

## 동양회화에 있어서 형상관점의 심미

정진룡\*

### I. 形象으로서의 이미지

1. 形象개념의 당위
2. 形과 象의 분별
3. 象의 지표로서의 形

### II. 畫의 의미와 형식

1. 理致-卦象
2. 知識-文字
3. 形態-繪畫

### III. 마치는 글

## I. 形象으로서의 이미지

본 연구는 동양회화미술의 심미관에서 강조되어온 정신적 관념을 반영한 형태로서의 이미지를 실재의 관점에서 읽고자 하는 것이며, 이를 위해 형상주제의 관점을 통해 대상성의 이미지가 회화예술성의 실재적 형식미를 획득하는 과정에 주목할 것이다. 본고에서 주제로 삼는 형상이란, 다름 아닌 회화에서의 이미지이자 이미지의 존재성 그 자체이다. 이른바 동양성에 입각한 이미지의 의미해석과 가치판단을 위해, 연구자는 이미지라는 포괄적인 개념의 이해를 '形象'이라는 언표로 전환시키고, 이를 통해 미술표현의 산물로서의 회화이미지에 대한 이해척도와 인식준거의 가치들을 보다 동양회화的 미술표현에 적합한 방식으로 재인식해 보고자 하였다.

연구자가 형상관점에 의해 동양회화의 이미지속성을 밝혀내려는 것은, 동양회화 미술의 이미지를 관념적 의미가치로만 인식하는 관습적인 독법을 보다 실재적인 영역의 지평으로 전환시키고자 하는 시도에 다름아닌 것이다. 만일 동양회화의 정체

\* 홍익대학교 박사과정 미술학과 수료. 성신여대, 인천대, 경인교대 강사

가 이른바 동양주의의 정신성을 명분으로 삼는 관념적 神의 속성에 묶여 있는 것으로 설정되어진다면, 어떤 미래적인 의미확장과 변용의 양태도 기대될 수 없을 것이다. 미학의 관념적 의미가치들이 설득하는 바는 사실상 실재의 미술형식에 대한 반증임이 분명하지만, 관념자체가 실재의 정체성을 판단하는 절대적인 심미척도로 작용한다든가, 실재에 대한 존재해명이 부재한 상태로 관념적 미의식만을 강조하는 것은, 미술표현의 궁극적인 결과물인 미적 형상에 대한 실재적 탐구보다는 형식적 관념론만을 생산하게 될 것임은 충분히 예측 가능하다. 기실 이미 미학의 관습적 전통이 동양회화미술을 말할 때, 이른바 정신주의의 관념 속에 감춰진 미술표현의 실체들에 대한 관심을 상대적으로 소외시켜 왔음은 부정할 수 없는 사실이다. 그러나 정신 그 자체가 형태를 만들어 낼 수 없음은 분명하다.

실재에 대한 관념의 지배양상을 지적하는 이러한 문제의식에 대면하여, 연구자는 동양회화미술에 있어서 이미지에 대한 이해의 척도가 되어왔던 관념중심의 形神개념을 실재의 영역으로 한정시키고, 이 경계에서의 연구주제를 형상개념으로 표명하고자 한다. 형상관점에서의 이미지 읽기란, 이미지의 실재로서의 형상에 대한 정신 관념의 근거와 미술표현의 형식화 과정사이의 상호관계를 파악하고, 정신적 기조나 신념이 실재의 이미지로 어떻게 전화되는지에 대한 논리적 근거를 확립하여, 이른바 관념상의 개념들이 실재의 형상으로 轉化된 바로서의 동양회화에 대한 정체성의 문제를 재고해 보고자 하는 것이라 하겠다.

## 1. 形象개념의 당위

미술작품에서의 이미지는 人爲의 산물이다. 그러므로 예술성의 이미지가 정신적 관념의 총체라 하더라도 실체가 없는 관념화의 형식으로만 존재할 수 없고, 이미지를 구성하는 形과 象은 필연적으로 시각화 이미지의 형식을 빌어 드러나게 된다. 우리가 현실세계에서 만나는 것은 “가시적 현상”(phainomena)인 바의 물질적 形態이다. 그러므로 보이는 자연의 사물과 인공물은 모두 形象化된 양태로 인식된다. 대상의 본질적 性情과 화가의 내적 心思를 반영한 이미지가 형태를 초월한 상태의 이미지라 하더라도, 회화표현에서는 형태의 코드로서 제시될 수밖에 없다. 다시 말하면 미술에 있어서는 정신성 그 자체가 회화적 가치를 획득할 수는 없고, 오직 형태라는 실재의 형식에 의탁하여 드러내어짐으로서 예술성의 형상표현으로서 미술작품의 이미지로 인식되어진다는 것이다.

원본대상의 이미지는 화가에 의해 새로운 이미지로 제시된다. 연구자는 이것을 재현의 대상이 가지는 원형적 形象과 구분하여 예술적 形像으로 취급한다. 동양회화에서 형상표현이란 상을 통해 형을 구현한 바의 이미지이며, 그러므로 어떤 대상성으로부터 그것을 닮게 표현하는 수준을 넘어, 상징적인 의미와 가치를 투사하는 경계로 전화되어 왔음은 주지한 바다. 이렇듯 재현을 초극하는 이미지로서의 형상표현의 방법이 의미를 실재화 하기 위한 표현방식이라면, 동양회화미술에서의 畫란外現되는 형태를 조성하는 形과 내재적 의미로서의 象이 종합화되어 드러나는 시각예술형식이라고 하겠다.

회화미술에서 실재성에 대한 성찰이 부재한 상태에서의 이미지에 대한 관념적 인식은 공허하다. 미술작품의 이미지로서 像은 이미지의 각 形態들을 통해서 감지될 수밖에 없으므로, 形象은 주어진 어떤 形態로부터도 유추되어질 수 있는 개념임이 분명하다. 예컨대 可道로서의 도나 可名으로서의 名<sup>1)</sup>이 뜻하는 바란, 결국 형상개념의 실재성과 그 궤를 같이 하는 것이다. 실제세계, 혹은 생활세계 속에서 우리는 존재한다. 어떤 사물도 이 세계를 떠나서는 존재성을 인정받을 수 없다. 이 세계는 분명 인식 가능한 존재 혹은 가능한 인식만이 보장되는 세계이다. 인식을 공유하기 위해서는 소통의 수단이 필요하며 소통을 위해서 우리는 의미를 개념화하고 사물의 인식범위를 제한시킨다. 그렇다고 해서 형상관점의 문제를 단순히 물리적인 범주에 제한개념화의 영역에 머무르게 할 수는 없다. 形(shape)은 독립적으로는 인식도구에 불과하지만 象(spiritual image)과 결합했을 때, 비로소 形像(soul figure)으로서 회화미술에서의 이미지의 속성을 부여받기 때문이다. 베르그송에 의하면 생명의 지속성파악은 직관에 의해서 가능하지만 우리가 직관만으로 생명의 실체를 파악할 수 없는 이유는, 실체의 총체가 영원 속에서 다만 그것의 외양적 지속만을 드러내 보이기 때문이다.<sup>2)</sup>

1) 『道德經 제1장』 道可道 非常道 名可名 非常名. 도와 가도 명과 가명은 완전히 상반된 개념이나 가도 가명이 의미없는 것은 아니다. 가도는 도의 존재론적 속성, 즉 초월적 의미를 상실한 인식론적인 형질로 전환된 가치이며, 가명도 마찬가지이다. 도가 도로서 가능하고 명이 명으로서 가능해지는 것은 무가 유로, 즉 실재로서의 형의 속성을 가지게 되는 것이다. 도와 명이 可를 통해 초월적 존재성을 상실하지만 인식가능한 형질로 전환되었을 때 실제적 존재성을 오히려 명확해 진다. 실제의 존재성을 확보하기 위해 초월성을 상실하게 되는 것이다. 인간은 신이 아니므로 현실의 형식요소를 통해 그 유사한 바를 추구할 수밖에 없다. 예술에 있어 형상개념 역시 이러한 관점에서 파악되어야 한다.

2) Bergson, H. *L'évolution Créatrice* (Paris: Boulevard, 1948), p. 39.

## 122 동양회화에 있어서 형상관점의 심미

동양회화미술의 관점에서 보면 형의 정형성이 상의 가능, 가변적 양태를 부가하지 않는다면, 단순히 서구의 인식론적 범주의 이미지개념과 유사해지고 만다. 따라서 전통적 가치관으로부터 볼 때 동양화 보기와 읽기의 측면이 道의 관점을 배제할 수 없다면, 동양화의 감상은 형의 파악만으로는 매우 불완전할 것이라는 사실은 명백하다. *道德經* 41장에 大象無形<sup>3)</sup>이라 한 것으로도 알 수 있듯 도는 구체적인 인식의 범주를 제공하는 형의 개념과는 무관하기 때문이다. 인식론적 개념으로서의 형은 존재론적 상의 개념과 결합되어 동양적 이미지의 특수한 형상개념이 성립된다. 그러므로 形態와 形象의 차이는 象의 개입여부에 따른 것이다. 따라서 미술작품의 형태가 단지 시각인식의 지표인 형의 차원을 넘어 의미형식의 기호표현으로서 形像<sup>4)</sup>으로 승화되기 위해서는 원형성의 象에 대한 미적 心思가 필연적인 요인이 되는 것이다.

### 2. 形과 象의 분별

본 연구에서 의도하는 대로 회화미술상의 이미지개념을 형상으로 전환시켜, 동양회화미술에서의 심미적 특수성을 발견해내고 인식하고자 한다면, 일차적으로 형과 상에 대한 개념상의 구체적인 정의와 이해가 마련되어야 할 것으로 생각된다. 동양미술에서 이미지<sup>5)</sup>로서의 형상관점의 연구는 형과 상의 의미와 작용을 분별하는 지점으로부터 시작된다. *周易 繫辭傳上*에서는 형과 상을 “하늘에 있는 것은 상을 이루고 땅에 있는 것은 형을 이룬다.”고 하여 형과 상을 구분하고 있다. 阮籍은 *達莊論*에서 “형은 돌이라 말하고 상을 별이라 말한다.”고 한다. 천상의 별들은 그 상만을 볼 수 있는데 비하여 땅에 떨어져 돌이 되어 실체가 있게 된 것을 형이라고 한다.老子는 大象無形을 말한다. 이것도 상과 형을 구별한 것이다. 이 같은 형과 상을 연용하여 복합사인 形象을 구성한다. 그리고 이 같은 형상은 의와 결합하여 의상론을 이룬

3) 『도덕경 41장』大方無隅 大器晚成 大音希聲 大象無形. ‘大方은 모서리가 없고 大器는 늦게 이뤄지며 大音은 소리가 없는듯하고 大象은 형태가 없다.’ 위의 구절에서 알 수 있듯 ‘大方, 大器, 大音, 大象’은 각각 道를 상징하는 것이다. 즉 ‘大’는 도의 은유이며, 도를 인식론적 범주로 전환시킨 개념이라 할 수 있다.

4) 象과 像의 분별에 대해서는 본문의 2) 形과 象의 분별. 에서 자세히 설명하였다.

5) 이미지(image)라는 말의 어원은 라틴어의 이미타리(imitari : 모방하다)로서 일반적인 의미로 이미지란 ‘대상의 모방’이다. E.H.Gombrich, *Meditation on a Hobby Horse and other essays on the theory of art* (N. Y: Phaidon press, 1978), p. 1.

다.<sup>6)</sup> 동양미학에서 形과 象의 구분이 용이한 이유는, 사물의 내재적 의미 혹은 원리의 가치를 중시하는 동양주의의 미학정서가 미적 대상의 외형에 대한 관심보다는, 형태에 내재하는 의미형식으로서의 象(像)을 상대적으로 더욱 중요한 심미개념으로 간주되어 왔기 때문이다.<sup>7)</sup>

사물의 형상이란 외형의 면모인 形과 본질과 속성을 내포하는 象이 종합화된 이미지의 실재라 할 수 있다. 의미와 형식이 외연과 내포의 조화로운 兩意性은 모든 사물에 내재해 있는 것이다. 그러므로 어느 한 쪽의 가치만 규정한다고 해서 그 사물을 정확하게 이해했다고 볼 수는 없는 것이다.<sup>8)</sup> 象은 사물의 내재적 가치규준이자 형식이며, 形은 그것을 제한하고 인식하게 만드는 모양 혹은 형태이다. 兩者의 공교한 결합은 비로소 객관사물을 대상물로서 인식하게 만드는데, 중요한 점은 사물에 대한 동양의 認知가 외현된 구조파악을 통해 사물을 판단하는 서구의 認識방법과는 사뭇 다르다는 것이다. 언어기호론의 관점에서도, 이를테면 形/象이나 氣/韻은 각각 表裏를 이루는 합성어이지만, 통칭의 관념적 이해보다는, 先/後로 분절된 언어의 미의 上호작용을 중요시한다.

6) 조민환, 「동양미학에서의 형상성과 이미지」『조형예술에서 이미지란 무엇인가?』, 한국문화교류 연구회학술세미나, 2002, p. 10.

7) “象”이 언어의 형식으로부터 미학적 특성을 지니게 되는 것은 象자체의 문자적 의미, 즉 코끼리를 가리키는 갑골문의 상형자로부터 심미대상으로의 전이과정에서 추측해 낼 수 있다. 『韓非子·解老』에서「人希見生象也。而得死象之骨,按其圖以想其生也。故諸人之所以意想者,皆謂之象也。今道雖不可得聞見,聖人執其見功以處見其形。故曰無狀之狀,無物(象)之象。」이라 한 것으로부터 사물의 형을 의미하는 “象”的 의미가 實에서 虛로 발전해갔음을 알 수 있다. 우리는 또한 이를 통해 象이 혼적으로서의 하나의 幻想적인 의미가 내포하고 있음을 발견한다. 여기에서 上은 실제의 코끼리를 보고 착안해낸 기호가 아니므로 상상의 결과물로서의 이미지이며, 결국 실제 이미지(코끼리의 모습(象形))를 인간이 상상해낸 산물, 즉 허체로서의 像으로 대체하고 있는 것이다. 이를 통해서 미학적 용어로서 象은 物의 形을 반영하는 대명사이며 형태가 있는 사물로서의 物이 인간에게 인상지어진 이미지를 말하는 것임을 알 수 있다. 그러므로 象(像)은 재현과 묘사의 의미로서의 象으로부터 이후 내재적 의미를 강조하는 象外之象의 개념으로 전환되며, 이것이 形과 결합하여 어떤 형상을 시각적 이미지로 제시할 경우 단지 일반적 모습, 광경, 풍경의 의미가 아닌 동양주의 형상론에 의해 이른바 意景으로 발전되고 전화하는데 핵심적인 함의를 내포하고 있다.

8) 동양미학의 이러한 조화론적 가치관은 서방 근·현대의 미학에서 이성을 이탈하거나 부정함으로써 直覺과 情感의 표현을 강조하는 것과는 근본적으로 차이가 있다고 하겠다. 美와 善의 통일을 요구하는 중국고대미학이 시종해서 일종의 선명한 理性主義정신으로 일관되어 있으면서도, 그것은 직각과 정감을 부정하지 아니할 뿐 아니라 동시에 심미와 예술에 있어서의 그들의 작용을 매우 중시하고 있어서, 서방의 고전주의의 미학에서 제창하는 이성정신과는 크게 다른 것이다. 權德周, 『중국학 연구』, 「李澤厚·劉綱紀主編〈中國美學史〉譯序」第六輯, 1989, 12, 숙명여자대학교 중국학연구소, p. 8. 참조.

## 124 동양회화에 있어서 형상관점의 심미

형호(荆浩: 870년경 ~ 930년경)<sup>9)</sup>는 『筆法記』에서 기와 운을 구분해서 논하였다. 이를 다시 형상개념에 빗대어 보면, 기는 상에 해당하고 운은 형에 관계하는 것으로 볼 수 있다. 기란 운의 리듬과 조화의 상응에 의하여 나타나듯 상은 형의 옷을 입어 나타난다.<sup>10)</sup> 그림을 논함에 있어 엄격한 조형성에 입각한 形의 정확한 구현을 장려하는 것은, 외형의 객관적 판단을 중요시하고 사물의 외형을 정확하게 묘사하는 회화의 기술을 중요시한 덕목이라 할 수 있다. 이미지가 외현되는 표상으로서의 形<sup>11)</sup>은 우리가 회화예술에서 화면의 이미지들의 존재를 인식할 수 있게 하는 가시적인 상징체이다. 형태에 관해, 조형심리학에서는 물체의 속성으로서의 모습을 型이라고 하며 물체의 형태는 形이라 규정한다. 어떤 물체에 대하여 形은 윤곽선과 경계선으로 인식되는 것이지만, 형의 실체인 型은 경계선과는 관계가 없다. 形과 型이 일반화된 것이라 할 수 있다.<sup>12)</sup>

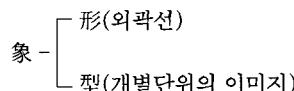
象은 象과 像으로 나뉜다. 象과 像의 개별적 의미론은 엄밀하게 구분되지는 않으나 회화기술의 범주에서는 그 의미에 따라 구별의 관점이 있다. 像은 「肖像」, 「佛像」 등에서와 같이 사람과 사물의 인위적 형상을 지시하는 개념이며, 象은 구체적이지 않은 다소 추상적인 형상을 지시함이다. 그러므로 形像은 어떤 구체성의 조건이 개입되어있는 개념이며, 形象개념에는 어느 정도의 상상적 요소가 포함되어있는 것이

9) 형호는 五代사람이며 戰亂을 피해 華北지방의 산으로 들어가 살면서 산수화를 그리고 자신의 경험과 이론을 바탕으로 한 화론인 『筆法記』(또는「山水訣」)을 지었다. 그가 필법기에서 주장한 六要 (氣, 韻, 思, 景, 筆, 墨)은 謝赫의 六法과 함께 중국회화에서 가장 기본적인 법칙으로 여겨지고 있다. 許英桓 編著, 『中國畫家人名辭典』, 悅話堂美術選書4, 1977, pp. 117~118.

10) 元甲喜 編著, 『東洋畫論選』, 知識產業社, 1976, p. 78. 참조.

11) 형(form)이란 시각의 대상이 되는 사물의 공간적 면모라고 할 수 있으며 3차원의 입체가 2차원의 면이나 1차원의 선을 통해 가시적으로 와닿는 현상이기도 하다. 최병식, 『미술의 이해』 (숙명여자대학교 출판부, 1989), p. 58.

12) 모도야끼 히로시, 김수석옮김, 『조형심리학입문』, (서울:지구문화사, 1998), p. 23. 참조.



미술작품의 화면에서 象의 감지란 型의 종합이 形을 통해 드러나게 되는 바를 인식하는 것으로부터 시작된다. 다시 말하면 형을 봄으로서 이 외형의 양태를 내적요소로서 부분적 형과 전체적 상을 인식하게 된다는 것이다. 이미지요소의 개별체인 型은 각각 독립적인 形態를 가지며 이 形 대한 개별적인 의미인자로서 작용하지만, 회화미술작품에서의 象은 形의 전체가 조성하는 조화로운 상태로서의 形을 통해 제시된다. 型과 形이 결합된 개별의 형태들이 조합되어 이루어지는 이 종극의 形이 빚어내는 미적 양태를 형상이라 지명한다. 이 型은 대상의 원형성(originality)의 내적가치가 된다. 그러므로 대상의 속성이란 이 型의 종합으로서의 象에 의해 판단된다고 할 수 있게 되는 것이다.

다. 象과 像의 의미는 염밀하게 구분되지는 않지만, 그 차이는 각 개념이 의미하는 바의 구체성과 비구체성에 있다 하겠다.<sup>13)</sup> 정리하면 전자의 象은 대상에 고유하게 내재되어 있는 바의 속성 즉, 대상원본의 원형성이 표출하는 이미지로서의 상이며, 후자의 像은 화가의 심미적 재능에 의해 읽혀진 상 즉, 재인식된 이미지의 상이 되는 것이다.

보편적인 형식미로서의 形을 특수화시키는 것은 재인식된 바의 주관적 像이며, 이러한 대상의 속성으로서의 (原)象과 화가에 의해 주관적으로 인식된 像의 상호작용으로 인해, 같은 대상을 표현한다 하더라도 같은 느낌의 그림이 나올 수 없게 된다. 그러므로 예술심미의 형식적 조건이 되는 形의 예술가치는 주관화된 像의 有/無에 좌우되며, 따라서 예술형상의 생명력은 주어진 形이 지속성이 변화하는 象의 양태로 인해 생성된다. 이를테면 화가가 감지하는 바의 주관적 像이 부재한 形이란, 이른바 기의가 부재한 바의 기표로서의 圖式과 다를 바 없게 되는 것이다. 결국 회화예술경계의 象이란 미적 형태를 의미의 실재로 인식하게 하는 最初이자 最終의 인자라 할 수 있겠다.

### 3. 象의 지표로서의 形

이미지는 형상의 형식을 빌어 드러난다. 형상주제의 관점에서 보면, 形은 모든 이미지에서 명시적인(explicit)성향의 형식요소이자 이미지의 구체화된 양태를 지시하는 것이고, 상대적으로 象은 형식화되지 않았던 심미적 경험이자, 암시적인(implicit) 바탕으로서 표면에 노출되지 않고 내재된 사유의 인식상태를 표명한다. 形과 象은 이렇듯 개별적으로 다른 속성을 지니고 있으며 또한 각각의 의미가 구체적이지만, 兩者의 개념은 대립의 양상이 아니라 공존의 양태로 상호보완의 관계를 유지하며 하나의 이미지형식을 만든다.

13) '南中像興，卽形布施之象，轉不可同年而語矣-像，象二字在繪畫術語上的區別。」「象」指己創作好了的人物形象，如「肖像」，「佛像」，某某之「像」。象含有一定的想象成分，如形象，甲象乙。像是具體而言，象則不十分具體。但不十分具體的象形之於紙絹則曰像。此二字用法也有不嚴密之時。南中像興指南方畫像風格興起。陳傳度，《六朝畫研究》，臺北，學生書局，1991，p. 60。남중상홍이란 남방화풍의 상이 흥기한 바를 가리킨다. 이 글에서 화풍을 의미하는 개념을 像으로 표기한 것(南方畫像風格)으로 알 수 있듯, 회화미술의 특징적 풍격은 인위적인 창작행위를 통해 창출된 미의식의 구체적 산물로서의 畫像임을 알 수 있다.

## 126 동양회화에 있어서 형상관점의 심미

주지한 대로, 이미지로서의 형상문제에 대한 동·서양미술에서 인식은 사뭇 다른 차이가 있는데, 이 차이는 형식과 내용의 선후관계로부터 비롯된다. 이를테면 미적 형상을 접했을 때 서구인이 중점을 두는 것은 비교적 형상 속의 고정된 형식이다. 그러므로 서구미술의 관점에서는 形이 象보다 우선하는 가치가 될 것이다. 상대적으로 동양의 관점에서는 이미지를 규정하는 형식요소인 형은 비교적 간과되며, 내적이고 의미형성의 모체가 되는 상이 보다 중요한 개념으로 상정되는 것이다.<sup>14)</sup>

전형적인 서구의 회화미술에서 재현의 방식을 통해 표현대상의 이미지를 전달하는 방식은 명확한 형태의 구현에 의존하였다. 상대적으로 동양회화에서 요구되는 사물의 표현에 관한 미학적 가치관은 재현된 대상의 이미지를 통해 대상의 내재적 성정을 드러내는 것이다. 동양회화미술에서의 형상표현이란 서구회화에서 표현된 대상을 실제의 그것으로 보이게 하는 幻影(illusion)의 기법에 상대적으로 대상의 면밀한 형태를 구현하기보다 그 본성적 의미가치를 이미지의 형식으로 드러내고자 하는 것이었다. 그러므로 일반적 재현(representation)형식에 상징적 표현을 가미하였던 동양회화미술의 속성으로부터 비롯되는 회화전통의 미묘한 차이는 미의식의 차별적인 경계를 생산하고 동·서 미감의 심미적 충돌을 유발시키는 큰 원인으로 작용한다.

서구미술에서 인식하는 바의 전통적인 예술형식의 두 가지 규정, 예술을 세계와 자연을 재현하는 잘 훈련된 기술로 자리매김하는 태도와, 평범한 인간의 능력을 넘어서 보이지 않는 세계를 보여주는 신비의 顯現으로 보는 태도는, 실상 미학의 역사를 엮어온 두 갈래 새끼줄과도 같으며 우리가 예술에 기대하고 있는 두 가지 대립요소이기도 하다.<sup>15)</sup>

미술형식으로서의 이미지의 관점에서 동양회화미술의 형상표현은, 이 두 가지 대립요소를 하나의 이미지에 총체적으로 담아내려고 했다는 점에서 주목된다. 이것은 바로 주지한 바의 이미지를 생산해내는 원초적인 심미의식에 관련하여, 동·서 미감의 차이로 인식될 수 있는 것이다.

14) 장파(張法)의 견해에 의하면 형은 實體이고 상은 虛體이다. 서구의 미학에서 제시하는 이미지는 종합된 형상의 개념이며 이미지의 파악에는 형(body)이 중요시되며 이것은 式(form)을 통해서 표현된다. 이에 상대적으로 중국미학의 보편적인 입장에서는 일목요연한 실재의 형과 식을 간파하고 虛性의 상을 중요시한다 장파 저. 유중하, 백승도, 이보경, 양태은, 이용재譯, 『동양, 서양 그리고 미학』(도서출판 푸른 숲, 1999), pp. 322~323. 참조.

15) 김용희, 『예술, 세계와의 주술적 소통』(책세상문고, 2000), p. 10.

종합해 보면 회화미술에서 표현대상의 모습을 인식하게 하는 形의 구현이란, 내재적 의미부에 해당하는 象의 모양을 제한하고 실재성을 부여받게 하는 형식을 제시하는 것이다. 다시 말하면 정형적인 형은 물과 같이 비정형적인 상을 담는 그릇이자, 모호한 상을 인식하게 하는 지표가 된다.

## Ⅱ. 畵의 의미와 형식

장언원(張彥遠)<sup>16)</sup>은 歷代名畫記의 繪畫之源流편에서 안광록(顏光祿; 384-456)<sup>17)</sup>의 견해를 빌어 그림이 의미하는 세 가지 요소로서 이치(卦象), 지식(文字), 형태(繪畫)를 들고 있다.

“그림의 의미는 세 가지가 있는데, 하나는 이치를 그리는 것으로 패상이 그것이며, 둘째는 지식을 그리는 것으로 문자가 그것이고, 셋째는 형태를 그려내는 것으로 회화가 그것이다.”<sup>18)</sup>

이를 통해 고대에서 그림이라는 개념이란, 문자와 패상, 그리고 회화의 세 가지 범주에 각각 의미 분화되어 이해되었음을 알 수 있다. 회화의 개념을 形을 그려내는 것이라 한 것은 회화미술로서의 회화의 가치 패상이나 문자와 같이 의미표기의 기호형식이나 언어표기로 제시되는 것과 구분한 것이다. 이 구분은 그림행위(圖)가 회화의 가치로 전도될 때, 패상이나 문자와 같이 주어진 개념적 도식을 제시하는 것이 아니라 자유로운 형태의 발현을 구현하는 것을 언명함이다. 그런데, 위의 문장에서 회화형식을 패와 문의 형식과 구분하여 논하였다 하더라도 간과할 수 없는 점은 그림행위가 단지 회화적 의미만을 가지는 것이 아니라는 것이다. 그림의 의미는 繪

16) 張彥遠은 唐나라 말기 사람으로 자는 愛賓이다. 생몰년은 알수 없으나 詩·書·畵에 능했으며 후대의 문인화론의 기본축이 된 “書畵異名同體說”을 기반으로 大中元年(847)에 10권으로 구성된 『역대명화기』라는 최초의 중국회화사를 저술하였다. 장언원과 역대명화기의 구성에 대해서는 장언원 외 지음, 김기주 역주, 중국화론선집, 도서출판 미술문화, 2002, p.14~15. 참조.

17) 顏光祿은 이름은 延之, 자는 延年으로 南朝宋 효건기 사람이다. 문인으로 술과 문장을 좋아하고 방약무인한 언동으로 생애를 보냈다고 한다. 『宋書』 권73에 그의 전기가 있다. 위의 책, p. 24.의 주33)재인용.

18) 又引顏光祿云: “圖載之意有三. 一曰圖理, 卦象是也. 二曰圖識, 字學是也. 三曰圖形, 繪畫是也.” 何楚熊著, 『中國畫論研究』, 中國社會科學出版社出版發行, 1996, p. 103.

## 128 동양회화에 있어서 형상관점의 심미

畫뿐 아니라 文과 卦까지 포함된다. 안광록은 이 세 가지 형식을 들어 그림행위의 의미를 분별하였지만, 이미지가 단지 형태의 구현만이 아니라 이치와 지식을 내포하는 총체적인 형상임을 제시하는 것은 동양회화미술에서의 이미지의 특수성으로 진화되어졌다. 이 장에서는 위의 문장에 근거하여, 그림의 세 가지 의미로 정의된 이치, 지식, 형태의 개념인자들이 각각 패상, 문자, 회화의 실재의 요소로 轉化되는 지점에 주목하고 양자의 연관성과 상호작용을 탐색해 보고자 한다.

### 1. 理致 - 卦象

디지털시대에 도래한 실체와 가상을 구분하여 왔던 이분법적 사고의 파기<sup>19)</sup>는 일원론을 강조해 왔던 전형적인 동양사유와 사뭇 유사한 것으로 보여지고 있다. 易에서 양과 음의 조화로운 작용에 의해 하나의 본체인 태극을 조성할 수 있다는 보편적인 哲理에서도 알 수 있듯 동양주의의 정신문화에서는 일원화된 본체로서의 道에 접근하기 위한 과정으로서 개별적 의미들의 상호 조화를 강조하여 왔던 것이다.

공자는 의미의 참과 거짓을 卦로서 드러낸다고 하였다.<sup>20)</sup> 卦는 의미를 표기(index)하는 형식을 띠는 일종의 상징적 기호(sign)라 할 수 있다. 卦象의 형식과 의미는 그것이 자연조화의 성정과 만물의 내재적 의미론을 기호로 함축시킨 일종의

19) 포스트모던사회의 이미지경향을 사회적 상황과의 맥락에서 말하면 그 동안 재현의 근거가 되어 왔던 실재 자체가 소멸되거나 '증발되게 된다.' (volatilized)는 것이다. 그 결과 현실과 이미지, 전언(message)과 매체, 지시대상과 표상, 기표와 기의의 이원론적 구분을 무의미하게 한다. 보드리야르는 이러한 이항 대립구조가 사라진다는 점에 대한 설명을 위해 '내파' (implosion)개념을 사용한다. '내파'의 사전적 의미는 '본질적으로 상이한 것, 동등하지 않은 것이 돌발적으로 동일한 평면안으로 핵몰하는 경우.'이다. 그의 경우 내파라는 것은, 그 동안 철학이나 사회이론의 흐름에서 내재해 온 외관/실재, 재현/지시물, 사유/사물 등과 같은 이항 대립의 파기를 의미한다. 그리하여 이전의 사회이론에서 대전제를 이루었던, 실재/의미/역사/사회까지도 포함하는 '지시대상'들이 시뮬라시옹이 지배하는 사회에서는 소멸된다고 주장한다. 김성기, 「포스트모던의 사회이론에 관한 연구-료타르, 보드리야르, 라틀라우/무페를 중심으로」, 서울대 박사학위 논문, 1993. p. 120.

20) 공자는 '글자로서는 언어의 뜻을 다 표현하지 못하며, 언어로는 그 생각을 다 표현하지 못한다.'고 하였다. 그런즉 성인의 본뜻을 알 수 없는 것인가? 공자 말하길, 성인이 象을 세워서 그 뜻을 다하며, 卦를 갖춰서 그 본성과 작위를 드러내고, 문장으로서 그 할 말을 다하며, 변하고 통하게 해서 이로움을 다하게 하며, 고무시켜서 신묘함을 다하게 되는 것이다.'(子曰 "書不盡言, 言不盡意" 然則聖人之意其不可見乎? 子曰, "聖人立象以盡意, 設卦以盡情偽, 繫辭焉以盡其言, 變而通之以盡利, 鼓之舞之以盡神.) 樓字列 校釋, 「繫辭上」, 『老子, 周易王弼注校釋』, 華正書房, 1983. 臺北.

의미표기로서의 형상이라는 점에서 조형예술학적 관점에서도 큰 의미를 가진다.<sup>21)</sup> 패상은 우주자연의 형태와 순행의 법칙을 여덟 가지 형태로 도안화 한 것으로, 고도로 함축된 의미를 내포한 일종의 도상해석학(Iconology)적 도상(Icon)이라는 점에서 조형예술의 한 형식으로 간주될 수 있다. 패상에 빗대어 보면 회화이미지는 象을 위해 形을 구현한 기호형식이라 할 수 있게 되는 것이다. 그러므로 패상은 가장 원초적, 혹은 본질적인 형태를 통해 理致를 표상하는 기호형상의 전형이라 할 수 있다.

八卦의 六爻는 일반적 물질대상을 그 인자로 하되 그 의미표기가 보편적 형상이 아닌 극도로 응축된 특수한 기호의 특징을 가진다는 점에서 형상종합의 의미성을 가진다. 패상이 의미부호로서 가지는 조형성의 가치는 역대명화기에 ‘패상은 그림의 이치이다’ (道理, 卦象是也)라고 한 것으로부터 알 수 있다.<sup>22)</sup> 가장 근원적인 隅陽의 의미를 표기하기 위한 부호로서, 패상은 대자연의 생성원리를 言, 象, 意의 총체적이고 명료한 종합을 통해 하나의 기표로 생산된 것이다. 이 기표는 개별의 卦爻가 제시하는 바의 각각의 상징물, 즉 자연을 구성하는 산물을 함의하고 있다.<sup>23)</sup>

易에서 爻가 조합되어 제시되는 패의 양태(形)는 자연의 본질과 그 원리(象)를 표기하는 지표(index)가 되는 것이다. 이 卦의 지표는 자연우주의 원리를 전달하는 매개가 된다. 종합해 보면 패상이란 자연의 이치를 표상하는 기호(sign)라는 것이다. 패상은 각각의 爻<sup>24)</sup>가 내포하는 내재적 의미와 형식이 충돌하고 조화되는 과정에서 생성되는 조합형식의 변화를 통해 매번 새로운 의미로 생성된다.<sup>25)</sup> 이것은 앞서 언

21) 주역 계사전에서 “易은 象이며, 상은 형상이다.”고 하여 역상이 천지만물의 形象(물상)을 기호화 한 것으로 나타내고 있다. 당대의 공영달은 주역정의에서 “역의 패라는 것은 만물의 형상을 옮겨 놓은 것이다. 그러므로 역은 상이라고 하는 것이다. 상을 형상이라고 하는 것은, 패는 만물의 상으로, 만물의 형상을 본받았다는 것을 말하는 것이다. 마치 전곤의 상이 천지를 닮은 형상을 본받은 것과 같다.”라고 하여 역의 상이 물상을 본뜬 것임을 말하였다. 조민환, 앞의 글, p. 12.

22) 張彥遠,『歷代名畫記』中 書畫之源流』顏光祿曰.. 圖載之意有三.. 一曰圖理, 卦象是也., 二曰圖識, 字 學是也., 三曰圖形, 繪畫是也. 又周官教國子以六書, 其三曰象形, 則畫之意也.

23) 팔괘의 여덟 패상이 상징하는 바의 자연요소는 각각, 하늘☰, 땃☲, 불☲, 우뢰☳, 바람☴, 물☵, 산☶, 땅☷이다.

24) 爻의 의미는 ‘본받아 사귄다’는 것으로『老子 25章』에 道法自然의 法의 의미와 상통한다. 역은 음양의 변화로서 天地人 삼재의 도를 演繹 한 것이다. 본디 점서의 책이었으나 ‘儀理’ (儀는 兩儀로서 階과 陽을 뜻함. 따라서 道理와 같은 의미.)로서 리를 해석하게 되어 점서와 의리를 겸한 것이 되었다. 음양이란 단지 우주구성의 氣에 관해 말할 뿐 아니라 온갖 사물의 현상과 성격내지 작용에 관해 두 가지의 속성을 나타내는 것으로 일체의 것은 양이 되고 혹은 음이 되어 무궁무진한 변화작용을 하고 그 변화속에 일정불변의 법칙을 갖는다는 것이 역의 기본 개

급한 대로 대상성의 象態을 통하여 인위의 形態을 구현한 바의 藝術形像이 감상자로 하여금 새로운 의미지표로서의 또 다른 심미적 象을 유추하게 하는 작용과 다르지 않은 바라 하겠다.

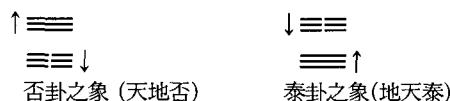
## 2. 知識 – 文字

형과 상의 인식에 있어서 각 개념의 선후관계는 근본적으로 象形論에 기반한다. 한자의 생성원리는 이러한 상형의 이치를 잘 설명해주는 것이다. 하도와 낙서의 설화는 문자의 형태가 관심대상의 의미표기, 즉 상을 헤아리고 그것을 명확하게 전달하기 위해 상징적 형태로 제시된 것임을 암시하고 있다.<sup>26)</sup> 의미를 통해 형을 얻었으므로 문자는 상형인 것이며 상형문자는 상, 즉 의미표기를 위해 형태를 구현하는 형식을 가장 잘 보여주는 언어기호의 형식이라 할 수 있겠다. 동양회화미술에 있어서 글과 그림, 기표와 기의, 형과 상 같은 의미소들의 관계는 우열의 관점에서 규정되는 것은 아니다. 文과 畵의 양자는 대등한 의미가치로 파악되어졌다.<sup>27)</sup>

---

념이다. 역의 이름에 대해서는 『周易正義』에 鄭玄의 설을 인용하여 세가지로 뜻을 분리하여 부를 수 있다. 세가지 명칭이란 각각 易簡, 變易, 不易이며 양의의 내부구조로서 음양의 표기인 --과 -의 의미는 각각 -은 원전성이나 연속성을 나타내고 상대적으로 --은 절단성이나 불연속성의 것을 나타낸다고 본다. 따라서 역의 사상에 있어서는 음양이원이 설명원리이다. 高光喆譯解, 『周易』, 고려문학사, 1989. 서울, pp. 9~32. 참조.

- 25) 주역의 卦象은 기표로서의 패의 형식(배열)에 따라 그 의미가 달라진다. 이를테면 否卦와 泰卦의 차이를 들 수 있는데 건패가 곤패의 위에 자리하는 것은 否卦之象으로서 부조화의 상태를 나타낸다. 건은 하늘로서 위로 올라가려는 성질이 있고 곤은 땅으로서 아래로 내려가는 성질이 작용하여 서로 융화되지 못하고 멀어지는 것이다. 반대로 곤패가 건패의 위에 있는 패상은 泰卦之象으로서 조화, 순리를 나타낸다. 이때는 상부의 곤패는 아래를 향하고 하부의 건패는 위로 상승하므로 자연스럽게 융화되어 태극의 형상을 이루게 된다. 이 이치를 회화미학에 대입시키면 전자의 경우를 形似라 하고 후자의 경우를 神似라 할 수 있겠다. 즉 형사는 대상의 순리를 조화롭게 드러내지 못 한 상태에 머무른 것이고 신사에 이르러서야 만이 대상과 나의 관계가 조화롭게 이루어져 험상에 취하지 않고 眞體를 표현할 수 있다는 것이다. 종합해 보면 패를 기호화된 표상으로서의 形이라고 할 때 그 형의 가치를 규정하는 것은 개별적 패의 象을 파악하고 어떻게 조화해 내는가에 달려 있다고 할 수 있다.



天地否와 地天泰는 모두 패의 형상을 이르는 것이다. 조화의 象인 지천태는 乾下坤上의 패상으로 泰는 通의 상이다. 따라서 음은 내려오고 양은 상승하여 二氣가 서로 통하므로 음양이 화합

그림의 의미에 대한 안광록의 해석과 유사하게 그림(圖)의 개념에 문자와 회화를 같은 의미로 포괄하는 예는 다음의 문장을 통해 알 수 있다.

'周禮의 관리가 글자형성의 여섯 원리를 가르치매 세 번째 의미로 상형이라 하였는데, 이것은 그림이라는 의미이다. 그러므로 문자와 회화는 모두 그림의 개념을 포괄하는 것이다. 그러므로 글씨와 그림은 이름은 다르지만 한 몸임을 알 수 있다.'<sup>28)</sup>

문자와 회화가 圖의 개념 안에서 같은 類의 것이라는 관점들은 書畫同原論의 논리적 기반이 되지만, 글씨와 그림이 그 역할과 상호작용에 있어서는 그림이 글씨가 온전히 전하지 못하는 바를 전할 수 있음을 분명하다. 다시 말하면, 그림에 내포된 폭넓은 상징성은 정형적인 문자로 전달되기에 부적절할 만큼 다양한 의미를 내포하고 있다는 것이다. 明代의 董其昌에 의해 문자형식을 초월한 순수한 형태의 유희로서 회화미술에 대한 중요성은 더욱 강조되었다. 동기창은 『畫旨』에서,

'그림과 글자는 각각 자신의 방식과 고유한 영역이 있다. 글자는 그대로 사는 것이 가능하지만, 그림은 숙련되지 않으면 안 된다. 글자는 모름지기 능숙해진 후에 생명력이 부여되지만, 그림은 능숙한 경지를 넘어서는 수준의 능숙함이어야 한다.'<sup>29)</sup>

---

한다. 이 상은 정월의 패이며 길하고 형통하는 것이다. 반대로 부조화의 象으로서 천지비는 坤下乾上의 卦象으로서 짓는 패의 이름이다. 이 상은 비색, 즉 막혀 통하지 않는 것을 가리킨다. 비는 人道의 정상적 상태는 아니며 군자가 아무리 貞正을 지켜도 좋은 점이 없다. 상승의 속성인 대(陽)의 기운은 위로 올라가 버리고 하강의 속성인 소(陰)는 아래로 내려와 버려 음양이 화합할 기회를 찾지 못하는 패상이다. 위의 책, pp. 114~125. 참조.

- 26) 역대명화기에 “창힐이 네 개의 눈으로 별자리의 象을 우러러 보고 이로서 새와 거북의 자취를 나란히 놓고 마침내 글자의 형을 정하게 되었다.”라고 하였다. 이를 통해 상은 일종의 원형성으로부터의 메시지이며 이것이 반영된 이미지를 감지하고 이 감각된 바의 이치를 전달하기 위해 형을 제시하는 것임을 알 수 있다. 張彥遠, 『歷代名畫記 중 書畫之源流』, 痴穀氏發於榮河中... 중략...頃有四目, 仰觀垂象, 因儻鳥龜之跡, 遂定書字之形. 何楚熊著, 앞의 책, p. 102.
- 27) 이른바 '幡信上書' 라 함은, 군사나 권위를 상징하는 깃발에 글자를 도안화한 문양을 그려 넣은 것을 말하는데, 이는 글자의 변형된 형태, 즉 도안화된 형식인 그림(圖)이 글자가 전하는 바 만큼이나 명확하게 의미를 전달할 수 있음을 말하는 것이다. 張彥遠, 『歷代名畫記 중 書畫之源流』按字 學之部, 其體有六.. 一古文, 二奇字, 三篆書, 四佐書, 五繆篆, 六鳥書. 在幡信上書端象鳥頭者, 則畫之流也. 何楚熊著, 위의 책, 같은 페이지.
- 28) ...又周官教國子以六書. 其三曰象形, 則畫之意也. 這是把文字與畫都以 “圖” 涵蓋. 是故知書畫異名而同體. 위와 같음. 六書는 문자형성의 여섯가지 원리인 指事, 諧聲, 象形, 會意, 轉注, 假借을 말한다. 이에 관해서는 장언원의 지음, 김기주 역주, 앞의 책, p. 26.의 주)35에서 40)까지 참조바람.
- 29) 董其昌, 『畫旨』, 書與字各有門庭, 字可生, 畫不可不熟, 字須熟後生, 畫須熟外熟.

### 132 동양회화에 있어서 형상관점의 심미

라고 하여 글씨(字)와 그림(畫)의 예술범주를 구분함으로서 그림을 글씨보다 상위 개념의 예술형식으로 언명하였다. 그는 그림의 수준이란, 글씨를 쓰는 능숙함을 넘어서는 수준(熟外熟)의 경계이어야 함을 강조하였다. 언어는 사상이나 생각을 표현하기 위한 수단이며, 이 언어는 문자라는 형식을 통해 시각화된다. 다시 말하면 언어는 의미를 전달하고 문자는 언어를 표기한다는 것이다. 따라서 기의인 언어의 의미는 기표인 문자의 도움을 받아 전해진다.

종합해 보면 의미를 담는 형식으로서 문자의 형성원리는 동양회화미술의 특수성으로 진화되었는바, 字의 속성은 사실상 畵의 그것과 다르지 않다고 보게 되는 것이다. 그러나 문자자체는 회화표현과 같이 자유로운 형태로 조성되는 것이 아니라 정형적인 圖式의 속성을 가지므로 그 전하는 바의 의미가 한정될 수밖에 없다. 그러므로 공자는 글씨는 언어를 다 전하지 못하며, 언어는 그 뜻을 다 표현하지 못한다고 하였다.<sup>30)</sup>

### 3. 形態 - 繪畫

형상탐구에 있어서 서구미학의 관심사와 확연하게 구별되는 동양주의의 특징은, 이미지에 대한 궁극적인 관심사가 재현적 外形의 구현 以後에 있다는 점이다. 이론 바 格物致知로 이해되는 미체험의 전제는, 표현이 반드시 대상의 원형으로부터 유추되게 하였다. 이미지를 생산하는 작가는 이미지를 선택하는 과정에서, 대상에 대한 자신의 주관적 심리에서 완전히 자유로워진다는 것은 불가능하다. 따라서 재현이 완전히 제거된 이미지 창출은 불가능해진다.<sup>31)</sup> 동양회화미술에서의 재현이란 象을 내포한 형태의 구현이라 할 수 있겠다. 그러므로 동양회화미술에서의 재현의 방식에는 관념을 실재로 전화시키고 모호한 이미지를 구체적인 예술형상으로 생성하게 하는 심미작용이 관여한다. 形態 그 자체를 모방하는 것이 아니라 본성을 파악하고 그 의미를 재현하려는 동양화가들의 시도는, 서구미술의 일반적 재현(representation)의 문제와는 사뭇 다른 형식으로 대상에 접근하였다.

30) 본문의 주20 참조.

31) 최광진, 「현대 미술비평에서 재현이미지의 의미」, 『21세기 조형예술과 이미지의 문제』, 한국조형예술학회, 2002, p. 20. 참조.

대상은 그 형태를 통해서 직관(intuition)된다. 형태의 일차적인 인식을 주관하는 직관에 대하여 베르그송은 “만일 지성이 없는 직관은 단순한 본능의 형태일 것.”이라고 하였다.<sup>32)</sup> 동양회화미술에서 형태에 대한 직관의 능력은 매우 중요한 것으로 여겨지지만, 그럼에는 형태에 더하여 앞선 장에서 논급한 폐상과 문자의 의미를 통해 주목한 바의, 사물의 이치를 파악하고 본질적 속성을 통찰하려는 심미의식이 필연적으로 요구되어졌다.

『爾雅』<sup>33)</sup>에서는 “그림은 형태”(爾雅云, 畵, 形也.)라 하였고<sup>34)</sup> 晋代의 문인이었던 육기(陸機, 261~303)<sup>35)</sup>는 형태를 보존하는 것을 그림(畵)이라 하였다.

‘회화의 홍함은 시경의 창작에 비유할 만하고 위대한 대업에 향기를 아름답게 한다. 대상을 널리 알리는 데는 말보다 큰 것이 없고, 형태를 보존하는 데는 그림보다 나은 것이 없다. 이것이 바로 그림의 가치를 말하는 것이다.’<sup>36)</sup>

畵에서 形의 보존이란 대상의 형을 본떠냄(似)을 통해서 제시된다. 회화표현은 형태를 구현하는 것이라는 말이다.<sup>37)</sup> 唐代의 시인 白居易는 그림을 논하여 “그림에

32) Bergson, H. L' évolution Creatrice (Paris: Bulevard, 1948), p. 179.

33) 이아는 작자불명으로 13경의 하나인 가장 오래된 자서이다. 『漢書』「藝文志」에 3권 20편이 나오는데, 선진시대에서부터 한대에 걸친 여러 사람의 작품이라고 볼 수 있다. 지금은 19편밖에 전하지 않지만, 언어 · 천문 · 자리 · 음악 · 기구 · 산천 · 초목 · 금수들을 해석하고 있다. 장언원 외 지음, 김기주 역주, 『중국화론선집』, 도서출판 미술문화, 2002, p. 27.의 주)47 재인용.

34) 이 외에도『廣雅』에서는 “그림은 분류(구성)”이라 했으며, 『說問』에서는 “그림이란 경계지우는 것”이라 하였고, 『釋名』에서는 “그림이란 걸어놓는 것.”이라. 이로서 그 대상물에 채색하는 것이라 하였다. (廣雅云, 畵, 類也. 爾雅云, 畵, 形也. 說文云, 畵, 眇也, 象田畊畔, 所以畵也. 釋名云, 畵, 卦也, 以彩色挂物象也.) 何楚熊著, 앞의 책, p.103.

35) 육기는 西晋의 문인으로서 자는 士衡이다.吳나라의 승상이었던 陸遜의 후손으로서 어려서부터 문장에 뛰어난 재주가 있어 그의 화려한 時賦는 曹植이후 일인자라 일컬어졌다. 저서로 『陸平原集』이 있다. 온조동 著 강관식 譯, 『중국회화비평사』, 미진사, 1994, p. 67.의 주87)재인용.

36) 張彥遠, 『歷代名畫記 중 書畫之源流』‘故陸士衡云.. 青丹之興, 此雅頌之述作, 美大業之馨香, 宣物莫大於言, 有形莫善於畵. 此之謂也.’

37) 그림을 논함에 있어 엄격한 조형성이 입각한 形의 정확한 구현을 장려하는 것은 외형의 객관적 판단을 중요시하고 사물의 외형을 정확하게 묘사하는 기술의 측면을 중요시한 덕목이라 할 수 있다. 전국시대 법가의 창도자인 한비자는 귀신과 도깨비와 같은 상상의 대상은 그 형태가 명확하지 않기 때문에 그리기 쉽고 사람과 개나 말 같은 혼존하는 대상은 그 形이 명확하기 때문에 그리기 어렵다고 하였다. 한비자는 인간이 의식으로써 상상해 내는 것을 象이라 하였다. 이 때의 象은 현실적 물체의 모습이나 형태로서의 물상이 아니라 우리의 상상이 가미된 주관적인

는 마땅한 기술이 없으니 닮음으로서 그 기술을 삼고, 학문에는 스승이 없으니 진리로서 스승을 삼는 것이다.” (畫無常工, 以似謂工, 學無常師, 以眞謂師.)<sup>38)</sup>고 하였다. 그러므로 회화적 이미지로서의 미술형상이란 이른바 재현적 모방과 그 궤를 같이 하는 바의 유사성의 구현에 의미를 두고 있음을 분명하다.<sup>39)</sup>

사물을 닮게 그리려내는 것은 형태를 본떠내는 것, 形似를 통한 유사성의 구현이지만, 형사의 방법은 단지 사물의 外皮的 形態의 모방만을 추구하는 것은 아니다. 형사를 통한 유사성은 재현적 모방(mimesis)과는 유사하나 다른 개념으로 읽혀져야 한다. 그것은 이 유사성의 개념이 내포하고 있는 심미성의 기저에는, 원본대상과의 닮음만을 추구하는 것으로부터의 벗어나고자 하는 의도가 내포되어 있기 때문이다. 닮음으로부터의 벗어남이란, 대상의 외적 형태의 흔영을 초월한 심미에 대한 중요성을 강조한 것이다.

소식와 예찬에 의하면 그림의 의도는 단지 자신의 정서와 생각을 표현하는 것이다. 그런다는 것은 독창성이 없는 현실을 복사할 필요가 없는 일이기 때문이다.<sup>40)</sup> 장언원은 역대명화기에서,

‘옛 그림은 간혹 형태를 닮게 옮겨 그릴 수 있었음에도 단지 형태의 닮음만 아니라 骨氣를 송상하여서 이로서 형태의 밖에 있는 것을 가지고 그림을 추구하였는데 이것은 가히 일반인들과는 말하기 어려운 것이다.’<sup>41)</sup>

라고 하였으며 더하여 “氣韻으로서 그림을 추구한다면 形似는 저절로 그 속에 있게

상이다.『韓非子』客有爲齊王畫者. 齊王問曰 畫孰最難者 曰.. 犬馬最難. 孰易者 曰 鬼魅最易. 夫犬馬人所知也. 旦暮罄于前. 不可類之. 故難. 鬼魅無形者. 不罄于前. 故易之也.

38) 何楚熊 著, 앞의 책, 같은 페이지.

39) 이렇듯 보존과 드러냄을 위한 형사의 진정성을 회화가치의 판단규준으로 삼던 인식수준은 이후 문인사회에서의 회화미술의 흥기와 더불어 사물의 외형보다는 내적 성정을 조성하는 본성적 가치에 대한 관심의 증폭으로 인해 회화표현에 있어서 사물의 진실이 가시적 형태에 있지 않다는 의식을 기반으로 한 이른바 心象의 형태를 구현하려는 심미태도로 전환되었다. 詩畫一致論을 확립한 宋代에 蘇軾(1036~1101)이 그의 「書鄆陸王主簿所畫折枝二首中」에 “그림을 논함에 있어 形似를 주장한다면 그 소견이 어린이와 다를 것이 없다.”(論畫以形似, 見與兒童隣)라고 한 것은 회화의 형태구현에 있어서 외피의 형식보다는 본성적 속성을 구현하려는 초월적 심미를 반영하는 예라 하겠다.『集註分類東坡詩, 第十一卷』

40) 임어당, 최승규옮김, 중국미술이론, 한명출판 2002, p. 22.

41) 張彥遠, 『歷代名畫記』 중 論畫六法。昔謝赫云...中臚....自古畫人 罕能兼之。彥遠試論之曰 古之畫，或能移其形似而尚其骨氣，以形似之外求氣畫，此難可與俗人道也。

될것이다.” ‘(以氣韻求其畫, 則形似在其間矣.)’라고 하였다. 이는 닮게 그리는 것(形似)만으로는 기가 생동하는 바의 생명력 있는 형태를 구현할 수 없고, 기운으로서 그림을 추구한 상태라야 만이 죽은 형태가 아닌 살아있는 예술형상을 구현할 수 있음을 강조한 것과 하겠다.<sup>42)</sup>

회화미술의 관점에서 보면 氣를 통해 닮음을 벗어나 정신성을 추구한 바의 이미지는 다시 형태를 통해 실재화될 수 밖에 없다.<sup>43)</sup> 淮南子의 ‘心은 形의 주인’<sup>44)</sup>이라는 언명은 사실상 형태의 구현이 정신의 수준과 그 작용에 의거하므로, 앞서 주지한 바의 이치를 반영하는 패나 지식을 전달하는 문자의 그림(圖)형식에 비해, 형으로 표현되어지는 회화가 보다 더 자유로운 감성적 心事를 표현하는 것임을 알 수 있게 한다.

종합해 보면, 동양회화미술에서 形態란 氣의 작용으로서 象의 態을 반영하는 것이며, 이렇게 氣象이 內含된 형태는 이른바 神을 내포한 바의 形神의 의미가치를 부여받게 되는 것이다. 그러므로 形이란 관념체인 精神이 관계하는 이미지 실재로서의 형식인자라 하겠다.

42) 미술형태는 정신을 내포하고 있는 것이며, 이 정신의 존재여부가 형태의 의미가치를 형성하는 조건이 된다. 형태에 있어서 정신의 반영은 예술성의 기와 깊은 관련이 있음을 알 수 있다. 동양미학에 있어서 예술성의 기에 관해서는, 김인환, 「예술성의 氣」의 관점에서 본 한국예술의 생명력」,『한국미의 심층적 구조』, 한국미학예술학회, 2003년 봄. 서울. 이나, 김인환, 『동양예술론에 있어서의 “氣”에 대한 연구』, 홍익대학교 박사학위논문, 1995. 참조바람.

43) 이른바 ‘정신을 담는 형태’라는 동양회화미술의 특유의 성찰은 淮南子에서 ‘形은 神이 머무르는 곳이고 氣는 神이 충만한 것이다. 신은 생명을 조절하는 것이다. 만약 신을 잃게 되면 形과 氣와 生은 모두 잃게 된다.’(夫形者, 神之舍也; 氣者, 神之充也; 神者, 生之制也。一失位則三者傷矣。『淮南子』,原道訓)라 한 것을 통해 잘 알 수 있다. 形이 대상의 일반적 모습이고 神이 形外에 있는 주관적 정신성이라고 할 때, 형과 신의 관계성은 다음과 같은 문장들에서 더 찾아 볼 수 있다. 이를 테면 荀子는『天論』에서 “형이 구비됨으로써 신이 생긴다.”(形具而神生)라고 하였고, 淮南子의 原道訓에 “신을 위주로 하면 형은 이익이 된다. 이러한 형이 보잘 것 없는 것은 신도 따라서 해를 입게 되는 것이다.”(..神爲主者, 形從而利, 以形爲制者, 神從而害..)라는 등이 그것이다. 또한 관악허는『圖畫見聞志』에서 “인품이 이미 높으면 기운은 높지 않을 수 없고 기운이 이미 높으면 그림은 생동함에 이르지 아니할 수 없다. 이러한 바의 정신으로서 그림의 신은 능히 면밀하게 이루게 되는 것이다.”(郭若虛,『圖畫見聞志』「論氣韻非師」人品既已高矣, 氣韻不得不高, 氣韻既已高矣, 生動不得不至, 所謂神之又, 神而能精焉.)라고 하여 회화에서의 정신적인 요인들의 작용을 강조하였다. 郭若虛 著, 米田水 譯註,『圖畫見聞志』,湖南美術出版社, 北京, 2000, pp. 31~32. 참조.

44) 『淮南子·精神訓』...故心者形之主也, 而神者心之寶也.

### Ⅲ. 마치는 글

본 연구는 동양회화미술에 있어서 이미지의 문제를 形象개념의 관점으로부터의 심미로 읽어내고자 하는 시도였다. 이를 위해 象과 形의 심미작용을 각각 의미와 형식의 관계로 규정하고, 이에 대한 논급을 통해 동양화형상의 특수성과 그 의미가치를 재인식하였다. 연구자는 형상개념이 내포하고 있는 실재적 속성을 근거로 하여 이미지에 대한 인식을, 추상적 관념화의 형식으로 일반화시키고 보편화시키는 화론 개념들에 대한 관념적 이해를 벗어나고자 하였다. 동양화론에서 화가의 지성과 정신적 역량을 강조하는 성향은 대개 추상적 언표들로 제시되어 있으며, 그러므로 관념성 짙은 모호함을 미술형식과 특수성에 대한 정체성으로 이해하고 마는 것에 문제가 있다. 개념은 확실히 실재의 형식들과 연관지어져야 하며, 또한 이 연관의 양태는 실재적인 형식과 의미의 지표로 마련되어야 한다. 이에 회화미학과 화론 상의 개념들이 이미지로 표상되는 바의 형식적 매개의 검증과, 그 드러남의 방식에 주목할 필요성을 절감하는 바이다.

동양회화에서의 이미지표현의 과정은 대상 외형의 재현과 더불어, 대상의 진정성에 대한 感悟를 통해 형태를 객관적 사실로부터 주관적 의미론으로 이끌어 나가는 데 있었다. 이를 위해서 필수적으로 요구되었던 것은, 객관적인 시각에서의 形의 정확한 파악과 주관적인 관점에서 대상의 본성적 의미를 종합하는 象의 인식이 조화된, 이른바 形象性의 구현이었다. 이 형상에 있어서는 대상원본의 象을 기반으로 형성된 회화이미지상의 形이 원형성의 形象과는 다른 새로운 의미기호로서 形像으로 읽혀지는 것과, 나아가 새로운 象을 산출하게 되는 모체로 작용하게 되는 것은 이른바 예술성의 象을 감지하는 심미의식의 연쇄작용이라 할 수 있을 것이다.

이미지의 실재성에 대한 관심으로서 형상관점의 연구는 먼저 언어개념적·인식론적 차원의 문제로부터, 실천적·심미형상적 차원으로 진행되어야 할 것이다. 본 논고에서는 지면상 앞선 문제인 개념인식의 문제를 중점적으로 논하였으며, 이러한 단편은 이후 실천차원에 대한 검증의 기반이 될 수 있을 것이다.

## ■ 참고문헌

- 장언원 外 著, 김기주 譯註, 『중국화론선집』, 도서출판 미술문화, 2002.
- 김용희 著, 『예술, 세계와의 주술적 소통』, 책세상문고, 2000.
- 장파 著, 유중하, 백승도, 이보경, 양태은, 이용재 譯, 『동양, 서양 그리고 미학』, 도서출판 푸른 숲, 1999.
- 최병식 著, 『미술의 이해』, 숙명여자대학교 출판부, 1989.
- 모도야끼 히로시 著, 김수석 譯, 『조형심리학입문』, 지구문화사, 1998.
- 高光喆 譯解, 『周易』, 고려문학사, 1989.
- 온조동 著, 강관식 譯, 『중국회화비평사』, 미진사, 1994.
- 임어당 著, 최승규 譯, 『중국미술이론』, 한명출판, 2002.
- 許英桓 編著, 『中國畫家人名辭典』, 悅話堂美術選書4, 1977.
- 權德周, 『중국학 연구』, 「李澤厚·劉綱紀主編〈中國美學史〉譯序」第六輯, 1989, 12,  
숙명여자대학교 중국연구소.
- 김인환, 「예술성의 ‘氣’ 의 관점에서 본 한국예술의 생명력」, 『한국미의 심층적 구조』,  
한국미학예술학회, 2003.
- 김인환, 『동양예술론에 있어서의 “氣”에 대한 연구』, 홍익대학교 박사학위논문,  
1995.
- 김성기, 「포스트모던의 사회이론에 관한 연구— 료타르, 보드리야르, 라틀라우/무페  
를 중심으로」, 서울대학교 박사학위 논문, 1993.
- 조민환, 「동양미학에서의 형상성과 이미지」『조형예술에서 이미지란 무엇인가?』, 한  
국문화교류연구회 학술세미나, 2002.
- 최광진, 「현대 미술비평에서 재현이미지의 의미」, 『21세기 조형예술과 이미지의 문  
제』, 한국조형예술학회, 2002.
- 郭若虛 著, 米田水 譯註, 『圖畫見聞志』, 湖南美術出版社, 北京, 2000.
- 何楚熊 著, 『中國畫論研究』, 中國社會科學出版社出版發行, 北京, 1996.
- 樓宇烈 校釋, 『老子, 周易王弼注校釋』, 臺北, 華正書房, 1983.
- 陳傳度, 『六朝畫研究』, 臺北, 學生書局, 1991.
- E. H. Gombrich, *Meditation on a Hobby Horse and other essays on the theory of art*, Phaidon press, 1978.
- Bergson, H. *L'évolution Créatrice*, Buolevard, 1948.

■ ABSTRACT

The beauty of form in Oriental painting from a  
realistic point of view

Jeong, Jin-Ryong

The intention of the research is to look into the form reflecting the spiritual image due to Oriental aesthetic from a realistic point of view. In this regard, I will pay attention to examining the process from figurative perspectives, in which painting image by subject acquires the beauty of form.

Of the main subjection this paper, figure is an image itself appearing in painting. At this point, I will attempt to show how the meaning and value of image have been interpreted and judged on the aesthetic standard in Oriental painting in particular. For this process, I generalize the conception of the image as "figure" and through this I will reconsider the standard of understanding and the value of perception regarding painting images on the method which are more applicable to the expressions of Oriental painting.

The reason why I try to find out the true nature of images in Oriental painting from a figurative viewpoint is to convert a conventional sense of value which recognizes the images of Oriental painting only as results of idealism, into more practical field. If the true nature of Oriental painting is fixed and restricted to natures of idealism, any productive development and any changes in form for future couldn't be expected at all. In fact, what the ideological and aesthetic values of art suggest is clearly a proof of real art form.

However, it is not a hard thing to prospect that only a superficial idealism will be ceaselessly produced, while the practical study about

aesthetic values, meaningful results of painting expressions, is totally ignored, if ideology itself is used as criteria to judge the identity of it or if only the idealistic aesthetic values are emphasized while any clue to show a real existence of oriental paintings is not certain. Actually, nobody can deny the fact that interests about real natures regarding art expressions have been relatively ignored while armed with mental ideology for esthetic view of oriental painting in traditionalism. Therefore, it is clear that “spiritual status” itself can generate any form.

Traditionally, in the Orient, the standard of judging a real value of things, which put a focus on a spiritual view of value rather than on a materialistic view of it, has been vaguely positioned the identity of images in painting. As a result, the aesthetic convention has finally committed to an error that for images of oriental painting, ideological criteria like so called spiritualism are applied as a judging way, and esthetic meanings and values of real painting are considered as strategic results and spiritual intentions.