

조선 후기 長生圖의 구성원리와 조형적 특성

김준근*

- I. 서론
- II. 長生圖의 기원과 발생
 - 1. 장생도의 기원
 - 2. 장생도 발생의 사회적 배경
- III. 분석적 考察
 - 1. 주제적 접근
 - 2. 색채의 主觀性
 - 3. 自我 중심적 공간구성
- IV. 의미요소의 抽出
 - 1. 집단적 감수성과 巫俗性
 - 2. 민예성
 - 3. 장식성—吉祥과 頌祝
- V. 결론

I. 서론

장생도(長生圖)는 중국 신선사상(神仙思想)의 소재를 이용하여 한국 고대의 천신(天神)·일월신(日月神)·산악신앙(山岳信仰) 같은 자연숭배의 신앙적 지반 위에서 자생한 민족회화이자 불로장생(不老長生)을 기원하는 우리 선조들이 가장 즐겨 하던 그림이다.

장생도에 나타나 있는 장수 상징물로는 해·구름·산·물·학·사슴·거북·소나무·대나무·불로초 같은 소재들로 이루어지며, 여기에 복숭아(仙桃) 또는 영지(靈芝) 한 가지만을 선택하여 그리는 장생도도 있다. 그 중에는 복숭아나무와 학,

* 충북대학교 교수, 미술학 박사

그리고 바다를 중심소재로 한 〈해학반도도(海鶴蟠桃圖)〉, 소나무와 학을 취한 〈송학도(松鶴圖)〉, 소나무와 사슴을 그린 것, 거북이와 사슴을 그린 것 등 그 소재 면에서 실로 다양하게 나타나고 있다. 이 모든 그림들은 불로장생하면서 이상적인 세계에서 살고자 하는 인간적 욕망이 신선사상을 배경으로 펼쳐진 그림이라 할 수 있다.

민속 미술의 범주는 여전히 애매하여, 논의의 진전을 어렵게 한다. 더욱이 특정 창작인이 있어 화원 상호간의 어떤 계보가 있는 것도 아니기 때문에 민족 미술은 미술사 서술에서 소외되는 경우가 많았다. 본 논문에서 연구·분석하고자 하는 대부분의 장생도와 그 유형의 작품들은 결국 회화사에서 회화적 가치를 인정받지 못하는 그림들이라 할 수 있다. 물론 이 점은 회화사를 쓰는 미술사가의 주관적 입장과 관련되는 것이지만, 장생도가 마치 미학(美學)적 가치나 기준이 없는 그림으로 인식되어 왔던 것이 오늘의 현실이다.

조선 후기 장생도는 18세기 중기 이전까지는 주로 궁중과 상류사회를 중심으로 그려지고 유행하였으며, 18세기 중기 이후 양반사회와 지배층이 붕괴되면서, 서민 계급의 팽창으로 장생도는 일반 서민사회에까지 광범위하게 확산되었다. 따라서 장생도는 양적으로나 질적으로 조선조 후기에 많은 발전을 하게 되었으며, 이전 시대와는 다른 다양한 양식적 변화와 광범위한 수요층을 형성하게 되었다.

따라서 본 연구는 제 절차를 통하여 다음과 같은 몇 가지 사실을 제시하고자 한다.

첫째, 삼국시대 고분벽화의 사신도(四神圖)에 뿌리를 두고 있는 장생도는 고대 자연숭배의 신앙적 지반 위에서 자생했으며, 신선사상·음양오행사상(陰陽五行思想)·원시도교사상 및 무속성(巫俗性)을 장생도 형성의 기층적 사상으로 삼고 있다는 점이다.

둘째, 장생도의 조형적 분석을 통해 자유분방한 무형식의 십장생도에서도 주제, 색채, 도상(圖象)의 표현 방법에서 일관성 있는 구성 원리나 조형 원리를 갖고 있으며, 따라서 주제는 장수와 길상에 대한 소망과 관념의 상징물로 현세 이익적인 기복성(祈福性)을 지니고 있다. 또한 색채의 운용에 있어서 정통회화와는 다른 방향을 취하고 있는데, 정통회화가 수묵 위주로 색채를 극히 제한해서 사용하고 있는 데 비해, 장생도에는 강렬한 원색이 화려하고 대담하게 사용되고, 화면에 등장하는 각 사물의 개별적 색상에 따라 가장 강렬하고 밝은 색채로 표현되었다.

셋째, 동양문화(東洋文化)의 특징 중의 하나는 인간을 우주의 가운데 놓고 모든 자연 현상이나 자연물의 생태를 인간 중심으로 관찰하고, 그 결과를 인간사(人間

事)와 결부시켜 해석하는 특징을 갖고 있는데, 조선 후기 장생도의 원형상징의 표현에는 상징과 은유적 표현 속에 또다른 관념을 담고 있으며, 그 결과를 인간사(人間事)와 결부시켜 해석한다는 점이다.

넷째, 이러한 원형상징(原型象徵)의 표현은 그 대상이 유형적이고 반복적인 자연이며, 관습적인 행위로서 이러한 원형은 자연의 근본적인 이미지와 집단적 무의식의 무수한 경험의 심리적 잉여를 포함하고 있는데, 장생도에서만 볼 수 있는 독특한 표현형식을 갖고 있다.

또한 장생도는 시간과 공간의 배열구조에 있어서 자아의 개별적 주관성보다 세계와 하나되는 전일성 내지 합일성이 중시되고, 현상과 실체의 이분(二分)을 용납하지 않는 전원적 일원론(一元論)을 보여 주고 있으며, 장생도에 나타난 익명성(匿名性)과 무작위적 자연성은 기층민들의 생활 그 자체에 민예(民藝)적 요소가 생활에 일체화되어 있다는 점을 알 수 있게 한다.

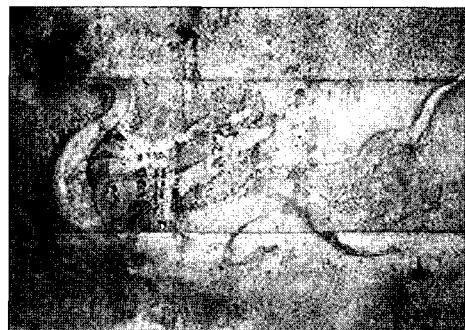
따라서 본 논문은 조선 후기 장생도의 조형적 특성과 의미요소의 추출을 통해 원형 상징의 표현을 중심으로 주제, 색채, 도상(圖象)의 특징을 고찰하고자 하며, 이러한 분석과 검증을 통하여 장생도의 구성 원리와 조형적 특성을 재정립하고, 우리 민족의 사상적 기저를 읽어내어 장생도의 새로운 위상을 확립하고자 한다.

Ⅱ. 長生圖의 기원과 발생

1. 장생도의 기원



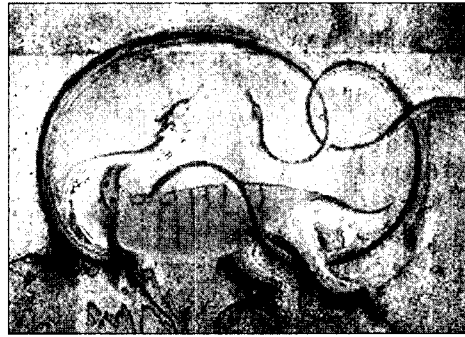
〈그림 1〉 강서대묘 〈청룡도 부분〉, 7세기



〈그림 2〉 강서대묘 〈백호도 부분〉, 7세기



〈그림 3〉 강서중묘 〈주작도 부분〉, 7세기



〈그림 4〉 강서대묘 〈현무도 부분〉, 7세기

우리가 흔히 알고 있는 장생도들은 거의 모두 조선시대에 그려진 것들이다. 그러나 장생도의 연원은 그보다 훨씬 거슬러 올라간다. 우리가 확인할 수 있는 구체적 증거에 의하면 장생도는 삼국시대의 고분에 벽화로 그려진 사신도(四神圖)에 그 뿌리를 두고 있는 것으로 사료된다. 사신도가 그려진 고분 벽을 보면 동쪽 벽에는 청룡(靑龍), 남쪽 벽에는 주작(朱雀), 서쪽 벽에는 백호(白虎), 북쪽 벽에는 현무(玄武)가 그려져 있는데, 이는 사령(四靈) 또는 사수(四獸)라고도 불리는 것으로서 동서남북의 방위를 나타내는 우주의 질서를 지키는 네 가지 상징동물이다(그림 1~4 참조). 여기서 청룡은 글자 그대로 용의 모습으로 그려지고 주작은 봉황의 모습으로 그려진다.¹⁾

해방 이후 사학자 이병도(李丙燾 ; 1890~1989)는 〈江西古墳壁畫의 研究〉에서 고구려 고분벽화에 나타나는 일(日)·월(月)·운(雲)·산(山)·수(樹)·봉(鳳)·린(麟)·지(芝)·신선(神仙) 등의 장생도적 요소를 십장생 형성의 기원으로 파악하고 있으며, 신선사상 및 도교와 십장생과의 연관성을 설명하고, 십장생의 십수(十數) 조성은 고려 전기부터 일 것이라고 추정하였다. 이들 사신상의 오행사상에 입각한 천문훈(天文訓)에는 동쪽은 목(木) 그 동물은 주조(朱鳥)라 하였으며, 중앙은 토(土)로서 그 동물은 창룡(蒼龍)이라 하였다. 그리고 남쪽은 화(火)로서 그 동물은 주조(朱鳥)라 하였으며, 중앙은 토(土)로서 그 동물은 황룡(黃龍) 그리고 서쪽은 금(金)으로 그 동물은 백호(白虎), 북쪽은 수(水)로서 그 동물은 현무(玄武)라고 했던 것으로 보아, 사신도가 오행사상의 천문·방위·색채관에 연원을 두고 있음을 짐작

1) 加藤勝久, 『李朝의 民畫』, 韓國色彩文化社, 1982, pp. 58~59. 참조

할 수 있다.²⁾

이와 같은 사신도의 네 마리 동물 형상이 오랜 세월 동안 내려오면서 사람들에게 의해 계속해서 그려지고 정형화되어 조선시대의 장생도를 낳게 된 것이다. 장생도에서 흔하게 볼 수 있는 용·호랑이·거북이·봉황 등의 그림이 바로 그것이다. 이 외에 십장생 그림 및 다른 주제의 그림들도 대부분 그 뿌리를 고분벽화에 두고 있다.

그런데 고분벽화는 결코 민중예술로서의 민화적 요소가 담긴 그림이 아니라 도상학(圖象學)적 의미와 기법에 능숙한 전문 엘리트 화가의 작품이다. 여기에서 우리가 알 수 있는 것은 장생도는 자생한 것이 아니라, 엘리트층의 고급회화를 오랜 세월 동안 되풀이하고 모방하는 데에서 서서히 형성된 것이라는 사실이다. 우리는 이 과정을 다음과 같이 생각할 수 있다. 고분벽화를 그리던 시대가 지난 뒤 이들 벽화의 주제들은 귀족층의 가옥 내에 그려졌고, 더러는 담벽이나 병풍 또는 종이에 그려져 벽장이나 문짝 등에도 붙여졌을 것이다. 초기에 사신도나 고분벽화의 다른 주제들을 모사했던 화가들은 대부분 전문적인 화가 계층이었다. 이들은 주제의 도상학적 의미를 명확히 파악하고 있던 사람들이었을 것이다.³⁾ 그러나 점차 세월이 흐르면서 귀족층 집안에 장식되었던 그림들은 서민들의 생활공간 속에 흡수되어 들어와 계속해서 그려지고 정형화되면서 장생도로 정착하게 된 것이다. 이와 같이 장생도로 정착되어간 변화과정은 질서정연하게 이루어졌던 것이 아니라 매우 불규칙하고 혼돈된 상태로 이루어졌다.

고구려 고분벽화에서 무덤의 벽과 천장을 그림으로 채웠다는 사실 자체가 전통사회에서 집안과 대문 밖에 그림을 그려 붙였던 생각과 비슷한 것이다. 뿐만 아니라 내용과 양식을 살펴보면 거북이·닭·호랑이·황제 등 방위를 나타내는 짐승과 사신(四神), 무속에 나오는 천왕(天王)·지신(地神)·무덤주인공·부부초상·십장생계통의 그림들은 모두 무교(巫敎)의 산물이라고 할 수 있는 민화의 내용과 같다. 민화와 같은 내용과 양식을 가진 그림과 무늬는 비단 과거의 유물과 유적 속에만 찾아볼 수 있는 것은 아니다. 삼국시대의 기록 속에 민화의 가장 흔한 소재로 여성과 아름다움, 부귀의 상징인 모란꽃, 용그림 등의 이야기가 나온다.⁴⁾

2) 李丙燾, 『江西古墳壁畫의 研究』, 『東方學志 제1집』, 연희대학교동방학회, 1954. : 『韓國古代史 研究』, 博英社, 1976, pp. 391~422. 참조

3) 任斗彬, 『韓國의 民畫 1』, 서문당, 1993, pp. 6~7. 참조

4) 金錫夏, 『한국문화사』, 新雅社, 1975, p. 72. 참조

고대 한민족은 고구려 고분벽화에 나타난 내용과 양식에서 볼 수 있듯이 무속적인 무늬와 그림으로써 그들의 소망과 생각을 솔직하게 드러내었다. 그것은 현세에서의 행복을 염원했던 것이었고 그러한 요소들은 예부터 민중들의 생활의 필요와 요구로 보편화되어 장생도가 그려지기 시작했음을 보여 주는 증거라 할 수 있다.

2. 장생도 발생의 사회적 배경

삼국시대부터 본격화되기 시작한 회화는 조선시대(1392~1910)에 접어들면서 더욱 활발하게 전개되었다. 특히 이 시대에는 억불숭유(抑佛崇儒)정책의 실시에 따라 유교문화가 꽃피게 되었는데, 이러한 배경 하에서 발견된 유교문화의 대표적인 것 하나가 회화라고 할 수 있다. 따라서 조선시대의 회화는 동시대의 다른 미술 분야와 마찬가지로 삼국시대부터 고려시대까지 불교를 토대로 했던 미술과 많은 차이를 드러내고 있다. 이것은 조선시대에는 유교에 입각한 정치적 이념의 실시와 도덕적 규범의 보급을 위해 회화가 중요한 역할을 하게 되는 증거이기도 하다. 그러므로 조정에서는 국초부터 도화원(圖畫院)을 두고 화원을 양성함과 동시에 국가에서 필요로 하는 모든 회사(繪事)를 관장하게 하였던 것이다. 이러한 일을 관장했던 것은 그림을 잘 아는 사대부들이었다.

따라서 조선시대에는 왕공귀족들과 사대부 출신의 화가들이 화단을 주도하게 되었고, 그들의 영향을 직·간접적으로 받으며 화원들이 두드러지게 활약하였다. 이에 힘입어 조선시대 회화는 그 어느 시대보다도 활발하게 전개되었다. 또한 조선 후기는 우리나라 최초로 기층(基層)문화와 상층문화가 만나 섞이는 시기다. 삼국시대에 불교가 국교화되기 전까지는 샤머니즘이 바탕이 된 단순미가 상층문화를 이루고, 중국에서 들어온 종교를 바탕으로 한 복합미가 기층문화를 이루지만 상황은 곧 반전된다. 불교나 유교가 우리나라에 정착되면서 통일신라나 고려조에는 중국적인 정제, 세련미가 상층문화를 이루고 우리의 토속적인 미는 기층문화를 형성하게 된다. 이러한 조선 후기 기층민들의 세계관은 두말할 것도 없이 샤머니즘이 중심이 된 민간 신앙이었다. 따라서 샤머니즘적 세계관이 조선 후기 예술에 짙게 반영되었을 것이라는 점을 쉽게 짐작할 수 있다.⁵⁾ 이것은 곧 조선 후기 민중예술의 대표격인 국

5) 崔俊植, 『韓國美, 그 자유분방함의 美學』, 효형출판, 2000, pp. 69~77. 참조

판에서 시작된 판소리와 장생도에 잘 나타나 있다. 조선시대의 미의식과 관련하여 특히 주목되는 것은 조선 초기에 유행했던 안경파(安堅派)의 산수화, 초기 및 중기의 동물화, 후기의 진경산수화와 풍속화, 후기 및 말기에 유행한 민화 등이다.

17세기 조선시대의 사회는 임진왜란과 병자호란을 거치는 동안 귀족 사대부들의 제도상 내부에 모순이 생겨 쇠퇴하는 과정에 들어갔으며, 사상적 배경도 성리학(性理學)의 오랜 유학정신에서 변화되기 시작하였다. 이러한 역사적 조건에서 양반 출신의 일부 학자들은 진보적인 생각으로 그들의 사상적 지주가 되어 왔던 성리학을 비판하는 선진적 철학사상을 주장하게 되었다. 현실을 중시하는 실학(實學)사상은 실용·실증·자유주의적인 학풍을 일으켜 고증학(考證學)과 각종 과학기술 및 예술에 발전을 가져오게 하였고, 마침내는 민족의식과 근대 지향의식을 출현케 하였다.

실학사상이 조선시대 미술인들에게 주는 영향은 매우 크다. 실학사상의 고증학적 과학기술의 발전은 근대 한국 미술의 지향적인 서민개신사상(庶民改新思想)을 출현케 하였다. 조선시대의 미술인들은 국가의 명분상 공상천노(工上賤勞)에 해당되었으므로 수공업이나 상공업 또는 미술인은 모두 기술인으로 취급되었으며, 잡직(雜職)이라는 범주 안에 모든 미술인이 포함되었다. 그러므로 조선시대의 과학을 담당하는 기술인은 모두가 상놈에 해당되어 미술인 역시 잡직 또는 잡기(雜技)에 해당되었다.

이런 면으로 살펴볼 때 조선시대의 예술정신도 서양에서 들어오는 과학사상, 즉 천문, 지리를 포함한 서민과학의 새로운 사상을 받아들이는 내용 중에 포함되었다. 서양 과학 수용은 17세기에서 19세기까지 서서히 시작되었는데, 예술사상 역시 이와 같은 내용 속에 차근차근 진행되어 마침내는 서민예술이 출현하게 되었다.⁶⁾

따라서 장생도가 발생했던 당시의 조선사회는 유교를 국가의 통치이념으로 삼고 사회 윤리 범질의 종교로서 심봉하였기에, 조선조 민화는 사대부 지도층의 비호 아래 유교가 사회 깊숙이 자리잡음으로써, 사회를 정화하고 교육적 감형(鑑戒)을 위한 <효제도(孝悌圖)>와 <문자도(文字圖)>의 형태로 민화가 등장하게 되었다. 이러한 민화에 나타난 유교적 윤리의 바탕은 삼강오륜의 정신인데, 궁극적인 목표는 바로 행동과 언어, 잡다한 생각과 감정으로부터 초탈한 이른바 정심(正心)에서 달성되는 인(仁)의 경지이다. 감정의 분출이 억제되는 유교의 윤리관에서는 자연히 미

6) 金鍾太, 『韓國畫論』, 一志社, 1994, pp. 166~170. 참조

술에 있어서도 정감의 표출이 소홀히 되는 양상을 띠게 되었다. 그러므로 유교는 일반민중의 내면적 신앙과 결부되었다고는 볼 수 없고 유교와 도교가 융화되어 민중의 신앙생활에 깊숙이 침투하여 내면화되었다고 할 수 있겠다.

한편 장생도는 조선시대 전기부터 중기까지(조선조 성립~17세기 중엽) 대부분 궁정과 사대부층에 의해 발전되었는데, 이러한 장생도나 장생도풍의 생활용품 등에서 느끼는 감각적이고 관능적인 것을 볼 수 있는 것은 규방(閨房)의 수요에 의해서였다.⁷⁾

이때는 장생도 외에도 서민적인 경향이 두드러져 영조 때의 정선(鄭敼)은 중국의 화보(畵譜)를 모방하는 화풍을 지양하고 우리의 자연을 표현한 진경산수화를 그렸으며, 단원 김홍도(金弘道)와 혜원 신윤복(申潤福)은 주로 서민의 생활을 담은 풍속화를 많이 그렸다.⁸⁾ 그런데 전통화단에서는 이러한 그림들을 저속한 그림이라는 속화로 취급하며 이단시 하였다. 이 속화는 세화와 함께 오늘날 민화적인 그림이 이 땅에 뿌리를 내릴 수 있게 한 원동력이 되었고, 따라서 조선 후기의 미술은 유교적 인생관을 잃은 지도계급 밑에서 스스로 살길을 찾아나가는 일반인들의 소박한 감정의 반영이라고 할 수 있다. 또 한국의 장인들 누구도 상상하지 못한 새로운 그림으로서 민화풍의 장생도를 그릴 수 있게 만든 밑거름이 되었다.

Ⅲ. 분석적 考察

1. 주제적 접근

장수에 대한 염원은 전통미술에서 장생을 상징하는 길상의 소재들을 조합하여 불로장생을 기원하는 주요한 화목(畵目)으로 표현되어 왔다. 본 논문에서 다루고자 하는 장생도의 구성을 보면 구체적으로 언급한 문헌마다 구성이 약간씩 다르게 나타나며, 현존하는 장생도에 나타나는 장생물의 종류의 수는 대략 10~12가지 정도이다. 이 중에서 10개 미만의 장생물을 조합하여 그린 그림에 대해서는 일반적으로 작품에 등장하는 특징적인 장생도 소재를 중심으로 제목을 붙이기도 한다.

7) 李禹煥, 「構造로서의 繪畵」, 『文學思想』, 文學思想社, 1977, p. 240. 참조

8) 金星元, 『韓國의 歲時風俗』, 명문당, 1994, p. 372. 참조



〈그림 5〉〈濃彩 十長生圖〉, 18C 후기, 481.6×218.6cm, 개인 소장

이러한 상징물을 소재로 천계(天界)에 있는 일(日)·월(月)·운(雲)과 지계(地界)의 산(山)·석(石)·수(水), 동물계(動物界)의 학(鶴)·거북(龜)·사슴(鹿), 식물계(植物界)의 죽(竹)·블로초·복숭아(仙桃) 같은 것으로 화면 하나를 구성한 그림이 장생도다.

어떤 경우는 거북이와 사슴이 빠져 있는가 하면 대나무나 복숭아나무가 추가되기도 한다. 이 복숭아나무는 한무제 고사에 등장하는 삼천년에 한 번 꽃이 피고 삼천년에 한 번 열매가 열리는 것으로, 동방삭이 이를 먹고 삼천갑자를 살았다는 복숭아 일 수도 있으며, 십주기에 나오는 가지가 수 천리나 뻗는다고 하는 반도(蟠桃)일 수도 있다. 그 예로써 복숭아나무와 학, 그리고 바다를 중심 소재로 다루고 있는 〈해학반도도(海鶴蟠桃圖)〉, 소나무와 학만 취하여 〈송학도(松鶴圖)〉의 형식으로 그린 것, 소나무와 사슴을 그린 것, 거북이와 사슴을 그린 것 등 매우 다양하게 나타나고 있다. 이 모든 그림들은 불로장생하면서 이상적인 세계에서 살고자 하는 인간적 욕망이 신선사상을 배경으로 펼쳐진 그림이다.⁹⁾

장생도는 이러한 장생물을 회화적으로 구성하여 그린 그림으로 현세 이익적인 기복성(祈福性)을 지니며 생활공간을 장엄, 확장하는 장식화이므로 실용화(實用畫)로 남아 있고, 조선시대의 세화(歲畵)나 축수용 그림으로 사용된 것으로 여겨지는 단폭의 축화(軸畵)도 약간 전해지고 있다. 그리고 장생물 몇 개만을 조합한 민화풍의 장생도도 비교적 많은 양이 전해지고 있다.

장생도는 연대가 오래된 것일수록 구성이 엄격해서 자칫하면 창조력이 결여되는

9) 許鈞, 『傳統美術의 素材와 象徵』, 교보문고, 1991, pp. 188~199.

일이 많으며, 후대로 갈수록 장식성이나 과장이 심해져서 즐거운 분위기의 그림으로 변했다. 장생도는 8~12폭 정도의 비교적 커다란 병풍그림이 일반적이며, 17·18세기 주로 상류계급의 애용품으로서 일반서민에게는 손이 닿지 않는 것이었다. 그 중에는 정초에 국왕이 신하에게 하사한 그림도 있다. 장생도가 귀족 취미라고도 할 수 있는 호화로운 감을 주는 것도 화원이나 화원출신의 직업화가의 손에 의한 것이 많았기 때문일 것이다. 또한 문헌상에 나타나는 십장생은 한결같이 일(日)·월(月)·수(水)·석(石)·송(松)·죽(竹)·지(芝)·록(鹿)·구(龜)·학(鶴) 등 열 가지의 장생 상징물로 되어 있다.

십장생의 구성에 대한 최초의 문헌 기록은 앞서 서술한 이색의 <목은집>이며 여기에는 산·달·복숭이를 제외한 10가지의 장생물이 등장하며 조선 전기 성현(成俔; 1439~1504)의 <허백당집(虛白堂集)>에 나타난 장생물의 구성을 보면, 성현은 1502년 임금의 하사한 세화 십장생에 대하여 쓴 「受賜歲畫十長生」이라는 시에서 해(日)·달(月)·내(川)·소나무(松)·죽(竹)·붉은 영지(丹芝)·흰 사슴(白鹿)·거북(龜)·학(鶴)의 열 가지를 들고, 그 각각의 의미를 다음과 같이 노래하고 있다.

해와 달은 항상 임하여 비추고, 산과 내는 변하거나 움직이지 않네.

대나무와 소나무는 눈이 와도 꺾이지 않고, 거북이와 학은 백세를 누리네.

흰 사슴은 모습이 실로 깨끗하고, 붉은 영지는 잎사귀 또한 기이하네.

장생(長生)에 깊은 뜻 있으니, 신(臣)이 또 사사로이 은혜를 입었네.¹⁰⁾

그동안 정리된 수많은 한국의 민예풍속에 나타나는 십장생은 모두 달(月) 대신 구름(雲)으로 되어 있다. 결국 두 가지의 십장생이 양립하고 있는 것이다. 이색의 <목은집(牧隱集)>에 <월십장생도(月十長生圖)>가 나오는 것으로 보아, 고려시대에는 구름 대신 달을 썼던 흔적이 보인다. 그러나 후대에 이르러서 고려청자의 도화(陶畵)에서 보는 바와 같이 운학문(雲鶴紋)이 본격화되고, 조선조에 이르러서는 불로초와 운문(雲紋)이 서로 닮아가는 현상을 보여 준다.

까치호랑이 그림이 일상생활을 휩쓸고 산신정화(山神幀畵)나 삼신정화(三神幀畵)가 민간 신앙의 환경을 지배했듯 십장생 그림 역시 조선시대 생활미술로 번성했

10) 日日常臨照/山川不變移. 松竹凌雪霰/龜鶴亭期頤. 白綠形何潔/丹芝葉更奇. 長生深有意/臣亦荷恩私成俔. 『虛白堂補集』卷五, 「受賜歲畫十長生壬戌」, 강관식, 『朝鮮後期宮中畵員研究』上, 들베개, 2001, pp. 432~434.

다. 베갯모·수저주머니·보료 등 여성이 주도하는 생활 미술에서 절대적인 자리를 차지하고 있다는 것은 수많은 민예자료가 능히 입증해 준다.

2. 색채의 主觀性

일상생활에서 색채를 사용할 때 우리들의 색채의식은 보편적으로 생각하는 의식, 곧 한국인이면 누구나가 몸에 배어 있는 체험적인 생활의식으로 판단하게 된다. 관혼상제나 일상생활에서의 예의범절이나 음식이나 의복, 가정생활의 규례 등의 모든 생활 중에서도 습관적이며, 따로 체계적으로 배운 것이 없었으면서도 한국식 분위기에 젖어 있음을 느끼고 있다. 색채는 상징적 표현이 보다 쉽게 드러나는 일상생활 분야 중 하나인데, 그것은 색채가 우리의 정서에 미치는 즉각적인 영향력을 가지고 있으며, 흥분시키거나 가라앉히는, 즐겁게 만들거나 우울하게 만드는 힘을 갖고 있기 때문이다. 심리학자들은 색채가 마음에 미치는 효과가 자연세계와의 연관성으로부터 기원한다고 말하며, 색채의 상징적 표현은 분명히 실용적 목적을 위한 색채 이용에도 영향을 미칠 수 있다고 말한다.¹¹⁾

이 같은 의식구조라는 개념에서 색채에 대한 의식을 고찰하면 우리들은 과거의 생활 습속 가운데에 한국인 나름대로의 특유한 색채의식을 가지고 있으며, 그것은 곧 오방정색(五方正色)과 오방간색(五方間色)으로 귀착된다. 한국인만큼 의미에 민감한 민족도 없다. 길상문(吉祥紋), 십장생문(十長生紋)을 생활 속에 가까이 사용한 것은 사용하는 물건의 실용적인 가치나 특징보다 어떤 의미를 더 강조하였기 때문이다. 규수들이 사용했던 주머니에 박쥐무늬를 수놓았던 것은 박쥐가 천년을 장수한다는 의미를 강조했기 때문이다. 이렇게 해서 해·구름·물·소나무·대나무·불로초·사슴·거북·학·바위 등 십장생문 대부분이 생활용품이나 건물 등에 중요한 형태로 등장하였다.¹²⁾

이러한 문양들을 사용한다는 실리적인 의식보다는 길상의 관념을 의식하고 동일화함으로써 실제로 복이 되고 장수한다고 생각했다. 색채에 있어서도 감각적으로 쾌(快), 불쾌(不快) 또는 미적 감수성에 반응한다든지 하는 심리적 반응보다는 오히

11) David Fontana 著, 최승자 옮김, 『象徴의 秘密』, 문학동네, 1999, p. 66. 참조

12) 鄭時和, 『韓國人의 色彩意識에 관한 연구』, 『한국전통표준색명 및 색상』, 대화인쇄, 1991, p. 76. 참조

려 그 이면에 내재하는 관념(의미 또는 상징성)으로 주로 음양오행(陰陽五行)적 우주관에 의해 형성된 개념이다

동양화에서 색에 관한 최초의 언급은 <상서(尙書)> 익직편(益稷篇)¹³⁾에서

내가 옛 사람의 형상을 보니 해·달·별·산·용·꽃·벌레 등 오채(五彩)로 장식하였고, 또 제기(祭器)·해초(海草)·불·미분(米粉)·토끼 모양의 수(繡)·채색수(彩色繡) 등 오채를 나타내며 오색을 실시하여 복장을 만들었다.

라는 기록으로서 오색으로 그림을 이루었다는 것이 동양화에 있어서 설색에 관한 최고(最古)의 기록이다. 이는 고대에서 고유사상인 음양오행사상과도 일맥상통하고 고대 고분의 내부에는 오채로 그린 벽화나 분묘의 사당, 석굴 등의 장식은 물론 무덤에 부장된 채화·질기·목곽·석곽 등에서도 오채의 흔적을 찾아 볼 수 있다. 이것은 고대의 모든 회화 행위가 단청이라는 광의로 집약할 수 있다.

오행설의 오행(五行)과 상징체계(象徵體系)를 알기 쉽게 정리하면 다음 <표 1>과 같다.¹⁴⁾

이러한 음양오행적 우주관의 사상체계는 우리나라에 실용주의 학문이 도입된 이후, 실학이라는 이름으로 자연과학적 세계관에 눈뜨기 시작한 개화기까지 한국인의 의식세계의 중심이었다. 따라서 한국의 문화는 모두 이러한 사상체계에 바탕을 둔 의식과 깊은 관련을 맺고 있는 문화라 할 수 있다.

음양오행적 우주관의 사상체계와 깊은 관련이 있는 우리의 민속색인 정색단청¹⁵⁾

五行	五色	五方	五倫	五藏	五味	五星	五氣	五時	五音	五神	相生	相克
木	靑	東	仁	肝	辛	歲	魂	春	角	靑龍	木生火	木克土
火	赤	南	禮	心	苦	螢	神	夏	徵	朱雀	火生土	火克金
土	黃	中	信	脾	甘	鎮	意	秀夏	宮	句騰	土生金	土克水
金	白	西	義	肺	酢	太白	魄	秋	商	白虎	金生水	金克木
水	黑	北	智	賢	鹹	辰	精	冬	羽	玄武	水生木	水克火

<표 1>

13) 子俗觀古人之象日·月·星·辰·山·龍·華蟲作會·宗彝·藻·火·粉米·黼黻絺繡 以五彩, 彰施于五色, 作服汝明. 『益稷篇』, 『尙書』, 蔡沈集傳, 木版本, p. 695.

14) 김의숙, 『韓國의 民俗思想』, 집문당, 1996, p. 194. 참조

15) 國立國語研究院, 『우리文化길라잡이』, 학고재, 2002, pp. 421~422. 참조

은 조상들의 생활 곳곳에 나타나는데, 생활에 나타난 단청예술을 살펴보자. 세계 어느 곳에서나 볼 수 있는 선사시대의 샤머니즘이나 애니미즘과 같이 원시종교 내지 음양오행 사상이 있어 동방의 원시시대인은 이것을 절대시하여 신봉했었다. 이는 일종의 철학이고 점성술이며 당시로서는 천문학이라 할 수 있으니, 고대 문명국에서 공통적인 현상으로 일월성신의 운행을 비롯한 여러 가지 자연현상을 단순한 자연현상으로 보지 않고 인간생활의 길흉화복(吉凶禍福)에 직접 영향을 준다고 생각했다. 통일신라 말기에 와서는 일반 서민 주택의 단청을 엄격하게 규제해서 왕궁과 사찰에서만 사용하였으며, 백제시대의 고분, 즉 부여 고분의 천장과 사면의 벽은 연화, 비운의 문양과 함께 청룡·백호·주작·현무의 사신도를 그렸다.

주술적으로 악귀를 쫓거나 예방하는 데에는 적색과 청색이 많이 사용되었으며, 백색과 흑색은 흉례 때에 가장 많이 사용되었다. 오행에 따르면, 적색은 만물이 무성하는 남방의 색이며 그래서 양에 해당되고, 청색 역시 해가 뜨는 동방의 색이므로 양에 해당하는 생명·생기와 같은 의미로 인식하였기 때문에 음에 해당하는 악귀를 쫓는 데 음양을 중화시켜 몰아내거나 병을 치유할 수 있다고 인식하였던 것이다.

조선 후기 장생도의 연원을 고구려 사신도에 근거할 때 사신도에 나타난 단청 색조는 조선 후기 장생도 색채의 주관적 특성과 깊은 연관성이 있다. 따라서 장생도는 색채의 운용에 있어서 정통회화와는 다른 방향을 취하고 있는데, 석염료(石染料)나 토염료(土染料)로 선명하고 다채로운 색조로 그려진 작품이 많고, 필속이 완만한 윤곽선으로 나타난 외형 속에 실제의 고유색과는 무관한 화려한 색채가 칠해져 있다. 그 중에는 아무렇게나 칠한 것, 유화 같이 두껍게 칠해진 경우도 있으며, 그것은 마치 불화나 이조시대의 사당불각(祠堂佛閣)을 장식하는 단청화(丹青畵)의 녹색(綠)·황(黃)·주(朱) 같은 명채색(明彩色)을 생각하게 한다.

조선 후기 장생도의 태반이 선명한 색채로 그려져 있다는 사실은 조선시대 사람들이 흰색만을 기조로 하여 그렸다는 일반적 오해를 불식시킨다. 물론 묵화나 담채의 장생도도 그려지고 있지만 그런 것은 서재 같은 조용한 생활공간에 어울리는 색채로서 그려지는 것이며, 방의 분위기를 내는 유효 수단으로서 색채의 조화가 취해져 있는 것이다.

전통적으로 우리의 고급문화가 감각적 욕구를 천한 것으로 여겨 그것을 억제하거나 초극하는 것을 바람직한 행위로 중시해 왔는데, 그런 점에서 볼 때 정통회화가 조형 요소 중 가장 감각적인 색을 억제해 온 것도 같은 맥락에서 이해할 수 있다. 민

중계층에서는 그러한 억제를 중요한 것으로 여기지 않았다. 원색이 발산하는 감각적 쾌감을 민중들이 좋아했기 때문에 장생도에는 강렬한 원색들이 거리낌없이 사용되었던 것이다. 장생도에 원색이 사용됐던 방법을 보면 흔히 색조의 회화에서 볼 수 있는 것처럼 중심적인 색채를 기준으로 화면 전체의 색조가 증감의 원리에 따라 조절되고 있는 것이 아니라, 화면에 등장하는 각 사물의 개별적 색상에 따라 가장 강렬하고 밝은 색채가 칠해진다. 장생도를 그린 사람들은 색채 간의 조화를 고려하는 전체의 색조에 의거한 증감의 원리 따위는 관심도 없었다. 오로지 가장 밝고 예쁜 색채를 각각의 색면에 칠해야 한다는 소박한 목적에서 원색들을 그렇게 사용했던 것이다.

이렇게 사용되어진 원색, 즉 오방색은 고식(古式)적 형태의 장생도에서는 적극적으로 수용되지 못하고 먹색에 가까운 청록이 주조를 이루고 있으며 화원출신이 그린 세련미가 돋보일 뿐이다. 오방색(五方色)의 적극적인 수용은 왕궁 또는 사대부 집안에 장식된 장생도에 주로 나타나며 위엄과 권위의 상징으로 화려한 색채의 장생도가 필요했을 것으로 추정된다. 결과적으로 색채 추상화를 방불케 하는 조선 후기 장생도는 이런 점에서 정통회화와는 달리 독특한 주관적 색채감각을 지닌 독특한 회화양식이라 할 수 있다.

3. 自我 중심적 공간구성

동양화는 대상의 파악 방법, 화면의 공간인식 방법 등에 있어서 언제나 의경(意境)과 공령(空靈)이라는 주관적·추상적 사고가 내재하기 때문에 모든 것이 현현되고 통합되는 장으로서의 구도가 접하는 비중이 매우 크다. 조선 후기 장생도에 나타난 구도적 특징을 분석함에 있어, 정통회론에서의 일반적 구도 논리와 장생도에 나타난 구도는 분명한 차별성이 드러난다.

조선 후기 장생도의 구도 특징 분석에서는 기존 정통회화에서 취하고 있는 경영위치(經營位置), 즉 주체의 위치와 객체의 위치가 서로 분명한 관계로 통일되어 있어야 비로소 완전한 작품을 이룰 수 있다고 표현한 사혁의 육품론¹⁶⁾은 적용하기 어

16) 사혁의 古畫品錄에 있는 육법론으로 氣韻生動, 骨法用筆, 應物象形, 隨類賦彩, 經營位置, 轉移模寫는 작품상에서 구도와 설색, 형체 및 용필을 잘 처리하여 최후로 기운생동의 경지에 도달하도록 하는 논리다. 金鍾太, 前掲書, p. 49~51. 참조

려워 보인다. 그것은 작품 개개의 형상은 잘 표현되었다 하더라도, 전체적 미가 불안정한 것은 도구가 부당하고 경영위치가 결핍되어 있어서 반드시 그 위치는 적당한 배열로 경영되어야 하기 때문이다.

이와 관련하여 원나라의 탕후(湯垕, 13세기 말~14세기 초)는 그의 화감(畫鑑)에서 “한폭의 그림에는 하나의 주제가 있어야 하는데 주제는 그림에서 가장 중요한 형상이며, 주가 있으면 또한 동반자가 있어야 하는데 동반자는 곧 객이다”¹⁷⁾라고 표현했는데, 이것은 구도상의 경중 및 균형의 문제와 관련하여 구도가 구체적인 화면의 상황에 따라 적용되어지는 것을 말한다. 이 두 가지 이론은 모두 조선 후기 장생도의 구도적 특성 분석 요소로 적합하지 않으므로, 장생도의 구도적 특징의 분석은 중국 산수화에 나타난 특수한 구도법인 산점투시(散點透視) 또는 이동시점투시(移動視點透視)와 관련지어 고찰해 보아야 한다.

중국 산수화에 나타난 산점투시는 표현상 화면에 무한한 변화를 줄 수 있는 특이한 구도형식으로, 산천에 대하여 취하는 각도는 어떤 조건의 제약도 받지 않으며, 몇 리 밖의 경치를 그리는 데 있어 높은 산의 꼭대기를 그릴 수 있을 뿐만 아니라, 동시에 산기슭에 있는 물체 내부의 소도구들도 그릴 수 있는 공간구성을 말한다.¹⁸⁾

또한 사람의 시점에 따라서 경치를 달리 표현할 수 있으며, 조형예술의 시·공간적 제약을 초월할 수 있다. 이러한 산점투시의 구도는 장생도에 나타난 구도의 특이성과 많은 부분 공통분모를 가지고 있다. 장생도는 정통회화에 표현되지 않은 이상적 구도를 가지고 있는데, 여기에서 표현된 형상들은 하나의 점, 하나의 면, 하나의 사물을 그린 것이 아니며 모두 하나의 화면 위에서 자연스럽게 교묘하게 조합시킨 것들이다.

우리와 다른 서구문화권의 회화는 르네상스 이래 일시점 원리를 최고의 시점원리로 존중해 왔다. 그들 문화권의 뛰어난 회화는 일시점에 의거한 대상 파악을 기본으로 하는 시형식(視形式)을 보여 주고 있다. 그런데 비해 우리의 동양화에서는 시점이 이리저리 이동해 나아가는 다시점을 중요한 시형식으로 존중해 온 역사를 지닌다.

이와 같이 서로 다른 시형식을 보이게 된 데에는, 자연과 우주를 바라보는 두 문화권의 사상적 시각 차이가 절대적인 원인이다. 동양은 그 사유형태의 근원을 불교, 노장사상 및 유가사상에서 볼 수 있듯 신비적 직관에 의거한 통합적이고 종합적인

17) 畫有賓有主, 不可使賓勝主. 왕백민 저, 강관식 역, 『東洋畫構圖論』, 미진사, 1991, p. 14. 참조

18) 왕백민 저, 강관식 역, 前掲書, pp. 144~146. 참조

세계의 전체상을 지향하는 경향을 강하게 보인다. 반면 서양은 주객분리의 대립적이고 분석적이며 분할적인 사유형태를 강하게 드러낸다. 그로 인해 동양은 자아의 개별적 주관성보다 세계와 하나됨으로 있는 전일성 내지 합일성이 중시되고 현상과 실체의 이분(二分)을 용납하지 않는 전원적 일원론을 보여 주고 있다.

그렇기 때문에 민화는 정통회화에서보다 자유분방한 시점의 이동현상을 한 화면 속에서 드러낸다. 즉 좌·우·상·하로 거침없이 시점을 이동하며 사물을 포착해 내고 있다. 이렇게 한 그림 속에 여러 개의 시점이 동시에 존재함으로써 그려진 대상물들은 현실적인 물체감 위에 여러 상황의 관념적 공간들이 동시에 펼쳐져 보이는 신선한 복합상을 연출하게 된다.

장생도의 다시점 화법은 주체와 객체, 즉 '나'와 자연과의 대립을 의식하는 자아의 주관성에 의거한 논리적 사고의 결과로 나온 것이 아니라, 자연과 '나'를 하나로 느끼고 모든 존재에 영적 생명력으로서 일체화된 상호 교감을 느꼈던 민초의 사고 방식으로부터 나온 것이다. 거기에는 '나'라고 하는 개별적 주관성이 소실된 데서 오는 주체와 객체와의 미분화의식이 깔려 있으며, 또한 이로 인해 미추(美醜)를 나누어 판단하는 분별지(分別智) 이전의 상태가 존재한다.

투시법의 측면에서 말하면 평원(平遠)·고원(高遠)·심원(深遠)이 있고 또한 미원(迷遠)도 있다. 이와 동시에 허와 실, 감춤과 노출, 모임과 흩어짐 및 큰 것을 작은 것으로 보는 이대관소(以大貫小)의 처리 방법을 택함으로써 교묘한 예술적 효과를 이루어 내고 있다. 이것은 장생도에 나타난 구도적 특징에서 보이는 전형적 포치법으로 이대관소(以大貫小) 또는 이소관대(以小觀大)의 방법을 사용하여 먼 곳의 경치를 가까운 곳으로 끌어당겨 처리하였음을 알 수 있다. 이러한 표현은 장생도의 구도적 특징을 전형적으로 처리한 방법이다.

원근법이란 원래 자아중심의 시각에 의해 세계의 외양을 합리적·논리적으로 그려내는 방법이다. 여기에는 세계를 객체로 바라보고 그 외양을 차갑게 재현해 내고자 하는 분석적인 사고가 깔려 있다. 서양의 그림이 원근법을 중심으로 하여 그것을 철저히 발전시켜 나갔던 것도 서양인들이 지녔던 인간과 자연과의 대립을 전제하는 자아중심적 세계관에 기인한다. 그런데 장생도에서는 원근법이 거의 무시되고 있다. 어쩌다 드물게 화면에서 발견되는 원근법적 묘사는 반복해서 그려지는 과정에서 흔적으로 남은 전통회화의 잔재일 뿐이다. 장생도를 낳은 세계관은 나와 자연과의 대립적 거리감이 존재하지 않는 하나됨의 마음자리인 까닭에, 나를 대상 밖에서

놓고 바라보게 하는 원근화법은 존재할 수가 없었다.

장생도에서 간혹 볼 수 있는 역원근법은 원근법이 무시된 상태에서 나온 방법의 한 가지인데, 이러한 방법은 논리적으로 일관성 있게 화면에 나타나는 것이 아니라 불규칙하고 일관성 없게 나타나고 있다. 따라서 장생도에서 가끔 보이는 역원근법적 표현은 의도적인 표현이 아니라 원근법을 무시한 가운데서 나타난 소박한 표현의 하나라고 해야 한다. 장생도는 대개 구도에 있어 대칭형과 나열형의 구도를 취하고 있는데, 이러한 대칭형의 구도는 역시 정통회화에서는 잘 사용하지 않는 구도이다. 정통회화의 구도는 변화 속의 균제(均齊)를 중시하는 방향이었지, 변화를 무시한 균제감만을 중시하지는 않았다. 좌·우 대칭형이란 정지된 균제형의 구도이다. 균제감을 중시하는 이유는 균제감 있는 형태가 우리에게 평형감각의 조화로 인한 심리적 안정감을 주기 때문이며, 따라서 균제감 있는 형태를 선호하는 인간의 반응은 시각적 본능에 기인한다. 균제형은 크게 두 가지로 나눌 수 있는데, 첫째는 좌·우 대칭적 균제형(均齊形)이고, 둘째는 변화 있는 조화를 추구하는 균제형이다. 전자를 기초적 균제형이라고 부를 수 있고 후자를 발전적 균제형 또는 운동하는 균제형이라 한다. 이 발전적 균제형은 보다 뛰어난 조형감각을 필요로 하는 것인데 비해, 기초적 균제형은 누구나 표현할 수 있다.

장생도가 그 구도상 기초적 균제형을 많이 취하고 있는 이유는 그것이 보다 쉽게 누구나 그릴 수 있는 균제형이기 때문이다. 나열형에는 화면 전체에 각기 사물들이 겹쳐짐 없이 배치한 형과 화면 중앙부에 나란히 배치한 형을 들 수 있다. 이렇게 그린 이유는 사물을 겹쳐지게 그리는 것보다, 각기 독립시켜 그리는 것이 민중이 지닌 통속적인 시각적 완전성의 관념에 합치하는 것이기 때문이다.

또한 장생도에서는 시간성의 표현이 자유자재이다. 한 화면에 일정한 시간 속의 상황만 그려지는 것이 아니라 과거와, 현재와, 미래의 사건들이 동시공존으로 펼쳐지고 낮과 밤이 같이 그려진다. 장생도에서는 각 사물의 상호 비례 관계가 무시된다. 한 화면 속에서 사물들은 그들이 고유하게 지닌 크기와 비례 관계가 종종 무시되면서 그려지곤 하는데, 그 이유는 그림의 의미가 중시하는 바의 강조점에 따라 사물의 크기가 유달리 커지든가 작아지게 그려지기 때문이다. 따라서 사물의 크기는 원근법에 따라 정해지는 것이 아니라 그리는 사람의 의도에 따라 정해진다. 그리고 그리는 사람의 의도라는 것도 사실은 전통적으로 중요한 것이라고 인식되어 내려온 집단 관념이 반영된 생각들이다.

Ⅳ. 의미요소의 抽出·

1. 집단적 감수성과 巫俗性

한국문화의 정수는 샤머니즘이다. 샤머니즘을 간과하고는 한국문화를 논할 수 없다. 한국인의 문화적 충동, 정신적 토대, 신명의 세계관 등은 바로 샤머니즘을 빼놓고는 설명할 수 없는 부분이다. 무속은 단순한 미신이 아니라, 세계사의 추축시대로 설정되는 기원전 7세기 이전의 세계문명을 지배했던 강력하고 영향력이 있었던 신선교(神仙敎)의 유습으로 이해되기 때문이다. 우리의 역사에서도 불교나 유교가 등장한 기원 후 6세기 이전까지는 어김없는 무교(巫敎)의 시대였다. 이 연대는 우리 미술사에서 대략 고분시대(古墳時代)와 일치한다. 또 문헌상으로도 삼한, 삼국시대에 무교가 국가적인 종교였다. 고분시대에는 이러한 사실이 확연히 드러난다. 예컨대, 신라왕 남해차차웅(南解次次雄)의 이름에서 차차웅은 곧 무당을 가리키는 신라 말이라고 기록한 삼국사기는 가장 확실한 증거가 된다.¹⁹⁾

무속은 수천 년 동안 한민족의 기층적 종교 현상으로 한국인의 정신 속에 깊이 뿌리를 내리고 있다. 아들이 없으면 무속의 굿을 통해 아들을 낳으려 했고, 병이 나도 굿을 통해 병을 고치려 했으며, 재앙이 있으면 굿을 통해 재앙을 제거하고 행운을 얻으려고 노력했다. 또 사람이 죽으면 그 영혼이 저승의 낙원으로 가서 영원히 행복하게 영생을 누리게 해 달라고 비는 굿을 하여, 사람이 나서 죽을 때까지, 그리고 죽은 후에까지 사람의 길흉화복(吉凶禍福) 일체를 신에 의한 섭리로 보고 있다. 그래서 전통적으로 한국인은 굿을 통해서 인간의 운명을 조절하려고 노력하였다.²⁰⁾

장생도의 정신적 근간이 되는 것은 무속과 음양오행·유·불·도교 등이 주류를 이루고 있는데, 그 중에서 가장 기본이 되며 핵심을 이루는 것은 무속이다. 중국에서 유입된 음양오행·유·불·도교 등의 외래신앙은 우리 민족에 들어와 지배층의 신앙으로 수용되면서, 지배층의 이념과 이상을 형성하게 되었다. 이러한 외래신앙은 이상을 지향하기 때문에 현실을 지향하는 민중들의 욕구에 부합될 수 없었고, 현

19) 『삼국사기』 紀異 第一 〈第二代南解王〉 金大問元, 次次雄放言謂巫也. 世人以巫事鬼神 尙祭祀故而畏敬之.

20) 金泰坤, 前掲書, p. 119. 참조

실로부터 야기되는 결핍을 완전하게 보완할 수 없었다.

따라서 민중들은 외래신앙을 자연발생적 토착신앙인 무속에 흡수, 융화시켜 현세 주의적이며 구복적인 민간신앙 형태로 받아들였던 까닭에 무속은 우리 민족신앙의 핵심이 되었으며, 외래신앙이 지배적인 상부구조로 형성되면 될수록 무속은 민간신앙의 저변 속에 남게 되는 동시에 생활의 편익을 위한 민간미술의 차원으로 전략하게 된다.

또한 무속은 서민의 세계관이며 생활방식의 틀이었으며, 사회·경제적인 한계상황을 극복하고자 하는 서민 의식은 현실의 생존적 절박성에서 벗어나고자 무속사상을 저변에 깔고 형성된 것이다. 따라서 무속사상은 무속만이 갖고 있는 독특한 사고체계인 신관(神觀)·우주관(宇宙觀)·영혼관(靈魂觀)·내세관(來世觀)이 구체화하여 형성되고 무속사상의 총체가 행동을 통해 구체적으로 표현되는 것인데, 이러한 생각은 한국인의 의식 속에 자리잡고 있는 벽사구복(辟邪求福)의 사상과 같은 맥락을 지닌다. 현세 복락주의와 벽사의 관념은 서민들 가슴 속에 유구하고 뿌리 깊게 자리 잡은 샤머니즘 혹은 애니미즘의 일종이다. 이 원시적 형태의 종교가 불교나 도교 등과 융합하면서 독특한 민간신앙을 형성하였고, 우리의 정신세계에 중요한 요소로 자리 잡았음은 새삼 부언할 필요도 없다.

장생도가 인류 공통 사상의 표현인가 아닌가는 차치하더라도 일종의 공동유사성(共同類似性)을 띤 성격을 지니고 있음은 확실하다. 이는 장생도의 제작과정이나 그 성립 조건에서도 충분히 엿볼 수 있다. 장생도가 무명성에 투철하다는 것도 그 제작의 공동성과 재생산의 방법적 특성과 무관하지 않다. 유명한 화원까지도 생활화(生活畵)에는 별로 낙관하기를 즐겨하지 않았다(또는 허용되지 않았다)는 사실은 흥미있는 문제이다.

여기에서 말하고자 하는 공동환상(共同幻想)이란, 결코 특수한 이념적 표현을 가리키는 말이 아니라, 오히려 공동으로 만들어 내는 하나의 광장이며 또는 장면이라고 받아들여도 좋다. 방랑 화가는 마을의 종가(宗家)에서 이를테면 책을 산더미처럼 쌓아 올린 문방도(文房圖)와 화면을 가득히 채운 문자화(文字畵)의 병풍을 그렸다고 했을 때, 많은 사람들은 비슷한 것을 갖는다는 것에 더 한층의 기쁨을 느끼는 것이다. 이는 부탁하는 쪽인 그 마을 모두의 공동환상에 관련되는 일이라고 해도 좋다. 그들은 결코 새로운 것, 낯선 것, 개성적인 것을 원치도 않고 즐겨하지도 않는다. 모두가 동족이고 서로 닮았다는 데에 안도감을 찾으며, 서로의 생각이 일치하고

있다는 것이 확인될 때 감동한다. 그들에게 있어 예술 또한 그와 같은 공동성을 불러일으키는 매체이며 그 확인을 다짐하는 의식이다.

공동환상은 반복과 되풀이, 공동적인 재확인, 재생산 등에 의한 자기증대의 표현 양식을 좋아한다. 방랑 화가들은 집을 옮기면서도 같은 것을 되풀이 하며 그린다. 물론 그때그때의 취향이나 여러 가지 조건에 따라 조금씩 패턴을 바꾸며 크기가 달라지는 일은 있겠으나 그러한 것은 크게 문제되지 않는다. 요컨대, 기본적으로는 동일한 소재에 따른 직접성에 의한 복제화(複製化)이며, 중요한 것은 집을 옮기면서도 그것을 되풀이하여 그린다는 사실이다. 생각하기에 따라서는 화가는 돈을 많이 벌기 위해, 짐짓 마을 사람들 앞에서 같은 그림을 하나하나 그려갔다고도 볼 수 있다. 그러나 그보다도 화가와 주민들과의 사이에 공동환상이 사건으로써 이루어지고 있다고 하는 편이 보다 본질적인 의미를 지니고 있다고 할 것이다.

서민들의 생활에 필요한 장식이나 주술적 가치로 그린 그림은 곧 그들 공통의 세계관을 드러낸다. 정통회화가 작가 개인의 예술성이나 개성 혹은 세계관을 드러내는 것에 비해, 장생도에는 일반 서민의 집단적인 미적 체험이나 세계관이 자연스럽게 고도 원초적인 표현 형태로 드러나 있는 것이다. 이는 장생도를 완성도 높은 예술작품으로 그렸다가보다는 생활의 필요에 의해서 그렸다는 것을 의미하며, 나아가서는 공통의 감수성을 공유하기 위한 수단으로서 그렸다는 의미가 된다.

2. 민예성

조선 후기 장생도의 조형적 특징에서 민예적 사상이 갖는 특질들을 살펴보면 기층민들의 정서 속에서 숨쉬고 있었던 원형질적인 미감을 유추할 수 있다. 우리가 갖고 있는 전통 문화에서의 민예적 특성은 첫째로 익명성(匿名性)이다.

이는 무명성(無名性)으로도 표현될 수도 있는데, 대다수가 작가의 서명이 없다는 뜻이다. 작가의 서명이 없다는 것은 작가의 개성을 강조하지 않는다는 뜻으로 조형적 인위성과 의식적인 의식, 의도적인 양식의 규범이 존재할 수 없다는 의미로 해석될 수 있다.

조선 후기 장생도는 무엇보다도 그 태반이 무낙관인 것에 커다란 특색이 있다(落款이 있는 것은 적다). 생활공간과의 상호관계 속에서 성립한다고 하는 그림의 특수성을 생각하면 민화적 장생도는 그 존립이유로 미루어 이미 무명성(無銘性)을 전제

로 한다. 특히 일반 민화에도 낙관이 있는 것보다는 없는 것이 많다. 별로 유명하지 않기에 낙관을 피하는 경우도 있을 것이다. 그러나 이미 언급한대로 궁중화원의 그림일지라도 세화(歲畵)·벽사화(辟邪畵)·영정(影幀; 肖像) 등 그것이 생활화에 관련된 것일 때 대부분 낙관이 없다. 생활화는 그 존재 이유부터가 무명의 세계의 것이며, 또한 스스로가 무명일 수밖에 없다. 요컨대 그림의 낙관이 있고 없고에 관계 없이 본질적으로 전문적인 생활화가(生活畵家)는 무명(無名)이며 생활화(生活畵)는 무명화(無名畵)라 할 수 있을 것이다.

한편 서구 문화권의 민중예술에서도 이와 유사한 성격을 발견할 수 있다. 그들의 민중예술도 반드시 작자미상인 것은 아니지만 항상 비개인적이다. 그것들은 한 가지 혹은 다른 몇 가지 견지에서 독창적일지도 모르지만, 독창성을 위해서 노력하지는 않는다. 민중예술은 고급예술이 그러는 것처럼 인생의 문제에 대해 개인적으로 분투하는 것이 아니다. 민중예술에서는 모든 것이 짜 맞춰진 관습의 테두리 안에서 진행되는 데 비해 교양인의 예술에서는 가장 관습적인 형식조차도 개인적 표현의 전달 수단이 된다. 그러나 민중예술의 이러한 특수성은 연대감이나 공동체라는 어떤 특별히 고조된 의미로부터 나오는 것이 아니고, 야망이나 허영이 예외적으로 결핍되어 있는 데서 나오는 것도 아니며, 오로지 민중의 생활에서 작용하는 특별한 기능으로부터 나올 뿐이다.²¹⁾

우리의 민화를 포함해서 세계적으로 민중예술은 그 전개 과정이나 기능상 공통적인 특징을 많이 지니고 있다. 물론 미학적인 측면에서는 상당한 차이가 있다. 우리의 민화는 세계 어느 곳의 민속회화보다 덜 인위적이고 천진하며 소박한 자연성을 지니고 있다. 고급미술로서의 정통회화가 겨레 그림의 전체적 의미 영역 속에서 상부 영역을 담당하고 있었다면, 민중미술로서의 장생도는 하부영역을 담당했던 그림이었다. 장생도를 그린 사람들은 결코 개성을 고집하지도 않았고, 자긍적 고수성을 들먹인 적도 없었다. 오히려 개방된 마음으로 관습의 흐름 속에 몸을 맡긴 채 외부 회화의 영향의 필요에 따라 적당히 조응(照應)하면서 생활화(生活畵)로서의 민화적 장생도를 그렸던 것이다.

두 번째로는 미의식과 생활이 일체화되어 있다는 점이다. 이는 기층민들의 생활, 그 자체에 민예적(民藝的) 요소가 깊숙이 스며 들어서 예술이나 미적 요소가 독자

21) A. Hauser 著, 황지우 譯, 『예술사의 철학』, 돌베개, 1983, p. 303. 참조

적으로 분리된 상태와는 다르다는 점이다. 이 두 요소는 곧 고유섭의 무기교의 기교, 무계획의 계획과 직결된다. 그는 의식적 의식, 분별적 의식에서 나와 직접 여건인 구상적(具象的) 생활에서 분리되는 자각된 기교, 자각된 계획, 또는 독자적인 기교, 계획으로서의 의미와 상반되는 생활본능의 양식을 말하고 있다. 생활과의 합조(合調), 구상적 생활의 본연적 양식 발현으로서의 비개성적·비천재주의적·비기교적 미술이 민예의 근간을 이루고 있다고 말한 점과 일치한다.²²⁾

말하자면 기술이 기술로서 전통이 상전(相傳)되지 않고 기술이 혈통으로서 상전되는 것이다. 이 뜻에서 보자면 조선에는 근대적 의미에서의 미술이라는 것은 있지 않았고, 최근의 용어인 민예(民藝)라는 것만이 남아 있다.²³⁾

셋째는 순박·순연(純然)·순후(純厚)함을 들 수 있는데, 이것들은 목칠공예·복식·가구류 등에서 쉽게 느낄 수 있는 요소로 자연에 동화되었던 우리의 민족성에서 비롯된 무심무욕(無心無慾)의 심성적 특질과 연결된다.

위와 같은 민예 미감의 특징들은 종교적·철학적 사상으로부터 막대한 영향을 받은 상류계층의 미술과는 다르게 기층민들의 생활과 심성 깊숙이 스며 있었던 미의식이 자연과 동화되면서 형성되었음을 알 수 있다. 더욱이 고려청자나 조선의 백자, 목공예 등 상류계층의 미의식이 반영된 공예품들 또한 그들의 주문에 의해 결국 장인들이 제작했다는 점을 고려한다면 이 같은 기층민들의 민예적 미감은 상류계층이 요구했던 종교·사상이 반영된 예술품에도 적지 않게 반영되었음을 알 수 있다.

따라서 민예와 생활이 일체화되어 장인들은 진정한 의미에서 완성이라는 개념을 묻고 사용하면서 형태와 색채 간의 시간의 연륜이 배어가는 그 과정 속에서 공예품의 미감을 부여해 가는 시간의 미학을 발견하게 된다. 그렇게 본다면 민예에서 진정한 완성이란 존재하지 않으며 인간의 기교에 의해 만들어졌지만 그 사물이 어떻게 자연물로 회귀하느냐 하는 것만이 남게 된다. 그 과정에서 유위(有爲)에서 무위(無爲)로 또 한 번의 시간적 기다림에 의한 미감이 스며 있는 것이다. 이는 우리 선조들이 밥그릇으로 사용하였다든가, 엽차그릇도 양념항아리로 쓴 것을 보면 한국의 민예가 생활과 일체화되어 있다는 것을 쉽게 알 수 있다.

22) 崔俊植, 前掲書, pp. 90~91. 참조

23) 高裕變, 『高裕變全集 3』, 통문관, 1993, pp. 16~18. 참조

3. 장식성 — 吉祥과 頌祝

장생도는 고려시대 이래로 세화(歲畵)와 화목으로 그려지기 시작하여 조선 중기 이후로는 세화의 확산에 따라 민간에서도 축수용 그림으로 애호되었다. 특히 조선 후기에 들어서는 경제적 발달에 힘입어 예술품에 대한 수요가 촉진되었는데, 도화서 화원에 의해 그려진 장생도가 상품으로 유통되기도 했다. 조선시대의 장생도는 주로 궁중에서의 혼례인 가례(嘉禮)와 회갑연인 진찬(進饌)·진연(進宴)에 사용되었음이 기록에 전하고 있다. 왕과 왕비, 왕세자와 세자비의 가례, 그리고 대왕대비나 왕비를 위한 수연(壽宴) 등 왕실과 국가의 중요한 의례에서 십장생도가 행사장의 치장과 장엄을 위한 궁중 장식화의 하나로 사용된 것이다(그림 6 참조).

이와 같이 궁중 수연에서 사용된 십장생병풍은 잔치의 주인공에 대한 장수를 축원하는 상징적이고 기복적인 의미와 함께 행사장을 상서롭고 장엄하게 하는 역할을 했다. 길상용 세화의 연원과 관련된 기록으로 조선 중기 박미(朴彌)의 기록을 보면, 그는 자신의 집에 소장하고 있는 그림들에 대한 기(記)를 적은 글에서 십장생도에 대해 언급하고 있다. 박미가 소장하고 있던 열 폭짜리 병풍으로 된 모란 그림과, 작은 열 폭짜리 병풍으로 된 화조도와 십장생이 모두 세화인데, 이 세화를 초제(醮祭)시에 '예조에서 옛 제도에 따라 나눠준 것'이라고 적고 있다. 이 글을 통해 세화가 도교 제례인 초제와 연관이 있음을 알 수 있다.²⁴⁾

조선 후기 세화풍습의 만연은 당시의 여러 문헌에서 쉽게 찾아 볼 수 있다. 김매정



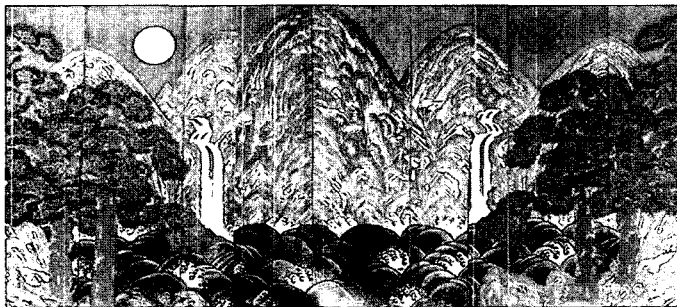
(그림 6) 〈十長生十帖屏風〉, 조선 말기, 견본채색, 152.5×343cm, 궁중유물전시관

24) 朴彌, 「丙子亂後集舊藏屏障記」, 『汾西集 권1』, 鄭弘溟, 『畸庵集 권8』, 「戲題歲畵」 참조

(金邁淳, 1776~1840)의 <열양세시기(洌陽歲時記)>(1819)²⁵⁾에 “세시에 도화서(圖畫署)에서는 세화를 그려 올린다. 금갑신장(金甲神將)을 그린 것은 궁전 대문에 붙이고, 신선(神仙)을 그린 그림이나 닭·범의 그림은 벽에다 마주 붙인다. 혹 친척이나 가까운 신하 등에게 하사하기도 한다”고 하였다. 또 <세시풍보(歲時風譜)>에 신선과 거북과 학의 선명한 채색의 작품을 임금이나 나누어 준 세화가 전해 오는게 있다. 이러한 십장생도는 조선시대 궁중의 수연에까지 이어진 것이므로, 고려시대 궁중의 도교적 기복성향이 조선시대의 궁중에까지 계승되고 있다는 것을 알 수 있다.

또한 궁중 장식 병풍 작품으로 <일월도(日月圖)>(그림 7)를 들 수 있는데, 이 그림은 궁궐의 정전 어좌(御座) 뒤쪽에 설치되고 있는 것이 통례인데, 보통 <오봉산일월도>, 혹은 <일월곤륜도(日月崑崙圖)>라고 부르기도 한다. 현재 우리나라의 궁궐에 이 그림이 설치되어 있는 곳을 살펴보면 경복궁 근정전(勤政殿)을 비롯하여, 창경궁 명정전(明政殿), 덕수궁 중화전(中和殿), 창덕궁 인정전(仁政殿) 등 각 궁 정전의 어좌 뒤쪽에 있다. 그 밖에도 창덕궁의 대조전(大造殿) 대청, 그리고 신선원전(新璿源殿) 감실(籠室) 등에 설치되어 있다. 이렇게 보면 <오봉산일월도>는 꼭 정전의 어좌 뒤쪽에만 설치되는 것이 아니고, 임금이 임하는 주거공간이나 돌아가신 임금님을 모시는 전각 등에도 설치되었음을 알 수 있다.

조선 후기 장생도는 궁정을 비롯한 상층에서의 고급 수요와 시전 상인과 부농을 포함한 중간계층과 이들을 상대하는 기방 등의 유흥가를 비롯한 시정과 향촌의 기



<그림 7> <日月圖>, 19C 후기, 지본채색, 162.6×337.4cm, 호암미술관 소장

25) 1819년 金邁淳이 지은 漢陽의 年中 行事를 기록한 책, 여기에서 洌陽은 漢陽, 곧 오늘의 서울을 뜻하는 것으로서, 이 책은 서울의 歲時風俗 80여 종을 月別로 구분, 해당 節侯와 그에 따른 風俗을 간략히 적은 것이다. 『京都雜誌』, 『漢陽歲時記』와 더불어 서울의 歲時風俗을 전해주는 한편, 實學思想의 맥락과 연결되면서 開化期의 國學研究에 도움을 주었다.

복사치(祈福奢侈)를 배경으로 하는 새로운 수요에 의해 그 이전과는 비교할 수 없을 정도로 많이 제작되었다. 이러한 장생도는 수목, 또는 수목담채로 그려지고 생산되기도 했지만, 벽사적·길상적 목적과 함께 치장과 장엄용으로 주로 사용되었기 때문에 질고 화려한 농채가 주류를 이루었다.

상류층 등에서의 고급 수요가 도화서 화원들에 의해 원채 풍으로 제작되었다면, 새롭게 확산된 시정 등에서의 수요는 속사(俗死)와 향사(鄕師)들에 의해 주문 제작되거나 대량 생산하여 병풍전이나 지전(知殿)을 비롯한 시장을 통해 공급되었던 것으로 생각된다. 한편, 수요층의 저변화에 따라 골계와 재치가 가미되어 정형화된 도식화에서 벗어나 파격적으로 변형되었다. 수요층이 불특정 다수이고 또 많은 수요가 생겨났을 때 대량으로 공급되는 그림은 필연적으로 화격의 저하를 초래하고 또 유형화의 길을 걷게 되는데, 이동주는 이를 본보기 그림이라고 지칭하였다.²⁶⁾ 이러한 추이가 장생도의 양식적인 특성의 형성과 밀접한 관계가 있다.

18세기에 이르면 금속화폐가 본격적으로 사용되면서 수공업과 농업 분야에서 부분적이지만 상품적 생산이 이루어지고, 이를 유통시키기 위한 상업의 발달로 부의 축적과 소비의 확대가 가능해졌다. 이를 바탕으로 18·19세기의 문학을 비롯한 미술품의 향유층이 상층에서 하층으로 확산되는 현상이 나타난다. 이처럼 미술품에 대한 수요가 늘어나면서 새로이 생산과 유통의 형태도 변화하는데, <한양가>²⁷⁾에 등장하는 그 많은 그림들은 이러한 소비층을 겨냥해 생산, 유통되었던 그림들이다.

廣通橋 아래 가게 각색 그림 걸렸구나
 보기 좋은 屏風次에 百子圖, 瑤池宴과
 郭汾陽行樂圖며 江南 金陵 耕織圖며
 한가한 瀟湘八景 山水圖 기이하다
 다락벽 鷄犬獅虎 장지문 魚躍龍門
 海鶴蟠桃 十長生과 壁幃門次 梅竹蘭菊
 橫軸을 붙작시면 九雲夢 性眞이가
 八仙女 희롱하여 投化成珠 하는 모양,
 ……

26) 洪善杓, 『朝鮮時代 繪畫史論』, 문예출판사, 1999, pp. 318~319. 참조

27) 朴晷義 敎住, 『漢陽歌·農家月令歌』, 교문사, 1984, p. 111. 참조

문에 붙일 神將들과 帽帶한 門裨들을
眞彩 먹여 그렸으니 화려하기 측량없다.²⁸⁾

가사의 중간에 병풍전에서 팔던 각종 병풍의 모양을 나열하는 대목이 나오는데, 여기에는 ‘해학반도 십장생’이라는 구절이 보인다. 이 가사를 통해서 <백자도>·<요지연>·<곽분양행락도>·<경직도>·<소상팔경산수도>·<계견사호>·<어약용문> 등의 그림과 함께 <해학반도도>와 <십장생>이 판매되고 있었음을 알 수 있다.

이와 같은 예술품 시장의 확대는 조선 후기의 기복사치(祈福奢侈) 풍조 등의 사회적 배경에 기인한 것이다. 따라서 조선 후기의 평민화가들의 소재에 대한 태도나 소재의 선택 그 자체가 기존의 선비화가나 그들의 영향 하에 있었던 직업화가의 그것과 차이를 보인다. 그렇지만 새롭게 등장한 수요계층의 성격도 이와 다를 바 없기에, 수요자와 공급자는 상호유기적인 관계를 유지하게 되었고, 여기서 장생도의 성장과 발전의 기틀이 마련되었던 것이다.

위에서 살펴본 것과 같이 조선시대의 장생도는 국가의 큰 행사인 가례나 진연, 진찬례에 화려한 병풍화로 그려져 행사장을 장식하였는데, 이와 같이 십장생 그림은 궁중에서의 의식용으로만 사용된 것이 아니라 조선시대 궁중생활의 전반에 걸쳐 가장 폭넓게 사용된 장수길상의 상징이라고 하겠다.

V. 결론

조선 후기 장생도의 조형적 특성과 의미요소의 추출을 중심으로 모두 IV장에 걸쳐서 다루었다. 본 논문에서 연구·분석하고자 하는 대부분의 장생도와 그 유형의 작품들은 현세에서 장생불사를 바라는 소망과 염원이 가득 담긴 상징물을 소재로, 이상적인 세계에서 살고자 하는 인간적 욕망이 신선사상을 배경으로 펼쳐진 장생도이며, 이러한 장생도는 고려시대부터 존재해 왔음이 이색의 <목은집>을 통하여 확인할 수 있다. 조선시대에도 도화서 화원과 같은 직업적인 화가들에 의해 주로 제작됨으로써 화원풍의 양식으로 발전하게 되었으며, 장생도의 주제, 색채, 도상에 나타난 장수 상징물의 원형적 의미와 은유적 표현의 분석을 통하여 양식적 변화와 조형

28) 李石來, 『風俗歌詞集-漢陽歌·農家月令歌』, 新丘文化社, 1974, pp. 48~51.

원리를 추출해내고자 하였다.

또한 장생도에는 일반 서민의 집단적 미적 체험이나 세계관이 자연스럽게도 원초적인 표현 형태로 드러나 있는데, 이는 장생도를 완성도 높은 예술작품으로 그렸다기보다는 생활의 필요에 의해 그렸다는 것을 의미하며, 나아가서 공통의 감수성을 공유하기 위한 수단으로서 그렸다는 증거이기도 하다.

이렇듯 장생도는 조선인들의 마음이라 할 수 있으며, 공감과 공동소유에서 올 수 있는 쾌감을 바탕으로 공동체적 종교성이 생활과 함께 형성된 실용성과 대중성이라는 특징을 가지고 있음을 확인할 수 있다.

장생도에 나타난 원형상징의 형상화의 분석적 고찰에 있어 주제적 접근·색채의 주관성·자이중심적 도상으로 나누어 분석하였다. 그 내용을 살펴보면 장생도에 등장하는 주제들은 장수와 길상에 대한 소망과 관념의 소재로 현존하는 작품에 나타난 장생물 종류의 수는 대략 10~12가지 정도이며, 10종이 안 되는 장생물을 부분적으로 조합하여 장수를 기원하는 기수용(祈壽用) 장생도와 공예품의 문양으로 사용한 경우도 많이 볼 수 있다. 장생도는 이러한 장생물을 회화적으로 구성하여 그린 그림으로 현세 이익적인 기복성(祈福性)을 지니며, 생활공간을 장식하는 실용화(實用畵)로써 조선시대의 세화(歲畵)나 축수용 그림으로 사용된 것으로 여겨지는 단 폭의 민화풍의 장생도도 상당수 전해지고 있다.

장생도에 나타난 전통 색채개념은 음양오행적 우주관에 근거를 둔 것으로 다섯 가지 정색(正色)과 간색(間色)을 기본색으로 오행의 원리에 따라 인식하고 사용되었으며, 색채의 운용에 있어서 정통회화가 수묵 위주로 색채를 극히 제한해서 사용하고 있는데 비해, 장생도에는 강렬한 원색이 거리낌없이 사용되고 있다. 이와 같이 추상적 개념이나 사상을 표현한 상징적 색채는 무속과 음양오행에 근거한 것임을 확인할 수 있다.

조선 후기의 장생도는 장수길상의 상징의미로 인해 궁중은 물론 민간에서도 널리 애호되었던 장식화이다. 궁중에서는 혼례와 회갑연 등 국가적인 의식에 사용되었을 뿐만 아니라 왕과 왕비가 기거하는 궁실의 장식용으로도 사용되었으며, 18세기 급속화폐가 본격적으로 사용되면서 부의 축적과 소비의 확대가 가능해지게 되는데, 이를 바탕으로 미술품의 향유층이 상층에서 하층으로 확산되는 계기가 되었음을 확인할 수 있다.

이처럼 미술품에 대한 수요가 늘어나면서 새로이 생산과 유통의 형태도 변화하는

데, <한양가(漢陽歌)>에 등장하는 그 많은 그림들은 이러한 소비층을 겨냥해 생산 유통되었던 그림들로, 이렇게 제작·사용되어진 장생도의 익명성과 무작위적 자연성은 기층민들의 생활 그 자체에 민예적 요소가 깊숙이 스며 있어 미의식과 생활이 일체화되어 있다는 것을 알 수 있다.

장생도에 등장하는 원형 상징은 보통 인간과 자연의 합일적 의미를 갖고 있는 자연적인 대상이며, 유형적이고 반복적이며 관습적인 행위로서 때로는 원시적이며 통속적이다. 이러한 원형은 자연의 근본적인 이미지와 집단적 무의식의 무수한 경험의 심리적 잉여를 포함하고 있는데, 따라서 장생도 화면에 나타난 자연은 가시적(可視的)인 묘사에 의해서라기보다는 상징에 의해서 묘사된 신비스러운 것으로 장수길상의 의미를 공통적으로 담고 있는, 독특한 표현형식이라는 점을 확인할 수 있다.

또한 조선 후기 장생도는 공간구성에 있어서 자아의 개별적 주관성보다 세계와 하나되는 전일성 내지 합일성을 보여 주고 있다. 이러한 화법은 특히 민화풍의 장생도에서 많이 볼 수 있는데, 이것은 자연과 나를 하나로 느끼고 모든 존재에 영적 생명력으로서 일체화된 상호 교감을 느꼈던 민초의 사고방식으로부터 나온 것임을 알 수 있다. 이상의 연구를 통하여 다음과 같은 몇 가지 구체적 사실을 주장하고자 한다.

첫째, 삼국시대 고분벽화의 사신도에 뿌리를 두고 있는 장생도는 한국 고대의 천신(天神)·일월신(日月神)·산악신앙(山岳信仰)과 같은 고대 자연숭배의 신앙적 기반 위에서 자생했으며, 조선 후기 실학의 영향은 장생도 형성의 사회적 배경으로 민족의식과 근대 지향의식을 출현케 하여 장생도가 일반 서민계급으로 확산되는 직접적인 계기가 되었다는 점이다.

둘째, 장생도의 분석적 고찰을 통해 살펴보면 등장하는 주제는 장수와 길상에 대한 소망과 관념의 상징물로 현세 이익적인 기복성(祈福性)을 지니고 있고, 강렬한 원색이 화려하게 상징적 또는 독립적으로 사용되었으며, 화면에 등장하는 각 사물의 개별적 색상에 따라 가장 강렬하고 밝은 색채로 표현되었다. 또한 원형상징의 표현은 그 대상이 유형적이고 반복적인 자연이며, 집단적 무의식과 무속적 행위로서 이러한 원형적 표현은 자연의 근본적인 이미지와 많은 경험의 심리적 잉여를 포함하고 있는 독특한 표현형식이다.

셋째, 조선 후기 장생도는 18세기 중반에서 19세기 말기에 만들어진 것이 대부분이나, 20세기에도 장생도는 민화풍의 그림을 전문적으로 그리는 화가들에 의해 모사(模寫)가 이루어졌으므로 형식적 구조만으로 연대를 추정하기란 쉽지 않다. 이에

장생도의 양식적 구조와 의미요소의 추출을 통하여 자유분방하게 표현된 조선 후기 장생도에서도 구성 원리와 표현 방법에 있어서 일관성 있는 조형원리와 표현양식을 갖고 있음을 확인할 수 있다.

■ 참고문헌

- 加藤勝久. 『李朝의 民畫』. 韓國色彩文化社, 1982.
- 강관식. 『朝鮮後期宮中畫員研究』 上. 들베개, 2001.
- 高裕燮. 『高裕燮全集 3』. 통문관, 1993.
- 國立國語研究院. 『우리文化길라잡이』. 학교재, 2002.
- 金錫夏. 『한국문화사』. 新雅社, 1975.
- 金星元. 『韓國의 歲時風俗』. 명문당, 1994.
- 김의숙. 『韓國의 民俗思想』. 집문당, 1996.
- 金鍾太. 『韓國畫論』. 一志社, 1994.
- 金泰坤. 『巫俗과 靈의 世界』. 한울출판사, 1993.
- 都光淳. 『神仙思想和 道教』. 범우사, 1994.
- 朴晟義 敎住. 『漢陽歌·農家月令歌』. 교문사, 1984.
- 謝赫. 「古畫品錄」, 『中國畫論類編』. 台北：華正書局, 1977.
- 왕백민 저, 강관식 역. 『東洋畫構圖論』. 미진사, 1991.
- 李丙燾. 「江西古墳壁畫의 研究」, 『東方學志 제1집』. 연희대학교 동방학회, 1954. ; 『韓國古代史研究』, 博英社, 1976.
- 李石來. 『風俗歌詞集-漢陽歌·農家月令歌』. 新丘文化社, 1974.
- 李禹煥. 「構造로서의 繪畫」, 『文學思想』. 文學思想社, 1977.
- 任斗彬. 『韓國의 民畫 1』. 서문당, 1993.
- 鄭時和. 「韓國人의 色彩意識에 관한 연구」, 『한국전통표준색명 및 색상』. 대화인쇄, 1991.
- 최병식. 『韓國美術의 自生性』. 한길아트, 1998.
- 崔俊植. 『韓國美, 그 자유분방함의 美學』. 효형출판, 2000.
- 한영대 著, 박경희 옮김. 『朝鮮美의 探究者들』. 학교재, 1997.

許鈞. 『傳統美術의 素材와 象徴』. 교보문고, 1991.

洪善杓. 『朝鮮時代 繪畫史論』. 문예출판사, 1999.

A. Hauser 著, 황지우 譯. 『예술사의 철학』. 돌베개, 1983.

David Fontana 著, 최승자 옮김. 『象徴의 秘密』. 문학동네, 1999.

■ Abstract

A Study on the Visual Characteristics and The
Principal of Formation of *ChangSayng-Do* in the Late
Chosun Dynasty

Kim, Jun-Keun

Prof. Lee, Kyoung-soo

A Dissertation for a Doctor's Degree

Dept. of Fine Art

Graduate School of Hongik Univ. 2003

ChangSayng-Do in the late *Chosun* dynasty was a kind of traditional painting which sublimated the philosophy and emotion of everyday life into an aesthetic consciousness through a long history of Korean people. It would represent a human wish and desire to live a long and healthy life, which was implicated by way of Taoism.

The major themes of *ChangSayng-Do* - mountains, the sun, cloud, water, rock, deer, tortoises, cranes, pine trees, bamboos, peaches, and herbs of eternal youth - were all symbols used to wish for a long-life and immortality in real world. All or some of these items were represented in paintings, which resulted in the various kinds of *ChangSayng-Do*. The main concern of this thesis will be centered around the naturalistic subjects shown in *ChangSayng-Do*.

This thesis consists of four chapters. The first chapter describes the purpose of and need for the research, and its method and scope. The second chapter deals with the origin and style of *ChangSayng-Do*, and the background of its formation. It is found out that the formative characteristic of *ChangSayng-Do* lies in the archetype, the unity of man and nature following the traditional view of nature. It is also found out that *ChangSayng-Do* implied the notions of Supernatural Being, Yin-Yang and Five Elements, Taoism, and Confucianism as well as Korean shamanism.

Third chapter is largely about an analytic investigation into symbolic visualization of *ChangSayng-Do*. Firstly, the subject matters shown in *ChangSayng-Do* consist of items of wishful omen for long-life and good luck, and any motif in a picture implies a symbolism of eternal youth and long-life. Secondly, the view of colors shown in *ChangSayng-Do* is closely connected to Five Elements and Five Direction, a traditional oriental philosophy of universe, and these symbolic colors are based on shamanism and Yin/Yang-Five Elements. According to an iconological analysis, it is confirmed that these viewpoints are consistent with formative principles and expressive methods of *ChangSayng-Do* to some extent.

The fourth chapter is one of the most important elements for visualization of *ChangSayng-Do*: The symbolic meaning of long life and good luck is the major source of its popularity inside the palace as well as among the people in general. The fact that *ChangSayng-Do* was used to ornament the palace was documented in 『*UiGuey*(documents about *Chosun* dynasty』. Also during the late period of *Chosun* dynasty, the appreciators of arts had begun to spread from high level class to lower level class, and many pictures represented in 『*Hanyang-Ga*』 were the ones produced and circulated for those increased consumers.

As for the folk-artistic characteristics, the anonymity and arbitrary

naturalness of *ChangSayng-Do* demonstrates that the folk-artistic elements were fully soaked into the life styles of people in general. *ChangSayng-Do* further shows that a human being is located in the center of the universe, and that all the natural phenomena and ecology are observed to happen around human beings, and that the results of those happenings are connected to man's course of life.

It is discovered that the subject matters of *ChangSayng-Do* in the late *Chosun* dynasty imply another idea inside metaphors and symbols. With regard to the arrangement of time and space, the unity or oneness of oneself with the world is more highly regarded than one's individual subjectivity: there exist multiple times and spaces in a single picture. This reveals a wholistic view of oneness which does not permit the division between phenomenon and substance.

To conclude, this thesis inquired into *ChangSayng-Do* in the late *Chosun* dynasty focusing on the expression of archetype-symbols. And through the analysis and demonstration, this thesis re-established constructional principles and formative characteristics of *ChangSayng-Do* and then settled a new phase of *ChangSayng-Do*, with a deep understanding of fundamental thoughts of Korean people underlying *ChangSayng-Do*.

Keywords : 장생도(ChangSayng-Do), 원형상징(The Expression of Archetype-Symbol), 무속과 음양오행(Shamanism and Yin/Yang-Five Elements), 합일(The unity or oneness)