

《홍루몽》脂評에 나타난 회화용어와 審美觀

유희준*

<目 次>

1. 들어가는 말
 - 소설 評點에 인용된 畫論
2. 脂評에 나타난 회화용어
 - (1) 심리적 묘사 - 傳神, 神理
 - (2) 사실적 묘사 - 白描
 - (3) 대비적 효과 - 背面傳粉
 - (4) 명암과 농도 - 皴染
 - (5) 생략과 여백 - 橫雲斷嶺
3. 맺음말
 - 문학과 예술의 비평 경계를 넘다

1. 들어가는 말

- 소설 評點에 인용된 畫論

畫論은 위진남북조시대부터 흥성하여 예술의 여러 방면에 적용되어 전문적인 용어를 만들어냈다. 각 회화용어마다 역사적 유래가 담겨있어 그 함의가 풍부하고 생동감이 있어, 詩와 소설의 영역에서도 즐겨 사용하였다. 그림이라는 것이 생겨

* 경원대 중어중문학과 강사

문장에서 찾을 수 있다. 《韓非子》에는 어떤 客이 당시 화가였던 齊王에게 그림을 그릴 때 무엇이 가장 그리기 어려운가를 물어보는 대목이 있다. 齊王은 귀신이나 도깨비는 그리기 쉽지만 개나 말이 가장 그리기 어렵다고 대답했다.¹⁾ 개와 말은 세상사람 누구나 그 생생한 모습을 보는 것이고, 귀신은 진기하고 괴이한 현상이기 때문이다. 비록 그림에 대한 구체적인 평이 들어간 것은 아니지만, 畫에 대한 논의가 들어간 것이라고 볼 수 있는데, 이런 간단한 문장이 가장 이른 시기에 보이는 화론으로 보고 있다.

위진남북조시대에 이르러 화론은 더욱 발전하여 顧愷之의 《畫論》에서는 ‘사람을 그리는 것이 가장 어렵고, 다음이 산수요, 그 다음이 개와 말이다. 臺와 閣은 하나의 고정된 사물이기 때문에 비교적 그리기 쉽다’라고 언급한 논의가 있다. 이외에도 謝赫의 《古畫品錄》, 宗炳의 《畫山水序》, 王微의 《敘畫》 등으로 이어지게 된다. 비교적 유명한 저서로는 唐 朱景玄의 《唐朝名畫錄》, 張彥遠의 《歷代名畫記》, 五代 荆浩의 《筆法記》, 宋 郭若虛의 《圖畫見聞志》, 元 王繹의 《寫像秘訣》 등이 있다.²⁾ 이런 화론의 저서는 明清대에 이르면 각 분야가 세분화되고, 인쇄술의 발달로 출판도 활발해져서 5,6백여 종으로 확대되기에 이른다. 이렇듯 明清대에 이르면 이미 화론의 저서들이 보편화되어 개념 면에서 ‘形神論’이라든지 ‘氣韻論’등, 기법 면에서 ‘筆墨論’이라든지 ‘設色論’ 등으로 세분화되고, 또한 창작 방법도 다양해지기에 이른다. 이 절에서 살펴볼 傳神은 주로 인물화의 ‘形神論’에서 의미가 확대되어 미학의 범주에서까지 사용되었으며, 皴染은 회화의 필묵기법의 하나로 濃艷乾濕한 다양한 방법으로 그림의 명암을 나타내던 방법이었다. 橫雲斷嶺은 구름을 그리는 방법 중의 하나로, 산과 구름을 표현함으로써 허와 실의 관계 및 뾰뾰하고 험준한 산을 보이지 않게 구름 속에 가려 일종의 복선을 만들기도 한다. 白描는 白畫에서 발전하여 현대미술의 소묘와 같이 白을 통해 黑을 보는, 사실적인 필치를 강조하는 방법이다. 이런 회화용어들이 문장에 사용되면서 그림을 평하듯 문장을 평하게 된다. 宗炳의 《山水畫序》, 謝赫의 《古畫品錄》에서도

1) “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……”

2) 북경 중앙미술학원 미술사계 중국미술사교연실 편저, 박은화 옮김, 《간추린 중국 미술의 역사》, (서울 : 시공사, 1998)

볼 수 있고, 陸機의 《文賦》, 鐘嶸의 《詩品》에서도 이런 회화용어를 찾아볼 수 있다.

화론이 비교적 체계적으로 발달한 것에 비해 소설평점은 비교적 늦게 세상에 나오게 된다. 비록 南宋시대 劉辰翁의 《世說新語》가 있지만, 본격적인 발전은 李贄평점의 《水滸傳》에서 시작되었다고 볼 수 있다. 하지만 집대성을 이루고 흥성을 맞은 시기는 金聖嘆 평점의 《水滸傳》에 이르러서이다. 그리고 毛氏부자 평점의 《三國演義》, 張竹坡 평점의 《金瓶梅》에 이어지면서 소설평점이 더욱 발전하게 된다. 脂評이 나왔을 때는 소설평점은 이미 여러 大家들의 평을 거치면서 소설장르에서 어느 정도 이론화되어 있었다.

중국문화 이론은 크건 작건 모두 서로 상통되는 부분이 있기 마련이다. 畫論, 文論, 詩論은 모두 중국문화의 한 부분으로, 畫論에서 운용되던 용어들이 곧잘 文論과 詩論에 운용되기도 하였다. 宋代에는 詩畫가 유행을 했는데, 詩와 그림을 같은 영역에 두고 평하였다. 따라서 회화이론 뿐 아니라 문학이론, 詩論은 모두 밀접한 관계 속에 있었다. 더욱이 소설평점이 뒤늦게 대두된 입장에서 문인들이 소설을 평함에 있어 새로운 비평방식을 만들어 냈다가 보다는 이전에 회화이론에서 혹은 詩論 등에서 사용했던 용어들을 사용할 수밖에 없었다. 그래서 평점에 사용된 용어들이 시문평점이나 회화이론에서 기존에 사용했던 용어들이 많았던 것이다. 하지만 평자들이 풍부한 함의를 지닌 회화용어를 운용하였지만, 기본적으로 10자를 넘지 않는 간결한 문장으로 표현하였다. 비평가의 깊은 해석이라고 해도 筆墨을 쓸데없이 낭비하여 장황하게 늘어놓는 것을 싫어했기 때문이다. 이런 방식은 소설평점에 더욱 적합했다. 필사본위에 직접 자신의 평을 달아야 했던 평자들의 입장에서는 여유 공간이 부족했기 때문이다. 이미 보편적으로 사용되던 회화용어들을 사용함으로써 쓸데없는 말을 피해 함축성과 비유를 극대화시킬 수 있었다. 화론은 중국문화의 다른 어느 영역보다도 유구한 역사적 이론, 즉 비교적 완전한 이론 체계와 풍부한 이론, 그리고 성숙한 예술이론을 지니고 있었다. 비록 비교적 늦게 소설평점에 흡수되어 이론 발전을 가져오게 되었지만, 문예미학의 측면에서 소설 평점자들이 회화용어를 흡수하여 사용한 것은 당연한 것이라고 볼 수 있다. 이미 장구한 역사를 가지고 있던 화론을 취하는 입장에서 보면, 이런 용어들이 품

고 있던 함의는 매우 커서 평자가 소설의 내용을 평함에 있어 좀 더 수월하게 평할 수 있었을 것이다. 그래서 회화용어 속의 풍부한 특징이 소설평점에서 운용되면서 깊이 체현될 수 있었던 것이다. 또한 회화용어를 소설평점에 인용하면서 그 가능성과 합리성을 보여준 것이라고도 할 수 있다. 김성탄은 ‘橫雲斷嶺’으로 《수호전》을, 毛宗崗은 《삼국연의》를 평했으며, 張竹坡는 ‘白描’로서 《금병매》를 평한 것으로 유명하다.

이런 평점방식이 《紅樓夢》 평에 이어진 것은 자연스러운 것이다. 《홍루몽》 초기 평자들이 남겨 놓은 평어는 모두 3천 9백여 條로, 脂評에서는 중국회화의 이론과 회화용어를 많이 수용하여 평을 하여 脂評만의 예술적 특색을 이루어냈다. 미학 범주에서 사용되었던 傳神을 비롯하여 脂評에서 운용한 畫論이나 繪畫 용어는 대략 백 여條에 달한다.³⁾ 이렇듯 당시 평자들이 소설평점에서 회화용어를 운용한 것은 당시 문학과 예술의 미학 경계가 뚜렷하게 나뉘어 있지 않았기 때문일 것이다. 최근 학계에선 학제간의 연구를 부르짖고 있다. 문학과 예술, 철학의 범주까지 넘나들면서 연구의 폭을 넓히고 있다. 하지만 이런 경계는 20세기 학자들이 장르를 구분하면서 시작된 것이라고 생각된다. 과거 18세기 학자들은 이미 학제간의 경계를 나누지 않고 그들의 자유로운 평을 문학과 예술·철학의 범주에서 담아냈던 것이다. 그렇기 때문에 21세기에 다시 18세기의 평점을 연구하면서 그 가치가 더욱 새롭게 다가올 수 있는 것이다.

3) 胡晴, 「信手拈來無不是—論脂批引用繪畫術語及其合理性」(《紅樓夢學刊》2007. 제5집)

2. 脂評에 나타난 회화용어

1) 심리적 묘사 - 傳神, 4) 神理

魏晉南北朝 시대에는 초상화를 그리는 것이 발달하였다. 形神論이라고 함은 인물의 겉모습과 내면의 정신을 겸비하여 가장 뛰어나게 표현해 내는 것을 말한다. 形과 神의 관계에 대해서는 회화 영역에서 이미 일찍부터 담론화 되어 풍부하게 발전하였다. 회화의 최초의 목표는 형체를 그려내는 것이다. <爾雅>에 이르기를 ‘畫, 形也’라고 했다. 張彥遠의 《歷代名畫記》에서는 “그 뜻을 전할 수 없어서 책이 있고, 그 형체를 볼 수 없기 때문에 그림이 있는 것이다”⁵⁾라고 하였다. 결국 화가의 관심은 그 형체를 잘 파악하여 그 정신을 표현하는 것이 최종 목표이다.

중국전통의 회화이론 중 ‘傳神’이란 범주가 있다. 이 이론을 주장하는 사람들은 繪畫의 ‘形似’를 강조하고, ‘神似’를 추구하는 것을 그 이상으로 삼는다. 즉 간단히 말하면 표정이나 심리상태를 그려내는 것이다. 그 처음 어원은 《世說新語》에 나온다. 東晉의 顧愷之가 인물을 그렸으나 몇 해가 지나도 눈동자를 그리지 않아 그 이유를 묻자, 그는 “인물의 형상보다도 그 사람의 정신적 내면을 전해야 하는 것이 곧 초상화의 생명이며 이것은 눈동자의 묘사에 있다”⁶⁾라고 한 이야기가 있다. 이것이 이 말의 연유이며 중국 초상화의 이상이자 개념으로 인식되어 왔다. 인물 이외의 다른 사물을 그릴 때에도 그 사물의 ‘神’을 전하는 것을 이상으로 하는 의론(南宋 鄧椿의 《畫繼》⁷⁾)도 있고, 산수화에 ‘傳神’을 설명한 예(明의 董其昌⁸⁾)도 있

4) 永忠의 「因墨香得觀《紅樓夢》小說雪芹三絕句」중 첫句. ‘傳神文筆足千秋’라 하여, 조설근의 ‘傳神 文筆을 칭찬함. 蔡義工 著, 《紅樓夢詩詞曲賦鑑賞》(北京: 中華書局, 2001), pp.512-513쪽.

5) 張彥遠 外, 김기주 역, 《중국화론선집(歷代名畫記)》(서울: 미술문화, 2002).

6) 《世說新語·巧藝》중의 이야기. 전신의 중요성은 고개지에 의해 “以形寫神”론으로 제기되면서 중국 회화의 중요한 특징이 되었다. 그는 인물화 전성시대에 살았으니 만큼 전신은 의당 인물 전신이었을 것이나, 육조시대에 산수화가 썩트면서 그에 의해 산수의 전신으로 전용되어 후 대에까지 이어졌다고 할 수 있다. 중국 회화사에서 보면 그는 인물화가이자, 산수화가이면서 최초의 본격적인 화론가로, 인물화법에 대해서는 《畫評》이라는 화론서를, 회화의 운영방면에서는 《魏晉勝流畫贊》을, 산수화법에 관해서는 《畫雲台山記》를 남겼다.

7) 鄧椿이 저술한 10권으로 된 회화 이론서. 北宋 熙寧 7년에서 南宋 乾道 3년까지의 화가 219명에

다.

이 이론은 문학창작과 평론에서 많이 운용되고 있으며, 문학작품 안에서는 언어 예술측면의 ‘傳神’을 추구하려 한다. 따라서 이러한 심미이론이 인물의 묘사에서 매우 중요한 하나의 표준이 되기도 한다. 마찬가지로 《紅樓夢》의 評者 脂硯齋도 그가 쓴 많은 評語에 소설의 상당부분을 이런 면에서 비중 있게 다루었다.

소위 ‘傳神’은 글자 그대로 묘사하는 대상의 ‘神’을 ‘傳’해야 한다는 것이다. ‘神’은 인물의 심리적인 세계와 성격의 특징으로 인물이 내는 웃음소리라든지 표정, 동작 및 내면의 심리상태나 그 생각까지도 포함한다. 따라서 문예작품에서의 ‘傳神’은 인물의 정신상태 및 성격을 표현하는 과정에서 나타나게 된다.

문예미학에서는 ‘神理’와 같은 범주로 보고 있다. 神理라는 것은 明清 소설 비평이론 중 하나로 깊은 含意를 표현함으로써 소설 창작과 감상, 비평의 중요한 이론으로 자리 잡았다. 원래 審美 美學의 범주에 속하여 詩學에서 많이 거론된다. 劉勰이 언급한 “神理之數”의 ‘數’는 ‘述’로 작가가 창작을 하면서 느끼는 여러 심리적인 감정을 표현해내는 방법이라 했는데, 여러 복잡하고 다양한 美艷과 聲音이 조화를 이루도록 해 내는 작가의 기교로 보았다. 劉勰이후에는 ‘神理’의 의미가 작품 중에 표현되는 대상의 ‘내적 정신’의 상태를 가리키는 것으로 발전되었다.⁹⁾ 이렇듯 전신이라는 것은 분명 형상을 주로 그리는 것이지만, 사람을 그린다면 형상과 그 내면의 마음까지 읽는 것이고, 나무나 사물을 그린다면 그 대상을 자세히 관찰하여 깊이 있는 정신을 표현하는 것을 말한다.

예를 들면 제6회 劉노파가 처음 熙鳳을 만나기 위해 기다리는 대목을 보자.

대한 간단한 전기와 개인이 소장하고 있는 그림의 목록 및 그림에 대한 평론, 일화를 기록하고 있다. 鄧椿은 문인화가 아주 흥성했던 시대에 살았기 때문에 회화를 사회적, 정치적 교육을 행하는 방법으로 보지 않고 순수한 미감에 기여하는 것으로 생각하였다. 士流를 중시하고 工技를 낮게 평가하면서 예술적 재능의 천부적 성질을 강조하였다.

8) 스스로 ‘古雅秀潤’이라고 부르던 화풍을 강조하였는데, 먹물 빛깔의 변화가 풍부하여 간명한 산수화를 많이 남겨 창작활동과 實際書業을 화론과 병행하여 전개하였다. 있는 그대로의 형태를 묘사하면서 겉보기에 과격적인 공간을 묘사하였다. 서예 역시 서체의 겉모습을 맹목적으로 답습하기보다는 그 정신을 파악하는 것이 중요하다고 여겼다.

9) 陳少松, 「釋神理-明清小說批評中常用美學範疇研究之一」(南京師範大學), 참조.

그런 듯 곱게 화장한 아름다운 자태로 다소곳이 앉아, 구리 부젓가락으로 화로의 재를 헤집고 있었다. 옆에는 평아가 옷칠을 한 자그마한 쟁반에 덮개 달린 찻종을 받쳐 들고 서 있었다. 희봉은 차를 받을 생각도 없이 머리도 들지 않은 채, 한참 화로의 재만 헤집고 있더니 한참만에야 천천히 물었다. “왜 아직도 들어오라고 하지 않지?” 그러고는 머리를 들며 찻잔을 받으려는데 주서의 아내가 두 사람을 데리고 구들 아래에 서 있는 것이 눈에 띄었다. 그는 얼른 몸을 일으킬 듯 말 듯 하더니 얼굴에 환한 웃음을 띠우며 인사를 건넸다. 그러고는 왜 진작 알리지 않고 있었는지 주서의 아내를 짐짓 나무라는 것이었다.¹⁰⁾

脂硯齋는 바로 이곳이 ‘傳神’의 文筆이 대표적으로 표현된 부분이라고 여겼다. 熙鳳이 단아하게 앉아 있는 자태를 통해 ‘차를 받을 생각도 없이 머리도 들지 않는’ 표정으로 단지 ‘한참 화로의 재만 헤집고 있는’ 동작만 반복하다가 周瑞의 아내를 나무라는 심리상태와 표정의 변화는 이 귀족여인의 행동이 서서히 변화되는 모습을 마치 눈앞에서 보는 듯 생동감 있게 묘사했다. 이렇게 묘사해야 하는 대상의 심리상태인 ‘神’을 생동감 있게 표현 해내는 것이 바로 ‘傳神之筆’이라고 한다.¹¹⁾ 이런 曹雪芹의 文筆은 脂硯齋가 그의 評語에서 ‘지극히 일상적이면서도(至平)’·‘실로 기이하여(實至奇)’ ‘그 표정은 마치(神情宛肖)’·‘영혼을 들여다보는 듯하니(眞可謂追魂攝魄)’·‘다른 소설가 중에서도 이런 묘사는 아직 보지 못했다(稗官中未見此筆)’라고 극찬하였다.¹²⁾

비슷한 類의 예를 다시 살펴보자. 제6회 劉노파가 熙鳳에게 아쉬운 소리를 꺼내려는데, 문득 賈蓉이 熙鳳에게 유리병풍을 빌리러 찾아왔다. 가용이 겨우 유리병풍을 빌리고서, 몸을 일으켜 다시 밖으로 나가게 된다.

이 때 희봉이 무엇인가 생각난 듯 창밖을 향해 “돌아오세요”라고 가용을 도로 불렀다. 밖에 서 있던 하인들이 ‘가용나리! 돌아오시래요!’하고 전갈하는 소

10) 粉光脂艷端端正正坐在那里，手內拿着小銅火箸兒撥手爐內的灰。平兒站在炕沿邊，捧着小小的一個填漆茶盤，盤內一個小蓋鍾。鳳姐也不接茶，也不抬頭，只管撥手爐內的灰，慢慢的問道：“怎麼還不請進來？”一面說，一面抬身要茶時，只見周瑞家的已帶了兩個人在地下站着呢。這才忙欲起身，猶未起身時，滿面春風的問好，又嗔着周瑞家的怎麼不早說(曹雪芹, 《紅樓夢》 p.98).

11) 孫遜, 《紅樓夢脂評初探》(上海古籍出版社, 1981), p.226.

12) 鄧遂夫 校訂, 《脂硯齋重評石頭記甲戌校本》(北京: 作家出版社, 2000), pp.173-186. 참조.

리가 나고, 뒤이어 가용이 돌아 들어왔다. ‘저를 부르셨어요?’ 가용은 두 팔을 늘어뜨리고 공손히 서서 무슨 분부가 있기만 기다렸다. 희봉은 무엇을 생각 하는지 천천히 찻잔을 입으로 가져가 마시면서, 한참 말이 없다가 다시 웃으며 말하였다. “아니 그대로 가라구! 저녁을 먹고 나서 다시 오면 그때에 내가 말을 하지. 지금은 손님도 있고, 말할 정신도 없네.”

這里鳳姐忽又想起一事來，便向窗外叫：“蓉哥回來。”外面几個人接聲說：“蓉大爺快回來。”賈蓉忙復身轉來，垂手侍立，聽何指示。那鳳姐只管慢慢的吃茶，出了半日的神，又笑道：“罷了，你且去罷。晚飯后你來再說罷。這會子有人，我也沒精神了。”¹³⁾

이 부분 역시 熙鳳의 ‘傳神’부분이다. 그 중 특히 賈蓉을 다시 부르고서 ‘단지 찻잔을 입으로 가져갈 뿐 아무 말도 없는’ 그 표정은 바로 위에서 얘기했던 것처럼 劉노파를 대할 때의 행동과 매우 흡사하다. 傳神의 장면을 매우 잘 구성하고 있는데, 차만 마시고 있는 이 행동에 神理¹⁴⁾가 있다고 볼 수 있다. 脂硯齋는 이 부분을 다음과 같이評했다.

심리상태가 전해지는 문장이다. 희봉을 종이위에 생생하게 묘사하였다
甲戌本 眉批：傳神之筆，寫阿鳳躍躍紙上¹⁵⁾

만약 이 부분을 그림으로 그린다면 그 기교가 매우 뛰어나야 傳神의 경계에 도달할 수 있을 것이다. 이렇게 독자에게 생각할 수 있는 ‘빈자리’를 만들어 주는 것을 예술미학 측면에서의 傳神이라고 한다. 조형예술도 물론 회화와 같이 서로 통하는 부분이 있기 마련이다. 그 중 공통된 특징은 모두 ‘形’으로써 ‘神’을 나타내려 한다는 점이다. 중국 고대회화에서는 일찍이 ‘以形寫神’을 주장했다. 이것은 ‘形과 ‘神’의 변증법적 관계를 정확히 이해한 것이라 본다. 바로 ‘神’의 표현을 대상인 ‘形’을 통해 나타내기 때문에 그 ‘形’에 바로 ‘神’이 어느 정도 녹아있다는 것이다. ‘形’이 없이는 생동감 있는 ‘神’이 그려지지 않기 때문이다. 하지만 분명한 것은 ‘形’은 단순히 ‘形’을 나타내는 것이 아니라 ‘神’을 전

13) 曹雪芹, 《紅樓夢》(北京人民文學出版社, 2001), p.100.

14) 陳少松, 「釋神理—明清小說批評中常用美學範疇研究之一」(南京師範大學), 참조.

15) 陳慶浩, 《新編石頭記脂硯齋評語輯校》(臺北聯經出版公司, 1986), p.153.

달하기 위한 수단일 뿐이다. 그러 내려는 대상의 정신세계 및 그 성격의 독특한 특징을 집어내기 위한 고도의 기술이라고도 말할 수 있다. 문학작품에서의 ‘傳神’역시 예외일 수 없다. 위에서 예를 든 熙鳳이라는 인물의 ‘神’은 바로 ‘形’을 묘사해 넘으로써 독자에게 전달되었다. 때문에 결코 어떤 자세한 묘사가 없는데도 마치 눈앞에서 전개되어지는 상황을 보는 것 같이 느껴지는 것이다. 동시에 이 ‘形’을 묘사하는 것은 ‘神’과 항상 어느 정도 일관되어야 한다. 위의 두 단락의 ‘傳神之筆’은 ‘神’과 ‘形’이 깊은 조화를 이루어낸 부분이다. ‘傳神’은 外形의 도움을 받을 수밖에 없지만 ‘形’을 표현해서 인물의 ‘神’을 전달한다는 것은 그다지 쉬운 일이 아니다. 이런 문제에 대해 작가는 그려내려는 대상의 성격을 확실하게 파악하고, 그에 맞는 성격의 특징을 ‘形’으로써 나타내어야 한다. 만약 어떤 대상이든 상관없이 모두千篇일률적으로 표현한다면 어떻게 인물의 ‘神’을 전달하겠는가? 예를 들면 즐거움을 표현할 때 ‘입이 옆으로 찢어질 듯 하다’라든지, 화가 난 것을 ‘눈살을 찌푸리다’라든지, 두려워하는 모습을 ‘온몸을 덜덜 떨다’라는 식의 상투적인 표현을 사용한다면 어떤 장면이든 이렇게 비슷한 인물의 동작이나 표정, 태도를 가지고는 근본적으로 그 표현하려는 인물의 ‘神’을 전달하기는 불가능 하다. 단지 선택되어진 그 인물에 부합되는 특징적인 성격과 환경을 대상으로 ‘形’을 모방하거나, 진짜와 거의 비슷하게 묘사함으로써 ‘傳神’에 이르는 것을 최고의 목표로 삼아야 할 것이다.

제7회 주서의 아내는 설부인이 준 꽃비녀를 아가씨들에게 나누어 주라는 분부를 받고 나누어 주다가 희봉의 거처로 갔을 때, 안에서 유모가 희봉의 딸 대저아를 토닥여 주며 재우고 있자, “마님이 낮잠을 주무시는 것 같은데, 아직 일어나실 때가 안 되었나요?”라고 묻는 대목에서 유모는 그저 고개만 살래살래 흔들었다. 이 부분 甲戌夾批에 “有神理”라고 되어있다. 대화로 장면을 표현한 것이 아니라 사람의 심리를 단지 몸짓과 고개 짓으로 표현한 부분을 일컫는 것이다. 이런 부분이 바로 傳神이자 神理라고 脂評에서는 언급하고 있다. 또한 주서의 아내가 꽃비녀를 아가씨들에게 나누어 주고 남은 것을 대옥에게 전해 주려고 찾아가자, 대옥은 마침 보옥과 같이 있었다. 대옥이 주서의 아내에게 “이거 나한테만 보낸 건가요? 아니면 다른 아가씨들에게도 보냈나요?”하고 묻

자 주서의 아내가 “다른 아가씨들께는 모두 드렸어요. 이걸 아가씨 것이랍니다”라고 하자, 대옥이 쓴웃음을 지으며 “그렇지 남들 다 주고 남은 것이어야 내차지가 되지”라고 말하는 부분에도¹⁶⁾ 역시 脂評이 있다.

나는 대옥의 마음속에 있는 깊은 생각을 모르겠다. 그녀의 심리상태를 한번 느껴보라.

甲戌側批：吾實不知黛卿胸中有何丘壑，再看一看上傳(仿)神。¹⁷⁾

神理가 있는 부분이다. 독자들도 생각해 보라

甲戌側批：妙神妙理，請觀者自思。

과연 대옥의 마음속의 의미는 무엇일까? 원래 傳神이라고 하면 그림에 사람의 神을 넣는 것을 말하는 것인데, 이렇게 대화만으로도 그 사람의 감정과 생각을 드러낼 수 있게 묘사한다는 것은 문필의 경지가 최고에 이르렀음을 의미한다. 脂硯齋는 이런 부분을 특별히 표시해 두어 독자들에게 다시 한 번 음미해 볼 것을 당부하고 있다.

제9회 보옥이 가숙에 들어가서 공부를 하려는 날 아침에 보옥이 일어났을 때, 습인은 문방구들을 책보에 싸 놓고 침상 옆에 걸터앉아 심란한 마음을 달래며 잠시 생각에 잠겨 있었다.¹⁸⁾ 라는 부분에도 일부러 脂硯齋는 評을 달아 언급을 하고 있다.

이런 심리상태(神理)들이, 바야흐로 이 책의 正文이다.

蒙側批：此等神理，方是此書的正文。¹⁹⁾

심리상태를 느낄 수 있는데, 문득 소아학당에 쓰는 문자를 묘사해내니, 이런 글들은 다른 책에서는 볼 수 없는 것이다.

蒙双行夾批：神理可思，忽又寫小兒學堂中一篇文字，亦別書中未有。²⁰⁾

16) 周瑞家的道：“各位都有了，這兩枝是姑娘的了。”黛玉冷笑道：“我就知道，別人不挑剩下的也不給我。”(曹雪芹,《紅樓夢》p.108)

17) 陳慶浩,《新編石頭記脂硯齋評語輯校》p.169.

18) 至是日一早, 宝玉起來時, 襲人早已把書筆文物包好, 收拾得停停妥妥, 坐在床沿上發悶。(曹雪芹,《紅樓夢》p.130)

19) 陳慶浩,《新編石頭記脂硯齋評語輯校》p.204.

20) 陳慶浩,《新編石頭記脂硯齋評語輯校》p.204.

또 다른 예를 들면 제25회 馬道婆가 일부러 趙姨娘의 감정에 거슬리는 말을 하는데 이에 대해 趙씨가 아래와 같이 말을 한다.

조씨는 코웃음을 지으며 말하길, “당치도 않은 말씀 아예 하지 두 말아요. 지금 우리 모자의 처지로서는 이 집의 아무와도 비교할 엄두를 못 낸단 말예요. 보옥이가 있다고 해서 하는 말이 아니예요. 난데없는 용 한 마리가 날아와 설쳐대고 있으니 그게 말썽이란 말이지요. 보옥이야 아직 어린데다가 얼굴도 귀염성 있게 생겨서 어른들의 귀염을 받는 것도 당연하겠지만 죽어도 참아내기 어려운 것 이 화상이란 말예요” 그러며 조씨는 손가락 두 개를 펴보였다. 그 뜻을 알아차린 마도파는 얼른 되물었다. “아, 알겠어요. 가련댁 아씨님 말씀이지요?” 조씨는 짙은 손가락 두 개를 내 흔들었다. 그리고는 얼른 문 쪽으로 다가가 문발을 젓히고 밖을 내다보더니 아무도 없는 것을 확인하고 나서야 안도의 숨을 내쉬었다. 제 자리로 돌아온 그녀는 목소리를 낮추어 마도파에게 소곤거렸다. “참말이지 큰일은 큰일이란 말이죠. 앞으로 두고 봐요. 이 집 재산이 멀지 않아 죄다 그의 친정집으로 흘러버리지 않나”²¹⁾

이 단락은 독자가 마치 영화를 보듯 이 장면을 연상할 수 있다. 마치 그녀의 목소리를 듣는 듯, 조씨의 ‘神’이 전해진다. 특히 ‘말하면서 손가락 두 개를 펴 보이는’ 특징적인 행동 및 살아있는 듯한 표현은 熙鳳의 위세와 趙씨의 두려운 모습이 그대로 전해진다. 이 부분에서 脂硯齋는 “조씨가 살아있는 듯, 회룡이 살아있는 듯(活現趙嫗, 活現阿鳳)”한 문장이라고 했다. 賈府의 모든 여인들을 통틀어 熙鳳의 권세가 크기 때문에 그녀는 근본적으로 그런 여인을 눈앞에 그냥 놔둘 수 없는 것이다. 趙씨는 재산 싸움에서 熙鳳의 위세에 겁을 먹고 있었기 때문에 이런 특정한 의미가 포함된 표정과 태도를 취한 것이다. 따라서 趙씨라는 인물의 상황과 그 성격의 묘사가 매우 사실적으로 표현되었다고 볼 수 있다. 또 생동감 있는 熙鳳의 지위나 위세는 독자에게 지워지지 않는 깊은

21) 鼻子里笑了一聲, 說道: ‘罷, 罷! 再別說起, 如今就是個樣兒, 我們娘兒們跟的上這屋里那一個兒! 也不是有了寶玉, 竟是得了活龍, 他還是小孩子家, 長的得人意兒, 大人偏疼他些也還罷了, 我只不伏這個主兒’ 一面說, 一面伸出兩個指頭兒來, 馬道婆會意, 便問道: ‘可是連二奶奶?’ 趙姨娘啷的忙搖手兒, 走到門前, 掀帘子向外看看無人, 方進來向馬道婆悄悄說道: ‘了不得, 了不得! 提起這個主兒, 這一家私要不都叫他搬送到娘家去.’ (曹雪芹, 《紅樓夢》 p.339.)

인상을 남기기에 충분하다. 만약 위의 단락에 다른 묘사를 한다면 이렇게 두 사람의 생생한 ‘神’이 전달되지 못했을 것이다.

보옥과 대옥 두 사람의 생생한 심리상태가 전해지는 부분도 있는데, 제26회 寶玉이 가운을 보내고 소상관 쪽으로 발길을 옮겨 창문 앞으로 가까이 다가가자 그윽한 향내가 사창 안으로부터 새어나왔다. 보옥은 얼굴을 붉은 사창에 대고 방안을 들여다보았다. 방안에서는 별안간 꺼지는 듯 한 한숨소리와 함께 ‘아아, 날마다 그리움에 젖으니 눈마저 피곤해져 감기네’ 하는 소리가 가늘게 들려왔다.²²⁾ 이 부분은 대옥과 보옥의 애뜻한 사랑의 감정을 느낄 수 있는 부분으로 지연재 評語에서도 이 들의 미묘한 사랑의 심리상태를 느낄 수 있게 해준다.

아직 모습을 보지도 않았는데 소리가 먼저 들리니, 神理가 있다.

甲戌双行夾批：未曾看見先聽見，有神理。²³⁾

보옥이 이 소리를 듣고, 짜릿해지는 가슴을 달래며 다시 보니, 대옥이 침상에 비스듬히 누워 한숨을 짓고 있었다.²⁴⁾

神理가 있다. 진정 사실적인 그림을 그렸구나.

甲戌側批：有神理，眞眞畫出。²⁵⁾

이런 부분은 마치 사실적인 그림 한편을 보는 듯이 대옥과 보옥의 심리상태가 느껴지는 부분이다. 소설은 텍스트를 읽는 장르이다. 얼굴 표정이나 그림의 영상 없이도 인물의 표정과 상황을 파악하고 이해 할 수 있도록 하는 작업은 작가의 능력이다. 하지만 그런 부분을 文藝美學論的인 측면으로 읽어내는 일은 비평가의 몫이라고 할 수 있다.

22) 走至窗前，覺得一縷幽香從碧紗窗中暗暗透出。寶玉便將臉貼在紗窗上，往里看時，耳內忽聽得細細的長嘆了一聲道：“每日家情思睡昏昏。”（曹雪芹，《紅樓夢》p.353.）

23) 陳慶浩，《新編石頭記脂硯齋評語輯校》p.507.

24) 寶玉听了，不覺心內痒將起來，再看時，只見黛玉在末上伸懶腰。（曹雪芹，《紅樓夢》p.354.）

25) 陳慶浩，《新編石頭記脂硯齋評語輯校》p.507.

비슷한 예를 다시 살펴보도록 하겠다. 제80회 金桂는 香菱의 이름을 寶釵가 지어주었다는 말을 듣고는 다음과 같은 행동을 한다.

금계는 입을 삐죽, 코를 킁킁, 손뺑까지 쳐가며 냉소를 지었다. “마름에서 향기가 나는 걸 누가 맡아 보았어? 만일 마름이 향기를 풍긴다고 한다면 진짜로 향내 나는 꽃은 어떻게 하지? 아무래도 그건 잘 통하지 않는데...”²⁶⁾

여기에서 ‘입을 삐죽, 코를 킁킁, 손뺑까지 쳐가며 냉소를 지었다’는 대목은 매우 인상적인 동작으로 매우 특징적인 의의를 가진다. 때문에 많지 않은 어휘로도 ‘傳神’을 잘 표현했다고 볼 수 있다. 金桂처럼 그렇게 사나운 여자의 성격을 생생한 필력으로 그려냈다. 이 부분에 脂批에서는 다음과 같이評을 했다.

사나운 여자를 그려냈구나, 진정 그녀의 혼백을 다 들여다보는 듯 한 필력이다
畫出一個悍婦來”, “眞眞追魂攝魄之筆²⁷⁾

‘神’을 표현하기 위해서는, 그 묘사하려는 인물의 특징적인 표정이나 자태, 표정뿐 아니라 ‘傳神’을 나타내기 위해 가장 적합한 순간을 포착해 내야 한다. 脂評은 사람의 심리상태는,

단지 연기가 날아가 버리고 물이 흐르는 사이에 있기 때문에, 눈 깜짝할 사이에 그 흐름을 놓칠 수 있다
盡在烟飛水逝之間, 一展眼便失于千里矣²⁸⁾

라고 했다. 여기서의 ‘神’은 많은 어휘로 묘사한 것도 아니고, 그 실체를 그대로 본뜬 것도 아니라는 의미이다. 만약 한 개인의 ‘神’의 순간을 포착하려면 인물의 동작, 자태와 표정을 모두 묘사해낸다 해도 완전한 傳神을 그려내기는 어렵기 때

26) 將脖項一扭, 嘴唇一撇, 鼻孔里哧了兩聲, 拍着掌冷笑道: “菱角花誰聞見香來着? 若說菱角香了, 正經那些香花放在那里? 可是不通之極!” (曹雪芹, 《紅樓夢》 p.1128.)

27) 陳慶浩, 《新編石頭記脂硯齋評語輯校》 p.726.

28) 陳慶浩, 《新編石頭記脂硯齋評語輯校》 p.183.

문이다.

제8회 寶釵가 寶玉의 通靈玉을 보는 부분을 예로 들어보면 더욱 이해하기가 수월할 것이다. 작가 조설근이 표현한 부분부터 살펴보도록 하겠다.

보채는 앞뒷면을 다 보고 나서 다시 앞면의 글자를 입 속으로 두어 번 외워 보다가 옆에 서 있는 앵아를 돌아보며 웃음을 띄웠다. “애가 어서 차를 따르지 않고서 왜 이렇게 멍청히 있니?” 정신없이 구슬만 들여다보던 앵아도 호호 하고 웃었다. “제가 듣기엔 지금 외우신 그 두 글귀가 아가씨 목걸이에 쓰여진 글귀와 대구가 되는 것 같아서요”²⁹⁾

寶釵가 입 속으로 두어 번 외워보다가 옆에 서 있는 鶯兒를 돌아보며 웃음을 지었다는 대목을 주의 깊게 보면, 보채의 심정이 바로 ‘연기가 흘러가고 물이 흐르는 사이에(烟飛水逝之間)’있음을 말하고 있다. 그녀의 순간적인 심리상태를 포착할 수 있었기 때문에 마치 살아있는 그림과도 같이 표현되었다. 입으로 몇 번 중얼거리는 행동과 鶯兒가 고개를 들며 웃는 행동은 ‘金玉之緣’에 대한 귀족소저의 순간적인 희열과 동시에 기쁘기만 하지 않은 묘한 정감을 표현한 것이다. 脂硯齋 역시 이 부분을 다음과 같이 評하였다.

여러분은 우선 책을 덮고 눈을 감은 채, 그 심리상태를 생각해 보라! 그 앉아 있는 모습과, 보채의 얼굴 그리고 말하는 입을 생각해 보면, 얼마나 진묘한가! 請諸公掩卷合目, 想其神理, 想其坐立之勢, 想寶釵面上口中, 眞妙³⁰⁾

확실히 이 부분은 절묘한 傳神之筆이다. 관심을 가지고 좀 주의 깊게 읽는다면 책을 덮고서, 그 심리적인 상태를 가만히 생각해 보면 그 세심한 정감과 그 무한한 ‘神’의 경지를 느낄 수 있다. 만약 이 부분을 집어내지 못하고 넘긴다면 보채의 행동의 ‘神’을 느끼지 못한 채 단지 평범한 문장과 함께 묻어져 버릴 것이다.

29) 寶釵看畢, 又從新翻過正面來細看, 口內念道: “莫失莫忘, 仙壽恆昌”念了兩遍, 乃回頭向鶯兒笑道: “你不去倒茶, 也在這裏發呆作什麼?” 鶯兒嘻嘻笑道: “我聽這兩句話, 倒象和姑娘的項圈上的兩句話是一對兒”(曹雪芹, 《紅樓夢》p.121.)

30) 陳慶浩, 《新編石頭記脂硯齋評語輯校》p.185.

제51회에서는 청문이 아파서 고생하자 보옥이 의원을 부르고 진찰하게 하고는, 처방전에 따라 할멈이 약을 지어 오자 보옥이 은으로 된 약탕관을 가져오게 하여 화롯불에 달이게³¹⁾ 하는 장면이 있다. 이 부분에서 脂硯齋는 작가가 사용한 글자에서 보옥의 심리상태를 읽어낸다.

‘找’字로 심리상태를 알 수 있는데, 자주 사용하는 물건이 아니기 때문이다.
庚辰双行夾批：“找”字神理，乃不常用之物也³²⁾

보옥은 시녀들로 하여금 약탕관을 나오게 하였는데, 이 약탕관은 자주 사용하는 물건이 아니었던 것이다. 자주사용하지 않는 은으로 된 약탕관을 찾아와서 약을 달이게 할 정도로 보옥은 청문을 아끼고 있었던 것이다. 글자 하나만 가지고도 심리상태를 나타내었고, 또 그런 부분까지 읽어낼 수 있었던 지연재의 능력에 놀라움을 느낀다. 이 부분에서 이렇게 평을 달아서 짚어주지 않았다면 이렇게 세심한 부분을 읽어내지 못했을 것이다. 脂硯齋의 미학관념도 그렇지만 정말 세세하게 읽고 평을 한 그의 노고를 다시 한 번 느낀다.

앞에서도 언급했듯이, ‘神’을 전하기 위해서는 당연히 ‘形’의 도움을 받지만, 어떤 장소나 시간에 그 대상의 성격특징이 나타날지에 관한 전반적인 틀을 안배할 필요가 있다. 언어로 표현하는 예술은 다른 조형예술에 비해 하나의 장점이 있다. 그것은 바로 인물의 대화 및 상황설명을 통해 성격을 그려낼 수 있는 점이다. 독자들은 인물의 대화를 통해 살아있는 인물의 ‘神’과 만날 수 있는 것이다.

《紅樓夢》 안에 녹아져 있는 ‘傳神’의 美學은 조설근이 이루어 놓은 걸출한 예술적 성취라고 할 수 있다. 기존의 야사와 俗套소설에서는 찾아보기 힘든 審美의 경계를 만날 수 있는 것이다. 脂硯齋는 曹雪芹의 심미적인 성취를 독자들에게 일깨워 주기 위해 ‘傳神’이라는 범주를 제시하게 된 것이다. 물론 위에 예를 든 몇 가지의 상황만으로 ‘傳神’을 다 파악하기에는 다소 부족함이 있을

31) 說着，只見老婆子取了藥來，寶玉命把煎藥的銀吊子找了出來（曹雪芹，《紅樓夢》p.700.）

32) 陳慶浩，《新編石頭記脂硯齋評語輯校》p.643.

수 있다. 하지만 《紅樓夢》 속에 살아있는 듯 생생한 ‘傳神’을 이해하는데 조금의 도움이 되었으리라 본다. 脂硯齋는 이렇게 자신의 미학적 관점을 통해 曹雪芹의 예술적 정감을 이해했고, 또한 독자들에게 ‘傳神’이론을 들어 일깨워 주고 있다고 볼 수 있겠다.

2) 사실적 묘사 - 白描

白描는 중국 전통회화를 그릴 때 사용하는 기본 기법이다. 먹을 이용하여 사물의 음영을 나타내는 표현기법으로, 고대 白畵에서 유래했는데 수묵화를 그리면서 白描를 이루었다고 하여 ‘백화’라고 칭했다고 한다. 白描라는게 원래는 순전히 선만을 사용하여 그림을 그리면서 색채를 쓰지 않는 것을 가리키는 말이었다. 현대 화법으로 말하자면 소묘와도 같은 것이다. 그렇기 때문에 단순한 듯 세련되지 않았지만 매우 세밀하다. 회화영역에서 백묘화를 말하자면, 그 특징이 기운이 있고 생동감이 있으며, 골법용필³³⁾의 요소가 있고, 눈으로도 그 선을 느낄 수 있으며, 감정적인 필력이 있으며, 여백의 미가 있다고 한다. 北宋代 李公麟은 나름대로 독립적인 회화 양식을 발전시켜 一家를 이루었다. 李公麟은 그림을 그리는 것은 “붓을 세우는 것이 먼저이고, 구도나 장식은 다음”이라고 하고 스스로 “내가 그림을 그리는 것은 시인이 시를 쓰는 것과 같이 性情을 풀어내는 것”이라 하였다. 따라서 그는 화가로서의 정서와 감회를 잘 표현하였으며 참신하고 깊이 있는 구상을 보여주었다. 그는 白描의 대가로 후대의 칭송을 받았는데, 채색을 하지 않은 필선으로만 형상을 이루어 내면서 정밀하고 엄격하며 적절한 기법을 중시하였으며 문인사대부의 심미관을 그대로 표현하였다.³⁴⁾ 이 회화 용어를 인용하여 문학비평을 한 사람에게 張竹坡가 있다. 그는 白描라는 회화용어를 사용하여 《금병매》를 평정한 것으로 유명하다. 장죽파는 《금병매》 평을 하면서 이 용어를 운용하여 《금병

33) 대상의 골조를 필선으로 구사하는 것으로 골법으로 붓을 사용하는 것이다. 인물묘사를 할 때 기운이 인격적인 광약이라면, 골법은 육체적인 골조라고 보아야 한다. 傳神이 심리상태를 표현하는 것이라면, 골법은 일반회화에서 骨肉이라고 말할 수 있다. (張彥遠外, 김기주 역, 《중국 화론선집》 미술문화, 2002)

34) 북경 중앙미술학원 미술사계 중국미술사교연실 편저, 박은화 역, 《간추린 중국 미술의 역사》, (서울 : 시공사, 1998) p.76 참조.

매》의 문자가 소박, 간결하고 단순하여, 어떤 과장이나 화려함 같은 언어적 기교를 사용하지 않고 있음을 언급하였다. 그는 “금병매를 읽을 때는 마땅히 白描의 부분을 간파해야 하니, 글을 배우는 사람이 그 백묘 부분을 간파할 수 있으면 틀림 없이 혼자서도 힘들이지 않고 또 다른 교묘한 분장을 지어낼 수 있을 것이다³⁵⁾”라고 하였다. 백묘라는 예술적 수법은 많은 문장을 생략해서 쓰기도 하지만, 오히려 인물묘사에서는 더 많은 효과를 거둘 수 있게 해준다. 《홍루몽》 초기 평자도 이 작품안의 특별한 인물을 지칭할 때 이 용어를 사용하였다. 결국 白描라는 언어 예술의 또 하나의 특징은 정확성과 형상성을 나타내는 데 있다.

《紅樓夢》脂評에서는 초기 평자 중에서 畸笏叟가 이 용어를 운용하여 작품을 評하였다. 脂評에서 ‘백묘’ 단어가 언급되고 있는 비어는 총 6條 인데, 그중 기홀수 서명의 批가 3條, 기홀수로 확실히 추정되는 批 1條와 서명이 없는 批가 2條 남아 있다.³⁶⁾

장죽과가 《금병매》를 評할 때 ‘백묘’ 용어를 많이 운용하였다고 했는데, 작가가 소설을 창작할 때 인위적으로 화려하게 수식하지 않고 꾸미려 들지 않아도 단지 붓으로써 자연스럽게 묘사하여 그 모든 효과를 낼 수 있다는 것이다. 이런 장죽과의 가치관은 기홀수에게 그대로 이어진 것으로 보인다. 조설근의 조부와 증조부가 장죽과의 부친과 가까이 지냈기 때문에 이런 영향은 오히려 당연한 것인지 모른다. 더구나 기홀수는 조설근의 숙부항렬이기 때문에 장죽과와도 교류가 있었을지 모른다. 그렇기 때문에 더욱 그런 운용방법을 체득했을 수 있다. 기홀수는 조설근의 숙부항렬의 친척으로, 이미 많은 학자들이 曹頌일 것이라는 가능성을 내놓았다. 여기서 살펴볼 脂評을 보면 기홀수는 그 이전에 소설평점이 된 문학작품 특히 장죽과의 《금병매》 평점을 숙지했을 가능성이 있다. 그렇기 때문에 백묘라는 용어를 문학에 운용해서 그의 생각을 적고 활용할 수 있었을 것이다. 그렇다면 기홀

35) 方正耀, 《中國小說批評史略》, 中國社會科學出版社, 1990, p.215.

36) 이것은 자연재와 기홀수가 뚜렷하게 다른 사람이고, 그들의 문예미학적인 소양이나 가치관과 문학적 지식이 확연히 달랐음을 의미하는 것이다. 앞서서도 언급했지만 기홀수 역시 《홍루몽》의 초기 평자로 脂評의 범위 안에 포함되기 때문에 여기서는 脂評이라고 언급을 할 것이다. 하지만 다른 회화용어와는 달리 ‘백묘’라고 뚜렷하게 사용한 것을 보면 분명 기홀수는 장죽과의 금병매 평에 영향을 받았다고 할 수 있다.

수가 생각하고 있던 《紅樓夢》 안에서의 백묘는 어떤 부분인지 구체적으로 살펴 보아야겠다.

제6회 劉노파는 자신의 어려운 처지를 하소연하기 위해 봉저를 만나러 영국부를 찾아간다. 하지만 오랜 시간 봉저를 기다려야하는 부분이 있는데, 그 몇 단락의 묘사를 먼저 살펴보자.

유노파는 숨을 죽이고 가만히 귀를 기울였다. 좀 떨어진 곳에서 웃음소리가 간간히 들려오더니 스무 남은 명은 될 성싶은 여인들이 사르륵사르륵 치맛자락을 스치며 가운데 방으로 들어가는 모양이었다. 뒤이어 두서너 명의 여인이 옷칠을 한 큰 함을 들고 이 쪽 칸에 들어와 기다리고 있었다. 이윽고 저쪽에서 '상을 차려요'하는 소리가 나자 많은 사람들은 물러나고 상 시중을 드는 여종 몇 사람만 남은 것 같았다. 그로부터 한참은 쥐죽은 듯 조용하더니 문득 두 여인이 밥상을 맞들고 나와 노파가 앉은 방에 내려놓았다. 상 위에는 고기가 그득그득 담긴 접시와 생선 접시들이 가지런히 놓여 있는데 젓가락을 대본 접시라고는 겨우 한두 개밖에는 안 되는 것 같았다.³⁷⁾

이 부분의 묘사에 “白描入神”³⁸⁾이라는 비어가 있다. 이것은 단지 아무런 수식을 가하지 않고 담담히 있는 그대로의 일상생활을 그려냈을 뿐인데도, 영국부 일상의 생활이 그대로 유노파의 눈을 통해 여과 없이 보여지고 있기 때문에 백묘의 화법이 느껴지는 부분이라는 것이다. 이런 장면에서 백묘가 느껴진다는 것은 마치 색이 없이 먹으로만 그려놓은 백묘화법의 그림 한 폭을 보는 듯한 느낌을 준다는 것이다. 자연스러운 일상의 묘사를 통해 유노파의 심리가 전해진다. 일일이 영국부의 사치스럽고 화려한 삶을 다 서술하지 않아 여백의 미가 느껴지면서도 유노파의 눈을 따라 세밀하게 관찰되는 또 다른 영상미가 있다. 원래 백묘는 자연스러운 묘사를 말한다. 소묘를 보더라도 그리고자 하는 대상을 연필 선 하나만 가지고 자연스럽게 묘사해 낸다. 소설에서 이야기의 구성을 이미 짜 놓고 그 외, 인물이나

37) 劉家後屏聲側耳默候。只聽遠處有人笑聲，約有一二十婦人，衣裙窸窣，漸入堂屋，往那邊屋內去了。又見兩三個婦人，都捧着大漆捧盒，進這邊來等候。聽得那邊說了聲“擺飯”，漸漸的人才散出，只有伺候端菜的幾個人。半日鴉雀不聞之後，忽見二人抬了一張炕桌來，放在這邊炕上，桌上碗盤森列，仍是滿滿的魚肉在內，不過略動了幾樣。(曹雪芹，《紅樓夢》p.97.)

38) 陳慶浩，《新編石頭記脂硯齋評語輯校》p.150.

세세한 사건을 그리고자 할 때 사용할 수 있는 방법이라고 할 수 있다.

또 다른 예로 제21회 상운이 보옥의 요구에 못 이겨 머리를 빗겨주는데 머리에 꽃은 장식에 달려있던 구슬이 세 개가 달려 있어야 했는데, 한 개가 없어서 물어보니 한 개는 잃어버렸다고 대답했다. 상운이 “분명 밖에 나갔다가 떨어뜨렸을 거예요, 그걸 남이 주었다면 남 좋은 일만 시킨 거네요(湘云道:“必定是外頭去掉下來, 不防被人揀了去, 倒便宜他”)” 라고 하는 부분에 脂批가 있다.

‘倒便宜他’네 글자와 ‘忘了’라는 두 글자는 같은 맥락에서 나온 말이다. 귀족집안의 보물이 자연스럽게 묘사되었다. 기훤
庚辰眉批: “倒便宜他”四字与“忘了”二字是一气而來, 將一侯府千金白描矣。畸笏。39)

오묘한 말이다. ‘倒便宜他’라는 네 글자는 위대한 문장가의 귀중한 말이다. 근래에는 ‘可惜了’라는 네 글자를 많이 사용하는데, 이 작품에서는 구슬을 하나 잃어 버렸는데도 이 네 글자(可惜了)를 쓰지 않았으니, 지극히 오묘하다. 妙談。道倒便宜他四字是大家千金口吻。近日多用可惜了的四字, 今失一珠不聞此四字, 極妙是極。40)

이 부분에서는 표현적인 부분인 글쓰기 수법을 언급한 것이다. 남 좋은 일 시킨 것은 잃어버렸다는 의미인데, 그걸 주운 사람에게는 좋은 일이다. 아무 화려한 수식 없이 단지 ‘倒便宜他’ 네 글자로 상황을 설명할 수 있었기 때문에 백묘처럼 깔끔하고 군더더기 없는 담담한 묘사가 될 수 있었다.

제23회 햇살 따사로운 봄의 어느 날 보옥이 《회진기》를 손에 들고 沁芳閣 다리 주변 복사꽃 만발한 곳 밑에 앉아 책을 읽고 있는데, ‘붉은 꽃잎 떨어져 무더기를 이루네(落紅成陣)’ 라는 대목에서 갑자기 바람이 불어 꽃잎이 우르르 떨어져 옷과 바닥에 꽃잎이 가득했다. 그러자, 조심스럽게 꽃잎을 주워 물에 띄웠는데도 여전히 떨어진 꽃잎이 많았다. 보옥이 어떻게 할까 주저하고 있는데 대옥이 얇은 비단주머니가 매달린 꽃갈퀴와 꽃빗자루를 들고 나타났다41)는 대목에도 기훤수

39) 陳慶浩, 《新編石頭記脂硯齋評語輯校》 p.409.
40) 陳慶浩, 《新編石頭記脂硯齋評語輯校》 p.409.
41) 那一日正當三月中流, 早飯后, 寶玉攜了一套《會真記》, 走到沁芳閣橋邊桃花底下一塊石上坐着, 展開《會真記》, 從頭細玩。正看到“落紅成陣”, 只見一陣風過, 把樹頭上桃花吹下一大半來, 落的滿

의 서명이 있는 庚辰眉批가 있다.

미인(대옥)을 자연스럽게 묘사하여, 아름다운 품성을 드러낸 것은 나의 생각
 과도 맞는다
 其白描美人，眞神品物，甚合余意。畸笏

라고 하여 대옥을 묘사할 때 자연스러운 필치로 그려냈음을 강조했다. 굳이
 색을 가하지 않았는데도 아름답고 깨끗하고, 그러면서도 그녀의 기질을 다 볼 수
 있게 그려낸 것은 미술에서의 백묘 미학과도 상통한다고 볼 수 있다. 그리고 제28
 회 회전총비에도 다음과 같은 비슷한 말이 있다.

……‘聞曲⁴²⁾’회 이후, 매번 약 처방을 쓴 것은, 대옥의 병이 더욱 심해지는 것
 을 자연스럽게 그려낸 것이다. ……
 ……自“聞曲”回以後，回回寫藥方，是白描皚儿添病也。……⁴³⁾

이 부분에서도 단지 대옥의 병이 심해지는 것을 자연스럽게 그려냈다고 강조
 하고 있다. 그러면서 白描라는 말을 사용하였다. 白描는 사실적인 인물을 묘사하
 는데 적합한 필법이다. 비록 여기서는 언급하지 않았지만 이 뒤에 이어지는 비어
 에서는 평자는 恨과 대옥을 하나의 필묵으로 이해하고 있는데, 평자의 견해를 통
 해 대옥의 감정을 알 수 있는 자연스럽게 알게 하는 대목이 나온다.

또한 제24회에서 보옥의 처소에 시녀들이 각자 자기들의 볼일을 보러 가고, 추문
 과 벽흔도 보옥의 목욕물을 뜨러 가자, 보옥은 잠시 혼자 있게 되었는데, 갑
 자기 차를 마시고 싶어 시녀를 불렀으나, 두 명의 할멈이 들어왔다. 보옥은
 필요 없다고 하면서 직접 차를 따르려고 하자 어디선가 소흥이 들어와 차를
 따르면서 보옥과 몇 마디 주고받으며 가운이 찾아왔었다는 얘기를 전했다.
 그 때 벽흔과 추문이 깔깔대며 물을 가지고 들어오면서 비틀비틀 거리자 소

身滿書滿地皆是。寶玉要抖將下來，恐怕腳步踐踏了，只得兜了那花瓣，來至池邊，抖在池內。那花瓣
 浮在水面，飄飄蕩蕩，竟流出沁芳閣去了。回來只見地下還有許多，寶玉正踟躕間，只聽背后有人
 說道：“你在這裏作什麼？”寶玉一回頭，卻是林黛玉來了，肩上擔着花鋤，鋤上掛着花囊，手內拿着花
 帚。(曹雪芹，《紅樓夢》p.314.)

42) 陳慶浩에 의하면 제23회를 가리킨다고 한다. 대옥이 《서상기》와 연극의 글귀에 매료되고,
 《모란정》 노랫소리를 듣고 보옥에 대한 애뜻한 감정이 더욱 깊어지는 회이다.
 43) 陳慶浩, 《新編石頭記脂硯齋評語輯校》p.533.

홍이 그들을 도와주려고 했다. 그러나 소홍을 보지 못하고 계속해서 ‘치마를 버리네’ ‘발등을 밟네’ 등 떠들어댔다. 그러다가 문득 물통을 받으려는 사람이 있어서 쳐다보니 다름 아닌 소홍임을 알고. 순간 이상한 생각이 들어 물통을 내려놓고 방안으로 들어가 여기저기 둘러보니 아무도 없고 보옥 혼자만 있자 얼굴이 새침해졌다.44)는 부분에 비어가 있다.

이홍원의 세세한 일들을 붓을 들고 자연스럽게 묘사한 문장법이다. 정혜 여름, 기홀수.

庚辰眉批：怡紅細事俱用帶筆白描，是大章法也。丁亥夏。畸笏叟。45)

그리고 보옥이 옷을 벗고 목욕을 하자, 소홍을 불러서 도련님 방에서 무엇을 했느냐고 따졌다. 소홍이 “제가 어떻게 이방에 있겠어요? 손수건이 보이지 않아, 뒤쪽으로 찾으러 갔는데, 도련님이 차를 마시려고 언니들을 불렀는데도 없어서 제가 들어간 거고, 차를 막 드렸는데, 언니들이 온거예요” 추문이 듣고 침을 벨으며 “양심도 없는년! 저더러 물을 떠오라고 했을 때는 일이 있다고 하면서 우리를 가게 하고서 이런 기회를 노린 거였어, 조금씩 위로 올라갈 심산으로 말야, 설마 우리가 너보다 못하다는 거야? 너도 거울을 찬찬히 보고, 차를 따를 수 있는지 없는지 생각해46)”이렇게 말하는 부분에 평어를 보자.

소홍에게 마음이 없었다고 말하기 어려울 만큼, 자연스럽게 묘사되었다.

庚辰側批：難說小紅无心，白描。47)

이런 부분은 아무런 화려한 수식 없이 그냥 담담하게 일상생활을 꾸미지 그려 내었음에도 불구하고 표현하고자 하는 바가 다 들어났다고 할 수 있다. 이회의 묘

44) 剛說到這句話，只見秋紋，碧痕嘻嘻哈哈的說笑着進來，兩個人共提着一桶水，一手撩着衣裳，趑趑趑趑，潑潑撒撒的。那丫頭便忙迎去接。那秋紋，碧痕正對着抱怨，“你濕了我的裙子”，那個又說“你濡了我的鞋”。忽見走出一個人來接水，二人看時，不是別人，原來是小紅。二人便都詫異將水放下，忙進房來東瞧西望，并沒個別人，只有寶玉，便心中大不自在。(曹雪芹,《紅樓夢》p.331.)

45) 陳慶浩,《新編石頭記脂硯齋評語輯校》p.474.

46) 小紅道：“我可曾在屋里的？只因我的手帕子不見了，往後頭找手帕子去。不想二爺要茶吃，叫姐姐們一個沒有，是我進去了，才倒了茶，姐姐們便來了。”秋紋聽了，兜臉啐了一口，罵道：“沒臉的下流東西！正經叫你去催水去，你說有事故倒叫我們去，你可等着做這個巧宗兒。一里一里的，這不上來了。難道我們倒跟不上你了？你也拿鏡子照照，配遞茶遞水不配！”(曹雪芹,《紅樓夢》,p.331.)

47) 陳慶浩,《新編石頭記脂硯齋評語輯校》p.475.

사는 이홍원에서 늘 일어나는 하인들의 일을 통해 마치 그 일상을 들여다보는 듯한 착각을 불러일으킨다. 소홍의 자연스러운 행동과 벽흔과 추문의 질투가 그대로 표현되어 딱히 어느 부분을 지나치게 강조하여 서술하지 않았는데도, 그 정감들을 이해할 수 있다. 기홍수의 ‘백묘’개념을 이해할 수 있는 부분이다. 어느 한 부분을 강조하는 것은 아니지만, 일상생활을 들여다 볼 수 있는 장점이 있다. 기홍수가 백묘 용어를 이용해 더 많은 분석을 이루어 내지 못한 점은 아쉬움으로 남는다. 하지만 장죽과가 운용한 회화용어를 채용해서 작품을 해석했기 때문에, 《금병매》 평의 맥을 이었다는 점에서 중요한 의의가 있으며, 세정소설을 평점하면서 운용한 백묘기법을 통해, ‘백묘’는 《금병매》와 《홍루몽》과 같은 인정소설의 일상생활을 그려내기에 적절한 기법이라는 것을 알 수 있다.

3) 대비적 효과 - 背面傳粉

“背面傳粉”라는 기법은 그림을 그릴 때 종이나 천의 뒷면 혹은 주변을 먼저 바림하고 점점 안으로 얇게 색칠하여 가운데 그리려는 대상의 그림을 강조하는 수법으로, 문장에서 이용한다면 주인공과 연관이 없는 제3의 인물들의 묘사들을 통해 그리고자 하는 대상의 묘사를 이끌어 내거나 부각시키는 방법을 말한다. 이 ‘背面傳粉’은 회화를 그릴 때 사용하는 기법인 ‘陪墊法’을 가리키는 것이다.

김성탄은 《수호전》을 평할 때 이 용어를 운용하였는데, 제40회 宋江과 李逵의 대비묘사에서, 또 제44회 石秀의 치밀한 성격과 楊雄의 흐리멍덩한 성격을 대비하면서 이 용어를 운용했었다.⁴⁸⁾ 하지만 脂批에서 이 용어를 많이 사용하지는 않았다. 단지 한 번 언급을 했을 뿐이고, 또 《紅樓夢》작품 안에서 조설근이 한 번 운용하였다. 脂批에서 역시 김성탄이 운용한 방법과 마찬가지로 대비를 통한 강조의 효과를 내기위해 이 용어를 사용하였다.

제24회 가운이 외삼촌 복세인에게 가서 은자를 못 빌리고 복세인에게 싫은 소리를 좀 듣는 부분이 있는데 그 말 중에 “며칠 전 내가 성 밖으로 나갔다가, 너희

48) 《중국소설연구회보》, 26호(한국중국소설학회 1996. 6), p.116 재인용.

집안 三房의 넷째 도련님을 만났는데, 큰 노새를 한 마리 타고 너 다섯 대의 수레를 대동하고 절간으로 가고 있지 뭐야”⁴⁹⁾라고 한 부분에 庚辰本 眉批가 있다.

묘사가 뛰어나다. 소인의 입에서 부러워하는 말을 언급하게 하였구나. 절묘하게 묘사해내는 것이 背面傳粉법이다.

妙極。寫小人口角羨慕之言加一倍。華肖，却又是背面傳粉法。⁵⁰⁾

이 부분은 복세인이 우연히 만난 다른 사람을 운운하면서 실은 자신의 부러움을 나타낸 것이고, 가운이 그렇게 되지 못함을 탓하는 것이라고 볼 수 있다. 이렇게 다른 사람을 묘사하는 듯하지만 실은 가운의 능력과 한계를 탓하고 있는 것이다. 가운이 좀 더 능력이 있었다면 덩달아 자신도 덕을 볼 수 있었을 것이라는 것을 은연중에 암시하고 있다. 마치 아무 상관도 없는 제3자의 인물을 묘사하여, 가운에 대한 입장을 나타낸 묘사법이라고 본 것이다. 대비 효과를 내기 위해 다른 인물의 화려함을 인용하면서 실제로는 초라한 가운을 얘기하는 것이다. 이런 표현도 脂評에서 지적을 하여 언급하고 있기 때문에 화론에 대한 견해를 넓힐 수 있는 것이다. 그림과는 전혀 상관없는 듯 보이지만 회화이론을 들어 정절의 안배를 설명하니, 독자가 더욱 이해하기 쉽고, 더욱이 화론에 대한 견해도 넓힐 수 있다.

조설근이 본문에서 이 용어를 운용한 경우도 있는데, 제38회 임대옥이 사상운의 국화시를 칭찬할 때 사용하였다. “내가 보기에는 ‘별관 석양이 쓸쓸히 옛놀이 그리워한다(圃冷斜陽憶舊游)’⁵¹⁾이 구절이 참 좋아요, 이 구절은 대조의 효과를 나타내는 背面傳粉이예요”⁵²⁾ 라고 하는 본문의 구절이 있다. 이런 회화용어를 조설

49) 前日我出城去，撞見了你們三房里的老四，騎着大叫驢，帶着五輛車，有四五十和尚道士，往家廟去了。(曹雪芹，《紅樓夢》，p.323.)

50) 陳慶浩，《新編石頭記脂硯齋評語輯校》p.464.

51) 공국(供菊), 枕霞舊友

거문고타며 술 부어 함께 즐기니, 책상위의 예쁜 꽃이 정겹다(彈琴酌酒喜堪儔，几案婷婷點綴幽). 자리를 사이로 향기는 삼경에 이슬로 흩어지고, 책을 던져 한줄기 국화를 대한다(隔座香分三徑露，拋書人對一枝秋). 서리가 맑으니 휘장안으로 새로운 꿈이 들고, 별관 석양이 쓸쓸히 옛놀이 그리워한다(霜清紙帳來新夢，圃冷斜陽憶舊游). 세상을 무시하는 기풍도 같으니, 춘풍의 복사꽃 오얏꽃도 부럽지 않다(傲世也因同氣味，春風桃李未淹留).

52) 黛玉道：“據我看來，頭一句好的是‘圃冷斜陽憶舊游’，這句背面傳粉。(曹雪芹，《紅樓夢》p.515.)

근의 소설에도 인용한 것을 보면, 이 말은 당시 회화영역에서만 국한된 것이 아니라 당시 예술비평의 영역에서도 어느 정도 사용된 것으로 보인다. 사상운의 시를 칭찬하는데, 임대옥의 입을 빌어 언급했다는 사실을 봐도, 조설근과 脂硯齋가 이미 이런 용어를 접할 만큼 회화 미학에 대한 소양이 있었다고 봐야 할 것이다. 그렇기 때문에 소설의 텍스트 안에서도, 그리고 비평에도 운용된 듯하다. 胡晴은 이 회화용어가 畫論에서 주로 백묘와 함께 언급되는 용어⁵³⁾라고 언급을 하였는데, 물론 색을 첨가하지 않은 자연스러운 묘사방법은 같을 수도 있지만, 표현하고자 하는 대상을 그려내는 수단에 있어서는 약간의 차이가 있다. 脂批는 이러한 특정한 회화용어를 인용하여 《紅樓夢》을 평하였기 때문에, 보다 많은 문예미학을 체현시킬 수 있었다. 하지만 전통적인 회화용어를 이용하여 평을 하는 방법을 진승하였지만 중국화론에 대해 직접적으로 흡수하여 깊이 체득하고 감상하는 단계까지 발전하지는 못하고, 단지 용어의 사용에 그치는 한계가 있다고 보아야 하겠다.

이러한 회화용어 이외에도 마치 백묘와 같은 효과를 주는 “烘雲托月”, “頰上三毫”와 같은 용어도 脂評에서 운용하였다. 烘雲托月은 주로 회화에서 그리려는 대상의 사물을 선명하게 드러나게 하기 위해, 水墨이나 淡彩를 이용하여 대상의 윤곽을 바림해서 형체를 더욱 두드러지게 하는 화법의 하나인데, 雪景이나 流水, 백색의 花鳥 및 白描의 인물 등을 그릴 때 이 화법을 이용한다. 축자적인 의미를 살펴보면 ‘烘’은 ‘불에 쪼다, 말리다, 돋보이게 하다’라는 의미이고 ‘托’은 ‘바탕을 배경으로 두드러지게 하다’라는 뜻이다. 글자 그대로 풀이하면 구름을 돋보이게 칠하되 결국은 달을 두드러지게 한다는 의미인 것이다. 이 기법은 고전소설 창작에서 상용되어 왔는데 작가들은 어떤 예술형상을 그려낼 때 형상 자체에 직접적으로 붓을 대지 않고 대체적으로 선염하고 바림해서 형체를 두드러지게 하여 강렬한 예술적 분위기를 내어 묘사되는 대상이 훨씬 더 선명하고 생동적이게 한다. 다시 말해 주변의 아름다움과 뛰어난을 통해 결국에는 중심을 돋보이게 강조하는 예술적 효과이다.⁵⁴⁾ 결국 문학작품에서 이 기법을 운용할 때는 주로 측면적인 묘사를 한 다음에 주제를 이끌어 내어 표현하고자 하는 바를 부각시킬 때 운용하기도 한다. 脂硯

53) 胡晴, 「信手拈來無不是—論脂批引用繪畫術語及其合理性」(《紅樓夢學刊》2007. 제5집), p.66.

54) 《중국소설연구회보》 제27호 (한국중국소설학회, 1996. 9월)

齋는 《紅樓夢》에서 마치 “烘雲托月”과 같이 묘사한 곳이 있다고 서사필법에 관해 운운했지만 실제로 이 용어를 운용하여 구체적으로 분석한 평은 찾아보기 힘들다.⁵⁵⁾ 아마도 당시에는 烘雲托月이 주로 背面傅粉과 같은 영역에서 비슷하게 운용되었던 것으로 보인다. 실제 이전의 평자들은 작품을 평할 때 많이 운용했던 용어이기도 하다.

그리고 앞의 용어와 비슷하게 운용되는 회화용어로 “頰上三毫”도 있다. 우선 그 내원을 보면, 劉義慶의 《世說新語》下卷 巧藝第21第9에 있다. “고장강이 배속 칩을 그릴 때, 뺨 위에 수염 세 올을 더 그려 넣었다. 사람들이 그 이유를 물으니 고장강이 말하길 ‘배해는 준수하고 활달하며 식견을 지니고 있는데, 이것이 바로 그 식견을 보여주는 것이요’라고 했다는데서 찾을 수 있다. 그림을 보는 사람들이 자세히 살펴보니 더 그려 넣은 수염 세 올에 정신이 깃들여 있는 것 같았으며, 이전보다 더 낫다는 것을 느꼈다.”⁵⁶⁾ 라고 말한데서 유래하였다. 이후 畫論이나 文論에서 운용하게 되었다. 明清 소설평점에서도 金聖嘆이 《水滸傳》 평에서, 張竹坡가 《金瓶梅》 평에서 이 용어를 운용하였다. 그럼으로 말하자면 사실적인 그림에 붓의 필치를 더해 더욱 생생한 그림을 만들어내는 것을 말한다. 白描는 사실적인 묘사방법이다. 頰上三毫역시 있는 그대로의 묘사에 약간의 필치를 더해 더욱 사실적인 문장을 만들어낸 것을 말한다.

제3회에 대옥이 처음으로 영국부에 왔을 때, 방으로 막 들어가려는데, 머리가

55) 사건은 즉 사실이지만, 서사를 중간에 첨가하거나 곡절을 만들고, 순리대로 혹은 반대로 묘사하기도 하고, 서로 대응시키기도 하고, 은근히 감추었다가 드러내기도 하면서 정통과 비전통을 그려내기도 한다. 마치 뱀이 풀밭을 지나가듯, 빈산 계곡에 소리가 울리듯, 한번 두드러 두 가지 소리를 울리듯, 밝을 때에 절벽의 사이 길을 만드는 듯하지만, 어두울 때 몰래 진창을 건너는 듯, 구름과 안개 속에 비가 내리는 듯, 두 산이 마주 대하고 있는 듯, 구름을 그려 달을 두드러지게 하는 듯, 뒷면에 먼저 바림 하는 듯, 천 번 주름을 그리고 만 번 색칠하듯 등의 모든 기법이 책속에 비법으로 또한 가득하다. 내가 각 회마다 분해하여 주석을 달아 독자들에게 보일 것인 즉, 잘못된 곳을 지적해 주길 바란다. (甲戌眉批：事則實事，然亦叙得有間架、有曲折、有順逆、有映帶、有隱有見、有正有間，以致草蛇灰線、空谷傳聲、一擊兩鳴、明修棧道、暗渡陳倉、雲龍霧雨、兩山對峙、烘雲托月、背面敷粉、千皴萬染諸奇書中之秘法，亦不復少。余亦于逐回中搜剔剔明明白注釋以待高明，再批示誤謬。陳慶浩，《新編石頭記脂硯齋評語輯校》p.10.)

56) 顧長康畫裴叔則，頰上益三毛。人問其故？顧曰：「裴楷儻朗有識具，正此是其識具。」看畫者尋之，定覺益三毛如有神明，殊勝未安時。

하얀 노부인이 두 명의 부축을 받으며 천천히 걸어 나오는 장면이 있었다. 그 부분에 脂批가 있다.

이곳은 필력이 뛰어난데 전체가 이와 같다. 소위 '뺨 위에 세 가닥의 털을 덧 붙인 험상삼호'이다.

此處得力處全是此等地方, 所謂'頰上三毫' 57)

이곳에서 언급하고 있는 '頰上三毫'는 문장이나 그림의 묘사가 매우 생생한 것을 말한다. 대옥이 대부인을 뵈러 들어가려 할 때 대부인이 부축을 받고 걸어 나온다는 것은 이 소설의 작은 묘미를 더해주는 곳이다. 마치 그림 전체가 눈앞에 그려지는 듯 사실적인 면이 느껴진다.

脂評은 이전의 金聖嘆, 毛宗崗, 張竹坡의 소설평점에서 보다도 더 많은 회화용어를 사용하여 평을 하였다. 기본적으로 脂硯齋를 비롯한 초기 평자들은 회화에 대한 상당한 지식을 겸비했다고 볼 수 있으며, 그래서 중국화론을 나름대로 응용할 수 있었던 것이다. 비록 이전의 비평가들이 언급한 류의 비슷한 설법도 많이 인용하여 그 한계를 넘어서지는 못했지만 나름대로 문예미학에서의 측면에서 회화이론을 계승하고 발전시키는 데 중요한 작용을 했다고 볼 수 있다. 여기에서 발전시켰다는 의미는 회화용어를 운용하여 체계적으로 정리한 것이 아니라, 단지 운용하여 그 맥을 이어나간 것을 의미한다. 이런 회화용어는 脂硯齋 평점에서 풍부한 畫論의 문화적 소양을 반영한 것이다. 결국 繪畫 방면과 소설 방면의 두 장르에서 모두 예술적인 문예미학으로서의 공통성을 발전시킨 것이라고 할 수 있다.

4) 명암과 농도 - 皴染

脂硯齋는 경우에 따라서 《紅樓夢》을 마치 하나의 미술작품을 보듯이 평가하였다. 지금부터 살펴볼 용어를 잘 이해한다면, 수묵으로 그려진 그림 한 폭에 나타

57) 陳慶浩, 《新編石頭記脂硯齋評語輯校》 p.61.

난 명암과 채색, 그리고 점묘를 느낄 수가 있다. 그림에서 밝고 어두운 곳을 적당하게 표현하여, 전체적인 분위기를 살리는 것이 명암처리 기법인데, 脂評에서는 ‘皴染’이라는 용어를 통해 이런 회화 용법을 대신 표현해주었다.

준법(皴法)이란, 동양화에서 산애(山崖)·암석의 굴곡 등의 주름을 그리는 화법이다. 산이나 흙더미 등의 입체감·양감을 표현하기 위한 일종의 동양적 음영법(陰影法)인데, 중국에서는 진(秦)·한(漢)시대의 산악도(山岳圖)에서 그 원시적 형태를 볼 수 있으나 거의가 비사실적이고 관념적이다. 그 후 산수화의 발전과 함께 각종 준법이 나타나 형식화되어 특정한 명칭으로 사용하게 되었다.

脂評에서 언급한 “皴染”이나 “千皴萬染”, “烘染”등과 같은 회화 용어들은 위에서 언급한 준법의 일종으로 그림을 그릴 때 먹을 이용하여 그리는 기본 화법이다. 통상적으로 붓으로 먹의 농도를 조절해 가면서 그림의 명암을 나타내는 방법이라고 할 수 있다.⁵⁸⁾ 먹은 농도에 따라 앞뒤의 배경이라든지 묵법 등의 변화를 줄 수 있는데, 글을 쓸 때 그림에서처럼 농도를 조절 해가면서 묘사하는 글쓰기 수법을 나타낼 때 인용되었다.

먼저 《紅樓夢》 제2회 甲戌回前總批에서 언급한 내용을 살펴보겠다.

“이회는 역시 정문의 본지가 아니라, 단지 냉자흥 한사람이 차가움 속에서 뜨거움을 꺼내듯 無에서 有를 만들어 낸 것이다. 영국부에 대한 정황을 설명하였는데, 대개 대가족은 사람이 많기 때문에, 만약 작가의 필체로 일일이 등장시킨다면 1,2회를 다 써도 분명히 모두 드러나지 못할 것이다. 즉 어찌 글로써 그 많은 일들을 다 표현해 낼 수 있겠는가? 고로 냉자흥의 말을 빌어 독자의 마음속에 이미 영국부의 깊은 곳까지 알게 하려는 것이다. 그 후에 대옥과 보체를 이용하여 두 세 차례 언급(덧칠)을 하니, 마음에도 눈에도 확실해지는 것이다. 즉 이것이 화가들의 삼염법이다.

此回亦非正文本旨, 只(卽)在冷子興一人, 卽俗謂冷中出熱, 無中生有也. 其演說榮府一篇者, 蓋因族大人多, 若從作者筆下一一取出, 盡一二回不能得明, 則成何

58) 우리나라의 회화사를 살펴보면, 조선시대의 회화는 고려시대보다도 더욱 다양해졌고, 한국화 현상을 더욱 뚜렷하게 이룩하였다 이러한 한국화 현상은 이미 조선 초기부터 구도, 공간처리, 필묵법, 준법, 수기법등에 현저하게 나타나게 되었다. 준법을 이용하여 그림을 그린 유명한 화가로는 안견, 강희안, 정선, 장승업 등이 있다.

崔敬洛, 《山水畵 준법에 관한 연구 : 謙齋 鄭澈을 중심으로》, 中央大 大學院, 1992 석사학위논문.

文字? 故借用冷字, 使閱者心中, 已有一榮府隱隱在心. 然後用黛玉寶釵等兩三次皴染, 則耀然于心中眼中矣. 此即畫家三染法也. 59)”

‘皴’이라는 것은 조잡하고 거친 곳을 그리는 것을 말한다. 산, 암석, 언덕, 나무의 오래된 껍질을 그릴 때 먹을 진하게, 아니면 열게 하여 순서에 따라 주름을 잡거나 乾筆로 비벌 때 사용한다. 皴筆의 선은 선명하고 擦筆의 선은 흐리다. 60) 皴法을 표현하는 기법은 매우 다양한데 濃, 淡, 繁, 簡, 濕, 燥 등의 필법 등을 말한다. 예를 들면 皴濃은 글이 분명한 것을 말하는데, 짙은 먹을 이용하여 한 쪽의 그림에서 몇 곳에 진한 먹물이 극히 눈에 띄는 곳이 있는데, 진한 먹물과 연한 먹물이 함께 쓰이며 색조가 멀리 밀어 올려지고 당겨 퍼지게 할 수 있다. 61) 淡은 濃墨보다는 못한 것인데 적은 양의 먹에 많은 양의 물을 넣어 골고루 섞는다. 淡色 색층의 층차는 아주 많은데, 乾筆과 濕筆은 淡墨으로 표현할 수 있다. 繁은 조용한 것이며, 簡은 참작하고, 濕은 물기가 비교적 많아 濕墨이라고 하는데, 원활하고 윤택함이 나고 맑다. 燥는 윤택한 것을 말한다. 62)

脂評에서는 皴染⁶³⁾이라고 하여 일종의 소설서사의 예술적 수법을 표현한 것이다. 주름처럼 세밀하게 표현해야 할 부분을 자세히 그려 넣고, 그 위에 두세 번을 덧칠하듯 染을 해준다. 처음 냉자홍을 통해 皴으로 세세하게 영국부의 일을 언급하면서 한번 染하고, 다시 그 색칠 혹은 물들인 것이 마를 정도가 되면 다시 입대옥을 통해서, 설보채를 통해서 영국부의 가족이나 배경과 환경을 관찰하고 소개하

59) 陳慶浩, 《新編石頭記脂硯齋評語輯校》 p.35.

60) 孫恩同, 이광군, 최병길 역, 《중국산수화의 이해》(서울 : 미진사, 2008), p.66.

61) 孫恩同, 《중국산수화의 이해》, p.78.

62) 胡晴, 「信手拈來無不是—論脂批引用繪畫術語及其合理性」 p.69.

63) 산수화에는 물들이는 곳이 많다. 먹으로 물들여 구름과 안개를 버림하고 하늘과 물을 물들인다. 한 쪽의 그림을 제작하는 데 전체에서 부분으로, 부분에서 전체로 渲染, 皴染을 여러 번 반복하면 형상을 부각하는 중후한 무게감이 강해진다. 이것은 산수화를 그리는데 없어서는 안되는 기법이다. 선염은 붓을 대지 않고 화선지를 두드려 적신 다음 70% 말린 다음 다시 물들인다. 준염은 붓을 대고 열은 먹물로 직접 종이 위에 칠하는 것이다. 방법은 화선지를 적시지 않는다. 습염과 건염은 사물에 따라 각기 다르게 적용하는데, 떠다니는 구름은 건염을 할 수 있고 자욱한 안개는 습염을 하게 된다. 着色, 染墨 등 모든 染은 산수화 중에서 용도가 극히 넓기에 작가는 부단히 연마하는 가운데 체득해야 한다. (孫恩同, 《중국산수화의 이해》 참조)

는 방식으로 染하여, 독자로 하여금 영국부의 전체 정황을 이해할 수 있도록 도와 주는 필법을 말하는 것이다.

또 다른 예문을 살펴보면, 제7회에서 설부인은 자신이 가지고 있던 꽃비녀를 주서의 아내를 통해 아가씨들에게 나누어주도록 시켰다. 회봉의 거처로 갔을 때 풍아가 회봉의 방 앞 문지방에 앉아 있다가 주서의 아내가 오는 것을 보고 손짓으로 동쪽 방을 가리켰다. 주서의 아내는 발소리를 죽여 가며 조심스레 동쪽 방으로 갔는데, 안에서는 유모가 회봉의 딸 대저아를 토닥거리며 재우고 있었다. “마님이 낮잠을 주무시나요? 아직 일어나실 때가 안 되셨는가요?”라고 묻자 유모는 그저 고개만 살래살래 흔들었다. 주서의 아내가 다시 물으려는데 저쪽에서 가련인 듯한 남자의 웃음소리가 나는가 싶더니 이번엔 문소리가 나며 평아가 대야를 들고 나와 풍아에게 물을 떠오라고 시켰다⁶⁴⁾라는 부분에 脂評이 있다.

기발한 묘문이다. 봉저의 사람됨이 어찌 ‘풍월’ 두 글자로 평가할 수 있겠는가! 만약 좋은 필치로 쓴다 해도, 봉저의 평판에 맞지 않고, 문장으로 묘사해도 칭찬할 것이 없다. 하지만 쓰지 않는다는 것도 또한 결코 맞지 않다. 고로 단지 ‘버드나무에 앵무새가 숨어있어 소리를 듣고서야 비로소 알게 되는’ 방법, 약칭 준엄을 사용하여, 글자의 은미함이 있을 뿐 아니라 숨겨놓은 뜻이 있게 하여, 봉저의 英俊의 기질을 더럽히지 않았다. 소위 이 책이 묘하지 않음이 없다.

[甲戌102b] 妙文奇想, 阿鳳之爲人豈有不着意于風月二字之理哉. 若直以明筆寫之, 不但唐突阿鳳聲價, 亦且無妙文可賞. 若不寫之, 又萬萬不可. 故只用「柳藏鸚鵡語方知」之法, 略一皴染, 不獨文字有隱微, 亦且不至污瀆阿鳳之英俊骨. 所謂此書無一不妙.⁶⁵⁾

이 부분에 대한 脂評은 매우 흥미롭다. 준엄의 회화이론을 응용한 것으로, 실

64) 那周瑞家的又和智能兒勞叨了一會, 便往鳳姐兒處來. 穿夾道從李納后窗下過, 隔着玻璃窗戶, 見李納在炕上歪着睡覺呢, 遂越過西花牆, 出西角門進入鳳姐院中. 走至堂屋, 只見小丫頭豐兒坐在鳳姐房中門檻上, 見周瑞家的來了, 連忙擺手兒叫他往東屋里去. 周瑞家的會意, 忙躡手躡足往東邊房里來, 只見奶子正拍着大姐兒睡覺呢. 周瑞家的俏問奶子道: “姐兒睡中覺呢? 也該請醒了.” 奶子搖頭兒, 正說着, 只聽那邊一陣笑聲, 卻有賈璉的聲音. 接着房門響處, 平兒拿着大銅盆出來, 叫豐兒舀水進去. (曹雪芹, 《紅樓夢》 p.107.)

65) 陳慶浩, 《新編石頭記脂硯齋評語輯校》 p.167.

제 보이지 않는 상황을 묘사해 뉘를 나타냈다. 실제 희봉의 모습은 보이지 않지만, 풍아의 손짓, 유모의 고개 짓을 자세히 묘사함으로써 희봉의 위엄을 그대로 느낄 수 있게 해주었다. 그런 후에 단지 가련의 웃음소리만이 새어나오게 묘사를 했는데, ‘情’을 나누는 가련과 희봉의 다정한 모습을 상상할 수 있게 해주었다. ‘풍월’만으로는 희봉의 사람됨을 다 알 수 없지만, 그래도 언급을 해야만 하기 때문에 ‘버드나무 안에 숨어있는 앵무새’를 연상하듯 희봉을 그려낸 것이다. 바로 명암처리를 분명하게 해 준 곳이다. 버드나무 안에 다정한 앵무새가 숨어있듯이 묘사한 이 곳을 脂硯齋는 ‘준엄’이라고 칭했다. 작가 조설근의 이런 묘사가 있었다는 것은, 그가 서사를 이끌어 내는 재주가 뛰어났음을 의미하는 것이고, 또한 평자의 이런 評은, 脂硯齋를 비롯한 초기 평자들의 문예적 소양 특히 회화이론에 대한 해박한 지식이 있었기 때문에 가능한 것이라고 보여 진다.

제8회 초반부에 보옥이 보채를 보러가는 길에 영국부의 식객으로 있는 침광(詹光)과 선빙인(單聘仁)을 만나 대화를 나누는 부분에도 甲戌夾批가 있다.

침광 선빙인 두사람은 보옥을 보자 갑자기 얼굴에 웃음을 띠며 달려와 한사람은 허리를 안고, 한사람은 손을 잡고 말했다. “나의 보살님, 어젯밤 좋은 꿈을 꾸더니 이렇게 도련님을 만나려고 그랬군요.” 그들은 절을 하며 깍듯이 그동안 별고가 없었느냐, 또 잘 지내느냐, 등등 한참을 떠들고 나서야 보옥을 놓아주었다. 그런데 할멈이 그들에게 또 말을 걸었다. “두 분은 대감께 갔다 오시나요?” 그들은 고개를 끄덕이며 “대감님은 몽파재 작은 서재에서 낮잠을 주무시니, 할멈도 안심하고 자요”라고 하자, 이 말에 보옥 역시 웃었다.⁶⁶⁾

한 번에 열은 삼색을 바림하여, 떠가는 구름과 흐르는 물을 그려내는 방법으로 귀공자 가정의 일상적인 일을 그려냈으니, 경험한 사람들은 그 진실을 알기 때문에 즐거워하지만, 모르는 사람들은 그 번잡스러움을 싫어할 수도 있다.

一路用淡三色烘染, 行雲流水之法, 寫出貴公子家常不蹟不離氣致. 經歷過者則

66) 誰知到穿堂, 便向東向北繞廳后而去。偏頭遇見了門下清客相公詹光單聘仁二人走來, 一見了寶玉, 便都笑着趕上來, 一個攬住腰, 一個攬着手, 都道: “我的菩薩哥兒, 我說作了好夢呢, 好容易得遇見了你。”說着, 請了安, 又問好, 勞叨半日, 方才走開。老嫗攔住, 因問: “二位爺是從老爺跟前來的不是?” 二人點頭道: “老爺在夢坡齋小書房里歇中覺呢, 不妨事的。”一面說, 一面走了。說的寶玉也笑了。(曹雪芹, 《紅樓夢》 p.117.)

喜其寫眞, 未經者恐不免嫌繁.⁶⁷⁾

이렇듯 영국부 일상의 세세하고 자잘한 일을 묘사해내었다. 보옥이 할머니를 뵈고 보채를 보러가려고 옷도 갈아입지 않고 발길을 돌리는데, 할멈이 뒤따라오고 중문을 나서자 첩광과 선빙인을 만나게 된다. 그래서 잠시 시간을 뺏기면서 정신 없이 얘기를 했는데, 사실 이 부분은 중심서사도 아니고, 없어도 될 정도로 비중을 차지하지 못하는 부분이다. 첩광과 선빙인 역시 중심인물이 아니고 단지 식객에 불과한 한 인물들이다. 하지만 이들의 입을 통해 가정이 낮잠을 자고 있다는 극히 일상화된 얘기를 듣게 되고, 이런 대화는 이 소설의 묘미를 더욱 살려주었다. 脂評의 언급에서 열은 삼색을 같이 烘染하여 구름이 흘러가 듯, 물이 흐르듯 귀족 가정의 일상을 알 수 있다고 했는데, 평자의 평이 탁월한 부분이라고 할 수 있다. 평자의 평이 있었기 때문에 이해할 수 있는 대목이다. 이들의 심리상태를 엿보는 것도 아니고, 서정적인 면을 엿보는 것은 아니지만 마치 그림에 얇게 덧칠을 하듯이 일상적인 일들을 그려낸 것이다.

그리고 제75회 우씨가 화가 나서 석춘의 방을 나와 왕부인을 찾아가려는데, 뒤따르던 하인이 얘기하기를 “아씨! 마님께는 잠시 가지지 말도록 하세요. 방금 진씨 닥 사람들이 짐을 가지고 그리로 가던데 혹시 무슨 비밀스러운 일이 있는지도 모르겠어요. 이렇게 불쑥 찾아가게 되면 좋지 않을 것 같아요” 라고 하자 우씨는 잠시 걸음을 멈추더니 “어제 서방님 말씀이 官報를 보니까 진씨네 닥에서 무슨 일인지 죄를 지어 가산을 몰수당하고 연경으로 호출되어 치죄를 받게 되었다더군, 그런데 또 무슨일로 사람들이 찾아왔을까?” “옳아요. 방금 여자들이 몇 사람 안으로 들어가는데 보니 저마다 얼굴에 수심이 가득하고 걸음걸이도 여간 황급하지가 않았어요. 무슨 심상치 않은 일이 생긴 것 같았어요” 그 말을 들은 우씨는 발길을 돌려 이환을 찾아가게 되는데,⁶⁸⁾ 그 단락에 庚辰 批語가 있다.

67) 陳慶浩, 《新編石頭記脂硯齋評語輯校》 pp.180-181.

68) 話說尤氏從惜春處賭氣出來, 正欲往王夫人處去。跟從的老嫗們因悄悄的問道: “奶奶且別往上房去。才有甄家的几个人來, 還有些東西, 不知是作什麼機密事。奶奶這一去恐不便。”尤氏聽了道: “昨日聽見你爺說, 看邸鬧甄家犯了罪, 現今抄沒家私, 調取進京治罪。怎麼又有人來?”老嫗道: “正是呢。才來了几个女人, 氣色不成氣色, 慌慌張張的, 想必有什麼瞞人的事情也是有的。”尤氏聽了, 便不往前去, 仍往李氏這

앞에서 탐춘의 한마디가 이 75회에 이르게 했고, 또 우씨의 말을 이용해서 덧 붙이니, 가볍게 진씨 집안의 일을 색칠한 것으로, 화가의 낙묵지법이다.

[庚辰批1833] 前只有探春一語, 過至此回, 又用尤氏略爲陪點, 且輕輕淡染出甄家事故, 此畫家落墨之法也.⁶⁹⁾

여기에서 淡色烘染 등의 용어는 먹의 농담을 말하는 것이다. 소위 먹색에는 墨, 白, 刊, 濕, 濃, 淡 등 여섯 가지가 있다고 한다. 그 중에서도 淡은 매우 중요한 색으로, 앞에서도 잠시 언급했듯이 옅은 색을 말한다. 清代 邵梅臣은 《畫耕偶錄》에서 다음과 같이 언급하였다.

만물의 독은 모두 濃의 상태로 되어있는데, 濃을 열게 하는 방법이 바로 淡이다. 淡은 원래 그림 그리는 사람들이 사용하는 작은 金丹 가루이다. 그래서 소위 淡한다고 하면 층층이 덧칠하는 것으로, 한 번 칠한 위에 두 번 칠하고, 그 위에 세 네 번 칠하는 것이다. 이렇게 하면 淡 중에도 濃이 나타나게 되고, 음양이 있고, 앞뒤가 명확해지며, 정신이 있고 흥취가 있다.”

萬物之毒, 皆主于濃, 解濃之法曰淡 淡之一字, 眞繪素家一粒金丹. 然所謂淡者, 爲層層烘染, 由一道至二道, 由二道至三至四, 淡中仍有濃, 有陰陽, 有向背, 有精神, 有趣味⁷⁰⁾

淡 중에도 濃이 있고 음양이 있고, 앞과 뒤가 있고 정신이 있고 흥취가 있다고 했다. 脂批에 사용된 이런 용어는 바로 淡染으로 平淡이다. 그래서 무한히 변화되는 특징이 있다. 많은 변화를 주면서 옅은 농도를 지닌 淡을 染하듯 인물과 배경을 그려내고 묘사해내는 것이다. 조설근은 서사묘사에 매우 뛰어나 옅은 색을 여러 번 칠하듯 소설 속의 사건을 전개한다. 문장필법에 능하여 기존의 작품을 넘어서는 묘사를 하였고, 평자들은 해석을 통해 문장기교를 읽어낼 수 있는 것이다. 이미 앞에서 먼저 74회에서 대관원을 수색하는 일에 대해 탐춘이 “당신들은 오늘 아침에는 진씨택일로 의론이 분분했었잖아요. 자기들 집안에서 서로 뒤지고 하더니 결국 정말로 몰수를 당했다(你們今日早起不曾議論甄家, 自己家里好好的抄家, 果然今

邊來了。(曹雪芹, 《紅樓夢》 p.1040.)

69) 陳慶浩, 《新編石頭記脂硯齋評語輯校》 p.700.

70) 胡晴, 「信手拈來無不是—論脂批引用繪畫術語及其合理性」 p.66.

日眞抄了)”라고 하였고, 다시 이 부분에서 우씨의 이야기를 통해 실제 진씨택의 몰락 사건을 접하지 않았는데도 마치 그 집안의 일을 훤히 들여다보듯 알 수 있게 해주었다. 이렇듯 살짝 얽은 淡을 여러 번 칠하듯 묘사를 하니, 담 중에서 濃을 표현한 듯 그 전하고자 하는 의미를 파악할 수 있는 것이다.

이외에도 또 다른 회화용어로 點苔를 운용한 예가 있다. 이것은 원래 皴法의 단점을 보완하기 위한 것으로 애매모호한 것을 정확히 나타내는 것이다. 명암처리를 하고 채색을 하고 더 자세히 표현해야 할 곳을 세세하게 점을 찍어 나타내는 것이다. 제24회 초반부에 대옥이 《서상기》 글귀에 정신을 놓고 있을 때 향릉이 뒤에서 어깨를 쳤다. “혼자 여기서 뭘하세요?” 대옥은 놀라서 돌아보니 향릉이었다. “이것이 사람을 깜작 놀라키네, 너는 어디서 오는 길인데?” 향릉은 웃으면서 “우리 아가씨를 찾아나섰는데 어디계신지 모르겠어요. 자건도 아가씨를 찾던걸요, 희봉아씨가 무슨 차있을 보내왔다던데요. 같이 가요.” 이렇게 말하면서 대옥의 손을 잡고 소상관으로 갔다. 과연 봉지가 보내온 두병의 차가 있었다. 대옥과 향릉이 앉았지만 다른 할말이 없어, ‘이 수는 정말 잘 놓았네, 이걸 무늬가 잘되었네’ 정도여서, 또 장기 한판을 더 두고, 책장을 넘겨보다가 향릉은 돌아갔다. 71) 이 대목에 庚辰眉批가 있다.

이 책의 가장 좋은 곳은 이러한 곳이다. 화가들이 산과 수목 구름이나 계곡을 그려내듯 먹의 농담을 써서 점태를 그려내었다.

“是書最好看如此等處，系畫家山水樹頭丘壑具備，未用濃淡墨點苔法也”⁷²⁾

이 부분은 세세한 일들을 그대로 자세히 묘사를 하여 사건을 전개시키는 부분이다. 평자는 이 책의 가장 좋은 곳이 이러한 곳이라고 하였다. 여기에서 언급하고

71) 話說林黛玉正自情思縈逗，纏綿固結之時，忽有人從背後擊了一掌，說道：“你作什麼一個人在這裏？”林黛玉倒唬了一跳，回頭看時，不是別人，卻是香菱。林黛玉道：“你這個傻丫頭，唬我這麼一跳好的。你這會子打那裏來？”香菱嘻嘻的笑道：“我來尋我們的姑娘的，找他總找不着。你們鸚鵡也找你呢，說連二奶奶送了什麼茶葉來給你的。走罷，回家去坐着。”一面說着，一面拉着黛玉的手回瀟湘館來了。果然鳳姐兒送了兩小瓶上用新茶來。林黛玉和香菱坐了。況他們有甚正事談講，不過說些這一纏的好，那一個刺的精，又下一回棋，看兩句書，香菱便走了。不在話下。

(曹雪芹, 《紅樓夢》 p.319.)

72) 陳慶浩, 《新編石頭記脂硯齋評語輯校》 p.461.

있는 '점태'⁷³⁾는 필법중 돌·땅·비탈·가지 등을 그릴 때 사용하는 수법으로 먼 거리의 나무 등을 표현할 때 역대화가들이 중시했던 수법이다. 明代 唐志契의 《繪事微言》에서 “그림에 점태가 없다면, 산에 생기가 없다. 옛사람이 말하길 ‘이끼의 흔적은 미인이 머리에 꽃을 꽂은 것이나 다름없다’ 또한 ‘산을 그리는 것은 쉽지만 점태를 표현하는 것은 어렵다’(畫不點苔, 山無生氣. 昔人謂, ‘苔痕爲美人簪花’又謂 ‘畫山容易點苔難’)⁷⁴⁾라고 하였다. 이 대목에서도 언급했듯이 점태는 작고 사소한 일들을 세세히 작은 점들을 찍듯이 언급을 해주는 것을 말한다. 지비에서 이 용어는 중요한 사건이 있는 후에 사소한 작은 일들이 일어나는 것을 비유하여 민첩하게 벗어나는 것을 말하였다. 대옥과 향릉의 이러한 행동은 이야기 전개에 있어 정말 소소한 부분이다. 대옥과 보옥의 애정 관계에 영향을 주는 것도 아니고, 지배자와 피지배자의 마찰도 아니다. 단지 우리들에게 흔히 있을 수 있는 일상적인 대화와 행동인 것이다. 하지만 이런 묘사가 이야기 전체의 흐름을 자연스럽게 이어주고, 소설의 묘미를 살려주고 있는 것이다.

이처럼 皴을 통해 산이나 암석을 그려 넣으면서, 먹의 농도를 조절해가면서 명암을 나타내고, 淡의 열음을 이용해 여러 번 染을 하여 채색을 한다. 열은 색으로 여러 번 덧칠을 하면서, 점차 그 형태가 완성되어가는 것이다. 마지막으로 點苔를 통해 명암처리에서 부족한 부분을 세세하게 점을 찍어 다 표현해 내지 못한 마지막 작업을 해내는 것이다. 脂硯齋는 조설근이 영국부의 정황을 독자들에게 알려줄 때 냉자흥과 대옥·보채를 통해 서서히 그 실상이 눈에 보이듯 드러나게 하는 정황에 이 용어를 운용하여 해석하였다.

73) 點苔法：山水畫·樹石畫 등의 點描로서 이끼류를 나타내는 화법. 《芥子園畫傳》의 初集 1권에 의하면 “옛 그림에는 점태를 하지 않은 것이 많으며, 찍는 원래 皴法(산이나 바위의 입체적 묘사법)의 애매함을 감추기 위한 것이다”라고 하였다. 현존하는 고화를 살펴보면 점태는 이미 盛唐시대에 나타나며 남송 이후는 남·북 화계를 불문하고 많이 사용되었다. 사실적인 산수화가 쇠퇴한 남송 이후 이 점태법이 성행되었다는 것은 준법의 애매함을 감추기 위한 수단이었다고 하는 王概의 설도 수긍할 수 있으나, 한편 점태는 그것을 함으로써 화면에 역량을 주어 단조로움을 막는 효과가 있다.

74) 胡晴, 「信手拈來無不是—論脂批引用繪畫術語及其合理性」 p.67.

5) 생략의 여백 - 橫雲斷嶺

만약 산에 안개와 구름이 없다면 마치 봄에 화초가 없는 것과 같다. 그림을 그릴 때 산에 구름이 없다면 빼어난 그림이 아니고, 물이 없다면 아름답지 않으며, 길이 없다면 활기가 없고, 나무와 숲이 없다면 생기가 없다는 말이 있다. 이렇듯 산을 그릴 때, 안개나 구름을 그려주는 것은 마치 여백을 주는 듯한 중요한 작용을 한다. 뾰뾰하게 이어져 있는 산을 구름으로 처리해주면 마치 산허리가 잘린 듯 보이지만 실제로는 구름에 가려진 것으로 필요 없는 부분을 은근히 가려주는 효과를 주면서, 잠시 숨을 쉴 수 있는 여유의 미학을 느낄 수 있다. 산을 그릴 때도 삼원법이 있다. 산 아래에서 산마루를 쳐다보는 듯한 방법이 있고, 산 앞에서 산 뒤를 넘겨다보는 듯한 방법, 그리고 가까운 산에서 먼 산을 바라보는 듯한 방법이 그러하다. 높은 산을 그릴 때 그냥 보이는 대로 전부 노출시켜 그린다면 오히려 산이 높아 보이지 않는다. 안개나 구름 혹은 아지랑이로 그 중턱을 가려 놓으면 그 경지가 더 높아 보이는 경우가 있다. 橫雲斷嶺은 이러한 것을 나타내는 용어이다. 구름이 자욱하게 옆으로 깔려 마치 산 중턱이 잘린 듯 보이는 것을 말한다. 橫雲斷嶺은 산수화를 그릴 때 사용하는 예술표현 수법의 하나이다. 宋代 李澄叟는 《畫山水訣》에서 “높게 솟은 산이 연기로 허리가 잘리고, 길게 뻗은 산맥이 구름으로 아래 부분을 가렸다. 멀리 산이 굽이쳐 에워싸는 것도, 여전히 구름을 이용하여 그 산맥을 잘라놓았다”⁷⁵⁾라고 언급한 구절이 있다. 이 말은 높고 길게 뻗어있는 산맥이 구름으로 인해 가려져, 보이지 않게 된 것을 말한다. 이것은 그림의 ‘허와 실’의 관계이다. 실제 구름이 깔리지 않았더라도 자욱하게 깔려 있는 구름을 그려줌으로써 실제의 높고 험준한, 길게 뻗어있는 산을 더욱 부각시킬 수 있는 것이다. 이 橫雲斷嶺이 문학작품에서 사용된다면 층층이 일어나는 많은 일을 일일이 나열하지 않고, 생략해 줌으로써 더 복잡하고 깊은 사건의 전말을 느낄 수 있게 해주는 역할을 한다. 즉, 하나의 사건이 전개되고 있을 때 갑자기 다른 일이 발생하여 서사의 흐름이 나누어진다거나, 갑자기 일어난 일이 다 종결된 후에 처음으로 다시 되돌아가는 경우를 말한다. 예를 들면 《紅樓夢》 4회에서 가우촌이 호관부를 보다

75) 孫恩同, 《중국산수화의 이해》, p.87. 재인용.

보니 다음과 같은 내용이 있었다.

賈는 假가 아니거니 백옥으로 堂을 짓고 금으로 말을 만든다.
 (寧國공과 영국공의 자손. 전부 스무 집. 현재 서울에 직계 자손 여덟 집, 고향에 열두 집)
 삼백리 아방궁도 金陵의 史氏 덕 한 세대를 수용하지 못하리.
 (保齡侯尙書令 史公의 자손. 전부 스무 집. 현재 서울에 열 집, 고향에 열 집)
 동해에 백옥으로 만든 침상이 모자라면 용왕도 강남의 왕씨 덕을 찾더라.
 (都太尉統制縣伯 王公의 자손. 전부 열두 집. 현재 서울에 두 집, 고향에 열 집)
 풍년에 큰 눈이라 진주도 흙덩이 같고 황금도 쇠돌 같더라.
 (紫薇舍人 薛公의 자손. 현재 소임은 황궁에 필요한 물품조달을 맡아보는 어용 상인. 전부 여덟 집)
 우촌이 호관부를 다보지도 못했는데, 전갈이 오기를 “왕나리께서 오셨어요”라고 했다.⁷⁶⁾

횡운단령법을 사용하였는데, 상황을 결정짓는 문장법이다.
 甲戌夾批 “橫雲斷嶺之法，是板定大章法”⁷⁷⁾

가우촌은 풍연의 살인사건을 해결하려고 하지만, 아랫사람의 도움으로 호관부를 보게 되는데, 그 내용을 읽다보니 자신이 모르고 있던 네 가문의 권력에 놀라게 된다. 그리고 자신의 소신대로 공정하게 일처리를 할 상황이 아니란 걸 깨닫게 된다. 네 집안의 내력을 읽고, 다 보지도 못했는데 누가 찾아왔다는 전갈이 왔는데, 이렇게 이야기의 흐름을 끊어 놓는 것이 橫雲斷嶺이다. 지금 전개되는 일을 정리한 듯 보이지만 실제로는 더 높은 산을, 더 겹겹이 쌓인 산중을 느낄 수 있는 여운을

76) 賈不假，白玉爲堂金作馬。(寧國榮國二公之后，共二十房分，寧榮親派八房在都外，現原籍住者十二房。)
 阿房宮，三百里，住不下金陵一個史。(保齡侯尙書令史公之后，房分共十八，都中現住者十房，原籍現居八房。)
 東海缺少白玉床，龍王來請金陵王。(都太尉統制縣伯王公之后，共十二房，都中二房，余在籍。)
 豐年好大雪，珍珠如土金如鐵。(紫薇舍人薛公之后，現領內府帑銀行商，共八房分。)
 雨村猶未看完，忽聽傳點，人報：“王老爺來拜。”雨村聽說，忙具衣冠出去迎接。
 (曹雪芹，《紅樓夢》 pp.58-59.)
 77) 陳慶浩，《新編石頭記脂硯齋評語輯校》 p.98.

남겨주는 것이다. 작가가 다 묘사해서 표현하지 않더라도 작가의 의중을 파악할 수 있도록, 평자는 이 부분에 평을 달아 놓은 것이다.

그리고 제6회에서 유노파가 희봉을 찾아와 궁색한 말을 꺼내려하는데, 희봉은 급히 “더 말할 필요없다”고 유노파의 말을 끊고 “가용은 어디에 있냐?”고 물어보았다⁷⁸⁾라는 이 부분에도 비어가 있다.

구름이 산자락을 자르는 듯한 문장법을 습관적으로 사용하였다.
“〔甲戌夾批92b〕慣用此等橫雲斷山法⁷⁹⁾”

이 부분에서 희봉은 유노파가 자신을 찾아온 이유를 이미 눈치 채고 있었다. 그렇기 때문에 말을 꺼내려 하는 순간 말을 막아 버리고 다른 말을 언급한 것이다. 유노파의 일은 굳이 말을 들어보지 않아도 찾아온 이유를 알 수 있기 때문에 잠시 구름으로 가려준 것이다. 구름으로 가려서 그 뒤에 있는 높은 산을 암시한 것이라고 볼 수 있다. 유노파의 말을 끊어 그 뒤에 언급될 궁색한 처지와 이 집에 빌붙으려고 하는 정황을 상상할 수 있는 것이다.

제17회 가정 보옥 등이 새로 건축된 대관원을 돌아보는 부분을 살펴보면, 가정을 비롯한 식객들이 대관원을 아직 10의 5,6 정도밖에 돌아보지 않았을 때, 하인이 와서 가우촌이 사람을 보내왔다는 전갈을 보냈다.⁸⁰⁾ 이 대목에 있는 脂批를 살펴보자.

이곳에서 우촌의 친절한 모습을 나타내는 것은 앞으로 전개될 후문의 상황을 위해 안배한 것이다. 복선이 천리에 깔려 있으니 횡운단령법이다.
此處漸漸寫兩村親切，正爲後文地步。伏脈千里，橫雲斷嶺法⁸¹⁾

“橫雲斷嶺(嶺)”은 그 자체가 복선을 위한 표현이다. 구름으로 가려진 높고 험

78) 鳳姐忙止劉姥姥：“不必說了。”一面便問：“你蓉大爺在那里呢？（曹雪芹，《紅樓夢》p.99.）

79) 陳慶浩，《新編石頭記脂硯齋評語輯校》p.151.

80) 說着，引人出來，再一觀望，原來自進門起，所行至此，才游了十之五六。又值人來回，有兩村處遣人回話。（曹雪芹，《紅樓夢》p.229.）

81) 陳慶浩 編著，《新編石頭記脂硯齋評語輯校》pp.320-321.

준한 산을 암시하는 것이다. 중국화에서는 구름을 그리는 것에도 방법이 있다. 예를 들면 골짜기 입구에 자욱한 구름(雲橫谷口), 바위 사이로 보이는 구름(雲出岩間), 산봉우리에서 솟아오르는 구름(白雲出岫), 날아 떨어지는 듯한 폭포에 자욱한 구름(雲嶺飛泉) 등이 있다.⁸²⁾ 그 중 橫雲斷岫 은 끊어진 듯 구름이 자욱하게 끼서 산맥이 다 보이지 않는 것이다. 가려진 구름 뒤에는 실제 끊어지지 않은 산맥이 있듯이, 실제 언급하지 않은 부분을 독자로 하여금 상상하고 암시할 수 있게 해준다. 이것은 산수화에서 볼 수 있는 ‘허와 실’의 화법이다. 실제로 보이는 부분은 ‘實’이고 보이지 않는 부분은 ‘虛’이다. 虛는 실제로 實을 채워주는 중요한 작용을 하는 것이다. 위의 문장에서 우촌의 친절한 모습은 보이는 實이지만 보이지 않는 虛안에 오히려 그의 참모습이 담겨 있다. 그 친절함 속에 감춰진 복선을 암시하는 것이다. 脂評에서는 이러한 작가의 묘사법을 파악하고 橫雲裁岫으로 평을 한 것이다.

같은 뜻이지만 글자만 좀 바꾸어서 山斷雲連法, “峰巒全露, 又用煙雲截斷”으로 脂評에서 표현하기도 했다. 앞에서도 언급했지만 소위 橫雲斷岫은 회화에서 산의 고원이나 연기의 흐름을 표현할 때 산수화의 허실관념을 체현한 것이다. 이 회화 이론을 최초로 소설평점에 사용한 사람은 金聖嘆이다. 그는 《水滸傳》을 평할 때 “橫雲斷山法”을 운용⁸³⁾하였으며, 또한 毛宗崗이 《讀三國志法》 평점에도 橫雲斷岫法을 운용⁸⁴⁾하였다.⁸⁵⁾ 문장은 마땅히 이어짐이 있고, 이어짐이 있으면 반드시 끊어짐이 있다는 것이 그들의 평인데, 이런 이론이 脂批에 그대로 이어진 듯 보인다. 脂硯齋를 비롯한 《紅樓夢》 초기 평자들이 회화이론에 뛰어나고 그런 소양을 갖추었을 것이라고 추론을 해보지만, 그 외에도 그들보다 앞선 평자들이 소설평에서 이미 회화이론을 사용했기 때문에 많은 영향을 받았다고 할 수 있겠다. 결국 橫雲斷岫은 회화에서 나온 용어지만 구성의 배치에도 영향을 주었을 뿐 아니라 서사구조의 복잡성을 더욱 증가시키는 작용도 했다. 조설근은 단지 소설의 이야기

82) 張彥遠 외, 《중국화론선집》, p.175.

83) “有橫雲斷山法, 如兩打祝家庄後, 忽挿出解珍, 解寶爭虎越獄事, 又正打大名城時, 忽挿出截江鬼, 油里 鍼謀財傾命事等是也。只爲文字太長了, 便恐累贅, 故從半腰間暫時閃出, 以間隔之”

84) “三國一書, 有橫雲斷岫, 橫橋鎖溪之妙”

85) 范勝田, 《中國古典小說藝術技法例釋》(杭州: 浙江古籍出版社, 1989), p.85.

를 설정하고 구성하고 묘사해 나갔지만, 그 작품을 읽는 독자의 입장 또는 평자의 입장에서 그 부분을 읽고 새롭게 해석하는 작업을 시도했던 것이다.

또 다른 예를 살펴보면 제27회에서 대옥은 그전에 보옥의 처소에 찾아갔다가 청문에 의해 못 들어가고 서러웠던 일 때문에 보옥을 보면 계속 피하고 달아나기만 했는데, 우연히 학이 춤추는 것을 구경하고 있던 보채와 탐춘을 만나 몇 마디 주고받고 있으려니 보옥이 왔다. 탐춘이 보옥을 보자 웃으면서 “오라버니 잘 지내셨나요? 요즘 3일이나 오라버니를 보지 못했어요”⁸⁶⁾라고 말하는 부분에 評語가 있다.

산허리가 끊어진 듯 자옥한 구름이 깔렸으니, 대단하다! 보옥(이옥)의 문장은 원래 쓰기가 쉽지 않은데, 《석두기》에서 이렇게 이루어 내었다.

甲戌側批：橫云截峪，好極，妙極！二玉文原不易寫，《石頭記》得力處在茲。⁸⁷⁾

이 부분의 평에서는 ‘마치 산허리가 끊어진 듯 자옥한 구름이 깔렸다’고 평했다. 대옥은 보옥에 대한 오해로 인해 서러움이 밀려왔고, 그것을 서로 풀어야 하는데도 서로의 맘을 주고받을 수 없는 상황이 자꾸만 만들어졌다. 대옥이 왜 자신을 피하려 하는지 궁금한데, 또 다시 방해꾼인 보채와 탐춘과 같이 스킷게 되니, 이들의 풀어야 하는 이야기 전개는 잠시 끊어진 채 이어나가지 못하고 있다. 이런 상황이 마치 산허리가 끊어진 듯 구름이 깔렸다고 표현을 한 것이다.

그리고 제28회에서 귀비가 보옥과 대관원의 아가씨들에게 선물을 보냈는데, 보옥과 보채것만 같은 것이었다. 보옥이 자기 것을 다시 대옥에게 보냈으나 되돌려 받았다. 보옥이 대부인에게 인사를 드리러 가는 도중 대옥을 만나 그 일에 대해서 얘기하고 있는데, 저쪽에서 보채가 나타났다. 그러자 이 둘은 자리를 피하고 보채 역시 그들을 봤으나, 못 본체 하고 머리를 숙이고 지나가 왕부인의 처소에 가서 인사드리고 앉아 있다가 대부인의 처소로 가니 마침 보옥이 와 있었다. 설보

86) 只見寶釵探春正在那邊看鶴舞，見黛玉去了，三個一同站着說話兒。又見寶玉來了，探春便笑道：“寶哥哥，身上好？我整整的三天沒見你了。”(曹雪芹，《紅樓夢》p.368.)

87) 陳慶浩，《新編石頭記脂硯齋評語輯校》p.527.

채는 전에 어머니가 왕부인과 사람들 앞에서 자신이 가지고 있는 “이 금붙이는 어떤 중이 주고 간 것인데, 후에 옥을 가진 사람과 결혼해야 한다”고 말해서 보옥과 멀리하고 있었다⁸⁸⁾는 부분에 지비가 있다.

봉우리에 가득 이슬이 깔리고, 연기가 자욱하여 산허리가 끊어진 듯한 필법을 운용했으니, 좋은 문장이다.

甲戌眉批：峰巒全露，又用烟云截斷，好文字。⁸⁹⁾

이 부분은 드러내야 할 말을 아껴서 앞으로 전개될 이야기를 궁금하게 만들면서, 이 둘의 관계를 추론 해볼 수 있는 복선의 역할을 하고 있다. 금을 가진 보채와 옥을 가진 보옥과의 인연을 金玉의 인연으로 보고 있는데, 보채는 의식적으로 보옥을 자꾸 멀리하고 있다. 더군다나 귀비가 보낸 홍사주가 우연찮게 보옥것과 같아서 더욱 의식이 되었던 것이다. 평자는 보채가 의식적으로 보옥을 멀리하는 이런 행동들을 다 보여주지 않는 묘사법으로 본 것이다. 평어에서 ‘봉우리에 이슬이 가득 깔렸고, 연기가 자욱하여 산허리가 끊어진 듯한 필법을 운용했다’고 언급한 것은 마치 회화에서 그려지고 있는 이슬과 구름의 작용을 통해 전개될 이야기를 독자의 머릿속에서 상상할 수 있게 만들어 주고 있다. 오히려 더 미학적인 아름다움을 느낄 수 있도록 이끌고 있다고 볼 수 있다.

결국 지비에서 말하고 있는 ‘橫雲斷岫’은 동시에 ‘伏脈千里’를 강조하기 위한 것이다. 앞으로 전개될 커다란 사건 등의 이야기 구성 및 상호호응을 강조하기 위해 회화이론의 영역을 운용하여 표현한 것이다. 비슷한 批語로는 4회 甲戌夾批에서 언급한 ‘구름이 뽕죽한 산봉우리를 가리다(雲罩峰尖)’가 있는데, 比喻의 수법을 이용하여 묘사하고자 하는 대상을 보충 설명하려는 서술수법인 듯하다. 7회 甲戌本 비어에서도 ‘三五聚散法’가 언급되는데 원래의 뜻은 산이 첩첩이 겹쳐있는 모양 등으로 회화이론에서 사용하는 용어들이다. 이렇듯 脂評은 주로 회화에서 많이

88) 正說着，只見寶釵從那邊來了，二人便走開了。寶釵分明看見，只裝看不見，低着頭過去了，到了王夫人那里，坐了一回，然後到了賈母這邊，只見寶玉在這里呢。薛寶釵因往日母親對王夫人等曾提過“金鎖是個和尚給的，等日有玉的方可結為婚姻”等語，所以總遠着寶玉。(曹雪芹，《紅樓夢》p.378.)

89) 陳慶浩，《新編石頭記脂硯齋評語輯校》p.547.

사용하는 용어들을 이용하여 평을 달았기 때문에, 脂硯齋를 비롯한 초기평자들의 회화적인 문화소양 또한 뛰어났다고 볼 수 있으며, 이렇게 회화 용어들을 언급하면서 소설을 해석했다는 점에서 평자의 견해가 탁월했다고 볼 수 있다. 그 외에도 독자들이 그냥 넘길 수 있는 부분에 회화용어를 운용하여 평을 달아 미학적 효과를 비롯한 여백의 미, 허와 실의 의미, 명암과 색의 조화 여린 색으로 여러 번 덧칠을 하는 수법 등 마치 소설을 읽으면서 한 폭의 그림을 보는 효과를 얻을 수 있었다.

그리고 비록 橫雲斷岫처럼 은근히 감추면서 앞으로 전개될 일을 암시하는 방법은 아니지만, 그대로 實의 상황을 보여주는 작용을 하는 용어도 눈에 띈다. 제13회에서 진가경이 갑자기 죽음에 이르자, 보옥은 가지 말라고 하는 대부인을 뒤로 한 채 寧國부로 향하게 되는데, 보옥이 寧國부에 이르니 활짝 열린 대문 양옆으로 초롱불이 대낮같이 밝게 켜져 있고, 문 앞은 드나드는 사람들로 붐비고 있는데 안에서는 산이라도 흔들 듯 곡성이 터져 나왔다. 보옥은 마차에서 내리기가 바쁘게 곧 영전으로 들어가 영영 소리를 내며 울었다. 그리고 우씨의 방으로 가니 우씨는 마침 위병이 도져 자리에 누운 채로 있었다.⁹⁰⁾ 이 부분에 비어를 보자.

소위 ‘層巒疊翠’는 푸른 산들이 첩첩이 겹쳐져 있듯 묘사하는 방법을 말한다. 종래 야사 중에서 이런 묘사는 없었다. 즉 독자가 이 부분에 이르면, 역시 진(가경)씨의 일을 모두 쓰지 않는다고 하더라도, 어찌 우씨의 일을 씬으로써 더욱 분명해지지 않겠는가!

庚辰眉批“所謂曾(層)巒疊翠之法也。野史中從無此法。即觀者到此，亦爲寫秦氏未必全到，豈料更又寫一尤氏哉。”⁹¹⁾

層巒疊翠⁹²⁾은 서사의 물결을 나타내는데, 한 번의 물결이 일고 아직 잔잔해

90) 一直到了寧國府前，只見府門洞開，兩邊燈籠照如白晝，亂烘烘人來人往，里面哭聲搖山振岳。寶玉下了車，忙忙奔至停靈之室，痛哭一番。然後見過尤氏。誰知尤氏正犯了胃疼舊疾，睡在床上。

(曹雪芹, 《紅樓夢》 p.171.)

91) 陳慶浩, 《新編石頭記脂硯齋評語輯校》 p.245.

92) 層巒疊嶂: 산봉우리가 겹겹이 중첩되어 있는 모양. 淸의 劉曉廷은 《廣陰雜記》 卷四에서 “此則層巒疊嶂，與江勢爭雄峭”라고 하였고, 淸의 魏原은 《聖武記》 卷十에서 “出川陝即入楚，出楚即入川陝，層巒疊嶂，四路可通” 鄧子恢, 張鼎丞의 《閩西暴動與十二軍》에서 “(閩西)層巒疊嶂，山深林密”

지지도 않았는데, 다시 한 번 물결이 이는 것을 말한다. ‘첩첩산중’이라는 말이 있듯이 산을 넘으면 또 산이 나오고, 또 나오고 하여 일이 마무리 되지 않음을 의미한다. 비록 雲罩峰尖이나, 橫雲斷岫처럼 구름에 의해 앞으로의 사건을 복선처리하거나 또는 가리지는 않았지만, 그대로 사건들이 보여 지는 것을 말한다. 이 대목에서도 진가경의 죽음으로 념국부 전체가 힘든 가운데, 시어머니인 우씨마저 며느리의 죽음에 위병이 다시 도져 있음을 말한다. 이것은 굳이 진가경의 죽음을 자세히 언급하지 않더라도 우씨의 병만으로도 그 집안의 충격이 얼마나 큰지 알 수 있다. 결국 큰일을 지도해서 치를 사람이 없다는 것을 암시하고 있다.

결국 脂批에 대량으로 인용된 회화용어는 이런 용어를 소설평점에 합리적으로 운용하여, 풍부한 함의가 담긴 비평이론으로 계승하였다. 동시에 脂批는 작가 조설근의 풍부한 화론 및 자신의 회화적 소양을 모두 체현시킨 것이라고 볼 수 있다. 이런 각도에서 보면 지비에서 언급한 회화 용어의 직접적인 인용은 초기 비평가들의 화론 수준과 비평의도를 나타낸 것이다. 독자는 책을 읽다보면 이야기 흐름에 신경을 쓰기 때문에 작가의 묘사에 소홀해지는 경우가 있다. 그렇지만 초기 평자들은 이런 묘사에 대한 해석을 회화이론과 접목시켜 평함으로써 이야기의 흐름을 좀 더 잘 이해할 수 있게 해주었다.

3. 맺음말

- 문학과 예술의 비평 경계를 넘다

본 논문에서 筆者는 脂硯齋를 비롯한 《紅樓夢》 초기 평자들이 작품을 읽고 평을 달면서 운용했던 회화용어에 대해서 간단히 살펴보았다. 脂評에서는 인물화에서 화가가 인물의 神(정신세계)을 전달하기 위해 사용한 수법인 傳神이라는 용어를 운용하여 작가가 등장인물의 심리상태를 마치 한 폭의 그림을 보듯 그려낸

《漢語大辭典》 참고.

부분을 지적하여 해석을 하였다. 또한 白으로서 黑을 읽어내는 白描라는 용어를 운용하여, 순수함과 깨끗함이 그대로 묻어나는 백묘미인 대옥을 표현했으며, 白을 통해 黑이 강조되어 순수함과 사실적인 필치가 돋보이는 곳을 독자에게 알려주었다. 그리고 먹의 농도를 조절해가면서 마치 그림의 명암을 조절한 ‘皴’과 옅은 색으로 덧칠하여 강조해야 할 부분을 서서히 돋보이게 채색을 하는 방법인 ‘染’ 등의 용어를 운용하여, 마치 나무와 돌을 그리듯, 옅게 덧칠하여 표현하는 듯한 작가의 서사필치에 대해 알려 주었다. 또한 이끼를 그려내는 듯 점으로 세세하게 찍어내는 點苔 등의 용어로 작품을 해석했다. 구름을 그려 산의 중턱을 가려 허와 실의 효과를 극대화 하는 橫雲斷嶺과 겹겹이 쌓여 있는 산을 그대로 표현하는 層巒疊翠 등의 용어를 통해 생략과 여운의 미학을 독자들에게 알려주면서 소설을 새롭게 해석하는 작업을 했다. 하지만 이런 초기 평자들의 가치관은 이 시기에 새롭게 만들어진 것은 아니다. 단지 前代 비평가들이 사대기서 등을 평할 때 주로 운용했던 용어들이 많다. 그렇기 때문에 새로운 비평의 방식을 만들어냈다고 말하기는 조심스럽다. 하지만 이런 비평의 방식을 이용한다는 자체가 이미 그들이 회화이론에 어느 정도 정통했다는 것을 추론해 볼 수가 있다. 또한 그대로 답습해서 이용하는 것 외에도 《紅樓夢》을 평하면서 새롭게 운용한 용어들도 있는 것을 보면, 이들은 이미 18세기에 소설의 평을 하면서 문학과 예술의 경계를 넘나들었던 것이다. 그림을 평하는 것이 아닌데도 그들은 100여 條에 달하는 회화용어들을 차용해서 언급하였다는 사실이 그런 상황을 뒷받침해주고 있다. 물론 이 수치는 반복되어 사용한 용어를 모두 포함한 수치이다. 필자는 脂硯齋가 언급한 회화용어를 가능한 많이 언급하려고 했다. 하지만 틀을 만들고 수합하는 과정에서 누락된 것들도 있어 모두를 언급했다고 볼 수는 없다.

脂硯齋를 비롯한 초기 평자들의 미학적 관점은 문학과 예술, 그리고 철학의 범주를 자유롭게 오고가면서 중국전통의 미학이론을 답습하여 계승했다고 할 수 있다. 따라서 脂評을 통해 《紅樓夢》에 표현된 文藝美學的 개념들, 특히 회화용어와 이론을 이해할 수 있었고, 그것을 통해 다시 脂評의 가치관 및 예술관을 엿볼 수 있는 계기가 되었던 듯싶다. 脂評에서 이렇게 회화용어 및 이론들을 언급하여 평을 했기 때문에 작품의 이야기 전개와 앞으로 일어나게 될 사건의 복선 등, 소설

의 전반적인 내용을 파악하는데 상당한 도움을 받았다. 脂評을 보면서 물론 그들의 문예미학적 소양에 놀란 것도 사실이지만, 이들의 해석 작업을 통해 기본 텍스트인 《紅樓夢》을 읽어내는 작업, 그리고 작가의 글쓰기 수법 및 의도까지도 읽어낼 수 있는 계기가 되었다. 회화용어는 비교적 간단하면서도 그 의미가 함축적이고, 비유적인 용어가 많은데, 이런 언어상의 풍격 때문에 脂硯齋를 비롯한 《紅樓夢》 초기 평자들 역시 화론이나 회화용어를 자연스럽게 사용하게 되었던 것이다.

결과적으로 화론, 회화이론에서의 용어들을 가져와 평점을 한 것은 지비의 중요한 구성부분이고, 예술적 특색이 강하게 드러나는 부분이다. 이러한 비어는 유구하게 발전해온 중국화론의 역사문화와 교묘하게 융합되었다. 脂評은 화론에 대한 인식과 운용수준의 한계를 깨뜨리고 성숙하게 받아들이면서 기본적인 이론을 학습하고 발전시켜, 脂批의 예술이론의 가치를 향상시켰다. 脂批의 언어를 풍부하게 하였고, 脂評만의 비평특색을 만들어내는데 크게 기여했다고 볼 수 있다. 이렇듯 《紅樓夢》 脂評에서 회화이론을 사용하여 전통적인 평점방식을 계승했기 때문에 《紅樓夢》 脂評의 발전 뿐 아니라 소설이론의 방면, 더 나아가 문예미학의 측면에도 발전을 가져온 것이라 볼 수 있다.

《參考文獻》

- 何永康, 《紅樓美學》, 廣陵書社, 2008.
- 孫遜, 《紅樓夢脂評初探》, 上海古籍出版社, 1981.
- 韓進廉, 《中國小說美學史》, 河北大學出版社, 2004.
- 葉朗, 《中國小說美學》, 臺北里仁書局, 1987.
- 鄧遂夫 校訂, 《脂硯齋重評石頭記甲戌校本》, 北京作家出版社, 2000.
- 曹雪芹·高鶚, 《紅樓夢》, 北京人民文學出版社, 2001.
- 陳慶浩 編著, 《編石頭記脂硯齋評語輯校》, 北聯經出版公司, 1986.
- 李澤厚·劉綱紀 主編, 權德周·金勝心 共譯, 《中國美學史》, 한교과서주식회사, 1992.
- 齊魯青, 《論張竹坡的《金瓶梅》批評》, 內蒙古大學學報(社會科學版) 1期, 1995.
- 王輝斌, 《明末清初小說批評的特色與成就》, 新疆師範大學報 18권 3기, 1997.
- 丁淦, 《略論脂評的藝術價值上·下》, 《紅樓夢學刊》. 紅樓夢學刊雜誌社 3집, 1995.
- 胡晴, 《紅樓夢學刊》信手拈來無不是—論脂批引用繪畫術語及其合理性, 5집, 2007.
- 羅德榮, 《張竹坡寫實理論的美學貢獻》, 天津社會科學 6期, 1995.
- 李沛, 《新疆師範大學學報》脂硯齋的藝術真實觀, 22권 1기, 2002.
- 박은화 역, 《간추린 중국 미술의 역사》, 중앙미술학원 미술사계 중국미술사교연실 편저, 시공사, 1998.
- 유협, 최동호 역 《문심조룡》, 민음사, 1994.
- 페터 V. 지마, 허창운 역, 《문예미학》, 을유문화사, 1993.
- 蔡儀, 姜慶鎬 역 《문예미학》, 동문선, 1989.
- 고위 《공문학과 미술의 만남, 상호매체성의 미학》, 미술문화, 2004.
- 오오키 야스시, 노경희 옮김 《명말 강남의 출판문화》, 소명출판, 2007.
- 피터 지마, 김태환 역 《비판적 문학 이론과 미학》, 문학과 지성사, 1993.
- 張彥遠 外, 김기주 역 《중국화론선집》, 미술문화, 2002.
- 孫恩同, 이광균 최병길 역. 《중국신수화의 이해》, 미진사, 2008.

《中文提要》

本論文關注脂硯齋評點(脂批)的文藝理論、文藝美學成就。脂批對中國繪畫理論和繪畫術語的大量借鑒、借用, 可稱脂批的一大藝術特色, 其中很多批語出現關鍵位置, 起着畫龍點睛的作用, 傳神、白描、背面傳粉、皴染、橫雲斷嶺等都是脂批中為人熟知的繪畫術語。筆者擬對

脂批中畫論、繪畫術語的引用情況進行討論，並從文本與批評的關係、批評體例、理論發展、還有曹雪芹的語言藝術等角度闡釋其內在經濟性、創造性、合理性。因為這些批語巧妙融合了中國畫論長期發展的歷史文化積淀，合理闡釋延伸了畫論的理論內涵，在良好配合小說評點獨特體例要求的同時，也突破了以往小說評點對畫論的認識和利用水平，體現出了向成熟發達理論學習借鑒的良性發展態勢，提高了脂批的藝術理論價值，豐富了脂批的語言，成就了脂硯齋評點充滿畫意的小說批評特色，為脂批在中國古代小說理論世界中確立了一個獨特的位置。

關鍵詞：脂硯齋評點、文藝美學、繪畫術語、傳神、白描、背面傅粉、皴染、橫雲斷嶺

이 논문은 2010년 5월 10일에 접수되어 2010년 6월 17일에 심사가 완료되고 2010년 6월 21일 편집회의에서 게재가 확정되었음.