

李成美教授의 書評에 答함

安 輝 濬

(서울대학교 人文大學
考古美術史學科 教授)

I

拙著 『韓國繪畫의 傳統』(文藝出版社, 1988)에 대한 李成美교수의 書評(『考古美術』 181號, 1989. 3)을 고마운 마음으로 읽으면서 여러가지 느끼고 생각하는 바가 많았다. 李교수가 서평에서 지적한 여러 사항들 중에는 필자가 미리 생각하지 못했거나 공감할 자아내는 것도 있고 또 반대로 동의하거나 수긍하기 어려운 것들도 많이 섞여 있다. 따라서 이것들에 대한 필자 나름대로의 견해를 밝혀 두는 것이 도리일 것으로 판단되어 이 답문을 쓰기로 하였다.

구체적인 답변에 앞서서 먼저 拙著에 실린 글들의 성격과 그 집필 배경에 대하여 몇마디 언급을 할 필요가 있겠다. 왜냐하면 李교수가 서평에서 지적한 사항들 중에 꽤 많은 부분은 拙文들의 성격 및 집필배경과 불가분의 관계를 맺고 있기 때문이다. 拙著의 序文에서도 필자가 이미 밝혔듯이 그 책에 실린 글들은, 작은 주제를 잡아 철저하게 논증을 시도한 것들이기보다는 큰 주제들의 시대적 변천과 특징을 지적하면서 通時代的으로 소위 줄거리를 잡는 일종의 개설적 성격의 것들이다. 이러한 성격의 글들이 지난 10여년간 많이 요구되었고 繪畫史 분야에서는 연구자의 희소함 때문에 부득이 필자가 상당 부분을 맡지 않을 수 없었다. 이와 같은 성격의 글들은 전문 분야의 사람들만이 아니라 그 방면에 관심을 가진 일반을 염두에 두고 쓰여지게 마련이고 또 대부분의 경우 지면의 제약을 받기도 하므로 지엽적인 것들에 대하여 자세하게 따지고 규명하는 것이 형편상 지극히 어렵다. 물론 아무리 지엽적이고 사소한 것이라도 철두철미하게 규명하고 고찰하는 것이 학문 본연의 자세임을 필자도 잘 인식하고 있지만, 상기한 제약들이 이러한 성격의 글을 쓰는 사람에게는 항상 따르는 것이 부인할 수 없는 사실이며 이러한 제약들 때문에 미진한 상태로 남겨둘 수밖에 없는 경우가 많게 마련이다. 이러한 얘기를 이곳에 굳이 쓰는 이유는 저술 배경 및 그것들이 자아내는 결과들에 대한 좀더 명확하고 폭넓은 이해를 이교수를 포함한 독자들에게 구해 두고 싶고 앞으로 글쓰게 되는 이들에게 하나의 참고가 되었으면 하는 소박한 소망 때문이다.

II

李교수의 서평이 拙著에 게재된 글들의 順次에 따라 이루어져 있으므로 독자들의 편의를 위해 필자의 답도 그 순서를 따라 하는 것이 합리적일 것으로 판단된다. 그리고 李교수가 서평에서 보여준 拙著에 대한 많은 긍정적인 평가에 대한 견해는 생략하고 비판적으로 본 점에 대해서만 필자의 생각을 밝히고자 한다.

먼저 필자가 拙著의 첫번째 글인 「韓國繪畫의 傳統」에서 高句麗 繪畫의 특징을 “힘차고 울동적”(p.18)이라고 그 원인에 대한 규명이 없이 정의하였고 두번째 글인 「韓國의 繪畫와 美意識」에서는 그 이유를 “漢族 및 北方民族과의 끊임없는 대결을 벌여야 했고 또 비교적 거친 지리적 환경 속에서 발전을 도모해야 했었다. 또한 樂浪을 통한 漢代의 문화를, 그리고 北魏등의 北朝 및 南朝를 통하여 佛敎文化를 수용하여 자체의 발전을 기했던 나라이다”(p.57)라고 설명한 것에 대하여 李교수는 그 직접적인 원인을 “漢代부터 六朝時代까지 줄기차게 이어진 울동적인 線미술의 전통이라고 보는 것이 더 정확하지 않을까 한다”라고 언급한 후 곧 이어서 “그러므로 高句麗 미술은 樣式的으로 볼 때 三國中 가장 중국의 영향에서 벗어나지 못했음을 지적할 필요가 있다고 생각한다”라는 견해를 밝혔다. 필자가 高句麗의 繪畫나 美術의 動的인 특성을 高句麗人들의 기질이나 地理的 환경과 함께 中國 漢代 및 六朝時代의 文化의 영향과 밀접한 관계가 있으리라고 보는 견해는 여러군데에서 밝혔다. 서평의 대상이 된 拙著의 p.60에도 그러한 견해는 밝혀져 있다. 그러므로 이에 관하여는 더 이상 언급을 요하지 않으리라고 본다.

그런데 고구려의 미술이 양식적인 측면에서 볼 때 三國中에서 제일 中國의 영향을 벗어나지 못했다고 보는 李교수의 견해에 대하여 필자는 뜻밖이라는 생각과 함께 좀 지나치다는 느낌이 드는 게 솔직한 심정이다. 특히 고구려의 古墳壁畫를 비롯한 미술이 초기부터 中國의 영향을 토대로 하면서도 그것을 벗어나 누가 보아도 高句麗의 特性을 뚜렷하게 발전시켰던 것이 明白함을 고려하면 더욱 그렇게 느껴진다. 여기에서 고구려 미술의 이것저것을 예로 들면서 자명한 사실을 구태어 규명코자 시도할 필요는 없을 것이다. 다만 百濟나 新羅의 미술과 마찬가지로 고구려의 미술도 편견없이 보는 것이 요구된다는 점만을 강조해 두고 싶다.

李교수는 이어서 필자가 拙著 속에서 朝鮮後期 繪畫를 논하면서도 民畫를 충분히 다루지 않았음을 아쉬워하였다. 필자가 拙著에서 民畫를 적극적으로 다루지 않은 것은 사실이다. 그러나 그것은 필자가 民畫에 대하여 관심이 없거나 적어서가 아니라, 拙著가 주로 소위 正統繪畫와 그것을 통해 본 文化的, 歷史的 현상을 살펴보는 데 주력한 것일 뿐만 아니라 民畫는 그 나름대로 별도의 집중적인 검토를 요하는 다각적인 측면을 지니고 있기 때문이다. 民畫에 대한 필자의 견해는 拙稿 “韓國民畫散考”(『民畫傑作展』, 호암미술관, 1983)가 아쉬운대로 대변해 주리라 보고 이곳에서 부연 설명은 하지 않겠다. 때가 되면 필자도 民畫에 대하여 별도의 좀더 집중적인 글을 써볼

생각으로 있다.

李교수는 필자가 「韓國의 繪畫와 美意識」에서 日本人 柳宗悅의 說에는 “신랄한 批評”을 가한 반면에 金元龍선생의 說에 대하여는 “비교적 수용적 태도를 취하고 있다”고 지적한 후에 고려시대 미술의 특징을 “無作爲의 創意”라고 정의한 金선생의 견해를 비판없이 수용한 것을 지적하였다. 고려시대 미술을 “無作爲의 創意”로 보는 것에 무리가 있음을 李교수는 “한국 陶磁史를 통해 高麗磁器처럼 ‘無作爲’와 거리가 먼 예술이 또 있을까 의심스럽고 또 高麗佛畫의 장식적이며 기교적인 색채와 기법은 과연 어떻게 설명할 수 있을지 의문이다”라고 설명하였다. 李교수의 이러한 설명은 옳은 것이며 그와 비슷한 견해를 필자 자신도 기회 있을 때마다 피력한 바 있다. 金元龍先生의 “無作爲의 創意”라는 정의도 결국 같은 내용임은 『韓國美的 探求』(悅話堂, 1978)에 실린 「韓國美術의 特色과 그 形成」이라는 논문중에서 고려시대의 미술을 다룬 부분(pp. 18~20)을 읽어 보면 알 수 있다. 이 글에서 金元龍선생은 高麗靑磁나 靑銅器가 “殆近完璧한 形态”를 지닌 것으로 보았고, 고려의 建築은 “산의 경사면을 교묘하게 이용한 자연스러운 平面配置, 그리고 建築物 크기의 억제를 통해 주위 환경과 조화되는 한국적 분위기 형성에 성공하고 있다”고 설명하였다. 즉 “自然의 線이나 構成을 해치지 않고” “조용하고도 완전한 조화”를 이루었다고 보았다. 金元龍先生은 이러한 의미에서 고려의 미술을 “無作爲의 創意”라고 정의한 것이며 필자는 이것을 “不自然스러운 人工의 흔적이 두드러져 보이지 않는, 또는 그것을 뛰어넘은 創意”라고 이해하였으며 현재에도 同感임을 밝혀 두고 싶다. 따라서 “無作爲”라고 하는 낱말의 표면적 의미에 매여서는 곤란하다고 본다.

朝鮮時代 繪畫에 보이는 美意識에 관하여 필자가 “空間概念이 지극히 擴大指向的”(p. 81)이라고 본 것에 대하여 李교수는 中國의 예를 들어 “조선시대 회화만의 특징으로 간주될 수 없다”고 보았다. 물론 南宋代의 院體山水畫를 비롯한 中國의 繪畫나 日本의 繪畫에도 공간의 활용이 보임을 아무도 부인할 수 없다. 그것은 繪畫, 특히 山水畫에서는 불가결한 요소이기도 하다. 필자가 그것을 부인하고 조선시대 회화만이 그렇다고 주장한 일은 없다. 필자가 얘기하는 것은 相對的, 比較的인 측면에서 볼 때 韓國人들의 空間에 대한 概念이 中國人이나 日本人들의 그것에 비하여 좀더 擴大指向的이고 그러한 경향은 繪畫에서도 보편적으로 나타난다는 것이다. 특히 李郭派 畫風을 토대로 하였던 安堅派 山水畫에 보이는 확대지향적 공간개념은 中國 李郭派山水畫들에 보이는 그것을 훨씬 능가함을 부인할 수 없다. 아마도 朝鮮初期 韓國人들의 확대지향적 공간개념이 山의 표현에서는 郭熙派 영향을 받아들이면서도 물과 공간의 표현에서는 南宋代 馬夏派의 소위 “闊達”한 요소를 수용하여 결합하게 했던 것이 아닌가 믿어진다. 그러므로 이것은 매우 중요한 요소로 보아 타당하다고 본다. 마찬가지로 의미에서 李巖의 〈花鳥狗子圖〉(黑狗圖가 아님)에 보이는 공간개념도 이해될 수 있으리라 본다. 화풍상으로는 물론, 담이 가로막은 한정된 공간속에 그려져 있는 中國이나 日本의 강아지 그림들과는 공간개념상에 있어서도 분명히 차이를 드러내고 있다고 본다. 필자가 얘기하는 공간은 반드시 무엇에 의해 둘러쳐진 것만을 의미하는 것은 아

니다. 이러한 의미에서는李교수가 얘기하는 “無空間 상태의 空白”으로 볼 수도 있고 또는 일종의 餘白이라고 볼 소지도 있을 것이다. 즉 필자가 말하는 것은 畫面을 가로막는 視覺的 장애물이 없이 空間을 터놓았다는 뜻이다.

拙著의 제 3 장에 해당하는 「韓國山水畫의 發達」에 관하여李교수는 두가지 점을 지적하였다. 그 하나는 필자가 大簡之를 渤海의 화가로 보았던 것에 대하여李교수는 元代의 夏文彥이 『圖繪寶鑑』에서 그를 金國條에서 渤海人으로 다룬 것으로 미루어 “발해인의 후예로 발해 멸망후 舊 발해의 영토인 만주 지방에 산 사람이 아닐까”라고 추측하였다.李교수의 이러한 추측은 충분히 타당성을 지니고 있다고 본다. 渤海의 繪畫나 畫家에 대한 기록이 워낙 없고 또 韓致滌이 그의 『海東釋史』에서 大簡之를 渤海人으로 포함시킨 데에는 明末 朱謀壺의 『畫史繪要』이외에 혹시 현대의 우리가 모르는 무슨 근거가 있었던 것은 아닐까 하는 생각을 필자 자신이 가졌던 것이 사실이나 현재로서는 다른 기록이나 자료가 출현하지 않는 한 단정키 어려운 점이李교수의 지적대로 다분히 있다.

李교수의 두번째 지적은, 京都의 相國寺소장 〈冬景山水圖〉를 필자가 高麗時代의 작품으로 본 데 반하여 元代의 張遠이나 또는 南宋代의 李唐→夏珪의 脈을 이은 元代의 추종자의 작품일 것으로 보는 제임스·케이힐(James Cahill) 교수의 설을 언급하면서 고려시대 것으로 보기 어렵다고 결론 지은 것이다. 또한 이 그림에 보이는 布置와 몇가지 모티프(motif)들이 中國的이기보다는 한국적인 특색으로 볼 수 있는 소지가 많다는 필자의 의견에 대하여 그러한 특징들은 “한국이나 중국 산수화에서 공통적으로 찾아 볼 수 있는 요소들이다”라고 반대 의견을 밝혔다. 전반적으로李교수는 相國寺의 山水畫에 관하여 우리 나라의 그림이기 보다는 中國의 그림으로, 필자의 견해 보다는 케이힐교수의 설을 지지하는 것으로 볼 수 있다.

필자는 이 작품을 금년 2월 相國寺에서 면밀히 조사할 기회를 가질 수 있었다. 이 조사를 통하여 필자는 이 산수화가 中國것이 아닌 麗末鮮初의 우리 나라의 작품이라는 확신을 갖게 되었다. 필자가 拙著에서 밝힌 화풍상의 특징들만이 아니라 종이도 우리 나라 것이기 때문이다. 여기에서 그 작품의 화풍을 지면관계상 장황하게 논할 수는 없으므로 몇가지 점만을 간단히 언급하고자 한다. 먼저 한쪽에 치우친 偏頗構圖, 같은 모티프의 반복적인 표현, 短線點皴을 연상케 하는 筆法, 蟹爪描法의 눈덮힌 앙상한 나무들이 李唐→夏珪→元代의 夏珪 추종자들의 中國 그림에서 함께 나타나는 경우를 찾아 볼 수 있는지 의문이다. 필자의 지식이 짧아서인지는 몰라도 南宋院體畫와 그 전통을 이은 후대의 中國 회화에서 그러한 사례를 접해 본 기억이 없다. 반면에 우리 나라의 그림이나 우리 나라의 작품으로 간주되는 산수화에서는 그러한 특징들을 비교적 쉽게 찾아 볼 수 있다. 일례로 蟹爪描法으로 된 눈덮힌 앙상한 나무 모티프만 보아도 그와 비교될만한 예가 李齊賢의 〈騎馬渡江圖〉, 고려의 작품으로 믿어지는 필자미상(日本에서는 高然暉 傳稱)의 山水圖 雙幅 중의 〈冬景山水圖〉(이에 대하여는 뒤에 다시 언급하겠음), 日本僧 尊海가 1539년에 우리 나라에 왔다가 구해 간 〈瀟湘八景圖〉중의 “江天暮雪”, 尹毅立의 〈冬景山水圖〉 등에 보인다. 相國寺

山水畫에 보이는 집, 폭포, 土坡 등의 모티프도 마찬가지이다. 그리고 종이도 창호지처럼 일정한 간격으로 발의 자국이 나 있는 우리 나라 제품으로 그 相國寺의 작품의 국적이 中國보다는 韓國일 가능성을 높여 준다. 물론 종이와 같은 재료가 국적을 추정하는데 항상 결정적인 단서가 될 수 없는 것은 상식이지만 중요한 보조 근거가 됨도 부인할 수 없다.

아름든 필자는 相國寺 소장의 山水畫는 中國보다는 韓國의 작품일 가능성이 훨씬 높다고 지난 2월의 조사를 통하여 더욱 굳게 믿게 되었다. 이점은 中國畫의 시각에서보다는 韓國畫의 시각에서 볼 때 좀더 수궁이 가지 않을까 생각된다.

네번째의 글인 「韓國의 瀟湘八景圖」에 대하여 李교수는 우선 “소상팔경을 읊은 中國과 韓國의 대표적인 詩들”의 내용을 소개하지 않은 것을 아쉬워 했다. 소상팔경이 詩畫一律思想을 반영한 것이므로 李교수의 지적은 일리가 있다. 사실은 필자도 소상팔경을 노래한 詩들의 내용을 비교적 관심 깊게 살펴 보았으나 계절이나 때를 시사해 주는 것 이외에는 그야말로 “詩的”이고 추상적이어서 참고는 될 지언정 瀟湘八景圖를 繪畫史的으로 다룸에 있어서 詩文들의 분석이 반드시 그리고 항상 필수불가결한 것은 아님을 깨닫게 되었다. 또한 수많은 詩文들을 고찰하는 작업은 방대할 뿐만 아니라 文學專攻者가 아닌 美術史學徒에게는 대체로 번거롭고 부수적인 것으로 느껴지는 일이 아닐 수 없다. 특히 그러한 작업을 포함하지 않고도 200字 원고지로 300매나 되는 논문에서는 아무래도 무리일 수 밖에 없다.

이어서 李교수는 필자가 朝鮮初期의 소상팔경도를 구태어 偏頗二段構圖와 偏頗三段構圖로 구분지를 필요가 있을지 의문이라는 의견을 제시하였다. 필자의 견해로는 偏頗二段構圖는 15세기에 형성되어 다음세기로 이어졌고 偏頗三段構圖는 16세기전반기에 크게 유행하였으며, 또 前者는 畫員들에 의해서만 추종되었을 뿐만 아니라 주로 畫帖에 그려졌던 반면에 後者는 畫員과 士大夫畫家들이 함께 수용하였으며 畫面이 細長한 屏風이나 軸에 그려졌으므로 時代的으로나 形式的인 측면에서는 물론, 畫家들 身分과 관련해서도 충분히 구분해 볼만한 美術史的 가치가 있다고 본다.

이밖에 拙著 p.184와 p.185의 도판이 서로 잘못 바뀌어 있는 점을 지적하였다. 이것은 편집진의 실수에 의한 것으로 필자의 눈에도 띄어 1989년 1월 15일에 간행된 2刷에서 이미 바로잡았음을 밝혀 둔다.

다섯번째 글인 「韓國南宗山水畫風の 變遷」에 관하여 李교수가 제일 먼저 지적한 것은, 필자가 우리 나라에서는 朝鮮初期 士大夫出身화가인 姜希顔을 남종화가로 분류하지 않는 반면에 조선말기의 畫員이었던 張承業의 경우에 남종화가로 지칭되고 있다고 한데 대하여 그것이 “어느 시기 누구의 관점이었나 하는 확실한 근거를 제시해 주는 것도 바람직하다”는 내용이다. 이것은 현대 우리 나라 畫壇이나 學界의 일반적인 경향이기 때문에 어느 특정인을 제시하기가 어렵다. 너무 보편적인 사실이나 현상의 경우에는 어느 특정인의 說로 꼬집어 단정하기가 곤란함을 주변에서 흔히 경험하게 되는데 이것도 그러한 부류의 사례로 치부해 주는 것이 좋을 듯하다.

그다음 高然暉와 그의 작품으로 傳稱되고 있는 필자미상의 山水圖 雙幅(日本, 京都, 金地院 소장)에 대하여, 李교수는 高然暉는 고려시대의 화가로 단정할 수 없고 또 山水圖 雙幅에 보이는 특징들도 고려 산수화의 것들로 규정짓기 어렵다는 견해를 밝혔다. 먼저 高然暉에 대하여는 李교수가 잘못 이해한 것 같다. 필자는 高然暉가 고려시대 우리 나라 화가라고 간주한 적이 한번도 없고 拙著에서도 그러한 단정을 내린 바 없다. 오히려 日本 학자들이 얘기하는 高然暉는 中國 元代의 高克恭을 잘못 이해한 것으로 보는 것이 필자의 평소의 소견이다. 그러므로 필자는 日本 金地院소장의 이 山水圖 雙幅이 高然暉 작품으로 傳稱되고 있는 것도 화풍이 高克恭과 대충 엇비슷한 데서 연유한 착오 또는 오류로 보고 있다. 이 작품들은 오히려 高克恭계통의 화풍을 수용한 필자미상의 고려 화원에 의한 것일 가능성이 매우 높다고 생각한다. 이 작품들이 中國이나 日本이 아닌 우리 나라의 작품일 가능성은 앞에서 언급한 日本 京都 相國寺 소장의 〈冬景山水圖〉보다도 높다고 보며 그 이유들은 拙著에서 언급했으므로 이곳에서는 중복을 피하고자 한다. 相國寺의 작품이나 이 작품이나 韓國畫의 시각에서 관조해 보는 것이 요구된다. 이밖에 黃公望의 『寫山水訣』에 대한 이교수의 견해는 옳다고 본다.

여섯번째 글인 「韓國風俗畫의 發達」이라는 글에 대해서도 세가지 점이 지적되었다. 먼저 北宋의 哲宗이 高麗에 보낸 求書目錄 중에 들어 있던 『風俗通義』라는 책은 고려에 流入되어 있던 中國의 책이라는 李교수의 지적은 옳고 도움되는 것이어서 고맙게 생각한다.

다음 朝鮮末期에 풍속화가 쇠퇴하게 되었던 이유로 남종화의 지배 이외에 당시 풍속화의 수요 및 경제적 상황과의 관계를 고려해야 되지 않겠는가 라는 의견도 타당하다고 본다. 본래 조선후기에는 一級畫員들이 그린 풍속화는 확실하게 단정하기는 어려워도 대체로 王公士大夫나 부유한 中人들 사이에서 수요가 컸고 庶民들 사이에서는 民畫가 그림에 대한 욕구를 충족시켜 주었다고 믿고 있다. 그러나 조선말기가 되면 金正禧를 위시한 士大夫들이 俗된 것을 피하고 寫意的인 남종화의 세계를 指向했으며 同時代의 中人들은 身分上昇을 위한 通淸運動을 전개하는 등 士大夫들과의 동등한 신분을 추구하면서 그들의 文化的 성향을 따르게 되었다. 이러한 시대적 상황 때문에 士大夫들은 물론 中人계층도 남종화를 일방적으로 추구하게 되었고, 이에 따라 “俗된” 풍속화는 수준 높은 수요층을 잃게 되었던 것이 아닐까 보고 있다.

이밖에 李교수는 필자가 현대에 이르러 풍속화의 전통이 시들고 되살아날 기미를 보이지 않고 있다는 견해를 피력한데 대하여 “大作으로의 풍속화가 현대 한국화의 장르로 뿌리를 내린 것만은 확실하다고 볼 수 있다”고 주장하였다. 李교수의 긍정적인 시각은 고마우나 필자로서는 동감을 느끼기 어려운 솔직한 심정이다. 복덕방 앞에 노인이 모자를 쓰고 부채를 든 채 앉아 있다든가 여학생 몇이 책을 가슴에 끌어 안은 채 마네킹처럼 무표정하게 서 있다든가 하는 장면의 그림들을 풍속화로 본다면, 물론 현대에도 풍속화의 전통이 남아 있다고 보아 줄 수 있을 것이다. 그러나 18세기의 金弘道나 金得臣, 申潤福 등의 풍속화들이 보여 주는 멋과 해학과 많은 얘기를 담은, 그리고 한국적 정취에 넘치는 그러한 수준 높은 풍속화가 현대화된 면모로 존재한다고 정말

볼 수 있을까 의문이다. 현대의 소위 풍속적 그림들은 풍속화에 유사한 것이지 진정한 의미에서의 풍속화라고 보기는 어렵다. 그것들은 대부분 단편적인 소재를 멋과 정취와 이야기 없이 표면화시킨 것에 불과할 뿐이라고 본다.

일곱번째의 글인 「韓國의 文人契會와 契會圖」에 대하여李교수는 “契會圖 형식상의 크나큰 변화의 배경에는 과연 어떠한 원인들이 작용하였을까 하는 분석이 필요하다”고 지적하고 “1720년을 전후하여 그려진 〈耆社契帖〉과 같은 형식의 계첩의 현존하는 예는 대략 얼마나 되나를 제시해 주었더라면 하는 아쉬움이 있다”고 부연하였다. 왜 계회도의 형식이 변하게 되었는지 그 원인을 단정하기는 어렵다. 필자 나름의 생각이 없는 것은 아니었으나 되도록 뚜렷한 근거 없이 추측을 낱발하고 싶지 않았기 때문에 그냥 넘어가고자 하였다. 그러나 비록 추측일지라도李교수의 지적대로 이곳에서라도 얘기해보는 것이 좋을 듯하다. 먼저 조선초기 安堅派계통의 契會圖의 전통이 오랫동안 계속되었던 관계로 새로운 변화를 불가피하게 겪을 수 밖에 없었으리라는 생각을 해 볼 수 있다. 즉 契會장면보다는 그 배경의 山水를 중시하던 安堅派의 契會圖가 조선중기에 이르러 배경 못지 않게 계회장면을 중시하는 경향으로 바뀌게 되었고 후기에 이르러서는 이러한 추세가 좀더 심화되었다고 볼 수 있다는 것이다.

그런데 이러한 변화는 자연을 보다 중요하게 다루고 人物이나 動物은 상징적으로만 작게 다루던 조선초기 安堅派畫風으로 부터 조선중기에 이르러 人物을 비중 있게 다루는 浙派系畫風으로 화단의 조류나 화풍의 경향이 바뀌었던 상황과도 밀접한 관계가 있다고 본다. 이러한 契會圖와 畫風상의 변화는 오랜 傳統의 진부함에서 벗어나려는 자체적인 욕구와 조선중기에 이르러 좀더 두드러졌을 가능성이 높은 당시 사람들의 人間中心的인 實利的 경향과 관계가 깊었을 것으로 믿어진다. 그리고 이러한 변화, 즉 契會場面 자체를 그 배경을 이루는 山水보다 더 중요시했던 경향이 조선중기에서 조선후기로 넘어가면서 더 두드러지게 되었던 사실은 이 시대들에서 제작된 契會圖는 물론, 비슷한 記錄畫의 범주에 속하는 各種 儀軌圖들에서도 뚜렷하게 확인된다. 이밖에도 조선후기로 내려올수록 기록화의 손쉬운 보관이나 감상을 위하여 軸보다는 畫帖이 선호되었을 가능성이 높음도 무시할 수 없는 요인이었을 것으로 믿어진다. 奎章閣이나 藏書閣에는 儀軌圖를 포함한 이러한 記錄畫들이 대단히 많으며 이러한 작품들에는 上記한 변화들이 잘 드러나 보인다.

마지막 여덟번째의 글인 「韓日 繪畫關係 1500年」에서李교수가 먼저 제기한 것은 필자가拙著에서 曇徽과 日本 法隆寺 金堂壁畫의 연대 차이를 인정하면서도 금당벽화를 통하여 “지금은 전해지지 않고 있는 고구려 寺刹壁畫의 일면을 반추해 보게 한다”는 “鄉愁”를 나타냈다는 것이다. 현재 우리가 알고 있는 法隆寺의 金堂壁畫를 曇徽이 그린 것이라고 단정하기 어려운 점은 무엇보다도 그것에 대한 분명한 기록이 없으며 또 그 畫風 및 法隆寺가 670년에 불타던 상황 등으로 보아 이해가 된다. 또한 그 벽화가 우리 나라의 三國時代보다는 統一新羅時代와 시기적으로 보아 보다 관계가 있으리라는 것도 전문가라면 쉽게 짐작해 볼 수 있다. 그러나 그럼에도 불구하고 그 벽화

가 曇徵이나 고구려와 어떤 의미에서건 전혀 무관하다고 간단히 일축해 버릴 수만은 없다. 첫째 법릉사 벽화에 보이는 佛菩薩들의 三曲姿勢는 隋唐代영향을 받은 것으로 扶餘 窺岩面出土 百濟의 金銅觀音菩薩立像 등의 佛像에서 보듯이 이미 7世紀初 三國時代에 들어와 있었고, 둘째 日本에서는 유난히 傳統을 重視하여 寺刹이 불탈경우 가능한 한 불타기 이전의 것을 충실하게 따라서 복원하는 것이 常例였으며, 셋째, 法隆寺 벽화에 보이는 西域的 色彩法은 고구려의 古墳壁畫에서도 엿보인다는 점 등을 그 문제와 연관지어 유념할 필요가 있다고 본다.

이밖에 法隆寺벽화의 보살들이 하고 있는 윗쪽 목걸이는 비록 색깔은 다양해도 기본적으로는 百濟 武寧王陵出土의 嵌金炭木製扁玉 목걸이(文化財管理局編, 『武寧王陵發掘調查報告書』, 三和出版社, 1973, 圖版59-3參照)와 형식이 같은 점도 유의할만한 일이다. 百濟의 이러한 목걸이가 고구려에서도 사용되었을 가능성이 높기 때문이다. 필자가 이러한 사항들을 굳이 이곳에서 열거하는 것은 法隆寺의 金堂壁畫를 曇徵이 그렸다고 주장하기 위해서가 아니라 비록 曇徵이 그린 것이 아닐 가능성이 높다고 하더라도 그 작품이 曇徵을 포함한 7세기초 고구려의 회화와 반드시 전혀 무관하다고 간단히 단정할 수만은 없다는 점을 일깨우기 위해서이다. 즉 그 벽화에는 印度와 中國唐初의 요소들과 함께 7세기 고구려 미술의 영향이 깃들어 있을 가능성도 배제할 수 없다고 본다. 그러므로 이것은 단순한 “鄉愁”가 결코 아니다.

이밖에 日本의 『班鳩古事便覽』에는 法隆寺 金堂內의 四方壁畫 중에서 東方의 藥師淨土와 西方의 阿彌陀淨土圖는 止利佛子筆이라고 되어 있어 주목된다(內藤藤一郎, 『日本佛教繪畫史: 奈良朝前期篇』, 京都: 政經書院, 1935, p. 30所引 參照). 止利는 百濟系의 인물로 佛教彫刻과 繪畫에 뛰어났으며 日本 古代美術에 미친 영향이 더없이 컸음은 주지되어 있는 바와 같다. 어쨌든 고구려의 曇徵의 작품이라는 傳稱이나 百濟의 止利와 法隆寺 金堂壁畫를 연결짓는 이러한 日本側 기록들을 그것들이 후대의 것이라 하여 자료나 기록이 불충분한 현시점에서 일방적으로 묵살할 수는 없다. 이처럼 이 문제는 매우 복잡하여 앞으로 많은 연구와 조사를 필요로 하므로 모두가 신중할 필요가 크다고 본다. 그러므로 『日本書記』에 曇徵이 法隆寺 金堂壁畫를 그렸다는 사실이 적혀 있지 않다고 해서 李교수의 말대로 “하나의 전설에 지나지 않는” 것으로 단정하는 것도 위험하다. 記錄은 歷史家에게 매우 중요하지만 문제는 모든 중요한 일들이 반드시 항상 기록되는 것은 아니며, 또 기록은 실제로 발생했던 일들 중에서 지극히 일부분만 단편적으로 전하고 있다는 사실을 유념해야 한다고 본다.

李교수가 끝으로 지적한 것은 秀文과 李秀文이라는 名稱이다. 불명한 李秀文이라고 부르기 보다는 그냥 秀文이라고 하는 것이 좋겠다는 것이 李교수의 의견이다. 그것은 일리가 있는 의견이라고 본다. 다만 明代의 李在와 秀文과를 혼동한 『扶桑名公畫譜』의 기록은 명백한 오류임을 李교수도 잘 알고 있으리라고 본다.

III

이제까지 李成美 교수가 拙著 『韓國繪畫의 傳統』에 대한 書評에서 제시한 여러가지 견해에 대하여 필자 나름의 의견을 적어 보았다. 앞에서도 언급하였듯이 李교수의 꼼꼼한 서평에서 많은 것을 느끼고 도움을 받았다.

앞으로도 훌륭한 서평을 계속하여 우리 미술사학계에 더욱 많이 기여하여 주면 고맙겠다. 또한 書評을 함에 있어서 비교적 작은 문제들을 섬세하게 살펴보는 작업과 함께 좀더 시각을 넓혀서 그 著者나 著書가 이룩한 成果가 무엇이며 그것이 지니는 意義는 무엇인지를 밝히고, 아울러 方法論, 論理의 展開, 編輯 등 보다 크고 본질적인 문제들에 대해서도 평을 해 준다면 저자들의 학문적 발전에 더욱 큰 기여가 될 것으로 본다. 끝으로 李교수의 성의 있는 評에 대하여 다시 한번 감사의 뜻을 표한다.