

人物畫의 寫意性에 관한 研究

이 소영*

- I. 서론
- II. 중국의 사의론
 - 1. 고개지의 전신사조론
 - 2. 소식의 사의론
 - 3. 동기창의 사의론
- III. 한국의 사의론
 - 1. 윤두서의 화도론
 - 2. 조귀명의 신운론
 - 3. 권현의 전신론
- IV. 인물화에 내재된 “사의성”
 - 1. 대상을 보는 관점 ; 천인합일의 자연관
 - 2. 무의식으로 드러나는 인격과 희격
 - 3. 창의적 사유공간으로서 의경인 여백
 - 4. 기교 보다는 의를 중시한 심수상응의 경지
- V. 결론

참고문헌

ABSTRACT

요약

동양화화에서 ‘형사(形似)’와 ‘신사(神似)’는 대상을 표현하는데 중요한 화두로 인식되었으며 특히 인물화에서는 인물의 정신을 전달하는데 있어 ‘형사’와 ‘신사’는 더욱 중요하게 다루어져 왔다. 고개지(顧愷之, 약345~406)는 형사와 신사를 표현하는데 있어 ‘전신(傳神)’의 개념을 명확하게 제시함으로써 회화비평의 중요한 기준으로 삼았다. 그는 먼저 형(形)을 통해 정신을 드러낼 수 있음(以形寫神)을 제시함으로써 창

* 홍익대학교 미술학과 동양화전공 미술학박사, 현 단국대학교 배재대학교 출강.

작자는 작품에 ‘의(意)’를 그려내고 감상자는 표현된 ‘의’를 체험하는 것을 중요한 예술행위로 인식하였다. 따라서 인물화는 형상의 재현이라기보다는 그려진 대상의 인격과 성품을 드러내는 것이며, 창작자 스스로 인격을 도아하여 성인의 도(道)를 표출하는 것을 예술이라 여김으로써 예술적 심미주체인 작가의 의를 중시하였는데 이른바 이것이 전신의 개념으로 발전되었다.

본고에서는 고개지의 ‘전신사조론(傳神寫照論)’이 소식(蘇軾)의 ‘사의론(寫意論)’으로 계승되고 이러한 사상이 한국에서는 이형사신(以形寫神)의 원리에 충실한 윤두서(尹斗緒)의 ‘화도론(畫道論)’으로 이어지는 사의론의 전개과정을 알아보고자 한다.

또한 인물화에 내재된 사의성에 대하여 논하고자 하는데 작품에서 형사와 신사의 구분이 모호하듯 ‘사의성(寫意性)’의 판단의 기준 또한 명확하게 정의하기는 쉽지 않으나, 역대 작품분석을 통하여 보면 작품제작 시 입의단계(立意段階)에서 작가와 대상과의 관계가 중요하며 본고에서는 그 요소를 네 가지로 제시하였다.

현대미술은 기법의 홍수라 여길 정도로 많은 기법들이 혼재하고 있으며 마치 상품 특허를 내듯 기법이 작가를 대신하는 현상이 벌어지고 있는 현실이다. 본 논문은 인물화에 내재된 ‘사의성을 파악함으로써 기법 보다는 작가의 구사인 意가 중요함을 입증하여 무분별하게 유행에 편승하는 기법의 남용보다는 창작자의 철학적 기반과 정신적 수양이 중요함을 주장하고 사의론과 실제 인물화를 대입시켜 살펴봄으로서 동양회화의 특성인 사의성을 규명하여 살펴보는데 그 목적이 있다.

주제어 : 사의성(寫意性), 형사(形似)와 신사(神似), 천인합일(天人合一),
전신(傳神), 선(禪)

I. 서론

초상화를 그릴 때 “터럭하나도 닮지 않으면 그 사람이 아니다.(一毫不似 便是他人人)”라는 명제는 사실주의에 입각하여 정밀하게 재현하는 것을 의미하기 보다는 형상에 대상의 성품, 인격 등 정신이 느껴지도록 묘출할 것을 요구하는 것으로 이는 대상의 시각적 형상이 담은 사의성을 중시한 것이다. 인물의 형태를 정확하게 기록

하는 데는 사진이 더 수월하지만 동일한 인물이 창작자의 구사에 따라 다르게 그려질 수 있는 점은 그림에는 창작자가 대상을 보는 관점과 감정이 작품에 드러난 것으로 이것이 작품에 깃들어 있는‘의’인 것이다.

작품은 작가의 사상과 감정, 당대의 가치관을 반영하고 있기 때문에 작가를 이해하기 위해서는 그 시대를 풍미했던 사상적 배경과 작가의 사적(私的)인 환경과 인품, 성격 등을 고려해 보아야 할 것이다. 따라서 본고에서는 고개지의 전신사조론에서 동기창(董其昌, 1555~1636)에 이르기까지 중국 사의론의 전개과정을 알아보고 이러한 사상이 한국의 사의론에 미친 영향과 이를 작품에 반영한 예를 살펴보자 한다.

조선시대는 실학사상을 바탕으로 사실을 중시하는 경향이 풍靡하여 작품에서도 현실을 반영하는 것을 좋게 보는 경향이 있어서 인물화에서도 새로운 경향이 나타났는데 논자는 이러한 사조가 생성되는 이론적 배경이 형신겸비론(形神兼備論)이라 생각한다. 고개지의 이형사신론을 바탕으로 실학의 사실주의가 이러한 화풍을 형성하는데 기여하였으며 이는 역대 작가들이 자연으로부터 배우는 사생(寫生)을 중요하게 여겼던 전통의 계승이기도 하다.

사의화(寫意畫)를 공필화의 상반된 개념으로 사용하기도 하는데 논자는 기법 보다는 창작자의 의에 의한 구분이 더 명확하다고 생각하기 때문에 인물화에 내재된“사의성”에서는 사의적 요소를 파악하는 기준을 4가지로 제시하고자 한다. 첫째, 창작자가 대상을 보는 관점이 주·객체로서의 인식의 구분이 천인합일(天人合一)의 자연관을 중심으로 하는지 둘째, 인물화에 창작자의 인격과 화격(畫格)이 드러나는지 여부 셋째, 창의적 사유공간으로서 의경(意境)인 여백의 의미와 동양회화의 조형요소인 여백 중 사의적 여백을 어떻게 규정할 것인가에 관한 기준 넷째, 작품에 기교 보다는 의를 중시하는 심수상응(心手相應)의 경지에 관한 문제로 이는 창작자의 의가 작품으로 그려지는 과정에서의 심리가 가장 잘 드러나는 부분이다.

현대사회는 문화가 주도하는 사회라 해도 과언이 아닐 만큼 문화의 가치가 높게 평가되고 있으며 자국문화를 독창적으로 창조·발전시키지 않으면‘세계화’라는 명목 하에 타국의 문화식민지로 전락하는 것이 현실이다. 현대미술은 더 이상 작가의 국적, 재료와 기법을 가지고 장르를 구분할 수 없는 상태이고 획일화되어 가고 있는 실정이다.

오랜 기간 지필묵(紙筆墨)을 공통적으로 사용함으로써 중국과 한국의 회화는 유사하게 취급된 경우도 있었고 최근 중국의 현대미술이 한국에 소개되며 대중들을 매료시켜 화단을 잠식하고 있는 실정이다. 따라서 시대에 편승하는 기법의 남용 보다는 창작자의 성품이나 개성, 감정까지도 모두 표출시킬 수 있는 ‘사의성’에 관한 연구는 창작자의 정신적·철학적 수양의 중요성을 재인식하고, 창작자의 개성과 심상표현을 중히 여기는 현대회화와 추구하는 바가 일치한다.

II. 중국의 사의론

그림의 가장 중요한 기능은 대상을 정확하게 옮겨 그리는데 있었고 일찍이 진나라 육기(陸機, 261~303)는 “사물을 설명함에는 언어보다 나은 것이 없고, 형상을 보존함에는 그림보다 나은 것이 없다.”²⁾고 하여 그림의 효용에 대하여 말하고 있다. 이렇듯 대상을 표현하는데 외형을 닮게 그리는 것을 추구하는 ‘형사’와 사물의 본질을 파악하여 그리는 것을 중시하는 ‘신사’문제는 동양회화에 있어 작품창작뿐 아니라 작품의 수준을 평가하는 중요한 기준이었다.

1. 고개지의 전신사조론

위진남북조(220~589)시대에는 고개지, 사혁(謝赫, 약500~535)과 산수화 이론의 새로운 영역을 개척한 종병(宗炳, 375~443), 왕미(王微, 415~443)등에 의해 유가가 중시한 예술적 교화 작용에서 벗어나 도가에 중점을 두고 자연 자체의 미를 즐기고 이를 통해 도를 표출할 것을 주장하는 새로운 경향이 대두되어 화론사상 팔목활만한 발전을 보인다. “심사조화(心師造化)”, “천상묘득(遷想妙得)”, “이형사신(以形寫神)”, “기운생동(氣韻生動)”등의 이론은 현대에까지 창작에 영향을 주고 있으며 한비자(韓非子)의 형사를 중시한 이론은 동진의 고개지가 전신론을 제시하면서 신사가 중시되기 시작했다.

동진(東晉, 371~420)의 화가 고개지는 전신사조론을 주장하여 작품에 대상의 외

2) 楊崑 編著, 『中國畫論類編』, (台北: 華正書局, 1973), p.13.
“宣物莫大於言 存形莫善於畫。”

형 묘사뿐만 아니라 내면적인 정신까지 그려내는데 있음을 주장한 최초의 화가이자 이론가이다. 사조란 작가가 관조한 대상을 묘사하는 것이고, 전신은 대상 속에 숨겨져 있는 신(神) 즉 정신을 그려내는 것으로 즉 “전신사조(傳神寫照)”란 형상을 통해서 정신을 전해내는 것이다. 그는 묘사된 대상이 객관적으로 갖추어야 하는 사상과 감정에 근거하여 전신의 타당성 여부를 논하였고 “이형사신”이라는 이론을 제시하여 정신은 사물의 형상 가운데 존재하고 정신은 이러한 형사를 통해 표현되는 것인데 형상이 없으면 정신이 존재할 수 없으므로 형은 신을 그려내기 위한 수단으로 형과 신이 겸비되어야 함을 주장한 것이다.

그는 인물화의 경우 특히 얼굴 표현 시 전신을 중시하였고 오관(五官) 중 눈동자 묘사가 가장 중요하다고 하였다. 전하는 바에 의하면 그는 사람을 그릴 때 어떤 경우는 몇 년 동안이나 눈동자를 그리지 않았다고도 한다.³⁾

사지가 잘 생기고 못생긴 것은 본래 묘처와 무관하니, 전신사조의 성패는 눈동자에 달려있는 것이다.⁴⁾

만일 필법의 장단, 강연, 심천, 광협과 눈동자를 그릴 때 위아래, 크고 작은, 짙고 얕음을 터럭만큼이라도 잊으면 곧 신기는 이와 더불어 모두 변하고 만다.⁵⁾

라 하여 인물 묘사 시 팔다리의 미추는 전신과 큰 관계가 없으나 특히 초상화를 그릴 때 눈동자 묘사의 중요성을 지목하였다. 이는 대상의 사상, 감정, 성정이 눈동자 표현에 의해 다르게 표출될 수 있기 때문이며 그가 눈동자에 인물의 전신을 담고자 한 ‘부점목정(不點目睛)’은 조선시대 초상화에도 적지 않은 영향을 미친다.

고개지는 또한 눈과 더불어 당시 인물의 세부적인 형태와 신분·지위가 주변 환경과 잘 어우러져야 대상의 사상과 감정을 효과적으로 전달할 수 있다고 생각하여 경물과의 관계를 중시하였다.

3) ‘不點目睛’은 『世說新語』, 「巧藝」에 나온 말로 以形寫神의 대표적인 예로 인물화에서 생명력을 불어 넣을 수 있는 핵심이 되는 곳을 눈동자로 보았다.

4) 張彥遠, 『歷代名畫記』, 卷 5, 「晉」, 顧愷之 ; “四體妍蚩 傳神寫照 正在阿都之中.”

5) 顧愷之, 『論畫』. “若長短剛軟深淺廣狹與 點睛之節, 上下大小醜薄, 有一毫小失, 則神氣與之俱變矣.”

뺨 위에 터럭 세 개를 덧 그리고 이르기를 “배체(裴楷)는 독특한 개성이 있는데 이것이 바로 그 개성의 표현이다.”라고 하였다. 보는 사람이 이를 자세히 살펴보니 뺨 위에 터럭 세 개가 그려짐으로써 신명(神明)이 더욱 뛰어남을 느낄 수 있었다.⁶⁾

이는 털 세 개를 그림으로써 대상과 흡사하게 닮게 되어 신을 표현하게 되었다는 내용인 “협삼모(頰三毛)”는 소식, 조선의 윤두서에게도 사생을 중요시 하는 작화태도를 갖는데 영향을 미친다.

고개지의 “천상묘득”⁷⁾은 화가와 묘사할 대상사이의 주관과 객관의 관계로 그리기 전에 먼저 대상을 관찰하고 연구하여 사상과 감정을 깊이 이해하고 체득하는 과정을 거쳐 대상을 표현하는 것으로 대상의 형(形)을 통해 본질을 파악하는 것이다. 즉 『장자』의 포정해우(庖丁解牛)에서 “저는 정신으로 소를 대하고 눈으로 본 것이 아닙니다. 눈의 작용이 몇으나 정신의 자연스런 작용만 남습니다.(臣以神遇 而不以目視 官知止而神欲行)”한 것과 같은 의미로써 신사를 얻기 위한 중요한 단계인 것이다.

고개지는 인물의 기질이 마치 살아있는 듯해야 하며 형상은 자연스럽게 닮아야 하고, 그럼 속에 인물이 살아있는 듯 그려진 작품을 전신에 성공한 것으로 여겼으며 형과 신이 분리된 경향의 작품을 혹평하였다.

이러한 고개지의 전신론은 조선에도 많은 영향을 미치는데 조선후기 회화의 이론과 미학의 선구자인 담헌 이하곤(澹軒 李夏坤, 1677~1724)의 「남행집서(南行集序)」에는 있는 그의 초상화론을 보면

내 일찍이 말하기를 시를 짓는 것은 화공이 사진하는 것과 같다. 한 획, 터럭 하나라도 같지 않음이 없게 한 연후에야 기히 그 사람을 사했다 한다. 다만 터럭 하나라도 같지 않으면 비록 단정의 공이 극에 달해도 신정과 통하지 않으니, 어찌 그 사람을 그렸다 할 수 있겠는가.⁸⁾

6) 張彥遠, 『歷代名畫記』, 卷 5, 「晉」, 顧愷之 ; 頰上加三毛, 云:“楷俊朗有識具, 此正是其識具, 觀者詳之, 定覺神明殊勝。”

7) 顧愷之, 『魏晉勝流畫譜』. 編著, 앞의 책, p. 32.“무릇 사람을 그리는 것이 어렵고, 다음은 산수이며, 다음은 개와 말이고, 대와 누각은 일정한 기물일 뿐이므로, 완성하기 어렵지만 쉽게 좋아하는 것으로 천상묘득을 기다리지 않는다.

(凡畫, 人最難, 次山水, 次狗馬, 臺榭一定器耳, 難成而易好, 不待遷想妙得也.)”

8) 李夏坤, 「南行集序」, 「頭陀草」 권 17.“余嘗曰 作詩正如畫工之寫真 一毛一髮無不肖似 然後方可謂其寫其人矣 苟或一毛一髮不能肖似 則唯極丹青之工 而神情便不相觀 豈可謂之寫其人乎.”

하여 이형사신의 입장에서 사진(寫眞)이 된 연후에 전신을 논할 수 있다고 본 것이다. 이러한 관점은 조선후기 윤두서가 사생을 통하여 대상의 본질을 파악하고자 하였던 작화 태도에도 영향을 미친다.

2. 소식의 사의론

문인화풍과 문인화론이 대두되는 송대에 이르러 전신 · 기운론을 강조하는 경향이 일어나 화원의 그림은 형사에만 능하다하여 낮게 보았고 송대 이후에는 신사를 중시하는 기운론에 집약된다. 소식(蘇軾)은

그림을 형사로써 논한다면 그 식견은 어린아이와 같고 시를 짓는데 반드시 이 시처럼 지어야한다면 진정 시를 아는 이라고 할 수 없다. 시와 그림은 본래 하나의 법칙으로 천공하고 청진해야 한다.⁹⁾

라 하여 형사적 가치를 부정하는데 이후에 성행하게 된 문인화가 ‘청(淸)’과 ‘담(淡)’을 추구하고 작품의 ‘의(意)’를 중시하는데 영향을 미친다. 그는 형사로 품평을 하는 것은 유치하고 부족한 견해로 외형적 묘사 보다는 뜻을 그려내는 사의를 중시하여 거짓이 없고 천진하며 자연스러운 오묘함을 갖추는 “천공”과 “청진”을 예술의 이상적 경계로 요구하여 형상과 정신을 예술적으로 승화시키는 경지를 제시하였다.

원대 탕후(湯垕, 13세기말~14세기 전반)도 “그림을 보는 법은 먼저 기운을 보고 다음으로 필의, 골법, 위치, 채색을 보며, 그러한 뒤에 형사를 본다.(觀畫之妙, 先觀氣韻, 次觀筆意, 骨法, 位置, 傳染, 然後形似)”, “대개 그 묘처는 필법, 기운, 신채(神彩)에 있으며 형사는 말단이다.¹⁰⁾”하여 소식의 이론을 계승하여 형사를 멀리하였으

터럭하나라도 사실적으로 닮게 하려는 작화 태도는 顧愷之의 ‘頬三毛’에서 기인한 것으로 대상의 形을 통해 神을 묘출하기 위해서는 대상에 대한 치밀한 관찰을 통해 대상이 철저하게 닮아야 한다는 즉 작품의 성질을 객관적 대상에서 이끌어 내려는 對象模寫論을 바탕으로 한다. 조선시대 초상화에서 수염 묘사를 중요하게 여긴 것은 이러한 사상을 기조로 하였으며, 寫生:을 바탕으로 한 丑斗緒의 〈自畫像〉과 같은 명작을 창출한다.

9) 蘇軾, 『蘇東坡全集』, 前集, 卷16, 「書馬陵王上簿所畫折枝2首」.“論畫以形似, 見與兒童隣, 作詩必此詩, 定非知詩人. 詩畫本一律, 天工與清新.”

10) 湯垕, 「古今畫鑒」, 『中國書畫全書』, (上海書畫出版社, 1993), p. 902.
“蓋其妙處在於筆法氣韻神彩, 形似末也.”

며 당시 문인화가들과 같이 “서화일체(書畫一體)”나 “고의(古意)” 등을 중시했다.

또한 소식의 전신개념은 고개지의 관점을 계승, 보충하여 『소동파전집(蘇東坡全集)』 속집 권12의 「전신기(傳神記)」에서 “전신의 어려움은 눈동자에 있으며……그 다음은 광대뼈와 뺨에 있다.¹¹⁾고 하면서 대상 인물의 외형상 특징인 개성을 포착하고 자연스러운 표정을 표현하여 신기(神氣)를 잘 드러내야 한다고 했다.

내가 일찍이 등불 아래에서 볼 그림자를 돌아보고 사람으로 하여금 그것을 벽에 본뜨도록 하였는데 눈과 눈썹을 그리지 않았지만 보는 사람들이 모두 웃었으며 그것이 나임을 알았다. 눈이나 광대뼈, 뺨이 닮으면 나머지는 닮지 않음이 없으니 눈썹이나 코, 입과 같은 것은 대체로 더하기도 하고 떨하기도 하여 닮게 할 수 있는 것이다.¹²⁾

무릇 사람은 그 특징이 담겨 있는 곳이 각각 있으니 어떤 사람은 눈썹과 눈에 있고 어떤 사람은 코와 입에 있다. 호두(虎頭; 顧愷之)가 이르기를 “뺨 위에 텔 세 개를 덧그렸더니 정채가 더욱 뛰어남을 느꼈다”고 했는데, 곧 이 사람의 특징은 대개 수염과 뺨 사이에 있었던 것이다.¹³⁾

이처럼 소식은 각 인물의 신체적 특징을 명확히 파악하기 위하여 등불아래서 그림자를 본뜨게 하거나 대상을 면밀히 관찰하는 등 사생을 통해 본질을 파악하고자 하였는데 사생은 전신에 이르기 위한 수단이었으며 이러한 작화 태도는 조선시대 윤두서에게도 영향을 미치게 된다.

소식은 그 사람의 천연함을 얻고자 하면 여러 사람 속에서 그 행동을 은밀히 관찰(衆中陰察)하여야 한다는 독특한 견해를 밝혔다. 이러한 견해는 진조(陳造)에게도 영향을 주었으며 진조는 대상을 관찰 할 때는 “은밀히 파악”할 것을 제시하고 더불어 “곰곰이 생각하고 은밀히 파악(熟想而默識)”하여 얻은 바를 마음속에 기억해 두었다가 화상이 성숙된 뒤에 이를 재빨리 그려내야 한다고 하였다. ‘마음속에 기억’하

11) 蘇軾, 앞의 책, 권12. 「傳神記」.“傳神之難在目……其次在顴頰”

12) 蘇軾, “吾嘗於燈下顧自頰影，使人就壁摸之，不作眉目，見者皆失笑，知其爲吾也。自與顧頰似，餘無不似者，眉如鼻口，可以增減取似也。”

13) 楊崑 編著, 위의 책, p.246.“凡人意思，各有所在，或在眉目，或在鼻口，虎頭曰，頰上加三毛，覺精彩殊勝，則此人意思，蓋在須頰間也。”

고 화상이 성숙된 후 그리는 것은 창작자의 주관적 의의 적극적 관여를 의미하며 작품에 사의성이 더욱 중히 되는 것이다.

소식은 모든 사물에는 본질인 “상리(常理)”가 있으며 형상이 잘못되는 것은 부분에 한정되나 상리가 잘못되면 곧 작품전체를 버리게 된다고 하였다. 그리하여 소식은 대나무의 마디를 하나씩 그리면 생장과정과 부합되지 않아 상리를 잃는다고 여겨 아래에서부터 위로 한 붓에 그린 뒤 점을 찍어 마디를 그리기도 하였다.¹⁴⁾ 이렇듯 자연의 관찰을 통해 이치를 터득하고자 한 경향은 문인화가들의 작화태도에서도 볼 수 있는데 문동(文同, 1018~1099)의 “흉중성죽(胸中成竹)”은 형의 관찰을 통해 전신의 경지에 도달한 예로 볼 수 있다.

소식의 영향과 더불어 송대에 문인화풍이 흥기하면서 신사를 중시하는 경향이 우세하였는데 대표적인 예로 구양수(歐陽修, 1007~1072)는 한비자(韓非子)의 관점에 바꾸어 귀신을 그리는 것도 개와 말을 그리는 것에 비해 결코 쉽지 않음을 이르는데¹⁵⁾ 그는 형을 묘사하는 것이 담백한 사의를 표현하는데 비해 용이하다고 생각했던 것이다. 인물을 그릴 때 마음을 그려야 한다는 진육(陳郁, 12세기말~13세기중반)의 사심론(寫心論)은

…대개 그 형상을 그리는 데는 반드시 그 정신을 전해야 하고, 그 정신을 전하는데는 반드시 마음을 그려야 한다. 그렇지 않으면 군자와 소인의 모습은 같지만 마음이 다른데, 귀하고 천하며 충성스럽고 사악한 것이 어찌 스스로 구별되겠으며 형상이 비록 닮았더라도 무슨 이로움이 있겠는가? 그러므로 마음을 그리기가 오직 어렵다고 하는 것이다.¹⁶⁾

라 한 것과 같이 만약 겉모습이 같아도 정신과 기질이 다르듯 각 개인의 정신과

14) 米芾, 『畫史』. 米芾의 기록에 의하면 蘇軾은 묵죽을 땅에서부터 끝바로 시작해서 머리끝까지 그렸다. 미芾은 그에게 왜 마디를 그리지 않았느냐고 물었는데 蘇軾은 ‘대나무가 자랄 때 어찌 일찍이 마디마디 자라는가’라고 대답하였다. “蘇軾子瞻作墨竹，從地一直起至頂。余問何不逐節分？曰：竹生時何嘗逐節生。”

15) 歐陽修, 『歐陽文忠公文集』, 卷73, 「題薛公期畫」. 楊崑 編著, 앞의 책, p.42. “善言畫者，多云…‘鬼神易爲工’以爲畫以形似爲難，鬼神人不見也。然至其陰威慘澹，變化超騰，而窮奇極怪，使人見輒驚絕，及徐而定視，則千狀萬態，筆簡而意足，是不亦爲難哉？”

16) 陳郁, 『藏一話腴』. “…蓋寫其形，必傳其神，傳其神，必寫其心。否則，君子小人，貌同心異，貴賤忠惡，奚自而別，形雖似何益？故曰寫心惟難。” 楊崑 編著, 앞의 책, p.239.

사상적 기질을 그리는 것이 인물을 그리는 데 중요함을 시사하고 있다. 이처럼 동양의 인물화는 형사 보다는 사의를 중시하였고 사의의 어려움에 대하여 기술하고 있으며 전신에 이르는 방법으로 대상의 관찰을 통해 이치를 깨닫는 사생의 중요성을 제시하였다.

3. 동기창의 사의론

소식의 문인화 우위론은 원말 사대가와 명대 오판(吳派)를 거쳐 더 심화되어 사의 개념을 더 발전시켰으며 동기창은 사의를 앞세운 남종화가 원체화풍(院體畫風)이라 불리는 북종화(北宗畫) 보다 우월함을 주장하는 상남편북론(上南贊北論)을 주장하였다.

동기창은 오판의 세력을 확장하기 위해 ‘문인화파’의 계보를 만들어 형사를 멀리하고 사의를 존중하는 문인화풍의 남종화가 대세를 이루도록 이론적 근거를 제시하는데 『화안(畫眼)』에서도 ‘기운(氣韻)’을 중히 여겨

화가의 육법 가운데 첫째가 기운생동이다. 기운은 배울 수 없는 것으로 세상에 나면서 저절로 아는 것이며, 자연스럽게 하늘이 부여하는 것이다. 그러나 배워서 되는 경우도 있다. 만 권의 책을 읽고, 만 리의 길을 걸으면 가슴속에서 온갖 더러운 것이 제거되어 절로 구학이 마음속에서 생기고, 산수의 경계가 만들어져 손 가는 대로 그려내니 이 모두가 산수의 전신이다.¹⁷⁾

…임모하기는 쉬우나 그 정신과 기운을 전달하기는 어렵다.¹⁸⁾

하여 기운생동을 화가의 타고 난 천분이나 인격 속에 있는 것으로 보았고, “독만권서, 행만리로(讀萬卷書, 行萬里路)”하여 노력하는 예술가의 수양을 강조하였다.

그리고 “그림에는 육법이 있는데 그 가운데 기운 같은 것은 반드시 선천적으로 타고난 재주에 달려 있기 때문에, 기교적으로 교묘할수록 더욱더 기운으로부터 멀어

17) 董其昌, 변영섭외 읊김, 『畫眼』, (서울; 시공사, 2003), p.11. “畫家六法, 一曰氣韻生動. 氣韻不可學, 此生而知之, 自然天授, 然亦有學得處, 讀萬卷書, 行萬里路, 胸中奪去塵濁, 自然邱壑內營, 成立鄧鄂, 隨手寫出, 皆爲山水傳神.”

18) 董其昌, 위의 책, 64장. “…臨摹最易, 神氣難傳故也.”

진다.”¹⁹⁾하여 사기(土氣)의 유무를 기준으로 당대 이후 산수화를 남종과 북종으로 나누었다. 동기창이 선종의 남종과 북종을 화론에 대입한 것은 문인화풍의 절대적 우위를 부각시키기 위함으로 그의 사기론(土氣論)을 바탕으로 보면 훌륭한 화가는 천진자연하고 인품과 덕을 갖추고 학문적 수양과 필묵의 운용이 뛰어나야 함을 강조하고 있다.

그는 예술가가 “자연의 조화를 배우고 벗 삼고(師友造化)” 우주천지 자연을 본받아 이를 “가슴속에 자연의 모습을 형성하여(胸中造化)”, “손안에서 우주의 모습을 펼쳐내고(手中宇宙)” 천도(天道)는 반드시 화도(畫道)로 전환시켜야 한다고 생각하였다.²⁰⁾

그림의 道에 있어 소위 우주는 손 안에 있는 것이며, 눈앞에 펼쳐진 것은 生機 아님이 없다. 그림을 그리는 것은 마음의 조화를 봇에 의지하여 토로하고, 변환시킨 황홀한 감정과 함께 사물과 닮게 하는 것이 마땅하다.²¹⁾

하여 대상에 내재된 신기(神氣)를 창작가가 마음속으로 파악하여 심수상응(心手相應)의 경지에서 그릴 것을 주장하였다.

동기창의 철학적 사상의 배경은 소식으로부터 기인하는데 소식이 문학과 시에서 평담함을 추구하였다면 동기창은 그림 속에서 평담을 논하고 선사상을 회화에 흡수 하려고 하였으며 노·장사상과 유학의 인문주의 정신을 포용하고자 하였다.

“미불(米芾, 1051~1107)은 거연(巨然, 10세기 중반)의 그림을 평담하면서 자연스럽다고 하였다.(巨然畫, 米元章稱其平淡天真)”하고 “예찬(倪瓈)은 단번에 옛 법도를 변화시켜 천진유담(天真幽淡)을 근본요소로 삼았으니 이것은 역시 나이가 들수록 완숙해 진다는 것이다.”²²⁾는 모두 『노자』의 “위대한 기교는 마치 졸렬한 듯하다.(大巧若拙)”과 같은 의미로 이러한 주장은 회화에서 평담을 이상적 경지로 보았기 때문이다.

19) 董其昌, 위의 책, 91항. “畫有六法, 若其氣韻, 必在生知, 轉工轉遠”

기운은 謝赫이 세기한 육법 가운데 첫째 개념으로 가장 중요하게 여겼으나 개념 및 의미가 지나치게 추상적인 탓에 시대나 개인에 따라 다양하게 해석되고 있는데 董其昌은 기운생동을 화가의 타고난 천분이나 인격 속에 있는 것으로 보았다.

20) 저순임, 『繪畫美學』, (서울: 미술문화, 2005), p. 322.

21) 董其昌, 『畫旨』, “畫之道, 所謂宇宙在乎手者, 眼前無非生機”, “繪畫之事, 胸中造化, 吐露于筆端, 恍惚變幻, 象其物宜.”

22) 董其昌, 위의 책, 102항, p.257. “……變古法, 以天真幽淡 為宗, 要亦所謂漸熟者.”

또한 그가 복고주의를 주장하면서도 자연의 관찰로부터 본질을 파악할 것을 주장²³⁾하였는데 이는 소식이 등불아래서 그림자를 본뜨게 하거나 대상 각각의 특징을 잘 파악하기 위해 관찰하는 등의 작화 태도와 같은 것이다. ‘정신탈진(精神脫眞)’²⁴⁾은 대상의 본질적 특성을 정밀하게 하여 참모습을 빼앗는다는 뜻으로 사물의 세계를 생동적으로 묘사하는 것을 의미하며 이는 전신에 이르기 위한 방법이다.

동기창은 필묵의 중요성을 강조하여 회화에는 경치나 사진과는 다른 어떤 것 즉 필과 먹의 형상미가 있어야 한다고 지적하였다.

경치의 기묘함으로 논한다면 그림은 경치에 비할 바가 못 되나 필묵의 정묘함으로 얘기하자면 경치가 그림에 못 미친다.²⁵⁾

이는 문인화가들의 회화관을 한마디로 압축한 것으로 의의가 큰 발언이다. 즉 문인화가들은 그림이 자연의 형사가 아니라 필묵의 묘미를 추구하는 것으로 산수화를 자연보다 우위에 둔 것이다.²⁶⁾ 동기창은 방작을 성행시키고 전통을 양식적으로 해석하기도 하였으나 변화를 중시하여 새로운 회화의 추구를 일깨웠으며 명말청초“정통파”的 정신적인 지주로서“개성화파”에도 영향을 주었고 조선후기 회화에도 많은 영향²⁷⁾을 미친다.

위에서 고찰해 본 바와 같이 중국의 사의론은 고개지가 형사를 통해 정신을 그려내고자 한 이형사신론이 설득력을 얻으면서 전신론이 전개되었는데 그는 대상의 전신을 효과적으로 표현하기 위한 방법으로 눈동자의 표현과 대상의 특징을 면밀히 관찰할 것을 주장하였다. 이후 소식은 형사에 깊매이는 것은 어린애 수준이라고 편

23) 董其昌, 위의 책, 36항, p.103. “화가는 옛사람을 스승으로 삼는다면, 이것이 일단 가장 좋은 것이다. 한결음 더 나이간다면 마땅히 자연을 배워야 한다.... “전신”이라는 것은 반드시 형태를 통하여야 한다. (전신이란)형태와 (작가의)마음과 손이 조화를 이루고 몰입해서 서로를 잊게 되는 것이고(그 상태는) 정신이 의탁된 경지이다.(畫家以古人爲師, 已是上乘, 進此。當以天地爲師...傳神者必以形, 形與心手相湊, 而相忘, 神之所託也.)”

24) 董其昌, 「畫眼」. “인물을 그리면 돌아보고 이야기하는 듯해야 하고, 꽃과 과일나무를 그릴 때는 바람을 맞고 이슬을 머금은 듯해야 한다. 새가 날고 짐승이 달리는 것에는 神을 정밀하게 하여 참모습을 빼앗듯이 그려야 한다.(畫人物, 須顧盼言語, 花果迎風帶露, 禽飛獸走, 精神脫眞)”

25) 董其昌, 위의 책, 30항. “以徑之奇怪論, 則畫不如山水, 以筆墨之精妙論, 則山水決不如畫.”

26) 한정희, 「한국과 중국의 회화」, (학고재, 1999), pp. 82~83참조

27) 조선희단에 미친 영향은 안휘준, 「한국회화의 전통」, (문예출판사, 1988), p. 279 참조

하하기에 이르렀으며 동기창은 남종화 우위론을 펼치면서 형사보다 사의가 높은 경지라는 인식이 팽배하게 되었다. 이로 인해 동양화론에서 정확한 묘사를 내세우는 형사론은 제대로 전개되지 못하는 경향이 있었다.

III. 한국의 사의론

중국의 사의론은 한국에 적지 않은 영향을 미치게 되었는데 본고는 조선시대를 중심으로 사의론의 전개과정을 살펴보고자 한다. 조선전기 소식일파(蘇軾一派)의 북송대 문인화론이 파급되어 와서 시화일률의 사상이 서화동원론(書畫同源論)과 함께 널리 퍼짐에 따라 사대부 화가들의 회화에 대한 관심이 높아졌으며²⁸⁾ 조선 중기에는 남종화가 들어와 후기에 대유행하게 됨에 따라 사대부의 회화에 대한 견해가 변화되었다. 조선전기의 화론에서는 외형적 묘사를 통한 사실성 추구는 거의 찾아볼 수 없고 성정론(性情論)과 천기론(天機論)이 지배적인 화론이었으나 조선후기에는 사실론(寫實論)이 적극적으로 개진되어 사의를 중시하는 입장에서 사실성을 강조하는 ‘형신겸비론’인 전신적 사실론이 전개되었다.

1. 윤두서의 화도론

조선후기에는 속화(俗畫)의 등장, 진경산수화의 발생, 문인화풍의 유행 등 새로운 경향의 작품이 제작되는데 현실 속에서 소재를 취한 속화, 관념산수를 벗어나 실경을 바탕으로 한 진경산수, 형과 신을 겸비한 문인화 모두 사실정신을 기반으로 하고 있다. 이 시기의 선비화가들은 비평가이자 이론가이기도 하였으며 화론과 서화비평에도 활기를 띠게 되었고 특히 이형사신의 원리에 충실한 전신을 추구하였는데 형사와 신사를 동시에 중히 여기는 ‘형신겸비론’과 부합된다.

논자는 조선후기의 한국적 화풍의 풍미는 이러한 사상을 바탕으로 배태되었다고 생각한다. 그 대표적 선비화가인 윤두서(尹斗緒, 1668~1715)는 중국화론에 자신의 체험과 미학을 반영하여 사의론과 사실론(寫實論)을 결합한 독자적 화론을 세운다.

그의 작화태도는 남태옹(南泰膺)의 「청죽화사」(聽竹畫史)에 기록되어 있는데 대상

28) 안휘준, 『韓國繪畫의 傳統』, (서울: 문예출판사, 1988), p. 80.

을 정확하게 관찰하고 사생한 바를 그림에 반영한 〈자화상〉(그림 4), 〈마도(馬圖)〉 등에서 섬세하고 유려한 필치로 유감없이 발휘되고 있다. 아들 윤덕희(尹德熙, 1685~1776)가 쓴 『공재 윤두서 행장(恭齋 尹斗緒 行狀)』에도 “…반드시 정확히 연구·조사하여 옛사람의 말한바 뜻을 파악하여 스스로 몸으로 체득하고 실사(實事)에 비추어 증험하였다. 그러므로 배운 바는 모두 실득(實得)함에 있다.²⁹⁾”라 하여 그가 실질적 경험을 중시했음을 알 수 있다. 이것이 실사구시의 정신으로 만물의 이(理)를 이해하기 위해서는 직접 경험해야한다는 격물致知의 정신이기도 하다.

윤두서의 『기拙(記拙)』을 보면 천기론을 계승한 사의론을 강하게 떠고 있으며 소식과 조맹부(趙孟頫, 1254~1322)를 평한 구절에 형사와 사의개념을 명확히 비평용 어로 사용하고 있다. 「화평(畫評)」에 기록된 소식과 조맹부에 대한 화평은

소동파의 시에 이르기를 왕유는 형상 밖에서 화의를 터득했다고 한다. 다른 사람들이 말하기를“나의 그림은 뜻으로 이루어진 것이요 본래 일정한 법이 없다.”고 하니, 대나무 그림이 그와 같다.

자양 유마도의 평

외형을 그리지 않고도 그 진의를 담아냈으며, 형상을 그리지도 않고도 그 정신을 그렸다. 부드럽고 아름다우니 어찌 가릴 것이 있겠는가?³⁰⁾

하여 “형상 밖에서 화의를 터득했다.”와 “형상을 그리지도 않고도 그 정신을 그렸다.(不畫其象而畫其神)”고 말한 점에서 문인화의 사의적 가치를 높이 평가하고 있음을 알 수 있다. 또한 그는 묵법과 필법에 관해 자세히 논하고 있어 화론사상 큰 발전을 보이고 있는데

29) 尹德熙, 『恭齋 尹斗緒 行狀』, “必務精究研覈 得故人立言之意 體之身而驗之事 故所學皆有實得也.” 尹斗緒는 중조부인 孤山 尹善道(1587~1671)가 『小學』을 학문수련의 기본 지침서로 삼은 바를 충실히 따라 칠저한 절제와 극기를 자기 자신에 대한 엄격성으로 드러내는데 행장에 이러한 일화들이 소개되어 있다. 이를 근거로 본 그의 성품은 베풀기를 좋아하고 남에게 도움을 주는데 인색하지 않았으며, 친척이 추위를 당하면 자신이 입고 있던 새 옷이라도 벗어서 어려움을 덜게 하는 등 군자적 풍모를 보인다. 또한 당파를 따지지 않고 차별에서 초연하여 학문과 예술을 위한 인간적 교류를 하였다.

30) 尹斗緒, 「畫評」 「記拙」, “東坡 墨竹圖 東坡詩曰 摩詰得之於象外人曰 我畫意造本無法 其寫竹似之子昂 遊馬圖：不畫其形而畫其意 不畫其面而象畫其神 胞軟嫋嫋 何足爲嫌.”

필법의 공교함과 묵법의 정교함이 묘하게 어우러져 신격(神格)에 이르고, 만물에 물상(物象)을 부여함은 그림의 도(道)인 것이다. 그러므로 그림에는 화도(畫道)가 있고, 회학(畫學)이 있고, 화식(畫識)이 있고, 화공(畫工)이 있고, 화재(畫才)가 있다. 만물의 성정에 능통하고 만물의 형상에 능변하며, 삼라만상을 포괄하여 헤아릴 줄 아는 것이 화식이다. 형상의 의표를 터득하여 도로써 안배하는 것이 화학이다. 자로 제작하는 자는 화공이다. 마음자리를 따라서 손이 자연스레 움직이는 것이 화재이다. 여기에 이르면 화도(畫道)에 이른다.³¹⁾

하여 “마음을 따라 손이 자연스럽게 움직이는 것”을 최고의 경지로 보았다.

윤두서의 화론은 소식의 전신론이나 석도(石濤)가 “그림이란 봉과 먹을 빌어 천지 만물을 그려내어 나의 성정을 드러내는 것이다.”한 바와 같이 사의를 중시하였으며 조선초기 신숙주(申叔舟)의 “마음에서 얻은 것을 손이 응해서 마음과 손이 서로 어울려 대상이 하나로 물화”하는 성정론을 계승하고 있다. 그러나 기술적인 측면을 말하는 공(工)과 재(才)의 수련에 앞서 정신적인 측면인 식(識)과 학(學)을 낚아야 한다고 한 점은 그림에 내포된 정신적인 면 보다는 기술적인 면을 강조한 것으로 사생정신과 함께 실사구시적인 면모를 볼 수 있는 부분이다.

또한 윤두서는 『주역』의 논리를 회화 창작의 바탕으로 삼아 강약, 음양, 정동(靜動) 등 서로 대립되는 요소의 조화를 통해 전체적인 균형과 조화를 추구하였다. 따라서 실학사상의 영향으로 사생을 통한 경험을 중시하여 정확한 묘사를 통해 사실적 형사를 구현하면서 한 쪽으로 치우치지 않는 중용(中庸)의 미를 보이는 것은 사의론에 사실론을 결합한 그의 독자적 화론이다. 이러한 사상을 바탕으로 윤두서는 남종문인화를 도입하여 자기화하였고, 사생을 중시하여 현실을 토대로 서민의 일상을 담는 풍속화 장르를 개척하였으며, 인물화 제작 시 작품에 명암법을 도입³²⁾한 묘사를 시도하는 등 독창적 화풍을 이룬다.

31) 尹斗緒, 위의 책, “筆法之工 墨法之妙 妙合而神 物以付物者 畫之道也 故有畫道焉 有畫學焉 有畫識焉 有畫工焉 有畫才焉 能通萬物之情 能辨萬物之象 包括森羅 揣摩裁度者 識也 得其意象而配之以道者 學也 規矩製作者 工也 匠心應手 行其所無事者 才至此而畫之道成矣.”

32)尹斗緒는 『顧氏畫譜』와 『唐詩畫譜』의 그림을 익히며 남종문인화풍을 익혔으며, 서양화법과 유관한 李灝(1681~1763)형제와의 친교, 외증손인 丁若鏞(1762~1832)이 투시도법을 설명한 점, 尹斗緒의 부인이 서양문화 소개에 적극적이었고 실학발전의 선구자인 芝峯 李邈光의 증손녀라는 사실로 미루어 서양화법의 수용사례로 거론 될 수 있다.

2. 조귀명의 신운론

조귀명(趙龜命, 1693~1737)³³⁾의 사상 중 가장 주목할 점은 모화사상을 단호히 배격한 점이며 조선이 소중화가 아니라 당당한 문화의 중심지라는 민족적, 주체적 시각의 강조였으며 이는 진경산수와 속화의 발전의 사상적 배경과 긴밀히 연결된다.

그는 현실적이고 민족적 주체성을 가졌던 문인으로 『동계집(東谿集)』 「수유헌시 화첩서(茱萸軒詩畫帖序)」에는 이하곤(李夏坤)과의 일화가 남아 있다.

…그(이하곤)가 서화와 문사를 좋아하는데 작품을 품평할 때에는 반드시 중국에서 판단의 근거를 취하여 온다. 재예의 공교함이 본래 중국과 조선의 두 이치가 있는데 어찌 중화를 스스로 기준으로 여기는 것인가.³⁴⁾

하였고 중국풍으로 소식을 그린 윤용(尹小容, 1708~1740)을 비판하며 그의 손가락을 부리뜨리고 싶었다고 라고 강한 거부감을 나타내기도 했다.

이 점은 17세기 만연했던 '소중화주의'를 맹목적으로 견지하기 보다는 "우리나라를 소중화라고 일컬은 지 오래다. 사람들은 중국과 서로 비슷한 점은 알면서 서로 비슷한 가운데 비슷하지 않은 점도 있다는 사실을 모른다."³⁵⁾라 하여 주체성의 확립을 주장하였다. 이러한 사상은 조선이 문화 중심지라는 당당한 자부심으로 당시 진경산수나 속화 발전의 사상적 배경이 되었고 소재의 선택과 묘사에 사실성을 요구했다.

또한 사물의 사실적 묘사를 기초로 전신할 것을 주장하는데

…훌륭한 그림은 봇 가는 대로 써서 산을 이루기도 하고 물을 이루기도 하며 초목을 이루기도 한다. 산의 높고 낮음, 물이 넓고 좁음, 초목의 위치가 모두 나의 사

33) 趙龜命은 자가 錫汝요, 호는 東谿로 벼슬은 교관을 지냈다. 李奎象의 『并世才彥錄』에 의하면 사람됨이 청수하고, 글을 잘하였고 글에는 묘리가 있었으며 아취와 의기는 蘇軾을 닮았다고 적고 있다. 그의 저서 『東谿集』 전 12권 중 제 6권의 賛과 題跋은 거의 서화관계 글이며 그가 교유한 鄭敾·李夏坤·李麟祥·尹斗緒와 尹小容에 관한 기록이 있어 18세기 화단을 복원해 보는데 중요한 단서를 제공한다.

34) 趙龜命, 「茱萸軒詩畫帖序」, 『東谿集』 권1, “顧其酷嗜書藝文辭 凡有品評 必取裁於華 豈以才藝之工本無二致 而中國文明之區 自爲準的之所在歟”

35) 趙龜命, 「貫月帖序」, 『東谿集』 권1, “我東之稱小中華舊矣 人徒知其與中華相類也 而不知其相類之中 又有不相類者存。”

사로운 지혜를 용납지 않고, 오직 신이 행한 연후에야 비로소 조화를 이루었다 말할 수 있다.³⁶⁾

라 하였다. 이러한 전신론은 조선 전기의 천기론과도 맥을 같이하며 소동파의 흉중성죽이 사생을 통해 대나무의 이치를 깨뚫은 연후에 회폭에 신운(神韻)을 담을 수 있는 경지였음을 강조하고 있다.

“…세상의 대나무를 본 자들은 저마다 흉중에 성죽이 있어서 사람마다 문동(文同)이 될 수 있으리니, 어찌 잘 되고 못됨이 다시 있겠는가. 무릇 그림이란 모두 이와 같으니, 다만 대나무에 한정된 이야기가 아닐 것이다.”³⁷⁾하여 화가가 주객합일에 의해 대상의 외형적 사실을 넘어 내면의 진실을 얻을 때 비로소 그림의 참가치를 찾을 수 있음을 밝혔다.

「제당화첩(題唐畫帖)」에는 “그림에 고개지, 육탐미(5세기 중후반경)가 뭐 필요하겠는가. 뜻(意)이 만나면 그것이 곧 신묘한 것이다.”하여 독자적 주체성의 확립과 화가의 주관적 의의 구사가 중요함을 강조하였다.

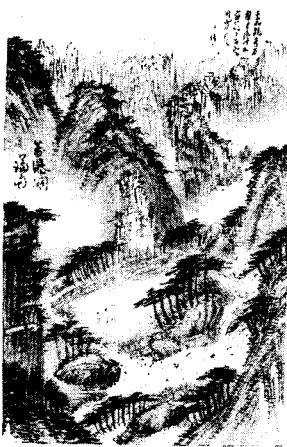
또한 전신은 사물의 사실적인 묘사에 기초하여 전신에 이르는 것이지, 화본에 나오는 도상을 재배치하면서 얻어지는 것이 아니라는 점을 강조하여 화보(畫譜)를 모방하는 작화태도에 비판을 가한다. 이하곤도 역시 화보를 보면서 옛 사람의 화법을 맹목적으로 모방하지 말고 직접 대상을 관찰하여 흉중구학(胸中丘壑)으로 승화시켜 표현하라는 충고를 화가에게 한 글이 남아 있다.³⁸⁾

그가 중국화보의 모방에서 벗어나 우리의 산천을 직접 사생활 것을 주장함으로써 진경산수의 태동을 지지하는 이론적 배경이 되었던 것이다. 마치 석도(石涛)가 옛 화가의 기법에 얹매었던 당시 화단의 문제를 지적하며 “내가 나인 것은 스스로 내

36) 趙龜命, 「題畫扇」, 『東谿集』 권6. “…夫至畫者 信筆而爲之 或爲山或爲水或爲草木 而山之高低 水之闊狹 草木之位置 皆不容吾之私智而 唯神之行然後 始可語尊造化爾.”

37) 趙龜命, 『東谿集』 권6. “…世之看竹者 人人胸有竹 人人可與可 岂復有工拙 凡畫皆如此 不唯竹之說…”

38) 李夏坤, 「與畫師書」, 『頭陀草』 卷 13. “고인의 사법을 딱습하지 말고 모름지기 자신의 가슴속에 구학을 보아 이루어, 푸른 산봉우리와 기이한 장관 가운데서 별도로 일종의 수려하고 윤택하며 고아한 의태가 갖추어져야 하기 진정한 사대부 그림이라고 할 수 있을 것이다…모름지기 옛 사람을 모방하지 말고 표제에만 한하지 않은 연후에야 자연히 기운생동하고 의태가 만족하게 갖추어질 것이요 바야흐로 신출입묘의 경지에 이를 것이다.(母襲古人死法 須用自家胸中 見成丘壑 而 蒼峭奇壯中 另其一種秀潤古雅之態 方可謂眞正士大夫畫矣…須不倣古人 不限標題 然後自然氣韻生動 意態具足 方有出神入妙之境矣.)”



〈도 1〉 鄭敾, 〈萬瀑洞圖〉, 繪本
淡彩, 33.0×22.0cm,
서울대학교박물관 소장

가 존재하기 때문이다.(我之爲我 自有我在)”하며 스스로 자신의 화법을 창조하기를 주장하였던 것과 같이 주체적 자아의식을 강조하였다.

『겸재화첩』에 쓴 이하곤의 발문³⁹⁾에도 정선(鄭敾, 1676~1759)이 사생과 더불어 내면을 담고 변형과 과장으로 독자적 기법을 사용한 점을 높이 평가 하고 있으며 정선의 진경산수화는 우리의 산천을 사생하여 한국적 화풍을 이룬 예인 것이다. 따라서 이하곤의 화론은 형사에만 치우친 사실론이라기 보다는 사생을 바탕으로 작가의 개성에 따라 변형, 과장이 가능한 융통성 있는 형사론으로 이는 조귀명이 사생을 통해 전신에 이르도록 한 관점과 같다.

조귀명의 「제화첩(題畫帖)」에는

진짜 산수를 품평하여 그림 같다고 하고 산수화를 보고 진짜 산수 같다고 하니 ‘진짜 같다고 하는 것’은 자연스러운 것을 귀하게 여김이요, ‘그림 같다’고 하는 것은 기교를 높게 여기는 것이다. 이는 곧 하늘의 자연은 사람에게는 法이 되고, 사람의 기교도 역시 천연적인 것보다 나음이 있어서이다.⁴⁰⁾

라 하여 조귀명이 강조하고 있는 것은 자연 보다 인간이 회화적으로 재창조한 산수화가 더 감성적으로 감동을 줄 수 있다는 주장이다. 이 점은 그의 전신론의 핵심이며 동기창이 자연의 경치보다 필묵의 형상미를 높이 평가했던 견해와 유사하다. 따라서 조귀명의 전신론은 외형사실을 넘어 이치를 깨뚫는 심상의 깨달음을 중시한 기운론 내지 사의론으로 ‘자연스러움’을 가장 높은 경지로 보았다.

39) “…우리나라의 그림은 먹빛이 알다는 병폐가 있는데 정선은 진한 먹으로 큰 고개와 겹겹이 쌓인 봉우리에 긴 숲과 고목을 그리니 기상이 자연 심원하다. 정선의 뜻은 비록 우리나라 사람의 병폐를 바로잡으려고 한 것이나 여기에 바로 정선이 화가의 삼매처를 얻은 바가 있다.(…東人之畫 其病多在膚淺 元伯好以濃墨 作重嶺複壁 長林古木 氣象自然深遠 元伯之意 雖在矯東人之弊 此正元伯得畫家三昧處)”

40) 趙龜命, 「題畫帖」, 『東谿集』 권6, “責眞山水以似畫 責眞山水以似眞 似眞貴自然 似畫尚奇巧 是則天之自然 固爲法於人 而人之奇巧 亦有勝於天耶.”

3. 권현의 전신론

권현(權撓, 1713~1770)⁴¹⁾의 《진명집(震溟集)》은 문인화론에 근거를 둔 전신론인데 신운론에 입각한 본격적인 문인화론이다. 특히 「묵매기(墨梅記)」는 단순 감상이 아닌 철학적 논리를 이끌어 이물관물(以物觀物)과 이리관물(以理觀物)이라는 두 입장에서 사물을 인식하는 태도를 근거로 화론을 전개했다는 점에서 조선후기의 대표적인 문인화론이다.

…본질적 특성은 매화에 있는 것이지만 운치를 느끼는 것은 나에게 달려있다. 단순히 대상물로써 대상을 바라본다면(以物觀物) 매화와 나는 서로 다르다. 그러나 상리로써 대상을 바라본다면(以理觀物) 나와 매화는 같지 않은 것도 아니다…⁴²⁾

“이물관물”과 “이리관물”은 만물이 생(生)하고 변(變)하는 이치를 터득하면 매화와 자신이 하나라는 ‘일즉다(一即多)’의 선사상을 연상시키는 철학적 깨달음을 요하는 것으로 자연합일의 관점으로 대상을 볼 때 창작자의 의가 전신에 이를 수 있다고 본 것이다.

「전신론」과 「화상설(畫像說)」에는 초상화의 전신론을 다루고 있는데 자신의 개성적인 용모로 인해 친구인 이인상(李麟祥)이 초상화 그리기를 종용한 사실과 자신의 전신에 관한 견해를 피력하고 있다.

…전신은 거울 속에 비친 꽃이나 물속에 비친 달과 같은 것으로 의경으로는 얻을 수 있으나 색으로는 구할 수 없다. 사람을 볼 때 반드시 눈과 형상 밖에서 무언가를 얻어야 하는 것이라면, 하나의 터럭, 하나의 머리카락으로 어찌 나의 일생을 뚜렷하게 드러낼 수 있겠는가? 오직 음양에 구애되지 않고 천지의 밖으로 초연할 수 있어야만 나를 제대로 전신해 낼 수 있을 것이다..⁴³⁾

41) 李金象의 『18세기 조선인물지-병세제언록』에 의하면 長水 현감을 지낸 權撓은 자가 仲約이고, 호가 震溟인데 그의 시문은 宏肆하고 雜博하다 하였다. 權撓이 지은 『震溟集』 전17권에는 회화에 대한 해박한 지식을 바탕으로 화평과 화론이 상당부분 수록되어 있다.

42) 權撓, 「墨梅記」, 『震溟集』 권3. “…神在於梅者 而疑在我者也 以物觀物 梅與我 未嘗不殊也 以理觀物 我與梅 未始不同也.”

43) 權撓, 「傳神論」, 『震溟集』 권14. “…凡傳神如鏡花水月 可以意得 而不可以色相求也 視人 必得於眉睫之外 則一毛一髮 豈足以丁吾之一生也 惟其不拘牝牡 而超然於玄黃之外 庶可以得吾也.”

그는 고개지가 전신의 성폐가 눈동자에 있다고 하였던 점은 신정(神精)을 중시한 것이고, 형사 보다 기운을 중시하여 초상화에서도 의경을 중요하게 여겨 사의성을 강조하고 있다. 또한 「화상설」에

…정자(程子)는 “하나의 머리카락, 하나의 터럭도 같지 아니한 것이 있다면 그 사람이 아니다.”하였지만 내가 다르다고 한 것은 겉모습에 있는 것이 아니라 아마도 신채(神采)에 달려있다고 해야 할 것이다.⁴⁴⁾

하여 지나치게 형사에만 치중하는 것을 비평하였으며 신운으로부터 나오는 기운과 사의를 중시했고, 중국화론에 대한 해박한 지식을 바탕으로 문인화적 전신론을 주장했다.

위에서 살펴본 바와 같이 조선후기에는 사실적 경험을 중시한 전신론인 윤두서의 “화도론”, 주체적 자아의식을 강조한 조귀명의 “신운론”, 문인화론의 단초가 된 권현의 “전신론” 등 본격적 화론이 대두되었다. 조선시대 속화, 진경산수, 문인화풍의 새로운 경향은 이러한 이론적 기반을 바탕으로 형사와 신사의 균형 있는 발전을 통해 한국적 화풍의 창출이 가능하였으며 창작자가 사생을 통해 이치를 짜뚫는 사의의 묘출을 목적으로 하였다.

이상과 같이 고개지의 “이형사신론”과 “협삼모론”, “천상묘득”과 소식의 사의론은 사생을 통해 대상의 본질을 파악하여 그리는 것을 중히 여겼다. 이러한 영향을 받아 조선의 윤두서는 중국의 남종문인화론과 『주역』의 생성원리를 바탕으로 한 사의론과 실사구시의 경험을 중시하는 사실론을 결합하여 실학자적 입장에서 사생을 통해 정확한 관찰과 과학적 합리성을 원칙으로 하여 형사와 사의의 조화로움을 추구하는 독자적 화론을 세웠다. 또한 이하곤은 사생을 통해 작가의 개성에 따라 변형, 과장이 가능한 융통성 있는 형사론을 주장하기도 하였다.

권현의 이리관물은 마치 장자가 만물이 하나임을 말한 “만물이 다 같다(萬物齊同)⁴⁵⁾”, “물체전생(物体轉生)”의 사상과 맥을 같이 보아도 좋을 듯하며 장자가 내가

44) 權撓, 「畫像說」, 『震溟集』. “…程子曰 一毫一髮有不同 便是別人 吾之所可異者 不在貌而或在於神采也.”

나비인지 나비가 나인지 몰랐다는 호접지몽(蝴蝶之夢)⁴⁶⁾의 물화의 경지를 연상시킨다. 이는 소식이 모든 사물에는 본질인 “상리”가 있으며 상리가 잘못되면 곧 작품 전체를 버리게 된다 하여 형사 보다는 본질의 파악을 중시한 점과 같은 견해로 권현은 사물의 사의를 중시하는 문인화론에 입각한 입장을 보였다. 조귀명은 자연 보다 회화적으로 재창조된 산수화가 더 감성적으로 감동을 줄 수 있다고 주장하였는데 이는 동기창이 자연의 경치보다 필묵의 형상미를 높이 평가했던 견해와 유사하다.

위의 내용을 종합 정리한 결과 논자는 한국 사의론의 특징을 크게 두 가지로 요약하여 보고자 하는데 첫째는 자연의 관찰을 통해 이치를 터득하는 사생과 작가의 의를 중요하게 여긴 “형신겸비론”이라는 점이며 둘째는 자연스러움을 작품의 최고 경지로 본 “자연미”를 추구한 점이다.

중국화론의 전개과정은 형태를 닮게 그리는 형사 보다는 사의에 지나치게 치중하는 불균형을 초래하였으며, 작품 제작과정에서 옛 대가의 화풍을 배우는 전통이 화보를 모방하고 답습하는데 머물러 자연의 관찰을 통한 화가 자신의 경험과 느낌을 전달하는데 한계를 드러내고 획일화된 기법을 반복하는 풍조를 초래하기도 하였다. 그러나 한국의 사의론은 실학사상과 조귀명이 조선이 문화의 중심지라는 민족적 주체성을 강조한 화론의 영향으로 옛 사람의 화법을 맹목적으로 모방하지 않고 화가 자신의 직접적인 체험인 사생을 기반으로 화의를 표현하는 형신겸비론을 특징으로 하였다. 따라서 화면에 형과 신이 조화롭게 표현되는 것을 선호하였다.

이러한 화론을 바탕으로 윤두서는 화보를 통해 옛 기법을 익히는 것에 머무르지 않고 스스로 경험한 바를 독자적으로 표현한 〈자화상〉(圖 4)과 같은 작품을 창조하였고, 강세황(姜世晃)의 〈자화상〉(圖 6)에서 보듯 창작자의 감수(感受)에 따라 다양하게 창출되었다.

또한 윤두서와 조귀명의 화론에서 보듯이 “마음에 따라 손이 자연스럽게 움직이는 경지”인 자연스러움을 작품의 최고 경지로 보았는데 논자는 이러한 자연스러움의 추구⁴⁷⁾는 기교 보다는 사의를 중시한 결과로 생각한다. 조요한(趙要翰, 1926~2002)

45) 安炳周, 田好根 共譯, 『譯註 壯子』, (傳統文化研究會, 2001), p.87.“萬物齊同의 경지에서 바라보면 天地도 한 개의 손가락과 같고, 萬物도 한 마리의 말과 같다.(…天地一指也, 萬物一馬也.)”, (위의 책, p.98.)“(萬物齊同의 세계에서는) 天地도 나와 나란히 生하고 萬物도 나와 하나이다.(…天地與我並生. 而萬物與我爲一.)”

46) 莊子, 第2篇「齊物論」, 『莊子』, “昔者, 莊周夢爲蝴蝶。栩栩然蝴蝶也。自喻適志與。不知周也。俄然覺。則蘧蘧然周也。不知周之夢爲蝴蝶與。蝴蝶之夢爲周與。周與蝴蝶。則必有分矣。此之謂物化”

47) 고유섭지음, 진홍섭 엮음, 한국 미술의 이해2 『구수한 큰 맛』, (서울; 가흘미디어, 2005), p.19 참

이 한국예술의 성격을 ‘비균제성’과 ‘자연순응성’이라는 두 개의 축으로 규정하였고, 김원용(金元龍, 1922~1993)은 한국미의 특징을 “대상을 있는 그대로 파악·재현하려는 자연주의요, 철저한 我의 배제이다.”하여 무아무집(無我無執)의 철학으로 본 점은⁴⁸⁾ 우리민족이 자연스러운 천연의 미를 추구했음을 알 수 있는 근거이며 이는 동양회화에서 추구하는 바와 일치되는 점이기도 하다. 따라서 논자는 한국의 사의론이 형신겸비론과 자연스러움을 이상적 경지로 추구함으로써 화면에 기교 보다는 창작자의 의가 자연스럽게 묘출되며 대상의 형신이 조화롭게 표현되고 있음을 알 수 있었다.

IV. 인물화에 내재된“사의성”

인물화가 인물의 형상뿐만 아니라 내면세계를 형태로 구체화시킬 수 있음을 장언원(張彦遠, 815~875)은 『역대명화기(歷代名畫記)』에 “무릇 그림이란 것은 교화를 이루고 인륜을 돋고 신변(神變)을 궁구하며 유미(幽微)를 측량하고 육적과 공을 함께 하며 사시의 운을 같이 한다. 이것은 천연에서 나온 것이니 술작에서 연유하지 않는다.”⁴⁹⁾ 라 하여 회화를 통한 권계주의는 한대(漢代)부터 널리 유행되었으며 초당(初唐)에 이르기까지 중심적 사상이 되어 왔다.

“성교화 조인륜(成教化 助人倫)”은 유가적 사상을 반영한 것으로 인격의 덕과 인을 닦은 연후에 예술을 하여야 함을 주장하였으며, 『예기(禮記)』에도 “덕이 이루어진 사람은 윗자리에 있고 기예가 완성된 사람은 아래에 있다.(德成而上 藝成而下)”하여 인격의 완성을 우선으로 하여 성인(聖人)이 성인의 도를 창작하는 것을 예술이라 하였다. 따라서 자기가 성취한 덕이 밖으로 드러나는 문채가 예술이요 회화는 자연의 도와 성인의 도를 그 내용으로 해야 한다는 것이다.

따라서 동양회화에서 인물화는 형상의 재현이라기보다는 그려진 대상의 인격과 성품을 전하는 감계적 목적에서 제작되어 작품에 사의적 요소가 충분히 내포될 수

조 자연미의 추구는 韓國美를 설명하는 경우에 많이 회자되며 高裕燮은 “「조선 고대미술의 특색과 그 전승문제」에서 ‘무기교의 기교’, ‘무계획의 계획’을 한국미의 특징으로 보았다.

48) 권영필 외, 『한국의 美를 다시 읽는다.』, (서울: 돌베개, 2005), p.220.

49) 張彦遠, 『歷代名畫記』卷一, “夫畫者 成教化 助人倫 窮神變 測幽微 與六籍同功 四時並運 發於天然 非由述作。”

있는 것이다. 본고에서는 인물화에 내재된 “사의성”에 대하여 논하고자 하는데 작품에서 형사와 신사의 구분이 모호하듯 “사의성”의 판단의 기준 또한 명확하게 정의하기는 쉽지 않으나 역대 작품분석을 통하여 그 요소를 정리해보고자 한다.

논자는 작품의 제작의도와 구상단계에서 작가와 대상과의 진솔한 소통이 중요하다 생각한다. 형상의 사실적 재현이나 기록을 목적으로 주체인 작가가 대상을 객관적으로 분리시켜 생각한다면 “사의성”이 결여된 작품으로 보며, 작가가 입의단계(立意段階)에서 대상의 본질을 파악하고 주체와 객체간의 거리가 느껴지지 않을 정도로 정신이 일체된 상태에서 창작에 임한 작품을 “사의적”이라 보았다.

1. 대상을 보는 관점; 천인합일의 자연관

작품의 사의적 요소는 대상을 보는 관점이 천인합일의 자연관을 바탕으로 대상과 작가가 일치된 주객합일의 상태로 작품 창작에 임하는 것으로 작품의 내용은 주로 삼昧(三昧), 산수화의 점경인물(點景人物) 등이 이러한 사상을 반영한 것이다.

자연을 좋아하고 자연의 변화에 따라 인간의 감정이 변화하며 그에 상응하려는 ‘자연합일’의 경지는 인간이 하늘로부터 받은 성정을 수양하고 자연 속을 거닐고 즐기는 자연과의 합일을 추구했고 산수화로 그 경지를 드러내기도 하였다. 따라서 산수화는 산을 묘사하고 물을 그리는 등 자연에 의탁하여 예술가의 ‘의’를 함축하여 표현한 것이다.

따라서 자연을 정복의 대상으로 보았던 서양과는 달리 인간을 자연의 일부로 보는 이러한 원형적 사고의 근간에 대하여 알아보자 한다. 『주역』은 화론이 대두되기 이전에 자연과 인간, 그리고 그 변화를 음양(陰陽)의 이치로 설명하고 있는 책으로 후대의 예술가들은 역상(易象)을 심미와 예술형상으로 연관시켜 문학의 기원으로 보고 창작의 원리를 찾기도 하였다.

우주는 음양의 이원 구조로 이루어져 있으며 음양의 상생, 상극에 의해 만물이 상생·소멸하는 변화가 생긴다. 혼돈의 상태에서 양의 기운은 하늘이 되고 음의 기운이 땅이 된 것은 근원 자체가 하나였음을 의미하고 만물을 음양의 두 기운으로 나누어 분류 할 수 있으나 언제나 변화가 가능하며 그러한 사물의 이치를 형상화한 것이 ‘상(象)’이다. 『주역』 「계사전(繫辭傳)」에는 ‘형(形)’과 ‘상(象)’을 구별하였고 역상은 ‘상(象)’이며 ‘상(像)’으로 사물의 구체적 반영으로 보았다.⁵⁰⁾

성인이 천하의 심원한 색을 보고 그것으로써 모습을 형태로 그려 그 사물을 형상화 하였다. 이렇기 때문에 이를 象이라 한다.⁵¹⁾

즉 형은 사물의 실체이고 대상의 이치를 볼 수 있도록 모습을 형태로 그리는 것이 상이다. 따라서 보이는 것, 볼 수 있는 상은 현상으로 구체적이며 감성적인 것으로 우주의 기와 통하는 도가 구체적으로 드러난 것이다.

따라서 동양에서 회화는 물상의 재현 의미 보다는 처음부터 상징적 의의 반영이었다. 또한 『주역』에서 상(象)은 이치를 상징하는 의미로 구체화하였으며 “드러내는 것을 象(상징)이라하고 이미 정해진 모양으로 만들어져 나오는 것을 形(形)이라 한다.”⁵²⁾하여 산, 물, 동식물 등의 구체적인 물상을 형이라 말하였다. 그러므로 심라만 상은 음과 양의 속성이 형으로 드러난 것이고 그 이치를 파악하여 상징화한 것이 상(象)인 것이다.

왕미(王微, 415~443)도 『서화(敘畫)』에서 “도화는 예술의 항목에 속하지 않으며 마땅히 역의 상과 본원이 같다.(以圖畫非止藝行 成當與‘易’象同體)”하여 작가가 이치를 파악하는 행위 자체가 우선이 되어야 하며 동양의 회화는 기교만으로 이를 수 없기에 작가의 인격과 성정을 그림과 분리시켜 생각하지 않게 된 것이다.

장언원은 인물화에 대한 회화의 효능론과 더불어 도가적 발상을 통해 창작된 “발어천연 비유술작(發於天然 非由述作)” 즉 자연미를 중시하여 자연을 상품중의 상으로 최고의 미로 보았다. 화가가 이런 자연미를 표출하려면 예술가의 주관적 의상(意象, 意境)을 응용하여야 비로소 화외(畫外)의 화(畫)에 이르러 예술의 경지에 이르는데 이는 『장자』의 “포정해우”고사에서 기(技)의 기술적인 면을 초월하여 도에 이르는 즉 기술의 경험적 행위의 숙달로 인해 대상의 대립이 해소되어 주객합일 되는 상태에 이르는 것과 같은 것이다. 이러한 경지에 도달한 사람을 지인(至人), 달인(達

50) 『周易』「繫辭上傳」, “하늘에서 象이 만들어지고 땅에서는 형체를 이루니 변화가 나타난다.<本義>; 하늘과 땅이라는 것은 음과 양과 기의 실체가 담겨야 하고 전 곤은 역에서 말하는 순전한 양(純陽, ☰)과 순전한 음(純陰, ☷)이라는 卦의 이름이다. … 象은 해와 달과 별과 별자리 등이다. 形은 산과 물과 동물과 식물 등이며 변화라는 것은 역 중에서 著策과 卦와 爻가 陰이 변해 陽이 되고 陽이 陰에서 陰이 되는 것이다. (在天成象 在地成形 變化見矣。天地者，陰陽形氣之實體，乾坤者，易中純陰純陽之 卦名也。… 象者日月星辰之屬，形者，山川動植之屬，變化者，易中著策卦爻陰變爲陽陽化爲陰者也。)”

51) 『周易』「繫辭傳」, 第7章 “聖人有以見天下之赜 而擬諸其形容, 象其物宜, 是故謂之象。”

52) 위의 책, 第10章 “見乃謂之象, 形乃謂之器。”

人), 성인(聖人) 등 인격의 완성자라 하고 여기에 도달하기 위하여 심재(心齋), 좌망(坐忘) 등 인격수련의 단계를 지나야 하며 도의 활동인 자유의 세계는 창작할 때의 주객합일의 단계인 것이다.

장언원은 “발어천연(發於天然)”하기 위해서는

무릇 생각을 움직여 봇을 휘두를 때 스스로 그리는 것을 의식하면 더욱 그림을
잃게 된다. 생각을 움직여 봇을 휘두를 때에 (잘 그리고자 하는) 마음을 그림에 두
지 않아야 좋은 그림을 얻을 수 있다.⁵³⁾

하였는데 필묵을 사용하기에 앞서 인위적 기교와 욕심을 배제해야 함을 강조하고 있다. 따라서 그림을 그리는 행위자체는 작가가 대상의 이치를 파악하고 스스로 마음을 다스려 덕과 인을 쌓는 등 도를 깨닫기 위한 수련과 같으며 회화는 작가의 정신인 의를 드러낸 것이다.

석도는 그림을

무릇 그림이란 천지만물이 변통하는 기본적 규율을 기초로 삼는다. (산수화는) 산수의 형세를 집약적으로 뽑아 표현한 것이다. 예부터 지금까지 자연 경물을 보고 화가의 정서와 감정으로 도야가 만들어진 것이다. 음양의 기운(자연의 원리)인 생명의 활력을 페뚫어 표현한 것이다. 또 그림이란 봇과 먹을 빌어 천지만물을 그려내어 나의 성정을 드러내는 것이다.⁵⁴⁾

라 하여 만물의 생성 원리를 터득하여 표출해내는 것으로 보았기 때문에 이치를 깨닫는 정신성을 중시하였다. 따라서 화가는 대상의 본질을 보는 감수성인 “수(受)”⁵⁵⁾를 존중하여 변화를 도모할 것을 주장한다. 그는 대상마다 다른 형태(性情)를 헤아려(曲盡其態) 이치를 깨우칠 것을(深入其理) 주장하는데 이는 자연의 관찰을 통

53) 張彥遠, 『歷代名畫記』卷二, 「論顧陸張吳用筆」.“夫運思揮毫，自以爲畫，則愈失於畫矣。運思揮毫，意不在於畫，故得於畫矣。”

54) 石翁, 楊家駱編, 「變化章第三」, 『苦瓜和尚畫語錄』, (Taipei: 藝術叢編第一集, 1975). “夫畫：天下變通之大法也。山川形勢之精英也，古今造物之陶冶也，陰陽氣度之流行也。借筆墨以寫天地萬物而陶冶乎我也。”

55) 石翁, 楊家駱編, 「倅受章第四」, 『苦瓜和尚畫語錄』, (Taipei: 藝術叢編第一集, 1975).

한 본질의 파악을 강조한 것이다. 따라서 석도의 “불사지사(不似之似)”는 형신의 겹비

와 더불어 만물의 이치를 터득한 후에 표출될 수 있는 철학적인 깊이를 요하는 경계인 것이다.



〈圖 2〉 石濤, 〈君子巖圖〉, 紙本淡彩,
24.5×17.3cm, 월론 本.

위에서 살펴본 바와 같이 그림은 예술가가 대상의 이치를 파악하는 주관적 의경(意境)을 표출한 것으로 인간이 하늘로부터 부여받은 성정을 수양하고 자연 속을 거닐고 즐기는 자연과의 합일을 추구했고 석도의 〈군자암도(君子巖圖)〉 (圖 2)에서 보듯 산수화의 점경인물은 자연을 관조하여 자연과 합일하고자 하는 도가의 이상으로 은거의 즐거움을 나타낸 것이다.

이러한 의경은 주객합일의 경지에서 표현이 가능한데 대상과의 경계를 잊는 삼매나 선에서 “일즉일절(一即一切)”의 사고로 대상을 볼 때 가능한 것으로 따라서 창작자가 대상을 보는 관점이 중요하다.

2. 무의식으로 드러나는 인격과 화격

작품에 따라 필법과 풍격이 다름은 작품에 작가의 성품, 기질, 정신성이 반영된 것으로 창작 당시 작가의 사상과 감정이 드러남을 의미하고 이는 기법 문제라기보다 전신의 성패 여부로 볼 수 있다. 따라서 뜻이 면밀한가의 여부는 선의 많고 적음이나 성글고 세밀한 데 있는 것이 아니라 뜻을 완벽하게 전했는가의 여부에 있으며 필묵의 힘축성은 기법에 있지 않고 작가의 의의 전달 여부와 관계있다.

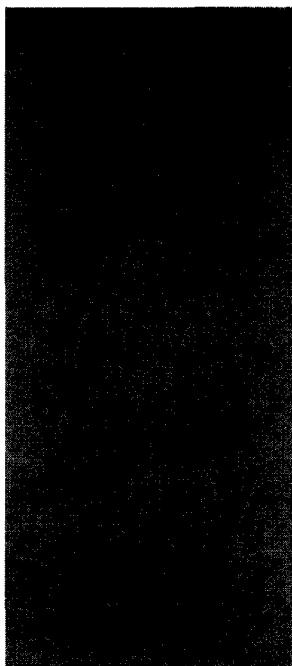
장언원은 작가의 의와 필법의 관계를 비교하고 화가의 사상과 감정이 용필(用筆)을 지배하기 때문에 그림을 그리기에 앞서 뜻이 봇보다 먼저 있어야(意在筆先) 한다 하였는데 화가의 구사에 따라 용필법이 다르고 봇은 사상을 표현하고 형상을 이루는데 작용하기 때문이다.

동양회화에서 모필에 의한 선(線)은 개인의 개성과 성품에 따라 각각 다른 필치를 보이는데 필치 자체가 바로 작가 자신의 정신을 그대로 표출한다고 볼 수 있다. 따

라서 주객합일, 물아일체의 경지는 대상과 나의 경계를 잊음으로써 자아를 잊는 무아(無我)의 상태에서 작품을 창출하므로 욕심이나 기교를 벗어난 필간형구 득지자연(筆簡形具 得之自然)'의 내재적 합축미를 지니게 된다.

예를 들어 윤두서의 〈자화상〉(圖 4)의 섬세하고 치밀한 묘사법과 양해(梁楷)의 〈이백행음도(李旣行吟圖)〉(圖 3)의 간결하고 합축적인 속필, 김명국(金明國)의 〈달마도(達磨圖)〉(圖 5)에서의 거칠고 호방한 필치 모두 기법은 다르지만 정신성이 느껴지는 것은 작가의 성품과 성정이 그대로 표현되었기 때문이다.

양해의 감필화는 대상을 사실적으로 그리지 않고 다양한 변화를 시도하는 특징이 있으며 이공린(李公麟, 1049~1106)의 선묘가 세밀한 화풍을 중심으로 한 것이라면 양해의 선묘는 오대 송초의 화가 석각(石恪, 10세기 후반경)의 영향을 받아 조방하고 거친 화풍을 이루었다. 양해는 성격이 괴팍하여 황제가 하사한 금대도 두르지 않을 정도였으며 〈이백행음도〉는 성격이 괴팍하고 술을 좋아하여 그림을 그리기 전에는 술을 즐겼던 양해의 호방한 성품을 반영하듯 간결하지만 빠른 필치에서 생동감을 느낄 수 있다.



〈圖 3〉 梁楷, 〈李白行吟圖〉, 南宋, 紙本水墨, 30X80.9cm, 立東京博物館藏.

청죽 남태옹(聽竹 南泰膺, 1687~1740)⁵⁶⁾의 「청죽화사(聽竹畫史)」는 조선시대 회화사로서 국초의 안견(安堅)에서 당대의 윤두서와 정선, 심사정(沈師正)의 초년 그림에 이르기까지 명화가를 논한 것이다. 특히 '삼화가유평(三畫家喻評)'이라는 별도의 평문에서 김명국, 이징(李澄, 1581~1645), 윤두서의 작품뿐 아니라 성격, 사회적 환경까지 언급하였으며 장단점을 세밀하게 비교·고찰하였는데 이를 통해 작가의 성품을 유추하여 보고자 한다.

남태옹은 윤두서가 종래의 화법을 탈피하여 대상을 직접 보고 그리는 사생에 기

56) 자는 禧叔, 호는 仙舟, 정묘(1687년)생, 무자년(1708, 숙종 34)에 진사가 되었고, 官은 사옹원의奉事에 이르렀으며 경신년(1740, 영조 16)에 죽었다. 南泰膺에 관해서는 吳世昌의 『權域書畫徵』에 「聽竹畫史」의 저자로 자주 인용되었다.

초하여 정확하게 그려냄으로써 화풍을 일신하였다고 높이 평가하고 있으며 이는 조선후기 사실정신의 연원을 밝혀주고 있다.

…말을 그린 것은 장년에 이르러서인데 마구간 앞에 서서 종일토록 주목하여 무릇 말의 모양과 의태를 마음의 눈으로 깨뚫어 보아 털끝만큼도 비슷함에 의심이 없는 연후에야 붓을 들어 그렸다. 그렇게 그려낸 그림을 참 모습과 비교해보고서 터럭하나라도 제대로 안 됐으면 즉시 찢어버리고 반드시 실제와 그림이 서로 어울린 다음에야 붓을 놓았다.

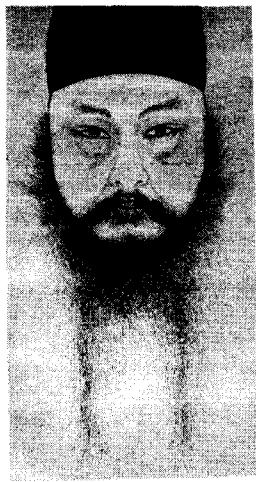
동자를 그릴 때면 머슴아이를 앞에 두고 세워 놓고서 돌아보고 또 움직여보게 하면서 그 참모습을 얻은 후에야 비로소 붓을 들고, 말 그릴 때처럼 하였다. 나무를 그릴 때는 달빛 아래 그림자 진 것을 땅위에 본뜨며 그려보고 연습하여 그 참 모습을 얻으면 옮겨 그려 화법으로 삼았다. 기타 모든 물체를 모두 이런 방식으로 하였다.

그러므로 그 수법은 다른 화가와는 다르고, 화격은 중국의태를 바꾸어 자신의 것으로 만들 정도였다. 사물을 그려냄이 더욱 편진하고 전혀 미진한 부분을 남김없이 더할 수 없어 정교하고 섬세하여 그 절묘함이 신묘한 경지에 이르렀다.⁵⁷⁾

윤두서가 사생을 하는 방법 즉 달빛 아래 그림자 진 것을 땅위에 본뜨며 그려보는 연습은 소식이 등불 아래에서 그림자를 보고 그것을 벽에 본뜨도록 하였던 것과 유사하며 대상의 본질을 파악하기 위해 사생과정을 중히 여겼음을 알 수 있다. 이처럼 윤두서가 창작시 실제와 그림이 서로 어울린 다음에야 붓을 놓았던 사실정신을 남태웅은 높이 평가하였고, 그 예로 윤두서의 <자화상>(圖4)은 터럭하나하나를 세밀로 치밀하게 묘사하고 있어 사생을 통한 사실성과 그의 치밀한 성품이 극세한 필치를 통해 잘 반영되었다.

윤두서 <자화상>(圖 4)의 특징은 조선시대 초상화 대부분이 좌안 7·8분면을 취하고 있는 반면 정면관으로 그리면서 구도상 생략과 대칭을 통해 그림의 단순성을

57) 南泰膺, 「聽竹畫史」: “…畫馬則長年立廄前 終日注目 凡馬之狀貌意態 了了心眼 無有毫髮疑似 然後發之終筆下 此其本於眞形 有一毫不準者 輒批去之 必至於眞幻相亂 而後止 畫童子則立奚奴於前 使之顧盼周旋 得其眞態 而後始下筆 亦如畫馬然 畫樹則就其影於月下 模畫於地 而傳習之 得其眞面 移而爲法 其他凡物亦習知之也 故其手法 絶異於東方畫格 換唐之骨奪唐之始 而狀物尤逼真 無餘蘊 精微工絕超詣妙處”



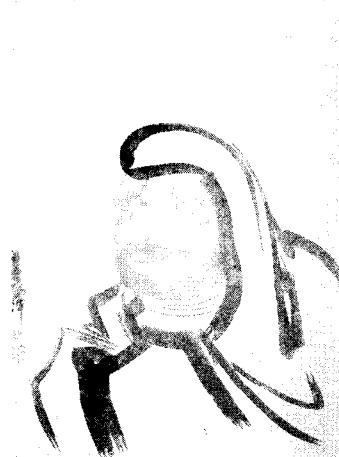
〈圖 4〉 尹斗緒, 〈自畫像〉 紙本淡彩, 38.5 × 20.5cm, 국보 240호, 해남종가 소장.

극대화하고 있는 점이다. 수염과 콧털마저 세밀하게 그리면서도 머리에 쓴 건을 간략하게 처리하고, 귀와 옷을 생략한 점은 그가 한 화면에서 寫生을 통한 공필법의 정교함과 문인화적 간결함을 결합하여 중용(中庸)의 미를 시도한 그의 독창적 화법이다. 기법에 있어서 눈 주변의 위눈꺼풀 고랑(.:眼臉溝)과 콧방울(鼻翼) 주변에 약간의 음영법을 도입하여 볼륨감을 표현한 점은 전통화법에 서양화법을 접목한 예로 선구자적 시도로 볼 수 있다. 〈자화상〉은 청년기에 벼슬길을 포기하고 연이은 가족들의 죽음과 가문의 몰락에 낙향할 수밖에 없었던 상황 등 인생에 대한 고뇌와 우수가 눈가에 잘 나타나 그의 감정마저 읽을 수 있는 작품이다.

수염 묘사에서 보이는 정교함은 “털끝 한 올이라도 틀리면 그 사람이 아니다.(一毫不似便是他人)”라는 초상화의 명제를 반영하였고 이러한 집요한 사실정신은 윤두서 집안의 가학으로 전수되었으며⁵⁸⁾ 사생을 통하여 전신에 이르게 되는 형과 신이 겹비된 작품을 추구하였음을 알 수 있다. 앞에서 살펴 본 바와 같이 그가 세필을 이용하여 섬세하게 묘사를 하였으나 그의 성품과 기질, 감정 등이 작품에 드러남으로 사의성은 기법에 있지 않고 작가의 意의 반영여부에 있음을 알 수 있었다.

남태웅은 참된 예술은 사실을 뛰어넘은 천기(天機)를 지녀야 한다고 주장했으며 윤두서는 인공의 공교로움을 다했을 뿐 천기를 발현하지 못했다는 점에서 김명국에 미치지 못하며 천기론에 입각한 최고의 작가로 김명국을 뽑았다.

…그(김명국)의 화법은 앞 시대 사람의 자취를 그대로 따른 것이 아니라 미친 듯이 자유분방하게



58) 尹斗緒의 외손자였던 丁若鏞은 “尹斗緒의 손자 尹小容은 일찍(1555) 윤두서의 傳學을 받았고 그 수염이며 분가루 같은 미세한 것까지도 세밀히 관찰하여 그 그림체를 誠忠(성충)이라 칭한다. 기어이 실물과 꼭 닮게 된 후에야 마쳤다(尹公嘗取蝴蝶蛤之屬 細觀其鬚毛紛澤之微 而描其形 期於肖而後已)”고 전하였다.

멋대로 하면서 주어진 법도를 벗어났으나 포치의 법도가 어느 것 하나 천기 아님이 없었다. ⁵⁹⁾

이는 조선 전기의 천기론을 계승하는 동시에 독창적인 화법의 구사를 높이 평가함을 알 수 있다. 그는 삼품론(三品論)을 통해 김명국의 단점을 정교하고 치밀하지 못함에 있다고 지적하면서도 천기론을 강조하며 그의 예술이 편하될 수 없음을 주장한다. 김명국의 성격과 화풍에 대하여 『완암집(浣岩集)』에는

…그 그림이 옛 것을 본받지 않고 자기 마음에서 우러난 대로 그려서 특히 인물과 수석에 뛰어났으니, 수묵담채를 잘 조화시켜 그려서 풍격(風神)과 기격(氣格)을 위주로 하고, 절대로 세속에서 하는 것처럼 채색으로 아로새기는 법을 써서 사람 눈을 즐겁게 하는 그림은 그리지 않았다. 사람됨이 소탈하고 호방하여 농담을 잘 했고 술을 좋아하여 한 번에 두어 말씩 마시곤 했으며, 그림을 그릴 적에도 반드시 크게 취해야 봇을 휘둘러 대서 필치가 더욱 자유분방하고 뜻이 더욱 무르녹아 신운(神韻)이 흘러 넘쳤으니, 대개 멋지게 그린 것은 취한 뒤에 그린 것이 많다고 한다…⁶⁰⁾

라고 적혀있어 그의 호방한 필법이 그의 성품과 일치함을 알 수 있으며 김명국의 〈달마도〉(圖 5)는 정밀한 필치 보다는 파격적이고 생략적인 감필법을 사용하여 의경을 성공적으로 전달하여 이러한 그의 주장을 뒷받침하고 있다.

삼품론은 화가의 장·단점까지도 구체적으로 비교, 평가함으로써 관념적·사변적 논리가 아닌 실증적 품평이기 때문에 설득력을 지니며 앞 시대의 천기론과 구별되는 점은 정확한 사생과 필법에 입각한 천기론적 사실론을 전개한 점이다. 이러한 사실주의를 통해 조선시대에 형사와 사의를 모두 중시하였던 관점을 알 수 있는데 그러한 예로 표암 강세황(豹庵 姜世晃, 1713~1791)의 70세 때 작품인 〈자화상〉(圖 6)을 살펴보자 한다.

강세황의 〈자화상〉은 그가 문인화풍뿐 아니라 사실적 그림에도 탁월한 수준이었

59) 南泰膺, 위의 책.“…其法不蹈前人跡猖狂自恣於繩墨之外 而其排鋪規度 無往而非天機也.”

60) 吳世昌, 『國譯 權域書畫徵』, p.546.“…尤工人物水石 善用水墨淡彩爲之 主風神氣格 而絕不作世俗 丹紛藻飾之法 以取悅人目 爲人疏放善諸謠 嗜酒能一飲數斗 其作筆 必得大醉掃酒 筆益肆意益融淋漓酣釀 神韻流動 盖其得意者 多在醉後云…”

음을 보여주며 또한 형사를 중시한 근거로 “표암 강세황이 자기 초상화를 그릴 적에 여러 번 화본을 바꾸었으나 마음에 들지 않아서 희수(希壽)에게 부탁했는데 희수가 광대뼈와 뺨 사이에 대강 두어 번 봇을 대자 꼭 같게 되었으므로 강표암이 탄복하였다.”⁶¹⁾는 기록이 있다. 이처럼 임희수에게 가필까지 부탁하며 사실성을 추구하였던 기록은 당시 조선이 혁신의 겸비를 추구하였음의 근거이기도 하다.

1782년作 〈자화상〉은 오사모(烏紗帽)에 짙은 옥색 도포차림을 한 좌안 7분면의 전신좌상으로 화제에 의하면 오사모에 야복을 입은 모습을 그린 것은 마음은 산림에 있으나 이름은 조정의 벼슬아치가 되어 있음을 그림으로써 그의 심리적 갈등을 은유적으로 표현한 것이다.



〈圖 6〉 姜世晃, 〈自畫像〉, 1782년, 紹本彩色, 88.7×51cm, 보물제590-1호, 국립중앙박물관장.

강세황의 〈자화상〉(圖 6)을 보면 그는 안쪽눈구석(內眼角)과 가쪽눈구석(外眼角)에서 만나지 않는 쌍꺼풀모양을 보이는데 1766년인 54세 이전의 〈자화상〉과 비교해 보면 세월의 흐름을 반영하여 윗눈시울을 더 쳐지게 그렸고, 주름도 깊게 그렸다. 상향하는 눈썹과 하향하는 눈썹을 정확하게 묘사했으며 귀의 구조를 명확하게 파악하여 그런 점 등으로 미루어 보아 그는 관찰력이 뛰어난 인물이며 사실성을 추구하였음을 알 수 있다. 그의 화평을 분석해 보면 화법에 맞는 사생을 강조하였음을 알 수 있으며 “공부하는 사람의 지식이 깊고 얕음과 필력의 강약에도 관계된다.”⁶²⁾하여 작가의 의와 필력의 관계를 제시하고 있다.

안면 묘법은 광대 아래 부분과 비순구(鼻脣溝), 미간 주름, 위·아래눈꺼풀고랑(上·下眼瞼溝) 등의 오목한 부분은 여러 번 선을 그려 음영을 나타내고 있으며 세선(細線)으로 육리문(肉理紋)의 시초를 보이고 있다. 대개 사의화를 공필화의 상대적 개념으로 보는 경향이 있으나 논자는 기법의 공교함보다는 작품 제작 시 작가의 화의가 중요하다고 생각하기 때문에 세필로 육리문을 사실적으로 묘사하였어도 사의적 경향의 인물화로 보고자 한다.

이처럼 윤두서와 강세황의 〈자화상〉은 섬세하고 치밀한 성격을 양해의 〈이백행

61) 吳世晃 著, 東洋古典學會 國譜, 『國譜 檀城書畫徵(下)』, (사공사, 1998), p.777.

62) 姜世晃, 「書墨蘭竹卷後」, 『豹庵遺稿』, p.300. “係于學者之識解之淺深 筆力之健弱。”

음도》과 김명국의 〈달마도〉에서는 호탕한 성품이 필치에서 전해짐을 알 수 있다. 따라서 인물화를 통하여 작가의 성품, 기질, 정신성 등 창작 당시 작가의 사상과 감정이 드러남을 알 수 있다.

초상화뿐만 아니라 풍속화에서도 이러한 요소를 찾아 볼 수 있는데 신윤복(申潤福, 1758?~1813이후)과 김홍도(金弘道, 1745~1816이후)는 주변에서 흔히 볼 수 있는 한국인의 생활상을 가식 없이 표현하는 시대성을 반영하여 한국적 인물을 창출하였기에 본고에서는 김홍도와 신윤복의 풍속화에 그려진 인물특징을 분석하여 그 전형성을 알아보고자 한다. 이 두 작가에 대한 선행연구는 기법과 소재의 비교론을 중심으로 전개된 경우가 많으나 본고에서는 미술해부학적 관점에서 조형을 분석하였으며, 진작이 확실하고 각기 화풍이 뚜렷하게 나타난 시기의 작품인 김홍도의 《단원 풍속화첩(檀園 風俗畫帖)》과 신윤복의 《혜원전신첩(蕙園傳神帖)》을 분석대상으로 하였다.

인체는 연령에 따라 많이 변화하는데 얼굴에서는 상·중·하안의 비례가 달라지며 이목구비 중 성장에 따라 가장 많이 변화하는 부분은 코의 길이와 턱의 크기이다. 어린아이 코는 작고 낮다가 성장하면서 코가 길어지고 턱이 커지며 노년이 되면 코끝이 치지고 치아가 빠지면서 턱 끝이 길어보이게 되는데 김홍도는 연령에 따른 신체의 차이를 잘 파악하여 그렸음을 알 수 있다.

김홍도의 《단원 풍속화첩》			
	소년기	장년기	노년기
남성			



〈表 1〉 金弘道의 《淸園 風俗畫帖》 중 성별·연령별 인물표현 사례

김홍도 작품을 분석한 〈表 1〉을 참고로 보면 소년의 얼굴은 동그랗고 코도 낮으며 눈도 윗눈시울만 그려 동그랗게 보이도록 하고 있으며, 청년은 턱이 자람으로써 하안(下顎)의 비(比)가 커졌고 눈은 측면에서 보았을 때의 눈 모양을 사실적으로 반영하고 있다. 이는 그가 그렸던 〈군선도〉에서 여인의 눈을 정면에서 본 눈으로 관념적으로 표현한 반면 《단원 풍속화첩》에서는 사생을 통해 그렸음을 짐작케 한다. 노인인 훈장과 할머니는 윗눈시울과 코끝이 쳐지고 비순구(鼻脣溝)를 그림으로써 노인의 특성을 부각시키고 있으며 할머니의 경우 입술을 얇게 하고 입 꼬리를 쳐지게 그려 노인다운 느낌을 더욱 강조하고 있다.

머리모양은 소년기의 아이들은 땅은 머리를 하고 장년남성은 유건을 썼으며 여성은 가체위에 장옷을 접어 올리고 있어 당시의 다양한 복식과 머리 모양 등을 알 수 있다. 따라서 김홍도는 성차(性差)보다는 연령에 따른 차이를 주안점으로 작품을 하였음을 알 수 있다.

신윤복 인물의 특징은 남성성과 여성성의 차이를 부각시켜 표현한 점이다. 보편적으로 여성은 남성에 비하여 눈썹이 흐리고 코가 작으며 턱뼈각(下頸角)이 안쪽으로 들어가 계란형 얼굴인 경우가 많고 남성은 가쪽으로 벌어져 네모난 얼굴형을 가지

신윤복의 《혜원전신첩》		
	남성	여성



表2] 申潤福의 《蕙園傳神帖》에 보이는 男·女 표현 비교
는 경우가 많아 얼굴형만으로도 남성성과 여성성을 강조할 수 있는데 그는 이러한 점을 작품에 잘 반영하고 있다.

신윤복 인물의 전형성은 첫째, 김홍도의 인물에 비하여 얼굴을 길게 계란형얼굴로 그린 점 둘째, 눈꼬리가 올라간 날카로운 눈매로 모두 쌍꺼풀이 없고 위아래 눈시울을 다 그린 점이며 셋째, 입술을 작게 그리되 남녀 모두 붉은 색을 칠한 점 넷째, 손은 동작에 따라 사실적으로 묘사하였고 다섯째, 발은 <단오풍정(端午風情)>의 맨발을 제외하고 끝이 뾰족한 버선에 고무신이나 짚신을 그려 날렵하게 표현한 점이다.

연구결과에 의하면 한국인의 78%가 쌍꺼풀이 없고 눈의 경사 각도가 서양인의 4°에 비하여 한국인 대체로 7°정도의 기울기를 가진 점⁶³⁾으로 보아 가늘고 눈꼬리가 올라간 눈매는 한국인의 유전적 특징으로 신윤복은 실제 한국인의 외형을 그대로 반영한 것으로 볼 수 있다.

논자가 신윤복이 남성성과 여성성을 강조하여 그렸음을 주장하는 근거로 첫째, 얼굴 묘사에서 남성의 눈썹은 세필을 여러 번 그어 짙어보이게 하고 눈썹산을 중심으로 숱이 많아져 삼각형을 이루는 검미(劍眉)로 그렸으며, 반면 여성은 한 필로 그

63) 조용진, 『우리 몸과 미술문화』, (사계절, 2002), p. 134.

려 눈썹이 가늘어 보이게 함으로써 차이를 강조하고 있다는 점이다. 둘째, 여성은 표정이 드러나지 않도록 절제된 표현을 하고 있으나 남성은 술에 취하거나 화를 내는 모습, 미간을 찌푸리는 등 다양한 표정을 보이며 셋째, 남성은 <表 2>의 남성 A처럼 얼굴형이 하안이 크게 처리되어 턱이 커 보이지만 여성은 턱을 작게 하여 유약한 인상을 강조하고 있다. 넷째, 여성은 대부분 고개를 숙인 모습으로 다소곳한 자태를 그렸고 남성은 다양한 방향과 각도로 비교적 역동적 모습을 그리고 있다는 점이다. 이처럼 신운복은 인물 표현에 있어 전형적 인물을 창출함과 동시에 남·녀 성차를 강조함으로써 독자성을 보이고 있다.

조선 후기 풍속화는 한국인의 역사, 사상, 문화, 미의식 등 다양한 측면을 반영하고 있으며 특히 사실주의를 존중한 남태옹, 이하곤의 '사진론', 윤두서의 '화도론' 등 사실성을 중시하였던 화론을 바탕으로 *寫生*를 통해 다양한 삶의 현장을 관찰·표현하여 생동감 있는 한국적 화풍을 정립하였음을 알 수 있었다. 또한 기록을 목적으로 제작한 풍속화에서도 작가의 관점에 따라 다양한 필치와 화풍이 구사될 수 있음을 알 수 있었다.

앞에서 살펴 본 바와 같이 작가마다 대상을 보는 관점과 성품이 다르고 이에 따라 기법과 필치가 다르게 표현됨을 알 수 있다. 장연원도 “무릇 사물을 그리는 것은 반드시 형사에 있고, 형사는 모름지기 그 골기를 완전히 전해야 하는데, 골기와 형사는 모두 입의에 근본을 두고 용필로 돌아간다.”⁶⁴⁾ 하여 용필이 작가의 의에 따름을 말하였다. 따라서 작품은 작가의 인격과 화격이 필의 다양한 형식미를 통해 무의식 중에 드러나는 것으로 그림을 그리는 행위는 심재, 좌망 등 인격수련의 단계와 같은 것이며 창작자에 따라 다양한 필치와 기법으로 표현된다.

3. 창의적 사유공간으로서 의경인 여백

창의적 사유공간으로서 의경인 여백은 실(實)과 허(虛)의 변증법적 통일이 가능한 것으로 여백의 운용에 따라 심미적 쾌감이 달라지며 실상은 허상에서 비롯된다고 역설한 도가의 생성이론을 가장 구체적으로 반영한 조형 세계가 여백이라 할 수 있다.

64) 張彥遠, 앞의 책, 卷一. 「論畫六法」. “大象物必在於形似, 形似須全其骨氣。骨氣形似, 皆本於立意, 而歸乎用筆。”

예술 표현에 있어 허와 실을 중시한 것은 노자의 유와 무의 관계에서 발전된 것으로 “큰 음은 소리가 드물다(大音希聲)”, “유와 무는 같은 근원에서 나왔으나 이름이 다르다.⁶⁵⁾”는 철학적 사상을 바탕으로 하고 있다. 또한 유와 무가 서로 대립되는 듯 하지만 서로 상생함을

有와 無는 서로 생을 돋는다. 어렵고 쉬운 것이 있어야 완성되는 것을 돋는다. 길고 짧은 것은 비교에 도움을 주며 높고 낮은 것이 서로 가우는 것을 돋는다. 음과 소리가 서로 조화를 이루도록 하고, 앞과 뒤는 서로 따르는 것이다.⁶⁶⁾

라고 하고 있는데 이는 실과 허의 상생원리와 같다.

노자(老子)의 『도덕경(道德經)』에는 태초의 일인 무극의 상태에서 만물이 생성되는 원리를 설명하고 있는데⁶⁷⁾ 일획은 이를 생성할 수 있는 일(一)이어야 하며 무는 모든 유를 포함하는 무인 것이다. 석도의 일획론⁶⁸⁾에서도 이와 같은 원리를 유는 무에서 생기며 무는 유를 끊임없이 생성하고 변화시키는 요소임을 설명하고 있다.

창의적 사유공간으로서 의경인 여백은 동양회화의 특징이기도 하며 특히 선화등 사의적 작품에서 그 의경이 잘 드러난다. 김홍도의 만년 그림인 〈염불서승(念佛西昇)〉(圖 7)의 두광(頭光)표현 방법인 선염법은 으스름한 달이나 불교에서 불(佛)의 초인간성을 조형화하기 위해 원광을 묘사할 때 주로 사용하였던 기법인데 논자는 두광표현에서 동양회화의 허와 실의 변증법적 원리를 터득하게 되었다.“실상은 허상에서 비롯된다.” 즉 주변을 그림으로써 비워진 여백의 형상이 새로운 有를 생성한 예로 배경을 발묵법으로 처리하여 중앙의 여백으로 처리된 두광이 드러나도록 한 예이다.

동양회화에서 여백인 무(無)를 실체인 유(有)보다 중시하는 경향은 문인화가 요구하는 “화중유시(畫中有詩)”의 의경(意境)이 감상자들에게 연상과 암시, 상상력을 불

65) 老子, 『道德經』, 一章“故常無慾以觀其妙, 常有慾以觀其微。此兩者, 同出而異名。”

66) 老子, 위의 책, 二章.“故有無相生, 難易相生, 長短相較, 高下相傾。音聲相和, 前後相隨。”

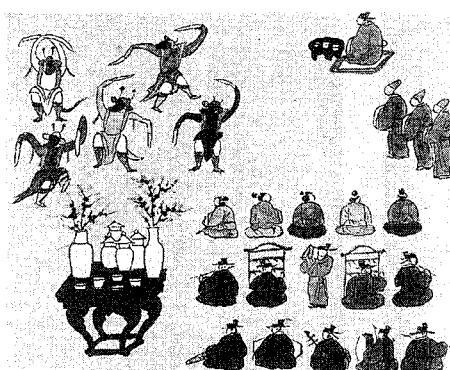
67) 老子, 위의 책, 四二章.“道生一, 一生二, 二生三, 三生萬物”

68) 石濤, 「一劃章第一」, 『苦瓜和尚畫語錄』. “법은 어디서 세워지는가, 일획에서 세워진다. 일획은 대중의 근본이요 삼라만상의 뿌리이다. 신묘함에서 응용함이 나타난다. 응용함은 사람에게 감추어져 있다 그러나 세상 사람은 알지 못한다. 그래서 일획의 법은 곧 나로부터 세워진 것이다。(法于何立, 立于一劃。一劃者, 衆有之本, 萬象之根。見用于神, 藏用于人; 而世人不知, 所以一劃之法, 乃自我立。)”



〈圖 7〉 金弘道, 〈念佛西昇〉, 모본淡彩, 朝鮮後期, 28.7×20.8cm, 潤松美術館

러일으키는 예술가의 허의 경계를 드러내기 위함으로 무를 통해 도의 세계를 관조하기 위함이다. 이러한 사상은 특히 선종에서 여백은 그려지지 않은 공간이면서도 완전함을 내재하고 허를 통해 실(實)을 담아 낼 수 있는 사상적 토대를 마련하여 여백과 필의 힘축성을 추구하는 경향으로 나타나기

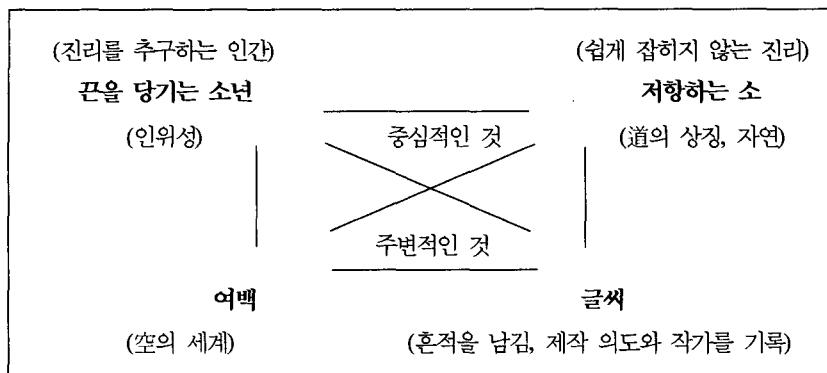


〈圖 8〉 〈賜几杖宴會圖帖〉, 1668년, 紙本彩色, 55.5×37cm, 보물 930호, 경기도박물관

도 한다.

동양회화는 대부분 여백이 있기에 사의성이 내재된 여백은 어떤 의미로 보아야 하는가의 문제가 도출된다. 논자는 여백과 대상이 그려진 영역과의 상호관계성이 중요하다고 보는데 대상이 그려진 형상과 그리지 않은 바탕으로 인식된다면 여백은 남겨진 공간에 불과하나 형상과 여백이 상호 차별성이 없는 ‘물화(物化)’의 세계로 파악되면 여백 자체가 물, 하늘, 구름 등 상징으로 인식이 되며 이렇듯 작가의 의가 반영된 여백이 창의적 의경을 내포한 것으로 보았다.

인물화의 경우 〈사궤장연회도첩(賜几杖宴會圖帖)〉(圖 8)은 영중추부사 이경석(領中樞府事 李景奭, 1595~1671)이 1668년 궐장을 하사받을 때의 절차와 연회장면을 그린 것으로 인물의 동작과 배치는 사실적 묘사를 하고 있으나 형상과 여백이 심리



〈表 3〉 李可染의 <羣牛圖> 시의미소 분석



〈圖 9〉 李可染, <羣牛圖>, 1962,
紙本水墨, 67.5X44.5cm.

적 상호관계성이 없다. 논자는 이처럼 기록을 목적으로 한 의궤도(儀軌圖)나 특정 지역을 그린 지도인 산릉도의 여백은 도상의 배경으로 사의적 여백과는 다르다고 생각한다.

사의성이 내재된 여백의 예로 이가업(李可染, 1907~1989)의 <강우도(羣牛圖)> (圖 9)는 대상에 대한 정확한 관찰을 토대로 소년과 소의 표현을 사생을 하여 그리되 치밀하게 白描로 묘사한 소년과 농목의 대담한 면으로 단순화시킨 소의 대비와 대담한 구도가 현대적 감각을 보인다.

농목의 발목법으로 그린 소와 백묘로 그린 소년은 기법적 대조와 더불어 밀도감

의 차를 보이면서 화면을 대각선 구도로 나누며 팽팽한 긴장감을 유발한다. 소는 도나 진리의 상징으로 자연을 상징하는 의미로 해석할 수 있으며, 소년은 진리를 갈구하는 인간인 동시에 소를 인위적으로 굴복시키려는 인위성의 상징으로 볼 수 있다.

소는 도의 상징이자 급변하던 중국화단에 “전통을 겸한 현대성의 추구”라는 이가 염이 이르고자 했던 화가로서의 경지를 상징화 한 것으로도 생각 할 수 있다. 당시는 서구화를 주장하는 개방주의와 전통주의의 갈등이 첨예한 시기였고 문화혁명기에 이가염은 감옥에서 수감생활을 하기도 하는 등 역사의 격변기를 살았기에 급변하는 세계에 대해 대항하고 싶은 마음이 있었을 것이다. 이러한 대항심리와 전통성을 잊지 않으면서도 현대성을 추구하고자 한 그의 이러한 심경을 소를 끌어당기는 소년의 모습으로 대변한 것으로 생각된다.

이 작품에서의 여백은 의미상 소를 둘러싼 여백과 소년을 중심으로 한 여백으로 나누어 볼 수 있는데 끈을 사이에 둔 두 여백의 감정이 다르다. 저항하는 소를 둘러싼 여백은 저항하려는 몸부림으로 쉽게 접하지 않는 진리의 세계를 포용하고 있으며 소년을 중심으로 한 여백은 속세의 세계로 깨달음을 얻기 위한 인간의 절박함을 나타내기도 한다.

동양회화에서 간과해서 안 될 점은 제관(題款)이 화면에 미치는 영향인데 서(書)와 화(畫)를 분리시켜 글씨를 그림의 조형요소에서 제외시켜 보면 구도상 균형이 맞지 않는 경우가 많으며 화제와 도장은 주변적인 요소이지만 조형요소로 화면에 미치는 영향이 크다. 또한 <강우도> (圖 9)에서 여백에 쓴 글씨는 공(空)인 세계에 제작 의도와 작가를 기록하는 혼적(色)을 남기는 행위로서 감상자에게 주어진 사유 공간에 일말의 힌트를 제공하는 의미도 있다. 소를 둘러싼 여백에 쓴 제관은 소년우측에 있는 대각선의 여백과 대조를 이루며 단조로움에 변화를 주고 하단으로 무게 중심이 치우치지 않도록 화면의 균형을 이루게 한다.

4. 기교 보다는 의를 중시한 심수상옹의 경지

동양회화에서 진정한 예술적 자유는 기교를 초월한 점에서 출발하였다. “대교약 졸”이나 “자연천성(自然天成)”은 인위성 보다는 자연스러움을 추구하는데 이는 기교보다 작가의 의에 더 비중을 둔 것으로 노자의 “무위이무불위(無爲而無不爲)”는 인위적으로 무엇을 하려고 애쓰지 않아도 자연스럽게 도달하게 되는 도의 특성을 말

한 것이다.

장자는 ‘포정해우’나 재경(梓慶)이 나무를 깎아 거(鎬)를 만들 때 ‘의’가 손의 기교와 합일되어 뜻이 가는 대로 손의 기교가 움직임을 기교의 연마를 통해 도를 터득하는 예술적 경지로 승화시키는데 이 경지가 결국 예술적 자유를 실현하는 단계이다. 이러한 경지는 심재를 통한 수양에서 이루어지는 것이며 인의와 천의가 결합된 최고의 경지로 ‘심수상응(心手相應)’ 즉 정신의 경지와 봇의 쓰임이 일체화된 경지이고 석도가 말하는 ‘무법이법’과 맥을 같이 하는 선가(禪家)에서 묘오(妙悟)를 깨닫는 경지인 것이다. 이러한 경지는 결국 자연스러운 속성을 가지게 되는데 『장자』에서

순수 소박해지는 길은 다만 오묘한 정신을 지키는데 있다. 이 정신을 잘 지켜서 잃지 않으면 정신과 하나가 되고, 그 하나가 된 정신은 자연의 이치와 통해서 합쳐 된다… 그래서 소박이란 잡스러움이 섞이지 않았음을 말하고, 순수란 그 정신이 조금도 일그러지지 않았음을 말하는 것이다. 순수 소박을 깨달을 수 있어야 그를 진인(眞人)이라 하게 된다.⁶⁹⁾

라 하여 정신의 합일을 통해 순수, 소박함에 이를 수 있다 하였다.

마음을 담담한 경지에서 노닐게 하고, 기를 막막한 세계에 맞추어, 모든 일을 자연에 따르게 하며, 사심을 개입시키지 않는다면 천하는 잘 다스려 질 것이다.⁷⁰⁾

한 바와 같이 모든 일을 자연 이치를 따라 인위적인 사심을 개입시키지 않음으로 자연스러운 천연의 “담(淡)”의 경계에 도달할 수 있는 것이다.

소식은 “천공(天工)”과 “청신(清新)”을 예술 경계로 요구함으로써 형상과 정신을 예술적으로 승화시키는 경지를 제시하였으며 그의 영향을 받아 문인화에서는 작품의 ‘의’를 표현하는데 ‘청’과 ‘담’을 추구하고 있다. 또한 “도만 있고 기예가 없다면 대상이 마음속에 형상화된다 하더라도 실제로 그려내어 형상화시킬 수 없게 된다.”⁷¹⁾

69) 『莊子』, 「刻意」: “純素之道. 唯神是守. 守而勿失. 與神爲一. 一之精通. 合于天倫. …故素也者. 謂其無所與雜也. 純也者. 謂其不虧其神也. 能體純素. 謂之眞人.”

70) 『莊子』, 「應帝王」: “汝遊心於淡. 合氣於漠. 順物自然. 而無容私焉. 而天下治矣.”

71) 『東坡題跋』, 卷五, 「畫李伯詩山莊圖後」. “有道而不藝. 則物雖形於心. 不形於手.”

하여 진정한 자유로운 의의 구현을 위해서는 대상의 본질을 파악함과 동시에 필연적으로 숙달된 기(技)도 더불어 구현되어야 하지만 진정한 자유로운 의의 구현은 기술의 제약에서 벗어나는 것임을 말하였다.

그림은 마음에서 나온 것으로 대상과 내가 일치된 주객합일의 상태로 작품 창작에 임하는 것을 도의 경지로 보았기에 기교 보다는 작가의 의를 중요하게 여겼으며 무목적, 무위의 꾸밈이 없는 심수상응된 작품을 추구하였다.

동기창은 “기교적으로 교묘할수록 더욱더 기운으로부터 멀어진다.(若其氣韻,必在生知轉工轉遠)”하였고, 형호는 『필법기』에서 “신(神)”, “묘(妙)”, “기(奇)”, “교(巧)”의 4품등을 정하여 “교”에서부터 “신”에 이를수록 예술적 수준이 점차 높아진다고 보았다. 그는 “신”과 “묘”두 등급의 작품은 정신적 본질을 표현하는데 이른 것이고, 본질을 표현하는 데 이르지 못한 것을 “기”와 “교”두 등급의 대열에 놓았다. 따라서 작품에는 사실의 기교적 재현 보다는 작가의 의가 드러나야 했으며 작품 구사 시 형사와 신사 중 어디에 주안점을 두는지 여부와도 관계가 있다.

화가는 작품을 제작할 때 손에서 지체되지 않고 마음에서 막힘이 없이 자연스럽게 “마음이 붓을 따라 움직인다(心隨筆運)”는 것은 실제로는 붓이 마음을 따라 움직이는(筆隨心運) 것이다. 마음과 손이 서로 일체화되어야 화가의 의가 그대로 이루어 질 수 있으며 작품이 자연의 조화처럼 완성된 것을 “득의(得意)”라 하였다.

정신과 붓의 쓰임이 일체화된 ‘심수상응’의 경지는 작가의 성품과 성향에 따라 운필이 다르며 형사나 신사 어느 한쪽에 치우치지 않고 나는 듯 자연스러운 운필이 이루어져야 하는 것이다. 따라서 인물화에서의 사의성은 기법의 문제가 아니라 인위적 꾸밈의 유무에 있다고 생각한다.

예를 들어 우타가와 구니시타(歌川國貞)의 〈입미인도(立美人圖)〉(圖 10)와 강세황의 〈자화상〉(圖 6) 모두 섬세한 필치로 그려진 그림이지만 작가의 제작 동기부터 다르다. 에도시대 우키요에(浮世繪)의 경우 주로 윤락가 유녀나 가무기(歌舞技) 배우를 소재로 유흥문화를 배경으로 발달한 감상용 그림으로 상업성과 장식성을 중시하여 제작되었으며 〈입미인도〉에서는 허리가 날씬해 보이도록 S자로 인물의 자태를 변형하고 의상과 머리의 화려하게 장식하는 등 인위적으로 미화시키고 있다.

이에 반하여 자아성찰의 의미에서 제작한 〈자화상〉(圖 6)은 자신의 성품마저 드러나도록 그런 그림으로 노화의 혼적인 눈가의 주름과 검버섯, 흰 수염마저 미화하거나 생략하지 않고 꾸밈없이 그려 당시 자신의 모습을 사실적으로 그리고 있으며

자신의 심리적 갈등마저 느껴지도록 현실적으로 그리고 있다.

이렇듯 입의단계에서 작가의 정신적인 사상과 대상물과의 진솔한 소통을 통해 주·객체간의 거리가 느껴지지 않을 정도로 정신이 일치된 상태에서 창작에 임한 작품에서는 기법에 관계없이 내재된 작가의 정신성을 느낄 수 있으며 이 과정에서 인위성이 배제된 꾸미지 않은 자연스러움이 전달될 수 있다.

대상을 대할 때 기운, 즉 신(神)에 중점을 두고 기운을 파악하여 형상을 그리면 기운생동 하는 작품을 창작 할 수 있는데 이는 창작자가 인위성을 배제하고 해의반 박의 허정(虛靜)한 상태에서 그림을 접할 때 자연스럽게 표출될 수 있을 것이다. 즉 동양의 간일한 대교악줄의 미는 천하의 이치가 자연의 현상과 형상 생성에 인위성이 개입되지 않은 것 같이 작품에서 창작자의 의와 용필이 자연스럽게 조화를 이루어야 한다.

논자는 작품에 내재된 사의적 요소로 천인합일의 자연관을 바탕 한 관점, 작품에 창작자의 인격과 화격이 모필에 드러날 것, 여백의 운용에 따른 심미 효과, 창작자의 의와 용필이 일체된 '심수상옹'의 경지를 제시하였다. 즉 각 개인의 성품과 기질이 다르듯 창작자가 대상을 보는 관점과 감수(感受)에 따라 작품에 담고자 하는 화의(畫意)가 다르고 이에 따라 작품의 기법과 화풍도 다양하게 전개 될 수 있음을 알 수 있었다. 따라서 기법 보다는 창작자의 의(意)가 작품의 변화를 주도하는 중요한 요소이며 창작자의 성찰과 수양이 작품에 반영됨을 확인하게 되었다.



〈圖 10〉 歌川國貞, 〈立美人圖〉, 19세기, 肉筆 浮世繪

VII. 결론

동양에서 그림은 작가가 대상과의 경계를 잊음으로써 자아를 잊는 무아(無我)의 상태에서 욕심이나 기교의 구속을 벗어난 심수상옹의 경지를 예술정신의 자유해방에

이르는 이상적 경지로 보고 이를 도(道)의 경지와 동일시하기도 하였다. 따라서 동양화학은 작가의 의를 시각적으로 표현한 것으로써 형상의 재현이 목적이 아닌 사의를 중시하였으며 창작자 인격의 완성을 우선으로 하였다.

고개지는 “이형사신론”에서 “협삼모”的 예를 제시하고 있으며 소식의 “사의론”은 사생을 통해 대상의 본질을 파악하여 그리는 것을 중요시 하였다. 특히 소식의 사의론은 조선시대 화가들에게 적지 않은 영향을 줌으로써 조선후기의 윤두서는 사생을 통해 형사와 사의가 겸비된 “화도론(畫道論)”을 세워 실학자적 견해로 자연을 과학적으로 분석하고 사생의 합리성을 추구할 수 있는 기틀을 마련하였다. 조귀명은 이러한 큰 흐름에서 벗어나 모화사상을 배격하고 조선이 문화의 중심지라는 민족적, 주체적 시각을 제시하였다.

논자는 ‘사의성’을 파악하는 대표적 기준을 4가지로 제시하였는데 첫째, 대상을 보는 관점이 천인합일의 자연관을 바탕으로 대상과 작가가 일치된 주객합일의 상태로 작품 창작에 임하는 것으로 주로 삼매(三昧), 산수화의 점경인물 등이 이러한 사상을 반영한 것이다.

둘째, 모필에 의한 선은 필치 자체에 작가의 성품, 기질, 창작 당시 작가의 감정 등 창작자의 인격과 화격이 드러나야 한다는 점이다. 윤두서의 섬세하고 치밀한 묵사법에 의한 〈자화상〉, 양해의 절제와 힘축미가 극대화된 감필법의 〈이백행음도〉, 거칠고 호방한 필치로 표현된 김명국의 〈달마도〉에 작가의 성품과 성정이 그대로 반영되었음을 제시하였다. 따라서 작가의 성품과 개성에 따라 필치가 다르므로 모필에 의한 선 자체가 바로 작가 자신의 정신을 그대로 대변하고 있는 것이다.

셋째, 창의적 사유공간으로서 의경인 여백을 통해 실과 허의 변증법적 통일을 볼 수 있어 여백의 운용에 따라 심미적 효과가 다르다고 보았다. 논자는 의궤도나 산릉도와는 달리 산수화, 문인화 등의 여백이 작가의 의에 의해 감상자의 연상과 상상을 통해 다른 상징적 의미를 가지는 상호차별성이 없는 ‘물화’의 세계로 파악될 때 사의적 여백으로 간주하였다. 또한 본 연구를 통해 동양화학의 특징인 여백의 운용에 따라 감상자의 연상과 상상에 의해 작품의 무한한 변화 가능성을 제시할 수 있음을 알 수 있었다.

넷째, 사의성은 기교 보다는 작가의 의를 중요하게 여겨 무목적, 무위의 심수상응의 자연스러움을 추구하는데 이는 기법의 문제가 아니라 인위적 꾸밈의 유무에 있다고 보았다. 사의화를 공필화의 상대적 개념으로 보는 견해도 있으나 논자는 사의

성은 작가의 성향에 따라 묘출되는 기법이 다르므로 필치의 많고 적음보다는 작품에 드러나는 인위성의 개입 여부가 중요하다고 보았다. 모두 섬세한 필치로 그려진 그림이지만 일본 우키요에인 <입미인도>는 상업성과 장식성을 중시하고 인물을 미화시키는 등 인위적 기교에 의해 제작된 반면 자아성찰의 의미에서 제작한 <자화상>은 노화의 흔적인 주름과 검버섯까지도 감추거나 미화하지 않고 사실적으로 묘사하여 대상의 심리적 갈등상황 마저도 철저히 드러내고 있어 창작자의 의가 중요함을 알 수 있었다.

창작자가 대상과 주객합일되어 무심(無心)의 상태에 이르는 것을 화도(畫道)에 있어서 예술정신의 궁극적인 경지로 보았으며 이러한 경지에 도달하기 위해 창작자는 대상물과의 진솔한 소통을 위한 사심없는 마음과 끊임없이 정진하는 수양을 필요로 하였다. 기(技)의 연마를 통해 물화의 경지에 도달할 수 있음을 제시하기도 하였으나 그 경지는 쉽게 도달할 수 없기에 화가는 자강불식하여 항상 깨어있는 마음으로 모든 만물의 변화에서 새로움을 발견하는 눈과 뜻하는 대로 필을 다를 수 있는 기술적 연마를 병행하며, 마음을 모아 정신을 몰입하여 작품에 임하는 훈련을 꾸준히 해야 한다.

논자는 기법과 아울러 창작자의 의가 회화창작시 중요함을 깨닫고 급변하는 화단의 흐름을 추종하기보다는 주체적인 사고의 확립이 중요하다고 판단하였다. 창작자는 사생을 통해 대상의 본질을 파악하고자 노력하고 자연의 변화를 감지하여 표현함으로써 새롭고 다양한 양식의 창출이 가능할 것이다. 그러므로 변화에 민감하게 주관을 가지고 중심을 잃지 않는 작가의 통찰력과 옛 것을 통해 새로움을 창조할 수 있는 변화의 지혜가 현대의 창작자가 지녀야 할 “의(意)”이다.

■ 참고문헌

1. 原典 및 譯書

『周易』, 「繫辭傳」

葛路 著, 姜寬植 譯, 『中國繪畫理論史』, 미진사, 1989.

顧愷之, 『論畫』.

權摶,『震溟集』.

南泰膺,『聽竹畫史』

老子,『道德經』

董其昌, 변영섭 외 옮김,『畫眼』, 시공사, 2003.

石濤,楊家駱編,『苦瓜和尚畫語錄』,藝術叢編第一集第十三冊, 1975.

蘇軾,『蘇東坡全集』,北京市中國書店, 1986.

安炳周, 田好根 共譯,『譯註 壯子1』,傳統文化研究會, 2001.

吳世昌 著, 東洋古典學會 國譯,『國譯 權域書畫徵(上·下)』, 시공사, 1998.

온조동 著, 강관식 역,『중국회화비평사』, 미진사, 1989.

王微,『叙畫』.

俞崑 編著,『中國畫論類編』(上·下),華正書局, 1973.

尹斗緒,『記拙』.

李夏坤,『頭陀草』.

張彥遠 外· 김기주 역주,『中國畫論選集』, 미술문화, 2002.

趙龜命,『東谿集』.

湯垕,「古今畫鑒」,『中國書畫全書』.

Cahill, James, The Compelling Image; Nature and Style in 17th-Century Chinese Painting, Cambridge, Massachusetts and London :Harvard University Press, 1982.

2. 單行本

권영필 외 12인,『한국의 美를 다시 읽다.』, 돌베개, 2005.

안휘준,『韓國繪畫의 傳統』,文藝出版社, 1988.

오광수,『한국현대미술의 미의식』, 도서출판 재원, 1995.

유홍준,『조선시대 화론 연구』, 학고재, 1998.

조용진,『우리 몸과 미술문화』, 사계절, 2002.

지순임,『중국화론으로 본 회화미학』, 미술문화, 2005.

최완수,『겹재 정선 진경산수화』, 범우사, 1993.

한정희,『한국과 중국의 회화』, 학고재, 1999.

3. 論文

김연주, 「東洋繪畫의 寫意性에 관한 研究」, 紅익대학교 미학과 박사학위논문, 2004.

안영길, 「宋代 畵論에 나타난 形神論 研究」, 紅익대학교 미학과 박사학위 논문, 2006.

왕형렬, 「東洋繪畫에 있어서‘神似’의 表現 研究-宋代繪畫를 중심으로-」, 紅익대학교 미술학과 박사학위논문, 2003.

한정희, 「董其昌論」, 『美術史論壇』 창간호, 한국미술연구소, 1995 상반기.

■ Abstract

A study on expressing an artist's inner world as well as the external shape of a figure in a figure painting

So-Young Lee

The East has recognized 'similar forms' and 'similar spirits' as important topics in expressing an object. Figure painting, in particular, has attached importance to 'transmission of spirit'. Gu Kaizhi (345-406) definitely presented the transmission concept and made it the most important criterion in painting criticism. By identifying the possibility of revealing spirit through a form, he recognized the 'expression of will' in a creator's work and the experience of such 'expressed will' by an appreciator to be the essential acts of art. Thus, he said, a figure painting revealed the character and nature of the depicted object rather than reproducing its form. Regarding art as a person creating the saintly way of life via developing own character, he attached importance to the will of an artist as the central aesthetic

subject.

This dissertation explores the keynote of the spirit expressing an artist's inner world and the external shape of a figure. It is carried out by investigating the process of Gu Kaizhi's theory (namely spirit transmission and revelation in painting) leading to Su Dongpo's assertion that "the nature of things" and later leading to Yun Duseo's "theory of the way of painting" as the spirit-transmission theory faithful to the principle of revealing spirit through a form in Chosun.

The chronological study of the aforementioned works reveals that the relation between an artist and an object is important at the stage of setting aim in producing a work, and this dissertation analyzed it with four elements: (1) creating work based on the viewpoint of nature that heaven and man are one; (2) reflection of the creator's character (including his/her nature, temperament, spirituality, and emotion during the creation) and the artistic merit of a picture; (3) the dialectic unification between the true and the false through space which is a volitional state as creative thinking space; (4) importance of artist's will above the technique used such that a purposeless, inactive and plain work (where human will is combined with heavenly one) was pursued because the picture is regarded coming from the mind created in the unity of host/artist and guest/object.

Thus, through his/her intuitive insight is the world where self is united with the cosmos symbolized. Such expression of an artist's inner world and the external shape of a thing pursues the stage of materialization and creates the new modes such as using space, a variety of brushstrokes, and accidentality and improvisation of India ink. In particular, the writer sees that such expression which enables a creator to express his/her nature or personality (and even the emotion) at the time of creation will be highly worth studying in the future, in accord with the pursuit of contemporary painting being expressed as an abstract aspect.

key words : expressing an artist's inner world, 'similar forms' and 'similar spirits', nature that heaven and man are one, transmission of spirit, Zen