미술교육연구논총
Journal of Art Education
2019 Vol. 59 pp. 107~126

사의(寫意)와 사생(寫生) 개념 고찰

김 백 균*

‖요 약‖

근대 한국화에 관한 담론에서 사의(寫意) 개념은 주로 사생(寫生) 개념의 상대적 관점에서 논의 되어왔다. 이는 '사의'를 주관적 의식의 표현이라고 보고, '사생'은 눈에 보이는 대상의 원래 모습을 그대로 표현한 것이라고 여기는 주관과 객관의 묘사라는 이분법적 생각에 기초하고 있다. 그러므로 이로부터 자연스럽게 사의와 사생 개념을 동양화의 남화(南畫)와 북화(北畫)의 대립구도로 치환하는 생각이 출현하기도 했다. 나아가 '사의'는 한국화의 추상 논의의 근거가 되어 근대기 심영섭, 김용준, 이태준 같은 아시아 우선주의의 입장에서 미술론을 전개한 이들에게 있어서 서양 미술에 대한 동양미술의 미적 우수성을 강조하는 논의의 출발점이 되기도 했다. 본고는 한국회화의 추상 논의의 출발점이 된 '사의'의 개념을 추적하고, 그와 상대적 관점에 서 있다고 여겨지는 '사생' 개념이 '사의'의 상대적 개념이 아님을 논증하여, 한국회화의 추상논의가 처음 전제로부터 뒤틀린 명제 위에 서 있음을 밝히고, 이를 통해 미술의 본질 이해에 더욱 다가서고자 한다.

주제어: 사의, 사생, 형사, 신사, 수묵, 문인화, 한국화

* 중앙대 예술대학 미술학부 교수, 본 학회 회원

Ⅰ. 서 론

근대기 심영섭, 김용준, 이태준 등은 서양미술에 대한 동양미술의 미적 우수성의 근거로 주관적 표현주의의 특징이 서양보다 먼저 출현하였다는 사례를 들어 아시아 우선주의의 입장에서 미술론을 전개했다. 이들은 서구의 미술이 객관적이고 사실주의적인 형태에서 후기인상파이후 주관성을 강조하는 “표현주의” 형식으로 전환하였으며, 미술에 있어서 이러한 표현주의적 특징의 출현은 아시아미술이 서구미술에 앞서 선점했던 요소로 여겼다.

그들은 대상을 우리의 시각에 의해 보이는 것처럼 객관적 형태로 묘사하는 것이 아니라, 선과 형태, 색채를 단순화하여 표현하는 후기인상파이후 여러 유파의 표현방식을 표현주의라는 개념으로 포괄적으로 이해했으며, 이것을 개성, 즉 내면의 주관적 표현으로 인식하였다. 그리고 선과 형태, 색채에 특정한 느낌을 강조하여 표현하는 방식을 동양회화의 표현 속성과 일치하는 특성으로 파악하였다. 심영섭은 1929년 9월 동아일보에 아시아주의 미술론을 기고했다. 그는 “나는 마티스, 뭉크, 고흐 등 이 위대한 표현파 화가를 통하여 …… 線을 주장한 동양미술과 일치되어 온 것을 본다.”고 강조했다.(심영섭, 1929: 9.4) 그는 서구회화의 이러한 전환이 “아세아 미술의 창조요, 승리”라고 여겼다. 서구미술의 위대한 방향전환의 지점에 동양의 미술은 이미 그 곳을 선점하고 있었기 때문이다.

이들은 이러한 점을 근거로 조선 미술이 나아가야 할 방향이 서구미술을 향할 것이 아니라, 아시아 미술임을 천명했다. 심영섭은 ‘자유로운 선’과 ‘주관성의 표출’로 서구의 미술양식이 진화를 거듭하여 도달한 지점이 아시아가 이미 오래전에 선점하고 있었던 미술양식이라고 여겼기 때문에, “썩은 것으로 무시해오던” 아시아 미술로 선회할 것을 요구했다.(심영섭, 1929: 9.7) 김용준 또한 강렬한 원색과 자유로운 선을 야수파의 특징으로 보고, 이러한 경향을 “동양적 정신”의 회귀로 여겼으며, 서양미술의 연구를 통하여 진정한 조선의 예술을 찾아 나서기를 촉구했다.(김용준, 2001: 221-222) 이태준은 이를 ‘남화(南畫)적’ 특성이라고 규정하고, 당시 작가들에게 주관적 표현의 확대를 주문하였다.(이태준, 1929: 5.29)

물론 이러한 주장들은 당시 일본과 중국을 포함한 동북아시아의 역사인식을 바탕으로 출현한 것이다. 후기인상파의 특성을 동양 미술의 주관적 표현과 유사한 것으로 이해하려는 시도는 이미 1921년 구로다 주타로(黑田中太郎)가 반 고흐 평전을 출판하면서 언급했던 것으로 일본과 중국 등지에서 유사한 사례가 반복적으로 드러난다. 이러한 현상은 시야를 확대하여 보면 후쿠자와 유키치(福澤諭吉)의 탈아론(脫亞論)을 내면화 한 미술론, 즉 오카쿠라 덴신(岡倉天心)에 의해 새롭게 재구성된 일본미술론의 영향을 받아 탄생한 일본식 ‘동양주의’의 조선식 판본이라고 여겨도 무리가 없을 것이다.

이들의 이러한 주장은 주로 서양화를 염두에 둔 발언들이었으나, 정작 이러한 주장이 미술계에 직접적인 영향을 끼치게 된 영역은 한국화단이었다. 1939년 중국에서 유학했던 김영기는 귀국하여 당시 중국의 문인화의 부흥을 소개하고 동양미술에 대한 환기를 촉구했고, 1950년대 이응노는 “사의를 중심으로 현대 동양화를 개척한다”(이응노, 1956:43)라는 구호 아래 한국화의 ‘추상성’ 논쟁을 촉발시켰다. 아시아 우선주의 미술은 이렇게 한국화단에 의해 재조명되었다.

이 두 현상은 ‘사의’ 개념을 매개로 서구미술을 이해하고, 동양미술의 방법론이 서구미술에 비해 우수하다는 인식을 기초로 한다는 공통점을 지닌다. 김영기는 동아일보에 “후기인상주의의 주지가 청조 대가 석도의 예술과 공통됨이 많”으며, 서구 신예술의 경향은 동양에서는 “3백 년 전에 개발 된 선진”(김영기, 1939: 9.19)적인 것이라고 주장한다. 이응노는 문인화를 “예술적 가치를 상실”한 양식으로 이해하면서도, 문인화에서 파생한 ‘사의’ 방법론을 자신의 창작 활동에 적극 수용하였다. 그는 ‘사의’를 ‘추상’과 ‘사생’을 ‘구상’으로 이해하여, ‘사의’과 ‘사생’이 하나의 작품에서 구현된 ‘반추상’ 운동을 전개하였다.

이러한 논의의 전개는 사의(寫意)의 개념을 사생(寫生)의 상대적 관점에서 이해했기 때문이다. 이는 ‘사의’를 주관적 의식의 표현이라고 보고, ‘사생’은 눈에 보이는 대상의 원래 모습을 그대로 표현한 것이라고 여기는 이분법적 생각에 기초하고 있다. 그러므로 이로부터 자연스럽게 사의와 사생 개념을 동양화의 남화(南畫)와 북화(北畫)의 대립구도로 치환하는 생각이 출현하기도 하였다. 이러한 이분법적 인식은 서양회화의 추상과 구상의 문제를 사의와 사생에 대입하여 이해하는 기초를 제공하였다. 한국화단은 이를 기초로 수묵 사의적 표현을 한국화의 추상화 담론 문제로 확장시켰다(박파랑, 2017: 36).

본고는 한국회화의 추상 논의의 출발점이 된 ‘사의’의 개념을 추적하고, 그와 상대적 관점에 서 있다고 여겨지는 ‘사생’ 개념이 ‘사의’의 상대적 개념이 아님을 논증하여, 한국회화의 추상논의가 처음 전제로부터 뒤틀린 명제 위에 서 있음을 밝히고, 이를 통해 미술의 본질 이해에 더욱 다가서고자 한다.

Ⅱ. 본 론

‘사의’ 개념은 송대(宋代) 수묵화의 흥기 과정에서 출현하였다. 대상을 눈에 보이는 원래 모습 그대로 그린다는 형사(形似)의 대척점에서 ‘사실(事實)’과 상대적 의미를 지닌다. 이렇게 출현한 ‘사의’ 개념은 이후 대상의 외재적 형상을 간략화 함으로써 작가의 내재적 의식

을 극대화하여 표현할 수 있는 방법론적 표현으로도 의미가 전화되어 쓰였다. 따라서 오늘날 '사의' 개념은 두 가지로 나누어 볼 수 있다. 하나는 외형보다 내재적 의식에 중점을 두어 표현한다는 의미이며, 이 경우에 쓰이는 '사의'의 상대어는 '사실'이다. 또 다른 하나는 양식적 특징을 구현한 기법의 하나로 쓰이며, 이때의 '사의'의 상대어는 '공필(工筆)'이다.

1. '사의(寫意)'와 문인화

'사의'의 문자적 의미는 가슴 속의 의(意), 즉 생각이나 느낌을 밖으로 표출하여 그림을 그린다는 뜻이다. 생각을 그리는 것이므로 '사실'이나 '실재(實在)'의 개념과 반대편에 서 있다. 또 '실재'의 입장에서 보면 '허구'를 향해 있다. 이 말은 결국 '사의'란 실재 존재하는 세계에 대한 것을 대상으로 표현하는 것이 아니라, 작가의 의식 세계를 대상으로 하는 것이라는 의미이다.

'사의' 개념의 출현은 송대(宋代) 소식(蘇軾)이 문동(文同)의 묵죽화를 평하면서 "닮음(形似)으로만 그림을 논한다면 어린아이의 견식과 같다"(蘇軾, 1965: 63)고 한 언급으로부터 비롯되었다. 후대인들은 바로 이 구절이 '사실'의 반대편 '사의'를 지칭한다고 이해한 것이다. 소식은 이 언급으로 후대 창작자와 예술 애호가들에게 많은 영향을 남겼지만, 그 영향이 결코 긍정적인 것만은 아니었다. 예를 들면, 이 언급에 대한 일반적 인식은 소식이 "형사로만 그림을 논하면 식견이 아이와 다름없다고 말함으로써 형사보다 사의를 중요시"했다(월간미술, 1999: 216)는 해석으로 나아감으로써, 소식의 본의와 다르게 이해되고 있기 때문이다.

소식의 이 언급은 기실 작품 그 자체에 대한 비판의식에서 나온 것이 아니라고 여기는 것이 합리적이다. 작품을 평가하는 기준이 대상의 형체를 얼마나 핍진하게 묘사했는지가 되어서는 안 된다는 말이지, 꼭 '형사'의 부정을 가리키거나, 혹은 그 반대편 즉, 의식적 측면의 '신사(神似)' 중시를 의미하지는 않는다. 그렇다면 소식의 "닮음(形似)으로만 그림을 논한다면 어린아이의 견식과 같다"의 진의는 어느 곳으로 향하는 것일까?

1) 형신(形神) 논의의 출발

'형사'의 상대어는 '신사'다. 형(形)과 신(神)은 표리를 이루는 용어이다. 형은 사물의 외형이자 형체를 뜻하며, 신은 형에 깃든 사물의 본질을 이루는 요소를 의미해왔다. 형신관계에 대한 언급은 일찍이 선진시기 『순자(荀子)』나 『장자(莊子)』에도 나타난다. 순자가 "(인간의) 형체가 갖춰지고 정신이 생겨나서, 좋아함과 싫어함 기쁨과 노여움, 슬픔과 즐거움의 감정이 깃들었다(形具而神生 , 好惡喜怒哀樂臧焉)"라고 하거나, "마음이란 형체를 움직이는 것이다(心者形之君也)"라고 언급한 것, 또는 장자가 "(인간의)정신은 도에서 생겨나고, 육체는 정기(精

氣)에서 나왔다(精神生於道 , 形本生於精)"는 언급은 모두 인간이라는 하나의 현상을 의식과 육체의 관계로 나누어 보기 시작했다는 것을 의미한다.

한(漢)대의 『회남자(淮南子)』에 이르면, 형신관계에서 신의 우위가 두드러진 언급이 나타나기 시작한다. "신은 형보다 귀하다. 그러므로 신의 제어에 형이 따른다. 만약 형이 지나치게 억세면 신은 힘을 잃게 된다.(神貴於形也, 故神制則形從, 形勝則神窮)", "서시의 얼굴을 그렸는데 아름답지만 즐거움을 느끼지 못하고, 맹분의 눈을 보는데 크기는 하지만 두렵지 않는다면 (그 안에)형을 다스리는 (신)이 없기 때문이다.(畫西施之面, 美而不可悅, 規孟賁之目,大而不可畏, 君形者亡也)", "비록 리듬이 맞더라도 들어줄만한 음악이 되지 못하는 것은 형을 제어하는 본질(신)이 없기 때문이다(雖中節而不可聽, 無君形者也)"라는 언급은 모두 형보다 신이 중요함을 역설하고 있다.

위진(魏晉)시대에는 이러한 형신관계의 문제가 문예 표현상의 중요한 지표로 부각 되어 문의 자각 시대를 여는데 일조하였다.(김백균, 2016: 31) 『세설신어(世說新語)』는 고개지(顧愷之)의 인물화에 대해 "신체의 아름다움은 본래 본질을 나타내는 것과는 무관하다. 대상의 본질을 표현하는 곳은 눈동자에 있다(四體妍蚩, 本無關於妙處, 傳神寫照, 正在阿堵中)"라는 일화를 전한다. 동북아시아 시와 회화 창작론에서 중요한 위치를 차지하는 이른바 '전신론(傳神論)'은 고개지의 바로 이 일화에 기원을 둔다. 즉 그림은 대상의 외재적 형상에 대한 묘사라기보다 대상의 본질을 드러내는 것에 있고, 본질은 대상의 본질이 가장 잘 드러나는 특정 위치를 통해 전달된다는 말이다. 이 일화에서는 눈동자이지만 『세설신어』의 또 다른 배해(裴楷)에 관한 일화에서는 "털 세 가닥을 더하는(益三毛)" 것으로 전신을 언급하고 있으므로 '전신'이 꼭 눈동자에서 일어난다고 말할 수는 없다. 인간의 몸과 의식에 출발한 형신의 문제는 이처럼 위진시기를 거치면서 기호학에서 '기의'와 '기표'의 문제처럼 하나의 표현과 의미의 문제로 바뀌어 문예비평의 준거가 되었다.

형사라는 용어가 처음 사용된 곳 역시 『세설신어』다. "왕평자가 태위를 품평하기를 형의 모습은 도를 닮아 완벽하고, 신채(神采)도 매우 출중합니다. 그러자 태위가 그래도 그대의 원만한 모습만은 못합니다.(王平子目太尉, 阿兄形似道, 而神鋒太雋. 太尉答曰, 誠不如卿落落穆穆.)" 여기에서 '형사'의 쓰임은 외재의 형상을 실재와 유사하게 묘사했다는 핍진(逼眞)의 의미로 사용된 것이 아니라, 단순히 두 단어를 붙여 쓴 것에 불과하다. 그러나 거의 동시대라 할 수 있는 심약(沈約)의 "사마상여(司馬相如)는 언어로 대상의 특질을 매우 잘 묘사하였다(相如工爲形似之言)"(宋書·謝靈運傳論)와 같은 언급으로 미루어 보면 문예비평으로써의 '형사' 개념 출현은 역시 위진남북조 시기라고 여겨진다.

당(唐)이후가 되면 '형사'의 개념은 또 다른 진화를 거치는데, 문체의 개념으로 재정립되

었다는 것이다. “형사체(形似體)란 외형을 모사(摹寫)하여 그 같음을 얻는 것으로, 그 오묘함을 추구할 수 있으되 거칠게 추측하기는 어려운 것을 말한다. 시경에 바람에 흔들리는 꽃은 같은 그림자가 없고, 이슬 머금은 대나무는 맑고 시원하다 …… 이와 같은 것을 형사의 체라고 한다.(形似體者, 謂貌其形而得其似, 可以妙求, 難以粗測者是. 詩曰: 風花無定影, 露竹有餘清. …… 如此卽形似之體也)”(遍照金剛, 影印本) 『문경비부론(文鏡祕府論)』의 이와 같은 언급은 ‘형사’가 시창작의 하나의 체제로 확립되었음을 보여준다. 여기에서 ‘형사’ 개념은 이렇게 문체를 뜻하는 ‘형사체’라는 의미를 더 갖게 된다.

다시 말하면 ‘형사’라는 용어 자체가 역사적 시간 속에서 여러 의미의 겹을 지니고 형성되었으며, 후대에는 주로 “단순한 외형 모사”와, “형상을 통한 의식의 기탁”이라는 두 가지 의미로 사용되었다. 대체적으로 전자는 폄훼의 의미를, 후자는 ‘형사체’와 같이 문체의 하나로 쓰였을 때, 더 이상의 표현을 찾을 수 없는 궁극의 오묘한 표현이라는 의미로 받아들여졌다.

2) ‘신사(神似)’와 심미적 본질의 표현

이에 비해 ‘신사’라는 용어는 원대(元代)에 이르러서야 비로소 출현하였다. 원의 유장손(劉將孫)은 『초달가문서(肖達可文序)』에서 다음과 같이 말한다. “옛 사람을 배운다는 것은 전신(傳神)과 같은 방식으로 배워야 한다. (배움에는) 그 형식을 얻는 것도 있고, 그 본질을 얻는 것이 있다. 그 본질을 얻는 것이 곧 신사다. (본질을 얻는다면) 비록 그 형이 똑같지는 않더라도 닮은 것이다.(學古人如傳神, 有得其形者, 有得其神者, 卽神似, 雖形不酷似, 猶似也.)”(養吾齋集, 影印本) 이 언급은 같은 모습을 하고 있어도 같지 않거나, 같지 않은 모습일지라도 닮음이 있을 수 있다는 것을 전제로 한 것이다. 이것은 가시적인 것으로 판단을 하는 것이 아니라, 본질적인 측면을 염두에 두고 판단할 때만 가능하다. 모습이 같지 않더라도 본질적으로 같다면 같은 것으로 여길 수 있다는 것이다.

그러므로 유장손은 ‘신사’의 개념을 대상의 어떤 본질에 대응하는 의미로 사용하고 있다. 본질적이지 않은 요소, 즉 알맹이가 빠진 채 형해(形骸)만 남아 있는, 그래서 모습은 같지만 실제로 같다고 할 수 없는 의미의 ‘형사’ 개념을 염두에 두어야 그 반대편, 모습은 같지 않지만 본질적으로는 같은 개념이 탄생할 수 있다. 따라서 ‘신사’라는 용어는 ‘형사’ 개념이 충분히 역사적 변천과정을 거쳐서 사회적 의의를 획득한 다음에 ‘형사’의 상대어로 출현했다고 하는 유추가 가능하다.

‘신사’ 개념이 이미 사회적 의미를 획득한 ‘형사’의 상대적 위치에서 출발했기 때문에 ‘신사’ 개념은 출발부터 다양한 의미의 겹을 지닐 필요 없이 분명한 하나의 결을 지닌 방향성을 가질 수 있었다. 아울러 이와 유사한 다른 개념으로 전용이 용이하게 된다. 원대 양유정(楊維

楨)이 『도회보감서(圖繪寶鑑序)』에서 “그림의 평가기준에는 형체를 전달하는 것(傳形)과 의식을 전달하는 것이 있는데(傳神)있는데, 의식을 전달하는 ‘전신’이란 ‘기운생동(氣韻生動)’을 뜻한다(論畵之高下者, 有傳形, 有傳神. 傳神者, 氣韻生動是也)”(兪崑, 1984: 93)고 한 언급에서 그 연결고리를 유추할 수 있다. 그렇다면 ‘신사’는 ‘전신’이나 ‘기운생동’의 다른 이름이다.

송대의 등춘(鄧椿)도 『화계(畵繼)』에서 양유정과 유사한 논리를 전개한다. “대상의 그 곡진함을 표현 할 수 있는 방법은 전신(傳神)밖에 없다. …… 그림을 그렸으되 그림이 되지 못하는 까닭은 형체를 전하는 데에만 머물고, 대상의 본질(神)을 전하기 못했기 때문이다.(曲盡其態而所以能曲盡者, 一法耳, 一者何也, 曰傳神而已矣 …… 謂雖曰畵而非畵者, 蓋止能傳其形而不能傳其神也.)”(兪崑, 1984: 75) 이러한 언급들은 모두 정작 전달하려고 하는 의미는 사라진 채, 껍질만 남게 되는 것에 관한 것들이다. 이런 관점은 세계를 본질과 허상, 알맹이와 껍질, 참과 거짓과 같은 이분법적 인식을 기초로 할 때만 성립한다. ‘신사’라는 개념은 본질이라는 것이 존재한다는 걸 전제할 때만, 그리고 ‘형사’라는 개념을 알맹이 빠진 형해로 전제할 때만 의미 있는 개념으로 사용할 수 있다. 따라서 ‘신사’ 개념을 사용할 때는 앞서 서술한 ‘형사’의 의미 중에서 ‘형사체’의 의미는 고려의 대상이 아니다. ‘형사’는 문맥에 따라 다의적이고 중의적으로 해석 될 수 있지만, ‘사의’는 그렇지 않다.

이렇게 본다면 결국 ‘신사’ 개념은 위진시대 ‘전신’과 ‘기운생동’의 연장선에서 대상에 대한 표현의 정당성이나 진실성을 어떻게 확보할 것인가의 문제로 귀결된다.

3) ‘형사(形似)’와 ‘신사(神似)’의 향방

‘형사’이든 ‘신사’이든 모두 ‘사(似)’에 관한 말이다. ‘사’라는 접미어는 대상 없이 출현할 수 없다. 그 대상이 무엇이든 간에 대상을 필요로 한다. ‘형사’의 대상은 비교적 명확하다. 그림의 묘사가 얼마나 그 대상이 되는 소재의 형체와 닮았느냐를 말하는 것이다. 그러나 한 작품 안에서 ‘신사’의 대상이 ‘형사’의 대상과 같은 것인지는 보다 더 면밀한 고찰이 필요하다. 만약 문인화(文人畵)는 ‘형사’보다 ‘신사’를 더 중시한다는 논리가 가능해지기 위해서는 ‘사’의 대상이 같은 곳을 향하고 있어야 한다.

앞서 소식의 언급 “닮음으로만 그림을 논한다면 어린아이의 견식과 같다”의 그 닮음, ‘형사’가 지칭하는 것이 무엇인지는 분명히 알 수 있다. 그러나 “닮음으로만 그림을 논한다면 어린아이의 견식과 같다”라는 말이 ‘신사’의 중시라고 해석 될 때, 그 ‘신사’도 같은 곳을 향한다고 말할 수 있을까에 대해서는 확신할 수 없다.

‘신사’와 ‘형사’의 개념은 감상과 평가의 차원에서 사후적으로 고안된 용어이다. 따라서 소식의 이 언급의 일차적인 의미는 형체만으로 그림의 가치를 이야기한다면 저급한 인식이라고

할 수 있다. 그렇다면 그림에 대해 형체만 가지고 말할 수 없는 더 고차원적인 세계가 존재한다는 의미가 된다. 소식이 이 구절에 이어 다음과 같은 말을 덧붙였다. “시와 그림은 본래 같은 방식으로 이루어져 있으니, 그 방식이란 ‘천공’(天工, 하늘의 조화로 이루어진 재주로 신묘한 경지에 이른 기술을 의미)과 ‘청신’(淸新, 새롭고 빼어난 가벼운 느낌으로 심미적 쾌감을 의미)이다(詩畵本一律, 天工與淸新)” 소식은 시와 그림이 같은 방식으로 구성된 형식이라는 것을 언급하고, 그 방법론으로는 ‘천공’을, 그 결과 도달하는 효과로는 ‘청신’을 제시한다.

그림의 방향성 역시 심미적 쾌감, 즉 ‘청신’을 지향해야 한다는 것이다. 그리고 ‘청신’을 느끼기 위해서는 하늘의 조화로 이루어진 ‘천공’, 즉 천재(天才)가 필요하다고 말한다. 문제는 ‘천재’가 필요한 이유이다. ‘천재’란 천의무봉(天衣無縫)처럼 인공의 흔적이 보이지 않는 자연스러움을 만들어내는 능력이다. 그 자연스러움이란 궁극적으로 무엇을 의미하는 것일까? 예술작품이란 처음부터 인간의 손에 의해 만들어지는 것이므로 인공적일 수밖에 없는 것이다. 인공적일 수밖에 없는 것이 자연스러울 수 있다면, 그 자연스러움이란 무엇을 지칭하는 것일까?

논증의 번쇄함을 피하기 위해 비유로써 설명해보도록 하자. 송(宋)의 엄우(嚴羽)는 『창랑시화(滄浪詩話)』에서 『경덕전등록(景德傳燈錄)』에 나오는 ‘영양괘각(羚羊挂角)’의 고사를 예로 들어 시 창작을 설명한다. 영양은 다른 짐승으로부터 해를 입지 않기 위해 잠을 잘 때 나뭇가지에 뿔을 걸어두고 잠으로써 땅에 흔적을 남기지 않는다고 한다. 흔적을 남기지 않는 영양을 잡기 위해 사냥꾼이 그 종적을 따라 추적해 왔는데 발자국이 끝나는 지점에서 영양이 보이지 않을 때 어떻게 할 것인가? 여기까지는 『경덕전등록』에 나오는 선가(禪家)의 물음이다. 본질을 이해하기 위해 현상을 쫓아 왔는데, 현상은 모두 드러났지만 그 핵심이 보이지 않는다면 어떻게 해야 하는가라는 구도자에게 던지는 궁극의 물음이다.

엄우는 이 방법론을 시에 적용하여 동일하게 묻는다. 영양을 잡기 위한 엄우의 답은 사냥꾼에게 머리를 들어 하늘을 보라는 것이다. 흔적이 끊긴 땅에서는 더 이상의 단서가 있을 리가 만무하다. 그러므로 땅만 봐서는 핵심에 다가설 수 없다는 것이다. 그렇다면 단서가 끝난 곳과 영양 사이는 어떻게 연결될 수 있을 것인가? 그것을 연결하는 것이 비유이고, 그 비유는 비약으로 드러난다. 발자국을 쫓아오는 것은 발자국과 발자국 사이의 연관성 때문에 가능하다. 그 발자국과 발자국 사이의 연관성은 각각의 단서들의 공통점을 통해 다른 현상을 같은 현상으로 여길 수 있는 인식작용의 결과이다. 그러나 그 인식의 끝에서도 여전히 본질이 드러나지 않을 때, 마지막 한발은 전혀 다른 시각에서 보는 비약으로 인해 그 핵심에 다가설 수 있다는 것을 엄우는 우리에게 시 감상의 방식으로 제시한다.

발자국을 ‘형사’로 영양을 ‘신사’로 치환하여 보면, ‘형사’와 ‘신사’의 관계가 보다 선명하게 이해될 수 있을 것이다. 시인의 이야기이든 화가의 이야기이든 말하고자 하는 궁극의 대상은

형상 그 자체에 있지 않다는 말이다. 따라서 '형사'와 '신사'의 '사'의 대상은 서로 다른 곳으로 향할 수밖에 없다. 또한 예술창작의 본질이 창작자의 생각과 느낌을 타인에게 전하는데 있다면, 생각을 전하기 위한 가장 훌륭한 설득력을 지닌 형식의 갖춤을 '천재'라고 볼 수 있다.

4) 형(形)이 곧 신(神)

'형사'와 '신사'의 '사'의 대상이 서로 다르다면, 왜 다를 수밖에 없는지 그 물음에 대한 답이 선행되어야, 우리가 최초로 던졌던 질의에 대한 답을 찾기 위해 다음 질문을 계속해 나갈 수 있을 것이다. '형사'의 '사'는 형체를 지닌 소재로 향할 수밖에 없지만, '신사'의 '사'는 작가의 의식으로 향하기 때문이다. 관객에게 보이는 '사'는 일차적으로 '형사'일 수밖에 없다. 관객은 작품의 형식을 통해서 작가의 의식으로 진입하게 되기 때문이다. 작품은 관객이 작가의 의식세계로 진입한 다음에야 '신사'의 '사'가 비로소 드러나게 되는 구조를 지니고 있다. 때문에 작품은 적어도 두 차례의 과정을 거쳐서 작가의 의식 세계에 도달하게 된다. 따라서 '형사'와 '신사'는 서로 다른 층차의 기준이다.

그럼에도 불구하고 작품에서 '형사'와 '신사'가 서로 분리될 수는 없기 때문에 다르지만 같은 존재일 수밖에 없다. 따라서 '형사'와 '신사'는 인식의 차원에서 개념으로만 분리된다는 뜻이다. '신사'란 단지 인간의 인식 속에서 '해석'의 차원으로만 존재한다. 작품은 작가의식의 '몸'이므로, 몸을 떠난 정신이 불가능하듯이 '형사'를 떠난 '신사'가 가능하지도 않다.

위진남북조의 종병(宗炳)이 『화산수서(畵山水序)』에서 "신(神)이란 본래 근거 없는 무형의 것이지만, 형상에 깃들어 사물에 감응하니 이치가 그림자와 같은 흔적으로 작품에 스민다.(神本無端, 栖形感類, 理入影迹)(俞崑, 1984: 583)"라고 '신', 즉 작가의 의식을 설명하고 있다. 작가의 의식은 작가의 마음속에만 있기 때문에 보이지도 않고, 전달되지도 않는다. 보이지도 않고 전달되지도 않은 작가의 의식을 보이고 전달하는 방식으로 형식화 한 것이 작품이고, 작품은 형상을 구현함으로써 작가의 의식을 담는다. 또한 중국 위진남북조 범진(范縝)의 "신(神)이 형(形)이며, 형이 신이다. 그러므로 형이 존재하면 신도 존재하고, 형이 사라지면 신도 소멸한다(神則形也, 形則神也. 是以形存則神存, 形謝則神滅也)"(韋政通, 1978: 381)는 언급을 통해, 산수화론에서 '형신'에 대한 종병의 인식은 위진남북조 사람들의 인간에 대한 보편적 인식을 문예비평 용어로 확장하여 이해한 것임을 확인 할 수 있다.

이러한 측면에서 보자면 창작의 원리란 고개지가 『위진승류화찬(魏晉勝流畫贊)』에서 말한 '이형사신(以形寫神, 형상으로 주관의 내면에서 느낀 세계의 본질을 그린다)'론에서 벗어날 수 없다. "형체로 의식을 그리는데, 그 실물을 관찰하는 걸 소홀히 하면, 도구로써의 쓰임이 잘못된 것이어서 생각을 전하는 의취를 잃어버리게 된다.(以形寫神而空其實對, 荃生之用乖, 傳

神之趣失矣)"(兪崑, 1984: 347) 작품은 형상을 떠나지 않지만, 그 형상은 '도구(荃生)'의 기능에만 머무른다는 것이다. 도구의 기능을 가진 형상으로부터 상징과 비유를 통해 해석의 세계로 넘어가야 작가의 의식이 드러난다. 비유를 통해 해석된 그 세계는 "이치가 그림자와 같은 흔적으로 작품에 스민(理入影迹)" 세계이므로, 원래 소재가 지닌 형상과 관련 있는 것이 아니라, 형상의 속성 즉 원리와 이치를 다루게 된다. 이러한 측면에서 "한 글자에도 얽매임 없이, 심미적 쾌감(풍류)을 얻는다(不着一字, 盡得風流)"라는 당대(唐代) 사공도(司空圖)의 시론도 정당성을 획득하게 된다. 형상에서 시작했으되 형상을 떠난 해석이나 의식의 세계이므로 글자(형상)에 얽매이게 되면 작가의 의식 세계로 들어갈 수 없게 된다. 그러나 작가의 의식과 관객의 의식을 매개하는 그 시작과 끝이 형상이므로 형상이 전부라고도 말할 수 있다.

5) '불사지사(不似之似)'와 '사의'로써의 문인화

그렇다면 소식이 "닮음(形似)으로만 그림을 논한다면 어린아이의 견식과 같다"라는 언급의 탄착점은 '사의'로 향하는 것이 아니라, 당시 그림의 이해를 둘러싼 세태에 대한 비평처럼 들린다. 소식 진의는 일반인들이 그림이란 형체를 잘 그려내는 것으로 오해 하고 있다는 것이다. 그래서 소식은 그림이 시와 같은 속성을 지닌 방식으로 구성되어 있음을 밝히고, 형상을 그렸으되, 형상의 속성을 통해 형상을 떠난 삶의 원리를 이해할 수 있다면 그 결과로 심미적 쾌감에 이른다는 것을 말하고 싶었던 것이다.

앞서 언급한 것처럼 '형사'와 '신사'가 다르지 않을지라도, 작품이 궁극적으로 작가의 의식에 관한 묘사라면 결국은 '신사'가 종착점이 될 수밖에 없다. '신사'의 '사'의 대상이 작가의 생각과 느낌이라면, 그 작가의 생각과 느낌이 설득력을 지녀야만 '가치'를 획득할 수 있다. 소식은 '사의'의 '의(意)'의 가치를 이치에서 찾았다. 소식은 『정인원화기(淨因院畵記)』에서 "산과 돌, 대나무, 물결, 구름은 일정한 형태는 없을지라도 일정한 이치는 있다. …… 형체의 일정함이 없기 때문에 그 이치를 더욱 신중히 하지 않을 수 없는 것이다.(至於山石竹木, 水波煙雲, 雖無常形而有常理 …… 以其形之無常, 是以其理不可不謹也)"(兪崑, 1984: 47)라고 말한다.

청대 석도(石濤)는 산수 제화시(題畵詩)로 소식의 언급을 다음과 같이 부연한다. "명산은 유람만 허락할 뿐, 그리는 것을 허락하지 않는다. 그림은 산을 닮고자 하나 형상은 어그러질 뿐이다. 그래도 그 변화무쌍한 변화 속에 닮지 않은 닮음도 있다.(名山許遊未許畫, 畫必似之山必怪. 變幻神奇懞憧間, 不似似之.)" 석도가 여기에서 말하는 '닮지 않음'은 눈에 보이는 산의 형상이다. 산은 기후에 따라 달리 보이므로 항상(恒常)한 모습을 보여주지 않는다. 따라서 어떤 모습을 그려도 그 산과 꼭 닮은 모습을 그려낼 수는 없다. '닮지 않음의 닮음'이란 그 안에 내재해 있는 원리, 또는 이치이다. 산이 산으로 보이는 어떤 원리나 속성을 찾아냈

음으로 닮지 않은 닮음이 있다고 말하는 것이다. 나아가 그 닮음의 원리가 산에만 적용되는 것이 아니라 삶에도 적용됨으로써, 인식의 확장이 일어난다. 그 인식의 확장이 심미적 쾌감을 불러일으키는 것이다.

이러한 관점을 따르면 '사형(寫形)'이 곧 '사의'이므로 작품은 모두 '사의'의 소산일 수밖에 없다. 당시 '사의', 즉 주체의식의 표현은 누구에게나 주어진 것이 아니었다. 이처럼 작품을 통해 세계에 대한 자신의 인식을 드러낼 수 있다면, 그들은 지식인 곧 '문인'이다. 문인이란 "세상의 원리를 이해하고 그것을 다른 사람도 이해 할 수 있는 '언어'로 말할 수 있는 사람"(김백균, 2016: 36)이고, 그러한 원리로 그려진 그림은 '문인화'가 된다. 소식이 "닮음으로만 그림을 논한다면 어린아이의 견식과 같다"라는 언급을 통해 말하려고 했던 진의는 여기에 있다. 그는 그림이란 단순히 외부세계의 외형을 그려내는 것이 아니라, 세계의 본질을 이해하고 그것을 형상의 속성(이치)으로 표현하여 해석의 영역에서 다루는 것으로 인식했다. 그리고 그러한 능력은 누구에게나 허락된 것이 아니라 지성들에게만 허용된 것으로 여겼다. 그의 언급을 바꾸어 이해하면 그러한 능력을 가진 사람이 문인이 된다.

따라서 앞서 언급한 두 번째 의미의 '사의', 즉 '공필'의 상대적 위치에서 기법으로써의 '사의화'란 '사의'를 형식화하여, 그 사의적 양식을 따라 표현한다는 점에서, 그것은 또 다른 형태의 형사(形似)이지, 문인적 태도를 구비한 '사의'는 아니다.

2. '사생(寫生)'과 내면, 주체의 발견

서론에서 언급한 것처럼 근대기 아시아 우선주의 미술론의 출현이나, 한국화 '추상화' 선점론의 배경은 '사의'를 '사생'의 상대어로 인식했기 때문이다. 그로인해 '추상'과 '남화', '사의'를 하나의 범주로 묶고, 그 반대편에 '구상'과 '북화', '사실'을 또 하나의 범주로 엮는 인식이 생겨났다.(박파랑, 2017: 36) 이런 방식으로 범주화 할 수 있었던 이유는 '사생'을 '사실'과 거의 유사하거나 동등한 개념으로 인식했기 때문이다.

'사생'과 '사실'을 유사한 개념으로 인지하게 된 원인은 동북아시아 문명의 근대적 단절에 기인한다. 주지하다시피 19세기 서세동점(西勢東漸) 이후 동북아시아에서 거의 모든 근대적 체계는 일본에 의해 서구식 번안의 과정을 거쳐 재형성되었다. 이 과정에서 근대 이전과 이후의 단절이 가져오는 착시효과로 인해 역사적 세월이 더해진 개념들에 있어서는 의미의 혼동이 종종 일어나기도 한다. 그 중의 하나가 '사생'이다.

1) ‘사생’ 개념과 근대 ‘풍경화’

오늘날 우리가 사용하는 ‘사생’의 사전적 설명은 회화나 시, 소설에서 실제 풍경이나 사물을 보고 그대로 그려내는 것, 또는 객관적인 묘사를 의미한다. 이때 ‘사생’의 상대편에는 그림을 보고 그림을 그리는 임모(臨摹)의 전통이 자리한다. 이상화 되어있거나 머릿속에만 있는 허구를 대상으로 하는 것이 아니라 지금 눈앞에서 변해가는 가공되지 않은 ‘날것(生)’을 묘사한다는 의미로 사용된다. 이러한 이해는 영문의 ‘drawing’이나 ‘sketch(불, croquis)’의 개념이 반영된 것이다. 눈앞의 대상에 대한 ‘묘사’에 중점을 두면 ‘drawing(素描)’의 의미에 가깝고, 현장성 또는 즉사(卽寫)에 중점을 두면 대략적인 윤곽을 빠르게 속사한다는 의미에서 ‘sketch’의 개념에 더 가깝다고 할 수 있다.

오늘날 우리가 ‘사생’을 이러한 방식으로 이해하는 이유는 기본적으로 지금 사용하고 있는 ‘사생’이란 용어에 근대 서구의 ‘drawing’과 ‘sketch’를 ‘사생’으로 번안하여 사용하고 있기 때문이다. 봄이 되면 고궁에서 어린이 사생대회가 열린다. 화지와 물감을 들고 모여든 아이들이 그리는 대상은 지금 눈앞에 놓여 있는 인위적 가공이 가미되지 않은 ‘날것’ 상태의 보이는 대상이다. 근대기 이상범, 변관식 같은 한국화의 대가들이 종종 직접 산과들로 화폭을 들고 나간 것도 바로 이 ‘날것’을 그리기 위한 것이고 그들의 화풍은 ‘사생’에 기인한다고 언급된다. 그러나 이때의 ‘사생’은 겸재 정선(鄭敾)이 한강이나 해악 사생첩(寫生帖)의 ‘사생’과는 좀 다른 결을 지닌다. 우리가 익숙히 알고 있는 정선의 <금강전도(金剛全圖)> 또한 금강산을 유람하고 그린 사생의 결과이지만, 그 사생이 직접 화폭을 들고 어린이 사생대회의 모습처럼 대상 앞에서 그려내는 방식은 결코 아니었다.

직접 화폭을 들고 야외로 나가 그림을 그리는 전통은 ‘인상파(印象派)’의 유산이다. 인상주의(impressionism)라는 용어는 1963년 모네가 동료들이 함께 기획한 전시를 관람했던 루이 르로아(Louis Leroy)가 그에 관한 비평문을 파리의 풍자신문『르 샤리봐리(Le Charivari)』에 기재한 것에서 처음 언급되었다. 그는 함께 전시를 감상하던 조셉 뱅상(Jeseph Vincent)이 카미유 피사로(Camille Pissarro)의 작품에 대해 “시작과 끝도 없다”고 비판하자, 그 말에 대해 “아마도요. 그러나 인상은 있군요”라고 조롱했던 말이 인상주의의 유래가 되었다.(Leroy, 1874: 4.25) 이후 이 전시가 대중들의 관심거리로 부상하면서(Francastel, 1974: 11) 이 전시에 출품되었던 클로드 모네(Claude Monet)의 작품 <인상, 일출(Impression , soleillevant)> 도 인상주의를 대표하는 작품이 되었다.

공통된 주장을 내세운 적 없었던 인상주의 화가들을 이끄는 주된 이념을 제시하기는 어렵지만 그들 중 일부는 아카데미즘의 이상화된 형식주의를 거부하고 시시각각 움직이는 공간과 시간에 따른 빛의 변화에 관심을 가지고, 그것에 대한 포착을 위해 ‘sketch’의 방법을 선

택했다. 이들은 19세기 실증주의와 사실주의의 영향아래, 대상을 눈에 보이는 그대로 재현하고자하는 '객관'을 기치를 걸고 화폭을 들고 야외로 나갔지만, 그 과정에서 발견한 것은 '주관'의 세계였다. 감각의 세계가 지각되는 것은 주관에 의해서 가능하기 때문이다. 결국 '사생'으로부터 시작했지만, 그 귀착점은 '사의'가 된셈이다.

이 과정에서 그들은 '풍경화(landscape)'를 순수예술의 영역으로 끌어올렸다. 풍경에 새로운 가치가 부여된 것이다. 다카시나 슈지는 케네스 클라크(Kenneth Clark)의 『풍경화론(Landscape into Art)』론을 "풍경화야 말로 19세기 주요한 창조물이다 …… 이 문제를 깊이 생각해본 적이 없는 사람은 자연미의 감상과 풍경화의 제작이 우리 정신 활동의 정상적이고 항구적인 부분이라고 생각한다."(다카시나 슈지, 2005: 148)고 이해하고 있다. 이 책에서 클라크는 '풍경'이라고 하는 예술 양식에 주목한 것이 아니라, 풍경이 어떻게 근대적 의미의 '예술'이 되느냐의 문제를 다루었다. '풍경'이 '예술'로의 전환 할 수 있었던 계기는 외부의 관찰을 통해 내면의 발견했기 때문이다.

외부의 관찰을 통하여, 아니 외부를 관찰하는 우리의 모습에 대한 성찰을 통하여 근대인은 내면의 형성이 감각으로 지각된 외부 세계에 대한 인지작용을 통하여 구성된다는 것을 발견했다. 따라서 외부에 대한 탐구는 내면의 탐구와 동일하다는 것을 이해한 것이고, 이를 통해 '개인'의 내면을 이해한 것이다. 내면을 지닌 주체의 입장에서 세계를 묘사하는 방식이 '풍경'으로 드러났으므로, '풍경'은 근대에 주체의 의식을 반영하는 '예술'형식을 구현하게 되었다.

가라타니 고진 또한 '풍경'과 '내면'의 발견이 일본 근대문학의 기원이라고 전제하고, 그 방법론이 '사생'이라고 피력한다. 이를 통해 문학에 있어서 근대성이란 초월적이거나 전지적 시점을 지닌 작가의 서술이 아니라, 고정된 시점을 가진 한사람에 의한 시선의 확보를 통해 '삼인칭 객관묘사'의 출현이라고 이해된다. 이것은 '투시도법'이라는 회화적 방법론이 소설에 전용된 것이라고 가라타니 고진은 설명한다. 시공간 속에서 주체는 주체가 서있는 시공간의 입장을 지니며, 그것이 회화의 일인칭 시점, 즉 시점에 의한 공간거리에 입각한 소실점을 만들어 낸 것이고, 문학은 회화의 이러한 방법론을 가져와서 근대문학이 성립했다는 것이다. 그러므로 가라타니 고진은 투시도법이 성립하지 않으면 근대적인 '자기표현'이라는 관점은 성립하지 않는다고 말한다. 그러나 그 '풍경'의 발견을 지각하기 위해서는 변화를 인지할 수 있는 새로운 시각이 필요하며, 그 변화는 '풍경'을 관찰하는 방식과는 역으로 구성된 외적인 것에 무관심한 '내적인간', 즉 외부를 보지 않는 자에 출현에 의해 발견되었다고 여긴다.(가라타니 고진, 2010: 17-104) 결국 '풍경'은 단순한 외적 객관에 대한 묘사가 아니라 내면의 표현인 것이다.

2) ‘사생’ 개념의 전도

근대 서구에서 ‘사생’은 외부 세계의 묘사를 위한 방법론으로 출현하여 ‘내면의 발견’이라는 종착점에 도달했다. 근대기 일본과 조선의 화가들이 아시아 우선주의 미술론을 내세운 것은 인상파 화가들의 출현 속에서 주관의 강조가 동북아 고미술 속에 이미 선점되었기 때문이라고 생각했기 때문이다. 주관의 표현을 자신들이 이미 가지고 있는 ‘사의’ 개념 속에서 파악했으므로 그 건너편 객관묘사라는 서구의 리얼리즘, 즉 ‘사실’ 개념을 자의적으로 이해한 결과, ‘사생’을 ‘사의’의 대척점으로 보았다. 이것이 ‘사의’와 ‘사생’을 상대적인 것으로 인지한 일차적 원인이지만, 부차적으로는 동북아시아의 전통적 ‘사생’ 개념 또한 와전으로 이해하고 있었기 때문이다.

근대이전 동북아시아에서 “사생”이라는 단어는 중국 당나라 시대 말기에서부터 사용된 용어로 실재의 사물을 관찰하며 묘사하는 그림의 경향을 나타내는 말로 사용 되었다. 송대(宋代)에는 동식물 같은 주로 살아있는 생물을 직접 묘사하는 그림, 즉 화조화(花鳥畵)에 쓰였다. 이 때 ‘생’의 의미는 유기적으로 살아있는 의미에 중점을 둔 것이다.

그러나 청의 화가이자 이론가였던 방훈(方薰)은 『산정거화론(山靜居畵論)』에서 오늘날에는 “세필로 선을 긋거나 칠하는 것을 ‘사생’(細筆勾染者, 謂之寫生)”이라고 하지만, “옛사람들의 ‘사생’은 대상의 살아 생동하는 생명에 대한 의지를 그렸다(古人寫生, 寫物之生意)”고 언급하고 있다. 이러한 언급을 통해 청대에 이미 ‘공필’과 같은 방법론이 ‘사생’의 의미로 받아들여졌다는 것을 이해할 수 있다. 또 다른 한편으로는 방훈의 ‘사생’에 대한 생각을 엿볼 수 있다. 당시 세필로 섬세하게 사물을 묘사한 그림을 ‘사생’이라고 부르지만, 방훈은 그러한 관점에 동의할 수 없다는 것이다. 그래서 옛사람들이 ‘사생’이라고 여겼던 ‘사생’의 본의로 돌아가 보자는 것이다. 그것은 사물의 외피만을 묘사하는 것에 있는 것이 아니라, 대상의 살아 생동하는 생명력과 그 의지를 느낄 수 있도록 표현하는 것이다.

이 말은 작품이 어떻게 ‘가치’나 ‘의미’를 획득할 수 있는냐의 문제와 관련되어진다. 대상에 대한 핍진한 묘사는 그림이라는 형식이 출현한 이후 언제나 중요한 주제였다. 사혁(謝赫)이 ‘화육법’에서 내세운 ‘응물상형(應物象形)’ 또한 대상을 정확히 묘사해야 한다는 기준으로 제시된 것이었다. 형호(荊浩)가 『필법기(筆法記)』에서 태행산(太行山)의 홍곡에 “필묵을 휴대하고 올라가서 실물을 보고 수만 본의 그림을 그린 연후에야 작품이 실물과 같은 사실처럼 보였다(携笔复就写之, 凡数萬本, 方如其真)”라는 언급을 통해 직접 필묵을 가지고 실물을 보며 그리는 전통이 없었다고 말할 수도 없다. 그러나 형호의 『필법기』에서도 고백하듯이 사물을 사실적으로 묘사한 그림을 작품이라고 할 수 없다는 것이다. 그가 태행산에서 만난 노인과 대화를 통해 그림에 대해 이해한 것은 형상의 묘사를 넘어선 해석의 차원이었다. 그것

은 “대상의 형상을 헤아려 그 참된 의미를 이해하는 것(度物象而取其眞)”이었다. 여기에서 참된 의미(眞)는 앞에서 실물처럼 보인 것(眞)과는 다른 의미이다. 형상을 헤아려 그 진실한 세계를 이해하는 것은 형상을 떠나 의식에서 구현되는 ‘사의’의 세계이다. 그러나 그 세계는 ‘형사’를 떠나지 않는다. 따라서 그가 그림에 내린 정의는 ‘실질적 외형의 묘사(畵者華也)’가 아니라, ‘주관의 인식의 표현(畵者畵也)’이었다.

3) 예술의 가치와 ‘사의’

왕소군의 일화는 일반그림과 예술로써의 그림의 차이를 이해하게 해준다. 한(漢) 원제(元帝)는 수많은 궁녀들의 신상을 일일이 파악할 수 없었기 때문에, 화공 모연수(毛延壽)에게 궁녀의 초상화를 그려 보이도록 했다. 부귀한 집안의 출신이나 후원자가 있는 궁녀들은 화공에게 자신의 모습을 예쁘게 그려달라고 뇌물을 바쳤으나, 왕소군은 뇌물을 마련할 처지가 아니었다. 결국 모연수는 그녀의 용모를 아주 평범하게 그렸고, 그로인해 원제에게 선택될 기회는 없었다.

원제 경녕(竟寧) 원년에 남흉노(南匈奴)의 선우호한야(單于呼韓邪)가 원제에게 강화를 요청해오면서 공주를 요청하였다. 원제는 연회를 열고 후궁 중에서 아직 총애를 받지 못한 미녀들을 불러와 술을 권하게 했다. 궁녀들이 들어오자 호한야는 그 중에서 절색의 미인을 발견하고 즉시 원제에게 황제의 사위가 되기를 원하지만 꼭 공주가 아니어도 좋다고 말하며 궁녀 중 한 명을 택하고 싶다는 제안을 한다. 원제가 호한야의 제의를 받아들이자 호한야는 그 자리에서 왕소군을 선택하였다.

연회가 끝난 후 후궁으로 돌아가서 궁녀들의 초상화를 대조해 본 원제는 왕소군의 초상이 본래의 모습과 다른 걸 발견하고 진상을 조사하도록 명령하였으며, 뇌물 사건이 밝혀지자 모연수는 황제를 기만한 죄로 참수되었다.

이 일화는 당시 그림이 한 인물의 미모를 판단할 수 있을 정도로 사물의 재현에 충실한 표현을 갖추고 있었음을 암시한다. 그러나 오늘날 우리는 이러한 그림을 순수예술의 범주에서 그 가치를 말하지 않는다. 오늘날의 순수예술 차원에서 말할 수 있는 심미적 가치를 지닌 그림의 출현은 위진남북조 시대가 되어서야 비로소 나타났다. 비평의식이 제도를 완성한다는 측면에서 오늘날 순수예술의 차원에서 회화의 출현기준은 화론의 유무이다. 심미적 가치를 중심으로 한 화론의 출현은 남제(南齊)에 이르러서야 나온다. 회화에 관한 단편적인 미의식을 드러내는 언급들은 『세설신어』와 같은 글, 특히 동진(東晉)의 고개지에 관한 글에도 보이지만, 체계적으로 품평의 기준이 마련된 것은 “화육법(畫六法)”이 완성된 사혁(謝赫)의 『고화품록(古畫品錄)』을 기준으로 삼을 수밖에 없기 때문이다.

사혁이 품평의 제1원리로 제시한 '기운생동(氣韻生動)'의 개념은 개인의 주관적 인식에 관한 언급이다. '기(氣)'가 대상에 관한 것이라면, '운(韻)'은 그것을 느끼는 주관의 의식세계에 속하는 것이므로 '기운'은 기본적으로 '의(意)'에 대한 묘사(寫)이다. 이러한 차원에서 본다면, 오늘날 예술로써 이해되는 회화란 처음부터 '사의(寫意)'가 아닌 것이 없다. 바꾸어 말하면 사의적 표현이 아니라면, 심미적 차원에서 언급할 수 없다는 것이다.

제도는 현상만으로 유지될 수 없다. 제도는 담론을 통해서 만들어진다. 담론이란 사회적 합의를 이끌어내는 장치이다. 따라서 담론의 생성이 제도를 사회적 의미를 지닌 것으로 탈바꿈시킨다. 동북아시아의 미술론에서 이러한 담론이 일어나는 시기가 위진남북조이다. 이 때에 이르러서야 비로소 '화론'이란 것이 출현한다. 화론의 출현 때문에 그림에 대한 비평의 기준이 서고, 평가하고 가치를 부여할 수 있게 되었다. 당시 화론이라는 담론을 통하여 발견된 그림의 가치는 형상을 통해 주관의 내면에서 느낀 세계의 본질을 그려 내는 것, 즉 '이형사신(以形寫神)'의 제도였다. 그리고 그 '이형사신'의 제도는 '사의'와 '사생'의 양식적 구분으로 나타나는 것이 아니라, 세계에 대한 해석의 차원에서 주관적 인식의 표현일 뿐이었다.

앞서 언급한 시와 그림이 하나의 법칙에 의해 작동한다는 소식의 언급은 그 다음에 한 마디가 더 있다. "변연(邊鸞)은 참새를 사생(寫生) 했고, 조창(趙昌)은 꽃을 전신(傳神)으로 그렸다. 이 두 폭의 그림은 어떤가? 소략함과 담백함에 정교함이 담겨 있다. 비록 붉은 점 하나라고 말할지라도, 그것에 마음을 이입하여 가없는 봄을 풀어내니, 마른 대나무는 속세를 벗어나 사는 이 같고, 깊은 골짜기의 꽃은 처녀 같다.(邊鸞雀寫生, 趙昌花傳神 何如此兩幅, 疎澹含精勻, 雖言一點紅, 解寄無邊春, 瘦竹如幽人, 幽花如處女)" 소식의 언급에서 '사생'과 '전신'은 차이가 없다. 둘 다 '사의'의 세계로 진입해야만 우리가 심미의 차원에서 언급할 수 있는 예술이 될 수 있기 때문이다.

4) '형사'와 '신사' 논쟁과 문질론

당(唐)나라의 시인의 유정지(劉廷之)는 "해마다 꽃은 같은 꽃이 피지만 만나는 사람은 해마다 같지 않다(年年歲歲花相似, 歲歲年年人不同)"고 노래했다. 이는 논리적으로 사실이 아니다. 사람은 세월 속에서 변해가고, 세태 속에서 처지가 바뀐다. 그러나 해마다 사람만 달라지는 것은 아니다. 꽃도 다른 꽃이 핀다. 작년의 그 꽃은 올해의 그 꽃이 아니다. 그럼에도 이 시구에서 시적 진실을 느끼는 것은 사실을 말했기 때문이 아니다. 자연의 세계는 인위의 간섭 없이 자연의 법칙에 의해 운행된다. 그러나 인간의 세계는 인위적 간섭에 따라 사람의 처지가 바뀐다. 유정지가 말하고자 하는 것은 인간의 인위적 판단에 세계가 자의적으로 구성되며 길흉화복이 입장과 태도에 따라 바뀐다는 말이지, 자연의 꽃은 해마다 같은 꽃이 핀

다는 말이 아니다.

봄이 오면 언제나 회자되는 “봄이 왔건만 봄 같지 않다(春來不似春)”는 동방규(東方虯)의 시구절도 절기상으로는 봄인데 날씨가 춥다는 말이 아니다. 선우호한야를 따라간 왕소군이 문화가 없는 척박한 오랑캐 땅에서 지내는 심정이란 얼마나 황량할 것인가에 관한 이야기다. 시나 그림이 묘사하는 세계는 현실의 세계가 아니다. 유정지나 동방규의 시는 그들의 생각과 느낌을 드러내는 것이다. 묘사의 궁극적 대상이 꽃이나 사람이 아니고, 당시 그들이 느꼈던 세계이다. 왕소군이 선우호한야를 따라 흉노 땅으로 가서 세상이 황량하다고 느꼈을 가능성이 거의 없다. 왕소군이 선우호한야를 따라 아들을 낳았다. 선우호한야가 죽고 왕소군은 그의 배다른 아들 복주루약제(復株累若鞮)와 다시 결혼하여 딸 둘을 낳았다. 삶의 족적으로만 본다면 왕소군은 비교적 행복한 삶을 영위하였다.

시적 진실이란 사실의 문제가 아니라 시를 읊는 시인의 심정이 글로 어떻게 표현됐는지가 관건이다. 따라서 방법론적 측면에서 ‘형사’이든 ‘신사’이든 모두 ‘사의’가 될 수밖에 없다. 그렇다면 오늘날 문인화 담론에서 ‘형사’를 ‘신사’의 상대어로 두고, “신사를 귀하게 여긴다(貴神似)”라거나 “형사를 중요시했다(重形似)”는 논쟁은 불필요한 언급이거나 혹은 이러한 이분법적 언급을 통하여 또 예술의 본질을 설명하기 위한 방편으로도 볼 수 있다. 그러나 설명을 할수록 더 이해하기 힘든 구조가 되었다.

또한 ‘형사’와 ‘신사’ 논쟁이 표현의 적합성 때문에 벌어진 것이라면, 형신의 문제는 결국 문예비평에서 ‘문질(文質)’론의 범주를 벗어날 수 없다. “바탕이 꾸밈을 이기면 조야해지고, 꾸밈이 바탕을 이기면 화사해진다. 꾸밈과 바탕이 조화를 이룬 뒤에야 군자라고 할 수 있다(質勝文則野, 文勝質則史, 文質彬彬, 然後君子)” 문과 질의 문제는 어느 한쪽에 치우칠 수 없는 문제다. ‘형사’와 ‘신사’가 한 몸이므로, 어느 곳 한쪽으로도 치우칠 수 없다. 문질론에서 조야해지거나 화사해지는 것은 같은 것이다. 공자의 과유불급(過猶不及)의 표피적인 의미는 넘치는 것은 모자람만 못하다는 것이지만 사실은 모자람과 넘침은 모두 같은 분량으로 안 좋다는 뜻이다.

Ⅲ. 결 론

지금까지의 논의는 예술적 진실을 구현하는 미술제도의 입장에서 보면 ‘형사’와 ‘신사’가 모두 ‘신사’이고, ‘사생’과 ‘사의’가 모두 ‘사의’라는 것에 관한 언급이다. 이 개념들은 한 사람을 육체와 마음으로 분리하여 인식하는 것처럼 하나의 현상에 대한 두 가지 인식이다. 둘 중 하나를 분리하여 하나가 더욱 중요한 작용을 한다고 말한다면 어떠한 방식으로든 그 총

체적 의의를 설명할 수 없게 된다.

만약 둘 중 하나에 치중하여 논리를 구성하게 된다면 그런 언급을 하는 사람의 의도를 의심해 볼 수 있다. 소식의 언급에서 우리는 ‘사생’과 ‘사의’ 둘 중의 하나를 중요시 했다는 말을 찾아 볼 수 없고, ‘형사’에 비해 ‘신사’를 중요시 했다는 의미도 고찰 할 수 없다. 후대인들이 소식의 언급의 유추를 통해 소식이 ‘형사’보다 ‘신사’를 중시했다고 해석해 낸다면, 그런 해석을 하는 사람은 어떠한 목적의식 때문에 그렇게 말한다고 여길 수 있다는 것이다.

그 목적의식이란 주로 자신이나 자신이 속한 집단의 우월성을 드러내는 것이다. 서론에서 언급한 것처럼 근대기 아시아 우선주의 미술론을 주창한 사람들과 1950년 이후, 한국화의 ‘추상성’이 오래전에 문인의 ‘사의화’에 구현되어 있다고 주장하는 사람들의 의식은 서구에 대해 자신감의 발로에 기인하는 것이지만, 이러한 우월의식의 표출 때문에 역으로 피해의식이 드러나게 된다는 것을 자각하지 못하고 있다. 본고에서 다룬 것은 ‘사의’적 전통과 ‘추상’ 사이를 연결하려는 시도가 잘못된 인식에 기초하고 있다는 것을 밝힌 것이다. 따라서 ‘추상’의 문제를 구체적으로 다루지 않았지만, 본고의 논리의 연장선에서 ‘추상’의 문제를 유추해보면 ‘추상’과 ‘구상’의 문제 또한 ‘사의’와 ‘사생’의 문제와 동일선상에 있다는 것을 이해할 수 있다. 예술이 인식에 관한 표현을 전제한다면, ‘추상’과 ‘구상’ 또한 ‘추상’의 문제일 수밖에 없다. 추상을 떠난 개념인식이 불가능함으로, 인식이 자체가 추상이며, 인식의 표출하는 형식은 아무리 구체적 표현을 지향한다 할지라도 추상일 수밖에 없는 것이다. 추상일 수밖에 없는 세계를 다시 구상과 추상으로 나누고자 하는 것은 그 세계를 추구하는 사람들의 어떠한 목적의식, 즉 욕망이 투영될 수밖에 없는 것이다.

◩ 논문접수 2019년 10월 25일 / 논문심사 2019년 11월 5일 / 게재승인 2019년 11월 15일

【참고문헌】

가라타니 고진(2010). 일본 근대문학의 기원. 비(b)
김백균(2016). 문인과 문인화의 이해. 미술교육논총. 미술교육연구논총. 제47집, 25-44.
김영기(1939). 지나화단의 조류: 근대편(一). 동아일보. 9월19일.
김용준(2001). 민족미술론. 열화당.
다카시나 슈지(2005). 미의 사색가들. 학고재.
박파랑(2017). 寫意 개념의 근대적 변모와 서구 추상미술의 수용. 미술사논단. 44, 35-58.
심영섭(1929). 아세아주의 미술론(十三). 동아일보. 9월4일.
심영섭(1929). 아세아주의 미술론(十六). 동아일보. 9월7일.
월간미술(1999). 세계미술용어사전. 월간미술.
이응노(1956). 동양화의 감상과 기법. 문화교육출판사.
이태준(1929). 녹향회 화랑에서(二). 동아일보. 5월29일.
蘇軾(1965). 蘇東坡文集 卷4. 商務印書館.
俞崑(1984). 中國畫論類編. 華正書局.
韋政通(1978). 中國哲學辭典. 大林出版社.
Leroy, L. (1874). *L'Exposition des impressionnistes*. Le Charivari. 25 avril.
Francastel, P. (1974). *L'impressionnisme*. Denoël.

【Abstract】

Study on concept of'XieYi(寫意)' and 'XieSheng(寫生)'

Kim, Baik-Gyun
(Chung-Ang University)

On the discourses of Modern Korean Painting, the concept of 'XieYi(寫意)' is mainly discussed in the concept of 'XieSheng(寫生)' in the relative perspective. It considers 'XieYi(寫意)' as an expression of subjective consciousness, and 'XieSheng(寫生)' as that of object itself as seen, that is grounded on the dichotomous distinction between subjectivity and objectivity. Thus, It is natural to appear on such ideas as the theoretical stronghold to crystallize the oppositional frame between 'NanHua(南畵)' and 'BeiHua(北畵)' in East Asia Paintings, originated from the concept of 'XieYi(寫意)' and 'XieSheng(寫生)'.

Furthermore, 'XieYi(寫意)' became a ground of disputes on abstraction of the Korean Painting, and departure point of emphasizing artist excellences of East Asia Arts over Western Arts from those who developed artistic theories on the East Asia supremacy of Arts over Western Arts such SimYoungSup, KimYoungJun, LeeTaeJoon in modern period of Korean history. In this article, I am pursuing the conceptual development process of 'XieYi(寫意)' that is a point of departure for the abstraction discussions in Korean Painting, logically demonstrating that the concept of 'XieSheng(寫生)', is not the relative concept of 'XieYi(寫意)', illuminating discussions on abstraction in Korean Painting which stand on the disjointed premises from the start, and finally clarifying the understanding of nature of the Art.

Key word: 'XieYi(寫意)', 'XieSheng(寫生)', 'XingSi(形似)', 'ShenSi(神似)', Literary Men's Ink paintings,, Korean Painting