

# 蘇軾의 문학텍스트를 통한 회화예술론 연구

김연주\*

## <目 次>

1. 머리말
2. 蘇軾의 회화예술론
  - 1) 묘사 대상의 관찰을 통한 본질 표현론
  - 2) 장르 초월적 예술론
    - (1) 抒情과 寫意의 표출매체로서 詩·書·畫
    - (2) 天工과 淸新의 예술창작론
  - 3) 내적 진리의 회화창작기준 常理
3. 맺음말: 대상과 거리두기

## 1. 머리말

蘇軾(1036-1101)은 자가 子瞻, 호는 東坡居士로서 정치인이자 천재적인 재능을 가진 문학가이며, 서법가 및 화가를 겸한 宋代의 대표적 문인이다. 그는 또한 뛰어난 감식안으로 吳道子(8세기 경)의 佛畫, 黃筌(?-965)의 용 그림, 文同(1018-1079), 李公麟(1049?-1106), 王詵(1036-1104) 등의 작품을 소장했던 소장가이자 먹을 가지고 유희하는 일을 소일거리로 삼으며 畫具에 대한 개인적 취향도 가지고 있었다고 알려져 있다.

그의 문학적 업적으로는 산문 4800여 편과 함께 詩 2700여 수, 詞 300여 수가 있으며, 회화영역에서는 '士人畫'라는 용어를 제출함과 동시에 문인들의 회화를 직업 화가들의 그것과 차별화함으로써 후대 문인화 이론에 지대한 영향력을 미쳤

\* 단국대학교 교육대학원 미술교육전공 연구전담 조교수

다. 그의 사상과 삶을 관통하는 예술철학은 이론과 실재를 겸한 문학·회화·서법에서 실질적 비평과 창작이론 등 중요하고도 독창적인 관점들을 제출하여 중국 예술사상의 일부분을 형성하였다. 다만 회화는 〈枯木怪石圖〉<sup>1)</sup>를 통해 그의 폭넓은 회화이론의 이해를 위한 근거로 삼을 수 있다.

蘇軾은 ‘意’와 ‘情’의 자연스러운 표출을 창작원리로서 중시하였으며 일관성 있게 사물의 본질, 즉 내적 진리인 常理를 인식하고 표현할 것을 주장하였는데 이는 문학·회화·서법을 모두 관통하는 법칙으로 대상의 ‘傳神’을 위한 핵심이다. 특히 蘇軾 이전의 회화가 그 기능으로서 재현에 초점을 두고 있었다면 蘇軾 이후의 회화는 사물의 실제 본성이나 정감의 표출에 관심을 두고 예술가의 내면 세계의 반영을 목표로 하면서 그 시대의 ‘문화적 색조’<sup>2)</sup>를 형성하는데 큰 역할을 했다. 하나의 ‘문화적 색조’로서 사대부 예술의 풍토를 형성하고 예술 장르를 넘나드는 그의 철리성 넘치는 예술관은 예술을 수단으로 하여 ‘道’에 대한 인식과 체험을 심화시키는 하나의 여정으로 여겨진다. “평생동안 시를 좋아하고 또 그림도 좋아하여 담벼락에 쓰고 벽을 더럽혀 늘상 욕을 먹었네”<sup>3)</sup>라는 시구처럼 그림을 그리는 것은 그에게 즐거움이며 내면의 표출 수단이다.

蘇軾의 폭넓은 예술 이해와 실제 문학은 우리나라 문단에도 큰 영향을 미쳤으며 고려시대에는 蘇軾의 시를 배우는 기풍을 형성했을 정도였다. 오늘날, 작품 보다는 아이디어가 최상의 가치를 갖고 모든 영역의 장르를 넘나드는 현대예술현장과 문화적 경향을 보면서 예술 활동에 임하는 蘇軾의 본질에 충실한 자세와 그의 정신 지향적 예술론이 현시점에서 재고할 만한 가치가 있다고 생각된다. 이에 본 연구는 蘇軾의 글에서 보이는 회화예술론적 관점들을 한데 모아 정리해 봄으로써 예술에 대한 그의 진취적이고 독창적인 혜안을 하나의 흐름으로 살펴보고자 한다.

1) 남아있는 蘇軾 작품은 米芾 등의 제시로 그의 진적임이 확인되었다. Lin Ci, *The Art of Chinese Painting*, China Intercontinental Press, 2006, 린츠 지음, 《회화에술》, 배연희 옮김, 서울: 도서출판대가, 2008, 121쪽 참고.

2) Susan H. Bush, 《중국의 문인화》, 김기주 역, 서울, 학연문화사, 2008, 19쪽.

3) 蘇軾, 《東坡詩集》卷23, 〈郭祥正家, 醉畫竹石壁上, 郭作詩爲謝, 且遺二古銅劍〉“平生好詩仍好畫, 書牆灑壁長遭罵.”

## 2. 蘇軾의 회화예술론

### 1) 묘사 대상의 관찰을 통한 본질 표현론

蘇軾이 강조하는 기본 회화창작론은 묘사 대상의 세밀한 관찰을 통한 본질 표현론이다. 唐代를 이어 宋代에도 회화의 묘사에 대한 기능은 강조되었지만 蘇軾에 의해서는 어떻게 본질을 표현해내고 무엇이 표현되어야 하는가에 중점이 두어지면서 어떻게 '傳神'을 이루고 무엇을 어떻게 확충해야할까를 고민하였다. 그의 작품으로 유전되는 〈枯木怪石圖〉에 대한 朱熹의 평가는 蘇軾의 회화가 어디에 중점을 두고 있는지에 대해 정확하게 파악하고 있다.

蘇軾의 이 그림은 순간의 익살스러움과 실없이 놀리는 웃음으로부터 나온 나머지, 처음에는 의미를 알지 못했지만 그것이 바람과 천둥에 굴복하지 않고 고금의 기를 모두 거느리므로 오히려 죽지 그 사람에 대한 과거나 미래를 생각해 볼만하다.<sup>4)</sup>

朱熹는 蘇軾이 장난처럼 유희삼아 그림을 창작하는 듯하지만 그 창작 내용에 있어서는 모든 기를 응집하고 본질을 표현하고 있으므로 그가 작품에 임하는 태도 및 그의 내적 창작력 등을 통해 생각해야 할 점이 많음을 시사하고 있다. 그의 〈枯木怪石圖〉는 구불구불 휘어지듯 묘사된 나무줄기와 둥글게 회전하듯 표현된 주름진 바위 형상이 특징인데 담백하면서도 가히 情感的의 표출에 의한 생동감이 넘친다. 蘇軾은 '枯木'과 '怪石'을 통해 개성넘치는 그의 예술형상과 문인이 추구해야 할 격조를 동시에 보여준 것이다.

蘇軾은 顧愷之의 '傳神論'을 발전시켜 마치 顧愷之가 세 개의 털로써 裴楷의 특징을 그려내었듯 구체적 형상을 통해 '어떤 사람의 인품을 전달하는 것'<sup>5)</sup>에 관심을 가졌으며 묘사대상의 傳神을 위해서는 그 사람의 개성이 잘 드러날 수 있는

4) 朱熹, 《晦菴題跋》卷3 〈跋張以道家藏東坡枯木怪石〉“蘇公此紙, 出於一時滑稽諷笑之餘, 初不經意, 而其傲風霆, 閱古今之氣, 猶足以想見其人也.”

5) Susan H. Bush, 앞의 책, 35쪽.

곳을 파악하여 ‘참된 모습과 眞情을 그려야 한다<sup>6)</sup>’고 하였다. 蘇軾에게 있어서 전 체분위기와 보여 지는 세밀한 형태묘사를 통해 화가가 진정 창작해내고자 한 것은 인물의 성품으로서 내면 형상이다. 다시 말해서 초상화를 통해 주장하고 있는 것은 구체적 형상을 통해 인물의 내적 생명력을 함께 그려내는 것이다. 이는 사람들마다 모두 달라서 “무릇 사람의 특징은 각자 존재하는 곳이 있는데, 어떤 사람은 눈썹과 눈에 있고 어떤 사람은 코와 입에 있다”<sup>7)</sup> 하였으니 대상을 자세히 관찰하여 어디에 본질을 드러낼 부분이 있는지를 살펴야 하는 것이다. 이는 형상을 통해 ‘傳神’을 이루고 사물의 본질을 창작자의 의도로 표현해야 함을 지적한 것이다. 이러한 의도를 충족하기 위한 진정성의 장치로써 蘇軾은 대상을 몰래 관찰할 것을 주장하였는데 이는 독창적이라 할 만한다.

傳神과 사람의 관상을 보는 것은 한 가지 이치로써 그 사람의 자연스러운 모습을 보고자하면 마땅히 사람들 속에서 몰래 살펴야 한다. 요즈음은 사람들에게 의관을 갖추고 앉아있도록 하며 하나의 사물을 주시하게 하면서 그 사람의 모습을 숨기고 감정을 스스로 억제하도록 하니 어찌 그 자연스러운 모습을 보겠는가!<sup>8)</sup>

蘇軾은 대상의 본질적 묘사, 즉 傳神을 위해 대상에 대한 세밀한 관찰을 요구했으며 인물의 경우 참모습을 드러내기 위해 평소 모습까지도 관찰해야함을 피력하고 있는데, 그의 글〈跋歐陽家書〉에서도 사람됨을 알기 위해서는 그의 사생활을 살펴야 함을 지적하고 있는 것을 보면 삶과 예술 창작적 견해가 일관됨을 살펴볼 수 있다. 회화 창작에 있어서 그 스승은 자연이며 따라서 이에 대한 진실되고 세밀한 관찰로부터 생동하는 傳神을 이룰 수 있다는 관점은 〈李公麟이 소장한 韓幹의 말 그림에 대한 子由의 시에 차운하다(次韻子由李伯時所藏韓幹馬)〉라는 시에서

6) 車榮益, 〈蘇軾 黃州時期 文學論과 創作에 대한 考察〉, 《태동고전연구》 제28집, 한림대학교 태동고전연구소, 2012년, 251쪽.

7) 蘇軾, 《蘇東坡全集》, 續集 卷12, 〈傳神記〉, 臺北, 世界書局, 民國71年. “凡人意思, 各有所在, 或在眉目, 或在鼻口.”

8) 위의 책, 〈傳神記〉 “傳神與相一道, 欲得人之天, 法當於衆中陰察之, 今乃使人具衣冠坐, 注視一物, 被方斂容自持, 豈復見其天乎!”

도 엿볼 수 있다.

韓幹은 살집만을 그려내고 뼈대는 그리지 않았네.  
 그렇다고 하더라도 본질을 잃고 헛되이 겹질만을 남겼겠는가?.....  
 그대는 보지 못했는가?  
 韓幹이 스스로 배운 바가 없었다고 말한 것을.  
 마구간의 말 만 필이 모두 나의 스승이라고 한 것을.<sup>9)</sup>

韓幹은 말 그림의 독보적 존재로 평가받는데 杜甫가(조괴장군에게 올리는 그림 노래(丹青引贈曹將軍霸))에서 韓幹이 曹霸(8세기경)를 그대로 배우지 않았기 때문에 살을 그리는데 중점을 두고 뼈를 그리지 않아 神氣를 해치게 되었다는 비평 관점<sup>10)</sup>을 인용하면서 자신의 스승을 마구간의 말 필의 말이라고 하였던 韓幹의 견해에 힘을 실어 자연의 자세한 관찰로부터 배우는 것이 무엇보다도 중요하다는 것을 지적하고 있다. 이는 뒤에 언급하게 될 ‘新意’를 창출하는 하나의 방법이기도 한 것이다. 더 나아가 蘇軾은 회화창작에 있어서 대상의 관찰과 묘사방법을 넘어 형상의 정밀함이 중요하며 이를 근본으로 할 때 진정한 자유로운 표현이 나온다는 것을 주장한 것이다. 蘇軾은 吳道子の 그림을 노래하면서도 진정한 자유로운 표현은 형상의 정밀함으로 나온다는 점을 함께 피력하고 있다.

吳道子是 이미 죽지 않은 작품과 함께 생생하니  
 그렇게 다시 전형을 근세에 남기는가?  
 세상 곳곳에 서방정토 變相圖가 있지만  
 작품은 파도가 바다의 기세를 뒤집듯 최고에 달했네.  
 그 능력 세세히 살펴보아 전전반측 분별되니  
 붓털 하나 오묘한 계산이 하늘의 이치를 얻었네.  
 비로소 진정한 放逸은 본디 정밀하고 자세한 것임을 알겠으니  
 제철 아닌 때 피는 꽃이 나그네 생각을 나게 하는 것에 비할수 없네.<sup>11)</sup>

9) 《蘇軾詩集》卷16, 〈次韻子由李伯時所藏韓幹馬〉“幹惟畫肉不畫骨，而況失實空留皮。……君不見，韓生自言無所學，廐馬萬匹皆吾師。”

10) 갈로, 《중국회화이론사》, 강관식 옮김, 파주, 돌베개, 2010, 126쪽 참고.

11) 蘇軾, 《蘇東坡全集》, 後集 卷4, 〈子由新修汝州龍興寺吳畫壁〉“吳生已與不傳死，那復典刑留近歲。人間幾處變西方，盡作波濤翻海勢。細觀手面分轉側，妙算毫釐得天契。始知眞放本精微，

이는 자유자재한 방일한 표현은 대자연의 이치를 표현하는 形似의 정밀함으로부터 나온다는 것을 설명한 것이다. 이렇듯 표현된 절묘함은 趙昌이 정밀하게 그려낸 꽃으로부터 그 참된 모습이 드러나 꽃의 향기까지도 말할 수 있을 정도<sup>12)</sup>이다. 이는 蘇軾에 의하면 “사물의 묘를 구하는 것은 바람을 묶고 그림자를 잡는 것과 같아서 사물을 마음속에 명료하게 하는 것은 천이나 만사람 중에 한 사람을 만나기 어렵다”<sup>13)</sup>는 경지로서 이러한 창작의 어려움에 대해서도 언급하고 있다.

蘇軾은 관찰을 통한 사물의 본질을 표현하는 것은 새로운 뜻, 즉 新意로 나아가는 창의적 변화의 근본이 됨을 주장한다. 〈畫水記〉에는 흐르는 물을 그리는 것에 대해 큰 변화가 없는 관례적 그리기의 답습에 변화를 주는 것은 관찰에 의한 新意의 표현으로부터 가능하다고 주장한다.

에나 지금이나 물을 그릴 때 평원으로 보이는 미세한 물결을 많이 그렸는데, 잘 그린 것이라고 해도 파도 끝의 기복을 그리는 것에 불과했다. 사람들이 그것을 만져보고 기복이 있다고 말하면 오묘함에 도달했다고 여겼다. 그러나 그 품격은 물결을 찍어낸 듯 획일적인 그림과 털끝 정도의 공줄을 다투는 정도였다. 唐 廣明年 간에 處士 孫位가 처음으로 新意를 가지고 흐르는 물과 거대한 물결을 그렸는데, 산이나 바위에 따라 휘어지게도 하고 꺾이게도 하면서 사물에 따라 형세를 만들어 물의 변화를 그려내니 神逸하다고 불리웠다.<sup>14)</sup>

蘇軾에게 있어서 新意란 ‘법도’를 충분히 익히고 나서 나오는 기존의 틀과 다른 새로운 혁신이며 창조적 정신<sup>15)</sup>이다. 그는 객관 사물을 묘사할 때는 반드시 “사물에 따라 형태를 주어아[隨物賦形]” 하고 마땅히 어떤 틀에 박힌 격식과 방법이 있어서는 안 된다고 강조하였다.<sup>16)</sup> 蘇軾은 흘러가는 물의 생동적 표현을 중시하는

不比狂花生客慧.”

12) 蘇軾, 《蘇東坡全集》, 前集 卷15, 〈王伯馭所藏趙昌畫四首〉 중 두 번째 수 참고.

13) 車榮益, 〈蘇軾 창작론 중 ‘虛靜’설 연구〉, 《중국학논총》 27권, 고려대학교 중국학연구소, 2010, 221쪽.

14) 蘇軾, 《蘇東坡全集》, 續集 卷12, 〈畫水記〉 “古今畫水, 多作平遠細皴, 其善者不過能爲波頭起伏, 使人至以手捫之, 謂有窪隆, 以爲至妙矣. 然其品格特與印版水紙爭工拙於毫釐間耳. 唐廣明中, 處士孫位始出新意, 畫奔湍巨浪, 與山石曲折, 隨物賦形, 畫水之變, 號稱神逸.”

15) 車榮益, 〈蘇軾 黃州時期 文學論과 創作에 대한 考察〉, 258-9쪽 참고.

논의를 확대하여 시문의 창작에서도 넘치는 영감작용에 의해 그때그때의 주변 상황에 맞게 자유로운 형식으로 표현해 낼 것을 주장하였다. 이러한 ‘隨物賦形’의 雄變의 자유자재성은 그의 자유정신과 천재성에서 기인하는 蘇軾 문학 세계의 한 전형<sup>17)</sup>이기도 하다. 이러한 주장은 蘇軾이 예술의 본질로서 新意를 갖는 창의성이 그 필수불가결한 요소이며 이는 규범과 전례로부터 행해진 법식으로부터 벗어나 실제의 관찰에 의한 생생한 사물의 본질을 그려냄으로써 가능하다고 주장한 것이다.

蘇軾은 회화가 묘사대상의 세밀한 관찰로부터 시작하여 그 본질을 드러낼 수 있는 ‘新意’를 갖춘 창의성을 주장하였는데, 초상화의 경우 인물의 傳神을 위해서는 대상의 내면을 그려낼 수 있는 특징 파악이 중요하다고 보았다. 이를 위해 인물의 특징이 드러나는 곳에 대한 주의 깊은 관찰이 필요하며 인위적인 환경이 아니라 사생활 공간에서 관찰되는 인품을 살펴서 표현해야 한다는 독창적인 견해를 드러내었다. 또한 산수표현에 있어서는 관례를 따르기 보다는 ‘新意’를 갖는 ‘隨物賦形’의 태도로 그 생명적 본질을 표현하기를 주장하였는데 이는 예술에 있어서 표현대상의 傳神을 주장한 것이다.

## 2) 장르 초월적 예술론

### (1) 抒情과 寫意의 표출매체로서 詩·書·畫

蘇軾의 문학에는 그의 다사다난했던 인생역정과 다양한 순간의 경험들이 담겨 있어서 그의 인생관과 그로부터 도출되는 예술적 개성과 풍격들을 살펴볼 수 있다. 이를 통해 그는 예술의 표출적인 기능을 강조하며 창작결과물 보다는 창작과정에 의미를 부여한다.

蘇軾에게 있어서 ‘抒情’과 ‘寫意’로써 표출하는 예술적 매체는 詩, 書, 詞, 畫 등 다양하고 장르 초월적이며 실제 그는 이를 통한 창작과 이론을 겸했다는 점에서 의의가 있다. 蘇軾이 “시로 모두 표현할 수 없어서 그것이 넘쳐 글씨가 되었고 그

16) 張少康, 《中國古典文學創作論》, 李鴻鎮 譯, 서울, 法仁文化社, 2000. 432쪽.

17) 오태석, 《중국 문학의 인식과 지평》, 서울, 역락, 2001. 545쪽.

것이 변해서 그림이 되었다(詩不能盡, 溢而爲書, 變而爲畫)<sup>18)</sup>라고 했듯이 표출하는 것이 목적이지만 그에게 수단으로서의 매체는 어떤 형태이든 문제 되지 않았다. “예술은 감각적 세계에만 일관된 것이 아니고 이를 초월한 정신적인 세계에 궁극적인 목표를 두고 있기 때문<sup>19)</sup>이다.

특히 蘇軾은 “王維의 시를 음미하면 시 속에 그림이 있고, 王維의 그림을 감상하노라면 그림 속에 시가 있다<sup>20)</sup>라는 유명한 王維의 시화예술에 대한 비평구절과 “시와 회화는 원래 한 가지 법칙(詩畫本一律)<sup>21)</sup>이라는 표명을 통해 시와 회화의 관계를 규정하였다. 또한 〈韓幹의 말 열네 마리(韓幹馬十四匹)〉에서 韓幹이 그린 말을 실제 살아있는 말을 보듯 읊으면서 蘇軾은 “내가 시를 지으면 그림을 보는 듯 하네.”<sup>22)</sup>라고 하였고 〈韓幹馬〉에서는 시는 ‘형체가 없는 그림(無形畫)’, 그림은 ‘말없는 시(不言詩)<sup>23)</sup>’라고 하여 시와 회화의 관계성을 거듭 강조하고 있다. 黃庭堅도 “내가 시를 일삼는 것은 마치 그림을 그리는 것과 같다(吾事詩如畫)<sup>24)</sup>라고 하여 宋代 詩畫藝術의 관계성은 강화되고 상보적인 것으로 전개되었으며 당시 회화의 지위에 의하면 시의 위치로 회화의 지위가 격상되는 언급들이었다.

蘇軾의 시 〈王維의 그림에 쓰다(題王維畫)〉에서는 시와 회화의 창작에의 연관성을 잘 보여준다.

왕마힐은 본래 시인이나  
스스로 화사라고도 칭했네.  
평생 동안 망천의 별장을 드나들며  
새가 날고 물고기 헤엄치는 것을 즐기며 알려지는 것을 싫어했네.  
산 빛은 넘실넘실 눈 속으로 넘쳐들고  
물소리는 출렁출렁 가슴 속으로 흘러들었네.  
가거나 앉거나 시를 읊조려 스스로를 살피고

18) 蘇軾, 《蘇東坡全集》卷20, 〈文與可畫墨竹屏風贊〉.

19) 와타나베 마모루, 《예술학》, 이병용 역, 서울, 현대미술사, 1994, 20쪽 참고.

20) 蘇軾, 《東坡題跋》下卷, 〈書摩詰藍田煙雨圖〉“味摩詰之詩, 詩中有畫; 觀摩詰之畫, 畫中有詩.”

21) 蘇軾, 《蘇東坡全集》卷16 〈書鄴陵王主簿所畫折枝二首〉

22) 위의 책, 卷8 〈韓幹馬十四匹〉“蘇子作詩如見畫”

23) “少陵翰墨無形畫, 韓幹丹青不言詩”

24) 徐復觀, 《中國藝術精神》, 서울, 동문선, 1990, 424-425쪽 참고.

초연히 세속의 비속한 문사 따위는 짓지 않았네.  
 시로는 그 고상한 정을 다할 수 없어 비단 위에 떨어뜨리니  
 연이은 산과 시내가 두꺼운 휘장 속에 열렸네. ....  
 수목을 한번 휘두르자 빛이 감도네.  
 손안에 들어오는 5척의 작은 횡권에도  
 만 리 밖 하늘 끝도 한 치의 오차 없네.<sup>25)</sup>

蘇軾에게 있어서 평화로운 일상 즉 위의 시에서 눈에 보이는 ‘산빛’과 깃가를 울리는 ‘출렁출렁’하는 물소리도 시인과 화가에게는 ‘抒情’의 제재이며, 시든 회화든 표출할 수 있는 적절한 매체로 풀어내면 자연스러운 예술로 화하는데 이를 蘇軾은 王維의 삶과 예술을 통해 투영하고 있다. 시인이자 화가였던 王維는 蘇軾의 존경대상이었고 자신의 이론에 대한 논증 대상이었던 것이다.

송대인은 일상 생활로부터 문학적 제재를 취하여 시 영역을 확대시키고 정감의 확대로 이끌어 문인들 간의 교류와 세계관의 피력을 위한 사회적 자아표현 방식의 유력한 도구로 인식했다. 따라서 송시는 형식보다는 내용을 우선시하며 일상의 이야기를 말하듯, 수필을 쓰듯이 ‘담담하게’ 전달하려 했고 이로부터 자연성이 살아나고 심미적 가치도 높아졌다. 사유 면에서는 신유학의 영향으로 이성 서정이 중시되면서 철학적 사색이 곳곳에 배들었으며<sup>26)</sup> 회화는 문학화의 경향을 띠고 시화의 관계성을 다져나갔다.

〈毛詩序〉에서는 “시는 뜻이 가는 바”로서 “마음속에 있으면 뜻이 되고 말로 하면 시가 된다”고 하였고, “정이 마음속에서 움직이면 말로 나타나게 된다.”<sup>27)</sup>고 하여 그 표출적 기능을 일찍이 지적하고 있다. 또 李公麟이 “나는 시인이 시를 짓듯이 그림을 그려, 단지 ‘나의 감정과 본성을 읊을 따름이다’<sup>28)</sup>라고 한 것은 시와 회화가 情과 뜻을 표출하는 하나의 수단임을 드러낸다. 蘇軾이 그린 〈枯木怪石圖〉에 대해 米芾(1051~1107)이 그의 저서 《畫史》에서 “蘇軾이 그린 고목의 즐기와 가

25) 〈題王維畫〉, 서은숙, 〈蘇軾 題畫詩 研究〉, 연세대학교 중어중문학과 박사논문, 2004, 46쪽 재인용.

26) 오태석, 앞의 책, 368쪽 참고.

27) 〈毛詩序〉, “詩者, 志之所之也. 在心爲志, 發於爲詩, 情動於中而形於言.”

28) Susan H. Bush, 앞의 책, 55쪽.

지는 규룡이 구불구불하듯 끝이 없고 돌의 준법은 굳세고도 기괴함이 끝없는데 그의 가슴 속에 울적함이 서려있는 듯하다”<sup>29)</sup>라고 한 평가는 회화의 寫意·抒情的 표출 기능을 蘇軾이 잘 활용하고 있음을 증명한다.

대상의 세밀한 관찰에 의한 사물의 본질 표현은 蘇軾의 士人畫를 이끄는 중심 개념이다. 따라서 “畫는 詩의 하위 지위에서 상승하여 점차 詩와 同價化되어 갔다. 黃庭堅은 화공이 아니라 학자로서 처신하기를 요구했는데, 이는 북송 문인들이 화가들에 대해 자연을 새로운 관점에서 바라보고 재창조하기 바라는, 즉 인식의 전환을 요구한 것”<sup>30)</sup>이다. 또한 이러한 요구는 예술 창작이 정신적인 본질추구라는 점에서 상통하며 정신적인 것은 감각적인 것을 통하여 드러난다는 점도 지적한 것이다.

蘇軾은 詩와 書와 畫의 관련성에 대해서도 노래한다.

이 사람은 정녕 누구인가?  
유희하는 것이 자유로움을 얻었네.  
시로 이름 날리고 초서의 성인으로도 남음이 있는데  
게다가 대나무그림에도 삼매경이네.  
때때로 나무와 돌도 그려내는데  
거칠고 기이한 필치는 형상 밖을 넘어선다.  
은 세상이 그 진귀함을 알지만  
진정으로 음미할 수 있는 이는 오직 내가 최고일 뿐.<sup>31)</sup>

文同의 작품을 진정으로 감상할 수 있었다고 믿는 蘇軾은 文同이 예술을 즐기면서도 구속이나 속박이 없는 자유 경지에서 시, 초서, 대나무 그림에 능통했다고 평가하는데 장르를 넘나들며 형상을 넘어선 경계 즉 의경까지도 드러내고 있음을 극찬하였다. 아마도 蘇軾이 이 장르에 모두 능통했고 文同을 옆에서 지켜볼 수 있었기에 그의 예술세계를 진정으로 이해할 수 있는 유일한 인물이라고 스스로

29) 米芾, 《畫史》, 俞劍華 編著, 《中國畫論類編》(下), 北京, 人民美術出版社, 1986, 1031쪽. “子瞻作枯木枝幹, 虬屈無端, 石皴硬亦怪奇無端, 如其胸中盤鬱也.”

30) 오태석, 앞의 책, 358쪽.

31) 蘇軾, 《蘇東坡全集》, 前集 卷16, 《題文與可墨竹》“斯人定何人, 游戲得自在. 詩鳴草聖餘, 兼入竹三昧, 時時出木石, 荒怪軼象外, 舉世知珍之, 嘗會獨子最.”

평가할 수 있었을 것이다.

黃庭堅(1045-1105)이 《山谷題跋》卷8 〈소동파의 수석에 제하다(題東坡水石)〉에서 ‘墨戲’라는 말을 사용하여 “蘇軾이 먹으로 유희하여 그려내니 물과 바위의 생동하며 운택한 모습이 요즘 ‘초서삼매’에 드는 것과 같다”고 하면서 蘇軾이 먹을 자유자재로 다루며 그림을 서법과 상통하듯 그려낸다고 평가<sup>32)</sup>하고 있는 것으로 볼 때 예술의 抒情과 寫意의 유희적 표출로 보는 방식이 보편적이었음도 유추할 수 있는 대목이다. 다만 ‘意’와 ‘情’의 표출은 문인들의 수양된 ‘인격’을 담지해야 하며 ‘境’과의 합일도 전제한다.

蘇軾의 〈王維吳道子畫〉에서는 “吳道子가 비록 절묘한 솜씨이나 화공일 뿐이 아니다. 王維는 형상 밖에서 터득하고 있어, 신선이 구속을 벗어나 훨훨 자유롭게 나는 것 같네. 두 사람 작품 모두 뛰어나지만, 王維에게는 웃기를 여미며 아무 할 말이 없다네.”<sup>33)</sup>라 한 것은 형상과 형상으로부터 번져 나오는 의경에서 정신성의 유희적 표출의 중요성을 강조한 것이다.

중국 문인들에게 감식안이란 단지 화가의 양식을 이해하는 문제가 아니었고 그의 예술을 안다는 것은 그 사람 자체를 안다는 것이었다. 시와 서예에서처럼 순수하게 예술적 가치가 아닌 인간적 개성의 가치가 항상 문인의 양식을 정의하는 데 반영되어 있었다. 蘇軾이 吳道子の 회화보다 王維의 회화를 더 좋아했던 것은 시인으로서의 王維의 명성이 이 판단에 영향을 미쳤음이 확실하다.<sup>34)</sup> 정신적인 것이 감각적인 것에 내재한다고 하는 예술적 본질을 이야기할 때 중국의 예술론에 의하면 정신적인 것에 이미 인격적 가치와 심미적 가치를 모두 포함한다.

이상 살펴본 바에 따르면 蘇軾은 인생에 대한 참된 삶을 예술철학의 근저로 삼고, 詩·書·畫는 ‘抒情’과 ‘寫意’의 배출구로써 역할을 하여 초 장르적으로 서로 보완하며 장르적 넘나들기의 예술이론과 창작의 실재를 구축하였다.

32) 黃庭堅, 《山谷題跋》卷8, 〈題東坡水石〉“東坡墨戲, 水活石潤, 與今草書三昧.” 董其昌, 《畫眼》, 변영섭 외 역, 서울, 시공사, 2003. 37쪽 참고.

33) 蘇軾, 《蘇東坡全集》前集, 卷1, 〈王維吳道子畫〉“吳生雖妙絕, 猶以畫工論. 摩詰得之於象外, 有如仙翮謝籠樊. 吾觀二子皆神俊, 又於維也歛衽無間言.”

34) Susan H. Bush, 앞의 책, 29쪽.

## (2) 天工과 清新의 예술창작론

蘇軾은 시와 회화의 관계를 항상 표명하였으며 '詩畫本一律'에 대한 한 가지 법칙으로써 '天工'과 '清新'을 그 구체적 방법으로 제시하였다.

그림을 논할 때 형태가 닮은 것에 대해서만 논한다면  
 그 안목은 아린아이와 비슷하네.  
 시를 지을 때 반드시 이 시처럼 지어야 한다고 우긴다면  
 진정 시를 제대로 아는 사람이 아니네.  
 시와 그림은 본래 한 가지 법칙이니  
 天工과 清新이라네.  
 邊鸞은 참새를 생생하게 그려 냈고  
 趙昌이 그린 꽃은 神을 전하네.  
 (王主簿의) 이 두 폭의 그림은 어떠한가?  
 성글고 담박하면서도 정교함을 두루 머금고 있네.  
 누가 말했든가. 하나의 붉은 점이  
 끝없이 펼쳐진 봄을 기탁했다고.<sup>35)</sup>

이 시에서 蘇軾은 주의 깊게 살펴야 할 사항을 노래하고 있다. 시와 회화는 동일한 창작 원칙, '天工'과 '清新'을 가지고 있다는 것이다. '天工'이란 '조물주의 창조원리'<sup>36)</sup>와 같은 것으로서 억지스럽지 않은 천성, 즉 자연스럽게 이루어진 솜씨를 의미하며, '清新'은 "작품의 신실함과 창조성 그리고 속되지 않는 것을 말하지만 궁극적인 것은 생명을 살리는 것에 의미를 부여하며 '생명을 살리는 의경미'를 갖는 것"<sup>37)</sup>이다. 다시 말해서 '清新'은 맑은 격조와 새로움을 의미하는 것으로서 격조 있는 변화의 생명성과 창의성의 중요성을 강조하는 창작 원칙이다. 邊鸞의 새는 생생하고 趙昌의 꽃은 향을 전하듯 傳神한다. 따라서 이 시는 王主簿의 그림은 자세하게 그려지지 않았어도 담박하지만 그려내야 할 정밀함을 모두 표현하여 붉은 점 하나로 봄의 모든 정감과 의경을 표현한 경지를 빚대어 평가하고 있다.

35) 蘇軾, 《蘇東坡全集》卷16〈書王主簿所畫折枝二首〉“論畫以形似, 見與兒童隣. 賦詩必此詩, 定非知詩人. 詩畫本一律, 天工與清新. 邊鸞雀寫生, 趙昌畫傳神. 如何此兩幅, 疏淡含精勻, 誰言一點紅, 解寄無邊春.”

36) 이은순, 〈蘇軾의 生命美學 研究〉, 《書藝學研究》 제17호, 한국서예학회, 2010, 144쪽.

37) 위의 논문, 152쪽.

다시 말해서 蘇軾은 이 시에서 ‘시와 그림에서 운용하는 예술형상 즉 意象一律, 즉 意와 象이 한 가지 법칙’을 인식하는 것으로 결말을 낸 것이다. 蘇軾은 회화 속의 예술형상의 창조가 닳음을 표준으로 삼는 것이 아니고 생동감과 傳神할 수 있는 그 본질로써 표준을 삼아야 한다고 지적하고 있는데 생동감과 본질의 예술형상을 갖추어야만 비로소 ‘끝없이 펼쳐진 봄을 기탁했음’을 이해하는 ‘神會’ 즉 정신으로 이해하는 경지와 ‘意會’ 즉 의경으로 이해하는 경계의 요구를 충족시킬 수 있으며 형상은 닳지 않았다고 하더라도 形外의 形, 畫外의 情, 畫外의 神을 창조할 수 있게 된다<sup>38)</sup>는 것이다.

蘇軾이 사랑한 文同의 대나무에는 이러한 청신함이 끝없이 피어오르며 ‘神會’와 ‘意會’의 경지에서 노닐게 하는 요소가 있다. ‘天工’ 즉 자연스러움에 대한 논의는 蘇軾에게 있어서 예술 영역에 일관된 하나의 주된 주장이었으며 ‘清新’에 대해서도 文同의 대나무 그림에 대해 논하면서 직접적으로 사용하고 있다.

문여가가 대나무를 그릴 때에는  
대나무만 보고 사람은 보지 못했네.  
어찌 사람만 보지 않았겠는가?  
명하니 자신도 잊어버렸네.  
그 몸이 대나무와 하나 되니  
맑고 새로움 끝없이 그려내네.  
장자는 이미 세상에 없으니  
누가 이러한 정신을 알아주겠는가?<sup>39)</sup>

蘇軾이 높게 평가한 화가는 吳道子와 같은 전능한 솜씨를 갖춘 화가가 아니라 象外에서 象을 얻을 수 있는 王維, 文同 등과 같은 깊은 문화적 교양을 갖춘 문인 화가였다. 象外에서 象을 얻는 것은 바로 形似를 넘어서서 常理를 얻는 것<sup>40)</sup>으로 감상하고 玩味할 여지를 남겨둘 것을 지적한 것이다. 다시 말해서 ‘身與竹化’의

38) 邱振亮, 《血脈的回向-中國畫與中國文化》, 山東美術出版社, 1998. 184쪽 참고.

39) 蘇軾, 《蘇東坡全集》, 卷16 〈書晁補之所藏與可畫竹〉 “與可畫竹詩, 見竹不見人. 豈獨不見人. 嗒然遺其身, 其身與竹化, 無窮出清新. 莊周世無有, 誰知此疑神.”

40) Lin Ci, *The Art of Chinese Painting*, China Intercontinental Press, 2006, 린즈 지음, 《회화예술》, 배연희 옮김, 서울, 도서출판대가, 2008. 123쪽.

物化가 이루어질 정도의 몰입과 자연스러움의 표출을 지적하고 있다. 文同의 대나무 그림은 스스로 대나무가 된 듯 변화를 거듭하면서 자연의 이치를 거스르지 않고 표현된 자연스러운 대나무 생장 이치의 아름다움에 주안점을 두었다.

文同의 대나무와 바위, 고목 그림은 진정 그 이치를 터득한 것이라고 할 만하다. 이처럼 태어나서 이처럼 죽어가고, 이처럼 휘감고 올라가다 말라버리고, 곧게 뻗은 나무들이 무성한 숲을 이룬다. 뿌리와 줄기, 잎과 마디, 어금니처럼 모가 나면서도 약동하는 맥박 등 천만 가지 변화 속에 시작도 끝도 없이 서로 뒤엉킨 듯 이어지면서도 각기 그 적절한 곳에서 친치 조화에 부합하여 사람들의 마음에 만족을 주니, 달사가 기탁하는 바가 아니겠는가?<sup>41)</sup>

이것이 “대나무를 관찰하는 정신상의 통일적 관조가 자연 속에서 생성된 대나무의 그 자연원칙을 대나무를 그리는 사람이 재현하는 것”<sup>42)</sup>이다. 蘇軾이 문인 관료 燕肅(?-1040)이 그린 산수화에 대해 그의 운필이 천성으로 이루어 졌으며 날로 새로워진다고 표현한 것과 상통한다.

蘇軾에게 있어서 ‘天工과 清新’은 시화예술, 더 나아가 예술이 추구해야 하는 하나의 법칙으로 삼는 것이었고, 자연천진의 아름다움을 숭상하는 예술사상의 진실한 현현이다. 노장 사상에 있어서 자연의 아름다움은 인공이 없는 태초의 소박하고 순수한 아름다움으로 예술미에 비해서 한층 더 높은 것으로 격상되었으며 ‘자연의 오묘함과 함께 하는’ 예술을 최고의 품등으로 여겼다. 《장자》〈마제〉편이 말의 천성을 헤치지 않도록 어떤 속박 없이 달릴 수 있는 자연성을 강조하면서 천성을 제일 중시 여긴 것과 동일한 맥락이다.

蘇軾은 노장 사상의 영향 하에서 自然天成的 아름다움을 강조하였다. 이러한 창작적 견해는 〈雪浪石〉에서 “화가들이 설랑석의 모습을 다투어 그려내도 하늘의

41) 蘇軾, 《蘇東坡全集》卷31 〈淨因院畫記〉“與可之於竹石枯木, 眞可謂得其理者矣. 如是而生, 如是而死, 如是而攣拳瘠蹙, 如是而條達遂茂; 根莖節葉, 牙角脈絡, 千變萬化, 未始相襲而名當其處, 合於天造, 厭於人意, 蓋達士之所寓也歟?”

42) 安永吉, 〈宋代繪畫의 文學化 傾向과 蘇東坡의 詩書畫理論〉, 《中國語文學》 제11집, 1986. 232쪽.

숨씨는 천둥과 도끼의 흔적 없네”라고 한 것이나, 〈書韓幹牧馬圖〉에서 “금 굴레에 옥 재갈, 채찍으로 치고 낙인찍어 천성을 해쳤으니, 이 그림이 자연과 가까운 것만 못하네”라고 한 것, 또 〈與謝民師書〉에서 문장이 “문장의 이치가 자연스러우면서도 자태가 자유자재로 생기는 것” 등의 문장에서 살펴볼 수 있다.

그러나 蘇軾은 이로부터 예술의 자연스러운 표출의 방종함으로 빠져드는 위험에 대해 예술적 기교로써 이를 제한하는 것을 잊지 않았다. 蘇軾은 “기교만 진보하고 道가 진보하지 못한다면 쓸모없다<sup>43)</sup>”라는 언급과 “도만 있고 기예가 없다면 대상이 마음속에 형상화된다고 하더라도 손으로 형상화시킬 수가 없다<sup>44)</sup>”라고 하여 예술형상 창작을 위한 기교의 수련이 따라야 함을 지적하고 있다.

蘇軾에 의하면 시화예술의 장르 초월적 창작원칙은 ‘天工과 清新’인데 이는 宋代 문인화가의 예술적 창작 표준으로서 자연스러운 담박함의 심미적 추구하고 新意를 갖춘 창조성의 견해를 피력한 송대의 미적·예술적 가치를 결정했던 중요한 이론이라 할 수 있다.

### 3) 내적 진리의 회화창작기준 常理

鄧椿(12세기경)에 의하면 蘇軾이 그림을 비평할 때 “그 理를 자세히 하였다(曲盡其理)”고 했는데 蘇軾은 회화창작기준으로 ‘常理’를 제시하고 있다. 이 때의 ‘理’는 회화창작기준이 되는 객관사물의 내적 진리로서의 법칙을 의미한다. 그의 常理論에 의하면 화가들이 대상을 묘사할 때는 반드시 사물에 대한 관찰을 통해 객관적인 인식을 거치고 그 법칙에 근거해야 한다는 것이다. 黃筌은 五代와 兩宋 화조화의 원류를 창조했다고 평가받고 있음에도 불구하고 蘇軾은 그의 오류를 다음과 같이 지적한다.

黃筌이 날아가는 새를 그렸는데 그 목과 다리를 모두 쪽 찢고 있었다.  
어떤 사람이 말하기를 ‘새는 날 때 목을 움츠리면 다리는 뻗고, 다리를 움

43) 蘇軾, 《東坡題跋》卷4, 〈跋秦少游畫〉“技進而道不進則不可”

44) 蘇軾, 《蘇東坡全集》卷23, 〈書李伯時山莊圖後〉“有道而不藝, 則物雖形於心, 不形於手.”

츠리면 목을 펴는데 다리와 목을 다 펴지는 않는다'고 하였다. 그래서 이를 살펴보니 진정 그러하였다. 이러한 것에서 볼 때, 사물을 관찰하되 자세하고 정확하게 보지 못하는 사람은 화가라 하더라도 능하지 않은 것이니 하물며 그보다 큰일은 어떠하겠는가? 그러므로 군자는 힘써 배우고 문기를 좋아해야 하는 것이다.<sup>45)</sup>

蘇軾은 날아가는 새를 목과 다리를 모두 쪽 펴서 그린 黃筌의 새 그림을 예로 들어 대상을 표현함에 있어서 그 이치를 제대로 관찰하지 않고 그려냈음을 비판하고 있다. 1080년에 지은 〈淨因院畫記〉에는 '常形'과의 비교에 의해 '常理'를 설명하면서 회화예술에서 常理를 그려내는 것의 중요성을 지적한다.

내가 일찍이 그림을 논할 때 사람·동물·궁실·기물은 모두 常形이 있으며 산·돌·대나무와 나무·물결·안개·구름 등은 일정한 형태는 없어도 常理가 있다고 여겼다. 常形을 잃었다면 사람들은 곧 알지만 常理가 부당하다면 그림을 잘 안다고 하는 사람일지라도 그것을 알지 못할 수가 있다. 그러므로 일반적으로 세상을 속여 이름을 얻고자 하는 자들은 반드시 일정한 형태가 없는 것에 기탁한다. 常形을 잘못된 것은 부분적인 오류에 그치지만, 常理가 잘못되면 그림 전체를 망치고 만다. 그 형상이 일정하지 않기 때문에 더욱 그 이치를 삼가지 않으면 안 된다. 세상에서 그림을 잘 그린다는 사람들은 혹 그 형상은 자세하게 잘 묘사할지 모르나, 그 이치에 있어서는 高人逸士가 아니고서는 결코 제대로 구별하지 못할 것이다.<sup>46)</sup>

蘇軾의 常理는 서복관에 의하면 《장자》〈양생주〉 중 포정이 소를 잡을 때 “천리에 의한다(依乎天理)”고 하는 데서 나온 이치로써, 자연적인 생명구조에서 나온 자연적인 상황과 상태를 가리키는 말로써 자연을 생명력이 넘치게 그려낸다는 뜻

45) 蘇軾,《東坡題跋》,《書黃筌畫雀》,俞劍華編著,《中國畫論類編》(下),1028쪽,“黃筌畫飛鳥,頸足皆展。或曰:‘飛鳥縮頸則展足,縮足則展頸,無兩展者。’驗之信然,乃知觀物不審者,雖畫師且不能,況其大者乎?君子是以務學而好問也。”

46) 蘇軾,《蘇東坡全集》卷31〈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。故凡可以欺世而盜名者,必託於無常形者也。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,是以其理不可不謹也。世之工人,或能曲盡其形;而至於其理,非高人逸才不能辨。”

이다.<sup>47)</sup> 이는 蘇軾이 常形이 없는 사물이라도 보편적 원리를 잘 파악하고 사물의 본질로서의 常理를 그려내는 것이 회화의 요체임을 피력한 것이다.

이를 통해 회화론 전체를 다시 들여다보면 창작자는 대상을 묘사하기 이전에 철저히 관찰하는 것이 그 첫 번째로 그로부터 본질이자 내적 진리인 常理를 파악하고 이로부터 사물의 본질을 전하는 傳神을 이룰 수 있다. 蘇軾이 〈文與可畫筍簞谷偃竹記〉에서 “대나무를 그릴 때는 반드시 먼저 마음속에 완성된 대나무를 얻어야 한다”<sup>48)</sup>고 하였는데 이것이 세밀한 관찰을 통한 傳神의 요체로서의 사물의 본질인 常理를 얻는 창작 과정이다. 창작원칙으로서 ‘天工과 清新’을 드러내는 일이 傳神의 내용이며 이를 위해 화가는 기교의 숙련도 필요하다. 왜냐하면 ‘마음속에 대나무가 이루어졌다면 머뭇거리지 말고 붓을 휘둘러 마치 매가 토끼를 덮치듯 완성’<sup>49)</sup>할 수 있어야 하기 때문이다. 蘇軾이 文同의 대나무를 특별히 좋아하고 인정했던 것은 文同在 “대나무의 情을 얻어 그 성정을 다했음”<sup>50)</sup>을 알았고 “文同在 대나무, 돌, 고목을 그리는 것은 그 이치를 얻었으며 자연스러움과 일치하고 인위적인 것을 싫어하기 때문”<sup>51)</sup>이다. 즉 常理는 작위가 없는 자연스러움을 전제하며 이로부터 傳神이라는 작품의 생명감은 표출된다. 常理를 얻은 것은 기운생동을 얻는 것으로써 작품의 생명력을 획득하는 일이다. 그러나 이와 같은 常理의 경지를 터득하는 것은 高人逸士의 문인사대부가 아니고는 구별하기가 어렵다. 이는 형상에만 얽매이거나 세상의 이치를 보지 못하는 사람들은 알기가 힘든데 이로부터 문인회화와 직업회화의 위계적 질서가 드러난다.

蘇軾이 의미하는 ‘이치(理)’는 다음 〈跋君謨飛白〉에서 충분히 묘사된다.

世事萬物是一理이다. 그 본의를 통하면 가는 곳마다 불가함이 없는 것이니, 科를 나누어 치료를 하는 것은 의술이 쇠퇴한 것이요, 물색을 골라서 그림을 그리는 것은 이미 그림이 비루해진 것이다. 和陀와 秦緩같은 명

47) 徐復觀, 앞의 책, 409쪽 참고.

48) 蘇軾, 《蘇東坡全集》卷32 〈文與可畫筍簞谷偃竹記〉 “畫竹必先得成竹於胸中”

49) 위의 책, “故畫竹必先得成竹於胸中, 執筆熟視, 乃見其所欲畫者, 急起從之, 振筆直遂, 以追其所見. 如兔其鶻落, 少縱則逝矣.”

50) 위의 책, 卷31, 〈墨君堂記〉 “可謂得其情而盡其性矣.”

51) 위의 책, 卷32, 〈淨因院畫記〉 “與可之於竹石枯木, 真可謂得其理者矣....合於天造, 厭於人意.”

의는 늙은이와 젊은이를 구별하지 않고 치료했으며 曹不興과 吳道子같은 명 화가는 인물을 가리지 않고 그렸으니, 저것이 이것보다 낫다고 말하면 옳지만, 이것은 능하고 이것은 능하지 못하다고 한다면 안 되는 것이다. 세상에 전서를 쓰면서 예서를 겸하지 못하거나, 행서를 쓰면서 초서에 미치지 못한 사람들은 아마도 이 원리를 모르는 자일 것이다. 君謨같은 사람은 전서, 예서, 행서, 초서를 모조리 마음대로 썼고 그 남은 뜻과 힘을 변화시켜 飛白을 하였으니, 그가 쓴 飛白書는 누구라도 좋아할 수 있지만 능히 따라 배울 수는 없는 높은 경지의 것이다. 그 원리를 통하지 않고서 이렇게 될 수가 있겠는가!<sup>52)</sup>

常理는 곧 세상만물을 꿰뚫는 이치, 곧 여기서 말하는 ‘一理’이며 이를 살필 수 있는 눈과 그에 대한 기교를 이룬 뒤에는 그 이치로 통하는 다양한 분야를 자유자재로 다룰 수 있음을 설파하고 있다.

정리하자면, 蘇軾의 회화예술론은 묘사대상의 철저한 관찰을 기본으로 한다. 그러나 蘇軾 이전의 회화와 차별화되는 지점은 그 관찰로부터 창작을 운용하는 방식에 있다. 즉 관찰을 통해 작품으로 그려낼 때는 ‘傳神’해야 하며 내적 원리로서 ‘常理’를 표현하는데 있어서 화가의 역량을 모아 묘사 뒤에 남은 여운으로 대상의 傳神에 유의하여 생동하게 해야 한다. 이러한 예술 원리를 드러내는 마음 속 ‘情’과 ‘意’는 정신적으로 합치되므로 詩·書·畫·詞의 매체를 가리지 않는 장르 초월적 예술창작으로 이어졌으며 예술과 이러한 삶의 표출로부터 카타르시스를 이룰 수 있었다. 蘇軾에게 있어서 예술적 매개로서의 장르적 매체는 중요하지 않았으며 ‘天工’과 ‘清新’의 예술 원리로부터 자연스러움과 새로움의 내적 창작원칙을 강조하며 내면으로부터 발산되는 내용과 과정에 의미를 두고 ‘士人畫’ 즉 ‘文人畫’의 이론적 기초를 다졌던 것이다.

52) 蘇軾, 《蘇軾의 시서세계와 평론-東坡題跋 3·4》, 김병기 외 역, 서울, 신성출판사, 2008, 203-205쪽.

### 3. 맺음말 : 대상과 거리두기

蘇軾은 앞에서 서술된 회화창작이론으로 ‘문인화’의 창작법칙으로서의 정신경계를 규정지었다. 그러나 그는 이러한 심적 표출론이 예술에 있어서 주관적이며 무의미한 표출에 그치지 않도록 ‘寓意’ 개념을 들어 ‘창작대상과 거리두기’를 주장하고 예술적 기교를 중시함으로써 예술이 문인들의 심적 유출에 의한 단순한 방증으로 흐르지 않도록 하였다. 蘇軾은 대상과 일정한 거리를 유지해야 사물에 속박당하지 않는다는 ‘寓意’ 개념을 ‘留意’와 비교하여 설명하고 있다.

군자는 사물에 뜻을 기탁할 수 있지만 사물에 뜻을 머무르게 해서는 안 된다. 사물에 뜻을 기탁하면 하찮은 사물이라도 즐거움이 될 수 있고, 뛰어난 사물이라 하더라도 그것이 병이 되지 않을 수 있다. 하지만 사물에 뜻을 머무르게 하는 사람은 하찮은 사물 때문에 병이 될 수 있고 뛰어난 사물일지라도 즐거움이 될 수 없다.<sup>53)</sup>

여기서 蘇軾이 말하는 ‘遊於物之外’ 즉 대상과의 거리두기는 莊子の ‘遊’ 즉 ‘구속이 없는 절대적 자유로운 경지에서 노니는’<sup>54)</sup> 심미적 경지의 조건이다. 이러한 태도는 사물의 본질을 이해하려는 그의 입장에서는 당연한 결과이다. 사물의 본질을 파악하기 위해서는 적당한 거리를 유지한 세밀한 관찰이 필요하지 결코 그 안에 빠져들어 이해관계를 형성해서는 대상의 진면목을 살필 수 없기 때문이다. 이는 蘇軾이 〈書李伯時山莊圖〉에서 “居士는 산에 살면서 하나의 사물에 머무르지 않으므로 그 神은 만물과 交遊하고 그 지혜는 百工과 통한다”<sup>55)</sup>라고 주장한데서도 보이며, 보는 각도에 따라 다양한 모습으로 보이는 廬山의 모습으로 그 진면목을 볼 수 없었다고 하는 고시는 이러한 ‘사물에 대한 거리두기’를 의미한다.

53) 蘇軾, 《蘇東坡全集》卷32〈寶繪堂記〉“君子可以寓意於物, 而不可以留意於物, 寓意於物, 雖微物足以爲樂, 雖尤物不足以爲病. 留意於物, 雖微物足而爲病, 雖尤物不足以爲樂.”

54) 《莊子》內篇“逍遙遊”의 의미. 줄고, 《東洋繪畫의 寫意性에 관한 研究》, 홍익대학교 미학과 박사논문, 2004, 95-99쪽 참고할 것.

55) 蘇軾, 《蘇東坡全集》卷23〈書李伯時山莊圖後〉“居士之在山也, 不留於一物, 故其神與萬物交其智與百工通.”

즉 문인화가는 뜻을 사물에 기탁하되 사물 밖에서 노닐어야 하며 사물에 빠져 즐거움을 찾는 것은 오히려 독이 될 수 있다. 사물과 적당한 거리두기를 하면서 객관적으로 관찰하고 그 의미를 찾는다면 즐거움이 될 수 있다. 문인화가는 이를 위해 대상의 본질을 파악하고 수양하는 일에 힘써야 하며 이것이 예술창작에 표출될 수 있도록 이끌어야 한다.

이상 살펴본 바 蘇軾의 표출론은 주관적으로 흐를 수 있지만 객관적이고 보편적인 내적 진리를 파악해서 그 생명력을 전달할 것을 주장하는 蘇軾의 예술이론에 의해 텅 빈 추상성으로 흐르지 않았다. 이를 갖추면서 자연스러운 기교가 함께 이루어져야 蘇軾의 이론과 실제 예술론은 완성된다. 오늘날 예술의 영역이 확대되고 그 경계의 넘나들이 보편화된 문화현상 속에서 예술적 본질을 중시하고 '天工'과 '清新'의 예술적 원리를 주장하면서도 그 전문성을 기예의 숙달에까지 확대하고 있는 蘇軾의 예술적 발상은 시대를 앞선 것이라 볼 수 있겠다.

#### 〈參考文獻〉

- 蘇軾, 《蘇東坡全集》(上, 下), 楊家駱 編, 中國文學名著第六集 第十冊, 世界書局, 民國七十一年(1982).
- \_\_\_\_, 《소동파시집 1》, 류종목 역주, 서울, 서울대학교출판문화원, 2005.
- \_\_\_\_, 《소동파시집 2》, 류종목 역주, 서울, 서울대학교출판문화원, 2012.
- \_\_\_\_, 《蘇東坡詞》, 류종목 역해, 서울, 서울대학교출판문화원, 2010.
- \_\_\_\_, 《蘇軾의 시세계와 평론-東坡題跋 1·2》, 최영준 외 역, 서울, 신성출판사, 2008.
- \_\_\_\_, 《蘇軾의 시세계와 평론-東坡題跋 3·4》, 김병기 외 역, 서울, 신성출판사, 2008.
- 俞劍華 編著, 《中國畫論類編》(下), 北京, 人民美術出版社, 1986.
- 于民, 孫通海 編, 《中國古典美學學要》, 安徽教育出版社, 2000.
- 趙權利, 《蘇軾》, 河北教育出版社, 2004.
- 邱振亮, 《血脈的回向-中國畫與中國文化》, 山東美術出版社, 1998.
- 張少康, 《中國古典文學創作論》, 李鴻鎮 譯, 서울, 法仁文化社, 2000.
- 오태석, 《중국 문학의 인식과 지평》, 서울, 역락, 2001.
- 葛路, 《중국회화이론사》, 강관식 옮김, 파주, 돌베개, 2010.

- 徐復觀, 《中國藝術精神》, 권덕주 역, 서울, 동문선, 1990.
- 董其昌, 《畫眼》, 변영섭 외 옮김, 서울, 시공사, 2003.
- 고연희, 《그림, 문학에 취하다》, 파주, 아트북스, 2011.
- 와타나베 마모루, 《예술학》, 이병용 역, 서울, 현대미술사, 1994
- Susan H. Bush, 《중국의 문인화》, 김기주 역, 서울, 학연문화사, 2008.
- Lin Ci, *The Art of Chinese Painting*, China Intercontinental Press, 2006, 린츠 지음, 회화예술, 배연희 옮김, 서울: 도서출판대가, 2008.
- 김기주, 〈蘇軾의 송고관과 북송말 회화〉 《미술사학보》 19집, 서울, 미술사학연구회, 2003. 봄.
- 김연주, 〈東洋繪畫의 寫意性 研究〉, 홍익대학교 미학과 박사논문, 2004.
- 서은숙, 〈蘇軾 題畫詩 研究-회화론을 중심으로〉, 연세대학교 중어중문학과 박사논문, 2004.
- 安永吉, 〈宋代繪畫의 文學化 傾向과 蘇東坡의 詩書畫理論〉 《中國語文學》제11집, 1986.
- 이은순, 〈蘇軾의 生命美學 研究〉 《書藝學研究》 제17호, 한국서예학회, 2010.
- 車榮益, 〈蘇軾 黃州時期 文學論과 創作에 대한 考察〉 《태동고전연구》 제28집, 한림대학교 태동고전연구소, 2012.
- \_\_\_\_\_, 〈蘇軾 창작론 중 '虛靜'설 연구〉 《중국학논총》 27권, 고려대학교 중국학연구소, 2010.

#### 〈中文提要〉

### 通過蘇軾的文學文本的繪畫藝術論研究

貫通蘇軾的思想与人生的藝術哲學在理論与實際兼備的文學.繪畫.書法上提出了實際性批評与創作理論的重要觀點而對於中國的藝術思想的形成起到了巨大影響。特別是他的文學文本上對於藝術的全領域提出了獨創性的見解。

蘇軾把意与情的自然表露作為創作原理所重視, 与此同時一貫性的主張事物的本質, 即內在真理的常理以細心觀察來表現。這作為文學. 繪畫. 書法全部貫通的法則, 為的就是對象物的“傳神”。

蘇軾之后的繪畫是把關心放在事物的實際本性或情感的表現上, 并且以反應藝

術家的內在世界爲目標，由此對於那時代的“文化色彩”的形成起到的巨大作用。形成貴族階層藝術的風土且縱橫各藝術領域的他的充滿哲理性的藝術觀被認爲是以藝術爲手段深化了對於“道”的認識與體驗的一個旅程。

展現出藝術原理的內心處“情”與“意”是在精神上相一致的，由此直至不分詩、書、畫媒體的超過領域性的藝術創作，並且自藝術與如此的人生的表達來能夠形成了感情淨化。另外，蘇軾對於文人化的如此的胸懷表現論在於藝術上爲了不單純以主觀性及無意義的表露，把“萬意”概念與“留意”進行比較而主張了“與創作對象保持距離”，並且以重視藝術性技巧來防止了文人們以藝術表達內心的單純的放縱。對於蘇軾來說作爲藝術性媒介的領域性媒體是不重要的，他是把意義放在了自內心所散發出的內容與過程來奠定了“文人畫”的理論性基礎。

關鍵詞：蘇軾，繪畫藝術論，文同，傳神論，常理，詩書畫，天工，清新，寓意

이 논문은 2014년 7월 15일에 접수되어 2014년 8월 10일에 심사가 완료되고 2014년 8월 15일에 편집회의에서 게재가 확정되었음.