◈ 2015 유교문화연구소 춘계학술회의 ◈

유교와 예술

동아시아에서 심미의 세계를 찾다

● 일시 : 2015년 5월 30일(토) 14:00~18:00
● 장소 : 성균관대학교 600주년기념관 제1회의실
● 주최 : 성균관대학교 유교문화연구소

〈 학술회의 일정 〉

▣ 등 록 13:30~14:00

▣ 개회식 14:00~14:20 사 회: 임종수 (유교문화연구소 책임연구원)

개회사: 신정근 (유교문화연구소 소장)

축 사: 진재교 (대동문화연구원 원장)

▣ 기조발제

14:20~14:40 ○ 시교와 악교 그리고 예교의 기원과 그 특성

발표: 신정근 (유교문화연구소)

▣ 주제발표

14:40~15:10 ○ 儒家 文人藝術의 寫意와 그 發顯處: 文人畵

발표: 권윤희 (조선대학교 우리철학연구소)

15:10~15:40 ○ 조선유자의 회화인식은 진화할 수 있는가?

발표: 박만규 (인문예술연구소)

▣ 휴 식 15:40~16:00

16:00~16:30 ○ 조선 유학자들의 서예인식과 비평정신

발표: 장지훈 (경기대학교)

16:30~17:00 ○ 조선 궁중음악의 유교적 특징

발표: 송혜진 (숙명여자대학교)

▣ 휴 식 17:00~17:10

▣ 종합토론 17:10~17:50 좌 장: 조민환 (성균관대학교)

김응학 (성균관대학교)

▣ 폐 회 식 17:50~18:00

▣ 만 찬 18:00~

목 차

시교와 악교 그리고 예교의 기원과 그 특성 ····· 7
○ 발표: 신정근 (유교문화연구소)

儒家 文人藝術의 寫意와 그 發顯處: 文人畵 ····· 15
○ 발표: 권윤희 (우리철학연구소)

조선유자의 회화인식은 진화할 수 있는가? ····· 37
○ 발표: 박만규 (인문예술연구소)

조선 유학자들의 서예인식과 비평정신 ····· 51
○ 발표: 장지훈 (경기대학교)

조선 궁중음악의 유교적 특징 ····· 79
○ 발표: 송혜진 (숙명여자대학교)

시교와 악교 그리고 예교의 기원과 그 특성

신 정 근
(유교문화연구소)

1. 문제 제기
2. 시교(詩敎)·악교(樂敎)·예교(禮敎)
 2.1. 개념의 출현
 2.2. 공자와 시교(詩敎)·악교(樂敎)·예교(禮敎)의 세계

1. 문제 제기

공자와 플라톤은 각각 동서양의 철학사(학술사)에서 비슷한 위상을 갖고 있다. 두 사람은 이전까지 전개되어온 지적 탐구의 흐름을 종합하여 정치, 일상과 구별되는 학문의 세계를 일구어냈다. 둘은 학문을 정치, 일상과 구별한 것에만 그치지 않고 정치와 일상이 학문의 규제를 받아야 한다고 주장했다.

하지만 공자와 플라톤은 학문이 정치와 일상을 규제하는 방식을 전혀 다르게 이야기한다. 플라톤은 먼저 사람의 혼을 헤아리는 이성, 헤아릴 줄 모르며 욕구적인 감정, 앞의 두 부분을 각각 도와줄 수 있지만 독자적인 기개(thymos)로 구분했다. 이 구분에 따라 혼의 세 부분은 서로 겹치지 않는 각자의 역할을 수행한다. 이성은 형상(본질)을 인식할 수 있으므로 다른 부분보다 높은 자리를 차지한다. 감성은 이성의 지배를 넘어서지 않아야 한다.(『국가·정체』 4권)

이러한 구분법은 학문의 서열화로 이어졌다. 철학은 참으로 있는 것을 인식할 수 있다. 그림, 시 등은 현상을 대상으로 모방하는 것에 그칠 뿐이다. 따라서 시와 그림은 훌륭한 덕을 기르는 교육에 별다른 도움을 줄 수가 없다.(『국가·정체』 10권) 플라톤의 분류는 칸트의 작업에도 그대로 이어졌다. 그는 사람의 정신적 능력을 지성, 이성, 판단력으로 구분하고서 그 각각이 자연, 행위, 감정에 관여하는 형식을 찾고자 했다. 이를 바탕으로 그는 『순수이성비판』, 『실천이성비판』, 『판단력비판』의 삼부작을 저술한 것으로 널리 알려져 있다. 플라톤의 분

---

* 원래 고대의 시교, 악교, 예교와 근대의 미육, 취미의 동이를 비교 분석하려고 했다. 시간과 능력의 한계로 시교, 악교, 예교를 부분적으로 다루게 되어 예정했던 글과 다른 제목을 달게 되었다.

류가 서양 학술사의 문법으로 작용하고 있는 것이다.

플라톤이 혼의 영역을 나누고 그에 따라 학문의 서열을 정한 특징에 따르면 감성은 이성의 지배를 받는 열위에 놓여있다. 그런데 18세기의 바움가르텐(1714~1762)은 그간 이성의 지위에 눌러온 감성의 독자적인 학문화를 시도했다. 그는 감성의 학문을 '감성학(aesthetica)'을 명명하며 그것의 존립 가능성을 확립하려고 했다. 감성이 학문 세계의 시민권을 취득해주는 것이다. 이후에 '감성학'은 동아시아에 '미학'(美學)으로 소개되었다.

그런데 공자는 플라톤처럼 혼의 부분을 뚜렷하게 구분하지도 않았고 학문의 영역을 명확하게 세분화하지도 않았다. 나아가 공자는 감성을 헤아리지 못하고 현상을 대상으로 한다고 천시하지 않았다. 또 그는『역(易)』『시(詩)』『서(書)』『예(禮)』『악(樂)』『춘추(春秋)』등의 고전이 가진 개별적인 특성을 배워야 한다고 보았지 고전에 서열이 있다고 말하지 않았다.『좌씨전』과『장자』에서 고전은 개별적 특성을 가진 것으로 구분되지만 그 구분에는 서열이 없다.[1] 이는 플라톤의 서열화와 다른 특성을 드러낸다고 할 수 있다. 맹자는 공자의 학문을 계승하려고 하면서, 사단(四端)이 사람다움의 인성을 드러낼 수 있는 바탕이라고 주장했다. 플라톤의 구분에 따라 사단이 이성, 감성, 기개 중 어느 하나에 완전히 일치하지 않지만 이성보다 감성과 기개에 가깝다.

공자와 맹자가 감성을 억압하려고 했다고 할 수 없다. 오히려 그들은 사람이 자연스러운 감성에 따르는 것이 바람직하다고 보았다. 예를 들어 공자가 제자 재아(宰我)와 부모님에 대한 3년상을 둘러싸고 논쟁을 벌였다. 둘 다 부모님의 사후에 평소 활동을 중단하고 애도 기간을 가져야 한다고 점에서 생각이 같았다. 공자는 부모의 애도 기간으로 3년이 적정하다고 본 반면 재아는 3년이면 평소 활동에 피해가 생기므로 1년이 적정하다고 보았다. 이때 공자는 1년의 애도 기간을 끝내고 일상으로 복귀하면 자식이 "안安하느냐?"라는 기준을 제시했다.[2]

공자의 경우 18세기의 감성학의 등장을 기다릴 필요도 없이 이미 감성에 주목을 하고 있었다. 따라서 공자 이후의 중국 철학을 미학의 관점에서 접근하려고 한다면, 감성이 인간의 혼과 관련해서 어떤 맥락에서 다루어지는지 살펴야 한다. 그렇지 않으면 '개념의 오남용' 또는 '개념의 혼종(混種)'으로 인해 같은 '미학'을 말하거나 다루면서도 전혀 소통이 불가능한 상황에 이를 수 있다. 특히 학이 나름의 규범을 가지고 있어야 하는데, 개념의 혼종은 학의 성립을 막는 걸림돌로 작용할 수 있다.

나는 동아시아의 학술사에서 미학과 관련되는 개념을 대상으로 위해 개념의 경계와 그 특성을 밝히려고 한다. 이를 위해 춘추전국 시대부터 등장한 시교詩教・악교樂教・예교禮教와 근대에 등장하는 미육美育과 취미趣味 개념에 주목하고자 한다. 이 글에서는 시교詩教, 미육美育, 취미趣味가 감성에 주목하는 맥락과 그 특성을 해명하고 또 전근대의 시교와 근대의 미육과 취미 사이에 어떤 동이점이 있는지 밝히려고 한다.

---

1) 본론에서 자세히 다루겠지만, 이와 관련된 내용은『좌씨전』양공27년,『장자』「천하」에 나온다.

2)「양화」21(472) "子曰: 食夫稻, 衣夫錦, 於女安乎? 曰: 安. 女安則爲之! 夫君子之居喪, 食旨不甘, 聞樂不樂, 居處不安, 故不爲也. 今女安則爲之!"

2. 시교(詩敎)·악교(樂敎)·예교(禮敎)

2.1. 개념의 출현

시교(詩敎)·악교(樂敎)·예교(禮敎) 등은 미학의 주제로 살펴볼 수 있는 초기 개념에 속한다. 현재 문헌을 살펴보면 시교(詩敎)가 제일 먼저 나타난 뒤로 예교(禮敎)와 악교(樂敎) 등이 동시적으로 출현하는 양상을 보이고 있다. 개념의 등장 과정을 간단하게 살펴보자.

『좌씨전』 양공 27년을 보면 조문자(趙文子)가 정(鄭)나라를 방문했을 때 간공(簡公)이 대신과 대동하며 조문자를 위해 연회를 열었다. 조문자는 연회석상에서 정나라 대신에게 시를 읊어서 각자의 뜻을 살피게 해달라고 요청했다. 조문자는 일곱 대신의 뜻을 다 들은 뒤에 숙향(叔向)에게 백유(伯有)가 죽임을 당하리라고 보았다. "시는 뜻을 드러내는데, 그 뜻이 군주를 헐뜯기 때문이다"라고 말했다.[3] 여기서 "시이언지(詩以言志)"가 처음으로 쓰이고 있는데, 훗날 "시언지(詩言志)"로 줄여서 말하기도 한다. 이때 '지(志)'는 사람이 언어를 빌어서 나타내고자 하는 속뜻, 의도, 의미 등을 가리킨다.[4]

"시이언지"는 공자는 '전대(專對)'라는 말로 풀이했다. 당시 학자-관료는 외교 업무를 수행하려면 외국에 나가 파트너를 접견하며 자신의 메시지를 직접적으로 표현하지 않고 시를 인용하며 간접적으로 나타냈다. 이때 상대방이 인용하는 시의 구절을 이해하지 못하면 대화를 이어갈 수 없었다. 학자-관료가 시를 배워서 독자적으로 업무를 수행하는 능력이 전대가 되는 것이다.[5] 이 단계에서는 "시이언지"와 "전대"는 문예나 미학과 관련되기보다 언어 표현과 문제 해결 능력에 해당되었다. 그것은 언제 어떤 상황에서 어떤 시를 인용해야 하는지 학습하고 그 결과 현장에서 능수능란하게 구사하는 언어 능력을 나타낸다고 할 수 있다.

아울러 제자백가의 초기 문헌에 속하는 『논어』와 『묵자』에서 발언자는 자신의 주장을 입증하는 방식으로 논증을 펼치기보다는 '시왈詩曰'의 형식을 취하며 『시』를 인용했다. 이것은 오경의 시대가 끝나고 제자백가의 시대가 열리면서 나타난 새로운 형식이다. 시는 양식화된 방식으로 인용되고 그 의도를 식별하는 언어 놀이가 아니라 화자의 주장을 뒷받침하는 근거이자 기원으로 간주되었다.

전국시대에 이르면 이전과 구분되는 열거 현상이 심하게 나타났다. 기본 문형에다 글자를 바꿔가며 서로 비슷한 의미 맥락을 나타내고 했다. 열거는 네다섯 구절이 쭉 이어지는 틀로 짜여있다. 바로 『장자』와 『순자』를 보면 비슷한 형식의 나열이 보인다.

> 시는 도를 말하고, 서는 일을 말하고, 예는 행위를 말하고, 악은 조화를 말하고, 역은 음과 양을

3) 『좌씨전』 양공27년 "伯有將爲戮矣. 詩以言志, 志誣其上. 而公怨之, 以爲賓榮, 其能久乎?"

4) 물론 詩言志는 『좌씨전』보다 오랜 문헌으로 간주되는 『서경』「舜典」에 보인다.(詩言志, 歌永言, 聲依永, 律和聲.) 이 자료는 고문상서에 속하므로 후대의 위작이다.

5) 「자로」5(323) "誦詩三百, 授之以政, 不達. 使於四方, 不能專對. 雖多, 亦奚以爲?"

말하고, 춘추는 이름(역할)과 분수를 말한다.6)

시는 뜻을 말하고, 서는 일을 말하고, 예는 행위를 말하고, 악은 조화를 말하고, 춘추는 미묘한 뜻(미언대의)을 말한다.7)

『장자』와 『순자』는 『역』이 있느냐라는 차이를 제외하고 거의 내용이 비슷하다. 따라서 전국 중기에 이르면 오경 또는 육경으로 알려진 고전 문헌의 특성에 대한 분류 작업이 공인을 받은 수준으로 정리되었다고 할 수 있다. 이때 순서가 텍스트의 권위를 반영한다고 하면 열거가 곧 고전의 서열을 나타내고 있겠다. 그렇지 않고 순서가 특별한 의미를 가지지 않는다면 고전은 특성을 나열될 뿐 우열을 가지지 않는다. 여기서 주목해야 할 점은 『장자』의 '시도(詩道)'와 『순자』의 '시언(詩言)'은 조금 뒤에 출현할 '시교(詩教)'의 조기 표현에 해당된다고 할 수 있다.

『순자』보다 약간 뒤에 성서된 『예기』「경해(經解)」를 보면 주목할 만한 내용이 나온다. 이곳에 '시교(詩教)'라는 표현이 처음으로 나타난다.

그 나라에 들어서면 그 나라의 가르침(교육)을 알 수 있다. 사람의 됨됨이가 온유하고 돈후한 것은 시교이고, 소통하고 먼 일을 하는 것은 서교이고, 넓고 선량한 것은 악교이고, 깨끗하고 정밀한 것은 역교이고, 겸손하고 장엄한 것은 예교이고, 문사를 엮고 일을 판단하는 것은 춘추교이다. 따라서 시교를 잃으면 어리석고, 서교를 잃으면 속게 되고, 악교를 잃으면 넘치게 되고, 역교를 잃으면 해치게 되고, 예교를 잃으면 번거롭게 되고, 춘추교를 잃으면 혼란스럽게 된다.8)

시교 등의 개념을 보면 기본적으로 고전의 텍스트를 학습하게 되면 학습자가 좋게 변하여 갖게 되는 교육 효과를 말하고 있다. 나아가 시교는 학습자에게 시를 배워서 거둘 수 있는 교육 목표라고 할 수 있다. 이런 점에서 시교 등은 시의 교육(가르침)을 나타내므로 교육에 초점이 있다고 할 수 있다. 후대의 주석과 풀이에 의해 개별 텍스트의 특징 또는 교육 효과의 의미가 점차 분명하게 되었다. 물론 시교 등의 교육 효과가 사람의 정신에 일어나므로 교육에만 한정되지 않고 철학의 영역으로 확장될 수 있는 가능성을 보이고 있다.

하지만 '시교'와 '온유돈후', '악교'와 '광박이량', '예교'와 '공검장경' 사이의 연관성을 분명하게 밝히기가 어렵다. 그럼에도 불구하고 「경해」는 이전까지 내려오던 개별 고전의 특성과 의의를 '시교', '서교', '악교', '역교', '예교', '춘추교'로 명확하게 규정하고 있다는 점에 큰 의의를 갖는다고 할 수 있다.9)

---

6) 『장자』「天下」 "詩以道志, 書以道事, 禮以道行, 樂以道和, 易以道陰陽, 春秋以道名分."

7) 『순자』「儒效」 "詩言是其志也, 書言是其事也, 禮言是其行也, 樂言是其和也, 春秋言是其微也."

8) 『예기』「經解」 "入其國, 其教可知也. 其爲人也, 溫柔敦厚, 詩教也. 疏通知遠, 書教也. 廣博易良, 樂教也. 絜靜精微, 易教也. 恭儉莊敬, 禮教也. 屬辭比事, 春秋教也. 故詩之失愚, 書之失誣, 樂之失奢, 易之失賊, 禮之失煩, 春秋之失亂."

9) 훗날 주돈이는 『通書』「文辭」에서 "文所以載道也"라고 주장했다. 이 말은 '文以載道'로 정리되어 '詩以言志'

2.2. 공자와 시교(詩敎)·악교(樂敎)·예교(禮敎)의 세계

공자는 시교·악교·예교 등의 개념사에서 중요한 인물이다. 그는 시교 등에 대한 분류적 특성의 단계에서 한 걸음 더 나아가 시교 등이 사람의 정신과 관련을 맺는 양상을 심도 있게 다루었기 때문이다. 『논어』에서 공자는 시교 등에 대한 체계적인 설명을 하고 있지 않다. 하지만 공자는 시교 등과 사람의 정신 사이에 일어나는 상호 작용을 추적하며 그 느낌의 정체를 밝히려고 노력하고 있다.

먼저 시교와 관련해서 살펴보기로 하자. 공자 당시에 『시경』은 어느 정도 정리된 체제를 갖추고 있었다. 공자는 『시경』을 말할 때 편집된 전체 숫자를 말하며 '시삼백'이라는 표현을 쓰고 있기 때문이다. 그는 『시경』의 시를 "사(思)가 사(邪)하지 않다"고 개괄하고 있다.[10] 여기서 사(思)가 "이것이 꽃병이다"와 같이 개별적인 대상을 보편 개념에다 귀속시킨다는 판단이라고 하면, 개념을 통해 추론하는 작용을 말한다. 그렇게 되면 시를 읽고 느끼는 사(思)는 객관적 사실을 인식하는 활동이 된다.

사(邪)는 기본적으로 어느 한쪽으로 치우치다, 기울다는 편향성을 나타낸다. 그 편향성이 다시 원점으로 돌아오지 않고 다른 방향으로 기울어지는 것을 허용하지 않는다. 결국 하나의 고정된 방향을 가지게 된다. 그렇다면 사(邪)는 사람의 정신 중에 이렇게 될 수도 있고 저렇게 될 수 있는 유동적 특성과 관련이 있다. 이 점에 주목하면 사(邪)는 시를 읽고 이런 느낌이 들 수 있고 저런 느낌이 들 수 있는 감정적 특성과 결합된다고 할 수 있다. 무사(無邪)는 느낌이 쉽게 어느 한쪽으로 확 기울어져서 극단적인 특성을 나타내지 않는다는 것이다.

그렇다면 사(思)는 개념적으로 사고를 하는 것이 아니라 시적 대상을 눈여겨서 바라보는 점과 관련이 있다. 사람이 대상을 포착하여 그 느낌을 운율의 언어로 표현하면 시가 된다. 대상을 포착할 때 우리의 시선은 전방위적인 관찰과 부분적인 응시를 하게 되고 이를 통해 우리의 느낌은 여러 방향으로 나아가기도 하고 회귀적이기도 하다. 이때 사무사(思無邪)는 바라보는 대상에 대한 느낌과 표현이 적대적 분노와 보복적 원망처럼 돌이킬 수 없는 상태로 기울어지지 않는 것이다.

우리는 공자가 『시경』의 첫 번째 시인 「관저(關雎)」를 총평하는 곳에서 "시무사"에 대한 더 구체적인 맥락을 확인할 수 있다. 사랑하는 사람을 그리워하며 "락(樂)하지만 음(淫)하지 않고, 애(哀)하지만 상(傷)하지 않다."[11] 여기서 락과 애 그리고 음과 상의 차이가 중요하다. 락과 애는 즐거움과 슬픔이라는 특정한 감정을 가리킨다. 하지만 락과 애는 각각 다른 감정을 완전히 배제하여 한쪽으로 굳어지지 않아 다른 상태로 돌아올 수 있는 복원을 가지고 있다. 반면 음과 상은 이미 한쪽으로 기울어져서 몸의 습관화가 되었거나 흔적(상처)을 깊게 낸 상태이다.[12] 음과 상은 다른 상태와 어울릴 수도 없고 원래의 상태로 돌아올 수도 없다. 이렇게

와 함께 문학과 예술 작품의 특성을 나타내는 중요한 문구가 되었다.

10) 「위정」2(017) "詩三百, 一言以蔽之, 曰: 思無邪."

11) 「팔일」20(060) "關雎, 樂而不淫, 哀而不傷."

보면 “락이불음”과 “애이불상”은 “사무사”를 락과 애의 측면에서 감정의 균형과 복원력을 반성적으로 판단하게 하는 사례라고 할 수 있다.

공자는 악교(樂敎)와 관련해서 시교와 또 다른 특성을 말하고 있다. 공자는 일찍이 이웃 제나라에 갔다가 순임금의 음악으로 알려진 소(韶)를 들은 적이 있었다. 그는 처음에 “한 번 들어봤으면 좋겠다”라는 생각을 했을지 모른다. 소를 들으면 들을수록 그 세계에 빠져 들어가게 되었다. 공자는 당시 자신의 느낌을 “석 달 동안 고기 맛을 몰랐다”, “음악이 이런 경지로 이끌 줄 예상하지 못했다”라고 표현했다.[13] 지(知)는 음악이 어떠하리라고 개념으로 판단하는 것이고, 도(圖)는 음악을 듣기 전에 즐거움이 어떠하리라고 미리 꾀하는 것이다.

그런데 공자는 소를 들으면서 보기 좋게 지와 도를 넘어서는 체험을 했다. 이것은 공자가 소를 듣고 감동했다는 점을 나타낼 뿐만 아니라 음악의 고유한 특성을 보여주고 있다. 우리가 눈앞에 있는 사과를 두고 “이것은 사과다”라고 할 때 이 개별적 대상을 ‘사과’라는 보편 개념을 귀속시키게 된다. 이때 우리는 사과라는 규정을 결코 넘어설 수 없다. 반면 공자는 소를 듣고서 어떤 규정의 제약을 받지 않고 상상의 나래를 자유롭게 펼치는 놀이를 하고 있다. 그렇게 느낀 자유로움은 고기 맛을 아는 일상으로 돌아오지 못하게 한다. 공자는 소를 들으면서 고기 맛이 어떠하다는 판단과 별도로 음악이 주는 즐거움의 신세계를 창조했던 것이다.

이제 공자가 시교 등이 어떤 느낌을 준다고 생각했을까? 달리 말해서 그는 어떤 느낌을 느끼며 시・악・예의 세계로 몰입하며 즐거워했을까? 공자는 이와 관련해서 체계적으로 논의하지 않지만, 시교와 악교를 다루면서 주목했던 복원, 치우치지 않음 등의 맥락을 고려하면 실마리를 찾을 수 있다. 공자는 노래를 듣고 함께 부를 때 함께 어울리는 화(和)에 동참했고[14], 시대를 이끌어갈 주역으로 꼽았던 군자의 품성으로 화를 강조했다.[15]

시와 악 그리고 예에는 소리의 장단과 강약 그리고 운율, 언어의 배치와 구도, 상상의 자극과 자유로움, 사람의 움직임과 멈춤, 사람끼리 주고받는 말과 행동 등이 들어있다. 어느 하나가 다른 것을 압도하지 않고 모든 것이 각자의 자리에 머무르며 서로 연결되어있는 것이다. 따라서 공자는 시・악・예가 화와 불화의 느낌과 감정을 가져온다고 보았다. 모든 것이 서로 어울리며 연결된 것은 달리 말하면 모든 것이 제 자리를 차지하고 있는 각득기소(各得其所)의 이미지를 하고 있는 것이다.[16]

---

12) 淫의 사례로 『사기』「공자세가」에 나오는 일화를 들 수 있다. 노나라가 공자를 등용하자 국정을 일신하자 제나라는 노나라의 안정을 달가워하지 않았다. 제나라는 노나라 제후와 대신들에게 女樂을 예물로 보냈다. 노나라 지도층은 제나라의 女樂 공연을 보느라 국정을 방치할 정도였다. 공자는 이 일로 인해 노나라의 미래에 대한 희망을 접고 조국을 떠나게 되었다. 이런 점에서 女樂에 대한 탐닉과 중독이 淫의 실례라고 할 수 있다.

13) 「술이」14(165) “子在齊聞韶, 三月不知肉味. 曰: 不圖爲樂之至於斯也.”

14) 「술이」32(183) “子與人歌而善, 必使反之, 而後和之.”

15) 「자로」23(341) “君子和而不同, 小人同而不和.”

16) 「자한」15(225) “吾自衛反魯, 然後樂正, 雅頌各得其所.”

<참고문헌>

『좌씨전』
『서경』
『논어』
『장자』
『순자』
『사기』
강성현, 「채원배의 미육사상과 실천운동」, 『교육문제연구』 제7집, 1995.2, 119~140.
녜전빈聶振斌, 「中國美育思想探源」, 『安徽師大學刊』 第23卷 第2期, 1995.
단정핑單正平 外, 「以美育代宗教再認識」, 『文學與文化』 第2期, 2013.
량치차오梁啓超, 張品興 主編, 『梁啓超全集』全10冊, 北京出版社, 1999.
류샤오펑劉曉峰, 「王國維與蔡元培美育思想來源比較研究」, 『嘉興學院學報』 第19卷 第2期, 2007.
문경연, 「식민지 근대와 취미 개념의 형성」, 『개념과 소통』 7권, 2011.
文藝美學叢書編輯委員會 編, 『蔡元培美學文選』, 北京大學出版社, 1883.
박종현 역주, 플라톤, 『국가·정체』, 서광사, 1997.
송지원, 「시교와 악교를 통한 정조의 知樂之臣 양성책」, 『한국실학연구』 제3권, 2001, 131~152.
신정근, 「전국시대 心 주제화의 서곡」, 『동양철학』 제18집, 2003.
신정근, 「『중용』의 中和 사상 연구: 선진시대 감정 지위의 변화를 중심으로」, 『유교사상연구』 제33집, 2008.
신정근, 「장자의 심미세계, 美學인가 美遊인가」, 『유교사상문화연구』 제59집, 2015.
쑨룽춘孫榮春, 「禮記美育思想探析」, 『徐州師範大學學報』 第35卷 第6期, 2009.
이상옥, 「중국 미학교육의 삼 요소」, 『철학논총』 제39집, 2005 제1권, 349~371.
이상우, 「공자의 시론과 악론」, 『예술문화연구』 8권, 1998, 137~165.
이상우, 『중국 미학의 근대』, 아카넷, 2014.
이현진, 「근대 초 취미의 형성과 의미 분화」, 『현대문학의 연구』 제30집, 2006, 45~70.
임성훈, 「비판과 반성으로서의 미학—칸트의 미적 판단의 주관적 보편타당성에 관하여」, 『미학』 제48집, 2006, 165~208.
장롄제張連捷, 「孔子美育思想初探」, 『山西大學學報』 第2期, 1983.
장치쥔, 신정근 외 옮김, 『중국 근현대 미학사』, 성균관대학교출판부, 2013.
정낙림, 「미적 판단의 보편화 가능성 -칸트 미학을 중심으로」, 『동서사상』 제4집, 2008.
조영현, 「孔子美學的功利性」, 『비교문화연구』제4권, 2000, 155~165.
치하이원祁海文, 「孟子美育思想初探」, 『陰山學刊』 第15卷 第2期, 2002.

탕제잉湯杰英,「美育概念考察」,『西南師範大學學報』, 第28卷 第2期, 2002.
한성구,「近代中國美育思潮和現代意義」,『國際中國學研究』 제13집, 2010, 279~299.
홍준영,「二十世紀初中國文學 "情感" 話語建構與現代性: 以王國維, 魯迅, 周作人爲中心」,
『중국문학연구』 제26집, 2003, 129~153.
홍준영,「생활의 예술: 1930년대 취미 담론의 문화정치」,『중국문학연구』 제50집, 2013, 85~109.
황잉黃英,「論蔡元培的美育思想」,『重慶三峽學院學報』第22卷 第2期, 2006.

儒家 文人藝術의 寫意와 그 發顯處: 文人畵

권 윤 희
(우리철학연구소)

1. 서 론
2. 문인화의 特質
 2.1. 문인화의 개념
 2.2. 문인화의 특수성
3. 유가 문인예술의 特徵
 3.1. 유가의 문인개념
 3.2. 유가의 문인예술 특성
4. 유가 문인예술의 發顯
 4.1. 문인화의 比德性
 4.2. 문인화의 重神似性
 4.3. 문인화의 詩書畵 調和性
5. 결 론

<논문요약>

繪畵는 繪와 畵의 결합이다. 회화의 사전적 의미를 살펴보면 繪는 色彩로 그린 그림이며 畵는 주로 線으로 그린 그림이다. 문인화는 회화의 한 장르이나 주체인 문인의 인품과 학문을 심미의 전제로 한다. 文人畵는 문인의 詩·書·畵가 같이 어우러져 있으며 정신성이 담겨 있다. 또한 餘技에 의한 墨戱로 이루어지며 주로 惜墨으로 된 神似의 기법이 그 특징이다. 유가의 문인은 군자를 지향하고 선비정신을 추구한다. 그러므로 유가의 문인예술은 예술과 도덕과의 합일·예술과 철학과의 조화를 추구한다.

도덕과 예술의 합일 추구는 덕성을 함양하고 인격의 완성을 통하여 최고의 심미적 열락경계에 머무르기 위한 것이다. 그러므로 유가의 문인 예술은 도덕과 더불어 존재한다고 할 수 있다.

또한 예술과 철학의 조화를 추구함은 常理에 바탕을 두고 형이상의 진리를 지향함을 말한다. 常理는 항상 변함이 없는 떳떳한 道理나 當然한 理致를 뜻한다. 그러므로 유가의 문인예술은 形而上의 가치를 지향한다고 말할 수 있다.

유가 문인 예술은 寫意가 그 특징이며 문인화에 잘 발현되어 있다. 이는 문인화가 다른 예술장르와 비교하여 문인화만의 특성이 있기 때문이다. 이를 살펴보면 다음과 같다.

첫째, 문인화는 比德性에 의하여 성립된다. 유가의 문인은 주로 자연물, 특히 매란국죽의 사군자나 세한삼우 등을 의인화하여 자신의 흉중을 드러냈다. 문인화는 자연물의 의인화를 통하여 여기에 담긴 덕성을 본받기 위함이었다. 문인화의 소재가 되는 자연물을 덕에 비유하는 것은 군자를 지향하는 유가 문인의 뜻이 담겨있다.

둘째, 문인화는 重神似性에 의한 표현을 위주로 한다. 유가의 문인의 '理'重視的 思惟體系는 대부분 형이상을 지향하는 문인화의 심미특성이 있으며 이는 神似를 위주로 표현되는 경향이 있기 때문이다.

셋째, 문인화는 詩書畵가 조화롭게 어우러져 있다. 흔히 유가의 문인예술은 시서화로 드러나지만 특히 문인화는 같이 어우러짐으로 심미가치를 발휘한다. 이와 같이 문인화는 비덕성·중신사성·시서화 조화성의 특성이 있다. 따라서 유가의 문인예술은 문인화에 대표적으로 드러난다고 하겠다.

주제어: 儒家, 文人, 文人畵, 比德, 重神似, 常理, 寫意.

1. 서 론

유가의 문인예술은 寫意가 그 특징이며 이를 발현한 대표적인 예술장르가 문인화이다. 본래 文人畵는 文人의 畵로 문인이라는 행위의 주체와 畵라는 행위의 결과로 구분하여 볼 수 있다. 즉 文人畵는 畵에 文人이라는 畵의 주체가 있어 文人에 의한 그림임을 알 수 있다.

문인화가 하나의 회화양식으로 성립되고 있는 이유는 그 정신성에 있다. 문인화에서 정신의 美는 문인의 人品과 學問으로 인하여 드러난다. 문인화의 주체인 문인은[1] 사대부·지식인이었으나 시대의 변화에 따라 그 개념도 포괄적으로 바뀌게 되었다. 문인화는 구도나 형상보다는 문인의 흉중에 담긴 정신과 뜻을 표현하고 읽어내는 것이 중요하다. 이는 곧 문인화가 문인정신이 구현된 예술이다.

본고는 유가 문인예술의 사의와 발현을 고찰하여 보기 위함이다. 따라서 이를 위하여 문인화의 특질을 그 개념과 특수성에서 살펴보고 또한 유가 문인예술의 특징을 유가의 문인 개념·유가의 문인 예술측면에서 고찰하여 보고자 한다.[2] 따라서 유가 문인예술이 사의되어 문인화에 대표적으로 드러나 있음을 살펴보고자 한다.

2. 문인화의 특질

2.1. 문인화의 개념

繪畫는 繪와 畵로 나누어볼 수 있다. 사전적인 의미로 繪는 여러 가지 색의 모음이며 畵는 선을 긋고 나누어 한계를 짓는 것이다.[3] 따라서 문인화는 사전적 의미에서 보면 繪보다는 畵

---

1) 문인화에서 문인은 문인화를 그린 주체이다. 문인은 예부터 보통 사대부나 지식인이었다. 그러나 이제는 획일적인 문인의 구분은 불가능하다. 시대의 변화에 따라 현대인의 전공이 세분화되고 직능도 다양화·기능화됨으로 인간의 감성과 성정을 담아내는 것도 다양하게 되었다. 따라서 교육의 정도나 분야만으로 문인을 구분하는 것은 불가능하다. 현대의 문인화에서 문인의 개념은 인문과학이나 자연과학과 같이 전공에 의한 획일적인 구분보다는 광의의 의미에서 자신의 내면에 있는 胸中丘壑의 성정을 드러낼 수 있는 소양을 가진 문화인이나 지식인으로 필자는 보고 있다. 그러므로 현대 문인화의 개념은 종래 고정되어 정의된 개념에서 확대되어야 할 것이다. 이는 그림의 소재나 주제도 더욱 다양하게 되어 필자는 현대 문인화의 개념은 이와 같은 정신성의 표출이 주가 된다면 문인화의 현대적 개념으로 본다.

2) 이에 대한 유사한 선행 연구논문은 다음과 같다. 졸고,「古藍 梅花草屋圖의 審美的 理想境界- 儒·道家 美學共存의 理想鄕 具顯」,『동양예술』, 2014; 조민환,「朝鮮朝 繪畵思想의 儒家美學的 理解」,『서예학연구』, 2010; 조민환,「조선조(朝鮮朝) 유학자(儒學者)들의 조선조(朝鮮朝) 후기회화인식(後期繪畵認識)에 관한 연구」,『東洋哲學研究』, 2010; 김재숙,「북송대 문인화론에 나타난 동양예술정신 : 문인 계층의 미학적 은일주의를 중심으로」,『哲學研究』, 2010; 서수정,「文人畵論에 나타난 人品의 儒家哲學的 考察」,『서예학연구』, 2005; 林泰勝,「中國文人畵에 나타난 儒家文人心態 분석」,『유교사상문화연구』, 2015.

3)『康熙字典』, "畵 分也 界限也 繪 會五采也 雜彩曰 繪"

의 개념에 가깝다. 文人畵는 회화의 한 장르로 회화의 주체를 문인으로 한정하여 人爲的 槪念으로 세분화한 예술 장르이다.

그러므로 문인화는 學問과 人品을 가진 문인의 회화이다. 이는 자신의 書法과 畵法을 同源으로 인식하고 이를 結合하여 나타난 결과물이다[4]. 따라서 문인화는 心畵[5]라고도 하며, 문인의 性靈을 펼쳐내는 공간으로도 불린다.[6] 문인화는 당대의 시인인 王維(699～759)의 말대로 水墨爲上의 회화이면서도 서예술이 바탕이 된 일종의 문학으로도 볼 수 있다. 그러므로 文人畵는 시각적으로 繪畵이지만 근본적으로 만물의 이치를 畵中有詩的인 意境으로 담아내는 詩語이기도 하다. 文人畵는 주로 문인·사대부에 의하여 계승되었다. 문인화가 하나의 회화양식으로 성립되는 까닭은 정신성에 있다. 일찍이 중국 근세의 미학자인 陳衡格(1876-1923)은 다음과 같이 문인화를 정의한 바 있다.

> 文人畵의 요소는 첫째가 人品이다, 둘째는 學問, 셋째는 才情이며 넷째는 思想이다. 이 네 가지를 갖춘다면 能히 잘 그리게 될 것이다. 대개 藝術의 작품됨은 타인을 감동시켜 정신으로서 서로 응하게 한 것이다. 이와 같이 느끼고 精神이 있은 然後에야 다른 사람을 감동시킬 수 있고 자신도 스스로 느낄 수 있다.[7]

文人畵는 이와 같이 복합적인 의미와 요소를 가지고 있다. 사실상 문인화의 요건이 되는 인자는 다양하고 광범위하여 구체적으로 정의하기는 어렵다.[8] 문인화는 시서화로 어우러져 하나의 경계를 형성하는 예술이다. 또한 문인화는 餘技에 의한 墨戱로 한다. 묵희는 筆墨遊戱이여가에 그려진 閑談의 성격이 깊다. 그러므로 문인화는 추사의 부작난도가 그러한 것처럼 주로 自娛에 의하여 그려지는 경향이 있다. 문인화는 그림 자체가 아니라 정신의 표현에 의의가 있다. 문인화는 無蹊逕의 경지로 文字香과 心意를 존중하는 예술이다. 문인화의 강령은 삼절양식을 취하며 그 양식의 相反的 相成은 수묵에 의하여 완결하게 되고 그 풍격은 서권기적인 기운생동을 가지게 된다.[9] 문인화는 선비정신이나 세한심과 같은 문인정신이 드러난다.

---

4) 학문과 인품·서품의 결합이 중요함은 다음의 글에 나타난다. 項穆,『書法雅言』, “柳公權曰 心正則筆正 如今日 人正則書正...故論書如論相 觀書如觀人”, 李瑞淸,『玉梅花庵書斷』,“學書尤貴多讀書 讀書多則下筆自雅 故自古來學問家雖不善書而其書卷氣 故書以氣味爲第一 不然但成乎技 不足貴矣”, 沈尹默, ,『書法論』, “書學所觀 不僅在臨寫 翫味二事 更重要的讀書 閱世”

5) 心畵의 畵에 대하여『爾雅』, "畵 形也",『說文解字』, "畵 畛也 象田畛畔所以畵也",『釋名』, "畵 挂也 以彩色挂物象也"라 규정하고 있음.

6) 周羽,『文人畵의 審美品格』, 武漢大學出版社. 2006. p.85.

7) 陳衡格,『中國 文人畵 硏究』, “文人畵之要素 第一人品 第二學問 第三才情 第四思想 具此四者 乃能完善 蓋藝術之爲物 以人感人 以精神相應者也 有此 感想 有此精神 然後 能感人而 能自感也.”

8) 필자는 문인화의 요건을 다음과 같은 다섯 가지요소로 본다. 1. 인품과 학문을 바탕으로 하는 文人的 要素, 2. 詩書畵가 겸비된 藝術的 要素, 3. 자신의 性情을 寓意와 寫意的인 측면에서 드러낼 수 있는 方法的 要素, 4 墨戱나 餘技에 本質的 要素. 5. 彩色보다는 惜墨에 의한 水墨을 위주로 하는 色彩的 要素(졸고,『서예학 연구』「문인화 심미의 전제와 그 기제」, 한국서예학회, 2014, p179 참조.)

9) 김경자,『文人畵의 藝術哲學的 硏究』, 成均館大 博士學位 論文, 1987, p.5.

문인화가 시서화가 하나로 결합된 예술이라는 것은 동양 화론에 불문율처럼 존재하는 '서화동원론'이 확대된 개념에서 찾아볼 수 있다. 문인화는 '詩中有畵 畵中有詩'처럼 詩情畵意로 인한 詩畵一律일뿐 아니라 書藝術을 포함하여 이루어진다. 그러므로 문인화는 '뜻·정신'의 드러냄을 목적으로 한다. 송대의 화가인 곽희는 다음과 같이 말한 바 있다.

> 옛 사람들은 '시는 형상이 없는 그림이요. 그림은 형상이 있는 시다.'라 하였다. 철인들은 이 말을 많이 하였는데 나도 이를 스승으로 삼고 있다.[10]

이는 곽희가 詩·畵를 자신의 회화예술의 원천으로 삼고 있음을 보여준다. 또한 문인화에 대한 개념이 모호하고 추상적이나 명대의 문인이며 화가였던 동기창(1555～1636)은 다음과 같이 문인화의 개념을 파악하고 심미를 정립하여 역사적인 관점에서 개개인의 화가에 대한 심미평을 보여준 바 있다.

> 문인의 그림은 왕유로부터 시작하여 그 후로 동원·거연·이성·범관이 적자가 되고, 이공린·왕선·미불 및 미우인은 모두 동원 거연으로부터 배웠다. 곧 바로 원의 사대가인 황공망·왕몽·예찬·오진에 이르기까지가 모두 정통이고, 우리 왕조의 문징명과 심주는 또 멀리서 衣鉢을 접했다. 마원·하규 및 이당·유송년과 같은 사람은 이사훈의 화파이니 우리들이 따라서 배우지 않아야 한다.[11]

이는 문인화에 일반 회화와 다른 점이 있기 때문이다. 일찍이 송대의 문호 소식은 "文으로써 내 마음을 전달하고 그림으로써 내 뜻을 도달하게 할 뿐이다."[12]라 말한 바 있다. 이는 문을 바탕으로 한 그림이 곧 문인화의 전형임을 보여준다. 이처럼 문인화에는 특수성이 담겨 있다.

2.2. 문인화의 특수성

보통 회화에는 작가의 사상과 철학 및 흉중의 성정이 드러나게 된다. 문인화도 회화의 한 장르이지만 회화와 다른 문인화만의 특수성이 있다. 이는 각각 인품과 학문·餘技와 墨戱·惜墨과 神似의 개념이라 할 수 있다. 이와 같은 문인화의 특수성을 개괄적으로 살펴보면 다음과 같다.

첫째, 문인화는 문인화의 주체인 문인의 인품과 학문이 전제가 되어야 한다.

본래 학문과 인품은 사실상 인과 관계로 볼 수 있다. 대부분의 문인은 학문을 통하여 인품을 함양한다. 이는 詩·書·畵 등으로 자연스럽게 자신의 성정을 드러내게 되면 훌륭한 인품이 구비되게 되는 개연성이다. 그러므로 송대의 화가 곽약허는 "인품이 이미 높으면 기운이 높

10) 郭熙,『林泉高致』, "畵意 更如前人言 詩是無形畵 畵是有形詩 哲人多談此言 吾人所師"

11) 董其昌,『畵眼』, 時空社, 2003, p.76. "文人之畵 自王右丞始 其後董源 巨然 李成 范寬爲適者 李龍眠 王晉卿米南宮及虎兒 皆從董巨得來 直至元四大家 皇子久 王叔明倪元鎭吳仲圭,皆其正傳 吾朝文沈 則又遠接衣鉢 若馬夏及李唐劉松年 又是大李將軍支派 非吾曺當學也"

12) 蘇軾,『書朱象先畵后』, "文以達吾心 畵以適吾意而已"

지 않을 수 없고, 기운이 이미 높다면 생동감이 지극하지 않을 수 없다."[13]하며 인품을 중시하고 기운과 연계시켜 회화에 있어서 중요한 요소로 보고 있다.

문인화는 문인의 학문과 인품이 其人의 其意로 연상작용을 하게 되어 심미체험시 중요한 원리가 된다. 이는 각각 書如其人·畵如其人이라 불리우는 것에서도 알 수 있다.

문인화는 그림 자체보다는 그 裏面에 문인의 뜻이 담겨 있다.[14] 소식이 말한 常理의 추구는 형이상을 지향하는 문인화의 특수성이다. 문인화에서 文은 문인화의 核心이며 道를 드러내는 본질적 형식이다.[15] 문인이면서 서예가였던 추사는 이러한 본보기를 보여준다. 그는 일찍이 중국의 청나라에 가게 되어 대학자인 옹방강이나 완원의 문하와 평생을 교유하게 되었다. 따라서 그들로부터 학문과 철학을 배우게 되었으며 이를 文과 道의 관점에서 문인화의 경계를 구축할 수 있었다. 그는 자신의 隸書의 서예술을 文字香·書卷氣의 개념으로 상징화하여 다음과 같이 말한 바 있다.

> 더구나 隸法은 가슴속에 淸高古雅한 뜻이 들어 있지 않으면 손에서 나올 수 없고, 가슴속의 청고 고아한 뜻은 또 가슴속에 文字香·書卷氣가 들어 있지 않으면 능히 腕下와 指頭에 발현되지 않으며, 또 항상 찾아도 楷書 같은 것에 비할 바가 아니다. 모름지기 가슴속에 먼저 文字香·書卷氣를 갖추는 것이 예법의 張本이며, 예서를 쓰는 神訣이 된다.[16]

추사가 말한 文字香·書卷氣는 문자의 향기와 서책의 기운이다. 즉, 책을 많이 읽고 교양을 쌓으면 그림과 글씨에서 책의 기운이 풍기고 문자의 향기가 나게 됨을 뜻한다. 그러므로 文字香·書卷氣는 詩書의 지성미에서 나타난다. 지성미를 보여주는 예술가는 凡接할 수 없는 기품이 있다. 결과적으로 이는 문인화의 격을 높여 주게 되는 인자가 된다.

또한 문인화의 바탕은 학문으로 인하여 드러나게 되는 문기에 있다. 그러므로 남송대의 화가인 등춘(鄧春)도 그의 『畵繼』에서 다음과 같이 文氣의 중요성을 강조하고 있다.

> 회화는 文의 극치이다.… 그 사람됨 또한 文氣가 많으면 비록 회화가 미흡하여도 허물을 적게 보고 그 사람됨이 문기가 없다면 비록 회화를 잘하여도 평가를 적게 받게 된다.[17]

이는 회화 자체보다는 이면에 담긴 문인의 문기가 심미에 더욱 중요한 영향을 끼침을 보여준다. 추사가 말한 文字香·書卷氣도 결국은 학문을 통한 文氣의 결과이다. 또한 현대 중국의 미학자인 朱良志는 문인화를 그리는 문인의 바른 마음의 중요성을 말하고 있다.

---

13) 郭若虛, 『圖畵見聞志』, "人品旣已高矣 氣韻不得不高 氣韻旣已高矣 生動不得不至"

14) 陳師曾, 『文人畵的 價値』, 人民美術出版社, 1989, p.692. "何爲文人畵 則畵中帶有文人之性質 含有文人之趣味 不在畵中考究藝術上之工夫 必須于畵外看出許多文人之感想 此之所謂文人畵"

15) 周雨, 『文人畵的 審美品格』, 武漢大學出版社, 2006, p.83.

16) 金正喜, 『阮堂先生全集』卷七 雜著: "且隸法非有胸中淸高古雅之意 無以出手 胸中淸高古雅之意 又非有胸中文字香書卷氣不能現發於腕下指頭 又非如尋常楷書比也 須於胸中先具文字香書卷氣 爲隸法張本 爲寫隸神訣"

17) 郭椿,『畵繼』, "畵 文之極也… 其爲人也多文 雖有不曉畵者 寡也 其爲人也無文 雖有曉畵者 寡也"

> 문인화가는 마음이 깨끗하고 맑아야 하며 조금도 티끌이 없어 마치 맑은 거울 같은 물이 고여 있는 것 같고, 얼음을 넣은 옥으로 만든 병처럼 맑아야 한다. 그렇기 때문에 修養의 문제와 正心의 문제가 존재하게 된다.[18]

이는 곧 문인화가 학문의 수양으로 인하여 드러나며 그 본원은 인품에 있음을 보여준다. 추사뿐 아니라 명대의 문인이며 화가였던 董其昌(1555～1636)도 다음과 같이 書卷氣에 대하여 말한 바 있다.

> 붓 끝이 매우 빼어나면 자연히 기운이 생긴다. 이는 사람의 학문적 품격과 관계된다. 인품이 높고 학문이 깊은 연후에 붓을 대면 자연히 서권기가 있고, 서권기가 있으면 곧 기운이 있게 된다.[19]

결국 동기창도 서권기는 학문과 인품이 있으면 자연스럽게 나타나게 되며 학문과 인품은 서권기의 조건임을 강조하고 있다. 청대 말기의 문학이론가였던 유희재(劉熙載, 1813～1881)는 문인화의 주요 바탕이 되는 書에 대하여 다음과 같이 인품적 요소를 강조하고 있다.

> 글씨는 그 쓴 사람과 같다. 그 사람의 학문과 같고 그 사람의 재주와 같고 그 사람의 의지와 같다. 총괄해서 말하면 그 사람과 같을 따름이다.[20]

唐代의 학자인 孔穎達(574～648)도 "書者 如也"[21]라 하여 유희재와 같은 의견을 보여 주었다. 이와 같이 모든 藝術家는 자신의 審美境界를 나타내기 위하여 盡性을 한다. 문인화에 있어서 진성은 문인화 심미의 전제가 되는 학문과 인품을 닦는 것이다. 즉 문인의 人品·學問·思想·哲學 등이 문인화의 심미 전제가 되는 것은 文人畵가 다른 장르의 예술과 다른 특수성이 존재하기 때문이다.

둘째로 문인화의 특수성은 餘技에 의한 墨戱이다. 즉, 문인화는 화원화가들의 직업적인 그림과 다르게 문인의 餘技에 의한 墨戱에서 비롯됨이 특징이다. 대부분의 문인은 학문의 연마를 우선시하며 여가를 활용하여 自娛에 의한 필묵유희로 문인화를 통하여 심신의 쉼을 도모한다. 이 과정에서 문인이 누리는 심신의 쉼은 자신의 성정을 드러낸다. 문인화는 특별한 양식이 없어 구속됨이 필요없고 구애됨도 없다. 그러므로 문인화는 자연스러움이 특징이다. 餘技로 그려지는 문인화는 대부분 無目的性이다. 무목적성은 無意이고 이는 결국 자연스러움이다. 추사가 극찬하였던 청대의 문인화가인 장경(1685～1760)은 그림에서 자연스러움을 무의라 하여 다음과 같이 말한 바 있다.

---

18) 朱良志, 『一葉片舟』, p.71.
19) 董其昌, 『畵禪室隨筆』, "筆底深秀 自然有氣韻 此關係人之學問品詣 人品高 學問深 下筆自然有書卷氣 有書卷氣 則有氣韻"
20) 劉熙載 『藝概書概』, "書如也 如其才 如其志 總之曰如其人而已"
21) 孔穎達, 『尙書正義』, "書者如也 則 書者寫其言如其意情得展舒也"

> 기운은 墨에서 나오는 것이 있고, 붓에서 나오는 것이 있고, 뜻에서 나오는 것이 있고, 無意에서 나오는 것도 있다. 무의에서 나오는 것이 최상이고, 意에서 나오는 것이 그 다음이며, 붓에서 나오는 것이 또 그 다음이며 먹에서 나오는 것이 최하이다.[22]

이와 같이 회화예술에서 무의가 최고의 경지이다. 즉, 무의는 무심에서 그려지는 물아일체·정경합일의 경지이며 일종의 필묵유희이다. 문인화는 문인의 일시적인 흥취에 따라 그려지는 산물이기 때문이다.

문인화의 심미체험은 문인화를 그리는 문인의 '意'를 읽어내는 행위이다. 그러므로 문인화가의 精神的인 理想世界에 대한 이해와 공감이 필수적이다. 이는 內游로 인한 逍遙의 경지이며, 思惟의 境界에 다가서게 된다. 따라서 문인화의 특수성은 문인의 여기에 의한 묵희이며 일종의 정신성의 발현으로 본다.

셋째로 문인화의 특수성은 惜墨에 의한 神似의 기법에 있다. 회화는 形을 그려 작가의 意를 드러내는 예술이다. 여기에서 意를 드러내는 방법은 形似와 神似의 기법이 있다. 문인화는 보통 문인·사대부들이 자신의 흉중을 주로 신사의 기법으로 담아낸다. 동양화론에서 形似와 神似의 기법은 형신의 철학개념에서 비롯되었다. 이와 같은 대표적인 형신의 문제에 대한 개념을 살펴보면 다음과 같다.

일찍이 순자는 형신의 관계를 "形이 갖추어지면 神이 생긴다."[23]하였으며, 장자도 "神을 껴안아 고요하면 形은 장차 스스로 바르게 된다. 神이 장차 形을 지키면 形은 이에 長生하게 된다."[24]한 바 있다.

또한 神似의 구체적인 개념은 송대의 소식을 비롯하여, 王紱의 『書畵傳習錄』·鄒一桂의 『小山畵譜』·方薰의 『山靜居畵論』·晁說之의 『景迂生集』등에 나타나 있다. 이는 神似의 개념에 대한 이해를 보여주는 예이다. 이와 같이 문인화는 神似의 개념을 중하게 여기는 특수성에 있다. 신사를 중히 여기는 중신사의 개념은 근세에 不似之似의 개념으로 의미가 확대되어 논의되고 있다.[25] 신사의 기법은 대부분 묵을 극히 조금만 사용하는 惜墨을 위주로 한다. 석묵에 의한 신사성이 문인화의 특수성이다. 석묵의 예는 추사의 세한도에서 살펴볼 수 있다. 즉 세한도는 渴筆에 의한 석묵이 특징이다.

또한 세한도는 서로 대칭을 피하면서 전체적인 균형을 잃지 않은 中和와 여백 처리, 孤高한 품격과 文氣가 심미된다. 즉, 전체적으로는 겨울 추위 속 소나무와 잣나무가 유배지의 쓸쓸함을 연상시켜주며 문인화의 格을 보여준다. 따라서 세한도는 피상적인 형식과 구도보다는 그 이면에서 秋史의 孤高한 정신의 美를 살펴볼 수 있다. 이는 추사의 其人에 의하여 심미의 폭

---

22) 張庚, 『浦山論畵』, "氣韻有發于墨者 有發于筆者 有發于意者 有發于無意者 發于無意者爲上 發于意者次之 發于筆者又次之 發于墨者下矣."

23) 『荀子·天倫』, "形具而神生"

24) 『莊子·在宥』, "抱神以靜 形將自正 神將守形 形乃長生"

25) 석도와 제백석은 다음과 같이 이야기하고 있다. 1)석도, 『석도화론』, "天地渾溶一氣 再分風雨四時 明暗高低遠近 不似之似似之" 2)제백석, 『제백석畵集序』, "作畵妙在似與不似之間 太似爲媚俗 不似爲斯世."

이 확대되어 其意를 보여준다. 歲寒圖는 여러방향과 각도에서 다양하게 심미될 수 있다. 다음은 세한도를 신품이라 평하는 審美이다.

> 歲寒圖는 그 筆線의 枯淡하고 簡潔한 아름다움이 마치 高士의 人格을 대하듯 하여 心意의 그림으론 과연 神品이라 할 만하다.[26]

이와 같이 살펴본 것처럼 문인화에 있어 인품과 학문·餘技와 墨戱·惜墨과 神似의 개념은 문인화가 회화와 다른 문인화만의 특수성을 보여주는 이유라 하겠다.

3. 유가 문인예술의 특징

3.1. 유가의 문인개념

文人은 武人에 대하는 의미로 학문에 뜻을 두며 이를 평생 궁구하는 사람이다. 특히 유가의 문인은 학문을 닦아 인격을 발양하고 성인을 이상으로 삼아 군자와 선비가 되는 것을 지향한다. 특히 仁의 경지를 이상으로 삼아 추구함은 동양의 예술정신이 형성되는데 커다란 영향을 주었다.[27]

유가 문인은 인의 구현을 통하여 자아의 실현과 이상에 접근한다. 특히 이들은 예술적으로는 시서화나 문인화를 즐기는 것이 상례이다. 문인화의 소재는 四君子·八君子등이 주된 畵目이다. 문인화는 흉중을 발현하기 위한 수단이며 이를 통하여 文人의 삶을 擴充·高揚시킨다. 그러므로 자연스럽게 문인화에 접하는 것은 문인의 사의를 드러내는 토대로 문인이 누리는 일상이며 藝術이다. 군자는 유가에서 인간상의 지향처이며 모델이다. 그러므로 공자는 군자가 되는 방법과 본성을 다음과 같이 주장하였다.[28]

> 군자는 아홉 가지를 생각한다. (사물을) 볼 때는 분명할 것을 생각하고, 들을 때는 똑똑하게 들

---

26) 李東洲,「우리 나라 옛 그림」, 博英社, 1975, p.259.

27) 張起鈞, 吳怡 공저,『中國哲學史』, 일지사, 宋河璟 譯, 2001, p.34.

28) 論語에 나타난 바람직한 군자의 모습을 대표적으로 살펴 본다면 다음과 같다.「里仁」, "君子去仁,惡乎成名君子無終食之間違仁造次必於是,顚沛必於是", 里仁」, "君子懷德小人懷土君子懷刑,小人懷惠",「里仁」, "子曰君子喩於義小人喩於利",「里仁」, "子曰富與貴是人之所欲也不以其道得之不處也貧與賤,是人之所惡也不以其道得之不去也",「子路」, "子曰君子和而不同小人同而不和",「爲政」, "子曰君子周而不比小人比而不周",「顔淵」, "子曰君子成人之美不成人之惡小人反對",「衛靈公」, "子曰君子不以言擧人不以人廢言",「子張」, "君子尊賢而容衆,嘉善而矜不能+我之大賢與於人何所不容我之不賢與人將拒我,如之何其拒人也),「衛靈公」, "子曰衆惡之,必察焉衆好之必察焉",「陽貨」, "子貢曰君子亦有惡乎子曰有惡惡稱人之惡者,惡居下流流字衍文而訕上者,惡勇而無禮者惡果敢而窒者",「泰伯」, "君子所貴乎道者三動容貌斯遠暴慢矣正顔色斯近信矣出辭氣斯遠鄙倍矣籩豆之事則有司存",「公冶長」, "子謂子産有君子之道四焉其行己也恭其事上也敬其養民也惠其使民也義"

을 것을 생각하고, 안색은 온화할 것을 생각하고, 모습은 공손할 것을 생각하고, 말은 성실할 것을 생각하고, 일할 때는 신중할 것을 생각하고, 의심이 나면 물을 것을 생각하고, 화가 나면 어려움을 겪을 것을 생각하고, 이익을 보면 올바른지 생각한다.[29]

君子가 본성으로 여기는 바는 인과 의와 예와 지로서 마음에 뿌리를 두고 있다.[30]

즉, 군자는 유가 문인이 평생에 걸쳐 지향하고 도모하여야 할 인생의 이상처이다. 그러므로 군자는 仁과 德을 고려함이 없이는 성립될 수 없는 개념이다. 인과 덕은 서로 불가분의 관계이다. 仁의 구현은 德의 擴充을 요구한다. 덕은 속알이다. 유가 경전의 중심인 논어의 '德不孤必有隣'과 대학의 '富潤屋德潤身[31]'도 덕의 중요성을 강조하는 한 단면이다. 또한 중용에서도 군자의 덕성을 다음과 같이 보여준다.

군자는 덕성을 높이되 학문으로 길을 삼으며, 광대한 것을 이루되 정미한 것으로 다하며, 높고 밝은 것을 끝까지 하되 중용으로 길을 삼으며, 옛 것을 복습하여 새 것을 알며, 돈독하고 두터운 것으로 예를 높인다.[32]

君子는 身分性 보다는 고매한 품성에 의한 人格的 가치로서 尊敬되었다. 人格美는 실제로 藝術美에 내재되어 있는 영혼이다.[33] 유가의 문인은 도덕적으로는 군자를 지향하며 인의 확충을 통한 덕의 함양을 위하여 평생 학문에 정진하였다. 군자란 현실에서 멀리 떨어진 至高의 存在나 결코 理想型에 지나지 않 는존재가 아니라 人間的인 道理를 實踐하려고 하는 純粹한 인간의 모습이며 인간이면 누구나 不斷한 努力에 의해 到達할 수 있는 道德的 境地 임을알 수 있게 된다 그래서 공자의 君子思想은 자신의 內的誠實性과 使命感으로써 主體性을 자각하고 自己完成과 더불어 社會와 人類愛로 發展한 것이다.군자는 이상적人間으로서결코 現實과 동떨어진 社會에서보기 힘든 類의 人物이 아니다. 즉 군자는 현실적으로 접근이 가능한 존재로서 인간적인 道理를 실천하려고 하는 純粹한 인간의 모습이며 내적 성실성과 사명감으로 주체성을 자각하고 不斷한 노력에 의해 도달할 수 있는 가장 이상적인 인간의 경지인 것이다.[34]

또한 유가의 문인은 현실의 삶에 있어서는 선비정신을 추구하였다. 선비[35]는 학식과 인품

29) 『論語』, "君子有九思 視思明 聽思聰 色思溫 貌思恭 言思忠 事思敬 疑思問 忿思難 見得思義."
30) 『孟子·盡心上』, "君子所性 仁義禮智根于心."
31) 『大學』, "所謂誠其意者 毋自欺也 如惡惡臭 如好好色 此之謂自謙 故君子必愼其獨也 小人閒居 爲不善 無所不至 見君子而后 厭然掩其不善 而著其善 人之視己 如見其肺肝然 則何益矣 此謂誠於中 形於外 故君子必愼其獨也 富潤屋 德潤身 心廣體胖 故君子必誠其意."
32) 『中庸』, "故 君子 尊德性而道問學 致廣大而盡精微 極高明而道中庸 溫故而知新 敦厚以崇禮."
33) 張函, 張中秋, 『國學學要』, 湖北教育出版社, p.26.
34) 崔大羽, 「孔子의君子思想에대한考察」『龍鳳論叢』, 全南大人文科學 研究, 1982, p.109
35) '선비'의 '선'은 몽고어의 '어질다'는 말인 'sait'의 변형인 'sain'과 연관되고, '비'는 몽고어 및 만주어에서 '지식이 있는 사람'을 뜻하는 '박시'의 변형인 'ㅂ이'에서 온 말이라고 분석되기도 한다. 선비의 어원은 '어질고 지식이 있는 사람'을 뜻하는 '선비'라는 말에서 왔다고 한다. 선비는 한자의 사(士)는 '벼슬한다'는 뜻

을 갖춘 사람으로, 특히 유교이념을 구현하는 인격체 또는 신분계층이었다. 선비의 학문목표는 지적탐구에 있는 것이 아니라 지식을 체득하고 실천하여 궁극적으로 자신의 기질을 변화시켜 성현의 경지에 오르는 것을 추구한다.[36] 선비는 인격과 학문을 갖춘 유가 사회의 이상적 인간상이며 철저한 자기 수양에 힘을 써야 한다. 또한 선비의 본질은 節介와 義理를 바탕으로 한 절의이며 先公後私와 與民同樂을 통하여 올바른 사회를 실현하기 위한 사회참여를 전개한다. 군자가 인이 바탕이라면 선비는 의가 본질이며 의의 실행을 추구한다. 선비는 세속적 이익을 억제하고 義理 중심에 두었다. 따라서 선비정신은 곧 의리정신과도 통한다. 선비는 일관된 가치를 지향하여 행동으로 드러낸다. 선비는 자신에게는 엄격하고 박하되 남에게는 후하게 대하는 薄己厚人의 생활 태도를 가진다.

생활에 있어서는 淸貧儉約의 생활 철학을 바탕으로 하며 지향한 가치는 學行一致이다. 즉, 배운 것을 실천에 옮길 때에 비로소 그 배움이 의미를 갖게 된다고 인식하였다. 실천에서 가장 중요시되는 것이 義理와 名分이다. 그러므로 강한 자를 억누르고 약한 자를 부추겨주며(抑强扶弱) 실천하여 모든 구성원이 함께 더불어 살아가는 大同社會의 실현에 가치를 두었다.

선비는 품격과 지조를 지닌 사대부이다. 선비는 자신을 돌보지 않고 오직 나라를 위하여 거사를 도모하며, 일을 당해서는 과감히 실행하고 환난을 헤아리지 않는다. 그러므로 선비는 출처관이 분명하였다. 특히 南冥은 출처관이 분명한 선비의 상징으로 여기고 있다. 이는 退溪와 주고받은 편지들을 통해서 구체적으로 확인할 수 있다.

> 滉은 나름대로 벼슬하지 않는 것은 義가 아니니 군신의 큰 윤리를 어찌 폐할 수 있겠는가라고 생각했습니다 …… 남들이 나를 알아주지 않기 때문이라고 여긴다면 깊숙이 숨어있는 사람가운데서 뛰어난 이를 뽑았으니 알아주지 않는다고는 말할 수 없을 것이고 나갈 시기가 아니라고 한다면 임금은 성스러워 어진 이를 목마르게 기다리니 때가 아니라고 말할 수도 없을 것입니다.[37]

벼슬길에 나아가지 않는 南冥에게 退溪가 벼슬길에 나아가기를 권하면서 아울러 벼슬길에 나아가지 않는 이유를 물음과 동시에 南冥에게 '不仕無義'라 하여 벼슬할 만 한 때에 벼슬하는 것이 선비로서의 도리임을 분명히 하였다. 退溪의 편지에 대하여 南冥은 다음과 같이 답장을 하였다.

> 植과 같이 어리석은 사람이 어찌 자신을 아끼는 것이 있겠습니까? 단지 헛된 이름을 얻음으로써 한 세상을 크게 속여 聖明에게까지 잘못 알려지게 된 것입니다. 남의 물건을 훔치는 것도 도둑이라 하였는데 하물며 하늘의 물건을 훔치는데 있어서 이겠습니까 …… 다만 생각하건데 공은 犀

인 사(仕)와 관련된 말로서, 일정한 지식과 기능을 갖고서 어떤 직분을 맡고 있다는 의미를 갖는다. 『說文解字』에서는 사(士)의 글자 뜻을 '일한다' 또는 '섬긴다'(士, 事也)'는 뜻으로 보아, 낮은 지위에서 일을 맡는 기능적 성격을 지적하였다.

36) 최석기, 「조선조 선비와 그들의 공부」『선비와 선비정신』, 남명학연구원, 2008, p.156.

37) 『退溪集』卷10, 「與曹楗仲」, "滉私竊以爲不仕無義君臣之大倫烏可廢也…… 以爲人不知也則拔尤於幽隱不可謂不知以爲時不可也則主聖而渴賢不可謂非時"

角을 태우는 듯한 명철함이 있지만 植은 동이를 머리에 이고 있는 듯 한탄식이 있습니다. 그런데 오히려 아름다운 문장이 있는 곳에서 가르침을 받을 길이 없군요. 더욱이 눈병까지 있어 앞이 흐릿하여 사물을 제대로 보지 못한 지가 여러 해 되었습니다. 明公께서 撥雲散으로 눈을 밝게 열어 주시지 않겠습니까?38)

南冥은 이 편지에서 자신의 무능함과 시세에 대한 명철한 판단력 부족을 출사하지 않는 이유로 들고 있지만 이 편지의 행간에는 벼슬할 만한 시기가 아니라는 南冥의 생각이 드러나있다. 退溪 역시 南冥의 편지를 받고 이 점을 인정하였다.

또한 선비는 學藝一致의 정신으로 詩書畵를 교통하여 심신도 단련하며 풍류도 즐기었다. 유가의 문인은 선비의 모습이며 자아의 수행과 실행에 역점을 두었다. 따라서 선비정신의 추구는 유가 문인이 군자의 지향뿐 아니라 다다라야 할 이상처였다. 즉, 유가에서 문인은 군자의 지향과 선비정신의 추구를 평생에 걸쳐 궁구하는 학인이며 예술인이다.

3.2. 유가의 문인예술 특성

유가 문인이 군자의 지향과 선비정신의 추구에 있었다면 그들이 추구하는 예술의 특징은 다음 두 가지로 살펴볼 수 있다.

첫째는 예술과 도덕의 합일 추구이다. 일반적으로 유가는 도덕과 함께 예술을 강조한다. 그러므로 예술과 도덕이 서로 필요하며 합일을 도모함이 특징이다. 그러므로 이는 道德과 人格의 완성을 위하여 요구되었으며 실천성이 강조하는 문학방면으로도 발전하였다.39)

유가의 보편적 특징은 삶의 즐거움을 통하여 현실에서 발생하는 난관의 타개를 도모함이 특징이다.40) 도덕은 예술의 고전적 주제이며, 예술은 도덕을 고취시키는 매체가 되어야 한다. 즉, 유가미학의 본질은 예술적 상상력과 도덕적 공감이 조화를 이루는 것이다.

盡善盡美와 文質彬彬은 이러한 예를 보여준다. 그러므로 공자는 樂而不淫과 哀而不傷으로

---

38) 『南冥集』 卷2, 「答退溪書」, "植之愚蒙寧有所斬耶只以構ソ取虛名厚誣一世以誤聖明盜人之物猶謂之盜況盜天之物乎…第念公有燃犀之明而植有戴盆之嘆猶無路承教於懿文之地更有眸病眯不能g視物者有年明公寧有撥雲散以開眼耶."

39) 권덕주, 『中國 美術思想에 대한 硏究』, 숙명여대 출판사, 1981, p.19.

40) 물론 유가만 樂을 추구한 것은 아니다. 현실을 비켜서지 않고 현실을 긍정해야 함으로 이를 樂의 상태에서 대처한다는 개념이다. 이는 공자의 논어의 여러 부분에서 살펴볼 수 있다. 이는 논어 「八佾篇」의 "八佾舞於庭 是可忍也 孰不可忍也三家者以雍徹 子曰 相維辟公 天子穆穆 奚取於三家之堂 子曰 人而不仁 如禮何 人而不仁 如樂何", "關雎 樂而不淫 哀而不傷", "樂其可知也 始作 翕如也 從之 純如也 皦如也 繹如也 以成", 「里仁篇」의 "不仁者不可以久處約 不可以長處樂 仁者安仁 知者利仁", 「雍也篇」의 "知之者不如好之者 好之者不如樂之者", 「述而篇」의 "子在齊聞韶 三月不知肉味 曰 不圖爲樂之至於斯也", "飯疏食飮水 曲肱而枕之 樂亦在其中矣 不義而富且貴 於我如浮雲", "女奚不曰, 其爲人也, 發憤忘食, 樂以忘憂, 不知老之將至云爾", 「子罕篇의 "吾自衛反魯 然後樂正 雅頌各得其所", 「先進篇」의 "先進於禮樂 野人也 後進於禮樂 君子也 如用之 則吾從先進", 「憲問篇」의 "若臧武仲之知 公綽之不欲 卞莊子之勇 冉求之藝 文之以禮樂 亦可以爲成人矣", "行夏之時 乘殷之輅 服周之冕 樂則韶舞 放鄭聲 遠佞人 鄭聲淫 佞人殆"가 유가의 중심 경전인 논어에 보이는 樂의 부분이다.

中和를 지향하였다. 따라서 인간은 삶에서 중화의 추구함으로 자연의 道를 체현하고 자연의 道에 순응하며 살아가게 된다.

유가가 예술을 통하여 추구하는 것은 자기 몸에 性이 있다는 것을 알게 하는데 있다. 유가의 예술은 天 혹은 天理를 인간에게 적용시켰을 때 나타나는 性善的 인간의 완성과 그 性善의 회복에 초점을 맞추고 있다[41] 유가의 특징은 현실을 긍정하는데 있다. 이는 현실을 직시함으로 이루어낸다. 유가는 현실에 대한 냉철한 凝視를 통하여 심미이상에 접근한다. 그리고 자신의 胸意를 주로 比德物을 통하여 독자적인 심미 체현방법으로 구현한다.

유가에서 天人은 곧 天이 人에 내재되어 있는 개념으로 본다. 이는 인간의 내면에 존재하는 性이라 인식한다. 즉 天人合一은 주관적인 나와 객관적인 나의 합일이며 조화이다. 따라서 천일합일의 경계는 예술적 측면에서 자연과 同化·造化를 추구하고 이를 도모하는 궁극의 세계이다.

또한 유가의 문인예술은 인간의 덕성을 함양하여 인격의 완성을 이루어 최고의 심미적 열락경계에 머무르게 하는 것을 목표로 한다. 따라서 이는 아름다운 인간사회를 건설하여 서로 함께 누리고자 하는 인간중심의 특질을 가진 인간미학이다. 그러므로 유가 문인예술은 감성적·초월적 경계의 열락에 진입하게 된다. 이는 예술을 통한 내면적 자아의 발현이다. 自我는 성찰된 자아이며 군자의 지향을 목표로 한다.

군자란 덕을 기름으로 다가갈 수 있으며 노력을 통하여 이룩할 수 있다. 이러한 유가적 수양은 스스로가 자신을 제어하는 바탕이 된다. 유가에서 내면에 형성된 군자상의 발휘가 상징적인 형태 혹은 형식으로 나타난 것이 유가의 문인예술이다. 따라서 유가 문인 예술의 특징은 궁극적으로 덕성의 드러냄이다.

그러므로 유가가 추구하는 문인예술은 예술과 도덕의 합일이며 미와 선의 합일의 추구이다. 이로 인하여 도덕과 예술이 어우러져 유가의 이상향인 대동사회의 구현에 다가서는 바탕이 된다.

둘째로 유가 문인예술의 또 다른 특징은 예술과 철학과 조화 추구이다. 철학적인 측면에서 보면 중국의 송대는 성리학의 전성기였다. 그러므로 송대는 理가 중심을 이룬 철학 사상을 특징으로 하였으며 理가 또한 시대의 철학이었다. 따라서 理學이 주조를 이루게 되어 송대의 문인이 추구한 예술도 성리학을 바탕으로 한 형이상학적 예술을 추구하였다. 理는 눈에 보이지 않기 때문에 내면의 성질이나 성정에 해당된다. 문인화는 문인의 내면에서 常理를 추구함으로 形而上의 가치를 지향한다. 常理는 변함이 없는 일정한 이치로 불변의 형이상학적인 진리를 지향함이다. 이에 대한 대표적 학자는 송대의 주희이다. 주희는 자신의 독창적인 이기관을 다음과 같이 보여주었다.

> 形而上者는 모양도 없고 그림자도 없다. 이것이 理다. 形而下者는 情도 있고 모양도 있다. 이것이 氣다. [42]

41) 曺玟煥,『中國哲學과 藝術精神』, 서울, 예문서원, 1998, pp.40~41.

42) 朱熹,『朱子語類』券95, "形而上者無形無影是此理 形而下者有情有狀是此器"

즉, 주희가 보는 理는 형이상자로 가치의 세계이며 철학의 세계이다. 理는 존재에 대한 타당성을 가지고 있으며 원리의 세계이고 가치의 지향처이다. 문인화가 지향하는 가치의 세계도 주희가 말한 理의 형이상학적 세계이다. 理는 문인화에서 주로 신사의 기법으로 접근된다. 이를 구체적인 문인화로 예를 들어 본다면 추사의 부작난도가 있다. 추사의 부작난도는 난의 실제 형상이 아니라 난의 속성과 이치를 형이상학적으로 나타내어 형이상의 경계에 존재하는 문인화이다. 즉, 추사는 난에 담긴 청징·고결 등의 형이상학적인 理를 부작난도의 문인화로 그려놓았다. 이와 같이 理는 사용하는 바의 목적에 따라 서로 다르나 기능은 서로 동일하다.

理는 바람과 같이 보이지 않으면서도 존재하는 개념이다. 또한 理는 모든 것을 움직이게 하는 所以然者이다. 그러므로 理는 성리학에서 窮理와 盡性으로 주로 쓰인다. 性은 곧 理인 바 궁리와 진성은 결국 理의 지극한 추구라 할 수 있다. 이러한 理를 철학상 畫論의 개념으로 유도한 인물이 송대 문호였던 소식이다. 소식의 상리개념의 문인화는 문인화의 외연을 확장시키는 요인이 되었다. 소식은 성리학을 바탕으로 하는 常理의 개념은 다음과 같이 문인화론에 적용하였다.

> 나는 그림을 논한 적이 있었는데 사람, 날짐승, 궁실, 기용은 모두 일정한 형태가 있지만 산과 돌, 대나무, 물결, 연기구름 같은 것은 일정한 형태는 없어도 일정한 常理는 있다고 생각했다. 일정한 형태가 잘못되면 사람들이 모두 알지만 일정한 이치가 부당하면 그림을 잘 아는 사람이라고 하더라도 모르기도 한다. 그리하여 대체로 세상 사람들을 속여 명성을 얻을 수 있는 것은 필히 일정한 형태가 없는 것에 의지하는 것이다. 비록 그렇더라도 일정한 형태가 잘못된 것은 잘못된 것에 그치고 전체를 해칠 수 없지만, 일정한 이치가 부당하면 전부 망치게 된다.[43]

이와 같이 소식은 철학상의 개념인 常理를 문인화의 기본 이치로 적용하였다. 소식이 말한 문인화에 있어서의 常理는 문인화가 추구하는 형이상의 가치나 철학개념이다.

성리학은 하늘로부터 부여받은 善性(明德)을 지켜나가며 도를 닦고 가르치고 실천함을 이념으로 한다. 이와 같은 이념을 가진 인물이 군자이며 유가에서는 흔히 매화나 대나무로 의인화 한다. 그러므로 바람·눈·차가운 밤에도 홀로 피어있는 향기를 풍기는 매화는 성리의 도를 저버리지 않기 위해 戒愼하는 군자의 표상으로 여긴다.[44]

유가의 수신은 현실에서 이루어진다. 그리고 수신을 통하여 치국·평천하로 확대되어 인간사회의 이상향의 구현을 도모한다.

유가는 修己治人을 통하여 얻어진 인품과 덕성을 바탕으로 군자의 본질을 터득하고 함양하여 정치에도 나아간다. 그러므로 유가에서 修身은 단순히 자기 완성에 그치지 않고 완성된 자기를 바탕으로 하여 治人과 安人도 도모하며 추구한다.

---

43) 蘇軾,『東坡全集』卷54, 「淨因院畵記」, "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 故凡可以欺世而取名者 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 則擧廢之矣"

44) 홍우흠, 「퇴계의 매화시첩에 대한 연구」,『인문과학』4호, 영남대학교 인문과학연구소, 1993, pp. 93～95.

유가는 몸을 정신과 육체의 통일체로서 생각하고 몸은 마음이 드러난 것으로 본다. 나라는 존재는 공동체 안에서 타인에 의해 확인된다. 또한 동양의 사유구조에서 心身은 一元이다. 유가의 心身에서 마음은 몸의 주인이며 몸을 주재한다고 여긴다. 그러므로 욕망과 관련된 몸을 닦아야 진정한 修身이다.

예술로 이를 살펴보면 세속의 어두움을 뚫고 추운 겨울 눈속에 혼자 피는 매화는 유가적 덕성의 상징이다. 이는 매화를 통해 道學의 성리학적 전형화를 제시하고 그의 정치적 신념과 학문적 이상을 표현하였다. 이처럼 통상의 문인화는 본래 神氣가 생동한 것을 법으로 삼고 物趣를 구하지 않으며 天趣를 얻는 데 있다.[45]

특히, 高節淸新하고 素朴端雅하며 仁高守節하는 상태가 中和思想을 바탕으로 하는 유가사대부들에게 지순지선한 아름다움으로 인식되었고 동시에 그들의 지조와 덕을 存養成達하는 표상으로 받아들여졌다.[46] 송대 이후 유가의 문인예술은 예술과 철학의 조화를 추구하였다. 그러므로 소식의 상리개념은 문인화에 적용되어 철학적 존재의미를 부여하게 되었다.

따라서 유가 문인예술의 철학과 조화추구는 문인화에서 살펴볼 수 있다. 즉 이는 수신을 통한 선비정신의 추구로 성리학과도 상통하게 되었다. 그러므로 유가 문인예술의 특징은 성리학적 사유체계인 철학과 예술의 조화를 추구하게 되어 형이상학적 정신성을 담게 된 것이 특징이다 하겠다.

4. 유가 문인예술의 寫意와 發顯

4.1. 문인화의 비덕성

유가의 문인예술이 사의되어 드러난 대표적인 예술장르는 문인화 세계이다. 이와 같이 보는 것은 우선 문인화가 비덕성으로 표현되는 특수성에서 찾아볼 수 있다. 유가 문인은 덕의 확충을 도모하기 위하여 매란국죽과 같은 사군자나 기타의 자연물을 덕에 비유하고 의인화하였다. 자연물의 의인화 자체가 덕성의 부여이다. 이를 以物比德 혹은 比德이라 칭하는 바 이는 사의를 위한 유가 문인예술의 발현방법이다. 따라서 이는 문인화가 유가 문인 예술의 발현처가 되는 주요한 요인이 된다. 문인의 寓意는 문인화가 존재하게 되는 주요한 요인이다. 문인의 흉중에 담긴 우의가 문인화가 그려지는 존재이유가 되기 때문이다. 송대의 문호 소식이 말한 寓意에 대하여 살펴보면 다음과 같다.

> 군자는 사물에 뜻을 잠시 기탁하는 것은 괜찮지만, 사물에 뜻을 고착시켜 머물게 해서는 안 된다. 사물에 뜻을 잠시 기탁할 경우에는 비록 보잘 것 없는 사물이라도 즐거움을 삼기에 충분하며,

45) 高濂,『燕閒淸常箋論書』, "全在用神氣生動爲法 不求物趣 以得天趣爲高"

46) 홍우흠,「退溪의 梅花詩帖에 대한 硏究」,『인문과학』4호, 영남대학교 인문과학연구소, 1993, pp. 98～102.

> 비록 매우 훌륭한 사물이라도 병이 되지 않는다. 사물에 생각을 집착하게 되면 비록 보잘 것 없는 사물이라도 病이 될 수 있고, 비록 매우 훌륭한 사물이라도 즐거움으로 삼을 수 없게 된다. 47)

소식이 말한 固着과 寄託은 寓意의 구별점이다. 寄託은 마음이 잠깐 머무르는 留心이지만 固着은 일종의 物에 대한 慾心·物慾으로 영구적임이 특징이다. 寓意는 군자가 뜻을 사물에 잠시 두는 것으로 고착하는 것은 아니다. 즉, 우의는 내심의 意를 物 자체에 고착이 아니라 잠시 意를 덧붙이는 기탁이다, 寓意는 取하는 物에 形而上者인 意를 담아두는 것이다. 소식의 寓意觀은 극히 보편적이다. 즉 物은 皮象이며 物에 내재된 意을 본질로 본다. 소식은 우의의 대상을 다음과 같이 확대하여 보고 있다.

> 무릇 만물은 무엇이나 감상할 만한 가치가 있다. 진실로 감상할 만한 것이 있다면 모두 즐거워할 만한 것이 있는 것이니 반드시 괴상하고 이상하며 진기하고 아름다운 것이 아니다. 술지게미를 먹고 묽은 술을 마시더라도 다 취할 수 있고 과일과 야채 혹은 풀과 나무를 먹어도 다 배는 부를 수 있다.48)

寓意는 결국 문인의 마음이다. 우의는 문인 자신의 흉중의 心象이며 다다라야 할 이상다. 나아가 소식과 같이 사물을 인식하여 얻게 되는 寓意는 문인화를 그려내는 원초적인 바탕이 된다. 따라서 문인화는 문인의 寓意로 인하여 그려지게 된다.

흔히 문인화는 매란국죽의 사군자나 송죽매와 같은 歲寒三友를 두고 화제로 하였다. 특히 풍죽의 문인화는 선비정신을 표현하는 대나무가 람이라는 형이상의 인자와 결합되어 발현된다. 문인화에 "사계절을 통하여 줄기와 잎을 바꾸지 않네"49)이나 "대나무가 고고하게 지조가 있구나",50) "매화가 북풍한설을 두려워하지 않구나"51)와 같은 화제가 문인이 지향하는 의식의 세계였다.

소식은 대나무를 보고 대나무와 자신이 일체가 되는 물아일치의 경계를 身與竹化라 말한 바 있다. 또한 대나무를 좋아하는 것도 병으로 인식하여 "반찬에 고기가 없을지언정 집 주위에 대나무가 없어서는 않된다."52)고 말하는 것도 이러한 경지를 보여준다.

또한 "매화는 추위를 이기고 피어나며, 대나무는 수척하지만 장수하며, 바위는 못생겼지만 의젓하니, 세 가지 이로운 벗이로다."53)는 화제도 또한 유가에서 의인화의 대상으로 삼은 比德物에 자신의 성정을 담아내는 한 단면이다. 유가의 문인은 이와 같은 비덕의 개념을 문인

47) 蘇軾,『寶繪堂記』, "君子可以寓意於物 而不可留意於物 寓意於物 雖微物足以爲樂 雖尤物不足以爲病 留意於物 雖微物足以爲病 雖尤物不足以爲樂"
48) 蘇軾,『超然臺記』, "凡物皆有可觀 苟有可觀 皆有可樂 非必怪奇偉麗者也 餔糟啜醨皆可以醉 果蔬草木 皆可以飽"
49) "貫四時而不改柯易葉"
50) "淸高而有節"
51) "不懼風雪嚴寒"
52) "寧可食無肉 不可居無竹"
53) "梅寒而秀竹瘦而壽石醜而文是三益之友"

화에 담아두었다. 이는 군자나 선비의 세계를 덕에 비유하여 상징적으로 추구함이다. 이를 볼 때 유가 문인예술의 사의는 비덕에 의하여 성립되었으며 대표적으로 문인화의 예술장르에 발현되었다.

4.2. 문인화의 重神似性

유가의 문인예술의 寫意가 대표적으로 문인화에 드러났다고 보는 또 하나의 근거는 문인화의 重神似的 表現 특성에 있다. 동양의 회화창작은 일반적으로 神似·形似의 기법으로 한다. 神似와 形似의 표현기법은 화가의 철학과 흉중의 상태나 취향에 따라 영향을 받는다.

화가의 흉중을 意와 理로 보고 이를 살펴보면 意를 중시하면 意趣이고, 理를 중시하면 理趣라 한다. 송대의 회화는 성리학의 영향으로 理趣의 경향이 있었다. 즉, 理趣의 지향은 주로 인생의 사상과 우주의 원리이다. 이에 비하여 의취는 감정 감성 정감을 표현하고 지향하게 된다.

대개 회화는 생각을 높게 하고 오묘하여야 하며 高逸한 意가 중시된다. 자신을 떠나 자연과 융합되면 詩意가 풍성해짐으로 意趣가 있게 된다. 따라서 詩情과 畵意로 인하여 회화예술은 표현된다. 이는 자연에서 조화를 이루어야 한다.[54] 따라서 회화에서 의의 중요성은 아무리 강조하여도 지나치지 않는다. 이와 같이 意와 理의 측면에서 의취와 리취는 동양회화의 기본특성이다. 따라서 문인화도 그려지는 취향에 따라 그러한 경향을 띄기 마련이다. 이를 통괄하여 意와 理를 더 큰 개념의 意로 본다면 이는 문인의 진정이며 문인화의 寫意는 문인의 진정이 드러나게 하는 것이다. 문인화는 중신사의 방법에 의한 사의를 원칙으로 한다. 형사와 신사를 형신의 철학개념에서 살펴본다면 精神은 形象의 주인이고, 精神은 마음의 보물이다.[55]

또한 형상은 정신의 바탕에 근거하여 서고, 정신은 형상이라는 可視物에 의하여 존재하게 된다.[56] 神似는 전신을 위하여 형을 떠난 형이상적 방법으로 하며 형상을 동일하게 그리는 모사는 지양한다. 神似는 형사와 對하는 개념으로 문인화의 심미체현 방법이다. 그러므로 추사의 부작난도는 난초라 할 수 없는 난이지만 난으로 심미되는 것은 神似의 방법이 긍정되었기 때문이다. 前漢代 고조의 손자이며 학자인 劉安(B.C. 179～B.C. 122)은 문인화에서 중시되는 신의 개념을 형과 기와 더불어 다음과 같이 말한 바 있다.

> 形似의 形은 물질적 형태로서 인간의 육체와 마찬가지로 생명을 기탁하는 곳이며, 氣는 인체속의 혈기로서 신체 곳곳에 충만해 있고, 神은 인간의 정신으로써 생명을 통솔한다. 따라서 形은 生이 깃드는 곳이고, 氣는 生의 실질이며 神은 生의 통솔자로 그 하나가 居所를 잃게 되면 나머지 두 가지는 상처를 받는다.[57]

54) 王維,『山水訣』, “肇自然之性 成造化之功.”
55) 劉安,『淮南子·精神訓』, “故心者形之主也 而神者心之寶也.”
56) 嵇康,『養生論』, “形神以立, 神須形以存”
57) 劉安,『淮南子』「原道訓」, “夫形者生之舍也 氣者生之充也 神者生之制也 一失位 則三者傷矣.”

이와 같이 形과 神은 氣를 매개로 하여 존재하며 서로 불가분의 관계에 있다. 또한, 劉安은 “心은 形의 주인이고, 神은 마음의 보물이다.”[58]하여 형신의 문제를 心을 통하여도 나타내고 있다. 남북조대의 문예비평가인 유협은 “形과 神은 器와 道의 관계이다.”[59]라 하여 形神을 器와 道의 관계로 보고 있다. “神은 변화의 극”[60]이며 “神은 음과 양처럼 측정하여 가름할 수 없으며 이는 만물을 현묘하게 만든다.”[61] 이는 신의 형이상학적인 본질을 보여주는 예이다. 문인화를 형신적인 측면에서 神의 요소가 담겨있다고 보는 것은 정신성을 지향하는 문인화의 특성 때문이다. 문인화의 신사는 不似之似의 개념까지도 나아가게 된다. 이는 문인화가 독특한 예술 장르를 형성하고 있는 것을 보여준다.

일찍이 東晋의 화가 顧愷之(344～405)는 형으로 신을 드러낸다는 以形寫神論을 제기한 바에 있다. 이는 형신의 철학 개념의 문제를 예술적인 차원에서 접근한 개념이다. 즉, 형과 신의 문제를 현상과 본질로 하여 예술적인 측면으로 고찰한 것이다.[62] 형신의 개념은 서로 불가분의 관계로 상호 보조의 입장에서 고려되어야 한다.[63]

문인화는 본질적으로 형사를 중심으로 하는 畵院畵와는 양식과 목적에 있어 차이가 있다. 문인화는 신사를 위주로 하나 그래도 형사를 벗어난다면 문인화로서 난해성의 문제가 따르기 때문에 형사 또한 문인화의 기본적인 바탕을 이룬다. 그러므로 문인화는 重神似를 원칙을 견지하여도 形을 완전히 벗어날 수는 없다. 중신사의 대표적인 문인화가 풍죽의 문인화이다. 풍죽의 문인화는 有形의 자연물인 대나무와 無形의 自然現象인 바람을 통해 사의가 드러난다. 즉, 대나무와 바람은 유형과 무형으로 형과 신의 요소이다. 따라서 풍죽의 심미경계는 곧고 굳건하며 정신성의 돋보임을 특징으로 한다.

그러나 대부분의 묵죽의 문인화는 풍죽의 경계에 나아가지 못하고 있다. 이는 형사에서 신사로 轉移가 미흡함이 원인이다. 즉 묵죽의 문인화에 바람이라는 형이상학적인 인자의 고려가 되어지지 않았기 때문이다. 문인화에 형이상학적인 요소는 중신사성에 있다. 결과적으로 중신사 원칙은 문인화를 形而上化하기 위한 바탕이 된다.

그러므로 문인화에서 중신사성은 심미에서의 중요한 의미를 준다. 그 문인화의 중신사성은 문인이 지향한 형이상학 세계의 표현수단이기도 하다. 따라서 문인화가 사의의 방법을 보통 중신사성에 두고 있는 것은 심미의 격상요인이 된다. 즉 문인화의 중신사적인 표현방법은 유가 문인이 지향했던 고차원적인 예술경계와 정신경계에 접근하는 길이다.

---

58) 劉安,『淮南子』「精神訓」, “故心者形之主也 而神者心之寶也”

59) 劉勰,『文心雕龍』「誇飾」, “夫形而上者謂之道 形而下者謂之器 神道難摹 精言不能追其極 形器易寫 壯辭可得喻其眞”

60) 韓康伯,『周易正義』卷七,“ 神也者 變化之極 妙萬物而爲言 不可以形詰者也”

61)『周易』「繫辭上」, “陰陽不測之謂神 神也者 妙萬物而爲言者也”

62) 張少康,『中國古典文學 創作論』, 李鴻鎭 譯, 法仁文化社, 2000, p. 227.

63) 1) 神에 대하여 조금 살펴보면 神의 원시적 의미와 개념을『淮南子』에 다음과 같이 정의하고 있다. (劉安,『淮南子』原道訓」, “夫形者神之舍也 氣者生之充也 神者生之制也 一失位 則三者傷矣.”) 즉, 회남자는 形·神·氣를 삼위일체로 하여 서로 불가분의 관계가 있음을 밝히고 있다. 2) 蘇軾,『東坡集』, “論畵以形似 見與兒童鄰.”

4.3. 문인화의 詩書畵 調和性

유가의 문인은 군자나 선비의 지향과 추구가 그 특성이었으며 그들의 예술특성도 자연스럽게 시서화를 통한 사의의 발현이었다. 시서화는 문인화의 바탕이다. 시서화가 각각의 독립적인 예술 장르이지만 조화가 되어 문인화의 예술장르가 되었다. 따라서 문인화는 유가 문인의 성정이 사의되어 나타난 대표적인 예술공간이다. 詩가 文心을 詩意로 드러내며 書畵는 작가의 胸中의 丘壑과 心象을 글씨나 그림을 통하여 가시화한다. 시서화는 각 장르별로 특징이 있다. 우선 시에 대하여 살펴보면 시의 예술장르는 개성이 분명하다. 그러므로 청대의 문인 요연(廖燕)(1644～1705)은 시에 담긴 개성에 대하여 다음과 같이 말한 바 있다.

> 詩는 자기만의 개성을 갖고 있다. 物理를 빌어 자기 마음을 표현한다. 즉 가을이라는 것은 萬物에 의하여 나타나고 萬物에 의하여 변화되어진다. 그런 즉 萬物이 萬物이 아니라 하나의 나의 性情이 변환하여 이루어진다.64)

즉, 시는 이와 같이 시인의 개성을 표현하며 보여준다. 소식이 "그 정을 터득하고 그 성을 알았다."65)라고 말한 것도 이를 상징한다고 볼 수 있다. 또한 서의 예술장르는 성정의 직접적인 표출을 문자예술을 통하여 드러낸다. "書는 곧 그 사람이다"(書如其人) 와 "마음이 바르면 붓이 바르다"(心正則筆正)가 서예에서 항시 膾炙됨은 서의 인품적 특성까지도 고려하는 단면이다. 나아가 畵는 시와는 다르게 心象이 가시화되어 드러난다. 소식은 "대나무를 그리는 사람은 필히 흉중에 成竹을 먼저 얻어야 한다."66) 하여 畵 자체보다는 흉중에서 意象이나 心象의 전제를 요구하고 있다. 이는 畵의 기교로써가 아니라 畵를 그리는 사람의 심령이 문인화의 핵심임을 보여준다.

이와 같이 書와 畵의 예술성은 각각 劃과 線에 있다. 畵는 線의 움직임에 의하여 畵가 이루어진다면 書는 주로 劃의 강약에 의하여 서예술의 경계가 이루어진다. 그러므로 서예로 인하여 얻어진 필력은 화제나 장법으로 문인화의 품격을 제고시킬 수 있다

문인화는 이와 같이 각각의 시서화가 서로 어우러져 이루어진 예술이다. 특히 유가의 문인이 즐기고 생활화한 시서화는 餘技에 의한 필묵유희가 되어 문인화라는 예술장르의 바탕이 되었다. 따라서 유가의 문인 예술의 사의는 시서화를 바탕으로 한 문인화에 대표적으로 발현되었다. 유가 문인예술은 사의가 그 특징으로 문인화라는 예술장르에 대표적으로 드러난다. 이는 比德性·重神似性·詩書畵의 調和性의 개념이 문인화에 담겨 있기 때문이다. 따라서 유가의 문인예술은 문인화에 대표적으로 드러난다고 하겠다.

---

64) 廖燕,『李謙三十九秋詩題詞』, "詩則爲一人所獨異 借彼物理 抒我心心胸 卽秋在物在 卽物而我之性情俱在 然則物非物也 一我之性情變幻而成也"

65) 蘇軾,『墨君堂記』, "何謂得 其情而盡其性矣"

66) 蘇軾,『篔堂谷偃竹記』, "畵竹者 必先得 成竹於胸中"

5. 결 론

본고는 유가 문인 예술의 사의가 문인화에 대표적으로 드러나고 있음을 살펴보는데 있다. 文人畵는 文人과 畵로 문인의 그림으로 정의할 수 있다. 文人畵는 시각적으로 繪畵이지만 근본적으로 만물의 이치를 畵中有詩的인 意境으로 담아내고 있는 詩語이기도 하다. 그러므로 문인화에는 문인의 詩·書와 畵가 서로 어우러져 공존되어 있다. 문인화가 하나의 회화양식으로 성립되고 있는 것은 그 정신성에 있다. 문인화의 특수성은 문인의 인품과 학문을 전제로 하며 문인의 餘技에 의한 墨戱와 惜墨으로 인한 神似의 기법에 있다. 유가의 문인은 평생을 두고 군자를 지향하고 선비정신을 추구한다. 따라서 유가 문인예술의 특징은 도덕과 예술의 합일·철학과 예술의 조화를 추구함으로 볼 수 있다. 유가는 도덕과 함께 예술을 강조한다. 그러므로 예술과 도덕이 서로 필요하며 합일의 추구가 유가 문인예술의 특징이다.

또한 理重視的인 유가의 성리학적 사유체계는 철학개념의 일상화로 유가 문인예술과 결합되어 예술과 철학과 조화를 이루게 되었다.

따라서 유가 문인예술은 사의가 그 특징으로 문인화라는 예술장르에 대표적으로 드러난다. 이는 比德性·重神似性·詩書畵의 調和性의 개념이 문인화에 담겨 있기 때문이다. 따라서 문인화는 문인예술의 寫意畵이며 유가 문인예술이 발현되는 대표적인 예술장르라 하겠다.

<참고문헌>

葛路,『中國繪畵理論史』, 姜寬植譯, 미진사.
郭魯鳳選註,『中國歷代書論』,東文選, 2000.
郭熙,『林泉高致』, 허영환역, 열화당, 1989.
김경자,「文人畵的 藝術哲學的 硏究」, 成均館大學校 博士學位 論文, 1987.
김재숙 ,「북송대 문인화론에 나타난 동양예술정신」,『哲學硏究』, 2010.
마이클 셜리번,『中國美術史』, 한정희・최성은譯, 예경, 2002.
徐復觀,『中國藝術精神』, 權德周外譯, 東文選, 2000.
石濤,『石濤畵論』, 김종태 역, 일지사, 1982.
송환아,「東洋畵論의 審美意識硏究」, 成均館大博士學位論文, 2001.
沈括,『夢溪筆談』, 최병규譯, 범우사, 2003.
에케하르트 캐멀링 編輯,『圖像學과 圖象解析學』, 이한순 외4명 譯, 사계절, 2005.
葉朗,『中國美學史大綱』, 上海人民出版社, 1985.
李澤厚,『美의 歷程』, 尹壽榮 譯, 東文選, 1991.
李澤厚・劉綱紀 主編,『中國美學史』, 權德周・金勝心 共譯, 대한교과서(주), 2001.
張法,『동양과 서양, 그리고 미학』, 유중하 외 공동역, 두른숲, 2004.
장언원 외,『中國畵論 選集』, 김기주 譯, 미술문화, 2002.
조민환,「朝鮮朝 繪畵思想의 儒家美學的 理解」,『서예학연구』, 2010.
졸고,「古藍 梅花草屋圖의 審美的 理想境界- 儒・道家 美學 共存의 理想鄕 具顯」,『동양예술』, 2014.
졸고,「문인화의 審美와 그 機制」,『서예학연구』, 2015.
졸고,「文人畵에서 意趣의 條件과 그 象徵制」,『동양예술』, 2013.
周雨,『文人畵的 審美品格』, 武漢大學出版社, 2006.
陳望衡,『中國美學史』, 人民出版社, 2005.

조선유자의 회화인식은 진화할 수 있는가?

박 만 규
(인문예술연구소)

1. 서 론
2. 실재[眞]와 그림[畵]에 대한 유자들의 회화인식
 2.1. 실재[眞]와 그림[畵]의 동일성
 2.2. 실재[眞]와 그림[畵]의 전도
3. <브릴로 상자>에 대한 단토의 예술인식
 3.1. 아서 단토의 예술인식
 3.2. <브릴로 상자>의 식별불가능성
4. 결 론

<논문요약>

플라톤과 아리스토텔레스적 모방개념은 19세기까지 비판과 옹호 속에서 이론적 기반을 이루었고, 현재도 다양한 예술수행과 관계하며 여전히 색다른 향유를 제공하고 있다. 반면 동아시아문화권에서 자연을 그림으로 모방・재현하는 일은 그에 내재된 도(道)를 체현해내는 일이고, 이를 즐기는 일은 심성수양의 한 방법이었다. 동아시아의 예술적 사유는 문화와 사상의 특이성에 의거해 그 예술적 특징과 사상적 표출에 집중되어 있다. 신유학을 정치이데올로기로 하는 조선유자들의 사상은 자신들의 문예표현과 일치하지 않는 경우가 많다. 특히 회화감상에 나타나는 그들의 유・불・도적 성향을 외면하고 유가사상에 기반을 둔 회화인식이라고만 보는 것이 타당한가하는 문제가 남을 수밖에 없다. 이런 문제의식에도 불구하고, 이 글은 실재〔眞〕와 그림〔畵〕이 대비되는 감상에 한정하여 조선유자의 회화인식을 탐구하고자 하였다. 그들에게 자연은 도(道)의 드러남이자, 물아일리(物我一理)의 태도로서 반드시 나를 본원으로 삼아 주재하여야할 인식의 대상이지만, 그들은 인간의 지각과 인식에 의한 분별에 회의적이다. 그러나 그 분별과 회의의 경계에는 감상자의 기억역량이 시각기억(visual memory)을 일으키는 혼동의 미학이 내재하고 있다. 그것은 재현 자체에 의미를 두기 보다는 재현에 기반을 둔 사유에 있는 것이다. 반면 단토는 어떤 것이 예술세계의 공민권을 획득하는 것은 예술자체이거나 전통 미학에 의한 미적 분석이 아니라, 철학적 사유와 물음에 의한 해석으로부터 부여받는 것이다. 이런 자의적인 그의 견해에 확신을 준 것은 워홀의 〈브릴로 상자〉를 비롯한 팝아트와 신사실주

의자들이다. 그러나 재현에 의한 워홀의 〈브릴로 상자〉에는 식별불가능성(indiscernibility)을 기반으로 하는 실재와 작품의 동일성이 존재하며, 이 지점에서 조선유자의 회화인식과 단토의 예술인식에 접점이 생긴다. 이를 통해 현재에도 여전히 유효한 미적 의미를 찾고, 그들의 회화인식에서 진화할 수 있는 가능성을 조명하고자 하였다.

주제어: 眞, 畵, 逼眞, 如畫, 브릴로 상자.

1. 서 론

진(眞)은 장자에 의해 도(道)가 체현된 자연성으로 설정되었다. 유불도의 융합을 거친 신유학에서 진(眞)은 '도의 본원[無極之眞]'으로 표상되었고, 마음의 본연을 유지하거나 회복시키기 위한 지표로 설정된 후, 조선의 화론(畫論)과 제화문(題畫文) 등에서 창작 및 감상의 지표이자, 추구해야 할 대상으로 표현되고 있다.

리일분수(理一分殊)의 사유체계를 수용한 조선유자들은 자연과 진을 동일시하였고, 자연을 제재로 하는 창작행위와 결과를 탈진(奪眞)으로 인식하였다. 그들은 그러한 작품을 통해 '그림 같다[如畫・似畫]'와 '실재 같다[逼眞・似眞]'에 대해 논하였고, 굳이 '진'을 표현하였던 그들의 회화인식은 진(眞)과 화(畫)을 대비시키며 존재론적 사유를 드러냈다.

이러한 전통적 회화인식에 기반을 둔 그림을 평가할 때면, 대체로 모방과 재현에 의한 창작이라고 특징짓는다. 현재의 관점에서 보면 반드시 틀린 말이라고 할 수 없다. 아서 단토(Arthur. C. Danto)는 한국 화가를 국제적인 방식으로 작업하는 예술가도 있지만, 전통적 자원에 기대어 전통적인 방식으로 작업하는 예술가로 구분한다. 한국 화가가 단토의 관점처럼 국가적 정체성을 유지하면서도 세계의 일원이 되겠다는 이중적 관심사를 보인다면, 아마도 그들은 누가 무엇을 하든 예술이 될 수 있는 시대이고, 전통이 '과거의 것'이 아니라 여전히 이어지는 '무엇의 있음'이라 여기기 때문일 것이다. 그러나 단토에 의하면, 지금은 전통적인 재현보다 예술작품이 되기 위한 어떤 특별한 방식이 존재하지 않는 다원주의적 시대이다. 그 인식의 전환점이 된 것은 앤디 워홀(Andy Warhol)의 <브릴로 상자(Brillo Box)>이다.

<브릴로 상자>의 출현은 단토에게 실재사물과 예술작품 사이의 차이는 어디에 있는가 하는 물음의 시작점이었고, 예술과 비예술, 진짜예술과 사이비예술의 경계를 허문 사건이었다. 조정환은 꿈과 깨어 있는 경험 사이의 경계가 모호하다고 보았던 데카르트와 장자, 도덕적 행위와 사이비-도덕적 행위의 구별의 지난함에 몰두했던 칸트, 진정한 삶과 진정하지 않은 삶 사이에 구별이 없다고 본 하이데거, 참과 거짓사이에 구별이 없다고 본 들뢰즈 등의 인식이 예술을 대상으로 나타난 것과 다르지 않다고 본다.[1] 그러므로 <브릴로 상자>에 대한 단토의 인식은 실재[眞]와 그림[假・幻・畵]을 사유하였던 조선유자들의 회화인식과 접점을 가질 개연성이 다분해보였다.

이 글은 단토의 <브릴로 상자>에 대한 식별불가능성을 통해, 실재와 그림에 대한 조선유자들의 회화인식이 진화할 수 있는가를 탐구하는데 있다. 단토가 정의한 '모든 것이 가능하다'는 범주 속에 전통 예술형식의 차용은 이미 그 자리를 확보하고 있듯이 유자들의 회화인식 또한 발견과 변용, 창조가 혼융하는 시대에 여전히 가능한가를 살피고자 하는 것이다.

1) 조정환, 『예술인간의 탄생』, 갈무리, 2015, 126~127쪽.

2. 실재[眞]과 그림[畵]에 대한 유자들의 회화인식

동아시아의 예술사상은 자연을 영원한 존재가치로 인정하고, 인간도 하나의 만물로서 스스로 자연이고자 하였다. 노자가 형용한 질박(樸)은 왕필(王弼)에 의해 진으로 설정되었고,[2] 『장자(莊子)』에서는 질박을 '최고의 미적 경지[天下莫能與之爭美]'로 계승하였다. 도가 체현된 질박은 '무대이연자(無待而然者)'로서 어떤 것에도 기댈 필요 없이 그대로 드러내는데, 이때 그 존재의 진면목[眞]이 드러나게 된다. 즉 진은 어떤 인위도 없이 온전하게 도가 유지되는 자연의 상태를 지칭하며, 최고의 미적 가치를 가진 것이다.

조선유자들이 거론한 실재[眞・眞山水]와 그림[畵・幻・假・假山水]에 대한 담론은 신숙주로부터 시작한다. 그는 "나는 스스로 '자연의 진[天眞]'에 맡긴다."[3]고 하였고, 화가는 "가(假)로 말미암아 진(眞)을 빼을 수 있다[能因假而奪眞]"[4]고 하였다. 이후 '천연스러운 진[天眞]'은 조선후기까지 변함없이 언급된 창작과 감상의 기준이자 목표가 되었다.

2.1. 실재[眞]와 그림[畵]의 동일성

『순자』에서는 만물의 변화에 대해, "형상이 변하여도 실질은 분별되지 않고, 그러면서도 달라지는 것을 화(化)"[5]라고 하였다. 이와 유사한 의미로 이항복(李恒福)은 "인간에게 환상 아닌 것이 있으랴마는, 가장 환상적인 것은 문자로다. 초와 월이 멀리 떨어져 있기는 하나, 이 땅을 별개로 구분할 수 없어라."[6]라고 하였다. 즉 초나라, 월나라는 단지 나라를 나타내는 문자일 뿐, 사람이 갈 수도 살 수도 있는 땅이라는 본질은 변함이 없다. 즉 자연의 본질을 외면하고, 인간의 인식과 그에 의한 기호체계로 초나라와 월나라로 구별한다고 해서 자연의 본질을 나누지 못한다. 그럼에도 인간은 자신들이 설정한 기호문자로 자신들의 인식과 공간을 스스로 구속하게 된다.

실재와 그림의 관계에서도 진이라는 본질의 변환이 없는 한, 형식적 변환은 단지 그것을 감식하는 인간의 관점에 의한 차이만 존재할 뿐이다. 신흠은 실재[眞]와 그림[畵]의 관계에 대한 인간의 인식체계를 비평하였다.

> 형체가 구비되었으니 [실재인물과] 동일하다. 실재[인물]과 그림[인물]이 구분되는 것은 지각이 있고 없음에 있다. 지각이 있는 것은 항상 그 지각으로 인해 손상을 입게 되는데, 지각이 없으니 손상 입을 것이 없다. 손상을 입는 데는 흉함도 있고 길함도 있지만, 손상 입을 것이 없으니 후회

2) 王弼 注, 『老子』28장: 樸眞也, 眞散則百行出.
3) 申叔舟, 『保閑齋集』권3 「題畫屛八絶」: 我自任天眞.
4) 申叔舟, 『保閑齋集』권14 「畫記」: 夫畫者, 必窮天地之化, 究陰陽之運, 萬物之情, 事爲之變, 磅礴胸中, 然後執筆臨素, 凝神冥會, 欲山見山, 欲水見水. 凡有所欲, 必見其物, 奮筆而從之. 故能因假而奪眞, 此畫家之法也.
5) 『荀子』「正名」: 狀變而實無別, 而爲異者, 謂之化.
6) 李恒福, 『白沙別集』권5 「朝天錄」上: 人間孰非幻, 最幻乃文字. 楚越雖天涯, 未可分爲二. 均爲普天下, 豈有眞彼此

> 도 없고 허물도 없다. 그러니 실재[인물]과 그림[인물] 중 그 어느 것이 현명한지 나는 모르겠다. 그림은 본디 사람이 만든 것으로서 지각이 있는 데에서 나와 지각이 없는 데로 들어가니, 이는 지각이 있는 자가 그로 하여금 지각이 없게끔 한 것이다. 그러니 그림[인물]과 실재[인물] 중 그 어느 것이 현명한지 나는 모르겠다. 그렇다면 그 실재[인물]은 어디까지 실재이고, 그 그림[인물]은 어디까지 그린 것인가? 나와 사물이 아니면서 사물을 사물로 볼 수 있는 자가 아니면, 누가 그것을 알 수 있을까?[7]

그림인물은 실재인물[眞]에 대한 재현이자, 그 예술수행에 의한 복제(reproduction)이다. 오직 화가가 창조해낸 2차원의 평면공간에 존재하는 그림인물은 감상자의 주관적 상상과 감상능력에 따라 다양한 수동적 생명력과 의미를 가지는 '존재하는 것[存在者]'일 뿐, 주체적이고 자율적인 지각을 가지지 못한다. 그러므로 그들은 현실세계에 사회적 윤리적 손상을 입힐 수도 입을 수도 없다. 즉 감상자의 객관적 실체로서 자신의 자아에 의해 삶의 본질 또한 이성적으로 묻지 못한다. 따라서 그림인물은 실재인물에 대해 '완전한 닮음(dead ringer)'이 될 수 없는 한계를 이미 가지고 있고, 최대 다수의 타자에게 인정받을 수 있도록 최대한 닮을 뿐이다.

그럼에도 신흠은 인간됨의 상징인 도덕윤리를 기준으로 하여 실재인물과 그림인물 중 누가 더 현명하게 사는 것인지를 묻는다. 이 질문은 두 인물이 '동일하다[一也]'는 자신의 지각적 판단에 근거한 것으로, '후회'와 '허물'이 상징하는 삶의 반성에 감상의 참뜻이 있음을 나타낸다. 그러나 이 반문은 실재인물과 그림인물이 세계에 존재하는 실체로서 유(類)적 차이를 극복함은 물론, 존재의 차원이 동등하고 실존의 타당성을 가질 때 가능해진다. 그것은 신흠이 혼동(混同)하고 있었음을 나타내는 것, 즉 "실재[인물]은 어디까지 실재하는 것이고, 그림[인물]은 어디까지 그려진 것인가?"하는 반문으로 자신의 혼동(混同)을 밝히는 동시에, 자신의 시지각(visual perception)으로는 두 인물 사이의 차이를 구별할 수 없다는 것을 스스로 증명하고자 하였다.

두 인물에 대한 혼동과 시지각적으로 '동일하다[一也]'고 한 신흠의 단정은 두 가지 관점으로 볼 수 있다. 먼저 그런 결과를 얻기 위해서는 두 존재자를 동시에 보지 않는 한, 현재 경험의 시각 변별(visual discrimination)과 과거 경험의 시각기억(visual memory)이 동시에 작용해야 한다. 다시 말해 인물화를 보고 유사성과 차이성을 구별하는 작용이 일어나는 순간, 자극대상인 실재인물을 정확한 형태로 재생해내야 인식상의 비교와 판단이 가능하게 된다. 이것은 그림인물에 의한 시각기억의 현재화이자, 실재의 현재화를 의미한다. 그리고 신흠은 그림인물[結果]이 본래적으로 안고 있는 -지각할 수도, 말할 수도, 행동할 할 수도 없는- 한계를 넘어 자신이 생각하는 존재론적 가치, 즉 도덕적 '현명함[賢]'를 물었다. 그러기위해서는 현실의 삶에서 발생하는 후회와 허물을 그림인물에 투사(投射)시키며 동일시(同一視)하는 인식유형을 가졌다고 할 수 있다. 이러한 인식은 그림인물의 실존적 한계를 오히려 실재인물의 자율적

---

7) 申欽, 『象村稿』권37「題小畫人物後」: 形具矣體備矣, 一也. 分眞與畫者, 以知覺有無也. 有知覺者, 恒戕於知覺, 無知覺斯無戕. 戕有凶有吉, 無戕無悔無咎, 吾不知眞與畫孰賢. 畫固人之爲, 而出於有知覺, 入於無知覺, 是有知覺者, 能使之無知覺也. 吾不知畫與眞孰賢. 然則其眞眞歟, 其畫畫歟? 非不我物而能物物者, 孰得以知之?

지각과 견줄 수 있는 도덕적 가치, 즉 현명한 삶의 태도로 인식한 것이다. 그럼으로써 그는 잘못과 후회조차 할 수 없는 그림인물에게도 도덕적 삶과 존재가치를 부여한 것이다.

이러한 의도는 신흠이 실존적 한계를 지닌 그림인물로부터 실제 삶의 폐해에 대처할 수 있는 길을 제시하려는 의도가 다분하다. 신흠이 제시한 물물자(物物者)는 인간과 외물 사이에 제한을 두지 않는 틀[無際]을 대변한다. 즉 신흠은 실재[眞]와 그림[畵]에 대한 틀에 박힌 감상태도를 탈피하고, 인간의 고정된 마음으로부터 벗어나 무제한의 세계에서 나와 외물을 지각할 수 있는 태도를 의도하였다. 그는 그림인물이 자기동일성을 가질 수 없는 존재임에도, 주관적 상상에 의해 그 존재 가치를 실재인물의 자율적 지각과 동등하게 상승시켰다. 즉 그는 자신의 감수능력을 객관적 현상에만 주목하지 않고 그 너머의 세계를 지향했을 뿐만 아니라, 그림의 고유한 본질을 포착함으로써 예술작품이 인간과 더불어 세계를 공유하는 존재자로서 사유의 대상으로 확장할 수 있는 가능성을 이미 보고 있었다.

2.2. 실재[眞]와 그림[畵]의 전도

실재와 그림을 동일시하는 경향은 김창협(金昌協)의 발문(跋文)에서도 나타나는데, 그는 언어 전통에 녹아있는 '실재 같다[逼眞]'와 '그림 같다[如畫]'를 분석하고, 제삼자의 경험담까지 대상으로 삼아 실재와 그림을 전도(顚倒)한다.

> 세상 사람들은 좋은 그림을 말할 때는 반드시 실재 같다고 하고, 좋은 경치를 이를 때는 또 반드시 그림 같다고 말한다. 그 이유는 아름다운 산, 수려한 물, 아름다운 풍광이 모두 갖추어지기 어렵고, 그윽하게 깊으며 멀리 단절되고 인적이 닿기 어려운 곳, 그 속에 마을이 형성되고 사람들의 살림살이에 개 짖고 닭 울며 밥 짓는 연기가 피어나는 정감 있는 경치를 꾸미는 것은 더욱 쉽지 않은데, 그림은 도리어 뜻이 이르는 바에 따라 배치할 수 있고, 때때로 붓끝에서 빼어나고 훌륭한 경치를 환상적으로 나타내기 때문이 아니겠는가? 그렇다면 선생이 산에서 각건을 쓰고 명아주 지팡이를 짚으며 구곡 속을 보며 배회한 곳은 곧 그림의 경지요, 산에서 나와 문을 닫고 책상에 기대어 그림 속을 가리키는 곳은 곧 실제 구곡이니, 그 실재[眞]와 그림[畫]을 또 어찌 분별하겠는가? 이 그림을 보는 자는 마땅히 이 문제를 먼저 깨달아야 할 것이다.[8]

김창협은 그림 같다[如畫], 실재 같다[逼眞]고 하는 지칭이 실재와 뒤바뀌는 현상에 대해, 나름의 조건과 기준을 가지고 분별을 시도한다. 전자는 만나보기 어려울 정도로 뛰어난 경치[眞]를 지칭하는 것으로 산수의 진(眞)을 얻어야 하고, 그림산수가 인식 상에 비교대상으로 있어야 한다. 후자는 화가의 뜻대로 제작할 수 있는 '그림[畫]'을 지칭하는 것으로 가상의 진(眞)

8) 金昌協,『農巖集』권25「谷雲九曲圖跋」: 世言好圖畫, 固曰逼眞, 而其稱好境界, 又必曰如畫. 豈不以佳山秀水勝美難該, 而其幽深夐絶, 又人跡所難到, 能於其間, 著村莊民物雞犬煙火, 以粧點物色, 尤不易得. 而畫者却能隨意所到, 布置攢簇, 往往於筆下, 幻出一絶好境界故耶. 然則先生之在山也, 角巾藜杖, 相羊九曲之中, 便是畫境界, 其出山也, 閉戶隱几, 指點粉墨之間, 便是眞九曲, 其眞與畫, 又何分焉, 觀此卷者, 宜先了此公案.

을 얻어야 하고, 인식 상에 이전에 경험하였던 실재산수가 비교대상으로 있어야 가능하다. 이것은 모두 감상주체의 개별적 마음에서 감탄할만한 바를 얻었을 때 일어나는 현상이며, 각각의 대상에 서로를 투사시킬 때, 비교할 수 있는 과거 경험이 현재 인식에 근거가 되어야 한다.

김창협은 실재 구곡과 그림 구곡에 대해서도 정의하였다. 그는 백부 김수증이 각건에 지팡이 짚으며 배회한 구곡 속을 "그림 경치"라고 하였다. 그러나 그는 직접 그 모습을 보고 단정한 것이 아니라, 우연히 목격한 어떤 선비에게서 들은 것이다. 선비에 따르면, 김수증이 의관을 고풍스럽게 차려입고 소를 탄 채, 시동과 함께 산 속을 배회하였다는 것이다. 김창협은 이에 의거해 김수증이 배회한 구곡 속 광경을 '그림 경치[畫境界]'라고 하였다. 그러나 선비의 목격담은 재인식(再認識)할 수 있는 촉매일 뿐이고, 그에게는 목격담과 동일하게 떠올릴 수 산수화를 보았어야 한다.

반대로 김창협은 김수증이 책상에 기대어 가리킨 그림을 "실재 구곡"이라 했다, 그렇다면 김수증은 유일한 현존성을 지닌 <곡운구곡도>로부터 감흥이 일어나는 한편, 실재 구곡을 거닐면서 받았던 감흥(인상)이 의식 속에서 도로 일어나며 겹쳤을 것이다. 과거 구곡[眞]과 현재 구곡[畵]에서 받은 감흥이 서로 융합하는 동안, 인식은 비교와 혼동의 사이를 유영하며 결과를 내놓을 것이다. "실재구곡"이 인정되려면 실재구곡의 공간성과 그림구곡의 평면성이 존재의 차원을 극복하고 동등해야 한다. 그러려면 두 구곡은 등치관계를 가져야 한다. 그렇다면 그것은 실재구곡에서 받은 이전의 감흥과 그림구곡에서 받는 눈앞의 감흥이 갖는 동등일 것이며, 미적 감성이 갖는 가치로서의 동등이다. 따라서 김창협이 "실재 구곡"이라 한 것은 마음에서 일어난 감흥을 기준으로 삼고서 두 경치를 서로에게 투영시키며 두 실재의 지칭을 전도(顚倒)시킨 것이다.

김창협이 보기에 그림산수가 자연산수를 대신하여 그 진(眞)을 도출해낸다면, 그림과 자연은 어떤 변별도 필요하지 않다. 그래서 불가[禪宗]에서 도를 터득하게하기 위해 생각하게 하는 '공안(公案)'이란 말로 "이 두루마리 그림을 보는 자는 마땅히 먼저 이 문제를 깨달아야 한다."고 하였다. 김창협의 관점에선 결국 '자연의 진[如畫]'에 심취하는 것도 사람의 마음이고, '그림의 진[逼眞]'에 심취하는 것도 사람의 마음이다. 결국 두 방면의 진을 마음에서 판단하게 되므로 자연[眞]과 그림[畫]을 분별할 필요가 없게 된다.

이덕수(李德壽)도 「제해악전신첩(題海嶽傳神帖)」[9]에서 실재[眞]과 그림[畵]의 전도(顚倒)에 대해 거론하였다. 그는 사람들이 동해의 금강산을 실재금강산(眞金剛)이라 여기고, 화첩 속의

9) 李德壽, 『西堂私載』 권4 「題海嶽傳神帖」: 世人以東海之金剛, 爲眞金剛, 以帖中之金剛, 爲畫金剛, 妄生分別於其間, 是乃顚倒之見耳. 論其形色, 則流者峙者, 皓然而排空者, 悠然而赴壑者. 東海之金剛, 固具有之, 而帖中之金剛, 亦未嘗不具有之. 若眞與非眞, 離心無塵, 則帖中之金剛, 固心所現境, 而東海之金剛 獨非心所現境乎? 除了一心大地, 元無寸土, 又何有東海之金剛與帖中之金剛乎? 以幻觀之, 帖中之金剛不獨幻, 而東海之金剛亦乃幻也. 以色求之, 東海之金剛不獨眞, 而帖中之金剛亦乃眞也. 本無分別之可言, 而妄生分別於其間. 故曰是乃顚倒之見耳. 噫! 人以有我, 故生分別, 有我有物, 分別愈細, 由是而得失榮辱之交爭 慄然氷而熾然火. 柝而觀之, 所謂我者, 果何在乎? 我旣非有, 而況其他小而一身, 大而山河. 孰非此心之現境? 捨心而觀 境何所在? 境非實有, 分別卽幻, 旣謂之幻矣. 萬象森羅, 色色形形, 旋謂之眞矣. 孰之不有, 俄又失之, 余嘗於此, 作一轉語曰 心眞故境眞, 又曰, 心眞故境幻. 觀是帖者, 能作是觀曇無竭, 必且以金剛眞面, 交付矣.

금강산을 그림금강산(畫金剛)이라 여기며, 그 사이를 분별하는 것은 오히려 진상(眞相)을 놓치는 전도(顚倒)로 보았다. 그의 관점에서는 환(幻)으로써 두 금강산을 보면, 화첩 속의 금강산과 동해의 금강산이 모두 환이고, 색으로써 보면 동해의 금강산과 화첩속의 금강산 역시 모두 진(眞)이다. 일심(一心)에 대지를 제거하면, 근원에는 한 치의 땅도 없게 된다. 실재 금강산과 그림 금강산은 모두 실유(實有)가 아니라, 이 마음에 '나타난 경치[現境]'이므로 이 마음에서 버리고 그것을 살피면 모두 존재하지 않는 것들이다. 그가 생각하는 마음의 근본은 분별이 없을 뿐만 아니라, 실재 금강산과 그림 금강산 사이를 분별해내지 않는 것이다. 그런데 사람들은 마음의 근본을 모르고, 화첩 속 금강산을 금강산의 진면목[眞面]이라 여기며 다른 화첩에 옮겨 그릴 뿐만 아니라, 복제된 화첩을 다른 사람에게도 건네줄 것으로 예측한다. 그의 예측은 실재 금강산과 그림 금강산이 모두 진(眞)을 현상하는 장소이자, 마음 안에서 두 금강산의 자연미와 예술미가 진에서 일치된다는 인식에서 비롯한다. 두 금강산의 미적 공존이 진으로 인해 긍정되었듯이 화첩도 그로써 긍정하였기 때문에 복제 또한 의미를 부여받게 된다. 또 이덕수는 불가의 선(禪)적 인식에 의해 외물과 현상의 실체를 언제든지 공화(空化)되거나 관점에 의해 얼마든지 변할 수 있는 존재로 본다. 이런 맥락에서의 전도(顚倒)는 오히려 '마음의 진[心眞]'에 대해 사유하게끔 유도하고 있을 뿐만 아니라, 진과 환에 대한 사유는 오히려 재현된 그림에서 비롯됨으로써 그 존재를 부각시키고 있다.

3. <브릴로 상자>에 대한 단토의 예술인식

조선유자들은 실재와 그림 사이의 유사성으로 인해 다양한 관점과 인식을 드러낼 뿐만 아니라, 사상적 기반도 자연스레 드러냈다. 아서 단토(Arthur. C. Danto)가 실재와 이를 닮은 작품을 통해 예술(미술)에 종말을 고하고 다양한 진화론적 다양성을 제시한 토대에는 신사실주의자들과 팝아트가 있고, 워홀(Andy Warhol)의 <브릴로 상자(Brillo Box)>라는 전환점이 있다.

3.1. 아서 단토의 예술인식

단토가 보기에 예술가에 의해 제작되지 않은 어떤 것이라도 작품이 될 수 있다는 가능성을 깨달은 사람은 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)이다. 뒤샹은 화장실에 있어야 할 소변기(ready-made)를 전시장의 작품(readymade)으로 변용하였고, "미학을 낙담시킬" 의도가 있었다. 그러나 미학자들은 "이것들이 미적 아름다움을 가지고 있다고 찬탄"했다.[10] 단토는 예술작품의 '아름다움[美]'에 주목하기 보다는 예술작품에 대한 철학적 사유의 필요성을 강조하기 위해, 칸트가 "자연이 아름다운 것은 그것이 예술처럼 보이기 때문이고, 예술은 우리가 그것을

10) 아서 단토, 이성훈・김광우 옮김, 『예술의 종말 이후』, 2012 5쇄, 미술문화, 172쪽. 이후의 서지사항은 저자와 쪽수만 밝힌다.

예술로 의식하면서도 그것이 자연처럼 보일 때에만 아름답다고 말할 수 있다"고 한 말과 쇼펜하우어가 "아름다운 예술은 자연처럼 보여야 하는 것이다"라고 한 말을 끌어들였다. 그것은 칸트와 쇼펜하우어 모두에게 예술미와 자연미를 구분하는 특별한 경계선이 존재하지 않는다고 하는 사유를 끌어내기 위함이었다.[11] 왜냐하면 뒤샹이 어떤 것의 가능성을 포착하여 작품화한 것, 즉 아름답지 않은 것이 예술작품으로 인정받자 '아름다움[美]'이 예술을 정의하는 속성에서 제외될 수 있다는 것을 통해, "전통적인 미학과 단토가 주장하는 오늘날의 예술철학 및 예술실천 사이에 명확한 경계선"을 그을 의도가 있었기 때문이다.[12]

단토는 어떤 것의 가능성을 포착하여 작품화한 것, 즉 일상의 사물이 작품으로 변용되자, 그 영감의 연장선상에서 세상의 모든 사물(상품)들도 예술작품이 될 수 있는 가능성을 '발견'의 문제로 보았다.

그가 말하는 발견이란 예술작품으로의 가능성을 미리 알아보는 눈, 즉 능력을 동반한다. 그것은 인류가 달에 갈 수 있는 기술이 없을 때에 그저 언젠가 갈 수 있다고 예견하는 것이 아니다. 그가 예로 든 공자의 "인의 실천[子曰, 仁遠乎哉 我欲仁 斯仁至矣]"처럼 사람이 그저 도덕적인 인간이 되기를 원하는 것만으로도 목표를 향한 첫 걸음이 이미 내디뎌진 그런 것이다. 즉 누군가가 예견하고 있는 것이 무엇인지를 알았을 때, 이미 이용 가능한 것으로 만들 수 있는 것, 다시 말해 많은 사물들이 있어도 그것이 예술작품으로 사용할 수 있다는 것을 미리 알고서 선택하는 것이다.[13] 결국 팝아트의 작품으로부터 받는 충격은 이런 발견에서 비롯하는 것이다.

그리고 이것은 단토의 역사개념 중 재현예술이 종말을 맞았을 때, 예술가들은 자기가 이를 수 있는 것은 무엇인가라는 예술에 의한 자기 정의(self-definition)가 회화에 들이치는 동시에, 자기동일성의 위기에 직면하게 된 것[14]에 대한 반동에서 비롯된 결과일 수 있다. 단토 자신이 생각하는 것처럼 미술이 철학적으로 성숙해짐에 따라 미적인 시각성은 미술의 본질과 거의 관련 없게 되었고, 심지어 미술이 존재하기 위해 바라볼 수 있는 대상, 즉 미술이 무엇이건 간에 더 이상 일차적으로 눈에 보여주기 위한 어떤 것이 될 필요가 없게 되었다.[15] 일차적으로 눈에 보여주기 위한 어떤 것이란 그린버그가 재현에 의한 그림에 대해, "재현적 회화는

11) 아서 단토, 위의 책, 168~169쪽. 칸트와 쇼펜하우어의 말은 조귀명이 "실재 같다는 자연을 귀하게 여기는 것이요, 그림 같다는 기교를 받드는 것이다.[似眞, 貴自然, 似畫, 尙奇巧.: 趙龜命,『東谿集』권6「題畫帖 六則」]"는 것과 의미상 유사하고, 김창흡이 "그림이 잘 변환되어 진실로 묘사가 탁월한 것을 실재로 부르고, 혹은 추한 것을 바꿔 예쁘게도 한다.[丹靑善幻, 固能摸奇稱眞, 而亦或轉醜爲妍.: 金昌翕,『三淵集』권25「題李一源海嶽圖後」]"고 한 것과 역시 유사하다. 그러나 단토가 예술작품은 사유를 끌어내는 데에 있다고 밝혔듯이 조귀명은 앞글에 이어 "천연한 자연은 진실로 사람에게 법이 되지만, 사람의 기교 또한 천연보다 뛰어남이 있지 않겠는가![是則天之自然, 固爲法於人, 而人之奇巧, 亦有勝於天耶?]"라고 하였다. 기교는 화가로부터 나오는 자족적 만족감으로 이루어지는데, 자연이라는 보편성에 견줌으로써 자연과 그림의 미를 대해 사유하는 단서로 삼고 있다.

12) 아서 단토, 위의 책, 171쪽.

13) 아서 단토, 위의 책, 103쪽.

14) 오타베 다네히사, 김일림 역,『예술의 역설』, 2013 초판 3쇄, 돌베개, 300쪽.

15) 아서 단토, 위의 책, 64~65쪽

그것이 재현하고 있는 것과의 동일시가 단지 부차적으로 우리의 의식에 나타날 때에만 본질적이고도 충분하게 감상되는 것”[16]이라 말한 것을 의미한다.

그러나 단토의 관점에서 재현미술은 감상자의 관심을 그림 자체보다는 그림이 보여주는 것에 대해 생각하게 하는 쪽으로 돌리는 것일 뿐이었다. 단토는 팝아트에서 미술이 항상 일차적으로 눈에 보여주기 위한 것이 아니라는 것을 찾을 수 있었다. 그에게 팝아트는 현실의 삶과 접촉하는 속으로 미술을 되돌려놓는 것이자, 시각예술에 새로운 진로를 열어주는 것이었다.[17] 즉 팝은 플라톤으로부터 내려온 모방과 재현의 미술을 다시 생각하게 만든 새로움이었고,[18] 라우센버그의 침대, 올덴버그의 침대, 조지 시갈의 침대와 같이 실재 침대를 미술작품으로 내놓았다. 실재 침대의 등장은 미술과 실재 사이의 간극을 메우기 시작한 사건으로, 그에게 도대체 무엇이 이 실재 침대들을 예술로 만들어 주는가하는 물음을 가지게 하였다.

단토가 보기에 워홀과 팝아티스트들은 철학자들이 쓴 미술에 관한 모든 글을 무가치하게 만들었을 뿐만 아니라, “팝을 통해 비로소 미술은 자기 자신에 대한 진정한 물음이 과연 어떠한 것인지를 보여주었다.”[19] 이것은 예술의 본성에 대한 철학적 물음이 미학자나 철학자가 아니라, 오히려 예술의 경계선을 차례로 밀쳐내고 무너뜨린 예술 내부에서 생겨난 것이다.[20] 미술이 던진 물음의 답은 바로 미술을 작품자체보다 철학적 해석의 문제로 보는 데에 있었다.

미술에 대한 그의 견해는 미술을 사고의 문제로 보는 개념미술가들 중, 조셉 코수스가 예술가의 유일한 역할은 “미술 자체의 본질을 탐구하는 것”이라고 것과 맞닿아 있다. 이 말은 헤겔리안(born-again Hegelian)인 단토에게 헤겔이 “예술은 우리를 지적 고찰로 초대하는데, 이는 다시 창조하려는 목적을 위해서가 아니라 예술이 무엇인가를 철학적으로 알기 위해서이다.”[21]라고 한 말과 같은 비중을 가진 것이었다. 또 그는 헤겔이 예술작품에 의해 내면에서 환기되는 것은 즉각적인 향유가 아니라 우리의 판단이며, “우리는 ⅰ) 예술의 내용, ⅱ) 예술작품의 표현수단, 그리고 이 두 가지가 서로에 대해 적합한지 적합하지 않은지의 여부를 우리의 지적 고찰에 종속시키기 때문이다”고 한 말에서 미술의 본질에 대한 답을 찾고자 하였다.

단토는『평범한 것의 변용』에서 어떤 것이 예술의 지위를 가지는 필수조건으로 “ⅰ) 무엇에 관한 것”과 “ⅱ) 그것의 의미를 구현한다는 것”을 꼽았다. 구현이라는 말은 의미의 차원들을 포착하는 것들인 내포와 외연을 벗어나거나 넘어서는 것으로 이해하였다. 그래서 이 두 조건이 결합하면 예술을 정의하는 과제가 충분히 수행될 수 있을 것으로 확신하였다.[22]

---

16) 아서 단토, 위의 책, 233쪽
17) 아서 단토, 위의 책, 204쪽.
18) 팝이란 용어는『네이션』지의 미술비평을 담당했던 로렌스 앨러웨이가 만들어낸 것이다. 앨러웨이는 대중적인 미술들을 진지한 미술로 취급하자는 의도를 가진 반면, 단토는 대중 문화를 이용하는 미술작품을 가리키기 위해서가 아니라 대중매체의 산물들을 가리키기 위해 이 용어와 ‘팝 문화’라는 용어를 사용한다.: 아서 단토, 위의 책, 246~247쪽.
19) 아서 단토, 위의 책, 241쪽
20) 아서 단토, 위의 책, 60쪽
21) 아서 단토, 위의 책, 59쪽.
22) 아서 단토, 위의 책, 353~354쪽.

3.2. <브릴로 상자>의 식별불가능성

이러한 단토의 예술인식과 물음을 일반화 시킨 것이 워홀의 <브릴로 상자>이다. 단토는 워홀이 스테이블 갤러리에 출품한 델몬트 복숭아통조림, 캠벨 토마토주스통조림, 하인즈 토마토케첩 병, 켈로그콘플레이크 보다 특히 <브릴로 상자>에 매료되었다. 그는 이때의 충격을 「예술세계(The Art World)」에 술회했는데, 그 상품상자와 같은 것들이 단순히 잘 만들어진 공예품으로 보이지 않는 데에 문제가 있음을 알았다.[23] 단토에게 이 상자는 "감각경험으로부터 사고(thought)로 전환"[24]하는 것이자, 눈이 아니라 철학으로 향하는 것이며, 예술이 무엇인가에 대한 답을 주는 것이다.

그러나 시지각적 기준에 의한다면, 목수가 만든 나무상자 위에 브릴로 로고를 실크스크린한 <브릴로 상자>는 실재 '브릴로 상자'를 꼭 닮게 만든 인공물에 불과하다. 그런데 정확하게 꼭 닮아서 도저히 식별할 수 없는 두 상자 중 하나는 슈퍼마켓의 저장실에 있는 상품상자이고 하나는 전시장에 있는 예술작품이라면, 이 둘 사이의 차이를 이루는 것은 무엇인가라는 문제에 주목하였다. 1964년 당시 단토는 「예술계(The Artworld)」에서 어떤 것을 예술로 보기 위해서는 시각적 지각보다는 눈이 볼 수 없는 어떤 것의 필요성에 주목하였다. 그리고 그는 어떤 것을 예술로 보기 위해서는 눈으로 볼 수 있는 어떤 것이 아니라, "대상의 역사와 이론"이라고 주장한다. 그에게 있어 예술작품이란 그 예술작품자체가 아니라, 그것을 정당화시켜주는 이론, 즉 예술이론의 환경, 예술사에 대한 지식과 같은 예술세계에 의해 이루어지는 것이다.[25] 다시 말해 어떤 것이 예술세계의 공민권을 획득하는 것은 예술 그 자체가 아니라, 철학적 사유와 이론으로부터 부여받는 것이다.

작품으로 현상된 측면에서 보면, <브릴로 상자>는 스티브 하비가 디자인한 실재 브릴로 상자, 즉 산업디자인 작품을 빈틈없이 충실하게 재현했기 때문에, 외관상 두 상자가 정확하게 같아진다. 이것은 팝아티스트들이 시각기억(visual memory)을 일으키기 위해 최대 다수가 가졌을 기억, 즉 가장 유명한 인물이나 가장 널리 애용되는 상품을 선택하는 방법 중 하나이다. 그럼으로써 감상자들은 실재와 재현의 관계를 가지는 두 브릴로 상자를 동시에 느끼며 혼동에 직면하게 되고, 그 사이에서 식별불가능성(indiscernibility)을 일으키며 동일하다는 지각적 판단을 내리게 된다. 만약 워홀이 브릴로 상자가 아니라 처음 보는 대상을 선택하였다면, 단토 자신이 예로 든 점화플러그처럼 감상자들은 1790년의 쾨니히스부르크 외곽에 사는 나무꾼이 되어 철학적 사유보다 이것이 무엇인가에 더 관심을 기울였을 것이고, 그저 신기한 무관심적 관조의 대상이 될 뿐, 예술작품으로서의 존재 의미와 철학적 사유로 나갈 수 없었을 것이다.

그렇다면 <브릴로 상자>는 원본이 있는 재현물이고, 재현자체에 예술가의 의도가 유입될 수밖에 없으며, 재현결과에 이론적 해석이 있을 수밖에 없다. 그것은 예술적 혹은 철학적 해

23) 김광우, 「단토의 "예술의 종말 이후"에 관하여」『예술의 종말 이후』, 미술문화, 2012, 438쪽.
24) 아서 단토, 위의 책, 59쪽.
25) 오타베 다네히사, 김일림 역, 『예술의 역설』, 돌베개, 2013 3쇄, 307~308쪽.

석의 대상이 된다는 의미이고, 예술작품이 철학적 사유의 단서를 제공함으로써 그 사유의 결과를 부여받게 된다는 것이다. 이것은 이성훈의 견해처럼 “예술작품이 일종의 진술을 하고 있는 의미체이고 <브릴로 상자>는 확장된 의미의 재현”인 것이다.[26] 반면 실재 브릴로 상자는 우리의 일상적 삶속에 있는 상품으로서 철학적 사유와 해석을 굳이 받을 필요가 없는 것이다. 따라서 어떤 대상이 예술작품으로 인정받는다는 것은 단순한 사물(상품)의 영역에서 철학적 해석(의미)의 영역으로 변환되었다는 것을 의미한다. 그러므로 단토가 제기한 예술의 진화는 미의 추구에서 의미의 사유로 전환되는 것이며, 의미의 사유를 유도하고 철학적 해석이 가능한 것은 어떠한 것이라도 예술작품으로서의 공민권을 부여받는 시대에 들어섰다는 것을 의미한다.

4. 결 론

단토의 철학적 물음 중 하나는 예술가들이 실재 사물과 똑같이 만든 사물을 볼 때, 어떻게 하면 우리의 생각이 단순히 그 리얼리티에 현혹되거나 매료되지 않고, 작품과 실재를 구별해 주는 것은 무엇인가를 묻는 것이다. 그에게 뒤샹의 <샘>은 미술과 실재의 문제를 제기하고 공민권을 부여받지 못한 미술의 시초와 지금의 미술을 철학적으로 다시 연결시킨 작품이다. 그가 보는 미술의 시초는 분야를 한정짓지 않고 누가 무엇이든 제작하던 시대의 예술로서 내러티브가 회화의 진보발전적인 본성을 규정하기 이전의 미술(16세기)이다. 그렇기 때문에 레디메이드 개념을 낳은 <샘>은 사물의 세계와 미적 가치의 세계 사이에 존재했던 간격을 해체시키고 예술가에게 자유와 해방을 제공하며, 다양성이 공존하는 예술로 진화해나갈 수 있게 해주는 것이었다. 레디메이드의 영감으로 등장한 워홀의 <브릴로 상자>는 다시 작품과 실재 사이의 차이를 구별하는 것은 무엇인가라는 질문을 연장시켰고, 단토는 이 질문을 통해 제기한 이 질문은 예술을 철학 속으로 흡수하는 결과를 의도하였던 것이다.

그러나 단토는 예술의 문제를 예술사(역사)적 관점에서 종언을 고하는 바람에 양식의 문제를 도출시키는 동시에, ‘예술의 본질을 어느 특정한 예술양식과 동일시’하는 과오를 범하게 된다. 이는 종언 대상인 과거의 어떤 특정양식이 전제되어야 하고, 그 특정양식에 대한 ‘현재’가 자의적인 절대화로 이어지기 때문이다.[27]

예술수행의 문제에서 보면, 단토는 탑의 기단(基壇)없이는 탑두(塔頭)는 물론이고, 탑신(塔身)조차 쌓을 수 없다는 사실을 외면했다. 그는 <브릴로 상자>의 식별불가능성(indiscernibility)이라는 기단이 실재에 대한 재현이라는 점을 외면한 채, 자신의 철학적 물음으로 활용했기 때문이며, 오히려 이 기단은 조선유자가 사유한 전도(顚倒)개념 이전에 가지는 인식단계라고 할 수 있다. 바로 이 기단에서 단토의 <브릴로 상자>와 조선유자들의 회화인식은 공통되기에

26) 이성훈, 「단토의 예술철학 혹은 철학적 미술사」『예술의 종말 이후』, 미술문화, 2012, 404쪽.
27) 오타베 다네히사, 김일림 역, 『예술의 역설』, 2013 초판 3쇄, 돌베개, 306쪽.

들어설 수 있다.

조선유자의 회화인식도 재현의 측면에서 보면, 알베르티(Leon Battista Alberti)가 예술은 자연의 외형보다는 자연의 법칙을 모방하는 것이어야 한다는 주장과 스칼리거(Julius Caesar Scaliger)가 자연의 규범을 모방하는 것이어야 한다는 주장, 그리고 단토가 모더니즘 이전의 화가들에 대해, “인물, 풍경, 역사적 사건 등을 눈에 드러나는 그대로 그리고 세계를 나타나는 대로 재현했다.”[28]고 한 것과 흡사한 것이 사실이다. 그러나 유자들은 그림의 리얼리티 자체에 몰입하거나 한정되지 않았을 뿐만 아니라, 리얼리티 자체를 분석 대상으로 삼거나 비중을 두지도 않았다. 오히려 리얼리티에서 기억 속의 실재와 눈앞의 실재를 동일시하며 자신들의 논지를 추론해나갔고, 그것은 과거와 현재, 공간과 평면, 언어경험과 실재에 대한 동일시였다. 이를 근거로 자신의 삶을 투영시키며 인간됨을 반성하거나, 사상적 인식을 기반으로 언어 습속에 대해 사유하였다. 또 작품을 세계에 존재하는 하나의 사물로서 인정하며 어떠한 관점과 인식으로 존재시키는가에 대해 사유하며 복제의 의미 또한 언급하고 있다. 그들에게 실재대상을 꼭 닮은 그림(작품)은 재현이지만 실재작품이고, 재현된 실재그림(작품)이지만 실재를 투영해냈다.

따라서 단토가 일반상품과 예술작품의 유사성 너머의 것을 소명하고 작품에 공민권을 부여하기 위해 철학적 질문을 던졌다면, 유자들은 단토가 제시한 철학적 사유와 방향이 다를 뿐, 이미 그에 상응하는 반문으로 삶과 세계를 다양하게 사유하였다. 그들은 유자이면서도 유가사상의 순수성보다 유불도 사상이 혼재된 인식의 자유를 선택하였다. 따라서 그림에 대한 그들의 인식(내용)은 분명 당시의 것이지만, 실재와 그림에 대한 인식(관점)은 ‘모든 것이 가능하다’는 범주에 동참할 수 있는 진화가능성을 함의하고 있다.

28) 아서 단토, 위의 책, 59쪽.

<참고문헌>

『老子』
『荀子』
『中庸輯略』
『退溪文集』
『保閑齋集』
『白沙別集』
『象村稿』
『農巖集』
『西堂私載』
『東谿集』
『三淵集』
김광우, 「단토의 “예술의 종말 이후”에 관하여」『예술의 종말 이후』 5쇄, 미술문화, 2012.
김상환, 『예술가를 위한 형이상학』 7쇄, 민음사, 2004.
브와디스와프 타타르키비츠, 손효주 옮김, 『미학의 기본개념사』 6쇄, 미술문화, 2011.
아서 단토, 이성훈・김광우 옮김, 『예술의 종말 이후』 5쇄, 미술문화, 2012.
오타베 다네히사, 김일림 역, 『예술의 역설』 3쇄, 돌베개, 2013.
이성훈, 「단토의 예술철학 혹은 철학적 미술사」『예술의 종말 이후』 5쇄, 미술문화, 2012.
조정환, 『예술인간의 탄생』, 갈무리, 2015.

조선 유학자들의 서예인식과 비평정신

장 지 훈
(경기대학교)

1. 들어가는 말
2. 道學的 서예인식
 2.1. 退溪 李滉
 2.2. 尤庵 宋時烈
3. 易理的 서예인식
 3.1. 玉洞 李潨
 3.2. 耳溪 洪良浩
4. 實學的 서예인식
 4.1. 燕巖 朴趾源
 4.2. 茶山 丁若鏞
5. 陽明心學的 서예인식
 5.1. 圓嶠 李匡師
 5.2. 蒼巖 李三晩
6. 나오는 말

<논문요약>

본고는 도학자로부터 양명학자에 이르기까지 학문적 성향에 따른 다양한 서예인식을 재조명하였다. 이를 통해 조선의 유학자들이 생각하는 서예란 어떠한 예술이며, 서예를 통해 추구한 유학자들의 심미관은 무엇인지를 살펴보았다.

조선 전반기 도학자들은 서예를 理氣心性論과 연계지어 이해한다. 퇴계 이황은 성리학적 심성론에 기인하여 궁극적으로 '敬'의 자세로 일관하면서 유가의 도통관인 心法을 서예의 본질로 상정했다. 그리하여 '純一'을 지향함으로써 서예는 理發의 예술이 되어야 함을 인식하였다. 우암 송시열 또한 서예의 心法을 본질로 삼으면서도, 心法을 구현하는 심미관을 '直'에 둠으로써 氣發의 서예미학을 지향하였다. 도학자들은 대체로 서예는 心法의 구현임을 인식함으로써 결과적으로 人正則書正의 윤리적 서

예관을 형성하였다.

조선 후반기 실학자들은 서예를 우주론적 관점에서 易理的으로 이해하거나, 사실주의 정신에 입각하여 自得, 實心, 眞 등과 연계지어 인식한다. 옥동 이서는 퇴계의 서예관인 心法을 계승하면서도 서예의 본질을『周易』의 관점에서 형이상학적으로 접근한다. 그리하여 서예는 성인의 도와 합당한 易의 생명정신이 본질임을 인식하고, 이를 토대로 서예는 隨時變通의 自得이 구현되어야 한다고 본다. 이계 홍양호는 貴古淺今의 사유에서 벗어나 易理로써 서예의 본질을 이해하고, 이를 통해 善變을 도모한다. 즉, 서예는 생동 · 변화해야 한다는 '예술로서의 서예'를 學的으로 이해했다. 박지원 또한 變易의 사고를 바탕으로 서예는 習俗을 벗어나 자기만의 새로운 형식과 감성의 표현임을 인식했다. 즉, 자기만의 필의를 구현하여 眞을 표방함으로써 진정한 法古創新이 된다는 것이다. 다산 정약용은 서화에 있어서 지나치게 이상적이고 관념적 풍조를 병폐로 여기고, 원형에 대한 사실적인 표현과 시대정신을 담아낼 것을 강조한다. 이러한 실학자들의 서예인식은 기존의 理 중심적 심미관에서 氣 중심적 심미관으로 전향된 것이라 하겠다.

조선 후반기 양명학자들은 학문의 근원을 良知에 두고, 서예에서 주체적인 心의 발현을 강조한다. 원교 이광사는 기존의 도덕적 心法에서 벗어나, 서예란 자기진정의 眞法을 구현하는 것임을 천명했다. 그리하여 주체적 心에 근거한 창작활동이 생동하는 서예라고 인식하였다. 이광사를 추존한 창암 이삼만은 서예란 모든 法의 극치를 넘은 無法의 단계, 즉 自得의 절대자유경지를 지향하는 것으로 보았다. 이러한 양명심학적 사유는 기존에 지배적이었던 '心正則筆正' 혹은 '書如其人' 등 윤리적 서예인식에서 이미 벗어나 진정주의 심미관을 지향하는 것이라 하겠다.

이상의 연구를 통해 조선 유학자들의 학문사상과 연계된 다양한 서예인식을 확인했으며, 조선서예미학의 심화과정을 이해하는 계기를 마련하였다.

주제어 : 서예인식, 心法, 易理, 眞法, 自得.

1. 들어가는 말

서예는 글씨의 예술, 즉 문자예술이다. 부호나 문자를 통해 의사 전달을 우선하던 고대로부터 점차 문자에 담겨진 내용을 중시하고, 그것을 보다 아름답게 표현하는 데 의미와 가치를 두면서 예술로 발전해왔다. 서예는 다른 예술과 달리 문자를 서사하는 예술이기 때문에 儒者들이 평생 보고 듣고 쓰는 공부와 직결된다. 때문에 선비들의 학문적 사유에 따른 서예에 대한 인식과 경향도 달라진다고 할 수 있다.

조선의 유학이 聖學, 道學, 禮學, 實學으로 사유체계가 변모해가듯 이러한 사유체계의 변화 속에서 서예에 대한 인식의 변화도 있으리라고 본다. 글씨가 인간의 마음을 담아내는 예술임은 불변의 진리이지만, 어떠한 마음과 어떠한 정신과 어떠한 생각을 담아내는가에 따라 서예 본질에 대한 이해가 달라질 수 있다. 즉, 유학자들의 다양한 학문사상적 성향에 따라 서예인식의 차이를 보이기 마련이다.

이러한 관점에서 본고는 도학자로부터 양명학자에 이르기까지 학문적 성향에 따른 다양한 서예인식을 재조명하고자 한다. 이를 통해 조선의 유학자들이 생각하는 서예란 어떤 예술이며, 서예를 통해 추구한 심미지향은 무엇인지 등을 살펴보고자 한다. 조선의 다양한 서예인식을 재확인함으로써 조선서예미학의 심화과정을 이해하는 계기를 마련하고자 한다.

2. 道學的 서예인식

유교의 이념을 실현하기 위해서는 무엇보다도 인간의 본질에 대한 올바른 인식과 가치판단을 갖고 자신의 품성을 가다듬어 나가야 하는 것이다. 유교사상의 핵심과제는 무엇보다도 개인의 인격을 함양하는 일이라 할 수 있다. 모든 학문은 결국 마음에 근본해서 이치를 탐구하고 이를 현실에 적용하여 실천하거나 활용하는 것이므로, 만사의 근본을 세우는 가장 최우선이 마음을 바로 잡는 것이라고 할 수 있다.

이러한 마음을 수양하고 실천하는 과정은 유자들에게 있어서 학문만큼 다양한 예술활동과도 결부된다. 즉, 공자가 '遊於藝'라 하여 학문의 과정을 설명하면서 도덕과 인의를 실천함에 있어 藝를 통한 남과의 융화를 강조한 것처럼, 유가에서의 藝는 道, 德, 仁을 구현하는 데 표현양식으로서 존재해왔다.[1] 이 가운데서도 書는 六藝의 하나로, 성리학에 바탕한 조선의 유학자들에게는 심성수양의 대표적인 덕목이다.

書가 마음의 수양을 표현하는 양식으로서 존재한 이상, 유학자들은 단순히 '글씨를 쓰기'가 아닌 '마음을 담기'로 인식할 수밖에 없다. 비록 서예가 성현의 도에 비하면 末藝에 해당하지만, 文과 道는 불가분의 관계임은 주지의 사실이다. 이런 차원에서 조선의 유학자들은 書의

1) 『論語』, 「述而篇」, "子曰, 志於道, 據於德, 依於仁, 遊於藝."

의미와 가치를 학문과 결부지어 이해했다. 특히 전반기 도학자들은 그들의 관심인 心性理氣를 서예와 결부지어 이해하곤 했다.

2.1. 退溪 李滉

도학자 가운데 主理的 관점에 서 있는 退溪 李滉(1501-1570)은 평생 敬을 중시한다. 그는 '경은 한 마음의 주제이며 모든 일의 근본'이라고 하고, '성인이 되는 학문의 처음과 끝을 이루는 것'이라고 말한다.[2] 또한 "敬以直內를 일용의 제 一義로 삼는다."[3]거나 "敬을 주로 하되 마음에 별다른 것이 없어야 實得이 된다."[4]고 말한다. 敬이 일상의 중요명제이며, 실득의 요체가 경공부에 달려있음을 주장한다.

敬은 수양론의 핵심사상으로 『周易』에서 "군자는 敬으로써 안을 곧게 하고 義로써 밖을 방정하게 한다[敬以直內, 義以方外]."[5]는 말에서 비롯된다. 敬은 곧 다른 곳으로 마음이 빼앗기지 않는 '主一無適'의 경지를 뜻한다.[6] 이러한 敬을 중시했던 이황의 사유는 그의 서예인식에도 반영된다. 文峯 鄭惟一(1533-1576)에게 화답으로 지은 「習書」에는 그 핵심이 드러나 있다.

> 字法은 예로부터 心法의 나머지이니, 글씨를 익히는 것은 명필을 구함이 아니다. 창힐과 복희가 만든 것은 저절로 신묘하고, 魏晉(종요와 왕희지)의 풍류가 어찌 내치고 성그리오. 조맹부[7] 배우다가 옛것을 잃을까 걱정되고, 장필[8]을 흉내 내다 허황될까 두렵구나. 다만 점획이 모두 純一함을 지닌다면, 사람들의 비방이나 칭찬에 관계될 것 없다네.[9]

그는 먼저, 글씨는 마음에 바탕하는 것으로 '字法'에 앞선 '心法'을 강조한다. 글씨 보다 마음을 중시하는 것은, 서사자의 마음이나 태도가 筆跡에 드러날 뿐이라는 心性論的 서예관을 견지하는 것이다. 이러한 인식하에서는 글씨를 잘 쓰기 위함이 아니라 '심법'을 어떻게 '심획'으로 담아내는가가 관건이다. 여기서 '心'이 아니라 굳이 '心法'이라 표현한 것은 人慾이 제거된 天理의 마음과 직결된다.

즉, 이황의 관점에서 '심법'을 중시하는 것은 유가의 道統觀에서 말하는 '16자 심법'[10]을 글

---

2) 『退溪全書』권7, 「聖學十圖」, "敬者, 一心之主宰而萬事之根本也. … 然則敬之一字, 豈非聖學成始成終之要也哉." 陳淳은 "敬者, 一心之主宰, 萬事之根本."이라 했으며, 朱子는 "敬者, 聖學之所以成始成終者也."라고 했다.

3) 『退溪先生文集』 卷29, 「答金而精」, "只將敬以直內, 爲日用第一義."

4) 『退溪先生文集』 卷14, 「答李叔獻」, "主敬而能無二三, 方爲實得."

5) 『周易』, 「坤卦・文言傳」, "直, 其正也, 方, 其義也, 君子敬以直內, 義以方外, 敬義立而德不孤, 直方大不習无不利則不疑其所行也."

6) 『論語』, 「學而篇」, "子曰, 道千乘之國, 敬事而信, 節用而愛人, 使民以時."의 朱子 註) "敬者, 主一無適之謂. 敬事而信者, 敬其事而信於民也."

7) 吳興은 趙孟頫(1254-1322)를 가리킨다. 조맹부의 자는 子昂이고, 호는 松雪道人이고, 浙江省 湖州의 吳興사람이다.

8) 東海는 張弼(1425-1487)을 가리킨다. 장필의 자는 汝弼, 호는 東海이다.

9) 李滉, 『退溪集』권3, 「和鄭子中閑居二十詠」其三 「習書」, "字法從來心法餘, 習書非是要名書, 蒼羲制作自神妙, 魏晉風流寧放疎, 學步吳興憂失故, 效顰東海恐成虛, 但令點劃皆存一, 不係人間浪毁譽."

씨에 담아야 한다는 것이다. 서예는 명필이 되는 것에 있지 않다는 것은 왜 서예를 하는가에 대한 답을 담고 있다. 즉, '심법'이 '자법'에 우선한다는 관점은 窮理盡性하고 심성도야를 통해 자기를 완성하는 일종의 성리학적 心性論으로써 서예를 이해한 것이다.[11]

때문에 그는 점과 획에 오로지 '純一'할 것을 강조한다. '순일'함이란 심법의 내용을 한마디로 표현한 것이라 할 수 있다. 이는 곧 이황이 강조하는 '敬'과 매우 밀접한 관련이 있다. 그가 "程明道 선생은 글씨를 쓸 적에 심히 敬한 태도로 쓴 것은 진실로 글씨를 잘 쓰고자 한 것도 아니요, 또 글씨를 못 쓰고자 한 것도 아니다. 다만 글씨를 쓰는데 敬했을 따름이다."[12]라고 한 바에서도 확인된다.

그는 이어서 "朱子도 말하기를 '한 점 한 획에 純一함이 그 속에 있어야 한다. 마음을 풀어놓으면 거칠어지고, 예쁘게 쓰려고 하면 미혹된다.'고 하였다. 이른바 '一'이란 곧 敬을 말하는 것이다."[13]라고 하여 주자가 점획의 순일을 강조하였고, 그 순일의 의미가 敬임을 분명하게 재인식하고 있다. 이러한 점이 그의 서예관에도 투영되어 글씨의 순일함, 즉 서예에서도 '敬'의 중요성을 인식하고 있다.

그리하여 조맹부와 장필에 대한 비판은 心法의 관점에서 출발한다. 즉 창힐과 복희가 만든 書契와 八卦는 모두 천지자연의 조화와 작용을 보고 觀物取象[14]한 결과이므로 天理가 보존되어 心法이 전해진다. 이에 반하여, 조맹부나 장필은 겉으로 옛것을 본받고 나름대로 자기만의 예술세계를 펼친 것 같지만 외형미에 치우쳐 字法은 우수하나 心法이 미미하다는 것을 은유하였다.

특히 "바른 서법은 바른 人心을 위한 것이고, 바른 인심은 성현의 도를 지킨다."[15]는 말처럼 서예사에서는 서법을 통해 도통을 세운다. 즉, 성인이 만든 문자(창힐의 서계와 복희의 팔괘)를 大統한 서가로서 왕희지를 萬世不易의 스승으로 추앙하며, 왕희지는 종요와 장지를 계승한 서예가로 본다.[16] 이러한 왕희지를 통해 유학의 도통에 비견되는 서예의 書統을 내세운다.

그러한 서통의 흐름 속에서 후대 조맹부나 왕필이 그 맥을 잇는 듯해 보이지만, 본질 보다는 형태미에 치우친 점을 비판한다. 당시 조맹부의 松雪體는 조선을 풍미하였고, 장필은 초서로 이름나 있었다.[17] 그런데 이황의 관점에서는 이들의 唯美主意的인 글씨에 빠져 자칫 '邯鄲

---

10) 『書經』, 「大禹謨」, "人心惟危, 道心惟微, 惟精惟一, 允執厥中." 朱熹 등 宋儒가 이것을 堯 · 舜 · 禹 세 성인이 서로 道統을 주고받은 十六字心傳이라고 강조한 뒤로부터, 개인의 도덕 수양과 治國의 원리로 숭상되어 왔다.

11) 조민환, 「退溪 李滉의 서예정신」, 『동양예술논총』 제10집, 강암서예학술재단, 2006, p.3.

12) 『退溪全書』권28, 「答金惇敍」(丁巳) 7월, "明道寫字時甚敬, 固非要字好, 亦非要字不好, 但敬於寫字而已."

13) 上同, "故朱子亦曰, 一在其中, 點點畫畫. 放意則荒, 取妍則惑. 所謂一, 卽敬也."

14) 張懷瓘, 『書斷 · 上』, 「古文」, "案古文者, 黃帝史蒼頡所造也. 頡首四目, 通于神明, 仰觀奎星圓曲之勢, 俯察魚文鳥迹之象, 博采衆美, 合而爲字, 是曰古文." 및 「神品」의 "周史籀, 宣王時爲史官, 善書, 師模蒼頡古文. 夫蒼頡者, 獨蘊聖心, 啓明演幽, 稽諸天意, 功侔造化, 德被生靈, 可與三光齊懸, 四序終始, 何敢抑居品列."이란 창힐에 대한 언급과 복희가 팔괘를 만드는 것과 관련된 『周易』, 「繫辭傳下」2장, "古者包犧氏之王天下也, 仰則觀象於天, 俯則觀法於地, 始作八卦, 以通神明之德, 以類萬物之情."이라 하는 것 참조.

15) 項穆, 『書法雅言』, 「書統」, "正書法, 所以正人心也, 正人心, 所以閑聖道也."

16) 上同, "余則謂逸少兼乎鍾張, 大統斯垂, 萬世不易."

17) 趙龜命, 『東溪集』卷6, 「題從氏家藏遺教經帖」, "我朝書法, 大約三變. 國初學蜀, 宣仁以後學韓. 近來學晉, 規穫

學步’의 고사나[18] 效顰의 고사[19]처럼 본심마저도 잃어버리거나 껍데기 뿐의 허한 글씨가 될까봐 경계한다.[20]

특히 조맹부는 宋末에 지방의 관리였으나, 송이 망하자 칩거하며 학문과 서화에 전념했다. 하지만 元 태조에게 발탁되면서 二朝從事의 오명을 남길 수밖에 없었다.[21] 心法을 중시했던 이황의 관점에서 조맹부의 글씨는 더더욱 달가울 리가 없었다. 때문에 “근래 조맹부와 장필의 글씨가 세상에 성행하나 모두 후학을 그르치는 것을 면치 못 한다”[22]라고 언급하면서 그 폐단을 지적하였다.

이황은 성리학적 심성론에 기인하여 궁극적으로 敬의 자세로 일관하면서 ‘人正則書正’[23]이라는 ‘純一’의 서예를 추구했다. 敬은 유가의 수양론인 ‘居敬窮理’의 방법을 통하여 ‘存天理去人慾’의 구체적인 실천으로서 義를 행하기 위한 근거이다. 이러한 敬에 근거하여 서예에도 義의 정신을 투영한 것이다. 때문에 조맹부를 字法에 대한 비판적 차원을 넘어 ‘不事二君’의 忠義에 반하는 心을 비판한 것이다.

‘순일’함을 강조하는 사유는 서예의 형태적 工拙에 보다 정신을 강조하는 정신우위론에 해당한다. 이는 마치 문인화에서 ‘重神似, 輕形似’의 경향과 흡사하다. 이황의 서예에 대한 사유를 그의 이기론에 적용하면 신사적 차원의 理를 절대적으로 중시하고 형사적 차원의 氣를 경시하는 일종의 主理的 입장과 관련이 있다. 다른 식으로 말하면 이황이 인식하는 서예는 理發의 예술이 되어야 한다는 것이다.[24]

漸勝, 而骨氣耗矣. 今之晉體, 究極變態, 驟見之, 未有不以爲逼肖中華, 而其實摸儗眉髮.”

18) 『莊子』, 「秋水」, “또한 자네는 저 수릉의 소년이 한단에 가서 걸음걸이 배운 이야기를 듣지 못했는가? 아직 한단의 걸음걸이도 배우지 못한 채 자기 본래의 걸음걸이조차 잊어버리고는 엉금엄금 기어서 돌아올 수밖에 없었다는 것이네. 이제 자네도 썩 돌아가지 않으면 장자의 도를 알기도 전에 장차 자네의 본래의 학문도 잊어버릴 것이요. 또 자네의 업마저 잊어버릴 것이네[且子獨不聞夫壽陵之餘子之學行于邯鄲與. 未得國能, 又失其故行矣. 直匍匐而歸耳. 今子不去, 將忘子之故, 失子之業]” 참조.

19) 『莊子』, 「天運」, “(월나라 미녀)서시가 가슴이 아픈 병이 있어서 눈살을 찌푸렸더니 그 마을의 못난 여자가 그것을 보고 아름답다 하여 가슴을 안조 눈살을 찌푸리며 돌아다녔습니다. 그 마을의 부자들은 그것을 보고 문을 굳게 닫고 나오지 않았고, 그 마음의 가난한 사람들은 그것을 보고 처자를 거느리고 그 마을을 떠났다고 합니다. 저 못난 여자는 서시의 얼굴에서 (겉으로 들어난 외형적인) 눈살의 찌푸림만 알았지, 어째서 그 눈살 찌푸림이 아름다운가의 까닭은 몰랐던 것입니다[西施病心而矉其里, 其里之醜人見之而美之, 歸亦捧心而矉其里. 其里之富人見之, 堅閉門而不出, 貧人見之, 挈妻子而去走. 彼知矉美, 而不知矉之所以美]” 참조.

20) 장필은 술을 마신 후에 정서를 끌어내어 글을 쓴 것으로 이름이 있는데, 특히 懷素와 張旭, 그 중에서도 술을 마시고 창작에 임한 것으로 유명한 장욱의 풍을 본떴다고 한다. 王鏊, 『震澤集』권26, 「中議大夫江西知南安府張公墓表」, “其草書尤多自得, 酒酣興發, 頃刻數十紙, 疾如風雨, 矯如龍蛇, 欹如墮石, 瘦如枯藤, 狂書醉墨, 流落人間. 雖海外之國, 皆購求其迹, 世以爲顚張復出也.”, 陸深, 『陸儼山集』권86, 「跋東海草書卷」二首, “東海先生以草聖蓋一世, 喜作擘窠大軸, 素狂旭醉, 震蕩人心.”

21) 임태승, 『중국서예의 역사』, 미술문화, 2006, p.169 참조.

22) 李滉, 『退溪集』권3, 「和鄭子中閑居二十詠」其三 「習書」, “近世趙張書盛行, 皆未免誤後學.”

23) 項穆, 『書法雅言』「書統」, “柳公權曰, 心正則筆正. 余則曰, 人正則書正.”

24) 조민환, 「退溪 李滉의 서예정신」, 『동양예술논총』 제10집, 강암서예학술재단, 2006, p.8 참조.

2.2. 尤庵 宋時烈

기호학파의 핵심 인물인 尤庵 宋時烈(1607-1689) 또한 서예에 있어서는 도학자들의 보편적인 사유 속에서 인식한다. 그는 朱子의 말을 인용하여 글씨는 사람의 德性과 관계있음을 주지시킨다.

> 朱子가 "글씨 쓰는 일은 작은 일이지만 사람의 덕성과 서로 관계가 있음이 이와 같도다. 지금 사람이 옛 사람에 미치지 못하는 것이 어찌 이 한가지 일 뿐이랴."라고 한 말은 참으로 스스로 경계하며 힘써야 할 말이다.[25]

> 晦庵이 일찍이 南軒(宋나라 張栻)과 함께 韓魏公(魏國公에 봉해진 韓琦), 王荊公(荊國公에 봉해진 王安石)의 글씨를 논하면서 "魏公은 마음이 안정되었기 때문에 글씨가 端嚴謹重하고, 荊公은 마음이 조급하였기 때문에 대단히 총망하게 쓰여진 듯하다."라고 하였다. 글씨를 쓰는 것은 비록 세세한 일이지만, 사람의 德性과 그 서로 상관됨이 이와 같다.[26]

글씨는 그 사람의 덕성을 드러내기 때문에 글씨를 보면 그 사람의 덕성을 알 수 있다는 견해이다. 이는 '書如其人'[27]의 틀 속에서 글씨는 '尊德性 道問學'의 중용을[28] 구현해야한다는 서예관을 주자의 언급을 통해 은유하고 있다. 덕성은 학문을 통해서 가다듬어진 지고한 道學의 경계를 말한다. 이러한 도학의 경계가 글씨로 발현되었을 때, 그 글씨 또한 격조가 높다는 의미이기도 하다.

그리하여 주자가 일찍이 韓琦는 마음이 안정되었기 때문에 글씨가 端嚴謹重하고, 왕안석은 마음이 조급하기 때문에 글씨가 급하고 각박하다는 점을 상기시킨다. 때문에 글씨가 아무리 작은 일이더라도 그 사람의 덕성을 반영한다고 보았다. 즉, 덕성이 예술로 표현되는 것은 물론이거니와, 存德性이 서예로 구현되어야만 진정한 서예라는 것이다.

> 후대의 '藝에서 노니는 선비'들은 한갓 그 心畫만 구하지 말고 반드시 그 心法을 구해야 할 것이니, 士式은 그것에 힘써야 할 것이다.[29]

송시열은 洪士式이 소장하고 있는 선현유묵을 평한 글에서 그의 서예관을 일견 피력한다. 그 또한 이황처럼 글씨에서 '心畫'만 드러내지 말고, '心法'을 구현할 것을 강조한다. 즉, 이황

---

25) 『宋子大全』第149卷, 「書洪士式所藏書帖後」, "筆札細事, 而於人德性相關如此. 今人不及古人, 豈獨此一事云者. 眞可以自警而自勉也."

26) 『宋子大全』第137卷, 「禮部韻玉篇篆書序」, "晦庵嘗與南軒論韓魏公, 王荊公之書, 以爲魏公胸中安靜, 故端嚴謹重. 而荊公則操擾急迫, 故如大忙中寫. 書雖細事, 而於人之德性, 其相關有如此者."

27) 劉熙載, 「書概」, "書者, 如也, 如其學, 如其才, 如其志, 總之曰如其人而已."

28) 『中庸』 제27장, "故君子尊德性而道問學, 致廣大而盡精微, 極高明而道中庸, 溫故而知新, 敦厚而崇禮."

29) 『宋子大全』第149卷, 「洪士式所藏遺墨跋」, "後之游藝之士, 於此不徒求其心畫, 而必求其心法斯可矣, 士式其勉之哉."

이 ‘16자 심법’을 글씨에 담아야 한다고 언급한 바와 같은 맥락이다. 이러한 心法의 구현은 위에서 언급한 ‘尊德性 道問學’의 중용적 사유를 서예로 반영하는 것이다.

송시열이 서예의 心法을 강조하는 것은 앞서 이황과 마찬가지이다. 다만 학문적 성향의 차이에 따라 그들의 서예미학은 미묘한 차이를 보인다. 송시열은 朱子가 임종 시에 ‘直’자로 제자들에게 가르친 바처럼, 임종하는 자리에서 ‘直’자를 남기고 세상을 떠난다.[30] 이황이 敬자에 매달린 것에 비해 송시열은 直을 평생의 목표를 삼아 敬以直內과 以直養氣를 실천하는 데 매달렸다.[31]

송시열의 直思想에서 특이한 점은 바로 直으로써 氣를 기르는 데 있다. 때문에 ‘以直養氣’의 사고는 자연스럽게 그의 서예에도 영향을 준다. 즉, 송시열의 글씨는 正大한 가운데 奇拔하고, 壯重한 서예미가 두드러진다. 肅宗代의 金昌翕은 의 글씨가 진실로 奇拔하지만 技藝를 취하지는 않았다고 품평한 바 있다.[32] 그리고 『竹泉集』에는 “尤庵의 大字는 진실로 奇偉하다”[33]라고 평가되기도 했다.

송시열의 서예가 ‘奇’하다는 점은, ‘기이하고 괴이함을 숭상하는 것을 기피하는’[34] 이황과는 사뭇 다르다. 서예에서 ‘正’은 端嚴沈實하고 朴質有致함을 의미하며, ‘奇’는 巧妙妍麗하고 起伏多變함을 의미한다.[35] 그래서 서예에서는 正과 奇의 조화를 요구하기 마련이다. 즉, 正하면서 奇가 없으면 비록 장엄하지만 문채가 적어지고, 奇하면서 正하지 못하면 비록 시원스럽지만 우아하지 못하다.[36]

그래서 역대로 서가들은 흔히 ‘正’으로부터 ‘奇’로 들어가고, 다시 변증법적 논리에 따라 ‘奇’로부터 다시 ‘正’으로 되돌아온다고 인식했다.[37] 송시열의 서예미학 또한 ‘正’ 가운데에서 ‘奇’를 구하는 것이며 이 때의 ‘奇’는 그의 直思想을 바탕으로 養氣에서 발현된 ‘奇’라고 볼 수 있겠다.[38] 氣의 발현을 긍정하는 점은 오로지 서예의 純一함 즉, 理를 강조하는 이황의 인

---

30) 『宋子大全』第134卷, 「雜著-示諸子孫姪孫等」, “天地之所以生萬物, 聖人之所以應萬事, 直而已. … 是孔孟朱三聖同一揆也.”

31) 『宋子大全』第135卷, 「雜著-李頤字說」, “聖人有言曰人之生也直, 罔之生幸而免耳. … 不直則失其所以生之之道, 而將不免於死矣. … 天尊地卑, 陰降陽升, 亦無非理之所以直也. 直之道顧不大歟. 然而學者之所從事者, 必以其近而至要者. 生盍亦以敬以直內, 以直養氣者爲先哉. 然後自吾心直而吾躬直, 吾事直, 以至於無所不直, 而以無負生直之理矣, 生其勉之哉.”

32) 金昌翕, 『三淵集』卷25, 「題鄭長源所藏尤庵筆跡跋」, “尤翁之筆固奇矣. 然非取其藝. 惟德翳物, 自其慕者而言之, 蓋如此.”

33) 朴定陽, 『竹泉集』卷6, 「題尤庵先生書後」, “右虞庭鳥獸四大字, 尤庵宋先生書. 而張生重卿所藏也. 先生大字固奇偉. 此又其得意者, 誠可葆玩.”

34) 『退溪先生言行錄』卷5, 「雜記」, “先生筆法, 端顓雅重, 其大字亦方嚴整齊, 類其爲人, 大字亦方嚴整齊. 非如他名家者, 但尙奇怪而已.”

35) 項穆, 『書法雅言』, “所謂正者, 偃仰頓挫, 揭按照應, 筋骨威儀, 確有節制是也. 所謂奇者, 參差起伏, 騰凌射空, 風情姿態, 巧妙多端也.”

36) 上揭書, “書法要旨, 有正與奇. … 正而無奇, 雖莊嚴沈實, 恒樸厚而少文; 奇而弗正, 雖雄爽飛妍, 多譎歷而乏雅.”

37) 孫過庭, 『書譜』, “初學分布, 但求平正, 既知平正, 務追險絶, 既能險絶, 復歸平正. 初謂未及, 中則過之, 後乃通會. 通會之際, 人書俱老.”

38) 조종식, 「尤庵 宋時烈의 直思想的 書藝美學」, 『서예학연구』 제12호, 한국서예학회, 2008, p.87.

식과는 다른 면모이다.

이황은 “비록 우연히 한 글자를 쓰더라도 글자체는 정돈되지 않음이 없었다.”[39]거나, 다른 명가들이 다만 기이하고 괴이함을 숭상하는 것을 싫어하며[40] “제멋대로 날려 쓰는 경우가 드물고 다른 사람이 어지럽게 쓴 것을 싫어하는 성향[41]이었다. 즉 理發的 사유 속에서 일체의 잡스러움이 없이 敬에 주로 하여 純一한 서예세계를 지향하는 것이다.

이에 반해, 李珥의 氣發說을 계승한 尤庵 宋時烈은 서예에서도 氣發的 요소가 드러난다. 즉, 송시열은 “글씨를 쓸 때에 반드시 한 잔의 술을 마셔서 약간의 취기가 돈 뒤에 붓을 들므로 筆端이 豪健하였다.”[42]고 한다. 한 치의 흐트러짐도 없는 이황과는 사뭇 대조적이다. 취기가 돌고 붓을 들게 되면, 敬의 자세만으로 글씨를 쓰는 것이 아니라 날려 쓰거나 기이하고 괴이함, 즉 氣의 발현이 허용되기 마련이다.

이러한 차원에서 본다면 이황과 송시열은 도학자로서 공히 서예의 心法을 본질로 삼으면서도, 心法을 구현하는 심미관이 ‘敬’이냐 ‘直’이냐에 따라서 서예미학의 미묘한 차이를 띤다. 즉, 敬이 본체적 理에 가깝다면 直은 작용적 氣에 가까운 점과 관련하여 理發의 서예와 氣發의 서예로 구현된다. 이는 理氣論의 견해 차이에 따른 서예인식과 창작상의 상이한 경계로 이어진다는 점을 반증하는 것이라 하겠다.

3. 易理的 서예인식

조선조 유학을 이분법적으로 논하면, 18세기를 기준으로 이전의 性理學과 이후의 實學思想으로 대별된다. 이는 중국 宋 · 明의 성리학과 淸朝 실학사상의 영향 때문이라 하겠다. 하지만 실학이 기존의 성리학과 대별되더라도, 주자학적 성리학이 완전히 쇠퇴한 것은 아니었다. 그러므로 조선조 18세기의 사상은 기존의 주자학적 성리학이 분기되는 가운데 양명학·노장학·서학 등이 혼재하는 양상을 띤다.

이러한 흐름에서 조선의 유학자들은 서예에 대한 인식의 변화도 가져온다. 물론시대를 막론하고 유자들에게 있어 서예는 心의 구현이라는 본질적 가치는 변함이 없다. 하지만, 기존의 도학자들이 心法에 근거를 두고 道心의 발현에 의한 수양적 서예에 주력한 반면, 후기의 유학자들은 서예를 우주론적 관점에서 서예를 생명활동으로 이해함으로써 보다 고차원적인 서예심미관을 견지한다.

---

39) 『退溪先生言行錄』卷5, 「雜記」, “先生雖偶書一字, 莫不整頓, 點劃字體, 方正端重.”

40) 『退溪先生言行錄』卷5, 「雜記」, “先生筆法, 端頸雅重, 其大字亦方嚴整齊, 類其爲人, 大字亦方嚴整齊. 非如他名家者, 但尙奇怪而已.”

41) 『退溪先生言行錄』卷5, 「雜記」, “自少時書字必楷正, 雖傳抄科文雜書, 鮮有胡寫, 亦未嘗求諸人. 蓋厭人之難書也.”

42) 『宋子大全』卷18, 「語錄·崔愼錄」, “每於寫字時, 必以一杯酒, 致其微醺, 乃把筆揮之, 筆端豪健.”

3.1. 玉洞 李漵

조선조 중・후반기에도 주자학적 서예에 기반인 心法의 도통관은 여전히 서예의 書統觀으로 이어진다. 近畿南人 계열의 玉洞 李漵(1662-1723)는 “老佛이 모두 ‘天上天下唯我獨尊’이라 하여 천지를 糟粕하게 여기고 가벼이 업신여겼으니, 또한 그 참람하고 망령됨이 무엇보다 더 심하겠는가?”[43]라고 하여 老佛을 비판하고, “왕양명은 불가의 유파이다.”[44]라고 하여 양명학을 이단으로 취급한다.

그리고 “오직 왕희지만 중정함 얻었으니, 왕희지를 두고 집대성 했다고 하겠다.”[45]라고 하여 서예의 中和美를 실현한 인물로 書聖 왕희지를 상정한다. 또한 “孔子가 ‘행할 만하면 행하고 그칠 만하면 그친다’고 했는데 왕희지를 두고 한 말 같다.”[46]라고 하여 왕희지를 공자와 같은 時中之道를 행한 정통으로 삼는다. 왕희지만이 오직 中을 얻어 유가의 이상적인 心法을 전수했다는 것이다.

> 아! 세대가 내려오면서 시속이 말단을 추구하여 正法이 없어지고 임시방편의 詐術이 유행하여 세상을 속이고 사람들을 헷갈리게 하여 이르지 않는 곳이 없으니, 예나 지금이나 천하가 모두 도도히 거짓된 법을 쫓는 것이다. 그러므로 조조, 신라시대의 최치원, 송대의 소식, 미불, 원대의 조맹부, 명대의 장필, 문징명, 우리나라의 황기로의 필법이 성행하고, 張芝와 왕희지의 正法이 희미해져 전해지는 것이 없다. 그 사이에 본받는 자가 한 둘 있으나 혹 그 心法을 잃어버리고 異端에 흐르기도 하고, 혹 겉모양만 모방하고 그 깊은 뜻은 얻지 못하기도 했으니 애석함을 달랠 수가 없다.[47]

이서는 앞서 이황과 송시열이 주장한 유가도통의 ‘心法’에 근거하여 장지와 왕희지 외에는 心法을 잃어버려서 이단에 흘렀다고 간주하였다. 그래서 “이단의 싹은 왕헌지에서 비롯되어 장욱, 안진경, 구양순, 유공권, 최치원, 미불, 이용 등에 이르러 매우 성했으며, 심한 자는 회소, 소식, 조맹부, 장필, 황기로, 한호 등이다.”[48]라고 하였다.

이처럼 이서는 조선조 서예의 문제를 正法의 상실로 간주했다. 그러한 正法의 상실은 바로 中庸의 道를 벗어났다는 것이다. 그가 中正을 담아낸 왕희지 서예를 정통으로 보고 이후의 서예를 이단으로 비판한 것은 유가도통의 心法을 잃어버렸다는 시각에서 비롯되었다. 이러한

---

43) 李漵, 『弘道先生遺稿』卷10下, 「雜著」, 大東文化硏究院, 『近畿實學淵源諸賢集』第1冊, 成均館大學校出版部, 2002, p.678, “老氏佛氏皆曰, 天上天下唯我獨尊, 是以天地爲糟粕而輕侮之也, 其僭妄孰甚焉.”

44) 上揭書, p.680, “王陽明, 釋氏之流也.”

45) 李漵, 『弘道先生遺稿』卷12下, 「筆訣 ・ 論古書」, p.760, “惟右軍爲得中, 右軍之謂集大成也.”

46) 上同, “夫子可以行則行, 可以止則止, 右軍之謂歟.”

47) 李漵, 『弘道先生遺稿』卷12下, 「筆訣・論經權」, p.758, “嗚呼, 世降俗末, 正法泯而權詐行, 欺世惑民, 無所不至, 古今天下, 皆滔滔趨於邪法, 故曹操, 羅朝崔孤雲, 宋之蘇東坡, 米元章, 元之趙子昂, 明之張弼, 文徵明, 我朝之黃耆老之法盛行, 張芝與右軍之正法, 泯然無傳, 其間或有一二效則者, 或失其心法, 而流於異端, 或有依樣而不得其奧旨, 可勝惜哉.”

48) 李漵, 『弘道先生遺稿』卷12下, 「筆訣・辨正法與異端」, p.758, “異端之萌, 始於獻之, 熾於張長史, 顔魯公, 歐陽詢, 柳公權, 崔孤雲, 米元章, 梅竹軒. 甚者, 懷素, 蘇東坡, 趙子昂, 張東海, 黃孤山, 韓石峯.”

이서의 서예비평은 유가적 중화미에 지나치게 경도된 점도 있다.

하지만 이러한 사유는 그가 처한 시대에 노정된 서예의 폐단을 유가의 心法에 근거하여 보다 中正하고 格調있게 改變시키려는 개혁의지의 소산으로 볼 수 있다. 이러한 개변의 의지는 心法을 어떻게 서예로 구현하는가가 관건이다. 이런 점에서 이서는 易理에 주목한다. 즉, 역철학적 사유를 통해 서예의 天理性을 보전하면서, 한편으로는 변화의 서예정신을 읽어내려 한다.

> 서예는 易에 근본한다. 易에는 陰陽이 있고 三停이 있으며, 四正이 있고 四隅가 있다. 어떤 것이 음양인가? 두 획이 서로 마주하면 陰이 되고, 세 획이 서로 이어지면 陽이 된다.[49]

'서예가 易에 근본을 두고 있다'는 것은 획과 글자의 생성원리에 대한 형이상학적 근거를 밝히기 위한 전제이다. "한번 陰이 되었다가 한번 陽이 되었다가 하는 것을 도라고 한다."[50]라는 陰陽相成・陰陽對待의 논리가 내재되어 있다. 즉, 음양의 대대관계는 '음 가운데 양[陰中陽]'이 있고 '양 가운데 음[陽中陰]'이 있어서 서로가 상대방을 머금는 相函的 관계로 나타난다.

이러한 易理的 사유를 이서는 서예에 적용하였다. 이는 단순히 서예의 원리만을 설명하려는 것이 아니다. 서예의 본질을 인식하는 데 있어서 心法의 구현이 곧 자연의 생명현상을 이해하는 우주론적 관점으로 확대한 것이다. 그러므로 이서는 '一陰一陽'의 생명현상을 心畫의 성질로 이해하고, 획은 마음을 담아내는 차원은 물론 음양의 생명정신까지 담아내야한다고 본다.

> 획을 쓰는 오묘함은 그 모이고 통하는 變化를 살펴 때에 따라 변화하는 것에 있다. 옛 사람이 말하기를 "순리대로 하고 억지로 함이 없어야 한다."라고 하였으니, 그 뜻은 대개 자연스러움을 따르고 억지로 안배하지 말라는 것이다.[51]

> 글자를 구성하는 법은 조화가 무궁하니 능히 한 글자가 만 가지로 변하고, 여러 획이 一氣로 관통해야 하며, 조화된 기운이 서로 變化하는 오묘함을 알아야 바야흐로 글씨를 아는 것이다.[52]

이서는 畫法과 字法에 있어서 고정된 法이 아닌 天地變化의 오묘함을 터득해야만 진실로 글씨의 心法을 전수한다고 인식했다. 수양적 차원에서 글씨의 심법을 터득하는 범주에서 좀 더 벗어나, 陰陽二氣의 상호작용에 내재된 천지자연의 道를 서예와 관련지어 이해함으로써 서예의 본질을 우주론적 관점에서 이해할 것을 주장하고 있다.

이를 통해 서예를 형이상학적 차원의 것으로 인식하고, 서예의 생명정신을 부각시킨다. 이

---

49) 李溆, 『弘道先生遺稿』卷12下, 「筆訣・與人規矩上篇」, p.754, "書本於易, 易有陰陽, 有三停, 有四正, 有四隅. 陰陽如何. 兩畫相對爲陰, 三畫相連爲陽."

50) 『周易』, 「繫辭傳・上」第5章, p.259, "一陰一陽之謂道."

51) 李溆, 『弘道先生遺稿』卷12下, 「筆訣・筆訣論要」, p.761, "用畫之妙, 在觀其會通, 隨時變化. 古人曰, 有順無强, 其意蓋曰順其自然, 無强而安排也."

52) 李溆, 『弘道先生遺稿』卷12下, 「筆訣・泛論書法」, p.759, "作字之法, 造化無窮, 能知一字萬變, 衆畫一氣, 冲氣相化之妙, 方是知書."

러한 생명정신이 곧 성인의 도와 합당하다는 점을 상기시킨다. 그래서 서예의 '변화'를 논하면서, 이 변화는 형태적으로 무절제한 변화가 아니라 이치에 맞게 變通할 것을 말한다.[53] 아울러 그는 書統의 正法을 중시하면서도, 그 본질을 이해한 후 자연스럽게 變通하고 自得할 것을 강조한다.

> 이른바 自得이라는 것은 옛 사람의 筆法에 근거하여 그 筆意를 탐구하는 것이다. 따라서 겉모양을 모방하는 자들이 한갓 필법만을 본받는 것과는 다르다. 옛사람의 筆意를 계승하여 發明하는 것이니, 제멋대로 쓰는 자[自用]들이 함부로 필법을 저버리는 것과는 다른 것이다.[54]

이서가 인식하고 있는 自得은 '옛 사람의 筆法에 근거하여 筆意를 탐구'하고, 나아가 '그것을 이어받아 發明'하는 것이다. 여기서 '筆意'의 계승뿐만 아니라 '發明'하라는 것은 곧 그 시대에 맞도록 인식하고 자득하라는 것이다. 이서가 윤리적 이상을 추구하는 가운데서도, 서예를 기예의 차원에서 벗어나 성인의 도를 구현하는 형이상학적 우주론의 경지로 해석하려는 점은 심화된 조선의 서예미학을 보여준다.

3.2. 耳溪 洪良浩

조선조 후반기에 접어들면 유학자들의 사고는 古今에 대한 관점의 변화가 일어난다. 이른바 "지금의 입장에서 옛날을 본다면 옛날은 진실로 지금이 아니겠지만, 후대의 입장에서 지금을 본다면 지금도 다시 옛날이 된다."[55]라고 하여 古의 절대적 가치를 古今의 상대적 가치로 인식한 李贄의 언급처럼, 古의 절대성에만 의존하지 않고 今의 중요성을 인식함으로써 서예에 대한 인식도 달라진다.

조선후기 문인학자이자 금석학자, 서예가인 耳溪 洪良浩(1724-1802)는 앞서 이서와 마찬가지로 易理에 바탕한 서예인식론을 전개한다. 다만 그는 주자학의 存理的 사유에 다소 경도되었던 이서와는 달리 후기 실학자로서 양명심학적 성향도 띠는 등 탄력적이고 유연한 사고를 지녔다. 이는 古今에 대한 인식과 관련지어 이해할 수 있다.

> 사람들이 항상 말하기를 "古는 지금 사람들이 서로 도달하지(미치지) 못한다."고 한다. 그러나 천지가 생겨난 것은 오래되었을 것이다. 해가 지면 달이 떠오르고 산이 솟으면 물은 흘러가는 것은 물론 조수가 날고 달리며 초목이 피었다 떨어지는 것에 이르기까지 지금과 옛날은 마찬가지다. 그렇다면 천지생물의 氣가 일찍이 더하거나 소멸됨이 없는데 어찌해서 유독 사람에 대해서만 옛

53) 李瀲, 『弘道先生遺稿』卷12下, 「筆訣・論作字法」, p.757, "隨宜變通, 妙理無窮, 沈潛玩味, 理自格矣. 篤行之久, 從心不踰矣."

54) 上同, "所謂自得者, 因古人之法, 而尋其意, 非若依樣者之徒効於法也. 述古人之意, 而發明之, 非若自用者之妄背於法也."

55) 李贄, 『焚書・續焚書』, 「時文後序」, "然以今視古, 古固非今, 由後觀今, 今復爲古."

날만 같지 못하다고 하는가?[56]

아무리 오랜 세월이 흘러 천지만물이 유동하지만 생명의 원동력인 氣가 加減됨이 없음을 전제로 과거와 현재의 소통을 인식하고 있다. 그러면서 과거와 현재가 크게 달라진 것이 없는데 유독 인간만 예전만 못하다는 사람들의 인식을 개탄하였다. 즉, 당시 보편적으로 유지되어 왔던 貴古賤今의 사고를 부정하는 것이다. 그래서 古라는 것은 형식에 얽매이는 復古를 위한 古가 아니다.

古는 당시에는 今이고 今은 후세에는 古이니, 古가 古인 것은 年代를 이르는 것이 아니며 대개 말로써 전할 수 없는 것이 있다. 만약 古만 귀하게 여기고 今을 천하게 여긴다면 이는 道를 아는 것이 아니다. 세상에 古에 뜻을 둔 사람은 그 이름만을 사모하여 그 자취에 빠지고 만다.[57]

당시 허명만 쫓는 擬古나 관념적 尙古의 태도를 비판하면서 古의 절대적 가치를 부정한다. 학문사상에서 古의 가치를 인정하면서도 그 절대성을 부정하고 今의 상대적 존귀성을 인식하는 태도는 상당히 열린 사유이며 진보적 관점이다. 전통을 계승하면서도 변화를 수용하고 현재를 긍정하는 그의 사유는 서예본질을 易理로 규명한 데서 두드러진다.

서예란 무엇인가? 조화의 자취이다. 象形에서 시작할 때부터 그 자연의 이치를 따랐을 뿐이다. 그러나 이른바 이치라는 것은 홀로 떠도는 하나의 기물에 지나는 것이 아니라, 대개 條理나 文理가 있는 찬연한 것이 陰陽形氣의 가운데를 지나는 것이다. … 대개 형체가 있는 物은 陽의 기운을 받지 않은 것이 없어서 하늘의 형상을 닮았다. 그러므로 인간의 肢體臟腑와 草木의 枝幹花實이 하나라도 圓하지 않은 것이 없으며, 이 때문에 生動하면서 不息할 수 있다. 글씨의 劃도 그러하니 이는 모두 자연의 이치이며 인간이 作爲할 수 있는 바가 아니다. 후학들은 이치에 밝지 않으면서 한갓 諸法만을 구한다면 그 본의에 멀리 벗어날 것이다.[58]

우선 그가 말하는 서예란 '조화의 자취'이다. 조화의 자치는 곧 '자연의 이치'를 따르는 것과 天機, 즉 마음의 작용이 구현되는 것이다. 그러한 이치는 하나의 한정된 物이 아니라 陰陽과 形氣의 가운데를 流行하는 條理나 文理와 같이 찬연한 것이다. 條理는 만물의 질서를 주

56) 洪良浩,『耳溪集』外集 卷9,「萬物原始・撰德篇」, "人之恒言曰, 古今人不相及. 然天地之生久矣. 日往則月來, 山峙而水流, 以至鳥獸之飛走, 草木之榮樂, 今與古一也. 則天地生物之氣, 未嘗有豊損也, 何獨於人而不古若乎."

57) 洪良浩,『耳溪集』卷13,「稽古堂記」, "古者, 當時之今也, 今者, 後世之古也. 古之爲古, 非年代之謂也, 蓋有不可以言傳者. 若夫貴古而賤今者, 非知道之言也. 世有志於古者, 慕其名而泥其跡."

58) 洪良浩,『耳溪集』卷15,「答宋德文論書書」, "書者何. 造化之跡也. 始起於象形, 亦循其自然之理耳. 然所謂理者, 非塊然一圈物而已, 蓋有條理文理之粲然者, 行乎陰陽形氣之中. … 凡有形之物, 無不受陽之氣, 而肖天之形. 故人物之肢體臟腑, 草木之枝榦花實, 無一有不圓者, 所以能生動而不息故. 書之劃亦然, 是皆自然之理, 非人之所得爲也. 後之學者, 不明乎理, 而徒求諸法, 則離其本遠矣." 이 글은 홍양호가 詩社를 통해 교유했던 宋載道(1727-1793)와 주고받은 편지글이다. 앞서 송재도에게 詩道를 논하여 보낸 글을 송재도가 읽고서 다시 홍양호에게 답변하면서 書道를 논해달라는 요청에 홍양호가 답한 글이다.

관하는 것이라면 文理는 天文과 地理로서 천지만물의 모든 이치를 망라한 것이다.

그러므로 서예가 자연의 이치를 따른다는 것은 단순히 자연스럽게 쓴다는 의미만이 아니다. 서예의 획과 글자 가운데 條理나 文理와 같은 찬연한 기운이 유행해야 한다. 즉, 천지만물의 규범과 질서를 주관하는 원리와 같은 것을 서사자의 마음으로 담아내야한다는 것이다. 이에 대해 기본적으로 字劃을 有形 · 有氣의 陰陽으로 파악한다. 그리고 字는 形 · 陰에 해당하고 劃은 氣 · 陽에 해당한다고 보았다.

형체가 있는 것은 모두 하늘의 氣를 받아서 이루어지며, 氣로 이루어진 形은 하늘을 닮는다고 보았다. 陽氣를 받은 劃은 원만하고 동적이어야 하며, 字는 陰形으로서 방정하고 정적이어야 한다. 劃은 원만하고 생동하기 때문에 막을 수 없고, 字는 방정하고 고요하기 때문에 바꿀 수 없으며, 이러한 음양의 조화에 의해 변화가 생겨난다는 것이다.[59]

劃이 圓하다는 것은 곧 中鋒이 된다는 의미이다. 과거로부터 모두 圓鋒을 사용하였다면서 劃圓을 강조한 것은, 劃이 氣에 해당하기 때문에 氣의 자유로운 활동을 통해 생기가 넘치게 되며 그러기 위해서는 획이 圓해야 글씨가 변화무쌍하게 된다는 인식 때문이다. 이러한 논리는 단순히 획의 모양과 성질을 논하기 위한 것이 아니다.

즉, 易理의 기본특성인 變易·不易·簡易의 원리를 서예의 필획과 자형의 원리로 적용한 것이다. 서예는 음양의 상호작용에 의해 千變萬化하는 이치를 구현한다는 變易의 논리와, 시대에 따라 서풍은 변해가지만 서예본질은 변하지 않는다는 不易의 사고와, 서예는 지극히 간명한 원리 즉 자획음양에 대한 원리만으로도 그 본질과 변화를 깨달을 수 있다는 簡易의 이치를 피력한 것이다.

이처럼 홍양호는 형이상학적 易理로써 서예를 인식했다. 이는 善變의 당위성을 말한 것이다. 관념적 古의 절대가치와 허명을 맹목적으로 추종하는 것에 대한 비판을 통해 古의 가치를 존숭하면서도 今의 가치에 대한 이해를 수반하였다. 그는 心法이라는 절대적 가치에서 일정정도 벗어나 우주론적 관점에서 서예본질을 재인식하고, 생동 · 변화하는 '예술로서의 서예'를 學的으로 인식했다.

4. 實學的 서예인식

理氣性情 등을 철학적으로 전개한 전기의 주자학에 반해 후기의 實學은 현실적인 입장에 강하다. 조선후기 유학자들은 이론적 성격의 주자학에 반해, 실증적이며 현실적인 면을 학문의 주조로 삼는다. 즉, 仁의 도덕을 강조하는 윤리적 가치로부터 경제적·제도적 가치체계로

59) 字劃의 음양·방원에 대한 홍양호의 인식은 기본적으로 동양의 보편적 세계관인 天圓地方의 사유로부터 비롯되었다. 자연사물에 대한 모두를 天에 가까운 것은 陽氣이자 圓으로, 地에 가까운 것은 陰氣이자 方으로 인식한 것이다. 그러므로 有形의 物은 陽의 氣를 받아서 하늘의 形을 닮지 않은 것이 없다고 언급한 것처럼 글씨의 획 또한 하늘의 氣를 받은 것이므로 하늘의 형상인 圓이 되어야 한다는 논리이다. 그래서 古文으로부터 劃의 圓한 성질이 아닌 것이 없다고 보았다.

전환한다. 이념적인 것에서 현실적인 것으로, 추상적인 것에서 구체적인 것으로, 사변적인 것에서 실제적인 측면으로 전향하는 것이다.[60]

때문에 실학자들은 아름다움의 가치를 요원한 곳에서 영원한 그 무엇을 찾으려는 관념화된 주자학자들의 문예관에서 벗어난다. 즉, 인간이 살아가는 현실생활 바로 여기에 지극한 이치가 있고 아름다움이 있다고 인식한다. 그들이 인식하는 문예의 존재가치는 현실과 긴밀한 관계 속에서 파악된다. 서예도 이러한 차원에서 인식되어 '心正則筆正'과 같은 도덕적 관념에서 점차 벗어난다.

金相肅(1717-1792)은 "마음이 진실로 바르다 해도 손이 익숙하지 않아서는 안 되니, 익히어 완성하는 길은 오직 손을 익숙하게 하는 데 달려있을 뿐이다."[61]라고 언급한다. 서예의 수양적 측면보다는 예술적 방면의 비중이 보다 높아진다는 점이다. 이는 서예가 점차 기존의 주자학적 틀에서 벗어나 실학적 사유의 기반위에서 인식되고 전개된다는 점을 의미한다.

4.1. 燕巖 朴趾源

燕巖 朴趾源(1737-1805)은 전통적인 중국 중심의 세계관에서 탈피하여 '以天視物'의 관점에서 華와 夷의 구분 없이 中華文物의 계승자인 淸의 문화를 받아들여야 한다고 보고 利用厚生을 적극 주장하는 데서 출발한다.[62] 그가 윤리적인 正德보다 물질적인 利用·厚生을 선행시키려는 것은 기존의 先本後末的 사고를 先末後本的 사고로 바꾸어 보려는 발상의 전환이다.

이는 실학이 현실성을 중시하여 비근한 물질적 삶으로부터 인격적 가치로 지향하는 방법상의 단계를 설정하고 있음을 의미한다.[63] 그래서 그는 "천하를 위해 일하는 사람은 진실로 백성에게 이롭고 국가에게 도움이 된다면 비록 그 법이 오랑캐로부터 나온 것이라 할지라도 이를 취하여 본받아야 한다."[64]라고 하여, 구체적으로 중국을 본받아야 할 것을 주장한다.[65]

박지원의 철저한 북학론은 중화의 遺法을 남김없이 배워서라도 우리 풍속의 비루함을 '변화'시키는 데 그 목적이 있다. 그가 중국을 배우자 것은 맹목적인 중국문화의 수용이 아니다. 어디까지나 선진문명을 도입하여 나라를 부강하게 하려는 利用厚生의 의지이다. 이러한 인식은 그의 사유저변에 "生하면 化하고 成하면 變한다"는 고전적 變易의 논리에서 비롯된다.[66]

---

60) 徐坰遙, 『한국유교지성론』, 성균관대학교출판부, 2003, p.291.

61) 金相肅, 「筆訣」, 金南馨 譯註, 『서예비평』, 한국서예협회, 2002, p.279에서 재인용, "故曰, 心固正, 手不可以不熟, 習成之道, 惟在手熟之而已矣."

62) 朴趾源, 『燕巖集』 卷11, 「熱河日記·渡江錄」, 韓國文集叢刊252, 民族文化推進會, 2000, p.151, "利用然後, 可以厚生, 厚生然後, 正其德矣. 不能利其用, 而能厚其生鮮矣. 生旣不足以自厚, 則亦惡能正其德乎."

63) 崔英成, 『韓國儒學思想史』 Ⅳ, 아세아문화사, 1995, p.129.

64) 朴趾源, 『燕巖集』 卷12, 「熱河日記·馹汎隨筆」, p.177, "爲天下者, 苟利於民, 而厚於國, 雖其法之或出於夷狄, 固將取而則之."

65) 上同, "聖人之作春秋, 固爲尊華而攘夷. 然未聞憤夷狄之猾夏, 並與中華可尊之實, 而攘之也. 故今之人, 誠欲攘夷也, 莫如盡學中華之遺法, 先變我俗之椎魯."

66) 朴趾源, 『燕巖集』 卷16, 「課農小抄·諸家總論」, pp.345-346, "生則化, 成則變. …(中略)… 當思化裏一變, 非化

變易의 사고는 서예인식에도 적용된다.

> 『書經』의 「殷誥」와 「周雅」는 三代적의 글이고, 李斯와 王羲之의 서예도 秦나라와 晉나라의 時俗 글씨였다.67)

이 글은 李書九의 『綠天館集』에 박지원이 써준 서문의 말미부분이다. 내용인 즉, 이서구가 새로운 말을 하거나 못 듣던 말을 하면 사람들이 자꾸 화를 낸다는 것이다. 그래서 박지원은 안연이 저술을 남기지 못했지만 사람들이 그를 성인에 버금간다고 높이는 것은 학문이 文字에 고정되지 않았기 때문이라면서, "안연이 미처 글로 펴내지 못했던 생각을 담아낼 수 있다면 어떠한 형식이든 바르게 설 수 있다."68)고 조언한다.

즉, 안연이 펴지 못했던 뜻을 지으라는 것은 옛사람의 정신을 자기만의 형식으로 담아내라는 의미로, 眞의 발현을 강조한 것이다. 그래서 이서구에게 이러한 본의를 경서와 서예에 비유하여, 지금 볼 때는 난해한 『書經』의 「殷誥」와 「周雅」도 三代 당시에는 일반 백성들이 알아듣던 보통 글에 지나지 않았고, 이사의 전서나 왕희지의 행서도 다 그때에는 時俗의 글씨에 지나지 않았다는 점을 상기시킨다.

이는 또한 옛 것을 흉내 낼수록 옛것에서 멀어진다는 의미도 담겨 있다. 즉, 중요한 것은 그 모습을 흉내 내고 따르는 것이 아니라 변함없는 정신에 있으며, 그 정신은 변함없더라도 그것을 담아내는 형식은 변해야 한다는 것이다. 그리하여 박지원은 고인이 썼던 글씨의 형태에만 매달린 당시의 서예를 비판한다.

> 대개 우리나라에서 글씨를 배우는 자들은 옛 사람의 친필을 보지 못하고 평생 臨摸하는 것이라고는 다만 金石뿐이니, 금석이라는 것은 단지 옛 사람의 典型을 상상할 수 있을 뿐이고 그 필묵 사이의 무한한 정신과 성정은 이미 先天에 속하는 것이다. 그러므로 비록 그 體勢는 능히 비슷하나 그 힘줄과 뼈가 단단하고 강한 것에는 도무지 筆意가 없어서 진한 것은 墨猪처럼 되고 마른 것은 枯藤처럼 되었다. 이것은 다른 까닭이 아니라 금석에 새긴 鐵劃이 습성처럼 되었기 때문이다.69)

이 글은 박지원이 永平府의 進士 徐鶴年의 집에 들렀다가, 그 침실 문설주 위에 중국 제가들의 글씨와 조선의 尹淳 글씨가 걸려있는 것을 보고 비평한 글이다. 그가 윤순에 대해서는 우리나라의 명필로 칭찬한 바가 있다.70) 하지만 위에서는 윤순을 포함하여 조선의 서예가 古

不能變, 非變則化者終於化矣. 推之事理亦然. 凡事之立, 其始甚幾微, 充廣必盛大, 盛必衰, 衰必敝, 敝則變. 不變則毁, 毁則息. 此知道者之所深憂乎. 圖善變而不毁者, 其諸取法於農."

67) 朴趾源, 『燕巖集』 卷7, 「 鍾北小選 · 綠天館集序」, p.111, "殷誥周雅, 三代之時文, 丞相右軍, 秦晉之俗筆."

68) 朴趾源, 『燕巖集』 卷7, 「鍾北小選 · 綠天館集序」, p.111, "著顔子未發之旨, 文始正矣."

69) 朴趾源 ,『燕巖集』 卷12, 「熱河日記 · 關內程史」, pp.189-190, "大抵我東習字者, 未見古人墨蹟, 平生所臨, 只是金石, 金石但可想像古人典型, 而其筆墨之間, 無限神精, 已屬先天. 雖能髣髴體勢, 而觔骨强梁, 都無筆意, 濃爲墨猪, 焦爲枯藤. 此無他, 石刻鐵劃, 習與性成."

70) 朴趾源, 『燕巖集』 卷12, 「熱河日記 · 關內程史」, pp.189-190, "尹公我東名筆也. 一點一劃, 無非古法, 而天才華

法은 있으나 자기만의 筆意를 구현해내지 못한 점에 대해서는 날카롭게 비판하였다.

이 글은 단순히 조선의 서가들이 金石文을 많이 학습하기 때문에 빚어지는 문제를 지적하려는 것이 아니다. 金石에 새겨진 字劃의 형태에 시각이 고정되어 변화와 창신이 없는 채 '닮음'에만 힘쓰며, 그러한 가운데 자신의 '진짜' 모습이 사라진 조선의 서예문화를 비판한 것이다. 즉, 習俗을 벗어나 자기만의 새로운 형식과 감성으로 표현하는 서예를 요구한 것이다.

이처럼 박지원은 서예를 통해 자아의 진솔한 성정과 필의의 구현을 강조한다. 이러한 서예관의 중심에는 眞을 추가하는 심미관이 내재해 있다. 아울러 이러한 심미관과 옛 것을 흉내낼수록 옛것에서 멀어진다는 인식 하에서 古와 今을 균형을 요구한다. 즉, 法古創新의 대명제를 제기함으로써 시대정신이 깃든 선비의 예술세계를 견지했던 것이라 하겠다.[71]

4.2. 茶山 丁若鏞

조선후기 실학을 집대성한 茶山 丁若鏞(1762-1836)은 李瀷(1681-1763)의 학문을 계승한다. 이익은 畿湖南人으로 이황을 私淑하는 학맥이었기 때문에 이익의 실학사상은 道學에 대한 비판적 태도가 아니라 道學의 전통을 계승하는 입장이었다.[72] 다만 성리학에 매몰되지 않고 현실과 자연과학의 문제 등으로 관심의 폭을 넓힘으로써 성리학의 形而上學과 현실문제의 실학을 양면적으로 포용하였다.[73]

이러한 이익의 학문태도에서 정약용은 진일보한다. 그는 자신의 학문체계를 요약하여 "六經四書로써 修己하고 一表二書로써 천하국가를 위하니 本末을 갖추었다."[74]고 밝힌 바 있다. 즉, 原始儒學에 충실하자는 지표 아래 先秦時代의 경전 자체로의 복귀를 통한 주자학 체계를 극복하려는 것이었다.[75] 이는 도학의 관념체계가 갖는 현실적 모순을 해결하기 위한 것이었다.

때문에 정약용은 관념체계에서 연역되는 합리성 보다, 訓詁的 實證을 중시하는 漢學 내지 淸朝 考證學의 방법을 적극 도입했다. 그 가운데 漢學이나 考證學에도 매몰되지 않고 새로운 가치질서의 인식을 위한 해명에 목표를 두었다. 그리하여 西學의 과학적 사고나 신앙체계의 영향까지도 포함하는 진보적・개방적 실학사상을 형성하였다.[76] 이러한 진보적・개방적 실학

娟, 如雲行水流, 穠纖間出, 肥瘦相稱."

71) 朴趾源,『燕巖集』卷1,「煙湘閣選本・楚亭集序」, p.14, "夫然則如之何其可也. 吾將奈何. 無其已乎. 噫,法古者, 病泥跡, 創新者, 患不經, 苟能法古而知變, 創新而能典, 今之文, 猶古之文也."

72) 이익은 일찍이 이황의 學德을 존숭하여 이황의 언행을 정리한「李子粹語」(李瀷,『星湖全集』卷50,「李子粹語序」, 韓國文集叢刊199, 民族文化推進會, 1997, p.413)를 편집했으며, 四端七情論에 대해서도 이황의 입장을 지지하여 그 쟁점과 논리를 종합적으로 분석한「四七新編」(上同, p.404)을 저술하기도 했다.

73) 琴章泰,『朝鮮 後期의 儒學思想』, 서울대학교출판부, 1988, pp.358-359 參照.

74) 丁若鏞,『與猶堂全書』1集, 卷16,「自撰墓誌銘」, "六經四書, 以之修己, 一表二書(經世遺表 ・ 牧民心書 ・ 欽欽新書), 以之爲天下國家, 所以備本末也."

75) 이러한 점에서 李乙浩가 정약용을 '近世 洙泗學의 창시자'라 칭하고, 정약용의 실학은 조선조후기 실학개념의 네 가지 측면인 實證 ・ 實用 ・ 誠實 ・ 實心 등의 모든 실학적 요소들을 종합적으로 집대성했다고 밝혔다. 李乙浩,「茶山實學의 洙泗學的 構造」,『아세아연구』8-2, 고려대학교, 1965, pp99-104 參照.

76) 琴章泰, 前揭書, pp.382-383 參照.

정신은 그의 서예인식에서도 나타난다.

> 글씨를 배워서 米芾, 董其昌과 같이 잘 쓰는 사람이 있으면 대뜸 "王羲之의 순수한 필법만 못하다"고 하고, 의술을 배워서 薛己, 張介賓[明代 名醫]와 같이 된 사람이 있으면 "옛날의 丹溪[元代의 名醫], 河間[金나라의 名醫]만 못하다"고 하면서, 은연중에 옛사람에게 기대어 聲勢로 삼아서 한 세상을 號令하려고 하는데, 저 왕희지, 단계, 하간의 무리들이 과연 우리나라의 安東府 사람이나 된단 말인가. 주)時俗에서 말하는 왕희지의 서법이란 곧 우리나라에서 새긴 목판본 筆陣圖를 가리킨 것이다. 그러므로 도리어 미불과 동기창의 眞蹟만 못한 것이다.77)

이 글에서 서가로는 미불, 동기창, 왕희지가 거론되었는데, 그 이유는 서예사적 맥락에서 이해할 필요가 있다. 17·8세기 중국에서는 康熙帝(1654-1722)가 동기창의 서예를 지극히 좋아함으로써 모든 신하들이 동기창의 서예를 모범으로 삼아 자연스럽게 과거시험의 표준 서체로 자리잡게 되었다. 그래서 당시 중국은 동기창의 서예가 시대적 심미표준으로 인식되기도 했다.78)

이러한 동기창의 서예는 18세기 전반부터 燕行을 통해 조선 서단에 새로운 서풍으로 소개되었으며, 미불의 서화 또한 동기창의 서예와 함께 수용 · 유행되었다.79) 그러므로 정약용이 왕희지를 거론한 것은 尙古의 대상으로서, 동기창과 미불을 거론한 것은 新文物의 상징으로서 비유한 것임을 짐작케 한다. 이를 토대로 본다면, 정약용은 왕희지의 허명만 쫓을 것이 아니라 미불과 동기창 등의 새로운 서풍을 개방적인 자세로 배워서 시대미감에 맞는 글씨를 써야한다는 생각이다.80)

이처럼 정약용은 '옛사람에게 기대어 聲勢로 삼는' 관념적 尙古를 반대하고 현실적인 서예인식을 견지하였다. 그에게 있어서 문예는 현실의 과장이나 거짓된 표현 없이 구체적인 삶의 진실된 모습을 반영하고, 그러한 모습을 통해 생명력과 감동을 생생하게 전해주기 위한 것이었다.81) 이러한 사실정신은 姜世晃(1713-1791)의 대나무 그림에 대한 비평에서 두드러진다.

> 이 묵죽 한 폭은 명나라 萬曆皇帝가 직접 그린 것이다. 죽을 그리는 묘법은 여러 잎이 뒤섞여 있어도 자세히 살펴보면 모두 條理가 있어 서로 떨어져 있지 않게 하고 서로 문란하지 않게 하는 데 있다. 서로 떨어져 있다면 그 形의 참됨이 아니요, 서로 문란하다면 그 體의 참됨이 아니다. 형

77) 丁若鏞, 『與猶堂全書』1集, 卷11, 「技藝論二」, "農之技精則其占地少而得穀多, 其用力輕而穀美實, 凡所以菑之耕之播之芸之銍之剝之, 以至簸舂溲炊之功, 皆有以助其利而省其勞者矣. …(中略)… 方且熟視而莫之圖焉, 有說車者曰我邦山川險惡, 有說牧羊者曰朝鮮無羊, 有說馬不宜粥者曰風土各異, 若是者吾且奈何哉. 學書而有爲米董者曰不如羲之之純也, 學醫而有爲薛張者曰不如丹溪河間之古也, 隱然倚之爲聲勢, 而欲號令一世, 彼羲之丹溪河間之屬, 果雞林之安東府人耶. 註)俗所云羲之, 卽鄕刻木板筆陣圖也. 故反不如米董眞蹟."

78) 裵奎河, 『中國書法藝術史』下, 梨花文化出版社, 2000, pp.341-342 參照.

79) 徐承禮, 「조선후기 米芾, 董基昌 行草書風의 유행」, 『書藝學硏究』제6호, 韓國書藝學會, 2005, pp.85-115 參照.

80) 정약용이 중국 書家 중에서도 미불을 '米老'라 존칭하면서 그의 서예를 매우 귀하게 여긴 점은 주목할 만하다. 丁若鏞, 『與猶堂全書』1集, 卷7, 「四月十五日, 陪伯氏乘漁家小艓向忠州, 效錢起江行絶句」, "米老書函重, 彝齋筆帖珍, 眼中雙鬚鬣, 行色淨無塵."

81) 宋載邵, 「茶山의 리얼리즘」, 『茶山學報』제1집, 茶山學硏究院, 1978, pp.125-126 參照.

과 체가 그 참됨을 잃지 않은 뒤에야 그 정신을 얻을 수 있는 것이다. 근래 강표암은 죽을 그리되 한 두 줄기와 '分'자형, '个'자형의 잎 3, 4매를 그리는 데 그쳤을 따름이다. 이것은 다만 대나무 그림[竹畵]일 뿐, 어찌 족히 대나무를 그려낸 것[畵竹]이라 할 수 있으랴.[82]

이 글은 정약용이 萬曆皇帝의 그림을 논하면서 강세황의 대나무 그림을 비교 논한 것이다. 정약용은 강세황의 대나무 그림이 지극히 관념적이고 寫意的인 측면에 치우친 것을 문제로 삼아, 사물의 원형에 대한 참됨을 얻은 후에라야 진정한 정신이 구현될 수 있다고 강조했다. 그리하여 강세황의 그림은 대나무그림[竹畵]일 뿐, 대나무를 그려낸 것[畵竹]이 아니라고 평가하였다.

물론 강세황은 당시 畵法에 맞는 寫生을 십분 강조한 인물이며, 그가 어느 權臣에게 그려준 정교한 「桃源圖」8폭 병풍에 대해서 정약용은 '妙藝'라고 칭찬하기도 했었다.[83] 다만 이 글에서는 竹畵→畵竹→寫竹이라는 단계적 관점에서 특히 畵竹이 되지 않는 상태에서의 寫竹을 추구하는 관념성에 대하여 비판적 성향을 보였다. 즉, 내가 체득한 眞境이 담겨있지 않다는 것이다.

당시 문인의 寫意的 심미취향은 조선조후기에 이르러 그 심미의식이 팽배해지면서 관념적 寫意畵風에 지나치게 경도되었다. 그래서 정약용은 지나치게 이상적이고 관념적 寫意畵風을 병폐로 여기고, 원형에 대한 사실적 표현을 통해 진실성을 강조한다. 즉 서화에서 實心의 구현을 지향하는 것이다. 이는 神似的 차원의 理를 절대적으로 중시하는 관념적 문인화에 반해 形似的 차원의 氣를 중시하는 입장이다.

5. 陽明心學的 서예인식

다소 비현실성을 갖게 된 주자학적 학문관은 조선후기 점차 현실적으로 전환되어갔는데, 특히 문학에서는 文以載道의 교화를 중시하는 사유에서 벗어나 인간본성을 표출하려는 움직임이 일어났다. 朴世堂(1629-1703)은 "詩라는 것은 본래 意와 情을 표현하는 것이므로, 반드시 情이 적합하고 意가 마땅한 데 머물러야 한다."[84]라고 하여 시는 성정의 情과 개인의 意趣가 드러나야 함을 주장하였다.

金昌協(1651-1708)도 "무릇 시를 지음에 귀함은 성정을 펼쳐내는 데 있으니, 사물을 마음대로 포착하여 느낌이 발하는 대로 따르면 불가능할 것이 없다."[85]라고 하여 시란 진솔한 성정

82) 丁若鏞, 『與猶堂全書』 1集, 卷14, 「跋神宗皇帝墨竹圖障子」, "右墨竹一本, 大明萬曆皇帝之手蹟也. 畫竹之妙, 在衆葉交加, 而尋之皆有條理, 令不相離而不相亂也. 相離非其形之眞, 相亂非其體之眞. 形與體不失其眞而後, 其神可得也. 近世姜豹菴畫竹, 止畫一二枝, 分个各三四枚而已. 此只是竹畫, 安足謂畫竹哉."

83) 丁若鏞, 『與猶堂全書』 1集, 卷14, 「題家藏畵帖」, "嘗爲一權臣作桃源圖八疊屛風, 鷄犬畢具, 毫毛可數, 亦妙藝也."

84) 朴世堂, 『柏谷集』, 「柏谷集序」, 韓國文集叢刊104, 民族文化推進會, 1993, p.241, "詩本所以寫意道情, 則期乎情協意當而止."

85) 金昌翕, 『農巖集』卷34, 「雜識・外篇」, 韓國文集叢刊162, 民族文化推進會, 1996, p.376, "夫詩之作, 貴在抒寫性

을 그려내는 것임을 피력하였다. 이처럼 문에에 道를 지양하고 眞을 표방하는 예술사조는 명대 이후 왕양명의 심학적 사유에 기반을 두고 眞情과 自得을 중시하는 심미현상과 닮아있다.

5.1. 圓嶠 李匡師

양명심학적 서예인식은 鄭齊斗의 제자인 圓嶠 李匡師(1705-1777)의 심미관에서 두드러진다. 그는 정제두의 학문 경지를 '專於內實於己'와 '去外誘存實理'로 파악하였다.[86] 즉, 이치를 궁구하는데 외적인 객관사물에서 구하는 것이 아니라 萬事萬里가 갖추어진 주체의 心에서 實理를 찾는 것이다. 때문에 이광사의 학예기반은 '虛'와 '假'의 반대개념인 '實'을 요지로 삼아 實理와 實學을 핵심으로 삼은 것이었다.

이러한 '實'은 곧 사욕이 없는 천연의 良知이고, 이러한 良知心이 곧 實心이며, 마음이 實心이면 곧 理도 實理가 되는 것이다. 따라서 그의 철학은 곧 陽明心學의 주체정신과 맞닿아 있다. 心의 주체성은 이광사의 서예미학에서 美를 창출하는 원동력이자 미의 가치판단 기준으로 작용한다. 그러므로 이전의 서예를 이미 지나하고 낡은 것, 생명을 상실한 것 등으로 간주하고, 탈전통의 인식에서 변화를 지향한다.

> 고인들은 "글씨 쓰는 속에서 眞法을 터득한 후에야 그 서체가 스스로 변화되는 것이니, 만약 서법만을 고집하여 변하지 않는다면 글씨는 奴書가 된다"고 하였다. 이 또한 어찌 고인들의 전철을 지키고자하여 끝내 변하는 바가 없어야 하겠는가? 다만 변화한다는 것은 規矩를 바꾸거나 없앤다는 말이 아니다. 하물며 고인을 본받아 서법에 맞도록 분수를 다한 뒤에 비로소 그 서체가 변화될 수 있다면 더 말할 나위 있겠는가? …(중략)… 그리고 고인들은 지극한 지경에 이를 때까지 학습하여, 妙用이 내 안에 내재되어 있으면 변하기를 기대하지 않고서도 스스로 변화하였다. 조화란 사물에 따라 형체가 이루어질 뿐, 애초부터 일정한 형체로 정해져 있는 것이 아니다.[87]

이광사는 心法이 아니라 眞法을 강조한다. 즉 道心 보다는 眞心을 담는 서예가 진정한 서예라는 것이다. 그래서 서예는 시대에 따라 변화하는 데 있으며, 변화는 古法에 대한 숙련을 통해 자기 안에 眞法을 터득하는 데 달려있다는 것이다. 앞서 理學者들이 심법을 논한 것과는 사뭇 대조적이다. 즉, 도덕적인 심성의 '바름'을 표현하는 것보다는 천부적인 심정의 '참'을 지향한다.

이러한 서예인식은 도덕적인 '正'의 세계로부터 감성적인 '眞'의 세계로 진일보한 것이다.

情, 牢籠事物, 隨所感觸, 無乎不可."

86) 鄭齊斗, 『霞谷集』卷11, 「門人語錄」, 韓國文集叢刊160, 民族文化推進會, 1995, p.299, "李匡師曰先生之學, 專於內實於己, 如喬嶽之蓄大海之藏, 榮華不顯於外. 待接人, 言辭詳盡, 仁和旁暢, 而人自異之也. 余識淺不敢知造道至何地, 而槩其去外誘存實理則無餘境矣. 古所謂篤恭者, 先生其幾矣."

87) 李匡師, 『書訣』前篇, "古人云, 得書中眞法, 後自變其體, 若執法不變, 號爲書奴書. 亦豈守前躅, 而終無所變. 但所變, 非改廢規矩之謂. 況法古人而中法盡分, 後始變其體也. …(中略)… 且古人學到至處, 妙用在我, 則弗期變而自變. 猶造化隨物成形, 初無定體也."

그러므로 이광사가 인식하는 서예는 심성수양의 도구나 수단이 아니라, 천부적인 개성을 자유롭게 표현하는 예술활동 그 자체인 것이다. 그는 격식과 형식에 얽매이는 비속함을 버리고 자기마음의 '眞'에 도달해야만 '實'의 심미경계를 이루어낸다고 보았다.

> 한 획이라도 경솔하게 그냥 지나가서는 안 된다. 한 획이라도 생각에 천박함이 없이 意氣가 자유롭게 발현되어야 글씨의 변화 형태가 무궁할 수 있다. 이 말은 서예가라면 누구나가 알지 않으면 안 될 서예의 要道이다. 만약 그렇지 않다고 말한다면 神農, 禹, 史籀에서부터 채옹, 종요 등 제가들에 이르기까지 모두 道에 어긋난 글씨를 쓴 것이다.[88]

그는 한 획을 그을 때의 생각이 낮고 속되어 참됨[眞]을 상실하면 그것이 곧 서예의 요체를 상실하는 것이라 간주하였다. 그리하여 구속됨이 없이 자유로운 의기로 이루어내면 자연히 변화무궁하여 생명력 있는 심미경계를 창출하게 된다고 보았다. 그러므로 心은 창작의 주체가 되며, 그러한 心의 진정활동이 곧 서예의 근간이 된다. 그는 또한 善變과 自得의 중요성을 표방한다.

> 획이란 活物이며, 운필이란 움직이는 활동이다. 살아있는 활물이 뻣뻣하게 죽지 않으려면 반드시 벌레처럼 꿈틀거리고 屈伸해야 하며, 한갓 곧게 서 있기만 해서는 안 된다. 움직이며 활동하는 것은 사람 · 벌레 · 뱀 등을 막론하고 그 형세가 꼿꼿하게 바로 누워 있는 것과는 다르다. 이러한 것들이 대개 자연스러운 天機의 造化이다.[89]

이광사는 서예의 획이 살아있음을 전제한다. 그리고 획이든 운필이든 모두 꿈틀대는 생명으로 간주한다. 그가 말하는 생명은 고정된 실체가 아닌 무한한 변화를 지닌 것이다. 그래서 당시의 創生的 창작관의 총괄적 개념이었던 天機論[90]에 입각하여 서예가 천기의 조화라고 보았다. 즉, 모방과 격식에 그치지 않고, 주체적 활동에 의해 개성과 생명력 넘치는 자연스럽고 다양한 창조활동이라는 것이다.

그래서 이광사는 "서예는 살아 움직이는 것을 귀하게 여기며, 살아 움직이는 것은 일정한 형

---

88) 李匡師,『圓嶠集』卷10,「書訣」, pp.556-557, "無一草率直過, 無一畫意思淺薄, 意氣橫出, 變態不窮. 此不可不知之要道也. 若謂不然, 自神禹史籀至邕繇諸人, 皆作背道之書也."

89) 李匡師,『圓嶠書訣』後篇 · 上, "畫者活物也, 運筆者行動也. 活物不到僵, 則必蠢動伸屈, 未嘗徒直而已. 行動者無論人物虫蛇, 其勢固異于侹然直臥. 此蓋自然之天機造化也."

90) '天機'라는 용어는『莊子』內篇,「大宗師」의 "其嗜欲深者, 其天機淺."에서 비롯되었다. 본래는 '하늘의 모습', '하늘의 기틀', '天地의 심오한 기밀'이란 뜻으로 쓰였지만, 조선조후기 문학에서 天機가 본격적으로 제기되면서 인간의 天性 · 天眞 · 眞性 · 眞心이란 의미가 혼재하는 양상을 보인다. 중국의 書論에서는 天機를 靈感論의 미학범주로서, 창작자의 개성과 진솔한 情을 추구한다는 의미로 쓰이고 있다[陶明君 編著,『中國書論辭典』, 中國湖南美術出版社, 2001, p.323]. 天機의 의미가 자연에서 인간으로의 전환은 天機를 靈性으로 해석한 것으로, 明代 陽明學者인 湯顯祖가 인간의 마음이란 뜻에서 天機를 靈性 · 靈氣 · 靈機 · 靈感 · 心靈 · 至情 등의 의미로 이해하였다[汪傳發,『陸九淵王陽明與中國文化』, 中國貴州人民出版社, 2001, pp.207-210 參照]. 조선조후기 天機의 미학적 의미에 관해서는 이동환,「조선후기의 미학사유 '天機論'과 그 문예 · 사상사적 함의」,『한국한문학과 미학』, 한국한문학회, 태학사, 2003, pp.53-72 參照.

태가 없다."[91]고 천명한다. 서예를 살아 움직이는 생명으로 간주함으로써 정확하게 개념화할 수 없어서 무한 변화를 이루는 無定形의 活物이어야 한다고 간주하였다. 결과적으로 서예는 성정의 바름을 담아내는 것이 아니라 天機, 즉 性情之眞을 구현하는 예술임을 표방한 것이다.

5.2. 蒼巖 李三晩

탈정형화 및 개성과 자득을 강조하는 양명심학적 서예인식은 19세기 蒼巖 李三晩(1770-1847)에 의해 더욱 고조된다. 이삼만은 진정한 서예미를 이해하지 못하고 맹목적으로 왕희지의 명성만을 추종하는 서단의 풍조를 비판한다.

> 사람들은 매번 왕희지의 글씨에 비교하여 시험하면서 그 서로 다름이 있음을 헤아리지 않고, 또 賢者와 君子의 다른 점을 편벽되다 여기니, 가히 한스럽구나.[92]

그는 당시 왕희지의 명성만 쫓아서 왕희지의 글씨와 견주어 비슷하지 않으면 별것이 아니라고 치부해 버리고, 제각각의 장점들을 인정해주지 못하는 세인들의 편벽되고 비루한 안목을 개탄하였다. 물론 그가 왕희지를 무시하거나 폄하하려 했던 것은 결코 아니다. 왕희지를 너무 쫓다가는 骨氣에 반하는 연미함 · 나약함이 지나쳐서 서예의 근본을 상실할 수 있다고 생각한 것이다.

> 배우는 사람은 마땅히 漢의 서법에만 마음을 두면 쉽게 글씨의 체세를 얻게 되고 골력이 문득 살아나는 경지에 이르게 될 것이며, 晉·唐·宋의 서체와 같은 것을 구하지 않더라도 저절로 이르게 될 것이다. 오늘날 사람들은 그 근원은 헤아리지 않고 서둘러 아름답고 예쁘게만 쓰려 하고 빨리 변화를 주고자 하니, 生氣가 모두 다 고갈되어 마침내 그 서법이 비루한 데로 나아가게 되었다. 그런데도 도리어 筋骨을 운운하고 있으니, 가히 서글픈 일이다. …(중략)… 왕희지와 같은 사람도 더러는 비속하다는 비방을 듣기도 하는데 하물며 어찌 오늘날 오로지 그런 어여쁜 것만 일삼을 수 있겠는가. 그러므로 내가 일러두고자 하는 것은, 古法을 가까이 하여 글씨를 살려내야 할 것이니, 漢·魏의 굳센 기운을 배워 오랫동안 숙련을 쌓으면 그 秀美함은 얻고자 하지 않아도 저절로 도달하게 된다는 것이다. 만약 큰 扁額이나 巨嶂에 뜻을 두고서 그 뜻을 부단히 펼쳐 나아간다면, 이른바 오늘날 科場의 글씨라는 것 또한 모두 그 손을 따라서 변화될 것이니, 어찌 비속한 무리들과 더불어 서로 낮추고 높일 수가 있겠는가.[93]

---

91) 李匡師,『圓嶠集』卷10,「書訣」, "書法貴生活, 生活則無定態."

92) 李三晩,『蒼巖書帖』, 김익두, 류경호,『蒼巖 李三晩 先生 遺墨帖』, p.24, "人每以右軍比試, 未料有, 且偏賢君子殊, 可恨也."

93) 李三晩,「李三晩與成克之書」, 김익두, 류경호, 上揭書, p.40, "學者當以漢法留心, 則易於得體, 骨力輒生至, 若晉體及唐宋不求自至. 今人未料其根源, 徑用妍美, 急欲變化, 盡枯生氣, 竟趨鄙陋, 而反議筋骨之法, 可哀也. … 然右軍亦或聞俗恣之謗, 則何況今專事媚者乎. 故余曰, 以近古生墨, 做漢魏之勁氣, 積久鍊熟, 其秀美不求自至. 若大扁巨嶂惟意布施, 而所謂今世科場字, 亦皆隨手而化, 何足與俗輩相低仰也."

이삼만은 서예의 근본을 망각하고 예쁘게만 쓰는 데 급급하여 筋骨이 없고 生氣가 고갈되어 나약하고 획일화되고 비루해진 폐해를 지적하였다. 그러한 문제의 해결방안으로 漢代 서예의 體勢를 내세웠다. 그리고 '以近古生墨'이라 하여 古法을 학습하더라도, 답습에만 머무르는 것이 아니라 '生墨'의 생명정신을 발휘하여 고전을 오늘날의 살아있는 서예로 새롭게 살려내야 한다는 善變을 견지했다.

또한 그는 "어리석은 듯 하고 졸박한 것이 묘한 것이니, 지혜의 힘이 이미 넉넉하면 어찌 남에게 인위적인 솜씨를 자랑하겠는가?"[94]라고 하여 서예의 본질은 인위적인 표현이 아니라 자아의 본연적인 심성과 진정성을 구현하는 것임을 강조한다. 이는 탈주자학적 관점에서 획일화된 조선의 서예를 생명상실의 서예로 간주하고, 주체적인 개성의 발현을 촉구한 이광사의 서예정신과도 맞닿아 있다.

특히 이삼만의 書論에 나타난 이광사 「書訣」의 영향과 그가 이광사를 무척 흠모했다는 사실을 미루어 본다면[95] 이광사의 영향이 매우 크다고 하겠다. 그래서 이삼만의 서예미학은 法古的 측면에서는 서예의 본질에 대한 생명의 역동성을 구현하는 것이며, 創新的 입장에서는 그러한 생명의 역동성에 바탕하여 자유로운 得筆天然의 경계에 도달함으로써 개성적인 逸韻美를 구현하는 것이었다.

> 만약 다시 여러 가지 造化를 자신의 마음대로 할 수 있게 된다면 마침내 得筆을 하게 될 것이다. 得筆이란 것은 양양히 스스로 얻어 구애받는 바가 없는 것을 최고로 삼으며, 逸韻이란 최고의 도에 도달한 것을 말하는 것이다. …(중략)… 서가의 법을 논하되 得筆이 아니라면 애초부터 그것은 논할 필요도 없고, 또한 逸韻이 없다면 그것을 서도라 일컬을 것도 없으니, 오로지 힘을 튼실히 하고 근골을 풍성하게 하는 일에 전심할 따름이다.[96]

이 글은 이삼만이 세상을 떠나기 1년 전인 1846년에 쓴 「新永字八法」의 일부분으로, 평생의 학문과 예술이 집약된 이삼만 서론의 결정체라고 해도 과언은 아니다. 여기서 일정한 모방과 격식의 준수를 거부하고, 개성적이고 생명력 넘치는 다양한 창조성을 요구하는 이삼만의 서예인식을 엿볼 수 있다.

우선 그가 말한 造化란 모든 사물 속에서 항상 진행되고 체현되는 것이며, 그것은 결코 고

94) 李三晩, 『蒼巖書訣』, 金南馨 譯註, 『서예비평』, "愚拙爲妙, 智力旣足, 則安可譽人施爲."

95) 예컨대, 이삼만이 64세 때인 1833년에 이광사의 遺墨書帖 뒷면에다가 一筆揮之로 쓴 『원교, 창암유묵』(조방원 소장)에는 평소 이광사를 흠모한 이삼만의 심경이 잘 드러나 있다. 그 내용은 즉, "이 口諷帖은 원교 선생의 글씨다. 字畫이 건실하고 웅위하며 기상이 웅장하고 빼어나서 단 한 번에 옛사람의 풍미를 느끼게 한다. 내가 감히 함께 나란히 하지 못하지만, 비슷하게나마 몇 줄 본떠서 부족하나마 그 뒤를 잇고자 할 따름이다. 계사년 동짓달 7일 완산인 이삼만 쓰다[口諷帖乃圓嶠道甫書也. 字畫建衛, 氣像雄逸, 一見可想昔人風味. 余非敢竝駕, 肖寫數行, 聊以爲紹後耳. 癸巳至月七日, 完山 李三晩 書]."라고 기록되어 있다. 최준호 지음, 『원교와 창암 글씨에 미치다』, 한얼미디어, 2005, pp.68-96.

96) 李三晩, 『蒼巖書帖』, 김익두, 류경호, 前揭書, p.50, "若復百船造化, 在我工致, 而畢竟得筆. 得筆者, 揚揚自得無所拘礙之謂爲上, 逸韻爲至道. … 書家議法, 非得筆, 初不擧論, 無逸韻, 亦不稱道, 專係於多力而豊筋也."

정적인 형태나 격식으로 존재하는 것이 아닌 神妙不測한 것으로 보아야 한다. 그러므로 조화를 자기 마음대로 할 수 있을 때 得筆할 수 있다는 것은, 理의 절대가치나 도덕적인 正의 세계 등 일정한 격식과 관념에 구속됨 없이 자연심성, 자아의 天然 · 天眞을 순수하게 발현할 때 得筆에 나아갈 수 있다는 것이다.

그러므로 이삼만은 '스스로 구애받음이 없는 것'을 得筆의 이상으로 삼았으며, 더불어 '逸氣의 자유로운 운치'가 없다면 글씨를 논할 바가 못 된다고 여겼다. 得筆天然의 逸韻美學은 法自然의 단계를 넘어 得自然의 경계에 이르는 것이다.

> 대개 자연으로 돌아가야 한다. 자연이란 것은 법의 극치에 이르러 無法에 돌아가는 것으로, 그 일삼음이 없는 것을 행하고 필묵의 機智가 없는 상태이니, 그것을 쉽게 말할 수 있겠는가?[97]

이삼만은 서예의 출발점이 자연이듯, 그가 지향해야할 귀결점 또한 자연임을 강조하였다. 그러나 출발의 자연은 서예에 있어서 有法의 수많은 자연현상들이 포함되었다면, 得筆의 단계에서 돌아가고자 했던 자연은 모든 法의 극치를 넘은 無法의 단계, 즉 자득의 절대자유경지인 것이다. 이러한 사유는 기존에 지배적이었던 '心正則筆正' 혹은 '書如其人' 등 윤리적 서예인식에서 이미 벗어난 것이라 하겠다.

6. 나오는 말

역사적으로 서예는 실용에서 출발했지만 윤리 · 예술이라는 두 축에서 논의된다. 서한시대 揚雄이 "말은 마음의 소리이요 글(글씨)는 마음의 그림이니, 그 소리와 그림에서 군자인지 소인인지 드러난다."[98]라고 한 말은 서예가 윤리성을 수반해야 한다는 입장이다. 한편으로 "글씨라는 것은 풀어헤치는 것이다. 글씨를 쓰려고 할 때에는 먼저 마음속의 회포를 풀고 성정을 자유롭게 한 다음 써야 한다.[99]는 동한시대 蔡邕의 말은 서예가 자유로운 성정의 발현 예술이라는 입장이다.

이 두 가지 견해로부터 역대로 서예는 크게 윤리와 예술이라는 두 축을 중심으로 시대에 따라 엎치락뒤치락 해왔다. 특히 글씨를 통해 군자와 소인의 구분도 가능하다는 漢代의 인식은 후대 유학자들에게 전통적인 서예인식으로 깊숙이 자리해왔다.[100] 이러한 인식은 역사상

---

97) 李三晩,『蒼巖書訣』, 金南馨 譯註,『서예비평』, p.313, "大率歸於自然. 自然者, 有法之極, 歸於無法, 行其無事, 無筆墨機, 智之狀也, 其能易道耶."

98) 揚雄,『法言』,「問神」, "言, 心聲也, 書, 心畫. 聲畫形, 君子小人見矣."

99) 蔡邕,「筆論」, "書者, 散也. 欲書先散懷抱, 任情恣性, 然後書之."

100) 서예사적 관점에서는 양웅이 제기한 '書, 心畫'라는 것을 書如其人의 발단으로 본다. 물론 이 글은 양웅이 서예를 전적으로 논한 것은 아니지만 당시에 글을 쓴다는 것은 글씨까지 모두 포괄하는 입장에서 이해할 필요가 있다.

서예를 예술적 측면 보다는 윤리적 측면을 더욱 공고히 다져오는 결과를 초래했다.

이러한 윤리를 중시하는 서예인식은 본론에서 살펴본 바와 같이 조선조 전반기 도학자들에게서 두드러진다는 점을 확인할 수 있었다. 즉 서예의 본연이 心法의 구현임을 상정하고 性情之正을 담아내는 서예, 즉 윤리성이 강한 서예를 지향한 것이다. 한편 조선조 후반기 유학자들은 윤리적 차원에만 머무르지 않고, 性情之眞을 담아내는 예술적 서예를 인식하는 경향성을 띤다.

즉, 서예를 우주론적 관점에서 易理로 이해하여 무한한 變化態의 예술임을 인식하였다. 古法의 전승에만 머무는 것이 아니라 서예의 본원적 심미성을 이해한 것이다. 또한 古今의 균형있는 학문적 사고는 서예가 과거에만 얽매여서는 안 된다는 創新 · 蒼生的 인식을 견지하기도 했다. 아울러 心法의 도덕적 발현에서 벗어나 眞法과 같은 자아의 진정성과 자득을 담는 예술임을 천명하였다.

이를 통해 조선의 서예인식은 전반기에 다소 法古的 측면이 강한 데 반해, 후반기는 創新的 측면이 강하다는 점을 확인할 수 있었다. 이처럼 조선의 유학자들은 자신들의 학문사상과 서예를 연계지어 이해함으로써 서예의 윤리성 · 예술성에 대한 다양한 견해를 피력하였다. 비록 많은 논의는 없었지만 조선의 서예가 획일화되지 않고 다양한 인식과 비평 속에서 격조있게 발전해왔다는 점을 이해할 수 있다.

특히 변화의 시대흐름을 인식하고 주체적 자아의 진정성 발현을 촉구하며 자득과 창신을 선도했던 조선 유학자들의 다양한 서예인식은 서예창작에서 일관되게 요구되는 본원적 원리를 망라하고 있다. 이러한 서예인식은 정신적 자유의 경지에서 참된 자아의 표현, 시대미감의 선도 등을 지향하는 21세기 서예창작과 서예정신에도 근간이 된다고 하겠다.

<참고문헌>

1. 원전

金昌協,『農巖集』, 韓國文集叢刊161-162, 民族文化推進會, 1996.
金昌翕,『三淵集』, 韓國文集叢刊165-166, 民族文化推進會, 1996.
朴世堂,『柏谷集』, 韓國文集叢刊104, 民族文化推進會, 1993.
朴定陽,『竹泉集』, 韓國文集叢刊174, 民族文化推進會, 1996.
朴趾源,『燕巖集』, 韓國文集叢刊252, 民族文化推進會, 2000.
宋時烈,『宋子大全』, 韓國文集叢刊108, 民族文化推進會, 1993.
李匡師,『圓嶠集』, 韓國文集叢刊221, 民族文化推進會, 1999.
李匡師,『圓嶠書訣』, 서울大學校 奎章閣 所藏, 寫本, 刊年未詳, M/F85-16-297-G.
李萬敷,『息山續集』, 韓國文集叢刊179, 民族文化推進會, 1996.
李 瀲,『弘道先生遺稿』, 大東文化硏究院,『近畿實學淵源諸賢集』1冊, 成均館大學校出版部, 2002.
李 瀷,『星湖全集』, 韓國文集叢刊199, 民族文化推進會, 1997.
李 滉,『退溪集』, 韓國文集叢刊31, 民族文化推進會, 1989.
丁若鏞,『與猶堂全書』, 韓國文集叢刊281, 民族文化推進會, 2002.
鄭齊斗,『霞谷集』, 韓國文集叢刊160, 民族文化推進會, 1995.
趙龜命,『東谿集』, 韓國文集叢刊215, 民族文化推進會, 1998.
洪良浩,『耳溪集』, 韓國文集叢刊241, 民族文化推進會, 2000.

2. 단행본

校点 選編, 黃簡 責任編輯,『歷代書法論文選』, 중국: 上海書畵出版社, 1979.
陶明君 編著,『中國書論辭典』, 중국: 湖南美術出版社, 2001.
汪傳發,『陸九淵王陽明與中國文化』, 중국: 貴州人民出版社, 2001.
林同華 主編,『中國美學大詞典』, 중국: 安徽教育出版社, 2002.
강명관,『공안파와 조선 후기 한문학』, 소명출판, 2007.
琴章泰,『朝鮮 後期의 儒學思想』, 서울대학교출판부, 1988.
김광욱,『韓國書藝學史』, 계명대학교출판부, 2009.
김남형 역주,『서예비평』, 한국서예협회, 2002.
김응학,『서예미학과 예술정신』, 古輪, 2006.
김익두, 류경호,『蒼巖 李三晩 先生 遺墨帖』, 정읍시 · 전북대학교 인문학연구소, 2005.
배규하,『中國書法藝術史』下, 梨花文化出版社, 2000.
서경요,『한국유교지성론』, 성균관대학교출판부, 2003.

임태승, 『중국서예의 역사』, 미술문화, 2006,
최영성, 『韓國儒學思想史』 Ⅳ, 아세아문화사, 1995.
최준호, 『원교와 창암 글씨에 미치다』, 한얼미디어, 2005.
장지훈 외, 『한국유학사상대계XI - 예술사상편』, 한국국학진흥원, 2009.

3. 논문류

서승례, 「조선후기 米芾, 董基昌 行草書風의 유행」, 『書藝學硏究』제6호, 韓國書藝學會, 2005.
송재소, 「茶山의 리얼리즘」, 『茶山學報』제1집, 茶山學硏究院, 1978.
심현섭, 「조선 선비들의 서예인식과 교육」, 『서예학연구』 제15호, 한국서예학회, 2009.
조민환, 「退溪 李滉의 서예정신」, 『동양예술논총』 제10집, 강암서예학술재단, 2006.
조종식, 「尤庵 宋時烈의 直思想的 書藝美學」, 『서예학연구』 제12호, 한국서예학회, 2008.
장지훈, 「圓嶠 李匡師의 心學的 書藝美學思想에 관한 小考」, 『양명학』 제23호, 한국양명학회, 2009.
장지훈, 「丁若鏞의 실학적 서화미학에 관한 연구」, 『동양철학연구』 제61집, 동양철학연구회, 2010.
장지훈, 「조선조 18세기 서예론의 미학적 기반」, 『서예학연구』 제16호, 한국서예학회, 2010.
장지훈, 「李三晩의 元氣自然的 서예미학에 관한 연구」, 『동양예술』 제15호, 한국동양예술학회, 2010.
장지훈, 「朴趾源의 創新的 서예미학에 관한 연구」, 『서예학연구』 제17호, 한국서예학회, 2010.
장지훈, 「한·중 서가들의 王羲之 비평과 서예인식」, 『서예비평』 제7호, 한국서예비평학회, 2010.
장지훈, 「이서의 유가적 서예미학에 관한 연구」, 『유교문화연구』 제18호, 유교문화연구소, 2011.
장지훈, 「조선후기 陽明心學的 서예미학 연구」, 『서예학연구』 제18호, 한국서예학회, 2011.
장지훈, 「洪良浩의 서예인식과 서예비평」, 『서예학연구』 제20호, 한국서예학회, 2012.
장지훈, 「조선후기 서예미학과 自得의 서예정신」, 『문화예술연구』 제2집, 동방대학원대학교 문화예술콘텐츠연구소, 2013.

조선 궁중음악의 유교적 특징

송 혜 진
(숙명여자대학교)

1. 서 론
2. 조선조 궁중 음악 형성과 예악론
 2.1. 조선조의 예악론
 2.2. 조선조 궁중음악의 형성
3. 궁중음악 문화에 반영된 유교적 특징
 3.1. 궁중의 용악(用樂)과 향유의 절제
 3.2. 궁중음악 용악(用樂)의 차등(差等)
 3.3. 정악(正樂) 존숭
4. 궁중음악에 반영된 유교적 특징
 4.1. 유교의례 음악의 양식
 4.2. 궁중음악의 악곡과 연주 특징
5. 결 론

<논문요약>

'조선 궁중음악의 유교적 특징'에 대해서는 그동안 여러 연구를 통해 유교의례 음악인 아악 중심으로 논의되어 왔다. 이밖에 조선시대의 예악 사상 및 악론에 관한 연구도 적지 않으며 예악 사상과 음악 현상을 악곡분석을 통해 구체적으로 논의한 이혜구 박사의 "중국 예악사상이 한국음악에 미친 영향" (1968)과 같은 훌륭한 논문도 있다. 그러므로 조선시대 궁중음악의 유교적 특징은 그리 참신한 연구주제는 아니다. 다만 본고에서는 이혜구 박사가 밝힌 '악곡상의 특징'외에 조선시대 궁중음악에 내재된 유교적 영향관계를 보완하여 그 이해의 폭을 넓히고자 '궁중음악' 외에 '궁중의 음악향유 양상'을 살폈다.

일반적으로 실록과 궤범, 의궤, 기록화에는 주로 공적인 궁중의 용악(用樂) 사례가 기술되어 있어 상대적으로 사적인 향유는 잘 드러나지 않지만 여러 문헌의 단편적인 기술과 관련 기록의 행간(行間)을 살펴보면 궁중의 일상에 스며들었던 음악문화의 일면을 살펴볼 수 있다. 이에 본 연구에서는 먼저

조선시대 예악론에 근거한 궁중음악문화의 형성을 개괄적으로 검토하고 이어 궁중음악에 반영된 유교의 특징을 음악향유에 드러나는 문화적 측면과 유교의 예악론의 영향으로 정착된 음악적 측면으로 구분하여 살폈다.

본 발표에서 중점으로 살핀 궁중음악 문화에 반영된 유교적 특징은 '음악 향유의 절제', '궁중음악 용악(用樂)의 차등(差等)', '정악(正樂) 존숭'이다. 궁중에서는 '음악이 사람의 화기(和氣)를 돋우는 중요한 것으로 단 하루도 없을 수 없으나 개인적 취향과 오락을 위해 악무를 즐기는 것은 최대한 절제되었다. 특히 백성들에게 나쁜 본보기가 될 만 한 왕실구성원의 가무 향락은 심각한 경계의 대상이 되었으며, 근신할 일이 있을 때는 '감선(減膳)'과 함께 '철악(撤樂)'을 하여 삼가는 뜻을 밝혔다. 즉 궁중음악은 곧 '바른 음악을 널리 펴서 상하가 소통하고, 조화로운 세상을 만들어가는 필요 범주' 안에서만 허용되었다. 또한 궁중에서의 용악은 향유이 추제와 대상에 따라 악대의 규모와 악곡의 종류, 악조 등을 구분하여 시행하였다. 이는 유교의 '예'에서 중시된 '서(序)'의 개념이 구체적으로 구현된 것이라 할 수 있다. 그리고 조선의 궁중에서는 '정악'을 존숭하고 그 반대되는 음악을 배격하는 인식이 정착되었다. 노랫말이 음란하지 않으며, 여기들의 주악이나 광대들의 잡희를 배제한 음악을 정악이라 하여 쓸 만한 것으로 받아들였고, 음악(淫樂), 속악(俗樂), 여악(女樂), 기악(妓樂), 잡희(雜戱)는 폐지나 개정의 대상으로 삼았는데 이는 사람의 마음을 미혹시키는 음악을 멀리하여 마음의 중화(中和)를 얻고, 이로서 치세(治世)한다는 유교의 예악론에서 그 근거를 찾을 수 있다.

한편, 이와 같은 유교 예악론의 인식과 향유의 문화는 궁중음악에 반영되어 연주양식, 악기편성과 배치, 악곡의 구성과 주법, 속도, 리듬, 세부 표현 등에 영향을 끼쳤다. 대부분은 유교 음악의 전형인 아악의 특징에서 비롯된 것인데 '악가무(樂歌舞)로 이루어진 양식', '팔음악기의 구비', 악대 배치 및 연주에 반영된 '음양합성의 원리', '궁중음악 악작(樂作)과 악지(樂止) 양식', '절제된 악기의 주법으로 단순화한 음악적 표현', '느린 속도' 등을 유교적 특징으로 정리할 수 있다. 이와 같은 음악적 특징은 유교 예악론의 '대악필이(大樂必易)' 개념에 부합하며'낙이불류 애이불비(樂而不流 哀而不悲)'한 정악(正樂)의 정신을 드러내는 것이라 할 수 있다.

주제어 : 예악, 아악, 정악, 대악, 용악, 철악, 속악, 여악.

1. 서 론

본 발표자에게 주어진 ‘조선 궁중음악의 유교적 특징’이다. 그동안 여러 연구를 통해 유교 의례 음악인 아악 중심으로 논의되어 왔고, 이혜구 박사의 “중국 예악사상이 한국음악에 미친 영향,”[1] 도 발표되어 자칫 동어 반복의 연구발표가 될 우려가 높다. 따라서 본고에서는 서술 범위를 궁중음악으로 한정하지 않고 궁중의 음악향유 양상을 살펴 궁중음악문화에 반영된 유교적 특징을 문화적 측면과 음악적 측면으로 구분하여 논의해보고자 한다.

조선시대에는 국가의 오례와 다양한 공사연향에서 악가무(樂歌舞)가 상연되었다. 공적인 의례와 연향에서는 계기에 따라 규정된 격식에 맞는 주악이 수반되었고, 그 외의 사적인 시공간에서의 향유도 허용되었다. 일반적으로 실록과 궤범, 의궤, 기록화에는 주로 공적인 궁중의 용악(用樂) 사례가 기술되어 있어 상대적으로 사적인 향유는 잘 드러나지 않지만 여러 문헌의 단편적인 기술과 관련 기록의 행간(行間)을 살펴보면 궁중의 일상에 스며들었던 음악문화의 일면을 살펴볼 수 있다. 먼저 조선시대 예악론에 근거한 궁중음악문화의 형성을 개괄적으로 살피고, 궁중음악에 반영된 유교의 특징을 정리해보기로 하겠다.

2. 조선조 궁중 음악 형성과 예악론

2.1. 조선조의 예악론

조선 건국 후 유교의 덕목을 중시한 조선의 국가 경영에서는『예기(禮記)』에서 강조된 예와 악의 조화, 상하(上下)·존비(尊卑)·신인(神人)으로 구별되는 질서(秩序) 체계인 예(禮)와 질서의 세계를 동락(同樂)의 세계로 승화시키는 악(樂)의 상보적 관계가 중시되었다.[2] 이에 따라 국가의 제례 및 궁중의 예연, 외교관계에 수반되는 각종 의례 등의 여러 행사에서 음악이 연주되었는데, 그 목적은『조선경국전(朝鮮徑國典)』에서 밝힌 것처럼 ‘종묘에서 조상의 거룩한 덕을 찬미하기 위한 제례악을 연주하면 조상이 감격하고, 조정에서 임금과 신하 사이의 엄숙함과 존경을 지극하게 하기 위한 연향악을 연주하면 군신이 화합하며, 또 이를 방방곡곡에 널리 퍼뜨리면 교화가 실현되고 풍속이 아름답게 되는 데’[3] 있었다.

또한 성현(成俔)이「장악원제명기(掌樂院題銘記)」에서 ‘사람이 음악을 모르면 우울하고 폐

1) 이혜구, “중국 예악사상이 한국음악에 미친 영향,”『동서문화』(대구: 계명대학교 인문과학연구소,1968)제2집, 101-121쪽.

2) “大樂與天地同和 大禮與天地 同節 和故 百物 不失 節故 祀天祭地 明則有禮樂 幽則有鬼神 如此 則四海之內合敬同愛矣. 禮者 殊事合敬者也 樂者 異文合愛者也 禮樂之情 同故明王以相沿也故事與時竝名與功偕.”『禮記』권 제19.「樂記」.

3) 정도전,「조선경국전 서」,『삼봉집』.

색(閉塞) 되어 무엇으로도 그 기운을 펼 수가 없을 것이고, 나라에 하루 동안이라도 음악이 없다면 침체하고 야비하여 무엇으로서도 그 화기를 이룩할 수 없다'[4] 면서 '문명을 고무하고 풍속을 변화시키는 음악'의 절대적인 필요성을 역설했듯이, 예악이 조화를 이루는 이상적인 유교 국가를 표방한 조선시대에 들어서는 건국초기부터 국가 의례에 소용될 음악의 정리에 많은 관심을 기울였다.

또한『악기』에는 음악으로 마음을 다스려 바른 정치에 이르는 과정을

> 악을 이루어 마음을 다스려야 한다. 예를 이루어 몸을 다스린다면 장엄하고 공경하게 된다. 장엄하고 공경한다면 엄숙하고 위엄이 있게 된다. 마음 속이 잠시라도 화평하지 않고 즐겁지 않다면 비루하고 사악한 마음이 틈을 타서 들어오게 된다. 잠시라도 장엄하고 공경하지 않다면 태만한 마음이 들어오게 된다. 악은 화를 극진히 하고 예는 순을 극진히 한다. 마음속이 화평하고 겉모양이 유순하다면 백성이 그 낯빛을 우러러 보고 서로 다투지 않으며 그 용모를 바라보니 백성이 이만의 마음을 일으키지 못한다. 그러므로 덕의 광휘가 안에서 움직여서 백성이 명령을 듣지 않을 수 없으며 바른 도리가 겉에 나타나니 백성이 받들어 따르지 않을 수 없다. 그러므로 이르기를 예악의 도를 이루어서 이것을 천하에 편다면 천하를 다스리는 일이 어렵지 않다.[5]

고 하였는데 이와 같은 유교의 음악론은 치세지음(治世之音)과 난세지음(亂世之音), 망국지음(亡國之音)을 규정하는 중요한 근거이자 유교 예악론의 기본으로, 조선 왕실의 음악 사상에도 많은 영향을 끼쳤다. 조선 왕실에서 예(禮)와 짝을 이루는 '악'으로 상하가 소통하여 조화로운 세상을 만들어가려는 핵심 요소로 간주하였음은 조선 성종 때 편찬된『악학궤범(樂學軌範)』서문에도 잘 나타나있다.

> 악(樂)이란 하늘에서 나와서 사람에게 붙인 것이요, 허(虛)에서 발하여 자연(自然)에서 이루어지는 것이니, 사람의 마음으로 하여금 느끼게 하여 혈맥(血脈)을 뛰게 하고 정신을 유통(流通)케 하는 것이다. 느낀 바가 같지 않음에 따라 소리도 같지 않아서, 기쁜 마음을 느끼면 그 소리가 애처롭고, 즐거운 마음을 느끼면 그 소리가 느긋하게 되는 것이니, 그 같지 않은 소리를 합해서 하나로 만드는 것은, 임금의 인도(引 導)여하에 달렸다. 인도함에는 정(正)과 사(邪)의 다름이 있으니, 풍속의 성쇠 또한 여기에 달렸다. 이것이 악(樂)의 도(道)가 백성을 다스리는 데 크게 관계되는 이유이다.[6]

음악이 나라를 다스리는 치도(治道)와 깊이 연관된다는 점을 분명히 하고, 이에 따라 왕실에서는 국가가 힘써 교육하고 퍼뜨려야 할 '바른(正) 음악'과, 배격해야 할 '바르지 않은(邪) 음악'을 분별하여 바른 음악을 일으키는 방도를 강구하였다. 그러나 세종이 일찍이 '나라를 다

4) 성현,「장악원제명기」,『속동문선』.
5)『악기』권19.
6) 성현, "악학궤범서(樂學軌範 序문),"『동문선』권16. (한국고전종합 DB에서 인용).

스림에 예보다 중한 것이 없으나 악의 소용도 또한 큰 것인데, 세상 사람들이 예는 중히 여기면서도 악에는 소홀하여 이를 익히지 않는 일이 많으니 가히 한탄할 일이다'[7]라고 지적한 것이라든가, 성종이 '악이 나라에 소용됨이 큰데도 사람들이 예악의 흥함이 풍화에 관계됨을 알지 못하고 영인(伶人)의 일이라 하여 이를 천하게 여기는 점'[8]을 걱정한 점은 예악의 균형있는 전승이 쉽지 않은 일임을 드러내준다.

2.2. 조선조 궁중음악의 형성

이와 같은 예악론의 영향은 조선에 전승된 고려의 향악을 '잡성(雜聲)'으로 규정하고, '사용할 수 없는(不可用) 음란한 음악(淫樂)'으로 배격하는 근거가 되었다. 또한 음악들은 가사에 문란한 내용들이 담긴 '음설지사(淫褻之辭)', 또는 '남녀상열지사(男女相悅之詞)'로서 곡을 버리거나 부득이 곡조를 택하여야 한다면 그 가사를 개작한 후에야 사용될 수 있었다. 이는 삼국시대에 가야의 악사(樂師) 우륵이 가야왕의 청으로 작곡한 12곡은 신라의 제자들에 의해 '번잡하고 음란한(繁且淫)' 음악으로 평가된 후 '낙이불류(樂而不流) 애이불비(哀而不悲)하니' '바른음악이라할 만 한(可正也)' 음악으로 고쳐진 후에야 신라의 대악(大樂)이 될 수 있었던 예와 비교된다.

예악론에 부합하는 음악을 선별하여 궁중음악으로 삼아야 한다는 생각은 건국이후 제례작악(制禮作樂)의 과정에서 더욱 강하게 반영되었다. 1402(태종 2)년에는

> 정성(正聲)은 사람을 감동시키되 기운이 응함을 순(順)하게 하고, 간성(姦聲)은 사람을 감동시키되 기운이 응함을 거슬리게 한다.'고 하였습니다. 그러므로 주관(周官) 대사악(大司樂)이 음성(淫聲)·과성(過聲)·흉성(兇聲)·만성(曼聲)을 금(禁)하였습니다…(중략)…신 등이 삼가 양부(兩府)의 악(樂)에서 그 성음이 약간 바른[稍正]것을 취하고 풍아(風雅)의 시(詩)를 참고로 하여 조회와 연향의 악을 정하고 신민(臣民)이 통용하는 악에 이르기까지도 미쳤습니다. …(중략)… 성상께서 밝히 보시고 시행하시어 성음(聲音)을 바루고 화기(和氣)를 부르소서.[9]

라는 제안을 받아들여 이로서 궁중의 의례와 공사연향(公私宴享)에서 사용할 음악이 고려 전래의 초정(稍正)한 곡조와 『시경』의 가사가 결합으로 정해졌다.

한편, 태종에 이어 유교의례에 따른 제례악이 고전에 맞게 정비된 것은 세종대의 일이다. 세종은 '예는 중시하면서도 악을 소홀히 하는 당시의 통념'에 문제의식을 가지고 박연(朴堧)을 등용하여 유교의례 음악의 정비를 시도하였다. 고금의 예악론을 총체적으로 연구하고, 국가의례에 소용될 악기를 제작하는 한편, 이전까지 중국으로부터 수입해야만 가질 수 있었던 아악기를 국내에서 생산할 수 있는 기반을 구축하는 등 아악 정비작업을 성공적으로 수행했

7) 『단종실록』 권7. 단종 1년 7월 9일.
8) 『성종실록』 권60. 성종 6년 10월 26.
9) 『태종실록』 권3. 태종 2년 6월 5일(정사).

다. 아울러 고금의 악보와 음악이론 등을 조사, 연구한 끝에 주(周) 시대 이론에 맞는 아악을 완성함으로써 1430(세종 12)년 이후 종묘에서는 역사상 가장 완정한 아악을 연주할 수 있게 되었다.[10)]

한편, 세종은 아악식 제례음악을 완성한 뒤, 건국에 힘쓰고 창업기의 국정을 안정시키는데 공을 세운 선왕의 업적을 세밀하게 기리기 위해 향악에 바탕을 둔 새로운 음악, 즉 신악을 제정하였다. 1447(세종29)년에 발표된 신악 중에서 정대업(定大業)·보태평(保太平)은 태조의 무공(武功)과 태종의 문덕(文德)을 기리는 내용으로 세조대에 이르러 종묘제례악으로 채택되는데, 이로서 유교식 제례에 새로운 음악전통이 뿌리를 내리게 되었다.

이로서 조선왕실에서는 아악과 신악이라는 두 가지 양식의 음악으로 제사하는 전통이 수립되었으며, 아악은 원구(圓丘), 사직(社稷), 종묘(宗廟), 문묘(文廟), 선농(先農), 선잠(先蠶) 제례에서 연주하고, 1464(세조10)년 이후 종묘제례에서는 세종이 창제한 신악으로 제사하였다. 이로서 유교 예악론의 전형적인 예시로 중시된 중국 전래의 아악(雅樂) 외에 향악의 성격을 예악론에 맞게 선별적으로 재정비한 신악(新樂)이 완성되었다.

이와 같은 세종시대의 음악정책과 성과는 동시대 중국의 문물에 못지않으며, 주(周)시대의 고전에 가까운 것으로 평가되었다. 또한 세종과 세조 때에는 창의적인 정간 기보법을 개발하여 방대한 양의 왕실음악 악보가 제작되었고, 성종 때에는 이를 기초로 국가 음악의 목적과 음악의 용도에 관한 규정과 악곡, 연주단의 규모와 악대의 편성, 주악의 원칙을 집대성한 『악학궤범』이 편찬되었다.

이와 같은 조선전기의 왕실음악 정비는 조선후기와 대한제국기를 거쳐 오늘에 이르는 왕실음악의 전승기반이 되었다. 단, 임진왜란(1592), 정유재란(1597), 정묘호란(1626), 병자호란(1636) 등의 국난을 겪는 과정에서 왕실 음악전통은 극심한 전승위기를 맞았다. 이후 숙종·영조 대를 거치면서 재정비됨으로서 왕실음악의 큰 틀은 조선후기까지 유지·전승되었다.

3. 궁중음악 문화에 반영된 유교적 특징

3.1. 궁중의 용악(用樂)과 향유의 절제

조선 시대에는 국가의 예악을 원활히 펼칠 수 있도록 국가의 오례에 따른 용악의 규범을 정립하고 음악 전문 기관을 설치하여 악기, 노래, 춤을 갖추어 활용하였다. 국가의 오례에 따른 주요 의례와 국왕의 공식 행차 및 설행 목적과 의미가 분명한 연향에서의 필수 불가결의 요소로 인식되었다. 효(孝)와 봉양(奉養)을 위한 연향(진풍정·진연·진찬·진작) 등의 연향을 비

10) 이혜구, 1985,「세종조 음악문화의 현대사적 재인식」,『韓國音樂論集』1985,세광음악출판사, 195-215쪽. 송혜진, “세종대 음악정책의 전개 양상과 특성 ,” 『세종대의 문화』(서울:태학사,2001), 363-400쪽.

롯하여 윗사람과 아랫사람이 정을 통하고 함께 즐기는 '상하통정(上下通情)', '상하동락(上下同樂)', '여민동락(與民同樂)'의 목적으로 열리는 군신연(君臣宴)은 예를 갖춘 잔치(禮宴)로서 의전(儀典)에 맞는 악무를 갖춰 봉행되었다.[11]

뿐만 아니라 왕실의 건축이 예의 공간과 일상의 공간으로 구별되고, 왕실의 복식에 예복과 일상복이 있고, 왕실의 음식이 의례음식과 일상음식이 달랐던 것처럼 왕실의 음악문화도 의례음악과 일상의 음악에 차이가 있었다. 실록 기사에는 제례와 경사의 연향 등 공적인 계기에서의 주악 외에 임금이 왕자들과 악기를 연주하며 즐기는 모습이 포착되기도 하고, 왕실어른들을 위한 헌수(獻壽)나 종친들과의 화목, 군신간의 소통을 목적으로 소연을 베풀 때 음악과 춤이 빠지지 않았음이 확인된다. 또한 왕실에서는 신하들에게 음악을 하사하여 공관(公館)이나 사가(私家)에서 왕실의 음악을 즐기는 시간을 갖도록 허락하였다. '사악(賜樂)'의 계기는 아주 다양해서 때로는 국왕이 그 음악현장에 침림하여 상하동락(上下同樂)의 시간을 갖기도 하고, 궁 밖의 종친과 외척, 왕비의 친가, 원로대신의 집에 왕실 음악인을 파견하여 친친(親親)을 표했다.[12]

반면, 언제나 궁중에서 음악 소리가 흘렀던 것은 아니다. 왕실에서는 개인적 음악 취향이나 휴식을 위한 음악향유는 사치와 오락처럼 금기시 되었다. 음악을 좋아하는 것은 마치 '색(色)'에 빠지거나 밖으로 사냥에 미치거나 술을 즐기거나 집과 담장을 사치하게 꾸미는 일처럼 나라를 망하게 이르는 '허물'로 여겼던 것이다.[13] 왕실사람들은 『서경(書經)』에 이르기를 '궁전에서 춤을 추고, 방에서 취하여 노래 부르며, 삼풍(三風)[14]과 열 가지 허물(十愆)[15] 중에 한 가지라도 몸에 지니고 있으면 망하지 않을 리가 없다'는 말을 잊지 않아야 했다. 특히 온 백성에게 모범을 보여야 하는 왕과 왕세자에게 이 원칙은 더욱 강조되어, 신하들은 왕실의 분위기가 향락으로 이를 조짐이 보일세라 언제나 경계의 시선을 늦추지 않았다. 성종 때의 예문관 응교를 지낸 이맹현은 임금을 위해 『맹자』를 강독하던 중 '임금으로서 능히 그 임금 노릇하는 도리를 어렵게 여긴다.'는 대목에 이르러'무사할 때에 경계하여 법도를 잃지 말며 유일(遊逸)하지 말고 음락(淫樂)하지 마소서'라며 충언을 아끼지 않았다.[16]

이처럼 취미와 오락 등은 '삼가야 할 것'이라는 전제가 뚜렷했기 때문에 왕실 사람들은 자주 '나는 본래 음악을 좋아하지 않는다.'는 말로 자신의 올바른 정치 태도를 대변하였다. 그러므로 현전하는 왕실의 음악취미 기사들은 대체로 부정적인 내용을 담고 있는 경우가 더 많

11) 송혜진, "조선시대 嘉禮의 用樂 유형," 『조선 왕실의 嘉禮』(성남:한국학중앙연구원,2008), 179-210쪽.

12) 송혜진, "중종조 사연(賜宴) 양상을 통해본 주악도상 분석," 『한국음악연구』(서울:한국국악학회,2011). 제50호, 149-171쪽.

13) "인군(人君)의 허물이란 성색(聲色)·화리(貨利)·감주 기음(甘酒)·준우 조장(峻宇彫墻)에 지나지 않는다." 『태종실록』 권26. 12월 14일(기미),

14) 삼풍은 '무풍(巫風)', '음풍(淫風)', '난풍(亂風)' 이다. 『서경』의 「伊訓」

15) 열 건은 춤추고, 노래하고, 재물을 탐내고, 여색을 즐기고, 놀이를 좋아하고, 사냥을 즐기고, 성언을 보독하고, 충직을 거스르고, 기덕(耆德)을 멀리하고, 완동(頑童)과 벗하는 일이다. 『서경』의 「伊訓」

16) 『성종실록』 권45. 성종5년(1474) 7월 16일(기사). 금슬을 사용할 수 없다는 논의가 있었다. 『세종실록』 권107. 세종 27년 2월 2일(병오)

기 때문에 ‘금기’와 관련된 내용이 향유보다 압도적으로 많다. 그러나 이처럼 억제된 분위기 속에서도 왕실의 일상에서는 다양한 음악의 향유가 없지 않았으니, ‘금기’와 ‘허용’의 양상과 그 경계를 살피는 일은 무척 흥미롭다. 조선전기에 국가예악을 바로잡는데 힘쓴 태종·세종·세조는 그 빛나는 공적에도 불구하고, 신하들에게 수차례 ‘나는 본디 음악을 좋아하지 않는다’고 말하였다. 지음자(知音者)이자 향유자(享有者)였으며, 음악의 창작까지도 가능했던 이들이 신하들에게 ‘나는 음악을 좋아하지 않는다’고 말한 것은 음악 애호가 향락으로 비쳐질 것을 우려했기 때문이었다.

이밖에도 궁중에서는 또한 국상(國喪)을 당했을 때, 국왕의 친인척이나 근신의 부고를 들었을 때, 가뭄, 홍수, 천둥, 벼락이 심해 자연재해의 위험(災變)에 처했을 때, 별자리의 수상한 이동이 감지되어 불안감이 조성되었을 때, 전란 등으로 백성들의 삶이 피폐해졌을 때는 그 상황이 회복될 때까지 일정기간 동안 음악을 금하였다. 음악 금지령은 음악을 거둔다는 뜻의 ‘철악(徹樂)’, 음악을 정지한다는 의미의 ‘정악(停樂)’, 음악을 감춘다는 뜻의 ‘장악(藏樂)’ 등으로 일컬어졌는데 이는 보통 국왕이 정전(正殿)을 비우고, 음식의 가짓수를 줄이며(減膳), 금주(禁酒)하는 것과 병행되었다.

즉, 왕실에서 음악 향유는 국가에 변고가 없는 평화로는 때만 허용되었다. 그렇더라도 개인적 취향과 오락을 위해 악무를 즐기는 것은 최대한 절제 되었으며, 특히 백성들에게 나쁜 본보기가 될 만 한 왕실구성원의 가무 향락은 심각한 경계의 대상이 되곤 했다. 또한 국가가 정한 ‘음악금지 기간’에 허가받지 않고 음악을 연주하는 일은 벌로 다스렸으니, 궁중음악은 곧 ‘바른 음악으로서 상하가 소통하고, 조화로운 세상을 만들어가는 유교문화의 범주’에서 권장되고 허용되었다고 할 수 있다.

3.2. 궁중음악 용악(用樂)의 차등(差等)

궁중에서의 주악은 행사의 격과 향유자의 신분, 계기의 중요도, 공간에 따라 주악의 구성을 차등 있게 적용되었다. 차등에서는 주악 인원수와 악곡, 악조, 악가무의 구비, 복식 등의 요소가 고려되었다. 예를 들면 동일한 목적의 행사라도 국왕이 집전하는 경우와 왕세자가 대행하는 경우, 주악의 구성과 규모를 달리했다. 세종 때의 왕세자가 국왕을 대행한 경우 악곡을 바꾸고, 악대의 구성인원을 축소하고, 황종궁(黃鐘宮)의 악조를 고선궁(姑洗宮)을 바꾼 예가 있었다.[17] 이는 군주를 상징하는 ‘황종궁’을 왕세자에게 연주할 수 없다는 원칙 때문이었다.

또 영조 때에는

> 음악 가운데 등위가 엄격이 구분되는 곳은 모두 예입니다 세종 조에 황종궁은 오직 인군이 사용하므로 여러 신하들은 사용할 수 없으니 마땅히 전하의 출입에만 황종궁을 사용하게 하고, 신하들의 배례에는 고선궁을 사용하게 하였는데, 지금은 임금의 출입, 신하의 배례에 모두 <여민락>

17) 『세종실록』 권13. 세종 13년 8월 17일(기유).

‘황종궁’을 사용하니 등위를 분변하는 것이 아니다.[18]

라는 지적이 있었고, 이에 따라 악곡을 바꾸어 국왕의 출입에만 <여민락>을 연주 하고, 여러 신하들이 배례할 때는 <낙양춘>을 연주하는 규정을 만들었다.

의전 주악에서의 음의 차등

국왕의 음	왕세자의 음
황종궁	고선궁
C	E

또한 국왕이 친림하는 행사라 하더라도 조회보다 규모가 작은 조참을 행할 때나 외교의례[19]를 권정례(權停禮)로 간단히 진행하는 경우에는 연주규모를 축약하였으며, 국왕의 친림 행사 중 문무과 방방보다 격이 낮은 ‘문과전시 및 생원 진사의 방방’에서는 정전에서 거행되더라도 편종·편경·축·어·건고·응고·삭고를 제외한 기본 악대로 연주한 예가 확인된다. 즉 정전에서 거행되는 의전에서 주악은 두 가지 등급이 있었는데, 다음의 표에서와 같이 전정헌가는 전정고취보다 중요한 계기에 연주하였으며, 성종조의 예에 따르면 그 차이는 편종·편경·축·어·건고· 응고·삭고의 유무에 있었다.

의전 주악의 차등 적용

등급	악대	연주 계기	인원	비 고
1등	전정헌가	조회·사대의례·각종 하례 및 책례 등의 가례[20]·문무과 방방·친경적전·대사례 및 사단(射壇)에서의 관사, 각종 예연과 예행	59명	연주인원의 9명의 차이는 편종3, 편경3, 축·어·건고·응고·삭고 각 1명을 합친 수
2등	전정고취	조참·사대의례의 권정례, 문과전시 및 생원진사 방방	50명	

이와 같은 궁중음악의 차등 적용은 차서(次序)를 중시하는 유교 문화에서 기인한 것이다.

3.3. 정악(正樂) 존숭

궁중에서는 정악을 존숭하고 그 반대되는 음악에 대해서는 배타적인 입장을 보였다. 오늘날 정악은 선비풍류 음악을 의미하는 것으로 일반화되었지만 조선시대의 궁중에서 사용된 정악의 의미는 이와 다르다. 궁중에서 사용된 정악의 용례는 다음의 예문에서 보는 것처럼 다

18) 『영조실록』 권116. 영조 47년 4월 19일(기축).
19) 배표, 배전 , 명과의 외교문서를 주고 받는 의례.
20) 납비와 왕세자 납빈은 진설만 하고 연주하지 않는다.

양한 의미를 함축하고 있다.

① 아악을 정하였다. 예조에서 상언하였다. …(중략)… **성조(盛朝)의 정악**을 정하소서.[21]
② 유구국 사신 선위사 이계손의 문견 사목(聞見事目)을 올리기를 …(중략)… **조정의 정악**은 없었다[22]
③ 정전(正殿)은 인주가 바르게 거(居)하며 정치를 내는 곳이지, 유연(遊燕)·설어(褻御)하는 곳이 아닙니다. **여악(女樂)은 본래 정악(正樂)이 아닌데도** 이제 정전(正殿)에서 쓰고 있으니, 그 바르게 거하고 치도(治道)를 내는 도리에 누(累)가 있을까 두렵습니다. 신 등은 원하건대, 고제(古制)에 의하여 정전(正殿)에서는 여악(女樂)을 올리지 말게 함이 옳겠습니다.[23]
④ 중국사신이 노상(路上)에서 **여악(女樂)을 물리친 것은 정악(正樂)이 아니기 때문**이었다.[24]
⑤ 지금의 기공(妓工)들은 누적된 관습에 젖어 있어 **정악을 버리고 음탕한 음악[淫樂]을 좋아하니**, 심히 적당하지 못합니다.[25]
⑥ 예악은 조정에서만 쓸 것이 아니라 잠시라도 몸에서 떠날 수 없습니다. 성종조에서도 **음사(淫辭)를 폐지하고 정악**을 지었습니다.[26]
⑦ 음악이란 예(禮)에 따라 시행되는 것이므로 예가 없어지고 나면 아무리 옥(玉)과 비단이 쌓여 있고 종소리와 북소리가 울린다 하더라도 어떻게 할 수가 없는 것이다. **동방의 소리는 본디 정악(正樂)이 아니다**. 선왕의 융성한 시대에도 족히 볼 만한 것이 없었는데, 하물며 …(중략)… 병화(兵火)에 잔파되어 보잘 것없는 음악을 가지고 중국인들의 이목(耳目)을 즐겁게 해주려고 하니, 어찌 크게 수치스러운 일이 아니겠는가.[27]
⑧ 수비(守備) 강양동(姜良棟)이 상에게 첩(帖)을 보내 주례로써 상견하기를 청하였다. …(중략)…앉아 있는 사이에 양동이 배우의 잡희(雜戱)를 베풀고 악기를 번갈아 연주시켰다. …(중략)… 또 관왕(關王)의 모양을 한 한 사내가 얼굴에는 붉은 칠을 하고는 방패를 갖고 칼을 차고 당(堂)에 올라 노래하고 춤추는데 버릇없고 무례하였다. 상이 이르기를, "**이는 정악(正樂)이 아니니 그만두었으면 하외다**."하자, 그만두고 나가게 했다.[28]
⑨ 병조 판서 이귀(李貴)가 차자를 올려 …(중략)… **기악(妓樂)은 속악(俗樂)이므로 정악(正樂)과 같지않은데**, 2백 년 동안이나 폐지하지 않은 것은 반드시 그럴 만한 이유가 있었기 때문입니다.…(하략)…"[29]

위의 ①과 ⑦은 국가의례에 사용되는 중국 전래의 아악을 뜻하고, ②는 궁중음악을 뜻하는 일반명사로 사용되었으며, ③, ④, ⑧, ⑨는 정전의 예에 사용될 수 없는 여악이나 광대의 잡

21)『태종실록』권22. 태종 11년 12월 15일(신축).
22)『세조실록』권8. 세조 8년 2월 28일(계사).
23)『성종실록』권14. 성종 3년 1월 15일(임자).
24)『성종실록』권214. 성종 19년 3월 3일(정묘).
25)『성종실록』권219. 성종 19년 8월 13일(갑진).
26)『중종실록』권10. 중종 5년 1월 21일(무인).
27)『선조실록』권111. 선조32년 4월 9일(무오).
28)『선조실록』권112. 선조32년 윤4월 22일(경자).
29)『인조실록』권22. 인조 8년 4월 5일(갑인)

희의 반대 개념으로, ⑤와 ⑥은 각각 음란은 음악, 음란한 가사를 가진 음악의 반대개념임을 알 수 있다. 즉, 궁중에서는 노랫말이 음란하지 않으며, 여기들의 주악이나 광대들의 잡희를 배제한 음악을 정악이라 하여 쓸 만한 것으로 받아들였고, 음악(淫樂), 속악(俗樂), 여악(女樂), 기악(妓樂), 잡희(雜戱)는 폐지나 개정의 대상으로 삼았다.

이상에서 살핀 것처럼 조선조 궁중음악문화는 '바른 음악으로 상하가 소통하고 조화로운 세상을 만들어 나간다'는 유교의 예악론에 근거하여 예의 범주를 벗어난 향락이 철저히 절제되었다. 정도를 넘는 음악 취미는 금기시되었고, 철악(撤樂)을 통해 근신의 모범을 보였다. 즉 예에 맞는 정악은 화기를 이끌어내어 상하소통하는 음악문화로 존숭되었고, 음악, 여악, 속악, 잡기 등은 향락으로 이끄는 음악으로 간주되어 절제되고 배격되었다. 또한 신분 차서의 질서를 중시하는 유교의 명분에 따라 궁중음악의 용악은 차등 적용되는 원칙이 중시되었다.

4. 궁중음악에 반영된 유교적 특징

유교의 예악론은 궁중음악에 구체적으로 반영되어 연주양식, 악기편성과 배치, 악곡의 구성과 주법, 속도, 리듬, 세부 표현 등에 영향을 끼쳤다. 대부분은 유교 음악의 전형인 아악의 특징에서 비롯되었으므로 먼저 유교의례 음악의 양식을 살피고, 이어 궁중음악의 악곡과 연주 특징 등을 검토해보기로 하겠다.

4.1. 유교의례 음악의 양식

유교 의례에 수반되는 제례악은 민간의 민속음악과 선비풍류 음악은 물론 궁중의 연향악과도 다른 고유한 양식을 갖추고 있다.

첫째, 악(樂)·가(歌)·무(舞)로 이루어지는데, 악은 여러 악기의 연주를 의미한다. 금·석·사·죽·포·토·혁·목의 여덟 가지 주재료로 만든 악기를 고루 갖춰야 한다는 원칙을 따른다. 여덟 가지 악기 재료는 자연에 존재하는 소리 나는 사물들인데 이를 가지고 악기로 만들어 소리를 내면 마치 자연이 서로 어울리듯 음악도 조화를 이룰 것이며, 이것으로 제사 지내면 신과 사람도 음악처럼 조화를 이룰 것이라는 믿음에 근거한 것이다. 음악 고전(古典)인 『악기』에 '팔음극해 신인이화(八音極解 神人以和)'라는 말이 나오는데 이것은 '팔음으로 만든 악기가 지극히 잘 어울려야 신과 사람이 조화를 이룬다'는 내용이 제례악의 악기 편성에 오랜 동안 투영되어 왔다.

둘째, 악기 편성은 제사를 받는 대상, 제사를 주관하는 이의 격에 따라 악기의 수와 종류가 각각 다르게 결정된다. 신분과 격이 높을수록 악기의 수와 종류가 많고, 낮을수록 차등이 있다. 악기 연주에서 또 한 가지 주목되는 점은 제례악의 배치다. 제례에는 반드시 두 개의 악대를 편성하여 하나는 사당 가까운 쪽 높은 곳에 두고 다른 하나는 사당에서 먼 마당 끝 쪽

에 두는데 이를 등가와 헌가라고 한다. 등가악대와 헌가악대는 각각 양과 음을 상징하며 제례의 지정된 절차에서 번갈아 연주를 맡는데 악곡 또한 등가와 헌가와 음양의 조화를 이루도록 선택된다. 예를 들면 음의 성질을 띤 헌가에서는 등가의 악조를 선택하여 음양이 어울리도록 하고, 양의 성질을 띤 등가에서는 음의 악조를 선택하여 음양의 조화를 꾀하는 것으로 이것을 음양합성(陰陽合成)의 원칙이라고 한다. 이처럼 악대의 편성에서 신분과 격을 고려한 것은 위계질서를 중시하는 유교적 가치관이 반영된 것이며 악대를 두 개 편성하여 번갈아 연주하는 것은 제례가 음양, 신인의 조화를 위한 의례임을 알려준다.

셋째, 제례악의 노래는 특별히 악장(樂章)이라고 한다. 신을 맞이하고, 폐백과 음식을 올리고, 제기를 거두고, 헌작하고, 신을 보내드리는 절차에서 제례를 올리는 뜻과 제례 대상에 대한 칭송의 내용을 담고 있다.

넷째, 제례악을 완성하는 또 하나의 구성요소는 춤이다. 제례에서 추는 춤은 사람의 몸동작을 얼마나 아름답게 표현하느냐 하는 것보다 몇 사람이 춤을 추느냐, 어떤 소도구를 들고 춤을 추느냐가 더 중시된다. 제례에서 추는 춤은 특별히 '일무(佾舞)'라고 하는데, '일(佾)'이란 '춤추는 줄(舞列)'이라는 뜻이다. 즉, '줄 맞춰 추는 춤'이다. 실제로 제례에서 춤을 출 때는 무원들이 가로 세로로 일정하게 줄을 맞춰 같은 동작을 하는데 제례의 대상에 따라 줄의 수가 달라진다. 천자(天子)의 제례에는 여덟 줄을 맞춰 서고(팔일무- 64인), 제후의 제례에는 여섯 줄(육일무- 36인 또는 48인), 대부(大夫)의 제례에는 넉 줄(사일무, 16인), 선비의 제례에는 두 줄(이일무-4인)로 서서 춤을 춘다는 원칙이 있었다. 춤을 추는 인원이 제례의 대상에 따라 달라지는 것은 악대 편성의 종류와 수를 대상에 따라 구분한 예처럼 제례를 통해 상하귀천의 질서를 드러내는 것임을 알 수 있다. 제례악의 일무는 아주 단순하다. 동양 음악의 고전인『악기』에서는 '나라의 정치가 안정되고 백성의 삶이 편안하면 일무의 행렬과 동작이 반듯하고 가지런해지며, 난세에는 모든 절도를 잃어 춤도 자연이 어지러워지므로 그 춤을 보면 정세를 알 수 있다'고 한 것처럼 일무에서는 절제된 동작이 중시되었다.

4.2. 궁중음악의 악곡과 연주 특징

4.2.1. 악곡과 주법

오늘날 궁중음악으로 전승되는 옛 왕실의 음악은 주로 국가의 제례와 왕실의 의례 및 연향, 행차에 따랐던 음악들로 국립국악원에서 간행한 악보『국악전집』및『한국음악』에 기록된 궁중음악 범주의 곡명은 모두 34곡이며, 큰 곡속에 포함된 세부곡목까지 아우르면 61곡이다. 61곡의 궁중음악을 옛 쓰임새를 고려하여 표로 정리하면 다음과 같다.

<표> 궁중음악의 갈래별 악곡명 총정리표

구분	분류	곡명	세부곡명
제례악	문묘제례악	응안지악(凝安之樂) 명안지악(明安之樂) 성안지악(成安之樂) 서안지악(敍安之樂) 오안지악(娛安之樂	황종궁·대려궁·태주궁·협종궁·고선궁·중려궁·유빈궁·임종궁·이칙궁·남려궁·무역궁·송신협종궁·송신임종궁·송신황종궁
	종묘제례악	보태평지악(保太平之樂)	영신희문(迎神熙文)·전폐희문(奠幣熙文)·인입희문(引入熙文)·기명(基命)·귀인(歸仁)·형가(亨嘉)·즙녕(輯寧)·융화(隆化)·현미(顯美)·용광(龍光)·정명(貞明)·대유(大猶)·역성(繹成)
		정대업지악(定大業之樂)	소무(昭武)·독경(篤慶)·탁정(濯征)·선위(宣威)·신정(新定)·분웅(奮雄)·순응(順應)·총유(寵綏)·정세(靖世)·혁정(赫整)·영관(永觀)
		풍안지악(豊安之樂) 옹안지악(雍安之樂) 흥안지악(興安之樂)	
	경모궁제례악	희운지악(熙運之樂)	어휴(於休)·진색(進索)·유길(維吉)
		융안지악(隆安之樂)	독경(篤慶)·휴운(休運)·휘유(徽柔)
		숙안지악(肅安之樂)	혁우(赫佑)
	기타 제향악	유황곡(維皇曲)	
		정동방곡(靖東方曲)	
의례와 연향	당악	보허자(步虛子)	
		낙양춘(洛陽春)	
	향악	여민락(與民樂)	
		여민락만(與民樂慢)	
		여민락령(與民樂令)	
		해령(解令)	
		수제천(壽齊天)	
		동동(動動)	
		관악영산회상	상령산·중령산·세령산·가락덜이·삼현도드리·염불도드리·타령·군악
		평조회상	상령산·중령산·세령산·가락덜이·삼현도드리·염불도드리·타령·군악
행차		대취타	

기타		도드리	
		황하청	
		절화	
		취타	
		경풍년	
		염양춘	
		수룡음	
		청성자진한잎	

이상의 악곡은 대체로 합주 편성으로 연주된다. 피리·대금·해금·거문고·가야금 등, 선율을 담당하는 악기는 2개 이상 복수로 편성하여 장대함을 살린다. 이는 민간의 선비 풍류의 합주나 민속음악 합주가 대개 단(單) 잽이로 편성되는 것과 다르며, 악기의 음량이나 음색, 세부적인 표현기법 등도 다르다. 예를 들면 합주의 주선율을 담당하는 피리는 궁중음악연주에 당피리와 향피리가 사용되며 선비풍류에서는 세피리를 쓴다. 당피리의 경우 요성(搖聲)이나 퇴성(退聲), 혀 치는 법, 굴리는 소리 등의 주법을 사용하지 않고, 향피리는 이상의 주법을 사용하기는 하되 세피리를 연주하는 선비풍류를 연주할 때 보다 기법을 절제한다, 대금을 연주할 때 궁중음악에서는 높은 음역에서 힘주어 부는 역취법(力吹法)을 많이 쓰기 때문에 청을 많이 울리고, 선비풍류를 연주할 때는 평취(平吹)와 저취법(低吹法)으로, 청을 많이 울리지 않고 연주한다. 해금은 음량의 강약을 조절하는 '원산(遠山)'을 복판에 놓아 큰 소리를 내고, 선비풍류를 연주할 때는 원산을 주변부로 옮겨 음량을 줄인다. 장구도 궁중음악을 연주할 때는 장구채로 복판을 쳐서 큰 소리를 내고, 선비 풍류음악을 연주할 때는 장구채로 채편을 쳐서 작게 친다. 이와 같은 악기 편성과 연주법은 위엄과 절제를 드러내는 주 요인이다.

이 중에 아악은 이색적인 악기음향과 가사 한 글자에 음이 하나씩 붙은 일자일음(一字一音) 식의 규칙적인 박자와 악절로 짜여있으며 연주에서 장식음을 완전히 배제하여 극도로 단순화한 것이 주요 특징이다.

향악은 이와 반대로 가사 한 글자를 여러 음으로 표현하는 일자다음(一字多音) 식의 음 진행과 음과 음 사이의 장식선율이 발달하여 선율선이 화려하다. 또 전반적으로 음역이 높다. 뿐만 아니라 악구와 악구 사이, 악장과 악장 사이에 연음이 부가되기도 하고, 특정 부분을 피리가 높은 음역으로 연주하는 '쇠는가락'의 표현이나, 한곡 안에서 속도가 빨라지는 '급박(急拍)'과 같은 음악요소를 두어 속도의 변화를 준다. 즉, 선율선이 유려하며 활달하고 변화가 많은 것이 특징이다.

당악은 향피리보다 음역이 낮은 당피리가 주선율을 담당하며, 일자일음식의 음 진행이 많고, 음과 음 사이의 장식음이 간단하며, 한 악곡내의 속도 변화가 없다. 즉, 당악은 아악에 비해서는 음악적 표현들이 많이 구사되지만 향악에 비해서는 전반적으로 정적이고 담백하다. 또 악곡에 따라 향악의 영향을 많이 받아 한국 음악화 된 경향을 보이는데, 이를 당악의 '향악화'라고 한다. 중국 전래의 당악곡 중 낙양춘은 원형의 당악에 보다 가깝고, 보허자는 더 많이 향악화 된 것으로 평가되고 있다.

4.2.2. 연주양식

궁중음악의 연주전통은 고유의 연주양식을 갖추고 있다. 연주자들은 연주 계기에 따라 규정된 복식을 갖추고 정해진 위치와 동선에 따라 이동하며, 연주할 때는 '바른 자세'로 서거나 앉아서 연주한다. 또한 고유한 음악의 시작과 종지 방법을 갖추고 있다. 이와 같은 연주양식은 궁중의례와 연향 등 예행(禮行)과 긴밀하게 연관되어 있으므로, 이 또한 유교적 특징으로 꼽을 수 있겠다. 주악을 시작하거나 그칠 때는 예와 음악을 잘 아는 경험자가 소리를 외치거나, 깃발을 오르내리거나, 박을 쳐서 이를 알리게 되는데, 이 같은 일종의 신호 체계가 제례악에는 다양한 악작(樂作)과 악지(樂止)의 방법으로 구현되었다.

일반적으로 궁중음악을 연주할 때 박을 치는데 제례악과 연향음악의 시작과 끝에 모두 활용된다. 음악을 시작할 때는 한번, 음악을 그칠 때는 세 번을 친다. 제례악의 악작과 악지는 악보에도 명시되어 있고, 음악인들 사이에 전승되는 술어도 있다. 문묘제례악의 악작은 등가와 헌가 두 가지가 있다. 등가의 악작은 박·특종·축·어 절고 다섯가지 악기로, 헌가의 악작은 '박·노도·축·진고·노고' 등 다섯가지 악기가 연주한다. 등가의 악작은 박과 특경이 동시에 울리면 곧 이어 축이 '쿵- 쿵쿵' '쿵- 쿵쿵' '쿵- 쿵쿵' 세 번 울리고, 축의 '쿵- 쿵쿵' 이 끝 날 때마다 절고를 한번씩 치고, 박을 다시한번 울려 마무리한다. 헌가에는 박은 치면 노고를 급히 세 번 흔들고, 축을 '쿵- 쿵쿵', '쿵- 쿵쿵', '쿵- 쿵쿵' 세 번 울리는데 축의 '쿵- 쿵쿵' 사이사이에 진고와 노고가 함께 한 번씩 울린다.

종묘제례악은 초헌에서 보태평을 연주할 때 박을 치고, 축을 '쿵- 쿵쿵', '쿵- 쿵쿵', '쿵- 쿵쿵' 세번 울리고, 그 사이에 절고와 진고를 연주한 다음 박을 쳐서 마무리한다. 문묘제례악의 등가악작과 패턴은 같고, 특경만 빠진 형태다. 이것을 '격박일성(擊拍一聲), 고축삼성(鼓柷三聲) 격고일통(擊鼓一桶)'이라고 한다.

정대업의 악작은 두 가지 유형이다. 아헌을 시작할 때는 먼저 진고를 세 번 울리고, 박을 한번 친다. 진고를 세 번울린다고 하여 '진고삼통'이라고 한다. 종헌을 시작할 때는 먼저 진고를 '쿠궁 쿠궁 쿠궁 쿠궁 쿵- 쿵' 여섯 점 치고, 여기에 이어 축과 진고가 벌갈아 울리고 박을 쳐서 마무리한다. 이때 진고를 열 번 울리기 때문에 이를 '진고십통'이라 부른다. 음악을 끝낼 때도 문묘제례악의 등가와 헌가는 다르다. 등가의 악지는 박·특경·절고·어 네가지 악기가 연주한다. 모든 악기가 동시에 시작하는데 박·절고·어는 모두 세 번, 특경은 두 번, 친다. 그 대신 특경을 맨 마지막에 울려 여음을 살린다. 문묘제례악의 헌가 악지는 박·진고·노고·어' 네가지가 연주되는데 네 악기가 모두 동시에 울리기 시작하고, 맨 마지막에는 어 소리만 남는다. 종묘제례악의 보태평 악지는 박·진고·절고를 세 번 울리고, 어는 연주하지 않는다. 정대업의 은 아헌의 종지는 보태평과 같고, 종헌의 악지에서는 진고와 징(大金)을 울려 전체 악곡의 대미를 장식한다. 박과 진고, 징을 동시에 울리기 시작하는데, 박과 진고는 각각 세 번씩만 치고, 징은 열 번을 울린다. 징은 '지징 지징 지징 지징 징- 징' 의 패턴으로 연주하며, 이렇게 열 번 울리는 징을 중시하여 이로서 종지하는 것을 '대금십차(大金十次)라고 한다.

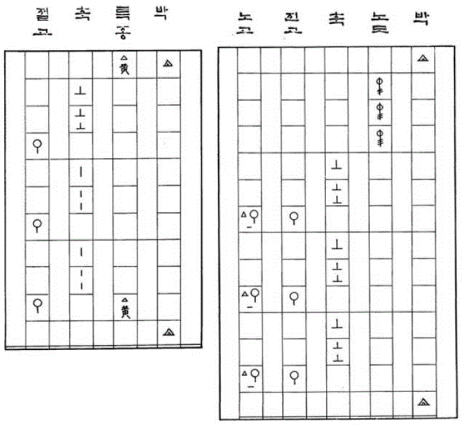

그림1) 문묘제례악 등가와 헌가의 악작

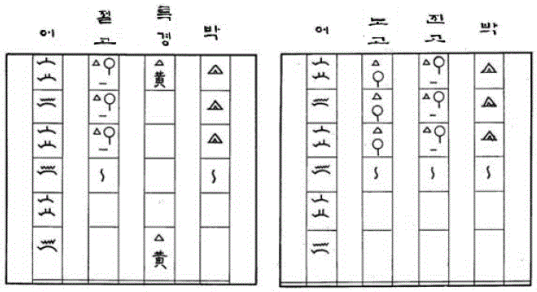

그림2) 문묘제례악 등가와 헌가의 악지

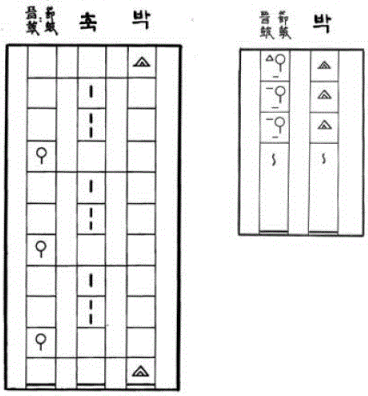

그림3) 종묘제례악 보태평의 악작과 악지

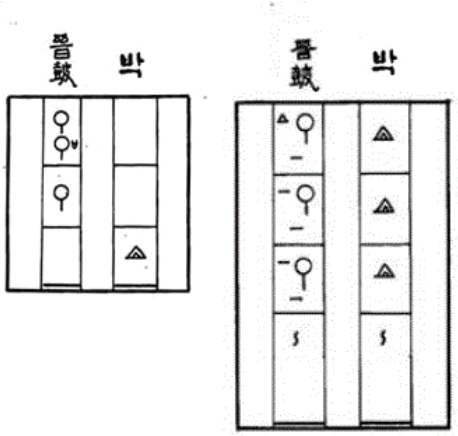

그림4) 종묘제례악 정대업 아헌의 악작과 악지

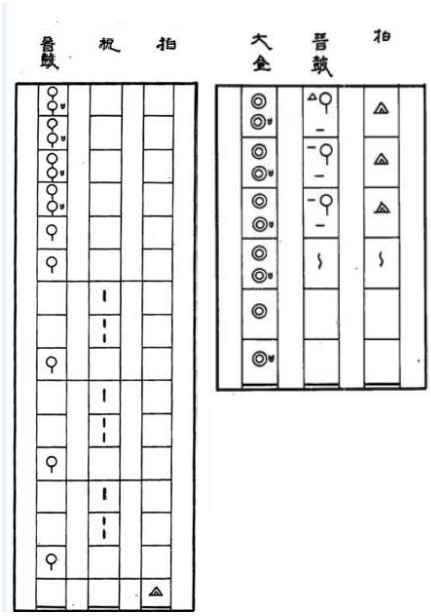

그림 5) 정대업 종헌의 악작과 악지

한편, 지금은 사라졌지만, 옛 궁중의례에서도 이와 유사한 악작과 악지의 방법이 있었을 것으로 보인다. 궁중의례에는 전정헌가가 배치되었는데, 특히 국왕이 참석하는 의례에서는 편종·편경·축·어·건고·응고·삭고가 기본 편성위에 더 부가되었고, 동일한 의례라 하더라도 왕세자가 대행할 때는 이 악기들은 배제되었다. 이 악기들이 의례 음악 연주에 어떤 역할을 했는지 정확이 알 수 없지만 국왕이 참석하는 의례에서 악작과 악지를 담당했을 것으로 추정된다.

이와 같은 제례악의 악작과 악지는 본래 유교 음악인 아악에서 비롯된 것이나 종묘제례악의 여러 악작·악지는 원형에서 다양하게 재창조되어 매우 독특한 양식으로 정착되었다.

4.2.3. 단순한 구성과 느린 속도

궁중음악의 구성은 대체로 단순하다. 가장 단순한 구성은 문묘제례악이다. 모두 6곡인데 각각 성격이 판이하게 다른 것이 아니라 원곡인 황종궁의 선율을 중려궁·남려궁·이칙궁·고선궁으로 조옮김한 다섯 곡과 송신례를 위한 송신 황종궁 두 곡이다. 즉, 송신 황종궁을 제외한 다섯 곡은 조만 달리했을 뿐 동일 곡에서 나온 것이다. 또한 선율이 12율 4청성의 범위 안에서 움직인다. 악장을 노래할 때는 매 글자를 약 5-7초가량 지속한다.

한편, 종묘제례악은 모두 22곡인데 각곡의 특징이 문묘제례악보다는 다양하게 나타나지만 다른 복잡한 구조로 되어 있지는 않다. 악곡의 속도는 전반적으로 좀 느린 템포로 연주된다. 보태평과 정대업 첫 곡에 각각 사분음표 (♩) 하나가 메트로놈 빠르기 50이고, 전폐 희문는 더욱 느려서 메트로놈 빠르기 15 정도이다. 서양음악의 경우 'Grave (그라베) 느리고 장중하게'는 1박=40, 'Largo (라르고) 느리고 폭넓게'는 1박=46, 'Lento (렌토) 느리고 무겁게' 는 1박=52 정도인데 비교하면 종묘제례악의 전체적인 속도감을 짐작할 수 있다.

당악계통인 보허자는 1행이 20박의 장단이 6-4-4-6으로 구성되어, 쌍-편-고-요의 장구패턴이 규칙적으로 반복되며 빠르기는 1박 = 20정도로 느리다. 그밖에 여민락 계통의 합주곡이도 곡의 구성은 단순하며, 느린 속도로 연주된다.

이상에서 정리한 것처럼 현전하는 궁중음악의 단순한 음악 구조와 연주법은 유교 예악론의 '대악필이(大樂必易)' 개념에 부합한다. 또한 팔음 악기의 편성을 당상·당하에 배치하여 음양합성의 화(和)의 의미를 구현하고 악작과 악지의 형식에 맞춰 일자일음(一字多音) 식의 악가무양식으로 느리게 연행하는 형태를 유교 악론의 전형으로 여겼다. 이와 같이 감정을 절제하여 중화(中和)의 음악성을 표출하는 유교의 악론은 궁중음악 연주의 느린 속도와 시김새가 절제된 기악 연주법, 일자일음에 가까운 균등한 시가(時價)에 의한 연주 관행을 낳았다. 이와 같은 음악적 양상은 궁중음악의 '낙이불류 애이불비(樂而不流 哀而不悲)'한 정악(正樂), 즉 유교음악적 특징으로 정리할 수 있다.

5. 결론

본고에서는 조선 궁중음악의 유교적 특징을 문화적 측면과 음악적 측면으로 구분하여 살폈다. 문화적 측면에서의 특징을 ① 예의 범주를 벗어난 향락적 음악 향유가 절제된 점, ② 왕실 구성원의 음악 취미는 금기시되고, 철악(撤樂)을 통해 근신의 모범을 보인 점, ③ 정악이 화기(和氣)를 이끌어내어 상하소통하는 음악문화로 존숭된 점, ④ 여악, 속악, 잡기, 노랫말에 음사(淫辭)가 포함된 노래 등은 향락으로 이끄는 음악으로 간주되어 절제되고 배격된 점, ⑤ 신분 차서의 질서를 중시하는 유교의 명분에 따라 궁중음악의 용악이 차등 적용되는 원칙이 중시된 점을 꼽을 수 있다.

한편, '대악필이(大樂必易)'와 '낙이불류 애이불비한 정악(正樂)'을 중시하는 유교의 음악문화 속에서 궁중음악은 ① 단순한 음악 구조, ② 팔음 악기의 구성, ③ 당상·당하의 악대배치를 통한 음양 합성의 화(和)의 의미를 구현, ④ 악작과 악지의 형식, ⑤ 일자일음(一字一音) 식의 선율진행, ⑥ 시김새가 절제된 주법, ⑦ 느린 속도의 특징을 갖게 되었다.

이와 같은 유교 음악적 특징은 아악 외의 궁중에서 연행된 당악과 향악에 영향을 미쳐 본래의 음악성격과 유교 음악적인 특징이 결합된 독특한 음악양식을 탄생시켰다.