

종교교육학연구 제17권. pp.133~159

서울: 한국종교교육학회, 2003. 12

선종(禪宗)과 시화(詩畵)의 결합의의

金大烈

(동국대학교)

《요약》

송대에 이르러 선종의 흥성과 함께 그 절정을 이루었는데 당대의 선이 일상생활 속에서 숨쉬고 있었다면 송대의 선은 시의 정신을 떠나 존재할 수 없었다. 즉 언어는 비록 내면의 신비한 체험을 전달할 수는 없지만 적어도 마음의 활동이 진여(眞如)로 이어지는 교량의 역할은 할 수 있다고 생각하였으며, 바로 이 교량의 역할을 시로 보았던 것이다. 그러나 시만으로는 한계를 느껴 그림으로도 표현함으로써 시·화·선은 아주 자연스럽게 하나로 융합되었던 것이다. 그러므로 송대에 이룩된 문인화론은 시화일률(詩畵一律)' 혹은 시정화의의(詩情畵意)'의 표출로 집약되었던 것이다.

시정화의'를 표출함에 있어 문인사대부들은 그들이 받아들인 선종의 정묵관조(靜默觀照)와 직각(直觀)의 사고를 통해서 창작구상을 하였으며 표현행위는 마치 돈오의 순간처럼 번뜩이는 민첩함으로 순간에 진행됨으로써 화면에는 자연스럽게 간결하며 함축된 내심의 「산수」로 드러났다. 그리고 거기에는 언어문자로 표현할 수 없는 선적 깨달음의 상태까지 이르고자 하는 그들의 이상과 바램이 숨어있던 것이다.

핵심 주제어: 선종, 시화, 명상, 관조, 직관

I. 서론

중국인은 어떤 사물을 마주하고 사유할 때, 그 사물을 전체 속에 존재하는 일부로 사고한다. 이는 하나의 사물을 다른 사물과의 시간적·공간적 관계 속에서 사고한다고 말할 수 있는 것이다. 송대(宋代) 예술이론가의 관점도 이러한 측면에서 살펴볼 수 있다. 우리는 앞서 이들이 시와 그림을 동일한 관점에서 보고자 하였을

* 이 논문은 동국대학교 논문게재 연구비지원으로 이루어졌음

뿐만 아니라 시와 그림을 사회와 문화라는 전체 틀 속의 한 부분으로 생각하고 있음을 감지할 수 있었다.

이것은 한편 윤리도덕과 교화의 도구로써 문학과 예술을 바라보던 유가의 예술 사상, 그리고 명상과 관조를 중시하고 즉각적 깨달음을 강조하는 도가(道家)와 선(禪)사상이 예술이론상 상호융화되어 나타난 현상으로 볼 수 있는 것이다. 따라서 송대 예술이론가의 사유체계에서는 예술을 다른 영역과 구분하는데 주력하기보다는 예술을 다른 영역과 연계시키는 데에 주력하였다.

그들에게 있어서 예술은 일반적인 사회의 사물, 즉 학문·생활·윤리가 연계된 세계의 한 부분'으로 사유되며, 시와 그림 또한 문학과 예술로서의 특징만을 중시하기보다는 다른 것들과의 연계성을 더욱 중시하였다. 이렇게 볼 때 이들 예술관의 사상적 기초는 한마디로 융화(融和)¹⁾이었다. 한마디로 이 시기 사유의 특징은 정치와 학문 뿐 아니라 예술의 영역에서까지 감정과 도덕을 융합시키고 이성과 감정을 구분하지 아니하며 세계와 나를 구분하지 않는 것이 특징이었다.

따라서 앞장에서 살펴본 소식(蘇軾)·문동(文同)·황정견(黃庭堅) 등을 중심으로 삼고, 이 외의 기타 북송 시대 화가와 사대부들의 그림과 시에 대한 견해를 참고로 하여 그림과 시에 대한 이들의 견해에서 공통으로 나타나고 있는 사상적 특징을 이해하고 나아가 그것이 실제 회화작품에서는 어떻게 반영되고 있는지를 살펴보고자 한다.

Ⅱ. 자연과의 합일(合一)

중국인들은 고대로부터 자연과학적 현상으로 파악할 수 있는 것까지 집요하다고 생각되리만큼 인문주의적 시각으로 파악하려는 경향이 있었다. 이들은 판이하게 서로 다른 범주로 구분되는 것조차 하나의 범주 안에 포괄하고자 하였는데, 자세히 살펴보면 그 분류의 근거는 언제나 인사(人事)에 있었다.¹⁾ 이러한 경향은 바로 중국인들이 인간을 자연의 원리를 통하여 이해하려 했던 태도를 보여준다. 중국인의 이러한 사유방식은 고대 중국 문헌에서 흔히 발견된다.

먼저 새를 소재로 한 시를 예로 들어보자. 『시경(詩經)』 「국풍(國風)」의 관저(關雎)를 설명한 한대(漢代)의 문헌에서는 다음과 같이 말하고 있다.

관저는 현숙한 여인을 얻어 군자의 짝으로 삼음을 기뻐한 시이다. 현숙한 여

1) 葛兆光 著, 鄭相弘 譯, 《禪宗과 中國文化》, 東文選, 1991, p 219.

인을 얻고자 걱정하고 있지만 여색을 지나치게 밝히지 아니하고 요조숙녀를 갈 구하지만 선을 해치는 마음은 없다. 이것이 관저의 뜻이다.²⁾

이처럼 「모시서(毛詩序)」에서는 물수리 새가 울면서 짝을 찾는 자연현상을 군자와 요조 숙녀의 분별있는 사랑행동이나, 현명한 신하를 쓰도록 왕에게 풍간(諷諫)하는 의미로 해석하고 있음을 볼 수 있다. 또 『논어(論語)』에서만 하더라도 자연현상과 관련된 부분이 54군데 나오는데, 이중 정치와 도덕의 측면에서 그 의의와 가치를 이끌어내지 않은 결론은 하나도 없고, 하나같이 자연적인 원인의 탐색은 시도하지 않았다. 이 외에도 물이나 산, 꽃이나 새 등 자연물을 보고 자연물로서의 속성을 파악하려하기 보다는 인간적 견지에서 파악하려는 경향이 매우 강하다.³⁾

이처럼 인간 삶을 자연 현상을 통하여 파악하려는 경향이 심화되자 자연의 구조는 인간의 신체구조와 상호일치하며, 바람직한 인간사회의 구조는 자연구조를 법으로 삼아야 한다는 생각으로까지 확장되었다. 일찍이 『주역(周易)』에서는 천지의 구조는 인간의 신체구조와 상응하고 있다고 생각하였다.

하늘은 머리에 해당하며 땅은 배에 해당한다.⁴⁾

이러한 생각은 특히 한대에 크게 유행하였으며 이 중 동중서(董仲舒)가 가장 대표적인 인물이다. 다음에서 이를 확인할 수 있다.

경(慶)·상(賞)·벌(罰)·형(刑)은 각각 춘하추동과 상응하여 마치 부절(符節)을 합한 것과 같다. … 하늘에는 사시(四時)가 있으므로 왕자(王者)에게는 사정(四政)이 있는 것이다. … 하늘과 인간이 동일하게 구유하고 있는 바이다.⁵⁾

이 글에서 동중서는 왕자(王者)들은 자연의 법칙에 따라서 제도를 건립하였고 하면서 국가제도의 가장 바람직한 형태는 자연의 운행질서를 모방하여 건립한 것이라고 주장하였다. 또한 갈홍(葛洪(4세기 초))은 아예 국가의 형태와 인체의 구조는 동일한 관점에서 나온다고 생각하였다.

2) 《毛詩序》. 關雎樂得淑女以配君子, 憂在進賢, 不淫其色, 哀窈窕, 思賢才, 而無傷善之心焉. 是關雎之義也.”

3) 위의 책, p219.

4) 《周易》「說卦」. 乾爲首, 坤爲腹.”

5) 董仲舒, 《春秋繁露》 卷55. 慶賞罰刑, 與春夏秋冬, 以類相應也, 如合符. … 天有四時, 王有四政. … 天人所同有也.”

한 사람의 몸은 한 국가의 형상과 같다. 흉부와 복부의 위치는 궁궐과 관청에 해당하며 사지가 벌리고 있는 것은 국경에 해당한다. 뼈마디의 구분은 백관에 해당하며 정신은 군주에 해당하고 피는 백성에 해당한다.⁶⁾

이와 같이 자연의 구조뿐 만 아니라 국가의 구조까지 인체 구조와 일대 일로 대응시켜 생각하는 사유방식은 중국역사의 초기에만 한시적으로 보이는 것이 아니라 이후 보다 심화된 중국인의 유기적 자연관 속에 혼재하는 양상을 보인다. 인간의 구조와 자연의 구조를 동일시할 만큼 자연을 친밀한 존재로 파악했기 때문에 사회가 혼란한 시절의 중국인은 자연을 더욱 친밀한 존재로 생각하였다. 역사적 혼란기에 많은 지식인들이 명산대천을 유랑하였는데 이 사람들이 명산을 유람할 때는 산의 고도나 온도에 따라 수목의 분포를 조사한다거나 강물의 흐름이나 수온에 따라 어종의 차이나 형태의 크기 및 특징을 분류해보려는 시도는 거의 전무할 정도로 관심조차 없었다. 이들이 관심을 가진 부분은 자연이 인간의 심성 수양에 도움이 된다는 점에만 집중되었다. 이렇게 볼 때 자연의 구조와 인간의 구조를 상응하는 구조로 이해한 사례이건, 자연을 명상과 수신을 위한 전범으로 생각한 사례이건 공통적으로 자연을 인간 중심으로 파악한 것은 분명하다.

그런데 여기에는 어떤 한계가 있었다. 자연의 구조와 인간의 구조를 동일하게 파악하는 관점 속에는 엄밀하게 말하여 원리에 대한 고찰이 결여되어 있다. 이들은 다만 현상적 관찰과 경험의 축적을 통하여 자연과 인간은 유사한 구조를 가지고 있다고 판단하고 이러한 것들을 법칙화 하였을 뿐이다. 송대 철학사상과 예술 사상은 바로 이러한 점에서 이전 시기와 분기점을 이루고 있다. 송인들은 천지만물과 인간 사이에 이러한 현상적 공통점이 나타나는 이유는 이 안에 어떤 공통의 원리가 흐르고 있으며, 이러한 원리에 의하여 우주가 진행되고 있다고 생각하였다. 그들은 이 원리에 대해서 깊이 생각하였는데 이것을 생(性)'이라고도 부르고 혹은 이(理)'라고도 하며 도(道)'라고도 하였다.

일찍이 정이(程顥)는 천지의 상도(常道)는 그 마음이 만물에 두루 퍼져 있으며 그 자체는 마음이 없다”⁷⁾라고 하였다. 그는 개개 사물의 이(理)는 각각에 따라 특정의 정해진 이(理)를 가지고 있는 것이라고 보기보다는 모든 사물에 흐르고 있는 대도에 포함되어 있고, 자연과 인간은 근본적으로 동일한 본성을 지니고 있다고 생각하였다. 그러므로 그는 참라만상은 모두 내 안에 갖추어져 있다.”⁸⁾ 고 단언

6) 葛洪, 《抱朴子》「內篇」卷18. “一人之身, 一國之象也. 胸腹之位, 猶宮室也. 四肢之列, 猶郊境也. 骨節之分, 猶百官也. 神猶君也. 血猶民也.”

7) 《二程集》「河南程氏文集」卷3. “失天地之常, 以其心普萬物而無心.”

8) 위의 책「河南程氏遺書」卷11. “萬物皆備於我矣”

함으로써 인간과 자연사물을 구분하여 인식하는 견해 자체를 비판적 시각으로 보았다. 주희(朱熹) 또한 이와 같은 생각을 가지고 있었다. 아래는 주희와 한 질문자와의 문답이다.

(어떤 사람이) 물었다. 따르고 시든 것들도 성(性)을 가지고 있는가? 또 (그렇다면) 어떻게 그럴 수 있는가?’ 주자가 대답하였다. 그들 또한 그들이 존재하는 순간부터 이러한 이치를 갖추고 있다. 그러므로 천하에 처음부터 성을 가지지 않은 것은 아무 것도 없다고 하는 것이다.⁹⁾

위에서 말하는 ‘따르고 시든 것들’이란 바로 생명력이 없는 물질을 말하는 것이니 돌맹이·공기·흙 따위를 가리키는 것이다. 위에서 주희는 따르고 시든 것들이라 할지라도 동물이나 식물과 차이가 없으며 세상 만물은 모두 공통의 성을 내포하고 있다고 하였다. 비록 그가 말하는 성의 의미를 한마디로 규정하기는 어려운 감이 없지 않으나 한가지 명확한 점은 주희가 우주 속에 펼쳐져 있는 삼라만상을 하나의 이치로 파악하고 만물이 현상적으로 각각의 상이한 존재임에도 불구하고 모든 물질은 공통의 품성을 가지고 있음을 말하였다는 점이다.

그러므로 주희와 정호의 사유체계에서는 근본적으로 생명체와 비생명체·형상적인 것과 비형상적인 것 사이의 구분이 없다. 이들은 우주속의 여러 존재를 구분하기보다는 오히려 동일한 이치로 파악하려는 경향을 가지고 있었기 때문이다. 그리고 이들은 이러한 이치를 설정하는데 있어 인간과 자연을 모두 참고하였다. 굳이 한마디로 표현하자면 자연의 이치를 통하여 인간 존재를 규정하는 한편, 인간의 이치를 통하여 자연의 이치를 추구하였다고 할 수 있을 것이다. 그러므로 대소와 귀천에 관계없이 삼라만상은 모두 하나의 이치를 공유하고 있으며 인간 또한 이러한 존재의 하나로 상정한 것이다.

송대의 예술론은 작가가 바로 이와 같은 우주의 보편 이치를 체화(體化)하여 작품으로 담아내는 것에 주목하고 있다. 그러므로 작품에서 중요한 것은 소재나 수단이 아니라 작가가 우주의 보편의 이치를 파악하여 작품 속에 투영해내는 것이라고 본다. 따라서 송대의 예술사유는 도학자나 선승들의 사유체계와 근본적으로 차이가 없다. 소식도 다음과 같이 말하고 있다.

만약 일정한 형태를 지닌 것이 잘못 그려졌다면 사람들은 이것을 알아내지 만 일정한 이치에 부합되지 않는 그림을 보면 비록 그림을 잘 아는 자라 할지라도 모를 때가 있다. 이러한 까닭에 세상을 속여서 이름을 이으려는 사람은

9) 《朱子全書》 卷42. 問. 枯槁之物亦有性? 是如何? 曰, 是他合下有此理. 故云天下無性外之物.”

반드시 일정한 형태가 없는 것에 기탁하여 그림을 그린다. ... 그 형상이 일정한 형태가 없는 사물은 정해진 형태가 없다는 것 때문에 더욱 그 이치를 표현하는데 주의를 기울이지 않으면 안 되는 것이다. 세속의 화공은 어떤 경우 그 형상은 극진하게 표현할 수 있을지 모르지만 사물의 이치를 나타냄에 있어서는 고상하고 초일한 선비가 아니라면 제대로 판별해내기도 어려울 것이다.¹⁰⁾

위의 글에서 소식은 사물에 일정한 형태를 지닌 것'과 열정한 형태가 없는 것'이 있는데 진정한 예술가는 형태를 넘어 내면의 의미를 파악할 수 있어야 하며, 이러한 일을 할 수 있는 사람은 오직 고매한 인품을 가진 초일한 선비'가 아니라면 불가능을 강조하고 있다. 이렇게 볼 때 소식이 예술에서 강조한 것은 예술대상의 가시적 모습이 아니라 형상 너머에 존재하는 불변의 이치이다. 따라서 소식이 보는 사물은 고정된 물체가 아니라 의미를 담고 있는 하나의 생명이자 사물의 본질이며, 예술에서 중요한 것은 작가의 우주 본질에 대한 자각이지 소재나 제재의 문제가 아니라고 보았던 것이다.

그러므로 소식은 일찍이 “그림을 얘기할 때 형상의 닮음의 여부를 가지고 논한다면 그 사람의 식견은 어린아이의 식견에 가깝다.”고 말했던 것이다. 이것은 결국 그의 유기체적 자연관을 반영하는 것이라고 간주할 수 있다. 그는 자연물에 일정한 형태가 있는 일정한 형태가 없는 모두 일정한 이치를 내포하고 있으며 진정한 예술가는 형태를 넘어 형태 안의 이치를 규명해내야 한다고 주장하였다. 따라서 소식이 술을 마시며 초서를 쓰고 삼라만상을 받아들일 수 있도록 마음을 비워두는 것이 훌륭한 시어를 만들어낼 수 있는 관건임을 강조했던 이유는 예술가가 대상인 자연의 본질에 더욱 가까이 다가가서 본질을 제대로 파악하기 위하여 술이나 명상을 하나의 방편으로 삼고자 한 것임을 알 수 있다.¹¹⁾

문동(文同)의 예술관 또한 이와 유사한 견해를 반영하고 있다고 할 수 있을 것이다. 소식이 문동의 말을 직접 인용한 요새 화가들은 마디 위에 마디를 오리고 잎 위에 잎을 포개어 그려내지만 이를 어찌 대나무를 그린 것이라 하겠는가?”¹²⁾

10) 蘇軾, 《蘇東坡集》 前集 卷31 「淨因院畫記」. 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, 必托于無常形者也. ... 以其形之無常, 是以此理不可不勤也. 世之工人, 或能曲盡其形, 而至于其理, 非高人逸材, 不能辨.”

11) 위의 책 卷2 「送參寥師」. 詩語를 오묘하게 만들려면 마음을 비우고 고요히하기를 주저하지 말라. 마음이 고요한 고로 삼라만상의 움직임을 받아들일 수 있으며 마음이 비어 있는 까닭에 삼라만상의 모습을 받아들일 수 있는 것이다(欲令詩語妙, 無厭空且靜, 靜故了群動, 空故納萬境).”

12) 蘇軾, 《蘇東坡集》 前集 卷32 「文同畫篋谷偃竹記」. 今畫者乃節節而爲之, 葉葉而累之, 豈復有竹乎?”

라는 말에서 소식이 대나무를 그리면서 한 말과 의미상 대동소이함을 알 수 있을 것이다. 비록 실제 그림에서 문동은 소식과 달리 대나무의 잎과 마디를 하나하나 정밀하게 묘사하여 대나무의 형상과 매우 유사하게 그렸지만, 문동의 대나무 그림의 취지는 마디를 그리지 않은 소식의 그림의 취지와 다를 바가 없는 것이다. 즉 문동 또한 자신의 대나무 그림에서 표현하고자 한 것은 대나무라는 하나의 생명체의 본질이자 이치이지 단순히 눈에 보이는 대나무의 형상이 아닌 것이다. 따라서 문동의 자연관은 바로 앞에서 보았던 소식의 자연관과 근본적으로 상통한다는 점을 확인할 수 있다. 그러므로 문동은 위의 인용문의 후반부에서 자신이 그려보낸 대나무는 비록 몇 척의 높이 밖에는 안되지만 척의 기세가 들어있다.”¹³⁾라고 말할 수 있었을 만큼, 어디까지나 대나무의 살아있는 힘찬 기세를 그리려고 한 것이지 대나무의 실제의 모습을 그리려고 한 것은 아니다. 그런데 만약 자연물을 하나의 생명체로 파악하는 마음이 없었다면 이와 같은 방법은 단순한 감정이입의 방법에 지나지 않을 것이다.

이처럼 인간을 우주만물의 보편적 원리 속에 두고 파악하기 때문에 세상의 작은 미물에 이르기까지 삼라만상은 동일한 원리로 진행된다는 생각을 가졌고, 자연물과 인간은 삼라만상의 하나로써 자연스럽게 이러한 원칙에 적용될 수 있다고 보았다. 그러므로 송대 사람들은 동중서밋 갈홍과 같은 우주관도 그들의 우주관속에 포함하였다. 예를 들어 1390년경 사상가 왕규(王逵)는 인간의 신체구조와 천지의 구조가 상응하는 것으로 생각하였던 것이다. 자연의 운행질서와 인간사회의 질

13) 蘇軾, 《蘇東坡集》 前集 卷32 「文同畫簞籬谷偃竹記」. (文同)은 편지의 끝 부분에 다시 한 수의 시를 써 놓고 있었는데 그 대강은 이러하였다. 장차 (값비싼) 鵝溪絹에 만 척 높이의 겨울 대나무 가지를 끌어다 놓겠네.’ 나는 文同에게 이렇게 답하였다. 만 척 높이의 대나무를 그리려면 비단 이백 오십 필이 필요할 걸세. 나는 선생이 그림 그리는 일에 싫증이 난 것을 알고 있으니 그저 그 비단이나 얻었으면 좋겠소’ 여기에 대해서 文同은 답변을 할 수가 없었던지 이렇게 회신이 왔다. 내가 헛소리를 했소. 세상에 어찌 만 척 높이의 대나무가 있겠소?’ 나는 이 때문에 實證을 가지고 시로써 답하였다. 세상에는 팔천 척 높이의 대나무도 있다오. 달이 기운 빈 뜰에는 대나무 그림자 길게 드리울 수 있으리니.’ 이를 보고 文同在 웃으며 다음과 같이 대답해왔다. 그대의 변론은 그럴 듯한 변론이오. 하지만 진정 이백 오십 필의 비단이 있다면 나는 이를 팔아 땅을 사서 전원으로 돌아가 노년을 보내겠소.’ 이로 인하여 文同은 그가 그린 簞籬谷의 굵은 대나무 그림을 내게 보내며 다음과 같이 알렸다. 예 대나무는 비록 몇 척의 높이 밖에 에는 안되지만 만 척의 기세가 들어 있다오.’(書尾復寫一詩, 其略曰 擬將一段鵝溪絹, 掃取寒梢萬尺長. 予謂與可 竹長萬尺, 當用絹二百五十匹. 知公倦于筆硯, 願得此絹而已.’ 與可無以答, 則曰, 吾言妄矣. 世豈有萬尺竹哉?’ 余因而實之, 答其詩曰, 世間亦有千尋竹, 月落庭空影許長, 與可笑曰 子辯則辯矣. 然二百五十匹絹, 吾將買田而歸老焉.’ 因以所畫簞籬谷偃竹遺予曰, 此竹數尺耳, 而有萬尺之勢.’)”

서가 서로 유사한 것으로 파악하는 이와 같은 시각은 중국에서 비교적 이른 시기부터 있어 왔다.

그러나 송대 이전까지 이러한 시각은 단순히 현상적 파악과 경험의 축적에 의하여 만들어진 생각일 뿐 그러한 시각을 갖게 된 근본적인 원리에 대한 체계는 거의 세워지지 못했다. 송대에는 인간을 포함하여 모든 우주 삼라만상의 생멸을 규명해내는 것에 주목하였는데, 이러한 이치는 자연과 인간을 동시에 성찰하는 것에 의해서 중도적 관점에서 형성된 것이다. 이들은 인간을 특별시하는 일 보다는 인간이 자연 속의 한 존재임을 말하고자 하였던 것이다. 그리고 그들은 모든 삼라만상을 통하여 보편의 이치를 발견할 수 있다고 믿었다. 이들은 자연을 인간적 측면에서 보았으므로 기계적 관점으로 자연을 파악하는 편협성을 피하려 하였고, 인간을 인간적 특성에 의하여 보기보다는 자연을 통하여 보는 방법을 통하여 인간을 넓은 안목에서 바라보고자 하였던 것이다. 따라서 예술의 핵심은 대상세계에서 그러한 보편의 이치를 파악해낼 수 있는 작가의 안목과 이러한 이치의 표현에 있었다. 이것은 대상과 자아와의 간격없는 만남이 없으면 불가능한 일이다. 그러므로 그들은 격물치지(格物致知), 물아일체(物我一體)와 같은 경지를 부단히 강조하였던 것이다.

이들에게 있어서 중요한 것은 예술의 소재나 예술의 장르보다는 만물에 내재하는 공통의 이치를 어떻게 체계화하고 작품으로 표현해 내느냐하는 본질의 문제였다. 詩와 그림을 하나의 원리로 이해하려는 사람들의 관점은 이러한 사상을 기초로 하고 있는 것이다.

이상과 같이 송대 예술사상 중에는 인간을 삼라만상의 자연물과 동일한 관점에서 생각하고 이성과 감성·예술과 학문·윤리 등을 통합적 관점에서 사유하는 경향이 어느 시대보다 강했다. 시화일률관(詩畫一律觀)은 이상과 같은 예술사상에서 심화되고 확산될 수 있었던 것이다.

Ⅲ. 정묵관조(靜默觀照)

송대 예술론에서 가장 강조되는 점은 아마 관조(觀照)를 꼽지 않을까 생각될 정도로 많은 예술가와 이론가들이 시·그림·서예·음악 등에서 관조를 거론하였다. 일찍이 곽희(郭熙)는 산수화론에서 화가는 마땅히 관조가 중요하다고 누차 강조한 바 있다.

옛 사람들이 세는 형태 없는 그림이고, 그림은 형태 있는 시이다'라고 하였는데, 이는 철인들이 이야기한 것으로 나도 이 말을 스승으로 삼고 있다. 내가 한가한 날을 이용해서 진당(晉唐) 사이의 고체와 금체(今體) 시들을 읽어보니 이 가운데 아름다운 시구들은 사람의 가슴속에 품은 생각을 남김없이 말하여 눈앞의 모든 경물을 잘 표현하고 있었다. 그러나 잠시 고요한 곳에 편안한 마음으로 앉아 밝은 창 깨끗한 책상 위에 한 가닥 향불을 피웠을 때 온갖 생각들이 사라지고 마음이 가라앉지 않는다면, 훌륭한 시구나 좋은 의취는 나오지 않을 것이며 그윽한 정화와 아름다운 정취도 떠오르지 않을 것이다. 회화의 주된 의취 또한 쉽게 얻어지는 것이겠는가?¹⁴⁾

위에서 광희가 말하는 '고요한 곳에 편안한 마음으로 앉아 밝은 창 깨끗한 책상 위에 한 가닥 향불을 피우고 온갖 생각들을 가라앉힌다'는 것은 바로 관조를 말한다. 관조는 자신을 둘러싼 갖가지 망상과 분별심을 지워버리는 과정인데 바로 참선과 유사하다.

우리의 정신세계는 짧은 찰나에도 끊임없이 변화하며 분별의식과 무의식의 지배를 받게 된다. 만약 예술가가 예술작품을 구상할 때 先入見이나 무의식의 지배를 받는다면 예술대상이 제대로 받아들여질 리 없으므로 예술가 자신의 의식세계를 맑고 순일하게 하고자 하는 마음은 동서고금이 동일할 것이다. 이러한 상태를 추구하는 하나의 방편으로 宋代 예술가와 이론가들은 선종의 선적 사유방법을 이용하여 끊임없는 명상을 시도하였다. 또 이와 같은 관조와 명상은 다만 작가에게만 요구되는 사항이 아니라 감상자에게도 요구되는 사항이었다. 따라서 광희는 다만 예술창작자의 관조만 중시하지 않고 감상자가 훌륭하게 작품을 감상하기 위해서 관조는 필수적인 것이라고 생각하였다.

산수를 감상하는 데에도 또한 방법이 있다. 임천(林泉) 즉 산수자연과 혼연 일체가 된 마음으로 대한다면 그 가치가 높아질 것이지만, 교만하고 사치스런 태도로 산수를 대한다면 그 가치는 떨어질 수밖에 없다.¹⁵⁾

소식도 예술창작에서 관조의 역할을 매우 강조하였다. 그는 자신의 절친한 승려 참료(參廖)와 이공린(李公麟)에게 각각 시와 그림의 구상에서 가장 핵심이 되는 사항은 관조라고 피력한 바 있다.

14) 郭熙, 《林泉高致》, 「山水訓」. 更如前人言, 詩是無形畫, 畫是有形詩. 哲人多談此言, 吾人所師. 余因暇日, 閱晉唐古今詩什, 其中佳句有道盡人腹中之事, 有裝出目前之景, 然不因靜居燕坐, 明窓淨幾, 一炷爐香, 萬慮消沈. 則佳句好意亦看不出, 幽情美趣亦想不成. 卽畫之主意, 亦豈易及乎?"

15) 郭熙, 앞의 책. 看山水亦有體, 以林泉之心臨之則價高, 以驕侈之目臨之則價低."

참으로 기이하여라. 승려 참료는 언덕의 우물에 자신을 비추어보듯 하네. 원숙한 노인처럼 맑고 담담하니 그 누가 그에게서 강하고 사나운 성질 불러일으킬 수 있으리? 곰곰이 생각해보니 또한 그렇지 아니하다. 진정한 기교는 환영이 아니다. 시어를 오묘하게 만들려면 마음을 비우고 고요히 하기를 주저하지 말라. 마음이 고요한 고로 삼라만상의 움직임을 받아들일 수 있으며 마음이 비어있는 까닭에 삼라만상의 모습을 받아들일 수 있는 것이다.¹⁶⁾

참료(參寥)는 소식의 마지막 귀양지 해남도(海南島)까지 찾아올 정도로 평생을 함께 한 지기이다. 소식은 참료에게 시와 불법이 서로 통하는 것이라 하였다.¹⁷⁾ 그 이유는 참선이 사물에 대한 관조의 하나이기 때문이다. 마음을 비우고 고요히 하기를 주저하지 말라”는 것은 대상사물에 대한 일체의 선입견이나 무의식의 지배를 벗어날 것을 강조하는 말이다. 이것은 일종의 선에 해당한다. 마음을 고요하게 비워 삼라만상의 실상을 그 자체로 받아들이는 것, 이것은 종교에서는 해탈이요, 예술창작에서는 작가와 대상의 혼연일체화이기 때문이다. 따라서 남송(南宋)의 엄우(嚴羽)가 선을 가지고 시를 비유하고,¹⁸⁾ 명대(明代)의 막시룡(莫是龍)·동기창(董其昌) 등이 중국불교의 남종선과 북종선의 구분방식에 의거하여 중국화를 남종화와 북종화로 나눈 것은 나름대로 이유가 있다고 볼 수 있다.

어떤 사람이 말하였다. 용면거사(龍眠居士) 이시백(李伯時)의 그림 「산장도(山莊圖)」는 훗날 세속을 떠나 입산하는 사람들이 발길 가는 대로 걸어가다 보면 저절로 길을 알 수 있게 그려져 있다고 한다. 꿈 꾸 세계를 보는 듯, 전생을 깨달았던 듯, 산중의 샘물과 돌과 초목을 보니 반드시 물어보지 않아도 그것들의 이름을 알 수 있을 듯하다. 산중의 나무꾼·어부·은둔자를 만나면 이름을 부르지 않아도 그 사람을 알 수 있을 듯하다. 이것이 어찌 억지로 기억하여 잊지 않은 것이라? … 용면거사가 산에 머무르며 하나의 사물에 얽매이는 일이 없었기 때문에 그의 정신과 만물이 서로 교감하여 그의 앞과 모든 기교가 서로 통하였기 때문이다.¹⁹⁾

용면거사는 당시 말 그림에 뛰어났던 이백시(李伯時), 즉 이공린으로 용면은 그

16) 蘇軾, 《蘇東坡集》 卷8 「送參寥師」. 頗怪浮屠人, 視身如丘井. 頗然寄淡泊, 誰與發豪猛? 細思乃不然, 眞巧非幻影. 欲令詩語妙, 無厭空且靜. 靜故了群動, 空故納萬境.”

17) 위의 책. 詩法不相妨, 此語當更請.”

18) 嚴羽, 《滄浪詩話》, 「詩辯」 참조.

19) 蘇軾, 《東坡題跋》 卷5 「書李伯時山莊圖」. 或曰龍眠居士作山莊圖, 使後人入山者, 信足而行, 自得道路, 如見所夢, 如悟前世, 見山中泉石草木, 不問而知其名, 遇山中樵漁隱逸, 不名而識其人. 此豈強記不忘者乎? …居士之在山也, 不留于一物, 故其神與萬物交, 其知與百工通.”

의 호이며 안휘 사람으로 소식 및 문동과 절친했던 문인화가이다. 일찍이 소식은 궁중에서 일할 때 틈틈이 문인화가들과 함께 그림을 그리고 그림을 평론하곤 하였는데 위의 기록은 바로 소식과 이백시가 함께 궁중에 근무하면서 친하게 지내던 때에 나온 것이다. 물론 후에 소식이 신법당에 의해 타격을 받게 되자 이백시는 자신도 연루될까 두려워 소식과 절교를 하게 된다.

위에서 소식이 말하고자 하는 것은 사물에 얽매임이 없으면 예술가의 정신과 만물이 교감한다”는 것이니 광희의 한 가닥 향불을 피우고 온갖 생각들이 사라지고 마음이 가라앉은” 상태와 같다. 황정견(黃庭堅)도 송대 문인화가 가운데 예술창작 방법상에서 선종의 방법을 특히 중시한 사람이다. 그가 선종에 심취하게 된 이유는 선을 통하여 스스로 깨달음을 체험하였기 때문이다.

황정견(黃庭堅)이 사심선사(死心禪師)를 배알하고 대중과 함께 입실하였다. 선사가 눈을 치켜 뜨고 황정견에게 물었다. 나 사심은 죽었고 그대 학사도 죽어 화장하여 두 더미의 재가 되었으니 어디로 가면 서로 만나볼 수 있겠소?’ 황정견이 이 말에 응대하지 못하자 선사는 손을 내젓더니 나가버렸다. 황정견이 검남(黔南)으로 귀양갔을 때 홀연히 사심선사가 물었던 말이 선명해졌다. 황정견은 선사에게 편지를 써서 이렇게 말하였다. 지난날은 꿈에서조차 번뇌의 마음이 잡아끌어 길이 꿈에 취해 희미하게 그림자 속에 사는 것 같았습니다. 아마 의혹의 심정이 다 풀리지 못하고 목숨에 대한 애착이 다 끊어지질 못하였기 때문이었던 것 같습니다. 그러므로 백척간두를 바라보기만 하고 물러나 버렸던 것이지요. 검남 땅으로 오는 도중 낮에 누워 쉬다가 깨치고 나니 문득 홀연히 관통하게 되었습니다.²⁰⁾

실제로 황정견의 시가 검남으로 오고 난 뒤부터 이전의 시체(詩體)로부터 새롭게 바뀌어 그의 시는 조동종(曹洞宗)의 참선법과도 같아 오히려 현묘한 굴속으로 떨어진 것 같게 되었다는 평이 있는 것으로 보아 선사상은 그의 작품과 풍격을 변화시킬 정도로 깊은 영향을 미쳤음을 알 수 있다. 즉 황정견이 선에 의해 시를 짓는 방법을 시사 받았음을 알 수 있다.²¹⁾

황정견은 시 창작에서 뿐 만 아니라 그림 창작에서 참선과 관조를 매우 중시하였다. 다음은 이에 대한 그의 언급이다.

20) 黃庭堅, 《居士集》 卷26. 既謁死心禪師, 隨衆入室, 死心張目問曰, 死心死, 學士死, 燒作兩堆灰, 向何處相見?’ 魯直不能對, 死心揮出. 及至黔, 忽明死心所問, 報以書曰, 往日夢苦心提撕, 長如雜夢, 依稀在光影中, 蓋疑情不盡, 命根不斷, 故望崖而退耳, 黔南途中, 晝臥醒來, 忽然廓爾.”

21) 田英淑, 北宋의 詩畵一律觀 研究, 연세대학교 대학원 박사학위논문, 1997, p.149.

무릇 오직 천재에 드는 사람들이라야 심법이 집착이 없어 붓과 마음의 기미가 일치하여 얼음이 녹아 물이 되는 듯하다. 그의 가슴속을 들여다보니 정해진 법식으로부터 벗어나 상하사방으로 영롱하게 빛나는구나.²²⁾

화가가 그림을 그리기 전에 우선 마음의 집착이 없어야 붓과 정신이 일치할 수 있다고 말하였는데 여기서 말하는 마음의 집착을 없앤다는 것은 다름 아닌 마음을 비우고 대상을 열린 마음으로 관조하는 것이다.

문동도 사물을 관조하고 참선하는 것을 생활화한 인물이다. 아래의 시는 바로 관조를 통하여 사물과 자아와의 혼융일체감을 느끼곤 했던 문동의 체험을 그대로 담고 있는 작품이라 할 수 있다.

.....

한기어린 햇빛이 번뇌의 가슴을 비추니
정적속의 풍경에 마음은 절로 원융무득(圓融無得)해진다
마른 대나무에 취조(翠鳥)들 모여드는데
목을 빼고 숨어있는 물고기들 살펴본다
이들을 대하고 있으니 차마 움직이지 못하고
자연과 나는 마주하여 함께 선정(禪定)에 든다²³⁾

한편 이들의 흥중성죽론(胸中成竹論)이나 열구일학론(一丘一壑論) 또한 구상과정에서의 관조 이론으로 생각할 수 있다. 왜냐하면 이것들은 단순히 창작을 하기 전 작가가 대상을 확고하게 이미지화하는 작업만을 뜻하는 것이 아니라 오히려 구상과정에서 정묵관조를 통하여 인성을 확장하는 것과 관련이 깊기 때문이다.

흥중성죽론이 소식의 글에 등장하지만 이것은 사실 문동의 말을 그대로 인용한 것이므로 문동의 견해로 보아야 한다. 일찍이 문동은 소식에게 죽을 그리는 이치를 다음과 같이 설명하였다.

대나무를 그리려면 반드시 먼저 가슴속에 대나무가 형상화되어 있어야 한다.²⁴⁾

22) 黃庭堅, 《豫章黃先生文集》 卷1 「東坡墨戲賦」. 失惟天才一群, 心法無執, 筆與心機, 釋冰爲水, 立之南榮, 視其胸中, 無有畦畛, 八面玲瓏者也.”

23) 蘇軾, 《蘇東坡集》 前集 卷14 「東谷沿小澗, 樹木叢蔚中有圓潭, 愛之久坐, 書所見」. “……寒光照煩襟, 景寂心自圓, 枯筥蹲碧禽, 垂頸窺沈鮮, 對之不敢動, 相望兩俱禪.”

24) 위의 책 卷32 「文同畫簞簞谷偃竹記」. 畫竹必先得成竹于胸中.”

문동은 죽향(竹鄉)에 살았기 때문에 위수(渭水) 근처의 천 이랑의 대나무가 가슴속에 있어 가슴속의 대나무를 때때로 그림으로 형상화하였다고 회고하였다.²⁵⁾ '홍중성죽'은 창작대상에 대한 철저한 파악과 관찰을 의미한다고 하기보다는 오랜 기간의 정묵관조를 통한 대상물의 심득을 의미하는 것이다. 황정견 또한 '홍중성죽'에 관하여 말하고 있는데 문동의 생각과 비슷하다고 할 수 있다.

먼저 가슴속에 죽의 형상이 갖추어져 있으면 죽의 뿌리에서 가지까지 가슴속에 넘쳐난다. 홍중에 먼저 완전한 죽의 형상이 갖추어져 있으면 필묵이 표현 대상인 죽과 혼연일체가 된다.²⁶⁾

일찍이 그림을 보는 안목이 뛰어났던 동유(董道) 또한 그릴 대상물을 성공적으로 형상화하기 위해서는 다음과 같은 과정이 필요하다고 역설하였다.

(대상물의 관찰이) 마음속에 쌓이게 되어 오래되면 (생각이 스스로) 변화되어 확고해져서 흠어지지 아니하며 사물과 자아의 분별이 없어진다. 이렇게 되면 뜻이 커서 구애되지 않으며 빼어난 생각이 홍중에 서리게 되어 드러나지 않는 것이 없게 된다.²⁷⁾

황정견은 죽 대신 열구일학(一丘一壑)' 즉 산수자연을 흔히 말하였는데, 이것의 본질적 의미는 문동의 '홍중성죽'과 큰 차이가 없다고 하겠다.

어떤 사람이 말하였다. 이 일곱 명의 사람들은 모두 시인이었기 때문에 이들의 필법이 구학을 제대로 그려내지 못한 것 아닌가요? 나는 이렇게 말했다. 열구일학은 그 사람의 가슴속에 갖추어져 있어야 하는 것이지 붓끝에서 얻을 수 있는 것이겠는가?²⁸⁾

위에서 황정견은 열구일학'은 단순히 창작대상의 완벽한 이미지화를 의미하는 것뿐만 아니라 어떤 고요하고 텅 빈 정신적 순화 상태를 의미한다고 보고 있다.

25) 위의 책. 擘瀆千畝在胸中.”

26) 黃庭堅, 《山谷題跋》 卷9 「題楊道孚畫竹」. 有先竹於胸中, 則本末暢茂, 有成竹於胸中, 則筆墨與物俱化.”

27) 董道, 《廣川畫跋》 卷6 「書李成畫後」. 積好在心, 久則化之, 凝念不釋, 與物忘, 則磊落奇特蟠於胸中, 不得遁而藏也.”

28) 黃庭堅, 《山谷題跋》 卷3 「題七弟子畫」. 或謂七人者皆詩人, 此筆乃少丘壑耶? 山谷曰, 一丘一壑自須其人胸次有之, 但筆間耶可得?”

즉 먼저 가슴속이 순화되어 있으면 창작 대상은 작가의 가슴속에서 자연스럽게 이미지화 된다는 뜻이다. 황정건이 *황충에 본래부터 구학이 들어 있어 풍상에 서린 노목을 그렸구나.*"²⁹⁾라고 한 것도 관조를 통한 내면의식의 함양을 의미하는 것이다.

이렇게 볼 때 이들의 작품 구상론은 작가의 정신순화 과정을 중시하여 집중적으로 거론하고 있음을 볼 수 있다. 또 정신의 도야를 통하여 천지자연과 부합하는 인성본연의 경계에 이르는 길만이 성공적인 예술창작과 감상을 가능하게 한다고 생각하였음을 볼 수 있다.

IV. 직각(直覺)

송대에 예술을 논한 대부분의 사람들은 시와 그림의 구상문제를 거론할 때 관조를 말한 후에는 반드시 직각을 말하였다. 관조는 직각의 터전을 닦는 것이며 직각은 관조가 선행되지 않고서는 이루어지지 않는다. 작품 구상에서 관조가 앞 단계라면 관조의 결과로 얻을 수 있는 것이 사물을 그대로 바라볼 수 있는 능력 곧 직각력이다. 이것은 마치 선종에서 순간적으로 깨침을 얻는 돈오(頓悟)와 유사한 체험이다. 선종에서의 각오(覺悟)는 어떠한 인위적 사유나 규범도 필요치 않는 한 인간 개체의 완전한 자각이며 직관적 체득이다.

한 사람이 산 정상에 있는데 몸이 빠져나갈 길이 없다. 한 사람이 네거리에 있는데 역시 향하는 곳이 없다. 어디가 앞이고 어디가 뒤인가?³⁰⁾

위의 말은 무엇을 의미하는가? 인간이 이 세상 속에 처해 있는 것을 비유한 말이다. 어떤 사람이 서 있는 곳은 동서남북, 상하사방의 개념으로 가릴 수 있는 것이 아니라는 말이니, 본래 시(是)와 비(非)·아(我)와 물(物)·과거와 현재가 본디부터 하나여서 구별이 없고 단지 구별은 인간의 관념속에서만 있을 뿐이라는 것이다. 따라서 선의 각오는 어떤 한 순간에 자신과 우주 사이에 아무런 간격이 없어져 시공·인과·과거·미래·현재 등의 얽힌 개념이 홀연히 깨어지는 것이다. 이러한 생사와 우주의 이해방식에서는 이성이니 감성이니 하는 분별은 철저히 배

29) 黃庭堅, 《內集》 卷9 「題子瞻枯木」. 胸中原自有丘壑, 故作老木蟠風霜."

30) 《鎮州臨濟慧照禪師語錄》 卷4. "一人在高峰頂上, 無出身之路, 一人在十字街頭, 亦無向背, 哪個在前, 哪個在後?"

제된다. 이것은 일체의 사물과 아, 타자와 아의 한계를 초월하여 아와 대상이 하나로 융합되어, 모든 이성적 인식들이 철저히 버려진 그런 상태로 어느 순간에 홀연히 무의식의 해방과 승화가 일어나는 것이다. 이와 같이 직각은 일체의 논리적이고 이지적인 사유과정을 배제한다. 왜냐하면 주관적인 사유과정을 거치게 되면 대상과 작가가 하나로 융화되는 것을 방해하기 때문이다. 직각의 방법은 종교뿐 아니라 예술창작에서 유용하게 이용될 수 있는 방법이다.

그러나 예술가들이 지향하는 직각은 종교나 사상에서의 직각과는 다르다. 종교나 철학은 예술을 통해 표현될 수 있지만 그것은 엄밀한 의미에서의 철학, 다시 말해서 말로써 소통될 수 있는 것이 아니기 때문이다. 철리시(哲理詩)의 만족스럽지 못한 몇 가지 시도들에서 보다시피 예술이 종교나 이념적 교리에 봉사하게 하려면 예술은 자신을 부인하고 배반하지 않을 수 없는 것이다. 왜냐하면 한편으로 예술은 더 이상 그 자체의 목적을 갖지 않을 것이기 때문이고, 다른 한편으로 결국 예술은 자신이 그 해석자라는 논리적인 의미로 환원되기 때문이다.

송대에 나온 시론 가운데 선과 시의 관련성을 제기한 사람들은 모두 시 창작에서 깨달음을 강조하였다. 송대 강서시파(江西詩派)의 일원이었던 여본중(呂本中)은 다음과 같이 말하였다.

깨달음으로 들어가는 이치는 바로 공부와 부지런함에 달려 있을 뿐이다. 예컨대 장장사(張長史)는 공손대랑(公孫大郎)의 칼춤을 보고 필법을 돈오하였다고 한다. 장장사와 같은 사람은 오로지 이 일에 뜻을 두고 있으면서 일찍이 가슴속에서 잠시도 잊은 적이 없었던 것이다. 그러므로 어떤 일에 접하여 체득하게 되고 마침내 신묘한 깨달음으로 나아갈 수 있었던 것이다. 설사 다른 사람들은 칼춤을 보았다고 한들 무슨 의미가 있었겠는가? 글 쓰고 책 읽는 일만 그런 것이 아니다.³¹⁾

위에서 呂本中은 필법·작문·공부와 같은 인간의 창의적 작업은 머리로 배울 수 있는 것이 아니고 자기체험, 즉 스스로의 터득이 아니면 불가능하다고 말하고 있다. 여기에는 ‘장좌불와(長坐不臥)’·‘십년면벽(十年面壁)’의 참선과 마찬가지로 자신과의 싸움을 통한 스스로의 깨달음이 관건이 된다는 말이다. 그러므로 일찍이 구양수(歐陽修)는 예술가가 스스로의 자각없이 타인의 방법을 흉내내어 창작하는 행위는 비천한 중복의 행위라고까지 단언한 바 있다.

31) 呂本中, 《苕溪漁隱叢話》 前集 卷49 「與曾吉甫論詩第一帖」. 悟入之理, 正在工夫勤惰間耳, 如張長史見公孫大郎舞劍, 頓悟筆法, 如張者, 專意此事, 未嘗少忘胸中, 故能遇事有得, 遂造神妙, 使他人觀劍舞, 有何干涉? 非獨作文學書而然也.”

서예를 배우려면 마땅히 스스로 일가의 필체를 이를 일이다. 다른 사람을 모방하는 것을 일러 노서라고 한다.³²⁾

따라서 구양수는 아무리 갖추기 어려운 재주라 할지라도 창의적 정신이 요구되지 않는 일은 예술이 아니며 단순한 기예에 불과하다고 보았다. 즉 일정 행위에 대한 주체의 자각이 없다면 어떠한 창작행위라도 단순한 모방 이상의 의미는 존재하지 않으며 노예의 글에 불과함을 지적한 것이다.

송대 범온(范溫)도 『잠계시면(潛溪詩眠)』에서 유종원(柳宗元)의 시를 평하여 문학에도 선가(禪家)의 오문(悟門)과 같은 것이 있으며, 문학의 오문에도 선가에서와 같이 수천 수백의 서로 다른 종류가 있다고 하였다. 또 모름지기 스스로 말의 의미를 직접 돌이켜보아야 오문으로 들어가는 것인데 이는 마치 옛 사람들이 문장을 배울 때 먼저 깨달음을 얻은 후에야 비로소 다른 문장에서도 통달할 수 있는 이치와 같은 것이라고 하였다. 다음은 소식이 문동의 말을 기록해둔 것인데 이 글을 통하여 문동의 생각을 살펴볼 수 있다.

문동이 이렇게 말한 적이 있다. 나는 초서를 배운지 수십 년이 지나도록 끝내 옛 사람들이 전한 필법을 터득하지 못하고 있었다. 나중에 길 위에서 싸우고 있는 뱀의 형상을 보고 나서 마침내 초서의 오묘한 필법을 터득하게 되었다. 그래서 장전(張顛)과 회소(懷素)도 각각 나름대로 깨침을 얻게된 계기가 있고 나서야 나중에 그러한 경지에 이르게 되었음을 알게 되었다.³³⁾

여기에서 문동은 초서를 배우기 시작한지 수십년 만에 가졌던 깨달음의 체험을 말하고 있다. 그가 '길 위에서 싸우고 있는 뱀의 형상을 보고, 마침내 초서의 오묘한 필법을 터득하게 되었다'고 한 말은 바로 앞에서 본 歐陽修의 언급과 맥락을 같이 하고 있다. 즉 文同이 수십년 간의 노력을 통하여 필법을 깨닫게 된 과정은 구양수가 예술가 스스로의 자각없이 타인의 방법을 흉내내는 행위는 비천한 종복의 행위에 불과하다고 한 것과 같다. 훌륭한 기교라고 해도 그 기교는 어디까지나 별다른 재주가 아니라 다만 그 행위에 익숙해졌기 때문에 가능한 것일 뿐이라고 말한 것과 같다고 하겠다.

이와 같이 송대에는 예술을 논하는 사람들이 예술과 선을 연관지어 생각하는 풍조가 성행하였다. 이에 따라 시를 선적 사유방식과 유사한 방법으로 배울 것을

32) 歐陽修, 《筆說》 「學書自成家說」. 學書當自成一家之體, 其模倣他人, 謂之奴書.”

33) 蘇軾, 《東坡題跋》 卷5 「跋文同論草書後」. 與可云, 余學草書幾十年, 終未得古人用筆相傳之法, 後因見道上鬪蛇, 遂得其妙. 乃知顛素之各有所悟, 然後之于此耳.”

주장하였던 것이다.

시를 배울 때에는 마땅히 처음 선을 배우듯 해야 한다. 아직 깨닫지 못했을 때 또한 두루 두루 여러 것을 참고하여야 한다. 하루아침에 정법면(正法眠)을 깨닫는 날엔 붓 가는 대로 집어내면 모두 좋은 시가 될 것이다.³⁴⁾

시를 배울 때에는 온통 선을 배우듯 해야 한다. 명식 깔고 세월을 헤아리지 말고 꾸준히 명상하라. 일단 스스로 이치를 터득하는 날엔 무심코 손만 대어도 모두 초월의 시경에 도달해 있을 것이다.³⁵⁾

시와 선을 연결하여 말한 사람들은 대부분 황정건의 영향을 받은 사람들이다. 위에서 예로 든 한구(韓駒)와 오가(吳可)도 모두 강서파(江西派)의 일원이다.

참선에서 직각은 이성이나 지성의 작용을 정지시키고 일체의 사념을 없앤 후에 사물과 자아가 즉각적으로 대응하여 순간적으로 일종의 정신적 승화가 일어나는 현상이라고 한다.³⁶⁾ 따라서 직각은 평소에 피나는 명상과 관조가 선행되어야 하며 일단 직각이 떠오르면 순간의 틈을 보이지 말고 바로 낚아챌 것을 강조한다.

소식은 일찍이 화가 손지미(孫知微)와 문동이 그림을 그리는 장면을 각각 다음과 같이 말하고 있다.

처음에 손지미는 대자사(大慈寺) 수령원(壽寧院) 벽에 호수의 여울물과 수석을 그리려고 하였으나 구상을 하느라 한 해를 넘겼음에도 끝내 붓을 잡으려 하지 않았다. 그러던 중 하루는 황급히 대자사로 들어가 필묵을 찾는데 몹시 급한 모습이었다. 소매 자락을 날림이 바람과도 같이 잠깐 사이에 그림을 완성하였다.³⁷⁾

위에서 화가 손지미는 대자사 수령원의 벽화를 그리기 위하여 한 해 이상의 세월을 정목관조³⁸⁾하며 정진하였다. 어느 날 한순간 홀연히 깨달음이 왔을 때 마침내 창작에 들어갔다. 그러나 그 깨달음의 순간은 너무도 짧다. 따라서 그것은 신속함과 긴박감을 요구하는 것이다. 황정건과 같은 강서시파의 일원인 진사도(陳師道)

34) 韓駒, 「贈趙伯魚詩」. 學詩當如初學禪, 未悟且遍參諸方. 一朝悟罷正法眠, 信手拈出皆成章.”

35) 吳可, 《詩人玉屑》 「學詩詩」. 學詩渾似學參禪, 竹榻蒲團不計年, 直待自家都了得, 等閒拈出便超然.”

36) 李澤厚 著, 權瑚 譯, 《華夏美學》, 서울, 동문선, 1990, p 232.

37) 蘇軾, 《東坡題跋》 卷8 「書蒲永昇畫後」. 始知微欲于大慈寺壽寧院碧作湖灘水石四堵, 營度經歲, 終不肯下筆. 一日倉皇入寺, 索筆墨甚急, 奮袂如風, 須臾而成.”

는 시를 지을 때 언제나 높은 곳에 올라 영감이 떠오르면 급히 집으로 돌아와 이 불을 뒤집어쓰고 시를 완성했다고 하는 우스개 일화가 전한다. 그런데 이렇게 이 불을 뒤집어쓰고 시를 짓는 이유는 주위의 사물이 집중을 방해할까 염려하였기 때문이다. 그의 행위가 지나친 감이 없지는 않으나 시를 지을 때 순간의 직각을 낚아채기 위하여 애쓰던 옛 시인의 모습을 상상해 볼 수 있다.

이처럼 예술창작에서 순간적 직각을 중시하던 사례는 이 외에도 송대 진조(陳造)의 『강호장옹집(江湖長翁集)』에서도 볼 수 있다.

오래 생각하여 말없이 알게 되어서 한 번 뛰어난 생각을 얻게 되면 곧장 붓을 움직여 토끼가 뛰고 송골매가 낙하하듯이 하면 기가 왕성해지고 정신이 갓 주어진다.³⁸⁾

송대의 예술을 논한 사람 중 다수가 예술구상에서 정묵관조(靜默觀照)와 직각체험(直覺體驗)의 방식을 운용하여 예술적 상상력을 펼치고 의미를 기탁할 물상을 찾았다. 그러므로 이들의 의식은 동에서 서로 하늘에서 땅으로 일정함도 없고 다함도 없었다. 그래서 우리들이 중국의 시화를 보면 분명하게 보이지 않는 것도 보이며 분명하게 들리지 않는 것도 들리며 분명히 함께 일어날 수 없는 모순된 사건들이 한꺼번에 일어나기도 한다. 시간과 공간의 한계, 각종 감각기관의 한계는 더 이상 존재하지 않고 혼돈의 덩어리가 되어 교차한다.³⁹⁾ 이것은 근본적으로 인간만을 특수한 존재로 분리하여 생각하는 것이 아니라 우주 내의 삼라만상의 보편적 원칙 속에서 인간 존재를 규정하는 것이다. 감성과 이성을 구분하지 않고, 예술활동과 다른 정신 영역의 활동을 하나의 원리로 포용하는 사상적 특징 위에서만 성립 가능한 발상인 것이다.

V. 화원(畵院)의 시정화의(詩情畵意) 추구하고 수묵의 절정

1. 화원의 시의 추구

시정화의(詩情畵意)의 추구는 소식을 대표로 하는 문인화가들이 제창한 것이지만 이 현상은 당시 지배적인 권위를 지니고 있던 궁정화원 중심의 원채화파(院

38) 陳造, 《江湖長翁集》. 熟想而默識, 一得佳思, 極運筆墨, 兔起鶻落, 則氣旺而神完矣.”

39) 葛兆光, 앞의 책, p 259.

體畵派)에서도 나타나고 있었다. 송은 개국 초부터 문치를 숭상하여 중국 전근대사에 있어서 문화가 가장 발달하였던 시기다. 위로는 황제 자신이나 고급관료들은 물론이고 아래로는 각급 관리들이나 일반 사대부들에 이르기까지 당대보다 더욱 방대하고 문화적 교양을 갖춘 하나의 계층을 형성하고 있었다. 회화예술에서 시의 추구는 본질적으로는 이 계층이 태평성세속에서 발전하게된 심미취향과 부합하는 것이다.

이와 같은 시의의 추구는 당시 화원의 과거제도에서도 쉽게 발견되는데 즉 화원을 선발할 때 시구를 시제(試題)로 출제하여 그림으로 그리게 하는 방법의 고시를 실시하였다. 그 예를 살펴보면 다음과 같은 것들이 있다.

「들판의 흐르는 강물 아무도 건너는 이 없고, 외로운 배 한 척 온 종일 걸쳐 있네」와 같은 시제를 가지고 응시자 가운데 두 사람 이상이 대체로 빈배가 강 언덕에 매어 있고, 해오라기가 뱃머리에 서 있으며, 까마귀가 배 지붕 위에 깃을 트는 장면을 그렸다. 그러나 급제자 한 사람은 그렇지 않았다. 뱃사람 혼자 선미(船尾)에 누워 피리부는 것을 그렸는데, 그 뜻은 뱃사람이 없음을 뜻하는 것이 아니라 행인이 없음을 나타내는 것으로 오히려 뱃사람의 한가함을 더욱 돋보이게 하고 있다.⁴⁰⁾

「亂山藏古寺(亂山藏古寺)」의 시제에서 급제자의 그림은 황량한 산을 화폭 가득히 채우고 깃대만 보이게 그려 숨은 뜻(藏意)을 잘 드러냈다. 다른 사람들은 탑첨(塔尖)이나 시문(鴟吻)을 나타내고 전당을 보이게 그렸으나 장의는 드러내지 못했다.⁴¹⁾

「죽쇄교변매주가(竹鎖橋邊賣酒家)(대나무로 가려진 다리 옆의 술 파는 집)」의 시제에서는 대부분의 사람들이 주가(酒家)에만 신경을 썼으나 오직 급제자 한 사람만이 다리 턱 대숲 옆에 주(酒)자 깃발을 세워 술집이 가려진 쇠(鎖)자의 의의를 잘 드러냈다.⁴²⁾

이처럼 시의를 정확히 파악하여 소소·담박한 서정적 분위기를 함축시켜 그

40) 鄧椿, 《畫繼》 卷1. 「野水無人渡, 孤舟盡日橫」. 自第二人以下, 多繫空舟岸側, 或拳鷺於舷間, 或棲鴉於蓬背, 獨魁則不然, 畫一舟人, 臥於舟尾, 橫一孤苗. 其意以爲非無舟人, 止無行人耳, 且以見舟子之甚閒也.”

41) 위의 책. 「亂山藏古寺」, 魁則畫荒山滿幅, 上出幡竿, 以見藏意, 餘人乃露塔尖或鴟吻, 往往有見展堂者, 則無復藏意.”

42) 《南宋畫院錄》. 「竹鎖橋邊賣酒家」, 衆皆向酒家上著工夫, 惟魁但於橋頭竹外桂一酒帘, 上喜其得鎖字意.”

림으로 드러냈다. 또한 「답화귀거마제향(踏花歸去馬蹄香)(꽃을 밟고 가는 말발굽 아래에서 꽃향기 풍기네)」라는 시제에서 합격자는 달리는 말의 발굽을 향하여 한 무리의 벌 나비들이 따르는 것을 그려 향(香)자를 묘사하였다.⁴³⁾

「연한 가지 끝에 붉은 꽃 한 송이 피어 있네, 사람을 감동케 하는 봄빛은 많아야 좋은 것이 아닐세」라는 시제에서는 꽃나무가 뽀뽀하고 봄의 정경이 무르익게 그린 사람이 있었으나 입선하지 못하고, 정자의 난간에 미인이 입술에 연지를 바르면서 서 있고 곁에는 버드나무가 드리워지게 그렸는데 이것이 입선되었다.⁴⁴⁾

이처럼 한결같이 화면에 시의를 표현하기를 요구하고 있다. 중국의 시는 자연형상의 배후에 숨겨진 함축의미를 그 특징으로 하고 있는데, 이것이 바로 말로 다 드러내지 않는 언외(言外)의 경지이며, 그림에서는 이 언외의 경지를 상외(象外)의 경지로 드러내고자 하였다. 따라서 산수화의 화면을 어떻게 하면 함축적이고 정확하게 적절하게 이 점에 도달할 수 있게 하는가가 중심적인 과제가 되었다. 이에 화가들은 부단히 추구하고 사색하였던 것이다. 화면에서의 시의의 추구는 중국 산수화의 의식적이고 중요한 요구사항이었다.⁴⁵⁾

이러한 경향은 이미 북송 후기부터 형성되기 시작하였으며, 남송의 원체화파에 이르러서는 그 절정을 이루었다. 만약 마원(馬遠)·하규(夏珪) 그 밖의 남송 시대의 다른 화가의 작품들을 대하게 된다면 우리는 거기서 이러한 특색이 확연히 드러나고 있음을 발견할 수 있게 된다. 이 작품들 대부분이 어떤 특정한 화의를 전달함에 있어서 북송시대 산수화보다 훨씬 더 의식적이고 선명하게 드러나고 있는 것이다. 앞에서 이미 살펴본 범관(范寬)의 「한강조설(寒江釣雪)」이외에 마원의 「한강독조(寒江獨釣)」 역시 유종원(柳宗元)의 시 「강설(江雪)」에서 드러나는 시의를 표출하고 있음이 역력하다.

마원의 아들 마린(馬麟)은 시정화회의 표출이 그의 부(父)보다도 더욱 농후하였다. 그의 작품 「석약산수도(夕陽山水圖)」는 비록 화면은 작지만 석양의 무한하고 아름다운 의경을 표출함에 있어서 보는 이로 하여금 마치 그 정경에 들어가 있는 듯한 느낌을 받게 한다. 먼 산의 군봉(群峰)은 몇 번의 붓놀림으로 가볍게 처리하고 순간의 붓질로 붉게 물들인 황혼의 표현 그리고 수면 위에 몇 쌍의 제비가 물

43) 《佩文齋書畫譜》第1冊. 踏花歸去馬蹄香. 中魁者畫一群蜂蝶, 追逐馳馬之馬蹄, 以描寫香字.”

44) 俞劍方, 《中國繪畫史》, 臺北, 商務印書館, 1968, p.167. 「嫩綠枝頭一點紅, 惱人春色不在多」, 其時畫手花樹茂密, 以描寫盛春光景者, 然不入選, 惟一人畫危亭, 美人依欄干而立, 口脂點紅, 傍有錄柳相映, 遂入選.”

45) 李澤厚, 《美的歷程》, 北京, 文物出版社, 1981, p.176.

을 차고 나르는 모습 등은 석양의 창망함과 저녁노을이 사방에 드리워지고 있음을 더욱 돋보이게 하고 있다. 이 작품은 왕유의 시의를 표현한 것으로 화면 상단에는 송의 념종(寧宗)황제가 제한 찬은 가을빛을 한껏 머금고, 제비는 서서히 석양 저편으로 날아가네(山含秋色近, 燕渡夕陽遲)”라고 쓰여있다.

또 다른 작품 「방청우제도(芳靑雨霽圖)」는 다음과 같은 소식의 시를 표현한 것이다.

대나무 사이 복사꽃 두 세 가지 피어있고
봄 강물 따뜻함 오리가 먼저 아네
쭉부쟁이 땅 위에 가득하고 갈대 싹 뻗죽뻗죽
이 때가 바로 복어가 오를 때일세⁴⁶⁾

그림의 아래 부분에 한 무리의 오리 때가 줄지어 가고 강 언덕에는 갈대 싹이 가득하여 소식의 시의가 분명하게 드러나고 있다. 이 그림은 마린의 작품 중에서도 극정품(極精品)이며 이른 봄 지기가 상승하여 생긴 조습한 상황을 잘 표현하고 있다. 또 오리 때가 진을 치고 움직이는 꾸불꾸불한 동태에서 특별한 정치를 더해 주고 있다. 그밖에 「병촉야유도(秉燭夜遊圖)」역시 소식의 「해당시(海棠詩)」를 표현한 것이다.

동풍은 한들한들 멀리서 넘쳐 나고
향기로운 구름 몽롱한 하늘에서 달은 회랑을 비친다
밤이 깊어 꽃이 잠들 까 걱정되어
촛불을 높이 밝혀 붉은 단장을 비친다 ⁴⁷⁾

「황골록도(黃橘綠圖)」는 소식의 시의 한 해가 다 가고 있는데, 그대는 어찌 기록하겠는가? 때는 등자가 노랑고 굴이 푸른 초겨울일세.”⁴⁸⁾를 표현한 작품이다.

마원과 마린보다 좀 뒤에 활동한 하규는 가장 원대한 시야를 지닌 화원화가이다. 그의 「계산청원도(溪山淸遠圖)」는 강산에 부는 바람이 범선(帆船)을 가로막고 있는 무한한 정경을 묘사하고 있는데 필의 운용이 예리하며 묵색에 기운이 어려 있다. 근경·중경·원경의 명확한 구성, 정밀하게 교차하는 경물들, 또 정교하면서도 암시적으로 묘사된 미묘한 바위와 나뭇잎 등에서 송대 산수화의 특징을 잘

46) 蘇軾, 「惠崇小景」. 竹外桃花三兩枝, 春江水暖鴨先知, 蘆蒿滿地葦芽知, 正是河豚欲上時.”

47) 蘇軾, 「海棠詩」. 東風嬌嬌泛崇光, 秀霧空濛月轉廊, 只恐夜深在睡去, 故燒高燭照紅妝.”

48) “一年好景君須記, 正是橙黃橘綠時.”

보여주는 작품이다.⁴⁹⁾ 이는 하규의 필생의佳作(佳作)으로 왕유의 작품에서 비롯된 수묵창경파(水墨蒼勁派) 화법의 최고결정이라고 하겠다.

하규의 또 다른 걸작 「산수십이경(山水十二景)」은 원래 강촌의 풍경을 아침부터 저녁까지 12단락으로 나누어 표현한 것이나 현재는 「요산서안(遙山書雁)」, 「연촌귀도(煙村歸渡)」, 「어적청유(漁笛淸幽)」, 「어제만박(漁堤晩泊)」의 4단락만이 남아있다. 이들 명제에서 말해주고 있듯이 먼 산 너머로 날아가는 기러기들 안개 자욱한 마을로 돌아오는 나룻배, 맑고 고적한 어부의 피리소리, 배들이 정박해 있는 저녁의 안개 낀 강기슭 등, 강남 수향(水鄉)의 시정화의를 표출함에 있어서 작가는 감필법을 써서 시의를 더욱 농축시키고 화면을 단순화하여 핵심적인 요소만을 함축해서 드러내고 있다. 보는 이로 하여금 처음에는 모호한 감정을 주고 있으나 음미할수록 작가 본래의 표현의 의의를 느낄 수 있게 하고 있다.

「요산서안(遙山書雁)」의 일단을 보면 화면상에 다만 몇 가닥의 선을 교차시켜 원산을 표현하고 있는데 이는 평지가 다한 곳의 산의 윤곽선에 지나지 않으며 그 산허리 위에는 한 무리의 기러기 떼들이 날아가고 있다. 이러한 정경은 보는 이로 하여금 가을이 깊었음을 쉽게 떠올리고 있으며 계절의 변화, 철새의 떠나감 등을 통해서 공명하고 유연한 감정을 불러일으키고 있다.

이는 남송 회화의 최고의 정수로써 북송 범관의 「계산행려도(溪山行旅圖)」와 광조의 「조춘도(早春圖)」에서 보여지는 것과 같이 화면을 산으로 가득 메운 사실적인 묘사와는 대비되며, 남송 회화의 특징인 사의적 표현, 즉 시정화의를 잘 드러내고 있다고 하겠다. 남송의 회화는 아주 정교하고 세밀하며 단순하게 선택된 유한한 장면과 대상과 구도 속에서 시정화의를 충실히 전달하고 있으며, 이는 자연을 객관적이고 전체적으로 파악하여 웅혼한 기상을 화면 가득히 채우는 북송시대의 산수화와는 그 성격이 매우 다르다. 이에 대해 이택후(李澤厚)는 다음과 같이 말하고 있다.

북송 시대의 의경에 비하여 제재·대상·장면·화면이 작아지게 되었다. 어느 한쪽 모서리로 치우친 바위 모습, 반쯤 잘려 그려진 나뭇가지도 모두 중요한 내용으로 화면에서 아주 커다란 역할을 하고 있다. 아주 작은 부분에 대한 묘사는 오히려 더욱 정교하고 세밀해지게 되었다. 의식적인 서정시의 역시 농후하고 선명해졌다.⁵⁰⁾

마원과 하규의 「잔산잉수(殘山剩水)」는 지극히 선택된 화면경영으로 이루어졌

49) 楊新 외 5인 著, 鄭亨民 譯, 《중국회화사삼천년》, 학고재, 1999, p.133.

50) 李澤厚, 《美的歷程》, p.176.

고 나무·돌·산봉우리 등 요로운 몇 번의 붓놀림 등으로 하여 북송의 범관의 작품 속에 나타나는 창망하고 농후한 우주와는 다르다. 이는 바로 문인의 창밖에 펼쳐지는 한 폭의 시원소경(詩意小景)으로 이러한 풍경은 철학상의 시간과 공간이 아니며 또한 요절한 강산과 천하가 아니라 시의를 십분 상징하는 것이다.

화면에 시의가 넘쳐흐르고 또한 객관사물을 묘사하는 과정에서 붓놀림이 갈수록 간략해지고 세련되어 지면서 여백(餘白)이 출현되었다. 동양회화 중에서 사람들이 찬탄하는 공백은 이처럼 일찍이 성숙되어 나타났다. 이 공백은 우리가 알고 있는 허(虛)로서, 허는 절대로 빈 것이 아니라 실(實)과 상호관계를 가지고 있는 것이다. 남송 산수화의 이 같은 허실관계는 지극히 선택된 화면의 구성상에서 자연스럽게 이루어졌으며, 또한 지리적 환경의 측면에서 살펴본다면 중국의 문화중심이 강남으로 이전되면서 산수화 역시 그 대상이 고봉준령의 험준한 산악에서 지세가 낮은 수향택국(水鄉澤國)의 강남으로 전이되어 산수화의 무게중심이 산으로부터 수로 옮겨졌다. 물은 아주 유순하고 변화가 있으며 또한 아취가 있는 무형의 물체로 시각상에 강과 하늘이 같은 색으로 보이고 물빛이 하늘과 맞닿아 찬찬하므로 화면상에서는 쉽게 공백으로 이루어졌다.

산수화의 제재가 산에서 수로 전이되면서 나타난 또 하나의 현상은 바로 수목화 발전의 아주 자극적인 작용이다. 강남의 안개와 그윽하고 수려한 풍경은 수와 목의 어울려짐이 아주 적합하고 충분히 발휘할 수 있는 조건이 되었다. 마원의 「산경춘행(山徑春行)」과 하규의 「계산청원」 그리고 이외의 그림에서도 조금도 의심할 여지가 없이 수목을 융합시킨 선염(渲染)의 효과가 화면상에 무르익어 있다. 구름의 교용, 미만(迷漫)하게 움직이는 물안개, 아물거리는 빛의 유동, 이 모두가 남송 원체화파가 이루어낸 그 특유의 시의적 화면이라고 하겠다.

당시 이론적 체계는 문인들이 세우고 이를 제창했지만 그것은 오히려 그들과 대립관계에 있던 원체화파의 작품에서 더욱 두드러지게 나타났다. 즉 당시 화단의 중요한 추세는 소식을 대표로 하는 문인의 수목화가 그려졌다고는 하나 여전히 주류를 이루는 것은 궁정화원 중심의 원체회화였다. 이처럼 원체화는 그들의 입장과는 대립적이라고 할 수 있는 문인화의 사상을 깊이 받아들였던 것이다.

2. 선화(禪畵)와 수목화의 절정

선종은 산수화 전통이 시작된 때부터 북송 말기에 문인화와 그 이론이 출현하기까지 매우 중요한 역할을 하였다. 그러나 주제를 제외하면 그림에서 선적 요소를 명확하게 지적하기 어려우며, 순수하게 선적 회화양식이라고 말할 수 있는 것이 과연 있는지조차 의문시되어 왔다.⁵¹⁾ 그러나 이러한 의문은 남송 말기 활짝 핀

선화에서 풀어주고 있다.

송대 선화의 연원은 오대 관휴(貫休)에서 찾아진다. 그는 승려로 속성은 강(姜)이고 자는 덕은(德隱), 관휴는 법명이다. 촉왕(蜀王) 왕건(王建)은 그에게 선월대사(禪月大師)라는 호를 내렸다. 관휴는 시·서·화에 두루 뛰어나 이들 예술분야에서 업적을 쌓아 명성을 얻은 최초의 승려화가 중의 한 사람이 되었다.

그의 작품 「십육라한도(十六羅漢圖)」는 괴로움으로 일그러진 기괴한 얼굴들을 통해 나한의 깊은 정신수양을 암시하는 것보다 더 많은 의미를 부여하고 있는 듯하다. 우리가 일반적으로 생각할 때 당연히 초탈하고 신성한 모습이어야 나한에게 세속적인 성격을 부여함으로써 보는 이로 하여금 기괴한 느낌을 가지게 하고 있다. 것처럼 튀어나온 눈, 늘어진 눈썹, 해벌어진 입과 맨발의 모습은 현세의 보통 사람의 표정으로 가득 차 있다. 이는 바로 평상심시도(平常心是道)를 그대로 표현한 것으로 당시 심산에서 시정으로 내려온 선승의 모습이라 하겠다.

남송시대 양해(梁楷)의 「석가출산도(釋迦出山圖)」나 석각(石恪)의 「이조조심도(二祖調心圖)」는 이미 오대 이전 당대(唐代) 도석화(道釋畫)에서 나타나는 장엄하고 엄숙한 모습을 버리고 해학적이고 평이한 보통사람의 성격으로 대체되어 나타나고 있다. 양해는 남송 화원의 대조(待詔)에 오른 화원화가 출신으로 화원의 직위에서 물러난 후에 서호(西湖) 주변의 선사에 기거하면서 많은 선승들과 교유하였다. 이 시기부터 그의 작품에서 더욱 더 생략되고 거친 「이백행음도(李白行吟圖)」, 「육조절죽도(六祖截竹圖)」, 「발묵선인도(潑墨仙人圖)」 등과 같은 멸필의 인물화가 나타난다.

양해와 동시대의 작가 목계(牧溪) 역시 직업화가였던 것으로 보이며⁵¹⁾ 그 스스로 촉승(蜀僧)이라 말하고 있다. 그의 작품 「관음·학·원(猿)」 양해의 「석가출산도」와 유사한 유형의 작품이다. 「어촌석조도(漁村夕照圖)」는 소상팔경(瀟湘八景)의 하나로 앞에서 설명한 하규의 「산수십이경」을 연상시키고 있는데, 묵색을 위주로 한 감필화법으로써 강산에 어린 기운을 화면으로 드러내고 있다. 시경화의를 표출함에 있어서 외적 경계가 내심의 예술활동으로 바뀌고 있음을 보여주고 있는데 이는 미술사 변천의 중요한 의의를 가지고 있다.

직관의 사고를 통해서 얻은 돈오의 순간을 마치 전광석화처럼 번뜩이는 본능적인 민첩함으로 순간에 강산을 표현함에 있어서 자연스럽고 간결하며 함축된 내심의 강산으로 드러내 놓고 있는 것이다. 또한 거기에서는 담박하고 청원하며 그윽하고 한가하며 그리고 말로는 표현할 수 없는 선적 깨달음의 상태에까지 이르는

51) 楊新 外 5인, 앞의 책, p.133.

52) 위의 책, p.136.

듯하다. 이와 유사한 내용의 작품으로 선승화가 옥간(玉澗)의 「산시청람도(山市晴嵐圖)」가 있는데 이 역시 숙상팔경 가운데 하나이며, 당말 장조(張璪) 등의 행위적인 작가들처럼 종이 위에 먹을 문지르고 뿌린 다음 몇 번의 붓질로 화면을 구성하고 있는데, 그 붓 자국의 흔적은 자연스럽게 해질 녘 귀가하는 선승의 모습 혹은, 산사·안개 등으로 드러나고 있다. 즉 무정형으로부터 형상이 드러나 일체화하고 있음은 공으로부터 명시되는 선적 체험과 예술창작의 유사성을 보여주고 있는 것이다.⁵³⁾

이상에서 살펴본 양해·목계·옥간 등은 남송 회화에 있어서 마원·하규 이외의 또 다른 부류의 작가들로서 그들은 아주 생기 발랄하게 화면에 우연성과 자유성을 표출함으로써 수묵화표현의 극치를 이룬 화파라 하겠다.⁵⁴⁾ 이는 바로 형호가 장조의 수운묵장(水墨墨章)에 대하여 말한 뿔목이 정묘하고 생각이 진실되어 높이 뛰어나며 채색을 귀하게 여기지 않는다(筆畢積微, 眞思卓然, 不貴五彩).⁵⁵⁾는 내용이 이들에 이르러 활짝 꽃을 피웠다고 할 수 있다.

VI. 결 론

송대에 이르러 당대 회화의 변화하고 화려한 색채는 사라지고 수묵의 공령한 운치가 그 자리를 대신하고 있는데 이는 하루아침에 혹은 몇몇 작가의 의지로 이루어진 것이 아니라 당말 오대에 완만히 발생하여 발전과정을 거쳐 이루어진 것이다. 즉 선종의 출현과 함께 나타난 수묵화가 선종의 흥성과 더불어 그 절정을 이룬 것이라 하겠다. 선종의 혁명은 중국 회화의 형식과 기법을 완전히 바꾸어 놓았으며 또한 중국 사대부의 심미의식을 심원한 정관의 선적 경계로 변화시켜 놓음으로서, 그들이 추구하는 내심의 평정과 청정하고 담박한 바를 현실생활에 드러나게 하였다. 당대의 급박하고 소용돌이치던 격류를 고요하고 명징한 담수로 바꾸어 놓은 것이다. 그들의 이러한 감정을 시나 그림으로 표출하고자 함에 있어서 그들은 선종의 자연스러움과 간결성, 함축미 있는 표현방식을 받아들였던 것이다.⁵⁶⁾

그들이 표현하고자 하는 예술내용, 즉 고요하고 담박함(蕭條淡泊)에 대해 소식은 그림으로 표현하기 어려운 뜻(難畫之意)이라고 하였다. 이와 같이 표현하기 어려운 내용을 더구나 자연스럽고 간결하며 함축미 있게 표현하기 위한 예술형식

53) 마이클 설리반 著, 김기주 역, 《中國의 山水畵》, 文藝出版社, 1994, p.130.

54) 蔣勳, 《美的深沈思》, 臺北, 雄獅出版社, 1986, p.94.

55) 葛兆光, 《禪宗與中國文化》, p.189.

이 요구되었는데, 그들은 수묵의 특징을 발견하고 이를 발현함으로써 그 해결을 볼 수 있었던 것이다. 색즉시공(色卽是空)을 화면으로 끌어들이함으로써 작품상에서 공령한 운치를 드러내고 있으며, 수묵의 농담과 기이하고 암시적인 형태를 통하여 형상 자체가 주는 구체적 의미를 감소시키고 대신 그들의 이상을 의탁하는 수단으로 활용한 것이다. 그러므로 우리는 그들의 묵'에서 풍부한 색채를 볼 수 있으며 고목 가운데서 생기를, 공백에서 무한한 가능성을 읽을 수 있는 것이다.

《참고문헌》

- 干民外, 《中國審美意識的探討》, 北京, 中國戲劇, 1984.
 葛路, 《中國古代繪畫理論發展史》, 上海, 上海人民出版社, 1983.
 葛兆光, 《禪宗與中國文化》, 上海, 上海人民出版社, 1988.
 ———, 《道教與中國文化》, 上海, 上海人民出版社, 1988.
 高輝陽, 《馬遠繪畫之研究》, 臺北, 文史哲出版社, 1967.
 郭紹虞 主編, 《中國歷代文論選》, 上海, 上海古籍出版社, 1986.
 ———, 《中國文學批評史》, 臺北, 盤庚出版社, 民國67.
 郭因, 《中國繪畫美學史稿》, 北京, 人民美術出版社, 1981.
 ———, 《中國古典繪畫美學中的形神論》, 合肥, 安徽人民出版社, 1982.
 馬國柱, 〈禪'悟'與審美直覺〉, 《遼寧教育學院學報》, 1989年 4其.
 繆家福, 〈禪境意象與審美意象〉, 《文藝研究》, 1986年 5期.

원고접수: 10월 13일 1차심사: 10월 30일 게재승인일: 11월 30일

연구자 소개

① 전공: 한국화 / 소속: 동국대학교 미술학부 교수

② 관심영역: 선종와 동양회화의 관계

③ 주요논저: <선종이 문인화 형성에 미친 영향>, <선종의 출현과 문인의 심미의식>

④ E-mail: goldy@dongguk.edu

A Study on the Combination of Zen-Buddhism and illustrated Poems

Kim Dae-Youl
(DongGuk University)

《Abstract》

Zen in Dang Dynasty was absorbed in general life, on the other hand, that in Song period couldn't be viewed apart from poetry. It means that language was regarded at least as a bridge for mental activity to obtain principle, even though it could not get over inner-spiritual experience. It was poetry that was reckoned as the bridge. Nevertheless the limit of poetry made paintings, Zen idea and itself united naturally. So to speak, the literati painting theory settled in Song Dynasty was the issue of 'unification of poetry and painting' or 'poetic feeling and painting meaning'.

The Gentry used observation and intuition of Zen-Buddhism to get an idea of creation on the matter of showing up poetic feeling and painting meaning. Besides their expressions were performed by instinctive agility such as the moment of sudden enlightenment. As the effect of these work, the painting became a simple and pregnant new nature. Moreover it implied their wishes to reach the awakened situation of Zen which could not be represented by language only.

Key words: Zen- Buddhism, an illustrated poems, meditation, contemplation, intuition