

산수문학에서의 詩情畫意

손오규*

<목 차>

1. 서론
2. 虛靜과 山水傳神
3. 氣韻과 平淡天真
4. 常理와 寫實性초월
5. 결론

1. 서론

詩情畫意는 시와 그림의 관계이면서 동시에 시와 그림을 아우르는 미의식에 관한 개념이다. 語釋的으로는 시정+화의로 풀이할 수 있다. 시정이 서정성이라면, 화의는 표현하고자 하는 의식의 개념이다. 또 시정은 느낌이라는 지각이며 화의는 사과의 영역인 인식의 문제로, 시정화의는 시화에서 표현하고자 하는 미의 문제이다. 무엇을 미의 대상으로 인식하고 작품에서 미로 형상화하느냐는 것이다. 따라서 산수문학에서의 시정화의는 첫째, 계열화되고 통일된 지각의 내용들이 미의 개념으로 인식되고 실제 작품에서 형상화되는 산수미의 표상이다.

시정이라는 서정성은 마음의 느낌이다. 인간이 감각기관을 통하여 지각하

* 제주대 교수

는 경험적 요소와 내용들을 의미한다. 달리 말하면 지각에 의한 감성적 요소를 말한다. 이 때 지각의 주체는 '마음'이라는 점이 중요하다. 따라서 시정의 내용은 흔히 五感으로 일컫는 감각기관에 의하여 경험되어진 외부적 요소로 이루어지는 것이 아니라, 마음에 의하여 지각된 내재적 요소로 구성된다는 것이다. 따라서 시정은 감각의 지각(perceiving)이 아니라 마음의 지각(conceiving)이라는 특징을 가진다.

그런데 마음에 의하여 지각된 감성적 내용은 다양하면서도 무질서하다. 이들은 아직 개념화 된 대상으로 인식되지는 않는다. 왜냐하면 감성적 내용의 개념화는 悟性에 의하여 비로소 가능하기 때문이다. 즉 마음에 의한 개념의 인식은 지각의 능력인 감성과 개념의 능력인 오성의 결합에 의해서만 가능하므로, 시정이란 감성적 내용은 화의라는 개념적 내용과 인식의 측면에서 분리되지 않는다. 따라서 시정화의는 둘째, 시화라는 예술작품 속에서 형상화된 서정성과 주제의식은 무엇이며 또 표상하는 미적세계는 무엇인가에 대한 미학적 접근이라고 할 것이다.

그런데 그림을 예로 인격과 문장에 관하여 언급한 것으로는 공자의 繪事後素가 그 최초일 것이다. 이것은 그림에 있어 기예의 수련보다 인격적 수양을 강조하였으니, 예술성보다는 윤리적 도덕성을 강조한 것이다. 그 후 위진 남북조 시대는 노장사상의 영향으로 회화가 독립적 예술로 성장하였으며, 顧愷之나 謝赫의 화론은 예술론으로 확대되었다. 송대에 이르러 소동파의 화론은 詩畫一律의 입장에서 예술론으로서의 성격을 완전히 확보하게 된다. 그는 王維의 그림 <藍田煙雨圖>에 대하여 '詩中有畫 畫中有詩'라 하였는데, 이 개념은 시화비평의 기준이며 형상론의 이념으로 작용하여 문인화의 이론적 근거를 제공하였다. 따라서 그림과 시는 詩畫一致의 이론 속에서 장르의 경계를 넘어 예술론으로 발전하였으며, 그 중심 주제로 詩情畫意가 부각되었다. 이런 흐름은 명나라 董其昌에 의해 書畫同源論으로까지 발전하여 완전히 문인의 관점에서 예술론으로 확립되었다.

이런 전통은 우리나라에서도 계승되었다. 고려시대 李奎報가 「次韻丁秘

監而安 和前所寄詩 以墨竹影子親訪見贈 并序」에서 '墨竹寫眞은 사대부의 일이다'(況墨竹寫眞 是士大夫之事)라고 하면서 丁而安을 文同(興可, 1018~1099)과 비교하였다. 문동은 篆隸行草飛白과 詩文으로 뛰어났으며 墨竹의 祖로 일컬어졌으니, 詩書畫 삼절로 시정화의의 전범을 보여준다. 따라서 고려와 송과의 관계를 고려할 때, 이미 당시에 묵죽과 화론의 시대적 전개가 실제 예술작품으로 형상화되고 있었음을 알 수 있다. 이상을 살펴 볼 때, 시정화의는 셋째, 시화라는 개별 장르의 경계를 뛰어넘어 오랜 기간 화가와 문인의 상호영향하에서 발전된 미학이론이며 예술론이라 할 것이다.

그러므로 이 논문의 목적은 산수문학에서의 詩情畫意가 표상하는 산수미의 意境과 미적 이념을 창작론, 형상론 그리고 표현론적 측면에서 고찰하는 것이다.

2. 虛靜과 山水傳神

허정은 노장의 심성론으로 詩情畫意의 근원이며 전제이다. 즉 마음의 작용이나 상태를 의미하는 개념이다. 그러면 '마음'은 선형적 개념인가 아니면 경험의 축적에 의한 종합의 능력인가. 또 '마음'과 '마음의 작용'은 물리적인가 아니면 비물리적인가. 이것에 대한 대답은 관점에 따라 달라질 수 있다. 물론 마음이 육체적 조건과 상황에 의지하고는 있으나 반드시 물리적 성격과 특성에 의하여 규정되어질 성질은 아니다. 비물리적 성질이 강하다는 것이다. 그리고 마음을 '마음과 마음의 작용'으로 구분하여 말한다면, 이것은 마음이 선재하고 그 다음 원인과 결과에 의한 마음의 작용이 현상으로 나타난다는 논리가 가능하다.

그러면 선재하는 마음은 물리적 실재인가 아니면 비물리적 실체인가? 이것은 분명히 사실로서 판단할 문제는 아니다. 오직 우리의 인식에 의한 초

경험적 의식의 문제이다. 만약 마음을 물리적 실재라고 인식한다면 또는 그렇게 인식하게 된다면, 마음의 지각은 언제나 시간과 공간의 관계에 의한 원인과 결과로서의 현상을 그 대상으로 할 뿐이다. 이것은 外感이다. 즉 마음의 감성적 지각은 겉으로 드러나는 물리의 물질적 특성과 인과에 대한 인식에 지나지 않는다. 그렇다면 우리는 비물리적이며 신비로운 실체인 영혼이나 어떤 논리적 존재에 대한 지각이 불가능하다. 다시 말해 산수미도 형식미의 인식은 가능하나 현상의 이면에 내재하는 형이상학적 미의 지각은 불가능하다.

따라서 마음은 물리적 실재의 차원을 넘어선다고 하지 않을 수 없다. 즉 비물리적 실체로서의 마음은 대상을 인과관계에 의한 시공적 개념으로만 인식하지 않는다. 산수경물이 표상하는 미도 경물간의 시공적 관계를 초월해 상호인과에 구애되지 않는 초경험적이며 선험적인 이념으로 인식한다. 다시 말해 마음은 물리적이면서도 비물리적인 동시에 감성적 지각과 오성까지 포괄하는 선험적 능력이므로, 그 작용이 본원적 순수의식인 정신의 영역으로 확대된다. 따라서 허정은 마음의 상태와 작용뿐만이 아니라 초월적 선험 능력으로서의 정신세계를 지칭하는 개념이라고 할 것이다. 이것은 곧바로 예술창작론적 입론에 속한다. 다음의 글을 살펴보자.

송나라 원군이 장차 그림을 그리려 하자 많은 화공들이 모두 이르러 명을 받고 읍을 하고 서서는 붓을 빨고 먹을 갈고 있었는데 바깥에 있는 사람이 반이나 되었다. 어떤 늦게 도착한 화공이, 한가히 빨리 건지도 않고 명을 받으며 읍하면서 서있지도 않고 곧장 집안으로 들어가 버렸다. 원군이 사람을 시켜 살펴보게 하니 옷을 풀어헤치고 다리를 뻗은 모습이었다. 원군이 말하되, 옳다구나 이 사람이 참된 화가로다 라고 하였다.)¹⁾

1) 『莊子』, 권21, 田子方

宋元君將畫圖 衆史皆至 受楫而立 紙筆和墨 在外者半 有一史後至子 俯俛然不趨 受楫不立 因之舍 公使人視之 則解衣般礴 君曰 可矣 是真畫者也

‘옷을 풀어헤치고 다리를 뻗은 모습’(解衣般礴)은 시간과 공간의 상관관계에 구애받지 않은 행동이다. 오직 화가로서의 행위에 충실할 뿐이다. 그림을 그리기 위한 행위이외의 현실적 상황에 대한 마음이 전혀 없다. 화가로서 매우 순수하고 자유로운 행동이다. 곧 허정에서 비롯된 행위이다. 이런 예술을 위한 예술행위의 순수한 허정은 『장자』 <達生> 梓慶의 예와 같이 세속적 관심과 기능성의 일탈을 의미한다. 그러면 다음의 시를 살펴보자.

서당 옮길 터를 도산남쪽에서 언다
 비바람 들이치는 계산서당 침상조차 가리지 못하여
 뻗어난 곳에 옮겨 지으려 숲과 언덕을 두루 찾았네
 하지만 어찌 알았으랴 내 평생 학문하며 편히 쉴 곳이
 언제나 나물 뜯고 낚시 드리우던 바로 그 곁인 것을
 改卜書堂得地於陶山南洞
 風雨溪堂不庇床 卜遷求勝徧林岡
 那知百歲藏修地 只在平生采釣傍 (退溪)

제1구는 매우 가난한 생활이다. 겨우 비바람도 가리지 못하는 거처에 사는 어려움을 노래한다. 제2구는 지나친 욕심에 대한 반성이다. 즉 간난을 단번에 벗어날 아름다운 곳을 찾으려는 수고로움에 대한 허망함이다. 왜냐하면 자신의 현재적 모습에 어울리지 않기 때문이다. 이 자신의 현재적 모습에 대한 자각은 제3구 ‘藏修’라는 단어에서 알 수 있다. ‘藏修’는 ‘藏修游息’이다. 항상 학문에 대한 마음을, 휴식하고 놀 때에도 잊지 아니하는 學人의 생활이다. 그러니 산수가 뻗어난 곳(勝處)이 어찌 어울리겠는가. 그저耳目의 즐거움에 젖어 학문을 잊어버리기에 적당할 뿐이다. 藏修之地로 적당하지 않다. 이것은 분명히 욕신의 즐거움과 편안함을 구하려는 자신에 대한 경계이며 자기반성이다. 이런 자기경계와 반성이란 내적 성찰은 순수에 대한 객관적 인식으로 自己同一性의 回復을 의미한다.

그리고 자기동일성의 회복은 無用의 用을 인식한다. 즉 사회적 기능성과 효용성의 일탈이며 초월이다. 따라서 '나물 뜯고 낚시 드리우던 일상의 공간'이 藏修游息의 공간임을 깨닫는다. 동시에 산속에 묻혀 학문하는 생활은 참된 삶을 위한 순수의 유용임을 자각한다. 이 '순수의 有用'은 시공의 상호관계에 의하여 평가되지 않는다. 오히려 시공을 초월한 독립성을 유지하며 절대적 판단의 근거로 인식된다. 따라서 허정이 지향하는 미적표상은 첫째, 자기동일성의 회복에 의한 순수의 유용이라고 할 것이다.

傳神은 시정화와의 대표적 화론이다. 맨 먼저 東晉의 고개지가 '전신'을 이론적으로 확립하였다. 고개지는 인물화에 뛰어났는데, 傳神寫照는 바로 인물의 눈동자에 있다고 하였다. 이것은 인물의 외형적 특징으로서 대상의 정신성을 표현하는 기법이다. 또 그는 謝鯤을 그리면서 바위를 배경으로 하였다. 이것은 사공이 평소 산수에 은거하여 살고 싶어 하던 그의 생각을 표현한 것이다.²⁾ 이것은 배경으로서 인물의 정신성을 암시하는 전신의 기법이다. 따라서 인물화의 전신은 대상의 외형적 특징과 배경으로서 그 정신성을 형상화한다. 그런데 인물화의 전신은 인물의 德에 주목한다. 덕은 인물이 타고난 자질이면서 사회적 공능을 위한 수양의 정도를 의미한다. 즉 인격을 의미하니 전신은 인격의 미적 형상화를 강조하는 말이다. 다음을 살펴보자.

나의 용모는 크게 빼어나지 못하니 그림을 그려 어찌 취할 바가 있겠는가. 고급에 인물화는 美醜를 논할 필요가 없으니 귀한 것은 典刑을 남겨 후세에 오래도록 보여주는 것이다. 그렇지 않으면 성인과 현인은 거의 鳥獸만 같지 못하니 鳥獸는 오히려 그려서 가까이 두고 즐길 수 있다.³⁾

2) 劉偉林, 沈揆昊 역, 『중국문예심리학사』(동문선, 1999), 248쪽.

3) 李奎報, 『東國李相國集』, 後集, 卷四, 求寫眞(한국문집총간 2), 175쪽.

我貌大不麗 寫之安所取 古今摹人影 不必論美醜 所貴留典刑 永永示于後 不然聖與賢 太不若鳥獸 鳥獸猶且畫 斲之置左右

윗글에서 '典刑'(예부터 전해오는 전통의 법식)은 곧바로 전신을 의미한다. 따라서 인물을 그릴 때는 그들의 정신성을 미적으로 형상화하여야만 한다는 것이다. 그렇지 않다면 외양이 아름다운 조수를 그려 이목을 즐겁게 하는 것이 오히려 그림의 기능에 충실하다는 것이다. 이것을 강조하여 이규보는 丁而安이 그린 자신의 초상화에 붙인 自作贊에서 다음과 같이 말한다.

여덟 폭 비단 그림이 엄연히 사람을 닮았구나. 마음을 그리기 비록 어려우나 초상화에 회미하게나마 드러났다. 무릇 나의 자손들은 나의 못난 외모를 웃지 말라. 단지 그 마음을 전하니 조상을 욕되게 함이 없도다.⁴⁾

'마음을 그리기 비록 어렵다'는 인물의 정신세계를 형상화하기 어렵다는 것이고, '나의 못난 외모를 웃지 말라'는 외형의 美醜로 대변되는 形似가 인물화의 중심이 아님을 언급한 것이다. 이런 정신성의 형상화는 산수시화로 전이되었으니, 仙境이 그 대표적이다. 따라서 허정이 지향하는 미적표상은 들쭉, 심리적 서정의 개념을 벗어난 정신성의 미적 형상화라고 할 것이다.

그렇다면 시화에서 대상의 정신성은 무엇으로 대변되는가. 그것은 대상의 기질적 특성에 어울리는 형식을 構想함으로써 가능하다. 따라서 창작자의 허정뿐만이 아니라 대상의 허정도 매우 중요하다. 다시 말해 주객의 설정과 분리에 의해 대상의 허정을 창작자의 허정으로 발견한다는 것이다. 이것은 창작자에 의해 재구성된 가상의 실재이다. 곧 창작자는 대상의 외형을 관찰하고 소종래를 탐구하여 정신성의 기질적 특성과 그 필연성 및 당위성을 미적으로 형상화한다.

대상의 정신성은 불교의 영향으로 개념적 인식이 가능하게 되었다. 특히 禪은 대상의 정신성을 수행이란 실천을 통하여 구체적이며 경험적인 '참된 지혜'로 파악하였다. 이 '참된 지혜'는 최고의 진리로 가장 근원적이고 본질

4) 李奎報, 『東國李相國集』, 後集, 卷十一, 丁而安寫子眞自作贊曰(한국문집총간 2), 239쪽.
八幅素中 儼然似人 寫心雖難 微露于眞 凡我子孫 毋笑子醜 但傳其心 無忝祖考

적인 종교철학적 개념으로 일반화되었다. 一切唯心造가 그 예이다. 이런 불교의 학적 방법은 성리학에 그대로 원용되었다. 마음의 體用說이 그것이다. 성리학에서 '性'의 대상은 인간이며, '理'의 대상은 천지자연이다. 특히 성리학은 마음을 분석적 개념으로 논리에 입각하여 설명한다. 그래서 마음을 體와 用으로 나눈다. 體는 선형적이며 천연적인 생래의 마음이고, 用은 體가 處事接物할 때 비로소 나타나게 되는 마음의 작용이다. 따라서 체는 純善無惡하나 용은 利己의 작용으로 或善或惡하다. 그렇기 때문에 마음이 발할 때의 기미를 잘 살펴 마음의 작용이 악한 데로 흐르지 않도록 항상 省察하여야 한다. 동시에 體는 順선무악하므로 잘 보존하여 길러야만 한다.(存養) 이 존양성찰을 敬이라고 하니 실천철학의 영역이다. 따라서 敬은 불교의 종교적 수행인 禪과 개념적으로 상통한다.

그러나 儒佛의 상이점은 '삶의 범주'에 대한 인식에 있다. 불교는 一切唯心造가 의미하듯 마음의 體가 사물의 본질을 직관할 수 있으며, 心體의 인식 그 자체가 삶의 완수라고 설명한다. 이것은 매우 사변적이며 추상적인 주관이다. 따라서 그 삶의 과정과 방법을 논리적 단계로 설명하기가 매우 어렵다. 오직 寓言과 상징적 비유에 의하여 암시할 뿐이다. 그러나 성리학은 心用의 개념을 인정한다. 즉 心體의 인식은 단순히 마음의 인식에 머물 뿐이며 참된 삶은 심체에 의한 인식이 心用을 통하여 실체적 행위로서 경험적으로 설명되고 실천되어야만 한다는 것이다. 따라서 불교의 '참된 지체'는 성리학에 의해 현실주의적 실천적 개념으로 전환된다. 이것은 정신성의 개념과 인식이 학술적 논리에 의해 체계화를 이룬 것이다.

그래서 경험적 실천을 중시하는 성리학은 산수를 정신성의 대상으로만 아니라 인간의 현실적 공간으로 인식한다. 비록 험준한 산악일지라도 인간과 분리된 초월적 공간이 아니라 의식계의 한 영역을 차지하는 존재로서 인식한다. 실제로 산수시화에서 묘사되는 근경은 수목, 정자, 나무터 등 현실적 삶의 공간이다. 중경은 세상과 연관되면서도 원경과 분리되지 않는 공간이다. 원경은 높고 험준한 산이 홀로 뚝 떨어져 하늘에 맞닿아 있다. 독립적 공

간이다. 특히 원경은 高遠산수화에서 초월적 이상향처럼 묘사된다. 얼핏 근경과 절연된 느낌을 준다. 그러나 그것은 산이 본연의 원초적 존재임을 강조하는 공간연결의 기법에 지나지 않는다. 즉 감상자의 의식에서 스펙트럼을 형성하며, 의식의 상승이 공간의 계열적 배치를 통해 시각화한다. 이것은 주체와 대상의 정신적 교감이며 또한 인간과 대자연의 정신적 교유이다. 따라서 허정의 미적표상은 셋째, 존재의 정신성이 계열화된 공간으로 형상화되는 自然合一의 意境이라고 할 것이다.

3. 氣韻과 平淡天真

氣韻은 南齊시대 謝赫이 『古畫品錄』에서 제시한 畫法의 6법 중 제일 첫 번째인 氣韻生動을 말한다. 당시는 주로 高士인물도나 초상화가 중심이었으며 사혁 또한 인물화가로 유명하다. 그렇기 때문에 기운생동은 자연히 인물화를 위주로 제시된 개념이다. 따라서 우선 기운생동은 '인물의 정신성의 창조적 형상화'에 대한 품평으로 형상론적 이론이라 할 수 있다. 왜냐하면 인물화에서의 시정화의의는 인물의 形似를 통한 그 정신성의 형상화, 곧 인격미의 완성을 목적으로 하기 때문이다.

그렇다면 기운생동의 의의는 무엇인가. 먼저 기운생동의 일차적 의미구조를 '기운+생동'으로 나누고자 한다. 생동은 우리말 '살아서 움직이다'(생동)란 의미다. '살아서'는 상태적 표현이며 '움직이다'는 동태적 표현이다. 따라서 '살아서'는 수식어이고 '움직이다'는 동사이니, 생동은 인물이 살아있는 상태의 움직임을 형상화하는 것이다. 그런데 인물화에 있어 '살아있는 상태의 움직임'을 형상화한다는 것은 인물의 생명감을 형상화하는 것이다. 즉 기운생동은 인물의 생명감이 살아서 움직이는 상태로 형상화한다고 해석할 수 있게 된다. 이렇게 볼 때, 기운은 인물의 생명감을 의미한다. 따라서 첫째, 기운생동은 생명감이 살아서 움직이는 상태의 형상화를 의미한다.

그런데 기운은 기+운으로 나눌 수 있다. 사혁이 활동하던 시대는 성리학이라는 신유학과는 거리가 먼 시대이다. 그러니 '기'를 굳이 성리학적 음양이기의 개념으로 해석할 필요는 없다. 그렇다고 할지라도 '기'의 개념에는 음양이기의 초기적 의미가 함축되어 있다. 즉 우주의 근본을 이루는 구성요소로서 음양이기의 개념을 가지고 있는 것이다. 그리고 사혁의 기운생동이 인물화에 적용된 개념이라는 점을 고려할 때, 기운생동의 '기'는 인물의 기질적 특성을 의미한다.

그러면 인물의 기질적 특성은 무엇인가. 이것은 선천적 자질과 후천적 자질로 나누어 설명할 수 있다. 선천적 자질은 성별의 구분과 신체적 조건 등과 같은 선천성이다. 일차적으로 성별에 어울리는 신체적 조건이나 특성을 구비하였는가 하는 점이다. 이 선천성은 감각에 의하여 관찰되고 지각되는 경험적인 외재적 요소로 객관적 형식미를 구성한다. 따라서 선천적 자질은 사회에서 관찰과 묘사라는 기법의 대상이다. 후천적 자질은 주로 환경과 교육을 통하여 이루어진다. 그 중에서도 교육을 통하여 지성적 능력을 연마하며 마음의 수양을 겸한다. 즉 지성적 노력에 의한 인간성 함양과 지적성장이 후천성을 결정하게 된다. 결국 이것은 윤리적 이념에 해당하는 이성적 의지의 문제이다.

윤리적 이념은 '선'의 가치에 해당한다. '선'은 이성이 추구하는 최고의 합목적성이다. 즉 이성적 의지로 선의 가치인 희생정신, 사랑, 정의로움, 진실성, 겸손함 등을 성취해 나가는 인간완성을 목적으로 한다. 따라서 선은 인내를 요구한다. 합목적성을 위한 고통이 수반된다. 쾌락의 감정보다는 고통을 주며, 적극적 수용보다는 소극적 무관심을 유발한다. 그럼에도 선의 가치를 추구하는 행위는 아름다움으로 인식된다. 왜냐하면 그 행위가 이성적 의지의 목적성에 합치하기 때문이다. 따라서 인간의 후천적 자질로서의 '기'는 윤리적 이념인 선이라고 할 것이다. 이것이 인물화에서는 미의 개념으로 전환된다. 즉 인물화에서 형상화하고자 하는 미적 이념이다.

그런데 미적 이념도 관찰과 묘사라는 기법에 의하여 형상화되어야만 한

다. 즉 인물의 외양을 통하여 정신성이 형상화되어야 한다는 것이다. 다시 말해서 추상적이며 함축적인 인물의 내면성이 형사를 통해 감각적으로 감득되어야만 한다는 것이다. 이것은 이성과 감성이 상상력에 의해 결합됨으로써 가능하다. 결국 기는 기 자체만으로는 현시될 수 없으니 반드시 어떤 물리적 요소를 매개로 지각된다.

그러면 ‘韻’이란 걸로 드러나는가. 구체적으로 어떤 형식으로 드러나는가. 운은 韻書나 韻字의 용례에서 보듯이 ‘소리’ 즉 음악적 요소에 사용되던 단어로, ‘운이 맞다’는 것은 ‘소리의 어울림이 일맞다’는 의미이다. 그래서 운은 節奏(리듬)에 비유되기도 하니, 아마도 ‘소리의 어울림’이나 ‘리듬의 반복’과 같은 형식으로 드러날 것이다. 사혁은 인물화에서 처음으로 운이라는 용어를 사용하였다. 그렇다면 사혁이 사용한 운은 어떤 의미일까. 그것은 아마도 그림에서의 느낌일 것이다. 이 느낌은 단순히 시각의 차원에 머무는 것이 아니라, 시각을 매개로 의식적 판단에 의해 예술적 미감으로 승화된다. 따라서 미감은 인식의 영역에 속하며 감각의 지각에만 머물지 않는다. 바로 이 미감이 ‘운’에 해당할 것이다. 그러므로 기라는 정신성은 운이라는 미감에 의하여 감성적 판단의 대상이 되며 경험적 실체로서 감득되는 것이다. 따라서 들췌, 기운생동은 이념적 미감이 살아서 움직이는 운동성과 변화에 대한 동태적 형상화를 의미한다고 할 수 있다. 그러면 다음의 글을 살펴보자.

멀리 진나라에 이르러 왕회지가 제일이 된다. 먼저 양무제는 그 글씨체를 평하여 말하되, 용이 천문에서 뛰고 호랑이가 봉각에 누웠다고 하였다. 그 뒤 당나라 文皇이 찬하여 말하되, 안개와 연기가 이슬로 맺히었고 봉이 날아오르고 용이 주위를 빙빙 감아 돈다. 마음으로 사모하고 손으로 따를 사람은 이 사람뿐이로다. (중략) 대개 우리나라의 제일인자는 그 누구인가. 수감일 뿐이다. 이 사람의 글은 신필이다. (중략) 또 안양사의 편액을 썼는데 여섯 자가 지나 액자를 걸어둔 집의 남쪽이 옆으로 기울어졌다. 곧 글씨를 청해서 십여 북쪽에다 걸었더니

그런 뒤에 집이 균형을 되찾았다. 또 청룡사의 편액을 썼더니 항상 운무에 휩싸여 있었다.)

위의 서판을 보면 왕희지의 서체를 ‘용이 하늘나라의 문에서 뛰었다’, ‘봉이 날아오르고 용이 주위를 빙빙 감아 돈다’라고 하였다. 이 두 말은 왕희지의 글씨에서 느끼는 ‘힘찬 기세’를 말하는 것이다. 특히 ‘뛰었다’, ‘누웠다’, ‘날아오르다’, ‘빙빙 감아 돈다’는 매우 동태적 표현이다. 즉 ‘힘찬 기세가 변화하며 움직이는 동태적 표현’으로 생동감이 넘친다. 결국 힘의 운동과 방향성의 형상화에 대한 미감이며 감성적 판단이다. 또 김생의 글씨에 대하여 북쪽에 액자를 걸자 남쪽으로 기울었던 집이 평형을 유지하였다는 것은 힘의 무게를 말하는 것이다. 물리적 무게가 아니라 김생의 글씨에서 느끼는 정신적 기량과 힘의 무게를 상징적으로 말하는 것이다. 이처럼 글씨는 線의 ‘힘찬 기세’를 바탕으로 힘의 운동과 방향성에 의한 동태적 미감을 생동감 있게 형상화하는 예술임을 알 수 있다.

회화에서도 직선으로 묘사한 산세는 매우 힘차게 뻗어 오르며 힘약한 느낌을 준다. 이 직선은 산의 형세를 묘사하고 산과 산을 연결하며 태산준령을 형상화한다. 나무도 똑바로 그려 힘찬 기상을 표현할 수 있다. 특히 대나무를 직선으로 그리면 하늘도 찌를 듯 까마득히 솟아나는 힘찬 기세를 형상화한다. 직선에 의한 바위도 날카로움이 비수를 연상케 한다. 직선을 이루며 떨어지는 폭포수는 천지를 울리고 사람을 놀라게 한다. 매우 힘찬 기세가 물리력을 동반하여 경이감을 불러일으킨다. 모두가 힘의 운동과 방향성에 대한 변화로 힘찬 기세의 생동감 있는 형상화이다. 큰 강과 바다도 직선으로 표현될

5) 李奎報, 『東國李相國集』, 後集, 卷十一, 東國諸賢書訣評論序 并贊 晉陽公令述(한국문집총간 2), 240쪽.

達至于晉 以王羲之爲第一 前則梁武帝評其體曰 龍躍天門 龍臥鳳閣 後有唐文皇贊之曰 煙霏露結 鳳翥龍蟠 心慕手追 此人而已 (중략) 蓋我國之第一人者其誰 金生是已 此書神筆也 (중략) 又書安養寺額 隔數年 其釘額之屋南傾側 卽請書屋北 然後其屋還平 又寫青龍寺額 常有雲霧籠焉

경우 예외가 아니다. 물의 힘찬 기세가 도도하여 유장하고, 천군만마와 같이 막아설 수 없는 경외마저 느낀다. 북송의 산수화는 선에 의한 산수의 힘찬 기상을 잘 형상화하였다.

북송시대까지의 山水畫, 특히 軸그림에서 거의 공동으로 발견되는 특이한 점은, 그들이 특히 그림에서 主題 山을 강조하고 있다는 점이다. (중략) 그림 중의 主山이 전 화면의 절대 부분을 점유하고 있어, 참으로 우리로 하여금 일종의 巍然하게 우뚝 버티고 앉아 있는, 유아독존적인 감각을 이해하게 한다. (중략) 산수화 성숙기의 최초형식에서 화가의 주의력은 거의 모두가 大山 부분에 집중되고 있다. 그것이 남에게 주는 美感은 雄偉하면서도 장엄함이다.⁶⁾

윗글에서 북송 산수화의 구도는 主山의 힘찬 기세의 운동과 변화를 형상화하는 데 중심이 있다는 것을 알 수 있다. 일단 화면의 중심에 主山을 그리고, 그 아래로 여러 산수경물을 배치한다. 먼저 산의 웅위하고 장엄한 정면을 묘사하여 힘찬 기세의 운동과 변화를 강조한다. 이것은 수묵산수화에 이르러 좀 더 신비롭고 부드러운 산세에 대한 형상화로 변화하였다. 특히 남송시대에는 산의 정면보다 산의 측면을 그리기 시작하였으니, 산의 내면성에 주목한 것이다. 산의 내면성은 생명감이다. 골짜기와 계곡을 그리고, 주변으로 물과 바위 그리고 은자의 초막을 그려 산이 생활공간으로 가까이 다가서게 하였다. 그리고 먹의 濃淡으로 원경과 명암을 표시하였다. 이것은 경물의 입체적 묘사로 시각에 따른 미감의 차이를 암시한다. 따라서 셋째, 기운생동은 산수의 힘찬 기세의 운동과 변화를 생명감 있는 내면성으로 형상화하는 것이라고 할 것이다.

수묵은 선의 미감을 색채의 미감으로 바꾸어 농음으로써 필묵을 매우 중시하게 되었다. 이는 詩畫에 있어서 큰 변화다. 산수의 힘찬 기세의 운동과

6) 譚旦閣 편, 金基珠 역, 『중국예술사』(열화당 미술선서 46, 1991), 98쪽.

변화를 기법상 어떻게 생명감 있는 내면성으로 형상화할 것인지를 고민하지 않을 수 없다. 왜냐하면 산수의 힘찬 기세의 운동과 변화는 감각적 지각의 대상이며 사유의 대상이 아니기 때문이다. 더 이상 관념상의 산수에 의존한 그림을 그릴 수 없게 되었다. 따라서 자연에 나아가 눈앞의 자연을 관찰하고, 實在하는 산수의 미감을 형상화하게 된 것이다. 이것이 실경산수의 서경미를 강조하는 사실적인 산수화의 탄생을 가능하게 한 것이다. 바로 夏圭의 <長江萬里圖>와 張擇端의 <清明上河圖卷> 같은 작품에서 거대한 대자연의 모습이 매우 사실적인 서경으로 형상화되었다. 더구나 이들이 사용한 三遠法은 단순히 공간관계의 기본문제만을 해결한 것에 그친 것이 아니라 이를 바탕으로 화폭의 사용과 감상의 형식적인 문제도 해결되었으며 또 그림의 주를 바람직하게 표현할 수 있는 문제도 해결해 주었다.⁷⁾

더구나 宋迪는 八景이라 일컫는 8가지 주제를 창안하여, 각각의 주제를 독립적으로 표현하면서도 전체를 통합하는 하나의 대 자연을 상상할 수 있도록 하였다. 宋迪가 설정한 팔경은 (1) 강가의 하늘에서 저녁에 내리는 눈(江天暮雪), (2) 먼 나루터로 돌아가는 돛단배(遠浦歸帆), (3) 소상강에 내리는 밤비(瀟湘夜雨), (4) 넓은 백사장에 내려앉는 기러기(平沙落鴈), (5) 안개 낀 산사의 저녁 종소리(煙寺暮鐘), (6) 산에서 피어오르는 아지랑이(山市晴嵐), (7) 어촌에 비추이는 저녁노을(漁村落照), (8) 동정호에 비추이는 가을 달(洞庭秋月)이다. 모두가 정체된 경물이 아니라 순간적인 장면을 그린 것이다. 매우 감각적이다. 어떤 순간적 시간에서 변화하는 산수의 생명감 있는 풍경들이다. 따라서 이 팔경은 시간에 따라 변화하는 산수의 모습에 대한 미감이며 산수의 생명감 있는 내면성을 표상한다. 다음의 시를 살펴보자.

東翠屏山

뽕족뽕족한 못 봉우리 왼쪽의 취병산에

7) 傅抱石, 李馨淑 역, 『중국의 인물화와 산수화』(대원사, 1988), 90쪽.

흐릿한 연무 걷히자 백운을 빙 돌렸구나
 저근 듯 변하여 비가 되어 흩뿌리니
 아마도 營久의 붓끝에서 생겨나는 듯
 簇簇群巒左翠屏 晴嵐時帶白雲橫
 斯須變化成飛雨 疑是營久筆下生 (退溪)

翠屏은 산이 병풍처럼 둘러싸여 있다는 의미이다. 이것은 ‘뽀족뽀족한 못 봉우리’라는 데서 알 수 있다. 제1구의 묘사는 정적이다. 그러나 제 2구는 연무가 산을 타고 피어오르며 걷히자 흰 구름이 산꼭대기에 걸려 있는 동취병의 웅장한 모습이다. 회화적이다. 그림이라면 동취병이 화면 전체를 가득 채운다. 그리고 듽성듬성 안개가 피어오르며 산꼭대기는 흰 구름이 걸려 있는 신비로운 모습일 것이다. 따라서 제2구는 동적이다. 그러다 구름은 비되어 흩뿌린다. 자연의 변화로서 자연현상이다. 이 자연현상은 대자연의 변화와 생성을 의미한다. 즉 천지자연의 대기운이 변화하고 생성되는 造化를 상징한다. 실경이 매우 회화적이니, 마치 송나라 때 이성의 산수화를 보는 듯하다. 곧 동취병의 순간적 아름다움을 이성의 그림에 비유한 것이다.

그런데 수묵산수화는 禪사상의 깊은 영향을 받았다. 수묵은 검은 색채 자체가 추상의 색채이며 원초의 색감이다. 따라서 수묵산수화의 渲染法은 작가의 정신세계와 수양의 정도를 암시한다. 또한 성리학의 자성적 수양과 심성도야라는 이념도 수묵산수화에 큰 영향을 미쳤으니 문인화를 탄생시키게 된다. 즉 화려함을 배격하고 소박한 생활과 욕망의 절제를 실천하는 성리학적 이념은 산수화에서 간결한 형사역제로 정신성을 매우 강조하였다. 많은 경물을 화폭 가득히 그리기보다 작가의 의도에 맞는 구도와 集中에 의한 미적 구성을 매우 높은 예술품격으로 인식하였다. 그래서 직선이면서도 부드럽고 세련되면서도 거칠어 마치 미숙한 듯한 표현이 오히려 예술적 품격이 높은 것으로 인식되었다. 이것은 減筆에 의한 인공적 세련미를 절제한 자연의 천연적인 모습이요 단순하면서도 소박한 아름다움이다. 이런 미감을 쫓

淡이라 하겠으니, 자연의 천연적인 원초적 모습에 대한 감성적 판단이다. 곧 天真함이다. 따라서 넷째, 기운생동은 대자연의 造化를 平淡天真한 예술품격으로 형상화한 것이라고 하겠다. 평담천진은 常理에서 그 구체성을 확보하였다.

4. 常理와 寫實性초월

산수시화에서 '시정화의'는 합목적적이다. 이것은 시정화의가 객관적 지각이나 사실이 아니라 주관적 인식이며 판단에 속한다는 의미이다. 다시 말해 시의 정서와 그림의 사상성이 등가성을 이루는 예술적 경계에 대한 표상이다. 이 표상은 그 존재의 원인이 대상을 위하여 존재한다. 즉 시정화의는 예술적 경계의 표상인 동시에 대상이므로 합목적적이라는 것이다. 그러면 시정화가 표상하는 것은 무엇인가. 이것은 한마디로 美라고 할 것이다. 이 美는 경험적 지각에 의한 감각적 느낌의 내용들을 종합한 것이 아니라, 의식에 의하여 인식되어지는 개념으로서 이성의 원리에 포함된다. 즉 이성에 의하여 논리적으로 인식되어지는 추상적이며 초경험적인 이념이다. 이념은 우리의 감각기관에 드러나지 않는 가상적 실재이다. 이와 달리 현상으로서의 事象은 시간성과 공간성에 의하여 파악되어진다. 달리 말해서 시간성과 공간성의 연관 하에서만 事象은 지각되어지는 실천적 경험의 대상이다. 따라서 주체의 주관에 의해 지각되어지며 만일 주체의 주관에 배제된다면 지각대상으로서의 의미는 전혀 없어지게 된다. 그렇기 때문에 事象이란 어떤 특정한 시간과 공간에서 주체의 주관에 의해 감각적으로 지각되어지는 직관의 대상들이라는 특성을 지닌다.

그러나 이념이란 가상적 실재의 존재원인과 목적에 대한 개념적 인식이다. 즉 개념으로 설명되어지고 개념에 의하여 그 존재를 인식하게 되는 추상적이며 선험적인 관념이다. 따라서 이념은 제 홀로 顯示되지 않는다. 반드시

어떤 수단을 매개로 하여 顯示되는 선형적 인식이다. 즉 이념의 선형성은 현상에 앞서 선재하는 개념이다. 이럴 경우 개념으로서의 이념은 경험을 통일하고 체계화하는 규범이며 원칙으로 적용된다. 왜냐하면 감각에 의해 지각된 경험의 내용들은 매우 다양하고 무질서하다. 각각의 시간성과 공간성에 의해 그 지각의 내용들이 무질서하게 배열되어 있다. 오성은 이것을 시간적으로 계열화된 내용들로 통일시켜 가상적 실재에 대한 인식이 가능한 개념의 범주로 정리한다. 그리고 오성은 사교라는 일반적 임무를 수행하며 이성의 단계로 접어든다. 따라서 이념은 이성의 선형적 인식에 의한 개념으로 현시되며, 경험은 이성에 의해 통일성과 전체성을 획득하게 된다. 다시 말해서 이념이 선형적 인식으로서 합목적적일 때, 이념은 현상에 대해 규범이나 원칙으로 선재한다고 할 수 있다. 그래서 소동파는 다음과 같이 말한다.

나는 일찍이 그림을 논하며 사람, 금수, 궁실, 기물은 모두 常形이 있고, 山石竹木水波煙雲은 비록 상형은 없으나 常理가 있다고 생각하였다. 상형을 잃으면 사람들이 모두 그것을 알지만 상리의 부당함은 비록 그림을 잘 이해하는 사람일지라도 알지 못하는 수가 있다. (중략) 상형을 잃으면 잃은 것에 그치고 전체를 병들게 하지는 않지만, 만약 상리가 부당하면 그림 전체를 버리게 된다. 그 형이 무상하기 때문에 이러한 까닭으로 그 理에 삼가지 않을 수 없다. 세상의 화가들이 혹 그 형을 곡진하게는 할 수 있으나, 그 理에 이르러서는 高人逸士가 아니면 능히 분별할 수가 없다.⁸⁾

윗글에서 ‘常理의 부당함’이란 표현은 상리가 이치에 속한다는 것이다. 즉 이념적 개념에 속한다는 것이다. 왜냐하면 ‘부당함’이란 단어는 판단에 속하

8) 蘇軾, 蘇東坡集, 前集, 卷三十一, 淨因院畫記.

余嘗論畫 以爲人禽宮室器用皆有常形 至於山石竹木水波煙雲 雖無常形而有常理 常形之失 人皆知之 常理之不當 雖曉畫者有不知 (중략) 常形之失 止於所失 而不能病其全 若常理之不當 則學廢之矣 以其形之無常 是以其理不可不謹也 世之工人 或能曲盡其形 而至於其理 非高人逸士不能辨

는 문제이기 때문이다. 또한 그 판단에는 기준이나 원칙이 있다는 말이다. 이 원칙과 기준이 '상리'이며, 그래서 '상리'는 이념적 개념에 속한다는 말이다. 그러면 '상리'는 합목적인가. 그 대상은 무엇인가. '상리' 역시 그 존재의 원인이 그 목적인 합목적인 개념이다. 그렇기 때문에 '상리'도 홀로 顯示되지 않는다. 반드시 어떤 수단을 매개로 인식되는 이성적 원리로서의 개념이다. 그 수단으로서의 매개는 '상형'이다. 상형은 事象을 의미하며 물리적 현상으로 감각에 의해 지각되는 경험적 대상이다. 따라서 '常形'의 '常'은 어떤 상태를 의미하기 때문에, 상형은 전형적인 일반성을 내포하고 있다.

'常'은 '항상'이라는 의미를 가지고 있으니, '늘 언제나 변함없다'는 뜻이다. 그러면 '상형'이란 '항상 변함없는 어떤 모습'이라 해석할 수 있다. 과연 이런 의미에서의 '상형'을 감각적 경험으로 지각할 수 있으며, 또 '상형'은 상상이 아닌 현실적 事象으로서 실재하는가. 아마도 불가능할 것이다. 그러면 '상형'은 무엇을 의미하는가. 동파는 '사람, 궁실, 기물'은 상형이 있다고 하였다. 그러나 '상형'은 인공물로서의 정형성을 의미한다. 그리고 '산석죽목 수파연운'은 '상형은 없으나 상리가 있다'고 하였으니, 이들을 시간과 공간에 따라 지속적으로 변화하는 자연물로 인식하고 있다. 즉 그 현상적 모습이 항상 변화하는 존재로서의 가치를 부여하고 있다. 따라서 산수시화에서의 상형이란 실제적 현상으로 현시되지 않는 추상적 이상일 따름이다. 그런데 상리를 어떻게 감각적으로 지각되는 현상으로 묘사해 낸다는 말인가. 이것은 불가능한 사실이다. 다시 말해 이념적 개념인 '상리'를 감각에 의한 경험적 지각으로 묘사한다는 것은 성립되지 않는 이론에 불과하다. 즉 어떤 사실에 대한 추상적 표현이며 암시이다. 따라서 이것은 논리적으로 '山石竹木水波煙雲'의 시공간적 변화된 모습에서 유추된 상형을 매개로, 상리를 이성적 사고에 의해 인식할 수 있다'는 의미로 해석할 수 있다. 다시 말해서 상리를 함축하고 있는 대상은 상형이며, 그 상형을 통해서 상리를 이성적 개념으로 인식할 수 있다는 것이다. 이렇게 생각할 때, 상리는 물리적 현상인 상형으로 현시되는 것이 아니라, 그 상형을 통하여 논리적 보편성을 지닌 이념적 개념

으로 이성에 의해 인식된다는 것을 알 수가 있다. 따라서 동파는 '그 理에 이르러서는 高人逸士가 아니면 능히 분별할 수가 없다'라고 하여, 상리의 인식에 대한 수련을 강조한 것이다. 다음의 시를 살펴보자.

折竹

굳센 목덜미 잘못되어 꺾임을 당하였으나
 끈은 마음이야 없어져 다한 것이 아니다
 늠름하게 서서는 조금도 요동하지 않으니
 오히려 쇠약하고 나약함을 떨쳐버리누나

彊項誤遭挫 貞心非所破
 凜然立不撓 猶堪激頽懦

위 시는 퇴계의 <星山李子發 號休叟 累題申元亮畫十竹 十絶>중의 '꺾이어 부러진 대나무'를 노래한 시이다. 제1구는 折竹의 외양에 대한 形似이다. 어떤 환경에 의하여 꺾이었는지는 자세하지 않다. 그러나 이 '꺾이었다'는 외양적 특성은 상징적 의미를 함축하고 있다. 제2구는 대나무의 상리로서 일반성과 보편성에 대한 이성적 인식이다. 대나무는 꺾이어도 곳곳한 생태적 특성을 유지한다. 제3구는 대나무의 物性이다. 꺾이어도 생태적 특성을 잃지 않은 折竹의 외양이요, 개별자로서 관찰되는 折竹에 대한 감각적 지각이다. 이 물성이 다른 대나무와 구별되는 개성적 존재의 근거인 상형이다. 제4구는 '折竹'의 상형을 통해 인식한 상리에 대한 판단이다. 이것은 대상에 대한 관찰로부터 가능하다. 따라서 첫째, 상리는 지리적 환경에 따른 생태적 특성과 풍토에 대한 인식을 전제한다.

그런데 동일한 대나무일지라도 '風竹, 露竹, 雨竹, 抽竹, 釋竹, 老竹, 枯竹, 折竹, 孤竹' 등 환경에 따라 물성의 상이함에 의한 상형이 다르고, 또 그 상형에서 인식되는 상리의 내용도 상이하다. 이뿐만이 아니다. 북방의 바위는 바람이 많이 불어 이끼는 말랐으며 희끄무레 하다. 산은 험악하고 살벌하며

숲은 검푸르며 모래와 먼지가 인다. 강은 적막하며 도도한 물결이 거칠고 흉
흉하다. 그러나 남방은 또한 다르다. 바위는 사시사철 이끼가 덮여 보석처럼
빛나고 땅은 기름지고 윤택하다.

그리고 사람들의 삶도 이런 환경에 따라 상이하다. 북방은 의복도 무겁
고 두터워 온 몸을 감싸듯 겹쳐 입는다. 집은 허술하니 험한 삶에 의한 각
박함이 묻어난다. 그러나 남방은 화초를 기르며 정원을 꾸민다. 의복도 얇
으며 화려하고 시원하다. 주택도 개방적이며 시원하여 여유 있는 한가로운
삶을 암시한다. 곧 지리적 환경으로 말미암아 사회적 문화의 다양성이 창
출된다. 의복도 나라와 시대에 따라 그 색깔과 제도가 다르다. 은사인 漁翁
은 관리를 상징하는 붉은 비단옷을 입지 않는다. 夏나라는 水德으로 왕이
되었으니 검은색을 숭상하고, 殷나라는 金德으로 왕이 되었으므로 흰색을
숭상한다. 또한 周나라는 火德으로 왕이 되었으니 붉은색을 숭상하며, 진시
황은 주나라를 물리치고 천하를 통일하였으니 火德을 이기는 水德인 검은
색을 숭상한다. 漢나라는 진나라를 물리쳤으므로 황색을 사용한다. 또 무당
을 섬기고 봉황을 숭상하는 것은 楚나라의 전통이다. 이는 상리도 역사사
회적 문화에 따라 변용되어짐을 의미하는 것이다. 따라서 들제, 상리는 역
사사회적 문화에 알맞은 규범성에 대한 인식을 전제한다. 그러면 다음의
시를 살펴보자.

梅花

시냇가 빛나듯 곱게 서 있는 매화 두 줄기
향기는 앞숲을 건너고 꽃빛은 다리를 비추네
바람이 일어 서리 쉬이 얼까 두려워 말라
따스한 기운에 고운 꽃 질까 근심되누나

溪邊粲粲立雙條 香度前林色映橋

未怕惹風霜易凍 只愁迎暖玉成消 (退溪)

제1구 溪邊은 매화가 피어 있는 지리적 환경이다. 溪는 산의 측면에서 산속을 들여다 볼 때 보이는 것이다. 산수화에서는 南宋에 들어와 생긴 새로운 산수감상의 視點이다. 동시에 산수에 대한 공간인식의 변화이다. 따라서 溪의 진면목은 深遠산수화에 잘 묘사되어 있다. 즉 산의 내면으로 깊숙이 눈을 돌려 감상하며 올라가면, 비로소 산은 좁은 골짜기를 이루고 그 끝은 산기슭에 닿아있다. 골짜기는 주변과 바닥이 온통 돌이며, 길게 뻗어 구불거리며 물이 흘러간다. 따라서 시내가 있으면 골짜기가 깊고 산이 높은 것이다. 그러나 '溪邊'이란 '깊은 산속 골짜기 어느 시냇가'라는 공간적 위치를 암시하는 것이다. 매우 그윽하고 적막에 휩싸인 공간이다. 이런 공간에 핀 매화는 초월적 존재를 상징한다. 절속의 기품이다. 이는 지리적 환경으로부터 비롯된 매화의 意想이다.

제3구는 계절감이다. '風霜易凍'이 그것을 말해 준다. 제 4구는 현상 속에 숨어 있는 본질이다. 바람이 차갑게 느껴지나 그것은 단순한 감각적 느낌일 뿐이다. 오히려 따뜻한 기운이 스며있는 봄바람이기에 매화는 곧 저 버릴 것이다.(玉成消) 즉 3, 4구는 매화꽃을 통해서 인식한 '常理'를 風霜易凍이란 계절감과 玉成消란 물상의 생태를 매개로 하여 상징적으로 표현하였다. 셋째, 상리는 춘하추동의 계절감과 시간성에 대한 인식을 전제한다.

그러나 상리에 대한 판단은 주관적이다. 주체는 물상과의 정신적 교유를 통해 직관적으로 상리를 통찰한다. 이것은 상리의 미적위상이 객관성을 초월하여 주관적 가치의 문제로 발전하였음을 의미한다. 결국 상리의 수용여부에 관한 것으로 작품에서의 표현문제로 귀결된다. 따라서 상리는 예술적 판단이며 미적 판단에 속하게 되는 것이다. 소동파의 다음 글을 살펴보면 이것을 알 수 있다.

대나무 그리기는 반드시 마음속에서 대나무를 먼저 완성하고(胸中成竹), 붓을 들어 대나무를 깊이 관찰하여(熟視), 그 그리고자 하는 바를 보았을 때, 급히 붓을 일으켜 붓 가는대로 그리면 된다.」

‘대나무를 마음속에서 완성한다’(胸中成竹)는 대나무의 상리를 파악하여 상형을 마음속에 구상하는 것을 의미한다. ‘대나무를 깊이 관찰한다’(熟視)는 상형에 알맞은 物性에 대한 관찰이다. ‘그 그리고자하는 바’는 마음속의 구상과 물성이 일치하는 사물의 특성을 의미한다. 이는 관찰에 의한 감성적 지각으로 사실판단에 속한다. 그런데 그 그리고자 하는 바를 ‘보았다’는 것은 가치판단에 속한다. 왜냐하면 마음속의 구상이 물성과 일치한다는 사실을 발견하고 그것을 작품에 수용하여 형상화할 것인가 말 것인가에 대한 판단을 시각적으로 ‘보았다’라고 말한 것이기 때문이다. 즉 이성적 가치판단의 시각적 표현이다. 이것은 ‘붓 가는 대로 그리면 된다’에서 분명히 알 수가 있다. ‘붓 가는 대로 그리면 된다’는 것은 기술적 문제를 염두에 두지 않는다는 것이다. 붓은 단지 도구이며 기법은 수단에 불과하다. 따라서 이미 수용된 가치(상리)를 구체적 物象(상형)의 寫物에 의해 표현하면 그만이기 때문에 ‘붓 가는 대로 그리면 된다’라고 한 것이다.

이상과 같이 생각할 때 넷째, 상리는 가치판단으로서의 형이상학적 개념을 내포하고 있다. 따라서 상리는 문인화를 중심으로 불가분 성리학의 理와 연관되지 않을 수 없었으니 哲理의 개념으로 발전한다. 실제로 동파의 墨竹은 寫物의 寫生과는 상당히 거리를 느끼게 한다. 주관적 사생의 기법에 의한 寫物이라고 할 것이다. 이것은 기교의 逸脫이며 사생의 변화이다. 분명 卽物寫生을 기본으로 하면서도 철리의 상징성과 추상성을 함축하는 주관적 寫實의 예술경계를 표현하였다. 이것을 사실성의 초월이라 할 수 있을 것이다.

9) 蘇軾, 蘇東坡集, 前集, 卷三十二, 文與可畫篔簹谷偃竹記.
故畫竹必先得成竹於胸中 執筆熟視 乃見其所欲畫者 急起從之

5. 결론

산수문학에서 '詩情畫意'는 합목적적이다. 이것은 시정화의가 객관적 지식이나 사실이 아닌 주관적 인식이며 판단으로, 이성의 원리에 포함되는 이념으로서 미의 표상이라는 의미이다.

회화사나 문학사의 관점에서 시정화의는 詩畫一致에 의한 예술론으로 전개되었다. 더구나 董其昌의 남종북종론과 문인화론 그리고 八代山人과 石濤의 개혁적인 화론과 작품으로 복고와 개혁 그리고 法古와 創新의 논쟁과 이론을 전개하며 미학적 이념으로서의 지위를 확립하였다. 문학에서는 일찍이 이백과 두보를 위시하여 한유와 왕유 그리고 구양수와 소식 같은 고문학자들의 이론과 작품에서 익히 밝혀진 바이다. 따라서 시정화의는 시와 회화라는 두 장르의 결합과 비평에 의한 예술론으로 文人詩畫라는 특색 있는 장르를 이해할 수 있는 이론적 근거를 제시한다. 이 논문에서는 주로 산수시화를 중심으로 논의를 전개하였다. 이제 그 내용을 요약하여 결론으로 삼는다.

첫째, 虛靜은 노장의 心性論으로 시정화의의 근원이며 전제인데, 성리학의 영향으로 일반화되고 개념화되었다. 따라서 시화에서 허정에 주목한다는 것은 주객의 설정과 분리에 의한 미적 관조를 의미한다. 그런데 비물리적 실체로서의 마음은 美를 시공적 상호인과에 구애받지 않는 초경험적이며 선험적인 이념으로 인식하기에, 허정은 마음의 상태와 작용뿐만이 아니라 초월적 선험능력으로서의 정신세계를 지칭한다. 따라서 허정의 미적 표상은 자기동일성회복과 순수의 유용에 대한 자각이라고 할 것이다.

둘째, 傳神은 시정화의의 대표적 화론으로 인물화에서 대상의 타고난 자질과 인격의 미적 형상화를 강조한다. 이것은 산수시화에 그대로 전이되어 산수의 정신성에 대한 미적형상화를 강조하였으니, 주객의 설정과 분리를 통한 창작자의 가상적 실재에 대한 재구성을 의미하게 되었다. 따라서 허정의 미적 표상은 심리적 서정의 개념을 벗어난 정신성의 미적 형상화와 존재의 정신성이 계열화된 공간으로 형상화되는 자연합일의 意境이라 할 것이다.

셋째, 氣韻生動은 정신성의 창조적 형상화에 대한 품평이다. 기는 기질적 특성을 의미하니 선천성은 형식미를 후천성은 내용미를 형성하는 기반이 된다. 운은 시화에서 시각을 매개로 한 의식적 판단인 예술적 미감으로, 감각적 시각의 차원을 넘어 인식의 영역으로 진입한다. 따라서 기운생동은 생명감이 살아서 움직이는 상태의 형상화와 이념적 미감의 운동성과 변화에 대한 동태적 형상화라고 할 것이다.

넷째, 水墨은 선의 미감을 색채의 미감으로 바꾸어 놓음으로써 시화에 큰 변화를 일으켜 실경산수화의 발전을 가속화하였다. 그런데 수묵은 추상의 색채이며 원초의 색감으로 작가의 정신세계와 수양의 정도를 상징한다. 따라서 기운생동은 禪과 성리학의 영향으로 화려함을 배격하고 소박함과 욕망의 절제를 실천하는 간결한 형식의 平淡天真을 예술품격으로 형상화하였다.

다섯째, 常理는 평담천진의 표현론적 구체성을 함유하고 있는 이념적 개념으로 일반성과 보편성을 함유한 추상적이며 선형적인 관념이다. 따라서 홀로 顯示되지 않으며 반드시 常形을 매개로 사고에 의해 인식되는 이성적 원리이며 규범인 동시에 현상에 선재한다. 이런 관점에서 상리는 物象의 條理를 의미하므로, 지리적 환경에 따른 생태적 특성과 풍토 그리고 역사사회적 문화에 알맞은 규범성과 계절적 시간성에 대한 인식을 전제한다.

여섯째, 상리는 주관적 판단에 속하니 주체는 물상과의 정신적 교유를 통해 직관적으로 상리를 통찰한다. 이것은 상리의 미적위상이 객관성을 초월하여 주관적 가치의 문제로 발전하였음을 의미한다. 결국 상리의 수용여부에 관한 것으로 작품에서의 표현문제로 귀결된다. 따라서 상리는 형이상학적 哲理의 개념으로 발전하여, 卽物寫生을 기본으로 하면서도 기교의 일탈에 의한 사실성의 초월이란 주관적 사생의 예술경계를 개척하였다.

〈참고문헌〉

莊周, 『莊子』

蘇軾, 『蘇東坡集』

李奎報, 『東國李相國集』

李滉, 『退溪集』

葛路, 姜寬植 역, 『중국회화이론사』, 미진사, 1997.

傅抱石, 李馨淑 역, 『중국의 인물화와 산수화』, 대원사, 1988.

譚旦岡 편, 金基珠 역, 『중국예술사』, 悅話堂 미술선서 46, 1991.

劉偉林, 沈揆昊 역, 『중국문예심리학사』, 동문선, 1999.

徐復觀, 權德周 역, 『중국예술정신』, 동문선, 1990.

金鍾太, 『동양회화사상』, 일지사, 1989.

Immanuel Kant, 김상현 옮김, 『판단력 비판』, 책세상, 2005.

T.E. 윌커슨, 배학수 옮김, 『칸트의 순수이성비판』, 서광사, 1987.