

通俗主義의 克服—朝鮮後期 風俗畫論

鄭 炳 模

(경주대학교)

차 례

I. 문제제기	1. 風俗畫로서의 속화
II. 文人畫論의 통속주의	2. 民畫로서의 속화
1. 중국의 俗畫概念	3. 전통적인 의미의 俗·俗氣
2. 조선전기 이전의 속화개념	IV. 통속주의의 극복
III. 속화개념의 변화	V. 결 론

I. 문제제기

通俗主義란 무엇일까? 통속주의는 통속세계에 대한 관념으로서, 상류계층이 통속세계를 하대하고 폄하하는 부정적인 인식에 바탕을 두고 있다.¹⁾ 이것은 하류계층에 대한 상류계층의 상대적인 힘의 논리가 개재된 봉건사회의 산물이다. 상류계층에서 통속세계를 하류계층 문화의 속성으로 간주하고, 이를 지배하거나 극복해야할 대상으로 삼은 것이다. 이러한 일방적인 관계 속에서는 통속세계가 자유로운 사고의 대상이 될 수 없을 뿐더러 정당한 평가를 받지 못할 수 밖에 없다. 통속주의의 내면에는 지배관계, 신분차별의식 등 권력의 문제가 놓여 있다. 이것은 전통회화에서의 미술적인 문제이자 정치적인 문제인 것이다. 풍속화가 바로 이러한 통속세계를 내용으로 하는 장르로서, 적어도 조선전기 이전에 제작된 풍속화는 통속주의의 영향을 받고 있다.

조선시대 이전의 풍속화 속에서 나타난 통속주의는 크게 세 부류로 나눌 수 있다. 첫째, 통치자가 봉건체제로 다스려야 할 백성들의 생활상에 대한 관념이다. 이 부류의 그림으로는 幽風七月圖와 耕織圖 등이 있다. 빈풍칠월도는 「詩經」의 幽風 七月篇의 내용을 형상화한 그림이다. 그 배경에는 周王朝의 周公이 武王의 뒤를 이어 섭정을 한 뒤 成王을 등극시키면서

1) 통속주의의 개념을 설정하는 데 있어서 Edward W. Said 지음, 박홍규 옮김, 『오리엔탈리즘』(교보문고, 1991)의 도움을 많이 받았다.

어리고 경험이 부족한 成王에게 생업에 종사하는 백성들의 어려움을 항상 잊지 않고 힘써 정치하라는 의미가 깔려 있다. 경직도는 이 빈풍칠월도를 본따서 농사짓고 길쌈하는 장면을 보다 체계화하고 재편성한 그림이다. 그리하여 후대 임금들은 주공의 고사를 본받아 이들 그림을 침전에 병풍으로 두르고 드나들며 보았다고 한다.²⁾ 이들 그림의 내용은 백성들의 풍속이지만, 그 수요는 분명히 궁정이다. 여기서 백성들의 생활상은 자율적인 위상을 갖지 못한 채, 통치의 대상으로서 의미를 갖는다. 옛 문헌에서 풍속의 용례를 찾아보면, “美風俗”, “移風俗”, “移風易俗”, “正風俗” 등 앞에 동사가 붙는데, 통치자에게 있어서의 풍속이란 아름답고 훌륭하게 이끌며 바르게 잡아나가야 하는 피통치의 대상이라는 의미이다. 마찬가지로 궁중 수요의 빈풍칠월도나 경직도에서의 풍속은 타자화된 세계이고 통치체제와 관련되는 것이다.

둘째, 세속적인 가치관에 사로잡혀 있는 중생에 대한 불교적인 관념이다. 불교에서는 인간이 어떻게 사는 것이 인간답게 사는 것이고 참다운 삶의 가치를 구현할 수 있는지를 제시하여 준다. 그렇지만 세속적인 인간을 바람직한 인간유형이 아니라고 본다. 중생은 불교적 표현으로 번뇌와 五欲으로 가득차 있으면서 六道의 윤회에서 벗어나지 못하는 존재이다. 이러한 실존의 한계를 극복하고 극락왕생하기 위해서는 불법을 통해야 가능하다. 甘露圖가 그러한 가르침을 깨우쳐주는 불화이다. 일단 중생이 甘露圖를 보면, 비참하고 고통과 죽음으로 가득찬 육도의 모습에 두려움을 느껴 극락왕생을 염원하지 않을 수 없도록 유도한다.³⁾ 이 그림은 죽음에 대한 공포를 유발하여 종교적인 구원을 제시하는 것이다. 이와 같이 불교의 세속적인 생활상은 구원대상이자 부정의 대상으로 인식되는데, 이것이 불교에서의 통속주의라 하겠다.

셋째, 사대부화가들이 추구하는 雅趣世界에 못미치는 세계에 대한 관념이다. 사대부들이 文人畫에서 추구하는 아취세계를 더욱 정화시키기 위하여 제거 대상으로 늘 지목하는 것이 통속세계였다. 그들은 자신들의 창작활동에 있어서 통속세계와 거리를 유지함으로써 스스로의 정체성을 획득하였다. 사대부화가들의 통속세계에 대한 편견은 뿌리깊은 것으로, 본격적인 화론이 나타나는 魏晉南北朝시대부터 형성되기 시작하였다. 문자에 대한 헤게모니를 쥐고 있는 사대부들이 화론을 통해서 일방적으로 통속세계에 대한 우월적인 지위를 확보한 것이다. 이러한 경향은 문인화론이 정립되면서 더욱 강화되고, 급기야 동아시아 화론에 관한 모든 서술을 지배하는 획일적인 권위로 부각된다. 이러한 까닭에 사대부가 문인화론을 펼친 경우, 雅와 俗의 구분을 기본적인 전제로 삼게 된다. 속은 원래 통속적인 주제만을 의미하지 않는다. 심지어 화가의 신분이 사대부가 아니고 직업화가일 경우에는 내용에 상관없이 속되다고 한다. 어쨌든 문인화론에서 속은 부정과 정화의 대상인 것이다.

조선전기 이전의 풍속화는 고유의 위상을 확보하지 못한 채, 다른 목적에 봉사하는 타율적인 역할만을 수행하였다. 물론 그 이유는 통속주의 때문이다. 통속주의의 편견은 오랜 역사

2) 鄭炳模, <朝鮮後期 後半期の 耕織圖>, 『美術史學研究』 192(1991. 12) 참조.

3) 金承熙, <朝鮮後期 甘露圖의 圖像研究>, 『美術史學研究』 196(1992. 12), pp. 5~29.

를 통해서 점점 확고하게 굳어져 갔다. 조선전기 이전만하더라도 거의 절대적인 영향을 미쳤던 관념으로 작용하였다. 그러나 세상에는 변하지 않는 것이란 없는 법이다. 절대 움직이지 않을 것으로만 믿어져 왔던 통속주의는 드디어 조선후기에 이르러 동요하기 시작하였다. 통속세계가 지배와 부정의 대상이 아니라 자체적인 의미와 위상을 갖는 세계로 인식된 것이다. 이 시기에 통속주의는 완전히 청산된 것은 아니지만 상당히 극복된다. 조선후기 풍속화가 역사의 전면에 부상한 것은 이러한 인식의 변화 속에서 가능했던 것이다. 특히, 통속세계에 대한 인식이 응축되어 있는 俗畫 및 俗의 용례를 통해서 그러한 변화를 뚜렷하게 감지할 수 있다. 속화는 상식적인 의미로 보면, 俗된 그림, 즉 저속한 그림이라 할 수 있다. 그러나 통시적인 맥락 속에서 속의 개념을 반추해보면, 그렇게 한마디로 간단하게 정의될 개념이 아니라는 사실을 깨닫게 된다. 속의 개념은 문맥에 따라 변했을 뿐더러 시대사상이나 가치관의 추이에 따라 다르기 때문에 매우 포괄적이고 다의적이다. 그렇다고 속화의 개념이 막연한 것은 아니다. 그 용례의 변화상을 추적해 보면 대체적인 흐름이 발견된다. 바로 조선후기에 사용된 속화의 개념 및 용례에는 이전과 판이하게 다른 인식이 나타난 것이다. 이것은 무엇보다도 속에 대한 기존 가치관의 전환이 반영되어 있는 점에서 중요하다. 이 시기의 풍속화에서는 뿌리깊은 봉건적인 가치관에 도전하여 통속세계를 적극적이고 긍정적으로 바라보기에 이른다. 따라서 조선후기 풍속화에서는 봉건적인 통속주의와의 관계 속에서 통속세계에 대한 관념이 어떻게 변화하는가를 밝히는 작업이 핵심적인 문제라 하겠다.

II. 文人畫論의 통속주의

1. 중국의 俗畫概念

중국화론에서는 世俗, 또는 通俗의 세계에 관한 이론은 고사하고 긍정적인 언급조차도 찾아보기가 매우 힘들다. 그나마 간혹 눈에 띄는 세속 또는 통속의 세계는 그 반대편에 있는 이상적인 세계, 즉 雅趣의 세계를 선명하게 부각시키기 위해 폄하한 타자에 불과하다. 그 용례의 이론 예는 唐代 張彥遠의 『歷代名畫記』에서부터 찾아 볼 수 있다.

“또한 宗선생은 高士이어서 飄然히 物象 밖의 情이 드러나니 俗畫로서 그 뜻을 전할 수 없습니다. (『歷代名畫記』)”⁴⁾

宗炳이 俗世를 떠나 隱逸하는 선비이기에 世俗의 그림으로서 그 뜻을 전할 수 없다는 의미이다. 여기서 高士라고 한 용어에 주목할 필요가 있다. 宗炳이 활약한 위진남북조시대에는 산수화를 高人·逸士가 주도하였기 때문에, 이들의 그림은 사인화나 문인화처럼 작가의 신분

4) 張彥遠, 『歷代名畫記』卷6 宋 宗炳條, “且宗公高士也, 飄然物外情, 不可以俗畫傳其意旨.”

이나 계층을 나타내는 명칭으로 부른다면 ‘高士畫’라 할 수 있다. 따라서 속화는 바로 이 고사화의 상대되는 그림, 다시말하면 고인·일사가 아닌 사람들이 그린 그림을 가리킨다. 속화나 아니냐의 구분은 그림 자체의 문제라기보다는 화가의 人品에 달려 있다. 여기서 고사라고 부르고 『宋史』의 隱逸傳에서 인용한 점으로 볼 때, 속화는 道家的인 가치관이 반영된 용어임을 알 수 있다.

북송대 문인화론에서는 기본적으로 화가의 신분문제가 중요시된다. 蘇軾의 이론을 면밀히 살펴보면, 士人畫와 畫工畫라는 용어 자체에서도 감지할 수 있듯이 화가의 사회적 신분과 그에 따른 인품이 작품의 수준을 평가하는 결정적인 요인으로 작용하고 있다. 그는 당대 유명한 사대부화가인 王維(699~759)와 화공 吳道子(?~792)를 비교하였는데, 吳道子の 경우 그림솜씨가 능란한 점을 인정하지만 신분이 화공이란 점 때문에 吳道子の 작품을 王維의 작품보다 낮게 평가하였다.⁵⁾ 사대부들은 이러한 분류를 내세우는 논리적 근거로 그들에게는 書卷氣가 있고, 옛 그림에 대한 지식을 갖추고 있으며, 명산대천을 두로 다녀서 수양과 견문이 화공보다 높다는 점을 들고 있다.⁶⁾ 이 사인화론을 계승한 莫是龍(또는 董其昌)의 南宗畫論도 南宗禪의 南北宗論을 빌어 새로운 명칭을 붙였지만, 이 분류 역시 제 1차적인 기준이 화가의 신분이라는 점에는 변함이 없다. 따라서 문인화론은 철저한 신분사회의 산물임을 알 수 있다. 사인이 문화의 주역으로 활동하던 시기에는 직업화가의 통속세계가 항상 그 그들 속에서 희미하게 묻혀 있었을 뿐이다. 그래서 사인의 사고만을 쫓아서 전통회화를 바라본다면 그 뒤 안길에 웅색하게 자리잡은 “속된 그림”들은 이론적 뒷받침을 얻지 못한 채, 유기적인 관계가 상실되고 산발적인 자리매김만이 이루어질 수 밖에 없는 실정이다. 그런데 화가의 사회적 신분이나 인품이 작품의 예술적 가치를 평가하는 결정적인 요인이라고 보기는 어렵다. 사대부의 그림만을 진정한 예술로 인정하고 화공들의 작품은 아무리 뛰어난 작품세계를 구사하더라도, 사대부의 것에 비하여 열등한 것으로 보는 시각에는 아무래도 긍정하기 힘들다. 이것은 신분사회에서만 통용될 수 있는 논리인 것이다. 화가의 사회적 신분이 그의 작품의 예술적 가치를 결정짓는 요인이 될 수 없는 것이다.

북송대에 접어들면서는 속의 문제가 다변화된다. 한편에서는 전통적인 의미의 속화개념이 견지되기도 하지만, 다른 한편으로는 신분의 구분을 뛰어넘어서 회화적 개념으로 바뀐다. 먼저 전자의 예로서 『宣和畫譜』 孫知微條 보이는 속화의 용례를 살펴보기로 한다.

“侍從 중에 水晶병을 가진 자가 있는데 연꽃을 꽂으니 孫知微가 보고 이르기를 병은 천하의 물을 담을 수 있어 그것을 얻어 經이라 이르는데, 지금 꽃을 꽂았으니 그것을 잃음이 멀도

5) 蘇軾, 『蘇東坡全集』 前集 卷 1, 〈王維吳道子畫〉, “吳生雖妙絕, 猶以畫工論, 摩詰得之於象外, 有如仙韶謝籠樊, 吾觀二子皆神俊, 又於維也斂衽無間言.” 葛路著, 姜寬植譯, 『中國繪畫理論史』 (미진사, 1989. 5), p. 230, 231 참조.

6) 趙希鵠, 『洞天清祿集』, 〈古畫辨〉, “...胸中有萬卷書, 目飽前代奇蹟, 又車轍馬迹半天下, 方可下筆...” 葛路, 앞의 책, p. 223 재인용.

다. 그러므로 孫知微의 묘함을 안다면 어찌 俗畫가 능히 도달할 수 있는 바이겠는가.”⁷⁾

속화는 병에 담긴 우주의 이치를 깨달은 사람과 그렇지 않은 사람을 구별하는 데 사용되고 있다. 결국 畫格의 문제는 그리는 사람의 人格에 달려 있는 것이다. 人品이 회화의 俗과 雅를 구분하는 관건이 되며, 회화는 화가의 인품이나 인격만큼이나 높아진다고 볼 수 있다. 화가의 인품이 畫格에 직결된다는 논리이다.⁸⁾ 이는 『歷代名畫記』에 나타난 도가적 가치관의 연장선상에서 파악할 수 있다. 문인화에서도 인격이 일차적인 문제거리로 부각되는 것은 이 전통에 기인한다.

그런데 북송대 韓拙의 『山水純全集』에서는 속의 용례에 있어서 그 촛점이 작품 자체의 문제로 옮겨가는 것을 발견할 수 있다. 그 책에 실린 〈論用筆墨格法氣韻之病〉 중의 다음 내용이 그 증거이다.

“실제인 알맹이는 근본이고 변화함은 지말이며, 자연은 자체이고 인위적인 일은 그 자체의 형식적인 응용이다. 그렇다면 어찌 그 근본을 잃고 그 지말을 쫓으며, 근원인 자체는 망각한 채 그 현실적인 응용만을 집착해서야 되겠는가. 이는 마치 화가가 오직 화려하고 고운 데만 힘써 體法이 어그러지고, 오직 부드럽고 자세한 데만 힘써 神氣가 빠져버리니 진실로 俗病일 따름이다.”⁹⁾

韓拙은 用筆法에 있어서 기상과 운치의 형세를 갖춘 뒤에 정미함을 취하는 것을 이상으로 삼았다. 기상과 운치는 근본이고 정미함은 지말이며, 그 바탕은 자연적이지만 변화한 문양은 인위적이다. 그렇기 때문에 근본을 소홀히 하고 외형적인 화려함에 몰두하면 俗病이 두드러진다고 했다. 이 글에서 비로소 속의 문제를 기법적인 차원에서 다루고 있다.

명말 이후 웬만한 화론이라면 창작에서 속을 없애고 아취를 고양하는 방법을 아예 한 목적으로 설정하여 다루는 것이 상례화된다. 명말 남종화론이 정립되면서 속의 문제가 본격적으로 거론되었던 것이다. 명말에 간행된 『芥子園畫傳』의 〈去俗〉에서는 다음과 같이 속을 제거하는 방법을 제시하였다. 이 글은 初集의 간행에 종사하였던 王安節이 쓴 것으로 알려져 있다.

“筆墨사이에는 차라리 穢氣는 있을지언정도 滯氣가 있어서는 안되고, 차라리 霸氣는 있을지언정 市氣가 있어서는 안된다. 滯하면 생기가 없고, 市하면 곧 俗이 많아진다. 속은 더욱 侵染되서는 안된다. 俗을 제거하는 데는 다른 방법이 없다. 독서를 많이 하면 書卷氣가 상승

7) 『宣和畫譜』卷四 道釋 4 孫知微條, “侍從中有持水晶瓶者, 因增以蓮花, 知微既見謂 瓶所以鎮天下之水, 吾得之道經, 今增以花失之遠矣. 故知知微之妙, 豈俗畫所能到也.”

8) 姜寬植 編譯, 林木 著, 〈文人畫의 思想과 構造〉 3, 『空間』 260(1989. 4), pp. 122~131.

9) 韓拙, 『山水純全集』〈論用筆墨格法氣韻之病〉, “實爲本也, 華爲末也. 自然體也, 人事用也. 豈可朱其本而遂其末, 忘其體而執其用乎 是猶畫者性務華媚而體法虧, 性務細細而神氣泯, 眞俗病耳!” 俞寬編, 『中國畫論類編』下(臺北: 華正書局, 1977), p. 672 참조. 번역문은 宋燦禹譯, 〈山水純全集〉, 『月刊美術』(1991. 1) p. 144 참조.

하고 市俗氣가 하강할 것이니, 배우는 사람은 그것을 삼가할진저.”¹⁰⁾

창작에 있어서 俗氣를 가장 경계해야 할 것으로 보고, 이를 제거하기 위해서는 독서를 통한 지식에 의하여 문인화가의 이상인 書卷氣가 있어야 한다는 주장이다. 이것은 단순히 지식의 축적만을 의미한다기 보다는 책을 통하여 자신의 정감을 정화시켜 고상하고 우아하며 초탈한 운치를 드러내는 것을 뜻한다. 보다 구체적으로 俗氣를 제거하고 士氣에 도달하는 방법론을 제시한 것이다.

청대에 와서는 沈宗騫(1750년경~1830년경)이 속의 문제를 장문으로 기술한 <避俗>이 대표적이라 하겠다. 이 글은 그의 화론인 『芥舟學畫編』에 실려 있는 것으로, 속의 문제에 관한 종합편이라고 해도 과언이 아니다.

“그림과 시는 모두 士人이 性情을 도야하여 묘사하여야 하는 일이기 때문에 무릇 시에 드는 것은 모두 그림이라고 할 수 있다. 그렇기 때문에 그림이 俗되면 시가 나쁜 것이니 어찌 급히 그것을 제거하지 않겠는가. 대개 그림에 속된 것에는 다섯가지가 있는데, 格俗, 韻俗, 氣俗, 筆俗, 圖俗이다. 어떤 사람이 이미 古人을 임모하기를 기뻐하지 않고 그렇다고 스스로 精意를 내지 못하면서 평탄하고 직설적으로 나타내고 천편일률적이라면 그것을 格俗이라고 부른다. 순전히 水墨渲染만을 사용하여 단지 한쪽은 회고 한쪽은 검게 보이고 그 필묵의 취지를 좇아 모색하지 않는데, 그것을 韻俗이라고 부른다. 구도가 다른 사람과 다르지 않고 筆意가 막혀서 墨氣가 어두우면 그것을 氣俗이라고 부른다. 俗師의 지도를 받아서 古人의 用筆의 도를 알지 못하여 燥筆은 활처럼 강하거나 呆筆은 굵은 것과 같으며, 본래 스스로 평범하고 기이하지 아니하여서 해괴한 속됨으로 기이함을 표출하거나 망령되어 圭角을 만들어 狂態를 이루니 그것을 筆俗이라고 부른다. 옛 명현의 事跡 및 風雅한 名目이 아니고 오로지 아첨하는 노래와 변화함만을 취하여 일체 詩의 소재에 들지 못하는 일체의 일은 이를 일러 圖俗이라 한다. 이 五俗을 제거한 뒤에야 雅에 가까워 질 수 있다. (후략)”¹¹⁾

그는 그림에 있어서 급히 제거하여야 할 다섯가지의 俗을 제시하였다. 평범하여 천편일률적이고, 필묵사용의 운치를 모르며, 개성이 부족하고, 후기절과처럼 표현성이 강하며, 시화 일치의 경지에 들지 못하는 것을 속되다고 본 것이다. 그리고 이어서 俗에 상대되는 雅의 세계도 高雅, 典雅, 雋雅, 和雅, 大雅의 五雅로 나누어 설명하므로써 대비시켰다. 이처럼 속과

10) 『芥子園畫譜』〈靑在堂畫學淺說〉去俗, “筆墨間, 寧有釋氣母有滯氣, 寧有霸氣母有市氣, 滯則不生, 市則多俗, 俗尤不可侵染, 去俗無他法, 多讀書則書卷之氣上升, 市俗之氣下降矣. 學者其慎旃哉”

11) 沈宗騫, 『芥舟學畫編』, 卷 3, 避俗, “畫與詩皆士人陶寫性情之事, 故凡可入詩者, 皆可入畫, 然則畫而俗如詩之惡, 何可不急爲去之耶? 夫畫俗約有五曰, 格俗, 韻俗, 氣俗, 筆俗, 圖俗, 其人既不喜臨摹古人, 又不能自出精意, 平鋪直敘, 千編一律者, 謂之格俗, 純用水墨渲染, 但見片白片黑, 無從尋其筆墨之趣者, 謂之韻俗. 格局無異於人, 而筆意窒滯, 墨氣昏暗, 謂之氣俗, 扭於俗師指授, 不識古人用筆之道, 或燥筆如澗, 或呆筆如刷, 本自平庸無奇, 而故欲出奇以駭俗, 或妄生圭角, 故作狂態者, 謂之筆俗. 非古名賢事跡及風雅名目, 而專取諛頌繁華, 與一切不入詩料之事者, 謂之圖俗. 能去此五俗而後可幾於雅矣.” 俞崑編『中國畫論類編』下, pp. 888~889 참조.

아를 세분하면서도 결국 그 근본사상은 詩畫一致에 있다. 그것은 무엇보다도 모두에 그림은 시처럼 士人이 性情을 도야하는 수단이라는 점을 전제로 삼은 것에서 알 수 있다. 시와 그림의 결합은 문인화의 두드러진 예술적 특징 중의 하나이고 문인화가 다른 화원이나 화공들의 그림과 다른 점 중의 하나이다.

청대의 화가인 方薰(1736~1799)은 <山靜居畫論>에서 당시 논란이 되고 있는 아속의 문제를 다음과 같이 결론을 짓고 있다.

“선비의 그림은 卷軸氣가 많은데, 사람들은 모두 필묵의 생경하고 간소한 것을 가리켜 말하니 아연실색하지 않을 수 없다. 대저 예전 사람들이 이르는 바 卷軸氣는 寫意와 工筆로써 논하는 것이 아니라 雅한가 俗된가에 있는 것이다.”¹²⁾

그는 문인화의 본령에 대하여 거론하면서 그것을 寫意法과 工筆의 구분과 같은 표현기법상의 문제가 아니라 雅와 俗이라는 품격에서 찾아야 한다는 주장하였다. 여기에는 당시 문인화의 창작에 있어서 거칠고 간단한 표현을 일삼는 일단의 풍조에 대한 비판이 담겨져 있다. 뒤집어 생각해 본다면 雅俗의 문제는 卷軸氣의 여부에 달려 있다는 의미이다. 청대에도 아속의 문제가 문인화의 중요한 이슈로 부각된 것이다.

속화는 처음에 도가적인 가치관에 의거하여 구분된 용어였으나, 점차 문인화적 가치관에 영향을 받게 된다. 그렇다하더라도 속하는 高士畫와 文人畫의 경지를 설명하기 위하여 설명하고자하는 대상이 俗되지 ‘않다’라는 점을 강조하기 위하여 사용된다는 점에서는 크게 다르지 않다. 그 이유는 지금 남아 있는 화론이 거의 대부분 문인사대부들의 기록으로 그들의 입장을 대변하는 데 충실한 것이기 때문이다. 그들은 화론을 통해서 자신들의 창작행위를 정당화하고 직업화가인 화원의 그림과 구분하기 위하여 ‘士氣’로 요약될 수 있는 고아한 세계를 강조하고 그렇지 못한 화원들의 그림을 俗畫라 하여 무조건 멸시하였다. 때문에 그 용법을 보면, 대개 속화 자체를 설명하기보다는 그것을 부정하고 극복하였다는 점을 강조하기 위하여 사용되었음을 알 수 있다.

2. 조선전기 이전의 속화개념

우리나라 기록에서는 중국보다 늦은 시기에 俗畫란 용어가 쓰이기 시작한다. 고려시대 후기에 문인학자들을 중심으로 北宋代의 文人畫論의 영향을 받아 題畫詩文을 통하여 회화이론이 적극적으로 개진되는데, 거기에서도 俗畫, 俗氣, 不俗 등의 개념이 종종 화평의 기준으로 등장한다.¹³⁾ 이것은 이들 개념이 문인화적인 개념으로 문인화의 수용과 밀접한 관련을 맺고

12) 方薰, <山靜居畫論>, “士人畫多卷軸氣, 人皆指筆墨生率者言之, 不禁啞然. 蓋古人所謂卷軸氣, 不以寫意工緻論, 在乎雅俗. 不然摩詰龍眠輩皆無卷軸氣”, 俞崑編『中國畫論類編』上, p. 238 참조.

13) 洪善杓, <高麗時代의 繪畫理論>, 『考古美術』 187(1990. 9), pp. 3~23 참조.

있기 때문이다. 한 예로 李奎報(1168~1241)의 <次金承制仁鏡謝規禪師贈歸一上人所畫老檜屏風>을 인용하고자 한다.

“吳師가 그린 전나무 참으로 생동하니
 淸風이 이는 듯하구려.
 스스로 말하기를 사람들은 해산물을 그리려면
 십년 전부터 어부가 되지만,
 나는 전나무 그리려 구차히 배우지 않았어도
 늙도록 산에 살매 숨씨가 익어
 소나무 잣잎의 묘를 깊이 터득했노라 하니,
 그 말이 공변됨을 알겠네.
 나 또한 吳師의 그림을 자세히 보니,
 늙은 장사치가 물건을 알아 봄과 같구려.
 규선사가 간직한 전나무 그림 더욱 기이하여
 분분한 俗畫는 온통 없애버렸네.
 귀문 자제는 금과 비단을 쓰면서
 구하여도 얻을 계책이 궁한데,
 공의 인품 남달리 맑고 깨끗하기에
 하루아침에 보내와서 서재에 걸렸구려.
 그렇지 않았다면 어찌 속인이 간직하여
 귀머거리가 韶濩를 듣는 격이 되리요.
 바라건대 공은 이 나무처럼 향수하시어
 仙藥을 먹지 않고도 童顏이 되소서.”¹⁴⁾

吳師寫檜眞寫生
 颯颯似欲生淸風
 自言人欲狀海錯
 十年先作釣魚翁
 吾於畫檜非菊學
 自首栖山所以工
 松身柏葉深得妙
 如知吳老言之公
 我亦飽看吳老筆
 望如老實知西東
 禪師所蓄尤奇絕
 紛紛俗畫渾掃空
 候門子弟費金帛
 求之不得計已窮
 綠公獨是蕭酒人
 一朝輒送書軒中
 不然世俗安得藏
 如以韶濩奏於聾
 顧公亭壽如此樹
 不待鍊藥顏環童

오랜동안 산에 살며 잣잎의 묘를 체득한 뒤 전나무를 그리듯이 대상을 熟知한 뒤에야 비로써 대상의 참모습을 형상화할 수 있다고 했다. 이 글 중 속화의 의미는 이러한 경지에 못미치고 대상의 겉모습만을 묘사하는 수준의 것으로 볼 수 있다. 이것은 다분히 唐末五代의 화가 겸 이론가인 荊浩가 『筆法記』에서 펼친 주장을 연상케 한다. 그는 기이한 모습의 소나무를 그리기 위하여 數萬本을 연습한 뒤에야 참모습에 가깝게 되었다고 강조하였다.¹⁵⁾ 또한 이규보는 歸一禪師의 그림이 속화가 아닌 이유로 뛰어난 그의 인품을 들었다. 앞서 살핀 바와 같이 人品은 文人畫에서 雅俗을 구별하는 기준인 것이다. 이 용례는 전통적인 문인화적인 가치관에 충실히 따르고 있음을 알 수 있다.

14) 『국역 동국이상국집』 III권 16 고을시(민족문화추진회, 1977, 12), pp. 17~19 참조.

15) 荊浩의 『筆法記』에 관한 해석과 역주는 許英桓. 『中國畫論』(서문당, 1988, 10), pp. 49~57 참조.

조선전기에도 속화의 의미에는 별다른 변화가 나타나지 않는다. 姜希孟(1424~1483)의 형인 姜希顔(1417~1464)이 그림을 구하는 내용의 시인 <作小幃子歌求仁齋妙筆>에서 속화의 의미를 새겨보면 다음과 같다.

“그대는 보지 않는가 당대 王維가	君不見唐家有摩詰
畫趣와 詩想에서 모두 절묘한 것을	書趣詩思兩奇絕
또 보지 않는가 인재가 시와 그림을 사랑하여	又不見仁齋愛詩畫
호탕한 흥금이 조화에 참여한 것을	胸襟坦蕩參元化
세상에 俗畫들은 무수하여도	世上俗畫亦無數
神에 통한 묘수는 진실로 만나기 어렵네.	通神妙手亦難遇
형상을 본뜨고 살을 그리는 것은 누에처럼 많지만	模形寫肉蟲樣密
뼈를 그리는 것은 오직 兄께서만 보일 뿐이라.	畫骨於兄纔見一
어찌 다만 붓끝에 신을 전할 뿐이라.” ¹⁶⁾	豈但傳神入毫素

(후략)

여기서 속화는 詩畫一致의 경지를 그림의 온전한 참모습으로 상징하였을 때 그것에 미흡한 그림을 의미한다. 강희안 그림의 높은 경지를 설명하기 위하여 세상의 무수한 속화와 대비를 시켰다. 이 기록에서도 속화나 아니냐를 구분하는 기준도 철저하게 文人畫의 가치기준에 근거하였다. 조선초기에도 고려 후기 이후에 수용된 文人畫觀이 지속된 것을 알 수 있다.

중국과 조선전기 이전에는 속화의 개념이 별반 차이가 없고, 속화는 고사화 또는 문인화의 이상적인 경지에 못미치는 그림을 일컫는다. “避俗”(『芥舟學畫編』) 또는 “去俗”(『芥子園畫傳』), 그리고 이 논문에서는 인용하지 않았지만 石濤는 “脫俗”이라 표현하였듯이, 속화는 부정의 대상이자 극복의 대상이다. 따라서 속화는 문인화에 포함되지 않는 그림을 모두 지칭하기 때문에 그것이 포괄하는 의미는 매우 넓고 다양하다.

III. 속화개념의 변화

조선후기에 있어서 통속주의의 변화는 풍속화를 俗畫라고 호칭하는 데서 단적으로 파악할 수 있다. 그 이전에는 속화라면 설명하고자하는 대상이 고사의 그림이나 문인화임을 강조하기 위하여 속화가 아니라고 그 자체를 부정하는 용례로 사용되었지 사대부의 그림에 대하여 당당하게 “이것이 속화다.”라고 밝힌 적은 없었다. 이 시대에 와서는 더 이상 문인화의 부정 대상으로서의 속화만을 의미하지 않는다. 風俗畫를 뜻한다거나 민화의 개념에 가까운 경우도

16) 『私淑齋集』 安章利, <姜希孟 文學研究>, 『文學研究』 7(우리어문학연구회, 1988, 2), p. 37 참조.

17) 沈鏞, 『松泉筆談』 貞冊, “觀我齋趙榮祐, 工於俗畫人物.”

있다. 이러한 용례의 변화를 통해서 조선후기 풍속화의 위치를 가늠해보고자 한다.

1. 風俗畵로서의 속화

沈鏞의 『松泉筆譚』 중 조영석에 관한 기록을 보면, 매우 짧은 문장이지만 속화의 용례의 변화상에 관하여 매우 상징적인 의미를 함축하고 있다.

“觀我齋 趙榮祐은 俗畵와 人物에 능하였다.”¹⁷⁾

文人畵에 상대되는 뜻인 俗畵에 대한 전통적인 용례와 조영석이 사대부화가라는 점을 떠올려 보면 이 내용은 물과 기름처럼 서로 어울리지 않는 기술임을 알 수 있다. 사대부화가일 경우에는 속화의 경지가 아니라는 점을 애써 강조하고 설사 그런 일이 있더라도 예의상 숨기는 것이 상례인데, 이 글에서는 오히려 조영석이 속화에 능했다는 사실을 공공연하게 드러내었다. 그렇다고 종전의 속화의 용례처럼 조영석의 회화세계를 비난하려는 것도 아니다. 조영석 이라면 御眞 제작을 거부하여 화제가 될 정도로 사대부의 의식이 투철하고, 김정희도 조영석 이후 진정한 士夫畵가 없었다라고 칭찬을 아끼지 않을 만큼 사대부화가 중의 사대부화가로 칭송받았다.¹⁸⁾ 그럼에도 불구하고 이전 같았으면 모욕적인 언사라 할 수 있는 내용을 서슴없이 기록한 것이다. 이것은 참으로 획기적인 변화라 아니할 수 없다.

그렇다면 여기서 속화란 구체적으로 무엇을 의미하는가? 규장각 일기인 『內閣日曆』 1783년(정조 7) 11월 27일자 기록을 통해서 그 개념을 파악해 볼 수 있다.

“화원을 준비시키고 명을 기다리게 하여 올 11월 초하루에 祿取才를 하여 화제로서 인물, 누각, 영모, 문방, 속화를 소망하였다. 人物에서는 韓宗一の 〈元戎十桑〉, 樓閣에서는 金德成의 〈如鞏斯飛〉, 翎毛에서는 李寅文의 〈關關雉鳴〉, 文房에서는 李宗賢의 〈琴瑟在御〉, 俗畵에서는 金得臣의 〈獻耕于公〉을 낙점하여 아래와 같이 쓴다.”¹⁹⁾

이 取才는 채용시험이 아니고 기성 화원 중 미리 대상자를 정하여 祿을 주기 위한 일종의 승진시험으로, 각 화제별로 대상자와 문제가 제시되었다.²⁰⁾ 畵題는 人物, 樓閣, 翎毛, 文房, 俗畵로 나누었고, 시험문제는 『詩經』에서 각 주제별로 관련되는 시구 네자를 출제하였다. 취재의 성격이 다르기는 하지만 조선초기 『經國大典』의 시험과목인 竹, 山水, 人物, 翎毛, 花草와 비교하면 다음 두가지 흥미로운 사실을 찾아 볼 수 있다.²¹⁾

18) <又題小翠寫慈妃像〉, 『국역 완당전집』 권 10, p. 365, “士夫로서 그리는 이 지금은 맥이 끊겨/觀我齋 떠난 뒤로 백십년이 내려왔네.”

19) 『內閣日曆』 第 42冊 正祖 7年 11月 27日, “差備待令畵員, 今十一月朔祿取才, 畵題望人物, 樓閣, 翎毛, 文房, 俗畵. 落點人物韓宗一元戎十桑, 樓閣金德成如鞏斯飛, 翎毛李寅文關關雉鳴, 文房李宗賢琴瑟在御, 俗畵金得臣獻耕于公, 書下”, 유봉학, <朝鮮後期 風俗畵變遷의 思想史的 檢討〉, pp. 49~50 참조.

20) 金東遠, <朝鮮王朝時代의 圖畵署와 畵員〉(弘益大學校大學院碩士學位論文, 1980. 12) pp. 58~67 참조.

21) 『裨官雜記』에서는 山水, 翎毛·雜畵, 草蟲, 墨竹으로 분류하였다. 『국역대동야승』 I, p. 482 참조.

첫째, 『經國大典』이나 『內閣日曆』의 경우도 제재에 따라 구분한 과목이라는 점에서 俗畫가 제재에 의해 분류된 명칭일 가능성이 크다는 점이다. 회원들의 승진시림 과목명으로 “속화”가 잡혀있다는 것은 그 개념이 막연한 지칭에서 보다 구체화되어 사용되었다는 명백한 증거이다. 이 기록에는 가치개념인 속화가 아니라 장르개념인 風俗畫란 의미가 강하다. 더욱이 국가의 문서에 궁정회화의 한 분야로 당당히 속화를 내세운 것은 장르로서의 속화의 용어를 공식화한 것이라 볼 수 있다.

둘째, 이 기록은 조선후기에 속화가 어느 정도 성행하였는가를 웅변적으로 대변해 주고 있다. 조선초기에 가장 중시했던 화제인 竹과 山水가 빠져 있다. 『經國大典』의 시험과목이 당시 유행했던 회화분류를 반영한 것이라고 보면, 『內閣日曆』의 과목도 그렇게 해석될 가능성이 크다. 이러한 점에서 새로 부과된 樓閣, 文房, 俗畫 등의 畫題는 그동안 궁정회화 수요의 변화에 따라 실질에 맞게 조정된 것이라고 생각한다. 즉, 이들이 궁정에서 수요가 많았던 화제였던 것으로 볼 수 있다. 여기에서의 속화는 幽風 七月篇 중의 한 귀절인 “獻豸于公”이 시험문제로 출제된 것에서도 알 수 있듯이 幽風 七月圖流 繪畫일 것이다. 그러나 이들 그림을 속화로 부른 용례는 아직 이밖에는 찾지 못하였다. 추측컨대, 궁정의 기록에서 속화라는 용어가 사용된 것은 민간에서 속화가 성행하고 이 용어의 사용이 보편화되자 이것이 궁정에서 채택되며 그것에 대한 관심도 다른 때보다 고조되지 않았는가 생각된다. 어쨌든 속화가 풍속화를 뜻하고 민간이나 궁정에서 두루 사용된 용어인 것만은 확실하다. 조선후기에 이르러 속화는 더 이상 부정적인 가치개념이 아니고 풍속을 주제로 하는 그림이라는 장르개념으로서 새로운 의미부여가 이루어진 것으로 볼 수 있다.

그렇다면 풍속화를 뜻하는 속화의 개념을 좀더 구체적으로 검토하여 볼 필요가 있다. 당시 속화의 개념에 대하여 본격적으로 규정한 기록은 없지만 아래와 같이 몇몇 단편적인 자료를 종합하면 대략 그 범주를 설정할 수 있다.

[1] “또한 인간의 일상생활 중 여러가지 말과 행동(人生日用百千云爲), 길거리, 나루터, 점포, 가게, 과거장면, 놀이마당 등과 같은 俗態를 옮겨 그리기를 잘 하였다. 한번 붓이 떨어지면 손뻐를 치며 신기하다고 부르짖지 않는 사람이 없다. 세상에서 말하는 金弘道の 俗畫가 바로 이것이다.”²²⁾

[2] “또 우리나라의 人物과 風俗을 묘사하기를 잘 하여 공부하는 선비(儒士之攻業), 시장에 가는 장사꾼, 나그네, 규방, 농부, 누에치는 여자, 이중으로 된 가옥과 겹으로 난 문(重房複戶), 거친 산과 들녘의 개울(荒山野水)에 이르기까지 그 형태를 꼭 닮게 그려서 모양이 틀리는 것이 없으니, 옛적에도 이런 솜씨가 없었다.”²³⁾

22) 姜世兪, <檀園記又一本>, 『豹菴遺稿』卷4 (韓國精神文化研究院, 1979, 12) p. 252, “尤長於移狀俗態, 如人生日用百千云爲, 與夫街路, 津渡, 店坊, 鋪肆, 試院獻場, 一下筆, 人莫不拍掌奇. 世稱金士能俗畫是已.” 번역문은 邊英燮, <檀園記外(豹菴遺稿中)>, 『韓國의 美』21-檀園 金弘道-(中央日報社, 1985, 6), p. 223 참조.

23) 姜世兪, <檀園記>, 『豹菴遺稿』卷4, “尤善於摸寫我東人物風俗, 至若儒士之攻業, 商賈之趨市, 行施闌闌, 農夫蠶女, 重房, 複戶, 荒山, 野水, 曲盡物態, 形容不爽, 此則古夫嘗有也.” 번역문은 邊英燮, 앞의 글, p. 222 참조.

[3] “〈俚俗圖〉 김홍도는 민간마을(閭巷)의 통속적인 모습들(俚俗之事)을 그려내고 있는데, 무릇 市井의 유흥가 풍경, 길 떠나는 나그네의 행장, 딸나무를 팔고 오이를 파는 일상생활의 모습, 스님과 비구니 및 여신도들의 행색, 붓짐을 지고 구걸하는 걸인의 모습 등이 형형색색으로 각기 그 오묘함을 극진하게 다 드러내고 있다. 따라서 부녀자나 어린 아이들도 일단 이 畫券을 펼치기만 하면 입이 딱 벌어지고 고개를 끄덕이지 않는 이가 없으니 근래의 화가(畫藝家)들을 놓고 보더라도 아직 이와 같은 이는 없었다.”²⁴⁾

[4] “김홍도는 자가 士能이며 호가 檀園으로 도화서에서 자취를 드러내어 오늘날 현감으로 있다. 그림이 일가를 이루면서 말을 매우 잘 그렸으며, 특히 당시 세속의 모습과 양태(時俗貌樣)를 잘 그려내었는데 세상에서는 俗畫體라고 일컫고 있다. 무릇 정신이 법도 가운데로부터 자유로이 훨훨 날아다니는 경지라고 할 수 있을 것이다.”²⁵⁾

[5] “또 오늘날 세속적인 형상(今俗物狀)을 그렸는데, 그 대상의 형상이 빼어박은 듯이 남아 있다. 일찍이 한 젊은 아낙이 오동나무 아래에서 다듬잇질하는 모습과 또 京江에서 龍山으로 가는 길목에서 戰笠을 쓴 사람이 딸나무를 실은 말을 몰고 가는 소폭의 그림을 본 적이 있으며, 우리집에도 소폭의 〈騎驢圖〉가 있는데, 당시 사람들의 모습과 복식이라든가 神韻 같은 것이 터럭 하나만큼도 그 진면목을 어그러뜨림이 없었다.”²⁶⁾

첫째, 위의 인용기록들에서 공통적으로 발견할 수 있는 사항은 속화의 通俗性이다. [1]에서는 人生日用百千云爲의 “俗態”를 그린 것이 김홍도의 속화라 하였다. [3]에서는 閭巷의 俚俗之事, [4]에서는 時俗貌樣, [5]에서는 今俗物狀이라 하였다. 민간의 통속적인 생활상이 속화의 중심적인 주제라는 점에는 이의가 없을 것이다. 그러나 [2]에 열거된 소재에서 볼 수 있듯이 간혹 儒士의 攻業이나 重房複戶, 荒山野水 등이 과연 속태이고 풍속이라고 할 수 있는지는 의문이다. 이 의문점은 당시 속화의 성격 및 실상과 연관지어 보면 어느 정도 풀린다. 먼저 儒士의 攻業이 풍속화에 포함된 것으로, 조선후기 풍속화는 사대부들이 개척하였기 때문에 그들의 생활상이 일부 반영된 경우가 종종 보이는데, 이것은 앞으로 자세히 논하겠지만 조선시대만의 독특한 현상으로 나타난다. 重房複戶의 경우는 대개 이 안에서 일꾼들이 타작하는 장면이 함께 등장한 작품들이 있고, 荒山野水의 경우도 배경의 산수가 이른바 實景으로 바뀌어 사실주의적 경향의 회화가 되었다. 따라서 重房複戶나 荒山野水는 풍속화의 주제라기 보다는 배경의 소재를 지적한 것으로 볼 수 있다. 즉, 속화는 서민들의 생활상에 한정되는

24) 『林園經濟志』東國畫誌, “俚俗圖: 金弘道畫閭巷俚俗之事, 凡市井狹斜, 逆猿行裝, 販薪, 賣瓜, 僧尼優婆, 擔帚行乞, 形形色色名盡其妙, 婦孺童孩 一展卷, 無不解이, 近古畫藝家所未有也.” 번역문은 유홍준, 안영길, <한국회화사의 새 자료 II>, 『가나아트』(1991. 7. 8), p. 185 참조.

25) 李奎象, <畫廚錄>, 『一夢稿』金弘道條. “金弘道, 字士能, 號檀園, 發跡於圖畫署, 今縣監畫成家, 則尤善繪馬, 尤善摸時俗貌樣, 世稱俗畫體. 大抵精神翩翩於法度中..” 번역문은 유홍준, 안영길, <한국회화사의 새 자료 I>, 『가나아트』(1991. 5), p. 186 참조.

26) 李奎象, <畫廚錄>, 『一夢稿』趙榮祿條, “又描今俗物狀, 酷肖之. 嘗見小幅畫一小婦搗衣梧桐下, 又京江龍山路, 戰笠人驅載柴馬, 又余家有小幅騎驢, 時人樣服神韻, 毫無爽真神品.” 번역문은 유홍준, 안영길, <한국회화사의 새자료 I>, p. 179 참조.

것이 아니고 선비들이나 부잣집의 생활상 또한 포함되며, 중국의 이상적인 자연이 아니라 당시 사람들이 쉽게 접할 수 있는 주위의 산과 들녘의 개울로 이루어진 배경을 사용한 것이다.

둘째, 同時代性을 지적할 수 있다. [4]의 기록에서 時俗貌樣이라 했고 [5]에서는 今俗物狀이라 했다. 이것은 당대의 풍속을 대상으로 삼았다는 의미이다. 풍속은 어느 시대에나 존재하지만 조선후기 속화에서 다른 것은 동시대의 풍속에 한정되어 있다. 동시대의 소재 혹은 주제라야 감상자에게도 관심과 흥미를 유발할 수 있을 것이다. [5]에서 李奎象(1727~1799)이 소장한 <騎驢圖>가 당시 사람의 모습과 복식 등의 외모뿐만 아니라 神韻이라 불리는 내면의 본질을 표출할 정도로 동시대적인 표현을 유지하였다. [1]에서 김홍도의 속화를 보고 손벽을 치며 신기하다고 부르짖는 것이나 [3]에서 부녀자나 어린아이들이 입을 딱 벌리고 고개를 끄덕이는 것은 바로 속화가 충분히 공감의 대상이 되었다는 사실을 말해 주며, 아울러 풍속화가 이들이 이해할 수 있을 만큼 민간 깊숙히까지 파고 들 수 있는 분야로 성립되었음을 입증해준다. 이 점이 애초에 사인들이 풍속화를 그린 까닭 중의 하나였을 것이다. 조선후기 일부 사대부들이 문학에서 비천한 말로 인정된 속담을 문학에 적극적으로 활용할 것을 제의하는데 그 이유로 부녀자나 아이들까지 알아들을 수 있다는 점을 말하고 있는 것과 크게 다르지 않는 것이다.²⁷⁾

셋째, 民族主義的 傾向을 꼽을 수 있다. 중국 고대 풍속화 가운데는 외교적인 관계로 인한 외국의 풍속을 담은 것이 많았지만, 조선시대 후반기 속화의 경우는 먼나라의 풍속이 아닌 바로 우리나라의 풍속이 관심의 대상이 되었다. [2]의 기록에 ‘我東人物風俗’을 잘한다고 한 것이나 각 기록에서 거론된 소재들을 보면 모두 동시대 우리나라의 풍속인 것이다. 진경산수가 중국의 혹은 이념적인 산수에 대응하여 우리나라 산수의 진면목을 표현하였듯이 풍속화 역시 그러한 사조를 기반으로 한 것이 틀림없다. 그러나 기존의 연구에서처럼 민족주의가 풍속화의 핵심적인 성격이라고는 생각되지 않는다. 이보다는 통속성, 즉 통속의 가치에 대한 재인식이 풍속화를 성행시킨 근본적인 요인인 것이다. 따라서 속화는 민족주의적 경향이 득세한 가운데 통속성에 힘입어 등장한 것으로 보는 것이 타당하다고 생각된다. 이처럼 조선시대 후반기에 와서 속화는 곧 그 의미가 달라져 지금의 풍속화를 지칭하게 된다.

결국 풍속화로서의 속화의 성격은 通俗性, 同時代性, 民族主義的 傾向으로 파악할 수 있으며, 조선시대 후반기 우리나라의 통속적인 주제를 다룬 그림이 속화인 것이다.

2. 民畫로서의 속화

두번째 용례로써 검토할 대상은 民畫의 의미로 쓰인 것이다. 이 경우는 많지 않으나 19세기 민화의 성행과 연관지어 중요한 시사점을 제공하여 주고 있다. 李圭景(1788~?)의 백과

27) 林煥澤, <實學思想과 現實主義 文學—言語表現上的 문제를 중심으로>, 『第四回東洋學國際學術會議論文集—東아시아三國에서의 實學思想의 展開—』(成均館大學校 大東文化研究院, 1990. 1), pp. 9~11 참조.

사전적인 저술인 『五洲衍文長箋散稿』 권 60 중 〈題屏族俗畫辨證說〉을 살펴보기로 한다.

“우리의 민간에서 병풍과 족자를 벽 위에 붙이는데 俗畫는 비록 상투적이지만 역시 그 뜻이 있다. 그런데 화가가 故事를 알지 못하니 지금 간략하게 기록하여 본디 일찍이 아는 것을 어린 후학에게 보이노라.

南極老人圖는 周亮工的 『因樹屋書影引』〈濯纓亭記〉에 인용되기를, ‘宋 眞宗 2년 별난 사람이 있는데 키가 겨우 3척에 불과하고 몸과 머리가 거의 서로 절반씩 되며 더부룩한 구렛나루가 빼어났다. 임금 수레 밑에서 빌어 먹으니 어디서 왔느냐고 묻자 그는 장차 임금의 목숨을 연장할 수 있다고 말하였다. 하루는 임금이 이를 듣고 內殿에 불러 친견하고 그의 장기를 신문하니 술을 좋아한다고 대답하였다. 술을 가져오라 명하니 단숨에 한 섬을 마시고 잠깐 사이에 그 사람이 사라졌다. 다음날 신하들이 아뢰기를 壽星의 별자리가 帝座와 밀접하게 연관을 맺는다고 하니 임금이 더욱 이상하게 여겨 그를 명하여 찾았으나 어디 간지 알 수 없어 그림으로 제작하도록 명령하니, 즉 지금의 壽星像이다.’라고 했다.

八景圖는 朱彝尊의 『曝書亭集』에 ‘宋의 度支員外郎 宋迪이 平遠山水를 잘 그려 평생 득의로 삼은 것이 경치로 8곳이 되었으니 오늘날 사람들이 瀟湘八景을 본뜬 것이 이것이다. 그러나 당시의 作意는 平遠를 취할 따름이고 瀟湘의 풍토를 그리는 데 전심하지 않았다. 元나라 사람들에게 이르러 그것을 본떠 노래로 불렀다. 그뒤 京國誌부터 郡縣誌에 이르기까지 八景이 있지 않은 것이 없다. 고루하도다 世俗의 가소로움이며.’라고 했다.

十長生圖는 李穡의 『牧隱集』에서 ‘나의 집에 십장생 그림을 소장하고 있는데 병이 나면 장생을 기원하는 데 불과하다고 적었다. 그러므로 날날이 적어 찬을 짓고 또한 해, 달, 물, 돌, 소나무, 대나무, 영지, 거북, 학, 사슴에 대하여 각각 시를 썼다.’라고 했다.

이밖에 또한 기록할 것이 많으나 짐짓 생략하고 후에 계속되기를 기다린다.”²⁸⁾

이 글에서 俗畫는 민간의 병풍과 족자에 그려진 그림이라 했으니 오늘날 민화의 개념에 해당한다고 볼 수 있다. 속화를 문인화의 범주에 들지 않는 그림으로 본다면, 민화도 분명히 속화에 속한다. 화가의 인품이 높지 않을 뿐만 아니라 기법상으로는 士氣를 표현하지 않았을 것이기 때문이다. 그러나 이 용례처럼 구체적으로 민화와 같은 그림을 속화라고 한 예는 드물다. 19세기에 민화가 성행한 점을 염두에 둔다면 그때에 와서 비로소 장르로서 성장한 민화들을 그렇게 일컬었던 것으로 추정된다. 이와 비슷한 용례를 일본의 기록에서 확인할 수

28) “我之間巷屏簇壁上所黏，俗畫雖是例，亦有其義，而畫者不解故事，今畧記素嘗知者以示兒少，南極老人圖者，周亮工因樹屋書影引濯纓亭記云，宋眞宗二年，有異人長才三尺，而身與首幾相半，豐髯秀耳，葛食葷下，叩其所自來，則曰吾將益聖人壽，一日聞於上，召見內殿訊其能，則言嗜酒，命之飲一舉一石。俄逸其人。翌日奏壽星之躔密聯帝座上益異之。后今放求不可得。勅圖其形，即今壽星像也。八景圖者，未彝尊曝書集，宋度支員外郎宋迪工畫平遠山水，其平生得意者，爲景凡八，今人所做瀟湘八景是也，然當時作意者，取平遠而已，不專寫瀟湘風土，迨元人形之歌咏，其后自京國以及州縣志舉，不有八景焉，固哉世俗之可笑也。十長生圖，牧隱李公穡集，吾家有藏畫十長生病中，所願無過長生，故歷敘以贊，又名有詩，日雲水石松竹芝龜鶴鹿。此外又多可記，而姑畧之，以俟更續。”

있는데, 『中陵漫錄』의 〈蘭畫〉 가운데 다음 귀절이 주목된다.

“중국은 明代부터 이미 西洋畫法이 성행하였다. 내가 지난해에 長崎에 머물렀을 때, 일찍이 明清 양대의 俗畫 수십폭을 얻었는데, 모두 서양화법을 채택하여 高殿, 樓閣이 番畫를 방불한다.”²⁹⁾

蘭畫는 네덜란드식 회화라는 의미로 일본이 서양문물을 처음 네덜란드를 통하여 받아들였기 때문에 서양의 것에는 으레 蘭자를 붙인 것이 관용화된 것으로 이것은 서양화를 범칭한다. 나가사키(長崎)를 통해서 明清代의 俗畫가 들어왔다고 하는데, 이것은 조선시대 民畫에 해당하는 중국의 民間年畫일 것으로 추정된다. 民間年畫 가운데 서양화법을 수용하여 제작한 그림은 대개 풍속화이며 건물에서 서양화법이 두드러진다.³⁰⁾

3. 전통적인 의미의 俗·俗氣

앞의 두 용례처럼 조선후기에는 당시 시대상과 화단의 동향이 반영되어 속화의 개념이 변한 것이 두드러진다. 그렇다하더라도 한편에서는 전통적인 의미가 여전히 지속된다. 다만 그러한 의미를 조선후기의 속화의 용례에서는 찾아 볼 수 없고, 俗 또는 俗氣에서 나타난다. 이런 점에서 볼 때, 속화와 속·속기의 개념이 분화되는 양상을 감지할 수 있다. 사실, 앞서 검토한 바와 같이 중국이나 조선전기 이전의 화론에서는 속화의 속과 속·속기의 속의 뜻이 별반 차이가 없지만, 조선후기에 와서는 그 개념이 시대성을 반영한 것과 정통적 의미를 유지한 것의 이중적 성격을 띠게 된다. 이것은 바로 조선후기 사회의 가치관의 동요를 극명하게 드러난 예라 하겠다.

누구보다도 풍속화를 적극적으로 후원한 姜世晄의 제발에서도 그러한 이중성을 발견할 수 있다. 1781년 9월에 趙榮祐의 〈出帆圖〉에 강세황은 다음과 같이 제발을 적었다.

“필법이 雅取있고 오묘하여 한 점의 俗氣도 없으며 배와 노, 돛, 돛대는 모습을 본뜬이 씩진하니 대충대충 뜻을 그렸다고 논하는 것은 부당하며 매우 진귀하게 여길만하다. 1781년 9월 豹菴이 쓰다.”³¹⁾

강세황은 그림에 있어서 俗과 雅의 구분함에 있어서 用筆法을 기준으로 하였다. 그의 회화가 黃公望과 董其昌의 영향을 받은 점으로 보아 이것은 그들의 용필법에 의한 文人畫論과 관

29) “中國自明代起已盛行西洋畫法, 我往年遊長崎, 會獲得明清兩代的俗畫數十幅, 悉採西洋畫法, 高殿, 樓閣, 彷彿番畫.”

30) 王樹村, 〈中國年畫史要〉, 『中國美術全集』繪畫編 21-民間年畫-(北京:人民美術出版社, 1985, 5), p.21 참조.

31) 筆法雅妙, 無一點俗氣, 舟楫帆檣, 模狀逼真, 不當以草草寫意論, 甚可珍也. 辛丑九月豹菴書.

련이 있을 것으로 생각된다. 그런데 흥미로운 것은 黃公望이나 董其昌의 그것은 후대에 乾筆 儉墨이 형식화될 정도로 寫意的인 표현에 치중하였는데, 강세황은 꺾진하게 사실적으로 그린다는 점을 보완하였다. 이것은 元, 明代의 문인화론에 당시 조선후기를 풍미한 사실주의적 회화관을 융합한 것이다. 그렇지만 그는 분명히 〈檀園記又一本〉와 같은 풍속화에 관한 글에서는 풍속화의 의미로 속화라는 용어를 사용하였다. 그에게 있어서 풍속화의 속과 문인화의 속의 의미는 다른 것이다.

19세기에는 속의 전통적인 용례가 더욱 활발하게 개진된다. 이 시기에는 이른바 “완당바람”이라고 하는 金正喜의 南宗畫 운동이 일어난 때라 그러한 현상은 오히려 당연하다고 볼 수 있다.³²⁾ 김정희의 제자인 趙熙龍의 『石年忘友錄』에 실린 다음 글은 문인화론에 입각한 속의 의미를 강조하고 있다.

“시문과 서화의 잘못됨은 俗, 한 자에 달렸다는 의미이다. 이 한 글자의 중함은 큰 기력이 아니면 가히 뽑아낼 수가 없으니 인품 역시 그러하여 인간의 속됨을 가히 무엇으로 치료한단 말인가!”³³⁾

詩書畫의 완성은 俗을 제거하는 데 달렸다. 사람의 人品에 비교하면, 속된 심성이 쉽게 치료되지 않은 것과 같은 이치라 하였다. 이것은 인품을 기준으로 삼는 문인화론에 입각한 속의 개념이다. 姜世晁은 시대적인 회화관에 민감한 반면, 趙熙龍은 정통적인 문인화론에 충실하였다고 볼 수 있다.

이처럼 조선후기에 사용된 속화라는 용어는 오늘날 분류개념으로 볼 때 풍속화, 민화, 전통적 의미의 속화 등 세가지 갈래로 사용된 것을 알 수 있다. 그렇지만 용례의 빈도나 국가 문서에 기록된 것으로 보아서는 풍속화의 의미가 대세를 이룬다. 조선후기 풍속화를 호칭하는 속화는 민화로서의 속화와 더불어 조선후기에 와서 새로운 의미부여가 이루어졌는데, 이것은 조선후기 화단의 새로운 동향을 반영한 역사적 개념이라고 볼 수 있다. 속화의 원 의미가 高士畫나 文人畫외의 모든 그림을 지칭하는 넓은 범주의 개념이지만, 조선후기 풍속화는 이 가운데 민간의 생활상을 소재로 하는 그림으로 의미가 제한된다. 이 개념은 전통적인 속화의 개념을 근거로 하여 조선후기 회화의 동향을 반영하고 있는 것이다.

그렇다면 풍속화로서의 속화는 어떤 관련이 있는지 의문이 생긴다. 엄밀히 따지면 풍속화가 민간의 생활상을 제재로 한 그림이고, 민화는 민간 수요의 그림이라는 구별이 있지만, 그렇다고 하더라도 이 둘은 “민간의 회화”라는 점에 공통분모를 갖고 있다. 그러나 용례의 빈도로 보아서는 풍속화의 의미가 훨씬 강하다. 즉, 18세기 후반에 성행한 민간의 회화인 풍속

32) 李東州, 〈阮堂바람〉. 『우리나라의 옛그림』, pp. 239~276 참조.

33) 趙熙龍, 『石年忘友錄』 p. 57, “詩文書畫之壞 在俗一字. 一字之重, 非大氣力不可拔, 人品亦然, 人之俗, 將以何物醫之.” 趙熙龍의 書畫觀에 관해서는 鄭玉子, 〈趙熙龍의 詩書畫論〉, 『韓國史論』 19 (서울大學校國史學科, 1988), pp. 385~409, 李秀美, 〈趙熙龍 繪畫의 研究〉 (서울大學校大學院 考古美術史學科, 1991. 2) pp. 28~52 참조.

화와 19 세기에 유행한 민간의 회화인 민화에 속화라는 호칭이 붙은 것이다. 이런 점에서 볼 때, 조선후기에는 속화를 민간의 회화로 인식하고 있는 것으로 정리할 수 있다. 이전에는 민간의 회화가 하나의 장르로 호칭될 만큼 성장하지 못하여 文人畫에 대한 막연한 상대적인 개념이었지만, 민간의 회화가 뚜렷하게 성행한 조선후기에는 구체적으로 지칭하는 개념으로 발전한 것이다.

이와같이 조선후기에는 속화의 개념이 풍속화와 민화를 뜻하게 된다. 넓은 의미로 보면, 풍속화는 주제의 측면에서, 민화는 화풍의 측면에서 속화의 범주에 속한다. 그런데 이처럼 그 의미가 풍속화와 민화를 구체적으로 지칭하게 된 까닭은 18 세기에는 풍속화가 유행하고 19 세기에는 민화가 성행하면서 실제 상황이 속화의 개념에 반영된 것으로 판단된다. 거꾸로 이 현상이 속화의 개념에 영향을 미친 것으로 생각된다.

IV. 통속주의의 극복

속화가 풍속화 또는 민화의 의미로 바뀌는 변화와 더불어 그것에 대한 부정적인 인식이 점차 개선되어 가는 현상에 주목하였다. 그렇다면 통속에 대한 인식이 어떻게 달라졌기에 이러한 변화를 유발시켰는지에 대한 의문이 떠오른다. 이 물음에 대한 대답은 조선후기에 풍속화가 성행하게 된 원인을 설명하는 문제와 직결된다. 다행히 이 의문을 풀 수 있는 실마리를李德懋(1741~1793)의 글 가운데서 찾아 볼 수 있다.

“어떤 사람이 觀我齋 趙榮祐이 그린 東國風俗을 수집해 그대로 그린 것이 70 여帖이나 되었는데 烟客 許佖이 俚諺으로 평했다. <三女裁縫>에 題하기를 ‘한 계집은 가위질하고, 한 계집은 주머니집고, 한 계집은 치마집는데, 여자 셋이 모이면 간사할 姦자가 되어, 접시를 뒤엎을 만하다.’(중략) 文人才士로서 通俗을 모르면 훌륭한 재주라 할 수 없다. 이 두어 사람은 그 묘함을 곡진하게 했는데, 만약 상것들의 통속이라고 물리친다면 人情이 아니다. 청나라 선비 張潮는 ‘文士는 능히 통속의 글을 해도 俗人은 능히 문사의 글을 못하고 또 통속의 글에도 능하지 못하다.’고 했으니 참으로 知者의 말이다.”³⁴⁾

이 글은 지금 그 소재지를 알 수 없는 조영석의 풍속화를 임모한 화첩에 대하여 평을 쓴 것이다. 이 평은 조영석 당대의 글은 아니지만 그래도 비교적 그의 활동시기에 가깝고 풍속화가 성행할 당시의 기록으로 당시 풍속화에 대한 인식을 엿볼 수 있다는 점에서 자료적 가치가 크다고 판단된다. 초창기 풍속화를 그린 대표적인 사대부화가인 조영석의 평을 통하여 왜 사대부화가가 조선후기에 풍속화의 제작에 관여했는지가 어느 정도 해명이 가능하다. 더구나

34) 『국역 청장관전서』 권 52 이목구심서 5(민족문화추진회, 1980. 9), pp. 216~217 참조.

이 내용에 부합되는 작품이 <麤臍帖>에 실려있다. (도판 1) 조영석은 배경을 과감하게 생략한 채 등장인물을 집중적으로 묘사하였다. 가위질하고, 주머니집고, 치마깎는 일에 상응하여 그들의 자세에 있어서 다리를 뻗어 앉고, 무릎을 꿇고, 쭈구리고 앉는 모습으로 변화를 주었다. 그리고 그가 수평의 서민과 눈높이를 맞추고 그들의 복장에 걸맞는 의습표현으로 소박한 모습을 압출해낸 것은 서민의 풍속다운 그림을 창안하려는 노력이 엿보이는 대목이다.

다시 이덕무의 글로 돌아가면, 무엇보다도 그가 조선후기 풍속화의 성격을 통속에 대한 가치관의 전환과 밀접한 관련을 짓고 있는 점에 주의할 필요가 있다. 그는 고아한 가치만을 추구하는 사대부들에게 통속세계까지 포괄해야 한다고 촉구하였다. 조영석과 같은 사대부화가에 의하여 조선후기 풍속화가 개척되었으므로, 결국 그는 조선후기에 풍속화가 성행하게 된 근본적인 배경을 通俗에 대한 認識의 변화로 파악한 것이라 볼 수 있다. 사대부의 통속에 대한 가치관의 변화가 보다 근본적으로 영향을 미친 것이다.

그리고 許佖이 俚言으로 풍속화의 題跋을 쓴 점은 풍속화의 사상적 배경에 대하여 흥미로운 정보를 제공하여 주고 있다. 그는 <三女裁縫>의 제시에서 “여자 셋이 모이면 간사할 姦자가 되고 접시가 뒤집어 진다”는 우리네 속담을 집어 넣었다. 이것은 제시나 제발에 거의 전례가 없는 경우로 조선후기 문학의 실학적 풍토에서 나타나는 현상이다. 당시 실학 진영의 학자들이 문장이나 시어에 조선의 俚語, 俗語, 口語, 高尤어, 俗談 등을 적극적으로 활용하여 현실주의 문학을 구현하였다. 洪奭周(1774~1842)가 지적하였듯이 원래 방언이나 구어를 文辭에 사용하는 것은 작가의 대금기이다. 그러나 그는 옛날에 어조사가 오늘날의 구어이고 經典, 諸子, 史書의 글에도 구어와 방언이 포함되어 있다는 논리로 방언이나 구어 사용의 정당성을 주장하였다. 生活語가 엄격한 한문학의 작법에 도입한 것이 조선후기 한문학의 한 특징인 것이다.³⁵⁾ 그가 조영석의 풍속화를 이언으로 쓴 것도 그동안 관용적으로 사용하여 온 보편적인 형식에서 탈피하여 풍속화의 내용에 부합되는 언어로서 제발을 썼다는 점에 각별한 의의가 있다. 이것은 또한 풍속화를 통속주의적인 관점에서 벗어나고 있다는 증거가 되는 셈이다.

다음으로 관심을 끄는 사항은 사대부가 이 변화를 주도하였다는 점이다. 이덕무가 문인은 아취있는 것은 물론 통속적인 것까지 능할 수 있다는 주장을 펼쳤다. 물론 이 논리는 무리가 있는 편견이지만, 여기에서 통속세계도 문인들이 다루어야 한다는 일종의 사명감에 가까운 우월의식을 엿볼 수 있다. 바로 통속세계를 다루어야 한다는 사대부의 의식과 그들의 선구자적인 용기가 풍속화의 성행을 촉발시킨 중요한 요인이 된 것이다. 그렇지 않다면 사대부화가가 일부러 풍속화를 그릴 이유는 없다고 생각한다. 사대부인 조영석이 속화에 능하였다는 沈鏗의 기록도 이러한 맥락에서 이해할 수 있다. 조선후기의 사대부들은 통속세계를 담은 풍속화를 창작하는 것이 부끄러운 일이 아니라 오직 그들만이 할 수 있고 당연히 해야 할 것

35) 林燮澤, 앞의 논문 참조.

으로 인식한 진보적인 사대부들이었다.

실제, 풍속화에서는 서민들을 내용으로 작품은 더 말할 나위도 없지만, 사인들을 내용으로 한 것에서조차 보다 변한 현상을 발견할 수 있다. 대표적인 예로 조영석의 <賢己圖>(도판 2)를 들 수 있다. 대개 장기두는 그림은 선비나 신선들이 학과 같이 고아한 모습으로 표현되는 것이 상례이다. 그러나 조영석은 일상의 공간으로 내려와 자연스러운 장면을 연출해내었다. 특히 화면 왼쪽에서 쭈구리고 앉아 수에 골몰한 모습은 획기적이라 아니할 수 없다. 부처님도 땅에 엎드리게 한 조선후기의 변화는 사인이라고 예외일 수는 없었다. 더우기 정적인 모습으로 그려지는 사인의 생활상에 장기라는 조용한 주제인데 역설적으로 강한 동감을 부여하고 있다. 부감의 각도를 크게 하여 공간에 긴장감을 조성하였을 뿐만 아니라 소나무, 인물, 심지어는 돛자리까지 각기 방향을 달리하여 더욱 역동감이 넘친다.

또한 이러한 현상은 풍속화에만 국한된 것은 아니라, 다른 장르에서도 확인할 수 있다. 종교적 위계질서의 엄격한 구조를 가진 불화에서조차 거세게 불어닥친 통속주의를 극복하려는 움직임에 영향을 받게 된다. 龍珠寺『父母恩重經』에서 그러한 추이를 읽어낼 수 있다. 부모은중경은 효를 주제로 한 僞經으로, 고려말에서부터 조선시대에 이르기까지 많은 판본이 제작된 인기있는 경전이다. 우리나라 부모은중경변상도의 가장 이른 예는 1378년에 제작된 조명기 소장품이다. 이 경의 변상도 가운데 첫장면인 <如來頂禮>를 같은 주제의 조선후기의 변상도와 비교하여 볼 때, 중요한 변화를 발견하게 된다.

첫 장면인 <여래정대>(도판 3)의 화면은 명료하게 세부분으로 갈라져 있다. 부처와 그 일행이 중앙을 차지하고, 그 위에는 몽실몽실 피어나는 꽃구름이 산과 같이 배경을 이루며, 아래에 이 설화의 중심적인 소재가 되는 사람의 뼈가 놓여 있다. 부드러운 곡선의 구름, 수직으로 내려오는 의습선, 사각형의 각뼈 등 조형감각은 제각각이지만, 왼쪽 위에서 오른쪽 아래로 내려오는 사선축에 의하여 간신히 조화를 이루고 있다. 그런데 문제는 부처의 자세이다. 우선 이 장면에 해당하는 경전의 귀절을 인용한다.

“그 때에 세존께서 대중을 거느리시고 남방으로 나아가시다가 마른 뼈 한무더기를 보시고 五體投地하시어 마른 뼈에 예배하셨습니다.”³⁶⁾

이후 전개되는 내용을 보면 세존, 즉 부처가 마른 뼈무더기에 오체투지한 이유는 이것이 전생 부모의 뼈일 것이기 때문에 부모의 은혜를 생각해서 예배하였다고 한다. 이 글에는 부처가 분명히 “五體投地”, 즉 무릎을 꿇고 두 손을 땅에 대고 이어 머리를 땅에 닿도록 조아리는 절을 했다고 기록되어 있지만, 이 그림의 부처는 단지 합장을 한 채 고개를 숙여 예를 표했다. 5체 중에서 단 1체도 투지하지 않았다. 아무리 경전에 부처가 오체투지하였다고 적혀 있더라도, 고려인들은 차마 부처를 땅에 엎드리게 하지는 못한 것이다. 조선전기에 와서

36) “彌時世尊將領大眾，住詣南行，見一堆枯骨，爾時如來五體投地，禮拜枯骨。”

도 부모은중경의 인기가 점차 상승되어 많은 양이 제작되었으나, 이러한 전례는 변함이 없다. 부처가 고개를 숙인 것만으로도 충분히 오체투지의 효과에 상당한다고 여긴 것이다.

그런데, 조선후기, 좀더 정확히 지적하자면 1795년 용주사에서 제작된 『부모은중경』에서는 중대한 반란이 일어난다. (도판 4) 그것은 부처가 드디어 경전의 내용대로 땅바닥에 오체투지한 것이다. 부처를 엎드리게 하는 데 무려 400여년의 세월이 걸린 셈이다. 실로 권위주의 청산이라는 의식의 전환이 이루어진 것이다. 그 뿐만 아니라 구도, 등장인물, 표현방식 등 모든 것이 달라졌다. 각법이 강한 표현이 사라지고 필선처럼 부드럽게 묘사되고 원근에 의한 공간감이 심화되는 등 회화적인 면모로 탈바꿈하게 된다.

그렇다면 이러한 징후들은 과연 무엇을 말하는 것인가? 사인들이 통속세계를 수용한다는 것은 민간의 생활상에서도 삶의 가치를 인정한다는 것을 의미하는데, 이것은 당시 하류계층의 변동과 깊이 연결되어 있다. 즉, 통속에 대한 가치관의 변화는 하류계층의 솟구치는 요구를 반영하였다고 볼 수 있다. 내적으로는 성리학 본위의 일원론적인 체제와 가치관에 동요가 일어나고, 외적으로는 상품화폐경제가 발전하고 신분질서에 동요가 일어나며 중인을 비롯한 하류계층의 목소리가 높아진 사회현상의 산물이라 할 수 있다. 기존 권위의 장악력이 약해지면서 획일적이고 낡은 구조가 무너져가는 조짐이 나타난 것이다. 이러한 가운데 탈이념적이고 탈권위적인 통속주의가 성행한 것이기 때문에, 여기서 중세와 근대의 경계를 찾아 볼 수 있다. 즉, 사인들의 통속에 대한 가치관의 변화는 중세에서 근대로 이행하는 조선후기 역사적 상황과 밀접한 관련을 맺고 있다. 이러한 의미에서 조선후기 풍속화는 근대화화의 전주곡에 해당하는 셈이다.

V. 결 론

역사의 전개는 점차 버림받고 천대받던 통속세계가 재조명되고 그 위상이 제고되는 방향으로 나아가고 있다. 오늘날에도 점차 통속세계가 확대되어 가는 추세를 경험적으로 느낄 수 있다. 매스미디어의 발달로 대중가요가 클래식보다 상당한 대중적 인기를 얻고 있다. 현대에는 통속의 세계가 오히려 고아한 세계보다 우위를 점하는 역전의 상황까지 벌어지고 있는 실정이다. 더우기 1993년 우리나라에서 전시되어 화제가 되었던 휘트니 비엔날레의 경우, 성숙의 경계는 이미 무너진지 오래되고 현대사회의 새로운 문제인 성차별, 인종차별 등에 대한 작가의 진단 및 메시지가 주류를 이루고 있음을 알 수 있다.³⁷⁾ 점차 주변과 중심의 차별성이 극복되어 가고 있다.

통속의 문제는 전통회화에서 억제되거나 금기시되는 사항이다. 통속세계의 대명사라 할 수

37) Thelma Golden, <백색주의란 무엇인가?>, 『1993 휘트니 비엔날레 서울』 (국립현대미술관, 1993. 7), pp. 32~41 참조.

있는 “속화”가 줄곧 부정의 대상, 또는 극복의 대상으로 쓰인 관례는 그 뿌리가 매우 깊고 단단하다. 그러나 조선후기 풍속화에서는 몇백년을 지배해온 문인화의 통속주의를 깨트리는 중대한 전환이 이루어졌다. 바로 사대부화가가 속화의 제작에 참여하고 속화가 풍속화 또는 민화 등의 의미로 바뀐 것이다. 통속세계에 대한 긍정적인 시선을 보내고 적극적으로 제작하는 일련의 움직임이 발생한 것이다. 이것은 조선후기 풍속화가 高士畫 또는 文人畫에 대응하는 속화의 등장과 그것의 독립성을 획득하였다는 점에서 의의가 있다. 이는 조선전기 이전 통속주의에 사로잡혀 있는 타율적인 성격의 풍속화와 뚜렷하게 구별된다.

조선후기 풍속화의 통속성은 단순한 향락적 차원에서 평가될 문제가 아니라 근대성을 보여주는 지표가 된다는 점에서도 중요하다. 봉건적 이데올로기의 틀속에서 억제되어 왔던 주제 및 신분의 제약이 풀리고 감성이 발현됨으로서 작품세계를 풍부하게 하는 역할을 하였다. 기존의 고정관념을 타파하고, 외적인 형식보다는 내적인 진실을 추구하려는 방향성이 두드러진다.

따라서 조선후기 풍속화는 기존의 통속주의를 극복하려는 일련의 회화적인 운동이라고 볼 수 있다. 이러한 통속주의의 극복은 조선후기 회화, 더 나아가서 조선후기 문화 전반에서 확인할 수 있는 의미있는 현상일 뿐만 아니라 이전의 산발적이고 개별적인 차원에서 이루어진 통속성과 구별되는 역사성을 지닌다. 그동안 풍속화를 두고 논란을 벌여왔던 문제는 중국식과 한국식의 대응구도였다. 이제 풍속화의 통속주의에 주목한다면 아취세계와 통속세계의 긴장관계가 조선후기 화단의 중요한 이슈라는 것을 알 수 있다. 다음 과제는 조선후기에 이 통속주의의 극복이 실제 작품에서 과연 어떻게 전개되었는지를 검증하는 것인데, 그 작업은 조선후기 풍속화 전체의 변모양상을 분석하는 작업에 해당하여 상당한 분량이 소요되므로, 여기서는 일단 문제제기로만 그친다.



圖 1) 趙榮祐 <三女裁縫>, 종이에 열은 채색, 22.5×27cm, 개인소장



圖 2) 趙榮祐 <賢己圖>, 비단에 열은 채색, 31.5×43.3cm, 간송미술관 소장



圖 3) 「佛說大報父母恩重經」 <如來頂禮>, 1378년, 조명기 소장



圖 4) 「佛說大報父母恩重經」 <如來頂禮>, 1790년, 한국정신문화연구원 소장