

## 고소설에서 ‘氣韻生動’의 구현 양상

—산수화 원리의 고소설 구도로의 轉化에 대한 시론적 접근

김현주\*

<차례>

1. 머리말
2. 산수화에서의 기운생동과 그 미학적 기반
3. 고소설의 구도에 나타나는 기운생동적 원리
4. 맺음말

### <국문초록>

고소설과 산수화는 표현 매체상으로는 확연하게 다르지만 심층구조상으로는 비슷한 측면이 있다. 그것은 동양 고래의 전통적 사유체계가 여러 문예 장르에 삼투되고 침전된 현상에서 비롯된 측면이 강하지만, 산수화처럼 좀더 오래된 장르 관습에 보다 강하게 침전되어 있던 그러한 사유체계가 후대에 형성된 고소설에 일정한 영향을 주었을 여지도 없지 않다. 여기서 동양 고래의 전통적 사유체계가 음양적 가치라면, 그것이 산수화에서는 ‘기운생동’의 원리 또는 관습으로 현현되어 있다고 할 수 있다. 이 글은 산수화에서의 기운생동의 원리가 고소설의 구도 차원에는 어떻게 투영되고 있는지 살펴보았다. 산수화에서 기와 운이 서로 대립하면서 또 서로 기대는 관계는 실(實)과 허(虛), 강(剛)과 유(柔), 밀(密)과 소(疏), 다(多)와 과(寡), 농(濃)과 담(淡), 건(乾)과 윤(潤) 또는 습(濕) 등등의 어우러짐으로 나타난다. 그러한 관계를 고소설에서는 동(動)과 정(靜), 명(明)과 암(暗), 그리고 직(直)과 곡(曲)이라는 양항 개념을 통해 살펴볼 수 있다. 동(動)과 정(靜)의 국면은 고소설의 구성에서 사건과 비사건이 교체 반복되는 패턴으로 가장 잘 구현되어 있는데, 그것을 일반적인 사건 현상으로 말하면 전쟁과 평화, 또는 출사와 은일

\* 서강대학교 교수

의 상황일 것이다. 고소설의 주인공의 삶은 흔히 전쟁과 출사의 상황에서는 선이 굵은 사건의 연속으로 점철되지만 평화와 은일의 상황에서는 가족이나 지인과의 한담과 각종 연회, 그리고 음악 연주 등 비사건적인 정적 상황이 펼쳐지는 경향이 있다. 암(暗)과 명(明)의 국면은 고소설에서 천상적 질서가 지상의 삶을 통제하고 지배하는 구성적 경향으로 구현되기도 하고, 꿈이나 예언을 통한 사전예시의 서술 방식, 그리고 산 사람과 죽은 혼령의 만남이라는 인귀교환(人鬼交歡)이라는 소설적 구도로 나타나기도 한다. 직(直)과 곡(曲)의 국면은 직설적인 대화와 그 사이 사이에 끼어드는 삽입사가 교체 반복되는 구성에서 잘 나타난다. 음양적 사유체계에서 음과 양이 서로 대립하면서도 서로 조화를 추구하는 현상을 산수화의 기운생동적 원리는 양강(陽剛)과 음유(陰柔)의 미적 요소들을 교차적으로 배치함으로써 구현하고 있고, 고소설의 경우는 동(動)과 정(靜), 명(明)과 암(暗), 그리고 직(直)과 곡(曲)의 국면을 교체 반복하는 구성적 패턴으로 그것을 구현하고 있다. 고소설은 이처럼 동양의 전통적인 음양적 사유체계와 기운생동이라는 회화적 원리에 의해 구성되는 측면이 있다.

**주제어** 기운생동, 음양적 사유체계, 양강(陽剛)과 음유(陰柔), 동(動)과 정(靜), 명(明)과 암(暗), 직(直)과 곡(曲)

## 1. 머리말

고소설은 산수화와 어떤 관련이 있을까? 관심이 고소설의 내용 속에 나오는 그림 얘기 차원이거나 두 장르 사이의 직접적인 영향관계에 대한 실증적 증명 차원이 아니라면, 우리는 그 둘 사이의 어떤 심층구조나 사유체계상의 관련성 같은 것에 주목할 수밖에 없다. 문학과 회화는 그 표현 매체상으로는 확연하게 다르지만 이면의 심층구조에서는 유사한 측면이 발견된다. 그것은 주로 어떤 정신상의 조류나 인식론적인 계기 또는 미학적 사유체계가 여러 예술 장르들에 침투하여 그것이 각 장르의 예술 조형상

의 원리가 되었기 때문일 테지만, 부분적으로는 두 문예 양식 사이에 어떤 상상력 차원의 간접적인 영향 및 교섭이 이루어졌기 때문이기도 하다. 그래서 많은 예술 장르들이 서로 주고 받은 듯이 상동적인 요소들을 갖고 있는 것이다. 고소설과 산수화도 비록 오랫동안 예술상의 독자적인 경로를 걸어와서 서로 모른 채 하고 있지만, 그들이 동양 예술 전반에 퍼져 있는 동양 고유의 미학적 사유체계 내지는 상상력을 바탕으로 형상화된 존재일진대 그 고태의 혈연관계를 숨길 수는 없는 것이다.

산수화와의 관계 파악에 있어 고소설의 경우는 시와는 다른 차원의 접근방법이 필요하다고 보인다. 시의 경우는 시인과 화가 사이의 경물 파악 방식, 즉 물(物)과 나, 또는 경물과 정감의 통일을 가리키는, 이른바 의경(意境) 또는 정경교용(情景交融)의 내용에 대한 분석<sup>1)</sup>이 중요하지만, 고소설을 대상으로는 정조상의 분위기나 작자의 심리적인 국면과 같은 미세한 요소들을 분석해내기도 어려울 뿐더러 설사 그것이 가능하다고 하더라도 소설 장르 고유의 특성과 연결시키기가 어려울 것이기 때문이다. 따라서 고소설의 경우는 시와는 달리 구성 또는 구도 차원이나 담화 차원의 분석을 통해 산수화와의 비교 가능성을 타진해보아야 할 것이다. 이 글에서는 산수화와 고소설의 구도상의 상동성에 착목하고자 한다.

시와 그림 사이의 상호관계에 대해서는 많은 언급이 있어 왔지만<sup>2)</sup> 소설과 회화 사이의 관련성에 대해서는 논의가 그리 많지 못하다. 이러한 빈

1) 김원중, 『중국문학이론의 세계』, 을유문화사, 2000, 91-160쪽 참조 ; 周來祥, 『중국고전미학』, 미진사, 2003, 12-7쪽 참고.

2) 중국에서는 蘇軾이 唐의 王維의 시에 대해 “詩中有畫 畫中有詩”라고 평한 이래 그것이 여러 사람들에 의해 확대 재생산되어 하나의 문학 이상이 되었고, 회화 비평의 한 기준이 되어 왔다. 우리 시가의 경우에도 詩中有畫의 관점에서 평가되고 해석되어 온 한 경향이 있었다. 예컨대 고려의 陳澹와 金九容의 한시, 조선조의 成侃과 李達, 그리고 申緯의 한시 등등에 대해서다. 류성준, 『한국한시와 唐詩의 비교』, 푸른사상, 2002, 161-473쪽 참고.

궁한 사정 속에서도 김성탄(金聖嘆)과 모종강(毛宗崗)의 서사론이 내재하고 있는 회화적인 발상법은 매우 주목할만한 가치가 있다. 그들은 자신의 서사론을 구축하는 과정에서 산수화의 방법론적 전제들과 기법들을 차용하여 중국소설들의 플롯 구조와 서술방식상의 특징을 설명하고 있기 때문이다.<sup>3)</sup> 우리는 <광한루기>에서도 김성탄류의 본을 삼아 회화적 발상법에 기대어 소설에 대한 비평을 가하는 모습을 볼 수 있다.<sup>4)</sup> 그러나 그것

3) 김성탄은 <水滸傳>을 읽는 독법으로서, 어떤 장면에는 필목을 아끼지 않고 아주 구체적인 묘사를 투입할 필요가 있다는 大落墨法, 대단락이 갑자기 멈추는 것을 피해 그 여파가 출렁거리게 해야 한다는 癩尾法, 사건 묘사를 길게 하면 단조롭고 지루하기 때문에 중간에 다른 삽화를 삽입한다는 橫雲斷山法, 정과 반의 대비적인 방법으로 간접적으로 인물의 성격을 드러내는 背面鋪紛法 등을 언급하고 있는데, 이들은 산수화의 회화기법과 관련이 있는 것들이다. 또 <西廂記> 비평에서는 달을 그리기 위해 붉게 물든 구름을 이용한다는 烘雲托月法, 한 차원의 필목을 써서 두 차원의 의미를 이끌어낸다는 ‘只用一層筆墨而有兩層筆墨’, 핵심적인 대상에 단계적으로 접근해간다는 月度回廊法 등을 제시하고 있는데, 이들 또한 회화적 발상에 근거하고 있다. 모종강도 김성탄의 비평방식을 이어 받아 <삼국지연의>의 특징으로서 橫雲斷山 橫橋鎖溪之妙, 浪後波紋雨後靄深之妙, 近山濃墨遠樹輕貓之妙, 奇峯對插錦屏對峙之妙 등을 제시하고 있는데, 이 또한 회화기법에 기대어 고소설의 구도를 설명하는 것이다. 김성탄과 모종강의 이러한 서사이론에 대해서는 민혜란, 「김성탄의 소설기법론에 대하여」, 『중국학연구』 7집, 1992, 269-292쪽; 조숙자, 第六才子書 西廂記 연구, 서울대 박사학위 논문, 2004, 178-213쪽; 정재량, 「모종강의 인물형상론 초탐」, 『중국문학연구』 26집, 2003, 103-128쪽; 왕평(王平), 중국소설 평점가의 서사이론, 임형택·진재교 편, 『동아시아 서사학의 전통과 근대』, 2005, 157-200쪽; D. Rolston ed., *How to read the Chinese Novel*, Princeton Univ. Press, 1990, pp.146-95 참조; 조선의 김성탄 수용에 대해서는 한매, 「조선후기 실학파의 김성탄 수용」, 『한중인문학연구』 10집, 2003, 27-55쪽; 정선희, 조선후기 문인들의 김성탄 평비본에 대한 독서담론 연구, 『동방학지』 129집, 2005, 305-343쪽 참조.

4) <광한루기 序>의 첫머리에 ‘문장은 그림과 같다’(文章如畫)는, 소설과 회화 사이의 직접적인 관계에 대한 언급이 나온다. 그리고나서 <금강산도>와 <춘향전>의 구성과 표현을 비교하고 있다. 즉, 금강산을 그릴 때 바로 일만 이천봉을 그리지 않고 동해바다, 주변 봉우리, 계곡, 돌, 절, 구름 등을 그려 넣고, 맨 나중에 우뚝 솟은 비로봉을 그려야 하는데, 마찬가지로 <춘향전>도 남원의 빼어난 경치를 먼저 서술하고, 이 도령의 풍류를 서술하고, 정과 이별을 서술하고, 번사또 등 여러 인물들을 서술하고,

들은 산수화와 고소설을 비유적 차원에서 연결시키는 데 그치고 있을 뿐, 보다 본질적인 상동성에 대해서는 구체적이고 체계적인 언급이 없다. 고소설의 서술방식을 설명하는 과정에서 회화적 전제 내지는 기법들을 지엽적으로 원용하고 있기 때문에 그들의 서사론은 회화원리와 밀도있게 접맥되지는 않고 있는 것이다.

고소설과 회화 사이의 어떤 상동구조를 가정하는 우리의 입장에서 궁금한 것은 고소설의 작가나 독자들이 회화적 전제들이나 원리들에 대해 과연 얼마나 알고 있었고 염두에 두고 있었을까 하는 점이다. 어느 정도 그런 측면이 있어야지만 고소설과 회화 사이의 상동성이 담보될 수 있다고 판단되기 때문이다. 앞서 보았듯이 몇몇 작가와 독자들(비평가도 일종의 독자임)이 고소설과 회화의 관련성을 언급하고는 있지만 그것이 어느 정도 전면적이고 광역적인지가 문제인 것이다. 그러나 의식적이 아니라 무의식적인 차원에서라도 회화적 상상력은 고소설의 작가와 독자들에게 일정 함량 이상은 작동되었으리라고 판단된다. 그것은 어떤 정신적인 조류나 미학적인 사유체계가 모든 예술 장르에 물꼬를 대고 있었을 가능성이 농후하기 때문이다. 그리고 어떤 특정 원리들은 심층적인 맥을 따라 다른 예술 장르와 연결되어 있었을 것으로 판단된다. 물론 직접적인 영향이라든가 수수관계라든가 상호교섭이라든가 하는 실증적 차원에서 논하는 것은 고소설과 산수화 사이에서는 매우 어려운 일이다. 하지만 동질적인

---

여러 기생들을 서술하고, 그리고나서 초점의 핵심인 춘향의 아름다운 자태와 곧은 정절을 서술해야 한다는 것이다. 성현경 외, 『광한루기 연주 연구』, 박이정, 1997, 11-13쪽 참조. <광한루기>는 김성탄류의 회화적 상상력이 가장 강하게 각인된 경우에 해당되고, 겉으로 드러나지는 않지만 김성탄의 영향이 내면화된 경우는 보다 광역적이었을 것으로 판단된다. 한 예로 연암 박지원의 소설들은 김성탄의 회화적 발상법 내지는 소설작법의 영향에서 자유롭지 못한 것으로 보인다. 이에 대해서는 이승수, 「김성탄의 사유와 글쓰기 방식」, 『한국언어문화』 26집, 2004, 341-372쪽; 이승수, 호절과 허생전의 독법 하나, 『고소설연구』 20집, 2005, 179-204쪽 참조.

미학적 기반 위에서 은근하게 소통되는 상상력 차원의 교섭이 산수화와 고소설 사이에 존재했을 가능성을 부정할 수는 없을 것이다.

그렇다면 산수화의 어떤 미학적 원리가 고소설과 관계되는지 특정 지점을 한정할 필요가 있는데, 고소설의 구도와 관련하여 우리가 주목하는 것은 ‘기운생동(氣韻生動)’이라는 산수화의 핵심적인 미학 원리이다. 기운생동은 선진시대 인물화에서부터 후대의 산수화 전통에 이르기까지, 그리고 그 이후 현재까지도 거의 모든 동양화의 창작과 감상에 있어서 가장 중요한 미학적 지배원리가 되어 왔다. 그런데 그것은 근본적으로는 동양의 시원적 사유체계로서의 음양사상에 맥을 대고 있는 것으로 판단된다. 그러므로 이 글은 고소설의 구도상의 문제를 다룸에 있어 그것을 산수화의 기운생동의 원리에 비추어 봄과 동시에, 나아가 그 미학적 기반으로서의 음양적 가치 또는 음양적 사유체계까지 연결함으로써 이 모두를 통관해 보는 자리가 될 것이다.

이러한 작업은 비단 고소설과 인접 예술 장르 간의 소통 회로를 여는 데에만 의의가 있는 게 아니라, 고소설에 내재되어 있는 구성상의 원리라든지 플롯 배치상의 여러 문제들을 밝히는 데에도 도움이 될 수 있다고 본다. 특히 고소설의 구성에서 잉여의 문제라든지 비유기성의 문제라든지 과도한 도식성의 문제라든지 하는 것들에 대해 다른 시각에서 볼 수 있는 여지가 생기게 될 것이다. 하지만 고소설의 이러한 구성적 문제들만 해도 간단치 않고 광활하기 때문에 작품 하나하나 사례를 들면서 분석하는 작업은 서술 분량 등 여러 여건상 어려우므로 여기서는 고대의 전통적인 음양적 사유체계와 기운생동의 회화적 원리가 고소설의 구도적 국면에 영향을 끼쳤을 가능성 및 개연성을 확보하는 데에 더욱 치중하고자 한다. 고소설의 구도적 문제에 접근하기 전에 먼저 산수화에서 기운생동이 어떤 의미를 갖고 있는지, 그리고 거기에 동양의 음양적 가치 또는 음양적 사유체

계가 어떻게 그 미학적 기반을 제공하고 있는지에 대해 간략하게 논의하기로 한다.

## 2. 산수화에서의 기운생동과 그 미학적 기반

회화에서 ‘기운생동(氣韻生動)’이란 사혁(謝赫)의 육법(六法)에 처음 등장한 이래 점점 그 의미의 폭과 깊이를 넓히고 깊게 하여 마침내는 동양미학의 핵심 술어가 된 것이다. 사혁은 육법으로 ‘기운생동(氣韻生動)’을 맨 처음에 놓고, 차례대로 ‘골법용필(骨法用筆)’, ‘응물상형(應物象形)’, ‘수류부채(隨類賦彩)’, ‘경영위치(經營位置)’, ‘전이모사(傳移模寫)’ 등을 꼽고 있다.<sup>5)</sup> 이들 미학기준들은 기운생동을 제외하고는 선(線)의 역동적이고 기세있는 표현, 사물에 따른 형상 묘사 방식, 색채의 적절한 운용, 화면상의 구성 문제, 습작시의 자세 등 회화 창작시의 방법론에 대한 분해적 서술들이다. 그러나 기운생동은 전체를 포괄하는 어떤 추상적이고 관념적인 진술로서 이는 창작 기교 이상의 어떤 회화적 진리에 대해 말해주고 있는 것으로 보인다.

기운생동은 앞선 시대에 등장한 ‘전신(傳神)’ 개념의 구체화 또는 정밀화라고 할 수 있다. 고개지(顧愷之)가 고대 인물화에서 제기한 ‘전신사조(傳神寫照)’론은 “작자가 관조한 대상의 형상을 묘사함으로써[寫照] 대상이 지닌 어떤 정신적인 것을 전달한다[傳神]”는 고전미학적 원리인데, 여기서 전신 개념을 좀더 구체적으로 설명한 것이 기운생동이라는 것이다. 그렇다면 ‘전이모사’와 ‘경영위치’를 제외한 나머지 세 원리들은 사조(寫

5) 謝赫, 『古畫品錄』(임어당 편, 『중국미술이론』, 한명 2002, 44쪽; 서북관, 『중국예술정신』, 동문선, 1990, 175쪽; 최병식, 『동양회화미학』, 동문선, 1994, 76쪽 등에서 재인용함)

照)에 대한 분해적 서술이라고 볼 수 있을 것이다.<sup>6)</sup> 만약 이와 같은 관점이 옳다면, 기운생동이란 나머지 법칙들이 모두 적절하게 운용되었을 때 최종적으로 그림에서 발산되는 어떤 최고의 정신적인 국면을 얘기한 것이 된다. 전신이나 기운생동 모두 그림에서 정신적인 요체를 획득하여 생명력을 지니게 된 상태를 진술한다는 점에서는 공통되나 아무래도 전신 개념은 인물화 계통에 좀더 알맞은 개념인 데 비해 기운생동은 산수화 계통의 그림에 어울리는 개념이라고 할 수 있다.<sup>7)</sup> 그것은 당대(唐代)에 ‘수운묵장(水暈墨章)’이라는 관념의 등장 이래 묵(墨)이 산수화에서 주목을 받은 것<sup>8)</sup>과 기운생동이 함축하고 있는 의미적 자장이 서로 잘 호응하기 때문이다. 즉, 필묵의 묵이 당대에 흥기한 이후부터 산수화의 필에서는 기(氣)를, 묵에서는 운(韻)을 논하게 되는 계기가 마련되는 것으로 보인다.<sup>9)</sup>

기운생동에서 기는 작자의 품격이나 기개로부터 작품 속에 부여되는 힘차고 강한 감각으로서 흔히 골기(骨氣)로 표현되곤 한다. 그래서 골법용필의 골법과 동일한 것으로 보일 수 있으나 골법은 선의 역동감에 국한되는 부분적이고 기교적인 것이어서 작품의 통일로부터 형성되는 기와는 약간의 의미상의 차이가 있다. 기교적인 골법이 기운의 기를 형성하기 위해서는 정신적인 승화와 화면상의 각 부분들의 통일을 거쳐야 하는 것이다.<sup>10)</sup> 그럼에도 불구하고 기운의 기에는 필선상의 감각이 주요 구성성분

6) 서복관, 위의 책, 189-191쪽.

7) 물론 인물화에서는 기운생동이라는 개념이 유효하지 않고, 산수화에서는 전신 개념이 유효하지 않다는 말은 아니다. 많은 사람들이 고대 인물화적 미학 관습이 산수화적 관습으로 그대로 이어지고 있다고 주장하나, 단지 여기에서는 기운생동이 산수화적 미학 원리에 보다 가깝다는 점을 환기하고자 하는 것이다.

8) 최병식, 앞의 책, 139-144쪽.

9) 서복관, 앞의 책, 214쪽.

10) 위의 책, 197쪽.

으로 자리잡고 있는 것은 부정하지 못한다. 기운의 운은 필선을 넘어선 그 이상의 정신경지이다. 운은 화면에서 느껴지는 일종의 음향으로서 작자의 개성이나 지향의식과도 무관하지 않다. 운을 서양의 선에 대한 운율이나 율동과 비교할 수는 없겠지만 내적 감각을 통해 느끼는 음향과 같은 것으로 본다면, 유희이 말하는 “다른 음이 서로 따르는 것을 화(和)라 이르고, 같은 성(聲)이 서로 대응하는 것을 운(韻)이라 이른다”<sup>11)</sup>는 명제를 따를 때, 운은 필선이 지나간 언저리에서 분비되는 묵의 자취나 필선의 직접적인 터치 없이 이루어지는 묵채(墨彩)가 불러일으키는 정신경지라고 할 수 있을 것이다.<sup>12)</sup> 그러한 점에서 보면 ‘골법용필’은 기운의 기와 밀접한 관계가 있고, ‘수류부채’는 기운의 운과 비교적 관계가 깊다고 할 수 있다.

기와 운은 원래 밀접한 관계로 맺어져 있는 것이다. 기가 있으면 어느 정도 운이 있는 것이고, 기가 없으면 운이란 존재하기 어려울 것이다. 기만 있고 운이 없기는 어려울 것이고, 운만 있고 기가 없기도 어려울 것이다. 이렇게 기와 운은 상호 불가분의 관계에 있다. 어느 정도 한 쪽으로 치우침이 없을 수는 없겠지만 한 쪽의 부재와 다른 쪽만의 존재는 있을 수 없다. 그런데 운과 관련하여 묵의 측면만 강조하게 되면 문제가 발생할 수 있다. 최소한 산수화에서의 운이란 속세를 초월한 순결성과 청원(淸遠)함, 그리고 담백함과 허정(虛靜)성을 바탕으로 삼는 것인 바, 이러한 자질이 용묵의 묵채에서만 발생한다고는 할 수 없기 때문이다. 그러므로 산수화에서의 운은 탈속의 자유경지를 추구한 노장의 예술정신과도 그 맥

11) 劉鏞, 『文心雕龍』, <聲律> “異音相從謂之和 同聲相應謂之韻”

12) 수분을 듬뿍 함유한 붓을 흐트러뜨리거나 쓸어나가면서 묵채가 종이나 천에 스며들게 하는 발묵법(潑墨法)이나, 淡墨으로 濃墨을 깨쳐 나가면서 음과 양의 상호 보완을 해나가는 파묵법(破墨法), 그리고 물 먹은 천이나 종이에 濃淡의 붓을 찍어 배어 들고 번져나가게 하는 선염(渲染) 효과 등등 많은 用墨 기법이 있다. 최병식, 앞의 책, 139-40쪽 참조.

을 같이 한다. 물론 묵을 운용하는 과정에서 그러한 바탕 자질이 마련될 개연성은 많으나 여백의 운용이나 어떤 구도상의 배치 문제와도 상당히 밀접한 관계를 맺을 것임이 분명하다. 운이란 감춤과 생략에 의해 표현되기도 하기 때문이다.<sup>13)</sup>

기와 운을 양강(陽剛)의 미와 음유(陰柔)의 미로 파악하는 관점<sup>14)</sup>에 설 때 우리의 논의는 좀더 나아갈 수 있다. 기와 운은 실제로 음양적 가치 또는 음양적 사유체계에서 배태된 것으로 믿어진다. 그런데 이러한 음양적 사유체계에서는 반대관계보다는 오히려 둘 사이의 의존관계가 더욱 중요하다. 그것은 음양이 서로 대립하면서도 서로 끌어당기는 관계, 즉 대대(對待)관계에 있듯이 기와 운도 상호대립하면서 동시에 상호의존하는 것으로 보는 관점이다. 이러한 관점은 화(禍) 속에 복(福)이 있고 복(福) 속에 화(禍)가 있듯이 양(陽) 속에 음(陰)이 있고 음(陰) 속에 양(陽)이 있다는 주역의 관점과도 같다.<sup>15)</sup> 기와 운이 서로 대립하면서도 서로 기대는 관계를 우리는 산수화에서의 실(實)과 허(虛), 강(剛)과 유(柔), 밀(密)과 소(疏), 다(多)와 과(寡), 농(濃)과 담(淡), 건(乾)과 윤(潤) 또는 습(濕) 등 등의 어우러짐으로 생각해볼 수 있을 것이다.<sup>16)</sup> 그림에는 상세하고 세밀

13) 지순임, 『중국화론으로 본 회화미학』, 미술문화, 2005, 193-215쪽.

14) 서복관, 앞의 책, 207쪽.

15) 『주역』에는 그러한 대대관계적 시선이 전편에 걸쳐 나타나 있다. “자벌레의 구부림은 몸을 펴기 위한 것이다”(〈繫辭下傳〉) 또는 “양괘에는 음이 많고, 음괘에는 양이 많다.”(〈繫辭下傳〉) 또는 “군자는 편안해도 위태로움을 잊지 않고, 살아 있어도 죽음을 잊지 않으며, 다스려져도 어지러움을 잊지 않는다.”(〈繫辭下傳〉) 그리고 음효로만 된 곤(坤)괘를 설명하면서 건(乾)괘에서 사용하는 ‘용’자를 쓰는데, 이는 순전히 음으로만 된 곤괘에도 양의 성질이 숨어 있다는 의미이다. 이러한 대대관계는 비단 『주역』의 관점에 그치는 게 아니라 『중용』 사상에도 나타나고, 시문의 대구나 대우적 표현 체계에도 두루 나타나는 동양의 보편적 사유체계라고 할 수 있다. 음양의 대대관계에 대해서는 金谷治, 『주역의 세계』, 한울, 1999, 173-183쪽 참조 또한 김석진, 『대산 주역강의』, 한길사, 1999, 68-70쪽 참조

한 곳이 있으면 또한 반드시 성기고 생략된 곳도 있어야 하고, 가깝고 진한 표현이 있다면 멀면서 흐린 표현이 있어야 하고, 촘촘하게 그린 데가 있다면 자연스럽게 탁 트인 부분도 있어야 하고, 마른 붓으로 거칠게 그린 부분이 있다면 습하고 윤기있는 표현도 있어야 한다. 이런 것들이 서로 조화롭게 어울려야 운치가 솟아나고 멋과 맛이 무궁무진해진다는 것이다.<sup>17)</sup>

이러한 음양의 조화로운 관계는 비단 주역에서만 강조하는 것은 아니다. 중용사상도 음양적 조화를 바탕으로 하고 있으며, 노장사상은 대립되는 두 자질의 대대관계에 그 사유적 바탕을 두고 있다. 이와 같이 음양적 조화는 동양인의 정신세계에서 중추를 이루는 사유체계로서, 이것은 미학적 사유체계로 언제든지 전용 또는 전화될 수 있는 것이므로 예술의 전반적인 국면에 나타날 수 있는 일종의 틀거리인 것이다. 이것이 산수화의 기운생동으로도 표출되고 있다. 그러나 산수화에서의 기와 운의 조화로운 관계는 이런 미학적 사유체계가 보다 직접적으로 표현된 경우가 될 것이다. 그것은 그림과 같은 도상은 음양적 가치를 직접 표층의 시각적 차원으로 나타낼 수 있기 때문이다. 이렇게 산수화에 표현된 동양의 미학적 가치로서의 기와 운의 상상력은 고소설과 같은 문학 장르에도 어떤 식으로건 투영되어 있으리라고 믿어진다. 그것은 고전 음악의 편성이나 시가의 구조, 그리고 시문의 대우적 구성 등 수많은 문예 양식이나 형식들에도 투영

16) 서복관, 앞의 책, 218쪽.

17) 董其昌의 『畫旨』에서는 서로 대립되는 회화적 표현 요소들의 조화를 곳곳에서 말하고 있다. “자세해야 할 곳이 있으면 반드시 생략해야 할 곳이 있다. 허실이 함께 쓰여야 한다.(有詳處必要有略處 虛實互用)” “멀리 있는 산은 한 번은 일어나고 한 번은 엎드리게 하면 기세가 있게 되고 성근 숲은 혹은 높게 하고 혹은 낮게 하면 정취가 있게 된다.(遠山一起一伏則有勢 疎林或高或下則有情)” “그 묘미는 나무 끝부분과 사방이 들쭉날쭉해서 하나가 나오면 하나가 들어가고, 하나가 비대하면 하나가 수척하게 하는 데 있다.(其妙處在樹頭 與四面參差 一出入 一肥一瘦處)” 김기주 역주, 『중국화론선집』, 미술문화, 2002, 198-208쪽 참조.

되어 있는 것으로서 문예 양식인 고소설에만 그 흔적이 없을 수는 없을 것이기 때문이다.

고소설에서 나타나는 양과 음의 어울림 또는 기와 운의 조화 양상은 산수화와는 분명 다른 표현 차원일 것이다. 그것은 고소설이란 언어적 재현 장르로서 언어조직과 배열에 의해 그 모든 것을 말할 수밖에 없기 때문이다. 그렇다면 양과 음이나 기와 운처럼 서로 대대관계를 형성하고 상호의 존관계에 있으면서 고소설 특유의 구도적 자질을 대변할 수 있는 요소는 어떤 것이 있을까? 우리는 동양의 음양적 사유체계와 동질관계에 있고 산수화의 기와 운과도 대응관계에 있으면서 특히 선과 묵의 관계를 함축하는 자질들로서 동(動)과 정(靜), 명(明)과 암(暗), 그리고 직(直)과 곡(曲)이라는 양항 개념을 고려할 수 있지 않을까 생각한다.<sup>18)</sup>

### 3. 고소설의 구도에 나타나는 기운생동적 원리

#### 1) 동(動)과 정(靜)

고소설의 구성에서 우리는 사건과 비사건이 교체 반복되는 패턴을 흔히 볼 수 있다. 인물들의 외면적 행위들로 구성된 부분은 동적인 이야기선을 형성하는 데 비해 인물들의 내면풍경을 조망한다거나 한가롭게 시간을 보내는 장면을 그릴 때는 정적인 국면을 형성하게 된다. 그래서 동(動)과 정(靜)은 시간적인 밀도로 보면 망(忙)과 한(閒)의 국면과도 밀접하게 관련된다. 물론 엄밀하게 말한다면 정(靜)과 한(閒)의 국면이 전적으로 비사

18) 앤드루 플렉스는 중국 소설들에서 흔히 나타나는 상보적 양극성을 양식적 구조로 이해할 수 있다고 주장한 바 있으며, 그것을 음양사상과 연결시키고 있다. 그러한 점은 이 글에도 많은 시사를 주었다. Andrew H. Plaks, 『중국서사론』, 김진곤 편역, 『이야기 소설 Novel』, 예문서원, 2001, 105-163쪽 참조.

건인 것만은 아니다. 정적이고 한적한 평화로운 상황이라고해서 그것이 사건이 아닌 것은 아니기 때문이다. 그러나 여기서 말하고자 하는 사건과 비사건은 시간적인 밀도가 강화 혹은 이완되어 있는가, 또는 인물이나 상황이 얼마나 역동적이고 굵은 행위의 선을 그리느냐 아니면 행위의 선이 미약하고 정태적인 분위기 조성에 비중을 두고 있느냐 하는 상대적인 관점이라고 해야 할 것이다.

고소설에서 동(動)과 정(靜)이 가장 보편적으로 나타나는 국면은 전쟁과 평화의 상황일 것이다. 군담소설이나 영웅소설에서 주인공은 출장입상(出將入相)을 통해 가문과 자신의 명예를 빛내고 여유로운 삶을 경영하는 인물로 그려진다. 그는 전쟁 상황에서는 급변하는 전황 속에서 긴박하게 행동하는가 하면, 평화로운 국면에서는 가족이나 지인과의 한담(閑談)과 각종 연회, 그리고 음악 연주 등을 통해 안락한 삶을 추구한다. 고소설에서 동(動)의 국면이 전쟁을 통해서만 현현되는 것은 아니다. 동(動)의 국면은 균형 상태가 깨져 있는 불균형의 상태나, 무엇이 결핍된 상태일 때 나타나는 성질의 것이므로 정치적이거나 경제적이거나 또는 사회적인 모든 원인과 배경을 갖고 있는 일이나 현상은 원래부터 동적인 원인자를 갖고 있는 셈이다. 그래서 동(動)의 국면에서는 벌어지는 사건과 더불어 인물의 심리적인 압박과 긴장의 모습들도 언제나 함께 그려지는 것이다. 그에 비해 정적인 국면은 심리적인 안정 상태에서 형성될 수 있는 성질의 일이나 현상이기 때문에 한적하고 평화로운 분위기와 자연스럽게 어울리게 된다. 심리적인 긴장의 끈이 느슨해져 있고 시간적인 템포가 늘어져 있어 이러한 정적인 국면은 서술이 꽤나 길어지는 경향이 있다. 이러한 정적인 국면은 불균형이나 결핍이 완전히 해소된 상태에서만 형성되는 것은 아니다. 불균형이나 결핍이 완전히 해소되지 않은 상태에서도 중간중간 정적인 국면은 빈번하게 환기된다.<sup>19)</sup>

동(動)과 정(靜)은 이념적 경향이나 삶의 자세와도 밀접한 관계를 이룬다. 고소설에서는 출사(出仕)로 대표되는 유교적인 지향의식과, 은일로 대표되는 도가적 지향의식이 팽팽하게 균형을 이루는 경향이 있는데, 이것이 동(動)과 정(靜)의 국면을 형성하는 기본 동력이 된다. 출사와 은일의 교체 반복 그 자체가 하나가 되어 유가적 지향으로 포괄될 수도 있겠지만, 은일 또는 피세의 탈속적 지향은 원래 도가적 사유체계로부터 배태된 것으로 보아야 할 것이다. 고소설의 주인공들은 출사와 은일을 계속 반복하면서 삶을 영위하는 경향을 보여준다. 하나의 이념적 지향만을 고수한 채 일생을 보내는 경우는 흔하지 않으며, 의도적이건 비의도적이건간에 그들은 출사와 은일을 교체 반복한다. 아무래도 출사시에는 공적 사회 활동을 영위하는 까닭에 동적인 국면이 부각되는 반면, 은일시에는 사적인 정감의 세계가 표출되는 경향으로 인해 정적인 국면이 주로 환기된다.

고소설에서 동(動)과 정(靜)의 국면은 양강과 음유의 관계<sup>20)</sup>를 이루면서 대립하면서도 서로 끌어당기는 대대관계를 형성한다. 서로 배척하고 용납할 수 없는 관계가 아니라 상대가 존재함으로써 자기도 존재할 수 있는 그런 관계이다. 그것은 한 번 내침이 있으면 한 번은 들이마심이 있는 호흡의 원리이기도 하고, 높은 음과 낮은 음, 강함과 부드러움이 교차하는 음악적 리듬의 원리이기도 하다. 리드미컬하게 교차하면서 동과 정은 자체 안에 서로를 내함하는 그런 관계이기도 하다.<sup>21)</sup> 그러한 내함관계는 기

19) 완전히 해소되면 작품은 끝나게 되기 때문이다.

20) 『周易』, <繫辭傳>上, “動靜有常 剛柔斷矣”(동과 정에는 변하지 않는 규칙이 있어 강함과 부드러움이 구분된다)

21) “動靜相因”(동과 정은 서로 원인이 되니 동한 즉 정이 있고, 정한 즉 동이 있다는 정이의 역철학 명제) “靜而無靜”(無極 자신은 정지이면서 능히 사물의 운동을 추동할 수 있으므로 靜이면서도 靜이 아니라는 주돈이의 역철학 명제) 김승동 편저, 『易思想辭典』, 부산대출판부, 1998 참고.

운생동의 원리로 산수화에 가장 잘 구현되어 있다. 산수화에서 각종 필선이 양강의 기를 형성한다면, 필선 근처에서 펼쳐지는 묵의 번짐과 깨침은 음유의 운치를 발산한다. 그들 자체의 본질적인 성격은 다르지만 서로 상대방에 의존하고 상대방을 품으면서 산수화를 살아 숨쉬게 만든다. 만약 그들이 상대방을 경원시하고 멀리서 등을 돌리고 있다면 산수화는 죽은 그림이 되고 말 것이다.

동(動)과 정(靜) 사이에 존재하는 대립과 의존관계의 공존 현상은 둘 사이의 변환 관계가 매우 자연스럽게다는 것을 의미한다. 어떤 의미에서는 상대방을 자기 안에 포함하고 있다고도 할 수 있다. 그래서 어느 한 쪽으로 완전히 기울거나 어느 한 쪽만이 오래 지속될 수는 없는 것이다. 그것은 동양사상 곳곳에 침투해 있는 ‘중(中)’의 입장<sup>22)</sup>이기도 하다. 양 속에 음이 있고, 음 속에 양이 있듯이<sup>23)</sup> 동(動)과 정(靜) 사이에도 상대를 자기 안에 포함하는 관계가 형성되어 있다. 그것이 이른바 ‘정중동(靜中動)’이요 ‘망중한(忙中間[閑])’이다. 고소설의 정적인 국면 속에는 어디선가 벌써 동적인 국면을 향한 원심력적인 움직임이 시작되고 있으며, 동적인 국면이 좀 지속되다보면 정(靜)에 대한 지향이 자연스럽게 함축되는 경향이 있다. 동(動)과 정(靜)의 국면 속에는 서로 끌어당기는 자석이 내재되어 있는 것처럼 동(動)과 정(靜) 사이에서는 아주 자연스러운 이동이 이루어진다.<sup>24)</sup> 그것의 원천적 본질은 음양의 리듬 감각이겠지만, 보다 가까운 문예 장르에서 그것을 찾는다면 산수화의 기운생동이 아닌가 생각된다.

22) 『주역』뿐 아니라 『중용』, 『손자』, 『노자』 등등 동양사상 곳곳에서 中의 관점을 볼 수 있다.

23) 『周易』, <繫辭下傳>, “陽卦多陰 陰卦多陽”

24) 動과 靜의 관계는 대견과 같은 전통 무예나 살풀이와 같은 전통 춤사위 속에서도 볼 수 있다.

## 2) 명(明)과 암(暗)

산수화의 여백이 보이는 것들과의 관계 속에서 기능을 발휘하듯이 고소설에서도 보이지 않는 이면적 질서가 상당히 중요한 기능을 담당하고 있다. 산수화에서 여백으로 표현된 구름과 안개 등의 형상은 다른 온갖 경물들을 품어주고 운택하게 한다. 무(無)가 무한한 에너지를 발산하는 원동력이듯이<sup>25)</sup> 여백은 무한한 에너지를 경물들에 제공해주고, 나아가 산수화 전체의 격조를 유지하게 하는 원천이 된다. 음양의 관계나 허실의 관계처럼 여백과 경물의 관계는 서로 끌어당기고 도와주는 관계에 있다. 그들은 서로 대립하면서도 서로 의존함으로써 그림을 돋보이게 한다. 허실이 공존함으로써 그림은 신비하고 오묘한 맛을 얻게 된다. 그래서 산수화에서는 필묵을 사용하는 것보다 필묵을 사용하지 않는 것에 대해 오히려 더 고심하는 것이다. 산수화의 여백은 이렇게 보이지 않는 부분이 보이는 것들과의 관계망 속에서 모종의 함축미를 드러내는 존재인데, 고소설 또한 보이지 않는 질서가 보이는 현실을 어떻게 내포하는지에 대해 많은 관심을 투여하고 있다. 그것은 암(暗)의 국면이 명(明)의 국면과 밀접한 상관관계를 이루면서 항상 작동하고 있다는 것을 의미한다. 명(明)과 암(暗)이 드러남과 숨음의 의미망을 구성한다고 할 때, 그것은 동양의 전통적인 사유체계인性情(性情)의 관계나 체용(體用)의 관계와도 흡사하다고 할 수 있다. 마음이 아직 외부로 표출되지 않은 상태가 성(性)인 반면, 마음이 외부로 표현된 상태가 정(情)이기 때문이다. 체(體)와 용(用)도 마찬가지로 겉으로는 보이지 않는 본질적인 것과 겉으로 쓰임새가 드러난 것을 의미하기 때문이다.

25) 『노자』에서 텅 비었는데도 기운이 끝없이 일어나게 하는 ‘폴무’의 경우라든가(5장 <虛用>), 텅빈 공간으로 인해 기물의 쓰임새가 나온다는 경우가 그러하다.(11장 <無用>) 이른바 ‘無爲而無不爲’(37장 <爲政>)의 상태이다.

적당 모티프를 지니고 있는 수많은 고소설에서는 천상적 질서가 지상의 삶을 지배하는 경향을 보여주는데, 이는 암(暗)과 명(明)의 연결 관계 혹은 상호의존 관계를 보여주는 사례가 된다. 고소설에서 천상적 질서는 일종의 보이지 않는 손으로서 작동한다. 그것은 지상인이 전혀 인식하지 못하는 가운데 작동하면서 지상인의 삶을 완벽하게 통제한다. 지상인 자신은 알지 못하지만 그는 천정(天定)의 운명을 살아갈 수밖에 없다.<sup>26)</sup> 간혹 자신의 운명을 알게 되는 경우도 생기지만 그래도 어쩔 수 없다. <숙향전>에서 숙향이 예정된 고난들을 듣고 그 길이 너무 힘들 것 같아 생을 포기하려고 해도 그것은 불가능하다.<sup>27)</sup> 이미 그것은 주어진 숙명이기 때문에 자의로 어찌할 수 없이 정해진 고난의 길을 걸어가야만 하는 것이다. 숙향의 천상적 운명을 지상의 숙향에게 매개해주는 존재들, 이를테면 왕균이나 후토부인, 화덕진군과 마고할미 등은 천상의 암의 국면과 지상의 명의 국면을 접속시켜주는 역할을 한다. 이들 존재 때문에 숙향의 지상의 삶이 천상의 보이지 않는 손에 의해 통제되고 있다는 점이 확연히 드러나는 것이다. 천상과 지상의 질서는 일종의 빛과 그림자처럼 연계되어 있다.

고소설에서의 지상인은 천상계에서 잘못을 저지를 때의 정황 그대로 지상에서의 삶을 이어간다. 상대방에게 신주를 몰래 퍼주거나 귀한 물건을 준 죄로 적당했을 경우 그는 상대방을 평생 봉양하는 관계로 지상에서의 삶을 사는 경향이 있다. 남녀가 사랑을 나누는 죄로 적당했다면 그들은 지상에서 지독한 혼사장애를 겪어야만 한다. 이렇게 천상과 지상은 상호

26) 이상택, 고대소설의 세속화 과정 시론, 『한국고전소설의 탐구』, 중앙출판, 1981, 237-57쪽; 차충환, 『숙향전연구』, 월인, 1999, 143-162쪽 참조.

27) 이대본 <숙향전>에서, “숙향이 놀라 왈 인간 고생을 생각하오면 하루가 십년 같사오니 차라리 자처하여 죽고자 하나이다 부인 왈 선녀 아무리 죽고자 하여도 천상에서 죄를 중히 얻어계시매 인간에 내려와 다섯 번 죽을 액을 지낸 후에야 천상죄를 면하고 좋은 시절을 보실 것이니 그리 아옵소서.”

대립 관계와 상호의존 관계로 맺어져 있는데, 양자의 위상이 너무도 빼닮아 있어 마치 거울에 비친 경상구조(鏡像構造)<sup>28)</sup> 형식을 이룬다. 그래서 지상의 삶이 그려지면 거기에 대응되는 천상적 질서가 언제나 환기된다. 천상적 질서는 매번 서술되지 않는다 하더라도 한번 설정되면 빛과 그림자의 관계처럼 항상 따라다니게 된다. 암(暗)의 국면은 명(明)의 국면이 그려질 때마다 은근히 환기되는 경향이 있는 것이다.

고소설에서 흔히 보이는 꿈이나 예언을 통한 사전예시의 서술방식도 암(暗)과 명(明)의 국면이 교차되는 경우가 된다.<sup>29)</sup> 사전예시가 먼저 나오고 그것이 현실에서 그대로 실현되는 양상은 음(陰) 또는 암(暗)의 국면이 양(陽) 또는 명(明)의 국면과 상호조응하면서 밀접하게 상호의존하는 관계임을 보여준다. 꿈이나 예언들은 미래적 구속력을 가지고 현실을 조율하는 것으로서 보이지 않는 이면의 질서가 작동되고 있음을 말해준다. 고소설에서 현몽 모티프는 빈번하게 출현하는 것으로서 이들의 예시와 실현의 반복 패턴은 음양적 리듬감을 생기게 한다.

인귀교환(人鬼交歡)이라는 소설적 구도도 명과 암의 질서가 작동되는 것으로 볼 수 있다. 산 사람과 죽은 혼령의 만남은 이승과 저승의 합류이므로 음양의 조화이다. 그것도 대부분 이승의 남자와 저승의 여자이므로 음양의 철저한 조합이다. 두 개체 사이의 대등한 결합이지만 고소설에서의 이런 만남들은 대개 양의 질서가 음의 질서 속에 포섭 편입되는 양상을 보여준다. <만복사저포기>에서 양생은 여인의 행위와 거처, 음식 등이 인간 세상의 것이 아님을 알고도 그 세계를 거부하지 않고 기꺼이 빠져들

28) 경상구조는 거울에 비친 상처럼 완전히 대칭되어 서로 맞서 있는 구조 형식을 말한다.

29) 꿈 속의 세계가 서사체의 대부분을 차지하는 환몽소설은 거대 서사 틀이 명암의 구조로 되어 있을 뿐, 그것이 교차 반복되는 것이 아니라는 점에서 여기서 말하는 암과 명의 교체 서술 구조와는 그 성격이 약간 다르다고 할 수 있다.

고 있으며, <이생규장전>의 이생 역시 최낭자가 죽은 다음 다시 나타났을 때 그녀가 이미 죽었다는 사실을 잘 알고 있음에도 불구하고 그녀의 존재를 의심하지 않는다.<sup>30)</sup> 이와 같이 고소설에서의 인귀교환은 양의 질서가 음의 질서를 자연스럽게 받아들이는 형식으로 전개됨으로써 음화(陰化)를 통한 조화를 추구한다. 그럼으로써 조화의 운치가 한층 고조된다.

산수화에서 기운생동의 원리가 선 위주로 그려진 밝은 부분과, 묵 위주로 표현된 어두운 부분, 그리고 구름이나 안개 등으로 가려진 부분이 서로 호응하며 조화롭게 어울려서 실현되듯이, 고소설에서도 천상적 질서가 암암리에 지상적 질서를 조정하는 양상을 통해서, 꿈의 미래예시적 기능과 후시간적 실현을 통해서, 그리고 인귀교환적 구도에서 음양의 질서가 서로 어울리는 양상을 통해서 실현된다고 할 수 있다. 고소설에서 명과 암의 관계는 고소설이 항상 관심을 갖는 테마인, 현실계와 관계를 맺고 있는 이계(異界)들, 곧 천상계(天上界)라든가 명계(冥界)라든가 몽중계(夢中界)라든가 하는 것들을 그리는 일과 밀착되어 있다. 고소설은 이들 이계가 밝은 명의 세계가 아니라 어둡고 가려져 볼 수 없는 암의 세계이지만 그 세계의 질서가 우리가 사는 현실계의 질서와 항상 밀접한 관계로 맺어져 있음을 매번 노출하는데, 그것은 음양적 사유체계 또는 기운생동적 상상력이 서사미학에도 작용한 결과로 보인다.

### 3) 직(直)과 곡(曲)

산수화는 겉으로 드러나게끔 직접적으로 표현하기도 하지만 이면에서 부터 은근하게 배어나오게 하는 간접적인 표현을 특히 중시한다. 은근히 감춤으로써 효과를 배가하는 겸양의 미덕과 같은 것이 산수화에는 존재하

30) 김시습, <이생규장전>, “生雖知已死 愛之甚篤 不復疑訝 遽問曰 避於何處 全其軀命”(심경호, 『금오신화』, 홍익출판사, 2000, 263쪽)

는 것이다. 우리는 그것을 직(直)과 곡(曲)의 적절한 조화라고 할 수 있는데, 이는 비단 회화에만 나타나는 것이 아니라 서예, 가구, 전통 건축물, 전통 원림 등 여러 분야에서도 직선의 미와 곡선의 미 사이의 조화를 최상의 것으로 간주하는 경향을 볼 수 있다. 옛날 송나라 화원에서 ‘심산장고사(深山藏古寺)’라는 화제를 내주고 그림을 그리게 했다는 일화가 있는데, 그에 대한 세 가지 각기 다른 태도는 곡(曲)의 중요성에 대해 시사해 준다. 한 사람은 절의 전체를 드러내 그렸고, 다른 한 사람은 산등성이에 가려 보일 듯 말 듯하게 산사의 지붕 모퉁이를 그려 표현했으며, 또 다른 사람은 절은 아예 그리지도 않고 개울가에서 물을 깃는 동자승과 산사로 연결된 돌길을 조금 드러냄으로써 근처 산 속에 절이 있음을 표현했다는 것이다.<sup>31)</sup> 이처럼 산수화는 대상의 직접적인 드러냄보다는 대상이 지닌 정신이나 영혼을 어떻게 하면 드러낼 수 있을지를 고심한다. 그것은 한 번의 바라봄으로 포착할 수 있는 성질의 것이 아니라 볼수록 은근한 맛과 운치가 우러나오는 그런 성질의 것이다.<sup>32)</sup> 동양의 전통적인 사유에서는 직접적인 드러냄보다는 간접적인 드러냄, 직설적인 표현보다는 곡진하게 표현하는 것을 중요하게 생각했다.<sup>33)</sup>

고소설도 이러한 은근하고 간접적으로 정조를 환기하는 표현과 소설적 구도를 내재하고 있다. 물론 고소설이 스토리라인을 갖고 있는 서사체인 이상 서술대상을 직접적으로 그리는 부분을 지니는 것은 당연하고도 필수적인 일이다. 그러나 고소설은 직선적인 이야기선 사이사이에 서술주체의 정신이나 영혼에 대해 말하고자 하고, 또는 서술대상에서 풍겨 나오는 정

31) 모종강의 ‘隱而愈現’의 표현기교와 관련된 일화이다. 정재량, 앞의 논문, 126쪽.

32) 동양회화에서는 한번 봐서 모든 의미를 다 알아버리는 그림보다는 볼수록 은근한 미감이 우러나는 그림을 격조 높은 그림으로 평가하는 전통이 있다.

33) 『周易』, <繫辭傳>上, “曲成萬物而不遺”(곡은 만물을 이루되 내어버림이 없다) 『老子』 22장 “曲則全”(굽으면 온전하다)

조나 분위기를 그려 넣는 것을 선호한다. 그것은 일종의 공간성의 환기이다. 시간의 흐름을 차단하고, 또는 시간성과는 상관없이 그 국면에서의 공간성을 추구하는 것이다. 그것은 음양의 조화를 지향하고자 하는 어떤 원리가 거기 작동되고 있음을 의미하기도 하고, 기운생동의 원리를 구현하고자 하는 지향이 작동되고 있음을 의미하기도 한다.

고소설에서 곡의 국면이 시간적인 지체 현상이나 시간상의 밀도가 느슨해지는 현상을 동반한다는 점에서는 정(靜)의 국면과 비슷하지만 공간적인 환기가 이루어진다는 점이 차이가 될 것이다. 그래서 여기에서는 시점의 이동과 같은 서술 층위가 확장되는 현상이 빈번하게 벌어진다. 객관적 삼인칭 서술로 가다가 주관적 일인칭 서술로 바뀌는 대목들이 바로 그것이다. 인물들의 자탄이라든지 독백적 서술이라든지 편지를 통한 심정 고백 등이 주관적 일인칭 서술로 이루어지는 것들이지만 고소설에서 곡(曲)의 국면이 가장 잘 드러나는 것은 아마도 삽입시의 등장 부분일 것이다. 고소설에서 삽입시자들은 대개 서술 당시의 정조와 분위기를 환기하고 서술 주체의 심리 상태와 내적 감정을 표출하는 기능을 수행하기 때문에 스토리를 조금이라도 진전시키는 직설적인 대화와는 거리가 있다. 삽입시자들은 남녀간의 애정을 촉진시키기도 하고, 문사들끼리의 친교 또는 경쟁의 장을 마련하기도 하며, 다른 세계관 또는 이념을 표출하는 도구가 되기도 하지만, 이러한 기능적 역할들은 은근히 환기되는 것이어서 표층 층위에서는 사건 진행이 거의 정체되거나 완만하게 진행되면서 곡선을 그리면서 이루어진다. 사건 진행은 횡으로 미끄러지면서 서술 주체와 서술 대상들 사이의 새로운 서사적 공간이 창출된다. 서술 주체의 심리적 정황과 외부 상황이 서로 조응되면서 시점이 확대되고 그럼으로써 서사 내적 공간이 환기되는 것이다.

이러한 측면에서 볼 때, 직과 곡의 국면은 서로를 끌어당겨 융화하고자

하는 본질적인 지향을 갖는다고 할 수 있다. 서로가 의지하는 것이 대대관계라면, 서로를 포용하고 융통하는 것이므로 이를 융섭(融攝)관계라고 할 수 있다. 특히 곡의 국면이 직의 국면을 융섭하려는 경향이 있다. 직의 국면으로만 진행되면 양강의 기운이 너무 과도해져서 정서상의 남상(濫傷)이 생길 수 있기 때문에 우리의 전통적인 음양적 사유체계에서는 음유의 기운을 통해 그 양강의 기운을 풀어주고 융화시키고 중성화시키는 일이 중요하게 된다. 오히려 곡의 국면을 어떻게 처리할 것인가가 관심의 초점이 된다. 그래서 고소설에서는 직선적인 플롯 진행 사이사이에 곡선적인 플롯들을 배치하여 융화시키기도 하고, 한시를 삽입하여 직선적인 사건 진행에서 비롯된 양강의 기운을 해소시켜주기도 하며, 양강의 인물 성격과 대립되는 음유의 인물들을 사건 진행에 엮어짚으로써 융섭의 미학을 추구한다고 할 수 있다. 이러한 성격 때문에 고소설은 기능서사적 관점에서 보면 불필요한 잉여 부분이 많다든가 비유기적인 구성을 취하고 있다든가 상당히 도식적인 인물 유형과 정형화된 서사 패턴들을 많이 보여주고 있다. 그것은 어쩌면 고소설의 운명인지도 모른다.

#### 4. 맺음말

그동안 고소설의 비유기성은 여러 가지 측면에서 지적되어 왔다. 과잉 또는 잉여의 군더더기가 많다든가, 초점의 일관성 또는 통일성을 깨뜨리는 탈선이 종종 일어난다든가, 불합리하고 비논리적인 구성과 표현이 많다든가 하는 것 등이다. 그러나 과연 이런 비판적인 관점들이 얼마나 정당한지에 대해서는 충분히 논의되지 못한 것 같다. 이러한 문제들을 해소하기 위해서는 고소설을 짓고 읽은 사람들이 한국인이었기 때문에 옛날 한

국인, 나아가 옛날 동양인의 의식구조와 사유체계에 대해 보다 깊은 이해가 선행되어야 하지 않겠나 생각된다. 또 그런 의식구조와 사유체계가 각 예술 장르에 담겨 있는 양상에 대한 폭넓은 관심도 필요하다. 그것은 이상과 같은 고소설의 문제점들이 그러한 의식구조나 재현양상에 대한 깊은 이해 없이 다분히 서구소설적인 기준 내지는 기능서사적 관점으로 바라본 결과로 보이기 때문이다. 소설의 조직구조 또는 구성방식이 애당초 다른 것을 가지고 하나의 시각 방향에서만 바라다보지 않았는가 하는 의구심이 드는 것이다. 그런 점에서 고소설에서 음양적 요소들 또는 국면들이 대립하는 가운데서도 조화롭게 배치되어 리듬을 타고 있는 현상이라든가, 기와 운의 국면이 서로 의존하면서도 운의 국면에 의해 기의 국면이 감싸안아지기도 하고 포용되기도 하는 현상 등에 대해 정당한 시선이 주어져야 하리라고 본다.

이 글에서 기운생동이라는 다소 생경한 회화원리를 차용하여 고소설에 접근해본 것은 고소설의 조직원리를 좀더 잘 드러내보기 위한 방편에 불과했을 따름이지, 고소설과 회화 사이의 밀접한 유착관계를 실증적으로 증명한다든가, 산수화로부터 고소설에 이르는 영향의 일방적인 통로를 설정하려는 것이 이 글의 목적은 아니었다. 다만 동양 문예 양식에 두루 심대한 영향을 끼친 음양적 가치 내지는 음양적 사유체계를 받아들여 정연한 이론체계로 정립하고 있는 산수화에서의 기운생동의 원리가 시대상으로도 고소설에 앞서서 존재하고 있었고, 회화의 특성상 기운생동의 원리가 표면적으로 나타나 있어 다른 문예 장르에 파급력을 가질 수 있었다고 보이기 때문에 고소설 속에서 그러한 회화적 원리의 흔적을 찾아본 것이다. 동양의 음양적 사유체계의 도도한 흐름이 고소설에 영향을 미치는 가운데 산수화의 기운생동의 원리를 이미 자연스럽게 내면화한 옛사람들이 고소설의 제작과 감상에도 그 원리를 어느 정도 투영했으리라고 판단되기

때문이다.

이 글은 회화에서의 기운생동의 원리가 고소설의 구도에 새겨놓은 흔적을 추론해보고자 했다. 그 가능성을 개선하는 가운데 기운생동적 원리가 받을 딛고 서 있는 동양 전통의 음양적 사유체계를 특히 주목하고 그것을 입증하는 데 서술을 치중했다. 그래서 음양적 사유체계와 기운생동의 회화 원리가 고소설에 반영된 양상, 그들 원인자에 의해 발생된 효과적 측면에 대해서는 구체적인 서술이 아직 부족한 것이 사실이다. 그것은 이 글의 지향이 회화 원리가 고소설 구도로 전화할 수 있는 개연성에 대해 시론적으로 접근하는 데 있었기 때문인데, 전반적인 고소설 작품들을 대상으로 하나하나 분석하기도 하고 또는 유형별로 묶어 분석하기도 함으로써 그 효과적 측면에서 증명하는 작업이 앞으로 필요하다는 것은 두말할 나위가 없을 것이다. 한편 이 글이 다루고 있는 동양 고대의 음양적 사유체계라든지 기운생동의 회화적 원리라든지 하는 것들은 동양 문예 전반의 성격과 연결될 수밖에 없기 때문에 우리 고소설과 중국소설의 변별점이 여기에서는 확보될 수 없었는데, 이에 대해서는 작품별로 또는 테마별로 정밀하게 분석하는 자리에서 같이 논해져야 할 것이다.

#### 참고문헌

『老子』

劉勰, 『文心雕龍』

『周易』

김기주 역주, 『중국화론선집』, 미술문화, 2002, 1-343쪽

김석진, 『대산 주역강의』, 한길사, 1999, 1-678쪽

김승동 편저, 『易思想辭典』, 부산대출판부, 1998, 1-1504쪽

김원중, 『중국문학이론의 세계』, 을유문화사, 2000, 1-378쪽

김진곤 편역, 『이야기 소설 Novel』, 예문서원, 2001, 1-413쪽

- 류성준, 『한국한시와 唐詩의 비교』, 푸른사상, 2002, 1-620쪽
- 민혜란, 「김성탄의 소설기법론에 대하여」, 『중국학연구』 7집, 1992, 269-292쪽
- 성현경 외, 『광한루기 연주 연구』, 박이정, 1997, 1-340쪽
- 심경호, 『금오신화』, 홍익출판사, 2000, 1-382쪽
- 이상택, 「고대소설의 세속화 과정 시론」, 『한국고전소설의 탐구』, 중앙출판, 1981, 237-257쪽
- 이승수, 「김성탄의 사유와 글쓰기 방식」, 『한국언어문화』 26집, 2004, 341-372쪽
- 이승수, 「호질과 허생전의 독법 하나」, 『고소설연구』 20집, 2005, 179-204쪽
- 임형택·진재교 편, 『동아시아 서사학의 전통과 근대』, 2005, 1-400쪽
- 정선희, 「조선후기 문인들의 김성탄 평비본에 대한 독서담론 연구」, 『동방학지』 129집, 2005, 305-343쪽
- 정재광, 「모종강의 인물형상론 초탐」, 『중국문학연구』 26집, 2003, 103-128쪽
- 조숙자, 「第六才子書 西廂記 연구」, 서울대 박사학위 논문, 2004, 1-294쪽
- 지순임, 『중국화론으로 본 회화미학』, 미술문화, 2005, 1-423쪽
- 차충환, 『숙향전연구』, 월인, 1999, 1-294쪽
- 최병식, 『동양회화미학』, 동문선, 1994, 1-279쪽
- 한매, 「조선후기 실학파의 김성탄 수용」, 『한중인문학연구』 10집, 2003, 27-55쪽
- 金谷治, 『주역의 세계』, 한울, 1999, 1-253쪽
- 서복관, 『중국예술정신』, 동문선, 1990, 1-523쪽
- 임어당 편, 『중국미술이론』, 한명 2002, 1-291쪽
- 周來祥, 『중국고전미학』, 미진사, 2003, 1-335쪽
- D. Rolston ed., *How to read the Chinese Novel*, Princeton Univ. Press, 1990, pp.1-534

## ABSTRACT

## ‘Vital Creating of tone and atmosphere’(氣韻生動) in Korean Classical Novel

Kim, Hyun-Joo

Korean Classical Novel and Landscape Painting are very different on the media's character, but they have similar elements on their deep structure. It's mainly because eastern ancient thinking paradigm affect many eastern artistic genres, to some extent because certain principle or convention of Landscape Painting influence on the forming process of Korean Classical Novel. Here we treat Yin-Yang(陰陽)'s paradigm as eastern ancient thinking paradigm, and 'vital creating of tone and atmosphere(氣韻生動)' as principle or convention of Landscape Painting. Our focus is on the compositional traces of Korean Classical Novel affected by Yin-Yang's paradigm and 'vital creating of tone and atmosphere' of Landscape Painting. Such traces can be seeked at sphere of the binary oppositional concepts like as 'movement(動)' and 'stillness(靜)', 'brightness(明)' and 'darkness(暗)', and 'straight(直)' and 'curve(曲)' which are configurated on Korean Classical Novel. The sphere of 'movement(動)' and 'stillness(靜)' is embodied by the patterning through crossing over and repetition of 'affair' and 'non-affair', 'brightness(明)' and 'darkness(暗)' by the control of hero or heroine's live by heavenly order, foreshadowing by dream and prophecy, intercourse between live man and woman's soul etc., and 'straight(直)' and 'curve(曲)' by crossing over and repetition of ordinary talk and reciting of poems. Thus Korean Classical Novel has a certain sphere which is composed by Yin-Yang(陰陽)'s ancient thinking paradigm and 'vital creating of tone and atmosphere' principle of Landscape Painting.

**Key Words** vital creating of tone and atmosphere, Yin-Yang's paradigm, binary oppositional concepts, movement and stillness, brightness and darkness, straight and curve

논문투고일 : 2007. 3. 30

심사완료일 : 2007. 4. 20

게재확정일 : 2007. 5. 4