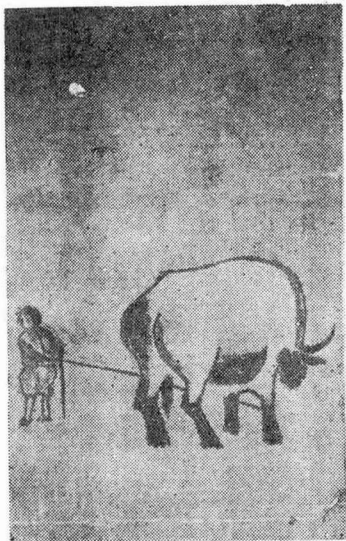


金植의 牛圖

孟 仁 在

國立博物館에서 展示中인 牛圖二十五點 中에 金植의 作品 四點이 있다. 이 中 劉復烈氏 藏인 麻本水墨(三三×三三二種)이 比較的 큰 편이고 李洪根氏의 紙本水墨(二〇×二二種)과 全鑿弼氏의 絹本淡彩雙幅(二〇×二〇·六과 一一·一種)은 훨씬 작은데 後者의 것은 더욱 작은 片畫다. 이 中에서 劉復烈氏와 全鑿弼氏의 雙幅은 背景의 差異를 除外한다면 「소」의 形象化 過程이 똑 같고 李洪根氏의 것은 牛體의 거의 全面을 量染해나간 差가 있다. 그러나 이 作家의 一貫된 作風은 輪廓線이 없는 一種의 沒骨法과 要約된 소의 形象에서 곧 發見되고 함께 出陳된 二十餘 作品과 는 瞭然히 區別이 간다. 이 밖에도 金植의 것으로 若干의 疑心이 가는 作品들이 있으나 騷亂한 落書와 遊印 때문에 鑑賞에 混亂을 가져오고 있다. 「소」가 主題라면 소가 너무 去勢된 山水도 있고 魏晉南北朝以來 中國에서 流行한 神仙思想, 老莊思想에 影響된 中國의 素材(老子出關圖 따



위)가 現實的으로 韓國化한 民族의 生活 側面의 捕捉等(貧民이 소를 타고 물며 流轉하는 風俗의 牛圖·產業의 인 牧羊圖) 作畫의 動機를 달리하는 것들이 一室에 混在하여 興味가 있다. 이 밖에도 우리나라

라에는 훨씬 古代의 소 그림이 있는데 輯安 縣 通溝에 있는 高句麗古墳인 舞踊塚 主室左壁 壁畫一部(狩獵圖 右下部)인 牛車에서 볼 수 있는 것과 平南 龍岡郡 雙楹塚의 羨道東壁에서 볼 수 있는 牛車의 「소」가 바로 그것이다.

前者는 매우 즐기찬 一種의 鐵線描로 胴體가 長大하고 四脚이 銳角의 이고 銳利하여 주름과 陰影도 역시 짧은 鐵線으로 그려져 있고 後者는 胴體가 짧고 各部分이 前者보다 훨씬 形式化 또는 裝飾化되었고 前者의 重量感과 역센 氣風을 따르지 못하는 것 같다.

이 古代의 그림에 比하면 여기 出陳된 그림들은 隔世의 差가 보이는 데 비록 寫實을 다했다 하더라도 生命의 律動的 調和는 사라지고 人文의 情感의 告白이 밝게 發散하고 있다.

이 가운데서도 玄齊 沈師正은 그의 牛羊圖(全鑿弼氏藏)에서 自然美를 文氣와 詩意(鄉愁도 있다)를 그득히 昇華시켜 왔는데 玄齊보다도 約一世紀 먼저 活躍한 金植의 境遇는 매우 異質的인 樣相을 보이고 있다. 玄齊가 到達한 一般의 境界로 水準 높은 作品世界(이 점은 대개의 李朝畫家들의 理想的 境地라 할 수가 있다)가 갖는 繪畫內容과 技法上의 傳統性에 조심스럽게 挑戰한 흔적이 바로 前記한 金植의 그림에 그려져 있다. 中國繪畫(또는 李朝繪畫) 一般이 갖는 技法上의 對象의 輪廓描線은 繪畫의 基本要素인 뿐 아니라 한 번도 畫面과 絕緣된 일이 없었고 繪畫發生以後 줄기차게 繼承되고 發展되어 왔다.

部分的(北宗山水의 背景山峰 따위)으로 또는 對象의 變貌(雪景 山水 따위)를 따른 線의 沒却은 있으나 이 點이 畫家의 基本觀念이며 繪畫의 基



本要素임에는 변함이 없었다.

序頭に記入한 三氏所藏의 그림에서 金植은 『소』의 輪廓線을 沒却하였고 『소』의 部分描寫에도 線은 나타나지 않았다. 이 點은 畫中의 人物이나 草木을 除外한다면 四點이 똑같이 갖는 共通性이다.

또 한가지 四點이 똑같이 彩色을 멀리한 共通點이 있고 이 두가지 共通性中 後者는 金植의 作品이라도 大幅인 경우에는 緩和되어 부드럽고 淡淡한 彩色이 登場한다. 德壽宮 美術館藏의 柳陰臥牛圖(九四·四×四五·八 纏紙本着色)는 바로 이 點의 證言者지만 여기저기 소의 輪廓은 가늘고 分明치 않은 毫毛의 重疊으로 이루어졌고 牛圖展에 出陳된 吾園의 大幅은 이와 對立되는 技法을 보이고 있다.

檳城書畫徵에 引用된 「善山水、尤工畫牛」(海東號譜) 「善畫牛」(東國文獻書家編) 「兼治山水而皆無足觀 雖以牛得名而亦不甚精工、金明國同時(燃藜室別集) 「洌上畫譜、有金植寒林臥牛圖」(熱河日記)等은 金植이 소를 많이 그렸음을 證言하기도 하나 「——雖以牛得名而亦不甚精工——」은 필경 金植이 輪廓線을 沒却한 것을 貶한 말일진데 이러한 評言은 當代 人의 常識이라 생각할 수 밖에 없을 것이다.

金植의 이와 같은 手法은 省略이 많을수록 象徵的 傾向을 띠는 中國 水墨畫의 技法을 그의 機智로서 深化한 抽象作用과 純化過程에서 얻은 所産일 것이다.

이 點은 個性的이며 對象에 대하여 主情的이어야 했던 李朝繪畫의 一般의 性向에 逆行한 것이며 抽象性(完全한 抽象이 아니다)이 빛어내는 寫實的 個性的의 沒却과 形象意識의 主知的 傾向이 生産한 樣式이다. 彩色을 極度로 節制한 점도 바로 作家의 이러한 意識의 延長일 것이다. 이것은 技術的으로 白描와 水墨渲淡의 結合으로 볼 수 있을 것이다.

牧童과 고배(全盛弼氏藏)의 琴線描는 始終非情的이며 背景의 不安한 淡彩暈染에는 心理的인 遠近法이 作用하고 있으며 怪石과 丘陵(劉復烈氏藏)의 어둠과 부드러운 속에는 銳利한 觸感이 潛在하고 있다. 그의 寫實의 力量은 德壽宮美術館藏의 臥牛圖로서 도 疑心할 바 없지만 變化가 적은 소의 各部分의 沒骨暈染에 의한 描寫는 그의 的確한 形態感覺

과 觀察에서 歸納된 것이라 할 것이다.

여기서 暈染의 濃淡은 對象의 陰影과 相關關係를 이루는 것은 아니며 水墨의 濃淡이 對象의 量感을 把握하는 意欲의 一環이라고 한다면 結局 金植의 方法도 水墨畫의 一般的인 觀念을 脫却한 것은 아니다. 疑問되 는 것은 牧牛(全盛弼氏藏)의 경우 두 少年에게도 다름없는 暈染方法을 適用했다면 더욱 特異한 畫面의 統一과 調和가 이루어지지 않았을까 하는 점이다. 이 點은 臥牛(劉復烈氏藏)에서 이루어진 怪石·丘陵과의 微妙한 統一이 實證하고 있다.

이와 같은 그의 繪畫意識의 特質은 畫壇이 한결같이 作家에게 傳達하 는 傳統的 重壓에 抵抗한 힘과 直觀의 힘이 또한 直截한 近代의 意識의 先驅라 할 것이다.

慶南 桂城面 所在 支石墓

金正基

所在地 昌寧郡 桂城面 廣溪里

(一名 자라동)

靈山面에서 宜寧面에 通하는 立山線이라고 불리는 道路가 있다.

이 道路를 따라 靈山으로부터 西北쪽으로 約 四km 되는 곳 즉 丈麻面과의 面境에 隣接하여 그림과 같은 支石墓一基가 있다. 이 支石墓를 그 附近의 사람들은 「七星바위」라고 부르며 그 이름이 가르고 있는 바와 같이 元來는 이러한 支石墓가 七基 있었다고 傳하는데 一九一五年에 日人들이 前記 立山線 道路의 開通工事를 하는 중 그 附近에는

