

碩士學位論文

노장사상에 나타난 道의 예술정신



濟州大學校 大學院

哲 學 科

張 敬 淑

2006年 6月

노장사상에 나타난 道의 예술정신

指導教授 金 顯 敦

張 敬 淑

이 論文을 文學 碩士學位 論文으로 提出함

2006年 6월

張敬淑의 文學 碩士學位 論文을 認准함

審査委員長 _____

委 員 _____

委 員 _____

濟州大學校 大學院

2006年 6月

The Art–Spirit of Tao in Lao–tzu's
and Chuangtzu's Thought

Kyung–Sook Jang
(Supervised by Professor Hyun–Don Kim)

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF
THE REQUIREMENT FOR THE DEGREE OF MASTER OF
ARTS

DEPARTMENT OF PHILOSOPHY
GRADUATE SCHOOL
CHEJU NATIONAL UNIVERSITY

2006. 6.

목 차

국문 초록	ii
I. 서론	1
II. 道와 예술정신	6
1. 노장사상에서의 도	6
2. 도와 예술정신	13
III. 미와 무위	18
1. 노장사상과 無의 미학	18
2. 無爲와 예술정신	27
IV. 정신의 자유와 유희	36
1. 장자의 자유	36
2. 자유와 天然의 美	40
V. 심미의 超公利性과 미적 관조	46
1. 심미의 초공리성	46
2. 미적 관조와 심재(心齋)·좌망(坐忘)	49
VI. 결론	58
참고문헌	62
Abstract	64

국문초록

道家사상은 중국 전통문화의 근간을 이루며, 중국인의 정신세계와 문화·예술에 심대한 영향을 끼쳤다. 뿐만 아니라 그것은 중국을 넘어 동양의 전통 사상과 문화 체계를 형성하는 사상적 밑거름이 되어왔다. 그러나 노자와 장자는 미와 예술을 기본 개념으로 미학의 문제를 직접 언급한 적은 없다. 다만 그들 사상의 핵심 개념이자 중심 원리인 도를 이야기하는 가운데 도를 구하고, 도를 얻는 體引의 과정이 일반적으로 오늘날의 예술 정신에 부합한다는 것이 이 논문의 요지이다.

노장의 철학·미학사상은 도에서 연원한다. 노장의 철학사상이 궁극적으로 지향하는 體道와 聞道에는 근대적 의미의 예술정신이 흐르고 있다. 도를 사변적·형이상학적 방법에 의존하지 않고, 정신 수양의 최고 경계에서 파악하면 도를 깨달아가는 인생 체험은 곧 예술정신과 서로 통하며, 예술은 예술가가 생명의 근원인 도에 대한 자각을 형상화 하는 것이다.

無는 도의 형이상학적 특징을 나타내는 개념이며, 인간의 본성과 생명력을 훼손하는 작위를 부정하고 배제하고자 하는 의도를 내포하고 있다. 이런 무의 사상은 동양화에서 여백의 미로 나타난다. 실을 채우는 것은 허이고, 모든 형태와 색을 드러내는 것은 형태도 색도 없는 실체, 즉 도 또는 무라는 것이 노장 철학의 예술론적 귀결이다.

타고난 본성이 그대로 발현된 상태가 노장이 추구하는 최고의 아름다움이다. 무위자연의 태도는 예술적 경지에 오른 태도이자 최고의 예술정신과 합치된다. 타고난 그대로의 꾸밈없는 모습이 자연에 합일되는 것이며, 그것이 곧 예술정신의 심미적 요구에 부합한다는 것이다.

장자는 진정한 자유의 실천을 도의 깨달음에서 찾았다. 장자가 궁극적으

로 지향한 삶은 천지자연에 동화되어 모든 것으로부터 자유로운 정신의 해방이며, 정신의 자유는 미적 향수에 이르는 길이다. 자연의 본성을 왜곡하지 않고, 무위자연의 도를 실천하여 개체 인격의 자유를 획득하는 것이 아름다운 것이다. 장자에게서 미는 자연생명 자체의 합법칙적인 운동 속에서 드러난 자유이다. 도의 무위 자연한 운동과 더불어 획득되고 도달할 수 있는 자유 속에 미가 존재하므로 일체의 허위와 작위를 비난하고, 대자연의 생명인 천연의 미를 예찬한다.

모든 예술은 사사로운 개인의 이해와 관심으로부터 벗어나 공리성을 배제한 절대자유를 세계를 지향한다. 모든 사물을 공리적인 목적에 따라 판단하지 말고, 타고난 본성을 좇아 쓰임새를 찾아 즐기는 삶, 세속적인 이해득실을 초탈해 정신의 위안과 즐거움을 추구하는 삶의 태도가 삶의 심미화, 예술화를 촉진한다. 심미의 초공리성과 미적 관조는 불가분의 관계가 있다. 미적 관조는 세속에 관한 일체의 관심과 이해관계, 즉 공리성을 떠나 외물을 그저 무심히 바라보는 심리 상태다. 대상과 주관 사이에 공리적인 이해가 개입되면 미적 관조는 불가능한데, 장자는 이러한 심리 상태를 ‘心齋’와 ‘坐忘’으로 설명한다.

노자와 장자가 궁극적으로 추구한 이상적인 삶의 경계는 삶의 예술화, 즉 예술적 인생이었다. 노장철학을 근간으로 하는 미학사상은 위진 남북조 이후 유가의 공리주의적 예술론과 더불어 중국미학사의 큰 흐름을 형성하였고, 중국인의 미의식과 중국예술에 한 차원 높은 질적 고양을 가져다주었다. 無와 無爲自然, 정신의 해방과 자유, 미적 관조와 초공리성 등 노장 미학에 나타난 도의 예술정신은 중국 전통예술사에서 시가문학과 산수화론, 송·원대의 문인화론의 발전에 지대한 영향을 끼쳤으며, 중국예술사상의 정신적 원류가 되었다.

I. 서론

인류사에서 미학에 대한 사유는 2500년 이상의 오랜 역사를 기록하고 있다. 기원전 5세기경부터 서양과 고대 동방의 이집트, 바빌로니아, 인도와 중국 등에서 미적인 것에 대한 의식이 싹트고 있었다. 즉 인류역사의 초기 단계에서부터 미적 감정과 체험, 견해 등이 나타나 미적 관념과 이론이 형성되고, 이러한 것들이 철학적으로 종합되어 근대학문으로서의 미학으로 발전되었다.¹⁾

18세기 서양 근대정신의 산물로서 성립된 미학(Aesthetica)은 ‘미와 예술에 관한 철학적 반성’이다. 미학의 기본 개념은 미와 예술이다. 이것을 제외하고서는 미학의 학적 定礎가 불가능하다. 그러나 동양미학에 오면 이러한 사정은 달라진다. 동양에서는 서양에서와 같이 미와 예술 그 자체를 탐구의 대상으로 삼은 적이 없었고, 철학적 반성으로서의 ‘미학’도 성립하지 않았다. 따라서 동양미학을 논하기 위해선 예로부터 동양 문화권에서 사용하는 ‘美’와 ‘藝術’이 동양인의 문화 구조와 사유 체계 속에서 어떤 의미를 가졌던 것인가를 먼저 물어야 한다. 즉 동양미학의 연구에 따르는 기본 개념을 어떻게 설정할 것인가 하는 문제가 먼저 제기되지 않을 수 없다. 서양미학의 연구자가 동양미학의 성립에 대한 비판적 성찰을 촉구하며 쓴 다음과 같은 말을 숙고해 보자.

물론 동양 문화 속에서도 ‘美’라는 말의 쓰임새가 있고, ‘藝術’이라는 말이 있어 오기는 했다. 그러나 이 두 말이 과연 동양인의 문화구조 속에서 어떤 의미로 이해, 수용되고 있었는가를 묻지 않으면 안 된다. 왜냐하면 서양 근대인들이 ‘화인 아트’라고 불렀던 시·음악·회화·조각·건축에 해당하는 동양인들의 활동이나 그 소산들이 그들 서구인들

1) 김현돈, 『미학과 현실』, 제주대학교 출판부, 2002, 17쪽.

에 있어서처럼 ‘미’라는 말로 번역되고 있는 ‘뷰티’를 추구하는 것이었다고 설명될 수 있을는지 의심스럽기 때문이다. 아니, 보다 앞서 ‘예술’이라는 말이 사용되고 있었고, 그 말이 이른바 詩·樂과 書·畵를 통칭해 주는 하나의 용어로서 간주되고 있었으나 하는 점이 검토되어야 할 것이며, 나아가 그 말이 서양에서처럼 ‘미’라는 말과 긴밀한 등식성립의 관계로서 이해되고 있었는지를 확인해 보는 과정이 선행되어야 한다. 만약 詩·樂과 書·畵를 통칭해 주는 개념으로서 ‘藝術’이라는 말이 사용된 근거가 박약하다고 한다면, 동양의 문화구조 속에서 그들을 한데 묶어 이해하고 있는 체제와 그러한 체제를 묶어 주는 원리로서의 어떤 개념을 추적해 보아야 할 것이다. 한 걸음 더 나아가, 그 원리가 곧 ‘美’라는 말이었는가를 또한 검토해 보지 않으면 안 된다.

그러므로 동양미학의 기본 개념으로서 ‘美’와 ‘藝術’이라는 말을 거론하고 있는 경우가 있다면, 그것은 서양에 있어서도 근대 시기를 통해 겨우 확립된 ‘뷰티’와 ‘화인 아트’의 등식 관계를 동양에 적용시켜 보려는 입장에서 그 두 개념을 ‘美’와 ‘藝術’로 번역해 놓고 그것을 동양미학의 기본개념인 것으로 혼동하고 있는 것은 아닌지 하는 의문이 따른다. 물론 이러한 역어 속에 함축시키고자 했던 의미가 단순히 ‘美’라는 말과 ‘藝術’이라는 말의 ‘解字’ 이상일 수는 있다. 그렇다면 서양 사람들이 ‘뷰티’라고 하고 ‘화인 아트’라고 부르는 말에 대응되는 개념을 찾고 그들에 대한 명확한 설명이 전제되어 있지 않으면 안 된다. 요컨대, 동양미학을 체계적으로 수립하기 위해서라면 그것이 축으로 삼고 전개할 기본개념을 동양철학의 문맥 속에서 발굴해 내는 반성이 요구되어야 한다.²⁾

그렇다면 동양철학의 문맥 속에서 동양미학을 체계적으로 수립할 기본개념은 무엇이 되어야 할까. 이에 대한 대답으로, 서양미학의 기본개념인 미와 예술에 상응하는 동양미학의 기본개념으로 내세울 만한 것을 꼽는다면 그것은 ‘道’가 되어야 할 것이다.

동양미학 연구자인 토마스 먼로는 “서양미학이 동양사상을 소홀히 하는 이유를, 서구에는 훌륭한 동양의 예술작품이 부족한 탓으로 더 이상 돌릴 수는 없다. 그것은 특정한 예술에 관한 훌륭한 史書와 비평적 해석이 부족하다는 데 기인하는 것이 아니다. 서양미학이 동양사상을 것처럼 소홀히

2) 오병남, 『미학강의』, 서울대학교 출판부, 2006, 525~526쪽.

함은, 오히려 서양미학 그 자체가 안고 있는 전통적인 慣性, 즉 미에 대한 형이상학적 가정으로부터의 연역이나 고도로 전문화된 언어분석에 지나치게 의존한 데 기인하는 것으로 생각된다..... 아직도 우리는 18세기와 19세기 초에 얻을 수 있었던 서양예술의 단편적 지식 같은 것으로부터 추출된 기본 개념에 지나치게 의존하는 경향이 있다. 그러나 예술사를 범세계적인 문화발전의 한 부분으로 이해하는 경우가 동·서 미학의 주제 속에 점차로 스며들고 있어 미학의 전통적인 고립주의는 점차 유지하기가 어렵게 되어 가고 있다. 우리는 동양예술을 찬탄하면서 받아들였고 또 고도의 감식안으로 그것을 역사적 연구대상으로 삼았으므로, 그 다음 단계는 동양예술의 창작과 비평에 영향을 준 제 원리를 검토하는 일이 되겠다.”³⁾고 자신의 견해를 밝혔다. 그는 서양미학이 갖기 쉬운 동양미학의 편견을 지적하면서 미학·예술사의 범세계주의적인 추세에 비추어 동양예술론의 기본 원리와 개념을 검토하는 작업의 필요성을 논증했다.

고대 그리스에서 시작하는 서양미학의 사조를 거슬러 올라가면 테크네라는 말을 만날 수 있다. 이 말은 잡다한 제기술이라는 의미로 사용되었는데, 이 말 속에는 회화, 조각, 연극, 무용, 심지어는 음악까지도 포함되어 있다. 로마시대에는 아루스로 번역되었다가 오늘날의 아트, 즉 예술이라는 말로 되었고, 시대가 변하면서 예술은 다른 일반 제조기술과는 구별되는 ‘미적 가치를 실현하는 기술’로 인식되었다. ‘화인아트’라고 하는 말은 직역하면 ‘아름다운 기술’ 또는 ‘미적 기술’이 되는데, 이 말은 근대의 예술관념을 솔직하게 표현한 것이다.⁴⁾ 예술은 기술과 밀접한 연관이 있으면서도 기술과는 차원이 다른 고등정신세계로의 비약을 의미한다. 이러한 체험을 통해 미학과 예술가의 영역은 자유성을 획득하게 된다고 볼 수 있

3) T. Munro, *Oriental Aesthetics*, The Press of Western Reserve University, Cleveland Ohio, 1965, 백기수 역, 동양미학, 열화당, 1991, 22~23쪽.

4) 木幡順三, 『美와 藝術의 論理』, 강순근 역, 집문당, 1995, 143~145쪽.

는데, 그 정신세계는 노장사상의 중심적 원리인 道의 깨달음과 비슷하며, 도를 얻는 聞道와 체도體道의 과정이 예술정신과 부합한다고 여겨진다. 또한 후세에 이르러 동양예술 창작과 비평에 영향을 미친 동양의 사상은 중국의 도가라는 사실이 인정되었고, 노장이 추구하는바, 도를 깨닫는 인생 체험의 경지가 후대의 예술가들에게 창작활동 시 반드시 요구되는 최고의 심적 경지로 이해되었다.⁵⁾ 이러한 사실로 보아 노장의 도는 풍부한 미학적 요소를 지니고 있으며 예술정신과도 깊은 연관을 가지고 있다고 볼 수 있는 것이다.

이러한 문제의식에 따라 본 연구는 유가미학과 더불어 동양미학 체계의 한 축을 이루는, 노장이 중심이 되는 도가미학을 도의 예술정신에 초점을 맞춰 논의를 전개해 나가고자 한다. 연구 방법은 『老子』와 「大宗師」·「齊物論」·「逍遙遊」·「秋水」·「漁父」 등 『莊子』 내·외편의 기본 텍스트, 중국 畫論, 기타 2차 텍스트를 위주로 한 문헌연구에 치중할 것이다. 동양미학을 온전하게 해명하기 위해선 그 연구 대상에 한국을 포함해서 일본, 인도, 중동, 동남아 지역을 모두 포괄해야 하지만, 여기서 연구 대상을 중국미학에, 그것도 도가미학에 국한시키고자 한다.

먼저 도가철학의 핵심 개념인 道가 의미하는 바를 밝히고, 도에 대한 자각과 그 표현이 어떻게 예술정신으로 이어질 수 있는가를 검토할 것이다. 이를 위해 하르트만과 중국의 안곤양(顏崑陽) 등 동서양 논자들의 논의를 들어 ‘예술정신’의 개념을 제시할 것이다. 이러한 예비적 고찰을 바탕으로 노장사상에 나타난 無의 개념을 쫓아 ‘無의 미학’을 논하겠다. 도가의 예술론은 흔히 무의 미학으로 지칭될 만큼 무의 개념은 도가 미학의 형성에 큰 영향을 미쳤다. 이러한 관점에서 노자의 無爲의 정신이 예술정신과 접목될 수 있는 가능성을 알아본다. 그리고 4, 5장에서는 『장자』를 중심으로

5) 조민환, 『중국철학과 예술정신』, 예문서원, 1997, 120쪽.

장자가 추구하는 절대 자유의 경지와 天機論에 나타난 眞의 개념을 살펴보겠다. 그리하여 정신의 자유해방이 天然[무위]의 아름다움에 합치하며,功利성을 배제한 미적 관조, 즉 절대 자유의 초공리의 세계가 결국 장자가 이상적인 것으로 본 큰 아름다움[至美]·지극한 즐거움[至樂]의 예술 경계임을 장자의 심재(心齋)·좌망(坐忘)의 개념에 의거해 논구할 것이다.



II. 道와 예술정신

1. 노장사상에서의 도

노자 철학의 중심 개념으로서의 도는 노장사상을 구성하는 최고 원리이자 최고 범주이다. 노장사상에서 철학과 미학은 불가분의 관계에 놓여 있으며, 노장의 철학과 미학사상은 모두 이 도에서 연원한다. 따라서 도를 떠나서 도가 미학을 논할 수 없고, 도를 논하는 것이 곧 미를 논하는 것이다. 중국의 방동미(方東美)는 노자를 “철학적 이성과 예술적 창의를 밀접하게 융화시킨 전형적인 본보기”⁶⁾로 본다. 노자는 공자와는 달리 미와 예술을 사회의 윤리·도덕과 연관시키지 않고, 도의 무위자연적 관점에서 출발하여 개체 생명이 어떻게 자유로운 발전을 구할 수 있는가라는 관점에서 미와 예술의 문제를 고찰했다.⁷⁾ 물론 노자가 심미와 예술에 대해 직접적으로 언급한 것은 매우 적었으나, 철학과 인생문제에 대해 논술한 많은 명제에는 중요한 미학적 의의가 내포되어 있다. 또한 그것들은 후대의 미학과 관련된 특수명제로 이해되었기 때문에 노자의 철학사상은 중국고대미학의 발전에 독특한 공헌을 했다고 평가받는다.⁸⁾

노자는 “천하 사람들은 모두 아름다운 것을 아름답다고 여기지만 이것은 추악한 것일 뿐이다”⁹⁾, “‘예’와 ‘아니오’가 얼마나 다르며, 아름다움(선

6) 方東美, 『中國人生哲學』, 213쪽. 조민환, 『중국철학과 예술정신』, 예문서원, 1998, 121쪽 재인용.

7) 李澤厚, 劉綱紀 主編, 『中國美學史』, 김승심, 권덕주 공역, 대한교과서주식회사, 2001, 242쪽.

8) 이택후, 유강기 편, 앞의 책, 200쪽.

9) 天下皆知美之爲美, 斯惡已, 『老子』 2장.

함)과 못생김이 얼마나 다른가?”¹⁰⁾라고 말함으로써 형이상학적인 그의 철학과 관련된 독특한 미의 세계를 보여주고 있다. 아름다움이 아름다움으로써 인식되는 것은 곧 추함의 존재를 토대로 한다. 미가 존재하지 않으면 추가 존재할 수 없는 것이다. 이렇듯 미와 추는 서로 비교됨으로써만 존재한다고 본다. 이런 관점과 연관해서 미와 추의 구별은 상대적이라는 견해를 제기했다. 또 미와 추는 확연히 구분되어진 것이 아니어서 “정상은 항상 다시 비정상이 되기 마련이고, 좋음은 다시 나쁨이 되기 마련이듯이”¹¹⁾ 미와 추의 기준은 언제든 달라질 수 있다고 보았다. 일종의 미와 추의 대립을 초월한 생활태도를 견지했다고 볼 수 있는데, 미와 추의 구별은 알고 있으나 어느 한쪽만을 절대시 하지 않겠다는 초연한 입장을 취함으로써 어느 것에도 구속받지 않는 자유로운 경지를 원했다. 노자는 중국 미학사에서 변증적 관점을 사용하여 미와 추의 문제를 고찰한 최초의 인물로 후세의 진보적인 문학예술가와 사상가들에게 영향을 끼쳤다.¹²⁾

장자의 경우도 道를 체득한 경지나 그에 이르는 수양 과정이 일반적으로 예술이 추구하는 절대자유와 일치한다. 그것은 또한 예술가나 일반인 모두가 갖추어야 할 최고의 정신적 경지이자 심미적 인생 태도와 결부된다. 진정한 아름다움[至美]은 도의 관조에서 나오는 것이며, 지극한 즐거움[至樂]은 이러한 진정한 아름다움에서 비롯되는 것이다. 도가사상에서 예술과 관련하여 도는 “천지만물을 창생하는 生意, 또는 예술가가 추구해야만 하는 최고의 정신 경지 등의 의미를 갖는다. 즉 도는 예술 성격을 규정짓는 원리로 작용하며, 모든 예술은 도를 그 최고의 형이상학적인 근거”¹³⁾로 삼는다. 노장미학에서 나타난 이러한 도에 관한 사상은 중국 전

10) 大音希聲, 『老子』, 41장.

11) 其無正, 正復爲奇, 善復爲妖, 『老子』, 58장.

12) 이택후, 유강기 편, 앞의 책, 251쪽.

13) 조민환, 앞의 책, 124쪽.

통예술사에서 위진 남북조 이래 산수화론이나 송·원대의 문인화론의 형성에 큰 영향을 미쳤으며, 중국 예술사상사의 정신적 원류가 되었다. 노장이 추구한 도의 정신 경계가 오늘날 우리들이 말하는 예술의 정신 경계와 상통하는 것이다.

공자도 노자처럼 ‘도’를 중시하지만 그 의미는 근본적으로 다르다. 노자의 도는 형이상학적 의미를 위주로 하지만 공자의 도는 윤리나 정치의 범위에 속한다. 진고응에 따르면, “『논어』에 ‘도’자가 77번 나오지만 대부분이 인륜에 관한 도이고, ‘천도’라는 단어는 단 한번 나온다.” 노자와 공자 모두 ‘도’를 중시했지만 공자의 도는 노장에서와 같은 심오한 철학적인 의미보다는 인륜의 의미에 국한되어 있다.”¹⁴⁾ 노자와 장자는 모두 도의 실재성을 인정할 뿐만 아니라 천지만물의 근원으로 인식하고 있다. 그러나 좀 더 깊이 살펴보면 이 둘 사이에는 상당한 차이점이 있음을 발견한다. 우선 크게 보면 노자의 도에는 본체론과 우주론의 의미가 비교적 강하게 나타나고, 장자는 노자의 관점을 계승해 그것을 정신적인 경지로 바꾸어 놓았다. 진고응은 이에 대해 다음과 같이 말한다.

내편을 기준으로 해서 장자의 ‘도’를 노자의 그것과 비교해 보면 이미 다른 형식으로 발전했음을 알 수 있다. 노자의 ‘도’에는 객관적인 의미가 강조되어 있고, 장자의 ‘도’에는 주체의 정신이 상승하여 우주의 정신이 되는 것이 강조되어 있다. 장자는 ‘도’와 인간을 아주 밀접하게 묶어 놓고, 노자처럼 ‘도’의 객관적인 실재성을 논증 설명하거나 ‘도’를 도달할 수 없는 어떤 개념으로 만드는 데 애쓰지 않고 ‘도’를 체득한 후의 정신적인 상태를 묘사할 뿐이다. 장자에 있어서 ‘도’는 인간이 도달해야 하는 최고의 경지이고, 인생에서 추구해야 할 최고의 경지가 바로 도의 경지이다. 형이상의 본체론과 우주론적 색채가 농후한 노자의 ‘도’가 장자에 와서는 정신적인 경지로 內化되었다.¹⁵⁾

14) 陳鼓應, 『老莊新論』, 최진석 옮김, 소나무, 2001, 123~125쪽.

15) 진고응, 위의 책, 347쪽.

장자가 말하는 도는 일종의 경지이며, 도의 경지는 바로 최고의 인생 경계이다. 장자 학파에서 논하는 도를 전체적으로 조망하면, 장자의 후학들이 노자의 영향을 크게 받은 까닭에 경지의 철학 외에 우주론적 방향에서도 큰 발전을 이루었다.

노자는 형이상학적인 실존으로서의 도와 우주 생성의 본체로서의 도를 다음과 같이 묘사한다.

그것을 봐도 보이지 않는 것을 이(夷)라고 한다. 그것을 들어도 들리지 않는 것을 희(希)라고 한다. 그것을 만져도 만져지지 않는 것을 미(微)라고 한다. 이 세 가지는 끝까지 따져 볼 수 없는 것들이다. 그것들은 원래 하나에 섞여 있다. 이 하나(一)라는 것은, 그것의 위는 빛나지 않고 그것의 아래는 어둡지 않다. 끊임없이 이어지며 이름을 정할 수 없고, 아무 것도 없는 공허한 상태로 돌아간다. 이것이 바로 형상이 없는 형상이고 물체가 없는 형상인데 이것을 홀황(惚恍)이라 부른다.¹⁶⁾

혼돈스럽게 하나의 일체를 이루고 있는 것은 천지가 형성되기 전에 이미 존재한다. 그것의 소리를 들을 수 없고 그것의 형체를 찾아 볼 수도 없다. 그것은 독자적으로 존재하고 영원히 쇠퇴하지 않으며, 미치지 않는 곳이 없이 골고루 미치지 다하는 날이 없으니 능히 천지만물의 근원이 될 수 있다. 나는 그것의 이름을 모른다. 그래서 억지로 이름을 붙여 도라고 부른다. ¹⁷⁾

도의 이름을 모르는 것은 그것이 인간의 감각기관으로는 미칠 수 없는 초월적 대상이기 때문이며, 이름을 붙일 수 없는 것은 도에 형체가 없기 때문이다. 노자가 도를 무형한 것이라 한 까닭은, 만일 도에 형체가 있다면 일정한 공간을 점유하는 구체적인 사물이 되어 버리기 때문이다. 일정

16) 視之不見 名曰夷 聽之不聞 名曰希 搏之不得 名曰微, 此三者 不可致言 故混而爲一, 一者 其上不曠 其下不昧 不可名 復歸於無物, 是謂無狀之狀 無物之象 是謂惚恍 『老子』 14장.

17) 有物混成 先天之生 寂兮寥兮 獨立而不改 周行而不殆 可謂爲天下母 吾不知其名 字之曰道 『노자』 25장.

한 시공간을 점유하는 구체적인 사물은 생성 소멸하고 변할 수 있는 것이다. 도는 생멸 변화를 초월하는 영원불변의 존재[常]이므로 도는 무형한 것이다.

無는 천지의 원시 상태이고 有는 만물의 근원이다.¹⁸⁾

천하의 만물은 유에서 생기고 유는 무에서 생긴다.¹⁹⁾

도는 하나를 낳고, 하나는 둘을 낳고, 둘은 셋을 낳고, 셋은 만물을 낳는다.²⁰⁾

도는 만물을 생성하고 덕은 만물을 기르며 만물은 각종의 형태를 나타내고 환경이 각 사물들을 성장하게 한다. 그래서 만물은 도를 숭상하고 덕을 귀하게 여긴다. 그러므로 도는 만물을 생성하고 덕은 만물을 키움으로써 만물을 성장, 육성되도록 하고 만물을 성숙시키고 씨를 맺게 하며 만물을 아끼고 보호한다.²¹⁾

노자에게 도는 모든 존재의 시원이며, 시공간을 초월해 다른 사물의 생멸 변화에 영향을 받지 않는 자연계의 원동자로서 무궁한 잠재력과 창조력을 갖는다. “도는 하나를 낳고 하나는 둘을 낳고 둘은 셋을 낳고 셋은 만물을 낳는다”는 말은 도가 만물을 창조하는 과정을 보여준다. 만물을 창조한 다음에는 기르고 성숙시키며 보호한다. “무는 천지의 처음이고 유는 만물의 근원이며, 천하만물은 유에서 생기고 유는 무에서 생긴다”는 말에서 ‘무’와 ‘유’가 바로 도를 지칭함을 알 수 있다. “‘도’는 ‘그 형체가 보이

18) 無名天地之始 有名萬物之母 『老子』 1장.

19) 天下萬物生於有 有生於無 『老子』 40장.

20) 道生一 一生二 二生三 三生萬物 『老子』 42장.

21) 道生之 德畜之 物形之 勢成之, 是以萬物莫不尊道而貴德 故道生之 德畜之 長之 育之 亭之 毒之 養之 覆之 『老子』 51장.

지 않는다'는 점에서 '무'이고, 또 이 형체가 보이지 않는 '도'가 만물을 생성할 수 있기 때문에 '유'를 가지고 그것을 지칭하는 것이다"²²⁾

노자가 말한 본체론적, 우주 생성론적 의미에서 도는 도와 만물의 自性을 잘 드러낸다. 노자는 “인간은 땅을 본받고, 땅은 하늘을 본받고, 하늘은 도를 본받고, 도는 자연을 본 받는다”²³⁾고 한다. 여기서 노자가 말하고자 하는 뜻은 도 뿐 만이 아니라 천, 지, 인이 모두 자연을 본받아야 한다는 것이다. 자연은 객관적으로 존재하는 구체적 대상을 지칭하는 개념이 아니라 인위와 작위를 배제해 ‘스스로 그러한’ 상태를 형용하는 개념이다. 따라서 도의 본성이 자연이라는 의미에서 ‘道法自然’은 도가 그 자체를 근거로 하고 자체의 내적인 원인에 따라 자신의 존재와 운동을 결정하기 때문에 외적인 다른 원인을 필요로 하지 않는다는 뜻이다. 도는 만물을 생장시키고, 양육하지만 그것을 소유하거나 주재하지 않는다. 노자는 “무엇을 발생시켜 놓고도 그것을 소유하지 않고, 무엇을 하고도 그것을 자기가 한 것으로 자처하지 않으며, 무엇을 길러 주면서도 그것을 주재하려 하지 않는다”²⁴⁾도의 정신을 강조한다. 이러한 노자의 정신은 장자에 의해 계승되고 발전된다. 장자는 다음과 같이 말한다.

대저 도는 정이 있고 믿음이 있지만(진실로 존재하지만) 작위나 형체가 없다. 그것을 전할 수는 있지만 받아들일 수 없고, 체득할 수는 있어도 볼 수는 없다. 그 스스로 존재의 근거가 되고, 천지가 생기지 않았던 옛날부터 존재하였으며, 그것은 귀신과 상제를 신령스럽게 해주고 천지를 생기게 하였다. 하늘 위 가장 높은 곳에 있으면서도 높다 하지 않고, 땅 아래 가장 낮은 곳에 있으면서도 깊다 하지 않고, 하늘과 땅보다도 먼저 생겼으면서도 오래 된 듯하지 않고, 태고의 시대보다도 오래되었지만 늙었다고 하지 않는다.²⁵⁾

22) 진고응, 앞의 책, 24쪽.

23) 人法地 地法天 天法道 道法自然 『老子』 25장.

24) 生而不有 爲而不恃 長而不宰 『老子』 51장.

그것의 윤행을 믿을 수는 있지만 그것의 형체를 볼 수는 없고, 진실한 존재성이 있지만 그 형체는 없다.²⁶⁾

이러한 장자의 말에서 우리는 도의 실존성과 도의 본성인 자연성과 무위성을 여실히 짐작할 수 있다. 도는 ‘무위무형(無爲無形)’ 하지만 ‘유정유신(有情有信)’이라 했다. 여기서 ‘情’은 감정의 정이 아니다. ‘정’과 ‘신’은 모두 진실의 의미를 띤 것으로 도가 객관적 실존임을 설명하는 말이다.²⁷⁾ 이것은 “도라고 하는 것은 미묘하여 분간하기 어려운 것이다. 흐릿하여 분명하지 않으나 그 속에 형상이 있고 사물이 존재하며, 깊고 그윽하나 그 속에 精이 있다. 그 정은 순수하고도 진실하여 그 속에 명증[信]이 있다”²⁸⁾고 한 『노자』와 그 의미가 서로 통한다.

도는 자존하며 도의 존재 근거는 바로 그 자체에 있다 [子本自根]. 또한 도는 천지만물을 낳는 근원이며, 시공을 초월한 무한한 실체임을 알 수 있다. 그러므로 도는 감각 기관으로는 지각할 수 없고, 다만 정신적으로 체득할 수 있을 뿐이다. “하늘은 저절로 높고, 땅은 저절로 두터우며, 해와 달은 저절로 밝다”²⁹⁾고 한 것은, 자연계의 모든 사물의 존재 방식은 바로 그 자신의 본성에 따른 결과이며, 각 사물의 자발성이나 자연성이 바로 도라고 하는 사실을 밝힌 것이다. 저절로 그러한 [自然而然] 것이 바로 도라는 뜻이다.

25) 夫道有情有信 無爲無形 可傳而不可受 可得而不可見 未有天地 自古以固存 神鬼神帝 生天生地 在太極之先而不爲高 在六極之下而不爲深 先天之生而不爲久 長於上古而不爲老 『莊子』 「大宗師」

26) 可行己信 而不見其形 有情而無形, 「齊物論」

27) 한홍섭, 『장자의 예술정신』, 서광사, 1999, 100쪽.

28) 道之爲物 惟恍惟惚 其中有象 恍兮惚兮 其中有物 窈兮冥兮 其中有精 其精甚眞 其中有信 『老子』 21장.

29) 千之自高 地之自厚 日月之自明 「田子方」

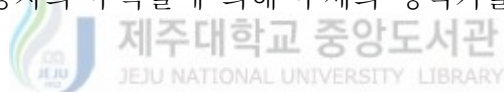
2. 도와 예술정신

노자와 장자는 유가 철학자들처럼 예술을 대상으로 그것의 본질이나 내용, 효용성을 논한 일이 없었다. 또한 어느 서양의 철학자나 미학자처럼 미나 예술을 직접 학의 대상으로 삼거나 구체적인 예술작품을 분석하여 미와 예술을 논한 일도 없었다. 서양 근대에 성립된 미학을 ‘미와 예술에 관한 철학적 반성’이라고 한다면 적어도 노장사상에서 ‘미학’을 기대하긴 어렵다. 이 점은 유가에서도 마찬가지다. 유가에서도 美善一致, 政教一致 속에서 예술을 정신 수양의 한 방편으로 국가사회를 평안하게 하고 풍속을 이롭게 하는 실용주의적 가치를 우선시 했지, 미적 가치 그 자체를 탐구의 대상으로 여기지는 못했다. 그러나 노장의 철학사상이 궁극적으로 지향하는 體道와 聞道에는 근대적 의미의 예술정신이 면면히 흐르고 있다. “만일 부단한 노력을 거쳐 현실의 인생 속에서 이 도를 체득하여 인식할 수 있다면, 곧 그들이 말하고 있는 도가 실제로는 최고의 예술정신임을 발견하게 될 것이다. 그리고 이 점은 장자까지 내려와서야 비로소 더욱 두드러진다.”³⁰⁾ 노장사상에 흐르는 예술정신은 유가와 더불어 중국의 전통적 예술정신을 형성해 왔다.

근대적 의미에서 ‘예술정신’은 한 마디로 규정하기에는 너무 광범위한 개념이다. 이것은 예술가가 지향해야 할 정신성을 말하는 것인가. 하나의 예술작품 속에 담긴 정신성을 말하는 것인가. 아니면 예술작품을 감상하는 향수자들의 정신성을 말하는 것인가. 정신적 존재를 개인적 정신, 객관적 정신, 객체화한 정신이라는 세 가지 근본 형식으로 구분한 하르트만의 개념을 빌리면, 예술정신은 작가의 창작 정신, 즉 ‘개인적 정신’과 한 시대를 지배하는 예술경향이나 예술적 이해의 경향, 즉 ‘객관적 정신’, 그리고

30) 徐復觀, 『중국 예술정신』, 동문선, 1999, 78쪽.

개인적 정신이 예술작품으로 구현된 ‘객체화된 정신’ 모두를 포괄하는 개념이다. 한 시대의 예술경향이나 예술적 이해의 경향과 작가의 창작 정신, 그리고 관조자의 감상 정신과 예술작품은 혼재되어 있으며 서로 영향을 주고받는 관계 속에서 예술은 그 본래의 생명력을 이어갈 수 있다. 예술과 정신은 역동적으로 서로를 규정하는 관계에 놓여 있다.³¹⁾ 중국의 안곤양은 ‘예술정신’을 예술성의 정신과 예술 활동의 가장 근원적인 정신으로 구분한다. ‘예술성의 정신’은 현실의 모든 공리적 목적성을 초월한 무한한 자유정신이며, ‘예술 활동의 가장 근원적인 정신’은 예술가가 마땅히 지녀야 하는 모든 예술 활동의 본질을 의미한다.³²⁾ 하르트만의 개념에 적용해보면, 예술성의 정신은 객관적 정신과 객체화한 정신의 합이며, 예술 활동의 가장 근원적인 정신은 개인적 정신에 해당한다고 볼 수 있다. 장자의 경우, 도가 곧 예술정신이라고 할 때, 직접적으로 ‘예술성의 정신’이란 의미가 농후하지만, ‘예술 활동의 가장 근원적인 정신(개인적 정신)’은 장자의 영향을 받은 장자의 후학들에 의해 후세의 창작가들에게 전파된 것으로 볼 수 있다.



서복관은 장자의 예술정신에 대해 다음과 같이 말한다.

장자의 경우는 근대미학의 건립자들처럼 일단 시작하기만 하면 곧 미를 목적으로 삼고, 예술을 그 대상으로 삼아 사고와 체인의 과정을 거쳤던 것과는 다르다. 뿐만 아니라 유가처럼 어떤 하나의 특정한 예술대상만을 파악하여 한 가지 목적으로 추구해 나가지도 않았다. 노자와 장자는 그들 사상의 출발점에 있어서 근본적으로 예술적 의욕은 없었으며, 더욱이 어떤 구체적인 예술을 그들이 추구하는 대상으로 삼았던 적도 없었다. 이 때문에 그들은 이를 수 있는 한 최고의 경계인 도를 추구한다..... 만일 그들의 사변적이고 형이상학적인 방법을 따라 살펴보지 않고, 다만 그들이 수양의 노력을 통해 도달한 인생

31) 김주완, 「정신과 예술」, 『경산대학교 논문집』, Vol, 11, No, 1, 1993, 152~153쪽.

32) 顏崑陽, 『莊子藝術精神析論』, 한홍섭, 앞의 책, 158쪽에서 재인용.

경계로부터 살펴본다면, 그들의 노력은 바로 한 위대한 예술가의 수양과 노력이라고 할 수 있다. 그들이 노력을 통하여 도달한 인생경계는 본래 예술과 무관한 것이지만, 오히려 뜻하지 않게 오늘날의 이른바 예술정신으로 저절로 합치하고 있다. 따라서 장자가 관념상에서 묘사, 서술한 도에 대하여 우리들이 단지 관념상으로부터만 파악해 나갈 때에는, 이 도는 곧 사변적이며 형이상학적인 성격을 띠게 된다고도 말할 수 있다. 그러나 장자가 도를 인생의 체험으로 진술하여 우리들이 이러한 인생체험에 대하여 깨달음을 얻게 될 때, 이 도는 곧 철두철미한 예술정신이라고 할 수 있다.³³⁾

노자와 장자, 특히 장자에게 있어서 도달할 수 있는 궁극의 경계, 즉 도를 추구하는 정신이 근대적 의미의 예술정신과 합치한다는 것이다. 도를 사변적이며 형이상학적 방법에 의존하지 않고, 정신 수양의 최고 경계에서 파악한다면 도를 깨달아가는 인생의 체험은 곧 예술정신과 일맥상통한 것임을 주장한다. 이러한 정신은 훗날 중국 예술의 정신성을 형성하는데 큰 영향을 미쳤다. 중국 송대 산수화론의 대가인 중병(375~443)은 중국예술의 특징으로 ‘以形媚道’, 즉 ‘형을 통해 도의 존재를 미적으로 표현하는 것’을 언급한다. 예술가는 형상을 통해 도를 깨닫고, 도를 깨달아 특유한 예술 시야를 갖는다. 노장사상을 밑바탕에 깔고 있는 <畫山水序>에서 그는 이렇게 말한다.

성인은 도를 체득하여 만물에 비추고, 현인은 마음을 맑게 하여 만물의 형상을 음미한다. 산수의 경우 그 존재는 형이하학적이지만 형이상학적인 도의 상징으로서 신성을 갖기 때문에 현자는 산수의 상을 완미함으로써 도와 상통한다..... 산수는 구체적인 형상으로써 도를 미적으로 형상한다..... 눈으로 보고 마음에 통하는 경지를 理라고 할 때, 사실적으로 잘 그려진 산수화의 경우 눈으로 보면 동시에 마음에 감응하게 된다. 눈으로 보고 마음에 느껴 산수가 지니고 있는 신과 감응하는 상태가 되면, 그림을 보는 자의 정신은 고도로 비상하여 비로소 리를 터득하게 된다..... 산수화폭을 펼쳐 놓고 그윽히 마주하면 가만히 앉은 채로 우주의 끝까지를 궁구할 수 있다. 그리고 악독한 기운으로 가득

33) 서복관, 앞의 책, 80쪽.

찬 속세를 떠나지 않고서도 홀로 무위자연의 세계에서 노닐 수 있다.³⁴⁾

‘현학의 정신으로 산수를 대함으로써’ 도달한 意境이다. 산천을 이루는 바탕은 비록 물질적인 존재라 할지라도 그 나아가는 바는 정신성의 세계이다. 그러므로 그 형질의 존재는 도를 아름답게 꾸며주는[媚道] 바탕이 되는 것이다. 이런 연유로 산천은 현자가 마음을 맑게 하여 음미할 수 있는 대상이 될 수 있다. 현자는 산수라는 대상을 감상하고 음미함으로써 도와 상통할 수 있다. 이 도가 바로 노장의 도이며 실제 예술정신이다. 도와 상통하는 것은 실제로 정신이 예술성의 자유해방에 도달하는 것이다. 사람들이 추구하는 도의 바탕이 될 수 있고, 또 정신상의 자유해방의 요구를 만족시킬 수 있으면 산수는 비로소 미적 대상이 될 수 있다는 것이다.³⁵⁾

그러나 그들이 말하는 도의 본질이 실제로는 가장 진실한 예술정신이라고 말할 때 미리 전제해 두어야 할 두 가지가 있다.

첫째는 개념상에서 볼 때 그들이 말하는 이른바 도에 예술정신을 포함시킬 수는 있지만, 예술정신 속에 그들이 말하는 도를 포함시킬 수는 없다는 점이다. 왜냐하면 도에는 사변적인 일면이 갖추어져 있기 때문에 명언(名言)에서만 본다면 예술의 범위보다 훨씬 광범위하다고 하겠다. 그리고 그들은 인생을 직시하면서 도를 말한 것이지 예술작품을 마주하여 도를 말하였던 것은 아니다. 그러므로 그들의 인생현실문제에 대한 비판에서 볼 때에는 때때로 마치 예술과는 무관한 것 같기도 하다.

둘째로 도의 본질을 예술이라고 하는 것은 바로 예술정신의 최고 의경에 대하여 말하는 것이다. 사람마다 모두 예술정신을 지니고 있지만, 예술정신의 자각에 있어서는 여러 가지 단계에 있어 각기 다르다. 그리고 단지인생의 향수를 이룰 수 있을 뿐 반드시 꼭 예술작품의 창작으로 귀결되어질 수 있는 성질의 것도 아니다..... 그러나 이러한 최고의

34) 成人含道暎物 賢者澄懷味象 至於山水 質有而趣靈..... 夫聖人二神法道 而賢者通 山水以形媚道 而仁者樂 不亦幾乎..... 夫以應目會心爲理者 類之成巧 則目亦同應 心亦俱會 應會感神 神超理得..... 坡圖幽對 坐究四荒 不遠天勵之山 獨應無人之野 宗炳, 『畫山水序』

35) 서복관, 앞의 책, 267쪽.

예술정신은 실제로 예술이 성립될 수 있는 최후의 근거이다.³⁶⁾

도는 예술정신을 포괄하는 넓은 개념이며, 예술[작품]의 창작과는 무관한 것 같지만 인생을 향수하고 관조하는 그들의 태도, 즉 자유로운 정신의 해방이 모든 예술이 지향할 뿐만 아니라 그것이 성립될 수 있는 궁극의 귀의처라는 의미이다.

중국 예술은 예술가의 정신을 중시한다. “심경(心境) 혹은 정신의 예술이란 단순한 개인의 자의적인 주관을 표현하는 예술이 아니다. 천지의 마음을 자신의 마음으로 하는 예술가의 마음, 우주의 정신을 자신의 정신으로 하는 예술가의 정신을 표현하는 예술을 의미한다.”³⁷⁾ 예술은 예술가가 생명의 근원인 도에 대한 자각을 형상화하는 것이다. 중국에서 진정한 예술가는 곧 도의 깨달음을 얻은 자, 즉 세계의 근원적 진리에 눈 뜬 哲人이라 할 수 있다. 그리하여 중국에는 예로부터 기보다는 도를, 예보다 덕을 중시하는 사상이 일반적이었다.



36) 서복관, 같은 책, 80~81쪽.

37) 조민환, 앞의 책, 418쪽.

Ⅲ. 미와 無爲

1. 노장사상과 無의 미학

중국의 철학자들이 세계를 총체적으로 설명하는 하나의 근본 원리, 즉 세계가 지금의 모습을 지니도록 결정 하는 것으로 파악한 개념은 道·天·無·理·氣 등이었다. 이 다섯 가지는 서로 상통하면서도 서로를 해석해주는 개념이다. 이 중에서도 핵심은 도이다. 무는 도의 형이상학적 특징을 나타내주는 개념이다.³⁸⁾ 그 무엇이 있고 없음에서부터 돌연히 사라져버리는 것에 대해서, 또는 처음부터 존재하지 않았던 것이나, 있다고 해도 도무지 알 수 없는 그 무엇에도 ‘무’라는 표현을 사용한다. 일상생활에서 단순한 의미로 쓰일 뿐만 아니라 심오한 철학적, 종교적 물음까지 포함하고 있는 무의 범주는 과연 어디까지인가.

‘일체는 오직 존재로 충만 되어 있다’고 함으로써 삶에서 무의 영역을 제거해버린 파르메니데스 이래로 서구인들은 오랫동안 무에 긍정적 가치를 부여하지 않았다. 무로부터 모든 것을 창조한 신은 무를 갖지 않은 절대적 유라는 규정에 따라 무는 존재가 결여된 것으로 인식하는 경향이 있었기 때문이다.³⁹⁾ 그러나 동양사상에서 무는 철학의 중요한 범주로서 일찍부터 그 논의가 활발하게 이루어졌으며, 중국사상에서 무에 대한 가장 심도 있는 논의는 도가사상에서 찾아볼 수 있다.

무를 논하기 위해선 반드시 유를 논하지 않을 수 없다. 유와 무는 서로 상대적인 개념이기 때문이다. 그러나 도가에서 말하는 무는 유의 부정, 아

38) 張法, 『동양과 서양 그리고 미학』, 유중하 외 옮김, 푸른숲, 1999, 38쪽.

39) 우리사상연구소 엮음, 『우리말 철학사전2』, 지식산업사, 1992, 31쪽.

무것도 존재하지 않는 것, 또는 유의 부정적인 근원으로서의 실재를 의미한다. 이 경우 유는 사물을 가리키고 무는 도를 지칭한다. 장자는 제물론에서 “천지는 한 손가락[指]이며 만물은 한 마리의 말[馬]”⁴⁰⁾이라는 萬物齊同의 관념, 즉 세계의 참모습을 혼돈과 같은 하나의 유로 인식하는 지식에 도달한다. 그렇지만 이것 또한 일종의 지식에 불과할 뿐, 지식의 주체인 나와 세계가 별개로 있는 한 참된 하나가 아니라며 이 만물제동까지도 부정하였다. 이렇게 유의 부정적 근원으로서의 무를 설정하여 절대무에까지 도달하여 정립된 무야말로 세계의 참된 모습이며, 이것도 저것도 없는 만물과 일체가 된 무는 도의 경지이며, 도로써 하나로 통일된 경지라는 것이다. “도로써 하나로 통일된다”는 말은 사물에 완전한 것과 훼손된 것의 차별이 없으며, 모든 사물의 분리와 합성, 합성과 분리가 하나의 완전한 통일체로 귀결된다는 말이다.⁴¹⁾

언어의 오류성과 한계성으로 실체를 설명할 수가 없다고 여긴 노자는 언어의 한계를 지적하고 기존의 모든 규정지어진 것들을 부정하고 배척함으로써 규정되어지기 이전의 근본적인 것, 즉 규정[人爲]의 부정을 통해 나타나는 본질을 문제 삼았다. 無慾, 無知, 無爲, 無私, 無己 등의 無는 인간의 중요한 핵심인 본성과 생명력을 손상시키는 작위를 부정하고 배제하고자 하는 의도를 가진 말로서 노자 특유의 역설적 표현과 부정의 논리, 그리고 문명비판의 정신을 엿볼 수 있다. 이러한 정신은 장자의 경우도 마찬가지이며 그들의 미학사상에서도 예외 없이 나타난다.⁴²⁾

오색의 화려한 빛깔은 사람의 눈을 멀게 하고, 오음의 화려한 음률은 사람의 귀를 멀게 한다. 오미의 맛난 음식은 사람의 입맛을 상하게 하며 말을 달려 사냥하게 하는

40) 天地一指也, 萬物一馬也, 「齊物論」

41) 진고응, 위의 책, 245쪽.

42) 조민환, 앞의 책, 123쪽.

것은 사람의 마음을 미치게 한다. 어려운 돈에 맛을 들이면 행실을 그르친다. 그러므로 성인은 배를 채우는데 만족하지 감각적 허식을 찾지 않는다. 43)

세상에서 말하는 성인이니 지혜로운 사람이니 하는 이들을 밭 못 부치게 하면 백성들의 훨씬 더 잘 살게 된다. 형식적인 의의를 강조하지 않으면 백성들 간에 사랑이 넘치게 된다. 윗사람이 재주피지 않고 탐욕스럽지 않으면 백성들이 도둑질 할 까닭이 없다. 이 세가지는 문명사회의 허식이니 이로써 백성을 잘 살게 하기는 부족하니 소박함을 간직하고 사욕을 줄여야한다. 44)

오색, 오음, 오미는 미적 감흥을 주는 작용이며, 심미는 본래 감각의 즐거움과 불가분의 관계가 있다. 그러나 너무 지나치면 오히려 인체의 자연스런 평형상태를 파괴하며 결과적으로 인간의 삶을 피폐하게 만든다. 이렇게 부자연스런 심미추구는 노자에게 아무런 가치가 없다. 문명사회로 진입하면서 심미적 행위와 감각적 쾌락의 추구를 혼동하는 무절제한 향락을 노자는 비판하고 있는 것이다. 이러한 역설과 부정의 논리 속에는 기존의 가치와 통념에서 벗어나 무욕의 상태로 돌아가라는 노장의 심미의식이 내재되어 있다고 볼 수 있다.

노자는 “언어로 표현될 수 있는 도는 영원한 도가 아니고 말로 표현될 수 있는 명칭은 영원한 명칭이 아니다”⁴⁵⁾고 하였다. 영원한 도는 고정불변의 상태가 아니라 늘 변하며, 형태도 소리도 없어 인식이 불가능하기 때문에 언어로 표현할 수가 없다. 그래서 無라고 밖에 달리 표현할 수 없다. ‘무는 천지의 시작이고 유는 만물의 근원이며. 천하만물은 유에서 생기고 유는 무에서 생겼다.’ 고한다. 따라서 무와 유는 서로 대립되는 것 같으면서도 서로 연속되는 것이다. ‘무’에는 아직 드러나지 않은 무한한

43) 五色令人目盲. 五音令人耳聾 『노자』 12장.

44) 絶聖棄智, 民利百倍, 絶仁棄義, 民復孝慈, 絶巧棄利, 盜賊無有 『노자』 19장.

45) 道可道, 非常道. 名可名, 非常名, 『노자』 1장.

生幾가 감추어져 있는 동시에 또 무한한 ‘유’가 내포되어 있다. 노자는 유, 무라는 다른 이름을 사용하여 형이상의 도가 만물을 생성하는 하나의 과정을 나타낸 것이다.

무와 유를 도라고 풀이하는 왕필의 말에 따르면, “무라고 하고 싶은데 만물이 그것으로 말미암아 생성되고 유라고 하고 싶은데 그 형체가 보이지 않는다”⁴⁶⁾ 곧 도는 그 형체가 보이지 않는다는 점에서 무이고, 또 이 형체가 보이지 않는 도는 만물을 생성할 수 있기 때문에 유라고 하는 것이다. 노자가 말하는 무는 제로가 아니라 도가 잠재되어 있으면서 아직 현실성을 갖추지 못하고 숨어있는 상태를 말한다.⁴⁷⁾ 따라서 우리 감각기관으로 그것을 접촉할 수 없을 뿐만 아니라 개념을 사용해서 표현할 수도 없다. 이에 노자가 부득이 ‘무’ 자를 도의 또 다른 명칭으로 사용한 것이다.⁴⁸⁾ 도가 만물을 창조하고 만물을 품고 있다는 의미를 나타내기 위해서 노자는 유를 도의 또 다른 명칭으로 사용한다. 요컨대 유와 무는 모두 도를 가리키며, 한 단계 한 단계 무형질에서 유형질로 실행되어가는 도의 지속적인 선후 활동과정을 나타낸다.⁴⁹⁾

유와 무는 하나로 통일된다고 노자는 보았는데[有無統一論], 거기에는 두 가지 의미가 내포되어 있다. 그 하나는 ‘유와 무는 서로 낳는다[有無相生]’라는 것이고 다른 하나는 ‘허와 실은 서로 자퇴한다[虛實相資]’라는 것이다. 앞의 유무상생의 명제는 노자가 말하는 무의 범주의 이중성 때문에 이중성을 띠게 된다. 무의 이중성이란 모든 유를 초월한 초월적 실재로서의 무와 유의 상대적인 의미로서의 무를 동시에 인정하는 것이다. 발생

46) 欲言無 - 而物由以成, 欲言有 - 而不見其形, 왕필주, 『노자』 14장.

47) 道隱無名, 『노자』 41장.

48) 陳鼓應, 앞의 책 24쪽.

49) 서복관, 『중국인성론사』, 337쪽 참고할 것. “우주만물의 창생과정은 도가 무형질에서 유형질로 실행되어가는 과정을 나타낸다.”

론적으로 볼 때 노자는 “천하만물은 유에서 생겨나오고, 유는 무에서 생겨 나온다”고 했으니, 우주 사이의 형체가 있거나 이름이 있는 모든 사물은 모두 유에서 근원하고, 유는 무에 근본한다는 것이다. 이 때의 무는 유무 상생의 무와 다르며, 유도 형이상학적인 유로서 현상계에서 말하는 상대적인 유와 다르다. 그러면서도 노자는 현상계에서의 모든 만물을 무와 유의 통일체로서 파악하였다. 그것을 다르게 표현한다면 만물은 허와 실의 통일체로서 허실상자虛失相資, 즉 실은 반드시 허에 의하여 존재하며 허는 반드시 실에 의하여 존재한다는 것이다.⁵⁰⁾

인간의 생사나 세계의 변화를 氣의 취산(聚散)으로 해석한⁵¹⁾ 장자는 무는 기가 흩어진 것이며 유는 기가 모인 것으로 본다. 그래서 무는 결코 다함이 없고 멈춤이 없는 기의 생성가능성을 함장하고 있다. 무형무한이며 무형무한의 무는 동시에 곧 무형무한의 유, 즉 내재적이며 심원하며 무한히 풍부한 유이다. 노자의 말을 빌면 형상 없는 형상, 사물의 형상을 넘어선 이미지⁵²⁾인 것이다. 현대물리학의 양자장 이론에서 각종 입자는 모두 진공의 여기(勵起)상태이며, 현실세계의 모든 것들은 어느 것이나 진공이 격발함으로써 형성된 것이다. 양자장의 기저상태는 모든 격발상태가 발생할 수 있는 자연스러운 배경이다. 장자에게 있어서 유와 무의 관계는 양자장 이론에서 입자와 진공의 관계이며 격발상태와 기저상태의 관계와 매우 유사하다.⁵³⁾ 장자의 말로 바꾸어 표현한다면 진공은 무요 기가 흩어진 것이며, 입자는 유, 또는 物이요, 기가 모인 것이다. 기는 존재의 물질적 근거이면서 동시에 비물질적 무를 현시하는 ‘사이’이기도 하다. 이성희는 무의 철학에서 ‘무는 모든 틈과 구멍과 사이가 만나는 곳이다. 무는 언표가

50) 조민환, 앞의 책, 146-147쪽.

51) 劉笑敢, 『장자철학』, 129쪽, 최진석 옮김, 조합공동체 소나무, 1996.

52) 無狀之狀, 無物之狀, 『노자』 14장.

53) 이성희, 『무의 미학』, 새미, 2003년, 79쪽.

끝나는 곳이다. 무는 근본적으로 합리성이 근거한 이해의 지평에 수용되지 않는다. 그러나 무는 기를 통해서 자신을 개시하면서 은폐한다. 혹은 은폐하면서 개시한다'고 말한다. 이러한 모습은 노자가 말하는 홀황과 같은 상황이라고 할 수 있다.⁵⁴⁾

노자가 말하는 이(夷), 희(希), 미(微)는 모두 인간의 감각기관에 의해 인식되지 않는 것을 의미한다. '무상지상'은 형상이 없는 상이요, '무물지상'은 이미지가 떠오르지 않는 상이다. 홀황이란 있는 것 같기도 하고 없는 것 같기도 한 황홀한 모습이다. 무한하여 헤아릴 수도 규정지을 수도 없는 도를 형용한 것이라 볼 수 있다.⁵⁵⁾ 도는 고정된 형태가 없이 우리의 감각을 초월하나 홀황한 중에 그 실체가 존재한다고 하였다. 세상 사람들이 눈앞에 나타난 형상만을 보고 있을 때 노자는 그 형상의 존재 배후에 있으면서 형상을 형상일 수 있게 하는 보이지 않는 무를 알아보았다. 그리고 그것의 가치를 인정하고 받아들여지고 역설하였다. 도는 인간의 지각적인 인식을 초월하는 황홀한 그 무엇으로서 만상의 근원에 무색, 무형, 무성한 존재로 실재한다.



노자는 “하늘과 땅 사이는 풀무와 같아서 텅비어있으면서 무궁무진하고, 기능이 작동하면 할수록 많은 것이 쏟아져 나온다”⁵⁶⁾고 말한다. 천지 사이가 비록 허공의 상태이긴 하지만 한번 운동이 시작되면 온갖 변화가 이 허공을 통해서 생겨난다. 이 ‘허’에는 창조적인 요소가 무궁무진하게 담겨져 있지만 비어있어 드러나지 않는다. 이것은 산간의 골짜기가 텅 비어 있으면서도 대량의 수원이 모이는 것과 같다. 최고의 미덕은 골짜기와 같고,

54) 이성희, 위의 책, 88쪽.

55) 『노자』 14장에 대한 王弼의 注 “欲言無邪, 而物由以成, 欲言有無邪, 而不見其形; 河上公의 注”, 若存若亡 不可見也, 謂之惚恍; 釋. 德清의 注; “惚恍, 謂以有若無, 不可指之意” 참조, 조민환, 같은 책, 129쪽 재인용.

56) 天地之間, 其猶橐籥乎, 虛而不屈, 動而愈出, 『노자』 5장.

큰 모는 모서리가 없고, 큰 상은 형체가 없으며, 도는 이름 없는 데에 숨었으나 오직 도만이 잘 내어주고 잘 이루어지게 한다⁵⁷⁾는 말과도 상통한다. 이러한 허공이 있어야만 노자의 위대한 이미지를 포착하여⁵⁸⁾ 사물의 형상 너머에 있는 근원으로 한걸음 더 나아가 보이지 않는 것[無]에 닿을 수 있다.⁵⁹⁾

공기가 없으면 인간은 단 하루도 살 수 없다. 그러나 눈에 보이지 않기 때문에 그 중요성을 의식하지 못하고 산다. 사람들은 형체로서 존재하는 것(有)은 인정하면서도 보이지 않는 형체로서 존재하는 것[無]은 소홀히 하는 경향이 있다. 노자는 이를 비판하면서 유[有]의 이로움이 무의 효용성 때문에 발휘된다는 견해를 내세운다. 보이는 것은 보이지 않는 무의 세계가 있기 때문에 그 모습을 드러낼 수 있다는 사실을 간과하지 말라는 것이다. 천하의 만물은 유에서 생성되나 유는 무에서 생겨난다고 하여 유보다 무를 강조한 까닭은 형상을 이루어내는 근본바탕을 무로 인식하였기 때문이다. 노자는 현상계에 실재하는 무의 유용성을 이렇게 빗대어 말한다.



서른 개의 수레바퀴 살이 한 개의 수레바퀴 통으로 집중되어 있는데 바퀴통의 중간이 텅 비어 있음으로써 수레는 효용을 지니게 된다. 진흙을 반죽하여 그릇을 만들었을 때, 그 중간이 텅 비어 있음으로써 그릇은 효용을 지니게 된다. 문과 창을 내어 만들었을 때, 그 중간이 텅 비어 있음으로써 집은 효용을 지니게 된다. 그러므로 존재하는 것이 이롭게 쓰이는 것은 존재하지 않는 무의 작용이 있기 때문이다.⁶⁰⁾

서른 개의 바퀴살이 모여드는 그 중심은 텅 빈 공간이다. 그러나 그 중

57) 上德若谷 『노자』 41장.

58) 執大象 『노자』 35장.

59) 이성희, 앞의 책, 80쪽.

60) 三十輻共一轂. 當其無, 有車之用, 埴以爲器. 當其無, 有器之用, 鑿戶爽以爲室. 當其無, 有室之用. 故有之以爲利. 無之以爲用, 노자』 11장.

심 의 텅 빈 공간은 모든 바퀴살의 작용을 가능하게 해준다. 이 빈 ‘중심’ 이야말로 노장사상의 요체인 무의 본 모습이다. 그것은 결여가 아니라 실재인 것이다. 그것은 중심이면서 동시에 비어있는 것[虛]이며 무한한 생성이 잠재된 상태이다. 이 빈 중심은 중심이 없는 것처럼 보이나 사실은 없는 것이 중심이 된다. 따라서 모든 바퀴살들은 없음이란 하나의 중심을 통해 내적 연관을 가지며 유기적으로 움직이게 되는 것이다. 이렇게 물체와 공간은 별개로 존재하지 않고 동시에 존재하며, 천지간의 사물은 모두 실체인 유와 허공인 무가 결합하여 하나의 유기적 관계를 이루는 통일체로 보았다. 그런데 사람들은 유 의 작용에는 주의하면서도 공허의 작용은 홀시한다. 그래서 노자는 허실상자를 말함으로써 눈앞의 형상에만 얽매어 경박하게 구는 태도를 경고하고, 유와 무가 서로 의존하듯이 모든 사물이 상호 의존 내지는 상호 보속적 관계에 있음을 강조하였다.⁶¹⁾

일본의 미학자 이마미치 도모노부는 장자의 이 텍스트에 대해 “무의 형상으로서의 바퀴통은 또한 차폭이 모여 있는 일치점으로서도 타당하기 때문에, 이것을 무의 근거라고 하면 근거를 향해 개개의 존재자가 돌아오는 것의 심볼이다. 즉 근거로서의 무에로의 환원을 상징한다. 용기의 공허라고 하는 형태로서의 무의 형상은, 또 여기서 가치가 있는 것이 중요하게 지켜지고 있는 곳의 형상이기도 하다. 이것은 그러므로 목적의 이미지이기도 하다. 왜냐하면 목적은 가치의 완수, 바로 그것이기 때문이다. 창문이라는 무의 형상은 또한 정신이 무한을 향하여 돌파해가는 것의 象이기도 하다 따라서 그것은 구애를 받지 않는 상이다. 이와 같이 하여 근거로서의 무의 성격을 말할 수 있다”⁶²⁾고 한다.

이러한 무의 사상은 동양화에서 여백의미를 중시하는 미의식으로 나타

61) 陳鼓應, 『老子註譯反評』, 104쪽 참조. 조민환, 같은 책 148쪽 재인용.

62) 今道友信, 『동양의 미학』, 조선미역, 다할미디어, 2005, 180쪽.

난다. 여백은 그려지지 않은 그림으로서의 미완성이 아니다. 여백은 완전한 작품의 한 부분이 되는 것으로 동양화에서 물상과의 유기적 관련성을 갖는 매우 중요한 역할을 한다. 동양화의 경우 화면구성을 할 때 一氣가 관통하도록 하는 것이 가장 중요하다. 그려진 한 물상을 관통하는 운동의 흐름을 가장 우선적으로 강조하기 때문이다. 그 흐름에는 대자연의 변화와 우주적인 리듬을 상징하는 정과 반, 허와 실, 음과 양 등이 자리 잡게 된다. 따라서 동양화에서는 아무것도 그려져 있지 않은 화면의 여백이 중요한 의미를 지닌다. 이것은, 실을 채우는 것은 허이고, 모든 형태와 색을 드러내는 것은 형태도 없고 색도 없는 실체, 즉 도 또는 무라는 노장의 철학이 예술에서 드러난 것이라 할 수 있다.⁶³⁾

여백은 노자가 말하는, ‘그 속은 비였지만 만물을 생성하는 원기가 나오는[虛而不屈]’ 허공인 것이다. 그것은 보이지 않는 것을 보이지 않는 채로 보여준다. 그릴 수 없는 것을 생략하거나 혹은 그릴 수 있는 형상을 편집하여 그리는 것이 아니라 오로지 여백으로 보여준다. 유한한 풍경을 대상으로 모든 심경을 다 그려낼 수는 없다. 이러한 한계를 극복하고 유한의 세계를 무한의 세계로 끌어올려 무한한 예술이상과 심상을 표현해내고 유도해내는 것이 바로 여백이 가진 힘이다. 형색을 보여주는 것은 형색이 없는 실체인 無에서 나온다는 노자의 사상은 중국 고전미학의 발전에 큰 영향을 미쳤으며, 허실이 결합해야 비로소 생명이 있는 세계를 표현할 수 있다는 미의식을 낳았다. 여백을 통하여 유한을 무한으로, 순간을 영원으로 나타내는 것은 중국회화의 중요한 특징이 된다. 이러한 원칙은 중국고전예술과 서양고전예술을 구분하는 중요한 미학적 특성이라고 볼 수 있다.⁶⁴⁾

63) 조민환, 『중국철학에 나타난 도론의 미학적 이해』, '유가사상 연구', 제8집, 1권, 1996.

64) 조민환, 『중국철학과 예술정신』, 150쪽.

2. 無爲와 예술정신

노장사상의 핵심은 한마디로 無爲自然이다. 이 '무위자연'은 '도' 속에 집약되어있다. 自然은 곧 이 도가 펼쳐져 있는 모양새이다. 자연은 항상 변화하고 있어서 성하면 쇠하게 되고, 강한 것도 결국은 약해지며 움직이는 것은 멈추게 되어있다. 그러나 사람들은 有와 強과 動에만 집착한다. 여기에서 벗어나 자유로운 상태로 돌아가자고 주장한 노자는 유보다는 무를, 강함 보다는 약함과 부드러움을, 動보다는 靜을 선호한다. 편향된 가치관 단으로 살아가지 말고 양면을 살필 줄 아는 조화로운 삶의 태도를 견지하도록 촉구한다.

만물은 그 자체에 가능성이 이미 잠재되어 있기 때문에 외부적인 무엇을 덧붙일 필요가 없다. 이 때문에 노자는 자연적인 상태에 맡기고 인위적인 것은 아무것도 더하지 않는다는 개념의 '무위'라는 말을 썼다. 또 작위나 억지가 없이 자유롭게 전개되는 상태에 맡긴다는 개념의 '자연'이라는 말을 썼다.⁶⁵⁾ 노자는 “강풍은 아침 내내 불 수 없고 폭우는 하루 종일 내릴 수 없으며”⁶⁶⁾, “발돋음을 하고는 오래 서있지 못하고, 발걸음을 크게 떼어 놓는 사람은 멀리가지 못하듯이”⁶⁷⁾, 무리한 행위나 부자연스러운 것은 오래가지 못한다고 말한다. 예술에 있어서도 참다운 미는 물고기가 물 속에서 노는 것과 같이 매우 자연스런 기법과 구성에 의해서만 창출될 수 있다고 보는 것이다. 곧 인위적인 것보다는 자연 그대로인 자연의 미를 가장 아름답게 보았다고 유추할 수 있다.

65) 陳鼓應, 『노장신론』, 52쪽.

66) 企者不立, 跨者不行, 『노자』 24장.

67) 飄風不終朝, 驟雨不終日, 『노자』 23장.

도는 자신의 존재와 운동을 그 자체에 내재하고 있는 법칙에 따라 아무런 외부의 간섭이나 도움을 필요로 하지 않고 저절로 움직인다. 그러므로 도는 스스로 최고의 균형을 유지하여 “남은 것은 덜어내고 부족한 것은 보탠다.”⁶⁸⁾ 남은 것을 고의로 덜어서 부족한 것에 일부러 보태는 것이 아니다. 여유가 있는 것이 자연히 줄어서 부족한 곳으로 옮겨간다는 뜻이다. 그러므로 자연은 구체적이고 고정적으로 존재하는 어떤 것이 될 수 없다. 자연은 ‘스스로 그러한[自己如此]’ 완벽한 어떤 상태를 형용한다. ‘도가 자연을 본받는다[道法自然]고 한 말은 자연과 도가 별개로 존재함으로써 본을 받는다는 뜻이 아니다. 도와 자연은 동격이며, 자연은 도의 본질을 나타내 주는 말로 이해해야한다.

노자는 “천지는 편애하는 것 없이 만물을 추구(芻狗)와 같이 여긴다”⁶⁹⁾고 했다. 천지는 무엇을 편애하지 않고 만물의 자연스런 성장에 맡기며, 성인도 백성들을 편애하거나 간섭하지 않는다는 뜻이다. 바로 이것이 자연 무위사상이다. 자연은 보통 천지의 운행 상태를, 무위는 인간의 행위를 말하는 것으로 자연과 무위라는 두 용어는 돌이면서 하나인 개념이다.⁷⁰⁾

원래 ‘무위’는 정치적 색채를 강하게 풍기는 말이다. 당시에 통치자들이 백성 위에 군림하여 백성들이 고통 받는 것을 본 노자는 무위의 정치를 강력하게 주장한다. 그가 보기에 무위의 정치만이 문제를 근본적으로 해결하는 유일한 방법인 것이다. 노자는 유위의 정치로 야기된 폐해가 극심하다는 것을 경험하여 알고 있었다. 그러므로 “천하에 꺼리고 가리는 것이 많으면 많을수록 백성들은 가난해지고, 병기가 많으면 국가는 더 혼미해지고, 기교가 많아지면 기이한 일들이 불어나고, 법령이 복잡해질수록 도적

68) 天之道損有餘而補不足, 『노자』 77장.

69) 天地不仁, 以萬物爲芻狗, 『노자』 5장.

70) 陳鼓應, 같은 책, 54쪽.

이 많아져간다”⁷¹⁾고 했다. 그리고 “만약에 이 세상을 지배하는 군주가 이러한 무위자연의 도를 지켜나간다면 만물은 저절로 될 것이다. 욕심을 부린다면 나는 그렇게 하지 못하도록 자연의 이치로 진정시키리라”⁷²⁾고 했다. 위정자가 무위하면 백성들은 저절로 모든 일이 잘 풀려나갈 터인데 쓸데없이 간섭하고 통제하여 사람들에게 괴로움을 주고 있으니 그렇게 하지 말라는 뜻으로 하는 말이다.

이상적인 통치자는 백성들 스스로의 발전을 돕고 거기에 무슨 제약을 가하지 않는다. 그래서 노자는 “도가 존송되고 덕이 진귀하게 여겨지는 것은 그것이 만물에 간섭하지 않고 원래 그러한 데에 맡기기 때문이다”⁷³⁾라고 하였으며, “높은 덕을 가진 사람은 무위하여 의도를 가지고 작위하지 않고, 낮은 덕을 가진 사람은 작위하되 일부러 한다”⁷⁴⁾고 하였다. 덕망이 높은 사람은 오로지 무심으로 순리에 따라 산다. 그는 위대한 도의 법칙에 순종하므로 애써 구하지 않아도 얻고, 하지 않아도 이루어지며, 그 덕을 덕으로 삼지 않기 때문에 정말로 덕이 있는 것이다. 그러나 덕을 잃지 않으려는 사람은 도를 떠나서 덕을 구하게 되고, 구하여 얻고 작위적으로 이루지만 반드시 실패하며, 선이라는 이름이 생기면 불선이 거기에 대응하게 된다. 덕은 ‘무’로써 정성을 다하는 것이지 구해서 얻는 것이 아니다.⁷⁵⁾ 그러므로 인위적인 것이 많으면 많을수록 인간은 도에서 점점 더 멀어지게 되는 것이라고 했다.

노자는 “있는 그대로를 드러내고 질박함을 껴안으며, 사사로움과 욕심을

71) 天下多忌諱，而民彌貧，民多利器，國家滋昏，人多伎巧，奇物滋起，法令滋彰，盜賊多有，『노자』 57장.

72) 侯王若能守之，萬物將自化，化而欲作，吾將鎮之以無名之樸，『노자』 37장.

73) 道之尊，德之貴，夫莫之命而常自然，『노자』 51장.

74) 上德不德，是以有德. 下德不失德，是以無德，『노자』 38장.

75) 왕필 지음, 임채우 옮김, 『왕필의 노자』, 151쪽.

적게 하는”⁷⁶⁾ 평화롭고 소박한 문명을 추구한다. 사치와 소유와 경쟁의 지배양식을 거부하고 지나친 간섭과 통제가 없는 자유로운 사회를 소망했던 것이다. 확대지향의 거대한 문명숭배가 아니라 ‘작은 것이 아름답다’는 소박한 사회를 꿈꾸었던 노자는 누구든지 자신의 필요에 따라 천성을 발휘할 수 있고, 자신의 욕구들이 조화와 평형을 이룰 수 있도록 하기 위한 방법으로 무위를 주장하였다. 무위란 아무 것도 하지 않는다는 뜻이 아니라 인위적으로 일을 꾸미지 않는 것을 의미한다. 인간이라면 누구나 자연의 도를 따르고 작위하지 않아야 만사가 형통하게 된다고 믿었다. 그래서 이 무위자연의 원칙을 모든 사회적 실천에서 지켜져야 할 최고의 덕목으로 삼았다.

노자는 특별히 미학에 대해 언급하거나 체계적으로 세워놓은 학설이 없다. 다만 도를 설명하는 단편적인 표현을 통해 미에 대한 견해를 유추할 뿐이다. 그러나 노자가 던져놓은 단편적인 말들은 중국 고전미학의 사상적 발원지가 되었을 뿐만 아니라, 현대에 이르러서까지도 창작활동을 하는 많은 예술가들이 지켜야 할 최고의 예술정신으로 통용되고 있다.

노자는 “성인이 말하기를 내가 무위하면 백성들이 스스로 질서를 찾고, 내가 고요함을 좋아하니 백성은 스스로 바르게 되며, 내게 벌려놓은 일이 없으니 백성이 스스로 부유하게 되고, 내가 욕심이 없으니 백성들이 스스로 소박하게 된다”⁷⁷⁾고 했다. 무위자연의 도를 체득하여 실행한다면 일체의 불합리하고 그릇된 현상들이 저절로 소멸되고, 온 세상이 화평하게 되며, 모든 행복이 가득 차고, 따라서 진, 선, 미가 그 속에 있게 된다고 말한다. 노자의 도는 미를 포괄하여 미의 미됨[美之爲美]을 설명하고 있다. 무엇이 미인가 하는 점에 대한 명확한 논리나 설명이 없다. 바로 이런 점

76) 見素抱樸, 少私寡欲, 『노자』 19장.

77) 故聖人云, 我無爲而民自化, 我好靜而民自正, 我無事而民自富, 我無欲而民自樸, 『노자』 58장.

이 노자학설의 현묘함을 더해주는 것으로, 그 이유는 노자학설의 근본 원칙인 도의 ‘無爲而無不爲’에 근원한다고 볼 수 있다.⁷⁸⁾ 노자에 의하면, 인간이 무위의 태도로 일체 만물을 대한다면, 항상 자연적인 요구에 순응하여 만물이 스스로 그러함[自然]을 돕고 감히 작위적인 행동을 하지 않게 될 뿐만 아니라 모든 것이 더할 나위 없이 완벽하게 ‘스스로 그러한’ 자연의 상태에 있게 된다. 타고난 본래성이 그대로 발현된 상태야말로 노장이 추구하는 최고의 아름다움이며, 이 아름다움은 추호도 자연의 법칙에 어긋남이 없이 무위자연의 상태에서만 가능하다는 것을 알 수 있다. 이런 무위자연의 태도로 무엇을 하든지 그것은 예술적 경지에 오른 태도이며 동시에 최고의 예술정신과 합치된다.

무위가 무엇인가를 단적으로 보여주는 것은 “도의 항상 됨은 무위이면 무불위이다”⁷⁹⁾라는 말이다. ‘무위이무불위’의 의미는 자연의 법칙에 따라서 일을 처리하면 가장 합목적적으로 이루어진다는 뜻이다. 무위는 일을 처리하는 일종의 태도이자 방법이며 ‘무불위’는 무위의 효과이자 결과이다. 이는 “무위를 행하면 다스려지지 않음이 없는 것이다”⁸⁰⁾와 상통한다. 무위를 행한다는 것은 무위의 태도로 한다는 뜻이니, 노자가 인간의 노력 자체를 부정한 것이 아니라 무엇을 하되 다투지 말고,⁸¹⁾ 무엇을 하되 자기가 한 것으로 뽑내지 말며⁸²⁾, 과도한 욕심을 내지 말라는 의미로 보아야 할 것이다.

노자가 도의 근본적 특징을 ‘무위이무불위’로 파악한 것은 자연생명에 대한 관찰과 우주만물의 법칙과 질서에 대한 깨달음을 통해서이다. 자연생

78) 이택후·유강기 주편, 『중국미학사』, 2001, 258쪽.

79) 道常無爲而無不爲, 『노자』 37장.

80) 爲無爲, 則無不治, 『노자』 3장.

81) 爲而不爭, 『노자』 81장.

82) 爲而不恃, 『노자』 2장.

명의 활동은 성장과 변화 그리고 형성과정 속에서 결코 목적성을 띠고 있지 않음에도 항상 합목적적인 특징이 있다. 특정한 목적이나 타산적인 의도로 무엇인가를 이루고자 애쓰지 않지만, 도의 작용의 결과는 오히려 본래성에 합치되어 자연스럽게 이루어진다. 이는 필연적인 것임과 동시에 자유이기도 하다. ‘무위이무불위’는 이 같은 필연과 자유에 대한 깊은 이해를 바탕으로 일어난 인식이며, 만물의 합목적성과 합법칙성의 통일을 시사한다는 점에서 미학적인 의미가 크다고 할 수 있다.

미는 형식적 합목적성, 즉 목적 없는 목적성을 그 규정 근거로 삼는다. 미에 있어서는 대상의 완전성이나 유용성과 같은 객관적 합목적성이 아니라 주관적인 합목적성만이 직관하는 사람의 心意에 남아 있다.⁸³⁾ 칸트의 『판단력 비판』에서 미적 취미판단은 주관의 감정에 기인하면서도 마치 사물에 대한 객관적인 판단과 흡사한 성격을 갖는다. 즉 미적 판단은 주관적이면서 동시에 보편성과 필연성을 요구한다. 여기서 주·객 이분법은 해소되며, 자유와 필연은 통일된다. 필연적인 인과 법칙의 세계와 자유의지의 이질적인 두 세계는 예술의 세계에서 자연스럽게 합일된다. “칸트에 앞서 노자는 바로 이 점, 즉 자연생명을 직접 관찰함으로써 소박하게나마 필연과 자유의 통일을 정확히 의식했으며, 그것을 우주의 근본 원칙으로 삼아 다시 인류 사회에 부연시킴으로써 인류 사회 역시 우주의 근본 원칙과 동일한 원칙에 따라 움직여야 한다고 주장하였다.”⁸⁴⁾ 아무런 목적의식이 없이 존재하는 도는 自然而然하게 합목적적으로 자연과 인간 모두에게 일어나고 있다는 것을 다음 구절에서도 말해주고 있다.

천지가 장구한 것은 자기가 만물을 낳고 기르는 생성자란 의지가 없기 때문이다. 그래

83) 한국칸트학회 편, 『칸트와 미학』, 민음사, 1997, 29쪽.

84) 이택후, 유강기 편, 앞의 책, 240~241쪽.

서 성인은 자신을 뒤로 물리지만 앞서게 되고, 스스로 내버려두어도 그 몸이 간직되는데 그것은 사사로운 마음이 없기 때문이 아닌가? 그러므로 사사로운 것까지도 성취할 수 있다.⁸⁵⁾

노자는 ‘무위이무불위’론에 근거하여 인간의 의도적이고 목적적인 활동을 자연계의 무목적적이며 무의식적인 활동에 빗대어 깨우치고 변화시키고자 하였다. 도가 만물을 생성한다는 측면에서 보면 도는 ‘무불위’의 역량을 가지고 있다. 그런데 그것은 무목적적이기 때문에 작위함이 없는 무위’로서 말해지는 것이다. 그러므로 노자가 직접적으로 미와 예술에 대해 언급하지는 않았지만, 무위자연은 타고난 그대로 꾸밈이 없는 상태로서 천연의 모습이 자연에 합일되는 것이며, 예술정신의 심미적 요구에 부합되는 것이라고 할 수 있다.

이러한 관점은 미학적 측면에서 “뛰어난 기교는 서툰 듯 하며”⁸⁶⁾라는 노자의 표현을 새겨볼만하다. 왕필은 해석하기를 “뛰어난 기교는 스스로 그러함에 따라 그릇을 만들며, 기이한 것들을 조작하지 않으므로 서툰듯하다”⁸⁷⁾고 했다. 참으로 큰 기교는 자연을 근본으로 해서 그릇을 완성하는 것이며, 이것이야말로 최고의 미라고 여기는 것이다. 인위로 기교를 부려 이상하게 만든 것이 아니기 때문에 오히려 졸렬하게 보일 수 있다. 여기서 말하는 졸(拙)은 단순히 졸렬하다는 의미가 아니라 역설적으로 표현된 졸이며, 무위이무불위로서의 졸이며, 동시에 기교의 최고경지로서의 졸이다. 다시 말하면, 소식(蘇軾)이 말하는 天工의 미⁸⁸⁾요, 석도가 말하는 “법이 없음을 가지고 법이 있음을 창조하고, 법이 없음을 가지고 모든 다양한 법

85) 天長地久，天地所以能長且久者，以其不自生，故能長生，是以聖人 後其身而身先，外其身而身存，非以其無私邪，故能成其私，『노자』 7장.

86) 大巧若拙，『노자』 45장.

87) 왕필의 주, 『노자』 45장 “大巧自然以成器，不造爲異端，故若拙也”.

88) 集注分類東坡詩 卷11권, “詩書畫一律，天工與清新.”

을 꿰뚫어 버릴 수 있다”⁸⁹⁾는 차원에서 말해지는 기법이다.

무심, 무기교의 미, 불완전의 미, 질박과 소박 미 등은 무위자연의 미를 표현하는 구체적 용어들이다. 이것은 마음을 비운 허정한 상태에서 손과 마음이 완전히 합일되어 나타난 아름다움이다. 수 없는 반복과정을 통한 고된 수련의 끝에 질적 비약이 이루어져 다른 차원의 예술작품이 나오게 된다. 이렇게 만들어진 예술품은 완전히 합목적성을 유지함과 동시에 법칙에 완전히 부합되어, 예술가의 인위적인 조작흔적이 조금도 남아있지 않음으로서 합목적성과 합법칙성이 고도의 통일성을 유지하고 있는 것이다. 이런 작품을 두고 우리는 ‘自然天成’이라든지 ‘교탈천공(巧奪天工)’이라고 표현한다⁹⁰⁾. 기교를 넘어선 무기교, 완전을 이해한 불완전, 모든 설명적 요소를 걷어내고 불필요한 것을 생략한 뒤에 나오는 소박미는 오랜 수련을 거쳐 익을 대로 익은 손만이 만들어낼 수 있고, 유심과 무심의 경계를 넘어선 깨달은 자[道人]만이 얻어내는 무위자연의 미학이라고 할 수 있다.

사람의 손을 사용했을 뿐 위에서 말한 무위자연의 아름다움을 그대로 재현해 낸 그릇을 ‘무작지작(無作至作)’이라 한다. 사람이 만들어내지 않고 스스로 만들어진 것 같은 작품이라는 뜻이다. 바로 노자의 ‘대교약졸(大巧若拙)’의 경지를 넘나드는 기교를 말하는 것이리라. 이런 경지에 도달하기 위해서는 “혼백(魂魄)을 잘 간수하고 純一한 정신을 지니어, 여기로부터 떠나는 일이 없어야만 한다. 精氣를 오로지 하여 유연한 마음을 이룩하여, 어린아이와 같아야 한다. 깨끗이 마음을 씻어내어 사물의 근본을 살펴보아, 잘못이 없도록 하여야만 한다.”⁹¹⁾고 했는데 눈앞의 평가나 실리에 현혹되면 순수한 自我의 실현은 어려워지므로 외물에 흔들리지 않는 순수한

89) 無法生有法，以有法貫衆法也，김용옥, 『石濤畫論』, 통나무, 1992, 35쪽.

90) 이택후·유강기 편, 같은 책, 260쪽.

91) 載營魄抱一，能無離乎。專氣致柔，能孺兒乎，滌除玄覽，能無疵乎, 『노자』 10장.

마음으로 정직하게 표현하는 것이 가장 자연스런 행위라고 하겠다.

사람들은 자신들의 판단 기준에 의거하여 언제나 더 좋은 것 더 아름다운 것들을 추구하는데, 노자는 이러한 편향된 가치기준이 도리어 眞善眞美를 해치기 때문에 ‘소박함을 드러내고 질박함을 지녀야 한다[見素抱樸]’는 것이다. 여기에서 말하는 소박과 질박은 자연 그대로를 말하는 것으로, 아름답게 꾸미려고 기교와 형식을 지나치게 의식하면 오히려 참다운 미를 드러내지 못한다는 무위자연의 사상을 엿볼 수 있다.



IV. 정신의 자유와 유희

1. 장자의 자유

자유란 무엇인가? 자유란 단지 신체적으로 외적인 억제나 구속으로부터 벗어나는 상태를 말하는 것인가. 그렇다면 감옥 속에 있는 수인은 부자유이고, 감옥 밖에 있는 사람들은 모두 자유인인가. 신체가 구속되어있는 감옥 속에서도 얼마든지 정신의 자유를 구가할 수 있고, 반대로 신체가 자유로운 사람들도 정신적으로 자신을 옥죄는 여러 가지 내적 억압과 구속으로부터 결코 자유롭지 못할 수도 있을 것이다. 『국가』편의 ‘동굴의 비유’에서 현상계의 인간들은 이데아를 보지 못하는 한 모두 동굴 속에 갇힌 수인의 신세와 다름없다고 본 플라톤의 견해도 이와 같은 맥락이다.

장자는 인간이 외물에 의해 속박 받지 않고, 숙명적인 고통의 질곡으로부터 벗어나 해탈, 즉 절대자유의 경계에 도달하는 것을 인생의 근본 목적으로 삼았다. 그것은 장자가 당시의 난세를 지혜롭게 헤쳐 나가기 위한 방편에서 나온 삶의 처세이기도 했다. 장자의 철학은 어지러운 삶 속에서 진정한 자유의 길을 모색한 자유의 철학이라고 해도 과언이 아니다. 그러면 장자가 실천하고자 했던 진정한 자유는 어디서부터 어떻게 연유하는 것인가. 장자는 그것을 도의 깨달음 속에서 찾았다. 「대중사」편에서 장자는 “대저 도는情有 있고 信이 있으나 작위함이 없으며[無爲] 형체가 없다”⁹²⁾고 했다. 무위자연으로 어떤 목적이나 의지, 계획이 개입돼 있지 않지만 아니함이 없다[無爲而無不爲]. 해와 달과 별이 뜨고 지는 것이나 사계절이 규칙적으로 변화하는 등 자연세계의 오묘한 변화는, 그 까닭은 알 수 없지만

92) 夫道, 有情有信, 無爲無形, 「大宗師」

자연히 그러한 것이다. 도는 비인격체로서 목적이나 의지가 없지만 자신의 본성의 필연성에 따라 만물을 생성 변화하게 하는 것뿐이다.

도의 이러한 성질은 스피노자가 말하는 신[自然, 實體]의 개념과 서로 유사함을 보인다. 「대중사」편에서 도가 ‘自本自根’하다는 것은 만물의 근원으로서 제1원인이라는 뜻이다. 이것은 스피노자가 말한 ‘유일무이한 자기원인(causa sui)’으로서 신 개념과 상통한다. 스피노자가 볼 때, 만물은 신의 의지에 의하여 창조되는 게 아니라 신의 주어진 본성에서 필연적으로 생기는 것이다. 스피노자의 신은 유대교적 기독교 전통의 신과 다르다. 유대교적 기독교 신의 개념에서 모호함과 모순을 제거한다면, 신은 거대한 비인격적 자연의 체계가 될 것이다. 『에티카』 제1부에서 스피노자는 36개의 명제를 통해 자연과 실체와 신의 세 개념이 같은 뜻으로 쓰이게 되었나를 알려준다.

자연이 기본 개념이다. 그것은 눈을 돌리면 어느 곳에서나 볼 수 있는 것이다. 그것을 자연이라고 부르는 이유는, 그 안에서 생기는 모든 것이 밖으로부터의 인도를 받지 않고 스스로의 법칙을 따라서 생기기 때문이다. 그것을 실체라고 부르는 이유는 실체의 정의가 명시하는 것이 그것이고, 또 그것뿐이기 때문이다. 그것을 신이라고 부르는 이유는, 그것이(이교와 유대교 그리고 기독교 등 기성종교의 인격신보다도) 정통파의 신자들이 신에게 속하는 것으로서 열거하는 제성질을 가지고 있기 때문이다. 다시 말하면 그것은 무한하고 영원하며, 모든 존재의 궁극적인 근원이고 또 오직 하나의 필연적 존재이기 때문이다.⁹³⁾

스피노자는 신 즉 자연의 필연성에 대한 깨달음을 자유라고 한다. 스피노자에게 지식의 최고단계는 이성지 또는 직관지이다. 직관지는 모든 존재의 전체계에 관한 포괄적인 지식이며, 총체적 진리의 통찰을 위한 기본 조

93) Sterling P. Lamprecht, *Our Philosophical Tradition*, Appleton-Century-Crofts, Inc., 1995, 김태길 외 옮김, 『서양철학사』, 을유문화사, 1982, 351쪽.

건이다. 또한 직관지는 우주자연의 이치를 이치 그대로 깨달아 아는 절대 지이며, 이 경지에 이르러 절대자유를 향유할 수 있다는 것이다. 모든 행동의 원인이 나 자신 안에 있으며, 우주와 인생에서 일어나는 모든 일이 필연성의 법칙에 있음을 깨닫는다면 거기에 희노애락의 감정이 끼어들 틈이 없을 것이요 부동심의 상태에 도달하여 자유로움을 맘껏 누릴 수 있을 것이다. “오직 자신의 본성의 필연성에 의해서만 존재하며, 자기 자신에 따라서만 행동하도록 결정되는 것은 자유롭다”⁹⁴⁾ 자연의 필연성과 하나가 되어 일체의 사사로운 감정이 개입할 틈이 없는 상태야말로 진정한 자유의 경지라고 할 수 있다.⁹⁵⁾

장자 또한 이런 절대자유의 경지를 갈망했다. 스피노자가 말한 자연의 필연성은 장자가 말한 命과 통한다. 「대종사」편에서 장자는 “생을 얻는 것은 때에 맞아서 그런 것이고 생을 잃고 죽어가는 것은 명을 따르는 것뿐이다. 그 때마다 마음을 편히 갖고 변화에 순응하면 슬픔과 기쁨이 끼어들 수 없다. 이것이 소위 현해이다”⁹⁶⁾라고 했다. 삶과 죽음은 결국 하나이며 같은 것이다. 이런 生死一如의 깨달음에 이를 때 죽음으로부터 자유로울 수 있다. 이런 상태의 자유가 ‘현해(懸解)’이다. 천지자연은 필연성의 법칙[命]에 근거를 두고 있다. 자유란 필연성의 인식, 필연성을 깨닫고 필연성의 법칙을 나의 법칙으로 삼는 데 있다. 이러한 필연성을 깨닫지 못하여 인위적인 작위가 생기고 스스로를 구속한다. 장자의 무위자연은 이러한 인위적 작위를 버리고 우주운행의 필연성에 따르는 것이다. 「소요유」편에서 장자는 “천지자연에 몸을 맡기고, 만물의 생성변화에 따라서 무궁한 세계에서 소요[遊]하는 자야말로 아무 것에도 구애되지 않는, 진실로 자유로운

94) B. Spinoza, *Ethica*, 강영계 옮김, 『에티카』, 서광사, 1990. 14쪽.

95) 위의 책, 359~360쪽 참조, 박범수, 「莊子에 있어서의 道の 예술정신」, 『美學』 제28집, 한국미학회, 2000, 126~127쪽 참조.

96) 且不得者, 時也, 失者順也, 安時而處順, 哀樂不能入也, 此古之所謂懸解也. 「大宗師」

존재이다. 그러므로 지인은 물아의 구별이 없고, 신인은 공을 의식하지 않으며, 성인은 명예를 무시한다”⁹⁷⁾라고 했다. 여기서 장자가 말하는 ‘遊’는 작위를 버리고, 유유자적하게 자연에 따라 아무 것에도 구애됨이 없는 경지를 뜻한다. 장자는 가장 충만한 유의상태를 ‘逍遙遊’라고 하는데, 이것은 도를 체득하거나 도를 얻은 인간이 가질 수 있는 최고의 정신적 경계다. 인간이 만약 도를 체득한다면, 이는 곧 무한과 자유를 얻는 것을 의미한다. 무위하면서도 무불위한 도의 본성에 따라 삶속에서 모든 것을 자연스러움에 맡기고, 작위적으로 어떤 일을 도모하려고 애쓰지 않으며, 희노애락의 감정에 좌우되지 않는다면, 인간이 어떤 외물의 지배에서도 초탈하여 무한과 자유를 얻게 된다. 장자는 이런 이상적 인간을 가리켜 至人, 真人, 神人, 또는 聖人이라고 부른 것이다.

「대중사」편에는 진인의 면모에 대해 “바야흐로 진인이 있는 뒤에야 진지가 있는 것이다. 어떤 이를 진인이라 하는가? 옛날의 진인은 적은 것도 꺼리지 않고, 성공도 자랑하지 않으며, 일을 피하지도 않았다. 그런 사람은 잘못되어도 후회하지 않고, 성공해도 득의양양하지 않는다. 그런 사람은 높은 데 올라가도 떨지 않고, 물에 들어가도 젖지 않으며, 불에 들어가도 뜨겁지 않다. 이는 그 지혜가 도에 이를 수 있어서 이와 같은 것이다”⁹⁸⁾라고 묘사하고 있다. 또 「응제왕」편에는 지인을 “명예를 구하려는 마음을 버리고, 계책을 꾸미는 지혜를 버려라. 일의 책임자가 되지 말고 지혜의 주인이 되지 마라. 무궁한 大道를 체득하여 아무런 조짐도 없는 경지에서 노닐어라. 하늘로부터 받은 본성을 다하고 스스로를 드러내려고 하지 마

97) 若夫乘天地之正，而御六氣之辯，以遊無窮者，彼且惡乎待哉。故曰... 至人無己，真人無功，聖人無名，「逍遙遊」

98) 且而真人，而後有真知，何謂真人？古之真人，不逆寡，不雄成，不暮士，若然自過而弗悔，當而不自得也，若然自登高不慄，入水不濡，入火不熱，是之之能登假於道藏山於澤，「大宗師」

라. 이것이 또한 텅 빈 경지에 도달한 것이리라. 지인의 마음 씀은 거울과 같으니, 가는 것은 가는대로 두고, 오는 것은 오는 대로 맡길 뿐 숨기지 않는다. 그런 까닭에 사물을 견디어 내면서도 상하지 않을 수 있는 것이다.”⁹⁹⁾라고 묘사했다.

이렇게 볼 때 장자가 궁극적으로 지향하는 삶은 유희, 즉 천지자연에 동화되어 모든 것으로부터 자유로운 정신의 해방이다. 모든 예술이 지향하는 궁극적인 목표도 결국은 인간 영혼의 자유로움이다.¹⁰⁰⁾ 예술은 곧 자유에 대한 표명이요 확인이다. 유한한 존재로서의 인간은 예술을 통해 고통과 불안, 고통의 상태에 놓인 모순된 상황 속에서 자신의 생명력을 회복할 뿐만 아니라 주체적 자유를 꿈꾼다. 정신의 자유는 미적 향수에 이르는 지름길이다. 장자는 전국시대라는 대혼란의 시대에 현실의 인간이 겪어야 하는 질곡과 고통 속에서 자유로운 정신의 해방을 얻고자 했으며, 이러한 자유 해방에 도달한 정신이 장자가 말한 ‘聞道’요 ‘體道’이다. 이것이 바로 최고 예술정신의 체현이다.



2. 자유와 天然의 美

유가미학이 대체로 美善일치를 강조한다면, 장자 미학은 美와 眞의 일치를 강조한다. 모든 미적인 것들은 진실하고 허위가 없는 것, 즉 무위자연을 미라고 생각했다. 억지로 꾸미지 않고, 스스로 그렇게 존재하는 것이 진실하며 아름다운 법이다. 유가와는 다르게 天을 법도로 삼고 眞을 귀히

99) 無爲名乎, 無爲諂府, 無爲事任, 無爲之主, 體盡無窮, 而遊無朕, 盡其所受乎天, 而無見得, 亦虛而已, 至人之用心若鏡, 不將不迎, 應而不藏, 故能勝物而不傷, 「應帝王」

100) 김현돈, 앞의 책 85쪽.

여긴다는 ‘法天貴眞’의 이상을 말한다. 모든 작위와 인위를 배제한 천연의미를 최고의 아름다움으로 숭상한다.¹⁰¹⁾

“소나 말이 네 발을 가지고 있는 것을 천연[自然]이라 말하고, 말머리에 고삐를 매거나 소의 코를 뚫는 것을 인위라고 말한다. 그러므로 인위로써 자연을 손상시키면 안 되고, 故意로써 천명을 손상시켜도 안 되며, 명리를 탐하여 천성의 덕을 잃어서도 안 된다. 이런 도리를 삼가 잘 지켜서 잃지 않는 것을 일컬어 천진(天真)한 본성을 회복하는 것이라고 한다”¹⁰²⁾는 장자 「秋水」편의 이야기는 ‘법천귀진’의 뜻을 가장 명료하게 설명한다. 태어나면서부터 네 발을 가진 것이 소나 말의 본성[天然]인데, 고삐를 매거나 코뚜레를 하여 행동을 구속하면, 소나 말의 본성은 파괴되고, 결국 ‘진’도 파괴된다는 것이다.

유가에서는 보이지 않고, 『장자』에 빈번하게 나타나는 말이 ‘진’이다. 진 개념은 장자의 천기론과 관련되어 있다. 천기(天機)는 천성(天性), 즉 타고난 천진한 마음을 일컫는다. ‘타고난 천진한 마음’으로 사물을 대하고, 이러한 심미체험 속에서 비로소 ‘천지의 조화’를 느낄 수 있다. 조선 후기 진경시대에 겸재 정선의 진경산수에 많은 영향을 끼쳤던 삼연 김창흡(1653~1722)과 더불어 문화예술계를 이끈 농암 김창협(1651~1708)의 『제월당기(霽月堂記)』에선 “오직 영욕의 세상에서 자신을 초월하고 마음을 세상사의 밖에서 자유롭게 노닐게 하여 그 마음이 허명정일(虛明精一)해진다면 눈과 귀가 가리지 않게 되어 사물의 심층을 볼 수 있으며, 우리 마음이 천기와 하나로 만나게 된다. 그러니 그 즐거움이라는 것이 어찌 어느 보통사람이 함께 할 수 있겠는가”¹⁰³⁾라고 말하고 있다.

101) 이택후, 유강기 주편, 앞의 책, 297쪽.

102) 牛馬四足, 是謂天. 落馬首, 穿于鼻, 是謂人. 故曰... 無以人滅天, 無以故滅命, 無以得殉名. 謹守而勿失, 是謂反其眞. 「秋水」

103) 김재숙, 「예술을 통한 이상적 인격미의 추구」, 윤사순, 『조선시대 삶과 생각』. 고려

천기는 ‘天理’ 곧 천지자연의 이법이 사물개개에 드러난 역동적 양상을 말한다. 즉 시비선악을 따지지 않는 자연의 묘를 천기라 하고, 가치를 판단하여 올바름과 선함이 되는 것을 천리라 할 수 있다. 이 때의 ‘자연’은 유가 제도(載道)자들이 말하는 성정 도야의 수단으로서의 자연이 아니라 장자적인 무위자연이다.¹⁰⁴⁾ 무릇 자연에 순응함이 없이 본성을 왜곡하여 자유로운 생명을 구속하거나 파괴하는 것은 아름답지 않다. 무위자연의 ‘도’를 실천하여 개체 인격의 자유를 획득하는 것이 아름다운 것이다. 장자가 말하는 진은, 인간은 자연에 순응하고, 사물은 그것이 지니고 있는 자연본성에 따라서 자신을 드러내어야 함을 말한다. 인위적인 간섭이나 외적 구속은 자연 생명의 자유로움을 박탈하는 것이며, 결국 미를 박탈하는 것이다. 여기서 “장자는 이미 미가 자연 생명 자체의 합법칙적인 운동 속에서 드러난 자유라는 사실을 의식하고 있다는 것을 알 수 있다”¹⁰⁵⁾

도의 무위자연하는 운동 속에서 획득되고 도달할 수 있는 자유 속에 미가 존재하는 것이기 때문에 장자는 미와 진의 일치성을 강조하며, 일체의 허위와 위선, 작위를 철저하게 비난한다. 「漁父」편에선 ‘진’ 개념에 대해 이렇게 말하고 있다.

진이란 정성이 지극한 것이다. 정성이 없으면 남을 감동시킬 수 없다. 그래서 억지로 남의 죽음을 슬퍼하며 소리 내어 우는 자는 슬픈 척 해도 슬프게 보이지 않고, 억지로 노하는 자는 엄숙한 척 해도 위압을 느끼지 않으며, 억지로 친한 채하는 자는 웃어도 화락한 마음이 생기지 않는다. 그러나 참된 슬픔은 소리 내지 않지만 정말 슬퍼 보이고, 참된 노여움은 아직 곁에 나타나지 않아도 위압을 느끼며, 참된 친근함은 아직 웃기도 전에 화락한 마음이 생기는 것이다. 진실함이 마음속에 있는 자는 그 정신이 밖으로 움직

대학교 민족문화연구원, 2000. 223~224쪽 재인용.

104) 위 논문, 225쪽.

105) 이택후, 유강기 주편, 앞의 책, 299쪽.

이게 된다. 그래서 진을 귀하게 여긴다. 이것을 인간관계의 도리에 적용해 보면 아버이를 모실 때 아버지의 마음에 들게 하면 되지 그 방법을 거론할 까닭이 없고, 술을 마실 때 즐기면 되지 술그릇의 종류를 가릴 필요는 없으며, 초상을 당했을 때 슬픈 마음을 다하는 것이 제일이지 예법을 따질 필요는 없다. 예법이란 세속 사람들이 하는 것이다. 진실함이란 하늘에서 받은 자연스런 것이므로 바꿀 수가 없다. 그런 까닭에 성인은 하늘을 본받고 진실한 것을 귀하게 여기며 세속 따위에 구애받지 않는다.¹⁰⁶⁾

효의 마음을 갖는 것이 중요하지 효의 예의법도에 구속되지 말아야 하며, 술그릇의 종류에 구애됨이 없이 그저 술을 즐기면 된다고 하는, 장자가 여기서 말하는 ‘진’의 의미는 형식에 얽매이지 않는 인간의 천진한 본성이다. 유가에서 강조하는 ‘선’이 외적 규범에 대한 복종이라면, ‘진’은 외적 요구와는 별개로 자신의 자발적인 정감에 충실한 것이다. 「추수」편에서 “인위로서 천성을 파멸시키지 말고, 고의로 천성을 망치지 말라. 천성의 덕을 명성 때문에 희생시키지 말라. 이 점을 신중히 지켜 잃지 않도록 한다면 진에 돌아갔다고 말할 수 있다”고 한 표현이나 “우물 안의 개구리는 공간의 제한으로 말미암아 바다를 말할 수 없고, 여름날의 벌레는 시간의 제한으로 말미암아 얼음을 말할 수 없으며, 시골의 선비는 예교에 구속되어 있기 때문에 ‘도’를 논하지 못 한다”는 말, 그리고 「제물」편에서 말한 “뛰어난 지혜를 가진 사람은 범위가 넓고 크며, 조금 총명한 사람은 사소한 것을 세세하게 따진다. 도에 부합하는 정도의 논변은 기세 등등 하지만 기교에 얽매인 사소한 논변은 따지는 것이 끝없다”는 것도 이와 동일한 맥락으로 해석된다.

106) 眞者精誠之至也。不精不誠，不能動人。故強哭者，唯悲不哀。強怒者，唯嚴不威。強親者，唯笑不和。眞悲無聲而哀，眞怒未發而威，眞親未笑而和。眞在內者，神動於外。是所以貴眞也。其用於人理也，事親則慈孝，事君則忠情，飲酒則歡樂，處喪則悲哀，忠節以功爲主，飲酒以樂爲主，處喪以哀爲主，事親以以適爲主，功成之美，無一其迹矣。事親以適，不論所以矣。飲酒以樂，不選其具矣。處喪以哀，無問其禮矣。禮者世，俗之所爲也。眞者，所以受於天也。自然不可易也。故聖人法天貴眞，不拘於俗。「漁父」

이에 대해 이택후와 유강기는 “장자와 그의 후학들은 사회의 구성원으로 서 인간이 지니는 미에 대해 무위자연으로 진정한 정감을 표현하는 것이 바로 아름다운 것이라고 생각하고 있다. 이는 결국 그들의 이상이 진실 속에서 순수하게 그 어떤 것에도 얽매임이 없이 자신의 본성을 좇아 행동하는 것임을 드러내 주고 있다”¹⁰⁷⁾고 한다. 유가에 반해 도가는 무위자연을 근본으로 삼아 ‘법천귀진’을 중시하여 인공이 배제된 천연의 미를 숭상해 왔다. 인공적으로 꾸며 만든 것은 서투른 것과 같으며, 크게 소박한 것은 인공적으로 다듬어 만들지 않은 것이다. 이러한 천연의 미는 바로 대자연의 생명 가운데에 표현되어 있다. 『장자』는 인위적인 가공이 배제된 대자연의 생명, 천연의 미를 예찬하고, 이런 천연의 미를 훼손하는 모든 행위를 반대한다.

노자나 장자에게서 자연은 천지만물뿐만 아니라 그 천지만물을 존재하고 움직이게 하는 도의 본성이기도 하다. 사람이나 천지만물이나 모두 그 본성[命]에 따라 행동하고 움직이는 것이 자연스런 것이며 그것이 자유다. 인위의 작위를 버리고 자연의 필연성의 법칙인 도를 깨달아 그것과 하나 될 때 자유로울 수 있다. 장자는 이런 자유를 ‘自適’이라고 표현한다. 미는 無所不在한 도의 무위자연 속에 존재하며, 인간 자유의 표현이다. 「천도」편에서 옛날에 요임금을 가리켜 가난하고 불쌍한 백성들을 측은히 여기고 사랑하는 것은 아름답기는 하나 위대하지는 않다고 한 것은, 비록 요임금의 마음씨가 아름답기는 하되, 애써 고민하고 마음을 써야 하기 때문에 ‘천도’가 무위자연으로 다스림만 못하다는 뜻이다.¹⁰⁸⁾ 美와 大를 구분해 ‘미’보다도 ‘대’를 더 높이 생각하고 있음을 알 수 있다. 아름답고 또한

107) 이택후, 유강기 주편, 앞의 책, 301쪽.

108) 昔者舜問於堯曰，天王之用心何如？堯曰，吾不敖無告，不廢窮民，苦死者，嘉儒子而哀婦人，此吾所以用心已。舜曰，美則美矣，而未大也。舜曰，然則何如？舜曰，天德以土寧，日月照而四時行，若晝夜之有經，雲行而雨施矣。『莊子』，天道

위대한 것, 이것이 바로 장자와 그의 후학들이 말하는 무한한 미로서 ‘大美’이다. 대미는 곧 ‘큰 즐거움[大樂]’과 통한다. 「추수」편에서 “천리의 먼 거리로도 그 크기를 잴 수가 없고, 천 길의 높이로도 그 깊이를 다할 수 없다. 우임금 때에는 10년 동안 아홉 번이나 장마가 졌지만 바다의 물은 더 불어나지 않았고, 탕 임금 때에는 8년 동안에 일곱 번이나 가뭄이 들었지만 바다의 물은 더 줄어들지 않았다. 시간의 길고 짧음에 따라 변화하지 않고, 많고 적음에 따라 늘고 줄지 않는 것, 이것이 바로 동해의 큰 즐거움[大樂]인 것이다”라고 했다.

「소요유」편에서, 펼쳐 날아오르면 날개가 하늘에 드리워진 구름과 같고, 물을 쳐서 3천리나 튀게 하고, 날개 짓으로 회오리바람을 타고 9만 리나 올라간다는 大鵬의 아름다움이나, 「인간세」편에서, 그 크기가 수천 마리 소를 뒤덮을 만하고, 둘레는 백 아름이나 되며, 높이는 산보다 열 길이나 더 높은 데서부터 가지가 나 있을 정도라는 역사수(欒社樹)의 예에서도 이런 무한한 미가 찬양되고 있다.¹⁰⁹⁾ 또한 「소요유」에서 천지 본연의 모습을 따르고, 자연의 변화에 순응하여 무한의 세계에 노니는 자가 되면 어떤 것에도 의존하는 바가 없이 절대자유를 누릴 수 있는데, 이런 사람들이야말로 일체의 사심과 공리를 초월하여 무한한 정신적 자유를 향유하는 인생이라고 할 수 있다. 이러한 인생이 곧 삶의 예술화, 즉 예술적 인생이다. 장자가 누누이 실천하려고 했던 삶이 바로 이러한 삶이 아닌가.

109) 이택후, 유강기 주편의 『중국미학사』에는 “장자가 찬양하고 있는 대미(大美)는 현재 우리가 사용하고 있는 ‘장미(壯美)’에 해당하는데, 서구 미학의 ‘숭고’와는 다르다. 후자는 주체가 무한한 역량의 압박을 받고, 그 압박 속에서 자신의 역량을 의식하게 된 결과이다. 그것은 일종의 심미적 유쾌함을 창출시키지만, 항시 공포와 고통을 수반한다. 장자가 언급한 대미 혹은 장미는 주체가 무한에 도달함으로써 이루어진 결과이며, 심미적 유쾌와 더불어 경탄을 자아낸다. 그 곳에는 어떤 공포나 고통, 또는 서구 미학의 숭고미에 존재하는 종교적 신비는 조금도 없다. 이는 사람으로 하여금 기쁨에 차서 출추게 하고 격양시키는 미입과 동시에, 인간의 자유와 위대함을 긍정하는 미인 것이다”라고 쓰고 있다.

V. 심미의 超功利性과 미적 관조

1. 심미의 초공리성

무릇 모든 예술이 지향하는 곳은 사사로운 개인의 이해와 관심으로부터 벗어나고 공리성을 배제한 절대 자유의 세계이다. 『장자』의 전편에 걸쳐 면면히 흐르고 있는 정신은 공리성을 초월한 ‘無何有之鄉’의 절대자유 예술정신이다. 「소요유」편에 나오는 장자와 혜자가 나눈 대화 두 편에는 장자가 추구한 예술정신의 면모가 여실히 드러나 있다. 혜자의 바가지가 너무 커 물을 담자니 너무 무겁고 무엇을 담기에도 불편하여 크기는 하지만 아무 쓸모가 없어 부숴버리고 말았다는 말에 대해 장자는 “선생은 큰 것을 쓰는 방법이 매우 서툴군요. 그렇게 큰 박이 있다면 그것을 술통 모양의 배를 만들어 강이나 호수에 띄어 놓고 즐기려 하지 않고 쓸모없다고 걱정만 하시오”¹¹⁰⁾라고 했다. 또 혜자가 자기에게 처(樗)라고 부르는 큰 나무가 하나 있는데 즐기는 울퉁불퉁하고 가지는 뒤틀려서 쓸모가 없다고 불평하는 말에 대해 “선생은 지금 큰 나무가 쓸모가 없어 걱정인 듯 하오만 어째서 無何有之鄉의 드넓은 벌판에 심고 그 곁에 누워 마음 내키는 대로 노닐지를 못하오. 도끼에 찍히는 일도, 누가 해를 끼칠 일도 없을 터인데 어째서 쓸모가 없다고 괴로워한단 말이오”¹¹¹⁾라고 했다. 큰 박이나 뒤틀리고 울퉁불퉁해 먹줄을 칠 수도 없는 큰 나무의 쓸모 있음과 없음을 그 사물의 본성에 좇아 보지 못하고, 자기중심적으로만 보는 판단의 어리석음

110) 惠子謂莊子曰，夫子固拙於用大矣... 今子有五石之罇，何不慮以爲大尊而浮乎江湖，而憂其罇落無所用？則夫子猶有蓬之心也夫！「逍遙遊」

111) 今子有大樹，患其無用，何不樹之於無何有之鄉，廣莫之野，彷徨乎無爲其測，逍遙乎寢臥其下，不夭刀斧，物無害者，無所可用，安所困苦哉！「小搖遊」

을 꾸짖는다.

「人間世」편에 나오는 커다란 ‘역사수’의 묘사에서 “그 나무가 아름답게 성장할 수 있었던 까닭은, 그 나무가 아무짝에도 쓸모없는 잡목이었기 때문이다. 그 나무는 쓸 데가 없기 때문에 도끼질을 당하지 않고, 것처럼 장대하고 아름답게 성장할 수 있었던 것이다”¹¹²⁾라고 한 것도 같은 맥락이다. 박이면 박, 나무면 나무, 모든 사물을 오직 공리적인 쓰임새에 따라 판단하지 말고, 그 사물의 타고난 본성에 따라 크면 큰대로, 뒤틀리면 뒤틀린 대로 쓰임새를 찾아 즐기는 삶이야말로 삶을 품격 높은 예술의 경지로 승화시키는 것이다. 세속적인 이해와 득실을 초탈해 정신의 위안과 즐거움을 추구하는 삶의 태도가 바로 심미적인 것이다. “이해와 득실에서 벗어나 그것 때문에 고통을 받지 않게 되면, 인간들은 능히 자신의 인격적인 자유를 얻게 되고 외물의 속박에서 벗어나 정신적인 기쁨을 얻게 된다고 보았다. 이처럼 공리를 초월한 기쁨이야말로 본질적인 측면에서 볼 때, 일종의 심미적 기쁨[愉快]과 동일한 것이다.”¹¹³⁾

인간은 자연에 순응하여 외물로부터 일정한 심적 거리를 두고, 그것이 주는 세속의 속박, 즉 직접적인 이해관계를 벗어나는 때 진정한 미적 쾌를 향유할 수 있다. 숲의 아름다움은 그 숲의 자연적 본성을 무심히 관조할 수 있을 때라야 지각할 수 있다. 숲을 베어내고 개발하여 경제적 이득을 취하려는 사람들에게 숲의 아름다움이 온전히 다가올 수 없음은 물론이다. 풍량이 일고 높은 파도가 밀려오는 바다는 그 바다를 멀리서 바라보는 사람들에게는 아름다운 풍경일 수도 있겠지만 바다를 생존의 터전으로 삼고 있는 사람들에게는 그럴 수 없는 것이다. 일찍이 이러한 미적 태도에 주목하여 미적 취미판단의 '무관심성(disinterestedness)'을 주장한 철학자가

112) 이택후, 유강기 주편, 319쪽.

113) 위의 책, 318쪽.

칸트이다. 인간이 외적 대상에 대해 갖는 만족감에는 반드시 이기적이라고
만은 볼 수 없는 만족감이 있는데, 미적 대상에서 얻는 만족감이 이러한
경우이다. 미적 판단은 대상에 대한 진위를 묻는 인식적 판단이 아니라,
주체가 느끼는 쾌·불쾌의 감정에 연관된 감성적 판단이며, 개인의 이해와
관심, 분노와 열정이 개제되지 않은 무관심한 판단, 즉 무관심한 만족감이
다. 아름다움은 객관적 합목적성에 근거하는 대상의 유용성[公利性]에 의
존하는 것이 아니라, 그 사물의 유용성이나 목적성에 대한 관심 없이 그것
을 무심히 관조함으로써 얻어진다는 것이다.¹¹⁴⁾

대상에 대한 실제적 관심으로부터 벗어나고, 공리성에 초연한 칸트의 ‘무관
심성’은 장자의 大美와 至樂에 비견된다. 장자의 遊는 철저한 초공리의 자
유로움이며, 이러한 자유로움에서 얻는 지극한 즐거움이 大美이고, 至樂이
며 天樂이기 때문이다. 이런 大美를 관조하고 즐거움을 향유하는 사람이
逍遙遊의 절대자유를 실천하며 도와 하나 되어 유유자적하는 지인, 신인이
다. 박범수는 “확실히 무위자연의 도와 하나가 되어 도의 세계에 머물러
是非와 好惡와 生死를 초월하여 유유자적하는 장자의 인생철학 속에는 풍
부한 審美性이 들어 있다. 아니 그가 그리는 인생이 심미적 인생 자체라고
해도 과언이 아닐 것이다”¹¹⁵⁾라고 한다. 또 서복관(徐復觀)은 “노자와 장
자의 사상이 그 당시에 성취하였던 인생이 사실은 예술적 인생이었으며,
그리고 중국의 순수한 예술정신은 실제로 이러한 사상계통으로부터 도출되
어 나온 것이었다는 걸 홀연히 깨닫게 되었다. 중국 역사상의 위대한 화가
및 화론가들은 언제나 의식적이든 무의식적이든 간에 정도의 차이는 있었
다 하더라도 노장사상의 이러한 면과 합치하고 있었다.”¹¹⁶⁾

114) 김현돈, 앞의 책, 56~57쪽.

115) 박범수, 앞의 논문, 137쪽.

116) 서복관, 앞의 책, 77~78쪽.

2. 미적 관조와 심재(心齋)·좌망(坐忘)

칸트가 말 한대로 미적 태도란 어떤 대상이든 인식 대상을 대상 자체를 위하여 무관심하게 주목하고 관조하는 것이다. 따라서 심미의 초공리성과 미적 관조는 불가분의 관계가 있다. 관조는 개념적 인식을 통해 대상을 분석적으로 이해하는 것이 아니라, 개념적 인식을 배제한 직관의 활동으로써만 이루어지는 것이다. 미적 관조는 세속에 관한 일체의 관심과 이해관계, 즉 공리성을 떠나 외물을 그저 무심히 바라보는 심리 상태를 말한다. 「秋水」편에 나오는 莊子와 惠子의 고사를 통해 미적 관조의 실례를 보자.

장자와 혜자가 호숫가 징검다리 위를 거닐고 있었다. 장자가 말했다. 피라미가 한가롭게 헤엄치는 걸 보니, 물고기가 즐거운 모양이요. 혜자가 말했다. 당신은 물고기가 아닌데 어찌 물고기의 즐거움을 안단 말이요. 장자가 말했다. 그대는 내가 아닌데, 어찌 내가 물고기의 즐거움을 모른다는 것을 아는가? 혜자가 말했다. 그렇소. 나는 당신이 아니니까 정말 당신을 모르요. 마찬가지로 당신은 물고기가 아니니까 정말 당신은 물고기의 즐거움을 모른다고 해야 옳지 않겠소? 장자가 말했다. 이야기를 근본으로 되돌려봅시다. 그대가 처음 나에게 “물고기의 즐거움을 어찌 아느냐” 고 말한 것은, 이미 당신은 내가 아닌데도 나를 알았기에 나에게 반문한 것이요. 나는 물 위에서 물 속의 물고기를 안 것이요.¹¹⁷⁾

장자는 허정한 마음으로 호숫가에서 유유히 노니는 물고기를 바라보며, 물고기를 미적 관조의 대상으로 삼았다. 즉 장자가 물고기의 즐거움을 안

117) 莊子與惠子 遊於濠梁之上. 莊子曰 儻魚出遊從容 是魚之樂也. 惠子曰 子非魚 安知魚之樂. 莊子曰 子非我 安知我不知魚之樂. 惠子曰 我非子 固不知子矣. 子固非魚 子之不知魚之樂 全矣. 莊子曰 請循其本. 子曰汝安知魚樂云者 既已知 吾知之 而問我. 我知之濠上也. 「秋水」

것은 대상에 대한 미적 취미판단을 행한 것이다. 반면에 “당신은 물고기가 아닌데 어찌 물고기의 즐거움을 아는가?”라고 물은 혜자는 대상에 대해 이지적 인식 판단을 하고 있다. 장자가 일체의 공리적 이해도, 인식판단도 배제하고, 호숫가에서 물고기와 일체가 되어 그들의 즐거움을 안 것은 대상과의 직접적인 대면[直觀] 속에서 그 대상으로 하여금 미적 대상이 되게 한 것이다. 미적 관조에 있어서 지각활동은 사물의 객관적 인식을 위한 수단으로 이용되는 것이 아니며, 지각이 다만 지각 그 자체에 그칠 뿐이고, 지각 그 자체로서 만족하는 것으로, 이때의 지각은 자연스럽게 미적 관조가 된다. 대상과 주관 사이에 공리적인 이해가 개입되면 미적 관조는 불가능하다. 장자는 이러한 심리 상태를 ‘心齋’와 ‘坐忘’이라는 개념을 통해 이야기 하고 있다.

그대는 그대의 뜻을 전일하게 하여. 귀로서 듣지 말고 마음으로써 듣도록 해야 한다. 그 다음에는 마음으로써도 듣지 않고 氣로서 듣도록 해야 한다. 귀는 듣기만 하면 그뿐이고, 마음은 느낌을 받는 것에 그칠 뿐이다. 기라는 것은 텅 빈 채로 사물에 응대하는 것이다. 도는 오직 텅 빈 곳에 모일 따름이니, 텅 비게 하는 것은 심재, 즉 마음의 재개인 것이다..... 귀와 눈을 속마음으로 통하게 하고, 다시 그 마음과 知覺을 밖으로 내보낸다면, 귀신이라도 장차 와서 머물 수 있을 것이니, 하물며 사람에 있어서랴?¹¹⁸⁾

장자가 말하는 심재는 虛靜한 마음의 상태로, 마음을 비워 고요한 상태에 침잠하는 것, 즉 모든 잡념에서 벗어나 깨끗이 마음을 비워 마음을 하나로 모은 상태이다. 「知北遊」편에서 “당신의 몸을 바르게 하고 당신의 시야를 한결같이 한다면, 자연의 조화가 이르게 될 것이오. 당신의 지혜를 버리고 당신의 태도를 한결같이 한다면, 신명이 당신 몸에 와서 머무르게

118) 仲尼曰 一若志. 無聽之以耳 而聽之以心. 無聽之以心 而聽之以氣. 聽止於耳 心止於符. 氣也者 虛而待物者也. 唯道集虛 虛者心齋也..... 夫徇耳目內通 而外於心知 鬼神將來舍而況人乎, 「人間世」

될 것이오”¹¹⁹⁾라고 했을 때의 심적 상태를 일컫는다. “텅 빈 마음에 도가 모인다”는 것은 텅 빈 마음의 상태에 이르러서야 도를 깨닫게 된다는 말이다. 그러한 상태에서 사람들은 일상의 온갖 미망의 상태에서 벗어나 자유로운 정신의 즐거움을 누린다. 안회(顔回)는 공자에게 “이제 선생님께서부터 심재가 무엇인지 깨닫게 된 이후 저는 저 자신에게 구애되지 않게 되었습니다”¹²⁰⁾라고 했다. 이러한 심리 상태를 「대중사」에서는 남백자규(南伯子葵)와 여우(女偶)의 대화를 통해 이렇게 서술하고 있다.

그래서 아주 신중을 기하면서 그를 인도하기 시작하였소. 사흘이 지나자 그는 세계의 존재를 잊게 되었소. 천하를 잊게 되었으므로 나는 다시 신중히 하였는데 이레가 지나자 이번에는 사물을 잊게 되었소. 그가 사물의 존재를 잊게 되었으므로 나는 또 신중히 하였는데 나흘이 지나니 그는 자신의 존재마저 잊는 경지에 도달하였소. 자신의 존재마저 잊는 무아의 경지에 이른 뒤에는 아침 햇빛이 어둠을 뚫듯이 눈부신 깨달음을 얻게 되었소. 이런 깨달음을 얻게 되자 대립이 없는 도의 절대 경지를 보게 되었으며, 절대적인 경지에 이르자 고금을 초월하게 되었으며 고금을 초월하게 되자 생사의 구별도 없는 최고의 경지에 들어가게 되었소.¹²¹⁾



마음을 비운 허정한 심재의 상태에 이르러 세계의 존재와 우주만물의 존재를 잊고, 결국 자신의 존재마저 잊는 忘我의 경지에서 마침내 아침 햇살이 어둠을 몰아내듯 눈부신 마음의 깨달음을 얻고[朝徹], 우주 생성의 근원인 절대 진리[道]를 보게 된다[見獨]는 것이다. 이러한 경지를 노자는 ‘척제현람(滌除玄覽)’으로 설명한다. 도는 보려 해도 볼 수 없고, 들으려 해도 들리지 않고, 잡으려 해도 잡히지 않는 恍惚한 것으로¹²²⁾, 감각적으

119) 被衣曰 若正汝形 一汝視 天和將至. 攝汝知 一汝度 神將來舍. 「知北遊」

120) 回之未始得使, 實自回也. 得使之也, 未始有回也. 可謂虛乎. 「人間世」

121) 吾猶守而告之 三日 而後能外天下 已外天下矣 吾又守之 七日 而後能外物. 已外物矣 吾又守之 九日 而後能外生. 已外生矣 而後能朝徹. 朝徹而後能見獨. 見獨而後能無古今. 無古今而後 能入於不死不生. 「大宗師」

로는 알 수 없고 다만 滌除玄覽해야만¹²³⁾ 관조될 수 있는 것이라 보았다. 척제, 즉 마음속에 있는 일체의 티끌[雜念]을 깨끗이 씻어내어 허정한 상태로 두어야 현람, 즉 유로서 무를 보는 형이상학적 심미 관조에 이른다. 이러한 ‘무의식적 入神’의 경지는 “마음을 허의 극치에 이르게 하고 정을 독실하게 지킨다.”¹²⁴⁾는 노자의 또 다른 말과 상통한다.

허정은 모든 경험적 지식과 이성적 인식을 버리고, 욕심을 멀리하여[絶學, 棄智, 不欲] 직관적 깨달음에 이르는 것이다. 허정의 상태에서만 心物合一, 物我一切의 심미 관조를 할 수 있다. 관조가 대상을 미적 대상화 하는 것은 관조할 때의 주체와 객체의 합일로부터 말미암은 것인데, 주객합일 속에서 대상은 의인화 되며 사람은 사물화 된다. “관조할 때에 주객합일이 이루어질 수 있는 까닭은 관조할 때에 관조되어지는 대상이, 한편으로는 관조하는 사람과 직접 대면하여 그 중간에 조금의 간격도 없게 될 뿐만 아니라 동시에 관조하는 바로 그때에는 단지 관조되어지는 적나라한 하나의 대상만이 있을 뿐 그 밖의 다른 사물이나 이론 등과의 관련이 전혀 없기 때문이다.”¹²⁵⁾

서양 미학에서는 아름다움이 주체와 무관한 객관적 대상의 반영이거나 객체와 무관한 주관적 감정의 표현으로서 오랫동안 주객 분리의 이원론이 지배적이었지만, 동아시아의 미학에서는 심미주체[心]가 어떻게 객체[物]와 교감하여 하나가 되는가가 중요한 문제로 제기되었다. 전국시대의 『樂記』에서는 “樂이라는 것은 음으로 말미암아 생겨나는 것이다. 그 근본은 사람의 마음이 外物에 대하여 감응하는 데 있다”¹²⁶⁾고 적고 있다. 음악은

122) 視之不見名曰夷 聽之不聞名曰希 搏之不得名曰微. 『노자』 14장, 道之爲物 惟恍惟惚, 『노자』 21장.

123) 滌除玄覽 能無차乎. 『노자』 10장.

124) 致虛極 守靜篤. 『노자』 16장.

125) 서복관, 앞의 책, 113쪽.

단지 외물의 직접적 반영도 아니요 그렇다고 순수한 마음만의 작용도 아니다. 외물이 마음에 감응하여 好惡喜怒哀樂 등의 정감을 표현해낸다. “ ‘反影’이라는 것이 비록 心에서 일어나지만 物이 주도적 작용을 하고 주로 認識과 관계되는 반면에, ‘感應’은 비록 外物에 의해 일어나지만 人心이 주도적 작용을 하고 주로 정감과 관계된다. 主客의 심미관계는 반영관계가 아니라 감응관계이다.”¹²⁷⁾

장자가 말한 ‘庖丁解牛’의 일화에는 심물합일의 경지가 어떻게 도달할 수 있는지를 잘 엿볼 수 있다. 요리를 잘 하는 포정이 문혜군[梁의 惠王]을 위하여 소를 잡은 일이 있었다. 손을 대고, 어깨를 기울이고, 발로 짓누르고, 무릎을 구부리는 동작에 따라 소의 뼈와 살이 갈라지면서 칼이 움직이는 대로 고기 발라내는 소리가 울렸다.

그 소리는 모두 음률에 맞아 은나라 탕임금 때의 명곡인 상림의 무악에도 조화되며, 또 요임금 때의 명곡인 경수의 음절에도 잘 들어맞았다. 문혜군은 그것을 보고 매우 감탄하면서 아! 훌륭하구나. 기술도 어찌하면 경지에까지 이를 수 있는냐고 물었다. 이에 포정은 칼을 내려놓으며 말했다. 이것은 기술이 아닙니다. 신은 기술을 넘어 도에 이르기를 바라고 있습니다. 신이 처음으로 소를 다룰 때는 소가 얼마나 크게 보이는지, 어디에 어떻게 칼을 대야 할지 엄두가 나지 아니하였습니다. 3년이 지나자 이제는 소가 전혀 눈에 보이지 않습니다. 감각과 지각이 멈추어진 채 정신이 행하고자 하는 대로 따를 뿐입니다. 천리를 좇아 소가죽과 고기, 살과 뼈 사이의 커다란 틈새와 빈 곳에 칼을 놀리고 움직여 생긴 그대로를 따라갑니다. 그 기술의 미묘함은 아직 한번도 칼놀림의 잘못으로 티끌만큼도 살이나 뼈를 다친 일이 없습니다. 하물며 큰 뼈야 더 말할 나위 있겠습니까? ¹²⁸⁾

126) 樂者 音之所由生也 基本在人心之感于物也, 『樂記』

127) 김재숙, 「心物合一의 예술론 연구-위진남북조 畫論을 중심으로」, 『동양철학』 제12집, 1991, 4쪽.

128) 合於桑林之舞 乃中經首之會. 文惠君曰 請 善哉. 技蓋至此乎. 庖丁釋刀對曰 臣之所好者 道也 進乎技矣. 始臣之解牛之時 所見無非牛子. 三年之後 未嘗見全牛也. 方今之時

포정이 기술을 넘어 도에 이르는 수련의 과정은 곧 技가 藝에 이르는 과정이다. 대개 기술이란 일정한 목적에 따라 그것을 이룰 수 있는 합리적인 방법을 선택하게 마련이다. 그러나 예술의 경우는 ‘창조적 상상력’이 주도권을 장악하며, 합리적인 사고와 반드시 보조를 맞추는 것은 아니다. 오히려 비합리적이거나 초합리적이라고 할 수 있다. 이러한 대립은 양자의 목적인 가치의 차이에서 나오는데, 기술이라는 유용성의 실현을 위한 수단과, 예술의 미적 가치의 실현을 위한 수단은 다르기 때문이다. 기술은 목적을 이루기 위한 합리성 아래 움직이고 예술은 순간적 영감에 따르는 것이 보통이지만, 다 같이 기술이라는 공통점을 가지고 있으므로 상호 의존하거나 상호 침투를 나타내기도 한다. 이 둘은 서로 등을 돌리고 있으면서도 이어져 있으며 여전히 알 수 없는 중요한 문제가 남아있다. 단순한 기술의 훈련이 질적 비약이 없이 반드시 예술의 차원으로 넘어가는 것은 아니기 때문이다.¹²⁹⁾

기와 예를 뚜렷이 구분하기는 쉽지 않으나 포정이 소를 잡는 동작과 모습은 단순한 손재주를 뛰어넘은 예술의 경지에 이른 그것이다. 그것은 기를 통해 온몸으로 도를 체득한 것으로, 도와 하나 되는 體道의 경지에서 예술정신의 정수를 본다. 3년이 지나 소가 전혀 눈에 보이지 않고, 감각과 지각을 멈춘 채 정신이 행하고자 하는 대로 따른다는 것은 이성적 사고를 넘어선 미적 직관의 상태이며, 포정과 소, 손과 마음, 즉 心과 物의 대립이 해소되어 합일하는 정신적 유희이자 미적 유희의 경지다. 미학자 실러는 “유희할 때 인간은 완전하다”고 했는데, 그가 말하는 유희란 물질적 ‘소재 충동’의 감성과 추상적 정신에서 유래하는 ‘형식 충동’의 정신성을 중개하는

臣以神遇 而不以目視. 官知止而神欲行. 依乎天理 批大郤 大窾 因其固然. 技經肯綮之未嘗 而況大軫乎, 「養生主」

129) 木幡順三, 같은 책, 156~158 참조.

고차원의 총동이고 예술이나 미에서의 자유성의 발동을 의미하는 것이다.¹³⁰⁾

허정한 마음의 상태에서 심물합일에 이르는 과정은 또한 거(簾)라는 악기걸이를 만드는 목공 재경(梓慶)의 이야기에서 잘 나타나 있다.

대목공 재경이 나무를 깎아 편종걸이를 만들었다. 편종걸이가 완성되자 보는 사람들은 귀신인가 놀랐다. 노나라 제후가 그것을 보고 물었다. 그대는 무슨 도술로 만들었는가? 신은 목공일뿐입니다 무슨 도술이 있겠습니까? 다만 한 가지 있다면, 臣이 그것을 만들 때는 氣를 소모시키는 일이 없습니다. 반드시 재계하여 마음을 고요히 하는데, 사흘을 재계하면 모든 칭찬과 작록의 마음을 품지 않게 됩니다. 닷새를 재계하면 비난 칭찬 잘 되고 못되는 것에 마음 쓰지 않게 됩니다. 이레를 재계하면 문득 내가 사지와 육체의 형체를 가지고 있다는 것조차 잊게 됩니다. 이런 때는 조정의 일 따위는 관심도 없고 기교는 전일하되 외부의 어지러움이 소멸됩니다. 그런 경지가 된 연후 산림에 들어가야만 나무의 천성과 재질의 지극한 것을 볼 수 있습니다. 그런 연후 편종걸이의 완성된 모습이 눈에 나타납니다. 그런 연후에 손을 대고 그렇지 않으면 그만 둡니다. 그런즉 나무의 천성과 나의 천성이 합해집니다. 작품이 신기로 의심되는 까닭은 여기에 있을 것입니다.¹³¹⁾

장자가 「인간세」에서 말하고 있는 ‘심재’, 즉 마음의 허정한 태도는 여기서 재경이 말하고 있는 “반드시 재계하여 마음을 고요히 한다”와 같다. 또 「대중사」에서 여우가 말하고 있는 “자신의 존재마저 잊는 경지”는 재경이 말하는 “사지와 육체의 형체를 가지고 있다는 것조차 잊는” 심재의 결과와 같다. 마음을 비워 상이나 벼슬도, 칭찬과 비난도, 일체의 시비에도

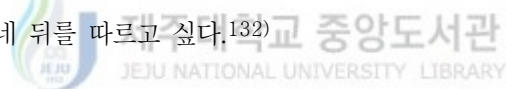
130) 木幡順三, 『美와 藝術의 論理』, 강순근 역, 집문당, 1995, 157~158쪽.

131) 梓慶削木爲鑿. 鑿成 見者驚猶鬼神. 魯侯見而問焉 曰. 子何術以爲焉. 對曰 臣工人 何術之有. 雖然有一焉. 臣將爲鑿 未嘗敢以耗氣也 必齋以靜心 齋三日 而不敢懷慶賞爵祿. 齋五日 不敢悔非譽巧拙. 齋七日 輒然 忘吾有四肢形體也 當是時也 無公朝 其巧專而外滑消. 然後 入山林 觀天性 形具至矣. 然後成見鑿. 然後加手焉 不然則已. 則以天合天 器之所以疑神者 其是與, 「達生」

무심한 채로 작업을 할 때 대상의 천성과 인간의 천성이 하나가 되는[物我一體, 心物合一] 神技가 나온다. 이것은 여우가 말하는 ‘朝徹’, 즉 아침 햇빛이 어둠을 뚫는 듯한 눈부신 깨달음의 경지이다.

심재는 도를 깨닫고 도와 하나 되어 절대자유로 나아가는 길이다. 이것은 또한 坐忘에 이르는 길이기도 하다. 장자는 안희의 입을 빌어 좌망을 이렇게 이야기 하고 있다.

안희가 말했다. 저는 얻는 바가 있습니다. 이에 공자가 물었다. 무엇을 말하는가? 무엇을 얻었는가? 저는 인의를 잊었습니다. 잘했다. 그러나 아직 미진하다. 뒷날 다시 공자를 뵈고 말했다. 저는 얻는 바가 있습니다. 무엇을 얻었는가? 저는 예약을 잊었습니다. 잘했다. 그러나 아직 미진하다. 뒷날 안희는 다시 공자를 알현해 얻은 바가 있었다고 아뢰었다. 무엇을 얻었는가? 저는 좌망(坐忘)에 들었습니다. 공자는 깜짝 놀라서 말했다. 좌망이란 무엇을 말하는가? 육신을 벗어나서 귀와 눈의 작용을 물리치고, 형체를 떠나 지식을 버리고 위대한 도와 하나 되는 것을 좌망이라 합니다. 공자가 말하길, 위대한 도와 하나 되면 싫고 좋음이 없고 조화로우면 한군데에 얽매이는 일이 없으니 과연 진실로 어질도다! 나도 네 뒤를 따르고 싶다.¹³²⁾



손발이나 몸을 잊고, 귀와 눈의 작용을 물리치는 것은 ‘無己’ 와 ‘忘我’의 경지라고 할 수 있다. 무기와 망아[心齋]의 경지에서 도와 하나가 되는 상태를 장자는 ‘좌망’이라고 했다. 심재와 좌망에 이르는 과정은 바로 미적 관조의 과정이다. 이런 점에서 심재와 좌망은 미적 관조가 성립될 수 있는 정신의 주체인 동시에 예술이 성립될 수 있는 최후의 근거이기도 하다. 서복관은 심재와 좌망에 도달하는 두 과정에 대해 첫째 “생리적인 면으로부

132) 顏回曰 回益矣. 仲尼曰 何謂也. 曰 何謂也. 曰 回 忘仁義矣. 曰 可矣. 猶未也 他日復見 曰 回益矣. 曰 何謂也. 曰 回忘禮樂矣. 曰 可矣. 猶未也 他日復見 曰 回益矣. 曰 何謂也. 曰 回坐忘矣. 仲尼蹙然 曰. 何謂坐忘 顏回曰 墜肢體 黜聰明 離形去知 同於大通 此謂坐忘. 仲尼曰 同則無好也 化則無常也 而果其賢乎 丘也請從而後也. 「大宗師」

터 생겨나는 욕망을 해소하여 욕망이 마음을 노예처럼 부리지 못하게 함으로써 마음이 욕망의 억압과 강요로부터 해방되도록 하는 것”, 둘째 “대상과 서로 접할 때 마음이 대상에 대하여 지식활동을 하지 않게 하여, 지식활동으로 말미암아 생겨나게 되는 시비판단이 마음에 번거로움을 주지 않도록 하는 것”¹³³⁾을 이야기 한다. 심재가 다만 지식의 속박으로부터 완전히 벗어날 것을 말하는 것이라면, 좌망은 지식과 욕망, 이 두 가지의 속박을 완전히 벗어나 정신의 철저한 자유를 누릴 수 있음을 말한다. 생리적, 감각적 욕망과 지식의 속박에서 동시에 벗어나는 일, 이것이 허정이요 좌망이다.

일본의 미학자 이마미치 도모노부는 장자의 미학을 이렇게 종합한다.

장주의 미학이라고는 하지만, 그것은 그의 체계 중 하나의 독립된 분과를 형성하고 있는 것은 아니었다. 그의 미학이라고 하는 것은 그의 형이상학적 체계 전체이다. 형이상학은 그에게 있어서도 미학과 동일하다. 그것은 사색의 의미화 내지 감성화의 의미가 아니라, 바로 카로놀로지아(calonomia)의 의미에 있다.¹³⁴⁾

133) 서복관, 앞의 책, 106쪽.

134) 今道友信, 앞의 책, 176쪽.

‘카로놀로지아’는 미를 표현하는 그리스어 kalon과 존재를 나타내는 그리스어 on, 이성을 나타내는 그리스어 nous와 logos를 조합한 것으로, 미에 대한 사색, 즉 미의 형이상학을 의미한다. 같은 책, 같은 곳 주석 참조.

VI. 결 론

道家사상은 중국 전통문화의 근간을 이루며, 중국인의 정신세계와 문화·예술에 심대한 영향을 끼쳤다. 뿐만 아니라 그것은 중국을 넘어 동양의 전통 사상과 문화 체계를 형성하는 사상적 밑거름이 되어왔다. 유가사상이 주로 정치·윤리에 국한되어 세계 인식의 폭이 제한되어 있었다면, 도가사상은 우주의 형성과 변화에 깊은 관심을 가져 형이상학적 사변의 색채가 짙다. 그러나 노자와 장자는 미와 예술을 기본 개념으로 미학의 문제를 독립된 영역으로 삼아 직접 언급한 적은 없고, 그들 사상의 핵심 개념이자 중심 원리인 도를 이야기하는 가운데 도를 구하고, 도를 얻는 체인(體引)의 과정이 일반적으로 오늘날의 예술정신에 부합한다는 것이 이 논문의 요지이다. 본 논의에서 우리는 다음과 같은 사실을 알 수 있었다.

첫째, 노장의 철학·미학사상은 도에서 연원한다. 노자와 장자는 모두 도의 실재성을 긍정하고, 도를 천지 만물의 근원으로 인식하나 대체로 노자의 도에는 본체론과 우주론의 의미가 강하고, 장자는 노자의 관점을 계승하면서 그것을 정신적인 경지로 변용시켰다.

둘째, 노장의 철학사상이 궁극적으로 지향하는 體道와 聞道에는 근대적 의미의 예술정신이 흐르고 있다. 도를 사변적·형이상학적 방법에 의존하지 않고, 정신 수양의 최고 경계에서 파악하면 도를 깨달아가는 인생 체험은 곧 예술정신과 서로 통하며, 예술은 예술가가 생명의 근원인 도에 대한 자각을 형상화 하는 것이다.

셋째, 무는 도의 형이상학적 특징을 나타내는 개념이며, 인간의 본성과 생명력을 훼손하는 작위를 부정하고 배제하고자 하는 의도를 가진 말이다. 노자는 현상계에서 만물을 유·무, 허·실의 통일체[虛實相資]로 파악했으

며, 장자는 무는 기가 흩어진 것, 유는 기가 모인 것으로 보았다. 이런 무의 사상은 동양화에서 여백의 미로 나타난다. 실을 채우는 것은 허이고, 모든 형태와 색을 드러내는 것은 형태도 색도 없는 실체, 즉 도 또는 무라는 노장철학의 예술론적 귀결이다. 여백의 힘은 유한의 세계를 무한의 세계로 끌어올려 무한한 예술 이상과 심상을 표현한다.

넷째, 도는 그 자체를 근거로 자체의 내적 원인에 따라 자신의 존재와 운동을 결정하기 때문에 외적인 다른 원인을 필요치 않는다[道法自然]. 타고난 본성이 그대로 발현된 상태가 노장이 추구하는 최고의 아름다움이며, 무위자연의 태도는 예술적 경지에 오른 태도이자 최고의 예술정신과 합치된다. 자연생명의 활동은 결코 특정한 목적성을 띠지 않음에도 항상 자연의 합목적성에 부합한다는 無爲而無不爲는 필연과 자유의 이질적인 두 세계가 예술의 세계에서 자연스럽게 합일됨을 시사한다. 무위자연은 타고난 그대로의 꾸밈없는 모습이 자연에 합일되는 것이며, 그것이 곧 예술정신의 심미적 요구에 부합되는 것이다. 유심과 무심의 경계를 넘어 오랜 수련을 거친 후에 나오는 익을 대로 익은 손맛에 무위자연의 미학이 있으며, 거기에 소박과 질박의 아름다움이 있다.

다섯째, 장자의 철학은 난세의 삶 속에서 진정한 자유를 모색한 자유의 철학이다. 장자는 진정한 자유의 실천을 도의 깨달음에서 찾았다. 천지자연은 필연성의 법칙[命]에 근거를 두고 있는데, 자유는 필연성을 깨달아 필연의 법칙을 나의 법칙으로 삼는 것이다. 무위자연은 작위를 버리고 우주·자연의 필연성에 따라 아무 것에도 구애됨이 없는 유유자적한 경지, 즉 ‘逍遙遊’의 상태인데, 장자는 이러한 상태에서 어떤 외물의 지배에서도 초탈하여 무한과 자유를 얻는 이상적 인간을 추구했다. 장자가 궁극적으로 지향한 삶은 천지자연에 동화되어 모든 것으로부터 자유로운 정신의 해방이다. 정신의 자유는 미적 향수에 이르는 길이며, 장자가 말한 자유해방에

도달한 정신, 즉 聞道와 體道가 최고 예술정신의 체현이다.

여섯째, 장자의 천기론과 관련된 眞의 의미는 형식에 얽매이지 않은 인간의 천진한 본성이다. 타고난 천진한 마음으로 사물을 대하고, 이러한 심미 체험 속에서 천지의 조화를 느끼게 된다는 것이다. 자연의 본성을 왜곡하지 않고, 무위자연의 도를 실천하여 개체 인격의 자유를 획득하는 것이 아름다운 것이다. 장자에게서 미는 자연생명 자체의 합법칙적인 운동 속에서 드러난 자유이다. 도의 무위자연한 운동 속에서 획득되고 도달할 수 있는 자유 속에 미가 존재하므로 일체의 허위와 위선, 작위를 비난하고, 대자연의 생명, 천연의 미를 예찬한다.

일곱째, 모든 예술은 사사로운 개인의 이해와 관심으로부터 벗어나고 공리성을 배제한 절대자유를 지향한다. 모든 사물을 공리적인 목적에 따라 판단하지 말고, 타고난 본성을 좇아 쓰임새를 찾아 즐기는 삶, 세속적인 이해득실을 초탈해 정신의 위안과 즐거움을 추구하는 삶의 태도가 삶의 심미화, 예술화를 촉진한다. 장자의 遊는 철저한 초공리의 자유로움이며, 이러한 자유로움에서 얻는 즐거움이 大美이고, 至樂이며 天樂이다. 이런 大美를 관조하고 향유하는 사람이 소요유의 절대자유를 실천하며, 도와 하나 되어 유유자적하는 至人, 神人이다.

여덟째, 심미의 초공리성과 미적 관조는 불가분의 관계가 있다. 미적 관조는 세속에 관한 일체의 관심과 이해관계, 즉 공리성을 떠나 외물을 그저 무심히 바라보는 심리 상태다. 대상과 주관 사이에 공리적인 이해가 개입되면 미적 관조는 불가능한데, 장자는 이러한 심리 상태를 ‘心齋’와 ‘坐忘’으로 설명한다. 마음을 깨끗이 비운 虛靜한 심재의 상태에 이르러 세계와 우주만물, 그리고 자신의 존재마저 잊는 忘我的 경지에서 아침 햇살이 어둠을 몰아내듯 눈부신 마음의 깨달음을 얻고[朝徹], 절대 진리, 즉 도를 보게 된다[見獨]. 이러한 ‘무의식적 入神’ [노자]의 경지는 장자가 말한

‘庖丁解牛’의 일화나 목공 재경(梓慶)의 이야기에서 볼 수 있듯이 物我一切, 心物合一의 심미 관조에 이르는 길이다. 좌망은 손발이나 몸을 잊고, 귀와 눈의 작용을 물리치는 심재의 경지에서 도와 하나가 되는 상태이다. 庖丁解牛의 일화는 朝徹·見獨을 통해 현실에서 예술정신이 구현된 경우이다. 이 과정에서 物我的 대립이 해소되어 결국 物我兩忘의 경지에서 심미 체험의 절정을 맞본다.

종합하면 노장사상의 예술정신은 최고의 인생경계인 도를 추구하는 정신이다. 이는 곧 한마디로 무위자연의 정신이며 심재와 좌망, 미적 관조와 초공리의 태도로 나타난다. 이러한 정신은 예술가의 정신, 예술가 개인의 정신이 그의 작품 속에 구현된 객체화된 정신, 그리고 한 시대의 일반적 예술경향으로 근대적 의미의 예술정신과 부합한다.

노자와 장자가 궁극적으로 추구한 이상적인 삶의 경계는 삶의 예술화, 즉 예술적 인생이었다. 노장철학을 근간으로 하는 미학사상은 위진 남북조 이후 유가의 공리주의적 예술론과 더불어 중국미학사의 큰 흐름을 형성하였고, 중국인의 미의식과 중국예술에 한 차원 높은 질적 고양을 가져다주었다.¹³⁵⁾ 無와 無爲自然, 정신의 해방과 자유, 미적 관조와 초공리성 등 노장미학에 나타난 도의 예술정신은 중국 전통예술사에서 굴원과 이백, 두보, 한유, 소식 등의 시가문학과 산수화론, 송·원대의 문인화론의 발전에 지대한 영향을 끼쳤으며, 중국예술사상사의 정신적 원류가 되었다.

135) 도가사상이 중국시가미학에 끼친 영향에 관해선 문명숙, 「도가사상이 중국시가미학에 끼친 영향에 관한 고찰」, 고려대학교 중국학연구소, 『중국학논총』, 15집, 2002. 참조.

VII. 참고 문헌

- 『老子』.
- 『莊子』.
- 『樂記』.
- 宗炳, 『畫山水序』.
- 김용옥, 『石濤畫論』, 통나무, 1992.
- B. Spinoza, *Ethica*, 강영계 옮김, 『에티카』, 서광사, 1990.
- Sterling P. Lamprecht, *Our Philosophical Tradition*, Appleton-Century-Crofts, Inc., 1995, 김태길 외 옮김, 『서양철학사』, 을유문화사, 1982.
- T. Munro, *Oriental Aesthetics*, The Press of Western Reserve University, Cleveland Ohio, 1965, 백기수 역, 『동양미학』, 열화당, 1991.
- 김현돈, 『미학과 현실』, 제주대학교 출판부, 2002.
- 오병남, 『미학강의』, 서울대학교 출판부, 2006.
- 劉笑敢, 『장자철학』, 최진석 옮김, 조합공동체 소나무, 1996.
- 우리사상연구소 엮음, 『우리말 철학사전 2』, 지식산업사, 2002.
- 조민환, 『중국철학과 예술정신』, 예문서원, 1998.
- 李澤厚, 劉綱紀 主編, 『中國美學史』, 김승심, 권덕주 공역, 대한교과서주식회사, 2001.
- 陳鼓應, 『老莊新論』, 최진석 옮김, 소나무, 2001.

- 한홍섭, 『장자의 예술정신』, 서광사, 1999.
- 徐復觀, 『중국예술정신』, 동문선, 1999.
- _____, 『중국인성론사』, 유일환 옮김, 을유문화사, 1995.
- 張法, 『동양과 서양 그리고 미학』, 유중하 외 옮김, 푸른숲, 1999.
- 이성희, 『무의 미학』, 새미출판사, 2003.
- 今道友信, 『동양의 미학』, 조선미 역, 다할미디어, 2005.
- 福永光司, 『장자』, 이동철 옮김, 창계, 1999.
- 木幡順三, 『美와 藝術의 論理』, 강순근 역, 집문당, 1995.
- 王弼 지음, 임채우 옮김, 『왕필의 노자』, 예문서원, 1997.
- 한국칸트학회 편, 『칸트와 미학』, 민음사, 1997.
- 박범수, 「莊子에 있어서의 道의 예술정신」, 『美學』 제28집, 한국미학회, 2000.
- 권덕주, 「장자 예술정신」, 『美學』 제4집, 한국미학회, 1977.
- 조민환, 「중국철학에 나타난 도론의 미학적 이해」, 『유가사상 연구』 제8집, 1권, 1996.
- 김주완, 「정신과 예술」, 『경산대학교 논문집』, 제11집, 1권, 1993.
- 김재숙, 「예술을 통한 이상적 인격미의 추구」, 윤사순, 『조선시대 삶과 생각』, 고려대학교 민족문화연구원, 2000.
- 김재숙, 「心物合一의 예술론 연구-위진남북조 畫論을 중심으로」, 『동양철학』 제12집, 1991.
- 문명숙, 「도가사상이 중국시가미학에 끼친 영향에 관한 고찰」, 고려대학교 중국학연구소, 『중국학논총』, 15집, 2002.

Abstract

Taoism provides one of the major bases of Chinese traditional culture and has greatly influenced the Chinese mental world and art. Its deep roots have grown outwards to create a system of oriental thought and culture stretching beyond China. Lao-tzu and Chuangtzu make no mention of the beauty and fine art of esthetics directly by basic concepts in some independent field. But rather while referring to Tao, and making it the main idea and principle of their thought, they find that the process of seeking and acquiring Tao generally coincides with the spirit of art in the modern age.

Therefore the philosophy and esthetics of Lao-tzu and Chuangtzu begin with the Tao. Their philosophy seeks to experience the Tao and to pursue it, in which the spirit of art flows. It does not depend on scholastic or metaphysical methods to reach the highest boundary of spiritual training. Once this stage is attained, the Tao is experienced, along with the true mind of art. When the question – what is art – is asked, we find the answer in artists' rendering the embodiment of the Tao as the origin of life. Therefore, the main idea of this thesis is that by pursuing the Tao the true modern mind-world of art can be experienced.

Lao-tzu and Chuangtzu find that all existence has an innate instinct to pursue the best beauty. This also applies to artists who pursue the best of beautiful art.

Chuangtzu follows the practice of true freedom from the

realization of the Tao. He ultimately discovers that life comes from sympathizing with nature and leads to spiritual freedom in all things. If you do not misunderstand natural instincts, but follow the Tao, you will acquire the freedom of individual characteristics and find true beauty.

All art attempts to downplay individual advantages and utilitarianism, but to stress absolute freedom. We are not to judge all existence according to utilitarian purposes, but rather to follow the innate instincts to enjoy life. Thereby, we can reach esthetic contemplation. To become involved between the subjective and the objective utilitarian judgment, it is impossible to attain esthetic contemplation. Chuangtzu explained this kind of philosophical situation as ‘Shimjae(心齋)’ and ‘Jowamang(坐忘)’.

It is an artistic life that Lao-tzu and Chuangtzu ultimately want to attain to as the ideal life state. Esthetic thought based on Taoism formed a great tone of times in Chinese esthetic history with utility theory of Confucian art since the Wi, Jin, Nam, and Buk dynasties in China, and brought higher quality to the sense of beauty in Chinese and Chinese art. The spirit of art in Tao – which has nothingness and nature without action, freedom and liberation of mind, esthetic contemplation and disutility regarding the esthetic of Taoism – has much influenced poetry and lyric literature, the theory of landscape painting and painting in the literary artistic style of the Song and Won dynasties in the Chinese traditional history of art, and established a main idea in Chinese art-thought history.