

한옥문화의 세계화를 위한 인문학적 가치 발굴 연구 (3)

— 한옥의 자연관 —

Exploring the Values of the Hanok in the Humanities (3)
Theories on nature in Korean Art and Architecture

이강민 Lee, Kang Min
엄운진 Um, Woon Jin
박민정 Park, Min Jeong

박정현 Park, Jung Hyun
박희성 Park, Hee Sung
이주영 Lee, Joo Young
조규희 Cho, Kyu Hee
최원석 Choi, Won Seok

(a u r i

AURI-한옥-2014-6

한옥문화의 세계화를 위한 인문학적 가치 발굴 연구 (3)

- 한옥의 자연관 -

Exploring the Values of the Hanok in the Humanities (3)

Theories on nature in Korean Art and Architecture

지은이: 이강민, 엄운진, 박민정, 박정현, 박희성, 이주영, 조규희, 최원석

펴낸곳: 건축도시공간연구소

출판등록: 제385-3850000251002008000005호

인쇄: 2014년 12월 26일, 발행: 2014년 12월 31일

주소: 경기도 안양시 동안구 시민대로 230, B-301호

전화: 031-478-9600, 팩스: 031-478-9609

<http://www.auri.re.kr>

가격: 22,000원, ISBN: 979-11-5659-020-0

* 이 연구보고서의 내용은 건축도시공간연구소의 자체 연구물로서
정부의 정책이나 견해와 다를 수 있습니다.

연구진

Ⅰ 연구책임	이강민 부연구위원
Ⅰ 연구진	엄운진 연구원 박민정 연구원
Ⅰ 외부연구진	박정현 도서출판 마티 편집장 박희성 서울학연구소 연구교수 이주영 서원대학교 미래창조연구원 연구원 조규희 서울대학교 인문대학 연수연구원 최원석 경상대학교 HK사업단 연구교수
Ⅰ 연구보조원	이종진 신주영

연구요약

이 보고서는 ‘한옥문화의 세계화를 위한 인문학적 가치 발굴 연구’ 시리즈의 제3년차 연구성과로서 ‘한옥의 자연관’을 다루고 있다. 본 연구 시리즈는 2012년 ‘현대 한옥미학의 기원’을 시작으로 2013년에 ‘한옥의 세계관’을 정리했으며, 2014년 ‘한옥의 자연관’에 이어, 2015년에는 ‘한옥의 인간관’을 고찰할 예정이다.

한옥의 자연관 연구에서는 한국에서 출판된 단행본, 일제시기 이후의 각종 신문 및 건축전문 잡지에서 추출된 문장들을 자연과의 관계에 따라 분류하여 DB를 구축하였다. 연차별 주제에 맞추어 정리될 DB는 향후 한옥과 관련한 다양한 이슈 검색 및 상호참조의 기초자료로 활용될 예정이다.

본 보고서에는 건축, 미술, 미학, 조경, 지리 등 다양한 분야에서 한옥의 자연관을 조망하는 기사들을 수록하여, 한옥과 자연과의 관계 설정에 대한 공통적인 주제와 상이한 관점을 드러내보이고자 했다. 6인의 저자들이 각각 자신의 전공에 따른 입장을 제시함으로써 한옥의 자연관이 보다 정밀하게 규명되고, 나아가 한국문화 전반의 차원에서 한옥이 차지하는 위치에 대해 고민할 수 있는 계기가 될 것으로 기대한다. 6분야 소연구의 내용은 다음과 같이 요약된다.

첫째, ‘한국건축 단행본 서술에서 자연의 성격’(이강민)에서는 건축계에서 논의되는 전통건축과 자연의 관계를 다루었다. 대상이 된 건축 서술은 전통건축의 분석을 통해 현대건축으로의 시사점을 도출하고자 하는 성격이 강하며, 전통 건축이 자연을 대하는 태도를 탐구하여 건축이 자연과의 조화 혹은 자연스러움을 달성하는 방법론을 추출했다. 이를 통해 인위적인 행위로서의 건축이 자연과 대립하지 않고 공존하는 이상적인 건축관을 계승하려는 노력을 살펴볼 수 있다.

둘째, ‘한국의 미와 예술 해석에 있어서 자연의 의미’(이주영)에서는 한국적 미의식

의 근원으로서 자연의 의미를 살피고, 한국미의 범주들을 고찰하였다. 한국미의 고유성을 이루는 특징은 자연의 생명력을 강조하는 점과 대립된 것을 통합시키고자 하는 정신으로 요약되며, 한국 근현대미술의 작품세계에도 자연이 가장 보편적인 어휘로 등장하는 등 자연주의 철학으로서 현대에 계승되었다.

셋째, ‘서양 건축이론의 맥락에서 자연의 해석’(박정현)에서는 자연적이지 않은 서양 건축이라는 편견에 반론을 제시했다. 서양건축사에서 자연의 어원은 인간을 포함한 모든 것의 고유한 내적 본성을 가리키는 그리스어 피시스(physis)에 기원하므로 인간과의 대립 관계가 설정되지 않는다. 또 자연은 기독교 세계관의 영향 아래 신의 섭리가 드러나는 대상으로서 형태와 비례를 연구하는 원천이 되기도 했고, 태고의 단순함을 지닌 신화적 공간으로 이해되기도 했다.

넷째, ‘한옥의 정원 문화와 자연의 의미’(박희성)에서는 중국과 한국의 정원 문화에 대해 개념의 용례와 기능적 특징을 고찰했다. 한자어 정(庭)은 가옥의 마당을 가리키는 말로 서양의 가든(garden)과 유사한 성격이 있지만, 외부의 자연과 밀접한 관계를 갖고 경계가 유연한 원(園)은 동아시아의 독창적 개념이다. 또한 한옥의 원은 고도의 기술로 자연을 재현하는 장소가 아니라 그 자체가 산수자연인 경우가 많다는 특징이 있다.

다섯째, ‘한양의 자연과 건축을 대상으로 한 조선시대 팔경담론의 전개’(조규희)에서는 특정한 맥락을 가지고 선택되는 자연인 ‘팔경’ 문화를 살펴보았다. 팔경은 중국의 영향과 자부심의 과시에서 비롯한 문화적 현상인데, 조선이 한양에 수도를 정함으로써 조선 전기에는 한강변이 가장 좋은 경치를 가진 곳으로 인식되었다. 그러나 임진왜란 이후 고위층의 주택들이 북촌에 들어서면서 도심에 있으면서 자연의 이미지가 부각되는 경관이 크게 대두되었다.

여섯째, ‘이상적 주거관과 자연에 관한 전통적 인식과 논의’(최원석)에서는 한국의 이상향이 자연귀속의 지향성이 강하다는 점이 부각된다. 한국의 이상향은 서양의 이상향과 같이 자연과 단절된 인위적 환경의 창조보다는 자연 상태에서 이상적 삶의 조건이 완비된 최적의 장소를 선정하는 전통을 낳았다. 공간적 특징으로 평지나 언덕, 섬이 아니라 깊은 산의 계곡이 설정되는 경우가 많으며, 풍수지리설의 영향 아래 한국의 자연환경이 강하게 반영되어 있는 등 현실적이고 실천적인 성격이 강하다.

： ， ， ， ， ， ， ，

차 례

제1장 머리말	1
1.	1
1)	1
2)	2
2.	4
1) 가 DB	4
2)	8
3.	11
제2장 한국건축 단행본 서술에서 자연의 성격	13
1.	13
2. :	17
1)	17
2)	18
3)	19
4)	20
5)	22
3. :	23
1)	23
2)	24
3)	26
4)	28

5)	30
6)	31
4.	:	34
1)	34
2)	35
3)	:	37
4)	:	39
5)	:	40
5.	:	42
1)	42
2)	44
3)	45
4)	47
5)	49
6.	51

제3장 한국의 미와 예술 해석에 있어서 ‘자연’의 의미 53

1.	53
2.	55
1)	:	55
2)	59
3.	‘ ’	67
1)	:	67
2)	‘ ’	68
4.	72
1)	72
2)	73
3)	:	80
5.	83

제4장 서양 건축이론의 맥락에서 자연의 해석 85

1.	85
2.	87
1)	87
2)	가	89
3.	93
1)	:	93
2)	95
4.	97
1)	97
2)	101
5.	104
1)	,	104
2)	105
6.	107

제5장 한옥의 정원 문화와 자연의 의미 109

1.	109
2.	111
1)	(庭)	111
2)	(園)	114
3.	123
1)	123
2)	126
4.	130
1)	(雅會)	130
2)	(玩賞)	132
5.	135

제6장 한양의 자연과 건축을 대상으로 한 조선시대 팔경 담론의 전개 137

1.	137
2.	140
1)	,	140
2)	,	141
3.	142
1)	142
2)	144
4.	149
1)	149
2)	(山居)	153
5.	157
1)	(世居)	157
2)	가	159
6.	164

제7장 이상적 주거관과 자연에 관한 전통적 인식과 논의 165

1.	165
1)	165
2)	168
3)	170
2.	173
1)	「 」	173
2)	「 」	175
3)	「 」	183
4)	「 」	185

제8장 맺음말	193
.....	195
Summary	203
:	207

표차례

[표 1-1] 한옥문화의 세계화를 위한 인문학적 가치 발굴 연구 기본구성	2
[표 1-2] 한옥문헌DB(단행본) 구축량	4
[표 1-3] 한옥문헌DB(단행본) 구성	4
[표 1-4] 한옥문헌DB(잡지) 구축량	6
[표 1-5] 한옥문헌DB(잡지) 구성	6
[표 1-6] 연구의 흐름	11
[표 2-1] 한옥 및 문화재 관련 주요 연재 기사	14
[표 2-2] 건축전문잡지에서 한옥 관련 기사의 주요 저자 및 기사수	15
[표 2-3] 분석대상 단행본	16
[표 5-1] 한옥에서 ‘정’의 쓰임	114
[표 7-1] 전통시대(고려·조선) 동천복지형 이상향의 위치와 도별 분포	169
[표 7-2] 한국 전통시대에 실천된 이상향의 사상적 유형	170
[표 7-3] 「임원경제지」의 팔도명지	187

그림차례

[그림 1-1] 한옥의 인문학적 가치 발굴 연구 시리즈 진행 계획	2
[그림 1-2] 한옥의 인문학적 가치발굴의 틀	3
[그림 1-3] 한옥문헌DB(원서) 출판국가 분포	7
[그림 1-4] 한옥문헌DB(원서) 저자 직업 분포	7
[그림 1-5] 한옥문헌DB(원서) 출판년도 분포	8
[그림 1-6] 한옥 미학 주요 술어의 발전 과정	9
[그림 1-7] 한옥미학지도 시안	9
[그림 1-8] 한옥의 공간과 신들	10
[그림 3-1] 한국미의 범주체계와 서양미학의 범주들	61
[그림 3-2] 수직계 순환범주	62
[그림 3-3] 수평계 순환범주	62
[그림 5-1] 「三才圖會」의 ‘庭’	111
[그림 5-2] 讀書餘暇	113
[그림 5-3] 檀園圖	113
[그림 5-4] 大隱庵과 靑楓溪	116
[그림 5-5] 玉壺亭圖	116
[그림 5-6] 全羅求禮五美洞家圖	117
[그림 5-7] 소쇄원 내원 평면도	119
[그림 5-8] 무등산에서 바라본 소쇄원의 내원과 외원	120
[그림 5-9] 해남의 녹우당과 원림(문소동, 수정동, 금쇄동) 위치 및 직선거리	121
[그림 5-10] 부용동 원림 내 주요 장소간 위치 및 직선거리	121
[그림 5-11] 夢仙草堂圖	127

[그림 5-12] 한양도성 밖 주요 시설 및 제택지와 별서지	130
[그림 5-13] 심사정, 외룡암소집도	131
[그림 5-14] 노을빛이 스며든 국화	133
[그림 5-15] 달빛과 담장머리 넝쿨 식물	133
[그림 5-16] 빈 벽에 드리운 국화 그림자	133
[그림 5-17] 연못에 투영된 꽃과 가을빛(평면)	133
[그림 5-18] 연못에 투영된 꽃과 가을빛(입면)	133
[그림 5-19] 비단 바위와 단풍	134
[그림 5-20] 그림 속 식물과 정원 속 식물	134
[그림 6-1] 삼승조망도	138
[그림 6-2] 소상도	140
[그림 6-3] 독서당계회도(讀書堂契會圖),	143
[그림 6-4] 소악루도(小岳樓圖), 「양천팔경첩」	147
[그림 6-5] 삼승정도	152
[그림 6-6] 여산초당도	155
[그림 6-7] 청풍계도	158
[그림 6-8] 장동팔경첩	160
[그림 6-9] 청풍계도, 「장동팔경첩」	161
[그림 6-10] 대은암도, 「장동팔경첩」	161
[그림 6-11] 수성동도, 「장동팔경첩」	162
[그림 6-12] 미호도, 「경교명승첩」	162
[그림 7-1] 「택리지」의 가거부적지와 가거지	176

제1장 머리말

1. 연구의 개요
2. 그간 연구의 성과
3. 한옥의 자연관 연구 추진방안

1. 연구의 개요

1) 연구의 필요성 및 목적

□ 한옥의 인문학적 가치 생산을 통한 사회적 이해 확대

본 연구는 그동안 주로 물리적인 대상으로 이해되어오던 한옥에 대한 이해를 확대하고자 인문학 분야의 연구 성과와의 적극적인 교류를 통해 한옥에 대한 인식을 확장하기 위한 연구의 일환으로 기획되었다. 이는 한옥의 가치를 지속적으로 생산할 수 있는 토대를 마련하여 한옥에 관한 이야기를 만드는 작업으로 확장될 수 있도록 기초적인 개념을 정리하는 작업이 될 것이다.

□ 한옥문화의 세계화를 위한 기초자료로 활용

본 연구는 한옥의 미래상과 세계화 모색을 위하여 주거문화로서의 가치를 재조명하고 그와 결부된 인문학적 개념에 대하여 탐구한다. 여기에는 한옥에서 도출되는 가치를 정리하여 미래적 활용 가치로 전환시키고자 하는 의도가 있다. 이 연구는 정부 주도의 한옥기술개발연구 사업과는 또 다른 방향에서, 국가한옥센터의 한옥문화육성 연구의 주요한 축을 이룰 것으로 기대된다. 또한 한옥의 가능성과 가치를 지속적으로 발굴함으로써 기술

과 인문학이 상호 연계된 한옥활성화 정책의 기초자료로 활용되기를 기대한다.

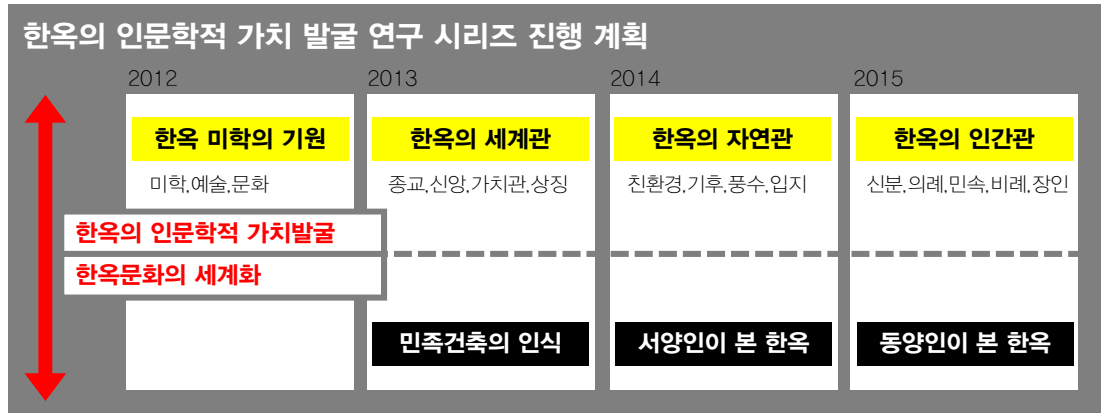
2) 연구 시리즈의 구성

□ 한옥문화의 세계화를 위한 인문학적 가치발굴 연구(시리즈)의 기본 구성

한옥의 인문학적 가치 발굴 연구는 크게 두 부분으로, ‘한옥의 인문학적 가치탐구’와 ‘한옥문화의 세계화 방안 연구’로 구성된다. 인문학적 가치발굴은 내재적인 관점에서 한옥이라는 대상을 다른 인문학 분야와 연계하여 이해하고자 하는 시도이며, 한옥문화의 세계화는 외부지향적인 관점에서 한옥문화의 설명방식을 고민하고자 한다.

[표 1-1] 한옥문화의 세계화를 위한 인문학적 가치 발굴 연구 기본구성

구성	주요내용
(PART1) 한옥의 인문학적 가치탐구	한옥의 인문학적 콘텐츠화
(PART2) 한옥문화의 세계화 방안 연구	한옥의 가치를 설명하는 방식 모색

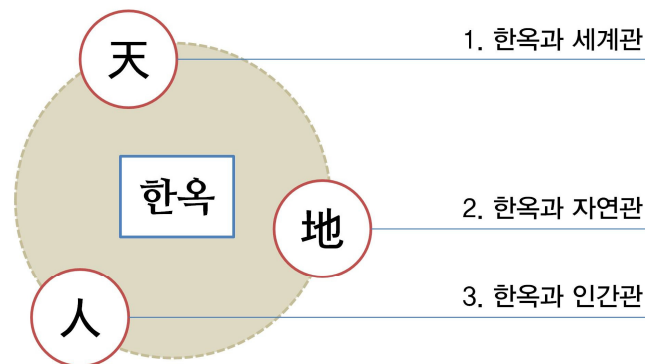


[그림 1-1] 한옥의 인문학적 가치 발굴 연구 시리즈 진행 계획
출처: 이강민, 이상민, 엄운진(2013), p.4.

□ 한옥문화 인문학 연구의 단계별 계획

한옥문화에 결부된 세계관, 자연환경, 사회제도의 고찰을 통해 한옥의 인문학적 가치를 정리하고 세계화를 위한 지식기반을 마련하는 본 연구는 단계적, 지속적 연구가 필요하다.

예를 들어, 전통적 세계관에 따라 주제를 구분해보면, 먼저 하늘 [天]에 해당하는 세계관에 따라 종교, 신앙, 가치관, 상징 등이 한옥에 발현되는 모습을 살펴볼 수 있다. 다음으로 땅 [地]에 해당하는 전통 자연관을 탐구함으로써 기후와 입지 등에 대응하는 한옥의 풍수이론과 친환경성을 발굴할 수 있을 것이다. 마지막으로 사람 [人]에 해당하는 전통 인간관은 한옥의 정감과 공동체성을 밝히는데 주요한 연구대상이 될 수 있다.



[그림 1-2] 한옥의 인문학적 가치발굴의 틀
출처: 이강민, 박민정(2012), p.2.

2012년의 연구가 총론적인 내용으로 미학적 어휘를 중심으로 진행되었다면, 2013년부터는 보다 본격적으로 인문분야와 연계하여 주제별로 검토하였다. 2013년에는 한옥의 세계관과 관련하여 한옥에 얹힌 종교, 신앙, 가치관, 상징 등을 정리하였고, 2014년은 한옥과 자연관을 주제로 입지, 풍수, 재료 등을 다룬다. 2015년의 주제는 한옥의 인간관으로서 인체와 행동, 인체와 관련한 비례, 장인의 구성 등을 살펴봄으로서 한옥에 대한 인식영역을 확장하고자 한다.

2. 그간 연구의 성과

1) 국가한옥센터 한옥문헌 DB

건축도시공간연구소 국가한옥센터에서는 한국공예·디자인문화진흥원 수탁과제인 “공공시설 내 한국적 실내공간 가이드라인 연구”(2012), “한국적 실내공간 디자인 요소 기초 DB구축 연구”(2013) 등을 통해 한옥관련 문헌DB의 기초를 구성하였고, 지속적인 업데이트를 통해 주요 문장을 구분하고 정리·분석 중에 있다. 2013년까지 단행본은 총 50권이 정리되었으며, 총 4,102건(2012년 3362건, 2013년 740건)의 주제별 내용이 분류되어 있다.

[표 1-2] 한옥문헌DB(단행본) 구축량

	책 종류			구축량
	계	전통문화관련	현대건축가	
2012	37권	37권	—	3,362건
2013	10권	4권	6권	740건
계	47권	41권	6권	4,102건

[표 1-3] 한옥문헌DB(단행본) 구성

	저자	도서명	출판사	출판년도
1	강영환	집으로 보는 우리문화 이야기	웅진출판	1992
2	강우방	한국미술의 탄생	솔	2007
3	구술: 한석성 정리: 박해진	우리가 정말 알아야 할 우리 단청	현암사	2004
4	국립민속박물관	목가구	대원사	2011
5	권영걸	한·중·일의 공간조영	국제	2006
6	김개천	명목의 건축	안그라픽스	2004
7	김광언	한국의 집 지킴이	다락방	2000
8	김광언	한국의 주거민속지	민음사	1988
9	김도경	한옥 살림집을 짓다	현암사	2004
10	김동욱	도산서당 선비들의 이상향을 짓다	돌베개	2012
11	김동욱	한국건축의 역사	기문당	2007
12	김봉렬	김봉렬의 한국건축 이야기 1	돌베개	2006
13	김봉렬	김봉렬의 한국건축 이야기 2	돌베개	2006
14	김봉렬	김봉렬의 한국건축 이야기 3	돌베개	2006

4 한옥문화의 세계화를 위한 인문학적 가치 발굴 연구 (3)

	저자	도서명	출판사	출판년도
15	김수근	좋은 길은 좁을수록 좋고 나쁜 길은 넓을수록 좋다	공간사	2006
16	김영기	한국인의 조형 의식	창지사	1991
17	김왕직	알기쉬운 한국건축 용어사전	동녘	2007
18	김인철	공간열기	동녘	2011
19	김종남	한옥 짓는 법	돌베개	2011
20	문은배	한국의 전통색	안그라픽스	2012
21	박영규	한국 전통목가구	한문화사	1982
22	배희한	이제 이 조선톱에도 녹이 슬었네	뿌리깊은나무	1981
23	새로운 한옥을 위한 건축인 모임	한옥에 살어리랏다	돌베개	2007
24	승효상	빈자의 미학	미건사	1996
25	승효상	오래된 것들은 다 아름답다	컬처그라퍼	2012
26	신광철	한옥의 멋	한문화사	2012
27	신영훈	우리 단청	현암사	2004
28	신영훈	우리가 정말 알아야 할 우리한옥	현암사	2000
29	신응수	대목장 신응수의 목조건축 기법	놀와	2012
30	안영배	흐름과 더함의 공간	다른세상	2008
31	우경국	우경국의 건축이야기-관계,흐름,건축	현대건축사	1998
32	윤용숙	어머니가 지은 한옥	보덕학회	1996
33	이상현	길들이는 건축 길들여진 인간	효형출판	2013
34	이재만	한국의 전통색	일진사	2011
35	이종근	한국의 옛집과 꽃담	생각의나무	2010
36	이종묵	조선의 문화공간 시리즈	휴머니스트	2006
37	임석재	한국의 창·문	이화여대출판부	2005
38	임석재	나는 한옥에서 풍경놀이를 즐긴다	한길사	2009
39	임영주	한국의 전통문양	대원사	2004
40	임형남, 노은주	작은 집 큰 생각	교보문고	2011
41	전봉희, 권용찬	한옥과 한국주택의 역사	동녘	2012
42	정민자	아름지기의 한옥 짓는 이야기	중앙M&B	2003
43	주남철	한국의 문과 창호	대원사	2001
44	주남철	한국건축의장	일지사	1979
45	함성호	철학으로 읽는 옛집	열림원	2011
46	허경진	문학의 공간 옛집	보고사	2012
47	허균	사찰장식의 선과 미	다할미디어	2008
48	허균	궁궐장식	돌베개	2011
49	허균	한국의 정원 선비가 거닐던 세계	다른세상	2002
50	황두진	한옥이 돌아왔다	공간사	2006

잡지의 경우 총 17종(2012년 10종, 2013년 13종, 중복 6종)에서, 총 1,946건의 내용이 정리되었으며, 각 내용은 공간만들기, 공간이야기, 공간요소로 구분되어 있고, 키워드가 부기되어 있다.

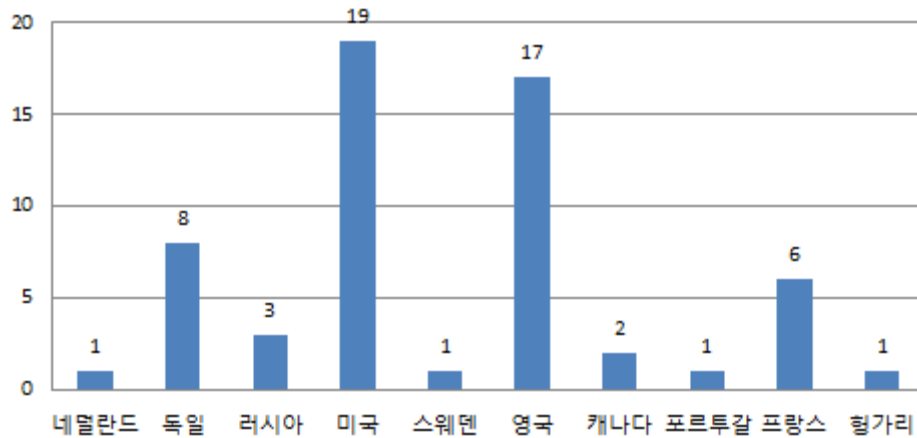
[표 1-4] 한옥문헌DB(잡지) 구축량

	잡지 종류							구축량
	계	인테리어	여성지	전원주택	한옥	디자인	건축	
2012	10종	5	2	0	0	1	2	181건
2013	13종	6	3	2	1	1	0	792건
계	17종	6	4	2	1	2	2	973건

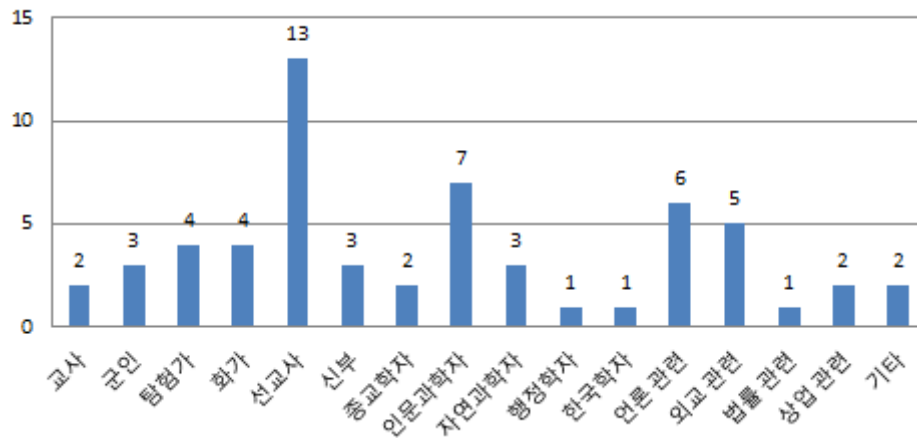
[표 1-5] 한옥문헌DB(잡지) 구성

잡지명	분류	출간연도	비고
bob	디자인지	2004.06~	2013년 조사대상 제외
ehousing	인테리어(주거)	2000.04~	2013년 조사대상 제외
건축문화	건축	1981.04~	2013년 조사대상 제외
건축세계	건축	1995.06~	2013년 조사대상 제외
Interiors	인테리어	1986.10~	2012, 2013 연속작업
MARU	인테리어(주거,문화)	2002.04~	2012, 2013 연속작업
까사리빙	인테리어(주거)	2000.04~	2012, 2013 연속작업
메종	인테리어(주거)	1994.11~	2012, 2013 연속작업
여성동아	여성지	1967.11~	2012, 2013 연속작업
행복이 가득한 집	여성지	1987.09~	2012, 2013 연속작업
레몬트리	인테리어(주거)	2001.10~	2013년 조사대상 추가
레이디경향	여성지	1982.04~	2013년 조사대상 추가
리빙센스	여성지	1990.08~	2013년 조사대상 추가
월간디자인	디자인지	1987.10~	2013년 조사대상 추가
전원속의 내집	전원주택	1999.02~	2013년 조사대상 추가
전원주택 라이프	전원주택	1999.04~	2013년 조사대상 추가
한옥문화	한옥부문	2000.11~	2013년 조사대상 추가

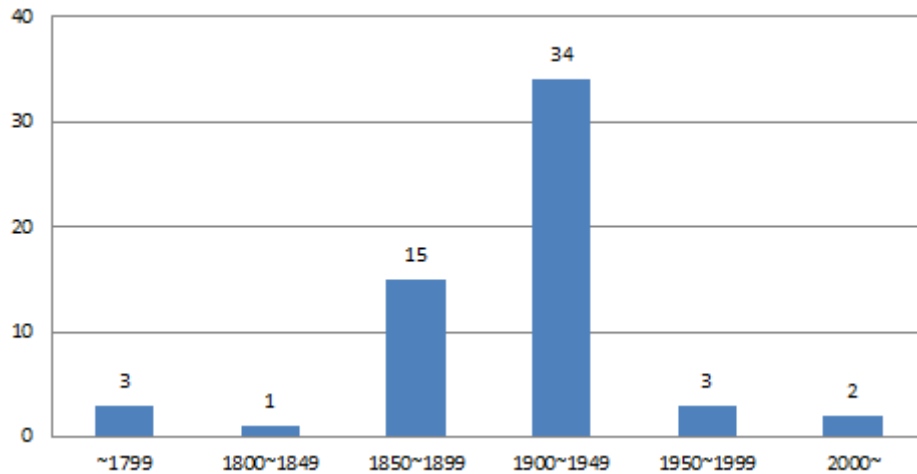
또한 2014년에는 외국인의 시각에서 한국의 건축과 도시, 자연과 경관, 일상생활을 기록한 문헌들의 수집·정리 작업을 시작하였으며 현재 약 60여 종의 서적이 정리 중에 있다. 서적의 출판국가는 미국과 영국이 가장 높은 비중으로 나타나며, 저자는 선교자인 경우가 가장 많다. 또한 저작시기는 1900년대 초에 집중되는 특징이 있다.



[그림 1-3] 한옥문헌DB(원서) 출판국가 분포



[그림 1-4] 한옥문헌DB(원서) 저자 직업 분포



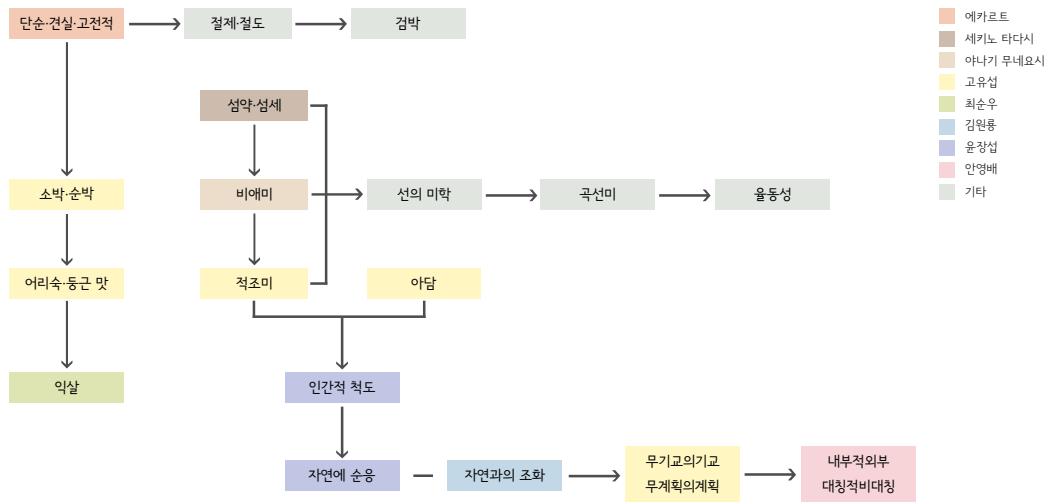
[그림 1-5] 한옥문헌DB(원서) 출판년도 분포

2) 주요 연구성과

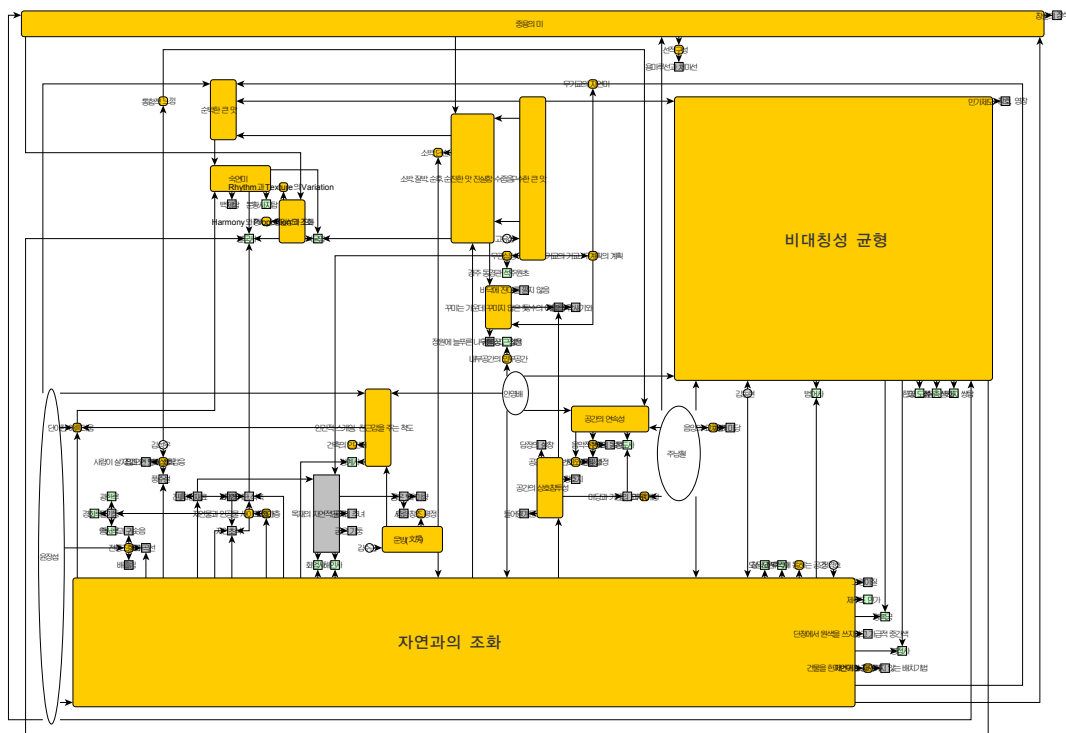
2012년에 기초연구로서 한옥미학의 기원에 관한 연구¹⁾를 시작하였다. 근대 이후 한옥의 가치를 서술한 문헌을 수집하여 ‘술어’를 추출, 저자-술어-건축적 근거의 관계를 분석한 한옥미학지도 작성하였다. 한옥미학지도를 활용한 한옥미학의 기원 및 전개과정의 형식비평과 구체적 사례 검증을 통하여 한옥미학 술어의 체계를 밝히고 향후 전개 방향을 모색하였다.

다양한 문헌에서 추출된 방대한 양의 어휘들의 상호관계를 도식화한 한옥미학지도를 작성한 결과, ‘자연과의 조화’와 ‘비대칭성 균형’이 한옥미학의 근간을 형성하는 가장 기본적인 개념으로 나타났다. 건축물의 형태보다는 자연과의 조화와 공간적인 연결특성이 한옥미학의 핵심을 구성하며, 한옥미학 술어는 독립적이기 보다는 서로 간의 관계성 속에서 존재하고 있음을 알 수 있다.

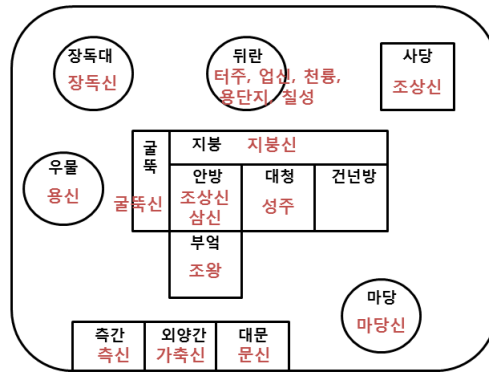
1) 이강민, 박민정(2012), 「한옥문화의 세계화를 위한 인문학적 가치 발굴 연구 (1) -현대 한옥미학의 기원-」, 건축도시공간연구소,



[그림 1-6] 한옥 미학 주요 술어의 발전 과정
출처: 이강민, 박민정(2012), p.68.



[그림 1-7] 한옥미학지도 시안
출처: 이강민, 박민정(2012), p.125.



[그림 1-8] 한옥의 공간과 신들
출처: 이강민, 이상민, 엄운진(2013), p.25.

2013년에는 한옥의 세계관을 주제로 가정신앙의 대상으로서 특정한 사물들과 유교 문화의 정수로서 한자로 된 글자들을 살폈다.²⁾ 한옥의 가정신앙은 주로 여성들에 의해 신 봉되며 집의 거의 모든 장소들이 가족들의 행복을 기원하는 대상으로 여겨졌다. 또한 유교적 세계관은 한옥에 집주인과 동일한 인격을 부여하였고, 현판과 주련, 당호는 집주인의 성품과 이상을 집에 담고자 하는 노력으로 이해된다.

2) 이강민, 이상민, 엄운진(2013), 「한옥문화의 세계화를 위한 인문학적 가치 발굴 연구 (2) -한옥의 세계관-」, 건축도시공간연구소,

3. 한옥의 자연관 연구 추진방안

본 연구는 크게 두 가지 방향으로 추진되었다. 먼저 국가한옥센터의 한옥문헌 DB에서 자연과 관련된 항목들을 찾아 고도화하는 작업이 진행되었다. 자연을 키워드로 검색된 문장들은 자연을 개념이나 가치와 연관시키는 것들과 설계수법의 대상으로 사용되는 것들이 있었다. 자연의 개념은 크게 질서, 공존, 순응, 풍류, 승배, 자유, 전제 등의 의미와 상통하며 서술되어 있었고, 경관, 공간구성, 소통, 배치원칙 등 한옥을 짓는 방식에 필수적인 요소로 등장했다. 이와 같은 분류된 자연 관련 문장들은 향후 국가한옥센터 한옥문헌 DB를 활용한 문화 콘텐츠 제작에 이용할 수 있도록 정리되었다.

다음으로 다양한 관점에서 건축문화와 자연의 관계를 모색하는 논설을 집필, 수록했다. 건축 분야뿐만 아니라 미학, 미술사, 조경, 지리학 등 자연과 건축의 관계를 탐구하는 여러 학문의 입장에서 한국전통건축의 특징을 짚어보고자 했다. 연구진의 구성과 집필 주제는 다음과 같다.

[표 1-6] 연구의 구성

차례	분야	제목	저자
2장	건축사	현대 한국건축 서술에서 자연의 성격	이강민 건축도시공간연구소 국가한옥센터장
3장	미학	한국의 미와 예술 해석에 있어서 자연의 의미	이주영 서원대학교 미래창조연구원 연구원
4장	건축 이론	서양 건축이론의 맥락에서 자연의 해석	박정현 도서출판 마티 편집장
5장	조경사	한옥의 정원 문화와 자연의 의미	박희성 서울학연구소 연구교수
6장	미술사	한양의 자연과 건축을 대상으로 한 조선시대 팔경 담론의 전개	조규희 서울대학교 인문대학 연수연구원
7장	지리학	이상적 주거관과 자연에 관한 전통적 인식과 논의	최원석 경상대학교 HK사업단 연구교수

제2장 한국건축 단행본 서술에서 자연의 성격

이 강 민

1. 머리말
2. 자연스러움의 윤리적 차원
3. 집합의 완결로서 자연
4. 성찰적 자연과 매개적 건축
5. 자연에 대한 공간열기
6. 맺음말

1. 머리말

한옥, 또는 한국건축에 대한 우리말 서술은 일제시기 언론매체의 발달을 통해 크게 증가하였으며, 해방 이후 문화재학, 미학, 건축학 등이 대학에서 자리를 잡으면서 한층 심화되었다. 특히, 대중을 상대로 하는 신문들은 문화재를 중심으로 소위 ‘순례’라는 답사 중심의 전통건축 소개 기사를 시리즈로 기획하였다. 예를 들어, 「동아일보」는 1962년부터 1963년에 걸쳐 「국보순례」 기사를 매일 총 116회 연재했고, 「경향신문」은 1973년에서 1974년까지 「한국의 재발견」을 84회 연재했다.³⁾ 이와 같은 기사들은 명승고적을 대상으로 주요한 역사, 일화 등을 소개하며 장소와 건축물의 가치를 설명하는 방식으로 서술되었다.

한편, 건축계 내부의 소통에 초점을 맞춘 전문잡지들에 한국건축 관련 기사들이 다수 분포한다. 1966년에 창간된 공간사의 「공간」을 필두로, 1970년대의 「꾸밈」, 1980년대의 「건축문화」, 「건축과환경」, 1990년대의 「이상건축」, 「건축세계」 등은 모두 한국건축에 관련된 기사들을 지속적으로 기획해왔으며, 건축전문인들을 독자로 상정하고 있다는 점에서 서술의 내용이 보다 세밀하다. 즉, 체계적인 이론으로서의 한국건축사(김정기, 신영훈

3) 이강민, 박민정(2012), 「한옥문화의 세계화를 위한 인문학적 가치 발굴 연구 (1) -현대 한옥미학의 기원-」, 건축도시공간연구소, pp.44-46.

[표 2-1] 한옥 및 문화재 관련 주요 연재 기사 (총20회 이상 연재, 시기순)

	신문명	연재명	총편수	연재시기
1	조선일보	조선 미술을 찾아, 팔도건축순례	57	1929.10.20 1929.12.27
2	동아일보	시내명소 순례	20	1957.06.14 1957.10.13
3	동아일보	국보순례	116	1962.11.14 1963.05.15
4	경향신문	한국의 재발견	84	1973.06.02 1974.09.04
5	동아일보	한국의 얼굴	35	1976.01.01 1976.09.21
6	경향신문	흙내음 가득한 내 고장 한여름	35	1976.07.02 1976.08.20
7	경향신문	이 산하 하늘에서 다시 본다	22	1982.04.02 1982.09.27
8	경향신문	그터 최영희 교수의 한국사 기행	68	1985.06.06 1986.12.18
9	조선일보	우리문화 이웃문화	39	1995.03.07 1995.12.26
10	동아일보	천년건축	29	1996.01.04 1996.12.26
11	경향신문	문화재는 살아있다	25	1997.01.01 1997.12.30
12	경향신문	문화재를 찾아서	48	1997.01.04 1997.12.13

출처: 이강민, 박민정(2012), pp.44-46.

등), 한국건축의 구축방식에 대한 전문적 이해(김동현, 이왕기 등), 건축가의 관점에서 한국건축의 공간 해석(안영배, 김봉렬 등) 등이 연재되었다.⁴⁾

이와 같은 서술에서 가장 두드러지는 주제로 ‘자연’과 ‘공간’을 들 수 있다. 선행연구에서 고유섭, 주남철, 안영배, 윤장섭, 김성우, 김병운, 장경호, 김동현 8인의 저술을 분석하여 키워드의 관계도를 표시해 본 ‘한옥미학지도’에서는 모든 서술어가 집중되는 두 곳이 존재하는데, 바로 ‘자연과의 조화’와 ‘비대칭성 균형’이다.⁵⁾ 자연과의 조화와 비대칭성 균형은 한옥 미학의 근간으로서 대부분의 한옥 관련 서술의 중심어가 될 뿐만 아니라 건

4) 이강민, 박민정(2012), *op. cit.*, pp.39-40.

5) 이강민, 박민정(2012), *op. cit.*, p.125.

[표 2-2] 건축전문잡지에서 한옥 관련 기사의 주요 저자 및 기사수

No.	저자	기사수	주요 연재 기사
1	김정기	98	한민족의 주거(34회, 건축문화), 한국건축사 개설(59회, 건축문화)
2	신영훈	89	고건축단장(34회, 공간), 한국 옛 건축의 향기(12회, 공간), 한국건축사(28회, 공간)
3	김봉렬	46	이상건축기행(4회, 이상건축), 광복 50주년 우리건축 되찾기(26회, 이상건축)
4	김동현	36	고건축단장(34회, 공간)
5	이재준	26	한국의 폐사(27회, 공간)
6	김란기	20	건축가의 집이야기(2회, 건축세계)
6	장산객	20	한국의 풍수지리와 건축(20회, 건축세계)
8	김홍식	17	한국의 민가(꾸밈), 내가 본 한국의 민가(3회, 건축문화)
8	이상해	17	-
10	이왕기	16	연장과 기재(꾸밈), 안동지방 반가 실측조사(3회, 건축문화)
11	박언곤	13	한국고건축강좌(10회, 건축문화)
12	박명덕	12	안동지방 반가 실측조사(3회, 건축문화)
12	안영배	12	한국건축의 외부공간(공간),
14	심대섭	11	고건축 디테일(18회, 건축세계)
15	김도경	9	고건축 디테일(18회, 건축세계)
15	장순용	9	한국고건축(건축문화)
기타	민현식, 조영무, 김왕직, 김경수, 김병윤, 김지민, 우경국, 한재수 등		

출처: 이강민, 박민정(2012), p.40.

축가들이 한국건축으로부터 자신의 작품의 모티브를 추출해내는 지점이 되기도 한다.

이중 비대칭성 균형은 현대건축의 공간 이론이 전통건축에 투영된 것으로서 상대적으로 전문적인 건축 방법론에 속한다고 한다면, 자연과의 조화는 건축을 넘어서는 한국미의 본질로 이해되기도 하고 한민족의 심성과 연계시키는 적극적인 해석까지 확장되기도 하는 난해한 위치를 차지하고 있다. 더욱이 자연이라는 단어 자체의 해석의 다양성이 혼종된 형태로 등장하면서, 매우 구체적인 대상에서부터 극히 추상적인 개념까지를 뭉뚱그

려왔기 때문에, 건축적으로 자연과의 조화라는 매우 익숙한 개념의 실체는 여전히 미지의 영역에 남아 있는 것으로 보일 수도 있다.

그러나 건축계에서 자연의 서술은 적어도 하나의 공통된 특징을 지니고 있다고 볼 수 있는데, 건축학의 속성에서 비롯한 실천적 맥락의 강조가 그것이다. 다시 말해, 건축에서 자연의 논의는 자연의 본질을 탐구하고 자연을 정의하려는 목적보다는 현실적인 맥락에서 건축이, 나아가 건축가가 자연을 대하는 태도를 학습하려는 목적이 강하다. 자연은 대상으로서, 혹은 도구로서, 어쩌면 목표로서 건축물과 관련을 갖게 되고, 이때 각각의 입장과 태도를 설명하고자 하는 의도가 대부분의 건축서술에 흐르고 있다.

위와 같은 맥락에서 한옥 혹은 한국건축을 서술하고 있는 우리시대의 단행본들을 검토해보는 작업이 필요하다. 본고에서는 자연을 주요한 주제어로 사용하고, 자연에 관한 분명한 의견을 제시하고 있는 몇 종의 단행본을 선정하여 자연을 바라보는 태도와 서술방식을 고찰하였다. 먼저 신영훈(2000)의 「우리가 정말 알아야 할 우리 한옥」은 한옥 건축에서 회자되는 ‘자연스러움’을 강조한 대표적인 저서이다. 다음으로 김봉렬(2006)의 「김봉렬의 한국건축 이야기」는 여러 이론이 종합된 방대한 저술로서 대표적으로 자연이 언급되는 일부분만을 대상으로 했다. 제3권의 병산서원을 다룬 부분이다. 승효상(2012)의 「오래된 것들은 다 아름답다」는 본격적인 학술서적이라고 할 수는 없지만 한국건축을 대하는 건축가의 태도를 살펴볼 수 있다는 점에서 선정했다. 마지막으로 김인철(2011)의 「공간열기」는 한국건축의 세밀한 독해를 통해 자신의 건축 방법론을 완성해가는 과정을 자세히 서술한 글로서 전통건축의 현대적 효용을 일깨우고 있다. 이와 같은 4권의 저서를 통해 한옥건축에서 자연의 의미, 나아가 전통 건축과 자연의 관계가 현대 건축계에 주는 시사점을 도출하고자 했다.

[표 2-3] 분석대상 단행본

No.	저자	발간연도	제 목	출판사
1	신영훈	2000	우리가 정말 알아야 할 우리 한옥	현암사
2	김봉렬	2006	김봉렬의 한국건축 이야기 3	돌베개
3	승효상	2012	오래된 것들은 다 아름답다	컬처그라퍼
4	김인철	2011	공간열기	동녘

2. 자연스러움의 윤리적 차원 : 신영훈

■ 신영훈(2000), 「우리가 정말 알아야 할 우리 한옥」, 현암사.

1) 자연스러움의 의미

신영훈에게 한옥의 핵심은 ‘자연스러움’에 있다. 이때 자연스러움은 사람이 손을 대지 않아도 작동하는 기체로서 자연의 작용을 가리킨다. 예를 들어, 물은 지구의 중력 작용에 의해 높은 곳에서 낮은 곳으로 흐르며, 해와 달의 위치에 따라 수위가 높아지고 낮아진다. 또한 물의 움직임은 땅에 흔적을 남긴다. 이러한 자연이 작용은 인간의 의지와는 무관하게 작동한다. 그러나 여기서 자연은 거대하고 두렵고 끝을 알 수 없는 숭고한 자연 개념과는 차이가 있다. 인간이 충분히 관찰할 수 있고 비슷하게 도달할 수 있는 영역에 한정하고 있기 때문이다. 그러므로 자연스러움이라는 것은 익숙하고 편안한 것이 되며, 이러한 자연스러움을 획득하는 것이 한옥 건축의 최종 목표가 된다.

[신영훈 01] 물이 흥건히 고였다가 저절로 물길에 생기면서 자연스럽게 흘러내리면 아주 좋다고 할 수 있고, 터에 물을 가득 채웠는데 바다의 조금에 맞추어 물이 흐르거나 멈추면 최상의 터전을 얻었다고 자랑해도 될 것이다. (p.53)

자연스러움의 반대는 인위적인 것이다. 신영훈이 극도로 혐오하는 인위적인 것이란 ‘잔뜩 무엇인가를 꾸며야 직성이 풀리는 세태’로 요약된다. 특히, 새로운 지형을 만들거나 화려한 조형을 더하는 일을 반대한다. 이것은 사람이 일부러 만든 것이라는 게 드러나기 때문이다. 어떤 건축이 인위적임을 보이는 순간 자연의 순리에 반하는 것이 되고, 이는 낯섦과 불편함을 야기한다. 신영훈에게 이러한 인위적인 것은 한국적인 것이 아니다. 다시 말해, 자연스러운 것만이 곧 한국적인 것이다.

[신영훈 02] 인위적인 한계를 어떻게 설정하느냐에 따라 조성은 얼마든지 달라질 수 있으므로 한 가지로 말하기 어려운데도 인위를 위주로 하는 성향을 조경의 근본인 양 여기는 풍조가 가득하여서 잔뜩 무엇인가를 꾸며야 직성이 풀리는 세태가 되었다. 이제 소쇄원처럼 자연에 약간의 인공을 가미한 모습을 보긴 어렵게 되었다. 멀쩡한 대문을 폐쇄하고 마당에 연못 파고 돌레에 정자와 궁에서나 볼 수 있는 꽃담을 설치하고는 ‘전통정원’이라고 말하는 시대가 되었다. 새로 짓는 우리 집을 지나치게 인위적으로 짓는 것은 금물이다. 자연스러워야 한다. 자연과 인간이 어우러지는 수준에서 손을 떼야 탈이 없

다. 신식 조경 전문가도 그 정도는 지킬 줄 알아야 한국적인 조경을 하였다고 자랑할 만한 작품을 만들어 낼 수 있을 것이다. (p.456)

자연스러움을 획득하기 위해서는 손을 떼는 시점이 중요하다. 소쇄원처럼 약간의 인공을 가미한 모습이 아니라, 멀쩡한 대문을 폐쇄하고 마당에 연못을 파고 정자와 꽃담을 설치하는 현대의 정원에 대해 신영훈은 불편한 감정을 토로한다. 건축이 자연에 대해 선을 넘어 자연스러움이라는 가치를 해쳤다고 여기기 때문이다. 자연스러움의 추구는 궁극적으로 집의 안팎이 똑같은 상태에 이르게 한다. 자연스러움을 위해 주변의 나무를 집 안으로 옮겨 심는다면 집안의 마당과 집밖의 자연은 차이를 갖지 않게 된다. 자연과 어울린다는 말은 실제로는 자연과 차이를 갖지 않는다는 의미가 된다.

[신영훈 03] 보통 나무는 주변에서 잘 자라고 있는 것 가운데 마음에 드는 것을 옮겨 심는다. 자연에서 자라는 나무와 집안에 심는 나무가 같다. 지금은 묘포장처럼 각양각색 나무를 심으려 한다. 집 주변 자연과 어울리지 않을 수도 있는데 말이다. (p.448)

2) 자연스러움의 경제성

자연스러움을 구현하는 가장 편리한 방법은 자연을 덜 건드리는 것이다. 적절한 수준에서 손을 떼는 일을 강조한 것도 이 때문이다. 또 자연을 덜 건드리는 것을 장려하기 위해 경제적 문제를 언급하기도 한다. 자연에 손을 대는 일을 최소화하는 것으로 건축비의 절감을 유도할 수 있다는 이야기이다. 대신에 자연에 대한 관찰이 요구된다. 집을 짓는 사람은 익숙하고 편안한 자연의 모습을 이해할 수 있어야 한다. 그 다음 그 형국을 기묘하게 이용해서 집을 지으면 간단히 주변을 정리하는 것만으로도 좋은 건축이 된다. 이렇게 자연스러움의 효과는 미학적 측면을 넘어서 여러 방향으로 확장된다.

[신영훈 04] 현대인은 큰 산을 통째로 옮기고 그 자리에 집을 짓기도 하지만 원래는 자연 그대로를 이용하여 집 짓는 일을 제일 좋다고 여겼다. 더구나 배산하여 산기슭에 집 짓는 것이 여러모로 유리하다는 걸 알면 구태여 막대한 공사비를 들여 경관을 해칠 까닭이 없다. 형국을 기묘하게 이용하여 집을 짓고 주변을 정리하는 방법이 좋다.(p.46)

집을 작게 짓는 것도 자연을 해치지 않고 조화를 이루는 일이다. 자연을 덜 건드리고 작은 집을 지으면 청소나 집치장에 시간을 허비하지 않게 된다. 공사비에 더해 유지관

리 비용까지 절약되는 것이다. 이런 식으로 자연스러움의 경제적 효과는 집을 지으려는 사람들에게 실제적인 설득력을 지닐 수 있다. 다만 그 전제는 적은 건축비에도 불구하고 좋은 건축이 지어져야 하며, 좋은 건축의 가치로서 자연스러움이 미학적으로나 윤리적으로 명분을 얻어야 한다는데 있다.

[신영훈 05] 살림집도 마찬가지이다. 자연을 해치지 않고 조화를 이루는 지혜를 터득하려면 집을 주변에 순응하는 조촐한 규모로 다정하게 짓는 것이 좋다. 그래야 부담이 없고 청소나 집치장에 시간을 허비하지 않아서 좋다. (p.47)

3) 자연스러움의 미학

자연스러운 것은 아름답다. 이 명제에 대해서 신영훈은 특별한 증명을 전개하지 않는다. 너무도 당연한 윤리로서 받아들이기 때문이다. 자연은 옳고, 옳은 것은 아름답다는 논리는 신영훈의 신념이다. 구부러지고 흰 소나무가 그대로 벽체를 이루고, 굵기도 하고 가늘기도 한 나무 생김새가 바로 드러나면, 언뜻 어설피 보이더라도 아름답게 느껴진다. 자연의 상태를 집으로 가져온 것이기 때문이다. 즉, 건축의 아름다움은 별도의 독자적인 체계에서 비롯하는 것이 아니고 자연의 아름다움이 발현된 것으로 이해할 수 있다.

[신영훈 06] 꺾집 벗긴 소나무를 웅이만 다듬고 구부러지고 흰 대로 그냥 쓰면서 벽체를 이루었다. 굵기도 하고 가늘기도 한 나무 생김새도 자연스럽게 그냥 두었다. 완성하고 보니 오히려 보기에 좋았다. 나무 틈새는 흠을 발라 메웠다. 언뜻 보면 어설피 보이지만 구수한 맛이 역력하다.(pp.136-138)

자연의 세계는 선이 곧지 않고 색도 분명하지 않다. 붉은 기가 살짝 도는 광목이나 은은하고 따스한 백자나 어수룩한 소나무의 색상이 한국의 자연색이다. 이러한 한국의 자연색이 그대로 드러나는 것이 자연스러움의 구현이다. 또한 자연에서 색은 세월의 흐름에 따라 빛이 바래고 낡게 된다. 그러므로 나이 먹으면서 연륜이 났 색조를 즐기는 것은 자연스러움을 이해하는 행위가 된다. 한옥을 지을 때 한국 땅에서 난 소나무를 사용하고 과도한 색상을 금지하는 일은 이처럼 자연스러움을 이해하고 즐기는 한국인의 심성과 맞닿아 있는 것으로 이해된다.

[신영훈 07] 외국산 나무로 집 짓고 보면 분바른 듯이 색이 똑같아 우리 심성에는 맞지 않는다. 흰색

이되 약간 붉은 기가 감도는 광목처럼 어리숙하고, 조선조 백자처럼 은은하고 따스한 감촉이 흘러야 좋다. 그래서 소나무의 어수룩한 색조가 더욱 사랑스럽다. 서구식 색채 개념에 젖은 미술 학도와 그런 색조를 세련되었다고 느끼는 사람 말고는 나이 먹으면서 연륜이 났 색조를 즐기는 것이 우리 심성이 다. 집도 마찬가지로 자연스러우면 좋은 집 지었다는 평판을 듣게 된다.(p.403)

마찬가지 이유로 자연스러움의 미학을 추구하는 한옥에서 곧고 바른 목재는 필수요건이 되지 못한다. 멀리서 좋은 나무를 구해오는 일이 반드시 환영받을 일도 아니다. 형편에 맞게 집을 꾸미는데 시골에서 간벌하면서 가지 친 것이나 큰 재목을 잘라 쓰고 난 나머지를 활용해도 상관없다. 자연스러운 것이 가장 큰 매력이기 때문이다.

[신영훈 08] 가서 보면 억지로 만드느라 애는 썼는데 도무지 걸맞지 않다. 무언지 모르면서 제 식견에 따라 그럴듯하다고 만들었는데 제대로 알지 못한 탓이다. 그런 꾸밈에서는 꼭 곧고 바른 목재가 요긴한 것은 아니다. 자연스러운 것이 더 매력일 수 있다. 시골에서 간벌하면서 가지 친 것을 구할 수 있다면 활용해 볼 만하다. 큰 재목을 잘라 쓰고 난 나머지를 구해다 쓸 수도 있다.(p.199)

4) 자연스러움의 보존과 확장

문제는 자연은 규격화되어 있지 않고, 고르지 못하기 때문에 건물을 짓기 위해서는 어쩔 수 없는 인위적인 작업이 필요하다는 점이다. 여기서 철저히 부정했던 인위적인 것을 다시 긍정해야 하는 모순에 봉착하게 된다. 신영훈은 건축 행위의 목표를 자연스러움의 보존에 맞추면서 이를 해결하고자 했다. 한옥의 건축기법은 건축 자체의 구성원리에서 나온 것이라기보다는 돌과 나무, 흙의 자연스러움을 보존하기 위한 장치들로 구성된다. 산에서 돌을 옮겨다가 초석을 만들 때, 자연석의 면이 고르지 못하고 높이도 일정치 않은 ‘자연스러움’을 보존하기 위해 기둥의 높이를 제각각으로 맞추고 초석에 닿는 면을 모양대로 다듬는 기법은 분명 건축적 효율보다 자연스러움의 보존이 우선한 결과라고 할 수 있다.

[신영훈 09] 주초석은 대개 화강석을 다듬어 쓰지만 시골집은 대부분 산에서 떠온 알맞은 크기 초석을 쓰고 있다. 산에서 옮겨온 자연석이므로 면이 고르지 못하다. 초석 생긴 데 맞추어 기둥을 세울 수밖에 없다. 자연석은 높이도 일정하지 않다. 수십 개 초석에 기둥을 세우려면 그 초석 높이를 감안해야 한다. 주초석 높이가 일정하지 않은 것을 ‘덤부주초’라 부른다. 거기에 기둥을 키 맞추어 세운다. 제멋대로 생긴 자연석 위에 기둥을 세우는 일이 쉽지 않은데 독특한 기법으로 개발한 것이 바로 ‘그랭이 법’이다.(p.209)

‘자연스러움’이 이렇게 중요한 까닭은 먼저 그것이 삶의 이치와 원칙에 닿아 있다고 믿기 때문이다. 즉, 자연은 순리대로 작동하며, 자연의 일부로서 인간의 삶도 그에 맞추어야 한다는 사상이 배경이 되고 있다. 이에 따라 자연스러움을 보존하는 것은 더욱 중요한 강령으로 취급된다. 사람의 심성과 직접 관련된다고 믿기 때문이다. 예를 들어, 나무는 밑동이 굵고 위로 올라갈수록 가늘어지는데, 이러한 자연스러운 모습은 사람에게 안정감을 준다. 만약 그렇지 않은 나무가 집에 있다면 불편한 느낌이 들 것이다. 그러므로 건축의 부재로 쓰이는 나무는 ‘인위적으로’라도 그 자연스러움을 구현하는 기법을 개발해야 한다. 예를 들어, 아래가 굵고 위가 가는 모습으로 기둥을 다듬는 민흘림 기법은 자연스러움을 보존하기 위한 인위적 작업이다.

[신영훈 10] 나무는 밑동이 굵고 위로 올라갈수록 가늘게 자란다. 그 모습이 자연스럽고 사람 눈에 가장 안정되게 느껴진다. 기둥을 그런 모습으로 다듬는 방식을 ‘민흘림법’이라 한다. 심하게 말하면 뿌리 위에서 나무를 잘라다 가지를 치고 알맞은 높이로 세우면 훌륭한 민흘림 기둥이 된다.(pp.202-204)

그런데 사람도 자연이다. 그러므로 사람의 신체적 특성과 행동 또한 자연스러운 것이다. 따라서 사람이 서있거나 의자에 앉아 눈높이가 높아지는 곳에서는 그 자연스러움을 보존하기 위해 천장도 함께 높아질 필요가 있다. 이처럼 신체와 공간을 맞추는 일은 인위적이지만 자연스러움을 보존하기 위한 일로서 정당한 명분을 얻는다. 특히 신체와 공간이 맞지 않으면 기가 쇠한다는 표현처럼, 세밀한 건축적 장치와 척도, 예를 들어 천장 높이와 기둥 간격, 기둥의 두께, 창문의 크기와 위치 등 거의 모든 건축계획은 신체의 자연스러움을 보존한다는 명분 아래 정당성을 획득한다.

[신영훈 11] 18척 사방 방에 사는 사람은 좌탁을 놓고 그 위에 앉는다. 눈높이가 올라가게 된다. 눈높이가 올라가면 천장도 높아야 하는게 원칙이다. 방이 넓어지면 천장은 구조상 자연히 따라 높아지게 된다. 평면이 커지면 기둥을 그만큼 높여 주는 것이 한옥의 법식이다.(p.183)

[신영훈 12] 우리가 살고 있는 오늘의 양옥은 천장 높이가 일정해서 변화가 없다는 점에 주목해야 한다. 낮은 천장에다 의자, 침대를 들여놓으면 자연히 기가 쇠할 수밖에 없다.(p.185)

5) 한옥 건축의 윤리적 차원

결국 자연스러움은 역설적이게도 일부러라도 만들어야 하는 윤리가 된다. 일부러 자연스러움을 만든 모습은 ‘익살’로 용서받는다. 보는 이도 그것이 자연의 것이 아니라는 것을 잘 알면서도 그 숨을 뜻을 함께 공감하고 슬며시 웃음 짓게 되는 것이다. 신영훈은 그것이 한국인의 해학이고 멋이라고 칭찬한다. 이러한 방식으로 집에 손을 대는 일은 인위적인 것이 아니라 자연스러운 것이 된다. 정반대의 개념이 웃음으로 화해하는 순간이다. 집에 손때 묻지 않은 것이 없다는 말은 사실 인위적이지 않은 것이 하나도 없다는 의미이기도 하다. 그럼에도 불구하고 그것은 눈살을 찌푸리게 하는 물건이 아니라 오히려 사람이 없어도 사람 체취를 물씬 풍기게 하는 자연스러운 것이 된다.

[신영훈 13] 집을 자연과 조화시키려는 한국인의 적극적인 의지에 감동하면서 자부심을 느낀다. 인위적인 느낌을 없애려고 일부러 자연스러움을 강조한 익살스러움은 한국인의 해학이요, 멋이다. 집 구석 구석 돌 하나, 나무 한 그루에 손때 묻지 않은 것이 없기에 사람은 없어도 사람 체취가 물씬 풍기는 사진을 찍으려 애쓴다. (p.8)

즉, 신영훈에게 자연은 윤리이다. 사람이 지켜야 할 도덕적 이상을 자연의 순리에서 발견하고 이를 가까운 데에 구현하는 것이 건축이다. 그러므로 자연을 거스르는 작업은 크게 비난받아 마땅하고, 할 수 없이 손을 대더라도 철저히 자연의 순리를 따라야 한다. 나아가 이렇게 사는 사람은 자연의 일부가 되며, 사람이 자연의 일부가 되었을 때 비로소 사람의 손때가 묻은 모든 것이 자연스러움을 획득할 수 있다.

3. 집합의 완결로서 자연 : 김봉렬

- 김봉렬(2006), 「김봉렬의 한국건축 이야기 3 : 이 땅에 새겨진 정신」, 돌베개, 中 「1. 집합이 건축이다 - 병산서원」, pp.12-59.

1) 문화로서의 자연

김봉렬에게 자연은 건축의 목표이자 완결점이다. 자연을 향한 건축적 의지는 많은 건축가들에게 공통적으로 나타나는 현상이다. 그러나 앞서 신영훈의 한옥론이 자연의 도덕적 우위와 자연에 합일되는 겸손한 인간을 상징하고 있는 것에 비해, 김봉렬의 건축관에서는 자연과 인간이 명쾌하게 구분되고, 인간의 적극적인 역할이 크게 강조된다. 즉, 건축은 명백하게 인위적인 행위로서 자연을 인간세상으로 끌어오고, 인간을 자연으로 이끄는 역할을 한다. 자연을 인간세상으로 끌어오는 일은 ‘자연의 문화화’로 정의된다. 특정한 자연을 선택해서 의미를 부여하는 작업, 즉, 건축적으로 터잡기와 터뒹기의 행위는 건축의 절반에 해당할 만큼 중요한 작업이 된다. 이에 따라 풍수지리설을 자연스럽게 건축이론으로 포섭할 수 있었다.

[김봉렬 01] 병산서원이라는 건축과 자연환경과의 관계는 "자연의 문화화, 건축의 자연화"라는 명제로 대신할 수 있다. 이러한 의미에서 한국건축의 터잡기와 터뒹기는 이미 건축의 절반에 해당하는 중요한 작업이다. 좋은 장소에 터를 정하고 그에 합당한 건축의 구성을 위한 터를 닦기 위해서는 모종의 규범이 필요하고, 그래서 등장한 이론이 풍수지리설이다. (p.20)

건축적인 의미에서 ‘자연의 문화화’라는 것은 자연이 주는 감동을 건축적 감흥으로 바꾸는 작업을 말한다. 전국 곳곳의 뛰어난 경치는 건축이라는 인공적 장치에 의해 필터링되어 인간의 감성을 자극할 수 있게 된다. 병산서원의 자연환경, 즉, ‘절벽과 같은 앞산과 유연히 흐르는 낙동강, 땅과 강을 평면으로 연결해 주는 넓은 백사장, 서원의 영역과 자연 사이의 경계를 이루는 휘늘어진 소나무 숲들’ 자체도 중요하지만, 무엇보다도 병산서원의 건축을 통해 이들 자연을 문화화한 모습이 감동의 원천이 되는 것이다. 이러한 과정에는 정교한 건축적 개념과 방법이 수반되는 특별한 노력이 있어야 한다. 다시 말해, 자연은 자연스럽게 인간에게 다가오는 것이 아니라, 인간의 의지와 노력의 결과로서 새롭게 탄생하는 것이다.

[김봉렬 02] 병산서원의 건축적 감동은 우선 뛰어난 자연환경에서 출발한다. 절벽과 같은 앞산과 유연히 흐르는 낙동강, 땅과 강을 평면으로 연결해 주는 넓은 백사장, 서원의 영역과 자연 사이의 경계를 이루는 휘늘어진 소나무 숲들. 뛰어난 경치는 전국 곳곳에서 발견되지만, 자연이 주는 감동을 건축적 감흥으로 치환한 곳은 몇 되지 않는다. 그러기 위해서는 정교한 건축적 개념과 방법이 수반되어야 하기 때문이다. 결론적으로 주변의 자연은 병산서원이라는 인공적 장치가 존재함으로써 건축화되어 인간의 감성 속으로 스며오는 것이다. 흔히 말하는 ‘한국건축의 자연성’을 ‘자연환경에 순응한 건축’이나 ‘자연과의 조화’ 정도의 일반적이고 소극적인 의미로 받아들여서는 안된다. 자연을 해석하고 적극적인 경관으로 건축화하는 능동적인 가치를 발견해야 할 것이다. (p19)

이와 같은 관점은 한국건축의 자연성을 ‘자연환경에 순응한 건축’이나 ‘자연과의 조화’ 정도로 모호하게 뭉뚱그리는 관습적 태도를 비판할 수 있는 근거가 된다. 한국건축은 자연을 해석하고 적극적인 경관으로 건축화하는 적어도 두 가지의 방법론을 지니고 있다. 먼저 터를 고르고 조정하는 풍수지리설과 같은 이론이 있고, 다음으로 주변의 자연환경을 인간의 감성과 연결시키는 매개체로서 인공물을 조성하는 정교한 기술이 필요하다. 즉, 한국건축에서 자연이란 글자 그대로 이미 그러한 현상을 의미하는 것이 아니라 적극적으로 선택되고 만들어진 건축의 결과물이다.

2) 자연과의 집합

자연의 문화화, 다시 말해 ‘건축을 통해 드러나는 자연’이라는 명제는 자연과 인간의 대비를 분명하게 하고, 특히 인간 활동의 비중을 강화한다는 의미에서 근대적이다. 이때 비로소 자연과 인간은 일대일로 마주서게 되고, 건축은 이 둘을 화해시키거나 소통시키는 매체로 작용하게 된다. 자연의 거대한 힘 앞에 속수무책인 인간상을 전제로 한 전통적인 자연관을 극복하고 인간의 의지에 따라 자연에 손을 대는 행위를 긍정하는 관점이 지지되고 있는 것이다. 이에 따라 건축과 자연과의 관계는 비교의 대상이 되거나 상호 간에 취하는 태도의 문제를 넘어서서 구체적인 방법론으로 기술될 수 있게 된다.

자연과 연동된 건축 개념은 건축의 가치평가 기준을 바꾸었다. 개별 건축물의 형태와 구조는 그 자체로서 큰 의미를 지니지 못한다. 모든 것은 거시적인 차원에서 자연과의 관계를 표현하는 방식으로 환원되어 평가된다. 건축물은 자연환경에 대한 대응, 배치와 구성을 통한 감성작용, 감동을 이끌어내는 장면들의 효과에 의해 평가받게 된다. 즉, 전통적으로 목수의 전문적 영역이라고 할 수 있는 건축물 시공의 완결성보다 현대 건축가들의

관심사항인 건축의 구성 문제가 대두된다. 건축은 짓는 것이 아니라 구성하는 것이다.

[김봉렬 03] 병산서원의 건축적 가치는 건물의 구조나 형태에 있지 않다는 말이다. 그렇다면 그 가치는 어디서 찾을 수 있을까? 바로 감동적인 자연환경과 환경에 대한 탁월한 대응, 범상한 건물들이 모여 이루는 공간의 긴장과 흐름, 그리고 단순한 구성이 엮어내는 다양한 장면들에서 건축적 가치를 찾아야 할 것이다. (p.15)

이와 같은 관점에서 건축물은 완성되지 않는다고 할 수 있다. 대신에 건축은 구성되며, 그 구성의 결과물은 ‘집합’의 형태로 나타난다. 앞건물과 뒷건물이 집합되고, 건물과 담장이 집합되며, 건물과 배경적 자연이 집합된다. 그러므로 건축물은 자체로 완결될 수 없으며, 또 다른 요소와의 집합을 위한 구성요소일 뿐이다. 이와 같은 연속적 집합의 과정은 구성요소를 중첩시킨다. 결과적으로 한국건축은 단일 건물의 형태로 인식되는 것이 아니라 중첩적 장면 혹은 경관이 된다.

[김봉렬 04] 건축을 집합으로 정의한다면, 건축의 형태는 무엇인가? 단일 건물의 입면 형태는 건축의 형태가 아니다. 집합적 형태를 의미하며, 이는 요소들이 중첩된 형태군이라 할 수 있다. 앞건물과 뒷건물, 건물과 담장, 건물과 배경적 자연의 집합 모두가 형태로 정의될 수 있다. 이를 중첩적 장면 혹은 경관이라 불러도 좋다. 중요한 것은 한국건축은 단일 건물의 형태로 인식되는 것이 아니라 집합적 형태로 인식된다는 점이다. (p.25)

그러므로 집합의 각각의 단계는 자기 완결적이지 못하다. 심지어 어떤 경우에는 불합리해 보이기도 한다. 특히, 건축물의 설계에서 중요하게 취급되는 축성, 직교, 평행, 대칭 등의 수법이 뒤틀리거나 깨어지는 경우가 많다. 집합의 최종단계인 자연이 영향력을 발휘하기 때문이다. 예를 들어, 병산서원의 세 가지 중심축은 완전히 평행을 이루지 않고 뒤쪽으로 갈수록 오므려진다. 집합의 결과가 멀리 있는 화산의 정상부로 수렴하기 위해서이다. 이처럼 더 큰 차원의 집합을 위해 하위 단계의 집합에 ‘미묘한 어긋남’이 발생하기도 한다.

[김봉렬 05] 체험적으로는 거의 느낄 수 없지만, 세 영역의 중심축은 완전한 평행을 이루지 않는다. 정밀하게 측량한 결과를 살펴보면 3개의 중심축들은 뒤쪽으로 갈수록 오므려지며 그 최종적인 지향점은 바로 뒤편 멀리 있는 화산의 정상부가 된다. 이른바 “미묘한 어긋남”이라고나 할까. 그러나 어긋남에는 분명한 이유가 있고, 그것은 건축이 자연과 집합되는 방법론의 출발이었다. (p.38)

이러한 어긋남은 개별 건축의 구성과정에서 드러나지 않는다. 집합의 최종단계에 이르러서야 비로소 이해가 가능한 일탈이기 때문이다. 그러므로 집합의 과정은 작은 요소들이 점차 큰 요소로 뭉쳐가는 과정이기도 하지만 거꾸로 최종 목표에서 시작방향으로 소급하는 구도가 전제되어 있다. 이때 최종 목표는 물론 자연이다.

3) 집합의 차원

한국건축의 구성과정을 집합 행위로 이해할 때, 집합은 언제나 다차원적이고 중층적이다. 집합은 단번에 완결되는 혹은 한눈에 이해되는 소위 배치의 개념과는 차이를 갖는다. 집합은 과정이고 순서가 있으며 연쇄적인 단계를 거친다. 집합은 부분을 모아 전체로 바꾸는 작용인데, 연쇄과정 속에서 전체가 다시 부분이 되는 특징이 있다. 예를 들어, 병산서원에서 입교당이라는 전체는 대청과 방이라는 부분의 집합이 되지만, 강당 영역을 전체로 볼 때 입교당은 부분이 된다. 이와 같은 연쇄작용은 자연환경까지 확장된다. 궁극적인 최종집합에서는 병산도, 낙동강도, 서원도 부분일 뿐이다.

[김봉렬 06] 집합의 개념에서 전체와 부분이란 매우 다양한 차원에서 정의될 수 있다. 병산서원의 경우 입교당 건물을 전체로 본다면 그 속의 대청과 방들은 부분이 될 것이며, 강당 영역을 전체로 본다면 건물들이 부분이 된다. 마찬가지로 병산서원 전 영역이 전체라면 각 영역들이 부분이며, 더 나아가 서원 주변의 자연환경까지로 차원을 확장하면 병산도, 낙동강도, 서원도 부분이 될 뿐이다. 따라서 부분 또는 요소들은 집합적 차원이 설정된 이후에 정의할 수 있다. 배치의 개념이 단일 차원이라면, 집합의 개념은 다차원적이며 중층적인 구조를 갖는다. (p.18)

집합의 순서는 작은 단위로부터 점차 큰 단위로 진행된다. 방이 모여 건물이 되고, 건물이 모여 영역을 이루며, 영역들이 자연과 결합함으로써 거대한 전체가 완성된다. 그러나 그 집합을 추동하는 요인은 항상 상위단계에서 내려온다. 방이 모여 건물이 되는 집합의 성격을 결정하는 것은 그 건물의 용도이다. 마찬가지로 건물이 모여 영역을 만드는 집합의 성격을 지배하는 것은 그 영역의 특성이 된다. 그러므로 집합의 최종단계에서 결합되는 자연의 성격은 모든 건축구성의 동인이 될 수 있다. 즉, 집합의 순서는 최후에 자연과 만나지만 집합의 동력은 처음부터 자연에서 오는 것이다.

[김봉렬 07] 거꾸로 반복한다면 방들이 모여 건물이 되고, 건물들은 건물군으로, 건물군은 영역군 즉 건축으로, 최종적으로 건축과 자연이 관계를 맺음으로써 집합적 구조가 완결된다. 그러나 하위 차원의 기능과 성격은 항상 상위 차원의 집합적 성격에 의해 지배를 받는다. 다시 말하면 방이라는 단위 공간은 중성적이지만, 건물의 성격에 따라 기능을 부여받고 공간의 성격이 구성된다. (p.21)

집합이 배치와 차이를 갖는 부분은 또 있다. 집합은 부분의 관계설정일 뿐이기 때문에 차원에 한정되지 않는다. 대체로 평면적 전개, 즉 2차원의 구성을 위주로 하는 배치에 비해 집합의 차원은 훨씬 자유롭다. 가장 간단한 단계에서조차, 예를 들어 집합은 수직적 중첩이 가능하다. 수직적 중첩을 위해서는 건물의 높낮이가 조절되어야 하는데, 그 방식은 크게 두 가지 정도가 될 것이다. 먼저 평지에 세워진 경복궁의 건물들처럼 층을 달리 해서 중첩의 형태를 얻을 수 있다. 다음으로 층높이가 일정한 건물이라면 경사지를 활용해서 중첩의 효과를 줄 수 있다. 기술이나 비용을 고려할 때, 후자의 방식이 더욱 일반적이다. 이처럼 지형을 활용한 집합의 중첩효과를 구성하기 위해서는 처음에 지형을 선별하는 작업이 무엇보다 중요해진다. 따라서 터를 닦는 작업 자체에 벌써 집합적 형태의 구도가 내포되어 있고, 지형은 형태를 지시한다.

[김봉렬 08] 집합적 형태를 얻기 위해서는 수평적 중첩 뿐 아니라, 수직적 중첩도 필요하다. 그러나 한국의 건물들은 대부분 단층이어서 수직의 중첩성을 얻기가 매우 곤란하다. 때문에 건물의 층높이에 변화를 주거나 지형의 높낮이를 적절히 활용하는 방법을 생각할 수 있다. 평지에 세워진 경복궁(景福宮)은 층높이에 변화를 줌으로써 얻은 중첩적 형태이며, 층높이가 일정한 건물들의 향단(香壇)은 지형의 높낮이로 이뤄진 집합적 형태이다. 특수한 권위 건축을 제외한다면, 층높이를 변경하는데 막대한 기술과 재정이 요구되기 때문에 채택하기 어렵다. 보편적인 방법은 지형의 높낮이에 변화를 주는 것이다. 다시 말하면 터를 닦는 작업 자체에 벌써 집합적 형태의 구도가 내포되어 있고, 지형은 형태를 지시한다. (p.25)

요컨대, 집합의 순서와 집합의 동력은 반대쪽에서 서로를 향하고 있다. 건축부재가 모여 공간을 만들고, 공간들이 모여 영역을 만들며, 영역들이 모여 건축군을 형성하고, 마침내 자연과 만나는 집합의 연쇄과정은 사실 처음부터 자연에 의해 추동된 수순이다. 그 계기가 되는 사건은 터를 잡는 작업일 것이다. 그러므로 한국건축에서 터를 잡는 작업은 단순한 입지 결정이 아니며 집합의 중층성을 꿰뚫는 동인으로서 자연과 조우하는 가장 극적인 바탕을 결정하는 순간이다. 신비하게도 건축가는 터잡기를 통해 건축의 최종적인 형태를 먼저 감지한 후 가장 먼 곳에서부터 집합의 연쇄과정을 구성하게 되는 것이다.

4) 집합의 변증법

집합의 과정은 부분을 전체로 만드는 작업의 반복이다. 그러나 단순히 부분의 합이 전체가 되는 것이 아니라는 점에서 특별하고 전문적인 영역이 된다. 전술한 바와 같이 부분의 집합으로 완성된 전체는 다시 더 큰 차원의 집합과정에서 부분으로 작용해야 한다. 부분이 모여 전체가 될 수 있는 근거, 또 구성된 전체가 다시 부분으로 역할변화를 할 수 있는 논리가 필요한 지점이다.

김봉렬의 집합 이론은 양질전화, 또한 정반합의 발전도식을 채용한다는 점에서 기본적으로 변증법이다. 변증법의 기본 틀은 역시 대립물의 화학적 반응이라 할 수 있다. 즉 집합은 동일하거나 유사한 것들의 모임이 아니고 서로 다르고 심지어 대립하는 부분들의 합이 된다. 동양적 변증법의 개념에 따르면 음과 양, 허와 실, 공과 색 등의 상호작용이라 할 수 있다.

[김봉렬 09] 그러나 모든 차원의 구성 요소에는 반복되는 구성의 원리가 존재하는 바 우선 "비워진 것과 채워진 것" (허와 실)의 조합을 들 수 있다. (p.23)

비워진 것과 채워진 것(허와 실) 개념은 건축을 설명하기에 유리한 측면이 있다. 공간과 벽체, 개방과 폐쇄, 건물과 자연 등의 대비를 시각적으로 이미지화하기 용이한 까닭이다. 예를 들어, 방은 특정 용도를 위한 폐쇄적이고 차 있는 요소로 불특정 용도의 개방적이고 비워진 요소인 마루와 대비된다. 건물은 이 두 요소의 집합을 통해 만들어진다. 다시 폐쇄적이고 차 있는 요소인 건물은 개방적이고 비워진 요소인 마당과 집합하게 된다. 이러한 부분과 전체 사이의 집합 메커니즘은 모든 차원에서 전체적으로 동일하다.

[김봉렬 10] 건물 차원의 요소인 방과 마루의 관계, 건물군 차원의 채와 마당의 관계를 고찰해 보자. 두 상대적 요소들은 대립적인 성격을 갖는다. 방이 특정 용도를 위한 폐쇄적이고 차 있는 요소라면, 상대적으로 마루는 불특정 용도의 개방적이고 비워진 요소이다. 그러나 방과 마루가 집합하여 건물이 되면, 건물은 다시 폐쇄적이고 차 있는 요소로, 건물 사이에 만들어지는 마당은 개방적이고 비워진 요소가 된다. 여기서 부분과 전체의 정의는 집합 차원에 따라 달라지지만, 부분이 전체를 이루는 메커니즘의 구조가 일정하다는 것을 알 수 있다.

이와 같이 한국 건축을 이해하기 위해서는 건축을 이루는 요소들이 항상 대립항의 쌍으로 이루어짐을 전제로 해야 한다. 방은 항상 마루와 짝을 이루어야 하고, 채는 항상 마당과 짝을 이루어야 한다. 이러한 건축적 사고는 매우 흥미로운 한국건축의 특징을 도출할 수 있게 한다. 즉, 마루가 수반되지 않는 방, 혹은 마당이 없는 건물이란 비정상적이고 갖추어지지 않은 불완전하고 위태로운 상황을 가리키게 되는 것이다. 마치 물질의 최소 단위인 분자를 쪼개버리면 특성이 사라지는 것처럼 마루와 방, 마당과 채는 쌍으로 존재할 경우에만 공간으로서의 특성을 간직한다.

[김봉렬 11] 더욱 중요한 것은 최소의 부분 요소가 방과 마루, 또는 채와 마당이라는 한 쌍의 조합으로 존재한다는 사실이다. 마루가 수반되지 않는 방, 마당이 없는 건물이란 건축적 성격을 갖지 못하는 원자적 존재이기 때문이다. 물질의 최소 단위가 분자이듯이, 한국건축의 최소 요소는 방과 마루, 또는 채와 마당의 한 쌍이며, 이들을 쪼개버리면 한국건축의 최소한의 성질이 사라지고 만다. (p.23)

그러나 허와 실의 위상은 동등하지 않다. 보다 중요한 것이 허에 해당하는 요소이다. 왜냐하면 현 단계의 집합을 성립시키고 상위 단계의 집합으로 이끄는 힘이 허에 있기 때문이다. 허는 용도가 모호하고 형태가 결정되지 않은 특별한 조건들이다. 그러나 실은 허를 만나 새로운 실이 되며, 새로운 실은 다시 새로운 허를 만나 다음 단계의 실로 변모한다. 마루가 건물을 만들고, 마당이 영역을 만들며, 최종적으로 자연이 건축을 구성하는 등 집합의 연쇄과정은 새로운 허와의 결합과정이다.

[김봉렬 12] 모든 집합의 차원에서 구성 요소들은 허와 실의 조합으로 작용한다. 또 요소의 조합은 상위 차원의 차 있는 요소를 만들며 그 차 있는 요소들 사이에 비워진 요소를 생성하도록 관계를 맺음으로써 다시 허와 실의 조합을 이룬다. 이러한 중층적 반복관계는 자연스럽게 요소들 사이의 질서를 형성한다. 어느 요소는 오브제가 되기도 하고, 다른 요소는 스크린이 되기도 한다. 병산서원의 강당과 사당이 각 영역의 오브제라면, 동·서재와 사당 담장은 스크린이 된다. 그들의 관계를 맺어주는 것은 그 사이의 외부 공간들이며, 건물들 사이의 질서는 비워진 마당이 매개가 되어 얻어진 결과다. (pp.23-25)

이와 같은 관계를 오브제와 스크린의 관계로 대체해볼 수도 있다. 즉, 주인공과 배경의 관계이다. 병산서원의 강당과 사당 등 주요건물을 주인공, 즉 오브제로 설정하면 나머지 요소들인 동·서재와 담장은 배경, 즉 스크린이 된다. 그런데 주인공을 주인공이도록 하는 장치는 배경에서 나온다. 주인공의 성격을 암시하고 특징을 돋보이게 하는 구성은

배경의 처리에 달려있다. 그러므로 배경의 처리, 다시 말해 허를 다루는 방식이 건축 구성의 핵심을 이루게 되는데, 가장 마지막 배경인 자연은 임의적으로 손댈 수 없는 부분이기 때문에 역으로 가장 먼저 고려할 요소가 되는 것이다.

5) 집합의 완결

집합론의 절정은 건축과 자연이 조우하는 마지막 순간이다. 허와 실의 연쇄적인 변증법적 전개 과정 속에서 건축을 구성하는 요소들은 그림과 배경(*figure and ground*)의 관계를 반복적으로 역전시킨다. 그러나 이 과정이 무한한 것은 아니다. 최후의 배경 혹은 최후의 그림, 즉 더 이상의 연쇄나 관계역전을 발생시키지 않는 종착점이 존재한다. 자연은 건축이 자기복제를 멈추는 지점이 된다. 그러므로 건축적 맺음 장치가 필요한 위치이기도 하다. 병산서원에서 만대루의 역할이 바로 그것이다.

만대루는 허와 실의 개념으로 설명이 가능한 구성요소라는 점에서 다른 건물과 동일한 집합의 과정을 거친다. 속이 채워진 건물이라는 의미에서 만대루는 실이고, 비워진 마당이나 저 멀리 자연을 가리키는 허와 짝을 이룬다. 그러나 자연과의 최종 집합을 구현하기 위해서 만대루는 역설적으로 허로 작용해야 한다. 배경으로서의 자연을 주인공으로 바꾸기 위해서는 자연과 집합되는 만대루가 배경의 역할을 해야 하기 때문이다. 이와 같은 마지막 전복은 병산서원의 감동적인 건축적 가치를 만들어 내는 핵심 요인이다.

[김봉렬 13] 병산서원 전체를 주변 자연과 맺어주는 매개체는 다름 아닌 만대루의 존재다. 만대루는 그 자체로 채워진 요소라 할 수 있지만, 건축과 자연의 관계 속에서 본다면 비워진 요소로 작용한다. 그림과 배경(*figure and ground*)의 관계가 역전되듯이 한 요소의 성격은 집합적 관계망 속에서 결정되기 때문이다. (p.25)

만대루는 병산서원의 건축이 어떻게 자연을 문화화 하는지 보여준다. 만대루의 지붕 위로는 깎아지른 병산이 펼쳐지고, 그 아래 마루 위로는 낙동강의 흐름이 포착되며, 마루 밑으로는 대문간이 들어온다. 사람의 통행과 강물의 흐름 그리고 산의 우뚝함은 만대루에 의해 독자적인 의미를 부여받고 서원의 내부로 유입된다. 자연은 만대루라는 시각적 틀(*picture frame*)을 거쳐 가공된 형태로 건축과 만난다. ‘자연의 문화화’에 대한 탁월한 건축적 해법이다. 이와 같은 광경을 가장 잘 목격할 수 있는 장소를 건축군의 핵심위치라고

한다면 그곳은 바로 강당인 입교당이 될 것이다. 그 중에서도 대청 한가운데 원장 선생의 자리는 이 모든 현상을 한 눈에 파악할 수 있는 최고의 지점이다.

[김봉렬 14] 만대루는 외부 경관에 대한 시각적 틀(picture frame)이다. 만대루 위에 올라 자연을 음미하는 것도 일품이지만, 강당 대청 가운데 원장 선생의 자리에 꼭 앉아보아야 한다. 외부 자연경관을 수평적으로 나누고 있을 뿐 아니라, 경치를 수직적으로도 나누고 있다. 만대루의 마루 면과 지붕 사이로는 낙동강의 흐름만이 포착된다. 지붕 위로는 병산이 독립된 배경으로 나타나고, 마루 밑 아래층으로는 대문간이 들어온다. 정확한 계산을 통해 사람의 통행과 강물의 흐름 그리고 산의 우뚝함을 독자화하도록 한다. 만대루는 그러한 위치, 그러한 높이로 서 있는 타자를 위한 존재다. 만대루 자체만 보면 공허한 건물이지만, 자연과 인공의 관계 속에서 비어 있음으로 가득 찰 수 있는 프레임이다. (p.51)

마루와 방, 마당과 채, 자연과 건축군은 모두 허와 실로 치환될 수 있는 구성요소이다. 또한 정반합의 변증법에 의해 상승하는 집합의 구도를 예견하는 것이 어려운 일도 아니다. 그러나 병산서원 건축의 위대한 성취는 이러한 구도의 반전에서 찾을 수 있다. 갑자기 건축물이 허가 되고 자연이 실이 되는 역전 현상을 발생시킨 것이다. 만대루는 스스로의 시각적 소속을 자연에 둬으로써 이를 가능케 했고, 집합의 순서와는 반대로 진행되는 자연의 영향력을 실체화했다.

[김봉렬 14] 앞서 말한 대로 만대루는 인공적인 서원건축과 자연 사이의 매개체다. 현재는 만대루 앞에 대문채가 있지만, 원래는 만대루 동쪽에 조그맣게 자리했던 것을 이견하였다. 과거에는 서원의 물리적인 경계 역할도 했음을 알 수 있다. 만대루는 비록 서원의 경역 안에 위치하지만, 그 시각적 소속을 외부로 취급하기도 한다. (pp.49-50)

6) 자연의 방향성

집합론의 성취 중 하나는 집합의 방향성을 발견한 것이다. 이때 방향성은 작은 것으로부터 큰 것으로, 또 자연을 향해 집합이 진행되는 지향성을 의미하는 것이 아니고, 인간과 자연 사이에서 건축이 취하는 태도에 관한 근본적인 입장의 문제를 가리킨다. 즉, 건축의 역할이 자연을 인간에게 데려오는 것인지, 아니면 인간을 자연으로 인도하는 것인지에 대한 양자택일의 문제가 대두되는 것이다.

전술한 바와 같이 병산서원의 건축은 원심력을 갖는 집합이다. 집합은 건축의 내부에서 시작해서 영역을 넓혀가며 최종적으로 만대루를 통해 완결된다. 김봉렬은 건축경험

의 순서를 통해 이를 증명했다. 즉 대문을 통해 들어가면서 만대루 앞, 강당 앞, 사당 앞에서 나타나는 장면들에는 단일 건물의 고립된 형상만 등장한다. 따라서 병산서원의 외관은 뒤쪽 배경 없이 건축 단독의 외관을 갖는다. 그러나 건물에서 밖을 볼 때 비로소 집합의 중첩적 효과가 발생한다. 건물과 건물이 중첩되며, 건물과 마당이 중첩되고, 다시 자연경관이 중첩되는 장면이 연속적으로 펼쳐지는 것이다.

[김봉렬 14] 병산서원의 집합적 형태는 바깥으로 나타난다. 즉 외부에서 내부로 진입하면서 나타나는 형태는 매우 단절적이며 독립적이지만, 내부에서 외부로 향하는 형태는 연속적이면 중첩적이다. 아주 간단한 실험을 통해 입증 할 수 있다. 대문을 통해 들어가면서 만대루 앞, 강당 앞, 사당 앞에서 나타나는 장면들에는 단일 건물의 고립된 형상만 등장한다. 반대로 사당문을 통해 바깥을, 강당 대청에서 바깥을, 만대루에서 바깥을 본다면 진입 때와는 전혀 다른 장면들을 목격할 것이다. 건물과 건물이 중첩되며, 아래로 내려다보는 시각 때문에 건물과 마당이 중첩되고, 다시 바깥의 자연경관이 중첩되는 장면이 연속적으로 펼쳐진다. 병산서원의 집합적 형태는 따라서 외향적이다. 안에서 바깥으로 향하는 건축 형태를 가진 것이다. (p.27)

그렇다면 병산서원의 집합은 기본적으로 주인의 입장에서 추동되었다고 할 수 있다. 손님의 입장에서 건물로 접근하는 과정에서는 어떠한 집합의 중첩성도, 나아가 최종적으로 자연과의 집합도 인지할 수 없다. 주인의 자리에 도착해서 돌아보는 순간이 모든 구성의 비밀이 풀리는 순간이다. 그때까지 건축은 자연과 연결되지 않는 단독적이고 고립된 극히 인공적인 존재이다.

반대로 구심력을 갖는 집합, 다시 말해 제일 먼저 자연과 연결되는 건축도 가능한가? 김봉렬에 의하면 사찰건축이 바로 그 대표적인 사례이다. 많은 불교사찰의 주요 건물들은 가장 먼저 뒷산과 중첩되어 일체화된 경관으로 나타난다. 집합의 과정은 사후에 이 구조를 강화시키는 방향으로 진행된다. 그러므로 건축경험의 시작점에서 이미 집합의 최종 결과물이 드러나 버린다. 즉 바깥에서 이미 내부의 구성이 암시되는 것이다. 손님은 커다란 집합으로부터 세부적인 집합으로 점차 시야를 줄여가며 목적지에 도달하게 된다. 역으로 주인의 자리에서는 이러한 건축경험의 과정을 짐작할 수 없다. 시야에 들어오는 것은 중첩되지 않은 마당과 건물뿐이기 때문이다.

[김봉렬 15] 이러한 차이는 자연환경과 건축물의 위치를 설정하는 차이에서 발생하며, 근본적으로는 유교와 불교라는 거대한 세계관과 자연관의 차이에서 기인한다. 보통의 경우, 서원과 같은 유교건축은 안

에서 바깥으로 향하는 원심적 경관구조를 지니는 반면, 불교건축은 밖에서 안으로 향하는 구심적 경관 구조를 가진다고 볼 수 있다. (p.36)

이와 같은 집합의 방향성 또는 자연의 방향성은 건축의 근본적인 차원을 사색하게 한다. 보다 인본적인 성격이 강한 유교와 상대적으로 범신론적 바탕이 전제되는 불교의 세계관의 차이는 건축의 방법론을 결정하는 발단이 될 수 있다. 인간적인 건축의 모습이 확장되어 마침내 자연과 만나는 방향이 설정될 수 있고, 반대로 자연의 단계적 접근이 마지막에 인체와 결합되는 방향을 생각해볼 수 있는 것이다. 그러나 어느 경우에도 자연이 배제된 건축은 존재하지 않으며 집합의 과정은 자연의 영향력 아래에서 추진될 수밖에 없다. 즉, 자연은 건축의 원인이자 결과이며, 이때 자연은 이미 문화화된 자연이다.

4. 성찰적 자연과 매개적 건축 : 승효상

■ 승효상(2012), 「오래된 것들은 다 아름답다」, 컬처그라퍼.

1) 동양적 혹은 한국적 자연

승효상은 건축에서 자연을 대하는 태도에 주목한다. 우선 서양건축에서 자연을 대하는 태도를 비판적으로 바라본다. 서양의 건축물이 중요한 방을 가운데 두고 겹겹이 둘러싸는 방식으로 공간의 배치가 이루어지는 것은 자연을 외부의 위협한 적으로 생각하기 때문이라는 것이다. 이는 서양건축의 오래된 이론인 건축의 은신처(Shelter) 기원론을 빗댄 것이다. 그래서 자연으로부터 멀리 있을수록, 즉 둘러싸인 겹이 많을수록 안전한 방이고 세력가의 집이 된다. 자연을 적대적으로 보는 시각은 자연과의 소통을 고려하지 않게 되며 오히려 기회가 있다면 적을 정복하려는 의지를 숨기고 있다.

[승효상 01] 서양 집들과 우리의 옛 집이 다른 점 가운데 중요한 것은 자연을 대하는 방법이다. 공간 배치로만 보아도 서양의 집들은 거의 중심지향형이다. 방들은 거의 반드시 복도를 통해서 접속되어 있고 대개 중복도여서 겹방이 많다. 중요한 방은 바깥과 직접 연결되는 곳 없이 집안의 한가운데에 위치하는데, 그 방은 필경 가장 지위가 높은 사람이 사용하는 곳이며 둘러싸인 겹이 많을수록 세력가의 집이다. 바로 외부나 자연은 나를 해칠 수 있는 적이라는 생각 때문일 게다. 그들에게 자연은 정복하기 위한 대상이고 건축은 외부의 공격으로부터의 은신처(Shelter)일 뿐이어서 자연과 적대적 위치에 있을 수밖에 없는 건축, 이 개념이 그들의 건축 역사의 근간을 이루어 왔다. (pp.166-167)

대표 사례로 든 건축물이 이탈리아의 빌라 로툰다이다. 언덕 위에 우뚝 선 유명한 건축가의 명작 건축물에서 승효상이 본 것은 오히려 자만에 가까운 서양인들의 태도이다. 둥근 천장과 벽면에 신들을 그려넣어 스스로 우주를 자처하고 있고, 동서남북으로 뚫린 통로를 통해 사방의 풍경을 관장하고 있으며, 천장에서 내려오는 빛의 가운데에 서서 세상의 중심임을 주장하는 건축물은 기본적으로 지배와 예속의 관계를 표현한 것이다. 다시 말해, 건축의 자연에 대한 승리를 전제로, 지배의 우월을 드러내기 위해 언덕 위에 우뚝 솟은 것이다.

[승효상 02] 이 로툰다 홀의 둥근 천장과 벽면에 그려진 프레스코 그림에는 신들로 둘러싸인 우주가 묘사되어 있다. 홀의 중앙에 서면 동서남북으로 뚫린 통로를 통해 밖의 풍경이 한눈에 파악되고, 정점

에서 내려오는 빛을 받으며 마치 내가 세상에서 가장 중심 된 자인 듯 존재감을 드높이게 된다. 그러나 이 집은 자연과 대립적 관계이며, 지배의 우월을 나타내기 위해 언덕 위에 우뚝 솟는 게 당연했다. (p.50)

이와는 달리 한국건축은 자연을 동반자로 바라보는 지혜로움을 터득하고 있다. 이런 의미에서 대립관계의 자연을 서양적 자연이라고 한다면 공존관계의 자연은 동양적 자연이라고 할 수 있을 것이다. 동양적 자연은 지배의 대상이 아니기 때문에 과장된 제스처를 취하거나, 놀이의 대상으로 삼거나, 농락하는 일은 상대를 존중하지 않는 경망스러운 일이 된다. 자연은 자체적으로 선이고 동반자이며 공존의 대상으로서, 한 걸음 더 나아간다면 우리 자신이 되기도 하는 물아일체의 경지까지도 생각해볼 수 있다.

[송효상 03] 결론부터 말하면 우리 선조들이 가진 자연에 대한 이해의 정도는 명료함을 넘어 지혜로움 그 자체였다. 자연을 지배의 대상으로 삼아 인위적으로 과장된 제스처를 가지는 것은 금기였으며, 놀이의 대상으로 자연을 농락하는 일은 경망스러운 것이었다. 자연은 그 자체가 선이요 동반자이며 공존의 대상이어서 함께 어우러지는 우리 자신인 것이다. (p.159)

2) 서사적 풍경으로서 건축

그러나 자연은 문명이 아니다. 그러므로 문명을 이루고 사는 사람들에게 자연 그 자체는 큰 의미를 주지 못할 수도 있다. 이에 따라 ‘풍경’이라고 하는 자연에 대한 인간의 시선이 등장하게 된다. 풍경은 자연과 건축을 하나로 묶는 작용을 할 수 있다. 먼저 자연적 풍경은 있는 그대로의 자연 자체이다. 그러나 자연적 풍경은 사람들의 일상적 삶에 큰 가치를 지니지 못할 것이다. 사람들은 자연적 풍경이 아니라 거기에 인공적 풍경을 덧댄 장소에서 살아가기 때문이다. 도시와 건축은 모두 인공적 풍경을 대표한다.

자연적 풍경과 인공적 풍경으로 구성되는 풍경이라고 하는 시점은 윤리적이고 가치 지향적인 세계관을 건축에 부여하게 된다. 앞서 전제되었던 동반자이고 공생관계인 동양적 자연의 논리체계에 따라 도시와 건축도 동일한 윤리적 과제를 부담하게 되는 것이다. 즉, 풍경이 위선이면 우리의 삶도 위선이며, 마찬가지로 도시가 단편적이면 삶도 부질없어지는 공생의 연쇄관계를 형성한다는 것이다. 이에 따라 풍경을 통해 합쳐지는 자연과 건축은 거의 동일하게 인간의 삶에 영향을 미치게 된다.

[승효상 04] 다시 말하면 자연적 풍경은 사실 우리의 일상적 삶에 그리 큰 가치를 가지지 않는다는 것이며, 역사를 기록하면서 이 시대를 사는 우리에게는 그 자연적 풍경 위에 우리가 덧댄 인공적 풍경이 더 큰 의미가 있다는 것이다. 우리가 오랫동안 축조한 도시가 그러하며 그 도시를 이루는 건축이 그러하다. 그 풍경이 위선이면 우리의 삶도 위선이며, 그 도시가 단편적이면 우리의 삶도 부질없다. (p.235)

승효상은 자연적 풍경을 서정적 풍경으로, 인공적 풍경을 서사적 풍경으로 바꾸어 부르기도 한다. 천혜의 아름다움, 즉 인간의 손이 미치지 못하는 자연의 가치가 서정적인 풍경을 구성한다면, 인간의 노력과 특수한 역사가 만들어낸 인공물의 의미가 서사적 풍경을 형성하고, 이 두 풍경이 겹쳐지면서 조화를 이룰 때 비로소 인간을 존엄하게 하는 이상적인 결과를 가져오게 되는데, 이를 성찰적 풍경이라 명명했다. 성찰적 풍경은 자연과 문명이 동양적으로 혹은 한국적으로 결합한 바람직한 건축의 목표가 된다.

[승효상 05] 제주가 가진 천혜의 아름다움이 빛는 서정적 풍경도 중요하다. 그러나 그 서정적 풍경이 우리가 빛은 서사적 풍경을 더할 때, 그때에만 그 속에 사는 우리들은 존엄할 수 있을 게다. 그를 성찰적 풍경이라 한다. (p.235)

성찰적 풍경을 만들기 위해서는 건축의 역할이 달라질 필요가 있다. 건축은 서정적 풍경에 서사적 풍경을 더하는 역할을 하는 것이지, 스스로의 존재감을 드러내는 것이 목표가 아니다. 그래서 건축물은 가능한 한 자연과 직접 연결되려는 속성을 지닌다. 우리 옛 건축은 대개 방 자체가 홀겹으로 자연에 노출되어 있어서 복도를 통해 방에 들어가는 게 아닐 뿐만 아니라, 대청이나 툇마루처럼 내외 구분이 모호한 곳도 많아서 서정적 풍경과 바로 연결되곤 한다. 겹겹이 둘러 공간을 보호하고자 하는 서구의 건축관과는 정 반대의 모습인 것이다.

[승효상 06] 그러나 우리의 옛 건축을 보면 대개가 방 자체가 홀겹으로 그냥 자연에 노출되어 있는 경우가 많다. 방의 집합도 복도를 통하여 접하는 게 아니라 다른 방과 직접 연속되거나 바깥을 통하여 연결된다. 대청이나 툇마루 같은 공간은 내부인지 외부인지 도무지 알 수 없을 정도로 외부의 자연에 노출되어 있다. 어떻게 보면 자연 속에 집이 던져져 있는 모습이다. 우리의 선조들에게 자연은 결단코 정복의 대상이 아니라 공존해야 하는 가치였으며 어떤 경우에는 섬김의 대상이었으므로 자연의 섭리는 운명처럼 받아들여야 하는 까닭이었다. 따라서 집은 앞산과 뒷산을 연결해 주는 매개적 역할을 할 뿐이었으니, 집 자체의 모양에 대한 관심이 있을 수 없고 공간의 배열이 더 큰 과제였다. (p.167)

이처럼 풍경의 삽입 혹은 중첩이라는 건축적 관점에서 보자면 건축물 자체의 모양보다는 배열이 더 중요해진다. 건물은 앞산과 뒷산을 연결해주는 매개적 역할을 하거나 사람과 산을 연결해주는 매개적 역할을 하기 때문에, 주인공이 아니며 형태보다는 위치가 일차적인 고려요소가 된다. 이에 따라 자연스럽게 건축의 이슈가 입지와 배치로 옮겨오게 된다. 나아가 그것의 3차원적 바탕인 지형의 문제가 대두된다.

[승효상 07] 수궁이 간다. 본래 우리의 건축은 건물 자체가 문제가 되는 것이 아니라 집을 어떻게 배치하여 주위와 관계를 갖게 하는가가 더욱 중요한 의미였다. 어떤 의미에서는 건축은 지형과 더불어 비로소 완성되는 영조(營造, 가꾸어 지어 내는 일)의 작업이었다. (p.194)

승효상은 이를 불교건축에서 깨달았다고 고백한다. 사찰건축의 원리와 원칙, 응용과 변화를 습득했다고 하는 것의 핵심은 곧 불교건축이 지형을 다루는 방식이었을 것이다. 공간의 의미와 비움의 아름다움, 우리 삶에 맞는 건물의 치수와 크기, 자연 속에 서는 건물의 좌향과 집합은 모두 성찰적 자연이라는 대전제에 매개적 역할이라는 건축의 정의를 통해 체득한 것이다.

[승효상 08] 그러나 눈을 뜨고 보니 불교건축의 맛은 오늘날에도 본질을 놓치고 있는 이 땅의 교회건축과는 도무지 ‘짹’이 안 되는 깊이가 있었다. 대학을 가서도 몰랐으니 나는 무지몽매하였던 것이다. 놀라웠다. 사찰건축에는 무엇보다 건축을 이룬 원리가 있었고, 그 원칙이 대단히 조직적이며 그 응용들의 변화가 무쌍하여 건축을 배우고 익히는 데는 이만한 참고가 없었다. 나는 공간의 의미와 비움의 아름다움을 여기서 배웠고 우리 삶에 맞는 건물의 치수와 크기를 배웠으며, 자연 속에 서는 건물의 좌향과 집합하는 방법을 배웠다. 특히 종교건축인 까닭에 의식과 공간의 관계에서 너무도 많은 지혜를 얻었으니 심지어 교회당을 설계할 때에도 이를 번안할 정도였다. (p.189)

3) 지형의 보존 : 분석사

풍경을 덧댄다는 표현은 지형을 다루는 일에서 잘 부각된다. 전술한 바와 같이 건축의 속성을 매개적으로 정의한다면 지형을 조절하는 일보다 보존하는 일이 관건이 된다. 매개적이라는 말은 달리 말해 건축이 스스로 주체성을 갖지 못한다는 의미와도 통하기 때문이다. 그러므로 자연지형이 먼저 정체성을 형성하고 영역을 선점하게 된다. 이와 같은 장소의 대표적인 사례로 분석사가 있다. 분석사의 두 영역은 서로 다른 자연지형을 영역으로 삼아 서로 다른 두 축이 발생했고, 이에 따라 각각의 정체성이 표현되고 있다. 건축

이 영역을 만들기 이전에 지형이 가능성을 잠재하고 있었던 것이다.

[승효상 09] 그렇다면 부석사는 적어도 두 절의 복합체였던 셈으로, 이 두 영역이 스스로의 정체성을 갖는다는 것은 서로 다른 자연지형을 지배 영역으로 삼았기에 다른 두 축이 발생하였다는 뜻이다. (p.195)

부석사의 석축은 지형을 보존하면서 매력적인 풍경을 만드는 대표적인 요소이다. 잉카인들의 면도날 하나 들어가지 않을 정도로 정교하기 짝이 없는 석축이나 일본인들이 만든 아주 일정한 크기의 석축과는 달리, 부석사의 석축은 풍부하고 여유롭다고 한다. 또한 자연을 대하는 태도로 친다면 상대가 되지 않는다고도 추켜세운다. 풍부하고 여유롭다는 것은 다분히 주관적이고 수사학적인 묘사일 수 있다. 글의 맥락상 정교하지 않고 일정하지 않음의 다른 표현이기 때문이다. 그럼에도 불구하고 이러한 설명이 설득력을 가질 수 있는 것은 지형과 풍경이 보존되고 있기 때문이다.

[승효상 10] 부석사가 매력적인 풍경을 이룬 것은 석축의 아름다움이라는 것 또한 중요하다. 부석사 대석단은 일개 토목이 아니라 지극히 아름다운 건축이다. 흔히 잉카인들이 쌓은 면도날 하나 들어가지 않을 정도로 정교하기 짝이 없는 석축을 제일로 치거나, 일본인들이 만든 아주 일정한 크기의 석축을 앞세우지만 우리 부석사의 석축이 가지는 풍부함과 여유로움에 비할 바 못 되며 특히 자연을 대하는 태도로 치면 상대가 되지 않는다. 그네들의 석축은 천 년이 경과한 지금에도 인공적이며 적대적인데 반해 우리의 부석사 석축은 자연적이며 관대하다. (p.195)

건축이 인공적이고 적대적이 되면 존재감을 드러내게 된다. 반대로 자연적이고 관대한 건축은 스스로의 완결성, 즉 정교함과 일정함을 포기하면서 대신 성찰적 풍경을 달성한다. 부석사의 석축은 변화하는 지형의 레벨에 따라 높이가 서로 다르지만 적절한 조화를 이끌어낼 수 있었다. 지형을 훼손하지 않았고 자연의 조형을 차용했기 때문이다. 더욱이 석축을 통해 지형을 안정시키고 방문자의 심성을 고취시키는 역할을 하여 더 큰 의미의 성취를 이루어낸 것으로 볼 수 있다. 즉 서정적 자연, 서사적 자연, 성찰적 자연의 변증법이 작동한 사례로 평가할 수 있는 것이다.

[승효상 11] 이 석축은 변화하는 지형의 레벨에 따라 높이가 서로 다르지만 적절한 조화를 이끌어 내며 지형을 안정시키고 우리를 상승시킨다. (p.195)

4) 조작의 당위 : 소쇄원

자연을 동반자로 대하는 한국적인 태도에 스스로 매개자를 자칭하는 한국 건축의 역할이 더해지면서 비로소 조작의 당위성이 성립된다. 건축은 분명 자연에 없는 것을 만드는 일이고 또한 자연을 일부 훼손하는 일임에도 불구하고 그 대의와 실제에서 면죄부를 받을 수 있는 명분이 생기게 된다. 예를 들어, 한국정원의 대표로 꼽히는 담양 소쇄원은 실제로 많은 부분이 인공적으로 구성된 곳이다. 자연스럽게 놓인 바위 사이에는 다리도 있고 징검돌도 있으며 발을 씻을 수 있는 공간도 있다. 또 물레방아도 설치했고 연못을 팠으며, 경사진 비탈길을 오르기 편리하도록 계단을 두고 석축을 쌓았다. 이와 같은 인공물이 용인되는 까닭은 먼저 앞서 분석사의 사례와 마찬가지로 ‘자연스럽게’ 보이기 때문이다.

[승효상 12] 몇 개의 레벨 차이로 인해 다양한 동선을 만드는 계곡 속에 이뤄진 공간을 가만히 들여다 보면, 바위 사이에는 다리도 있고 징검돌도 있으며 세족할 공간도 있다. 물레방아도 있고 연못도 있으며 경사진 지형을 오르기 위한 계단과 석축 등이 슬쩍슬쩍 있는데, 이들이 심상치 않다는 것이다. 자연스레 보이는 이들은 사실은 모두 인공 건조물이다. (p.162)

또한 자연스럽게 보이는 인공물들이 중요한 목적을 위해 매개적으로 작용하고 있다. 예를 들어 소쇄원을 관통하는 주된 통로는 때로는 단을 디디고 때로는 바위를 건너며 때로는 물길을 도는데, 이는 서로 다른 지형을 이으면서 서로 교류하고 부딪히게 하여 일체를 이루게 하기 위해 설정된 매개공간이다. 즉, 스스로를 드러내기 위한 과시나 장식이 아니고 자연과 자연, 자연과 인간의 관계를 돈독하게 하기 위한 장치로 덧댄 공간인 것이다. 이를 위해 바위가 인공적으로 절단되고 물길이 바뀌고 지형의 높이가 조작되었기 때문에 윤리적 비난의 근거는 사라지게 된다.

[승효상 13] 그 두 레벨 사이에 주된 통로가 삽입되어 있는데, 이 길은 때로는 단을 디디고 때로는 바위를 건너며 때로는 물길을 도는 유보도(遊步道)가 되어 다른 두 레벨을 이으면서 서로 교류하고 부딪히게 하여 일체를 이루게 하는 매개공간이다. 그런 목적을 이루기 위해 바위는 때때로 인공적으로 절단되었으며 물길은 간혹 바뀌기도 하고 지형의 레벨은 조작되어 있다. 이런 공간이 자연적이라고 말할 수 있을까. 그렇게 의문할 수 있다. (p.162)

요컨대 조작의 명분으로서 공존의 철학, 조작의 실체로서 매개적 역할, 조작의 결과로서 자연스러움이 결합될 때만 건축은 당위성을 획득한다. 좋은 건축은 내재적 논리와 독자적 형태로 성립할 수 없으며, 시작부터 끝까지, 기획에서부터 시공까지 자연에 대한 배려와 정성이 연속적으로 성공할 때만 가능하다. 건축가의 높은 윤리의식과 총괄자로서의 책임이 강조되는 대목이다. 이와 같은 각오를 승효상은 ‘자연과 나를 서로 납득시키는 지식인의 창조적 태도’로 표현했다.

[승효상 14] 그러나 그 모든 조작의 결과가 결단코 부자연스럽지 않으니, 여기에는 자연을 지배하려는 오만이 있는 것이 아니며 자연을 희롱하려 드는 모자람이 있는 것도 아니다. 이는 자연과 적극적으로 공존하려는 자세이며 자연과 나를 서로 납득시키는 지식인의 창조적 태도이다. (p.162)

5) 건축의 역할 : 병산서원

자연을 대하는 태도로 크게 차별화되는 한국 건축의 특징을 가장 잘 반영하고 있는 건축물은 여러 건축가들이 공통으로 지적하듯이 병산서원을 들 수 있다. 승효상 역시 병산서원 만대루의 건축을 백미로 꼽는다. 병산서원 만대루는 서정적 풍경에 서사적 풍경이 겹쳐져서 성찰적 풍경을 만들어내는 전형적인 프로세스를 보여주고 있다. 더구나 관념적으로 그러한 것이 아니라 실제로 겹치는 장면이 극적으로 연출되기 때문에 그 감동은 더하다. 건축은 오로지 자연 속에 걸터앉아, 자연을 막거나 거스르지 않으면서 시간과 계절의 흐름을 더해 자연을 사람의 마음과 만나게 하며, 이를 통해 살아 숨 쉬는 공간을 만들어낸다.

[승효상 15] 더욱이 입교당의 대청에 앉아 뒷벽의 목재문을 열면 병산은 마당을 타고 강당을 관통하여 뒷마당과 장판고를 넘어 뒷산으로 이어진다. 건축은 오로지 자연 속에 걸터앉아 있지 자연을 막거나 닫거나 그 흐름을 거스르지 않는다. 기둥에 의지하고 걸터앉아 다시 병산을 보면, 병산은 이름 그대로 병풍 속에 달린 듯 펼쳐져 있고 시시때때로 물안개가 그 풍경을 변화시킨다. 틀림없이 사계절의 시간이 만드는 이 절경은 그 속에 갇힌 고요한 마당을 살아 숨 쉬게 하는 힘이 될 것이다. (p.174)

풍경의 중첩이 가능한 것은 건축물이 매개적 역할을 고수했기 때문이다. 만대루는 기둥만 남기고 스스로를 비움으로써 병산을 그 속에 채울 수 있도록 했다. 건물의 폭은 마당 너비만큼 길게 해서 병산을 최대한으로 받아들였지만, 오로지 프레임으로서만 존재

하면서 건축은 그저 매개적 수단일 뿐이라는 것을 분명히 했다. 병산서원의 건축적 감동은 이처럼 건축물의 역할이 스스로를 드러내지 않음에 있을 때 생성되는 역설적 감동이다.

[승효상 16] 앞산 병산이 만대루에 가득 들어와서 마당의 한 쪽 벽면을 형성하고 있는 것이다. 즉 만대루는 건물 자체가 중요한 것이 아니라, 기둥만 남기고 스스로를 비움으로써 병산을 그 속에 채울 수 있게 되어 있다. 따라서 그 크기가 마당 전체를 포용할 수 있는 길이어야 하는 까닭에 긴 모습을 가질 수밖에 없다. 건축은 프레임으로서만 존재하며 자연을 적극적으로 매개하는 수단일 뿐이라는 것을 감동적으로 보여 주는 것이다. (p.174)

이처럼 승효상에게 한국 건축은 자연에 풍경을 덧대는 작업으로 이해되었다. 그리고 그 작업은 자연과의 공존이라는 동양적 세계관의 근간에서 이루어졌다. 이를 위해 건축은 스스로의 존재감을 숨기고 매개적 역할에 충실함으로써 한층 높은 차원의 성찰적 풍경을 만들어내는 주역이 될 수 있었다.

5. 자연에 대한 공간 열기 : 김인철

■ 김인철, 「공간열기」, 동녘, 2011.

1) 경외로운 자연과 건축의 숙명

김인철의 자연인식은 경외로움에서 출발한다. 그의 글에서 자연은 숭고하고 두려운 존재로 여겨진다. 이와 같은 경외로움은 우선 자연의 거대함과 광활함에서 비롯한다. 자연을 배경으로 삼는 건축은 자연을 거스를 수 없고 뛰어넘을 수도 없다. 그래서 제 아무리 모양을 내거나 부풀려도 결국 자연의 일부가 될 것이 분명하다. 이러한 인식이 건축적 숙명론을 이끌어낸다. 즉, 건축의 결과가 자연의 일부가 될 수밖에 없다면 건축의 개념 역시 자연의 일부를 만든다는 생각에서 출발할 수밖에 없다는 것이다. 그에 따라 건축은 인위적인 조작보다 순수함으로 나타나야 하고 과장하기보다 솔직하게 자연의 부분이 되는 것을 받아들여야 한다.

[김인철 01] 자연을 배경으로 삼는 건축은 자연을 거스를 수 없고 더구나 자연을 뛰어넘을 수도 없다. 제 아무리 모양을 내거나 크기를 만들어도 건축은 자연의 일부가 될 것이 분명했다. 건축의 결과가 자연의 일부가 될 수밖에 없다면 건축의 개념 역시 자연의 일부를 만든다는 생각에서 출발해야 한다. 건축은 인위적인 조작보다 순수함으로 나타나야 하고 과장하기보다 솔직함으로 자연의 부분이 되는 것으로 마무리되어야 한다. (p.28)

그러므로 건축을 결정하는 것은 건축가가 아니라 자연이다. 자연은 곧 그 땅의 환경인 풍토이며, 그 풍토에서 생산되는 재료가 건축의 일차적 결정요인이 된다. 건축물의 형태와 구조는 사용하는 재료의 특성에 기인한다. 따라서 자연환경이 다르다면 건축의 형태와 구조가 달라질 수밖에 없다. 한국건축은 한국의 자연으로부터 나무를 주요 재료로 사용하고 그것을 엮어서 세우는 방법을 발전시켰다.

[김인철 02] 건축의 원초적인 재료는 자연에서 구해지는 것이다. 자연은 곧 그 땅의 환경인 풍토이다. 그 풍토에서 생산되는 재료가 무엇인가에 따라 그 땅의 건축이 결정된다. 건축의 형태와 구조는 사용하는 재료의 특성에 따라 방법론이 결정될 뿐만 아니라 건축의 가시적 결과물인 형태 역시 재료의 특성을 벗어나지 못한다. 우리건축은 나무를 주재료로 하고 그것을 엮어서 세우는 방법을 택했다. (p.85)

나무로 건축을 하기 위해서는 나무의 특징이 우선 고려될 수밖에 없다. 유기물인 목재는 자연환경에 노출되면 변형과 변질이 일어난다. 그러므로 건축에 앞서 이러한 변형을 염두에 둘 수밖에 없다. 목재로 구성된 건축물의 변형이 발생할 때 쉽게 대응하려면 형태는 가능한 단순한 것이 유리하다. 부재가 수시로 교체될 수 있고 비틀림을 쉽게 바로잡을 수 있도록 단순한 수준에서 구조가 마무리되어야 한다. 이에 따라 완성물은 간결하고 소박한 형태가 된다. 또한 군더더기인 장식을 최소화했기 때문에 결과물이 완벽해보이지 않을 수도 있다.

[김인철 03] 그러나 가구와 달리 주변의 자연환경에 그대로 노출되는 건축은 지반의 변화뿐만 아니라 유기물인 목재의 변형과 변질까지 고려해야 한다. 몸체의 변형이 발생할 때 쉽게 대응하려면 형태는 가능한 단순해야 한다. 틀을 이루는 요소들의 기법은 부재를 수시로 교체하고 비틀림을 쉽게 바로잡을 수 있도록 최소한의 기능을 충족하는 선에서 마무리되어야 한다. 이런 경우에 모양을 꾸미는 장식은 군더더기가 된다. 그렇게 만들어진 건축은 간결하고 소박한 형태가 되지만 한편으로는 완벽하지 않은 것으로 보이기도 한다. (p.96)

자연으로부터 발생하는 건축은 현대건축의 방법론을 통해서는 파악이 불가능하다. 한국건축에서 자연을 닮는다는 것은 새삼스러운 개념이 될 수 없고, 기하학적 질서도 존재하지 않으며, 정해진 구법과 형식을 따라야 하고, 용도와 기능도 모호하다. 나아가 건축과 자연의 경계선마저 모호한 상태이다. 경외로운 자연의 속성이 건축에도 적용된 것이다. 그러므로 건축의 개념은 물론 건축가의 임무도 달라질 수밖에 없다. 설계라는 작업은 필연적인 논리에 의해 추동되기 어려우며 직관을 우선하는 우연의 결과에 가깝게 된다. 심지어는 건축가의 이름을 내세울만한 개성을 드러내는 일도 힘들다.

[김인철 04] 우리건축에 현대건축의 개념과 방법론을 적용해 보면 특별히 찾아지는 것이 없다. 개념은 건축을 자연의 요소로 삼아 자연을 닮게 하는 것이어서 새삼스럽지 않으며, 배치를 결정하는 축은 기하학적인 질서가 아니므로 존재하지 않는 것과 같다. 형태는 목조의 한 가지 구법으로 형성되므로 의미가 없으며, 형식 또한 한 가지의 전형으로 존재할 뿐 유형으로 구분되지 않아 필요하지 않다. 용도는 비결정적이고, 기능조차 불확정적이어서 정의를 내릴 수 없다. 건축의 내부공간은 별스럽지 않은 대신 외부공간에 초점을 맞추고 통합적인 영역을 구성하려면 경계선마저 지워야 한다. 설계는 필연적인 논리이기보다 직관을 우선하는 우연의 결과에 가깝다. 심지어 건축가의 이름조차 보이지 않는다. (p.313)

이처럼 자연의 강력한 힘 아래서는 건축물도 건축가도 존재감을 드러내는 일이 불가능해진다. 이에 따라 소위 기법이라고 하는 설계 방법론들의 태도마저 수정될 필요가 있다. 자연은 인간이 필요로 할 때 마음대로 선택하고 이용할 수 있는 대상이 아니다. 이에 따라 건축물에 풍경을 담는다고 하는 차경의 기법 또한 불손한 태도로 여겨진다. 차경이라는 것은 건축물이 공간의 주체가 되어 자연을 빌려온다는 태도이기 때문이다. 김인철에게 자연은 관조의 대상이 아니라 공간의 주체이다. 건축은 자연과 대등하게 관계를 맺는 것이 아니라 자연에 봉사하는 장치이다. 자연이 건축의 주인인 것이다.

[김인철 05] 건축으로 풍경을 담아내는 것은 건물에 풍경을 가져오는 차경의 기법이 아니라 자연과 건축을 하나로 만들기 위한 것이다. 건축의 존재는 자연을 점령하는 것이 아니라 자연의 일부가 되는 자세를 가져야 한다. 자연은 관조의 대상이기보다 공간의 주체이다. 건축은 자연의 빛이 사라진 뒤 공간의 속내가 나타날 때 비로소 존재의 의미를 보인다. (pp.48-49)

2) 땅의 형국과 건축의 자연스러움

공간의 주체가 자연이라면 건축물의 성격도 자연으로부터 비롯한다. 특히 가장 강력하고 인상적인 형태를 지닌 대지, 곧 땅의 형상을 주의 깊게 살피는 일이 요구된다. 대지를 안고 있는 산과 물과 숲은 다듬어질 땅과 그곳에 놓일 건축물의 성격을 이미 결정하고 있기 때문이다. 다시 말해 여러 자연 중에서도 건축은 땅을 전제로 하고, 땅이 곧 자연이므로 우리 땅에서 이루어진 건축은 이 땅의 형국에서 비롯되었을 것이다. 김인철이 한국 전통건축에 관심을 가지고 탐구하는 이유가 여기에 있다.

[김인철 06] 대지를 안고 있는 산과 물과 숲은 다듬어질 땅과 그곳에 놓일 건축물의 성격을 이미 결정하고 있었다. 이 땅에서 건축은 인간과 자연을 연결하는 하나의 장치여야 한다는 생각이 들었다. 건축은 자연과의 연결을 연출하기 위해 막고 여는 조정을 하는 것만으로 충분하다고 생각했다.(p.33)

전술한 바와 같이 한국건축은 자연의 질서를 품고 자연과 닮은 공간의 형성을 추구했다. 자연을 닮으려는 의지에는 자연과 하나가 되고자 하는 목표가 있었고 결과적으로 공간의 주인 자리를 자연에게 돌려주었다. 이를 통해 최종적으로 획득하게 되는 ‘자연스러움’이라는 가치는 건축의 본질을 구성하게 된다. 또한 자연스러움의 가치는 얼핏 비정형적이고 무질서하게 보이는 형태에 의미를 부여하게 된다. 주어진 조건, 즉 땅의 형국을 닮

으려는 의도가 성공했다는 지표로 볼 수 있기 때문이다.

[김인철 07] 우리건축은 자연의 질서를 품어 자연과 같은 공간의 형성을 추구한다. 자연을 닮으려는 의지는 자연과 하나가 되는 것이다. ‘자연스럽다’라는 것은 건축의 본질인 존재의 자세를 의미한다. (p.308)

이처럼 땅에서 비롯된 조직의 체계는 인위적이고 계량화된 질서가 아니라 자연스러운 흐름이기 때문에 비정형적인 모습을 띠게 된다. 그러므로 땅의 조건을 충실히 따르면서 생성되는 건축의 비정형성은 자연스럽고 바람직한 결과로 인식된다. 이 과정에서 건축은 홀로 완성되지 못한다. 전체적인 땅의 조건과 흐름에 참여하는 부분에 불과하기 때문이다. 그러므로 건축은 자연과의 연속된 관계와 흐름을 통해 하나가 될 수 있도록 각각의 완성보다는 전체를 아우르는 통섭의 관점을 지녀야 할 것이다. 이러한 의미에서 건축은 땅의 형국을 따라 공간을 이루는 것으로 정의될 수 있고, 한국 건축의 방법론은 땅의 공간을 일으켜 건축의 공간으로 바꾸는 일로 요약될 수 있다.

[김인철 08] 우리건축은 자연과 건축의 관계가 연속을 이루어 하나가 되도록 각각의 완성보다 전체를 아우르는 통섭의 관점을 우선했다. 따라서 우리건축에서는 땅의 조건을 이해하고 의미를 찾는 작업이 선행되어야 하는 지형의 독해가 필수적이다. 땅의 형국을 따라 공간을 이루는 것을 건축하는 것이라 정의한다면 곧 땅의 공간을 일으켜 건축의 공간으로 만드는 것이 우리건축의 방법론인 것이다. (p.309)

3) 땅의 경험과 시간

한국건축에서 땅의 형국이 공간으로 전환되는 모습을 탐구하면서 김인철은 흥미로운 사실을 발견한다. 그것이 순간적이고 고정되고 주관적인 방식으로는 포착되지 않는다는 점이다. 예를 들어, 한국의 건축그림들은 창덕궁의 배치를 그린 ‘동궐도’처럼 개별 건물과 전체의 관계나 건축과 자연의 관계를 동시에 표현하고 있는데, 이는 시점의 위치에 따라 모습이 달라지는 주관적인 투시도가 아니라 사물을 있는 그대로 표현하는 객관적인 그림이라는 특징이 있다. 이러한 그림들은 한국건축이 투시도적 시점으로 파악되기 힘들다는 근거가 된다. 하나의 단위 건물은 주체가 아니기 때문에 반드시 유동적이고 총체적인 시점에서, 다시 말해 땅을 아우르는 전체의 관점에서만 이해가 가능하다.

[김인철 09] 우리의 건축 그림은 건물만 그린 것이 아니라 개별 건물과 전체의 관계나 건축과 자연의 관계를 동시에 표현하는 공간적인 그림이다. 또한 시점의 위치에 따라 그림이 달라지는 주관적인 투시도가 아니라 사물을 있는 그대로 표현하는 객관적인 그림이다. 우리건축은 투시도적 기법으로 표현하는 것이 불가능하다. 하나의 단위 건물을 그리는 것은 가능하지만 전체가 그려지지 않는다. 전체가 이루어진 관계를 포착하려면 투시도적 시점이 아니라 유동적이며 총체적인 시점이 필요하다. 고정된 시점으로 전체가 드러나지 않는다는 것은 우리건축이 개체의 관점이 아니라 땅을 아우르는 전체의 관점으로 이루어진 것임을 뜻한다. (pp.33-34)

투시도는 고정된 순간의 장면을 연출하는 도법이다. 투시도를 통해 건축의 의미가 전달될 수 없다면 고정된 순간의 장면이 온전치 않다는 의미가 된다. 즉, 건축은 감상의 대상이 될 수 없다. 그 이유에 대해 김인철은 한국건축의 개념이 공간을 시간의 흐름 속에 형성하는 것에 있기 때문으로 설명한다. 건축은 감상의 대상이 아니라 경험의 대상이며 시간을 공간화한 것이라는 이야기이다. 시간의 공간화는 물 흐르듯이 자연스럽게 시선을 유도하는 특징이 있으며, 각 공간마다 또 걸음걸음마다 풍경이 바뀌는 흐름을 형성한다. 바로 이러한 흐름이 건축과 자연을 연결하는 장치가 된다.

[김인철 10] 우리건축의 개념은 공간을 시간의 흐름 속에 형성하는 것이다. 건축을 감상의 대상이 아니라 경험하는 대상으로 삼은 것은 산수화의 공간구성에서 나타나는 시간의 공간화라는 문맥으로 연결할 수 있다. 시간의 공간화는 물 흐르듯이 자연스럽게 시선을 유도하는 시각적 특성을 갖는다. 각 공간마다 또 걸음걸음마다 풍경이 바뀌는 시각의 흐름은 작은 건축의 공간을 자연의 큰 공간으로 확장시켜 연결한다. (pp.41-44)

그러므로 건축은 시간을 공간화하는 장치로 자리매김될 수 있다. 또한 시간의 흐름 속에 놓여지기 때문에 전체적인 경험 속에서 하나의 ‘상황’을 만드는데 기여하게 된다. 이에 따라 고정된 형식과 특정한 형태가 발견되는 것이 중요하지 않게 된다. 같은 형태이더라도 시간의 순서에 따라, 건축경험의 상황에 따라 결과가 달라질 것이기 때문이다. 논의의 중심은 다시 땅의 조건으로 돌아온다. 건축가의 역할은 땅의 조건을 면밀히 살펴 자연의 공간과 인간의 공간을 매개하는 수단을 제공하는 것이 된다. 땅의 조건이 건축을 결정하지만 건축가는 건축에 의해 장소의 의미가 부여될 수 있도록 힘을 보탠다.

[김인철 11] 우리건축은 형태를 위한 형식보다 상황을 만드는 방식에 주목한다. 같은 형태이더라도 놓이는 조건에 따라 결과는 다르게 나타난다. 결과의 차이를 만드는 요인은 그것이 놓이는 장소와의 관

계이다. 땅의 조건이나 주변 경관에 따라 열리고 닫히는 것이 다르며 땅과 관계 맺는 방법에 따라 공간감에도 차이가 생긴다. 하나의 형태지만 땅의 조건에 따라 기본적인 형태를 조정, 변화, 발전시켜 장소에 적합한 건축을 만들어 내는 것이다. 우리건축은 관상의 대상으로 만들어진 것이 아니라 자연의 공간을 인간의 공간으로 매개하는 수단으로 존재한다. 건축은 자체로 완성되는 것이 아니라 그것이 놓이는 장소를 완성하는 도구로 사용된다. 장소에 의해 건축이 결정되는 한편 건축에 의해 장소의 의미가 부여되는 것이다. (p.261)

4) 공간 추상

숭고한 자연의 힘 앞에 대항하기를 멈춘 건축은 주체적 형태를 포기할 수밖에 없다. 이에 따라 건축의 목적은 공간을 만드는 것이지 공간을 형성하는 물체를 만드는 것이 아니게 된다. 시간의 흐름 속에 상황을 만드는 과정에서는 고정된 형식이나 형태가 더 이상 중요하지 않기 때문이다. 물론 건축의 속성상 바닥과 벽과 지붕을 통해 공간을 이루는 것을 부정할 수는 없지만 그것은 하나의 수단으로 전락한다. 이렇게 건축의 주체는 자연이고, 본질은 공간이며, 물리적 형태는 수단이 되는 논리체계가 완성된다.

[김인철 12] 건축의 목적은 공간을 만드는 것이지 공간을 형성하는 물체를 만드는 것이 아니다. 바닥과 벽과 지붕인 물체를 만드는 행위는 공간을 이루기 위한 수단일 뿐이다. 건축에 대한 관심이 물리적인 행위 그 자체에 모아지는 것은 건축이 그렇게 만들어지기 때문이다. 그러나 그 당연함으로 인해 건축의 목적인 공간의 본질을 쉽게 간과하게 된다. (p.312)

그렇다면 건축은 어디서부터 시작해야 하는가? 자연을 닮아 자연스러움을 획득하는 방식이 주변의 자연을 곧바로 모방하는데 있지는 않을 것이다. 그 방법론의 단서를 다시 ‘동궐도’에서 찾아볼 수 있다. 실제 창덕궁의 건축물들은 모호한 각도로 서로 어긋나 있음에도 불구하고 ‘동궐도’에는 모두 반듯하게 묘사되어 있다. 비정형으로 이루어진 자연을 불규칙해서 바르지 않다고 하지 않는 것처럼, 어긋나게 연결된 건물의 관계를 반듯하게 표현하는 것도 옳바르다는 것이 김인철의 견해이다. 이것은 자연의 질서를 건축의 질서로 번역한 것이라는 해석이다.

[김인철 13] 실측한 배치도를 보면 창덕궁의 전각들은 모호한 각도로 어긋나 있는 반면 <동궐도>에는 모두 반듯한 각도로 표현되어 있다. 각 전각들이 지형에 따라 각각의 방향을 갖고 있음에도 하나의 방향으로 통합해 표현한 것은 기법이 미숙해서가 아니라 각도의 변화에 의미를 두지 않았기 때문일 것이다. 불규칙한 지형 때문에 만들어진 어긋난 각도는 의도된 것이 아니므로 표현할 필요가 없는 것이었

다. 실제로 각 공간을 경험해 보면 각도의 차이는 크게 느껴지지 않는다. 비정형으로 이루어진 자연을 불규칙해서 바르지 않다고 하지 않는 것처럼, 어긋나게 연결된 건물의 관계를 반듯하게 표현한 것은 건축의 질서를 자연의 질서와 같은 개념으로 보았음을 의미한다. 건축의 모습은 곧 자연의 풍경인 것이다. (p.33)

이 견해는 매우 흥미로운 논리를 지닌다. 건축물이 자연을 닮는다는 것은 형태를 모방하는 일이 아니고 자연의 질서를 도입하는 일이고, 그 질서는 건축적으로 번역되어 구현되며, 바로 이 과정에서 건축의 속성에서 비롯하는 직선과 축, 기하학의 요소가 도입될 가능성이 열리게 된다. 나아가 그 번역작업에서 건축가의 역할이 매우 크게 작용할 것이 분명하다. 예를 들어, 자연에 존재하는 모든 개체는 서로 맺고 있는 관계의 성격에 따라 적절한 거리를 유지한다는 자연의 섭리가 존재하는데, 이것을 건축적으로 번역하면 자연과 건물, 건물과 담장, 또는 건축이 아우르는 영역에서 요소들 간의 거리를 설정할 수 있다. 물론 이것은 자연의 섭리를 파악하는 건축가의 직관에 크게 작용한다.

[김인철 14] 자연에 존재하는 모든 개체는 서로 맺고 있는 관계의 성격에 따라 적절한 거리를 유지한다는 자연의 섭리는 건축에도 적용된다. 물과 건물, 건물과 담장, 또는 다른 요소들을 아우르는 영역의 형성이 우리건축의 공간성을 형성한다. (p.312)

요약해보면, 자연의 힘 앞에 속수무책인 건축에서 형태와 재료 등 물체성이 소거되고 자연의 질서를 구현한 공간이라는 본질적인 목표가 상정되면서 역설적으로 건축이 자기 존재를 가질 수 있는 근거가 마련되는 것이다. 김인철은 이러한 논리 아래 자신의 건축에 콘크리트 상자를 도입한다. 물론 이때 콘크리트 상자는 자연과 대립하기 위한 것이 아니며, 자연에게 자리를 내어주기 위해 형태를 지우고 매우 단순하게 지어진다.

[김인철 15] 건축으로 자연을 능가할 수 없다. 매우 단순한 콘크리트 상자를 만들었다. 무한의 공간과 최대한 접촉하기 위해 가늘고 긴 모양으로 공간의 외피가 늘어나게 했다. 그리고 이곳저곳 틈을 만들어 더욱 길어지게 했다 짝 찬 상자가 아니라 성글게 이루어진 상자가 되었다. 성근 상자의 비어 있는 공간은 자연의 공간이 건축의 공간으로 연속되는 곳이다. (p.45)

김인철은 건축을 공간으로 추상화함으로써 자연 앞에 무력한 건축의 존재를 되살려냈다. 경외로운 자연의 흐름 앞에서 형태와 실체가 지워질 수밖에 없는 건축이 되살아날

수 있었던 것은 그것의 목표가 형태와 실체에 있지 않음을 표명했기 때문이다. 또한 건축이 자연을 닮는다는 행위가 자연의 형태를 모방하는 것이 아니라 자연의 질서를 건축적으로 번역하는 것에 있음을 주장하면서 자연 역시 추상화되었으며, 건축이 자기 언어를 가지고 자연에 대응할 수 있게 되었다. 이러한 번역의 성공은 건축이 만든 공간이 자연의 공간과 같은 흐름을 만들 수 있는지 여부에 달려있다. 그러므로 건축의 공간은 끊임없이 자신을 열어 내외를 소통시키고 자연에 몸을 내맡겨야 한다.

[김인철 16] 내부와 외부 나아가 자연을 연결하는 공간감은 건축과 자연 사이에 관계를 형성해 공간을 확장하는 것이다. 공간을 원래의 모습인 자연으로 되돌리는 것은 건축을 통해 인간과 자연이 소통할 수 있게 하려는 것이다. 인공의 결과인 건축이 자연을 안을 수 있다면 최고의 건축이 된다. 자연으로 향하는 공간의 흐름을 구성하기 위해 우리건축은 자신을 열어서 비운다. (p.202)

5) 공간열기

공간의 주인을 자연에 내어주기 위한 건축 방법론을 김인철은 ‘공간열기’로 명명했다. 한국건축이 구획된 내부만으로는 어떤 의미도 지니지 못하며, 그것이 관계하는 외부, 즉 자연과 연결될 때만 공간으로서 의미를 지닌다는 깨달음은 실천적인 맥락에서 공간을 여는 방법의 탐구로 이어졌다. 한국건축에서 안과 밖이 연속되면서 통합되는 것은 건물을 얹힘으로써 나누어지거나 막히게 되는 자연의 공간을 이전의 모습으로 되돌리는 것이며, 이것이 바로 인위적으로 구성된 공간에 생명을 주는 요인이 된다. 자연은 흐름이며, 흐름은 생명이기 때문에 열리지 않은 공간은 죽은 공간이며 자연의 공간이 아니다. 공간을 열어 흐름을 생성하는 일은 건축과 자연의 경계를 해체하는 수순으로 나아간다.

[김인철 17] 우리건축의 공간은 구획된 내부만으로는 어떤 의미도 가지지 못한다. 구획된 내부는 그것이 관계하는 외부와 연결되어야 공간으로서 의미를 가진다. 연속되어 이루어진 안과 밖의 통합은 건물을 얹힘으로써 나누어지거나 막히게 되는 자연의 공간을 이전의 모습으로 되돌리는 것이다. 인위적으로 구성된 공간을 생명력 있는 공간으로 재구성하려면 건축은 두루 통해야 한다. 그러려면 건축은 안과 밖의 경계를 확정하는 것이 아니라 해체하는 것이 되어야한다. (p.229)

한국건축은 공간열기의 모범사례이다. 한국건축은 기능상 필요한 만큼만 벽으로 구획하되 완전히 고정하지 않음으로 해서 내부와 외부의 물리적 구분을 모호하게 했다. 또

벽은 얇은 두께로 돌렸고 문과 창이 구분이 애매하여, ‘열리는 벽’의 성격을 지닌다. 전반적으로 닫기보다 열기에 목적이 맞추어져 있다는 증거이다.

[김인철 18] 기능상 필요한 만큼만 벽으로 구획하되 완전히 고정하지 않는 방법은 내부와 외부의 물리적 구분을 작성하지 않는 것이다. 구획을 고정하지 않으면 공간을 닫아서 가두는 것이 아니라 열어서 통하게 할 수 있다. 벽의 얇은 두께는 물론이며 문과 창이 애매하고 안과 밖의 경계가 모호한 구조는 닫기보다 열기에 목적이 맞추어져 있기 때문이다. 벽을 트는 것은 건물의 환경 조절을 인위적으로 조절하기보다 자연과 같은 환경을 유지하려는 것이었다. 그로 인해 ‘열리는 벽’은 우리 건축의 공간을 형성하는 또 한 가지 중요한 특징으로 연결된다. (pp.197-198)

공간열기의 방법은 다양하다. 자연과의 관계가 다양하기 때문이다. 멀고 가까움, 높고 낮음, 무심함과 유심함 등 자연을 대하는 태도가 건축의 표정이 된다. 공간을 열면 그 방향의 자연이 내부로 들어온다. 여는 모습에 따라 자연의 모습도 달라진다. 식당에서는 좁게, 복도에서는 넓게, 거실에서는 길게 자연을 받아들일 수 있다. 이처럼 건축가는 공간 열기의 기법을 활용함으로써 공간의 가치를 살려낸다.

[김인철 19] 어떻게 열어야 하는지는 자연과 어떤 관계를 이룰 것인가로 조정된다. 멀리 그리고 가까이, 낮거나 높게, 또 무심히 그리고 유심히 자연을 대하는 장치는 곧 건축의 표정이 되고 태도가 된다. 각각의 공간을 거닐며 만나는 자연은 열린 벽을 통해 고스란히 내부에 담긴다. 식당에서는 좁게, 복도에서는 넓게, 거실에서는 길게 풍경을 마주하고 위층의 침실들은 물 위에 떠 있듯이 호수와 하늘에 가까이 다가간다. (p.50)

자연에 대한 경외심에서 출발한 김인철의 한국건축 분석은 자연을 대표하는 땅의 형국을 존중하고 시간의 공간화라는 건축경험을 중시하는 태도로 이어졌다. 또한 이를 바탕으로 건축물의 형태와 물성이 지워지고 공간이라는 추상적 개념을 내세울 수 있게 되었다. 공간은 자연의 질서를 건축적으로 번역한 것으로서, 한국건축의 공간이 자연의 흐름을 받아들이기 위해 적극적으로 열리는 특징이 있음을 포착했다.

6. 맺음말

현대 한국건축 비평에서 자연 개념은 매우 중요한 위치를 차지한다. 특히 산업화 이후 문명이 자연을 파괴하고 있다는 인식이 보편화되면서 전통시대의 자연관을 탐구하고 자연과 문명의 관계를 회복하고자 하는 노력이 증대되었다. 건축을 대상으로 하는 서술은 그중에서도 실천적인 맥락을 강조하는 경향이 있으며, 전통건축의 자연관으로부터 현대건축에의 시사점을 도출하려는 다양한 시도들을 찾아볼 수 있다. 그 과정은 대체로 자연에 대한 바람직한 태도를 표명하고, 그에 따른 건축의 역할을 정의하면서, 결과적으로 자연적인 것과 인공적인 것의 공존의 방법론을 모색하는 방향으로 이루어졌다.

4인의 저자들에게 공통으로 자연은 선의 영역이면서 가치의 완성체로서 인지되었다. 그러나 저자들이 주목하는 자연의 성격은 미묘한 차이를 보인다. 자연은 삶의 순리를 발견할 수 있는 윤리적이고 친근한 차원으로 이해되기도 하고, 범접할 수 없는 숭고한 대상으로 이해되기도 한다. 또한 자체로서 의미를 가지기도 하고, 인간에 의한 의미화 작업을 통해서만 영향을 미치는 대상으로 파악되기도 한다. 그럼에도 불구하고 건축의 최종 목표가 자연과의 조화, 혹은 자연스러움의 달성에 있다는 점에서 같은 태도를 취하고 있다.

모든 저자들이 공통적으로 고심한 부분은 인위적인 작업으로서 건축 행위의 정당성 확보에 관한 문제이다. 어떤 식으로든지 자연을 건드릴 수밖에 없는 건축의 속성상 건축 행위가 자연과의 공존을 해치지 않는다는 명분과 증명이 필요할 수밖에 없다. 이 때문에 자연스러움을 구현하기 위한 인위적 조작, 자연과의 결합을 위한 건축적 장치, 자연의 질서에 대한 건축적 해석 등이 탐구되었고 한국건축에 그것이 성공적으로 구현되어 있음을 드러내려 했다.

전통시대의 한국건축은 자연을 대하는 태도와 자연과 관계를 맺는 방식이 현대건축과 차이가 난다는 점에서 지속적으로 연구되고 끊임없이 참조하는 대상이 된다. 또한 한국건축의 분석은 역사와 유물을 대하는 객관적이고 가치중립적인 입장보다는 현대건축에의 적용가능성을 모색하고자 하는 현실적인 필요성이 부각되는 특징이 있다. 한국건축이 보여주는 자연에 대한 친근한 관계는 현대건축에서 회복되고 되찾아야 할 실낙원으로 설정되고 있다.

제3장 한국의 미와 예술 해석에 있어서 ‘자연’의 의미

이 주 영

1. 머리말
2. 한국적 미의식의 근원으로서의 자연
3. 한국미술의 미의식과 ‘자연주의’
4. 한국근현대미술에 나타난 자연관
5. 맺음말

1. 머리말

한국의 미와 예술에 대한 대부분의 논의는 미의식의 근원을 자연과 긴밀히 연관지어 왔다. 그렇기 때문에 자연은 한국민족 고유의 미의식과 깊이 연결되어 있는 용어이다. 자연이 한국적 미의식을 논의하는데 중요하게 간주되었던 것은 그 만큼 그 원리가 여러 예술장르에 포괄적으로 적용할 수 있는 보편성을 가지고 있기 때문이다. 자연은 만물에 깃들어있는 생명력으로서, 또 대립된 것을 통합하는 원리로서 작용해왔다. 한국의 전통사상 속에는 어둠과 밝음, 미와 추 등 서로 상반되는 것을 자연의 섭리로 생각하는 정신이 지배한다. 이러한 논리는 모든 예술과 문화현상에 나타난다. 가시적인 현상은 비가시적인 자연의 원리가 발현된 것으로 보고 자연의 현상 속에서 보이지 않는 자연의 원리와 질서를 찾으려 한다.

자연은 원래 인간이 노력하지 않고 얻는 것이다. 자연에 높은 가치를 두는 것은 인간보다 더 크고 위대한 것을 받아들이는 태도이다. 전반적으로 볼 때 서양미학에서 ‘인간’이나 ‘인간적 정신’이 강조되는 곳에 한국인들은 대신 ‘자연’을 대치시켰으며 인간 속에 이러한 자연이 내재되어 있는 것으로 보고 있다. 한국의 문화와 예술현상에서 자연은 너무나 다양하게 해석되는 다의적인 의미를 지니고 있지만 그 의미가 수렴되는 경향은 크게 일치한다. 즉 한국인들은 자연을 초월적 실재로 보지 않으며 자연의 순환과 원리가 이 세

계에서 작용한다는 자연일원론적 해석을 하고 있다. 이러한 자연관은 미의식의 다양한 유형들인 미적 범주들을 통합하고 작동시키는 원리의 바탕이 된다. 이 점은 한국미의 고유성을 서양미학의 범주들과 비교해서 고찰할 때 가장 뚜렷이 부각되는데, 그 중요한 차이점은 인간과 자연을 보는 관점에서 나온다. 서양미학의 범주들을 수렴하는 가치가 인간과 인간의 정신임에 비해 한국미의 범주들의 중심에는 자연이 위치하고 있다. 인간이 부각되는 경우에도 인간은 자연의 일부로서 포괄된다. 자연은 생명력으로서, 극과 극을 왕래하는 운동을 일으켜 대립된 것을 통합하는 원리로 작용한다.

이러한 문화적 전통을 근간으로 하여 이론가들은 한국 예술의 미의식을 단순히 소재나 양식이 아니라 심층적인 예술의욕에서 찾을 때 ‘자연’, 또는 자연과 연관된 어휘를 가장 많이 적용했다. ‘자연주의’가 그 예로서, ‘자연과의 조화’, ‘자연과의 동화’를 의미하는 이 개념은 한국미술과 미학분야에 큰 영향을 미쳐왔다. 특히 미술분야에서 ‘자연’과 ‘자연주의’ 개념에 초점을 맞춘 논의는 한국미술담론 속에서 꽤 중요한 역사를 가지고 있다. 선학들은 한국미술의 공통된 특성으로 ‘자연’을 상정했으며 이는 미술현상에서 인간의 작위적인 노력보다는 자연이 만들어낸 것과 같은 것에 높은 가치를 두는 것이었다. 예컨대 한국미학의 선구자 고유섭은 한국미술의 특성으로서 ‘소박함’, ‘단순함’, ‘질박함’ 등의 특징으로 부각시켰다. 안휘준은 자연과 연관된 미의식으로서의 ‘소박성’이 “기법상의 부족함을 뜻하기보다 기법을 초탈한 한국인의 미의식을 반영한다”⁶⁾고 보았다.

이와 같이 자연은 미적가치로서, 예술이 닮고자 하는 가장 완전한 모델로서, 인간의 내면적 심성이 지향하는 덕성으로서, 한국인들의 미의식의 밑바탕이 되어왔다. 궁극적으로 자연은 한국적 미의식이 지향하는 내적 실재로서 미적 범주들의 중심원리로 작용했다. 또한 이와 연관된 ‘자연주의’ 이념은 한국전통미술의 미의식을 대변했을 뿐만 아니라 시대와 사회적 상황의 변화에 따라 다양하게 변모된 근현대 미술현상을 관류하면서 여러 비평 원리에 원용되어 왔다. 그렇기 때문에 한국미의 고유성을 규명하기 위해서는 자연에 대한 해석이 불가결하다고 생각된다. 본 글에서는 이러한 점을 염두에 두고 한국의 미와 예술 해석에 있어서 ‘자연’이 어떤 의미를 지니는지를 차례로 살펴보기로 한다.

6) 안휘준: “한국의 회화와 미의식”, 김정기, 김리나, 문명대, 안휘준(1984), 「한국미술의 미의식」, 한국정신문화연구원, p.144.

2. 한국적 미의식의 근원으로서의 자연

1) 자연 : 대립과 모순을 통합하는 생명력

한국인들은 자연을 모든 미의식의 바탕에 두고 있는 경향이 강하다. 그 이유를 학자들은 대개 한국의 자연환경에서 찾고 있다. 그 중의 한사람으로서 이동환은 풍기론(風氣論)에 입각하여 한국 문화의 특성이 바로 한국의 자연 풍토에 제약되어 특유의 양태로 발현된 것이라고 주장했다.⁷⁾ 풍기론에 의하면 특정지역에 거주하는 사람들의 정신과 미의식은 그 지역의 자연풍토에 의해 규정된다는 것이다.

우리나라의 자연환경은 많은 산들과 계곡, 하천이 얹혀있다. 중국에 비해 광대하거나 험준한 산이 적고 인간에게 친화적이며 사계절의 변화가 뚜렷한 산수는 자연환경에 대한 심미적인 자긍심을 갖게 했고 한국인들에게 낙천적인 품성을 갖게 했다. 이로부터 우리 민족에게는 자연에 순응한다는 미의식이 생겨났다. “자국 산수에 대한 심미적 자의식 속에서 산수미를 기꺼이 감수·향유하는 습(習)은 자연에의 능동적 순응의 정신 생리를 가지게 하기에 적합하다. 우리 미학 사유의 주요 범주인 ‘순자연(順自然)’의 성립의 원천의 하나가 바로 여기에 있음을 알게 된다.”⁸⁾ 자연을 대하는 관점은 인위적인 것을 피하고 자연 그 자체가 스스로 발현하면서 더 아름답고 가치 있는 것이 얻어진다는 ‘무작위성’의 이념을 얻게 한다. 이는 세부적인 기교에 대한 무관심성으로 연결된다. 이로부터 한국미술의 특징으로서 ‘무기교의 기교’, ‘소박함’, ‘질박함’ 등의 미의식이 나오는 것을 이해할 수 있다.

다른 한편으로, 우리 문화의 핵심에는 대립된 것을 통합시키려는 정신이 강하게 작용하고 있다. 그 원리는 자연의 생명력에 있다. 통합의 정신은 고조선시대 천부경의 ‘인중천지일(人中天地一)’의 원리, 즉 인간 속에 천지가 통합되어 있다는 원리에서부터 일찍이 나타난다.⁹⁾ 우리 민족의 오랜 문화 내용의 구성 원리인 음양오행론에도 통합의 원리가 나타난다. 이 이론은 하·은대의 동이족의 점괘에서 시작된 음양관에서부터 한나라 때 천문

7) 이동환(1999), “한국미학사상의 연구”, 『민족문화연구』, v, 32.

8) *ibid.*, p. 42.

9) 천부경(天符經)은 1917년 묘향산 석벽에서 탁본으로 발견된 고조선 시대의 텍스트인데 이중 “‘인중천지일(人中天地一)’, 즉 사람 안에 천지가 통일되어 있다는 것, 이것이 바로 ‘홍익인간(弘益人間)’ … 인간 안에 자연과 신적인 우주가 있을 뿐만 아니라 물질적이면서 정신적이면서 영적인 방식으로 통합되어 있다는 것”이라는 내용이 들어있다.

김지하(1999), 『김지하 전집 3: 미학사상』, 실천문화사, pp. 428-429 참조.

학사상으로 발전된 음양오행론과 민족 고대의 삼재론이 서로 습합된 이론, 즉 ‘천지인’ 삼재론을 중심으로 한 ‘음양오행론’으로 본다.¹⁰⁾ 즉 ‘천지인’의 세 개의 삼재원리와 음양의 두 개의 원리가 하나의 체계로 들어가는 것이다.¹¹⁾

또 우리 문화의 중요한 뿌리를 이루는 주술과 종교에도 분리되어 있는 모든 것을 하나로 보는 정신세계가 잘 나타나 있다. 굿과 같은 무속행위에서는 삶과 죽음, 내세적인 것과 현세적인 것이 분리되지 않는다. 불교의 사상에는 정신과 물질, 드러난 것과 보이지 않는 실체 등이 둘이 아니라 하나라는 일원론적인 인식이 바탕에 깔려있다. 이렇게 자연적·초자연적 모든 실체를 자연과 우주의 섭리로 포괄하려는 세계관은 한국인의 미의식에 서로 이질적인 것을 통합시키려는 원리로 작용해왔다.¹²⁾

통합의 원리는 원효의 ‘화쟁(和諍)’ 사상에서 대표적으로 나타난다. ‘화쟁’은 원효 사상의 근본을 이루는 화해(和解)와 회통(會通)의 논리체계를 이르는 말로서 한국불교의 전통으로 이어 내려온 사상이다. 그의 ‘십문화쟁(十門和諍)’사상은 열 개로 분열되어 있던 불교의 기본원리를 하나로 통합하는 것인데 이러한 그의 이론은 중국과 다른 한국 예술만의 사유논리와 심층구조를 설명할 수 있는 개념 중의 하나로 연구된 바 있다.¹³⁾ 존재하는 것의 대립과 투쟁보다 공존과 조화를 추구하는 이러한 논리는 생성과 소멸을 모두 아울러서 더 높은 것을 일으키는 자연의 원리와 일치한다. 모순과 대립을 해소하고 화해와 회통을 통해 보다 높은 가치를 이끌어내는 이러한 사상은 한국의 미학사상과 예술의 토대를 이루고 있다. ‘화쟁’사상을 연구한 이도흙은 화쟁의 독특한 사유 논리에 의한 ‘정(情)과 한(恨)의 아우름’이 한국예술의 심층구조라고 간주했다.¹⁴⁾ ‘화쟁’의 이치는 대조적인 인간성정이 하나로 아우러지면서 조화를 이루는 예술의 원리로 작용했고, 이는 한국의 기층 미학사상의 토대를 이루면서 탈춤, 판소리, 전통음악, 문학 등 여러 예술장르에서 찾아볼 수 있

10) “수운은 새로운 ‘천지인 삼재론’을 세웠습니다. 天은 五行 즉 우주 구성의 물질적 상징으로서, 오행의 綱, 버리, 대강, 개념, 원칙, 법칙이라는 뜻입니다. 지는 땅, 즉 오행의 바탕으로 물질, 질료, 가시적인 것들입니다. 人은 오행의 氣, 진화의 주체, 즉 생명입니다. 기 안에는 물질, 생명, 마음이 다 들어갑니다.”

ibid., p.429.

11) *ibid.*, p.484.

12) 이주영(2011), “한국적 미의식의 다양성과 유형별 분류에 대한 연구”, 『미학예술학연구』, v.34, p.400

13) 이도흙(2003), “한국예술의 심층구조로서 정과 한의 아우름”, 『미학예술학연구』 v.17(2003.06), pp.43-74 참조.

14) “화쟁이 한국의 독특한 사유 논리이며 이에 따라 한국의 예술의 심층구조를 형성한 것이 和諍의 不一不二와 順而不順의 원리에 따른 ‘情과 恨의 아우름’임을 밝혔다. 이로 한국 문화와 예술은 중국과도 다른 독창성과 정체성을 지닌다고 할 수 있다.” *ibid.*, p.72.

다.¹⁵⁾ 또 강우방은 ‘원융(圓融)’과 조화’라는 불교사상을 한국미의 원류로 제기하기도 했다.¹⁶⁾ 이렇게 한국의 미학사상에는 대립된 것이 어우러져 하나가 된다는 통합 사상이 뿌리 깊이 존재하며 그 바탕에 자연의 원리가 내재하고 있다.

한국인들에게 대립된 것의 통일을 지향하는 미적 지향성은 모순되는 특성이 결합되어 있는 미의식으로 종종 표출된다. 고유섭은 한국미술에는 서로 모순되는 개념인 ‘단아한 맛’과 ‘구수한 맛’이 합쳐져 나타나는 경우가 많다고 언급했다.¹⁷⁾ 또 그는 우리미술의 해학적 특성을 ‘적요(寂寥)한 유머’를 통한 ‘어른 같은 아이’의 성격으로 규정했다. 적적하고 고요한 정서와 관조적 즐거움이 합쳐진 정서가 우리 미술 속에 내재하고 있다고 했다. 한국적 미의식의 고유성을 ‘멋’에서 찾았던 조지훈 역시 이 멋에서 이질적인 것을 융합하는 포용력을 지닌 긍정적 정서를 찾았다. 그는 “우리의 민족성은 주어진바 기본소(基本素)의 모순된 양면성을 초극하고 조화함으로써 민족이상의 지표를 삼을 수 있다”고 생각했다.¹⁸⁾ 가장 원숙한 기교와 소박하고 치졸한 상태가 상통하는 ‘고졸미’(古拙美), ‘한’의 내부에서 움직이며 ‘한’의 표피를 뚫고 나오는 ‘신명’ 등은 대립된 것이 통일되어 높은 미적 차원을 보여주는 좋은 예이다. ‘풍류심’이 ‘한’과 ‘해학’을 포괄한다는 견해 역시 비극미와 희극미라는 대립되는 미의식을 더 큰 우주적 미의식으로 통일시키고자 하는 관점으로 보인다.

한국미술의 특징으로 부각되었던 ‘무작위의 작위’, ‘무관심적 관심’, ‘무기교의 기교’ 등에도 모순되는 특징이 결합되어 있다. 이러한 미의식은 예술가 개인의 의도나 관심, 기교를 중요치 않게 여기는 것이 아니라 이를 넘어선 더 큰 것을 얻으려는 예술의욕으로 볼 수 있다. 그 궁극의 목적은 자신 속에 있는 자연의 기운인 생명력을 발현시키는 것이다. 이 생명력은 모든 정형화된 것, 닫혀져 있는 틀을 깨고 스스로 나아간다. 이미 정해져 있는 질서를 무시하기에 무질서해 보이지만 그 속에는 개별적 인간의 의도를 넘어서는 더 큰 질서가 스며든다. 그 질서는 인간이 예측하기 힘든 삶과 자연의 원리로부터 오는 이른바 ‘무질서 속의 질서’이다. 고유섭이 미술에서 무기교의 아름다움을 보았듯이 감지하는

15) 권영필(2005), “한국미학 연구의 문제와 방향”, 『미학예술학연구』 v.21(2005.06), pp.131-132 참조.

16) 강우방(1990), 『원융과 조화』, 열화당.

17) 한국미술에는 서로 모순되는 특징이 공존함을 선구적으로 지적한 학자는 고유섭이다. 그는 봉덕사 종이 ‘구수하게 큰 맛’을 지니고 있으면서도 ‘단아한 맛’을 잃지 않는다고 했다. “단아한 맛과 구수하게 큰 맛이 개념으로서는 모순된 것이나 적조와 유머가 합치되어 있음과 같이 성격적으로 한 몸을 이루고 있는 듯하다.”

고유섭(2005), 『구수한 큰 맛』, 다할미디어, p.53.

18) 조지훈(1996), 『조지훈 전집 7』, 나남출판, p.29.

민속 음악에서 “무기교의 아름다움, 무질서의 질서”¹⁹⁾를 보았다. 그는 시나위나 산조와 같은 민속음악의 해체적 무질서 속에는 코스모스적인 질서가 포함되어 있다고 했다. 이는 인간이 인위적으로 만들어낸 질서가 아니라 생명력의 발현이라는 우주적 질서이다. 그 바탕은 기교의 숙달이 아니라 삶의 경험과 연륜이다. 마치 판소리의 고수가 거칠고 쉰 목소리로 들려주는 수리성과 같다. 인생의 희로애락이 삭여져 저절로 나오는 판소리의 최고단계인 수리성은 무기교의 기교를 통해 생생한 감동을 준다고 했다.²⁰⁾

이렇게 역설적이고 모순되는 특징들이 상호 교호하고 통합되어 있는 것이 한국적 미의식의 특징이다. 김지하는 그러한 상태가 바로 마음과 생명의 실상이며 이를 자연의 이치로 보았다. 서로 모순되는 것이 상호보완과 균형을 이룰 때 더 높은 새로운 차원이 창조적으로 생성된다.²¹⁾ 삶의 모든 양태, 온갖 희로애락, 긍정적인 측면과 부정적인 측면을 모두 아울러서 미적으로 달관한 경지를 김지하는 ‘그늘’이라고 표현한다.²²⁾ 특히 그는 밝음과 어두움이 공존하면서 더 높은 차원으로 승화되는 경지를 ‘흰 그늘’이라고 부르면서 이를 우리나라만의 독특한 미적 개념으로 들고 있다.²³⁾ 서구식 표현으로 하자면 삶의 ‘총체성’에 대한 미적 관조라고도 할 수 있겠다.²⁴⁾ 김지하가 이야기하는 ‘흰 그늘의 미학’의 핵심은 대립된 것의 이중적인 교호와 통합이다. 이를 미학적으로 말하면 “골계와 비장, 눈물과 웃음, 초자연과 자연, 의식과 무의식, 환상과 현실, 주체와 타자를 넘나들고 이중적으로 교호하고 또 통합”²⁵⁾ 하는 그러한 것이다. 한국인들은 이렇게 대립과 모순을 통합하는 생명력의 근원을 자연에서 찾았으며 모든 미의식의 핵심을 자연에 두었다.

19) 김지하(1999), 「예감에 가득찬 숲그늘-미학 강의」, 실천문학사, p.42.

20) 이주영(2011), "한국적 미의식의 다양성과 유형별 분류에 대한 연구", 앞의 논문, p.402.

21) “생명은 이것과 저것이 서로 대립되고 모순되는 것 사이에 역설적 균형을 이루면서 상호보완적으로 왕래 교체된다. ... 이것과 저것 상호 모순되는 것이 상호 보완적으로, 역설적으로 균형을 이루되 새로운 것이 나타날 때는 숨어 있는 차원이 창조적으로 생성되어 드러난다.” *ibid.*, p.21.

22) *ibid.*, pp.31-32 참조.

23) “그늘은 ‘그림자’와는 틀립니다. 그늘은 어둠이 아닙니다. 그늘은 빛이면서 어둠이고 어둠이면서 빛이고, 웃음이면서 눈물이고, 한숨과 탄식이면서 환호요 웃음입니다. 천상의 체험이면서 지상의 세속적 삶이고 이승이면서 저승입니다. 그러니까 환상이면서 현실이고 초자연적 의식이면서 현실적 감각입니다. 주관과 객관, 주체와 타자를 넘나들지요. 이런 것들을 아우른 것이 그늘입니다. 우리나라만의 독특한 미적개념입니다.”

김지하(1999), 「김지하 전집 3: 미학사상」, *op. cit.*, pp.310-311.

24) 김지하(1999), 「예감에 가득찬 숲그늘-미학 강의」, *op. cit.*, pp.31-32.

25) 김지하(1999), 「김지하 전집 3: 미학사상」, *op. cit.*, p.472.

2) 한국미의 범주체계와 중심원리로서의 자연

한국미와 예술에 대한 논의에서 미의식이 내재된 다양한 어휘들이 나왔다. 그중 한국미를 고유하게 표현하는 용어로 가장 많이 거론된 개념들을 종종 범주라고 부른다.²⁶⁾ 그것이 ‘멋’, ‘풍류(風流)’, ‘한(恨)’, ‘신명(神明)’, ‘해학(諧謔)’, ‘흥(興)’, ‘무심(無心)’, ‘씻김’ 등이며, 그 밖에 연구자들에 따라 부각된 ‘흰그늘’, ‘고졸(古拙)’, ‘일탈(逸脫)’ 등이 있다. 이 중에서도 대표적으로 거론되어 왔던 범주가 ‘멋’²⁷⁾ 과 ‘풍류’²⁸⁾로서, 이들은 다른 범주들을 포괄할 수 있는 상위범주로 이해되기도 했다. 이와 같은 여러 범주들이 모여 한국적 미의식의 총체성을 이룬다고 할 수 있다.

여기서 한국적 미의식이란 용어에 대해 재고해 볼 필요가 있다. 조지훈은 “한국적 미의식’이란 말은 ‘미의식의 한국적 양상’”²⁹⁾이라고 설명했다. 그는 한국적 미의식을 다음과 같이 정의한다. “한국적 미의식은 한국인 개개인의 미의식의 총화로서 인류의 보편적 미의식의 바탕위에 구조된 집단적 개성으로서의, 한국적 특징으로서의 미의식을 뜻한다.”³⁰⁾ 이와 같이 보편성과 특수성을 전제로 한 한국적 미의식은 미적 범주들에 의해 다양한 미의식을 표출한다. 이를 서양미학의 범주들과 비교해 본다면 한국미의 고유성으로서 자연이 차지하고 있는 중요성이 더욱 부각될 것이다.

서양미학의 범주론 중 20세기 초의 예술학자 데스와(M. Dessoir)가 활용했던 원환

26) 한국예술에 나타난 다양한 미적 현상을 개념적으로 지칭할 때, ‘범주’라는 용어보다는 ‘미의식’이라는 용어가 더 폭 넓게 쓰였다. 한국미학의 선구자 고유섭은 ‘미의식’이란 ‘미적 가치’나 ‘미적 이념’을 바꿔 말한 것인데, ‘미의식’은 ‘심의식(心意識)’의 측면에서 본 것이고, ‘미적 가치’나 ‘미적 이념’은 가치론적 입장에서 본 것이라고 밝혔다. 그러한 관점에서 그는 예술이란 “미의식의 표현체·구현체”이며, “미적 가치 이념의 상징체·형상체”라고 이해했다. 고유섭의 견해가 밝혀주는 바와 같이, ‘미의식’은 곧 ‘미적 가치’이며, 다양하게 형상화되는 ‘미의식’과 ‘미적 가치’가 동일한 성질을 가진 부류에 따라 나뉜 것이 ‘미적 범주’이므로 우리는 그간 논의되어왔던 한국적 미의식을 지칭하는 다양한 개념들을 ‘미적 범주’로 부를 수 있겠다.

고유섭(2005), 「구수한 큰 맛」, *op. cit.*, p.45 참조.

27) 조지훈은 ‘멋’을 ‘미적 범주’로 지칭하며, 한국적 미의식의 구조를 밝히는데 멋이 중요한 위치를 차지함을 지적한다.

조지훈(1996), “‘멋’의 연구”, 「조지훈 전집 8: 한국학 연구」, 나남출판, p.357.

28) ‘풍류’는 ‘동양미학의 토대가 되는 개념’으로서, 예술이라는 현상을 넘어서서 미적 생활방식을 총체적으로 일컫는 개념으로 이해되어 왔다.

민주식(2000), “풍류(風流)사상의 미학적 의의”, 「미학예술학연구」, v.11(2000.06), pp.61-76 참조.

신은경은 ‘풍류’를 최정점으로 하는 동아시아적 미학체계 수립을 위한 가능성을 탐색하였는데, 이를 위해, 풍류심의 세 유형으로서 흥(興)과 한(恨), 무심(無心)을 제시하면서 이를 체계화하려는 시도를 보여주면서 상위 개념에 풍류를 놓고 있다.

신은경(1999), 「동아시아미학체계의 수립의 가능성 탐색-풍류」, 보고서 참조.

29) 조지훈(1996), “‘멋’의 연구”, *op. cit.*, p.358.

30) *ibid.*, p.363.

적 범주론은 미적 범주고찰을 위해 가장 많이 거론되는 방법이다. 그의 범주론은 ‘미’, ‘승고’, ‘비장’이라는 서구미학의 기본범주들과 그에 대응하는 ‘추’, ‘우아’, ‘골계’로서 구성된다.³¹⁾ 데스와의 도식에서는 각 범주가 인접한 양 범주로 이행될 수 있게 배치되어 있고, 내용적으로 대립하는 것이 서로 대응하는 것처럼 배치되어 있다. 미적인 것은 다양한 현상을 보이면서도 그 근저에 정신적 가치를 내용으로 하는 공통의 원리나 구조를 중심에 지닌다는 점에서, 이러한 원환적 방법은 미의 총체성을 탐구하는데 시사력이 있다.

한국미의 범주들을 위와 같은 서양미학의 범주들과 비교해 본다면, 서양미학의 범주들에 유사하게 상응하는 범주들이 있다. 그것이 ‘한’과 ‘해학’으로써, ‘한’은 ‘비극미’에, ‘해학’은 ‘골계미’에 해당한다. 그러나 ‘멋’이나 ‘무심’, ‘풍류’ 등의 범주들은 서양미학의 범주로는 설명하기 어려운 독특한 성격을 나타낸다. 그러므로 ‘미’, ‘우아’, ‘골계’, ‘추’, ‘비장’, ‘승고’를 기본으로 하는 서양미의 범주체계에 한국미의 범주를 맞추고자 한다면 한국미의 고유성을 이루는 중심개념들을 부분적으로 밖에는 파악할 수 없게 된다. 따라서 이러한 원환적 범주론을 보완하여 한국미의 범주체계를 새롭게 구성해 볼 필요가 있다.

한국미의 범주체계를 구성하기 위해서는 자연을 중심원리로 삼는 미의식의 총체적 구조를 시각화시키는 것이 필요하다. 한국미의 범주들은 구(球)형과 같은 3차원의 체계 속에 자리 잡고 있으며 전체 범주들은 중심에 자연을 두고 수직적인 방향과 수평적인 방향으로 순환하는 구조로 보는 것이 범주들의 이행현상을 설명하기 적절하다. 전체범주의 위치를 잡는 형태를 구형으로 설정한 것은 우리의 정서구조를 3차원적인 구형의 우주공간과 유사한 것으로 설정했기 때문이다. 이 형태는 인류가 완전한 천체를 가정하는 이상적 형태였으며, 지각심리학적인 측면에서도 중력의 장을 이루는 자연과학적 근거를 갖고 있다.³²⁾ 또 미의식의 방향과 순환과정을 설명하기에 가장 적절하다. 한국미를 설명할 때

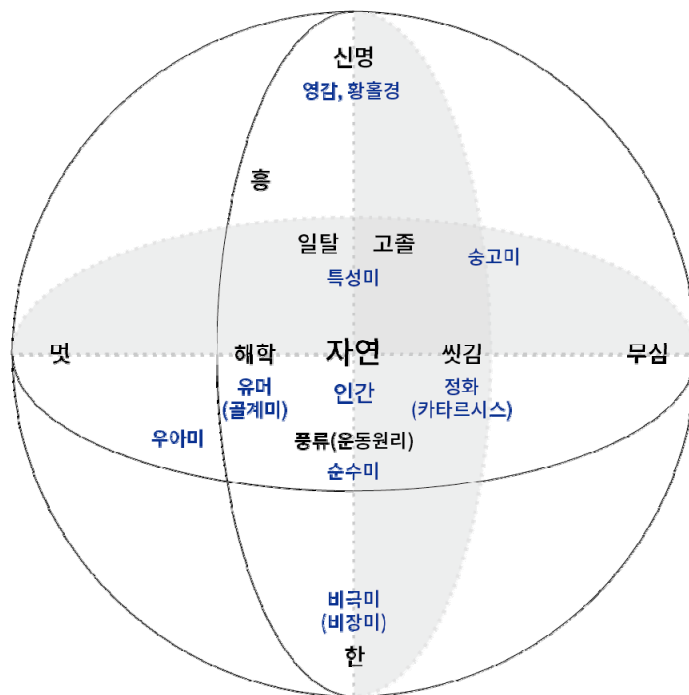
31) Dessoir M.(1923), *sthetik und allgemeine Kunstwissenschaft in den Grundz gen dargestellt*, Stuttgart: Enke, p.139.

32) 자연과학과 형태심리학의 영향을 반영하는 아른하임의 이론은 미의식의 분포구조를 시각화시키는데 적합한 모델을 제시한다. 즉, 그는 ‘중심집중적인 체계’(centric system)가 중력의 지배하에서 발생하는 모든 인간적 경험을 기술하는데 유효하다고 본다. 이를 위해서는 중심을 향하여 방사상으로 수렴되고 있는 중력의 힘을 시각화시킴으로써 우리가 살고 있는 지구의 우주적인 모델을 제시하는 것이 가장 적절하다고 보고 있다. 그는 구(球)형을 폐쇄된 우주로 보고 있으며 그 속에서 모든 생명체의 특성인 운동이 발생하는데, 자체의 중량감에 의한 하향과 상향적인 투쟁이 일어난다고 본다. 인간의 경우 ‘무게의 저항을 극복하는 것은 기본적인 인간적 자유에 대한 경험’임을 역설한다. 그리고 이러한 운동을 일으키는 중력은 가장 강력한 역동적 중심에서 발생한다고 보고 있다. 중력의 법칙은 우주와 자연의 법칙이다.

Arnheim R.(1988), *The power of the center : a study of composition in the visual arts*, Berkeley : University of California Press, pp.2-16 참조.

이러한 3차원적인 공간을 밝은 부분과 어두운 부분으로 나뉘어 범주를 위치시킬 때 더 적절한 설명이 가능하다고 여겨진다. 지구가 자전하며 낮과 밤을 교대로 거치듯이 이러한 3차원적인 공간은 밝은 부분과 어두운 부분으로 나뉘어 순환하며 미의식의 표층과 심층부, 또 밝은 측면과 그늘진 측면을 설명해 줄 수 있다. ³³⁾

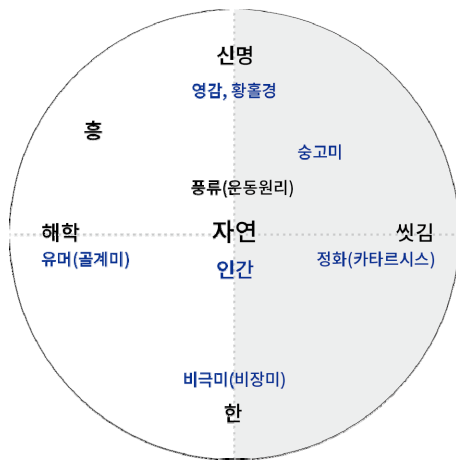
도표에서 보는 바와 같이 한국미의 중심 범주들은 인간이 갖고 있는 모든 정서적 세계의 소우주속에서 위치하고 유동한다. 이 소우주는 수직계로 순환하는 원환과 수평계로 순환하는 원환으로 나뉜다. 수직계는 정서가 극적으로 이동하며 수평계는 평담한 정서를 보여준다. 또 각각의 원환은 정서의 밝은 쪽과 어두운 쪽으로 나뉘는데, 중심에 생명력의



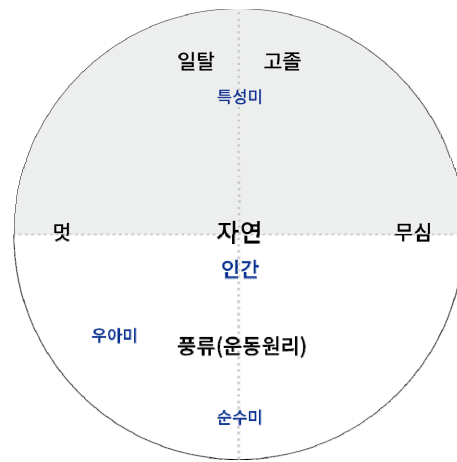
[그림 3-1] 한국미의 범주체계와 서양미학의 범주들

출처: 이주영(2014), "한국미의 고유성 규명을 위한 비교미학적 고찰", 『미학예술학연구』, v.34, p.115.

33) 이러한 범주체계는 ‘흰그늘’과 같은 개념을 적절히 설명해 줄 수 있다. 김지하의 ‘흰그늘’의 미학의 핵심은 다음과 같은 그의 글에 잘 요약되어 있다. “내 느낌으로 이것은 침침하면서도 밝고, 불룩하게 창조되면서도 평평하면서 순조롭고 아주 이상합니다. 미학적으로 말하면, 골계와 비장, 눈물과 웃음, 초자연과 자연, 의식과 무의식, 환상과 현실, 주체와 타자를 넘나들고 이중적으로 교호하고 또 통합하는 그런 겁니다.” 김지하 (1999), 『김지하전집 3: 미학사상』, 실천문학사, p.472.



[그림 3-2] 수직계 순환범주



[그림 3-3] 수평계 순환범주

로서의 자연을 품고 있기 때문에 그 생명력의 힘으로 어두운 쪽에서 밝은 쪽으로 이행하고자 하는 운동성을 가진다. 수직계 순환범주로는 ‘한’, ‘해학’, ‘흥’, ‘신명’, ‘씻김’ 등이 있고 수평계 순환범주는 ‘멋’, ‘일탈’, ‘고졸’, ‘무심’ 등이 있다. ‘풍류’는 이들 범주들의 공통된 운동원리로 볼 수 있다.

수직계 순환범주는 음악이나 연극, 문학 등 시간예술에서 주로 많이 나타나는데, 시간의 순차적 배열에 따라 정서가 운동하며 인간의 성정을 강하게 자극한다. 수평계 순환범주는 조형예술에서 주로 나타나며, 평온한 정서로 표현되면서도 유동적인 자연의 생명력을 담는다. 조형예술은 공간 속에 시간성을 함축하여 담아야 하므로 극단적인 정서가 중화되고 대립과 모순이 화해된 자연 그대로의 상태를 표현하게 된다. 그러므로 조형예술은 자연성을 바탕으로한 관조적 미감이 지배적이다. 고유섭 이래 선행연구가들이 조형예술에서 ‘무관심성’, ‘소박미’, ‘질박미’, ‘단순미’ 등을 한국미의 특징으로 지적했던 것은 바로 이러한 관점에서 이해될 수 있다. 수직계 순환범주는 인간과 사회의 관계 속에서 발현되는 정서의 성격이 강하며 수평계 순환범주는 그 미적 특성이 자연 쪽에 더 가깝다. 각 범주들은 총체성의 체계 속에서 유동하기 때문에 다른 범주들과의 영역이 명확히 분리되는 것은 아니나 각각의 중심위치의 성격은 뚜렷이 지니다.

이러한 범주들을 통합하는 원리로서 ‘자연’이 어떻게 작용하는지를 살펴보자. 먼저 수직계 순환범주들인데, 정서가 극적으로 이행하며 인간의 성정을 강하게 자극하는 미의식

으로 나타난다. 한국예술에서 대립되는 범주들이 상호교호하는 예로, ‘한’과 ‘해학’, ‘신명’이 빈번히 함께 논의되어 왔다. ‘한’은 슬픈 정서가 시간적으로 더 오랫동안 축적되어 쌓인 것으로, ‘비극미’보다 과거지향적인 성격을 띤다. ‘한’은 아직 미의식으로 고도화되기 전의 정서적 상태이다. 단순히 슬픔의 감정이 깊어진 것이 미의식이 되는 것은 아니며 ‘한’이 승화될 때 독특한 미의식이 발생한다. 승화와 관련한 몇 가지 개념들이 ‘풀이’, ‘삭임’, ‘시김새’, ‘씻김’ 등이다. ‘한’을 삭이고, 풀어내고, 씻어내어 밝은 정서로 바뀌며 승화될 때 ‘신명’이 된다. 이는 생명심을 위축시키는 부정적인 정서로부터 벗어나고자 하는 생명의 자연스러운 운동이라고 할 수 있다.

‘해학’은 그 이행과정에서 ‘한’의 비극적인 요소를 희극적인 것으로 반전시키는 범주로 작용한다. 즉, ‘해학’은 생명심을 위축시키는 부정적인 정서인 ‘한’의 반대급부로서 ‘한’을 승화시키는 미의식으로서 빈번히 등장한다. 미적 정서는 자연 속에 내재된 생명력에 의해 어느 한 쪽에 치우치지 않으려는 지향성을 지니므로, ‘해학’은 한국 예술 전반에 걸쳐 보편적으로 드러나 있는 미의식으로써, 즐거운 마음을 우리나라에 하는 생명심의 발현으로 나타난다.

한국예술의 바탕이 되는 자연의 생명력은 대립되는 범주들의 상호교호작용을 일으킨다. 이를 통해 미적인 쾌감이 발생하는데, ‘흥’과 ‘신명’은 이를 대표하는 범주이다. ‘흥’은 조화로운 완전성이나 정해진 규격을 깨는 즉흥성을 종종 바탕으로 한다. 격식과 규격을 벗어나는 즉흥성은 흥의 본질을 잘 드러내는 요소이며 한국예술의 여러 장르에서 전형적으로 나타난다. ‘흥’은 단순한 즐거움을 넘어서 매우 역동적으로 타인에게도 그 정서를 공유하게 하는 집단적 힘을 발휘하게 하는데, 그만큼 생명의 에너지도 더욱 커진다.

‘흥’이 고조된 단계를 ‘신명’으로 부른다. ‘신명’은 내면의 ‘흥’, 또는 ‘신바람’이라고도 한다. ‘신명’은 미학적 개념이기는 하지만 종교현상과도 밀접하게 연결되어, 초인간적인 것이 인간의 몸과 마음에 들어오는 것으로 이해된다. 이로부터 나오는 희열, 즉 ‘엑스타시’는 ‘신명’이 갖는 미적 쾌감을 설명해준다. 신명의 종교문화적 배경으로는 샤머니즘이 많이 거론되었다.³⁴⁾ 이 샤머니즘은 한국예술의 바탕이 되는 자연관에 중요한 영향을 미쳐서, 신적인 것은 인간에게뿐 아니라 모든 생물이나 무생물에도 내재할 수 있다는 범신론적 자

34) 특히 시베리아 샤머니즘의 영향이 지적되는데, 김열규는 샤머니즘이 유래된 문화적 범위가 만주-통구스로부터 북방 유라시아 및 남부 시베리아를 거쳐 중앙 아시아까지 넓은 영역에 걸쳐 있다고 보고 있다.

김열규(2003), 「동북아시아 샤머니즘과 신화론」, 아카넷, p.365 참조.

연관을 갖게 만들었다. 이러한 시각에서 김열규는 ‘신명’, 또는 ‘신바람’ 이라고 할 때의 ‘신(神)’을 귀신의 신, 천지신명의 신, 혹은 정령의 신으로 이해하고 ‘신명’을 ‘신지핍’(신들림, 또는 점신) 순간의 정신심리 상태이자 ‘신지핍’에 따르는 양분된 혹은 도취된 정신심리상태로 보았다. 김지하는 ‘신명’에 대한 철학적 해석을 심화시키며, ‘신명’을 우주생명력과 교합하여 확대된 자아로 이해했다. 시간의 순환 속에서 인간의 내면에 성스러움이 깃드는 순간이 바로 ‘신명’인데, 이는 삶과 죽음의 순환을 직관적으로 이해할 때 가능하다고 했다.

다음으로는 평온한 정서로 표현되면서도 유동적인 자연의 생명력을 담는 수평계 순환범주들이다. 이들의 원환체계 속에서 자연은 중심에 생명력을 품고 순환하며, 그 과정에서 정제된 아름다움으로부터 조금씩 이탈하면서 ‘멋’, ‘일탈’, ‘고졸’ 등의 개념이 나온다. ‘멋’은 감각적 형식이 정제되고 규격에 맞는 통일적인 형식미를 깨뜨리면서도 어떤 유동적인 생명력을 내재한 조화미를 보여주어 쾌감을 유발시킨다. 그러므로 ‘멋’은 아름다움의 정상성을 ‘데포르메’(déformer)해서 체득한 한국적인 고유미로 규정된다.³⁵⁾ ‘멋’은 매우 현세적이며 밝은 정서로서, 조지훈이 ‘멋’에 나타난 ‘신명’의 정신을 지적한 바 있듯이 ‘멋’은 ‘신명’과도 밀접한 관계가 있다. ‘멋’에서 강조되는 것은 탈형식보다는 유동하는 생명력이다. 그래서 이론가들은 ‘멋’에서 ‘비정제성’뿐만 아니라 ‘다양성’과 ‘흥청거림’을 지적했다. ‘멋’을 추구하는 미의식은 예술형식에서 규격화된 것을 벗어나게 만든다. ‘멋’의 특성으로 거론되는 ‘비규격성’, ‘초규격성’은 정상적인 것으로부터 이탈한 ‘변환의 묘’³⁶⁾인데, 여기에서는 왜곡이 중요한 것이 아니라 규격화된 것을 벗어나는 자유로움이 생명이다. 이렇게 ‘멋’은 머물러 있지 않고 움직이는 자연의 생명력을 표현하는데, 한국예술의 많은 현상에서 그 특성을 볼 수 있다.

‘멋’에서 표현된 ‘파격’과 ‘초격’은 인간이 일부러 만들어낸 것이 아니라 자연을 기반으로 했기 때문에 ‘풍류’가 된다. 한국문화권에서 ‘풍류’는 예술이라는 현상을 넘어서서 미적 생활방식을 총체적으로 일컫는 개념으로서, 또 미적 범주들을 포괄하는 상위개념으로 거론되어 왔다.³⁷⁾ ‘풍류’의 구조를 뒷받침하고 있는 것은 아무런 구속 없는 자세, 놀이,

35) 조요한(1999), 「한국미의 조명」, 열화당, p.22 참조.

36) 조지훈은 “멋은 단순한 세련과, 치밀과 청신의 규격만으로는 성립되지 않고 그것들의 일단 변환의 묘에서 찾아지는 것이기 때문이다.”라고 말했다.

조지훈(1996), “‘멋’의 연구”, 「조지훈 전집 8: 한국학연구」, 나남출판, p.389.

37) 민주식(2000), “풍류(風流)사상의 미학적 의의”, 「미학예술학연구」, v.11, pp.61-76 참조

여유, 열린 마음과 몸이다. 풍류의 근원은 자연대상 속에 내재해 있는 ‘신적인 것’이라고도 할 수 있다. 이는 모든 우주 만물의 존재와 사물의 실재 안에 신이 살아 있고 활동하고 계시한다고 보는 ‘범재신관’의 영향을 반영한다. ‘풍류심’의 바탕이 되는 자연관에는 우주만물이 결국 하나라는 생각이 깔려 있다. 이로부터 대립되는 것의 중화와 초극을 통한 가장 평온한 정서로서 ‘무심(無心)’이 나온다.

‘무심’은 운동이 완전히 정지해있는 것이 아니라 모든 것이 균형이 잡혀있는 평형의 상태를 의미한다. ‘무심’에 있어서의 ‘무’는 ‘유’의 대립어로서의 ‘실재하지 않음’을 뜻하는 것이 아니라, 유무의 대립을 파생시키기 전의, 즉 분화되기 이전의 자연의 통일성을 나타내는 개념이다. 그러므로 ‘무심’은 자연성을 가장 정적이며 균형 잡힌 상태로 나타내는 범주라고 할 수 있다. ‘무심’의 미는 자연과 우주의 오묘한 이치를 깨달은 인식의 깊이에 도달한 결과로부터 얻어진다. ‘무(無)’는 결국 자아의 좁은 소견을 벗어나 넓고 깊은 세계, 즉 자연과 합치되는 것이다. 이렇게 ‘무심’은 자연성과 깊이 연관되어 있다.

끝으로 학자들에 따라 ‘일탈(逸脫)’³⁸⁾, ‘고졸(古拙)’³⁹⁾등의 범주도 부각되었다. ‘일탈’이란 정해진 영역이나 규범으로부터 벗어나는 것을 의미한다. ‘고졸’은 완벽한 것을 벗어나서 만만한 것을 보여주는 인간적 여유, 일종의 ‘해학’의 정신을 보여준다. 줄 타는 어른산이가 처음에 줄 못타는 흥내를 내며 보여주는 서투름의 ‘고졸’, 회화나 서예의 대가들이 만년에 이르러 기교와는 거리가 먼 천진하고 소박한 작품에서 보여주는 ‘고졸’이 그것이다. ‘고졸미’는 기교적인 면에서 완벽한 조화와 균형을 이탈하지만, 사실상 더 원숙한 기교와 높은 정신성, 즉 기교나 인공성을 배제하고 더 큰 자연을 받아들임으로써 가능하다는 점에서 자연이 역시 부각된다.

서양미학의 범주체계와 비교해 볼 때 한국미의 범주들을 포괄하는 중심원리를 자연으로 삼고 인간은 이에 포섭되는 것으로 보는 것이 적절하다. 한국미에서는 형식미의 완전성을 논할 수 있는 ‘순수미·이상미’의 모범은 자연이므로 자연과 가장 유사할 때 최고의 가치를 갖게 된다. ‘이상미’와 ‘순수미’를 대표하는 한국예술의 고전적 성격이 자연과 깊이 연관되어 있다고 보는 것은 그러한 이유에서이다. 그러므로 수학적인 완벽한 비례보다는 ‘자연스러운 아름다움’이 높이 평가되었고, ‘소박함’, ‘질박함’이 미적 가치로 부각될 수 있

38) 한명희(1999), “한국음악의 미적 유형”, 『미학예술학연구』, v.9, p.38 참조.

39) 채희완(1999), “전통연행 속에 숨어 있는 미학적 단초 - 줄타기와 줄다리기-”, 『미학·예술학연구』, v.9, pp.41-50.

었다. 또한 한국미의 범주에서 ‘추’는 ‘미’의 직접적인 대립항으로 나타나는 것이 아니다. 서양미학에서는 ‘형식화되지 않은 것’, ‘부조화’가 추이나 한국미에서는 이 또한 자연의 일부로 받아들여므로 ‘추’의 속성이라기 보다는 오히려 ‘미’의 속성이 된다. 고유섭이 한국미의 ‘비정제성’, ‘비균제성’을 논했는데, 여기서 ‘비균제성’이 오히려 아름다움의 특성이 될 수 있는 것은 자연성을 바탕으로 해서이다.

이상과 같이 한국미의 범주체계의 중심에 자연이 내재함을 살펴보았다. 대립되는 미의식의 공존과 상호교호의 중심 원리는 자연이며, 자연의 생명력이다. 모든 생명이 있는 것은 변화하거나 운동하기 때문에 운동성은 생명성의 본질이다. 한국미의 범주들에서는 서양의 숭고미에서 나타나는 초월성이 두드러지지 않는다. 그 이유는 한국인들이 일원론적인 자연관이 바탕이 된 미의식을 예술을 통해 표현해왔기 때문이라고 여겨진다.

3. 한국미술의 미의식과 ‘자연주의’

1) 자연과 인간 : 내면적 심성미로서의 자연

한국인들이 자연을 중시하는 관점은 인간미를 파악하는 시각에도 영향을 주었다. 미술사가들이 구체적인 작품을 통해 한국미를 탐구하는 방향은 주로 형식미가 아닌 인간의 심성미에 견주어서 파악하고자 하는 성향이 강하다. 예컨대 여러 이론가들이 미술작품의 아름다움을 언급하는 구체적인 표현을 보면, 형식미보다는 인간의 심성에 빚댄 내용적인 미를 일컫는 경우가 많다. 심성미의 근거를 인간의 자연적 본질에 두고 있는 것도 공통적이다. 최순우가 한국 도자 공예의 아름다움을 표현하는 용어들은 ‘가식이 없는’, ‘소박한’, ‘어리숙한’, ‘순정적인’, ‘어진’, ‘잘생겼다’, ‘의젓하다’ 등의 표현들이다.⁴⁰⁾ 이는 대개 인간의 내면적 심성미를 지칭하는데 적합하고, 또 형식미와 연관되더라도 내용미와 더 깊게 연관되는 개념들이다. 그 스스로가 이러한 표현들이 “내용이 담긴 아름다움을 의미한다”라고 이야기하고 있다.⁴¹⁾ 최순우는 여러 차례에 걸쳐 조선도자의 아름다움을 ‘잔재주가 없는 아름다움’으로 언급한다. 그러한 미는 기교를 회피하고 작은데 집착하지 않고 더 큰 것을 지향하는 인격미를 지칭한다. 또 그는 조선시대 도자기 항아리의 그림이 ‘순후한 문기’를 드러내고 있으며 ‘순박’하고 ‘솔직’하다고 보았다. 심성미의 관점에서 보면 형식적인 비정제성에서는 결점이 될 수 있는 것이 내용적인 측면에서 더 깊은 매력을 갖는다.⁴²⁾ 그는 분청사기의 멋을 다음과 같이 표현했다. “때로는 지지리 못생긴 듯싶으면서도 바라보면 비길 곳이 없는 태연하고도 자연스러운 둥근 맛, 그리고 때로는 무지한듯하면서도 양식은 은근하게 숨을 쉬고 있는 듯싶은 신선한 매력, 그 속에서 우리는 늘 이 분청사기가 지닌 ‘잘생긴’ 얼굴을 느끼는 것이다.”⁴³⁾

인성미에 높은 가치를 두는 미술사가들의 태도는 인간 속에 자연이 들어와 있고 인간을 자연의 일부로 보는 자연주의 해석과 깊게 연관되어 있다. 그 해석은 예술에서 작은 것에 집착하지 않고 더 크고 대범한 것을 추구하는 것을 가치 있게 보는 미적 태도로 나타난다. 이러한 미적 지향성은 형식에서 부분적인 요소의 불일치, 끝마무리의 소홀함도 정신적인 여유로 감싸 안는다. 이렇게 자연과 연관된 정신미는 꾸밈없는 인간의 소박한

40) 최순우(2002), 「나는 내 것이 아름답다」, 학고재, pp.157-159 참조.

41) *ibid.*, p. 157.

42) 이주영(2011), “한국적 미의식의 다양성과 유형별 분류에 대한 연구”, *op. cit.*, p.398.

43) *ibid.*, p. 160.

성정을 반영하는 한편, 작은 것에 집착하지 않는 대범한 정신성으로 표현된다. 이러한 미의식을 안휘준은 ‘대의성(大義性)’ 또는 ‘대범성(大泛性)’⁴⁴⁾으로, 최순우는 정신적인 대범함을 ‘눈 맛의 후련함’⁴⁵⁾이라는 비유적인 용어로 표현했다.⁴⁶⁾ 형식미로 중요시되는 ‘전체적인 통일감’도 이와 연관된다. 한국미술의 특징으로 흔히 강조되는 소박성은 형식미를 지칭하기도 하지만, 심성미, 인성미와 깊이 연관되는 내용적 개념이다. 김리나는 한국의 불상에서 인간의 자연스러운 성정을 표현하는 한국 특유의 미의식을 발견했다.⁴⁷⁾ 즉 형식을 통해 드러나는 심성미의 반영으로서 ‘솔직함’, ‘정직성’, ‘강직함’ 등을 들고 있다.⁴⁸⁾ 안휘준은 회화분야에서 ‘천진성(天真性)’⁴⁹⁾이라는 심성미도 거론했다.

이상과 같이 한국미술에서는 형식미보다는 내용미를 중시했다는 것을 알 수 있다. 내용미에 대한 중요성은 인간에게서 자연과 닮아있는 심성적·정신적 가치를 무엇보다도 높이 평가하는 것이다. 그러한 맥락에서 여러 이론가들은 ‘자연주의’를 인간의 심성과 연관된 태도로 보며 이러한 심성이 예술품에 반영되는 것으로 해석한다. 자연주의 미의식에서 형식미가 형식 그 자체의 아름다움으로 논의되지 않고 언제나 인간의 성정과 연관되어 해석된 까닭은 자연의 일부로서의 인간 속에 우주의 조화와 섭리가 분유되어 있다고 보기 때문이다.

2) 한국전통미술과 ‘자연주의’ 이념

한국문화에 뿌리 깊이 내려오고 있는 자연존중사상에는 중국문화의 사상적 영향을 배제할 수 없을 것이다.⁵⁰⁾ 그렇지만 한국인들에게 자연친애감정은 무엇보다도 한국 고유

44) 안휘준: “한국의 회화와 미의식”, 김정기, 김리나 문명대, 안휘준(1984), *op. cit.*, p.180.

45) 최순우, 「나는 내 것이 아름답다」, *op. cit.*, p.68.

46) 이주영(2011), “한국적 미의식의 다양성과 유형별 분류에 대한 연구”, 앞의 논문, p.399

47) 김리나: “한국의 고대(삼국, 통일신라) 조각과 미의식”, 김정기, 김리나 문명대, 안휘준(1984), *op. cit.*, p.89 참조.

48) *ibid.*, p.73.

49) 안휘준: “한국의 회화와 미의식”, 김정기, 김리나 문명대, 안휘준(1984), *op. cit.*, p.180.

50) 한국 문화에서 자연을 예술의 핵심원리로 삼는 자연존중사상은 중국의 사상적 영향도 배제할 수 없다. 자연은 공맹(孔孟)이라 주자(朱子)에 이르기까지 천화의 대상이었고 특히 노장사상은 자연을 존재의 최고의 원리로 삼았다. 노자는 ‘도는 자연을 본받는다’ ‘사람은 땅을 본 받고, 땅은 하늘을 본받고, 하늘은 도를 본받고, 도는 자연을 본받는다.(人法地, 地法天, 天法道, 道法自然)’라고 하며 자연을 우주론적 질서의 가장 근원에 두었다. 장자의 ‘무위자연(無爲自然)’의 이념 또한 한국예술의 ‘자연주의’에 중요한 특성을 이루어왔다. ‘무위자연’의 이념에는 ‘무위’를 표방하면서도 그 ‘무불위(無不爲)’의 현실적, 정치적 효과를 추구하기도 하고 이 세상 밖 무한세계로의 초월을 동경하면서도 모순과 대립에 가득 찬 이 세상을 버리지 않고 세속으로 더

의 자연환경과 문화를 바탕으로 하고 있다. ‘무작위’, ‘무기교’, ‘소박성’, ‘질박함’과 같은 개념들은 이러한 환경으로부터 나온 한국적 자연주의의 특수성에 기인한다. 자연주의가 주도적인 미의식으로 등장하는 시기는 조선시대이다. 조선시대에는 평담(平淡), 천진(天真) 등에 대한 미적 취향이 고조된다. 예술에 있어서 인위적인 기교를 부리지 않고 자연스러운 것을 존중하는 이러한 미의식은 이후 지속적으로 등장한다. 시나 예술이 기초하는 근거이며 원천으로서의 천기(天氣)사상, 자연을 매개함으로서 도의를 기뻐하고 심성을 기르는 규범성을 찾고자 하는 이기철학(理氣哲學)에서의 자연관, 조선의 시조나 가사에 나타나는 자연친애사상⁵¹⁾등이 그것이다.

이러한 자연관을 배경으로 미술분야에서 한국적 미의식의 고유성을 특징짓는 용어로서 가장 많이 회자되고 보편성을 획득한 개념이 ‘자연주의’이다.⁵²⁾ 이 개념은 김원용에 의해 부각되었지만 그 이전의 선학들에 의해 꾸미지 않은 아름다움을 지칭하는 다양한 어휘와 연관된다. 그것이 ‘무작위의 작위’, ‘무기교의 기교’, ‘구수한 큰 맛’, ‘비정제성’, ‘소박미’, ‘질박미’ 등이다. 자연주의에 대한 선행연구는 주로 전통미술을 중심으로 이루어졌다. 일제강점기 시대 일본인 학자 야나기 무네요시(유종열)와 고유섭등은 조선시대 민예미로서 ‘무작위성’, ‘무관심성’, ‘무기교’ 등을 강조했다. 이들은 주로 인위적인 노력이 두드러지지 않고 자연이 만들어낸 것과 같은 상태를 한국인들의 미의식으로 상정하고 높은 가치를 두었다. 이러한 관점은 후학들에게, 미술분야에서 자연을 중심원리로 삼는 미의식이 기초를 이루는데 중요한 영향을 주었다.

김원용은 고유섭의 영향을 받은 학자로서, 한국 전통미술의 보편적 원리를 ‘자연주의’로 일컬었다. 김원용에 의해 제기된 자연주의 원리의 핵심은 ‘자연과의 조화’와 ‘자연과의 동화’이다. 김원용은 한국고미술에 나타난 특색의 공통성을 “대상을 있는 그대로 파악, 재현하려는 자연주의”이고 창작의 측면에서 “자연이 만들어낸 것 같은 조화와 평형을 탄생시키는 모양”이라고 간주했다.⁵³⁾ 주체의 수용적 측면에서 자연주의란 “자연에 대한 애

불어 사는 현실지향적인 강한 성격이 있다.

노자, 「도덕경」 제25장, 김경수 역(2010), 「노자 역주」, 도서출판 문사철, p.328.

51) 조윤제(1948), “자연미의 발견”, 「한국문화사」, 동국문화사. / 조윤제(1955), “국문학에 나타난 자연과 그 양상”, 「국문학개설」, 동국문화사. / 최진원(1987), “국문학에 나타난 자연”, 「도남학보」, v.10 참조.

52) 미술뿐만 아니라 음악분야에서도 자연주의는 ‘전통음악의 마음’(이성천)으로 이해되었다.

이성천(1997) 「한국 한국인 한국음악」, 도서출판 풍남, 참조.

53) “한국고미술의 특색은 시대나 지역에 따라서 조금 차이는 있으나, 한편으로는 기본적인 공통성을 가지고 있다. 그것은 곧 대상을, 있는 그대로 파악 재현하려는 자연주의요, 철저한 ‘아(我)’의 배제이다. 그러니까

작, 자연 현상의 순수한 수용”이라고 할 수 있다. 한국적 ‘자연주의’로서 불리는 이 특성은 이후 한국미술의 미의식을 대표하는 개념으로 회자되어왔고 미학과 미술사, 비평분야에 많은 영향을 미쳤다.⁵⁴⁾ 김원용은 ‘자연주의’라는 큰 전제하에 한국미술의 특성을 각 시기별로 세분화시켜 고찰했다.⁵⁵⁾

문명대는 김원용의 자연주의관에 대한 선행학자들의 영향을 비판적으로 보고 한국미술에서 좀 더 다양한 미의식을 찾고자 했다. 문명대는 김원용의 견해가 “고유섭의 견해를 충실히 반영”⁵⁶⁾ 한 것이며 고유섭은 “유종열의 설을 보다 진전시킨 것”⁵⁷⁾이라고 본다. 고유섭이 강조하는 한국미의 특성은 ‘소박함’, ‘단순함’, ‘질박함’ 등이며 이는 김원용의 자연주의관에 수용되어 있다. 안휘준은 이들의 견해가 지닌 타당성을 일정부분 인정하면서도 나름대로 좀 더 보완해서 설명하고자 한다. 즉 그는 자연주의 미의식의 특성으로 나타나는 ‘소박성’이 “기법상의 부족함을 뜻하기보다 기법을 초탈한 한국인의 미의식을 반영한다”⁵⁸⁾고 보았으며 그러한 특성이 한국미술의 전반적 특성이라는 견해에 동조한다. 이에 비해 문명대는 자연주의 미의식은 조선조 성리학의 관념적이고 소박한 미의식과 가장 잘 합치하는 것으로 보면서 이는 어느 한 시기 사상적 특성으로부터 나왔기 때문에 보편화시키기 어렵다고 보았다.⁵⁹⁾ 또 그는 자연주의 개념이 주관적이고, 직관적으로 파악된 개념이라는 비판도 제기했다. 조선미는 유종열의 미술관이 한국미술에 끼친 영향은, 많은 비판이 제기되었던 ‘비애미’ 개념보다는 ‘무작위(無作爲)의 미’론의 비중이 크다고 보고 있다.⁶⁰⁾ 이와 같이 학자에 따라 수용하는 관점에 차이는 있지만 ‘자연주의’는 조형예술분야

그 결과는 자연의 조화를 그대로 받아들여서 재현하게 되는 것인데, 그러한 순수한 사고방식이 작가 자신의 창작일 경우에도 무의식 중에, 자연이 만들어낸 것 같은 조화와 평형을 탄생시키는 모양이다.”

김원용(1985), 「한국미의 탐구」, *op. cit.*, p.26.

54) 안휘준은 김원용의 “자연주의 미론은 지금까지의 한국미에 대한 여러 학자들의 이론 중에서 제일 체계화된 것”이라고 평가했다.

안휘준: “한국의 회화와 미의식”, 김정기, 김리나, 문명대, 안휘준(1984), *op. cit.*, p.147.

55) 김원용은 선사시대미술에서 ‘강직의 추상화’를 보았고, 고구려미술에서는 ‘움직이는 선의 미’를, 백제는 ‘우아한 인간미’를, 신라의 미술에서는 ‘위엄과 고졸(古拙)한 우물’을 파악하고 있다. 이어 통일신라시대는 ‘세련과 조화의 미’를, 고려시대는 ‘무작위의 창의’를, 조선시대는 ‘철저한 평범의 세계’를 보여주었다고 간주한다. 그의 이러한 분류는 학자들이 한국전통미술을 보는 시각에 중요한 영향을 주었다.

김원용(1985), 「한국미의 탐구」, *op. cit.*, pp.12-22 참조.

56) 김정기, 김리나, 문명대, 안휘준(1984), 「한국미술의 미의식」, *op. cit.*, p.8.

57) *ibid.*, p.102.

58) 안휘준: “한국의 회화와 미의식”, 김정기, 김리나, 문명대, 안휘준(1984), *op. cit.*, p.144.

59) 김정기, 김리나, 문명대, 안휘준(1984), *op. cit.*, p.123.

60) 조선미는 “고유섭이 한국미술의 전통적 특색으로 열거했던 무기교의 기교, 무계획의 계획, 생활과 연결된 우리 미술의 민예적 성격 등도 유종열의 〈무작위의 미〉론과 연결된다”고 보고 있다.

에서 한국미의 고유성을 이루는 원리로 이해되어 지속적인 영향을 미쳤으며, 인간이 얻을 수 있는 것 보다 더 큰 것을 지향하는 미의식의 원리로 이해되어 왔다.

이상 살펴본 바에 의하면 한국적 미의식을 단순히 소재나 양식이 아니라 심층적인 예술의욕에서 찾을 때 이론가들에 의해 가장 많이 거론되는 어휘가 ‘자연주의’였음을 알 수 있다. 그런데 이 개념에는 모순된 특징들이 결합해 있다. 그것이 ‘무기교의 기교’, ‘무작위의 작위’ 등이다. 이렇게 자연주의에는 관심과 기교, 작위를 배제하고자 하는 태도가 주도적으로 나타난다. 이는 인간의 제작활동에 필요한 여러 가지 조건인 마음씀씀이와 정성, 기술을 배제한다는 것이다. 즉 제작활동에서 형식추구의 의지를 배제한다는 것인데, 그렇다고 해서 몰형식을 의미하는 것이 아니다. 이는 인간보다 더 큰 정신성을 끌어들이고자 하는 의도로써, 내용적인 것이 형식적인 것보다 더 우위를 점하고 있다는 것을 보여 준다. 형식미에서는 오히려 정확한 균제와 비례를 벗어나는 탈형식미의 경향이 강화된다. 탈형식미는 예술활동의 특징인 형식미의 추구하고 역설적인 배치를 이룬다. 이러한 역설은 인간적인 것을 넘어서서 더 큰 것을 지향하고자 하는 태도가 예술적 활동이라는 인위적인 행위와 충돌할 때 나온다. 그러므로 자연주의의 형식미는 내용미의 차원이 심화된 관점에서 이해되어야 할 것이다.

권영필: “한국 전통 미술의 미학적 과제”, 권영필 외(1994), 『한국미학시론』, 고려대학교 한국학연구소, 주 41 참조.

4. 한국근현대미술에 나타난 자연관

1) 한국근현대미술과 자연

미술분야에서 한국전통사상의 정신적 맥을 잇고 있는 근현대작가들은 미와 추, 어둠과 밝음 등 서로 대조되는 것을 자연의 섭리로 생각하고 관조적으로 바라보는 정신을 예술로 표현했다. 자연의 현상 속에서 보이지 않는 자연의 원리를 찾고자 하는 이러한 창작의도는 구상과 추상의 영역에서 광범위하게 나타난다. 전통미술의 미의식의 근간을 이루었던 ‘자연주의’ 이념 또한 근현대미술을 관류하는 정신적 지주로 평가된다. 자연환경적 요인에서 나오는 자연친화적 성격은 근현대 미술에서도 부각되어 왔다. 또한 이론가에 따라 1970년대의 단색조회화에서는 흰빛을 좋아하는 민족성의 자연근원설과 사상적 영향이 참조되고 있다.⁶¹⁾ 이와 같이 ‘자연’은 한국근현대미술의 작가들의 주된 창작 원리로서 작용했고, 또 미적 담론에 원용되었다. 비평가들은 자연주의와 유사하게 해석될 수 있는 ‘범자연주의’, ‘전일주의’, ‘환원’과 같은 개념들을 비평에 활용했다. 한국근현대미술에 나타난 이러한 현상을 크게 개관해 보기로 한다.

20세기 전반의 구상작가들은 자연을 존재의 근원이자 또 존재가 회귀해 들어가는 고향처럼 생각한다. 이러한 태도는 자연 속에 조화롭고 질서 잡힌 근원적 실재가 존재한다고 생각하고 예술을 통해 이에 접근하려는 태도로서 현세적인 세계관을 보여준다. 사실주의 계열의 작품에서는 차분히 가라앉은 정서를 통해 자연에 대해 성찰하는 태도가 표명된다. 서구 모더니즘기법에 영향을 받은 작가들은 자연과 그 속에서 살아가는 사람들의 삶의 정서를 더 역동적으로 느끼게 해준다. 특히 구상작가들은 자연을 대한 흥취와 삶에 대한 시적 정서를 두드러지게 드러낸다. 재현적인 방식을 사용하는 20세기 전반기의 구상 미술에서는 자연표현에 있어서 번잡하고 화려한 것을 멀리하며 평온함과 자연스러움을 추구하는 미의식이 나타난다. 한국인들의 모습에 투영된 정신적·미적 가치인 소박함, 선량함, 온아함등은 근대구상미술의 형상적 표현 속에서 큰 흐름으로 나타난다.

구상에서 반추상으로 나아가는 기법을 활용하는 작가들은 자연의 형태를 독창적으로

61) 이와 같은 관점에서 최병식은 한국미술의 자연관을 근현대미술을 중심으로 살펴보고 있다.

최병식(2000), “한국미술의 자연관 - 근현대미술을 중심으로”, 『현대미술연구소 논문집』, v.2, 경희대학교 미술연구소, p.1-19. / 이인범(2004), “백색담론에 대하여: 한국인의 미의식 논의에 대한 비판적 고찰”, 『미학예술학연구』, v.19, pp.211-226.

변형시킨 시각적 이미지를 보여주며 대상을 새롭게 해석하도록 만든다. 추상미술분야에서도 자연은 내적·정신적 실재이자 본질로 작용한다. 추상작가들은 추상화된 조형요소들 통해 자연의 질서와 조화, 리듬감, 균형 등을 보여주면서 자연 속에서 보편적 원형상(原形象)을 추출하고자 한다. 미술분야에서 근현대작가들이 추구했던 정신적 의도, 즉 자연과 삶 속에 내재한 불변의 원리를 찾으려는 태도는 내재성과 초월성의 원환적 이중 운동을 하면서 그 외화의 성과물을 다시 삶으로 끌어들이며 삶을 풍부하게 만든다. 그 내재성은 자연의 모든 목적을 일신론적 종교관의 초월성에 두는 것이 아니라 운동과 정지, 생성과 소멸의 반복과정을 거치며 스스로를 개화시키는 일원론적 자연관에 기인한다.⁶²⁾

‘자연’은 미술비평분야에서도 핵심 키워드였다. 한국근현대미술담론 분야에서 활동한 주요 이론가들이 사용한 비평용어는 자연을 ‘내적 실재’로서 지향하고 있다. 이일은 한국적 미니멀리즘의 원리를 논하며, 가장 근본이 되는 것으로 되돌아간다는 의미에서 ‘환원’이라는 말을 사용했는데, ‘환원’은 원초적이고 근원적인 정신적 내용을 지향하는 태도로서 자연으로 회귀하는 것이다.⁶³⁾ 또 그는 근현대미술에 나타난 한국적 자연주의의 정신성을 ‘범자연주의’라는 말로 부르면서 70년대 미술의 비(非)물질화현상과 단색조회화를 분석하는데 적용했다.⁶⁴⁾ 평론가 김복영은 표상하는 주체와 표상하는 객체가 일원화되는 한국적 자연주의를 ‘전일주의’라는 원리로 설명했다.⁶⁵⁾ 이러한 개념들은 한국근현대미술이 전통미술에 나타난 자연주의의 정신적 맥락을 잇고 있음을 보여준다.

2) 추상미술을 통해 본 자연의 의미

한국추상미술의 전개과정에서 자연은 여러 가지 의미를 내포한 은유로 나타난다. 원래 자연이라는 말뜻은 사람의 힘이 더해지지 않고 스스로 존재하거나 저절로 이루어진다는 것이다. 그런데 한국의 작가들에게 자연은 ‘참으로 존재한다’는 의미의 ‘실재’를 대변하는 의미를 종종 지닌다. 즉, 추상화가들에게 내적 실재를 대변하는 말이 가장 보편적인 말이 ‘자연’이다.⁶⁶⁾ 추상미술을 통해서 자연은 외적 실재의 외관을 벗고 내적 실재로서 모

62) 이주영(2011), "한국추상미술의 미의식: 내적 실재로서의 자연과 정신", 「미학예술학연구」, v.33, pp.246-247.

63) 이일(1998), 「미술비평일지」, 미진사, p.26.

64) 이일(1980), "평면 속의 선묘와 색면", 「공간」, v.185, p.8. / 김복영(2006), 「눈과 정신」, 한길아트, p.55.

65) 김복영(2006), 「눈과 정신」, *op. cit.*, p.276.

66) 이론가들은 이를 일컬어 ‘범자연주의’(汎自然主義)라는 말을 사용한다.

습을 드러낸다. 내적 실재로서 자연에 주어진 절대적인 가치는 자연과 반대되는 것을 무가치한 것으로 간주하게 한다. 인간의 작위적인 노력에 의해 이루어진 물질문명, 사회와 조직, 소유욕과 착취, 이데올로기와 억압 등, 이를 통해 조성된 한국인들의 외적 삶의 환경은 피폐하거나, 조악하거나, 공허하게 느껴지게 되었다. 추상작가들이 지녔던 창작 욕구, 즉 내적인 유토피아의 추구하고 주어진 삶의 환경을 초극하려는 변증법적 운동은 외적 현실로부터 눈을 돌려 내적 실재로서의 자연을 추구하게 했다.

한국의 추상미술에서는 기하학적인 경향보다는 서정적인 경향이 지배적으로 나타난다고 평가된다.⁶⁷⁾ 그 이유는 서구와는 다른 자연관이 작용했다고 보기 때문이다. 동양예술의 근본에는 자연과 인간을 대치되지 않는 것으로 보는 자연합일 사상이 존재한다. 한국의 추상미술에서도 작가가 자연의 질서와 법칙 등 보이지 않는 자연의 원리를 모방하려고 하진 아니면서 자연의 외관을 모방하려고 하진 간에 많은 경우 표현대상은 자연의 실재성이다. 그리고 표현하는 나도 자연의 일부이기 때문에 나와 대상(자연)이 대립된 것이 아니라는 몰아합일의 경지가 종종 표현된다. 그 표현세계 속에서 인간은 자연을 지배하고 자연 속에서 주인공이 되기 위해 존재하는 것이 아니라 자연에 순응하고 동화하기 위하여 존재한다. 주관 또한 자연이고 표현된 것도 주관의 반영이고 자연의 속성이다. 이러한 관점에서 한국 추상미술의 전반적인 속성을 ‘자연에서 출발한 서정적 추상’으로 보기도 한다.⁶⁸⁾

한국작가들의 자연관은 대체로 두 가지로 나뉜다. 하나는 자연을 존재의 근원이자 또 존재가 회귀해 들어가는 고향처럼 생각하는 것이다. 이러한 태도는 자연 속에 조화롭고 질서 잡힌 근원적 실재가 존재한다고 생각하고 예술을 통해 이에 접근하려는 낙관적 세계관으로 나타난다. 자연을 때 묻지 않은 것으로 생각하고 인간이 변형시키지 않은 있는 그대로의 자연에 높은 가치를 둔다. 인간의 삶이 이러한 자연과 조화를 이룬 상태를

김복영, 「눈과 정신」, *op. cit.*, p.55 참조.

67) 윤난지(1995), “김환기의 1950년대 그림 : 한국 초기 추상미술에 대한 하나의 접근”, 「현대미술사연구」, V,5(1), p.91 이하 참조.

68) 이주영(2011), “한국추상미술의 미의식: 내적 실재로서의 자연과 정신”, *op. cit.*, p. 215. 이러한 면은 동양미술 일반의 자연관과 닮아있다. 山本正男은 동양미술은 통해 나타난 자연관을 다음과 같이 보고 있다. “서구에서는 자연을 극복하고 변화시키기 위한 목표에서, 동양에서는 자연에 순응하고 동화하기 위하여 형태를 추상화한다는 것이다. 동양미술에서 자연의 외형이 있고 없는 것이 별로 문제시되지 않는 것도 이같이 자연을 주관의 반영으로 보고 그 외형과 의미를 동일시하기 때문이다. 이상에서 한국 추상미술의 전반적인 속성을 ‘자연에서 출발한 서정적 추상’이라고 해석할 수 있을 것이다.”

윤난지(1995), *op. cit.*, pp.91-92.

추상미술이 반영할 때 그 세계관은 초월적이라기보다는 현세적이다. 추상화된 조형요소들을 통해 질서와 조화, 리듬감, 균형 등이 나타난다. 이들은 자연 속에서 보편적 원형상을 추출하고자 한다. 미와 추, 어둠과 밝음 등 서로 대조되는 것을 자연의 섭리로 생각하고 관조적으로 바라보는 정신이 지배한다. 현상은 사실상 보이지 않는 자연의 원리가 발현된 것으로 보고 이 속에서 그 원리와 질서를 찾으려 한다.⁶⁹⁾

또 다른 방향은 자연을 초월적 실재로 보는 것이다. 자연현상의 실체는 알 수 없다는 불가지론이 지배한다. 반복되는 점이나 선 등의 조형요소가 주로 표현되는 추상작품 속에서는 점이나 선이 인간과는 독립적으로 그 행위를 반복하는 주체처럼 표현되어 탈인간적인 의미가 발생한다. 그래서 일부 추상작가들은 의도하지 않고 우연에 몸을 맡기는 것이 오히려 자연의 법칙에 따르는 것으로써 고도의 지적 깨달음을 얻는 길로 생각해 창작방법으로 삼기도 했다. 이러한 경향의 작품에서는 자연이라는 큰 모태 안에서 주관과 객관, 지성과 감성이 분리되지 않는 합일사상이 표현되고 있다.

이러한 점을 염두에 두고 한국추상미술의 전개과정을 통하여 다양하게 나타나는 자연관을 살펴보자. 먼저 유영국, 김환기와 같은 추상1세대 작가들에게서는 자연친화적 정서, 또 자연과 결부되어 있는 삶의 정서가 미의식으로 나타난다. 그들의 작품 속에는 실제 삶을 초극하여 예술적 형식 속에 내재한 실재 속에서 유토피아를 찾으려는 초월성의 운동이 존재한다. 바로 그 유토피아는 자연의 본질인데, 그들이 추구한 자연대상이 실제 산이나 달과 같은 구체적인 대상이 아니라 보편적 실재라고 해도 그 실재는 한국인들의 정서에 녹아있는 내재적 실재이다. 이와 같은 자연은 공통된 역사와 문화, 환경을 배경으로 한 체험현실로부터 나온 정서를 공유하므로 미적호소력을 가진다. 이들 추상의 선구자들이 자연을 본질적 실재로 상정하게 되는 데에는 근대화의 도입기부터 한국인들의 삶을 더욱 힘겹게 만들었던 여러 사회적·역사적 요인들이 계재된다. 수탈과 착취, 사회와 조직, 이데올로기와 억압 등 전반적으로 인간의 작위적인 노력에 의한 물질문명을 지향하는 삶이라고 할 수 있다. 이를 통해 조성된 한국인들의 외적 삶의 환경은 피폐하거나, 조악하거나, 공허한 것으로 체험되었다. 주어진 삶의 환경을 초월하려는 변증법적 운동은 추상작가들로 하여금 외적 현실로부터 눈을 돌려 내적 실재로서의 자연을 추구하게 한다. 이때 자연은 자연의 외관이 아니라 자연의 본질로 나타난다.⁷⁰⁾

69) 이주영(2011), "한국추상미술의 미의식: 내적 실재로서의 자연과 정신", *op. cit.*, p. 217.

70) *ibid.*, p.214.

추상1세대 작가들과는 대조적으로, 한국전쟁을 경험한 전후세대 작가들은 전쟁의 참상에 대한 기억, 이데올로기의 분쟁과 사회의 복잡한 갈등 구조, 부패한 정치 등 자연의 본성으로부터 떨어진 삶의 환경 속에서 성장했다. 1950년대 말에서 1960년대 초에 활동했던 한국의 앵포르멜 작가들은 삶의 문제를 자연과의 친화감정으로 더 이상 표현할 수 없었던 추상 제2세대들이다.⁷¹⁾ 전후사회의 정신적 허무와 실존적 좌절, 치열한 삶의 의식을 작품 속에 담아낸 앵포르멜 작가들은 추상 1세대 작가들처럼 자연의 본질을 추구하며 삶의 의미를 구하기보다는 현실의 의미에 대한 좀 더 직접적인 발언을 통해 내적 실재를 표현해냈다. 이러한 의식은 자연으로부터 이탈한 ‘제2의 자연’⁷²⁾ 속의 인간 상황을 재현하고 있다. 60년대로 접어들며 뜨거운 정서로 표출되었던 의미에 대한 물음은 인간이 처한 실존상황이 자연과 어떤 근원적 관계를 갖는가 하는 물음으로 바뀌며 좀 더 차분하게 가라앉는다. 이 시기 한국의 앵포르멜은 원초적이며 문명이전의 것을 상기시키는 회귀본능의 정서를 보여준다.⁷³⁾ 삶의 문제를 자연과의 친화감정으로 더 이상 표현할 수 없었던 앵포르멜 작가들은 인간존재를 벌거벗고 해체된 자연으로 표현했다. 그럼에도 추상 제2세대 작가들에게 있어서 자연은 의식의 밑바닥에 가라앉아 있다. 이 자연은 외화의 장으로 뛰어나갔던 그들을 다시 돌아오게 만드는 힘으로 작용했다.⁷⁴⁾

이후 70년대에는 단색조 경향의 추상회화가 한국적 미의식의 정체성을 드러내고자 집단적으로 표출되었다. 이러한 경향의 작품들은 흰색이나 무채색, 중성적인 색채가 단일하게 칠해지는 양태로 나타났다. 특히 작가들은 백색을 민족 고유의 색으로 용인하면서 민족적 정체성을 찾았기 때문에 이러한 경향은 백색 모노크로미즘이라고 불리기도 했다. 한국인들은 원래 백색을 좋아했는데, 그 원인으로는 태양빛을 신성하게 생각했던 문화적 전통이 있으며,⁷⁵⁾ 또 삼베, 무명 등 우리 민족의 삶과 밀착된 소재 중 원재료가 갖는 원

71) 50년대부터 활동한 작가들까지 포함하여 박고석, 변종하, 문학진, 정점식, 이세득, 서세옥, 조용익, 하인두, 김창열, 박서보, 정상화, 정창섭, 윤명로, 김종학, 김봉태, 김형태, 이봉열, 정영렬, 장석수, 최기원, 최만린 등

72) 하나의 미적이념을 사회적 관점에서 분석한 미학자 루카치는 자연의 본질로부터 떨어진 삶의 환경을 ‘제2의 자연’이라는 표현으로 일컬었다. ‘제1의 자연’은 인간의 공동체적 삶의 토대이자 또 원리가 되는 자연이다. ‘제2의 자연’은 인간이 만든 구조물로서 삶의 ‘의미’로부터 멀리 떨어져 있다.

Lukács G.(1920), *Die Theorie des Romans*, Berlin, pp.53-57 참조.

73) 당시 작가들의 작품 제목으로는 원시적이거나 문명이전의 본능에 충실한 회귀본능의 정서가 깃든 제목들이 자주 등장한다. 박서보의 ‘원형질’, 김창열의 ‘상흔’, 윤명로의 ‘석기시대’, 하종현의 ‘부적’ 등이다.

정영목(1995), “한국 현대회화의 추상성, 1950~1970 : 전위의 미명아래”, 『조형(Form)』, V,18(1), p.24 참조

74) 이주영(2011), “한국추상미술의 미의식: 내적 실재로서의 자연과 정신”, *op. cit.*, p. 232 참조.

75) 최남선(崔南善)은 태양과 하늘을 숭배하던 한국을 중심으로 동북아시아 일대에 확산되어 있는 ‘밝사상’이

색의 자연스러움을 좋아했기 때문이다.⁷⁶⁾ 백색은 모든 색의 바탕이 되는 색채이다. 그래서 이일은 “백색 모노크롬은 차라리 세계를 받아들이는 비전의 제시”라고 했다. 또 그 속에는 ‘무위자연’의 동양적 정신성이 깃들어 있다고 간주되었다.⁷⁷⁾ 있는 그대로의 자연의 상태를 지향하는 ‘무위자연’적 태도와 같이, 예술은 자연이 아닌 인위적인 활동의 산물이지만 자연답게 보여야 한다. 그러므로 자연을 흉내내야 한다. 가장 자연스럽게 보이기 위해서는 오히려 고도의 기교가 필요하다. 도자기가 도공이 만든 것이 아니라 그냥 탄생한 것처럼 보이는 것은 예술이 지향하는 최고의 경지이다.

한국의 작가들이 자연과 조우하기 위해 사용한 물질은 한지, 닥종이, 마대 등 우리 민족의 삶과 밀착된 소재인데, 이는 삶의 체험을 통해 축적된 보편적 감성에 호소하는 재료이다.⁷⁸⁾ 또 이들이 흔히 사용한 형상화기법으로서 무심한 반복성은 자연의 리듬과 닮아 있다. 서구 관념론의 시조인 플라톤에게서 이념의 추구가 그 최고의 단계에서 초월의 영역을 넘어가 버리고 삶에는 단지 그림자만이 드리우는 것과는 달리 한국의 추상작가들이 추구한 자연의 원리는 삶의 체험에서 나와 정신적인 것으로 도약하고 다시 삶으로 회귀한다.⁷⁹⁾ 정신은 내적 실재로서 자연을 품고 있다.

또한 1970년대의 단색조 회화에서 보이는 평면의 비물질화 경향은 서구의 후기 미니멀리즘이나 개념주의의 탈물질주의와 비슷하게 보이지만 차별화된다. 왜냐하면 그 정신적 기초가 자연을 바탕으로 하고 있다고 보기 때문이다.⁸⁰⁾ 평론가들은 모든 자연현상을 포괄

라는 신화적 기원이야말로 한국인들의 백색선호의 기원이라 본다. 그리고 이를 ‘불함문화론(不咸文化論)’으로 펼쳤다. 백색이라는 지각현상을 ‘빛’이라는 근원적인 고대 신화적 모티브로 이해한 것이다.

이인범(2004), “백색담론에 대하여: 한국인의 미의식 논의에 대한 비판적 고찰”, 『미학예술학연구』, v.19, pp.216-217 참조.

김지하 또한 백의 의미를 태양송배와 연관시켜 해석한다. “백(白)- 백두산의 백, 백의민족의 백, 뽕이라고 한다. 우리나라는 이미 한인 때부터 광명을 지향했다고 한다. 태양 송배, 새 토템인데 바로 이 ‘뽕’이라는 것이 이것이다.”

김지하(1999), 『예감에 가득 찬 숲 그늘』, 실천문화사, p.34.

76) “한국인은 전통적으로 백색을 좋아했다. 그것은 백에 대한 동경이라기 보다 무장식에 대한 사랑이었다. 삼베고 무명이고, 그저 원재료가 가지는 원색을 즐겼던 것이고, 그 인공 장식 없는 조용하고 평화롭고 자연스러운 분위기를 좋아했던 것이다.”

김원용(1985), 『한국미의 탐구』, *op. cit.*, p.25.

77) 백색모노크로미즘속에는 無爲自然의 정신이 들어있다고 평가된다.

이인범(2004), “백색담론에 대하여: 한국인의 미의식 논의에 대한 비판적 고찰”, *op. cit.*, p.359.

78) 동시대 미니멀 조각의 경우에도 서구작가들이 근대적 산업재료인 강철, 유리, 형광등과 같은 재료를 사용한 것과는 달리 한국의 작가들은 돌, 나무 등의 자연재료를 사용했다.

79) 이주영(2011), “한국추상미술의 미의식: 내적 실재로서의 자연과 정신”, *op. cit.*, p.239.

80) 이일은 1970년대의 비물질주의는 한국 고유의 근원 정신인 범자연주의의 현대적 발현으로 이해한다.

하는 더 큰 자연이자 자연의 근원적 원리를 일컬어 ‘범자연주의’(汎自然主義)라는 말을 사용한다. 이러한 어휘에는 미술행위과 결과물에서 자연을 정신적 기조로 보는 동양적 정신성이 강하게 부각되어 있다.

끝으로 미술비평가들이 자연에 어떤 의미를 부여했는가를 살펴보자. 비평가들 역시 근현대작가들이 작품을 통해 표현하고자 했던 궁극적 의도를 자연에서 찾았다. ‘환원’(이일), ‘범자연주의’(이일, 김복영), ‘전일주의’(김복영) 등 비평가들의 핵심적 비평원리에 내포된 정신적 의도는 ‘자연주의’와 깊이 연관되어 있다. 이일은 최소한의 조형언어를 써서 가장 원초적이고 근원적인 정신적 내용을 지향하는 태도를 ‘환원(還元)’이라는 용어로 대변했다.⁸¹⁾ 환원의 원리는 자연으로 회귀한다. 이일은 이 개념을 통해 70년대의 추상작가들은 인간의 정신과 미술을 이루는 근본적인 조건(물질)과의 만남을 통해 존재와 행위에 대한 근원적 물음을 제기하고 있다고 보았다. 또한 그는 1970년대 미술의 비물질주의는 “한국 고유의 근원적 정신인 범자연주의의 현대적 발현”으로 이해했다.⁸²⁾ 그의 영향을 받은 평론가들은 ‘범자연주의’(汎自然主義)라는 말을 모든 자연현상을 포괄하는 더 큰 자연이자 자연의 근원적 원리로 이해했다. 이들은 70년대 추상미술의 정신적 기조를 자연으로 삼으면서 그 원리를 당대 미술의 ‘비물질화’ 현상과 단색조회화의 정신성을 분석하는데 사용했다.

김복영은 근현대미술에 나타난 한국적 자연주의의 원리를 ‘전일주의’라는 말로 설명한다.⁸³⁾ 이 말은 자연일원론적 문화적 배경을 바탕으로 주체와 객체가 분리되지 않고 하나가 되는 것을 의미한다. 표상하는 주체와 표상되는 실재가 일원화되기 때문에 객체를 대상화하는 서구적 재현개념으로는 설명하기 어렵다. 이들 평론가들은 70년대 단색조회화를 추구한 작가들⁸⁴⁾이 도달했던 작품세계를 선조들이 계승해온 자연주의의 문화적 맥락을 현대적 시점에서 재발견한 세계로 평가했다. 이일은 현대미술에 계승된 자연주의의 문화적 맥락을 다음과 같이 말한다. “두말할 것도 없이 이는 전래의 자연관과 밀접한 관계가 있으며 자연에의 순응, 자연과의 물아적 조응에서 유래된 것으로 생각된다.”⁸⁵⁾ 단색조회화는 인간과 삶, 물질과 정신의 관계 등에 대한 작가들의 사색을 조형언어로 풀이해내면

81) 이일(1998), 「미술비평일지」, 미진사, p.26.

82) 이일(1980), “평면 속의 선묘와 색면”, 「공간」, v.185, p.8.

83) 김복영(2006), 「눈과 정신」, *op. cit.*, p.276.

84) 대표작가로는 박서보, 윤형근, 하종현, 최명영, 권영우 등이 있다.

85) 이일(1982), 「한국미술의 오늘의 얼굴」, 공간사, pp.184-185.

서 정신과 자연의 합일이라는 보편적 가치를 추구했다. 그러나 그 정신성은 우리의 역사와 사회, 일상적 삶을 드러내지 못한 관념론적 한계를 갖고 있다는 비판도 제기된다.⁸⁶⁾ ‘현실에 대한 적극적 참여보다는 관조하는 입장’, ‘주관성의 승리’, 현실도피적 노자해석 등이 지적된다.⁸⁷⁾ 단색조회화에 나타난 자연주의 이념에 대한 사회적 해석을 시도한 연구에서 김복영은 단색조회화가 이중으로 억압당한 사회적 상황을 반영한다는 견해를 피력했다. 즉 작가들이 사회현실로부터 거리를 두고 침묵했던 것은 사실상 70년대 ‘거족적 발전 논리가 지배하는 강압적 분위기’로 인한 ‘표현의 총체적 억압상태’로 인한 ‘은폐’의 방법으로 해석한다.⁸⁸⁾ 작가들이 화면에서 말을 아낀 것은 “말해야 할 것이 전혀 없다는 의미의 ‘부재’를 뜻하는 것이 아니라 반대로 할 말이 더 많다는 것을 뜻한다. 동시에 그림에도 불구하고 총체적 억압 내지는 이중 억압의 하중 때문에 은폐의 방법을 택할 수 밖에 없었다는 것을 시사한다.”⁸⁹⁾ 작가들은 현실로부터 거리를 두고 독자적인 공간을 찾아 은둔하며 깨달음을 얻고자 했는데 그것은 ‘자연의 순리’에 도달하는 것이었다. 여기서 자연은 “자연 이상의 것이요, 서로 의지하고 소통할 수 있는 보편성의 지주”⁹⁰⁾ 로 해석된다.

이상과 같이 한국추상미술에 나타난 자연관을 살펴볼 때, 자연은 근현대작가들에게 내적 실재의 메타포로서 작용함을 알 수 있다. 즉 작가들과 이론가들은 자연이라는 말로 사물의 본질적 존재, 궁극적으로 존재하는 것, 생성되고 소멸되는 삶의 법칙, 도(道), 존재하는 것의 섭리, 잃어버린 고향이자 인간이 다시 돌아가야 할 유토피아, 인간의 원래 본성, 정신적 원천, 주객의 합일, 물질과 정신의 합일, 인간과 세계의 상호작용, 소통의 보편성 등을 대신했다.⁹¹⁾

86) 강태희: “이우환과 70년대 단색회화”, 한국현대미술사연구회(2004), 『한국현대미술, 197080』, p.135 참조

87) 김수현: “모노크롬회화의 공간과 정신성”, *ibid.*, p.50 참조

88) 김복영(2006), “전일주의의 예술사회학적 배경과 방법론”, 『눈과 정신』, 한길아트, p.368.

89) *ibid.*, p.368.

90) *ibid.*, p.380.

91) 이주영(2011), “한국추상미술의 미의식: 내적 실재로서의 자연과 정신”, 앞의 논문, p.213.

3) 극사실회화 : 자연과 문화

1970년대 후반에서 80년대를 걸쳐 한국화단에는 ‘극사실 회화’⁹²⁾가 중요한 흐름으로 나타났다. 극사실회화 작가들이 사용한 시각기호의 상징은 주로 자연과 연관되어 있다. 이때의 자연은 물리적 실체가 아니라 내면화된 가치지향적 실재이다. 극사실 화가들은 미국처럼 산업사회의 도시적인 것을 다루기보다는 자연과 인간의 정취를 느낄 수 있는 소재를 주로 선택했다. 즉 소재선택에 있어서 돌(고영훈), 모래(김창영), 흙(서정찬), 벽돌(김강용), 벽(이석주) 같은 자연 내지 자연가공물이라든가 인간의 삶과 연관된 주변 환경물, 예컨대 소파 쿠션(지석철), 철로(주태석), 건물계단(변종곤)과 같은 사회적 이용물과 일상적 삶 속에 있는 인간의 모습, 예컨대 자화상(김홍주), 주변인물(차대덕), 군상(이석주) 등이 주로 다루어졌다. 이것들은 국전시대부터 구상회화에서 흔히 다루어졌던 소재였으며 미국의 하이퍼리얼리즘회화의 주된 소재가 되었던 대중사회와 소비사회의 산물들은 아니었다. 크게 보아 한국 극사실 회화에 나타난 주제들은 사회적인 것이라 하더라도 자연과 인간의 체감이 배어 있는 것들이었다. 이처럼 정감 있는 소재들을 통해 근대 산업사회의 물질주의적 삶이 보여주는 ‘탈인간화’ 내지는 ‘냉혹성’의 표정을 드러내고자 했던 것으로 보이는데, 그 바탕에는 ‘자연’과 ‘자연적인 존재로서의 인간’에 대한 미의식이 존재한다고 여겨진다.

재현된 대상들을 통해 볼 때, 작가들은 자연의 외적 현상만이 아니라 자연의 섭리를 보여주하고자 했는데, 이는 종종 시간성의 표현으로 나타난다. 녹슨 쇠, 낡은 기물, 시간을 상징하는 일용품(시계), 빛 바랜 사진, 노화한 인간 등은 인간이 거스르지 못하는 자연의 섭리를 상징적으로 나타낸다. 작가들은 자연과 인간을 통합하는 상징물, 즉 인간친화적인 문화의 상징물을 화면에 종종 등장시켰다. 인간의 지성을 상징하는 문자, 글이 쓰여진 서지(書誌) 등이 이에 대한 대표적인 사례이며 때로는 역사와 문화를 일구어왔던 오래된 도구들(칼, 펜, 시계, 증기기관차)이 등장하기도 한다. 이들 가운데 자연물과 문자의 조합은 가장 많은 작가들에게 나타나는 것이다. 선배세대인 김창렬은 이에 대한 대표적인 사례이다. 물방울을 극사실적으로 그리는 연작으로 유명한 그는 후에 글이 인쇄된 바탕 위에 물방울을 그리면서 자연과 인간의 지성을 조합시켜 지속적으로 표현했다. 또한 80년대의 작

92) ‘극사실 회화’라는 명칭은 ‘하이퍼리얼리즘 회화’(Hyperrealism painting)의 역어에서 유래되었다. 이론가에 따라 ‘극사실주의 회화’, ‘신형상미술’(New Figurative Arts), 또는 간단히 ‘신형상’으로 불리거나, ‘극사실화’로 약칭되기도 한다.

가 고영훈도 돌과 고서(古書)를 조합시키는 방식을 사용하고 있고, 그 밖에 수많은 작가들도 그들이 지향하는 문화적 상징을 자연대상과 함께 표현하는 시도를 하고 있다.

이를 분석해보면 자연관에 대한 이중적 관점과 마찬가지로 작가들은 인간이 만든 문화를 이중적 가치를 통해 보고 있음을 알 수 있다. 하나는 작가들이 지향하는 지적 문명의 세계이고 하나는 산업사회를 지배하는 물질문명이다. 특히 글로 된 문화는 자연 속에서 살 수 없는 인간이 현실적으로 가질 수 있는 정신적 가치를 암시적으로 상징한다. 그러므로 극사실 회화에서 작가들이 전달하고자 하는 메시지는 다음과 같은 세 가지로 압축된다. 첫째, 자연적 존재로서의 인간이 갖는 자연에 대한 애착은 자연대상을 극히 사실적으로 확대·묘사하면서 잃어버린 자연에 대한 거리감과 향수를 동시에 불러일으킨다. 둘째, 사회적인 환경이 위주가 되는 현대 삶의 현상을 즉물적으로 재현하는 방식을 통해 현실에 대한 비판의식을 간접적으로 드러낸다. 셋째, 지적 존재로서의 인간은 문자, 또는 문화적 상징물을 통해 암시된다. 이러한 세 번째 요소는 자연과 사회 사이의 간극을 메꾸는 가교의 역할을 한다. 인간은 사회적 존재로써 정신적·물질적 문명을 일구어왔으며 그 과정에서 자연과 점점 멀어졌다. 인간이 오늘날 자연의 일부로 되돌아가는 것은 불가능하기 때문에 인간에 대한 신뢰는 정신적 가치를 표현하는 문명의 도구들로 상징되는데 그것은 문자, 또는 문명을 개척했던 오래된 도구들인 것이다.

작가들은 이러한 요소들을 표현하면서 물질로 둘러싸인 일상의 삶으로부터 도약하고자 하는 그들의 욕구를 나타내고 있는데, 사실적 재현을 통해 보여주었던 극히 일상적인 소재들은 사실상 그들이 이러한 소재들로부터 벗어나고자 원했던 강박관념의 대상이자, 도약할 수 있도록 해주는 발판인 것이다. 도약의 목표지점에 ‘원초적 자연’이 있는데, 극사실 화가들은 이전시대 구상작가들처럼 자연과 융화된 친화적 감정을 스스로로부터 끌어낼 수 없었기 때문에 자연을 ‘규정하기 어려운 것’, ‘수수께끼 같은 자연’으로 표현했다. 그런 점에서 그들은 아도르노가 파악한 진정한 자연의 본질을 더 잘 이해하고 있는 듯 하며, 이전 세대 구상 화가들보다 훨씬 근대화된 미의식을 나타낸다.

극사실 화가들은 전시대 구상작가들처럼 자연대상물에 친화적인 감정을 녹여 표현하기 보다는 자연오브제를 부각시키면서 자연대상을 규정 불가능한 것으로 드러내는 경향이 더 강하다. 여기서 자연미에 대한 그들의 정서는 훨씬 모호한 것으로 나타나지만, 이전시대 작가들이 보여준 자연에 대한 소박한 규정보다 자연의 실체에 더욱 객관적으로 다

가가고자 하는 노력이 부각된다. 또 이와 병행하여 사회적 삶에 대한 그들의 시각도 표현하고 있다. 이들 작가들은 일상의 소외와 분열을 제시하면서 이를 치유하는 가치지향적 관점을 제시하는데 그 밑바탕에는 항상 자연이 있으며 그들이 다가가고자 하는 궁극의 실재도 자연이다. 이를 통해 자연은 단지 기표적 측면에서 드러나는 것이 아니라 미적인 것의 상징으로 나타난다.

5. 맺음말

지금까지 살펴 본 바와 같이 한국적 미의식의 다양성을 수렴하는 원리는 자연으로부터 나옴을 알 수 있었다. 한국인들이 근본적으로 지니고 있는 자연친화적·순응적인 태도와 자연에 대한 심미의식은 ‘자연주의’ 이념으로 나타나 인간의 작위적인 노력이 두드러지지 않고 자연이 만들어낸 것과 같은 상태를 높이 평가하는 미의식을 낳게 했다. 이러한 미의식을 바탕으로 미술에서는 자연이 만들어낸 것과 같은 조화가 중시되었고, ‘소박함’, ‘질박함’, ‘단순함’ 등이 미적인 특질로 부각되었다. 한국 근현대미술 작가들과 이론가들에게도 작품 세계의 내적 실재를 대변하는 가장 보편적인 어휘가 ‘자연’으로 수렴되는 것을 확인할 수 있었다. 또 언제나 생동하는 자연의 생명력은 음악이나 연행에서는 자유분방함, 즉 흥성, 역동성 등으로 표현되었다. 인간에 대한 미적 가치는 주로 인격미와 내면적 심성미에 두어졌는데 여기에서도 자연적 존재로서의 인간의 성정이 부각되었다.

자연적·초자연적 모든 실체를 자연과 우주의 섭리로 포괄하려는 세계관은 한국인의 미의식에 서로 이질적인 것을 통합시키려는 원리로 작용해왔다. 이러한 정신은 예술현상에서 역설적이고 모순되는 특징들이 결합되거나 대조적인 정서가 상호교호하고 통합되는 독특한 미의식으로 부각되었다. 한국적 미의식의 고유성을 이루는 특징을 크게 두 가지로 요약하자면 ‘자연의 생명력’과 ‘대립된 것을 통합시키고자 하는 정신’이다. 이러한 특징들은 한국미에 대한 논의에서 빈번히 등장하는 미적 범주들인 ‘멋’, ‘일탈’, ‘신명’, ‘해학’, ‘한’, ‘흥’, ‘풍류’ 등에 스며들어 있다. 이중 특히 중요하게 부각되어왔던 ‘멋’, ‘풍류’, ‘무심’ 등은 자연과 연관된 관조적 미감이 두드러지는 범주들으로써 서양미학의 범주나 개념으로는 적절히 설명하기 어려운 미의식을 표현한다. 이중 ‘멋’은 다른 범주들을 포괄하는 상위 범주로서, 또 ‘풍류’는 운동 원리로서 작용하는 것으로 나타난다. 이러한 한국미의 범주체계에서 중심원리는 자연이며 인간은 자연의 일부로 이해된다. 이에 비해 서양미학의 범주체계는 자연에 대립하여 정신적 존재로서 부각되는 인간을 중심에 두고 있다는 큰 차이를 보여준다.

한국예술에서는 이렇게 인간 속에 내재된 자연의 생명력을 바탕으로, 서로 대립되는 미의식이 상호 교호하고 통합되면서 부정적인 정서를 극복하고 밝은 정서로 이행하는 현상이 특징적으로 나타난다. 이 생명력은 인간을 포괄하는 자연으로부터 비롯되는 것이므로 인간적인 것의 한계가 서양의 경우처럼 부각되지 않는다. 극과 극을 넘나들며 움직이

는 생명의 원리는 대립되는 미의식이 공존하며 교호하는 상태를 형상화를 통해 자연스럽게 표현할 수 있다. 그렇기 때문에 한국미의 범주들은 서로 다른 성격의 범주들이 긴밀히 연결되어 있어 분리하기 어렵다. 범주들은 상호이행하며 순환하는데, 이 모든 이행은 머물러 있지 않고 운동하는 생명의 속성과도 닮아 있다. 이를 통해 인간의 미의식은 슬픔이나 고통 등 인생의 어두운 면을 치유하고 밝고 신명나는 방향으로 움직인다. 그럼에도 밝은 면과 어두운 면이 함께 존재하는 것이 삶의 속성이므로, 한편으로는 이러한 삶의 현상을 자연의 섭리로 받아들이는 평온하고 관조적인 미의식이 특히 부각된다. 이렇게 한국미의 범주들은 순환하는 체계 속에서 미의식의 총체성을 구성하며, 이 속에 슬픈 것과 기쁜 것, 속된 것과 성스러운 것, 일상적인 것과 초월적인 것, 아름다움과 추함, 늙음과 젊음 등은 함께 교호하거나 결합되어 전체의 미를 볼 수 있는 심미적 차원을 깊게 한다.

결론적으로 ‘자연’은 여러 가지 의미를 포괄한 은유어로서 한국의 작가들에게 ‘참으로 존재한다’는 의미의 ‘실재’(實在)를 대변하는 의미를 종종 지닌다. ‘실재’에 대한 해석의 역사가 철학의 역사를 이끌어 왔듯이 ‘자연’의 의미는 너무도 다양하게 해석될 수밖에 없다. 다만 ‘자연’에 대한 한국인들의 정서적·정신적 지향성은 다음과 같이 요약할 수 있겠다. 작가들과 이론가들은 ‘자연’이라는 말로 사물의 본질적 존재, 궁극적으로 존재하는 것, 생성되고 소멸되는 삶의 법칙, 도(道), 존재하는 것의 섭리, 잃어버린 고향이자 인간이 다시 돌아가야 할 유토피아, 인간의 원래 본성, 정신적 원천, 주·객의 합일, 물질과 정신의 합일, 인간과 세계의 상호작용, 소통의 보편성 등을 지칭했다. 이들 어휘를 통하여 ‘자연’에 절대적인 가치를 부여한 한국인들의 자연해석에는 한국의 문화적 전통, 살아온 자연환경, 자연과 대비되는 근대적 삶의 환경, 소외된 사회적 삶으로부터 나오는 절실한 내적 욕구 등 객관현실의 온갖 요소들이 반영되어 있다. 이러한 모든 점을 고려한다면 ‘자연’이 왜 한국인들에게 예술의 내용과 형식을 이끄는 원리로서, 또 내적·정신적 실재를 상징하는 메타포로서 작용해 왔는지를 더 깊이 이해할 수 있을 것이다.

제4장 서양 건축이론의 맥락에서 자연의 해석

박 정 현

1. 머리말
2. 번역으로서의 근대
3. 푸시스와 건축의 모델로서의 인체
4. 기원으로서의 자연
5. 척도로서의 기계
6. 맺음말

1. 머리말

건축에서 ‘자연’이란 개념이 어떤 의미를 지녔으며 무슨 역할을 했는가라는 질문에 답하기 위해서는 건축의 역사, 나아가 문화사 전체를 살피지 않으면 안 된다. 일상적으로 사용하기에 자명한 듯 보이는 자연이라는 개념 자체가 시대와 문화권에 따라 다르기 때문이다. 따져 묻기 시작하면 자연은 다른 어떤 단어 못지않게 의미의 깊이와 폭이 넓다. 자연이라는 기표 아래 우리는 한데 다 아우를 수 없을 정도로 풍부한 기의를 소환할 수 있다. 그렇기에 자연의 의미를 역사적으로 추적하고, 이것이 각 시대마다 건축과 어떤 의미의 관계망을 맺고 있는지 살펴야 마땅하다. 하지만 이는 문화사 전체를 훑지 않으면 안 될 만큼 힘든 일인 동시에, 통시적으로 자연과 건축의 의미가 변화한 양태만 살피는 데 그칠 수 있다. 우리의 관심이 단순한 역사적 접근이 아닌 한국 건축에서 회자되는 자연에 대한 비판적 접근이라면, 필요한 것은 역사적으로 축적된 의미의 더계를 헤칠 수 있는 결정적 계기를 찾는 일이다. 말하자면 현재의 시작을 밝힐 계보학적 접근을 시도해 볼 필요가 있다. 그러나 60년대 이후 한국 현대건축의 담론사를 추적해야 하는 이 작업을 위한 축적된 연구 성과가 거의 없는 것이 현실이다. 때문에 이 짧은 에세이가 감당할 수 있는 범위가 아니다. 이 에세이에서는 ‘자연’이란 개념을 들고 한국 현대건축 담론사로 들어가기 위한 사전 작업에 머물고자 한다. ‘자연’이 서양 건축사의 주요 국면에서 어떤 역할을

했는지를 간단히 살펴보는 것이 그것이다. 자연과의 관계가 한국 건축의 중요한 특질이라는 통념에는, 현재 우리가 쓰는 단어 ‘자연’에 대한 비판적 접근이 빠져 있다. 또 근대라는 시간적 이슈와 지역적 특성이라는 공간적 이슈가 뒤섞여 있는 경우가 많다. 이 갈래를 먼저 정리하기 위해 이 에세이는 자연이 번역된 개념이라는 문제의식에서 출발한다(이는 바꾸어 말하면 우리는 근대의 시각으로 근대 이전을 파악할 수밖에 없는 한계를 지니고 있다는 뜻이기도 하다). 이어서 서양 건축사에서 자연이 호출되는 양상을 간단히 짚어봄으로써, 자연이란 개념이 시대에 따라 다양한 옷을 입고 들어난다는 점을 강조하려 한다. 자연 역시 역사적 구성물이라는 입장이다. 이 개괄적인 스케치는 한국 건축의 자연적인 성격을 강조하기 위해 설정되곤 하는 ‘자연적이지 않은 서구 건축’이 비역사적 개념이자 상상의 타자임을 밝히는 배경이 될 수 있기를 기대한다.

2. 번역으로서의 근대

1) 번역의 문제

강과 숲, 바다와 산과 같이 도시와 인공물과 대비되는 것으로, 보호해야 하는 생태계와 환경으로, 예외 없는 과학 법칙과 진화가 펼쳐지는 무대 등으로 그려지는 자연이 지금의 개념적 틀을 갖춰나가기 시작한 때는 근대 시기이다. 물론 그 이전에도 자연이라는 단어는 있었다. 그러나 한자문화권에서 사용되던 자연의 의미에 nature의 번역으로서의 자연이 덧씌워지면서 자연의 의미는 크게 변한다. ‘사회’와 같은 신조어와는 상황이 크게 다르다. 사회는 서구의 society에 대응하는 번역어로서 등장했다. 일본어, 나아가 동양어권에는 society에 해당하는 말과 해당하는 현실 자체가 없었다. 동료나 같은 종류의 사람들의 결합이나 교제 등을 뜻하는 society를 일본과 동아시아는 알지 못했다. 수평적 관계를 맺는 개인(역시 individual의 번역어로 새로 탄생한)이 존재하지 않고 신분제와 지배 질서에 따른 계층적 관계만 있는 곳에서, 기존의 단어를 조합하고 이용해 society에 해당하는 새로운 단어를 만들어내야 했다. 서구의 문화와 제도, 기술을 예도 막부에 소개한 대표적인 인물인 후쿠자와 유키치(福澤 諭吉)가 1868년 「서양사정 외편」(西洋事情外編)에서 택한 society의 최초 번역어는 ‘인간교제’였다.⁹³⁾ 평등한 개인의 사교와 만남으로 만들어지는 단체라는 성격을 염두에 둔 번역어였다. 근대적 정치 체제를 갖춘 국가로 탈바꿈하려던 일본에게 서구 근대 정치론의 번역은 절실한 과제였다. 이 과정에서 society의 번역어로 채택된 단어는 무척 다양했다. ‘정부’ ‘동아리’ ‘세속’ ‘동료’ ‘인민의 회사’ ‘동아리 회사’ ‘회사’ ‘총체인’ 등이다.⁹⁴⁾ 대응할 수 있는 현실과 언어가 없는 상황에서 기존에 알고 있는 말을 이용해 새로운 단어를 만들어 내야 하는 어려움이 그대로 드러난다.

자연은 사태가 훨씬 간단한 것처럼 보이면서도 복잡하다. 자연이라는 단어는 근대 이후 서구의 nature에 대응하는 말로 쓰이지만, 번역을 위해 새로 만들어낸 말은 아니었다. 오히려 한자 문화권에서 가장 오래된 저술 중 하나인 「노자」에 등장하고 불교에서도 쓰던 말이었다. society, individual, liberty 같은 개념어들과는 달리 nature에 해당하는 현실 또한 동양에 존재했다. 물론 이 현실이 같은 것이냐고 물을 수 있지만, 이는 또 다른 인식론적 문제이다. 적어도 society를 대할 때의 난처함이 nature를 대할 때는

93) 야나부 아키라(2011), 「번역어의 성립」, 김옥희 역, 마음산책, p.22.

94) ibid, p.27.

없었다. 단어도 현실도 모두 익숙해 보였다. 오히려 난점은 ‘자연’에는 원어(서구어)의 뜻과 모국어(일본어와 한국어)의 뜻이 혼재한다는 점이다.

여기서 중요한 것은 이렇게 혼재한다는 사실이 번역어 특유의 ‘효과’에 의해 은폐되어 있거나 혹은 이 단어의 사용자가 알 수 없게끔 숨겨져 있다는 점이다. 이질적인 두 뜻은 때로는 서로 논리적으로 심각한 모순을 일으키기도 한다. 그때는 번역어 ‘자연’이 그런 모순을 은폐하는 기능을 한다.⁹⁵⁾

이 난점은 비교적 초창기부터 불거졌다. 1889년 이와모토 요시하루와 모리 오가이는 ‘문학과 자연’을 두고 논쟁을 벌인다. 요시하루가 <문학과 자연>이라는 논문에서 “최고의 문학은 자연 그대로 자연을 묘사할 수 있는 것이다”라고 주장하자, 모리 오가이가 반론을 제기한다. 「본초강목」이나 「코스모스」는 자연 그대로 자연을 옮긴 것이지만, 「논어」와 「순수이성비판」은 ‘자연’ 그대로 ‘자연’을 옮긴 것이 아니라는 것이다. 옮긴 것은 ‘자연’(Natur)이 아니라 ‘정신’(Geist)이라는 게 모리 오가이의 반론이다. 이를테면 모리 오가이에게 자연은 정신과 구분되는 독일어 Natur의 번역어인 반면, 이와모토 요시하루의 자연은 “일본에서 예로부터 쓰여 온 의미의 자연이다. 간단히 말하자면 ‘있는 그대로’라는 뜻이다. ‘있는 그대로’ 경지에는 외부의 객관세계와 내면의 정신 사이에 구분이 없다.”⁹⁶⁾ 이 두 사람의 논쟁은 이후로도 이어지지만 별다른 소득 없이 끝난다. 신조어나 낯선 개념어가 아니라 너무나 익숙하게 사용해온 ‘자연’이었기에 같은 단어를 서로 다르게 사용하고 있음을 아무도 알아차리지 못했기 때문이다. 근대의 터널을 거치면서 거의 모든 단어가 새롭게 영점 조정이 되었음을 눈치 채지 못한 것이다. 이런 사정은 비단 일본의 문제만이 아니다. 일본이 번역한 서구와 근대를 거의 그대로 받아들인 한국도 마찬가지이다.

김용옥도 번역의 문제를 지적하며 ‘자연’을 예로 들었다. 미국에서 주자학으로 박사 학위를 취득한 그가 번역 문제를 국내에서 누구보다 먼저, 그리고 급진적으로 제기할 수 있었던 것은 결코 우연이 아니다. 한문이 다시 영어로 번역되는 과정에서 한국에서는 취하기 힘든 언어에 대한 비판적 거리를 확보할 수 있었기 때문이다.

내가 우리 한문 번역자들이 범하고 있는 가장 큰 오류라고 느끼는 것은 옛말과 오늘날의 혼동이다. 여기서 말하는 혼동이라는 것은 고어와 현대어가 동일한 문자를 취하고 있을 때에 한정해서 말하는 것이

95) *ibid.*, p.132.

96) *ibid.*, pp.132–133.

다. (중략) 즉 한문 속의 “자연”이란 말과 현대어 속의 “자연”이란 말이 동일한 문자형상을 지니고 있다고 해서, 또 현대어의 “자연”이란 단어가 한문의 “자연”에 문자적 어원을 지니고 있다고 해서 한문의 “자연”이란 단어가 현대어의 “자연”으로 대치 혹은 그대로 이전될 수 있다고 생각하는 망상에 대부분의 성찰 없는 지식인들이 사로잡혀 있다. (중략) 한문 속의 “자연”은 『노자도덕경』에서 비롯되는 단어이지만, 그것은 명사로 쓰인 적이 없는 형용사이다.⁹⁷⁾

nature의 번역어인 현대어 ‘자연’과 달리 한문 속의 ‘자연’은 ‘스스로 그러하다’라는 기술(description)임을 강조한다. 역으로 한문의 ‘자연’을 영어로 번역하면 결코 nature가 아니라, “self-so” “naturally so” “what is so of itself” 등이라는 것이다. 그에 따르면 자연을 자연으로 번역하는 것은 tiger를 개라고 번역하는 것보다 더 오역이다. 따라서,

“천지자연”은 하나의 명사가 아니라 주부와 술부를 가진 센텐스이다. “천지자연”은 반드시 “자연은 스스로 그러하다”로 번역되어야 한다.⁹⁸⁾

김용옥은 고전 번역의 문제를 날카롭게 지적하기 위해, 현대어 자연이란 단어에 한문의 자연이 지닌 의미는 완전히 사라지고 nature의 의미가 그 자리를 온전히 대체한 것처럼 말한다. 그러나 엄밀한 고전번역이 아닌 일상생활에서의 용법은 물리적 대상을 지칭하는 명사로서의 자연과 스스로 그러하다 라는 술어로서의 자연이 혼재되어 있다. 그리고 더 분명한 사실은 자연이 이제 다시는 한문의 자연으로 되돌아갈 수 없다는 점이다. 김용옥이 지적하는 오류는 바로 이 지점에서 발생한다. 노자가 말한 ‘자연’을 당대의 문맥에서 이해하기 위해서는 익숙한 단어도 다시 번역되어야 한다. 번역으로서의 근대는 비가역적이고, 그 이전과 그 이후는 결코 아무런 간극과 모순 없이 왕래할 수 있는 것이 아니다.

2) 근대라는 비가역적 과정

근대가 비가역적인 까닭은 근대의 번역을 통해 대상(에 대한 인식)을 만들어내면서 주체 또한 변화하기 때문이다. 근대의 한계를 비판하고 이를 벗어나려고 하면서 근대의 대척점을 상정하려는 여러 시도는 대개 근대가 제공해준 틀에서 사로잡혀 있기 일쑤다. 근대 이전의 중세, 근대와 동일시되는 서구와 반대되는 것으로 상정된 동양 역시 근대의

97) 김용옥(1986), 「동양학 어떻게 할 것인가」, 통나무, pp.201-202.

98) ibid, p.202.

산물이다. 이들은 한결같이 근대라는 프레임이 먼저 생기고 난 뒤 이에 대한 상대적 개념으로 등장한 것이다. 또는 이 상대적 개념을 만들어내는 과정을 통해서만 근대라는 현상을 파악할 수 있다고 해도 무방하다.

중세란 근대와 비교하여 중세를 찬미하는 낭만주의에 의해 상상적으로 발견된 것이다. 동양(오리엔트) 또한 마찬가지로 근대 서양에 대한 비판으로서 창조된 표상이다. 따라서 만일 누군가가 영문학과 비교해서 한문학을 칭송한다고 하면, 그와 같은 입각점에서는 근대문학이라는 틀을 벗어나기는커녕 근대문학의 가장 흔해빠진 전형 중 하나밖에 될 수 없다.⁹⁹⁾

가라타니 고진은 중세, 고대 문학과 한문학 등은 근대문학 이전에는 그 개념 자체가 없었던 것으로 근대문학의 시점에 의해 재구성된 산물이라는 점을 강조한다. 동양적 자연관이라는 인식 역시 서구 근대의 자연관의 렌즈를 통하지 않으면 우리의 시야에 들어오지 않는 것이다. 동양의 ‘산수화’도 근대 서양의 풍경화를 통해 발견된 것이다. 산수화란 이름 자체가 동경 예술대학의 전신인 동경미술학교의 교수로 일본 근대화에 큰 영향을 미친 페놀로사(Ernest Fenollosa)가 만들어낸 신조어였다. 산수화는 서양의 풍경화에 대응하는 것으로 서구 근대와 일본 문화의 간극 속에서만 출현할 수 있었다. 산수화가 그려지는 방식, 주제 등이 서구의 풍경화와 다른 것은 분명하다. 그러나 산수화를 산수화라고 명명하고 풍경화와 비교하게 해주는 그 시점 자체는 ‘풍경’을 발견하고 난 다음 일이다. 논리적으로나 개념적으로 풍경이 산수화를 인식할 기회를 제공한다. 우리는 풍경을 통해서만 ‘산수’를 바라보는 것이다.

고진에 따르면, “‘풍경’은 ‘고정된 시점을 가진 한 사람을 통해 통일적으로 파악되는 대상’이고,¹⁰⁰⁾ 이는 투시도법과 함께 등장했다. (칸트의 선험론적 철학을 상징형식으로 변주한 파노프스키의 논의를 적극적으로 따르는) 고진은 근대문학을 ‘풍경’의 발견 속에서 형성된 것으로 파악한다. 고정된 시점을 가진 한 사람을 통해 외부세계를 파악하는 일이 벌어지지 않고서는 근대문학을 규정하는 내면성, 주관성, 자기표현을 특징으로 하는 근대문학은 성립할 수 없다는 설명이다. 주체나 대상의 분화를 전제하는 근대 인식론관과는 무관한 ‘스스로 그러하다’라는 동양적 자연이 투시도적 주체에 의한 풍경으로 변모되는 시점은 고진에게 결정적인 분기점이다. 단순히 근대 문학의 기원만이 아니라 근대의 가장

99) 가라타니 고진(2010), 「일본 근대문학의 기원」, 박유하 역, 도서출판 비, p.28.

100) ibid, p.31.

근본적인 핵심이다. 이 과정을 통해 자연은 (인간의 조작할 수 있는 외부 대상으로서의) 풍경으로 바뀌고, 특정한 위치를 점유한 주체가 등장하기 때문이다. 한편 외부의 (무규정적, 종교적) 자연을 (투시도적) 풍경으로 파악하는 일은 정원 조영의 핵심이기도 하다. 고진은 일본의 정원은 인공적이고 한국의 정원은 자연적이라는 이어령의 주장¹⁰¹⁾에 반론을 제기한다.

정원은 자연적으로 보이고자 하는 것도, 인공적으로 보이고자 하는 것도 근본적으로 모두 ‘인공적’인 것이며, 그와 같은 것은 서양적이든 아시아적이든 관계가 없다고 말하지 않으면 안 된다. 중국과 한국 등의 정원도 ‘자연처럼’ 보여진다고 해도, 역시 ‘인공적’으로 제작된 것에 불과하다.¹⁰²⁾

기하학적 패턴이 강하게 드러나는 고전주의 정원이나 사람의 손이 덜 탄 것처럼 보이는 영국식 픽처레스크 정원이 모두 의도적으로 설계된 것이기에 인공적이라는 점에서는 마찬가지이듯, 중국과 한국, 일본의 정원도 모두 자연적이지 않다는 지적이다. 차경(借景)을 적극 활용하는 일본의 정원이 그 자체의 존재라기보다 차경을 통해 자연을 보는 장치라는 이어령의 주장에 대해서도 고진은 이의를 제기한다. “인류사에서 자연풍경이 그 자체로서 향수된 것은 자연을 ‘축소한’ 정원을 통해서였다고 해도 좋을 것이다.” 일본에서 차경이 매우 특이한 형태로 발전했음을 고진도 인정하지만, 이를 예외나 일탈로 여기는 것에는 반대한다. 극단적으로 나아간 차경이 자연스러운 척하지만 인공적일 수밖에 없는 정원의 본질을 더 잘 드러낸다고 봐야 한다는 것이다.¹⁰³⁾ 고진은 여기서도 현상은 주관적인 형식을 대상에 투사한 결과로 생긴다는 칸트의 논리를 소환한다. 풍경은 카메라 옵스쿠라, 투시도 같은 장치로 인식론적 틀이 된다.

예를 들면 18세기의 유럽에 퍼졌던 영국식 정원은 외적인 자연을 ‘재현’하였던 것처럼 여겨왔다. 그러나 사실은 이와 같은 정원양식의 유행에서부터 외적인 자연 자체를 ‘풍경’으로서 도출하는 낭만주의적인 시각이 시작된 것이다. 바꾸어 말하자면, 정원을 단순히 자연 풍경을 묘사, 재현하는 것이 아니고, 오히려 정원을 통하여 처음으로 자연이 풍경으로서 구성되어졌던 것이다. 정원이라는 것은 표상의 장치인 것이다. 더우기 그것은 회화나 문학과 마찬가지로 사람들에게 사물을 보는 법을 가르치는 장치이기도 한 것이다.¹⁰⁴⁾

101) 이는 한국과 일본의 문화를 비교할 때 흔히 등장하는 클리셰다. 정원을 마당으로 바꾸면 한국 건축과 일본 건축을 비교하는 태도의 전형이 된다.

102) 가라타니 코진(2001) “사케이(借景)에 관한 고찰”, 김윤식 등, 「상상력의 거미줄」, 생각의 나무, p.483.

103) ibid, p.483.

이 논리에 따르면, 자연을 풍경으로 인식하는 과정은 쌍방향적이다. 조작하고 관리하고 감상의 대상으로 자연은 축소되는 동시에, 자연 그대로의 자연, 불규칙한 채로 남아 있고, 지성화에 반하는 자연으로 정립된다. 자연 대 인공, 외부 세계와 내면 세계의 구분이 풍경이라는 장치를 통해 재규정되는 것이다. 이 구분 자체가 근대성의 효과이다.¹⁰⁵⁾

현대어와 고어의 문자적 동형성, 서구적 개념과 동양적 개념의 혼재, 근대 인식론적 전환 등이 한데 맞물려 있는 것이 자연이라는 개념이다. 건축에서 자연을 물을 때, 특히 자연이 서구 대 동양을 가르고, 한국적인 것을 특정하기 위해 동원될 때, 우리는 이 질문의 의미뿐만 아니라 질문이 노리는 효과를 되물어야 할 필요가 있다. 자연은 특정한 한 지역이 쉽게 전유할 수 있는 개념이 아니다.

104) *ibid*, p489.

105) 한편 발터 벤야민은 회화와 사진의 차이를 주술사와 외과의사의 대비로 설명한 바 있다. 전자는 픽처프레이밍이나 신체 바깥에 위치하지만 후자는 현장과 신체 안으로 들어가는 차이가 있다는 것이다. 사진의 특이성을 탁월히 묘사하는 이 구절에서도 전통적인 회화의 풍경은 투시도적 위치를 점하는 바깥의 관찰자의 소산이다. 벤야민은 사진은 이와 달리 언제나 현장 속에 있음을 강조한다. 분명 회화와 사진은 여러 면에서 대조적이지만, 사진은 투시도의 원리를 기계적으로 극대화한 것이다. 고전식으로 말하자면 사진의 그 현장성과 자연스러움은 투시도적 인위성을 가리는 것이기도 하다.

발터 벤야민(2007), “기계복제시대의 예술작품”, 「기계복제시대의 예술작품, 사진의 작은 역사 외」, 최성만 역, 도서출판 길, pp.78-80.

3. 퀴시스와 건축의 모델로서의 인체

1) 퀴시스: 모든 것의 본성

서양건축사에서 자연은 그다지 중요한 개념으로 부각되지 않는 편이다.¹⁰⁶⁾ 건축에 관한 논의가 기본적으로 인간 행위의 산물인 건축을 어떻게 하면 탁월함의 수준에 이르도록 할 것인가가 초점이었다. 유일하게 후대에 전승된 고전 시대의 건축 문헌으로 이후 서구 건축이론과 양식의 전범이 되는 비트루비우스의 「건축십서」에도 자연은 큰 비중으로 등장하지 않는다. 이는 당연한 일이다. 과거나 지금이나 건축은 가장 인위적인 활동이고, 오늘과 같은 자연 개념을 지니지 않은 이들이 자연을 염두에 둘 필요도 없었다.

「건축십서」 2권에서 비트루비우스는 벽돌, 모래, 석회석, 화산재, 돌 등의 재료의 용도, 종류, 제작법 등을 언급하기에 앞서, 이 재료들이 모두 ‘원소’들로 구성되어 있음을 말한다. 그리스 자연철학의 영향을 받았음이 단적으로 드러나는 대목이다. 재료가 무엇으로 구성되어 있는지, 그 구성 요소의 비율과 특성을 정확히 파악해야만 건물을 제대로 축조할 수 있다고 말한다. 그러고는 우리가 이오니아 학파라 부르는 소크라테스 이전의 자연철학자들이 제시한 원소론에 대해 요약한다.

탈레스는 만물의 원소는 물이라고 생각했다. 에페수스의 헤라클라이토스-저서가 난해해 그리스인들은 스코티노스라 불린-는 불이라고 생각했다. 데모크리토스와 그 제자 에피크로스는 무엇으로도 절단할 수 없는 것이 원소라고 말했다. 피타고라스 학파는 물과 불에 흙과 공기를 더했다. 데모크리토스는 고유의 명칭을 정확히 붙이지는 않았지만 나눌 수 없는 덩이라고 정의함으로써 원소 자체의 개념을 분명히 했다.¹⁰⁷⁾

라틴어로 쓰인 비트루비우스의 저서에서 ‘자연’에 해당하는 단어는 영어 nature, 독일어 Natur, 프랑스어 nature 등의 직접적인 어원이 되는 naturae이다. 그러나 이 역시 지금 우리가 생각하는 자연과는 사뭇 다르다는 점에 유의해야 한다. 좁게는 「건축십서」, 넓게는 라틴어권에서 naturae는 그리스어 physis(φύσις)의 번역어에 해당한다. 실제로 비트루비우스 책에서 자연은 naturae이지만, 자연철학자는 physikos이다. physis는 인간본

106) 계몽주의 이후 자연이 비중 있게 다루어지긴 했지만, 이 시기를 맞아 등장했다는 것 자체가 일종의 징후이다.

107) Vitruvius(1931), *On Architecture*, v.1(Books 1–5, Loeb Classic Library no.251), Granger F. Ed. & Trans. Cambridge MA: Harvard University Press, pp.86–88.

성이나 본질로 옮길 때 뜻이 더 명확해지는 경우가 많다. 사물 그 자체가 아니라 “사물 내부에 있거나 또는 사물에 직접적으로 속하는 운동의 원천”을 말하는 것이었다.¹⁰⁸⁾ 서양 철학의 역사에서 자연의 의미가 어떻게 변모했는지를 추적한 콜링우드에게 따르면, *physis*에 훗날 자연 사물들의 전체 *kosmos*, 즉 ‘세계’라는 단어와 동일한 의미로 쓰이기는 했지만, 적어도 이오니아 철학자들은 한 번도 이렇게 사용하지 않았다고 지적한다. 세계 또는 세계를 구성하는 사물들의 의미로 사용하지 않았고 항상 그 사물에 내재해서 그것들로 하여금 일정한 방식으로 움직이도록 하는 어떤 것을 의미했다. 피시스 앞에서 인간과 자연의 구분은 무의미한 것이다. 예를 들어 소크라테스의 제자 파이드로스가 아테네의 정치인 페리클레스가 누구보다도 수사술(*rhētorikē*)에 뛰어났던 까닭을 묻자, 소크라테스는 다음과 같이 답한다.

중요한 기술은 모두 *physis*에 관해서 많은 대화와 높은 사색을 필요로 하지. 이 고매함과 모든 방면에 서의 유능함이 거기서 나온 것 같거든. (중략) 나는 그가 아낙사고라스를 만났기 때문이라고 생각해. 그래서 그는 높은 사색으로 충만해졌고, 지성(*nous*)과 무지성(*anoia*)의 *physis* - 바로 이런 것들에 대해 아낙사고라스는 많은 말을 했지- 에 대한 이해에 이르게 됐는데, 거기서 그는 논변의 기술을 위해 그것에 적합한 것을 끌어왔던 것이지.¹⁰⁹⁾

*physis*를 지금 우리가 생각하는 자연이라고 옮겨서는 소크라테스의 말을 전혀 이해할 수 없다. 페리클레스가 최고의 웅변술을 뽑낼 수 있었던 까닭이 자연을 잘 연구했기 때문은 아니다. 사물, 나아가 (수사술의 대상인) 인간의 ‘본성’을 정확히 파악했기 때문이라고 해야 뜻이 통한다. 말로써 상대를 설득해 자신의 정치적 견해를 관철시키려면 인간의 본성을 정확히 간파하는 것보다 중요한 일은 없으니 말이다. 그리스인들에게 세계의 모든 존재자는 하나의 살아 있는 유기체였다. 모든 것은 생명을 가지고 있으며, 물체들의 운동은 생명력을 가지는 운동이었다. 또 이 운동은 지성이 이끄는 목적을 지닌 것이었다. 말하자면 그리스의 사유에서 죽은 물질과 살아 있는 물질 간의 관계, 물질과 정신의 관계는 그들에게 아무런 문제도 되지 않았다. 그 구분조차 없었다. 계절의 순환, 식물의 주기적 성장과 감퇴, 행성의 운동과 물고기의 운동 사이에 아무런 원리적 차이도 없다고 여겼다. 당시 사람들은 어떤 것을 설명하는 하나의 법칙이 다른 것을 설명하지 못하는 경우가

108) Collingwood R. G.(1945), *The Idea of Nature*, New York: Oxford University Press, p.45.

109) Plato(1998), *Phaedrus*, New York: Cornell University Press, p.79.

있으리라고 생각하지 않았다. 단적으로,

물질과 정신의 관계는 전혀 문제가 되지 않았다. 왜냐하면 아테네인들이 솔론의 법을 이해하고 따르거나 스파르타인이 리쿠르고스의 법을 이해하고 따르는 방식과 무생물이 자연법을 이해하고 따르는 방식 간의 차이점이 인식되지 않았기 때문이다. 정신이 결여된 물질 세계는 없었으며, 또한 물질이 결여된 정신 세계도 없었다.¹¹⁰⁾

세계를 구성하는 모든 물체가 유기적으로 엮여 있다고 생각한 것이 그리스인들의 세계관이었다. 여기서 자연(physis)은 인간과 분리된 외부의 대상이 아니라, 식물이든 동물이든 무생물이든 각각의 물체가 지닌 고유한 본성을 뜻하는 것이었다. 자연과 따로 존재하는 건축이 있고, 건축이 어떻게 외부의 자연과 관계를 맺을 것인가 같은 인식은 비트루비우스의 고전 세계에는 가능한 것이 아니었다.

2) 신체와 건축의 유비

자연이 구체적인 대상이 아니라 대상의 내적 본성으로 이해될 때, 자연은 건축의 모델이 될 수 없다. 앞에서 본 대로 건축의 구축은 재료의 휘시스를 살리는 길이지만, 이는 건축물의 형태에 어떤 정당성도 부여해주지 못한다. 비트루비우스의 「건축십서」에서 건축의 단일한 모델이나 기원은 제시되지 않는다. 신전 건축을 인간의 신체와 유비적으로 이해하고 극장을 천체의 운행과 음악의 화음(수학적 비례)으로 설명하기는 하지만, 이는 모든 만듦(poiesis) 일반의 원리였다.¹¹¹⁾ 다만 인간의 신체는 부분과 전체가 조화를 이루는 여러 물체 가운데 가장 으뜸이 될 만한 것이었다. 자신의 휘시스를 아무런 구김 없이 구현해 내는 존재인 신들과 형상이 같은 인간의 (이상적) 신체는 휘시스에 가장 적합한 것이었고 수학적 비례의 전범이기도 했다. 요즘 표현으로 하자면, 인간의 신체는 존재론적으로 미학적으로 완벽한 대상이었다. 훗날 레오나르도 다 빈치에 의해 고전건축과 르네상스의 표상으로 신화화되는 비트루비우스 신체(corpus)는 완벽함의 전형이었다. 때문에 건축물 가운데 가장 고귀한 신전, 더구나 사람의 형상과 같은 신을 봉헌하는 신전을 신체와

110) Collingwood R. G.(1945), op. cit., p.111.

111) 고전 건축의 구성 원리를 아리스토텔레스가 「시학」에서 말한 제작의 원리로 설명한 예로는 Tzonis A., Lefaivre L.(1986), *Classical Architecture: The Poetics of Order*, Cambridge MA: MIT Press,가 대표적이다.

유비적으로 설정한 것은 지극히 당연한 결과였는지도 모른다.

신전 계획은 심메트리(symmetria)에 달려 있다. 그러니 건축가들은 이 방법을 반드시 파악하고 있어야 한다. 이는 비례(proportione)에서 유래한다. 그리스 말로는 유비(analogia)라고 한다. 비례는 건물의 부분과 전체 모두에 적용되는 고정된 기본 단위를 취함으로써 생긴다. ... 인간의 신체(corpus)는 자연(natura)에 의해 턱에서 이마 위 머리카락이 있는 부분은 전체 키의 1/10 ... 발길이는 키의 1/6이며 팔 길이는 1/4, 가슴폭도 마찬가지로 1/4이다.¹¹²⁾

자연에 의해 신체는 부분과 전체의 비례를 가지게 되었고, 신전의 심메트리는 유비에 따라 인체와 같은 비례를 가지게 된다. 자연-신체-비례-심메트리-유비-건축이 연쇄를 이룬다. 여기서 중심은 부분이 전체와 일정한 비례를 띄는 심메트리이지만, 이를 가능케 하는 근원은 자연(natura, physis)이다. 한편 최근의 연구에 따르면, 비트루비우스의 저서에서 신체(corpus)는 추상적이고 개념으로서의 사람의 몸을 언급하는 것이 아니다. 맥이웬은 「건축십서」를 시대를 초월한 건축론의 정수로 보기보다는 당시 문맥에 따라 철저히 역사화해서 이해하려고 시도한다. 그는 비트루비우스의 책이 로마가 공화정에서 아우구스티누스의 제정으로 이행하던 시기, 방치되어 있던 로마에 폭발적인 건설 붐이 불던 시절에 씌어져 황제에게 바쳐진 문맥을 꼼꼼히 추적해 신체가 황제의 신체와 유비적 관계가 있음을 밝힌다.¹¹³⁾ 건축의 모델로서 신체는 비례의 원천인 동시에 현실 정치의 권력이 었다는 지적이다. 우리가 맥이웬의 입장에 동의하든 그렇지 않든 분명한 것은 건축의 모델은 신체였다는 점이다. 그리고 자연은 건축과 신체 바깥의 대상이 아니라 건축과 신체를 관통하는 본성이자 원리였다는 점이다.

112) Vitruvius(1931), Op. cit., p.158.

113) McEwen I. K.(2003), *Vitruvius: Writing the Body of Architecture*, Cambridge MA: MIT Press. 참조.

4. 기원으로서의 자연

1) 판단의 최종 심급

잘 알려진 대로 비트루비우스의 주석자로서 알베르티는 역시 10권으로 이루어진 건축론을 집필한다. 그러나 1400여 년의 시간이 흐른 만큼 비트루비우스와 알베르티가 처한 상황은 완전히 달랐다고 해도 좋다. 비트루비우스는 고전건축을 정당화할 어떤 필요도 없었으며, 이론적 논거를 제시할 필요도 없었다. 고전건축의 형태와 기원에 대해서도 고민할 이유가 없었다. 건축가의 소양과 지식에 대해 논의를 펼치긴 하지만 지을 수 있는 유일한 건축 방법을 정리하는 것으로 족했다.

비트루비우스가 제국의 확장에 따라 급격히 건축 수요가 늘어났던 것에 대응해 표준 시방서를 써야 했다면, 알베르티는 잊힌 건축 지식과 축조 기술을 살려낼 필요와 이유를 제시해야 했다. ‘어떻게’ 이전에 ‘왜’를 먼저 물어야 했다. 왜 고전건축은 그런 모양이어야 하는가? 그 근원과 이유는 무엇인가를 따져야 했다. 고대인들의 압도적인 유산 앞에서 근거를 찾아야 했다. 이 과정에서 자연이 중요한 역할을 했다. 15세기 자연은 여전히 유기적 전체로 이해되는 경향이 강했지만 본성과 본질을 뜻하는 퀴시스에서는 멀리 떠나 있었다. 현상의 고유한 원인이었던 무수히 많은 신들의 세계가 단일한 원인인 유일신의 세계로 바뀌었듯, 퀴시스의 세계는 피조물의 세계가 되었다. 자연의 모든 것은 피조물이었고 하나의 원인/지성을 지녔다. 모든 자연 사물에는 지성적 통치자가 상정되어 있었다.¹¹⁴⁾ 자연은 신의 존재와 능력의 반영인 동시에 신이 직접 쓴 책이었다.

세상은 더 이상 단순한 신적 상형문자나 성스런 기호로서 우리 앞에 머물 수 없으며, 설명과 체계적 해석을 요구한다. 이 설명이 어떠한 방향으로 진행되느냐에 따라 그것은 새로운 형이상학을 성립시키기도 하고 자연과학을 성립시키기도 한다.¹¹⁵⁾

르네상스의 선택은 자연과학보다는 형이상학적 자연철학이었다. 자연은 그 안에서 신이 부단히 변모하며 드러나는 ‘신의 책’으로 이해되었다. 물론 시간이 지나면서 성서의 계시에 대항해 ‘자연이라는 책’에 대한 신비가 벗겨지기 시작한다. 이는 거대한 세속화 과

114) 윌리엄스 R. 와인버그(1984), 「중세철학사」, 강영계 역, 민음사, p.187.

115) 에른스트 카시러(1996), 「르네상스 철학에서의 개체와 우주」, 박지형 역, 민음사, p.80.

정의 큰 줄기였고 근대 자연과학으로 이어지게 된다. 그러나 성서와 자연, 형이상학과 자연과학 사이의 불화를 르네상스는 아직 알지 못했다. 이 둘은 동일한 정신적 의미를 상이한 형식을 통해 제시한 것이었고, 신적인 창조자의 단일성은 전혀 의심의 대상이 아니었다. 자연은 신의 신비가 들어 있는 곳이었고 인간은 신비를 탐구해야 했다. 레오나르도 다 빈치의 “좋은 글은 좋은 자연에서 유래한다. 그러므로 결과보다는 원인을 찬양한다는 의미에서 좋은 저술보다는 좋은 자연을 찬미하노라”¹¹⁶⁾에서 볼 수 있듯, 자연은 인간의 그릇된 논증과 사유에 의해 왜곡되지 않은 참된 지혜의 보고였다. 알베르티는 「건축십서」 곳곳에서 고전건축의 정당성을 위해 자연을 동원한다. 이때 자연은 근대 과학적 타당성이나 고증학적 엄밀성과는 거리가 멀었다. 알베르티의 논증방식은 자연에서 유래와 근거를 찾을 수 있기에 옳다는 것이다. 왜 자연이 정당성을 제공해주는 판관인지에 대해서는 언급하지 않는다.

틀림없이 자연은 우리에게 처음 나무로 된 둥근 기둥을 선사했다. 그러나 훗날 어떤 곳에서는 사각 기둥이 더 요긴했다.¹¹⁷⁾

알베르티는 「건축십서」 1권에서 “리네아멘타”(lineamenta)를 다룬다. 드로잉, 디자인, 형태, 평면, 개략적 윤곽 등 무척 다양하게 번역되는 리네아멘타는 물질(materia)와 함께 건축의 두 요소 중 하나다. 기둥의 형태, 시각적 효과, 빗물에 밀동이 부식되는 것을 막는 방법이 한데 섞여 있는 대목에서 기둥의 기원은 자연에서 유래한 것이라고 말한다. 300년 후의 로지에처럼 노골적으로 나무와 기둥을 연결하지는 않지만, 이 둘의 유비는 알베르티에게서도 나타난다. 건축의 형태가 자연을 모방했음을 밝히는 대목은 또 있다.

자연이 천구(hemisphere of the heavens)를 동서를 가로지르는 단면으로 자른다면, 자연은 반원 니치에 맞는 두 개의 볼트를 만들어낼 것이다. 반면 자연이 천구를 북에서 동, 동에서 남, 남에서 서, 서에서 다시 북으로 이어지는 선으로 똑같이 구획하고 잘라내면, 가운데 남은 볼트 부분은 돛을 닮게 된다. 그래서 이 볼트를 우리가 돛 볼트(sail vault)라고 부른다.¹¹⁸⁾

116) Leonardo da Vinci(1894), *Il Codice atlantico di Leonardo da Vinci*, Roma-Milano: Hoepli, fol. 17.; ibid, p.73. 에서 재인용.

117) Leon Battista A.(1998), *On the Art of Building in Ten Books*, Cambridge MA: MIT Press, p.25.

118) ibid, p.85.

알베르티는 볼트 시스템의 복잡하고 다양한 형태를 친구를 자르는 방법으로 제시한다. 위의 설명에서 반구형이 굳이 친구가 아니어도 볼트의 구조와 명칭을 설명하는 데에는 아무런 어려움도 없다. 그러나 천장을 만들어 내는 구조물인 볼트의 형태가 친구에서 기인한다는 것보다 더 설득력 있는 주장을 알베르티는 알지 못했을 것이다. 여전히 프톨레마이오스의 우주관을 믿고 있던 14세기 이탈리아인에게 친구는 지구의 천장이었으니까 말이다. 자연은 형태의 근원일 뿐 아니라 즐거움의 원천이기도 하다. 아름다움은 부분과 전체의 조화를 이루기 위해 더 이상 더하거나 뺄 것이 없는 상태이고 장식은 아름답지 못한 것에 덧붙이는 것이라고 규정하는 유명한 구절에 이어서 아름다움과 장식이 주는 즐거움에 대해 이야기 한다. 지성의 창의나 장인의 솜씨, 또는 대상이 자연으로부터 부여받은 속성이 즐거움의 원천이다.

지성은 취사선택, 배분, 조율에 책임이 있는데, 이는 작업에 위엄을 선사한다. 장인의 손은 놓고 접합하고 자르고 다듬고 광내는 일을 하는데, 이는 작업에 우아함을 선사한다. 자연으로부터 부여 받은 속성인 무게, 가벼움, 밀도, 순도, 내구성 등은 감탄을 이끌어낸다. 이 셋은 각각의 역할과 용도에 따라 건축물의 여러 부분에 적용되어야만 한다.¹¹⁹⁾

자연이 제공한 형태와 비례는 근원적인 것의 발현이다. 거칠게 이야기하면 서양의 예술론에서 아름다움은 비례의 문제, 즉 양적인 개념인 경우가 많다.¹²⁰⁾ 비례를 언급한다는 면에서는 비트루비우스, 알베르티, 팔라디오 등의 차이가 없다. 예를 들어 앞에서 언급했듯이 비트루비우스에게 비례는 부분과 전체의 관계였다. 추상적인 수적 통일성이기보다는 한 대상 안에서의 관계에 의해 결정되는 규칙이었다. 1도, 3도 화음처럼 전적으로 추상적인 수의 관계가 아니라 몸과 머리, 얼굴과 코라는 유기적이고 주체적인 대상 사이의 비례와 조화였다. 반면 고전세계와 중세의 경계에 있었던 보에티우스에게는 추상적이고 음악적인, 그래서 변치 않는 수의 조화가 관건이었다. 움베르토 에코에 따르면 고전세계가 와해되던 위기의 시대, 모든 가치가 와해되던 시대에 살던 보에티우스에게는 변치않고

119) *ibid.*, p.159.

120) 랑시에르에 따르면 아리스토텔레스에서 근대 미학 이전까지의 2000년 동안은 poetic regime이다. 창작의 체계가 명확하기에 비평의 근거도 분명한 시기다. 이에 대해서는 Rancière J.(2004), *The Politics of Aesthetics*, London: Continuum, pp.20-22; 건축사의 문맥에서 보자면 비트루비우스와 알베르티, 팔라디오, 스카모치, 블론델, 로지에 등을 거쳐 듀랑에게까지 이르는 건축론(treatise)의 시대다. 이때 건축의 이론은 실천과 별개의 이론이 아닌 실제 설계 방법론을 구체적으로 제시하는 것으로 건축가의 실천체계와 직접적인 관계가 있었다.

파괴될 수 없는 가치에 동의함으로써 피난처를 구해야했다. 어떤 일이 일어나더라도 예술과 자연을 지배할 수의 법칙을 찾아야 했다는 것이다.¹²¹⁾ 이 불변의 법칙이 중세를 거치며 신과 우주의 속성으로 확장되고 다시 모든 것의 근거가 되었음은 쉽게 짐작할 수 있다. 절대자 신과 만물을 엮어주는 매개가 바로 인간이었다. 신학적 논리에 따르면 무한한 것과 유한한 것의 유일한 매개자는 성육신으로서의 예수 그리스도다. 그리스도가 전체 인간성의 표현이자 인간성의 이념이고 본질이기때, 인간이 만물을 내포한다고 여긴 것이다. “소우주(Mikrokosmos)로서의 인간성 안에서 대우주(Macrokosmos)의 모든 궤도가 함께 진행된다.”¹²²⁾ 알베르티가 건축물의 볼트를 천구와 유비적 관계로 설정한 것도 바로 이런 문맥에서 이해해야 한다. 창조의 원리와 창조된 것, 즉 신과 피조물 사이에 위치하는 인간성의 정신(Humanitas)이 창조자이자 피조물으로써 둘 사이의 거리를 메운다. 브라만테의 돔은 바로 이 정신의 구현인 것이다. 르네상스 건축에서 자연이 모든 의미의 원천이 될 수 있는 까닭도 여기에 있다. 자연은 인간정신에 의해 밝혀질 신의 창조 원리였다. 팔라디오 역시 소우주와 대우주의 긴밀한 유비와 조화를 확신했다. 비첸차 근교의 빌라 라툰다는 그 대표적인 예다. 완벽한 대칭과 비례를 뽑내는 빌라 로툰다는 건물과 자연이 동일한 원리에 따라 이루어진다고 믿던 시대의 산물이다.¹²³⁾ 팔라디오의 건축은 자연과 대립적이며 “지배의 우월을 나타내기 위해 언덕 위에 우뚝 솟는 게 당연”하고 한국의 독락당은 “그저 주변의 풍경과 마당을 경계짓는 수단일 뿐”이어서 자연과 조화를 이룬다는 생각은, 한국건축의 정체성을 위해 타자로서의 서구건축을 설정하는 전형적인 근대적 프레임이다.¹²⁴⁾ 독락당의 주인에게 자연과 주체의 구분을 묻는 일이 무의미하듯, 팔라디오에게 자연과 건축의 원리는 따로 있는 것이 아니었다.

121) 움베르토 에코(2000), 「중세의 미와 예술」, 손효주 역, 열린책들, p.68.

122) 에른스트 카시러(1996), op. cit., p.58.

123) 프랑코 바르비에리(Franco Barbieri)는 팔라디오의 빌라 로툰다와 그의 제자 스카모치의 빌라 라 로카의 차이를 소우주와 대우주의 조화에 대한 믿음 차이로 설명한다. 이 둘 사이에 천문학과 자연 과학의 발달에 따른 세계관의 근본적인 차이가 있었다는 설명이다. 비첸차에 위치한 팔라디오 뮤지엄의 영상 자료 중에서.

124) 승효상(2012), 「오래된 것들은 다 아름답다」, 컬처그라퍼, p.50.

2) 신화적 기원

체계화가 공고히 이루어진 다음에는 체계의 틀 안에서 다양한 실험과 변주, 그리고 일탈이 일어나게 마련이다. 15세기 이래 거의 유일한 건축 규범으로 자리 잡은 고전건축의 행보도 이와 크게 다르지 않았다. 자연은 이 규범을 근원에서부터 재확인할 필요가 있을 때, 그러니까 고전 규범이 의심스러울 때마다 다시 호출되었다. 18세기 중엽 고전건축의 체계는 로코코에서 엄격한 신고전주의로 되돌아갔다. 다시 찾은 고전주의의 규범은 그 이전보다 훨씬 더 근본적이었다. 탐구의 대상도 로마의 유적과 비트루비우스의 책에서 고전기 이전의 그리스로 옮겨갔다. 그리스 현지에서 고고학적 조사를 수행한 바 있는 영국의 제임스 스튜어트는 버밍엄 근처의 헤이글리 파크에 작은 신전(1758)을 설계한다. 베이스 없는 도릭 오더를 사용한 이 건물은 고전기 이후에 처음 지어진 온전한 도릭 건축물이었다. 고전건축의 원리와 축조 방식이 가장 잘 드러난다고 여긴 초기의 형태를 규범으로 삼은 것이다. 이는 보수적인 동시에 진보적이었다. 이후 도릭 오더는 후기 바로크와 로코코 양식에 대한 가장 급진적인 반대였다. 기둥과 보라는 고전 건축의 기본 원리를 강조하는 것은 개혁적 입장이었다. 한편 거칠고 거의 ‘자연’ 상태나 다름 없는 형태는 낭만주의의 이상을 드러내는 것이기도 했다. 세속적인 것에 떨어져 있으며 오염되지 않은 문명의 표상이었다.¹²⁵⁾ 이런 입장을 견지한 이들 가운데 고전건축의 시원을 자연 상태의 인간으로 추적해간 가장 대표적인 인물이 로지에이다.

로지에는 건축도 다른 모든 예술과 마찬가지로 그 원리가 자연에 근거해 있다고 주장한다. 자연의 과정을 유심히 관찰하면 건축의 원리를 발견하는 것은 손쉬운 일이라는 것이다. 이를 위해 그는 원시 상태에 있는 사람을 상상해보자고 제안한다. 숲 곳을 찾고자 하는 한 원시인은 처음에는 숲에서 시원한 그늘을 즐기며 만족하지만 비바람이 몰아쳐 동굴로 피한다. 하지만 어둡고 탁한 공기 때문에 그곳 역시 오래 머물 곳은 못된다. 그래서 손수 자신을 보호할 것을 만들기로 마음 먹는다. 마침 떨어진 나뭇가지가 눈에 띈다. 튼튼한 나뭇가지 네 개를 골라 세우고 다시 나뭇가지로 그 위를 서로 연결한다. 그리고는 두 면에 나뭇가지를 세워 삼각형 꼴로 만든 뒤 그 사이를 매워 지붕을 만든다. 비는 이제 피할 수 있지만 들이치는 열기와 냉기는 여전하기 때문에, 기둥 사이를 채우기로 한다.

125) Rosenblum R.(1967), *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton: Princeton University Press, p.141.

이는 단순한 자연의 과정이다. 자연을 모방함으로써, 예술은 태어난다. 모든 장대한 건축은 내가 방금 묘사한 작고 보잘것없는 오두막을 모델로 삼는다. 이 최초의 모델의 단순함에 다가감으로써만 근본적인 질서를 피하고 진정한 완벽성을 성취할 수 있다.¹²⁶⁾

수직으로 세운 나뭇가지는 기둥이, 옆으로 엮은 것은 엔타블레이처가, 나무로 누여서 만든 지붕은 페디먼트의 기원이 됨은 물론이다. 여기서 자연은 비레나 조화의 원천이 아니다. 신의 신비가 저장된 의미의 원천이라기보다는 문명에 의해 오염되고 왜곡되지 않은 태고의 단순함을 지닌 신화적 공간이었다. 잘 알려진 대로 로지에의 「건축론」은 신교 전주의를 공고히 하고 고전건축의 규범을 재확인하는 데 크게 기여했다. 문명이 처음 탄생하는 순간으로 설정된 자연으로 되돌아가 현재의 문제를 해결하려는 시도는 비단 건축에만 있었던 것이 아니다. 오히려 18세기 일반의 분위기를 로지에 등이 건축에 적용한 것이라고 해야 할 만큼 도처에서 발견되는 논리다. 구체제의 한계가 명백해지고 새로운 정치적 질서를 구축하려는 열망이 들끓던 시대가 발견한 백지상태(tabula rasa)가 자연이었다. 이 때 자연은 도시를 떠나 금세 다다를 수 있는 현실의 자연이 아니라, 상상 속의 자연이었다. 익숙하고 절대적인 가치라고 여겨진 모든 것이 의심의 대상이 되던 혁명기에 상황을 근본에서부터 재설정하려는 시도였다. 모든 것이 단순했던 태고의 자연 상태를 찾아야 했다.

자연 상태가 가장 드라마틱하게 등장하는 무대는 정치였고, 이 무대의 연출자는 단연 루소, 로크, 홉스 같은 정치철학자들이었다. 이들은 자신이 속한 정치적 입장에 따라 이상적인 정부의 형태와 정치체를 다르게 제시하기는 하지만, 자연 상태의 인간에서 출발하는 것은 마찬가지이다. 시민적 자유와 소유권을 얻기 위해서는 자연 상태에서 벗어나 사회 상태로 이행해야 하고, 주권자도 백성도 없는 무정부 상태나 다름없는 자연 상태를 벗어나야 인간 사회의 존속이 가능하며, 전쟁상태를 피하기 위해 자연 상태도 떠나야 한다.¹²⁷⁾ 이 모든 이들 가운데서 루소는 자연으로 회귀해 문제를 재설정하고 해결하는 방법의 창안자라 할 만하다. 절대왕권의 구체제를 전복하고 평등한 사람들의 공동체로서의 국가를 제시하기 위해 루소는 저 유명한 자연 상태의 인간을 호출한다. 사회계약으로 인간은 자연 상태에서 벗어나 사회 상태로 이행한다. 기원으로서의 자연은 더 나은 단계로 나

126) Laugier M.A.(1973), *An Essay on Architecture*, Los Angeles: Hennessey & Ingalls, p.12.

127) 장 자크 루소(2010), 「사회계약론」, 김중현 역, 웅진씽크빅, pp.51-52; 토머스 홉스(2008), 「리바이어던 1」, 진석용 역, 나남, p.456; 존 로크(1996), 「통치론」, 강정인, 문지영 역, 까치, p.27.

아가기 위해 계속 머물러서는 안 되는 곳이자, 본성과 본능이 여전히 간직되어 있는 비밀스러운 곳이다.

기원에 대한 관심은 '체계'를 세우는 작품들에서 벌써 중요한 역할을 한다. (중략) 루소는 사회의 기원을 재구성하고, 언어의 기원은 어떤 것인지 묻고, 개인적 유년 시절 경험으로 거슬러 올라간다. 그는 모든 점을 계보학적으로 설명하려고 한다.¹²⁸⁾

18세기 기원에 대한 물음은 각 분야의 고유성과 정체성을 찾는 방법이었다. 회화와 건축의 도면 모두 “그리기”라면 이 둘의 차이는 어디에 있을까 의심한 이들도 가상의 기원을 찾아 나섰다. 건축가가 화가와 다른 점이 무엇인지를 묻는 것이자 건축 도면의 고유성에 대한 질문이기도 했다. 싱켈은 자연 상태의 사람들이 돌에 비친 연인의 그림자를 따라 그리는 것을 건축도면의 기원이라고 말한다. 태양빛은 소실점이 없는 무한한 평행선이므로 그림자는 정투영도다. 그리고 어떠한 건물도 지어지지 않은 자연 상태는 건축이 모든 예술의 근원이라고 주장하는 셈이다.¹²⁹⁾ 여기에서도 자연은 문제에 처한 현재의 상황을 해소하는 해결책이자 상상의 기원을 밝히는 계보학의 출발점이다.

한편, 문명과 구분되는 자연, 시원으로서의 자연이라는 관념은 실제 외부의 자연이 과학기술에 의해 파악되고 나아가 개발될 수 있다는 생각과 무관하지 않다. 루소와 동시대인이자 「백과전서」 최초 편집자였던 달랑베르에게 자연은 인간의 지식으로 온전히 파악할 수 있는 세계였다. 지구에서 토성에 이르기까지, 천구의 역사에서 곤충에 이르는 자연 철학의 혁명이 이루어졌다고 평가했다.¹³⁰⁾ 모든 것이 낱알이 파헤쳐서 속속들이 그 원리를 이해할 수 있게 된 자연은 기원으로 제시된 신화로서의 자연의 이면이었다.

128) 장 스타로뱅스키(2012), 「장 자크 루소: 투명성과 장애물」, 이충훈 역, 아카넷, p.533

스타로뱅스키는 루소의 자연이 내면으로 이어진다고 지적한다. “자연은 추론적 사유가 제시하고 탐구하는 객관적 자유가 아니라, 말하는 주체의 가장 내밀한 주관성과 일치한다. 자연은 자아이며, 루소가 스스로 정한 임무는 이제 더는 철학자, 법률가, 신학자와 자연의 정의를 놓고 토론하는 것이 아니라 스스로 자기 자신의 이야기를 하는 것이다.”(p.534). 앞서 논의한 고진의 입장을 따르자면 내면으로서의 자연은 풍경으로서의 자연의 발견과 동전의 양면과 같은 것이다.

129) 반면 화가들은 실내에서 초롱불에 비친 연인의 그림자를 따라 그리는 것으로 회화의 기원을 설명한다. 실내이므로 건축 이후, 즉 문명 이후이고 초롱불빛이 만드는 그림자는 투시도다. 회화의 기원은 투시도, 건축 도면의 기원은 정투영도가 되는 것이다. 이에 대한 자세한 설명은, Evans R.(1997), “Translation from Drawing to Building,” *Translation from Drawing to Building and Other Essay*, London: Architectural Association, pp.153–194.

130) Ernst C.(1968), *Philosophy of the Enlightenment*, Princeton: Princeton University Press, pp.46–47.

5. 척도로서의 기계

1) 자연과 기계, 그리고 자유

근대 이후 지배적인 영향력을 행사한 자연관은 자연을 기계로 간주하는 것이다. 르네상스 이래로 폭발적으로 증가한 자연 과학적 발견과 이해는 자연에서 신의 그림자를 지워내기 시작했다. 신의 신비가 사라진 자연은 변치 않는 법칙과 질서가 예외없이 적용되는 기계가 되었다. 우리가 흔히 인간 중심적이고 반환경적이라고 비판하는 서구적 자연관의 전형이 이 무렵부터 생겨난다. 인간은 자연보다 우월하고 명백히 구별되는 지위로 격상되었다. 서양의 과학적 세계관을 따르는 이들에게 자연으로 침잠하는 일은 비합리적이고 인간 본성과 목적에 반하는 것이었다. 인도의 성인, 선종과 도교, 유럽 신비주의자들은 일종의 퇴행이나 마찬가지로였다.¹³¹⁾ 과학은 자연을 공평무사한 탐구의 대상이자 자원을 추출하고 인간에 맞게 개조할 수 있는 대상으로 여기게 했다. 서양이 우월하고 독특하다는 척도가 바로 자연에 대한 장악력이었다고 해도 과언이 아니다. 기계는 인간의 능력을 가늠하는 잣대였다.¹³²⁾

자연이 기계가 되었을 때, 자연과 기계의 대척점에는 무엇이 있었을까? 자연과 인공물의 대립은 인간의 손길이 닿지 않은 자연을 상징하는 것이므로 상상적일 뿐이다. 물리적 인과법칙과 역학의 원리에서 조금도 벗어날 수 없는 기계라는 점에서는 자연이나 인공물이나 마찬가지다. 칸트는 자연의 세계가 예외없는 법칙의 세계라는 것을, 그리고 자유의 세계만이 자연에서 벗어나는 영역임을 분명히 했다.

자유는 동일한 행위의 (다른 관계에서 받아들여진) 자연기계성에 아무런 방해가 되지 않는다는 것이므로, 윤리 이론은 윤리 이론대로, 자연 이론은 자연 이론대로 각기 자기 자리를 지킬 것이다.¹³³⁾

철학이 원리상 전연 상이한 두 부문, 즉 자연철학으로서의 이론철학과 도덕철학으로서의 실천철학으로 구분되는 것은 정당한 일이다.¹³⁴⁾

131) 마이클 에이더스(2011), 「기계, 인간의 척도가 되다」, 김동광 역, 산치럼 pp.275-276.

132) 이 이후의 전개, 그리고 근대적 자연관의 한계와 극복에 관한 논의는 이 글의 한계를 훌쩍 넘어간다. 그러나 분명한 점은, 근대 서구의 자연관이 폭력적이고 지배 이데올로기에 물들어 있음을 지적하고 손쉽게 그 바깥을 상상하는 일은 지극히 이데올로기적 기만이라는 사실이다.

133) 임마누엘 칸트(2006), 「순수이성비판」, 백종현 역, 아카넷, p.190.

134) 임마누엘 칸트(1974), 「판단력비판」, 이석윤 역, 박영사, p.22

칸트는 우리 내부에 자연 세계를 인식할 수 있는 법칙이 경험 이전에 내재하기 때문에 자연이라고 부르는 현상에서 질서와 규칙성을 인식할 수 있다고 주장하며 인간 정신을 고양시키지만, 이론철학의 관심을 어떻게 우리가 현상을 인식하는가에 제한한다. 기계와 그 원리를 우리가 어떻게 아는지가 관심이지, 그것을 누가 왜 만들었는지에 대해서는 묻지 않는다. 다만 신을 요청할 뿐이다. 인과관계를 따르는 본성을 어길 수 있는 자유를 다루는 실천철학에 무게를 두는 것도 어쩌면 당연한 일이다. 르 코르뷔제에는 인간이 만든 탁월한 기계인 자동차, 기선, 비행기를 제시함으로써 기계를 완성도의 기준으로 제시했다.¹³⁵⁾ 반면 미스 반 데어 로에는 엄격한 법칙을 따르는 것을 종속이 아니라 자유라고 말했다.¹³⁶⁾ 질서가 사라진 산업 사회에서 기술에 힘입은 건축가 개인의 형태의지를 따를 수 있음에도 불구하고 법칙을 선택하는 것이 역설적인 의미에서 자유였다. 근대 건축에서 자연은 주도적인 역할을 하지 않았지만, 달라진 자연-기계-자유 의미망은 여전히 그 기저에 있었다.

2) 자연의 재등장과 디지털 건축

전후 현대건축에서 자연을 참조체로 삼는 일은 찾기 힘들다. 현대건축이 내건 기치에 대해 근본적인 의심을 던진 포스트모더니즘도 대안을 모색하기 위해 자연을 찾지는 않았다. 상징과 기호, 소통에 무게중심을 둔 포스트모더니즘은 의미의 더께가 내려앉은 과거에 기대거나 아니면 정반대로 별다른 역사적 배경이나 지식도 필요하지 않은 대중문화로 눈길을 돌렸다. 자연 환경 보호와 지속가능성을 위해 대두되고 있는 최근의 친환경 건축 역시 자연에 초점을 맞추는 것은 아니다. 하이브리드나 전기 자동차와 마찬가지로 또 다른 기술 발전을 꾀하는 것일 뿐이다. 자연이 건축 담론에서 다시 등장한 것은 비교적 최근의 일이다. 생명공학과 유전, 진화 과정을 시뮬레이션할 수 있는 디지털 기술을 디자인 프로세스로 활용하는 것이 대표적인 예다. 들뢰즈주의자로 미국의 주요 건축대학에서 이론을 가르치는 마누엘 데 란다는 생물학에서 사용되는 컴퓨터 기반 유전학 알고리즘이 디자인에 효과적이라고 말한다.

135) 르 코르뷔제(2007), 「건축을 향하여」, 이관석 역, 동녘, pp.100-157.

136) Dal Co F.(1982), *Figures of Architecture and Thought*, New York: Rizzoli, pp.270-272.

어느 정도까지는 진화 시뮬레이션이 디자인을 대체한다. 예술가들이 새로운 형태를 디자인하기보다는 키워내는 데(breed) 이 프로그램들을 활용할 수 있기 때문이다. (중략) 만약 디자이너가 모든 가능성을 다 고려할 수 없을 만큼 풍부한 영역을 탐사하는 데 ‘가성적 진화’가 사용된다면, 그리고 그 결과가 충격적이거나 적어도 놀랍다면 진화 알고리즘은 유용한 시각화 도구로 여겨질 수 있을 것이다.¹³⁷⁾

디자인을 위한 최소한의 초기값을 설정한 뒤 진화 알고리즘 프로그램으로 형태를 “키워”내는 것을 새로운 형태라는 설명이다. 이 때 새로운 형태는 가상 진화나 생명공학이라는 최첨단 과학의 옷을 입을 뿐 아니라, 형태를 예술가의 의지에 따라 창조적으로 만들어낸다는 근대 디자이너의 신화를 해체한다는 것이 이들의 논리다. 마누엘 데 란다의 글을 재수록한 FOA의 알레한드로 자에라 폴로의 책의 제목은 흥미롭게도 「계통발생론: FOA의 방주」이다. 알레한드로는 근대 건축의 가장 기본적인 요소라 할 표면에서 시작해 function, faciality, balance, discontinuity, orientation, geometry, diversification을 거치면서 수없이 다양한 종들로 진화하는 것으로 자신의 작업을 설명한다. 이들은 이 과정으로 모든 것을 관정하고 조절하는 주체로서의 건축가를 기각하려고 한다. 사이트와 프로그램에서 추출한 데이터와 매개변수에 따라 진화한 것이지 디자인한 것이 아니라는 입장이다. 이들은 형태의 필연정보보다는 우연성을 내세우고, 기능주의나 유형 같은 근대건축의 패러다임에서 벗어났다고 믿는다.¹³⁸⁾ 이들의 논리적, 철학적 입장에 대해서는 여러가지 논의해야 할 점들이 있지만, 분명한 것은 최근 디지털 기술이 첨단과학 기술을 우회해 자연을 참조하고 있다는 사실이다. 물론 이 자연은 그 어느 때보다 인간에 의해 생명의 신비마저 벗겨진 조작가능한 대상으로서의 자연이지만, 자연 일반을 염두에 두는 접근은 아니다.

137) Manuel de Landa(2004), “Deleuze and the Use of the Genetic Algorithm in Architecture,” *Phylogenesis: foa’s ark*, Barcelona: Actar, pp.520–521.

이 글이 처음 수록된 것은 Neil Leach ed.(2002), *Design for a Digital World*, London: Wiley-Academy.

138) 다이어그램이 최근에 유행하기 이전에, 근대건축의 태동기부터 중요한 이슈였음을 지적하는 책으로는, 배형민(2013), 「포트폴리오와 다이어그램」, 동녘, 을 참조하시오. 배형민은 최근 다이어그램 건축이 기능주의나 유형을 벗어났다는 주장이 “사실무근”이라고 일축한다.

6. 맺음말

흔히 별다른 이의 없이 통용되는 한국의 전통건축이 자연적이라라는 평가에는 서구 건축 또는 거의 같은 재료를 사용하는 동아시아 다른 국가의 건축은 자연적이지 않거나 덜 자연적이라는 전제가 깔려 있다. 전후 건축, 음악, 미술, 문학, 정치, 경제 등 거의 모든 분야에서 자발적 근대성의 맹아를 찾는 일, 한국적인 것의 고유성을 정립하는 일은 각 분야의 시급한 과제였다. 김윤식의 말을 빌리자면 우리는 ‘근대라는 괴물’과 대면하지 않으면 안 되었다.¹³⁹⁾ 이는 식민지 잔재를 청산하는 길이자 독자적으로 근대성을 획득할 수 있는 가능성을 확인하는 일이었다. 후자가 가능했음을 증명하지 않고서는 전자를 해결하는 길은 요원하기 때문이다. 건축도 예외는 아니었다. 한편에서는 전통 건축에서 한국적인 특이성이 무엇인지 찾아야 했고, 다른 한편에서는 근대적 재료와 기술로 한국적인 건축을 구현해내야 했다. 실제로 60년대 이후 최근까지 한국 현대건축의 담론은 이 구도를 크게 벗어나지 못한다. 이 둘은 동일한 불안과 열망의 소산이었다. 물론 한국(전통)건축의 특이성을 찾는 일에 대한 평가는 포괄적인 비교문화사적 연구를 필요로 하기에 고유성을 찾는 일이 상상적 공동체를 재확인하는 수행적 힘을 발휘할 뿐이라고 진단하는 것은 선부른 판단일 수 있다. 그러나 분명한 것은 ‘자연’이 이 과정에서 주요한 키워드였다는 점이다. 또 이 단어로 시대적으로는 근대 전후를, 지리적으로는 동서양을 비교하며 건축을 평가하기에는 부적합하다는 점이다. 거칠게 살펴본 대로, 우리에게 자연은 번역되어 여러 의미가 충돌하는 현상이고 과거의 건축을 평가하는 잣대로는 무디다. 이 개념으로 과거의 건축을 평가하기에는 피해야할 뇌관이 많다. 기원론이 실제 기원보다 기원을 찾는 현재의 문제상황을 드러내주었듯, ‘자연’ 개념으로 어떤 효과를 노리는지를 밝히는 일이 오히려 더 풍성한 논의를 제공해주리라 믿는다.

139) 김윤식(2012), 「내가 읽고 만난 일본」, 그린비, p.25.

제5장 한옥의 정원 문화와 자연의 의미

박 희 성

1. 머리말
2. 한옥 바깥공간의 구성
3. 산수자연의 재현
4. 자연 정원의 기능
5. 맺음말

1. 머리말

한옥이라 함은 우리나라 전통의 목구조 건물[군]이지만 한옥을 심상(心象)으로 보면 그 범위는 훨씬 커진다. 건물과 건물 간의 외부공간은 물론, 한옥에 인접하고 있는 주변 환경까지, 여기서 더 나아가 시선 끝에 머무는 산봉우리까지 이어지는데, 이것은 한옥 특유의 개방성에 의한 것으로, 한옥은 주변과 관계맺음 하며 공간 인식의 경계를 확장한다. 이렇게 바깥으로 확장되는 한옥의 특징을 생각하다 보면, 이것은 한편으로 한옥이 앉아 있는 환경이 중요하다는 것과 같은 말임을 알 수 있다. 예로부터 집[宅]에는 고른다[擇]는 뜻이 있고¹⁴⁰⁾ 살만한 곳을 점 쳐 고른다[卜居]는 말이 있는 것도 이 때문이다.

또, 한옥에는 법식이 있다. 법식이란 가장 이상적인 내용을 이끌어내고 합의를 통해 결정된 방법이므로 해당 사항에 공통적으로 적용될 수 있는 권위를 가진다. 한옥의 경우, 목구조를 바탕으로 지붕에 기와를 얹는 것, 방에 온돌을 까는 것, 대청에 마루를 까는 것과 같은 구조적인 법식이 있고 ‘칸’이라는 단위를 이용해 각 공간을 만들고 각각의 독립된 채는 건물의 위계에 따라 구성하는 배치에 필요한 법식도 있다. 이들은 한옥이라면 따라야 하는 공통의 방식이다. 그래서 어쩌면 한옥의 개별적 특징을 결정하는 것은 한옥 자체

140) 택(宅)의 사전적 정의는 다음과 같다. 「석명(釋名) 第3卷·석궁실(釋宮室) 第十七」에서는 “택(宅)은 고른다 는 것이다. 좋은 곳을 골라 집을 짓는 것이다(宅, 擇也, 擇吉處而營之也)”라 하였다. 「설문」에서는 “택(宅)은 사람이 의탁하는 곳이다(宅, 人所托處也)”하고 하였는데, 이는 거주하는 방과 실을 일컫는 말이다.

가 아닌 한옥의 바깥일 수도 있다.

집터는 한옥의 건물체의 방향과 구성을 결정하고 주변 환경은 한옥이 품는 내용을 결정한다. 한옥의 바깥은 결코 건물과 분리될 수 없으며 한옥에 고유한 장소성을 부여한다. 그렇다면 한옥의 바깥은 거주자에게 어떤 의미가 있는 공간일까?

단정하여 말하면, 한옥이 거주자의 삶과 직접적으로 연결된 공간이라면 한옥의 바깥 공간은 거주자의 취미와 생활을 넘어, 삶의 질을 형이상적으로 관통할 수 있는 자산이라 할 수 있다. 한옥의 바깥은 외경(外境)을 구성하는 요소요소의 단순한 나열이 아니라 거주자로 하여금 “우리러 우주의 위대함을 보고, 아래로는 만물의 성대함을 살피며”, “마음속에 우주를 감싸고, 생각을 오래 전 옛날에 닿게” 할 수 있다. 또 유한한 시간과 공간으로부터 무한한 시간과 공간으로 진입하게 함으로써 궁극에는 철학적 이치를 지닌 인생감과 역사감, 우주감을 불러일으키게 한다.¹⁴¹⁾ 감상자가 의미를 발현시키고 찾아내며 체험하는 이것이야 말로, 동아시아 문명에서 말하는 ‘자연’이다.

“한옥의 바깥은 곧 자연”이라는 점에 대해서는 다음의 내용을 통해 구체적으로 정리해 보고자 한다.

한옥의 바깥공간에는 다시 건축적 공간과 비건축적 공간이 있다. 이른바 ‘정’과 ‘원’으로, 이 두 공간은 한옥의 심상적 범위에 들어가는 한옥의 바깥공간이지만 그 성격은 서로 다르다. 두 공간의 차이를 통해 한옥의 바깥공간에 대한 속성을 이해하도록 한다. 다음으로는 자연과 산수에 대한 논의이다. 우리는 흔히 바깥 풍경을 자연이라 부르지만 자연의 의미는 보다 심오하고 철학적이다. 동아시아 문명에서 말하는 자연을 살피고 풍경의 아름다움에 대한 논의를 산수를 통해 알아본다. 마지막으로 인간에 의해 한정되고 순치된 공간, 즉 정과 원에서 보이는 문화적 측면에서 자연을 살펴볼 것이다.

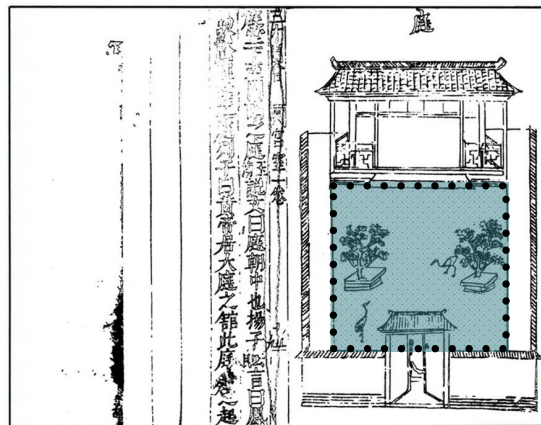
141) 葉郎(1994), “中國藝術에 있어서의 意境”, 서진희 역, 『예술문화연구』, v.4, p.225.

2. 한옥 바깥공간의 구성

한옥은 서양건축과 달리 각각의 독립된 건물 채를 가진다. 하나의 가옥에는 여러 채의 건물이 있으며 이들은 지형과 기능에 맞춰 조합하여 하나의 집합을 만들어낸다. 그래서 한옥의 바깥공간은 단순히 건물의 외부라 할 수 없고 여기에는 서로 다른 성격이 존재한다. 즉, 한옥의 외부공간은 건물에 의해 존재하는 공간[庭]과 밖으로 확산되는 공간[園]으로 구성되며 서로 다른 기능을 가지고 한옥과 관계하며 작용하고 있다.

1) 한옥의 마당인 정(庭)

정은 건축물 앞뒤좌우 혹은 건축물을 에워싼 장소를 통칭하는 장소이다. 건물 앞마당이라는 뜻으로, 정원(庭院), 정제(庭除)와 같은 말로 쓰이고 청당(廳堂)의 뜻을 가지기도 한다. 옛날에는 ‘정(廷)’ 즉 조정이라는 말과 동의어로 사용하였다. 정원(庭園)의 낱글자 가운데 하나인 ‘정(庭)’은 ‘뜰[院子]’이며 “집[건물] 앞의 땅[堂前地]”으로 정의된다. 후한(後漢)의 왕일(王逸) 또한 “당 아래를 일러 정이라 한다(堂下謂之庭)”고 하였다.¹⁴²⁾ 「삼재도회(三才圖會)」에서 말하고 있는 ‘정’을 보더라도 ‘정’은 건물들 사이에서 생긴 구획된 땅을 말한다[그림 5-1].¹⁴³⁾



[그림 5-1] 「三才圖會」의 ‘庭’
출처: 「三才圖會」中卷 영인본(1988), 上海古籍出版社, p.993.

142) 羅竹風 主編(1986), 「漢語大詞典」第三卷, 上海: 上海辭書出版社, p.1227.

143) 최종화·김영모·박희성 외(2013), 「한·중·일 정원원형에 관한 기초연구」, 국립문화재연구소, p.40.

「삼재도회」의 도식에는 남쪽 중앙에 두 문짝이 열린 문이 있고 북쪽 안쪽에는 집 [堂]이 있다. 대문에서 집까지 방형으로 반듯하게 담장이 둘러 싸여 있다. 집과 대문, 담장은 자연스럽게 뜰이라는 외부공간을 만들어 내는데, 그 위치가 집의 앞쪽이다. 건물에서 내려다 볼 수 있는 위치에 평편한 모양새를 하고 있는 이 뜰에는 나무 한 그루씩 심겨져 있는 화분 두 개가 대칭되어 놓여 있다.¹⁴⁴⁾ 그러므로 ‘정’은 건축적인 공간이다.

제택공간에서의 정은 건물 채에 에워싸인 사유공간, 또는 담장에 둘러싸인 건물의 바깥공간 정도로 정리할 수 있다. 여기에 공간의 속성에 좀 더 집중하게 되면, “미관이나 위락 또는 실용을 목적으로 주로 주거 주위에 수목을 식재하거나 또는 이 밖에 특별히 조성이 된 토지 혹은 집안의 뜰로 설명할 수 있다.”¹⁴⁵⁾ 담장이나 울타리에 의해 한정된 ‘정’은 건물과의 관계에 따라 안채-안마당-후원(또는 후정), 사랑채-사랑마당, 행랑채-행랑마당, 사당-사당마당, 별당-별당마당으로 구분되며 안마당과 후원, 사랑마당 정도를 제외하고는 대체로 비워둔다.

‘정’은 주거영역에 속한 외부공간이기 때문에 지당이나 화계, 수목, 초화, 가산 등을 의도적으로 들여 감상자의 취미와 면모가 드러나도록 한다. 이러한 요소들은 안채와 사랑채에 마련된 대청이나 툇마루에 앉아 안에서 밖을 감상할 수 있게 하였다. 바깥을 직접 거닐거나 소요하기 보다는 건물의 기둥과 기둥 사이, 창, 문 등의 틀(frame)을 통해 관조하는 와유(臥遊)를 즐겼다.

김홍도는 서울 성산동 자락으로 추측되는 자리에 있던 자신의 초옥(草屋)을 그렸다 [그림 5-2]. 1781년, 자신의 집에서 강희언(1710-1784), 정란(1725-1791) 등과 모임을 가졌던 것을 회상해 그린 그림인데, 초옥 앞마당의 묘사가 흥미롭다. 초옥 앞으로는 연이 자라는 연못과 커다란 괴석이 있고 암석 아래에는 석상(石床)을 두었다. 석상 옆 암석에 바짝 붙어 있는 나무는 가지가 한참을 뻗어 그늘을 만들고 이를 보호하는 지지대도 받쳐 두었다. 또 대문 밖으로는 버드나무가 비스듬하게 자라고 담장 안쪽을 따라 파초, 대나무, 소나무 등이 심겨져 있다. 초옥 가까이에는 우뚝 솟은 오동나무가 보인다.

144) 최종화·김영모·박희성 외(2013), 「한·중·일 정원원형에 관한 기초연구」, 국립문화재연구소, p.40.

145) *ibid.*, p.9.



[그림 5-2] 讀書餘暇
鄭敼, 18세기, 간송미술관 소장



[그림 5-3] 檀園圖
金弘道, 1784, 개인 소장

‘정’은 건물에 의해 존재하는 공간이므로 <독서여가>[그림 5-2]와 <단원도>[그림 5-3]처럼 건물과 항상 소통한다. 건물이 어떻게 쓰이냐에 따라 ‘정’의 경관은 달라지고 쓰임 또한 달라지는데, 한옥의 쓰임에 따른 ‘정(=마당)’의 쓰임을 정리하면 [표 5-1]과 같다.

한옥의 정은 삶과 밀접하게 연결되어 있으며, 이런 측면은 서양의 garden의 속성과 매우 흡사한 점이다. 여기서 정원은 인간의 삶과 대화하는 문화적 자연이며 인간이 자연에 적응하기 위한 문화의 거점이다. 또한 정원에서 우리는 인간이 자연과 맺은 관계의 원형을 볼 수 있다.¹⁴⁶⁾

146) 배정한(2004), 「현대 조경설계의 이론과 쟁점」, 서울: 도서출판 조경, pp.129-131.

[표 5-1] 한옥에서 ‘정’의 쓰임

정[마당]	속성	자연경물의 활용법
사랑마당	주택정원의 근간	<ul style="list-style-type: none"> - 공간의 중심은 빈 땅으로 두고 정원요소는 경계부나 활동에 영향을 주지 않는 거리에 위치 - 외곽경계를 따라 점경물을 배치, 화오(花塢, 일종의 화단)나 화계를 조성하고 사랑채의 누마루나 대청에서 조망
안마당	실용기능의 공간	<ul style="list-style-type: none"> - 가사작업 공간으로서의 ‘정’ - 우물이나 장독대와 같이 실용적인 정원요소가 많이 사용되며 소규모의 돌확 같은 점경물을 도입
후원(후정)	안주인의 완상공간	<ul style="list-style-type: none"> - 지형에 따라 경사지 처리를 위해 석계나 화계가 조성되기도 평지에는 화오가 조성 - 괴석이나 돌확 등의 점경물 도입, 전통수종 식재 - 안마당에 있는 우물이나 장독대를 이곳에 조성
바깥마당	실용과 비보의 공간	<ul style="list-style-type: none"> - 방화나 용수를 위한 지당 조성 - 풍수차원의 비보를 위한 정원시설
사당마당	제향 공간	<ul style="list-style-type: none"> - 사당과 연계하여 제향공간으로 사용 - 특별한 정원요소를 도입하기 보다는 수목 정도만 식재
별당마당	제택정원의 특별공간	<ul style="list-style-type: none"> - 별당채와 함께 큰 규모의 지당을 조성 - 담장 너머의 경관을 적극적으로 끌어들이는 개방성

※ 최종희 · 김영모 · 박희성 외(2013), 「한 · 중 · 일 정원원형에 관한 기초연구」, pp.92-93에서 발췌

2) 자연과 통하는 원(園)

한옥의 ‘정’이 서양의 garden과 일면 유사함을 가지고 있음에 비해, 지금부터 살펴보고자 하는 ‘원’은 서양에는 없는 독창적인 외부공간이다. ‘정’이 견고하고 제한적인 속성을 보인다면, ‘원’은 기본적으로 산수와 관련이 있고 그 경계가 유연하고 포괄적이다. 「시경(詩經)」에서도 “정은 대문의 안, 침전의 밖에 있다”고 하여 건물과의 관계 속에서 정을 설명하고 있다. 반면, “원(園)은 포(圃)의 울타리이니, 그 안에 나무를 심을 수 있다(園者圃之蕃, 其內可種木也)”고 하여 원은 오히려 과실수를 심는 포와 유사한 공간임을 말한다.

「주역(周易) · 비(賁)」에는 “언덕의 동산을 꾸미는데 비단 묶음이 적고 적어 인색한 모습이니(賁于丘園 束帛孱孱)”라 하며 원을 언급했고 「모시(毛詩) · 위풍(魏風) · 원유도(園有桃)」에서는 “원에는 복숭아가 있는데 그 열매를 안주로 삼는다(園有桃, 其實之肴)”고 하였다. 한(漢)나라 허신(許慎)은 「설문해자(說文解字)」에서 “원은 과일을 심는 곳이다(園,

所以樹果也)”고 하였는데 이것은 작물생산의 성격으로서 ‘원’을 해석한 것이다. 단옥재(段玉裁)는 풀이하길, “허신의 생각으로는, 대개 원유에는 어김없이 화목이 있기 마련이므로 과실나무 심는 것을 원에 연계시킨 것이다(許意, 凡苑圃已必有花木, 故以樹果系諸園)”이라 하였다. ‘대원유(大苑圃)’가 있었던 진한시대에는 천연의 경제적 기능을 하는 산수궁원(山水宮苑)을 구비하였고 그 속의 원을 일컬어 대체로 ‘궁’ 혹은 ‘관’이라 불렀다. 다만 규모가 작은 것에 대해, 전문적으로 씨를 뿌리고 과수나무 종류를 심는 것은 일컬어 ‘원’이라 부른다.¹⁴⁷⁾

원은 처음에는 비록 생산경제의 의미를 가지고 시작되었지만, 무릇 씨를 뿌리고 과수나무나 채소를 심어 경계와 범위가 있는 것은 모두 ‘원’이라 부르게 되었다. 그러나 초목이 심겨진 장소도 인간의 심신건강에 유익함을 형성할 수 있으며 감상이나 오락, 휴식 등을 제공할 수 있다. 조원(造園)이 역사적으로 발전하고 아름다움이 점차 요구되면서, 생산과 결합하든 그렇지 않든, 산림이나 시골(田野), 또는 도성 내 주택에서 오락·감상·휴식 등 삶의 요구를 만족하기 위해 조성한 환경은 또한 모두 ‘원’이 된다. 다만 내용과 형식이 다르다면 부르는 명칭 또한 다르다. 예를 들어, 장원(莊園)·택원(宅園)·지원(池園)·임원(林園)·정원(亭園)·정원(庭園)·채원(菜園)·과원(果園)·화원(花園) 등이 그것이다. 훗날에는 황제의 분묘(墳墓)를 ‘원’이라고 칭하기도 하는데, 예를 들어 한나라 문제의 묘는 문원(文園)이라 부른다.¹⁴⁸⁾ 무엇을 심는지, 어떤 건물이 들어서 있는지, 어떤 기능을 하는 건물에 부속된 공간인지, 어떤 환경적 특징이 있는지 등, 성격에 따라 원은 다양하게 분화된다. 중요한 것은 그 공간이 사람에게 유희적이고 철학적인 곳이 되는가 하는 부분이다. ‘원’은 ‘정’보다 규모 면에서 훨씬 클 뿐만 아니라 공간의 의미적인 부분에 있어서도 훨씬 넓고 깊다.

그렇다면 일반적으로 한옥에서의 ‘원’의 범위는 어디까지일까? 제택공간에서 ‘원’의 영역을 알기 위해서는 제택도(第宅圖)를 살펴보는 것이 좋다.

오늘날 서울 종로구 청운동 일대의 청풍계(靑楓溪)에는 조선의 세도정치가로 이름난 안동 김씨 집안이 대대로 살았던 거주지가 있었다. 정황(鄭樞)의 그림[그림 5-4]에는 김상용(1561-1637)의 제택과 주변 지형, 경관이 구체적으로 묘사되어 있다. 청풍계곡은

147) 최종화·김영모·박희성 외(2013), 「한·중·일 정원원형에 관한 기초연구」, 국립문화재연구소, p.36.

148) *ibid.*, p.36-37.



[그림 5-4] 大隱庵과 靑楓溪
정황, 1620년, 지본담채, 38×51,
개인소장



[그림 5-5] 玉壺亭圖
작자미상, 1815년 경, 150×280, 개인소장

인왕산[서]과 백악[북] 양 갈래의 골짜기 물이 서로 만나 남쪽으로 흘러가고 있으며 가옥은 두 물줄기가 만나 흐르는 그 지점에 자리 잡고 있다. 무엇보다 건물 안팎으로 경계가 없어서¹⁴⁹⁾ 수려한 자연경관이 그대로 ‘원’이 되고 있다. 또한 건물들은 지형에 잘 짜여있다. 높이 쌓은 대(臺)에 정자(태고정)를 세워 계곡과 주변 경관을 잘 감상할 수 있도록 하였고 화면 우측의 청풍지각 등의 건물은 주변의 경관을 조망할 수 있는 적절함이 보인다. 이 그림을 보고 있으면, 누구든 제택 바깥공간을 청풍계와 배경이 되는 산자락까지로 인식하지 건물의 앞마당 만에 한정짓지 않을 것이다. 이것은 비단 화폭에 자연환경이 묘사되어서 그런 것만은 아니다. 각각의 건물이 주변경관을 충분히 고려하여 배치되어 있기 때문에 그러하다.

또 다른 제택도로는 <옥호정도>[그림 5-5]가 있다. 옥호정은 18-19세기 조선의 대표적인 세도가였던 김조순(金祖淳, 1765-1832)이 말년에 거처했던 제택공간이다. 1815년 경에 조성한 것으로 알려져 있으며, 한양의 북악 자락에 계곡을 끼고 터를 잡았다. 그림에서 파악되는 옥호정은 북거지로 적합한 풍수사상의 이치가 잘 들어맞게 설계되어 있다. 큰 골격을 보면 먼저 송림으로 뒤덮인 북악이 집의 배경이 되고 있으며 우측으로 계곡이

149) 정선의 <청풍계>에는 담장이 그려진 것을 볼 수 있는데, 담장의 경계가 정확하게 드러나지 않고 훗날 없어졌을 가능성도 배제할 수 없어서 여기서는 정황의 그림 묘사만을 가지고 서술하였다.

흐르는 곳에 터가 자리 잡았다. 건물은 화려하지도 않고 거북하지 않게 초가와 와가를 알맞게 배치하여 단아하고 소박한 아름다움을 보여주고 있다. 특히 죽정(竹亭)이나 초루(草樓) 등 운치 있는 건물은 가장 높은 곳에 조성되었다.

거주공간인 옥호정은 정남으로 배치되어 있고 정자, 축대, 지당 등은 지세를 따라 모두 동향으로 배치되어 있다. 공간은 기능에 따라 명확하게 구분하고 있는데, 유교적 위계질서가 잘 반영되어 있다. 크게 하인들이 생활하는 대문 밖의 바깥마당과 주인 남성이 생활하는 대문 안 사랑과 사랑마당, 여성들이 생활하는 중문 안의 안채와 안채마당 및 후원, 옥호동천의 별원, 일관석(日觀石)이 있는 산봉우리를 위시한 자연환경으로 나눌 수 있다. 이 그림에서 특별히 의미 있는 점은, 그린 이가 옥호정의 건축적 공간만 그린 것이 아니라 주변 환경까지 묘사했다는 것이다. 이것은 옥호정에 대한 인식의 영역을 보여주는 것으로, 옥호정의 ‘원’은 바로 담장 바깥, 북악 계곡에서 흐르는 물과 일관석이라는 글자가 새겨진 산봉우리까지의 공간까지이다.



[그림 5-6] 全羅求禮五美洞家圖
작자미상, 1793년, 운조루 소장

도성 안팎에 위치한 청풍계나 옥호정 원(림)과 마찬가지로, <전라구례오미동가도> [그림 5-6] 전남 구례 운조루의 원림은 가깝게는 가옥 밖 북측의 송림과 남측의 연지까지 이지만 멀게는 지리산 노고단, 섬진강 너머 오봉산까지 확장되고 있음을 알 수 있다. 이처럼 한옥은 한옥 바깥의 자연과 결합되었을 때, 비로소 고유한 특징을 부여받는다.

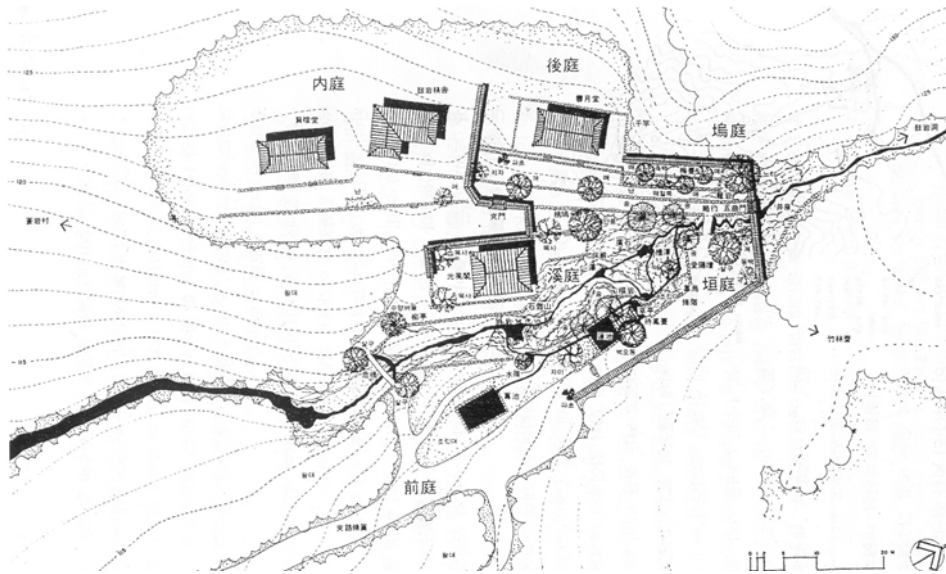
한편, 별서주택의 경우는 ‘정’보다는 ‘원’의 쓰임이 많고 자연과의 관계는 더욱 밀접하다. 별서는 곧 별업으로 타처(他處)에서 경영하는 제택(第宅) 원림 또는 개인이 소유한 논밭[田莊] 등의 대지를 말한다. 석송(石崇)의 「사귀인서(思歸引序)」를 보면, “늘그막에 자유를 만끽하나니, 울창한 숲을 유난히 좋아하여, 마침내 넉넉해져 하양별업에 은거하였네(晚節更樂放逸, 篤好林藪, 遂肥遁于河陽別業)”이라 하였다. 여기서 “별업은 특별히 거주하는 것”으로 해석된다. 하양별업은 위진시기의 저명한 ‘금곡원(金谷園)’을 말한다. 이백(李白)의 시에 보면, “내 집안에 별업이 있는데, 송산 남쪽에 자리 잡고 있네(我家有別業, 寄在嵩之陽)” 하였다.¹⁵⁰⁾ 별서는 출세지간에서 물러나 낙향하여 경영하는 경우도 많아서 도성 안보다는 도성 근교 혹은 지방의 주로 숲이 울창하고 물이 충분한 임천(林泉)에 자리 잡는 경우가 많다. 그래서 청풍계 김상용(金尙容) 제택이나 김조순의 옥호정과는 달리 산거(山居)의 정취가 농후하다. 양산보의 소쇄원과 윤선도의 녹우당 원림은 별서의 원림 구조를 이해하는데 훌륭한 사례이다.

잘 알려진 바와 같이 소쇄원(瀟灑園)은 조광조(趙光祖, 1482-1519)의 제자였던 양산보(梁山甫, 1503-1557)가 기묘사화(1519)로 스승을 잃은 뒤 세상을 등지고 낙향하여 머문 거처이다. 여러 기록에 의하면 기묘사화 후 바로 낙향하여 소쇄원 조영을 시작한 것으로 되어 있으나, 대봉대(待鳳臺) 자리의 초정(草亭)에 대한 기록이 1528년에 나타나는 것으로 보아 대봉대 주변 정도만 경영하다가 1542년 관찰사로 부임한 송순의 도움으로 크게 조영 사업을 일으켰다. 이후 김인후의 48영을 읊었던 1548년경에는 무르익은 경관이 이루어졌을 것으로 본다.¹⁵¹⁾

소쇄원은 주거를 위한 제택공간이 아니었기 때문에 건물의 배치가 자유롭고 지형에 보다 더 잘 적응하고 있다. 일반적으로 아는 소쇄원은 내원으로[그림 5-7], 원을 가로지르는 계곡을 중심으로 동에는 지당과 대, 정자를, 서쪽으로는 축대를 쌓아 규모가 큰 건

150) 별서의 사전적 정의에 대해서는 張家驥(1997), 「中國園林園藝大辭典」, 山西省: 山西教育出版社, p.184 참조.

151) 문화재관리국(1983), 「담양 소쇄원 보존정비계획 및 설계」, p.16.



[그림 5-7] 소쇄원 내원 평면도

출처: 문화재관리국(1983), 「담양 소쇄원 보존정비계획 및 설계」, p.21.

물을 건축할 수 있는 터를 마련하였다. 그 덕에 건물은 대체로 남동향으로 면하게 할 수 있고 계곡의 아름다움 경관을 품을 수 있다. 계곡의 한 자락을 별서로 끌어들이고 있게 때문에 내원은 골짜기에 위치하고 담장을 둘러쳐도 주변 경관을 끌어들이는 데에 무리가 없다. 게다가 담장 밖으로 소쇄원의 외원이 또 다시 펼쳐지니 원림은 곧 자연이고 자연은 곧 원림이 된다.

양산보의 4대손 양진태는 「가산 30영(家山三十詠韻)」이라 하여 소쇄원의 절경과 조상의 유적을 30영의 연작시로 읊었다. 그리고 그의 조카 양경지가 「삼가 작은아버지께서 고향을 읊은 시 30시를 차운하다(謹次仲父家山三十詠韻)」는 제목의 시를 남겼는데, 여기에는 소쇄원 내원의 중요 공간뿐만 아니라 외원의 영역을 가늠할 수 있는 내용이 들어 있다. 시제(詩題)에서 보이는 지석리와 창암동, 할미봉, 한천정사, 죽림사, 후간장[관덕사], 산리동, 석구천, 웅정봉, 봉황암, 고암동, 영지동, 장자담, 한벽산, 바리봉, 황금정 등의 장소를 지도에 놓고 찾아보면 외원의 영역은 그 범위가 상당하다[그림 5-8].

이러한 경우는 윤선도 고향집 해남 녹우당이나 별서 보길도 부용동에서도 유사하게 나타난다. 윤선도(尹善道, 1587-1671)는 병자호란의 시끄러운 국내정세로 인해 한때 해남 녹우당에 낙향하여 생활하였고 말년에는 보길도 부용동에서 생을 마감하였다. 소쇄원의



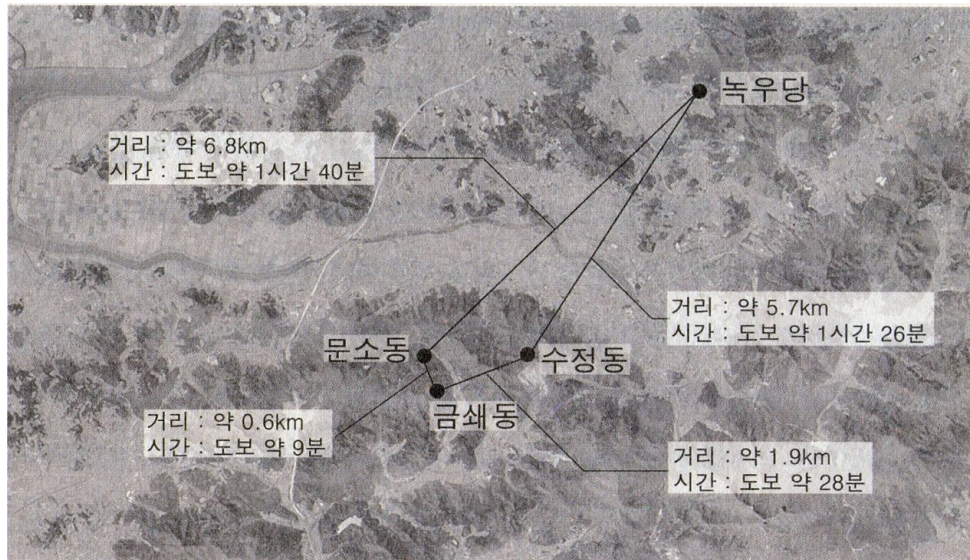
[그림 5-8] 무등산에서 바라본 소쇄원의 내원과 외원

출처: 김영환(2013); 이재근(2014), 「은일과 풍류의 호남 가사문학의 산실 담양 소쇄원」, 문화유산채널(www.k-heritage.tv) 전문가칼럼에서 재인용

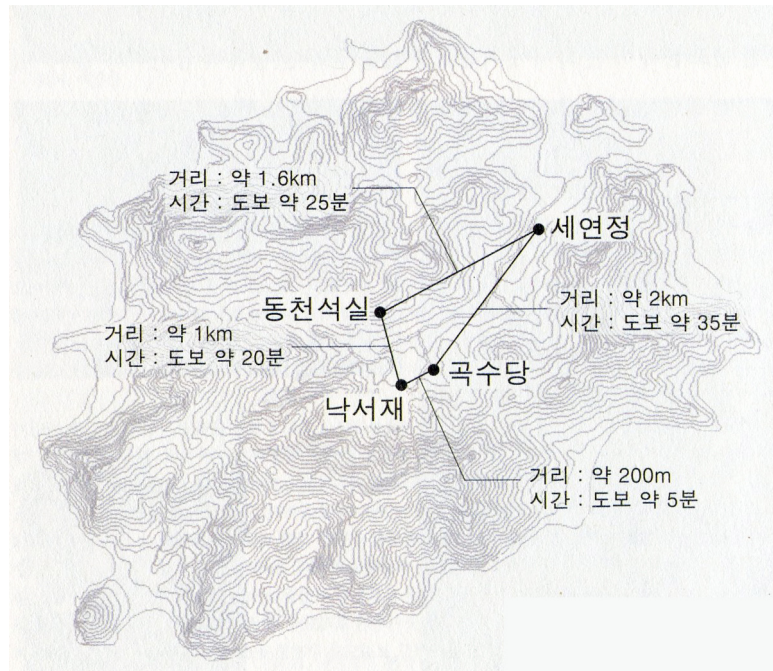
외원이 산수의 아름다운 경점(景點)을 선정하여 그것을 자신의 원림으로 인식하였다면, 윤선도의 원림은 원하는 장소를 잡아 그곳에 의도한 바를 직접 만들었다는 점에서 차이가 있다.

윤선도는 고향집인 녹우당 주변에 수정동과 금쇄동, 문소동 원림을 만들어 매일같이 드나들었다 한다. 이 가운데 수정동은 작은 산꼭부에 위치한 거대한 노두암과 계류가 연출하는 비경을 아름다운 원림으로 탈바꿈 시킨 곳이다. 원래부터 있던 바위와 계곡을 활용하여 물을 다채롭게 연출하는, 바위와 물 중심의 원림이다. 그는 이곳의 자연경물에 적절한 이름을 붙이고 물길을 적극적으로 내어 활용했으며 못을 파고 축대를 쌓았다. 수정동에서 멀지 않은 곳에 있는 금쇄동은 산 정상부는 물론 옛 산성과 집터를 활용하여 연못과 집을 얹혀 거처를 정하고 아래쪽 계곡부에서부터 정산으로 오르는 노선을 따라 위치한 경물에 적절한 이름을 짓고 의미를 부여하였다. 자신의 원림 영역을 계곡부에서부터 주변 산 속으로까지 확장해 놓은 것이다[그림 5-9].¹⁵²⁾

152) 이상 윤선도 원림에 대한 설명은 성종상(2011), 「고산 윤선도 원림을 읽다」, 서울: 나무도시, 에서 발췌.



[그림 5-9] 해남의 녹우당과 원림(문소동, 수정동, 금쇄동) 위치 및 직선거리
출처: 성종상(2011), 「고산 윤선도 원림을 읽다」, p.39.



[그림 5-10] 부용동 원림 내 주요 장소간 위치 및 직선거리
출처: 성종상(2011), 「고산 윤선도 원림을 읽다」, p.53.

수정동, 금쇄동, 문소동 원림은 거주공간인 녹우당의 남서 방향에 도보로 약 1시간 반 정도 걸리는 거리에 있지만[그림 5-9] 윤선도에게는 하나의 영역으로 간주되었을 것이며 주거지와 원림의 관계는 물론, 원림에 대한 심적·물리적 경계 또한 가늠할 수 있다. 또 보길도의 부용동 원림의 경우는 섬 전체 형국을 읽고 핵심 요처에 연못을 파고 정자를 앉힘으로써 섬 전체를 자신의 원으로 조영하였다. 주침소인 낙서재와 아들 학관의 휴식공간이었던 곡수당이 주거영역이면, 보길도의 경관이 한 눈에 들어오는 동천석실과 유희와 감상의 장소였던 세연정 주변 공간은 부용동 원림의 요체로 거주공간과 원림의 관계를 잘 드러내고 있다[그림 5-10].

제택이든 별서든, 도성이든 아니든, 원림과 자연환경은 대체로 동일시되며 심상과 인식에 의해 주거지역과 하나의 공간으로 운영되고 있음을 알 수 있다. 이것이 한옥이 가지는 ‘원’의 특징이다.

3. 산수자연의 재현

한옥의 바깥공간인 ‘정’과 ‘원’은 어떤 방식으로든 자연환경과 관계를 맺는다. ‘정’은 보다 건축과 긴밀하게 엮인 생활공간이자 삶의 공간으로, 문화적인 자연이다. 그에 비해 ‘원’은 건물과의 관계는 느슨하고 바깥으로 확산되는 자연이다. 그래서 인생을 논하고 우주를 연결시킬 수 있는 보다 근원적인 자연이며 그 속에서 무한한 아름다움을 만끽한다. 여기서는 자연의 속성과 자연미에 대해 말하고 자연미가 발현되는 산수에 인식과 재현의 문제까지 다루고자 한다.

1) 자연 개념의 형성

우리나라 전통의 지식체계는 대체로 고대 중국의 것에 근간을 두고 있기 때문에, 개념과 사상의 측면에서 ‘자연’을 보다 상세하게 논하기 위해서는 중국의 것을 살펴볼 필요가 있다.¹⁵³⁾

고대 중국에서는 ‘자연’이라는 용어는 부사 또는 형용사로 사용하였다. 즉 ‘물’이나 ‘만물’의 존재양식과 운동형태 등을 형용하는 어휘로서, 본래 갖추고 있는 힘으로 사용하였지, 실재하는 대상을 의미하는 명사로는 사용하지 않았다. ‘자연’이라는 개념에 ‘저절로 그러함’이라는 의미가 덧붙여진 것은 비교적 후대의 일이다. 이 말은 곧 ‘자연’이란 사물이 나 만물이 본래 그 자신이 갖추고 있는 힘에 의해 자율적으로 혹은 자발적으로 존재하고 운동하며, 그러한 존재와 운동은 모두 그 자신에 기초하고 있음을 뜻한다.¹⁵⁴⁾ 이러한 기본적 의미로부터 파생된 여러 의미가 후대에 덧붙여짐으로써 ‘자연’이란 개념에는 이밖에도 인위가 가해지지 않는 경우, 도를 가리키는 경우, 사리의 당연함을 나타내는 경우 등을 가리키게 되었다. 또한 ‘생성, 변화, 운동 및 인간 주위에서 생기, 현상하고 존재하는 환경’이라는 현대적 ‘자연’ 개념은 한대에 이미 사용되었으며 위진남북조시대에 이르면 본격적으로 사용되었다. 또, 추상명사로서 ‘저절로 그러하다’는 자연성, 또는 본성이라는 의미는 왕필이 처음 사용하였다.

153) 이 절은 주성옥(2007), 「송대 예술관에 끼친 선종의 영향」, 서울대학교 박사학위논문. / 이택후(1994), 「華夏美學」, 권호 역, 동문선. / 박희성(2011), 「원림 경계 없는 자연」, 서울대학교출판문화원. 을 참고하여 인용·정리하였다.

154) 주성옥(2007), 「송대 예술관에 끼친 선종의 영향」, 서울대학교 박사학위논문, p.93.

자연의 개념이 성숙되는 데에는 도가의 역할이 지대하였다. 본래 고대 중국을 지지 하던 사상은 유가였다. 유가가 지향했던 이상사회는 예약질서가 확립된 사회였다. 예는 대체로 제사에서 일상생활까지, 군사·정치로부터 일상생활의 제도 의례까지를 하나로 한 총칭이다. 사회 구성원에게 반드시 준수하고 집행할 것을 요구하는 행위규범으로, 집단 조직체의 질서와 안정을 유지하고 보존하는데 필요한 장치이다. 악은 인간에 내재된 정감에 직접 호소해야 하는 것으로, 예와 더불어 ‘조화’롭게 발현된다. 악이 추구하는 것은 사회질서·인체심신·우주만물이 상호 연계되고 감응하여 조화롭게 존재하는 것으로 “적절하게” 서로 조절하고 협동하고 교류하고 균형[平]을 이루는 것이 중요하다.

유가의 예약은 정감에 몰입하기 보다는 ‘조화(和)’, ‘균형(平)’, ‘절제(節)’, ‘제도(度)’를 강조하여 사회질서와 인간관계에 복종하고 이바지하게 하였다. 그래서 인간과 자연의 관계에 있어서도 “하늘이 말하는 바를 알고 그것을 이용한다(制天命而用之)[순자]”라고 하여 인간이 주체가 되어 자연을 포괄하는 정복의 의미를 강조한다. “하늘과 땅 사이에 있는 것들은 모두 그 아름다움을 다하여 우리의 쓰임에 이바지하지 않음이 없으니...”라고 하는 맹자의 생각 역시 인간을 주체로 한 자연정복의 입장이다. 유가의 인간중심적·사회중심적 사고는 「역」이 등장하면서 비로소 전체론적 사고로 전환된다. “사람은 천지와 더불어 함께 한다(人與天地參)”는 천인합일의 입장으로 방향을 전환하게 된 것이다. 유가는 더 이상 자연정복의 태도를 추구하지 않았고 자연 순응의 입장을 추구했다. “천지와 더불어 함께 한다”는 말은 천지자연은 밤낮으로 운행하고, 변화하며, 날마다 새로워지므로, 사람은 반드시 그와 같은 동태(動態)구조를 취해야만 비로소 모든 자연과 우주와 동일함에 도달할 수 있다는 말이다.

유가의 변화된 자연의 개념에도 불구하고 도가는 여전히 유가의 예약질서를 거대한 자연계에 비해 상대적으로 하찮은 것, 유한한 것에 불과했다. 그리고 유가의 질서에 대한 반대로서 ‘무위자연(無爲自然)’의 개념을 들고 나왔다. 이것은 인간사회의 질서에 대한 부정이긴 하지만 궁극적인 질서의 해체나 부정을 의미하지는 않는다. 오히려 그것은 ‘도(道)’라고 대변되는, 유한성을 넘어서는 장구한 질서를 전제한다. 장자는 인간사회의 예약질서와 자연의 질서를 유위와 무위라는 상대적인 개념으로 평가하고 있는데, 여기서 무위는 질서의 부정이나 해체가 아니라 더 높은 차원의 질서를 의미한다. ‘자연’은 ‘무위’의 세계이며 ‘도’의 구현이자 절대적인 세계로서 이상화되었다. 이제 인간은 쓸데없이 자신의 유한한

바탕 위에서 예약질서를 세우려고 애쓸 필요 없이 그저 자연을 뒤따르기만 하면 되었다. 자연은 서양에서 인간보다 열등한 것으로 간주되었던 것과 달리 인간보다 우월한 것, 인간이 돌아가 귀의해야 할 근원이 되었다.¹⁵⁵⁾

자연의 의미는, 그것이 유가적인 것이든 도가적인 것이든 사회적으로 규정되는데, ‘자연으로 돌아감’은 ‘사회적인 관계를 떠남’이라는 의미를 갖는다. 그러므로 ‘자연’의 반대말은 ‘문화’가 아니라 ‘사회’라고도 볼 수 있다. ‘문화’의 반대로서의 ‘자연’은 아직 대상이 되지 못한 것, 아직 인간적 산물이 되지 못한 것을 의미하며 그런 의미에서 그것 역시 하나의 ‘대상’, 혹은 ‘산물’로 이해된다. 반면 ‘사회’의 반대로서의 ‘자연’은 대상이나 산물이 아니라 ‘관계를 의미한다. ‘사회적 관계에서 벗어남’이 곧 ‘자연으로 돌아감’이기 때문에 자연은 인간이 세계와 관계 맺는 방식으로 이해되며 그 결과 자연 역시 대상 또는 실체가 아니라 하나의 관계로 이해될 수 있다.

중국에서 본격적으로 자연과 사회의 관계가 대립적인 것으로 이해되기 시작한 때는 위진남북조시대부터라고 할 수 있다. 이 시대의 지식인들은 정치적 혼란으로 인해 존재의 무상함과 인생의 허무를 예민하게 느꼈으며 유가가 건립하고자 했던 명교질서에 대해 회의하기 시작하였다. 지식인들 사이에는 불안하고 모순에 가득 찬 현실세계를 이해하고자 하는 노력이 전개되는 동시에 그 세계에서 벗어나고자 하는 열망도 강렬하게 일고 있었다. 이런 상황에서 현상 배후의 초월적 본체를 탐구했던 현학이나 고상한 정신세계를 담론의 주제로 삼았던 청담이 나타났다.¹⁵⁶⁾

출세지향의 이상적 목표와 음모와 모함이 득세하는 현실의 괴리감에서 오는 심리적 박탈감을 자연에 은일하는 것으로 위안 삼은 지식인의 행태는 우리의 전근대 사회에서도 유사하게 나타난다. 아주 가깝게는 양산보나 윤선도가 그러하다. 양산보는 조광조의 촉망받는 제자였으나 스승의 정치 실패가 본인의 입신양명을 좌절케 했다. 윤선도 역시 병자호란 때 인조를 제대로 보필하지 못했다는 것을 빌미로 유배의 수난까지 겪는 고달픈 시절이 있었다. 그러나 이들처럼 현실에서 좌절감을 맛보지 않았다 하더라도 현실에 경도되어 있는 유가의 사고는 이상과 괴리되기 마련이다. 살면서 최고의 권력을 누렸던 김조순도 말년에는 도가적 취향을 보이는데, 이는 옥호정이라는 이름에서 잘 드러난다. ‘맑고 아

155) 주성욱(2007), 「송대 예술관에 끼친 선종의 영향」, 서울대학교 박사학위논문, p.94.

156) *ibid*, p.95.

름다운 호리병’을 뜻하는 ‘옥호’는 도가적 이상향인 호리병 속 또 다른 세상[壺中天池]을 표현하는 것이며 이것은 당시 경화사족이 몰두했던 은일 생활과도 연관되는 것이다.

2) 산수화와 차경

도가의 무위자연을 내세우지 않더라도 세상의 갖가지 혼란스러운 일들은 자연스럽게 지식인을 산수자연에 의탁하게 하는 결과를 낳았다. 인간에 의한 사회적 관계를 느슨하게 하고 산수자연에 은일하는 일이 일상화됨에 따라 전에 없던 외경에 대한 심미적 가치가 생겼다. 일찍이 동진의 문인인 곽박(郭璞, 276-324)은 그의 시작(詩作)에서 산수자연을 대부분 객관적이고 아름다운 것으로 받아들이기보다는 신선이 거주하는 곳, 인간 세계와는 또 다른 영적 세계로 간주하였다. 그는 자연 경물에 대하여 그것을 바라보고는 있지만 인간의 정신세계가 자연 경물과 서로 잘 융합되지 못한 상태로, 대상의 아름다움을 관찰하고 감상하기보다는 상(象) 외적인 부분에 대하여 더욱 집착하고 바라보는[觀] 경향이 짙었다.¹⁵⁷⁾ 즉, 이때의 산수자연은 예술작품을 위한 소재로 이용되기는 하였으나 객관적인 산수자연의 아름다움을 읊은 것이 아니라 사의에 주로 치중하면서 단지 신비로움을 간직한 비흥(比興)의 매개체로 이용되는 경향이 강했다.

이에 비해, 남북조시대의 산수 시인으로 유명한 사령운(謝靈運, 385-433)은 보다 정밀하고 사실적인 방법으로 산수자연을 묘사함으로써 실제 모습을 충분히 관조하는 특징을 가진다. 그는 자신의 마음속에 품고 있는 이상적인 별천지를 산수자연에서 찾으려 하였고, 실제 그의 삶도 이러한 바람을 해결하려는 듯 평생토록 산수자연의 기이한 의취(意趣)를 쫓아 수많은 산행을 하였다. 사령운은 객관적인 산수자연의 아름다움을 발견하고 현실세계의 고뇌를 잊을 수 있는 또 다른 세계를 산수자연에서 찾음으로써, 그에게 자연은 더 이상 인간과 융합될 수 없는 별개의 산물이 아니며 자연이 곧 종교이고 관념적인 유토피아가 될 수 있다는 입장으로 작품을 남겼다.¹⁵⁸⁾ 그는 정치적 좌절과 불만을 산수자연에 대한 탐닉과 유흥으로 해소하려 했기 때문에 그에게 자연은 세상사를 잊을 수 있는 위안의 수단이었고, 그의 작품은 산수자연의 아름다움 그 자체를 탐미적으로 묘사하는 특징이 있다. 문학사적 관점에서 그의 작품은 지나치게 언어를 조탁하였다고 평가받지만,

157) 박희성, 조정승(2001), “왕유의 자연미와 망천별업의 조경사적 의의”, 『한국조경학회지』, v.85, p.5.

158) *ibid*, p.5.



[그림 5-11] 夢仙草堂圖, 唐寅, 16세기 경, 明, 미국 The Freer Gallery of Art 소장

화려하고 아름다운 시구를 통해 산수자연미를 묘사한 것은 이후 자연과 감상자에 대한 적극적인 교류의 발판을 마련하였다.

그리고 이렇게 발견된 산수자연의 아름다움은 곧 산수화의 발전을 견인하였다. 「설문해자」에서는 “그리는 것은[畫] 곧 경계를 긋는 것이다”로 풀이하며 손[手]으로 긋는 도구를 붙잡고서 밭[田]의 네 경계를 긋는 것을 말한다. 이는 곧 밭의 윤곽을 그리는 것으로, 붓을 잡고 긋는 ‘필선(筆線)’은 회화에 있어 묘사와 표현의 최고 수단으로 여겼다. 서양에서 말하는 명암과 양괴의 표현, 질감의 표현에 집중하는 것이 아니라 ‘선’을 이용한 윤곽선이 강조되기 때문에 회화는 평면적이다. 그렇지만 형상(形象)의 묘사를 중시하고 형상에 담긴 정신을 재현하는데 목적이 있으므로 화폭에 기운이 움직이는 것을 목격할 수 있다. 산수화가 등장하기 전까지 회화는 대체로 이상화된 인물화를 제작하는데 주력하였다. 고사나 일화를 주제를 선정하여 제작함으로써 그림의 교화적 기능을 꾀하였다.

이후 도가의 영향으로 세간에는 이상화된 산수자연을 동경하기 시작하는데, 광박에서 사령운으로 이어지는 시문(詩文)의 경향과 유사하다. 화폭은 주제가 인물에서 산수자연으로 옮겨감에 따라 화폭에는 산수 묘사의 비율이 커지고 상대적으로 사람이나 건물의 크기는 작아진다. 주신은 초당과 건물 안에 앉아 있는 사람은 산수자연의 일부로 스며들고 있고 하늘을 훨훨 날아가는 사람의 모습을 묘사하여 산수자연이 곧 이상화된仙境(仙境)임을 보여준다[그림 5-11].

산수화는 산수자연에 대한 정수를 간파하는 것이 가장 중요한데, 산천을 직접 돌아다니며 대상을 자세히 관찰하는 일이 가장 우선되어야 한다. 관찰을 통해 묘사할 대상이 마음에 새겨지면 비로소 어떻게 그릴 것인지에 대한 고민이 시작된다. 포곡과 준법을 활용하고 평원·심원·고원과 같은 다양한 시점을 활용하여 산수의 기운을 재현한다.

자신이 직접 산천에 나가 관찰하면 산수의 의도가 보일 것이다. 실제 산수의 시내와 골짜기는 멀리서 바라보아 그 깊은 곳(기세)을 취하고 가까운 곳에서 노닐면서 보아 열린 곳(형질)을 취하며, 실제 산수의 바위와 돌은 멀리서 바라보아 기세를 취하고 가까이 다가가서 보아 그 형질을 취한다. 실제 산수의 운기는 사계절마다 같지 않아서 봄에는 화창하고 산뜻하며 여름에는 짙고 무성하며 가을에는 얹고 성글며 겨울에는 어둡고 쓸쓸하다... …… (산은) 매번 멀어질수록 매번 다르게 변하니, 이른바 산의 모습은 걸음마다 옮겨간다(山形步步移). …… (또 산은) 매번 볼 때마다 달라지니, 이른바 '산의 형상은 면마다 본다(山形面面看)'……'사계절의 경치가 같지 않고' …… '아침저녁으로 모습이 변하여 같지 않다' …… 이와 같이 하나의 산에 수십, 수백 개 산의 의태가 갖추어져 있으니 다 궁구하지 않을 수 있겠는가?¹⁵⁹⁾

곽희(郭熙, 1020?-1090?)는 「임천고치(林泉高致)」에서 직접 관찰하면 산수자연이 가지는 의도가 보인다고 하면서 그 관찰은 다양한 계절과 시간에 수시로 행해져야 할 것이라 말한다. 인물화가 인물의 형신의 재현에 집중하였다면 산수화는 산수자연을 묘사하여 그리되 그 기질이 생생하게 전달될 수 있게 하는 것이 관건이다. 그리고 이런 산수화 제작 방식은 고스란히 원림 조영에 전해졌다.

명말 원림 이론가 계성(計成, 1582-?)의 그의 책 「원야(園冶)」를 통해 원림에 시의 정취와 그림의 뜻을 넣어야 한다고 주장하였다. 산수화가 붓과 먹이라는 도구를 이용한다면, 원림에서는 경관을 빌리고 빌려오는 '차경(借景)'의 방법을 통해 목적을 달성하고자 하였다. 중국 원림에서의 차경기법은 매우 발달되어 있다. 계성은 가까운 곳에서, 먼 곳에서, 인접한 곳에서 서로, 위로, 아래로, 시절마다 때때로 경관을 빌리라고 되어있다. 최근에는 더욱 정교하게 발달하여 다양한 차경의 방법을 제시한다. 예를 들어 차경을 직접 차경과 간접 차경으로 나누면, 직접 차경은 근차, 원차, 인차, 호차, 양차, 부차, 응시차로 분류할 수 있고 간접 차경은 그야말로 반사되어 비치는 간접 경관을 빌리는 것이다. 근차는 원림에서 원림 밖, 근처의 경치를 감상하는 경우이며 원차는 폐쇄되지 않은 원림에서 먼 곳의 경치를 보는 것으로, 예를 들면 물에 기대어 있는 원림이 수면에서 광활한 수면과 먼 곳의 섬을 조망하는 일이다. 인차는 원림에서 서로 인접한 원림의 경치를 감상하는 것이다. 호차는 두 원림 혹은 두 경치 좋은 곳 사이에 피차 상대방의 경치를 빌리는 것을 말한다. 양차는 원림에서 원림 밖 산봉우리, 가파른 절벽, 혹은 이웃해 있는 사원의 높은

159) 蓋身即山川以取之，則山水之意度見矣。眞山水之川谷遠望之以取其勢，近看之以取其質。眞山水之雲氣四時不同，春融，夏蓊鬱，秋疏薄，冬黯淡，畫見其大象而不爲斬刻之形，則雲氣之態度活矣。……每遠每異，所謂山形步步移也。……每看每異，所謂山形面面看也。……四時之景不同也，……朝暮之變態不同也，如此是一山而兼數十百山之意態，可得不究乎。郭熙，「林泉高致」

탑 등을 올려다보는 것이다. 부차는 원림의 높은 시점에서 원림의 경치를 부감하는 것이다. 응시이차는 1년 중 어떤 한 계절 혹은 어떤 하루, 어떤 시각의 경치를 빌리는 것으로, 주요하게는 천문 경관, 기상 경관, 식물이 계절마다 변화하는 경관이나 바로 움직이는 경관이 있다.

한편, 간접 차경은 수면이나 거울처럼 잔잔한 면을 빌리는 방식으로, 여기에 비치거나 반사된 물체의 형상을 경치로 구성하는 방식이다. 정지된 수면은 충분히 물체의 형상을 반사할 수 있고 그림자를 만들 수 있기 때문에 거울 같은 면이나 빛을 반사하는 성질을 가진 소재를 공간의 경치와 마주하여 반사되게 한다. 그러한 까닭에 이러한 종류의 경치 빌리는 방식은 경치의 시감(視感)을 각별히 심원(深遠)하게 만들고 자신의 표상은 물론 주변의 경치를 풍부하게 도와주어 화려하고 감동적인 경치를 만들어낸다.

이렇게 보면 중국원림은 자연의 본질을 관찰하여 그것을 원림공간에 재구성하는 목적이 명확하다. 계성이 궁극으로 제시하는 “비록 사람이 만들더라도 그것은 본래 자연처럼 해야 한다”는 원림 조영의 목표도 이에 부합한다. 반면, 우리나라 한옥의 바깥공간은 그 자체가 산수자연인 것이지, 고도의 기술로 자연을 ‘재현’하는 장소는 아니다. 중국에서 원림은 회화와 같은 하나의 예술 장르로서, 인공이라는 것조차도 느끼지 못하는 고도의 인공미가 발휘되는 장소로 보았지만 한옥의 정원은 산수자연의 한 부분이 되는 도구적 공간으로 이성적이고 윤리적이고 사회적인 유가적 가치와 이상적인 도가적 가치가 공존한다.

4. 자연 정원의 기능

1) 아회(雅會) 장소로서의 정원

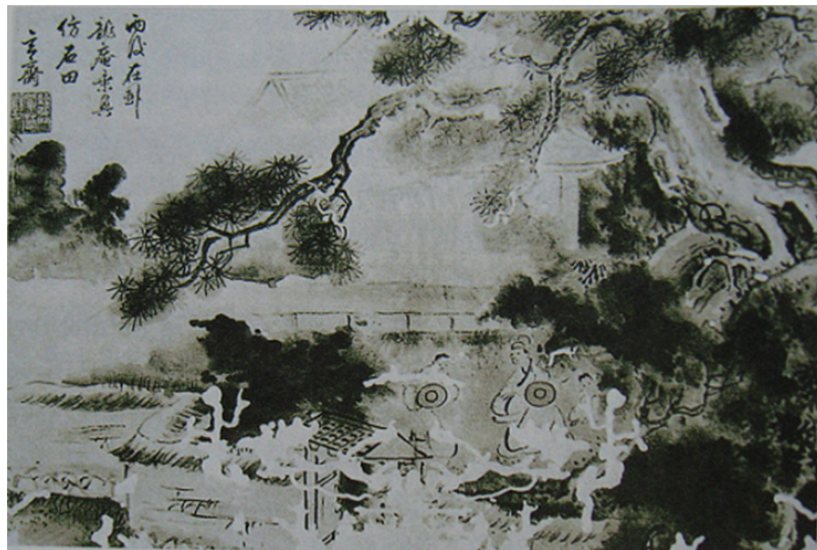
17세기 이후 조선에는 도성의 산간계곡을 중심으로 대규모의 제택(第宅)조성이 유행했다. 특히 청풍계, 자하동(紫荷洞), 옥류동(玉流洞) 등 인왕산 서북쪽 일대를 중심으로 사대부들이 세거하였는데 안평대군(安平大君, 1418-1453)이 백악의 기슭에 무계정사(武溪精舍)를 지었던 것처럼 천연의 자연환경을 갖춘 도성 북쪽의 백악과 서쪽의 인왕산 일대는 오랜 세월 권세가들로부터 제택과 별서지(別墅地)로 각광받았다[그림 5-12]. 백악과 인왕산 자락은 그야말로 제택의 원림인 셈이다. 이들은 좋은 터(site)에 집을 조성했을 뿐만 아니라 마음 맞는 사람들과 아회(雅會)를 만들어 집으로 초대하고 시(詩)·서(書)·화작(畫作)의 풍류를 즐겼다. 아회는 중국의 오랜 전통으로, 서로 불노장생을 염원하거나 개인이 속한 집단 이상성을 추구하는데 이용되었다. 격조와 품위가 있는 유희를 즐기는 문화로 죽림칠현(3세기), 난정수계(4세기), 향산구로회(9세기), 서원아집(10세기) 등 고품격의 아회를 전범으로 삼아 모임을 가졌다. 그리고 한옥의 정원은 이런 모임이 열리는 장소로 제공되었다.



[그림 5-12] 한양도성 밖 주요 시설 및 제택지와 별서지
출처: 서울역사박물관(2010), 『서촌 역사·경관·도시조직의 변화』, p.174.

일례로, 와룡암에서의 작은 모임에 대한 내용을 들여다보자. 화가 심사정(沈師正, 1707-1769)은 <와룡암소집도(臥龍庵小集圖)>를 그려 김광수(金光遂, 1699-1770)의 서재인 와룡암(臥龍庵)에서 심사정, 김광국(金光國, 1727-1797), 이 세 사람이 함께 모이게 된 것을 기념하였다. 김광수는 17세기 후반부터 한양에서 세거하던 경화사족의 한 사람으로, 서화(書畵)수장가로 유명한 인물이다. 그는 정원으로 나와 비온 뒤의 경치를 즐기며 세 사람이 담소하는 장면을 그렸는데[그림 5-13] 오른쪽에는 구불거리는 노송(老松)이 걸쳐 있고 상고당(尙古堂)으로 보이는 건물 주변으로 가득 피어오른 수증기는 신비로움을 더한다. 이 그림에 부친 김광국의 발문은 다음과 같다.

갑자년(甲子年) 여름, 내가 와룡암(臥龍庵)에 있는 상고당(尙古堂)을 방문하여 향을 피우고 차를 다려 마시면서 서화(書畵)를 평(評)하고 있었는데 하늘에 갑자기 먹구름이 끼면서 소나기가 퍼붓는 것이었다. 그때 현재(玄齋)가 문밖에서 낭창거리며 들어왔다. 옷이 흠뻑 젖어 있어 우리는 서로 보면서 아연 실색 했다. 이윽고 비가 그치자 정원에 가득 피어오르는 경관이 마치 송나라 화가 미불(米芾)의 산수화 와도 같았다. 현재는 무릎을 끌어당기고 뚫어지게 이를 보고 있더니만 갑자기 크게 부르짖으며 종이를 찾는 것이었다. 그리하여 심주(沈周)의 화의(畵意)를 빌려 와룡암소집도(臥龍庵小集圖)>를 그렸는데 그 필법은 창운(蒼潤)하면서도 임리(淋漓)하여 나와 상고당은 감탄하여 마지않았다. 뒤이어 조출한 술자리가 벌어지고 참으로 기쁘게 놀다가 돌아올 때 이 그림을 갖고 와서 향시 집에서 즐겨 감상했다.¹⁶⁰⁾



[그림 5-13] 심사정, 와룡암소집도, 1744, 29×48, 간송미술관 소장

160) <와룡암소집도>의 김광국 발문, 송희경(2008), 「조선후기 아회도」, 서울: 다할미디어, p.284에서 재인용.

김광국의 글을 통해 정원문화의 단면을 읽을 수 있다. 먼저, 이들에게는 자연경관의 일시적인 아름다움을 감상하는 풍류 문화가 있었다. 정원과 자연경관의 경계가 따로 없는 한옥의 정원은 곧 변화무쌍한 자연경관의 아름다움(aesthetic)을 담는 그릇이고 이들은 삶의 공간에서 재현된 정원의 미가 아닌 천연의 것을 그대로 즐겼다. 둘째, 중국 문화의 영향이다. 와룡암의 전경을 미불(1051-1107)의 회화에 비유한 일이나 명나라 화가 심주(1427-1509)의 뜻을 빌려 아집의 운치를 그림으로 나타내고자 하는 바가 그러한데, 이는 조선후기에 실경 산수화 기법이 개발되는 등 조선의 양식을 구축하는 움직임이 있었지만 한 편에서는 여전히 중국 문예를 전범으로 하고 있음을 보여주는 대목이다. 그리고 마지막으로는 당색(黨色)이나 신분, 연령에 제약을 두지 않고 온전히 문예와 경색(景色)을 즐기는데 열중한 문화를 들 수 있다. 와룡암의 소유주인 김광수는 당색이 노론이었지만 소론의 김광국과 어울렸고 열 살이나 어린 심사정과도 친하게 지냈다는 사실이 이를 말해준다.

2) 완상(玩賞) 장소로서의 정원

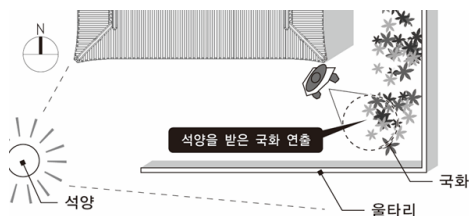
아회의 조건에는 그 모임에 아취가 있는가 하는 것이다. 벗들과 만나 시간을 보내는 일은 일종의 유희 활동인데, 금기서화(琴棋書畵)나 청담(淸談), 전차(煎茶) 등의 행위는 숙된 기운이 있는 기방문화나 투기류 등의 놀이와는 품격이 다르다.

대나무 아래에서는 바둑판을 펼쳤고 소나무 사이에서는 거문고 놓을 자리를 깔았다. 물가에서 채색 붓을 휘둘렀고, 자리를 가까이하여 앉아서 황벽나무즙으로 물들인 책을 들추어 보았다.¹⁶¹⁾

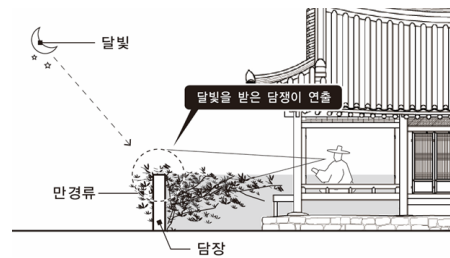
명대 서유정(徐有貞, 1407-1472)이 쓴 〈당씨남원아집도〉 제문을 보면 아취의 기운이 잘 드러난다. 공자는 “군자는 글로써 뜻을 모으고 벗으로써 인의의 도를 실천하는 도움을 삼는다”고 했으니, 풍류를 즐기고 시문을 짓는 이면에는 성정을 도야하려 하는 목적이 숨어 있다. 한옥의 정원은 이러한 유가적 풍류를 실천하는 장이면서 정원의 소재가 풍류를 위한 직접적인 소재로 제공되기도 한다. 정원에 있는 각종 소재를 활용하여 정원을 완상하는 방법을 소개하면 다음과 같다.¹⁶²⁾

161) 〈唐氏南園雅集圖〉의 서유정 제발, 송희경(2008), 「조선후기 아회도」, 서울: 다할미디어, p.47에서 재인용.

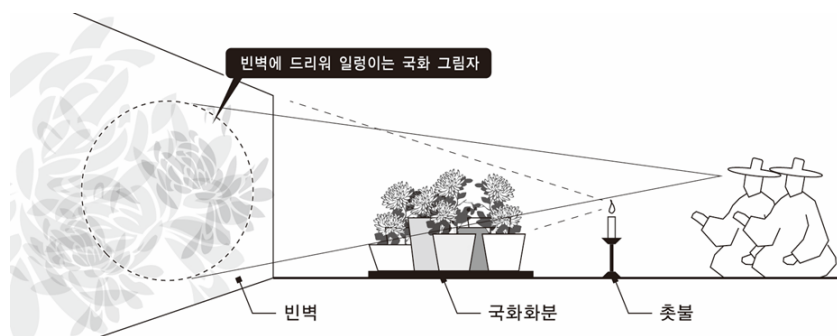
162) 이하의 예는 최라윤(2012), 「18-19세기 조선의 식물소재 연출기법 및 완상방식에 관한 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 참조.



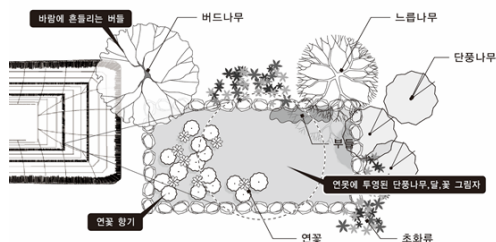
[그림 5-14] 노을빛이 스며든 국화
출처: 최라윤(2012), p.62.



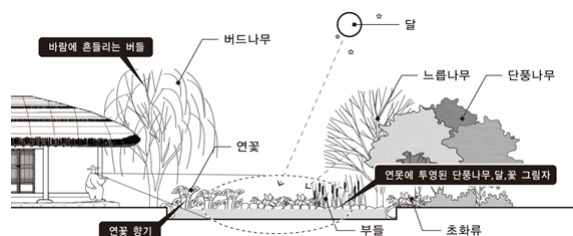
[그림 5-15] 달빛과 담장머리 넝쿨 식물
출처: 최라윤(2012), p.63.



[그림 5-16] 빈 벽에 드리운 국화 그림자
출처: 최라윤(2012), p.64.

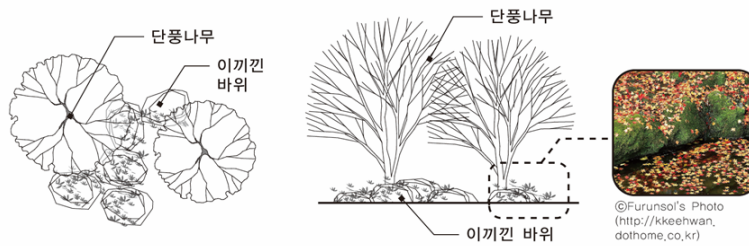


[그림 5-17] 연못에 투영된 꽃과 가을빛(평면)
출처: 최라윤(2012), p.69.

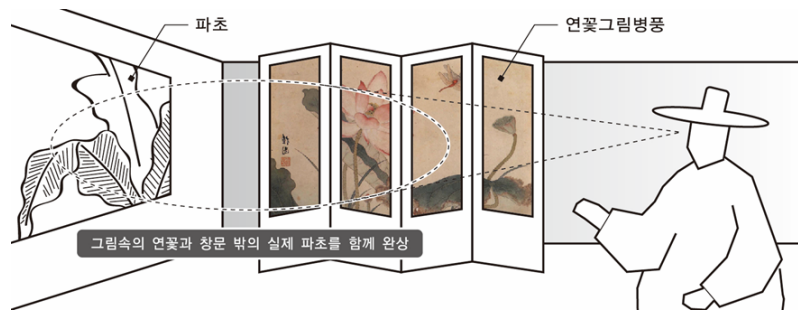


[그림 5-18] 연못에 투영된 꽃과 가을빛(입면)
출처: 최라윤(2012), p.69.

※ [그림 5-14]부터 [그림 5-20]의 출처는 최라윤(2012), 「18-19세기 조선의 식물소재 연출기법 및 완상방식에 관한 연구」, 서울대학교 석사학위논문. 참조.



[그림 5-19] 비단 바위와 단풍
출처: 최라윤(2012), p.73.



[그림 5-20] 그림 속 식물과 정원 속 식물
출처: 최라윤(2012), p.76.

정약용은 특히 ‘정’에 있는 자연소재를 두고 소소한 완상거리를 찾았다. 해질 무렵 석양이 국화 꽃잎에 스며들어 꽃잎이 화사하게 빛나는 것을 감상하고 달빛이 담장에 붙어 있는 넝쿨식물을 사랑채 누마루에서 감상하였다. 또 국화화분 앞에 촛불을 비춰 꽃과 잎의 흔들리는 아름다움을 즐겼다.

또 건물채 앞마당 연못에 버드나무와 느릅나무, 단풍나무를 심어 계절감을 느끼고 연못에 비치는 나무들의 아름다움을 감상하기도 했다[그림 5-17, 6-18]. 단풍나무 아래 바위 무더기에 파랗게 덮인 이끼와 울긋불긋 단풍나무 잎이 어지럽게 붙어 있는 것을 감상하는 즐거움도 놓치지 않았다[그림 5-19]. 실내에 펼쳐져 있는 병풍 속 연꽃과 창밖 마당가에 심겨진 파초를 연결시켜 하나의 화폭으로 감상하는 재미도 찾아내었다[그림 5-20].

5. 맺음말

한옥의 바깥공간에는 많은 켜가 존재한다. 건물과 관계하는 ‘정’에서부터 자연환경과 원림의 경계를 넘나드는 ‘원’과 같이 공간의 규모나 성격의 면에서 나뉘는 경우도 있지만 풀 한 포기에서부터 산천대지, 우주만물에 이르기까지 마음의 경계로 넘나드는 외경(外境)도 존재한다. 그러나 이 모든 것을 하나로 아우르는 것이 바로 ‘자연’이다.

또한 ‘자연’의 의미는 오랜 세월동안 다양한 내용으로 전개되었다. 삶에 유익한 자원을 제공하고 성정을 다스리는 도구로서의 자연이 있는가 하면, 절망과 갈등을 벗어나게 하는 치유의 대상이기도 하다. 때로는 고금의 시간을 아우르는 역사감과 희노애락의 정감을 알게 하는 인생감, 천체의 거대한 질서와 법칙을 알게 하는 우주감을 관통하는 거대 자연이 되기도 한다.

한옥의 외부공간은 자연을 담은 그릇이다. 고립과 차단 일색의 도시 건물군에 한옥이 부자연스러운 것은 공간이 대화하는 방법이 다르기 때문일 것이다. 한옥에서 관계와 소통은 본질적 속성으로, 건물과 마당의 소통, 건물과 주변환경의 소통, 마당과 원림의 소통을 어떻게 현대 언어로 풀어갈 것인지, 그 답을 구할 수 있다면 한옥 주거문화의 계승에 한 발 다가설 수 있을 것이다.

제6장 한양의 자연과 건축을 대상으로 한 조선시대 팔경 담론의 전개

조 규 희

1. 머리말
2. 팔경 담론의 형성
3. 왕도 한양의 자연 명승
4. 조선 후기 북촌 경관의 대두
5. 자연과 건축과 시화의 결합
6. 맺음말

1. 머리말

〈삼승조망도(三勝眺望圖)〉는 인왕산곡에 가원(家園)을 소유한 이춘제(李春躋, 1692-1761)의 주문으로 그의 서원(西園)에 신축한 모정(茅亭)을 기념하여 정선(鄭澈, 1676-1759)이 1740년에 그린 작품이다. 그런데 이 그림은 서원의 정자는 화면의 왼쪽 하단 모퉁이에 배치한 반면 화면의 대부분을 산과 연무로 채우고 있어, 전통 조경론에서 논의되어 온 안팎 경계 없이 ‘자연’과 공존하는 한국의 건축미를 잘 표현한 작품으로 보인다.

그런데 이 그림 속에 그려진 자연 중 일부 경물에는 종남산, 관악산 등의 지명이 아주 작은 글씨로 적혀있어 주목된다. 또한 화면 우측으로 ‘사직(社稷)’과 ‘인경(仁慶)’을, 북악산쪽으로 ‘삼청(三清)’과 ‘회맹단(會盟壇)’을, 그 앞으로는 폐허화된 ‘경복(景福)’을 그려 넣고 지명을 부기하였다. 이들은 멀리 ‘종남(終南)’과 ‘관악(冠岳),’ ‘남한(南漢)’의 세 산과 함께 여덟 경물, 즉 이춘제 정원에서 조망되는 경물로 선택한 팔경이었다. 정선은 지명이 부기된 경물들을 부각시키기 위해 그 외의 주변 풍경은 연무로 가렸는데, 이러한 시도는 정자 주인의 “눈이 닿는 모든 곳에서 속된 것은 가리고 아름다운 것은 받아들인다”는 명나라 말기의 조원가(造園家) 계성(計成, 1582-?)의 차경론을 연상시킨다. 그는 “원림이 비록 안과 밖의 구별이 있기는 하지만 좋은 풍경을 취할 수만 있다면 원근에 얽매임 없이



[그림 6-1] 삼승조망도, 정선, 1740년, 견본담채, 개인 소장

맑게 갠 산봉우리는 빼어나게 솟도록 만들고 사찰은 반공중에 찾아있게 만든다”고 하였다.¹⁶³⁾ 조현명(趙顯命, 1691-1752)은 「서원소정기(西園小亭記)」에서 정자의 빼어난 것에 이병연의 시와 정선의 그림이 만나 삼승(三勝)을 갖추게 되었다고 하면서 이 정자에 ‘삼승정’이란 이름을 지어주었다. 또한 그는 정자가 북산(北山)의 아름다운 곳을 차지하여 계곡은 그윽하고 깊으나 앞은 툭 터져 있다고 하였다.¹⁶⁴⁾ 즉 이 정자의 큰 매력은 인왕산곡에 위치하면서 서울을 넓게 조망할 수 있는 시야를 확보한 것이었고, 이 그림을 주문받은 정선은 이러한 정자의 장점을 취해 차경을 잘 살린 그림을 제작한 것이었다. 정선은 별서를 화면의 중심에 배치하고 그 주변의 경관을 팔경으로 칭하고 이를 부감하여 그린 전대 별서도의 전통을 제택 정원에서 팔경을 조망하는 ‘가원망팔경도(家園望八景圖)’로 바꾸어 놓은 것이다. 이렇게 정선이 실제로 조망되는 많은 부분을 연무 속에 감추며 감상자의 시선을 조절한 데는 북촌 대저택의 한가로움과 대조되며 보이는 조선후기 서울의 번잡한 저자거리의 모습을 생략하기 위함이었다. 따라서 그림 속 자연은 순수한 주변 경관이 아니라

163) “借者 園雖別內外 得景則無拘遠近 晴巒聳秀 紺宇凌空 極目所至 俗則屏之 嘉則收之 不分町疃 盡爲烟景 斯所爲巧而得體者也”

計成(1993), 「園治」, 김성우, 안대회 역, 예경, p.43.

164) 최완수(1993), 「謙齋 鄭敼 眞景山水畫」, 범우사, p.192.

그 경관을 소유한 원림의 주인을 위해 화가가 조합한 자연이었다. 즉 ‘자연스러운’ 주변 산수의 재현이 아니라 ‘인위적으로’ 조합한 팔경이었던 것이다.¹⁶⁵⁾

많은 경우 전통 건축이나 조경 이론은 정선과 같이 조선의 실경을 즐겨 그린 화가들의 그림을 참조하고, 이를 한국의 건축과 자연과의 관계로 일반화하는 자료로 삼기도 한다. 그러나 시대에 따른 주거 문화의 새로운 모습들이 새로운 그림을 낳고, 또 새로운 자연관을 형성하기도 하였다. 필자는 조선후기에 정원에서 조망하는 팔경이 예술적 화두가 되었던 것처럼 전통적으로 수려한 경관을 대변하는 팔경(八景)에 대한 담론의 변화를 고찰하여 조선후기 수도 한양의 주거문화의 새로운 양상들이 어떻게 새로운 예술적 주제들과 자연에 대한 논의들에 영향을 미쳤는지를 살펴볼 것이다.

165) ‘가원망팔경도’에 관해서는 조규희(2008), “家園眺望圖와 조선후기 借景에 대한 인식”, 『미술사학연구』, v, 257 참조.

2. 팔경 담론의 형성

1) 소상팔경, 중국 강남 문화의 흥기

팔경(八景)은 가장 아름다운 경관을 대표한다. 중국에서 10~11세기경에 황진(黃筌)과 송적(宋迪) 등에 의해 그려진 중국 호남성 동정호 일대의 아름다운 경관을 그린 <소상팔경도(瀟湘八景圖)>는 고려시대 이래 가장 이상적인 경관의 전형이 되었다. 수려한 경관을 꼽는 방식도 대개 소상팔경의 여덟 화제인 평사낙안(平沙落雁), 원포귀범(遠浦帆歸), 산시청람(山市晴嵐), 강천모설(江天暮雪), 동정추월(洞庭秋月), 소상야우(瀟湘夜雨), 연사만종(煙寺晚鍾), 어촌석조(漁村落照)의 형식을 따르고 있다. 그런데 <소상팔경도>가 중국 오대십국시대에 그림의 제재로 주목된 데에는 이들 십국(十國)들이 당나라 전성기의 문화를 잇는 데 힘을 기울이며 당을 이어 자국의 문화적 수준을 진흥시키고자 하였던 점과 그들이 위치한 강남 문화에 대한 자부심과 연관이 있었던 것으로 보인다. 남당(南唐)에서 북원부사를 지낸 동원(董源)이 <소상도>를 그렸고, 후촉의 황진(黃筌)이 <소상팔경도>를 그렸다는 「도화전문지」의 기록 등을 볼 때, 이미 당나라에서도 동정호는 명승으로 주목되었을 것으로 보인다. 당나라 시인인 두보(杜甫, 712-770)나 이백(李白, 701-762)이 지은 <등악양루(登岳陽樓)>와 같은 시는 모두 동정호를 소재로 한 것이었다. 동아시아에서 소상팔경으로 대표되는 동정호의 승경이 부각된 데는 이렇게 그 곳에 악양루란 누정이 있었고, 악양루에 오른 유명한 시인들이 그 곳에서 동정호를 바라보며 읊었던 서정적 문학 작품들이 존재했기 때문이기도 하였다.



[그림 6-2] 소상도, 傳 동원(董源), 견본담채, 북경고궁박물관 소장

산수화를 잘 그렸던 고려 명종(明宗, 1170-1197)은 문신(文臣)에게 명하여 소상팔경(瀟湘八景)의 시를 짓게 하고, 그 시의 내용대로 모사(摹寫)해서 그림을 그렸다고 한다.¹⁶⁶⁾ 남송(南宋) 지식인들 사이에서 <소상팔경도> 시화첩 향유가 활발히 이루어지던 시기, 고려의 국왕과 문사들 사이에서도 소상팔경시 창작과 <소상팔경도>의 향유는 문화적 소양이 되었다.

2) 송도팔경, 고려의 문화적 자부심

고려 말 국정을 총괄하면서 정계와 학계를 주도하였던 이제현(李齊賢, 1287-1367)은 소상팔경 뿐 아니라 7언 절구의 송도 전팔경(前八景)과 무산일단운조의 송도 후팔경(後八景) 2편으로 된 송도팔경을 지었다. 그런데 이 시기에 중국의 소상팔경에 대응하여 송도팔경이 창작된 것처럼 이렇게 고려의 강산이 주목을 받게 된 데에는 원나라에서 과거에 급제하여 실력을 인정받고 돌아와 고려 조정에서 경륜을 펼쳤던 이제현을 비롯하여 안축(安軸, 1287-1348)이나 최해(崔瀧, 1287-1340), 이곡(李穀, 1298-1351) 등과 같은 인재들의 고려에 대한 자부심에 기인한 것이기도 하였다. 이러한 분위기 속에서 자신의 출신지인 고향 산천 또한 새롭게 주목하게 되었는데, 안축은 자신의 고향 경관을 읊은 ‘죽계별곡(竹溪別曲)’을 창작하였다.¹⁶⁷⁾ 이색(李穡, 1328-1396) 역시 자신의 고향을 대상으로 한 ‘한산팔영시(韓山八詠詩)’를 창작하였는데, 그는 “우리 집이 있는 한산(韓山)은 비록 작은 고을이지만, 우리 부자(父子)가 중국의 제과(制科)에 급제한 까닭으로 천하가 모두 동국(東國)에 한산이 있는 줄을 알게 되었다. 그러고 보니 그 훌륭한 경치를 가장(歌章)으로 전파하지 않을 수 없으므로, 팔영(八詠)을 짓는 바이다.”라고 하여, 한산의 팔경을 읊은 이유를 말하였다.¹⁶⁸⁾ 이렇게 최고의 승경을 의미하는 팔경은 자연 그 자체의 아름다움 때문에 지정된 것이 아니었다. 그 경관의 미를 차지한 특정 국가나 혹은 가문이 그들이 물리적으로 소유한 장소나 사회문화적으로 영향력을 미치는 공간을 그들의 자부심을 드러내는 특정한 맥락 속에서 재인식한 경관이었다.

166) 「고려사절요」 권 13, 明宗光孝大王二, 1185년.

167) 김성룡(1995), 「여말선초의 문학사상」, 한길, pp.130-164.

168) 이색(李穡, 1328-1396), 「牧隱稿」 권 3.

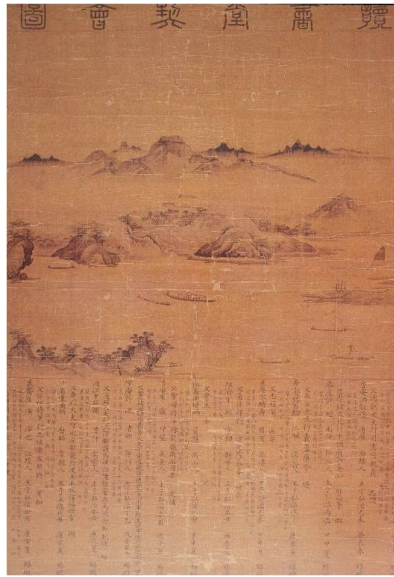
3. 왕도 한양의 자연 명승

1) 조선왕실과 한양의 승경

정도전(鄭道傳)은 1398년에 태조에게 조선의 새로운 수도에 대한 팔경시(八景詩)를 지어 바쳤다. 정도전이 지은 ‘신도팔경(新都八景)’은 “비옥하고 풍요로운” 국왕 직할 지역인 경기 즉 기전(畿甸)의 산하(山河)를 칭송한 시문으로 시작하여 도성의 궁원, 여러 관서가 별처럼 모여 있는 것, 남쪽 나루터의 행인(行人) 등 왕화(王化)가 미치는 곳으로서의 새로운 도읍지를 팔경으로 읊은 것이었다. 권근(權近)은 이제현의 송도팔경과 같은 무산일단운(巫山一段雲) 체로 정도전의 ‘신도팔경’을 차운하였는데, 그 역시 ‘기전산하(畿甸山河)’에서 “겹친 뗏부리는 경기에 둘러 있고, 긴 강은 서울 가에 떠를 돌렸네. 아름답다 좋은 형세 절로 이루었으니, 이야말로 진실로 왕경(王京) 터로다”라고 하였다. 경기 산천의 아름다움은 그 중심에 자리 한 조선 왕실로 인해 새롭게 조명된 것이었다.

조선전기의 관찬 지리서인 「신증동국여지승람」 제영조에는 ‘신도팔영’과 함께 한양의 대표적인 승경지를 읊은 시문으로 ‘한도십영(漢都十詠)’과 ‘남산팔영’이 실려 있다. ‘한도십영’과 ‘남산팔영’은 조선 전기에 마포, 제천정, 양화도, 입석포(저자도부근) 등의 경강(京江)을 따라 형성된 한강변의 승경지와 산으로는 남산이 한양의 최고 명승지로 칭송되었음을 말해준다. 정철은 강원도 관찰사로 부임해 지은 ‘관동별곡’에서 “진주관, 죽서루 아래 오십천 흘러내리는 물이 그 물에 비친 태백산의 그림자를 동해로 담아가니, 차라리 그 물 줄기를 한강으로 돌려 목멱산에 대고 싶구나.”라고 하여, 한강과 남산을 국왕이 있는 공간을 상징하는 가장 대표적인 자연 경물로 꼽았다.

따라서 경강인 한강변의 명승명소를 그린 그림은 왕실에서 특별한 목적으로 조선에 온 중국 사신들이나 특별한 공이 있는 신료들에게 하사하는 기념화였다. 세조는 종친(宗親)과 재추(宰樞), 승지(承旨)들이 입시(入侍)하여 왕과 함께 활쏘기를 한 후 왕이 이긴 이들에게 물품을 하사하면서 권람(權攄)에게 〈한강도(漢江圖)〉 한 폭을 내려주었고, 중종은 태평관에서 천사(天使)들에게 전별연을 베풀면서 〈한강유람도(漢江遊覽圖)〉를 선사하였다. 중종대 집중적으로 그려진 관료들의 계획도들 역시 거의 예외 없이 한강변의 승경지를 배경으로 하고 있어, 당시 서울의 최고 승경지가 한강변이라는 당대의 인식을 반영한다.



[그림 6-3] 독서당계회도(讀書堂契會圖)
1531년경, 견본수목, 일본 개인소장

〈독서당계회도〉에 보이는 동호(東湖) 일대와 함께 한강의 최고 승경지로 칭송되던 양천일대의 한강변은 경관이 뛰어나 조선 초기부터 중국 사신들이 오면 유람하길 원하는 대표적인 코스였다. 문종 즉위년에 조선에 온 중국사신인 윤봉(尹鳳)은 자신이 맡은 공식적인 임무가 끝난 후, 한강의 양화도(楊花渡)를 유람하고 싶다고 하였다. 그는 양화도변의 정자에 이르러 예전에 조선에 다녀온 사신들이 이곳을 천하의 절승지라고 하였는데 자신도 와보니 참으로 승경지라고 일컬을 만 하다고 하였다. 또한 그는 양화도 사계절의 경치를 그린 〈양화도사경도(楊花渡四景圖)〉를 청하기도 하였다. 중국에서 전쟁을 마무리하기 위해 1598년에 조선에 왔다 1600년에 명으로 돌아 간 온 명나라 장수 만세덕(萬世德)과 1606년에 조선에 온 사신 주지번(朱之蕃) 모두 한강변을 주유하고 양천현에 있던 이덕연(李德演, 1555-1636)의 서호(西湖) 별업인 이수정(二水亭)에서 접대를 받았다.¹⁶⁹⁾ 이 때 그려진 그림들을 포함하여 한강변 그림들은 이렇게 명나라 사신들의 유람을 기념하여 제작되거나 또는 한강변에서 있었던 관료들의 관청 계획을 기념하여 도화서 화원들이 공적인 맥락에서 제작하는 기념화가 대부분이었다.

169) 만세덕의 〈이수정도〉에 관해서는 조규희(2006), “朝鮮時代 別墅圖 研究”, 서울대학교 박사학위논문, pp.131-135.

2) 경화거족과 한강변의 별서

조선전기에 최고의 서울 승경지로 인식된 한강변을 따라 왕공사대부들은 개인 별서(別墅)를 마련하여 경관의 아름다움을 독차지 하였다. 정인지(鄭麟趾, 1396-1478)는 “경도(京都)는 뒤에 화산(華山)을 지고, 앞으로 한강(漢江)을 마주하여 형승(形勝)이 천하에 제일간다. 중국의 사군자(士君子)들이 사신으로 우리나라에 오면, 반드시 시를 지으면서 놀며 구경하다 돌아가는데, 동쪽 제천정(濟川亭)에서부터 서쪽으로 희우정(喜雨亭)에 이르기까지의 수십 리 사이에는 공후귀척들이 정자를 많이 마련하여 두어 풍경을 거두어 들였다”라고 하였다.¹⁷⁰⁾

심수정은 그가 동호 독서당에서 사가독서할 때에, 타고 간 배를 저자도에 정박하고 봉은사(奉恩寺)를 구경하고 돌아왔는데 저자도 강가 어촌에 살구꽃이 만발하여 봄 경치가 매우 아름다웠다고 하였다. 그는 「견한잡록(遣閑雜錄)」에서 “동호의 빼어난 경치는 모두들 알고 있지만, 저자도 앞은 더욱 절경이네”라고 하여, 저자도(楮子島)를 동호 최고의 절승(絶勝)한 곳으로 손꼽았다. 그런데 이렇게 저자도의 산천이 주목된 데는 저자도의 서쪽에 있었던 한명회(韓明澮, 1415-1487)의 압구정과 동시대에 세워진 저자도 별서 때문이었다.

〈저자도도(楮子島圖)〉는 세종의 부마인 안맹담(安孟聃, 1415-1462)의 막내아들 안빈세(安貧世, 1445-1478)가 소유한 옥수동과 금호동 사이의 한강 가운데에 있었던 저자도의 별서를 그린 그림이었다. 한성 좌윤 안빈세는 이 섬을 얻고서 매우 좋아하여 화사(畵史)로 하여금 그 형승을 그리도록 하였다고 한다.¹⁷¹⁾ 강희맹(姜希孟)은 이 그림에 제발문을 지었으며, 또한 ‘제저자도안락도시권(題楮子島安樂道詩卷)’에서 “맑고 준수한 왕손이 이 땅을 물려받아 새 계획을 세워, 거칠은 가시덤불 베어내고 무너진 것을 보수하였다”고 하였다. 이렇게 새롭게 가꾼 저자도의 별서를 통해 저자도는 「신증동국여지승람」 한성부 산천조에 실린 정인지의 다음의 글에서 알 수 있듯이, 누대(樓臺)와 산천의 아름다운 경치를 지닌 조선시대 한강변의 대표적인 섬으로 재인식될 수 있었다.

저자도 작은 섬이 완전히 물 가운데에 있는데, 물굽이 언덕이 둘러싸고, 흰 모래 갈대 숲에 경치가 특별히 좋다. 세종이 정의공주(貞懿公主)에게 하사하였으며, 공주가 또 작은 아들 안빈세(安貧世)에게 주

170) 「신증동국여지승람」 권 3, 한성부 산천., 민족문화추진회(1969), 「국역 신증동국여지승람」, v.1, 민족문화추진회, pp.272-274.

171) 강희맹(姜希孟, 1424-1483), 「題楮子島圖」, 「私淑齋集」 권 2.

었다. 이에 정자를 수리하고 한가할 때 왕래하며, 화공(畫工)을 시켜 그림을 그리게 하고 글을 지어 주기를 청하니, 대개 조종(祖宗)이 전하여 준 것을 빛내고 또 속세 밖에서 지내려는 본래의 뜻을 보이려는 것이다. 내가 생각하니, 봄철이 되어 초목은 꽃다움을 다투고 푸른 안개 공중에 비졌는데, 종류에서 사방으로 바라보면 돌단배 오르내리니, 무우(舞雩)와 호연(浩然)한 기운이 증점(曾點)이나 맹자(孟子)와 자리를 맞대고 함께 즐기는 것 같다. 혹 하늘과 땅이 화로처럼 더울 때에, 맑은 바람이 낮을 스쳐 오면 쾌재(快哉)를 부르던 초양왕(楚襄王)이나, 냉연(冷然)하던 열자(列子)와도 같이 역시 옷깃을 헤치고 돌아가기를 잊을 것이다. 또 누각이 맑고 별과 달은 강물에 잠겼을 제, 때마침 거문고를 타면 아아(峩峩)하고 양양(洋洋)한 곡조, 그 묘함을 알 자 없을 것이며, 다시 눈꽃이 하늘에 비껴날며 백제(白帝)와 옥비(玉妃)가 뛰어 오르고 제압할 제는, 설령 옛날의 눈을 읊던 한퇴지(韓退之)나 나귀를 타고 가던 대씨(戴氏)도 고삐를 나란히 하여 와서 재주를 뽐내고 흥을 타고 서로 즐길 것이다. 대개 사시(四時)의 경치는 이렇게 같지 않지만 공의 즐거움은 한 가지인 것이다. 아, 누대(樓臺)와 산천의 아름다운 경치가, 천하 고금에 회자(膾炙) 되는 것은 악양루(岳陽樓)와 등왕각(滕王閣)뿐이다. 그러나 이것들은 모두 하늘가 수천 리 밖에 있어서 귀로만 들을 수 있을 뿐 눈으로 보지는 못하는 것이니, 그렇다면 어찌 가까이 도성 근처에 있어서 조석으로 가서 놀며 지극한 즐거움을 떨 수 있는 것만 같겠는가.¹⁷²⁾

동호의 저자도 별서처럼 서호 지역인 양천현의 가장 유명한 누정은 중종대에 세워진 심정(沈貞, 1471-1531)의 별서 소요당(逍遙堂)이었다. 양천현 동쪽 4리 한강변에 있었던 심정의 소요당에 대해서는 「신증동국여지승람」의 양천현 누정조에 여러 편의 시들이 실려 있다. 소요당에 관한 여러 제영(題詠)들 중 윤순(尹珣)은 “누가 하늘이 아끼던 것을 발견했기에, 이상한 지역을 점유(占有)했나. 주인의 아담한 풍류가 청신하고 기이함을 좋아하네. 아름다운 산과 좋은 물은 외로운 읍조림 속에 끼어 들어오고, 짧은 피리 긴 노래는 반쯤 취했을 때가 흥겹다. 언덕을 의지하여 어옹(漁翁)과 한가로이 짝을 짓고, 난간을 격하여서 백구와 의심 없이 지냈도다”라고 하였으며, 김준손(金俊孫)은 “원래부터 훌륭한 지역은 하늘이 만든 것, 눈에 가득한 기이한 경치 이름 짓기 어려워라”라고 하여 이들은 모두 심정의 소요정이 매우 빼어난 자연 경관을 지녔음을 칭송하였다. 또한 손수(孫洙)의 다음의 시에는 심정이 자연 속에서 소요하려는 의취가 아름다운 이곳에 별서를 세움으로써 이루어졌다고 하면서 주변 경관을 비교적 자세히 언급하였다.

몸이 풍진에 얹혔으나, 마음 가는 곳은 구학(丘壑)이었다. 세정(世情)은 겹하기 어려운 것, 두 갈래 저 각각 됨을 많이 본다. 성 서쪽 소 울음도 들리는 곳에, 큰 강물이 넓고 넓어 아득하다. 외로운 섬이 남쪽에 있어, 기이한 바위가 어스듯하네. 우리 공의 소요하려는 마음 이 지역을 구하고는 도리어 커졌어라. 당(堂)은 북쪽 흐름에 당했고, 마을은 남쪽으로 성과 닿았다. 먼 들은 앞에 펼쳐졌고, 못 멧부리는 사방으로 얹혀 있네. 조회에서 물러나면 바로 돌아오며, 숲 끝에 지봉을 지향(指向)한다. 낚싯돌 머

172) 「신증동국여지승람」 권 3, 한성부(漢城府), 한국고전번역원 DB

리에 갈대꽃 피었는데, 걸을 때는 한 쌍 짝신 있다. 많은 버들 그늘져 침침한데, 고깃배 언덕에 기대 두었네. 모래가 조출하니 백로가 모여오고, 물이 넓으니 물고기 좋아한다. 밤들어 하늘에 바람 불고, 바다에서 솟은 달 깨끗하여 씻긴 듯하다. 만 리에 티끌 먼지 없어지니, 맑고 맑아 사방 천지 보인다. 맑은 흥취가 문득 소연(蕭然)하여, 온갖 물상이 나의 맘에 들어온다. 세상 밖은 어렴풋하고, 인간 세상 벌써 잊어버렸네. 평생 동안 마음을 편하게 할 방법이요, 한 몸에 병 없애는 약이로세. 마음 가득 즐거울 뿐이고, 티끌 찌꺼기 붙은 것 없다. 이것은 공이 마음으로 얻은 것이니, 어찌 외물에 의해 없어지겠나. 이리므로 이 집을 좋아하여, 누워 있기 열흘 한 달 넘어간다. 성시(城市)와 강호(江湖) 어디라 적당하지 않으리. 공명 높은 경상(卿相)이시니, 여기 오는 것 어찌 찾으리. 길이길이 소요하신다면, 지극한 맛 담박한 데에 있다네. 응당 장생(莊生 장자)과 함께 황홀한 곳 발들이지 않으리라.¹⁷³⁾

그런데 양천현의 대표적 누정으로 소개된 심정의 소요정은 「신증동국여지승람」이 편찬되던 중종대 당시에 조성된 별서였다. 대부분 예부터 전해지는 그 지역의 명승을 지리지에 기록하던 관행과 달리 중종반정의 공신으로 권세를 누리고 있던 실세 심정의 별서를 예외적으로 양천현의 대표적인 누정으로 실은 것이었다. 이렇게 살아있는 권세가의 사적을 당시에 기록한 것에 대한 문제점을 정언 허항(許沆)은 중종에게 다음과 같이 건의하였다.

“요즈음에는 위복의 권한이 아래로 옮겨졌는데, 이행이 사악한 무리들의 우두머리가 되었습니다. 이행의 상소에 이미 한 집안임이 드러났는데 못 본 듯이 하고 공론을 가탁하여 구제하려 하였으니 어찌 이처럼 극도로 임금을 속일 수 있겠습니까? 중국의 일은 모르겠으나 우리나라의 일로 보면 재상이든 범인(凡人)이든 본인이 죽은 뒤에라야 그 사람의 일을 문적(文籍)에 쓰는 것입니다. 그런데 이행은 그렇지 않고 그가 《여지승람(輿地勝覽)》을 찬수(撰修)할 때에 심정이 사는 곳을 소요당(逍遙堂)이라 기록하고 이행이 사는 곳을 연한당(燕閑堂)이라 썼습니다. 그들이 살아 있는데 이미 그들의 사적이 문적에 올랐으니, 이는 임금을 하찮게 여기고 도리어 그들을 중하게 여긴 것입니다. 어쩌면 이렇게 불공스러울 수가 있단 말입니까?”라고 건의하였다.¹⁷⁴⁾

서울의 최고 승경지인 한강변은 이렇게 국왕을 하찮게 여길 정도로 거대해진 경화거족(京華巨族)들이 점유한 공간이 되었고, 이들이 저술한 「신증동국여지승람」과 화공을 통해 그리게 한 그림을 통해 그들이 점유한 지역의 자연 경관은 역사 속에서 ‘자연스럽게’ 최고의 명승으로 인식될 수 있었다.

173) 「신증동국여지승람」 권 10, 경기 양천현; 민족문화추진회(1969), 「국역 신증동국여지승람」, v.2, 민족문화추진회, pp.202-206.

174) 「중종실록」 중종 26년(1531년) 11월 24일(갑술)



[그림 6-4] 소악루도(小岳樓圖), 「양천팔경첩」
정선, 견본담채, 개인 소장

1740년에 양천현감으로 부임한 18세기 전반의 대표적인 산수화가 정선은 「양천팔경첩(陽川八景帖)」을 제작하였다. 그런데 이 화첩의 〈귀래정도(歸來亭圖)〉, 〈낙건정도(樂健亭圖)〉, 〈소악루도(小岳樓圖)〉, 〈이수정도(二水亭圖)〉, 〈소요정도(逍遙亭圖)〉, 〈선유봉도(仙遊峯圖)〉, 〈양화진도(楊花津圖)〉, 〈개화사도(開花寺圖)〉의 여덟 폭 중 다섯 엽이 한강변의 별서와 누정을 화제로 삼고 있다. 〈양화진도〉나 〈선유봉도〉는 개인의 별서를 화제로 삼고 있지는 않으나 실상 그림은 당대에 이 지역의 경관을 소유했을 누군가의 별서를 중심 대상으로 그리고 있다.¹⁷⁵⁾ 특히 〈귀래정도〉와 〈낙건정도〉, 〈소악루도〉는 정선 당대의 특정 개인의 별서를 대상으로 하였다. 〈낙건정도〉는 수장가로 유명한 김광수(金光遂, 1699-1770)의 부친인 낙건정 김동필(金東弼, 1678-1737)의 집을 그린 것이며 〈귀래정도〉는 안동 김문의 김광욱(金光煜, 1580-1656)의 별서를 그린 것으로 당시에는 김시민(金時

175) 이 점에 대해서는 조규희(2006), “別墅圖에서 名勝名所圖로-鄭澈의 작품을 중심으로-”, 「미술사와 시각문화」, v.5. 참조.

敏, 1681-1747)의 소유였다. 소악루는 이유(李 堧 柔, 1675-1753)가 자신의 세거지 뒤편에 1737년에 지은 별채였다.¹⁷⁶⁾ 정선의 양천팔경 그림을 통해 이들은 조선초기부터 절승지로 인식되어 온 한강변의 최고 명승명소로 새롭게 인식될 수 있었다.

176) 귀래정과 낙건정에 관해서는 김시민의 ‘春遊歸來亭記’ 및 이덕수(1673-1744)의 ‘樂健亭記’ 참조.
최완수(2004), 「겸재의 한양진경」, 동아일보사, pp.283-287, 304-313.

4. 조선후기 북촌 경관의 대두

1) 경화벌열 주거지의 발달

서울은 왕도(王都)로서 왕화가 미치는 장소였기에 수도의 뛰어난 경관인 팔경(八景)을 지정하는 것은 정도전의 신도팔경시나 성종(재위 1469~1494)의 형인 월산대군(月山大君)을 비롯하여 강희맹(姜希孟), 서거정(徐居正) 등의 관각문인들이 지은 한도십영(漢都十詠)이 말해주듯이 국왕 측근의 인사들을 중심으로 한 최고위층 문사들의 몫이었다. 그런데 조선 말기에 편찬된 지리서인 「동국여지비고」에는 조선전기에 선정된 ‘신도팔경’, ‘한도십영’, ‘남산팔영’ 세 편 외에 단 한 편의 새로운 제영이 추가되었는데, 그것은 세손인 정조가 지은 ‘국도팔영(國都八詠)’이었다. ‘국도팔영’에는 자각(남산), 반송지, 광통교(종가)와 같이 조선전기부터 명소여서 ‘한도십영’에서도 명승으로 꼽은 곳 외에 삼청동, 필운대, 청풍계, 세검정 등 서울 북촌을 새롭게 주목하고 있어 흥미롭다.

그런데 성현(成俔, 1439-1504)이 「용재총화」에서 “한성 도중(都中)에 좋은 경치가 적기는 하나 그중에서 놀 만한 곳은 삼청동이 가장 좋고, 인왕동이 다음이며”라고 한 것에서 알 수 있듯이, 도성 안은 한강변 등과 비교하여 상대적으로 노닐만한 ‘아름다운 승경이 적은 곳(佳境雖少)’으로 인식되었다. 또한 「신증동국여지승람」 산천조에서 인왕산 기슭(백운동)이나 백악산 기슭(대운암)은 “길 가는 사람은 다만 못 산봉우리 푸른 것만 보니, 이곳에 공후(公侯)의 집이 있는 줄을 어찌 알겠는가”라고 하였듯이, 이곳은 열린 공간이기 보다는 보다 폐쇄적인 대저택가로 인식되었던 것으로 보인다. 더구나 인왕산은 왕기(王氣)가 서린 곳으로 인식되어 광해군이 인조의 생부인 정원군(定遠君)의 집에 왕기가 있다는 말을 듣고 주변의 수많은 민가를 헐어내고 경덕궁을 짓기도 하였다. 「광해군일기」의 다음의 기록은 이 무렵 인왕산의 면모를 잘 말해준다.

성지(性智)가 이미 인왕산 아래에다 신궐을 짓게 하고, 술인(術人) 김일룡(金驪龍)이 또 이궁(離宮)을 새문동에다 건립하기를 청하였는데, 바로 정원군(定遠君)의 옛집이다. 왕이 그곳에 왕기(王氣)가 있음을 듣고 드디어 그 집을 빼앗아 관가로 들였는데, 김일룡이 왕의 뜻에 영합하여 이 의논이 있게 된 것이다. 인왕산의 터는 두 구역이 있는데, 하나는 사직 담장의 동쪽에 있고 또 하나는 인왕동(仁王洞)에 있는 바, 바로 소세양(蘇世讓)의 청심당(淸心堂) 터이다. 성의 담장은 양쪽이 함께 하였으나 전우(殿宇)는 서로 달라서 실로 두 개의 대궐이었는데, 새문동에 또 하나의 대궐을 지어서 셋째 대궐이라고 불렀다. 그런데 한꺼번에 공사를 시작하여서 제조와 낭청이 수백 명이나 되었으며, 헐어버린 민가가 수천 채나

되었다. 여러 신하들이 먼저 한 궁궐을 지어 이어(移御)한 뒤에 차례차례 공사를 일으키기를 청하였으나, 왕이 들지 않았다.¹⁷⁷⁾

이러한 주거문화에 커다란 변화를 가져온 것이 임진왜란이었다. 임란으로 법궁인 경복궁이 소실되었고, 앞서 살펴본 정선의 <삼승조망도>에서 보듯이 석주만 남은 경복궁의 모습은 북촌의 명가들이 조망하는 경물 중 하나가 되었다. <삼승조망도>에서 차경한 팔경 중에는 자연 경관 외에 인경궁(仁慶宮) 터와 폐허화된 경복궁 모습이 그려져 있었다. 경복궁은 이미 이들 동리인들이 모여 모임을 갖는 유상처(遊賞地)이기도 하였다.

임진왜란이 종식된 지 10년 정도 경과된 1608년경을 국가의 경제적, 사회적 상황 이전 전의 상태로 회복된 기점으로 보기도 하는데,¹⁷⁸⁾ 이 무렵 안동 김씨 집안은 선대부터 내려오던 인왕산곡의 별서를 대대적으로 수축하였다. 이 집안은 16세기 이래 김번(金璠, 1479-1544)의 자손들이 서울 북촌의 청풍계와 장의동 일대에 세거하면서 경화(京華)의 대표적인 별열(閥閥) 가문이 되었다. 특히 김번의 증손인 김상용(金尙容, 1561-1637)은 1608년에 백증조인 김영(金瑛, 1475-1528)이 터를 잡은 인왕산 아래 청풍계에 와유암(臥遊菴), 청풍각(靑楓閣), 태고정(太古亭)을 지었다. 태고정은 당경(唐庚, 1071-1121)의 ‘취면(醉眠)’ 시 첫 구절인 “산정사태고(山靜似太古)”를 따서 명명한 한 칸이 넘는 정자로, 수십인이 놀 수 있는 장소였다. 당경의 이 시구는 남송대 문인 나대경(羅大經)의 「학림옥로(鶴林玉露)」 ‘산정일장’편을 통해 조선 지식인들 사이에서 널리 회자되었는데, 나대경은 이 글에서 당경의 시구를 인용한 후 깊은 산속에서의 자신의 산거(山居) 생활을 풀어내었다. 태고정을 비롯한 청풍계 별서의 조영은 이렇게 조정에 몸담고 있으면서도 산중에서의 한적한 삶을 지향하는 그의 뜻을 드러낸 것이었다. 서울 지식인들은 사이에서는 당시에 널리 읽힌 「학림옥로」나 만명기(晩明期) 중국의 심미적 문인 문화를 다룬 서적들의 영향을 통해 ‘성시산림(城市山林)’의 삶을 지향하였는데, 김상용은 이러한 삶을 청풍계에 실현하였던 것이다. 그는 인왕산곡 청풍계 산가(山家)에서 누리는 산거의 유흥(幽興)을 12월령시로 다음과 같이 표현하였다.

177) 「광해군일기」, 광해 9년(1617년) 6월 11일(갑진)

178) 이 점에 대해서는 김성우(2001), 「조선중기 국가와 사족」, 역사비평사. 참고.

1월이면 눈 속에 싹을 틔운 어린 쑥을 캐서 국을 끓여 납주를 마시고(陽坡煮艾), 2월에는 세 개의 못으로 샘물을 끌어와 봄물이 흐르게 하고 어린 물고기가 노니는 모습을 보았으며(前池引泉), 3월이면 산에 꽃이 피고 소쩍새 울 때 지팡이를 짚고 벌을 따라 산골짜기를 오갔다(洞裏尋花). 4월에는 몸소 삼을 메고 나가 비를 맞으며 시냇가 밭에 약초를 심었으며(溪田種藥), 5월에는 정원에 시원한 대나무를 가꾸어 그 그늘에서 잠을 자는 여유를 누렸다(深院養竹). 6월이 되면 으스스한 골짜기에 눈처럼 떨어지는 샘물 아래에서 나신으로 더위를 식히고(幽澗濯熱), 7월에는 못 가득 핀 붉은 연꽃을 즐겼으며(虛亭賞蓮), 8월에는 후원에 붉게 떨어진 밤을 주웠다(後園收栗). 9월이면 도연명을 흉내내어 국화를 술에 띄워 호탕하게 노래를 불렀다(採菊泛酒). 10월에는 무릎이 잠길 만큼 떨어진 낙엽을 주워 온돌을 데우게 하였고(掃葉煖燠), 11월에는 아이가 눈 속에서 샘물을 길어오면 돌솥에 물을 끓여 차를 마셨으며(雪水煎茶), 12월에는 눈 그친 맑은날 눈으로 하얗게 덮인 나무를 보면서 처마 앞에서 햇볕을 쬔었다(晴簷炙背).¹⁷⁹⁾

김상용의 청풍계는 이렇게 산중에서의 한적한 삶의 의취(意趣)를 즐기는 장소이자 성시산림을 자처하는 당대 문사들이 즐겨 찾는 열린 공간이기도 하였다. 광해군 대에 인목대비 폐모론으로 집안이 어려움을 당하자 김상용은 원주로 내려가 있었는데, 주인이 집을 비운 이 시기에도 청풍계는 당대의 명류들이 찾아 와 노닐며 승경을 감상하는 장안 제일의 명원(名園)이었다. 1620년 봄에 당시 판서를 지내던 고위 관료들이 대궐에서의 조회를 마친 후 청풍계에 모여 풍류를 즐긴 후 이를 기념하여 계회도(契會圖)를 제작하였다. 개인의 정원인 청풍계가 이렇게 명소가 된 것은 인왕산 자락의 험준한 바위와 맑은 계곡을 낀 청풍계의 뛰어난 경관에 기인한 면도 있었지만, 김상용의 사위인 장유(張維)가 “사람 따라 장소도 승경(勝景)으로 변한다.”고 한 것처럼 김상용 집안의 명망이 높아지면서 그의 청풍계 역시 명원으로 인식되어 간 측면이 크다.¹⁸⁰⁾

청풍계가 명소로 더욱 널리 인식되게 된 데에는 김상용의 동생인 김상헌(金尙憲, 1570-1652)의 역할도 큰 비중을 차지한 것으로 보인다. 병자호란 이후 김상헌의 척화론은 세도(世道)를 지켜낸 일종의 시대정신으로 받아들여지며 서인(西人)의 핵심인사로 정치적인 영향력을 발휘하였다. 김상헌은 후금에 의해 심양에 압송되어 있던 시기에 북촌을 그리워하며 자신의 집 주변을 명승명소화한 ‘근가십영(近家十詠)’을 지었다. 김상헌이 꿈은 십경은 “우리 집 남쪽 건물(吾家南軒)”에서 보이는 목맥산을 비롯하여 공극산(북악산), 필

179) 김상용, 「仙源遺稿」上, 「山居逐月幽興十二首」.

이종묵(2006), 「조선의 문화공간」 v.3, 휴머니스트, p.76. 에서 재인용.

180) 조규희(2014), “조선의 으뜸 가문, 안동 김문이 펼친 인문과 예술 후원”, 송지원 외, 「새로 쓰는 예술사-한국문화 이천년을 이끈 예술후원자들」, 글항아리. 에서 일부 내용 발췌 재수록.

운산(인왕산), 청풍계, 백운동, 대은암, 회맹단, 세심대, 삼청동, 불암이었다. 청풍계의 태고정을 “우리 집의 큰형님이 경영(經營)한 것이라네”라고 한 것에서 알 수 있듯이, 청풍계는 김상헌의 세거지이기에 십경 중 하나로 꼽은 것이었다.¹⁸¹⁾

김상헌은 십경 중 하나로 세심대를 주목하였는데, 심수경에 의하면 “서울에서 이름이 있는 정원이 한둘이 아니지만, 특히 이형성(李亨成)의 세심정(洗心亭)은 가장 경치가 좋다. 정원 안에는 누대(樓臺)가 있고 그 누대 아래에는 맑은 샘이 팔팔 흐르며, 그 곁에는 산이 있어 살구 나무가 헤아릴 수 없을 만큼 많아서 봄이 되면 만발하여 눈처럼 찬란하고 기타 다른 꽃들도 많았다.”고 한다. 그런데 세심대 정원은 병난(兵亂)으로 폐허가 되어 다시는 그 경치를 감상할 수 없었다고 하였다. 이렇게 폐허가 된 세심대를 명승으로 다시 주목한 것은 김상헌이었다. 그는 ‘근가십영’ 중 세심대를 읊은 시에서 “그 원림이 난리 겪은 뒤에 적막해졌는데(園林寂寞喪亂後)”라고 하여 병란으로 적막해진 세심대 정원의 모습을 잘 알려주는 동시에 “삼대에 걸쳐 같은 동리(同里)에 있었던 곳”이기에 세심대를 명승으로 꼽았다고 하였다.



[그림 6-5] 삼승정도, 정선, 1740년, 견본담채, 삼성미술관 리움 소장

181) 김상헌(金尙憲), 『雪窩集』 289수(二百八十九首).

그런데 〈삼승조망도〉를 주문한 이춘제는 당시에 새로 지은 모정의 이름을 부탁하며 조현명(趙顯命, 1690-1752)에게 보낸 글에서 “이 정자가 이루어진 것이 마침 내가 49세 되는 해이니 그런 까닭으로 四九亭이라고 이름 지을까 하기도 하고 또 세심대(洗心臺)와 옥류동(玉流洞) 사이에 있으니 세옥정(洗玉亭)이라 할까도 한다.”라고 하였다. 정선이 〈삼승조망도〉와 함께 그려준 〈삼승정도〉에는 이렇게 이춘제 자신이 강조한 세거지 주변의 명승인 ‘세심대’와 ‘옥류동’의 지명이 그림의 우측과 좌측에 매우 작은 글씨로 적혀있다. 즉 김상헌이 자신의 집 주변에 있기에 명승으로 꼽은 세심대가 영조대에 북촌의 대표적인 명승이 되었던 것이다. 19세기 지리지에는 청풍계와 세심대가 서울 최고의 명승지로 기록되어 있다. 1830년에 유본예(柳本藝, 1777-1842)가 편찬한 「한경지략(漢京識略)」과 「동국여지비고」 명승조를 보면, 필운대, 유란동, 세심대, 수성동, 옥류동, 세검정, 청풍계 등 조선전기의 지리지에서는 주목되지 않았던 서울의 북촌이 최고의 승경지로 언급되었다. 반면, 조선 전기에 단독으로 팔경이 지정되기도 하였던 남산 지역은 오직 칠송정 한 곳만이 언급되어 있다. 북촌이 서울의 최고 명승명소로서 주목된 것이다. 임란 후 북촌에 들어선 경화별열들의 새로운 주거문화가 한 나라 수도의 명승에 대한 인식을 바꾼 것이다.¹⁸²⁾

2) 이상적인 주거지로서의 산거(山居)

김상헌은 심양에서 명나라의 저명한 화가 구영(仇英)의 〈산수도〉를 감상하며, “어찌 하면 산골짜기 하나 사서 초가 지어(安得買山一曲寄草廬), 나의 몸을 편케 하고 처자식들 즐겁게 하나(寧爾軀樂爾孥)”라고 하였는데, 흥미로운 점은 조선후기 지식인들이 가장 원하는 주거 형태가 가산(家山)을 구입하여 사는 산거(山居)가 되었다는 점이다. 실제로 김상헌의 장손인 김수증은 강원도 평강현감으로 재임하면서 화악산 북록 계곡에 경치가 좋은 곳이 있다는 말을 듣고 마침내 춘천 경내의 사탄(史呑)에 이르러 그 그윽하고 험준한 형세와 고요한 정취에 반해 그 곳을 구입하여 별서를 개척하였다. 1675년 겨울 이후 화악산 북록의 곡운에 은거해있던 김수증은 1682년에 평양화가 조세걸에게 〈곡운구곡도〉를 그리게 하였다. 조카인 김창협이 쓴 다음의 발문은 김수증의 곡운유거가 당시에 얼마나 이상적인 삶의 모습이었는지를 잘 말해준다.

182) 이 부분의 내용은 조규희(2012), “조선후기 한양의 명승명소도와 국도 명승의 재인식”, 『한국문화와 예술』, v.10, 참조.

세상에서는 좋은 그림을 말할 때에 반드시 ‘핍진(逼真)하다’고 한다. 그림이 핍진하면 더할 나위 없이 훌륭한 것이니, 고개지(顧愷之)와 육탐미(陸探微)도 그보다 더한 그림을 그리지는 못하였다. 사람들은 실물을 구하다가 구하지 못한 경우에 한발 물러나 그것을 그림에서 찾곤 하는데, 종소문(宗少文)이 산수에 대하여 취한 태도가 그러했다. 지금 그 당시에 그린 그림이 과연 핍진했는지 여부는 알 수는 없으나 그는, “이제는 늙고 병들어 명산을 두루 구경할 수가 없으니, 그 모습을 비슷하게 그린 그림이라도 볼수 있으면 아예 보지 않는 것보다는 낫겠다.”고 말하였다. 우리 백부와 곡운과의 관계를 본다면 전후 십수 년 동안 음식과 기거, 침석(枕席)이며 궤장(几杖)이 구곡 안을 떠난 적이 거의 없다. 이곳의 증첩된 산과 시내, 울창한 초목은 모두 자신의 폐부며 모발이요, 이곳의 안개와 이내는 모두 자신이 들이키고 내쉬는 공기요, 이곳의 물고기와 새, 고라니와 사슴들은 모두 자신이 벗 삼아 노는 반려이니, 이곳에서 구하여 얻지 못할 것이 무엇이 있겠는가. 그런데도 종소문의 일처럼 화가의 손을 빌린 것은 어째서인가? 나는 그 까닭을 정말 모르겠다. 하지만 ‘이곳을 독실히 좋아하여 즐거움이 깊기 때문이다.’라고 말하지 않으면 안 될 것이다. 화가는 바로 서도(西都 평양)의 조세걸(曹世傑)인데, 선생이 친히 데리고 와서 직접 분부하여 마치 거울에 비친 상을 취하듯이 굽이마다 현장에 임하여 그림을 그렸다. 그래서 그 겹쌓인 언덕과 골짜기, 진기한 바위와 물살이 빠른 여울, 집의 위치, 채소밭의 경작 상황, 닭이 울고 개가 짖는 모습, 나귀가 걸어가고 소가 잠자는 모습 등 갖가지 풍경이 빠짐없이 다 갖추어졌다. 그리하여 이 그림을 한번 펼쳐 보면 마치 망천(漈川)의 농장을 지나가고 무릉도원으로 가는 나루를 찾아가는 것처럼 황홀하여 저절로 저자와 조정의 번잡한 속세를 멀리 벗어나게 된다. 선생은 아마도 장차 이 그림을 가지고 사람들과 이 좋은 것을 함께 나눌으로써 그 즐거움을 독점하지 않으려 할 것이다. 그러나 내가 듣기로, 지난날 어떤 선비가 산중에 들어갔다가 우연히 소를 타고 시냇가를 지나가는 선생을 만났는데, 선생은 수염과 눈썹이 말끔하고 의관이 고풍스러웠으며 아이종 하나가 지팡이를 지고 뒤따르고 있었다고 한다. 그 분위기가 매우 한가로워 선비는 말을 세우고 가만히 바라보며 신선 세계의 사람이 아닐까 생각하고는 돌아와서 사람들에게 그가 본 대로 말했다고 한다. 이 일단의 광경은 참으로 그림으로 그럴 만한데, 안타깝게도 화가 조씨가 멀리 있어 불러올 수가 없다. 그일을 여기에 대략 기록하여 그림을 대신하는 바이니, 이 글을 보는 사람이 이 대목을 보면 마음이 상큼해질 것이다. (중략) 그렇다면 선생이 산속에서 각건(角巾)을 쓰고 명아주 지팡이를 짚고 구곡 안에서 배회하는 그곳은 곧 그림 속의 광경이요, 선생이 산을 나가 문을 닫고 안석에 기대어 그림을 감상하는 그곳은 곧 현실의 구곡이 아닐까? 현실과 그림을 또 어떻게 구분한단 말인가. 이 그림책을 보는 사람은 먼저 이 문제의 관문을 통과해야 할 것이다.¹⁸³⁾

안동 김문과 같이 이렇게 산거를 실현할 수 없었던 많은 지식인들은 윤유(尹維, 1647-1721)가 쓴 다음의 ‘산수정사도기(山水精舍圖記)’에서 보듯이 그들이 꿈 쉼의 모습을 〈산수정사도〉와 같은 그림 속에 담아 와유물로 삼았다.

내가 살피 보건대, 예로부터 고상한 이들 중에는 산수 속에 묻혀 사는 예가 많으니, 이는 무엇 때문인가. 아마도 산은 중후하고 물은 막힘 없이 흘러 자신의 진실됨을 기르고, 즐거움을 내맡기기에 충분하기 때문이라. 나는 고금의 기록들을 담론하다 매번 오동나무가 늘어진 강이나 밤이 열린 마을, 파란

183) 김창협(金昌協), 『農巖集』 권 25, ‘谷雲九曲圖跋’, 한국고전번역원 DB.



[그림 6-6] 여산초당도, 정선, 견본담채, 간송미술관 소장

들, 향기로운 산에 이르게 되면, 흠모하고 부러워하지 않은 적이 없었으며, 탐스러워 마음이 그곳으로 치달렸다. (중략) 지금 만약 한 때의 감정으로 적막한 물가에 몸을 숨기고 다시는 세상과 교유하지 않는다면 이는 세속과 인연을 끊은 이단자들이나 편안히 여길 일이니, 어찌 천명을 두려워하고 백성의 곤궁함을 걱정하는 우리 유학자의 뜻이겠는가.’ 이때부터는 다시는 은둔하겠다는 생각을 감히 하지 않았다. 그러나 평소의 뜻은 하루도 여기에 두지 않은 적이 없었으니, 평상시 한가한 날이면 조용히 앉아 아득히 물 흐르는 산기슭의 기묘함을 떠올리고, 마음껏 놀고 쉬는 일을 조용히 생각하다 가끔 즐거움이 찾아오면 마음은 넓어지고 정신은 흐뭇하여 나도 모르게 손발이 춤을 추곤 하였다. 아마도 천성으로 좋아하던 것이 이미 고질병이 되어 그만둘 수 없게 된 것이다. 이리하여 밤낮으로 생각하던 것을 창녕(昌寧) 조자평(曹子平, 조세걸)에게 그려달라고 부탁하였다. 우뚝 솟아올라 위아래로 굴곡이 지며 뒤쪽에 둘러 쳐진 것은 산이요, 힘차게 흘러내리며 오르락내리락 웅숭음치다 눈 아래쪽으로 빙 둘러싸여 있는 것은 호수요, 산을 등지고 호수를 바라보며 높은 봉우리와 움푹 패인 계곡 사이에서 파란 대나무와 푸른 소나무 속에 은근히 내 비치는 사립문과 초가집이 정사(精舍)다. 정사는 세 칸인데 그 가운데에는 만권의 책과 거문고 하나가 있어 빈객과 주인이 마주앉아 토론하다 거문고 가락에 뜻을 펼쳐 본다. 그 밑으로는 계단 하나가 있고 찬 매화 두 송을 두었는데奇異하고古雅하며 이리저리 엿혀, 마치 서로 지탱하고 있는 듯 우뚝 서있다. 뜰 앞 트인 곳이 연못인데, 마름과 연꽃, 수련들이 심어져 있다. 연못 둘레에는 또 누런 국화 여러 떨기를 심어 놓았는데 꽃은 흐드러지게 피어 있고 그 속에는 술동이와 술잔 하나씩을 놓아두었다. 또 백학 한 쌍이 연못을 돌아 천천히 움직이고 있는데 하나는 고

개를 숙이고 있고, 하나는 고개를 쳐들고 있다. 연못에서 동쪽으로 몇 발을 움직이면 맑은 샘하나가 있어, 바위 사이에서 물이 흘러 나와 구덩이를 채우고는 도랑으로 흘러 넘쳐 호수에까지 이른다. 샘 위쪽으로는 또 소태나무·국화를 섞어 심어 놓아 그 떨어지는 이슬을 마신다. 샘가의 대나무에서 서쪽으로 굽이돌아 백보를 미쳐 못 가면 호수의 바위 하나에 이르게 되는데 몇 사람이 앉을 만하다. 그 옆으로는 열 아름이나 되는 큰 소나무가 있어 그 가지는 하늘로 솟아있고, 또 치렁치렁 가지를 늘어뜨린 버드나무 한 그루가 있어 서로 그늘을 덮어준다. 현을 타고 시를 읊조리는 틈에 지루하고 몸이 피곤하면 지팡이를 짚고 나가 낚시줄을 드리우고 낚시를 하며, 낚시가 끝나면 우황을 버드나무에 걸어둔다. 이상은 그 대략적인 것이니 그 밖에 사계절, 아침 저녁의 경치와 맑고 그윽하며 한적한 운치는 한 폭의 그림으로 다 그려낼 수 있는 대상이 아니다. 그림이 완성된 후, 이를 벽에 걸어두고 늙거나 소일할 때의 감흥을 그것에 의지하였다. 아울러 그림에 문장을 지어 스스로를 위로하노라.¹⁸⁴⁾

정선의 〈여산초당도(廬山草堂圖)〉에서 보듯이 이렇게 이상적인 산거도(山居圖)들이 대폭의 축화로 제작되어 산거를 열망하는 당시 지식인들의 와유의 대상이 되었다. 조선후기에 가장 이상적인 주거의 모습은 북촌처럼 도심에 있으면서도 그윽한 산 속에 가원(家園)을 마련하는 것이었다.¹⁸⁵⁾

184) 윤유(尹維), 『鳳溪集』 권 1 ‘山水精舍圖記’.

185) 윤유의 ‘山水精舍圖記’ 해석과 산거도에 관해서는 조규희(1998), 『朝鮮時代의 山居圖』, 서울대학교 석사학위논문. 참조.

5. 자연과 건축과 시화의 결합

1) 장동과 안동김씨의 세거(世居)

세손인 정조가 지은 ‘국도팔영(國都八詠)’의 대상은 필운화류(弼雲花柳), 압구범주(押鷗泛舟), 삼청녹음(三清綠陰), 자각관등(紫閣觀燈), 청계간풍(淸溪看楓), 반지상련(盤池賞蓮), 세검빙폭(洗劒冰瀑), 통교제월(通橋霽月)이었다. 그런데 정조는 ‘국도팔영’에서 이전의 ‘한도십영’과 같은 제영에서 명승으로 주목하지 않았던 삼청동, 필운대, 청풍계, 세검정 등 서울 북리(北里)를 팔경으로 꼽고 있다. 이것은 한양의 최고 경관에 대해 조선 전기와 달라진 당대 지식인들의 변화된 인식을 반영한 것이기도 하였다. 특히 선원(仙源) 김상용(金尙容)의 사당이 있는 안동 김문의 세거지인 청풍계를 서울의 팔경으로 꼽은 점도 주목된다. ‘청풍계에서의 단풍 놀이’를 국도 팔경으로 꼽은 정조의 시 “대은암의 서쪽이요 태고정의 동쪽으로는(大隱巖西太古東), 시냇가의 한 길이 온통 고운 단풍뿐인데(緣溪一路盡明楓). 짐짓 삼추의 야박한 서리 이슬을 혐오하여(故嫌霜露三秋薄), 능히 이월의 변화한 붉은 꽃을 이루었도다(能作繁華二月紅). 건복 차림은 수놓은 비단 밖에 눈이 부시고(巾服炫看絺繡外), 누대는 그림 가운데 높다랗게 비추이누나(樓臺飛映畫圖中). 세한에는 특별히 고상한 만남의 기약 있으니(歲寒別有幽期在), 승상의 사당 앞에 늘어선 늙은 잣나무 숲이로세(丞相祠前老柏叢)”를 보면, 정조가 정선(鄭敼, 1676-1759)의 1739년 작 <청풍계도>와 같은 그림을 염두에 두고 있음을 알 수 있다.

간송미술관 소장 정선의 <청풍계도>에는 ‘청풍계’라는 화제만 적은 다른 그림들과 달리 ‘기미춘사(己未春寫),’ 즉 ‘1739년 봄에 그렸다’는 제작 시기가 적혀 있다. 이 작품이 제작된 1739년 무렵의 청풍계 주인은 김상용의 고손인 김시걸(1653-1701)의 장남 김영행(金令行, 1673-1755)이었다. 그는 이병연과 함께 석실서원에서 강학한 김창흡의 문인으로 이병연의 평생 시우(詩友)였다. 1738년에는 자신의 66세 생일에 이병연을 비롯하여 여러 사람들과 함께 축하연을 가졌는데, 이 때 정선이 이 모임을 그렸다. 김영행은 자신이 “평생 고질벽이 있어 시축을 끌어안고 살아왔으며, 반밤을 화병(畵屏)에 정신을 의탁해왔다”고 한 것에서 알 수 있듯이 시와 그림을 매우 좋아한 인물이었다. 경종 대 신임사화로 노론 사대신이 사사되면서 김창집이 사사되고 이 해에 김창흡도 사망하게 되면서 안동 김문 집안에는 불운이 닥쳤다. 김영행도 이 때 유배되었는데, 당시의 상황에 대해 성대중이 용한 점쟁이 이수절에 대해 쓴 글이 주목된다.



[그림 6-7] 청풍계도
정선, 1739년, 견본담채, 간송미술관 소장

예전에 선친이 말씀하시기를, “소식적에 청풍계(靑楓溪)에서 이수절을 만났는데 걸음걸이나 말투가 전혀 선비답지 않았지만 술수(術數)에는 정통했었다.” 하였다. 이수절은 풍계주인(楓溪主人) 김영행 및 추종자 19인과 임인옥사 때 유배되었다가 사면되어 돌아왔다. 그가 처음 김공을 만났을 때 뭔가 몹시 하고 싶은 말이 있었으나 좌중에 낯선 사람이 있어서 좌우를 돌아보며 말을 다하지 못하고 있었다. 김공이 거듭 캐묻자 그제야 그가 점친 것을 말하기를, “경신년(1740) 이후에 노론이 옛 권세를 회복하겠습니다.” 하였다. 경신년이 되어 김(金)·이(李) 두 대신이 비로소 복관(復官)되니, 이수절의 말이 과연 딱 들어맞은 것이다.

김영행은 당시에 이수절의 점괘를 예사롭지 않게 들었던 것 같다. 김영행은 1739년 봄 2월에 67세인 자신의 평생을 점검하며, “세상살이의 슬픔과 기쁨을 되풀이해 말하길 그치고서, 신춘(新春)에 자손들의 영화를 기원하며” 자신과, 자아(子兒), 손부(孫婦), 소실(小室)에게 주는 네 편의 시를 담은 「기미춘첩(己未春帖)」을 제작하였다. 즉 1739년의 기미년 봄은 김영행에게 노론과 장동 김문, 청풍계로 상징되는 선원 김상용 가문이 다시 옛 권세를 회복하고 더 나아가 자손들이 드디어 관직에 진출하여 영예롭게 되는 것을 기원하

는, 새롭게 가운(家運)이 트이길 기대하는 시점이었던 것이다. 이 때 아들에게 써준 시에서 말하듯이, 1739년은 “가을 국화와 봄의 난초가 각각 때가 있듯이, 기미년 길년(吉年)은 점괘의 효력을 볼 조짐이 있는 해”였던 것이다.¹⁸⁶⁾

이수절의 점괘처럼 신임사화로 화를 당했던 김창집과 이이명이 신원되는 1740년의 경신처분과 1741년의 신유대훈 이후 출사를 꺼리던 안동 김문은 다시 관계로 나가기 시작하였다. 정선은 대폭의 청풍계 그림을 부채에 모사하여 1742년에 음죽현감이 된 아들 김이건(金履健)을 따라 설성(雪城)에 간 김영행에게 선물하기도 하였다. 김영행은 설성현에 작은 정자를 짓고 머물었는데, 벽에다 정선이 모사해 준 선면 청풍계 그림을 걸어두었다고 한다. 김영행은 이 선면 청풍계 그림을 보면서 그 속의 ‘봄빛(春光)’을 본다고 하였다. 이렇게 정선은 청풍계의 ‘봄,’ 즉 ‘안동 김문의 봄’을 기원하며 그려주었던 것이다.¹⁸⁷⁾

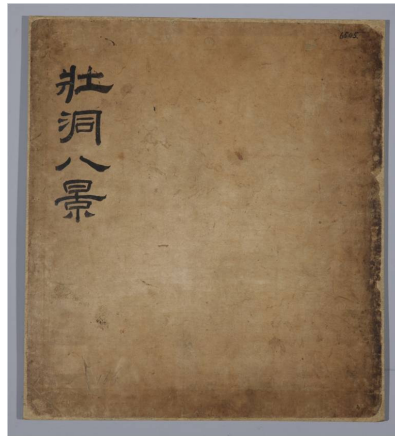
이후 정선이 그린 대부분의 한양 명승명소도들은 흥미롭게도 김상헌이 자신의 집 주변의 열가지 경치를 읊은 ‘근가십영(近家十詠)’과 연결될 뿐 아니라, 장동(壯洞)을 중심으로 세거한 안동(장동) 김씨를 비롯한 이 지역의 동리인들이 노닐던 북촌 명소를 그린 「장동팔경첩(壯洞八景帖)」과 같은 그림들이었다.

2) 장동팔경첩보가 국도팔영

국립중앙박물관 본 「장동팔경첩」에는 〈청풍계도〉, 〈독락정도〉, 〈취미대도〉, 〈대은암도〉, 〈백운동〉, 〈창의문도〉, 〈청송당도〉, 〈취미대도〉가 간송미술관 소장의 「장동팔경첩」에는 〈대은암도〉, 〈청풍계도〉, 〈자하동도〉, 〈독락정도〉, 〈청송당도〉, 〈필운대도〉, 〈수성동도〉, 〈취미대도〉가 그려져 있다. 현재 전하는 「장동팔경첩」 속의 그림들은 대부분 정선의 노년의 필치를 보여주는데, 이들은 완숙기에 이른 화가가 인기 있는 주제의 그림들을 수요자들의 요구에 의해 반복적으로 재생산하였을 가능성을 말해준다. 그런데 주목되는 점은 「장동팔경첩」에 실려 있는 개인의 세거지나 별서들 중에 유독 ‘장동 김문’으로 불리던 김상헌과 김상용 일가의 별서와 누정들이 많이 그려져 있다는 점이다. 이들의 세거지인 청풍계를 그린 〈청풍계도〉를 비롯하여 김수홍이 백악산 아래의 세거지 동쪽에 지었던

186) 〈청풍계도〉와 「기미춘첩」에 관해서는 조규희(2012), “조선후기 한양의 명승명소도와 국도 명승의 재인식”, *op.cit.* 참조.

187) 이상의 내용은 조규희(2014), “조선의 으뜸 가문, 안동 김문이 펼친 인문과 예술 후원”, *op.cit.*에서 재인용.



[그림 6-8] 장동팔경첩, 국립중앙박물관 소장

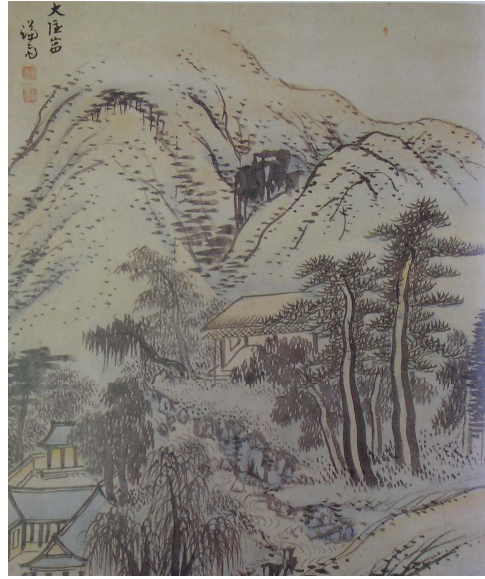
한 칸의 모정인 독락정을 그린 〈독락정도〉, 옥류동의 처소에 김수항이 새로 지었던 청휘각을 그린 〈청휘각도〉, 김상헌이 자신의 집 주변의 10경으로 꼽은 대은암 등 이 집안 인사들이 노닐며 시문을 남겼던 장소들이 주된 제재로 그려져 있다. 특히 ‘청풍계’는 정선이 즐겨 그린 대상이었다. 정선이 장동 팔경의 한 폭으로 주로 그린 〈청풍계도〉는 유상처(遊賞處)인 태고정이 부각되어 그려진 그림이었다.¹⁸⁸⁾

그런데 「장동팔경첩」과 같은 북촌 명승명소도들이 제작된 시기는 정선이 양천현령의 임기를 마치고 북촌으로 돌아 온 1745년 이후로, 정선의 화명(畫名)이 매우 높아진 시기였다. 이규상(李奎象, 1727-1799)은 「병세재언록(并世才彦錄)」 ‘화주록’에서, 정선의 그림을 세상에서 ‘정검재’ 혹은 ‘정양천(鄭陽川)’의 그림이라고 칭하였다고 하며, 당시에 시로는 이사천(이병연), 그림으로는 정검재가 아니면 치지도 않았다고 하였다. 이렇게 높아진 이들의 명성과 더불어 정선이 양천현령을 마치고 돌아온 무렵 이들의 문예공간이던 북촌도 서울의 대표적 명승지로 부상하였던 것으로 보인다. 또한 이들의 문화적 풍조에 이곳에 거주하던 여향문인들도 참여하게 되면서 시회와 유상의 공간으로서 한양 북리가 서울의 대표적인 유상처로 널리 인식되는 계기를 마련한 것으로 보인다. 장동의 명류였던 이병연이 노닐며 시로 읊고 정선이 그린 그림들의 대상이었던 장동의 유상처들이 이들의 명성과 함께 한양의 대표적 명승명소로 탄생할 수 있는 기반이 되었을 것으로 생각된다.

188) 조규희(2006), “別墅圖에서 名勝名所圖로-鄭澈의 작품을 중심으로-”, 『미술사와 시각문화』, v.5, pp.270-287.



[그림 6-9] 청풍계도, 「장동팔경첩」
정선, 지본담채, 간송미술관 소장



[그림 6-10] 대은암도, 「장동팔경첩」
정선, 지본담채, 간송미술관 소장

이춘제 정원에 이병연의 시와 정선의 그림이 만나 ‘삼승(三勝)’을 갖추게 되었던 것처럼 이병연이 시로 읊고, 정선이 1739년 봄에 그린 <청풍계도>와 같은 그림을 통해 청풍계는 서울의 대표적인 명소로 인식되는 계기를 마련한 것으로 보인다. 실제로 이 작품은 이병연의 시에 드러난 청풍계의 이미지와 매우 유사한데, 이병연은 정선, 박창언(朴彦昌)과 함께 태고정에 방문하였을 때 지은 시에서 “문에 들어서 홀로 선 전나무 지나면, 청풍택 세 못 거친다. 바위 골짜기에 술 향아리 남겨둔 지 오래니, 구름 낀 봉우리 자리 따라 읊아간다”라고 하였다.¹⁸⁹⁾ 정선이 화면 하단에 작은 돌담 문으로 들어서는 방문객의 모습 앞으로 키 큰 전나무를 매우 인상 깊게 그려놓은 점이 바로 이 시구와 상통하는 이미지로서, 이후 명승명소도 형식의 청풍계도에 전형적으로 보이는 모습이기도 하다. 그런데 여기서 흥미로운 점은 1739년에 그려진 청풍계는 국도 팔경의 하나가 되었던 반면, 1740년에 그려진 소론계 인사인 이춘제의 서원(西園)은 명소로 인식되지 않았다는 점이다. 이것은 1740년 경신환국 이후 노론에게 힘이 실려 가던 정국의 변화와도 맞물린 것이었다.

189) 이병연(李秉淵), 「槎川詩抄」 卷下, 太古亭, 與元伯, 公美, 拈杜律韻, “楓亭今日事, 數子只相知, 花落驢磨樹, 巾斜客俯池, 石床涼可卧, 蒲席醉須移, 太守來扶病, 猶令小酒隨,” 又 “此處非初到, 初來亦可知, 入門由獨檜, 清宅以三池, 巖壑留樽久, 雲巒與席移, 城中塵萬斛, 一點不能隨.”

최완수(2009), 「겸재 정선」, v.2, 현암사, pp.312-313. 번역 재인용.

이런 측면에서 본다면 흥미롭게도 정선이 그린 대부분의 한양 명승명소도가 김상헌의 근가십영과 연결될 뿐 아니라 「장동팔경첩」의 주된 제재인 청풍계, 독락정, 청취각 등이 장동 김문의 세거지이거나 이들과 관련된 곳이라는 점에 다시 한 번 주목할 필요가 있다. 일례로 간송미술관 소장 「장동팔경첩」 중의 〈수성동〉은 정선 그림의 대상이고 「한경지략」에 명승으로 실려 있지만, 17세기말~18세기초 안동 김문 자제들과 친족들이 이곳을 유람처로 언급한 것 외에는 19세기 이전의 기록에 이곳이 유람처로 언급된 기록을 찾기 어렵다.

또한 간송미술관 소장 「경교명승첩」에 실린 청록진채로 그려진 8폭의 한강변 명승명소도들은 한강을 타고 멀리 남산을 바라보며 올라가는 시점으로 그려진 〈압구정도〉에서 보듯이 양수리 부근에서부터 경강에 이르는 여정을 담은 작품으로 생각된다. 그런데 흥미로운 점은 이 8폭 중에 ‘미호(溟湖)’의 화제가 두 점이나 들어 있는데, 미호는 안동김문의 묘전과 석실서원이 있는 곳이며, 또한 농암 김창협(1734~1808)의 손자인 김원행(1745~1808)의 호가 ‘미호’이기도 하였다. 즉 이곳은 미호 김원행이 1745년에 석실서원으로 이거하여 김창협과 김창흡의 도학을 잇는 산림을 다시 배출한 산실이기도 하였다. 따라서 안동 김문과 관련된 장소들이 서울의 대표적 명승명소도의 대상이 될 수 있었던 것과 영조 만년에 세손인 정조가 청풍계를 국도의 팔경으로 읊은 데는 당시 노론주도의 정국과도 밀접하게 연관된 것으로 생각된다.



[그림 6-11] 수성동도, 「장동팔경첩」
정선, 지본담채, 간송미술관 소장



[그림 6-12] 미호도, 「경교명승첩」
정선, 견본채색, 간송미술관 소장

북촌이 ‘국도팔영’의 제재가 되었음에도 불구하고 흥미롭게도 북촌의 명승을 그린 그림은 오직 정선과 그의 추종자들에 의해서만 그려진 점도 주목되는데, 이 점은 누가 이러한 그림의 수요자인가를 추정해보는 단서가 될 것이다. 일례로, 권섭(1671-1759)은 81세가 된 1750년경 예전에 장동에서 김창흡 문하에서 함께 수학한 친구 정용하(1671-1702)를 비롯하여 이병연, 심봉의, 김상리, 이병성 등 7인의 친구와 관련된 그림과 시문 등을 모아 「기회첩(寄懷帖)」을 제작하였다. 이 화첩 속의 과거에 대한 회상과 기억의 장면은 손자인 권신응에게 그리게 하였는데, 그 중 〈풍계유영도(楓溪游泳圖)〉는 권섭이 어린 시절 친구인 정용하와 함께 노닐던 옛 장소인 청풍계를 추억하여 권신응으로 하여금 정선의 그림을 본받아 그리게 한 작품이었다. 즉 현재는 서울 북촌을 떠나있지만, 김창흡 문하에서 공부하며 북촌에서 친구들과 누렸던 풍류를 말년에 추억하고 기념하고 싶은 마음에서 장동의 명승명소도를 그리게 한 것이었다. 권섭은 또한 82세인 1752년 7월에는 차남 덕성과 그의 아들, 그리고 손자 권신응 등을 데리고 문경에서 서울로 와 예전에 노닐던 곳을 찾아 유람을 한다. 그리고 이 때 권신응에게 〈삼청동〉, 〈청풍계〉, 〈세검정〉, 〈옥류동〉, 〈수문루〉 등의 한양 북리 10곳을 그리게 하여 「십승유기제첩(十勝遊記題帖)」의 화첩을 만들었는데, 이 화첩의 그림들 역시 정선 그림의 제재와 화풍을 따랐다. 이로 미루어 한양 북리의 명승명소도는 주로 장동 김문 집안과 학풍으로 연결된 이들이 한 때의 풍류를 기억하고 그 장소를 기념하고자하여 감상한 그림이었던 것으로 보인다. 한편 여향문인들을 비롯하여 이 공간을 기념하고자 하는 이들의 저변이 확대되며 정선의 한양 명승도의 수요자도 늘어나게 되었던 것으로 보인다.

이병연과 정선 사후 장동의 노론 명가자제들을 중심으로 한 문화적 성사도 쇠퇴하게 되었다. 그러나 「한경지략」 명승조 필운대에서, “누각 옆의 인가(人家)에서 꽃과 나무를 많이 심어 경성인(京城人)들이 봄에 꽃을 보려고 반드시 이곳을 찾았는데, 여향인이 술을 갖고 시를 지으러 날마다 모여 든다”고 한 것처럼, 여향인들을 비롯한 서울 사람들 사이에서 북촌은 한양의 대표적인 유상처가 되었다.¹⁹⁰⁾ 이렇게 「장동팔경첩」과 같은 정선의 명승명소도 속의 제재가 된 한양 북촌의 명승들은 서울의 가장 뛰어난 명소로 재인식되게 되었고, 한 나라 수도의 팔경으로 칭송되면서 현재 우리가 인식하는 ‘북촌’의 이미지를 형성하게 된 것이다.

190) 이 부분의 내용은 조규희(2012), “조선 후기 한양의 명승명소도와 국도 명승의 재인식”, op.cit. 참조.

6. 맺음말

고려시대의 송도팔경에서 조선시대의 신도팔경에서 국도팔영에 이르기까지 한 나라 수도의 가장 아름다운 경관을 지정하는 것은 문화권력을 소유한 최고 지배층 인사들의 몫이었다. 이런 측면에서 이들 경관은 많은 이들이 공감하는 명승명소를 집성한 것이라기보다는, 한 나라의 수도를 대상으로 하였다는 점에서 국왕을 정점에 둔 왕공귀척들의 시각이 반영된 것이었다.

조선초기에 동국여지승람에 실린 한양의 명승지들이 말해주듯이, 이들 대부분은 한강변을 차지한 경화거족들의 별서가 있는 곳이었다. 왕공귀척들은 자신들의 별서를 화공에게 그림으로 그리게 하고 이를 당대 최고 문사들에게 돌려 시문을 받음으로써, 이들의 별서는 수려한 자연과 인문적 요소가 결합된 명승명소로서의 지위를 획득하게 되었다. 이러한 한양의 최고 경관은 임진왜란 이후 경복궁이 폐허가 되면서 북촌을 차지한 장동 김씨 가문을 비롯한 명문가의 새로운 시선을 통해 재평가되었고, 이러한 시각은 정조의 국도팔영에 반영되어 이후 한양의 명승명소에 대한 인식을 바꾸어 놓았다.

따라서 가장 아름다운 경관이란 불변의 자연 자체의 미에 의해 주목된 곳이라기보다는 그 곳을 점유한 사람의 권세와 명성, 그리고 이들이 지은 건축물과 이를 대상으로 한 예술작품에 의해 탄생되는 측면이 강했다고 볼 수 있다. 결국 ‘팔경’으로 대표되는 최고의 경관은 그 곳을 점유한 건축물과 그 공간에 부여된 문화적 의미들에 의해 배태된 것이었다.

제7장 이상적 주거관과 자연에 관한 전통적 인식과 논의

최 원 석

1. 이상향의 공간적 성격과 특징
2. 이상적 주거관과 거주환경 논의

1. 이상향의 공간적 성격과 특징

1) 이상향의 성격과 양상

사람은 이상적인 장소를 희구하며 살고자한다. 여타 동물들과는 달리, 사람들은 장소에 대한 문화적이고 정서적인 관계가 전제된 독특한 공간적 태도이자 관계 맺기 방식을 가진다. 그래서 사람은 장소적 동물이라고 할 수 있다. 이러한 인간과 세계 사이의 심오한 관계를 에릭 다델(Eric Dadel)은 ‘인간의 지리성’이라고도 표현하였다.¹⁹¹⁾ 사람의 장소적 문화속성 중에 드러나는 흥미롭고도 독특한 한 가지는 이상향에 대한 추구이다.

“낙토(樂土)에서 낙토에서 이제 나는 살고 싶네...낙국(樂國)에서 낙국에서 이제 나는 살고 싶네.”¹⁹²⁾라는 민초들의 간절한 소망이 이미 중국의 옛 고전인 「시경」에 담겨있듯이, 이상향을 바라는 인간의 염원은 동서양을 막론하고 오래전부터 있어왔다. 이에 따라 역사적으로나 지역적으로 이상향에 관한 다양한 장소관념과 실천태도를 낳았다.

역사상 인류가 추구했던 이상향의 양상은 조명하는 관점에 따라 다른 스펙트럼이 나타나고 이에 따른 유형과 패턴으로 분류할 수 있다. 본고에서는 가시적인 경관 형성 여부, 자연에 대한 인식과 태도, 시·공간 환경심리라는 지리적 측면에서 이상향의 양상과

191) 에드워드 렐프(2005), 「장소와 장소상실」, 김덕현 외 역, 서울: 논형, p.32.

192) 「詩經」중 國風魏, 碩鼠, “樂土樂土 爰得我所...樂國樂國 爰得我直”.

속성들을 살펴보자.

문화경관의 형성을 수반하지 않는 허구적인 이상향은 종교적인 이상향들에서 잘 드러난다. 이들은 상대적으로 시간성(과거 혹은 미래)에 얽매이는 경향이 있고, 장소정체성이 통시적으로 변이·쇄신되지 않는 속성을 지닌다. 기독교 창세기의 에덴동산이나 불교의 미타정토가 대표적인 허구적 유토피아의 유형이라고 할 것이다.

이에 대비되는 것이 실제 문화경관으로 구축된 이상향으로 사회적 속성의 이상향들에서 잘 드러난다. 이들은 상대적으로 공간성에 얽매이는 경향이 있고, 장소이미지나 장소정체성이 시대 내지는 사회조건에 따라 변이·쇄신되고 재구성된다. 예컨대, 미국에서 18-19세기에 성행하였던 유토피안 공동체들은 天上 도시(the celestial city)를 현실의 삶에서 성취하고자 하였다.¹⁹³⁾ 우리나라에서는 경주불국토, 청학동(마을), 가평 판미동, 십승지 등이 가시적 경관으로 구축되었다.

또 다른 양상은 자연에 대한 인식과 태도의 차이에서 드러난다. 사회집단이 자연에 대해 어떠한 인식과 태도를 지녔는가에 따라 이상향의 입지와 경관, 장소성, 생산 및 생활양식 등이 판이하게 달라질 수 있다. 동아시아와 서양의 이상향을 대조해보면 자연관과 공간적 태도의 차이가 선명하게 드러난다.

서양의 유토피아 의식을 보면 관념적이면서 자연회귀적인 성향과, 계획적이면서 인위적인 성향의 두 가지 상반된 패턴이 나타난다.¹⁹⁴⁾ 창세기의 에덴동산은 과거 회귀적인 낙원의 상징으로 앞을 대표하는데, 여기에는 “우리는 에덴동산에서 쫓겨나서 돌아가기를 갈망한다. 우리는 더 이상 자연과 조화롭게 살 수 없다.”는 깊은 상실감이 반영되어 있다.¹⁹⁵⁾ 뒤의 대표적인 두 가지 예를 들어보자. 기독교에서 요한계시록의 새 예루살렘(the New Jerusalem of Revelation)은 기하학적으로 계획된 성(城)이 하늘에서 땅으로 내려옴으로써 유토피아가 이루어진다고 하였다. 그리고 토마스 모어(Thomas More)의 유토피아(Utopia, 1516) 섬은 기하학적인 도형 위에 설계된 추상적인 평면공간의 이상향으로¹⁹⁶⁾,

193) Porter P. W., Lukermann F. E.(1976), "The Geography of Utopia," *Geographies of the Mind*, Oxford University Press, p201.

194) 신정엽(1993), “유토피아의 지리학-그 가능성의 탐색,” 『지리교육논집』, v.30(1993.12.), p.95.에 의하면, “서양의 유토피아 유형을 기독교의 전통 하에 분류하면, 그 하나는 자연주의, 자급자족, 농업중심, 회귀적 성격의 에덴식 유토피아이다. 또 하나는 기하학적이고 계획적이며 재건적이고 창조적인 뉴예루살렘(New Jerusalem)식 유토피아이다.”라고 하였다.

195) Porter P. W. & Lukermann F. E.(1976), op.cit., p.199.

196) 최영준(1997), 『국토와 민족생활사』, 서울: 한길사, pp.102-105.

도시환경에서 이상사회나 국가를 구성함으로써 이상향을 달성하려 하고 있다.

이에 비해 동아시아의 이상향은 현실 속에서 실천적이면서도 자연귀속적인 자연관과 공간적 태도를 지니고 있다. 실천적이라는 말은 현실세계에서 이상적인 삶의 터전을 발견하거나 성취하려는 것으로, 이러한 태도는 불교의 타계적인 서방정토사상과 미륵상생사상 마저도 현지정토나 미륵하생의 구현으로 변용시켜 전개하는 것으로 나타난다. 또한 자연귀속적인 속성은, 서양의 이상향과 같이 자연과 격절된 인위적 환경의 창조 보다는 자연 상태에서 이상적 삶의 조건이 완비된 최적의 입지처 선택에 몰입하는 전통을 낳았다. 요컨대 서양에서는 에덴동산으로 다시 돌아갈 수 없기에 관념화될 수밖에 없고, 상대적으로 현실에서는 계획적이고 인위적인 이상향을 추구하게 된다. 이에 반해 동아시아에서는 자연적 이상향을 현실 속에서 구현하고 실천하였다는데서 자연에 대한 인식과 태도의 변별점을 찾을 수 있다.

이상향이라는 문화현상이 다양하게 창출되고 변이되는 연유는 인간의 시·공간에 대한 심리적인 요인에서도 도출해 낼 수 있다. 사람들은 미지의 시간과 공간에 대해 심리적으로 어떠한 허상과 환상을 갖고 있다. 아득한 과거와 미래에 대해서는 현재 혹은 지금과는 다를 것이라는 시간의 심리적 환영을 갖고, 전인미답의 깊은 산 속과 수평선 저 너머의 보이지 않는 섬은 여기와 다를 것이라는 공간의 심리적 환영을 갖는다. 그래서 동서양을 막론하고 시간과 공간에 대한 막연한 환상 심리는 유토피아 관념을 유발하는 가장 근원적인 동기이자 구성 요소이며, 특히 신앙적이고 종교적인 유토피아의 형태에서는 더욱 그 환상성이 가중된다.

이런 맥락에서 유토피아의 다양한 스펙트럼을 분류해 볼 때 시간적으로는 과거로 회귀하거나 미래(혹은 내세)를 추구하고, 공간적으로는 아무나 이룰 수 없는 깊은 산간 혹은 아득히 보이지 않는 섬을 이상향으로 상상하고 추구하는 경향이 있다. 대체로 시간적인 과거 회귀는 인도유토피안 전통에서 강하게 드러나는데 황금시대(the Golden Age)와 에덴동산의 파라다이스(paradise)가 대표적이다. 미래 지향의 경우는 서양 기독교의 천년왕국(Millennium)과 새 예루살렘(the New Jerusalem of Revelation)이 있고, 동양에서는 불교의 내세적 미타정토, 한국에서는 동학 및 증산교의 후천개벽 세상이 대표적이다. 공간적인 지향은 동아시아의 전통에서 상대적으로 강하게 나타나는데, 깊은 산간의 선경 및 동천복지를 이상향으로 환상하는 사례로 중국의 무릉도원이나 한국의 청학동이 대표적이

다. 섬에 대한 유토피아는 우리나라에서 이어도, 울도국, 무인공도(無人空島), 단구(丹邱), 의도(義島) 등이 나타나고 서양에서는 토마스 모어가 묘사했던 유토피아 섬이 있다.

2) 이상향의 유형과 특징

전통시대에 한국인들에 의해 실제 또는 문학(설화나 소설)의 형태로 전개된 이상향의 일반적 유형과 그 지리적 특징을 고찰해 보면 시간적, 공간적, 사상적인 양상이 드러난다. 한국에서 나타나는 시간적 유형의 이상향 중에 과거지향형은 찾기 어렵다. 미래지향형은 종교신앙 부문에서 보이는데, 전술하였듯이 불교적 미타정토, 동학 및 증산교의 후천개벽 세상이 대표적이다. 공간적 유형의 이상향은 대다수가 설화, 소설 등의 문학 장르에서 나타나지만 그 중 몇몇은 현실에 시도되었거나 구현된 실제적 이상향이다. 지형·지리적으로 동천복지형과 해도형의 두 가지 양상이 나타난다.

동천복지형은 전통시대에 중국과 한국에 나타나는 가장 일반적인 이상향 지형의 유형으로, 일찍이 실학자 이규경은 청학동(지리산)을 비롯하여, 용화동(경상북도 상주), 우복동(三道 경계-상주·청주·보은 접경지¹⁹⁷⁾), 소라동천(호서 내포) 등의 동천을 열거하여 변증한 바 있고, 하렴지(강원도 강릉), 남북나내동(함경북 경성), 여진동(함경북 무산), 이화동(강원도 회양 금강산), 회산동(평안남도 성천), 석룡굴(평안남도 영원), 오음동(황해도 곡산), 회룡굴(강원도 양양), 이산동(강원도 강릉), 마간치(강원도 영해) 등이 모두 예전의 청학동과 같다고 소개하였다.¹⁹⁸⁾ 그리고 한국의 고전 문학에서도 이화동(금강산), 산도원(춘천 기린창 30리 밖 관동지방), 태평동(함경북도 갑산에서 동북으로 이틀거리), 오복동(경상도 상주), 식장산(충청도), 불곡(강원도 낭천 경계), 회룡굴(강원도 고성 영랑호-양양 읍치에서 동남쪽으로 60-70리 거리) 등의 지역 이상향들이 나타난다.¹⁹⁹⁾

이들 동천복지형(洞天福地形) 이상향의 도별 분포를 보면 강원도가 6곳으로 가장 많고, 함경북도 3곳, 평안남도·경상북도·충청남도가 각 2곳, 경상남도·황해도가 각 1곳,

197) 李圭景, 「五洲衍文長箋散稿」, 天地篇, 地理類, 洞府 “牛腹洞辨證說”.

198) 李圭景, 「五洲衍文長箋散稿」, 天地篇, 地理類, 洞府.

199) 이화동은 「靑邱野談」 “洪斯文東岳遊別界”, 산도동은 「靑邱野談」 “訪桃園權生尋眞”, 태평동은 趙汝籍의 「靑鶴集」, 오복동은 손진태(1954), 「한국민족설화의 연구」, 을유문화사, pp.55-56, 불곡은 「避藏處」, 회룡굴은 「靑邱野談」, “吳按使永湖逢薛生”에 나온다.

출처: 이종은 등(1996), “한국문학에 나타난 유토피아 의식 연구,” 「동아시아 문화연구」, v.28, pp.7-226.

[표 7-1] 전통시대(고려·조선) 동천복지형 이상향의 위치와 도별 분포

도별	동천복지	비고
경상(남)도	靑鶴洞	
경상(북)도	龍華洞, 五福洞	
전라도	없음	
충청(남)도	小羅洞天, 食穢山	
경기도	없음	
강원도	霞斂地, 梨花洞, 回龍窟, 伊山洞, 山桃源, 佛谷	
황해도	烏音洞	
평안(남)도	檜山洞, 石龍窟	
함경(북)도	南北羅乃洞, 女眞洞, 太平洞	
기타	牛腹洞	三道 경계

기타 삼도 경계가 1곳으로 나타나고, 경기도와 전라도는 한 곳도 없다[표 7-1]. 이들 이상향들의 분포 양상은 한반도 지형에서 심산계곡이 발달한 지역적 특성을 잘 반영하고 있음을 알 수 있다.

한편 해도형은 울도국, 무인공도, 단구(고성에서 3만 리 거리의 동해바다 섬), 의도(한국과 중국사이의 서해에 있는 섬), 이어도 등이 있는데²⁰⁰⁾, 모두 위치가 분명하지 않고 영해 밖에 있는 가상의 섬이다. 한국의 해도형 이상향은 자연적 존재를 상상한 것이지만 같은 섬이라도 토마스 모어의 유토피아는 인조적 가상의 섬이었다는 점에서 차이가 난다. 사상적 유형은 신선사상 및 도가류의 선경, 풍수도참류의 십승지, 불가류의 미타정토 및 미륵용화세계, 유가류의 대동사회(大同世)²⁰¹⁾, 근대 민족종교의 후천개벽세계 등으로 구분할 수 있다(표 2). 역사상에서 불가류의 정토세계는 신라시대에 경주의 불국토로 실천되었고,²⁰²⁾ 선경 유형은 청학동에서 잘 드러나는 것처럼 고려 후기에 본격적으로 추구되어 조선시대까지 면면히 이어졌으며, 조선 중·후기에는 풍수도참에 영향을 받은 승지

200) 울도국은 許筠의 「洪吉童傳」, 무인공도는 「許生傳」, 단구는 「靑邱野談」, “識丹邱劉郎漂海”, 의도는 이우성, 임형택 편역(1983), 「李朝漢文短篇集 상」, 일조각, pp.337-339에 나온다. 출처: 이종은 등(1996), op. cit.

201) 「禮記」, “禮運”

202) 한국의 불교사상사에서 나타난 불국정토 관념의 지향은 ‘穢土를 淨土로, 彼岸을 此岸으로, 來世를 當世로, 往生을 現身으로’라고 요약할 수 있다. 신라 왕실들은 불교의 우주공간을 경주에 상징적으로 대응시켜一體化하고자 했는데, 남산=수미산, 도리천=남산 꼭대기(선덕왕릉지), 사왕천=남산 중턱(사천왕사지)로 일체화시켰으니 당시 왕실은 불국정토의 공간모형을 가지고 경주의 땅에 적용시켰음을 알 수 있다.

[표 7-2] 한국 전통시대에 실천된 이상향의 사상적 유형

항목	이상향	경주 불국토	청학동		경기도 가평 판미동	십승지
			(원) 청학동	의신, 덕평 등		
사상 유형	불교	*				
	仙道		*			
	유학				*	
	풍수			*		*
	도참			*		*
시대		신라	고려 후기~조선		17세기말~ 18세기 말	조선 중·후기

형태로 발전하였다. 그리고 유가적 대동사회를 구현한 역사적 사례로는 조선시대 17세기 후반에서 18세기 후반까지 경기도 가평군의 조종천 상류에 실천된 판미동²⁰³⁾과 경기도 광주 인근의 미원촌²⁰⁴⁾ 등이 있었다.

이러한 각 이상향의 사상성은 해당 이상향이 형성된 시기의 사회이데올로기적인 배경과 맥락을 같이 한다. 신라 경주의 불국토 이상향은 당시의 정치사회적 불교이데올로기가 바탕이 된 것이다. 고려 후기에서 조선에 걸친 청학동 선경 유형이나 조선 중·후기 풍수도참의 십승지 이상향은, 대내외적으로 혼란된 사회환경에서 기인된 지식인들의 은일 태도와, 사회적인 유민들의 증가 및 피난·보신지지를 추구하는 시대적 분위기가 반영돼 있다. 그리고 조선시대의 판미동 이상향은 자치적인 유가적 향촌의 대동사회를 실질적으로 구현하기 위한 실천적 시도였다.

3) 이상향의 지리적 성격

이상과 같은 한국의 이상향들을 가시적 문화경관의 형성 및 자연관과 관련시켜 그 지리적 성격을 살펴보기로 하자.

한국의 이상향 중에서 실제 지역에서 실천되어 문화경관으로 구성된 것으로는 신라의 경주 불국토, 조선시대의 청학동(마을)·십승지·판미동 등이 있고, 그 밖의 것들은 신앙과 설화, 소설에서 드러나는 허구적 이상향들이다. 중국과 한국의 이상향은 서양의 그

203) 황원구(1982), “한국에서의 유토피아의 한 시도-板尾洞 故事의 연구-”, 『동방학지』, v,32, pp.59-96.

204) 정약용, “薇源隱士歌”, 『與猶堂全書』, 제1집 4권.

것과 비교하여 시간적인 지향성 보다는 공간적인 지향성이 강하고, 공간적이라도 서양의 이상향 문화는 天上 도시(the celestial city)의 창조를 회귀하지만²⁰⁵⁾, 동아시아의 전통적 이상향은 지상의 동천에서 순자연적인 삶의 태도를 지향한다. 중국만 하더라도 다양한 대동사회적 유토피아의 유형들이 나타나는 것에 비하여²⁰⁶⁾ 한국의 이상향은 사회적 속성보다는 자연귀속의 지향성이 강하다. 한국의 이상향에서 나타나는 지형특징은 심산의 골(洞)이 지배적으로, 이러한 사실은 서양의 유토피아가 에덴동산의 평원이나 토마스 모어의 유토피아처럼 평지인 것과 분명한 지형적 차이를 나타낸다. 중국 이상향에서 보이는 지형패턴도 무릉도원을 대표로 하는 동천복지라는 점에서 한국과 같지만 옥야·도광야²⁰⁷⁾, 평구·차구²⁰⁸⁾와 같이 들 혹은 언덕(野·丘) 관념도 드러나고 있어 일정하게 구별된다. 이상향의 속성에는 해당 지역의 자연환경이 반영되어 있으며, 이상적 주거지에 대한 가치관 및 태도가 투영되어 있다. 한국과 중국의 이상향에 동천복지형이 많은 것도 이러한 맥락에서 이해될 수 있다. 이규경(1788-?)도 한국에 동천복지가 많은 것을 지형지세와 관련시켜 언급하고 있다.

우리나라의 형세는 험준하다. 산이 서리고 물이 휘돌아 양의 창자처럼 구불거리고 새라야 다닐 수 있는 곳이 아님이 없다. 그러므로 그 사이에 동천복지가 많다. (우리나라는) 중국의 무릉도원 같은 데가 한 두 곳이 아니다.²⁰⁹⁾

동천복지형 이상향의 일반적 지형패턴은, 조선시대 가거지의 이상적인 취락입지 모형에서 준거가 되었던 풍수지리설의 명당형국과 유사한 점도 주목할 만하다. 이것은 이상향의 지형형국에 끼친 동아시아 풍수사상의 영향으로도 해석할 수 있다. 이중환(1690-1756)이 「택리지」에서 가거지의 지리적 조건을 언급한 바, 산곡에 입지하는 풍수적 명당의 지형조건은 동구가 닫힌 듯 좁고, 안으로 들이 넓게 펼쳐진 목 좁은 항아리 같은 분지형 지세로 요약할 수 있으며, 특히 수구가 잠기고 안쪽으로 들이 열리는 것이 명당취락의 필수적인 지형 요건이라 하였다. 이러한 지형패턴은 중국의 무릉도원이나 한국의 청

205) Porter P. W., Lukermann F. E.(1976), "The Geography of Utopia," *Geographies of the Mind*, Oxford University Press, p.199.

206) 陳正炎, 林其鏊(1990), 「중국의 유토피아 사상」, 이성규 역, 서울: 지식산업사, pp.22-25.

207) 「山海經」의 “大荒西經”에 등장하는 이상향이다.

208) 각각 「山海經」의 “海東北經”과 “海東東經”에 나오는 이상향이다.

209) 李圭景, 「五洲衍文長箋散稿」, 天地篇, 地理類, 洞府 “青鶴洞辨證說”

학동을 막론하고 동천복지형 이상향의 지형 형태에 공통적으로 나타난다. 환경심리학적으로, 동천이라는 지형경관상의 근원에는 무의식적 공간관념으로서 어미의 품속(자궁)이라는 상징성도 내포되어있다. 내 생명이 배태된 원초적인 장소인 어미의 자궁은 사람들의 집단 무의식 속에 완벽하고도 이상적인 장소의 원형태로 인지된다. 전래의 무가에서 ‘울 엄니 품속처럼 좋은 땅’이라고 명당·길지를 표현하는 것도 그러한 인식의 반영이고, 풍수사상에서 이상적인 장소를 대변하는 명당 혹은 혈의 지형지세적 형국은 어미의 자궁과 비슷한 형태를 경관 모형으로 하고 있다. 이와 같은 모성회귀적인 특성은 우리 민족의 모든 땅에 대한 사고관념에 있어서 가장 보편적인 의식임은 틀림없는 사실이다.²¹⁰⁾ 이러한 현상에 관해 논자는 해석컨대, 인간의 의식에 자리 잡은 모성성에 유비된 상징심리가 동아시아적인 골짜기의 지형환경에 투영되어 동천복지형의 이상향 관념으로 외화(外化)된 것으로 생각되며, 이것은 프레이저(Frazer, 1854-1941)가 말한 유사법칙(law of similarity)의 한 공간적 형태라고도 부를 수 있다.²¹¹⁾ 동아시아의 명산 및 명산문화와의 밀접한 관련성도 지적할 수 있다. 한국의 전통 이상향들은 삼신산이라는 신비적인 장소이미지와 결합되어 명산에 주로 분포하였다. 예를 들면 청학동이 지리산에 있고 이화동이 금강산에 있으며, 정감록의 십승지들도 태백산, 소백산, 속리산, 가야산, 지리산 등지의 명산권 내에 주로 분포한다. 이러한 특성은 서양 유토피아들의 지리적 위치가 주로 섬이나 도시적 환경을 지향한다는 것과도 변별성을 갖는다. 우리나라 전통시대의 이상향들이 명산에 주로 분포하는 사실은 동아시아 산악지형의 특성이 반영된 명산문화의 한 현상이다.

210) 최창조(1990), 「좋은 땅이란 어디를 말함인가」, 서울: 서해문집, p.418.

211) ‘유사의 법칙(Law of Similarity)’은 Frazer(1854-1941)가 그의 저술인 「황금가지(The Golden Bough, A Study in Magic and Religion)」에서 분석한 呪術의 기초가 되는 사고원리 중의 하나이다. 여기서 유사의 법칙이란 ‘닮은 것은 닮은 것을 낳는다’는 사유방식이다.

2. 이상적 주거관과 거주환경 논의

전통적으로 어떤 공간적·지리적 조건을 살기 좋은 거주환경으로 인식했는지 검토하는 데에 있어 가장 긴요하게 참고 될 수 있는 자료가 조선후기의 실학자들의 저술들이다. 특히 18세기 초 홍만선의 「산림경제」(북거), 18세기 중반 이중환의 「택리지」(팔도총론·북거총론·지리)와 유증립의 「증보산림경제」(북거), 19세기 초 서유구의 「임원경제지」(상택지)로 이어지는 일련의 저술 내용들은 조선시대의 사회경제적인 배경에서 이상적인 주거지와 거주환경의 공간적·장소적 조건에 관해 서술한 대표적인 성과이다. 위의 저술 속에는 조선후기 유교지식인들의 주거관이 잘 드러나 있을 뿐만 아니라, 거주환경의 지리적 입지(溪居·江居·海居 등)에 대한 논의, 그리고 이상적인 거주지[可居地]에 대한 지역정보가 수록되어 있다.

1) 홍만선의 「산림경제」

홍만선(1643-1715)이 저술한 「산림경제」는 저자가 산림에서 살 생각으로 산지생활사와 관련된 내용을 편집한 책이다.²¹²⁾ 이 책의 전체적인 성격은 산림처사를 자처하는 사족(士族)의 생활지침서이기도 하다.²¹³⁾ 따라서 이 책은 산림에서 자급자족적인 생활을 영위하는데 필요한 주거, 생업, 양생, 보건 등의 내용을 망라한 지식정보를 수록하고 있다. 이 책의 가치는 당시에 전해졌던 여러 문헌 자료들을 섭렵하여 처음으로 산지생활사에 관한 지식체계를 종합하여 편찬했다는 의의가 있다. 홍만선의 「산림경제」는 당시의 지식인 사회에 영향을 끼쳐 이후 유증립의 「증보산림경제」(1768)와 서유구의 「임원경제지」(19세기 초)의 저술로 이어졌다.

홍만선은 「산림경제」의 첫 부분에 “북거(卜居)”편을 두고 거주환경 및 주거지의 선택에 관한 논의를 제시하였다. 여기에는 저자의 주거관이 간접적으로 반영되어 있으며, 거주환경의 요소가 되는 주거지의 지리·지형적 조건, 도로 조건, 대지의 형태, 주위 산수와 건조물의 환경, 조경 요소, 주거지 주위의 지형지세, 토질과 수질 등의 다양한 조건들이 주거지의 선택에 고려되어야 할 기준으로 제시되었다. 논의의 근거로서 참고한 책들은 당

212) 「山林經濟」, 序

213) 염정섭(2002), “18세기 초중반 「山林經濟」와 「增補山林經濟」의 편찬 의의”, 「규장각」, v, 25, p.180.

시 지식인 사회에서 주로 읽혔던 중국의 주택·주거 관련 서적들이었으며, 그 책의 내용은 주로 주택풍수서에 정리된 거주환경 관련 내용을 요약한 것이었다. 아쉬운 점은 기존에 중국에서 저술된 내용을 발췌·정리하는 수준에 머물러 자신의 해석과 견해가 드러나지 않은 것과, 이상적인 거주지에 대한 지역정보가 수록되지 않았다는 점이다. 이후에 이중환, 유증림, 서유구의 저술에서는 그 한계가 보완되었다.

홍만선의 주거관과 거주환경 논의를 살펴보자. 그는 “터를 가려서 집을 지으려는 사람은 경솔하게 살 곳을 결정할 수는 없다.”고 주거지 선택의 중요성을 강조하였다. 이상적인 거주환경의 입지지형은 “풍기(風氣)가 모이고 앞과 뒤가 안온하게 생긴 곳”이고, 그 구체적인 공간적 모형은 “안은 널찍하면서 입구는 잘록하여야 한다.”²¹⁴⁾고 하였다. 요컨대 구릉지나 산지의 분지지형을 이상적 주거지의 입지모델로 설정하였음을 알 수 있다. 이것은 풍수적인 명당 형국과도 그대로 일치한다. 「산림경제」에서 이상적인 주택지의 거주환경이 되지 못하는 장소적 특성은 다음과 같이 열거되고 있다. 여기에서는 거주환경의 불안정한 요소로서 사회 조건, 문화 조건, 경관 조건, 자연 조건, 방재(화재) 조건 등의 장소적 성격이 구체적으로 표현되었다.

주택에 있어서, 탑, 무덤, 절, 사당, 신사·사단(祀壇), 또는 대장간, 옛 군영터나 전쟁터에는 살 곳이 못 되고, 큰 성문의 입구와 옥문을 마주보고 있는 곳은 살 곳이 못 되며, 네거리의 입구라든가 산등성이가 곧바로 다가오는 곳, 흐르는 물과 맞닿은 곳, 여러 하천이 모여서 나가는 곳과 초목이 나지 않는 곳은 살 곳이 못 된다. 옛길·영단(靈壇)과 신사 앞, 불당 뒤라든가 논이나 불을 땀던 곳은 모두 살 곳이 못된다.²¹⁵⁾

「산림경제」의 “복거”편에는 건강장수와 거주환경 간의 관련된 내용도 여럿 보인다. 다음에 인용한 내용에서 거주환경 조건에 대한 길흉평가 속에는 건강장수의 관점이 기본적으로 내포되어 있다.

주택에서 동쪽이 높고 서쪽이 낮으면 생기가 높은 터이고, 서쪽이 높고 동쪽이 낮으면 부유하지는 않으나 귀(貴)하게 되며, 앞이 높고 뒤가 낮으면 문호(門戶)가 끊기고, 뒤가 높고 앞이 낮으면 우마(牛馬)가 번식한다.²¹⁶⁾

214) 「山林經濟」, 卷 1, “卜居”

215) ibid.

216) ibid.

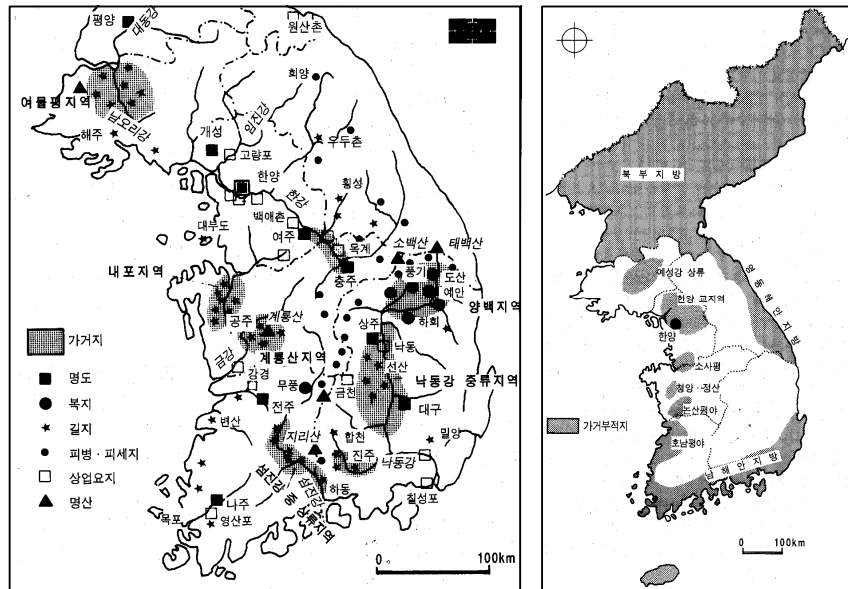
인용문에서 ‘주택지 지형에 앞이 높고 뒤가 낮으면 문호가 끊긴다.’고 하여, 이러한 지형조건의 택지는 건강하게 지속적인 삶을 이룰 수 있는 조건을 갖추지 못했다고 평가되었다. 일반적으로 주택의 입지경관에서 앞이 높고 뒤가 낮으면 채광이나 배수가 불리하다는 상식적인 판단으로도 이해될 수 있는 부분이다.

이상과 같이 「산림경제」 “복거”편에 수록된 글은, 저자인 홍만선이 기존의 저술에서 실용적이고 합리적으로 참고 될 수 있는 내용으로 판단하여 인용한 것들로 보인다. 여기에는 조선후기 지식인들의 주거관과 이상적인 거주환경에 대한 인식이 간접적으로 반영되어 있다.

2) 이증환의 「택리지」

이증환(1690-1752)의 「택리지」는 한국적 취락입지 모델을 추구한 지리서로서, 건강장수마을의 한국적 원형 탐색에 있어 반드시 참고해야할 가치가 있는 이론서이다. 이 책의 복거론에서는 조선후기의 실학적 유교지식인으로서 이증환의 주거관이 집약되어 있고, 팔도론에서는 조선후기의 전국적 거주환경에 대한 검토와 평가가 전개되었다. 이 책은 기존의 풍수서에 서술된 터잡기의 논리체계를 그대로 따른 것이 아니라, 조선후기의 사회역사적 조건과 현지의 지역상황을 반영하여 마을입지론을 독창적으로 체계화한 저술이다. 「택리지」의 창의성은 ‘마을’이라는 공동체적 공간단위라는 사실로도 돋보인다. 이 책 전후에 편찬된 「산림경제」, 「증보산림경제」, 「임원경제지」 등은 모두 개인주택의 주거에 대해서 논의한 저술이기 때문이다.

「택리지」의 거주환경 논의가 지니는 또 다른 중요성은 지리적 입지환경을 계거(溪居)·강거(江居)·해거(海居)로 일반화하여 논의를 전개하였다는 점과, 거주환경 조건에 대해서 가거적지, 가거부적지로 구분·평가하고 지역 정보를 수록하였다는 점이다.[그림 7-1] 가거지 여부의 판단 근거는 이증환이 들었던 지리·생리·인심·산수의 4대 조건이며, 여기에는 농업환경(지형·기후·토질 등), 교통 및 지리적 위치, 주민의 교양과 풍속, 산수미학, 보건위생(장기) 등이 주요한 요인으로 반영되었다. 조선후기의 이러한 거주환경 논의의 성과는 이후의 「증보산림경제」나 「임원경제지」에 비중 있게 반영되었다. 이증환은 마을을 이루어 살 만한 곳[可居地]의 지리적 입지환경을 시냇가 거주[溪居], 강가 거주[江居], 바닷가 거주[海居] 순으로 선호도를 평가하였다. 조선후기의 농경사회에서 요구되는 경제적 조



[그림 7-1] 「택리지」의 가거부적지와 가거지

출처: 최영준(1997), 「국토와 민족생활사」, 서울: 한길사. p89, 93.

건이나 당시의 자연재해에 대한 방재 수준을 감안한다면 시냇가가 마을입지에 가장 최적의 환경임을 이해할 수 있다. 강가는 들이 넓고 수운이 편리하며 교역이 발달하므로 도회나 상업취락의 입지 조건을 갖춘 곳이 많았다.²¹⁷⁾ 바닷가에 사는 것이 불리한 까닭은, 바다 가까운 곳에 학질과 염병이 많기 때문이라고 이중환은 보건위생 조건과 관련지어 이해했다.²¹⁸⁾ 「임원경제지」에서 서유구도 바닷가의 거주환경이 갖는 불리한 측면을 식수원과 관련시켜 말하기를, “바다에 가까운 지역은 풍기가 아름답지 않기도 하지만 물이 짠 경우가 많아 우물물과 샘물이 맛이 좋지 않은 데도 원인이 있다.”²¹⁹⁾고 하였다. 이상의 논의는 조선후기의 장수건강마을이 갖추어야 할 거주환경의 입지조건으로 이해될 수 있는 내용이다.

이중환의 주거관이 반영된 것으로서, 「택리지」에는 조선후기에 사대부가 살만한 마을이 갖추 입지 조건에 대해 상세히 논의되고 있으며, 그 중에서 ‘지리적 거주환경[地理]’은 가장 중요한 입지 요인으로 다루어졌다. 그는 마을입지에 있어서 아무리 경제적 여건

217) 최영준(1997), 「국토와 민족생활사」, 서울: 한길사, p.91.

218) 「擇里志」, “忠淸道”

219) 「林園經濟志」, 卷6, “相宅志”, 占基.

과 교통적 조건이 좋아도 지리적 거주환경 조건이 좋지 않으면 가거지가 될 수 없다고 하였다. 이것은 마을입지에 있어서 경제 및 교통 조건에 선행하여 지리적 거주환경의 필요조건을 최우선적으로 강조하는 것이다. 인용문에는 그 사실이 잘 나타나 있다.

삶터를 선택하는 데에는 지리(地理)가 으뜸이고 생리(生利)가 다음이며 다음으로 인심(人心)이고 다음으로 아름다운 산수(山水)이다. 네 가지 중에 하나라도 없으면 낙토(樂土)가 아니다.²²⁰⁾

이어서 이중환은 이상적 거주환경을 갖춘 마을의 선정에 있어서 고려해야할 지형적인 입지요소를 수구(水口), 야세(野勢), 산형(山形), 토색(土色), 수리(水理), 조산(朝山)과 조수(朝水)라는 여섯 가지의 세부 항목으로 나누어 설명하였다. 차례대로 검토하면서 현대적으로 그 의미를 해석해 보면 다음과 같다.

첫째, 이중환은 가거지가 될 수 있는 마을을 선택함에 있어 수구를 가장 긴요한 지리적 조건으로 꼽았으며, 마을의 이상적인 지형조건을 ‘수구가 빗장 잠겨있는 것(水口關鎖)’(“복거총론 지리”)이라는 한마디로 요약하였다. 더욱이 “빗장을 이룬 산세가 높은 산이 건 언덕이건 간에 힘 있게 국을 막고 있으면 길하며, 세 겹 다섯 겹이라면 크게 길한데 이런 곳이어야 굳건하게 대대로 이어나갈 수 있는 터가 된다.”(“복거총론 지리”)고 강조하였다. 실학자 홍만선(1643-1715)도 “지리는 (안이) 널찍하면서 (수구는) 잘록하여야 한다. 대체로 (마을 안이) 널찍하면 재물의 이익이 생산될 수 있고, (마을 동구가) 잘록하면 재리가 모일 수 있다.”(「산림경제」, “복거”)라고 같은 의미맥락으로 표현한 바 있다. 마을 입지경관의 수구 조건은 지형적, 자연생태적, 미기후적, 환경심리적으로 함축적인 의미와 가치를 포함한다. 수구가 잠겨있는 지형 조건에서는 수자원 확보(용수구득 용이), 취락의 침수 및 토양유실 방지, 배수 용이, 생태적 보전, 방풍·온열 효과, 주거심리 안정 등과 같은 거주환경의 긍정적 입지조건을 확보할 수 있는 기본적 바탕이 된다.

수구 이론은 중국의 풍수사에서 초기경전인 「청오경(靑烏經)」 「금낭경(錦囊經)」 등에는 보이지 않고 당대(唐代)의 저술인 「설심부(雪心賦)」 및 「의룡경(疑龍經)」과 명대(明代)의 「인자수지(人子須知)」 등에서 강조되었고, 취락 입지와 관련되어 마을형성기에 발전된 풍수론이다. 중국에서 수구 이론은 명대에 성행하였으며, 청대(清代)의 「지리대전(地理大全)」 「지리오결(地理五訣)」 「입지안도설(入地眼圖說)」 「음양택(陰陽宅)」 등의 책에는 수구 개념과 작용의 의미를 명확히 제기하였다. 실제 취락에서의 수구공간의

220) 「擇里志」, “地理”.

시스템은 중국 동남부에 보편적으로 존재하고 있었다. 한국의 경우에도 「조선왕조실록」에 드러나듯이 한양의 도성계획에 주요한 풍수적 공간구성 요소로 적용되었으며, 취락 입지에서 가장 중요한 풍수논리로 채택되었는데, 이러한 사실은 「택리지」의 가거지 선택 요건에서 수구 조건을 최우선적으로 고려하는 것을 보아서도 알 수 있다. 후술하겠지만, 수구 요소는 시냇가 주거(溪居)에 보이는 지형 경관 요소 중의 하나로서, 이것에 대한 중시는 조선후기 당시의 수리관개시설에 기초한 농업경제적 조건과 농사 농업의 발달에 조응된 것이다.

풍수의 일반적 원리는 ‘풍기(風氣)를 갈무리하고 모은다.’는 말로 압축될 수 있다. 따라서 취락의 경우 장풍(藏風), 곧 바람이 갈무리되기 위해 갖춰져야 할 풍수적 국면으로 가장 우선 시 된 것이 ‘수구가 빗장 잠겨야 한다.’는 지형 조건이다. 산간이나 산골짜기의 촌락입지 조건으로서 마을 뒤나 옆은 산으로 둘러싸여 있으나 마을 앞으로 경사져 시냇물이 흘러 나가는 방향은 열려 있거나 틈이 벌어져 있는 지형이 흔하니, 비유컨대 호리병 같은 마을 국면에서 목 부분이 수구가 된다. 그 수구로 마을 내의 지기가 빠져나간다고 생각하여 여기를 돌무더기나 숲 등의 수단을 통해서 비보(裨補)하기도 하였다. 역사·사회적 배경 조건과 관련지어 볼 때, 촌락의 수구 경관 및 수구 비보의 요소는 조선 중기 이후 사족 집단의 촌락형성 시기와 때를 맞추어 마을의 주요 경관으로 자리 잡는다.

둘째, 야세²²¹⁾ 요소는 마을 입지지형에서 요구되는 채광 및 미기후 조건에 대한 논의로 해석될 수 있다. 충분한 일조시간은 거주민의 정신건강과 작물의 생육에 깊은 관련성이 있음은 물론이다. 「택리지」에서 야세 요건은 다음과 같이 언급되었다.

사람은 양명한 기운을 받아서 태어났는바, 하늘은 양명한 빛이니 하늘이 조금만 보이는 곳은 결코 살 곳이 아니다. 이런 까닭에 들은 넓을수록 터는 더욱 아름다운 것이다. 해와 달과 별빛이 항상 환하게 비치고, 바람과 비와 차고 더운 기후가 고르게 알맞은 곳이면 인재가 많이 나고 또 병이 적다.²²²⁾

셋째, 가거지의 선정 기준으로서 마을 입지경관의 산 모양을 살펴볼 필요가 있다고 보았다. 이중환이 눈여겨 본 점은 주거지 주위의 산이 살기를 띠고 있는지의 여부였다.²²³⁾ 이러한 논의는 거주환경이 갖춰야 할 환경(경관)미학적 측면으로 합리적 해석이 가능하다. 자연경관미가 주민의 심성에 미치는 영향은 중요한 요소가 될 수 있기 때문이다. 정약용(1762-1836)도 「택리지 발문」에서 “산천이 탁하고 추악하면 백성[民]과 물산(物産)에 빼어난 것이 적고 뜻이 맑지 못하다.”²²⁴⁾라고 산천의 기운과 모습이 인물에 미치는 영향에 대

221) 이중환이 말했지만, 여기서 지칭하는 들[野]은 지형적으로 “주위에 낮은 산이 둘러있는 들판”(「擇里志」, “地理”)을 일컫는다.

222) 「擇里志」, “地理”

223) 예컨대 “금강 북쪽과 차령 남쪽은 땅은 비록 기름지나 산이 살기를 베풀지 못하였다”(「擇里志」 “忠淸道”)는 등의 표현이 있다.

224) 「與猶堂全書」, 第1集 詩文集, 第14卷 文集, 跋, “跋擇里志”.

한 견해를 표명한 바 있다. 이중환의 산형 논의를 보면, 그가 감여가 혹은 형가(形家)의 말이라고 인용했듯이 풍수 형세론의 지형 평가 방법과 견해를 그대로 수용하고 있음을 알 수 있다. 아래에 인용된 본문에 의하면, 가거지의 선정 기준으로서 마을 입지경관의 산 모양을 살펴보아야 하는 이유는 땅의 기운이 인재의 출생과 직결되어 있기 때문이었다.

무릇 산 모양은, 조종이 되는 산은 다락집이 치솟은 형세라야 좋다는 감여가의 말이 있다. 주산이 수려하고 단정하며, 청명하고 아담한 것이 상이다. 뒤에서 내려온 산맥이 끊어지지 아니하면서 들을 건너다가 갑자기 솟고 큰 봉우리로 솟아나고, 지맥이 감싸 돌면서 골의 분지(洞府)를 만들어 궁 안에 들어온 듯 기분이 나며, 주산의 형세가 온화하고 중후하며하고 넓고 커서 겹집이나 높은 궁전 같은 것이 다음이다. 사방에 산이 멀리 있어서 평탄하고 넓으며, 산맥이 평지에 뻗어 내렸다가 물가에 그쳐서 들판 터를 만든 것이 또 그 다음이다. 가장 꺼리는 것은 산의 내맥이 약하고 둔하면서 생생한 기색이 없거나, 혹은 산 모양이 부서지고 비뚤어져서 길한 기운이 적은 것이다. 땅에 생생한 빛과 길한 기운이 없으면 인재가 나지 않는다. 이리므로 산 모양을 살피지 않을 수 없다.²²⁵⁾

인용문 중에서, ‘산 모양이 부서지고 비뚤어진 곳은 길한 기운이 적다’라는 표현은 현대적으로, 지각변동으로 불안정하면서 산사태의 가능성이 높은 산지지형은 취락입지에 부적합한 지역이라고 이해될 수 있다.²²⁶⁾ 산형 요소는 풍수론의 체계를 이루는 용·혈·사·수(龍·穴·砂·水)에서 용론에 해당되는 것으로서, 용론은 풍수적 최적입지 선정에서 가장 먼저 적용하며 따라서 이론체계상 풍수이론의 도입부에 위치하고 있다. 이중환도 가거지의 선정에서 필요한 풍수적 방법론의 체계에 수구와 야세 다음으로 산형을 위치시킨 것도 이러한 풍수서의 영향을 받은 것으로 보인다. 그런데 산형에 대한 풍수적 입지요소로서의 고려는, 이중환이 “복거총론”에서 복거의 4요소 중에 하나로서 산수를 상세히 거론하였지만, 유학자로서의 정체성에서 비롯한 유교적 산수관 및 의미체계도 결부되어 있을 것으로 추정된다. 특히 이중환이 입지환경의 가거지 판단으로 산형에서 눈여겨 본 점은 해당 지역이나 장소 주위의 산이 살기를 띠고 있는지의 여부였다. 「택리지」의 “팔도총론”에는 지지서술에서 터의 살기에 대한 언급이 자주 등장한다. 그 예를 들면,

살기를 벗은 산세가 들 가운데를 굽이쳐 돌았고, 두 가닥 물이 감싸듯 하여 정기가 풀어지지 않아서 살 만한 곳이 제법 많다.²²⁷⁾

225) 「擇里志」, “地理”

226) 박의준(2001), “한국 전통 취락입지의 지리학적 고찰”, 「호남문화연구」, v.29, p296.

227) 「擇里志」, “全羅道”

금강 북쪽과 차령 남쪽은 땅은 비록 기름지나 산이 살기를 벗지 못하였다.²²⁸⁾

이 점에서 조선후기의 가거지에 대한 풍수적 평가에 있어서 산세의 탈살(脫殺) 여부가 중요하게 생각되었다는 점을 알 수 있다. 살기에 관한 논의는 산의 기세를 형기로 판단하는 풍수 형기론(形氣論)의 영향으로 보인다. 아울러 「택리지」의 산에 대한 또 다른 풍수적 이해 방식으로서, 조선의 명산을 풍수적 오성론(五星論)으로 분석하기도 하였다. 예컨대,

월출산은 한껏 깨끗하고 수려하여 화성(火星)이 하늘에 오르는 산세이다.²²⁹⁾

감여가는 속리산을 돌 화성이라 한다.²³⁰⁾

태백산이 있는데 감여가는 하늘에 치솟은 수성(水星) 형국이라고 한다.²³¹⁾

백악산이 되었다. 형가(形家)는 “하늘을 꿰뚫는 목성(木星)의 형국이며 궁성의 주산이다” 한다.²³²⁾

오성론은 오행론을 풍수에 적용시킨 것으로 명대의 풍수서인 「인자수지」에도 상세하게 입론된 바 있다. 중국에서 들여온 「인자수지」는 조선후기에 널리 필사되어 지식인들에게 읽히면서 한반도의 산형을 해석하는데 적용된 것으로 볼 수 있다. 「택리지」에는 산의 모양뿐만 아니라 특정 마을에 대해 시냇물 소리를 평가하여 낙토(樂土) 여부를 가리는 언급도 눈에 띈다. “미원촌은…앞 시냇물이 너무 목 메인 듯 하는 소리를 내니 낙토가 아니다.”²³³⁾는 것이다. 이런 인식은 현대적으로도, 청각이 실생활에 미치는 영향과 소리환경을 중요하게 생각하는 사운드스케이프(Soundscape) 이론의 ‘소리 쾌적성(Sound Amenity)’ 논의와 맞닿아 있어 충분히 합리적 관점으로 재해석될 여지가 있다.²³⁴⁾

228) 「擇里志」, “忠淸道”

229) 「擇里志」, “全羅道”

230) 「擇里志」, “地理”

231) 「擇里志」, “慶尙道”

232) 「擇里志」, “京畿”

233) 「擇里志」, “地理”

234) 사운드스케이프(soundscape)라는 개념은 우리를 둘러싼 다양한 소리를 하나의 풍경으로 파악하는 사고로서, 개인 또는 특정의 사회가 지각하는 소리환경으로 정의된다. 한명호(2003), “도시공간의 쾌적 음환경 창조를 위한 사운드스케이프 디자인 연구”, 「대한건축학회논문집:계획계」, v.19(12), p.252.

넷째, 이중환은 토색²³⁵⁾을 평가하여 가거지의 여부를 판단하였다. 당시 토질과 흙 색깔은 식수원 및 배수조건과 직접적으로 관련되어 있기 때문에 건강장수의 지표로 매우 중요한 평가 요소였다.

토색이 사토(砂土)로서 굳고 촘촘하면 샘물 역시 맑아서 살만하다. 붉은 찰흙이나 검은 자갈돌이나 누른 가는흙(細土)이면 모두 죽은 흙이라서 그 땅에서 나오는 우물물은 반드시 장기(嵐氣)가 있으니 이러한 곳이면 살 수 없다.²³⁶⁾

위 인용문을 해석해 보면, 이중환이 좋은 토질로 평가한 사토(砂土)는 화강암 풍화토로서 수질정화에 유리하다. 반대로 진한 흙 색깔은 토양 속에 철분, 망간 등의 불순물이나 유기물이 있어 식수로 부적합한 경우이다.²³⁷⁾ 특히 “검은 자갈돌로서 죽은 흙”이라고 표현한 것은 검은 자갈돌이 섞여 있는 토양은 유기물이 풍부한 하천변의 충적토인데, 여기서 나오는 식수에는 부영양화로 인한 수인성 질병이 생길 수 있기 때문으로 이해할 수 있다. 이러한 토색론은 풍수의 주요 경전에 등장하는 풍수적 장소 평가방식의 하나이다. 「금낭경」 「귀혈편」에 의하면, “흙은 가늘면서도 굳으며 윤택하나 질어서는 안 된다. 비계와 옥을 자른 듯 하고 오색을 갖추어야 한다. 물이나 자갈이 나오는 땅은 모두 흉한 땅이다.”라고 한 바 있다. 이중환의 토색에 대한 풍수적 인식 및 견해는 조선시대에 과거 과목의 교과서였으며 지식인들 사이에 교양서로서 널리 읽혔으리라고 판단되는 「금낭경」의 토색 논의를 참고하고, 조선후기 향촌사회에서 일반적으로 회자되었던 가거지의 토양 조건에 대한 경험적 논의를 감안하여, 가거지 촌락에 있어서의 토양 조건에 대한 풍수적 평가로서 응용하고 적용한 것으로 보인다. 주거지의 토질과 흙 빛깔에 관해서 서유구도 「임원경제지」에서 합리적인 논거를 제시하며 언급하였다. 그는 사람의 주거는 흰 모래땅이 적합하다고 하면서 그 이유는 밝고 정결한 흙이 사람을 기쁘게 할 뿐만 아니라 배수가 좋기 때문이라는 것이다. 다음으로는 황토색으로 윤기가 흐르는 모래흙이 좋다고 평가하였다. 그리고 검은 흙은 초목을 심는 땅으로는 적합하지만 거처하기에는 부적합한 땅으로 보았다. 특히 비가 오면 미끄러운 진흙탕이 되는 검푸르고 붉은 점토는 거처해서는 안 되

1960년대 말 캐나다의 머레이 셰이퍼(Raymond Murray Schafer)가 소음공해를 해결하기 위한 노력으로 처음 제창하였고, 환경 및 생태적 흐름과 연관되었다.

235) 여기서의 토색 개념은 흙의 색깔과 토질조건을 아울러서 일컫는 말이다.

236) 「擇里志」, “地理”

237) 전영권(2002), “택리지의 현대지형학적 해석과 실용화 방안”, 「한국지역지리학회지」, v.8(2), p.266.

는 토질로 경계하였다.²³⁸⁾

다섯째, 이중환은 마을 입지요인의 하나로 수리(水理)를 논하였다. 다음 인용문 아래에 표현되고 있듯이 지속가능한 마을환경이 갖출 입지요건에서 풍부하고 안정적인 수자원의 확보는 필수적인 구비요소가 된다.

물이 없는 곳은 사람이 살 곳이 못 된다. 산에는 반드시 물이 있어야 한다. 산은 물과 짝한 다음에라야 생성하는 묘함을 다할 수 있다. 물은 반드시 흘러오고 흘러감이 지리에 합당해야 정기를 모아 기르게 된다. …비록 산중이라도 또한 시내와 산골물이 모이는 곳이라야 여러 대를 이어 가며 오랫동안 살 수 있는 터가 된다.²³⁹⁾

이중환은 수리 요소의 논리에 대해서는 풍수서에 나와 있다고 하여 그대로 풍수론의 수론(水論)을 인용하는 형식으로 서술방식을 취하고 있다. 그렇지만 이중환은 “집터는 묘터와 다르다”는 기능 및 입지적 차별성에 주목하여 기존에 묘터 위주로 서술되는 풍수서의 한계를 지적하고 촌락입지의 수리적 조건을 새로 해석함으로써 촌락풍수 입론의 단초를 새롭게 제기하고 있다.

여섯째, 이중환은 끝으로 가거지 마을이 갖춰야 할 지리적 입지요소 중에서 조산(朝山)과 조수(朝水)를 서술하였다. 조산과 조수는 풍수적 용어로서, 풍수론의 명당 주변 지형을 평가하는 사신사론(四神砂論)에서 다루고 있는 필수적인 요소 중의 하나이다. 조산과 조수로 지칭된 주거지 앞의 산수경관이 갖는 의미와 가치에 대해서는 환경미학, 경관생태학, 하천역학, 지형재해 및 수재예방 등의 측면에서 현대적인 논리로 재해석될 수 있다.

조산에 돌로 된 추악한 봉우리가 있든가, 비뚤어진 외로운 봉우리가 있거나, 무너지고 떨어지는 듯한 형상이 있든지, 옛보고 넘겨보는 모양이 있거나, 이상한 돌과 괴이한 바위가 산 위에나 산 밑에 보이든지, 긴 골짜기로 되어 기가 충돌하는 형세의 지맥이 전후좌우에 보이는 것이 있으면 살 수 없는 곳이다. …조수라는 것은 물 너머의 물을 말하는 것이다. 작은 냇물이나 작은 시냇물은 역으로 흘러드는 것이 길하다. 그러나 큰 냇물이나 큰 강이 역으로 흘러드는 곳은 결코 좋지 못하다. …구불구불하게 길고 멀게 흘러들어 올 것이고, 일직선으로 활을 쏘는 듯한 곳은 좋지 못하다.²⁴⁰⁾

238) 「林園經濟志」, 卷6, “相宅志” 占基.

239) 「擇里志」, “地理”

240) 「擇里志」, “地理”

조수라는 것은 물 너머의 물을 말하는 것이다. 작은 냇물이나 작은 시냇물은 역으로 흘러드는 것이 길하다. 그러나 큰 냇물이나 큰 강이 역으로 흘러드는 곳은 결코 좋지 못하다. 큰 물이 역으로 흘러드는 곳은 집터나 묘터를 논할 것 없이 처음에는 비록 흥왕하여도 오래되면 패망하지 않는 것이 없다. 그러므로 이런 곳은 경계하지 않을 수 없다. 흘러드는 물은 반드시 산맥의 좌향과 음양 이치에 합치되어야 한다. 또 구불구불하게, 길고 멀게 흘러들어 올 것이고 일직선으로 활을 쏘는 듯한 곳은 좋지 못하다.²⁴¹⁾

이상과 같이 살펴보았지만, 이중환은 조선후기에 지식인 사회에서 널리 퍼져있었던 풍수론과 경험적 주거지식을 검토하여, 전국의 거주환경에 대해 검토하여 논의하였고 마을입지론을 체계적으로 구축하였다. 그의 마을입지론은 한국적 지형환경과 지역조건에 적용된 것으로서, 앞으로 한국형 건강장수마을의 입지선정에도 현대적으로 재해석되어 참고 될 수 있는 충분한 가치가 있다.

3) 유중림의 「증보산림경제」

이 책은 유중림이 1766년에 홍만선의 「산림경제」를 증보하여 엮은 책이다. 책의 저술 의도는, “조만간 관직을 버리고 이 몸을 한가한 들이나 적막한 강가에 맡기어 나의 품을 마음껏 발휘하면서 나의 남은 세월을 편안하게 보내려고 하는데 이 책을 사용할 것”²⁴²⁾이라는 서문을 통해 엿볼 수 있듯이, 유중림은 산림처사로 살 생각으로 산지생활에 필요한 지식을 총 정리하여 수록하였다. 내의(內醫)로서 의술에 종사했던 그의 경력은 이 책에서 건강장수의 섭생과 관련한 자세한 서술의 바탕이 되었다. 이 책은 서유구의 「임원경제지」에도 수용되어 본문의 주요 내용이 인용·수록된 바 있다. 「산림경제」와 이 책을 비교해 볼 때 책의 분량은 「산림경제」의 두 배가 넘고, 주제도 5가지가 더 추가되었다.²⁴³⁾ 편찬 방식과 목차의 순서도 다소 다르다. 이 책에 수록된 거주환경에 관한 논의는 많은 부분이 「산림경제」 “복거”에 나오는 내용을 재수록 하였지만 새로 보완한 것도 있다. 거주환경이 좋다고 알려진 지역정보에 관하여 「택리지」의 내용과 「정감록」의 십승지(十勝地) 내용도 책 끝에 따로 덧붙였다. 다만 “복거”편의 저술에서 대부분의 증보된 내용 역시 기존의 중국 풍수서와 주택관련 서적에서 인용하였다는 한계가 있다. 아쉬운 점은 자신의

241) 「擇里志」, “地理”

242) 「增補山林經濟」, 序

243) 농촌진흥청(2003), 「古農書國譯叢書 4: 증보산림경제」, v.1-3, 경기도: 농촌진흥청, 해제 pp.6-7.

견해 없이 기존의 저술을 인용하였을 뿐이고 그나마 출처도 밝히지 않은 점이다.²⁴⁴⁾ 거주 환경 논의와 관련하여 “복거”편에는 술수적인 내용도 대폭 추가되었다. 터잡기와 집짓기에 대한 풍수 내용이 대폭 보완된 것은 관련 지식정보의 보완이라는 측면도 있지만, 중국 주택풍수서의 화복설(禍福說)을 검토 없이 수록한 문제점도 다분히 내포하고 있었다. 이 점은 서유구의 「임원경제지」에 와서 비판적으로 검토되어 풍수적 주거관에 대한 합리적 기준이 마련되었다.

「증보산림경제」는 「산림경제」의 편제와는 달리 책의 끝부분에 “동국산수록(東國山水錄)”, “남사고십승보신지(南師古十勝保身地)”, “동국승구록(東國勝區錄)”을 싣고 당시 이상적인 거주환경을 갖춘 지역으로 알려진 지식정보를 수록하였다. “동국산수록”과 “동국승구록”은 이중환의 「택리지」의 내용을 요약하거나 그대로 전재한 내용이고, “남사고십승보신지”에는 「정감록」에 나오는 남사고 비결을 수록하고 끝에 본인의 생각을 달았다. 유충림은, “일반적으로 재난이 닥치지 않는 지역을 복지(福地)라고 일컫는다고 하면서, 십승지는 경제적 조건이 어떤지는 알 수 없지만 오래도록 태평한 시기가 있었기에, 살만한 곳을 미리 생각하는 것 역시 군자가 길함을 추구하여 몸을 잘 보존하는 길이 아니겠는가.”²⁴⁵⁾하고 조선후기 유학자로서의 주거관을 밝혔다. 이로써 볼 때, 당시에 「정감록」의 십승지 담론은 피난보신처를 찾으려는 민중들의 주거관 뿐만 아니라, 산림에 은거하고자 하는 조선후기의 지식인들에게 있어서도 상당한 영향을 끼친 것으로 짐작할 수 있다.

유충림의 거주환경 관련 논의는 이 책의 “복거(卜居)”편에 종합되어 있으며, 그의 주거관이 투영되어 있다. 여기에는 홍만선의 「산림경제」 “복거”의 체제와 내용에 비하여 상세하게 소재목을 나누고 부족한 부분을 보완하였다. 집터를 정하는데 있어서 고려해야 할 자연적 요소로 지세, 평지와 산골짜기[山谷]의 지형적 입지, 집터의 지형 및 방위, 토양, 물과 수구, 집터 주위의 산 모양, 바람의 방향 등과 사회적 조건을 고려한 주거지에 알맞은 장소 등을 상세히 논의하였다.²⁴⁶⁾ 또한 집을 짓는 데 있어서 주의해야 할 사항, 재료의 준비와 선택, 공사하는데 좋은 날, 주택 요소들의 구성과 배치 등도 자세히 서술하였

244) 책의 본문에는 인용한 책에 대한 정보를 기입하지 않아 추가한 내용이 자신의 견해인지 기존의 책을 대조해야 드러난다. 저자가 취사선택하여 인용한 데서 간접적으로 그의 편집 의도와 생각을 짐작할 수 있을 뿐이다.

245) 「增補山林經濟」卷16, “南師古十勝保身地”

246) 「증보산림경제」 “복거”편에서 터잡기와 관련된 세부 목차는 論地勢, 論平地陽基, 論山谷陽基, 相址, 址宜, 壤驗, 水應, 論風射方, …, 陽居雜法補遺 등으로 편제되어 있다.

다. 건강장수와 관련하여 거주환경을 서술한 내용을 몇 가지 인용해보자.

집터가 큰 산 가까이에 있으면 산사태를 당할 위험이 있다. 강이나 바다에 가까이 있으면 물이 범람할 염려가 있고, 물이 나빠서 풍토병이 심하고 땀나무하기에도 불편하다.²⁴⁷⁾...

집터의 동북쪽[艮]에서 바람이 불어오면 전염병과 풍토병이 생긴다. 동남쪽[辰·巽]에서 불어오면 집주인이 두풍(頭風)을 앓고...서남쪽[未]에서 불어오면 결핵을 앓고 기침을 하며, 서북쪽[戌·乾]에서 불어오면 절름발이가 생긴다.²⁴⁸⁾

남동쪽(乾坐)으로 배치된 집에서 동남쪽[巽]과 북쪽[坎]으로 문을 내면 남녀가 전염병을 앓게 된다. 동쪽[兌坐]으로 지은 집에 남쪽[離]으로 문을 내면 폐결핵에 걸린다. 북쪽[離坐]으로 지은 집에 북쪽[坎]으로 문을 내면 장수하고 건강하나 북서쪽[乾]으로 문을 내면 병이 생기며, 동북쪽으로 문을 내면 풍질을 앓고 귀머거리와 병어리가 생긴다.²⁴⁹⁾

유증림이 거주환경과 집터잡기에 관해 추가한 대부분의 내용은 중국의 주택풍수서에 서술된 것으로, 중국의 자연환경과 사회문화적 기초한 지식이기 때문에 조선에 그대로 적용되기에 어려운 점도 있다. 위 인용문 첫 번째 서술 내용에서 보이는, 입지환경에서 유발된 자연재해나 보건위생의 영향처럼 현대적인 견지로도 이해될 수 있는 것도 있지만, 나머지 인용문처럼 술수적으로 바람 방향과 재해·질병의 관련성, 주택 배치와 건강장수의 상관관계를 설명하는 방식 등과 같이 납득하기 어려운 논의도 다소 포함되어 있다.

4) 서유구의 「임원경제지」

서유구(1764-1845)의 「임원경제지」는 조선후기의 사대부가 시골에서 자족적인 생활을 살아가는 방법을 탐색한 것이다.²⁵⁰⁾ 이 책의 “상택지(相宅志)” 편에는, 「산림경제」·「증보산림경제」의 복거론과 「택리지」의 복거론·팔도론을 채록하였을 뿐만 아니라 기타 문헌을 대폭 참고하고 자신의 논의를 개진하였다. “상택지”편에 나타난 서유구의 주거관 및 거주환경 논의의 가치는 다음의 몇 가지로 요약할 수 있다. 조선의 현실에 적용할 주체적 관점을 견지한 점, 거주환경 조건과 지리적 입지환경 유형에 대한 논의에 충실을 기한

247) 「增補山林經濟」, 卷1, “卜居”.

248) 「增補山林經濟」, 卷1, “卜居”.

249) 「增補山林經濟」, 卷1, “卜居”.

250) 심경호(2009), “「임원경제지」의 문명사적 가치”, 「쌀살문명 연구」, v.2, p.6.

점, 전국의 이상적인 주거지 지역정보를 종합적으로 요약정리한 점, 술법적인 풍수를 배격하고 실용적이고 합리적인 태도를 견지한 주거관 등이다. 서유구는 중국의 주거 및 풍수 관련 저술들과²⁵¹⁾ 조선에서 출간된 선행연구인 「산림경제」·「증보산림경제」·「택리지」²⁵²⁾ 등의 주요 내용을 정리하였을 뿐만 아니라, 기존의 견해를 보완하거나 새로 자신의 견해까지 밝히고 있어 주목된다. 더욱이 저자가 이 책의 저술 의도를 밝히고 있듯이, 과거에 중국에서 쓰이던 것을 그대로 우리 현실에 적용한 것이 아니라 현재 조선에서 쓰일 수 있는 방도만을 수록하고자 했기에²⁵³⁾, 「산림경제」(복거) 및 「증보산림경제」(복거)가 중국책의 내용을 그대로 인용하였던 것과 대비해 이 저술의 주제적인 관점을 높이 평가할 수 있다. 그는 「임원경제지」 “상택지”의 구성을 ‘터잡기[占基]와 집짓기[營治]’, ‘팔도명지[八域名基]’ 두 부분으로 나눈 후 조선후기의 이상적인 거주환경 조건들을 상세히 논의하였다.

서유구의 주거관이 잘 드러나 있는 ‘터잡기와 집짓기’ 장에는 집을 짓기에 적합한 장소 선택과 집의 조영 방법에 대해서 종합적으로 정리되었다. 터잡기는 총론과 각론으로 나누고, 각론은 지리, 물과 토지[水土], 생업의 이치[生理], 풍속과 인심[里仁], 뛰어난 경치[勝概], 피해야 할 장소[避忌] 등으로 세부 주제별로 분류하여 가거지 선택의 논의를 전개하였다. 이러한 체제는 이중환이 「택리지」에서 총론, 지리, 생리, 인심, 산수로 나눈 것을 바탕으로 하고 있으며, 내용 속에는 마찬가지로 유교지식인의 주거관이 반영되어 있다. 책의 편제가 백과전서식으로 서술하는 방식을 취하고 있기 때문에, 「택리지」에 비해 전체적인 체계성과 논리적 구성도는 미치지 못하나, 내용상으로 터 잡는 방법론 논의는 더 상세한 편이다. 그리고 집짓기는 황무지개간[開荒], 나무심기[種植], 건물배치[建置], 우물·연못·도랑[井池溝渠]으로 나누어 서술하였다.

서유구의 이상적 거주환경 논의가 집약된 ‘팔도명지’ 장에서는 팔도총론[八域總論], 명지소개[名基條開], 명지평가[名基品第]로 나뉘어 상세히 서술되었다. 팔도명지를 편제한 목적은 “수신(修身)하는 선비가 살거나 다닐 때 가리고 선택할 곳을 알도록 하기 위함”²⁵⁴⁾이며, 이것은 “올바른 일상의 삶에 도움이 될 것”²⁵⁵⁾이라고 그 실용적 의의를 밝히고 있

251) 주거 관련 서적으로는 「居家必用」, 「山居錄」 등이 있고, 풍수서로는 「相宅經」, 「陽宅吉凶書」, 「陰陽書」, 「地理全書」 등이 있다.

252) 「林園經濟志」에서는 「八域可居地」로 표현되어 있지만 이 책은 일반적으로 「擇里志」로 알려져 있다.

253) 「林園經濟志」 例言

254) 「林園經濟志」 相宅志引

[표 7-3] 「임원경제지」의 팔도명지[八域名基]

도	명지(지역)	인용출처
경기 (81곳)	樓院村(양주), 望海村(양주), 靑龍洞(양주), 松山(양주), 沙川廢縣(양주), 三佳臺(양주), 柯亭子(양주), 盤谷(양주), 豐壤(양주), 兎院(양주), 石室院村(양주), 平邱驛村(양주), 蘆原(양주), 榛伐村(양주), 南一原(양주), 花山(포천), 梨谷(포천), 樹谷(포천), 金水亭(영평), 蒼玉屏(영평), 周原(영평), 白鷺洲(영평), 白雲洞(영평), 農巖(영평), 燕谷(영평), 花峴(영평), 龍虎洞(영평), 朝宗(가평), 淸平川(가평), 晚翠臺(가평), 鏡盤(가평), 秘琴山(가평), 陵隅村(가평), 鑑湖(양근), 歸來亭(양근), 藥溪(양근), 龍津(양근), 迷原(양근), 鳳凰臺(지평), 巢溪(지평), 長生洞(지평), 幸州(고양), 三聖堂(고양), 嶼村(고양), 馬山驛村(파주), 花石亭(파주), 牛溪(파주), 來蘇亭(파주), 龍山(장단), 亭子浦(장단), 基一村(장단), 靈通洞(장단), 湘水村(적성), 梅花谷(적성), 澄波渡(마전), 朔寧邑村(삭녕), 溪亭(삭녕), 驪州邑村(여주), 梨湖(여주), 川寧(여주), 蔣蘿里(여주), 長海院(음죽), 安城邑村(안성), 金嶺村(용인), 琵琶湖(용인), 板橋村(광주), 斗峴(광주), 石林(광주), 藍于谷(광주), 獐項(광주), 鶴灘(광주), 鴨鷗亭(두모포 南岸), 夙夢亭(두모포 南岸), 紫霞洞(과천), 月波亭(과천), 獐項(안성), 聲루里(광주), 大阜島(남양), 薪谷(김포), 十勝亭(통진), 仙源(강화)	名塢志 金華耕讀記 南雷淵游洞陰記 文獻備考(輿地考) 金農巖晚翠臺記 八域可居地
호서 (56곳)	靑蘿洞(보령), 伽倻洞(덕산), 板橋川(서산), 聖淵部曲(서산), 武陵洞(서산), 舍德堤(홍주), 化城(홍주), 廣川(홍주), 葛山(홍주), 花溪(남포), 聖佳洞(남포), 儒城(공주), 敬天村(공주), 利仁驛(공주), 維鳩村(공주), 四松亭(금강 上), 江景浦(은진), 市津浦(은진), 鎭浦(서천), 扶餘邑村(부여), 王津(정산), 貢稅倉村(아산), 溫陽邑村(연산), 豐歲村(천안), 九老洞(청주), 鵲川(청주), 山東(청주), 松面村(청주), 利遠津(회덕), 黃山(연산), 安平溪錦溪龍華溪(영동), 梨花村(영동), 物閑里(황간), 十梨院(옥천), 館堡(보은), 楓溪村(회인), 龍湖(옥천), 彩霞溪九龍溪(옥천), 荊江(문의), 孤山亭(괴산), 鎭川邑村(진천), 艸坪(진천), 石室(진천), 候山亭(제천), 黃江(청풍), 桃花洞(청풍), 舍人巖(단양), 雲巖(단양), 金遷(충주), 嘉興(충주), 北倉(충주), 木溪(충주), 內倉(충주), 秣馬村(충주), 大興鄉校村(대흥), 水石洞(청양)	名塢志 金華耕讀記 文獻備考(輿地考) 宋樸川龍湖記 八域可居地
호남 (17곳)	栗潭(전주), 鳳翔村(임파), 黃山村(여산), 西枝浦(임파), 景陽湖(광주), 復興村(순창), 星園(남원), 九灣村(구례), 珠峯川(용담), 濟原川(금산), 長溪(장수), 朱溪(장수), 邊山(부안), 法聖浦(영광), 靈山江(나주), 月南村鳩林村(영암), 松亭(해남)	名塢志 金華耕讀記 八域可居地
영남 (24곳)	歸來亭(안동), 三龜亭(풍산), 河回(풍산), 奈城(안동), 春陽村(안동), 壽洞(안동), 玉山(경주), 良佐洞(경주), 陶山(예안), 靑松邑村(청송), 竹溪(순흥), 瓶川(문경), 花開洞(진주), 岳陽洞(화개동 곁), 琴湖(대구), 密陽邑村(밀양), 海平村(선산), 甘川(선산), 伽川(성주), 鳳溪(김산), 利安部曲(함창), 稼亭舊基(함창), 月城村(덕유산), 靄潭(상주)	名塢志 南藥泉嶺南雜錄 金華耕讀記 宋樸川月城記 江漢集

도	명지(지역)	인용출처
관동 (41곳)	臨溪驛村(강릉), 鏡浦(강릉), 大隱洞(강릉), 海鹹池(강릉), 大野坪(영월), 餘糧驛村(정선), 酒泉古縣(원주), 稚岳(원주), 獅子山(원주), 興原倉(원주), 德隱村(원주), 五相谷(원주), 玉山(원주), 龜石亭(원주), 挑川(원주), 玉溪(원주), 月瀨(원주), 山峴(원주), 丹邱(원주), 橋項(원주), 霽日村(횡성), 茅坪里(횡성), 橫城邑村(횡성), 粉谷(홍천), 瑞石(홍천), 虎鳴里(춘천), 泉田(춘천), 牛頭村(춘천), 麒麟故縣(춘천), 琴谷(금성), 松亭(김화), 下北占里(회양), 仙倉村(철원), 舉城(안협), 四堅村(안협), 廣福洞(이천), 佳麗州(이천), 浦內(이천), 龜塘(이천), 古密雲(이천), 亭淵(평강)	名塢志 金華耕讀記 緯史 於于野談
해서 (5곳)	石潭(해주), 水回村(송화), 采村(신계), 花川洞(평산), 舟邱(토산)	名塢志 金華耕讀記 八域可居地
관서 (3곳)	檜山(성천), 古香山(영변), 唐村(중화)	文獻備考(輿地考) 於于野談 金華耕讀記
관북 (3곳)	錦水村(고원), 廣浦(함흥), 蛤浦(안변)	於于野談 南藥泉北關十承圖記 金華耕讀記

* 출처: 「林園經濟志」, 卷6, “相宅志”, 八域名基.

* 주: 밑줄은 서유구의 본인의 金華耕讀記를 인용한 것으로 구분해 표시.

다. 팔도총론에서는 경기·호서·호남·영남·관동·해서·관서·관북의 8개 권역으로 지역구분을 한 후 거주환경과 가거지 조건을 서술하였으며, 그 내용은 「택리지」“팔도총론”을 요약하여 인용하였다. 특히 명지소개에서는 전국의 230곳에 이르는 가거지와 명승지(경기 81곳 · 호서 56곳 · 호남 17곳 · 영남 24곳 · 관동 41곳 · 해서 5곳 · 관서 3곳 · 관북 3곳)를 열거하고 있기에 주목된다(표 7-3). 그 비율을 보면 중부지방(67%)에 집중되어 있고, 상대적으로 남부지방(18%)의 비중은 낮으며, 북부지방(5%)은 희소한 분포를 보이고 있다. 각각의 명지에 대해서는 인용출처, 위치, 지리환경, 사회·역사·문화, 토지비옥도 및 생산성, 현황 등을 약술하고 일부 장소는 가거지 여부의 평가도 덧붙였다. 인용한 주요 자료는, 가까운 벗이었던 성해응(1760-1839)의 저술인 “명오지(名塢志)”²⁵⁶⁾와 이중환의 “팔역가거지”(택리지)가 있고, 특히 서유구 자신이 편찬했던 「금화경독기(金華耕讀記)」²⁵⁷⁾를 활용하여 72곳의 장소를 추가 수록하였다. 그밖에 부분적으로, 1790년에 이만운이 완성한 「문헌비고」(여지도)와 유몽인(1559-1623)의 「어우야담(於于野談)」, 기타 기문(記文) 등을

256) 「研經齋全集」 外集 권64, “雜記類”에 실려 있다. 전국의 이름난 마을과 명승지에 대해 소개한 기록이다.

257) 「금화경독기」는 서유구가 저술한 백과전서식의 책으로 전체 8권이다. 2010년에 동경도립중앙도서관에서 7권 7책이 발견되었다. 8권에 “상택지”와 관련된 해당내용이 실려 있을 것으로 추정되나 결락되었다.

참고하였다.

이어서 명지평가에서는 거주환경을 입지조건별로 나누어 ‘강가 거주 논의[論江居]’, ‘시냇가 거주 논의[論溪居]’, ‘산 거주 논의[論山居]’, ‘호숫가 거주 논의[論湖居]’, ‘바닷가 거주 논의[論海居]’, ‘시내·강·바닷가 거주 종합논의[合論溪江海居]’를 펼치고 각각의 거주 환경 조건을 평가하였다. 거주환경의 입지조건별 논의를 편제한 것도 「택리지」에 비해 의미있는 일이지만, 산·호숫가 거주 논의 및 시내·강·바닷가 종합논의를 더하여 구성의 완성도를 높였다. 본문의 서술은 “팔역가거지”(택리지)의 논지를 따르고 내용을 인용한 것이 대부분이지만, 부분적으로는 본인의 「금화경독기」 관련내용도 포함시켜 논의를 충실하게 하였다. 서유구가 새로 보완한 부분은 호숫가와 바닷가 거주 논의인데, ‘호숫가 거주 논의’에서는 관동의 여섯 호수 권역, 호서의 홍주(洪州)와 제천, 호남의 익산과 김제, 영남의 용궁, 해서의 연안(延安) 등지 호숫가를 들어 가거지 논의를 전개하였다. 그리고 ‘바닷가 거주 논의’에서는, 국토의 해안과 섬의 거주환경을 약술한 후, 가가지와 가거부적지를 논의하였다. 그의 논의에 의하면, 가거부적지로서, 영호남의 연해(沿海) 도서는 풍토병[瘴氣]과 해충이 있고 왜구와 가깝기 때문에, 그리고 서해는 선박이 수시로 정박하기에, 관동의 북쪽 연안은 바닷바람이 거세고 물이 부족하며 왜선이 이르고, 또 동해의 섬들은 물이 부족하기에 살 수 없다는 것이다. 다만 강화도는 해양교통의 요충지로서 상인들이 모여들고, 남양의 대부도는 토지가 비옥하고 수산자원이 풍부하여 주민들이 부유하기에 가장 좋다고 하였다. 두 곳은 세상을 피해서 은거할 곳은 아니라고 덧붙이고 있다. 또한 호서의 내포에 있는 여러 고을들과 해서의 연안과 백천 등지도 가거지라고 하였다. 그밖에도 남해안의 남해 금산동(錦山洞)과 동해안의 양양, 간성, 울진, 평해 등의 명승지에 대해 논의하고 있다.²⁵⁸⁾

「임원경제지」에 나타난 서유구의 주거관을 살펴보면, 거주환경 논의에 대해서 유교지식인이자 생활인으로서 합리적이고 실용적인 태도를 견지하여 접근하였으며, 당시의 사회전반에 퍼져있었던 술수적 견해를 경계하고 버리기를 권고하였다. 그는 “향배(向背)와 순역(順逆)의 자리를 따지고 오행(五行)과 육기(六氣)의 운수를 살피는 오늘날의 술수자들이 하는 짓거리를 똑같이 하자는 것인가? 나는 이렇게 말하겠다. 군자는 술수를 취하지 않는다.”²⁵⁹⁾ 라고 하면서, “아직 옳고 그름이 판가름 나지 않은 길을 고지식하게 믿고 따

258) 「林園經濟志」, 卷6, “相宅志”, 八域名基.

259) 「林園經濟志」, 卷6, “相宅志”, 占基. 이하 본문의 「林園經濟志」의 인용문은 〈서유구(2005), 「산수 간에 집

라서 그런 짓거리에 폭 빠져 있을까? 집터를 선택하는 자는 이런 짓을 버리는 것이 옳다.”²⁶⁰⁾ 라고 술법 풍수에 대한 자기의 분명한 입장을 “상택지”의 첫머리에서 밝혔다. 생활에 긴요한 집터의 선택에 있어서도 실용적 견지로 권고하는 태도를 나타낸다. “장래의 화복을 가지고 눈앞에 닥친 절실한 문제를 덮어둘 수 없다. 집터를 찾고 논과 밭을 구할 때에 샘물이 달고 토지가 비옥한 땅을 얻었다면 그 나머지 것들은 전혀 물을 필요가 없다.”²⁶¹⁾고 하여, 실사구시적인 학문자세와 이용후생의 주거관을 견지하였으나 풍수의 화복설은 경계하고 비판하였다. 이처럼 서유구에게 있어서 주거지 선택방법은 생활에 꼭 있어야 할 것으로서, 춥고 따뜻한 방향을 따져보고, 물을 마시기가 편안한지만 살펴보면 충분하였다.²⁶²⁾ 집터에서 필요한 요소는, ‘샘물이 달고 토지가 비옥한 곳’으로 표현된 양호한 식수원과 비옥한 농경지로 요약되는데, 그 이유는 “샘물이 달지 않으면 거처함에 질병이 많이 생기고, 토지가 비옥하지 않으면 물산을 제대로 생산하지 못하기 때문”²⁶³⁾이었다. 그러면서도 실제적으로 주거지를 정한다면 다음과 같은 여러 가지의 조건과 요소를 추가적으로 고려할 수 있다고 상세히 논의하고 있다. 여기에서는 이상적인 거주환경이 갖춰야 할 요건으로서 산 높이, 주택 외형, 지형경관, 생태경관, 수자원, 경작 조건, 경관미, 이상적 주거(마을) 규모, 주민의 교양수준 등이 구체적으로 거론되고 있다.

주변의 산은 높더라도 험준하게 솟은 정도가 아니요 낮더라도 무덤처럼 가라앉은 정도가 아니어야 좋다. 주택은 화려하더라도 지나치게 사치한 정도가 아니요 검소하더라도 누추한 정도는 아니어야 좋다. 동산은 완만하게 이어지면서도 한 곳으로 집중되어야 좋고, 들판은 널찍하면서도 빛이 잘 들어야 좋다. 나무는 오래되어야 좋고, 샘물은 물이 잘 빠져 나가야 좋다. 집 옆에는 채소와 오이를 심을 수 있는 남새밭이 있어야 하고, 남새밭 옆에는 기장과 벼를 심을 수 있는 밭이 있어야 하며, 밭의 가장자리에는 물고기를 잡거나 논밭에 물을 댈 수 있는 냇물이 있어야 한다. 냇물 너머에는 산록이 있어야 한다. 이 산록 밖에는 산봉우리가 있어서 붓을 걸어두는 살강 모양도 같고, 트레머리 모양도 같으며, 뭉게구름 모양도 같아서 멀리 조망하는 멋이 있어야 한다. 또 형국 내외에 수십에서 1백 호에 이르는 집이 있어서 도적에 대비하고, 생활필수품을 조달할 수 있어야 한다. 여기에서 가장 중요한 사실은 마음이 허황되고 말만 번드르르하게 잘하는 자가 주민들 사이에 끼어서 기분을 잡치게 해서는 안 되는 것이다. 이것이 그 대략이다.²⁶⁴⁾

을 짓고」, 안대회 역, 경기도: 돌베개.)의 번역문에 따른 것이다.

260) 『林園經濟志』, 卷6, “相宅志”, 占基.

261) ibid.

262) ibid.

263) ibid.

264) ibid.

이 책에는 주택 배치에 대한 의견도 일조와 채광의 측면에서 합리적으로 납득할 수 있게 설명하고 있다.²⁶⁵⁾ 그밖에도 거주환경과 주거와 관련된 의식주의 제반 사항을 연관시켜 논의하고 있으며, “보양지(保養志)” 편에서는 섭생과 양생과 같은 내용이 서술되고 있기에 조선시대 건강장수의 경험적 지식으로 참고할 수 있다. 특히 지역의 위생보건에 관한 풍토적 조건에 관한 논의는 건강장수도시의 환경적 요인으로 참고 될 수 있는 전통적 견해로서 의의가 있다. 특히 거주환경과 건강장수 간의 논의와 관련하여 서유구는, 풍토병을 유발할 수 있는 토지의 조건과 질병에 대해서 설명한 후 지역 분포까지 열거하고 있어 주목된다. 장기(瘴氣)²⁶⁶⁾라는 말로 표현된 풍토병이 드러나는 곳에 대하여 이중환의 「택리지」에도 여러 차례 언급되었으나 서유구는 장기의 전국적인 분포지 현황을 종합적으로 정리하였다. 이것은 조선시대에 건강장수마을의 지역보건위생 조건을 논의한 구체적인 사례가 된다. 이 책에는 풍토병(장기)에 따른 해독과 전국적 실상, 그 풍토적 원인 등을 적고, 시골에서 살 뜻이 있는 사람이라면 가장 먼저 그 사실을 살핀 후에 집터를 찾고 농토를 구해야 한다고 조언하고 있다. 「임원경제지」에 수록된 장기가 있는 지역을 인용하면 다음과 같다.

영남의 함양, 함안, 단성, 풍기는 모두 장기가 있는데, 진주와 하동이 가장 심하다. 호남의 순천, 여산, 태인, 고부, 무장, 부안, 고산, 익산 등지에 곳곳마다 장기가 있는데 광양, 구례, 흥양이 특히 심하다. 호서는 청양, 정산에 장기가 있다. 경기도는 남양, 안산, 통진, 교하의 바다와 접한 지역에 간혹 장기가 있다. 삭녕과 마전 등의 지역에도 간간이 장기가 있는 곳이 있다. 해서의 평산, 황주, 봉산 등의 고을은 토질이 차지고 수질이 혼탁해서 거주하는 사람들의 질병이 많은데 금천 경내가 특히 심하다. 관서의 양덕, 맹산, 순천 사이에는 수질과 토질이 상당히 나쁘다고 한다. 관동은 영흥에도 장기가 있다고 한다.²⁶⁷⁾

265) 관련 내용을 보면, 집터를 정할 때는 반드시 북쪽을 등지고 남향을 해야 춥고 따뜻함이 적절하고 초목이 무성하게 자라난다는 것이다. 서쪽을 등지고 동향을 하는 것은 그 다음인데 왕성하게 생기는 생기를 받아들일 수 있기 때문으로 이해하였다. 가장 나쁜 자리는 동쪽을 등지고 서향을 하는 것인데 이런 배치는 햇빛을 일찍부터 볼 수 없기 때문이다. 북향하는 자리는 바람과 기운이 음산하고 추워서 과실과 채소가 자라지도 않으니 거처할 수 없다고 하였다.

ibid.

266) 사전적 의미로는 축축하고 더운 땅에서 나오는 독기를 뜻한다. 장독(瘴毒)이라고도 하며, 더운 지방의 산과 숲, 안개가 짙은 곳에서 습열(濕熱)이 위로 올라갈 때에 생기는 나쁜 기운으로 전염을 일으키는 사기(邪氣)의 하나로 알려진다. 한의학적으로는 남쪽 지방의 숲속에 있는 습열(濕熱)한 장독을 받아 생기는 온병(溫病)이라고 한다. 토질과 수질이 좋지 못하고 덥고 다습한 곳에서 생기는 수인성 풍토병으로 이해된다.

267) ibid.

이상에서 보았지만 서유구의 논의는, 기존의 선행저술에서 제기되었던 거주환경과 주택관련 논의를 종합적으로 검토한 후에, 바람직한 주거관과 이상적인 거주환경 조건에 대하여 표준적인 기준을 제시하고 자신의 견해를 개진하였다는 점에서 중요한 의미를 갖는다.

제8장 맺음말

이 보고서에서는 건축, 미술, 미학, 조경, 지리 등 다양한 분야에서 한옥의 자연관을 조망하는 기사들을 수록하여, 한옥과 자연과의 관계 설정에 대한 공통적인 주제와 상이한 관점을 드러내보이고자 했다. 6인의 저자들이 각각 자신의 전공에 따른 입장을 제시함으로써 한옥의 자연관이 보다 정밀하게 규명되고, 나아가 한국문화 전반의 차원에서 한옥이 차지하는 위치에 대해 고민할 수 있는 계기가 될 것으로 기대한다. 6분야 소연구의 내용은 다음과 같이 요약된다.

첫째, ‘한국건축 단행본 서술에서 자연의 성격’(이강민)에서는 건축계에서 논의되는 전통건축과 자연의 관계를 다루었다. 대상이 된 건축 서술은 전통건축의 분석을 통해 현대건축으로의 시사점을 도출하고자 하는 성격이 강하며, 전통 건축이 자연을 대하는 태도를 탐구하여 건축이 자연과의 조화 혹은 자연스러움을 달성하는 방법론을 추출했다. 이를 통해 인위적인 행위로서의 건축이 자연과 대립하지 않고 공존하는 이상적인 건축관을 계승하려는 노력이 볼 수 있다.

둘째, ‘한국의 미와 예술 해석에 있어서 자연의 의미’(이주영)에서는 한국적 미의식의 근원으로서 자연의 의미를 살피고, 한국미의 범주들을 고찰하였다. 한국미의 고유성을 이루는 특징은 자연의 생명력을 강조하는 점과 대립된 것을 통합시키고자 하는 정신으로 요약되며, 한국 근현대미술의 작품세계에도 자연이 가장 보편적인 어휘로 등장하는 등 자

연주의 철학으로서 현대에 계승되었다.

셋째, ‘서양 건축이론의 맥락에서 자연의 해석’(박정현)에서는 자연적이지 않은 서양 건축이라는 편견에 반론을 제시했다. 서양건축사에서 자연의 어원은 인간을 포함한 모든 것의 고유한 내적 본성을 가리키는 그리스어 피시스(physis)에 기원하므로 인간과의 대립 관계가 설정되지 않는다. 또 자연은 기독교 세계관의 영향 아래 신의 섭리가 드러나는 대상으로서 형태와 비례를 연구하는 원천이 되기도 했고, 태고의 단순함을 지닌 신화적 공간으로 이해되기도 했다.

넷째, ‘한옥의 정원 문화와 자연의 의미’(박희성)에서는 중국과 한국의 정원 문화에 대해 개념의 용례와 기능적 특징을 고찰했다. 한자어 정(庭)은 가옥의 마당을 가리키는 말로 서양의 가든(garden)과 유사한 성격이 있지만, 외부의 자연과 밀접한 관계를 갖고 경계가 유연한 원(園)은 동아시아의 독창적 개념이다. 또한 한옥의 원은 고도의 기술로 자연을 재현하는 장소가 아니라 그 자체가 산수자연인 경우가 많다는 특징이 있다.

다섯째, ‘한양의 자연과 건축을 대상으로 한 조선시대 팔경담론의 전개’(조규희)에서는 특정한 맥락을 가지고 선택되는 자연인 ‘팔경’ 문화를 살펴보았다. 팔경은 중국의 영향과 자부심의 과시에서 비롯한 문화적 현상인데, 조선이 한양에 수도를 정함으로써 조선 전기에는 한강변이 가장 좋은 경치를 가진 곳으로 인식되었다. 그러나 임진왜란 이후 고위층의 주택들이 북촌에 들어서면서 도심에 있으면서 자연의 이미지가 부각되는 경관이 크게 대두되었다.

여섯째, ‘이상적 주거관과 자연에 관한 전통적 인식과 논의’(최원석)에서는 한국의 이상향이 자연귀속의 지향성이 강하다는 점이 부각된다. 한국의 이상향은 서양의 이상향과 같이 자연과 단절된 인위적 환경의 창조보다는 자연 상태에서 이상적 삶의 조건이 완비된 최적의 장소를 선정하는 전통을 낳았다. 공간적 특징으로 평지나 언덕, 섬이 아니라 깊은 산의 계곡이 설정되는 경우가 많으며, 풍수지리설의 영향 아래 한국의 자연환경이 강하게 반영되어 있는 등 현실적이고 실천적인 성격이 강하다.

참고문헌

「遣閑雜錄」
 「高麗史節要」
 「樂健亭記」
 「農巖集」
 「牧隱稿」
 「鳳溪集」
 「思歸引序」
 「私淑齋集」
 「山林經濟」
 「釋名」
 「雪窖集」
 「設文」
 「設文解字」
 「新增東國輿地勝覽」
 「與猶堂全書」
 「五洲衍文長箋散稿」
 「林園經濟志」
 「林泉高致」
 「增補山林經濟」

「槎川詩抄」

「擇里志」

가라타니 코진(2001) “사케이(借景)에 관한 고찰”, 김윤식 등, 「상상력의 거미줄」, 생각의 나무.

_____ (2010), 「일본 근대문학의 기원」, 박유하 역, 도서출판 비.

강우방(1990), 「원웅과 조화」, 열화당.

고유섭(2005), 「구수한 큰 맛」, 다할미디어.

권영필 외(2004), 「한국미학시론」, 고려대학교 한국학연구소.

권영필, (2005), “한국미학연구의 문제와 방향”, 「미학·예술학연구」, v.21.

김경수 역(2010), 「노자 역주」, 도서출판 문사철.

김덕현(2010), “「택리지」의 자연관과 산수론”, 「한문화연구」, v.3.

김복영(2006), 「눈과 정신」, 한길아트.

김봉렬(2006), 「김봉렬의 한국건축 이야기 3」, 돌베개.

김성룡(1995), 「여말선초의 문학사상」, 한길사.

김성우(2001), 「조선중기 국가와 사족」, 역사비평사.

김수현(2004), “모노크롬회화의 공간과 정신성”, 「한국현대미술 197080」, 학연문화사.

김열규(2003), 「동북아시아 샤머니즘과 신화론」, 아카넷.

김영나(1998), 「20세기 한국미술」, 예경.

김용옥(1986), 「동양학 어떻게 할 것인가」, 통나무.

김원용(1985), 「한국미의 탐구」, 열화당.

김윤식(2012), 「내가 읽고 만난 일본」, 그린비.

김인철(2011), 「공간열기」, 동녘.

김정기, 김리나, 문명대, 안휘준(1984), 「한국미술의 미의식」, 정신문화연구원.

김지하(2005), “흔 그들의 미학 초(抄)”, 「미학·예술학연구」, v.21.

_____ (1999), 「김지하 전집 3: 미학사상」, 실천문학사.

_____ (1999), 「예감에 가득 찬 숲 그늘」, 실천문학사.

김형철 외(1996), 「한국인의 자연이해; 한국인의 원형을 찾아서」, 1996년도 교육부 인문사회과학 중점연구비 1년차 보고서.

농촌진흥청(2003), 「古農書國譯叢書 4: 증보산림경제」, v.1-3, 농촌진흥청.

- 루카치(2002), 반성완 역, 「미학」, v.4, 미술문화.
- 르 코르뷔지에(2007), 「건축을 향하여」, 이관석 역, 동녘.
- 마이클 에이더스(2011), 「기계, 인간의 척도가 되다」, 김동광 역, 산처럼.
- 문화재관리국(1983), 「담양 소재원 보존정비계획 및 설계」.
- 민족문화추진회(1969), 「국역 신증동국여지승람」, v.1, 민족문화추진회.
- 민족문화추진회(1969), 「국역 신증동국여지승람」, v.2, 민족문화추진회.
- 민족문화추진회(1982-1985), 「중종실록」, 민족문화추진회.
- 민족문화추진회(1993), 「광해군일기」, 민족문화추진회.
- 민주식(1993), "한국미술과 자연성의 미학", 「미술사학보」, v.6.
- _____ (1994), "한국적 '미'의 범주에 관한 고찰", 「미학」, v.19.
- _____ (2000), "풍류(風流)사상의 미학적 의의", 「미학·예술학연구」, v.11(2000.06), pp.61-76.
- 박삼옥, 정은진, 송경연(2005), "한국 장수도 변화의 공간적 특성", 「한국지역지리학회지」, v.11(2).
- 박의준(2001), "한국 전통 취락입지의 지리학적 고찰", 「호남문화연구」, v.29.
- 박희성(2011), 「원림 경계 없는 자연」, 서울대학교출판문화원.
- 박희성, 조정송(2001), "왕유의 자연미와 망천별업의 조경사적 의의", 「한국조경학회지」, v.85.
- 배정환(2004), 「현대 조경설계의 이론과 쟁점」, 도서출판 조경.
- 배형민(2013), 「포트폴리오와 다이어그램」, 동녘.
- 발터 벤야민(2007), "기계복제시대의 예술작품", 「기계복제시대의 예술작품, 사진의 작은 역사 외」, 최성만 역, 도서출판 길.
- 서성록(2006), 「한국현대회화의 발자취」, 문예출판사.
- 서울역사박물관(2010), 「서촌 역사·경관·도시조직의 변화」.
- 서유구(2005), 「산수 간에 집을 짓고」, 안대회 역, 돌베개.
- 성종상(2011), 「고산 윤선도 원림을 읽다」, 나무도시.
- 송희경(2008), 「조선후기 아회도」, 다할미디어.
- 승효상(2012), 「오래된 것들은 다 아름답다」, 컬처그래퍼.
- 신영훈(2000) 「우리가 정말 알아야 할 우리 한옥」, 현암사.
- 신은경(1999), 「동아시아미학체계의 수립의 가능성 탐색-풍류」, 보고서.
- 신정엽(1993), 「유토피아의 지리학-그 가능성의 탐색」, 「지리교육논집」, v.30(1993.12).
- 심경호(2009), "「임원경제지」의 문명사적 가치", 「쌀삶문명 연구」, v.2.

- 안동립 역(1998), 「장자」, 현암사.
- 야나기 무네요시(1982), 「조선의 예술」, 문공사.
- 야나부 아키라(2011), 「번역어의 성립」, 김옥희 역, 마음산책.
- 에드워드 렐프(2005), 「장소와 장소상실」, 김덕현 외 역, 논형.
- 에른스트 카시러(1996), 「르네상스 철학에서의 개체와 우주」, 박지형 역, 민음사.
- 염정섭(2002), “18세기 초중반 「山林經濟」와 「增補山林經濟」의 편찬 의의”, 「규장각」, v.25.
- 예경희, 김재한(2007), “鄭鑑錄과 擇里志의 可居地鄭 比較 研究”. 「清大學術論集」, v.10.
- 오광수(1995), 「한국현대미술의 미의식」, 재원.
- 움베르토 에코(2000), 「중세의 미와 예술」, 손효주 역, 열린책들.
- 윤난지(1995), “김환기의 1950년대 그림 : 한국 초기 추상미술에 대한 하나의 접근”, 「현대미술사연구」, v.5(1).
- 율리우스 R. 와인버그(1984), 「중세철학사」, 강영계 역, 민음사.
- 이강민, 박민정(2012), 「한옥문화의 세계화를 위한 인문학적 가치 발굴 연구 (1) -한옥미학의 기원-」, 건축도시공간연구소.
- 이강민, 이상민, 엄운진(2013), 「한옥문화의 세계화를 위한 인문학적 가치 발굴 연구 (2) -한옥의 자연관-」. 건축도시공간연구소
- 이규상(1997), 「18세기 조선 인물지 并世才彦錄」, 창작과 비평사.
- 이도원(2005), 「전통마을 경관요소들의 생태적 의미」, 서울대학교출판부.
- 이도원(2004), 「한국의 전통생태학」, 사이언스북스.
- 이도원 외(2008), 「한국의 전통생태학 2」, 사이언스북스.
- 이도흙(2003), “한국예술의 심층구조로서 정(情)과 한(恨)의 아우름”, 「미학·예술학연구」, v.17, pp.43-74.
- 이동환(1999), “한국미술사상의 연구”, 「민족문화연구」, v.32.
- 이성천(1997), 「한국 한국인 한국음악」, 도서출판 풍남.
- 이인범(2004), “백색담론에 대하여: 한국인의 미의식 논의에 대한 비판적 고찰”, 「미학·예술학연구」, v.19, pp.211-226.
- 이일(1980), “평면 속의 선묘와 색면”, 「공간」, v.185(1980.08).
- _____(1982), 「한국미술의 오늘의 얼굴」, 공간사.
- _____(1998), 「미술비평일지」, 미진사.
- 이종묵(2006), 「조선의 문화공간 3」, 휴머니스트.

- 이종은, 윤석산, 정민, 정재서, 박영호, 김응환(1996), “한국문학에 나타난 유토피아 의식 연구,” 「동아시아 문화연구」, v.28, pp.7-226.
- 이주영(2009), “한국근대구상미술의 미의식: 유사성의 유형에 따른 재현방식 분석을 중심으로,” 「미학예술학연구」, v.30.
- _____(2011), “한국추상미술의 미의식: 내적 실재로서의 자연과 정신,” 「미학예술학연구」, v.33.
- _____(2011), “한국적 미의식의 다양성과 유형별 분류에 대한 연구,” 「미학예술학연구」, v.34.
- _____(2014), “한국미의 고유성 규명을 위한 비교미학적 고찰,” 「미학예술학연구」, v.34.
- 이중환(1993), 「택리지」, 이익성 역, 을유문화사.
- 이택후(1994), 「華夏美學」, 권호 역, 동문선.
- 이학동(2003), “전통마을의 분석과 풍수지리 이론을 통해서 본 거주환경 조성원리의 탐색,” 「거주환경」 v.1(1).
- 임마누엘 칸트(2006), 「순수이성비판」, 백종현 역, 아카넷.
- _____(1974), 「판단력비판」, 이석운 역, 박영사.
- 장미진(2005), “한국의 미학과 한국미학의 방향성,” 「미학예술학연구」, v.25.
- 장 스타로뱅스키(2012), 「장 자크 루소: 투명성과 장애물」, 이충훈 역, 아카넷.
- 장 자크 루소(2010), 「사회계약론」, 김중현 역, 웅진씽크빅.
- 전경수(2008), 「백살의 문화인류학」, 민속원.
- 전영권(2002), “택리지의 현대지형학적 해석과 실용화 방안,” 「한국지역지리학회지」, v.8(2).
- 정영목(1995), “한국 현대회화의 추상성, 1950~1970 : 전위의 미명아래,” 「조형(Form)」, v.18(1).
- 정치영(2005), “조선시대 유토피아의 양상과 그 지리적 특성,” 「문화역사지리」, v.17(1).
- 정치영(2006), 「지리산지 농업과 촌락 연구」, 고대민족문화연구원.
- 조규희(1998), 「朝鮮時代의 山居圖」, 서울대학교 석사학위논문.
- 조규희(2006), 「朝鮮時代 別墅圖 研究」, 서울대학교 박사학위논문.
- 조규희(2006), “別墅圖에서 名勝名所圖로-鄭澈의 작품을 중심으로-,” 「미술사와 시각문화」, v.5.
- 조규희(2008), “家園眺望圖와 조선후기 借景에 대한 인식,” 「미술사학연구」, v.257.
- 조규희(2012), “조선후기 한양의 명승명소도와 국도 명승의 재인식,” 「한국문화와 예술」, v.10.
- 조규희(2014), “조선의 으뜸 가문, 안동 김문이 펼친 인문과 예술 후원,” 송지원 외, 「새로 쓰는 예술사」, 글항아리.
- 조요한(1999), 「한국미의 조명」, 열화당.
- 조운제(1955), “국문학에 나타난 자연과 그 양상,” 「국문학개설」, 동국문화사.

- _____(1948), "자연미의 발견", 「한국문학사」, 동국문화사.
- 조지훈(1996), 「조지훈 전집 7」, 나남출판.
- _____(1996), "'멧'의 연구", 「조지훈 전집 8: 한국학 연구」, 나남출판.
- 조창록(2005), "일본 大阪 中之島圖書館本 「林園經濟志」의 引과 例言", 「한국실학연구」, v.10.
- 조창록(2010), "楓石 徐有渠의 「金華耕讀記」", 「한국실학연구」, v.19.
- 존 로크(1996), 「통치론」, 강정인, 문지영 역, 까치.
- 주성옥(2007), 「송대 예술관에 끼친 선종의 영향」, 서울대학교 박사학위논문.
- 채희완(1999), "전통연행 속에 숨어 있는 미학적 단초 - 줄타기와 줄다리기-", 「미학·예술학연구」, v.9, pp.41-50.
- 최기수(2001), "朝鮮時代 전통마을에 나타난 棲息觀에 관한 연구", 「한국전통조경학회지」, v.19(3).
- 최라윤(2012), 「18-19세기 조선의 식물소재 연출기법 및 완상방식에 관한 연구」, 서울대학교 석사학위논문.
- 최병식(2000), "한국미술의 자연관 - 근현대미술을 중심으로", 「현대미술연구소 논문집」, v.2, 경희대학교 미술연구소, p.1-19.
- 최순우(2002) 「나는 내 것이 아름답다」, 학교재.
- 최영준(1997), 「국토와 민족생활사」, 한길사.
- 최완수(1993), 「謙齋 鄭澈 眞景山水畵」, 범우사.
- 최완수(2004), 「겸재의 한양진경」, 동아일보사.
- 최완수(2009), 「겸재 정선」, v.2, 현암사.
- 최원석(2004), 「한국의 풍수와 비보」, 민속원.
- 최원석(2008), "한국의 명산문화와 조선시대 유학 지식인의 전개", 「남명학연구」, v.26(2008.12).
- 최원석(2009b), "한국 이상향의 성격과 공간적 특징", 「대한지리학회지」, v.44(6).
- 최원석(2010), "택리지에 관한 풍수적 해석", 「한문화연구」, v.3.
- 최원석(2011), "마을풍수의 문화생태", 「한국지역지리학회지」, v.17(3).
- 최원석(2012), "조선후기의 주거관과 이상적 거주환경 논의", 「국토연구」, v.73.
- 최진원(1987), "국문학에 나타난 자연", 「도남학보」, v.10, 도남학회.
- _____(1981), "강호가도연구", 「국문학과 자연」(증보판), 성균관대출판부.
- 최종희·김영모·박희성 외(2013), 「한·중·일 정원원형에 관한 기초연구」, 국립문화재연구소.
- 최창조(1990), 「좋은 땅이란 어디를 말함인가」, 서해문집.
- 토머스 홉스(2008), 「리바이어던 1」, 진석용 역, 나남.

- 한국현대미술사연구회(2004), 「한국현대미술 197080」, 학연문화사.
- 한명호(2003), “도시공간의 쾌적 음환경 창조를 위한 사운즈스케이프 디자인 연구”, 「대한건축학회논문집:계획계」, v.19(12).
- 한명희(1999), “한국음악의 미적 유형”, 「미학예술학연구」, v.9(1999.06).
- 헤겔(2008), 한동원·권정임 역, 「예술철학」, 미술문화.
- 황원구(1982), “한국에서의 유토피아의 한 시도-板尾洞 故事의 연구-”, 「동방학지」, v.32, pp.59-96.
- 計成(1993), 「園冶」, 김성우, 안대회 역, 예경.
- 羅竹風 主編(1986), 「漢語大詞典」, 上海辭書出版社.
- 葉郎(1994), “中國藝術에 있어서의 意境”, 서진희 역, 「예술문화연구」, v.4.
- 張家驥(1997), 「中國園林園藝大辭典」, 山西教育出版社.
- 陳正炎, 林其鏐(1990), 「중국의 유토피아 사상」, 이성규 역, 지식산업사.
- Alberti L. B.(1998), *On the Art of Building in Ten Books*, Cambridge MA: MIT Press.
- Arnheim, R.(1988), *The power of the center : a study of composition in the visual arts*, Berkeley : University of California Press.
- Collingwood R. G.(1945), *The Idea of Nature*, New York: Oxford University Press.
- Dal Co F.(1982), *Figures of Architecture and Thought*, New York: Rizzoli.
- Dessoir, M.(1923), *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in den Grundzügen dargestellt*, Stuttgart: Enke.
- Ernst C. (1968), *Philosophy of the Enlightenment*, Princeton: Princeton University Press.
- Evans R.(1997), “Translation from Drawing to Building”, *Translation from Drawing to Building and Other Essay*, London: Architectural Association.
- Hegel(1970), *Vorlesungen über die Ästhetik*, v.1, 2, 3, Frankfurt. a. M.
- Jordan-Bychkov T. G., Domosh M., Neumann R. P., Price P. L.(2006), *The Human Mosaic*, New York: W. H. Freeman and Company.
- Laugier M.A.(1973), *An Essay on Architecture*, Los Angeles: Hennessey & Ingalls.
- Lukács, G.(1920), *Die Theorie des Romans*, Berlin.
- _____(1963), *Die Eigenart des Ästhetischen*, Werke Bd.11/Bd.12, Luchterhand Verlag, Darmstadt und Neuwied.
- Manuel de Landa(2004), “Deleuze and the Use of the Genetic Algorithm in Architecture”, *Phylogenesis: foa's ark*, Barcelona: Actar.

- McEwen I. K.(2003), *Vitruvius: Writing the Body of Architecture*, Cambridge MA: MIT Press.
- Norton W.(2006), *Cultural Geography*, 2nd ed., New York: Oxford University Press.
- Plato(1998), *Phaedrus*, New York: Cornell University Press.
- Porter P. W., Lukermann F. E.(1976), "The Geography of Utopia," *Geographies of the Mind*, Oxford University Press, pp.197-224.
- Ranci  r J.(2004), *The Politics of Aesthetics*, London: Continuum.
- Rosenblum R.(1967), *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton: Princeton University Press.
- Tzonis A., Lefaivre L.(1986), *Classical Architecture: The Poetics of Order*, Cambridge MA: MIT Press.
- Vitruvius(1931), *On Architecture*, v.1(Books 1-5, Loeb Classic Library no.251), Granger F. ed.&trans, Cambridge MA: Harvard University Press.

Exploring the Values of the Hanok in the Humanities : Theories on nature in Korean Art and Architecture

Lee, Kang Min
Um, Woon Jin
Park, Min Jeong

This report is the third year annual research of ‘Exploring the Values of the Hanok in the Humanities’ series and is ‘Theories on Nature in Korean Art and Architecture’. This study series was organized in 2012 with ‘The Origin of the Modern Hanok Aesthetics’ followed by ‘Religious Symbolism in Hanok’ in 2013 and ‘Theories on Nature in Korean Art and Architecture’ in this year. In 2015, the study will continue to review human view of Hanok.

In the study of nature view of Hanok, a database is constructed by categorizing phrases from various publications, newspapers, and magazines printed in Korea, since the Japanese colonial era according to the relationship with the nature. It is organized from the annual theme and will be used as the basis for the searching and cross-reference various issues relating to the Hanok in the future.

This report includes six articles that overlook a view of the nature of Hanok in various areas such as architecture, art, aesthetics, landscape and geography. Each article tried to show common themes and different perspectives in the relationship between Hanok and nature. 6 authors state their positions through each majors, the theory on nature in Korean art and architecture is identified more precisely. Furthermore, it is expected as opportunity to think about the position of Hanok equipped in the dimension of general Korean culture. The contents of the six areas are summarized as follows.

The Feature of Nature in the Narratives of Korean Architectural Publication: This study focuses on the relationship between traditional architecture and nature in architecture. Architectural description of the subject has a strong character to derive the implications for contemporary architecture through the analysis of the traditional architecture. By exploring the attitude that traditional architecture is in contact with the nature, a methodology was extracted for achieving harmony with nature and naturalness. Thus, architecture of the artificial act coexists without conflict with nature and attempts to inherit ideal view of architecture.

The Meaning of Nature in Korean Beauty and Artistic Interpretation: This study explores the meaning of nature as a root of Korean aesthetic and the categories of Korean beauty. Features that form the uniqueness of Korean beauty are emphasizing the vitality of nature and the spirit trying to integrate the conflicts. Nature is the most common vocabulary in works of Korean modern and contemporary art for example, it inherited to the present day the modern as the philosophy of naturalism.

The Analysis of Nature in the Context of Western Architectural Theory: This study presents a rebuttal to the prejudice that western architecture is against nature. In the western architects, since the etymology of nature is originated from the Greek word 'physis' means an unique inner nature of all things including human beings, a conflict relationship with humans has not been set. In addition, nature was the source to study form and proportion as a subject in Christian providential view of the world under the influence of the Christian world, and also mythical space understanding with a simplicity of ancient times.

The Meaning of the Garden Culture of Hanok and Nature: This study discusses applications of the concept and functional features of Chinese and Korean garden culture. Chinese character 'Jeong(庭)' refers to the 'garden of the house', similar to word 'garden' in Western. 'Won(園)' is the original concept of the East Asia that has a close relationship with the external nature and flexible boundaries. In the case of Hanok, 'Won' is not a place to reproduce nature in high technology, but

as landscape of nature itself.

Deployment of Eight Views of Joseon Dynasty Regarding to the Nature and Architecture of Hanyang: This study discusses about ‘Eight views(Palgyung)’ culture, a nature that has selected by a specific context. ‘Eight views’ is a cultural effect influenced by China and self-esteem. Since Hanyang was designated as the capital of Joseon, the riverside of Han-river became the best scenery place in early Joseon. But after the Japanese Invasion of Korea, residence of high-rank administrators settled down in Bukchon. Thus, preferred landscape had changed to the nature located in the middle of the city.

Traditional Recognition and Discussion of the Ideal View of Housing and Nature: This study highlights that Korean utopia shows strong directivity of being nature. Korean utopia is not an artificial creation that break with nature as Western utopia, it is selected the well-equipped location for the ideal life in a natural state. In most cases, it is set in the deep mountain valleys rather than plains, hills, or islands. Korean utopia is realistic and practical reflecting the natural environment under the influence of Feng Shui theory.

Keywords : Hanok, Korean Architecture, Nature, Korean beauty, Garden, Eight views, Utopia

부록 : 한옥 관련 문헌에서 자연의 서술 사례

□ 질서로서의 자연

- ① “반원의 조형사고란 대체 무엇을 뜻하는 것인가. 물론 이러한 물음에 대해서 아직 정형定型的의 해답은 준비돼 있지 않다. 다만 오래전부터 초가나 묘지의 조형이 부드럽고 원만하다는 점, 그리하여 그러한 조형은 본질적으로 자연의 질서에 거역이 아니라 순응함으로써 하나의 조화된 미감을, 이른바 자연과 일치라는 동양적인 절대사상을 나타내고 있는 것으로 풀이된다.” *김수근(2006), 좋은 길은 좁을수록 좋고 나쁜 길은 넓을수록 좋다, 공간사*
- ② “우리건축은 부분적인 질서가 있음에도 전체적으로는 비정형적이고 무질서하게 보인다. 주어진 조건이 그러므로 그것에 충실했기 때문이다. 우리건축은 자연의 바탕인 땅을 공간으로 삼아 영역화하는 원리로 시작한다. 우리건축은 자연의 질서를 품어 자연과 같은 공간의 형성을 추구한다. 자연을 닮으려는 의지는 자연과 하나가 되는 것이다. '자연스럽다'라는 것은 건축의 본질인 존재의 자세를 의미한다.” *김인철(2011), 공간열기, 동녘*
- ③ “비례는 과학과 기술이 상대적으로 덜 발달했던 당시에 자연을 이해하는 관점이, 그러한 관점으로 인간이 찾아낸 규칙이었다. 바꾸어 말하면 비례는 인간의 관점에서 보았을 때 자연이 존재하는 방식의 양적 표현이다. 이것을 강한 지배력으로 인간의 행동을 통제하는 건축의 구성에 적용하고 그 안에서 살아간다는 것은, 비례라는 규칙에 순응하고 있음을 의미한다.” *이상현(2013), 길들이는 건축 길들이어진 인간, 효형출판*
- ④ “인간은 왜 자연의 질서를 따라 사는 것이 자연의 위협으로부터 벗어날 수 있는 방법이라고 믿었던 걸까. 이를 이해하기 위해서는 자연과 관련된 또 다른 이론이 필요하다. 바로 천인합일설(天人合一說)이다. 이에 따르면 인간은 대자연의 일부다. 자연이 나뭇의 질서로 끊임없이 순환하는 것처럼 인간도 그 질서에 순응하면 자연과 함께 오래도록 존재할 수 있다는 것이다.” *이상현(2013), 길들이는 건축 길들이어진 인간, 효형출판*
- ⑤ “비례를 자연의 힘을 통제하는 여러 도구 중 하나로 생각한 것이다. 그런데 한번 적용된 비례가 반복적으로 사용되면서 사람들은 그것이 자연의 힘을 통제하는 수단 중 하나였다는 사실을 잊게 된다. 오히려 아름다움이라는 측면이 유지되고 강화되면서 비례가 가지는 신비한 힘은 공고하게 유지된다.” *이상현(2013), 길들이는 건축 길들이어진 인간, 효형출판*

- ⑥ “풍수는 자연과학이다. 자연은 거짓이 없다. 자신의 의지나 노력이 중요하지만, 풍수에 의하여 좋은 터가 있음을 보았다. 풍수의 종류는 크게 세 가지로 나눈다. 죽은 사람의 묘터를 공부하는 음택풍수, 산 사람이 사는 집터를 연구하는 양택풍수, 사람들이 모여 사는 마을이나 도시의 터를 연구하는 양기풍수가 있다. 고려의 개성과 조선의 한양도 풍수의 원리에 의하여 정한 도시였다. 한옥도 풍수의 원리를 반영하여 지으려 노력했다.” *신광철(2012), 한옥의 멋, 한문화사*

□ 공존으로서의 자연

- ① “중국을 통하여 탑이 우리나라와 일본에 전해졌는데, 우리는 우리나라에 맞게 그 크기를 변형시켰다. 지금은 터만 남아 있는 황룡사 9층목탑의 경우 최초는 270척에 이르렀지만 재건을 거듭하고 다시 복원하는 과정에서 점차 60척까지 줄어들었다. 그 것은 우리 몸에, 우리 자연환경에 맞추었다는 사실을 시사해주는 좋은 예이다.” *김수근(2006), 좋은 길은 좁을수록 좋고 나쁜 길은 넓을수록 좋다, 공간사*
- ② “문방은 속기가 없는 방이며, 사색과 평정을 위한 공간이며 창조적인 일을 위한 공간이며, 자연 속에 몰입되어 조화를 이루고 있는 방입니다. 문방의 디자인은 빗물소리, 새소리, 바람소리가 창호지를 통하여 자연스럽게 실내로 들어오며 차 끓이는 소리, 베개 속에 넣은 국화향기, 풍경 올리는 소리를 즐겼으며 이는 인간과 자연이 친교를 가지는 것입니다. 문방은 Play와 Work가 동시 발생적이며, 조화 속에 공존하는 "Ultimate Space"인 것입니다.” *김수근(2006), 좋은 길은 좁을수록 좋고 나쁜 길은 넓을수록 좋다, 공간사*
- ③ “방과 마루로 이루어진 계정은 분류하자면 'ㄱ'자 형식의 정자에 해당한다. 계정은 독락당의 담이 연장되는 끝자락에서 자계를 향해 돌출되어 있으므로 마당에서 보면 담의 일부로 보인다. 반면 밖에서 보면 계정은 입체가 되어 자계를 이루는 자연으로 깊숙이 들어와 있다. 계정의 존재는 대수롭지 않게 처리한 듯 보이지만 회재의 건축이 자연을 관조하는 자리를 만드는 것이 아니라 자연의 일부가 되는 것이었음을 짐작하게 한다.” *김인철(2011), 공간열기, 동녘*
- ④ “건축으로 풍경을 담아내는 것은 건물에 풍경을 가져오는 차경의 기법이 아니라 자연과 건축을 하나로 만들기 위한 것이다. 건축의 존재는 자연을 점령하는 것이 아니라 자연의 일부가 되는 자세를 가져야 한다. 자연은 관조의 대상이기보다 공간의 주체이다. 건축은 자연의 빛이 사라진 뒤 공간의 속내가 나타날 때 비로소 존재의 의미를 보인다.” *김인철(2011), 공간열기, 동녘*
- ⑤ “우리건축은 관상의 대상으로 만들어진 것이 아니라 자연의 공간을 인간의 공간으로 매개하는 수단으로 존재한다. 건축은 자체로 완성되는 것이 아니라 그것이 놓이는 장소를 완성하는 도구로 사용된다. 장소에 의해 건축이 결정되는 한편 건축에 의해 장소의 의미가 부여되는 것이다. 우리건축은 경관을 담아 장소를 만들어 경관을 이루는 방법이며 수단이었다.” *김인철(2011), 공간열기, 동녘*
- ⑥ “우리 선조들이 가진 자연에 대한 이해의 정도는 명료함을 넘어 지혜로움 그 자체였다 자연을 지배의 대상으로 삼아 인위적으로 과장된 제스처를 가지는 것은 금기였으며, 놀이의 대상으로 자연을 농락하는 일은 경망스러운 것이었다. 자연은 그 자체가 선이요 동반자이며 공존의 대상이어서 함께 어우러지는 우리 자신인 것이다. 무슨 말인가 그 실증이 소재원에 있다.” *송호상(2012) 오래된 것들은 다 아름답다*

다. *컬처그래퍼*

- ⑦ “자연 속에 집이 던져져 있는 모습이다. 우리의 선조들에게 자연은 결단코 정복의 대상이 아니라 공존해야 하는 가치였으며 어떤 경우에는 섬김의 대상이었으므로 자연의 섭리는 운명처럼 받아들여야 하는 까닭이었다. 따라서 집은 앞산과 뒷산을 연결해 주는 매개적 역할을 할 뿐이었으니, 집 자체의 모양에 대한 관심이 있을 수 없고 공간의 배열이 더 큰 과제였다.” *송호상(2012) 오래된 것들은 다 아름답다. 컬처그래퍼*
- ⑧ “두 레벨 사이에 주된 통로가 삽입되어 있는데 (중략) 서로 교류하고 부딪히게 하여 일체를 이루게 하는 매개공간이다. 그런 목적을 이루기 위해 바위는 때때로 인공적으로 절단되었으며 물길은 간혹 바뀌기도 하고 지형의 레벨은 조작되어 있다. 이런 공간이 자연적이라고 말할 수 있을까. 그렇게 의문할 수 있다. 그러나 그 모든 조작의 결과가 결단코 부자연스럽지 않으니 여기에는 자연을 지배하려는 오만이 있는 것이 아니며 자연을 희롱하려 드는 모자람이 있는 것도 아니다.” *송호상(2012) 오래된 것들은 다 아름답다. 컬처그래퍼*
- ⑨ “자연과 어울릴 수 있는 근거는 노출 미학이 갖는 순수성 때문이다. 족자를 형성하는 건물 골조가 친자연적인 것은 다음의 세 가지 사실에서 기인한다. 첫째, 가구식 구조 자체가 일단 지구 중력 아래에서 나무가 가지를 내며 서있는 모습을 형상화, 형식화 한 것이다. 둘째, 한국 전통건축은 건물의 구조 방식을 가리지 않고 골조를 그대로 노출시킨다. 셋째, 노출시킬 뿐 아니라 한옥에서는 공포, 장식, 단청 등을 쓰지 않는 순수주의를 견지한다.” *임석재(2009), 나는 한옥에서 풍경놀이를 즐긴다. 한길사*
- ⑩ “옥외 공간에서 일어나는 풍경작용은 전경(全景)에서 시작된다. 먼발치서 집의 전체 모습을 하나의 풍경으로 파악하는 것이다. 이것이 풍경일 수 있는 근거는 일차적으로 자연을 배경으로 하고 있기 때문이다. 자연을 풍경으로 받아들일 때 집까지 포함시키는 것이다. 집이 산세에 순응하고 자연 배경과 만나지 않게 생기면 자연과 하나 되는 풍경작용은 더욱 분명해진다.” *임석재(2009), 나는 한옥에서 풍경놀이를 즐긴다. 한길사*
- ⑪ “방으로 들어가도 다양성은 유지된다. 방에서 일어나는 풍경작용은 둘로 나눌 수 있다. 먼저 창을 통해 바깥 풍경을 보는 경우이다. 이때에는 창을 조작하는 데에 따라 풍경작용이 변화한다. 풍경요소가 나무 같은 자연이나 집과 같은 인공물이나에 따라 분위기가 달라진다. 다음은 방의 문을 통해서 대청을 보는 경우이다. 대청 내부와 건너편 방 등 집의 일부가 풍경요소가 될 수도 있고 대청 밖에 있는 마당이 풍경요소가 될 수도 있다.” *임석재(2009), 나는 한옥에서 풍경놀이를 즐긴다. 한길사*
- ⑫ “주변 환경과 어울리려는 의도이다. 한옥의 전경에 나타나는 뒷산과의 자연스러운 어울림이 좋은 예이다. 한옥은 몇 겹의 수평선을 중첩시켜 넓은 면적을 풀어내는데, 이로써 한국 산하의 일반적 조형특징과 유사한 모습을 띄게 된다. 이렇게 자연환경과 어울리려는 의도는 인공환경과 어울리려는 의도로까지 연결된다.” *임석재(2009), 나는 한옥에서 풍경놀이를 즐긴다. 한길사*
- ⑬ “전통 건축에서는 자연을 꾸미는 조경은 존재하지 않는다. 나무를 심는다는 것은 자연의 부족한 부분을 메워 주어 자연을 더욱 자연스럽게 존재하게 한다. 자연 역시 건축이 되고 건축 또한 자연이 되는 혼

연일체의 상합(相合)이었다. 자연과 폭포를 넓은 데크의 건물로 끌어들이는 라이트의 낙수장과 같은 유기적 건축과, 건축과 자연의 경계를 무화시킨 탈경계 건축 등의 서양 건축 또한 자연과 조화를 이루고 통합하려 하였다.” 김개천(2004), *명목의 건축, 안그래픽스*

- ⑭ “창을 열면 소멸하는 먼지를 배경으로 눈부신 광채가 우화루 내부로 쏟아져 들어온다. 빛으로 인해 건축의 안과 밖은 동질적인 것으로 화(化)하며, 모든 기둥과 벽들은 미망으로 변한다. 자연과 건축 그리고 인간이 빛으로 하나가 되어, 바깥 마당과 우화루와 법당 내부까지 꽃이 되어버린 그 순간, 자연이 신성(神性)이고 인간이 신성이고, 빛의 공간이 신성이다.” 김개천(2004), *명목의 건축, 안그래픽스*
- ⑮ “조선집은 처음부터 끝까지 자연과 융합하고자 하는 특성을 지니고 있다. 앞서 이야기한 것처럼 특히 내부 공간과 자연과의 관계는 독특하다. 곧 들어열개로 된 분합문을 들어서 들쇠에 매달면 내부 공간과 융합한다. 또 창호지가 갖는 투과성은 자연의 소리와 자연의 공기와 자연의 그림자를 방 안에 투영하여 방바닥에 앉아서도 눈과 귀와 코와 살갗으로써 자연과 만난다. 우리조상이 경제성이나 보온 따위의 효과가 큰 겹집을 짓지 않고 줄곧 홑집만 지었던 것…” 배희한(1981), *이제 이 조선집에도 녹이 슬었네, 뿌리깊은나무*
- ⑯ “한국의 전통 건축에서 건축은 인공적인 구축물뿐만이 아닌 구축물과 자연을 포함하고 있는 개념이다. 그런 의미에서 독락당의 가장 중요한 건축적 요소는 독락당의 동편을 휘감고 흐르는 자계천이다. 이 집은 자계천과 자계천을 바라보는 이름다운 정자 계정(溪亭)의 관계에서부터 시작한다.” 함성호(2011), *철학으로 읽는 옛집, 열림원*
- ⑰ “산천재의 배치는 철저히 이 개념에 따르고 있다. 말하자면 대문을 들어서면서 바로 보이는 지리산 천왕봉이라는 이 단호한 정면성, 진입과 건물의 정면성이 아닌 진입과 산의 정면성을 위해 건물은 한 걸음 뒤로 물러서 있게 된 것이다. 다시 말하지만 조선의 건축을 얘기할 때 잊어서는 안되는 것이 이 자연과 건물이 한 몸을 이루는 통합적 인식이다. 산천재는 산천재와 동재만 있는 것이 아니라 지리산과 산천재, 동재로 이루어져 있는 것이다.” 함성호(2011), *철학으로 읽는 옛집, 열림원*
- ⑱ “한국 정원의 가장 뚜렷한 특성은 한국의 산고수려한 자연의 아름다운 환경을 존중하고, 비교적 인공을 겸양하면서 자연에 조화하도록 구성한데 있다. 한국의 정원은 같은 동양정원에 속할지라도 중국이나 일본의 그것과 적지 않은 차이점을 갖고 있다.” 권영걸(2006), *한·중·일의 공간조영, 국제*
- ⑲ “차경이라 함은 원리이나 궁(宮)의 경 내에서 경을 누정으로 끌어들이는 기법을 말하는 것이었으나, 담장과 벽이 낮아 정(亭)이나 루(樓) 등에서 주위의 자연경관을 유연히 바라볼 수 있게 되어있는 한국의 전통건축에서는 차경을 보다 확대된 개념으로 적용하고 있다.” 권영걸(2006), *한·중·일의 공간조영, 국제*
- ⑳ “실내 규모가 크고 권위적, 귀족적인 분위기의 사랑방 공간을 살펴보면, 책을 읽고 글을 쓰기 위한 서안과 연상硯床, 일상용품인 등가燈架, 수로手爐 등이 중심에 놓이고 그 외의 가구들은 벽 쪽에 위치한다. 문지방 위에는 큰 창호를 내어 앉아서 뒷마당의 자연을 내다볼 수 있도록 배려했으며, 안쪽에서 공간을 활용하려고 그 아래 키가 낮은 문갑을 놓았다. 벽면에는 붓걸이와 고비처럼 작고 간결한 구조

의 소품들을 부착하고, 책장冊櫃, 책계冊櫃 등을 놓는다.” 박영규(1982), *한국전통 목가구*, 한문화사

- ㉑ “지세(地勢)를 적절히 이용한다”는 구성원리에서부터 유도되는 핵심적인 것은 ‘인차(因借)’로서, ‘인(因)’은 위에서 말한 지세 등 주어진 여건에 상응되는 조처를 취하는 것이고, ‘차(借)’는 차경(借景)을 말하는 것으로, 이는 정원 주위의 자연경관을 정원 안으로 끌어들이는 것을 말한다. 즉, 정원만을 정원으로 보는 것이 아니라, 정원 밖 자연경관 모두를 정원으로 조화 확대시키는 것이다.” 주남철(1979), *한국건축의장, 일지사*
- ㉒ “서민 주택의 대부분은 구릉(丘陵) 지대에 건축되고, 또 설사 평지에 건축된다 하더라도 나지막한 담장과 이 담장이 있는 동 마는 동함으로써 자연 공간과 인공 공간은 쉽게 융합되고 단순한 경계의 상징으로 남는 것이다. 그리고 또 상류주택에서는 담 밖에서는 높은 담이 되어 방어적(防禦的)이나 담 안에서는 마당이 담 밖보다 높고 또 기반(基壇) 위에 주건축이 건축되기 때문에 자연 공간과 인공 공간은 곧 융합하게 됨을 알 수 있다.” 주남철(1979), *한국건축의장, 일지사*
- ㉓ “전남 완도군 보길도에 있는 부용동芙蓉洞 정원은 소재원보다 더 자연적이고 개방적이다. 부용동 일대에는 수목 울창한 격자봉格紫峰에서 발원한 계류가 흐르고 있고, 군데군데 크고 작은 바위들이 산재해 있다. 낙향한 고산 윤선도는 계곡 물을 가두어 세연지洗然池와 계담溪潭을 조성하고 부용동 일대를 정원으로 탈바꿈시켰다.” 허균(2002), *한국의 정원 선비가 거닐던 세계, 다른세상*
- ㉔ “결론적으로 우리나라의 전통 정원은 자연 경관을 주주로 삼고 인공 경관을 종從의 위치에 두었다. 이러한 정원 조성의 배경에는 인간은 자연 위에 군림하는 존재가 아니라 자연과 조화를 이루며 살아가는 존재라는 관념과 지나친 기교와 인위를 싫어하는 한국인의 선천적 대의성이 함께 작용하였다고 볼 수 있다. 이것은 천혜의 아름다운 자연환경 속에서 자연의 리듬을 말없이 느끼고 수용하면서 살아오는 과정에서 체득된 자연친화적 성정으로부터 나온 것이라 생각된다” 허균(2002), *한국의 정원 선비가 거닐던 세계, 다른세상*
- ㉕ “우리는 궁궐에 다락집을 지을 때에도 자연과의 조화를 첫손에 꼽았다. 경복궁의 정전인 근정전이 좋은 보기이다. 이만큼 떨어져서 보면, 북악산 기슭에 안긴 모습이다. 중국 궁궐처럼 우람하거나 장대하지 않으며 번잡스럽지도 호화롭지도 않다. 또 일본의 성채처럼 하늘 높이 짓지도 않았다. 절간의 큰 법당 또한 산자락에 얹드리거나, 숨어 있는 모습이다.” 김광연(2000), *한국의 집 지킴이, 다락방*
- ㉖ “우리가 살고 있는 풍토로서의 자연 환경에 있어서 우리는, 지형에 대한 구체적인 관점, 즉 땅의 모양을 통하여, 그 지형이 지닌 형태와 그것의 역학적 의미 및 그 에너지라는 관점에서 조형의 지각적 개념을 알아낼 수 있다.” 김영기(1991), *한국인의 조형의식, 창지사*
- ㉗ “이러한 현상은 우리의 조형의 세계에서 볼 수 있다. 흔히 한국 공예의 특징은 순박한 맛, 구수한 맛, 큰 맛 등으로 표현되어진다. 그리고 이러한 특징은, 자연을 정복의 대상으로 보거나 인간의 지식을 드러내거나, 또는 자신이 만든 조형물 속에 자신의 위대함을 드러내려는 의식이 전혀 없기 때문에 순수한 것이라고 할 수 있다.” 김영기(1991), *한국인의 조형의식, 창지사*

- ㉘ “한옥은 만남의 장소이다. 자연과 사람이 둘이 아니라 하나로 만나고, 물과 바람이 서로 밀어내지 않고 만나는 곳에 한옥이 있다. 그래서 산을 등지고 물을 끼고 마을이 들어선다. 집 안에 우물이 있으면 더 없이 복된 집터였다. 한옥의 규모는 그리 크지 않지만 확대를 지향한 까닭에 예사롭지 않은 넓은 마음의 품을 가졌다. 자연을 끌어안음이 나무랄 데가 없이 후하다. 한옥에 드리운 자연주의는 세계 제일 이라고 해도 지나치지 않는다.” *신광철(2012), 한옥의 멋, 한문화사*
- ㉙ “한옥에 내재한 자연주의 사상은 인간을 자연의 일부로 인식하고 자연과의 공존을 추구하는 것이라고 할 수 있다. 인간 생활에 가장 밀접한 영향을 미치는 주택분야에서 자연주의 경향이 강하게 나타나는 데, 특히 한옥은 흙과 나무로 지어져 자연과 함께 숨 쉬는 집으로 사람의 몸과 마음을 편안하게 해주는 건강한 삶의 공간이다.” *신광철(2012), 한옥의 멋, 한문화사*
- ㉚ “대문을 들어서면 마당이 나온다. 독립된 건물들이 모여서 이루어진 한옥은 마당과 단독건물인 채가 절묘하게 만나고 떨어지는 일정한 거리가 있다. 이 거리가 사람 사이의 거리이며 자연과 사람이 만나는 거리이다. 개인이나 가정 그리고 사회 모두 일정한 거리를 두고 있다. 자연과 사람의 거리가 존재한다. 이 거리를 절묘하게 맞춘 것이 마당의 크기가 되고 마당의 크기가 심정적인 거리가 된다.” *신광철(2012), 한옥의 멋, 한문화사*
- ㉛ “마당은 공동체 의식의 공간이며 자연과 만나는 공간으로 한옥에서 가장 열린 장소이다. 마당이란 집의 앞이나 뒤에 평평하게 닦아놓은 땅을 말하지만, 집에만 국한된 명칭은 아니다. 빈터 또한 마당이라 부른다. 시장의 열린 넓은 빈터에서 한바탕 놀이가 벌어지면 바로 놀이마당이 된다. 신과 만나는 굿판이 이루어진 곳도 마당이다. 마당은 한국인의 심성에 자리 잡은 여유 공간이자 소통의 공간이며 어울림 의공간이다…[중략]…하늘과땅과인간이함께만나는곳,그곳이바로마당이다.” *신광철(2012), 한옥의 멋, 한문화사*
- ㉜ “한옥의 분합문은 자연과 하나 되는 절정의 순간을 깨닫게 한다. 분합문은 흔히 네 개의 문으로 만들어져있어 두 장씩 접을 수 있고, 두 장씩 접은 문을 포개면 하나가 된다. 네 개의 문이 하나로 접히면 이것을 들어 올려 상부의 걸쇠에 건다. 자연과 소통하며 막혔던 바람이 흐르고 떨어져있던 풍광이 찾아온다. 여름철에는 더욱 그 빛이 발한다.” *신광철(2012), 한옥의 멋, 한문화사*
- ㉝ “우리 건축에서만 볼 수 있는 놀라운 점 중 하나는 지붕의 높이를 다르게 시공한다는 점이다. 다른 어느 나라에서도 적용되지 않는 방법이며 현대 건축물에서는 용납되지 않는 방법이다. 과학적인 수치에 매달려 사람 눈이 가진 이상현상을 잡아내려는 과학 그 위에 자연과의 조화를 생각해내지 못하기 때문이다. 우리의 전통기법에는 이러한 점을 적극적으로 받아 들였다. 지붕의 양쪽 끝의 높이를 다르게 시공하는 것은 과학보다 한수 위에서 세상을 이해하고 있는 해안의 선택이었다.” *신광철(2012), 한옥의 멋, 한문화사*

□ 순응로서의 자연

- ① “도가사상에서도 인간행동의 역기능적인 면을 강조해서 가능한 인간의 의식적 노력도 필요로 하지

않는 자연적인 방법으로 모든 일이 이루어지게 하라는 '무위無爲'의 사상이 있다. 이는 극단적인 네거티브주의의 표현이라고 할 수 있다.” **김수근(2006), 좋은 길은 좁을수록 좋고 나쁜 길은 넓을수록 좋다, 공간사**

- ② “한국인에게는 어떻게 건물은 짓느냐보다는 어디에다 건물을 앉히느냐가 더 중요하였던 것입니다. 우리 조상들은 집을 지을 때, 절을 지을 때, 묘를 쓸 때, 바람 · 물 · 산 등을 고려하였는데 이를 풍수설 또는 산수山水라고 합니다. 지형을 크게 변경하는 일, 지맥을 끊는 일, 큰 나무를 자르는 일은 금기로 생각하며 자연의 순리에 따르려 하였던 것입니다.” **김수근(2006), 좋은 길은 좁을수록 좋고 나쁜 길은 넓을수록 좋다, 공간사**
- ③ “자연 속 한국의 전통 디자인에서 'Ultimate Space'의 다른 하나의 예를 발견할 수 있습니다. 자연과 건물의 교류는 정자亭子를 통하여 이루어졌는데 이 정자는 기능적인 공간이 아니라 청유淸遊를 위한 상징적 공간입니다. 정자는 자연 속에 파묻혀서 자연을 더 돋보이게 하며, 자연의 모든 변화를 바라볼 수 있는 것입니다. 정자는 자연 속에 조화되지만 멀리서 바라보면 자연의 일부인 양 주위의 자연속에 점점點點하는 효과를 가집니다.” **김수근(2006), 좋은 길은 좁을수록 좋고 나쁜 길은 넓을수록 좋다, 공간사**
- ④ “건축의 결과가 자연의 일부가 될 수밖에 없다면 건축의 개념 역시 자연의 일부를 만든다는 생각에서 출발해야 한다. 건축은 인위적인 조작보다 순수함으로 나타나야 하고 과장하기보다 솔직함으로 자연의 부분이 되는 것으로 마무리되어야 한다. 다만 고려해야 하는 것은 건축이 공간을 품고 그 속에 인간의 삶을 담아야 하므로, 자연과 건축이 대비를 이루는 것이 아니라 건축을 통해 자연과 인간이 관계를 맺도록 이어주어야 한다는 점이다.” **김인철(2011), 공간열기, 동녘**
- ⑤ “경복궁이 방치된 원인과 창덕궁이 선택된 연유를 추측해 보면 그곳이 경복궁보다 더 마음에 들었고 생활하기에 편했기 때문이라는 실제적인 이유였을 것이다. 그리고 실제적인 이유의 바탕에 우리건축의 원리에 해당하는 보편적 개념이 분명 작용했을 것이다. 건축을 자연의 일부 또는 자연을 닮는 것으로 파악하고 실행한 것은 곧 땅의 성질과 동화되는 것에 건축의 본질적인 가치를 둔 ‘자연의 건축’을 목적으로 삼았기 때문이 아니었을까?” **김인철(2011), 공간열기, 동녘**
- ⑥ “기능상 필요한 만큼만 벽으로 구획하되 완전히 고정하지 않는 방법은 내부와 외부의 물리적 구분을 작정하지 않는 것이다. (중략) 벽의 얇은 두께는 물론이며 문과 창이 애매하고 안과 밖의 경계가 모호한 구조는 닫기보다 열기에 목적이 맞추어져 있기 때문이다. 벽을 트는 것은 건물의 환경조절을 인위적으로 조절하기보다 자연과 같은 환경을 유지하려는 것이었다. 그로 인해 '열리는 벽'은 우리 건축의 공간을 형성하는 또 한 가지 중요한 특징으로 연결된다.” **김인철(2011), 공간열기, 동녘**
- ⑦ “건축의 원초적인 재료는 자연에서 구해지는 것이다. 자연은 곧 그 땅의 환경인 풍토이다. 그 풍토에서 생산되는 재료가 무엇인가에 따라 그 땅의 건축이 결정된다. 건축의 형태와 구조는 사용하는 재료의 특성에 따라 방법론이 결정될 뿐만 아니라 건축의 가시적 결과물인 형태 역시 재료의 특성을 벗어나지 못한다. 우리건축은 나무를 주재료로 하고 그것을 엮어서 세우는 방법을 택했다.” **김인철(2011), 공간열기, 동녘**
- ⑧ “사람의 손을 가급적 대지 않으려 한다. 서양 · 중국 · 일본 등과 구별되는 우리만의 자연관이다. 서양의

조경술과 건축에서는 자연물을 기본적으로 인공적 각색의 대상으로 보며, 심지어 같은 동북아문화권인 중국과 일본도 크게 다르지 않다. 반면 우리만 독특하게 자연을 가급적 있는 그대로 받아들여려 한다.” *임석재(2009), 나는 한옥에서 풍경놀이를 즐긴다, 한길사*

- ⑨ “한국정원은 자연의 지형을 허물지 않고 계곡 물을 따라 하나의 외부공간을 형성한다. 일본의 정원은 자연을 집안으로 끌어들이지만, 한국의 정원은 자연 속으로 들어간다고 말할 수 있다. [중략] 즉 한국의 정원은 중국처럼 동굴과 기암을 인공으로 만들고, 높고 거창한 누각을 짓지 않으며, 일본처럼 수목을 지나치게 전제하거나 인공을 가하지 않는다. 요컨대 한국의 정원은 보다 자연을 살리는 데 있고, 인공을 겸양하는데 있다.” *권영걸(2006), 한·중·일의 공간조영, 국제*
- ⑩ “고려시대의 정원은 원형 그대로 남아 있는 예를 찾기 어렵지만, 자연 그대로의 모습을 사랑하고 숭상하는 전통은 조선시대의 정원으로 이어졌다. 전라남도 담양에 있는 소재원瀟灑園을 예로 들어보자. 정원 담장 밑에 뚫린 오곡문五曲門이라 이름한 수구水口로 흘러드는 계류는 이 정원이 조성되기 전부터 흘러내리고 있던 장원봉壯元峰의 계류이고, 광풍각光風閣 아래 암괴를 스쳐 내리는 폭포수는 계곡물이 흐를 때부터 있었다.” *허균(2002), 한국의 정원 선비가 거닐던 세계, 다른세상*
- ⑪ “한국인의 생활터전은 이렇듯 아름답고 풍요롭기 때문에 정원을 조성한다고 해서 특별히 수목이나 경물景物을 정원에 옮겨다놓지 않아도 되었다. 때로는 필요에 따라 약간의 공작물을 들여놓아 인공을 첨가하기도 하지만 기본적으로 자연 순응적인 조원造園방식을 크게 벗어나지 않았다. 이러한 한국 정원의 조원방식은 낙향한 선비들의 별서정원別墅庭園, 산수정원山水庭園은 물론이고, 궁원宮園이나 향원鄉園 등 여러 방면에 일관되게 적용되어 있다.” *허균(2002), 한국의 정원 선비가 거닐던 세계, 다른세상*
- ⑫ “우리가 표현해 온 모든 형태의 개념에는 반드시 자연에 대한 우리의 사상이 바탕이 되고 있다. 예컨대 자연에 있는 돌의 형태는 둥글지만 정원(正圓)이 아니며, 작아도 무게를 가지고 있다. 그리고 자갈밭의 자갈은 우리의 눈을 현혹시키는 자극은 없어도 순리를 통해 얻어진 형태이며, 또한 적절히 휘어오른 소나무는 자연의 순리를 존중하는 인간의 삶과 같은 모습이다.” *김영기(1991), 한국인의 조형의식, 창지사*
- ⑬ “중국의 건축물이 권력의 위용을 보여주기 위하여 거대한 규모로 지붕을 화려하게 지어 인위의 극대화를 꾀하는 반면, 일본은 작은 규모로 가구적인 요소를 가지고 자연에 묻히는 듯한 느낌을 받는다. 그러나 한옥은 두 나라의 양식과는 다른 면을 가지고 있다. 과장도 축소도 없으며 자연적인 면과 인위적인 면을 화합한 건축방식이다.” *신광철(2012), 한옥의 멋, 한문화사*

□ 풍류로서의 자연

- ① “문방뿐만 아니라 한국의 시골에 가면 산 위에 '정후'이라고 하는 기둥 4개로 세워진 파빌리언pavilion이 있습니다. 그것은 조선시대에 우리 선조들이 자연과 더불어 놀기 위하여 세운 것입니다. 그곳에 가서 자연의 변화를 감상하며 풍류를 느끼고 시를 읊었던 것입니다. 역시 그것도 인간의 창조를 위한 공간이었다고 생각합니다. 한국의 선인들은 환경을 물리적으로 이해하기보다는 정신적으로 이해하고자 하는 면이 있었던 것으로 생각합니다.” *김수근(2006), 좋은 길은 좁을수록 좋고 나쁜 길은 넓을수록 좋다, 공*

간사

- ② “16세기에서 17세기 중반까지 선비들은 성리학의 사상적 탐구에 있어서나 자연과 인생을 노래하는 시적 상상력에서나 절정에 있었다. 사상과 문학의 높은 경지가 건축에도 그대로 반영되어 나타난 것이 정자였다. 마루의 열린 개방감과 온돌의 따뜻하고 폐쇄적인 안정감이 교묘하게 합쳐져 있다. 개방된 마루는 자연을 향하여 열려있다. 조선조 성리학이 이 시기에 와서 최고의 수준에 도달하였듯이 그 선비정신을 구현한 정자나 별당들도 조형예술의 정점에 와있었다고 평가된다.” *김동욱(2007), 한국건축의 역사, 기문당*

□ 숭배로서의 자연

- ① “한국인에게는 어떻게 건물은 짓느냐보다는 어디에다 건물을 앉히느냐가 더 중요하였던 것입니다. 우리 조상들은 집을 지을 때, 절을 지을 때, 묘를 쓸 때, 바람·물·산 등을 고려하였는데 이를 풍수설 또는 산수山水라고 합니다. 지형을 크게 변경하는 일, 지맥을 끊는 일, 큰 나무를 자르는 일은 금기로 생각하며 자연의 순리에 따르려 하였던 것입니다.” *임형남, 노은주(2011), 작은 집 큰 생각, 교보문고*

□ 자유로서의 자연

- ① “우리건축의 연속성이 향하는 궁극적인 방향은 그 건축이 존재하는 환경, 즉 자연이다. 우리건축은 건축과 자연을 나누는 것이 아니라 열어서 합치는 것이다. 자연의 공간은 결코 가두어지지 않는 자유의 상태이다. 땅속에 묻는 죽음의 공간이 아닌 삶을 담아야 하는 공간은 결코 가둘 수 없는 자연의 공간이 되어야 한다. 자연을 담는 공간은 아무리 넘쳐 흘러도 모자란다.” *김인철(2011), 공간열기, 동녘*

