

# 蘇軾의 예술창작론에서 ‘手熟’의 경계 연구\*

김연주\*\*

## <目 次>

1. 머리말
2. 手熟의 예술창작적 의미
3. 蘇軾의 창작론에서 手熟의 예술적 경계
  - 1) ‘通神’을 위한 手熟
  - 2) 手熟의 不可學性
  - 3) 手熟의 예술적 快感
3. 맺음말: 手熟의 심미적 경계

## 1. 머리말

蘇軾(1037-1101)은 宋代 문인 그 누구보다도 다양한 예술 장르에서 활약했고 자유분방한 사고로 그 예술적 뜻을 펼쳤다. 그는 宋代를 대표하는 문장가로서 천부적인 문학적 재능과 거침없는 필력으로 문학성을 드러냈을 뿐만 아니라 宋 四大書法家이자 文人畫의 前身인 ‘士人畫’에 대한 예술적 사유체계를 세움으로써 書畫 예술에서도 두드러진 성과를 나타내었다.

이러한 예술적 성과의 바탕에는 기본에 충실한 ‘手熟’의 예술적 기교 연마에 대한 그의 주장들이 있었다. 蘇軾의 예술창작론은 영역 간의 표현수단을 초월하면서 詩와 畫, 畫와 書 및 詩와 書 등을 통한 寫意의 표출이 그 특징인데 이때 그 창작의 필요조건인 기교의 문제를 그가 강조했던 ‘手熟’의 경계로 살펴보고자 한다.

\* 이 연구는 2015학년도 단국대학교 대학연구비 지원으로 연구되었음.

\*\* 단국대학교 교육학과 미술전공 연구전담 조교수

현대 예술은 아이디어를 중시하는 경향으로 흐르면서 그에 따라 예술적 기교를 등한시하는 경향이 있다. 그러나 어떤 식으로든 예술 표현과 창작이라는 예술적 창조력의 구현은 기교를 배제하고 존재할 수 없다. 기교의 성숙이 함께 해야만 진정한 예술적 경계는 예술가가 지향하는 것에 가까운 보다 완전한 모습으로 나타날 수 있기 때문이다.

특히 蘇軾 예술에서 보이는 분방함과 자재로움은 다양한 사상의 생동감있는 융합으로부터 시작되었으며 기교의 숙련에 의한 예술적 구현으로 완성되었다. 그의 삶과 예술작품이 여러 장르로부터 연구되고 또 통합적 사고에 대한 연구로 이어지며 실제 각각의 작품론으로 풍부한 연구를 이어갈 수 있는 근거이다.

蘇軾에 대한 연구가 문학·예술론 및 그 철학적 경지에 대해서 많이 다루어졌던데 비해서 그 창작 수단으로서의 기교 및 그 숙련에 대한 연구에 대해서는 상대적으로 관심이 부족하였다.

예술창작 특히 書畫 창작에 있어서 중요한 것은 화면 위에 드러나 구현되는 생동감, 즉 생명력의 구현이다. 생명력은 書畫 작품에 불어넣은 정제된 예술적 뜻과 뜻이 구현된 그 氣韻으로부터 드러나는데 이는 손의 숙련, 다시 말해서 蘇軾이 주장하는 手熟이 필수불가결한 요인이며 학문과 수양에 의해 그 품격까지도 상정된다. 따라서 본 논문은 예술의 경지에 도달하기 위하여 노력해야 할 예술적 기교로서 蘇軾이 주장했던 예술창작론으로서 '手熟'의 경계에 대해서 살펴보고자 한다.

## 2. 手熟의 예술창작적 의미

'手熟'의 사전적 의미는 '손에 익어서 익숙하며 숙련된 경지'를 말한다. 蘇軾은 '士人畫'를 제기하여 文人畫의 초석을 마련하면서 객관적인 사실 표현을 중시하던 예술경향으로부터 意趣의 妙를 살리는 주관적인 예술경향으로 그 흐름을 바꾸었다. 또한 그는 문학이론이나 서예창작론에서도 주관적인 내면의 표출을 중시하였

는데, 이러한 그의 예술적 경향에도 불구하고 예술적 기교의 숙련으로서의 외적 측면과 예술적 意의 확충을 통한 내적 측면의 통일성 있는 균형감을 잃지 않았다. 이는 예술창작론에서 그가 주장하는 '手熟'의 경계에 나타난다.

蘇軾은 「記與君謨論書」에서 글씨 쓰는 것에 대해 언급하면서 '手熟'의 필요성과 이를 달성한 경계 및 이를 유지하기 위한 노력에 대해서 다음과 같이 서술하고 있다.

글씨를 쓰려면 손이 익숙해져야 한다. 그렇게 되면 神氣가 가득차서 여운이 있게 되니 고요한 가운데 자연스럽게 한 가지 즐거운 일이 된다. 그러나 항상 여가가 적은 것을 걱정하니 어찌 즐기는 바에 항상 부족한 것이 아니겠는가? 蘇子美가 죽고 나자 마침내 필법이 끊겼음을 느꼈는데, 근년에 蔡君謨가 당대에 독보적이다. 그러나 왕왕 겸손하여 서단의 맹주 노릇을 하려 하지 않는다. 왕년에 내가 일찍이 君謨에게 장난삼아 '글씨를 배우는 것은 배를 타고 급류를 거슬러 올라가는 것과 같아서 기력을 다 써야 원점에서 벗어나지 않는다'고 했더니 君謨가 자못 그렇다고 하면서 비유를 잘한다고 했다.<sup>1)</sup>

이 글은 글씨를 잘 쓰기 위해서는 손의 숙련이 필수적임을 전제하고 있다. 손의 숙련성으로부터 구현된 서체에는 神氣가 표출되고 여운이 느껴지며 이로부터 마음은 자연스레 즐거워진다. 이는 뒤집어서 말하면 '熟'의 경지에 들어가는 것의 여부에 따라 글씨 쓰는 일이 즐거울 수도 그렇지 않을 수도 있다. 그러나 이러한 경지는 쉬운 것이 아니어서 배를 타고 급류를 거슬러 올라가듯 '用盡氣力'해야 할 정도로 몰입해야 유지할 수 있다. 이 문장에 의하면 '手熟'은 단지 손끝의 익숙함으로 끝나는 것이 아니라 여유롭고 즐거운 경지에 도달하기 위한, 다시 말해서 창작의 快感을 맛보기 위한 필수조건이다.

'手熟'에 대해서는 歐陽修(1007-1072)의 「歸田錄」 卷一에서 康肅公과 기름장

1) “作字要手熟，則神氣完實而有余韻，於靜中自是一樂事。然常患少暇，豈於其所樂常不足耶？自蘇子美死，遂覺筆法中絕。近年蔡君謨獨步當世，往往謙讓不肯主盟。往年，予嘗戲謂君謨言，學書如潮急流，用盡氣力，船不離舊處。君謨頗諾，以謂能取譬。”蘇軾，「記與君謨論書」『東坡題跋3·4』，김병기 외 역，서울，신성출판사，2008，242쪽.

## 수 노인의 대화에서 보인다.

康肅公 陳堯咨는 활을 잘 쏘았는데 그와는 견줄 이가 없을 정도였고 이에 대해서도 스스로 자랑스러워했다. 어느 날, 정원에서 활을 쏘고 있는데 기름 파는 노인이 짐을 내려놓고 이를 엿보면서 오래도록 가지 않았다. 심중팔구는 과녁을 맞히는 것을 보고도 고개를 조금 끄덕일 뿐이었다. 康肅公이 '그대도 활을 쏠 줄 아는가? 내 활숨씨가 뛰어나지 않은가?'하고 물었다. 노인이 대답했다. '다른 것은 없습니다. 단지 손에 익었을 뿐입니다.' 康肅公은 화가 나서 말했다. '그대는 어찌 내 숨씨를 알아보는 것인가.' 노인이 대답했다. '제가 기름을 따르는 것을 보면 그 이유를 알 수 있을 것입니다.' (말하고) 바로 호리병을 땅에 놓고 엽전으로 그 입구를 막은 후 천천히 국자로 기름을 떠서 붓는데, 엽전 구멍을 통해 들어가는데도 불구하고 엽전에는 기름이 전혀 묻지 않았다. 이로써 말하기를 '저 역시 다른 것은 없습니다. 단지 손이 익숙할 뿐입니다.'했다. 康肅公은 웃으며 그를 보내주었다.<sup>2)</sup>

이 일화는 오랜 숙련을 거치면 뛰어난 기교를 이룰 수 있음을 비유하고 있는데 결국 '手熟'은 어떤 일에 교묘할 정도로 능숙해진 경지를 의미한다. 그러나 蘇軾에게 있어서 '手熟'은 단지 오랜 기간이 지나 획득되는 기능적으로 뛰어난 기교를 의미하는 것에만 그치는 것이 아니고 이는 목표가 아니었다.

일찍이 孫過庭(648-703)은 『書譜』에서 글씨를 쓰는데 있어서 손의 숙련도와 붓의 자유로운 운용 및 마음의 여유에 대해서 피력하였다.

운필하는 방법이 비록 자신으로부터 나오는 것이지만 설정된 본보기가 눈앞에 있어 조금이라도 어긋나게 되면 나중에는 천리의 차이가 발생하고 법칙을 제대로 알면 꼭 여러 서체를 겸하여 통달할 수 있다. 마음으로는 정치한 것을 싫어하지 않고 손으로는 능숙하게 되는 것을 잊지 않아야 한다. 붓의 운필법이 마음의 정치함과 손의 능숙함을 극도로 추구하고 가슴

2) “陳康肅公堯咨善射，當世無雙，公亦以此自矜。嘗射於家圃，有賣油翁釋擔而立，睨之，久而不去。見其發矢十中八九，但微頷之。康肅問曰：‘汝亦知射乎？吾射不亦精乎？’翁曰：‘無他，但手熟耳。’康肅忿然曰：‘爾安敢輕吾射！’翁曰：‘以我酌油知之。’乃取一葫蘆置於地，以錢覆其口，徐以杓酌油瀝之，自錢孔入，而錢不濕。因曰：‘我亦無他，惟手熟爾。’康肅笑而遣之。歐陽脩，《歸田錄》『歐陽文忠公集』。

속에 서예의 법칙이 가만히 떠오르게 되면, 붓은 자연스럽고 여유롭게 오가게 되어 마음먹은 대로 붓이 움직인다. 이때 마음은 소쇄하고 유려한 경지가 되므로, 필치는 표일하고 정신은 비양한다. 또한 (理材에 밝은 前漢시대의) 弘羊의 마음처럼 뚜렷한 단서가 없는데도 잘 예견할 수 있게 되며, 庖丁의 눈처럼 소의 전체 모습을 보지 않게 되었다.”<sup>3)</sup>

孫過庭이 위에서 밝히고 있는 것을 보면 마음의 정치함과 손의 익숙함을 명심해야만 자연스럽게 자유로운 붓의 움직임을 이끌어 낼 수 있다. 즉 ‘手不忘熟’하여 글씨를 쓰려면 손이 용필법을 익히고 마음 속에 떠올린 書法의 법칙성을 잘 담고 있을 때야 자유로운 붓의 움직임으로 드러날 수 있다. 여유를 가지고 붓을 움직이려는 경지, 즉 소를 보고도 소로 느끼지 않는 庖丁의 노련한 경지에 이르는 여유를 가지기 위해서는 손의 숙련에 의한 붓의 운용과 법칙성을 염두에 두고 ‘心’과 ‘手’의 상응을 주장하는데 孫過庭은 이 법칙의 운용을 그 기준으로 삼고 법도를 중시하여 이를 어긋나지 않게 수행하는 것에 그 중점을 둔다는 점에서 蘇軾의 견해와는 간극이 있다.

『莊子』『養生主』를 보면 庖丁이 소를 의식하지 않고 이를 해체하기까지는 칼을 사용한지 19년이 흘러서였다. 庖丁은 소에 대해서 잘 알게 되고 숙련에 의한 실천을 끊임없이 이어왔으므로 무의식적으로 행위하는 경지에 이르렀으며 天理를 따르는 자연스러움으로 일을 수행했다.

제가 처음으로 소를 잡을 때는 눈에 보이는 것이란 모두 소뿐이었으나 삼년이 지나자 이미 소의 온 모습은 눈에 안 띄게 되었습니다. 요즘 저는 정신으로 소를 대하고 있고 눈으로 보지는 않습죠. 눈의 작용이 멎으니 정신의 작용만 남습니다. 天理를 따라[소가죽과 고기, 살과 뼈 사이의] 커다란 틈새와 빈 곳에 칼을 놀리고 움직여 소 몸이 생긴 그대로 따라잡니다.<sup>4)</sup>

3) “夫運用之方，雖由己出，規模所設，信屬目前，差之一豪，失之千里，苟知其術，適可兼通。心不厭精，手不忘熟。若運用盡於精熟，規矩諳於胸襟，自然容與徘徊，意先筆後，瀟灑流落，翰逸神飛，亦猶弘羊之心，豫乎無際，庖丁之目，不見全牛。”孫過庭，『書譜』，박낙규 외 5인 편역，『중국 고대 서예론 선역』，과주，한국학술정보，2014，114쪽.

4) “始臣之解牛之時，所見無非全牛者，三年之後，未嘗見全牛也。方今之時，臣以神遇而不以目視，

이 같은 경지는 天理를 따르는 법을 깨우쳐 “정신으로 소를 대하고 눈으로 보지는 않는(臣以神遇, 而不以目視)” ‘道’에 이른 경지로서 “눈의 작용이 멎고 정신의 자연스런 작용만 남은 것(官知止而神欲行)”이다. 이는 감각기관으로서의 눈의 작용인 ‘官知’는 멈추지만 ‘神欲’, 즉 直覺과 같은 정신 작용<sup>5)</sup>은 행해지는 것이다. 즉 神欲이 행해질 정도의 숙련도가 필요한 것이다.

蘇軾은 歐陽脩의 가르침을 통해서 문장 多作에 의한 연습의 중요성을 지적하고 있으며 이를 유념하여 기록해두고 있었다. 「記歐陽公論文(一)」에서 孫莘老가 歐陽脩에게 문장을 짓는 방법에 대해 물었을 때 노력이 수반되지 않으면 어떤 영역에서도 뛰어날 수 없음을 그는 기록해 두고 있다.

다른 기술은 없고 오직 부지런히 책을 읽고 많이 지어보면 자연히 잘하게 되네. 세상 사람들은 자신이 지은 문장이 적은 것을 근심하고, 또 책 읽기를 게을리 하면서 한 편을 써 낼 때마다 다른 사람보다 뛰어나기를 원하네. 이와 같이 하면 지극한 경지에 도달하는 경우는 적으니 이런 결점을 반드시 다른 사람의 지적을 기다릴 것도 없이 많이 지어보면 스스로 알 수 있다.<sup>6)</sup>

蘇軾은 여러 곳에서 손에 익히기 위한 수많은 연습의 필요성을 피력하고 있다. 그는 「題二王書」에서도 “쓰고 버린 붓이 무덤을 이루고 먹물이 연못을 이룬다면 羲之의 경지에는 이르지 못하더라도 獻之의 경지는 이르게 될 것이다. 붓 千管이 닳아지고 목 萬筴을 갈면 張芝는 되지 못하더라도 索靖은 될 것이다.”<sup>7)</sup>라고 손에 익는 노력을 강조하였다.

따라서 ‘手熟’은 ‘숙련’에 의한 손의 노련한 움직임’으로서 고도의 손의 기교를

官知止而神欲行。依乎天理，批大郤，導大窾。”『養生主』『莊子』，안동림 역주，서울，현암사，93-4쪽.

5) 『養生主』『莊子』，94쪽 역주 참고.

6) “無它術，唯勤讀書而多爲之，自工。世人患作文字少，又懶讀書，每一篇出，即求過人。如此，有至者。疵病不必待人指摘，多作自能見之。”蘇軾，「記歐陽公論文(一)」『東坡題跋1·2』，최영준 외 역，서울，신성출판사，2008，48-49쪽.

7) “筆成冢，墨成池，不及羲之即獻之。筆禿千管，墨磨萬筴，不作張芝作索靖。”蘇軾，「題二王書」『東坡題跋3·4』，159-160쪽.

전제하며 수많은 노력과 연습이 수반된다. 그러나 蘇軾에게 '手熟'은 단순한 기교적인 문제를 초월한 것으로 창작과정을 즐기고 예술적 주체로서 意를 표출하고 미적 경계를 드러내는 요인으로서 작용하는 필수불가결한 하나의 축이었다. 蘇軾에게 있어서 手熟은 莊子가 주장하고 있는 “神欲行”과 같은 경지로서 감각기관을 초월하지만 直覺的으로 행해지는 경지였던 것이다.

### 3. 蘇軾의 창작론에서 手熟의 예술적 경계

#### 1) '通神'을 위한 手熟

蘇軾에게 있어서 手熟은 康肅公과 기름장수의 예에서 보이는 최고의 기교에 도달한 경지로서의 '手熟'이나 庖丁의 '技보다 나아간(進乎技) 道'의 경지로 나아가는 것과 더불어 학문적 수양을 보완한다. 즉 손의 숙련, 기교의 완성 및 승화로서의 道의 기능적인 면만을 강조하는 것이 아니라 '通神', 다시 말해서 예술적 意라고 할 수 있는 예술적 창조력으로 나아갈 것을 요구한다.

쓰던 붓이 산을 이루더라도 진귀함이 족하지 않으니, 만권의 책을 읽어야 비로소 神과 통한다네.<sup>8)</sup>

蘇軾은 외적 창작요소로서의 기교에 대한 노력으로서 “붓이 무덤을 이루고 먹이 연못을 이루는(筆成冢, 墨成池)” 것으로는 부족하고, '通神'을 위한 다양하고 풍부한 학습에 의한 내적 생명성으로서의 예술적 意를 확충하여야 함을 분명히 하였다.

'熟'의 字意는 '익숙하다', '잘 알다', '숙련되다', '정통하다' 등이다. 곧 이 함의는 “숙련과 '잘 알다'이라는 두 가지 의미를 포괄한다. 숙련은 실천의 범주에 속하고 잘 안다는 것은 인식의 범주에 속한다. 그러나 두 가지는 상호 관련성을 갖는다.”<sup>9)</sup>

8) “退筆成山未足珍, 讀書万卷始通神.” 蘇軾, 「柳氏二外甥求筆迹二首」 『蘇軾詩集』(卷11)

‘잘 안다’고 하는 것은 숙련에 의해 이미 무의식적으로까지 활동할 수 있음이 전제 되는 것이다. 무의식적으로 표현가능하다는 것은 창작의 자유를 보증하는 것이며, 이는 예술에 있어서 ‘熟’에 이른 기교의 경지가 필수적인 이유이다. 따라서 ‘手熟’은 思考하는 것을 인지하지 못할 정도의 무의식적 揮毫에 이른 경지를 의미하며 莊子の “神欲行” 즉 정신이 나아가듯 무의식적으로 손이 행해지는 경지를 의미한다.

만권의 책을 읽고 학문적 확충이 된 ‘通神’의 단계는 蘇軾에 의하면 사물의 이치 [理]의 파악을 통한 예술적 意의 정립을 의미한다. 그에 의하면 ‘一理’를 꿰뚫고, ‘그 뜻에 통하며(通其意),’ 보편적 원리로서의 ‘常理’를 파악하는 일이다.

世事萬物은 一理이다. 그 본의를 통하면 가는 곳마다 불가함이 없는 것이니, 科를 나누어 치료를 하는 것은 醫術이 쇠퇴한 것이요, 물색을 골라서 그림을 그리는 것은 이미 그림이 비루해진 것이다.……曹不興과 吳道子 같은 명화가 인물을 가리고 얹고 그렸으니, 저것이 이것보다 낫다고 말하면 옳지만, 이것은 못하고 이것은 능하지 못하다고 한다면 안 되는 것이다. 세상에 篆書를 쓰면서 隸書를 겸하지 못하거나 行書를 쓰면서 草書에 미치지 못한 사람들은 아마도 이 원리를 모르는 자일 것이다. 君謨같은 사람은 篆書, 隸書, 行書, 草書를 모조리 마음대로 썼고, 그 남은 뜻과 힘을 변화시켜 飛白을 하였으니 그가 쓴 비백서는 누구라도 좋아할 수는 있지만 능히 따라 배울 수 없는 높은 경지의 것이다. 그 원리를 통하지 않고서 이렇게 될 수가 있겠는가!<sup>10)</sup>

이는 孫過庭이 『書譜』에서 “법칙을 제대로 알면 꼭 여러 서체를 겸하여 통달할 수 있다”는 주장과 일맥상통한다. 다만 蘇軾은 ‘手熟’으로부터 학문적 수양과의 ‘通神’을 중시하였고, 이치를 파악하여 ‘常理’를 그려낼 것까지도 구체적으로 주장하였다. 이에 통달하면 어떤 영역에도 통하는 경지로서 초월의 경지에 이를 수 있는

9) 조민환, 『중국철학과 예술정신』, 서울, 예문서원, 1998, 201쪽.

10) “物一理也, 通其意, 則無適而不可. 分科而醫, 醫之衰也, 占色而畫, 畫之陋也. ……曹、吳之畫, 不擇人物. 謂彼長於是則可也, 曰能是不能是則不可. 世之書篆不兼隸, 行不及草, 殆未能通其意者也. 如君謨眞、行、草、隸, 無不如意, 其遭力余意, 變爲飛白, 可愛而不可學. 非通其意, 能如是乎?” 蘇軾, 「跋君謨飛白」『東坡題跋3·4』, 203-205쪽.



데 蘇軾은 손의 익숙함을 통해 意의 익숙함을 유도하고 다시 손의 익숙함이 요구되는 善循環 과정으로 이어지며 수많은 연습량을 강조하였던 것이다.

蘇軾이 「書鄴陵王主簿所畫折枝二首」<sup>11)</sup>에서 “시와 그림은 같은 이치”라고 했을 때, 동일한 이치로서의 ‘天工’과 ‘清新’을 깨쳤으면 詩와 繪畫 모두에 ‘通其意’한 것으로 이것은 할 수 있는데 저것은 할 수 없다고 해서는 제대로 된 것이 아니라는 것이다. 「淨因院畫記」에서도 ‘常理’가 잘못되면 그림 전체를 망치는 병폐라고 하였고, 그림을 잘 그린다고 하더라도 高人逸士가 아니면 이에 대해 제대로 처리하기 힘들다고 하면서 形에 도통한 畫工의 경계와 이치까지도 염두에 두고 처리하는 高人逸士의 경계를 구분하고 있다. 따라서 蘇軾은 단순한 ‘手熟’에서 그치면 안 되고 ‘通神’의 경지까지도 포괄하는 “熟”의 경지를 함께 주장한다.

常理를 중시한다는 것은 蘇軾이 “고정 불변하는 사물보다는 부단히 유동변화하는 가운데서 그 본질 속성을 파악하여 추상적 형상화를 기하는 것에 대한 가치를 더 두고 있다”<sup>12)</sup>는 것으로서 개별적이고 특수한 하나의 사물을 잘 그려내기 보다는 보편적인 사물의 특성을 파악하는 예술적 본질을 더 요구했다는 것을 의미한다. 대나무의 속성을 완전히 파악하고 이를 표현하는데 있어서 마다마디 그려내지 않고 전체 마디가 자라듯이 그리는 것은 보편적 이치로서 사물이 갖는 이치의 생명감을 구현하는 일이다. 또한 그가 주장하는 理의 경계는 『莊子』 「養生主」에서 보이는 ‘天理’의 의미로 해석되며 “자연적 생명구조에서 나온 자연적인 상황과 상태”<sup>13)</sup>이다. ‘一理’의 획득으로 확충된 예술적 意는 ‘사물에 따라 형태를 부여(隨物賦形)’해도 표현되지 않는 것이 없다. 다시 말해서 ‘一理’와 ‘常理’를 파악하는 것은 예술에서 표현되어야 할 본질로서의 생명감을 표현해내는 일이다.

대나무가 싹틀 때는 한 치의 싹일 뿐이나 마디와 잎이 모두 갖춰져 있다. 매미의 배나 뱀의 껍질 같은 작은 죽순부터 칼을 뽑은 듯 열 길의 길이로 자란 것까지, 모두가 생겨나면서부터 있는 것이다. 요즘 그림 그리는 사람은 마디마디를 그리고, 나뭇잎을 하나하나 더하는데, 이것이 어찌 대

11) 蘇軾, 「書王主簿所畫折枝二首」 『蘇東坡全集·前集』(卷16), 230쪽.

12) 오태석, 『중국 문학의 인식과 지평』, 서울, 역락출판사, 2001, 543쪽.

13) 徐復觀, 『中國藝術精神』, 서울, 동문선, 1990, 409쪽.

나무로 그려지겠는가? 그러므로 대나무를 그리려면 반드시 가슴 속에 대나무를 완성한 다음 붓을 잡고 익숙하도록 보다가 그리려는 것이 나타나게 되면 신속히 일어나 이를 좇아 붓을 떨쳐 곧바로 완성해야 한다. 마치 토끼가 머리를 들자 매가 번개같이 아래로 떨어져 낚아채듯이 筆勢가 질풍 같아야 한다. 조금이라도 망설이면 (그 영감은) 저 멀리 사라져 버린다. 與可가 이처럼 가르쳐 주었으나 나는 그렇게 할 수 없었다. 이미 마음으로 그려야 함을 알면서도 그렇게 하지 못하는 것은 내외가 하나 되지 않고 마음과 손이 상응하지 않았기 때문이며, 배우지 않은 잘못 때문이다. 그러므로 마음으로 본 것이 있지만 손이 익숙하지 않은 사람은 평소에 스스로 분명하다하지만 어떤 일에 임하면 홀연히 이를 잃고 마니 어찌 대나무뿐만이겠는가!<sup>14)</sup>

蘇軾에게 그림을 그린다는 것은 사물에 내재된 이치로서의 常理의 파악이 우선이며, 이로부터 파악된 이치를 익숙하도록 마음에 새기고 감흥을 이끌어내어 흥이 사라지기 전에 이를 표현해야 한다. 그러나 이 단계에서 ‘通其意’ 하고 ‘通神’의 경지에 들었어도 ‘心手相應’을 위한 ‘手熟’이 갖추어지지 않았다면 결코 이를 생동감 있게 작품으로 구현할 수 없다. 蘇軾은 이에 대해 스스로 文與可의 가르침에 미흡하다고 느낀다. ‘心手相應’은 蘇軾이 『評楊氏所藏歐蔡書』에서 蔡襄의 글씨를 평가하면서 “유독 蔡君의 글씨가 타고난 자질이 높음에다 학문이 지극히 깊이 쌓고 마음먹은대로 붓을 놀림으로써 변화가 무궁하여 마침내 本朝의 으뜸이 되었다”<sup>15)</sup>고 한데서 볼 수 있는데 이로써 心手相應하는 경지는 手熟을 통한 通神에 이르고 이를 다시 手熟으로 善循環하여 창작노력을 기울여야 하는 것이다.

蘇軾은 士人畫<sup>16)</sup>를 말을 감정하는 것에 비유하여 意氣가 다다른 바를 취하는

14) “竹之始生，一寸之萌耳，而節葉具焉。自蠶蝮蛇蚶，以至于劍拔十尋者，生而有之也。今畫者乃節節而爲之，葉葉而累之，豈復有竹乎。故畫竹必先得成竹於胸中，執筆熟視，乃見其所欲畫者，急起從之，振筆直遂，以追其所見。如兔其鵬落，少縱則逝矣。與可之教如此。予不能然也。而心識其所以然，夫既心識其所以然，而不能然者，內外不一，心手不相應，不學之過也。故凡有見於中，而操之不熟者，平居自視瞭然，而臨事忽焉喪之，豈獨竹乎！”蘇軾，『蘇東坡全集·前集』(卷32)『文與可筓筍谷偃竹記』，394-395쪽.

15) “獨蔡君謨書，天資既高，積學深至，心手相應，變態無窮，遂爲本朝第一。”蘇軾，『評楊氏所藏歐蔡書』『東坡題跋3·4』，225-226쪽.

16) “觀士人畫，如閱天下馬，取其意氣所到，乃若畫工，往往只取鞭策皮毛，槽檣芻株，無一點俊發，看數尺許便倦。”蘇軾，『又跋漢杰畫山二首』『東坡題跋』(卷5)

그림이라고 했다. 이에 반해서 畫工이 그리는 그림은 말채찍과 가죽, 털, 말구유와 건초더미 등 외양의 묘사에 그쳐 음미할 것이 없어 금방 싫증나게 하는 그림이라는 것이다. 畫工의 그림은 '通神'의 경지에 들지 못하고 손끝에서 그려내는 것으로 그쳐 음미할 단계에도 이르지 못한 것으로 여겨진다.

“道도 있고 藝도 있어야 한다. 道만 있고 藝가 없으면 사물이 마음 속에 형상화되었더라도 손으로 형상화되지는 못한다”<sup>17)</sup>라고 하였는데 최종 구현력으로서 표현력이 없다면 아이디어가 아무리 좋더라도 예술화할 수 없다. 여기에서 '道'는 '技'의 승화라고 설명되는데 예술적 주체로서의 意가 드러난 경지라고 할 수 있다.

宋代 鄧椿(12세기 중후반)은 손만 익숙한 것과 傳神하는 회화를 그린다는 고위 관리와 운둔거사들을 구별하여 “사물의 내적 본성에 초점을 맞춘 해설자로서의 예술가의 역할을 강조”<sup>18)</sup>했으며 후대 문인들은 意를 펼쳐내는 일에 몰두하여 '손의 익숙함'을 경시하는 풍조를 보인다. 그러나 蘇軾은 이에 대해 입장이 분명하다.

사물에 고유한 것은 이치인데 이를 잘 모르는 것이 걱정이다. 그것을 알더라도 입과 손으로 잘 표현해 낼 수 없어서 염려스럽다. 소위 문장이라는 것은 능숙하게 표현되면 그뿐인 것이다.<sup>19)</sup>

다시 말해서 蘇軾은 예술가는 사물의 이치를 알아야 하며, 또 이를 예술적 수단으로 잘 표현해낼 수 있어야 한다고 생각한 것이다.

手熟은 수많은 시간과 노력을 들여 숙련된 경지에 오른 것으로 蘇軾에 의하면 이것만으로는 부족하고 '通神' 즉 예술적 상상력을 갖춘 意와 통할 수 있는 학문적 성취와 수양이 함께 갖추어져야 하며 '通神'에로의 단계가 手熟으로 무의식적으로 전환되어 능숙하여 전달되어야 단지 技의 능숙함만이 아니라 학문적·인격적 수양을 갖춘 완전한 예술작품을 창작할 수 있다고 본 것이다.

17) “有道有藝，有道而不藝，則物雖形於心，不形於手。” 蘇軾，「書李伯時山莊圖後一首」『蘇東坡全集·前集』(卷23)，305쪽.

18) Susan Bush, 『중국의 문인화』, 김기주 역, 서울, 학연문화사, 2008, 45-46쪽.

19) “物固有是理，患不知之，知之患不能達之於口與手。所謂文者，能達是而已。” 蘇軾，「答虔倅俞括」

## 2) 手熟의 不可學性

蘇軾이 여러 장르 예술에서 그 예술적 성취를 이룰 수 있었던 것은 그의 샘솟는 열정에 의한 것이었다. 글을 쓰는데 있어서 그의 영감이나 글을 쓰려는 의지는 하루에 만 섬이나 되는 양의 샘물을 퍼 올리고千里를 흘러가더라도 힘들지 않다고 느낀다.

나의 문장은 萬斛의 샘물처럼 땅을 가리지 않고 두루 흘러갈 수 있으니 평지에서는 세차게 쿵쿵 흘러서 하루에千里를 흐른다 해도 어렵지 않다. 그것이 산과 바위의 굽어지고 꺾인 형세와 만나면 물체에 따라 형상을 부여하니 (이에 대해서는) 알 수가 없다. 알 수 있는 것은 항상 가야할 곳에서 가고 반드시 멈추어야 할 곳에서 멈춘다는 것뿐이다. 그 밖의 것은 나도 알 수가 없다.<sup>20)</sup>

위의 인용문에서는 문장을 대하는 蘇軾의 열정을 살펴볼 수 있고, 법칙의 운용에 있어서 숙련에 의한 노련함과 그 지재로움도 함께 살펴볼 수 있다. “나의 문장은 만 섬 샘물의 근원과 같아 땅을 가리지 않고 솟아 나온다”라는 말은 蘇軾의 예술에 대한 끝없는 열정이 다채롭고 자유자재로 발휘됨을 의미하며 ‘세차게 쿵쿵 흐른다’는 표현은 예술을 대하는 그의 자신감이다. 『隨物賦形』의 자재로운 창작태도에는 익숙함에 의한 노련함이 깃들어 있는데 이러한 자연스러운 경지는 말로 설명할 수 없다. “가야 할 곳에서는 가고 반드시 멈추어야 할 곳에서 멈춘다”는 것은 예술에 있어서 주관적 意를 중시함에도 그 객관적 규율을 무시하지는 않는다는 예술적 법칙성에 근거한 주장한 것으로서, 법칙의 제한을 받지는 않지만 자연스럽게 규칙에 근거하며 ‘만물의 자태는 모두 드러내’<sup>21)</sup> 경지에 도달한 것의 의미한다. 다만 蘇軾의 견해는 지치지 않고 예술감을 드러내어 그 법칙성을 자유자재로 결합하여 자연스럽게 이루어내는데 이는 어떻게 이루어지는 것인지 설명할

20) “吾文如萬斛泉源，不擇地皆可出，在平地滔滔汨汨，雖一日千里無難。及其與山石曲折，隨物賦形，而不可知也。所可知者，常行於所當行，常止於不可不止，如是而已矣。甚他雖吾亦不能知也。”蘇軾，「自評文」。

21) “盡萬物之態”蘇軾，「文與可飛白贊一首」『蘇東坡全集·前集』(卷20)，277쪽。

수 없다는 것이다.

蘇軾이 “荊公의 글씨는 법 밖의 법을 터득하였으나 배울 수가 없고 배우려 하여도 배울 방법이 없다.”<sup>22)</sup>고 한 것이나 「跋君謨飛白」에서 蔡君謨가 篆書, 隸書, 行書, 草書를 모두 잘 썼고, 그가 쓴 비백서도 누구든 좋아할 수는 있지만 쉽게 따라 배울 수 없는 높은 경지를 주장한 것<sup>23)</sup>처럼 이러한 경지는 그 원리를 설명할 수도 가르칠 수도 없으므로 배울 수도 없는 경지로서 自得하며 스스로 '뜻에 통해야 하는 것이다.

『莊子』「天道」편의 輪扁의 예에서 보듯이 이는 '뜻이 따르는 바의 것은 말로는 전할 수가 없다(意之所隨者, 不可以言傳也).'

(제가 수레를 만들 때 너무 꺾으면 [꺾은 구멍에 바퀴살을 꽂기에] 험 거워서 튼튼하지 못하고 덜 꺾으면 뽀뽀하여 들어가지 않습니다. 더 꺾지도 덜 꺾지도 않는다는 일은 손짐작으로 터득하여 마음으로 수궁할 뿐이지 입으로 말할 수가 없습니다. 거기에 비결이 있는 겁니다만 제가 제 자식에게 깨우쳐 줄 수 없고 제 자식 역시 제게서 이어받을 수가 없습니다. 그래서 칠십인 이 나이에도 늘그막까지 수레바퀴를 꺾고 있습니다.<sup>24)</sup>

輪扁은 수레바퀴 꺾는 일이 말로 표현할 수 없는 心得의 경지임을 주장하고 있다. 이러한 경지는 가르칠 수도 배울 수도 없기에 오직 '手熟'을 위한 훈련에 의해서만 체득되어야 한다. '熟'을 위해 손을 익숙하게 하고 학문을 수양하며 이에 의한 선순환적 반복에 의해 '手熟'은 무의식적 예술적 구현으로 이끌린다. 따라서 蘇軾에게 있어서 예술적 구현은 手熟에 의해 通神이 요구되고 이를 다시 心手相應하여 표출해내는 경지로 이는 가르칠 수 없고 스스로 깨우쳐야 한다. 蘇軾에게 예술 창작은 하나하나의 노력을 거쳐 自得하는 것으로 '熟'의 경지가 이루어지지 않고서

22) “荊公書得無法之法, 然不可學, 學之則無法.” 蘇軾, 「跋王荊公書」『東坡題跋3·4』, 195-196쪽.

23) “如君謨眞、行、草、隸, 無不如意, 其遺力余意, 變爲飛白, 可愛而不可學. 非通其意, 能如是乎?” 蘇軾, 「跋君謨飛白」『東坡題跋3·4』, 203-205쪽.

24) “以臣之事觀之. 斲輪徐則甘而不固. 疾則苦而不入. 不徐不疾. 得之於手. 而應於心. 口不能言. 有數存焉於其間. 臣不能以喻臣之子. 臣之子亦不能受之於臣. 是以行年七十而老斲輪.” 『莊子』, 364-365쪽.

는 배워서 체득할 수는 없다.

郭熙(11세기)는 ‘熟’으로서 예술적 주체의 意의 확충을 주장했다.

(山の) 조화를 화면에 그려내려면 우선 山 자체를 좋아하는 것보다 더 오묘한 방법은 없고, 극진한 것보다 더 좋은 방법은 없으며, 포만감이 들도록 실컷 보는 것보다 더 훌륭한 방법이 없다. 이렇게 하면 (산의 모습 이) 마음 속에 역력히 떠오르게 되고 눈에 비단바탕이 보이지 않게 되어 손에 붓과 먹이 있는지 모르는 중에 뚜렷하고 아득하면서도 조용하게 내가 그려내고 있을지도 모를 일이다.<sup>25)</sup>

예술적 구현에는 이렇듯 意의 확충에 의한 익숙함의 경지가 필수적이다. 그러나 畫院화가였던 郭熙는 기교의 중요함보다는 마음에 새겨지는 畫意로서의 意의 익숙함을 강조하는데 그에게는 손의 익숙함이 意의 익숙함보다는 많이 이루어져 있었기 때문이었을 것이다. 가르쳐 줄 수 없어 心得에 이르러야 하는 手熟의 경지는 蘇軾도 알 수 없고 가르쳐 줄 수도 없다고 했는데, 郭熙의 글에 나타난 주체의 意를 확충하고 응축하는 경지도 역시 체득하지 않으면 배우거나 가르쳐줄 수 없다. 따라서 이러한 익숙해짐은 단계별로 하나하나 익히는 것이 중요하다.

書法은 正書에서 갖추어지고, 그것이 넘쳐서 行書·草書가 되는 것이니, 正書도 쓰지 못하면서 行書·草書를 쓴다는 것은 마치 정중한 말도 제대로 못하는 사람이 갑자기 거침없는 말을 하는 것과 같으니 그런 이치는 없는 것이다.<sup>26)</sup>

이는 예술의 단계는 하나하나 밝아서 터득하는 것임을 서술한 것으로 이치를 파악하지 않고서는 예술적 단계를 초월할 수 없다는 의미이다. 더 나아가 「石蒼舒醉墨堂」에서 “나의 글씨는 뜻이 만들어내는 것이어서 본래부터 法이 없으며, 점획은 손 가는 대로 어지러이 추구한다.”<sup>27)</sup> 고 하여 뜻이 만드는 ‘無法’의 法을 주장하

25) “欲奪其造化，則莫神于好，莫精于勤，莫大于飽游飫看，歷歷羅列於胸中，而目不見絹素，手不知筆墨，磊磊落落，杳杳漠漠，莫非吾畫。” 郭熙，「山水訓」『中國畫論類編』(上)，劉劍華 編著，北京，人民美術出版社，1985，636쪽.

26) 蘇軾，「跋陳隱居書」『東坡題跋3·4』，215-216쪽.

였는데 그 기본이 이미 이루어진 단계는 意가 확충되고 '手熟'의 경지가 부지불식 간에 이루어져 '손 가는 대로(信手)'써도 표현하고자 하는 것이 이루어진다.

草書는 붓만 있으면 된다는 것은 霍去病的 '옛 방법을 배울 필요가 없다'는 말과 마찬가지로 지나친 것이다. 魯直의 글씨와 去病的 담국장 건설은 바로 옛 방법을 배우지 않은 잘못이다. 배우는 것도 옳지 않지만 배우지 않은 것도 안 되는 것이다.<sup>28)</sup>

위의 언급에서 보는 바와 같이 예술적 법칙은 배워서 터득되는 것도 아니며 제멋대로 할 수 있는 것도 아니어서 理를 취하고 기본적인 법칙을 익혀야 하며 이로 부터 自得되어 자신의 법으로 揮毫되어야 함을 보여준다.

蘇軾이 예술창작론에서 추구했던 手熟은 결코 배워서 이를 수 없으므로 郭熙처럼 실컷 보고 意의 확충과 함께 손의 익숙함이 무의식 중에 작품으로 구현될 수 있도록 익숙하게 되는 상태를 요구하는 것이다. 결국 手熟은 예술적 意의 확충이 이루어지고 이를 손가는 대로 법도에 얽매임 없이 펼쳐낼 수 있는 것을 의미하며 이는 自得되는 不可學的 특성을 갖는다.

### 3) 手熟의 예술적 快感

蘇軾은 「寶繪堂記」<sup>29)</sup>에서 사물 중에 사람을 기쁘게 하는 것으로 書畫만한 것이 없다고 여겼고 黃庭堅(1045-1105)이 蘇軾이 그림 그리는 경지를 보고 '墨戲'<sup>30)</sup>라는 용어를 쓴 것을 볼 때, 蘇軾이 書畫의 가치를 인식했고 手熟에 의한 예술적 쾌감을 분명히 인지하였고 실천하였음을 알 수 있게 한다. 그는 書畫 등 각각의 예술장르가 스스로를 즐겁게 한다는 예술의 無目的적 효용성을 인지하고

27) "我書意造本無法, 點劃信手煩推求." 蘇軾, 「石蒼舒醉墨堂」, 『蘇東坡全集·前集』(卷2).

28) "草書祈要有筆, 霍去病所謂不至學古兵法者爲過之. 魯直書去病穿城蹋鞠, 此正不學古兵法之過也. 學卽不是, 不學亦不可." 蘇軾, 「跋黃魯直草書」, 『東坡題跋4』, 247-248쪽.

29) "凡物之可喜, 足以悅人而不足以移人者, 莫若書與畫." 蘇軾, 「寶繪堂記一首」, 『蘇東坡全集·前集』(卷32), 389쪽.

30) "東坡墨戲, 水活石潤, 與今草書三昧." 黃庭堅, 「題東坡水石」, 『山谷題跋』(卷8).

있었으며, '手熟'의 즐거움에 대해서도 스스로 실천하고 있었다. 이 점은 이론에 치우치거나 실제에만 몰두한 다른 문인들과 蘇軾의 견해가 분명하게 차별화되는 지점이다.

手熟의 경지에서 느꼈던 蘇軾의 예술적 快感은 세 가지로 나누어 살펴볼 수 있다.

첫째, 蘇軾은 '手熟'의 경지에서 창작 후에 맛보는 여유로부터 오는 예술실천 감수성으로서의 예술적 快感에 대해 서술했다. 이는 唐代에 법칙성의 추구로서 객관적 심미기준을 중시하던 것에서 宋代에는 예술 창작의 기능을 개인의 취미에 대한 가치부여로서의 주관적 기능에 중점을 두고 개인의 意를 중심으로 하면서 그 심미적 의미를 부여하기에 이르렀다. 이는 예술을 '즐거운 일(樂事)'로 삼는 창작관의 가치전환에서도 보이는데 만족스럽게 펼쳐진 주관적 토로는 手熟이 가능할 때 이루어지는 여유로움에서 오는 예술적 '快'의 감정이다.

『記與君謨論書』에서 보았듯이 蘇軾은 글씨를 쓸 때 손이 익숙해지면 神氣가 가득차고 여운이 있게 되며 즐거운 일이 된다고 하였고, 이는 『莊子』 「養生主」에서 소의 해체를 끝내고 만족스러워 하는 정신적 유희와도 통한다. 孔子에 의하면 『論語』 「爲政」 편의 '마음이 하고자 하는 대로 행해도 법도에 어긋남이 없는(從心所欲不踰矩)' 깨달음의 경지에서 오는 자족감이다.

手熟의 경지에 올라야 마음에 여유를 두고 관찰 및 창작에 임할 수 있다.

세상 사람들은 내가 붓을 대고 그림을 그리는 것만 알았지 그림을 그리는 일이 쉬운 일이 아니라는 것은 알지 못한다. 莊子는 화가가 옷을 벗고 두 다리를 쭉 뻗고 앉은 태도를 말하면서 이것이 전정으로 화가의 법을 터득한 것이라고 하였다. 사람은 모름지기 수양하여 마음을 관대하고 즐겁게 하며, 意思是 기쁜 마음으로 즐기는 것을 터득하여야 한다. 마치 소위 이직자랑이라 일컫는바 구름처럼 피어나는 심성이 곧 사람의 웃고 우는 정이나 모습, 사물의 돌출되고 비스듬하고 넘어져있는 측면이 자연스럽게 마음 한가운데 펼쳐지게 되고, 붓으로 그리는 것을 느끼지 못하는 것과 같다. 晉代 화가 顧愷之는 다층집을 그림 그리는 곳으로 삼았는데 이것이 진실로 옛 達士의 모습이다. 그렇게 하지 않았으면 뜻이 억압되고 침체되어 一曲에 국한되었을 것이니 어떻게 사물과 정을 그려내고 묘사하여 인간의



사상을 나타낼 수 있겠는가?<sup>31)</sup>

화가가 창작을 위해 편안한 마음과 자세를 유지한다는 것은 실제로는 手熟이 전제되는 것이다. 이는 단지 손끝에서 나오는 것이 아니라 학문적·인격적인 것으로부터 예술적 '意'로 확충된 '熟'의 경지가 되어야 비로소 여유로운 채의 경지에 도달할 수 있다. 예술적 창작에의 여유를 즐길 수 있는 것은 『論語』에서 “도에 뜻을 두고, 덕에 근거하며, 어진 데 의지하고, 예에서 즐겨라(志於道, 據於德, 依於仁, 遊於藝)”는 것에서 보듯이 곧 心手相應하며 이루어지는 경지인 것이다.

둘째, 蘇軾은 手熟에서 오는 예술적 속도감으로서의 快의 감정에 유의했다. 蘇軾은 일찍이 「評草書」에서 草書의 一筆揮之에서 오는 快의 감정을 피력하였다.

서예는 당초 잘 쓰려고 하는 뜻이 없어야 잘 써지는 것이다. 초서는 비록 오래 배워야 되는 것이기는 하지만 초서의 요지는 속히 쓰고자 하는 데에서 나온 것이다.……나의 글씨는 비록 아름답지는 못하지만 그래도 새로운 뜻을 내어 옛사람을 답습하지 않으니 이 또한 한 가지 상쾌한 일이다.<sup>32)</sup>

蘇軾은 익숙함과 노련함으로 草書가 이루어내는 속도감에서 예술적 意와 手熟이 만들어내는 경지의 快感을 인지하고 있었다. 草書의 특성으로부터 뜻을 一筆揮之 하는 표현의 속도에 대해 주장한 것은 다음에서 인용하는 대나무를 그릴 때 이미지가 마음에 새겨지면 이것이 사라지기 전에 재빨리 그려낼 것을 피력하는 다음 문장에서도 살펴볼 수 있다. 寫意를 중시하고 '마음을 토해내는'<sup>33)</sup> 것을 주

31) “世人止知吾落筆作畫，却不知畫非易事。莊子說畫史解衣盤礴，此真得畫家之法。人須養得胸中寬快，意思悅適，如所謂易直子諒，油然之心生，則人之笑啼情狀，物之尖斜偃側，自然布列於心中，不覺見之於筆下。晉人顧愷之必構層樓以爲畫所，此真古之達士。不然，則志意已抑鬱沉滯，局在一曲，如何得寫貌物情，攄發人思哉？”郭熙，「畫意」『林泉高致』，『中國畫論類編』，640쪽.

32) “書初無意於佳，乃佳爾。草書雖是積學乃成，然要是出於欲速。……吾書雖不甚佳，然自出新意，不踐古人，是一快也。”蘇軾，「評草書」『東坡題跋 3·4』，210-211쪽.

33) “言發於心而衝於口，吐之則逆人，茹之則逆予，以謂寧逆人也，故卒吐之。”蘇軾，「陶淵明詩」『東坡題跋1·2』，233-234쪽.

장했던 蘇軾에 의하면 영감이 떠오른 순간 빠른 시간에 완성하는 것이 관건이다.

그러므로 대나무를 그리려면 반드시 가슴 속에 대나무를 완성한 다음 붓을 잡고 익숙하도록 보다가 그리려는 것이 나타나게 되면 신속히 일어나 이를 좇아 붓을 떨쳐 곧바로 완성해야 한다. 마치 토끼가 머리를 들자 매가 번개같이 아래로 떨어져 낙야채듯이 筆勢가 질풍 같아야 한다. 조금이라도 망설이면 (그 영감은) 저 멀리 사라져 버린다.<sup>34)</sup>

寫意에 의한 영감의 표현을 위해서는 手熟이 꼭 전제되고 마음을 비우고 몰입해야 붓을 휘두르는 속도에 의한 쾌감을 느낄 수 있다. 제롬 스톨니츠(Jerome Stolnitz)가 이해하는 다음 영감에 대한 견해는 手熟을 온전하게 이해하도록 해준다.

우리는 영감의 작용을 이해하지 못한다. 그러나 우리는 영감의 작용이란 영감의 도움 없이 창조적 활동에 봉사해 온 사람에게만 발생한다는 사실을 알고 있다. 즉 그것은 자신의 매체에 대한 기술적 숙련을 이루기 위해서 시간과 노력을 투자한 사람에게만 오는 것이다. 일반적으로 영감은 많은 재료와 축적된 경험, 지식을 전제한다. 그래서 영감은 비록 예술가에게는 그렇게 보이더라도 완전히 무작위적이거나 독립된 힘이 아니며 대개 의식적인 통제된 활동에 의존한다는 것을 알 수 있다.<sup>35)</sup>

셋째, ‘手熟’에 의한 예술창작은 법칙으로부터의 진정한 자유로움의 快感을 허용한다. 그가 “나의 글씨는 뜻이 만들어내는 것이어서 본래부터 法이 없으며, 점획은 손 가는 대로 어지러이 추구한다.”<sup>36)</sup>라고 했듯이 법칙에서 초월한 자신의 법을 사용하며 손가는 대로 이루는 해방감의 자유로움을 즐기는 경지이다. 이로부터 “시원하게 붓 가는대로 쓰고도 법도를 잃지 않는 것이 書法을 터득한 것”<sup>37)</sup>으로서

34) “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。如兔其鵬落，少縱則逝矣。蘇軾，『蘇東坡全集·前集』(卷32)「文與可賞簞谷偃竹記」. 394-395쪽.

35) 제롬 스톨니츠, 『미학과 비평철학』, 오병남 역, 서울, 이론과 실천, 1991, 105쪽.

36) “我書意造本無法，點劃信手煩推求。”蘇軾，「石蒼舒醉墨堂」『蘇東坡全集·前集』(卷2).

37) “知書不在於筆牢，浩然聽筆之所之而不失法度，乃爲得之。”蘇軾，「書所作字後」『東坡題跋3·

자유로움으로부터 오는 쾌의 감정을 살펴볼 수 있다.

蘇軾은 예술구상부터 예술실천 및 전달에 이르는 일련의 과정을 이론과 실제의 모든 면에서 온전하게 이해하고 실천하였다. 따라서 그에게 手熟의 경지에 오른 예술적 快感은 실제 경험 그 자체라고도 할 수 있다. 그에게 있어서 手熟에 의한 예술적 경지는 창작자체를 즐길 수 있는 여유로부터 느꼈던 즐거움이다. 또한 手熟에 의한 예술적 快感은 그의 마음에 새겨진 예술적 意를 재빨리 그려낼 수 있는 속도와 자신감으로부터 유래한 것이었다. 마지막으로 이러한 여유로움과 자신감을 자유롭게 자신의 뜻으로 펼쳐내는 해방감에서 오는 快感을 蘇軾은 경험하였던 것이다. 그러므로 예술가라면 手熟의 경지에 이르는 수많은 노력과 연습량이 요구된다. 왜냐하면 手熟은 예술적 구현을 완전하게 하는 필수불가결한 하나의 원동력이기 때문이다.

#### 4. 맺음말: 手熟의 심미적 경계

이상 살펴본 바와 같이 蘇軾의 예술창작론에서 '手熟'은 예술구현에서의 익숙함과 노련함을 의미하는 것으로 通神의 경계에 이르러야 하고 體得되는 것으로 이는 다시 반복적으로 善循環하여 예술작품으로 구현된다. 이러한 手熟의 경계는 인식과 실천을 반복함으로써 이루어지는 경계로 절대 배울 수도 어떻게 이루어지는지도 모르게 반복되는 수많은 연습을 통해 체득된다. 제롬 스톨니츠가 “영감은 비록 예술가에게는 그렇게 보이더라도 완전히 무작위적이거나 독립된 힘이 아니며 대개 의식적인 통제된 활동에 의존한다”는 것으로 설명하는 경지이다. 이렇게 예술가에게 체득된 경지는 창작 행위에 있어 여유가 있어 즐겁고 생각을 펼쳐낼 때는 속도의 쾌감도 느끼며 자유로운 해방감도 맛볼 수 있게 하는 예술적 구현의 핵심 원동력인 것이다.

그렇다면 이렇게 구현되는 예술은 어떠한 미적 특질을 갖는가? 다음 문장에 그

특질이 고스란히 담겼다.

이 수십 장은 모두 文忠公이 입에서 나오는 대로 손을 맘대로 휘둘러 이루어진 것으로 애초부터 의도를 가지고 쓴 것이 아니다. 그 文采와 필획이 모두 자연스럽고 남보다 뛰어난 자태가 있으니 참으로 천하의 진기한 墨蹟이다.<sup>38)</sup>

文忠公은 無心의 경지에서 손이 익숙한 대로 揮毫하였는데 이로부터 자연스럽고 뛰어난 품격을 지닌 작품이 이루어질 수 있었다고 蘇軾은 평가했다. 즉 뜻을 확충하면서도 비우는 마음가짐을 동시에 갖추었고 이에 따라 손은 무의식적이라고 할 만큼 익숙하게 움직였다는 것이다. 예술창작에서 극도의 익숙함은 자연스럽고 굳터더기 없는 담백한 풍격을 드러내는 것이다. 손이 익숙하면 자신감있게 표현되고 간결하며 응축되면서도 함축적이며 자연스러운 표현이 가능하다.

蘇軾은 ‘손 가는대로 자연스러운(信手自然)’ 경계와 ‘天工’의 경지를 강조하면서도 인위적인 기교의 반복 연습을 요구했다. 『書李伯詩山莊圖後』에서 “道는 있지만 藝가 없다면 사물이 비록 마음에 형상화되더라도 손에는 형상화되지 않는다”라고 하는 주장도 이에 대한 중요성을 강조한다. 학문적 수양과 인격적 도야를 중시하면서도 이를 구현할 필수불가결한 요소로서 기교의 중요성을 강조했기 때문에 蘇軾은 열정을 가지고 삶을 투영한 예술창작에 임할 수 있었고 이론에 그친 예술창작론이 아니라 실질적인 그것과 함께 장르를 초월한 예술경계를 이룰 수 있었다.

蘇軾은 화가에게 요구되는 “실컷 돌아다니면서 마음껏 보고, 가슴 속에 역력히 새기는” 경지뿐만이 아니라 이를 확충하면서도 마음껏 휘둘러도 법도에 어긋남이 없는 ‘手熟’으로서의 ‘손’의 익숙함도 못지않게 강조했다.

따라서 手熟의 경지는 예술창작에서 ‘游於藝’하며 자유자재할 수 있는 즐거움을 함축하는 경지이다. 창작활동에 있어서 手熟은 藝에서 진정으로 유희할 수 있는

38) “此數十紙，皆文忠公衝口而出，縱手而成，初不加意者也。其文采字畫，皆有自然絕人之姿，信天下之奇蹟也。(1089년).” 蘇軾, 『跋黃魯直草書』 『東坡題跋3·4』, 258-259쪽.

필수 조건이다. 결국 蘇軾에게 있어서 '手熟'의 경계는 응축된 예술적 意를 순간적으로 방출하여 표현할 수 있는 즉, 생동감의 표현역량을 최대화하여 생명감이 구현된 경지를 가능하게 하는 예술의 핵심 원동력이다. 이는 무의식적으로 보이지만 '의식적인 통제된 활동'에 의한 揮毫에 의해 자연스럽고 함축된 심미경계로 드러난다.

### 〈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, 臺灣, 世界書局, 民國七十一年(1982).
- 蘇軾, 『東坡題跋1·2』, 최영준 외 역, 서울, 신성출판사, 2008.
- 蘇軾, 『東坡題跋3·4』, 김병기 외 역, 서울, 신성출판사, 2008.
- 趙權利, 『蘇軾』, 北京, 河北教育出版社, 2004.
- 劉劍華 編, 『中國畫論類編』(上), 北京, 人民美術出版社, 1985.
- 『莊子』, 안동림 역주, 서울, 현암사, 1993.
- 水采田 譯註, 『宋代書法』, 長沙市, 湖南美術出版社, 1999.
- 葉朗, 『中國美學史大綱』, 上海, 上海人民出版社, 1985.
- 葛兆光, 『禪宗과 中國文化』, 서울, 東文選, 1991.
- 張法, 『동양과 서양, 그리고 미학』, 유중하 외 역, 서울, 푸른숲, 1999.
- 조민환, 『중국철학과 예술정신』, 서울, 예문서원, 1998.
- 박낙규 외 5인 편역, 『중국고대서예론 선역』, 과주, 한국학술정보, 2014.
- 徐復觀, 『中國藝術精神』, 서울, 동문선, 1990.
- 오태석, 『중국 문학의 인식과 지평』, 서울, 역락출판사, 2001.
- 劉偉林, 『중국문예심리학사』, 沈揆昊 譯, 서울, 東文選, 1992.
- Susan Bush, 『중국의 문인화-蘇軾에서 董其昌까지』, 김기주 역, 서울, 학연문화사, 2008.
- 제롬 스톨니쯔, 『미학과 비평철학』, 오병남 역, 서울, 이론과 실천, 1991.
- G. Rowley, *Principles of Chinese Painting*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1947.

## 〈中文提要〉

## 研究在蘇軾的藝術創作論手熟的境界

苏轼的艺术创作论是超乎领域之间的表现手段，通过诗与画，画与书以及诗与书等来写意的表现为其特征，此时把其创作的必须条件的技巧的问题当做‘手熟’的境界来要察看的研究。在他的艺术世界里显示的奔放与自在是由各种思想的生动融合来开始，并由技巧的熟练体现出艺术性而完成的。这是他的人生与艺术作品从各种体裁来研究，还有连接到对统合性思考的研究，并是以实际各个作品论继续丰富多彩研究的根据。

‘手熟’的词典上的意思是‘用手做事熟悉，并熟练的境地’。以高度的手技巧为前提，须要许多努力和练习。但是对苏轼‘手熟’是超乎单纯技巧性问题的，欣赏创作过程，作为艺术性主体表现出‘意’，浮现出‘美’之境界的因素而作用的须不可缺的一个轴心。

对他来讲‘手熟’是庄子所主张的“神欲行”相同的境地，超越感觉器官，可是以直觉来进行行为的境地。其特征是‘通神’，即具备艺术性想象力的‘意’相通的学问上的成就及休养要齐全，向‘通神’的阶段重新向手熟善循环时，才能体现出具备不仅‘技’的熟练，学问上。人格上修养的完整的艺术性。还有苏轼是边主张手熟的不科学的特性，边要求‘意’的扩充，信手行动，但不被法道拘束展现出来而要求体会的境界。主张最后特征手熟的艺术上的‘快’是达到其境地把从心上艺术创作过程的宽裕感觉到的‘快’，刻在心上的艺术性‘意’迅速画出来的速度与自信感由来的‘快’，从自由展现出自己的意思带来的解放感感受到的‘快’的感情。所以作为艺术家达到手熟境地而要求许多努力和练习量。因为手熟是完整艺术上的体现的必不可缺的一种原动力。

总而言之手熟的境地是能够体会‘游于艺’自由自在的创作之喜与自然的审美境界的。在创作活动手熟是在艺真正游戏的必须条件。手熟是能够凝缩着的艺术上的‘意’一瞬间放出来表现的，即把生动感的表现力量最大化而体现生命感的境地。而且由于无意识的挥毫，即‘忘我’的境地而被简洁凝缩着，表露为带余韵的自然审美境界。

關鍵詞：蘇軾，手熟，通神，不可學性，藝術的快，自然

이 논문은 2015년 4월 13일에 접수되어 2015년 5월 10일에 심사가 완료되고 2015년 5월 15일에 게재가 확정되었음