



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

梁 光 錫 教授指導
博士學位 請求論文

紫霞 申緯의 文人畫論 研究

- 題畫詩를 中心으로 -

2008

誠信女子大學校 大學院

漢文學科

金 成 禧

紫霞 申緯의 文人畫論 研究

- 題畫詩를 中心으로 -

梁 光 錫 教授指導

이 論文을 博士學位論文으로 提出함

2007年 11月


誠信女子大學校 大學院


漢文學科

金 成 禧


認 准 書


金 成 禧의 博士學位 論文으로 認准함.

심사위원 金 呂 珠 

심사위원 金 容 載 

심사위원 류 준 경 

심사위원 심 우 석 

심사위원 양 광 석 

誠信女子大學校 大學院

論 文 概 要

紫霞 申緯(1769~1845)는 當代나 후인들에게 ‘由蘇入杜’의 詩學을 위주로 盛唐의 풍모까지 바라본 詩人이었으며, 중국의 文人畫論을 받아들여 文人畫家로 활약했던 격조 높은 詩書畫 三絶이라는 평을 받는 인물이다. 그런데 이와 같은 그의 文藝에 대한 그간의 연구들에서는 詩論을 중심으로 언급하면서 詩畫一致의 畫趣를 언급하거나, 그의 예술을 다루더라도 창작이론에 대해 미흡했던 점이 발견된다. 이에 필자는 이러한 점에 착안하여, 문예이론이 체계적으로 규명되어져야 詩書畫를 더욱 정확하게 이해할 수 있고, 그럼으로써 申緯의 文藝도 보다 밝게 이해할 수 있다고 생각하게 되었다. 그러므로 本稿에서는 그의 題畫詩를 중심으로 文人畫論을 연구하는 데 목적을 두고, 이를 통하여 申緯가 간직했던 文藝에 대한 作家精神과 創作에 대한 觀點을 고찰하고자 하였다.

그런데 그에게는 별도로 畫論書를 집필한 것이 없으며, 대체적으로 題畫詩로써 화론의 면모를 용해시킨 것이 많다. 이러한 이유로 申緯의 수많은 시들 중, 특히 題畫詩장르만을 대상으로 하였다. 한편 이 속에는 대부분 宋代에 발전하기 시작했던 神似的 畫論이 투영되어 있는데, 이것을 東洋古代의 대표적 문학이론서인 『文心彫龍』의 ‘神思’와 대비하여 논하였다. 이러한 이유는 ‘神思’와 ‘神似’가 讀音뿐만 아니라, 의미상에서도 상당한 근접성이 있다고 보았기 때문이다. 또 이와 함께 申緯는 1812년 燕行에서 翁方綱을 만난 이후 ‘由蘇入杜’의 詩學으로 더욱 매진함과 함께, 申緯의 詩가 완숙기에 들어갔을 시기인 1827년에 『文心彫龍』을 언급한 시를 남겼다는 점이다. 그러므로 누구나 인정하는 대표적 문학이론서인 『文心彫龍』의 창작원리와 의 관계를 논함으로써, 그의 문인화론이 갖는 源泉的 要素를 考究하고자 한 것이다. 이렇게 文人畫論과 文學論간의 유사한 精神성과 創作觀을 알아봄으로써, 그가 題畫詩로 發顯시킨 文藝에 대한 觀點을 考察하려 하였다. 또 이러한 작업을 통하여, 申緯와 朝鮮後期文藝에 대해 논하는 기존의 ‘神韻’ 및 ‘神氣나 神’ 등등 다소 모호한 논리들보다, 좀 더 확실한 文藝

觀을 언급할 수 있으며, 문예적 의의를 밝히는 데 一助할 수 있다고 보았다.

이에 『文心彫龍』의 神思(신사)는 志·氣를 體와 用으로 제어시킨 虛靜의 수양을 통해 형성된 ‘思理爲妙’로 핵심을 잡고, ‘並資博練’의 학문적 공부와 수사적 수련이 필요함을 밝혔다. 이러한 방법을 통해 莊子가 齋戒를 통한 以天合天의 경지에 도달하듯이, 無功之功의 작품으로 탄생하게 됨을 밝혔다.

이와 함께 中國繪畫에 있어서 宋代이후 본격적으로 발전한 畫論인 ‘神似’는 畫家の 내면에 갖춘 ‘寫意’적 精神理想世界를 표현해 내는데 중심을 갖은 것이며, 문장과 그림에 대한 창작원리가 다르지 않다는 一元論的 사고를 갖고 있었다. 이것은 ‘志’와 ‘氣’를 體用관계로 하여 神思인 思理爲妙를 양성하고자 했던 劉勰의 이론과 유사함을 알게 되었다. 그러나 宋代 文人들이 주로 논했던 ‘神似’는 藝術的 차원에 더 중심이 쏠렸던 의미임을 밝혀보았다.

그리고 申緯는 그의 ‘由蘇入杜’의 學詩 태도만큼이나 題畫詩를 통해, 특히 文同과 蘇軾의 畫論을 기묘하게 換骨奪胎시키고 있었다. 그리고 天然의 寫生과 神似를 바탕으로 한 寫意와 畫意를 추구함으로써, 자연의 妙味를 얻고 말 밖의 旨趣가 있는 眞自家의 意境이 모여진 실다운 境界를 추구하고자 하였음을 알게 되었다. 그리고 이러한 문예의 궁극을 『詩經』에 두었는데, 이것은 宋代 문인들보다 더욱 확고한 儒家적 자세를 바탕으로 以天合天의 조화를 추구하였던 劉勰의 문학이론과 닮았음을 밝혔다.

이렇게 文學理論과 文人畫論을 종합적으로 博學하게 흡수한 申緯는, 자신만의 詩書畫禪 一律을 실천하고자 했던 東方 眞自家의 文藝人이었으며, 그의 문예 정신은 현대의 문예창작에서도 실천할 가치가 높은 이론임을 밝히면서, 그의 題畫詩에 담긴 文人畫論의 文藝적 意義를 두고자 하였다.

◆ 주제어 ; 文心彫龍(문심조룡), 神思(신사), 文人畫論(문인화론),
神似(신사), 申緯(신위), 題畫詩(제화시)

目 次

I. 序論

1. 研究의 目的 1
2. 研究現況 2
3. 研究範圍와 方向 7

II. 申緯 文人畫論의 源泉

1. 『文心彫龍』 「神思」의 創作理論
 - 1) 神思의 定意 11
 - 2) 作家의 修養 17
 - 3) 神思의 運用 26
2. 宋代 文人畫論
 - 1) 文人畫와 神似의 概念 31
 - 2) 宋代 文人들의 詩畫一律觀 37
 - 3) 文同과 蘇軾의 神似的 文人畫論 48
3. 神思와 神似의 關係 68

III. 申緯 題畫詩에 發顯된 文人畫論

1. 朝鮮後期 文藝的 動向과 諸家의 評 72
2. 申緯의 畫意와 寫意 77

3. 寫生과 神似의 一律觀	
1) 寫生과 神似	85
2) 申緯의 一律觀	97
3) 胸有成竹論	109
4) 傳神論	116
5) 士氣와 逸氣	121
IV. 申緯 文人畫論의 文藝的 意義	131
VI. 結論	137

[참고문헌]

ABSTRACT

I. 序論

1. 研究의 目的

紫霞 申緯(1769~1845)는 蘇軾의 詩學을 통해 盛唐의 풍모까지 바라본 격조 높은 詩人이자, 중국의 文人畫論을 받아들여 작품을 창작한 文人畫家였으며, 書藝 또한 훌륭했던 三絶의 인물이다. 朝鮮의 文藝를 돌이켜 보면, 설사 드물게 詩書畫 三絶이란 평을 받는 인물이라 하더라도, 申緯만큼 詩書畫 모두를 종합적으로 심오한 경지까지 아우른 인물은 아니라는 점이다. 그만큼 申緯가 과히 獨步的인 존재라 해도 과언이 아닐 것이다.

특히 申緯는 1812년 書狀官으로 燕京에 들어가서 翁方綱을 비롯한 다수의 문인·학자들과 교류하게 되었는데, 이 시기 淸나라는 近代(중국의 近代文學期는 1941년 이후로 산정하고 있다.)로 이행하기 직전으로, 전통적 이론에 대하여 활발하게 논의하던 시기였다. 더욱이 그가 귀국한 후 그 이전의 시를 불태우고 唐風에서 宋風으로 詩作의 變換을 꾀한 점이다. 그리고 道光年間(元年1821)에 宋詩派의 宋詩運動과 桐城派의 古文復興運動이 있었던 것으로 보아, 그 영향 또한 인정된다. 이와 함께 문학과 예술이론도 체계적으로 체득하게 된 것이다. 그러므로 申緯의 시는 後人들의 귀감이 되었고 筆法과 畫品이 神境에 이르렀기에, 金澤榮으로부터 朝鮮 500년 제일의 詩 大家요, 詩書畫 三絶이라는 평을 받게 되었던 것이다. 따라서 그에 대한 연구는 다방면에 걸쳐 다양하게 이루어져 왔다. 그리고 문헌에 의하면 그의 문학이론과 예술이론의 바탕에는 『文心彫龍』의 神思와 蘇軾의 神似의 영향이 인정된다.¹⁾ 그러므로 申緯의 文藝에 대한 보다 본질적인 연구를 요망하게 되었다. 이에 本稿에서는 神思와 神似를 중심으로 그의 文論과 藝術論의 源泉을 고찰하고, 그의 題畫詩와 文人畫論을 체계적으로 규명하고자 하는데 본 연구의 목적이 있다.

1) 이에 대한 구체적인 내용은 제II장에서 다시 언급하고자 한다.

그런데 그에게는 별도로 畫論書를 집필한 것이 없으며, 대체적으로 題畫詩로써 化론의 면모를 용해시킨 것이 많다. 때문에 申緯의 수많은 시들 중, 특히 題畫詩장르만을 대상으로 하려는 것이다. 이렇게 文人畫論과 文學論간의 유사한 精神性和 創作觀을 알아봄으로써, 그가 題畫詩로 發顯시킨 文藝에 대한 觀點을 考察하려는 것이다. 또 이러한 작업을 통하여, 申緯와 朝鮮後期文藝에 대해 논하는 기존의 ‘神韻’ 및 ‘神氣’나 ‘神’ 등등 다소 모호한 논리보다, 좀 더 확실한 文藝觀을 언급할 수 있으며, 이와 함께 그의 문예가 갖는 의의를 밝히는 데 一助할 수 있다고 생각한다.

이처럼 文學理論, 畫論, 實在의 創作物 등등을 종합하여 연구하는 방식은 과거에는 없던 것이다. 따라서 과거의 연구들이 각각 혹은 두 가지 분야정도로 연계하여 연구하던 관행을, 本稿가 진일보 시키는 것이라 할 수 있다. 이와 같은 종합적인 연구는 향후 다른 시대나 인물의 文人畫論뿐만 아니라, 보다 폭넓은 文藝理論으로 나아가는 데 보탬이 될 것이다.

2. 研究現況

本稿에서 고찰하고자 하는 紫霞詩 중 ‘題畫詩’장르는 중국의 풍부한 繪畫藝術에 그 뿌리를 두고 있다. 중국의 회화는 孔子의 전통적인 ‘繪事後素’의 繪畫觀과 함께 풍부한 민족적 다양성과 예술적 감각을 토대로 하여 종합적으로 발전시켜왔다. 이러한 종합성은 宋代이후 회화와 문학을 결합시킨 題跋文學으로 성장하게 된다. 題跋文學은 그림에 대한 작가나 감상자의 회화관·화론·작품에 대한 회포·유래·제작동기 등등을 적은 것으로, 이후 元代부터는 본격적으로 그림의 여백에 남기기도 하였다.²⁾ 그 중 詩로써 이러한 것들을 나타낸 것이 바로 ‘題畫

詩'인 것이다. 그리고 畫面의 여백에 적은 것 외에 개인의 文集이나 畫卷, 詩卷 등에도 남아있는 것들을 詠畫詩로 구분하기도 하지만, 이 모두를 통틀어 題畫詩文學으로 산정하는 것이 통례이다. 한편 그 출현은 北周代 庾信(513~581)의 「詠畫屏」과 함께 淸 王士禎(1634~1711)이 『蠶尾集』에서 언급한 것처럼³⁾, 杜甫로부터 題畫詩의 風格이 갖춰지고 蘇軾과 黃庭堅에 이르러 더욱 발전하게 된 것이라 할 수 있다.

그런데 우리학계에서 題畫詩에 대한 연구는 1980년대 이후 산견되다가 1990년대부터 그 양적 발전을 하고 있는 추세이다.⁴⁾ 崔敬桓은 「韓國 題畫詩의 陳述樣相 研究」를 통하여 題畫詩라는 장르가 갖는 詩的 체계를 畫面 구도와 함께 시간적, 공간적으로 종합하여 세밀하게 연구하였다. 그리고 拙稿 「紫霞 申緯 題畫詩 考」에서는, 申緯의 題畫詩를 대상으로 화면에 흐르는 감흥과 화가로서

2) 題畫를 『中文大辭典』 권10. p.55에서는 “題詩文於山水畫面也”라 하였고, 包根弟는 「論元代題畫詩」 『古典文學』 제2집, (中國古典文學研究會主編, 臺灣學生書局, 1980년) p.322에서 元代부터 본격적으로 화면의 여백을 이용한 題畫詩文이 발달한다고 하였다.

3) 王士禎 『蠶尾集』, “六朝 이래로 題畫詩는 아주 드물게 보인다. 盛唐時代에 李白의 무리들이 간간히 지었지만, 줄열하여 공교하지 못했다. ...(중략)... 杜子美가 소나무, 말, 매, 산수 등의 그림과 관련된 여러 큰 시들을 창작하여 기특한 점을 찾아내고, 오묘한 점을 들춰내어 붓으로 造化를 도왔다. 이를 이어 蘇軾과 黃庭堅 두 분이 아름다움을 지극히 하여 다 드러내니, 물상들이 그 형체를 숨길 수 없었다. ...(중략)... 子美가 창시한 공이 위대하다.”

“六朝以來 題畫詩罕見. 盛唐如李太白輩 間爲之 拙劣不工. ...(중략)... 杜子美始創爲畫松畫馬畫鷹畫山水諸大篇 搜奇扶輿 筆補造化. 嗣是蘇黃二公 極妍盡態 物無遁形...(중략)... 子美創始之功偉矣.”

4) 李鐘建, 「徐居正題畫詩題材考察」 『論文集』 8권, (창원대학교, 1986)

崔敬桓, 「韓國 題畫詩의 陳述樣相 研究」, (西江대학교 대학원, 1990)

拙稿, 「紫霞 申緯 題畫詩 考」 『教育論叢』 제10집, (東國대학교 교육대학원, 1990) 등이 있다.

이후 다음과 같은 연구가 있다.

鄭垣杓, 「申緯 題畫詩 研究」 『人文科學』 제7집, (홍익대학교 인문과학연구소, 1999)

정일남, 「초정 박제가의 題畫詩 연구」, 『韓國의 哲學 - 退溪學과 韓國文化』 제35호, (경북대학교 退溪연구소, 2004)

의 일치성 및 시인으로서의 일치성을 화면의 구도적인 면과 함께 文人畫論도 연결하여 논하였다. 그리고 鄭垣杓은 「申緯 題畫詩 研究」에서 題畫詩의 대상이 된 각 그림을 장르별로 나누고, 그 장르마다 흐르는 詩情을 분석하였다.

한편 申緯 詩를 비교적 전체적으로 연구를 한 것으로는, 孫八洲의 『申紫霞詩文學研究』와 柳晟俊의 「王維詩와 李朝申緯詩의 比較研究」 및 鄭垣杓의 「紫霞申緯 漢詩研究」가 있다.⁵⁾ 그리고 1990년대에는 鄭雨峰이 「19세기 詩論 研究」 중에서 申緯를 언급한 것과, 琴知雅의 「王士禎·申緯 詩歌創作論 比較研究」를 들 수 있으며, 2000년 이후로는 姜正瑞의 「申緯詩의 構造와 詩意識 研究」와 李炫壹의 「紫霞詩 研究」를 들 수 있다.⁶⁾ 이들 선행연구에서 우선 孫八洲는 申緯詩의 종합적이고도 광범한 연구를 통해 申緯가 갖은 學詩 및 詩論까지 밝힘으로써, 이후의 申緯를 연구하는 토대를 굳건하게 마련해 놓았다. 그리고 柳晟俊은 王維와의 비교를 통해 風格, 詩趣, 畫趣를 밝히고자 함으로써 예술적 순수성에 대한 관심을 드러내었고, 鄭垣杓은 기존의 表現論的, 審美論的 인식을 效用性과 審美觀을 함께 아우르는 객관적 분석을 시도하였다. 한편 鄭雨峰은 조선 후기의 ‘神’에 대한 관점을 王士禎의 ‘神韻’과 ‘神과 境’ 및 ‘形과 神’이라는 개념으로 나누어 대별하고, 그에 맞추어 신위의 ‘神과 境’에 대한 면모를 일부 논하였다. 琴知雅는 王士禎의 神韻說이 공허한 데로 흘렀다는 기존의 평가를 그의 杜詩해석을 기준으로 재해석하고, 申緯가 燕行에서 翁方綱과의 연결을 통해 본격적으로 접하게 된 王士禎의 神韻을 變用하여 自家의 詩를 짓고자 했음을 논했다. 그리고 姜正瑞도 申緯의 自我志向과 世界認識과 表現의 對立 및 合一의

5) 孫八洲, 「申紫霞詩文學研究」, (二友出版社, 1983)

柳晟俊, 「中國王維 李朝申緯詩之比較研究」, (國立臺灣師範大, 1980)

鄭垣杓, 「紫霞 申緯漢詩研究」, (서울대학교 대학원, 1987)

6) 鄭雨峰, 「19세기 詩論 研究」, (고려대학교 대학원, 1992)

琴知雅, 「王士禎·申緯 詩歌創作論 比較研究」, (연세대학교 대학원, 1998)

姜正瑞 「申緯詩의 構造와 詩意識 研究」, (경북대학교 대학원, 2003)

李炫壹, 「紫霞詩 研究」, (성균관대학교 대학원, 2007)

측면을 ‘事實과 精神의 追求’라는 二重性으로 나누어 고찰함과 함께, 詩畫一致를 논하였다. 그리고 李炫壹은 申緯의 「焚餘錄」을 찾아내고, 이로써 陽明學으로까지 근원을 둔 신위의 초년시절부터의 師承과 交遊關係를 밝히려고 하였다. 그리고 ‘由蘇入杜’의 시론이 燕行을 통해 갑자기 변화된 것이 아니라, 당시 京華士族들의 일반적 견해였다는 점과 함께, 18~19세기 朝鮮의 古董玩賞 유행과 맞물린 신위의 玩賞的 詠物詩들을 연구하였다.⁷⁾

이러한 기존의 연구마다 그 목적하였던 논지를 적절하게 논하고 있다. 그런데 이들에게서 나타나는 공통점은 申緯가 詩書畫 三絶이었던 면모에 착안하여, 중국 文人畫論의 영향을 받아 詩畫一律을 실현하고자 했다는 논제를 거론하는 것이다. 그러나 이들은 文人畫論을 언급하더라도 심도있게 논하지 못했거나, 조선후기의 ‘神’에 대한 관점을 논하지만 그 문학적 원천까지 考究하는 데는 미흡한 점이 발견된다. 이러한 이유로는 文人畫의 심오한 정신세계에 대한 방대한 이론을 소화하는 데 한계가 있었을 것이다. 이와 같이 비록 간단한 문제는 아니지만, 本稿에서는 文人畫論의 정신성을 『文心彫龍』에 대비하여 풀어봄으로써 그 한계를 조금이라도 극복해 보고자 하는 것이다.

한편 文人畫論을 위주로 연구한 것으로는 우선 중국의 자료로 徐復觀의 『中國美術精神』⁸⁾을 들 수 있다. 그는 孔子와 莊子の 예술정신부터 宋代의 문인화론까지의 회화정신을 풀어낸 선구적 성과를 내었다. 그리고 가장 구체적이면서 전체적인 연구로 인정되는 것으로 葛路의 『中國繪畫理論史』⁹⁾가 있다. 그는 春秋時代부터 清代까지 중국 역사적 시대별에 맞는 구분법으로써, 방대한 문인화론의 맥을 자세히 잡아주고 있다. 그리고 비록 연구서는 아니지만 兪劍華의 『中國

7) 그밖에 다음과 같은 연구들이 있다.

趙麒永, 「紫霞 申緯의 碧蘆舫藏本 『唐詩畫意』에 대하여」 『東洋古典研究』 Vol.6, (동양고전연구소, 1996)

金甲起, 「자하(紫霞) 신위(申緯)의 시론」 『한국문학연구』 제24집, (동국대학교 한국문학연구소, 2000)

8) 徐復觀 著, 『中國美術精神』, (臺北, 中央書局, 1966)

9) 葛路, 『中國繪畫理論史』, (미진사, 1989)

畫論類編』¹⁰⁾은 여러 문집자료에 흩어져 있는 중국화론의 문장들을 모아놓은 대표적 서적으로 꼽을 수 있다. 이러한 중국인들의 연구와 저술성과에 힘입고, 국내에서는 權德周의 『中國美術史上에 대한 연구』¹¹⁾와 許英桓의 『中國畫論』¹²⁾에서 문인화론의 면모를 소개하였다. 이후 安永吉의 「宋代 畫論에 나타난 形神論 研究」는 중국의 회화사상에서 形과 神에 대한 논점을 규명함에 있어, 宋代의 文人畫論을 중심으로 연구하였다. 또 田英淑은 「北宋의 詩畫一律觀 研究」에서 宋代 文人畫論과 함께 詩畫一律의 이치를 밝히고자 하였다. 한편 유홍준은 「朝鮮後期 畫論 研究」에서 朝鮮後期 문인들의 思辨的 詩論과 함께 畫論의 면모를 언급하였다.¹³⁾ 그러나 이들은 詩와 畫의 일치라는 創作觀을 논함에 있어 그나마 중국의 문인에 한정되거나, 朝鮮의 畫論을 다룸에 있어 文人畫論의 창작성에 대한 언급이 미흡했던 점이 발견된다.

이와 함께 文論의 입장과 비교되는 畫論에 대한 書의 출현은 다음과 같다. 六朝시대의 畫論書로는 謝赫(500년경~530년경)의 『古畫品錄』을 들 수 있다. 이 畫論書는 劉勰이 『文心彫龍』에서 六觀¹⁴⁾의 기준으로 문장의 우열을 논했던 것과 같이 六法¹⁵⁾의 기준으로 그림의 우열을 평하였다. 이처럼 동시대에 문학론과 화론의 측면에서 비슷한 체계아래 각각의 이론이 언급된 것은, 문예이론이 단편적이고 산만하던 체계에서 조직화했음을 말해준다. 이후 盛唐시대에 神, 妙, 能, 逸의 四格이 나타나 회화비평의 새로운 기준이 제시된다. 이는 『文心彫龍』에서 風格으로써 詩文을 典雅, 遠奧, 精約, 顯附, 繁褥, 壯麗, 新奇, 清靡의 8體로 나누는 이래, 司空圖(837~908)가 시의 풍격을 『二十四詩品』에서 24가지 유형으

10) 俞劍華, 『中國畫論類編』, (臺北 中華書局, 1973)

11) 權德周, 『中國美術史上에 대한 연구』, (숙명여대출판부, 1982)

12) 許英桓, 『中國畫論』, (서문당, 1988)

13) 文人畫論에 대한 연구물들은 다음과 같다.

安永吉, 「宋代 畫論에 나타난 形神論 研究」, (홍익대학교 대학원, 2005)

田英淑, 「北宋의 詩畫一律觀 研究」, (延世대학교 대학원, 1997)

유홍준, 「朝鮮後期 畫論 研究」, (성균관대학교 대학원, 1998)

14) 六觀은 位體, 置辭, 通變, 奇正, 事義, 宮商의 6종을 보는 것임.

15) 六法은 氣韻生動, 骨法用筆, 應物象形, 隨類賦彩, 經營位置, 傳移模寫이다.

로 나눈 것과 비슷한 사례라 할 수 있다.¹⁶⁾ 그리고 문학작품과 화론을 연구한 많은 논문에서, 특히 『文心彫龍』의 창작관이나 비평관을 부분적이거나 사례로 들면서 언급하는 일이 적지 않았다.

이처럼 지금까지의 연구는 題畫詩의 성과만 다루거나, 申緯의 詩를 대상으로 언급하는 가운데 문인화론에 대한 대략적 설명을 삽입하거나, 畫趣를 언급하는 등등으로 진행되었다. 그리고 文人畫論의 경우는 중국의 것에 한정하거나, 국내의 것을 다루더라도 문학과 연결하는 차원에서는 다소 미흡했던 것이 사실이다. 더욱이 『文心彫龍』 연구는 그 문장 번역부터 난해한 점이 있지만, 그래도 국내의 학자들의 꾸준한 연구가 되어온 상황이다. 그러나 이 『文心彫龍』의 文學論을 畫論과 文學作品을 종합하여 연구를 시도한 사례는 없었다. 이 점에 착안하여 本稿에서 그 통합적인 연구를 하고자 하는 것이다.

3. 研究範圍와 展開

本稿에서 考究하고자 하는 연구범위와 방향은 다음과 같다.

제Ⅱ장에서는 申緯의 문인화론의 이론적 배경이 된 중국의 이론을 고찰하려 하며, 이를 六朝시대 劉勰의 『文心彫龍』에 제시된 神思論과 宋代 문인들의 神似論으로 대별하여 살펴보고자 한다.

제1절에서는 『文心彫龍』에서 언급하고자 했던 창작의 문제 중, ‘神思’를 논하려 한다. 神思에 대하여 考究하려면 적어도 『文心彫龍』의 제26장~50장을 포괄적으로 연구해야 마땅할 것이다. 그러나 제26장 「神思」편이 創作論의 대체적

16) 葛路, 『中國繪畫理論史』, (미진사, 1989) p.91. 및 pp.127~131.참조.

인 면모를 띠고 있기에, 이 편장만이라도 깊이 있게 분석하려는 의도에서 「神思」편만을 대상으로 하려는 것이다. 그런데 기왕의 연구들은 神似에 대한 풀이를 서양문학이론과 접목시켜 설명하였다. 그러나 本稿에서는 이러한 관행에서 벗어나서, 東洋 古代人 劉勰이 原文중에서 말하고자 했던 창작관을 밝혀보고자 한다.

제2절에서는 文人畫의 概念을 알아본 후, 文人畫論이 본격적으로 출현하기 시작했던 宋代를 중심으로 발전했던 神似의 이론을 神思와 연결하여 그 유사성과 차이점을 논할 것이다. 그러나 文人畫의 理論이 너무나 방대한 관계로, 北宋代 山水畫의 大家인 郭熙와 당시 문단의 領首였던 歐陽修, 文同과 蘇軾 및 蘇門四學士의 한 사람인 黃庭堅 등의 이론을 중심으로 考察하고자 한다.

제III장에서는 申緯가 별도로 選集한 『唐詩畫意』를 통해 그가 유지한 畫意를 알아보고, 그의 詩集인 『警修堂全藁』 4000여수의 방대한 자료 중, 그림을 대상으로 한 장르인 題畫詩를 위주로, 그의 畫論의 면모를 알아보려고 한다. 어떤 작가가 그림이나 문학을 창작하기 위해서는, 그가 지닌 詩學이나 畫學적 기준이 있어야 한다. 물론 이러한 기준이 없이 그저 천부적인 재능만으로도 작품을 탄생시킬 수도 있다. 그러나 이것만으로는 한 시대를 풍미하고, 후대에까지 文名을 알리는 위대한 작가로 남기에는 부족한 점이 있다. 따라서 위대한 작가라면 그만이 추구하고자 한 창작이론이 확립돼야 한다. 그러하기에 본래 이론이 앞서고 그에 맞는 작품을 논하는 것이 순리이지만, 申緯는 별도의 詩論이나 畫論에 대해 저술한 바가 없다. 단지 『警修堂全藁』가 유일한 작품집이다. 따라서 그의 『警修堂全藁』詩들을 통해 이론을 추출할 수밖에 없다. 이 때문에 申緯의 『警修堂全藁』를 대상으로 하되, 그 底本은 孫八洲가 『申緯全集』 권1~권417로 엮은 『警修堂全藁』로 하고, 일부 字形을 해독하기 어려운 것은 民族文化推進會에서 발간한 『警修堂全藁』의 원문을 비교자료로 활용하고자 한다. 그리고 申緯의

17) 『申緯全集』, (太學社, 1983)

現存하는 墨畫들 중의 題畫詩들도 참고자료로 들 수 있으나, 이것이 크게 畫論的으로 활용하기엔 무리가 있어 本稿에서는 제외키로 하였다. 따라서 오직 『警修堂全藁』에서 자료를 추출하고자 하며, 이를 통하여 申緯에게서 보이는 畫論과 神思의 創作觀을 연결하여 논하려 한다.

제Ⅳ장에서는 申緯에게서 나타나는 문인화론이 갖는 문예관을 종합적으로 관조해 봄으로써, 申緯의 文人畫論이 갖는 文藝的 意義를 밝히고자 한다.

제Ⅴ장에서는 이상의 여러 논리들을 종합적으로 정리하고, 본 연구가 앞으로 나아갈 과제 등을 짚으며 마무리 짓고자 한다.

II. 紫霞 文人畫論의 源泉

본장에서는 申緯의 문학 및 예술에 대한 創作精神을 題畫詩로 드러낸 文人畫論을 통하여 알아봄에 있어, 그 源泉을 文人畫論이 발전하기 시작했던 宋代를 중심으로 밝혀보고자 한다. 이에 앞서 劉勰의 文學理論書인 『文心彫龍』 중에 문학창작의 원리를 가장 많이 나타내었다고 논해지는 「神思」篇만을 대상으로, 여기서 언급한 ‘神思’는 무엇인가를 알아보려 한다. 이것은 문인화론에서 보이는 창작의 원리와 문학이론에서의 창작원리의 관계를 밝힘으로써, 申緯의 文藝精神을 보다 확연하게 알아볼 수 있다고 생각하기 때문이다.

그런데 劉勰의 『文心彫龍』만을 대상으로 한 이유는 다음과 같다.

첫째, 申緯의 題畫詩 속에 녹아있는 文人畫論은, 특히 宋代의 詩畫一律의 畫論이면서 ‘神似’의 畫論이다. 이 점에서 ‘神思’와 ‘神似’가 讀音뿐만 아니라 의미상에서도 상당히 근접성이 있다고 보았다.

둘째, 申緯는 1827년에 『文心彫龍』을 읽는 시를 남기고 있다.¹⁸⁾ 이 시로써 1812년 燕京에 다녀온 이후 계속하여 『文心彫龍』을 가까이 했다는 것이 밝혀

18) 그 시는 다음과 같다. 1827년 南相敎의 「春日山居絕句十五首」를 次韻한 「次韻南雨村進士 寄示春日山居絕句十五首」其8에서 (『全集』 p.1000.)

香初劉勰笈, 香을 갓 피워 劉勰의 『文心彫龍』을 읽고,
茗半阮亭詩. 차를 반쯤 마시다 漁洋의 시를 읽노라.
非爲寄書故, 책을 보내줬기 때문이 아니라,
難忘美人貽. 좋은 사람이 주신 것 잊기 어려워서네.

라 하고, 自註에서 다음과 같이 설명하고 있다. 즉 “과거에 燕京에 들어갔을 때 江蘇省 吳縣의 書思가 몸소 『文心彫龍』 4권을 주었고, 敎習[敎師] 周達이 王士禎의 『蠶尾集』 1부를 주었다. (往年入燕 吳中書思 權贈劉勰文心彫龍四冊 周敎習達 贈王貽上蠶尾集一部)”라 하고 있다.

진 점이다.¹⁹⁾

셋째, 무엇보다도 『文心彫龍』은 그 누구나 인정하는 동양의 대표적인 문학 이론서의 표본이기 때문이다.

이에 우선 ‘神思’라는 용어에 대한 定意 및 창작이론을 알아보고, 『文心彫龍』 ‘神思’의 창작원리가 文人畫論 속의 창작원리와 어떻게 연결될 수 있는가를 논해보고자 한다.

1. 『文心彫龍』 「神思」의 創作理論

1) 神思의 定意

劉勰은 마음이 문학의 中樞가 된다는 것을 力說하였는데, 「神思」편에서 그 마음의 기능으로 다음의 몇 가지 용어들을 쓰고 있다. ‘神思’·‘思理’·‘文思’·‘意象’등이다. 이러한 용어를 길지 않은 문장을 통하여 창작으로의 發端과 要諦를 전하고자 했다. 유희이 말하는 ‘神思’에 대한 기존의 해석에서 王元化는 ‘想像(imagination)’으로 보았고, 劉若愚는 기존의 想像으로 번역하는 견해를 지양하고 ‘直觀的 思考(intuitive thinking)’으로 보았으며, 曹順慶은 ‘靈感’으로, 또 陳思恭은 ‘藝術的 想像力(artistic imagination)’으로 보았다.²⁰⁾ 한편 周振甫는 『文心彫龍今譯』에서 ‘想像力’으로 대체적인 해석을 하고 있다. 이처럼 학자들마다 ‘神思’

19) 이와 함께 우리나라에 漢文學이 발전한 역사만큼, 이보다 훨씬 앞선 시기에 그가 『文心彫龍』을 공부했었으리라는 추정도 할 수 있다.

20) 王元化 「文心彫龍 創作論」, p95. 및 劉若愚 著, 李章佑 譯 『中國의 文學理論』, p72. 및 ㉠ 曹順慶 「文心彫龍中の 靈感論」 『古代文學理論研究輯』, p.126~127. ㉡ 陳思恭 「文心彫龍論 <神思>」, 『古典文學論叢』 第3輯, p.159 인용.

란 용어에 대한 해석은 다양하다. 그 중 ‘想像力’으로 해석하는 경우가 일반적이라고 볼 수 있다. 과연 ‘神思’를 ‘想像力’이란 단어로 단정할 수 없지만, 이 ‘想像力’에 대한 現代의 해석은 다음과 같다.

코올리지(Coleridge ; 1772~1834 워즈워드와 함께 등장한 浪漫派詩人)는 想像과 空想(fancy)을 구별하고, 공상은 사실상 시간과 공간의 세계로부터 記憶의 한 양태에 불과하다고 하였다. 그리고 상상의 기능은 相異한 요소들을 종합하고 동화시켜 하나의 유기적 전체로 만든다 하고, 따라서 상상은 지적인 동시에 정서적이며 감각적이면서 이성적이라고 하였다. 또 윈체스터(Winchester)는 「文藝批評의 諸原理」에서 想像力의 특징을 創造的 想像, 聯想的 想像, 解釋的 想像 등으로 나누어 설명하기도 했다.²¹⁾ 한편 崔載瑞는 ‘현재의 知覺과 과거의 體驗을 연결하는 과정이 想像’이라고 하면서, 想像은 능력이 아니라 체험의 한 방식이라고 설명하였다.²²⁾

또 尹在根은 『文藝美學』에서 “想像力은 아무런 물리적 時空의 제약을 받지 않고 무한히 마음의 지향작용을 할 수 있는 것이다.”라고 했다.²³⁾ 이는 인간은 시간과 공간을 초월할 수 있는 능력을 지닐 수 있다는 말로서 상상력의 가장 큰 특징이기도 하다.

그러면 「神思」편에서 밝힌 ‘神思’란 어떤 것일까? 劉鏞은 첫 머리에서

21) 丘仁煥, 丘昌煥 共著, 『文學概論』, (三知院, 1990.), pp.70~73.참조.

여기서 윈체스터가 말한 想像力의 특징을 보면 다음과 같다.

創造的 想像은 경험에 의해 주어지는 요소들 중에서 자발적으로 선택하여 그들을 결합해서 새로운 全一體를 만들어 낸는 것으로, 이것이 非合理的이 되면 空想(fancy)라 부른다.

聯想的 想像은 물체, 관념 혹은 정서에다 정서적으로 친근한 이미지들을 연합한다. 그러한 연합이 정서적 친근성 위에 기초를 두지 않을 때 空想이라 한다,

解釋的 想像은 정신적 가치 혹은 의미를 지각하여 그러한 정신적 가치가 들어 있는 부분 또는 성질을 가지고 대상을 표현한다.

22) 崔載瑞, 『文學原論』, (信元圖書, 1978.), p.312.참조.

23) 尹在根, 『文藝美學』, p.95.

“故人이 이르길, ‘몸은 강이나 바닷가에 있으나 마음은 높은 대궐아래에 있다’
고 한 것은, 神思를 말한다.”²⁴⁾

라고 하였다. 여기서 ‘江海’와 ‘魏闕’은 『莊子』에서 세속적인 영광을 잊지 못하는 公子의 말²⁵⁾로서 시간과 공간을 뛰어넘는 상상의 활동과 일치하며, ‘대궐에 가 있다’는 것은 현실을 초월한 가능의 세계이다. 이는 예술상상이 時空의 제한을 받지 않고 변화가 신속하여 예측할 수 없는 특징을 가리킨다. 일찍이 중국 고대 문헌 중에 사람의 思惟와 想像이 時空의 제한을 받지 않고, 思惟와 想像을 주체가 몸소 관찰하는 한계를 돌파할 수 있다고 인식하였다. 이러한 사례로, 『易傳』 「繫辭上」에 “陰陽不測之謂神.(陰陽을 헤아리지 못하는 것을 神이라 한다.²⁶⁾)”이라 하고, 또 “惟神也 故不疾而速 不行而至(오직 神뿐이다. 그러므로 빠르지 않으면서 신속하고, 행하지 않으면서 이른다.)”라 하였다. 또 『易傳』 「說卦」에 “神也者 妙萬物而爲言者也”라 하였으니, 곧 만물의 변화가 神妙하여 겨우 그것이 이와 같은 것을 알고, 그 所以然을 알지 못한다는 의미이다. 그리고 『淮南子』 「俶眞訓」에서는, “무릇 눈으로 鴻鵠이 나는 것을 보고, 귀로 琴瑟의 소리를 듣고, 마음은 雁門의 사이에 있다. 한 몸 중에서 정신이 분리되어 나뉘어지니, 우주 안에 한 번 감에 천만리이다.”²⁷⁾라 하였는데, 이 모두 思惟의 특징을 말한 것이다. 즉 神으로써 思를 형용한 것은 곧 心思와 想像의 변화가 神妙 莫測함을 가리킨다. 그러므로 몸은 여기 있되 마음은 저기에 있으니, 사유는 주체가 처한 時空의 제한을 받지 않는 것이다. 따라서 ‘神思’의 ‘神’은 변화가 신속

24) 劉勰, 『文心彫龍』 「神思」 “故人云, 形在江海之上, 心存魏闕之下, 神思之謂也”

25) 『莊子』 「讓王」편에, “中山公子 牟가 瞻子에게 말하기를, 몸은 江海 위에 있으나 마음은 魏闕 밑에 있으니 어찌 하겠는가? (中山公子牟謂瞻子曰, 身在江海之上 心居乎魏闕之下 奈何.)”라고 했다. 이 말의 근본 뜻은, 隱遁者의 몸으로 입신출세를 생각한다는 말로서, 상상력의 작용을 설명한 말은 아니었다. 魏闕이란 宮殿의 門, 즉 朝廷을 말한다.

26) 이것은 陰陽의 이치를 사람의 지혜로 헤아려 알 수 없는 것을 말한 것으로서, 이것이 바로 神이라 한 것이다.

27) 『淮南子』 「俶眞訓」 “夫目視鴻鵠之飛 耳聽琴瑟之聲 而心在雁門之間. 一身之中 神之分離剖判 六合之內 一舉而千萬里.”

하여 예측하지 못함을 가리키고, ‘思’는 心思와 想像의 특징을 형용한 것이라 하겠다. 이러한 상황을 劉勰은 이어서 다음과 같이 말한다.

“그러므로 조용히 생각을 집중하면, 생각이 천 년 전과 만나고, 고요히 감동을 받으면 시선이 만리를 통찰하며, 시문을 읊는 사이에 주옥같은 소리를 내며, 눈앞에 바람과 구름의 변화를 전개하니, 그 思理(생각하는 이치, [構思])가 이룬 것인가? 그러므로 思理[構思](생각하는 이치)는 神妙하여 精神(작가의 정신)이 外物(외적대상)과 交遊한다.”²⁸⁾

라고 하고 있다. 여기서도 劉勰은 생동하는 비유로써 예술상상의 자유성과 그 시공을 초월하는 특성을 묘술하고 있다. 즉, ‘寂然凝慮 思接千載’는 어떠한 시간의 차이라도 초월하는 것을 말하며, ‘悄焉動容 視通萬里’는 어떠한 공간적인 차이로도 초월하는 것을 말한 것이다.²⁹⁾ 그리고 ‘思理가 神妙한 것(思理爲妙)’이라 하였는데, 이 ‘思理’는 창작하기에 앞서 일어나는 ‘생각의 이치’, 즉 ‘작품의 構想活動’으로 볼 수 있다. 이 思理가 神妙하게 움직이는 구체적인 상황을 ‘神與物遊’라고 표현한 것이다.

한편, 현대적 논의에서는

“우리가 知覺하는 대상은 우리의 감각기관에 충격을 주어서 정신의 내부에 心象(image)을 만들어낸다는 것이다. 한편 한편의 심상들은 對象 그 자체가 더 이상 提示되지 않아도 기억 속에 蓄積되어 남아 있게 된다.”

“判斷力과 想像力이 싹트게 되는 것은 바로 이러한 心象의 蓄積에서 비롯된다.”³⁰⁾

28) 劉勰, 前掲書 “故寂然凝慮 思接千載 悄焉動容 視通萬里 吟詠之間 吐納珠玉之聲 眉睫之前 卷舒風雲之色 其思理之致乎. 故思理爲妙 神與物遊.”

29) 예술상상의 자유성 및 그 超時空性은 후세에 더욱 광범하게 논술 묘사되었으니, 『全唐文』 188. 書承慶 「靈臺賦」의 “萌一緒而千變 兆片機而萬觸. ...(중략) 轉息而延緣 萬古 四瞬而周流八區”와 같은 것이다.

30) R.L.Brett. 著, 沈明鎬 譯, 『Fancy and imaginaion』 p.14. 및 裴得烈, 「文心雕龍의 美學的 考察 - 文學理論과 관련하여」, (성균관대학교 대학원, 1987). pp.38~39 재인용.

고 하였다. 이것은 對象이 우리의 감각기관을 통해 생겨난 느낌들이 계속 축적되고, 이 축적된 意識의 자료가 的確한 思考를 거친 聯想作用을 통해서 다시 마음에 싹트는 것을 말한다. 바로 이것은 유희이 말한 ‘神與物遊’의 작용으로 볼 수 있다. 유희이 말한 ‘物’이란 外的 對象으로의 外物과 함께 작가의 의식 속에 새롭게 형성되어 축적된 對象인 心象(유희은 ‘意象’으로 표현하고 있는데, 이것은 넓은 의미로는 [意境]이라 할 수 있다.)을 아울러 의미하는 것으로 보인다. 또 的確한 思考를 거치는 것이 필요하다고 본 判斷力은, 생각이 멋대로 퍼져나가 空想으로 흐르는 것을 제어해 주는 기능을 하는 것이다. 왜냐하면 的確한 사고를 통한 상상력은 작품창작의 始發이 되지만, 판단력에 의해 선별되지 못한 空想은 繁多하기만 하여 창작활동에 보탬이 없이 흩어져 버리기 때문이다. 바로 이 制御機能인 判斷力을 유희은 志와 氣로 나누어 설명하고 있다.

“精神은 가슴(心中)에 있고, 志와 氣가 그 關鍵을 통솔하며, 外物은耳目에 의거하여 관찰하고, 辭令(응대하는 말)은 그 언어(지도리와 기틀)를 주관한다. 언어가 모름지기 통하면 외물은 숨길 수가 없으며, 언어가 막힌다면 정신은 명확하지 않은 마음을 갖게 된다. 그러므로 문장의 구상을 陶冶함에 귀하게 여기는 것은 虛(致虛,를 의미함.)와 靜(守靜을 의미함.)한데 있다.”³¹⁾

여기서 志는 的確한 思考라 할 수 있다. 즉 目的에 맞게 思考하도록 하는 힘(思考力)이라 하겠다. 氣는 志를 움직이게 하는 原動力인 生命力으로 볼 수 있다. 이러한 志와 氣에 의해 조절된 精神에 축적된 外的 事象의 모습들인 意象³²⁾이 言語라는 道具를 통해 구체적인 創作活動으로 나타나게 된다. 이 과정을 ‘陶鈞文思’라고 표현하고 있다. 여기서 ‘文思’는 ‘文의 思理’로, 즉 ‘문장의 構想活動’이라 할 수 있다.

한편 이 문장에서 표현한 ‘神居胸臆’과 ‘神有遁心’의 神과 胸臆 및 心에 대한

31) 劉勰, 前掲書 “神居胸臆而志氣統其關鍵 物沿耳目而辭令管其樞機. 樞機方通 則物無隱貌, 關鍵將塞 則神有遁心. 是以陶鈞文思 貴在虛靜”

32) 원문은 아래 글에서 중복되기에 여기서는 설명을 제외하였음.

해석의 문제다. 얼핏 생각하기에 이 세 가지는 비슷한 의미로 들어온다. 그러나 유희이 이렇게 다른 용어로 쓴 이유가 있으리라 추측해 보게 된다. 우선 胸臆은 그대로 ‘가슴’으로 해석하였다. 다음은 神과 心の 차이점이다. 神은 志와 氣로 제어된 心靈的인 의미가 포함된 精神으로 보았으며, 心은 단순히 胸臆이란 의미와 함께 7情의 감정이 흐르는 보다 표면적인 상태의 마음으로 보았다.

그러면 神思를 어떻게 설명해야 하는가? 앞서 예시를 들었듯이 想像·想像力·直觀的 생각·靈感·예술적 상상력 등의 표현과 함께 ‘思理’를 포함하고자 한다. 더 정확하게는 ‘思理爲妙’로 표현할 수 있다. 이것은 劉勰 자신이 「神思」편 속에서 직접 밝힌 표현으로써 神思의 의미를 대신한 것이다. 즉, ‘**고도로 다져지고 승화된 心靈의 精神은 생각하는 이치가 神妙한 경지에 이른 것이다**’라고 定意할 수 있다.

이상의 내용으로써 劉勰이 말하는 ‘神思’의 의미를 정리하면 다음과 같다.

① 神思는 神與物遊의 이치로, 作品構想活動인 ‘思理[構思]’가 神妙한 것이다.

② 神與物遊에서 神은 작가의 마음인 精神을, 物은 外物과 함께 작가의 耳目을 통해 정신에 축적되어진 心象인 意象을 의미하며, ‘遊’는 莊子の 逍遙遊처럼 精神과 外物이 이미 소통되어 자유롭게 된 경지를 상징하고 있다. 즉 이것은 主體(神)과 客體(物)의 융합인 예술특징의 思惟를 제시한 것이다.

③ 精神은 志와 氣라는 장치를 통해 制御된다. 즉 志는 思考力을 의미하며, 氣는 그 사고력을 움직이기 위한 原動力이다.

④ 즉, ‘神思’는 ‘志와 氣로 조절된 精神의 思理[構思]가 神妙하게 된 상태’라고 할 수 있다.

⑤ 이 상태를 言語라는 도구를 통하여 구체적인 작품으로 실현되는 과정이 ‘陶鈞文思’인 것이다.

⑥ 결국 神思는 작가의 마음에 축적된 心象인 意象[意境]들을 사고력(志)과 생명력(氣)으로 조절시킨 神妙한 것이며, 創作活動의 發端이면서 要諦인 것이다.

2) 作家의 修養

여기서는 작품의 창작과정에서 發端인 神思의 상태가 되기 위해 수반되어야 하는 作家의 기본적인 자세와 갖추어야 할 요건을 살펴보기로 한다.

(1) 虛靜의 修養

바로 앞 단원에서 인용했던 劉勰의 문장³³⁾을 통하여 다음 같은 내용을 전개할 수 있다. 이것은 精神은 志와 氣에 의해 조절되고 言語라는 도구를 통해 구체적인 創作活動으로 나타남을 말하고 있다. 그리고 作家의 가슴속에서 志와 氣가 通하는 현상과 막히는 현상을 말하고 있다. 志氣가 통하면 외적 意象들을 精神의 思理과정으로 잘 받아들여 언어로 표현할 수 있고, 志氣가 막히면 神思의 활동 자체가 불가능함을 말한 것이다. 그러므로 精神을 制御하는 志氣의 通·塞을 잘 다스려서 作品構想을 연마하는 데는, 고요한 경지인 ‘虛(致虛를 의미함.)와 靜(守靜을 의미함.)’이 중요하다는 것이다. 이것은 즉 外界와 內心の 교란을 배제하고 創作構思의 좋은 心境을 유지하는 것이니, 이것은 神與物遊의 필요조건이다.

여기서 말하는 虛와 靜의 개념은 莊子の 虛靜說을 문예창작에 응용한 것이다. 莊子は 「達生」편에서 나무를 깎아서 북틀을 만드는 梓慶이라는 사람의 귀신 같은 솜씨를 감탄하고 묻는 魯나라 諸侯의 말에 다음과 같이 대답하는 내용을 담고 있다.

“대답하여 이르길, 저는 목수인데 무슨 도술이 있겠습니까? 그렇지만 한 가지 원리는 있습니다. 저는 북틀을 만들려 할 때에는 감히 기운을 소모하는 일이 없이 반드시 齋戒를 함으로써 마음을 고요하게 만듭니다. 사흘 동안 재계를 하면

33) 註31)참조.

감히 이익과 賞이나 벼슬과 綠을 생각하지 않게 됩니다. 닳새 동안 재계를 하면 감히 비난과 칭찬이나 교묘함과 拙劣함을 생각하지 않게 됩니다. 이레 동안 재계를 하면 문득 제가 지닌 손발과 육체까지도 잊게 됩니다. 이렇게 되었을 적에는 나라의 朝廷도 안중에 없고, 오로지 안으로 기교를 다하기만 하며, 밖의 混亂 같은 것은 없어져 버립니다. 그렇게 된 뒤에야 산림으로 들어가 재목의 성질을 살피고 모양도 완전한 것을 찾아냅니다. 그리고는 완전한 북틀이 마음속에 떠오르게 된 뒤에야 손을 대는 것입니다. 그렇게 되지 않을 적에는 그만둡니다. 곧 저의 天性을 나무의 天性和 합치시키는 것입니다. 제가 만든 기구가 神技에 가까운 이유는 여기에 있을 것입니다.”³⁴⁾

이렇게 목수는 ‘齊’ 즉 ‘齋戒’로, 이로써 형성된 虛靜한 마음을 통하여 以天合天한 神化의 境地에 도달하게 된 것이다. 다시 말해 虛靜은 여러 가지 경계를 다 받아들여 축적되어진 작가의 풍부한 意象들을 專一하게 해주며, 또 작가의 靈感을 촉발시키는 것이라 하겠다.³⁵⁾

즉 人心의 私慾과 道心の 正을 잘 살피 편안하고 은미한 것이 드러나게 하여, 過不及이 없는 道心으로 충만한 상태가 되게 하는 것이라 할 수 있다. 이러

34) 金學主 역, 『莊子』 「達生」篇. (을유문화사 1990), p.255. “對曰 臣工人 何術之有. 雖然有一焉. 臣將爲鑿 未嘗敢以耗氣也. 必齊而靜心. 齊三日 而不敢懷慶嘗爵祿. 齊五日 不敢懷非譽巧拙. 齊七日 輒然忘吾有四肢形體也. 當是時也 無公朝. 其內巧專而外骨滑. 然後入山林 觀天性 形軀至矣. 然後成見鑿 然後加手焉. 不然 則已. 則以天合天. 器之所以疑神者 其由是歟.”

35) 한편, 이 虛靜은 비록 劉勰보다 후대인이긴 하지만, 朱子가 『中庸』 序文, (景文社, 1979)에서 밝힌 ‘精一’로 그 풀이를 덧붙일 수 있다. 『中庸』 序文에서는 다음과 같이 밝히고 있다.

“其見於經則允執闕中者 堯之所以授舜也. 人心惟危 道心惟微 惟精惟一 允執闕中者 舜之所以授禹也 (중략) 蓋嘗論之 心之虛靈知覺 一而已矣 而以爲有人心道心之異者 則以其或生於形氣之私 或原於性命之正 而所以爲知覺者不同. 是以 或危殆而不安 或微妙而難見耳. 然人莫不有是形. 故雖上智 不能無人心 亦莫不有是性. 故雖下愚 不能無道心 二者 雜於方寸之間而不知所以治之 則危者愈危 微者愈微 而天理之公 卒無以勝夫人欲之私矣. 精則察夫二者之間而不離也 一則守其本心之正而不離也. 從事於斯 無少間斷 必使道心常爲一身之主 而人心每聽命焉 則危者安 微者著 而動靜云爲 自無過不及之差矣.”

즉, ‘精一’은 ‘精粹·純一’이 의미로, 도덕수양이 精粹(精細淳美)하고 純一한 것을 의미한다.

한 道心이 자리할 때가 바로 진정한 齋戒가 되어있는 것이요, 虛靜의 상태라 할 수 있다.

장자가 齋戒한 마음으로 以天合天한 神技의 작품이 완성됨을 말한 것처럼, 유희도 齋戒로써 형성된 虛靜을 중시하고, 以天合天의 경지가 되는 작품을 완성하기 위한 방법을 제시하고 있다.

劉勰은 말하길,

“五臟을 疏通시키고, 정신을 맑게 하고, 學識을 쌓아서 知性的 보배를 儲藏하고, 事理를 明辨하여 자기의 재주를 풍부하게 하고, 연구하고 체험하여 철저하게 관찰하고, 構想이 점차로 변하여 文辭[문장, 문구]를 이끌어낸다. 그런 뒤에 玄妙한 道理의 主宰를 이해하게 되고, 리듬을 찾아서 글로 표현하니, 독창적인 견해를 가진 작가가 意象[이하 意境이라 함.]을 엿보아서 도끼를 휘두르는 것³⁶⁾이다. 이것은 대개 文思를 다스리는 중요한 방법이고, 篇章을 안배하는 커다란 실마리인 것이다.”³⁷⁾

라고 하여 虛靜에 이어서 神思를 陶冶하는 방법을 제시하고 있다. 이것은 다시 內的陶冶와 外的陶冶로 나눌 수 있다. 內的陶冶의 방법은 虛靜과 함께 疏淪五臟과 澡雪精神을, 外的陶冶의 방법은 積學, 酌理, 研閱과 窮照등을 제시하고 ‘馴致以懌辭’를 말하고 있다. 우선 內的陶冶만을 살펴보고 外的陶冶는 다음 장에서 논하기로 한다.

內的陶冶는 곧 致虛로, 마음을 비우는 것을 의미한다. 이 내용도 莊子 「知北遊」편의 다음과 같은 내용을 인용한 것이다.

“老聃이 말하길, 당신은 齋戒하여 당신의 마음을 깨끗이 하고, 당신의 정신을 맑게 씻어내고, 당신의 알음알이를 排擊해야 합니다.”³⁸⁾

36) 『莊子』「徐无鬼」篇에 “匠石은 도끼를 휘둘러 바람을 일으키고, 들고서 이를 벤다”고 하였다.

37) 劉勰, 前掲書 “疏淪五臟 澡雪精神 積學以儲寶 酌理以富才 研閱以窮照 馴致以懌辭. 然後使元解之宰 尋聲律而定墨 獨照之匠 闕意象而運斤. 此蓋馭文之首 術謀篇之大端”

38) 『莊子』「知北遊」, 앞의 책, p.292. “老聃曰, 汝齊戒疏淪而心, 澡雪而精神 排擊而知”

즉 齋戒하는 방법으로 마음을 깨끗하게 하는 疏淪과 정신을 맑게 하는 澡雪을 말하고, 인간의 계산적 피가 포함된 의미로 해석되는 知인 ‘알음알이’를 물리치라고 하고 있다. 그러므로 莊子가 말하는 ‘齋戒’란 바로 虛靜하기 위한 방법이라 할 수 있다. 장자의 이와 같은 언급에서도 보이듯, 心과 精神은 구별되고 있음을 알 수 있다. 또 인간의 계산적인 피가 내포된 알음알이가 배격된 상태는 어떤 외부 경계에도 목적을 위한 慾心이 없는 상태를 말한다. 이는 유협이 말하는 疏淪五臟으로서 ‘養氣’의 방법이라 할 수 있다. 우선 정신이 머물 수 있는 육체의 修養을 養氣의 방법을 통해 먼저 언급하고, 이후에 澡雪精神의 단계는 ‘養志’를 밝힌 것이라 하겠다. 앞서서도 보았듯이 이러한 虛靜의 상태는 바로 神思의 土臺가 되는 것이다.

다시 말해 神思의 활동이 空想으로 흐르지 않도록 제어해주는 장치인 志와 氣에 중심을 두고, 그 志와 氣로 잘 養成된 精神의 思理가 神妙하게 되는 ‘神思’는 작품으로 탄생되게 됨을 밝힌 것이다.

(2) 學問研磨와 技巧의 修鍊

위에서는 內的陶冶를 통한 修養의 측면을 보았다면, 여기서는 “積學以儲寶, 酌理以富才, 研閱以窮照, 馴致以擇辭 (學識을 쌓아서 知性的 보배를 儲藏하고, 事理를 明辨하여 자기의 재주를 풍부하게 하고, 연구하고 체험하여 철저하게 관찰하고, 構想이 점차로 변하여 文辭[문장, 문구]를 이끌어낸다.)”라는 外的陶冶의 면모를 보고자 한다.

먼저 ‘研閱以窮照’를 보면, ‘研閱’에서 ‘閱’이란 외부적인 환경이나 독서를 통해 익혀지고 쌓여진 경험들을 의미하며, ‘研’이란 글자 그대로 研究하는 것이다. 즉 수없이 익히고 축적된 경험들을 연구하는 것을 말한다. 또 ‘窮照’에서 ‘照’는 觀察하여 보는 것을 의미한다. 그러므로 窮照는 끝까지 다 관찰해서 보는 것으

로, 철저하게 관찰하는 것을 말한다. 이 窮照는 虛靜해지고 專一해진 精神에서 만 가능한 것이다. 그러므로 窮照는 앞의 內的陶冶의 방법과 함께 研閱로 형성된 추상적 의미의 物인 意象[意境]을 觀照하는 것이라 하겠다. 그러므로 ‘研閱以窮照’는 바로 精神의 思理가 意象들과 交感을 하는 상태로, ‘神與物遊’라 할 수 있다.

그리고 劉勰은 神思를 통해 작품을 완성하는 데 나타나는 문제점을 언급하면서 ‘馴致以懌辭’의 측면을 밝히고 있다.

“무릇 神思가 모름지기 움직이면 만 가지 생각이 다투어 싹트니, 構想化되지 못한 것[虛位]을 규정하고[規矩], 形象化되지 못한 것[無形]을 아로새긴다. 산에 오르면 情意가 산에 가득 하고, 바다를 觀望하면 情意가 바다에 넘쳐나니, 나의 재능이 얼마나 있는지 장차 바람이나 구름과 함께 달린다. 때에 붓을 잡으면 기세가 이전에 文辭[文章]보다 배나 왕성하다. 하지만 문장이 완성됨에 이르면, 처음 생각했던 것의 절반밖에 표현하지 못한다. 왜냐하면 생각은 하늘을 날며 奇特해지기 쉽지만, 언어는 실재를 표현하여 工巧해지긴 어려운 것이다.”³⁹⁾

이것은 작가가 아무리 天地를 채우고도 남을 만큼의 풍부한 상상력으로써 부푼 가슴을 안고, 최고의 작품을 이룩할 수 있을 듯이 의기양양한 자신감으로 창작에 임했으나, 마음속에 먹었던 구상은 뜻대로 풀리지 않는다. 게다가 완성된 창작품마저도 拙作이 되버리는 경우를 말하고 있다. 작품창작 직전의 풍부한 상상력과 함께 才氣가 충만했던 자신감은 사라지고 만 것이다. 이런 상황으로 轉落되지 않으려면, 바로 意象[意境]·思理[構思]·言語[文辭]의 3박자가 긴밀하게 작용해야 됨을 다음과 같이 말하고 있다.

“그러므로 意境은 思理에 주어지고, 言語는 또 意境에 주어진다. 이 세 가지가 密接하면 훌륭하게 되지만, 疏闊하면 千里나 된다. 혹은 道理가 가슴 속에 있는데

39) 劉勰, 前掲書 “夫神思方運 萬塗競萌, 規矩虛位 刻鏤無形. 登山則情滿於山 觀海則意溢於海, 我才之多少 將與風雲 而並驅矣. 方其擲翰 氣倍辭前. 暨乎篇成 半折心始. 何則 意翻空而易奇, 言徵實而難巧也.”

세계의 저 끝에서 구하기도 하고, 혹은 뜻이 咫尺에 있는데도 생각은 山과 河水의 사이만큼이나 間隔이 나기도 한다. 이 때문에 마음을 다잡고 좋은 기술을 기르며, 애써 고달프게 생각하지 않고, 아름다운 文彩를 함유하여 마음을 契合시키며, 감정을 수고롭게 할 필요가 없다.”⁴⁰⁾

이 글은 작품창작에 필요한 神思의 활동 중에 意象·思理·言語 등 세 가지가 필요하며, 이것들이 긴밀하게 작용해야 天衣無縫같은 솜씨의 작품이 된다는 것을 ‘密則無際’라고 한 것이다. 여기서 ‘意’와 ‘思’에 대한 풀이는 앞장에서 살펴 보았던 ‘神與物遊’의 작용으로 발생한 ‘意象[意境]’을 ‘思理[構思]’로 재해석하는 상황으로 이해하고자 한다. 그리고 이렇게 하기 위한 방법으로 秉心養術, 無務苦慮, 含章司契, 不必勞情의 4가지를 말한다. 여기서 秉心과 無務苦慮 및 司契 등은 思理의 세분화된 표현이다. 즉 【애써 고달픈 생각 하지 않기(無務苦慮)→ 마음을 다잡기(秉心)→ 情意를 적절하게 契合시키기(司契)】로 圖式化 할 수 있으며, 이것은 志를 뚜렷하게 하는 방법이다. 이와 함께 【감정을 번거롭게 하지 않기(不必勞情)→ 좋은 기술을 기르기(養術)→ 아름다운 文彩를 함유하는 것(含章)⁴¹⁾】의 圖式이 가능하며, 이것은 氣의 작용과 연결된다.⁴²⁾

그런데 意象[意境]·思理·言語 등 3박자가 조화되기 위해서는 작가가 타고난 資質도 중요함을 작가의 天稟問題로 다루면서, 다음과 같이 遲·速의 2가지로 구분하고 있다. 그리고 이것은 ‘積學以儲寶’와 ‘酌理以富才’의 측면을 포함하는 것이기도 하다.

① 사람이 재주를 稟受받음은 느리고 빠른 것이 天分에 따라 다르며, 문체는

40) 劉勰, 前掲書 “是以意授於思 言授於意. 密則無際 疏則千里. 或理在方寸 而求之域表. 或意在咫尺 而思隔山河. 是以秉心養術 無務苦慮 含章司契 不必勞情也.”

41) ‘含章’은 『文心彫龍』「原道」편에서 ‘仰觀吐曜 俯察含章’의 ‘含章’으로, 세상의 아름다움을 含有한 것을 의미한다.

42) ‘無務苦慮’와 ‘不必勞情’은 모두 ‘氣’의 측면으로 생각할 수도 있다. 그러나 ‘苦慮’는 ‘勞情’보다 깊은 정신세계를, ‘勞情’은 표면적인 감정세계를 상징하는 것으로 볼 수 있다. 그러므로 ‘苦慮’를 ‘志’의 측면으로 분류하였다.

大小가 功用에 따라 다르다. 司馬相如是 붓을 입에물고 구상하여 글을 지으려고 하고 있는 동안에 붓촉을 썩혔고⁴³⁾, 揚雄은 마음을 쓰는 것이 지나쳐 붓을 멈추고 잠시 졸며 쉬는 사이에 發病하였으며⁴⁴⁾, 桓譚은 괴롭게 생각하다가 병이 생겼고⁴⁵⁾, 王充은 깊은 생각을 거듭하다가 積氣를 감퇴시켰으며⁴⁶⁾, 張衡은 10년 동안이나 二京賦를 연구하여 지었고⁴⁷⁾, 左思는 12년 동안 三都賦를 연마하여 지었다.⁴⁸⁾ 비록 편폭이 대단한 것이 있으나, 또한 構想이 緩慢했다.⁴⁹⁾

② 淮南王(劉安)은 아침나절에 「離騷賦」를 지었고⁵⁰⁾, 枚臯는 詔書를 받자 賦를 지어 올렸으며,⁵¹⁾ 曹植은 종이를 손에 쥐고 글을 짓는 것이 暗誦하는 것 같았고⁵²⁾, 王粲은 붓을 잡으면 미리 생각했던 원고처럼 글을 썼고⁵³⁾, 阮瑀는 말안장 위에서 편지를 썼으며,⁵⁴⁾ 禰衡(‘네형’)은 밥을 먹으면서 임금에게 올리는 글을 草案했다.⁵⁵⁾ 비록 短篇이긴 했지만 또한 構想이 敏速했다.⁵⁶⁾

③ 빠르게 쓰는 작가에 이르면 마음으로 重要的 方法(要術)을 總攝하니, 민첩함이 생각하기 전에 있어 樞機에 응하여 判斷을 내리며, 깊게 생각하는 작가에 이

43) 『漢書』「枚臯傳」에서 司馬相如是 글을 더디 지었기 때문에 그가 쓴 글은 적지만 枚臯보다는 좋다 하였다.

44) 『文選』에 桓譚의 「新論」 <甘泉賦> 注引

45) 『藝文類聚』「新論」

46) 『後漢書』「王充傳」

47) 『後漢書』「張衡傳」

48) 『文選』「晉書」, 左思는 三都賦를 지으려 하여 곧 著作郎 張載에게 나가서 岷邛의 일을 물었는데, 이것을 構想한 지 10년에 門庭이나 울타리 같은 곳에 모두 紙筆을 준비해 두었다가, 어떤 한 구절이 생각나면 즉시 이것을 글로 썼다고 한다.

49) 劉勰, 前揭書 “人之稟才 遲速異分, 文之制體 大小殊功. 相如含筆而腐毫 揚雄輟翰而驚夢 桓譚疾感於苦思 王充氣竭於思慮 張衡研京以十年 左思練都以一紀, 雖有巨文 亦思之緩也”

50) 『漢書』「淮南王傳」, 「離騷賦」를 짓는데. 아침에 詔書를 받고 점심때에 글을 올렸다고 한다.

51) 『漢書』「枚臯傳」

52) 楊脩의 「答臨淄侯傳」인 曹植의 편지 답장

53) 『魏志』「王粲傳」, 글을 잘 지어 붓을 들면 금시에 문장을 이루는데도 고칠 데가 없었다고 한다.

54) 『魏志』「王粲傳」의 注에 인용한 「典略」

55) 『後漢書』「文苑傳」下의 「禰衡傳」

56) 劉勰, 前揭書 “淮南崇朝而賦騷 枚臯應詔而成賦 子建援牘如口誦 仲宣舉筆似宿構 阮瑀據案而制書 禰衡當食而草奏. 雖有短篇亦思之速也.”

르면 情調가 갈림 길에서 복잡하니, 자세히 살펴봄이 의심한 뒤에 있어 연구하고 생각하고서야 결정한다. 機知가 銳敏하므로 倉猝간에 작품을 이루고, 의심난 것을 考慮하기에 장시간을 소비해야 작품을 완성한다. 어렵고 쉬운 것은 비록 다르나, 모두 學識이 넓고 技術이 研磨되어야 함에 바탕을 두고 있다. 學識이 얕으면서 공연히 더디 짓고, 재능도 없으면서 공연히 빨리 지으니, 이것으로 훌륭한 작품을 완성했다는 것은 아직 들어본 일이 없다.⁵⁷⁾

④ 그러므로 창작에 임하여 생각을 모을 적에 반드시 두 가지 근심이 있다. 思理가 막힌 것은 知識이 貧弱함을 괴로워하고, 修辭에 빠지는 것은 文辭가 어수선한 것을 아파한다. 그렇다면 見識을 넓히는 것은 빈곤한 사람에게 주는 식량이 되고, 論理의 一貫性은 내용의 어지러움을 방지하는 藥이 된다. 견식을 넓혀서 일관되게 할 수 있으면, 또한 心力[想像과 構想의 운용능력]에 도움이 있다.⁵⁸⁾

위의 ①은 사람의 天稟에 있어 느리고(遲) 빠른(速) 구분이 있다고 대별하고, 작품을 구상하고 완성하기까지 느리게 이뤄내는 작가들의 예를 들고 있다. 예로 든 작가들이 모두 大家이고 長篇의 名作이긴 하지만, 그들이 작품에 임했을 때 드린 시간과 고충을 다양하게 제시하였다. 이러한 이유는 작가의 사고력이 緩慢했기 때문이라고 한 것이다.

한편 ②는 대조적으로 작품을 아주 빠르게 완성해 내는 작가들을 예로 들고 있다. 이들의 작품은 短篇의 名作인데, 이런 이유는 작가들의 사고력이 敏速했던 때문이라고 하였다.

이어서 ③에서는 緩慢形과 敏速形의 작가들이 작품을 완성하기까지의 과정에 나타나는 현상을 설명한다. 敏速形에게는 ‘應機立斷’, 즉 ‘機樞에 응해 判斷을 내림’으로 요점을 잡았고, 緩慢形에게는 ‘研慮方定’, 즉 ‘연구하고 생각하여 비로서 결정함’으로 요점을 잡고 있다. 이 또한 神思과정을 제어해주는 것인 志氣의 문

57) 劉勰, 前揭書 “若夫駿發之士 心總要術, 敏在慮前 應機立斷, 覃思之人 情饒歧路, 鑒在疑後 研慮方定. 機敏故造次而成功 慮疑故愈久而致積. 難易雖殊 並資博練. 若學淺而空遲 才疎而徒速 以斯成器 未之前聞.”

58) 劉勰, 前揭書 “是以 臨篇綴慮 必有二患. 理鬱者苦貧 辭溺者傷亂. 然則博見(一作聞) 爲饋貧之糧, 貫一爲拯亂之藥. 博而能一 亦有助乎心力矣.”

제를 확대시킨 설명이라고 할 수 있다.

그러나 이들이 緩慢形이던 敏速形이던 간에 大家가 되고 名作을 산출할 수 있었던 것은 모두 공통적으로 ‘並資博練’을 갖춰야 한다고 했다. 並資博練은 즉, 博學과 熟練된 技巧가 아울러 갖춰진 것을 말한다. 이것은 ‘研閱以窮照’ 및 ‘積學以儲寶’와 ‘酌理以富才’를 의미한다. 여기서 研閱以窮照와 積學以儲寶는 바로 ‘博’인 것이고, 酌理以富才는 ‘練’인 것이다. 劉勰은 이것이 갖춰지지 않은 神思로 構想된 것이 구체적인 명작으로 산출되었다는 예는 없었다고 斷言하고, ‘馴致以懌辭(자연스럽게 文辭를 運用하는 것)’가 되기 위해서는 學問의 研究와 技巧의 修鍊을 강조하고 있는 것이다.

그리고 劉勰은 ④의 내용으로 넘어간다. 작가가 창작에 임하여 생각을 모을 때의 걱정을 두가지로 제시한다. 여기서 ‘생각을 모은다’라고 하는 ‘綴慮’는 志와 氣로 제어된 精神의 思理가 그동안 축적된 意象과 交遊된, 즉 神與物遊가 된 상태가 구체적인 構想作業인 文思化 됨을 의미한 것이라 하겠다. 바로 이런 작업이 시작될 때에 일어나는 二患은 ‘理鬱’과 ‘辭溺’으로 大別하고 있다. 理鬱이란 理致가 막히는 것을 의미하는데, 즉 思路가 막힌 것이다. 思路가 막힌다는 것은 文思化인 構想作業이 막히는 것이다. 이런 현상을 구제하는 것은 ‘博見’이라고 하고 있다. 博見이란 學問研磨와 함께 많은 經驗의 蓄積을 포함하는 것이다. 또 辭溺이란 修辭法에 빠져 헤어날 수 없는 상태로서, 즉 표현기법이 복잡하여 어수선해짐을 말한다. 이것을 구제하는 것으로 ‘貫一’을 말하였다. 貫一이란 작품의 논리가 일관되게 유지되는 것을 의미한다. 이 博見과 貫一을 갖추면 心力을 돕는다는 것이다. 여기서 말한 ‘心力’은 ‘文思인 構想의 運用능력’이라 할 수 있다.

이처럼 작가는 작품을 창작하려면, 神思를 통해 形象思惟를 운용해야 하며, 精神·才學·生活 등 방면의 수양을 강화해야 함을 ‘疏淪五臟’과 ‘澡雪精神’ 등 齋戒를 통한 虛靜의 修養 및 ‘馴致以懌辭’ 등의 外的 陶冶法으로 밝히고 있다.⁵⁹⁾

59) 이러한 사례로 일찍이 괴테는 「Eckermann과의 對話」에서, “작가의 문체는 작가

3) 神思의 運用

여기서는 ‘神思’를 어떻게 운용하여야 실제 작품으로 탄생시킬 수 있는가를 보기로 한다.

劉勰은 贊에 앞서 다음과 같은 마무리를 하고 있다.

① 만일 情調가 어그러져 복잡해지면, 문장의 내용도 여기에 따라서 여러 가지로 변한다. 졸렬한 文辭가 혹 교묘한 뜻에서 잉태되고, 평범한 일이 혹 새로운 의미에서 싹트기도 한다. 麻布를 麻에서 보면 비록 아직 갖춰지진 않았지만, 베틀에서 공을 들여 짜내면 뚜렷한 보배이다. 文思[構想]의 細微한 뜻과 文辭 밖의 曲盡한 情趣에 이르면, 말로는 설명하지 못하고 붓이 진실로 멈출 것을 안다.⁶⁰⁾

② 精微함을 지극하게 한 후에 그 妙理를 闡明하고, 變化를 지극하게 한 후에 (技巧의 수법인)術數에 正統하게 된다. 伊摯(伊尹)은 술 속 調味의 道理를 설명할 수 없었고⁶¹⁾, 輪扁은 도끼를 운용하는 기교를 말할 수 없었으니⁶²⁾, 微妙하도다!⁶³⁾

그 사람의 內的 自我의 진정한 표현이다. 누구든지 明哲한 문체를 가지려거든 먼저 자기의 정신을 명석하게 가져라. (하락)”이라 하였고, 春園 李光洙도 「文學과 文章」에서, “인격의 수련 없이는 훌륭한 문장을 쓸 수 없다.”고 하였다. 또 朴種和도 “글이란 技巧만 가지고 잘 쓴 것을 上乘으로 삼지는 아니한다. 글을 읽으면 향기가 불연 듯이 글자 틈사이로부터 일어난다. 무슨 향기나? 문학 속에 들어 있는 匂의 향기다.”라고 하였다. (丘仁煥, 丘昌煥 共著, 上揭書, p.66.인용.) 이처럼 東西古今을 통하여, 문학에 수반되는 作家의 修養問題는 그 이치가 통하고 있다.

60) 劉勰, 前揭書 “若情數詭雜 體變遷質. 卒辭或孕於巧義 庸事或萌於新意. 視布於麻 雖云未費, 杼軸獻功 煥然乃珍. 至於思表纖旨 文外曲致, 言所不追 筆固知止.”

61) 『呂氏春秋』 「本味」篇에, 伊尹이 湯王에게 맛있는 요리에 대한 말을 하여, “술 속에 있는 변함은 정묘하고 섬세해서 입으로 이루 말할 수 없고, 뜻으로 이루 다 비유할 수 없습니다”라고 했다.

62) 『莊子』 「天道」篇에, 수레를 만드는 匠人 輪扁이 수레 만드는 기술을 桓公에게 말하는데, “수레바퀴를 만드는 데는 천천히 하면 여리어 단단하지 못하고, 빠르면 맞지 않습니다. 천천히지도 않고 빠르지도 않게 하려면 이것이 손에 익고 마음에 靈驗이 있어야 합니다. 이것은 입으로 말할 수가 없습니다. 때문에 臣은 이 기술을 자식에게도 가르칠 수가 없고, 자식도 또한 臣에게서 배울 수가 없는 것입니다.”고 하였다.

63) 劉勰, 前揭書 “至精而後 闡其妙, 至變而後 通其數. 伊摯不能言鼎 輪扁不能語斤, 其

①에서는 다시 神思된 構想인 心力이 一貫性을 잃고 흔들리게 되면 글의 體裁인 體變도 변하게 됨을 말함으로써, 다시 또 ‘貫一’의 중요성을 밝히고 있다. 그러한 예로 麻絲라는 자료가 베틀이라는 도구를 통해서 훌륭한 옷감인 麻布로 탄생됨을 말하고 있다. 여기서 ‘麻絲’는 神思를 의미하며, 베틀로 베를 짜는 행위인 ‘杼軸獻功’은 陶鈞文思의 과정을 의미하고, ‘麻布’는 완성된 創作品을 의미하는 것이다.

그렇지만 思考 밖의 微妙한 情緒인 ‘思表纖旨’와 문장 밖의 曲盡한 맛인 ‘文外曲致’는 이루다 표현할 수 없음을 밝혔다. 이것은 즉, 작가의 精神에 형성된 神思는 그 맛이 無窮함을 표현한 것이다. 바로 이 ‘思表纖旨’와 ‘文外曲致’의 隱微한 맛이라고 표현한 것이 後代 文學理論에 등장하게 되는 ‘韻外之致’와 ‘味外之味’ 및 ‘神韻說’로 발전되었다.

그 때문에 작가는 작품에다 妙理를 표현하고 修辭의 技巧를 터득하는 攝理를 깨칠 수 있기 위해서는 ‘至精’과 ‘至變’해야만 한다고 했다. 그리고 이에 어울리는 故事로 『呂氏春秋』에 나오는 伊尹의 이야기와 『莊子』 「天道篇」에 나오는 수레바퀴를 만드는 匠人의 이야기를 들어서 비유하고 있다. 여기서 ‘至精’은 志와 氣를 통해 專一하게 된 神與物遊된 神思活動 자체를 의미하며, ‘至變’이란 신사를 통해 형성된 文思인 構想力이 ‘貫一’로 구사된 修辭의 技巧인 것이다. 다시 말하여 至精이 體요 至變이 用의 작용을 하는 것으로, 至精과 至變은 곧 神思의 본격적인 運用法이라 하겠다.

劉勰은 贊에서 다음과 같이 총괄적인 마무리를 한다.

贊曰,
 神用象通, 情變所孕. 精神은 物象과 相通하여,
 感情의 變化를 잉태하네.
 物以貌求, 心以理應. 萬物은 모양으로 추구하고,
 마음은 情理로 對應한다네.

微矣乎.”

刻鏤聲律，萌芽比興。 聲律을 깎고 다듬어내며，
 比興의 수법을 싹틔우네.
 結慮司契，垂帷制勝。 구상한 것이 情意와 契습하니，
 軍幕을 드리운 채 勝利하네.

여기의 제1,2구는 바로 神與物遊의 상태로 형성된 物象인 意象이 이미 소통되어 자유로와진 경계를 말하고있다. 제3,4구는 그 意象形成의 과정을 ‘貌求’과 ‘理應’으로 말하고 있다. 이 네 구절은 결국 ‘研閱以窮照’이면서 ‘神與物遊 思理爲妙’의 과정을 말한 것이다. 그리고 5,6구는 이렇게 형성된 神思를 言語라는 도구를 통하여 표현함에 있어서 修辭技巧인 ‘酌理以富才’와 ‘馴致以懌辭’를 말한 것이다. 7,8구는 一貫性이 유지된 構想力이 修辭法과 합치된 ‘秉心養術’과 ‘含章司契’인 것이다. 이 상태로써 文外曲致의 명작을 완성함인데, 『史記』의 「高祖本紀」에 나오는 故事로서 軍幕 안에 가만히 앉아서도 전쟁을 승리로 이끄는 妙策에 비유하고 있다. 즉, 위의 贊詩는 神思活動의 發端에서부터 창작품완성에 이르기까지의 과정을 一目瞭然하게 정리시켜 주고 있는 것이다.

이상과 같이 劉勰의 ‘神思’를 알아보았다. 그러나 神思를 論하면 『文心雕龍』 전체를 아울러야 더욱 정확한 이론을 펼 수 있겠으나, 여기서는 『文心雕龍』의 50개의 篇目 중에서 創作論의 總論格인 제26편인 「神思」篇만을 대상으로 그가 펼친 創作론을 간략하게 살펴보았다.

이에 劉勰이 말하는 ‘神思’에 대한 기존의 연구자들이 현대적 문학용어를 사용하여 意譯시켜 풀이한 것은, 그 정확한 개념정의로 이끌기엔 미흡했다고 보고, 본 考에서는 유협이 문장 속에서 언급한 용어를 살려서 해석하고자 하였다.

이와 같이 살펴본 내용을 정리하면 다음과 같다.

A. 먼저 <神思의 定意>를 세 가지로 설명하면 다음과 같다.

첫째, 神思는 神與物遊의 이치로, 作品構想活動인 思理[構思]가 神妙한 상태인 것이다. 여기서 ‘神’은 작가의 마음인 精神을, ‘物’은 외부의 사물과 함께 작가

의耳目을 통해 정신에 축적되어진 心象인 意象[意境]을 의미하고, ‘遊’는 莊子の逍遙遊처럼 精神과 外物이 이미 소통되어 자유로워진 어느 경계를 상징한다고 볼 수 있다.

둘째, 精神은 志와 氣라는 장치를 통해 制御되는데, 즉 志는 思考力을, 氣는 사고력을 움직이는 原動力이다. 그러므로 神思는 ‘志와 氣로 조절된 精神의 思理[構思]가 神妙하게 된 상태’라고 정의해 볼 수 있다.

셋째, 이 상태를 言語라는 도구를 통하여 구체적인 작품으로 실현되는 과정이 ‘陶鈞文思’이며, 여기서 ‘文思’는 바로 실질적인 作品構想의 상황으로 볼 수 있다. 결국 神思는 작가의 마음에 축적된 心象인 意象[意境]들을 思考力(志)과 생명력(氣)으로 조절시킨 神妙한 것이며, 창작활동의 發端이면서 要諦인 것이다.

B. 다음으로, <作家的 修養>에서는 神思활동에 수반되어야 하는 작가의 기본 자세와 함께 神思를 어떤 방향으로 진전시켜야 하는가를 알아보았다.

먼저 ‘虛靜의 修養’이라는 의미에서는,

첫째, 精神을 制御하는 志·氣의 通·塞을 잘 다스려 작품구상을 연마하는 데는 고요한 경지인 ‘虛靜’의 중요함을 밝혔다.

둘째, 虛靜한 마음에서 以天合天한 莊子の 例文처럼, 神技의 작품이 완성되기 위한 방법을 內·외의 두 가지 陶冶法으로 대별해 보았다.

① 內的陶冶에는 ‘疏淪五臟’과 ‘澡雪精神’을 사례로 들었다. 이것은 각각 ‘養氣’와 ‘養志’로서, 이렇게 이룩된 虛靜한 상태는 神思단계의 土臺가 됨을 밝혔다.

② 外的陶冶의 방법은 ‘學文研磨와 技巧의 修鍊’이라는 의미로 대표하였으며, 여기에는 ‘積學以儲寶’와 ‘研閱以窮照’, ‘酌理以富才’, ‘馴致以懌辭’ 등이 있음을 보았다. ‘積學以儲寶’와 ‘研閱以窮照’는 학문과 경험을 풍부하게 쌓아 견식을 넓히는 것으로, 끝까지 관찰하는 ‘窮照’가 필요함을 밝혔다. 이것을 바탕으로 意象[意境]·思理[構思]·言語의 세 가지가 긴밀하게 작용해야 한다. 이를 위해서는 ‘秉心養術’과 ‘無質苦慮’ 및 ‘含章司契’와 ‘不必勞情’의 방법을 보았다. 이 또한 志와 氣에 중심을 두고 전개된 이론임을 확인하게 되었다.

그리고 意象[意境]·思理[構思]·言語의 3박자가 긴밀하게 작용함에는 작가의

天稟을 遲·速의 두 가지 유형으로 구분함을 보았다. 遲에 속하는 작가를 緩慢形으로 개념을 바꾸고, 여기에는 ‘研慮方定’ 즉 ‘연구하고 생각하여 비로소 결정함’으로 요점을 잡았다. 또 速에 속하는 작가는 敏速形으로 개념을 바꾸고, 여기에는 ‘應機立斷’ 즉 ‘機樞에 응해 判斷을 내림’으로 요점을 잡았다. 이것도 神思 과정을 제어해 주는 志와 氣의 문제를 확대한 것임을 밝혀 보았다.

이와 아울러 유형은 遲·速의 어느 유형이던 모두 ‘並資博練’이 필요함을 역설함을 보았다. 이는 外的陶冶法인 ‘積學以儲寶’와 ‘研閱以窮照’·酌理以富才’를 통하여 ‘馴致以懌辭’된 문장으로 완성할 수 있는 방법임을 알게 되었다.

한편 ‘생각을 모은다’는 ‘綴慮’가 바로 志와 氣로 制御된 精神의 思理[構思]가 그동안 축적된 意象[意境]과 교유된(즉, 神與物遊된) 상태가 구체적 構想作業인 文思化된 것의 또 다른 표현임을 밝혀보았다. 그리고 이 작업에는 ‘理鬱’과 ‘辭溺’의 두 가지 병폐가 있으며, 이것은 각각 ‘博見’과 ‘貫一’로 구체될 수 있고, 이것이 ‘心力’ 즉 ‘文思인 構想의 운용능력’을 돕는 것임을 보았다.

C. 그리고 <神思의 運用>에서는 劉勰은 神思된 心力, 즉 文思力이 일관성을 잃지 않기 위한 방법으로 ‘至精’과 ‘至變’을 강조하고 있으며, 이것은 각각 體와 用으로 운용돼야 함으로 해석하였다.

그런데 劉勰은 이러한 경지에서도 ‘思表纖旨’·‘文外曲致’는 이루다 표현할 수 없음을 언급하고 있어서, ‘神思’ 즉 ‘精神의 思理가 神妙해진 것’은 그토록 신비로운 것임을 재차 밝히고 있음을 보았다.

이처럼 1400여년전의 劉勰은 문학 예술상상의 자유성과 超時空性을 文論으로 끌어들이어 「神思」篇을 설정하고, 전문적으로 논술하였던 것이다. 이후 하나의 술어로 형성되고, 점점 광범하게 사용되면서 후세에 끼친 영향이 심대하였다. 그리고 ‘想像’이라는 차원에서 劉勰의 ‘神思’를 해석한다면, 하나의 보편규율로 東西古今의 관점이 비슷하다. 그러나 그의 ‘神思’를 단순히 ‘想像’이라고 간단하게 말하기보다는, ‘思理爲妙’로 특징을 삼은 ‘神妙한 文學思惟’라고 말하면서 本章의 마무리를 하고자 한다.

2. 宋代 文人畫論

本章에서는 題畫詩의 배경이 된 文人畫理論을 간략하게 알아보면서, 앞서 『文心彫龍』 「神思」에서 밝혀본 창작과정의 면모와 대비하여 논하려 한다.

1) 文人畫와 神似的 概念

중국의 역사적 전통에서 시와 그림은 불가분의 관계로서, 그림 속에 詩情이 들어 있거나 그림 속에 意境을 담고 있는 경우가 많다. 宋代의 화가들 중에는 그림을 그리고 난 뒤 시를 써넣는다거나 題材로서 시를 빌려오는 경우도 적지 않았다. 이러한 양상의 예술 분위기는 많은 문인들로 하여금 畫筆을 잡고 揮毫 潑墨하거나 蘭이나 竹을 치고 매화나 국화를 그리게 하였다. 더 나아가 文人畫의 발원지를 宋代의 畫壇으로 생각하게 하는 결정적인 역할을 하게 되었다.

그러면 이 ‘文人畫’란 무엇인가? 문인화의 정의에 대한 문제는 상당히 애매한 질문일 수 있다. 글자 그대로 직역한다면 ‘文인이 그린 그림’이 될 수 있다.

한편 中國繪畫史에서 ‘文人畫’라는 명칭은 明末이전에는 없었고 莫是龍(1537?~1590), 董其昌(1555~1587), 陳繼儒(1558~1639) 세 사람이 分宗論에서 거론하면서부터 命名되기 시작하였다. 그들의 文人畫에 대한 <始創論>은 南宗畫와 文人畫의 통일성을 말하고, 회화와 문학의 밀접한 관계를 재조명하여 詩書畫가 합일하고 있는 三絶의 경지를 그들의 사상에 비추어 정립, 제창하려고 하였다. 우선 董其昌의 文人畫에 대한 관점을 보면 다음과 같다.

“文人畫는 唐代 王維로부터 시작되었는데, 그 후 董源·巨然·李成·范寬이 그嫡子[정통계승자]이다. 李龍眠[李公麟]·王晉卿·米芾과 米友仁 등은 모두 董源과 巨然으로부터 터득하였다. 이어서 元四大家, 즉 黃公望 王蒙 倪瓚 吳鎮 등은 모두 그 正統을 전한 자들이다. 本朝[明]의 文徵明과 沈周 또한 멀리서 범통을 받았다.

예를 들어 馬遠과 夏珪 및 李唐과 劉松年은 또한 李思訓의 畫派로 우리들이 마땅히 배울 것이 못된다.”⁶⁴⁾

라고 하였는데, 董其昌은 문인화의 시조를 王維(699~759)로 하고, 巨然⁶⁵⁾ 이후의 南宗諸家들을 하나의 系譜로 규정하고 있다.

董其昌의 주장에서 보았듯이 문인화의 시발점을 王維로 보고 있으나, 王維 이전에도 ‘文人畫’라는 명칭만 없었을 뿐, 東晉의 顧愷之(306~407)가 ‘以形似神’을 회화의 목적으로 주장했던 것이나, 後漢代에 三美라고 칭해진 蔡邕(132~192)과 張衡⁶⁶⁾이 농후한 문인의 기질이 있어 문학과 회화를 겸하였던 것, 宗炳(375~443)이 寫生을 중시하면서도 自我의 意境 또한 중시하였던 것 등을 보면 문인화의 주요 사상이 나타나고 있음을 알 수 있다.

이러한 문인화의 태동은 王維에 이르러서는 자신의 높은 文과 畫의 경지를 발휘시켰는데, 그는 특히 「山水論」에서 “凡畫山水, 意在筆先”이라 하여 筆을 운용하는 데에는 무릇 붓을 대기에 앞서 화가가 대상의 이치를 터득해야 하는 의도가 먼저라는 것을 밝히고 있다.

그리고 현대에 와서는 1922년에 발표된 중국의 文人畫家이며, 美術史家였던 陳衡恪(1879~1923)의 「文人畫之價值」에서 다음과 같은 언급을 하고 있다.

64) 明 董其昌 撰『畫旨』, 藝術叢編 初版 “文人之畫自王右丞始, 其後董源 巨然 李成 范寬爲嫡子. 李龍眠 王晉卿 米南宮及虎牙 皆從董巨得來. 直至元四大家黃子久 王叔明 倪元鎮 吳仲圭 皆其正傳. 吾朝文沈則又遠接衣鉢. 若馬夏及李唐劉松年又是大將軍之派 非吾曹所當學也.”

65) 巨然(10세기 중후반경 활동), 南京 鍾陵人. 開元寺의 승려. 董源의 화법을 배워 被麻皴을 주로 사용하였다. 그는 특히 林麓 사이에 卵石을 많이 그리는 데 독특한 특징이 있었다. 흔히 董源과 함께 董巨로 일컬어지고, 그의 화풍은 승려 惠崇에게 전수되었다 한다.

66) 張衡(78~139) 後漢의 정치가, 학자. 字는 平子. 南陽 西鄂人. 安帝와 順帝때 太史丞을 지냈다. 그는 문장과 그림에 능하였는데, 특히 天文과 曆算에 뛰어난 능력이 있었다. 발명에도 능해 그가 만든 候風地動儀(오늘날의 지진계)는 매우 정확하여 오늘날의 學理에도 합치되는 점이 많다고 한다.

“그림에 文人의 성질을 띤 것이 있고, 문인의 취미를 담은 것이 있으며, 그림에 예술상의 노력을 고구한 것이 없더라도 그림 밖으로 문인의 감상이 많이 나타나 보인다면 이것이 이른바 文人畫이다.”

“다만 문인화는 정신을 가장 무겁게 여기고 형식을 귀하게 여기지 않는 까닭에, 형식이 모자라는 것이 있더라도 정신이 아름다운 것은 곧 문인화가 되지 않을 수 없다”

“문인화는 기이한 것이 아니라 문인의 性靈과 感想을 발휘한 것에 지나지 않는다.”

“문인화의 요소 가운데 첫째는 人品이고, 둘째는 學問이며, 셋째는 才情이고, 넷째는 思想인데, 이 네 가지를 다 갖춘다면 가장 좋은 작품이 될 수 있다.”⁶⁷⁾

라고 분명하게 밝혔다.

이러한 이유는 예로부터 중국인들은 문학을 숭상해 왔고 그 구조 또한 文·史·哲의 종합적인 소양을 갖추며 발전하였기 때문이다. 따라서 陳衡恪이 언급한 人品·學問·思想등을 갖추어 나가야 했을 것이다. 여기에 才情까지 포함되면 양식적으로는 詩書畫 一致를, 정신적으로는 詩中有畫의 경지를 가져오게 되었던 것이다. 書에 의해 筆力을 함양한 다음 화면의 공간을 이루는 먹선을 굵게 되며 詩文에 의해 그림의 경지를 풀어쓰거나 함축하게 되고, 비로소 詩書畫의 一元的 통합이 가능해지는 것이다.

특히 思想的 측면에서 볼 때 『論語』 「八佾」편에서 孔子는 ‘繪事後素’라 하고, 朱子는 注에서 이를 다음과 같이 해석하였다.

繪事는 그림 그리는 일이다. 後素는 흰 비단을 마련하는 것보다 뒤에 하는 것이다. 『周禮』 「考工記」에 말하기를, ‘그림 그리는 일은 흰 비단을 마련한 뒤에 한다.’하였으니, 먼저 흰 비단으로 바탕을 삼은 뒤에 五色의 채색을 칠하는 것이다. 마치 사람이 아름다운 자질이 있는 뒤에야 文飾을 더할 수 있음과 같다.⁶⁸⁾

67) 許英桓, 『中國畫論』, (서문당, 1988) p.83. 참조. 崔炳植, 『中國繪畫史論』, (玄岩社, 1985), p.124. 참조.

68) 『論語』 「八佾」, (景文社, 1979) “繪事 繪畫之事也. 後素 後於素也. 考工記曰 繪畫之事後素功 謂先以粉地爲質而後施五采. 猶人有美質然後可加文飾.”

이곳 ‘후소(後素)’에서의 ‘素(소)’자는 바탕이 순수하여 잡스러운 것으로부터 해방된 상태를 말하는 것이다. 그리고 아무 욕심이 없고 티 없이 맑은 청정한 상태이면서도 사물의 본질, 즉 ‘참(眞)’을 깊숙이 간직한 세계를 말한다. 이러한 자세가 갖추어진 연후에 비로소 그림을 그려야 한다는 것이다.

이와 함께 道家철학의 心制·喪我·無己·坐忘·虛·靜·明 등은 水墨畫의 생성이나 餘白의 미학에 직접적인 영향을 주었다. 그리고 莊子는 道와 技, 이 두 가지는 서로 통한다고 보았다.

“하늘에 통하는 것은 道이며, 땅에 따르는 것이 德이며, 萬物에 행하여지는 것은 義이다. 위에서 사람을 다스리는 것은 일(事)이고, 할 수 있는 예능을 가지고 있는 것은 技이다. 技는 일에 합치되고, 일은 義에 합치되며, 義는 德에 합치되고, 德은 道에 합치되며, 道는 하늘에 합치된다.”⁶⁹⁾

이처럼 德과 道를 중시한 경향은 그림이건 음악이건 서예건 할 것 없이 藝가 道에 이르기까지는, 오랜 숙련과 세월을 지내도록 되어있다는 점에서 중국예술의 특성이 드러나고 있다. 따라서 畫道나 藝道의 道는 형이상학이 아닌 철저한 현실적인 修鍊을 필요로 하는 것이다. 이러한 예술과 인격이 종합적으로 일치된 면모는 東漢 이후 氣韻과 神韻의 강조와 더불어 성행하게 되며, 11세기 北宋代 이후 많은 문인들이 예술창작에 본격적으로 참여하게 되면서 詩의 상징성과 압축성을 墨戲의 水墨畫로 드러낸 文人畫와 文人畫理論이 출현하게 된다. 이러한 사정은 鄧椿⁷⁰⁾의 『畫繼』 제9 「論遠」에서는

69) 『莊子』 「天地」篇, 金學主 역, (을유문화사, 1983), p.157 참조. “通於天者 道也. 順於地者 德也. 行於萬物者 義也. 上治人者 事也. 能有所藝者 技也. 技兼於事 事兼於義 義兼於德 德兼於道 道兼於天.”

70) 鄧椿(12세기 중후반 활동); 『中國人名大辭典』에서는 宋代 名世(字가 公壽며 雙流人)의 아들이다. ... 등춘이 가문에 대대로 내려오는 것을 듣고 보고 하여 『畫繼』라는 책을 제작하였으며, ... 등으로 소개되어 있다. 『畫繼』는 郭若虛의 『圖畫見聞志』를 계승한 것이다.

“畫는 文의 극치이다. 그러므로 고금의 문인들 가운데에는 회화에 뜻을 기탁하는 이들이 상당히 많았다...(중략)... 唐의 少陵이 시를 지어 읊을 때 형용을 곡진하게 그려냈고, 昌黎[韓愈]가 記를 쓸 때에는 아무리 소소한 일이라도 빠뜨리지 않고 기록하였다. 本朝[宋代]의 歐陽修, 蘇洵·蘇軾·蘇轍 3父子, 晁補之·晁說之 형제, 山谷[黃庭堅], 後山[陳師道], 宛丘[張來], 淮海[秦觀], 月巖[程紹開], 漫仕[米芾], 龍眠[李公麟] 등은 작품을 품평하는 안목이 정교하고 혹은 붓을 들어 그림을 그려내도 다른 이들보다 특출했다. 그렇다면 그림을 어찌 홀로 예술이라고 일컬을 수 있는가?... (중략)... 그 사람됨이 文彩가 많으면 비록 그림을 알지 못하는 자가 있더라도 적으며, 그 사람됨이 文彩가 없으면 비록 그림을 아는 자가 있더라도 적다.”⁷¹⁾

라 하고 있다. 이것은 즉 宋代의 많은 문인들이 그들의 창작활동에 그림을 그리는데 이치와 동일한 개념으로 임했음을 잘 보여주는 글이라 할 수 있다.

이와 같은 사실을 종합한다면, ‘文人畫’의 개념에는 형식과 내용 및 사상과 道의 완성을 목표로 한 人品등이 한데 어우러진 內外合一을 추구하는 중국적 예술철학이 고스란히 담겨 있다고 할 수 있다.

그러면 本稿에서 앞으로 많이 언급될 ‘神似’란 과연 무엇인가? 좀 더 범위를 좁혀 말한다면 中國繪畫에 있어서의 神似를 말하고자 한다.

중국회화에 있어서 일찍이 고대부터 이미 形과 神이 겸비된 회화가 출현하였다. 우선 ‘形’에 대하여 『周易』「繫辭上」에선, “하늘에서는 象을 이루고 땅에서는 形을 이룬다(在天成象 在地成形)”이라 하였으며, 『老子』는 “위대한 象은 형체가 없다.(大象無形)”라 하고 있다. 이처럼 象은 굳이 형태로 말할 수 없지만, 形은 실체가 있는 사물의 형태를 가리킨다. 그리고 ‘神’은 일반적으로 魂靈·神靈·精神·心·만물의 本源 등등의 의미로 생각된다. 이러한 의미들이 회화에서

71) 俞崑, 『中國畫論類編』, (華正書局, 民國73年, 1984年), p75. “畫者文之極也. 故古今之人 頗多著意...(중략)... 唐則少陵題詠 曲畫形容, 昌黎作記 不遺毫髮. 本朝文忠歐公·三蘇夫子·兩晁兄弟·山谷·後山·宛丘·淮海·月巖·漫仕·龍眠 或品評精高 或揮染超拔. 然則畫者 豈獨藝之云乎...(중략)... 其爲人也多文 雖有不曉畫者寡矣. 其爲人也無文 雖有曉畫者寡矣.”

는 실제 작품으로 표현되는 外物의 형태묘사에 중심을 둔 것이 ‘形’이요, 회화작품 속에 감춰진 작가의 의도나 정신을 ‘神’의 개념으로 풀어내었다 할 수 있다. 이러한 사례로 韓非子는 “귀신은 그리기 쉽다”⁷²⁾고 하였듯이, 春秋時代부터 兩漢까지는 形似를 중시한 이론이 중심을 이루었다. 그러나 東晉의 顧愷之(346~407)⁷³⁾가 ‘以形寫神’·‘傳神寫照’의 傳神論을 제시하고 謝赫(500년경~535년경)⁷⁴⁾이 氣韻生動의 의미가 보태지면서 神似가 중시되기 시작하였다. 이후 南北朝에서 唐代까지는 形似와 神似가 아울러 중시되다가 宋代에 이르러 본격적으로 神似가 중시되기에 이른다.

다시 말하여 畫家의 내면에 갖춘 精神的 理想世界를 표현해 내는데 중심을 갖고 펼쳐진 이론이 ‘神似’라 할 수 있다. 즉 ‘寫意’의 이론이다.

다음 장에서는 이 ‘神似’를 宋代畫論을 중심으로 논해보고, ‘神思’와의 關係를 밝혀보기로 한다.

72) 『韓非子』卷11.「外儲說 左上 第三十一」 “齊王을 위해 그림을 그리는 畫客이 있었는데, 齊王이 물었다. ‘그림은 무엇이 가장 어려운가?’ 객이 말하였다. ‘개와 말이 가장 어렵습니다.’ 齊王이 다시 묻기를, ‘무엇이 쉬운가?’ 객이 말하길, ‘귀신과 도깨비가 가장 쉽습니다.’ 무릇 개와 말은 사람들이 아는 것이다. 아침과 저녁으로 앞에서 보는 것이기 때문에 같게 그릴 수 없다. 그러므로 어려운 것이다. 귀신과 도깨비는 형체가 없는 것이기 때문에 앞에서 볼 수 없다. 그래서 쉬운 것이다. (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. 夫犬馬人所之也 且暮罄於前 不可類之 故難. 鬼魅無形者 不罄於前 故易之也.)”

73) 顧愷之 ; 東晉의 저명한 畫家이며 繪畫理論家. 字는 長康. 江蘇省사람이다. 그는 「論畫」에서 “무릇 살아 있는 사람으로서 손을 모아 조아리고 눈으로 보는데, 앞에 상대할 대상이 없는 경우는 없다. 형태로써 정신을 그리는데 그 실제로 상대하고 있는 것을 헛되이 하면, 생기를 포착하는 작용이 어긋나고 정신을 전하는 뜻은 잃게 된다. (凡生人亡有手揖眼視而前亡所對者. 以形寫神而空其實對 荃生之用乖 傳神之趣失矣.)”고 함으로써 神似의 의미를 포착해 내고 있다.

74) 謝赫 ; 정확한 생졸년과 출신지 및 경력은 미상이다. 그는 인물을 잘 그렸으며, 특히 얼굴을 그리는 데 뛰어났다고 한다. 그는 화가라기 보다는 오히려 화론가로 더욱 유명한데, 『古畫品錄』에서 畫六法을 제시하였다. 이 畫六法은 註)15.에서 소개하였기에 여기서는 생략한다.

2) 宋代 文人들의 詩畫一律觀

앞서도 밝혔듯이 그림에 대한 문학적 관심은 그 역사가 長久한 것이다. 이러한 관심은 이후 宋代에 들어와 황실을 중심으로 문화에 대한 아낌없는 지원과 함께, 科擧試驗을 통해 새롭게 지배계층으로 등장한 文人士大夫들이 儒·佛·道 思想의 장점을 복합적으로 흡수하고 새롭게 흥기한 理學의 사유체계를 통해 문화를 주도하게 된다. 이러한 宋代 문화의 특성인 精神性的의 고양은 형식과 기교가 서로 다른 예술전반에 대해서 표현의 표준이 되었으며, 畫院의 사실적 畫風과는 달리 詩情畫意의 文藝가 詩畫一律의 원리로 확립되게 된다. 이것이 宋·元 이래 文人畫論의 기본사상이 되고 또한 동양예술론의 특징이 되며, 이 결과 모든 예술은 서로 접근하여 藝術一元論의 성립을 가능하게 하였던 것이다.

본 장에서는 이러한 宋代의 詩畫一律論과 文人畫論을 ‘神思’와 대비하여 고찰하고자 한다. 이에 文人畫의 理論이 너무나 방대한 관계로, 北宋代 山水畫의 大家인 郭熙와 당시 문단의 領首였던 歐陽修, 그리고 文同과 蘇軾 및 蘇門四學士의 한 사람인 黃庭堅 등을 대상으로 하고자 한다. 단 文同과 蘇軾은 순서에 있어 黃庭堅보다 앞에 언급해야 하겠으나, 그들의 文藝論이 申緯에게 가장 많이 나타난다는 점에서, 그 深度를 생각해 보기 위하여 ‘神似的 文人畫論’의 장에서 살필 것이다.

(1) 郭熙와 歐陽修

그러면 우선 北宋代의 山水畫의 대가인 郭熙의 繪畫觀부터 보기로 한다.

郭熙⁷⁵⁾에 대하여 동시대의 학자 沈括(1031~1095)은 長詩 「圖畫歌」에서, “高

75) 郭熙(대략 11세기초~11세기말)는 字가 淳夫이고, 河陽 溫縣 [지금의 河南 孟縣동쪽] 사람이기 때문에 郭河陽이라 불린다. 그는 본래 벼슬하지 않은 布衣신분으로, 宋 神

克明은 이미 가고 許道寧도 서거하니, 郭熙가 드디어 새 이름을 얻었네(克明已往道寧逝, 郭熙遂得新來名)”라고 하여 그를 칭찬하였다. 黃庭堅도 『山谷集』「次韻子瞻題郭熙秋山圖」에서 “玉堂에 누워 郭熙의 그림을 대하니, 흥취를 일으켜 이미 푸른 숲 가운데 있네(玉堂臥對郭熙畫 發興已在青林間)⁷⁶⁾”라고 하며 그의 산수화를 찬양하였다. 그의 회화이론서 『林泉高致』「畫意」에서 “옛 사람들이 ‘시는 형태없는 그림이고 그림은 형태가 있는 시이다.’라고 하였는데, 이는 철인들이 이야기한 것으로, 나도 이 말을 스승으로 삼고 있다(前人言 詩是無形畫 畫是有形詩 哲人多談此言 吾人所師)”라고 하여, 시와 그림과의 유사성을 밝히고 있다. 여기서 詩畫一律의 근거는 이미 오래 전부터 유래했음을 알 수 있다. 이어서 그는 다음과 같이 아름다운 시구와 그림의 주된 意趣를 얻는 방법을 밝히고 있다.

“내가 한가한 날로 인하여 晉唐間의 古體와 今體詩들을 읽어보니, 이 가운데 아름다운 시구들은 사람의 가슴속에 품은 생각을 남김없이 말하여, 사람 눈앞의 모든 경물을 잘 표현하고 있었다. 그러나 잠시 고요한 곳에 편안한 마음으로 앉아 밝은 창 깨끗한 책상 위에 한 개의 향불을 피웠을 때 온갖 생각들이 삭아 없어지지 않는다면, 훌륭한 시구나 좋은 意趣를 알지 못할 것이며 그윽한 정회와 아름다운 정취도 떠오르지 않을 것이다. 회화의 주된 意趣 또한 쉽게 얻어지는 것이겠는가? 경계가 이미 무르익고, 마음과 숨씨가 이미 그것에 응하여야 바야흐로 비로소 가로 세로가 정도에 맞고 좌우가 근원을 만날 것이다. 세상 사람들은 장차 성의를 다하여 홀로 貞節을 지키면서 대강하면, 그걸로 좋아한다.”⁷⁷⁾

라고 하고 있다. 여기 “靜居燕坐 ~ 萬慮消沉 ~ (고요한 곳에 편안한 마음으로

宗 熙寧 元年(1068)에 재상 富弼이 황제의 명을 받들어 하양에서 서울로 가게 됨에 따라 처음에는 畫院의 藝學에 임명되었으며, 후에 다시 翰林待詔直長으로 승진되었다. 畫院에서는 또한 천하의 화공들을 시험으로 선발하고 宮庭 소장의 그림을 감정, 품평하는데 있어서 많은 일을 하였다.

76) 黃庭堅, 『山谷內集詩注』 卷7

77) 郭熙, 『林泉高致』「畫意」 “余因暇日閱晉唐古今什 其中佳句有道盡人腹中之事 有裝出人目前之景. 然不因靜居燕坐 明窓淨几 一炷爐香 萬慮消沉, 則佳句好意亦看不出 幽情美趣亦想不成. 卽畫之主意 亦豈易及乎. 境界已熟 心手已應, 方始縱橫中度 左右逢原. 世人將就率意獨情 草草便得.”

앉아 ~ 온갖 생각들이 사라지고 가라앉지 않는다면, ~)”의 문구는 바로 「神思」에서 內的陶冶인 虛靜의 修養을 통한 神思의 養成과정이라 할 수 있다. 또 “境界已熟 心手已應 ~ (경계가 이미 무르익고, 마음과 손씨가 이미 그것에 응하여야 ~)”은 神與物遊된 構想力이 外的陶冶의 ‘秉心養術’과 ‘攄章司契’의 방법을 통해 작품으로 탄생됨과 동일하다.

이처럼 문장을 짓는 법과 그림을 그리는 과정이 다르지 않음을 『林泉高致』 「山水訓」에서는 다음과 같이 밝히고 있다.

“柳子厚는 문장을 짓는 데 대해 잘 논술한 바 있는데, 나는 그것이 문장에 그치지 않고 만사에도 要訣이 있다고 생각한다. 모두 마땅히 이와 같거늘, 하물며 그림에 있어서이랴! 왜 그것을 말하는가? 무릇 한 폭의 풍경을 그리는 데는 크고 작은 것, 많고 적은 것을 막론하고 반드시 精粹한데 집중해야 한다. 하나라도 精粹하지 않으면 정신이 專一하게 되지 않아, 반드시 정신은 함께 이루어진다. 정신이 함께 이루어지지 않으면 精粹함이 명확하지 않아, 반드시 엄중하면서 삼가하도록 해야 한다. 엄격하지 못하면 구상이 깊지 않아, 반드시 근신하며 힘써서 周密하게 해야 한다. 근신하지 않으면 풍경이 완전하지 못하다. (...중략...) 이러한 것들이 작가의 가장 큰 병폐이다. 그러나 明哲한 사람과는 더불어 말할 수 있다.”⁷⁸⁾

여기서도 “必須注精 以一之不精 則神不專(반드시 精粹한데 집중해야 한다. 하나라도 精粹하지 않으면 정신이 專一하게 되지 않는다.)”과 “必神與具成之. 神不與具成 則精不明 必嚴重以肅之(반드시 정신은 함께 이루어진다. 정신이 함께 이루어지지 않으면, 精粹함이 명확하지 않다. 그리고 반드시 엄격하고 鎮重하게 하면서 삼가하도록 해야 하는데...)”을 강조하고 있다. 이것은 「神思」에서 ‘至精而後 闡其妙 至變而後 通其數(지극히 情密한 후에 그 妙理를 표현할 수가 있고, 變化를 지극히 한 후에 (技巧의 수법인)術數에 통할 수가 있다.)’고 한 것과 상

78) 郭熙, 『林泉高致』 「畫意」 “柳子厚善論爲文 余以爲不止於文 萬事有訣. 畫當如是 況於畫乎. 何以言之. 凡一景之畫 不以大小多少 必須注精. 以一之不精 則神不專 必神與具成之. 神不與具成 則精不明 必嚴重以肅之. 不嚴則思不深 必恪勤以周之. 不恪則景不完. (...중략...) 此最作者之大病也. 然可與明者道.”

통하는 내용이라 할 수 있다. 즉 郭熙도 ‘神’과 ‘精’으로써 志와 氣의 體用관계를 밝힌 것이라 할 수 있다.

그리고 이어서 그의 아들 郭思가 다음과 같이 아버지 郭熙의 그림 그리는 과정을 밝히고 있다.

“思는 일상적으로 아버지께서 한두 점의 그림을 그리시는 것을 보았다. 어느 때는 내버려두고 돌아보지도 않으시고 열흘이나 이십일이 지나도 거들떠보지 않으신 적도 있었다. (...중략...) 무릇 붓을 잡으시는 날이면 반드시 밝은 창가 깨끗한 책상에 좌우로 향을 피워놓으시고 정제된 붓과 좋은 먹을 준비하시고, 손을 씻고 벼루를 씻으심이 마치 귀한 손님을 맞듯 하였고, 반드시 정신이 한가롭고 畫意가 확정된 연후에야 그림을 그리셨다. 어찌 감히 가벼운 마음으로 풀라내 그린 것이 아니라 하지 않겠는가? (...하략...)”⁷⁹⁾

라고 하며 郭熙가 그림을 그리기 전에 마음을 가다듬는 과정을 표현하고 있다. 즉 생각이 精一하게 모아지면 신속하게 작품을 완성하기도 하고, 마음이 혼미해지거나 잡다한 생각이 침범하면 게을러지는 작가의 태도를 자세히 표현하고 있다. 이것은 「神思」에서 보았던 ‘志·氣의 通·塞’상태를 말한 것이라 할 수 있다.

이와 같이 北宋代 山水畫의 大家인 郭熙도 수없는 고뇌를 거치고 창작해 내는 모습을 보인 것이며, 무엇보다도 마음을 專一하게 하는 것이 창작과정에서 가장 중요한 자세임을 밝혀 ‘虛靜’해지길 강조한 것이라 하겠다.

한편 北宋에 이르러 歐陽修(1007~1072)는 화가는 아니었으나, 그를 중심으로 한 古文運動은 내용을 중시한다는 공통점과 함께 형식의 조화 역시 상당히 중요시 하고 있다. 이와 함께 당시의 산수화의 풍조가 밀착되면서 문인들은 無形

79) 郭熙, 『林泉高致』「山水訓」, “思平昔見先子作一二圖. 有一時委下不顧 動經二十日不向 (...중략...) 凡落筆之日 必明窓淨几 焚香左右 精筆妙墨 盥(관)手滌硯 如見大賓, 必神閒意定 然後爲之. 豈非所謂不敢以輕心挑之者乎. (...하략)”

중에 그들의 문학관을 화론에 전용하고 또 후의 회화발전의 방향을 규정짓게 되었다. 『詩人玉屑』 권17에서는 歐陽修의 시를 다음처럼 평하고 있다.

“혹자는 육일거사의 시를 의심하여 묘미를 다하지 못하여 자화의 시보다 질박하다고 한다. 자화가 말하기를 육일거사의 시는 평이함을 추구하고자 할 뿐이라고 하였다.”⁸⁰⁾

이러한 구양수의 문학적 취향은 그의 『六一跋畫』 「試筆」의 글에서 다음처럼 보이고 있다.

“스산하고 담박함은 그리기 어려운 意境이니, 그림 그리는 자는 그런 意境을 얻었더라도, 그 그림을 보는 자가 반드시 인식하는 것은 아니다. 그러므로 나는 새와 기어 다니는 짐승들과 더딘 것과 빠른 것은 意境이 가까워 물상을 보기 쉽다. 한가하고 온화하며 엄숙하고 고요하여서, 旨趣가 원대한 마음을 형상하기 어렵다. 만약 그 높고 낮음과 방향, 원근이 중복된다면 匠人(기교로만 그려내는 畫工)의 技藝일 뿐이고, 정밀하게 감상하는 일은 아니다.”⁸¹⁾

여기서 ‘閒和嚴靜 趣遠之心 難形’은 「神思」에서 ‘故人이 이르길, “몸은 강이나 바다에 떠돌면서도 마음은 높은 대궐에 가 있다”고 했다. 이를 神思라 한다. (故人云, 形在江海之上, 心存魏闕之下, 神思之謂也)’의 ‘神思’상태인 ‘思理爲妙’라 할 수 있다. 즉 ‘思理爲妙’는 형상하기 어려움을 말한 것이라 할 수 있다. 그리고 단지 外境만을 묘사해 낸 것은 ‘畫工之藝’일 뿐이라 비판하고, ‘非精鑒之事(정밀하게 감상하는 일은 아니다)’는 神思된 작가의 내면을 제대로 감상하는 일이 아님을 말한 것이다. 또 『六一跋畫』 「題跋」에서는 다음처럼 말하고 있다.

80) 『詩人玉屑』 권17 “或疑六一居士詩 以爲未盡妙 以質於子和. 子和曰 六一詩 只欲平易耳.”

81) 歐陽修, 『六一跋畫』 「試筆」 “蕭條澹泊 此難畫之意, 畫者得之 覽者未必識也. 故飛走遲速 意近之物易見. 而閒和嚴靜 趣遠之心難形. 若乃高下向背遠近重複 此畫工之藝耳 非精鑒之事也.”

“그림을 좋게 말하는 사람들이 많이 이르길, “귀신은 잘 그리기 쉽다.”라고 했다. 그림을 그리는 데에는 같게 하는 것을 어렵게 여기니, 귀신을 사람이 보지 못하기 때문이다. 그러나 그 음침하고 무서우며 어두침침하고 변화가 무쌍하며, 기이함을 다하고 괴이함을 지극히 하여 사람으로 하여금 보자마자 곧 깜짝 놀라게 한다. 서서히 집중하여 보면 곧 천 가지 만 가지 모습이다. 글은 간단하지만 뜻이 만족해지기는 이 또한 어려운 것이 아니겠는가? (하략)”⁸²⁾

이것은 앞에서 예로 들었던 韓非子의 말을 빌려 神似의 어려움을 말한 것이다. 즉, 앞에서 韓非子의 ‘귀신은 그리기 쉽다’라는 말을 春秋時代에는 단순한 차원에서 形似的 개념으로 풀이한 것이라면⁸³⁾, 이 글은 그 경우와는 달리 작가가 마음으로 형상화된 神似 혹은 神思된 상태의 귀신은 그리기 어려움을 나타낸 것이다. 다시 말하면 귀신의 형상을 제대로 알지 못하는 만큼 남에게 쉽게 표현할 수 있지만, 일반적으로 사람들이 鬼神에 대해 갖고 있는 의미를 모조리 표현해 내는 데 이르면, 표현력의 한계를 갖을 수밖에 없음을 말한 것이다. 즉, 작가의 마음에 神思된 鬼神의 그 무엇을 묘사해 내기 어려움을 말함으로써 寫意的 화론을 펼친 것이다.

한편 그가 「盤車圖」라는 그림을 감상하고 그 느낌을 시로 쓴 「盤車圖」詩에서는, 다음처럼 그림의 창작에 대해 자신의 詩論을 곁들여 말하고 있다.

古畫畫意不畫形, 옛 그림은 뜻을 그리고 형상은 그리지 않았는데,
梅堯臣詩詠物無隱情. 梅堯臣의 시 또한 사물을 읊음에 감정을 숨기지 않았네
忘形得意知者寡, 형상을 잊고 뜻을 터득하였음 아는 이 적나니,
不若見詩如見畫. 시 보기를 그림 보는 것처럼 하는 것만 못하리라.⁸⁴⁾

여기서 그는 “畫意不畫形”이라 하고, 梅堯臣의 시를 “詠物無隱情”이라 함으로

82) 歐陽修, 『六一跋畫』 「題跋」 “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.(…하략…)”

83) 註72) 참조.

84) 歐陽修, 「盤車圖」

써 ‘忘形得意’의 경지를 표현하는 데 주된 창작의 관점을 표출하고 있다.

다시 말하면 歐陽修는 ‘蕭條澹泊’하고 ‘趣遠之心’한 意境을 표현함에는 시와 그림에 있어 모두 창작하기 어려움을 언급하고, 이것을 ‘無隱情’하면서도 ‘忘形得意’한 경지로 강조하고 있다. 이것은 위의 子和의 評처럼 ‘只欲平易耳’하고자 한 그의 詩論과 함께, 형상묘사와 정신세계의 묘사를 아울러 중시한 詩·畫創作論이라 할 수 있다.

(2) 黃庭堅

한편 黃庭堅(1045~1105)은 歐陽修처럼 畫家는 아니었지만, 그의 詩論만큼이나 그림에 대한 안목이 높은 文人이었다. 그는 李公麟이 그린 憩寂圖에 子瞻과 子由가 題한 것에 次韻한 「次韻子瞻子由題憩寂圖」에서 “李侯有句不肯吐 淡墨寫出無聲詩(李公麟은 詩句를 간직한 채 吐露하려 하지 않고, 淡墨으로 無聲詩를 그려낸다니)”라고 하였는데, 이는 그림의 본질은 실질적으로 시라는 것을 ‘無聲詩’라고 一律化한 것이라 할 수 있다. 그리고 『山谷題跋』卷三의 「題摹燕郭尚父圖」에서는 다음과 같이 말하고 있다.

“무릇 글씨와 그림은 마땅히 韻을 보아야 한다. 이전에 李伯時(李公麟)가 나를 위하여 <李廣奪胡兒馬(李廣이 오랑캐 아이의 말을 빼앗아 적지에서 탈출하는 그림)>를 그려주었는데, 아이를 옆에 낀 채 말을 몰아 남으로 달리면서 오랑캐아이의 활을 가지고 힘껏 당겨 추적해오는 기병을 겨누고 있었다. 화살이 곧바로 발사될 곳을 보니 사람과 말이 모두 활줄에 맞추어 있었다. 伯時가 웃으며 이르기를 “속된 자로 하여금 이를 그리게 한다면 마땅히 추적하는 기병이 화살에 맞은 모습으로 그렸겠지요”라고 했다. 나는 이로 말미암아 그림의 格을 깊이 깨달았다. 이는 文章과 동일한 關紐[關鍵]이다. 다만 사람들이 마음으로 깨달음에 들기 어려울 뿐이다.”⁸⁵⁾

黃庭堅은 李公麟의 작품을 통하여 ‘무릇 글씨와 그림은 마땅히 韻을 보아야 한다’는 것을 깨달았다. 여기서 말한 ‘韻’이란 예술작품 안에 흐르는 ‘리듬감’이라 할 수 있다. 詩에서의 리듬감처럼 그림에서도 필선과 색감의 흐름에 따라 나타나는 氣韻이 작품을 더욱 생생하게 감상할 수 있게 해주기 때문이다. 이것은 바로 작가의 내면으로 ‘養氣’한 결과라고도 할 수 있다. 그리고 李公麟이 인물 내면정신의 표현을 중시한 점을 ‘文章同一關紐’와 ‘入神會’라는 표현으로 담아내고 있다. 이 ‘入神會’가 바로 ‘神思’의 과정이라 할 수 있으며, ‘文章同一關紐’는 바로 詩畫一律的 創作論의 또 다른 표현이라 할 수 있다.

한편 황정견과 함께 蘇門學士의 한 사람인 晁補之는 「捕魚圖序」에서 “王維는 시에 뛰어났기 때문에 畫意에도 여운이 넘치고 있다. (右丞妙於詩, 故畫意有餘)”라고 하고 있으며, 또 『鷄肋集』卷30 「跋魯直所書崔白竹後贈蔡舉」에서는,

“黃庭堅은 말하기를 ‘나는 그림에 대해서 잘 알지 못하나, 내가 시를 일삼는 것은 그림을 그리는 일과 같아서, 사물에 命名되어진 의미를 자세히 헤아리고자 하는 것임을 안다. 내가 일삼은 바로써 말한다면, 무릇 천하에서 崔白을 안다고 이름할 자는 나만한 이가 없다.’”⁸⁶⁾

라 하고 있다. 여기서 黃庭堅은 시와 그림의 공통된 특성이 바로 ‘사물에 命名되어진 의미를 헤아려 내는 것(欲命物之意審)’이라 하는 文藝觀을 펼치고 있다. 또 『豫章黃先生文集』 권27 「題李漢舉墨竹」에서는 자기 깨달음을 통한 창작을 다음처럼 주장하고 있다.

“마치 벌레가 나무를 갉아먹어 들어가듯 우연히 글이 완성된다. 내가 보니 옛날 사람들이 그림 그리는데 오묘한 것에 힘썼는데, 대부분 이와 같았다. 輪扁이

85) 黃庭堅, 『山谷題跋』 卷三 「題摹燕郭尙父圖」, “凡書畫當觀韻. 往時李伯時爲余作李廣奪胡兒馬, 挾兒南馳 取胡兒弓 引滿以擬追騎. 觀箭鋒所直發之 人馬皆應弦也. 伯時笑曰 使俗子爲之 當作中箭追騎矣. 余因此深悟畫格. 此與文章同一關紐. 但難得人入神會已.”

86) 晁補之, 『鷄肋集』卷30 「跋魯直所書崔白竹後贈蔡舉」, “魯直曰 吾不能知畫 而知吾事 詩如畫 欲命物之意審. 以吾事言之 凡天下之名知白者 莫我若也.”

나무를 깎아 바퀴를 만들던 이치는 그의 아들에게도 가르쳐줄 수는 없었다. 최근에 崔白의 붓놀림은 거의 옛 사람들이 인위적으로 마음을 사용하지 않는 경지에 까지 다다랐다.”⁸⁷⁾

라 하고 있다. 이것은 輪扁이 수레바퀴를 깎는 이치⁸⁸⁾를 말로 표현 할 수 없고, 그저 마음과 손이 서로 相應하는 이치에서 저절로 터득된 것처럼, 崔白이란 인물의 붓놀림 또한 무언가 외적 작용에 구애되지 않고, 작가 자신의 마음이치와 어우러져 자연스런 창작물로 탄생되었음을 말한 것이다. 그것을 ‘幾到古人不用心處’라 한 것이다. 또 劉勰이 思考 밖의 微妙한 情緒인 ‘思表纖旨’와 문장 밖의 曲盡한 맛인 ‘文外曲致’는 이루다 표현할 수 없다고 하였던 이치와 같은 의미라 할 수 있다. 한편 『豫章黃先生文集』 권1 「東坡墨戲賦」에서도 이런 ‘不用心處’의 의미가 설명되고 있다.

“무릇 오직 天才에 든 사람들이라야 心法에 집착이 없어, 붓이 마음의 기미와 더불어 얼음이 녹아 물이 되듯, 그를 따뜻한 곳에 세운다. 그의 가슴 속을 들여다

87) 黃庭堅, 『豫章黃先生文集』 권27 「題李漢舉墨竹」 “如蟲蝕木 偶然成墨. 吾觀古人繪事妙處 類多如此. 所以輪扁斲輪 不能以教其子. 近也崔白筆墨 幾到古人不用心處.”

88) 莊子』 「天道」 편에 나오는 춘추시대 수레바퀴를 잘 만들었던 장인의 이름. ‘환공이 대청 위에서 글을 읽고 있을 때, 輪扁이 뜰 아래서 수레바퀴를 깎고 있었다. <중략> 輪扁이 말하길, “저는 제가 하고 있는 일로써 그 일도 관찰한 것입니다. 수레바퀴를 깎고 있을 때 영성히 깎으면 험령해서 견고하게 되지 않고, 꼼꼼히 깎으면 빠듯해져 서로 들어맞지 않습니다. 영성하지도 않고 꼼꼼하지도 않게 하는 것은 손의 감각에 의하여 마음의 호응으로써 결정되는 것이지, 입으로 말할 수는 없는 것입니다. 거기에는 法도가 존재하기는 합니다만, 저는 그것을 저의 아들에게 가르쳐 줄 수가 없고, 저의 아들도 그것을 제게서 배울 수가 없습니다. 그래서 나이 칠십의 노인이 되도록 수레바퀴를 깎게 된 것입니다. 옛날 사람과 그의 전할 수 없는 精神은 함께 죽어버린 것입니다. 그러니 임금님께서 읽고 계신 것은 옛사람들의 찌꺼기일 것입니다. (桓公讀書於堂上 輪扁斲輪於堂下. (중략) 輪扁曰 臣也 以臣之事觀之. 斲輪徐則甘而不固. 疾則苦而不入. 不徐不疾 得之於手 而應於心 口不能言. 有數存焉於其間 臣不能以喻臣之子. 臣之子亦不能受之於臣. 是以生年七十而老斲輪. 古之人 與其不可傳也 死矣. 然則君之所讀者 古人之糟魄已夫.)”라 하였다. 이글은 즉 사람의 말이나 글로써는 도저히 올바른 道를 표현할 수 없다는 것임을 말하고 있다.

보니, 일정한 경계가 없어서 온 방향으로 영롱하게 빛나는 자였다.”⁸⁹⁾

라 하며 東坡 蘇軾의 筆墨作業을 賞讚하고 있다. 여기서 ‘天才一群’은 앞서 살펴 보았던 「神思」에서 『莊子』 「達生」편의 나무를 깎아서 북들을 만드는 梓慶이라는 인물의 ‘以天合天’한 귀신같은 솜씨의 표현과 유사하다. 즉 작가의 天性이 작품의 대상이 되는 外物의 천성과 합치될 때에 비로소 훌륭한 작품으로 탄생되며, 以天合天하기 위한 선결과제로서 莊子와 劉勰 모두 齋戒할 것을 강조하였다.⁹⁰⁾ 이처럼 黃庭堅도 작가는 하늘이 내린 資品인 ‘天才’가 있어야 함을 우선 조건으로 내세우고, 이런 天才를 바탕으로 창작하기에 앞서서 우선 마음의 집착이 없어야 붓과 정신이 일치할 수 있다고 하였다. 여기서 말하는 집착을 없앤다는 것은 바로 ‘齋戒’하며 정신을 虛靜한 상태로 가다듬는 것이라 할 수 있으며, 또 고정된 식견의 마음을 비우고 대상을 있는 그대로 觀照하는 것이라 할 수 있다. 이러한 觀照의 행위는 『豫章黃先生文集』 권27 「題趙佑公畫」에서 다음과 같이 나타나고 있다.

“나는 일찍이 그림을 알지 못하였다. 그러나 참선을 하고나서 無功의 功을 알았고, 도를 배우면서 지극한 도는 번잡하지 아니함을 알았다. 여기에서 그림을 보고 교묘하고 졸렬한 것과 공들이고 거친 것을 다 알게 되어, 미묘한 경지에 진입하였다. 그러나 이것을 어찌 짧은 식견과 들은 것이 적은 자가 말할 수 있겠는가?”⁹¹⁾

라고 하여, 황정견의 그림감상은 주로 參禪을 하고 道를 배우면서 ‘無功의 功’인 창작의 妙理를 터득하게 되고, ‘至道不煩’의 이치를 깨닫게 되었다는 것이다. 즉, 黃庭堅의 ‘入神會’는 ‘사물에 命名되어진 의미를 헤아려 내는 것(欲命物之意審)’이며, 이것을 위해서는 參禪이라는 높은 경지의 齋戒과정을 통한 철저한 자기체

89) 黃庭堅, 『豫章黃先生文集』 권1 「東坡墨戲賦」 “夫惟天才一群 心法無執, 筆與心機 釋水爲水 立之南榮. 視其胸中 無有畦畛 八面玲瓏者也.”

90) 본고 pp.18~20.에서 논하였다.

91) 黃庭堅, 『豫章黃先生文集』 권27 「題趙佑公畫」 “予未嘗識畫. 然參禪而知無功之功 學道而知至道不煩. 於是觀圖畫悉知其巧拙功拙 造微入妙. 然此豈可爲短見寡聞者道哉.”

힘과 자기 깨달음을 추구한 것이라 할 수 있다.

이상과 같이 北宋代의 山水畫家인 郭熙의 畫論과 함께, 비록 화가는 아니었지만 상당한 문학이론과 그림에 대한 식견을 갖고 있었던 문인 歐陽修·黃庭堅만을 대상으로 그들이 갖고 있던 문예관을 알아보았다. 그들은 모두 문장과 그림은 그 창작원리에 있어 다르지 않다는 一元論的 사고를 보이고 있음을 알게 되었다. 이와 함께 劉勰이 말한 창작원리인 ‘神思’에 대입시켜 보았다.

여기서 그 논점을 종합해 본다면 다음과 같다.

첫째, 그들은 ‘注精’·‘閒和嚴靜’·‘心法無執’·‘參禪’과 ‘道’·‘天才一群’ 등등으로 사용한 언어는 조금씩 다르지만, 모두 劉勰이 말한 虛靜의 修養을 창작의 선결조건으로 언급하고, ‘觀韻’ 등을 통해 ‘養氣’의 면모까지도 드러나는 점에서 ‘志’와 ‘氣’를 體用관계로 神思를 양성하고자 했던 劉勰의 이론과 닮아 있다는 점이다.

둘째, 이 虛靜하게 비운 마음의 기초에서 작가의 내면에 형성된 정신세계를 ‘佳句好意’·‘幽情美趣’·‘蕭條澹泊’·‘趣遠之心’·‘忘形得意’·‘入神會’·‘欲名物之意審’ 등으로 풀어내고 있는데, 이러한 것이 ‘神思’인 ‘思理爲妙’의 상태와 다르지 않은 것이다.

셋째, 이러한 과정을 통해 ‘縱橫中度 左右逢原’·‘不用心處’·‘無功之功’의 작품이 탄생됨을 언급하고 있다.

결국 위와 같은 원리 속에서 문학(詩)과 그림이 다르지 않다는 一元的 一律觀을 보이고 있다.

다음은 이 시대의 유명한 文人이자 畫家이면서 理論家였던 文同과 蘇軾의 경우를 보기로 한다.

3) 文同과 蘇軾의 神似的 文人畫論

본 장에서는 申緯에게 가장 많은 영향을 미쳤다고 인정되는 蘇軾의 畫論을 다루고자 한다. 이에 蘇軾보다는 연장자이지만 가장 가까운 知己로 지냈던 文同의 화론 또한 놓칠 수 없는 부분이기도 하다. 文同은 특히 墨竹畫의 達人으로 인정되어왔고, 蘇軾의 화론에서도 중요한 자리를 갖고 있으며, 申緯에게서도 그의 墨竹계통의 題畫詩에서 많이 언급되고 있다.

따라서 文同의 墨竹畫를 위주로 한 이론과 함께, 蘇軾의 詩畫一律과 常理 및 傳神論을 중심으로 다루고자 한다. 그리고 그들의 이론에서 어떻게 ‘神思’라는 차원이 발견되는 지를 논해보고자 한다.

(1) 文同의 道와 墨竹畫

文同⁹²⁾은 19세나 연하였던 蘇軾이 평생을 知己로 지냈던 인물이다. 『宋史』 「列傳」에는 文同이 어려서부터 친구와 어울리지 아니하고 주로 혼자 자연에서 명상하고 거문고·그림·서예·독서를 즐겼다고 한다. 역대로 대나무 그림의 達人으로 언급되는 이는 바로 文同인데, 이 같은 내용은 蘇軾의 동생 蘇轍의 「墨竹賦」에서 다음과 같이 문동을 소개하고 있다.

“처음 내가 송산의 남쪽에 은거하고 있을 때, 긴 대숲 사이에 띠집을 엮었다.
보고 듣는 것이 막연하여 내 마음에 감동이 없었다. 아침에 대나무와 같이 노닐

92) 文同은 眞宗 天禧 2년인 1018년 四川의 梓州郡 永泰縣 태생으로, 이름은 同이며, 字는 與可이고 笑笑先生이라 自號하였다. 또 石室先生·金剛道人이라고도 하며, 1099년에 卒하였다. 벼슬은 太常博士, 秘閣校理, 湖州太守 등을 역임하였다. 한편 그의 山水畫는 王維에게도 양보할 수 없다고 하였는데, 關同(10세기경 활동. 北宋 初의 저명한 山水畫家.)과 비슷했다고 한다. 저서로 『丹淵集』 40권이 있다.

고 저녁에 대나무와 같이 벗이 되었다. 대나무 사이에서 먹고 마시며 대나무 그늘에서 누워서 쉬었다. 대나무의 변화가 많은 것을 보았다.”⁹³⁾

이처럼 그는 마치 林逋(967~1028)가 평생 梅花를 벗하고 사랑한 것처럼, 천성적으로 功名을 멀리하고 다만 대나무를 벗 삼아 생활하였으며, 대나무그림을 그리고 시로 노래하였다. 이 같은 문동의 대나무사랑은 묵죽화를 그려서 특별히 이 그림을 안치할 건물을 짓기에까지 이른다. 그리고 ‘墨君堂’이라 이름 하여 자신의 書齋로 사용하였다. 또 蘇軾이 그의 부탁을 받고 「墨君堂記」라는 기념의 글을 짓기도 하였다.⁹⁴⁾ 그런데 이 글 중에 ‘온화한 모습으로 담소하다가도 재빠르게 (붓을) 휘둘러 (먹을) 뿌려 그대의 덕과 그대의 어린 모습, 건장한 모습, 야윈 모습, 오래된 모습과 쪼개고 꺾이고 쓰러진 형세, 하늘을 향한 형세 들을 다 그려 내고 있다.(雍容談笑 揮灑奮迅而盡君之德 稚壯枯老之容 披折偃仰之勢.)’라는 표현이 나오는데, 이것은 墨竹畫의 構想이 순간적으로 떠오르면 즉시 화폭으로 옮겨졌음을 말한 것이다. 이런 作畫의 태도는 다음 ‘蘇軾의 神似’단원에서 구체적으로 논해보고자 한다.

蘇軾은 「文同畫筍簞谷偃竹記」에서 文同의 대나무 사랑과 그의 그림에 대한 엄청난 인기를 다음과 같이 말하고 있다.

“文同이 대나무를 그렸는데 처음에는 그 스스로 그의 그림을 귀하게 여기지 않았었다. 당시 사방에서 비단을 들고 와서 그림을 그려 달라 부탁하는 사람들로 문전성시를 이루었다. 문동은 이것을 싫어하여 비단을 땅에 내 던지고 꾸짖어 말

93) 蘇轍, 『欒城集』 권17 「墨竹賦」 “始予隱乎崇山之陽 廬乎脩竹之林. 視聽漠然 無槩乎予心. 朝與竹乎爲游 暮與竹乎爲朋. 飲食乎竹間 偃息乎竹陰. 觀竹之變也多矣.”

94) 「墨君堂記」의 글은 대략 다음과 같은 내용을 담고 있다. 즉, 대나무가 특이한 맛과 향내는 없지만 四時의 변화와 장소에 구애받지 않고 항상 푸르름을 유지하면서도 굳세고 꽃꽂하며, 구차하게 다른 식물에 의지하지도 않고, 인간들의 필요에 따라 적절하게 혜택을 준다 하고 있다. 그리고 이러한 대나무의 특성이 바로 선비의 곧은 기상과 후덕한 인품을 상징하게 되었음을 말하고 있다. 그리고 바로 그 성품이 文同의 성품이며 文同의 손끝에서 탄생한 墨竹畫 또한 그의 모습을 닮은 대나무임을 말하고 있는 것이다.

하길, “나는 다음에 이것으로 버선이나 만들어 버릴 것이다.”라 하였다. 사대부들이 이 사실을 전해 듣고 구실로 삼았다. 文同이 洋州에서 외직을 지내다가 경사로 돌아왔을 때 나는 徐州에 있었다. 문동은 나에게 편지를 보내며 말하길, “근자에 사대부들에게 ‘나의 墨竹畫 一派가 彭城에 살고 있으니, 그곳으로 가면 그림을 구할 수 있을 것이요’라 하였으니. 버선감이 마땅히 당신에게 물려들 것이요.”라고 하였다.⁹⁵⁾

위의 사례를 볼 때 文同이 묵죽화를 그리는 특별한 목적은 없다. 다만 자가 좋아서 하는 일일 뿐임을 알 수 있다. 그러기에 수많은 이들이 비단이나 종이를 받치며 그의 그림을 구하려 해도, 초연히 버선이나 만들 재료라 하며 밀쳐낼 수 있었던 것이다. 대신에 자신의 墨竹을 닮은 蘇軾에게 가서 요청해 보라고 소개함을 ‘吾墨竹一派 近在彭城’이라 한 것이다. 이 글로써 蘇軾의 墨竹畫는 文同을 계승하였음을 확실히 알 수 있다. 이어서 蘇軾은 다음과 같은 書信의 교환을 통해 그의 소박한 삶을 밝히고 있다.

“(文同은) 편지 끝에 다시 시 한 수를 썼는데, 대략을 말하면, “한 자락 鵝谿산 비단을 헤아리자니, 서늘한 가지 끝으로 쓸어냄이 萬尺으로 길구나.”라 하였다. 나는 문동에게 “대 길이가 萬尺이라면, 비단 250필을 사용한 것에 해당합니다. 공개서 그림 그리는 일에 피로해 하심을 알지만, 이 비단(문동이 비단에 그린 묵죽화를 의미함.) 얻을 것을 원했을 뿐입니다.”⁹⁶⁾

“文同은 답장하지 않다가 이윽고 말하길, “나의 말은 망령되다네. 세상에 어찌 만척의 대나무가 있겠는가?”라 하였다. 나는 그로 인하여 그것을 실증하며 그 시에 답하여 이르길, “세상엔 또한 千尋(8千尺)의 대나무 있는데, 달빛 내린 빈 뜨락에 그림자 길기도 하구나.”⁹⁷⁾

95) 蘇軾, 『蘇東坡全集』文集권11 「文與可畫篔簹谷偃竹記」 “與可畫竹 初不自貴重. 四方之人 持縑素而請者 足相躡於其門. 與可厭之 投諸地而罵曰 吾將以爲韉. 士大夫傳之以爲口實. 及與可自洋州還 而余爲徐州. 與可以書遺余曰 近語士大夫 吾墨竹一派 近在彭城 可往求之. 韉材當萃於子矣.”

96) 上同, “書尾復寫一詩 其略曰 擬將一段鵝谿絹 掃取寒梢萬尺長. 予謂與可竹長萬尺 當用絹二百五十匹. 知公倦於筆硯 願得此絹而已.”

97) 上同, “與可無以答 則曰 吾言妄矣 世豈有萬尺竹哉. 余因而實之 答其詩曰 世間亦有

“文同은 웃으며 말하길, “蘇子瞻의 말은 잘한 것이로다. 그러나 250필의 비단으로 내 장차 받이나 사서 늙어가려네.”라 하였다. 이로 인하여 筓簠谷에 드리워진 대나무를 그린 것을 내게 보내며 말하길, “이 대나무 몇尺일 뿐이지만, 萬尺이나 되는 氣勢가 있다네”⁹⁸⁾

“筓簠谷은 洋州에 있으며, 文同이 일찍이 나에게 <洋州三十詠>의 詩를 짓게 했는데, 筓簠谷은 그 一首이다. 내가 시에서 이르길, “漢川의 야원 대 미천하기 쭉 봉 같은데, 도끼날 어찌 용 비늘껍질을 놓아 두리요? 청빈한 태수를 헤아려 보니, (姜太公이 세월을 낚던)渭水 가 千이량의 받이 가슴속에 있었구려.”⁹⁹⁾

이 글은 즉 文同에게 그림을 요청하는 대가로 그토록 많은 좋은 재질의 비단이 들어왔음을, ‘掃取寒梢萬尺長’이란 과장된 비유로 읊은 것이다. 그러나 文同이 아무리 좋아하는 墨竹畫 작업이라도 피로하게 된 것은 그의 그림을 사람들이 너무나 좋아했을 뿐이라고 文同을 위로하고 있다. 그러자 문동은 이러한 말은 자신의 장난스런 말임을 밝히고 있다. 이윽고 蘇軾은 비단 250필 길이의 ‘萬尺長’인 목죽화가 아닌 작가와 감상자의 마음속에 드리워진 대나무를 ‘千尋길이의 竹’으로 되받고, 이것을 ‘月落空庭影許長’의 虛像으로 표출하고 있다. 이에 문동은 다시 250필의 비단 값으로 작은 받이나 사서 유유히 노년을 보내고 싶다는 욕심 없는 소박한 답변을 하고 있다. 그리고 다시 자기가 사는 筓簠谷 주변의 대나무를 그려 蘇軾에게 보내면서 ‘此竹數尺耳 而有萬尺之勢’라 自評하고 있다. 즉 蘇軾이 ‘千尋竹’의 虛像으로 읊은 대나무를 ‘萬尺之勢’의 힘찬 實像의 墨竹畫로써 자신의 올곧은 氣象을 표현한 것이다. 이에 蘇軾 또한 ‘渭濱千畝在胸中’이라 하여 그의 청빈한 마음을 기리고 있다. 또 ‘千尋竹’·‘萬尺之勢’·‘月落空庭影許長’ 등은 바로 작가의 寫意的인 내면상황이면서 ‘神思’에서 ‘思理爲妙’의 결정관인 ‘思表纖旨’와 ‘文外曲致’의 면모라 하겠으며, 소식과 같은 감상자의 입

千尋竹 月落空庭影許長.”

98) 上同, “與可笑曰 蘇子辯則辯矣. 然二百五十四 吾將買田而歸老焉. 因以所畫筓簠谷偃竹遺予曰 此竹數尺耳 而有萬尺之勢.”

99) 上同, “筓簠谷在洋州 與可嘗令予作洋州三十詠 筓簠谷其一也. 予詩云 漢川脩竹賤如蓬 斤斧何曾赦籜龍. 料得清貧在太守 渭濱千畝在胸中.”

장도 다르지 않음을 보여주고 있다. 특히 ‘渭濱千畝在胸中’은 소식이 밝힌 ‘胸有成竹’¹⁰⁰⁾의 의미와 같은 이치라 하겠다.

이것은 文同 자신이 대나무를 사랑하고 심지어 대나무와 混融一體가 된 마음으로 살았기 때문이다. 문동에게 있어 대나무는 자기 자신이자 완성된 人格이었음을 알 수 있다.

또 蘇轍의 「墨竹賦」에 그가 대나무그림을 그리는 근본은 文同이 추구하고자 했던 ‘道’였음을 알게 해 주고 있다.

“지금 그대는 푸르른 소나무로 만든 검댕이 먹을 같고, 토끼털을 운용하여 담장[그림의 境地]을 엮보고, 비단 화폭에 붓을 휘둘러 그리며, 잠간 사이에 그림을 완성한다. 소슬대는 댓잎이 화면에 가득한데, 굽고 곧고 가로로 드리누고 변화하고 섬세하고 낮고 높아, 조물주의 깊은 생각을 그윽하게 하고, 아침나절에 삶의 뜻을 부여해준다. 그대가 어찌 진실로 도를 체득한 사람이 아니리오?” 문동이 이 말을 들으면서 웃으며 말하였다. “대체로 내가 좋아하는 것은 도인지라, 이 도를 대나무로 풀어낸 것이오.”¹⁰¹⁾

文同이 대나무그림으로 표현하고자 했던 그 ‘道’의 경지는 어떠하였는지 다른 이의 評을 통해 밝히고 있다. 즉,

“문동이 먹으로 대나무를 그리는데 그것을 보고 있으니 진실로 대나무였다. 객이 이것을 보고 경탄을 금치 못하고 말하였다. “(...중략...) 성품이 강건하고 깨끗하며 성글고 곧고, 맵시가 아름답고 여유 있으면서 곱다. 寒暑의 변화를 거치고, 氷雪의 맹렬함에 굴하지 않고, 초목들에게 一氣를 균일하게 해준다. 비록 땅이 같을지라도 성품이 다르니, 진실로 만물이 태어난 자연은 오직 조화자[조물주]만이 그것을 그렇게 할 수 있다.”¹⁰²⁾

100) 다음 단원의 ‘소식의 神似’에서 언급하고자 하므로, 여기서는 설명을 생략하기로 한다.

101) 蘇轍, 『欒城集』 권17 「墨竹賦」 “今子研青松之煤 運脫兔之毫 睥睨墻堵 振灑繪綃 須臾而成. 郁乎蕭騷 曲直橫斜 穠纖卑高, 竊造物之潛思 賦生意于崇朝. 子豈誠有道者耶. 與可聽然而笑曰 大予之所好者 道也, 放乎竹矣.”

102) 蘇轍, 『欒城集』 권17 「墨竹賦」 “與可以墨爲竹 視之良竹也. 客見而警焉曰, (...중

라 하였다. 화폭에 펼쳐진 그의 대 그림은 자연의 이치와 하나가 된 天然의 품성을 그대로 드러낸 대나무이며, 자연 속 대나무의 生理처럼 文同이란 인물 자신도 꼭 같이 志操있고 공평한 마음의 선비임을 밝히고 있는 것이다. 그러한 그가 대나무로 풀어낸 그림은 조물주의 숨씨를 능가하리만큼 자연스러웠다는 얘기이다. 文同이 말한 ‘道’는 바로 自然合一의 경지요, 志操있는 선비의 자세였음을 알 수 있게 된다. 그리고 蘇軾은 「文與可畫墨竹屏風贊」에서도 그 ‘道’를 다음과 같이 말하고 있다.

“이전에 문동은 묵죽화를 그릴 때 精細한 비단이나 좋은 종이만 보이면 문득 빠른 필치로 붓을 휘두르기를 그만둘 수 없었다. 좌객들이 다투어 빼앗아 가져가도 문동은 또한 몹시 애석하게 여기지 않았다. 그런데 나중에는 사람들이 붓과 베풀을 준비하는 것만 보아도 곧장 머뭇거리며 피해서 가버렸다. 사람들은 아무리 청해도 일년이 지나도, 그림을 얻을 수 없었다. 어떤 사람이 그 까닭을 물어보았더니, 문동은 이렇게 대답했다. “제가 이전에는 도를 배우나 아직 이르지 못해, 뜻에 맞지 않는 일이 있었으나 (마음을) 버리질 못했지요. 그러므로 한바탕 墨竹으로 표현했는데, 그것이(묵죽그리는 것이) 바로 病이었지요. 지금은 제 병이 참으로 그쳤으니, 어떻게 할까요?”¹⁰³⁾

다시 말하여 文同은 ‘道’를 體得하기 위한 방편으로 墨竹畫를 즐긴 것이라 할 수 있다. 마음으로 體得되지 못한 抽象的 道를 자신의 病으로 삼아 꾸준히 墨竹으로 수련한 것이다. 그러던 道의 경지가 어느덧 體得됨을 알게 되자, 수행의 방편을 미련 없이 놓아버린 것이라 할 수 있다.¹⁰⁴⁾

략...) 性剛潔而疏直 姿嬋娟而閑媚. 涉寒暑之徂變 傲冰雪之凌厲 均一氣于草木. 借壤同而性異 信物生之自然 雖造化其能使.”

103) 蘇軾, 『東坡題跋』 권5 「跋文與可墨竹李通叔篆」 “昔時與可墨竹 見精縑良紙 輒憤筆揮灑 不能自己. 座客爭奪持去 與可亦不甚惜. 後來見人設置筆硯 卽逡巡避去. 人就求索 至終歲不可得. 或問其故 與可曰 吾乃者學道未至 意有所不適而無所遣之 故一發于墨竹 是病也. 今吾病良已 可若何.”

104) 『金剛經』 第六 「正信希有分」에 다음과 같은 표현이 있다. 부처님께서 “汝等比丘 知我說法 如筏喻者 法尚應捨 何況非法 (너희 비구들은 내가 법을 설한 것이 마치 뗏목으로 비유함과 같음을 알지니, 법도 오히려 버려야 하거늘, 하물며 법 아닌 것이라!)”

그러면 文同의 道가 具顯된 墨竹畵의 경지는 어떠했을까? 註104)의 내용과 함께 다음과 같이 그것을 짐작해 보고자 한다. 즉 蘇軾은 「書晁補之所藏與可墨竹」에서,

“文同이 묵죽화를 그릴 때 대나무만 보고 사람을 보지 않는다. 어찌 오직 사람만 보지 않았겠는가? 멍하니 그 자신마저 잊어버린다. 그 자신이 대나무와 융화

라 하고 있다. 이 말씀은 즉, 無上의 깨달음의 저 언덕으로 가기위해서 강을 건널 뗏목이 필요한 것이다. 즉 부처님의 말씀과 여러 가지 올바른 수행법이 필요한 것이다. 그러나 이미 無上正等正覺의 彼岸世界에 도달하면 그 때까지 필요했던 뗏목인 方便의 修行正法을 놓아버리는 이치처럼, 모든 方便이 쉬어지게 된다. 그런데 하물며 부처님의 正法이 아닌 邪法에 집착하고 있어서는 안 된다는 말씀이다.

여기서도 비록 부처님과 같은 차원 높은 경지는 아니더라도 文同의 病이 낮게 되자, 그 方便의 뗏목 이었던 墨竹작업을 놓아버림을 의미했다 할 수 있다. 그리고 文同의 道는 儒家의 선비들이 추구하는 ‘仁’의 경지였으리라 짐작 할 수 있겠지만, 또 한편으로는 다음 詩의 경우에서 보이듯이 佛敎的 禪味였을 것이라 짐작해 본다. 文同의 시는 다음과 같다.

(…)

寒光照煩襟,	한기 어린 햇빛 번뇌의 마음을 비추는데,
景寂心自圓.	경치는 고요하여 마음 절로 圓融해 지네.
枯篁蹲碧禽,	마른 대숲에 푸른 새들 모여들고,
垂頸窺沈鮮.	목을 빼고 잠긴 물고기들 엿본다네.
對之不敢動,	이들을 대하고 있으니 차마 움직이지 못하고,
相望兩俱禪.	서로가 마주하여 함께 禪定에 드노라.

또 文同은 「學詩詩」에서

學詩渾似學參禪,	시를 배울 때는 혼연히 참선 배우듯 해야 하나니,
竹榻蒲團不計年.	대나무 평상과 부들명석에서 세월 헤아리지 말라.
直待自家都了得,	自我를 곧바로 대하여 모두 깨달아 버리면,
等閒拈出便超然.	무심코 詩句에 손만 대어도 문득 초연해진다네.

라고 하여, 시를 짓는 데에 있어서도 참선을 배우는 이치처럼 해야 함을 말하고 있다. 즉 參禪修行을 하여 自我를 발견하는 이치처럼, 詩에서도 철저한 自我에 대한 깨달음이 있게 되면 초연한 詩境에 들 수 있음을 말하고 있다.

하여 끝없이 청신함을 자아낸다. 莊子가 세상에 없으니, 그 누가 이 응집된 정신을 알겠는가?”¹⁰⁵⁾

라 하고 있다. ‘嗒然遺其身’과 ‘身與竹化’의 경지는 바로 蘇軾이 이 글에서 언급한 莊子の ‘物化의 경지’인 것이다. 萬物齊同의 걸림 없는 경지에서 탄생된 대나무 그림은 清新한 맛이 다하지 않는 걸작임을 말한 것이다.

이러한 文同의 墨竹은 다음 ‘蘇軾의 神似’단원에서 蘇軾의 견해와 아울러 좀더 살펴보기로 한다.

(2) 蘇軾의 神似

① 詩畫一律과 象外

蘇軾¹⁰⁶⁾은 그의 아버지 蘇洵과 동생 蘇轍과 함께 3夫子가 모두 詩書畫에 상당한 견해를 갖고 있었으며¹⁰⁷⁾, 蘇軾은 너무나 잘 알려져 있듯이 宋代의 詩書畫

105) 蘇軾, 『集註分類東坡詩』 권11 「書晁補之所藏與可墨竹」 “與可畫竹時 見竹不見人. 豈唯不見人 嗒然遺其身. 其身與竹化 無窮出清新. 莊周世無有 誰知此凝神.”

106) 蘇軾 ; 北宋 仁宗 景祐3년(1036) 四川省 眉山縣 출생이며, 字는 子瞻이며, 黃州에 귀양갔을 때 살았던 東坡의 이름을 따서 自號를 東坡居士라고 하였다. 『宋史蘇軾列傳』에, “어려서 어머니의 교육을 받아서, 經史에 널리 통했으며, 글을 짓되 날마다 수천자씩 썼다. (중략) 建中靖國元年(1101)에 尙州에서 죽었으니, 66세였다. 『東坡集』 40권을 저술했고, 後集이 20권이다.”라 하였다.

107) 父親 蘇洵(1009~1066, 字는 明允, 號는 老泉, 唐宋八大家의 한 사람.)에 대하여 蘇轍은 그를 회고하며 지은 『欒城集』 卷21. 「汝州龍興寺修吳畫殿記」 중에서 다음과 같이 술회하고 있다.

“나의 아버지는 평생 동안 그림을 좋아하셨으나 가세가 빈한하여 그림을 사는 일은 엄두도 내지 못하셨다. 나의 형 蘇子瞻은 어려서부터 그림을 알아 배우지 않아도 붓을 다루는 이치를 알았다. 나도 젊어서 아버지의 영향을 받아 비록 깊은 조예는 없지만 약간은 안다고 할 수 있다. (余先君宮師平生好畫 家居深貧 而購畫尙若不及. 余兄子瞻 少而

三絶로 유명하다. 또 그의 이론은 후대에까지 부단한 영향을 이어간 인물이기도 하다. 이미 앞 장의 文同을 언급함에서 蘇軾의 글 중에서 많이 인용되었듯, 文同과 나이 차이에도 불구하고 知己之友로서 돈독한 사이였다. 文同이 蘇軾을 일러 ‘彭城一派’라 하며 자신의 墨竹一派로 소개하였듯이, 文同의 墨竹法을 계승하였다. 그는 「書摩詰藍田烟雨圖」에서 “味摩詰之詩，詩中有畫. 觀摩詰之畫，畫中有詩.(王維의 시를 맛보면 시 속에 그림이 있고, 王維의 그림을 보면 그림 속에 시가 있네.)”라고 하였 듯, ‘詩中有畫 畫中有詩’의 원리로 詩畫一律을 제창한 인물이다. 이런 논리는 文同의 品德을 언급한 다음 글에서도 나타나고 있다. 「跋 文同墨竹」에서,

“문동의 문장은 그 사람의 品德의 찌꺼기일 뿐이며, 문동의 시는 그 사람의 문장의 터럭일 뿐이다. 시로써 다 표현할 수 없는 것이 넘쳐서 글씨가 되었고, 글씨가 변형되어 그림이 되었으니, 모두 詩의 나머지가이다. (...하략...)”¹⁰⁸⁾

라 하고 있다. 즉 文同의 그림과 글씨는 그의 詩에서 나온 것이며, 詩는 그의 品德으로 인해에서 나온 것이라는, 詩書畫一律의 가치로 문동을 평가하고 있음을 확인하게 된다. 또 「書鄜陵王主簿所畫折枝二首」에서는 詩畫一律의 본격적 언급을 확인할 수 있다. 그 중 一首만 보기로 한다.

論畫以形似, 그림을 형상의 닮음으로써 논한다면,
見與兒童隣. 견식이 아이와 가까운 것이라네.
賦詩必此詩, 시를 지움에 반드시 이런 시라야 한다면,
定非知詩人. 진정 시를 아는 사람이 아니라네.
詩畫本一律 시와 그림은 본래 한 律格이니,
天工與清新. 천연스런 기교와 맑고 새로움일세.

知畫 不學而得用筆之理. 轍少聞其餘 雖不得深造之 亦庶幾焉.)”

108) 蘇軾, 『蘇東坡全集』 권26 「跋文同墨竹屏風贊」 “與可之文 其德之糟粕, 與可之詩 其文之毫末. 詩不能盡 溢而爲書 變而爲畫 皆詩之餘. 其詩與文 好者益寡. 有好其德如好其畫者乎. 悲夫.”

邊鸞雀寫生, 邊鸞은 참새를 寫生하였고,
 趙昌花傳神. 趙昌은 꽃을 傳神하였네.
 何如此兩幅, 어떤가? 王主簿의 이 두 폭 그림이,
 疎澹含精勻. 성글고 담박하면서 정교함 고루 머금었네.
 誰言一點紅, 누가 말했던가? 붉은 점 하나가,
 解寄無邊春. 가이없는 봄 기탁할 줄 안다고.¹⁰⁹⁾

이 시에서 蘇軾은 그림을 논함에 있어 그림 속 소재의 대상물과 닮았는가의 여부로 따지면, 어린애와 같은 식견이라고 하고 있다. 즉 ‘形似’가 제대로 되었는가의 문제만 생각하면 얕 된다는 것을 말한다. 이와 같은 이치로, 시를 지음에 있어서도 어느 작가만의 작품만을 강조한다거나 형식을 주장하는 등등의 이치로 고집하는 것도, 그림을 ‘形似’로만 보려는 견해와 같다고 하였다. 이것을 ‘詩畫本一律’이라 함으로써, 그림의 이치나 시를 짓는 이치가 한가지임을 말한 것이다. 따라서 그 가치는 인위적이지 않은 자연스런 숨씨를 ‘天工’이라 하고, 산뜻하면서도 새로운 맛을 내는 작품을 ‘清新’이라 하면서, 그 평가의 기준을 언급하고 있다. 그리고 邊鸞과 趙昌의 새와 꽃그림을 사례로 들면서 王主簿의 두 폭 그림을 ‘疎澹含精勻’한 中道的 美觀이 드러난 작품임을 말하고, 그 실체는 붉은 점 하나 짙은 것으로도, 그림 속에 뻗어있는 나뭇가지에 봄이 왔음을 상징적으로 나타낼 수 있었다 한 것이다. 그런데 邊鸞이 참새를 寫生하였다 함은 形似的 면모를 말한 것이요, 趙昌의 꽃그림이 傳神을 하였다 함은 神似¹¹⁰⁾의 면모를 말한 것이다. 따라서 蘇軾이 寫意的 神似를 중요시 하긴 했지만, 그렇다하여 形似的 측면까지 무시한 것은 아님을 알게 된다.

또 「王維吳道子畫」에서 다음과 같이 ‘象外’라는 표현으로 神似를 밝히고 있다.

109) 蘇軾, 『蘇東坡全集』 권16.

110) ‘神似’에 대하여는 그 의미를 이미 본 고 제Ⅱ장의 1단원(본 稿 pp.~pp. 참조.)에서 언급한 바 있다.

“吳道子の 그림이 비록 절묘하나, 오히려 畫士로서 논해진다. 王維는 象外에서 이치를 터득했기에, 신선처럼 구속됨에서 훨훨 난다.”¹¹¹⁾

라 함으로써, 唐代 道釋人物畫家로 유명했던 吳道子¹¹²⁾의 그림이 뛰어났어도 화가로 불려지지만, 王維는 그 높은 정신성을 象外에서 찾아 詩書畫를 하였기에, 구속됨이 없는 자유로운 작품을 神仙의 경지로 끌어올리며 상찬하고 있다. 이 ‘象外’는 바로 작가가 구상한 격 높은 정신세계요 ‘神似’이며, 劉勰이 말한 ‘神思’에서의 ‘思理爲妙’가 된 상태라 할 수 있다.

그리고 蘇軾은 이 ‘神似’상태를 文同의 作畫과정을 언급하는 글인 「文與可畫筍簞谷偃竹記」에서 자세히 밝히고 있다.

“대나무가 처음 생겨날 때는 일촌 정도의 싹일 따름이나, 줄기와 잎사귀가 갖추어져 있다. 매미의 배나 뱀의 비늘 모양의 어린 죽순에서 칼이 80척 높이로 뽑혀진 것 같은 크기의 것에 이르기까지, 태어나면서 그 속에 갖추고 있었던 것이다. 요즘에 화가들은 마디마다 마디를 올리고 잎마다 잎을 포개어 그리니, 어찌 다시 대나무를 그린 것이라 하겠는가? 그러한 까닭에 대나무를 그리려면 반드시 먼저 가슴 속에 대나무가 형상화 되어 있어야 한다.”¹¹³⁾

이 글은 대나무라는 식물이 싹부터 다 자란 후 늙을 때까지의 生理인 ‘生而有之’를 터득하고, 그 이치가 마음으로 구상화된 후 실제 작품으로 옮겨져야 함을 말한 것이다. 그렇지 못하면, 다른 화가들처럼 그저 마디에 마디를 덧붙여 그리고 잎에 잎을 포개어 그려서, 대나무의 겉모습만 본뜬 것 밖에 안 된다는

111) 蘇軾, 『集註分類東坡詩』 권2. “吳生雖妙絕 猶以畫士論. 摩詰得之於象外 有如僊翩翾籠樊”

112) 吳道子(?~792) : 唐 玄宗이 지어준 吳道玄이라고도 하며, 河南省 禹縣人이다. 여러 그림에 다 능했으나, 특히 佛畫와 道釋畫 등에 뛰어났다. 주로 壁畫를 많이 그렸기에, 지금은 그 遺作이 거의 없다.

113) 蘇軾, 『蘇東坡全集』 文集권11 「文與可畫筍簞谷偃竹記」 “竹之始生 一寸之萌耳 而節葉具焉. 自蝸蝻蛇蚶 以至於劍拔十尋者 生而有之也. 今畫者乃節節而爲之 葉葉而累之 豈復有竹乎. 故畫竹必先得成竹於胸中.”

것이다. 그러므로 마음으로 터득된 대나무의 生理와 어우러진 ‘思理爲妙’의 이치가 마음속에 형성돼 있어야 한다는 것을 ‘畫竹必先得成竹於胸中’이라 한 것이다. 여기서 후대에까지 면면히 이어진 蘇軾의 畫竹論인 ‘胸有成竹論’의 언급이 나타나고 있다.¹¹⁴⁾ 그리고 이어서 다음과 같이 글을 잇고 있다.

“붓을 들고 한참을 응시하다가, 이에 화가가 그리고자 하는 대상을 보고 급히 (응시했던 대상에 대한 생각을) 일으켜 그것(대상을) 쫓아 붓을 휘둘러 곧바로 완성한다. 그(화가)가 본 대상을 뒤쫓기를 마치 토끼가 몸을 일으킬 때, 매가 그것을 낚아채려 낙하하는 것과 같아, 조금만 머뭇거리면 (응시했던 대상에 대한 생각은) 곧 사라진다.

文同이 나를 가르침이 이와 같았으나 나는 그렇게 할 수 없었고, 마음으로는 그 이유를 알았다. 무릇 이미 마음으로 그 이유를 알았으나 그렇게 할 수 없었던 것은 內外가 일치하지 않아, 마음과 손이 서로 응하지 아니하니, 배우지 못한 잘못인 것이다. 그러므로 무릇 마음속으로 견해가 있으나 그것을 처리하여 익숙히 하지 못하면, 평소에 스스로 완전하게 알았다 해도 실제에 임해서는 홀연히 잃어버리니, 어찌 유독 대나무 뿐 이리요?”¹¹⁵⁾

이 글을 읽음으로써 앞서 蘇軾이 「墨君堂記」에서 文同이 ‘온화한 모습으로 담소하다가도 재빠르게 (붓을) 휘둘러 (먹을) 뿌려 그대의 덕과 그대의 어린 모습, 건장한 모습, 야윈 모습, 오래된 모습과 쪼개고 꺾이고 쓰러진 형세, 하늘을 향한 형세 들을 다 그려 내고 있다.(雍容談笑 揮灑奮迅而盡君之德 稚壯枯老之容 披折偃仰之勢.)’고 한 내용의 이유를 알게 해 주고 있다. 다시 말하여 ‘神似’된 작가의 작품구상이 떠오르는 즉시 작품으로 이어져야만 한다는 것이다. 만약 조

114) 또 이것은 이미 앞서 보았던 「文同畫筍簞谷偃竹記」에서 ‘渭濱千畝在胸中’의 표현과 같은 의미라고 언급했었다. 한편 이 이론을 ‘胸中成竹’으로 표현하기도 하나, 여기서처럼 이후로는 ‘中’을 ‘有’로 바꿈으로써, 소식의 상기 원문이 말하고자 한 의미를 부각시키고자 한다.

115) 蘇軾, 『蘇東坡全集』文集권11 「文與可畫筍簞谷偃竹記」 “執筆熟視 乃見其所欲畫者 急起從之 振筆直遂. 以追其所見 如兔起鶻落 少縱則逝矣. 與可之教予如此 予不能然也 而心識其所以然.. 夫既心識其所以然而不能然者 內外不一 心手不相應 不學之過也. 故凡有見於中 而操之不熟者 平居自視了然 而臨事忽焉喪之 豈獨竹乎.”

금이러도 머뭇거리는 사이에 그만 ‘神似된 妙理’가 사라질 수 있음을 경계한 것이다.

그리고 이어서 文同의 作畫法을 배워 알긴 하였어도 蘇軾 자신의 부족한 공부로 인해 제대로 그런 이치를 풀어내지 못한다고 하면서, 文同을 기리고 자신은 겸손한 태도를 취하였다. 또 글의 끝에서 ‘豈獨竹乎’라 함으로써, 비단 墨竹 畫法뿐만이 아니라 모든 창작의 이치가 한가지임을 밝히면서 글을 맺고 있다. 이 내용을 보면, 앞의 註)88에서 예를 들었던 『莊子』 「天道」에서의 輪扁이 수레바퀴를 깎는 이치를 말하면서 “영성하지도 않고 꼼꼼하지도 않게 하는 것은 손의 감각에 의하여 마음의 호응으로써 결정되는 것이지, 입으로 말할 수는 없는 것입니다.”(不徐不疾 得之於手 而應於心 口不能言.)라 한 말과 같다. 즉 文同과 같은 묵죽화의 이치로 그림을 그리는 법도를 이해하고 마음으로도 깨달은 바가 있다하더라도, 화가의 마음과 실제로 단련된 기교가 어우러지지 않으면, 마음으로 구상된 ‘神似的 妙理’를 제대로 구사해 낼 수 없음을 말한 것이다. 이것은 또한 劉勰이 「神思」에서 “무릇 神思가 모름지기 움직이면 만 가지 생각이 다투어 싹트니, 構想化되지 못한 것[虛位]을 규정하고[規矩], 形象化되지 못한 것[無形]을 아로새긴다. ...(중략)... 때에 붓을 잡으면 기세가 이전에 文辭[文章]보다 배나 왕성하다. 하지만 문장이 완성됨에 이르면, 처음 생각했던 것의 절반밖에 표현하지 못한다. 왜냐하면 생각은 하늘을 날며 奇特해지기 쉽지만, 언어는 실체를 표현하여 工巧해지긴 어려운 것이다.”(夫神思方運 萬塗競萌 規矩虛位 刻鏤無形. ... 方其搦翰 氣倍辭前 暨乎篇成 半折心始. 何則 意翻空而易奇 言徵實而難巧也)라고 하면서, 궁극적으로는 ‘並資博練’의 방법으로 ‘技巧의 修練’을 강조하였던 이치와 같은 것이다. 그런데 劉勰이 작가의 天稟에 따라 작품을 빠르게 완성하는 부류도 있고 느리게 완성하는 부류도 있다고 했는데, 蘇軾은 이와 달리 ‘少縱則逝矣’라 함으로써 敏速形의 작가만을 언급하였다 할 수 있다. 그와 함께 文同과 蘇軾자신 또한 작품을 완성하는 天稟이 敏速形의 작가였음을 짐작해 볼 수 있는 표현이라 하겠다.

이처럼 소식이 문동의 묵죽화법을 이어받아 寫意性을 갖춘 神似的 墨竹畫로 표현했음을 米芾의 『畫史』에서도 볼 수 있다.

소식은 묵죽도를 그릴 때 땅에서부터 일직선으로 꼭대기까지 그린다. 나는 어찌하여 마디를 따라서 나누어 그리지 않는지를 물어보았다. 그러자 그는 이렇게 말하였다. “대나무가 자랄 때 어찌 일찍이 마디를 따라 자라던가?”¹¹⁶⁾

이 또한 윗글에서 대나무의 生理를 터득하고 ‘胸有成竹’이 돼야한다고 한 논리처럼, 蘇軾의 墨竹畫가 그러한 이치로 그려졌음을 米芾¹¹⁷⁾이란 文人畫家를 통해 입증된 글이라 할 수 있다.

한편 黃庭堅도 이와 비슷한 견해를 『山谷題跋』 卷3. 「第七弟子書」에서 ‘一丘一壑’의 이치로 언급하고 있다.

“어떤 이가 말하길, ‘이 일곱 사람들은 모두 시인이었기 때문에, 이들의 필법이 丘壑을 표현하는 데 모자란 것입니다.’라 하였다. 黃山谷이 말하길, “一丘一壑은 모름지기 그 사람의 가슴 속에 갖추어져 있어야 하는 것이지, 단지 붓끝에서 얻을 수 있는 것이겠습니까?”¹¹⁸⁾

즉, 山水畫에서 언덕을 그리고자 하면 골도 하나 파이게 마련이다. 이런 이치처럼 이미 작가의 마음에 그리고자 하는 산수풍경이 寫意的으로 구상되어 있어야 함을 ‘一丘一壑’이라 한 것이다. 黃庭堅이 언급한 ‘一丘一壑’의 이치는 용어만 다를 뿐 ‘胸有成竹’의 神似와 같은 것이다.

116) 米芾, 『畫史』 “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.”

117) 米芾(미불, 1051~1107) 字는 元章, 호는 海嶽外史·襄陽漫士·鹿門居士 등이 있다. 禮部員外郎을 지냈기 때문에 예부의 별칭인 南宮으로도 불린다. 荊州의 襄陽人이다. 그는 詩書畫 三絶로 일세를 울린 多藝人으로서, 아들 米友仁(1086~1165, 小米라고도 불린다.)과 함께 水墨山水畫에 있어 米點皴이라는 독특한 皴法을 창시한 米家山水畫가이기도 하다.

118) 黃庭堅, 『山谷題跋』 卷3. 「第七弟子書」 “或謂七人者皆詩人 此筆乃少丘壑也. 山谷曰 一丘一壑自須其人胸次有之 但筆間可得耶.”

그런데 ‘渭濱千畝在胸中’과 ‘胸有成竹’ 및 ‘一丘一壑’ 등이 「神思」에서 언급하는 ‘思理爲妙’의 상태와 비슷하긴 하지만, 조금은 ‘以形寫神’의 의미에 더 무게가 실린 듯한 ‘神似’라는 점에서 미세한 차이점이 느껴진다.

한편 蘇軾은 「記潘延之評予書」에서 자신의 書法에 대한 견해를 다음처럼 말하고 있다.

“일찍이 顏眞卿의 글씨는 杜子美(杜甫)의 시와 같다고 평가한 바 있다. (그의 서체가) 한번 세상에 출현한 이후, 이전 사람들의 서체는 모두 없어지게 되었다. 나의 서법은 안진경과 비슷한 것 같지만, 이전 사람들의 것을 없애버리지는 않은 것이다.”¹¹⁹⁾

이 글에서 顏眞卿의 書法이 나온 이후 모두들 안진경의 書體만을 모본으로 하게 되었지만, 소식의 書法은 안진경의 서체뿐만 아니라 ‘不廢于前人者也(이전 사람들의 서체를 모두 없애버리지는 않는다)’라 함으로써, 역대의 모든 서체를 골고루 배우고 익혔음을 짐작할 수 있다. 이로써 蘇軾은 書法에서도 어느 한 가지에 매이지 않는 폭넓은 식견으로 수련했음을 알게 해주고 있다. 이것은 劉勰의 ‘並資博練’의 이치를 書法에 이용한 사례라 하겠다.

이와 같이 蘇軾은 시와 그림의 창작이치를 ‘神似’에다 적용하였음을 확인할 수 있다. 다음 장에서는 그림에는 일정한 이치가 있다는 ‘常理’에 대해 밝혀보고자 한다.

② 常理와 傳神

中國繪畫史에 있어서 역대로 形과 理에 대한 논리가 있어왔다.¹²⁰⁾ 그러나 여

119) 蘇軾, 「記潘延之評予書」 “嘗評魯公書 與杜子美詩相似. 一出之後 前人皆廢. 若予書者 乃似魯公 而不廢于前人者也.”

120) 葛路 著, 姜寬植 譯, 『中國繪畫理論史』 (미진사, 1989.)에서 그 대체적인 내용을

기서는 蘇軾이 말한 理에 대해 알아보고자 하는 데 목적이 있으므로, 다음의 글만을 중심으로 논해보고자 한다.

蘇軾의 「淨因院畫記」에서 다음과 같은 말을 하고 있다.

“나는 일찍이 그림을 논하면서 사람과 짐승, 궁전과 집, 그리고 용기는 모두 일정한 형태가 있으나, 산과 들, 대와 나무, 파도와 안개, 그리고 구름에 이르러는 비록 일정한 형태가 없다하더라도 일정한 이치[참된 이치]는 있다고 생각했다. 일정한 형태를 잃으면 사람들은 모두 이것을 알지만, 일정한 이치[참된 이치]에 포함되지 않으면 비록 그림을 잘 아는 자라 할지라도 모르는 것이 있다. 그러므로 무릇 세상을 속여서 이름을 얻는 자는 반드시 일정한 형태가 없는 것에 기탁한다. 비록 일정한 형태를 잃었다 하더라도 실수에서 그치며, 전부를 病들게 할 수는 없다. 만약 일정한 이치[참된 이치]가 합당하지 못하면 모두 못쓰게 되니, 그 형상이 일정함이 없기 때문이다. 이 때문에 그 이치는 삼가하지 않을 수 없는 것이다.”¹²¹⁾

“세상의 工人들은 혹 그 형상을 曲盡하게 표현할 수 있겠으나, 그 이치에 이르는 것은, 고상하고 초일한 자질이 아니면 판별할 수 없다. 文與可는 대나무, 돌, 枯木에 대하여 진실로 그 이치를 터득한 이라 할 수 있다. 이와 같으면 살고, 이와 같으면 죽고, 이와 같으면 구부러지고 마르며, 이와 같으면 條理가 정연하여 무성해지고, 뿌리와 줄기와 마디와 잎새들과 새싹의 端緒가 천변만화하여, 처음부터 踏襲하지 않았어도 각기 그 처지에 합당하게 된다. 자연의 조화에 들어맞고 사람의 생각에 흡족해지니, 대체로 통달한 선비가 (마음을) 의탁하는 것이다.”¹²²⁾

“옛날에 일찍이 양 떨기의 대나무를 淨因院¹²³⁾의 方丈에게 그려줬고, 그 후 陵陽을 지키러 서쪽으로 갈 적에 나와 與可는 함께 長老 道臻師를 작별하고, 또 두

살펴 볼 수 있다.

121) 蘇軾, 『蘇東坡全集』 권31 「淨因院畫記」 “余嘗論畫 以爲人禽宮室器用 皆有常形, 至於山石竹木水波煙雲 雖無常形 而有常理. 常形之失 人皆知之, 常理之不當 雖曉畫者有不知. 故凡可以欺世而取名者 必託於無常形者. 雖然常形之失 止於所失 而不能病其全. 若常理之不當 則舉廢之矣 以其形之無常也. 是以其理不可不謹也.”

122) 上同, “世之工人 或能曲盡其形 而至於其理 非高人逸才 不能辨. 與可之於竹石枯木 眞可謂得其理者矣. 如是而生 如是而死 如是而攀拳瘠蹙 如是而條達遂茂 根莖節葉 牙角脈縷 千變萬化 未始相襲而各當其處. 合於天造 厭於人意 蓋達士之所寓也歟.”

123) 淨因院은 江蘇省 丹徒縣 五州山에 있는 절 이름이다.

그루의 대나무 가지와 한 그루 枯木을 東齋에 그렸다. 道臻師는 이윽고 법당에 네 벽을 치우고 與可에게 (그림 그려줄 것을) 간청하니, 與可는 이미 허락하였다. 그러므로 내가 아울러 기록하니, 반드시 이치에 밝아서 깊이 觀察함이 있어야 하는 것이다. 그러한 후에야 내말이 망령되지 않았음을 알 것이다.”¹²⁴⁾

이 글은 蘇軾이 陵陽으로 가기 전에 文同과 함께 淨因院의 長老 道臻師에게 작별인사를 하러 갔을 때, 文同이 長老의 간청으로 淨因院의 법당 벽에 그림을 그려준 일과 함께, 文同의 그림이 이치에 밝고 깊이 관찰한 후에 그려진 것임을 밝힌 것이다.

글의 앞머리에서 ‘常形’이 있는 사물을 잘못 그리면 누구나 그 잘못된 점을 발견하게 되지만, 그림 자체가 아주 엉터리가 되는 것은 아니라고 했다. 그러나 常形이 없는 물질을 그리는 것은 바로 일정한 모양이 없는 이유로 설사 잘못 그리더라도 사람들이 모르기 때문에, 畫工들이 이러한 것을 그려 넣어 멋진 작품인양 가장하는 폐단을 지적하고 있다. 이것은 앞 註72)에서 韓非子가 ‘귀신이나 도깨비는 그리기 쉽다’라고 한 의미와 같은 것이다. 따라서 常形이 없는 것을 그리더라도 ‘常理’ 즉 ‘일정한 이치[참된 이치]’가 있기에, 그 常理에 맞는 이치를 구현하여야 올바른 작품이 됨을 말하고 있다. ‘常理’는 다시 말해 물질이 본래부터 물질이기 위한 어떠한 이치인, ‘객관 사물의 법칙’이라 말할 수 있다. 구름은 구름이 되기 위해서 많은 수분을 머금고 바람의 방향을 따라 흩어지고 엉기고 하는 등등의 이치가 있는 것을 예로 들 수 있다. 또 蘇軾이 「文與可畫筥籥谷偃竹記」에서 ‘대나무가 처음 생겨날 때는 일촌 정도의 싹일 따름이지만, 줄기와 잎사귀가 갖추어져 있다.(竹之始生 一寸之萌耳 而節葉具焉)’라고 했던 것처럼, 대나무의 生長이치는 이미 싹이 틀 때부터 마디를 구분 짓고 잎을 펼치는 원리를 간직했던 것이다. 그러기에 단순히 마디만 덧대고 잎만 겹쳐놓는 방식으

124) 上同, “昔歲嘗畫兩叢竹於淨因之方丈 其後出守陵陽而西也 余與之偕別長老道臻師 又畫兩竹梢 一枯木於其東齋. 臻方治四壁於法堂 而請於與可 與可既許之矣. 故余并爲記之 必有明於理而深觀之者. 然後知余言之不妄.”

로 그려서는 진정 대나무를 알고 그린 그림이 아님을 말한 것이다. 그래서 그 이치를 작가는 명철하게 꿰뚫어 터득하고, 관찰하고 觀照하는 경지에 이르러야, 비로소 올바른 작품으로 구현될 수 있는 것이다. 그러므로 文同의 대나무와 고목의 그림은 바로 대나무와 고목 등의 본질적인 이치를 확실하게 터득된 후의 작품임을 밝히고 있다.

여기 ‘必有明於理而深觀之者(반드시 이치에 밝아서 깊이 觀察함이 있어야 하는 것이다.)’에서 ‘觀’은 단순히 觀察뿐만 아니라, 작가의 마음속으로 깊이 터득된 이치를 되 돌이켜 비춰 볼 줄 아는 것인 ‘觀照’로도 풀어 보았다. 이것이 蘇軾에게서도 보이고 있는 ‘神思’적 측면의 하나인 것이다. 따라서 蘇軾이 말한 常理는 常形이 있듯 없든 간에, 궁극적으로 ‘觀’이라는 정신작용에 부합해야 함을 알 수 있다.

다음은 蘇軾의 人物畫論이라 할 ‘傳神論’을 통해서 神似的 의미를 보기로 한다.

顧愷之 이후의 인물에 대한 寫眞과 傳神에 대한 論이 있어왔는데, 顧愷之는 묘사된 대상이 객관적으로 갖추고 있는, 또는 마땅히 갖추어야 하는 사상과 감정에 근거하여 전신의 타당성 여부를 논하였다. 그는 ‘以形寫神(형상으로써 정신을 묘사한다.)’는 이론을 제시하였는데, 정신은 객관사물의 형상 가운데 존재하고, 정신은 이런 형상을 통해 표현되는 것이다. 형상이 없으면 정신이 존재할 수 없기 때문에 형상과 정신은 모순의 통일체라고 생각하였다.¹²⁵⁾ 그러하기에 顧愷之는 “사지가 잘생기고 못생긴 것은 본래 묘처와 무관하니, 정신을 전하여 인물을 그리는 것은 바로 阿堵가운데 있다.(畫人嘗數年不點目睛 人問其故, 答曰 四體妍蚩 本無關於妙處 傳神寫照 正在阿堵之中)”¹²⁶⁾라 하여, ‘阿堵之中(즉 눈동자를 의미함)’을 傳神의 요점으로 보았다. 또 그는 “손으로 五絃을 타는 것은 그

125) 葛路 著, 姜寬植 譯, 『中國繪畫理論史』, (미진사, 1989), p.82 참조인용.

126) 張彥遠 『歷代名畫記』卷5「晉」, 顧愷之 條.

리기 쉽지만, 돌아가는 기러기를 눈으로 보내는 것은 그리기 어렵다.(手揮五絃易目送歸鴻難)¹²⁷⁾라 하여, 악곡을 연주하는 모습을 그리긴 쉬워도 돌아가는 기러기를 바라보며 느꼈을 감정과 생각을 눈빛에다 표현하기 어려움을 말하고 있다. 이와 같이 그리고자 하는 사람의 깊은 정신성을 담아 그림으로 담아내는 것이 ‘傳神’의 핵심이라 할 수 있다.

여기서는 蘇軾의 「傳神記」를 대상으로 傳神문제를 알아보고, 神思와 神似的 상관관계를 보고자 한다.

“傳神의 어려움은 눈에 있다. 顧愷之(顧虎頭)는 말하길, ‘傳神寫照는 모두 阿堵 [눈 가운데]에 있고 그 다음은 광대뼈와 뺨에 있다’고 하였다. 내가 일찍이 등불 아래서 스스로 뺨의 그림자를 돌아보면서 다른 사람에게 이 그림자를 벽에다 본뜨도록 부탁하였다. 눈과 눈썹을 그리지도 않았는데, 보는 사람들은 모두 웃으며 그것이 나를 그린 것임을 알았다. 눈과 광대뼈와 뺨이 비슷하면 다른 부분도 비슷하지 않을 것이 없으니, 눈썹과 코, 입은 보태거나 빼면서 비슷함을 취할 수 있다. 傳神과 모습을 전하는 것은 한 가지 道여서, 그 사람의 天然스러움을 얻어내려면, 法式은 마땅히 무리들 속에서 은밀하게 그를 관찰해야 한다. 요즘에는 이에 (그리고자 하는 대상의) 사람으로 하여금 의관을 갖추고 앉아서 한 가지 물체를 注視하게 하니, 그가 태도를 바로하고 자제하는데, 어찌 天然스러움을 볼 수 있겠는가?”¹²⁸⁾

“(…중략…)배우 孟이란 사람은 초나라의 재상이었던 孫叔敖가 흉금을 털어놓고 답소하던 모습을 흉내 내었는데, 사람들로 하여금 죽은 사람이 다시 살아났다고 말을 하기에 이르렀다. 이것이 어찌 행동거지가 모두 똑 같이 해서였으리요? 또한 그의 意思가 존재하는 곳을 터득했을 뿐 이었다. 그리는 사람으로 하여금 이 이치를 깨닫게 한다면, 사람마다 顧愷之나 陸探微¹²⁹⁾가 될 수 있을 것이다.”¹³⁰⁾

127) 上同.

128) 蘇軾, 『蘇東坡全集』續集 권12. 「傳神記」 “傳神之難在目 顧虎頭云 傳神寫形 都在阿堵中 其次在顴頰. 吾嘗於燈下 顧自見頰影 使人就壁模之 不作眉目 見者皆失笑 知其爲吾也. 目與顴頰似 餘無不似者 眉與鼻口可以增減取似也. 傳神與相一道 欲得其人之天 法當於衆中陰察之. 今乃使人具衣冠坐 注視一物 彼斂容自持 豈復見其天乎.”

129) 陸探微(5세기 중후반 활동) 南朝 宋의 吳人. 明帝(465~472)때 侍從으로 있었다 한다. 인물화와 故事圖에 특히 뛰어났다. 흔히 顧愷之, 張僧繇와 함께 六朝時代의 3大家

“(...중략...) 南都 程懷立은 못사람들이 그의 能함을 일컫고 있는데, 나의 精神을 진함에 대체로 그 진부를 터득하였다. 程懷立의 행동거지는 여러 선비들과 같았으나, 시원스레 意思가 筆墨 밖에 있는 자였다. 그러므로 나는 들은 바로써 표현하는 것을 도왔을 뿐이다.”¹³¹⁾

蘇軾은 顧愷之처럼 傳神의 핵심은 눈동자에 있음을 말하고 있다. 그리고 불빛으로 벽에 비친 자신의 그림자를 따라서 그린 얼굴의 윤곽선만으로도 다른 사람들이 蘇軾임을 알아보았음을 예로 들며, 얼굴 모습에서는 광대뼈와 뺨의 윤곽선이 상대를 알아보는 핵심임을 말하였다. 즉 인물의 정신을 표현하는 데는 눈이 핵심이요, 얼굴의 닳음을 표현하는 데는 광대뼈와 뺨이라는 것이다. 소식의 이 표현만으로도 그는 神과 形 모두를 중시했음을 알 수 있다. 그리고 이어서 蘇軾은 인물의 자연스러운 모습을 표현하기 위해서는 평상시의 모든 행동거지를 은밀하게 관찰하여 그 요점을 표현해야 함을 지적하였다. 그것이 바로 그리고자 하는 인물의 진면목을 人爲的이 아닌 진솔하게 표현할 수 있는 것이라 말함으로써, 人物畫에서도 自然合一 정신이 드러나고 있다.

이어서 배우 孟이란 사람이 보지도 못한 옛 인물의 흉내를 잘 내는 것은, 그 인물이 갖고 있었을 마음의 상태를 현실감 있게 표현하는 데 있었음을 말하고 있다. 즉 배우 孟의 사례처럼, 상대의 내면 정신이나 사상과 감정상태 등등을 잘 파악하는 데에서 傳神의 비결을 찾고 있는 것이다. 또 인물화에 능한 程懷立이란 선비가 蘇軾의 초상화를 그려 보낸 것을 보고, 그의 意思가 筆墨 밖에 있는 자라고 好評을 하고 있다. 이 ‘蕭然有意於筆墨之外者也(시원스레 意思가 筆墨 밖에 있는 자였다.)’라는 표현은 畫家가 지녀야 할 作法상의 技巧면을 ‘筆墨’으로

로 불린다. 謝赫은 『古畫品錄』에서 그를 6범을 겸비한 제1품의 화가로 평가하고, 사물의 본성을 파악해낸 최고의 화가로 극찬하였다.

130) 蘇軾, 『蘇東坡全集』續集 권12. 「傳神記」 “優孟學孫叔敖抵掌談笑 至使人謂死者復生 此豈舉體皆是 亦得其意思所在而已. 使畫者悟此理 則人人可以爲顧陸.”

131) 上同, “吾嘗見僧惟眞畫曾魯公 初不甚似. 一日往見公歸而喜甚 曰吾得之矣. 乃於眉後加三紋 隱約可見. 作俛首仰視 眉揚而頰蹙者 遂大似. 南都程懷立衆稱其能 於傳吾神大得其全. 懷立舉止如諸生 蕭然有意於筆墨之外者也 故以吾所聞助發云.”

상징하고, 이것보다는 作家의 내면정신세계가 높아야 함을 말한 것이다. 그래야 올바르게 畫筆로 傳神할 수 있음을 밝힌 것이다.

이와 같은 내용으로 볼 때 人物畫에서 그리고자 하는 인물의 내면세계를 바로 표현해야 함을 강조하고, 이와 함께 작가자신의 내면세계 또한 筆墨의 技巧 이상 충실해야 함을 말하고 있다. 이 ‘傳神’은 形似를 통해 구현시킴을 몇몇 사례로 확인시킴으로써, 古來로의 ‘以形寫神’의 이론을 따르고 있다. 따라서 인물 화에서도 ‘神似’를 강조한 것이다. 그러나 神思에서 밝힌 思理爲妙의미의 ‘思’보다는 ‘似’라는 의미에 치중된 느낌을 주는 것이 ‘神思’와는 차이가 있다.

이상으로 文同과 蘇軾의 神似的 畫論은 종합적으로 작가자신과 화폭에 담길 대상물의 정신성이 같이 어우러진 ‘以形寫神’의 이치로 표출된 것으로 볼 수 있다. 즉 창작의 구체적 技巧성과 정신적 抽象성이 융합된 화론이면서, ‘神’의 면모에 좀 더 비중을 두고 있다. 그러한 과정을 통해 詩書畫一元으로 나아가고, 다시 ‘道’의 경지로까지 승화시키고자 한 것이라 하겠다.

3. 神思와 神似的의 關係

그러면 劉勰이 말하고자 했던 ‘神思’와 文人畫論에서 언급되는 ‘神似’는 어떠한 유사성과 차이점이 있는 것일까? 그 문제를 본 단원에서 종합적으로 간단하게 마무리지어보고자 한다.

먼저 神思와 神似的의 類似性부터 정리해 본다면 다음과 같다.

첫째, 두 단어 모두 외형적으로 ‘神’이라는 글자가 들어감으로써 精神的, 根源的, 思想的 의미가 진하게 내포된다는 점이다.

둘째, 「神思」편에서 보았듯이 ‘神與物遊 ⇒ 思理爲妙’의 원리였는데, ‘神似’는 ‘以形寫神’이 변형된 것으로, ‘以形’의 의미 속에 ‘神與物遊’의 의미가 함축되었다고 할 수 있다. 그리고 ‘寫神’ 또는 ‘神似’는 ‘思理爲妙’의 상태와 비슷한 경지라 할 수 있다. 즉 이러한 主客의 융합에 의하여 意境이 구성되고 문학 및 예술형상으로 변화되며, 또 象外之象·境外之境을 나올 수 있어야 한다. 이러한 관점에서 兩者 모두 상통하고 있다. 따라서 전체적인 의미를 종합해 볼 때, ‘想像→意境→作品’으로 이어지는 창작과정이 일치한다. 그리고 이러한 과정을 통해 문학과 예술은 독창성을 더하게 되는 것이다.

셋째, 「神思」에서 보았던 <作家的 修養>에서 虛靜의 修養을 중시하고 志와 氣를 體用관계로 하였듯, 문인화론 속에서의 ‘神似’에서는 象外나 常理·筆外·熟視·觀 등을 중요시함으로써 간접적으로 志의 면모를 강조한 것이다. 그리고 특히 墨竹畫의 경우 ‘勢’라는 의미를 부각시킴으로써 氣의 의미를 나타내고 있음을 알 수 있다.

넷째, 「神思」에서 ‘並資博練’으로써 폭넓은 학문수련과 기교의 수련을 강조하였듯이, ‘神似’에서도 같은 이치를 중시하고 있다.

다섯째, 비록 本稿에서는 그 설명을 하지 않았지만, 이미 劉勰은 『文心彫龍』 「原道」篇에서 밝힌 道의 의미를 原論으로 하여 神思를 文論으로 펼친 것이다. 그리고 文人畫論의 경우에는, 특히 文同의 경우에서 보았듯이 그림을 그리는 궁극을 道의 경지에 둔 것이 밝혀졌다. 이러한 점에서 神思와 神似 모두 明道的이다.

여섯째, 老莊철학은 天眞을 보전하는 것을 第1義로 삼고, 無慾·無爲의 太古時의 자연의 情態로 복귀하는 것을 이상으로 한다. 따라서 自然之道에 대한 인식은 자기 자신의 의식을 초월하여 자신에 내재하는 內的自然에 도달함으로써 外的自然에 참여하고, 의식하고 있는 인간존재의 實相을 드러내는 것이다. 곧 자기 존재의 인식을 한 것이다. 이러한 의미에서 神思와 神似是 莊子 萬物齊同의 自然合一사상이 그 중심을 차지한다는 점이다.

이와 같이 神似是 蘇軾 이래 형성된 것이지만, 고대에도 좋은 詩 좋은 그림은 異曲同工(방법은 달라도 같은 효과를 낸다는 의미임.)이라 하겠다. 그러므로 書·畫 등을 즐기려 하는 것은 잡스러운 욕심을 버리고자 함이며, 傳神의 중요성을 내세워 뾰족하게 對象의 精神이나 形象을 드러내고자 한 것이다. 따라서 文論과 畫論, 즉 神思와 神似是 서로 영향을 주고받는 가운데, 神似是 儒家의 문학이론을 재해석하면서 발전한 것이라 하겠다.¹³²⁾

이처럼 둘 사이는 문학을 창작하거나 그림을 그리거나 모두 창작이라는 원리에 드는 관계로, 그 유사한 점을 들려면 끝도 없을 것이다. 그러기에 詩書畫一律의 藝術一元論이 성립할 수 있었던 것이다.

그렇다면 아무런 차이도 없다는 것인가? 물론 一元的 原理안에서는 그 차이가 없다 할 수 있다. 그러나 ‘神思’는 문학창작이론의 차원에 중점을 둔 것이라면, ‘神似’는 그림이나 서예의 창작원리에 중점을 둔 이론이라 할 수 있다.

따라서 兩者간의 차이점을 살핀다면 다음의 세 가지를 들어보고자 한다.

첫째, 이 또한 글자 외형상으로도 보이는 ‘思’와 ‘似’의 차이이다. 즉 ‘思’는 사상적이면서도 高次的인 경지의 ‘思理’가 중심을 이루면서 ‘爲妙’의 단계로 승화된 것이라 한다면, ‘似’는 작가나 감상자가 心中으로 느낀 그 무엇인가를 비슷하게 표현하려고 하는 차원이 더 강하게 와 닿는다는 점이다. 따라서 창작 이론적 의

132) 만일 或者가 【‘神似’는 ‘구체적 대상을 어떻게 그럴까’ 하는 문제요, ‘神思’는 ‘창작원리로서 창작되기 이전의 상태가 주된 것’이기에, 兩者간 개념의 층위가 다를 수 있다】고 의문을 던질 수 있음을 예상하고, 筆者는 이것에 대한 답을 나름대로 하기로 한다. 즉, ‘神似’는 그림의 차원이며, 이 또한 그림으로 풀어내기 이전에 작품 구상단계에서 느꼈을 작가 내면정신에 형성된 ‘그 무엇!’ 이라면, ‘神思’는 문학적 서술로 펼치기 이전의 작가의 정신에 형성된 ‘그 무엇!’ 이라고 생각한다. 그러므로 언어적 표출이던 붓으로 선을 긋고 색감을 칠하여 표출하던, 그 구체적 묘사의 방법만 차이가 있을지언정, ‘神’이란 의미로 함축된 작가의 내면에 형성된 창작을 위한 ‘그 무엇!’은 같은 의미라 할 수 있다. 즉 ‘神’이라는 공통된 字形으로 구성된 일치점의 측면에서 이와 같은 풀이를 할 수 있는 것이다.

미로 볼때 ‘神思’는 용광로처럼 보다 폭넓고 깊은 의미를 종합적으로 함축한 것이라면, ‘神似’는 ‘以形寫神’적 의미에 보다 중심을 둔 개념으로 볼 수 있다.

둘째, 앞에 언급한 유사점의 두 번째 의미를 다른 각도에서 푸는 경우이다. 즉 ‘神似’의 ‘神’을 ‘神思’이자 體로 보고, ‘似’를 ‘形似’와 ‘寫神’를 합친 개념이자 用으로 풀이할 수 있다. 이 또한 앞의 해석과 크게 다르지는 않지만, ‘神’과 ‘似’를 분리시켜 해석함으로써, 보다 포괄적이면서도 함축된 의미를 갖게 됨을 알 수 있다. 이 경우는 바로 윗 단의 첫 번째 해석을 보다 확장시킨 것이며, ‘神思’ 못지 않은 무게를 갖지만, ‘以形寫神’을 ‘用’으로 함유한 개념이라 볼 수 있다.

셋째, 劉勰이 빠르게 완성하기도 하고 느리게 완성하기도 하는 작가의 유형을 종합적으로 다룬 것에 비해, ‘神似’적 의미에서는 文同과 蘇軾의 墨竹論에서 보았듯, ‘少縱則逝矣’란 표현을 하여 재빨리 그 ‘神’의 모습을 완성해야 함을 말하고 있다는 점이다. 즉 畫論의 차원에서는 ‘神似’라는 단어에 한하여 敏速形의 작가에게 보다 무게를 두었다 할 수 있다.¹³³⁾

이처럼 劉勰이 생존했던 시대와 文人畫論이 꽃피우게 되었던 宋代와는 시간과 공간적으로 엄청난 차이가 있다. 그러나 劉勰이 ‘神思’라는 용어로 文學창작이론을 종합적으로 함축시킨 것이라 한다면, 宋代 文人들, 특히 文同과 蘇軾의 ‘神似’는, ‘神’이라는 ‘體’와 ‘似’라는 ‘用’을 복합하여 藝術一元을 실천하고자 했던 藝論이었던 것이다.

133) ‘敏速形이라는 의미에 더 치중된 느낌’이라는 것은 그 의미를 다음처럼 더하기로 한다. 즉, 이것은 文人畫가 細密畫와는 달리 淡墨과 筆線의 조화로 이루어지는 그림의 특징 때문에, 더욱 그리할 것이다. 더 설명하자면, 앞서 언급했던 郭熙가 작품구상을 할 때 생각이 풀리지 않으면 오래 지체되다가도, 문득 생각이 떠오르면 고요히 마음을 정화하고 붓을 들어 작품을 완성했던 것과 같다. 즉, ‘神思인 神으로 형성되기까지의 단계’는 지체되었더라도, 일단 작품의 ‘그 무엇!’이 형성되면 신속하게 그림으로 풀어낸다는 의미가 된다.

Ⅲ. 申緯 題畫詩에 發顯된 文人畫論

1. 朝鮮後期 文藝的 動向과 諸家の 評

壬辰·丙子 兩亂 이후 국가 전반에 걸쳐 피폐해 있던 朝鮮은 明·淸이 교체하는 국제정세의 변화와 함께 변혁의 기류가 가속화되어 崇淸排淸과 北伐論이 치열해지고, 중국의 전통적 윤리와 문화 등을 올바로 이어받았다는 긍지심의 표현인 ‘小中華’思想이 팽배해지는 등 민족적 주체의식을 낳았다. 이로 인해 정통 性理學에서 朱子學에 매진하여 철학적 思辨이 深化되기도 하였으나, 淸으로부터 현실을 논하고 實物經濟를 논의하며 학문상에서 實得을 구하는 實學이 들어오게 되었다. 여기에 肅宗代 이후 英祖와 正祖代를 맞이하여 농업경제력의 향상과 수공업 내지 상공업의 발전이라는 사회적 생산력의 증가에 힘입어 문예활동 또한 크게 일어나, 18·19세기의 조선사회는 王朝의 文藝復興期를 맞게 되었음은 역사에서 말하고 있다. 文藝에 있어서도 兩亂이전의 정통적 穆陵盛世的 장식적이며 尊明事大的 文風에 대해 회의적이 되고, 실제적 응용과 개성적 문예미를 주장하는 脫朱子主義的·脫載道的·자연발생적 天機說 등 다양한 체험의 실제인 情의 진실성을 중시한 문예론이 등장하게 되었다. 이런 환경에서 문학은 ‘朝鮮風’과 ‘朝鮮詩’라는 주체성이 강조되었고, 회화에서는 眞景山水와 鄭敼一派의 畫員들이 일어났으며, 庶民意識의 發興과 함께 檀園 金弘道·蕙園 申潤福 등의 風俗畫가 발달하는 등 본격적인 韓國畫가 발전을 보게 되었다. 이에 반해 正祖의 尙文好學은 文體反正을 통해 天理之情과 醇正大文을 강조한 復古的 文風이 朱子主義的 권위를 사수하였다. 이와함께 회화에서는 淸 文人들과의 交遊를 통해 중국의 전통적인 南宗畫論에 입각한 文人畫가 본격적으로 발전하게 되었다. 이런 文人畫의 유행에는 姜世晷을 기점으로하여 正祖·李麟祥·尹濟弘·申緯 등의 작가들의 부상을 꼽을 수 있다. 이후로는 말기에 속하는 金正喜一派의 좀더 새로운 문인화, 즉 진정한 文字香과 書卷氣가 들은 그림을 들고 나온 ‘阮堂

바람'134)을 일으키게 되었다. 조선후기의 繪畫적 바탕은 바로 이러한 新動向을 미학적으로 대변해 주었다 할 수 있다.

申緯(英祖45년, 1769生~憲宗11년, 1845卒)¹³⁵⁾는 本貫이 平山이고 字는 漢叟, 號는 '菘田'이라 하였다가 뒤에 '紫霞'로 바꾸었다. 그는 色目上 少論이었으나, 黨色에 얽매임이 없이 黨爭이 심하던 혼란 속에서도 超黨的으로 당시의 文士들과 교류하였다.¹³⁶⁾ 그로 인해 申緯와 知己로 지내던 老論의 權勢家 楓臯 金祖淳(1765~1832)은 「楓臯公紫霞墨竹歌跋」에서 다음같이 말하고 있다.

“紫霞 노인은 십 여세부터 시가 이미 三絶의 경지에 도달하여古今에 필적할
이가 드물었다. 아마도 하늘이 그 才質을 준 것이 아니겠는가. 자하의 詩法은 압
록강 동쪽에서는 비로소 처음으로 오묘했으니, 옛볼 수 있는 것이 아니다. 그림
역시 기묘하고 淸秀하여 雲林 倪瓚·石田 沈周의 무리가 아니면 그와 상대할 수

134) 李東洲, 『우리나라의 옛그림』, (學高齋, 1997), pp. 350.~353.참조.

135) 申緯의 生年은 그간의 모든 논저들에서 일치되고 있다. 그러나 卒年의 경우는 1845년 3월이라는 孫八洲의 견해를 따라 대부분 1845년이라 되어있다. 단, 李炫壹만은 1847년으로 적고 있는 것이 다르다. 그런데 이 점에 대해 拙稿인 「紫霞申緯 題畫詩考」 p.26에서 밝혔던 것을 예로 들며 의문을 던지기로 한다. 申緯의 아들 命準이 그린 橫幅의 梅畫그림에 題詩를 쓴 작품이 1988년 10월 學古齋에서 전시된 적이 있었다. 여기 그림 좌측에 다음과 같은 글귀가 적혀 있다. “尹惠泉 偏愛吾家三父子書畫 以其所藏 各一幅聯作一橫披 要余跋後 故題此 乙巳歎節 紫霞七十七叟”이라 하고 있다. 이에 신위는 77세인 1845년까지 題詩를 직접 적을 만큼 건재했다는 반증이 된다. 문제는 여기 보이는 ‘歎節’이 과연 어느 계절인가 하는 것이다. 우선 ‘歎’字에 대한 사전적 의미는 ‘昌歎’으로서 ‘菖蒲뿌리로 만든 김치’라는 의미가 있고, “菖蒲酒와 함께 端午節에 먹는다”는 설명이 있다. 그러나 ‘歎’을 단순히 ‘김치’라는 의미로 풀다면, ‘歎節’은 ‘김장철’이 되어 가을이나 겨울이라는 의미가 된다. 한편 옛 노인들 경우 오히려 봄이 되면 인생에 대한 회포가 더욱 반영된다는 얘기도 있다. 이럴 때 그림의 주제처럼 매화가 피는 계절상의 특징과 맞물려, 오히려 봄철 혹은 端午節로도 볼 수 있다. 이러한 정황을 근거로 볼 때, 갑자기 77세 되던 ‘歎節’에 위와 같은 그림에 題詩를 하고 홀연히 세상을 떠났다면, 1845년 3월이라는 위의 견해가 맞다. 그러나 1847년이라는 李炫壹의 언급도 좀 더 생각해 볼 일이라는 점을 더해본다.

136) 申緯의 生涯나 家系 등에 대해서는 이미 기존의 論著類들에서 자세히 밝혀진 바 있으므로 여기서는 생략하고자 한다.

없었다. 오직 서예는 비록 그 정도가 詩·書에는 미치지 못하였으나, 이는 스스로 一家의 三絶을 이루어 세상에 동등하게 논해졌으며, 말 또한 다른 사람보다 뛰어났었다.”¹³⁷⁾

이 글에서처럼 申緯는 어려서부터 詩書畫를 익혀 이미 三絶의 경지로 올랐으며, 중국 元·明代의 文人畫家로 알려졌던 倪瓚¹³⁸⁾과 沈周¹³⁹⁾ 정도의 경지는 되어야 그의 그림을 이해할 수 있을 정도로 그 경지가 높았음을 알 수 있다. 그러나 서예는 그림만 못했음을 알게 해 주지만, 그래도 세상에는 詩書畫 모두를 아우른 진정한 自家의 三絶을 성취한 것으로 논해졌으며, 언변도 뛰어났음을 알 수 있다. 그리고 舊韓末에 申緯를 私淑했던 滄江 金澤榮은 『申紫霞詩集』 「年譜」에서 “紫霞의 그림은 시에 다음이지만 墨竹에 더욱 묘미를 이루었는데, 중국인들이 다투어 보배롭게 여겼고, 글씨는 또한 그림에 다음가니, 세상에서 三絶이라 일컫는다.”¹⁴⁰⁾고 하였듯, 그의 그림에서 특히 墨竹畫에 뛰어났음을 알 수 있다. 그리고 또 金澤榮은

“宋代의 시는 東坡를 제일로 한다면, 우리나라의 시는 또한 마땅히 申紫霞를 제일로 해야 한다. 益齋 李齊賢의 시는 빼어나고 오묘하며 맑고 흰칠함으로써 만

137) 孫八洲, 『申緯全集』 p.1020. “楓臯公墨竹跋曰 紫霞老友 自十餘歲 詩已臻三絶 古今鮮有其匹. 蓋亦天生其才賦. 紫霞詩法 鴨水以東 始自創妙 非從所可窺. 畫亦奇妙清秀 非雲林石田之儔 無可與對. 惟書藝雖差不及詩畫 然此就自家三絶而論若并世 而言亦已絶於人矣.” □ 차후 『申緯全集』은 『全集』으로 표시하기로 한다.

138) 倪瓚(1301~1374), 字는 元鎮, 號는 雲林, 雲林山人, 淨名居士 등 多數가 있다. 江蘇省 無錫人으로, 元末四大家(黃公望, 1239~1354, 王蒙, 1308~1385, 吳鎮, 1280~1354, 倪瓚)의 한 사람이다. 집안이 부유하여 清閑閣에 많은 古書畫를 소장하였다. 성품이 고결하였고, 山水와 墨竹을 잘하였다.

139) 沈周(1427~1509), 明 中期에 文徵明(1470~1559)과 더불어 浙江省 吳縣 일대에서 작품을 활동하던 吳派의 創導者이다. 그는 그림을 形似와 格法이 중요하지만, 寫意와 傳神의 중요함을 잘 알고 노력하였다. 그의 회화사상은 石田雜記·石田詩鈔 등등 및 많은 題畫跋에 반영되어 있다.

140) 金澤榮, 「申紫霞詩集序」 “其畫次於詩 而尤妙於墨竹 中國人爭寶之 書又居畫之次 世稱三絶”

상이 구비되어, 조선 3천년의 제일 대가이다. 이는 正宗으로 으뜸이 된 분이다. 申紫霞의 시는 神悟로 내어달려 만상이 구비되었으니, 우리나라 5백년의 제일 대가이다. 이는 變調¹⁴¹⁾로 으뜸이 된 분이다.”¹⁴²⁾

라고 하여, 蘇軾이 宋代의 제일가는 詩人임을 밝히고, 이어서 益齋 李齊賢을 우리나라 詩學의 正宗으로, 申緯를 變調로 우리나라 詩學을 발전시킨 대가로 꼽고 있다. 그러나 金澤榮은 다음의 글처럼 申緯가 晩季[후대의 詩風]를 넘지 못했다고 평가한 하였으나, 그래도 晩季의 격조가 아닌 盛唐의 풍모에 걸맞았다 하고 있다.

“申公의 시는 晩季[후대의 詩風]를 떠나지 못했다. 그러나 재주가 크고 詩의 體制가 갖추어졌으며, 識見과 意趣가 요약되고 기묘하여 萬狀을 삼키고 토해내면서도 끝내 말단에 걸눈질하지 않아, 스스로 盛唐의 正宗에 부합된 것 또한 많았다. 이 어찌 晩季라고 낮추어볼 수 있겠습니까?”¹⁴³⁾

그리고 다음처럼 申緯의 시가 晩季를 훨씬 뛰어넘게 된 근거는, 蘇軾을 스승으로 하고 徐陵과 王維와 陸游 등을 두루 배워 익혔음을 밝혀, 申緯 詩學의 뿌리가 깊음을 말하고 있다.

“그의 시는 蘇東坡를 스승으로 삼고, 두루 徐陵과 王維와 陸游의 사이를 출입하였다. 밝고 밝게 깨달았으며, 빠르고 빠르게 내달랐고, ...(중략)... 세상에 드문

141) 李炫壹은 (上揭論文, pp.6~8.) 變調에 대해 다음과 같이 풀이하고 있다. 즉 變調는 盛唐詩를 모범으로 하는 ‘正宗’의 반대개념이며, 이를 바탕으로 자기 시대에 맞게 탈바꿈한 것을 의미한다. 따라서 신위의 경우는 18~19세기 서울의 京華世族들과 그 주변의 문예취향을 반영하고, 17세기까지의 ‘豊雄高華’한 풍격과는 구별되는 것이라 설명하고 있다.

142) 金澤榮, 『韶濩堂文集』 「雜言」 “宋之詩 若以東坡爲第一 則吾韓之詩 亦當以申紫霞爲第一. 李益齋之詩 以工妙清俊 萬象具備 爲朝鮮三千年之第一大家 是以正宗而雄者也. 申紫霞之詩 以神悟馳騁 萬象具備 爲吾韓五百年之第一大家 是以變調而雄者也.”

143) 金澤榮, 『韶濩堂文集』, “贊曰 申公之詩 未離乎晩季 然其才大 其體備 其識趣要眇 吐吞萬狀 卒莫端倪 自合於盛代之正宗者 亦多焉. 是惡可以晩季小之哉.”

기이한 재주를 갖추었으며, 한 시대의 지극한 변화를 다하여 그 衰晩[쇠퇴한 시대]에서 훨훨 날던 大家라고 할만하다.”¹⁴⁴⁾

한편 寧齋 李建昌(1852~1898)은

“자하의 시는 처음에는 아마도 우리 집안 參奉君¹⁴⁵⁾에서 나왔는데, 그 후는 중국에 들어가 覃溪 翁方綱을 스승으로 섬겨, 비로소 스스로 ‘由蘇入杜’를 말했다. 그러나 杜甫와는 거리가 더욱 멀어졌다.”¹⁴⁶⁾

라고 하여, 자신의 先祖인 參奉君 李匡呂에게서 申緯의 詩學이 시작되었고, 王士禎이 神韻說을 계승하고 肌理說을 제창한 淸의 鴻儒 翁方綱의 영향을 받아 ‘由蘇入杜’의 詩學으로 발전해 갔음을 밝혔는데¹⁴⁷⁾, 杜甫의 경지엔 미치지 못했다고 평하고 있다. 이는 이미 金澤榮과 비슷한 평가가 있었음을 알게 해 주는 것이다. 그러나 鄭慶朝는 “마치 만상을 조롱하고 천지의 조화를 조탁함에 이른 듯하며, 맑고 온화하며 한가하고 넓은 意趣와 기괴하고 질탕한 氣相은 杜甫 이후엔 대체로 몇 사람뿐일 것이다.”¹⁴⁸⁾라 하여, 杜甫이후로 몇 안 되는 시인이라 극찬하고 있는 것도 사실이다.

이와 같이 申緯는 當代나 후대 인물들의 평을 통해서 ‘由蘇入杜’의 詩學을 위

144) 金澤榮, 「申紫霞詩集序」 “而其詩 以蘇子瞻爲師 旁出入于徐陵·王摩詰·陸務觀之間. 瑩瑩乎其悟徹也 森森乎其馳突也 (중략) 可謂具曠世之奇才 窮一代之極變 而翩翩乎其衰晩之大家者矣.”

145) 參奉君은 바로 李匡呂(1719~1782)이다.

146) 李建昌, 「紫霞詩鈔跋」 “紫霞之詩 其始盖出於吾家參奉君 其後入中國 服事翁覃溪 始自命由蘇入杜 然去杜益遠矣.”

147) 翁方綱은 申緯에게 ‘淸風五百間’과 ‘警修堂’이란 두 扁額을 써주었고 ‘石墨書樓’라는 鈐印을 새겨주는 등 6년여 세월동안 두터운 친분을 나누었다. 또 申緯가 春川府使로 재임하던 중 翁方綱의 訃音을 듣고, “(상략) 나루터 뗏목 아득히 피안에 도달했으니, 소재의 제자란 말도 아련하여라 (... 津筏遙遙到彼邊 蘇門稱弟隔晨然)<『全集』 권9 「單谿以今年正月廿七日亡 訃至. 以詩悼之 五首>”라고 하여 스스로 翁方綱의 제자임을 밝히기도 하였다.

148) 鄭慶朝, 「警修堂全藁 序」 “至若嘲弄萬象 彫琢天和 其淸夷閑曠之趣 魁奇跌宕之氣 自杜少陵後 盖幾人而已.”

주로 盛唐의 풍모까지 바라본 詩人이었으며, 중국의 文人畫論을 받아들여 文人畫家로 활약했던 격조 높은 작가였음을 알 수 있다.¹⁴⁹⁾ 이러한 申緯가 갖고 있던 시와 그림에 대한 인식개념으로 보이는 ‘畫意’와 ‘寫意’를 살펴본 후, 題畫詩에 투영된 文人畫論을 고찰하고자 한다.

2. 申緯의 畫意와 寫意

申緯의 題畫詩는 『申緯全集』 권1~권4까지를 중심으로 볼 때, 대략 230首 內外의 분량으로 추정할 수 있다. 그는 山水畫를 비롯하여 四君子畫, 人物畫, 動植物畫, 花鳥畫, 佛畫에 이르기까지 거의 모든 그림의 종류를 망라하여 시로써 풀어내었다. 또 그 자신이 墨竹畫家로 이름이 났던 사실처럼 그 중 특히 墨竹畫와 관련된 시가 많다.¹⁵⁰⁾ 이러한 정황으로 볼 때, 申緯는 대단한 鑑賞家요 作家였음을 알 수 있다. 따라서 본 장에서는 화가 및 시인으로서의 申緯가 밝힌 ‘畫意’와 ‘寫意’를 보기로 한다. 이는 다음에 논의될 文人畫論의 근거를 밝히고자 함에 있다.

우선 ‘畫意’라는 것은 蘇軾이 王維의 「藍田煙雨圖」를 보고 지은 題畫詩에서 ‘詩中有畫 畫中有詩’라 했던 것처럼, ‘詩情畫意’의 의미라 할 수 있다. 이 의미 속에는 이미 앞에서 언급했던 작가나 감상자의 寫意성을 들 수 있다. 바로 이 寫意성이 詩畫一律의 논리와 함께 시나 그림으로 표출되었던 것이다.

申緯의 畫意를 짐작해 보려면 그의 문집인 『警修堂全藁』 외로, 春川府使에서

149) 申緯의 그림 작품에 대한 논의는 拙稿인 『紫霞申緯 題畫詩考』(동국대 교육대학원, 1989)에서 언급한 바 있으므로, 여기서는 생략하고자 한다.

150) 拙稿에서 그 구체적인 작품의 분류와 함께 申緯의 그림작품 안에 적힌 題畫詩 및 문집내의 題畫詩 일부를 논한 바 있다.

罷職된 뒤인 1820년 52세 때 長興坊의 私邸 碧蘆舫에서 選集한 것으로 보이는 『唐詩畫意』¹⁵¹⁾가 있다. 申緯는 『唐詩畫譜』를 교재로 공부하였던 豹菴 姜世冕(1713~1791)을 스승으로 하여 그림을 배웠으며¹⁵²⁾, 『唐詩畫意』는 바로 이 『唐詩畫譜』와 관련이 있으리라 짐작해 볼 수 있다.¹⁵³⁾ 『唐詩畫意』의 序文은 총 4편인데, 篠齋 徐淇修(1771~1834)가 쓴 序文에는 申緯와 『唐詩畫意』에 대해 다음과 같이 밝히고 있다.

“紫霞는 벼슬하지 못하고 있는 선비이다. 높은 재주를 지녔어도 不遇하여{자기를 알아주는 이를 만나지 못함을 의미함.} 불만과 실의에 빠진 뜻을 시에 드러냈다. 시가 바로 성당에 가까웠으며, 대력 이하는 내뱉어 버리고는 돌아보지 않았다. 또 枯木과 竹石을 잘 그렸고, 팔뚝 가운데 蘇東坡의 기운을 갖추고 있었다. 이제 자하의 시를 구하려 한다면 시에서가 아니고 반드시 그림에서 구해야 한다. 이제 자하의 그림을 구하려 한다면 그림에서가 아니라 반드시 시에서 구해야 한다. 진정한 自得의 一家를 이룬 이는 이른바 먼 옛날의 시인과 지난 시대의 화가인 것이다. 후세 사람은 반드시 그대의 소리를 감상하고 그대의 세대를 논함이 있어야 한다. 그대는 옛 사람의 불후의 업적과 저술에 더욱 발분하여 몸을 나란히 함에 가까워졌으니, 이 선집이 바로 그 하나인 것이다.”¹⁵⁴⁾

151) 『唐詩畫意』의 板本은 연세대 중앙도서관 소장 귀중본 고서로서 기존에는 알려져 있지 않았었다. 1990년대 이후 이에 대해서 趙麒永 「紫霞 申緯의 碧蘆舫藏本 <唐詩畫意>에 대하여」(『원우론집』 제17집, 연세대학교 대학원, 1990)와 琴知雅 「申緯 選集 <唐詩畫意> 중의 杜詩, 그 美學的 屬性」(『湧上古典研究』 제18집, 2003) 등에서 논해진 바 있다. 본 稿에서 인용한 『唐詩畫意』의 原文은 이들 논문을 참조하였음을 밝혀둔다.

152) 申緯는 姜世冕의 晩年弟子로, 姜世冕을 ‘紅葉尙書’라고 칭송하였다. 한편 姜世冕은 『唐詩畫譜』외로 『十竹齋畫譜』를 즐겨 臨模하였는데, 申緯는 그에게서 竹과 石 등을 배운 것으로 보인다.(『全集』 p.672. 「自題臨十竹齋譜卷後 五首」)에 글이 보인다.

153) 『唐詩畫譜』는 17세기 초에 들어온 『顧氏歷代名人畫譜』 이후, 조선후기에 유입되어 文人畫家들의 화풍에 영향을 준 『芥子園畫傳』과 함께, 畫學의 기본자료로 알려져 있다. 이 책은 한쪽에는 시, 한쪽에는 그림이 새겨진 木版本으로, 중국의 詩·書·畫·刻의 아름다움을 한 畫譜에 모아 놓았다. (趙麒永과 琴知雅의 上揭論文 및 邊英燮의 『豹菴 姜世冕 繪畫研究』(일지사, 1988) 등 참조.)

154) 申緯, 『唐詩畫意』 「(篠齋老人序) 序四」 “紫霞秋士也. 高才不遇 牢騷侘傺之意.

이 글에서처럼 申緯는 蘇軾의 文氣를 갖추고, 枯木과 竹石을 잘한 ‘眞自家’의 시인이요 화가였음을 또 다시 확인할 수 있다. 그리고 申緯 자신이 쓴 序文 一에서 그가 생각한 ‘畫意’에 대한 개념을 알 수 있다.

“詩에는 畫意가 있으니, 『詩經』 311편은 모두 畫家の 原本[藍本]이다. 溱水와 洧水가 넘실거린다는 것은 봄날 경치의 화창함과 즐거움이고, 회오리바람이 몰아친다는 것은 겨울 경치의 매서움이며, 물오른 나무의 피꼬리는 여름경치의 美麗함이고, ...(중략)... 나는 시를 읽을 때 그림의 묘미를 읽을 수 있었는데 이와 같다. 이는 내가 唐詩에 있는 畫意를 選集한 이유이다. 어떤 사람이 말하기를, ‘그렇다면 『詩經』 風人에서 하지 않고 唐人의 이것을 選集하였는가?’라고 물었다. 내가 말하기를, ‘唐人의 시는 詩일뿐이고, 風人의 시는 經이다. 詩는 진실로 選集할 수 있으나, 經은 선집할 수 없다. 대저 시는 漢魏 이래로 唐에 이르기까지 크게 갖추어졌다. ...(중략)... 진실로 繪事를 마음에서 窮究하려면 詩人에게서 그림을 징험해야 하는데, 唐人을 버리고서 어찌하겠는가? 唐보다 앞서서 선집 한다면 그 편벽됨을 꺼릴 것이다. 唐보다 후에서 선집 한다면 나는 그 지나침을 두려워할 것이다. 선집함이 唐에 그쳤으니, 어찌 까닭이 없겠는가?’라고 하니, ‘예~ 예!’하고 물러갔다. 나는 장차 311편을 읽는 마음으로 그림을 읽고, 그림을 읽는 마음으로 唐人의 시를 읽는다.”¹⁵⁵⁾

申緯는 詩에 畫意가 있음을 말하고, 『詩經』을 畫意의 근본적인 근거로 제시하였다. 그리고 이것이 ‘『唐詩畫意』를 選集한 이유’라고 밝혔다. 그러나 『詩

發諸詩 詩直逼盛唐 大曆以下 唾不顧也. 又善畫枯木竹石 腕中具老坡氣. 今欲求紫霞之詩 則不於詩而必求諸畫. 今欲求紫霞之畫 則不於畫而必求諸詩. 眞自家所謂 夙世詞客 前身畫師也. 後之人 必有賞君之音 而論君之世也. 君近益發憤於古人不朽業著述等身 此集卽其一也.”

155) 申緯, 『唐詩畫意』 「(申緯)序一」 “詩有畫意 詩三百十一篇 皆畫家之藍本也. 溱洧 渙 春景融怡 飄風發發 冬景慘淒 灌木黃鳥 夏景穠麗 ...(중략)... 余於讀詩 而得讀畫之妙如此. 此余所以有唐詩畫意之選也. 或曰 然則曷不於風人而乃唐人之是選耶. 余曰 唐人詩詩而已. 風人詩 經也. 詩固可選 經不可以選也. 夫詩自漢魏以降 至唐而大備 ...(중략)... 苛欲究心於繪事 而徵畫於詞家 捨唐人而奚以哉. 前乎唐而選 則吾憚其僻也. 後乎唐而選 則吾懼其濫也. 選之止於唐 豈無所以哉. 唯唯而退. 余將以讀三百十一篇之心 讀畫 以讀畫之心 讀唐人詩.”

『詩經』을 자료로 하지 않고 唐詩를 위주로 選集한 이유는 『詩經』은 經이기 때문이라 하였다. 그리고 그림에 관련된 일들을 끝까지 연구하려면 詩人의 마음을 알아야 함을 언급하고, ‘余將以讀三百十一篇之心 讀畫 以讀畫之心 讀唐人詩’라 함으로써 詩畫一律의 근본적 방법을 제시하고 있다. 이윽고 다음의 序文 二에서,

“나는 근래에 創新함에 대해 方便을 토론하고, 뜻을 부치는 것에 관한 범례를 일으켰다. 唐人의 詩 가운데서 畫趣에 관련[關涉]되는 것을 줄이고 가려 뽑아 하나의 選集으로 정리하여 『唐詩畫意』라고 이름하였다. 입으로 노래하고 마음에 맞아서 마음을 기울여 性情을 기쁘게 하였다. 음양과 함께 유행하며, 만물의 動靜이 모두 책 속에 모여 있고, 손바닥 가운데 가지고 논다. ...(중략)... 소리[聲響]에 이르고 모양[形色]과 도리[事理]를 함께 수용하였으며, 景과 境을 겸하여 갖추었으나 또한 그림 그리는 畫工조차 미칠 바가 아니니, 어찌 세상 사람들에게 말할 수 있겠는가?”¹⁵⁶⁾

라고 하여, 唐詩 속의 ‘畫趣’에 관련된 것을 뽑았음을 말하고 있다. 그러면 ‘畫意’와 ‘畫趣’는 어떠한 차이가 있는 것인가? 이 둘은 큰 차이는 없겠으나, ‘畫趣’의 경우는 시 안에 그림과 비슷한 趣向이 내포된 것이라 한다면, ‘畫意’는 ‘시⇔그림’이라는 의식이 보다 뚜렷하게 자리매김한 것이라고 굳이 대별해 보고자 한다. 그리고 申緯는 ‘形色’이라는 외적요소와 ‘事理’라는 내적요소 및 ‘景’과 ‘境’을 구분하고 있다. ‘形色’은 바로 形似的 측면이요, ‘事理’는 蘇軾이 말한 象外와 常理라 할 수 있다. 그리고 ‘景’은 外的 景物이요, ‘境’은 내적으로 思理爲妙가 된 작가의 실질境界인 것이다. 이렇게 内外가 一致된 경지는 ‘畫工조차 미칠 바가 아님’을 말하여 ‘言外之意·韻外之致’의 의미를 말하고 있다.

여기서 ‘景’과 ‘境’에 대한 구분을 집고가기로 한다.¹⁵⁷⁾ 먼저 佛教 唯識學의

156) 申緯, 『唐詩畫意』 「(申緯) 序二」 “余於近日 討方便於創新 起凡例於寓意 就唐人詩中 關涉畫趣者 淘汰揀擇 釐爲一集 名之曰 唐詩畫意. 諷口會心 遊神悅性. 兩儀流峙 萬彙動靜 舉皆溱泊於方冊之內 搏弄於掌握之中 ...(중략)... 至於聲響 竝收於形色事理 兼賅於景境 又非繪工之所及 豈向俗人而可道.”

용어를 援用하여 풀다면, 六根(眼耳鼻舌身意)이 외부상황인 六境[六處](色聲香味觸法)과 부딪쳐 認識작용을 하는 자리를 六識이라 한다. 이러한 표면적 六識의 단계에서 나아가 제8識(아뢰야식)마저 뛰어넘는 깨달음의 경지를 진정한 ‘心’으로 인식하고 있다. 이때 앞의 ‘境’이라 했던 것을 보다 하위개념의 ‘景’으로 보고 있다. 이 때 五根과 五處는 쉽게 와 닿지만, 意와 法の 상호작용인 意識의 경우는 문학이나 예술에서 얘기하는 意境(意境)과 동위의 개념으로 이해할 수 있기도 하다. 한편 중국문학에 있어서 ‘意境’에 대한 이론은 唐代에 성숙하였는데, 詩歌 創作의 변형은 意境理論의 발전을 촉진시켰다. 이에 대하여 王國維는 “意境의 기본구성은 ‘情景交融’에 있는데, 그것은 두 가지 면을 포함한다. 즉, 生活形象의 客觀이 반영된 면과 作家의 情感과 理想의 主觀이 創造한 면이다. 전자는 ‘境’이라 하고, 후자는 ‘意’라 한다.”라 하고 있다.¹⁵⁷⁾ 여기서 王國維가 본 ‘境’은 즉, 보다 하위등급의 外境인 ‘景’의 의미로 본 것이다. 그러나 本稿에서 보는 ‘境’이란 위에서 말한 第六 意識을 뛰어넘은 진정한 깨달음의 境地인 高次的인 ‘心’이자 ‘境’이고, 이것은 ‘神思’며, ‘神似’라는 말을 붙이고자 한다. 그리고 이 ‘境’은 어느 하나의 이치에 편중된 것이 아니라, 隨時處中の 차원으로까지 운용이 되는 진정한 문예의 ‘詩境’이자 ‘藝境’이 되는 것이라 할 수 있다. 이것이 申緯가 추구하고자 한 진정한 ‘境’의 의미라고 풀어보고자 한다.

그리고 卯翁 徐耕輔(1771~?)는 『唐詩畫意』序三에서 申緯의 말을 빌어 ‘寫

157) 이 논의는 ‘詩境’에 대한 주제로 다음과 같은 연구가 되어 있다. 鄭雨峰의 「19세기 詩論 研究」(pp. 172~185)에서 申緯의 詩境追求를 구체적으로 논하였으며, 李炫壹 「紫霞詩 研究」(pp. 102~122)에서 ‘詩境論’이란 주제로 자세히 다루고 있다. 이들 모두 申緯의 「詩境圖」와 관련된 시들을 중심으로 ‘詩境’의 유래까지 구체적으로 다루고 있다. 일차적으로 위의 연구들이 아주 유용한 자료라 할 수 있다. 本稿에서는 위의 論旨들을 수용하면서, ‘神思와 神似’의 의미를 첨가하고자 하는 것이다. 이리하여 申緯가 추구하고자 한 詩境이 禪的 깨달음의 경지였건, 隨時로 마주하게 되는 外物에 따라 나타나는 마음의 境界로 인한 것이던 간에, 이 모두를 함유하게 된다고 본다.

158) 趙則誠, 張連弟, 畢万忱 主編, 『中國古代文學理論辭典』, (吉林文史出版社, 1984), pp.639~641.참조. 여기서 소개된 王國維는 서양과 동양의 이론을 결합하여 중국의 고전 문학에서 거론되던 ‘意境’의 이론을 총결하였다 하고 있다.

意'에 대해 다음과 같이 밝히고 있다.

“『唐詩畫意』는 紫霞 申幼經이 손수 鈔錄한 것이다. 幼經이 나를 지나가며 말하기를, ‘시와 그림은 두 가지 이치가 아니다. 그림을 잘 그리는 자는 일찍이 공교함을 달갑게 여기지 않았다. 오직 그림을 그리는 자와 보는 자가 神會로써 實다운 境地를 미루어 아는 것이다. 이것을 寫意라고 하는 것이다. 뜻이 만족하면 境界가 따르니¹⁵⁹⁾, 오직 시만이 그렇다. 가슴에 상처를 입히고 간장을 찌르듯이 하며, 그림과 글씨를 아로새기는 것은 시의 지극함이 아니다. 창작력을 숭상하는 자는 자연의 묘미를 얻었고, 이치를 주장하는 자는 말 밖의 旨趣가 있다. 그것으로 物態를 묘사하여 글을 짓는다면, ...(중략)... 술만드는 것을 관장하는 사람과 글 짓는 이들의 性情 등등은 비슷하여 형태가 갖춰지지 않음이 없고, 모습이 갖추어지지 않음이 없다. 이것은 다름이 아니라 그 意境이 만족해진 것이다. 이 意境이란 무슨 뜻인가? 시의 뜻이 아니고 그림의 뜻이 아니라, 바로 나의 뜻인 것이다. 나의 意境으로써 시에서 얻어 이것을 그림에 부친다면, 무릇 詩가 지니는 것과 그림이 그려낼 수 있는 것은 모두 나의 진실된 境界[境地]가 된다. ...(하략)’라고 하였다.”¹⁶⁰⁾

申緯는 ‘詩與畫 非二致也’를 분명히 밝히고, ‘以神會想 見實境 是所謂寫意也’라고 하였다. ‘以神會’는 앞의 文人畫論 단원에서 살펴보았던 ‘神會’이자 ‘神似’ 과정이고, 劉鏞이 말한 ‘神與物遊’의 단계이다. 그리고 ‘想見實境’은 바로 ‘神思’ 자체의 境地라 할 수 있다.¹⁶¹⁾ 그리고 이것이 ‘寫意’라고 밝히고 있다. 그리고 ‘得

159) ‘意足則境隨之矣(뜻이 만족하면 境界가 따르나니,)’에 대한 풀이를 좀더 하고자 한다. ‘意足’에서 ‘足’의 의미가 매우 포괄적으로 보고자 한다. 즉, ‘어떤 그 무엇인 神의 이치가 ‘창작의 경계’와 딱 합치된 지점에 달했을 때, 작가가 갖게 되는 ‘그 무엇에 대한 足’으로써, ‘만족’이란 용어도 꼭 들어맞지는 않는다고 생각한다. 그러나 어쩔 수 없이 ‘만족’이라는 단어를 쓴 것이다.

160) 申緯, 『唐詩畫意』 「(菟園老樵序) 序三」 “唐詩畫意者 紫霞申幼經 所手鈔也. 幼經過余而言曰 詩與畫 非二致也. 善畫者 未嘗屑屑爲工也. 而惟其所爲畫者 覽之者 以神會想 見實境 是所謂寫意也. 意足則境隨之矣 惟詩亦然 劇心鈍肝 刻畫彫篆 非詩之至也. 尙才思者 得自然之妙 主理致者 有言外之旨. 以之賦物而屬事 ...(중략)... 酒人墨客之性情 肖靡形不具 靡象不該 是亡他 其意足也. 斯意也 何意也. 非詩之意也 非畫之意也 則吾之意也. 以吾之意 得於詩而寓之畫 則凡詩之所有. 畫之所能爲者 皆爲吾之實境也. ...(하략)...”

自然之妙'와 序文 二에서 언급한 것처럼 '有言外之旨'를 중시하고 있다. 이러한 상태로 이루어진 작품은 바로 申緯 자신의 뜻이요, 申緯 자신의 실다운 境地라 강조하고 있다. 즉 이로써 답습이나 모방이 아닌 자신만의 진정한 創新인 '眞自家'가 될 수 있음을 말한 것이다.

다음은 「唐詩畫意」를 選集하고 지은 「余選唐詩畫意一集 今且十年于茲. 枿溪讀之 有契于心. 用拙韻三潭印月詩 惠題卷後. 故謝答二首」중 第一首를 보기로 한다.

<其一>

肖物覃精獨擅唐, 만물을 닮아 潛心함에는 유독 唐에서 뛰어났고,
 詩中讀畫妙難量. 시 가운데 그림을 읽으니, 오묘하여 헤아리기 어렵네.
 通神道室生虛白, 道室에서 神靈한데 통하니, 純淨無慾해지고,
 推例書家榻硬黃. 書家를 미루어 예를 들자니, 평상위의 硬黃紙[習字紙]네.
 南北了然區派別, 南과 北이 확연하게 派別을 구별하고,
 贗眞足以辨毛光. 贗과 眞으로 털빛 구별하기에 충분하네.
 出奇文字藏之匣, 기이한 시문을 지어 상자에 저장하자니,
 慚媿諸詞句句香. 노래들 구절마다 향기로우며 부끄럽네.¹⁶²⁾

이것은 「唐詩畫意」를 選集한지 10년이 되는 때에, 枿溪 尹定鉉(1793~1874)이 읽어보고 마음에 契合한 바가 있어서, 申緯의 「三潭印月詩」의 韻을 써서 卷後에 題를 써준 것에 감사하며 답례로 쓴 시이다. 여기서도 唐代에서 유독히 만물을 정교하게 묘사하였으며, 唐詩 속에서 그림 같은 이치를 읽노라니 오묘하여 제대로 헤아릴 수 없다고 하였다. 그리고 '通神道室生虛白'이라 하여 道室에서 神靈하게 통하는 경지에서 純淨하고도 無慾한 마음으로 안정이 됨을 말하고 있다. 이것은 『莊子』 「人間世」에서 “唯道集虛. 虛者 心齋也.”라 한 의미를 담은

161) '想見實境'에 대한 의미는 앞에서 설명한 '景과 境'에 대한 의미로 해석한 것이다.

162) 『全集』 p.1783.

표현이기도 하다. 이어서 南北分宗으로 그림의 맥을 달리하듯, 진정한 문인의 작품과 그렇지 않은 것을 眞과 贋으로 대별하고 ‘毛光’으로 구분하고 있다. 이는 다음같이 清代 4王이던 王麓臺(王原祁)와 王石谷(王翬)¹⁶³의 말을 빌려 自註를 붙이고 있다. 즉, “王麓臺云 山水用筆須毛.(山水를 그리는 用筆에는 모름지기 털이다.)”고 말한 것과, “王石谷云 凡畫若出一律 則光毛正光之相返也.(그림을 一律적으로 하려면 털이 바르게 빛나는 빛으로 돌아가야 한다.)”라고 한 것을 인용하였다. 그렇지만 자신은 기이하게 생각하고 표현한 글자들이 옛 先人들의 훌륭한 작품에 못 미침을 부끄러워하며 마치고 있다. 이 시를 통해 唐詩 속에 매우 빼어난 묘사가 이루어졌음을 다시 확인시키고, 清代 문인화가인 四王의 筆法도 마음에 두고 있었음을 확인할 수 있다. 그리고 ‘光毛正光之相’의 표현처럼 ‘通神道室’의 虛白한 마음이 바른 빛을 내게 됨을 알게 해 주고 있다.

위와 같이 申緯의 畫意는 『詩經』을 그림의 묘미가 들은 經으로 하고, 唐詩에서 그림의 취향이 들은 畫趣詩 중에 ‘그림⇔시’의 의미가 강한 시를 ‘畫意’가 있는 시라는 전제로, 『唐詩畫意』를 選集했음을 알 수 있다. 그리고 작가나 鑑賞家 자신의 ‘神會로 實다운 境界[境地]를 미루어 아는 것’이 ‘寫意’이며, 이것은 文人畫論에서 말한 ‘神似’과정이자 劉勰이 말한 ‘神與物遊’된 ‘神思’와 같음을 확인할 수 있다.

다음은 題畫詩에 發顯된 그의 文人畫論 면모를 알아보고자 한다.

163) 王原祁(1642~1715), 字는 茂京, 호는 麓臺, 石獅道人. 江蘇省 太倉人. 王時敏의 손자이다. 그는 王時敏, 王鑑, 王翬 등과 함께 清代四王으로 불리우는 문인화가이다. 董其昌의 淺絳法을 깊이 얻고, 畫法이 익숙하면서도 달콤하지 않고, 生拙하면서도 꺾끄럽지 않으며, 담백하면서도 渾厚하고, 實하면서도 밝으며, 또한 書卷氣가 있었다 평해진다.

王翬(1632~1717), 字는 石谷, 호는 臞樵, 耕烟山人 등. 江蘇省 常熟人. 王時敏과 王鑑의 후원으로 강남북을 두루 유람하며 많은 고전을 두루 섭렵하여 畫聖의 칭을 들었다. 그는 南北宗을 모두 배워 하나로 용해시켰는데, 필력이 다소 나약했고 화려하고 번잡한 데 힘써서 시대의 안목에 따랐기 때문에, 기운은 높지 못하다는 평을 받는다.

淸初의 擬古思想은 자연을 배우는 전통이 중단됨에서 나타난 것으로, 이들 四王은 이런 思潮를 받아 경화되고 공허하게 되어 형식주의적인 길을 걷게 되었다.

3. 寫生과 神似의 一律觀

1) 寫生과 神似

그림을 그리기 위해서는 外物을 잘 묘사하는 것인 寫生을 들 수 있다. 이 寫生을 申緯는 어떻게 생각했을까? 그는 「詠池邊竹影」에서 다음처럼 밝히고 있다.

百竿叢玉立亭亭,	百尺竹竿의 옥빛 떨기 亭亭히 서있고,
烟雨痕深湘水靈.	안개비 흔적 깊은 湘水의 녀이여라.
時見無風脫粉籜,	때에 바람 없음 알고 대나무 흰 껍질 벗고,
了然承日印空靑.	분명하게 해 오르면 푸른 하늘에 도장 찍네.
禁寒翠袖和愁倚,	추위 견딘 푸른 소매 시름 녹여 의지하고,
試舞文鸞顧影停.	춤추던 고운 난새 그림자 응시하며 멈추네.
以墨像君君解否,	먹으로 본뜬 그대, 그대는 아시오?
我師神似不師形.	난 神似를 본받았지 形象을 본받지 않았다오. ¹⁶⁴⁾

이 시는 ‘叢玉’과 ‘空靑’으로써 푸른 色感을 극대화 시키고, 죽순껍질이 탁~ 탁~ 터지며 하늘을 향해 자라난 대나무떨기의 모습을 ‘脫粉籜’이라 하여, 聽感과 세찬 기세를 함께 담아내고 있다. 여기에 雨霧어린 연못가의 운치를 舜임금께서 돌아가시자, 湘水에서 울다 죽어 얼룩진 湘竹이 되었다는 娥皇과 女英 두妃의 녀이라고 함으로써, 대나무의 곧은 절개를 간접적으로 상징화 하고 있다. 이런 두妃의 시름인양 가득했던 습기는 햇살이 퍼지자 말끔히 개이고, 맑은 하늘에 마치 도장 찍힌 듯 과랴게 대나무고 솟아있음을 형상화 하고 있다. 그리고 추위를 견딘 댓잎을 ‘翠袖’라 하고, 위의 두妃의 녀이 품었을 시름마저 녹였다 하고 있다. 이것은 온화해진 날씨를 묘사한 것이다. 이어서 바람에 흔들거리던 댓잎을 ‘試舞文鸞’으로 묘사하고, 바람 없는 따뜻한 날씨에 맞추어 때마침 고요

164) 『全集』 p.1399.

해진 대의 모습을 그림자라는 虛像을 통해 형상화 하고 있다. 바로 이러한 시인의 감상으로 그려진 대는 이미 정신적인 대나무였지, 실물의 대나무가 아님을 ‘我師神似不師形’이라 하였다. 즉 여기서 蘇軾이 주장했던 그 ‘神似’의 개념이 표출되고 있는 것이다. 이로써 申緯는 神似를 중시하였음을 알게 된다.

그런데 다음 「自題臨十竹齋譜卷後 五首」에서는 은근히 寫生의 면모를 보이고 있다.

<其一首>

藍本徐黃迹已陳, 原本이던 徐熙 黃筌자취 이미 오래지만,
眼前花菓四時新. 눈앞의 꽃과 과일 계절마다 새롭다네.
畫家正覺推初祖, 화가의 바른 깨달음은 始祖를 받들이니,
紅葉樓中吮墨人. 紅葉樓 속에서 먹물 빨던 사람이라네.¹⁶⁵⁾

여기 제1구에서 徐熙¹⁶⁶⁾와 黃筌¹⁶⁷⁾은 北宋代의 寫生에 능했던 대표적 花鳥畫家 이다. 그들의 시대는 이미 오래 전에 지나갔지만 그 그림만은 『十竹齋畫譜』 속에 남아 전해지기에, 매 계절마다 畫譜를 보는 눈길로 새로움을 맛 볼만큼 생생히 감상하게 됨을 말하고 있다. 이윽고 제3구에서는 그런 훌륭한 작품을 대하는 안목을 ‘畫家正覺’으로 받고, 그렇게 되려고 노력하는 화가의 자세를 갖추고 있어서 ‘推初祖’라 존송 받는다는 뜻이다. 그리고 결구에서 이러한 존중을 받을 수 있게 그림의 典範을 잘 따라간 올곧은 화가는, 바로 ‘紅葉樓’라는 별호를 갖은 豹菴 姜世晷이라 밝히고 있다. 여기서 언급한 『十竹齋畫譜』는 1627년 발간된 혁신적인 다색판화로, 색조의 미묘한 농담변화가 섬세하고 아름다운 화면을 창출하며, 이미 유입되 있던 『芥子園畫傳』보다 격 높은 판화기법으로 되어있

165) 『全集』 p.669.

166) 徐熙(10세기 중반경 활동), 江西의 金陵人, 강남 명족의 후예로서, 그는 寫生에 능하여 花竹, 林木, 蔬菓, 禽蟲 등을 모두 잘하였고, 특히 設色에 능하여 자못 生意가 있었다.

167) 黃筌(903? ~ 965), 四川省 成都人. 竹石과 花雀 및 林石과 鶴 등등을 잘하였다. 그의 花鳥畫는 徐熙와 함께 五代, 兩宋 花鳥畫의 원류가 되었다.

다.168) 즉 申緯는 이 화보를 模本으로 하여 연습하던 그의 스승 姜世晷을 화가로서의 올바른 자세를 갖추었던 화가라고 賞讚한 것이다. 그리고 模本을 통하여 寫生을 연습해 익혔음을 알 수 있다.

다음 首에서는,

<其二首>

乞靈豹老拒霜梅, 英靈하신 豹菴翁의 국화와 매화 구했더니,
二十四圖一氣來. 스물네 장들 그림이 한결같은 기운 나오네.
未有從前花葉相, 이전까진 없던 꽃과 잎새의 모습,
凍地枯墨任塵埃. 언 땅에 매마른 먹빛 티끌 속에 맡겨졌네.169)

라고 하여, 스승처럼 『十竹齋畫譜』의 그림 중 24종으로 연습하여 한 기운으로 터득됨을 ‘一氣來’라 한 것이다. 이렇게 완성된 그림은 예전에 없던 새로운 작품임을 ‘未有從前’이라 하고 있다. 서리와 눈 쌓인 그림 속 국화와 매화를 ‘凍地枯墨’이라 하여, 淡墨의 渴筆로 이뤄졌음을 암시하고 있다. 이런 墨菊과 墨梅의 고결함을 塵埃에 맡겨졌다는 것은 그림에서 풍기는 고결한 풍취가 世俗에 남겨짐을 뜻하기도 하지만, 碧蘆舫에서 隱居하던 자신의 離落한 상황을 투사하고 있는 것이다. 이어서 제3首에서는,

<其三首>

豈必筌蹄一一摹, 어찌 반드시 방편을 일일이 본뜨리요?,
布豪設色且從吾. 펼쳐낸 색채는 또한 나를 따름일세.
詩書畫髓宜無二, 詩書畫의 眞髓는 宜當 둘이 아니니,
十竹齋中借學隅. 十竹齋 속에서 한 자락 빌려왔다네.170)

라고 하여, 이렇게 완성된 그림은 모방한 것만이 아님을 ‘豈必筌蹄一一摹’라 하

168) 고연희, 「申緯의 회화관과 19세기 회화」 『한국학논집』 제37집, (한양대학교 한국학연구소, 2003), p.167. 인용문 참조.

169) 『全集』 p.670.

170) 『全集』 p.670.

고, 자신만의 새로운 창작임을 ‘且從吾’라 하여 강조하고 있다. 이윽고 제3구에 서는 ‘詩書畫髓宜無二’라 함으로써 詩書畫 一元의 논리를 펼치고 있다. 그렇지만 그 모델은 『十竹齋畫譜』를 따라 공부한 바탕임을 재차 밝히고 있다. 이와 같이 申緯는 學畫의 典範을 따라 공부하고, 이것을 자신만의 작품으로 새롭게 탄생시켜야 함을 표현한 것이다.

<其四首>

妙悟天然具畫理, 妙悟는 天然하여 그림의 이치를 갖췄기에,
 外求豪墨則難追. 밖으로 豪放한 먹색 구하면 따르기 어렵네.
 我於離落野田畔, 나는 離落하여 草野 맡가인데,
 每見葛生蒙楚詩. 매번 葛生을 보니 楚辭를 무릅쓰네.¹⁷¹⁾

이 首 첫 구에서는 模寫하며 터득된 畫法과 어우러진 자신의 마음으로 해석된 세계를 ‘妙悟’라 풀고 있다. 여기 ‘妙悟’라는 표현은 宋代 嚴羽(약1290~1364)가 「詩辨」에서 “대저 禪道는 오직 妙悟에 달려있는 것으로, 詩道 역시 妙悟에 달려있다. (大抵禪道惟在妙悟, 詩道亦在妙悟)”¹⁷²⁾라고 하여 禪家의 용어로 詩論을 펼쳤는데, 申緯 또한 儒家이면서도 불교에 심취했던 시인 이였음을 상기해 본다면, 다분히 禪的인 맛을 내포하고 있는 詩語이다. 妙悟의 상태는 말 그대로 ‘오묘한 깨달음의 경지’이다. 이 경지는 어떠한 作爲나 分別心도 자리할 수 없는 ‘眞俗不二’의 세계 자체인 것이다. 이것은 그저 ‘天然’이라는 語句 이상 자연스러울 수 없을 것이다. 이런 깨달음은 자신의 숙련된 솜씨와 결부된 마음 밖에서 구할 수 없음을 제2구에서 말하고 있다. 다음 제3구와 4구에서는 草野에 은둔해 있는 처지에서 『楚辭』의 구슬픈 가락을 찾게 됨을 언급함으로써, 벼슬에서 물러나 있는 상황이 자신의 의지만은 아님을 표한 것이다. 또 그림을 그리며 깨달은 세계와 연결하여, 『楚辭』의 悲感을 妙悟로 得意하며 시를 짓고자 하는 자세를 ‘蒙’이라 함으로써 ‘詩畫一律’의 실천을 말하고 있다.

171) 『全集』 p.670.

172) 車柱環, 『中國詩論』, (서울대학교출판부, 1992.), pp.170~171. 참조.

<其五首>

此事專專係用筆, 이 일은 오로지 用筆에 달렸으니,
丹黃脂粉云乎哉. 붉고 누른 연지와 분을 말하리까?
用墨淺淡備五色, 먹의 색에 얹어 알기 홀려도 五色을 갖췄으니,
又從書卷氣中來. 또한 書卷氣 속에서 나온 것이라네.¹⁷³⁾

마지막 首에서는 다시 그림 그리는 要諦를 밝히고 있다. 즉 제1구와 2구에서 丹青의 색감을 빌리지 않더라도 기운 있는 그림을 그려낼 수 있다는 것을 말하고 있다. 즉, 붓을 사용하는 기운과 숙련된 솜씨를 발휘함을 ‘用筆’이란 단어로 통괄시키고 있는 것이다. 여기서 謝赫 ‘畫六法’에서의 ‘骨法用筆’과 ‘隨類賦彩’의 의미를 담고 있음을 말했지만, 신위는 ‘骨法用筆’에 더 중심을 두고 있음을 확인할 수 있다. 이렇게 검은 墨色만으로도 5종의 색감을 표할 수 있고, 그것은 ‘書卷氣’¹⁷⁴⁾라는 참다운 文人の 기운에서 나온 것이라 함으로써 ‘骨法用筆’의 또 다른 설명하고 있는 것이다.

위와 같은 시에 이어서 그는 後文에서 다음과 같은 말을 남기고 있다.

“나는 일찍이 寫生을 하는 것이 山水보다 어렵다고 여겼다. 즉 연지나 분으로 공교하게 물들여도 오히려 지저분해질까 근심하였거늘, 하물며 경솔히 붓을 들어 天工을 흡사하게 빼앗는 것을 의론할 수 있겠는가? 文字는 筆墨에서 떨어졌으나 또한 筆墨이 미처 도달하지 못한 곳에 도달하니, 『毛詩』가 崇尚된다. 『爾雅』의 門을 나누고 類를 달리함과, 『離騷』가 모범삼아 기탁한 것은 참으로 조물주와 함께한 것이며, 공교함을 다루고 음미하며 해석한 경향이다. 향기롭게 아름다움이 竹簡[종이]에 넘치고, 形色이 종이에 용솟음친다. 이후로 古今 名儒의 七言五字가 왕왕히 향기가 나고 색이 살아 있었다. 창졸간에 만나지니, 그 참됨을 본 것과 같다. 오직 사람에게 있어서 정밀하게 생각하고 자세히 참조하며, 문장이 공교하고 그림 그리는 일이 두 가지가 아님을 분명히 알겠다. 우리 동방의 畫學은 단지 그림에서 구하기만 했기에, 그러므로 (진정한)그림과의 거리는 날로 멀어졌다.

173) 『全集』 pp.670 ~671.

174) 이 ‘書卷氣’에 대해서는 뒷 단원의 ‘士氣’에서 다시 언급하고자 하기에, 여기서는 설명을 줄인다.

또 士大夫들은 詩書畫의 眞髓가 한 가지 法임을 알지 못하고, ‘繪素一事’를 유치하게 여겨 院人¹⁷⁵⁾에게 맡기며, 그것(그림 그리는 것)을 말하기를 부끄러워하였다. 곧 이런 文字는 거칠어졌고, 도리어 구석지게 되었다. 山水의 名家에 혹 일컬어질 수 있는 자가 있어도 寫生에 이르러는 조용하여 소문이 없었다. 즉 대략 院體¹⁷⁶⁾에서 벗어났다고 하면, 공교하고 세밀하게 붓이 水墨으로 들어가긴 했지만, 400년 간을 내어 달렸고, 오직 姜豹菴 尙書 한 분만이 玄妙한 言語에 뛰어나셨다.

나의 어린 시절에 靑出於藍으로 (畫法을) 전수받음이 다만 竹石一派에 있었는데(姜世晁의 墨竹畫法만을 배우고자 했음을 의미함.), 지금은 늙어치고 있다. 작년 가을 나는 少司寇벼슬에서 물러나 한가롭게 지내게 되어, 맑은 창이 고요한 책상에서 붓을 잡고 공부하였다. 특히 豹菴先生께서 臨模하시던 『十竹齋畫譜』를 좋아하였는데, 拒霜(국화)와 烟梅(매화) 두 가지를 시도하였다. 일단 흉내 내던 열 손가락이 힘차게 떨리니, 마치 깨달은 바가 있는 것 같았다. 드디어 翁께서 미처 臨模하지 못하신 것에 이르게 되었는데, 무릇 雜花와 과일, 난초, 竹石 등 24가지였고, 자못 寫生하는 법을 연구하였다. 처음은 소중함이 붓에 있고, 다음은 먹을 씹이고, 색을 입히는 것은 마지막인 것이다. 마치 그 넓게 물들이는 秘法의 오묘함은 또한 전적으로 約略하고 淡遠¹⁷⁷⁾하는 사이에 있는 것 같았다. 먹이 五色을 갖추게 되면, 象外로 벗어났다. 文心과 慧業을 갖춘 자가 아니면 쉽게 金針[秘訣]을 알리지 못한다. 나의 아들 命準과 命衍이 어려서 붓을 갖고 놀길 좋아하여, 때때로 한 가지 그림을 엿보며 글을 썼었다. 이러한 몇 가지 말들을 책 말미에 붙인다. 어찌 寫生을 멈추겠는가? 指南은 詩文을 지어 나무를 건널 수 있으니, 너희들은 이것을 알아라!

癸未年 봄 정월 그믐에, 碧蘆舫에서 쓰다.”¹⁷⁸⁾

175) 院人은 전문적 직업화가인 畫員을 의미한다.

176) 院體는 畫院의 畫風을 의미한다.

177) 約略은 縮約하고 간소화 하는 것이고, 淡遠은 맑고 아득히 표현하는 것이다.

178) 『全集』 pp.671~673. 「自題臨十竹齋譜卷後 五首」 “余嘗以爲寫生難於山水 卽工染脂粉 尙患笨伯, 況可議率爾命筆 肖奪天工耶. 文字離於筆墨 而又到筆墨所未到之地. 毛詩尙矣. 爾雅之分門別類 離騷之標舉寄托 眞與造物者 爭工吟釋之頃. 芬芳溢簡 形色湧紙. 自後古今名篇七言五字 往往有生香活色 猝然遇之. 如見其眞 惟在人精思熟參文工繪事 了非二義. 我東畫學 但求之於畫 故去畫日遠. 且士大夫不知詩書畫髓同一法. 乳繪素一事 委之院人 而恥言之. 卽此文字鹵莽. 可以反隅. 山水名家 或有可以稱說者 至於寫生 寂然無聞. 卽有之略出於院體. 工細筆入於水墨. 劬勤四百年間 惟一姜豹菴尙書 超超玄箸.

余童子時 靑藍授受 但在竹石一派 至今懊恨. 去年秋 余由少司寇 解官閑居 明窓淨几 握管從事. 特愛豹翁臨十竹齋 拒霜烟梅二頁試 一擬之十指拂拂 如有所悟. 遂及於翁所未及臨

이 글을 통해 申緯는 어릴적 姜世晁에게서 竹과 石만을 배운 것을 후회하고, 그 또한 스승처럼 『十竹齋畫譜』를 따라 模寫하며 다른 그림종류도 익혔음을 알 수 있다. 여기서 밝힌 ‘寫生’의 의미는 ‘寫生難於山水(寫生을 하는 것이 山水보다 어렵다고 여겼다.) ~ 況可議率爾命筆 肖奪天工耶(하물며 경솔히 붓을 들어 天工을 빼앗아 닮게 함을 의론할 수 있으리까.)’의 글귀에 축약되어 있다 할 수 있다. 즉 天然한 自然의 조화로운 숨씨만큼 빼어나게 구현해 낼 수 있는 그림은 툭툭 붓을 그어 묘사하는 水墨山水畫보다도 어려움을 밝히고 있다. 그러하기에 앞의 시구에서 언급했던 徐熙와 黃筌 같은 寫生畫家를 그 典範의 일부로 삼을 수 있었던 것이다. 이렇듯 진정한 寫生은 어려운 것이고, 이어진 글귀처럼 『詩經』이 바로 진정한 寫生の 으뜸임을 밝히고 있다. 이것은 『唐詩畫意』序文에서 『詩經』속에 畫意가 들었다고 했던 것과 일맥상통하는 것이다. 『楚辭』와 역대의 5·7言詩들이 진정한 寫生の 숨씨를 다룬 작품임이며, 이 또한 참다운 寫生으로 묘사해 낼 수 있는 그림의 숨씨와 같은 것임을 말하였다.

그러나 우리나라의 畫學은 ‘참된 寫生の 이치’는 모른 채 세월이 흘러, 그림 그리는 일조차 부끄럽게 생각하게 되었고, 그 때문에 詩書畫一元적 이치인 詩文을 짓는 일에도 사뭇 거칠어지게 되었다는 것이다. 그러면서 畫院體의 정교한 畫法에서 나아가 水墨山水에까지 정교하게 그리고자 하였으나, 진정한 妙를 아는 사람으로 豹菴 姜世晁을 꼽고 있다. 이어진 뒷글에서 밝혔듯 『十竹齋畫譜』를 통한 寫生畫의 습득을 통하여 진정한 寫生法을 터득하게 되었다는 것이다. 그것은 ‘在筆·用墨·丹黃’이며, 이와 함께 ‘約略(; 縮約하고 간소화 하는 것.)하고 淡遠(; 맑고 아득히 표현하는 것.)하게 五色의 먹빛을 갖추는 것’이 秘法임을 말하고 있다. 여기서 ‘在筆’을 최우선으로 꼽음으로써 用筆의 중요성을 강조한

者. 凡得雜花菓蘭竹石二十四頁 頗究寫生之法. 首重在筆 次用墨丹黃其末也. 若其渲染秘妙又全在於約略淡遠間. 至墨備五色 超脫象外. 非具文心慧業者 未易告以金針矣. 兒子準衍幼好弄翰. 時窺一斑爲書. 此數語卷尾以付之. 奚止寫生 指南可作詩文津逮. 小子知之. 癸未春正月晦日 碧蘆舫書.“

것이다. 이러한 법을 갖춘 그림은 ‘超脫象外’요, 文心과 慧業을 갖춘 자만이 이를 수 있는 경지라 하여, 蘇軾의 ‘象外’적 표현이 나온다.

그러면 이 글에서 보이고 있는 ‘工細筆’의 院體와 寫生은 무엇이 다른가? 院體는 단순히 外物을 정교하고 치밀하게 묘사하는 것이라 한다면, 申緯가 말한 寫生은 두 가지로 대별해 볼 수 있다. 그 하나는 공교한 外物描寫를 벗어나 天工을 겨룰 수 있으며, 그래서 ‘如見其眞’할 수 있는 寫生인 것이다. 즉 單純描寫의 寫生보다 格이 최고의 경지로 오른 ‘天然의 寫生’을 말한 것이다. 그 다음은 보다 하열한 의미의 ‘形似的 寫生’이다. 그러나 이 形似的 차원의 寫生法을 익히고 터득함으로써 비로소 象外的 神似된 그림이 탄생되기에, 단순 의미의 寫生을 무시한 것은 아니다. 이것은 劉勰이 말했던 ‘積學’이자 ‘研閱’의 ‘閱’이요, ‘酌理以富才’의 ‘富才’인 것이다. 그리고 申緯는 자신의 아들들이 어릴 때부터 글과 그림을 가까이 하고 남긴 글들을 붙인다 하고, ‘奚止寫生 指南可作詩文津逮. 小子知之(어찌 寫生을 멈추겠는가? 指南은 詩文을 지어 나루를 건널 수 있으니, 너희들은 이것을 알아라!)’라 하고 있다. 이는 바로 形似的 寫生法과 함께 ‘天然의 寫生’을 指南으로 삼아 文心과 慧業이 갖춰진 象外的 詩書畫에 도달함을 말한 것이다. 그러기에 이 ‘天然의 寫生’은 또한 이미 神似가 완성된 의미의 寫生이라 할 수 있다.

다시 말한다면 申緯는 形似的 寫生은 養術로 받아들이고, 이미 神似화된 저쪽 언덕은 『詩經』과 같이 天工의 ‘天然의 寫生’을 말하였다 하겠다.

또 神似에 대한 주장은 다음 「人有賣董太史畫合壁帖者 余爲臨書 兒輩摹畫而還其原本 仍題以一詩」에서도 드러나고 있다.

撫古應難神似矣, 故人을 모방해도 응당 神似가 어렵나니,
端於筆未到時求. 端正히 붓대지 않았을 때 구해야 하네.
論詩化後空無訣, 論詩하여 後人 教化 헛되이 비결 없으니,
覓劍從來陋鏗舟. 갈 찾으려 좃아와 배에 새김 비루하다네.¹⁷⁹⁾

179) 『全集』 p.1255.

이 시는 누군가 董源의 그림 <合壁帖>을 파는 자가 있었는데, 申緯가 臨書하고 아이들이 그림을 模寫하고 원본을 돌려주고서, 題詩를 한 것이다. 여기 제1,2구에서 옛것을 배워 臨模를 하더라도 神似가 어려움을 언급하고, 神似是 작품을 시작하기 전에 형성돼있어야 함을 말하고 있다. 이어 제3구에서는 시를 논하며 후인을 가르치는 비결이 별 도리가 없다 함으로써, 神似를 잘 이루는 것이 비결임을 밝히고 있다. 이윽고 제4구에서는 시대의 변천에 적응하지 못하는 어리석음을 비유한 ‘刻舟求劍’의 故事를 활용하여, 시대와 작가자신이 어우러진 創新을 해야 함을 암시하고 있다.

이같이 神似를 이루기 어려운 상황은 「昌溪覓句圖」에서도 나타나고 있다.

(上略)

善學最要不貌襲, 잘 배우는 최고 要諦 모양 답습 앎음이니,
 踐跡本不如獨至. 자취 밟음 본래 홀로 이르니만 못하여라.
 盡吾才力自作家, 내 才力을 다하여 절로 一家 이루나니,
 莫羨華嚴樓閣邃. 華嚴樓閣의 深奧함 부러워 말지니라.

(中略)

天悶海枯思亦渴, 하늘이 바다 마름 근심하듯 생각 또한 갈증나고,
 好句不來如兀醉. 좋은 詩句는 떠오르지 않고 멍멍히 취한 듯해라.
 千篇非富一字貧,千篇 詩句 풍부하지 아니함 한 字의 貧弱때문이니,
 君始自悟覓句義. 그대 비로소 몸소 깨달아 詩句의 뜻을 찾는구려.¹⁸⁰⁾

이 시는 그림이나 시를 창작하기에 앞서 先人들의 작품을 따라 배우되, 그 겉모양만 닮지 말고, 독자적으로 이뤄내야 함을 말하고 있다. 이러한 방법으로는 자신의 才力을 십분 발휘해야만 진정한 自家를 이룩할 수 있기에, 華嚴經 같은 佛經의 심오한 뜻만 부러워 말라는 것이다. 이것은 스스로 求道修行을 통해 覺者가 되는 불교의 이치처럼, 작가 자신이 창작의 이치를 깨달아 진정한 창작의 자리를 찾으라는 암시이다. 또 아무리 좋은 작품의 구상을 하려해도, 도리어

180) 『全集』 pp.1550~1551.

갈증만 나뒀하고 정신이 혼미해짐을 ‘如兀醉’라 하고 있다. 이것은 神似가 되지 못한 괴로운 마음을 대변하는 것이기도 하다. 이어서 방법적인 면으로 볼 때, 글자 하나 빈약하게 사용하면 전체 작품에 미치는 영향이 커서, 좋은 작품과 간격이 생기게 됨을 밝히고 있다. 따라서 昌谷과 玉溪 두 사람이 古今의 시구를 엿보며 시를 짓는 의미를 깨달았음을 밝히고 있다. 이처럼 神似의 어려움과 함께, 단순한 모방을 반대하고 독창성을 강조하고 있다. 이것은 擬古를 하되 進化論을 반영한 창작의 태도를 말한 것이다.

이러한 입장은 「次韻 答西山催扇帖書畫長句」에서도 나타난다.

臨書何必晉唐限,	臨書함에 어찌 晉·唐의 名蹟에만 한정하리오,
匠心手追不亂眼.	匠人 마음에 손 따르니 눈을 어지럽히진 않네.
畢竟所至隨天分,	필경에 이르러는 天分을 따르는 것이니,
第一俗流急須剗.	第一은 俗流를 화급히 베어내야 하니라.
我生翰墨爲飲食,	나는 태어나면서 붓과 먹으로 음식을 삼았으나,
師古不得造極則.	옛것을 본받아도 최고의 準則을 만들지 못하네.
贗古何如得眞今,	가짜 古本이 어찌 진짜 今本을 얻을만 하리오?
聊快吾心可以息.	애오라지! 상쾌하게 내 마음을 쉴 수 있구나. ¹⁸¹⁾

이 시는 첫 구부터 臨書함에 있어 最高로 인정하는 晉·唐의 名蹟만 따라서 배울 필요가 없다는 선언을 하고 있다. 제2구에서는 匠人이 마음먹은 대로 손끝을 따라 작품을 탄생시키면, 눈을 어지럽힐 만큼 쓸모없는 작품이 되지는 않는다는 말이다. 이 ‘匠心手追’는 劉勰이 말한 ‘馴致以懌辭’의 의미를 담고 있는 것이라 할 수 있다. 이어서 俗된 기운이나 유행을 버리고, ‘天分’ 즉 ‘하늘이 내려준 작가의 資質’에 맞추어 나아가게 됨을 말하고 있다. 다음 제5,6구에서는 申緯 자신도 태어나서부터 계속 붓과 먹으로 음식을 삼을 만큼 수많은 훈련과 法古의 수련을 하였어도, 지극한 문예의 법칙을 완전히 터득하진 못했다는 自評을 하고 있다. 그러하기에 제7,8구에서는 가짜 古本으로 수련하는 것이 오늘날의

181) 『全集』 p.1620.

眞本으로 수련하는 것만 못함을 밝히고,古今의 개념에서 벗어난 마음을 ‘聊快’와 ‘息’자로 분명히 하고 있다. 이 또한 進化論的 擬古를 따름과 함께 現今의 상황도 중요함을 말함으로써,眞自家의 創新이 무엇인가를 정의해 주고 있다. 그리고 ‘俗流’를 배어내는 것이 가장 급한 일임을 말함으로써,文藝批評의 기준을 제시하고 있는 것이다.

다음은 「初雪酒後自題黃不黃米不米幀側」을 보기로 한다. 그런데 이 시는 「訪戴圖」라는 申緯의 水墨畫에 적힌 詩와 동일한 것이기도 하다.¹⁸²⁾

日脚凝水風怒呼,	햇발은 얼어붙고 바람은 노호하는데,
樓陰山黛合糶糊.	누대 그늘 산 눈썹이 모두 흐릿하고녀.
夢回酒氣全消席,	꿈에서 돌아오니 술기운 말끔히 사라진 자리에,
人靜香煙尙在爐.	인적도 고요한데 향연만 아직도 화로에 피어있네.
一點斜飛融暖硯,	한 점 눈발 날아들어 따뜻한 베투에 녹아지고,
乾聲驟至變寒蘆.	마른 바람소리 모여와 차운 갈대로 변하게 해.
偶然水墨參黃米,	우연히 수묵이 黃公望과 米芾에 섞여지니,
驀地神遊訪戴圖.	곧이어 精神은 訪戴圖에 노니누나. ¹⁸³⁾

이 시가 적힌 「訪戴圖」그림의 내용은 江岸 저쪽으로 淡墨으로 둥글게 처리한 산마루가 배치된 밑에 草家가 그려지고, 江岸 이쪽 언덕에는 濃墨의 나무와 빈 배 한척이 그려져 있다. 이것은 王羲之(321~379)의 아들 王徽之(?~388)가 눈 오는 어느 날 밤에 거문고의 名人인 戴逵를 찾아 나섰다가, 문득 마음이 흡족해져서 그냥 돌아왔다는 故事를 담고 있는 것이다. 이 시의 제1,2구는 그림에서처럼 흐릿한 담묵으로 처리된 산과 함께, 白色의 紙面으로 처리 하였듯이 겨울의 매섭고 황량한 분위기를 담고 있다. 다음 제3,4구는 作畫하기 직전의 실내의 온기와 정적 분위기로써 창작의 巧思를 가다듬는 자세를 말한 것이다. 이것은 앞 단원에서 보았던 郭熙의 사례와도 같다. 즉, 神似의 상태가 되기 위한 준

182) 그리고 「訪戴圖」는 紙本水墨으로 개인소장품이다. 단, 本稿에서는 도판삽입을 제외키로 하였다.

183) 『全集』 p.1751.

비단계라 할 수 있다. 여기의 ‘夢回酒氣全消席(꿈에서 돌아오니 술기운 말끔히 사라진 자리에)’이란 妄想으로 혼란했던 마음이 淨化된 상태를 말한 것으로, ‘人靜’의 환경까지 어우러진 상황임을 알게 해 준다. 또 ‘香煙尙在爐’의 ‘尙’字는 작가에게 형성된 神似가 유지되는 상태를 강조한 것이다. 그리고 제5,6구의 ‘融暖硯’과 ‘變寒蘆’는 ‘暖’과 ‘寒’字로 室內外의 분위기를 나타냄과 함께, ‘融暖硯’은 神似的 상황이 무르익어 작품으로 이어지는 자리를, ‘變寒蘆’는 神似化된 작품의 탄생을 대변하고 있는 어구라 하겠다. 이윽고 제7,8구에서는 이렇게 완성된 자신의 그림에 대한 自評을 하고 있다. 즉, 黃公望과 米芾¹⁸⁴⁾의 墨法으로 그리긴 했어도, 그들의 그림이 아닌 자신의 독창적 작품임을 말한 것이며, 또 그러한 그림과 작가가合一된 정신적 교감을 ‘遊’字로 표현하고 있다.

이 시는 그림의 내용, 神似的 준비와 形成, 神似的 實踐過程, 法古를 따르는 태도, 創新의 궁지, 自然合一이듯 그림과 자신이 일치된 天然의 精神世界 등등을 모두 나타낸 시라 할 수 있다.

한편 위의 시들 외로 神似에 관한 언급을 한 詩句만 간략하게 소개하면 다음과 같다.

‘所以訣外妙 只在吾心地’(「柳問菴檢書 寄示古風一首兼以墨竹見惠...後篇專咏墨竹也」)¹⁸⁵⁾

‘離形取其韻’(「文衡山 溪山橫琴圖」)¹⁸⁶⁾

‘能事離形而得似’(「題余香圃(壽康)樵南田翁 秋水寒塘圖筆意」)¹⁸⁷⁾

184) 黃公望(1269~1354)은 字가 子久, 號는 大痴道人, 常熟人이라 한다. 詩文과 音律, 詞曲에 능하였으며, 도교를 신봉하여 富春山에 은거하였다. 50세 이후에 그림을 그리기 시작하였으나, 董源과 巨然의 遺法을 얻고, 이를 다시 변화시켜 破墨法에 의한 淺絳山水를 완성시킴으로써 元末4大家의 首長 및 中國山水畫의 大宗師로 일컬어진다. 저서에 『寫山水訣』, 『大痴山人集』이 있다.

米芾은 앞에서 소개한 바와 같다.

185) 『全集』 p.1138.

186) 『全集』 p.1271.

187) 『全集』 p.2011.

등등 과 함께,

‘全不似之方是似’(「題來鶴所藏吳蘊之畫幅四首」中 <新篁>)¹⁸⁸⁾ 및 ‘求似於不似’(「尹彥國樞密 餉余竹筍 爲作新篁解籜一幀以謝 次香山食筍韻 自題幀側二首」)¹⁸⁹⁾ 등 뒤에 소개할 墨竹 관련 題畫詩들에 많이 보인다.

이처럼 神似的 畫論의 요소로써 詩書畫를 아우르며 創作觀을 보이고 있는 것이다.

그러면 이어서 文人畫論이 용해된 그의 詩畫에 대한 一律觀을 보기로 한다.

2) 申緯의 一律觀

申緯는 「五株枯木圖」에서 다음과 같이 읊고 있다.

烟雲千萬態,	안개구름은 천만가지 모습인데,
都承墨髓爲.	모두 받아 먹의 진수를 삼았네.
而不涉畦徑,	일정한 법식을 거치지 않았어도,
文人創巧思.	문인은 교묘한 생각 창출했어라.
落落十指間,	고고하게 열 손가락 사이로,
天然出風姿.	천연히 자태를 빼어내었네,
黃山靈慧性,	黃山の 영험하고 밝으신 성정은,
詩畫一貫之.	시와 그림을 하나로 꿰뚫었어라.
渙宣則爲畫,	풀어 펴면 그림이 되고,
擘斂則爲詩.	모아 거두면 시가 되었네,
眞諦秘不示,	참된 이치 신비로와 보이지 못하니,
妙悟心獨知.	妙悟는 마음으로 홀로 알 뿐이로다.
陟壑密林景,	골짜기를 오르니 울창한 숲의 경치요,

188) 『全集』 p.236

189) 『全集』 p.642.

翻跌麓臺奇. 날아가니 산기슭 누대 기이도해라.
 雨窓只自看, 비 오는 창에서 다만 혼자 볼 뿐,
 贈人不堪持. 남에게 주어도 지니지 못한다네.
 所思在天末, 생각하는 것 하늘 끝에 있기에,
 頻嗟歲月移. 세월 지나감을 자주 탄식한다네.
 充信卷此圖, 편지에 채워 이 그림을 마노니,
 不惜於此時. 이런 때엔 아까워하지 않는다네.
 千里悟一室, 천리 같은 깨달음의 방 하나를,
 林壑中相期. 숲과 골짜기 속에서 서로 기약하네.
 心欽寄畫情, 마음으로 欽慕함 畫情에 붙이노니,
 借癡還一癡. 빌려온 癡心은 癡心으로 돌려보내네.¹⁹⁰⁾

이 시의 원 제목은 「彝齋按北藩時 黃山以自畫疎松短壑五株枯木二圖 千里寄信. 彝齋皆有詩 系之幀側 歸後出而示余. 余亦追步原韻 各題其後而還之.」라 하고 있다. 즉 彝齋 權敦仁(1783~1859)이 北藩에 있을 때 「疎松短壑圖」와 「五株枯木圖」의 2폭을 黃山 金迪根(1785~1840)이 그려서 편지에 붙여 보낸 것에다 彝齋가 題詩를 붙였던 것인데, 이것에 다시 申緯가 次韻하여 題詩한 것이다. 그리고 申緯는 “王原祈有陟壑密林圖(王原祈의 陟壑密林圖가 있다.)”라고 自註를 붙이고 있다. 우선 위의 시 24구중 전반12구는 黃山이 그린 그림을 대상으로 읊고 있다. 여기 ‘黃山靈慧性 詩畫一貫之 渙宣則爲畫 摯斂則爲詩’의 구절로 인해, 앞서 보았던 文人畫論에서 거론되던 詩畫一律의 논리가 분명하게 드러난다. 이에 앞서 ‘文人創巧思’는 神似된 상태이고, ‘天然出風姿’는 天然의 寫生이 된 상태를 말한 것이다. 그래서 ‘眞諦’의 妙悟는 신비롭기에 혼자만 마음으로 알 뿐이라 함으로써, 韻外의 표현을 하고 있다.

다음 12구는 마치 감상자인 申緯 자신이 그림 속으로 들어간 듯이 풀면서도, 이와 함께 黃山의 彝齋에 대한 깊은 우정을 대변해 주고 있다. 이것을 ‘千里悟一室 林壑中相期’이라 함으로써 두 친구가 그림을 대상으로 서로 만나는 情을

190) 『全集』 pp.1616 ~ 1617.

‘悟’자로 감싸고, ‘寄畫情’이라 하여 詩情畫意의 의미를 확실하게 밝히고 있는 것이다. 그리고 맨 마지막의 ‘借癡還一癡(빌려온 癡心은 癡心으로 돌려보내네)’는 申緯 자신이 黃山의 畫情과 彝齋의 詩情을 어리석은 마음으로 빌려다 시를 지었기에, 여전히 자신의 시도 어리석은 마음을 간직한 채 彝齋에게 돌려보내게 되었다는 겸손이다. 이 겸손의 마무리로써 다시금 마음의 쓰임이 詩畫의 작업인 神似임을 확인시켜주고 있는 것이다.

다음은 앞에서 ‘境’에 대한 언급을 했던 것처럼, ‘詩境論’의 대표작인 「題詩境圖」를 보기로 한다.

詩思禪心本無境,	詩思와 禪心은 본래 境界가 없나니,
琉璃髣髴似光影.	유리와 비슷하여 빛과 그림자 같네.
此間未易著語言,	이 사이엔 쉽게 말로 나타내지 못하거늘,
況可思議動毫穎.	하물며 붓 자루 놀릴 생각 할 수 있으리?
歎息何人造物遊,	탄식하노니, 그 누가 조물주와 노닐어서,
憑空悟徹丹青收.	공인 실체를 悟徹하여 그림으로 거둬 내리오.
相逢話到投機處,	서로 만나 이야기가 投機處[깨달음]에 이르니,
山自青青水自流.	산 절로 푸르고 물 절로 흐르누나. ¹⁹¹⁾

이 시 제1,2구에서 말한 ‘詩思와 禪心은 琉璃와 비슷하다’는 것은 무엇인가? 琉璃는 투명하여 모든 사물을 그대로 보게 해 준다. 거울은 아무리 맑게 비치더라도 거울에 비친 모습과 실제의 사물은 정 반대의 방향으로 비춰질 뿐이다. 그러나 유리는 방향의 왜곡도 없이 있는 그대로 투사되는 것이다. 이 점에서 마음은 거울에 비춰진 것과 같다는 비유보다 앞선 표현이다. 따라서 詩思나 禪心の 궁극적 깨우침은 빛을 받은 형상의 그림자처럼 똑같다는 말을 한 것이다. 그러므로 제3,4구는 이러한 境地에서는 언어나 문자로 무어라 표현할 길이 없는, 그야말로 ‘眞佛無言’의 境地처럼 文外曲致요 言外之旨의 자리를 밝힌 것이다. 때문에 제5,6구에서 造物主와 노닐 만큼 진정한 깨달음을 얻은 ‘遊의 境地’를 天然으

191) 『全集』 p.689.

로 寫生해 낼 수 없다는 탄식을 하게 된다는 것이다. 이어 제7,8구에서는 自我와 外境이 만나는 곳이자 詩와 禪이 만나는 곳, 또 妄想과 分別心이 眞性을 깨우쳐 들어간 그 자리를 ‘投機處’라 하고, 그 자리는 산 절로 푸르고 물 절로 흐르더라는 것이다. 이것은 <尋牛圖>¹⁹²⁾에서 제9의 단계인 ‘산은 산으로 물은 물로 있는 그대로의 세계를 깨닫는다(返本還源)’는 경지로서, 열심히 소를 찾아 헤매던 끝에 소를 찾고나면, 다시 세상에 존재하던 境界가 마음밖에 있지 않더라는 가르침과도 비슷한 의미라 할 수 있다. 한편 이 ‘山自青青水自流’의 境地는 ‘天然의 寫生’ 그 자체이기도 한 것이다. 그리고 이것이 바로 ‘眞俗不二’의 ‘境’의 자리라 할 수 있다. 따라서 申緯의 ‘詩境’은 그 무엇보다도 妙悟의 깨달음을 근본으로 한 神似요 神思이며, 이것이 바로 申緯文藝의 意境임과 동시에 藝境으로 발전할 수 있었다고 하겠다.

다음은 「次韻南絳雪進士(秉喆)題黃山內舅畫石幀」을 보기로 한다.

<其一>

率然落筆神乎神, 갑자기 붓을 대자 神이 神을 부르고,
 坎穴玲瓏竟奪眞. 험하던 거름에 영롱히 眞髓를 뺏아버렸네.
 一拳寫竟石千仞, 천 길의 바위를 한 힘으로 그려 마치니,
 此是海東梅道人. 이는 海東의 梅道人이었구려.¹⁹³⁾

192) <尋牛圖>는 선(禪)의 수행 단계를 소와 동자에 비유하여 도해한 그림으로서, 자기의 참마음을 찾고 깨달음에 이르기까지의 과정을 10단계로 나누어 그렸다하여 ‘십우도(十牛圖)’라고도 한다. 즉, 여기서 ‘尋牛’란 ‘求法’을 의미한다.

尋牛의 10단계는 다음과 같다.

- ① 소를 찾아 나선다.(尋牛) ② 소 발자국을 발견한다.(見跡)
- ③ 소를 발견한다.(見牛) ④ 소를 잡는다.(得牛)
- ⑤ 소를 길들인다.(牧牛) ⑥ 소를 타고 집으로 돌아온다.(騎牛歸家)
- ⑦ 이제 소는 잊어버리고 안심한다.(忘牛存人)
- ⑧ 사람도 소도 모두 본래 공(空)임을 깨닫는다.(人牛具忘).
- ⑨ 산은 산으로 물은 물로 있는 그대로의 세계를 깨닫는다(返本還源)
- ⑩ 중생 구제를 위해 저자거리로 나선다(入塵垂手)

193) 『全集』 p.1707.

黃山이 그린 돌그림에 대한 감상으로, ‘神乎神’은 마음으로 外物의 마음을 알아낸 상태인 神似를 상징하며, ‘竟奪眞’은 天然의 寫生이 됨을 말한 것이다. 그리하기에 이렇게 그림을 완성한 黃山이 우리나라에 살아있는 元代의 四大文人 畫家 중 한 사람인 梅花道人 吳鎮(1280~1354)¹⁹⁴⁾이라고 賞讚한 것이다.

<其二>

畫中寔理入詩中 그림 가운데 이치 감추고 시 속에 들어가니,,
 句句神來萬玉叢. 구절마다 神이 깃들어 만개의 玉덩어리라.
 我亦叫奇顛欲拜, 나도 기이함을 외치며 조아려 절하러하노니,
 具袍笏學采南宮. 도포와 홀대 갖춘 학문 南宮에서 캐넌이라.¹⁹⁵⁾

여기서도 黃山의 그림과 南進士의 題詩를 ‘畫中寔理入詩中’이라 함으로써 詩 畫一律을 표한 것이며, ‘句句神來’는 神似를 의미하고 ‘萬玉叢’은 天然의 寫生을 말한 것이다. 그러기에 詩學의 바른 法度를 배운 南宮, 즉 南絳雪進士에게서 배웠다고 겸손한 표현을 하고 있다.

<其三>

全身肝肺筆端隨, 온 몸과 심중은 붓끝으로 따르나니,
 散落人間某在斯. 흩어진 인간에서 아무개 여기 있었네.
 是畫是詩渾莫辨, 이 그림과 이 시 혼연하여 분별하지 못하니,
 風流似舅有誰知. 風流는 內舅와 흡사한데 누가 알리오?¹⁹⁶⁾

제1구의 ‘全身肝肺筆端隨’는 온통 붓끝의 機微에 집중하여 神似化시키는 과정을 말한 것이다. 그러한 작가가 바로 黃山과 南宮이었음을 제2구로 표현하고 있

194) 吳鎮 ; 黃公望, 王蒙, 倪瓚과 함께 元四大家로 불리운다. 字는 仲圭, 호는 梅花道人, 梅道人, 梅沙彌라 한다. 평생 仕官하지 않은채 고향인 浙江省 嘉興을 떠나지 않았기에 나머지 3사람과 교류도 없었다. 따라서 巨然과 董源의 산수를 師法으로 삼아 독자적인 화풍을 개척하였다. 또 墨竹에도 능하여 文同을 宗으로 삼았다.

195) 『全集』 p.1707.

196) 『全集』 p.1707.

다. 제3구 또한 詩畫一律의 의미를 ‘渾莫辨’이라 하여 ‘渾’자로써 ‘一律’을 대신하고 있다. 그 때문에 제4구에서 黃山의 그림과 南宮의 시는 두 사람의 작품이 아닌, 한 사람이 모두 이룬 작품인줄로 알 것이라는 말을 한 것이다.

이처럼 위의 3首는 모두 詩畫一律적 문예관을 지니고 진정한 寫生의 경지까지 오른 작품임을 詩化하고 있는 것이다.

또 다음의 「次韻答金光錫童子七古 二首」을 보면 다분히 詩禪一致와 詩畫一律을 융합한 詩畫禪一律의 면모를 보여주는 작품이라 할 수 있다.

<其一>

若有人兮山之阿, 만일 어떤 사람이 산언덕과 같다면,
玉琴響徹圓洋峨. 玉琴소리 둥근 바다 높이 울려 퍼지리.
樂得英才教指法, 英才 얻어 運指法 가르치길 즐기노라니,
日叩門牆無禁訶. 날마다 문담장 두드림 꾸짖지 못하네.
歸心蘭渚訪初祖, 난초물가로 마음 돌려 初祖를 방문하니,
何來童子手携鵝. 동자 손에 끌린 거위 어디서 왔을까?
口誦新詩體投地, 새로운 시 외워가며 五體投地하자니,
拈花微笑起摩挲. 繖화미소가 번져나가 매만져진다네.
詩書畫髓一律後, 詩書畫의 眞髓는 나무의 棼목을 하나로 하니,
起滅了無前後波. 일어나고 소멸하나 앞뒤의 파도마저 없었네그려.¹⁹⁷⁾

이 시의 제1수는 중간에 自註로 書帖을 臨模하였음을 밝히고 있어, 서예와 관련되어 있음을 알게 해 준다. 비록 題畫詩는 아니지만, 詩書畫를 아우르는 것이기에 살펴보기로 한다.

우선 제1구와 2구는 문예의 高峰에 오른 사람이라야, 비로소 그가 미치는 문예적 울림 또한 넓고 큰 것임을 ‘玉琴響徹’의 표현으로 밝힌 것이다. 이어 제3구와 4구에서는 제목에서 보이는 金光錫 童子에게로 意想을 전환시키고 있다. 즉 金光錫과 같은 영특한 人才를 얻어 가르치는 기쁨에 자주 방문하는 童子를 나

197) 『全集』 p.1742.

무라지도 못한다 함으로써, 『孟子』 「盡心」 上篇에서 君子三樂을 말한 중에 ‘得天下英才而教育之 三樂也’라고 하신 말씀을 살려 표하고 있다. 즉, 이러한 진정한 문예적 올림이 큰 사람이라야 후인을 인도할 수 있다는 말이다. 다음은 난초가 피어난 물가에 한 동자가 거위를 끌고 있는 풍광으로 이어진다. 이 구절 아래 보이는 自注에, “是日新獲稷帖 定武肥本及頻井瘦本 參訂臨撫(이 날 새롭게 稷帖 定武의 肥本과 頻井의 瘦本¹⁹⁸⁾을 얻었는데, 참구하고 바로잡으며 臨撫하였다.”라 하고 있다. 이 시구에 보이는 ‘동자 손에 끌린 거위’라는 표현은, 즉 王羲之의 ‘換鵝經’의 故事를 담고 있다. 王羲之는 평소에 거위를 좋아하였는데, 山陰에 사는 道士가 道德經을 써주면 거위를 주겠다고 하니, 그것을 써주고 거위와 바꾸었다는 것이다.¹⁹⁹⁾ 이 故事를 그림 속 풍광인 듯이 원용하고 있는 것이다.

198) ‘稷帖’이란 王羲之가 쓴 「蘭亭序」를 말하는데, 원본은 唐太宗의 陵에 附葬되었다고 한다. 따라서 臨模本만이 세상에 유전되고 있는 실정이다. 특히 唐代 褚遂良、馮承素、歐陽詢의 三家墨跡이 가장 유명하다. 이후 影印本이 流傳되다가 宋代에 이르면 官府와 民間에서 앞 다퉈 모각한 것이 100여종이 된다. 이러한 내용을 中國 東方新聞의 보도자료를 인용하면 다음과 같다.

(<http://news.eastday.com/epublish/big5/paper7/20000626/class000700009/hwz84197.htm> 인용.) “據清代陶宗儀《輟耕錄》所記：宋理宗(1225-1265)內府所藏有蘭亭117刻(種)，分裝成10冊，每板內蓋有《內府圖書鈐印》。陶宗儀曾在錢塘謝氏處見過，嘆爲眞傳世之寶也，並摘一目錄如下：甲集12刻-(州郡所刻) 修城本(葉仲山跋)、定武闕行、**定武肥本**、**定武瘦本**、定武板刻(霍子明跋)、定武缸石、定武斷石、定武古刻、兩京斷石、永興本、古懿郡齋本、宣城本； 乙集13刻(하략)”

이러한 사례를 보면 ‘定武肥本’은 「蘭亭序」의 模刻本으로 보이며, ‘頻井瘦本’ 경우는 확실하진 않지만 이 또한 模刻本으로 짐작된다. 그리고 肥本은 약간 살찐 듯한 刻本이고, 瘦本은 좀 날씬한 필체의 刻本이라고 예상된다.

199) 李白은 「王右軍」이란 시에서 다음처럼 王羲之의 고사를 노래하고 있다.

右軍本清真	왕희지는 본래 맑고 참되어서
瀟灑在風塵	맑고 깨끗하게 세상 속에 있었네.
山陰遇羽客	산음에서 도사를 만났으니
愛此好鵝賓	거위를 좋아하는 손님을 아껴서라네.
掃素寫道經	도덕경을 써 달라 부탁하니
筆精妙入神	붓의 정묘함은 입신의 경지에 들었구나.
書罷籠鵝去	글쓰기 마치고 거위 넣어 떠나니
何曾別主人	어찌 일찍이 별도로 주인이 있었으리.

이것은 위에서 孟子의 君子三樂을 원용한 것처럼 杜甫의 ‘老成’ 詩論을 멋지게 활용한 사례라 할 수 있다. 그러기에 이 書法을 전한 書藝家를 ‘訪初祖(初祖를 방문하니)’라 함으로써, 王羲之 書體를 공부한 學書의 태도를 말하고 있다. 이것은 근본적인 서예작법부터 착실히 알고자 했음을 밝힌 것이다. 그리고 제7구와 8구는 새로 떠오른 시구를 외위가며 엮드려 서예작업에 몰입하는 과정을 불교의 禮佛法人 ‘五體投地’²⁰⁰⁾로 비유하고 있다. 이런 苦行의 과정을 거쳐 부처께서 꽃을 드시자 가섭존자만이 그 의미를 깨닫고 미소를 지었다는 ‘以心傳心’의 범문을 예로 들며, 자신의 詩書로 완성해 낸 정신적인 만족감을 비유하고 있는 것이다. 그리고 제9구는 앞서 文同의 墨竹論을 언급할 때 注)¹⁰⁴에서 『金剛經』의 비유처럼, 작가가 이상향으로 생각하는 문예의 저 언덕으로 건너기 위한 방편의 뜻목은 詩書畫가 모두 한가지 이치임을 밝힘으로써, 다시 詩書畫一律의 이치를 말하고 있다.²⁰¹⁾ 그리고 제10구에서는 그야말로 禪的인 결론을 내리고 있다. 즉 文藝의 理想郷을 향해 방편의 뜻목을 타고 건너감에, 마음의 물결은 수 없이 浮沈을 하게 마련이다. 그러나 진정한 작가는 그 心的 搖動마저도 無心하여 아무런 分別心이 없는 고요함을 유지하게 된다는 것이다. 이것은 참된 깨달음의 경지요, 또한 文藝의 理想郷인 저 언덕에 도달한 최고의 天然한 神似 자체를 말한 것이라 할 수 있다. 다음 제2首에서는 그림의 이치를 곁들여 더욱 禪味를 드러내고 있다.

<其二>

妙喻禪理畫中詩, 오묘하게 깨우친 禪理는 그림 속의 시요,
 畫幻脫境詩蕤蕤. 그림허깨비 경계를 벗어나니 詩 무성하네.
 棒喝鈍根尙可悟, 한 방망이 할(喝)에 둔한 根機도 오히려 깨달을 수 있는데,
 況女願力聰明兒. 하물며 네가 총명한 아이길 願力함이리까?

200) 五輪投地라고도 하며, 두 팔과 두 무릎 및 이마를 땅에 대고 부처님께 절을 올리는 것을 말한다.

201) 1827년 『金剛經』을 직접 쓰고 지은 『書金剛經後』(『全集』p.1018.)가 있다.

古今門戶誰近性, 고금의 門戶중 가까운 性情 누구일꼬?
 卽心卽師敬修持. 마음과 스승에 相卽하여 공경하며 닦아 지키고,
 歸而求之自可得, 돌이켜 구하면 절로 터득할 수 있다네.
 問津何必蘆花湄. 나루 묻는 것 어찌 갈꽃물가라야 할까?
 老蘆和尚說法已, 老蘆和尚이 法門 설하여 마치시니,
 曇雲五色起硯池. 다섯 빛깔 구름이 벼루못에 피어나네.²⁰²⁾

제1구와 2구에서 禪理와 그림과 시를 이어서 설명하고 있는 것이다. 즉 禪의 妙理를 터득하는 것이 곧 詩畫의 이치를 터득하는 것임을 말함으로써, 一律觀을 말한 것이다. 그리고 제 3구에서 보이는 ‘棒喝’은 禪師들이 法門을 펴실 때 커다란 지팡이로 壇上을 쿵~쿵~ 내리치며 큰소리를 한번 지르는 행위이다. 이런 행위는 듣는 이로 하여금 한번 크게 경각심을 일으키게 해주고, 그로 인해 그릇된 妄念을 떨어뜨리게 하며, 이어서 깨달음으로 나아가게 하고자 함에 있다. 그렇기에 이 시구에서처럼 아둔한 根機의 사람도 깨달음을 얻을 수 있는 것이다. 그러하니 제4구에서 처럼 金光錫 童子와 같이 총명한 아이가 깨달음으로 가기를 바라기는 한 방의 방망이와 할(喝)에도 쉽다는 것이다. 한편 이 金光錫 童子는 제3인칭이 아니라 申緯 자신을 어린 童子로 대치시킨 표현일 수도 있다.

이어서 棒의 역할을 하여 줄 法式은 자신의 性情과 맞는古今의 典籍과 인물에서 구해야만 한다. 그렇게 찾아낸 스승과 典籍들을 邪心없이 만나지는 그 자체를 ‘相卽’이라 하고 있다.²⁰³⁾ 그리고 이 과정을 통해 자신의 마음속으로 깊게 터득하여 通徹하게 하나의 이치로 만들어 내야한다. 이러한 이치를 읊은 것이 바로 제5구와 6구 및 7구인 것이다. 한편 이것은 劉鏞이 말한 ‘並資博練’이자 ‘積學’이며 ‘研閱’의 자세인 동시에, 杜甫의 ‘轉益多師’의 실천인 것이다.

이윽고 깨달음의 禪問答이 시작된다. 즉 ‘蘆花湄’에 자리한 老蘆和尚은 바로

202) 『全集』 pp.1742 ~ 1743.

203) ‘相卽’이란 불교의 용어이다. 즉 이것과 저것이 서로 자기를 廢하여 다른 것과 같아지는 것이다. 이것을 비유하여 설명하자면, “과도이면서 곧 물이고, 물이면서 곧 과도이다”라고 할 수 있다.

申緯자신의 형상화이기도 하고, 또 다른 한편으로는 자연의 풍광 그 자체가 모두 法 높은 스님의 說法과 같다고 할 수 있다. 깨달음으로 가기위한 방편을 묻고자 함에서는 이같이 많은 가르침이 기다리고 있는 것이다. 이 같은 說法을 듣고 깨달아 들어간 자리에는 文藝의 먹빛이 찬란하게 5色으로 영롱히 베틀물에 피어나더라는 것이다. ‘曇雲五色起硯池’의 구절이 바로 神似와 天然의 寫生이 어우러진 一律의 자리인 것이다.

이러한 禪의 취향은 「海霞證緣圖」에서는 說理的으로 나타난다.

詩人不解禪，無裨道業遂.	시인이 禪을 이해하지 못하면, 道業 깊음에 보탬이 못되고,
禪僧不解詩，慧心有未至.	禪僧이 시를 이해하지 못하면, 慧心이 이르지 못하여라.
傳燈諸祖師，偈言不廢置.	法 전한 여러 祖師님들, 偈頌 버려두지 않았고,
操觚古學士，因悟進參秘.	글을 지은 옛 學士들, 깨달음으로 秘法에 나아갔어라.
海公廣長舌，夙具靈通智.	龍海堂의 法門은, 일찍이 靈通한 지혜 갖추셨으니,
霞老綺麗腸，龍藏 ²⁰⁴ 作鼓吹.	늙은 저의 아름다운 속내로, 法藏을 불러일으킵니다.
幽磬妙香頰，鼻觀跣息地.	그윽한 경쇠소리에 묘한 향기 흔들리고, 앞선 관념에 숨죽이는 처지니,
時時路如識，往往神交寐.	때때로 길 알 것 같아도, 왕왕히 정신의 交感 어두워라.
松煤遂染翰，貝葉遙投贄	솔 먹 드디어 종이 적시어 貝葉經 예물 된 적 아득한데,

204) ‘龍藏’은 인도의 龍樹菩薩(B.C 2~3, 남인도사람으로, 처음엔 小乘三藏을 배우다가 雪山으로 들어가 大乘經典을 공부하고, 용궁에 가서 華嚴經을 구한 후 大乘法門을 널리 宣揚하였다고 한다.)이 龍宮에 들어가 華嚴經을 갖고 와 세상에 널리 알렸다는 내용을 원용한 것으로, 龍宮의 華嚴經과 같은 수많은 불교의 경전만큼 ‘크나큰 法의 창고’라는 의미이다. 그래서 ‘法藏’으로 풀이하였다.

何論面目昧, 千里喻心意.	어찌 面目 어두움 거론하리오? 마음 뜻 깨우침 천리거늘.
本無來去相, 十方界無礙	본래 오고 감의 모습 없고, 十方法界가 걸림이 없어,
作爲證緣圖, 水墨莊嚴繪.	證緣圖를 만드노니, 水墨으로 莊嚴하여 그리노라.
豈必遠公社, 許入淵明醉. ²⁰⁵⁾	어찌 반드시 慧遠公의 結社에 陶淵明의 醉興을 허여해야 하는가?
又何仲殊蜜 ²⁰⁶⁾ , 嗜爲坡翁戲.	또 어찌 仲殊蜜이, 東坡翁의 戲作을 즐기는가?
有緣起無緣, 無緣故無累.	有緣은 無緣을 일으키고, 無緣이기에 얽매임도 없나니,
詩境如禪一, 法門示不二.	詩境은 禪과 한가지이고, 法門은 둘이 아님을 보이노라.
息壤在泉石 ²⁰⁷⁾ , 松青又竹翠.	좋은 땅은 멋진 경치에 있고, 솔 푸르고 대 파르란데.
訂我見牢相, 叩師眞實義.	나의 갖힌 見解相을 바로잡고자, 禪師의 진실한 뜻을 두드리노라. ²⁰⁸⁾

이 詩는 直指寺의 禪僧 龍海堂 采淨과의 인연을 佛法과 詩法의 이치로 표현한 것이다. 이 시의 제1구~12구에서는 詩禪一致를 해야 하는 이유를 말하고 있

205) 慧遠(335~417) 중국 東晉의 스님으로, 廬山 白蓮社의 開祖. 六經 및 老莊學에 통달하였으며, 太元 년간에 廬山의 東林寺를 세우고 慧永, 宗炳등과 白蓮社를 結社함. 이후 陶淵明을 초청하자, 그는 술을 주지 않으면 안가겠다고 했다. 慧遠이 술을 허락하자 와서 술만 먹고 돌아가려 했다. 이에 “詩社에 왔으면 시도 지어야지, 왜 가려하느냐?”라고 하자, “술 먹으러 왔지 詩社에 온 게 아니다”라며 가벼웠다.

206) 仲殊蜜은 宋人으로, 東坡 蘇軾의 벗이라고 한다.

207) 息壤은 『山海經』注에, “식양이라는 것은 흙이 스스로 자라나는 것이다. 그러므로 가히 홍수를 막을 수 있다(息壤者 言土自長 故可堙水也)”라 하고 있다. 또 戰國時代에 秦나라의 武王이 武將인 甘茂와 讒言을 믿지 않겠다고 맹세한 땅으로, 轉하여 굳은 약속을 의미한다. 한편 泉石은 ‘泉石膏肓’의 고사처럼 아주 멋진 경치를 상징한다. 그러므로 ‘息壤泉石’은 “좋은 땅(佛法을 터득하고자 하는 맹세가 깃든 좋은 땅)이 멋진 경치에 있다”는 의미로서, “사찰이 위치한 좋은 땅이 멋진 경치에 있다”는 의미가 된다.

208) 『全集』 p.1257~1258.

다. 유한한 문자로 무궁한 의미를 표현하거나 작품의 문면을 통해 작품 밖의 함축적 여운을 체험하는 것은 작가나 독자의 直觀力을 필요로 한다. 이 점에서 詩와 禪의 一致를 언급한 것이다.²⁰⁹⁾ 그러기에 시인은 禪을 알아야 하고 禪僧은 詩를 알아야만, 道業과 慧心이 깊어질 수 있음을 말하였다. 또 역대로 佛法을 전했던 祖師님들의 禪語인 偈頌이 남아있고, 훌륭한 글을 지었던 시인들이 詩語의 秘法을 터득하였음을 밝히고 있다. 그래서 늙어진 자신의 마음으로 龍海堂의 法藏을 열도록 부추킨다 하였다. 이어서 제13구~24구에서는 證緣圖를 그리는 마음을 佛法의 이치를 곁들여 풀어내고 있다. 여기 ‘時時路如識, 往往神交寐’는 申緯 자신이 佛法의 깨달음과 詩法의 깨달음에 모두 어두웠음을 말한 것으로, 뛰어난 文藝는 道와 합치되는 것임을 ‘神交寐’로 반증하고 있다. 바로 이것은 ‘神思’와 ‘神似’의 면모를 보인 것이지만, 특히 여기서의 ‘神’이란 보다 佛法의 道라는 이치에 가깝다는 점에서 ‘神思’나 ‘神似’를 이미 뛰어넘은 경지를 목표로 한 것이라 할 수 있다. 제25~28구에서는 慧遠法師가 詩社를 결성한 자리에 초대된 陶淵明이 시는 짓지 않고 술만 먹고 돌아간 고사와, 仲殊蜜이란 사람이 東坡의 詩作을 좋아한 사례를 들어, 作家와 讀者간의 걸림 없는 인연이라야 자연스런 작품이 탄생되고 감상이 가능한 것임을 암시하고 있다. 이 때문에 제29구~32구처럼 有緣이란 作爲性은 無緣이란 無爲的 道로 나아가기에, 걸림 없는 不二의 眞如法처럼 詩의 境界나 禪의 境地가 한 가지 이치임을 말하고 있다.²¹⁰⁾ 이는 作爲的 作家的 意圖가 無爲的 天然의 작품으로 탄생됨을 상징한 것이기도 하다. 그리고 제33구~36구에서 ‘息壤’의 좋은 땅인 사찰이 멋진 경치와 어우러진 청정의 장소임을 말하고, 그러한 훌륭한 곳은 法脈이 생생함을 술과 대의 푸르름으로 상징화 하고 있는 것이다. 이러한 정신을 배워 자신의 詩法을 다듬기 위하여 龍海堂에게 法門을 듣고자 한다고 마무리하고 있는 것이다. 여기서 申緯의 ‘神’

209) 鄭雨峰 上揭논문, p.175.참조.

210) 앞서 『唐詩畫意』를 언급할 때 ‘景’과 ‘境’을 풀이할 때 언급했던 ‘詩境’의 의미가 여기서 확연히 입증되다 할 수 있다.

은 佛法的인 道를 겸비한 境地에 詩法을 아우르고자 한 ‘詩境’이며, 이로 인하여 ‘無緣의 天然的 작품’으로 탄생됨을 알게 해 준다.

이상으로 신위의 一律은 詩書畫가 모두 한 가지 이치로 어우러지며, 여기에 그의 불교적 취향과도 맞물려서 禪的 妙悟가 합해진 詩書畫禪의 一律觀이라 할 수 있다. 그리고 이 一律에는 반드시 神似化된 정신과 天然으로 寫生된 상태가 모두 渾然히 어우러져 있음을 알 수 있다.

다음은 申緯의 特長이 墨竹畫인 것처럼, 그의 墨竹을 논한 題畫詩를 보기로 한다.

3) 胸有成竹論

「陳雲伯 畫林新詠 原韻」에는 다음과 같이 申緯의 墨竹畫에 대한 評이 되어 있다.

古來畫竹數文同, 고래로 畫竹에는 文同을 헤아렸지,
成竹要須先在胸. 대를 이룸은 반드시 먼저 마음속에 있어야 하네.
解以蘇黃詩筆寫, 蘇軾과 黃庭堅의 詩筆을 이해하고 그렸으니,
海東今有紫霞翁. 海東에는 오늘날 紫霞翁이 있다네.²¹¹⁾

이로써 申緯는 文同의 墨竹法을 法式으로 하고, 蘇軾과 黃庭堅의 詩法으로 해석하여 그렸음을 알 수 있다.

그리고 申緯자신도 「是歲十月之望 余在囚繫 畫竹遣懷 仍用蔣秋吟 翰林舊題

211) 『全集』 p.1277.

拙畫墨竹歌韻 自題幀側」에서 文同과 蘇軾의 書信내용을 담아 胸有成竹의 畫竹論과 神似的 論理를 다음과 같이 펼치고 있다.

文同夫子造化筆,	文同선생의 조화로운 筆力은,
獨立萬古無傳匹.	홀로 만고에 서 필적할 이 없다네.
畫竹論神不論形,	畫竹에는 정신을 논하지 형태를 논하지 않으니,
惟有坡翁辨曲析.	오직 東坡翁이 있어 그 이유를 분별하였네.
寸竿意具萬尺勢,	一寸의 竹竿에도 뜻이 萬尺의 힘을 갖추었다 하니,
妙喻月落庭空說.	달빛 내리는 빈 뜰에서라는 오묘한 비유의 말씀이여!
我亦胸中吐不平,	나 또한 가슴 속으로 불평을 토해내고,
落紙竹石空崢嶸.	종이에 떨구어진 竹石은 허공에 드높구나.
萬法縱橫尋篆籀,	萬法은 중횡으로 篆籀의 書體를 찾고,
一葉仰俯分陰晴.	잎 하나 치키고 숙임에 밝고 어둠을 가르네.
是聞夫子之風者,	이는 선생의 風趣를 아는 것이니,
豈獨一派留彭城.	어찌 유독 一派가 彭城에만 있으리까?
秋吟當日惠題竹,	秋吟께서 當일에 은혜롭게도 畫竹에 題를 하시니,
至欲追配篔簹谷.	篔簹谷과 짝지어 미루어 이르고자 하노라.
(하략)	(하략) ²¹²⁾

여기서 신위는 文同의 필법이 만고로 짝지울 수 없이 독보적으로 훌륭함을 상찬함과 동시에 神似를 중히한 蘇軾의 이론을 언급하고 있다. 그리고 「文同畫篔簹谷偃竹記」에서 보았던 문동과 소식의 書信내용을 바탕으로 詩化하고 있다. 즉 제5,6구에서 보이는 시어가 그것이다. 문동은 소식에게 보내는 서신에 쓴 시 속에 ‘掃取寒梢萬尺長’이란 표현을 하자, 소식은 뒤이어 ‘千尋竹’으로 받고 ‘月落空庭影許長’으로 문동 묵죽의 정신을 읊었다.²¹³⁾ 바로 이 시어를 인용하여 신위는 ‘寸竿意具萬尺勢, 妙喻月落庭空說’이라 교묘하게 複句시키고 있다. 이어서 소식의 胸有成竹의 이론처럼 ‘我亦胸中吐不平’이라 함으로써 당시 신위자신이 平山에 流配되었던²¹⁴⁾ 불편한 심정을 묵죽으로 펼쳤음을 ‘吐’자로 집중시켰다고 할

212) 『全集』 p.1468.

213) 本稿 pp.51~52 참조.

수 있다.

그리고 '萬法縱橫尋篆籀(萬法은 중횡으로 篆籀의 書體를 찾노니)'의 표현은 '書畫用筆同法'적 理論을 수용한 결과이다. 이 이론은 일찍이 唐代 張彥遠(815~875)²¹⁵⁾이 顧愷之, 陸探微, 張僧繇, 吳道子 등의 용필에 대해 논하면서 글씨와 그림이 용필에 있어 밀접한 관계에 있음을 이론적으로 확정한 이래, 宋代의 郭熙도 『林泉高致』 「畫訣」에서 “(상략) 그래서 세상 사람들이 대부분 이르길, 글씨를 잘 쓰는 사람들은 종종 그림도 잘 그린다고 하는데, 대개 그 팔을 돌려 용필하는데 막히지 않기 때문이다. ((상략) 故世之人多謂 善書者 往往善畫. 蓋由其轉腕用筆之不滯也.)”라고 하여 張彥遠과 비슷한 생각을 하였다. 이후 이러한 의미는 계속 이어져 元代의 趙孟頫(1254~1322)는 竹石과 花卉에까지 확장시키고 있다. 그는 『郁氏書畫題跋記』에서 다음과 같은 말을 하고 있다.

둘은 飛白같고 나무는 籀文[大篆]같고, 대나무를 그리는 것은 또한 마땅히 8법(書藝를 하는 기본필법인 永字八法을 말한다.)에 통해야 한다. 만약 또한 사람이 이를 안다면, 글씨와 그림이 본래 같은 것을 알 것이다.²¹⁶⁾

그의 이러한 주장은 柯九思(1312~1365)²¹⁷⁾의 이론에 영향을 받은 것으로, 柯九思는 『竹譜』에서 다음과 같이 말하고 있다.

무릇 가지를 칠 때는 마땅히 行書法을 써서 그려야 하는데, 예전 사람 중에서 이 일을 잘한 사람은 오직 文同, 蘇軾 두 분과 북쪽 금나라의 王庭筠(1151~1202)

214) 이 시는 1833년(癸巳年) 65세에 江華留守로 在職時 瀆職事件으로 平山으로 流配되었던 시절에 지어진 것으로 짐작되고 있다.

215) 張彥遠의 字는 愛賓, 河東 永濟人. 그는 三相張家로 불리는 명문의 후예로서 博學能文하고 書畫에도 능하였으며, 특히 書畫鑑識에 뛰어났다. 『法書要錄』 『歷代名畫記』 등이 있다.

216) 趙孟頫, 『郁氏書畫題跋記』 “石如飛白木如籀 寫竹還應八法通. 若也有人能會此 須知書畫本來同.”

217) 柯九思의 字는 敬仲, 호는 丹丘生, 臺州人이다. 서화와 金石의 鑑識에 밝았고, 주로 文同을 스승으로 삼아 墨竹과 墨花, 古木 등을 특히 잘하였다.

만이 그 법을 터득하였고, (...하략...)218)

여기서 柯九思는 書法을 운용하여 묵죽을 치는 연원을 文同과 蘇軾으로까지 소급시키고 있는데, 문동과 소식에 대하여는 이미 앞장에서 논한 것과 같다.

이 같은 원리로 형성된 자신의 묵죽은 문동과 소식의 법식을 찾고 이해한 결과임을 ‘是聞夫子之風者(이는 선생의 風趣를 아는 것이니)’라 하고, 내내 「文同畫筍篔谷偃竹記」에서 문동이 자신의 그림을 구하던 사람들을 자신과 같은 彭城一派인 소식에게 가서 구하라고 돌려보냈던 일화의 내용으로 표하고 있다. 그리고 이어서 蔣秋吟²¹⁹⁾을 文同과 같은 격으로 높이고 자신은 蘇軾과 같은 입장에 대입시키고 있는데, 문동과 소식의 나이를 넘는 知友관계만큼 蔣秋吟과의 國境을 넘나든 知友관계임을 밝히고 있는 것이다.

또 「十一月十日始雪自題竹」에서는,

古人用筆無此法, 고인의 用筆에는 이런 법이 없었나니,
不似是似合天機. 닮지 않은 듯 닮아 天機에 합했어라.
棄之寧爲牛羊踐, 버려져 차라리 소나 양에게 밟힐지언정,
慎莫輕贈肉食肥. 삼가 가벼이 肉食肥에겐 주지 말라.²²⁰⁾

라 하며, 조선후기의 지배적 문학사상인 天機論이 나타나고 있다. 天機를 주장하는 문인들의 특징 중 하나는 개성을 중시하는 것인데, 누구나 깨끗한 本性을 유지하면 天機가 깃들 수 있고, 이를 통해 훌륭한 시문을 지을 수 있다는 것이다.²²¹⁾ 즉, 이 시의 제1,2구를 통하여 고인의 墨竹法을 ‘用筆’이란 용어를 사용하

218) 柯九思, 『竹譜』 “凡踢枝當用行書法爲之. 古人之能事者 惟文蘇二公 北方王子端 得其法, (하략)”

219) 蔣秋吟은 秋吟 蔣燿(?~1830)으로 淸의 학자로, 詩와 畵에 뛰어난 인물이다.

220) 『全集』 p.1229.

221) 姜正瑞는 「申緯詩의 構造와 詩意識 研究」(pp.177~178. 참조.)에서, 다음과 같이 덧붙이고 있다. 즉, 신위는 天機論을 직접적으로 언급하진 않았지만, 그가 신분고하에 매이지 않고 격의 없는 문예적 교유를 할 수 있었던 배경이 되며, 그의 性情에 대한 의미가 확장된 것이라 하고 있다.

여 書畫用筆同法의 이치를 자연스레 나타내고 있다. 그리고 단순히 모방한 것이 아닌 神似를 통한 자신만의 독창적인 墨竹으로 탄생시킴과 동시에, ‘以天合天’의 ‘天然의 寫生’의미를 ‘天機’라는 용어 속에 담아 표현하고 있는 것이다. 이렇게 자신만의 개성적인 墨竹이기에, 소나 양에게 밟히더라도 肉食肥의 탐욕스런 權勢家에겐 주지 않겠다는 곳곳한 心性을 墨竹의 상징성으로 담아내고 있다.

이와 같이 書畫論的 이론이 申緯에게서도 나타나고 있음을 재차 확인할 수 있다. 다음은 「爲義世使君 走筆 自題墨竹八絕句」 중 제3首를 보기로 한다.

坡翁畫竹訣, 동파선생의 대를 그리는 秘訣은,
離形而得似. 형태를 떠나 神似를 터득함일세.
追神最妙語, 정신을 좇음엔 妙語가 최고이니,
少縱則逝矣. 조금만 머뭇거리면 곧 사라진다네.²²²⁾

이 시 또한 「文同畫筍簞谷偃竹記」에서 蘇軾이 胸有成竹의 이치를 설명함과 함께, 神似된 창작의 이치가 머뭇거리는 사이에 사라져버릴 수 있기 때문에, 매가 토끼를 쫓아잡듯 잡아채듯 신속히 창작으로 옮겨가야 함을 말한 것을 밝힌 것이다. 이 ‘少縱則逝矣’는 소식의 그것을 그대로 複句시킨 것이다. 그에 앞서 소식의 神似的 화론을 ‘離形而得似’로 읊고, 그 神似화된 결정체가 바로 ‘妙語’임을 천명하고 있다.²²³⁾ 그런데 이 ‘妙語’는 앞의 一律觀에서도 보았던 ‘妙悟’와는 구별해야 한다. 즉 妙悟는 神似나 劉勰이 말하는 神思 그 當體라 한다면, 妙語는 이미 神似나 神思가 창작의 과정으로 轉移되어가는 상태를 말한 것이다. 미묘한 차이지만, 이 또한 妙悟가 體라면 妙語는 用의 구조로 엮인다고 봐야 할 것이다. 이러한 妙語를 다음의 시에선 禪理에 기탁하여 표하고 있다.

「自題竹石四絕句」에서,

222) 『全集』 p.1942.

223) 孫八洲는 『申紫霞詩文學研究』(p.105)에서 王維가 ‘禪語’라는 표현을 하였다면, 申緯는 ‘妙語’라 하는 특징이 있음을 말하였다.

淨因雪其壁, 淨因院의 그 벽에 눈 내려,
 灑以與可竹. 文與可의 대나무에 뿌렸네.
 是竹代說法, 이 대가 說法을 대신하니,
 寄吾禪理足. 내 禪理 기탁하기 족하네.²²⁴⁾

라고 읊고 있다. 앞서 蘇軾의 「淨因院畫記」에서 文同과 蘇軾이 淨因院에 들러 方丈 道臻師의 간청으로 淨因院 담벽에 묵죽을 그려준 일을 술회하였다. 그에 앞서 소식은 문동의 그림이 “자연의 조화에 들어맞고 사람의 생각에 흡족해지니, 통달한 선비가 마음을 붙이는 곳(合於天造 厭於人意 蓋達士之所寓也歟)”²²⁵⁾ 라고 평한 바 있다. 이처럼 淨因院 벽에 그려진 문동의 눈 맞은 묵죽은 바로 淨因院에서 說法을 한다 하고, 신위 자신이 깨우친 禪理를 문동의 묵죽에 붙여 기리고 있다. 이것은 바로 문동의 ‘合於天造’한 天然의 寫生으로 이뤄진 묵죽은 妙悟의 禪理를 담은 만큼 說法의 상징인 것이다. 이 또한 묵죽의 天然의 寫生이 결부된 神似的 화론이 불교의 禪理와 맥을 함께한 사례인 것이다.

黃山 金迪根이 부채에 묵죽을 그림에 은혜롭게 여기고 감사의 답례로 지은 시인 「黃山再惠扇畫墨竹 續題前韻. 更此謝答二首」 중 第二首를 보기로 한다.

硯池蒸墨氣紛紛, 벼루뭇에 먹 갈아 기운 盛하고,
 雲縷縈窓日射曛. 구름타래 엉긴 창엔 해 기울어 노을일세.
 瘦石踈²²⁶⁾篁清絕地, 야윈 돌에 성근 대숲은 매우 맑은 곳이라,
 此中端合覓夫君. 이 속에서 端正히 부합하여 그대를 엿본다네.²²⁷⁾

제1구에서 먹갈 간 벼루뭇에 ‘氣紛紛’이라 함으로써 黃山이 묵죽을 치기위해 기운을 응집한 상황을 대변하고 있다. 그런 기운만큼 몽글 피어오른 구름이 마치 실타래처럼 들창에 엉겨 보이고, 그와 함께 저녁노을이 반사되어있음을 묘사

224) 『全集』 p.1241.

225) 本稿 p.63. 註)122. 참조.

226) 踈는 足部の 7획으로 疎와 同字이다.

227) 『全集』 p.806.

함으로써, 黃山의 기운이 곱고 아름다움을 상징하고 있다. 이어서 제3구는 黃山이 그린 扇面의 墨竹은 바윗돌을 그린 옆에 대나무를 성글게 뻗어 올린 그림이었으리라는 것을 짐작하게 하는데, 그런 장소는 맑은 기운이 있는 곳이라 함으로써 墨竹의 淸氣로써 黃山의 淸氣를 대변하고 있다. 이윽고 결구에서는 그러한 곳에서 마음을 단정히 하고 자연과 합치하고서, 黃山과 같은 淸氣를 배우고 닦고자 하는 속내를 ‘覓’자로 담아낸 것이다. 이 시에서는 특히 ‘氣’라는 의미로써 神似의 상황을 나타낸다고 할 수 있다. 그와 함께 ‘端合’은 바로 自然合一의 天然의 정신을 보인 詩語라 할 수 있다.

다음은 曦菴의 竹을 논하면서 北宗의 浙派山水²²⁸⁾를 비평한 「再題曦菴竹」을 보기로 한다.

非失之句失之熟, 잃지 아니할 구절은 잃은지 오래인데,
求生熟後最難言. 생을 구한지 오랜 뒤가 가장 말하기 어렵네.
濫觴浙派於山水, 山水에서 浙派畫風이 시작인데,
未可藍映一例論. 일례로 논하여 넘치게 비출 순 없네.²²⁹⁾

여기서 첫 구와 둘째 구는 올바른 畫法과 詩法 및 人生의 正道 등을 ‘句’자로 함축하고, 이런 이치를 찾고자 하나 찾지 못함이 오래되고, 인생을 오래 산 뒤라도 그 바른 길을 말하기 어려움을 ‘最’자의 의미만큼이나 강조하고 있다. 이러한 전제하에 제 3구에서는 浙派山水風이 산수에서의 시작임을 언급하고 있다. 여기서의 ‘시작’이란 의미의 ‘濫觴’은 정말로 산수화가 浙派樣式부터 시작되었다는 의미가 아니라, 제1구에서 밝혔듯 올바른 도리에서 벗어나기 시작함을 의미한 것이다. 그렇기에 제4구에서는 그런 화풍은 하나의 사례로라도 모범으로 비

228) 浙派山水는 明初부터 宮庭畫員이 부활됨으로써, 戴進(1388~1462)등이 南宋의 李唐, 馬遠, 夏珪 등의 회화풍격을 계승한 것이다. 이 화풍은 역대로 문인화가들로부터 “제멋대로 그린다”는 등의 낮은 평가를 받았다. 특히 明 末期에는 ‘狂態邪學派’로까지 혹평을 하였다. 이 화풍은 邊角構圖를 활용하였으며 濃墨을 썼는데, 斧劈皴法으로 상징할 만큼 칼을 뽑고 쇠뇌를 당기는 듯 걸점을 갖고 있다는 평을 받는다.

229) 『全集』 p.1431.

추어 나타낼 수 없음을 분명히 하고 있다. 이는 바로 北宋代 이후부터 발달하기 시작한 文人畫論의 審美眼이 반영된 비평이라 할 수 있다.

이상과 같이 申緯의 墨竹論이 담긴 題畫詩들을 대별해 보았다. 여기서도 역시 文同과 蘇軾의 神似的 畫論을 근간으로 하는 墨竹論을 뼈대삼고, 그와 함께 禪的 妙理인 ‘妙悟’를 神似的 體로 하고 天然으로 寫生된 ‘妙語’를 用으로 하여 표하고자 하였으며, 또 그에 상반되는 역대의 화풍 등을 비판하고 있음을 알 수 있다. 墨竹論 역시 申緯가 별도의 화론으로 독립적인 설명을 한 것은 아니지만, 題畫詩라는 장르를 통하여 충분히 그 논리를 전개하고 있음을 알 수 있다. 그리고 목죽에서도 天然의 寫生을 전제한 神似論을 펼치고 있음을 확인할 수 있다. 그러면 다음으로 인물을 다룬 제화시를 보기로 한다.

4) 傳神論

傳神에 대한 논의는 蘇軾의 傳神論을 논하면서 알아본 바 있다. 그의 傳神論은 顧愷之의 ‘以形寫神’의 이론을 이어받아 “傳神寫照는 阿堵에 있다”는 논리와 함께, 인물의 진면목을 人爲的이 아닌 自然合一 정신을 토대로 그의 神似性을 펼침을 보았다. 이러한 원리를 申緯는 蘇軾의 肖像畫를 보고 題한 다음의 시에서 잘 보여주고 있다.

「戲題男彭石畫東坡像」의 5首 중 다음의 두 首를 보기로 한다.

<其一>

海外兒童昧九州, 해외의 아이는 중국에 어두운데,
也能解慕老坡不. 또한 이해하고 사모할 수 있지만 동과는 아니네.
先生顴頰吾曾見, 선생의 얼굴 윤곽을 내 일찍이 보았거니,
水月風中壬戌秋. 물속 달에 바람 불던 壬戌년 가을이었네.²³⁰⁾

첫 구에서 ‘海外兒童’은 바로 신위자신을 말하는 것으로, 중국의 심오한 문예 세계를 제대로 이해하기엔 미숙한 어린아이와 같다는 겸양이다. 그러기에 제2구에서는 그런 아이와 같은 식견으로 蘇軾의 문예를 이해하고 흠모할 수 있을지 언정, 蘇軾과 동등한 경지의 문예로 따라가지는 못한다는 自評을 하고 있다. 그런데 시대를 뛰어넘어 흠모한 蘇軾을 실제로 만난 적이 있었는데, 그때는 바로 蘇軾의 「赤壁賦」를 읽었던 때였다는 술회를 제3,4구에서 하고 있다. 단 ‘水月風中’만은 蘇軾의 「水月寺」詩에 “水月之中桂影多”에서 취재된 것이다.²³¹⁾ 여기서 ‘先生顴頰’은 단순히 얼굴의 윤곽만이 아니라 소식의 진면목을 말한 것이다. 이것은 소식이 「傳神記」에서 자신의 그림자가 벽에 비춘 얼굴윤곽을 표현할 때 활용했던 언어를 이용하여 소식의 실질적 정신세계를 상징화 하고 있는 것이다. 그리고 「赤壁賦」라는 작품을 통해 소식의 豪放한 문예적 풍모를 이해할 수 있었음을 述懷하고 있다. 즉 蘇軾이라는 인물에 대한 傳神寫照는 그의 작품을 통해 전해진 것이고, 그의 문예를 따르고자 하는 신위의 마음을 담아 표현한 것이다.

<其二>

傳神寫照百坡身, 정신을 전해 묘사하니 온통 동파의 몸이거니,
翰墨家家結淨因. 墨客들마다 淨因院에 모여 있네.
莫漫毫端求甚似, 붓털 세워 심히 形似 구하는데 넘치지 말지니,
本來面目定何人. 본래의 모습은 진정코 어떤 사람이던가?²³²⁾

위의 제2수에서는 초상화 속의 내용을 대상으로 전개하고 있다. 특히 제1구에서 ‘傳神寫照’는 소식의 화론에서 언급했던 그 ‘傳神寫照’를 의미한다. 그래서 초상화 속에 그려진 동파선생은 온전히 그의 정신적 세계를 담아 그려졌음을 밝힌 것이다. 그리고 제2구에서는 소식이 「淨因院畫記」에서 ‘常理’를 밝혔는데,

230) 『全集』 pp.89~90.

231) 孫八洲, 『申紫霞詩文學研究』, p.93.참조.

232) 『全集』 pp.89~90.

화폭 속의 蘇軾은 淨因院에서 기타 문인들이 함께 등장하고 있음을 알게 해 줌과 동시에, 傳神을 위해선 人物의 常理를 알아야 함을 간접적으로 밝힌 것이라 할 수 있다. 이어서 제3구에서는 단순한 形似에 치닫는 것을 반대하고, 神似를 위해서는 상대의 자연적인 常理인 ‘本來面目’을 표현해야 함을 결구로 읊은 것이다.

다음은 비록 난초그림을 읊은 시이긴 하지만, 傳神의 妙가 들은 것이기에, 「題錦城女史藝香畫蘭」를 보기로 한다.

畫人難畫恨, 인물을 그리려면 恨을 그리기 어려우며,
 畫蘭難畫香. 난초를 그리려면 香을 그리기 어렵다네.
 畫香兼畫恨, 향기를 그리고 또 恨을 그렸으니,
 應斷畫時腸. 응당 그릴 때 애를 끊었으리라.²³³⁾

이 시 제1,2구는 人物畫에서는 그리고자 하는 인물이 갖고 있었을 恨을 그리기 어렵고, 난초를 그리는데 있어서는 난초의 은은한 香을 묘사하기 어렵다고 하고 있다. 이것은 이미 蘇軾의 화론에서 보았던 의미를 그대로 담고 있는 것이다. 즉, 顧愷之가 ‘目送歸鴻難(날아가는 기러기를 눈으로 보내는 것은 그리기 어렵다)’고 한 것이나, 배우 孟子란 자가 보지도 못한 옛 인물이 갖고 있었을 마음 상태를 현실감 있게 표현해 냈다는 얘기 등과 같은 맥락인 것이다. 이어 제3구와 4구에서는 ‘畫香’과 ‘畫恨’의 傳神性を 아울러서 표현하자니, 작가는 응당 창자가 끊어져 나갈듯한 勞苦를 겪으며 傳神을 發顯하고자 한 상황을 말하고 있다. 특히 제4구는 작가가 ‘生香’의 神을 담고 호흡을 멈추며 기를 모아 筆線으로 뽑아내는 상황을 대변한 佳句라 하겠다.

다음은 仕女畫를 읊은 시를 보기로 한다. 仕女畫란 宮中이나 閨房의 여인들을 소재로 고아한 풍취를 표현한 그림들을 말한다. 이런 종류의 그림에는 여인만 단독으로 묘사할 수도 있지만, 대체적으로 배경을 곁들여 그려진 것이 많

233) 『全集』 p.2018.

다.²³⁴⁾ 이러한 그림의 구도를 상상할 수 있는 시로 「題碧梧仕女圖」를 보기로 한다.

昨夜冷生小院秋, 어젯밤 냉기 드니 작은 집엔 가을이고,
扇風浙瀝簟紋流. 부채바람에 浙江(錢塘江) 물방울 자리문양에 흐르네.
桐陰十二紅闌曲, 오동 그늘의 열두 굽이 붉은 난간엔.
一曲紅闌一曲愁. 붉은 난간 한 굽이에 한 굽이 시름이어라.²³⁵⁾

이 시의 소재가 된 仕女圖는 커다란 오동나무잎이 우거져 그늘을 만든 곳에 붉은 칠을 한 난간을 두른 멋진 집과 함께, 그 난간에 가냘프고도 애뜻하게 기대어 서있었을 어느 아름다운 여인을 상상하게 된다. 그런데 그 여인은 낭군에게 疏遠함을 당하는 처지인 듯, 쓸쓸하고도 애달픈 심정을 담아 묘사되었으리라 짐작할 수 있다. 그림 속 인물의 감정은 畫家가 그리고자 했던 실존의 어느 여인일 수 있거니와, 화가자신의 感情移入이기도 하며, 또 그것을 대상으로 읊은 申緯 자신의 移入일 수 있다. 바로 그러한 상황은 ‘冷生’·‘秋’·‘風’·‘浙瀝’·‘桐陰’ 등을 통해 낭군의 싸늘해진 사랑과 여인의 쓸쓸하고도 암울한 마음을 종합적으로 대변해 주고 있다. 그리고 ‘紅闌’의 ‘紅’은 아직도 뜨거운 여인의 사랑을 상징하고, ‘曲’은 그리움에 애끓는 여인의 속내를 말하고 있다. 그러기에 12굽이 만큼 깊고 깊은 속마음처럼 그렇게 근심도 깊다는 표현을 결구에서 하고 있다. 즉 이 시는 그림 속 인물을 詩語로써 충분히 그려볼 수 있게 해주며, 또 畫中人物의 神을 담아 讀者에게 전달해 주고 있다. 그리하여 인물화를 소재로 神似的一律을 실천한 사례라 할 수 있다.

이러한 仕女圖를 읊은 또 다른 詩인 「再題所藏仕女讀書圖」를 보기로 한다.

畫家仕女稱周昉, 仕女를 그린 화가로는 周昉을 일컫는데,

234) 고연희, 上揭논문, pp.180~181에서는 이 당시에 淸으로부터 유입된 미인도들이 감상가들 사이에 유행하였으며, 우리나라 미인도의 제작에도 영향을 주었다고 하였다.

235) 『全集』 pp.181~182.

能事至能如不能. 至能을 능히 일삼음은 不能과 같다네.
 近代衣裳無此樣, 근대의 의상에는 이런 양식이 없거늘,
 試看雲鶴研綾綾. 맛보기로 보자니 雲鶴이 비단에 영겨 빛나네.²³⁶⁾

여기 첫 구에서 밝힌 周昉(8세기 중후반 활동)²³⁷⁾은 唐代에서 仕女畫에 능했던 화가이다. 그의 仕女畫는 ‘周昉美人’으로 불려질 만큼, 唐代美人的 풍만한 자태를 화려한 색채로 꾸민 그림으로 당시에 풍미했었다. 그러나 宋代로 오면서 그에 대한 논평은 삭감되는데, 蘇軾의 詩에 그 사례가 보인다. 즉 “書生の 늙은 눈 보기도 희미한데, 그림엔 다만 괴이한 것은 周昉의 뚱보일세.(書生老眼省見稀, 畫圖但怪周昉肥.)”²³⁸⁾라고 하여, 唐代와는 隔이 나는 評을 하고 있다.

申緯 또한 蘇軾의 美的 眼目처럼, 제2구에서는 “至能을 능히 일삼음은 不能과 같다”고 評을 한다. 여기서의 ‘至能’은 너무나 工巧하게 묘사된 것을 말한 것으로, 이것이 도리어 傳神性을 잃은 ‘不能’이 되어버렸다는 것을 의미한다. 이어서 제3구에서는 周昉의 仕女畫에서 보이는 여인의 의상스타일이 신위가 살던 시대의 양식과는 동떨어진 맛을 읊고, 제4구에서는 (뚱보로 보였을) 그림 속 화려한 차림의 여인들이 마치 구름 속을 나는 학이 비단을 휘어 감고 광채를 빛내는 모습과 같더라는 비아냥이다. 이것은 바로 蘇軾이나 申緯나 모두 시대를 달리하긴 했어도 傳神的 神似觀을 실천하고자 한 審美眼을 근거로 한 評價인 것이다.

이에 상기의 사례로 신위의 傳神的 畫意를 정리한다면 다음과 같다.

첫째, 顧愷之의 이론을 이은 蘇軾의 「傳神記」의 傳神寫照를 계승하고 있다.

둘째, 蘇軾이 밝힌 ‘常理’를 간접적으로 내포시킴으로써 인물화에서도 常理를

236) 『全集』 p.1905.

237) 周昉의 字는 仲郎, 陝西省 長安人. 그는 누대의 閹闈출신으로 문장과 그림에 뛰어났다. 항상 公卿, 宰相들과 교류하여 그의 그림은 穠麗하고 豊肥한 귀족적 風이었다고 한다. 그는 특히 肖像畫에 능하여, 『唐朝名畫錄』에는 貞元(785~805)말엽엔 新羅人들이 揚子江과 淮水일대에서 그의 그림을 후한 값에 사갔다고 전해진다.

238) <出典未詳> 葛路, 前掲書, p.235.참조.

갖춘 天然의 寫生을 神似와 동등한 가치로 보고, ‘水月風中’ 또는 ‘本來面目’ 등으로 상징화 하고 있다.

셋째, 이러한 그림의 경계는 화가와 감상자의 三角相互의 感情移入이기도 하고, 이것이 바로 神似的 詩語로 一律化를 실천한 것임을 확인할 수 있었다.

넷째, 너무나 공교하게 묘사된 인물화를 ‘至能’이라 함으로써, 그 傳神性を 잃은 것으로 보고 있다. 다시 말하면, 작가의 神似가 이루어낸 심미적 안목으로 이루어진 傳神을 중하게 보고 있다.

傳神을 논한 題畫詩는 위의 몇 수로 그 대략을 삼고자 한다. 다음은 宋代의 神似的 畫論이 이어져 발전된 면모인 士氣와 逸氣를 논해보기로 한다.

5) 士氣와 逸氣

일찍이 董其昌은 『容臺集』에서 다음과 같은 말을 남기고 있다.

趙孟頫가 錢選에게 그림의 도를 묻길, “무엇을 士氣라 합니까?”라고 하니, 錢選은 다음과 같이 말하였다. “隸體일 뿐이다.” 화가는 이를 분별할 줄 알아야, 곧 날개가 없이도 날 수 있다. 그렇지 않으면 곧 邪道에 떨어져 공교하게 할수록 더욱 멀어진다. 그러나 또한 가장 중요한 점이 있으니, 세상에서 구하는 것이 없고 칭찬과 비난으로 마음이 흔들리지 않아야만 한다.²³⁹⁾

여기서 董其昌은 ‘士氣’라는 단어를 언급함에 있어 趙孟頫와 錢選(1235~1301 이후)²⁴⁰⁾의 대화를 인용하고 있듯, 士氣論은 吳興八俊²⁴¹⁾과 그 한 사람이던 錢選

239) 董其昌, 『容臺集』 “趙文敏問畫道於錢舜舉 何以稱士氣. 錢曰 隸體耳. 畫師能辨之 即可無翼而飛 不爾便落邪道 愈工愈遠. 然又有關捩 要得無求於世 不以贊毀撓懷.”

240) 錢選의 字는 舜舉, 호는 玉潭. 浙江 吳興人이다. 元에 出仕하지 않은 채 평생 野

에게서 제시된 가능성을 보이고 있다.²⁴²⁾ 그리고 士氣는 ‘隸體’라 함에서 알 수 있듯이 書畫用筆同法的 표현을 결들이고 있다. 여기에다 세속적인 욕심이 없고 칭찬과 비난에 관심이 없는 마음을 유지할 수 있는 문인에게서만 나올 수 있는 것이 문인의 品格임을 천명하고 있다. 董其昌은 『畫旨』에서 “선비가 그림을 그릴 때는 마땅히 초서나 예서의 기이한 글자의 법으로 그려야 한다. (중략) 세상의 달콤하고 속된 좁은 길을 끊어야 이에 士氣를 이룰 수 있다. (士人作畫 當以草隸奇字之法爲之. <중략> 絕世恬俗蹊徑 乃爲士氣.)”라 하여 錢選의 이론을 따르고 있다. 이러한 이론이 清代에 내려오면 그림에 士氣가 있는 것을 ‘士夫氣’라 하여 문인화품격의 기준을 삼았는데, 그 대표적 주장은 張庚(1685~1760)²⁴³⁾을 들 수 있다. 그는 『浦山論畫』 「論品格」에서 다음과 같이 말하고 있다.

고인이 이르기를 그림은 士夫氣가 있어야 한다 하였는데, 이는 품격을 말하는 것이다. 다만 요즈음 사부기를 논하는 사람들은 오직 이는 乾筆과 淡墨이 맡고, 진하게 채색한 것은 한번 보기만 하면 곧 이를 환쟁이라 하는데, 이는 모두 억지로 해석하는 사람들이다. 고인 중에서 王右丞[王維], 大小李將軍[李思訓, 李昭道], 王都尉[王詵 1036~1089], 文湖州[文同], 趙令穰, 趙承旨[趙孟頫]같은 사람들은 모두 靑綠(채색화를 의미함.)으로 뛰어난 것을 보였지만, 또한 환쟁이라 할 수 있겠는가? 대개 품격의 높고 낮음은 그 자취에 있는 것이 아니라 뜻에 있는 것이다.²⁴⁴⁾

윗글에서 靑綠山水도 士氣가 있을 수 있음을 밝히고 있다. 즉 院體風의 정교

人으로 지냈다. 詩書畫에 두루 능한 多藝人이었다.

241) 吳興八俊 ; 宋末 元初에 吳興지방에서 詩로 이름이 높았던 張復亨, 趙孟頫, 牟應龍, 蘇子中, 陳無逸, 陳仲信, 姚式, 錢選 등 8사람을 말한다.

242) 葛路 前揭書 p.320.참조.

243) 張庚의 字는 浦山, 호는 瓜田外史. 浙江省 嘉興人이다. 어려서 빈한하여 학업에 힘쓰지 못하다가 27세에 布衣로써 博學鴻詞로 천거되었다. 그는 산수, 인물, 화훼에 능했다. 저서로 『浦山論畫』, 『國朝畫徵錄』 등이 있다.

244) 張庚, 『浦山論畫』 「論品格」 “古人有云 畫要士夫氣 此言品格也. 第今之論士夫氣者 惟此乾筆儉墨當之. 一見設重色者 卽目之爲畫匠. 此皆強作解事者. 古人如王右丞 大小李將軍 王都尉 文湖州 趙令穰 趙承旨 俱以靑綠見長 亦可謂之畫匠耶. 蓋品格之高下 不在乎跡 在乎意.”

한 채색화라 하더라도 匠氣로만 볼 수 없고, 그 작가의 품격 고하에 따라 士氣의 有無를 판단해야 한다고 하였다. 이러한 기준은 方薰(1736~1799)²⁴⁵⁾에서는 卷軸氣라는 용어로 나타나고 있다. 그는 『山靜居畫論』 卷上에서 다음처럼 말하고 있다.

선비의 그림은 卷軸氣가 많은데, 사람들은 모두 필묵이 생경하고 거친 것을 가리켜 이를 권축기라 하니, 아연하지 않을 수 없다. 대개 고인이 권축기라 한 것은 寫意와 工細로써 논하는 것이 아니라, 雅와 俗에 있는 것이다. 그렇지 않으면, 王摩詰[王維]과 龍眠[李公麟]도 모두 卷軸氣가 없는 것이다.²⁴⁶⁾

이 글에서 보이는 ‘卷軸氣’는 앞서 설명을 미루었던 ‘書卷氣’의 또 다른 표현으로서, 方薰은 寫意와 그림의 공교함과 세밀함을 따지지 않고, 그 품격이 古雅함과 低俗함으로 그 기준을 대별하고 있다. 즉 書畫작품에서 작가의 고아한 풍취가 흐르는가의 與否로써 卷軸氣 또는 書卷氣의 有無를 논할 수 있다는 말이다.

그런데 여기서의 ‘寫意’는 두 가지 의미로 해석해 볼 수 있다. 하나는 ‘神似的 寫意’로 해석하는 경우이다. 이러한 寫意를 갖고 그림을 그리더라도 古雅한 풍취를 표현해 내지 못할 수 있다는 의미가 된다. 다시 말하면 文人이 寫意를 간직한 것과 실제로 고아한 작품을 완성하는 것과는 거리가 있다는 풀이가 된다. 두 번째는 寫意를 단순히 ‘形似的 寫意’로 해석하는 경우이다. 지금껏 本稿에서 논하고자 했던 寫意와는 전혀 다른 뜻이 된다. 다시 말하면 ‘그리고자 하는 어떠한 外物을 단순히 묘사하고자 하는 의미’인 단순히 ‘寫生的 寫意’라고 풀어볼 수 있다. 이러한 의미로 볼 때, 方薰이 말하고자 한 卷軸氣는 神似的 寫意를 바

245) 方薰의 字는 懶儒, 호는 蘭坻, 浙西 石門人. 어려서부터 영민하고 筆墨에 능하였으나 집이 곤궁하여 鄂巖의 집에 기숙하였다. 그 때 太夫人이 불교를 깊이 믿었기 때문에 불경을 寫書하고 불상을 그려주는 한편, 朝夕으로 鄂巖이 收藏하고 있는 많은 고서화를 臨模하였다. 저서에 『山靜居詩稿』 4권, 『山靜居畫論』 2권이 있다.

246) 方薰, 『山靜居畫論』 卷上 “士人畫多卷軸氣 人皆指筆墨生牢者言之 不禁啞然. 皆古人所謂卷軸氣 不以寫意工緻論 在乎雅俗. 不然 摩詰龍眠輩 皆無卷軸氣.”

탕으로 古雅한 풍취를 드러낸 것임을 알 수 있다.

이와 같이 趙孟頫의 書畫用筆同法의 이론은 錢選의 士氣論으로 발전하고, 明代엔 董其昌 등을 거쳐 清代에는 張庚과 方薰 등에까지 이어져 卷軸氣로 표현되기에 이른다. 이러한 書畫論은 申緯에게서도 나타나는 점을 확인할 수 있다.

書卷氣에 대해서는 앞서 예로 들었던 시²⁴⁷⁾에서 이미 확인하였고, 여기서는 ‘士氣’를 언급한 題畫詩를 보기로 한다.

「問菴收王玉相(金華)山水小幀」에서

院氣掃除士氣至, 院體氣를 없애야 士氣가 이르게 되니,
米黃何者是眞師. 米芾과 黃公望 그 누가 진정한 스승인가?
近看密塞遠開豁. 가까이 보면 조밀히 막혔고 멀리는 특 트였으니,
非墨非毫能爾爲. 먹과 붓이 아니면 이렇게 할 수 있으리까?²⁴⁸⁾

라 하였다. 院氣, 즉 院體畫와 같은 匠氣가 많은 기교적 화풍을 없앤 후라야 비로소 士氣가 발휘될 수 있음을 말하고 있다. 그리고 「題李(瓚)山水圖四絕句」중 제1首에서는 다음과 같이 士氣의 근원을 北宋代까지 끌어올리고 있다.

丹青水墨論前代, 채색과 수묵은 전대를 논하니,
元四家中秘妙開. 元 四大家 중에서 신비한 妙法이 열렸음이라.
鷄向來人求士氣, 지금껏 진취적인 사람들은 士氣를 구했나니,
宋人多自北宋來. 宋人의 士氣는 대부분 北宋에서 나온 것이다.²⁴⁹⁾

즉 앞서 士氣論의 형성이 元代 趙孟頫 및 錢選 등에서 정립이 되었다 하였듯, 元代 4대문인화가인 王蒙, 吳鎮, 黃公望, 倪瓚 등의 士氣어린 작품은 북송의 문인화가들의 화법 및 이론에서 나왔음을 말한 것이다. 여기 북송의 문인화가란 누구를 말한 것일까? 바로 신위가 흠모하였던 文同과 蘇軾 및 기타 문인들의

247) 本稿 p.89.참조.

248) 『全集』 p.1815.

249) 『全集』 p.1875.

神似的 文人畫論과 관련 있음을 증명한 것이다. 俗氣없이 古雅한 풍취가 흐르는 士氣가 이뤄지기 위해서는 작가가 神似的인 과정을 거치지 않으면 나올 수 없기 때문이다. 다시 말하면, 神似的의 과정과 筆法의 운용이 體와 用으로 혼연화되어 탄생되는 오묘한 풍취가 바로 ‘士氣’라 할 수 있는 것이다.

다음의 시에서는 이 ‘士氣’를 ‘習氣’와 대별하여 간접적으로 표현하고 있다.

「題王鑑雪景」第一首에서,

水墨溪山著色林, 수목산수의 채색된 숲에,
天然雪景自高深. 천연한 설경 절로 높고 깊어라.
都無習氣留心腕, 도무지 習氣가 없어 마음이 팔에 머물고.
南北宗餘別徑尋. 남북종 모두 다른 길에서 찾는구려.²⁵⁰⁾

라 읊고 있다. 王鑑(1598~1677, 자는 元照, 호는 湘碧, 江蘇 太倉人.)²⁵¹⁾은 앞서 註)163서 보았던 清代 擬古의 思潮에 영향받았던 문인화가인 4王 중의 한 사람이다. 그의 설경산수가 채색된 화경임을 제1,2구에서 짐작케 하는데, 특히 ‘天然’이란 어휘로 그의 그림에 대한 評을 요약시키고 있다. 이어 제3구의 ‘都無習氣’는 바로 속된 장인의 기운이 없음을 말한 것이고, ‘留心腕’은 속된 기운이 없는 고아한 품격이 붓을 움직이는 팔에 응집되어 이뤄낸 작품임을 말한 것이다. 이것은 위에서 살펴보았던 士氣의 품격과 같은 것이요, 또 서화용필동법적 이론과 그 맥을 같이 하는 것이다.

그림에 있어 董其昌이 南北分宗論을 제창한 이래로 ‘北宗畫’는 문인들 사이에서 匠氣的 俗流로 인식하려는 풍조가 있어왔다. 그런데 申緯는 제4구에서 남종이던 북종이던 간에 서화에 있어 추구해야 할 요체는 ‘都無習氣’의 士氣와 함께

250) 『全集』 p.166.

251) 그는 王世貞의 손자로, 崇禎6년(1633) 사직하고 귀향하여 祖父의 弇山園 故地에 암자를 지어 香爐와 茗椀을 벗삼으며 시문과 서화로 자적하였다. 집안에 많은 고서화를 소장하여 역대의 고전을 두루 섭렵하였는데, 특히 元4大家를 많이 배워 四王의 한 사람인 王時敏과 병칭되었다. 저서에 『染香庵集』이 있다.

‘留心腕’의 用筆에 달린 것일 뿐, 다르진 않은데도 사람들이 그 갈래가 다르다고 생각하는 것을 지적하고 있다. 이것은 앞서 張庚이 靑綠山水에도 士氣가 있음을 말한 것과 같은 맥락이라 할 수 있다.

이러한 ‘習氣’에 대한 비판적 견해는 다음 시에서는 ‘匠氣’를 비판하는 견해로 나타나고 있다.

「雪城倅觀余入京. 以所繪丹陽圖帖呈覽. 幅幅殊無謙翁眞境描. 逼之匠氣也. 戲題帖後」에서, 雪城의 倅(지방장관을 의미.)가 신위를 보러 서울에 왔을 때 丹陽圖를 그려서 보여주었는데, 화폭마다 검혀한 노인의 참된 경계의 묘사가 없고 匠氣에 가까웠다. 그래서 즐겨 그 화첩 뒤에 題를 한 것이다.

天開圖畫與丹陽,	하늘은 그림과 丹陽을 펼치니,
泉石江山聚一鄉.	샘물 바위와 강산 한 고을에 모였네.
水鶴夢驚蘇學士,	물에서의 학울음에 꿈 깨어난 소동파요,
晴虹船過米元章.	맑은 무지개 배 미원장(米芾)의 墨法을 지나네.
淸貧太守初歸觀,	청빈한 태수가 처음 돌아와 보니,
縹緲烟雲動解囊.	저 높이 아득한 안개구름 보따리 풀어놓네.
無佛稱尊雖所短,	부처라 尊稱할 만큼 비록 단점 없지만,
離眞得似是微長.	眞을 떠나 비슷함을 얻음은 장점이 아니네. ²⁵²⁾

라고 하였다. 이 시의 제1구~4구는 丹陽圖의 내용을 설명한 것이다. 즉 丹陽의 풍광을 묘사함에 있어 샘물과 암벽 및 강산들, 그리고 강에 떠있는 배 위에 앉아있었을 어느 선비를 蘇軾의 「赤壁賦」의 내용을 인용하여 묘사하고, 그림의 기법은 宋代 수묵산수화법에 있어 米點皴을 써서 米家山水를 제창한 米芾의 화법과 비슷함을 밝히고 있다. 제5,6구는 그러한 그림을 몽실몽실 떠있는 구름이 풀어지듯 화폭을 펼치고 있음을 그림 속의 아련한 풍광처럼 묘사하고 있다. 그래서 이 그림이 至尊의 부처경지만큼이나 잘 그려졌음을 제7구에서 말하였다. 그러나 제8구에서는 작가의 참된 마음과 천연적 자연묘사가 곁들여진 경지를

252) 『全集』 p.1922.

벗어나 단지 形似만 잘해낸 것을 ‘離眞得似’라고 하고, 이러한 그림은 잘못된 것이라고 지적해 주고 있다. 이 ‘離眞得似’의 표현은 신위가 주장했던 寫意인 神似의 경지와 천연의 寫生을 견비하고, 米家山水를 뛰어넘어 진정한 독자적 文氣어린 그림이 되지 못함을 말한 것이다.

그런데 이 시로써 ‘院氣’와 ‘匠氣’의 미묘한 차이를 알게 된다. 즉 院氣는 靑綠山水계열의 작품이나 北宗畫에 가까운 것을 대별한다. 대신에 匠氣는 위의 시에서처럼 비록 米芾와 같은 南宗文人畫家の 법을 따라 그렸어도 단순히 그 기교만 따라 하는 하열한 작품에 흐르는 맛을 말한다 하겠다. 그렇기 때문에 「題王鑑雪景」에서 알아보았던 것처럼 南北宗畫의 갈래가 있어도 그 가치는 ‘都無習氣’의 文氣의 有無로 판별해야함을 말할 수 있는 것이다.

이처럼 申緯는 ‘士氣’를 ‘習氣’ 및 ‘匠氣’ 또는 ‘院氣’ 등을 없애고 나오는 문인의 진정한 풍취임을 말한 것이다. 그리고 士氣는 北宋의 문인화론인 神似的 이론을 그 뿌리로 하고, 筆法의 운용을 방편으로 혼용하여 일궈낸 결과물이라 할 수 있다.

한편 신위는 士氣외에 ‘逸氣’도 말하고 있다.

「爲墨農寫竹 戲題帖後」에서,

我生墨竹亦天性,	내가 묵죽을 탄생시킴 또한 天性이니,
一日一掃一百幀.	하루에 한번 썼다하면 일백쪽자라네.
陶寫哀樂代絲肉,	슬픔과 즐거움을 토로하길 악기로 대신하며,
暢敘幽情當觴吟.	깊은 정 술회하고 술잔 대하여 읊조린다네.
是竹非竹不自覺,	이 대는 대가 아님을 스스로 깨닫지 못하여,
爲麻爲蘆受人評.	삼대와 갈대라 평을 받노라.
文同夫子未入道,	문동선생께서 아직 道에 들지 못했다 하니,
東坡先生利其病.	동파선생은 그 病을 이롭게 여기셨지.
君於我竹亦嗜劇.	그대가 내 대를 또한 몹시 즐긴다 하시니,
譬如一世文蘇併嗟君.	비유하면 일세의 문동과 소식이 함께 그대를 찬탄하네.

漢隸何如吾墨竹, 漢의 隸書體가 어찌 나의 묵죽이겠는가?
君之病發吾亦偵. 그대가 병이나니 나 또한 엇보게 되는구려.²⁵³⁾

라 하여, 文同과 蘇軾 및 倪瓚²⁵⁴⁾의 墨竹法에 비겨 옳고 있다. 신위는 우선 자신의 묵죽이 ‘天性’으로 이뤄진 것, 즉 자연스러운 性情의 발로임을 밝히고 있다. 그리고 이렇게 완성된 대 그림이 ‘爲麻爲蘆’의 혹평을 받게 됨을 倪瓚의 글에서 인용하고 있다. 倪瓚은 『清閨閣集』 권10 「答張仲藻書」에서 다음과 같이 말하고 있다.

景物을 그리는 데 자세하게 그 묘취를 다 형용할 수 있는 것은 대개 제가 할 수 있는 것이 아닙니다. 만약 아무렇게나 몰들여 그 검고 누른 암수의 형색을 남긴다면, 곧 또한 그림을 그리려 한 뜻이 아닙니다. 저의 이른바 그림이라는 것은 逸筆로 대략 그리는 데 불과하고, 形似를 구하지 않으며, 그저 스스로 즐길 뿐입니다.²⁵⁵⁾

이 글에서 倪瓚은 ‘逸筆草草 不求形似(逸筆로 대략 그려서 形似를 구하지 않고)’라 함으로써 ‘逸筆’이라는 筆法적 언급을 하고 있다. 그리고 ‘不求形似’는 蘇軾에게서 보았던 神似의 논리와 같다. 즉 ‘草草’라는 단어에서 상징되듯이, 逸筆은 그리고자 하는 경물을 자신의 興趣에 따라 마음과 붓이 가는 대로 대략적인 묘사를 하는 筆趣라 짐작해 볼 수 있다. 이것은 붓으로 표할 수 있는 筆外之意를 다분히 간직한 것이다. 그러기에 神似化 된 작품을 구현시킬 수 있는 것이다. 이러한 逸筆의 주장은 「倪雲林詩集」 <附錄 書畫竹>에서는 逸氣의 언급으로 나타난다.

張以中은 언제나 내가 그린 대를 좋아하는 데, 나의 대는 오직 가슴 속의 逸氣

253) 『全集』 p.1851.

254) 倪瓚(1301~1374), 元末四大家의 한 사람.

255) 倪瓚, 『清閨閣集』 권10 「答張仲藻書」 “圖寫景物 曲折能盡狀其妙趣 蓋我所不能. 若草草點染 遺其驪黃牝牡之形色 則又非所以爲圖之意. 僕之所謂畫者 不過逸筆草草 不求形似 聊以自娛耳.”

를 그릴 뿐이다. 어찌 다시 그 닭고 아니 닭음, 잎의 무성함과 성김, 가지의 기움과 곧음을 비교하겠는가? 혹 쳐 바르고 나면 얼마 후 다른 사람들이 혹 삼이나 갈대로 생각할 터인데, 내가 또한 대나무라고 강변할 수도 없으니, 진실로 보는 사람을 어쩔 도리가 없다. 다만 장이증이 보고 무엇이냐 여길지는 알 수 없을 뿐이다.²⁵⁶⁾

이 글에서 ‘余之竹聊以寫胸中逸氣耳(나의 대는 오직 가슴 속의 逸氣를 그릴 뿐이니)’라는 어구에서 蘇軾의 ‘胸有成竹’의 원리를 ‘逸’이라는 기운으로 풀어냈음을 알 수 있다. 이 ‘逸氣’란 앞서 보았던 ‘逸筆’로 표현된 작가의 神似性 이라 할 수 있다. 즉 ‘逸氣’는 ‘작가의 神似화된 言外の 기운’을 體로 하고, 그로 인해 작용되는 실질적인 방편인 ‘逸筆’이 用이 되어 작품이 탄생되는 것이다. 그렇기에 댓잎을 묘사한 것이 갈대로 보일 수 있는 것이다. 그렇지만 작가의 심증을 정확히 이해할 수 있는 知己之人이 張以中이길 바라는 마음을 표하고 있다. 또 앞 단원에서 文同의 墨竹을 논하면서 文同 자신이 아직 道에 이르지 못했기에, 그것을 病으로 삼아 묵죽으로 풀어 낸 것이라는 글을 살펴보았다. 다시 말해 道를 체득하기 위한 방편으로서 묵죽을 친 것이라 하였다.²⁵⁷⁾ 그런데 이 글에 蘇軾은 다음과 같이 말을 받고 있다.

蘇軾은 말하길, 그러나 내가 보건대 文同의 병은 또한 아직 다 낫지 않았다. 유독 드러나지 않은 것을 용납하지 않는가? 내 장차 어찌 그것이 일어나는지를 엿보았다가 불의에 취하리라. 그는 바야흐로 병으로 생각하는데, 나는 또한 그 병을 이롭게 생각하니, 이것이 또한 나의 병인 것이다.²⁵⁸⁾

즉 文同의 道를 체득을 병으로 삼고 그 방편으로써 묵죽을 즐겼듯이, 소식

256) 「倪雲林詩集」 <附錄 書畫竹> “以中每愛余畫竹 余之竹聊以寫胸中逸氣耳. 豈復較其似與非葉之繁與疎 枝之斜與直哉. 或塗抹久之. 他人視之以爲麻爲蘆. 僕亦不能強辨爲竹. 眞沒奈覽者何. 但不知以中視爲何物耳.”

257) 本稿 p.53. 註)103.참조.

258) 蘇軾, 『東坡題跋』 권5, 「跋文與可墨竹李通叔筆」 “軾曰 然以余觀之 與可之病亦未得爲已也. 獨不容有不發乎. 余將伺其發而掩取之 彼方以爲病而吾又利其病 是吾亦病也.”

또한 文同이 道를 알고자 했던 病을 거울삼아 묵죽을 즐기겠다는 것이다. 文同의 道는 바로 문인으로서 추구하고자 한 神思와 神似的의 복합적인 구상체계일 수 있고, 또 儒家的 혹은 佛教的 道의 경지였으리라 짐작해 볼 수도 있다.²⁵⁹⁾

申緯는 이렇게 복합적으로 상기의 문장들을 인용하고 있는 것이다. 여기서는 墨農 李裕元(1814~1888)을 文同과 張以中에 대입시키고, 자신은 蘇軾과 倪瓚에 다 비유하고 있다. 그러한 경지에서 胸中の 逸氣的 묵죽을 탄생시킨다는 자부심이 녹아있다. 그리고 이어서 漢代의 隸書體처럼 書法을 이용한 묵죽일지언정, 그것은 그저 용필을 잘한 묵죽이기에, 자신의 진정한 묵죽이 될 수 없음을 말하고 있다. 따라서 그러한 용필법과 함께 마음으로 이뤄진 神似된 逸氣가 혼용된 묵죽이라야 함을, 문동의 병을 핑계 삼아 다시 강조한 것이다.

이와 같이 神似的 화론은 士氣와 逸氣로 까지 발전해 갔다. 여기에다 劉勰이 志와 氣의 운용을 조화시켜 말했던 것처럼, 神似와 士氣 및 逸氣 등은 志로 대입할 수 있다. 비록 士氣와 逸氣에는 ‘氣’라는 글자가 있지만, 이때의 氣는 志의 의미에 더 가깝다고 해야 옳다. 그리고 志氣에서 氣의 면모는 바로 士氣와 逸氣 모두 書畫用筆同法적인 用筆法을 중요시 한 점으로 대입시켜 볼 수 있다. 이러한 이론을 바탕으로 申緯는 一元的 一律觀을 표현하고 있는 것이다.

259) 本稿 pp.53~54 註)104.참조.

IV. 申緯 文人畫論의 文藝的 意義

이상과 같이 申緯는 그만의 독자적인 畫論을 저술하진 않았어도, 그의 문집인 『警修堂全藁』에 담긴 4000여수의 시들 중, 특히 題畫詩 장르만을 통해서도 충분히 그의 문예적 관점을 피력함을 알게 되었다. 이에 본 장에서는 이미 앞에서 劉鏞이 『文心彫龍』 「神思」 편에서 말하고자 했던 創作觀과 宋代 문인들의 繪畫觀 및 文同과 蘇軾의 畫論을 통해 본 神似와의 관계를 근거로, 申緯의 神似와 神思를 정리하고 그 문예적 의의를 밝히고자 한다.

A. 제일 먼저 題畫詩나 畫論은 아니지만, 申緯가 별도로 選集한 『唐詩畫意』의 序文들을 통하여 그의 畫意에 대한 概念을 알아보았다. 그는 『唐詩畫意』를 選集한 이유를 “나는 시를 읽을 때 그림의 묘미를 읽을 수 있었는데 이와 같다. 이는 내가 『唐詩畫意』를 選集한 이유이다.”라고 밝힘과 함께, “나는 장차 311편을 읽는 마음으로 그림을 읽고, 그림을 읽는 마음으로 唐人의 시를 읽겠노라.”라고 하여 唐詩속에 畫意가 들었음을 밝히고, 『詩經』이 畫意를 갖춘 근원으로서의 經임을 말하였다. 이에 시 안에 그림과 비슷한 趣向이 내포된 畫趣보다는 ‘시⇔그림’이라는 의식으로 畫意를 말하고 있음을 알게 되었다. 또 “形色과 事理를 아울러 수용하였으며, 景과 境을 겸하여 갖추었으나, ...(하략)”이라 함으로써, 形色은 形似的 측면이요 事理는 蘇軾이 말한 象外와 常理를 말한 것임과 함께, 景은 외적 景物이고 境은 내적으로 思理爲妙가 된 작가의 實質境界요, 意境이자 藝境이며, 이것이 바로 神思이자 神似임을 알 수 있었다. 그리고 ‘內外가 일치된 경지는 畫工조차 미칠 바가 아님’을 말하여 言外之意와 韻外之致의 의미를 말하고자 했음을 알 수 있었다.

이와 함께 “그림을 그리는 자와 보는 자가 神會로 實다운 境界[境地]를 미루어 아는 것”이 寫意임과 함께, “意境이란 바로 나의 뜻이다.”라 함을 보았다. 이

에 ‘자연의 묘미를 얻고, 말 밖의 지취가 있는 眞自家’를 추구했던 것이다.

이로써 申緯는 劉勰이 莊子의 예문을 통해 말하고자한 ‘以天合天’의 神技 및 宋代 문인화론과 그 脈을 같이하고 있음을 알게 되지만, 申緯는 이러한 이론을 근거로 시대와 지리적 한계를 뛰어넘어 자신만의 진정한 창작을 하고자 했음을, ‘吾之意’나 ‘眞自家’라는 어구를 통해 강조하고 있었다.

B. 申緯는 ‘我師神似不師形’이라 하여 蘇軾이 말한 神似的 표현을 분명히 밝히고, ‘神通道室生虛白’이라 하여 精神과 道가 상통하는 경지에서 虛靜하고도 깨끗한 마음으로 안정이 됨을 말하였다. 이것은 劉勰이 ‘澡雪精神’ 등 虛靜의 修養을 통해 內的陶冶를 함과 같은 이치이다. 여기서 더 나아가 神과 道가 합일한 경지로까지 구현하고자 하는 窮極을 밝힌 것이다. 그리고 宋代 문인들이 추구하고자 했던 神似的 경지와 함께, 文同이 갈구하고자 했던 道의 경지를 아우른 사례라 할 수 있다.

이러한 궁극의 경지는 「自題臨十竹齋譜卷後」의 詩에서처럼 ‘畫家正覺’과 ‘追初祖’의 표현과 같이 작가의 올바른 見解를 세울 수 있고, 옛 先人들의 올바른 문예를 따르고 배우려는 자세를 밝혔다. 그리고 이는 劉勰이 말하고자 하였던 外的陶冶인 ‘研閱以窮照’이자 학문의 技巧와 修養인 ‘並資博練’이며, 杜甫의 ‘轉益多師’와 같은 맥락이라 할 수 있다.

그리고 그 後文에서 밝힌 寫生은 두 가지로 대별할 수 있었다. 즉, 養術의 의미인 ‘形似的 寫生’과 神似화된 天工의 ‘天然의 寫生’으로 나누었다. 전자의 경우인 形似的 寫生의 修練을 통해 神似的 寫生이 구현되는 것임을 알게 되었다. 또 이 神似的 天然의 寫生은 『詩經』을 그 최고 경지로 삼고 있음을 보았다.

이처럼 申緯는 문예적 畫意나 寫生에 있어 궁극으로 도달해야 할 목표이자 기준으로 『詩經』을 언급함으로써, 宋代 문인들의 神似性보다 더욱 확실한 근거를 제시하였다 할 수 있다. 이런 차원에서는 劉勰이 『文心彫龍』을 저작하게 된 동기와 닮은꼴을 보이고 있다. 劉勰은 꿈에 孔子님을 따라 남쪽으로 가는 꿈을

꾸고, 聖人을 만나게 된 경이로움과 함께, 君子와 같이 樹德建言하여 명성과 업적을 영원히 전하려고 한 데 있음을 밝힌 바 있다.²⁶⁰⁾ 즉 聖人의 덕을 올바로 전하는 방편으로 經典의 외형적 표현인 문학을 대상으로 연구하여 글을 남기자 하였다. 이와 같은 기준 아래 詩書畫一律의 정신을 題畫詩 곳곳에서 나타낸 것이다.

C. 申緯 詩書畫一律觀은 書畫用筆同法論을 수용한 결과 在筆을 강조하고, 文同과 蘇軾의 墨竹論을 이어받아 胸有成竹의 이치로 神似를 詩化하였다.

그리고 「海霞證緣圖」 등의 시에서 살펴보았듯이 그의 불교적 취향과 결부되어 詩書畫禪을 한데 아우르는 一律觀으로 나타났다. 불교적 취향은 宋代 문인들 및 文同과 蘇軾에서 나타나는 사실이긴 하지만, 그들보다 禪理를 보다 강조하고 說理的 차원에서 깊숙이 이해한 면모가 드러났다 할 수 있다. 특히 ‘妙悟’를 體로 하고 ‘妙語’를 用으로 하여 구현했음을 알 수 있었다. 그리고 「題詩境圖」를 통하여 드러난 ‘境’은 ‘眞俗不二’의 境地이자 ‘返本還源’의 자리임을 알 수 있었다. 따라서 申緯의 ‘境’은 무엇보다도 妙悟의 깨달음을 근본으로 한 神似요 神思이며, 이것이 바로 申緯文藝의 意境임과 동시에 藝境으로 발전할 수 있었다고 하겠다.

D. 蘇軾의 「傳神記」를 통해 보았던 傳神寫照의 의미가 人物畫를 노래한 題畫詩에서도 그대로 수용되었음을 확인할 수 있었다. 그리고 仕女畫를 통해 富華한 院體風을 낮게 평가하였음을 알게 되었다.

한편 神似的 문인화론이 발전되어 나타난 이론인 士氣와 逸氣論도 나타남을 통해 그의 博學한 면모를 입증한 것이며, 특히 北宗系統의 靑綠山水나 浙派樣式 및 院體를 하열하게 평가하는 사실을 통해 전통적 문인화론을 따르고 있음을 알 수 있었다. 그러나 진정한 士氣는 雅와 俗으로 구분한다는 논리를 제시하였

260) 『文心彫龍』 「序志」에 그 내용이 나온다.

듯이, 申緯도 北宗畫라 하여 무조건 속되다고 본 것이 아님을 匠氣를 비평한 시를 통해 알 수 있었다.

또 逸氣에서도 神似的 胸有成竹의 이치가 胸中逸氣로 나타남을 알 수 있었다. 그런데 士氣와 逸氣는 모두 ‘氣’자를 쓰고 있지만, 書畫用筆同法적 用筆의 기운을 근간으로 함을 밝힘으로써 바로 이 用筆의 기운이 用이기에, 여기서의 氣는 神似的의 의미이면서 體임을 밝혔다.

이처럼 申緯는 위와 같은 사례들을 複句法을 복합적으로 이용하고, 杜甫의 老成詩論을 활용하면서 詩語를 換骨奪胎시키고 있었다. 그리고 劉勰이 주장한 ‘並資博練’의 의미와 杜甫의 ‘轉益多師’를 적극 실천함에 있어, ‘進化論적 法古’와 ‘시대에 맞는 創新’을 드러내었음을 확인할 수 있었다. 그러하기에 중국의 문인들 보다 한층 더 나아가, 자신만의 詩書畫禪 一律을 실천한 진정한 東方의 眞自家의 文藝人이었음을 알게 된다. 그리고 특히 그의 文人畫精神은 후배인 金正喜(1786~1856) 등과 교류되어졌으며, 이후 金正喜의 제자로서 특히 墨蘭으로 알려진 興宣大院君 李昰應(1820~1898) 및 舊韓末의 閔泳翊(1860~1914)²⁶¹⁾ 등으로 이어졌고, 오늘날까지 그 脈을 이었다 할 수 있다.²⁶²⁾

이에 金正喜가 읊은 시를 통해 申緯의 높고 깊은 문예를 밝히면서 그의 문예적 의의를 찾고자 한다. 金正喜는 「次紫霞象山詩韻」에서 다음과 같이 술회하고 있다.

261) 興宣大院君의 자는 時伯, 호는 石坡. 그의 墨蘭은 특히 春蘭을 위주로 섬세하고 칼날같이 예리하며, 붓의 끝은 사용하여 동적으로 그렸다.

한편 閔泳翊의 자는 遇鴻, 호는 芸楣, 竹楣, 千尋竹齋 등이며, 19세로 벼슬길에 들어선 영재로, 1884년 갑신정변때 김옥균과 더불어 개혁파에 속했다. 이후 露日戰爭 후 上海로 망명하였다가 돌아오지 못하고 죽었다. 그의 묵란은 대원군과는 대별되는데, 붓의 중간으로 굵기를 일정하게 유지하여 운용하는데, 줄기가 고르고 굵으며 몽툭한 특징이 있다. 이들은 金正喜의 書卷氣의 정신을 이은 한말의 대표적 문인화가라 인정되고 있다.

262) 현대적 소재를 살려내면서도 문인정신의 맥을 이은 대표적인 巨匠으로 작고하신 月田 張遇聖화백(1912~2005)을 꼽을 수 있다.

君從詩境叩眞如, 그대는 詩境을 따라 眞如를 두드리니,
 大藻猶能證舊墟. 위대한 文章은 옛 자취를 증명할 수 있네.
 已聞空山參雨雪, 이미 空山에 눈과 비 섞였음을 들었나니,
 且須碧海掣鯨魚. 반드시 푸른 바다가 큰 고래를 끌어 잡은 것일세.
 力追神韻尋無處, 힘써 神韻을 쫓아 찾지 않음이 없었나니,
 法本儒家學不疎. 儒家를 근본으로 法삼아 학문도 精密했다네.²⁶³⁾

金正喜는 첫 구부터 신위가 詩의 境界를 따라서 眞如를 두드렸다 하여, 불교적 본체인 ‘眞如’의 경지로까지 추켜세우고 있다. 이어서 더할 나위 없는 문예의 이상향이 불교적 般若의 경지까지 이르렀기에, 그의 문장은 옛 先人들의 드높은 문예적 자취만큼이나 훌륭했음을 기리고 있다. 제3구에서의 空山인 문예적 眞如의 세계는 無緣의 자취가 없는 세계이나, 그러한 無緣을 詩書畫라는 有緣으로써 재현해 내는 상황을 ‘參雨雪’로 표한 것이다. 그러기에 제4구에서는 杜甫의 「戲爲六絶」 중 제4首의 절구인 ‘未掣鯨魚碧海中(바다 속의 큰고래야 이끌지 못하고 말고)’²⁶⁴⁾를 변형하여, 도리어 드넓은 푸른 바다와 같은 眞如의 문예바다가 오히려 申緯와 같은 큰 고래를 움켜잡은 것이라는 의미로 申緯를 평가하고 있다. 이어서 제5구에서는 신위가 특히 王士禎의 神韻說의 영향을 받고 추구하고자 하였음을 말한 것이다. 그리고 제6구는 이러한 眞如와 같은 문예적 경지와 함께,

263) 『阮堂先生全集』卷九 30 및 孫八洲, 『申紫霞詩文學研究』p.266. 참조.

264) 杜甫 「戲爲六絶」의 제4首는 다음과 같다.

才力應難跨雖公, 재주가 워 분네를 넘 짚기는 어려우나,
 凡今誰是出群雄. 지금으론 그 누구가 무리의 으뜸인가.
 或看翡翠蘭苕上, 난초위에 비취새야 더러는 보이다만,
 未攀鯨魚碧海中. 바닷속의 큰고래야 이끌지 못하고 말고.

이 시는 잔다란 재주에 사로잡혀 자기 도취된 당시의 시문을 통틀어서 文力이 부족함을 험잡는 동시에, 나아가서는 자신의 이상을 밝힌 것이다. 그러기에 난초에 비취새 같은 아기자기한 글귀는 보이긴 하나, 고래를 끌어당길 울력이 있는 보람찬 문장이 없다는 호된 비판이 담긴 의미이다.

儒家的 學問의 法統을 잊지 않았음을 밝히고 있다. 이것은 申緯가 『詩經』을 畫意와 天然的 寫生의 극치를 실현한 ‘經’으로 존중했던 사례와 그 脈을 같이 하는 것이다.

이와 같이 申緯의 文藝는 儒家的 法統을 근간으로, 중국의 神似的 文人畫論과 劉勰의 文學創作論인 神思의 의미들을 넘나들면서 詩書畫와 禪의 妙悟를 아우르며, 종합적으로 援用하고 실천했음을 알 수 있다. 바로 이러한 문예정신이 申緯 자신만의 意境이 되고, 또 자신만의 ‘眞詩’로 創新할 수 있었던 ‘眞自家’요, 진정한 朝鮮風으로 자리매김할 뿌리를 든든히 했던 詩人이자 藝人으로 평가받는 것이라 하겠다. 또 이와 함께 그의 이러한 종합적인 문예정신은 現今의 문예 비평이나 창작에도 원용할 가치가 충분한 것임을 밝히면서, 그의 문인화론이 갖는 文藝的 意義를 찾고자 한다.

V. 結論

지금까지 본 연구는 紫霞 申緯의 題畫詩를 통해 시속에 녹아 흐르는 그의 文人畫 정신을 中國畫論에 대입하여 알아보고자 하였다. 여기에 중국 文人畫論 중에서 특히 宋代를 중심으로 발전했던 ‘神似’의 이론을 『文心彫龍』에서 언급하고자 했던 창작이론인 ‘神思’와 연결하여 논함으로써, 神似와 神思의 관계를考究하였다. 그리고 申緯의 題畫詩 중 畫論的 의미가 發顯된 詩를 대상으로, 중국의 문인화론과의 類似性을 발견하고자 하였다. 이렇게 하여 文人畫家이자 詩人이었으며 書藝家이던 申緯의 文藝觀을 알아보고자 하였다.

이에 각 단원에서 살펴본 내용들을 대체적으로 논한다면 다음과 같다.

1. 제Ⅱ장 1절의 『文心彫龍』 「神思」에 대한 논점이다.

劉勰의 文學理論書인 『文心彫龍』 중에 문학창작의 원리를 가장 많이 나타내었다고 언급되는 「神思」篇을 중심으로 하였다. 이에 劉勰이 말하는 ‘神思’의 定意를 기존의 연구자들이 현대적 문학용어를 사용하여 意譯시켜 풀이한 것과 비교하였다. 그러나 이러한 의역은 정확한 개념정의로 이끌기엔 미흡했다고 보고, 본 考에서는 유희이 문장 속에서 언급했던 용어를 살려서 해석하고자 하였다. 여기서의 정의 및 창작에 대한 원리들을 여섯 가지로 줄여서 정리하고자 한다.

첫째, 神思는 神與物遊 이치로, 作品構想活動인 思理가 神妙한 상태인 것이다. 여기서 ‘神’은 작가의 마음인 精神을, ‘物’은 외부의 사물과 함께 작가의 이목을 통해 정신에 축적되어진 心象인 意象을 의미하고, ‘遊’는 莊子의 逍遙遊처럼 精神과 外物이 이미 소통되어 자유롭게 된 어느 境地를 상징한다고 볼 수 있다.

둘째, 精神은 志와 氣라는 장치를 통해 制御되는데, 즉 志는 思考力을, 氣는 사고력을 움직이는 原動力이다. 그러므로 神思는 ‘志와 氣로 조절된 精神의 思理가 神妙하게 된 상태’라고 정의할 수 있다.

셋째, 이 상태를 言語라는 도구를 통하여 구체적인 작품으로 실현하는 과정이 ‘陶鈞文思’이며, 여기서 ‘文思’는 바로 실질적인 作品構想의 상황으로 볼 수 있다. 결국 神思는 작가의 마음에 축적된 心象인 意象들을 思考力(志)과 생명력(氣)으로 조절시킨 神妙한 것이며, 창작활동의 發端이면서 要諦인 것이다.

넷째, 精神을 制御하는 志·氣의 通·塞을 잘 다스려 작품구상을 연마하는데는 고요한 경지인 ‘虛靜’의 중요함을 밝혔다. 그리고 以天合天한 莊子の 例文처럼, 虛靜한 마음에서 神技의 작품이 완성되기 위한 방법을 內的陶冶의 방법(‘疏淪五臟’과 ‘澡雪精神’ 등)과 外的陶冶의 방법(‘研閱以窮照’와 ‘積學以儲寶’, ‘酌理以富才’, ‘馴致以擇辭’ 등) 두 가지로 대별해 보았다. 이것은 각각 ‘養志’와 ‘養氣’로 이룩된 虛靜한 상태는 神思단계의 土臺가 되며, 이 또한 志와 氣에 중심을 두고 전개된 이론임을 확인하게 되었다.

다섯째, 意象·思理·言語의 3박자가 긴밀하게 작용함에는 작가의 天稟을 遲·速의 두 가지 유형으로 구분함을 보았다. 이와 아울러 모두 ‘並資博練’이 필요하다고 역설함을 보았다. 이것은 外的陶冶法인 ‘積學以儲寶·研閱以窮照·酌理以富才’를 통하여 ‘馴致以擇辭’된 문장으로 완성할 수 있는 방법임을 알게 되었다. 한편 ‘생각을 모은다’는 ‘綴慮’는 바로 志와 氣로 制御된 精神의 思理가 그동안 축적된 意象과 교유된(- 즉, 神與物遊 -) 상태가 구체적 構想作業인 文思화된 것의 또 다른 표현임을 밝혔다. 그리고 이 작업에는 ‘理鬱’과 ‘辭溺’의 두 가지 병폐가 있으며, 이것은 각각 ‘博見’과 ‘貫一’로 구제될 수 있고, 이것이 ‘心力’, 즉 ‘文思力’인 構想力을 돕는 것임을 보았다.

여섯째, 劉勰은 神思된 心力, 즉 文思力이 일관성을 잃지 않기 위한 방법으로 ‘至精’과 ‘至變’을 강조하고 있으며, 이것은 각각 體와 用으로 운용되어야 함으로 해석해 보았다. 그런데 이러한 경지에서도 ‘思表纖旨’·‘文外曲致’는 이루다 표현

할 수 없음을 언급하고 있어서, ‘神思’ 즉 ‘精神의 思理가 神妙해진 것’은 그토록 신비로운 것임을 재차 밝히고 있음을 보았다.

2. 제Ⅱ장 2절과 3절에 대한 논점은 다음과 같다.

예로부터 중국인들은 문학을 숭상해왔고 그 구조 또한 文·史·哲의 종합적인 소양을 갖추며 발전하였다. 따라서 양식적으로는 詩書畫一致를, 정신적으로는 詩中有畫의 경지를 가져오게 된 것이다. 書에 의해 筆力을 함양한 다음 화면의 공간을 이루는 먹선을 긋게 되며, 詩文에 의해 그림의 경지를 풀어쓰거나 함축하게 되고, 비로소 詩書畫의 一元的 통합이 가능해지는 것이다.

이와 함께 中國繪畫에 있어서 神似에 대한 의미를 간략히 정리해 보기로 한다. 일찍이 『周易』 「繫辭上」 과 『老子』에서처럼 象은 굳이 형태로 말할 수 없지만, 形은 실체가 있는 사물의 형태를 가리켰다. 그리고 ‘神’은 일반적으로 魂靈·神靈·精神·心·만물의 本源 등등의 의미로 생각되어져 왔다. 이러한 의미들이 春秋時代이후 회화에서는 실제 작품으로 표현되는 外物의 형태묘사에 중심을 둔 것이 ‘形’이요, 회화작품 속에 감춰진 작가의 의도나 정신을 ‘神’의 개념으로 풀어내었다. 즉 畫家の 내면에 갖춘 ‘寫意’의 精神理想世界를 표현해 내는데 중심을 갖은 것이며, 특히 宋代이후 본격적으로 펼쳐진 이론이 ‘神似’라 할 수 있다.

이 寫意성을 갖추었던 宋代 文人畫論의 神似를 劉勰의 神思의미와 대별하면 다음과 같다.

첫째, 神似와 神思의 관계는 다음과 같다.

① 두 단어 모두 외형적으로 ‘神’이라는 글자가 들어감으로써 精神的, 根源的, 思想的 의미가 진하게 내포된다는 점이다.

② 「神思」편에서 보았듯이 ‘神與物遊 ⇒ 思理爲妙’의 원리였는데, ‘神似’는 ‘以形寫神’이 변형된 것으로, ‘以形’의 의미 속에 ‘神與物遊’의 의미가 함축되었다고 할 수 있다. 그리고 ‘寫神’ 또는 ‘神似’는 ‘思理爲妙’의 상태와 비슷한 경지라 할 수 있다. 그리고 象外之象·境外之境의 意境이 형성되며, 兩者 모두 이러한 점에서 상통하고 있다. 따라서 전체적인 의미를 종합해 볼 때, ‘想像→意境→作品’으로 이어지는 창작과정이 일치한다. 즉, 작가의 내면에 형성된 정신세계를 ‘佳句好意’·‘幽情美趣’·‘蕭條澹泊’·‘趣遠之心’·‘忘形得意’·‘入神會’·‘欲名物之意審’ 등으로 풀어냄으로써 ‘無功之功’의 작품이 탄생됨을 언급하고 있는 것이다. 그리고 이러한 때 문학과 예술은 독창성을 더하게 되는 것이다.

③ 그들은 ‘注精’·‘閒和嚴靜’·‘心法無執’·‘參禪’과 ‘道’·‘天才一群’·‘象外’·‘常理’·‘筆外’·‘熟視’나 ‘觀’ 등등으로 사용한 언어는 조금씩 다르지만, 모두 劉勰이 말한 虛靜의 修養을 창작의 선결조건으로 언급하여 志의 면모를 강조한 점이다. ‘觀韻’ 및 특히 墨竹畫의 경우 ‘勢’ 등을 통해 ‘養氣’의 면모까지도 드러내고 있다. 따라서 ‘志’와 ‘氣’를 體用관계로 神思를 양성하고자 했던 劉勰의 이론과 닮아 있다.

④ 「神思」에서 ‘並資博練’으로써 폭넓은 학문을 쌓고 기교의 수련을 강조하였듯이, ‘神似’에서도 같은 이치를 중시하고 있다.

⑤ 神思와 神似 모두 明道の이라는 점과 함께, 莊子 萬物齊同의 自然合一사상이 공통적으로 자리하고 있다는 점이다.

둘째, 神似와 神思의 差異點은 다음과 같다.

① 글자 외형상으로도 보이는 ‘思’와 ‘似’이 차이이다. 즉 ‘思’는 사상적이면서도 高次的인 경지의 ‘思理’가 중심을 이루면서 ‘爲妙’의 단계로 승화된 것이라 한다면, ‘似’는 작가나 감상자가 心中으로 느낀 그 무엇인가를 비슷하게 표현하려고 하는 차원이 더 강하게 와 닿는다는 점이다. 따라서 창작이론 의미로 볼 때, ‘神思’는 용광로처럼 보다 폭넓고 깊은 의미를 종합적으로 함축한 것이라면, ‘神

似'는 '以形寫神'의미에 보다 중심을 둔 개념으로 보았다.

② 劉勰이 빠르게 완성하기도 하고 느리게 완성하기도 하는 작가의 유형을 종합적으로 다룬 것에 비해, '神似'에서는 文同과 蘇軾의 墨竹論에서 보았듯 '少縱則逝矣'란 표현을 하여 재빨리 그 '神'의 모습을 완성해야 함을 말하고 있다. 즉 畫論의 차원에서는 敏速形의 작가에게 보다 무게를 두었다 하겠다.

③ '神似'의 '神'을 '神思'이자 體로 보고, '似'를 '形似'와 '寫神'를 합친 개념이자 用으로 풀이할 수 있었다. 즉, '神'과 '似'를 분리시켜 해석함으로써 보다 포괄적이면서도 함축된 의미를 갖게 됨을 밝혔다. 이 경우 '神思' 못지않은 무게를 갖지만, '以形寫神'을 '用'으로 함유한 개념이라 하였다. 따라서 '神'이라는 '體'와 '似'라는 '用'을 복합하여 藝術一元을 실천하고자 했던 藝論이라 대별하였다.

셋째, 이처럼 劉勰이 생존했던 시대와 文人畫論이 많이 꽃피우게 되었던 宋代와는 시간적 공간적으로 엄청난 차이가 있다. 그렇지만 劉勰은 '神思'라는 용어으로써 종합적으로 문학창작의 원리를 밝히고자 했던 것이라 한다면, 宋代 文人들이 藝術一元의 이치에서 주로 논했던 '神似'는, 그야말로 藝術的 차원에 더 중심이 쏠렸던 의미라고 마무리 지었다.

3. 제Ⅲ장과 IV장에서 논한 것은 다음과 같다.

申緯는 그만의 독자적인 畫論을 저술하진 않았어도, 그의 문집인 『警修堂全藁』에 담긴 4000여수의 시들 중, 특히 題畫詩 장르만을 통해서도 충분히 그의 문예적 관점을 피력함을 알게 되었다. 이에 본 장에서는 이미 앞에서 劉勰의 '神思'와 宋代 文人들과 文同과 蘇軾의 畫論을 통해 본 神似와의 關聯性을 근거로, 申緯의 文人畫論을 정리하고 그의 문예적 의의를 밝혀보았다.

① 먼저 題畫詩나 畫論은 아니지만, 申緯가 별도로 選集한 『唐詩畫意』의 序文들을 통하여 그의 畫意에 대한 概念을 알아보았다. 그는 唐詩속에 畫意在었음을 말하면서, 『詩經』이 畫意를 갖춘 근원으로서의 經임을 말하였다. 그리고 시 안에 그림과 비슷한 趣向이 내포된 畫趣보다는 ‘시⇔그림’이라는 의식으로 畫意를 말하고 있음을 알게 되었다. 또 形色은 形似的 측면이요 事理는 蘇軾이 말한 象外와 常理를 말한 것임과 함께, 景은 외적 景物이고 境은 내적으로 思理爲妙가 된 작가의 實質境界임을 알 수 있었다. 그리고 ‘내외가 일치된 경지는 畫工조차 미칠 바가 아님’을 말하여 言外之意와 韻外之致의 의미를 말하고자 하였다.

이와 함께 “그림을 그리는 자와 보는 자가 神會로 실다운 경지를 미루어 아는 것”이 寫意임과 함께, “意想이란 바로 나의 뜻이다.”라 함으로써 ‘자연의 묘미를 얻고, 말 밖의 지취가 있는 眞自家의 意想이 모여진 실다운 境界’임을 알게 되었다.

② 申緯는 ‘我師神似不師形’이라 하여 蘇軾이 말한 神似的 표현을 분명히 밝히고, ‘神通道室生虛白’이라 하여 精神과 道가 상통하는 경지에서 虛靜하고도 깨끗한 마음으로 안정이 됨을 말하였다. 이것은 劉勰이 ‘澡雪精神’ 등 虛靜의 修養을 통해 內的陶冶를 함과 같은 이치이다. 여기서 더 나아가 神과 道가 합일한 경지로까지 구현하고자 하는 窮極을 밝힌 것이다. 이것은 宋代 문인들이 추구하고자 했던 神似的 경지와 함께 文同이 갈구하고자 했던 道의 경지를 아우른 사례라 하겠다.

이러한 궁극의 경지가 올바른 見解를 세울 수 있음과 함께, 옛 先人들의 올바른 문예를 따르고 배우려는 자세를 노래하였는데, 이는 劉勰이 말하고자 하였던 外的陶冶인 ‘研閱以窮照’이자 학문의 技巧과 修養인 ‘並資博練’과 같은 맥락이라 하겠다. 이는 더 나아가 杜甫의 ‘轉益多師’를 실천한 것이기도 하다.

③ 「自題臨十竹齋譜卷後」 後文에서 밝힌 寫生은 두 가지로 대별할 수 있다. 즉, 養術의 의미인 ‘形似的 寫生’과 神似화된 天工의 ‘天然의 寫生’으로 나누

었다. 또 이 神似的 天然의 寫生은 『詩經』을 그 최고 경지로 삼고 있음을 보았다.

④ 申緯는 문예적 畫意나 寫生에 있어 궁극으로 도달해야 할 목표이자 기준으로 『詩經』을 언급함으로써, 宋代 문인들의 神似性보다 더욱 확실한 근거를 제시하였다. 이는 劉勰이 聖人の 덕을 올바로 전하는 방편으로, 經典의 외형적 표현인 문학을 대상으로 연구하여 글을 남기고자 하였던 『文心彫龍』의 저작동기와 닮은꼴을 보이고 있다.

⑤ 申緯 詩書畫一律觀은 書畫用筆同法論을 수용한 결과 在筆을 강조하고, 文同과 蘇軾의 墨竹論을 이어받아 胸有成竹의 이치로 神似를 詩化하였다. 그리고 그의 불교적 취향과 결부되어 詩書畫禪을 한데 아우르는 一律觀으로 나타났다. 특히 ‘妙悟’를 體로 하고 ‘妙語’를 用으로 하여 구현함으로써, 宋代 문인들 및 文同과 蘇軾 등의 불교적 취향보다 禪理와 說理的 차원에서 깊숙이 이해하고 실천한 문인 이었다.

⑥ 蘇軾이 논한 傳神寫照의 의미가 人物畫를 노래한 題畫詩에서도 그대로 수용되었으며, 특히 北宗系統의 院體나 浙派樣式을 하열하게 평가하는 사실을 통해 전통적 문인화론을 따르고 있음을 알 수 있었다.

한편 士氣와 逸氣論은 그의 博學한 면모를 입증한 것이다. 그러나 진정한 士氣는 雅와 俗으로 구분한다는 논리를 제시하였듯, 申緯도 北宗畫라 하여 무조건 속되다고 본 것이 아님을 匠氣를 비평한 시를 통해 알 수 있었다.

그런데 士氣와 逸氣는 모두 ‘氣’자를 쓰고 있지만, 書畫用筆同法적 用筆의 기운을 근간으로 하기에, 이 用筆의 기운이 用이며, 여기서의 氣는 神似的의 의미이면서 體임을 밝혔다.

⑦ 由蘇入杜의 學詩 태도만큼이나, 특히 文同과 蘇軾의 화론을 杜甫의 老成詩論 및 複句法을 기묘하게 활용하면서 換骨奪胎시키고 있다. 이와 함께 擬古的 進化論을 실천하고, 중국의 문인들 보다 한층 더 나아가 자신만의 詩書畫禪 一律을 실천하고자 했던, 東方의 眞自家의 文藝人이었다.

이처럼 申緯는 神思와 神似의 관계에서 밝혔던 논리들을 題畫詩에서 종합적으로 원용하고 실천했음을 알 수 있었다. 이러한 문예정신이 자신만의 意境이 되고, 또 자신만의 創新을 할 수 있었다고 하겠다. 그리고 이러한 점들은 現今의 문예비평이나 창작에도 원용할 가치가 충분한 것임을 밝히면서, 그의 문인화론이 갖는 文藝的 意義를 두고자 하였다.

이상과 같이 劉勰이 말하고자 했던 文學創作理論과 文人畫論 속의 創作觀 및 申緯가 노래하고자 하였던 文藝觀 등을 논하였다. 이에 筆者의 부족한 식견 때문에 혹여 紫霞先生님의 높고 깊은 학문과 문예정신을 잘못 보거나 놓친 점이 있지 않을까 하는 염려가 있다. 그러나 이러한 통합적 논의를 本稿에서 試圖하였다는 점에 나름대로 긍지를 가져본다. 그리고 向後에는 『文心彫龍』과 기타 문학이론 및 文人畫論들을 통체적으로 더욱 깊이 연구하여야 하는 과제가 남아 있다. 이와 함께 紫霞先生님의 방대한 詩들에 대한 전체적인 연구도 필요하다. 비록 멀고도 어려운 작업이겠으나, 조금씩이라도 노력할 것을 다짐해 본다. 그리고 본 연구에 대한 많은 叱正을 부탁드립니다. 부족한 글을 접고자 한다.

[참고문헌]

1. <原典 및 單行本>

- 申緯, 『警修堂全藁』, 韓國文集總刊 권291, 民族文化推進會刊
金澤榮 編, 『申紫霞詩集』
滄江 金澤榮 重編, 金甲起, 鄭後洙 共譯, 『申紫霞詩集』 권1~권6, 이화문화출판사, 2005.
孫八洲, 『申緯全集』 권1~권4. 太學社, 1983.
『申紫霞詩文學研究』, 二友出版社, 1984
『申緯研究』, 太學社, 1983
『韓國漢文學論文選集』 권47. <紫霞 申緯>, 불함문화사, 2002년 5월.
申石艸 譯, 『紫霞詩集』, 명문당, 2003.
梁光錫, 『漢詩論의 理解』, 민족문화문고, 2006.
『漢詩論』, 민족문화문고, 2003.
『梁光錫博士停年記念論叢』, 梁光錫博士停年記念論叢刊行委員會, 2007년 1월.
李丙疇, 『詩聖杜甫』, 문현각, 1982.
『杜詩諺解鈔』, 집문당, 1982.
『한우물의 사연』, 민족문화문고간행회, 1986.
俞劍華, 『中國畫論類編』,臺北 中華書局, 1973.
蘇軾, 『東坡題跋』, 上海, 1996.
蘇軾, 『蘇東坡全集』,臺北, 世界書局, 1974.
楊家駱 主編, 『畫論叢刊續輯』, 鼎文書局印行.
董其昌 著, 『畫眼』, 변영섭, 안영길, 박은화, 조송식 옮김, 시공사, 2003.
장언언 외, 김기주 역주, 『중국화론선집』, 미술문화, 2002.

- 李民樹 譯, 『文心雕龍』, 을유문화사, 1984.
- 周振甫 譯, 『文心雕龍今譯』, 中華書局, 1995.
- 黃錦鉉, 『文心雕龍論文集』, 學海出版社, 民國 68년(1979).
- 張嚴 撰, 『文心彫龍文術論詮』, 臺灣商務印書館發行, 民國69년(1980).
- 최동호 譯, 『문심조룡』, 민음사, 2002.
- 金學主 譯, 『莊子』, 을유문화사, 1990.
- 『論語集註』, 傳統文化研究會刊, 1991. 및 景文社刊, 1979.
- 『孟子集註』, 傳統文化研究會刊, 1991. 및 景文社刊, 1979.
- 『中庸集註』, 傳統文化研究會刊, 1991. 및 景文社刊, 1979.
- 沈佑燮, 『中庸思想의 哲學的 摸索』, 대화교육문화, 1996.
- 『韓國漢文學論文選集』권(47)<紫霞 申緯>, 불함문화사, 2002.
- 葛路 著, 姜寬植 譯, 『中國繪畫理論史』, 미진사, 1989.
- 徐復觀 著, 『中國美術精神』, 臺北 中央書局, 1966.
- 劉若愚 著, 李章佑 譯, 『中國의 文學理論』, 同和出版公社, 1984.
- 劉若愚 著, 李章佑 譯, 『中國詩學』, 同和出版公社, 1984.
- 車柱環, 『中國詩論』, 서울대학교출판부, 1989.
- 周勳初 外, 중국문학연구회 고대문학분과 옮김, 『중국문학비평사』, 이론과 실천사, 1992
- 李炳漢, 『漢詩批評의 體例研究』, 通文館, 1985.
- 溫肇桐 著, 姜寬植 譯, 『中國繪畫批評史』, 미진사, 1989.
- 包根弟, 『元詩研究』, 幻獅文化事業公司印幸, 民國67년(1978).
- 『論元代題畫詩』, 古典文學 권2, 學生書局, 1980.
- 李澤厚, 劉綱紀 主編, 權德周, 金勝心 共譯, 『中國美學史』, 대한교과서주식회사, 2001.
- 『中國歷代畫論』권1~권3, 조남권, 김대원 역주, 다운샘, 2004.
- 許英桓, 『中國畫論』, 서문당, 1988.

- 崔炳植, 『中國繪畫史論』, 玄岩社, 1985.
- 林語堂 편역, 최승규 옮김, 『中國美術理論』, 한명출판, 2002.
- J.캐힐 著, 趙善美 譯, 『中國美術史』, 悅話堂, 1981.
- 安輝濬, 『韓國繪畫史』, 一志社, 1981.
- 李東州, 『우리나라의 옛그림』, 학고재, 1997.
- 金鍾太, 『東洋畫論』, 一志社, 1981.
- 『東洋畫에 있어서의 禪學思想』, 空間, 1980.
- 權德周, 『中國美術史上에 대한 연구』, 숙명여대출판부, 1982.
- 金炳宗, 『中國繪畫研究』, 서울대학교출판부, 1997.
- 南農 許槩 著, 『南宗繪畫史』, 서문당, 1994.
- 장준석, 『중국회화사론』, 학연문화사, 2002.
- 허경진, 『紫霞 申緯 詩選』, 한국의 한시18권, 평민사, 1991.
- 柳晟俊, 『申緯作品集』, 형설출판사, 1977.
- 李成美, 金廷禧 共著, 『한국회화사 용어집』, 한국정신문화연구원, 다홀미디어, 1999.
- 이종묵, 『한국 한시의 전통과 문예미』, 태학사, 2003.
- 한양대학교 한국학연구소 한국학학술총서 권1, 『18세기 조선지식인의 문화의식』, 한양대학교 출판부, 2002.
- 한양대학교 한국학연구소 한국학학술총서 권3, 『19세기 조선지식인의 문화지형도』, 한양대학교 출판부, 2006.
- 學古齋, 『19세기 문인들의 書畫』, 學古齋開館記念展, 悅話堂, 1989.
- 丘仁煥, 丘昌煥 共著, 『文學概論』, 三知院, 1990.

2. <研究論文>(年度順 및 著者順)

車柱環, 「劉勰과 그의 文學論 - 文心雕龍論」 『아세아연구』 Vol.7, 고려대학교 아세아문제연구소, 1964.

車相轅, 「文心彫龍과 詩品에 나타난 文學理論」 『中國學報』 Vol.3, 한국중국학회, 1965

柳晟俊, 「中國王維 李朝申緯詩之比較研究」, 國立臺灣師範大, 1980.

이혜숙, 「氣韻生動에 관한 研究」, 이화여자대학교 대학원, 1983.

姜寬植, 「동파소식의 문인화론」, 서울대동양학과대학원, 1983.

李永朱, 『蘇軾詩論研究』, 서울대학교 대학원, 1983.

鄭垣杓, 「紫霞 申緯漢詩研究」, 서울대학교 대학원, 1987.

「申緯 題畫詩 研究」 『홍익대 인문과학』, 홍익대학교 인문과학연구소, 1999.

裴得烈, 「文心雕龍의 美學的 考察 - 文學理論과 관련하여」, 성균관대학교 대학원, 1987.

김원중, 「문심조룡창작론연구」, 충남대학교 대학원, 1988.

尹炳琇, 「文心彫龍 <神思論> 研究」, 한국외국어대학교 대학원, 1989.

金成禧, 「紫霞申緯 題畫詩 考」, 동국대학교 교육대학원, 1989.

「紫霞申緯 題畫詩 考」 『教育論叢』 제10집, 동국대학교교육대학원, 1990.

「『文心彫龍』 <神思>篇 一考」 『漢文古典研究』 제12집, 韓國漢文古典學會, 2006년 6월.

윤수관, 「中國繪畫의 寫意性에 관한 研究 -逸品畫를 中心으로-」, 동아대학교 대학원, 1990.

조성식, 「창작론연구」, 성균관대학교 대학원, 1990.

崔信浩, 「李德懋의 文學論에 있어서의 形似와 寫意 問題」 『고전문학연구』 권.5, 한국고전문학연구회, 1990.

- 김진하, 「유협의 문학관-인용문분석을 중심으로」, 서울대학교 대학원, 1991.
- 趙麒永, 「畫意論研究 - 畫意의 概念과 範疇를 중심으로」 『원우론집』 제17집, 연세대학교 대학원 총학생회, 1990.
- 趙麒永, 「紫霞 申緯의 碧蘆舫藏本 『唐詩畫意』에 대하여」, 『東洋古典研究』 Vol.6, 1996.
- 팽철호, 「문심조룡연구 - 그 사상과 이론의 체계를 중심으로 -」, 서울대학교 대학원, 1992.
- 鄭雨峰, 「19세기 詩論 研究」, 고려대학교 대학원, 1992.
- 최명식, 「水墨美學의 思想的 形成과 展開에 關한 研究」. 成均館대학교 대학원, 1992.
- 徐潤錫, 「文心雕龍研究 -이론과 체계와 특징을 중심으로-」. 서울대학교 대학원, 1994.
- 김현정, 「자하신위 서화연구」, 서울대학교 대학원, 1994.
- 윤정하, 「東洋畫論의 氣韻生動 研究」, 慶尙대학교 대학원, 1995.
- 권난희, 「紫霞 申緯의 '東人論詩絕句' 研究」, 경상대 석사. 1995.
- 조성주, 「紫霞 申緯의 藝術思想 形成에 關한 研究 -中國으로부터의 影響을 中心으로-」, 성균대학교 대학원, 1996.
- 장준경, 「유협 문심조룡<풍골>연구」, 숙명여자대학교 대학원, 1996.
- 田英淑, 「北宋의 詩畫一律觀 研究」, 延世대학교 대학원, 1997.
- 「대나무와 중국의 지식인-文同을 중심으로」 『中國學論叢』 Vol.14. 한국중국문화학회, 2002.
- 나종면, 「18世紀 詩書畫論의 美學的 志向」, 성균관대학교 대학원, 1997.
- 유홍준, 「朝鮮後期 畫論 研究」, 성균관대학교 대학원, 1998.
- 琴知雅, 「王士禎·申緯 詩歌創作論 比較研究」, 연세대학교 대학원, 1998.
- 「申緯 編選 《唐詩畫意》중의 杜詩, 그 美學的 屬性」 『洙上古典研究』 18, 洙上古典研究會, 2003.

- 「朝鮮 申緯의 『奏請行卷』 研究」 『洙上古典研究』 21, 洙上古典研究會, 2005.
- 朴現圭, 「淸 翁樹棍의 『海東文獻』 분석」 『順天郷어문논집』 제5집, 順天郷어문학연구회, 1998.
- 「淸 翁方綱 소장 蘇軾 《天際鳥雲帖》과 조선 申緯의 結緣」. 중한인문과학연구회 국제학술대회, 2003.
- 金甲起, 「자하(紫霞) 신위(申緯)의 시론」 『한국문학연구』 제24집, 동국대학교 한국문학연구소, 2000.
- 「紫霞 申緯의 詠物詩攷」 『淸大學術論集』 Vol.2, 淸州대학교 학술연구소, 2004.
- 송환아, 「東洋 畫論의 審美意識 研究 - 傳神畫를 중심으로」, 성균관대학교 대학원, 2000.
- 유장용, 「秋史 金正喜의 書畫思想과 韓國 文人畫에 끼친 影響에 관한 연구」, 홍익대학교 대학원, 2001.
- 金炳基, 「中(漢)文學 연구에 있어서 書·畫 並論의 필요성에 대한 연구」 『大東漢文學』, 대동한문학회, 2002.
- 김대열, 「선종이 문인화형성에 미친 영향」, 단국대학교 대학원, 2002.
- 강미자, 「자하 신위의 예술세계」, 경기대학교 대학원, 2002.
- 김동진, 「자하 신위의 예술사상에 대한 일고찰」, 안동대학교 대학원, 2002.
- 신상기, 「자하 신위의 문인서화」, 원광대학교 대학원, 2002.
- 최재혁, 「소식 문예이론연구」, 대만정치대 대학원, 2003.
- 조송식, 「동기창(董其昌)의 회화사관 및 예술사상」 『美學』 36호, 한국미학회, 2003.
- 고연희, 「申緯의 회화관과 19세기 회화」 『한국학논집』 제37집. 한양대학교 한국학연구소, 2003.
- 姜正瑞 「申緯詩의 構造와 詩意識 研究」, 경북대학교 대학원, 2003
- 「신위 시의 性情論 양상과 그 의미」 『대동한문학』 20집, 대동한문학

회, 2004

「申緯 詩에 나타난 世界 認識의 對立과 그 意味」 『문학과 언어』 26
집, 문학과 언어연구회, 2004.

장완석, 「宋代 畫論美學研究」, 무한대학교 대학원, 2004.

이나영, 「紫霞 申緯의 文人畫精神 研究」, 성균관대학교 대학원, 2004.

서승례, 「朝鮮後期 米芾·董其昌 書藝의 수용에 관한 研究」, 대전대학교 대학원,
2004.

정일남, 「조정 박제가의 題畫詩 연구」 『韓國의 哲學』 Vol.35, 경북대학교 退溪
연구소, 2004.

安永吉, 「宋代 畫論에 나타난 形神論 研究」, 홍익대학교 대학원, 2005.

이종묵, 「관악산 자하동의 역사와 紫霞 申緯」 『문헌과 해석』 통권31호, 문헌
과 해석사, 2005년 여름.

강진아, 「申緯 文人畫에 대한 題畫詩 研究」, 원광대학교 대학원, 2006.

李炫壹, 「紫霞詩 研究」, 성균관대학교 대학원, 2007.

「申緯의 『焚餘錄』 研究」 『한국한문학연구』 32집, 한국한문학회, 2003.

- ABSTRACT -

A study on Jaha Shin Wi's theory
of literary painting

- centering on his painting poem -

Kim, Sunghee

Dept. of Chinese Classics Literature

Graduate School of

Sungshin Women's University

Dealing with the painting poem(a genre of Chinese poem written entitling a painting) of Jaha Shin Wi(1769~1845) who won literary fame for three talents in painting poem in the latter period of the Josun dynasty, this thesis tried to see the question of creation in his theory of literary painting revealed in it and his practice in works and literary significance. It tried to have the theory originate from the theory of literary creation that Yoo Hyeob tried to say in Part Shinsa(spirit), Chapter 26, Munshimjoryong and the theory of literary painting of Shinsa(resemblance in spirit) that began to develop centering on the Song dynasty, and clarify the similarity between a view of creation in the theory of literature and a view of creation in the

theory of painting. It tried to make a general study on literary creation in the relation among the theory of literature, the theory of painting and actual creations. It is significant in clarifying a more clear reference point for literary criticism or creation.

It clarified, hereupon, that Shinsa(spirit) in Munshimjoryong focuses on 'Sariwimyo(the mysterious principle of thinking by which to plot for creation)' formed through training Hujung(ungreedy mind and calm spirit) resulting from controlling will(the subjective will intrinsic to an author for creation) and spirit(the creative vitality intrinsic to an author) by body(the true nature of creative plot) and use(the aspect used for creation) and needs academic study and rhetoric discipline in 'Byungbakjaryun(one should learn widely, have many experiences and train oneself for works)'. Through such a method, it clarified the birth of a work in the stage not from artificial manipulation but from natural elaboration as Chuangtzu reached through purification the stage of uniting with nature by natural quality.

Together with it, 'Shinsa(resemblance in spirit)' as the theory of painting developed positively after the Song dynasty in Chinese painting centered on expressing the spiritual ideal world that a painter conceived in the inside, and had the monistic thought that the creative principle for a sentence is not different from that for a painting. I came to know that it was similar to the theory of Yoo Hyeob who tried to cultivate Sariwimyo as Shinsa(spirit) in the body-use relation of 'will' and 'spirit'. Yet I clarified that 'Shinsa(resemblance in spirit)' about which literary men of Song argued mainly concentrated more on an artistic dimension.

And Shin Wi was strangely recasting especially Wen Tong's and Su Dongpo's theories of painting through his painting poem to the extent that

he took the attitude of learning a poem in learning Su Dongpo and entering into the stage of Du Fu. And I came to know that he wanted to pursue the sincere boundary where literary men getting natural charm by pursuing the expression of the spiritual world conceived by an artist based on natural sketching and resemblance in spirit and the will expressed in a picture and forming a true, original school with a deep taste for something out of speech gathered their volitional states. And such literary extremity was put to the Book of Odes. I clarified that it resembled the literary theory of Yoo Hyeob who had pursued the harmony of uniting with nature by natural quality based on a firmer Confucian attitude than that of Song literary men.

Shin Wi who absorbed the theory of literature and the theory of literary painting generally and eruditely like it was an Eastern literary man belonging to a true, original school who tried to summarize his own poem, calligraphy, painting and Zen by one principle. Clarifying that his literary spirit is highly worth practicing also in modern literary creation, I try to show the literary significance contained in his painting poem.

◆ Thematic words ;

Munshimjoryong, Shinsa(spirit)[神思],
the theory of literary painting[文人畫論],
Shinsa(resemblance in spirit)[神似],
Shin Wi[申緯] and a painting poem[題畫詩]