자료들이 인용되는 가운데 이러한 지식을 바탕으로하여 민속품과 미술품에 대해 분석을 가하고 있다. 그리하여 회화의 경우, 산봉우리들과 웅이 박혀 꾸불꾸불한 나무 형태들과 특징적인 한국 산악을 연결짓고 있으며, 구체적으로 "……필치(Ausfuhrung)에 관하여 말한다면, 자연성(Naturwahrheit)을 저버리지 않았으며, 인간 형태의 표현에 있어서 어딘가 딱딱하긴 하지만 해학적(Karikiert) 처리"되고 있음을 지적하고 있다.

유감스럽게도 이 카달로그에는 그 작품이 실려 있지 않기 때문에 위와 같은 분석 결과와 직접 비교할 수는 없다고 하더라도, 한국 예술의 미적 본질(本質)을 자연성(自然性)으로 인식하고 또 무엇보다도 표현적 특징을 해학(諧謔)으로 보았다는 점은 중요한 대목이 아닐 수 없다.

그 다음으로 주목되는 자료는 1902년에 짐머만(Ernst Zimmermann)이 쓴 「한국미술」(Koreanische Kunst)이다. 짐머만은 우선 동양 3국의 미술을 상호 비교한 후, 그 중 한국 미술 전반이 자연에 대한 편향성을 그대로 반영하고 있다고 전제, 특히 회화에 있어서는 더욱 그러한 특징이 두드러지고 있음을 강조하고 있다. 예컨대 '순수하고, 건강하고, 자연스런 색깔'이 이용되어 '자연의 순수한 표현에 대한 기쁨이 드러나고 있다'고 보았다.

2) 안드레아스 에카르트(1929) : 단순미

주지되는 바와 같이 에카르트는 1929년에 사상 최초로 한국미술에 관한 책 「한국미술사」를 출간하였다. 이 책은 단편적인 논문들에서 비롯된 앞의 제반 미적 견해와는 달리 일정한 체계를 갖추었을 뿐 만 아니라, 그가 20여 년 간 한국에 머물면서 대부분의 작품들을 실견하는 가운데 써 낸 실증적인 자료집의 성격을 띠고 있으며, 더욱이 그속에 그의 일관된 미술사관이 피력되었다는 점에서 매우 중요한 가치를 지니고 있다.

따라서 그의 주저의 내용을 면밀히 분석하고, 특히 그의 미술사관의 체계를 검토한다면 한국미학의 구체적 단서를 얻어 낼 수 있을 것으로 본다.

에카르트의 미술이해는 통합적 관점에서 출발한다. 즉, 회화(繪畵), 조각(彫刻), 공예(工藝) 등의 장르를 분절(分節)적으로 보는 것이 아니고, 그 전체를 꿰뚫고 있는 특징이 무엇인가 구명하려는 입장이다. 그리하여 그는 각 분야마다의 특성을 강조하는 일보다 오히려 상호 유기적으로 움직이면서 의존하는 축을 찾아내는 것을 과제로 삼고 있다 할 것이다.

결국 그는 한국미술 전반을 통관하는 미적 요소들을 추출해 내고 있어 그의 이론에 대한 우리의 강조는 아무리 해도 지나치다고 할 수 없을 정도라고 생각된다.

더 나아가 그는 비교학적 방법을 통해서도 한국미의 특성을 표출하려고 시도하고 있다. 중국미술이 과장과 왜곡된 미술형식을 표방하고, 또 일본미술이 감정에 차 있고 틀에 박힌 미의 세계를 드러내는 것과 달리 한국민족은 고전미를 추구한다고 하였다. 중국의 전족(纏足)과 일본의 분재(盆栽)와 같은 불구를 미의 이상으로 삼지 않고, '미에 대한 자연스러운 감각'(Der natürlliche Sinn Für das Schöne)을 지니고 있다고 보았다.

이러한 자연감을 일찍이 앞에 언급한 짐머만에게서 나타나고 있는 것이지만, 짐머만이 자연에 대한 친화력(親和力)에 한정하는 반면 에카르트는 더 나아가 과장과 왜곡에 대립되는 자연스러움이라는 개념으로 확대시키고 있음을 본다. 결국 에카르트의 이 개념은 더 발전하여 한국미의 중추개념인 '단순성(單純性)'과 맞물리게 되는 것으로 인식된다. 왜냐하면 단적으로 말해서 그가 '단순성'을 시종일관 긍정적 의미로 해석하고 있기 때문이다.

이제 에카르트가 전개하는 각 장르의 미술작품에 내재하는 통일적인 구심점이 무엇인지 조명해 보도록 하자.

건축에 있어서는 서민주택을 대상으로 외양(外樣)과 구조적 세부를 관찰(觀察)하여 그것이 소박하면서도 고전적 균제미를 갖추고 있음을 밝혀 내고 있다. 삼국시대의 탑을 단순하고 소박한 특징으로서의 한국탑의 전형으로 인정하였고, 회화에서도 강세황의 산수를 들어 단순성의 특징이 보인다고 하였으며, 김정희의 작품에 대해 '양식이 단순하다'(Der Stil ist einfach)고 평하고 있다. 한편 도자기에 있어서는 동일한 결론에 이르고 있다. "한국 도자기의 가치는 중국이나 일본처럼 형태에서 과장하여 꾸미지 않고, 오히려 이러한 제한속에서 유약을 경이롭게도 부드럽게 발색(發色)시키고 형태를 놀랍도록 변화시키는 데 있다."고 상대적 특징을 강조하고,

결국 이 도자기에 있어서도 '평상시의 단순성'(die gewohnte Einfachheit)과 조용함, 균제, 조화에 대한 자연감등이 지배하고 있음을 지적하였다.

이처럼 그가 내세운 한국미술의 특징은 자연감, 고전성, 소박성, 단순성등 몇 가지로 요약되나 가장 대표적인 성격은 단순성이 될 것이다. 그리하여 이 중추개념에 초점을 맞추어 다시 한 번 정리해 볼 필요가 있겠다.

그가 이 단순성에 대한 감각과 함께 분수(중용 : Mabhaltung), 조화, 비례를 동시에 내세우고 있는 것을 보면 그가 말하는 단순성의 의미가 무엇인지 한층 명확해진다. 이 개념이 가지고 있는 외연(外延)을 한정짓기 위해 그는 소극적 의미의 단순과 구별하고 있다. 즉, "일본 교토의 33칸 사(寺)에 있는 1,000개의 동일한 등신대의 관음상의 무취미성과 같은 반복적인 표현이 '더 단순한 것'에 대한 의미에 적합하지 않다."고 말함으로써 맹목적 반복이 단순성에 본질적 가치를 부여하지 않는 점을 분명히하고 있다.

앞에서도 '자연감'과 관계해서 언급한 바 있지만, 그에 따르면 과장과 왜곡이 없는 상태를 '자연스러움'으로 인식할 수 있고, 이때 이 자연스러움도 '평상시의 단순성' 또는 과욕이 없는 상태(Anspruchlosigkeit)와 등기를 이룬다. 이렇게 본다면 이 단순성은 일민 소박성과도 통하게 되고, 다른 면으로는 단이와도 연결되는 특징을 가지고 있다고 할 것이다.

그리하여 에카르트는 단적으로 한국미술의 특징을 이러한 단순성을 포함하여 '고전적'이라고까지 말하고 있는 형편이다. 물론 이러한 고전성의 싹은 중국미술에 포함되어 있는 것이지만, 한국의 고전주의는 과도한 것을 피하고 정적과 중용, 미에 대한 자연감에서 뛰어나다고 보고 있다.

하여간 그는 이 단순성이 한국전통미술의 가장 기존의 특징임을 강조하고 있다. 그는 기회있을 때마다 '고전성, 타고난 단순성에도 불구하고 고상함, 세련미 등의 특성'이 내재함을 논하고 있다. 그의 저서의 말미에도 '과감한 추진력, 고전적인 선의 움직임, 단순하고 겸허한 형식인이, 그리스 미

술에서 볼 수 있는 바와 같은 정적과 절도등이 한국미술의 특질로 제시되고 있다. 이처럼 거의 동이반복적으로 나타나는 동류개념을 통해 이 '단순'의 함축성을 읽어 낼 수 있게 된다.

3) 고유섭 : 무기교의 기교

우현(又玄) 고유섭(高裕燮)의 미학은 두 가지 각도에서 파악된다. 하나는 서구미학을 최초로 수용했다는 점이고, 다른 하나는 그것을 기초로 한국미학의 바탕을 읽어 놓았다는 점이다. 전자는 그가 1920년대에 경성제대에서 미학을 전공한 후 1930년대에 서구미학에 대한 논문을 발표하고 연희전문에서 미학을 강의했던 사실에 관한 것이고, 후자는 주로 그의 한국미술사 논문들에서 간취되는 미학적 관점과 개념규정에 관한 것이다. 그러나 이 논문에서는 후자에 초점을 맞춰야 할 것이다.

그는 1940년에 쓴 「고대인의 미의식」 가운데 금관 등에 보이는 비필연적인 나열에서 '번다성'(繁多性)이라는 미적 개념을 끌어내고 있고, 뿐만 아니라 신라의 상형토우(象形土偶) 가운데 고대(高垓) 형식의 형상을 '기억의 재생'과 '가구(架構)의 환상적 흥취'를 결합시킨 형태로 보았다.

이처럼 고유섭은 공예품을 통하여 한국적 조형의 본질이 무엇인가를 추구하였고, 그 결과 공예품의 기능외적(機能外的) 요소가 두드러지는 특성에 대해 주목하였다. 특히 토우의 일반 형태와 구별되는 '이형(異形)' 토우를 '설명적', '환상적'으로 규정지은 것은 방법론적인 면에서 한국미의 본질에 접근하는 중요한 중심개념은 그가 1940년과 1941년에 발표한 「조선미술문화의 몇 날 성격」과 「조선고대미술의 특색과 그 전승문제」에서 논의한 '무기교의 기교', '무계획의 계획'이다.

이때의 기교와 계획은 '생활과 분리되기 이전의 상태', 즉 '생활자체의 본연적 양식화 작용'에서 나온다고 보는 입장으로, 결국 여기에서 한국미의 특질을 민예적인 것으로 귀결

짓고 있다. 그리하여 이 민예적인 성격속에서 다시금 담소(淡素)와 질박(質朴), 조소성(粗疎性)을 찾아 내고 있다.

하여간 이 '무기교의 기교'와 '무계획의 계획'이라는 명제만큼 사계에 회자되었던 경우도 드물다 할 것인데, 또 그런 만큼 그에 대한 찬반 양론 또한 몹시 비등하였다. 대체로 반론의 발단은 이들 미학적 명제들이 한국미술의 역사를 통사적으로 볼 때에도 타당성을 가질 수 있는가 하는 데서 오는 것 같다.

고유섭의 미학의 특성은 다음과 같이 요약될 수 있겠다.

① 근대적 의미의 한국미학의 기초를 이룩하였다. 그의 이러한 정초작업은 일차적으로는 서구식의 정통 미학교육에 의해 가능했던 것으로 본다. 그러나 이러한 지식은 방법론적 문제일 뿐, 본질적으로는 그의 해박한 동양학 지식과 탁월한 직관력이 바탕이 된 것으로 사료된다.

② 독일미학을 비롯, 애카르트와 야나기등 한국에서 활동한 외국 학자의 이론과 비교해 볼 때, 그의 한국미학에 대한 이론은 그 당시 학문의 세계 조류와 동일 위상에 있다.

③ 한국인의 미의식, 미의 본질등 미학적 과제를 추상적인 것이 아닌 구체적인 미술품을 대상으로 추출해 냈다. 그 결과 미학과 미술사를 연결하는 상호 의존관계를 확립하였다.

4) 조지훈 : 소박미

한국미술을 대상으로하여 미적 관점을 논증한 학자로서는 고유섭 이후 먼저 조지훈을 들 수 있다.

그에 따르면 5~6세기경의 신라 불상들에서 '소박 웅건한 기상과 단정 정연한 기법'이 드러나고 있고, 통일신라에 이르러 국가이념의 반영으로 작품들은 '힘차게'되며, 비로소 반도적 풍토양식을 완성하였다는 것이다. 더 나아가 석굴암 조각을 통해 '예술의욕'을 체득하기에 이르렀고, 비로소 조각적 응결, 입체적 수법을 찾게 되었으며, 산만한 감각에서 예술적 정서로 비약할 수 있게 되었다는 것이다. 이 시대 미술이

갖는 '감취짐으로써 더 힘을 낸다'는 특질을 그리스 미술에 대해 빙켈만이 정의한 '위대한 통일과 고귀한 정밀(靜謐)'과 연결시켜 한국 고전미의 완성을 인정하였다.

고려청자는 "중국의 수장(修長)한 패기와 일본의 가벼운 영리(伶俐)의 중간에서 밝고 소박하고 꾸밈없는 곳에 그 특점과 매혹이 있다."고 보았을 뿐만 아니라, 더욱이 미감과 실용이 완비되어 미의 궁극 이상을 이룩하였다고 적극적으로 평가하였다. 그러면서도 조지훈은 고려의 사상적 측면을 허무와 낭만으로 규정하고, 거기에서 '자연한 인공의 극치'인 고려 공예미술이 나왔으며, '구속속에 획득한 영혼의 자유가 자연스런 선을 통하여 생활에 침투한 것이 고려미술'이라고 매듭지었다.

조선시대의 분청사기는 "남성적 평민적인 소박한 맛을 풍겨 청자의 여성적 귀족적 세련에 대비된다."고 하였고, 이어서 '정적(靜寂)한 바탕'의 백자위에 '푸른 무늬, 붉은 점'으로 그려진 '간소한 그림과 겸허한 구성은 실로 소박미의 극치'라고 정의하였다. 이러한 미의 세계는 '유교문화인 이외의 자유인' 즉, '평민의 손'에 의해 개발되었으며, 여기에 불교의 공이 크다고 결론지었다.

조지훈의 미론은 고전주의와 소박주의로 압축되는데, 그럼에도 통사적으로 지배적인 요소는 역시 소박미인 것으로 이해된다. 우리는 여기에서 위에 제시된 미적 개념들이 대체로 고유섭의 체계와 흡사하다는 것을 인지해 낼 수 있다. 그러나 신라의 화랑도를 가리켜 미를 실천적으로 추구하는 '예술적 인가'이라고 했던 그의 정의는 한국미학사상이 구현되었던 최초의 단계를 지적하는 것으로서 매우 중요한 의미를 갖는다고 하겠다.

조지훈의 이와같은 사상이 1947년부터 시작되어 1965년까지 준비된 것으로 볼 때, 우리는 1960년대까지의 미의식의 문제가 고유섭의 범주를 크게 벗어나지 못하고 있음을 인식하게 된다.

5) 최순우 : 순리, 담조, 익살

한국미의 문제에 대해 누구보다도 깊은 관심을 보인 학자는 최순우였다. 더욱이 그는 박물관의 학예관으로서 일생 동안 한국미의 원천인 한국미술품들에 대해 남다른 예정을 갖고 탐구하였고, 그러기에 그의 이론은 다분히 경험적 근거에 입각하고 있는 이점을 담지(擔持)하고 있다고 보아도 좋을 것이다. 때때로 그의 미론은 강한 직관성 이상의 논리적 보증에 치중되어야 한다는 비판의 여지를 남기고는 있으나, 대체로 그의 이론과 그가 내세운 미적 특징들은 1960~1970년대 이 분야의 학적 기반 형성에 중요한 역할을 했음이 분명하다.

① 순리의 아름다움

“억지가 없는 아름다운 사물의 이치나 자연의 심리를 거역하지 않는 아름다움의 자세를 뜻하는 말이다.”

② 담조(淡調)의 아름다움

“넓고 담담한 색조의 아름다움은 한국의 회화, 도자기, 복식에 이르기까지 한국인의 일관된 색채 호상(好尙)을 분명하게 자리잡아 주었다.”

③ 익살의 아름다움

“익살의 아름다움은 한국의 회화, 조각, 공예, 건축 등 모든 분야에서 흔히 느껴지는 즐거움이다. 그러나 그 익살스런 표현은 민중적인 경향으로 표현된 조선시대의 도자기, 민화, 자수 등에서 더 자주 다루어졌고, 그런 경우에 그 효능이 가장 자연스럽게 드러났다. ……사물표현에서 대담한 생략과 왜곡과 과장을 자연스럽게 다룬 솜씨와 둥근 것이 지니는 좌우대칭에 대한 무신경, 그리고 이지러진 둥근 맛이 주는 공간미 등은 한국공예에 나타나는 두드러진 익살의 세계이다.”

④ 고요의 아름다움

“수다스럽지 않다는 풀이를 할 수 있을 것 같다. 한국미술이 풍겨주는 맵시나 색감이나 공간구성이 모두 그러한 공통성을 지녔기 때문이다.”

⑤ 분수에 맞는 아름다움

“과분하지 않다는 뜻도 있고 자연환경이나 자신의 체도(體度)에 가장 알맞은 형질미(形質美)를 가늠할 줄 안다는 말도 된다. 석굴암이나 불국사에서 보듯, 바라보아서 눈맛이 후련하고 마음이 편한 아름다움이 우리 미술의 큰 장점이며, 이것은 그 표현의 본성이 허욕을 금기하는 자연스러운 몸짓에서만 이루어질 수 있는 말이다.”

⑥ 바라보는 아름다움

“한 마디로 요약하면 한국미술의 아름다움은 바라보기 위한 아름다움이라는 점이다. 근시안적으로 코 앞에다가 놓고 보는 것보다 물러서서 바라볼 때 나타나는 글러한 아름다움이라는 점이다. 바라보아서 나타나는 아름다움이기 때문에 지나친 잔재주를 부릴 필요도, 분에 안 맞는 과분한 재질도, 필요없는 수고도 저절로 생략될 수 있다. 특히 우리 미술의 단순미, 간소미(簡素美)라는 점에서 이 말이 뒷받침된다.”

6) 조요한 : 소박미, 해학미 / 백기수 : 자연성

1970년대에 접어들어 조요한은 철학자로서 한국미술을 대상으로 미론을 전개(1973)하였다. 여기에서는 소박미와 해학미가 한국미의 큰 줄거리로 부각되고 있다. 여기에서는 소박미에 있어서는 고유섭의 ‘구수한 큰 맛’을 용인하면서 서산 「마애삼존불」, 군위 「삼존석불」, 군수리 「석조여래 좌상」(국립중앙박물관) 등을 예로 삼아 그것들이 청정무구한 동안(童顔)의 한국인의 소박성을 드러낸다고 보았다.

이러한 소박미의 철학은 노장(老莊)의 ‘무위자연’과 불교의 ‘그대로’(yathabhutam)가 바탕이 되는 것이어서 인위를 거부하는 자연과 통한다고 하였다. 그리하여 한국의 소박미는 미학상으로는 ‘의지결여증’(Willenslosigkeit)이라고까지 정의하였다.

한편 해학미에 있어서도 ‘적료(屐廖)의 유미’, ‘어른같은 아이’등 고유섭의 해석을 따르고 있으며, 변상벽(卞相璧)의 「묘작도」(국립중앙박물관)에서 해학미의 실체를 발견할 수 있다

고 하였다. 끝으로 '해학미는 대상과의 거리를 유지하면서 지성에 의해 조용한 여운을 남기는 것'으로 전제적으로 규정하고 '한국인은 뽐내지 않으면서 지성을 활동시킨 백성이기 때문에' 이러한 특유의 기질이 해학미를 가능하게 했다고 귀결지었다.

조요한의 미론이 작품으로서의 충분한 대응자료를 제시했다고 말하기는 어려워도 앞의 조지훈과 비교하면 어느 면 탈직관적(脫直觀的) 입장에서 보다 과학적인 접근을 시도한 것으로 평가된다.

이어서 1974년에는 미학자 백기수가 「한국인의 미의식」을 발표함으로써 미의식을 통한 미학의 정립이라는 과제에 대한 연구는 본격화되기 시작하였다.

그는 '미의식을 외적인 자연풍토의 환경적 인자와 함께 정신적, 문화적인 환경적 인자에 의해 제약되면서 형성되는 전통적 민족성에 토대를 둔 미적 문화의 주체적 의식'이라고 정의하고, 전통적인 미의식의 문제를 감각적인 측면과 정신적인 측면으로 나누었다. 그리하여 전자로부터는 예술미 내지는 미적 문화가, 후자로부터는 인격미 내지는 심성미가 성립된다고 하였다.

한국인의 미의식을 제약하는 것은 한반도의 자연풍토이며, 그 속에서 예술의 생활화가 이루어졌고 특히 생활속에서 예술을 도모했던 것이 한국민족의 특수성임을 강조하였다. 계절에 마제 산수풍경, 화조정물, 신선, 도석화를 다락문에 도배하고, 음력 정월 대문에 입춘대길, 수복강령을 써 붙여 생활 자체가 곧 예술생활로 되었던 까닭에 여기에서 미의식의 함양이 자연스럽게 이루어졌던 것으로 보았다.

한편 전통 회화에 구현된 미의식은 고유섭의 설에 의지하여 자연에의 순응으로 해석하고, 나아가 '전통적인 시형식(視形式)은 자연에 대한 직관적인 파악과 여기에서 환기되는 정감을 바탕으로 소박한 시형식'으로 되며, 이러한 형식에서부터 자연스럽고 소박한 무기교의 미가 창출되는 것으로 결론지었다. 요컨대 자연을 지비하는 것이 아니라 그에 순응하는 것이 미의식의 구현체로서의 한국미술의 특성이라고 하였

다.

일반적으로 미의식의 문제를 예술미에 국한시켜 고찰했던 종래의 관점과는 달리, 백기수의 이론이 인(仁)이라는 전통적인 도덕률을 바탕으로 한 미적 심성에도 역시 무게를 두고 있는 점이 개발적이라고 하겠다. 그리하여 이러한 심성과 미적 생활이 조화를 이루어 현대인이 요청하는 새로운 미학, 즉 일본주의적 미학(Anthropocentric Colonology)의 기초를 이룬다는 것이다. 이러한 현대미학의 전망에도 불구하고, 그의 전통미술 해석은 여전히 고유섭을 원용한 것으로 이해된다.

2. 韓國人의 美意識에 對한 實證

앞에서도 언급되었듯이 우리의 미의식(美意識) 혹은 미적 정서(情緒)는 공통된 몇 가지의 특징(特徵)으로 취합되는데 자연성(自然性)이라든지, 고전미(古典美)와 소박미(素朴美), 그리고 단순성(單純性) 또는 무기교등으로 정리가 되며 그중에서도 한마디로 요약(要約)하면 "自然의 美"라고 말할 수 있겠다.

이와같은 특징들은 우리 문화(文化)와 예술(藝術)의 미적 표현(表現)에 잘 나타나 있으리라 본다.

따라서 본 장에서는 미적 본질(本質)이 잘 나타나 있는 도기 자기류와 목가구 및 소반을 그 대상으로하여 다양한 시각에서 우리의 미의식을 실증적 방법(實證的 方法)으로 추출해 보고자 한다.

1) 목공예

우리나라 사람들은 주어진 자연환경의 조건과 함께 그에 따라 필요한 생활 도구를 만들고 사용해 왔다.

우리 문화를 설명할 때 흔히들 목조문화라고 할 만큼 옛부터 우리주변에 늘 함께했던 자연환경중의 하나인 목재를 이용한 생활 도구들을 많이 만들어 왔다.

한국은 온돌로 인한 평좌생활의 영향으로 실내가 비교적 좁아 가구들은 시각적인 부담을 줄이고 넓은 생활공간을 확보하기 위해 작고 낮으며 간결하게 제작되었다.

이러한 양상은 같은 문화권에 속할 수도 있는 중국의 주거환경과 확실히 차별화될 수 있는 것이라고 할 수 있다. 동양문화속에서 중국이 우리나라에 문화적 영향을 많이 준건 사실이지만 주거환경의 차이점 - 중국은 의자생활로 인해 넓고 높은 실내공간을 형성하여 자연히 가구들도 크고 육중하고 장식적인 면이 매우 강하다. - 때문에 실제로 우리만의 독특한 문화를 형성할 수 있었다.

1-1. 목가구

평좌생활의 실내환경은 우리나라의 가구가 그에 어울리는 쪽으로 제작될 수 있도록 하였으며 놓여지는 장소 - 가령 안방이나 안채, 사랑채나 사랑방 등의 구분 - 에 따라 독특한 양식을 취하기도 했다.

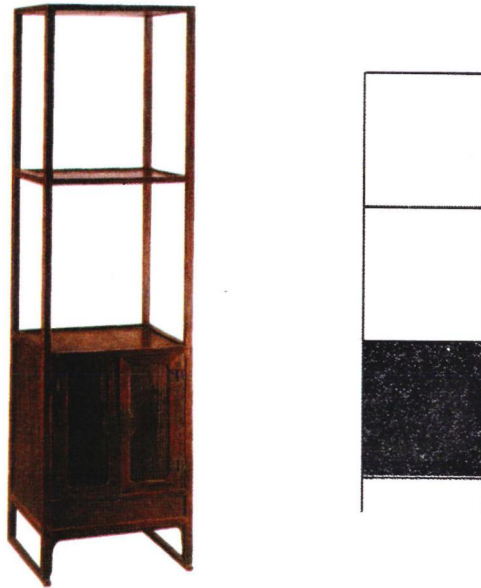
남성들의 생활공간은 주로 사랑채나 사랑방이었고 여성들은 안채나 안방이었기 때문에 가구들도 용도와 취향에 따라 뚜렷한 형식을 갖게 되었다.

사랑방은 학문을 중요시하는 선비들이 자주 생활하여 학문의 온상인 동시에 손님을 맞는 사교의 장소이기도 했다. 이러한 이웃 때문에 내부공간은 안정된 분위기가 필연적이어서 단순한 구조, 쾌적한 비례, 간결한 선을 지닌 목가구가 필요했다.

여성들이 거처하는 안방은 남녀유별등 사회적 규율에 얽매이고, 또 내부와 단절된 속에서도 자신의 생활을 찾을 수 있고 자녀를 기르고 가정생활의 중심을 이루는 곳이므로 사

랑방 가구의 검소한 분위기와는 달리 여성 취향이 반영된 곱고 밝고 따뜻하며 화사한 것이 필연적이었다.

1-1-1. 삼층탁자(18세기)



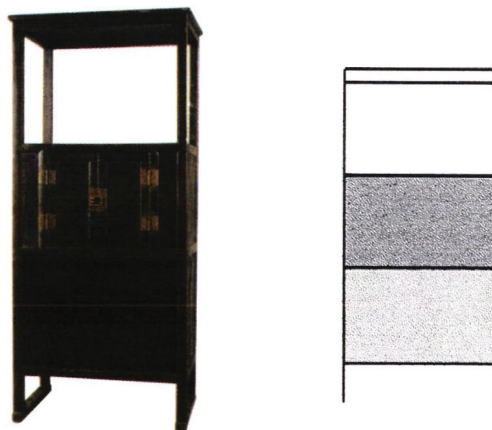
- 크기 : 36.4 X 34 X 132.8Cm
- 문방구(文房具)의 하나로 수직적인 가구이다.
- 서책이나 예완품(藝玩品)을 진설(陳設)할 수 있도록 층분을 올렸다.
- 전체를 3등분한 쾌적한 비례미와 과장된 장식을 피하는 전통 목가구의 특성이 잘 나타나고 있다.
- 간결 단순미의 본보기라 할 수 있다. 막음이 없는 2, 3층은 높이와 폭의 비례가 매우 쾌적한 선적인 구조이다.
- 맨밑에 장 형식의 층을 두는 것은 수직적인 가구에 안정감을 갖게 하는 느낌을 준다.

1-1-2. 삼층책장(19세기)



- 크기 : 72.6 X 41 X 134Cm
- 책을 넣어 간수하기 위한 장이다.
- 자연적인 느티나무의 나뭇결(목니)이 잘 살아있다.
- 선비의 생활 공간에 있었으므로 검소하고 안정된 분위기를 갖고 있다.

1-1-3. 삼층찬장(19~20세기초)



- 크기 : 71.7 X 44.8 X 160Cm
- 반찬거리나 찬그릇 등을 얹어두는 장이다.
- 높이에 비해 폭이 좁고 중심칸을 대담하게 면분할했다.
- 맨윗칸 구조와 장형식의 중심과 막힌 하단의 구조의 진행은 전체적으로 단정함과 재미스러움을 더하고 있다.

1-1-4. 삼층책장(18세기)



- 크기 : 110 X 37,5 X 132.5Cm
- 서장(문짝을 열어 젖히게 된 장의 형태)의 형식을 가지고 있다.
- 장을 지면에서 높이므로써 통풍과 건조에 신경썼다.
- 면구성이 아름답게 느껴지는 균형미가 있다.
- 한국 고건축이 기본 척도인 고구현법(股句絃法, 3대 5)의 면분할의 반복이 조화롭다.

1-1-5. 의걸이장(19세기)



- 크기 : 84.2 X 47.8 X 174Cm이며, 개화 이후 양복의 보급과 더불어 발달된 옷장의 새로운 형태이다.
- 종래의 재래식 장(옷을 개어 쌓는 형식)에서 세워서 건다는 데 특징
- 소나무 판재를 불에 그을린 후 벗짚으로 문질러 약한 부분을 없애고 단단한 나뭇결을 강조해 자연미가 보인다.
- 미달이문이 하나의 판재로 되어 있어 담백한 면이 보이고 경쾌하다.

1-1-6. 약장(19세기)



- 크기 : 89.5 X 28.5 X 142.2Cm
- 자주 사용되는 1백여종의 한약재를 따로 따로 갈라서 넣어 놓기 위해 작은 서랍으로 구성된 장으로, 서랍마다 약재명이 기재되어 있다.
- 크고 작은 여러개의 서랍이 연속적으로 배열돼 조형미가 독특하다. 장롱의 면분할 형식을 따른 전형적인 경기도 지방의 약장이다.

1-2. 소반

소반이란 식사때 식기를 얹는 기물로서 반(盤, 소반의 위판)과 다리로 이루어져 있다. 소반은 순박한 아름다움에 단정한 모습을 지니고 있으면서도 우리들의 일상생활에 친숙하게 봉사하며 세월이 흐를수록 아취를 더해가는 올바른 공예 의료본이라 할 수 있다.

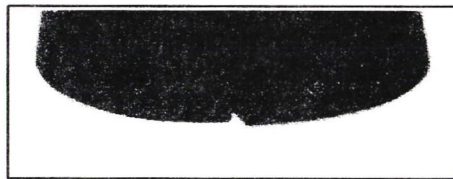
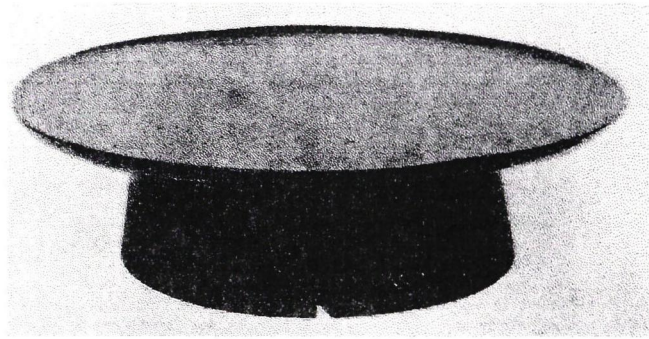
우리 역사를 거슬러 올라가 우리 인류가 목재로 만들어 쓰기 시작한 최초의 물건 가운데 하나이다. 그 용도는 음식을 조리하는 도마의 용도, 음식을 다른 부렬한 것과 구별하여 청결히 보존하기 위한 용도, 음식을 담아 운반하거나 신이나 윗사람에게 올리는 받침 등의 용도에서 기인했다.

소반은 '인간의 지혜가 발달해서 청결이라든가 예의를 생각하게 되면서 가장 먼저 준비한 기물이다.'란 생각을 들게하는 기물이며, 우리나라 사람들은 실내에서 의자를 사용하지 않고 바닥에 앉기 때문에 소반은 중국의 영향을 그다지 받지 않았다.

농민들이 농한기를 이용해 만들거나 바깥일을 하기 힘든 노인들이 산간벽지에서 산 속의 큰 나무를 골라 임의로 가장 적당한 부분만을 잘라 말려 두었다가 천천히 세공한 후 장터로 들고 나와 필요한 잡화와 교환해가는 식으로 느긋하게 만들어졌다. 그러므로 해서 재료와 질과 치수가 매우 자연스럽게 자유롭게 만들어졌고, 처음부터 맞춰져서 만들어지지 않았기 때문에 사는 사람에게는 선택하는 즐거움이 있었다. 또한 사는 사람들은 물건을 고르는데 많은 시간을 보냈으며,

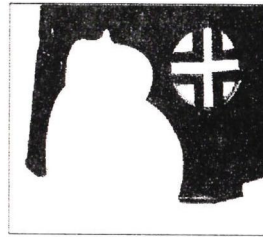
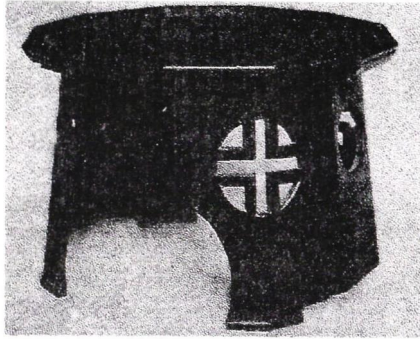
상인들 역시 이런 행동을 결코 막지 않아 사고 파는 장소에는 항상 느긋함이 있었다.

1-2-1. 소반 1



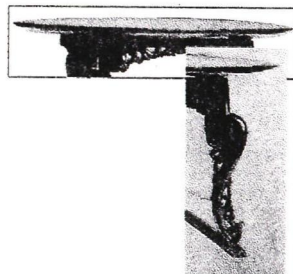
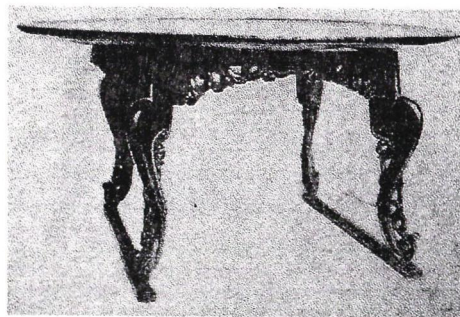
- 보통 민가에서 사용하는 원반(原盤)이다.
- 큰 참 피나무를 파내어 만든 것으로 반과 다리가 같은 재료이다.
- 직경 44.5Cm, 높이 11.8Cm
- 다리부분의 홈은 재료가 말라 갈라지는 것을 방지하기 위한 용도로 만들 때 의도적으로 절단한 듯 하나 오래된 고목이 자연스럽게 갈라진 듯한 느낌을 주듯한 조형미를 가지고 있다.
- 원반에서는 모나지 않은 둥근 멋이 보여지고 있다.
- 전체적으로 간결한 형식으로 구성되어 있고 마치 굵은 통나무를 그냥 잘라서 그위에 원반을 올려 놓은듯하여 단순함과 자연스러움이 함께 하고 있다.

1-2-2. 소반 2



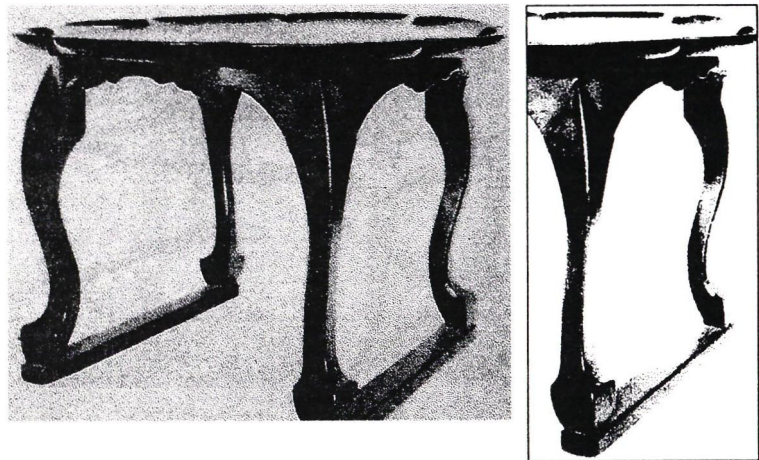
- 공고상의 가장 일반적인 형태로 반과 다리가 십이각이다. 은행나무이고, 생활을 했으며 반의 직경은 42.4Cm, 높이는 27.9Cm이다
- 소반의 생칠(生漆)로 잡목의 멋, 즉 목니의 모양을 투과해서 볼 수 있다.
- 좌우의 두 개의 아(亞)자 모양과 양쪽 아취의 어울림은 자연스러움과 인공적인 조화성을 보이고 있다.

1-2-3. 소반 3



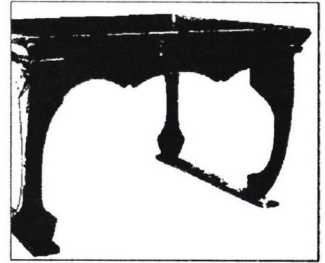
- 궁중에서 사용하던 소위 대궐반으로, 반면은 원형이고 재료는 은행나무이다.
- 운각이 당초무늬로 이루어져 있으며 당초무늬가 적용되었으나 호록의 형상과 정돈되어 어울리고 있다.

1-2-4. 소반 4



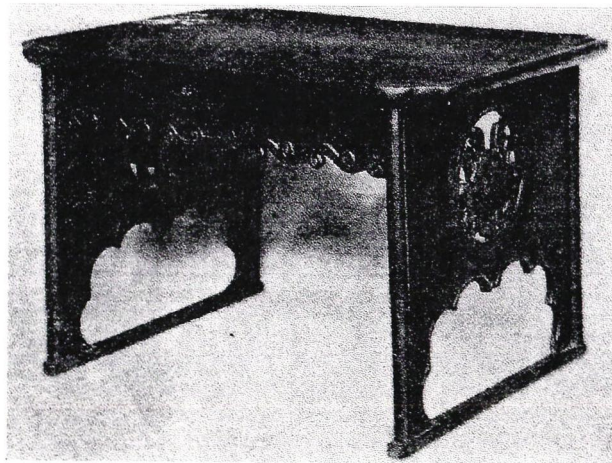
- 개다리 소반이며 조선의 손반중에서 역작(力作)의 하나로 꼽힌다.
- 재료는 느티나무이며 반경은 40.9Cm이고 다리의 높이는 28.8Cm이다.
- 반의 형태는 앞사귀가 여덟 개인 모양이다.
- 다리는 강건한 구족(拘足)이다.
- 연잎의 부드러운 형태와 구족의 강인한 형태가 어울리고 있다.

1-2-5. 소반 5



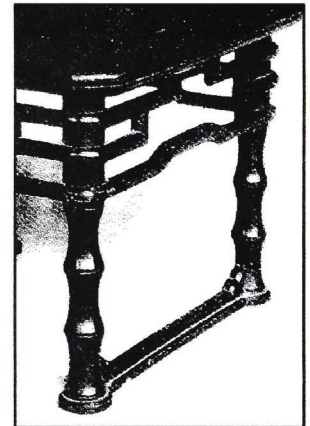
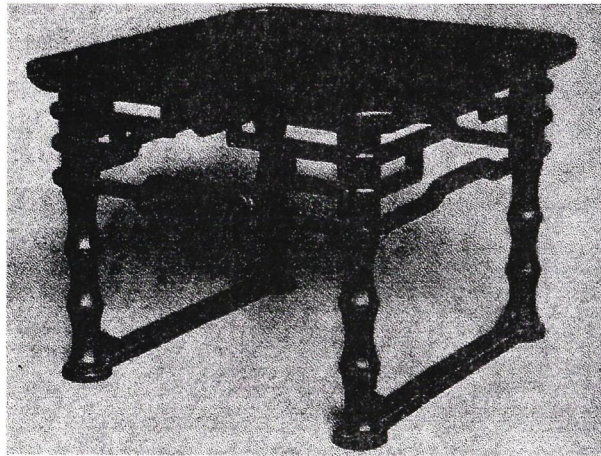
- 장방형의 반의 형태를 가지고 있다.
- 구족의 책상반이며 재료는 낙엽송이다.

1-2-6. 소반 6



- 해주반중에서 우수한 것의 하나이다.
- 생칠을 하였다.
- 장식은 많지 않지만 전체와 잘 어울린다.
- 견고함이 보이지만 당초문양과 모란문양이 어울림으로 해서 견고함으로 인해서 보여질 수 있는 경직된 분위기를 많이 삭감시키고 있다.

1-2-7. 소반 7



- 통영반으로 재료는 배나무이다.
- 장방형의 반은 폭이 30.3Cm이고 높이는 23Cm이다.
- 아(亞)자 문양의 사용과 대나무 모양의 다리가 잘 어울리고 있다.
- 다리의 대나무 느낌은 자연요소의 변형없는 사용이라는 면에서 자연미가 강조되고 있다.

2) 도자기

도자기는 현존하는 한국의 문화유산중 가장 많은수목 차지한다. 현재 국립박물관이 소장하고 있는 10만여점중에 3~4만여점이 도자기이다. 선사시대의 빗살무늬 질그릇에서부터 삼국시대의 다양한 유형의 질그릇, 고려시대의 청자, 조선시대의 분청자기와 백자자기 전세기에 걸친 우리 선조의 생활상을 보여주는 중요한 유산으로 남아있다. 도자기로 시대의 생활상과 밀접해 있고 또 만들어지는 장소도 전국에 걸쳐 있다는 점을 고려해 볼 때 그 시대의 삶과 꿈을 담았다고 얘기할 정도로 그 시대의 미적 감각과 특징들이 잘 담겨져 있다.

시대별로 그 상황과 철학을 담은 독특한 자기를 창조해 낸 사실을 볼 때 도자기는 그저 그릇의 개념이 아닌 한 시대의 삶과 문화를 담고 있는 세계인 것이다.

도자기는 흔히 도토로 만들어진 도기와 자토로 만들어진 자기로 나뉘인다. 흔히 찰흙이라고 하는 붉은 색의 도토로는 1,200도 이하에서 만들어져 기와나 질그릇이라 불리우는 그릇을 만들었다. 도기는 유약을 바른 것과 바르지 않은 것이 있으며 조선시대의 옹기들은 약토라고 하는 잿물을 바른 것들이다. 오늘날 우리가 신라토기, 백제토기, 가야토기라고 하는 것을 모두 도기이다.

그에 비해서 자기는 1,300도 이상에서 구워진 보통 흰색을 띠는 그릇이다. 자기를 만드는 자토는 돌가루로서 중국의 강서성 고령산에서 나는 고령토를 가장 좋은 것으로 치는데 자토는 석탄의 탄맥이 있듯이 흙맥을 찾아야 하고 흙맥이 끝나면 더 이상 나오지 않는다. 우리나라의 경우는 돌가루인 사토로 만들기 때문에 사기라고도 한다. 따라서 사기와 자기는 원래 같은 것을 지칭하는 용어지만 사기는 우리나라 안에서만 쓴다. 이러한 자기중에서 청색의 유약을 입힌 것을 청자라고 하고 백색의 유약을 입힌 것을 백자, 흑색의 유약을 입힌 것을 흑자라고 하고 유약을 입히지 않은 자기도 있다.

2-1. 청자(靑瓷)

청자는 한국을 대표하는 문화유산의 하나로 세계에 널리 알려져 있는 도자기이다. 청자가 지닌 맑은 비취색의 유색과 유려한 곡선의 아름다움, 그리고 고려 특유의 흑백 상감 기법으로 시문된 무늬의 아름다움으로 많은 사람들의 경탄의 대상이 되어왔다.

9세기부터 중국에서는 호족들의 종교로서 선종이 널리 퍼졌는데 그들에게 좌선을 하는데 있어 중요한 과정중의 하나로써 차를 마시는 것이 유행되면서 청자는 변환기를 맞이 시작한다. 차를 마시는 것은 선종의 깨달음에 이르는 길로써 당시의 차잔은 금값보다 비쌌다. 청자가 실용그릇으로 널리 확산된 것은 10세기경이다. 우리나라에서도 이와같은 경로로 청자가 실용화되기 시작하였다. 9세기 통일신라말기에 전제정권의 붕괴와 함께 선종이 수입되고 절에서 다도문화가 중요시되기 시작한다. 고려가 세워지면서 청자를 자체적으로 만들려는 움직임이 생기기 시작했고 이에 고려청자 문화가 꽃피게 되었다.

제작과정에서는 청자, 백자를 만드는 흙을 순수한 질흙이라는 뜻의 태토라고 부르며, 태토는 물을 섞으면 빳어지는 가소성과 불에 구우면 굳어지는 고화성을 지니고 있다. 양질의 고령토는 규석50%, 알루미나 30% 등의 성분으로 구성되어 있으며, 이들이 고온에 녹아서 유리질화되기 때문에 태토의 몸이 돌처럼 단단해져 자기가 되는 것이다. 청자의 경우 태토에 포함된 미량의 철분으로 인해 구워 내었을 경우 회색 또는 회백색을 띄게 되며, 백자는 백색을 띄게 된다.

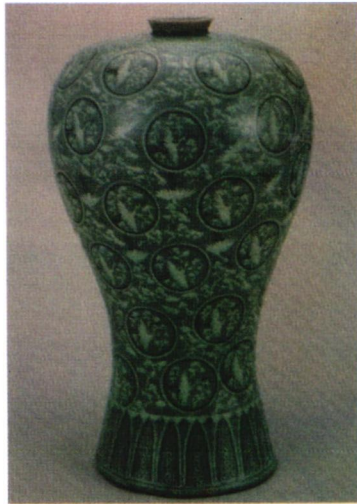
태토를 물레위에서 만들고자 하는 기물로 성형한 후에, 기면위에 나타내고자 하는 무늬를 새기게 된다. 기면보다 낮게 파낸 무늬의 수법을 음각, 기면보다 돌출된 무늬의 수법을 양각이라 하고, 기면을 앞뒤로 뚫어 무늬를 나타내는 투각의 수법과 사물의 형상을 조각한 상형의 수법이 널리 쓰이고 있다.

2-1-1. 청자 '순화4년' 명호(靑瓷淳化四年銘壺), 993년



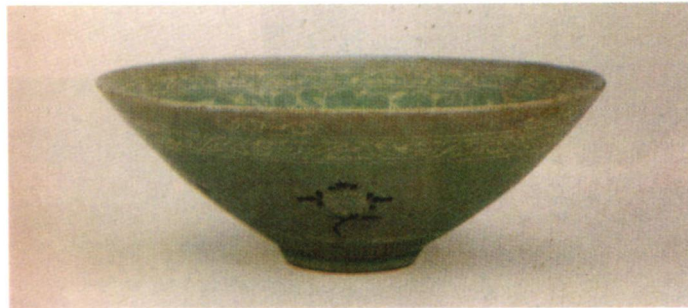
- 높이 35Cm 가량되는 갈색 항아리이다.
- 유약은 잿물 유약을 써서 흘러내리고 있고 원래 뚜껑이 있었던 것같지만 현존하진 않는다.
- 보통 청자는 누가, 언제, 무엇을 위해서 제작되었다는 기록이 없으나 이 청자는 바닥에 음각으로 순화 4년, 계사년, 태요의 제1실(제1실은 태조왕건을 모시는 제실)의 향기(제사용 그릇)로서 장 최길희가 만들었다는 기록이 있다.
- 초기에 만들어진 만큼 다듬어지지 않은 표면과 비대칭적인 형태를 보여주고 있어 자연적이고 투박한 멋을 보여준다.

2-1-2. 청자상감운학문매병(靑瓷象嵌雲鶴紋梅瓶), 13세기



- 높이는 41.7Cm로서 강화동에 있는 고려시대의 유명한 무신이었던 최우의 무덤에서 나왔다고 전하는 13세기의 대표적인 작품이다.
- 술항아리로 쓰였던 이 매병은 윗부분이 커지면서 대단한 볼륨감을 나타낸다. 이 작품은 형태나 양감, 도식화된 문양등에서 귀족사회였고 고려시대의 발자취를 보여주는 시대의 산물이라 할 수 있다.
- 형태적으로나 문양으로나 유연한 세련미를 유감없이 보여주고 있다. 그러나 여기에서도 완전한 형태상의 대칭은 이루어지지 않고 오히려 그런 약간의 비대칭적인 요소가 자기의 실루엣을 더욱 생동감있게 만들고 있다.

2-1-3. 청자 상감보상당초문완(靑瓷淳化寶相唐草紋琬), 1159년



- 청자상감보상당초문완은 상감기법과 문양의 포치등이 최고로 발달된 모습을 보이고 있다. 은은한 비색의 아름다움과 유연한 줄에 예리함이 깃든 형태로 유려한 기품을 보이고 있다.

2-2. 조선 분청자(朝鮮 粉靑瓷)

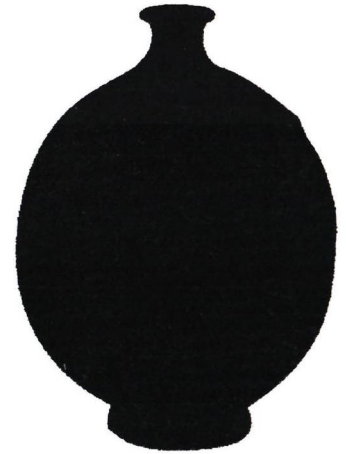
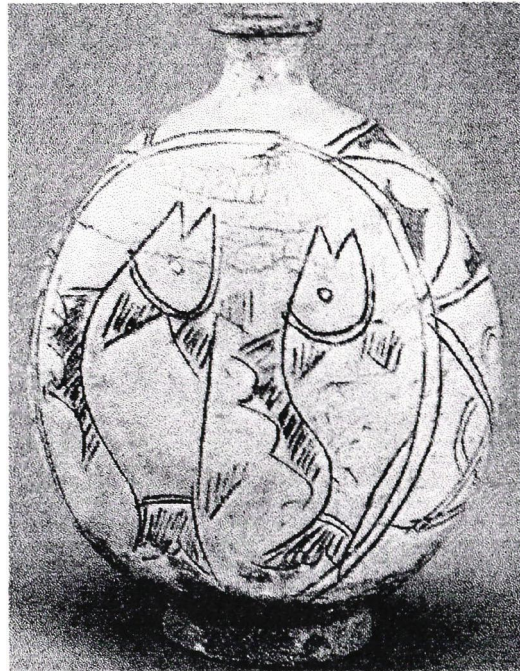
조선시대 분청자는 보통 가장 한국적인 미의 원형을 잘 간직하고 있다고 얘기한다. 또한 분청자를 얘기할 때 현대성을 많이 갖고 있다고도 한다.

2-2-1. 분청자철화연어문병(粉靑瓷鐵書蓮魚紋瓶), 15세기 후반



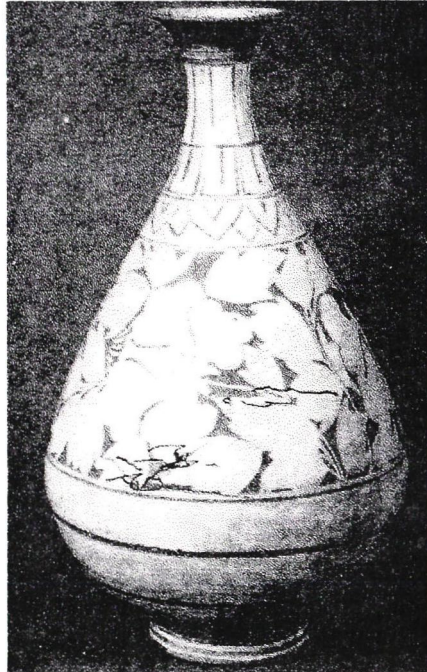
- 높이는 31.7Cm
- 위의 분청자에서 볼 수 있듯이 분청자는 정돈되지 않은 모습들이 많다.
- 분청자는 고려시대 청자가 갖는 깔끔하고 이지적인 느낌에서 벗어나서 어떻게 보면 수더분하고 혹은 자유분방함을 느끼게 한다.
- 분청자의 형태는 거칠고 질박한 느낌을 주는 아주 자연스러운 모습이다.
- 그런 자연스러움이 표현의 자유스러움과 속도감 등을 나타내며 전체적으로는 박진감이 넘친 작품들이 생산되었다.

2-2-2. 분청자선각어문편병(粉靑瓷線刻魚紋扁瓶), 15세기 후반



- 높이는 25.6Cm이다. 분청자는 기본적으로는 청자의 일종으로 백토로 부당한 사기라는 것에서 분자를 따서 백토로 분장한 청자, 줄여서 분청자라고 부르게 된 것이다.
- 분청자는 회청색이 많고 녹청색이나 시멘트 색깔이나 갈색등이 많이 있다.
- 그래서 좀 나쁜 색깔을 감추기 위해 백토로 분장을 한 듯한데 순청자보다는 원숙한 면이 있는 반면, 형태나 색깔등 모든 면에서 청자와 비교되지 않는 거친면이 나타나 있다.
- 분청자는 고려후기 등장한 실학의 영향을 받아 고급스러운 순청자보다 실생활에 널리 쓰일 수 있는 검소하고 다량생산이 가능한 그릇에 대한 선호도가 반영되어 분청자가 나타나게 된 것이다.
- 그래서 분청자는 서민들의 생활이나 그 환경과 가장 밀접한 관계가 있는 그릇이다.

2-2-3. 분청자상감모란문병(粉靑瓷象嵌牡丹紋瓶), 15세기 전반

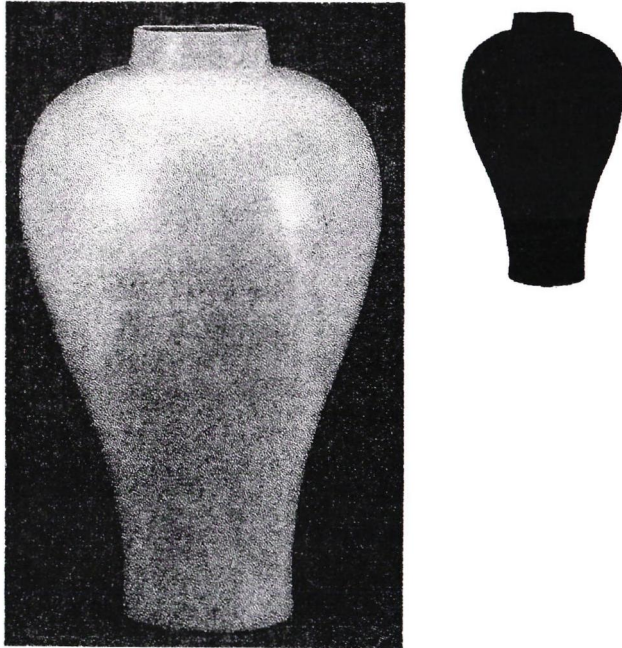


- 높이는 37.4Cm이다.
- 서민스러움이 담겨져 있는 분청자는 그래서 소박한 멋과 정형화되지 않은 강렬함, 그리고 흥겨움이 담겨져 있다.
- 거칠은 표면은 그대로 가식화되지 않은 자연의 상태를 나타내며 그저 손가는 대로 익살맞게 빚어진 형태는 인간적인 손길이 따뜻하게 느껴지고 있다.

2-3. 백자(白瓷)

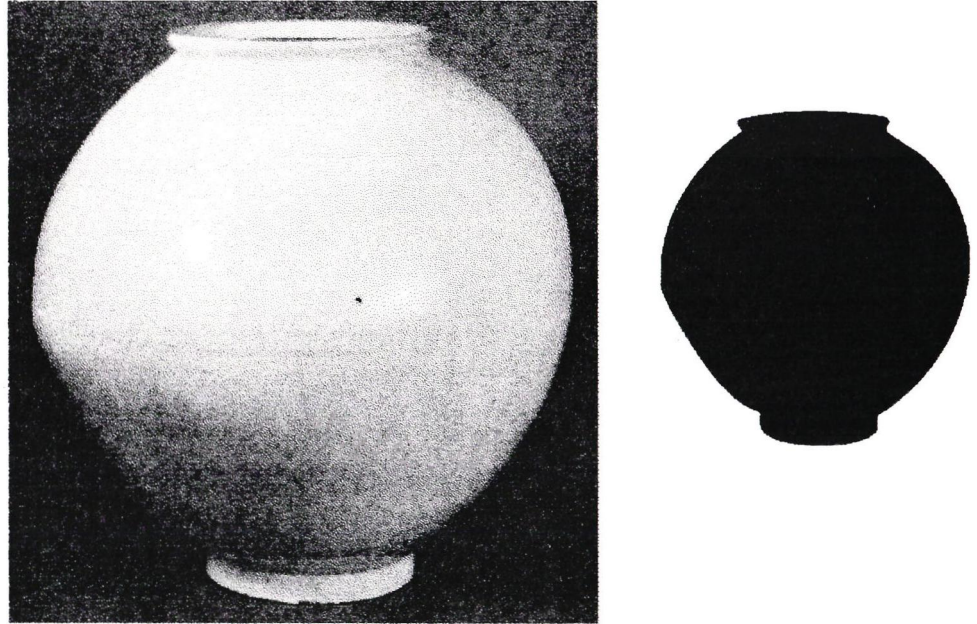
분청자는 한국의 미학을 서민적으로 표현해 놓은 것이라면 백자는 이것보다 더 깊고 더 한국적인 문화를 표출해 내고 있다. 백자는 그야말로 철저한 평범의 세계(색마저도 배제된)를 나타낸다. 이 평범이 갖는 세계야 말로 끊임없이 사람의 마음에 공감을 갖게 하는 철저한 평범, 자연의 본질이라 볼 수 있다.

2-3-1. 백자항아리, 15세기



- 높이는 45.5Cm이다.
- 백자는 고령토를 1,300도 정도에서 구워서 만드는 것으로서 청자보다 더 안정되고 발전된 도자형태이다. 또한 사회적으로 사대부들이 추구하는 성리학의 영향으로 검소, 질박, 결백함등이 강조되며 이를 나타낼 수 있는 흰 옷이나 백자가 선호되기 시작했다.
- 위의 항아리는 조선초기 백자이면서도 마치 고려시대 매병의 모습을 갖고 있다.
- 그러나 풍만한 볼륨감을 가진 항아리 입구며 유연한 모체등 전체적으로 기품있고도 검소한 조선백자의 모습을 잘 나타내주고 있다.
- 이 작품 또한 도공의 손길이 스며든 듯한 비대칭의 모습으로 그 입구 또한 정확히 고르지 않고 어딘지 모르게 흔들리는 듯한 선으로 나타내주고 있다.

2-3-2. 백자달항아리, 18세기 전반



- 높이는 44.2Cm이다.
- 조선시대의 달항아리는 고 최순우 선생이 부잣집 맡며 느리같은 후덕함을 지닌 항아리라고 지적인 적이 있듯이 어딘지 따뜻하고 넉넉한 느낌을 주는 항아리다.
- 위의 항아리를 자세히 보면 항아리의 반쪽과 나머지 반쪽을 만들어 붙인 것으로 가운데를 보면 이음자국이 있다.
- 예전에는 백토의 질이 좋지 않아서인지 하나로 성형하면 주저앉아 버려서 두 부분을 만들어 붙여 구워냈으므로 정원이 아니고 한쪽이 이그러져 있는데 그것이 아주 특이한 형태를 만들고 있다.

2-3-3. 백자철화포도문호(白瓷鐵畵葡萄紋壺), 18세기 전반



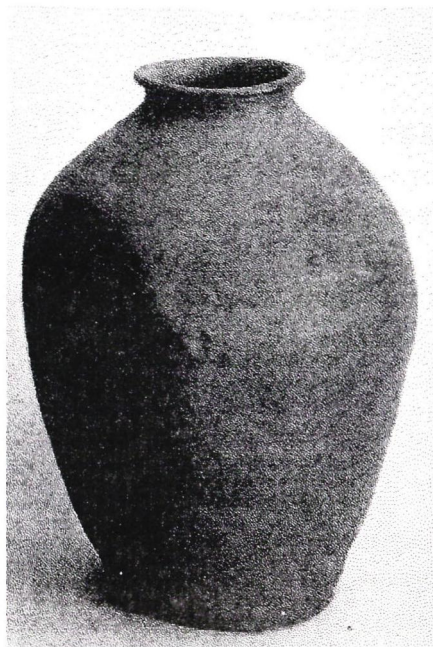
- 높이는 53.8Cm이다.
- 중기의 백자는 전기의 너그러운 양감과 유연함에서 기형이 세장하게 되어 준수한 형태로 이행되며, 풍만한 항아리로 구연부와 몸체에서 끊고 맺는 맛을 풍기며 면을 대담하게쳐서 각이진 형태가 많다.
- 백자나 분청자 뿐만 아닌 청자까지도 우리나라의 도자기를 보면 끝맺음이 아주 깔끔하진 않다.
- 아주 자연스럽게 좌우 비대칭을 이루고 있고 바닥이나 입구도 도공의 손길을 느낄 수 있을 만큼 자유스럽게, 그러나 결코 그것이 실패처럼 보이지는 않게 끝마무리를 짓고 있다.
- 이런 경향은 도기들이 대량생산되었던 분청자와 백자에서 더욱 느낄 수 있는데 이것은 도공들의 그야말로 아무 욕심없이 깨끗한 마음으로 그저 손가는 대로 익숙하게 자기를 빚어낸 숙달된 경지의 산물이라 할 수 있다. 그리고 이런 자연스러움이야 말로 한국 도자문화의 본질이자 정수라 하겠다.

3-1. 질그릇

앞에서 설명되었듯이 질그릇과 도기는 한글과 한문이라는 차이가 있을뿐 같은 용어이다. 질그릇의 편년은 현재까지도 명확히 분류되진 않고 있으나 보통 고려시대부터 시작한다.

조선시대의 질그릇은 오랫동안 무관심의 대상이 되어 왔다. 따라서 체계적인 연구나 편년, 분류등은 고려시대의 질그릇과 함께 미비한 실정이다. 하지만 조선시대 서민들의 생활에서 질그릇은 용기와 더불어 요긴하게 널리 쓰여지고 있었던 것이 여러 문서를 통해 나타난다.

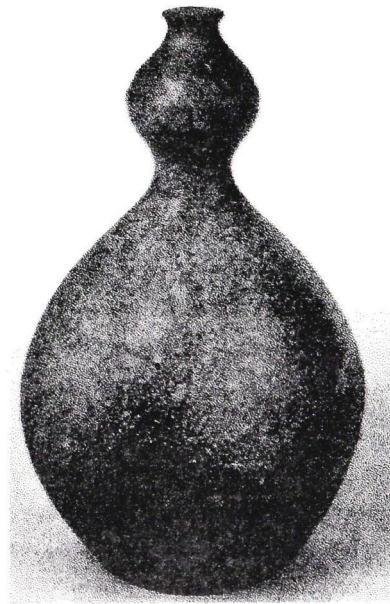
3-1-1. 도기편호(陶器扁壺), 11세기



- 높이는 37.5Cm이다.
- 고려초기의 10세기, 11세기의 고려도기들은 통일신라 후기 도기의 전통을 이어받고 있으며 새로이 제작되는 청자와 함께 계속 만들어졌다. 위 사진과 같은 비교적 큰 기형의 항아리, 납작단지를 중심으로 제작되며, 10세기의 질그릇보다 11세기의 질그릇이 기벽이 얇고 예리한 형태로 만들어졌다.

- 형태면으로 보면 실용적인 면이 강조된 탓인지 자기보다 훨씬 자유스럽고 거칠은 모습이다. 표면이 매끄럽지 않은 것은 둘째치고 좌우 비대칭이나 이그러진 입구등은 어떤 기교나 잔재주없이 그저 손에 익은대로 자연스럽게 그릇을 빚어나가는 그 시대 도공의 모습을 잘 나타내주고 있다.

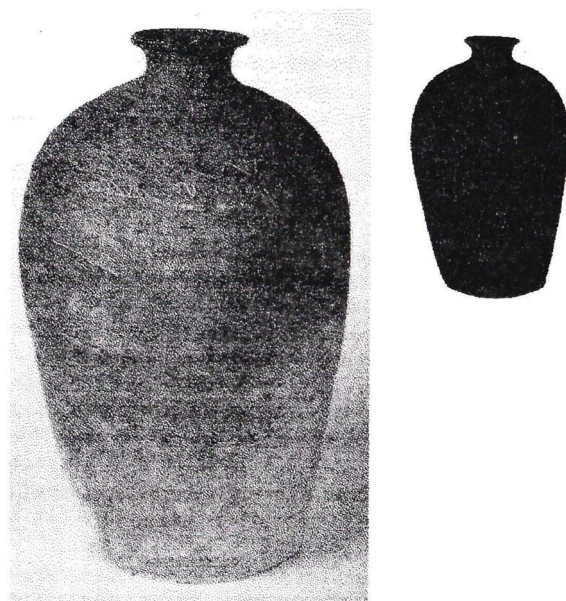
3-1-2. 도기표형병(陶器瓢形瓶), 13세기



- 높이는 32Cm이다.
- 고려후기에는 상감청자병에 보이는 입이 나팔처럼 벌어지고 몸체의 아랫면이 넓어진 술병들과 짙록해지고 홀쭉해진 매병, 아래쪽이 커진 표주박모양의 병, 몸체의 한쪽은 둥글고, 한쪽은 세울 수 있도록 평평한 장군류 등의 등장을 지적할 수 있다. 이들 납작단지, 매병, 항아리, 장군, 술병 등의 기면에 시문된 돛자리 무늬의 잔존과 바닥이 넓어진 다양한 병 종류의 등장은 조선초기 질그릇의 모체를 이룬다고 할 수 있는 것이다.

- 이처럼 고려후기의 질그릇들은 기벽이 두꺼워지고, 생활에 널리 쓰이는데 편리하도록 밑이 넓고 안정된 형태로, 튼튼하게 제작되었다.
- 고려 도기와 청자, 청동기, 목기와의 관계를 살펴보면 서로 보완적인 면과 신분, 생활에 따라 서로 차이를 두고 사용하였던 것이 아닌가 생각된다. 예를들면 술독과 같이 질 그릇의 큰 항아리는 청자나 청동기로서는 제작이 안된 질그릇 특유의 것이었으며, 병, 매병, 정병, 호, 주전자등은 청자나 청동기와 서로 같은 기형이 있어 신분, 생활정도에 따라 나뉘어 사용되었던 것으로 보인다.

3-1-3. 도기 매병(陶器梅瓶), 15세기



- 높이는 32Cm이다.
- 최근의 조사에 의해 조선시대 자기소의 대부분이 분청자를 제작하고 있었고, 광주 등의 가마에서만 초기 백자를 약간씩 제작하고 있었으며, 독소에서는 질그릇, 와기 등을 제작했음이 알려졌다.

3-1-4. 도기양이호(陶器兩耳壺), 16세기

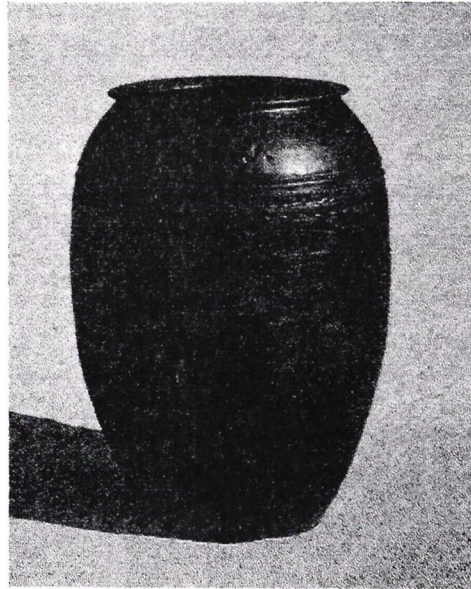


- 높이는 24.3Cm이다.
- 조선초기의 도기는 고려후기의 회청색, 회흑색 경질도기들과 회흑색, 회백색 연질도기들이 계속 이어져 제작되었으며, 기형은 조선초기 자기의 기형을 닮은 예가 많아진다. 매병, 병, 편병, 단지, 자라병, 소호, 장군, 대호등 다양한 그릇 종류들이 제작되며 무늬없는 도기의 경향속에 더욱 단단한 도기의 모습을 이룬다.
- 이런 도기류의 특이한 거칠고도 부드러운 질감이나 투박하면서도 안정감있는 형태로 도기는 자기와는 또다른 용도와 모습으로 우리의 생활안에서 사랑받아오며 사용되어 왔다.

3-2. 옹기

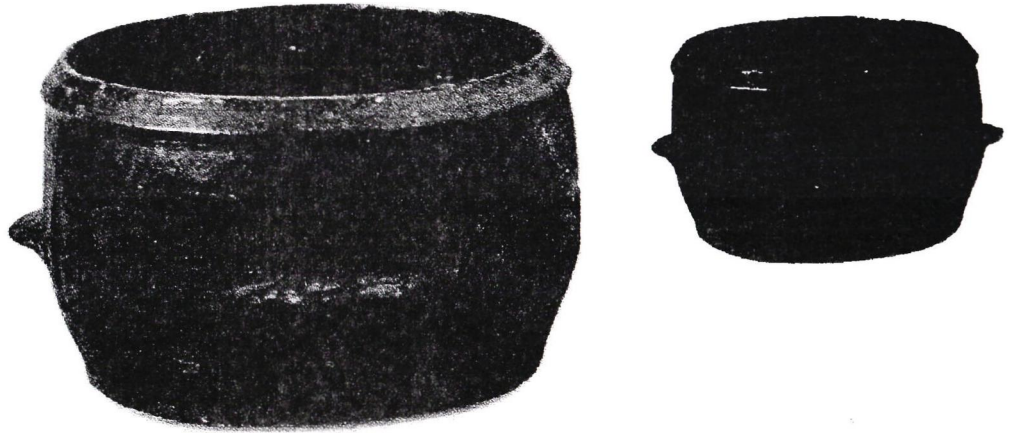
옹기는 오랜 세월동안 다른 도자들과 함께 우리 생활과 떼레야 떼 수 없는 중요한 생활 옹기로써 같이 문화의 한부분으로 발달해왔다.

3-2-1. 경기도 독



- 높이는 97Cm이고 둘레는 160Cm이다.
- 위의 그림은 우리가 흔히 볼 수 있는 독이다. 오지그릇은 가마안에서 바람과 불길을 자연스럽게 들어가게 해서 산호 번조로 구워낸 숨을 쉬는 그릇이다.
- 오지그릇의 생김새는 지극히 평범하면서 익살스럽고 모든 것을 포용하는 아량과 덕을 지니고 있다. 주위 환경과 잘 어울려 황토나 흙담장같은 느낌을 주며 여러 자연물과도 잘 어울린다. 꼭 일정한 치수나 생김새가 없이 지방마다 다르고 쓰임새마다 다르다.
- 약토젓물을 입혀 장작불에 구운 장독은 미끄럽게 크고 때로는 풍만하고 너그럽게 잘 생겨 구김살하나없다. 물레장인이 신명나게 물레를 돌리며 만든 생동감이 그대로있는 우리 독의 색은 산호 번조로 황토색 그대로이다.
- 자연과 상통하여 하나가 되어 살아 숨쉬고 무엇이나 포용하는 너그러움이 있다.

3-2-2. 오지 솔



- 높이는 17.5Cm, 둘레는 19.5Cm, 지름은 27Cm이다.
- 옹기는 여러므로 우리의 생활과 밀접한 관계가 있었으나 특히 식생활과 밀접한 관계가 있었다. 위 그림은 오지솔으로 부엌에서 여러 가지 용도로 쓰여졌던 대표적인 그릇이다. 질그릇과 마찬가지로 옹기 역시 실생활과 밀접한 연관을 가지며 여러 가지 실제 환경에 알맞은 모습으로 제작되었다.
- 사람은 자연속에 살고 있지만 인위적이고 인공에 의한 문화를 만들어 간다. 문화는 자연과는 상반된 개념이기도 하다. 그러나 우리문화는 자연과 일치하려고 하는데서 그 특징을 찾아볼 수 있다. 어느 것이고 다른 나라 문화에 비하면 자연에 더 가깝지만 그 가운데에서 우리 생활문화의 소산인 오지그릇과 질그릇은 자연 그대로이다. 우리는 장독과 장독대, 오지그릇과 부엌이나 방에서 쓰는 질그릇의 조형과 여기 담겨졌던 구수하고 신선하고 맛있는 음식에서 이젠 잊혀져 가는 조상의 지혜와 우리의 심성을 되찾을 수 있으리라고 생각한다.

3. 韓國 傳統建築에 나타난 美的 特徵, 美意識, 美學思想

앞에서 열거하였듯이 우리의 미적 정서(情緒)나 미의식(美意識)이 갖고 있는 대표적인 공통 분모는 자연과의 조화라고 할 수 있다.

그리고 이러한 미의식의 표현이 우리의 전통건축에 가장 잘 나타나 있다고 해도 과언(過言)이 아니다.

이와같은 관점에서 여기에서는 한국의 전통건축을 대상으로 하여 고찰하고자 한다.

한국의 전통건축에 나타난 미적 특징(特徵), 미의식(美意識), 미학사상(美學思想)을 고찰한다는 것은 바로 한국전통건축의 조형특징, 조형의식, 조형사상을 고찰함과 대치될 수 있다고 생각된다. 본래 건축에서의 미(美)란 조형에서 이루어지는 것으로, 구조의 기본 뼈대와 바닥, 벽, 천장, 지붕 등의 기본 구성요소들이 어우러져 공간을 형성할 때 이 공간에서 조형의 기본 요소인 점, 선, 면, 매스, 색, 명암, 방향, 크기, 재질감 등등이 서로 조화되고 잘 융화됨으로써 자연히 이루어진다.

따라서 한국의 전통건축에 나타난 미적 특징, 미의식, 미학사상을 논하려면 전통건축의 이러한 요소들이 건축의 배치, 평면, 입면, 구조와 재료, 그리고 공간에 있어 어떻게, 어떤 모습으로 나타나는가를 고찰함으로써 가능한 것이다.

그러나 건축이란 평면, 배치등이 따로따로 이해되기보다는 이들 모두가 하나의 조형으로 이루어지는 공간으로서 이해 될 수 있고, 또 서로 연계되어서 이해되어야 하기 때문에 항상 총체적으로 고찰하여야 한다.

1) 좌우 비대칭균형

한국의 국토는 3분의 2가 노년기 지모로 이루어진 산지이다. 이러한 자연적인 조건은 자연히 한국의 건축물이 들어서는 터의 높고 낮음과 방위에 많은 변화를 주어, 자연적인 요소들이 인공적 구조물인 한국의 건축에 있어 기본 요소로

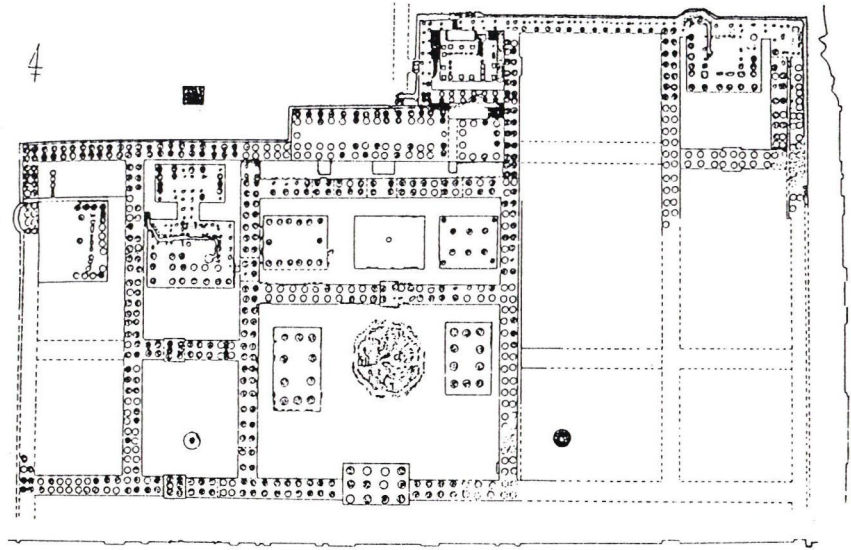
서 중요한 위치를 차지하게 되었다. 특히 건축조영에서 중요한 위치를 차지하는 배치계획에 커다란 영향을 미쳤다.

삼국 중 고구려는 B.C.37년에 졸본부여에서 시조 주몽이 즉위함으로써 건국되었다. 제2대 유리왕 22년에 국내성으로 천도하였고, 산상왕때 환도성으로 잠시 천도하였으나, 고국원왕 12년(342)에 다시 국내성으로 돌아왔다. 이로써 자연히 도성과 궁궐건축들이 조영되었고, 많은 민가들이 지어져 도성 안에 시가지를 형성하기 시작했다. 그러나 이때의 궁성이었던 통구의 국내성은 궁성 자체는 현존하는 유구가 있어 전체적인 모습을 어느 정도 알 수 있으나 도성 내의 시가지 모양이나 민가의 모습, 또 궁궐의 모습들에 대해서는 그 구체적인 자료들이 없어 고찰이 불가능하다.

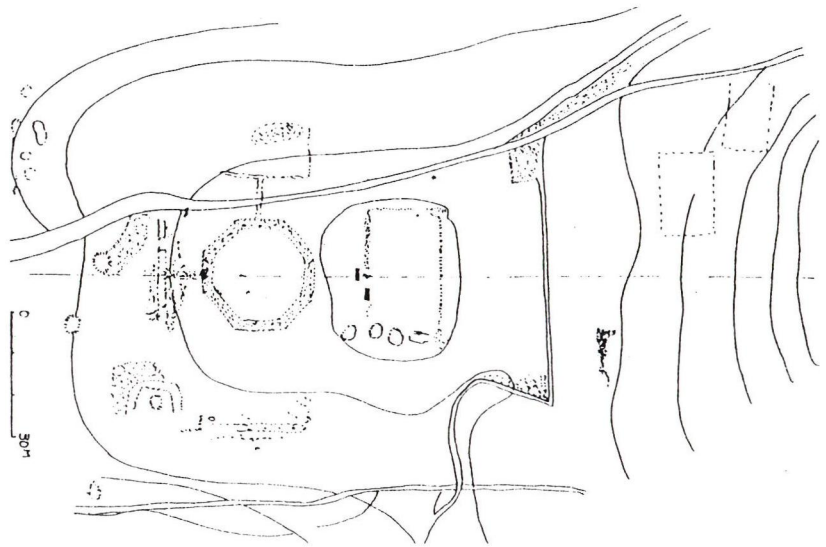
고구려의 건축에 대해 비교적 구체적인 고찰이 가능한 것은 불교가 도입된 소수림왕 2년(372) 이후부터의 사찰건축에서인데, 처음 국내성에 세웠던 이불란사(伊佛蘭寺)와 초문사(肖門寺)에 대해서는 그 유구들이 없이 알 수 없다. 단지 원오리사지(元五里寺址)와 상오리사지(上五里寺址)로 그 모습을 어느 정도 추측할 수 있다.

이 사지는 당시의 모습을 완벽하게 보여 주는 것은 아니지만 그 기본틀은 짐작할 수 있게 한다. 중앙에 팔각형 목조탑을 세웠고, 그 좌우로 등거리에 금당을 한 채씩 배치하였다. 이것으로써 고대 건축이 배치에 있어 하나의 축을 중심으로 좌우 대칭을 이루고 있음을 알 수 있다. 물론 이러한 좌우 대칭배치는 정릉사지(그림1)에 이르러 중심영역이 정확한 좌우대칭에서 벗어나 있는 것을 볼 수 있지만, A.D.498년에 건립된 금강사(金剛寺)(그림2)는 정확하게 좌우 대칭균형의 삼금당 일탑식 배치를 이루는 것으로 보아, 고구려의 가람배치는 좌우 대칭균형이 기본이라고 할 수 있다. 물론 하나의 사례로서 결론을 이끌어 내는 것은 무리가 있으나, 불교가 고구려보다 늦게 전래되고 사찰건축이 보다 늦게 건립되었던 백제와 신라의 가람건축에 있어서도 같은 좌우 대칭균형의 배치를 찾아볼 수 있어, 고대 가람건축, 나아가 건축일반의 배치에 좌우 대칭균형(Symmetrical Balance)을 이루는

배치체계가 있다고 판단된다.



(그림1) 정릉사(定陵寺) 배치도



(그림2) 청암리(淸岩里) 금강사지(金剛寺址)

백제의 부여 정림사지, 금강사지에서 볼 수 있는 일금당 일탑식 가람배치들은 중요한 실례들이다. 예컨대 정림사지(그림3)에서는 남북좌우선을 중심축으로하여 전면 중앙에 중문을 세우고, 이 중문 좌우로 화랑이 동서로 뻗어 나가다가 북쪽으로 꺾여 사찰 전체를 긴 장방형으로 둘러싸고 있었음을 알 수 있다. 또한 중문을 들어서면 전면 중앙에 석탑 1기가

서 있고 이것의 뒤쪽 중앙에 남향의 금당이 장방형 평면을 이루고 있었으며, 다시 금당 뒤쪽에 강당이 좌우로 화랑과 연이어져 남향으로 자리잡고 있어 전체적으로 좌우 대칭균형의 배치들을 형성하고 있는 것이다.

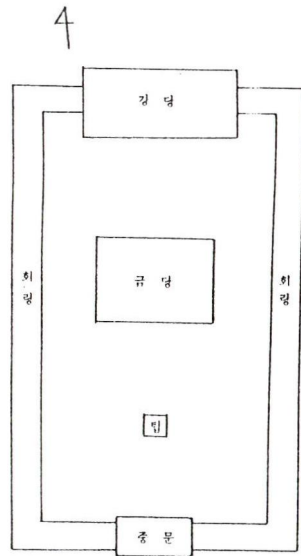
또 익산 미륵사지에서는 가람 전체가 중원, 동원, 서원의 3원으로 구성되면서도 각 원은 일금당 일탑식 가람배치로 구성되어, 전체적으로는 좌우 대칭균형을 이루고 있었음을 알 수 있다. 또 신라의 황룡사지에서는 금당이 셋으로 일직선상에 자리잡고 탑의 전면 좌우로는 작은 건물 두 개가 자리잡은 삼금당 일탑식 가람(그림4)으로 좌우 대칭균형을 이루고 있어 위의 결론이 타당함을 알 수 있다.

한편, 고구려의 안학궁지(그림5)에서는 각 변이 기운 방형의 성안에 중궁, 동궁, 서궁, 남궁, 북궁이 건립되었는데, 이 배치의 기본은 좌우 비대칭균형(좌우 비대칭적 균제, Asymmetrical Balance)이다. 이러한 안학궁지의 배치는 정릉사지(그림1)에서도 볼 수 있는데, 그 중심영역에서는 동서 전각(금당)의 크기가 서로 다르고, 또 전체적으로 좌우 비대칭균형을 이루고 있다. 이처럼 분명 고대의 배치체계에는 좌우 비대칭균형의 또 다른 배치체계가 있었음을 부인할 수는 없다.

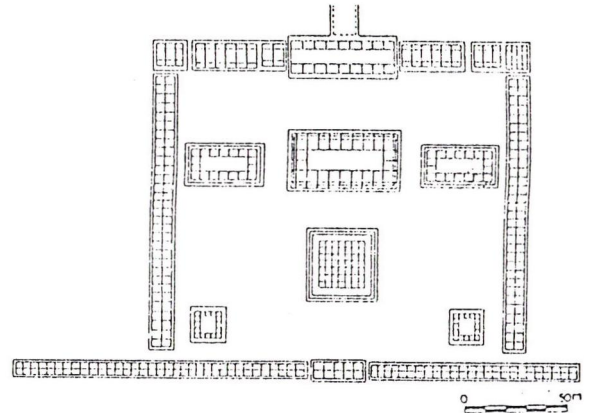
통일신라시대에 들어서면 일금당 쌍탑식 가람배치가 사천왕사지(그림6), 망덕사지, 감은사지 등에서 나타나는데, 무엇보다도 두드러진 변화는 지금까지 평지에 형성되던 가람이 밀교와 선종의 영향으로 점차 산중에 형성됨으로써, 즉 평지가람에서 산지가람으로 바뀌면서 그 가람배치들도 바뀌었다는 것이다.

문무왕 16년(676)에 초창된 영주 부석사, 경덕왕 10년(751)에 개수된 불국사, 문무왕 10년(670)에 중수된 화암사, 애장왕 3년(802)에 초창된 해인사, 문무왕 18년(678)에 초창된 범이사 등의 산지가람들은 하나의 축을 중심으로 좌우 대칭의 배치를 이루는 것이 아니라, 각 건물의 중심축들이 비껴 서거나 직교하면서, 또 진입함에 따라 그 바닥이 상승하면서 종국에는 가장 중요한 금당(대웅전)의 마당에 들어서게 된다. 그리

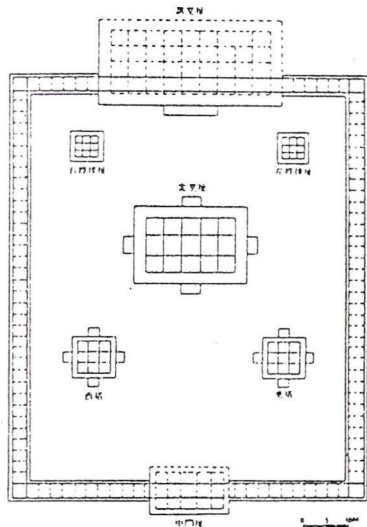
고 사찰 전제를 볼 때 좌우 비대칭균형을 이루고 있는 것이다.



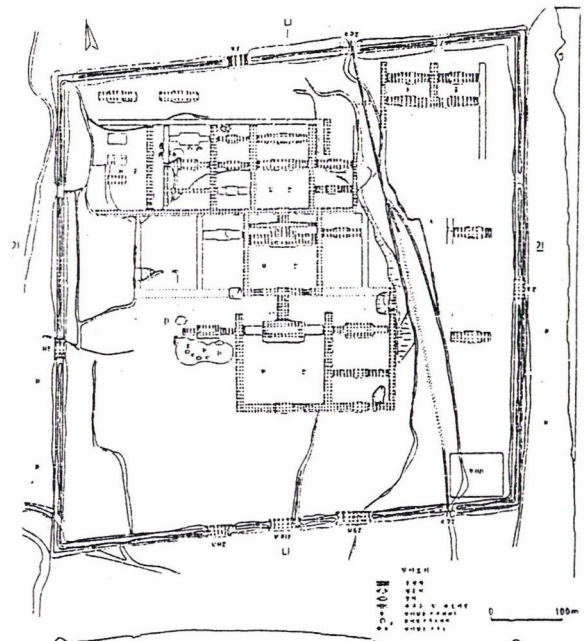
(그림3) 정림사(定林寺) 배치도



(그림4)황룡사(皇龍寺) 배치도



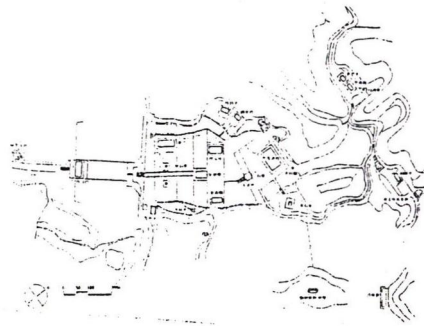
(그림6) 사천왕사(四天王寺)



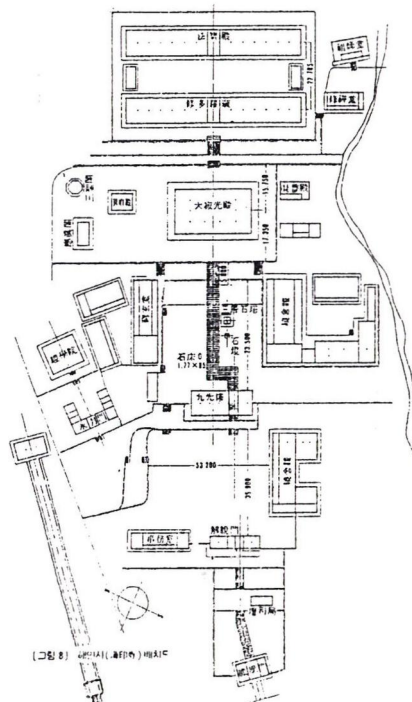
(그림5) 안학궁(安鶴宮) 배치도

예컨대 영주 부석사(그림7)에서는 일주문과 범종루의 중심을 잇는 중심축이 무량수전과 안양문의 중심을 잇는 중심축과 서로 어긋나며, 조사당, 요사채등 다른 건물들의 축들도 이들 축들과 일치되지 않는 위치에 자리잡고 있음을 볼 수 있다. 또 해인사(그림8)에서는 일주문의 중심축이 봉황문의

축과는 일치하나 해탈문의 축과는 어긋나며, 더욱이 구광루의 중심축과는 상당히 비껴 서 있고 구광루의 진입은 동측협간으로 이루어져 대적광전의 아랫마당에서는 의식적으로 한번 꺾어져 대적광전의 중심축과 일치시키고 있음을 볼 수 있다. 이러한 좌우 비대칭균형의 배치틀은 비단 통일신라시대에만 국한되는 것이 아니라, 고려시대에 창건된 가람인 흥왕사지와 남원의 만복사지에서도 찾아볼 수 있다.

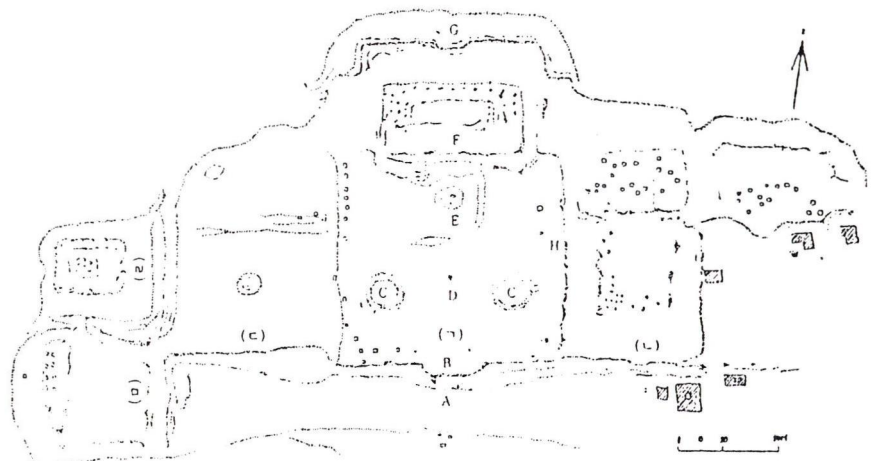


(그림7) 부석사(浮石寺) 배치도



(그림8) 해인사(海印寺) 배치도

흥왕사지(그림9)는 그 중심구역이 금당 앞 좌우로 탑을 세운 일금당 쌍탑식 가람배치이기는 하지만, 요사채등의 다른 건물들이 자유롭게 건립됨으로써 전체적으로는 좌우 비대칭 균형의 배치임을 알 수 있다. 또 만복사지 역시 중심영역은 삼금당 일탑식 배치이나 전체적으로는 좌우 비대칭균형을 이루고 있다. 이는 각 건물들을 지세에 따라 그 터를 잡은 것으로서, 자연과 조화를 가장 중요시한 데서 비롯된 결과라고 할 수 있다.



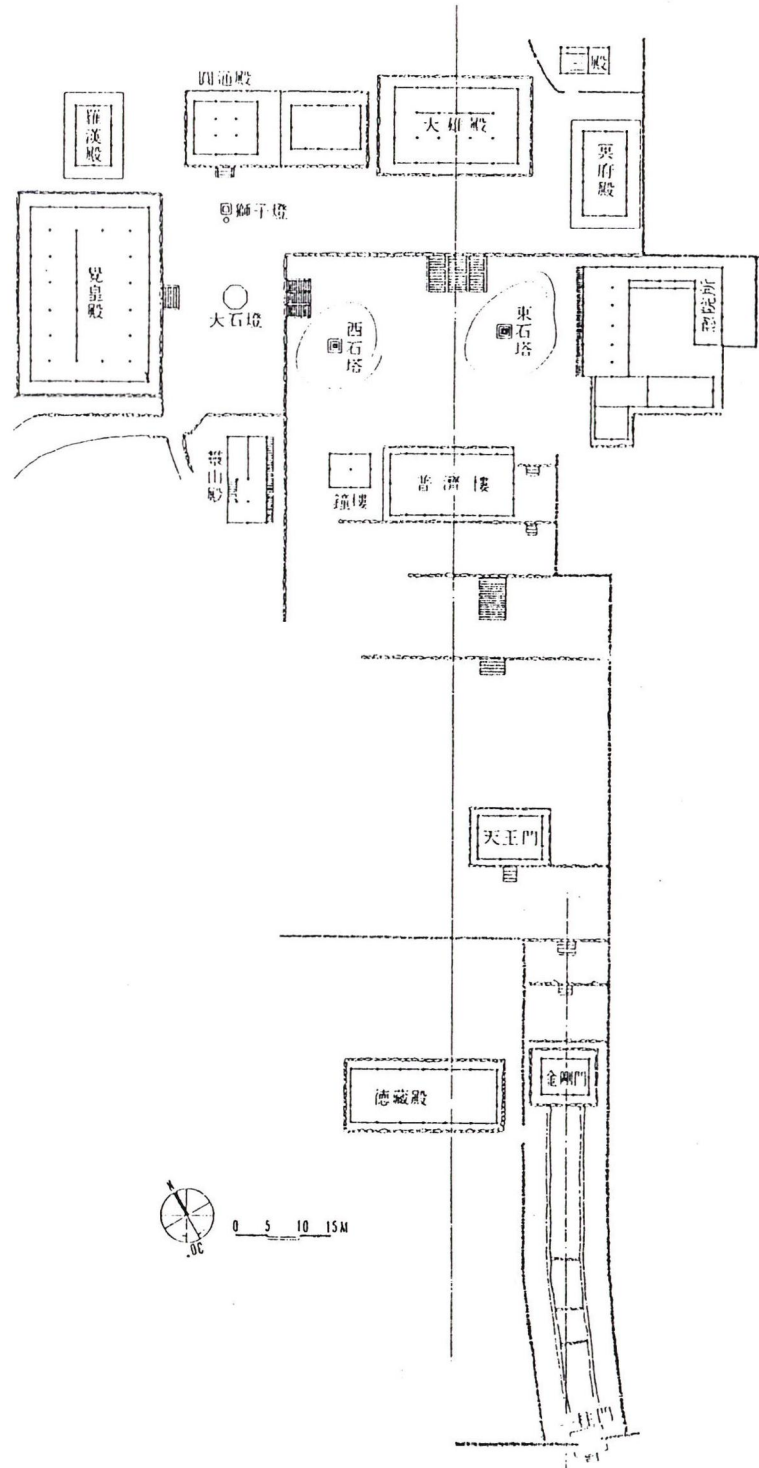
(ㄱ) 중앙기림지(中央伽藍址) : A. 개단지(階段址), B. 문지(門址), C. 팔각기단지(八角基壇址), D. 석등지(石燈址), E. 금당지(金堂址), F. 강당지(講堂址), G. 북단건물지(北端建物址), H. 회랑지(迴廊址) (ㄴ) 동가림지(東伽藍址) (ㄷ) 서가림지(西伽藍址) (ㄹ) 서고대건물지(西高臺建物址) (ㅁ) 서남건물지(西南建物址)

(그림9) 흥왕사(興王寺) 배치도

한편, 화암사(그림10)에서는 대웅전과 각황전이 'ㄱ'자형으로 이루어 놓은 중심마당에 있는 두 개의 석탑은 서로 중심축이 일치하지 않고 서탑이 동탑보다 앞으로 나와 있는 것을 볼 수 있는데, 이는 공간 구성에 있어 전체적인 균형을 이루려 한 의도임을 알 수 있다. 즉, 자연과의 조화에 역점을 두면서도 공간에서의 균형을 소홀히 하지 않은 공간조형의식을 알 수 있다. 또 불국사에서 동탑은 다보탑, 서탑은 석가탑인데, 둘의 조형은 서로 다르면서도 중심영역에 있어 좌우 대칭되는 위치에 서 있다.

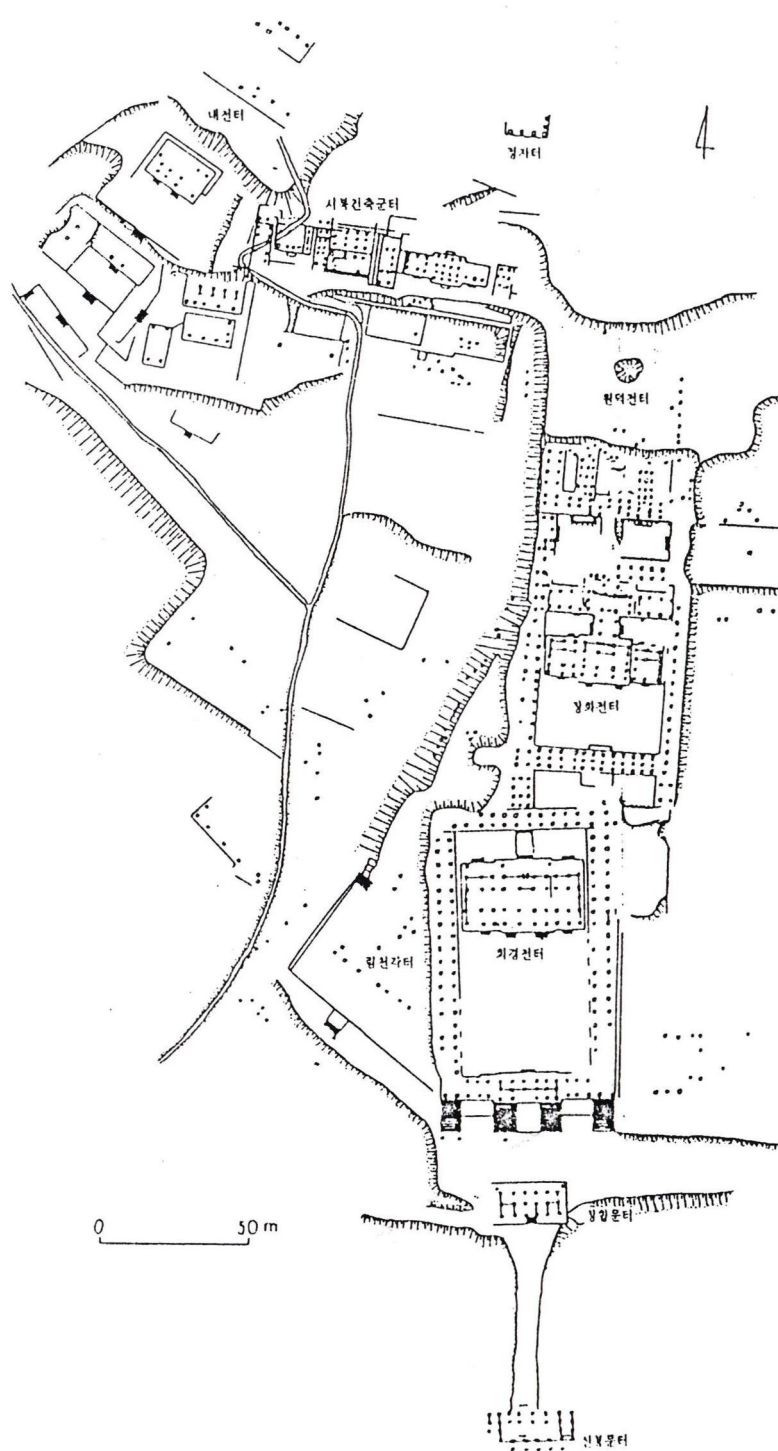
이러한 의식은 물론 가람에서만 볼 수 있는 것이 아니며,

고려의 궁궐지인 만월대에서도 볼 수 있고 조선시대의 도성과 그 궁궐의 배치에서도 찾아볼 수 있다.



(그림10) 화엄사(華嚴寺) 배치도

그 예로 만월대 유지(그림11)를 살펴보면, 만월대는 북에 송악산, 남에 용수산, 서에 송악산으로 둘러싸인 분지의 북쪽, 송악산 남쪽의 구릉지에 자리잡고 있었다.



(그림11) 만월대(滿月臺) 배치도

궁궐의 정문인 승평문의 유지는 찾을 수 없으나, 금천(禁川)인 광명천을 건너 처음 만나는 신봉문과 다음의 구려문을 잇는 중심축과 어긋나 있다. 또 이 축은 다음의 높은 단위에 자리잡은 행각으로 장화전을 둘러싼 공간의 중심축과는 큰 각도를 틀어져 있다.

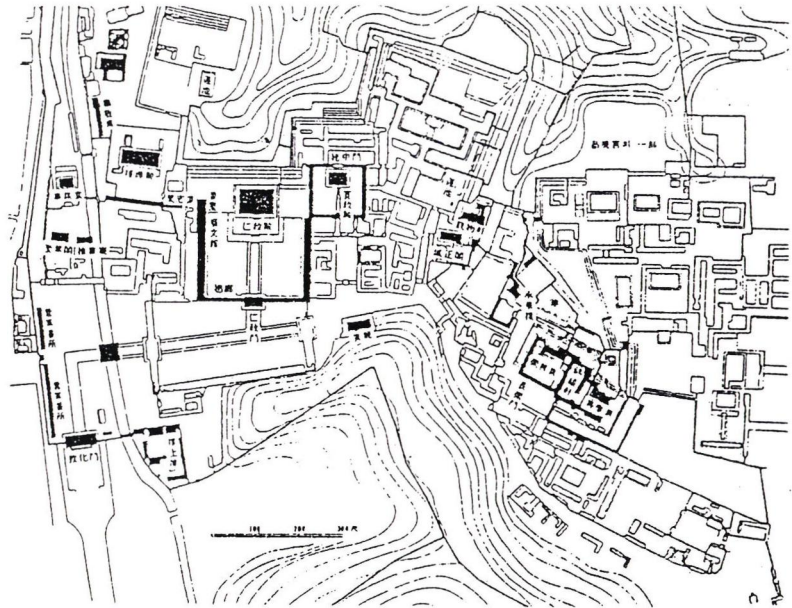
조선시대는 삼국시대나 고려시대가 불교사상으로 충만되었던 것과는 달리 신왕조를 창건하면서 기존의 사상체계를 타파하고 새로운 사상체계를 세울 필요성이 있었던 만큼 유교를 정치이념의 기본으로 하는 숭유억불정책을 수립하였다. 따라서 그 어느 때보다도 질서의식이 강조되었으면서도 도성과 같은 한 나라의 기본 시설에 있어서까지, 중국의 도성에서 볼 수 있는 전조후시(前朝後市)와 동서로 직교되는 가로망의 구성은 볼 수 없고, 자연의 지세를 따라 도성의 성곽을 쌓고 그 속에 자연스럽게 시가지를 형성한 모습을 볼 수 있다.

더욱이 창덕궁(그림12)에서는 궁성의 정문인 돈화문 중심축과 금천과 금천교, 다음의 진선문 중심축은 거의 90도로 어긋나며, 정전인 인정전과 주변 행각 중심축과 편전인 선정전 중심축도 이들 영역의 동북쪽에 조성된 침전 영역의 중심축과는 어긋나 있다.

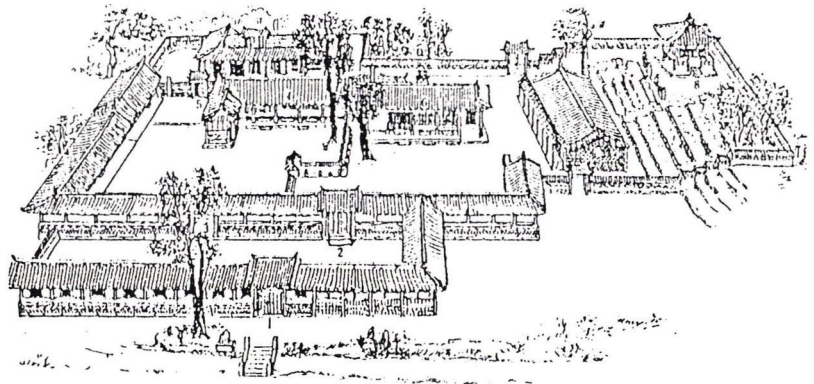
그러나 정전을 중심으로 한 영역에서는 정전, 좌우화랑, 정문과 후문등이 하나의 축을 중심으로 좌우 대칭균형을 이루는 것은 이 공간이 절대왕권의 의식공간으로서 그 기능을 다해야 했던 까닭으로 질서, 정률성이 내재되어야 했기 때문이다. 그러나 비록 중심영역에서 좌우 대칭균형을 이룬다고 하더라도 그 전체적인 면에서 좌우 비대칭균형을 이루는 성격은 새 왕조의 정치사상 지도이념의 교육장으로 등장한 향교, 서원등에서도 찾아볼 수 있다.

또 좌우 비대칭균형의 틀은 무엇보다도 주택의 평면과 배치에서 더욱 뚜렷이 나타난다. 순조 28년(1828) 조선시대 사대부집을 모방하여 궁궐 후원속에 건립함으로써 본래의 모습이 잘 남아 있는 연경당(演慶堂)(그림13)을 살펴보면 우선 안채와 사랑채의 평면은 좌우 비대칭의 모양을 이루며, 안채,

사랑채, 서고인 선향채, 정자인 농수정, 반딧간, 중문간행랑채, 바깥행랑채등 모든 건물들이 좌우 비대칭균형의 배치를 이루고 있다. 또 모든 마당들도 서로 다른 모습을 이루면서도 서로 조화되며 균형을 이루고 있음을 볼 수 있다.



(그림12) 창덕궁(昌德宮) 배치도



1. 장락문(長樂門) 2. 장양문(長陽門) 3. 수인문(修仁門)
4. 안채(內堂) 5. 통벽문(通碧門) 6. 연경당(演慶堂) 7. 선향채(宣香齋) 8. 농수정(農圃亭)

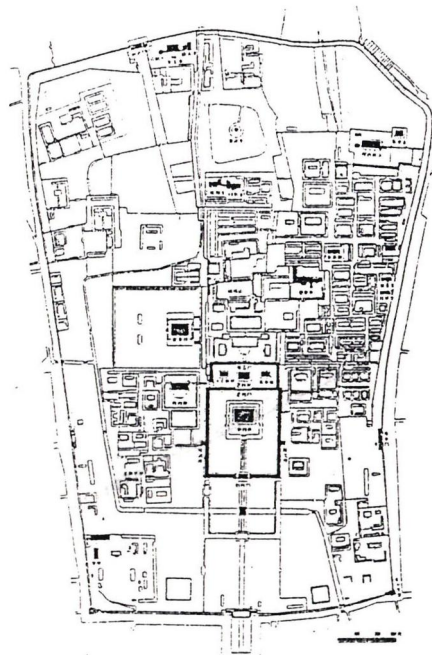
(그림13) 창덕궁(昌德宮) 연경당(演慶堂)

그리고 배치와 평면의 틀이 좌우 비대칭됨으로써 자연히 건축의 입면 구성에 있어서도 같은 성격을 이루게 된다. 즉, 궁궐의 정전을 중심으로 한 영역은 좌우 대칭의 입면을 이루고 있으나, 기타 부차적인 공간에서는 건물 그 자체도 좌우 비대칭균형을 이루며, 아울러 서로서로 이루는 건물의 입면

들이 좌우 비대칭균형을 이루게 된다. 특히 주택건축에서 이러한 성격이 두드러진다.

건물의 입면 구성에서 가장 큰 비중을 차지하는 것은 창호인데 서양의 건축에서는 방의 기능에 따라 크기를 정함으로써 입면에 좌우 대칭균형을 필수적으로 이루지 않고 오히려 크고 작은 창호들로 좌우 비대칭균형을 이룬다. 이는 실용을 중시하는 사상에 입각한 것이며, 나아가 자연환경에 조화되는 극히 자연스러운 건축행위의 결과이다.

또 정궁인 경복궁(그림14)도 정전인 근정전과 편전인 사정전, 만춘전, 친추전들 그리고 이들을 둘러싼 행각들의 중심영역은 좌우 대칭균형의 배치를 이루고 있으나, 그 외의 수많은 전각들은 장방형이 아닌 부정형으로 둘러싼 궁성속에 자유롭게 자리잡고 있어 전체적으로 좌우 비대칭균형을 이루고 있다. 특히 정궁의 정면에 있어 정문인 강화문과 이의 좌우 궁성 끝단에 자리잡은 동서 양십자각은 좌우 대칭적인 모양세를 이룬 듯이 보이나 기실 고아화문 동쪽 동십자각까지의 궁성벽은 일직선이 아니라 곡선으로 이루어져 있어 정면성에서도 좌우 비대칭균형성을 볼 수 있다.



(그림14) 경복궁(景福宮) 배치도

2) 자연과 융합성

전통건축에 나타나는 성격의 하나가 바로 자연과의 융합성인데, 이 성격은 고대로부터 자연환경과 더불어 이루어진 성격으로 고찰하면 다음과 같다.

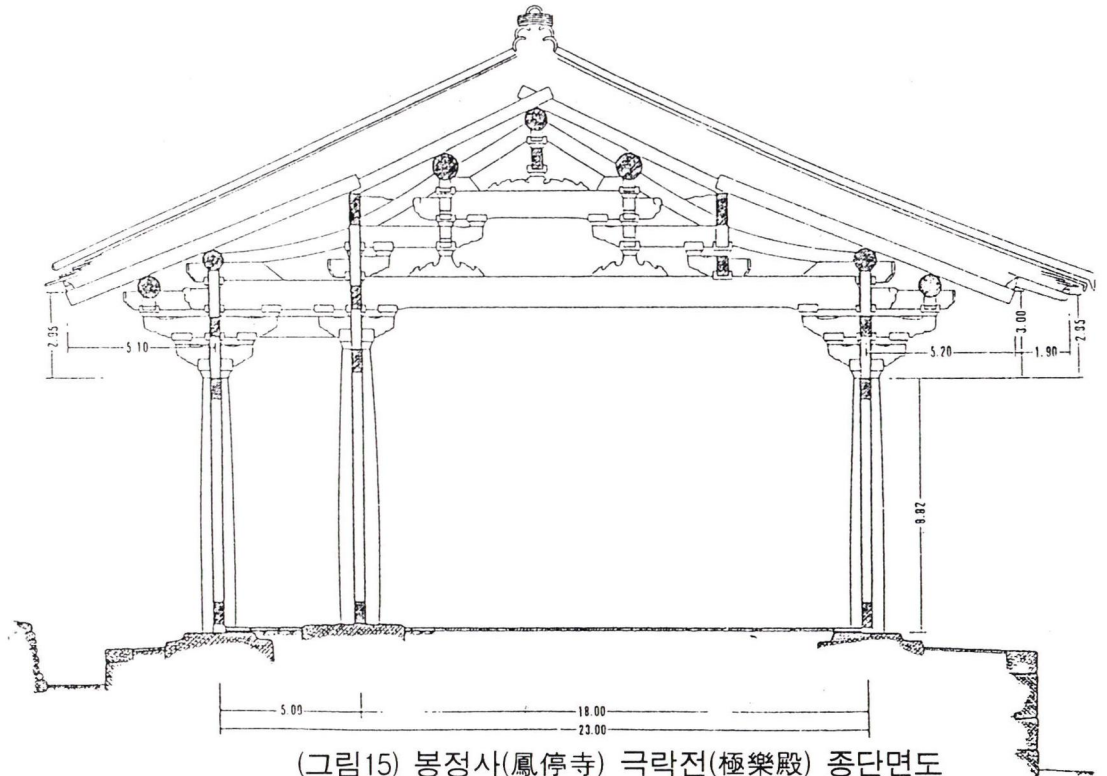
한국전통건축은 신석기시대의 움집으로부터 목재로 만들어진 기둥과 도리, 보, 서까래들을 서로 결구하여 안정한 구조를 이루는 민도리집 구조의 목조가구식(木造架構式) 고조로 첨가됨으로써 결국 이들 두 계통의 구조로 이루어진 목조가구식 구조가 주류를 이루면서 발달되어 왔다.

처음 석기시대의 건축에서는 도구의 미발달과 인지의 미발달로 자연히 건축술은 원시적인 단계를 벗어날 수 없었다. 건축술의 원시성은 물론 자연에서 채취한 목재의 가공술에서도 열등하였다. 그러나 청동기와 철기시대를 거치면서 도구가 금속기로 바뀌게 되고 인지도 발달하게 되어 자연히 건축구조의 발달과 재료의 가공술도 발달하게 되었다. 물론 고고학계의 연구결과 청동기나 철기가 부족장의 권위를 나타내는 의기로 쓰였다고 하나 「삼국사기」의 백제본기 시조 온조왕 15년조에, '새로 궁궐을 지었는데 검박하면서도 누추하지 않고 화려하면서도 사치스럽지 않았다.'고 한 부분을 이미 건축술이 상당한 수준에 이르렀다고 판단된다.

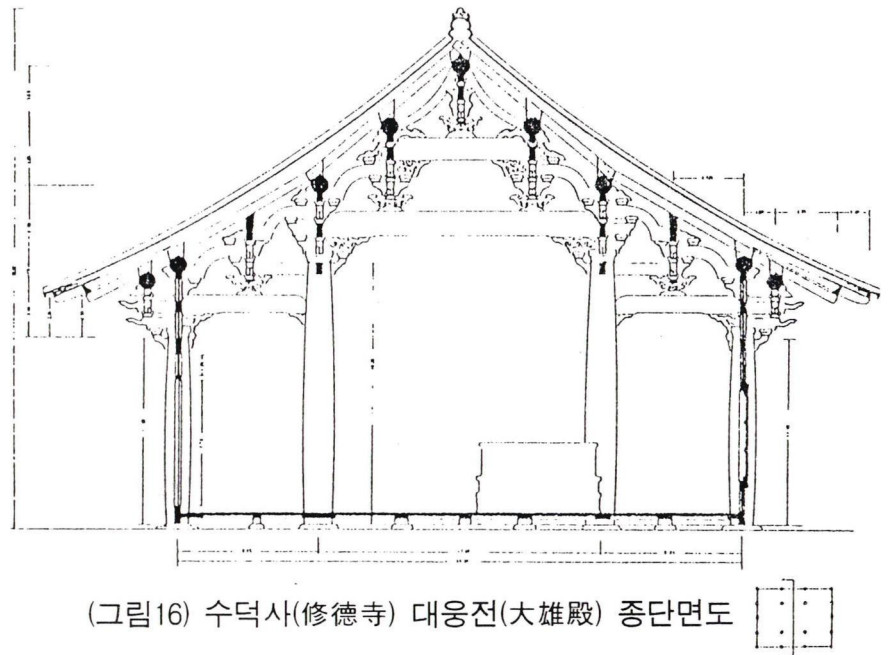
이러한 건축술의 발달에 대한 실증적인 자료들을 A.D.4세기 이후의 건축으로 생각되는 고구려 고분벽화에서 찾아볼 수 있다. 이들 고구려 고분벽화에 그려진 건축의 기둥, 도리, 보, 화반, 공포 등을 살펴보면 목재들이 잘 가공되었을 뿐만 아니라 소위 공포를 짜 기둥위에 얹어 건물을 보다 크고 위엄있게 한 포작집 구조로 고구려적인 건축조형을 이룬 것임을 알 수 있다.

그러나 고대 삼국의 건축은 같은 목조가구식 구조를 이루었으나 제각기 고유한 성격을 가진 것으로 판단된다. 즉, 고구려의 건축은 고분벽화에서 강건한 모습을 이루고 있다. 쌍영총의 돌기둥과 그 주두의 우람함, 벽에 그려진 화반의 직선적인 표현등은 와당의 연화문과 같은 무늬등에서도 나타나고 있는 성격이다. 그리고 이러한 고구려적인 건축조형을

계승하였다고 생각되는 고려시대의 봉정사(鳳停寺) 극락전(極樂殿)에서는 솟을 합장재가 직선적인 모양새를 이루고 있고, 또 첨차의 끝단이 직각으로 절단되는 등 같은 시대 수덕사(修德寺) 대웅전에서의 부재의 모양새와 다른 성격을 이루고 있는 것이다. (그림15, 16)



(그림15) 봉정사(鳳停寺) 극락전(極樂殿) 종단면도



(그림16) 수덕사(修德寺) 대웅전(大雄殿) 종단면도

백제의 건축에 대한 실증적인 자료는 부여박물관 소장의 동탑편과 와당 벽전, 중공벽돌 등을 통하여 알 수 있는데, 이들은 모두 부드러운 모양새를 이루고 있다. 동탑편의 지붕선은 부드러운 곡선(현수선)이며, 난간의 두껍대도 둥그런 단면을 이루고 있다. 더욱이 익산 미륵사지 석탑이나 정림사지 석탑은 지붕에서 처마의 끝단이 부드럽게 반전되어 올라가는데, 그러한 부드러움은 백제의 산경문전에서 볼 수 있는 산봉우리의 부드럽고 둥그스름한 모습, 와당의 연화문과 같은 부드러운 모습들과 일치하는 것이다. 이러한 백제건축의 부드러운 성격을 가장 잘 계승하였다고 생각되는 고려시대의 건축은 수덕사 대웅전이다.

신라의 건축조형은 현존하는 유구가 없고 또 관계자료도 고구려나 백제보다는 적어 잘 알 수 없다. 다만 분황사 석탑과 황룡사지에서 출토된 거대한 치미, 기타 각 건물지와 거기에서 출토된 와당들로 추측이 가능할 뿐이다. 다행스러운 점은 신라를 계승한 통일신라는, 고구려나 백제의 건축조형양식을 받아들여 신라시대의 건축과 조금 다른 조형을 보여 준다고 하겠으나 그 근본 성격은 별로 바뀐 바 없고, 또 이때의 자료들은 비교적 많이 남아 있어 고찰이 용이하다는 것이다.

불국사의 석축기단과 청운교, 백운교, 그리고 이들의 난간 기둥과 여기에 나타난 목조건축의 기둥과 주두 모양의 새김, 석가탑과 다보탑의 조영, 감은사지의 기단석들과 동서쌍탑, 안압지에서 출토된 건축관계 자료들로서 우리는 신라와 통일신라의 건축조형을 추측할 수 있다.

불국사의 석축은 가구식 석축으로 다듬은 돌기둥과 보로 일단 틀을 짰 다음 이들 방형의 틀 속에 막돌들을 허튼충쌓기로 쌓아 채운 모양새를 이루고 있다. 난간기둥에는 부드러운 곡선으로 처리된 기둥과 주두의 모양이 새겨져 있다.

고려시대의 건축조형은 비록 고려 말기에 건립된 것이기는 하나 봉정사 극락전, 부석사 무량수전, 수덕사 대웅전, 강릉 객사문 등의 목조건축물들이 남아 있어 보다 구체적으로 고찰할 수 있다. 전술한 바와 같이 봉정사 극락전의 부재사

용은 강직한 편이고, 수덕사 대웅전은 부드럽다. 그러나 이들 건축물의 기둥은 모두 배흘림기둥으로 가공되었고, 대들보는 그 단면이 항아리 모양으로 아름답게 가공되어 있음을 볼 수 있다. 특히 수덕사 대웅전의 가구(그림16)는 단면을 둥글게 다듬은 아름답게 휘어진 우미량들을 사용하였으며, 또 솟을합장은 부드럽게 안으로 휘어져 전 시대의 백제계 건축조형에서 볼 수 있던 성격을 잘 전수하고 있다.

조선시대 건축조형은 초기의 건축인 봉정사 대웅전, 장곡사 상대웅전등에서도 기둥이 민흘림기둥으로, 또 보의 다민은 방형, 항아리형으로 가공되어 있음을 볼 수 있다. 그러나 중기를 지나면서 이들 모든 부재의 가공과 형태상에 큰 변화가 오는 것을 볼 수 있다.

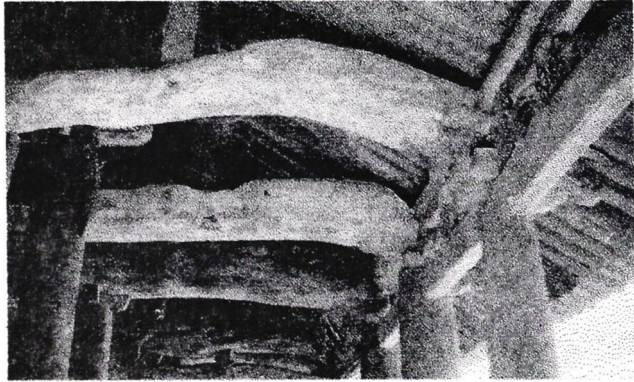
예를들면, 기둥은 자연에서 채취한 큰 나무의 몸통에서 나무껍질을 벗겨 내고 여기에 이렇다 할 가공을 하지 않음으로써 기둥의 상부는 가늘고 밑둥은 대조적으로 굵은, 그리고 흰 상태 그대로를 세우는 것이다.

또 대들보에 있어서는 고려시대나 조선시대 초·중기의 들보처럼 그 단면을 항아리형이나 방형으로 가공하지 않고, 또 곧은 모습을 이루지도 않은 휘어진 나무를 흰 상태 그대로, 가장 하중이 많이 걸리는 대공자리를 흰 재의 힘 꼭지점으로하여 사용했다. (그림17, 원색화보 참조)

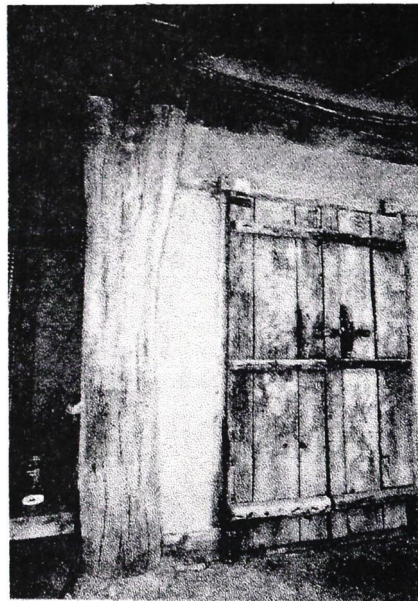
실상사(實相寺) 요사체에서는 부엌간 기둥을 Y자형 재(그림18, 원색화보 참조)를 사용하여 굵은 양 갈래 가지에 보의 장부를 끼운 것을 볼 수 있고, 마곡사 요사체에서는 흰 자연상태의 나무들로 기둥을 만들었으며, 선운사(禪雲寺) 만세루의 가구에서도 흰 재를 그대로 사용하여 들보들을 삼았음을 볼 수 있다.

휘어진 자연재의 사용은 문지방에서도 볼 수 있다. 이때에는 휘어진 꼭지점이 아래쪽으로 움으로써 사람이 출입할 때 기능적이 되게 하는 것이다.

이상과 같이 조선시대의 많은 건축에서 기둥, 보 등의 주구조재들은 물론 기타 수장재들도 자연상태 그대로의 제목들을 건축재로 사용하고 있는 것이 조형적 특성중 하나이다.



(그림 17) 선운사(禪雲寺) 만세루(萬歲樓)

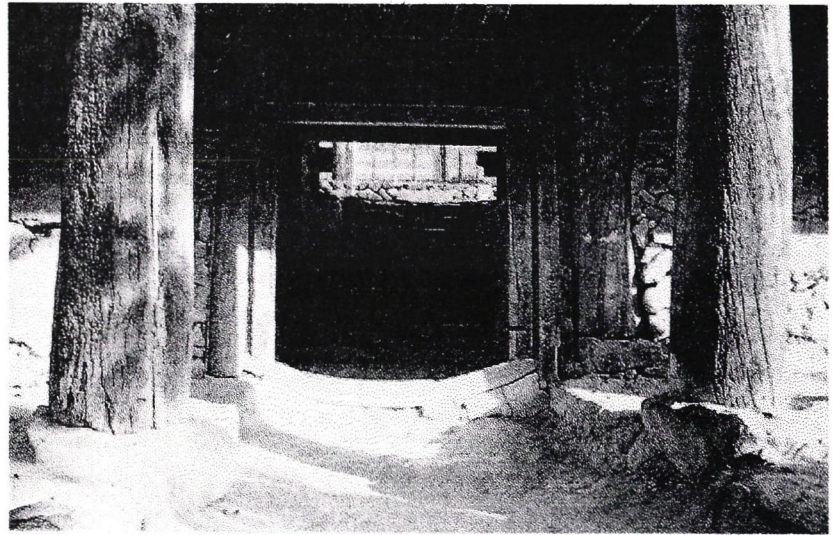


(그림 18) 실상사(實相寺) 요사체

이처럼 재료의 가공과 사용은 처음의 인공적이며 기교적인 조형의식에서 탈피하여 자연과의 조화를 의도하는, 자연과의 조화를 조형의 근본으로 하고자 한 것임을 말해 준다. 그리고 이러한 조형의식은 초석, 기단쌓기등에서도 뚜렷이 나타나고 있다.

즉, 삼국시대와 통일신라시대에는 초석이 다듬은 돌초석으로, 주좌는 수평면으로 가공되고, 주좌 둘레를 쇠시리하여 극히 정교한 가공성을 보여 주었으나, 조선시대에 와서는 울퉁불퉁한 초석면에 맞춰 기둥 밑면을 깎아 내어 서로 맞물리

게 하는 이른바 '그랭이질'이 주종을 이룬다. 이는 바로 자연과의 융합성을 드러내는 것이다. (그림19, 원색화보 참조)



(그림19) 봉정사(鳳停寺) 누문(樓門) 기둥과 초석

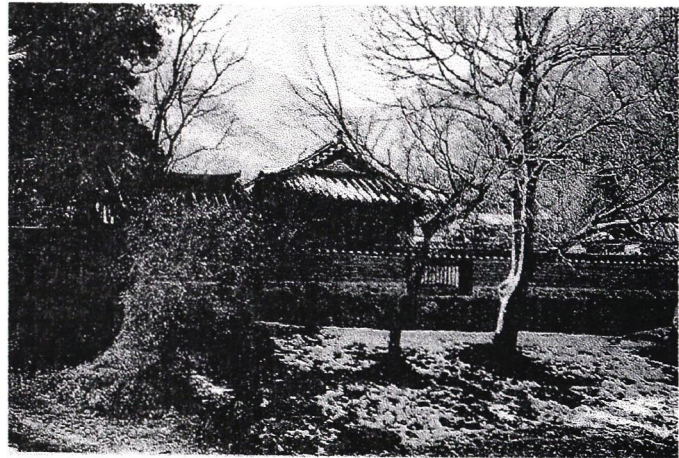
또 삼국시대의 기단은 다듬은 돌들로 쌓거나 돌기둥과 면석, 지대석, 갑석을 써서 가구석으로 축조한 가구식 기단이 주류를 이루었으나, 조선시대에는 막돌허튼쌓기 기단이 주류를 이루어 역시 자연스러움을 조형의 기본으로 했음을 알 수 있다.

특히 자연에서 채취한 흙으로 구워 만든 흙벽돌로 쌓은 토담집이나 흙벽은 인공공간을 쾌적한 자연상태의 공간으로 조성하여 준다. 더욱이 공간을 형성하는 벽체의 적당한 위치에 창호를 내어 맞바람이 불어 통풍을 원활히함으로써 자연스럽게 쾌적한 환경을 만들어 준다. 이처럼 자연환경적인 여러 요소들을 이용함으로써 쾌적한 환경을 이룰 수 있다는 체험과 지혜는 건축과 자연이 조화롭게, 즉 자연과의 융합이 건축조형에 근본원리가 되어야 함을 깨닫게 해 주었다.

자연과의 융합성은 공간구조에서도 잘 나타난다. 전 국토의 3분의 2가 노년기 지모의 산지로 이루어진 자연환경조건으로 인해 지세에 맞추어 집을 짓게 되고 자연히 집 주위 울타리의 바깥 공간과 안 공간의 바닥은 그 높이가 차이나게 된다. 즉, 집 앞쪽 울타리 바깥 공간의 바닥이 가장 낮고 이

보다 울타리 안 공간 바닥이 조금 높으며, 뒤쪽 울타리 바깥 공간 바닥이 가장 높다. 더욱이 집을 지을 때 기단을 형성함으로써 집 안의 바닥에서 울타리 너머 바깥 자연공간을 조망하게 된다. 한편 보다 높은 뒤쪽 공간에는 뒤뜰(後庭)을 형성하여 자연공간과 융합되게 한다. 특히 열개의 창호들을 접어 들쇠에 매달아 실내공간은 실외공간으로, 또 울타리 밖 자연공간으로 확대 몰입하게 하는 것이다.

경상북도 월성군 옥산리의 독락당(그림20, 원색화보 참조)에서는 사랑채 대청 옆 벽에 창호를 설치하고 그 앞쪽 낮은 담장에 살창을 설치하여 대청에 앉아 살창을 통해 담장 밖 아래터에 흐르는 냇물을 굽어 볼 수 있게 함으로써 울 안만이 아니라 울밖 자연공간까지 뚫이 되게 하고 있음을 알 수 있다. 또 서울 안국동 윤씨가에서는 안채와 별당채 사이담에 교창을 설치하여 안마당과 별당마당의 두 공간이 서로 합일됨을 볼 수 있다.



(그림20) 독락당(獨樂堂)

또 자연과의 융합성은 옥외공간의 구성, 즉 정원에서도 잘 나타나고 있다. 한국 정원의 식재는 늘 푸른 나무들이 아니라 철따라 움트고 잎이 무성하고 낙엽이 지며 눈꽃이 만발하는 활엽수들이다. 이것은 기후가, 사계절이 분명하여 계절의 흐름에 따라 수경과 경관이 변화하므로 자연스럽게 정원을 꾸미려는 조형의식의 발로인 것이다. 서양의 웅단정원

이나 일본의 나뭇가지를 잘라 인공적인 수형을 만드는 전지 등의 인위적인 가꾸기는 일체 배제하는 것이 두드러진 특성이다. (그림21, 원색화보 참조)



(그림21) 창덕궁(昌德宮) 후원(後苑) 관현정(觀賢亭)

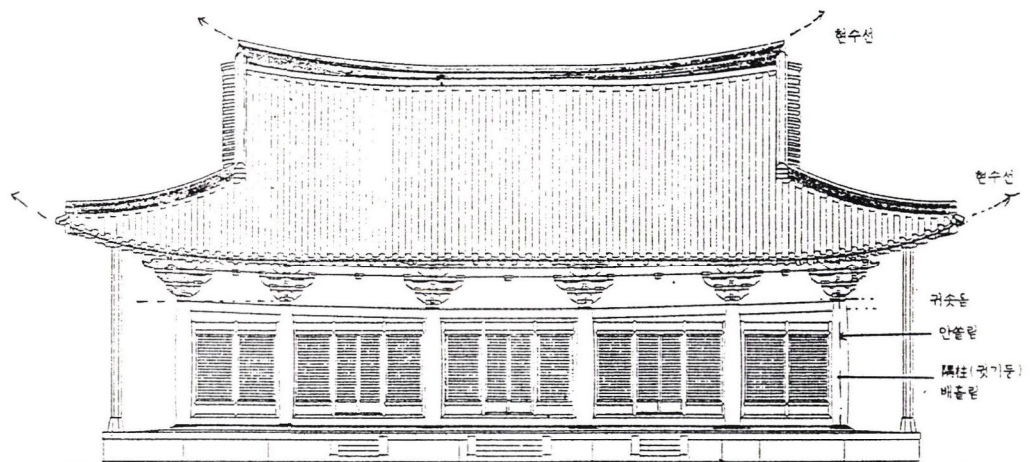
3) 선적 구성과 유연성

한국의 건축은 목조가구식 구조가 주류를 이룸으로써 벽체가 하중을 받는, 즉 내력벽으로서 작용하여 온 조적조와는 달리 구조재가 하나의 선으로 부각됨으로써 그 조형의 기저에 선적(線的) 구성(構成)을 이루게 된다. 물론 벽체구조로 이루어진 르네상스의 빠랏조(Palazzo) 건축에 있어서도 그 세부 루스티카(rustica)는 수평, 수직의 선들로 이루어지며, 더욱이 스타일러 트리트먼트(stylar treatment)로 이루어진 빠랏조에서는 필라스터(pilaster)들이 많은 수직선을 이루고 있다. 그러나 기둥들이 하중을 받고 더욱이 심벽구조로 이루어진 목조가구식 구조에서보다는 선적 구성의 성격이 약하다. 그 까닭은 건축에 접근할 때 우선 조적조에서는 면적 구성을 지각하고 다음으로 선적 구성을 지각하는 것이다. 이와 반대로 한국의 건축은 기둥, 기단, 용마루, 처마 등의 선적 구성

으로부터 공간과 조형의 지각이 시작된다.

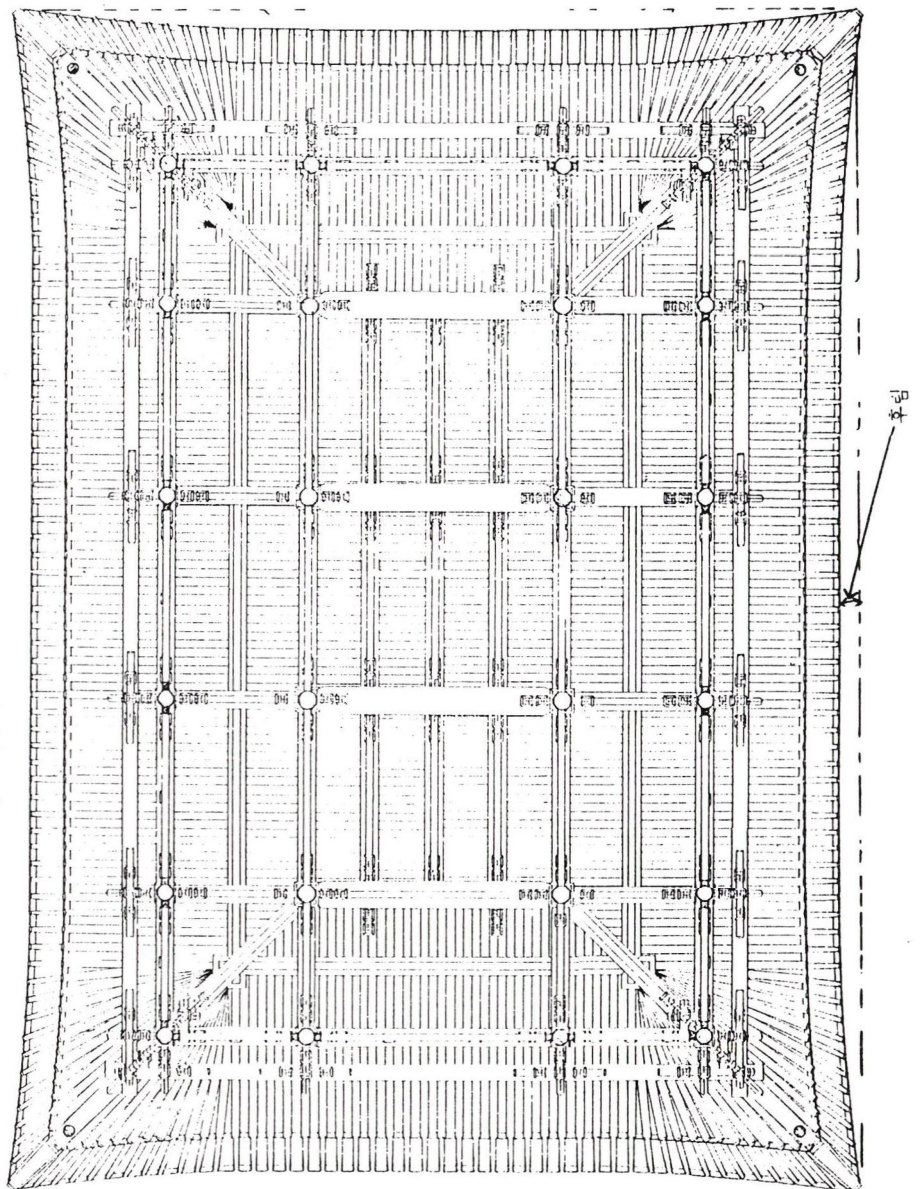
특히 동일한 목조가구식 구조를 보이는 동양 3국중 중국과 일본의 건축은 일반적으로 창호지를 창호의 바깥면에 붙임으로써 외적으로 면적인 구성인 데 비해, 한국의 건축은 안쪽에 바름으로써 외적으로는 선적 구성이고 안에서는 면적 구성을 이루고 있다. 그리고 창호의 살짜임새가 다양하여 입면의 구성에 많은 선적 변화를 이루게하여 더더욱 선적 구성을 구체적으로 인지할 수 있는 것이다.

또 한국건축의 선은 유연성을 가지고 있음이 특성이다. 그리고 이 성격은 지붕에서 가장 두드러지게 나타난다. 그림에서 보듯이 한국의 지붕은 처마선과 용마루선이 유연한 곡선을 이룬다. 즉, 추녀에서는 조로를 사용하고 수평면상에서는 후림을 두며, 용마루의 중앙부를 처지게 한다. 이러한 선은 현수선으로 가장 자연스러운 선인 것이다. 실을 양 끝에서 잡아당겼다가 어느 정도 늦추어 줄 때 실 자체의 지중에 의해 형성되는 선이 바로 이 현수선이기 때문이다. (그림 22, 23) 초가에서는 이러한 곡선이 반대방향으로 휘어지는데, 이선은 배경으로 있는 산들의 봉우리선이나 능선을 닮은 것으로서 원정봉이 많은 노년기 지모로 이루어진 한국의 자연환경과 조화를 이룬다. 그러나 동일문화권인 중국의 지붕선은 추녀마루와 처마가 끝단에서는 곡선이나 용마루선은 직선이며, 일본의 지붕선은 거의 직선으로 한국의 지붕선과는 뚜렷이 차이를 인지할 수 있다.



(그림22) 무량수전(無量壽殿) 정면도

선의 유연성이 구조재인 목재의 형태에서도 나타나고 있음은 전술한 바 있다. 더욱이 서까래의 배열에 있어서 일본은 날카롭게 치목된 곧은 각재들을 등간격으로 정률적으로 배열하며 특히 귀와 추녀에서는 직각으로 짜맞추어 나가는 데, 한국의 서까래들은 추녀에서 선자(扇子)서까래를 써 처마의 후림과 조로로서 유연함을 이루어 일본 건축의 날카롭고 기계적인 맛과 달리 부드럽다.



(그림23) 무량수전(無量壽殿) 천장도

4) 自然에 대한 美的 表現의 實證

자연에 대한 미적 표현은 우리 정서(情緒)와 예술(藝術)의 기본을 이루는 것으로 모든 형식의 예술표현에 나타나는 공통적 현상이지만, 우리의 전통건축, 곧 한옥(韓屋)이 가장 두드러지게 나타나는 현상이므로 주로 한옥의 조성(造成)과 구조(構造)를 중심으로하여 살피고자 한다.

우리의 한옥은 자연과의 조화(調和)와 합일사상이 가장 극명(克明)하게 나타난 것을 보여준다.

첫째, 지붕의 모습이다. 우리의 집은 산과의 어울림이 두드러진다. 서구(西歐)의 집에 인공적인 기하학적 형태의 선에 의하여 조형되는 것에 반해 우리의 한옥은 인공적인 선을 극도(極度)로 배제(排除)하고 자연 그 자체의 어울림을 최대한 살리고 있다. 우리네 삶의 터전은 산지라고 하는 지형적 특성 때문에 풍수사상이 발달(發達)하고 그 풍수사상에 의하여 배산임수(背山臨水)의 택지형태를 취하게 되는데 이때 배상과의 어울림을 최대한 극대화(極大化)시키는 것이 우리 한옥의 건축형태인 것이다. 산을 깎고 허물어 사람이 살기 좋게 만든 다음 집을 짓는 서양사람들의 택지형태에 비해 우리는 산을 최대한 활용하고 어울려 조화를 찾고자 하는 것이 우리의 건축사고(建築思考)인 것이다. 따라서 산 밑에 집을 앉히되, 반드시 뒷 산과의 어울림을 자연스럽게 표현하고 있는 것이다. 뒷산과의 어울림 뿐만 아니라 주변의 모든 자연물과 통체적(通體的)인 조화를 형성하여 집 자체도 자연 그 자체의 하나인 것으로 인식(認識)하게 하는 것이다.(圖1) 우리네 집은 우리의 시선이 자연스럽게 닿는 곳의 관점(觀點)에서 볼 때 뒷산과 동화(同化)되어, 자연물인 산과 인공물인 집이 이질적(異質的)인 요소(要素)이면서도 이질감을 느끼지 않도록 조화의 시각적 충족감(充足感)을 부여(附與)하고 있는 것이다.(圖2)

우리나라의 집은 원래 초가집이어서 그 초가(草家)는 특히 자연과의 어울림이 훌륭하게 조화된다. 지붕과 지붕이 뒷산 또는 하늘과 구름과의 어울림은 형용(形容)하기 어려운 조화

의 아름다움과 멋을 표현하고 있다. (圖3)

초가는 서민의 집의 일반적 형태이지만, 양반(兩班) 집이나 절은 기와의 형태로 발전하게 되는데, 기와는 초가와 달리 지붕의 재료가 인공적인 재료이고, 또한 인공적인 아름다움이 표현되는 건축형태이지만, 초가에서와 마찬가지로 뒷산과의 어울림은 결코 배제하지 않고 집을 짓게 된다.(圖4) 기와집은 합각부(合角部)가 예각으로 되어 있어서 자연과의 어울림이 곤란할 것으로 예상되지만, 예각(銳角)을 처마의 포물선(拋物線)으로 완화(緩和)시키고, 뒷산의 봉우리와 조화를 시킴으로서 산봉우리, 그리고 산마루의 조화를 극도로 미화시키고 있는 것이다.(圖5) 圖6은 전라북도 김제부에 소재한 김산사의 한 모습인데, 뒷산과 나무와 탑과 지붕과 돌계단이 자연스럽게 조화되어 모든 것이 자연의 하나로 총합되는 것과 같은 자연사상의 극치(極致)를 나타내고 있다.

이러한 자연 사상은 집의 자리 앉힘에서만 나타나는 것이 아니다. 어떠한 것이던 자연 자체를 존중하고 그것과 합일하려고 하는 사상은 건축구조(建築構造)에서도 분명하게 나타나고 있다. 이러한 것 중의 대표적인 실예가 기둥이다. 기둥은 서민쪽으로 갈수록 가공하지 않은 나무 자체를 쓰고 있고(圖7), 양반쪽으로 갈수록 가공을 하는 것이 많이 나타난다.(圖8) 그것은 서민의 정서가 소박하고 꾸밈이 없는 것을 나타내고 (물론 경제적으로 가공할 만한 여력이 없는 것이기도 하지만), 양반의 정서는 교화된 정서를 선호하는 것을 의미하기도 한다. 그러나 사찰(寺刹)의 경우, 거대하고 우람한 금당의 건축에 있어서도 기둥은 자연목 자체를 사용하여(圖9) 자연과의 조화사상을 은연중에 표출하고 있는 것이다.

사찰에 나타나는 건축의 자연 조화사상은 신비의 극치를 이루고 있다. 육중한 무게의 건물을 버티고 있는 루하주(樓下柱)를 자연목을 사용하므로 조화와 신비의 극치를 이루고 있는 것(圖11)은 우리 선조들의 자연과의 합일사상이 얼마나 투철하고 철저하였는가를 실감있게 느낄 수 있는 좋은 예증이라 할 것이다. 자연목을 사용하더라도 무절제(無節制)하게 마구 배열하는 것이 아니라, 절제와 효용과 조화를 슬기롭게

이루어 구조(構造)하는 것(圖12)을 볼 때 우리의 정서는 자연의 정복이 아니라 자연에 다가가 함께 함으로써 그에 동화되어 영의 안식을 구하는 우리의 자연사상을 경건한 마음으로 계승(繼承)하고 발전시키지 않을 수 없는 필연성을 절감하게 한다.



圖1

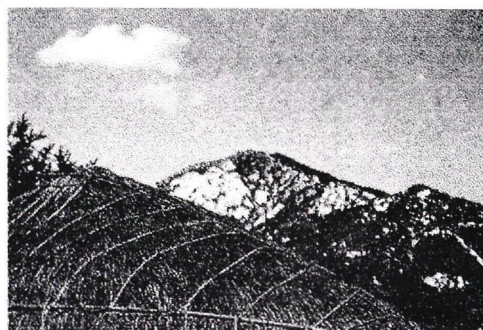


圖 2

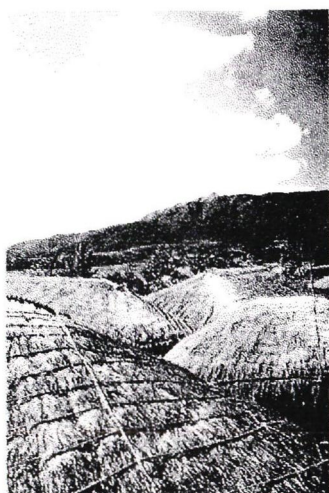


圖 4

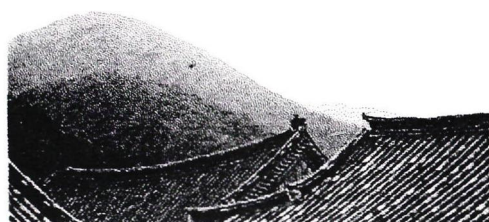


圖3



圖 5



圖 6

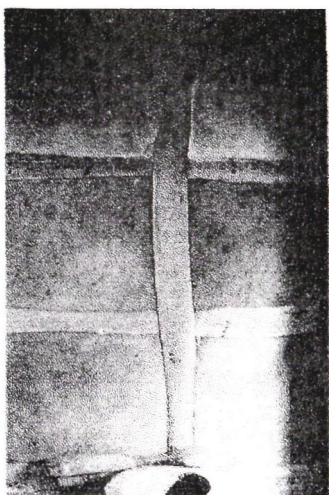


圖 7



圖 8



圖 9



圖 11

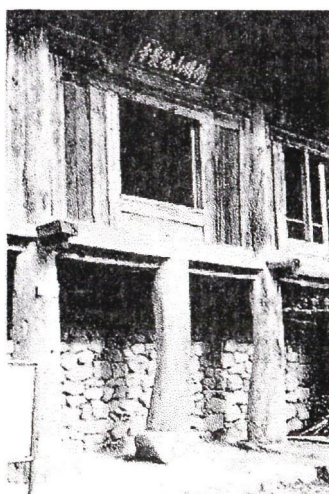


圖 10

기둥뿐만 아니라 공간내부의 가구(架構)에서도 마찬가지이다. 대들보나 종보를 쓸 때도 휘어진 자연목 자체를 가공함 없이 그대로 써서 자연의 멋과 맛을 살린 경우는 수 없이 많이 나타난다.(圖10. 11)

그러나 이러한 자연목 자체의 사용은 고도(高度)의 조화 감각(感覺)이 필수적으로 수반(隨伴)한다. 왜냐하면 생명이 있는 자연은 상호간의 조화를 이루어 그 자체가 아름다움을 나타내지만, 인간이 인위적으로 조화시킨다는 것은 그 자체가 자연의 원리와 자연의 조화 감각을 정통하게 알지 않으면 불가능하다. 자칫하면 난잡(亂雜)한 결과를 초래(招來)할 수도 있다. 그리하여 우리의 선조는 자연의 조화를 슬기롭게 아름다움으로 표현할 수 있는 영적인 감성을 이미 체득하고 있는 것을 圖12에서 알 수 있다. 중방(中枋)과 창(窓), 그리고 하방(下枋)의 어울림은 자칫하면 난잡해질 수 있는 인공적인 자연의 배치를 슬기롭게 조화시키고 있는 것이다. 건물 기반(基壇)의 축대(築臺)와 아궁이까지의 조화가 어색함이 없이 자연의 멋을 오히려 강조하고 있는 것이다. 圖13도 벽면의 하방에 자연의 멋을 오히려 강조하는 것이다. 圖13도 벽면의 하방에 자연목의 휘어짐을 기둥과의 조화로 인공과 자연의 어울림을 잘 표현하고 있다. 이러한 건축의 조화는 충청남도 단산군 소재의 개심사에 있는 '심검당(尋劍堂)'에서 잘 나타나고 있다.(圖14) 벽(壁)과 기둥과 중방의 어우러짐이 치우침없이 인공과 자연의 합일사상을 극명하게 보여주고 있다. 인공과 자연의 어울림이란 인공적인 자연조형의 부자연스러움을 극복하기 위한 것이므로 인공적인 것과 자연적인 것을 조화하는 지극히 선천적인 감각이 요청되는 것이다. 그러나 이때 인공적이라 함은 사람의 손으로 가공된 것을 의미하는데 이 가공은 자연을 극복하고 자연의 법칙을 벗어나는 행위가 아님을 우리는 아주 조심스럽게 표현하고 있다. 그리하여 최소의 가공으로 최대의 자연의 맛을 내기 위한 여러 가지의 슬기가 나타나는데, 그 대표적인 사례가 경상북도 상주군 소재의 북장사의 일주문에서 나타나고 있다.(圖15) 일주문은 불이문이라고도 하는 사찰 산문의 특이한 상징행위인

데, 이 일주문은 자연과 인공의 어울림을 여실히 표현하여
자연과 인공의 하나됨을 상징적으로 표출하고 있는 것이다.

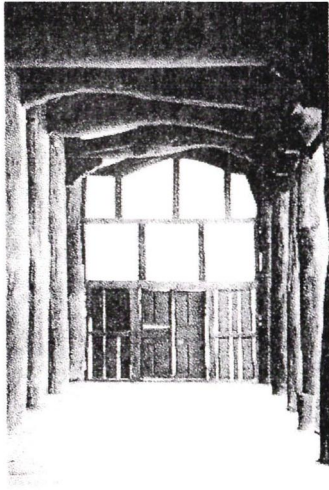


圖 10

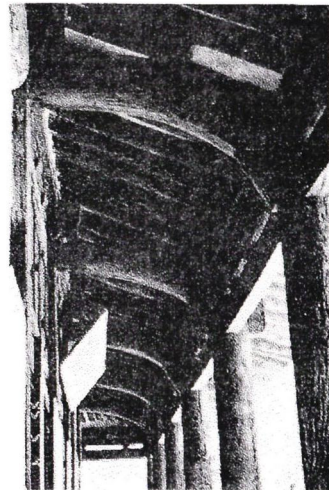


圖 11

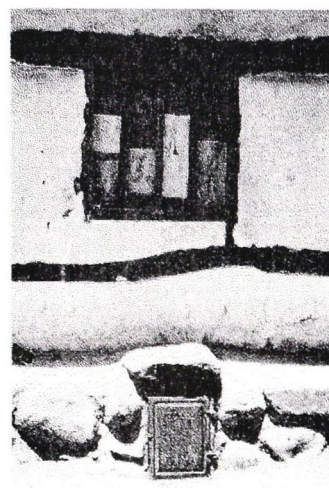


圖 12

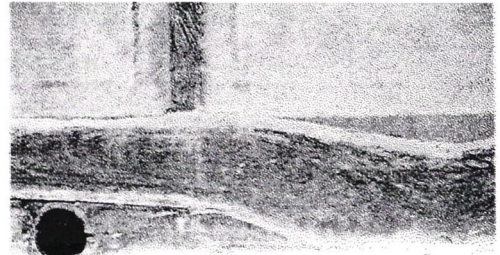


圖 13



圖 14



圖 15

이러한 자연에 대한 존숭사상(尊崇思想)은 가공목에서도 나타난다. 나무를 깎아 기둥등으로 써도 나무를 깎은 면에서 보여지는 나무의 결의 무늬를 최대한 활용하여 그것이 문양(文樣)처럼 보이도록 하고 있는(圖16) 우리 선조들의 자연관은 가히 경이로움의 경지에까지 이르고 있다고 아니할 수 없을 것이다. 나무결로 자연의 조화의 맛을 최대한 표현하는(도17, 18) 우리 선조의 슬기는 인공적인 문양으로 치장(治粧)하는 서양의 미적 감각에 비교할 수 없는 자연 그 자체의 슬기라고 아니할 수 없다.

이처럼 우리 건축의 자연합일 사상은 건축 자체가 그러한 사상표현의 집체(集體)이기 때문에 자연합일 사상이 이미 퇴조(退潮)해 버리고, 심성과 정신적 바탕이 뿌리째 변화한 현대인에게 있어서는 감히 흉내낼 수 없는 소리로 여기고 있다고 할 것이다.

이번에는 기둥의 초석(礎石)에서 나타나는 자연석이다. 건물의 기둥을 받치는 주춧돌은 건물을 안정시키기 위해 튼튼하고 안전한 가공석을 쓴다는 것이 일반적인 상식일 것으로 생각되지만, 우리의 자연합일 사상에 철저한 선조들의 정서는 주춧돌 역시 자연석을 가공없이 사용하여 자연과의 하나됨을 표현하고 있다.(圖19) 육중한 기둥을 되도록이면 주변의 선을 살려서 자연의 맛을 나타내기도 하고(圖20), 또 어떤 것은 돌의 생김새를 그대로 살려 어떤 도상(圖像)을 상징(象徵)하기도 한다.(圖21, 22) 전라남도 함평군 소재 불가사의의 만장누의 누하주 초석(圖23)은 불가사의할 정도로 신기한 버팀돌의 역할(役割)과 자연의 맛을 조화시키고 있다. 전라북도 부안군 소재 내소사의 요사채에도 자연조석, 기둥, 하방등 모든 건축의 자연미를 최대한 살린, 우리 심성의 표현을 잘 반영한 건물(圖24)이라 할 수 있다.

이번에는 석가래를 보자. 圖25, 26, 27에서 보이는 석가래의 형태는 민간은 물론 양반 가옥에서도 흔히 보이는 것으로 특기할 만한 것이 아니라 할 수 있고, 굴뚝(圖28) 또한 인위성을 극히 절제하고 자연의 맛을 내기에 최대한의 노력을 경주(傾注)하고 있음을 알 수 있다. 재미있는 것으로 경상북

도 이경군 소재 금용사 요사채의 굴뚝은 흙과 새끼로만 빚어
인공적인 자연의 맛을 이루고 있다.(圖29)

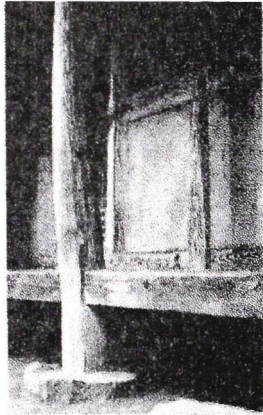


圖 16



圖 20



圖 17

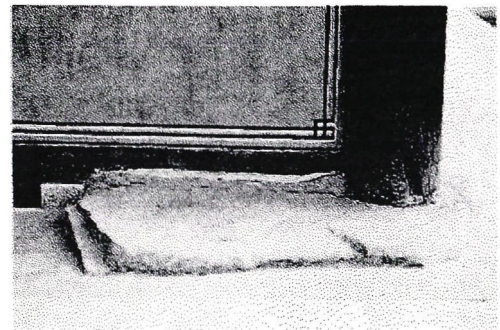


圖 21

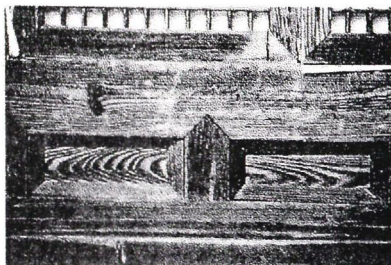


圖 18

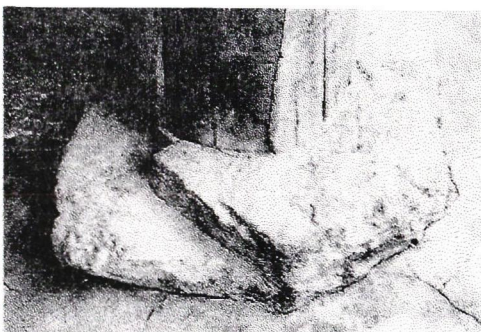


圖 19

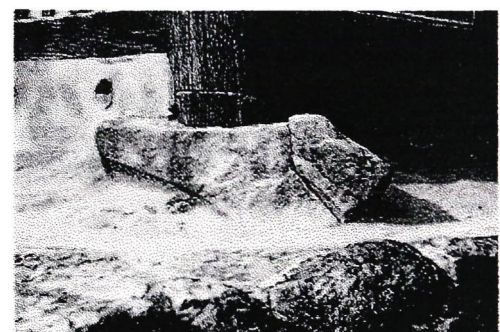


圖 22

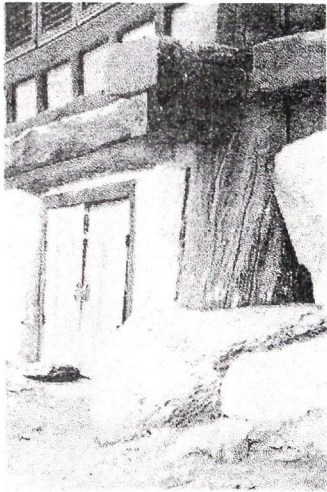


图 23

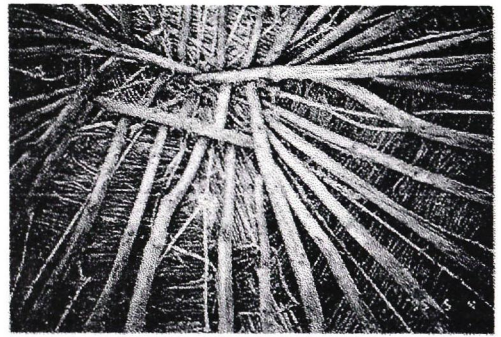


图 26

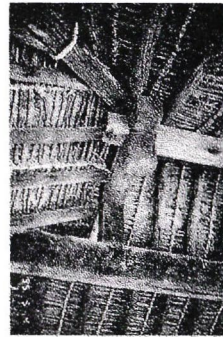


图 27

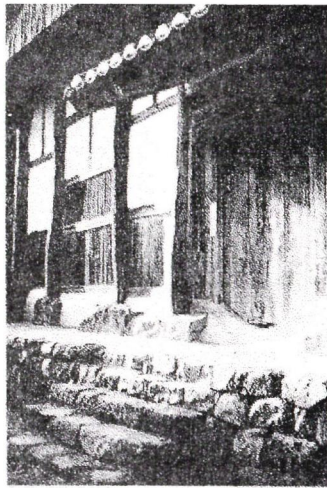


图 24

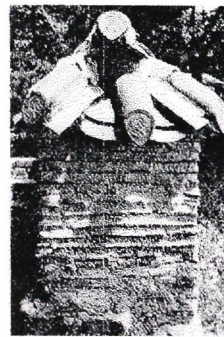


图 28

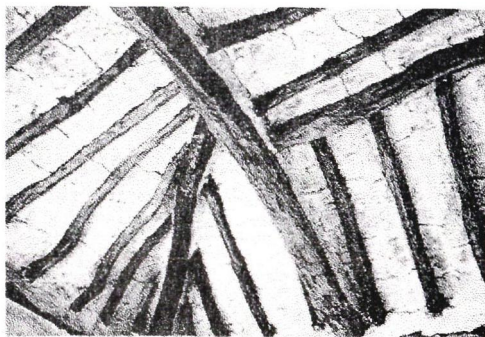


图 25

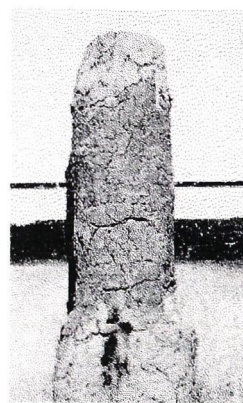


图 29

이번에는 축대(築臺)를 보자. 우리의 축대는 산형을 그대로 이용하는 필요성에 의해 대개 축조된다. 서양에서 축대가 눈에 많이 띄지 않는 이유는 그들은 산지를 건축에 필요한 만큼 깎아서 주택(住宅)을 짓기 때문에 축대의 활용이 우리나라 만큼 많지 않다. 그러나 우리의 경우는 자연 그 자체와 조화되고 합일되는 것이 기본 정서이고 미적 감각이기 때문에 산형을 그대로 활용하여 높낮이에 따라 축대를 쌓고 집을 앉히는 것이며, 축대의 축조(築造) 역시 돌을 축조에 편리하게 깎아 쌓는 것이 아니라 자연석을 그대로 활용하고 축조하여 자연의 멋과 맛을 표현하고 있는 것이다.(圖30, 31, 32) 비록 경상북도 영풍군 소재 부석사와 같이 잘 정제(整齊)된 돌로 축대를 쌓는다 해도 자연스런 선과 맛은 최대한 살려서 정리된 감각을 나타내고 있다. 圖33은 경상북도 화순군 소재 상봉사의 축대인데 단아(端雅)하면서도 세련된 자연의 멋을 잘 나타내고 있다.

벽 또는 담장 역시 마찬가지다. 圖34과 圖35는 서민 가옥의 막쌓은 담장인데, 돌과 흙을 막 쌓기로 쌓는데, 가공없이 자연물 그 자체를 소재로하여 인간을 보호(保護)해 주는 것이 결코 인공적인 것이 아니라 자연 그 자체임을 알고 있는 정서를 보여주고 있다. 圖36은 막 쌓기에 다소 멋을 가미한 담장이며 圖37과 圖38는 후대에 발전된 벽체인데, 역시 자연의 맛을 최대한 존중하고 있는 심성의 일면을 엿볼 수 있다. 圖39은 바람과 물이 많은 해안가, 어촌등에서 보이는 담장인데, 자연돌을 조화롭게 이용하여 빈틈없이 튼튼한 담장을 형성하고 있다. 圖40는 돌이 많은 마을에서 자연석을 이용하여 길과 담장의 멋을 만끽할 수 있는 소박미의 극치라고 할 수 있을 것이다. 이렇게 자연의 아름다움을 삶의 참맛으로 알고 생명의 원리로 터득한 우리 조상의 슬기는 圖41와 圖42에서 보듯이 길바닥의 구성에서도 나타나고 있어서 자연에 대한 우리의 정서가 우리네 삶과 정신 세계에 얼마나 깊이, 그리고 뿌리깊게 침투(浸透)해 있고, 철저한 것인가를 실감하게 하고 있다.

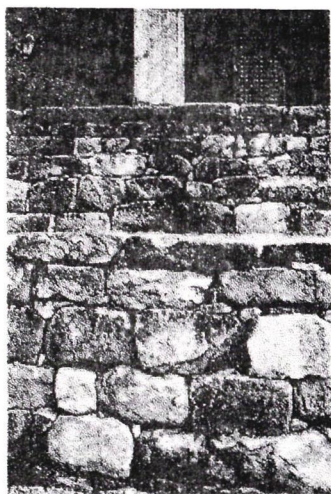


图 30



图 33



图 31

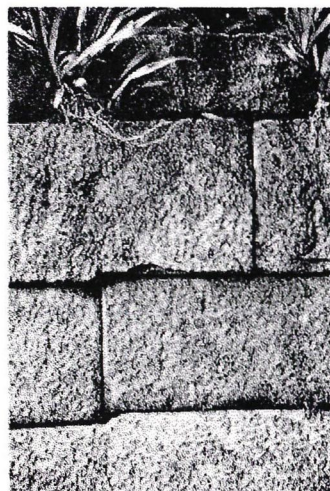


图 33

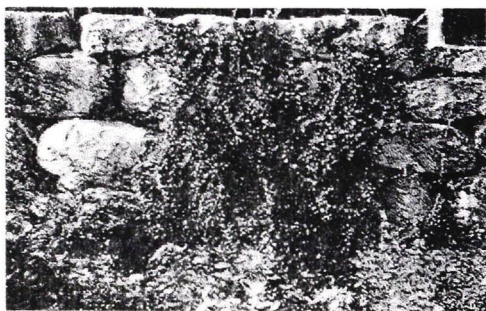


图 32

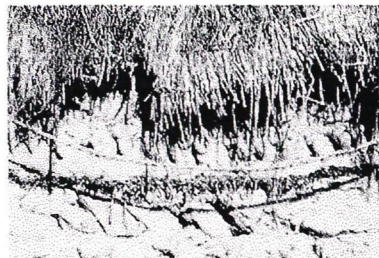


图 34



图 35

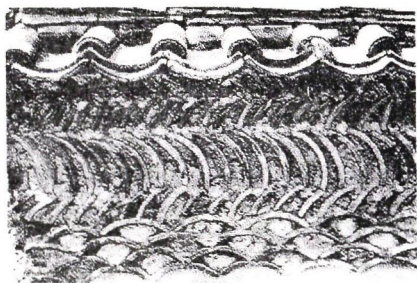


图 36



图 40

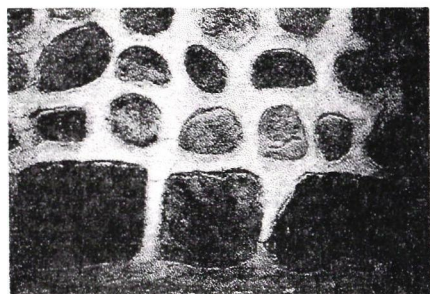


图 37

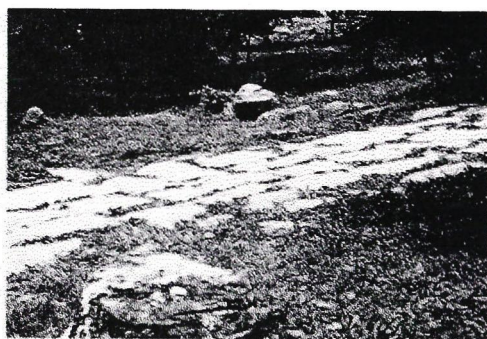


图 41

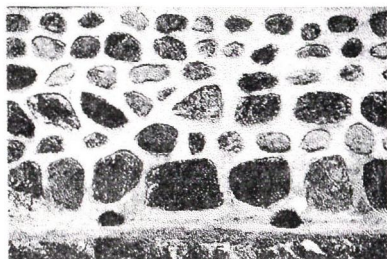


图 38

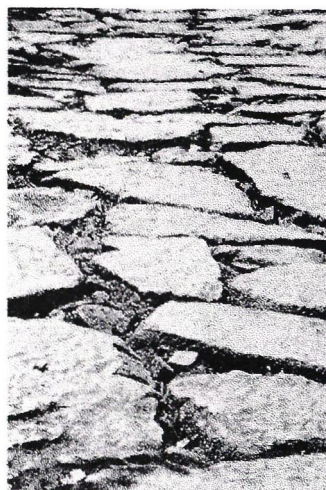


图 42

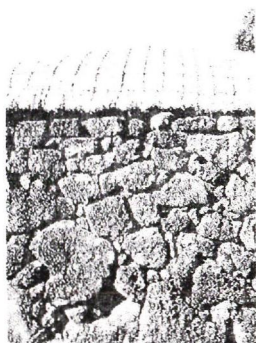


图 39

그러면 우리의 정신세계와 정서(情緒)의 심층(深層)을 형성(形成)하고 있는 이러한 자연합일사상의 멋은 어디에 근거(根據)하는 것일까? 물론 자연 그 자체에 바탕을 하고 있는 것이다. 우리의 자연이라 함은 주로 산지형(山地形)을 말하는 것인데, 이러한 산지를 닮아 나타나는 우리의 미적 표현은 길의 형태(形態)에서 그 모태(母胎)를 찾을 수 있지 아니할까 한다.

서양이 인공적인 길로 인간의 편익을 위해 기하학적(幾何學的)인 최단선(最短線)인 직선(直線)으로 표현되는 반면, 우리의 길은 자연의 산형을 그대로 수용(受容)한 곡선의 형태를 표현되고 있다.(圖43) 이것은 전혀 사람의 손길이 가지 않은 산길(圖44, 45)을 닮은 것으로, 이러한 길의 표현은 우리 가옥 구조의 특성을 이룬다. 圖46, 47, 48는 이러한 정서의 표현을 실증적(實證的)으로 잘 나타내고 있다.

이러한 자연 자체의 표현은 곧 무위의 사상인데, 이 멋을 보여주는 우리 한옥의 지붕의 아름다움은 圖49와 圖50에서 예증(例證)할 수 있다. 이런 무위사상의 극치는 전라북도 원주군 소재의 화엄사(圖51)의 금당건축에서 나타난다. 화엄사의 금당은 바위위에 그대로 축조되어 바위와의 어울림을 극대화시키고 있는 것이다. 이것은 자연 자체에 인간의 손을 전혀 대지 않고 자연 그 자체에 인간이 수용되어 인간도 자연의 하나로서 동화되는 무위사상의 근본개념 위에서만이 가능(可能)한 건축사고인 것이다. 사찰 경내에서 이처럼 자연 자체를 즐기는 인간의 사고를 엿볼 수 있는 것이 수없이 많은데 圖52과 圖53은 나무 자체와 나무에 부생하는 생물의 공생하는 모습을 보여줌으로 인간도 자연과 공생공존하는 자연주의 사고를 상징적으로 암시(暗示)하고 있다.

자연과 인간의 감각이 조화를 이루어 그 멋을 한껏 부풀리고 있는 우리 선조의 조화사상을 圖54과 圖55에서 예시하면서, 자연과 어울림으로서 예술적 감각을 승화(昇華)시키고, 인공적인 인간의 행위를 극도로 배격(排擊)하는 우리의 미적 감각에 대한 실증을 마무리 하고자 한다.

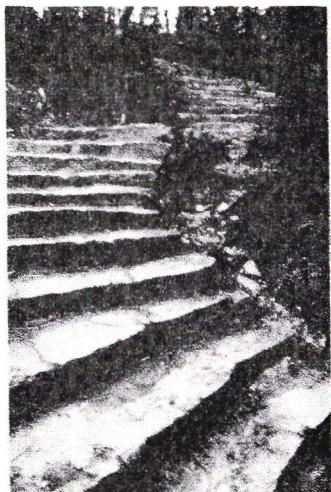


图 43

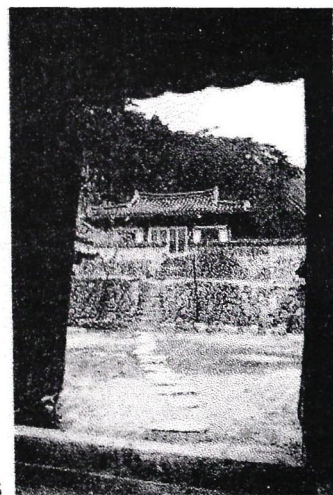


图 46

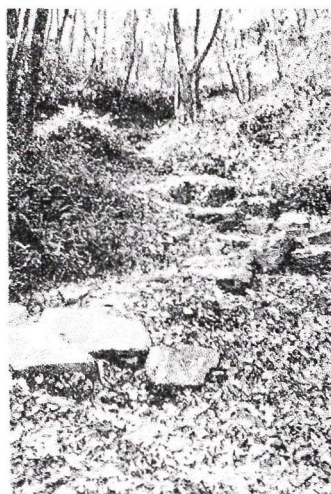


图 44

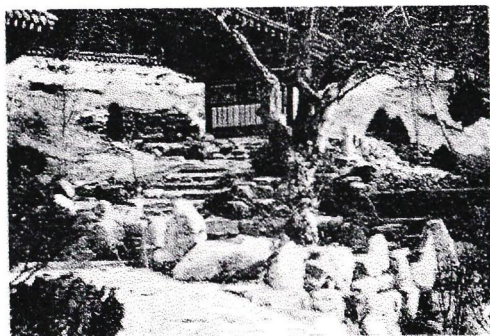


图 47

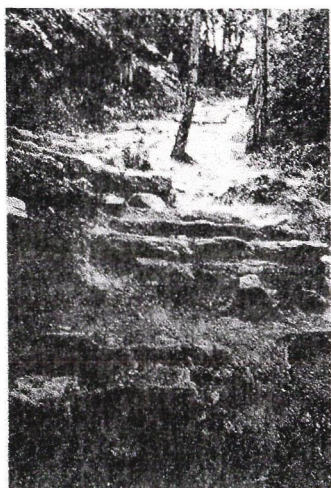


图 45

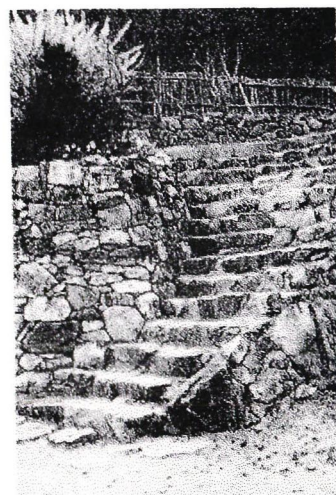


图 48



圖 49

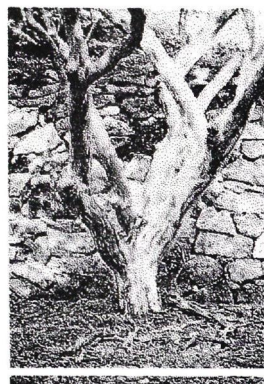


圖 53

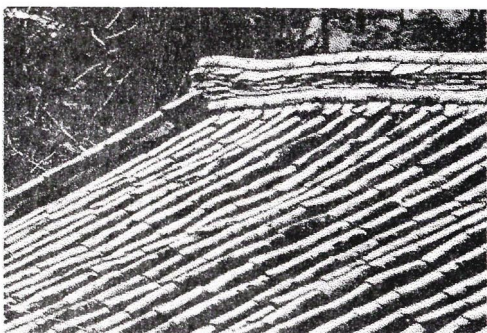


圖 50

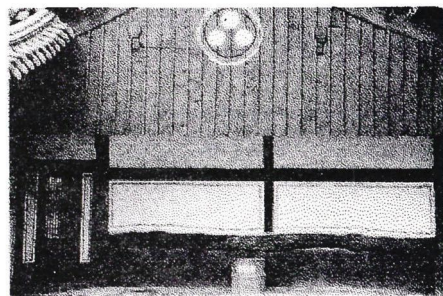


圖 54

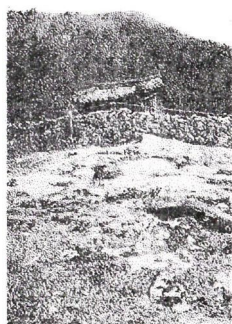


圖 51



圖 52

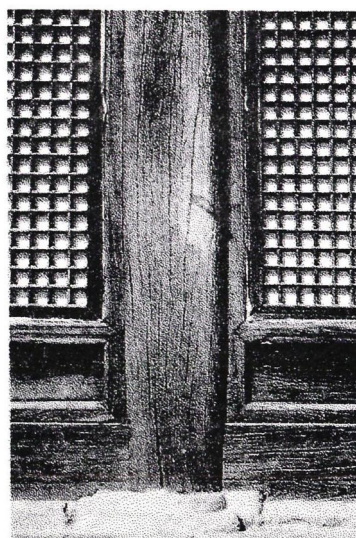


圖 55

V. 結 論

1. 韓國 美意識의 特徵

우리의 미의식(美意識) 혹은 미적 정서(情緒)의 특징(特徵)은 결국 앞에서도 반복되었지만 자연과의 조화(調和)에 있다고 하겠다.

대외적인 견해(見解)에서 보아도 1891년 출간(出刊) 「라이히(Reich) 박물관(博物館) 소장품(所藏品)」 도록(圖錄)에 게재된 한국 미술품(美術品)에 대한 기록(記錄)과 1902년 짐머만(Ernst Zimmermann)이 쓴 「한국 미술(Koreanische Kunst)」에서도 한국 예술(藝術)의 미적 본질(本質)은 "자연성(自然性)"으로 인식(認識)하고 있다.

그리고 1929년 「한국 미술사(美術史)」를 쓴 안드레아스 에카르트(Andreas Eckardt)는 한국 미술을 총합적 관점(總合的 觀點)에서 '자연스러운 감각(感覺)'을 지니고 있다고 보면서 그것이 '단순성(單純性)'이라는 개념(概念)으로 연결하였다.

한편 대내적인 시점에서 보면 조지훈은 한국 문화사(文化史) 서설(序說)에서 우리의 미의식을 '고전미(古典美)와 소박미(素朴美)', 그리고 '자연미(自然美)'라고 말하였으며, 우리의 미의식에 대하여 자연주의(自然主義)를 가장 적합(適合)하게 논한 학자인 김원룡은 "한국의 미"를 한마디로 말하면, 그것은 '자연의 미'라고 할 것이다."라고 규정(規定)하고 있다.

또한 고유섭은 미학에서의 가장 중요한 중심 개념을 '무기교의 기교'로 정의하고 있으며, 조요한은 "자연을 지배하는 것이 아니라 그에 순응(順應)하는 것이 미의식의 구현체로서의 한국 미술의 특성(特性)"이라고 하고 있다.

이와같이 한국의 미의식 또는 전통적(傳統的)인 미적 감각은 자연주의로 일관하고 있다. 이는 다양한 대상(도자기류, 목가구류)을 통하여 입증(立證)되었으며 그 공통된 요소 또한 마찬가지로 자연주의라 하겠다.

더불어서 우리의 전통건축(傳統建築)에서 보여지는 '좌우 비

대칭균형' 이라든지 '선적 구성(線的 構成)'이라든지 '개방성(開放成)과 폐쇄성(閉鎖成)' 등의 특징들을 보면 자연과의 융합성(融合成), 곧 자연과의 조화(調和)로 귀결지어질 수 있다.

결국 우리 미의식은 자연 풍토(風土)의 환경적(環境的) 인자(因子)와 함께 정신적(精神的), 문화적(文化的) 환경 인자에 의해 형성(形成)되는데 그 본질적(本質的)인 면에서 자연주의에 귀착(歸着)된다고 할 수 있다.

2. 結語

근대화와 현대화 과정속에서 서구 문명의 경제구조 및 산업화에 의하여 동양문화는 서구문화의 강력한 영향력에 지배받게 되었다.

그 과정에서 우리는 많은 부분이 동화되기도 하고 우리 고유의 전통문화(傳統文化)를 상실하기도 하였다. 이와같은 현실에서 새롭게 우리의 전통문화를 되찾기 위한 노력이 다양한 분야(分野)와 다양한 시각(視覺)에서 전개되고 있다.

하지만 우리의 것을 잘못 이해한다든지 혹은 본의를 무시하고 표피적인 적용을 한다든지 전혀다른 방향의 접근을 하는 등의 우를 범하는 경우를 어렵지 않게 보게 된다.

따라서 우리는 한국 전통문화의 본질(本質)을 깊이 이해하고 미의식(美意識)과 미적 정서(情緒) 이면에 내재되어 있는 정신을 명확히 파악하며 보다 적극적으로 공감하려는 노력이 필요하다.

그리고 우리의 문화를 진정한 의미에서 해석하고 전통의 맥맥한 흐름에 함께 할 수 있도록 하며 더 나아가 현대의 시점에서 더욱 빛날 수 있는 진정한 우리의 것을 확립하는 것이 절실히 요구되어진다.

본 연구는 이와같은 요구를 충족하기 위한 시도이며 출발이다.

■ 참여연구원

연구총괄책임자 : 최 수 정 (산업디자인포장개발원 선임연구원)

연 구 원 : 윤 병 문 (산업디자인포장개발원 선임연구원)

송 효 식 (산업디자인포장개발원 연 구 원)

유 동 진 (산업디자인포장개발원 연 구 원)

채 윤 병 (산업디자인포장개발원 연 구 원)

윤 영 식 (산업디자인포장개발원 연 구 원)

오 지 원 (산업디자인포장개발원 연 구 원)

