호남지역 석조미술사의 差別性과 그 안의 感性

엄 기 표
(단국대학교 교수/석주선기념박물관 학예연구실장)

Ⅰ. 머리말
Ⅱ. 석조미술사 이해를 위한 전제
Ⅲ. 호남지역 석조미술의 시대별 특성과 차별성
Ⅳ. 호남지역 석조미술에 담긴 감성
Ⅴ. 맺음말

Ⅰ. 머리말

자연 속에 있는 그대로이든 채석하여 가공한 것이든 돌로 만들어져 조형화된 것을 석조미술품이라 할 수 있다. 돌을 가공할 때 그것을 만든 설계자나 시공자(석공)의 미적인 감각이 투영되거나 반영된다면 그것이 석조미술이고, 과거 역사 속에서 조성된 것이면 석조미술사의 대상이 되는 것이다.

석조미술은 우리 역사가 시작된 이래 내구성이 다른 재료에 비하여 강하기 때문에 시대별 지역별로 유존되어 있는 수량이 다른 재료로 만들어진 조형물에 비하여 많기 때문에 특정 시대나 지역의 역사나 미술사 등 특성을 파악하는데 유용하고 매력적인 소산이라 할 수 있다. 즉, 석조미술은 내구성과 지속적인 생명력이 강하여 거의 원형 그대로의 모습으로 계승되기 때문에 가장 오랫동안 우리 역사와 함께 질곡을 같이했다고 할 수 있다. 나아가 기록만이 역사를 말해주는 것은 아니다. 그 시대의 역사와 문화를 담고있는 석조미술품도 그것이 조성된 당대의 역사와 문화를 말해주고 전해준다. 우리 역사를 전해주는 기록물은 무수히 많다. 삼국의 역사를 일목요연하게 보여주는 『삼국사기』, 기이하고 황당하지만 수많은 암시와 속내를 넌지시 말해주는 『삼국유사』를 비롯하여 고려와 조선시대에도 각종 기록물들이 역사라고 할 수 있는 우리 선조들의 이야기가 무수히 담아 전해주고 있다. 그러나 기록들은 사실일지 몰라도 보이지도 볼 수도 없는 역사이다. 그러나 조형물인 석조미술은 보이지 않는 사실들을 눈앞에 펼쳐 보여주고 증거물로서 작용한다. 의미있는 작업들이 선행된다면 어떤 기록보다 생동감있고 신뢰하게 만드는 역사물이다. 상상이나 추정이 아닌 마주하는 역사이기 때문에 가치가 높다. 그것은 우리 민족의 발자취라 할 수 있으며, 문화유산으로서 그 안에는 한국인의 삶이 녹아있고, 그들의 정신과 지혜, 물질적 상태 등을 일목요연하게 담고 있다. 우리는 그 속에 담겨있는 역사와 문화를 들추어 나름대로 이해해 나간다. 우리 선조들이 추구했던 새로운 삶과 모습들을 발견하기도 하고, 역사에 대한 정보를 얻기도 하고, 선조들의 삶과 생활을 추정하는 근거자료로 삼기도 한다.

우리 선조들에 있어 돌은 특별하다. 물론 돌이 동서양을 불문하고 중요한 건축 재료로 활용되었으며, 미술품을 조성하는 중요 재료로 사용되었다. 그런데 우리 선조들이 돌을 다루어 치석하는 것에 애정과 열정이 남달랐던 것 같다. 우리 선조들이 돌을 다루기 시작한 것은 구석기시대부터이지만 본격적인 의미의 석조미술은 삼국시대부터라고 할 수 있다. 그것도 불교라는 종교와 석조미술이 융합되면서 의미있는 석조미술품이 본격적으로 조성되었다

고 할 수 있다. 호남지역도 예외는 아니었다. 돌은 강하면서도 자연스런 소박한 미를 간직하고 있으며, 자연 속에 있지만 다듬어지는 순간 생명력이 투영된다. 그래서 호남지역뿐만 아니라 전국에 산재한 석조미술은 돌을 다듬어 생명을 넣고 혼을 스미게 하여 경건한 예배의 대상이 된 조형물들이 대부분을 차지하고 있다. 석조미술은 석탑, 석불, 석조부도, 석비, 석등, 당간지주, 석조 등이 만들어져 경건한 신앙의 대상이 되기도 하였으며, 예술품으로 감상의 대상이 되어 오늘날까지 많은 사람들의 대상적 존재가 되고 있다. 이글에서는 이러한 측면을 고려하여 시대별로 호남지역 석조미술품이 갖는 특성을 개략하고, 다른 지역과 차별화된 측면은 어떤 점이 있는지 시론적으로 제시해보고자 한다. 나아가 특성과 차별성을 토대로 그것을 만든 설계자나 제작자의 감성을 역사적, 종교적, 예술적 관점에서 접근을 시도해 보도록 하겠다. 즉, 역사속에서 조형화된 호남지역 석조미술품이 다른 지역과 어떤 차이점이 있고 그 안에 내재된 장인과 조형물의 감성에 대하여 간략하게 살펴보고자 하는 글이라 할 수 있다.

Ⅱ. 석조미술사 이해를 위한 전제

문자로 기록된 역사는 왜곡되어 기록되었을 가능성도 있다. 그러나 그대로 간직하고 있으며 보여주는 미술품에는 왜곡될 수 없는 사실들이 배어있다. 일반적으로 역사학이 문자언어를 통하여 당시의 역사를 해석하고 이해하고 사실들을 이끌어내지만 미술사학은 조형언어를 통하여 당시의 미적 감각을 체험하고 나아가 문화현상을 해석하며 당대의 역사적 사실들을 도출해내는 것이다. 물론 문자언어보다 연구가 어렵고 난해하며 오해의 소지를 담고 있으며, 그 자체가 사료와 같기 때문에 많은 한계가 있는 것은 사실이다. 왜냐면 조형물을 이해하고 나름대로 해석하여 새로운 사실들 즉 문자언어를 1차적으로 도출해야 하므로 문자언어와는 다르게 조형을 기록화하여 해석할 수 있는 2차적인 기록을 다시 만들어 역사의 해석 단계로 이끌어 내야 하기 때문이다. 그러나 소위 유적이나 유물 그 자체에는 문자로 기록된 역사보다 훨씬 많은 사실들을 고스란히 담고 있는 것이다. 바로 그것을 어떻게 해석하고 깊이있게 고찰하느냐가 바로 미술사학의 가장 중요한 과제이며 학문의 존재이유가 되는 것이다.

미술사는 기본적으로 역사의 범주이지만 예술의 범주에도 속한다. 藝術이란 근원적으로 자아를 둘러싼 外界自然 내지 현실의 생에 대한 자아의 내적 충동의 미적 표현인데, 이러한 표현은 어느 특정한 민족이나 환경이나 시대에 속하면서 생을 영위해 나가는 가운데 형성되는 표현 주체의 세계관 내지 인간 의식에 근원을 두고 있기 때문이다. 이런 의미에서 예술이란 세계관 내지 인간의지를 반영하는 것임과 동시에 그 민족의 기질, 환경의 특성, 시대의 정신 등을 암시하고 있는 것이다.

인류가 고대로부터 인간의 안녕과 관련하여 초자연적인 신을 향한 기원 행위들인 미술, 음악, 신성한 祭儀 등 신비적이고 종교적인 예술을 창출한 이래로 오늘날에도 여전히 미술품이 인간 내면세계의 다양한 정서를 나타내는 것은 물론이다. 그러한 모든 미술작품은 표현적이고 묘사적인 특성을 가지고 있으며, 그 안에는 상징적인 의미와 감성 내포되어 있다고 할 수 있다. 특히 오늘날에도 종교미술품은 해당 종교의 이념과 사상을 깊게 담고 있으며, 종교 자체의 특성을 단적으로 보여주려는 상징화와 그것의 조형화에 적잖은 관심을 가지고 있다.

그러므로 미술사 연구자는 미술품에 대한 분석가나 해석가 이기 이전에 예술가가 되어야

한다. 특히 종교미술을 접근하기 위해서는 종교적인 심성을 가지고 있어야 한다. 그래야만 藝術性과 宗敎性이 담긴 미술품을 만든 장인의 審美眼과 신앙 대상의 상징성을 올바로 이해할 수 있을 것이다. 즉, 한편으로는 종교인의 사유방식과 다른 한편으로는 그것을 만든 장인과 동일인이 되어 빠져있어야 한다. 그것이 한 미술품을 정확하게 간파하여 올바로 이해하는 방법일 것이다.

그리고 불교의 관념과 사상에 대한 우열이 미술품과 같은 조형물에 그대로 반영되어 소위 예술품의 우열을 가져올 수도 있다고 판단하여 흔히 '쇠퇴'나 '퇴보'로 평가하여 서술하는 경우를 볼 수 있다. 특히 한국불교미술사 연구에 있어서 통일신라시대와 고려시대의 불교미술을 상대적으로 비교하여 이런 식으로 평가하는 경우를 흔히 볼 수 있다. 또한 이것을 도식화하기도 한다. 즉 통일신라시대 불교미술은 발달과 극치를 보여준 미술이며, 이후 고려시대가 되면 후퇴내지는 쇠퇴한다는 표현을 하고 있다. 나아가 조선시대 까지 계속해서 불교미술사를 발전적인 측면과 그 시대의 특징적인 상황으로 이해하기 보다는 미술품 그 자체의 상대적인 비교에 의하여 쇠퇴로 평가를 내리고 있다. 이와 같이 단지 미술품 자체의 예술성이나 미적 감각이 떨어진다고 하여 후퇴한다 라는 식으로 평가하는 것은 잘못된 인식방법이라고 생각된다. 이것은 방법과 인식의 차이이지 우열의 차이로 설명하는 것은 당대의 역사를 잘못 읽는 것이라 판단된다. 또한 불교미술품에 있어서는 기법과 기교의 차이이며, 당대 신앙인들이 요구하는 종교성을 반영하는 결과라고 생각한다. 역사에 있어서 어느 시대나 그 시대 나름대로의 특성과 상황이 있는 것이며, 그러한 시대적인 특성을 담고 있는 것이 미술품이라고 이해되어야 할 것이다.

또한 석조미술사에 있어서 形式化를 구체적으로 파악해야 한다. 우리는 흔히 고려시대 이후의 불교미술을 설명할 때 형식화라는 용어를 자주 사용한다. 특히 통일신라 성대의 불교미술품에 비하여 형식이나 양식적인 면에서 뒤떨어진 미술품을 설명할 때 흔히들 사용한다. 그러나 형식화라는 말은 통일성이 있는 수법을 의미하는 것이다. 다시 말해 하나의 형식이 일관성 있게 체계화되거나 통일적인 형식을 공유하고 있을 때 이를 형식화의 전개이니 형식화의 진전이라 말 할 수 있다. 예를 들면 통일신라 초기에 세워진 석탑들에서 기단부의 탱주가 2개라든가 기단부가 상하2단으로 정형화되는 수법이라든가 옥개받침이 5단으로 각층이 통일된다든가 탑신부가 옥신과 옥개받침 옥개석으로 구성되는 수법이라든가 상륜부가 노반에서 보주까지 일관성 있게 장식된다든가 하는 것들을 형식화라 할 수 있다. 또한 이들 형식이 하나의 규범으로 굳어져 이런 형식의 범주만이 나타날 때 이를 형식화의 진전이라 할 수 있는 것이다. 석조미술은 처음에는 충실하게 만들고 모방한다. 그러다가 인간의 생각이 발달하고 경험이 축적되면서 점차 간략하고 생략하는 경향을 보인다. 즉, 형식화의 진전이란 일정하게 정해진 규범이 지속적으로 이루어짐을 의미한다.

문화는 유행과 성행 그리고 전파라는 속성을 가지고 있다. 석조미술도 마찬가지이다. 심미안을 가진 장인에 의하여 새로운 작품이 만들어지고 그 작품에 대한 평가와 명성이 높아지면 자연히 다른 장인들이 그 작품을 모방하기 시작한다. 그래서 어느 시대나 그 시대의 문화적 배경에 가장 어울리는 명작이 만들어지고, 그 작품이 완결에 가까운 모습을 가지고 있고 대표성을 갖는 전형적인 작품으로 평가된다면 그 작품은 유행을 선도하게 되고, 그 명작은 전파되어 많은 아류작을 낳는다. 명작과 아류작이 쉽게 구분되는 것은 아니지만 자세히 관찰하고 세부적으로 장인이 돌을 어떻게 깎았는지 그리고 이전에는 어떻게 만들었고 더 늦게 만들어진 작품들은 어떤 장식이 추가되고 빠졌는지를 관찰하여 비교할 수 있는 안목이 높아진다면 그것을 구분하는 것이 그리 어려운 일은 아니다. 아류작은 명작과 똑같이 만든

다 해도 표시가 나게 마련이다. 전체적인 이미지뿐만 아니라 세부적으로 자세히 관찰하면 차이점이 보인다. 명작은 그 이전에 만들어진 작품을 발전시켜 완결된 인상을 강하게 풍긴다. 그리고 각 부분이 조화롭고 비례가 잘 어울린다. 한마디로 너비와 폭 높이 등이 적당한 거리를 두고 인간의 눈으로 보았을 때 거부감이 전혀 없이 안정되면서도 세련되고 조화롭게 보인다는 것이다. 물론 이러한 눈은 한 작품만을 보고 느끼는 것이 아니라 우리나라에 건립된 많은 작품들을 보고 비교하면서 볼 수 있는 안목으로 보아야만 한다.

아류작은 명작에 비하여 형식화나 간략화의 경향을 보인다는 점이 무엇보다 가장 큰 차이점이라 할 수 있다. 여기서 형식화나 간략화는 상통하는 의미이기도 하고 간략화가 넓은 의미에 있어서는 형식화의 범주에 속한다고 할 수 있다. 간략화는 아류작이 명작을 모방하다 보니 일부분을 빼먹거나 표현한다 해도 간단하게 하는 것 등을 말한다. 심지어는 귀찮은 듯 생략해버리기도 한다.

석탑의 경우를 예를 들면 목탑에서 석탑을 창출한 백제의 미륵사지 석탑과 정림사지 오층석탑이 한국 석탑사에서 새로운 작품에 대한 시도작이라 할 수 있다. 신라도 이의 영향을 받아 조금 더 진보한 의성 탑리 오층석탑 등을 만들어낸다. 그리고 시간이 더 흘러 이들 작품을 발전시킨 감은사지 삼층석탑과 고선사지 삼층석탑 등을 만들어내고 이들 작품들은 한국 석탑사에서 중요한 전기를 마련하게 된다. 그래서 한국 석탑사를 전체적으로 포괄하여 볼 때 이들 두 작품은 시원작이라 할 수 있다. 또한 통일신라는 불교가 크게 성행하면서 수도를 중심으로 수많은 사찰들이 세워지게 되고 이에 따라 많은 양의 석탑이 만들어지게 된다. 그 중에서도 가장 대표작이라 할 수 있는 석탑이 바로 불국사 석가탑이다. 석가탑은 그 이전에 축적된 기술과 장인의 심미안을 응축하여 완벽하게 쏟아 넣은 작품이라 할 수 있다. 그래서 그 이후에 만들어진 석탑들은 석가탑의 범주를 크게 벗어나지 않는 범위 내에서 만들어진다. 한마디로 석가탑을 모방한 석탑들이 만들어지고 다시 모방작은 모방한 아류작들이 대거 등장하게 된다. 아직도 전국 각지에서 새롭게 만들어지는 석탑들도 이 범주를 크게 벗어나지 못하고 있다. 아류작은 모든 부재가 마련되었고 명작과 비교하여 빠진 부분이 없지만 어딘지 모르게 부조화스럽고 어색한 느낌을 준다. 물론 우리의 눈이 명작에 고정되어 있고 그것을 척도로 삼아 바라본다는 설정은 있지만 그래도 어딘지 모르게 감탄보다는 자신도 모르는 꺼림칙함을 느낄 수 있다. 그러한 점이 바로 형식화라고도 할 수 있다. 그래도 아류작은 조화미를 추구한다. 그러나 명작이 갖고 있는 조화미에 다다를 수 없기 때문에 이를 보완하기 위하여 다른 고안을 한다. 즉 작품에 추가적인 장식을 하거나 그 조형물에서는 잘 쓰이지 않는 새로운 장식이나 부조상을 새기기도 한다. 그래서 아류작은 또 다른 아류작을 낳고 새로운 아류작을 낳기도 하면서 발전하게 된다. 그러한 아류작이 주류가 되면 다시 모범작이 되고 유행을 선도하는 작품이 될 수 있다. 그래서 명작과 아류작이 크게 차이가 나는 것 같지만 사실은 오십보백보이며 백지 한 장 차이라 할 수 있다. 어찌 보면 아류작이 있기 때문에 명작이 존재하는 것이고 돋보이는 것이다. 아류작이 없다면 명작이란 것도 없다. 영화에서도 주연이 있고 조연이 있는데 주연이 돋보일려면 조연이 그 역할을 잘 해야 한다. 그래서 주연상도 있고 조연상도 있는 것이다. 그만큼 조연의 역할이 상당하다는 것이다. 석조미술품도 마찬가지다. 불국사 석가탑이 돋보이는 이유가 바로 여기에 있다. 이를 모방한 수많은 석탑들이 전국 각지에 세워졌으며, 형식화나 간략화의 경향이 많이 진전되기도 하였지만 기본적인 양식은 석가탑 범주를 크게 넘어서지 않았다. 어쨌든 아류작은 명작이 갖는 이러한 점을 보완하기 위하여 다양한 시도가 가미된다. 아류작은 여러 개의 석재를 짜맞추어서 말들 경우 명작에 비하여 힘이 약해져 굳건하고 자신감있는 당당함을 느끼기 힘들

다. 또한 아류작은 명작에서 느낄 수 있는 정교함과 팽팽함에서 오는 긴장미가 떨어진다.

석조미술품은 말이 없다. 석조미술품에 붙여진 찬사나 비난은 모두 그것을 본 사람들이 만들어낸 것이다. 어떤 석조미술품은 마음에 들 수도 있고, 어떤 석조미술품은 전혀 마음에 와 닿지 않는 것일 수도 있다. 어떤 석조미술품은 뛰어난 장인에 의하여 만들어진 것도 있고, 어떤 석조미술품은 장인이 아니라 평범한 사람에 의하여 흉내만 낸 그저 그런 것일 수도 있다. 그러나 어떤 석조미술품이든 그것은 과거에 만들어졌고 많은 시간을 담고 있다는 것이다. 석조미술품이 예술적으로 떨어진다고 해서 종교적인 대상물로서의 의미가 없거나 감소되는 것은 아니다. 어떤 석조미술품의 경우 대부분의 사람들의 눈에 예술적인 수준이 떨어지지만 오히려 종교적으로는 더 많은 사람들이 신봉하는 경우도 있다.

과거에 만들어진 어떤 조형물이든지 그것이 만들어진 시대로 돌아가 그것을 만든 사람의 심성으로 돌아가야만 그 조형물이 품고 있는 진정한 역사와 의미를 끄집어 낼 수 있을 것이다. 지금이 아닌 어떤 조형물이 그 자리에 만들어지기 이전의 상황을 더듬어 보고, 만들어지는 과정 속에서 있었던 장인들의 땀과 피눈물 나는 역경, 완성된 모습을 대하고 느꼈을 흐뭇함, 어쩌면 일을 마친 후에 느끼는 시원섭섭함 등을 머릿속에 떠올리며 상상해야 한다. 그리고 나를 분신으로 삼아야 한다. 그러면 그 시대로 들어가 그것을 만든 사람의 표정과 몸짓, 기쁨과 아픔, 생각과 사상 등이 되살아나는 듯 눈앞에 생생한 모습으로 펼쳐질 것이다. 이러한 단계라면 경지라고 말할 수 있을 것이다.

박제가는 「묘향산소기」에서 북한 妙香山 安心寺에 있던 石碑에 대해 말하면서 나옹화상의 옛 비석은 비각을 따로 세워두었는데, 가까이 가 보니 글자가 떨어지고 깨진 사기처럼 되었다. 이는 겨울에 불을 피워 榻本한 까닭이라. 나머지 비석들은 비각 뒤 노천 여기저기 서 있는데, 비석 밑부분에 있는 거북이는 눈이 멀었고, 비석 머리에 있는 용은 다리가 떨어져 있기도 하다. 그러나 왠지 정이 가 하나하나 읽고 만지작거리며 박제가는 무릎을 치고 감탄했다. 지나간 옛일은 그 진실을 찾을 곳이 없다며 늘 탄식했는데, 이제 보니 이런 돌들이 거친 풀, 찬 이슬 속에 흩어져 있으면서 옛일을 말하고 있구나. 새삼스럽게 깨달음에 기쁘면서도 서글픈 마음에 그곳을 선뜻 떠나지 못했다. 당시 박제가는 옛 것들이 지금의 나와 아무 상관도 없는데, 돌로 만들어진 것들을 보고 서글프고 심란하게 느꼈다고 한다. 조선시대 박제가도 석조미술품을 보고 그 속에서 역사를 읽고 감성을 절로 느꼈던 것이다. 이처럼 예전에 만들어진 석조미술품이 아무런 말도 대답도 해주지 않지만 지치고 상한 마음을 감싸 안아주고, 왠지 모를 포근함과 마음의 위로를 주는 것은 그 안에 과거 사람들의 역사를 회고해보고 그들의 심성과 감성을 더듬어 볼 수 있는 기회를 제공해주기 때문일 것이다.

Ⅲ. 호남지역 석조미술의 시대별 특성과 차별성

호남지역 석조미술품들은 시대별로 역사적인 특성의 반영과 아울러 보편적인 특성을 동시에 함유하고 있다. 어느 시대 어느 지역이건 간에 보편적인 특성은 반영되지 않고 차별화된 특성만 가지고 있는 미술품은 거의 없다. 특정 시대의 아무리 독창적이고 독보적인 석조미술품이라 해도 그 안에는 그것이 만들어진 시대의 보편성과 일반화된 특성이 동시에 반영되기 마련이다. 이러한 측면을 유념하여 호남지역 석조미술이 시대별로 어떤 특성을 가지고 있으며, 다른 지역과의 차별화된 특징은 무엇인지 개략해 보도록 하겠다.

먼저 이 글에서 차별성은[1] 상대성과 유사한 의미로 통일성이나 보편성과는 구별되는 개념적 의미로 사용하였다. 한편 차별성이 유의미하기 위해서는 이에 대립되는 통일성이나 보

편성에 대한 이해 없이는 파악이 불가능하다. 차별성과 보편성이 명확하게 구분되는 것은 아니지만 둘 사이에서 선택을 해야 할 경우 나머지 한쪽은 다른 특성으로 귀결되는데, 그것이 무조건 옳다고는 할 수 없지만 구분되는 특징을 차별성으로 설정하였다.

호남지역 석조미술의 주류는 다른 지역 즉, 지금까지 문화권으로 설정되어 있는 영남, 관서, 관동, 중원, 경기, 충청 등과 마찬가지로 불교미술이 주류를 이루고 있다. 불교는 삼국시대 공인된 이래 조선시대까지 가장 중심적인 신앙과 종교로서 역할을 해왔다. 이에 따라 불가에서 필요로 하는 다종다양한 미술품이 조성되었는데, 그중에서 가장 내구성이 강한 석조미술이 오늘날까지 유존되어 중심적인 위치를 점하고 있다. 석조미술의 발전 과정을 불교미술에 국한하여 볼 때 삼국시대는 시원 형성기, 통일신라시대는 확산기, 고려시대는 성행기라고 할 수 있을 것이다.

三國時代는 사찰이 창건되면서 처음에는 나무와 흙을 활용한 미술품이 주류를 이루었지만 백제에 의하여 마애불과 석탑, 석등이 등장하면서 불교미술에서 석조미술이 주류가 되는 계기를 만들었다. 새로운 재료가 창안되는 전환점의 중심에 서산마애삼존불, 미륵사지석탑과 석등, 정림사지오층석탑 등이 전해지고 있다. 특히 석탑의 창출은 한국 석조미술사에서 누구도 부인할 수 없는 일대 전환이었다. 불교 신앙의 중심체는 舍利이기 때문에 사리를 봉안하기 위한 시설물이 사찰 가람의 중심에 위치한다. 우리나라에 불교가 전래되면서 최초에는 사리를 봉안하기 위한 시설은 목탑이었다. 목탑은 사찰에서 중심공간에 배치되어 신앙과 예배의 대상으로 상징적인 역할을 하였다. 그러나 목탑의 주재료는 나무와 기와이기 때문에 오래 가지 못하고 불타 버리거나 붕괴되는 경우가 많았을 것이다. 또한 창건시나 중수시에 드는 비용이 상당하여, 국가 재정으로 충당하기에도 만만치 않은 경비였을 것이다. 신앙의 중심이 사리에서 불상으로 다변화되면서 목탑의 비중도 상대적으로 약화되었을 것이다.

이에 따라 삼국시대 사람들은 목탑을 대신하여 사리를 봉안하고 신앙의 중심적인 역할을 할 수 있는 새로운 재료의 창안을 생각하였을 것이다. 새로운 조형물은 나무보다 내구성이 오래가고, 비용도 적게 들며, 만들기도 용이한 것 등을 염두에 두었을 것이다. 그러나 목탑보다 불교 신앙을 누그러뜨리거나 불교신앙의 요체인 사리를 봉안하는데 허술해서는 안 될 것이라는 돈독한 신앙심도 가지고 있었을 것이다. 그래서 창안의 출발점이 목탑이 되었을 것이고, 그것을 통하여 세부적인 표현기법이나 각부의 결구 기법을 본받아 새로운 재료인 돌을 사용하여 시험적인 시도를 수차례 거듭하였을 것이다. 목탑의 각부를 구성하고 있는 부재들을 어떻게 전이할 것인가를 심사숙고하여 설계도 해보고, 직접 돌을 연마하여 형태를 잡았을 것이다. 이러한 시행착오를 여러 번 거듭하면서 설계나 구조상으로 완벽한 건축물에 가까운 하나의 조형물을 만들게 되었을 것이다. 결국 새로운 조형물로 창안된 것이 석탑이며, 그래서 석탑은 목조건축의 수법을 담고 있으며, 특히 목탑과 유사한 측면을 가지고 있는 것이다. 이와 같은 목탑의 경영은 석탑을 창출하게 되는 배경이 되었던 것이다. 석탑의 창안은 불교미술 뿐만 아니라 국가 사회적으로도 획기적인 전환을 의미하였다. 이제 사찰의 중심은 나무가 아닌 돌이 차지하였고, 한번 만들어 놓으면 특별한 경우가 아니고는 다시 손을 댈 필요가 없어졌다. 그만큼 사람의 품도 줄었고, 처음 만들 때 엄청난 공력도 필요하지 않았다. 그래서 이후 만들어진 탑들은 대부분 석탑으로 건립되었다. 이러한 생각에 가장 먼저 몰두하여 목탑을 석탑으로 전이시킨 사람들은 바로 호남지역을 중심으로 발전했던 백제

1) 차별은 ① 종교, 신분, 장애, 나이, 학력, 인종 등 여러 가지 이유로 특정인을 우대하거나 불리하게 대우하여 평등권을 침해하는 행위라는 의미도 있으며, ② 둘 이상의 대상을 놓고 각각 등급이나 수준 따위의 차이를 구별한다는 의미도 있다. 이글에서는 후자(②)의 의미로 사용하였다.

인들이었다. 호남 지역에 살았던 백제 장인들은 그만큼 건축술이 앞서 있었고, 돌을 다루는 기술이 능숙하였음을 미루어 짐작할 수 있다. 오늘날까지 이러한 사실을 증명해주고 있는 석탑이 바로 미륵사지와 정림사지에 서있다. 한국에서 석탑의 발생 시기는 미륵사지석탑을 기준으로 하여 삼국시대 말기인 600년경으로 추정되고 있다. 그래서 불교가 수용되기 시작한 4세기 후반부터 600년경까지 약 200여년간은 사찰에서 불상이나 목탑을 중심으로 삼았던 시기라 할 수 있다.

이와 같이 한국의 석탑은 삼국시대 목탑의 가구 결구 수법을 모방하여 돌로 만들어졌다. 즉, 목탑의 기본적인 구도와 원안, 본래적인 의미는 그대로 유지하면서 세부적으로 약간의 변형을 가하여(飜案) 목재를 석재로 전환시키는 창의성을 보여주었다. 미륵사지석탑은 각부 구성수법이 목탑을 모범으로 삼아 석재로 번안한 시원적인 석탑이라 할 수 있다. 목조 건축은 크게 기단부-몸체부-공포부-처마부-지붕부-기와부-마루부 등으로 구성되는데 석탑의 세부 수법이 바로 목조건축의 이러한 결구 수법을 그대로 옮겨 돌로 재구성하였음을 알 수 있다. 미륵사지석탑과 같이 목탑의 가구 형식을 번안한 석탑이 건립되기 시작하여 이후로 질 좋은 화강암이 많은 우리나라에서는 석탑을 중심으로 석조미술이 발전하는 전환점이 되었다.

統一新羅時代는 불교가 왕실에서부터 일반백성에 이르기까지 중심적인 종교로 자리 잡으면서 초기에는 수도를 중심으로 불사가 이루어지다가 점차 선종의 성행과 함께 지방으로 확산되는 양상을 보인다. 지방의 유력 호족과 선승들이 연결되면서 거점 지역을 중심으로 사찰이 창건되어 중심적인 역할을 수행한다. 그중에서도 선종의 정통 법계를 잇고 있는 가지산문[2] 보림사는 호남지역 선찰의 중심적인 위치에 있었으며, 동리산문[3] 태안사도 중앙 왕실과 연결되면서 유력사찰의 위치에 있었다. 또한 실상산문 실상사는 후삼국시기에도 중요한 역할을 수행했던 유력사찰이었던 것으로 보인다. 이들 사찰 외에도 당시 유력한 고승들이 머물렀던 사찰들에 주목할만한 석조미술품이 조영되었다. 여전히 불교를 통한 신앙활동이 지배적이었으며, 석조미술의 중심이 불교미술에 있었기 때문에 불교관련 석조미술이 주류를 이루었던 시대였다. 그리고 사찰 가람과 불교 신앙 활동의 중요 대상이 석탑과 불상이었기 때문에 석조미술의 중심도 여기에 치중되었다.

통일신라시대 들어서면서부터 석탑을 조영하는 기술적 진보에 의하여 본래의 의미는 무너뜨리지 않으면서 기능이나 신앙적 대상으로서 손색이 없는 석탑이 완성되어간다. 이들 석탑들은 대부분 수도 경주에 집중 분포하고 있다. 불교가 처음에는 당시 수도가 있었던 경주 지역을 중심으로 발전했음을 방증한다. 대표적으로 경주 감은사지 동서 삼층석탑, 고선사지 삼층석탑, 경주 나원리 오층석탑, 황복사지 삼층석탑 등이다. 그리고 8세기 중반경을 전후하여 불국사 석가탑이라는 전형양식의 정형이라 할 수 있는 걸출한 석탑 양식이 완성된다. 또한 일률적이고 이전의 석탑 양식을 모방한 석탑뿐만 아니라 기발한 착상을 보여주는 불국사 다보탑도 만들어지게 된다. 그만큼 석탑이 신앙적 대상으로서 뿐만 아니라 예술적 대상

---

2) 헌안왕은 체증을 가지산사로 옮겨 주석토록 하며, 경덕왕은 759년 장생표주를 세우도록 한다. 이것은 경덕왕이 가지산사와 체증이 지방 사회에서 차지하는 비중을 고려하여 가지산사의 사역을 공식적으로 인정해준 것으로 볼 수 있다.

3) 문성왕은 혜철에게 나라를 다스리는 요체를 묻기도 하는 등 적극적인 관심을 표명하며, 국정과 관련된 일도 자문을 구한다. 혜철이 대안사에 머물고 있으면서 그 지역사회에서 선법을 펼치면서 상당한 영향력을 행사하자 문성왕은 자주 글을 내려 위문하는 등 대안사의 사방에 살생을 금하는 금찰지당을 세우게 한다. 이것은 대안사의 영역을 확보해줌과 동시에 왕실에서 경제적인 지원이 이루어졌음을 짐작케하는 내용이다(崔仁杓, 「新羅末 禪宗 政策에 대한 一考察」, 『韓國傳統文化硏究』 9집, 대구효성카톨릭대학교 한국전통문화연구소, 1994).

이 되었음을 시사한다고 할 수 있다. 그런데 서서히 불교를 믿는 사람들이 늘어나고 지방으로 확산되면서 불교는 특권 계층의 종교가 아니라 저변이 확대된 모든 사람의 종교가 되었다. 여기에 교종이라는 기존 불교 사상에 대한 식상함과 이를 대체할 수 있는 새로운 불교라 할 수 있는 선종이 유입되면서 불교는 지방으로 급격하게 확산되고, 더불어 지방의 유력 호족과 승려들이 융합되면서 지방에도 많은 사찰들이 창건되기에 이른다. 나아가 일반 백성들도 이에 호응하였다. 이에 따라 지방에 창건된 사찰들에 다량의 석조미술품이 조성되기에 이른다. 그 중심에 석탑과 석등을 비롯하여 이전에는 없었던 석조부도와 탑비가 새롭게 등장하여 중심을 이룬다. 물론 석불이나 마애불 등도 조성되지만 석조미술의 중심으로 주요 테마는 석탑, 석조부도, 탑비이다. 이러한 이유는 신앙이나 예불 활동의 중요 대상이기도 하고, 미술사나 예술적으로도 뛰어난 작품으로 간주되기 때문이다. 그리고 호남지역에 석조미술이 본격적으로 조성되는 시기는 9세기대이다. 9세기에 들어서면서 선종이 지방을 중심으로 성행하고, 중앙에서 지방으로 불교가 급격하게 확산되면서 호족들의 적극적인 지원으로 지방에 많은 사찰들이 창건되는 것과 맥을 같이하고 있다.

통일신라시대 호남지역에 조성된 대표적인 석조미술품으로 마애불은 영암 월출산 마애여래좌상을 들 수 있다. 그리고 석탑은 구례 화엄사 사사자 삼층석탑, 순천 금둔사지 삼층석탑, 광양 중흥산성 삼층석탑, 장흥 보림사 동·서 삼층석탑(870년경), 해남 대흥사 삼층석탑, 보성 우천리 삼층석탑, 구례 연곡사 삼층석탑, 순천 선암사 동·서 삼층석탑, 영광 신천리 삼층석탑, 구례 화엄사 동·서 오층석탑 등이 있다. 석등으로는 구례 화엄사 각황전 앞 석등, 광양 중흥산성 쌍사자 석등, 장흥 보림사 석등(870년경), 담양 개선사지 석등(891년) 등이 있다. 석조부도는 구례 연곡사 동부도, 곡성 태안사 적인선사 조륜청정탑, 화순 쌍봉사 철감선사 징소탑, 장흥 보림사 보조선사 창성탑 등이 있고, 탑비로는 구례 연곡사 동부도 탑비, 곡성 태안사 적인선사 조륜청정탑비, 화순 쌍봉사 철감선사 징소탑비, 장흥 보림사 보조선사 창성탑비 등이 있다. 이외에도 독특한 석조미술로 주목되는 구례 화엄사 원통전 앞 사자탑과 순천 금둔사지 석조불비상 등이 있다.

이들 석조미술품들이 위치한 사찰들은 대부분 호남지역에서도 남부 해안 지역에서 가까운 지점에 위치하고 있다는 것을 알 수 있다. 사찰의 창건에 따른 석조미술의 조성이 문화의 전파 경로를 따라 주요 거점 지역을 중심으로 이루어졌다는 점을 고려할 때 당시 석조미술 문화가 어떤 경로를 따라 확산되었는지를 개략적으로 짐작할 수 있다. 즉, 해로와 밀접한 관련을 가지고 있었음을 알 수 있다. 그리고 석탑은 7세기후반에서 8세기대에 수도가 있었던 경주에 건립된 석탑들과 전체 외관이나 양식, 치석 수법 등이 강한 친연성을 보이면서 계승하고 있는 측면들도 있지만 부분적으로는 새로운 기법들이 사찰이나 석공에 따라 채용되었음을 알 수 있다. 장흥 보림사 동·서 삼층석탑, 해남 대흥사 삼층석탑, 보성 우천리 삼층석탑, 구례 연곡사 삼층석탑, 순천 선암사 동·서 삼층석탑, 영광 신천리 삼층석탑 등은 경주에 보편적으로 건립된 전형양식의 석탑 양식이 충실히 반영된 석탑이라 할 수 있다. 그러나 세부적으로 보면 각부 괴임단의 처리, 갑석 상면의 치석 수법, 옥개석의 받침부와 낙수면의 치석 수법 등은 그것을 만든 장인의 차별화된 특성이 가미되어 있다. 또한 광양 중흥산성 삼층석탑과 순천 금둔사지 삼층석탑 기본적으로는 전형 양식의 석탑을 모본으로 하여 기단부나 탑신석에 부조상을 새김으로써 새로운 변화의 양상을 보여주고 있다. 물론 이러한 특성은 다른 지역의 석탑에서도 공통적으로 보이는 요소이기도 하다. 그런데 호남 지역에 건립된 구례 화엄사 사사자 삼층석탑과 화엄사 동·서 오층석탑은 다른 지역에서는 볼 수 없는 차별화된 석탑 양식을 함유하고 있다.

먼저 화엄사 사사자 삼층석탑은 기본적인 구도나 외관은 전형양식의 석탑 양식이 적용되었지만 대형 석탑으로 하층기단부에 다양한 조각상을 배치하였으며, 상층기단은 4마리의 사자상과 공양상이 탑신부를 받치도록 하여 이전에는 볼 수 없었던 창의적인 새로운 모델이 적용되었다. 이러한 석탑이 고려시대에 건립되기는 하지만 그 출발이 화엄사 사사자 삼층석탑에서 처음 채용되었음을 알 수 있다. 또한 화엄사 원통전앞 사자탑에도 유사한 구도가 적용되었다. 화엄사 사사자 삼층석탑보다 먼저 불국사 다보탑에서 비슷한 구도가 적용되었지만 다보탑은 석주형 사각 기둥이었다. 또한 사자상이 왕릉이나 일부 석탑의 외호적 기능으로 그 주변에 배치되거나 여러 조형물에 부조상으로 조각되기는 했다. 그런데 화엄사 사사자 삼층석탑은 일률적으로 판석형 석재를 결구하여 마련한 기단부에 사자상을 모서리에 배치하여 탑신부의 하중을 받치도록 했다. 이는 불가에서 사자에 대한 인식이 호법적으로 변화되었으며, 사자상이 석조미술에서 본격적인 채용과 응용의 시작을 알리는 선구적인 석탑이다. 이것은 기존의 관념과 설계 구도를 깬 파격적인 것이자 기발한 착상의 전환으로 높게 평가하지 않을 수 없다. 그리고 이러한 구도의 석탑이 세워졌다는 것은 석탑에 대한 인식의 변화뿐만 아니라 예술품으로서 다양한 구도와 설계가 석탑에 적용될 수 있었음을 보여주는 유연성의 산물이라 할 수 있다. 즉, 엄격하고 교리적인 해석에 기초한 신앙의 신성한 예배의 대상물로서의 접근을 서서히 이완시켜 나간 전환기의 석탑이라 할 수 있다는 점에서 역사적 미술사적으로 의의가 높다고 할 수 있다. 또한 화엄사는 가람이 단을 이루면서 전각이 건립되었고, 여러 곳에 다양한 석조미술품이 한쌍을 이루면서 배치되어 있는데, 이중에서 쌍탑 가람임을 시사하듯 동서에 대칭되게 오층석탑이 나란히 건립되어 있다. 그 배치법이 중심 법당 단 아래에 건립하여 독특한 측면을 보이고 있다. 그런데 전체적인 석탑의 양식이나 치석 수법 등은 전형양식 석탑과 별반 차이가 없지만 층수를 오층으로 하여 이전에는 보기 드문 고층으로 건립되었다. 이전에 건립된 경주 나원리 오층석탑이 있기는 하지만 대부분의 석탑은 3층으로 건립되어 3층이 고착화된 석탑의 층수였다. 그런데 화엄사 동서 오층석탑 건립을 시작으로 고려시대 들어와 오층석탑이 전면적으로 확대되는 양상을 보인다. 화엄사 동서 오층석탑은 석탑의 층수에서 기존의 관념을 서서히 허물어트린 계기적인 석탑이라 할 수 있다.

다음으로 석등도 이전의 양식이나 수도 경주에 건립된 석등 양식을 충실히 계승한 보림사 석등도 있지만 반면 치석이나 양식상의 변화를 보여주는 다양한 석등들이 있다. 특히 석등 양식을 유형화하는 중요 부분인 간주석을 크게 변화시켜 다양한 구도가 적용되었음을 알 수 있다. 소위 고복형 석등이라 하여 구례 화엄사 각황전 앞 석등, 담양 개선사지 석등(891년)이 있다. 여기에 더하여 남원 실상사 석등도 차별화된 양식이 채용되었다. 어떤 의도에서 설계자나 장인이 이러한 구도를 적용했는지는 알 수 없지만 팔각 석주형을 화려함과 장식적인 요소가 강한 고복형 간주석으로 전용했다는 것은 감성과 예술적인 의욕이 강하게 투영되었음은 적어도 짐작할 수 있다. 아울러 광양 중흥산성 쌍사자 석등은 기단부의 핵심이라 할 수 있는 간주석 부분에 쌍사자를 좌우대칭형으로 배치하였다. 사자는 머리를 곧추 세우고 앞다리는 길게 위로 펼치고 뒷다리는 아래로 펼쳐 뒷꿈치를 들고 서 있는 형상을 하고 있어 강인한 기상을 느끼게 한다. 이와 같이 쌍사자를 배치한 석등이 합천 영암사지, 보은 법주사 등에도 건립되어 있지만 어깨와 허리를 늘씬하게 펼쳐 역동감있게 조각한 것은 중흥산성 쌍사자 석등이 압도적이다.

통일신라시대 호남지역 석조미술사에서 압권이라 할 수 있는 분야는 석조부도라 할 수 있다. 한국 석조부도사에서 선구적이고 압도적인 치석 수법과 양식을 보여주는 대표적인 석조

부도들이 건립되어 있기 때문이다. 또한 석조부도와 한쌍을 이루며 건립되는 탑비도 다른 지역에 비하여 추종을 불허하는 대표작들이 호남지역에 위치하고 있어 다른 지역의 석조미술과 가장 차별화되고 선구적인 양상을 보여주고 있다. 석조부도는 入寂한 승려의 사리를 봉안한 시설로 墓塔 型式의 記念物이라 할 수 있다. 불가에서 입적은 涅槃에 비유되는데 열반이란 수행이 점진적인 단계를 밟으면서 일체의 번뇌가 모두 소멸되었을 때의 경지를 일컫는 말이다.[4] 즉, 열반은 승려로서 최고의 경지를 일컫는 말이다. 따라서 석조부도는 최고의 경지에 이르러 열반에 도달한 스님의 사리를 모신 조형물이라 할 수 있다. 석조부도는 국사나 왕사를 역임한 승려들에 한하여 건립될 수 있었으며, 나라에 혁혁한 공이 있거나 사원의 발전에 크게 기여한 승려들을 중심으로 세워졌다. 그러므로 석조부도는 열반한 스님의 제자들과 단월들에게 상징성이 크기 때문에 최고의 정성이 들어가기 마련이다. 또한 탑비는 문인이나 속제자들이 행장을 정리하여 왕에게 바치면서 건립을 요청하거나 왕이 직접 고승의 행장을 정리하여 바치도록 명하여 제출된 행장에 따라 당대 최고의 문장가로 하여금 비문을 찬하게 하고 왕은 시호와 탑명을 내린다. 비문이 완성되면 문도들이 주축이 되어 탑비의 건립이 이루어진다. 통일신라시대 호남지역에 건립된 대표적인 석조부도로 구례 연곡사 동부도가 세련되고 날카로운 외관과 정교함을 보여준다면, 곡성 태안사 적인선사 조륜청정탑은 단아하고 안정된 구도를 보여준다. 그리고 화순 쌍봉사 철감선사 징소탑은 완벽한 조화미와 부드러운 유연성이 돋보이며, 장흥 보림사 보조선사 창성탑은 준엄하고 우람한 장중미를 보여준다고 할 수 있다. 이중에서도 압권은 연곡사 동부도와 태안사 적인선사 조륜청정탑을 기반으로 하여 완성된 쌍봉사 철감선사 징소탑이라 할 수 있다. 석조부도가 도상학적으로는 중국 唐代의 浮屠를 시원으로 하였지만 쌍봉사 철감선사 징소탑은 중국 당대의 부도를 능가하여 한국적 품격을 포괄적으로 정화하여 한국적 부도의 품격을 유감없이 표현하였다. 전체적인 도상이 개별적이고 개성적이지만 석조부도 표면 전체에 흐르는 조화와 완벽성은 예술적 표현 기법과 통일적인 미적 감각이 없이는 불가능한 것이다. 각각 지나친 극적 표현도 보이지만 통합적으로 그 표현을 승화시킨 한국적 부도의 도상을 확립한 원초적 부도라 할 수 있다. 그래서 철감선사 부도는 엄격한 정형성을 가지고 있다고 할 수 있다. 높이, 두께, 각 변의 길이와 넓이, 체감율, 각단 조각상의 계열적 배치 등 일관성 있는 규칙성의 기본 원리를 충실히 따르고 있다. 엄정한 규칙성의 기반에서 나오는 형식미는 균제된 질서에 의한 단정미를 보이기 마련인데, 이러한 관점에서 본 쌍봉사 철감선사 징소탑은 인간의 눈으로 보는 가장 자연스럽고 조화로운 비례를 적용하여 디자인되었다고 할 수 있다. 또한 쌍봉사 철감선사 징소탑은 일체화된 조각물임과 동시에 건축적 공간이다. 각 장엄상들은 독립된 불상 조각이지만 각면에 독립적으로 존재하여 위상을 나타내며, 상호의존적이면서도 전체적인 조화속에 완성된 공간을 표현하기 위하여 존재할 곳에 배치되어 있는 구성요소들이다. 이후 고려시대까지 건립되는 다른 지역의 석조부도들은 이러한 규격과 양식에서 크게 벗어나지 않고 있다. 석조부도와 아울러 구례 연곡사 동부도 탑비는 중후한 멋을 담고 있으며, 쌍봉사 철감선사 징소탑비는 역동적인 생동감을 준다. 연곡사 동부도 탑비는 다른 지역의 귀부에서 보기 드물게 날개를 표현하였으며, 앞발을 들어 생동감을 더했다. 태안사 적인선사 조륜청정탑비와 쌍봉사 철감선사 징소탑비의 귀부도 앞발을 들어 다른 지역의 귀부들과는 달리 역동적인 생동감이 강하게 반영되었으며, 차별화된 양상을 분명하게 보여주고 있다.

이외에도 통일신라시대 호남지역 석조미술로 순천 금둔사지 석조불비상과 수기의 당간지

4) 崔鳳守,「原始佛敎 涅槃의 思想的 意味」,『佛敎學報』35, 동국대 불교문화연구소, 1998, p. 232.

주가 유존되고 있다. 금둔사지 석조불비상은 삼층석탑과 함께 별도의 공간에 조성된 것으로 그 기능이나 조성배경은 차치하더라도 다른 지역에서는 보기드물게 대형으로 건립된 碑像이라는 점에서 학술적으로 중요한 의의가 있다고 할 수 있다. 한편 반출되거나 파괴되어 남아있지 않은 것인지는 모르지만 호남지역은 다른 지역에 비하여 상대적으로 통일신라시대 건립된 당간지주가 소수에 불과하다. 당간지주는 통일신라시대 들어와 본격적으로 건립되기 시작하여 일반적으로 교종의 성행과 함께 교종 계열의 사찰에서 많이 건립되는 양상을 보이고 있다. 물론 교종과 선종을 분리하여 이해하거나 각 사찰들이 교차되는 경우도 많아 주입식 이해는 곤란하지만 어쨌든 호남지역에는 선종을 표방한 사찰이 많았던 것으로 추정된다. 현재 선종을 대표하는 구산선문 중에서는 성주사와 굴산사에 당간지주가 건립된 것으로 파악되고 있다.[5)]

高麗時代는 불교가 國是로 채택되면서 전국을 중심으로 불사가 진행되면서 양적으로 많은 양의 석조미술품이 조성된다. 통일신라시대는 질적으로 우수한 수준의 정교하고 조화로운 석조미술품이 조성되었다면 고려시대는 상대적으로 양적인 측면에서 증가하고 다양한 양식과 치석 수법을 보여주는 석조미술품이 조성된다. 이러한 양상은 호남지역도 예외는 아니었다. 또한 특정 지역에 치우쳐 건립되는 것이 아니라 전면적인 양상을 보이는 것도 보편화된 양상이었다. 고려시대 석조미술도 통일신라시대와 마찬가지로 불교관련 석조미술이 그 중심을 형성하였다. 역시 석탑이 석조미술의 주류를 형성하고 있는데, 호남지역에 고려시대 들어와 건립된 석탑 중에서는 왕조는 바뀌었지만 전통을 고수하려는 강한 의지가 엿보이는 석탑들이 많다. 신라 석탑 양식을 계승하고 있는 대표적인 석탑으로 강진 금곡사 삼층석탑, 순천 동화사 삼층석탑, 대흥사 북미륵암 삼층석탑, 구례 논곡리 삼층석탑, 장흥 천관사 삼층석탑 등이다. 이들 석탑들은 치석 수법에서 세부적으로 차이가 있기는 하지만 기본적으로 신라 석탑 양식을 충실히 모방 재현하였다. 그러나 이러한 모방을 벗어나 고려화된 고려식 석탑들도 상당수 건립된다. 예를 들어 영암 성풍사지 오층석탑, 보성 봉천리 오층석탑, 담양 남산리 오층석탑, 진도 금골산 오층석탑, 곡성 가곡리 오층석탑, 장흥 천관사 오층석탑 등이다. 특히 화순 운주사지 석탑들과 강진 월남사지 삼층석탑은 신라식 석탑들과는 차별화된 고려식 석탑의 대표 주자라 할 수 있다. 고려시대는 석탑이 함유하고 있는 세부 치석과 결구 수법 등 기본적으로는 삼국시대와 통일신라시대를 거치면서 형성된 석탑의 기본적인 양식들은 대부분 계승하면서 전체적인 구도와 외관 등은 新羅式 石塔에서 벗어난 高麗化된 高麗式 石塔이 많이 건립된다. 그래서 고려시대에는 지역별, 사찰별, 장인별로 다종다양한 석탑들이 건립되는 특징을 보이고 있다. 호남지역에 조성된 고려시대 석탑들은 고려전기 신라 석탑 양식을 계승하면서도 서서히 탈신라화되어가는 과정에서 건립된 석탑들이 상당수 위치하고 있다. 고려시대 들어와 佛經에 기초한 엄격하고 성스러운 대상물로서의 탑파 인식, 깊은 불심과 그에 따른 높은 신앙심에 기초한 탑파 인식, 예불과 법회의 주요 대상으로서 신성성과 권위에 기초한 탑파 인식, 불교 교리에 따른 엄격한 계율과 수행에 의하여 형성된 탑파에 대한 인식 등이 이전에 비하여 결여된 것은 아니지만 탑파 수요의 폭발적 증가, 불상 등 신앙 대상물의 확대, 지역이나 장인에 따라 다양한 양식의 석탑 등장, 새로운 왕조 개창에 따른 신문화의 형성과 思潮 등은 석탑에 대한 인식을 변화시키는 계기가 되었을 것이다. 이러한 인식의 변화는 건탑 기술과 석탑 양식에도 영향을 미쳤을 것이다. 이에 따라 사찰 가람에 세워지는 석탑이 가져야 할 기본적인 구도나 양식은 유지하면서 새로운 시대 풍조에 어울리는 새로운 석탑 양식이 창안되었을 것이다. 그러한 과정에서 건립된 고려시대

5) 엄기표, 『한국의 당간과 당간지주』, 학연문화사, 2004, pp. 237-239.

석탑들이 호남지역에 많이 세워져 있다.

석탑과 함께 호남지역에 조성된 석불들도 고려시대 들어와 지역이나 장인에 따라 다양한 조각 양식을 보이고 있다. 한편 수도가 있었던 개경 일대를 중심한 경기지역에 조성된 대표적인 석불 양식을 중앙양식이라고 할 수 있는데, 이러한 양식을 충실히 따른 석불들도 상당수 있다. 예를 들어 나주 철천리 석조여래입상, 대흥사 북미륵암 마애여래좌상, 도갑사 석조여래좌상 등이다. 그러나 호남 지역이라는 지역적 특성과 장인의 개별성이 반영된 석불들도 조성되었다. 예를 들어 나주 철천리 마애칠불상, 보성 유신리 마애여래좌상, 화순 운주사지 석불들은 다른 지역에서는 보기 드문 조각 기법을 함유하고 있어 다른 지역과 차별화된 양식 기법이 적용된 석불들이라 할 수 있다.

호남지역 고려시대 석조미술의 백미는 석조부도이다. 호남지역은 고려시대 수도 개경으로부터 먼 지역에 위치함에도 불구하고 많은 양의 석조부도가 건립되었다. 현재 연곡사 북부도, 곡성 태안사 광자대사탑, 화순 유마사 해련탑, 보림사 서부도와 북부도 등을 필두로 선암사 부도들과 순천 송광사를 중심한 16국사의 석조부도들이 주목된다. 연곡사 북부도와 태안사 광자대사탑은 동일 사찰에 있는 통일신라시대 석조부도를 충실히 계승한 측면을 보이고 있으며, 화순 유마사 해련탑은 기본적인 구도는 신라식을 계승하고 있지만 고려화가 상당히 진전된 치석 수법과 양식을 함유하고 있다. 그리고 구례 연곡사와 곡성 태안사에 건립된 석조부도와 관련하여 주목되는 사실은 신라와 고려시대에는 일반적으로 하나의 사찰에 1기의 석조부도와 탑비가 한쌍으로 건립되는데, 남원 실상사와 함께 두 사찰은 시대를 달리하여 한쌍의 석조부도와 탑비가 건립되어 있다는 측면이다. 다른 지역도 이러한 사찰이 있기는 하지만 수적으로 호남지역 사찰이 많다는 점은 분명하다. 한편 순천 선암사와 송광사에는 하나의 사찰에 동시대에 건립된 여러 기의 석조부도가 있다는 점이 다른 지역과 차별화된 측면이다. 물론 조선시대 들어와 다종다양한 양식의 석조부도가 특정 지점에 건립되어 부도군을 형성하지만 적어도 신라와 고려시대에는 그렇지 않았다. 신라와 고려시대는 기본적으로 1寺-1僧-1塔(石造浮屠)-1塔碑가 세워지는 것이 일반적이었다. 그런데 선암사에는 고려시대 건립된 3기의 석조부도가 건립되어 있으며, 송광사는 보조국사 지눌 이후 조선초기까지 총 16명의 국사가 배출되어 현재 16국사 중 9기의 석조부도가 전해지고 있는데, 이 중에서 송광사에 7기가 송광사를 중심한 주변 암자에 건립되어 있다. 이러한 차별화된 양상은 적어도 신라와 고려시대 다른 지역에서는 볼 수 없는 독특한 특징이다. 이것은 선암사와 송광사가 고려시대 불교계를 주도한 대각국사 의천과 보조국사 지눌이 머물렀던 것과 관련되어 있을 것으로 보인다. 이전의 관행이 깨지는 과도기적인 시대의 조류도 있었겠지만 동시대에 여러 기의 석조부도가 건립되었다는 것은 당대 선암사와 송광사의 위상이 그만큼 높았음을 시사한다고 할 수 있다.

이외에도 호남지역에는 곡성 태안사 광자대사 탑비, 구례 연곡사 현각선사 탑비, 담양 객사리 석당간, 나주 동점문밖 석당간, 천관사 석등 등이 산재되어 있지만 고려시대 석조미술사의 일반적인 조류와 상통하고 있다. 다만 석당간이 그 외형이나 지리적인 특성으로 풍수지리와 연관되어 건립된 것으로 전하고 있어 독특한 측면을 보이고는 있지만 구체적으로 파악하기는 어려운 상태이다.

통일신라시대와 고려시대가 불교에 의한 불교를 위한 불교관련 석조미술이 주류를 이루었다면 朝鮮時代는 불교관련 석조미술도 상당수 조성되지만 유교사관에 의한 무덤을 위한 석조미술이 대단히 성행하면서 무덤관련 석조미술이 주류를 형성하였다. 우리나라 석조미술사는 크게 불교적인 조형물과 유교적인 조형물로 대별된다고 할 수 있다. 불교는 삼국시대 유

입된 이래 조선시대까지 강인한 생명력을 유지하며 우리 역사와 일상생활에 많은 영향을 미쳤다. 그래서 불교와 관련된 수많은 석조 조형물들이 만들어졌는데, 신라와 고려시대 조성된 석조미술품이 압도적이다. 물론 신라시대 일부 왕릉에 주목할 만한 석조미술품이 조성되기도 했다. 유교와 관련된 석조미술로는 왕릉이나 사대부들의 무덤에 배치된 석조유물들이 대표적인데 조선시대 들어와 크게 성행하였다. 고려시대까지 불교가 주류를 형성하였다면 조선시대에 들어와서는 유교가 주류로 형성되면서 이와 관련된 석조미술품들이 많이 조성된다. 호남지역도 예외 없이 고려시대까지는 불교적인 석조미술이 주류를 이루었고, 조선시대부터는 유교적인 석조미술이 주류를 이루고 있다. 조선시대 호남지역이 수도였던 한양으로부터 먼 거리에 위치하고 있어 왕릉이 조영되지는 않았지만 사대부가 무덤들에서 다종다양한 석조미술품이 조성되었음을 알 수 있다. 그런데 조선시대 호남지역의 무덤에 조성된 석조미술의 양상이나 특징은 다른 지역과 크게 차별화된 측면을 보이지 않고 있으며, 지역을 초월하여 신분에 따라 보편적이고 일률적인 석조미술품이 조성되는 양상을 보이고 있다. 불교관련 석조미술도 비슷한 양상과 특징을 보이고 있다. 다만 조선시대 불교관련 석조미술에서 특정 사찰의 석조부도가 호남지역 나름대로의 지역적 특성을 보여주고 있는데, 대표적으로 해남 대흥사와 미황사, 순천 송광사와 선암사 등 대찰을 중심으로 그러한 양상이 보이고는 있다. 그리고 다른 지역의 석조부도에서는 보기 드물게 현실 생활과 밀접한 동식물들이 표면에 많이 등장한다는 점이 차별화된 특징이라면 특징이다. 또한 조선시대 석조부도 양식으로 대표적인 석종형 양식의 선구적인 작품들이 조성된다. 즉, 호남지역에는 범종의 재현에 가까운 양식적으로 범종과 유사한 석종형 부도들이 많이 건립된 양상을 보이고 있다. 어쨌든 불교 관련 석조미술은 수호적 측면도 있지만 예불이나 신앙의 대상물로서 상징적인 측면이 강하였다. 반면 유교관련 석조미술은 상징적인 측면도 있지만 수호나 권위를 나타내려는 표상적 측면이 강하였다고 할 수 있어 차이를 보이고 있다.

Ⅳ. 호남지역 석조미술에 담긴 감성

이 글은 석조미술이 본격화된 삼국시대부터 폭넓게 확산된 조선시대까지 호남지역을 중심으로 조성된 석조미술품이 시대별로 다른 지역과 어떤 차별성이 있고, 석조미술사에서 중요 양식과 특징, 그것을 만든 설계자나 석공들의 심미안과 감성을 시대별로 접근해 시론적으로 제시하는데 그 목적이 있다. 그런데 이번 장에서 중요 테마인 感性은 사전적으로 五官이 외계로부터 자극을 받고 그에 반응하는 정도나 强度를 의미하며, 심리학적으로는 감수성을 의미하고, 철학적으로는 理性에 대응되는 개념으로 외계의 대상을 五官으로 감각하고 지각하여 표상을 형성하는 인간의 인식 능력을 의미한다. 즉, 감성은 사전적으로 자극이나 자극의 변화를 느끼는 성질이다. 따라서 감성은 논리적으로 풀어서 증명할 수 있는 것도 아니고, 특정 개인이나 집단의 내재된 감수성이자 창의적 소산이라 할 수 있기 때문에 모두가 공감할 수 있는 부분도 아니라 할 수 있다. 또한 시대별, 지역별, 집단별, 개인별로 조성된 석조미술품은 감성의 표현 수단이지 목적이 아니었고, 더구나 현재가 아닌 과거에 조성된 석조미술품에 내재되어 있는 감성을 이끌어낸다는 것 자체가 불가항력적인 부분이 있음을 시인하지 않을 수 없다. 그리고 우리 시대에 현재의 관점으로 이야기하고 있는 과거 석조미술품에 배어있는 감성에 대한 접근이 가능한지에 대한 의문도 있다. 어디까지나 우리 시대의 관점이고 타자의 관점과 시각에서 접근이 이루어지기 때문에 감성을 이야기 한다는 것 자체가 무의미할 수도 있지만 호남지역에 조성된 석조미술품이 역사적 배경 속에서 종교적, 예술적

심성을 함유하고 있다는 측면에서 접근해보고자 한다.

석조미술사에서 예술성은 미적인 감각을 바탕으로 한 심미안으로 여기서 미적인 감각은 역사성과 시대성을 동시에 내포하고 있으며, 그 안에는 예술성이라는 심미안과 함께 사회성이나 지역성도 함께 반영되기 마련이다. 그리고 석조미술사에서 감성은 석조미술품이 조성되기까지의 비가시적이고 예술적인 내면의 세계에 대한 접근이라 할 수 있으며, 역사적인 배경 하에서 조성된 예술적인 의욕이나 심미안을 의미한다고 할 수 있다.

호남지역 석조미술은 종교적인 숭배의 대상물을 조성하는 과정에서 생성된 것이 압도적이어서 예술의욕의 출발이 종교로부터 시작된 경우가 많다고 할 수 있다. 그중에서 불교가 시대를 관통하여 그 중심에 있었으며, 사찰을 중심으로 석조미술품의 조성이 이루어졌다. 종교미술은 觀念的 世界觀에 바탕을 두고 전개된다. 준엄한 신앙의 敎義 테두리 안에서 종교적 규범과 그 제약 안에서 이루어진 미술이라 할 수 있다. 宗敎主義的 觀念表現的 抽象性을 특성으로 하는 象徵主義的 藝術이다.[6] 석조미술품은 장인이 석재를 매개로 하여, 불교의 세계를 표현한 것으로, 그 표현의 형식은 불교사상과 작가의 내면적 세계를 전이하는 것이다. 즉 종교적 체험으로부터 나오는 불교적 상징물인 것이다. 이처럼 종교미술품은 종교의 수단이며 도구일 뿐만 아니라 신앙적 대상으로서 종교적 심성을 불러일으키기 위한 대상이다. 예술적으로는 그것을 만든 장인의 예술적 의지와 심성이 습합되어 그 속에 미적 충동, 조형에의 의지가 반영되어 있는 것이다. 선인들은 사찰에서 신앙과 예배의 중심이 되는 석탑과 석등을 깎고 새기면서 만들고 완성해나가는 그 자체가 이미 불가의 세계에 닿아 있는 것이었다. 그리고 부처님의 진리에 이르고자 하는 고행의 한 방편이었고, 부처님의 자비를 실천하는 수행이나 다름 아니었다. 그러한 일에 온 정성을 바친 석공들이 있었기에 돌은 돌에 머무르지 않고 생명력을 부여 받아 진리와 자비를 비추는 신앙의 대상으로 발돋움할 수 있었던 것이다. 그래서 지극한 정성을 다한 석공의 미술품일수록 종교적인 심성이 더 많이 배어나오고, 장인으로서 예술적인 심미안이 상상을 초월한 높이로 깊게 투영되었다. 지극한 정성과 온갖 땀이 스며있는 석조미술품일 수록 명품이 갖는 종교성과 예술성이 높다. 그리고 연륜이 깊을수록 오랜 세월의 풍상을 견디어낼수록 그 정신의 깊이는 더욱 높게 다가오고 새롭게 빛난다. 이러한 사실은 누구나 쉽게 느낄 수 있다. 굳이 누가 가르쳐주지 않아도 스스로 알 수 있는 상식선의 지식이고 직감이다. 작품을 만드는 것 그것은 예술 활동 이전에 종교 활동이었다. 그래서 불교미술품은 인간이 인간들을 위해 만든 종교적 대상물이다. 결국 인간이 만든 것이기 때문에 인간의 생각이 달라지고 생활이 바뀌면 자연히 미술품의 양식도 변하는 것은 당연하다. 따라서 양식 속에는 인간의 생각과 생활의 변화상이 스며있으며, 그 시대의 내용이 함축되어 있는 대상물이다.

통일신라시대 석조미술은 외관에서 질서정연한 조화의 미를 쉽게 느낄 수 있다. 그런데 신라 사람들이 이렇게 아름답고 많은 불교미술품을 만든 이유는 어디에 있었을까. 그 이유는 여러 가지가 있겠지만 불교를 적극 신봉한 신라 사람들은 그들이 사는 신라 땅을 이상사회인 佛國土라고 생각하였기 때문일 것이다. 그들이 사는 곳이 바로 부처님이 주재하는 불국토였기 때문에 불교미술품을 수도인 경주를 중심한 전국 각지에 만들어 신라 땅을 이상사회로 구현하고자 하였을 것이다. 신라 사람들은 신라 땅이 불국토임을 인정하였고, 부처님의 세계에 살아가고 있다고 생각하였다. 그랬기 때문에 불교미술품을 만들 때 세련되고 우아하며, 이상주의를 지향하는 사실주의 미술 양식에 기초하였던 것으로 보인다. 석조미술품에 불교 근본의 의미를 기초로 본래의 목적에 충실한 감성을 담고자 했던 것으로 보인다.

6) 白琪洙,「美術史의 發展原理」,『藝術論文集』제 18 집(대한민국예술원), 1979.11.p. 63

장인들을 비롯하여 미술과 관련된 일에 종사하는 사람뿐만이 아니라 왕에서 일반 백성들에 이르기까지 불교는 매력적으로 받아들여졌다. 그래서 사람들은 미술품에 불교가 갖고 있는 종교적 장엄함이나 우아함을 더 담아내려고 심혈을 기울였다. 불경을 읽고 또 읽어 불교를 이해하려고 노력하였을 것이고, 수행을 거듭하면서 부처에 다가가 불교적인 내용과 색채를 최대한 조형물에 반영하고 담아내려고 하였을 것이다. 민간 신앙에서 보이는 신비감이나 추상성 보다는 불교에 의한 사실주의 미술 양식에 기초하여 석조미술품을 조성함으로써 불교에 대한 신앙심을 높이고자 했을 것이다. 그래서 통일신라시대 만들어진 미술품에서는 불교의 종교적인 깊이를 느낄 수 있다. 당시 신라 사람들이 얼마나 불교에 심취해 있었는지 볼 수는 없지만 오늘날까지 남아있는 미술품에 그런 깊이가 반영되어 있다는 것을 감지할 수 있다. 신라 사람들은 인간 세상을 불가의 세계로 인식했으며, 그런 세계로 만들기 위해 끊임없이 노력하였다. 그리고 인간을 불교의 종교관과 세계관에 의하여 이해하였다. 이와 같이 처음에는 불교적인 감성에 기초한 석조미술품이 조성되었다. 종교미술을 벗어나지 못한 석조미술품이 조성되었다. 당시 종교미술은 솔직히 말해서 지배층의 미술로 작용하였으며, 왕이나 왕족, 귀족들과 같은 일부 특권층을 위한 미술이었다고 해도 과언이 아니다. 그랬기 때문에 큰 틀에서 완전히 벗어나지 못하였다. 장인들 스스로 예술세계에 대한 철저한 신념은 있었지만 스스로 책임지고 자유를 만끽하는 예술가로서의 삶은 어려웠다. 석공들은 조형물을 만들 때 기본적으로 종교적인 심성을 가지고 있어야 했으며, 말과 행동을 절제해야 했다. 냉정한 시각으로 조형물을 만들어 나갔다. 오늘날처럼 예술의 자유분방하고 예술가로서의 자유나 다양성은 많이 없었던 시기였다.

그런데 서서히 불교에 대한 이해의 깊이가 넓어지고, 불교 근본에 대한 해석이 다양해지면서 변화되기 시작한다. 나아가 신라말기 혼란스러운 상황은 변화를 요구한다. 불교는 사람들을 위한 종교였으며, 세상을 새롭게 바꾸고자 하는 의지가 반영되기도 했다. 그래서 불교와 거기에 따른 미술이 점차 발전을 거듭하자 내용보다는 외형에 치우치게 되고, 실질보다는 외적 의미에 더 치중하게 된다. 이에 따라 신라 말기가 되면 형식화가 진전된 장식적인 측면에 치중된 가시적인 미술품들이 출현하게 되었던 것으로 보인다. 그래서 신라 말기의 미술은 실리와 응용의 미술이었다고 할 수 있을 것이다. 이에 따라 석탑을 비롯하여 부도 표면에 많은 장엄이나 조각상들이 두드러지게 등장한다. 특히 부도 표면에는 현실 속에 존재하지 않는 동물들과 부처들이 마치 현실 속에 와있는 것처럼 묘사되고 조각되어 한 면을 차지하고 있다. 이것은 현실의 괴로움과 상황을 초월해 보려는 염원을 담고자 했던 감성에서 창출된 것이 아닌가 한다.

고려시대 석조미술은 통일신라시대에 비하여 대형화되는 것이 특징이다. 그리고 제작하는 기법과 장인들의 심성도 변하여 아름답고 조화로운 모습보다는 투박하고 강인한 외관을 중시한다. 그래서 그 모습이 크고 장중하게 보이도록 치중한다. 이전에 비하여 상대적으로 조형적인 아름다움은 별로 신경쓰지 않는다. 고려 사람들의 심성이 변하였고, 새로운 왕조 창업에 따라 정치 사회적인 분위기가 일신되었음을 알 수 있게 한다. 이와 같이 변화된 분위기가 미술품에 반영되었던 것이다. 그리고 고려시대도 통일신라시대와 마찬가지로 종교미술이 성행하던 시기였다. 아니 종교미술 외에는 다른 미술이 거의 없다고 해도 과언이 아니다. 고려초기에는 형태를 중시하면서 기존의 틀을 파괴하려는 시도가 있었지만 더 이상의 진전이나 새로운 양식의 창출은 성사되지 못하였다. 고려시대 석공들은 세밀하고 정교한 표현보다는 스케일을 크게 두면서 주요 특징만을 포착하여 표현하는 감성을 지녔던 것으로 보인다. 석조미술은 고려시대로 넘어오면 이전 시대의 조형물에서 느낄 수 있는 자연스럽고

경쾌하면서 균형 잡힌 모습보다는 육중한 중량감과 웅장함을 느끼게 한다. 전체적인 모습에서 장중함은 느껴지지만 조화로운 균형미는 다소 떨어지고 있다. 그리고 조형물 전체의 안전감도 떨어진다. 조형물을 설계하고 만들 때 웅장함을 보여주기 위하여 수평선보다는 수직성을 강조하다 보니 나온 결과일 수도 있다. 반면 통일신라시대 석조미술은 정형화된, 조화롭고 안정된 미술품이 주류를 이루면서 획일화된 모습을 띠지만 고려시대는 풍부하면서도 자유롭고 다양한 미술품이 주류를 이루어 차이를 보인다. 통일신라시대의 매너리즘에서 서서히 탈피하기 시작한다. 큰 틀 속에서 어디까지나 통일신라시대의 연속이라고도 볼 수 있지만 부분적으로 새로운 양식의 출현이 속출하였던 것은 분명한 사실이다. 그렇지만 예술적으로는 완벽하다고 할 수 있는 통일신라시대의 잔재를 버리지는 못한다.

어떤 문화가 탄생한 후 시간이 점차 흐르면서 새로운 변화가 일지 않으면 그 문화는 매너리즘에 빠지게 된다. 그리고 사람들은 너무 익숙해지고 너무 많아지다 보면 서서히 자신도 모르게 매너리즘에 빠지게 된다. 매너리즘에 빠지게 되는 것은 더 이상의 창조가 불가능하거나 완벽성에서 올 수도 있고, 지나친 자부심의 발로일 수도 있다. 그런데 매너리즘에 빠지는 단계를 가장 먼저 알 수 있는 단서는 미술품이 이전에 만들어진 것을 서서히 모방하는 단계를 거쳐 모방이 크게 성행할 때 감지된다. 예술가는 조형물을 새롭게 만들어가는 것이 아니라 조형물이 예술가에게 어떤 조형물을 만들도록 요구하고 예술가는 그대로 따르게 된다. 고려시대는 일반적으로 동일한 양식의 석탑이 지속적으로 건립되고, 새로운 양식의 석탑이 창출되지 않자 새롭게 만들어지는 석탑들은 형식화된다. 단지 장인이나 지역에 따라 부분적인 변화만을 보이게 된다. 다시 말해 비슷한 석탑들이 계속해서 만들어지다 보니 하나의 석탑을 만든다는 것에 새로운 예술적 기교가 가미되지 않고 기존에 있던 것을 그대로 모방하여 기계적으로 석탑을 만들게 된다.

필자는 호남지역 석조미술사에서 예술적 기교와 감성이 가장 잘 투영된 대표작을 뽑으라면 화엄사 사사자 삼층석탑과 쌍봉사 철감선사 징소탑을 들고 싶다. 필자가 생각하기에 호남지역 석조미술의 압권이자 백미라 할 수 있는 화엄사 사사자 삼층석탑과 쌍봉사 철감선사 징소탑은 人格을 가진 神人이 아니라 神格을 가진 人間이 치석한 것처럼 뛰어나다고 할 수 있다.

구례 화엄사 사사자 삼층석탑을 처음 본 사람은 아마 그 석탑의 파격과 오묘한 조화에 넋을 빼앗기고 말 것이다. 처음 아름다운 여인을 대하는 것처럼 자신도 모르게 눈이 휘둥그레지고 맥박이 빨라지는 것을 느낄 것이다. 눈에 보이지 않는 마력이 눈동자를 석탑으로 고정시키게 한다. 이 탑은 기존에 없었던 평범함을 깬 도발에 가까운 창의성이 돋보이는 작이다. 종교를 넘어 절대 경지에 다다른 예술의 경지를 느끼게 하는 신비로운 석탑이다. 다른 석탑들은 반듯하고 정직한 인상을 준다. 다른 석탑들이 사무적이고 행정적이며 관공서 같은 느낌을 주는 탑이라면, 화엄사 사사자 삼층석탑은 자유분방하고 얽매이기 싫어하는 느낌을 주며, 현실에 기초하면서도 현실을 뛰어넘은 석탑이라 할 수 있다. 석탑들끼리 겨루는 경기에서 불국사 다보탑과 함께 다른 석탑들을 완파시킨 그런 탑이라 할 수 있다. 한마디로 독보적인 석탑이다. 그 규모도 그렇지만 치밀한 설계와 과학이 묻어있으며, 완벽하게 계산된 수학이 있으며, 도저히 따라갈 수 없는 심미안이 스며있다. 나아가 단아하면서도 깔끔하게 돌을 깎은 수법은 신의 경지가 아니면 전혀 따라할 수 없는 숙련된 기술이 더욱 놀라게 하는 석탑이다. 종교는 종교마다 가지고 있는 계율 이상의 상징체인 경전을 가지고 있으며, 종교 나름대로의 특성이 반영되어 있는 계율과 규칙이 있다. 그래서 종교는 신앙이나 믿음보다 보수적인 자유스러움을 제한된 범위 안에서만 인정하는 경향이 있다. 이러한 특성이

반영되어 있는 종교미술은 신앙과 예배의 대상이 되는 조형물을 조성하는 데에 정해진 규범 안에서 표현이 허용되며, 오래전부터 전통이 형성되어 있어 장인의 표현 범위는 제한적이다. 그래서 불상의 모습, 석탑의 모습 등이 부분적인 변화는 보여주지만 파격은 허용되지 않는다. 그러나 화엄사 사사자 삼층석탑은 그것을 슬기롭게 극복한 석탑으로 평가된다. 이러한 석탑이 화엄사에 세워질 수 있었던 것은 어디에 있을까? 백제로부터 시작된 석탑 조영 기술은 신라로 계승된다. 백제와 신라 사람들은 새로운 석탑 양식을 창출하는데 성공하였다. 어떤 나라도 해내지 못한 독특하면서도 완벽한 하나의 조형물을 완성시켰다. 천재 석공이 없었다면 도저히 불가능한 일이었을 것이다. 또한 천재 석공이 출현할 만큼 돌을 다루는 기술이 저변화되어 있었으며 뒷받침되었을 것이다. 돌을 다루는 기술과 불교에 대한 종교심, 예술에 대한 열정과 심미안을 가진 걸출한 거장들이 많았기에 가능한 일이었다. 과연 그 천재 석공은 누구였을까. 아마 백제의 석공으로 무영탑을 만든 아사달과 같은 인물이었을 것이다. 석공들의 끈질긴 노력이 거듭되면서 조화롭고 이상적이면서도 예술적으로 아름다운 조형물이 만들어졌을 것이다. 석공들은 기존에 만족하지 않고 새로운 시도를 계속적으로 해 나갔다. 종교적인 대상물로서의 특징이 배어 있어야 하고, 예술적으로도 아름다운 조화와 비례가 있는 조형물을 만들고자 하였다. 석공들이 생각한 이상과 현실과의 조화를 추구하면서 연구하고 지속적으로 시도를 거듭하였을 것이다. 이처럼 끝없는 도전은 이상속의 조형물을 현실 속으로 옮겨놓는 바탕이 되었다. 백제와 신라 사람들은 실패를 거듭하다가 드디어 완성된 조형물을 만들어낸다. 예술적으로 완벽한 조형물이라 해서 종교적인 심성을 유도하지 못한다면 그 조형물은 죽은 것이나 마찬가지이다. 두 가지가 복합적으로 최고 경지에 있을 때 완벽하다 할 수 있을 것이다. 또한 생명이 없는 조형물이지만 생명력이 느껴지고, 그 앞에 서면 종교심이 절로 우러나오는 대상물이어야만 완벽한 것이다. 화엄사 사사자 삼층석탑을 만든 석공은 불교에 깊이 심취한 인물이 확실하다. 그는 때로는 산천을 베개삼아 전국을 누비며 수많은 돌들을 보고 고르고 만져보고 쪼아 보면서 돌들의 체취를 느꼈을 것이다. 그리고 때로는 부처님 앞에서 무릎 꿇고 명상에 젖어 심미안을 갖게 해달라고 빌었을 것이다. 그러한 감성을 통하여 화엄사 사사자 삼층석탑이 완성된 것으로 보인다.

불가에서 석탑은 신앙의 주요 대상으로 가람상에서 중심에 배치되었으며, 불상은 전각안에 봉안되어 신앙과 예배의 주요 대상이 되어 왔다. 석등이나 당간지주, 노주 등을 비롯한 석조물들은 신앙의 대상이기는 하였지만 가람상에서 필수적인 조형물은 아니었다. 이와 같이 이러한 조형물들은 사원 건립과 함께 건립내지는 조성되는 것이 일반적인 경향이기 때문에 시기가 경과한다 하여도 창건 당시의 상황에서 수적 변동을 크게 보이지 않고 있다. 그러나 부도는 고승의 사리를 안치하는 묘탑 성격을 가지고 있기 때문에 통일신라 말기 건립되기 시작한 이래 오늘날까지도 꾸준하게 건립되고 있어 다른 석조 조형물에 비하여 수적으로 가장 많고 다양한 양상을 보여주고 있다.[7] 또한 석조부도는 석탑이나 불상, 석등, 당간지주에 비하여 공예적인 요소가 많이 반영되어 있어 장식적인 경향을 보이고 있다. 석조부도의 표면에는 다양한 장엄 조각상들이 등장하고 있어 치석 기술 뿐만 아니라 당대의 불교적인 조각상의 변천과 아울러 시대적인 흐름을 파악할 수 있는 종합적인 성격을 가지고 있다. 석조부도는 통일신라시대 석조미술품 중에서도 치석 수법과 조각에 있어 압권이라 할 수 있다. 석탑이나 석등, 당간지주를 비롯한 비교적 대형의 석조미술품은 전체적으로 외곽선이 간략하고, 세부 치석에 있어서도 그리 복잡하지는 않다. 석탑이나 석등은 수직과 수평

7) 朴春圭,「羅末麗初의 浮屠에 관한 硏究 -팔각원당형 석조부도의 양식변천을 중심으로-」,『전통문화연구』2집, 조선대 전통문화연구소, 1992, p. 74.

을 이룬 몇 개의 치석 선이 비교적 단순하게 구성된 반면, 석조부도는 전체적인 외관을 결정짓는 외곽선이 복잡하게 엉켜 있다. 그리고 구조물의 전체가 상부로 올라가면서 좁아지는 외관을 형성하지만 석조부도는 좁아지고 다시 넓어지고 하는 불규칙적인 율동미를 보여준다. 석탑이나 석등은 받침이나 옥개석 등에서 곡선이 활용되기도 하지만 대부분이 직선적인 미를 보여주는 반면 석조부도는 직선뿐만이 아니라 다양한 곡선이 활용되며, 여러 개의 외곽선이 가닥을 이루며 한층 복잡하고, 입체감이 강하여 질감을 느낄 수 있다. 그래서 석조부도는 석탑이나 석등에 비하여 변화 가능성이 높고, 각 개체마다 석공의 창의성과 치석 기교가 한층 반영되어 예술적인 측면에서 가치가 높은 조형물이라 할 수 있다.

이와 같이 석조부도에 예술적 기교와 감성의 반영이 가능했던 것은 아미타가 주재하는 극락세계에 대한 동경심과 그 세계에 대한 이해의 기초가 바탕이 되었을 것이다. 불경에서 설하는 극락세계는 풍요롭고 편안하고 아름답고 꽃으로 가득 차 있으며, 천인들이 가득하고 윤회의 세계는 없고, 보석으로 깔린 대지와 칠보로 장엄되어 있으며, 각종 화려한 수목이 번성하고 언제나 아름다운 향기가 나고, 바람이 불면 묘음을 발하여 신비스러운 음악이 연주되고, 대지위에는 아름다운 강이 있고 향기가 나며, 물 흐르는 소리조차 妙音을 발하는 중생들의 동경 세계이다. 극락은 수림과 지수로 장엄되어 있고 항상 묘음의 음악이 연주되고 있어 그 아름다운 모습은 미술적 소재와 음악적 소재를 이끌어내기에 충분한 세계이다. 극락세계는 불경에서 설한 관념적 이상세계이지만 그것을 현실세계로 옮겨 묘사함으로써 극락왕생신앙을 더욱 돈독히 하고, 그러한 예술적 표현 의지와 감성은 예술작품의 창작을 가능하게 하였던 것으로 추정된다.[8] 극락 세계에 대한 동경은 무한한 상상력을 발휘하여 현실세계에서 표현하고자 하는 미의식을 형성하게 하였던 것으로 보인다.

통일신라시대 조성된 쌍봉사 철감선사 징소탑은 이상과 현실의 조화 표현, 현실속에서 이상세계의 적절한 표현, 이상세계를 현실로의 전이 표현, 이상세계를 상징화한 현실세계에서의 표현이 가장 잘 부합된 석조미술품이라 할 수 있다. 쌍봉사 철감선사 징소탑은 극락세계의 극적인 순간을 가장 잘 포착하여 표현한 석조미술품이라 할 수 있다. 그림을 그리는 장인이라면 불경을 읽고 자신이 상상한 극락세계를 사실적으로 묘사할 수 있을 것이고, 그것도 쉽게 그릴 것이다. 그러나 돌로 그러한 세계를 표현한다는 것은 여간 어려운 일이 아니다. 그런데 철감선사 징소탑은 석조부도가 갖는 고유의 기능을 살리면서 각 표면을 십분 활용하여 생동감있는 조각 기법으로 극락세계에 와 있는 듯한 착각에 빠지도록 하고 있다. 표면에 조각된 사자상이나 가릉빈가상 등 모든 조각상들이 보여주는 활기 넘치는 생동감은 석공의 돌 다루는 기술이 신의 경지에 있었음을 느끼게 하고도 남는다. 사자상의 움직임을 순간 포착하여 거기에 석공 나름대로의 해학을 담아내고 있는 기법은 찬탄을 금할 수 없다. 그것도 8마리의 사자 모두가 표정이나 자세가 다르다는 것은 석공이 얼마나 감성적이었고 예술적 기교가 뛰어난 인물이었는가를 알 수 있게 한다. 또한 가릉빈가상들도 모두 다른 얼굴과 표정으로 다른 악기를 들고 연주하고 있다. 한마디로 극락세계에서 합주곡을 연주하고 있는 것이다. 이렇듯 가장 아름다운 석조미술품을 만들고자 하는 불타는 열정을 모두 쏟아 놓은 부도이다. 두 눈을 매섭게 부릅뜨고 이성적으로 보려 해도 절로 녹아들어 감성적으로 만들어 버리는 그런 부도이다.

어쨌든 호남지역 석조미술품은 현실적인 세계관에 기초하여 현실의 적용과 채용, 현실과의 호흡이 돋보이는 선구적인 작이 많고 어느 지역보다 수량적으로도 많다. 석조미술품은 입체화된 조형물로서 조형물이 갖는 구조상 좌우대칭을 추구할 수 밖에 없는 측면도 있기는

8) 홍윤식, 「淨土敎와 文化藝術」, 『淨土學硏究』 창간호, 한국정토학회, 1998, p. 78.

하지만 좌우대칭형 구도가 천편일률적으로 적용되었다는 점은 입체화된 조형물에 대한 다양한 시각에서의 동시적인 인식이 선행되었음을 시사한다.

Ⅴ. 맺음말

호남지역 석조미술사에서 보이는 주요한 특징은 미술이 당대의 역사적 상황이나 주요한 신앙, 일상생활이나 미적인 감각과 분리되어 있지 않고 그것들의 반영의 결과로 산출되었다는 점이다. 우리 미술사의 특징을 무기교의 기교, 무계획의 계획이라고 요약하여 표현하기도[9] 하지만 호남지역 석조미술은 그러한 측면이 반영되어 있기도 하지만 오히려 기교와 계획이 다분히 반영된 석조미술품이 주류를 이루고 있으며, 이러한 측면은 다른 지역의 석조미술품과 상통하는 보편적인 특징이기도 하다. 물론 민예품은 다르지만 호남지역 석조미술품에는 선구적이면서 일상생활과 밀착된 차별화된 특징이 다분하면서도 보편적인 특징이 어우러져 있는 시대성과 전통성을 동시에 가지고 있었다고 할 수 있다.

사실 석조미술이 밥을 주는 것도 돈을 주는 것도 시간을 주는 것도 아니다. 석조미술을 잘 몰라도 나아가 역사를 전혀 몰라도 살아가는 데에는 별 불편함이 없다. 하지만 역설적으로 석조미술을 모르고 사는 것 또한 다른 세계를 모르거나 잃어버리고 사는 것이나 마찬가지라 할 수 있다. 석조미술을 통하여 또 다른 세계를 접하고 그 미지의 세계를 하나하나 차근차근 알아가는 기쁨은 그 누구도 알 수 없는 혼자만의 쾌락이자 보람이다. 석조미술이 담고 있는 역사와 문화를 하나하나 암호를 해독하듯 풀어나가는 것은 새로운 역사와 사실들을 밝히는 작업이기도 하다. 석조미술이 아무런 말을 해주지는 않지만 무감각한 무생물이라 생각하지 말고, 따뜻한 친구처럼 애틋한 연인처럼 대하고 자주 만난다면 그리고 존중한다면 안목을 넘어 역사적 미술사적 혜안을 얻을 수 있을 것이다. 나아가 필자는 석조미술품에 담긴 감성을 음미한다는 관점에서 접근해서는 올바른 이해에 도달할 수 없다는 결론에 이르렀다. 음미가 아닌 그것을 만든 사람의 내면으로 돌아가 나와 그를 일치시켜야함 올바른 이해에 도달할 수 있을 것이다. 또한 이지적인 접근 보다는 순수한 애정에 기초를 두어야만 더 깊은 이해에 도달할 수 있다는 것이다. 그리고 문화 현상의 한 유형이라 할 수 있는 感性은 역사적 사회적 현상과 맥락에서 이해되어야 하고, 그것이 조영된 시대적 환경 속에서 접근이 이루어져야만 한다.

9) 金英愛,「高裕燮의 生涯와 學問世界」,『美術史學硏究』190·191(한국미술사학회), 1991.
金壬洙,「高裕燮의 美術史觀」,『美術史學』Ⅳ(美術史學硏究會), 1992.