中國 繪畫理論과 園林建築思想 比較硏究

김 정 용
(홍익대 미술사학과)

1. 머릿말

園林建築의 사상적 토대에 대한 고찰은 유구한 역사를 지닌 중국 원림건축의 기본골격을 이루고 있는 제반 공간구성 요소들이 어떠한 생각 위에서 도출되고 組合·再構成된 것인가를 밝히는 출발점이 된다는 점에서 건축물 자체에 대한 고찰과는 또 다른 意義가 있다. 단적으로 말하자면 원림건축은 일상적 생활의 근거인 城市 가운데, 혹은 성시와 일정한 거리를 격한 郊外의 人工的 공간에 天然을 끌어들여 자연 속의 山水意境을 재현함으로써 '天人之際'的 世界를 추구한 것이라 할 수 있다.

老子에 의하면 건축에서 가장 본질적인 것은 공간이다. 건축을 '뚫려서 텅 빈 곳과 같아서 무한한 빛이 거침없이 들어올 수 있는' 것으로 본 莊子의 사상에 비추어보면[1] 건축공간이란 內外의 단절이 없는 뚫림이며, 사회적 관계의 속박을 벗어나 자유의지를 실현할 수 있는 정신적 공간의 의미를 담고 있다. 하지만 동시에 공간이란 필연적으로 일정한 분리를 만드는 窓, 담장, 혹은 門과 같은 요소로 경계지어져야 하므로 일종의 모순을 내재하고 있다. 즉 이들의 사상에 따르면 건축의 핵심은 어떻게 하면 사람들이 人工의 공간에서 자연감을 상실치 않고 만족스러운 물질적·정신적 생활을 영위할 수 있는가 하는 것이다. 출발부터 老莊의 道家사상과 밀접한 관계에 있는 원림예술은 이처럼 사회적 관계 내에 존재하는 住居의 공간과 自然 間의 간격을 최대로 좁히려는 노력의 소산이라 할 수 있다. 그리고 그 속에는 사람을 자연의 일부분으로 파악하고 양자의 통일을 이상으로 지향한 '天人合一' 사상이 깔려 있다.

이상과 같이 老莊의 건축사상은 유한한 공간으로 한정되는 건축의 폐쇄성을 탈피하여 건축공간과 자연공간을 융합, 통일시키는 데에 일정한 기여를 했다. 이들의 사상을 존중한 魏晋南北朝 시대에는 산림에 은거하는 풍조가 성행하여 山居나 別業 등 교외형 원림이 활발히 지어졌다. 宋代에 들어서 경제적 번영이 가져온 인구의 城市 집중은 자연히 원림공간을 축소시켰고, 당대의 건축가들은 공간적 제약을 극복하기 위해 視覺的 공간의 확대와 時間상의 연속을 추구해야 했다. 한편 북송대 이후 원림예술의 번성에 대해서는 '나라에서 등용하면 나아가 입사하고 내치면 돌아와 은거한다(用之則行, 捨之則藏)'라는 사대부층의 出仕觀[2]이 사회적 自我와 개인적 自我의 겸비를 추구하도록

한 것에서 그 한 원인을 찾아볼 수도 있다.

본고는 이상적 공간과 실제공간의 간격을 좁히려는 유사한 문제의식 위에서 배양되고 발전되어 온 중국의 산수화와 원림건축의 공간의식에 내재된 여러 함의를 비교 분석해 양자간의 관계를 고찰하고자 했다. 이를 위해 2장에서는 우선 寫意的 畵面을 추구한 文人畵論과 연계시켜 원림건축 속의 意境 개념을 살펴볼 것이며, 이어서 3장에서 南宋代 蘇軾 이래 詩·書·畵의 공통적 경향이었던 詩情畵意論이 원림건축 속에서는 어떠한 양상으로 발현하고 있는지 알아본 후 4장에서 실제 원림건축의 공간분석을 통해 그 적용방식을 고찰해 보고자 한다. 실제 적용의 검토에는 조원이론적 사례 분석이 다양하고 풍부한 彭一剛의 『中國古代庭園林의 分析』을 주요 텍스트로 사용했다.

본고는 각 시대별로 회화이론과 원림건축이론 양자를 통사적으로 고찰한 것이 아니라 두 장르에서 공통적으로 드러나는 사상적 개념의 상호비교를 시도하였음을 미리 밝혀둔다.

2. 意境의 再現으로서의 園林建築

唐代이래 등장한 '宅園'이라는 개념이 주목을 끄는 것은 이것이 주거공간과 자연경물의 결합을 의미하기 때문이다. 그 대표적 예로 들 수 있는 白居易의 낙양 저택은 그의 「池上編」에 따르면 17畝의 넓이에 호수, 竹林, 花園, 太湖石 등을 갖추어 당시 문사들의 자그마한 宅園의 표준적 형태를 알려주고 있다. 北宋代의 저명한 학자이자 관료였던 司馬光의 獨樂園은 생활과 隱逸의 공간을 겸해 원림이 점차 주인 개인의 휴식과 은거의 공간이자 생활공간의 일부로 변모해 가는 과정을 보여준다. 하지만 이러한 양상은 당시의 주류라기보다 청빈 검박한 사마광의 경제적 사정에 따른 것이고 여전히 이 시기까지도 대부분의 원림은 이전처럼 狩獵이나 花木의 재배 등 단순히 놀이와 자연미의 감상을 위한 공간으로서의 성격이 강했다.

중국 예술사상 자연에 자신의 感情을 의탁한 例는 일찍이 山水詩와 山水畵에서 찾아볼 수 있다. 南朝 宋의 시인 謝靈運은 이미 詩 속에 자연미에 대한 자신의 抒情을 담고 있으며, 동시대의 道學者 宗炳은 최초의 산수화론으로 일컬어지는 「畵山水書」에서 '산수화는 사람의 정신을 유쾌하게 해 주는 暢神의 효능이 있다'고 했다.[3] 즉 자연의 縮圖라 할 수 있는 산수화를 걸어놓고 玩賞함으로써 실제의 장소에 가지 않고도 실내에서 웅활한 자연을 감상함으로써(臥遊) 그 유쾌함을 능히 얻을 수 있다는 말은 이 시기에 이미 자연의 정신적 효능에 대한 사고가 싹트고 있었음을 의미한다. 원림에 대해서도 이와 동일한 사고가 생겨난 것으로 보이는 一例로 '오늘날 원림의 주인들은 대부분 장군, 정승 등의 관리로서 이들은 종신토록 그들의 정원을 한번도 돌아보지 않고 그림으로 대할 뿐이다'라고 한 香山의 詩[4]를 들 수 있다. 이 시는 당시의 관리들이 그림을 통해 정원의 정신적 효능을 즐겼다는 사실을 알려 주고 있다. 이처럼 山水詩와 山水畵가 지닌 효능성은 비록 매체는 다르지만 원림예술에도 예외가 아니었는데, 그것이 가능했던 것은 玩物喪志를 경계하되 官에 봉직하면서 隱逸的 생활을 맛보기 위해 詩·畵와 園林에서 공통적으로 자연의 意境을 재현하고자 한 북송 문인사대부들의 예술관 때문이다.[5]

宋代에 생겨난 意境이란 개념은 중국 예술창작이나 감상에서 대단히 중요한 지위를 점하고 있는 미학적 원칙이다. 간단히 말해 意란 주관적 이념, 감정이고 境이란 객관적 생활이요, 경물이지만 境은 단지 景物만을 가리키는 것이 아니라 喜·怒·哀·樂 등 인간의 마음속의 한 경지를 포괄하고 있다. 이와 유사하게 南宋人 姜夔는 '진실로 景은 情이 없으면 드러나지 않고 情은 景이 없으면 일어나지 않는다'고 情과 景의 관계를 설명했는데[6], 이 말은 양자의 결합만이 참다운 경물과 참다운 감정을 그려낼 수 있다는 뜻이다. '以畵入園, 因畵成景'이란 말은 이러한 회화와 원림의 상관성을 잘 보여준다.

한정된 공간 속에서 山水林石을 재료로 자신의 감정이나 이념을 드러내는 원림예술은 物(대상)을 빌어 자신의 情을 드러내는 것이라는 점에서 산수화와 동일하게 客觀을 主觀化시킨 것이다.[7] 郭熙가 「山水訓」에서 '봄산은 안개와 아지랑이가 끊이지 않고 감돌아 사람들의 마음이 즐겁고, 여름산은 좋은 나무들이 번성하고 그늘이 짙으므로 사람의 마음이 안정되며, 가을산은 맑으나 낙엽으로 쓸쓸해서 사람들이 엄숙한 느낌을 갖게 되며, 겨울산은 흐리고도 눈에 가리워있고 길과 골짜기가 막혀서 그림을 보면 사람으로 하여금 산의 그러한 뜻이 생기게 하여 참으로 자기가 산 속에 있는 듯이 느끼게 된다'[8]고 한 것은 자연의 관찰과 창작과정상의 寓意를 잘 보여준다.

유사하게 시인 王昌齡은 원림 속의 意境을 논해 寫山水之形인 物境, 경치를 빌어 생활감정을 표현하는 情境, 그리고 物을 빌어 뜻을 전하는 意境으로 좀 더 세분하여 말하고 있다.[9] 한편 근자의 王國維는 다시 '有我之境/無我之境'으로 구분하여 말했는데, 유아지경이란 '나를 통해 物을 보는 경지로서, 物은 다 내 생각 속의 색채일 뿐'이며 무아지경이란 '物을 통해 나를 보는 경지이니 어느 것이 物이고 어느 것이 我인지 알 수 없는 경지'라는 것이다.[10] 회화상에서 볼 때 元代畵家 倪瓚의 그림이 전형적으로 보여주듯 대략 그린 茅屋에 인적없이 텅 비어있는 풍경으로 현실을 초탈해 무한한 정신적 세계를 추구하는 화가의 주관적 정감과 관념을 드러내는 것을 無我之境이라고 본다면, 문인의 청아하고 그윽한 생활환경의 묘사를 통해 자신의 생활이상과 인품정조를 반영하고 있으며 주관적인 자신과 객관적인 환경을 결합시킨 명대 吳派畵家들의 그림은 有我之境의 반영이라 할 수 있다.[11]

그러면 寫意란 무엇인가. 物을 그리되 그 뜻을 그린다는 寫意는 物 자체의 닮음에 얽매인 形似와 대조된다. 하지만 뜻을 그린다는 것은 형상과 무관하다는 것이 아니라 관찰을 통해 대상의 본질을 파악하고 고도로 개괄한다는 것이다. 南宋代 蘇軾이 '그림을 외관의 닮음으로 논한다면 어린아이의 식견과 같다'고 形似를 폄하한 이래 자유로운 詩的 情趣를 추구한 寫意的 繪畫는 문인화의 전통이 되었다. 따라서 원림예술에서의 寫意란 부분적으로 회화에서 차용한 개념이라 할 수 있다. 하지만 한정된 공간 속에 무한한 자연을 재현코자 한 중국 원림예술은 출발부터 자연의 縮圖로서 조성되었기 때문에 어느 쪽이 앞서는가를 가릴 필요없이 형태의 닮음보다는 그 상징적 함의가 우선일 수밖에 없다.

주지하듯 이러한 원림건축이 추구해 온 오랜 목표는 海島仙山의 실현이다. 道家사상의 영향인 연못 가운데의 仙島는 신선이 사는 東海와 蓬萊, 瀛洲, 方丈 三山의 전설을 좇은 것이다. 唐代부터 유명한 私家의 정원에는 연못을 조성하거나 盆池를 만들어 盆景을 관상하는 풍조가 유행했는데, 이는 당시부터 원림이 神仙景을 추구했음을 의미한다. 白居易의 낙양저택이나 王維의 輞川別業, 李德裕의 平泉莊 등에 관한 기록 例는 이러한 사실을 잘 보여준다. 計成 역시 같은 맥락에서 池山을 두고 묘사하기를 '산봉우리가 물위로 떠오르게 하고, 산 위로부터 달빛이 새어나오게 하며 구름을 이기도 한다. 이곳이 바로 인간세계의 神仙鄕이다'라고 했다.[12] 즉 그는 원림에서 神仙鄕을 추구한 것이다.

사대부들의 자아의식의 자각과 사대부 문화예술체계의 발전에 따라 원림 속에는 새로운 宇宙理想과 人格理想이 부여되었는데, 盛唐期 이래 원림예술에는 이러한 사의적 방법이 고도로 발달하기 시작했다. 후대에 이르면 理水, 疊山, 建築, 題額, 室內裝飾, 盆景 및 원림 전체의 구조 등 거의 모든 부분에 사의적 방법이 보편화되고 풍부하게 사용되기에 이르며, 이른바 '壺中天地'는 원림의 기본적인 공간이상으로 확립되었다. 이는 문인사대부층에 있어서 寫意개념이 詩·書·畵와 園林을 막론하여 보편적인 표현방식으로 수용되었음을 의미한다. 좀

더 확대 해석하면 이들에게 있어 寫意란 理學者로서의 자신의 인격이상을 구현하는 방식인 동시에 우주적 질서를 파악하는 방식으로 인식되었던 것이다. 즉 이들에게 원림은 小宇宙로서 적어도 '壺中天地', '天人之際' 같은 이상적 세계의 관념적 구현체였다.[13]

3. '詩情畵意'的 世界의 구현[14]

이른바 '詩情畵意'論은 唐代의 화가 王維에 와서 '그림은 소리없는 詩요, 시는 소리가 있는 그림이다'(無聲詩, 有聲畵)라는 개념이 출현한 이후 南宋代 蘇軾에 의해 표면화되어 詩와 그림간의 交融에 대한 논의에서 줄곧 언급되어 왔다. 이미 南北朝시대에 顧愷之의 <洛神賦圖>나 <女士箴圖>같이 문학을 題材로 한 회화가 있었으며, 北宋 徽宗의 畵院 시험에 詩句를 주고 그 뜻과 감흥을 그림으로 그리도록 한 예도 있는 것으로 보면 이 시기에 시정화의라는 개념은 이미 일종의 예술적 원칙으로 정착되었던 것으로 보인다. 蘇軾은 좀 더 구체적으로 '王摩詰(王維)의 詩를 보면 시 가운데 그림이 있고, 그의 그림을 보면 그림 가운데에 詩가 있다'라고까지 지적하고 있는 것이다.[15]

오늘날 여러 건축사가들은 원림과 궁궐, 주택 등 일반건축의 차이점을 詩情畵意의 정취에서 찾는다. 一例로 彭一剛은 원림건축은 경물에 정감을 싣고(寓情與景) 정감과 경물이 융화되며(情景交融) 경물을 보면 정감이 생겨난다(觸景生情)고 말하고 있다.[16] 詩的 情趣를 원림 속에 재현하고자 한 사례는 어렵잖게 찾아볼 수 있다. 이러한 경향이 번성했던 이유는 말할 것도 없이 造園 과정에 詩와 文章, 그림에 능한 문인층이 직접 참여한 경우가 많았기 때문이며, 元代이래 이들이 몽고 지배하의 관직을 거부하고 초야에 은거하여 詩畵와 자연을 벗삼으려 한 隱逸풍조의 유행도 그 한 원인으로 꼽을 수 있다.

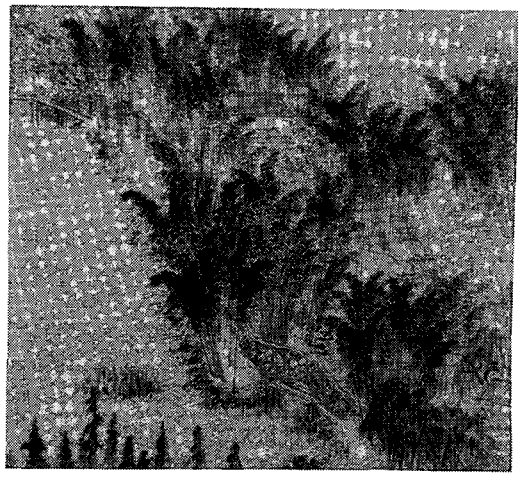
宋代를 거쳐 元四大家에 이르면 화면상에서 그림 못지않게 중요한 요소가 贊文이나 題跋文 같은詩句들이다.【圖 1】처럼 찬문이 화면 상단의 거의 절반을 차지하게 되는 이러한 현상을 **회화의 哲學化 경향**[17]이라고 하는데, 이와 유사하게 건축에서도 亭子나 樓閣 같은 건축물의 對聯(柱聯)이나 扁額에 고전문학 속의 구절들을 인용하여 造園者의 寓意를 담음으로써 그 詩的 情趣나 분위기를 연상시키는 방식은 보편화되었다.[18] 아울러 조원과정 역시 회화와 유사해서 마치 胸中에 竹의 형상을 품고서야 붓을 들 듯 造園者는 구상단계부터 意中에 대자연에서 추출한 理想景을 정립한 뒤 한 폭의 산수화를 그리듯 각종의 경물을 배치해 나갔다. 計成도 張彦遠의 畵論에서 끌어온 '意在筆先'(뜻이 붓보다 먼저 있다)라는 개념을 빌어 원림예술 역시 造園에 앞서 머릿속에 전체 구도가 짜여져 있어야 한다고 밝히고 있다.[19] 그는 「園說」에서 자연과의 조화를 최우선으로 고려하면서 각종 景物要所들의 배치를 기법적으로 세세하게 설명하고 있는데, 예컨데 '峭壁山이란 담벽에 붙어 있는 결(理)이다. 粉壁을 종이로 삼고 벽에 박힌 돌을 그림으로 삼는다. 결이란 돌의 주름이며 옛 사람의 筆意에 따라 黃山의 松柏, 늙은 梅花, 아름다운 대나무를 무늬로 나타내고 둥근 창문을 통해 바라보면 거울 속을 유람하는 것과 같을 것이다'[20]라는 말은 그 자신 화가이기도 했던 計成이 추구한 詩情畵意의 경지를 잘 보여준다. 粉檣을 배경으로 한 돌의 배치가 마

【圖 1】沈周, <夜坐圖>, 明代

치 한 폭의 그림처럼 보여지고 있는 것이다. 회화 속의 詩意가 이처럼 원림건축 속에 반영되고 있는 것은 조원가의 다수가 문장과 그림에 능한 문인들이었기 때문이니 여기에서 詩·書·畵와 園林이 동일한 맥락에서 조망되는 대상이었음을 알 수 있다.

원림 속에서 太湖石이나 黃石 등 유명한 돌을 이용해 山을 만드는(堆山) 이른바 假山은 조원에 있어서 핵심적 요소의 하나이다. 唐代의 전형적인 宅園으로 전해지는 白居易의 洛陽 저택의 庭園에 이미 빙 둘러서 太湖石과 天竺石, 靑石, 石筍 등을 배치했다는 기록으로 미루어 돌을 이용해 假山을 만든 것은 唐代부터였다고 본다.[21] 일찍이 서체나 회화처럼 돌에 대해 일종의 품평표준을 제시한 바 있는 북송대 문인화가 米芾은 五代의 화가 荊浩, 關仝, 董原의 그림을 평하면서 꾸밈없이 자연의 진실된 면모를 간직한 平淡天眞을 으뜸으로 쳤는데, 이는 '뚫린 듯하고(透), 마른 듯하며(瘦), 비칠 듯 구멍이 나 있고(漏), 주름이 진 듯함(皺)'[22]이라는 돌의 품평에도 동일하게 관철되고 있음을 알 수 있다. 즉 기운생동을 추구한 전대의 기준과는 달리 이 시기에 오면 담백하고 자연스러움이 더 높은 가치가 된 것이다. 이후 淸代의 문인화가 鄭燮(板橋)은 <石圖>의 自題에서 蘇軾의 말을 빌어 이르기를 '東坡(蘇軾)가 말하기를 돌에는 주름이 있고 醜하다 하였는데 이 '醜'字는 곧 돌의 천태만상을 말하니 모든 것이 여기에서 나온다'며 '元章(米芾)은 단지 좋은 것이 좋은 줄만 알았지 떨어지는 것 중에도 좋은 것이 있음을 알지 못했다'고 평가했다.[23] 이어서 그는 '나는 돌을 그리매 추한 돌을 그린다. 醜하지만 웅건하고 醜하지만 빼어나다'라고 말했는데,[24] 그가 보기에는 한낱 돌 하나에도 이렇듯 다양한 뜻과 오묘한 역설적 이치를 담아낼 수 있다는 것이니 이는 詩的 轉移가 아니고서는 불가능한 경지라 할 것이다. 같은 맥락에서 보면 石假山에 一家를 이룬 것으로 평가되는 計成은 첩산방식 뿐 아니라 돌의 선택(選石) 요령에 이르기까지 물길(水路)의 脈이나 주변 경물의 배치와 어우러지는 가산의 상세한 기법을 설명하였는데, 이 모든 기교의 목표는 시적 정취를 자아내는 자연경의 효과를 드높이는 데에 있다고 해도 과언이 아니다.

畵意를 싣는 대상으로 돌보다 훨씬 빈번히 그려져 온 것이 竹이다. 예로부터 竹石과 花木은 文人雅士들이 즐겨 찾은 벗이요, 玩賞物이었으나 梅, 蘭, 竹 중에서도 유독 대나무가 유교적 지식인인 문인들의 尊崇을 받았다. 사대부의 목숨이 전제군주의 손에 달려있던 宋代에 문인화의 주요 제재가 된 것이 竹이었고 詩文에서도 주로 竹으로 인품의 고상함, 정절을 상징하였다. 예컨데 蘇軾은 '無肉令人瘦, 無竹令人俗'[25]이라 할 정도로 집 주변의 竹林을 중요시했으니, 【圖 2】처럼 실제로 宋代의 원림에서



【圖 2】張宏, <止園全景>중 1葉, 1627

가장 큰 면적을 차지한 것이 竹林이었다는 사실은 이상한 일이 아니다. 한편 王維의 輞川圖 전통이래 庭園, 別墅, 혹은 심산유곡의 남루한 茅屋에도 에둘러 한 뼘의 죽림을 갖춘 것은 댓잎을 스치는 바람소리나 달 밝은 밤 장지창에 비치는 대 그림자 등이 더할 수 없이 훌륭한 詩情을 제공했기 때문이기도 하다. 이민족의 통치를 받은 元代의 그림 중에 거의 절반이 竹그림인 것도 物의 특성을 빌어 자신의 心情을 드러내고자 한 寓意的 태도가 내재되어 있는

것이다. 計成 '오동나무 그늘은 넓은 마당에 드리우게 하고 槐나무 그늘은 앞마당에 드리운다'라든지 '버드나무는 강둑에 심고 매화는 집 주위에 심는다'[26] 등 花木의 배치에 있어서 회화에서 오랜 전통으로 이어져 온 구성과 배치를 따르고 있다. 【圖 3】은 명대의 그림이지만 사가에서 이러한 화목배치가 일반적이었음을 보여준다. 花木의 色彩나 크기, 성격 등에

【圖 3】文徵明, <山水扇面>, 1522

따라 위치를 정하거나 그림자가 지니는 시각적 요소, 또는 꽃의 향기가 주는 후각을 통해서 情趣를 높이는 기법 역시 이러한 풍광이나 정취를 읊은 시나 그림에서 따온 것이다.

간략히 살펴보았지만 원림 속에는 '회화의 깊은 뜻을 반영하며 넉넉한 정취를 자연 속에 불어넣는다(深意畵圖, 餘情丘壑)'는 말처럼 詩情을 머금은 생각들이 많다. 여기에서 다시 원점으로 돌아가 詩와 畵의 결합형태로서의 詩意圖가 갖추어야 할 조건, 그리고 詩와 畵 양자간의 관계를 정립해 볼 필요가 있다. 원래 시의도는 古詩를 題材로 한 회화를 말하는데, 이는 언어로 표현된 시의와 경물을 화가가 회화적 해석을 거쳐 시각적으로 표현한 것이다.[27] 하지만 시의도는 단순한 詩意의 圖示를 넘어 언어가 지닌 함축성, 상징성을 형상화하는 것이므로 양자에 대한 깊은 이해와 회화적 형상화 능력을 요한다. 그러므로 이상적인 詩畵의 관계는 한 쪽의 모방이나 부수적 관계가 아니라 상호보완적인 관계가 되는 것이다. 이것은 시, 회화와 원림예술의 관계에도 동일하게 적용될 수 있다. 이 문제에 관해서는 다음 장에서 상세하게 살펴보겠다.

4. 실제 園林空間 分析과 그 適用

彭一剛의 저작은 內向과 外向, 含蓄과 露出, 疏와 密, 虛와 實 등 十數 가지의 대비적 개념에 입각하여 고대 중국의 전통적 원림예술의 기교와 수법을 분석하였다. 여기에는 또 東/西洋, 혹은 南部/北部 등의 지역적 특성에 의거한 비교분석도 가미되어 있다. 무엇보다 이 책의 장점은 권말에 첨부한 각종의 다양한 삽도인데, 여러 유명한 정원림의 도면을 통해 각 논점을 가시화시켜 이해를 돕고 있다. 이하에서는 저자가 택한 공간 구성상의 여러 대비개념과 詩畵이론의 관계를 분석함으로써 양자가 얼마나 밀접한 예술적 연관 속에 있는지 살펴보려 한다.

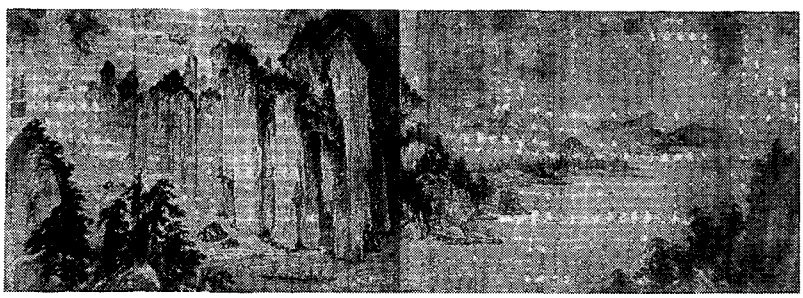
이 책에서 취하고 있는 여러 대비적 개념들은 사실 상호 배타적인 동시에 보완적이고 유기적인 관계를 내포하고 있다. 즉 두 개념이 종합적으로 파악되어야만 비로소 완성될 수 있는 것이다. 예를 들어 '虛와 實'이나 '疏와 密' 등은 한 쪽이 존재함으로써만 다른 한 쪽이 그 의미를 지니며 보다 분명하게 효과를 발휘할 수 있다. 欲抑先揚 혹은 欲揚先抑[28]의 기법 역시 공간의 서열과 층차의 대비효과를 높이기 위한 것으로서, 이를 통해 主와 從같이 또 다른 位階와 詩的 韻律感을 느낄 수 있다.

主와 從

원림건축의 구성에 있어서 主와 從의 관계는 상당부분 新儒學的 세계관의 반영으로 볼 수 있다. 北宋의 畵家 李成, 范寬, 郭熙 등 소위 巨碑派 산수에서 보이는 거대한 主山과 좌우에 시립한 客山의 배치 【圖 4】는 '가운데에 커다란 바위를 세워 主石을 삼고, 그 곁에 두 개의 봉우리를 세우는데 이를 劈峰이라 한다. 주석은 홀로 솟아 단아하고 장엄한 자태를 갖추며,

벽봉은 제왕을 보좌하듯 양옆에 侍立하는 형세를 취한다 …'라는[29] 計成의 假山理論에서도 볼 수 있다. 郭熙는 '큰산은 당당하게 뭇 산의 주인이 되니 그 주변에 언덕, 풀, 숲, 골짜기들을 차례로 배치함으로써 멀고 가까움과 크고 작음의 주인이 된다. 그 기상은 마치 임금이 의연하게 남쪽을 향하여 있고 모든 신하들이 조회하기에 바쁘지만 조금도 교만하거나 배반하는 기미가 없는 것과 같다'고[30] 말했는데, 計成의 구도는 이와 거리가 멀지 않은 것임을 확인할 수 있다. 비록 모든 회화가 그러한 원칙을 따른 것은 아니었으며 假山 역시 일률적인 것은 아니었으나 이는 일종의 내부적 질서를 유지하기 위한 위계적 구성의도였다고 생각된다.

【圖 4】范寬, <溪山行旅圖>, 北宋



【圖 5】武元直, <赤壁圖>, 金

【圖 6】獅子林 臥雲室

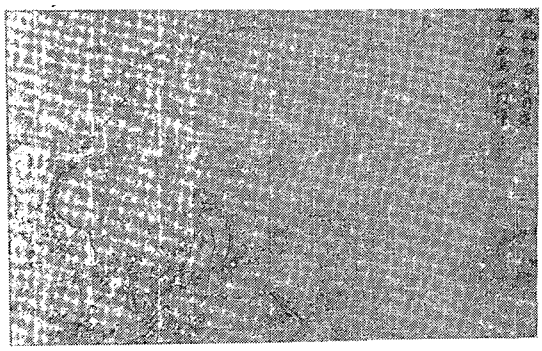
含蓄과 露出

含蓄과 露出은 중국의 詩詞나 회화에서 적절하게 배합되어 사용되어 온 원칙이다. 이들은 완연히 드러냄을 금기시하여 한 눈에 모든 정경이 다 들어오는 것을 피해 보일 듯 말 듯, 있는 듯 없는 듯하게 보여주려 했다. 다 드러내는 것보다 일부분만을 보여주는 것은 드러나지 않는 부분의 암시효과를 더 높여 준다. 꿈 속의 理想景을 圖示한 桃源圖나 【圖 5】와 같은 赤壁圖 類의 大觀山水에는 끊일 듯 이어진 가늘고 구불구불한 길이 관자의 시선을 안내하여 심원한 세계로 끌어가는데, 만일

이 길이 시종 노출되어 있다면 그 憧憬과 신비로운 느낌을 살리기는 어려울 것이다. 정원에서도 이와 같아서 굽은 廊이나 오솔길, 계단, 교량 등을 거치면서 리듬을 타고 점차 깊은 곳으로 인도해 가는 공간구성은 觀者로 하여금 神仙景을 보는 듯한 느낌을 준다. 【圖 6】에서 보듯 蘇州 獅子林의 臥雲室을 아래쪽에서 올려다보자면 아치교를 건너자마자 마치 험산을 마주한 듯하여 건물은 처마끝이나 간신히 보여주지만 봉우리에 올라서면 건물은 물론 트인 공간이 한 눈에 드러나는 것이다.

疏와 密, 虛와 實, 有와 無

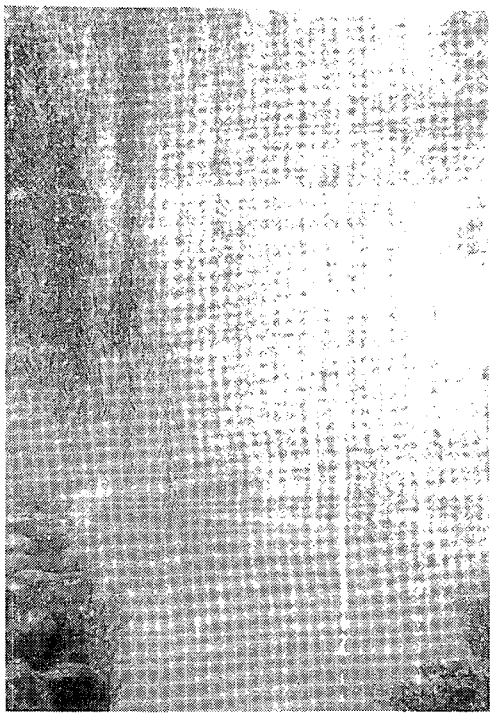
한편 疏와 密의 대비는 虛/實, 有/無 등과 더불어 감정의 긴장과 이완, 고조와 하강 등의 교차를 이끌어 대비의 효과를 강화한다. 즉 虛, 疏는 實, 密과 공존할 때에야 비로소 의미를 지니며 實이 없으면 虛가 존재할 수 없으니 양자의 관계는 상호보완적이다.[31] 백거이가 비파 연주 소리가 잠시 끊어진 틈을 두고 '또 다른 幽愁와 暗恨이 우러나오니 無聲이 有聲보다 낫다'고[32] 한 것은 有/無의 상호보완을 의미하며 경우에 따라서는 無가 有를 능가할 수도 있음



【圖 7】 馬遠, <山徑春行圖>, 南宋

을 말하는 것이다.

산수화의 畵面을 경물로 가득 채우는 것은 공간의 四面에 균일하고 꽉 차게 건물을 세운 것처럼 변화가 적고 답답하여 운치가 덜하다. 마찬가지로 만일 적절한 생략없이 기교나 번잡함이 과하면 簡遠의 맛은 느낄 수 없다. 李成이 「山水訣」에서 '많음은 산만하여 神이 없고, 번잡함은 틀어막혀서 여유가 없다'고 말한 것 역시 같은 의미로 볼 수 있다. 산수화에서 疏/密, 혹은 虛/實 등의 대비를 강조하기 위해 널리 사용한 구도는 암시적으로 표현된 광활한 水面이나 虛空 등을 경물이 그려진 近景과 대비시키는 것이다. 元代 이후의 文人畵들은 여백에 화가나 觀者들이 소감을 표현하기 위해 남긴 自題나 讚文 등 각종 題跋文 때문에 답답한 느낌을 주지만 馬遠, 夏珪 등 南宋 宮廷의 畵員화가들이 즐겨 구사한 소위 邊角構圖는 江南지방의 새로운 도읍인 水鄕 杭州의 낭만적



【圖 8】 蘇州 滄浪亭

풍광을 묘사하기에 적합했다. 【圖 7】처럼 심산유곡의 茅屋이나 버드나무 가지가 유유하게 늘어진 누각 옆의 절벽 위에서 廣大無邊하게 펼쳐진 수면을 바라보는 이 구도는 【圖 8】에

보듯 원림에도 곧잘 이용되어 온 기법으로서, 문인아사의 풍부한 시적 정감을 불러일으키기에 썩 잘 어울리고 있다.

소주 滄浪亭의 門 앞에서 바라본 내부 전경

屈曲, 空間의 序列, 層次, 滲透

다음으로 원림건축과 詩詞, 繪畫 간의 관계를 잘 보여주는 것으로 屈曲, 空間의 序列, 層次, 滲透 같은 개념을 들 수 있다. 錢溪梅는

【圖 9】 拙政園 中央 曲廊

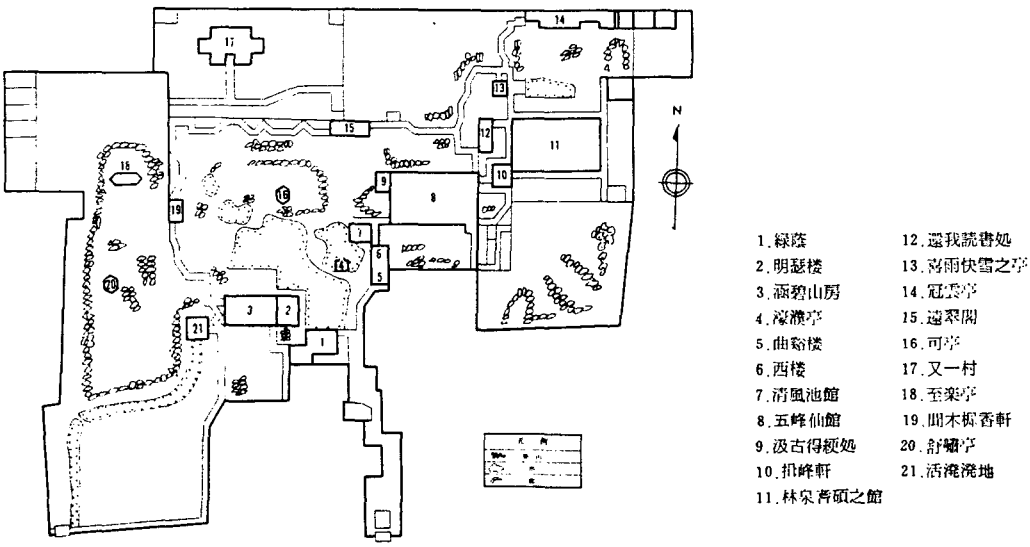
『履園叢話』에서 '원림건축은 시문을 창작하듯 반드시 굴곡의 법칙에 따라 앞뒤가 호응해야 하며 억지로 쌓아올리거나 복잡하게 얽히지 말아야 좋은 구도라 할 수 있다'고 쓰고 있다.[33] 이에 따르면 【圖 9】처럼 園內의 動觀(遊覽의 動線)은 절대로 단순하고 직선이어서는 안되며 돌아가고 굽은(迂回·曲切) 각종의 경관을 지닌 공간의 서열이 있어야 한다는 것이다. 또 공간의 분리(劃分)와 조합이 병존해야 한다. 즉 전체가 하나로 뭉쳐져서 흐르지 않도록 여러 부분으로 나누어야 하며 開合과 起承을 지녀 變化가 있고 層次가 분명해야 한다. 이 공간서열은 반드시 前奏가 있고 起始, 主題, 高潮, 轉折, 그리고 結尾의 순서로 전체가 통일적으로 연속되는 유동적 공간을 이루어야 한다. 이러한 체계와 수법은 모두 詩歌에서 주제적 정서를 명확히 표현하고 운율감을 강화하기 위해 필수적으로 담아야 할 요소인데, 이 점에서도 원림건축은 詩文의 원리와 밀접하다. 특히 이와 같은 굴곡·곡절의 妙味에 크게 의존하고 있는 좋은 예가 律詩와 詞이다.

공간의 서열은 또 8幅, 혹은 12幅으로 연속되거나 右에서 左로 계속 펼쳐가면서 감상하는 長卷의 山水畵와도 통한다. 실제로 청대 원림은 전국 각지의 유명한 원림의 勝景을 한 군데에 모아 여러 개의 풍경구로 나누어 풍경거점을 마련했다. 예를 들어 承德의 避暑山莊에 康熙36景이나 乾隆36景 등을 둔 것이나 圓明園의 40景 등은 모두 瀟湘8景이나 西湖18景 등 多幅의 회화형식을 본딴 것이다. 원림 속에서 이러한 효과를 증대시키고 있는 것이 자유자재로 굽은 廊이나 다리, 담장, 그리고 구불구불하게 이어지는 오솔길 같은 것들이다. '걸음에 따라 경치가 바뀐다(步移景異)'라는 말은 각기 다른 서열과 층차를 지닌 공간의 이동을 통해 다양한 경관을 감상할 수 있도록 한 기법으로서, 회화의 감상법으로 말하자면 畵面 속을 周遊하는 것이다. 이에 따르면 시간과 공간의 변화는 서로 다른 경관을, 그것도 보였다 안 보였다 하는 반복을 통해 음악적인 리듬감을 주는 것이다. 소주 留園의 平面圖【圖 10】에는 이러한 공간의 서열이 분명하게 드러나 있다.

원림에는 또 이른바 對景, 框景, 借景 등의 기법이 사용되는데, 이들은 모두 공간적으로 분리된 건너편의 경관을 觀者의 시선 범위 속으로 끌어들이는 空間滲透의 효과를 얻고자 한 것이다. 北宋人 沈括은 그의 『夢溪筆談』에서 산수는 '그 전체를 파악할 수 있는 각도로부터' 조망되어야 한다고 말했는데, 이는 그림이 어떤 확정된 지점에서의 조망으로 한정되지 않고

(步移景異할 수 있도록) 이동하는 원근법으로 조망되어야 한다는 것이다.[34] 즉 원림예술에서 말하는 '시간과 공간의 변화'를 동시에 보여주는 기법적 원천은 회화에 대한 前人들의 사고에 이미 담겨져 있었다고 말할 수 있겠다.

이상에서 살펴본 원림건축의 기교와 수법 속에는 詩詞와 繪畫에서 비롯된 각종의 예술적 이상과 경지를 구현하고자 한 의도가 담겨있음을 알 수 있다. 구체적으로 이는 詩畵的 意境을 추구한 문인사대부층의 원림관의 반영이라고 할 수 있으며, 번성한 市塵에 살면서 제한적인 공간에 무한한 江湖山林의 意趣를 실현하려는 意想의 표현이라고 하겠다.



【圖 10】蘇州 留園 平面圖

5. 맺음말

詩畵와 園林의 영향관계에 대해서는 이미 여러 연구자들의 성과가 있었다. 원림예술에 관한 총체적 著述이 이론화된 것은 비록 明末·清初의 計成과 李漁에 와서이지만 『西京雜記』 등의 기록에 따르면 중국 예술사에서 초보적 개념의 원림은 漢代에 이미 출현했다.[35] 반면 자연미를 인식하고 표현하는 예술적 형상화로서의 山水畵와 山水詩는 그보다 늦은 東晋~宋의 魏晋南北朝期에 나타났다고 보는 것이 일반적이다.[36] 하지만 이론적인 구체화가 먼저 진행된 詩·畵가 시간적으로 앞선 원림예술의 발전에 끼친 영향이 많다고 보는 것이 타당할 것이다. 경우에 따라서는 逆의 관계도 추정해 볼 수 있겠지만, 이러한 추정은 양자가 상호보완적인 관계 속에서 영향을 교환하며 성장했다는 사실에 근거한 것이다.

本考는 특정 원림 공간의 구체적 분석을 통해 산수화 속의 공간개념과 비교 검토하지 못하여 다분히 이론적이고 문헌적인 한계를 안고 있다. 이는 애초에 본고의 목적이 思想史的 토대 위에서 양자에 접근해 보려는 것이었기 때문에 불가피했다. 하지만 3차원적인 고찰을 요하는 원림 공간을 타인의 분석에 의거하여 접근했을 때 범할지 모를 오류들을 피하기 위함이기도 하다.

고대 중국의 원림예술이 본질적으로 人工의 공간 속에 이상적 세계로서의 壺中天地를 구현하고 天人合一의 우주관을 담고자 했다는 사실

은 詩畵와 園林이 공히 '師造化', 즉 '外師造化, 中得心遠'이라는 古來의 이상 위에 놓여 있음을 확인시켜 준다. 또한 공통적으로 창작의 주체가 주로 문인들이었다는 점에서 양자 속에는 出仕와 隱退라는 두 가지 상황속에서의 자신을 분리시키면서 동시에 결합시키려 한 중국 지식인층의 二重的 自我觀이 깔려 있으며, 동시에 완숙한 예술인으로서의 이들의 독특한 思想的 偏重, 곧 高度의 抽象化 경향이 특징적으로 내재해 있다는 사실을 간과할 수 없다.

【 주석 】

1) 張家驥, 『中國造園史』 (黑龍江人民出版社, 1986), pp.21-22.
2) 조송식, 「北宋 士大夫의 의식세계와 出仕觀 및 그 예술」, 『美學』 제18집(1993), p.15.
3) 葛路 著, 姜寬植 譯, 『中國繪畫理論史』(미진사, 1993), pp.105-108.
4) 童寯 著, 金農悟 譯, 『江南園林志』 (명보문화사, 1994), p.21.
5) 註 2) 참조
6) 葛路, 위의 책, p.267.
7) 楊鴻勳이 '원림의 풍경은 객관적 자연계가 아니라 대상을 주관화시킨 것이다'라고 한 것은 이런 의미로 해석할 수 있다. - 楊鴻勳, 「中國古典園林藝術結構原理」, 『文物』(1982, 第11期) p.49. ; 王毅, 『園林與中國文化』 (上海人民出版社, 1984), p.425. 註1)에서 재인용.
8) 郭熙·郭思 著, 許英桓 譯註, 『林泉高致』(悅話堂, 1989), p.29.
9) 周維權, 『中國古代園林史』(北京: 淸華大學出版社, 1993), pp.15-16.
10) 周維權, 위의 책, p.16.
11) 孔晟, 「聯以畵圖寫淸居 -談以園林,庭園爲題材的吳門繪畫」, 『吳門畵派硏究』 (故宮博物院編, 紫禁城出版社, 1993), p.85.
12) 計成 著, 金聖雨·安大會 譯, 『園冶』 (예경, 1993), p.267.
13) 王毅, 위의 책, pp.452-474., 564-572. 참조.
14) 詩情畵意라는 말은 물론 詩와 그림간의 상호침투·교융 관계를 설명코자 한 것으로서, 곧 前章에서 기술한 바 物을 빌어 주관적인 情趣를 드러내고자 한 寫意 개념의 표현방식을 가리킨다고 볼 수 있지만 本章에서 이를 별도로 나눈 것은 이 개념을 회화와 원림예술 양자간의 관계에서 살펴보고자 했기 때문이다.
15) 蘇軾, 『東坡題跋』卷5; 葛路, 위의 책, p.217.에서 재인용
16) 彭一剛 著, 文化財管理局 譯, 『中國古代庭園林의 分析』(계문사, 1989), p.24.
17) 회화의 철학화 경향이란 그림의 주안점이 대상의 사실적 재현에서 떠나면서 각종의 제발문을 통해서야 비로소 경물이 어느 곳의 무엇인지, 혹은 어떠한 의도로 그린 것인지 등의 내용을 알 수 있게 된 것을 가리킨다.
18) 예컨데 拙政園의 聽雨軒은 파초에 떨어지는 빗방울 소리로 雨景의 분위기를 표현코자 것이며, 마찬가지로 承德 離宮의 樅壑松風 역시 畵題에 즐겨 쓰인 것으로 바람소리를 주제로 한 것이다. 또 졸정원 내의 留聽閣은 '연못 그루를 남겨 그 잎새에 구르는 빗방울 소리를 듣는다(留得殘荷聽雨聲)'라는 詩句에서 따 온 이름이다.
19) 計成, 위의 책, p.306.
20) 計成, 위의 책, p.266.
21) 潘谷西 主編, 『中國美術全集』 建築藝術編3 園林建築(北京:中國建築工業出版社, 1988), p.11. 한편 송대에 이미 태호석의 주산지인 오흥에 '山匠'이라 불린 假山工이 출현했다고 한다.
22) 計成, 위의 책, pp.257-258.
23)鄭燮,『鄭板橋集』(中華書局,1979),pp.170-171.
24) 註 23)과 같음
25) 周維權, 위의 책, p.147.
26) 計成, 위의 책, p.47.
27) 朴恩和, 「명대 후기의 詩意圖에 나타난 詩畵의 상관관계」, 『美術史學硏』 201호(1994.3), pp.76-77., 92-93. 참조
28) 좁은 진입로를 따라 내부 깊이 진행하다 어느 순간에 확 트인 공간을 대하게 함으로써 공간의 확장효과를 더욱 고조시키는 등의 수법을 말한다.
29) 計成, 위의 책, p.259.
30) 郭熙, 위의 책, p.29.
31) 彭一剛, 위의 책, p.52.
32) 彭一剛, 위의 책, p.49.
33) 周維權, 위의 책, p.14.
34) Michael Sullivan, 김기주 譯, 『중국의 산수화』(문예출판사,1994), pp.110-114.참조
이 말은 사실상 화가는 자신이 본 것을 그리는 것이 아니라 그가 알고 있는 것을 그려야 한다는 뜻으로 생각되는데, 이는 당시 新儒學的 文人士大夫들 사이에서 일어나고 있던 철학적 사고의 심층적 변화를 의미하는 것이지만 본고에서는 일단 移動遠近法의 적용이라는 기법적 측면에서만 바라보고자 한다.
35) 『西京雜記』에 한대의 부호 遠廣漢이 北邙山 아래 조성한 원림에 연못과 더불어 가산을 만들었다는 기록이 나오고, 대장군 梁冀도 도성 내에 만든 園囿에 가산을 쌓았다고 하는 등 이미 한대에 이르면 사가원림에 연못과 가산을 만드는 것도 드문 일이 아니었다. - 潘谷西 主編, 위의 책, p.3.
36) 葛路, 위의 책, pp.100-105. 참조
주술적이고 생산경제적 필요에 의해 출현한 단청 벽화나, 사회적·정치적 필요에 의해 나타난 인물화 등이 산수화에 先行하는 이유는 주변의 자연환경에 대한 인간의 인식이 사회적 안정과 상당한 경제적 발전 이후에야 비로소 발전하기 때문이다.

【 참고문헌 】

[國文]

葛路 著, 姜寬植 譯,『中國繪畫理論史』, 미진사, 1993
計成 著, 金聖雨·安大會 譯, 『園冶』, 예경, 1993
郭熙·郭思 著, 許英桓 譯註,『林泉高致』, 悅話堂, 1989
童寯 著, 金農梧 譯,『江南園林志』, 명보문화사, 1994
朴恩和,「명대 후기의 詩意圖에 나타난 詩畵의 상관관계」,『美術史學硏究』 201호, 1994
조송식,「北宋 士大夫의 의식세계와 出仕觀 및 그 예술」,『美學』 제18집, 1993
彭一剛 著, 文化財管理局 譯, 『中國古代庭園林의 分析』, 계문사, 1989
Michael Sullivan, 김기주 譯,『중국의 산수화』, 문예출판사, 1994

[中文]

孔 晨,「聯以畵圖寫淸居 -談以園林,庭園爲題材的吳門繪畫」,『吳門畵派硏究』, 故宮博物院編, 紫禁城出版社, 1993
潘谷西 主編,『中國美術全集』 建築藝術編3 園林建築, 北京:中國建築工業出版社, 1988
王 毅,『園林與中國文化』, 上海人民出版社, 1984
張家驥,『中國造園史』, 黑龍江人民出版社, 1986
鄭 燮,『鄭板橋集』, 中華書局, 1979
周維權,『中國古代園林史』, 北京: 淸華大學出版社, 1993

A Comparative study on the thought of Chinese landscape architecture and Painting theory

Kim, Jung-yong
(Dept. of Art History, Graduate School, Hong-ik University)

ABSTRACT

The essence of Chinese landscape architecture is realization of a space that embraces nature and human integrating the openness and encloseness. The concept of landscape architecture that artificially furnishes natural elegance into urban areas coincides with the spiritual basis of Chinese literati-painting which subjectifies the scenery of objective world and entrusts personal feelings on that. In other words, the ultimate ideal of Chinese landscape architecture is embodying the Utopia of confucian intellectual in a city.

This paper has tried to shed a light on inter-relationship of literati-painting theory and Chinese landscape architecture theory through comparing them. It is the identical spiritual basis they shared harmoniously that made landscape architecture , poetry and painting possible to meet.